अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत

और शेक्सपीयर के नाटकों पर आधारित हिंदी सिनेमा

(ANTARPRATIKATMAK ANUVAD SIDDHANT AUR SHAKESPEARE KE NAATAKON PAR AADHARIT HINDI CINEMA)

Theory of Inter-semiotic Translation and Hindi Cinema based on Shakespeare's Plays

Thesis submitted to Jawaharlal Nehru University
In partial fulfillment of the requirements for
The award of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

2018

शोध निर्देशक
डॉ. गंगा सहाय मीणा

शोधार्थी
अनुराधा पाण्डेय

भारतीय भाषा केंद्र

भाषा, साहित्य और संस्कृति अध्ययन केंद्र

जवाहर लाल नेहरू विश्वविद्यालय

नई दिल्ली, 110067

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय

Jawaharlal Nehru University

भारतीय भाषा केन्द्र

Centre for Indian Languages

भाषा, साहित्य एवं संस्कृति अध्ययन संस्थान

School of Language, Literature and Culture Studies

नई दिल्ली- 110067, भारत New Delhi – 110067, (India)

Date:~~22~~/11/ 2018

DECLARATION

I hereby declare that the research work done in this Ph.D. Thesis entitle **"Antarpratikatmak Anuvad Siddhant Aur Shakespear Ke Naatakon Par Aadharit Hindi Cinema", "Theory of Inter-semiotic Translation and Hindi Cinema based on Shakespeare's Plays"** by me is the original research work and it has not been previously submitted for any other degree in this or any other University/ Institution.

Anuradha Pandey.

ANURADHA PANDEY

(Research Scholar)

22.11.18

Dr. GANGA SAHAYA MEENA

(Supervisor)

CIL/SLL&CS/JNU

PROF. GOBIND PRASAD

(Chairperson)

CIL/SLL&CS/JNU

आभार

किसी भी महत्त्वपूर्ण कार्य को करने के लिए उचित दिशा-निर्देश, सहयोग और प्रेम की बहुत ज़रूरत होती है। यह शोध कार्य भी मेरे जीवन के ऐसे ही महत्त्वपूर्ण कार्यों में से एक है। इस शोध कार्य के सफल व पूर्ण होने में मुझे बहुत से लोगों का प्यार, सहयोग और मार्ग-दर्शन मिला। जिनकी वजह से इस शोध कार्य के आरंभिक रूप से लेकर अंतिम रूप देने तक का समय बहुत ही अच्छा और उत्साहवर्धक रहा। इस क्रम में मैं सबसे पहले जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय का आभार व्यक्त करती हूँ, जिसने इस शोध कार्य को करने के लिए अनुकूल परिवेश और सुविधाएँ उपलब्ध कराई। मैं अपने शोध-निर्देशक डॉ. गंगा सहाय मीणा के प्रति विशेष आभारी हूँ। इनके सहयोग और मार्गदर्शन से ही यह कार्य संभव हो पाया । विश्वविद्यालय की प्रतिकूल परिस्थितियों में भी इन्होंने एक उदार मार्गदर्शक की तरह व्यवहार बनाए रखा और हर संभव कोशिश करते रहे कि यह शोध कार्य बेहतर बन सके। मैं प्रो. देव शंकर नवीन की बहुत-बहुत आभारी हूँ। इन्होंने भी विषय से संबंधित समस्यायों का समाधान किया और समय-समय पर शोध कार्य को नियोजित रूप देने हेतु मार्ग प्रशस्त किया।

इस शोध कार्य में मेरे परिवार और मित्रों की अहम भूमिका रही है। मम्मी-पापा का आभार बस कुछ शब्दों मात्र से पूर्ण नहीं किया जा सकता। मैं अपने मम्मी-पापा के प्रति आभार प्रकट करती हूं। यह पी-एच.डी. डिग्री भले ही मेरी उपाधि होगी लेकिन इसके सबसे पहले हक़दार मेरे पापा हैं। इनके जीवन का एक मात्र उद्देश्य उच्च शिक्षा और हमारी आत्मनिर्भरता रही है। इसके लिए इन्होंने मुझे हर ऐसी चीज से दूर रखा जो कि मुझे अपने लक्ष्य से भटका रही हो। इन्होंने मुझे और मेरी छोटी बहन, हम दोनों को अपनी जिंदगी अपने शर्तों पर जीने की सोच दी, अपने अधिकार के लिए समाज से लड़ने और सामाजिक बुराइयों को दूर करने की प्रेरणा दी और हमेशा बराबरी का अधिकार और सम्मान दिया। मम्मी का अगाध प्रेम और सहयोग के लिए भी मैं तमाम उम्र आभारी हूं। मैं अपनी बहन आँसू (अनुपमा) को धन्यवाद देना चाहती हूँ जो मेरे लिए न केवल एक अच्छी बहन है बल्कि एक अच्छी दोस्त भी। मेरी मार्गदर्शक और मेरी साथी भी। एक ऐसी बहन जिसे मैं अपने व्यक्तिगत जीवन की सभी समस्याओं को सौंपकर चैन की नींद सो सकती हूँ। मैं प्रिय यदुवंश को धन्यवाद देती हूँ, जो वर्धा पुस्तकालय से मुझे किताबें उपलब्ध करवाए। विषय से संबंधित दूसरे लोगों से संपर्क करने में मदद की और शोध कार्य की व्याकरणिक गलतियों को सुधारने में भी मदद की। इस शोध कार्य में इनका सबसे महत्त्वपूर्ण योगदान है। मैं अपनी छोटी बहन सोनू, छोटे भाई दिग्विजय को धन्यवाद देती हूँ। इन दोनों ने ही समय-समय पर मुझे शोध कार्य को जल्द पूरा करने और जीवन में आगे बढ़ने के लिए प्रेरित किया और जब कभी मैं उदास हुई तो मुझे खुश करने का भी प्रयास किया। मैं अपने बड़े पापा और अम्मा को धन्यवाद देती हूँ जो मुझसे दूर रहते

हुए भी अपना प्यार और विश्वास हमेशा मुझ पर बनाए रखे, जिससे इस कार्य को पूरा करने की उर्जा मिलती रही। मैं अपनी सहपाठी प्रियंका श्रीवास्तव का आभार प्रकट करती हूं। इन्होंने न केवल समय-समय पर मुझे उचित सलाह दिया बल्कि जीवन की व्यक्तिगत समस्याओं से लड़ने के प्रति धैर्य और ऊर्जा भी दी। मैं मित्र रितेश का भी आभार प्रकट करती हूं। इन्होंने इस शोध कार्य की व्याकरणिक गलतियों को सुधारा। मैं उन सभी मित्रों, स्नेहियों और सहयोगियों के प्रति आभारी हूँ जो मेरे इस शोध कार्य में प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूप से सहयोगी बने रहे। अंत में मैं प्रिय अरविंद का आभार प्रकट करती हूं जिनका प्रेम हमेशा मेरे साथ बना रहा। इस शोध कार्य में इन सभी की महत्वपूर्ण भूमिका रही है। मैं इन सबके प्रति आभार प्रकट करती हूं।

विषय-प्रवेश

वर्तमान युग में अनुवाद की महत्ता सर्वविदित है। चाहे इसका संबंध साहित्य के क्षेत्र से जुड़ा हुआ हो या साहित्येतर विषयों जैसे बैंकिंग, चिकित्सा, न्याय, बाज़ार, विज्ञापन आदि से। पर्यटन के क्षेत्र में भी अनुवाद का महत्त्व प्रकट रूप में है। सिनेमा के क्षेत्र में भी अनुवाद की बहुत ही महत्त्वपूर्ण भूमिका रही है। विशेषकर भारतीय सिनेमा के प्रारंभ और विकास में। हिंदी सिनेमा के विकास में अनुवाद की महत्ता इसके प्रारंभिक चरण से ही देखी जा सकती है। सिनेमा के क्षेत्र में साहित्य का योगदान सुचारु रूप से बना रहा है। समय-समय पर साहित्यिक अनुकरण रूप में बनी फिल्में विश्व प्रसिद्धि भी हासिल करने में सफल रही है। इसी तरह हिंदी सिनेमा के क्षेत्र में शेक्सपियर के साहित्य का बहुत ही महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है। हिंदी सिनेमा के पूर्व हिंदी रंगमंच के विकास के समय से इनके साहित्य का अनुकरण बहुत नियमित रूप में किया जाता रहा है। यही कारण है की पारसी रंगमंच से लेकर हिंदी सिनेमा के विकास के समय में और वर्तमान समय में भी इनके साहित्य का रूपांतरण फिल्म के रूप में किया जा रहा है। वर्तमान समय में शेक्सपियर के साहित्य के रूपांतरण रूप में बहुत बेहतरीन फिल्में भी बनाई जा रही है और इनमें नए प्रयोग भी किए जा रहे हैं।

अनुवाद के क्षेत्र में साहित्यिक कृतियों के रूपांतरण रूप में बनने वाली फिल्मों को अनुवाद के सिद्धांत के अनुसार अंतर-प्रतिकात्मक अनुवाद की श्रेणी में रखा जाता है। इस रूपांतरण को साहित्य से सिनेमा माध्यम रूपांतरण के रूप में जाना जाता है। हिंदी सिनेमा में नियमित रूप में साहित्य के रूपांतरण रूप में फिल्में बनती रही है। हम सभी ही यह जानते हैं कि सिनेमा जागरूकता का एक सशक्त माध्यम है। इसके द्वारा किसी देश या समाज की निरक्षर जनता तक भी संदेश पहुंचाया जा सकता है। इसलिए सिनेमा की इस गुणवत्ता को स्वीकार करते हुए इसका सकारात्मक प्रयोग करना चाहिए। हिंदी सिनेमा में साहित्य रूपांतरण के रूप में फिल्में हिंदी सिनेमा के प्रारंभिक समय से ही बनती आ रही हैं। इन फिल्मों में मूक सिनेमा से सवाक सिनेमा तक की फिल्मों को लिया जा सकता है। इन फिल्मों का अपने देश और समाज के प्रति के उत्तरदाई रूप सदैव देखने को मिलता है। वर्तमान समय में भी हिंदी सिनेमा की कुछ फिल्मों को इसका उदाहरण माना जा सकता है। हालाँकि इनमें से कुछ फिल्में मौलिक सृजना हैं। आधुनिक समय में सिनेमा के क्षेत्र का विस्तार दिनों दिन होता जा रहा है। राष्ट्रिय से अंतर्राष्ट्रीय मुद्दों पर विभिन्न प्रकार की फिल्में बनाई जा रही है। तकनीकी विकास के माध्यम से कई प्रकार की काल्पनिकताओं को भी सिनेमा के माध्यम से साकार किया जा रहा है। कई फिल्मों में दूसरे ग्रहों, एलियन्स आदि को भी दिखाया जा रहा है। तमाम तरह के विमर्शों को भी सिनेमा में स्थान दिया गया है। विश्व युद्ध से लेकर गृह युद्ध तक के मुद्दों को फिल्मों के माध्यम से दिखाया गया है। ऐतिहासिक पात्रों, कथानकों, धार्मिक पात्रों एवं कथाओं आदि पर बनी फिल्मों की एक

लंबी सूची देखने को मिल सकती है। इसी लिए यह कहना जरूरी है कि सिनेमा का साहित्य, समाज, संस्कृति, विचार, राजनीति आदि से बहुत घनिष्ठ संबंध होता है। इनमें एक-दूसरे की झलक देखि जा सकती है।

शेक्सपियर के साहित्य पर हिंदी सिनेमा में मूक सिनेमा के दौर से ही फिल्में बनती रही हैं। इनमें से कुछ फिल्मों को बहुत ही बेहतरीन रूपांतरण माना जा सकता है और कुछ का श्रेणी निर्धारण कर पाना भी मुश्किल लगता है। किसी भी सिनेमा या फिल्म का परिचय किसी साहित्यिक कृति के रूपांतरण रूप में देने के बाद फिल्म निर्माता और निर्देशक की यह व्यक्तिगत और नैतिक ज़िम्मेदारी बन जाती है कि वह संबंधित कृति का मान रखे। जिस संदेश और जिस उद्देश्य से उस कृति की रचना की गई है वह संदेश और वही उद्देश्य दर्शक के सामने प्रस्तुत किया जाए। हिंदी सिनेमा में बहुत सी भारतीय और पाश्चात्य साहित्यिक कृतियों के रूपांतरण रूप में फिल्में बनाई गई हैं और इनमें से कुछ फिल्में बहुत प्रसिद्ध भी रही हैं। इसके बावजूद भी कुछ फिल्में जिन्हें साहित्यिक रूपांतरण के रूप में संदर्भित किया तो जाता है लेकिन उस फिल्म का संबंधित कृति से कोई मेल नहीं होता। रूपांतरण की दृष्टि से देखने पर इस तरह की फिल्मों को प्रत्यक्ष या परोक्ष किसी भी रूप में संबंधित साहित्यिक कृति का रूपांतरण नहीं माना जा सकता। इस तरह की फिल्मों को देखने के बाद कई सवाल में आते हैं। जैसे- इन फिल्मों का निर्माण क्यूँ किया जाता है ? यदि इस तरह की फिल्में बनाई जाती हैं तो उन्हें साहित्यिक रूपांतरण का नाम क्यूँ दिया जाता है ? इस शोध कार्य का मुख्य उद्देश्य अंतर-प्रतिकात्मक रूपांतरण के रूप में साहित्यिक कृतियों पर बनने वाली फिल्मों के रूपांतरण श्रेणी निर्धारण करना है। अर्थात किसी भी फिल्म को और किसी भी तरह के रूपांतरण को साहित्यिक कृति का रूपांतरण नहीं किया जा सकता। साहित्य से सिनेमा का रूपांतरण अनुवाद अनुशासन का एक प्रकार है। इस रूपांतरण के लिए नियम और सिद्धांत दिए गए हैं। हालाँकि इन बातों से यह नहीं कहा जा सकता कि किसी भी साहित्य के सिनेमा रूपांतरण के पहले इन सिद्धांतों को पढ़ना जरूरी है लेकिन यह जरूर कहा जा सकता है कि किस तरह के रूपांतरण को वास्तव में साहित्यिक कृति का रूपांतरण माना जा सकता है।

यह शोध कार्य पांच आध्यायों में विभाजित है। पहले अध्याय में अंतरप्रतिकात्मक अनुवाद सिद्धांत को स्पष्ट किया गया है। इसके अंतर्गत विविध प्रतीक विज्ञानियों के सिद्धांतों का उल्लेख किया गया है। अनुवाद भाषा विज्ञान के एक अनुप्रयक्त पक्ष के रूप में संबंधित है। इस लिए इस अध्याय में भाषा को समझाते हुए, भाषा विज्ञान, इसकी विविध शाखाओं, भाषा के विविध अंगों आदि को भी स्पष्ट किया गया है। अनुवाद में अंतर-प्रतिकात्मक अनुवाद के विकास और संबंध को स्पष्ट किया गया है। इसके अतिरिक्त शोध कार्य की प्रकल्पना, शोध प्रविधि, शोध प्रश्न, साहित्यिक समीक्षा, शोध क्षेत्र विस्तार और शोध की नवीनता आदि को भी स्पष्ट किया गया है।

दूसरा अध्याय हिंदी सिनेमा के अंतरप्रतिकात्मक रूपांतरण के इतिहास से संबंधित है। अर्थात हिंदी सिनेमा के प्रारंभिक चरण से लेकर वर्तमान समय में वे सभी फिल्में जिन्हें साहित्यिक कृतियों के रूपांतरण के रूप में माना जाता है, सर्वेक्षण करते हुए इन फिल्मों की एक संदर्भ सूची दी गई है। इसके अतिरिक्त इस अध्याय में हिंदी सिनेमा के क्रमिक विकास को रेखांकित किया गया है। हिंदी रंगमंच लेकर हिंदी सिनेमा के विकास के समय तक शेक्सपियर के साहित्य का किस रूप में रूपांतरण किया गया है इस विषय को भी स्पष्ट किया गया है। इसके साथ-साथ शेक्सपियर का संक्षित परिचय भी दिया गया है। शेक्सपियर के साहित्य के माध्यम से हिंदी रंगमंच के विकास और अनुवाद रूप में संबंधित रंगमंच के इतिहास को भी स्पष्ट किया गया है। इस अध्याय के अंतर्गत शेक्सपियर के नाटकों पर बनी हिंदी फिल्मों की सूची भी शामिल की गई है।

तीसरे अध्याय के अंतर्गत शेक्सपियर के साहित्य पर रूपांतरण रूप में बनने वाली फिल्मों का साहित्य और सिनेमा के रूप में तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। इस अध्याय के अंतर्गत शेक्सपियर के नाटकों पर रूपांतरण रूप में बनी उन फिल्मों को लिया गया है जो एक मात्र रूपांतरण है। इनमें *किंग लियर* नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म सफ़ेद खून, द *मर्चेन्ट ऑफ वेनिस* पर आधारित हिंदी फिल्म *दिल फ़रोश* और *जालिम सौदागर*, *एन्टोनी एंड क्लियोपेट्रा* पर आधारित हिंदी फिल्म *काफिरे इश्क़*, *मेज़र फॉर मेज़र* पर आधारित हिंदी फिल्म *पाक दामन*, और द *टेमिंग ऑफ द श्रू* पर बनी कुल आठ फिल्मों का तुलनात्मक अध्ययन किया गया है।

चौथे अध्याय के अंतर्गत द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* और *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित हिंदी फिल्मों को शामिल किया गया है। इन फिल्में में द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* पर बनी दो फिल्में *दो दूनी चार* और *अंगूर* का तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। *रोमियो एंड जूलियट* पर बनी लगभग सात फिल्मों का तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। हालांकि ये सभी फिल्में इन नाटकों का समतुल्य रूपांतरण नहीं है। इसीलिए इस अध्याय के माध्यम से यह समझा जा सकता है कि किन फिल्मों को नाटक का समतुल्य रूपांतरण माना जाए।

पांचवे अध्याय के अंतर्गत शेक्सपियर के नाटक *अ मिड समर नाइट्स ड्रीम* पर बनी फिल्म *10एमएल लव* और विशाल भारद्वाज द्वारा निर्मित हिंदी फिल्में जैसे *मैकबेथ* नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म मक़बूल, *ओथेल्लो* नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म ओंमकारा और *हैमलेट* नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म हैदर को शामिल किया गया है। *हैमलेट* नाटक पर हिंदी सिनेमा में कई फिल्में बनीं हैं। इसलिए इन फिल्मों को इनके प्रस्तुति क्रम के अनुसार रखते हुए ही इनका तुलनात्मक अध्ययन किया गया है।

विषय सूची

विषय सूची

(Content)

आभार **I-II**

विषय प्रवेश **III-V**

विषय सूची **VI-XII**

प्रथम अध्याय - अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत **01-37**

1.1. परिचय

1.2. भाषा

1.3. संकेतविज्ञान

1.3.1 चार्ल्स सेंडर्स पियर्स

1.3.2 फरिनांद द सस्यूर

1.3.3 जेकब वोन यूक्स्कुल

1.3.4 वलेंतिन वोलोशिनोव

1.3.5 लुइस ह्जेल्म्स्लेव

1.3.6 चार्ल्स डब्ल्यू. मूरिस

1.3.7 रोलां बार्थ्स

1.3.8 एल्गिर्ड्स जुलिएन ग्रेम्स

1.3.9 थॉमस सेबोक

1.3.10 यूरी लोटमैन

1.3.11 क्रिश्चियन मेट्ज़

1.3.12 उम्बेर्तो एको

1.4 अनुवाद

1.5 अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत

1.6 शोध प्रविधि

1.7 शोध की परिकल्पना

1.8 शोध की नवीनता

1.9 शोध क्षेत्र

1.10 शोध प्रश्न

1.11 साहित्यिक समीक्षा

1.12 शोध की वर्तमान स्थिति

1.13 निष्कर्ष

अध्याय दो- हिंदी में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद का इतिहास: साहित्य और सिनेमा के विशेष संदर्भ में **38-83**

2.1 परिचय

2.2 सिनेमा का विकास

2.3 सिनेमा का भारतीय परिदृश्य

2.3.1 हिंदी मूक सिनेमा का दौर

2.3.2 हिंदी सवाक सिनेमा का दौर

2.4 हिंदी सिनेमा के विकास में अंतरप्रतिकात्मक फिल्मों की भूमिका

2.5 अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद रूप में हिंदी सवाक फिल्में

2.6 शेक्सपियर का परिचय

2.7 शेक्सपियर का भारतीय परिदृश्य

2.8 शेक्सपियर के नाटकों पर आधारित हिंदी फिल्में

2.9 निष्कर्ष

अध्याय तीन- शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: किंग लियर, द मर्चेन्ट ऑफ वेनिस, एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा, मेजर फॉर मेजर और द टेमिंग ऑफ द श्रू नाटकों पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में **84-137**

3.1 परिचय

3.2 *किंग लियर (King Lear)*

3.2.1 नाटक का पात्र परिचय

3.2.2 नाटक का कथानक

3.2.3 *किंग लियर* पर आधारित फिल्म *सफ़ेद खून*

3.2.4 नाटक व फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन

3.2.5 फिल्म समीक्षा

3.2.6 निष्कर्ष

3.3 द मर्चेन्ट ऑफ वेनिस

3.3.1 नाटक का पात्र परिचय

3.3.2 नाटक का कथानक

3.3.3 द मर्चेन्ट ऑफ वेनिस पर आधारित फिल्म दिल फ़रोश और जालिम सौदागर एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा

3.4 एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा

3.4.1 नाटक का पात्र परिचय

3.4.2 नाटक का कथानक

3.4.3 एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा पर आधारित फिल्म काफिरे इश्क

3.5 मेजर फॉर मेजर

3.5.1 नाटक का पात्र परिचय
3.5.2 नाटक का कथानक
3.5.3 मेजर फॉर मेजर पर आधारित फिल्म पाक दामन
3.5.4 फिल्म का पात्र परिचय
3.5.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
3.5.6 नाटक व फिल्म के बीच तुलनात्मक अध्ययन
3.5.7 फिल्म समीक्षा
3.5.8 निष्कर्ष
3.6 द टेमिंग ऑफ द श्रू
3.6.1 नाटक का पात्र परिचय
3.6.2 नाटक का कथानक
3.6.3 द टेमिंग ऑफ द श्रू पर आधारित फिल्म हठीली दुल्हन
3.6.4 द टेमिंग ऑफ द श्रू पर आधारित फिल्म चोरी-चोरी
3.6.5 फिल्म का पात्र परिचय
3.6.6 फिल्म का संक्षित कथानक
3.6.7 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
3.6.8 फिल्म समीक्षा
3.7 द टेमिंग ऑफ द श्रू पर आधारित फिल्म जंगली
3.7.1 फिल्म का पात्र परिचय
3.7.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
3.7.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
3.7.4 फिल्म समीक्षा
3.8 द टेमिंग ऑफ द श्रू पर आधारित फिल्म मनचली
3.8.1 फिल्म का पात्र परिचय
3.8.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
3.8.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
3.8.4 फिल्म समीक्षा
3.9 द टेमिंग ऑफ द श्रू पर आधारित फिल्म पोंगा पंडित
3.9.1 फिल्म का पात्र परिचय
3.9.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
3.9.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
3.9.4 फिल्म समीक्षा
3.10 द टेमिंग ऑफ द श्रू पर आधारित फिल्म नौकर बीबी का
3.10.1 फिल्म का पात्र परिचय

3.10.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
3.10.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
3.10.4 फिल्म समीक्षा
3.11 द टेमिंग ऑफ द श्रू नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म बेताब
3.11.1 फिल्म का पात्र परिचय
3.11.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
3.11.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
3.11.4 फिल्म समीक्षा
3.12 द टेमिंग ऑफ द श्रू पर आधारित फिल्म मर्द
3.12.1 फिल्म का पात्र परिचय
3.12.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
3.12.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
3.12.4 निष्कर्ष

अध्याय चार- शेक्सपियर के नाटकों का अंतर-प्रतिकात्मक अनुवाद: द कॉमेडी ऑफ एरर्स और रोमियो एंड जूलियट नाटकों पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में 138-192

4.1 परिचय
4.2 द कॉमेडी ऑफ एरर्स
4.2.1 नाटक का पात्र परिचय
4.2.2 नाटक का कथानक
4.2.3 द कॉमेडी ऑफ एरर्स पर आधारित फिल्म दो दूनी चार
4.2.4 फिल्म का पात्र परिचय
4.2.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.2.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.2.7 फिल्म समीक्षा
4.3 द कॉमेडी ऑफ एरर्स पर आधारित फिल्म अंगूर
4.3.1 फिल्म का पात्र परिचय
4.3.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.3.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.3.4 निष्कर्ष
4.4 रोमियो एंड जूलियट
4.4.1 नाटक का पात्र परिचय
4.4.2 नाटक का कथानक
4.4.3 रोमियो एंड जूलियट पर आधारित फिल्म आन

4.4.4 फिल्म का पात्र परिचय
4.4.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.4.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.4.7 फिल्म समीक्षा
4.5 रोमियो एंड जूलियट पर आधारित फिल्म एक दूजे के लिए
4.5.1 फिल्म का पात्र परिचय
4.5.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.5.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.5.4 फिल्म समीक्षा
4.6 रोमियो एंड जूलियट पर आधारित फिल्म क़यामत से क़यामत तक
4.6.1 फिल्म का पात्र परिचय
4.6.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.6.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.6.4 फिल्म समीक्षा
4.7 रोमियो एंड जूलियट पर आधारित फिल्म इश्कजादे
4.7.1 फिल्म का पात्र परिचय
4.7.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.7.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.7.4 फिल्म समीक्षा
4.8 रोमियो एंड जूलियट पर आधारित फिल्म इश्क
4.8.1 फिल्म का पात्र परिचय
4.8.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.8.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.8.4 फिल्म समीक्षा
4.9 रोमियो एंड जूलियट पर आधारित फिल्म गलियों की रासलीला रामलीला
4.9.1 फिल्म का पात्र परिचय
4.9.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.9.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.9.4 फिल्म समीक्षा
4.10 रोमियो एंड जूलियट पर आधारित फिल्म जिगरिया
4.10.1 फिल्म का पात्र परिचय
4.10.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
4.10.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
4.10.4 फिल्म समीक्षा

4.11 निष्कर्ष

अध्याय पांच- शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: अ मिड समर नाइट्स ड्रीम, मैकबेथ, ओथेल्लो और हैमलेट पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में **193-242**

5.1 परिचय

5.2 अ मिड समर नाइट्स ड्रीम

5.2.1 नाटक का पात्र परिचय

5.2.2 नाटक का कथानक

5.2.3 अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम पर आधारित फिल्म 10 एमएल लव

5.2.4 फिल्म का पात्र परिचय

5.2.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक

5.2.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन

5.2.7 निष्कर्ष

5.3 मैकबेथ

5.3.1 नाटक का पात्र परिचय

5.3.2 नाटक का कथानक

5.3.3 मैकबेथ पर आधारित फिल्म मक़बूल

5.3.4 फिल्म का पात्र परिचय

5.3.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक

5.3.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन

5.3.7 निष्कर्ष

5.4 ओथेल्लो

5.4.1 नाटक का पात्र परिचय

5.4.2 नाटक का कथानक

5.4.3 ओथेल्लो नाटक पर आधारित फिल्म ओंकारा

5.4.4 फिल्म का पात्र परिचय

5.4.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक

5.4.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन

5.4.7 निष्कर्ष

5.5 हैमलेट

5.5.1 नाटक का पात्र परिचय

5.5.2 नाटक का कथानक

5.5.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन

5.6 हैमलेट पर आधारित फिल्म हैमलेट

5.6.1 फिल्म का पात्र परिचय
5.6.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
5.6.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
5.6.4 फिल्म समीक्षा
5.7 हैमलेट नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म आशा
5.7.1 फिल्म का पात्र परिचय
5.7.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
5.7.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
5.7.4 समीक्षा
5.8 हैमलेट पर आधारित फिल्म हैदर
5.8.1 फिल्म का पात्र परिचय
5.8.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक
5.8.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन
5.8.4 समीक्षा
निष्कर्ष **243-245**
संदर्भ ग्रंथ सूची **246-269**

अध्याय- एक

अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत

अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत

(Theory of Inter-semiotic Translation)

1.1 परिचय (Introduction)

भाषा मानव के विचारों की अभिव्यक्ति का एक माध्यम है। भाषा प्रकट करने की शक्ति अथवा एक नियोजित क्रम में अपने भावों और विचारों को अभियक्त करने की क्षमता की विशेषता के कारण ही मानव को अन्य प्राणियों व जीव-जंतुओं के समूह से अलग समझा जाता है। इसकी गणना एक विकसित प्राणी के रूप में की जाती है। मानव एक ऐसा प्राणी है जिसमें जानने, समझने और प्रतिक्रिया करने के साथ-साथ अपनी बात को कहने की भी शक्ति होती है। इस शक्ति के माध्यम से जो सार्थक व अर्थवान ध्वनि निकलती है उसे भाषा की श्रेणी में रखा जाता है। भाषा के वैज्ञानिक अध्ययन की शाखा को भाषाविज्ञान कहा जाता है। इसके अंतर्गत भाषा की उत्पत्ति, विकास, भाषा की संरचना, विशेषता, और इससे संबंधित अन्य दूसरे महत्त्वपूर्ण बिंदुओं का अध्ययन किया जाता है। भाषा विज्ञान के अंतर्गत ही प्रतीक विज्ञान का अध्ययन होता है। यह अध्याय अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत पर आधारित है। इसके अंतर्गत अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद को इसके विकास के चरणगत रूप में स्पष्ट किया गया है। अनुवाद में इसका स्थान और भाषा विज्ञान के एक अनुप्रयुक्त पक्ष के रूप में अनुवाद के विकास को भी स्पष्ट किया गया है। इसके अतिरिक्त इस अध्याय में लगभग सभी प्रसिद्ध प्रतीक विद्वानों और इनकी रचनाओं और सिद्धांतों पर चर्चा किया गया है। यह अध्याय पूर्णतः अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत और इसके विकास पर आधारित है।

भाषा विज्ञान की एक उप-शाखा के रूप में प्रतीक विज्ञान का अध्ययन होता है। इसके शुरुआत का श्रेय प्रसिद्द भाषाविज्ञानी चार्ल्स सेंद्रे पियरे को जाता है। फर्डिनांड दी. सस्यूर को इसके सुचारू विस्तार का श्रेय दिया जाता है। इन्होंने ही भाषा को एक प्रतीक के रूप में स्थापित किया और इसकी संरचना व रुपरेखा को प्रतीकों के माध्यम से स्पष्ट किया। इस क्षेत्र में चार्ल्स सेंद्रे पियरे का नाम सस्यूर के पश्चात् याद किया जाता है। इन्होंने भाषावैज्ञानिक सिद्धांतों को प्रतीक सिद्दांतों के सिद्धांत रूप में ही स्थापित किया। भाषा विज्ञान के एक उप-शाखा के रूप में अनुवाद का अध्ययन होता है। अनुवाद के

अंतर्गत प्रतीक सिद्धांत के हवाले से अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत का विकास हुआ। अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत को अनुवाद के क्षेत्र में लाने का श्रेय प्रसिद्द अनुवाद शास्त्री रोमन याकोब्सन को दिया जाता है। इन्होंने पियरे द्वारा विकसित और सस्यूर द्वारा स्थापित प्रतीक विज्ञान के सिद्धांत को अनुवाद के क्षेत्र में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत के रूप में स्थापित किया। रोमन याकोब्सन ने अनुवाद के तीन प्रकार बताए थे। इसके अंतर्गत क्रमशः अंतःभाषी अनुवाद, अंतरभाषी अनुवाद और अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद आते हैं। इनके अनुसार अंतरभाषी अनुवाद ही अनुवाद के अंतर्गत सर्वाधिक विकसित और स्वीकृत प्रकार है। इन्होंने अंतरभाषी अनुवाद को अनुवाद का वास्तविक प्रकार माना है और इसे ही पूर्ण अनुवाद प्रकार की श्रेणी अंतर्गत रखा है। अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की व्यख्या थोड़ी जटिल है। इसकी जटिलता का मुख्य कारण इसका कम प्रयोग किया जाना और इस पर कम काम का होना है। रोमन याकोब्सन वह पहले व्यक्ति थे जिन्होंने अनुवाद के इस प्रकार पर चर्चा की और इसे अनुवाद के एक प्रकार के रूप में स्थापित किया।

अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद पर चर्चा करते हुए यदि हम देखें तो अनुवाद के इस प्रकार का इतिहास सर्वाधिक प्राचीन है। जैसे भाषा को प्रतीकों की व्यवस्था के रूप में स्वीकार किया जाता है। भाषा के ये प्रतीक यादृच्छिक होते हैं। इनकी मान्यता एक सामाजिक समूह द्वारा निर्धारित होती है। अलग-अलग सामाजिक समूहों में इनका भाषिक नाम बदलता जाता है। भाषा का सबसे पहले उद्गम मानव मस्तिष्क में होता है। अर्थात् सर्वप्रथम हम किसी भी बात को अथवा किसी भी वाक्य को अपने दिमाग में तैयार करते हैं, उसे क्रमबद्ध करते हैं और साथ-साथ यह परिक्षण भी करते हैं कि वह अर्थयुक्त है कि नहीं। फिर इन सभी प्रक्रियाओं के बाद हम उसे अपने मुख से उच्चरित करते हैं। इस प्रकार भाषा एक प्रतीक है और यह क्रमशः अनुदित और अंतरित होते हुए उच्चरित होती है। ये सभी सोपान अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की विशेषताएं हैं। अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के अंतर्गत हम एक भाषिक प्रतीक का दूसरे भाषिक प्रतीक के रूप में अनुवाद करते हैं। जैसे किसी लिखित पाठ का अनुवाद रूप में फिल्मांकन करना, किसी के विचारों की पेंटिंग के रूप में चित्र तैयार करना अथवा किसी लिखित कहानी का किसी चित्रात्मक शैली के माध्यम से रूपांतरण करना। ये सभी विशेषताएं अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के अंतर्गत आती हैं।

अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के इतिहास को देखने और जानने का प्रयत्न किया जाए तो इसका इतिहास बहुत प्राचीन है। इसका इतिहास सर्वाधिक समृद्ध रहा है। यह मानव के विकास के इतिहास से जुड़ा हुआ है। प्राचीन काल में पाषण युग से लेकर आधुनिक काल तक में मानव अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति किसी न किसी रूप में करता रहा है। पाषण काल में पत्थरों पर किए गए विभिन्न प्रकार की चित्रकारी, पत्थरों की शिल्पकारी आदि इसके उदाहरण हैं। इनमें अजंता, एलोरा की गुफाएं आदि विश्व प्रसिद्द हैं। विभिन्न प्रकार के पत्थरों से निर्मित आकृतियां आदि भी इसके उदाहरण हैं। आधुनिक काल में यूरोपीय संस्कृति में रेनेसांस का समय सबसे महत्त्वपूर्ण रहा है। इस दौर के कलाकारों और शिल्पकारों की सृजनाएं विश्व प्रसिद्ध हैं। इन्होंने अपनीचित्रकारी, शिल्पकारीआदि के माध्यम से अपने विचारों को फैलाया और तत्कालीन समाज व राजनीति का खंडन किया। यूरोपीय संस्कृति में चौदहवीं से सोलहवीं शताब्दी का समय तत्कालीन परिस्थितयों में हुए बदलाव की वजह से बहुत महत्त्वपूर्ण है। इस बदलाव का माध्यम अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद ही था। इस प्रकार यदि गौर किया जाए तो अनुवाद का यह माध्यम सर्वाधिक प्राचीन है और सबसे अधिक प्रचलित भी रहा है। वर्तमान समय में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के अंतर्गत ऑडियो-विडिओ रूपांतरण को सर्वाधिक महत्त्व मिला है। इसके अंतर्गत किसी लिखित पाठ का रूपांतरण फिल्मों के रूप में किया जा रहा है। अनुवाद के इस माध्यम का विकास कई रूपों में अद्भुत है। जैसे किसी लिखित पाठ का अध्ययन कोई एक ही व्यक्ति एक बार में कर सकता है लेकिन इस पाठ पर निर्मित फिल्म को एक बार में बहुत से लोग देख सकते हैं। इस फिल्म के माध्यम से एक बार में बहुत से दर्शकों को जोड़ा जा सकता है। इस प्रकार उस लिखित पाठ का अधिक से अधिक प्रचार-प्रसार इस माध्यम द्वारा हो सकता है। इस माध्यम से किसी पाठ के संदेश को एक बार में ही अधिक से अधिक लोगों तक पहुंचाया जा सकता है। साथ ही साथ फिल्म का प्रभाव भी किसी भी समाज या व्यक्ति के ऊपर किसी पुस्तक से अधिक देखा जा सकता है।

1.2 भाषा (Language)

भाषा को एक साधन के रूप में स्वीकार किया जाता है। इसके माध्यम से मानव अपने विचारों और भावों को प्रकट करता है। भाषा विज्ञान के सिद्धांत के अनुसार इसके अंतर्गत केवल भाषा के उसी भाग का अध्ययन-अध्यापन किया जाता है जो सार्थकता लिए हुए होती है। अर्थात् भाषा का निरर्थक रूप इसके

क्षेत्र से बाहर है। भाषा का क्षेत्र बहुत विस्तृत है। सभी प्राणी किसी न किसी रूप में अपने समूह के अंतर्गत किसी ना किसी भाषा का प्रयोग अनिवार्य रूप में करते हैं, लेकिन भाषा विज्ञान के अंतर्गत केवल मानव मुख से उच्चारित सार्थक ध्वनियों का अध्ययन किया जाता है। भाषा की संरचना और इसके स्वरुप को समझने हेतु कुछ प्रसिद्द भाषाविज्ञानियों द्वारा दी गई परिभाषाएं निम्नलिखित हैं...

एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटेनिका के अनुसार "भाषा को मानव मुख से उच्चरित यादृच्छिक ध्वनि प्रतीकों की संरचना के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। इसके माध्यम से मानव प्राणी एक सामाजिक अंग के रूप में किसी संस्कृति आदि में अपनी सहभागिता करता है और अपने विचारों को प्रकट करता है।"[1] इस परिभाषा के माध्यम से यह प्रकट होता है कि भाषा के अंतर्गत सिर्फ वही भाषा आ सकती है जो मानव मुख से उच्चरित हो। इसके अंतर्गत किसी अन्य प्राणी या जीव की भाषा का अध्ययन नहीं किया जा सकता है। ना ही मानव की आंगिक चेष्टाओं को भाषा के अंतर्गत स्वीकार किया जाता है। भाषा रूप में वही प्रतीक स्वीकार किये जा सकते हैं जो मानव मुख से उच्चरित हों और जिनका प्रयोग किसी सामाजिक और सांस्कृतिक समूह के अंतर्गत किया जाता हो। अर्थात् जिस भाषा को जानने समझने वाले हों। जिस भाषा का प्रयोग संभव हो।

प्रसिद्द भाषा विज्ञानी ब्लाख तथा ट्रेगर ने भाषा की परिभाषा देते हुए लिखा है कि "भाषा यादृच्छिक ध्वनि प्रतीकों की वह व्यवस्था है जिसके माध्यम से किसी समाज का समूह आपस में संपर्क करता है"[2] इस परिभाषा के अंतर्गत भी भाषा की उसी रूप में व्याख्या की गई है। यहां एक बात महत्त्वपूर्ण है कि भाषा यादृच्छिक ध्वनि प्रतीकों की व्यवस्था है। जिसके कारण यह किसी एक सामाजिक समूह के लिए जिस रूप में स्वीकार्य होती है, यह आवश्यक नहीं कि दूसरे सामाजिक समूह के अंतर्गत भी उसी रूप में स्वीकार की जाए। भाषा की यादृच्छिक गुण के कारण ही इसके एक ही प्रतीक को अलग-अलग संकेतों के माध्यम से जाना समझा जाता है। जैसे कि- बिल्ली एक शब्द है। इसका अर्थ है- एक मध्यम आकार का जानवर, जिसके चार पैर और एक पूंछ होती है और जिसको आसानी से पालतू

---

[1]Language may be defined as an arbitrary system of vocal symbols by means of which, human beings, as members of a social group and participants in culture interact and communicates. (Encyclopedia Britannica)
भाषा विज्ञान, डॉ. भोला नाथ तिवारी, पृष्ठ संख्या- 2.

[2]A language is a system of arbitrary vocal symbols by means of which a society group cooperates. Bloch & Trager (Outline of Linguistics Analysis)
Language and Linguistics an introduction, John Lyons, page no- 4.

बनाया जाता है। अब इस बिल्ली शब्द के माध्यम से जिस प्रतीक का बोध हिंदी भाषा के अंतर्गत किया जाता है ठीक उसी प्रतीक बोध के लिए दूसरी भाषाओं में दूसरे शाब्दिक प्रतीकों का प्रयोग किया जाता है। भाषा के इस प्रतीकों की भिन्नता और अर्थ बोध के गुण को ही यादृच्छिकता कहा जाता है। इसी कारण यह आवश्यक नहीं कि कोई एक सामाजिक समूह जिस यादृच्छिक ध्वनि प्रतीक के माध्यम से संपर्क करता हो और अपने भावों को प्रकट करता हो ठीक उसी संकेत का प्रयोग किसी दूसरे सामाजिक समूह के बीच स्वीकार्य हो।

प्रसिद्द भाषा शास्त्री चाम्सकी ने भाषा की परिभाषा देते हुए लिखते हैं कि "मैं भाषा को वाक्यों के एक संबद्ध संरचना के रूप में स्वीकार कर सकता हूं जिसमें की निर्धारित तत्त्व सम्मिलित होते हैं "[3] भाषा विज्ञान के अंतर्गत चाम्सकी का नाम बहुत ही प्रसिद्द भाषाशास्त्री के रूप में स्वीकार किया जाता है। ये भाषा के संरचनात्मक सिद्धांत से जुड़े हुए हैं और इसी कारण यह भाषा को प्रतीकों की एक संरचना रूप में स्वीकार करते हैं। इनका मानना है कि भाषा मूर्त या अमूर्त प्रतीकों की एक संरचना होती है। जिसके अंतर्गत भाषा के विविध अंग जैसे वाक्य, शब्द, रूप, रूपिम और ध्वनियों का एक क्रम होता है जो कि निर्धारित होता है। इन ध्वनियों के क्रमानुसार संरचना से जुड़ कर ही किसी भाषा का निर्माण हो सकता है। भाषा के अध्ययन से यह ज्ञात होता है कि भाषा यादृच्छिक ध्वनि प्रतीकों की एक संरचना है जिसके अंतर्गत भाषा के विविध स्तरों का स्थान निर्धारित होता है जैसे प्रोक्ति, वाक्य, पद, शब्द, रूप, रूपिम और ध्वनि। भाषा की सबसे छोटी इकाई के रूप में ध्वनि को स्वीकार किया जाता है। किसी भी भाषा के लिया भाषा रूप में स्थापित होने हेतु यह अनिवार्य है कि वह भाषा मानव मुख से उच्चरित हो और उसका किसी सामाजिक समूह द्वारा प्रयोग किया जाता हो।

1.2.1- भाषा विज्ञान (Linguistics)

भाषा का अध्ययन जिस विज्ञान के अंतर्गत किया जाता है उसको भाषा विज्ञान कहा जाता है। भाषा विज्ञान के माध्यम से किसी सामाजिक समूह द्वारा प्रयोग की जाने वाली भाषा का विस्तृत वैज्ञानिक अध्ययन किया जाता है। भोलानाथ तिवारी के अनुसार "भाषाविज्ञान वह विज्ञान है जिसमें भाषा अथवा

---

[3] I will consider a language to be a set (finite or infinite) of sentences, each finite in length and constructed out of a finite set of elements. Chomsky (Syntactic Structure)

Language and Linguistics an introduction, John Lyons, page no- 7.

भाषाओं का एककालिक, बहुकालिक, तुलनात्मक, व्यतिरेकी अथवा अनुप्रयोगिक अध्ययन विश्लेषण तथा तद्विषयक सिद्धांतों का निर्धारण किया जाता है।"[4] इस परिभाषा के अंतर्गत ही भाषा विज्ञान के जो विविध प्रकार हैं, जो विविध क्षेत्र विशेष हैं उनका भी उल्लेख किया गया है। भाषा विज्ञान के विविध क्षेत्रों के रूप में इसके विविध प्रकार निम्नलिखित हैं...

सामान्य भाषाविज्ञान (General Linguistics) इसके अंतर्गत भाषा का विकास क्रम, क्षेत्र विशेष व स्थान विशेष के कारण इनमें होने वाले परिवर्तन के कारणों का अध्ययन, भाषा के विकास के कारण, भाषा की विशेषताएं, मानव भाषा और मानव से अलग भाषाओं के विभेद और इसका कारण, विविध भाषाओं का ध्ययान और इनकी बोलियों आदि का अध्ययन किया जाता है।

वर्णात्मक भाषाविज्ञान (Descriptive Linguistics) इसके अंतर्गत किसी भी भाषा के व्याकरण से संबंधित पक्ष का विस्तृत अध्ययन किया जाता है।

एककालिक और बहुकालिक भाषाविज्ञान (Synchronic and Diachronic Linguistics) भाषाविज्ञान की इस शाखा का जन्म प्रसिद्ध भाषाशास्त्री सस्यूर से माना जाता है। इन्होंने ही इसे सिनक्रोनिक और डाईक्रोनिक भाषाविज्ञान जैसा नाम दिया था। इसके अंतर्गत एककालिक अध्ययन के दौरान किसी भाषा के एक कालबिंदु को विशेष को आधाराब बनाकर अध्ययन किया जाता है। बहुकालिक अध्ययन के अंतर्गत किसी एक भाषा के विविध कालखंडों के विविध रूपों का अध्ययन किया जाता है। इसके अंतर्गत भाषाओं का विस्तृत और बहुत ही सूक्ष्म अध्ययन किया जाता है। भाषाविज्ञान के इस शाखा के अंतर्गत ही संरचनात्मक भाषाविज्ञान, रूपांतर प्रजनक व्याकरण का भी विकास हुआ और इनका भी अध्ययन इसी के अंतर्गत किया जाता है।

तुलनात्मक अथवा व्यतिरेकी भाषाविज्ञान (Comparative or Contrastive Linguistics) भाषाविज्ञान की इस शाखा का विकास 18वीं-19वीं शताब्दी के मध्य हुआ था। इसके अंतर्गत एक से अधिक भाषाओं का परस्पर तुलनात्मक अध्ययन किया जाता है। इन भाषाओं के बीच समानता और असमानता के बिंदुओं का भी विवेचन विश्लेषण किया जाता है। व्यतिरेकी अध्ययन के अंतर्गत एकाधिक भाषाओं के बीच जो विभेद होते हैं उनका अध्ययन किया जाता है।

---

[4] भाषा विज्ञान, डॉ. भोला नाथ तिवारी, पृष्ठ संख्या- 20.

सैद्धांतिक अथवा अनुप्रयुक्त भाषाविज्ञान (Theoretical or Applied Linguistics) इसके अंतर्गत भाषा विषयक विभिन्न सिद्धांतों का अध्ययन किया जाता है। अनुप्रयुक्त भाषाविज्ञान के अंतर्गत भाषा के विभिन्न अनुप्रयोगिक पक्षों का अध्ययन किया जाता है। इस अनुप्रयोग के कारण इसकी विभिन्न शाखाओं का अलग-अलग अनुशासनों के रूप में भी अध्ययन किया जाता है। अनुप्रयुक्त भाषाविज्ञान के विभिन्न शाखाओं के नाम निम्नलिखित है...

भाषा शिक्षण (Language Teaching) इसके अंतर्गत किसी भी भाषा की शिक्षण प्रक्रिया का अध्ययन किया जाता है। किसी भी भाषा सीखने की प्रक्रिया में जो समानताएं और विषमताएं प्रकट होती है उनका अध्ययन भाषा शिक्षण के अंतर्गत किया जाता है।

कोश विज्ञान (Lexicology) इसके अंतर्गत किसी एक भाषा के विकास क्रम से लेकर इसके उपयोग के विकसित रूप तक आने और इसकी उपस्थिती तक के चरण का अध्ययन किया जाता है। इसमें भाषाओं का विविध प्रकार के कोशों का निर्माण किया जाता है। इस प्रकार के कोशों का विशेष महत्त्व होता है। इसमें किसी भाषा के विविध रूपों से संबंधित शब्दों का कोश निर्माण किया जाता है।

शैली विज्ञान (Stylistics) इसके अंतर्गत भाषा का शैली वैज्ञानिक अध्ययन किया जाता है। एक ही भाषा में लिखने वाले लेखकों एवं कवियों की भाषा में उनकी कुछ शैलीगत विशेषताएं होती हैं। इनके आधार पर ही उस लेखक या कवि को चिन्हित किया जाता है। शैली के आधार पर ही किसी भी लेखक या कवि को पढ़ते हुए बताया जा सकता है कि यह अमुक लेखक या कवि की रचना है। अनुप्रयुक्त भाषाविज्ञान के अंतर्गत लेखन की इस शैली का अध्ययन शैलीविज्ञान के अंतर्गत किया जाता है।

अनुवाद (Translation) इसके अंतर्गत विविध प्रकार के अनुवाद सिद्धांतों का अध्ययन किया जाता है। किसी भाषा के सीखने की प्रक्रिया में अनुवाद किस रूप में सहायक हो सकता है इस विषय का अध्ययन इसके अंतर्गत किया जाता है। अनुवाद के अंतर्गत मशीनी अनुवाद इसका सबसे महत्त्वपूर्ण पक्ष है। इसके अंतर्गत मशीनी भाषा के विकास में अनुवाद के महत्त्व का अध्ययन किया जाता है।

समाजभाषाविज्ञान (Sociolinguistics) इसके अंतर्गत भाषा के सामाजिक पक्ष और प्रभाव का अध्ययन किया जाता है। किसी भी भाषा को बोलने वाले समाज पर पड़ने वाले भाषाई प्रभावों आदि का अध्ययन-विश्लेषण इसके अंतर्गत किया जाता है।

मनोभाषाविज्ञान (Psycholinguistics) इसके अंतर्गत भाषा के मानसिक पक्ष का अध्ययन किया जाता है। किसी भी भाषा के मष्तिस्क में उत्पन्न होने से लेकर आकार ग्रहण करने और प्रकट करने के मध्य मष्तिस्क किस प्रकार की प्रक्रियाओं से गुजरता है और उसकी क्या-क्या प्रतिकृया होती है आदि जैसे बिंदुओं का अध्ययन मनोभाषाविज्ञान के अंतर्गत किया जाता है।

भाषाविज्ञान के अंतर्गत भाषा के भाषिक पक्ष के अध्ययन हेतु इसके विविध शाखाएं हैं। इनके माध्यम से ही किसी भाषा का विस्तृत और व्यापक वैज्ञानिक अध्ययन किया जाता है। भाषाविज्ञान की ये शाखाएं निम्नलिखित हैं...

प्रोक्तिविज्ञान (Discourse) भाषा अध्ययन के क्रम में भाषा की सबसे बड़ी इकाई के रूप में प्रोक्ति को माना जाता है। किसी भी बात को पूर्ण रूप में स्पष्ट करने के लिए जिन वाक्यों का प्रयोग किया जाता है, वाक्यों के उस पूरे समुच्चय को ही प्रोक्ति की संज्ञा दी जाती है। इसलिए कभी-कभी एक वाक्य ही एक प्रोक्ति रूप में होता है या फिर वाक्यों का समुच्चय भी एक प्रोक्ति हो सकता है। अंग्रेजी में इसके लिए डिसकोर्स (Discorse) शब्द का प्रयोग किया जाता है। भारतीय काव्यशास्त्री प्रोक्ति के लिए 'महावाक्य' शब्द का प्रयोग करते हैं।

अर्थविज्ञान (Semantics) भाषाविज्ञान की इस शाखा के अंतर्गत शब्द के अर्थ पर विचार किया जाता है। जैसे किसी शब्द का अर्थ उससे किस रूप में जुड़ा होता है ? उस शब्द का उस अर्थ से क्या संबंध होता है ? किसी भी शब्द के एक से अधिक अर्थ होते हैं, इस रूप में इस बिंदु का क्या आधार हो सकता है ? इस तरह के प्रश्नों का अध्ययन अर्थ विज्ञान पर आधारित होता है।

वाक्यविज्ञान (Syntactic) वाक्य को भाषा की मूलभूत और पूर्ण इकाई के रूप में स्वीकार किया जाता है। वाक्य विज्ञान के अंतर्गत किसी वाक्य का अध्ययन विश्लेषण किया जाता है। जैसे कि- पदक्रम, निकटस्थ अवयव, बाह्य संरचना, आतंरिक संरचना आदि का अध्ययन इसमें किया जाता है।

रूपविज्ञान (Morphology) वाक्य से छोटी इकाई के रूप में 'रूप' का अध्ययन किया जाता है। इसके अंतर्गत रूप के विविध प्रकार जैसे रूप, रूपिम, उपरूप, संरूप आदि का अध्ययन किया जाता

है। किसी भी वाक्य के बनने की प्रक्रिया में इसकी क्या भूमिका होती है ? इसका विवेचन विश्लेषण भी इसके अंतर्गत ही किया जाता है।

शब्दविज्ञान (Phonology) इसके अंतर्गत शब्द रचना, शब्दों की व्युत्पत्ति, शब्द का इतिहास आदि का अध्ययन किया जाता है।

ध्वनिविज्ञान (Phonetics) इसके अंतर्गत ध्वनि के उच्चारण, स्वर तथा व्यंजन भेद, वर्गीकरण, अक्षर, बलाघात, अनुतान, संधि संहिता आदि का अध्ययन किया जाता है।

भाषा विज्ञान के अंतर्गत इन सभी शाखाओं और उपशाखाओं का अध्ययन अनुप्रयुक्त भाषा विज्ञान के रूप में किया जाता है। संकेत विज्ञान का अध्ययन भी भाषा विज्ञान की अनुप्रयुक्त शाखा के रूप में ही होता है। संकेत विज्ञान का परिचय निम्नलिखित है ...

1.3 संकेतविज्ञान (Semiotics)

भाषा की संकल्पना को स्पष्ट करते हुए यह ज्ञाता होता है कि भाषा के व्यापक अध्ययन के लिए भाषा विज्ञान का अध्ययन किया जाता है। भाषा की परिभाषा में भाषा को यादृच्छिक प्रतीकों की संरचना रूप में स्वीकार किया जाता है। इस संरचना के अंतर्गत भाषा के प्रतीक रूप की सैद्धांतिक व्याख्या प्रसिद्द भाषा शास्त्री सस्यूर ने की थी। इन्होंने भाषा का प्रतीकों से जुड़े संबंधों को स्पष्ट किया। सस्यूर का यह सिद्धांत विस्तृत रूप में निम्नलिखित प्रकार से क्रमशः विकसित हुआ हैं:

1.3.1 चार्ल्स सेंडर्स पियर्स (Charles Sanders Peirce)

इनका जन्म 10 सितंबर सन् 1839 को और मृत्यु 19अप्रैल सन् 1914 को हुई थी। ये अमेरिकी मूल के एक प्रसिद्द दार्शनिक, तर्कशास्त्री, गणितज्ञ और वैज्ञानिक थे। इन्हें संकेत विज्ञानी के रूप में भी जाना जाता है। संकेत विज्ञान के क्षेत्र में ये पहले ऐसे व्यक्ति थे जिनसे संकेत विज्ञान की शुरुआत होती है। इनका नाम एक तर्कशास्त्री के रूप में विशेष रूप से जाना जाता है। इन्होंने तर्कशास्त्र को संकेतविज्ञान की एक संबद्ध शाखा के रूप में माना और इसकी संयुक्त रूप में शुरुआत की। इनके द्वारा स्थापित सिद्धांतों का प्रयोग विद्युतीय स्विचिंग सर्किट्स के विकास में किया गया और डिजिटल कंप्यूटर के विकास में भी इनके सिद्धांतों का उपयोग हुआ। इनके बारे में पॉल वेइस्स्से जो एक दार्शनिक थे सन् 1934 में यह कहा कि

"पियरे अमेरिका के सबसे बेहतरीन दार्शनिक और सबसे महान तर्कशास्त्री थे" [5] इन्होंने 'संकेत'(Semiosis) की व्याख्या किसी वस्तु की पहचान करने या किसी उद्देश्य, तर्क को निर्धारित करने अथवा किसी बिंदु को प्रभावित करने हेतु एक नियामक के रूप में प्रयुक्त होने वाके माध्यम के रूप में स्वीकार किया। संकेत किसी वस्तु या बिंदु की विवेचना करने या निर्वचन करने हेतु उपयुक्त होने वाला एक साधन है। संकेतों का उपयोग किसी भी चीज को तर्कपूर्ण ढंग से संरचनात्मक व्याख्या करने हेतु उपयोग किया जाता है। इस व्याख्या का बिंदु या उद्देश्य किसी भी वस्तु का गुण, कारण, नियम या उसका प्रकार्यात्मक पक्ष भी हो सकता है। इसके माध्यम से किसी भी बिंदु की तात्कालिक व्याख्या करना भी एक कारण हो सकता है। संकेत एक व्याख्या करने का माध्यम होता है और यह डायनामिक या त्वरित व्याख्या करना भी हो सकता है। प्रतीक के कई प्रकार के अर्थपूर्ण संबंध होते हैं। पियरे ने संकेत के अर्थ के पक्ष की और उसके वाक्य पक्ष की भी व्याख्या अपने स्पेक्युलेटिव व्याकरण के अंतर्गत की है। इन्होंने संकेत को एक प्रकार्यात्मक प्रतीक के रूप में स्वीकार किया है और जिसकी व्याख्या तर्क के माध्यम से की है और इसके अध्ययन पर बहस और चर्चाएं भी हुई हैं। पियरे ने 'Sign' की व्याख्या में लिखा है कि "एक प्रतीक, अथवा प्रस्तुतीकरण का माध्यम, एक ऐसा माध्यम या साधन होता है जिसके द्वारा किसी भी वस्तु की तरफ इशारा करने या संकेत करने का प्रयत्न करते हैं। इसमें कुछ स्वाभाविक गुण और क्षमताएं होती हैं। संकेत किसी व्यक्ति के तरफ संकेत करने के लिए प्रयोग किए जाते हैं। इनका उद्भव मष्तिष्क में होता है और यह व्यक्ति के हिसाब से समानता लिए होते हैं। वे संकेत जिनका हम उपयोग करते हैं उसे मैं विवेचना करने का पहला संकेत मनाता हूं। संकेत किसी ना किसी के लिए अनिवार्य रूप से संबंधित होते हैं यह पूर्णतः कोई उद्देश्य नहीं होता है, लेकिन संदर्भों के रूप में संकेत एक विचार होते हैं।"[6] पियरे संकेत को किसी चीज को प्रदर्शित करने का एक माध्यम रूप में मानते हैं। इनके अनुसार

---

[5]The most original and versatile of American philosopher and America's greatest logician.
https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce
Date- 16/12/2015, Time: 2:25 am.

[6]A sign or represent amen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign. That sign which it creats I call the interpret ant of the first sign. The sign stands for something, its object not in all respects, but in reference to a sort of idea.
https://en.wikipedia.org/wiki/Semiotics
Date- 16/12/2016, time- 2:27 am.

किसी परिणाम को प्राप्त करने के लिए संकेत एक ऐसा माध्यम है जिसके माध्यम से किसी चीज को प्रदर्शित किया जाता है। संकेत विज्ञान के क्षेत्र में पियरे का योगदान बहुत ही महत्त्व रखता है। इनको संकेत के शुरुआत का श्रेय दिया जाता है।

1.3.2 फरिनांद द सस्यूर (Ferdinand de Saussure)

इनका जन्म 26 नवंबर सन् 1857 को और मृत्यु 22 फरवरी 1913 को हुई थी। ये स्विस मूल के भाषाशास्त्री और प्रतीकशास्त्री थे। इनके विचारों से 20वीं शताब्दी के दौरान भाषाविज्ञान के क्षेत्र में और संकेत विज्ञान के क्षेत्र में कई प्रकार के क्रांतिकारी परिवर्तन हुए। इनको 20वीं शताब्दी के भाषा विज्ञान के जनक के रूप में जाना जाता है। संकेत विज्ञान के क्षेत्र में चार्ल्स सेंद्रे पियरे के बाद इनका नाम एक प्रसिद्द संकेत विज्ञानी के रूप में प्रसिद्ध है। इन्होंने भाषा विज्ञान के अतिरिक्त दर्शन शास्त्र, मनोविज्ञान, समाजविज्ञान और मानव विज्ञान के क्षेत्र में भी काम किया था। सस्यूर ने भाषा की व्याख्या एक संरचना के रूप में की थी। इनका मानना है कि भाषा यादृच्छिक प्रतीकों की एक संरचनात्मक प्रक्रिया है। इसमें प्रत्येक बिंदु की एक निर्धारित स्थिति होती है। जैसे भाषा का निर्माण क्रमशः ध्वनि, शब्द, अर्थ, रूप, पद, वाक्य और प्रोक्ति के रूप में होती है। ध्वनियों के मिलने से शब्दों का निर्माण होता है, शब्दों का अर्थयुक्त होना आवश्यक होता है। अर्थवान शब्दों के समुच्चय को रूप कहते हैं। एकाधिक रूपों के समुच्चय को पद कहा जाता हैं। एकाधिक पदों का समुच्चय वाक्य होता है और वाक्यों का समुच्चय प्रोक्ति। इस प्रकार भाषा एक संरचना है। इसमें प्रत्येक बिंदु का क्रम निर्धारित है। यही कारण है कि सस्यूर को संरचनात्मक भाषा विज्ञानी के रूप में भी जाना जाता है। इनका संबंध संरचनात्मक स्कूल से रहा है। इनको ही संरचनात्मक भाषाविज्ञान का जनक माना जाता है। संकेत विज्ञान के क्षेत्र में सस्यूर के सिद्धांत को सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण माना जाता है। इन्होंने संकेत के अध्ययन हेतु दो बिंदुओं को आधारभूत संरचना के रूप में स्वीकार किया है।

संकेतित (Signifier)

संकेतित वस्तु बाह्यजगत में स्थित इकाई है। इसका संबंध इसके भाषाई सामाजिक समूह से घनिष्टतम रूप में होता है। इसकी संकल्पना दूसरे भाषाई सामाजिक समूह के लिए समान रूप में ही नहीं हो सकती। यह

प्रायः कम ही होता है कि किसी एक भाषा समाज की संकेतित इकाई किसी दूसरे भाषाई समाज के लिए समान रूप में स्वीकार्य हो।

संकेतार्थ (Signified)

इसका संबंध मानसिक स्थिति से होता है। संकेतार्थ मन में स्थित उस इकाई की संकल्पना है जिसे किसी भाषाई समाज का सदस्य होने के नाते व्यक्ति उस वस्तु को लेकर अपने भावबोध का निर्माण करता है। वस्तुतः यह भावबोध उस भाषाई समाज का सदस्य होने के कारण उसे समाज से परंपरा रूप में मिलता है। अतः उसकी उपस्थिती बोधात्मक होकर भी सामाजिक होती है। यह अपने आप में सबके लिए एक समान रूप में मानसिक अर्थ ग्रहण किए हुए होती है। इसके आकार, संरचना और बनावट में समानता होती है।

यादृच्छिकता (Arbitrariness) भाषिक प्रतीक यादृच्छिक होते हैं। अर्थात् इन्हें एक भाषाई समूह द्वारा निर्धारित किया जाता है। इनका अपने आप में कोई पूर्व निर्धारित रूप नहीं होता है। ये एक भाषाई समाज विशेष तक ही सिमित होते हैं।

संबंधित (Related) भाषिक प्रतीक अपने अर्थ से संबंधित होते हैं। अर्थात् उस शब्द विशेष के माध्यम से एक निर्धारित वस्तु, व्यक्ति, जीव आदि का ही अर्थ ग्रहण किया जा सकता है।

संरचनात्मक संबद्धता (Structural Relativity) किसी भी प्रतीक को भाषा की संरचना के बाहर जाकर नहीं अभिव्यक्त किया जा सकता। इन प्रतिकों की अभिव्यक्ति के लिए भाषाई माध्यम का होना आवश्यक होता है। सस्यूर द्वारा दिए गए संकेत सिद्धांत को भाषा विज्ञान के एक आधारभूत सिद्धांत के रूप में स्वीकार किया जाता है।

1.3.3 जेकब वोन यूक्स्कुल (Jecob von Uexcull)

सस्यूर के पश्चात् संकेत विज्ञान के क्षेत्र में जेकब वोन उएक्स्कुल्ल का नाम प्रसिद्द है। इनका जन्म 8 सितंबर सन् 1864 को और मृत्यु 25 जुलाई 1944 को हुई थी। यह जर्मन मूल से थे। इन्होंने जीवविज्ञान के क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण काम किया। इनके संकेत सिद्धांत का अनुप्रयोग इन्होंने जानवरों के ऊपर किया था। इन्होंने अपने सिद्धांत *Theory of Meaning* नामक पुस्तक के माध्यम से स्थापित की। इनका संकेत विज्ञान जीवविज्ञान से संबंधित था। इनके इस सिद्धांत को *Biosemiotics* के नाम से जाना जाता है।

1.3.4 वलेंतिन वोलोशिनोव (Valentin Voloshinov)

इनका जन्म सन् 1895 में और मृत्यु 1936 में हुई थी। ये सोवियत-रसियन मूल के भाषाशास्त्री थे। इनका काम लिटरेरी थियरी और मार्क्सिस्ट थियरी के लिए विशेष रूप से जाना जाता है। सन् 1920 के लगभग USSR में इनकी पुस्तक *Marxism and the Philosophy of Language* प्रकाशित हुई। इन्होंने सस्यूर के काउंटर में अपने सिद्धांत दिए थे।

1.3.5 लुइस ह्जेल्म्स्लेव (Louis Hjelmslev)

इनका जन्म 3 अक्टूबर सन् 1899 में और मृत्यु 30 मई सन् 1965 में कोपेनहेगन में हुई थी। ये डेनिश मूल के भाषाशास्त्री थे। इनका संबंध डेनिश स्कूल ऑफ लिंग्विस्टिक्स से विशेष रूप में रहा है। इन्होंने प्रतीक विज्ञान के क्षेत्र में सस्यूर के सिद्धांत के विकास के रूप में ही अपना सिद्धांत दिया था। इनके सिद्धांत को सस्यूर के संरचनात्मक सिद्धांत के प्रकार्यात्मक पक्ष के रूप में जाना जाता है। इनके सिद्धांत को *Prolegomena to a Theory of Language* के रूप में जाना जाता है। बाद में इन्होंने इसका विस्तार *Resume of the Theory of Language* के नाम से किया। इन्होंने सस्यूर द्वारा स्थापित प्रतीक सिद्धांत में Signifire और Signified को क्रमशः Expression plane और Content plane के रूप में स्थापित किया। इनके अनुसार प्रतीक इन दोनों ही माध्यमों के बीच एक प्रकार्य के रूप में संचालित होता है। संकेत का संदर्भ प्रारूप भौतिक रूप होता है और यह प्रतीक का कल्पनात्मक रूप होता है। अभिव्यक्त प्रारूप का संबंध इसके उच्चारण पक्ष से होता है और यह भाषिक रूप होता है।

1.3.6 चार्ल्स डब्ल्यू. मूरिस (Charles W. Morris)

इनका जन्म 19 मई सन् 1901 में और मृत्यु 15 जनवरी सन् 1979 में हुई थी। ये अमेरिकी मूल के प्रतीकविज्ञानी और दार्शनिक थे। इन्होंने प्रतीक सिद्धांत की व्याख्या सन् 1938 में अपनी पुस्तक *Foundation of the Theory of Signs* के माध्यम से की थी। इन्होंने प्रतीक विज्ञान की तीन शाखाएं बताई:

अर्थ विज्ञान (Sementics) इसके अंतर्गत प्रतीक और उसके अर्थ को समझा जाता है। किसी भी प्रतीक का उसके अर्थ से क्या संबंध है और वह उस प्रतीक से किस रूप में प्रकट हो रहा है इस संकल्पना को इसके माध्यम से समझा जा सकता है।

वाक्यविज्ञान (Syntactics/Syntax) इसके अंतर्गत संकेत और वाक्य के अर्थ को समझाया है। अर्थात् संरचनात्मक स्तर पर किसी वाक्य का किसी संकेत से क्या संबंध होता है। इसकी व्याख्या इन्होंने इस चरण के अंतर्गत की है।

प्रैग्मैटिक्स (Pragmatics) इसके अंतर्गत प्रतीक और इसके उपयोगकर्ता एजेंट के बीच के संबंध को समझा जा सकता है।

1.3.7 रोलां बार्थ्स (Roland Barthes)

इनका जन्म 12 नवंबर 1915 को और मृत्यु 26 मार्च 1980 में हुई थी। ये फ्रेंच मूल के दार्शनिक, भाषाशास्त्री, आलोचक और प्रतीकविज्ञानी थे। इन्होंने भाषा विज्ञान के क्षेत्र में विविध प्रकार के सिद्धांतों को लेकर एक व्यापक रूप में लेखन कार्य किया। इन्होंने संरचनात्मक भाषाविज्ञान, प्रतिकविज्ञान, सामाजिक सिद्धांत, डिजाइन सिद्धांत, मानवविज्ञान और उत्तर संरचनात्मकवाद आदि पर लेखन किया है। बार्थ्स के लेखन में *Death of the Author* और *Writing Degree Zero* (1953) आदि बहुत ही प्रसिद्द कृतियाँ हैं। प्रतीक विज्ञान के क्षेत्र में इन्होंने *Mythologies* (1975) नामक पुस्तक के माध्यम से प्रतीक और मिथकों के संबंधों को स्पष्ट करते हुए अपने प्रतीक सिद्धांत की व्याख्या की है। बार्थ प्रतीक के दो प्रकार मानते हैं। इन्होंने मिथ और मिथक को भी एक प्रतीक अर्थ के रूप में स्वीकार किया है। इनके अनुसार किसी शब्द का अर्थ मिथक रूप में भी द्योतित होता है और मिथक प्रतीक का ही एक रूप होता है। इनका उपयोग इनके समाज और संस्कृति से बहुत करीबी संबंध होता है। ये उदाहरण देते हुए लिखते हैं कि "किसी भी शब्द का अर्थ और किसी भी मिथक का अर्थ उसके संस्कृति और समाज से बहुत जुड़ा होता है। जैसे कि कोई बुर्जुवा समाज अपने चीजों को जिस रूप में श्रेष्ठ बनाकर दूसरे समाज के लोगों पर थोपता है और अपनी ही चीजों को सर्वश्रेष्ठ मानता है और इसे स्थापित करने का भी प्रयत्न करते हैं। बुर्जुआ समाज के लोगों के अनुसार शराब और फ्रांसीसी समाज के अंदर जिस रूप में स्वीकृत होती है वही स्वीकृति सब जगह नहीं हो सकती। इनके अनुसार शराब एक शक्तिवर्धक पेय है। यह स्वास्थ्य पर सकारात्मक असर करता है। इस शराब को बार्थ एक संकेत के रूप में संबोधित करते हुए स्पष्ट करते हैं कि इस तरह के संकेत किसी विशेष समाज, समुदाय आदि का प्रतिनिधित्व करते हैं"[7] बार्थ ने प्रतीक सिद्धांत

[7]The portrayal of wine in French society as a robust and healthy habit is a bourgeois idea that is contradicted by certain realities that wine can be unhealthy and inebriating. He found semiotics, the study of sign, useful in

की व्याख्या बहुत ही स्पष्ट रूप में की है। प्रतीक सिद्धांत पर इनकी कई पुस्तकें हैं जैसे *Elements of Semilogy* (1967), *Mythologies* (1972), *The Eiffel Tower and other Mythologies* (1979), *Empire of Signs* (1983), *The Semilogy Challenge* (1994) आदि इनकी प्रसिद्ध पुस्तकें हैं।

1.3.8 एल्गिर्ड्स जुलिएन ग्रेम्स (Algirdas Julien Greimas)

इनका जन्म 9 मार्च 1917 को और मृत्यु 27 फरवरी 1992 को हुई थी। ये फ्रांसीसी विद्वान थे। फ्रांसीसी संकेत विज्ञानियों में बार्थ के बाद इनका बहुत प्रसिद्ध है। इन्होंने प्रतीक सिद्धांत की व्याख्या भाषा विज्ञान के सिद्धांत के माध्यम से की। अपने इस सिद्धांत को इन्होंने संरचनात्मक संकेतविज्ञान का नाम दिया। इस सिद्धांत को 'प्रजनक प्रतिकविज्ञान' के नाम से जाना जाता है। इसमें इन्होंने संकेत की व्याख्या करते हुए प्रतीक प्रणाली से उसके द्योतित अर्थ को व्यक्त करने की कोशिश की है। इनके इस सिद्धांत के द्वारा सस्यूर के प्रतीक सिद्धांत को और प्रसार मिला और इन्होंने सस्यूर के सिद्धांत को अपनाते हुए अपने सिद्धांत की व्याख्या की है।

1.3.9 थॉमस सेबोक (Thomas Sebeok)

इनका जन्म 9 नवंबर 1920 को और मृत्यु 21 दिसंबर 2001को हुई थी। ये हंगरी मूल के विद्वान थे। ये चार्ल्स डबल्यू मूरिस के छात्र थे। इन्हें एक अमेरिकन प्रतिकविज्ञानी के रूप में ख्याति मिली। इनके सिद्धांत के अनुसार यद्यपि पशु-पक्षी जानवर आदि बात करने में सक्षम नहीं हैं लेकिन वे भी संकेतों का प्रयोग करते हैं। इस सिद्धांत के लिए इन्होंने जानवरों पर शोध किए और मानवेतर संकेतों के उदाहरण एकत्र किए और फिर इनके माध्यम से संकेतों की व्याख्या की। संकेत की व्याख्या हेतु इन्होंने मानव मस्तिष्क का भी अध्ययन किया मशतिष्क दर्शन शास्त्र की व्याख्या की। इनका मानना है कि सभी प्रकार से संवाद या संपर्क किसी प्राणी और उसके जलवायु पर निर्भर करती है। जिस जलवायु और पर्यावरण में वह निवास

---

these interrogations. Barthes explained that these bourgeois cultural myths were 'second order signs' or 'connotations'. A picture of a full, dark bottle is a signifier that relates to specific specified: a fermented, alcoholic beverage. However, the bourgeois relate it to a new signified: the idea of healthy, robust relaxing experience. Motivations for such manipulations vary, from a desire to sell products to a simple desire to maintain the status quo. These insights brought Barthes in line with similar Marxist theory.
https://en.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes
date- 16/12/2016- 3:14 am.

करता है उसका असर भी उसपर विकसित होता है। इस माध्यम से ही इस संपर्क को संभव बनाया जा सकता है। इस सिद्धांत को इन्होंने *सेमियोसिस* और *लाइफ* के रूप में शीर्षांकित किया। बाद में इन्होंने कोपेनहेगन-तार्तु बायो सेमिओटिक स्कूल की स्थापना की।

1.3.10 यूरी लोटमैन (Yuri Lotman)

इनका जन्म 28 फरवरी 1922 को और मृत्यु 28 अक्तूबर 1993 में हुई। ये रसियन मूल के विद्वान थे। इन्हें एक साहित्यकार, प्रतिकविज्ञानी और सांस्कृतिक ऐतिहासकार के रूप में जाना जाता है। ये तार्तु विश्वविद्यालय में अध्यापक थे। ये एस्टोनिया एकेडेमी ऑफ साइंस के सदस्य भी थे। ये तार्तु मास्को सेमियोटिक सोसायटी विद्यालय के संस्थापक सदस्य भी थे। इनके तत्कालीन निबंधों की वजह से प्रथम सोवियत संरचनावादी के रूप में भी जाना जाता है। इनके विद्यालय से प्रतीक विज्ञान के अध्ययन से संबंधित एक पत्रिका *Sign System Studies* के नाम से निकलती थी। ये संस्कृत सिद्धांत, रसियन साहित्य, इतिहास, प्रतीक और प्रतीक विज्ञान, प्रतीक प्रणाली और इसके सामान्य सिद्धांत, सिनेमा का प्रतिकार्थ, कला, साहित्य, रोबोटिक्स आदि का अध्ययन किया था और अध्यापन भी कराया था। इनका सबसे महत्त्वपूर्ण कार्य पुश्किन पर आधारित है। इन्होंने पुश्किन के साहित्य का संरचनात्मक अध्ययन और प्रतीक विज्ञान आधारित अध्ययन किया था।

1.3.11 क्रिश्चियन मेट्ज़ (Christian Metz)

इन्होंने सन् 1931-1933 के मध्य सस्यूर के सिद्धांतों का ही विस्तार किया और फिल्म पर आधारित प्रतीक सिद्धांत की व्याख्या की।

1.3.12 उम्बेर्तो एको (Umberto Eco)

इनका जन्म 5 फरवरी 1931 को और मृत्यु 19 फरवरी 2016 में हुई थी। इन्हें इटली के प्रसिद्ध उपन्यासकर, आलोचक, दार्शनिक और संकेत विज्ञानी आदि के रूप में जाना जाता था। सन् 1980 में प्रकाशित इनका उपन्यास *The Name of the Rose* बहुत प्रसिद्ध हुई थी। इस उपन्यास की ऐतिहासिक उपलब्धि रही है। इन्होंने संकेत विज्ञान के क्षेत्र में बहुत ही महत्त्वपूर्ण लेखन किया। इनके सिद्धांत को एक नए सिद्धांत के रूप में प्रसिद्धि मिली। इनके प्रतीक विज्ञान सिद्धांत को *व्याख्यात्मक प्रतीक विज्ञान* के रूप में जाना जाता है। इनकी संकेत विज्ञान पर लिखी पुस्तकें निम्नलिखित है... *The Absent Structure*

(1968), *A Theory of Semiotics* (1975), *The Role of the Reader* (1979), *Semiotics and the Philosophy of Language* (1997), *The limits of Interpretations* (1990), *From the tree to the Labyrinth: Historical studies on the Sign and Interpretation* (2014)। इन्होंने अपने उपन्यासों के माध्यम से भी प्रतीक की संकल्पनाओं को स्पष्ट किया है। संकेत विज्ञान के क्षेत्र में इनके काम को बहुत ही महत्त्व दिया जाता है।

इन सभी संकेत विज्ञानियों के अतिरिक्त भाषा विज्ञान के क्षेत्र में और भी ऐसे कई विद्वान हैं जिन्होंने संकेत विज्ञान पर काम किया है और इन्हें संकेत विज्ञानी के रूप में जाना जाता है। संकेत विज्ञान के क्षेत्र में आज भी लेखन और शोध कार्य हो रहे हैं। भाषा विज्ञान के क्षेत्र में वर्तमान समय में संकेत विज्ञान को बहुत ही महत्त्व दिया जा रहा है और इस पर लगातार अध्ययन अध्यापन चल रहा है।

1.4 अनुवाद (Translation)

भाषा विज्ञान के अंतरानुशासनिक पक्ष के रूप में संकेत विज्ञान का अध्ययन किया जाता है। अनुवाद का अध्ययन भी भाषा विज्ञान के एक अंतरानुशासनिक पक्ष के रूप में ही किया जाता है। वर्तमान समय में अनुवाद का क्षेत्र बहुत ही विस्तृत और महत्त्वपूर्ण हो गया है और इसी वजह से अनुमान लगाना बहुत ही कठिन है कि अनुवाद एक मुख्य विषय है या अंतरानुशासनिक विषय। आज वैश्विक स्तर पर अनुवाद की महत्ता और आवश्यकता को मुक्त कंठ से स्वीकार किया जाने लगा है। आधुनिक समय में अनुवाद का क्षेत्र बहुत ही विस्तृत होता जा रहा है। इसमें अनुवाद के विविध प्रकार, उप-प्रकार आदि के रूप में क्षेत्र बढ़ता ही जा रहा है। आज अनुवाद के सैद्धान्तिक पक्ष से लेकर प्रयोगिक पक्ष पर भी काम हो रहें हैं। अनुवाद का साहित्यिक पक्ष भी व्यापक होता जा रहा है। अनुवाद का मशीनी और तकनीकी क्षेत्र में भी विस्तार होता जा रहा है। मशीनी अनुवाद के क्षेत्र में नए नए अनुप्रयोगों का निर्माण अनुवाद की गुणवत्ता और शुद्धता को बढ़ाने के लिए किए जा रहे हैं।अनुवाद को एक विधा रूप में स्वीकृति साहित्य और विज्ञान की विधाओं की तुलना में बहुत बाद में मिली। एक अनुशासन के रूप में इसका अध्ययन अध्यापन लगभग सन् 1900 के बाद शुचारु रूप में शुरू हुआ। हालांकि अनुवाद की परंपरा बहुत प्राचीन और ऐतिहासिक रही है। पाश्चात्य देशों से लेकर भारतीय संदर्भ में अनुवाद की परंपरा सतत रूप में चलती आ रही है। अनुवाद कार्य प्राचीन काल से ही हो रहा है। अनुवाद के इतिहास और परंपरा पर लेखन करते

हुए विद्वानों ने इसका विकास भाषा विकास के समकालीन ही माना है। बाबेल की मीनार से भाषा के विकास की व्याख्या मिथक रूप में की जाती है। बाबेल की मीनार की व्याख्या करते हुए आनुवाद की प्रारम्भ को यही से विकसित हुआ माना जाता है। इस प्रकार भाषा और अनुवाद का इतिहास लगभग एक समय का ही स्वीकार किया जा सकता है। अनुवाद के क्षेत्र में अनुवाद क्या है ? इसे किस रूप में स्वीकार किया जाना चाहिए ? अर्थात अनुवाद विज्ञान है या कला ? आदि बिंदुओं को सिद्धांत रूप में बताया गया है। अनुवाद कार्य की संभावना और समस्या को लेकर अनुवाद के विभिन्न विद्वानों का अलग-अलग मत है। कुछ विद्वानों का मानना है कि अनुवाद कार्य संभव नहीं है। अनुवाद करना किसी लेखक की मूल कृति के साथ छेड़-चाड करने जैसा है। कुछ विद्वानों का मानना है कि अनुवाद कार्य एक कठिन कार्य है लेकिन असंभव नहीं। अनुवाद कार्य की तरह ही अनुवादकों की भी आलोचनाएँ की जाती हैं। यह सत्या है कि साहित्य के क्षेत्र में एक मौलिख लेखन और लेखक की जितनी सराहना और प्रशंसा की जाती है उतनी अनूदित कृति और अनुवादक की नहीं। साहित्य के क्षेत्र में अनुवाद को हमेशा दोयम दर्जे का काम माना जाता है और अनुवादक को भी। हालांकि आज के समय में वह सर्व विदित है कि अनुवाद ही एक मात्र ऐसा माध्यम है जिसकी सहायता से हम दूसरे देश की भाषा बिना सीखे, समझे ही वहाँ के साहित्य का अध्ययन कर सकते हैं। इस रूप में अनुवाद कार्य और अनुवादक दोनों ही मूल कृति और लेखक के समतुल्य हो जाते हैं। इन्हें कमतर आंकना एक भूल करना ही है।

एक अनुशासन रूप में अनुवाद के विकास में कुछ पाश्चात्य विद्वानों का बहुत ही महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है। इन्होंने अनुवाद विकास, अनुवाद का स्वरूप, अनुवाद प्रक्रिया और प्रकार, अनुवाद की समस्याएँ, अनुवाद का भाषिक और सामाजिक सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य, अनुवाद की परंपरा, आदि जैसे बिंदुओं पर लिखा। इन बिंदुओं पर सिद्धांत निर्माण किया। अट्ठारहवीं शताब्दी में मार्टिन लूथर, एत्तिने दोले, जॉन ड्राइडन, अलैकजेंडर पोप, विलियम कूपर, टाइटलर, नाइडा, आदि का नाम बहुत ही महत्त्वपूर्ण है। इन विद्वानों ने विभिन्न विश्व प्रसिद्ध ग्रंथों का विभिन्न भाषाओं में अनुवाद किया और साथ ही अनुवाद से जुड़े विभिन्न बिंदुओं और समस्याओं का प्रायोगिक शोध रूप में सिद्धांत और समाधान भी। डबल्यू विल्स अनुवाद के एक प्रसिद्ध विद्वान हैं। इन्होंने अनुवाद की संरचना क्या है ? इसे बताते हुए लिखा है कि- “अनुवाद मात्र स्रोत भाषा से लक्ष्य भाषा के बीच एक पाठ्य सामाग्री के अंतरण का नाम

नहीं है बल्कि एक पाठ की सामाग्री के साथ-साथ इसके सामाजिक, सांस्कृतिक और राजनीतिक मूल्यों का भी अनुवाद है।"[8] इनके अनुसार अनुवाद के अंतर्गत मात्र एक भाषा के पाठ का अनुवाद नहीं किया जाता बल्कि उस भाषा के सांस्कृतिक व्यवहार, संस्कार, सामाजिक मान्यताएं, रीति-रिवाज, राजनीतिक परिस्थितियों, विचारधाराओं आदि का भी अनुवाद किया जाता है। इसीलिए किसी भी पाठ का किसी दूसरी भाषा में अनुवाद करते समय अनुवादक को इन सभी बिंदुओं का ध्यान रखना पड़ता है। अनुवाद के विकास पर लिखते हुए मोना बेकार के अनुसार यह मानना है कि "अनुवाद के क्षेत्र में सन् 1980 के पश्चात एक तीव्र विकास देखा जा सकता है। इस समय के बाद अनुवाद के विधागत विकास में बहुत सकारात्मक तेजी आई। सन् 1997 के दौरान बड़ी मात्रा में अनुवाद साहित्य के सिद्धांतों का निर्धारण हुआ। इसलिए अनुवाद के क्षेत्र में बहुत सी सैद्धान्तिक पुस्तकें भी लिखी गईं। इनमें अनुवाद सिद्धांत, अनुवाद शब्दकोश, अनुवाद एन्साएक्लोपीडिया, अनुवाद हैंडबूक आदि मुख्य हैं।"[9] अनुवाद पर अपने विचार देते हुए प्रसिद्ध अनुवाद शास्त्री यूजीन नायडा ने लिखा है कि- अनुवाद की शुरुआत साहित्य की बाकी विधाओं की तुलना में बहुत बाद में हुई। अनुवाद के क्षेत्र में नायडा के दिए विविध सिद्धांत जैसे अनुवाद प्रक्रिया, अनुवाद प्रकार, अनुवाद का समतुल्यता का सिद्धांत आदि बहुत महत्त्वपूर्ण है। इनका मानना है कि किसी भी कृति का अनुवाद करते समय अनुवादक को ध्यान रखना चाहिए कि उसके द्वारा किए गए अनुवाद के माध्यम से श्रोत पाठ का उद्देश्य और अनूदित रूप में भी प्रकट हो सके।

---

[8]"What is the structure of translation competence?" Wills (1976) defined translation competence as a union of three partial competences: receptive competence in the source language (reading and comprehension), productive competence in the target language (writing), and super competence, the ability to transfer message between the linguistic system of the source culture and the linguistics system of the target culture... translation is fundamentally a communicative activity occurring in specific socio-cultural contexts, different bilinguals will develop different translating skills along a spectrum from natural translation to highly specialized professional translation.

Bilingualism and Translation, Gregory M. Shreve, p. no.1.

[9]Translation studies have grown at a phenomenal speed the 1980s. This growth is well charted in several recent publication and is evident in such developments as the increase in the number of journals dedicated to translation and or interpreting, the increase in the number of institutions offering degree courses in translation and interpreting , the number of publishers now launching series dedicated to the subject, the availability of dedicated abstracting and indexing services, and the stream of encyclopaedias, handbooks, dictionaries, readers and others anthologies of primary materials which have been appearing steadily since 1997, with various large projects still in preparation.

Translation studies, ed. Mona Baker, p. no. 1.

अनुवाद प्रकार पर जॉन ड्राइडन ने सबसे पहले चर्चा की थी। इन्होंने अपनी पुस्तक ओविड्स एपीस्टले (*Ovids Epistle)* की प्रस्तावना में लिखा है कि "सभी अनुवाद तीन प्रकार के हो सकते हैं। पहला प्रकार मेटाफ्रेज़ अर्थात किसी लेखक की कृति का एक भाषा से दूसरे भाषा में अनुवाद करते समय पाठ के शब्द के बदले शब्द और वाक्य के बदले वाक्य रूप में समतुल्य अनुवाद करना। इस तरह के अनुवाद का उदाहरण बेन जॉनसन द्वारा होरेस की कृति *आर्ट ऑफ पोएट्री* (*Art of Poetry*) का किया हुआ अनुवाद है। अनिवाड़ का दूसरा प्रकार पाराफ्रेज़ है। इसमें अनुवादक यह ध्यान रखते हुए अनुवाद करता है कि वह अनुवाद में मात्र लेखक के संदेश को अनूदित करे। इस अनुवाद के अंतर्गत लेखक के शब्दों और वाक्यों का अनुकरण न करके भाव को संप्रेषित करने की कोशिश की जाती है। इस तरह के अनुवाद का उदाहरण मिस्टर वलर्स द्वारा अनूदित वर्जिल चतुर्थ की पुस्तक एनेड*(Aeneid)* का किया हुआ अनुवाद है। अनुवाद का तीसरा प्रकार इमिटेशन है। इमिटेशन अर्थात अनुसरण करना। इस रूप में अनुवाद करते समय अनुवादक न केवल शब्दानुवाद से मुक्त होता है बल्कि वह भावानुवाद से भी मुक्त होता है। इस अनुवाद के अंतर्गत मात्र लेखक की कृति के किसी एक हिस्से का अनुवाद या थीम का अनुवाद किया जाता है। इस तरह के अनुवाद के अंतर्गत अनुवादक एक नई कृति का सृजन करता है। यह नई होते हुए भी अनूदित होती है और मूल पाठ से संबंधित भी। इस तरह के अनुवाद का उदाहरण मिस्टर काउले द्वाला अनूदित पिंडार के दो *ओड्स*, और होरेस के एक *ओड्स* का अंग्रेजी इमिटेशन रूप में किया अनुवाद है।"[10] इनके बाद 20वीं शताब्दी में अनुवाद के प्रकारों पर चर्चा जोसेफ कासाग्रान्दे ने की। इन्होंने अनुवाद के चार प्रकार बताए। इनके अनुवाद प्रकारों को अनुवाद के क्षेत्र में स्वीकृति नहीं मिली।

---

[10]All translation, I suppose, may be reduced to these three heads. First, that of meta-phrase or turning an author word by word and line by line, from one language into another. Thus, or near this manner, war Horace his *Art of Poetry* translated by Ben Jonson. The second way is that of paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator so as never to be lost, but his word or not so strictly followed as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not altered. Such is Mr. Waller's translation of Virgil's Fourth *Aeneid.* The third way is that of imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion, and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork as he pleases. Such is Mr. Cowley's practice in turning two *Odes of Pindar,* and once of Horace, into English.
Translation-theory and practice, edited by Danial Weissbort & Astradur Eysteinsson, p. no- 146.

1.4.1 रोमन याकोब्सन (Roman Jakobson) (1896-1982)

सन् 1962 में रोमन याकोब्सन से अपने लेख *ऑन लिंगविस्टिक एस्पेक्ट ऑफ ट्रांसलेसन*(*On Linguistics Aspects of Translation*) में अनुवाद के तीन प्रकार बताए। इन प्रकारों को सर्वाधिक सहमति मिली और आज अनुवाद के प्रकार रूप में इन्हें ही माना जाता है और इन पर लेखन, पाठन और शोध आदि हो रहे हैं। इनके अनुसार "अनुवाद का पहला प्रकार अंतःभाषी अनुवाद, दूसरा अंतरभाषी अनुवाद और तीसरा अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद है।"[11] अंतःभाषी अनुवाद के अंतर्गत एक ही भाषा के शब्दों का इसी भाषा के पर्यायवाची शब्दों के रूप में, या दीर्घ शब्दों का छोटे शब्दों के रूप में तोड़-तोड़ कर रूप तैयार करना है। इसके बारे में याकोब्सन लिखते हैं कि "अंतःभाषी अनुवाद के अंतर्गत किसी भाषा के मौखिक रूप का उसी भाषा में लेखन करना, या किसी अन्य माध्यम द्वारा उस भाषा का प्रयोग किया जाना या मौखिक भाषा का लिखित रूप तैयार करना आदि है।"[12] अंतरभाषी अनुवाद के अंतर्गत एक भाषा के पाठ को दूसरी भाषा में अनूदित किया जाता है। इसके अंतर्गत अंतरण भाषाई स्तर पर किया जाता है। इसमें मूल पाठ को पूर्णतः अनूदित करने की कोशिश होती है। अनुवाद के इसी प्रकार को मूल अनुवाद रूप माना जाता है। इस पर बताते हुए याकोब्सन लिखते हैं कि "अंतरभाषी अनुवाद या शुद्ध अनुवाद भाषिक प्रतिकों का एक भाषा से दूसरी भाषा में की गई व्याख्या है। अंतरभाषी अनुवाद के

---

[11]In his article "*On Linguistics Aspects of Translation",* Roman Jakobson distinguishes three types of translation: the first type in intralingual translation, or rewording: an interpretation of verbal signs in the same language. The second type is interlingual translation or translation proper: an interpretation of verbal signs by means of verbal signs in some other language. The last type is inter-semiotics translation or transmutation: an interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal signs system. This type undergoes generic transmutation in the process of translation as in the case of film adaptation of literary text.

On linguistics aspects of translation, Roman Jakobson, p. no- 114.

[12]Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of another signs of the same language... The intralingual translation of a word uses either another, more or less synonymous, word or resorts to a circumlocution. Yet synonym, as a rule, is not complete equivalence: for example, "every calibate is a bachelor, but not every bachelor is a celibate." A word or an idiomatic phrase word briefly a code unit of the highest level, may be fully interpreted only by means of an unmarried man, and everyone who is bound not to marry is a celibate."

On linguistics aspects of translation, Roman Jakobson, p. no- 114.

[12]Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language... on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equilence between code-units, while messages may serve as an adequate interpretation of alien code-units or messages.

On linguistics aspects of translation, Roman Jakobson, p. no- 114.

अंतर्गत भाषिक प्रतिकों को शब्दशः अनूदित न करते हुए पाठ के संदेश को अनूदित किया जाता है।"[13] अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद पूर्णतः भाषा विज्ञान के प्रतीक सिद्धांत पर आधारित है। भाषा विज्ञान में सांकेतिकता का सिद्धांत सस्यूर और चार्ल्स सेंद्रे पियरे द्वारा विकसित किया गया था। बाद में इस सिद्धांत को अनुवाद अनुशासन की दृष्टि से भी अध्ययन अध्यापन में काम किया जाने लगा।

1.5 अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत (Theory of Inter-semiotic Translation)

अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत भाषा विज्ञान के संकेतिकता के सिद्धांत पर आधारित है। संकेतिकता का यह सिद्धांत फर्दिनान्द द सस्यूर (Ferdinand de Saussure 26 नवंबर 1857 से 22 फरवरी 1913) द्वारा दिया गया था। इसी सिद्धांत के द्वारा भाषा को यादृच्छिक ध्वनि प्रतिकों की व्यवस्था के रूप में जाना गया। "बाद में इस सिद्धांत को अनुवाद के क्षेत्र में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत के रूप में चार्ल्स सेंद्रे पियरे (10 सितंबर 1839 - 19 अप्रैल 1914) द्वारा स्थापित किया गया।"[14] इनके बाद अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद पर बड़े विद्वानों के रूप में रोमन याकोब्सन (Roman Jakobson 11 अक्तूबर 1896 से 18 जुलाई 1982) के काम को याद किया जाता है। इनके बाद इवेन ज़ोहर्स (Even Zohar's 1939...) ने सन् 1990 में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद पर बात की। इनके सिद्धांत के अनुसार "किसी भी लिखित पाठ को जब नाटक, रंगमंच प्रस्तुति, फिल्म, गीत, कविता, नृत्य, चित्र आदि के माध्यम द्वारा प्रस्तुत किया जाता है तो उसे प्रतीक रूपांतरण कहा जाता है। इस तरह के बदलाव को अनुवाद सिद्धांत के हिसाब से

---

[13]Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of another signs of the same language... The intralingual translation of a word uses either another, more or less synonymous, word or resorts to a circumlocution. Yet synonym, as a rule, is not complete equivalence: for example, "every calibate is a bachelor, but not every bachelor is a celibate." A word or an idiomatic phrase word briefly a code unit of the highest level, may be fully interpreted only by means of an unmarried man, and everyone who is bound not to marry is a celibate."

On linguistics aspects of translation, Roman Jakobson, p. no- 114.

[14]When Peirce introduction his concept of meaning, he unwittingly defined the phrase, and established the foundations for "intersemiotic translation". For him, meaning is the "translation of a sign into another system of signs", which renders every signs translatable into an endless series of other signs. Since the meaning of the sign "is the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Signs itself", the interpretant takes pride of place in any theoretical discussion of intersemiotic translation.

Intersemiotic translation: The Peircean basis, Julio Jeha, p. no- 1-2.

अंतरप्रतीकात्मक रूपांतरण माना जाना चाहिए।"[15] भारतीय संदर्भ में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद पर किसी भी लेखक या विद्वान ने मौलिक सिद्धांत रूप में कोई वक्तव्य नहीं दिया है। यही कारण है कि अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद एक विकसित और चर्चित विषय होने के बावजूद भी हिंदी भाषा में इससे संबंधित पुस्तकें लगभग ना के बराबर हैं। यहां पर यह सिद्धांत भी अनुकरण रूप में ही पढ़ाया जा रहा है। इस प्रकार स्पष्ट शब्दों में कहा जाए तो अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के अंतर्गत एक भाषिक पाठ को किसी दूसरी भाषा में किसी दूसरे माध्यम द्वारा प्रस्तुत किया जाता है या रूपांतरित किया जाता है। यह माध्य का बदलाव लिखित पाठ से नाटक के रूप में, रंचमंच प्रस्तुति के रूप में, फिल्म के रूप में, किसी नृत्य के रूप में, किसी कविता के रूप में या फिर किसी मौखिक कहानी के रूप में बदला जा सकता है। आनुवाद के इस प्रकार के अंतर्गत श्रोत पाठ की प्रतीक व्यवस्था को दूसरे प्रतीक रूप में बदल दिया जाता है।

1.6 शोध प्रविधि (Research Methodology)

इस शोध कार्य का मुख्य आधार शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटक और इन पर हिंदी सिनेमा जगत में बनाई गई फिल्में हैं। इन दोनों ही माध्यमों के बीच तुलनात्मक अध्ययन किया जाएगा। इसके अंतर्गत एक पाठ से दूसरे पाठ की तुलना करते हुए तत्कालीन और आधुनिक समय के बीच हुए बदलावों को विश्लेषित किया जाएगा। यह तुलनात्मक अध्ययन विभिन्न बिंदुओं जैसे शीर्षक, कथानक, सामाजिक-सांस्कृतिक, देश काल वातावरण, भाषा, खान-पान, रहन-सहन, वेश-भूषा, अभिनय, शैली आदि पर आधारित होगा।

1.7 शोध की परिकल्पना (Hypothesis of Research)

शोध का विषय पूर्णतः शेक्सपियर के नाटकों और इन पर बनी फिल्मों पर आधारित है। हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटकों का रूपांतरण या फिर इन पर आधारित जो भी फिल्में बनी हैं, यदि उन्हें देखा जाए तो, नाटक एक अगल विधा है और सिनेमा एक अलग विधा। इन दोनों विधाओं के बीच अपनी-अपनी संभावनाएं और सीमाएं हैं। नाटक के माध्यम से कुछ चीजों को बहुत ही अच्छे तरीके से प्रस्तुत किया जा सकता है, लेकिन सभी चीजों को नहीं। तकनीकी विकास के कारण सिनेमा के माध्यम से यदि किसी

---

[15]Following Jakobson, Itamar-Zohar elaborated a theory of transfer which applies to all variation of the following phenomenon: a text which was created in cultural system A is recreated system B. Evan-Zohar's theory of transfer, rooted in his poly-system theory, had been used in research dealing with transfer within one language and from literature to cinema (Itamar Even-Zohar, 1990)

International Conference Proceedings Literature and cross-cultural routes.

नाटक को प्रस्तुत किया जाता है तो इसमें भी कुछ समस्याएं और संभावनाएं बढ़ सकती हैं। कुछ ऐसी चीजें हैं जिन्हें बहुत अच्छे तरीके से प्रस्तुत किया जा सकता है। सिनेमा के माध्यम से नाटकों की तुलना में बहुत अधिक संख्या में दर्शकों को एक ही बार में जोड़ा जा सकता है। नाटक में दर्शक सीधे तौर पर अभिनयकर्ताओं से मुखातिब होता है। इन्हें अपनी आँखों के सामने अभिनय करते हुए देखता है जबकि फिल्म में एक अप्रत्यक्ष दूरी बनी रहती है। नाटक को फिल्म की तुलना में बहुत ही कम खर्चे में अभिनीत किया जा सकता है। इस विषय पर शोध करने हेतु मुख्य प्रेरक कारक अंतरप्रतिकात्मक अनुवाद के क्षेत्र से जुड़े हुए हैं। अनुवाद के क्षेत्र में कुछ नया करने की जिज्ञासा इस विषय के चुनाव का मुख्य कारण है। अनुवाद प्रकार जैसे अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद बहुत प्रसिद्ध नहीं है। इसे आधार बनाकर क्या नया किया जा सकता है यह कोशिश भी विषय चुनाव का कारण है। अनुवाद के क्षेत्र में शेक्सपियर के नाटकों को एक माध्यम से दूसरे माध्यम में क्या-क्या नए बिंदु जोड़े गए होंगे और क्या परिवर्तन किया गया होगा ? निर्देशक ने जो बदलाव किए होंगे वे नाटक के पक्ष में कितना होगा और कितनी निर्माता की अपनी प्रस्तुति होगी ? निर्देशक ने शेक्सपियर के साहित्य का कितना प्रयोग किया हैगा और कितनी अपनी मौलिकता का प्रयोग किया होगा? शेक्सपियर के नाटकों के समय में बहुत अंतर है और भारतीय संदर्भ में आज भी इन पर फिल्में बन रही हैं। ऐसी स्थिति में इन नाटकों की प्रासंगिकता कितनी बनी हुई है और कितनी बदल गई होगी ?

शेक्सपियर ने अपने नाटकों के मंचन के लिए विशेष प्रकार के रंगमंचों का निर्माण किया था। इनमें से सबसे अधिक ग्लोब रंगमंच की चर्चा की जाती है। इस प्रकार आज के समय में जो फिल्में हिंदी सिनेमा में बनाई जा रही हैं तो निर्देशक ने इन फिल्मों में तकनीकी व्यवस्था को कितना बदला होगा और यह व्यवस्था कितना तात्कालिक समय के अनुसार होगा ? विलियम शेक्सपियर का साहित्य पाश्चात्य समाज से जुड़ा हुआ है, यहां का समाज, संस्कृति, मान्यता, रीति-रिवाज, पोशाक, खान-पान आदि कई मुख्य बिंदु यहां से भिन्न हैं। इनको भारतीय हिंदी सिनेमा में प्रस्तुत करने में कितनी संभावनाएं विकसित हुई होंगी और कितनी समस्याएँ आई होंगी? यह शोध कार्य इसी प्रकार के पूर्व अनुमानों से प्रेरित है।

1.8 शोध की नवीनता (What is New in Research)

यह शोध कार्य अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत पर आधारित है। इस सिद्धांत का विकास भाषा विज्ञान के संकेत सिद्धांत से हुआ है। अनुवाद की दृष्टि से यदि देखा जाए तो हिंदी सिनेमा के क्षेत्र में शेक्सपियर के साहित्य पर आधारित जितनी भी फिल्में बनी हैं वे सभी इस सिद्धांत के अंतर्गत आती हैं। इन फिल्मों के अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद कहा जाना चाहिए। यह शोध कार्य अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के माध्यम से शेक्सपियर के नाटकों पर बनी फिल्मों का तुलनात्मक अध्ययन है। साथ ही साथ यह स्पष्ट करने का प्रयास भी कि हिंदी सिनेमा के विकास में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद का क्या महत्त्व रहा है। अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत की एक सैद्धांतिकी है, जिसके हेतु नियम हैं और इन्हीं सिद्धांतों और नियमों के आधार पर यह स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है कि शेक्सपियर के नाटकों के जो मूल तत्त्व हैं उनका अनुवाद हो पाया है अथवा नहीं ? इस प्रकार यह विषय पूर्णतः नवीन है।

1.9 शोध-क्षेत्र (Research Areas)

यह सत्य है की हिंदी सिनेमा के विकास में शेक्सपियर के नाटकों का महान योगदान है। भले ही यह शुरुआत पारसी थियेटर के रूपांतरण से होती है। प्रारंभ में पारसी थियेटर द्वारा या फिर इनके लिए जो भी अनुवाद किए गए उनमें बहुत से दोष रहें हैं। इसी वजह से इनको अनुवाद की श्रेणी में रखना मुश्किल है। पारसी थियेटर के रूपांतरण के माध्यम से शेक्सपियर के नाटकों को आधार बनाकर हिंदी सिनेमा जगत में बहुत सी फिल्में बनीं हैं। भारतीय संदर्भ में जब हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के साहित्य को आधार बनाकर फिल्में बनाने की बात होती है तो इसकी लंबी परंपरा देखने को मिलती है। हिंदी सिनेमा जगत में शेक्सपियर पर बहुत सी फिल्मों का निर्माण हुआ है लेकिन यह कहा जाए कि ये फिल्में ही शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद हैं तो यह अतिश्योक्ति होगी। शेक्सपियर के नाट्य साहित्य को आधार मानकर जिन फिल्मों को इनका अनुवाद कहा जाता है इनकी सूची क्रमशः निम्नलिखित है...

- "**सफ़ेद खून** फिल्म सन् 1907 में बनी। यह फिल्म *'किंग लियर'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन आगा हश्र कश्मीरी द्वारा किया गया है।"[16]

[16] *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance,* Poonam Trivedi and Dennis Bartholomeusz, p. no-270.

- "**दिल फ़रोश** मूक फिल्म सन् 1927 में बनी। यह पारसी थियेटर द्वारा किया गया रूपांतरण था जो *'द मर्चेंट ऑफ वेनिस'* नाटक पर आधारित था। इसका निर्देशन एम. उडवाडिया ने किया था।"[17]

- **"हठीली दुल्हन** फिल्म सन् 1932 में बनी। यह फिल्म *'द टेमिंग ऑफ श्रू'* नाटक का रूपांतरण थी। यह रूपांतरण भी पारसी थियेटर के लिए किया गया था। इस फिल्म का निर्देशन जे. जे. मदन ने किया था।"[18],[19]

- **"खून का खून** फिल्म सन् 1935 में बनी। यह फिल्म *'हैमलेट'* नाटक का रूपांतरण थी। इसका निर्देशन सोहराब मोदी द्वारा किया गया था।"[20],[21]

- **"काफिर-ए-इश्क** फिल्म सन् 1936 में बनी। यह फिल्म *'एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा'* नाटक का रूपांतरण थी। इसका निर्देशन अनवरुद्दीन मखलिस ने **काली नागन या जान मुरीद** के नाम से किया था। इसका हिंदी अनुवाद **'नास्तिक प्रेम'** के नाम से हैं।"[22],[23]

---

[17]Ibid.

Probably the earliest of these is Dil Farosh (1927), a silent film based on The Merchant of Venice, which was produced by the Excelsior Film Company under the direction of Udvadia.

[18] Ibid.

The Taming of the Shrew was another popular comedy in the Parsi theatre and was made into a film, Hathili Dulhan (The Stubborn Bride, 1932) by J. J. Madan.

[19] Ibid.

[20]Ibid.

[21]*Oxford- Encyclopaedia of Indian Cinema*, Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, p. no. 264

Modi's debut featured him as Hamlet in the film version of his highly popular stage performance surrounded by the same principal cast: Banu as Ophelia, Samshadbai as Gertrude, etc. The play had been made popular by the Parsee Theatre actor and producer Coowasji Khatau.

[22] *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance*, Poonam Trivedi and Dennis Bartholomeusz, p. no. 271.

Taj Picture's Zan Mureed of Kafire Ishq (Henpecked or Pagan Love) 1936, which was probably based on a Parsi theatre adaptation of Antony and Cleopatra by Anwaruddin Makhlis under the title of Kali Nagan (The Black Serpent) of Zan Mureed.

[23] Https:uddari.wordpress.com/2015/02/09/Shakespeare-in-hindi-cinema

Date-03/10/2015, time-12:42am

- **"पाक दामन या शहीद-ए-नाज़** फिल्म सन् 1940 में बनी। यह फिल्म आगा हश्र कश्मीरी द्वारा किए गए अनुवाद *'मेजर फॉर मेजर'* नाटक के अंतरण पर बनी हैं। इसका रूपांतरण भी पारसी थियेटर के लिए किया गया था। इसका निर्देशन रुस्तम मोदी द्वारा किया गया है।"[24]
- "**जालिम सौदागर** फिल्म सन् 1941 में बनी। यह फिल्म *'मर्चेंट ऑफ वेनिस'* नाटक पर आधारित है। इसकी प्रस्तुति कलकत्ता की राधा फिल्म कंपनी द्वारा किया गया था। इसका निर्देशन जे. जे. मदन ने किया है। इस फिल्म के डाइलॉग और कहानी पंडित भूषण द्वारा लिखी गई है।"[25]
- **"आन** फिल्म सन् 1952 में बनी। यह फिल्म *'रोमियो एंड जूलियट'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन महबूब खान द्वारा किया गया है।"[26]
- **"हैमलेट** फिल्म सन् 1954 में बनी। यह फिल्म *'हैमलेट'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन किशोर साहू द्वारा किया गया था।"[27]
- **"आशा** फिल्म सन् 1957 में बनी। यह एक रंगीन फिल्म है। यह *'हैमलेट'* नाटक का रूपांतरण हैं। इसका निर्देशन एम. वी. रमन द्वारा किया गया है।"[28]
- *"द टेमिंग ऑफ द श्रू'* नाटक की थीम पर हिंदी सिनेमा में बहुत सी फिल्में बनीं। जैसे की **चोरी-चोरी 1956**, **जंगली 1966,** राजा नवाथे ने 1973 में **मनचली** नाम से एक फिल्म बनाई।

---

[24] *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance*, Poonam Trivedi and Dennis Bartholomeusz, p. no. 270. Another comedy made into a film was Rustam Modi's Pak Daman or Shaheed-e-naaz (The Chaste Woman; literally The Chaste Skirt or Honor's Martyr), 1940 which was based on Agha Hashr Kashmiri's adaptation or Measure for Measure.

[25]Ibid.

Another version of The Merchant of Venice was produced by the Radha Film Company of Calcutta under the title of Zalim Saudagar (The Cruel Merchant 1941). The dialogue and story were written by Pandit Bhushan and the cast included Khalil, Kajjan, Rani Premlata, and Haider Bandi.

[26] Https:uddari.wordpress.com/2015/02/09/Shakespeare-in-hindi-cinema

Date-03/10/2015, time-12:42am

[27] *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance*, Poonam Trivedi and Dennis Bartholomeusz, p. no.271.

[28]*Oxford- Encyclopaedia of Indian Cinema*, Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, p. no. 348.

Partly made in colour, this love story and crime drama is a variation of the Hamlet theme.

इसके अतिरिक्त **पोंगा पंडित 1975, नौकर बीवी का 1983, बेताब 1983, मर्द 1983,** आदि फिल्में शेक्सपियर के इस नाटक के थीम पर आधारित मानी जाती हैं।"[29]

- "**दो दूनी चार** फिल्म सन् 1968 में बनी। यह फिल्म *'द कॉमेडी ऑफ एरर्स'* नाटक पर आधारित है। इस फिल्म का निर्देशन देबू सेन द्वारा किया गया है। यह फिल्म एक कॉमेडी है।"[30]
- "**अंगूर** फिल्म सन् 1981 में बनी। यह फिल्म भी *'द कॉमेडी ऑफ एरर्स'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन गुलजार द्वारा किया गया है।"[31],[32]
- **"एक दूजे के लिए** फिल्म सन् 1981 में बनी। यह फिल्म *'रोमियो एंड जूलियट'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन के. बालचंदर ने किया है।"[33]
- **"कयामत से कयामत तक** फिल्म सन् 1988 में बनी। यह फिल्म भी *'रोमियो एंड जूलियट'* नाटक के कथानक पर आधारित है। इसका निर्देशन मंसूर खान ने किया है।"[34],[35]
- **"मकबूल** फिल्म सन् 2003 में बनी। यह फिल्म *'मैकबेथ'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन विशाल भारद्वाज द्वारा किया गया है।"[36],[37]

---

[29] *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance*, Poonam Trivedi and Dennis Bartholomeusz, p. no. 284.

On The Taming of the Shrew (which, one might add, he is likely to have remembered through the 1966 film version with Richard Burton and Elizabeth Taylor). Chori Chori (1956), with Raj Kapoor and Nargis, Junglee (1966), with Shammi Kapoor and Saira Banu, Ponga Pandit (1975) and Naukar Biwi Ka (1983) both were Randhir Kapoor, Betaab (1983) with Sunny Deol and Amrita Singh, and Mard (1983) with Amitabh Bachchan, are just a few ranIbidm example of the taming theme (which usually makes its entry with the heroine shouting at the hero in English: "Oh, you shut up!").

[30] www.rediff.com/movies/report/bollywoods-most-memorable-shakespeare-adaptation/20140930.htm
date- 03/10/2015, time- 1:14am

[31] Ibid.

[32] *साहित्य और सिनेमा का अंत:संबंध और रूपांतरण*, विपुल कुमार, पृष्ठ संख्या- 28.

[33] Indiatoday.intoday.in/story/influence-of—shakespeare-in-bollywood/1/327165.html
date- 03/10/2015, time- 12:39am

[34] *Oxford- Encyclopaedia of Indian Cinema*, Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, p. no. 486

The biggest box-office hit of 1988 re-launched its producer writer (and some sources claim also director), and gave new life to glossy teen romance shot in advertising style. It also established the 90s star Amir Khan. The film combines a Romeo and Juliet theme.

[35] https:uddari.wordpress.com/2015/02/09/Shakespeare-in-hindi-cinema
Date-03/10/2015, time-12:42am

- **"ओंकारा** फिल्म सन् 2006 में बनी। यह फिल्म *'ओथेल्लो'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन भी विशाल भारद्वाज द्वारा किया गया है।"[38],[39]
- **"10एमएल लव** फिल्म सन् 2010 में बनी। यह फिल्म *'अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम'* नाटक पर आधारित है। इसका निर्देशन शरत कटरिया ने किया है।"[40]
- **"इश्कजादे** फिल्म सन् 11 मई 2012 में बनी। यह फिल्म भी *'रोमियो एंड जूलियट'* नाटक के कथानक पर आधारित है। इसका निर्देशन हबीब फैसल ने किया है।"[41],[42]
- **"इश्क** फिल्म सन् 2013 में बनी। यह फिल्म *'रोमियो एंड जूलियट'* नाटक के कथानक पर आधारित है। इसका निर्देशन मनीष तिवारी द्वारा किया गया है।"[43],[44]
- **"गलियों की रासलीला रामलीला** फिल्म 15 नवंबर 2013 में आयी। यह फिल्म भी *'रोमियो एंड जूलियट'* नाटक के कथानक पर आधारित है। इसका निर्देशन संजय लीला भंसाली ने किया है।"[45],[46]

---

[36]*साहित्य और सिनेमा का अंतःसंबंध और रूपांतरण*, विपुल कुमार, पृष्ठ संख्या- 270.

[37]www.rediff.com/movies/report/bollywoods-most-memorable-shakespeare-adaptation/20140930.htm date- 03/10/2015, time- 1:14am

[38]*साहित्य और सिनेमा का अंतःसंबंध और रूपांतरण*, विपुल कुमार, पृष्ठ संख्या- 50.

[39]www.rediff.com/movies/report/bollywoods-most-memorable-shakespeare-adaptation/20140930.htm date- 03/10/2015, time- 1:14am

[40]Indiatoday.intoday.in/story/influence-of—shakespeare-in-bollywood/1/327165.html date- 03/10/2015, time- 12:39am

[41]Indiatoday.intoday.in/story/influence-of—shakespeare-in-bollywood/1/327165.html date- 03/10/2015, time- 12:39am

[42]www.rediff.com/movies/report/bollywoods-most-memorable-shakespeare-adaptation/20140930.htm date- 03/10/2015, time- 1:14am

[43]Indiatoday.intoday.in/story/influence-of—shakespeare-in-bollywood/1/327165.html date- 03/10/2015, time- 12:39am

[44]www.rediff.com/movies/report/bollywoods-most-memorable-shakespeare-adaptation/20140930.htm date- 03/10/2015, time- 1:14am

[45]Indiatoday.intoday.in/story/influence-of—shakespeare-in-bollywood/1/327165.html date- 03/10/2015, time- 12:39am

[46]www.rediff.com/movies/report/bollywoods-most-memorable-shakespeare-adaptation/20140930.htm date- 03/10/2015, time- 1:14am

- **"हैदर** फिल्म 2 अक्टूबर सन् 2014 को आयी। यह फिल्म *'हैमलेट'* नाटक पर बनी है। इसका निर्देशन विशाल भारद्वाज ने किया है।"[47],[48]
- **"जिगरिया** फिल्म 10 अक्टूबर 2014 में आयी। इसका कथानक *रोमियो एंड जूलियट'* नाटक के कथानक पर आधारित है। इसका निर्देशन राज पुरोहित ने किया है।"[49]

1.10 शोध प्रश्न (Research Questions)

यह शोध कार्य निम्न बिंदुओं पर आधारित हैं...

- इस शोध का मुख्य उद्देश्य अनुवाद के प्रकारों की सैद्धांतिकी को स्पष्ट करना है।
- अनुवाद के इन प्रकारों के माध्यम से शेक्सपियर के साहित्य और इन पर आधारित फिल्मों का तुलनात्मक अध्ययन करते हुए यह देखना कि ये फिल्में अनुवाद रूप में कहां तक सफल हो पायी हैं और कहां तक नहीं।
- शेक्सपियर के नाटकों पर हिंदी सिनेमा में फिल्मों की एक लंबी श्रंखला देखने को मिलती है। यहां पर सबसे महत्वपूर्ण प्रश्न यह है कि इस श्रंखला की किन-किन फिल्मों को शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद माना जाए ? और किन-किन फिल्मों को मात्र प्रेरणा ?
- शेक्सपियर के साहित्य को आधार बनाकर इन पर बनी हिंदी फ़िल्मों का किस स्तर तक अनुवाद हो पाया है ? प्रत्येक प्रकार के साहित्य का एक समाज होता है जो कि उस साहित्य के माध्यम से समझा जा सकता है। इस प्रकार जब एक माध्यम से दूसरे माध्यम के बीच उस साहित्य का, समाज का और उससे संबंधित संस्कृति का अनुवाद किया जाता है तो, क्या दूसरे भाषा के फिल्मों में वह साहित्य, वहां का समाज और उससे जुड़ी संस्कृति का अनुवाद पूर्णतः संप्रेषित हो पाता है, कि नहीं ?

---

[47]Indiatoday.intoday.in/story/influence-of—shakespeare-in-bollywood/1/327165.html
date- 03/10/2015, time- 12:39am

[48]www.rediff.com/movies/report/bollywoods-most-memorable-shakespeare-adaptation/20140930.htm
date- 03/10/2015, time- 1:14am

[49]www.dailymail.co.uk/indiahome/indianews/article-2780836/The-bard-Bollywood-How-Shakespeare-s-timeless-stories-inspired-indian-cinema.html
date-03/10/2015,time-12:36am

- शेक्सपियर के साहित्य का कितना अनुवाद किया गया है ? और कितना इसका भारतीयकरण यानि देशीकरण कर दिया गया है ? फिल्म बनाते समय निर्देशक ने यह कितना ध्यान में रखा कि वह शेक्सपियर के नाटक को फिल्म में प्रस्तुत कर रहा है, या उसने खुद की कोई नई रचना प्रस्तुत कर दी है ?

1.11 साहित्यिक समीक्षा (Literature Review)

हिंदी साहित्य में अनुवाद की दृष्टि से और खासकर अनुवाद प्रकार को केंद्र में रखते हुए अंतःभाषिक रूप में, अंतरभाषिक रूप में और अंतरप्रतीकात्मकरूप में शेक्सपियर के साहित्य के अध्ययन की बात की जाती हैं तो बहुत ही कठिन हो जाता है यह निर्धारित कर पाना की इस विषय को लेकर क्या काम हुए हैं। शेक्सपियर को लेकर अंग्रेजी साहित्य में अनगीनत पुस्तकें लिखी गयी है। बहुत से शोधकार्य भी हुए हैं। जैसे कि शेक्सपियर के नाटकों की राजनीति, स्त्री निरूपण, और रंगमंच के आदि की दृष्टि से। जब बात अनुवाद की दृष्टि से करते हैं तो हिंदी साहित्य जगत में इससे संबंधित ना कोई पुस्तक मिलती है और ना ही किसी शोध कार्य का प्रमाण मिलता है। भले ही रंगमंचीय दृष्टि से इनके नाटकों और फिल्मों के बीच हुए अंतर पर कुछ आलेख जरुर मिल जाते हैं। जैसे मकबूल और ओमकारा पर। इन आलेखों के अंतर्गत केवल नाटकीय और फिल्मी दृष्टिकोण से ही बात की गई है। इसमें न राजनैतिक, सामजिक और सांस्कृतिक अनुवाद की बात की जाती और ना ही अंतःभाषी, अंतरभाषी और अंतरप्रतीकात्मक टर्मिनोलॉजी का ही प्रयोग किया जाता है। जबकि शेक्सपियर की नाटकों और फिल्मों को गौर से देखें से तो ऐसे बहुत से पहलू हैं जो की अनछुए हैं। अनुवाद की इन दोनों ही विधाओं के मध्य एक सेतु का काम करता है। इस पर जब बात एक अनुशासन के शोधकार्य के दृष्टि से किया जाता है तो इसका क्षेत्र बहुत ही विस्तृत हो जाता है। साहित्यिक समीक्षा के अंतर्गत 'अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद' से संबंधित कुछ अनुवादशास्त्रियों के सिद्धांतों की चर्चा करते हुए अंतरप्रतिकात्मक अनुवाद को लेकर जो पुस्तकें लिखी गईं हैं और जो आलेख लिखे गए हैं, उन बात की गई है। यह साहित्यिक समीक्षा निम्नलिखित है...

सस्यूर और पीयरे का प्रतीक सिद्धांत (Semiotic Theory of Saussure and Pierce)

प्रतीकात्मकता का सिद्धांत आधुनिक स्विस भाषा शास्त्री फर्न्दिनांद दी सस्यूर सन् (1857-1913)

और अमेरिकन दार्शनिक चार्ल्स सेंदेर्स पीयरे (1839-1914) द्वारा दिया गया था। पीयरे ने इस सिद्धांत का नाम "Semiotics" दिया और सस्यूर ने "Semiology"। हालांकि इन दोनों का ही संबंध 'प्रतीक' से है। सस्यूर द्वारा लिखी पुस्तक *A Course in General Linguistics* सन् 1915 में प्रकाशित हुई। इसी पुस्तक से प्रतीक विज्ञान की शुरुआत होती है। सस्यूर के अनुसार भाषिक ध्वनियां मात्र किसी प्रकार की वस्तु का नाम नहीं हैं बल्कि इनका एक ध्वनिक-प्रतीक होता है। जब हम इन ध्वनियों का प्रयोग करते हैं तो उनके स्वरुप, संकल्पना और अर्थ को भी अपने दिमाग में साकार करते हैं। इन ध्वनियों का एक रूप होता हैं। ये ध्वनि-प्रतीक होते हैं जो की संबंधित रूप को प्रस्तुत करते हैं। सस्यूर के इस प्रतीक सिद्धांत का भाषा विज्ञान के क्षेत्र में बहुत ही महत्व है। इसी सिद्धांत का प्रयोग फिर अनुवाद के क्षेत्र में शुरू हुआ। इसे अनुवाद में लाने का श्रेय रोमन याकोब्सन को दिया जाता है।

नायडा और समतुल्यता का सिद्धांत (Nida and Equivalent Theory)

अनुवाद के क्षेत्र में यूजीन नायडा का नाम एक प्रसिद्ध भाषा शास्त्री के रूप में जाना जाता हैं। सन् 1940 में बायबल के अनुवाद के माध्यम से इनका नाम प्रकाश में आया। इन्होंने अनुवाद से संबंधित सिद्धांत बायबल के अनुवाद के बाद ही दिए। नायडा ने अपने सिद्धांत में "शब्द के अर्थ"[50] पर सर्व प्रथम चर्चा की है। इनके अनुसार किसी भी शब्द के अर्थ को तीन रूपों में बाटा जा सकता है। भाषिक अर्थ, सांदर्भिक अर्थ और भावार्थ। अर्थात् किसी भी शब्द के तीन रूपों में अर्थ प्रकट होते हैं। भाषिक अर्थ किसी भी शब्द के भाषिक पक्ष से जुड़ा होता है, जो की प्रत्येक भाषा में अलग-अलग होता है या यादृच्छिक होता है। दूसरा संदर्भार्थ अर्थात् उस शब्द का प्रयोग जिस संदर्भ में हुआ है उससे संबंधित अर्थ, क्यूंकि कभी कभी एक ही शब्द का अलग-अलग संदर्भों में अर्थ भिन्न-भिन्न हो सकता है। तीसरा शब्द का भावार्थ जो कि किसी भी शब्द को विश्लेषित करने के पश्चात प्राप्त होता है। इसके अतिरिक्त नायडा ने "समतुल्यता का सिद्धांत"[51] दिया जो की दो प्रकार का होता है। पहला

---

[50]*The Theory and Practice of Translation*, Eugene A. Nida and Charles Taber, p. no. 12.

Translating must aim primarily at "reproducing the message." To Ibid anything else is essentially false to one's task as a translator. But to reproduce the message one must make a good many grammatical and lexical adjustments.

[51]Ibid.

फॉर्मल समतुल्यता का सिद्धांत, यह सिद्धांत केवल शब्द के संदेश पर आधारित होता है। अर्थात शब्दशः समतुल्य अनुवाद और दूसरा डायनेमिक समतुल्यता का सिद्धांत इसके अंतर्गत लक्ष्य भाषा से संबंधित अर्थ का प्रयोग किया जाता है। नायडा के अनुसार अनुवाद में अनुवादक अनुवाद करते समय श्रोत भाषा और लक्ष्य भाषा के बीच बदलाव कर सकता है। नायडा के अनुसार अनुवादक को पाठक वर्ग को ध्यान में रखते हुए अनुवाद करना चाहिए।

न्युमार्क का सिद्धांत (Theory of Newmark)

अनुवाद के क्षेत्र में न्युमार्क का नाम भी एक प्रसिद्द अनुवाद शास्त्री के रूप में जाना जाता है। इन्होंने नायडा के ही सिद्धांत को आगे बढ़ाया इन्होंने अपने सिद्धांत को अर्थ आधारित और संप्रेषण आधारित अनुवाद नाम दिया। अपने इस सिद्धांत के माध्यम से पीटर न्युमार्क ने अनुवाद को समझाने का प्रयत्न किया है। इनके अनुसार किसी भी स्रोत भाषा पाठ का अनुवाद उसके अर्थ को ग्रहण करते हुए लक्ष्य भाषा में अनुदित किया जाना चाहिए और यह अनुवाद लक्ष्य भाषा में पूर्णतः संप्रेषित भी होनी चाहिए। इस प्रकार अनुवादक को शब्द की व्याख्या पर अनुवाद न करते हुए बल्कि पूरे पाठ के अर्थ को ग्रहण करते हुए अनुवाद करना चाहिए जो की अपने आप में एक पूरा संप्रेषण होता है। संप्रेषण रूप में ज्यादातर अनुवाद एक पाठ के संदेश को सीधे-सीधे दूसरे भाषा में प्रकट करने का काम करते हैं। इस प्रकार के अनुवाद अधिकतर वैज्ञानिक और तकनीकी अनुवाद के अंतर्गत किया जाता है।

कैटफोर्ड का सिद्धांत (Catford' Theory)

कैटफोर्ड ने अनुवाद सिद्धांत के माध्यम से "किसी भी पाठ के सभी स्तरों पर ध्यान देते हुए अनुवादक को अनुवाद करने की बात की है। जैसे की पाठ की भाषिक इकाइयां, व्याकरणिक कोटियां, शब्द की संरचना आदि के समान ही लक्ष्य भाषा में अनुवाद किया जाना चाहिए। इन्होंने एक भाषिक पाठ सामग्री को दूसरे भाषिक पाठ में सिफ्ट करने की बात की है"[52] इन्होंने इसके स्तर भी स्पष्ट किए हैं।

The translator must strive for equivalence rather than identity. In a sense this is just another way of emphasizing the reproduction of the message rather than the conversation of the form of utterance.

[52]*A Linguistic Theory of Translation*, John C. Catford, p. no. 27.

A "textual equivalent" is "any TL (target language) text or portion of text which is observed (…) to be the equivalent of a given SL (source language) text or portion of text", whereas a "formal correspondent" is any

यूनिवरसिटि ऑफ ओरेगॉन प्रो. ब्लेयर ओरफाल (University of Oregon Pro. Blair Orfall)

आसियान *शेक्सपियर ऑन स्क्रीन: टु फिल्म्स इन पर्सपेक्टिव, स्पेसल इस्यु, (Asian Shakespeare on Screen: Two Films in Perspective, special issue),* edited by Alexa Huang, Borrowers and Lenders 4.2 (Spring/Summer 2009) में इस पत्रिका के अंतर्गत *'From Ethnographic Impulses to Apocalyptic Endings: Bharadwaj's Maqbool and Kurosawa's Throne of Blood in Comparative Context'* नामक शीर्षक से अपना आलेख प्रकाशित करवाया। इस आलेख में तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। इसमें एक भारतीय सिनेमा से संबंधित है और दूसरी जापानी सिनेमा से। जापानी फिल्म का निर्माण पहले हुआ है और विशाल भारद्वाज इसी फिल्म से प्रभावित होकर हिंदी में मकबूल फिल्म बनाए हैं। इस तुलनात्मक अध्ययन में दोनों फिल्मों के स्थान और पात्रों के बीच तुलना करते हुए जो अंतर है उसे स्पष्ट किया गया है। इस आलेख में विशाल भारद्वाज की फिल्म और जापानी फिल्म के बीच क्या अंतर हैं और समानताएं हैं इन पर बात की गई है।

इंटरनेशनल जर्नल ऑफ लैंगवेज़ लर्निंग एंड अप्लाइड लिंगविस्टीस्क्स वर्ल्ड (International journal of Language Learning and Applied Linguistics World)

अंक 7, सितंबर 2014 में शीलन शैफई (Shilan Shafiei) ने और डॉ. अजीजोल्लाह दबाघि (Dr. Azizollah Dabaghi) ने *'मैनीपुलेशन अँड ड्रामाटजी: ए केस ऑफ मैकबेथ (Manipulation and Dramaturgy: A Case of Macbeth)*' नाम से एक आलेख प्रकाशित हुआ। इस आलेख में शेक्सपियर के नाटक *मैकबेथ* को लेकर इसके नाटकीयता पर बात की गई है। एक नाटक को जब एक फिल्म रूप में तैयार किया जाता है तो उसमें किन-किन तत्वों का विशेष ध्यान देना चाहिए इस बिंदु को इस आलेख में स्पष्ट किया गया है। इस आलेख के माध्यम से रूपांतरण, अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद और नाटकीयता पर बात की गई है। इसमें नाटक के विभिन्न तत्व जैसे मंच-सज्जा, प्रकाश-

---

source language category that occupies more or less "the 'same' place in the 'economy'" of the target language.

व्यवस्था, वस्त्र सज्जा, मानसिक स्थितियां, अप्राकृतिक रूपों आदि को नाटक से फिल्म में उतारने में क्या बदलाव हुए इन पर बात की गई है।

इंडियास शेक्सपियर: ट्रांसलेशन, इंटर्प्रिटेशन, एंड परफ़ोर्मेंस (India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance)

पूनम त्रिवेदी और डेनिस बारथोंलोमेस द्वारा संपादित है, इस पुस्तक में शेक्सपियर को भारतीय संदर्भ में स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है। इसमें शेक्सपियर के साहित्य का भारतीय भाषाओं में हुए साहित्यिक अनुवाद के बारे में चर्चा की गयी है। इसमें हिंदी साहित्य, बंगला साहित्य, मराठी साहित्य और कुछ दक्षिण भाषाई साहित्य में हुए अनुवादों के बारे में बताया गया है। इसके अतिरिक्त इसका दूसरा खंड इंटर्प्रिटेशन (*Interpretation)* हैं। इसके अंतर्गत *विंटर्स* टेल (*Winter's Tale)* और शकुंतलम के बीच तुलनात्मक अध्ययन किया गया है और व्याख्या की गयी है। इसके अतिरिक्त अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम *(A Midsummer Night's Dream)* की भी व्याख्या की गयी है। इसके अतिरिक्त शेक्सपियर को भारतीय परिप्रेक्ष्य में दिखाया गया है। इसका अगला खंड पर्फओर्मेंस *(Performance)* से संबंधित है। इसलिए इसके अंतर्गत शेक्सपियर को भारतीय लोक नाट्य परंपरा से जोड़ते हुए इनके नाटकों पर आधारित जो भी रंगमंच प्रस्तुतियां हुईं हैं उन पर बात की गयी है।

1.12 शोध की वर्तमान स्थिति (Present Condition of Research)

भारतीय संदर्भ में अगर देखा जाए तो शेक्सपियर को लेकर लगभग सभी भाषाओं में शोध कार्य अलग-अलग दृष्टिकोण से हुए हैं। शेक्सपियर से संबंधित एक लंबी शोध शृंखला हमें देखने को मिलती है। शेक्सपियर को भारत में पाश्चात्य साहित्य के एक बड़े नाटककार और कवि के रूप में जाना जाता है। मंचन के अलावा इनके नाटकों का अध्ययन-अनुशीलन भी यहां पर्याप्त होता रहा है। भारतीय रंगमंच की परंपरा में इनके नाटकों का यथेष्ट सम्मान होता है। साहित्य, कला, रंगमंच आदि क्षेत्र में इनके साहित्य की महत्ता आज भी बनी हुई है। लगातार इस दिशा में नए-नए दृष्टिकोण से शोध हो रहे हैं। बावजूद इसके प्रस्तावित शोध अपनी प्रकल्पना एवं उद्देश्य में अन्य सबसे भिन्न है। प्राप्त स्रोतों से मिली जानकारी के अनुसार अब तक के हुए शोध निम्नलिखित हैं...

- सन् 1990 में केरल विश्वविद्यालय के अंग्रेजी विभाग में शेक्सपियर पर *Bawdy and the vision of Love and Sexuality in Shakespeare's Love Plays* नाम से एक शोध कार्य हुआ है। इसका निर्देशन डॉ. के. बालारमण द्वारा किया गया है।
- सन् 2014 में जवाहरलाल नेहरू विश्विद्यालय के कला और सौंदर्यशास्त्र अध्ययन केंद्र में डॉ. शिवप्रकाश एच. एस. के निर्देशन में *Intersemiotic Transformation: A study of works of two medival Indian Poets, Akka Mahadevi and Andal* विषय पर शोध हुआ है।
- भारतीय भाषा केंद्र, जवाहर लाल नेहरू विश्वविद्यालय में डॉ. रमण प्रसाद सिन्हा के निर्देशन में *सिनेमा और साहित्य का संबंध (दुविधा और पहेली के विशेष संदर्भ में)* विषय पर शोध कार्य हुआ है।
- भारतीय भाषा केंद्र, जवाहर लाल नेहरू विश्वविद्यालय में डॉ. रमण प्रसाद सिन्हा के निर्देशन में *हिंदी फिल्मों में दलित प्रश्न: एक अध्ययन* विषय पर शोध कार्य हुआ है।
- भारतीय भाषा केंद्र, जवाहर लाल नेहरू विश्वविद्यालय में डॉ. रमण प्रसाद सिन्हा के निर्देशन में *हिंदी फिल्मों में बच्चों की बदलती हुई छवियां* इन विषयों पर एम. फिल. शोध कार्य हुआ है।
- जवाहर लाल नेहरू विश्वविद्यालय के हिंदी अनुवाद विभाग के अंतर्गत शेक्सपियर के नाटकों को लेकर शोध कार्य हुए *शेक्सपियर की त्रासदी हैमलेट और इसके तीन प्रसिद्द हिंदी अनुवादों का तुलनात्मक अध्ययन, An Analytical study of Shakespeare's Plays translated into Hindi by Rangey Raghav* विषय पर शोध कार्य हुआ है।
- *हिंदी में अनुदित शेक्सपियर के प्रमुख सुखांत नाटकों का तुलनात्मक अध्ययन* विषय पर शोध कार्य हुआ है। इनका निर्देशन डॉ. रणजीत साहा द्वारा किया गया है।

  उपर्युक्त सभी शोध कार्य इस शोध विषय से भिन्न है। यह शोध कार्य अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद पर आधारित है और इसके लिए प्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धांत से अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के विकास की प्रक्रिया को समझा जाएगा और साथ ही इन सिद्धांतों के माध्यम से हिंदी सिनेमा जगत में बनी सिनेमा का तुलनात्मक अध्ययन शेक्सपियर के लिखित नाट्य साहित्य के मध्य होगा।

1.13 निष्कर्ष (Conclusion)

अनुवाद के क्षेत्र में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद का क्षेत्र बहुत ही विस्तृत है। इसके अंतर्गत विभिन्न प्रकार के साहित्य और विधाएं आती हैं जिनका एक माध्यम से दूसरे माध्यम में रूपांतरण किया जाता है। भारतीय परिदृश्य में इस विषय पर मोई मौलिक लेखन नहीं मिलता। यहां पाश्चात्य सिद्धांत और प्रविधियों का ही अनुसरण किया जा रहा है। अभी कुछ वर्षों से शोध के क्षेत्र में इस विषय को लेकर अनुसंधान होना शुरू हुआ है। साहित्य और सिनेमा के संदर्भ में इस सिद्धांत का महत्त्व और भी बढ़ जाता है। वर्तमान समय में सिनेमा एक बहुत प्रभावी माध्यम के रूप में काम कर रहा है। तकनीकी विकास के माध्यम से इस क्षेत्र में नित नए-नए आयाम विकसित हो रहे हैं। इस स्थिति में यह संभव है कि ऐतिहासिक कृतियों से लेकर दार्शनिक कृतियों का भी सिनेमा रूप में बहुत सफल रूपांतरण आसानी से किया जा सकेगा। इसलिए यह जरूरी है कि साहित्य और सिनेमा के बीच अंतरप्रतीकात्मक रूपांतरण के महत्त्व को समझा जाए। किसी भी कृति का माध्यम रूपांतरण करते समय रूपांतरण के सिद्धांतों का पालन जरूर किया जाना चाहिए ताकि स्रोत पाठ की कृति का संदेश लक्ष्य पाठ पाठक या दर्शक के सामने मौलिक कृति के महत्त्व से संबंधित रहे और समतुल्य अर्थ संप्रेषित करे।

अध्याय- दो

हिंदी में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद का इतिहास: साहित्य और सिनेमा के विशेष संदर्भ में

2. हिंदी में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद का इतिहास: साहित्य और सिनेमा के विशेष संदर्भ में

(History of Inter-semioti Translation: Special reference of Literature and Cinema)

2.1 परिचय (Introduction)

मानव का विकास चरणगत प्रक्रिया के रूप में हुआ है। आदिमानव से आधुनिकमानव तक आने की लंबी प्रक्रिया रही है। आधुनिक मानव की स्थिति आज होमोशेपियंस के प्रारंभिक रूप की तुलना में कई गुना विकसित रूप में है। यह अध्याय साहित्य व सिनेमा के अंतरसंबंध पर आधारित है। इसलिए इसके अंतर्गत मानव इतिहास में सिनेमा के विकास बिंदु को बीज रूप से ढूंढने का प्रयत्न करेंगे। साथ ही साथ आधुनिक समय में मानव के सिनेमा के इस दौर तक आने की विविध स्थितियों के बारे में जानने-समझने का प्रयत्न करेंगे। यह अध्याय दो भागों में बटा हुआ है। पहला भाग सिनेमा और साहित्य के अंतरसंबंध पर आधारित है। इसके अंतर्गत सिनेमा का परिचय, सिनेमा का विकास, सिनेमा के विकास का भारतीय परिदृश्य, हिंदी सिनेमा का विकास आदि बिंदु शामिल हैं। अध्याय के दूसरे भाग के अंतर्गत शेक्सपियर का परिचय और इनके साहित्य का हिंदी सिनेमा पर पड़े प्रभाव को स्पष्ट करने का प्रयास है। इसके क्रम में शेक्सपियर का परिचय, हिंदी सिनेमा में साहित्यिक कृतियों पर आधारित फिल्मों का सर्वेक्षण, शेक्सपियर के साहित्य के अनुसरण रूप में बनी फिल्मों की कालक्रमानुसार सूची आदि शामिल हैं। इस अध्याय में हिंदी सिनेमा का संक्षिप्त परिचय देते हुए हिंदी सिनेमा के विकास में साहित्यिक कृतियों के अनुवाद की या इनके कथानकों के अनुसरण की भूमिका को स्पष्ट करने का प्रयास होगा।

सिनेमा विधा के विकास में चित्रकला, नाट्यकला, प्रदर्शन कला आदि का महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है। मानव अपने प्रारंभिक विकास के समय से ही विविध प्रकार की चित्रकारी, शिल्पकारी आदि

अपनी भावनाओं को प्रकट करने के माध्यम के रूप में किया है या फिर मनोरंजन के लिए किसी न किसी रूप में इनका प्रयोग करते चला आ रहा है। पाषाण काल में विविध प्रकार के औजारों के निर्माण से लेकर आग का आविष्कार आदि, विज्ञान और कला के रूप में ही विकसित हुए। गुफाओं में जानवरों के चित्र या फिर पेड़ों आदि के चित्र मानव सायास अथवा अनायास रूप में बनाते रहा है। इन सभी बिंदुओं को क्रम में रखते हुए मानव की विकास प्रक्रिया को समझा जाता है। विकास प्रक्रिया में थोड़ा आगे आने के पश्चात् विविध प्रकार के आयोजन,पूजा-पाठ आदि में मानव ने अपने विचारों को थोड़े अधिक विकास और ऊर्जा के साथ प्रदर्शित करना शुरू किया। प्राथमिक चरण में इनका संबंध देवताओं को प्रसन्न करने से लेकर रोग निवारण और भूत-प्रेत से मुक्ति पाने आदि के रूप में अधिक होता था। इसके अंतर्गत विविध प्रकार के नृत्य, गायन, विविध आंगिक चेष्टाएं और कलाओं के माध्यम से इनका आयोजन किया जाता था। धीरे-धीरे इन आंगिक चेष्टाओं और इन पूजा-पाठ के तरीकों में थोड़ी बहुत हेर-फेर करके विविध प्रकार के मनोरंजन के तरीके विकसित होने लगे। इनमें विविध प्रकार के नृत्य, गीत, आखेट, मनोरंजन आदि का आयोजन होता था। इन सभी प्रारंभिक तरीकों ने थोड़े-बहुत रूप परिष्कार के बाद एक कला का रूप ले लिया जिसे बाद में रंगमंच, नाटक, प्रदर्शनकारी कला आदि के रूप में स्वीकार किया जाने लगा।

सभ्यता के विकास के साथ-साथ मानव अपने विचारों और भावनाओं को जिस माध्यम से प्रस्तुत करते आ रहा है उसे भी आज के समय में कला का एक माध्यम माना गया है। इतिहास के अध्ययन से यह ज्ञात होता है कि, मानव के विकास के समय से उसकी सभी क्रियाएं, आंगिक चेष्टाएं आदि नाटक या अभिनय का एक अंग रूप थे। मानव की भावनाओं को अभिव्यक्त करने के माध्यम के रूप में प्राचीन समय से यह एक कला के रूप में विद्यमान रहा है। इन विविध प्रकार की आंगिक चेष्टाओं, धार्मिक अनुष्ठानों के माध्यम से मानव जाति ने न केवल अपनी भावनाओं को अभिव्यक्त किया बल्कि अपना मनोरंजन भी किया। मानव अपने विकास के समय में बहुत सी प्रकृतिक क्रियाओं से अनभिज्ञ था। वह यह नहीं समझ पाया था कि जिस भोजन, पानी, हवा, धूप आदि का वह उपयोग करता है, जिस पर उसकी जीवन शैली निर्भर है वे सब उसे कैसे प्राप्त हुए हैं। इसीलिए वह इन सभी प्राकृतिक उपादानों की पूजा करता था। इन सभी को वह दैवीय अथवा जादुई मानता था।

धीरे-धीरे जब मानव को इसका ज्ञान होने लगा तो उसने अपने पूजा और संस्कारों के रूप को परिमार्जित करने लगा। ये पूजा-पाठ, उसके संस्कार, धार्मिक मान्यता आदि के रूप में स्थापित होते गए और धीरे-धीरे इसने मिथकीय रूप ले लिया। इन पर उनके कथा-कहानी आदि बन गए। मानव की इन मान्यताओं के बारे में *सिनेमा का इतिहास* में लिखा है कि- "हालांकि इन मान्यताओं और संस्कारों की नींव वास्तविकता पर आधारित थी, लेकिन कथा-कहानियों में इनके रूप में और इनकी व्याख्या में बहुत बदलाव होते रहे। अधिकतर कथाओं में या मिथकों में दैवीय शक्तियों की पूजा की जाती थी जिससे उनको खुश रखा जा सके। इनके शारीरिक अभिव्यक्तियों और प्रदर्शन में इन्हीं मिथकीय या दैवीय चरित्रों की पूजा होती थी और यही संस्कार बाद में नाटकीय अभियक्ति के विकास का रूप ले लिया"[1] इस प्रकार विकास के ये प्रारंभिक सोपान रंगमंच के रूप में विकसित हो रहे थे।

सिनेमा का वर्तमान प्रचलित रूप जिस रूप में हमारे सामने मौजूद है उसकी पृष्ठभूमि निर्मित करने में रंगमंच, लोक नाट्य व नृत्य, नाटक आदि का महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है। सिनेमा के इस विकास के बारे में डॉ.महेंद्र मित्तल लिखते हैं कि "भले ही किन्हीं पूर्वाग्रहों के कारण अथवा साहित्य शास्त्र की बंधी हुई परिपाटी के कारण चित्रपट को किसी साहित्यिक विधा अथवा कला का स्तर प्रदान न किया गया हो, किंतु आज इस तथ्य से विमुख नहीं हुआ जा सकता कि सामाजिक क्षेत्र में सिनेमा ने अपना एक निजी सांस्कृतिक परिवेश धारण कर लिया है और इसी परिवेश में साहित्य एवं कला के विभिन्न अलंकारों की जगमगाहट लक्षित की जा सकती है।"[2] इस प्रकार आधुनिक समय में सिनेमा के विकास के प्रेरक तत्व रूप में यही सब माध्यम रहें हैं। आधुनिक समय में विविध प्रकार के तकनीकी विकास से कई प्रकार की समस्याओं का समाधान आसानी से किया जाने लगा। इसी तकनीकी विकास के एक सफल कदम के रूप में सिनेमा की शुरुआत हुई थी। आज हम इक्कीसवीं

---

[1] *History of theatre* by Allyn and Bacon, inc. University of Texas- Austin page no- 2.

Often these myths contain elements based on real events or persons, although they are usually considerably transformed in the stories. Frequently the myths include representatives of super natural forces which the rites celebrate or hope to influence. Performances may then impersonate the mythical character or supernatural forces in the rituals or in Accompanying celebrations. This impersonation is one sign of a developing dramatic sense.

[2] *भारतीय चलचित्र,* डॉ. महेंद्र मित्तल, पृष्ठ सं.- 2.

सदी में जी रहे हैं। तकनीकी विकास की एक सदी को हम पूर्ण कर चुके हैं। बीसवीं सदी के अंतर्गत औद्यौगिक क्रांति की वजह से विविध प्रकार की तकनीकी का विकास हुआ और इस तकनीकी विकास के माध्यम से सिनेमा जगत में विविध प्रकार के प्रयोग हुए। आज आधुनिकता की इस ज़ोर और तकनीकी विकास के सामर्थ्य को यदि देखा जाए तो अमेरिका की तकनीकी विकास के माध्यम से विविध प्रकार की फिल्मों की सूटिंग की कल्पना इतनी मजबूत है की वह पृथ्वी से अलग ग्रहों पर की हुई सूटिंग सी प्रतीत होते हैं। तकनीकी विकास के माध्यम से कल्पनाओं को बहुत आसानी से साकार किया जा सकता है। हॉलीवुड की बहुत सी फिल्में इसका ज्वलंत उदाहरण हैं, जिनमें पृथ्वी से लेकर दूसरे ग्रहों के काल्पनिक चित्रण से लेकर दूसरे एलियन प्रकार के जीवों का चित्रण भी बहुत आसानी से दिखाया जा रहा है। सिनेमा एक ऐसा रचनात्मक माध्यम है जिसके माध्यम से विविध प्रकार की सामाजिक,सांस्कृतिक और ऐतिहासिक स्थितियों के चित्रण से लेकर अनेक प्रकार के चरित्रों को भी बहुत ही कलात्मक तरीके से प्रदर्शित किया जा सकता है। सिनेमा के क्रमिक विकास पर ध्यान दिया जाए तो यह स्पष्ट रूप में दिखता है कि यह अपने साहित्य व समाज से सदैव ही जुड़ा रहा है। सिनेमा का संबंध तात्कालिक सामाजिक परिस्थितियों के प्रदर्शन में अटूट रूप से दिखता है।

सिनेमा का विकास तकनीकी क्रांति का एक महत्त्वपूर्ण उदाहरण है। तकनीकी विकास में जिस रूप में प्रगति समय-समय पर होती रही है, ठीक वही परिवर्तन हमें सिनेमा के विकास में भी देखने को मिलता है। सिनेमा दृश्य माध्यम की एक महत्त्वपूर्ण और सर्वाधिक प्रचलित विधा है। दृश्य बिंबों के माध्यम से संचालित होने वाली इस विधा को आज के समय में *सेल्यूलॉइड लिटरेचर* के रूप में भी जाना जाता है। सिनेमा विधा का प्रभाव प्रत्येक समाज के जनमानस पर गहरे रूप में देखा जा सकता है। आधुनिक समाज की प्रत्येक व्यावहारिक क्रिया से लेकर सामाजिक क्रियाओं में इस विधा का महत्त्व व प्रचलन देखने को मिल सकता है। सिनेमा मनोरंजन और ज्ञान को एक साथ लेकर चलता है। सिनेमा ही एक ऐसा माध्यम है जिसके द्वारा किसी भी संदेश को देश की ऐसी जनता तक भी पहुंचाया जा सकता है जिसे पढ़ने-लिखने नहीं आता है, जो पूर्णतः निरक्षर है। सिनेमा की इसी विशेषता को ध्यान में रखकर यह स्वीकार किया जाता है कि सिनेमा के इतिहास के माध्यम से किसी

भी देश या समाज के विकास और सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश को आसानी से जाना समझा जा सकता है।

2.2 सिनेमा का विकास (Development of Cinema)

सिनेमा अर्थात् चलचित्र, यानि चलते हुए बिंब। सिनेमा के अंतर्गत एक स्थान से दूसरे स्थान तक गति करते हुए चित्रों को दिखाया जाता है। ये चित्र पर्दे पर गति करते हैं और पर्दे पर मौजूद होते हैं। इसी कारण इसे *चित्रपट* कहा गया। प्रसिद्ध इतिहासकर सिनेमा के विकास पर लिखते हैं कि "लगभग 25 हजार वर्ष पूर्व सभ्यता के पूर्वार्ध में किसी अनजान चित्रकार ने एल्टामीरा स्पेन की गुफाओं में बहुत से पैरों वाले एक सुअर का भित्ति चित्र बनाया था, जो शायद मनुष्य का प्रथम प्रयास था, जिसमें चित्र को गति के महत्त्व के साथ प्रस्तुत किया गया था।"[3] इसके पश्चात चित्रों को गत्यात्मक रूप में दिखाने के कई प्रयास हुए और इस दिशा में *'जाइट्रोप'* नामक यंत्र के आविष्कार ने बहुत महत्त्वपूर्ण भूमिका अदा की। इसका आविष्कार सन् 1935 के लगभग हुआ। यह एक ऐसा यंत्र था जिसमें बहुत से चित्रों को एक चरखे के माध्यम से पास-पास चिपका दिया जाता था और इसके आगे एक और चर्खी लगी होती थी और जब इसे घुमाया जाता था। इसे देखने पर ऐसा प्रतीत होता था कि चित्र चल रहे हैं। इसी कड़ी में विलियम जॉर्ज होर्नर नामक अंग्रेज़ ने सन् 1833 में एक यंत्र का आविष्कार किया था जिसे *'शैतान का चक्र'* नाम दिया गया था। इस यंत्र के माध्यम से छाया चित्र बनाए जा सकते थे और इससे जो छायाचित्र प्रतिबिंबित होते थे वे किसी प्रेत की छाया के समान दिखते थे। इसीलिए इस यंत्र को यह नाम दिया गया था। इसके अंतर्गत एक चर्खी पर एक के बाद एक बहुत से चित्रों को चिपकाकर लपेट दिया जाता था। फिर एक छोटे छेद के माध्यम से इस पर प्रकाश डालते हुए इससे निर्मित छायाचित्र को दीवार पर छायांकित किया जाता था। चर्खी को एक आदमी धीरे-धीरे आराम से घुमाते रहता था। इस चर्खी को घुमाने से दीवार पर प्रतिबिंबित होने वाले छायाचित्र गतिमान रहते थे और वे चलते हुए से प्रतीत होते थे।

---

[3] *फिल्मफेयर*,मार्च 8, 1963, पृ. 15.

सन् 1839 के आस-पास लुईस डेगयुरे जो फ्रांसीसी मूल से थे, इन्होंने छायांकन करने वाले कैमरे का आविष्कार किया। "इस आविष्कार के पश्चात सेन-फ्रांसिस्को के अंग्रेज़ फोटोग्राफर इदवियार्ड माइब्रिज ने सन् 1877-1880 में सिनेमा के कैमरे का आविष्कार किया। अपने इस प्रयोग में इन्होंने एक साथ में पच्चीस कैमरे एक सीध में लगाए थे और इनकी सहायता से एक दौड़ते हुए घोड़े की तस्वीर खींची थी।"[4] इसमें कैमरों को एक साथ संचालित करने के उद्देश्य से उनके शटर एक धागे से इस प्रकार बांधे थे कि, जब घोड़ा उन कैमरों के सामने से दौड़ा तो एक के बाद एक धागा टूटता गया और शटर खुलकर बंद होते गए। इस तरह से उस घोड़े की पच्चीस तस्वीरें खींची और उन्हें एक साथ रखने पर क्रमशः रखने पर घोडा दौड़ता हुआ प्रतीत होने लगा था। इस आविष्कार के पश्चात् थॉमस एल्वा एडिसन का आविष्कार सिनेमा जगत के लिए तकनीकी क्रांति साबित हुआ। इन्होंने *फ़ोनोग्राप* और *बिजली के बल्ब* का आविष्कार किया। सिनेमा के प्रयोग हेतु इन्होंने सिनेमा की व्यवस्थित संरचना निर्मित की और इसकी सफलता हेतु कई प्रयोग किए। इन्होंने सन् 1887 में चल रहे अपने एक प्रयोग के माध्यम से 3 अक्टूबर 1889 में न्यू जर्सी नगर जे वेस्ट ऑरेंज क्षेत्र में स्थित अपनी प्रयोगशाला में *'सिन्मेटोस्कोप'* नामक यंत्र का सफल परीक्षण किया और सिनेमा का ऐतिहासिक प्रदर्शन भी किया था। इस दिशा में अगली कड़ी के रूप में ल्युमिए ब्रदर्शका योगदान सबसे महत्त्वपूर्ण रहा। इन्होंने व्यापारिक इच्छा से प्रेरित होकर फ्रांस में *'सिन्मेटोस्कोप'* का प्रसारण किया और अपने नए-नए प्रयोगों के माध्यम से छोटी-छोटी फिल्मों का फिल्मांकन किया। भारत में पहली दफा मुंबई के होटल में इनके द्वारा ही फिल्मांकन कराया गया था। धीरे-धीरे इस कड़ी में नए-नए आयाम विकसित होते रहे और सिनेमा का विकास भी होता रहा। यह प्रारंभिक पहल ही क्रांति थी जिसके माध्यम से इस जगत को एक नई विधा मिली। आज के समय में सिनेमा जगत अपने विकास की चोटी पर है और इसकी आखिरी परिणति क्या होगी इसका कोई अनुमान नहीं लगाया जा सकता। सिनेमा जगत में चाहे वह भारतीय परिदृश्य में हो या वैश्विक परिदृश्य में नित नए-नए प्रयोग हो रहे हैं और नए-नए बदलाव भी। इन तमाम प्रयोगों और बदलाव के मध्य एक बात जो सतत विद्यमान रही और अपने

---

[4]*What is Cinema? Vol. 1*, Bazin, Andre, p. no- 16.

In 1877 and 1880, Muybridge, thank to the imagination generosity of a horse lover, managed to construct a large complex device which enabled him to make from the imabe of a galloping horse the first series of cinematography pictures.

अस्तित्व को बनाए रही, वह है सिनेमा, समाज और साहित्य का संबंध। साहित्य और समाज का निरंतर चित्रांकन सिनेमा के माध्यम से होता रहा है। समाज को बदलने की इच्छा, दर्शकों तक संदेश पहुंचाने की परंपरा और अपने समाज के प्रति सिनेमाकारों की जवाबदेही निरंतर सक्रिय रूप में देखने को मिलती रही है।

2.3 सिनेमा का भारतीय परिदृश्य (Indian Senario of Cinema)

भारतीय परिदृश्य में सिनेमा का विकास पाश्चात्य तकनीकी विकास के माध्यम से ही संभव हुआ था। भारत में सर्वप्रथम जो चलचित्र सिने-विकास के रूप में दिखाई गई वह 7 जुलाई,1886 को शाम 6 बजे मुंबई के वाटसन होटल में दिखाई गई थी। इसमें चलती हुई रेलगाड़ी, दीवार को गिराना, एक बच्चे द्वारा नास्ता करना आदि के चलचित्र दिखाए गए थे। इसमें 28 दिसंबर, 1885 को पेरिस में पहली बार स्टेशन पर आ रही रेलगाड़ी, फैक्ट्री से छूटने के बाद घर जाने के लिए बाहर आते मजदूरों का दृश्य तथा बगीचे में पानी देते माली के चलचित्र दिखाए गए थे। इस चलचित्र के माध्यम से लोगों ने पहली बार अपनी आंखों के सामने चलती-फिरती चित्रों को देखा था। यह दृश्य किसी आश्चर्य से कम नहीं था। इन चित्रों के माध्यम से लोगों ने एक बार फिर गुजरे हुए समय को कैद पाया और फिर से उन बीते पलों को जीता हुआसा महसूस किया और यह आनंद बार-बार सिनेमा को देख कर लिया जा सकता था।

2.3.1 हिंदी मूक सिनेमा का दौर (Silent era of Hindi Cinema)

भारतीय परिप्रेक्ष्य में सिनेमा की शुरुआत मूक सिनेमा के रूप में हुई। इस शुरुआती दौर के सिनेमा में भारतीय धार्मिक, मिथक, पुराण आदि से कथानक लेकर फिल्में बनाई गई। इस कड़ी में पहली भारतीय मूक सिनेमा का श्रेय *राजा हरिश्चंद्र* को दिया जाता है। इस फिल्म का निर्माण सन् 1913 में धुंडीराज गोविंद फालके द्वारा किया गया था। इस फिल्म के कथानक का आधार *महाभारत* है। मूक सिनेमा के दौर में बनने वाली फिल्मों का आधार यदि देखा जाए तो इस दौर की आधे से भी अधिक फिल्में धार्मिक और पौराणिक कथानकों पर ही आधारित थीं, या फिर इनके चरित्र भारतीय साहित्य या समाज के मिथक से लिए गए होते थे। इस दौर में एक कथानक पर ही कई-कई फिल्मों का निर्माण किया गया था। सिनेमा का यह दौर ऐसा था जिसमें सिनेमा के नाम पर

मात्र चित्रों को दिखाया जाता था। इस युग में निर्मित फिल्मों का आधार सामाजिक दृष्टि को आधार में रखकर भी किया गया था। इस समय का भारतीय समाज शिक्षा और ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र में बहुत ही पीछे था। समाज में विभिन्न प्रकार के अंध-विश्वास फैले हुए थे। जाति प्रथा, पितृसत्ता, सामंतवाद, अंधविश्वास आदि विविध प्रकार की सामाजिक बुराइयां विद्यमान थीं। लोगों को किसी भी प्रकार इन अंधविश्वासों से यदि रोका जा सकता था तो इसका एक-मात्र उपाय उनकी धार्मिक आस्था के माध्यम से प्रेरणा देना था। इसके अतिरिक्त धार्मिक कारणों की वजह से भी बहुत सी धार्मिक फिल्मों का निर्माण हुआ था। चूंकि, यह दौर सिनेमा के शुरुआत का था, इसलिए आस्था की भावना से प्रेरित होकर इस प्रकार की फिल्मों का निर्माण हुआ। इन फिल्मों के आधार रूप में कथानक का माध्यम *रामायण* और *महाभारत* ही थे। इनसे ही विविध प्रकार के चरित्रों को आधार बनाकर फिल्में बनाई गईं थीं। इन फिल्मों में *कालिया मर्दन* (1919), *लंका दहन* (1917), *नल दमयंती* (1920), *शकुंतला* (1920), *वीर अभिमन्यु* (1922), *सावित्री* (1923) आदि जैसी धार्मिक फिल्में बनीं थीं। इनके अतिरिक्त तमाम भक्त चरित्रों और संतों के आख्यान पर भी फिल्में बनीं। प्रह्लाद, ध्रुव, विदुर, तुकाराम, ज्ञानेश्वर आदि जैसे चरित्रों पर फिल्में बनीं। इन फिल्मों का मुख्य आधार इन संतों के जीवन को आदर्श रूप में दिखाना और दर्शकों को समाज में एक अच्छा चरित्र बनने के लिए प्रेरित करना भी था। स्त्री चरित्रों को आधार बनाकर भी इस दौर में फिल्मों का निर्माण हुआ था। इनमें शकुंतला पर कई फिल्में बनीं। इसके अतिरिक्त सती सावित्री, सुलोचना, द्रौपदी, अनुसूया आदि जैसे देवी चरित्रों पर फिल्में बनीं। इनमें से अधिकतर धार्मिक फिल्मों का निर्माण दादा साहब फालके द्वारा किया गया था। अपने बारे में बताते हुए इन्होंने 19 अक्टूबर 1913 को '*केसरी समाचार पत्र* 'में अपना साक्षात्कार देते हुए कहा था कि "मैं सभी विषयों पर फिल्में बनाऊंगा।, पर विशेषकर प्राचीन संस्कृत नाटकों और नए मराठी नाटकों पर। फिर भारत के विभिन्न आचार-विचारों पर, सामाजिक मूल्यों पर और वैज्ञानिक और शैक्षणिक विषयों पर मैं फिल्में बनाऊंगा।"[5] दादा साहब फालके के इस वक्तव्य से यह ज्ञात होता है कि उनका मुख्य ध्येय भारत के बारे में लोगों को बताना था। भारत

[5]*सिनेमा की संवेदना,*डॉ. विजय अग्रवाल, पृ. 40.

के समाज को सभी धार्मिक दृष्टिकोण से परिष्कृत करना था। सन् 1913 में दादा साहब फालके के निर्देशन में लगभग 25 धार्मिक फिल्में बनीं। इसके बाद सन् 1913-1925 के बीच जो फिल्में बनीं उनमें से कुछ पर पारसी रंगमंच का प्रभाव देखा जा सकता है। इनके द्वारा बनीं फिल्मों में कुछ राजनीतिक और सामाजिक मुद्दों पर आधारित फिल्में भी बनी थीं। हालांकि यह उद्देश्य बहुत पुरज़ोर रूप में नहीं था। हिंदी सिनेमा जगत में पारसी रंगमंच को खुद को भी स्थान दिलाना था। इसी उद्देश्य से प्रेरित होकर कुछ मनोरंजन आधारित फिल्में बनीं। "मूक सिनेमा के दौर में लगभग 1313 फिल्में बनीं थीं।"[6]

मूक सिनेमा दौर में फिल्मों का अधिकतर निर्माण लोक प्रचलित कथानकों और मिथकों से लेने की एक वजह दर्शक भी थे। भारतीय परिदृश्य में सिनेमा का विकास मूक सिनेमा के रूप में अभी अपनी प्रारंभिक अवस्था में ही था। भारत की अधिकांश जनता को यह पता भी नहीं था कि इस प्रकार का प्रयोग संभव भी है। चित्रपट पर सिनेमांकन इनके लिए एक चमत्कार रूप में था। इस दौर में सिनेमा बहुत प्रचलित नहीं हुआ था पर लोकप्रिय जरुर था। इसलिए उन्हीं कथानकों को आधार बनाकर शुरुआती दौर में फिल्में बनाई गई थीं, जो दर्शकों को आसानी से समझ में आ सकें। यह मूक सिनेमा का दौर था, तकनीकी इतनी विकसित नहीं हो पायी थी कि फिल्मों में आवाज की व्यवस्था की जा सके। दर्शकों के सामने ऐसे चरित्र जिन्हें वे बिना आवाज के ही समझ सकें, इसका खयाल रखना बहुत जरूरी था। यही कारण था कि इस दौर की फिल्में मिथकों और *रामायण, महाभारत* के कथानकों और चरित्रों पर अधिकतर आधारित थीं। दर्शक जिनकी वेश-भूषा और साज-सज्जा देख कर ही समझ सकते थे कि वे किस विषय पर बात कर रहे हैं या उनके मध्य क्या संवाद चल रहा है। इस तरह के कथानकों को दर्शक आसानी से समझ सकते थे।

हिंदी सिनेमा के मूक दौर में भी कई प्रकार के प्रयोग हुए थे। कुछ कथानक धार्मिक ग्रंथों से लिए गए थे तो कुछ मिथकों से भी। इन सभी के माध्यम से समाज में एक आदर्श स्थापित करने की भावना बहुत महत्त्वपूर्ण थी। इस समय का भारतीय समाज कई प्रकार के सामाजिक

---

[6] In total, 1313 silent films were made in India.

Cinema India the visual culture of hindi film, Rachel Dwyer and Divia Patel, page no- 15.

कुरीतियों और अंधविश्वास में फंसा हुआ था। बहुत सी फिल्मों के माध्यम से समाज में छुआ-छूत, अंधविश्वास की भावना को दूर करके सौहार्द की भावना विकसित करने के प्रयोजन से फिल्मों को बनाया जाता था। इस दौर की एक बात और भी बहुत महत्त्वपूर्ण थी कि धार्मिक फिल्मों के कुछ चरित्र जोअपने अभिनय के द्वारा बहुत ही प्रसिद्ध हो जाते थे तो, जब वे परदे से बाहर आते थे तो लोगों के बीच, आम जनता के बीच उनको उसी चरित्र के रूप में देखा जाता था। दर्शक उन्हें उसी श्रद्धा से देखते थे और उनको पूजते भी थे। मूक सिनेमा के समय तकनीकी उपलब्धता के आधार पर सिनेमा जगत में कई तरह के प्रयोग हुए। इस दौर में भी शुरुआत के बाद लगातार बेहतर बनाने और बेहतर दिखाने के प्रयत्न क्रमशः रूप में देखने को मिलते हैं। निर्देशक अपनी क्षमता के अनुसार सिनेमा के माध्यम से अपनी निजी इच्छा या विचार को दिखाने में सफल भी रहे।

2.3.2 हिंदी सवाक सिनेमा का दौर (Sound era of Hindi Cinema)

सवाक सिनेमा की शुरुआत तकनीकी विकास के माध्यम से संभव हुई। वैश्विक परिप्रेक्ष्य में यदि देखा जाए तो,पाश्चात्य देशों में सवाक सिनेमा की शुरुआत भारत से 3-4 साल पहले ही हो गई थी। इसलिए पहली सवाक फिल्म सन् 1927 में वार्नर बंधुओं द्वारा निर्मित *'द जॉर्ज सिंगर'* थी। मूक सिनेमा के बाद यह पहली बोलती फिल्म थी जिसमें लोगों ने बोलते हुए और चलते हुए चित्रों को परदे पर देखा। सन् 1927 में तकनीकी विकास के माध्यम से मानव कल्पना को एक साकार रूप मिलना शुरू हुआ था। सिनेमा जगत में बोलने वाली फिल्मों का प्रादुर्भाव होना शुरू हुआ। भारत में इस तकनीकी को आयात किया गया और फिर यहां पर सवाक सिनेमा की शुरुआत हुई थी। यहां सवाक सिनेमा की शुरुआत सन् 1931 में आर्देशिर ईरानी के निर्देशन में बनी पहली फिल्म *आलमआरा* से हुई थी। इंपीरियल फिल्म कंपनी द्वारा यह फिल्म बनाई गई थी और इस फिल्म का प्रदर्शन 14 मार्च सन् 1931 को मैजेस्टिक सिनेमा, बंबई में हुआ था।

चूंकि सवाक सिनेमा की शुरुआत में ही तकनीकी उपलब्धता की वजह से पैसों का बजट बड़ा बनाना पड़ा। इस कारण शुरुआत में जो भी फिल्में बनीं उनका मुख्य उद्देश्य पैसा कमाना था। भारतीय परिदृश्य का सिनेमा विदेशी तकनीकी के आयात पर ही टिका हुआ था।

इसका विकास धीरे-धीरे हुआ। हालांकि बोलती फिल्मों का परदे पर आना भारतीय समाज के लिए बड़ा आश्चर्य था। लोगों में मूक सिनेमा को देखना ही बड़ा आश्चर्य था और ऐसे में सवाक सिनेमा का आना और परदे पर चलने के साथ-साथ बोलते हुए चरित्र जिनको सुना जा सके यह सब यहां की जनता के लिए बहुत बड़ा आकर्षण रहा। इस आकर्षण के चलते ही इस दौर में बहुत सारी फिल्म कंपनियां धीरे-धीरे विकसित हुई और स्थापित भी हुई।

फिल्म *आलमआरा* पारसी रंगमंच का बहुत प्रसिद्ध नाटक था। फिल्म रूप में इसका अनुवाद जोसेफ डेविड ने किया था। आर्देशिर ईरानी के अतिरिक्त इस फिल्म के अन्य मुख्य निर्माता और पात्र रुस्तम भरूचा, पेसी करानी, मोती गिडवानी, सहायक कलाकार जिल्लो, पृथ्वीराज कपूर आदि थे। अभिनेता के रूप में मास्टर बिट्ठल और अभिनेत्री मिस जुबैदा थीं। यह फिल्म एक नई संभावना के विकास के रूप में बनाई गई थी। तकनीकी विकास के माध्यम से एक क्रांति रूप में ही सवाक सिनेमा विकसित हुआ। सन् 1931 में ही सवाक सिनेमा की दूसरी फिल्म *नूरजहां* बनी। इसका निर्देशन मोहन भवनानी द्वारा किया गया था। यह फिल्म भी इंपीरियल फिल्म कंपनी द्वारा ही बनाई गई थी। इस फिल्म के निर्माण का उद्देश्य पैसा कमाना और मनोरंजन था। भारतीय सिनेमा जगत में इन दोनों फिल्मों के निर्माण व प्रदर्शन के बाद सिनेमा जगत में बहुत सकारात्मक बदलाव हुए। विविध प्रकार के क्षेत्रीय भाषाओं में भी यह विकास धीरे-धीरे बढ़ने लगा था। भारत के विविध राज्यों की प्रादेशिक भाषाओं में भी सवाक सिनेमा की शुरुआत धीरे-धीरे होने लगी थी। इन राज्यों में बंगाल, महाराष्ट्र, मद्रास और पंजाब मुख्य थे। इन भाषाओं में भी इस तकनीकी को ग्रहण किया गया था और सवाक सिनेमा के निर्माण की प्रक्रिया विकसित हुई।

सन् 1935-36 का दौर सवाक और मूक सिनेमा दोनों ही प्रकार का रहा। सन् 1935 से सवाक सिनेमा बननी शुरू हुई, परंतु मूक सिनेमा भी इसके साथ-साथ बनीं। इस दौर में ऐतिहासिक कथानकों से जुड़े कथानकों पर फिल्मों का निर्माण बहुत हुआ। नई-नई फिल्म कंपनियों का विकास हुआ। जिनमें सागर फिल्म कंपनी, रंजीत मूवीटोन, इंपीरियल फिल्म कंपनी,प्रभाव फिल्म कंपनी, सरस्वती सिनेटोन, वाडिया मूवीटोन, कोल्हापुर मूवीटोन आदि

प्रमुख थे। इस समय मुंबई में लगभग 80-90 फिल्म कंपनियों का विकास हुआ था। इस दौर में बनने वाली फिल्मों में प्रभात फिल्म कंपनी द्वारा बनने वाली फिल्में *अयोध्या का राजा, जलती निशानी, माया-मछेन्द्र* (1932) और *अमृत मंथन* (1934), *धर्मात्मा* (1935) आदि थीं। रंजीत मूवीटोन द्वारा बनने वाली फिल्मों में *देवी-देवयानी* (1931), *राधा रानी* (1932) थीं। न्यू थिएटर्स कंपनी द्वारा बनने वाली फिल्में *पूरन भक्त* और *राजरानी मीरा* (1933), *चंडी दास* (1934), *धूप-छांव* और *देवदास* (1935) हैं। वाडिया मूवीटोन द्वारा बनने वाली फिल्म *वामन अवतार* (1934) और बॉम्बे टाकीज़ द्वारा निर्मित सबसे चर्चित फिल्म *अछूत कन्या* (1936) आदि इस दौर में निर्मित होने वाली प्रमुख फिल्में थीं। इन फिल्मों का मुख्य उद्देश्य पैसा कमाना और फिल्म उद्योग को स्थापित करना था। इसी कारण से फिल्मों में बोलने की क्षमता विकसित होने के बाद भी निर्देशक उन्हीं धार्मिक और मिथकीय पात्रों और कथानकों को आधार बनाकर फिल्में बना रहे थे। इन फिल्मों का भारतीय समाज के तत्कालीन परिस्थितियों से सीधे तौर पर कोई सरोकार नहीं था। अप्रत्क्ष रूप में भले ही थोड़े-बहुत नैतिक संस्कार को प्रसारित करने की मनोकामना रही हो। सीधे तौर पर इन फिल्मों को समाज से और तत्कालीन परिस्थितियों से जुड़ा हुआ नहीं कह सकते और वास्तव में ना तो ऐसा था ही।

भारतीय परिदृश्य में हिंदी सिनेमा का साहित्य के साथ संबंध देखा जाए तो यह कहा जा सकता है कि यह संबंध बहुत गहरा रहा है। सिनेमा के शुरुआत रूप में चाहे वह मूक दौर की फिल्में रही हों या सवाक दौर की, इनमें से अधिकांशतः फिल्मों का कथानक साहित्य से जुड़ा हुआ ही रहा है। वह साहित्य चाहे धार्मिक रहा हो या ऐतिहासिक। हम सीधे तौर पर नहीं कह सकते कि ये फिल्में लेखक की निजी कल्पना रही हैं। धार्मिक साहित्य के ग्रंथ रामायण, महाभारत और इनके अलग-अलग पात्रों पर कथानकों का निर्माण करते हुए सिनेमा जगत में फिल्में बनीं और इनके माध्यम से ही सिने जगत का विकास हुआ। यही कारण कि भारतीय सिनेमा के प्रारंभिक दौर की फिल्मों पर धार्मिक प्रभाव ही रहा है। भारतीय सिनेमा के विकास में यदि देखें तो लीक से हटकर चलते हुए फिल्म निर्माण की शुरुआत सन् 1936 से हुई थी। सन् 1935-36 में देश में प्रगतिशील लेखक संघ की स्थापना हुई थी। देश में मार्क्सवाद पर बहस

होनी शुरू हुई और यहीं से भारतीय समाज की परिस्थितियों पर सवाल उठने शुरू हुए। यह दौर देश के लिए भी बहुत ही महत्त्वपूर्ण था। गांधीवादी विचारधारा के साथ-साथ मार्क्सवादी विचारों को अपने देश में निरूपित करने के प्रयत्न इसी समय से शुरू हुए थे। इस दौर के साहित्य में इन सभी बिंदुओं पर लेखन हो रहा था और यही कारण था कि सिनेमा जगत पर भी इन विचारों का प्रभाव पड़ा। इस दौर से निर्मित होने वाली फिल्में *किसान कन्या, औरत, पुकार, नीचा नगर, खानदान* आदि जैसी फिल्मों थीं। इनमें वैचारिक बदलाव को देखा जा सकता है। भारतीय समाज के ज्वलंत मुद्दे सामाजिक परिस्थितियों से लेकर पराधीनता जैसे विषयों को धीरे-धीर उठाया जाने लगा था। सिनेमा जगत में इन मुद्दों के लिए आवाज उठाई जाने लगी थी।

सन् 1939, द्वितीय विश्वयुद्ध की विभीषिका का समय था। यही से इस विश्वयुद्ध की शुरुआत हुई थी और इसके प्रभाव में सिनेमा जगत भी आ गया था। भारत इस समय गुलाम था और अन्य गुलाम देशों कि तरह इस त्रासदी का असर यहां भी पड़ा। भारत की सामाजिक-आर्थिक स्थितियां इससे बहुत प्रभावित हुई। सिनेमा जगत भी मंद पड़ गया था। विदेशी सिनेमा जगत से कच्ची फिल्मों के आयात पर पाबंदी लगा दी गई थी। सिनेमा जगत के इस ह्रास के बारे में महेंद्र मित्तल ने लिखा है कि "सन् 1942 तक आते-आते कच्ची फिल्मों की उपलब्धि में अधिक कठिनाई पड़ने लगी। सरकार ने फिल्मों की लंबाई 11000 फुट निश्चित कर दी। यह कठिनाई विषेशरूप से मार्च 1942 से दिसंबर 1945 तक अत्यधिक विषम रूप धारण किए रही। किंतु द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद यह पाबंदी धीरे-धीरे हटा ली गई।"[7] द्वितीय विश्वयुद्ध का प्रभाव भारतीय सिनेमा के साथ-साथ पूरे वैश्विक सिनेमा जगत में भी देख सकते हैं। विश्वयुद्ध की विभीषिका से जन-धन की अपार हानी हुई और पूरे विश्व में अव्यवस्था जैसी स्थिति उत्पन्न हो गई थी। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद औद्योगिकरण के कारण लोग गांवों से भाग-भाग कर शहरों की ओर जाने लगे थे। जीवन-यापन के लिए शहरों में लोगों को कड़ी मेहनत करनी पड़ती थी। गांव में जिन लोगों के पास जमीन नहीं थी, जो किसान साहूकारी और ब्याज के बोझ से दबे रहते थे उनके गांव से शहर की तरफ पलायन करने की वजह नौकरी ही थी। ऐसे मजदूरों के लिए

[7] *भारतीय चलचित्र*, महेंद्र मित्तल, पृ. 39.

मनोरंजन के साधन रूप में सिनेमा बहुत ही पसंद किया गया। मजदूरों के लिए सिनेमा एक आकर्षण का केंद्र था। साथ ही वह जादुई तिलिस्म जिसमें वह खो जाता था और अपने सारे दर्द, दिन भर की थकान भी भूल जाता था और कुछ घंटों के लिए सिनेमा के सागर में मस्त रहता था। इस समय सिनेमाघरों में बढ़ने वाली भीड़ का एक महत्त्वपूर्ण कारण भी यह था।

सिनेमा घरों में बढ़ने वाली इस भीड़ का धन-उत्पादन के रूप में बहुत सी फिल्म कंपनियों द्वारा लाभ उठाया गया। सामाजिक सरोकारों से अछूती और मनोरंजन केंद्रित फिल्में ऐसे मजदूरों और मिल कामगारों से पैसा कमाने के उद्देश्य से खूब बनीं। फिल्म निर्माताओं का सामाजिक सरोकारों से बहुत कम ही जुड़ाव था। सामाजिक समस्याओं को समझते हुए और उनके समाधानरूप में या जन-जागृति के रूप में सिनेमा जगत में फिल्म बनाने वाले ऐसे निर्माता निर्देशकों में बॉम्बे टाकीज़, प्रभात टॉकीज और न्यू थिएटर्स के नाम मुख्य थे। इन फिल्म कंपनियों ने तत्कालीन सामाजिक समस्याओं को समझते हुए कई फिल्में बनाई। जिनमें न्यू थिएटर्स फिल्म कंपनी द्वारा बरुआ के निर्देशन में *जिंदगी* फिल्म बनीं। यह फिल्म बंगाली लेखक प्रबोध कुमार सान्याल के विख्यात बंगाली उपन्यास *प्रिया बांधवी* पर आधारित था। सन् 1941 में भगवती चरण वर्मा के सुप्रसिद्ध उपन्यास *चित्रलेखा* पर फिल्म कॉर्पोरेशन ऑफ इंडिया ने इसी नाम से फिल्म बनी थी। इसका निर्देशन केदार शर्मा ने किया था। ये दोनों फिल्में सीधे साहित्यिक कृतियों पर आधारित थीं। इनके कथानकों का फिल्म के रूप में रूपांतरण करते हुए इन्हें चित्रित किया गया था। इन फिल्मों के अतिरिक्त वी. शांताराम की फिल्म *पड़ोसी,* एस. मुखर्जी की फिल्म *किस्मत,*महबूब खान की फिल्में *रोटी, नज़मा, अनोखी अदा* बेहद चर्चित फिल्में रहीं। इनमें से *पड़ोसी*फिल्म आज भी कलात्मक सिनेमा के रूप में जानी जाती है।

सन् 1943 में "भारतीय जन नाट्य संघ (इप्टा) के गठन के बाद रंगमंच का दृष्टिकोण काफी बदला। यह पहली संस्था थी, जिसका विश्वास नाटक की विषय-वस्तु और अभिनेताओं की क्षमता में था। पारसी रंग-मंच के अलंकरण और रंग सज्जा को इप्टा ने चुनौती स्वरूप स्वीकार किया था।"[8] इप्टा के गठन के बाद हिंदी सिनेमा जगत में फिल्मों के कथानक के चुनाव

[8]*सिनेमा और हिन्दी सिनेमा,* अरुण कुमार, पृ. 29.

में बहुत बदलाव आया था। *धरती के लाल, डॉ. कोटनीस की अमर कहानी*, और मैक्सिम गोर्की के उपन्यास पर आधारीत फिल्म *नीचा नगर* आदि महत्वपूर्ण फिल्में थीं। इप्टा के गठन के बाद से हिंदी सिनेमा में बदलाव आए लेकिन इप्टा द्वारा बनाई गई फिल्मों की गिनती बहुत कम है।

सन् 1947 का दौर सिनेमा जगत के लिए भी काफी प्रसिद्ध रहा। इस दौर में देश में बहुत से उथल-पुथल हुए। देश का विभाजन और देश की आजादी इस दौर के दो मुख्य मुद्दे थे। सन् 1947 में भारत आजाद हुआ और आजादी की कीमत के रूप में देश का विभाजन हुआ। विभाजन एक त्रासदी की तरह हुआ। लाखों लोगों का देश के एक कोने से दूसरे कोने में स्थानांतरण हुआ। बहुत से लोग मारे गए। इंसानों से लेकर जानवरों तक की जानें इस स्थानान्तरण में गईं। देश में कोई प्रशासनिक मजबूती नहीं थी। सब कुछ बिखरा हुआ था। सिनेमा जगत भी इस विभाजन से प्रभावित हुआ था। "विभाजन से पूर्व भारत में लगभग 60 स्टूडियो थे। विभाजन के बाद पाकिस्तान में चार तथा भारत में 56 स्टूडियो रह गए। लगभग 2202 सिनेमा घरों में से 230 पाकिस्तान में चले गए और और शेष यहीं रह गए। इसके अतिरिक्त प्रदर्शन क्षेत्र भी सीमित रह गए और कलाकार बिखर गए। कुछ पाकिस्तान चले गए और कुछ यहां रह गए। इस तरह सिनेमा जगत बुरी तरह से अस्त-व्यस्त हो गया। जो आकांक्षाएं निर्माता और निर्देशकों ने जनसामान्य से लगाई थीं उनके टूटने और बिखरने की यह सबसे बड़ी त्रासदी थी।"[9] इन सभी स्थितियों का प्रभाव सिनेमा जगत पर पड़ा लेकिन सवाल यह है कि इस दौर में कितनी फिल्में विभाजन की त्रासदी पर बनीं ? देश की आजादी को लेकर तो फिल्में बनीं हैं। इस दौर में बनने वाली कुछ फिल्मों में बॉम्बे टाकीज़ की फिल्म *मजदूर* बहुत प्रसिद्ध रही। इसके अतिरिक्त रमेश सहगल के निर्देशन में बनी हिंदी फिल्म *शहीद* भी बहुत चर्चित रही। उदय शंकर की फिल्म *कल्पना, सिंदूर (1947), आनंदमठ (1952), जागृति (1954), बरसात (1949), आवारा (1951), महल (1949), छोटा (1949), दो बीघा जमीन (1956) और देवदास (1955)* आदि इस दौर की महत्त्वपूर्ण फिल्में रहीं। सन् 1947-55 ई. तक का समय भारतीय सिनेमा जगत के लिए सामाजिक, आर्थिक और धार्मिक सभी रूपों में ही महत्त्वपूर्ण रहा। इस दौर में सभी तरह कि

[9]भारतीय चलचित्र, महेंद्र मित्तल, पृ. 42.

ही फिल्में बनीं। भारतीय समाज के टूट रहे मूल्यों को कुछ निर्माता, निर्देशकों ने बहुत ही गहराई से अपनी फिल्मों के माध्यमसे दिखाया। साथ ही कलात्मक फिल्मों की शुरुआत भी इसी दौर से हुई। सन् 1952 में भारत सरकार द्वारा पहली बार सिनेमा जगत में अंतरराष्ट्रीय फिल्म समारोह का आयोजन किया गया था। इस आयोजन के माध्यम से पूरे विश्व भर से विविध भाषाओं की बहुत सी फिल्में दिखाई गईं। भारतीय दर्शकों ने पहली बार इतनी सारी भाषाओं में विविध प्रकार की प्रसिद्ध फिल्मों को देखा और समझा। इस आयोजन के माध्यम से भारतीय सिनेमा के फिल्म निर्माताओं और निर्देशकों को भी बहुत सी नई चीजों और प्रयोगों के बारे में पता चला। इस आयोजन में भारतीय सिनेमा से अमिय चक्रवर्ती द्वारा बनाई गई फिल्म *दाग* दिखाई गई थी। इस फिल्म को बहुत पसंद किया गया था। इस फिल्म का एक गाना *ऐ मेरे दिल कहीं और चल/ गम की दुनिया से दिल भर गया* इसे तलत महमूद ने दिलीप कुमार के लिए गया था। यह गाना भी लोगों के बीच बहुत प्रसिद्ध हुआ। इस फिल्म के बाद संगीत की दृष्टि को भी बहुत महत्त्व दिया जाने लगा। इस संगीतमई प्रेरणा से प्रेरित होकर एक फिल्म *बैजुबावरा* बनी। इस फिल्म के गाने बहुत चर्चित हुए। इस फिल्म का एक गाना *मन तड़पत हरि दर्शन को* बहुत ही ज्यादा प्रसिद्ध हुआ था। इसे आज भी लोगों द्वारा गया जाता है। इस फिल्म के संगीत निर्देशक नौशाद थे।

इस दौर में साहित्य कृतियों की कथानकों पर निर्मित होने वाली फिल्मों में बंकिमचन्द्र के उपन्यास पर आधारित फिल्म *आनंदमठ* बनी। इसका निर्देशन हिरेन गुप्ता ने किया था। इस फिल्म का कथानक उपन्यास के कथानक देश प्रेम से संबंधित था। सन् 1953 में बिमल राय द्वारा प्रेमचन्द्र की कहानी पर आधारित एक फिल्म *दो बीघा जमीन* बनी। यह फिल्म सिनेमा जगत में बहुत प्रसिद्ध हुई थी। इस फिल्म का कथानक भारतीय किसानों की दीन-हीन स्थिति से जुड़ा हुआ है। इसी कारण यह फिल्म वास्तविक भारत के किसान की हालत को दिखाने में सफल रही। इस फिल्म को दर्शकों द्वारा बहुत पसंद किया गया। इस फिल्म का मुख्य स्वर भारतीय समाज में व्याप्त असमानता और शोषण को दिखाना था। सिनेमा जगत में शरतचंद्र के उपन्यास भी काफी मसहूर थे। इनके कई उपन्यासों पर फिल्में बनीं। जिनमें *देवदास, परिणीता* बहुत लोकप्रिय उपन्यास थे। इन पर बनीं फिल्में भी बहुत लोकप्रिय हुई थीं।

सन् 1949 में फिल्मों की श्रेणी को परिभाषित करते हुए सेंसर बोर्ड द्वारा नियम बनाए गए और फिल्मों की श्रेणी तय की गई। इनमें बच्चों द्वारा देखी जा सकने वाली फिल्में और केवल व्यसकों के लिए फिल्में इस प्रकार से फिल्म की श्रेणी को निर्धारित किया गया। फिल्मों के श्रेणी निर्धारण रूप में सेंसर द्वारा उन्हें प्रमाण-पत्र दिए जाने की शुरुआत हुई। साथ ही देश में नया संविधान स्वीकृत होने के बाद फिल्म सेंसर को राज्य सेंसर की सूची से हटा कर केंद्रीय सेंसर बोर्ड के रूप में फिल्मों को केन्द्रीय विषय बना दिया गया। सन् 1954 में भारत सरकार द्वारा फिल्मों को राष्ट्रिय पुरस्कारों से सम्मानित करने की शुरुआत की गई। यह समय सामाजिक कथानकों से प्रेरित फिल्मों के निर्माण का समय रहा। इस दौरान में बनने वाली फिल्मों का कथानक देश के किसी न किसी सामाजिक मुद्दे से अवश्य रूप में जुड़ा हुआ होता था। फिल्म के माध्यम से सामाजिक समस्याओं को उजागर करने की लहर इस दौर में पहले की अपेक्षा कुछ ज्यादा मुखर रूप में देखने को मिलती है। हालांकि देश की सामाजिक स्थिति में सुधार हेतु यह एक बेहतर माध्यम था, जिससे लोगों के एक बड़े समुदाय को बेहतर संदेश दिए जा सकता था। इस दौर में बनने वाली फिल्मों में राजकपूर द्वारा निर्मित फिल्म *आवारा और बूट पॉलिश* बहुत ही चर्चित रहीं। ये फिल्में भारतीय समाज की वास्तविक स्थिति का एक आईना रूप में सामने आयीं। इन फिल्मों में गाए गए गानों की लोकप्रिय धुन ने राजकपूर को प्रसिद्ध कर दिया। इसी वर्ष सोहराब मोदी द्वारा एक ऐतिहासिक कथानक को आधार बनाते हुए *मिर्जा गालिब* नाम से फिल्म बनाई गई। इस फिल्म की भाषा हिंदी-उर्दू मिश्रित सही मायने में हिंदुस्तानी थी। इस फिल्म में बहादुरशाह जफर के जमाने की दिल्ली को दिखाया गया था। किसी मुगलकालीन कथानक को आधार बनाकर बनने वाली फिल्मों में यह शायद पहली फिल्म थी। *नौकरी* नाम की फिल्म साहित्यिक विधा से कथानक लेते हुए बनी। यह फिल्म बंगाल के व्यंग्यकार सुबोध घोष की कहानी पर आधारित थी। यह फिल्म बिमल राय द्वारा बनाई गई थी।

फ्रांस के कान्स अंतरराष्ट्रीय फिल्म समारोह (1963) में भारत की तरफ से एक फिल्म पुरस्कृत हुई थी। यह फिल्म *हमराही* थी। इस फिल्म का कथानक भारत के अशिक्षित, किसानों और मजदूरों पर आधारित थी। इस फिल्म के माध्यम से इस वर्ग द्वारा सहे जाने वाले दर्द का

मार्मिक चित्रण किया गया था। इसी दौर में बिमल राय की फिल्म *परिणीता* और *दो बीघा जमीन* भी बनी। *परिणीता* इस समय की सबसे महत्त्वपूर्ण और चर्चित फिल्म थी। इस फिल्म का पटकथा लेखन और निर्देशन दोनों ही बिमलराय द्वारा किया गया था।

सन् 1950 से 1960 के बीच बनने वाली फिल्मों में विविध प्रकार की धाराओं को देखा जा सकता है। सामाजिक सरोकारों से जुड़ी, देशप्रेम की भावना से जुड़ी, कलात्मक प्रयोग से जुड़ी और मनोरंजन के दृष्टि से जुड़ी सभी प्रकर की फिल्में इस दौर में बनीं। इन फिल्मों में *बरसात, अपना देश, हम लोग, दाग, सिंदूर, आनंदमठ,जागृति, आवारा, महल, छोटा भाई, दो बीघा जमीन, देवदास, बैजुबावरा, झांसी की रानी, बूट पॉलिश, सीमा, मिर्ज़ा गालिब, नौकरी, नागिन, गरम कोट, हम राही, एक ही रास्ता, नया दौर, साधना, धूल के फूल, जागते रहो, जिस देश में गंगा बहती है, प्यासा, कागज़ के फूल, श्री 420, आह, आकाश, बाज़, दायरा, मदर इंडिया, इंसान जाग उठा, हीरा मोती, दिल अपना और प्रीत पराई, पाथेर पांचाली, परदेसी, सुजाता, हीरा-मोती, मधुमती, चलती का नाम गाड़ी, मुगले आज़म, कानून* आदि महत्वपूर्ण फिल्में थीं।

सन् 1961-1970 के बीच भी साहित्यिक कृतियों पर आधारित व सामाजिक मुद्दों से जुड़ी, मनोरंजन आदि पर आधारित कई तरह की फिल्में बनीं। रवीन्द्रनाथ टैगोर के शताब्दी वर्ष के आयोजन रूप में इनकी ही कहानी पर आधारित फिल्म *काबुली वाला* बिमलराय ने बनाई। इस फिल्म को कई अंतरराष्ट्रीय पुरस्कार भी मिले। आचार्य चतुरसेन शास्त्री के उपन्यास *धर्मपुत्र* पर इसी नाम से फिल्म बी. आर. चोपड़ा ने बनाई। यह फिल्म हिंदू-मुस्लिम एकता पर आधारित थी। इसके अतिरिक्त इस दौर में बनने वाली फिल्में *बंदिनी, हकीकत, संगम, दोस्ती, गाइड, हिमालय की गोद में, जब-जब फूल खिले, जानवर, तीसरी कसम, आराधना, बंधन, रोटी, सच्चा झूठ, दो रास्ते, अमर प्रेम* इस दौर की बेहद चर्चित फिल्में थीं।

सन् 1970 के बाद हिंदी सिनेमा का अगला दशक बहुत कुछ अलग लेकर आया और बहुत कुछ नया भी। सन् 1970-1980 का दशक हिंदी सिनेमा में व्यावसायिकता और सामाजिक सरोकारों के द्वंद से जूझता हुआ दीखता है। एक तरफ सिनेमा जगत का एक वर्ग बड़े

बजट की व्यावसायिक फिल्में बनाने में लगा हुआ दिखता है तो दूसरी तरफ कुछ ऐसे भी निर्माता निर्देशक भी थे जो सामाजिक सरोकारों से जुड़े हुए मुद्दों को उठाते हुए फिल्में बना रहे थे। राजेश खन्ना इस दौर के सबसे चर्चित अभिनेता के रूप में उभरे। इन्हें हिंदी सिनेमा का पहला सुपर स्टार भी माना गया। इनके पूर्व किसी भी अभिनेता को सुपर स्टार नहीं कहा गया था। इनकी चर्चा फिल्म *आराधना* से शुरू हुई थी। यह फिल्म शक्ति सामंत द्वारा बनाई गई थी। राजेश खन्ना की कुछ और चर्चित फिल्में *बंधन, रोटी, सच्चा झूठा, दो रास्ते, दाग* और *अमर प्रेम* आदि हैं। संजीव कुमार इनके बाद आए और हिंदी सिनेमा में ये भी बहुत चर्चित रहे। इसी दौर के सिनेमा जगत में एकदम नए अभिनेता के रूप में अमिताभ बच्चन का आगमन हुआ था। इनकी पहली फिल्म *सात हिंदुस्तानी* थी। यह फिल्म के. ए. अब्बास ने बनाई थी। हिंदी सिनेमा में अमिताभ बच्चन का आना सिनेमा जगत के कई मापकों और पैमानों को बदल दिया। ऐसा कहा जाता है कि अमिताभ बच्चन के आगमन ने हिंदी फिल्मों में हीरो का स्वरूप ही बदल डाला। इनके द्वारा अभिनीत फिल्मों में इनका चरित्र हर आयाम से बहुत ही सशक्त और मजबूत होता था। इनके सामने बाकी सभी अभिनेता या चरित्र फीके पड़ जाते थे। अमिताभ बच्चन की तारीफ करते हुए *फिल्म फेयर* पत्रिका के एक आलेख में लिखा गया था कि "दिलीप कुमार का गमगीनापन, राजकपूर का चैपलिन सरीखा हास्य मिश्रित अभिनय और देवआनंद जैसी शहरी चमक-दमक वाला अभिनय अमिताभ के अभिनय में एक साथ देखने को मिलते हैं।"[10] इस प्रकार हिंदी सिनेमा में अमिताभ बच्चन बहू-आयामी कलाकार के रूप में उभरे।

सन् 1974 में सिनेमा जगत में बहुत ही चर्चित घटना के रूप में *बॉबी* फिल्म प्रदर्शित हुई। *बॉबी* फिल्म अपने समय कि ऐसी पहली फिल्म थी जिसमें किशोर वय के प्रेम को दिखाया गया था। *बॉबी* फिल्म यौवन में कदम रख रहे युवक-युवतियों के प्रेम संबंधी कोमल भावनाओं को चित्रित करने वाली पहली फिल्म थी। यह फिल्म राजकपूर द्वारा बनाई गई थी। इस वर्ष के दौरान एक नए प्रयोग के रूप में छोटे बजट की फिल्मों का निर्माण होना शुरू हुआ। छोटे बजट की फिल्मों में पैसे बहुत कम लगाए गए होते थे। इसके नायक नायिका बहुत ही सहज

[10]*फिल्म फेयर* (अंक- अक्टूबर 1990), पृ. 39.

परिस्थितियों में और सामान्य हाव-भाव में अभिनय करते थे। इन फिल्मों का कथानक आम व्यक्ति की समस्याओं तथा उनके पारिवारिक संबंध रूपी द्वंदों से जुड़े होते थे। जहां बड़े बजट की फिल्मों पर करोड़ों रुपये खर्च होते थे वहीं इन फिल्मों को बनाना काफी आसान होता था। इन फिल्मों का सरोकार भी सामाजिक समस्याओं से ही जुड़ा हुआ होता था। इन फिल्मों में काम करने वाले अभिनताओं ने बड़े, चर्चित और महंगे अभिनेताओं के प्रति आकर्षण के पागलपन को तोड़ा और इस प्रकार की फिल्में भी प्रसिद्ध हुई। गुलजार जैसे लेखक इसी कम बजट वाली फिल्मों के लेखक के रूप में सामने आए और इसी श्रेणी में फिल्में बनाए।

सन् 1983 में वीडियो का आगमन हुआ और सन् 1984 में देश में राजनीतिक अव्यवस्था का प्रभाव सिनेमा जगत पर भी पड़ा। इस दौर को सिनेमा के लिए व्यावसायिक असफलता का काल कहा जाता है। पंजाब में हिंसा1984 का, असम में उपद्रव इनकी वजह से बाकी राज्यों में अशांत माहौल इन सब का समेकित प्रभाव हिंदी सिनेमा पर देखा जा सकता है। इस समय में बांग्लादेश का भी निर्माण हो चुका था। अमेरिका के भारतीय मामलों में हस्तक्षेप करने से कई नुकसान भी हो रहे थे। बैंकों का राष्ट्रीयकरण और कई तरह की खदानों का राष्ट्रियकरण किया जा रहा था। देश की इस स्थिति के बारे में लिखते हुए अरुण कुमार ने लिखा है कि "स्वतन्त्रता का दम भर रहे इस समाज में सिनेमा भी इस दर्शन से अलग नहीं रहा। सब कुछ देखने की आजादी, देखने और दिखाने में पारदर्शिता। यह वह समय था जब जवाहर लाल नेहरू की प्रासंगिकता पर सवाल उठने लगे थे। कह लें तो, राष्ट्रीयकरण और सामाजिक सुरक्षा के समानांतर एक ऐसी सरकार की जरूरत महसूस होने लगी थी, जनता के प्रति जिसकी ज़िम्मेदारी कम हो। सरकार द्वारा न नौकरीकी गारंटी थी और ना ही सुरक्षा की। सब कुछ जनता खुद ही करे। सत्तर के बाद सिनेमा से इसी विचार को अमली रूप मिला है।"[11] इस समय में यथार्थवादी दृष्टिकोण अपनाते हुए कुछ फिल्में बनीं, जिनमें देश की वास्तविक स्थितियों को दिखाया गया था। इन फिल्मों में *खंडहर, अर्द्धसत्य, कमला, पार, सूखा* और *हाजिर हो* मुख्य फिल्में हैं। सन् 1985 में सिनेमा जगत में एक बार फिर से बड़े बजट की फिल्में, एक्शन से भरपूर,

[11]*सिनेमा और हिंदी सिनेमा,* अरुण कुमार, पृ. 33.

अपराध, मार-धाड़ और उत्तेजना से पूर्ण फिल्में बनाई गईं। इन फिल्मों में मनोरंजन के नाम पर विक्षिप्त मानसिकता को ही देखा जा सकता है। इन फिल्मों का कथानक, अभिनय, भाषाई स्तर आदि सब कुछ निम्न स्तर का देखा जा सकता है। इस दशक की व्यावसायिक फिल्मों में *शोले, दीवार, जंजीर, रोटी, अमर अकबर एंथोनी, मुकद्दर का सिकंदर, त्रिशूल, सुहाग* आदि सफल फिल्में रही। इनका मुख्य उद्देश्य मनोरंजन और पैसा कमाना था। इसी समय में सिनेमा जगत में एक दूसरा धड़ा भी था। यह धड़ा सामाजिक यथार्थ के धरातल पर फिल्में बना रहा था। इनमें श्याम बेनेगल, मणि कौल, सईद मिर्जा, केतन मेहता, सुधीर मिश्रा, मृणाल सेन आदि का नाम बहुत ही सम्माननीय है। इनकी फिल्मों में *भुवनशोम, सलाम बॉम्बे,राख़, माया मेम साब, रूदाली* इस दौर में बनीं। इन फिल्मों में समस्या के साथ-साथ हिरोइक अंत होता था। जिसका हीरो मार-धाड़ करने में बहुत ही तेज होता था, बहुत ही बलवान होता था। वह सभी प्रकार की समस्याओं से लड़ लेता था और जीत जाता था। इस प्रकार की फिल्मों में *क्रांति, अंधा कानून, मेरी आवाज सुनों, बगावत, देश प्रेमी, धर्म काँटा, शक्ति, विधाता, राजपूत* आदि थीं।

सन् 1988 का वर्ष सिनेमा जगत के लिए देश की राजनैतिक परिस्थितियों के हिसाब से स्थिरता का समय था। *तमस* इस वर्ष की सबसे प्रसिद्ध फिल्म थी। यह फिल्म हिंदी साहित्यकार भीष्म साहनी के उपन्यास *तमस* पर आधारित थी। वर्ष 1989 में हिंदी सिनेमा के 75 वर्ष पूरे हुए थे। इस उपलक्ष्य में दिल्ली में जनवरी महीने में अंतरराष्ट्रीय फिल्म उत्सव का आयोजन किया गया था। इस आयोजन में देश-विदेश की बहुत सी फिल्में दिखाई गईं। इस वर्ष की कुछ महत्वपूर्ण फिल्मों में मीरा नायर द्वारा निर्मित फिल्म *सलाम बॉम्बे*, आदित्य भट्टाचार्य की फिल्म *राख़* आदि बहुत प्रसिद्ध फिल्में थीं।

सन् 1980-90 का दशक सिनेमा के दो ट्रेंड जो चलते आ रहे थे, उनका अनुसरण भी किया और कुछ अलग तरह की फिल्में भी बनी। मार-धाड़ से पूर्ण एक फिल्म ट्रेंड *शोले* की थी। जिसमें आदमी का विश्वास कानून से उठ चुका था। उसकी नजर में सरकार बेजान हो गई है। न्याय दिलाना सरकार के बस में है ही नहीं। दूसरी फिल्म किशोर वय के प्रेम को दिखती हुई *बॉबी* थी। इन दोनों ही फिल्मों के अनुसरण पर बहुत सी फिल्में बनीं। इस दशक में प्रेम पर फिल्में

बन रही थी, लेकिन इनका कथानक थोड़ा सा बदल गया था। भारत के सामंती ढांचे में दो विपरीत वर्ग के बीच प्रेम के द्वंद को इन फिल्मों के माध्यम से दिखाया जा रहा था। इन फिल्मों में *लव स्टोरी, प्रेम रोग, बेताब, हीरो,आशिक़ी, दिल है कि मानता नहीं, कयामत से कयामत तक, मैंने प्यार किया* जैसी प्रेम कथानक प्रधान फिल्में बनीं। कुछ व्यावसायिक फिल्में भी बनीं जिनमें *क्रांति, लावारिस, मर्द, राम-लखन, कूली, शराबी* आदि काफी चर्चित फिल्में थीं।

सन् 1990 के बाद हिंदी सिनेमा में कई तरह की फिल्में बनीं जैसे केतन मेहता की फिल्म *माया मेम साब*, महाश्वेता देवी की कहानी पर आधारित कल्पना लाज़मी द्वारा बनाई गई फिल्म *रूदाली,* धर्मवीर भारती के उपन्यास पर आधारित श्याम बेनेगल की फिल्म *सूरज का सातवाँ घोडा,* मुंबई के सबसे बड़े स्लम क्षेत्र पर आधारित निर्देशक सुधीर मिश्र की फिल्म *धारावी,*अरुण कौल द्वारा निर्देशित फिल्म *दीक्षा,*कुमार साहनी की फिल्म *कस्बा,* मणि कौल की फिल्म *नजर,* गोविंद निहलनी की फिल्म *दृष्टि* और *आक्रोश,* तपन सिन्हा की फिल्म *एक डाक्टर की मौत,* सईद मिर्जा की फिल्म *सलीम लंगड़े पर मत रो,* इसके अतिरिक्त कुछ और फिल्में जो सामाजिक सरोकारों से सीधे जुड़ी हुई थी इस समय में बनी। इनमें बासु चैटर्जी की फिल्म *कमला की मौत,* सुधीर मिश्र की फिल्म *मैं ज़िंदा हूँ,* नवेंदु घोष की फिल्म *तृष्णा अग्नि,* मृणाल सेन की फिल्म *एक दिन अचानक,*विजया मेहता की फिल्म *पेस्तन जी,* प्रकाश झा की फिल्म *परिणति* और *दामूल,* प्रदीप कृष्ण की फिल्म *मैसी साब,* उपलेंदु चक्रवर्ती की फिल्म *देव शिशु,* कुन्दन शाव की फिल्म *जाने भी दो यारों* इस दौर में बनने वाली सामाजिक सरोकारों से जुड़ी फिल्में थीं। प्रेम पर बनने वाली फिल्मों में कुछ फिल्में बहुत चर्चित रहीं। जैसे *दिल है कि मानता नहीं, साजन, सड़क, दीवाना, बेटा, जो जीता वही सिकंदर, हम आपके हैं कौन, दिल वाले दुलहनीय ले जाएंगे, हम दिल दे चुके सनम* आदि।

भारतीय समाज की समस्याएं और विसंगतियां विविध आयामी रहीं है, चाहे वे मुगलकालीन रहीं हों, औपनिवेशिक दौर की हों या स्वतंत्रता के बाद की। चूंकि सिनेमा की शुरुआत भारत के औपनिविशिक दौर में हुआ था। इस समय भी यहां के समाज में गुलामी, किसान शोषण, महाजनी-साहूकारी, जाति-प्रथा, धार्मिक-अंधविश्वास, स्त्री शोषण, बाल-विवाह,

विधवा विवाह का न होना, सती प्रथा, अशिक्षा आदि कई प्रकार की सामाजिक समस्याएं थीं। यदि सिनेमा को जन-जागरण या सशक्तिकरण का माध्यम मानते हैं और स्वीकार करते हैं तो इसकी आलोचना होनी ही है। क्यूंकी भारतीय सिनेमा का मुख्य लक्ष्य धनोपार्जन ही रहा। यहां की अधिकतर फिल्म कंपनीयां, निर्माता-निर्देशक, अभिनेता आदि सभी पैसे कमाने के उद्देश्य से फिल्में फिल्में बना रहे थे और फिल्मों में काम कर रहे थे। सामाजिक सरोकारों से जुड़ी फिल्मों की संख्या औसत से बहुत ही कम बनीं है। जिस भी निर्माता-निर्देशकों ने इस तरह की फिल्में बनाई वे फिल्म उद्योग में न तो स्थापित हो सके और न ही बहुत चर्चित ही। यहां के दर्शकों की मानसिकता भी व्यावसायिक फिल्मों द्वारा ही संचालित होती रही है। यह दिक्कत शुरुआत से ही रही है। भारतीय सिनेमा की शुरुआत ही मनोरंजन और धार्मिक प्रवृत्ति को पोषित करने के उद्देश्य से हुई थी। इसलिए बाद में इसका प्रभाव दर्शकों की मानसिकता निर्माण पर पड़ना तो तय ही था। प्रेम कथानक आधारित जो भी फिल्में हिंदी सिनेमा जगत में बनीं उनमें हमेशा ही इस देश की वास्तविक समस्या को दर-किनार करते हुए या छुपाते हुए दूसरे मुद्दे को मुख्य आधार बनाकर दिखाया गया। इस देश में प्रेम करने वालों के लिए सबसे बड़ी समस्या जाति रही है। यह समस्या आज भी अपने उसी वर्चस्व के साथ बनी हुई है। इस समस्या को दरकिनार करते हुए यहां के फिल्म निर्माताओं ने हमेशा ही वर्ग समस्या के रूप में दिखाया। लड़का या लड़की दोनों में से कोई एक बड़े परिवार का होता है। दूसरा किसी बहुत ही गरीब परिवार से। फिल्म की समस्या दोनों का वर्गीय भेद होता है। पूरी फिल्म इसी भेद को मिटाने में खतम हो जाती है। प्रेम में जाति समस्या को सही ढंग से नहीं दिखाया गया। हिंदी सिनेमा की एक फिल्म *अछूतकन्या* ऐसी फिल्म थी जिसमें प्रेम में जाति की समस्या को दिखाया गया था। सन् 1980 के बाद बनने वाली प्रेम कथानक प्रधान फिल्मों में जाति के प्रश्न को बहुत ही हल्के से लिया गया। जाति की जगह वर्ग के सवाल को प्रमुखता से दर्शाया गया। प्रेम में जाति का प्रश्न आज भी बना हुआ है। इन फिल्मों के माध्यम से दर्शकों को प्रेम का द्वंद दिखा कर आकर्षित किया गया लेकिन मूल समस्या से बहुत दूर रखा गया। इस दशक में बनने वाली कुछ प्रसिद्ध व्यावसायिक फिल्मों में डर, *खलनायक, बाजीगर* जैसी फिल्में बनीं। इन फिल्मों में नायक ही खलनायक की भूमिका में होता था। सिनेमा

में यह एक नया प्रयोग हुआ था। इन फिल्मों को भी दर्शकों ने पसंद किया। इसके नायक के खलनायक रूपी भूमिका को भी पसंद किया गया। इसके अतिरिक्त *इश्क, परदेश, दिल से, गुलाम, कुछ-कुछ होता है, अर्थ,सरफरोश, ताल, वास्तव,*आदि फिल्में भी इसी दौर में बनी थीं।

सन् 2000 के बाद सिनेमा में भी दोनों प्रकार की ही फिल्में बनीं। कुछ फिल्में सामाजिक सरोकारों से जुड़ी हुई और कुछ फिल्में व्यावसायिक दृष्टि से। इस दौर में बनने वाली फिल्मों में स्त्री प्रश्नों को थोड़ी ज्यादा संजीदगी से लिया जाने लगा। सामाजिक मुद्दों पर सवाल हो रहे हैं, देश में व्याप्त भ्रष्टाचार, राजनीतिक ह्रास, राजनेताओं का पतन, धन लोलुपता आदि जैसे सवालों पर फिल्में बनाई जा रही हैं। स्त्री चरित्र प्रधान फिल्में भी बन रही है और बहुत चर्चित भी हो रही है। फिल्मों में नायक की भूमिका रूप में पुरुष अभिनेता का वर्चस्व थोड़ा-बहुत टूट रहा है। स्त्री नायिका प्रधान फिल्में बन रहीं है और बाजार में, समाज में और दर्शकों द्वारा पसंद भी की जा रही है। आज के समय में सिनेमा का फ़लक तत्कालीन समस्याओं को देखते हुए विस्तृत हो रहा है और इन समस्याओं पर फिल्में भी बन रहीं हैं।

2.4 हिंदी सिनेमा के विकास में अंतरप्रतिकात्मक फिल्मों की भूमिका (Role of Inter-semiotic films in the development of Hindi Cinema)

हिंदी सिनेमा का विकास विविध रूप में हुआ है। अलग-अलग समयावधियों में अलग-अलग प्रकार की फिल्में बनीं। हम यदि हिंदी सिनेमा के शुरुआत के बारे में बात करें और इसका संबंध अनुवाद से जोड़ते हुए देखें तो यह स्पष्ट रूप से कहा जा सकता है कि हिंदी सिनेमा के शुरुआत में अनुवाद की महत्त्वपूर्ण भूमिका है। हिंदी सिनेमा में बनीं प्रारंभिक दौर की मूक फिल्मों का कथानक धार्मिक आख्यानों और मिथकों से संबंधित रहा है। इन कथानकों का सिनेमा रूप में अंतरण किया गया। अनुवाद की दृष्टि से यह प्रक्रिया अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की श्रेणी में आती है। हिंदी सिनेमा में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की महत्ता को समझते हुए हम यह देख सकते हैं कि मूक फिल्मों का पूरा दौर ही धार्मिक कथानकों और मिथकीय चरित्र प्रधान रहा है। भारतीय परिदृश्य में साहित्य का संबंध सिनेमा से जोड़कर देखते हुए बहुत ही कम काम हुए हैं, लेकिन साहित्य के पक्ष को समाज, धर्म, राजनीति, इतिहास आदि से जोड़ते हुए बहुत से शोध हुए हैं और बहुत प्रकार की पुस्तकें भी उपलब्ध

हैं। सिनेमा को यदि देखा जाए तो समाज से इसका गहरा संबंध रहा है। प्रत्येक दौर की फिल्मों के माध्यम से हम उस दौर के समाज को समझ सकते हैं। ठीक इसी प्रकार की विचारधारा साहित्य और समाज के संबंध में भी स्वीकृत है। साहित्य भी समाज से जुड़ा है और सिनेमा भी। लेकिन सीधे रूप में साहित्य और सिनेमा पर बहुत कम बात हुई है। हालांकि साहित्य का सिनेमा से संबंध महत्त्वपूर्ण रहा है। साहित्य के महत्व को सिनेमा के साथ सीधे रूप में न जोड़ने की वजह से कई प्रकार की हानियां हुई हैं, जिनमें अनुवाद का एक विधा के रूप में सर्वाधिक ह्रास हुआ।

किसी भी देश या भाषा के साहित्य में वहां की सामयिक परिस्थितियों का यथार्थ चित्रण देखने को मिलता है। साहित्य की इसी विशेषता की वजह से उसे यथार्थवादी साहित्य भी कहा गया है। साहित्य के अंतर्गत यदि हम देखें तो विविध प्रकार की सभ्यताओं का विकास, ह्रास, युद्ध, क्रांति, नवजागरण, विमर्श आदि सबकुछ का दर्शन किया जा सकता है। किसी भी प्रकार के साहित्य की रचना सामयिक परिवेश से हटकर होनी असंभव है। मानव का अपने समाज-परिवेश से गहरा संबंध होता है और यह संबंध उसके मस्तिष्क और सोचने-समझने की प्रवृत्ति का निर्माण भी करते हैं। इस प्रकार कोई भी मनुष्य वही साहित्य लिख सकता है जो उसने देखा-भोगा हो या फिर उसने जिया हो। काल्पनिक साहित्य के सृजन की बात अलग है। इसके अंतर्गत भी कल्पना का संबंध किस प्रकार का है इसे भी देखा जा सकता है। कालिदास, शेक्सपियर, बायरन, बर्नार्ड शॉ आदि लेखकों की कृतियां भी सोद्देश्यता पूर्ण रहीं हैं। इनका भी किसी न किसी प्रकार का उद्देश्य रहा है।

आज के समय में अनुवाद विधा के अंतर्गत विविध प्रकार के शोध-कार्य हो रहे हैं। इसे एक महत्त्वपूर्ण अनुशासन के रूप में स्वीकार भी किया जा रहा। अनुवाद की दृष्टि से यदि साहित्य और सिनेमा के संबंध को देखा जाए तो यह संबंध और भी प्रगाढ़ रूप में देखने को मिलता है। हिंदी सिनेमा में साहित्य की बहुत ही महत्वपूर्ण भूमिका रही है। ठीक जिस प्रकार किसी भी देश के साहित्य के विकास में वहां के समाज में प्रचलित कहानियों, मिथकीय चरित्रों-कथानकों आदि का बहुत महत्त्वपूर्ण भाग होता है। हिंदी सिनेमा में इन कथानकों और चरित्रों को आधार बनाकर ही सिनेमा का विकास हुआ, और ये सभी विकास एक प्रकार से अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद हैं। जिसके अनुसार किसी धार्मिक, मिथकीय, ऐतिहासिक, पौराणिक कथानक या चरित्र को आधार बनाकर फिल्म

बनाते हैं तो वह अनुवाद की श्रेणी में आएगा। क्योंकि उसका प्रतीक अंतरण होता है। वह एक कथानक के रूप से एक दृश्य माध्यम के रूप में सामने प्रकट होती है। उसका माध्यम बदल जाता है। यह माध्यम का बदल जाना ही अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद का रूप है। हिंदी सिनेमा के विकास में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के रूप में कितनी फिल्में बनीं इसका विवरण देने हेतु कुछ फिल्मों के नाम निम्नलिखित हैं...

- राजा हरिश्चंद्र: हिंदी सिनेमा के मूक दौर की पहली फिल्म। इस फिल्म का कथानक धार्मिक आख्यान के रूप में भारतीय समाज में प्रचलित है। इस कृति का कथानक मौलिक नहीं है। इसे हिंदी सिनेमा में समाज में प्रचलित देवी-देवताओं की कहानियों के रूप में जाना और सुना जाता है। दादा साहब फाल्के ने इस कथानक को अपनी सृजन क्षमता द्वारा फिल्म रूप दिया और यह हिंदी सिनेमा की पहली फिल्म रूप में जानी जाती है।
- वीर सेनानी शिवाजी: सन् 1923 में बनी मूक फिल्म थी। यह महाराष्ट्र के सेनानी शिवाजी के जीवन वृत्त पर बनी एक मूक फिल्म है।
- राणा प्रताप: सन् 1926 में महाराणा प्रताप के पराक्रम को लेकर यह मूक फिल्म बनी थी।
- भक्त विदुर: सन् 1924 में बनी मूक फिल्म। विदुर का चरित्र महाभारत के कथानक से लिया हुआ है, लेकिन इस फिल्म के माध्यम से अंग्रेजी शासन का विरोध करते हुए गांधी रूपी विदुर के चरित्र को निर्मित किया गया था। इस फिल्म में विदुर खादी का धोती-कुर्ता और टोपी पहने हुए नजर आते हैं और चरखा भी कातते हैं। इस फिल्म के बारे में बताते हुए अशोक प्रियंवद पटकथा अंक-17 (दिसंबर, 1992) अपने लेख में लिखते हैं कि "सन् 1924 में भक्त विदुर बनाकर सिनेमा जगत ने भारतीय राष्ट्रिय आंदोलन को एक अति विशिष्ट उपहार दिया था। जिसमें खादी के कुर्ता-धोती और टोपी पहने विदुर को देखकर दर्शकों के मन में महात्मा गांधी की छवि मूर्तिमान हो उठती थी। फिल्म के आरंभिक दृश्य में देश के मानचित्र के भीतर विपन्न मुद्रा में बैठी भारत माता को दिखाया गया था। आंदोलनकारी नेताओं के विरुद्ध अंग्रेजों का साथ देने वाले देशी राजाओं, नवाबों और जमींदारो को दी जाने वाली रायबहादुर और खानबहादुर की उपाधियों का करारा व्यंग्य करते हुए अंधे राजा धृतराष्ट्र के दरबारियों को डंकी बहादुर

(खच्चचर बहादुर) की उपाधि देते हुए दिखाया गया था। उन दिनों का यह प्रतिबंधित राजनीतिक फिल्म आज इतिहास का महत्त्वपूर्ण दस्तावेज़ है।"[12]

- *भस्मासुर मोहिनी, सत्यवान सावित्री, लंकादहन, प्रह्लाद चरित्र, दानी कर्ण, कृष्ण जन्म, अहिल्या उद्धार, कबीर कमल, कालिया मर्दन, विश्वामित्र मेनका, श्रीराम जन्म, सैरंध्री, महाभारत, कंस वध, ध्रुव चरित्र, जगत जननी, जगदंबा, कृष्ण माया, अहिरावण महिरावण वध ,अशोक* यह फिल्म ऐतिहासिक कथानक पर आधारित थी।*भक्त पीपा जी, गायत्री महात्म्य, गुरु द्रोणाचार्य, चंद्रकांता, देवी अहिल्याबाई, भगत प्रह्लाद, चंडीदास, द्रौपदी वस्त्र हरण, हनुमान विजय, नलदमयंती*- जे. एफ. मदन द्वारा बनाई फिल्म। *भीष्म प्रतिज्ञा*- पी. वनकैया द्वारा निर्मित फिल्म, *पृथ्वी वल्लभ*-आर. जी. तोर्णे ने यह फिल्म बनाई थी। इस फिल्म का कथानक ऐतिहासिक था। *अनार कली*- ग्रेट ईस्टर्न कॉर्पोरेशन द्वारा बनाई गई यह फिल्म भी ऐतिहासिक कथानक से ही ली गई थी। *चित्तौड़ की पद्मिनी*- ब्रिटिश डोमिनियन फिल्म कंपनी कलकत्ता द्वारा यह फिल्म बनाई गई थी और इसका कथानक भी ऐतिहासिक ही था।

ऊपर दी हुई सभी फिल्में ऐतिहासिक, पौराणिक, मिथकीय कथानकों या चरित्रों पर निर्मित हैं। इन सभी का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद हिंदी सिनेमा के विकास के दौर में किया गया था। ये सभी फिल्में हिंदी सिनेमा के मूक दौर की थी। इनके अतिरिक्त और भी बहुत सी फिल्में बनीं जिनके कथानक ऐतिहासिक और पौराणिक आदि प्रकार के रहें हैं। आज के समय में ये सभी फिल्मों उपलब्ध नहीं है पर कुछ फिल्मों को पुणे, फिल्म संग्रहालय में सुरक्षित रखा गया है।

2.5 अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद रूप में हिंदी सवाक फिल्में (Hindi Sound Films as Inter-semiotic Translation)

हिंदी सवाक सिनेमा की पहली फिल्म के रूप में *आलमआरा* को स्वीकार किया जाता है। इस फिल्म का कथानक ऐतिहासिक परिदृश्य से जुड़ा हुआ है। इसके बारे में बताते हुए इस फिल्म के निर्देशक आर्देशिर ईरानी ने कहा था कि "आलमआरा की भाषा न खास उर्दू और न खास हिंदी। अर्थात दोनों की मिली जुली हिंदुस्तानी भाषा है। वस्तुतः यह हिंदुस्तानी प्रारंभिक हिंदी भाषा का ही एक रूप है।

[12] *राष्ट्रिय आंदोलन और हिंदी सिनेमा,* अशोक प्रियंवद, पृ. 91.

स्पष्ट है कि यह फिल्म मुस्लिम इतिहास कि पृष्ठ भूमि को लेकर बनाई गई थी। *आलम आरा* से ही हिंदी गीतों की शुरुआत हुई।"[13] इस फिल्म के बारे में प्राप्त उद्धहरण से स्पष्ट होता है कि हिंदी सिनेमा की पहली सवाक फिल्म की शुरुआत भी अंतरप्रतीकात्मक रूप में ही होती है। इस फिल्म के अंतर्गत मुस्लिम शासन के भारत को दिखाया गया है। हिंदी सवाक सिनेमा के शुरुआती समय के दौरान अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के रूप में जो फिल्में बनीं और उनमें से जिन फिल्मों के बारे में ज्ञात हो पाया है उनकी सूची निम्नलिखित है...

- आलम आरा: सन् 1931, आर्देशिर ईरानी के निर्देशन में ऐतिहासिक कथानक आधारित यह फिल्म बनी थी।
- पूरन भगत: सन् 1933, देवकी बोस द्वारा यह फिल्म बनाई गई थी। इस फिल्म का कथानक वैष्णव संप्रदाय के दार्शनिक सिद्धांतों पर आधारित है।
- यहूदी की लड़की: सन् 1931 में आगा हश्र कश्मीरी ने यह फिल्म अपने इसी नाम के नाटक के कथानक के आधार पर बनाया था।
- सेवासदन: सन् 1938 में नानू भाई वकील ने प्रेमचंद के उपन्यास *सेवासदन* पर पर यह फिल्मबनाई थी।
- अमृतमंथन: सन् 1934 में व्ही. शांताराम ने यह फिल्म मराठी उपन्यास के कथानक पर बनाई थी। इस फिल्म का कथानक उपन्यास से लिया गया था। यह उपन्यास देवताओं के नाम पर दी जाने वाली मानव बलि के प्रसंग पर आधारित है।
- सीता: सन् 1934 में देवकी बोस ने यह फिल्म बनाई थी। इनके बारे में बताते हुए रामचंद्रन लिखते हैं कि "बंगाल के देवकी बोस ने भारतीय विशेषतः हिंदी सिनेमा को नए आयाम दिए। उन्होंने उच्च कोटी की फिल्म *सीता* बनाई। यह केवल पौराणिक आख्यान पर ही आधारित फिल्म नहीं थी, बल्कि कलात्मक और तकनीकी दृष्टि से भी सुदृढ़ फिल्म थी। इसका निर्माण ईस्ट इंडिया कंपनी ने किया था। इस फिल्म से पृथ्वी राजकपूर और दुर्गा खोटे की जोड़ी प्रसिद्ध

[13] *फिल्म फेयर*, 8 मार्च, 1913, पृ. 31

हुई।"[14] यह फिल्म भारत की पहली फिल्म थी जिसे अंतरराष्ट्रीय स्तर पर वेनिस फिल्म उत्सव में भेजा गया था।

- देवदास: सन् 1935, न्यू थिएटर्स कंपनी ने शतरचंद्र के प्रसिद्ध उपन्यास *देवदास* पर यह फिल्म बनाई थी। इस फिल्म ने अपने दौर में में नए आयामों का प्रवेश द्वार खोला। इसी फिल्म के माध्यम से हिंदी सिनेमा में प्रेम कथानक पर फिल्में बननी शुरू हुई। यह फिल्म विषेशरूप से मध्यवर्ग में बहुत प्रसिद्ध हुई थी।
- हैमलेट: सन् 1954 में किशोर साहू ने यह फिल्म शेक्सपियर के नाटक *हैमलेट* के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- विद्यापति:सन् 1937 में देवकी बोस ने यह फिल्म बनाई थी। देवकी बोस ने ही इस फिल्म का कथा लेखन,पटकथा-लेखन और निर्देशन किया था।
- सावित्री: सन् 1937 में फ्रांज ऑस्टेन के निर्देशन में यह फिल्म बनी थी।
- पुकार: सन् 1941 में सोहराब मोदी ने यह फिल्म बनाई थी। इस फिल्म का कथानक ऐतिहासिक पृष्ठभूमि से ली गई थी।
- ज़िंदगी: सन् 1940 में यह फिल्म प्रबोध कुमार सानयाल के प्रसिद्ध बंगाली उपन्यास *प्रिया बांधवी* पर बनाई गई थी। न्यू थिएटर्स ने यह फिल्म बरुआ के निर्देशन में बनाई थी।
- चित्रलेखा: सन् 1941, में निर्देशक केदार शर्मा ने भगवती चरण वर्मा के प्रसिद्ध उपन्यास *चित्रलेखा* पर यह फिल्म बनाई थी।
- मिलन: सन् 1967 में रवीन्द्र नाथ टैगोर की प्रसिद्ध कहानी *नौका डूबी* के कथानक पर यह फिल्म बनाई गई थी।
- डॉ. कोटनिस की अमर कहानी: सन् 1946 में यह फिल्म ख्वाजा अहमद अब्बास की पुस्तक *एंड वन यू डिड नॉट कम बैक* पर आधारित थी। फिल्म का कथानक इस पुस्तक के पात्र डॉ. कोटनिस की जीवनी पर आधारित था। हिंदी सिनेमा में शांताराम पहले भारतीय निर्देशक थे

[14] *Seventy Years of IndianCinema,* T. M. Ramchandram, p. no.-358.

जिन्होंने जीवनी प्रधान कथानक पर फिल्म बनाई। बाद में इस फिल्म को अंग्रेजी भाषा में भी रूपांतरित किया गया था।

- मीरा: सन्1947 अंतरराष्ट्रीय फिल्म समारोह कार्लोबरी और वेनिस में इस फिल्म का प्रदर्शन किया गया था।
- रामायण: सन् 1987-88 के मध्य रामायण के कथानक पर यह पहला टीवी सीरियल बना था।
- विक्रमादित्य: सन् 1945 में विक्रमादित्य के मिथकीय कथानक के आधार पर यह फिल्म विजय भट्ट के निर्देशन में बनाई गई थी।
- आनंद मठ: सन् 1952 में हिरेन गुप्ता ने बंकिम चंद्र के उपन्यास के कथानक पर यह फिल्म बनाई थी।
- दो बीघा जमीन: 1953, बिमलराय ने यह फिल्म प्रेमचंद की कहानी पर बनाई थी। इस फिल्म को इस वर्ष की सर्वश्रेष्ठ श्रेष्ठ फिल्म के रूप में घोषित किया गया था। यह हिंदी सिनेमा की पहली यथार्थवादी फिल्म थी जिसका कथानक साहित्य से लिया हुआ था। इस फिल्म के माध्यम से शोषण, असमानता, वर्गीय शोषण, महाजनी सभ्यता आदि को बहुत अच्छे से दिखाया गया था।
- झाँसी की रानी: सन् 1953 में सोहराब मोदी ने यह फिल्म बनाई थी। इस फिल्म का कथानक ऐतिहासिक चरित्र प्रधान है। इस फिल्म का रूपांतरण अंग्रेजी में *द टाइगर एंड फ्लेम* नाम से किया गया था। इस अंग्रेजी रूपांतरण में हॉलीवुड के तकनीकी आदि का भी सहयोग लिया गया था।
- मिर्जा गालिब: सन् 1954 में सोहराब मोदी ने यह फिल्म बनाई थी। यह फिल्म शरतचंद्र के उपन्यास पर आधारित एक ऐतिहासिक फिल्म थी। बाद में सन् 1988 के दौरान मिर्ज़ा ग़ालिब के जीवनी पर एक टीवी सीरियल भी प्रकाशित किया गया था।
- नौकरी: सन् 1954 में बिमलराय ने यह फिल्म बंगाली भाषा के व्यंग्यकार सुबोध घोष की कहानी के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- गरम कोट: सन् 1955 में राजेंद्र सिंह बेदी ने यह फिल्म अपनी खुद की कहानी *गर्म कोट* के कथानक के आधार पर बनाई थी। यह एक सामाजिक फिल्म थी।

- परिणीता: सन् 1953 में बिमलराय ने यह फिल्म शरतचंद्र के इसी नाम के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- पाथेर पांचाली: सन्1955 में सत्यजीत राय ने यह फिल्म टैगोर के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- जागते रहो: सन् 1956, राजकपूर की यह फिल्म बंगला में बनी फिल्म *एक दिन कात्रे* के कथानक का हिंदी रूपांतरण थी। इस फिल्म को कार्लोबरी अंतरराष्ट्रीय फिल्म समारोह में पुरस्कृत किया गया था। यह फिल्म इस वर्ष की सर्व श्रेष्ठ फिल्म मानी गई थी।
- हीरा मोती: सन् 1959 में कृष्ण चोपड़ा ने यह फिल्म प्रेमचंद की कहानी *दो बैलों की कथा*के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- मुगले आज़म: सन् 1960 में यह फिल्म बनी थी। इस फिल्म का कथानक मुगलकालीन कथानक पर आधारित था।
- काबुली वाला: सन् 1961 में बिमलराय ने रवींद्र नाथ टैगोर की कहानी के ही नाम पर यह फिल्म बनाई थी। इस फिल्म को कई अंतरराष्ट्रीय पुरस्कार मिले थे।
- धर्मपुत्र: सन् 1961 बी. आर चोपड़ा ने यह फिल्म आचार्य चतुरसेन के प्रसिद्ध उपन्यास *धर्मपुत्र* पर बनाई थी। यह फिल्म हिंदू-मुस्लिम एकता पर आधारित थी।
- गाइड: सन् 1965 में चेतनानन्द के निर्देशन में यह फिल्म बनी थी। यह फिल्म आर के नारायण के अंग्रेजी उपन्यास *गाइड* पर बनी थी।
- तीसरी कसम: सन् 1966 में बासु भट्टाचार्या के निर्देशन में यह फिल्म फणीश्वरनाथ रेणु के प्रसिद्ध उपन्यास *तीसरी कसम उर्फ मारे गए गुलफाम* पर बनी थी।
- तमस: सन् 1988 में भीष्म साहनी के प्रसिद्ध उपन्यास *तमस* पर यह फिल्म बनी थी।
- रुदाली: सन् 1992 में कल्पना लाजमी द्वारा निर्देशित यह फिल्म महाश्वेता देवी की कहानी पर बनी थी। इस फिल्म को 24वें अंतरराष्ट्रीय फिल्म समारोह दिल्ली के भारतीय पैनोरमा खंड में

इस फिल्म को दिखाया गया था। यह फिल्म समाज की प्रथाओं के चलते अभिशप्त स्त्री जो अपने आंसू बेचने तक को विवश है, की समस्याओं की छवि हमारे सामने प्रस्तुत करती है।

- सूरज का सातवाँ घोड़ा: सन् 1992 में श्याम बेनेगल ने यह फिल्म धर्मवीर भारती के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- हजार चौरासी की मां: सन् 1998 में महाश्वेता देवी के इसी नाम के उपन्यास के कथानक के आधार पर यह फिल्म बनीं थी।
- सुजाता: सन् 1959 में बिमल राय द्वारा निर्मित यह फिल्म सुबोध घोष के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनाई गई थी।
- बंदिनी: सन् 1963 में बिमल राय द्वारा निर्मित यह फिल्म जरासंघ के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनी थी।
- उसने कहा था: सन् 1960 में बिमल राय द्वारा निर्मित यह फिल्म चंद्रधर शर्मा गुलेरी की कहानी के कथानक के आधार पर बनी है।
- गोदान: सन् 1963 में यह फिल्म प्रेमचंद के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनी है।
- त्यागपत्र: सन् 1978 में यह फिल्म जैनेन्द्र के उपन्यास *त्यागपत्र* के कथानक के आधार पर बनी है।
- डाक बंगला: सन् 1947 में यह फिल्म कमलेश्वर के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनी है।
- आपका बंटी: सन् 1974 में यह फिल्म मन्नू भंडारी के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनी है।
- सेवा सदन: सन् 1934 में नानु भाई वकील के निर्देशन में यह फिल्म प्रेमचंद के उपन्यास के कथानक के आधार पर बनी है।
- रंगभूमि: सन् 1942 में मोहन भवनानी के निर्देशन में यह फिल्म प्रेमचंद के उपन्यास के कथानक के पर बनी है।
- त्रिया चरित्र: सन् 1935 में यह फिल्म प्रेमचंद कीएक कहानी के कथानक के आधार पर बनी है।

- बदनाम बस्ती: सन् 1971 में यह फिल्म प्रेम कपूर ने कमलेश्वर की कृति के कथानक के आधार पर बनाई।
- फिर भी: सन् 1971 में शिवेंद्र सिन्हा ने कमलेश्वर की कहानी *तलाश* के कथानक के आधार पर यह फिल्म बनाई।
- पंचवटी: सन् 1986 में बासु चैटर्जी ने यह फिल्म कुसुम अंसल के उपन्यास *एक और पंचवटी* के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- परिणति: सन् 1989 में यह फिल्म विजयदान देथा की कहानी के कथानक के आधार पर बनाई गई थी।
- माया दर्पण: सन् 1972 में यह फिल्म निर्मल वर्मा की कहानी *माया दर्पण* के कथानक के आधार पर बनाई गई थी।
- आम्रपाली:सन् 1966 में यह फिल्म आचार्य चतुरसेन शास्त्री के महत्त्वपूर्ण उपन्यास *वैशाली की नगर वधू* के कथानक के आधार पर बनी थी।
- मौसम: सन् 1975 में गुलज़ार ने यह फिल्म कमलेश्वर के उपन्यास *आगामी अतीत* के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- पहेली: सन् 1977 में यह फिल्म विजयदान देथा की इसी नाम की कहानी के कथानक के आधार पर बनाई गई थी।
- आषाढ़ का एक दिन: सन् 1971 में अवतार कौल ने यह फिल्म मोहन राकेश के नाटक *आषाढ़ का एक दिन* के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- उसकी रोटी: 1969 में यह फिल्म मणिकौल ने यह फिल्म मोहन राकेश की कहानी के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- सूरज: सन् 1966 में यह फिल्म हिमांशु जोशी के उपन्यास *सूरज*के कथानक के आधार पर बनाई गई थी।

- राजनीगंधा: सन् 1974 में बासु चैटर्जी के निर्देशन में यह फिल्म मन्नू भण्डारी की कहानी *यही सच है* के कथानक के आधार पर बनाई गई थी।
- सारा आकाश: सन् 1969 में बासु चैटर्जी ने यह फिल्म राजेंद्र यादव के महत्त्वपूर्ण उपन्यास *सारा आकाश* के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- 27 डाउन: सन् 1974 में अवतार कौल ने यह फिल्म रमेश बक्षी के महत्त्वपूर्ण उपन्यास *अट्ठारह सूरज के पौधे* के कथानक के आधार पर बनाई थी।
- आंधी: सन् 1975 में गुलज़ार के निर्देशन में यह फिल्म कमलेश्वर के उपन्यास *काली आंधी* के कथानक के आधार पर बनाई गई थी।

2.6 शेक्सपियर का परिचय (Introduction of Shakespeare)

शेक्सपियर (26 अप्रैल 1564-23 अप्रैल1616) अंग्रेजी भाषा साहित्य के प्रसिद्ध नाटककार थे। 16वीं शताब्दी में शेक्सपियर एक ऐसे नाटककार और कवि के रूप मेंविख्यात हुए जो अंग्रेजी भाषा साहित्य के क्षेत्र में बहुत ही प्रसिद्ध और एक ऐतिहासिक नाम के रूप में जाने जाते हैं। यूरोप में यह समय नवजागरण (रेनेसांस) का था। इस दौरान बड़ा बदलाव दो समयावधियों के बीच हो रहा था। समाज, साहित्य, संस्कृति और राजनीतिक परिस्थितयों में बदलाव हो रहे थे। एक तरफ सामंती वर्ग का ह्रास हुआ तो एक नया वर्ग भी उदित हुआ। इसी दौरान सामंतवाद का भी उन्मूलन हुआ और चर्च का प्रभुत्व टूटा। इन सभी परिस्थितयों के बीच ही शेक्सपियर का जन्म हुआ। शेक्सपियर को नवजागरण की उपज माना जाता है। इनके साहित्य में तत्कालीन समाज का चित्रण किया गया है। इनके नाटकों में विशेष रूप से राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितयों का चित्रण किया गया है। शेक्सपियर के साहित्य के माध्यम से तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक और राजनीतिक परिस्थितियों को जाना-समझा जा सकता है। हिंदी साहित्य में शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद हिंदी साहित्य लेखन की शुरुआत में ही प्रारंभ हो गया था। हिंदी साहित्य में खासतौर से नाटक विधा की शुरुआत में शेक्सपियर के नाटकों का अनुवाद बहुत बड़े पैमाने पर हुआ। यह अनुवाद अंतरभाषाई अनुवाद था। हिंदी साहित्य के प्रणेता भारतेन्दु ने शेक्सपियर के नाटकों का अनुवाद किया। हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद लगभग हिंदी सिनेमा के विकास के

साथ ही शुरू हुआ था। पारसी रंगमंच में शेक्सपियर का बड़े पैमाने पर अनुवाद हुआ और नाटक रूप में उनका मंचन भी हुआ। यह अनुवाद था या रूपांतरण या मात्र भाषिक अंतरण यह निर्धारित करना बहुत आवश्यक है।

2.7 शेक्सपियर का भारतीय परिदृश्य (Shakespeare's Indian Scenario)

शेक्सपियर मूलतः अंग्रेजी भाषा के प्रसिद्ध नाटककार थे। अंग्रेजी भाषा के अतिरिक्त इनके साहित्य का अध्ययन-अध्यापन वैश्विक स्तर पर भी होता है। शेक्सपियर के नाटक रंगमंच के निर्माण की धुरी के रूप में प्रस्तुत हुए थे। इनके नाटकों के माध्यम से रंगमंच का विकास होना शुरू हुआ। स्वयं शेक्सपियर ने अपने नाटकों की जरूरतों के हिसाब से समय - समय पर रंगमंचों के निर्माण किए। इनके स्वयं के कई नाटक समूह और नाटक कंपनियां भी थीं। शेक्सपियर के निजी रंगमंच भी थे जिनके निर्माण भी स्वयं इन्होंने ही कराए थे। भारतीय परिदृश्य में शेक्सपियर का परिचय इनके नाटकों के माध्यम से ही हुआ। हालांकि इनके साहित्य का अध्ययन औपनिवेशिक काल की देन थी। अंग्रेजी औपनिवेशिक शासन द्वारा यहां पर शेक्सपियर के साहित्य का आगमन हुआ और अंग्रेजी राज से ही इसका संचालन शैक्षणिक रूप में शुरू हुआ था।

शेक्सपियर के साहित्य से भारतीय समाज का परिचय सन् 1835 की शिक्षा नीति के निरोपण के बाद शुरू हुआ। इस शिक्षा नीति को मैकाले नीति के रूप में भी जाना जाता है। अंग्रेजी भाषा व साहित्य के अध्ययन-अध्यापन में दूसरा मोड़ सन् 1835 में आया जब लॉर्ड मैकाले ने अपनी शिक्षा नीति प्रस्तुत की। "इस नीति के तहत सभी पढ़े - लिखे भारतीय वर्ग के लिए अंग्रेजी साहित्य का अध्ययन अनिवार्य कर दिया गया।"[15] लॉर्ड मैकाले की यह नीति विश्वविद्यालयों के लिए सर्वाधिक अनिवार्य थी, विशेषकर कोलकाता विश्वविद्यालय, मद्रास और बॉम्बे विश्वविद्यालय (1857) की स्थापना के बाद। यह समय शेक्सपियर के साहित्य के अध्ययन-अध्यापन के एक महत्त्वपूर्ण टर्निंग प्वाइंट के रूप में जाना जाता है। "[16] इस नीति के माध्यम से लॉर्ड मैकाले ने भारतीय शिक्षा में अंग्रेजी

---

[15]*Colonial Narratives: Discoveries of India in the Language of Colonialish,* C. D. Naramsihaiah, p. no- 134. Shakespeare's "status" is indebted to Lord Macauley's 1835 English Education Acs, according to which all educated Indians were summoned to study English literature; it became a compulsory part of the education curricula.

[16]*Shakespeare Impact on Hindi Literature.* J. P. Mishra, p. no-1.

भाषा व साहित्य का शिक्षण अनिवार्य कर दिया। मैकाले द्वारा इस नीति की शुरुआत अंग्रेजी प्रभुत्व को बनाए रखने हेतु और साथ-साथ अपने साहित्य व धर्म के प्रचारार्थ के लिए किया गया था। इस नीति की तमाम तरह से आलोचना भी हुई थी। खैर! शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद भारतीय शिक्षण में अंग्रेजी भाषा व साहित्य के अनिवार्य हो जाने के पश्चात् शुरू हुआ। विभिन्न भारतीय भाषाओं में इनके नाटकों का अनुवाद होना शुरू हुआ। अंग्रेजी भाषा के अध्ययन-अध्यापन के प्रारंभ हो जाने के पश्चात भारतीय बुद्धिजीवी वर्ग विशेषरूप से बंगाल के लोगों का शेक्सपियर के प्रति आकर्षण बहुत तेजी से बढ़ा। यही कारण है कि शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद बांग्ला भाषा में अधिक हुआ और बंगाली लेखकों द्वारा अधिकतम किया गया। बंगाल में रंगमंच के प्रारंभ होने की वजह भी शेक्सपियर के साहित्य का आकर्षण ही था। शेक्सपियर के नाटकों के अनुवाद और मंचन की तारतम्यता सुचारु रूप से चलती आ रही थी लेकिन सन् 1916 के दरम्यान स्वदेशी आंदोलन के प्रभाव से, अंग्रेजी शासन से मुक्ति पाने के सपने से प्रेरित जनमानस द्वारा अंग्रेजी शासन के विरोध रूप में शेक्सपियर का साहित्य भी थोड़ा-बहुत अवहेलना का शिकार हुआ। इसके बारे में बताते हुए चार्ल्स सीस्सों अपने आलेख *Shakespeare in India: Popular Adaptation on the Bombay Stage* में लिखते हैं कि "इस दौर में शेक्सपियर के साहित्य को दरकिनार किए जाने की मुख्य वजह राष्ट्रवाद की भावना थी।"[17] भारतीय परिदृश्य में राष्ट्रवाद के आंदोलन के समय शेक्सपियर के नाटकों का अनुवाद और मंचन तनिक अवरोधित हुआ था। हालांकि यह प्रवृत्ति बहुत ही स्वाभाविक ही थी। भारतीय समाज अंग्रेजी शासन की नीतियों और प्रशासनिक रवैये से बहुत ही बुरी तरह शोषित हो रहा था। जिसका परिणाम अंग्रेजी शासन को भुगतना भी पड़ा। खैर! अंग्रेजी शासन भारत में किस रूप में शासित किया इसकी स्थिति तो सर्वविदित है। इसलिए शेक्सपियर के साहित्य का अध्ययन-अध्यापन, अनुवाद या मंचन आदि का अवरोधित होना कोई बहुत बड़ी बात

Lord Macaulay's Act was especially previledged at the Universities arena after the establishment of the niversity of Calcutta, Madras and Bombay in 1857, which became another turning point in the study of Shakespeare in India.

[17]*Shakespeare in India: Popular Adaptations on the Bombay Stage,* Charles Sisson, p. no- 20.

The transition to independence from 1916 onwards offers a considerable decline in Shakespearean productions, perhaps caused by the rise of nationalism.

नहीं थी। सन् 1964 के बाद फिर से शेक्सपियर के साहित्य पर भारतीय परिदृश्य में लेखन, अंतरण और मंचन पुनः गतिमान हो गया।

भारतीय समाज में शेक्सपियर का आगमन अंग्रेजी शासन के माध्यम से हुआ और इनके साहित्य का सबसे पहले-पहल अध्ययन करना भारतीय कुलीन वर्ग ने ही शुरू किया। मुंबई और कोलकाता अंग्रेजी निवास की छावनियां थीं और यहां के पढ़े-लिखे लोगों के लिए शेक्सपियर के साहित्य को पढ़ना इनके रुतबे और शान के लिए बहुत जरूरी था। "अंग्रेजी शिक्षा भारतीय शिक्षित वर्ग के लिए कई रूपों में अनिवार्य थी जैसे किसी पढ़े-लिखे व्यक्ति को नौकरी चाहिए, किसी को नौकरी में पदोन्नति के लिए, सार्वजनिक समूहों में श्रेष्ठता प्रकट करने के लिए और अच्छी नौकरियों के सुअवसर के लिए भी शेक्सपियर के साहित्य के बारे में अच्छी जानकारी होना अनिवार्य सा हो गया था।"[18] इस प्रकार भारतीय समाज में शेक्सपियर के साहित्य के अध्ययन-अध्यापन की शुरुआत की कड़ी को समझा जा सकता है और साथ-साथ बंगाल और मुंबई के महत्त्व को भी समझा जा सकता है। अंग्रेजी नाटकों के अध्ययन-अध्यापन के शुरुआत की दृष्टि से सन् 1817 और सन् 1818 का समय सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण रहा। इस दौरान ही कोलकाता हिंदू कॉलेज और स्कूल सोसायटी की स्थापना हुई। इन दोनों ही संस्थानों ने शेक्सपियर के साहित्य के अध्ययन-अध्यापन को बढ़ावा देने, इनकी पुस्तकों का प्रकाशन करने व मुद्रण करवाने का काम पुरजोर रूप से किया। शेक्सपियर के साहित्य की तरफ छात्रों का रुझान बढ़ाने का काम दो अध्यापकों हेनरी लुईस डीरोजियो और डी. एल. रिचर्डसन द्वारा किया गया। डीरोजियो एक पारसी थे और पारसी-भारतीय एन्सिस्ट्री को शेक्सपियर के साहित्य के माध्यम से पढ़ाने की तरफ इनका रुझान अधिक था, जबकि रिचर्डसन का अध्यापन पूर्णतः शेक्सपियर के नाटकों के मंचन पर केंद्रित होता था। इनका उद्देश्य छात्रों को अधिक से अधिक नाटकों के मंचन को देखना और उन्हें बिना टिकट के शेक्सपियर के नाटकों को देखने के लिए प्रोत्साहित करना होता था। शेक्सपियर के नाटकों के मंचन हेतु पहला रंगमंच कोलकाता में सन्

[18]*Gender, Race, Renaissance Drama,* Ania Loomba, p. no-21.

The study of his (Shakespeare) works was compulsory for educated Indians if they aimed to gain recognition, superiority, status and better job opportunities. They offered a programme of building a new man who would feel himself a citizen of the world while the very face of the world was being constructed in the mirror of the dominant culture of the West.

1753 में स्थापित हुआ था। हालांकि यह नाटकघर (प्लेहाउस) लंबे समय तक न चल सका और सन् 1756 में यह बंद हो गया। "दूसरे अंग्रेजी रंगमंच की स्थापना भी कलकता में ही हुई। इसे कोलकाता थियेटर के नाम से जाना जाता था। इसकी स्थापना सन् 1775 में की गई थी और यह सन् 1808 में बंद हो गया। इस रंगमंच के निर्माण में डेविड गार्रिक ने बहुत ही महत्त्वपूर्ण भूमिका अदा की थी। ये प्रसिद्ध अंग्रेजी अभिनेता और मैनेजर थे और इन्होंने ही इस दूसरे रंगमंच के निर्माण का काम किया था। इस रंगमंच के अधीन शेक्सपियर के कई नाटक जैसे *रिचार्ड III, 1 हेनरी IV, 2 हेनरी IV, हैमलेट* आदि का मंचन किया गया।"[19] ये रंगमंच भारतीय परिवेश में रंगमंच की नींव के रूप में शुरू हुए थे। इनका निर्माण अंग्रेजों द्वारा ही कराया गया था।

भारतीय परिवेश में तीसरा रंगमंच श्रीमती एम्मा ब्रिसटोस थियेटर था, जो दोनों ही पुराने रंगमंचों से अलग था। "इस रंगमंच का निर्माण एम्मा ब्रिसटोस के आवासीय निवास स्थान पर ही किया गया था जो चौरंगी रोड पर था।"[20] यह रंगमंच भी कोलकाता में ही स्थापित हुआ था और इसे चौरंगी थियेटर के नाम से भी जाना जाता है। शेक्सपियर के नाटकों के प्रचार-प्रसार में और इन्हें प्रसिद्ध बनाने में कोलकाता के दो रंगमंचों का विशेष योगदान रहा है जिनमें पहला चौरंगी थियेटर (1813-39) और दूसरा संस सौकी थियेटर (1839-49) था। "इनके अतिरिक्त बंगाल में और भी दूसरे थियेटर बने थे पर वे इनके जैसे प्रसिद्ध न हो सके और न ही उनमें शेक्सपियर के नाटकों का मंचन किया गया

---

[19]*Shakespeare, Bollywood and Beyond,* Da. Rosa Maria Garcia Periago, p. no- 32.

The emergence of the second English Theater the New Playhouse, also called Calcutta Theater took place in 1775 and was closed in 1880. David Garric, the well known English actor-manager, assisted in the process of building this second theater, which was modeled after London's Drury Lane. Shakespeare essence was especially present in this dramatic venue, where Richard III, 1 Henry IV, 2 Henry IV, Hamlet and other Shakespearean plays were staged.

[20]*The Story of the Calcutta Theater: 1753-1980*, Sushil Kumar Mukherjee, p. no- 3.

The name "Chowringhee" gestures towards the Shakespearean presence in British India. If Mrs. Emma Bristow's Theater was located at Chowringhee Road, a subsequent more famous theater well known for its Shakespearean productions was called Chowringhee Theater. Moreover Aperna Sen also played with this connection between Shakespeare and colonialism titling his 1981 movies *36 Cgowringhee Lane.* The film revilves around a lonely Anglo-Indian woman who teaches Shakespeare. Seeing perils in her environment, she lives an uneventful life until visited by a former student of hers and her boyfriend. Although her life changes considerably upon meeting them, the movie has a circular structure and ends with the protagonist as lonely as she was at the beginning.

था।"[21] चौरंगी थियेटर के माध्यम से शेक्सपियर के नाटक *मैकबेथ* (1814), *हेनरी IV* (1814) *कोरिओलाओनस और रिचर्ड III* (1815), *कैथरीन और पेत्रुकिओ* जिसका रूपांतरण द *टेमिंग ऑफ द श्रू* के आधार पर किया गया था और *मेर्री वाइभ्स ऑफ विंडसोर* (1818) आदि की रंगमंच प्रस्तुति की गई थी। द सन्स सौकी थियेटर द्वारा भी शेक्सपियर के नाटकों पर रंगमंच प्रस्तुति लगातार की गई थीं। इनमें से द *मर्चेन्ट ऑफ वेनिस* और *ओथेलो* की प्रस्तुति सर्वाधिक प्रसिद्ध हुई थी। एक महत्त्वपूर्ण बात यह थी कि इन नाटकों में काम करने वाले अभिनेता सभी अंग्रेज़ लोग ही होते थे। ओथेलो नाटक की रंगमंच प्रस्तुति सौकी थियेटर द्वारा 17अगस्त सन् 1848 को की गई थी। इसमें पहली बार किसी भारतीय कलाकार द्वारा शेक्सपियर के नाटक में अभिनय किया गया था। इस नाटक में पहली बार एक भारतीय कलाकार ने अभिनय किया जिनका नाम वैष्णब चरण औद्दी था। इसके बारे में *शेक्सपियर इन कोलोनियल एंड पोस्ट-कोलोनियल इंडिया* में लिखा है कि "इसके पहले नाटकों में सभी प्रकार के अभिनय गोरे अंग्रेजों द्वारा ही किया जाता था। इस नाटक में काले रंग के मूर यानि ओथेलो की भूमिका वैष्णब ने निभाई थी। इन नाटक की प्रस्तुति के बाद से शेक्सपियर के नाटकों के अभिनय में संकरता का प्रवेश होना शुरू हुआ। अर्थात पाश्चत्य कथानक का अभिनय भारतीयों द्वारा किया जाना शुरू हुआ।"[22]

भारतीय परिदृश्य में रंगमंच को बढ़ाने और प्रचारित करने का काम पारसी रंगमंच द्वारा ही हुआ था। पारसी रंगमंच द्वारा अभिनीत नाटकों में एक दुविधा का भाव लगातार देखने को मिलता है। इनके द्वारा अभिनीत नाटक पाश्चात्य और भारतीयता के परिवेश के मध्य झूलते हुए दिखते हैं। शेक्सपियर के नाटकों का अभिनय भारतीय समाज के सामने मुगलकालीन दृश्य, समय, वेश-भूषा आदि के रूप

---

[21] *The Story of the Calcutta Theater: 1753-1980*, Sushil Kumar Mukherjee, p. no- 4.

There were other Theaters at the time like the Wheeler Place theatre, Athenaeum Theatre, the Dum Dum theatre… however, neither were they famous nor the produced Shakespearean plays.

[22] *The Story of the Calcutta Theater: 1753-1980*, Sushil Kumar Mukherjee, p. no- 5.

The Sans Souci Theatre produced Shakespearean dramas continuously. A renowned production was that of *the Merchant of Venice* with Mrs. Esther Leach performing the role of Jessica. This theatre's life culminates in a performance of Othello on 17 August 1848, where the main role was played by an Indian, Baishanab Charan Auddy, for the first time. Before this date, all non-white characters in English plays had been performed by white actors. Despite being censured on the day of the premiere – it seems that due to the presence of this native Othello- the production later had two shorts run.

में दिखाने की शैली पारसी रंगमंच की ही रही है। पारसी रंगमंच की शुरुआत सन् 1849 के लगभग होती है। इस रंगमंच का प्रभाव और इनके नाटकों की प्रस्तुति सन् 1930 तक देखी जा सकती है। इसके बारे में पूनम त्रिवेदी लिखती हैं कि "बॉम्बे थियेटर 1849 के बाद पारसी थियेटर का विकास देखा जा सकता है। हालांकि यह सन् 1860 तक पूर्ण रूप से स्थापित और विकसित नहीं हो पाया था और यह लगभग सन् 1930 तक बना रहा।"[23] पारसी थियेटर की भूमिका भारत में दो रूपों में देखने को मिलती है। पहली ये कि इनका एक समूह जो मुंबई में ही रहता था और मुंबई के अंदर ही जगह-जगह पर अपने प्रदर्शन दिखाता था। दूसरा समूह जिसमें एक पूरा नाट्यकर्मी दल होता था और जो भारत के अलग-अलग राज्यों में अपने उद्देश्य के हिसाब से घूमता था और अस्थायी निवास बनाकर अपने प्रदर्शन दिखाता था। पारसी थियेटर ने कई विदेशों लेखकों के नाटकों का रंगमंच पर प्रदर्शन किया लेकिन इनके नाट्य मंचन व प्रदर्शन का केंद्र शेक्सपियर का साहित्य ही विशेष रूप से होता था। पारसी रंगमंच में भड़कीले पोशाक, भड़कीला संगीत और नृत्य आदि का प्रदर्शन प्रस्तुतियों को और अधिक मनोरंजक बनाने के लिए किया जाता था। पारसी रंगमंच द्वारा शेक्सपियर के नाटकों पर रंगमंच प्रस्तुति सबसे पहले मराठी भाषा में फिर गुजराती भाषा में और इसके बाद उर्दू भाषा में की गई थी। इनकी प्रस्तुतियाँ संकर प्रवृत्ति अर्थात् मिश्रित संस्कृति को प्रदर्शित करती हुई दिखती हैं। जिनमें यूरोपीय संस्कृति, पारसी संस्कृति, मुगलकालीन संस्कृति और भारतीय संस्कृति सबको मिश्रित रूप देते हुए रंगमंच पर प्रस्तुत किया गया है। जावेद मलिक अपने आलेख में लिखते हैं कि "इस आलेख के लिखने के समय सर्वेक्षण से मुझे यह पता चला कि लगभग 75 पाठ शेक्सपियर के साहित्य से प्रत्यक्ष रूप में अनूदित हुए थे। ये अनूदित पाठ सन् 1870 -1910 के बीच तैयार किए गए थे। इनमें से कुछ हास्य नाटक यानि प्रहसन थे, कुछ दुखांत नाटक और कुछ के अंतर्गत ऐतिहासिक नाटक, स्वछंदतावादी नाटक यानि रोमांस नाटक और कुछ रोमन नाटक भी थे। इन अनूदित पाठों में शेक्सपियर के लगभग 23 अलग-अलग नाटकों का अनुवाद अलग-अलग रूपों में किया गया था। इन 75 अनूदित पाठों में कुछ नाटकों के कई-कई अनुवाद किए गए थे। कुछ नाटकों का अनुवाद एक

[23] *India's Shakespeare*, Poonam Trivedi, page 93.
The origin of the Parsi companies has to be traced back to the Bombay Theatre in 1849. However, the Parsi theatre as such did not really begin until 1860 and approximately finished in 1930.

से अधिक लेखकों द्वारा किया गया था। इनमें से कुछ नाटकों को रंगमंच पर प्रस्तुत किया गया और कुछ को प्रस्तुत नहीं किया गया जबकि कुछ रंगमंच पर प्रस्तुत करने लायक थे ही नहीं।"[24] इस प्रकार इन अनुवादों के माध्यम से यह पता चलता है कि शेक्सपियर का साहित्य कितना विस्तृत रूप लिए हुए था। शेक्सपियर के भारत में मंचन होने के बारे में यह भी कहा जाता है कि भारतीय दर्शक शेक्सपियर के नाटकों का आनंद तभी से लेते आ रहे हैं जब उन्हें शेक्सपियर के बारे में कुछ नहीं पता था। इसके बारे में पूनम त्रिवेदी अपनी पुस्तक *India's Shakespeare* में परिचय देते हुए लिखती हैं कि "शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद बहुत ही अधिक किया गया था और पारसी थियेटर का रंगमंच दल बहुत ही छोटा होता था। शेक्सपियर के बहुत ही कम नाटकों का मंचन ये पारसी कंपनियाँ कर सकी थीं और यदि यह कहा जाए कि शेक्सपियर भारतीय दर्शकों के बीच और भारत में तभी से ख्यातिलब्ध और व्यावसायिक प्रसिद्धि का माध्यम यानि धनोपार्जन का जरिया रहे हैं जब यहां के लोगों को उनके बारे में कुछ भी नहीं पता था। ऐसा कहना अतिशयोक्ति नहीं है।"[25]

भारत में शेक्सपियर का परिचय और इनके नाटकों को स्थापित करने का काम पारसी रंगमंच ने किया। शेक्सपियर के लिखित साहित्य का अध्ययन कुलीन भारतीय शिक्षित समाज द्वारा किया जाता था और इनके बीच शेक्सपियर के साहित्य का ज्ञान होना एक प्रतिष्ठा का विषय होता था। इसलिए ये लोग शेक्सपियर के साहित्य को पढ़ते थे। लेकिन ग्रामीण और शहरी भारतीय समाज जो या तो अशिक्षित था या फिर बहुत ही कम पढ़ा लिखा, उसने शेक्सपियर के साहित्य का अध्ययन तो नहीं किया था लेकिन शेक्सपियर के नाटकों के कथानक के बारे में और चरित्रों के बारे में थोड़ा-बहुत अवश्य जानता था। भारत के इस समुदाय के बीच शेक्सपियर को लाने का श्रेय इस पारसी रंगमंच को ही जाता है। पारसी रंगमंच की इस भूमिका के बारे में बताते हुए आनिया लूम्बा अपने आलेख में लिखती हैं कि "पारसी रंगमंच निर्माता और निर्देशक दोनों ही रूपों में था। शेक्सपियर के साहित्य का मिश्रित मंचन (जिसमें यूरोपीय, पारसी, उर्दू और भारतीय सभी कुछ मिला हुआ होता था) का औपनिवेशिक नजरिया भारत का एक कॉपीराइट ही था।"[26] पारसी नाटककारों का तत्कालीन समय

[24]*The Parasi Theater: Its Origin and Development*, Javed Malik, page no. 92-93.

[25]*India's Shakespeare*, Poonam Trivedi, page no. 16.

[26]*Shakespearean Transformations,* Ania Loomba, p. no- 122.

शेक्सपियर को समर्पित था और इस दौर के जितने भी नाटकाकार हुए सभी ने शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद अनिवार्य रूप से किया। इनमें से कुछ नाटककार जैसे दादाभाई पटेल, कूवेरजी नज़र, के खटाऊ, नानाभाई और ईदुलजी कोरी आदि के नाम बहुत ही महत्त्वपूर्ण हैं। नानाभाई रुस्तमजी (1832-1900) ने शेक्सपियर के नाटकों द *कॉमेडी ऑफ एरोर्स* के एक अंक का अनुवाद और *ओथेलो* का गुजराती में अनुवाद तथा *रोमियो एंड जूलियट* का पूरा अनुवाद किया था। इनके बाद नारायण प्रसाद 'बेताब' ने द *कॉमेडी ऑफ एरोर्स* पर आधारित नाटक *गोरखधंधा सन्* 1990 में अनूदित किया था।

शेक्सपियर के साहित्य के अनुवाद में और पारसी रंगमंच में सर्वाधिक प्रचलित नाम आगा हश्र कश्मीरी का है। इन्होंने शेक्सपियर के नाटकों का कई अनुवाद किया है। इन्होंने द *विंटर्स टेल* का अनुवाद *मुरीद-ए-शक* के नाम से अनुवाद की शुरुआत की थी। यह अनुवाद इन्होंने सन् 1899 में किया था। सन् 1907 में *किंग लियर* पर *सफ़ेद खून* नाम से रंगमंच प्रस्तुति की थी। *किंग जॉन* का *सैद-ए-हवस* के नाम से सन् 1908 में रंगमंच प्रस्तुति दी और *मैकबेथ* का *ख्वाब-ए-हस्ती* नाम से सन् 1909 में रंगमंच प्रस्तुति दी। आगा हश्र कश्मीरी के बाद मेंहदी हसन अहसान' इस कड़ी में सामने आते हैं। इन्होंने सन् 1905 में द *कॉमेडी ऑफ एरोर्स* का अनुवाद *भूल भुलैया* नाम से किया था। इस नाटक के बारे में एक द्वंद यह है कि सोमनाथ गुप्ता "इस अनूदित नाटक को शेक्सपियर के नाटक *Twelfth Night* पर आधारित मानते हैं।"[27] मेंहदी हसन ने द *मर्चेन्ट ऑफ वेनिस* का *दिलफ़रोश* नाम से अनुवाद सन् 1900 में किया और *हैमलेट* का अनुवाद *ख़ून-ए नाहक* नाम से सन् 1898 में किया था। इसके बाद जहांगीर पेस्तनजी खंबत्ता द्वारा द एंप्रेस विक्टोरिया थिएट्रिकल कंपनी (The Empress Victoria Theatrical Company) की स्थापनी की गई। इन्होंने शेक्सपियर के नाटक *ओथेलो* का रूपांतरण *ज़ुल-ए रावण* नाम से किया था। सन् 1871 में एक नई रंगमंच कंपनी द अल्फ्रेड थिएट्रिकल कंपनी (The Alfred Theatrical Company) की स्थापना फ्रामजी जोशी द्वारा किया गया। इस रंगमंच कंपनी द्वारा शेक्सपियर के केवल एक नाटक द *टेमिंग ऑफ श्रू* के

The Parsi theater was both the product and the producer of a hybridity that was the hallmark of urban colonial India.

[27] *The Parasi Theater: Its Origin and Development*, Somnath Gupta, p. no- 87.

गुजराती अनुवाद का ही मंचन किया जा सका। इसके बाद पारसी नौजवानों द्वारा एक रंगमंच स्थापित किया गया। जिसका नाम एल्फिंस्टोन ड्रामटिक क्लब (Elphinstone Dramatic Club) था। इस क्लब द्वारा शेक्सपियर के कई नाटकों जैसे द *टेमिंग ऑफ श्रू, ओथेलो, टू जेंटलमैन ऑफ वेरोना* का मंचन किया गया था। इसके बाद शेक्सपियर थिएट्रिकल कंपनी (Shakespeare Theatrical Company) की स्थापना सन् 1876 में की गई। इस रंगमंच का मुख्य उद्देश्य शेक्सपियर के नाटकों का गुजराती भाषा में अनुवाद करना और इनका मंचन शेक्सपियर के समयावधि के हिसाब से वेश-भूषा तैयार करके उसी रूप में दर्शकों के सामने प्रस्तुत करना था। इन सभी रंगमंच कंपनियों के अतिरिक्त दो और छोटी-छोटी रंगमंच कंपनियां स्थापित हुई थीं। जिनका नाम जेंटलमैन एमैच्योर्स (Gentlemen Amateurs) और न्यू पर्सियन विक्टोरिया थिएट्रिकल कंपनी (New Persian Victoria Theatrical Company) था। इन दोनों कंपनियों द्वारा भी शेक्सपियर के नाटकों द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* और *हार जीत* जो कि *किंग लियर* के उर्दू अनुवाद पर आधारित था का मंचन इनके द्वारा किया गया। इन नाटकों का अनुवाद मुराद अली द्वारा किया गया था। इसका मंचन इन दोनों नाटक कंपनियों ने सफलता पूर्वक किया था।

सन् 1880 के बाद हिंदी बॉलीवुड सिनेमा में शेक्सपियर का प्रवेश होना प्रारंभ हुआ। हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटकों में कई तरह के बदलाव भारतीयकरण करने के दौरान किया गया जैसे कि- कथानक का भारतीय समाज के हिसाब ने सामान्यीकरण कर देना, शेक्सपियर के नाटकों के पात्रों के नामों का भारतीयकरण कर देना, नाटक या फिल्म के अंतर्गत शेक्सपियर का उद्धरण तक न देना, शेक्सपियर के नाटकों से हटकर नाटक का अंत भारतीय दर्शक के हिसाब से बदल देना आदि। इन सभी प्रकार के स्रोतों का पारसी रंगमंच की प्रस्तुतियों से हिंदी सिनेमा में आयात कर लिया गया था। उदाहरण के लिए शेक्सपियर के साहित्य पर आधारित फिल्म *अंगूर* (1981) जो द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* पर आधारित है, इस फिल्म के अंतर्गत उपरोक्त सभी प्रकार के अनुप्रयोग किए गए हैं। विशाल भारद्वाज द्वारा निर्मित फिल्में *मक़बूल* 2002, *ओंकारा* 2006, आदि में भी यही नियम अपनाया गया है। इसके अतिरिक्त *बॉम्बे* 1995, और *1942: अ लव स्टोरी* आदि फिल्में इस प्रकार के प्रयोगों के उदाहरण हैं।

2.8 शेक्सपियर के नाटकों पर आधारित हिंदी फिल्में (Hindi Films based on Shakespeare's Dramas)

हिंदी सिनेमा के विकास में शेक्सपियर के नाटकों का बहुत योगदान रहा है। भले ही यह शुरुआत पारसी रंगमंच के रूपांतरण से शुरू हुआ था। प्रारंभ में पारसी रंगमंच द्वारा जो भी अनुवाद हुए उनमें बहुत से दोष रहे हैं। इनको अनुवाद की श्रेणी में रखना मुश्किल है। पारसी रंगमंच के रूपांतरण के माध्यम से शेक्सपियर के नाटकों को आधार बनाकर हिंदी सिनेमा जगत में बहुत सी फिल्में बनीं। भारतीय संदर्भ में हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के साहित्य को आधार बनाकर फिल्में बनने की बात होती है तो इसकी एक लंबी शृंखला देखने को मिलती है। हिंदी सिनेमा जगत में शेक्सपियर पर बहुत सी फिल्मों का निर्माण हुआ है। अगर यह कहा जाए कि ये सभी फिल्में शेक्सपियर के साहित्य का अनुवाद हैं तो यह अतिश्योक्ति होगी। हिंदी सिनेमा के विकास के समय से लेकर तत्कालीन समय में भी शेक्सपियर के नाटकों पर फिल्में बनाई जा रहीं हैं, लेकिन इन फिल्मों को अनुवाद की श्रेणी में रखने से पूर्व इनकी कोटी का निर्धारण किया जाना बहुत ही आवश्यक है। शेक्सपियर के नाट्य साहित्य को आधार मानकर जिन फिल्मों को उनका अनुवाद कहा जाता है इनकी सूची क्रमशः निम्नांकित है...

सन्	सिनेमा	मूलकृति	निर्देशक
1907	सफ़ेद खून	किंग लियर	आगा हस्र कश्मीरी
1927	दिल फ़रोश	द मर्चेंट ऑफ़ वेनिस	एम. उडवाडिया
1932	हठीली दुल्हन	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	जे. जे. मदन
1935	खून का खून	हैमलेट	सोहराब मोदी
1936	काफिरे इश्क	एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा	अनवरुद्दीन मखलिस
1940	पाक दामन	मेज़र फॉर मेज़र	रुस्तम मोदी
1941	जालिम सौदागर	मर्चेंट ऑफ़ वेनिस	जे. जे. मदन
1952	आन	रोमियो एंड जूलियट	महबूब खान
1952	हैमलेट	हैमलेट	किशोर साहू

1956	चोरी चोरी	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	अनंत ठाकुर
1957	आशा	हैमलेट	एम. वी. रमन
1966	जंगली	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	सुबोध मुखर्जी
1968	दो दुनी चार	द कॉमेडी ऑफ़ एरर्स	देबू सेन
1973	मछली	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	राजा नवाथे
1975	पोंगा पंडित	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	प्रयाग राज
1981	अंगूर	द कॉमेडी ऑफ़ एरर्स	गुलजार
1981	एक दूजे के लिए	रोमियो एंड जूलियट	के बालचंदर
1983	नौकर बीवी का	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	राजकुमार
1983	बेताब	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	राहुल रावली
1983	मर्द	द टेमिंग ऑफ़ श्रीयु	मनमोहन देसाई
1988	कयामत से कयामत तक	रोमियो एंड जूलियट	मंसूर खान
2003	मकबूल	मैकबेथ	विशाल भारद्वाज
2006	ओंकारा	ओथेलो	विशाल भारद्वाज
2010	10 एमएल लव	अ मिड समर नाइट्स ड्रीम	शरत कटरिया
2012	इश्कजादे	रोमियो एंड जूलियट	हबीब फैसल
2013	इश्क	रोमियो एंड जूलियट	मनीष तिवारी
2013	रामलीला	रोमियो एंड जूलियट	संजय लीला भंसाली
2014	हैदर	हैमलेट	विशाल भारद्वाज
2014	जिगरिया	रोमियो एंड जूलियट	राज पुरोहित

इन फिल्मों की सूची के माध्यम से यह स्पष्ट रूप में समझा जा सकता है कि हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के साहित्य पर कितनी फिल्में बनीं हैं। हालांकि यह सूची अंतिम सूची नही है। इसके अतिरिक्त और भी फिल्में शेक्सपियर के साहित्य पर बनी हुई हो सकती हैं, लेकिन ये फिल्में मेरे अनुसंधान रूप में प्राप्त हुई हैं। इन फिल्मों के उदाहरण से अनुवाद की महत्ता को समझा जा सकता है।

हालांकि इन सभी फिल्मों को हम शेक्सपियर के साहित्य के अनुवाद के रूप में नहीं स्वीकार कर सकते। इनमें से बहुत फिल्मों में केवल इनके साहित्य के कथानक को एक ट्रेंड के रूप में उपयोग किया गया है। बाकी पूरे फिल्म के कथानक का नाटक के कथानक से कोई सरोकार भी नही है। इस शोध कार्य के अलगे अध्याय द्वारा अनुवाद, अंतरण, रूपान्तरण आदि प्रश्नों को समझा जा सकता है।

2.9 निष्कर्ष (Conclusion)

अनुवाद आज के समय में एक बहुत की महत्त्वपूर्ण विधा और माध्यम के रूप में विकसित हो रहा है। इसकी सर्वतः स्वीकार्यता बढ़ भी रही है। हिंदी सिनेमा के विकास में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के महत्त्व को इस अध्याय के माध्यम से समझा जा सकता है। साथ ही यह भी कि अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की श्रेणी में हिंदी सिनेमा की कौन-कौन सी फिल्में आती हैं। आज के समय में साहित्य की विविध विधाओं की कृतियों का सिनेमा रूप में रूपांतरण हो रहा है। साहित्यिक कृतियों पर सिनेमा बनाने की परंपरा बहुत ही पुरानी रही है। भारतीय सिनेमा के संदर्भ में मूक सिनेमा से लेकर सवाक सिनेमा तक की शुरुआत भी रूपांतरण रूप में ही हुई है। इस तरह भारतीय सिनेमा के हिंदी सिनेमा का इतिहास अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद से प्रारंभिक चरण से ही जुड़ा हुआ है। हिंदी सिनेमा के विकास में जो भी प्रारंभिक फिल्में बनीं वे या तो धार्मिक कथानकों पर आधारित होती थी या फिर धार्मिक चरित्रों पर। सवाक सिनेमा के दौरान भी यही हुआ। इस समय में भी फिल्मों का कथानक धार्मिक ही मुख्य रूप से होता था। साहित्य और मिथक कथानकों को आधार बनाकर ही हिंदी सिनेमा का विकास हुआ। तकनीकी विकास के साथ-साथ सिनेमा का स्वरूप भी विकसित होता गया। इस विकास के बाद भी सिनेमा में साहित्य का महत्त्व बना रहा। हिंदी सिनेमा के विकास में शेक्सपियर के साहित्य का महत्त्व भी बहुत मायने रखता है। पारसी रंगमंच के बहुत से कथानकों और अनुवादों को लेकर हिंदी सिनेमा के प्रारंभिक दौर में फिल्में बनाई गई। इस पूरे अध्ययन से यह स्पष्ट रूप में दिखता है कि हिंदी सिनेमा का विकास अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद के माध्यम से हुआ। सिनेमा में आज भी साहित्यिक कृतियों पर अच्छी फिल्में बनाई जा रही हैं। साहित्य और सिनेमा के इस संबंध में अनुवाद का महत्त्व प्रकट रूप में स्वीकार किया जाना चाहिए।

अध्याय- तीन

शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: किंग लियर, द मर्चेन्ट ऑफ वेनिस, एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा, मेजर फॉर मेजर और द टेमिंग ऑफ द श्रू नाटकों पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में

3. शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: किंग लियर, द मर्चेन्ट ऑफ वेनिस, एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा, मेजर फॉर मेजर और द टेमिंग ऑफ द श्रू नाटकों पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में

Inter-semiotic Translation of Shakesprare's Plays: Special reference of the films based on the plays King Lear, The Merchant of Venice, Antony and Cleopatra, Measure for Measure and The Taming of the Shrew

3.1 परिचय (Introduction)

हिंदी सिनेमा का प्रारंभिक इतिहास अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद से बहुत ही प्रगाढ़ रूप से जुड़ा हुआ है। हिंदी सिनेमा के विकास के दौर में जो भी फिल्में इसके प्रारंभिक रूप को आकार देने हेतु बनाई गई उनमें से अधिकतम फिल्में धार्मिक कथानकों और साहित्यिक कथानकों से जुड़ी हुई थीं। विशेषतः मूक सिनेमा के दौर की फिल्में इस बात की पूर्ण पुष्टि करती हैं। यह अध्याय शेक्सपियर के नाटकों पर बनी फिल्मों के सर्वेक्षण, विकास और विश्लेषण पर आधारित है। अनुवाद की दृष्टि से शेक्सपियर के नाटकों पर बनी फिल्मों का एक तुलनात्मक अध्ययन भी इस अध्याय के अंतर्गत किया गया है। इस अध्याय के अंतर्गत कुल पांच नाटकों को शामिल किया गया है। इन नाटकों पर हिंदी सिनेमा में सबसे शुरुआती दौर में फिल्में बननी शुरू हुई थी। हिंदी सिनेमा में सबसे पहले *किंग लियर* नाटक का फिल्म रूपांतरण किया गया था। इसके बाद *द मर्चेंट ऑफ द वेनिस, एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा, मेजर फॉर मेजर* नाटकों पर फिल्में बनाई गई। हालांकि इन नाटकों पर बनी फिल्में आज के समय में उपलब्ध नहीं है। इन नाटकों पर आधारित फिल्मों की तुलनात्मक अध्ययन कथानक, देश काल और वातावरण, पात्र और चरित्र-चित्रण, भाषा-शैली, अभिनय आदि विभिन्न पहलुओं की दृष्टि से किया गया है। इस अध्याय के माध्यम से शेक्सपियर के नाटकों पर बनी फिल्मों का एक तुलनात्मक अध्ययन किया जाएगा। साथ ही साथ यह भी निर्धारित करने की कोशिश होगी कि इन फिल्मों में कौन सी फिल्में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की श्रेणी में आएंगी और कौन सी फिल्में इससे बाहर हैं।

3.2 *किंग लियर (King Lear)*

विलियम शेक्सपियर ने *किंग लियर* नाटक सन् 1605-06 के बीच लिखा था। इस समयावधि के दौरान इन्होंने *मैकबेथ* नाटक भी लिखा था। *किंग लियर* नाटक शेक्सपियर द्वारा लिखित त्रासदी नाटकों यानि दुखांत नाटकों में से एक है। इस नाटक पर यूरोप और भारत में कई सारी रंगमंच प्रस्तुतियां की गई हैं। बहुत सारी फिल्में भी बनी हैं।

3.2.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

लियर: ब्रिटेन का राजा
गॉनरिल, रेगन, कॉर्डेलिया: राजा लियर की बेटियाँ
फ्रांस के राजा
बुर्गुंडी के ड्यूक
कार्नवाल के ड्यूक
अलबनी के ड्यूक
केंट के अर्ल
ग्लावकास्टर के अर्ल
एडगर: ग्लावकास्टर का बेटा
एडमंड: ग्लावकास्टर का नाजायज़ बेटा
कुरन: एक दरबारी
डॉक्टर, फूल, एक बूढ़ा आदमी, एक कप्तान, कॉर्नवाल के नौकर, हेराल्ड, कॉर्डेलिया का नौकर

3.2.2 नाटक का कथानक (Summry of play)

लियर इंग्लैंड का राजा होता है और इसकी तीन बेटियां होती हैं क्रमशः गॉनरिल, रीगन और कार्डेलिया। गॉनरिल का विवाह ड्यूक ऑफ एलबनी से और रीगन का विवाह ड्यूक ऑफ कोर्नवाल से होता है। छोटी बेटी से विवाह के लिए दो लोग, ड्यूक ऑफ बरगंडी और फ्रांस के राजा इच्छुक थे। राजा लियर बूढ़ा हो चुका था और वह अपने राज्य को अपनी तीनों बेटियों में बांटकर अपनी जिम्मेदारियों से पूर्णतः मुक्त होकर एक निश्चिंत जीवन जीना चाहता था। इसलिए उसने अपने राज्य के बटवारे की इच्छा जाहिर की और अपनी तीनों ही बेटियों को बुलाकर उनसे अपनी मंशा बताई। शर्त यह थी कि वह अपना राज्य अपनी बेटियों में उसी तरह से बांटेगा जिस तरह का प्यार उनके मन में उसके प्रति होगा। लियर की दोनों बड़ी बेटियां बहुत ही चतुर थीं। राजा को दोनों अपने प्रेम को खूब बढ़ा-चढ़ाकर बताती हैं। लियर की

तीसरी बेटी कॉर्डेलिया ईमानदार और सरल प्रवृत्ति की होती है। लियर द्वारा पूछने पर वह कहती है कि- वह उनसे उतना ही और वैसा ही प्रेम करती है जैसा एक बेटी को अपने बाप से करना चाहिए। राजा लियर सही बात को समझने के बजाए उस पर क्रोधित हो जाता है। अपनी दोनों बड़ी बेटियों की चापलूसी भरी बातों के चक्कर में आकर अपने पूरे राज्य का बटवारा बस दो हिस्सों में करता है। छोटी बेटी को राज्य में कोई हिस्सा नहीं देता। फ्रांस के राजा ने कॉर्डेलिया से शादी कर ली और उसे लेकर वापस चला आया। कॉर्डेलिया के जाने के बाद राजा पहले अपनी बड़ी बेटी के पास जाता है। वहां जाने पर गॉनरिल अपने वास्तविक चरित्र में आ जाती है। वह राजा को अपने समीप रखने वाले सौ सरदारों और सिपाहियों आदि के फिजूलखर्चे को कम करने को कहती है। राजा, गॉनरिल को इस रूप में देखकर सदमे में आ जाता है। अब राजा अपनी दूसरी बेटी के पास जाने के बारे में सोचता है। जब वह दूसरी बेटी रिगन के पास आता है तो, वह बड़ी बहन से भी अधिक दुष्टता करती है। इस सभी स्थितियों को देखकर राजा लियर को गलती का एहसास होता है। वह कॉर्डेलिया को याद करके रोता है और अपनी मूर्खता पर पश्चाताप करता है।

अर्ल ऑफ ग्लावकास्टर के दो बेटे एगर और एडमंड होते हैं। इन दोनों मे एगर राजा की अपनी संतान होता है जबकि एडमंड राजा की अवैध संतान है। अर्ल ऑफ ग्लावकास्टर की अपनी संतान एगर भी बहुत ही सरल और उदार होता है। जबकि एडमंड कुचक्री और दुष्ट। ग्लावकास्टर एगर से बहुत स्नेह करता है। इस बात से एडमंड नाखुश रहता है। इसी वजह से वह बाप और बेटे के बीच फूट डालने की योजना बनाता है। लियर की दोनों बेटियों के एडमंड के साथ विवाहेतर नाजायज़ संबंध थे। गॉनरिल और रिगन दोनों ही एडमंड से प्रेम करती थीं और एडमंड इनकी बेवकूफी का फायदा उठाता था। कॉर्डेलिया को अपनी बहनों की हरकतों के बारे में पता चलता है तो वह बहुत दुखी होती है। वह अपने साथ फ्रांस की सेना लेकर पिता की सहायता के लिए जाती है। कॉर्डेलिया के पास आ जाने के बाद राजा लियर की स्थिति धीरे-धीरे सुधरने लगती है। कॉर्डेलिया की सेना युद्ध में हार जाती है। एडमंड कॉर्डेलिया और राजा लियर को बंदी बना लेता है। बाद में वह कॉर्डेलिया को फांसी दे देता है। राजा लियर कॉर्डेलिया की फांसी की खबर सुनकर दुख संतप्त हो जाता है और उसकी मृत्यु हो जाती है। गॉनरिल और रिगन के बीच एडमंड को लेकर झगड़ा होता है। गॉनरिल रिगन को मारने के लिए उसे जहर दे देती है। बाद में गॉनरिल खुद आत्महत्या कर लेती है।

3.2.3 *किंग लियर* पर आधारित फिल्म *सफ़ेद खून* (Film Safed Khoon based on King Lear)

सफ़ेद खून किंग लियर नाटक का फिल्म रूपांतरण है। यह फिल्म सन् 1907 में बनी थी। इसका अनुवाद आगा हश्र कश्मीरी द्वारा उर्दू मिश्रित हिंदी में किया गया है। आगा हश्र कश्मीरी पारसी रंगमंच से जुड़े हुए थे। भारतीय परिदृश्य में रंगमंच विधा के विकास में इनका महत्त्वपूर्ण काम था। शेक्सपियर के नाटकों से भारतीय जनमानस को परिचित कराने में इन्होंने महत्त्वपूर्ण भूमिका अदा की थी। इन्होंने ही सर्वप्रथम भारतीय रंगमंच पर शेक्सपियर के नाटकों का मंचन शुरू किया था। भारतीय जनमानस की समझ की सुविधानुसार इन्होंने शेक्सपियर के नाटकों का भारतीयकरण करना शुरू कर दिया। पारसी रंगमंच के माध्यम से हिंदी सिनेमा में आगा हश्र कश्मीरी का आना, शेक्सपियर के नाटकों के अभिनय पर काम करना, अनुवाद करना और स्वयं की रंगमंच मंडली का निर्माण करना जैसे महत्त्वपूर्ण कदम बहुत ही मायने रखते हैं। इनके द्वारा शुरुआत में ही नाटकों के कथानक में मुख्य पाठ के साथ साम्यता बनाए रखने की पूरी कोशिश होती है। *सफ़ेद खून* इस साम्यता का ही उदाहरण है।

3.2.4 नाटक व फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: भाषाई स्तर पर यदि इसका अर्थ देखा जाए तो यह नाटक के शीर्षक से पूर्णतः अलग है। यदि भावार्थ के रूप में फिल्म के इस शीर्षक की व्याख्या की जाए तो इसका अर्थ बहुत ही गहराई में निकलता है। राजा लियर की दोनों बड़ी बेटियाँ जैसा व्यवहार करती हैं और स्वयं राजा लियर अपनी सबसे छोटी बेटी कॉर्डेलिया के साथ जैसा व्यवहार करता है, इस तरह का व्यवहार अपने ही खून संबंधी द्वारा किया जाना बहुत ही भयानक है। यानि इस नाटक में यह दिखाने की कोशिश की गई है कि अपने कैसे बेवफा हो जाते हैं। भारतीय समाज और संस्कृति के हिसाब से खून संबंध का बहुत ही महत्त्व होता है। यही कारण है कि इस नाटक का फिल्मी शीर्षक सफ़ेद खून रखा गया है। यहां खून का रंग ही झूठा है इसलिए इसमें दिखाए गए सभी रिश्ते झूठे ही निकलते हैं। इसलिए नाटक के इस शीर्षक को भावार्थ रूप में सटीक स्वीकार किया जा सकता है।

कथानक के स्तर पर: अनूदित नाटक *सफ़ेद खून* का कथानक मूल नाटक के कथानक से पूर्णतः साम्यता रखता है। जिस प्रकार का कथानक मूल नाटक में है ठीक वही कथानक हमें अनूदित नाटक में भी देखने को एवं पढ़ने को मिलता है। फिल्म में भी राजा की तीन बेटियों, उनके चरित्र, राजा लियर की गलती से उत्पन्न समस्याएं, ग्लावकास्टर का प्रसंग, एगर और एडमंड का चरित्र और परिणाम आदि सभी बिंदुओं को मूल पाठ के समान ही दिखाने की कोशिश की गई है।

भाषा के स्तर पर: अनूदित पाठ *सफ़ेद खून* नाटक की भाषा उर्दू प्रधान है। इसलिए भाषा के स्तर पर किए गए बदलाव नगण्य हो जाते हैं। इस नाटक का अनुवाद करते समय आगा हश्र ने भाषा से जुड़े विविध प्रकार के पहलुओं को संज्ञान में रखते हुए अनुवाद किया है।

सामाजिक, सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: *सफ़ेद खून* नाटक को उर्दू भाषा में अनूदित किया गया है। उर्दू भाषा का संबंध मुस्लिम समाज से अधिक रहा है, इसलिए इस नाटक का देश-काल, वातावरण इत्यादि भी मुस्लिम समाज के अनुसार ही किया गया है। हालांकि देश का संबंध तो भारत से रहा है लेकिन मंच की साज-सज्जा इत्यादि मुगल कालीन रूप में की गई है। इस प्रकार यदि अनुवाद के रूप में देखा जाए तो यह बदलाव भी उचित ही है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: अनूदित नाटक के पात्रों को भी ठीक उसी रूप में रखा गया है जिस प्रकार से वे मूल नाटक में हैं। पात्रों की संख्या भी उतनी ही है जितनी कि मूल नाटक में है। अनूदित नाटक के पात्रों का चरित्र भी ठीक उसी रूप में दिखाया गया है जिस रूप में वे मूल नाटक में हैं। किसी भी पात्र के चरित्र को कम करके या किसी भी पात्र को बढ़ा कर नहीं दिखया गया है। नाटक में प्रस्तुत पात्रों के नाम भी उर्दू भाषाई समाज के अनुसार रखे गए हैं।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: अनूदित नाटक के पात्रों की वेश-भूषा का विशेष ध्यान दिया गया है और इनको उर्दू भाषाई समाज के अनुसार ही रखने का प्रयत्न किया गया है। स्त्री पात्रों से लेकर पुरुष पात्रों की पोशाक उनके ओहदे को ध्यान में रखते हुए मुगल कालीन रंग देते हुए ही तैयार किया गया है। राजा, नौकर, जोकर, सरदार आदि सभी की वेश-भूषा मुगल कालीन समाज के अनुरूप ही की गई है।

शैली के स्तर पर: यदि शैली के दृष्टिकोण से देखा जाए तो मूल नाटक में जिस प्रकार की शैली पात्रों के अनुसार रखी गयी है ठीक वही शैली अनूदित नाटक में भी है। मूल नाटक में जहां-जहां जिस रूप में लयात्मकता, पदबंधात्मकता और काव्यात्मकता आदि है, अनूदित पाठ में भी ठीक उसी लयात्मकता को बनाए रखने की सफल कोशिश देखने को मिलती है।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म में अभिनय का रूप बहुत ही बेहतर दिखता है। हालांकि यह फिल्म की श्रेणी में उपयुक्त नहीं बैठता है। इसलिए इसे रंगमंच प्रस्तुति के रूप में ही स्वीकार किया जाना चाहिए। इसलिए रंगमंच प्रस्तुति के हिसाब से यह अभिनय और भी उपयुक्त हो जाता है।

3.2.5 फिल्म समीक्षा (Film Review)

मूल नाटक के अनुवाद को देखा जाए तो अनुवाद का पूर्णतः उर्दू भाषायीकरण कर दिया गया है। यदि पाठक या दर्शक को शेक्सपियर के इस नाटक के बारे में पहले से ज्ञान न हो तो, इस अनुवाद को पढ़ने से या मंच पर देखने से यह कतई ज्ञात नहीं हो सकता कि यह अनुवाद है। कहीं पर भी नाटक के बाकी उपादानों वेश-भूषा, साज-सज्जा, देश-काल, वातावरण आदि रूपांतरण अनुवाद करते समय आगा हश्र ने इन सभी का देशीकरण कर दिया। शेक्सपियर कालीन समाज, वेश-भूषा, देश-काल, वातावरण आदि का महत्त्व ऐतिहासिक है। भारतीय समाज में जब शेक्सपियर के नाटकों का अनुवाद करके मंचन किया जाता है तो यहां के दर्शक को यह ज्ञात भी नहीं हो पाता कि यह शेक्सपियर नाम क्या है और कौन है? इस लिए अपने देश व समाज के लोगों को इन बिन्दुओं से अज्ञात बनाए रखना नकारात्मकता को ही प्रदर्शित करता है। यदि इस प्रश्न का हवाला यह दिया जाए कि यह बदलाव दर्शक की समझ के स्तर पर किया गया है तो यह तर्क निरर्थक ही है। मंचन की दृष्टि से यदि देखा जाए तो शेक्सपियर ने अपने नाटकों के मंचन हेतु नाटकों की जरूरतों के हिसाब से रंगमंचों का निर्माण करवाया था और साथ में इनकी खुद की नाटक मंडली थी जो इनके लिखे नाटकों का मंचन करती थी। शेक्सपियर स्वयं भी अपने नाटकों में अभिनय करते थे। इसलिए निश्चित रूप में इन नाटकों का मंचन बहुत ही सशक्त रूप में होता होगा। साथ ही साथ यूरोपीय समाज भारतीय समाज से तत्कालीन समय में कई स्तरों पर आगे था। चाहे व रंगमंच निर्माण, विकास का स्तर हो या फिर तकनीक का स्तर। इसलिए इन संभावनाओं की वजह से शेक्सपियर अपने

नाटकों में देश-काल और वातावरण की प्रस्तुति बहुत ही आसानी से कर सकते होंगे लेकिन भारतीय समाज में इस तरह की किसी भी प्रकार की सुविधा नहीं के बराबर थी। भारतीय समाज का रंगमंच से परिचय अंग्रेजी राज के माध्यम से ही होता है और विधा रूप में विकास भी इनके द्वारा ही होता है।

3.2.6 निष्कर्ष (Conclusion)

शेक्सपियर के नाटक तत्कालीन समय में मील का पत्थर रहे हैं और इनकी यही प्रासंगिकता आज भी बनी हुई है। इस प्रासंगिकता की मुख्य वजह नाटकों के कथानकों का सामाजिक सरोकारों से जुड़ा होना है। जो समाज आज से लगभग साढ़े चार सौ साल पहले का रहा होगा वह तो निश्चित तौर पर आज नहीं ही है लेकिन कुछ सामाजिक प्रश्न आज भी उसी रूप में हर समाज में देखने को मिल जाते हैं। इस नाटक का मूल भाव आज भी उसी रूप में लोगों के लिए स्मरणीय है जैसा कि शेक्सपियर के समय में था। इस नाटक का मूल चरित्र राजा लियर, उसकी बेटियों का चरित्र और इस नाटक से जुड़ी अन्य कहानियाँ या पात्र सब के सब अपने आप में एक संदेश हैं और ये सभी हर समाज के हिस्से हैं। चापलूसी, क्रोध, ईर्ष्या, प्रेम, छल, भावात्मकता आदि तमाम तरह के चरित्र और सीख इस नाटक के माध्यम से पाठक व दर्शक को मिलती है। यही कारण है कि यह नाटक आज भी अपने पूर्ण प्रासंगिक रूप में बना हुआ है। आगा हश्र कश्मीरी द्वारा अनूदित व निर्देशित नाटक *सफेद खून* जो इस नाटक का रूपांतरण है, वह तत्कालीन भारतीय परिदृश्य के हिसाब से मील का पत्थर ही रहा होगा। इसलिए यह नाटक अनुवाद रूप में श्रेष्ठ है और रंगमंच की प्रस्तुति के हिसाब से भी मूल कथानक से साम्यता बनाए हुए है।

3.3 द *मर्चेन्ट ऑफ वेनिस (The Merchant of Venic)*

शेक्सपियर ने सन् 1596-97 के मध्य द *मर्चेंट ऑफ वेनिस* नाटक लिखा था। शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटकों में यह नाटक भी बहुत प्रसिद्ध और सफल नाटक रहा है।

3.3.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casta)

वेनिस का ड्यूक
मोरक्को के राजकुमार
अर्रागॉन के राजकुमार

एंटोनियो: वेनिस का व्यापारी
बस्सनियों: एंटोनियो का दोस्त और पोर्शिया का प्रेमी
लियोनार्डो: बस्सानियो का नौकर
सोलानियों, सलारिनो, ग्राटियानो : एंटोनियो और बस्सानियो के मित्र
पोर्शिया: एक अमीर कुमारी
नेरिस्सा: पोर्शिया की परिचारिका
बाल्थसार और स्टेफानों: पोर्शिया के नौकर
सेलेरियो: वेनिस का संदेशवाहक
शायलॉक: एक अमीर यहूदी

3.3.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

नाटक की शुरुआत वेनिस शहर से होती है। यहां दो व्यापारी रहते थे। ये दोनों अलग-अलग समुदाय के थे। पहले व्यापारी का नाम एंटोनियो है। वह ईसाई समुदाय से है। वह बहुत ही नेकदिल इंसान है। दूसरे व्यापारी का नाम शायलॉक है और यह यहूदी समुदाय से है। बस्सानियों एंटोनियो का बहुत प्रिय दोस्त है। बस्सानियों बहुत ही खर्चीला और खुशमिजाज़ व्यक्ति है। वह पोर्शिया से प्रेम करता है। बस्सानियों की सोच पुरुषवादी है। पोर्शिया स्वर्गीय पिता की अकेली संतान है। पोर्शिया के पिता अमीर थे और इनकी मृत्यु के बाद पूरा राज वो पोर्शिया को दे गए थे। बस्सानियों चाहता है कि वह पोर्शिया से शादी कर ले और उसकी संपत्ति का मालिक बन जाए। बस्सानियो पोर्शिया से शादी करना चाहता है लेकिन उसके पास पैसे नहीं हैं। इसलिए वह एंटोनियो से पैसे की मांग करता है। एंटोनियो व्यापारी होता है लेकिन इस समय इसके पास पैसे नहीं होते। हालांकि इसके व्यापारिक जहाज समुदी दौरे पर गए हैं और जब ये जहाज वापस होंगे तो एंटोनियो को पैसे मिल जाएंगे। बस्सानियो को पैसों की तत्काल जरूरत है, इसलिए दोनों मिलकर शहर के दूसरे व्यापारी शायलॉक के पास कर्ज मांगने आते हैं। यह लोगों को कर्ज देता है लेकिन बदले में ऊंची दर पर ब्याज वसूलता है। ईसाई धर्म के अनुसार ब्याज लेना पाप है। इसलिए शहर के सभी ईसाई इससे घृणा करते हैं। एंटोनियो और बस्सानियो की सहायता करने के लिए शायलॉक राजी हो जाता है। लेकिन शर्त यह रखता है कि यदि निर्धारित समय पर उसके पैसे नहीं लौटाए गए तो वह एंटोनियो से इस कर्ज के लिए उसके शरीर के किसी भी हिस्से से जुर्माना रूप में एक पॉण्ड मांस निकालेगा। शायलॉक की शर्त सुनकर बस्सानियो घबरा जाता है। एंटोनियो को अपने व्यापारिक नावों पर जो दौरे पर गई होती हैं उनकी गणना करने पर वह अनुमान लगाता है कि एक से दो महीने में नावें वापस आ जाएंगी। फिर वह

आराम से कर्ज लौटा सकता है। इसलिए वह शायलॉक की शर्त को मान लेता है। कर्ज रूप में उन्हें 3000 ड्यूकेट्स यानी स्वर्ण मुद्राएं मिलती हैं और शायलॉक के बॉन्ड पत्र पर हस्ताक्षर कर देता है। बस्सानियो जरूरत की चीजें खरीदता है और पोर्शिया से शादी करने के लिए बेल्मोण्ट चला जाता है। पोर्शिया की शादी के लिए इसके पिता ने एक स्वयंवर की प्रक्रिया शर्त रूप में रखी थी। पोर्शिया भी बस्सनियो से प्रेम करती है लेकिन अपने पिता की इच्छा के आगे मजबूर होती है। वह चाहकर भी अपने लिए अपनी इच्छा से पति का चुनाव नहीं कर सकती है। संयोगवश पिता की इच्छानुसार और उसकी पसंद के अनुसार ही विवाह होता है। बस्सानियो शर्त जीत जाता है। वह पोर्शिया से शादी करता है। इस शादी के बीच में एंटोनियो का दूत आता है। वह बताता है कि एंटोनियो की व्यापारिक नावें समुद्र में डूब गई हैं और उसका पूरा व्यापार नष्ट हो गया है। एंटोनियो ने शायलॉक से जो कर्ज लिया है वह भी नहीं चुका सका और जुर्म में शायलॉक बॉन्ड के अनुसार उसके शरीर से एक पॉण्ड मांस अपनी स्वेच्छा से निकालने के लिए कह रहा है। यह खबर सुनकर बस्सानियो बहुत दुखी होता है।

शायलॉक और एंटोनियो के बीच पुराने झगड़े थे, शायलॉक बदला लेना चाहता है। इसीलिए उसके शरीर से मांस निकालने की मांग को पूरी करने को कहता है। वेनिस शहर के राजा के सामने न्याय सभा बैठती है। बॉन्ड के अनुसार एंटोनियो को अपनी शर्त पूरी करनी अनिवार्य है। बस्सानियो के जाने के बाद पोर्शिया अपनी एक नौकरानी जो कि उसकी दोस्त भी होती है इसके साथ, अपना वेश बदलकर वकील बनकर न्याय सभा में पहुंचती है। पूरे मामले की सुनवाई करती है। नाटक के अंत में पोर्शिया ही मुख्य भूमिका में होती है। पोर्शिया शायलॉक से दया करके एंटोनियो को माफ करने के लिए कहती है, लेकिन शायलॉक ईर्ष्या की भावना से जल रहा था। उसे एंटोनियो की जान लेने के अतिरिक्त कुछ भी नहीं समझ में आ रहा था। पोर्शिया वेश बदलकर एक पुरुष वकील के रूप में थी। वह शायलॉक को समझाने की बहुत कोशिश करती है लेकिन वह मानता नहीं है। अंत में पोर्शिया शायलॉक से कहती है कि इस लिखित बॉन्ड के अनुसार तुम एंटोनियो के शरीर से एक पॉण्ड मांस तो निकाल सकते हो, लेकिन उसके शरीर से एक बूंद भी खून नहीं निकलना चाहिए। इस बात को सुनकर शायलॉक का दिमाग खुल जाता है। वह एंटोनियो से उसकी दी हुई 3000 स्वर्ण मुद्राएं ही वापस कर देने के लिए कहता है, लेकिन पोर्शिया उसे एक भी मुद्रा नहीं लेने देती है। शायलॉक पर वेनिस शहर के एक नागरिक को जान से मरने के प्रयत्न

में मुकदमा चलाया जाता है। सजा रूप में शायलॉक की संपत्ति का आधा हिस्सा एंटोनियो को दिया जाता है और आधा हिस्सा शहर के राजा के कब्जे में आता है। इस प्रकार शायलॉक पूर्णतः ही सड़क पर आ जाता है।

3.3.3 द *मर्चेन्ट ऑफ वेनिस* पर आधारित फिल्म *दिल फ़रोश* और *जालिम सौदागर* (Film *Dil Farosh* and *Zalim Saudagar* based on *The Merchant of Venice*)

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटक द *मर्चेन्ट ऑफ वेनिस* पर दो फिल्में बनी। पहली फिल्म *दिल फ़रोश* है। यह सन् 1927 में बनी थी और दूसरी फिल्म *जालिम सौदागर* जो सन् 1941 में बनी थी। हालांकि ये दोनों ही फिल्में पारसी नाटक कंपनी से जुड़े निर्माताओं द्वारा ही बनाई गई थीं। फिल्म *दिल फ़रोश* को *मर्चेन्ट ऑफ हर्ट्स* के नाम से भी जाना जाता है। यह फिल्म मूक सिनेमा के रूप में बनी थी। शेक्सपियर के नाट्य कथानकों पर बनने वाली फिल्मों में यह पहली फिल्म थी। इस फिल्म का निर्देशन एम. उडवाडिया ने किया था। इसका अनुवाद और फिल्म के लिए पटकथा लेखन मेंहदी (महदी) हसन 'अहसान' ने सन् 1990 में किया था। यह फिल्म एक्सेलीयोर फिल्म कंपनी द्वारा प्रस्तुत की गई थी। इस नाटक पर न्यू अल्फ्रेड कंपनी द्वारा रंगमंच नाटक भी प्रस्तुत किया गया था। इस फिल्म में सोहराबजी ओगरा ने शायलॉक की भूमिका में अभिनय किया था। इनके इस अभिनय द्वारा इनको बहुत प्रसिद्धि मिली और इनका अभिनय भी बहुत पसंद किया गया था। इनके अतिरिक्त इस फिल्म में उडवाडिया जी, नरगिस जी और सैयद उमेर आदि ने मुख्य पात्रों की भूमिका में काम किया था। *दिल फ़रोश* मूक फिल्म थी और इसका रूपांतरण मूल नाटक के कथानक के बहुत कुछ सटीक और समतुल्य किया गया था। हालांकि यह फिल्म आज उपलब्ध नही हैं। यूट्यूब और अन्य दूसरे संग्रह साइटों पर भी यह फिल्म अनुपलब्ध है। *जालिम सौदागर* (1941) नाम से एक और फिल्म द *मर्चेन्ट ऑफ वेनिस* के कथानक को आधार रूप में लेते हुए बनाई गई थी। यह फिल्म भी यूट्यूब और अन्य फिल्मी संग्रह साइटों पर अनुपलब्ध है और साथ में ही इस नाटक का अनुवाद भी अनुपलब्ध है। यह फिल्म भी पारसी थियेटर कंपनी के समूह द्वारा ही बनाई गई थी। इस फिल्म का निर्देशन जे. जे. मदन द्वारा किया गया था। यह फिल्म कोलकाता की फिल्म कंपनी राधा फिल्म कंपनी द्वारा बनाई गई थी। इस फिल्म को द *क्रूएल मर्चेन्ट* के नाम से भी जाना जाता है। इस फिल्म में मुख्य पात्रों की भूमिका के रूप में खलील, कज्जन, रानी प्रेमलता

और हैदर बंदी आदि ने अभिनय किया था। इस नाटक का फिल्म के रूप में पटकथा लेखन पंडित भूषण ने किया था। इस फिल्म में मूल नाटक के कथानक का रूपांतरण बहुत कुछ समान ही किया गया है। नाटक व फिल्म के कथानक, पात्रों आदि के बीच समानता बनी रहती है।

3.4 *एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा (Antony and Cleopatra)*

एंटोनी और क्लियोपेट्रा नाटक शेक्सपियर ने सन् 1606-1607 में लिखा था। इस नाटक का पहली दफा मंचन इंग्लैंड में ब्लैक फ्रेयर्स थियेटर द्वारा 1707 में किया गया था। प्रकाशित रूप में यह नाटक सन् 1623 में पूर्ण रूप में सामने आया।

3.4.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

क्लियोपेट्रा: मिस्र की रानी
एंटोनी
ओक्टावियस सीज़र
लेपिडस
सेक्सटस
डोमिटियस एनोबारबस, वेनटिडियस, एरॉस, स्कारुस, फिलो: एंटोनी के मित्र
मेसेनस, अग्रिप्पा, डोलबेल्ला, प्रोकुलेस, थिडियस, गल्लुस: सीज़र के मित्र
मेनस, मेनेक्राटेस, वर्रिउस: सेकस्टस पोंपियस के मित्र
अलेक्सस, मर्दियाँ, रन्नीउस, लूसिलियस, सेलेउकस
डिओमेडेस: क्लियोपेट्रा की नौकरानियाँ

3.4.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

नाटक की शुरुआत रोमन साम्राज्य से होती है। रोमन साम्राज्य में यह समय जूलियस सीजर की मृत्यु के बाद का है। ओक्टावियस सीजर, लापिडस और मार्क एंटोनी नाम के योद्धा इस साम्राज्य के रक्षक के रूप में हैं। यह साम्राज्य इन तीनों के ही हिस्से में बँटा था। पहला हिस्सा ओक्टावियस सीजर का है। यह जूलियस सीजर का भतीजा है। दूसरा हिस्सा लापिडस का है। यह सीजर का सलाहकार है। तीसरा हिस्सा एंटोनी का है। इन तीनों में एंटोनी सबसे शक्तिशाली और युद्ध में तेज होता है। एंटोनी ने ही फिलिपाय के युद्ध में जूलियस सीजर के हत्यारों ब्रूटस और कैसियस को हराया था। एंटोनी बहादुर होता है लेकिन ऐय्याश भी। यही इसकी सबसे बड़ी कमी होती है। युद्ध में जीत के बाद एंटोनी मिस्र आया हुआ है। इस

समय क्लियोपेट्रा VII मिस्र की राजकुमारी है। टोलमी 11 क्लियोपेट्रा के पिता थे। मिस्र की परंपरा के अनुसार पिता की मृत्यु के बाद पुत्र राजा बनता है और वह अपनी बहन से शादी करता है। मिस्र की परंपरा के अनुसार भाई-बहन की आपस में शादी होती थी। इसलिए क्लियोपेट्रा की शादी उसके छोटे भाई से कर दी जाती है। क्लियोपेट्रा से एंटोनी बहुत प्यार करता है। इसी वजह से वह रोम छोड़कर मिस्र में पड़ा हुआ है। उसे अपनी सल्तनत की चिंता बनी हुई है। क्लियोपेट्रा की तरफ से भी वह चिंतित है। एन्टोनी को लगता है कि क्लियोपेट्रा उससे प्रेम नहीं करती बल्कि उसे धोखा दे रही है। नाटक के पहले अंक की शुरुआत एंटोनी के दो सिपाही आपस में बातचीत करते हैं। दोनों सिपाही एंटोनी के प्रेम का पागलपन देखकर परेशान हैं। सिपाही कहते हैं कि हमारा राजा कभी योद्धा हुआ करता था, आज अपने राज-काज को छोड़कर एक लड़की के प्रेम में पागल बना है। वहां पर एंटोनी और क्लियोपेट्रा आते हैं। क्लियोपेट्रा एंटोनी से प्रेम का इजहार करने के लिए कहती है। तभी रोम से दो सिपाही आते हैं लेकिन एंटोनी उनसे नहीं मिलता है। वह क्लियोपेट्रा के साथ व्यस्त होता है। उन दोनों सिपाहियों को वहां से भगा देता है। क्लियोपेट्रा कहती है कि हो सकता है कि आपकी बीबी का संदेश हो या फिर सीजर का लेकिन एंटोनी ध्यान नहीं देता। वह आज की रात उसके साथ ही बिताना चाहता है। रोम में एंटोनी को लेकर बहुत सी बातें हो रही थीं। कुछ लोग उन बातों को सच मान रहे थे और कुछ अफवाह। एंटोनी मिस्र में व्यस्त रहता है। दूसरी तरफ उसकी पत्नी फलविया की मौत हो जाती है। एक सिपाही यह समाचार एंटोनी को देता है। वह क्लियोपेट्रा को किसी तरह मनाकर रोम जाता है। क्लियोपेट्रा उसे जाने नहीं देना चाहती लेकिन रोम में एंटोनी की जरूरत होने से वह जाने देती है।

रोम जाने के बाद एंटोनी और सीजर में बहस होती है। सीजर की बहन की शादी एंटोनी से तय कर दी जाती है। इस शादी के फैसले को एक राजनीतिक जरूरत मानकर एंटोनी सीजर की बहन से शादी कर लेता है। लेकिन उसका प्यार बस क्लियोपेट्रा के लिए होता है। मिस्र में जब एंटोनी की शादी की खबर क्लियोपेट्रा को मिलती है तो उसे बहुत धक्का लगता है। वह पागल हो जाती है। वह अपने गुप्तचर भेजकर शादी के कारण को पता करती है। साथ ही यह भी कि वह औरत देखने में कैसी है ? क्लियोपेट्रा का गुप्तचर उसे सब सूचनाएँ लाकर देता है। शादी की वजह एक राजनीतिक चाल होती है। यह सुनकर क्लियोपेट्रा खुश हो जाती है और वह एंटोनी के वापस मिस्र आने की राह देखने लगती है। एंटोनी मिस्र

वापस आता है। वह क्लियोपेट्रा को रोम की रानी बनाना चाहता है। जहां वह आराम से साथ रह सके। रोम की जनता को क्लियोपेट्रा से एंटोनी की शादी बिल्कुल भी पसंद नहीं थी। दूसरी तरफ ओक्टावियस सीजर भी रोम का राजा बना हुआ था। इसलिए एंटोनी और क्लियोपेट्रा, ओक्टावियस सीजर से युद्ध की योजना बनाते हैं। युद्ध जीतने के बाद वे आराम से रोम में शासन कर सकते थे। ओक्टावियस सीजर को पता चलता है कि एंटोनी, क्लियोपेट्रा के साथ मिलकर उससे युद्ध करने वाला है तो वह भी युद्ध की तैयारियों में लग जाता है। दोनों तरफ से युद्ध होता है और एंटोनी की सेना हारने लगती है। यह देखकर क्लियोपेट्रा अपनी जहाजें लेकर वहां से भाग जाती है। क्लियोपेट्रा को भागता देखकर एंटोनी भी उसके पीछे भाग आता है। हालांकि मिस्र पहुंचने के बाद उसे इस बात का बहुत अफसोस होता है। वह सोचता है कि यदि युद्ध करते हुए मारा गया होता तो वीर कहलाता लेकिन इस तरह से कायरों की तरह उसने युद्ध से भागकर अच्छा नहीं किया। इसी पछतावे में वह सीजर से फिर से युद्ध करने की योजना बनाता है। सीजर से हारने के बाद क्लियोपेट्रा भी एंटोनी को उसके पीछे भाग कर न आने की बात कहती है। सीजर, क्लियोपेट्रा को अपनी तरफ मिलाने का बहुत प्रयत्न करता है। इसी सिलसिले में वह अपना दूत भेजता है। जिससे यह कहलवाया होता है कि वह एंटोनी को छोड़कर सीजर से मिल जाए। इस दूत और क्लियोपेट्रा की बातें एंटोनी सुन लेता है। एंटोनी को लगता है कि क्लियोपेट्रा उसे धोखा दे रही है। इसलिए एंटोनी इस बार युद्ध स्थल पर जाने से पहले अपने दोस्त व सिपाही से बोलता है कि युद्ध की तैयारी उसने क्लियोपेट्रा के लिए की थी लेकिन वह धोखा दे रही है। इसलिए वह यह युद्ध नहीं लड़ना चाहता। वह मर जाना चाहता है। वह अपने दोस्त से कहता है कि वह अपनी तलवार से एंटोनी को मार दे। एंटोनी का दोस्त ऐसा नहीं करता बल्कि तलवार से खुद को मार लेता है और मर जाता है। क्लियोपेट्रा एंटोनी की इस हालत से परेशान होती है। क्लियोपेट्रा की दासी उसे सलाह देती है कि वह खुद के मरने का नाटक कर ले। शायद उसके मरने की बात सुनकर एंटोनी का गुस्सा शांत हो जाए। वह फिर से क्लियोपेट्रा के पास आ जाए। क्लियोपेट्रा ऐसा ही करती है। एंटोनी को क्लियोपेट्रा की मौत की खबर मिलती है। उसे दुख होता है कि क्लियोपेट्रा ने एंटोनी के लिए अपनी जान दे दी। इस खबर के बाद वह भी नहीं जीना चाहता। पहले उसे क्लियोपेट्रा के धोखा देने के गम में मर जाना था। अब क्लियोपेट्रा ने उसके लिए खुद की जान दे दी तो वह जिंदा रहकर क्या करेगा। इस लिए वह अपनी तलवार से अपने पर वार कर लेता है। वह घायल हो

जाता है लेकिन मरता नहीं है। क्लियोपेट्रा का एक अनुचर आकर उसके जीवित होने की खबर देता है। क्लियोपेट्रा के जीवित होने की खबर सुनकर घायल एंटोनी उससे मिलना चाहता है। एंटोनी क्लियोपेट्रा के पास आता है तो वह कहता है कि अब वह मर जाएगा, लेकिन इस बार वह बुज़दिलों की तरह नहीं मर रहा बल्कि बहादुर की तरह। एंटोनी की यह हालत देखकर क्लियोपेट्रा बहुत दुखी होती है और एंटोनी मर जाता है। सीजर एंटोनी को गिरफ्तार करने का आदेश देता है। सीजर को पता चलता है कि एंटोनी मर गया है। यह जानकार वह दुखी होता है। सीजर कहता है कि- एंटोनी का मरना आधी दुनिया की मौत है। क्लियोपेट्रा को सीजर के सैनिक रोम लेकर आते हैं। वे क्लियोपेट्रा से सीजर की जीत के जश्न में शामिल होने को कहते हैं। क्लियोपेट्रा सीजर के महल में अपने पालतू सांप का सर्प दंश लेकर मर जाती है। शेक्सपियर के इस प्रेम कथानक का दुख भरा अंत होता है।

3.4.3 *एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा* पर आधारित फिल्म *काफिरे इश्क* (Film *Kafire Ishq* based on *Antony and Cleopatra*)

शेक्सपियर के नाटक *एंटोनी एंड क्लियोपेट्रा* पर अंग्रेजी भाषा में बहुत सी फिल्में बनी हैं, लेकिन हिंदी सिनेमा में एक ही फिल्म का उदाहरण मिलता है। *जान मुरीद* नाम से इस फिल्म को अधिकतर जाना जाता है। यह फिल्म सन् 1936 में बनी थी। यह सवाक् सिनेमा की श्रेणी में आती है। इस फिल्म का निर्देशन ए. एच. एस्सा ने किया था। मुख्य भूमिका के रूप में काशीनाथ, सितारा बाई, सादिक़ अली, सुशीला देवी आदि का नाम शामिल है। यह फिल्म ताज प्रोडक्शन के बैनर तले बनी थी। इस फिल्म में 12 गाने थे और ये सभी गाने शांतिकुमार ने तैयार किए थे। इस फिल्म की भाषा हिंदी थी। आज के समय में यह फिल्म किसी भी फिल्म संग्रहालय साइट या यूट्यूब आदि पर उपलब्ध नहीं है।

3.5 *मेजर फॉर मेजर (Measure for Measure)*

मेजर फॉर मेजर नाटक शेक्सपियर ने सन् 1604-05 के बीच लिखा था। यह नाटक एक समान धरातल पर लिखा हुआ है। इस नाटक का कथानक बहुत ही सामान्य रूप में चलता है। इसमें बहुत उतार-चढ़ाव नहीं है।

3.5.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

विंसेंटीओ: ड्यूक
एंजेलो: डिप्युटी
एस्कालस: प्राचीन लॉर्ड
लूसीओ: एन फैनटास्टिक
थॉमस और पीटर: दो फ्रेयर्स
एल्बो: एक साधारण कॉन्स्टेबल
फ्रोथ: एक मूर्ख सज्जन आदमी
एभोर्सोन: एक कार्यवाहक
बर्नार्दीने: एक कैदी
इसाबेला: क्लाडिओ की बहन
मैरियाना: एंजेलो की त्याज्या
जूलिएट: क्लाडिओ की प्रेमिका
फ्रांसिसका: एक नन
एक मिस्ट्रेस, एक न्यायाधीश, वैरीअस, मैरियाना का बेटा

3.5.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

नाटक की शुरुआत विएना शहर से होती है। शहर का ड्यूक बहुत ही दयालु और महान हृदय वाला होता है। वह अपने राज्य में किसी भी प्रकार का कठोर या दमानात्मक रवैया नहीं अपनाता। अपने शहर के लोगों से यह अपेक्षा रखता है कि वे सभी प्रेम और शांति से रहें। विएना शहर के लोग ड्यूक की दरियादिली के बारे में जानते थे। ये अपने ड्यूक का सम्मान करते थे और उसकी आज्ञाओं का पालन भी। धीरे-धीरे नए युवक-युवतियों में ड्यूक की दरियादिली की वजह से मनमानी बढ़ती जा रही थी। ये लोग राजा की दयालुता और उदारता का गलत फायदा उठाने लगे थे। विएना शहर का एक प्राचीन नियम था। यही नियम सबसे कठोर माना जाता था। हालांकि आज तक यह नियम किसी पर लागू नहीं हुआ था। इस नियम के अनुसार विएना शहर का युवक या युवती विवाह पूर्व या विवाहेतर शारीरिक संबंध नहीं बना सकते। यदि वे ऐसा करते हैं तो उसे मौत की सजा दी जाएगी। इस नियम के अनुसार कोई भी युवक या युवती शादी के संबंध के इतर गैर पुरुष या युवती से कोई संबंध नहीं रख सकता। लेकिन यही नियम विवाह पूर्व के युवक युवतियों पर भी लागू होता था। ऐसे में यदि किसी लड़के और लड़की का प्रेम संबंध होता है तो वे भी इस नियम के अनुसार सजा के पात्र होंगे। शहर में ड्यूक की उदारता की वजह से दिनों-दिन अव्यवस्था बढ़ती जा रही थी। प्रतिदिन किसी न किसी प्रकार की शिकायत उनके पास पहुंचने लगी

थी। ड्यूक इस स्थिति से बहुत परेशान हो गया था। वह इस समस्या का हल चाहता था। साथ में यह भी चाहता था कि उसके द्वारा ऐसा कोई भी नियम न बनाया जाए जिससे जनता की नजरों में उनकी छवि धूमिल हो या शहर के लोग ये सोचें कि उनका ड्यूक निर्दयी या कठोर हृदय वाला है। इसलिए ड्यूक अपनी जगह पर अपने शहर के सबसे अनुशासनप्रिय व्यक्ति एंजेलो को कार्यभार सौंप कर पोलैंड भ्रमण पर चला जाता है। इससे शहर की कुछ तात्कालिक समस्याओं के समाधान हेतु जो भी जरूरी निर्णय लेने थे वे सब एंजेलो द्वारा लिए जाएँगे। इस तरह ड्यूक इसमें शामिल होने से बच गया। लेकिन ड्यूक पोलैंड नहीं जाता है बल्कि अपना भेष बदलकर शहर में ही घूमता रहता है।

विएना में क्लाडियो नाम का युवक होता है। इसका जूलियट नाम की लड़की से प्रेम होता है। ये दोनों ही अविवाहित थे, लेकिन प्रेम दोनों की तरफ से था। दोनों की सहमति भी थी। दोनों बिना विवाह के साथ में रहते हैं। जूलियट गर्भवती हो जाती है। एंजेलो ड्यूक की जगह पर शासन का काम देख रहा था। उसे इस बात की खबर मिलती है। वह सैनिकों को भेजकर क्लाडियो को बंदी बनवा लेता है और उसे मृत्युदंड दिए जाने की घोषणा करता है। बंदी क्लाडियो बहुत परेशान होता है। जूलियट एंजेलो से क्लाडियो को छोड़ देने की विनती करती है लेकिन एंजेलो नहीं मानता। क्लाडियो से जेल में मिलने उसका मित्र लूसियों आता है। क्लाडियो कहता है कि लूसियों उसके मृत्यु दंड की खबर उसकी बहन इसाबेला तक पहुँचा दे। वह आकर एंजेलो से उसकी जान बख्श देने को कहेगी तो शायद वह मान जाए। लूसियों उसका संदेश लेकर इसाबेला के पास जाता है। इसाबेला चर्च की पढ़ाई कर रही होती है। वह नन बनने वाली थी। इसाबेला बहुत ही उच्च चरित्र की होती है। उसके आदर्श भी बहुत उच्च होते हैं। क्लाडियो की मृत्यु दंड की खबर सुनकर वह परेशान हो जाती है। वह विएना आती है। वह एंजेलो के पास जाकर बहुत सिफारिश करती है। वह एंजेलो को कई तर्क देकर मनाने की कोशिश करती है। लेकिन, एंजेलो यह कहता है कि- वह वही कर रहा है जो उस शहर के नियमों के अनुसार है। उसके लिए शहर के नियम से बड़ा कुछ भी नहीं है। इसलिए, नियम के अनुसार जो भी सही है, उसे सबको मानना होगा। एंजेलो को मनाने के लिए इसाबेला उसे घूस देने की बात करती है। घूस की बात सुनकर एंजेलो और बिगड़ जाता है। इसाबेला उसे अपने द्वारा दिए जाने वाले घूस को परिभाषित करती है और कहती है कि- यह घूस किसी प्रकार की भौतिक वस्तु नहीं है। बल्कि उसकी संपन्नता और भलाई के लिए ईश्वर से की जाने वाली सच्ची प्रार्थना

है। इसाबेला नन बनने वाली थी। इसलिए सबकी नजर में वह ईश्वर की सच्ची भक्त होती है। ईश्वर ऐसे लोगों की प्रार्थना जरूर स्वीकार करता है। इस तरह की मान्यता यहां के लोगों की होती है। एंजेलो को इसाबेला की बात बहुत प्रभावित करती है। वह सोचता है कि वह बहुत ही नेक और चरित्रवान लड़की है। नन बनने वाली लड़कियों के लिए यह अनिवार्य होता है कि वे कुँवारी (वर्जिन) हो। यानि उनका कौमार्य बचा हुआ हो। इस दृष्टि से इसाबेला अभी कुमारी ही थी। एंजेलो का दिल इसाबेला की इन खूबियों पर आ जाता है। वह इसाबेला के सामने उसके साथ शारीरिक संबंध बनाने यानि अपना कौमार्य तोड़ने का प्रस्ताव रखता है। यदि इसाबेला ऐसा करती है तो वह उसके भाई क्लाडियो की सजा माफ कर देगा। इसाबेला को यह सुनकर गुस्सा आ जाता है। वह उसे धिक्कारती भी है। वह अपने बंदी भाई के पास आती है और उससे कहती है कि वह उसकी सजा नहीं माफ करावा सकी। क्लाडियो पूछता है कि एंजेलो ने क्या कहा? इसाबेला सारी बात बताती है। एंजेलो की शर्त सुनकर क्लाडियो को पहले बुरा लगता है लेकिन जैसे ही उसके दिमाग में मृत्यु दंड का खयाल आता है, वह इसाबेला से एंजेलो की शर्त मान लेने को कहता है। यदि वह अपने भाई की जान बचाने के लिए ऐसा करती है तो भगवान के सामने इस गुनाह को स्वीकार कर लेने पर ईश्वर उसे माफ कर देगा। क्लाडियो की यह बात सुनकर इसाबेला और परेशान हो जाती है। उसे लगता है कि उसके भाई को उसकी इज्जत से ज्यादा खुद की जान प्यारी है। इसलिए वह क्लाडियो के पास से बाहर चली आती है। विएना का ड्यूक जो भेष बदलकर राज्य में ही घूम रहा था उसे इन बातों की खबर मिलती है। वह चुपके से इसाबेला के पास आता है। बिना अपनी पहचान बताए ही उसे एक योजना बताता है। इससे वह अपने भाई को बचा सकती है और अपना कौमार्य भी। योजना के अनुसार, एंजेलो की शादी मारियाना नाम की लड़की से तय होती है, लेकिन शादी में दिए जाने वाले दहेज मारियाना का भाई जब घर से ला रहा था तो पानी में नाव के डूब जाने से वह सारा दहेज का धन एंजेलो को नहीं मिल पाता। एंजेलो दहेज न मिलने से मारियाना के साथ सगाई तोड़ देता है, लेकिन मारियाना उससे प्रेम करती रहती है। ड्यूक इसाबेला से कहता है कि वह मारियाना के पास जाए और उससे सहायता माँगे। रात में एंजेलो के पास वह मारियाना को भेज देगी और रात के अंधेरे में एंजेलो को पता नहीं चलेगा कि वास्तव में वह औरत कौन है। इस तरह से वह बच जाएगी और उसका भाई भी। ड्यूक की सलाह के अनुसार इसाबेला मारियाना के पास जाती है और उससे सारी बात बताती है।

इसाबेला की बात सुनकर मारियाना तुरंत मान जाती है क्योंकि उसका मन एंजेलो में ही लगा होता है। एंजेलो के पास रात में मारियाना इसाबेला के रूप में जाती है और उसे पता भी नहीं चलता। लेकिन एंजेलो इसाबेला के साथ रात बिताने की योजना के बदले में उसके भाई की सजा माफ करने की योजना बदल देता है। वह इसाबेला को धोखा देता है। वह इसाबेला के साथ रात बिताना चाहता है और बदले में क्लाडियो की सजा भी नहीं माफ करने वाला होता है। उसने अपने सैनिकों को रात में ही सुबह 5 बजे क्लाडियो का सर काट देने का आदेश दे चुका था। एंजेलो की इस चाल के बारे में ड्यूक को पहले से ही संदेह हो गया था। इसलिए उसी रात बदले वेश में बंदीगृह में जाता है। पूरी योजना पता करता है। फिर सुबह जहां क्लाडियो को मृत्यु दंड दिया जाना है वहां जाता है। वह (वेश बदला हुआ ड्यूक) जल्लाद को ड्यूक की लिखी एक चिट्ठी देता है। इस पर ड्यूक के हस्ताक्षर भी होते हैं। इस चिट्ठी में क्लाडियो को मृत्यु दंड नहीं देने का आदेश लिखा होता है। साथ ही यह भी लिखा था कि इस खबर को सबसे गुप्त रखना है। ड्यूक का पत्र पढ़कर जल्लाद क्लाडियो को छोड़ देता है। वहीं पड़ी एक दूसरी मृत लाश का सर काटकर एंजेलो के आदेश की पूर्ति कर देता है। क्लाडियो अभी भी जेल में ही बंदी बनकर रहता है। लेकिन पूरे शहर में यह बात फैला दी जाती है कि क्लाडियो को मृत्यु दंड दे दिया गया। सुबह होने पर सबको क्लाडियो के मृत्यु दंड की खबर मिलती है। इसाबेला यह खबर पता चलने पर बहुत रोती है और एंजेलो पर धोखा देने का आरोप लगाती है। इसाबेला के पास ही ड्यूक होता है। वह इसाबेला को बताता है कि ड्यूक शहर में आने वाला है और उसने यह फरमान जारी किया है कि उसकी अनुपस्थिति में यदि किसी नागरिक के साथ ज्यादती की गई है तो वह शिकायत कर सकता है। इसलिए ड्यूक के वापस आने पर इसाबेला को एंजेलो की शिकायत करनी चाहिए। ड्यूक इसाबेला के अतिरिक्त मारियाना से भी यह बताता है कि ड्यूक वापस आ गया है। इसाबेला उससे एंजेलो की शिकायत करेगी। इसलिए मरियाना को भी ड्यूक के पास जाकर इसाबेला की सारी सच्चाई बतानी चाहिए। इसके बाद ड्यूक अपने दरबार में असली वेश में आता है। इसाबेला, मारियाना सबकी बात सुनता है। फिर वहां से चला जाता है और फिर वेश-बदलकर अपने दूसरे वाले रूप में वहां सबके सामने आता है। फिर वहीं सबके सामने वेश बदलकर वास्तविक ड्यूक के रूप में आ जाता है। ड्यूक के ऐसा करने से सबको पता चल जाता है कि वह कहीं बाहर घूमने नहीं गया होता है बल्कि वह उनके बीच में ही होता है। ड्यूक सबके हक में निर्णय देता है।

मारियाना का एंजेलो के साथ मिलन करवाता है। एंजेलो को शक्ति का गलत दुरुपयोग न करने की सलाह देता है। एंजेलो ड्यूक से माफी मांगता है और अपने किए पर शर्मिंदा होता है। ड्यूक इसाबेला से शादी करने का प्रस्ताव रखता है। इसाबेला यह प्रस्ताव मान लेती है और उनकी शादी हो जाती है।

3.5.3 *मेजर फॉर मेजर* पर आधारित फिल्म *पाक दामन* (Film *Pak Daman* based on *Measure for Measure*)

शेक्सपियर के नाटक *मेजर फॉर मेजर* पर हिंदी सिनेमा में सन् 1940 में *पाक दामन* नाम से फिल्म बनी। यह फिल्म सवाक् सिनेमा के रूप में बनाई गई थी। इस फिल्म में कुल 14 गाने थे। इस फिल्म का कथानक उर्दू भाषा में है। इसलिए यह फिल्म पूर्णतः हिंदी भाषा की फिल्म नहीं है बल्कि हिंदी-उर्दू मिश्रित भाषा में बनाई गई थी।

3.5.4 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशक: रुस्तम मोदी
संगीत: के. पवार
मुख्य पात्र: फिरोज दस्तूर, गुलाम मोहम्मद, मानेका, मोहम्मद इश्क़
बैनर: स्टेज फिल्म को.

3.5.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

जहांदरशाह नाम का एक दयालु राजा होता है। यह एक बार एक युवक को उसकी गलती के लिए माफ कर देता है। यह युवक जहांदरशाह के अंगरक्षक की बहन के साथ बदतमीजी करने की कोशिश करता है। इस गुनाह के जुर्म में राजा उसे सजा न देकर माफ कर देता है। इस सूचना से राज्य में हलचल मच जाती है। जिस लड़की से वह युवक बदतमीजी करना चाहता है, उस लड़की का भाई उसे सजा न मिलने से नाराज होता है। वह राजा का ही कत्ल कर देने की योजना बनाता है। यह योजना किसी कारणवश असफल हो जाती है और राजा बच जाता है। राजा को बचाने में उसका नायब यानि डिप्युटी सहायता करता है। इस घटना से राजा को लगता है कि अब उसे अपने राज्य के हालातों के बारे में गंभीर होकर सोचने की जरूरत है। इसलिए जान बच जाने के बाद राजा अपनी गद्दी नायब सफदरजंग को कुछ दिन के लिए सौंप देता है और खुद वेश बदलकर फकीर बन जाता है। सफदरजंग का नौकर बनकर अपनी राजधानी में ही

रहता है। जमील और रज़िया नाम के दो लोग होते हैं। इनका आपस में प्रेम संबंध होता है। जमील को इस राज्य के नियम के विरुद्ध विवाह पूर्व ही शारीरिक संबंध रखने के जुर्म में मृत्यु दंड देने की सजा होती है। रज़िया को राज्य से बाहर निकाल देने का आदेश होता है। सईदा, जमील की बहन होती है। जमील चाहता है कि उसकी बहन राजा के पास जाए और उसे खुश करके सजा माफ करवा ले। फकीर, जो कि वास्तव में राजा होता है, इन दोनों की मदद करता है। लेकिन सईदा इस काम में सफल नहीं हो पाती और अपने भाई को मृत्यु दंड से नहीं बचा पाती है। सईदा कार्यकारी राजा से दुबारा मिलकर बात करना चाहती है। इस बार सफदरजंग जब मिलता है तो उसे देखकर मोहित हो जाता है। उसकी सुंदरता का दीवाना हो जाता है। इस बार वह सईदा से उसके भाई की सजा माफ कर देने को कहता है, लेकिन बदले में उसके साथ शारीरिक संबंध बनाने की शर्त रखता है। सफदरजंग की इस इच्छा को सईदा ठुकरा देती है। सईदा का भाई जमील नाराज हो जाता है। वह चाहता है कि सईदा उसकी जान किसी भी कीमत पर बचा ले। ऐसे में फकीर जो कि राजा होता है वह आता है और उसके बचाने का उपाय बताता है। सईदा से कहता है कि वह सफदरजंग से मिलने के लिए राजी हो जाए। नादिरा सफदरजंग की पत्नी होती है इसलिए इस काम के लिए मान जाती है। रात में सईदा, फकीर की योजना के अनुसार सफदरजंग के साथ रहती है। इस तरह सईदा खुद बच जाती है और शर्त के अनुसार अपने भाई को भी बचा लेती है

3.5.6 नाटक व फिल्म के बीच तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक के शीर्षक से फिल्म के शीर्षक की तुलना करने पर शब्दार्थ रूप में कोई समतुल्यता नहीं मिलती है। लेकिन भावार्थ रूप में अनुवाद का अर्थ स्वीकार करने पर यह कथानक के समतुल्य नजर आता है। नाटक में कथानक इसाबेला के चरित्र पर आधारित है। फिल्म के शीर्षक से भी इसाबेला के चरित्र के पाक होने का अर्थ प्रकट होता है। इसलिए नाटक के शीर्षक का समतुल्य भावानुवाद फिल्म के शीर्षक को माना जा सकता है।

कथानक के स्तर पर: शेक्सपियर के मूल नाटक के कथानक को इस फिल्म में लाने की भरसक कोशिश की गई है लेकिन इसके आखिरी हिस्से को पूर्णतः छोड़ दिया गया है। फिल्म में नाटक के कथानक का

अनुवाद न करके एक रूपांतरण भारतीय समाज व दर्शक के हिसाब से किया गया है। इस फिल्म की आलोचना यदि अनुवाद और रूपांतरण की दृष्टि से की जाए तो इसे पूर्णतः अनुवाद नहीं माना जा सकता। पात्रों के नाम में बदलाव, कथानक पात्रों की भूमिका में बदलाव, देश-काल-वातावरण में बदलाव सब कुछ अनुवाद की दृष्टि से आलोचनीय है।

भाषा के स्तर पर: फिल्म में भाषा के रूप में उर्दू भाषा का प्रयोग किया गया है। हालांकि इस फिल्म की गणना हिंदी भाषी फिल्म के रूप में की जाती है। इसलिए यह कहा जा सकता है कि इस फिल्म में उर्दू बहुल शब्दावली का प्रयोग किया गया है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश काल वातावरण के स्तर पर: सामाजिक- सांस्कृतिक स्तर पर देखा जाए तो फिल्म में उर्दू भाषी समाज और इनकी संस्कृति को ही दिखाया गया है। इस फिल्म का परिवेश भी मुस्लिम समुदाय से जुड़ा हुआ है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: इस फिल्म में पात्रों के नाम भी उर्दू भाषाई समाज से ही लिए गए हैं। इस फिल्म के पात्र और उनका चरित्र मुस्लिम समुदाय के ही दृश्य प्रस्तुत करते हैं।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन के स्तर पर: इस फिल्म में मुस्लिम समुदाय के समाज को दिखाया गया है। इसलिए फिल्म की वेश-भूषा संबंधित समाज के हिसाब से ही बनाई गई है। इनका रहन-सहन भी संबंधित समाज के अनुकूल ही है। खान-पान के स्तर पर भी मुस्लिम समुदाय को दिखाया गया है। हालांकि मुस्लिम धर्म में शराब पीना वर्जित है लेकिन सफदरजंग के शराब पीने और सईदा द्वारा शराब पिलाए जाने का प्रसंग आया है।

शैली के स्तर पर: फिल्म की रचना गद्य शैली में की गई है। हालांकि भाषा उर्दू प्रधान होने के कारण संवाद बहुत मनमोहक लगते हैं। संवादों में उर्दू प्रधान शैली का उपयोग किया गया है।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से सफदरजंग और नादिरा का अभिनय सर्वाधिक उत्तम लगता है। फिल्म के अन्य पात्र भी अपनी भूमिकाओं में बेहतर ही दिखते हैं।

3.5.7 फिल्म समीक्षा (Film Review)

भारतीय हिंदी सिनेमा की सीमाओं की दृष्टि से शेक्सपियर का यह नाटक आज के समय में भी प्रासंगिक माना जा सकता है। स्त्री को लेकर भारतीय समाज में पितृसत्तात्मक रवैया आज भी मजबूत बना हुआ है। यहां पर स्त्री को एक वस्तु के रूप में देखने की परंपरा और प्रथा रही है। इस नाटक के कई रूप हैं। इसके एक-एक पक्ष को देखा समझा जा सकता है।

प्रेम: भारतीय समाज में आज भी प्रेम करना एक गलती ही है। आज 21वीं शताब्दी में प्रगतिशीलता और विकसित होने का नारा भले ही कितना भी बुलंद हो लेकिन अपने मन से किसी से प्रेम करना आज भी जान पर खेलना ही है। यहां अभी भी प्रेम करना परिवार का नाम मलिन करना और चरित्रहीनता का परिचायक है।

शारीरिक संबंध: भारतीय समाज में विवाह से पूर्व किसी लड़की का शारीरिक संबंध बना लेना पाप की श्रेणी में आता है। हालांकि पुरुषों को इस श्रेणी में नहीं रखा जाता। वे कभी भी, किसी के भी साथ शारीरिक संबंध बनाने के लिए मुक्त हैं। इसे पुरुषों की शान का प्रतीक ही माना जाता है। यदि आज के यूरोप की तुलना आज के भारत के साथ की जाए तो वहां पर ऐसी स्थितियाँ नहीं हैं। यूरोप में आज के समय में प्रेम करना, शारीरिक संबंध रखना और बिना विवाह के बच्चे पैदा करना व्यक्तिगत चुनाव का मसला माना जाता है। जिसे जैसे मन करे वह स्वेच्छा से अपना जीवन यापन कर सकता है। भारत में आज भी स्थितियाँ आज के 500 वर्ष पूर्व जैसे ही बनी हुई हैं। भारत के लिए शेक्सपियर का यह नाटक आज भी उतना ही प्रासंगिक है जितना कि वह यूरोप के लिए आज से सैकड़ों वर्ष पूर्व था।

3.5.8 निष्कर्ष (Conclusion)

शेक्सपियर का यह नाटक हास्य नाटक की श्रेणी में आता है। यानि इसे एक कॉमेडी के रूप में भी जाना जाता है। इस नाटक को पढ़ने के बाद कहीं भी ऐसा नहीं लगता कि इसे एक हास्य नाटक माना जाए। इसमें जो भी बिंदु उठाए गए हैं वे सभी गंभीर मुद्दे ही हैं। हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के इस नाटक पर एक ही फिल्म बनी है। यह फिल्म भी यहां के फिल्म संग्रहालय और यू-ट्यूब आदि फिल्म संग्रहण साइटों पर

उपलब्ध नहीं है। इसलिए इस नाटक पर बनी फिल्म की समीक्षा को पूर्णतः पूर्ण नहीं कहा जा सकता। यह समीक्षा फिल्म पर मिले कुछ आलेखों से संभव हो सकी है।

3.6 द *टेमिंग ऑफ द श्रू (The Taming of Shrew)*

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटकों पर सबसे अधिक फिल्में द *टेमिंग ऑफ श्रू* नाटक पर बनाई गई हैं। शेक्सपियर का यह नाटक एक स्त्री पात्र के चरित्र पर आधारित है। हिंदी सिनेमा में इस नाटक पर जो भी फिल्में बनाई गई हैं, उनमें से किसी भी फिल्म को इस नाटक का समतुल्य रूपांतरण नहीं माना जा सकता। इस नाटक के थीम के रूप में यहां पर फिल्में बनाई गई। शेक्सपियर का यह नाटक वर्तमान समय के स्त्री विमर्श की एक पहल तत्कालीन समय में ही शुरू किया हुआ लगता है। यह नाटक पुरुषवादी समाज पर एक व्यंग्य भी है। इस समाज में आज भी औरतें अपने तरीके से रहने के लिए मुक्त नहीं हैं। हर औरत को, लड़की को किसी न किसी तरीके से यह पुरुषवादी समाज अपने अधीन करके रखता है। हिंदी सिनेमा में इस नाटक के आधार पर बहुत सी फिल्में बनी। भारतीय समाज की स्थितियों को देखते हुए इस नाटक की प्रासंगिकता यहां पर आज भी बनी हुई है। इन नाटक पर अभी भी फिल्में बनाई जा सकती हैं। हिंदी सिनेमा में आज के समय में स्त्री-पात्रों के चरित्रों पर आधारित फिल्में स्वीकृत होने लगी हैं और सफल भी हो रही हैं। इस स्थिति में शेक्सपियर का नाटक एक सफल कथानक के रूप में पटकथा का काम कर सकता है। फिल्म निर्माताओं को इस नाटक पर एक समतुल्य फिल्म बनाने की कोशिश की जानी चाहिए। द *टेमिंग ऑफ द श्रू* शेक्सपियर द्वारा लिखित एक चर्चित नाटक है। यह नाटक इन्होंने सन् 1590-92 के बीच लिखा था। शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटकों में इसे एक सफल नाटक माना जाता है।

3.6.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

बैपटिस्ता मीनोला: कैथरीना का पिता
कैथरीना मीनोला: श्रू
बियांका मीनोला: कैथरीना की बहन
लुसेंतियों: बियांका का प्रेमी
विन्सेंतियों: लुसेंतियों का पिता
त्रानीओ: नकली लुसेंतिओ
बियोंदेल्लों: लुसेंतिओ का नौकर
पेदांत: नकली विन्सेंतियों

पेत्रुकिओ: कैथरीना का होने वाला पति
ग्रूमिओ, कार्टिस, नथानिएल, एल्ली, नोरा, मैरी, पेग्गी: पेत्रुकिओ के सेवक-सेविका

3.6.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

नाटक की शुरुआत एक शराबी व्यक्ति को दिग्भ्रमित करने के उद्देश्य से होती है। नाटक के अंदर एक नाटक खेला जाता है। इसमें शराबी क्रिस्टोफर स्लाय को भुलावा देकर यह विश्वास दिलाने की कोशिश की जाती है कि वह एक लॉर्ड (राजा) है। इस नाटक की शुरुआत श्रू को काबू करने से होती है। पादुआ एक राज्य है। यहां का एक जमींदार बपतिस्ता मीनोला है। इसकी दो बेटियाँ हैं। बड़ी बेटी का नाम कैथरीना है। यह स्वभाव से बहुत ही उग्र और झगड़ालू है। इसकी छोटी बहन का नाम बियांका है। यह बहुत ही सुंदर और कोमल स्वभाव की है। कैथरीना के उग्र स्वभाव के कारण कोई भी पुरुष उससे शादी करने के लिए नहीं आता लेकिन उसकी छोटी बहन के लिए लड़के कतार बनाए खड़े होते हैं। बतिस्ता मीनोला की शर्त थी कि जब तक उसकी बड़ी बेटी की शादी नहीं हो जाती तब तक वह अपनी छोटी बेटी की शादी नहीं करेगा। कैथरीना पुरुषों से बहुत घृणा करती है। वह शादी से ही नफरत करती है। कैथरीना अपने उग्र स्वभाव के कारण अपनी छोटी बहन को मारती-पीटती है। कैथरीना के स्वभाव से उसके पिता बहुत चिंतित थे। वह बहुत कोशिश करने के बाद भी कैथरीना के लिए किसी को राजी नहीं कर पाते जो उससे शादी करे। पेत्रुकिओ बहुत ही असभ्य और शराबी होता है। वह पैसे के लिए कुछ भी करने के लिए तैयार रहता है। बियांका से शादी करने के लिए बहुत से लड़के परेशान होते हैं। वे सब मिलकर पेत्रुकिओ को पैसों का लालच देकर कैथरीना से शादी करने के लिए तैयार कर लेते हैं। कैथरीना के पिता भी इस काम के लिए पेत्रुकिओ को पैसों का लालच देते हैं। पेत्रुकिओ, कैथरीना को नियंत्रित करने के लिए उसे परेशान करता है। वह अपनी पूरी शक्ति का प्रयोग करके कैथरीना को नियंत्रित करता है। पेत्रुकिओ बहुत शक्तिशाली होता है। कैथरीना लड़ाई में अंत में हार मान लेती है। कैथरीना के हार मान लेने से पेत्रुकिओ एक सप्ताह के अंदर ही शादी करने की बात कहकर चला जाता है। कैथरीना भी पेत्रुकिओ से शादी करने के लिए तैयार हो जाती है। सब लोग खुश हो जाते हैं। कैथरीना और पेत्रुकिओ की शादी हो जाती है। शादी के बाद पेत्रुकिओ, कैथरीना के पिता से सौदे के तय किए पैसे आदि लेकर उसी रात अपने घर चल देता है। कैथरीना से शादी के बाद भी वह उसे प्रताड़ित करता है। रास्ते में उसे अकेले खच्चर पर बैठाकर

लाता है। रास्ते में ज़ोर से बारिश हो रही थी और कैथरीना का खच्चर फिसलकर गिर जाता है लेकिन पेत्रुकिओ उसकी मदद नहीं करता। घर पहुंचने के बाद वह उसका खाना-पीना भी बंद कर देता है। वह उसे सोने भी नहीं देता। कुछ दिन बाद कैथरीना की छोटी बहन बियांका की शादी तय हो जाती है। कैथरीना खबर मिलने पर शादी में जाने के लिए बेचैन हो जाती है। शादी में जो कपड़े वह पहनने के लिए पसंद करती है पेत्रुकिओ उसे छीन कर फाड़ देता है। वह कैथरीना को एक शर्त पर शादी में ले जाने के लिए राजी होता है। शर्त यह होती है कि कैथरीना उससे वादा करे कि वह जो-जो कहेगा वह वही कहेगी और वही करेगी। दोनों बियांका की शादी में आते हैं। यहां बियांका की शादी उसी लड़के से होती है जिससे वह प्रेम करती है। बियांका की शादी में उपस्थित लोगों के बीच शर्त लगती है कि- यहां पर उपस्थित सभी शादी-शुदा जोड़ों के बीच सबसे आज्ञाकारी किसकी पत्नी है? यह सुनकर पेत्रुकिओ कहता है कि उसकी पत्नी सबसे आज्ञाकारी है। यह बात सुनकर सब हँसने लगते हैं। जब सब अपनी-अपनी पत्नियों को बुलाते हैं तो वे आने से मना कर देती हैं। जब पेत्रुकिओ कैथरीना को बुलाता है तो वह आ जाती है। नाटक के अंत में पेत्रुकिओ फिर से अपनी शर्त जीत जाता है।

3.6.3 *द टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित फिल्म *हठीली दुल्हन* (Film *Hathili Dulhan* based on *The Taming of the Shrew*)

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* पर पहली फिल्म सन् 1932 में बनी थी। इस फिल्म का निर्देशन जे. जे. मदन ने किया था और मदन थिएटर्स के बैनर तले यह फिल्म प्रदर्शित की गई थी। फिल्म का भाषिक रूपांतरण हिंदी में किया गया है। हालांकि यह फिल्म अब उपलब्ध ही नहीं है। यू ट्यूब और अन्य दूसरी फिल्म संग्रहण साइटों से यह फिल्म गायब है। भारतीय परिदृश्य में यदि देखा जाए तो यहां पर फिल्मों के संग्रहण की बहुत ही दिक्कत रही है। शुरुआती दौर की अधिकतर फिल्में अब उपलब्ध ही नहीं है, इन्हें न तो फिल्म संग्रहण केन्द्रों से ही प्राप्त किया जा सकता है और न ही ऑनलाइन ये फिल्में उपलब्ध हैं। इस शोध कार्य में यही सबसे बड़ी दिक्कत आ रही है कि शेक्सपियर पर बनी फिल्मों की सूची में शुरुआती दौर की बहुत सी फिल्में अनुपलब्ध हैं। *द टेमिंग ऑफ द श्रू* पर बनी हिंदी सिनेमा की पहली फिल्म *हठीली दुल्हन* अनुपलब्ध है। इस फिल्म में काम करने वाले अभिनेता एवं

अभिनेत्रियों में अब्बास, खुर्शीद बेगम, मुख्तार बेगम, पेसेंट कूपर, लक्ष्मी, लीला आदि ने मुख्य भूमिकाओं में काम किया है।

3.6.4 द *टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित फिल्म *चोरी-चोरी* (Film *Chori-Chori* based on *The Taming of the Shrew*)

हिंदी सिनेमा में सन् 1956 में शेक्सपियर के नाटक द *टेमिंग ऑफ द श्रू* पर दूसरी फिल्म *चोरी-चोरी* नाम से बनी थी। यह फिल्म हिंदी सिनेमा में एक प्रेम कहानी के रूप में बहुत चर्चित हुई थी। इस फिल्म को अंग्रेजी फिल्म *इट हैपेन्स इन वन नाइट* का हिंदी रीमेक भी माना जाता है।

3.6.5 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: अनंत ठाकुर
प्रस्तुति: एल. बी. चमन
लेखन: अघाजानी कश्मीरी
नायक: राज कपूर (सागर)
नायिका: नर्गिश (कम्मों)
सहायक नायक: प्राण (सुमन कुमार)
गोपे: सेठ गिरधारी लाल (कम्मों के पिता)

3.6.6 फिल्म का संक्षित कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत कम्मों के आतंक मचाने से होती है। कम्मों अमीर बाप की बिगड़ी बेटी होती है। कम्मों का खाना नौकर कमरे में लेकर आता है। वह नौकर पर ही अपना गुस्सा उतारने लगती है। खाने के बर्तन उठाकर फेंक देती है। नौकर डर कर बाहर आ जाता है। कम्मों के पिता सेठ गिरधारीलाल बेटी की शैतानी देखते हैं। उससे बात करने की कोशिश करते हैं। कम्मों सुमन नामक लड़के से प्रेम करती है और उसी से शादी करना चाहती है। सेठ गिरधारीलाल इस शादी के खिलाफ होते हैं। इनके हिसाब से सुमन अच्छा लड़का नहीं है। वह उनकी 70 करोड़ की दौलत के लालच में कम्मों से प्रेम करता है। कम्मों अपने पिता की बात नहीं मानती है। वह अपने पिता और नौकरों से नजरें बचाकर पानी के जहाज से कूद जाती है और तैरकर किनारे पहुंचती है। कम्मों के पास हीरे की अँगूठी होती है। वह अँगूठी सुनार को बेचकर

अपने लिए कपड़े और बाकी जरूररत के सामान खरीदती है। सेठ गिरधारीलाल कम्मों के भाग जाने की खबर समाचारपत्र में छपवा देते हैं और सवा लाख का इनाम भी घोषित कर देते हैं। इसके बाद कम्मों की भेट सागर से होती है। धीरे-धीरे दोनों को प्रेम हो जाता है। अंत में नायिका अपना घमंडी व्यवहार छोड़कर नायक के हिसाब से रहने को तैयार हो जाती है।

3.6.6.1 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक *द टेमिंग ऑफ श्रू* बनी हिंदी फिल्म *चोरी-चोरी* के शीर्षक की तुलना करें तो इनमें कोई समानता नहीं है। नाटक के नाम से ही पता चल जाता है कि इसमें किसी को पालतू या काबू में करने की कहानी लिखी गई है लेकिन फिल्म के नाम से ऐसा कुछ भी पता नहीं चलता। फिल्म का शीर्षक नाटक से किसी भी रूप में समान नहीं है।

कथानक के स्तर पर: नाटक *द टेमिंग ऑफ श्रू* के कथानक में नाटक की नायिका कैथरीना को काबू में करने की कहानी लिखी गई है। कैथरीना एक अमीर बाप की बेटी है और शादी से सख्त नफरत करती है। कैथरीना का मानना होता है कि दुनिया के सभी पुरुष धोखेबाज हैं। इसलिए वह किसी की भी पत्नी नहीं बनेगी और न ही किसी की गुलामी करेगी। यह नाटक शुरू से अंत तक इसी बिंदु पर चलता है। नाटक का नायक पेत्रुकियो निहायत ही जंगली आदमी होता है। वह बहुत शराब पीता है और फिजूलखर्ची भी करता है। वह न तो ढंग के कपड़े पहनता है और न ही साफ-सुथरा रहता है। पेत्रुकियो पैसों के लालच में कैथरीना से शादी करता है। इसी वजह से वह शादी के लिए कैथरीना को मनाने के लिए उसके साथ शारीरिक ज़ोर-जबरदस्ती करता है। कैथरीना अंत में थककर शादी के लिए हां कर देती है। शादी के बाद भी पेत्रुकिओ उसे सताता है। अंततः पेत्रुकिओ कैथरीना को बाकी औरतों की तरह अपना गुलाम बनाने में सफल रहता है। नाटक के इस कथानक के बरख्श यदि फिल्म का कथानक देखा जाए तो इन दोनों में समानता के बिंदु बहुत ही कम हैं। फिल्म में कम्मों भी अमीर बाप की बिगड़ी हुई बेटी होती है लेकिन कम्मों खुद ही सुमन से शादी करने के लिए लालायित होती है। इसी वजह से वह घर छोड़कर भागती है। जबकि नाटक की नायिका कैथरीना शादी ही नहीं करना चाहती। नाटक में कैथरीना के पिता पेत्रुकिओ

को धन का लोभ देकर कैथरीना को शादी के लिए मनवाना चाहते हैं। जबकि फिल्म में कम्मों के पिता उसे शादी करने से मना करते हैं। कम्मों के पिता उसे समझाते हैं कि वह धन लोभी लड़के से शादी न करे। द *टेमिंग ऑफ श्रू* का नायक पेत्रुकिओ जंगली और असभ्य होता है। वह कैथरीना पर शारीरिक ज़ोर आजमाइश करता है। उसे अपने बल से काबू करता है। जबकि फिल्म कानायक सागर ऐसा नहीं होता। सागर नेक, समझदार और ईमानदार होता है। उसे कम्मो के पैसों का कोई लोभ नहीं और न ही कहीं पर उसने कम्मों पर अपनी ज़ोर आजमाइश की है। फिल्म में सागर कम्मों को मारने के लिए दो बार हाथ जरूर उठाता है लेकिन उसे मारता नहीं है। खुद को रोक लेता है। सागर यही कहकर रुक जाता है कि- तुम्हारे पिता ने तुम्हें ढंग से पाला ही नहीं है। उनकी परवरिश की कमी से ही तुम ऐसी हो। फिल्म में मुख्य कथानक के समानांतर चलने वाली बाकी घटनाओं का भी नाटक के साथ कोई साम्य नहीं है और न ही नाटक में इस तरह की कोई दूसरी घटनाएं चलती हैं। नाटक के अंत में कैथरीना पेत्रुकिओ की इच्छानुसार रहने लगती है। इन दोनों में प्रेम भी हो जाता है। फिल्म के अंत में सागर और कम्मों भी मिल जाते हैं। कम्मों भी सागर के लिए अपने व्यवहार में बदलाव लाने की कोशिश करने लगती है।

भाषा के स्तर पर: नाटक और फिल्म के बीच भाषा के स्तर पर ज्यादा प्रयोग नहीं हुआ है और न ही कोई समानता ही है। नाटक में भाषा के स्तर पर कई रूप देखने को मिलते हैं। जैसे कुछ पात्रों के उच्चारण का अलग होना। फिल्म में भी एक दो जगह अलग-अलग पात्रों की योजना के हिसाब से भाषा का चुनाव किया गया है। जैसे कि- खाना परोसने वाले खानसामा का उच्चारण अलग होता है क्योंकि वह मुसलमान या पारसी होता है। इसके अतिरिक्त एक शायर भी है। इनकी भाषा उर्दू जुबान की होती है। इस प्रकार फिल्म में भाषा का चुनाव पात्रों की योजना के हिसाब से किया गया है। इस वजह से भाषाई भेद और अंतर देखने को मिलता है।

सामाजिक सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: फिल्म में सामाजिक स्तर पर नायिका को उच्च वर्ग का दिखाया गया है। नायिका का तत्कालीन भारतीय सांस्कृतिक परिवेश से कोई संबंध नहीं दिखता है। फिल्म में भौगोलिक परिदृश्य का रूप देखा जाए तो नाटक व फिल्म दोनों एक-दूसरे से बहुत अलग हैं। फिल्म में नाटक का हूबहू अनुकरण नहीं किया गया है। इसलिए यह अंतर और भी बढ़ जाता है। फिल्म में पूर्णतः भारतीय परिवेश का अनुसरण किया गया है। फिल्म में किसान, खेत, बैल, जुताई,

कटाई, निराई, रहट, मचान, नहर आदि के दृश्य दिखाए गए हैं। इन दृश्यों के माध्यम से तत्कालीन भारतीय परिदृश्य उभरकर आया है। ऐसा जान पड़ता है कि मानो अपने गांव के खेत-खलिहानों में घूम रहें हों।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: पात्र योजना के हिसाब से नाटक की नायिका का चरित्र फिल्म की नायिका से बहुत कम मिलता है। कैथरीना जिद्दी और लड़ाकू होती है। कम्मों को वैसा दिखाने की कोशिश की गई है। फिल्म में कम्मों के पिता कम्मों से बहुत प्रेम करते हैं। उनको यह चिंता रहती है कि कोई कम्मों का नुकसान न कर दे। नाटक का नायक पेत्रुकिओ का चरित्र नितांत ही पुरुषवादी और घोर सामंती होता है। वह कैथरीना को काबू में करने के लिए उसे शारीरिक कष्ट देता है। जबकि फिल्म का नायक सागर का चरित्र उदरवादी पुरुष के रूप में दिखाया गया है। वह कम्मों को जहां भी परेशानी या दुख देता है वह ये सब उसे वास्तविकता को समझाने की दृष्टि से करता है। सागर चाहता है कि कम्मों के मन से अमीरी गरीबी का फर्क मिट जाए। फिल्म के अंत में जब सागर कम्मों से मिलता है तो कम्मों उसे सोता हुआ छोड़कर चले जाने के गुस्से में एक थप्पड़ मारती है लेकिन सागर उसे कुछ नहीं कहता है। बल्कि अपनी गलती को स्वीकार कर खुशी-खुशी उसका वह थप्पड़ स्वीकार कर लेता है।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन सहन के स्तर पर: वेश भूषा और खानपान के हिसाब से देखा जाए तो फिल्म में भारतीयता की ही झलक अधिकतर देखने को मिलती है। कुछ जगहों पर नायिका पैंट-शर्ट और वनपिस गाउन में दिखती है। सेठ गिरधारीलाल की वेषभूषा एक अमीर सेठ की तरह होती है। वह पैंट-शर्ट में ही दिखते हैं। नायक सागर भी पैंट-शर्ट में ही दिखता है लेकिन इसके कपड़े आम हिंदुस्तानी की तरह होते हैं। बहुत ही सामान्य और कपड़ों को लेकर कोई दिखावा नहीं। बाकी स्थलों पर जहां भी खेती-किसानी का दृश्य आया है वहां पर किसानों को धोती पहने हुए और सर पर अंगोछा रखे हुए दिखाया है। खान-पान के स्तर पर भी भारतीय वर्ग को दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर: नाटक की शैली कहीं-कहीं पर काव्यात्मक रूप में है लेकिन फिल्म की शैली पूर्णतः गद्य रूप में ही लिखी गई है। फिल्म के संवादों में काव्यात्मकता कहीं भी देखने को नहीं मिलती। फिल्म के संवाद भी नाटक के संवादों के समतुल्य नहीं हैं।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय के स्तर पर देखा जाए तो नायक-नायिका का अभिनय तत्कालीन फिल्म की सीमाओं के हिसाब से उचित ही है। आज की आधुनिकता और तकनीकी विकास के बाद इनका अभिनय अतिशयता की श्रेणी में चला जाता है। जिस रूप में ये अपने हाव-भाव प्रकट करते हैं वे सामान्य न लगकर अतिरेक लगते हैं। फिल्मों में नाटकीयता का स्थान कम होता है और यह बढ़ने पर वह रंगमंचीय प्रस्तुति सदृश्य लगने लगता है। फिल्म में कहीं- कहीं पर अभिनय में इसी तरह का अतिरेक देखने को मिलता है।

3.6.7 फिल्म समीक्षा (Review of Film)

समीक्षा रूप में देखा जाये तो द *टेमिंग ऑफ द श्रू* नाटक के रूपांतरण रूप में बनी यह फिल्म देशीकरण की पद्धति से गुजरती हुई दिखती है। इस फिल्म में नाटक की बहुत सी स्थितियों का देशीकरण कर दिया गया है। इसे नाटक का रूपांतरण न कहकर एक थीम का रूपांतरण कहा जा सकता है। यानि एक ऐसी कहानी पर फिल्मांकन जिसमें पहली दफा नायिकाओं को पुरुषों की तरह लड़ते-झगड़ते और अपने घर से भागते हुए दिखाया गया है। इस तरह की फिल्म की नायिकाएं बड़े बाप की इकलौती संतान होती हैं। इनमें अपने पिता के धन का बहुत घमंड होता है। इनके सामने नायक को बहुत गरीब और साधारण परिवार का दिखाया गया। इसके साथ-साथ नायक में ईमानदारी, खुद्दारी, चरित्रवान आदि जैसे गुण भी दिखाए गए। इन फिल्मों में नायक से मिलने के बाद पहले तो दोनों के बीच लड़ाई-झगड़े होते हैं। फिर इनमें प्रेम हो जाता है। इसलिए इस फिल्म को रूपांतरण की दृष्टि से समतुल्य नहीं माना जा सकता। इसे मात्र एक थीम के अनुकरण के रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

3.7 द *टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित फिल्म *जंगली* (Film *Jangali* based on *The Taming of Shrew*)

हिंदी सिनेमा में द *टेमिंग ऑफ द श्रू* नाटक पर *जंगली* फिल्म सन् 1961 में बनी।

3.7.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: सुबोध मुखर्जी
प्रस्तुति: सुबोध मुखर्जी

लेखन: अघाजानी कश्मीरी (संवाद), सुबोध मुखर्जी (पटकथा)
नायक: शम्मी कपूर (चंद्र शेखर कपूर)
नायिका: शायरा बानो (राजकुमारी)
संगीत: शंकर जयकिशन

3.7.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

चंद्र शेखर लंदन से पढ़ाई पूरी करके अपने देश वापस आता है। अपने व्यापार का काम शुरू करता है। शेखर अपने परिवार के रिवाज के हिसाब से हंसता नहीं है। शेखर के परिवार में पिता के नियम के हिसाब से हंसना, प्रेम करना गलत है। इन चीजों से समय खराब होता है। इसलिए शेखर के यहां हंसना और प्रेम करना मना होता है। माला, शेखर की बहन है। माला अपनी मां और भाई से छुपकर प्रेम करती है। यह बात शेखर और उसकी मां को पता चल जाती है। शेखर की मां शेखर से माला को कश्मीर ले जाने के लिए कहती है। वहां घूमने फिरने के बाद शायद माला के दिमाग से प्रेम की बात निकल जाए। कश्मीर में दोनों भाई-बहन होटल में रुकते हैं। अगले दिन कश्मीर की वादियों में घूमते हुए शेखर की मुलाक़ात राजकुमारी से होती है। शेखर अपने ऊपर बर्फ के गोले फेकने पर ऐतराज करता है। राजकुमारी, शेखर का यह मिजाज देखकर अचंभित होती है। शेखर को कहती है कि इतनी सुंदर वादियों में भी इस तरह का रुख सही नहीं है और वहां से चली जाती है। राजकुमारी शेखर को व्यवहार को ठीक करने की कोशिश करती है। इस कोशिश में शेखर और राजकुमारी को एक दूसरे से प्रेम हो जाता है। शेखर कश्मीर से वापस मां के पास आता है तो वह उसे शादी के लिए दूसरे राजघराने से मिलने जाने के लिए कहती हैं। वह बीमार होने का नाटक करने लगता है। शेखर के बीमार होने की खबर कश्मीर पहुंचती है। यहां से राजकुमारी अपने पिता के साथ शेखर से मिलने आ जाती है। शेखर की मां राजकुमारी के नाम की गलतफहमी में पड़कर राजकुमारी को आमगढ़ की राजकुमारी समझ लेती हैं। वह राजकुमारी को पसंद भी कर लेती हैं और उसे अपनी बहू भी मान लेती हैं। फिल्म के अंत में शेखर की मां माला और जीवन को स्वीकार कर लेती हैं तथा राजकुमारी और शेखर की शादी करवा देती हैं।

3.7.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: *द टेमिंग ऑफ द श्रू* पर बनी हिंदी फिल्म *जंगली* के शीर्षकों की तुलना करने पर इनके बीच कोई समानता नहीं मिलती है। ये दोनों शीर्षक अलग-अलग अर्थ द्योतित करते हैं। फिल्म का शीर्षक नाटक के शीर्षक का न तो शब्दानुवाद प्रतीत होता है और न ही भावानुवाद।

कथानक के स्तर पर: नाटक और फिल्म के कथानक के बीच तुलना करने पर समानता के बिंदु लगभग नगण्य स्थिति में मिलते हैं। नाटक की मूल पात्रा कैथरीना की कहानी फिल्म के मुख्य नायक पर आरोपित करके दिखाया गया है। यानि नाटक में जो कहानी नायिका के ऊपर चलती है वह कहानी यहां नायक पर आरोपित नजर आती है। हालांकि इस बदलाव को एक सकारात्मक प्रयोग के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। अर्थात यह जरूरी नहीं कि पालतू बनाने की बात या सुधारने की बात महिलाओं पर ही लागू की जाए। यह बात पुरुषों के बारे में भी लागू हो सकती है। लेकिन इस फिल्म में नाटक के कथानक से समतुल्यता न होने के कारण इस प्रयोग को भी स्वीकार नहीं किया जा सकता।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर नाटक और फिल्म के पात्रों की तुलना की जाए तो नाटक के तीन पात्रों की योजना फिल्म के तीन पात्रों से मिलती है। नाटक की नायिका कैथरीना का चरित्र फिल्म के नायक शेखर से, नाटक के नायिका के पिता का चरित्र शेखर की मां से और कैथरीना की बहन का चरित्र शेखर की बहन से मिलता हुआ जान पड़ता है। हालांकि इसके व्यवहार में समानता बहुत कम है। नाटक की नायिका कैथरीना के उग्र स्वभाव की तुलना शेखर से की जा सकती है। नाटक में कैथरीना सारा बवाल शादी की बात पर करती है जबकि फिल्म में शेखर की मां शेखर की शादी को लेकर कोई दबाव नहीं बनाती। इसके अतिरिक्त नाटक में कैथरीना के पिता और बहन का चरित्र शेखर की मां व बहन से मिलाएं तो इन दोनों के व्यवहार में भी समानता के एक भी बिंदु नहीं मिलते हैं।

भाषा के स्तर पर: फिल्म में आधुनिक हिंदी का प्रयोग किया गया है। अंग्रेजी के शब्दों का प्रयोग समय-समय पर खुले रूप में किया गया है। यह प्रयोग श्रेष्ठता दिखाने की कोशिश के रूप में दिखता है। इस कोशिश से अंग्रेजी भाषा की गुलामी और भारतीयों की भाषाई स्तर पर निम्न समझने की स्थिति साफ

झलकती है। नाटक में शेक्सपियर ने अधिकतर संवादों की योजना तुकांत रूप में की है। जबकि फिल्म में ऐसे संवाद कहीं नहीं प्रयोग हुए हैं।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: सामाजिक सांस्कृतिक स्तर पर फिल्म में राजघराने को दिखाया गया है। शेखर के परिवार का सामाजिक और सांस्कृतिक चित्रण खानदानी, रईस, नामी और बड़े लोगों के रूप में किया गया है। देशकाल और वातावरण की दृष्टि से फिल्म में नाटक के देशकाल वातावरण का अनुकरण किसी भी रूप में नहीं किया गया है। बल्कि फिल्म में कथानक का देशीकरण करते हुए भारतीय परिदृश्य को दिखाया गया है। इन स्थितियों के कारण इस फिल्म को मौलिक रचना के रूप में स्वीकार किया जाना चाहिए। फिल्म में कश्मीर से कुछ दृश्य दिखाए गए हैं। ये दृश्य बहुत ही सुंदर और मनोरम लगते हैं।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन के स्तर पर: वेशभूषा के हिसाब से फिल्म में भारतीय साज-सज्जा का पूरा ध्यान रखा गया है। इस फिल्म में नायिका शायरा बानो बहुत ही सुंदर दिखती हैं। फिल्म की नायिका के रूप में यह कश्मीर से होती हैं, इसलिए इन्हें कश्मीरी लिबास में अधिकतर दिखाया गया है। शेखर को सफल बिजनेसमैन के रूप में दिखाया गया है। शेखर सूट-बूट पहनता है और लंदन से पढ़ाई ख़त्म करके आने के बाद वह अपने हाथ में एक रूल जैसी छड़ी रखता है। बाकी दूसरे पात्रों की वेषभूषा भी भारतीय समाज के हिसाब से ही रखी गई है। इस फिल्म में कहीं भी ग्रामीण भारतीय समाज का दृश्य नहीं आया है। फिल्म का संबंध उच्च वर्ग और व्यापारिक वर्ग से है, इसलिए इस विशेष वर्ग के अनुकूल वेश-भूषा और रहन-सहन की बनावट देखने को मिलती है। खान-पान के दृश्य बहुत कम हैं।

शैली के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक के अधिकतर संवाद पद्यात्मक शैली में लिखे हुए हैं। फिल्म में संवादों की योजना पूर्णतः ही गद्य रूप में है। शैली के स्तर पर फिल्म में नाटक का कहीं भी उचित रूपांतरण नहीं किया गया है।

अभिनय के स्तर पर: इस दृष्टि से फिल्म में शेखर का अभिनय अतिरेक रूप में दिखता है। फिल में जब तक यह क्रोधी और घमंडी बना रहता है इसके मुंह की बनावट गुस्से में जान बूझकर बनाई हुई सी जान पड़ती है।शेखर को जब प्रेम होता है तब प्रेम की अनुभूति के पश्चात उसका चरित्र एकदम खिलकर सामने

आता है। फिल्म में शम्मी कपूर कहीं-कहीं बहुत ही सुंदर दिखें हैं। अभिनय भी बहुत रोमांचक। शायरा बानो कश्मीर के दृश्य में बहुत सुंदर दिखती हैं। इनका अभिनय सबसे उचित और अनुकूल दिखता है। फिल्म के बाकी सहयोगी पात्र माला और जीवन का अभिनय भी उनकी भूमिका के हिसाब से उचित दिखता है।

3.7.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

शेक्सपियर के नाटक द *टेमिंग ऑफ श्रू* पर हिंदी सिनेमा में अब तक सबसे अधिक फिल्में बनाई गई हैं। हालांकि इन फिल्मों में नाटक से समतुल्यता के गुण बहुत ही निम्न मिलते हैं। इस फिल्म में रूपांतरण को यदि समतुल्य रखा गया होता तो इसे नाटक के नए प्रयोग के रूप में स्वीकार किया जा सकता था। क्योंकि यह फिल्म एक मात्र ऐसी फिल्म है जिसमें श्रू का चरित्र स्त्री से पुरुष के रूप में बदला हुआ दिखता है। शेक्सपियर के समय से लेकर आधुनिक समय तक समाज की स्त्री के प्रति एक संकुचित धारणा ही रही है। इसलिए जब हम स्त्री की जगह पुरुषों की कमी को भी रेखांकित करना शुरू करते हैं तो समाज में और प्रकृति में एक समानता का वातावरण बनना शुरू होता है। यह समानता समाज, संस्कृति, राजनीति और प्रकृति सभी के लिए बेहतर ही होता है लेकिन इस फिल्म में इस प्रयोग के महत्त्व को सही से न तो समझा गया है और न ही नाटक से इसे समतुल्य बनाने की कोशिश की गई है। समतुल्यता की दृष्टि से इस फिल्म का नाटक से कोई मेल नहीं दिखता है।

3.8 द *टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित फिल्म *मनचली* (Film *Manachali* based on *The Taming of the Shrew)*

द *टेमिंग ऑफ श्रू* नाटक पर हिंदी सिनेमा में *मनचली* फिल्म सन् 1973 में बनी। इस फिल्म को हिंदी सिनेमा में प्रेम कहानी आधारित रोमेंटीक फिल्म की श्रेणी में रखा गया है और यह फिल्म काफी चर्चित हुई थी।

3.8.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introdustion of Film's Casts)

निर्देशन: राजा नवाथे
लेखन: जी आर कामत (पटकथा),

संगीत: लक्ष्मी कांत प्यारे लाल
नायक: संजीव कुमार
नायिका: लीना चंदावरकर
नाज़िमा
कृष्ण कामत,
निरुपा रॉय

3.8.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

सुबह-सुबह नाश्ते के समय लीना के चाचा-चाची उसे एक लड़के की फोटो दिखाते हैं और उससे शादी तय करने की बात करते हैं। लीना लड़के की तस्वीर देखते ही फाड़ देती है और शादी से इन्कार कर देती है। उसके चाचा-चाची उसी लड़के से शादी करवाने की बात कहते हैं। लीना गुस्से में वहां से उठकर अपने कमरे में चली आती है और उन्हें आत्महत्या कर लेने की धमकी देती है। वह खुद को अपने कमरे में बंद कर लेती है। किसी से कोई बात नहीं करती। तभी लीना की सहेली पुष्पा आती है। पुष्पा से लीना की बहुत गहरी दोस्ती होती है। पुष्पा लीना को शादी कर लेने के लिए समझाती है। पुष्पा से लीना बताती है कि उसे शादी से कोई ऐतराज नहीं लेकिन वह अपने मन और अपनी पसंद से शादी करना चाहती है। वह किसी ऐसे लड़के से शादी नहीं करेगी जिससे वह अपरिचित हो। लीना और पुष्पा ने शादी के लिए समाचपत्र में इश्तेहार निकलवाया था। इश्तेहार को पढ़कर कई लड़कों ने लीना से शादी के लिए पत्र लिखा था। सारे पत्रों में से उन्हें कोई भी लड़का पसंद नहीं आता। आखिरी पत्र को पढ़ने के बाद लीना को एक लड़के में रुचि आती है। इस लड़के का नाम सुशील है और यह देहरादून में एक बड़े फॉर्म हाउस का मालिक है। लीना और सुशील एक दूसरे से शादी करने के लिए राजी हो जाते हैं। सुशील शादी के लिए लीना को देहरादून बुलाता है। वो भी अकेले। लीना अपने चाचा-चाची को सुशील के बारे में बताती है। देहरादून पहुंचने के बाद लीना को समझ में आता है कि सुशील ने उसके साथ धोखा किया है। तभी उसकी मुलाक़ात फिल्म के नायक सुशील से होती है। सुशील स्टेशन पर लीना की सहायता करता है। उसे होटल में ले जाकर छोड़ता भी है। बातों ही बातों में सुशील को पता चल जाता है कि लीना के साथ क्या हुआ है। वह लीना को समझाता है और उसे अगले दिन ही वापस शिमला लौट जाने को कहता है। वापस लौटने की बात पर लीना चिंतित हो जाती है। वह बिना शादी किए वापस नहीं जा सकती। लीना की दुविधा और समस्या को जानकर सुशील उसे कोंट्रेक्ट पर शादी कर लेने की राय देता है। लीना सुशील को

ही शादी करने के लिए मनाती है। लीना और सुशील अपने कोंट्रैक्ट के हिसाब से पति पत्नी बने रहते हैं लेकिन बाद में सुशील को लीना से प्रेम हो जाता है। लीना भी सुशील से प्रेम करने लगती है।

3.8.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक के शीर्षक द *टेमिंग ऑफ द श्रू* से ही विदित होता है कि इसमें श्रू को नियंत्रित करने या काबू करने की बात है। जबकि हिंदी फिल्म *मनचली* के शीर्षक से यह पता चलता है कि इसमें किसी ऐसी स्त्री की बात है जो अपने मन के हिसाब से रहती है। उसका मन बहुत ही बिंदास किस्म का होता है। वह हर काम अपने ही मन के हिसाब से करती है। इसलिए नाटक के शीर्षक के एक शब्द में यदि फिल्म के शीर्षक के दृष्टिकोण से साम्यता देखा जाए तो उचित ही है। पूरे नाटक को पढ़ने के बाद और फिल्म को देखने के बाद यह शीर्षक और भी उचित जान पड़ता है। हालांकि नाटक की कहानी और फिल्म की कहानी के बीच समानता बहुत ही कम है। फिर भी नाटक और फिल्म के मूल में एक ऐसी स्त्री की कहानी है जो अपने मन की होती है और जिसका स्वभाव मनमौजी होता है।

कथानक के स्तर पर: नाटक व फिल्म के कथानक के स्तर पर यदि समतुल्यता का परीक्षण किया जाए तो दोनों ही एक दूसरे से बहुत अलग हैं। नाटक व फिल्म के बीच समानता बस नाटक की नायिका के चरित्र के केंद्र तक ही है। नाटक द *टेमिंग ऑफ श्रू* की नायिका कैथरीना बहुत ही जिद्दी और उग्र लड़की होती है। अपनी शादी के खिलाफ होती है। कैथरीना शादी नहीं करना चाहती और इसी वजह से वह अपने पिता से बार-बार लड़ाई करती है। कैथरीना की छोटी बहन से शादी के लिए बहुत से रिश्ते आते हैं। वह शादी के लिए बहुत उत्सुक भी होती है। नाटक में कैथरीना को पुरुष विरोधी दिखाया गया है। लीना साज-सज्जा से पूर्ण दिखती है। कैथरीना के चरित्र के सामने लीना का चरित्र बहुत ही कमजोर दिखता है।

भाषा के स्तर पर: नाटक में यदि भाषा संरचना देखी जाए तो वह उपयुक्त ही है। शेक्सपियर ने अपनी शैली के हिसाब से भाषा योजना की है। शब्दों का चुनाव भी अपनी शैली में किया है। यह बात जरूर है कि उच्चारण पात्रों का उनके देश और परिवेश के हिसाब से किया गया है। हिंदी फिल्म *मनचली* में भाषा का चुनाव अंग्रेजी हिंदी मिश्रित है। हालांकि इसे अंग्रेजी भाषा की फिल्म नहीं कह सकते लेकिन इस

फिल्म के पात्रों के अधिकतर संवाद अंग्रेजी में हू-ब-हू बोले गए हैं। फिल्म में अंग्रेजी शैली के संगीत और गाने भी उपयोग में लाए गए हैं।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: सामाजिक-सांस्कृतिक स्तर पर नाटक में संबंधित संस्कृति और समाज को उकेरा गया है। पुरुष वर्चस्व को अप्रत्यक्ष रूप में दिखाने की कोशिश की गई है। स्त्री कितनी भी मजबूत और उग्र क्यों न हो अंततः उसे पुरुष से हारना ही पड़ता है। यही इस नाटक का मूल संदेश है। भारतीय परिदृश्य में यदि फिल्म देखा जाए तो यहां पर अपने मन के हिसाब से चलने वाली स्त्रियों या लड़कियों को मनचली कहा जाने लगता है। यहां भी फिल्म के माध्यम से ऐसी मनचली लड़कियों की हार ही दिखाई गई है और इस मनचलेपन को गलत और समाज विरुद्ध दिखाया गया है। देश-काल और वातावरण की दृष्टि से यदि देखा जाए तो नाटक में तत्कालीन समय के हिसाब से देश और समाज की स्थितियों को दिखाया गया है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: नाटक और फिल्म के बीच यदि पात्र और चरित्र-चित्रण की तुलना की जाए तो नाटक के मुख्य पात्र के रूप में नाटक की नायिका कैथरीना और नायक मुख्य हैं। बाकी पात्र सहयोगी पात्र की भूमिका में होते हैं। फिल्म में भी नायिका लीना और नायक सुशील ही मुख्य हैं। बाकी पात्र सहयोगी की भूमिका में हैं। नाटक के चरित्र के हिसाब से देखा जाए तो फिल्म के पात्रों का चरित्र समतुल्य नहीं दिखता है। फिल्म के पात्र नाटक के पात्रों की तुलना में कमजोर नजर आते हैं। फिल्म की नायिका लीना नाटक की नायिका की तुलना में ज्यादा कमजोर दिखती है और मजबूर भी। नाटक का नायक पेत्रुकिओ का चरित्र भी फिल्म के नायक सुशील से अलग होता है। नाटक के सहयोगी पात्र के रूप में कैथरीना के पिता का चरित्र फिल्म की नायिका के चाचा के सामने कमजोर दिखता है। इसके बरख्श लीना के चाचा, लीना से बहुत स्नेह करते हैं। वह लीना की शादी ऐसे लड़के से कभी नहीं करते जो बस पैसों के लिए उससे शादी करता।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन के स्तर पर: नाटक और फिल्म के बीच यदि वेश-भूषा के स्तर पर तुलना किया जाए तो नाटक में तत्कालीन समाज में प्रचलित पोशाक ही का ही उपयोग है। जैसे कि स्त्रियों के लिए पिंजड़े वाले भारी-भारी पोशाक और पूरे नाटक में स्त्री पात्रों को ऐसे ही पोशाक पहने हुए

दिखाया गया है। इन पोशाकों में वर्ग के हिसाब से कढ़ाई, उसका भारीपन और विस्तार आदि होता है। जो निम्न वर्ग के लोग होते हैं उनके कपड़े हल्के और कम कढ़ाई आदि के होते हैं या फिर वे साधारण होते हैं। पुरुषों को शर्ट-पैंट और बड़े-बड़े बूट में दिखाया गया है। यह बनावट भी तत्कालीन समय के हिसाब से ही है। हिंदी फिल्म में भारतीय समाज की पोशाक योजना के हिसाब से देखा जाए तो इसमें एक विशेष वर्ग नजर आता है। नायिका शादी के बाद साड़ी पहनते हुए दिखाई गई है लेकिन वह साड़ी भी एक खासे वर्ग के खाँचे में पहनी हुई दिखती है। रहन-सहन और खान-पान आदि के स्तर पर तत्कालीन भारतीय समाज को नहीं दिखाया गया है। इस बिंदु पर भी एक विशेष वर्ग को ही दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर: शैली के स्तर पर फिल्म में नाटक की शैली का रूपांतरण नहीं किया गया है। फिल्म की शैली गद्य रूप में लिखी गई है। फिल्म के संवाद भी गद्य शैली में हैं। फिल्म में पद्यात्मक शैली का कहीं भी उपयोग नहीं किया गया है।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से नाटक का कथानक बदलने पर अभिनय में भी बदलाव होना स्वाभाविक है। इसलिए अभिनय भी भारतीय और पाश्चात्य शैली की तराजू में झूलते हुए दिखता है। नायक और नायिका अपने चरित्र के हिसाब से उचित दिखते हैं। बाकी सहयोगी पात्र भी अपनी-अपनी भूमिका में उचित ही जान पड़ते हैं।

3.8.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटक द *टेमिंग ऑफ द श्रू* के कथानक पर आधारित हिंदी सिनेमा में *मनचली* फिल्म सन् 1973 में बनी। इस फिल्म का निर्देशन और प्रस्तुति दोनों ही राजा नवाथे ने किया था। इस फिल्म को सत्येन्द्र शरत के उपन्यास *स्वयंवर* पर आधारित माना जाता है। इस फिल्म में कुछ हिस्सों के लिए शेक्सपियर के नाटक द *टेमिंग ऑफ द श्रू* का अनुकरण भी किया गया है। समतुल्यता की दृष्टि से देखा जाए तो इस फिल्म को नाटक का रूपांतरण नहीं स्वीकार किया जा सकता।

3.9 द *टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित फिल्म *पोंगा पंडित* (Film *Ponga Pandit* based on *The Taming of the Shrew)*

पोंगा पंडित फिल्म हिंदी सिनेमा जगत में सन् 1975 में बनी थी। इस फिल्म में दो अलग-अलग विचारधाराओं से पैदा होने वाली समस्याओं को दिखाया गया है। यह फिल्म हिन्दी सिनेमा में बहुत चर्चित हुई थी।

3.9.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introdustion of Film's Casts)

निर्देशन: प्रयाग राज
प्रस्तुति: सुरेन्द्र कपूर
संगीत: लक्ष्मीकांत प्यारेलाल
सम्पादन: कमलाकर
नायक: रणधीर कपूर (भगवती प्रसाद नीलकांत पाण्डेय) प्रेम
नायिका: नीता मेहता (पार्वती) पम्युला
डैनी जोंगपा

3.9.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

हरिद्वार में दो परिवार रहते थे। पंडित भगवती प्रसाद और शंभू नाथ। ये दोनों बड़े घनिष्ठ मित्र होते हैं। अपनी दोस्ती को रिश्तेदारी में बदलने की इच्छा से अपने बेटे-बेटी की मंगनी बचपन में ही कर देते हैं। भगवती प्रसाद के बेटा का नीलकांत पाण्डेय और शंभू नाथ की बेटी का नाम पार्वती होता है। मंगनी के बाद शंभू नाथ अपने पूरे परिवार के साथ मुंबई आ जाते हैं। यहां इनका व्यापार सफल हो जाता है। ये मुंबई में ही बस जाते हैं। पार्वती का पालन-पोषण मुंबई में होता है। पंडित भगवती प्रसाद अपने परिवार के साथ हरिद्वार में ही रह जाते हैं। ये अपने बेटे नीलकांत की शिक्षा-दीक्षा हरिद्वार के गुरुकुल में करवाते हैं। नीलकांत को गुरुकुल में समाज, संस्कृति और सभ्यता के रूप में भारतीय परंपरा को पढ़ाया जाता है और धर्मानुसार रहने की शिक्षा दी जाती है। पार्वती की पढ़ाई अंग्रेजी माध्यम से होती है। इसमें अंग्रेजी भाषा और पाश्चात्य समाज की आधुनिकता के सारे गुण भरे जाते हैं। पार्वती का रहन-सहन, खान-पान, वेश-भूषा और भाषा व्यवहार आदि सब कुछ अंग्रेजी शैली की होती है। पार्वती और नीलकांत जब जवान हो जाते हैं तो भगवती प्रसाद नीलकांत और पार्वती की बचपन की मंगनी को विवाह संबंध में पूर्ण करवाकर

पार्वती को बहू बनाकर अपने घर लाना चाहते हैं। पंडित भगवती प्रसाद अपने मित्र शंभू नाथ को हरिद्वार बुलाते हैं। भगवती प्रसाद शंभू नाथ से पार्वती और नीलकांत के विवाह की बात करते हैं। शंभू नाथ इस शादी के लिए मना कर देते है और अपनी बेटी पार्वती और पत्नी के साथ मुंबई लौट आते हैं। पार्वती भी अपने पिता से यही चाहती थी। वह न तो हरिद्वार आना चाहती और न ही बचपन की सगाई को सही मानती है। शंभू नाथ के इस व्यवहार से भगवती प्रसाद का बड़ा अपमान होता है। नीलकांत अपने पिता के अपमान का बदला लेने के लिए और अपनी पत्नी को सही रास्ते पर लाने की सौगंध खाता है। वह मुंबई चला जाता है। नीलकांत अपना नाम बदलकर प्रेम बन जाता है। अपनी वेश-भूषा भी देशी से बदलकर यह आधुनिक बन जाता है। प्रेम मेहनत करके किसी तरह बड़ा नायक बन जाता है। पार्वती प्रेम को नीलकांत के रूप में नहीं पसंद करती थी, लेकिन उसके रूप-रंग की दीवानी हो जाती है। पार्वती को प्रेम से प्यार हो जाता है। प्रेम पार्वती के साथ प्रेम करने का झूठा नाटक करता है। पार्वती के साथ शारीरिक संबंध भी बनाता है। पार्वती, प्रेम से जब शादी की बात करती है तो वह उसे मना कर देता। पार्वती के पिता अपनी बेटी की इज्जत के लिए प्रेम के सामने हाथ-पैर जोड़ते हैं और पार्वती से शादी कर लेने की प्रार्थना करते हैं। प्रेम नहीं मानता है। प्रेम द्वारा धोखा दिये जाने के बाद पार्वती और इसके पिता को अपनी गलती का एहसास होता है। पार्वती और उसके पिता द्वारा हरिद्वार माफ़ी मांगने और अपनी गलती स्वीकार कर लेने के बाद नीलकांत उन्हें सारी बात बताता है। नीलकांत पार्वती को अपनी पत्नी रूप में स्वीकार कर लेता है।

3.9.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* और हिंदी फिल्म *पोंगा पंडित* के शीर्षक की तुलना करने पर दोनों के अर्थ में कोई समानता नहीं दिखती है। नाटक के शीर्षक का अर्थ फिल्म के शीर्षक से पूर्णतः अलग है।

कथानक के स्तर पर: नाटक के कथानक के आधार पर फिल्म में समानता के बिंदु बहुत कम हैं। देशीकरण की प्रविधि के हिसाब से कथानक का यह बदलाव भारतीयकरण के रूप में स्वीकार कर लिया

जाए तो इस फिल्म के कुछ हिस्से को नाटक से जुड़ा हुआ माना जा सकता है। फिल्म के कथानक में भारतीय संस्कृति और पाश्चात्य संस्कृति के बीच के अंतर्विरोध को दिखाया गया है। फिल्म के अंत में नायिका अपने पति के हिसाब से सारी बातें स्वीकार कर लेती है और भारतीय संस्कृति के हिसाब से एक आदर्श बहू और पत्नी बनकर रहने लगती है। कथानक के स्तर से देखा जाए तो नायक और नायिका के बीच लड़ाई परंपरावादिता और आधुनिकता के अंधानुकरण के बीच है। पूरे फिल्म में भारतीय संस्कृति और पाश्चात्य संस्कृति का अंतर्विरोध दिखाया गया है।

भाषा के स्तर पर: भाषा के स्तर पर फिल्म में अंग्रेजी, संस्कृत व हिंदी भाषा का प्रयोग किया गया है। हरिद्वार की सामाजिक स्थिति के हिसाब से संस्कृत और भारतीय परंपरा की हिमायत की गई है। नायिका की भाषाई संरचना अंग्रेजी मिश्रित होती है। इस प्रकार इस फिल्म में अंग्रेजी, हिंदी और संस्कृत तीनों का ही प्रयोग किया गया है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: इस पूरे फिल्म का कथानक भारतीय और पाश्चात्य संस्कृति के सामाजिक अंतर्विरोध पर टिका हुआ है। यह सत्य है कि जिस समय में यह फिल्म बनी है, तत्कालीन दौर में बनने वाली फिल्मों में पाश्चात्य सभ्यता और संस्कृति का अंधाधुंध अनुकरण किया गया है। इस दौर की फिल्मों में पाश्चात्य देशों की तरह वस्त्र सज्जा, खान-पान, बातचीत, मिलना-जुलना आदि सभी स्तरों पर अनुकरण करने की प्रवृत्ति दिखती है। यह प्रवृत्ति एक पारंपरिक और सांस्कृतिक ह्रास का परिचायक है। फिल्म में देशकाल-वातावरण के स्तर पर हरिद्वार का भारतीय परंपरा से जुड़ा हुआ परिवेश और पाश्चात्य सभ्यता व संस्कृति का अनुकरण करता हुआ मुंबई दिखाया गया है। फिल्म में आधुनिकता के प्रति लालायित स्थिति को पुरजोर रूप में खारिज किया गया है। फिल्म में हरिद्वार का गंगा का घाट और मुंबई के बार डांस दोनों ही रूपों को दिखाया गया है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: पात्र और चरित्र की तुलना नाटक के हिसाब से करने पर यह योजना बहुत भिन्न दिखती है। कथानक का देशीकरण होने के बाद पात्रों का देशीकरण हो जाना उचित जान पड़ता है। फिल्म के नायक का चरित्र भारतीय परंपरावादी रूप में और नायिका का चरित्र पाश्चात्य संस्कृति के अनुकरण में डूबा हुआ दिखाया गया है। कथानक के हिसाब से पात्रों की योजना और उनका

चरित्र भी उचित है। नायक का पूरा परिवार भारतीय परंपरा, समाज, संस्कृति की हिमायत करता हुआ और नायिका का परिवार केवल उसकी मां को छोड़कर नायिका और उसके पिता दोनों ही पाश्चात्य आधुनिकीकरण के समर्थक रूप में दिखाए गए हैं। नायिका की मां अपने पति और बेटी के चरित्र से जुदा होती है। वह भारतीय समाज, संस्कृति, परंपरा आदि की ही हिमायत करती है। फिल्म के इस योजना का नाटक से कोई संबंध नहीं दिखता है।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: वेश-भूषा और रहन-सहन के हिसाब से कथानक का देशीकरण करके पात्रों की वेशभूषा को उनके व्यवहार के हिसाब से दिखाया गया है। नायक धोती-कुर्ता, जनेऊ, शिखा आदि से युक्त दिखाया गया है। नायिका को पैंट-शर्ट, वन पीस, बिकनी आदि में दिखाई गई है। इस फिल्म की वेशभूषा की बनावट भारतीय परंपरावादी संस्कृति के हिसाब से और तत्कालीन मुंबई को आधुनिकता के अनुकरण में डूबा हुआ दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर: फिल्म की शैली गद्यात्मक रूप में लिखी गई है। फिल्म के कुछ संवाद संस्कृत के श्लोक के रूप में भी बोले गए हैं लेकिन इनके आधार पर फिल्म की शैली को पद्यात्मक नहीं कहा जा सकता। इस प्रकार फिल्म की शैली नाटक की शैली से अलग है।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म में पात्रों का अभिनय कथानक के हिसाब से उपयुक्त दिखता है। हालांकि इस फिल्म के कथानक का नाटक के कथानक से कोई समानता नहीं है।

3.9.4 फिल्म समीक्षा: (Film Review)

नाटक का कथानक फिल्म से बहुत अलग है लेकिन फिल्म में जो बदलाव किए गए हैं उसे एक प्रयोग के रूप में देशीकरण की प्रविधि के हिसाब से उचित माना जा सकता है। इस फिल्म को पूर्णतः नाटक का रूपांतरण नहीं स्वीकार किया जा सकता। नाटक का मूल बिंदु 'श्रू' को पालतू बनाना है। फिल्म में भी येन-केन प्रकारेण यही सिद्ध किया गया है। फिल्म की नायिका भी अंततः अपनी गलती स्वीकार कर लेती है। आधुनिकता का मोह त्यागकर भारतीय परंपरा को स्वीकार कर लेती है। मुंबई का परिवेश छोड़कर हरिद्वार आ जाती है। इसलिए इस फिल्म को शेक्सपियर के नाटक का एक देशी प्रयोग स्वीकार किया जा सकता है।

3.10 *द टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित फिल्म *नौकर बीबी का* (Film *Naukar Bibi Kaa* based on *The Taming of the Shrew)*

हिंदी फिल्म *नौकर बीबी का* सन् 1983 में बनी थी। इस फिल्म को द *टेमिंफ ऑफ श्रू नाटक* पर आधारित माना जाता है।

3.10.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: राजकुमार कोहली
संगीत: बप्पी लहरी
धर्मेंद्र (दीपक कुमार दीपू)
अनीता राज (ज्योति नाथ रानी)
रीना रॉय (संध्या)

3.10.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

इंस्पेक्टर अमरनाथ स्मगलर पिंटों को पकड़ने की कोशिश करता है। पिंटों के भागने की तमाम कोशिशों के बावजूद भी अमरनाथ उसे पकड़ कर हवालात में बंद कर देता है। पिंटों की मुखबिरी करने वाले बूढ़े आदमी को स्मगलर के गुंडे मार देते हैं। इस बूढ़े आदमी की एक बेटी होती है। मरते समय उसकी चिंता देखकर अमरनाथ उससे शादी कर लेता है। इस पुलिसवाले के पिता जागीरदार विश्वंभरनाथ होते हैं। वह अपने इकलौते बेटे की मनमानी शादी को स्वीकार नहीं करते हैं। उसे अपने घर से बाहर निकाल देते हैं। अमरनाथ अपनी पत्नी शीला को लेकर दूसरी जगह रहने के लिए चला जाता है। इनकी एक बेटी होती है। इसका नाम ज्योति होता है। पति-पत्नी अपने दोस्त के बेटे के साथ ज्योति की बचपन में ही सगाई कर देते हैं। इस खुशी में अमरनाथ अपनी पत्नी और बेटी के साथ अपने पिता को मनाने आता है। पिंटों जेल से निकल गया होता है और बदला लेने के लिए उन पर हमला बोल देता है। हमले में पिंटों इंस्पेक्टर अमरनाथ और इनकी पत्नी को मार देता है। अमरनाथ का नौकर अब्दुल ज्योति को बचाकर ले जाता है और उसे उसके दादा के हवाले करता है। अब्दुल द्वारा बच्ची को लेकर भागने के बाद पिंटों के आदमी अब्दुल को ढूंढते हुए उसके घर आते हैं और उसकी बीबी और बच्चे का खून करके चले जाते हैं। अब्दुल अपने घर जब वापस आता है तो उसकी अधमरी बीबी सारी बातें बताती है और मर जाती है।

अब्दुल अपनी बीवी और बच्चे का बदला लेने के लिए पिंटों के घर में घुस जाता है। वह उस बच्ची को उठाकर भाग जाता है। पिंटों के आदमी अब्दुल का पीछा करते हैं लेकिन वह बच्ची को एक औरत को थमा कर वहां से दूसरी जगह छिप जाता है। पिंटों के आदमी अब्दुल को नहीं पकड़ पाते हैं। अब्दुल जब वापस उस औरत को ढूंढता है परंतु वह वहां से जा चुकी थी। अब्दुल उस बच्ची को ढूंढने की कोशिश करता है लेकिन वह नहीं मिलती। इस लड़की का नाम संध्या होता है। जमींदार विश्वंभरनाथ की पोती बड़ी होती है। वह कॉलेज के दोस्तों के साथ बाईक रेसिंग लगाती है। नायक दीपक को फिल्म में काम करने का शौक होता है। यह हर समय दूसरे फिल्मी नायकों के अभिनय का अनुकरण करता रहता है। दीपक से ही बचपन में ज्योति की मंगनी की गई थी। अब दोनों जवान हो गए थे। इसलिए दीपक की मां जमींदार साहब से अपने बेटे की शादी का रिश्ता लेकर जाती हैं। जमींदार साहब इस रिश्ते से खुश होते हैं। वह शादी के लिए मान जाते हैं। दोनों की बातों के बीच ही ज्योति वहां आती है। ज्योति से उसके दादा बचपन की मंगनी की बात बताते हैं। ज्योति शादी की बात सुनकर गुस्साती है। दीपक की मां को गरीब और भिखारी कहकर वहां से चली जाती है। जमींदार साहब ज्योति को समझाने की कोशिश करते हैं लेकिन ज्योति नहीं मानती है। ज्योति इस शादी से बचने के लिए अपने दादा से झूठ बोलती है कि उसने पहले ही शादी कर ली है। ज्योति की इस बात पर जमींदार साहब बहुत नाराज होते हैं लेकिन बाद में मान जाते हैं। वह ज्योति को अपने पति से मिलवाने को कहते हैं। वह एक नकली पति का इंतजाम करने के बारे में सोचती है। ज्योति शादी का झूठ छुपाने के लिए परेशान रहती है। नकली पति ढूंढते-ढूंढते वह दीपक के पास पहुंच जाती है। दीपक अपनी पत्नी के नकली पति का अभिनय करने के लिए तैयार हो जाता है। वह मन ही मन योजना बनाता है कि ज्योति के करीब रहकर उसे ठीक करेगा। इसके बाद पूरी फिल्म ज्योति और दीपक के बीच चलती है। अंत में ज्योति और दीपक मिल जाते हैं।

3.10.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: हिंदी फिल्म *नौकर बीवी का* और शेक्सपियर के नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* के शीर्षक के बीच किसी भी प्रकार की समानता नहीं है। नाटक में 'श्रू' को काबू में करने की बात है जबकि फिल्म में बीबी का नौकर होने की बात। ये दोनों ही तथ्य एक दूसरे से विपरीत हैं।

कथानक के स्तर पर: नाटक और फिल्म के कथानक की आपस में तुलना करने पर समानता के बिंदु बहुत ही कम हैं। यदि देखा जाए तो इस फिल्म को शेक्सपियर के नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* के कथानक पर आधारित मानने का कोई तूल ही नहीं है। फिल्म के कथानक में बिना वजह का विस्तार दिखाया गया है। कहानी को बढ़ाने के लिए अतिशयोक्ति रूप में कथानक को बढ़ाया गया है जिससे फिल्म उबाऊ लगने लगती है। नाटक के कथानक के आधार पर यदि समानता के तथ्यों की खोज की जाए तो एकमात्र बिंदु नाटक की नायिका कैथरीना का व्यवहार और अंततः पेत्रुकिओ के प्रेम में पड़कर हार स्वीकार कर लेना है। फिल्म में नायिका को बहुत मनमौजी व्यवहार का दिखाया गया है।

भाषा के स्तर पर: भाषा के स्तर पर नाटक की भाषा अपने समाज के समकालीन है। इस भाषा की शब्दव्यवस्था में किसी प्रकार की अधीनता नहीं दिखती। न ही किसी अन्य भाषाई समाज या भाषा का आकर्षण ही। शेक्सपियर ने अपने नाटक में अपने शब्दों और वाक्यों का प्रयोग किया है। भारतीय हिंदी सिनेमा में बनी फिल्म *'नौकर बीबी' का* का भाषाई संगठन अनावश्यक रूप में अंग्रेजी भाषा के आगे झुका हुआ दिखता है। फिल्म में अंग्रेजी के शब्दों और वाक्यों का प्रयोग धड़ल्ले से किया गया है। बल्कि फिल्म में नायिका का नौकर हिंदी भी अंग्रेजी में बदलकर बोलता है। इस तरह की भाषाई संरचना भारतीय समाज और फिल्म जगत की अंग्रेजी भाषा व समाज के प्रति गुलामी और पराधीनता की स्थिति को साफ-साफ जाहिर करती है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: फिल्म में सामाजिक-सांस्कृतिक स्तर पर भारतीय समाज के एक अमीर वर्ग को दिखाया गया है। देश-काल और वातावरण की दृष्टि से फिल्म में भारतीय नगरीय व्यवस्था को दिखाया गया है। भारतीय समाज में बाल-विवाह के विरोध में आंदोलन स्वतन्त्रता पूर्व से ही चल रहे थे और इस फिल्म में बाल विवाह को दिखाया गया है। ज्योति द्वारा मंगनी के रूप में हुए इस बाल विवाह को अस्वीकार करने पर उसे ही गलत दिखाया गया है। अंततः बाल-विवाह को सही सिद्ध कर दिया गया है। इस फिल्म का क्या उद्देश्य है यह कहीं भी नहीं समझ में आता।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर नाटक के पात्रों की तुलना में फिल्म में अनावश्यक पात्रों की योजना की गई है। बिना प्रसंग के ही कथानक विस्तार करते हुए पात्रों को

जोड़ा गया है। नाटक और फिल्म के पात्रों के बीच कोई समानता नहीं है। चरित्र चित्रण के हिसाब से भी इसमें कोई भी समान स्थिति नहीं दिखती है।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: वेशभूषा के हिसाब से इस दौर का फिल्म जगत आधुनिकीकरण के अनुकरण से गुजरता हुआ दिखता है। इस समय की फिल्मों से छोटे कपड़ों और अंग प्रदर्शन का प्रचलन शुरू हो रहा था। इस फिल्म में नायिका को टाइट फिटिंग कपड़ों में दिखाया गया है। फिल्म की नायिका कॉलेज के लड़कों के साथ बाइक रेसिंग करती है और जीतती भी है। बाद में यही नायिका, नायक के प्रेम में पड़ती है तो उसे मनाने के लिए वो सब काम करती है जो उसे पहले नहीं पसंद था। इस फिल्म की वेश-भूषा की योजना का तत्कालीन भारत के बहुसंख्यक समाज से कोई संबंध नहीं है।

शैली के स्तर पर: नाटक की शैली काव्यात्मक रूप में है लेकिन फिल्म में इस तरह की किसी काव्यात्मक स्थिति को नहीं दिखाया गया है।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म में अभिनय के स्तर पर दोनों नायिकाओं का अभिनय सही लगता है और थोड़ा प्रासंगिक भी। फिल्म के नायक का अभिनय नितांत ही उबाऊ है। इस तरह के अभिनय को हास्यजनक भी नहीं कहा जा सकता। यह रसहीन और बोझिल सा लगता है।

3.10.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

हिंदी फिल्म *नौकर बीबी का* हिंदी सिनेमा में आजादी के पच्चीस साल बाद बनी थी। इस फिल्म का आधार ग्रंथ शेक्सपियर का नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* को स्वीकार किया जाता है। नाटक के हिसाब से इस फिल्म को देखने पर लगता है कि इसमें नाटक को विकृति की पराकाष्ठा पर पहुंचाया गया है। इस फिल्म में नाटक का किसी प्रकार से अनुकरण नहीं किया गया है। यह फिल्म देखने के बाद लगता है कि इसका संबंध शेक्सपियर के नाटक से क्यों जोड़ा गया ? इसमें ऐसा कोई भी तत्त्व नहीं जिसकी सराहना की जा सके। नायिका के चरित्र को भी इस फिल्म में सही से फिल्मांकित नहीं किया गया है। इस फिल्म का संबंध नाटक से किसी भी रूप में नहीं जोड़ा जा सकता।

3.11 द *टेमिंग ऑफ द श्रू* नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म बेताब (Film *Betab* based on *The Taming of the Shrew)*

सन् 1983 में *बेताब* फिल्म बनी थी। यह फिल्म हिंदी सिनेमा में एक सफल प्रेम कहानी के रूप में जानी जाती है। यह फिल्म इस दौर की सबसे चर्चित और सफल फिल्म रही है।

3.11.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: राहुल रावली
प्रस्तुति: बिक्रम सिंह दहल
लेखन, पटकथा और संवाद: ज़ावेद अख़्तर
नायक: सन्नी देओल (सन्नी)
नायिका: अमृता सिंह (रोमा)
सहायक भूमिका: शम्मी कपूर (सरदार दिनेश सिंह गिर्जी)
निरुपा रॉय (सुमित्रा देवी), प्रेम चोपड़ा (बलवंत)
संगीत: राहुल देव बर्मन

3.11.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत टीकमगढ़ से होती है। सन्नी का एक फॉर्म हाउस होता है। सन्नी के पिताजी एक सफल व्यापारी थे। उनके जीते जी ही उनकी संपत्ति नीलाम हो जाती है और वे गरीब हो जाते हैं। सन्नी के पिता के अमीर व्यापारी दोस्त थे लेकिन जब उनके बुरे दिन आए तो धीरे-धीरे सब दूर होते गए। सन्नी, पिता की मृत्यु के बाद अपनी मां के साथ टीकमगढ़ फॉर्म हाउस में रहता है। मुर्गियाँ, अंडे, सब्जी, दूध आदि का व्यापार करके अपना खर्चा चलाता है। सन्नी को घोड़े पालने का शौक होता है। वह घोड़ों को प्रशिक्षित भी करता है। रोमा उर्फ डिंगी अमीर और सफल व्यापारी दिनेश सिंह गिर्जी की इकलौती बेटी है। डिंगी के पिता भी सन्नी के पिता के दोस्त थे। सन्नी और डिंगी का बचपन साथ-साथ खेलते हुए बीता था। सन्नी के पिता के बुरे दिन आते ही डिंगी के पिता अपने रिश्ते ख़त्म कर लेते हैं। डिंगी अपने बचपन की बातें भूल गई होती है। जवानी में डिंगी बहुत ही जिद्दी और लाड़-प्यार से बिगड़ी हुई बेटी के रूप में बड़ी होती है। सन्नी समाचार पत्र में डिंगी की फोटो देखता है। इस फोटो से उसे डिंगी यानि रोमा के बारे में पता चलता है। सन्नी रोमा की यह तस्वीर अपने कमरे में चिपका लेता है। रोमा के पिता टीकमगढ़ की हवेली खरीदते हैं। रोमा अपनी सहेलियों के साथ टीकमगढ़ घूमने आती है। टीकमगढ़ स्टेशन पर उतरने के

बाद रोमा को लेने ड्राइवर नहीं पहुँचा होता है। स्टेशन पर सन्नी, रोमा को देखता है और पहचान लेता है। सन्नी, रोमा और उसकी सहेलियों को टीकमगढ़ तक छोड़ देने के लिए कहता है। रोमा अपने गुमान में सन्नी की गाड़ी में नहीं बैठती है। उस गाड़ी को खटारा कहकर पैदल ही चल देती है। टीकमगढ़ स्टेशन से 20 मील दूर होता है अंततः रोमा, सन्नी की गाड़ी में बैठ जाती है। रोमा का स्कार्फ सन्नी की गाड़ी में छूट जाता है। रोमा और सन्नी की मुलाक़ात किसी न किसी बहाने होती रहती है। धीरे-धीरे सन्नी और रोमा में प्रेम हो जाता है। सन्नी की मां रोमा के पिता के पास शादी का रिश्ता लेकर जाती है। रोमा के पिता अपनी हैसियत और दर्जे की बात करके सन्नी की मां को अपने घर से वापस भेज देते हैं। रोमा अपने पिता के इस व्यवहार से सन्नी के लिए बगावत कर लेती है। इसके बाद पूरी फिल्म में सन्नी और रोमा अपने प्रेम के लिए लड़ते हैं। अंत में रोमा के पिता सन्नी से उसकी शादी के लिए मान जाते हैं।

3.11.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक और इस फिल्म के शीर्षक के बीच तुलना करने पर दोनों में कोई समानता नहीं मिलती है।

कथानक के स्तर पर: नाटक का कथानक फिल्म के कथानक से नितांत अलग है। फिल्म के केंद्र में प्रेम को रखकर दिखाया गया है। जबकि नाटक में नायिका कैथरीना का चरित्र केंद्र में होता है। फिल्म की नायिका का चरित्र नाटक की नायिका कैथरीना से बहुत कम समानता लिए हुए है। इस फिल्म का कथानक नाटक से पूर्णतः अलग है। इसे नाटक द *टेमिंग ऑफ द श्रू* का रूपांतरण नहीं माना जा सकता।

भाषा के स्तर पर: भाषा के स्तर पर फिल्म में अंग्रेजी और हिंदी दोनों ही भाषाओं के शब्दों और वाक्यों का प्रयोग किया गया है। फिल्म के संवादों और भाषा का नाटक से कोई संबंध नहीं है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: सामाजिक-सांस्कृतिक स्तर पर इस फिल्म में नायिका को अमीर वर्ग का दिखाया गया है। नायक भी पहले अमीर होता है लेकिन विपरीत परिस्थितियों से वर्तमान समय में इनकी आर्थिक स्थिति मध्यम वर्ग के समान होती है। देश-काल और वातावरण की दृष्टि से फिल्म में टीकमगढ़ की खूबसूरती को अच्छे से दिखाया गया है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर फिल्म का कथानक नाटक के कथानक से भिन्न है लेकिन नाटक की नायिका का चरित्र फिल्म की नायिका से थोड़ा मिलता हुआ है। फिल्म के नायक का चरित्र नाटक के नायक पेत्रुकिओ से थोड़ा सा साम्यता बनाए हुए है। हालांकि समतुल्य रूप में फिल्म में नाटक के किसी भी पात्र का चरित्र समान नहीं देखने को मिलता है।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: फिल्म में वेश-भूषा और रहन-सहन के स्तर पर एक सरल योजना बनाई हुई दिखती है। इसमें आधुनिकता का अंधाधुन अनुकरण नहीं दिखता है और न ही भारतीय परंपरा का बोझ ढोने की मजबूरी। फिल्म में नायिका, नायक और बाकी अन्य पात्रों की वेश-भूषा की व्यवस्था बहुत उचित जान पड़ती है।

शैली के स्तर पर: फिल्म की शैली गद्यात्मक है। हालांकि कुछ संवाद बहुत ही सुंदर लिखे गए हैं।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म को यदि अभिनय की दृष्टि से देखा जाए तो कथानक के हिसाब से अभिनय भी उचित ही दिखता है। अभिनय में अतिनाटकीयता की अनुभूति नहीं होती है। फिल्म में प्रासंगिकता और धारा प्रवाह निरंतरता बनी रहती है।

3.11.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

यह फिल्म प्रेम कथानक आधारित है। इसमें प्रेम के कई रूपों को दिखाया गया है। नायक-नायिका के बचपन का प्रेम जवानी में संघर्ष के बाद मिल जाता है। नाटक के कथानक के अनुसार इस फिल्म में कुछ भी नहीं दिखाया गया है। इसलिए इस फिल्म को नाटक का रूपांतरण नहीं माना जा सकता। इस फिल्म की रचना मौलिक रूप में ही दिखती है।

3.12 *द टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित फिल्म *मर्द* (Film *Mard* based on *The Taming of the Shrew)*

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* पर आधारित *मर्द* फिल्म सन् 1985 में बनी।

3.12.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन और प्रस्तुति: मनमोहन देसाई

लेखन: इंद्र राज आनंद, पुष्पा राज आनंद,
संगीत: अन्नु मलिक
संपादन: राजू कपाड़िया, मंगल मिस्त्री
नायक: अमिताभ बच्चन (राजू/मर्द)
नायिका: अमृता सिंह (रूबी)
दारा सिंह (राजा आजाद सिंह) राजू के पिता

3.12.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत अंग्रेजों द्वारा भारतीय खजाने को लूटने से होती है। यह खजाना जहाज से इंग्लैंड भेजा जा रहा था। खजाने को बचाने के लिए राजा आजाद सिंह अंग्रेजों पर धावा बोल देते हैं। इस खजाने को बचा लेते हैं लेकिन इस जुर्म के बदले उन्हें पकड़ने पर इनाम घोषित कर दिया जाता है। राजा आजाद सिंह अपने घरेलू डॉक्टर की जालसाजी और धोखेबाजी से अंग्रेज़ों द्वारा पकड़े जाते हैं। आज़ाद सिंह का नवजात बेटा होता है। अंग्रेज़ों द्वारा हमला किए जाने के बाद वो अपने बेटे के सीने पर अपनी कटार से मर्द लिखते हैं। राजा आज़ाद सिंह का बेटा बड़ा होकर राजू (मर्द) तांगेवाला बनता है। डाक्टर हैरी को मुखबिरी के बदले शहर का मेयर बना दिया जाता है। रूबी, मेयर हैरी की बेटी होती है। राजू और रूबी को प्रेम होता है। वह राजू को शादी के लिए मनाती है। बाद में राजू भी मान जाता है। इसके बाद पूरी फिल्म में राजू और रूबी का प्रेम के लिए लड़ाई चलती है। इस लड़ाई के साथ-साथ अंग्रेजी सरकार के दमनात्मक रवैये को भी दिखाया गया है। राजू और रूबी के इस प्रेम संबंध को निशाना बनाकर रूबी के पिता, साइमन आदि मिलकर षडयंत्र रचते हैं। अंत में राजा आजाद सिंह, रानी दुर्गा और राजू तीनों मिल जाते हैं। बाकी दोषी और घुसपैठी डॉ हैरी, जनरल डायर, साइमन, डैनी आदि सभी मारे जाते हैं। अंत में रूबी व राजू की शादी हो जाती है।

3.12.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक व फिल्म के शीर्षक के स्तर पर तुलना किया जाए तो दोनों में प्रत्यक्ष रूप में समानता नहीं है लेकिन भावार्थ रूप में *मर्द* शब्द सटीक लगता है। नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* में 'श्रू' को काबू में करने की बात है। फिल्म में जिस मर्द की बात हो रही वह उसी अर्थ को द्योतित करता है। इस

प्रकार फिल्म का शीर्षक नाटक के शीर्षक से प्रत्यक्ष रूप में समानता नहीं बनाए हुए है लेकिन भावार्थ रूप में इसे स्वीकार किया जा सकता है।

कथानक के स्तर पर: नाटक और फिल्म की तुलना कथानक स्तर पर करते हैं तो फिल्म के कथानक का नाटक के कथानक से कोई समतुल्यता नहीं मिलता। फिल्म का कथानक, नाटक के कथानक से पूर्णतः अलग है। नाटक के केंद्र में नायिका कैथरीना का चरित्र है और उसे समाज के अनुरूप बनाने की चेष्टा पूरे नाटक में बनी हुई है। जबकि फिल्म में नायिका के चरित्र का छोटा सा हिस्सा नाटक की नायिका से साम्यता बनाए हुए है। हालांकि इस फिल्म में कथानक का केंद्र देश भक्ति है। पूरे फिल्म में अंग्रेजी सरकार के दमानात्मक चरित्र को दिखाया गया है। इस फिल्म के कथानक की नाटक के कथानक से कोई समानता नहीं है।

भाषा के स्तर पर: नाटक व फिल्म के बीच यदि भाषा के स्तर पर तुलना की जाए तो फिल्म का कथानक भिन्न होने से भाषा व्यवहार भी फिल्म में भिन्न है। नाटक की भाषा से फिल्म की भाषा का कोई मेल नहीं है। फिल्म में भाषा का व्यवहार तथा शब्दों और वाक्यों का चयन भी मौलिक है। फिल्म की भाषा अंग्रेजी-हिंदी मिश्रित है। अंग्रेजी सरकार की हिमायत करने वाले चापलूसों की भाषा में अंग्रेजी के शब्द अधिक प्रयोग किए गए हैं। जबकि भारतीय किसान और मजदूर वर्ग की भाषा हिंदी है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: सामाजिक-सांस्कृतिक स्तर पर फिल्म में अंग्रेजी सरकार और मजदूरों व किसानों के विरोध को दिखाने की कोशिश की गई है। देश-काल और वातावरण का संबंध अंग्रेजी सरकार के समकालीन भारत की है। इस दौरान विकास के नाम पर अंग्रेजी सरकार किसानों और मजदूरों से उनकी जमीनें हड़पती है, उन पर गोले और बम फेंके जाते हैं, अंग्रेजों के चापलूस बड़े-बड़े पदों पर हैं। वे अपने महल व कोठियों के लिए किसानों की ज़मीनों को हड़पते हैं। इस तरह के बिंदुओं का चित्रण इस फिल्म में किया गया है। इस फिल्म में अंग्रेजी सरकार के समय के भारत को और उसकी गरीबी को दिखाने की सफल कोशिश रही है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: नाटक और फिल्म के बीच यदि पात्रों के स्तर पर तुलना की जाए तो यह व्यवस्था भी नाटक से पूर्णतः भिन्न ही है। फिल्म के पात्र फिल्म के कथानक की तरह ही मौलिक

हैं और अपने-अपने चरित्र के हिसाब से उपयुक्त भी। फिल्म की नायिका का चरित्र नाटक की नायिका के चरित्र से थोड़ा मिलता हुआ है। रूबी भी जिद्दी और अमीर बाप की बिगड़ैल बेटी होती है। उसमें अपने पिता की अमीरी का बहुत गुरूर होता है। फिल्म के नायक से मिलने के बाद और उसके बात व्यवहार से प्रभावित होकर रूबी का चरित्र बदलता है। वह भी गरीब भारतीय जनता के लिए लड़ने लगती है। अपने पिता से विद्रोह करती है। इसके अतिरिक्त नाटक के बाकी पात्रों के चरित्र के हिसाब से फिल्म के पात्रों की योजना पूर्णतः अलग है।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन के स्तर पर: नाटक और फिल्म के बीच वेश-भूषा और रहन-सहन के बीच तुलना किया जाए तो दोनों में बहुत अंतर है। नाटक से फिल्म का कथानक भिन्न है इसी वजह से वेश-भूषा और रहन-सहन की योजना भी अलग है। फिल्म की मौलिकता के हिसाब से रहन - सहन और वेश भूषा की योजना को देखा जाए तो यह उचित दिखती है। फिल्म के पात्र अपने चरित्र के हिसाब से वेश-भूषा अपनाए हुए दिखते हैं। नायिका की वेश-भूषा, हैरी, जनरल, साइमन, लेडी हेलेना, डैनी आदि जैसे अंग्रेजी सरकार के आधुनिक फैशन के हिसाब से है। बाकी पात्रों जैसे नायक, राजा आजाद सिंह, रानी दुर्गा, आदि पात्रों का संबंध भारतीय समाज, किसान, मजदूर आदि की वेश-भूषा तत्कालीन भारतीय मजदूरों जैसी है। मजदूरों को अधिकतर अधनंगे ही दिखाया गया है। मजदूर धोती लपेटे हुए और सिर पर गमछा रखे हुए दिखाए गए हैं। स्त्री पात्र सफ़ेद साड़ी पहने हुए हैं और बाकी सहयोगी पात्र भी इसी तरह की वेश-भूषा में दिखते हैं। इनका रहन-सहन भी ग्रामीण जैसा ही है। खान-पान भी भारतीय किसान की आर्थिक स्थिति के हिसाब से ही दिखाया गया है। इसमें गरीबी और अंग्रेजी शोषण का चित्रण मुख्य है।

शैली के स्तर पर: फिल्म में गद्यात्मक शैली का प्रयोग किया गया है। यह नाटक से भिन्न है।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से फिल्म के पात्र अपने-अपने कथानक के अनुसार ही अभिनय करते हुए दिखते हैं। राजा आजाद सिंह, राजू, रूबी, रानी दुर्गा आदि का अभिनय अपने चरित्र के हिसाब से उचित जान पड़ता है। बाकी पात्र जैसे डॉ. हैरी, साइमन, डायर आदि का अभिनय भी प्रासंगिक है।

3.12.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

नाटक के कथानक के हिसाब से इस फिल्म का रूपांतरण उचित नहीं किया गया है। इस फिल्म की रचना पूर्णतः मौलिक दिखती है। इसलिए इसे नाटक का रूपांतरण नहीं माना जा सकता। इस फिल्म में नाटक की नायिका के चरित्र का बहुत छोटा सा हिस्सा दिखाया गया है लेकिन इस बिंदु के आधार पर इस फिल्म को नाटक का रूपांतरण नहीं कहा जा सकता।

3.12.5 निष्कर्ष (Conclusion)

शेक्सपियर के नाटक *द टेमिंग ऑफ द श्रू* में कैथरीना का चरित्र नाटक का केंद्र बिंदु है। इस नाटक के माध्यम से शेक्सपियर एक ऐसी स्त्री पात्र को दिखाने की कोशिश करते हैं जो तत्कालीन समाज की दृष्टि से विपरीत चरित्र की होती है। वह अपने पिता से लड़ती है, शादी करने से खफा है। दुनिया के सारे पुरुषों पर दगाबाजी का इल्जाम लगाती है। वह अकेले रहने की बात करती है। ये सभी बिंदु तत्कालीन समाज के हिसाब से असंभव और अप्रासंगिक माने जाते हैं। इसके बावजूद भी शेक्सपियर अपनी नायिका को पुरुष से लड़ते हुए, शारीरिक तौर पर मार-पीट करते हुए दिखाते हैं। हालांकि नाटक के अंत में कैथरीना हार जाती है और अपने स्वभाव को बदल लेती है। मेरी व्यक्तिगत दृष्टि से इस नाटक के दो पहलू दिखते हैं। पहले पहलू के अनुसार कैथरीना का हार जाना समाज की बनावट और इसके मानकों, मूल्यों की जीत है और एक व्यंग्य भी। अर्थात पितृसत्तात्मक समाज में स्त्री अपने तरीके से नहीं रह सकती। यदि वह इस तरह का व्यवहार करती है तो उसे कर्कशा, मनचली, कुल्टा, चरित्रहीन, आवारा आदि कई तरह की संज्ञा दे दी जाती है। इसलिए यह नाटक समाज के ऐसे मूल्यों पर एक प्रहार है। समाज की पितृसत्तात्मक मूल्यों पर व्यंग्य है।

दूसरा पहलू प्रेम से जुड़ा हुआ कहा जा सकता है। कैथरीना पेत्रुकिओ से हार जाने के बाद उसके द्वारा शादी का आदेश देने पर भागने की कोशिश नहीं करती बल्कि वह मुस्कुराती है। खुशी-खुशी मान जाती है। इससे यह पता चलता है कि कैथरीना आज तक शादी इसलिए नहीं करती क्योंकि उसे किसी से प्रेम नहीं हुआ होता, या फिर किसी ने उससे प्रेम करने की इच्छा नहीं दिखाई। कैथरीना का चरित्र तत्कालीन सामाजिक मूल्यों के अनुसार बहुत विपरीत होता है और यही कारण है कि इससे शादी के लिए कोई भी नहीं मानता। पेत्रुकिओ पैसों के ही लालच में उसके साथ प्रेम दिखाता है। इस प्रेम के कारण

ही कैथरीना हार मान लेती है और पेत्रुकिओ के हिसाब से रहने लगती है। कैथरीना के शादी कर लेने के बाद भी पेत्रुकिओ उसे शारीरिक कष्ट देता है। वह यह सब कैथरीना को बाकी स्त्रियों की तरह बनाने के लिए करता है। इससे यही पता चलता है कि स्त्री को प्रेम का लालच देकर, सुरक्षा का लालच देकर, नैतिक मूल्यों, इज्जत, सम्मान आदि की बातें बता कर अंततः गुलाम बनाए रखने की राजनीति ही केंद्र में रहती है। इस नाटक में स्त्री की इसी विवशता को दिखाने की कोशिश की गई है।

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के इस नाटक पर लगभग 500 साल बाद फिल्में बनाई जानी शुरू हुईं। यदि एक स्त्री के दृष्टिकोण से यहां की सामाजिक स्थितियों को देखा जाए तो स्थितियाँ आज भी विपरीत ही हैं। यहां का समाज आज भी शेक्सपियर के समाज को तोड़ नहीं पाया है। हालांकि यूरोप में या पाश्चात्य देशों में स्थितियाँ बहुत बदल गई हैं लेकिन भारतीय समाज आज भी अपने पितृसत्तात्मक ढाँचे को नहीं तोड़ सका है। भारतीय समाज के मध्यम वर्ग और निम्न वर्ग के परिवार में और समाज में स्त्री पुरुष के सामने खड़ी भी नहीं हो सकती। अपने लिए लड़ने और घर से भागने की बात तो सोच भी नहीं सकती है। यही कारण है कि इस नाटक पर बनी फिल्मों में ऐसी लड़कियों को अमीर घराने का दिखाया गया है। इन्हें इकलौती संतान के रूप में दिखाया गया है। यानि तत्कालीन भारत का सामान्य परिवार या समाज ऐसी लड़कियों को न तो स्वीकार कर सकता है और न ही अपनी लड़कियों को इतनी छूट दे सकता है। भारत के अधिकतर प्रदेशों और गाँवों में यही स्थिति आज भी बनी हुई है। इसके अतिरिक्त भारत के कुछ उच्च वर्ग के लोग भी इसी पितृसत्तात्मक सोच में जी रहे हैं। भारतीय हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के इस नाटक के थीम के अनुकरण पर फिल्में बनीं हैं। इन फिल्मों में मूल नाटक के कथानक का रूपांतरण किसी भी फिल्म में पूर्णतः नहीं किया गया है। यही कारण है कि इन फिल्मों को इस नाटक का अंतरप्रतीकात्मक रूपांतरण नहीं माना जा सकता। इन फिल्मों में नाटक के मूल तत्त्व को ही सही से नहीं दिखाया गया है।

अध्याय- चार

शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: द कॉमेडी ऑफ एरर्स और रोमियो एंड जूलियट नाटकों पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में

4. शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: द कॉमेडी ऑफ एरर्स और रोमियो एंड जूलियट नाटकों पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में

(Inter-semiotic Translation of Shakespeare's Plays: Special reference of the films based on the plays The Comedy of Errors and Romio and Juliet)

4.1 परिचय (Introduction)

नाटक द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* हास्य नाटक की श्रेणी में आता है। इस नाटक का हिंदी सिनेमा में फिल्म रूप में कई रूपांतरण किया गया है। इस नाटक के कथानक से ही हिंदी सिनेमा में जुड़वा पात्रों की योजना की शुरुआत होती है। हालांकि हिंदी सिनेमा में जुड़वा पात्रों की योजना पर अनगिनत फिल्में बनाई गई हैं लेकिन इन सभी को इस नाटक के रूपांतरण के रूप में नहीं माना जा सकता। इस नाटक पर हिंदी सिनेमा में दो फिल्में बनीं हैं जिन्हें इस नाटक के रूपांतरण के रूप में संदर्भित किया जाता है। इसके अतिरिक्त हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटक *रोमियो एंड जूलियट* फिल्म रूपांतरण के रूप में सबसे ज्यादा प्रसिद्ध रहा है। इस नाटक पर बहुत सी फिल्में बनाई गई हैं। इस नाटक पर कई तरह के प्रयोग भी किए गए। भारतीय परिदृश्य में, यहां के समाज और मान्यता आदि के हिसाब से प्रेम के मुद्दे पर जाति का सवाल सबसे महत्त्वपूर्ण है। आज भी भारतीय समाज अंतर-जातीय प्रेम वियावह और अंतर-धर्मीय प्रेम विवाह को स्वीकार नहीं करता है। इस तरह के प्रेमी जोड़ों को अपनी जान भी देनी पड़ती है। यदि शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* का संदर्भ देखा जाए तो इस फिल्म के कथानक पर जो भी फिल्में बनाई गई हैं वे न तो इस नाटक का समतुल्य रूपांतरण हैं और न ही इस नाटक का देशीकरण ही। इन फिल्मों का न तो सामाजिक-सरोकारों से ही कोई संबंध है और न ही नाटक के मूल कथानक से। इस अध्याय के अंतर्गत नाटक द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* और *रोमियो एंड जूलियट* का कथानक बताते हुए इन नाटकों पर आधारित हिंदी फिल्मों का तुलनात्मक अध्ययन किया जाएगा। इस अध्याय के माध्यम से यह समझा जा सकता है कि हिंदी सिनेमा में इन दोनों ही नाटकों का रूपांतरण किस रूप में किया गया है? नाटक और फिल्म के बीच कितनी समानता है और कितनी असमानता? कौन सी फिल्में नाटक का समतुल्य रूपांतरण हैं? आदि।

4.2 द *कॉमेडी ऑफ एरर्स (The Comedy Of Errors)*

शेक्सपियर ने यह नाटक सन् 1592-93 के मध्य लिखा था। इस नाटक में जुड़वा भाइयों और इनके जुड़वा नौकरों की कहानी लिखी गई है। यह नाटक शेक्सपियर के हास्य नाटकों की श्रेणी में गिना जाता है।

4.2.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

सोलोनियस: ड्यूक ऑफ एफ़िसस
एजोन: सिराक्युज का व्यापारी और एमिलिया का पति (एमिलिया का परिचय दें)
एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज: एमिलिया और एजोन का पहला बेटा
एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस: एमिलिया और एजोन का दूसरा बेटा
एड्रिना: एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस की पत्नी
लूसियाना: एड्रिना की बहन
ड्रोमीओ ऑफ सिराक्युज: एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज का नौकर
ड्रोमीओ ऑफ एफ़िसस: एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस का नौकर
लूसी: एड्रिना की खाना बनाने वाली नौकरानी
बाल्थजार: एक व्यापारी
एंजेलो: एक सुनार
सहयोगी पात्र: पहला व्यापारी (एजोन)

4.2.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

एजोन नाम का एक व्यापारी था। यह सेरक्यूज राज्य का निवासी था। एजोन अपने बेटे को खोजने निकला था। यह अपने विरोधी राज्य एफ़िसस पहुंच जाता है। यहां के सैनिक इसे पकड़ लेते हैं। सैनिक इसकी गलती की सजा दिलाने के लिए ड्यूक के पास ले जाते हैं। सजा के तौर पर एजोन को फांसी दी जानी थी लेकिन वह 1000 मार्क्स (एफ़िसस करेंसी) जुर्माने के रूप में देकर अपनी जान बचा सकता था। एजोन फांसी से पहले अपनी आखिरी इच्छा के रूप में ड्यूक से अपनी कहानी सुनने की प्रार्थना करता है। ड्यूक, एजोन की आखिरी इच्छा होने से कहानी सुनने के लिए तैयार हो जाता है। एजोन अपनी कहानी सुनाता है। वह सिराक्यूज़ का सफल व्यापारी था। अक्सर व्यापारिक मामलों में शहर से बाहर जाता रहता था। एक बार एपीडमम शहर में व्यापार के लिए गया था। यहां एजोन को लंबे समय तक रुकना पड़ता है। धीरे-धीरे यह

समायावधि छह महीनों से भी अधिक हो जाती है। इसके बाद भी उसे वापस शहर जाने की कोई संभावना नहीं दिखती। इसलिए वह अपनी पत्नी को बुला लेता है। कुछ समय बाद उनको जुड़वा बच्चे पैदा होते हैं। जिस अस्पताल में एजोन की पत्नी बच्चे पैदा करती है। उसी अस्पताल में एक और दंपत्ति के बच्चे पैदा होते हैं। इनको भी जुड़वा लड़के पैदा होते हैं। ये लोग बहुत गरीब थे और बच्चों का पालन-पोषण करने के लिए इनके पास पैसे नहीं थे। इसलिए ये अपने बच्चों को बेचना चाहते थे। एजोन को बच्चों पर दया आ जाती है। वह जुड़वा लड़कों को अपने बेटों के नौकर के रूप में रखने के लिए खरीद लेता है। इस तरह एजोन को चार बच्चों का पालन-पोषण करना पड़ता है। एजोन और उसकी पत्नी इन बच्चों के साथ खुश थे। एक दिन एजोन की पत्नी वापस शहर चलने की जिद्द करती है। उसे एपिडमम में अच्छा नहीं लगता था। इसलिए एजोन अपने शहर जाने के लिए निकल जात है। समुद्र के रास्ते यात्रा शुरू करते हैं लेकिन दुर्घटना हो जाती है और जहाज टूट जाती है। इस दुर्घटना में एजोन की पत्नी, बड़ा बेटा और बड़ा नौकर एजोन से बिछड़ जाते हैं। एजोन के पास छोटा बेटा और छोटा नौकर रह जाते हैं। एजोन अपनी आंखों के सामने अपनी पत्नी और बेटे को अलग होते देखता है। उसकी पत्नी को कुछ मछुवारे बचा लेते हैं। यह एजोन अपनी आंखों से देखता है। इस बात से उसे तसल्ली मिलती है कि उनकी जान बच गई। एजोन को एक दूसरी जहाज वाले बचा लेते हैं। एजोन छोटे बेटे और नौकर के साथ शहर सिराक्यूज़ आ जाता है। उसका बेटा बड़ा होता है और नौकर भी।

जब एजोन का बेटा सोलह साल का हो जाता है तो वह अपने भाई और मां को खोजने की बात करता है। एजोन उसे समझाता है कि वे अब नहीं मिलेंगे लेकिन एजोन का बेटा नहीं मानता। वह अपने नौकर के साथ भाई और मां की खोज में निकल जाता है। छोटे बेटे के जाने के बाद एजोन ने दो साल तक उसके वापस आने का इंतजार किया लेकिन वह वापस नहीं आया। इसलिए एजोन चिंतित होकर अपने बेटे की खोज में निकल गया। एजोन को अपने बेटे को ढूंढते हुए पांच साल बीत जाते हैं लेकिन बेटा और उसका नौकर नहीं मिलते हैं। एजोन के बड़े बेटे, नौकर और उसकी पत्नी की भी कोई जानकारी नहीं मिलती है। इसी खोज में वह सिराक्युज तक आ जाता है और आज इस स्थिति में आ गया है। एजोन की यह कहानी सुनकर ड्यूक दुखी होता है। वह एजोन को राज्य के नियमों के विरुद्ध मुक्त नहीं कर सकता था। इसलिए वह एजोन

को दिन भर का समय देता है कि दिन भर में वह कहीं, किसी से भी और कैसे भी करके अगर 1000 मार्क जुर्माना के तौर पर चुका देता है तो ड्यूक उसकी जान बख्स देगा। एजोन को ड्यूक के सिपाही दिन भर के लिए छोड़ देते हैं। एजोन इधर-उधर घूमता है लेकिन उसे कोई भी 1000 मार्क्स देने वाला नहीं मिलता क्योंकि एजोन को इस शहर में कोई नहीं जानता था। इसलिए एजोन उदास बैठकर शाम होने का इंतजार कर रहा था। एजोन के बड़े बेटे को एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस और इसके नौकर ड्रोमिओ को ड्रोमिओ ऑफ एफ़िसस के रूप में संबोधित किया जाता था। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस अपनी मां के साथ समुद्र में पिता से अलग हो जाता है। इसे मछुवारे बचाते हैं लेकिन वे उसे और नौकर को ड्यूक ऑफ मेनाफ़ेन को बेच देते हैं। इस तरह से एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस अपनी मां से भी अलग हो जाता है। मेनाफ़ेन एक योद्धा था। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस भी बड़ा होने के बाद इसके साथ युद्ध में जाने लगता है। वह बहुत बहदुरी से लड़ता है। युद्ध में एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस कई बार मेनाफ़ेन की जान बचाता है। मेनाफ़ेन, एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस से बहुत खुश होता है। वह एड्रीना नाम की एक अमीर और सुंदर लड़की से इसकी शादी करवा देता है। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस और इसका ड्रोमिओ साथ-साथ एड्रीना के यहां रहते हैं। एड्रीना की नौकरानी से ड्रोमिओ ऑफ एफ़िसस शादी कर लेता है।

एंटीफोलस ऑफ सेराक्युज अपने ड्रोमिओ के साथ भाई व मां को खोजते हुए एफ़िसस शहर में आ गया था। इस शहर में एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज का एक दोस्त था जो इनको खर्चे के लिए पैसे देता है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज अपने ड्रोमिओ को किसी काम से शहर भेजता है। इसके शहर जाते ही वहां पर ड्रोमिओ ऑफ एफ़िसस आता है। वह एंटीफोलस ऑफ सेराक्युज को अपना मालिक समझता है। ड्रोमिओ पास आकर एंटीफोलस ऑफ सेराक्युज से घर चलने के लिए कहता है। ड्रोमिओ कहता है कि घर पर एड्रीना खाने पर उसका इंतजार कर रही है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज , ड्रोमिओ ऑफ एफ़िसस को अपना ड्रोमिओ समझता है। उसकी ये बातें सुनकर हैरान हो जाता है। वह ड्रोमिओ से पूछता है कि उसे अचानक से यह क्या हो गया ? वह किसकी पत्नी की बात कर रहा है? जबकि वह जानता है कि उसने अभी शादी नहीं की है ? ड्रोमिओ ऑफ एफ़िसस उसके मुंह से इस जवाब और सवाल को सुनकर हैरान हो जाता है। वह कुछ

नहीं समझ पाता। वह बार-बार घर चलने की बात कहता है। बाद में एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज उसे मारने के लिए दौड़ाता है। ड्रोमिओ भागकर एड्रीना के पास आता है। वह एड्रीना से सारी बातें बताता है। एड्रीना अपने पति की ये बातें सुनकर हैरान रह जाती है। वह एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस पर गुस्सा होती है और खुद उससे मिलने के लिए वहां आती है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज अपने ड्रोमिओ के साथ एक सराय में रुका था। जब वह सराय में पहुंचता है तो वहां पर उसे अपना ड्रोमिओ मिलता है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज उसकी हरकतों के लिए जब उसे डांटता है तो इसका ड्रोमिओ हैरान होता है। वह एंटीफोलस सिराक्युज से कहता है कि उसने ऐसा कुछ भी नहीं किया। फिर एंटीफोलस सिराक्युज उसे मारने के लिए दौड़ाता है। तभी यहां पर एड्रीना आ पहुंचती है। एड्रीना इन दोनों को अपना एंटीफोलस और ड्रोमिओ समझती है। वह एंटीफोलस से उसके बदतमीजी के लिए लड़ती है। एड्रीना इन दोनों को अपने साथ ज़बरदस्ती पकड़कर घर ले आती है और खाने बैठ जाती है। एड्रीना की इस हरकत से एंटीफोलस और ड्रोमिओ ऑफ सिराक्युज दोनों हैरान हो जाते हैं। खाना शुरू करने के पहले एड्रीना अपने नौकरों को आदेश देती है कि यदि कोई अंदर आने की कोशिश करता है तो कुछ भी हो जाए पर वो गेट नहीं खोलेंगे और न ही उनके खाने के बीच में कोई आना चाहिए। एड्रीना के नौकर उसके आदेश के अनुसार गेट अंदर से बंद कर लेते हैं। इसी बीच एड्रीना का वास्तविक पति यानि एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस आता है। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस नौकरों से गेट खोलने के लिए कहता है। इसके नौकर अंदर से ही मना कर देते हैं। वे कहते हैं कि मालकिन एड्रीना अपने पति के साथ खाना खा रही हैं। उनका आदेश है कि इस समय कोई भी उन्हें परेशान न करे। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस यह बात सुनकर हैरान होता है और वहां से गुस्से में चला जाता है। एंटीफोलस ऑफ सेराक्युज अपने ड्रोमिओ के साथ जल्दी-जल्दी खाना ख़त्म करता है और वहां से किसी तरह बच कर निकल जाता है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज और उसका नौकर ड्रोमिओ इस शहर से जल्द से जल्द निकल जाना चाहते हैं। क्योंकि इन्हें कुछ समझ में नहीं आ रहा था। इतने में बीच रास्ते में ही एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज से एक सुनार मिलता है। वह उसे एक सोने की माला देता है। एंटीफोलस सुनार से पूछता है कि यह माला उसे क्यों दे रहा है ? सुनार बताता है कि उसने ही सोने की माला बनाने के लिए कहा था। सुनार माला बनाकर उसे देने जा रहा था तब तक वह रास्ते में मिल गया। इसलिए उसे माला दे रहा है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज के मना करने के बाद भी वह सुनार माला

देकर चला जाता है। सुनार को रास्ते में पुलिस पकड़ लेती है। वह किसी का पैसा लिया था और वापस नहीं किया था। इसीलिए पुलिस उससे पैसों की वसूली करती है। इस समय सुनार के पास पैसे नहीं थे। पुलिस उसे जेल में बंद करने के लिए ले जा रही थी। तभी रास्ते में सुनार को एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस मिलता है। सुनार उससे माला के पैसे मांगने लगता है। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस सुनार की इस हरकत से गुस्से में आ जाता है। वह पूछता है कि उसने माला कब दिया ? सुनार बताता है कि उसने थोड़ी देर पहले ही उसे माला दिया था। सुनार की बात पर एंटीफोलस एफ़िसस झगड़ने लगता है। फिर पुलिस दोनों को ही जेल में बंद करने के लिए ले जाती है। रास्ते में एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस को ड्रोमिओ ऑफ सिराक्युज मिल जाता है। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस ड्रोमिओ ऑफ सिराक्युज को घर जाकर उसकी पत्नी से पैसे लाकर छुड़ाने के लिए कहता है। पहले तो ड्रोमिओ को कुछ समझ में नहीं आता है लेकिन बाद में वह एड्रीना से पैसे लेकर थाने जाता है। रास्ते में उसे एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज यानि उसका वास्तविक मालिक मिल जाता है। वह ड्रोमिओ से जहाज का बंदोबस्त करने के लिए कहा था और ड्रोमिओ को इधर-उधर ही घूमता हुआ देखकर मारने दौड़ाता है। ड्रोमिओ ऑफ सिराक्युज उसे सारी बातें बताता है। उसकी बात सुनकर दोनों बहुत भ्रमित हो जाते हैं। इसलिए ये सोचते हैं कि दोनों को इस शहर से जल्द से जल्द निकल जाना चाहिए। रास्ते में एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज से एक दूसरी औरत मिलती है। वह उससे सोने की माला मांगती है। दरअसल एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस को एड्रीना के नौकर अंदर नहीं जाने देते हैं तो वह इसी औरत के पास आता है। इसके साथ अपना समय बिताता है। यह औरत उसे अपनी अँगूठी देती है। फिर एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस उसे सोने की माला देने का वादा करता है। इस औरत को जब एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज नहीं पहचानता है तो वह गुस्से में एड्रीना के पास जाती है। एड्रीना से एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस की हरकतों के बारे में बता देती है। एड्रीना को एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस पर और गुस्सा आता है। उसे यह संदेह होता है कि कहीं उसका पति पागल तो नहीं होने लगा। एड्रीना अपने पति को ढूंढने के लिए निकलती है। तभी उसे एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज एक कोनवेंट के पास खड़ा दिखता है। एड्रीना उसे अपना पति समझती है और उसकी हरकतों के लिए उसे डाँटती है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज को फिर कुछ नहीं समझ आता है। एड्रीना उसे पकड़कर घर ले आती है। इसे पागल होता समझकर वह उसे एक कमरे में बंद कर देती है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज किसी तरह एड्रीना के

घर से भागता है और फिर से कोनवेंट की एक औरत के पास आकर छिप जाता है। एड्रीना को एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज यानि उसके पति के भाग जाने के बारे में पता चलता है। वह फिर से उसे ढूंढते हुए कोनवेंट पहुंचती है। एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज, एड्रीना को जानने से इंकार कर देता है। वह कोनवेंट की लेडी एब्बेस से उसकी सहायता करने के लिए कहता है। एब्बेस एड्रीना से सारी बातें जानने की कोशिश करती है। उसे एड्रीना की बातों पर बहुत विश्वास नहीं होता। इसलिए वह एड्रीना के साथ एंटीफोलस ऑफ सिराक्युज को नहीं जाने देती है। एड्रीना के साथ जब उसका पति नहीं आता है तो वह दुखी होती है।

चौराहे पर ड्यूक की सभा लगती है। एजोन को सजा दी जानी थी। सजा देने की कार्यवाही को एड्रीना बीच में रोक देती है। वह ड्यूक से अपनी समस्या बताती है। तभी यहां पर एड्रीना का वास्तविक पति एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस सभा में आता है। वह भी अपनी तरफ से सफाई देते हुए एड्रीना पर दूसरे पुरुष को अपना पति बनाकर खाना खिलाने का आरोप लगाता है। एड्रीना और एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस की बातचीत के दौरान एजोन, एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस को देखता है। इसे लगता है कि यह उसका बेटा है। वह एंटिफोलस ऑफ एफ़िसस के पास आता है और उसे अपना बेटा कहता है। एंटीफोलस ऑफ एफ़िसस बचपन में ही एजोन से बिछड़ गया था इसलिए उसे नहीं पहचान पाता है। एजोन के समझाने के बाद भी वह उसे पहचानने से इन्कार कर देता है। एजोन को लगता है कि उसका बेटा बदल गया है। 1000 मार्क्स बचाने के लिए उसे पहचानने से मना कर रहा है। इतने में कोनवेंट की लेडी एब्बेस के साथ दूसरा एंटीफोलस अपने ड्रोमिओ के साथ वहां आता है। सभा में उपस्थित सभी लोग दो-दो एंटीफोलस और दो-दो ड्रोमिओ को देखकर हैरान हो जाते हैं। एजोन को उसका छोटा बेटा देखते ही पहचान लेता है। फिर दोनों भाई अपने पिता से मिल जाते हैं। दोनों ड्रोमिओ भाई भी मिल जाते हैं। एजोन अपने बड़े बेटे से उसकी मां यानि अपनी पत्नी के बारे में पूछता है। एंटीफोलस से उसे पता चलता है कि उसको मछुआरों ने बेच दिया था। वह अपनी मां से अलग हो गया था। यह बात सुनकर कोनवेंट की लेडी एब्बेस बताती है कि वही उनकी मां है। ड्यूक यह सब देखकर एजोन की कहानी की सच्चाई पर खुश होता है। एजोन का बड़ा बेटा , ड्यूक को जुर्माने के 1000

मार्क देता है लेकिन ड्यूक , एजोन की सच्चाई पर उसे माफ कर देता है और धन (मार्क) नहीं लेता है। इस तरह से एजोन और उसका पूरा परिवार खुशी-खुशी वहां से कोनवेंट की तरफ चला जाता है।

4.2.3 *द कॉमेडी ऑफ एरर्स* पर आधारित फिल्म दो दूनी चार (Film *Do Dooni Char* based on *The Ccomedy of Errors)*

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटक *द कॉमेडी ऑफ एरर्स* पर पहली फिल्म सन् 1968 में बनी थी। इस फिल्म को शेक्सपियर के नाटकों पर आधारित फिल्मों में से सबसे बेहतरीन रूपांतरण माना जाता है। हिंदी सिनेमा की यह पहली फिल्म थी जिससे जुड़वा पात्रों की योजना की शुरुआत होती है। इस फिल्म को बंगाली में शेक्सपियर के इसी नाटक पर बनी फिल्म *भ्रांतिविलाश* का अनुकरण माना जाता है। सन् 1963 में *भ्रांतिविलाश* बंगाली भाषा में बनी थी।

4.2.4 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: देबू सेन
प्रस्तुति: बिमल रॉय
लेखन: गुलज़ार
नायक: किशोर कुमार (संदीप)
अभिनेत्री: तनुजा (अंजु)

4.2.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म में दो जुड़वा भाई की कहानी है। इनके एक-एक नौकर थे। ये नौकर भी जुड़वा भाई होते हैं। दोनों भाईयों के नाम और शक्ल भी एक जैसे होते हैं। इनके नौकरों के नाम और इनकी शक्लें भी एक जैसी होती हैं। मालिक का नाम संदीप और नौकर का नाम सेवक होता है। ये दोनों भाई अलग-अलग शहर में रहते थे। ये बचपन में ही एक-दूसरे से बिछड़ गए थे। छोटा भाई अपने नौकर के साथ मां के साथ रहता था। एक दिन यह किसी काम से दूसरे शहर शिकारपुर जाने की तैयारी करता है। साथ में इनका नौकर सेवक भी जाता है। शिकारपुर पहुंचने के बाद जब ये लोग स्टेशन से बाहर निकलते हैं तो रास्ते में टी.सी. इनका हाल-चाल पूछता

है। ये लोग 'ठीक हैं' कहकर बाहर आते हैं। बाहर आने के बाद संदीप, सेवक से पूछता है कि क्या वह टी.सी. को पहचानता है ? सेवक बोलता है कि नहीं। फिर संदीप को लगता है कि वे दोनों इस शहर में पहली बार आए हैं और यहां किसी को भी नहीं पहचानते। फिर उन्हें पहचानने वाले और उनके नाम जानने वाले ये लोग कौन हैं ? संदीप को थोड़ा अटपटा लगता है। वह सेवक से शिकारपुर से जल्दी काम ख़त्म करके वापस चलने के लिए कहता है। तभी एक आदमी संदीप के पास आकर नौकरी के लिए उसकी सिफारिश लगाने के लिए धन्यवाद देता है। इस आदमी की बात से संदीप और सेवक दोनों हैरान हो जाते हैं। बड़ा संदीप शिकारपुर का ही मूल निवासी होता है। इसकी पत्नी सुमन, किसी दूसरे औरत से इसका संबंध होने की बात पर बहस करती है। इनकी साली अंजु ही अपनी बहन को बताती है कि जीजा जी किसी दूसरी महिला से मिलते-जुलते हैं। सुमन, संदीप से कमरधन बनवाने की जिद्द करती हैं। संदीप गुस्से में घर से बाहर चला जाता है और कहता है कि घर तभी लौट कर आएगा जब कमरधन बन कर तैयार हो जाएगा। छोटा संदीप, सेवक के साथ होटल में रुकता है। वह अपने काम के सिलसिले में होटल से बाहर जाता है। सेवक होटल में ही रहता है। बड़ा संदीप, सुमन की जिद्द पर सुनार की दुकान पर एक कर्मचारी को भेजकर आज ही कमरधन तैयार करने को कहलवाता है। सुनार के पास एक साहूकार आता है जिससे लेन-देन की बात होती है। साहूकार, संदीप की कमरधन का पैसे मिलने के करार पर लाला से कुछ पैसे ले लेता है। सुनार यह वादा करता है कि उसके पैसे अगले दिन ही लौटा देगा। छोटा संदीप काम के मामले में व्यापार का हिसाब करता है। काम ख़त्म करके शहर घूमने निकल जाता है। शहर के बाग-बगीचे और जंगल आदि घूमता है। शाम होने पर होटल वापस आने के लिए वह बस पकड़ता है। सुमन कमरधन की जिद पर बाद में पश्चाताप करती है। वह अपनी बहन अंजु से अपनी गलतियों और जिद्द के लिए दुखी होती है। खाने का समय होने को होता है और उसके पति संदीप अभी तक वापस घर नहीं आए होते हैं। इसलिए सुमन अपनी बहन अंजु से उन्हें ढूँढ कर लाने के लिए कहती है। अंजु सेवक को बुलाकर संदीप को दफ्तर से बुला लाने के लिए भेजती है। सेवक दफ्तर की तरफ जा रहा होता है कि उसे रास्ते में छोटा संदीप मिल जाता है। सेवक इसे अपना मालिक समझकर रुक जाता है। सेवक, छोटा संदीप को सिगरेट पीते हुए देखता है। सेवक, छोटे संदीप से घर चलने और पत्नी सुमन के इंतजार करने की बात बताता है। छोटा संदीप अवाक् रह जाता है। उसने सेवक को होटल में रुकने के लिए कहा था। इसके

बावजूद भी वह बाहर घूम रहा था। यह देखकर छोटा संदीप, सेवक पर बहुत गुस्सा करता है। वह सेवक को मारने के लिए दौड़ाता है। सेवक वहां से भाग जाता है। संदीप को लगता है कि सेवक ने होटल में दिए 2000 रुपए कहीं गिरा तो नहीं दिए और सदमें में ऐसी बातें कर रहा है। इसलिए छोटा संदीप भागता हुआ होटल आता है। यहां सेवक पहले से मौजूद होता है। सेवक सो कर उठा होता है। संदीप जब पैसे मांगता है तो वो पैसे निकाल कर देता है। संदीप, उससे मिलने वाली बात पूछता है तो सेवक मना कर देता है। सेवक कहता है कि वह संदीप से किसी बाजार में नहीं मिला है बल्कि वह तो होटल से बाहर भी नहीं निकला है। सेवक की बात पर संदीप को विश्वास नहीं होता और फिर से उसे चुप होने के लिए कहता है। इसके बाद पूरी फिल्म में दोनों मालिक और नौकरों की हेर-फेर से तमाम गड़बड़ियां उत्पन्न होती हैं। फिल्म के अंत में सच्चाई का पता चलता है। सब परिवार एक साथ एक ही जगह रहने लगते हैं। छोटा संदीप अपने बड़े भाई की साली से शादी कर लेता है।

4.2.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक और फिल्म के शीर्षक की तुलना करें तो नाटक का शीर्षक समस्याओं पर केंद्रित है, जबकि फिल्म में दो मालिक और दो नौकर के मिलकर चार होने की स्थिति का संकेत मिलता है। हालांकि नाटक और फिल्म को देखने के बाद फिल्म का शीर्षक नाटक के शीर्षक के समान लगने लगता है। शाब्दिक स्तर पर ध्यान दिया जाए तो यह अर्थ समतुल्य नहीं लगता है।

कथानक के स्तर पर: नाटक के कथानक और फिल्म के कथानक के बीच तुलना करने पर कुछ बिंदुओं पर समानता है तो कुछ बदलाव के बिंदु भी दिखते हैं। जैसे- नाटक में पूरी कहानी एजोन से शुरू होती है। वह एफ़िसस राज्य के ड्यूक से अपनी कहानी बताता है। जबकि फिल्म में इस कथानक का कोई जिक्र नहीं है। नाटक में एजोन यानि जुड़वा बच्चों के पिता का जिक्र है। वह जिंदा भी होता है। नाटक के अंत में पूरे परिवार में वह भी उपस्थित होता है। जबकि फिल्म में पिता को कहीं भी नहीं दिखाया गया है और न ही उनके जिंदा होने का कोई जिक्र ही मिलता है। नाटक में ड्रोमिओ और इसके जुड़वा भाई के पैदा होने के समय और स्थितियों का जिक्र है। इनके माता-पिता द्वारा इन्हें बेचे जाने और एजोन द्वारा खरीदने का जिक्र है। इससे स्पष्ट

होता है कि ड्रोमिओ का संदर्भ कहाँ से जुड़ा हुआ है और ये एजोन को कैसे मिलें , ये बातें नाटक में स्पष्ट पता चलती है। फिल्म में संदीप का सेवक और इसके भाई से मिलने का कोई जिक्र नहीं है। फिल्म में यह भी नहीं पता चलता कि सेवक और उसके भाई संदीप की मां को कैसे मिले। नाटक में सोने के हार का जिक्र है। जबकि फिल्म में कमरधन का जिक्र किया गया है। नाटक और फिल्म के कथानक में समानता है लेकिन कुछ-कुछ बदलाव देशीकरण के हिसाब से किए हुए जान पड़ते हैं।

भाषा के स्तर पर: नाटक की भाषा और फिल्म की भाषा के बीच तुलना की जाए तो नाटक में भाषा का प्रयोग शेक्सपियर ने अपनी शैली के आधार पर किया है। यह फिल्म हिंदी भाषा की है। इसमें हिंदी के शब्दों और वाक्यों का प्रयोग किया गया है। कुछ जगहों पर लोकोक्ति और मुहावरों का प्रयोग भी दिखता है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: फिल्म में सामाजिक-सांस्कृतिक स्तर पर ग्रामीण भारत को दिखाया गया है। गांव का दृश्य बहुत ही सुंदर दिखता है। बाग-बगीचे, कच्ची सड़कें, नहर आदि का दृश्य इस फिल्म में देखने को मिलता है। सांस्कृतिक स्तर पर भारतीयता की ही छाप देखने को मिलती है। मूल नाटक का संबंध हास्य नाटक के रूप में है। इसलिए शेक्सपियर ने नाटक में देश-काल और वातावरण का चुनाव अपने समय के अनुसार ही किया है। शहर के नाम, यातायात के साधन, शहर का ड्यूक, पैसों में 1000 मार्क्स आदि सभी चुनाव एक देशकाल की विशेष चुनाव की स्थिति को दिखाने के लिए हैं। इसी तरह फिल्म *दो दूनी चार* में भी देश-काल और वातावरण की स्थिति को तत्कालीन भारत के हिसाब से दिखाने की कोशिश की गई है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: नाटक के पात्र अपने-अपने व्यक्तित्व के अनुकूल ही चरित्र में ढले हुए दिखते हैं। नाटक के पात्रों से फिल्म के पात्रों में कुछ ज्यादा अंतर नहीं दिखता है। नाटक में भी दो भाई होते हैं और इनके दो नौकर, फिल्म में भी दो भाई और इनके दो नौकरों का चरित्र है। नाटक में बड़ा भाई विवाहित होता है और इसकी पत्नी और बहन होती हैं। इन पात्रों की योजना फिल्म में भी समान रूप से की गई है। नाटक में ड्रोमिओ का एक भाई विवाहित होता है। फिल्म में भी बड़ा सेवक विवाहित है। नाटक में माता-पिता दोनों को ही दिखाया गया है जबकि फिल्म में बस मां का चरित्र ही दिखाया गया है। नाटक में एंटीफोलस की

महिला मित्र है। फिल्म में इस पात्र की योजना को नायक की मुंहबोली बहन के रूप में दिखाया गया है। जबकि फिल्म में यह औरत नायक की विवाहेतर प्रेमिका होती है।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: फिल्म में वेश-भूषा की योजना साधारण भारतीय समाज से जुड़ी हुई लगती है। स्त्री पात्र साड़ी में और पुरुषों को धोती-कुर्ता या फिर कुर्ता-पजामा में दिखाया गया है। इस प्रकार वेशभूषा की योजना भी समयानुसार उचित ही जान पड़ती है। रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर तत्कालीन भारतीय समाज के तौर-तरीके ही देखने को मिलते हैं। मिट्टी के चूल्हे पर खाना बनाने का दृश्य दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर: मूल नाटक की शैली काव्यात्मक है। शेक्सपियर के इस नाटक को गीतिनाटक की श्रेणी में भी रखा जाता है। इस नाटक का अधिकांश हिस्सा गीत रूप में गा-गा कर अभिनीत किया गया है। जबकि फिल्म में इसकी योजना पूर्णतः गद्यात्मक है।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से फिल्म के पात्र नाटक के कथानक के हिसाब से अपने-अपने अभिनय में उचित ही दिखते हैं।

4.2.7 फिल्म समीक्षा (Film Review)

हिंदी सिनेमा में इस फिल्म को शेक्सपियर के नाटक का सबसे बेहतरीन रूपांतरण माना जाता है। इस फिल्म में भी नाटक के पूरे कथानक का रूपांतरण नहीं किया गया है। मूल नाटक के कुछ हिस्सों को छोड़ दिया गया है। हालांकि जितने भी हिस्से को फिल्म में रूपांतरित किया गया है वह एक दम समतुल्य दिखता है। इसलिए इस नाटक को हिंदी सिनेमा का रूपांतरण स्वीकार किया जा सकता है।

4.3 द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* पर आधारित फिल्म *अंगूर* (Film *Angoor* based on *The Comedy of Errors*)

हिंदी सिनेमा में सन् 1982 में शेक्सपियर के नाटक द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* पर *अंगूर* नाम की फिल्म बनी। यह फिल्म इस नाटक पर आधारित दूसरी फिल्म है।

4.3.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन, लेखन: गुलज़ार
प्रस्तुति: जय सिंह
संजीव कुमार (अशोक आर. तिलक- जुड़वा रोल में)
देवेन वर्मा (बहादुर- जुड़वा रोल में)
मौसमी चैटर्जी (सुधा- अशोक की पत्नी)
दीप्ति नवल (तनु- सुधा की छोटी बहन)
अरुणा ईरानी (प्रेमा- बहादुर की पत्नी)

4.3.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत में ही शेक्सपियर की एक तस्वीर दिखाई जाती है। इसमें शेक्सपियर के नाटक और नाटककार होने की महानता के बारे में बताया जाता है। नाटक का पूर्वकथन के रूप में परिचय दिया जाता है। राज तिलक एक सफल व्यवसायी होते हैं। इन्हें जुड़वा बेटे पैदा होते हैं। यह अपनी पत्नी और बेटों के साथ घूमने निकलते हैं। यात्रा पर जाने की योजना पानी के जहाज से होती है। जहाज के लिए इन्हें थोड़ा इंतजार करना पड़ता है। इसलिए राज तिलक अपनी पत्नी और बेटों के साथ एक सराय में आराम करने के लिए रुक जाते हैं। दोनों बच्चों की शक्ल एक जैसे ही होती है। इसी वजह से राज तिलक दोनों के नाम भी एक रखते हैं। राज तिलक और इनकी पत्नी एक बच्चे को बड़ा अशोक और दूसरे को छोटा अशोक कहकर बुलाते थे। राज तिलक की पत्नी दोनों बेटों को लेकर बहुत भ्रमित रहती थीं। इन्हें समझ में नहीं आता था कि दोनों में से किसको इन्होंने दूध पिलाया और किसको नहीं। भ्रम में वह एक ही बेटे को बार-बार दूध पिलाती थी। एक बेटा भूखा रोता-चिल्लाता रहता था। राज तिलक जी आकर दोनों में भेद समझाते। फिर दोनों बच्चों को दूध

मिलता। पति-पत्नी में इसी भ्रम को लेकर समझौता भी होता रहता था। इसी बीच राज तिलक के सेवक बब्बन मियां, इनके पास आकर सूचना देते हैं कि सराय के बाहर मंदिर के दरवाजे पर एक औरत ने अपने जुड़वा बच्चों को छोड़ दिया है। वहां पर बहुत से लोग खड़े हैं और आपस में बात कर रहे हैं लेकिन जात-पात और धर्म के चक्कर में कोई भी नवजात बच्चों को उठा नहीं रहा है। बब्बन मियां, राज तिलक से बच्चों को अपने पास रख लेने की गुजारिश करते हैं। बब्बन मियां दोनों बच्चों को पहले ही उठा लाए होते हैं। इन दोनों बच्चों का नाम बहादुर रखा जाता है। राज तिलक इनको भी साथ लेकर अपने बच्चों व पत्नी के साथ यात्रा पर निकल जाते हैं। यात्रा पानी के जहाज से होती है। समुद्र में तूफान आ जाता है और नाव डूबने लगती है। इस घटना में राज तिलक अपनी पत्नी , छोटे अशोक व छोटे बहादुर से अलग हो जाते हैं। इसके बाद फिल्म के मुख्य हिस्से की शुरुआत होती है। बड़े अशोक और बड़े बहादुर की शादी हो चुकी है। बड़ा अशोक अपनी पत्नी सुधा और साली तनु के साथ ताश खेल रहा था। दूसरी तरफ छोटा अशोक अपने नौकर बहादुर के साथ व्यापार के सिलसिले में घर से बाहर जाता है। छोटा अशोक सिगरेट पीने और जासूसी उपन्यासों के पढ़ने का बहुत शौकीन होता है। इसीलिए वह हर काम को जासूसी नजरिए से देखता था। छोटा अशोक व्यापार के सिलसिले में बड़ा अशोक के शहर आता है। स्टेशन से बाहर निकलते ही टी.सी. छोटा अशोक से ख़ैरियत पूछता है। छोटा अशोक यह देखकर हैरान रह जाता है। वह टी.सी. से पहले कभी नहीं मिला था। टी.सी. बहादुर से भी उसका नाम लेकर बात करता है। टी.सी. की इस हरकत से बहादुर भी हैरान हो जाता है। स्टेशन के बाहर आने के बाद एक आदमी आता है और वह छोटा अशोक को अपने साले की नौकरी की सिफ़ारिश करने के लिए धन्यवाद देता है। इस आदमी से भी छोटे अशोक की कोई पहचान नहीं होती। अशोक को लगता है कि शायद यह लूटेरों का गिरोह है। इन सबने उसका नाम पता कर लिया है। अब उन्हें बेवकूफ़ बनाने की कोशिश में लगे हुए हैं। इसलिए छोटा अशोक, छोटे बहादुर को सतर्क रहने के लिए कहता है। ये दोनों एक एक होटल में रुकते हैं।

होटल से बाहर निकलते समय छोटा अशोक अपने बहादुर को समझा कर जाता है। वह एक लाख रुपये काम के सिलसिले में साथ लाया था। इसलिए बहादुर से उसकी देख-रेख करने के लिए कहता है।

व्यापार का काम ख़त्म करने के बाद छोटा अशोक शहर पहुंचता है। वह बाजार में अपने बहादुर को देखता है। उसने बहादुर से होटल से बाहर निकलने के लिए मना किया था। इसके बाद भी बहादुर पैसों की चिंता छोड़कर बाजार में घूमता हुआ दिखता है। छोटा अशोक, बड़े बहादुर को अपना बहादुर समझकर खूब डांटता है। इस तरह फिल्म में यहीं से भ्रम पैदा होना शुरू होता है। छोटे अशोक और छोटे बहादुर का अक्सर बड़े अशोक और बड़े बहादुर में अदला-बदली होते रहता है। वे एक-दूसरे की बात नहीं समझ पाते हैं। पूरी फिल्म में यही स्थिति बनी रहती है। बड़े अशोक की पत्नी और साली दोनों को लगता है कि बड़ा अशोक पागल हो गया है। छोटा बहादुर भी बड़े बहादुर की पत्नी द्वारा परेशान हो जाता है। फिल्म के अंत में जब छोटा अशोक, बड़ा अशोक, छोटा बहादुर और बड़ा बहादुर चारों एक जगह इकट्ठे होते हैं तो सारी बात सामने आती है।

4.3.3 नाटक व फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक व फिल्म के शीर्षक के बीच तुलना करने पर दोनों के शीर्षक में कोई समतुल्यता नहीं दिखती है। न ही शाब्दिक स्तर पर और न ही भावार्थ के स्तर पर। इसलिए फिल्म का शीर्षक नाटक की स्थिति को पूर्णतः प्रकट नहीं करता है।

कथानक के स्तर पर: नाटक और फिल्म के कथानक को तुलनात्मक दृष्टि से देखा जाए तो फिल्म का कथानक नाटक के कथानक के समतुल्य है। कुछ जगहों पर फिल्म के कथानक का देशीकरण किया गया है। नाटक के कथानक के शुरू में पूरी कहानी नायक के पिता एजोन द्वारा ड्यूक को सुनाई जाती है। फिल्म की कहानी में पिता कहीं पर किसी ड्यूक या राजा को कोई कहानी सुनाते हुए नहीं दिखाया गया है।

भाषा के स्तर पर: फिल्म की भाषा नाटक के संवादों के अनुकूल ही है। भाषांतरण होने की वजह से संवादों की रचना भाषाई समाज के अनुकूल की हुई है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल-वातावरण के स्तर पर: नाटक के आधार पर *अंगूर* फिल्म का देशीकरण करते हुए फिल्मांकन किया गया है। इस फिल्म में भारतीय परिवेश और समाज को दिखाया गया है। फिल्म में विकसित होते भारतीय शहरों की स्थितियां देखने को मिलती हैं।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: नाटक के आधार पर फिल्म में यदि पात्र योजना और चरित्र चित्रण को देखा जाए तो पात्रों की व्यवस्था नाटक के पात्रों के समान ही है। नाटक के पात्रों की संख्या जितनी पात्रों की योजना फिल्म में भी है। फिल्म के सभी पात्र अपने कथानक के हिसाब से अपने चरित्र का निर्वाह करते हुए दिखते हैं।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: फिल्म में वेश-भूषा और रहन-सहन की योजना भारतीय समाज के अनुसार ही की गई है। साथ-साथ तत्कालीन भारत में जिस प्रकार का वेश विधान होता था वही फिल्म में भी दिखाया गया है। तकनीकी विकास और तकनीकी सहयोग के द्वारा फिल्म की गुणवत्ता को बहुत सीमा तक वास्तविक बनाया गया है। रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर भी भारत के ग्रामीण परिवेश के तौर तरीकों को ही दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर: नाटक की शैली काव्यात्मक है जबकि फिल्म की शैली पूर्णतः गद्यात्मक। इसलिए शैली के स्तर पर फिल्म नाटक से अलग है। फिल्म में कुछ संवादों को तुकांत रूप में बोला गया है लेकिन इन्हें काव्य शैली के रूप में नहीं स्वीकार किया जा सकता।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से फिल्म के पात्र नाटक के कथानक के हिसाब से अपने-अपने अभिनय में उचित ही दिखते हैं।

4.3.4 निष्कर्ष (Conclusion)

शेक्सपियर के नाटक द *कॉमेडी ऑफ एरर्स* की तुलना भारतीय हिंदी सिनेमा से करने के बाद ऐसा लगता है कि यहां पर शेक्सपियर के इस हास्य नाटक का अनुकरण करने की कोशिश की गई है। हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के इस नाटक पर दो फिल्में बनीं हैं। इन फिल्मों को बंगला नाटक *भ्रांतिविलास* का अनुकरण माना जाता है। हालांकि दूसरी फिल्म *अंगूर* में फिल्म की शुरुआत में ही प्राक्कथन के रूप में यह बता दिया जाता है कि यह फिल्म शेक्सपियर के नाटक पर आधारित है। नाटक के कथानक के स्तर पर कई सारे बिंदुओं का भारतीयकरण कर दिया गया है। नाटक के शुरू में ड्रोमिओ भाईयों को इनके माता-पिता, एजोन को पैसों के

लिए बेच देते हैं। फिल्म में कथानक के इस हिस्से को नहीं दिखाया गया है। भारतीय समाज में इस बात को स्वीकृत नहीं किया जा सकता है। यही कारण है कि इस नाटक पर बनी दोनों ही फिल्मों में माता-पिता द्वारा अपने बेटों को बेचने की स्थिति को नहीं दिखाया गया है। भारतीय समाज में माता-पिता का अपने पुत्र के प्रति असीम मोह होता है। भारतीय समाज में ड्यूक जैसी कोई व्यवस्था नहीं रही है। जिस दौर में इस नाटक पर ये दोनों फिल्में बनीं उस समय भारत आजाद हो चुका था। देश के प्रतिनिधि या प्रधानमंत्री किसी आम व्यक्ति की कहानी सुनने के लिए नहीं आ सकता। इसलिए नाटक के इस हिस्से को भी बदल दिया गया है। नाटक में बड़े एंटीफोलस का एक स्त्री के साथ विवाहेतर शारीरिक संबंध होता है। वह अपनी पत्नी से झगड़ा करने या नाराज होने पर अक्सर इस स्त्री के पास आकर रहता है। यही स्त्री, एंटीफोलस को प्रेम निशानी के तौर पर अँगूठी देती है। एंटीफोलस ने इस स्त्री को सोने का हार देने का वादा किया था। बड़े एंटीफोलस और छोटे एंटीफोलस में भ्रमित होकर यह स्त्री छोटे एंटीफोलस से हार की मांग करती है। छोटा एंटीफोलस जब इसे मना कर देता है तो वह एड्रीना से आकर सारी बात बता देती है। हिंदी सिनेमा में नाटक के इस कथानक का हिस्सा बदल दिया गया है। दोनों ही फिल्मों में इस स्त्री के प्रसंग का भारतीय समाज की स्वीकृति और दर्शकों की मानसिकता के हिसाब से देशीकरण करते हुए फिल्म *दो दूनी चार* में बहन के रूप में दिखाया गया है और फिल्म *अंगूर* में एक दोस्त के रूप में। भारतीय समाज के हिसाब से शादी के बाद कोई भी स्त्री-पुरुष अन्य स्त्री-पुरुष से प्रेम संबंध या शारीरिक संबंध नहीं बना सकते। इस तरह के संबंध सामाजिक स्वीकृति के हिसाब से और भारतीय परंपरा के हिसाब से अमान्य और अवैध हैं। हालांकि ऐसा नहीं कि भारतीय स्त्री-पुरुष शादी के बाद अन्य स्त्री या पुरुष से प्रेम या शारीरिक संबंध नहीं बनाते। इस बात को समाज से, परिजनों और मित्रों से छिपा कर रखा जाता है। नाटक और फिल्म के बीच तुलना करने पर शेक्सपियर के नाटक पर बनी इन दोनों ही फिल्मों को अंतरप्रतीकात्मक रूपांतरण के रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

4.4 *रोमियो एंड जूलियट (Romio and Juliet)*

रोमियो एंड जूलियट नाटक शेक्सपियर द्वारा लिखित प्रेम कथानक आधारित नाटक है। शेक्सपियर ने यह नाटक सन् 1591-95 के दौरान लिखा था। शेक्सपियर द्वारा लिखित प्रेम नाटकों में यह सर्वाधिक चर्चित

नाटक है। यह नाटक सन् 1562 में आर्थर ब्रूक द्वारा लिखित कहानी द *ट्रेजिकल हिस्ट्री ऑफ रोमेयस एंड जूलियट* के कुछ बिंदुओं को आधार बनाकर लिखा गया है। सन् 1567 में विलियम पैंटर द्वारा लिखित कहानी *पैलेस ऑफ प्लेजर* के कथानक से बहुत से तत्वों को इस नाटक में शामिल किया गया है। शेक्सपियर ने इन दो कहानियों के आधार पर यह नाटक लिखा है। इसी वजह से इस नाटक को शेक्सपियर की मौलिक रचना नहीं माना जाता। इस नाटक में शेक्सपियर ने मौलिक रूप में बस दो पात्रों की योजना को बढ़ाया है। शेक्सपियर ने इस नाटक में काव्यात्मक शैली का प्रयोग किया है। नाटक के अधिकतर हिस्से को काव्य के रूप में ढाल दिया है। काव्यात्मक शैली इनकी नाट्य लेखन की सबसे बड़ी विशेषता है। शेक्सपियर के इस नाटक का विश्व की विविध भाषाओं में अनगिनत अनुवाद किया गया। इस नाटक का अनूदित रूप में रंगमंच प्रस्तुति भी अनेक भाषाओं में की गई है।

4.4.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

एस्कालेस: वेरोना के राजकुमार, पेरिस: एक सज्जन आदमी और राजा का आदमी
मोंटेग्यु और कैप्यूलेट: दो परिवारों के मालिक और प्रतिद्वंदी
रोमियो: मोंटेग्यु का बेटा
मर्कुसीओ: राजा का आदमी और रोमियो का मित्र, बेनवोलिओ: मोंटेग्यु का भांजा और रोमियो का मित्र
टिबाल्ट: लेडी कैप्यूलेट का भांजा
लेडी मोंटेग्यु: मोंटेग्यु की पत्नी
लेडी कैप्यूलेट: कैप्यूलेट की पत्नी
जूलियट: कैप्यूलेट की बेटी
कैप्यूलेट परिवार का एक वरिष्ठ सदस्य,
फ्रेयार लाओरेंस, फ्रेयार जॉन,
तीन वादक, एक अधिकारी,
वेरोना के नागरिक, द्वारपाल, अंगरक्षक, दरबान, नौकर

4.4.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

नाटक की शुरुआत इटली के वेरोना शहर से होती है। वेरोना शहर में मोंटेग्यु और कैप्यूलेट नाम के दो परिवार रहते हैं। इन दोनों परिवार के बीच बहुत ही पुरानी और जानी दुश्मनी थी। इन परिवारों के नौकर भी रास्ते में

कहीं टकरा जाते तो एक दूसरे के पीछे पड़ जाते थे। रोमियो मोंटेग्यु का बेटा है। जूलियट कैप्यूलेट की बेटी। इन दोनों में प्रेम होता है और नाटक का अंत इनकी मृत्यु से होती है। इनके परिवारों की दुश्मनी इनके मृत्यु के बाद खत्म होती है। एक दिन वेरोना शहर के बाजार में कैप्यूलेट और मोंटेग्यु के नौकर आपस में लड़ रहे थे। इस लड़ाई में बीच-बचाव करने के लिए शहर के राजा का खाश आदमी काउंट पेरिस बीच में आता है, फिर लड़ाई बंद होती है। इस लड़ाई के बाद काउंट पेरिस कैप्यूलेट की बेटी जूलियट से अपने विवाह की इच्छा व्यक्त करता है। कैप्यूलेट पेरिस को दो साल तक इंतजार करने के लिए कहता है। कैप्यूलेट अपने घर पर आयोजित हो रहे उत्सव में काउंट पेरिस को आमंत्रित करता है। रोमियो का प्रेम रोजालिना नाम की लड़की से होता है। रोजलिना कप्यूलेट की भांजी होती है। यह रोमियो से प्रेम नहीं करती। रोजालिना के प्रेम न करने से रोमियो परेशान होता है। वैनवोलियो और रोमियो में अच्छी दोस्ती है। वैनवेलियो रोमियो को समझाता है की वह रोजालिना को छोड़ दे। उसे रोजालिना से भी सुंदर लड़कियां प्रेम करने के लिए मिल जाएंगी। वैनवोलियो रोमियो को बताता है कि आज रोजालिना के यहाँ पार्टी है। इस पार्टी में चेहरे पर मुखौटे लगाकर जाया जा सकता है। ऐसा करके जाने से उन्हें कोई भी नहीं पहचान पाएगा। रोमियो रोजालिना से भी मिल सकता है।

कैप्यूलेट्स के यहां पार्टी में पूरे शहर के बड़े-बड़े लोगों को बुलाया गया था। रोमियो, वेनवोलियों और इनका मित्र मर्कुशियों अपने चेहरे पर मुखौटे लगाकर पार्टी में घुस जाते हैं। इन्हें टीबाल्ट पहचान लेता है। टीबाल्ट वहीं पर इनकी जान लेने के लिए तलवार खींच लेता है। पार्टी चल रही होती है इस लिए कैप्यूलेट टीबाल्ट को रोक लेते हैं। पार्टी में रोमियो रोजालिना को ढूंढता है। तभी उसकी नजर जूलियटपर पड़ती है। रोमियो जूलियट को देखते ही प्यार करने लगता है। जूलियट भी रोमियो को देखती है। वह भी रोमियो को देखते ही प्यार करने लगती है। पार्टी खत्म होने के बाद रोमियो के दोस्त वापस घर चले जाते हैं लेकिन रोमियो नहीं जाता। वह जूलियट से मिलने के लिए बेचैन होता है इसलिए चुपके से उसके कमरे की बालकनी में चढ़ जाता है। कमरे के अंदर जूलियट की आवाज सुनाई देती है। जूलियट अपनी सेविका से रोमियो के बारे में बात कर रही थी। बात करते-करते बोल देती है कि शायद उसे रोमियो से प्रेम हो गया है। रोमियो जूलियट की बात सुन लेता है। यह सुनने के बाद वह जूलियट के सामने आ जाता है। कमरे में दोनों प्रेम की बातें करते हैं और

एक-दूसरे के साथ जीने-मरने का वादा करते हैं। दोनों को इनके परिवार की दुश्मनी के बारे में पता है लेकिन इसके बाद भी ये एक-दूसरे से शादी करने का वादा करते हैं। वापस आने के बाद रोमियो घर न जाकर सीधे चर्चजाता है। चर्च के पादरी का दोनों ही परिवारों से संबंध होता है। पादरी की भी दिली ख़्वाहिश होती है कि इन दोनों परिवारों की आपसी जंग खत्म हो जाए। रोमियो की जूलियट से शादी करने की इच्छा जानकर पादरी बहुत खुश होते हैं। वह उनका साथ देने का वादा करते हैं। सुबह-सुबह टीबाल्ट ने बाजार में वैनवोलियो और मर्कुसियो को घेर लिया और इनसे लड़ाई करने लगता है। टीबाल्ट के हाथों मर्कुसियो घायल हो जाता है। वह रोमियो से मरते-मरते अपने खून का बदला लेने के लिए कहता है। मर्कुसियो को मरा देखकर गुस्से से बेकाबू हो जाता है (कौन)। टीबाल्ट से उसकी लड़ाई होने लगती है। इस लड़ाई में रोमियो के हाथों टीबाल्ट मारा जाता है। टीबाल्ट के मौत की खबर पूरे वेरोना शहर में फैल जाती है। जूलियट इस खबर से सबसे ज्यादा परेशान होती है। वह रोमियो की इस हरकत से नफरत करने लगती है। टीबाल्ट द्वारा झगड़ा बढ़ाने की बात जूलियट की सेविका उससे बताती है। यह बात सुनकर जूलियट खुश हो जाती है।मर्कुसियों की मृत्यु से वेरोना के राजा बहुत नाराज होते हैं। रोमियो को खून की सजा में शहर निकाला कर दिया जाता है। रोमियो जूलियट के पास उस रात रुकता है। दोनों एक दूसरे को पति-पत्नी के रूप में स्वीकार करते हैं। सुबह होने के पहले ही रोमियो शहर छोड़कर चला जाता है।

काउंट पेरिस जूलियट के परिवार वालों को जूलियट और रोमियो के प्यार के बारे में बता देता है।जूलियट के इस व्यवहार से गुस्से में जूलियट के पिता काउंट पेरिस के साथ उसकी शादी तय कर देते हैं। शादी की खबर से जूलियट परेशान हो जाती है। वह चर्च के पादरी के पास जाकर सारी बात बताती है। जूलियट को इस शादी से बचाने के लिए पादरी उसे एक दवा देते हैं। इसे खाने के बाद वह 48 घंटे के लिए कोमा की हालत में चली जाएगी। पादरी जूलियट को बताते हैं कि- जब अंतिम संस्कार की सारी प्रक्रिया पूरी हो जाएगी, तो उसके होश में आते ही रोमियो को वहां बुला लेंगे। फिर वे दोनों शादी कर लेंगे और इस शहर से चले जाएंगे। जूलियट शादी से बचने के लिए सेंट लावरेंस की बात मान जाती है। वह घर आ कर खाना खाने के बाद दवा पी कर सो जाती है। सुबह जूलियट के घर वालों को लगता है कि वह मर चुकी है। जूलियट

के मरने की खबर पूरे शहर में फैल जाती है।सेंट लावरेंस अपने एक आदमी को रोमियो के पास भेजते हैं। इस आदमी को पहुंचने में थोड़ी देर हो जाती है। वैनवोलियो जूलियट के मरने की खबर रोमियो को पहले ही बता देता है। जूलियट की मौत की खबर सुनकर रोमियो पागल हो जाता है। वह जूलियट को देखने के लिए उसके परिवार के शव घर में जाता है। जूलियट की मृत देह देखकर वह खूब रोता है। रोमियो भी वहीं जूलियट की मृत देह के पास मर जाना चाहता है। तभी वहाँ काउंट पेरिस आ जाता है। वह रोमियो को जूलियट की मृत देह के पास देखकर गुस्से में आ जाता है। वह रोमियो के साथ लड़ाई करने लगता है। दोनों की लड़ाई में पेरिस मारा जाता है। रोमियो जूलियट की मृत देह के बगल में लेट कर जहर पी लेता है और मर जाता है। जूलियट होश में आने के बाद देखती है कि उसकी कब्र के एक तरफ काउंट पेरिस की मृत देह पड़ी है और दूसरे तरफ रोमियो की। यह देख कर वह सारी बात समझ जाती है। जूलियट रोमियो से लिपटकर खूब रोती है। सेंट लावरेंस वहां आते हैं और रोमियो की मृत देह को देखकर बहुत दुखी होते हैं। रोमियो और पेरिस को लड़ते देखकर किसी ने जूलियट के घर वालों को बता दिया। जूलियट के परिवार वाले शव घर में आते हैं। जूलियट के पास कटार होती है। वह कटार सीने में भोंक लेती है और वहीं रोमियो के बगल में अपनी जान दे देती है। जूलियट के मरने के बाद बाकी लोग वहां पहुंचते हैं। रोमियो के मरने की खबर से उसके परिवार वाले भी वहां आ जाते हैं। काउंट पेरिस के मरने की खबर से वेरोना के राजा भी वहां आ जाते हैं। इन दो परिवार की आपसी दुश्मनी की वजह से दोनों ही परिवार के मासूम बच्चों की जान चली जाती है। इस बात पर वेरोना के राजा दोनों ही परिवारों को समझाते हैं। इनकी गलती का एहसास कराते हैं। सेंट लावरेंश रोमियो और जूलियट के प्रेम के बारे में सबको बताते हैं। रोमियो और जूलियट के मरने से उनका परिवार बहुत दुखी होता है। दोनों परिवार आपस में एक दूसरे से माफी मांगते हैं और दोस्ती कर लेते हैं।

4.4.3 *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित फिल्म *आन* (Film *Aan* based on *Romeo and Juliet*)

शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* के कथानक पर आधारित पहली हिंदी फिल्म *आन* सन् 1952 में बनी। इस दौर की यह सबसे महंगी फिल्म थी। इस फिल्म को भारतीय सिनेमा और विदेशी सिनेमा जगत में

बहुत प्रसिद्धि मिली थी। दर्शकों द्वारा इसे बहुत सराहा गया था। इस फिल्म का लगभग 17 भाषाओं में भाषाई अनुवाद (सबटाइटल) किया गया था। यह फिल्म लगभग 28 देशों में रिलीज हुई थी। इस फिल्म को बहुत से पुरस्कार भी मिले थे।

4.4.4 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन और प्रस्तुति: महबूब ख़ान
लेखन: आर॰ एस॰ चौधरी (कहानी), एस॰ अली रज़ा (संवाद)
दिलीप कुमार (जय तिलक)
प्रेम नाथ (शमशेर सिंह)
नादिरा (राजश्री राजश्री)
निम्मी (मंगला)

4.4.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत गाने से होती है। गाने में जय तिलक खेत की जुताई करता है। चन्दन जय का दोस्त है। मंगला जय तिलक की दोस्त होती है। जय सरदार का बेटा होता है। इनका परिवार राजघराने के संरक्षक होते हैं। राजा इनका बहुत सम्मान करते थे। राजा के छोटे भाई शमशेर और छोटी बहन राजश्री सरदारों को बहुत निकृष्ट समझते हैं। इनके साथ नौकरों और गुलामों जैसा व्यवहार करते हैं। राजा द्वारा बार-बार समझाए जाने के बाद भी ये दोनों उनकी बात से सहमति नहीं रखते थे। जय तिलक शमशेर सिंह और राजश्री के इस व्यवहार से बहुत ही नफरत करता था। मंगला और जय समान उम्र के होते हैं। मंगला जय तिलक से प्रेम करती है और शादी करने का सपना सजाई रहती है। जय तिलक की मां मंगला को अपनी बहू बनाने के लिए तैयार होती हैं। जय तिलक मंगला को अपनी दोस्त और हमजोली मानता है। यह मंगला से प्रेम नहीं करता। एक दिन राजघराने की तरफ से तलवारबाजी की प्रतियोगिता रखी जाती है। राज्य के सभी लोग देखने के लिए जमा होते हैं। कुंवर शमशेर सिंह का तलवारबाजी में बहुत नाम था। जय को भी अच्छी तलवारबाजी आती थी। राजश्री प्रतियोगिता देखने के लिए अपनी घोड़ी से सभा में आती है। वह महाराजा से अपने घोड़ी की खूब तारीफ करती है। राजश्री ऐसा दावा करती है कि उसकी घोड़ी को काबू करने वाला इस राज्य में कोई नहीं है।

महाराज जयश्री की घोड़ी को काबू में करने का ऐलान कर देते हैं। कई लोग घोड़ी को काबू में करने की कोशिश करते हैं लेकिन सफल नहीं होते। जय घोड़ी पर काबू पा लेता है। वह जीत के बाद राजा के पास इनाम लेने जाता है। महाराज की छोटी बहन गुस्से से इनाम के पैसे देती है। इसलिए जय वह इनाम के पैसे वहीं छोड़ कर घोड़ी को अपने साथ ले जाने लगता है। शमशेर सिंह जय से तलवारबाजी करने की शर्त लगाता है। राजा के आदेश से जय और शमशेर सिंह के बीच तलवारबाजी शुरू होती है। तलवारबाजी में जय जीतने वाला होता है लेकिन उसकी मां उसे आवाज देकर उसका ध्यान भटका देती हैं। मंगला जय की मां पर नाराज हो जाती है। वह पूरी सभा के सामने चिल्ला-चिल्ला कर कहती है कि जीत जय की हुई थी। शमशेर सिंह महाराज से अपनी तलवारबाजी की प्रशंसा करते हैं लेकिन महाराज राजश्री की घोड़ी जय को इनाम के रूप में दे देते हैं। महाराज के इस इंसाफ पूर्ण व्यवहार से शमशेर सिंह और राजश्री दोनों ही नाराज हो जाते। इसके बाद जय को राजश्री से प्रेम होता है। राजश्री भी जय से प्रेम करती है लेकिन राजघराने से होने के कारण अपना प्रेम स्वीकार नहीं करती। फिल्म के अंत तक राजश्री और जय का द्वंद चलता रहता है। आखिरी में जय राजश्री को अपनी पत्नी बनाने में सफल हो जाता है।

4.4.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: *रोमियो एंड जूलियट*नाटक के आधार पर *आन* फिल्म बनी है। नाटक और फिल्म के बीच तुलनात्मक अध्ययन का पहला बिंदु शीर्षक की तुलना है। *रोमियो एंड जूलियट* शब्द का उच्चारण करने मात्र से इस नाटक की पूरी कहानी विदित हो जाती है। *आन* फिल्म का संदर्भ देखा जाए तो इसका प्रेम से कोई संबंध नहीं है। आन शब्द का अर्थ- सम्मान, पहचान , मान, मर्यादा आदि होता है। इस शीर्षक से प्रेम का अर्थ किसी भी रूप में नहीं प्रकट होता है। इसलिए इस फिल्म का शीर्षक नाटक के शीर्षक के अर्थानुकूल होना चाहिए थाया फिर इस फिल्म का *रोमियो एंड जूलियट* नाटक से कोई आधार संदर्भ नहीं देना चाहिए था।

कथानक के स्तर पर: *रोमियो एंड जूलियट* नाटक के कथानक की तुलना फिल्म से करने पर इनके कथानकों में समतुल्यता के बिंदु बहुत की कम देखने को मिलते हैं,जबकि भिन्नता के बिंदु बहुत अधिक हैं। *रोमियो एंड जूलियट* नाटक के शुरू होने से पहले शेक्सपियर ने सोनेट लिखा है। यह सोनेट रंगमंच पर नाटक शुरू होने के

पहले गाया जाता है। *आन* फिल्म की शुरुआत गाने से होती है। इस गाने का संबंध इस सोनेट से जोड़ा जा सकता है, लेकिन सोनेट और गाने में बहुत अंतर होता है। शेक्सपियर का सोनेट पूर्वकथन है। इसमें नाटक का संक्षिप्त सारांश है। जबकि फिल्म के गाने से सारांश रूप में कुछ भी नहीं पता चलता है। नाटक के पहले अंक का पहला दृश्य, इसमें कैप्यूलेट्स और मोंटेग्यु के नौकरों की आपसी लड़ाई होती है। इस दृश्य में कैप्यूलेट्स के दो नौकर सैंपसन और ग्रेगरी मिलकर मोंटेग्यु की बुराई करते हैं। तभी मोंटेग्यु की तरफ का एक नौकर अब्राम इधर से ही गुजर रहा होता है। उसे देखकर सैंपसन कुछ गलत इशारा करता है। जिसकी वजह से दोनों में लड़ाई शुरू हो जाती है। दोनों तरफ के परिवार के लोग जुटने लगते हैं और आपस में लड़ने लगते हैं। नाटक के इस कथानक के बदले फिल्म में तलवार प्रतियोगिता होती है। यहां पर दो परिवार नहीं बल्कि राजा और प्रजा (सेवक) के बीच का अंतर्विरोध देखने को मिलता है। यहां लड़ाई मालिक और सेवक के बीच की होती है। नाटक और फिल्म की इन स्थितियों का साम्य एक दूसरे से नहीं जोड़ा जा सकता। हालांकि भारतीय परिदृश्य के हिसाब से देखें तो फिल्म निर्माता ने यहां पर नाटक की स्थिति का भारतीय समाज के हिसाब से देशीकरण कर दिया है।

नाटक के अगले दृश्य में नौकरों में हो रही लड़ाई के बीच वेरोना शहर का राजा बीच-बचाव के लिए आता है। फिल्म में महाराज की भूमिका नाटक के महाराज की तरह है। मंगला जय से प्रेम करती थे लेकिन जय मंगला से प्रेम नहीं करता था। इसलिए नाटक की इस स्थिति का अनुकूल रूप फिल्म में देखने को नहीं मिलता है। नाटक के कथानक का सबसे महत्त्वपूर्ण हिस्सा रोमियो और जूलियट का प्रेम है। इस प्रेम के लिए ही ये दोनों अपनी जान दे देते हैं। फिल्म में प्रेम का हिस्सा कहीं भी नाटक के अनुरूप नहीं दिखाया गया है। नाटक में निश्छल, निःस्वार्थ और मासूम प्रेम को दिखाया गया है। जबकि फिल्म में नायक जबरदस्ती नायिका को प्रेम करने के लिए मजबूर करता है। नायिका को राजसी परिवार का घमंड होता है। नायक इस घमंड को तोड़ने का प्रण लेता है। यह प्रण नायक की आन का हिस्सा बन जाती है। इसलिए सफल होने के लिए नायक कोशिशें करता है। इसलिए फिल्म के प्रेम कथानक का नाटक से साम्य नहीं जोड़ा जा सकता। इस प्रेम प्रसंग में देशीकरण की प्रविधि भी अपनाएं तो यह गलत होगा।

भाषा के स्तर पर: नाटक और फिल्म की तुलना भाषाई स्तर पर करने पर शब्द योजना, वाक्य योजना आदि फिल्म में नाटक से इतर हैं। कथानक में परिवर्तन होने से संवाद की योजना भी अलग है। नाटक के शब्दों, वाक्यों, पाठ्य आदि को फिल्म में समतुल्य नहीं रखा गया है।

सामाजिक सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: शेक्सपियर ने *रोमियो एंड जूलियट* नाटक सन् 1594-95 के बीच लिखा था। *आन* फिल्म नाटक के आधार पर सन् 1952 में बनी। यह फिल्म हिंदी सिनेमा की पहली है जिसे *रोमियो एंड जूलियट* नाटक पर आधारित माना जाता है। देश-काल और वातावरण की स्थिति से देखा जाए तो दोनों ही भाषाओं का परिवेश पूर्णतः ही भिन्न है। इस फिल्म के अंतर्गत आजादी के बाद का भारतीय परिदृश्य दिखाया है। इस समय के हिसाब से भारत में किसानों का महत्त्व, किसानी के लिए सरकार द्वारा शुरू की जा रही पंचवर्षीय योजनाएं और इन योजनाओं का कृषि के हालात सुधारने में हो रहे योगदान आदि को देखा जा सकता है। फिल्म में भारतीय देश, तत्कालीन समय और तत्कालीन परिस्थितियों को दिखाया गया है। नाटक का कथानक भिन्न परिवेश से होने के कारण यहां के परिवेश से साम्य नहीं रखता। यहां पर देश, काल और वातावरण का देशीकरण कर दिया गया है जो अनुवाद के हिसाब से ठीक है। देश काल और वातावरण के परिदृश्य में तत्कालीन भारत को ही दिखाया गया है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: नाटक के मुख्य पात्रों के रूप में रोमियो औए जूलियट के अतिरिक्त इनके परिवार के लोग हैं। इनके अतिरिक्त राजा और दो-चार नौकर आदि। फिल्म में भी पात्रो की संख्या सीमित है। नायक और नायिका के परिवार के इर्द-गिर्द ही फिल्म का कथानक घूमता है। सहयोगी पात्र के रूप में कुछ लोगों को अलग से जोड़ा गया है। नाटक के पात्रों के चरित्र की तुलना फिल्म के पात्रों के चरित्र से करने पर कोई साम्य नहीं मिलता। नाटक के पात्र फिल्म से पूर्णतः भिन्न हैं। नाटक का रोमियो फिल्म के नायक जय से किसी भी रूप में मेल नहीं खाता और न ही नाटक की जूलियट फिल्म की नायिका राजश्री से ही। इनके अतिरिक्त नाटक के बाकी चरित्र भी फिल्म में भिन्न हैं।

वेश-भूषा और रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: फिल्म में नायिका को छोड़कर बाकी सभी के पोशाक भारतीय परिदृश्य के हिसाब से उचित हैं। महाराज परिवार की वेश-भूषा की और सजावट राजसी

हिसाब से की गई है। सरदार की वेश-भूषा और सजावट आम भारतीय नागरिक के रूप में की गई है। औरतों को साड़ी पहने हुए दिखाया गया है। राजश्री की पोशाक पोशाक योजना आधुनिक फैशन के हिसाब से की हुई है। राजश्री पतलून और पूरे बाह की शर्ट ज्यादा पहनती हैं। ऊंची हील वाले घुटने तक के बूट पहनती हैं। गले में स्कार्फ लगाती है और अंग्रेजी टोपी भी लगाए हुए कभी-कभी दिखती हैं। राजश्री के बाकी वस्त्रों में लंबे-लंबे गाउन पहनती हैं। फिल्म में एक जगह राजश्री के नहाने का दृश्य है। इसे स्विमिंगपूल में दिखाया गया है। जहाँ फव्वारे भी आधुनिक तरह के लगाए गए हैं। राजश्री बिना कपड़ों के तालाब में खड़ी हैं। इसको गर्दन से थोड़ा नीचे तक दिखाया गया है। आगे से दिखाते समय एक बड़ा सा कमल का फूल ठीक राजश्री के सिने से लगा हुआ दिखाया है। फिल्म में इस दृश्य को बहुत खूबसूरती से दिखाया गया है। हालांकि यह दृश्य फिल्म के तत्कालीन समय के अनुसार तत्कालीन भारतीय परिदृश्य की वास्तविकता से कोई साम्य नहीं रखता। सन् 1952 के भारतीय परिदृश्य में इस तरह की आधुनिक साजो-सामान को देखकर अंग्रेजी शासन की झलक नजर आती है। रहन-सहन और खान-पान के हिसाब से फिल्म में आम भारतीय किसान, महाराजा और अंग्रेजी शैली तीनों ही प्रकार की स्थितियों को दिखाने की कोशिश की गई है।

शैली के स्तर पर: शेक्सपियर का नाटक *रोमियो एंड जूलियट* की शैली काव्यात्मक रूप में अधिक है। फिल्म में काव्यात्मक शैली का प्रयोग कहीं-कहीं देखने को मिलता है।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से फिल्म के पात्र नाटक के कथानक के हिसाब से अपने-अपने अभिनय में उचित ही दिखते हैं।

4.4.7 फिल्म समीक्षा (Film Review)

अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद सिद्धान्त के हिसाब से शेक्सपियर के नाटक *रोमियों एंड जूलियट* का फिल्मीय रूपान्तरण *आन* फिल्म को माना जाता है। बहुत से संदर्भ ग्रंथों में इस फिल्म को *रोमियो एंड जूलियट* का हिंदी रूपांतरण स्वीकार किया गया है, लेकिन अनुवाद की प्रविधियों को अपनाते हुए फिल्म की तुलना करते हैं तो, यह किसी भी रूप में *रोमियो एंड जूलियट* नाटक के रूपांतरण रूप में स्वीकार करने योग्य नहीं मिलती। इस

फिल्म में नायक और नायिका के प्रेम को जिस रूप में दिखाया गया है वह नाटक से पूर्णतः अलग है। इस फिल्म को यदि भारतीय परिदृश्य के हिसाब से अनुवाद की देशीकरण प्रविधि को अपनाते हुए फिल्मीय रूपांतरण माना जाए तो यह भी गलत होगा। क्योंकि भारतीय परिदृश्य में *रोमियो एंड जूलियट* के प्रेम कथानक को पूर्णतः समान रूप से दिखाने का पर्याप्त स्थान है। इस फिल्म के दृश्यों को यदि इंप्रोवजेशन का एक हिस्सा माना जाए तो भी यह अनुवाद के खाने में फिट नहीं बैठता। इसलिए इस फिल्म को नाटक का रूपांतरण नहीं माना जा सकता है।

4.5 *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित फिल्म *एक दूजे के लिए*(Film *Ek Duje ke lie* based on *Romio and Juliet*)

रोमियो एंड जूलियट नाटक के कथानक के आधार पर हिंदी सिनेमा में दूसरी फिल्म सन् 1981 *एक दूजे के लिए* बनी। यह फिल्म इस दौर की सबसे चर्चित और सफल फिल्म रही है। इस फिल्म को तेलगु सिनेमा में सन् 1978 मे बनी फिल्म *मरो चरित्रा* का हिंदी रूपांतरण भी माना जाता है।

4.5.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन और लेखन: के बालचंदर
कमाल हसन (वासू)
रति अग्निहोत्री: सपना
माधवी: संध्या
पूर्णम विश्वनाथ: वासू के पिता
शुभा खोटे: सपना की मां
अरविंद देशपांडे: सपना के पिता

4.5.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

गोवा शहर में दो परिवारों होते हैं। एक परिवार मद्रासी ब्राह्मण है। इनके यहां शाकाहार का पालन किया जाता है। दूसरा परिवार उत्तर भारत का है। इनके यहां मांसाहार करना बहुत आम है। इन परिवारों में रोज झगड़ा होता है। झगड़े का विषय खाना, भाषा, क्षेत्रीय भिन्नता आदि जैसे छोटे-छोटे मुद्दे होते हैं। वासू मद्रासी ब्राह्मण

परिवार से है। सपना उत्तर भारतीय मांसाहारी परिवार से। वासू नौकरी करता था लेकिन नौकरी छोड़ कर घर वापस आ जाता है। सपना कॉलेज में पढ़ रही थी। यह पढ़ने में बहुत मेधावी होती है। सपना और वासू की पहली मुलाक़ात सुनसान रास्ते पर होती है। सपना के पुस्तकालय का एक कर्मचारी इसका पीछा कर रहा था। इस आदमी से बचने के लिए सपना रास्ते में जॉगिंग कर रहे वासू से जबरदस्ती बातें करने लगती है। सपना को बात करते देख वह आदमी वापस चला जाता है। वासू सपना की बात समझ नहीं पाता क्योंकि उसे हिंदी नहीं आती थी। सपना वासू से बात नहीं कर पा रही थी क्योंकि उसे तमिल नहीं आती थी। फिर भी दोनों अंग्रेजी के एक-दो शब्दों से एक-दूसरे का परिचय जान लेते हैं। पहली मुलाक़ात से ही सपना और वासू एक-दूसरे को पसंद करने लगते हैं। दोनों के परिवार वाले इनके प्रेम और शादी करने की बात सुनकर बवाल खड़ा कर देते हैं। लड़ाई-झगड़ा भी शुरू हो जाता है। सपना के पिता को शादी से कोई नाराजगी नहीं थी और वासू की मां सपना को पसंद करती थी। सारी दिक्कत वासू के पिता और सपना की मां द्वारा शुरू की जाती है। शादी की बात सुनकर सपना और वासू के मां-बाप फैसला करते हैं किये दोनों अपने सच्चे प्रेम को सिद्ध करने के लिए परीक्षा दें। इसके लिए शर्त रखी जाती है। शर्त के हिसाब से वासू और सपना एक साल तक एक-दूसरे का मुंह नहीं देखसकते और ना ही कोई बात कर सकते हैं। इन एक सालों के बाद यदि ये दोनों एक-दूसरे प्रति प्रेम बनाए रखने में सफल रहे तो इनके माता-पिता अपनी खुशी से शादी के लिए मान जाएंगे।

वासू और सपना परिवार वालों की शर्त मान लेते हैं। इनके परिवार वाले बाद में कोई धोखा न करें इसलिए वासू इनसे एक स्टांप पेपर पर हस्ताक्षर करवाता है। वासू गोवा छोड़कर हैदराबाद नौकरी करने चला जाता है। सपना गोवा में अपनी पढ़ाई जारी रखती है और वासू का इंतजार करने लगती है। इसके बाद दोनों के परिवार वालों द्वारा इन्हें अलग करने के कई हथकंडे अपनाने जाते हैं। सपना का इसके पुस्तकालय के लड़के द्वारा बदला लेने के लिए बलात्कार कर दिया जाता है और संध्या का भाई अपनी बहन को वासू द्वारा छोड़ कर जाने के गुस्से में जान से मरवाया जाता है। अंत में सपना और वासू घायल और लहूलुहान स्थिति में एक दूसरे से मिलते हैं और पहाड़ी से कूदकर एक-दूसरे के लिए अपनी जान दे देते हैं।

4.5.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर: शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* का शीर्षक प्रेम कहानी की निष्ठा और कुर्बानी को बयान कर देता है। फिल्म *एक दूजे के लिए* के शीर्षक से भी कुछ ऐसा ही अर्थ अभिव्यक्त होता है। इसलिए भावार्थ के स्तर पर फिल्म का यह शीर्षक नाटक के शीर्षक का उचित रूपांतरण मालूम पड़ता है।

प्रस्तावना: *रोमियो एंड जूलियट* नाटक की शुरुआत प्रस्तावना रूप में होती है। इस प्रस्तावना में चौदह पंक्ति का सोनेट नाटक शुरू होने से पहले गाया जाता है। इसमें नाटक का मूल सार बताया जाता है। फिल्म *एक दूजे के लिए* की शुरुआत भी प्रस्तावना रूप में होती है। इसमें प्रेम और इसके बीच की रुकवटों और समस्याओं का ऐतिहासिक हवाला दिया जाता है। नाटक और फिल्म के बीच प्रस्तावना के स्तर पर यह समानता बनी रहती है।

कथानक के स्तर पर: यह फिल्म *रोमियो एंड जूलियट* के कथानक पर आधारित मानी जाती है। नाटक में लड़ाई दो परिवारों के बीच होती है। फिल्म में इस मुद्दे का भारतीय परिदृश्य के हिसाब से देशीकरण कर दिया गया है। भारत में भाषाई, क्षेत्रीयता और खान-पान की लड़ाई का मुद्दा वास्तव में बहुत गंभीर है। यह सामाजिक होने के साथ-साथ राजनीतिक रूप में भी समय-समय पर भुनाया जाता रहता है। यहां के राजनेता समय-समय पर भाषा, क्षेत्र और खान-पान की आदतों और तरीकों आदि का मुद्दा बनाकर सांप्रदायिक दंगों से लेकर जातिवादी और सामाजिक झगड़े करवाते रहते हैं। इस फिल्म में शाकाहारी / मांसाहारी, हिंदी भाषी / गैर हिंदी भाषी आदि जैसे बिंदुओं को बहुत ही सरल और सुंदर ढंग से उठाया गया है। इन भिन्नताओं की वजह से दो प्यार करने वाले मासूम प्रेमी अपनी जान दे देते हैं। इस फिल्म के परिवार वाले भी वही भूमिका निभाते हैं जो नाटक *रोमियो एंड जूलियट* के परिवार वाले आपस में करते हैं। फिल्म में वासू और सपना को अलग करने के लिए शर्त की तकनीकी अपनाई जाती है। इन दोनों को इनके परिवार वाले ही इन्हें अलग करते हैं। *रोमियो और जूलियट* में परिवार वालों की लड़ाई से शहर की शांति का भंग होना एक मुद्दा होता है। फिल्म में वासू और सपना के मिलने जुलने से इनके परिवार की मान मर्यादा को ठेस पहुंचती है। इस वजह से इन्हें

मिलने-जुलने से रोका जाता है। नाटक में रोमियो और जूलियट की मृत्यु बहुत ही नाटकीय ढंग से होती है। जबकि फिल्म में जान देने की स्थितियां वास्तविक लगती हैं। वासू का संध्या से शादी न करना और गुस्से में संध्या के भाई द्वारा वासू को जान से मरवा देना यह बहुत सामान्य चेष्टा है। संध्या विधवा है। भारतीय समाज में विधवा विवाह आज से कुछ साल पहले बहुत मुश्किल निर्णय था। फिल्म में एक लड़की है जो वासू को पसंद करती है लेकीन इसके हाव-भाव वासू को अच्छे नहीं लगते। इस लड़की को जब पता चलता है कि वासू संध्या से विवाह कर रहा तो यह व्यंग्य करते हुए कहती है कि- अच्छा, अब तुम्हें भी राजा राममोहन बनने का शौक लगा है और विधवा उद्धार में लगे हो। इस वाक्य से भारत में विधवा विवाह की स्थितियों को बेहतरी से समझा जा सकता है। ऐसी स्थिति में संध्या का विवाह टूट जाना इसके भाई के लिए बहुत दुख देने वाली बात थी। इस लिए वह नशे में वासू को जान से मरवा देने की योजना बनाता है। संध्या के साथ जो होता है वह भी बदले की भावना से होता है। संध्या द्वारा *रोमियो एंड जूलियट* नाटक मांगे जाने पर वह पुस्तकालय का लड़का *लव्स लेवर्स लॉस्ट* देता है। अगली बार सपना कोई किताब मांगती है तो यह सपना को गर्भवती होने से बचने, अनचाहे गर्भ को रोकने आदि शीर्षकों की किताबों का नाम बताता है। वह सपना को एक नंगी तस्वीर दिखाता है और इस पर सपना का चेहरा चिपका दिया होता है। यह तस्वीर देखते ही सपना सबके सामने झापड़ मारती है। वासू पर गलत आरोप लगाने से सपना गुस्से से इसके मुंह पर गरम चाय फेंक देती है। इस तरह की घटनाओं से इस लड़के का पुरुषत्व सबके सामने लज्जित होता है। सपना से बदला लेने के लिए यह बलात्कार करता है। सपना और वासू द्वारा पहाड़ी से कूदकर जान दे देना एक वास्तविक घटना लगती है। जबकि नाटक में रोमियो और जूलियट जैसे अपनी जान देते हैं वह वास्तविक कम नाटकीय ज्यादा लगता है। कथानक के स्तर पर देखा जाए तो नाटक और फिल्म बहुत सीमा तक एक दूसरे के समतुल्य हैं।

भाषा के स्तर पर: नाटक की भाषा और फिल्म की भाषा में बहुत अंतर देखने को मिलता है। नाटक के बहुत से संवाद काव्यात्मक शैली में लिखे गए हैं लेकिन फिल्म में ऐसी स्थिति नहीं है। फिल्म की भाषा के रूप में हिंदी, अंग्रेजी और तमिल तीनों ही भाषाओं का प्रयोग किया गया है। नाटक के लयबद्ध कविता रूपी संवादों के रूप में फिल्म में गानों की रचना बहुत सुंदर की गई है। कुछ जगहों पर वासू द्वारा सपना की याद में एक-दो

शेर की पंक्तियां भी अर्ज़ की जाती है। शेक्सपियर के नाटक में अंग्रेजी का कई रूप में उच्चारण किया जाता है। इस हिसाब से देखा जाए तो फिल्म में हिंदी के अलग-अलग उच्चारण किए गए हैं।

सामाजिक, सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: सामाजिक-सांस्कृतिक भिन्नत की वजह से ही दोनों परिवार के सदस्य सपना और वासू की शादी के लिए तैयार नहीं होते। इस फिल्म में दो समाज और संस्कृतियों की भिन्नता को बहुत अच्छे से दिखाया गया है। देश काल और वातावरण के रूप में गोवा और हैदराबाद का दृश्य दिखाया गया है। गोवा की प्रकृतिक सुंदरता हरे-भरे खेत और मैदान, समुद्र का किनारा आदि का दृश्य बहुत ही मनोरम दिखता है। यह प्राकृतिक वातावरण प्रेम की उत्कंठा को और भी तीव्र करने जैसा महसूस होता है। इसलिए इस फिल्म में प्रेम कथानक के अनुसार ही देश काल की योजना की गई है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर: नाटक और फिल्म के बीच पात्र योजना लगभग समान है। नाटक के हिसाब से जूलियट के तरफ से माता-पिता और इसके चचेरे भाई और सेविका की योजना की गई है। फिल्म में सपना के परिवार में मां-बाप की भूमिका महत्त्वपूर्ण है। रोमियो के परिवार की तरफ से इसके दोनों भाइयों की भूमिका देखने को मिलती है। फिल्म में वासू के परिवार में माता-पिता ही होते हैं। फिल्म के मुख्य पात्र सपना और वासू के चरित्र में नाटक के हिसाब से पूर्णतः समतुल्यता देखी जा सकती है। रोमियो और जूलियट का एक-दूसरे के प्रति समर्पित प्रेम इस फिल्म में भी देखने को मिलता है।

वेषभूषा रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: वेषभूषा की दृष्टि से फिल्म में भारतीय चलन का ज़्यादातर उपयोग किया गया है। नायक की वस्त्र सज्जा तत्कालीन फैशन के हिसाब से की गई है। हालांकि अंग्रेजी शैली में नायक को हाफ पैंट और टी-सर्ट में जॉगिंग करते हुए दिखाया गया है। नायिका की वस्त्र सज्जा में अधिकतर भारतीय शैली में साड़ी और सूट-सलवार ही पहने हुए दिखाया गया है। कहीं-कहीं पर फ्रॉक या वन पीस गाउन और पैंट-सर्ट पहने हुए दिखाया गया। खान-पान के स्तर पर शाकाहारी और मांसाहारी के विभेद को दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर: नाटक काव्यात्मक शैली में लिखा गया है। नाटक के अधिकतर संवाद लय बद्ध शैली में हैं। फिल्म में लयबद्धता का कहीं अनुकरण नहीं किया गया है। फिल्म मुक्त शैली में और आधुनिक हिंदी भाषा रूप में संवादों को लिखा गया है। कुछ स्थानों पर फिल्म में बहुत ही सुंदर संवाद बोले गए हैं।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से वासू और सपना ने बहुत शानदार अभिनय किया है। प्रेम की उत्कंठा और इंतजार का दृश्य हृदय विदारक है। बाकी सहायक पात्रों का अभिनय भी बहुत आकर्षक है।

4.5.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

रोमियो एंड जूलियट नाटक के कथानक पर अंग्रेजी भाषा, हिंदी भाषा और विश्व की अनेक भाषाओं में सैकड़ों फिल्में बनी हैं। *आन* फिल्म हिंदी सिनेमा में *रोमियो एंड जूलियट* नाटक पर आधारित पहली फिल्म थी। इसलिए अनुवाद की दृष्टि से देखने पर इस फिल्म को रूपांतरण नहीं स्वीकार किया जा सकता। हिंदी सिनेमा की दूसरी फिल्म *एक दूजे के लिए* अनुवाद की दृष्टि *रोमियो एंड जूलियट* के कथानक का बहुत ही सुंदर फिल्मीय रूपांतरण है। फिल्म में कथानक आदि के रूप में जो बदलाव किए गए हैं, या अतिरिक्त पात्रों की योजना की गई है, वे सभी फिल्म की तारतम्यता को बनाए रखते हैं। कहानी में वास्तविकता का अनुभव सुचारु रूप में जारी रहता है। नाटक का अंतरप्रतिकात्मक सिनेमा रूपांतरण के रूप में इस फिल्म को समतुल्य स्वीकार किया जा सकता है।

4.6 *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित फिल्म *क़यामत से क़यामत तक* (Film *Qayamat se Qayamat tak* based on *Romio and Juliet)*

हिंदी सिनेमा में *क़यामत से क़यामत तक* फिल्म सन् 1988 में बनी थी। यह *रोमियो एंड जूलियट* नाटक पर बनने वाली तीसरी फिल्म थी। इस फिल्म को रोमांस प्रेम कथानक के रूप में प्रसिद्ध मिली है। भारतीय हिंदी सिनेमा जगत में यह फिल्म बहुत चर्चित हुई थी। इस फिल्म ने कई सारे फिल्म पुरस्कार भी जीते थे।

4.6.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन- मंसूर ख़ान
पटकथा लेखन, प्रस्तुति- नासिर हुसैन
संगीत- आनंद मिलिंद
प्रस्तुतकर्ता कंपनी- नासिर हुसैन फिल्म्स
आमिर ख़ान (राज)
जुही चावला (रश्मि)
गोगा कपूर (रणधीर सिंह)
दिलीप ताहिल (धनराज सिंह)
आलोक नाथ (जशवंत सिंह)
अर्जुन (रतन सिंह)
रीमा लागू (श्रीमति कमला सिंह)

4.6.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

धनकपुर गांव में दो ठाकुर परिवार थे। यह परिवार गांव का सबसे सम्मानित और प्रतिष्ठित राजपूत परिवार था। ठाकुर जसवंत सिंह के एक छोटे भाई धनराज और एक छोटी बहन मधुमती है। ठाकुर रणधीर के छोटे भाई ठाकुर रतन सिंह हैं। ठाकुर रतन सिंह और मधुमती के बीच प्रेम संबंध होता है। रतन सिंह परिवार के डर से प्रेम की बात घर पर नहीं बताते हैं। घर वाले इनकी शादी तय कर देते हैं। मधुमती गर्भवती होती है। रतन सिंह मधुमती की बात समझने के बजाए अपने परिवार का डर जताते हैं। मधुमती को दिल्ली जाकर गर्भपात करवाने की सलाह देते हैं। मधुमती वापस घर आती है और अपने व रतन सिंह के रिश्ते के बारे में और गर्भवती होने के बारे में अपने भाई जसवंत सिंह और धनराज सिंह से बताती है। ठाकुर जसवंत सिंह बहन की इज्जत के लिए ठाकुर रणधीर सिंह से अनुमोदन करते हैं कि रतन सिंह की शादी मधुमती से कर दें। ठाकुर रणधीर सिंह को रतन सिंह को बुला कर इस बात की पुष्टि करवाते हैं। रतह सिंह मधुमती से अपने संबंध के बारे में झूठ बोल देता है। दोनों परिवारों के बीच बहस होने लगती है। जसवंत सिंह रणधीर सिंह को समझाने की कोशिश करते हैं लेकिन वह नहीं समझते। जसवंत सिंह अपनी इज्जत बचाने और गांव की बदनामी से बचने के लिए गांव की सारी संपत्ति बेचकर दिल्ली जाने का फैसला करते हैं। मधुमती हाथ की नस काट कर

जान दे देती है। रणधीर सिंह अपने बहन की मृतक देह उठाकर रणधीर सिंह के यहां ले आता है। धनराज सिंह रतन सिंह पर गोलियां चला देता है। रतन सिंह की वहीं मौत हो जाती है। धनराज सिंह को खून के जुर्म में उम्र कैद की सजा हो जाती है। जसवंत सिंह परिवार के बाकी सदस्यों को लेकर भगवानदास के साथ दिल्ली आते हैं। कपड़े का व्यापार चलाने लगते हैं। धनराज सिंह का एक बेटा होता है और ठाकुर जसवंत सिंह का भी एक बेटा होता है। जसवंत सिंह इन दोनों का ही पालन-पोषण करते हैं। धीरे-धीरे धनराज सिंह का बेटा कॉलेज की भी पढ़ाई खत्म कर लेता है। धनराज के अच्छे व्यवहार से सरकार इनकी सजा छह महीने पहले ही खत्म कर इन्हें जेल से रिहा कर देती है। रणधीर सिंह का परिवार भी दिल्ली में ही आकर रहने लगता है। रणधीर सिंह की एक बेटी होती है। इसका नाम रश्मि था। एक दिन कानूनी कार्यवाही की वजह से जसवंत सिंह अपने बेटे श्याम व राज को गांव जाकर काम पूरा करने को कहते हैं। राज और श्याम धनकपुर आकर काम पूरा करते हैं। राज की नजर घुड़सवारी करती हुई रश्मि पर पड़ती है। रश्मि को देखते ही राज दीवाना हो जाता है। इसी दिन रश्मि का जन्मदिन होता है। जन्मदिन के उत्सव में राज और श्याम भी सबकी नजरें बचाकर घुस जाते हैं। इस उत्सव (पार्टी) में पता चलता है कि रश्मि रणधीर सिंह की बेटी है। इसलिए उदास होकर राज दिल्ली आ जाता है। इसके बाद रश्मि की मुलाक़ात राज से होती है। दोनों एक दूसरे से प्रेम करने लगते हैं। जब इनके परिवार को प्रेम के बारे में पता चलता है दोनों तरफ से इन्हें अलग करने की कोशिश की जाती है। इनके परिवार वाले इन्हें अलग करने की बहुत कोशिश करते हैं। अंत में रश्मि के पिता राज को गुंडों से मरवा देते हैं। रश्मि भी राज के साथ-साथ ही अपनी भी जान दे देती है।

4.6.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and film)

शीर्षक के स्तर पर:नाटक और फिल्म के शीर्षक के बीच तुलना करने पर दोनों का अर्थ एक दूसरे से पूर्णतः अलग प्रतीत होता है। नाटक का शीर्षक *रोमियो एंड जूलियट* एक प्रेम कहानी के रूप में विश्व प्रसिद्ध है। हिंदी फिल्म *क़यामत से क़यामत तक* के शीर्षक से किसी भी रूप में यह प्रतीत नहीं होता है कि यह कोई प्रेम

कथानक आधारित फिल्म है। यदि इस फिल्म के शीर्षक को भावानुवाद के रूप में भी देखा जाए तो भी इसका शीर्षक सटीक नहीं साबित होता है।

कथानक के स्तर पर:नाटक और फिल्म के कथानक के बीच तुलना करने पर यह पता चलता है कि इस फिल्म का कथानक समान है। हालांकि फिल्म में कथानक का देशीकरण किया गया है। कथानक को विस्तार की वजह से कई अन्य बिंदुओं को भी जोड़ दिया गया है। हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* के कथानक पर प्रेम कथानक के रूप में *क़यामत से क़यामत तक* फिल्म का बहुत सही अनुकरण दिखताहै। फिल्म में दोनों परिवारों की दुश्मनी को भारतीय समाज के अनुसार ही दिखाया गया है। नाटक में दोनों परिवारों के बीच की दुश्मनी की वजह का पता नहीं चलता है लेकिन फिल्म में यह वास्तविक रूप में लगती है। रतन सिंह का मधुमती से प्रेम, उसे धोखा दे देना, शादी से मुकर जाना, मधुमती का जान दे देना और धनराज द्वारा बहन की अत्महत्या का बदला लेना दोनों परिवारों के बीच दुश्मनी होने का पर्याप्त और उपयुक्त कारण के रूप दिखाता है। प्रेम की कोमलता,अबोधता, मासूमियत,विह्वलता आदि की दृष्टि से देखा जाए तो नाटक की सदृश्य स्थितियां फिल्म में भी दिखाई गई हैं।

भाषा के स्तर पर: फिल्म की भाषा हिंदी है। कहीं-कहीं पर अंग्रेजी के दो चार वाक्यों और शब्दों का प्रयोग किया गया है। अंग्रेजी के इन शब्दों या वाक्यों का प्रयोग अंग्रेजी की श्रेष्ठता के तले दबा हुआ प्रतीत नहीं होता। फिल्म के संवाद बहुत सहज रूप में तैयार किए हुए से लगते हैं।

सामाजिक सांस्कृतिक और देश-काल वातावरणके स्तर पर:सामाजिक सांस्कृतिक स्तर पर फिल्म में वास्तविक स्थितियों को दिखाया गया है। नाटक के समतुल्य होने के अतिरिक्त भी इसमें अलग से कथानकों को जोड़ा गया है। फिल्म में देश-काल और वातवरण के रूप में दृश्यांकन भारतीय परिवेश में हुआ है। धनकपुर गांव, दिल्ली शहर और माउंट आबू जैसे दृश्य हैं। फिल्म में गांव से लेकर शहर तक का दृश्य देखने को मिलता है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर:पात्र और चरित्र चित्रण की दृष्टि से यदि फिल्म को देखा जाए तो रोमियो और जूलियट के रूप में राज और रश्मि बहुत ही सुंदर दिखते हैं। नाटक में रोमियो की उम्र अभी कम ही होती है और जूलियट भी अभी हाल फिलहाल में ही युवती बनी होती है। फिल्म में राज और रश्मि की उम्र कम ही होती है। राज ने अपना कॉलेज पास किया होता है और रश्मि अभी कॉलेज के दूसरे वर्ष में होती है। इस प्रकार रोमियो और जूलियट के पात्र रूप में राज और रश्मि बहुत सटीक दिखते हैं। नाटक में रोमियो के साथ उसका चचेरा भाई हमेशा रहता है। फिल्म में राज के साथ उसका चचेरा भाई श्याम हमेशा ही रहता है। फिल्म की पात्र- योजना भी नाटक के समान ही है।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन के स्तर पर- इन सभी बिंदुओं के हिसाब से यदि फिल्म को देखा जाए तो वेश-भूषा की बनावट भारतीय समाज के हिसाब से है और फिल्म में कहीं भी प्रेम कथानक को अंग-प्रदर्शन से नहीं जोड़ा गया है। फिल्म में नायक-नायिका और अन्य पात्रों की वेश-भूषा की साज सज्जा बहुत ही उचित प्रकार से की गई है। खान-पान भी भारतीय परिवेश के हिसाब से ही दिखाया गया है। रहन-सहन में रजपूती ठाट-बाट देखने को मिलती है।

शैली के स्तर पर- नाटक रोमियो और जूलियट की शैली काव्यात्मक अधिक है। इसके अधिकतर संवाद गीत रूप में लिखे हुए हैं लेकिन फिल्म के संवाद पूर्णतः गद्य रूप में हैं। फिल्म में संगीत योजना बहुत सुंदर की गई है। इस प्रकार फिल्म की शैली पूर्णतः गद्य प्रधान है।

अभिनय के स्तर पर- अभिनय की दृष्टि से यदि इस फिल्म की तुलना की जाए तो नायक और नायिका दोनों ही बच्चे जान पड़ते हैं और इनकी निरीहता इन्हें नाटक के नायक-नायिका के और करीब ले जाती है। बाकी पात्रों द्वारा किया गया अभिनय भी उचित ही दिखता है।

4.6.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

इस फिल्म को देखने के बाद प्रेम की वास्तविक स्थितियों और समस्याओं को अच्छे से समझा जा सकता है। भारतीय समाज में कभी जाति का सवाल तो कभी धर्म का सवाल आज भी प्रेम के रास्ते में मुंह बाए खड़ा है।

इस फिल्म में परिवार की दुशमनी की वजह से प्रेमी युगल अपनी जान दे देते हैं। नाटक के हिसाब से आज भी भारतीय समाज में प्रेम की स्वीकृति समस्या रूप में ही है। इसलिए इस फिल्म को समस्याओं से जोड़कर देखा जा सकता है। साथ ही साथ देशीकरण के रूप में यह फिल्म नाटक का बेहतर रूपांतरण मानी जा सकती है। हालांकि इसे नाटक का पूर्णतः समतुल्य रूपांतरण नहीं माना जा सकता है।

4.7 *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित फिल्म *इश्कजादे* (Film *Isqzade* based on *Romio and Juliet*)

हिंदी सिनेमा में *रोमियो एंड जूलियट* नाटक पर चौथी फिल्म के रूप में *इश्कज़ादे*फिल्म सन् 2012 में बनी थी।

4.7.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: हबीब फैसल
प्रस्तुति: आदित्य चोपड़ा
पटकथा लेखन: हबीब फैसल
कहानी: आदित्य चोपड़ा और हबीब फैसल
अर्जुन कपूर: परमा चौहान / परवेज़
परिनीति चोपड़ा: ज़ोया कुरैशी
गौहर ख़ान: चांद बेबी
रत्न सिंह राठौड़: आफ़ताब कुरैशी
अनिल रश्तोगी: सूर्य चौहान
चारु रस्तोगी: ज़ोया की मां

4.7.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

लखनऊ शहर के दो समुदाय चौहान और कुरैशी परस्पर राजनीतिक दुश्मन होते हैं। दोनों के बीच की यह दुश्मनी खानदानी भी होती है। परमा के पिताजी बचपन में ही गुजर गए थे। इनका संयुक्त परिवार होता है। परमा का पालन पोषण दादा और विधवा मां करते हैं। परमा की मां की इच्छा होती है कि यह बड़ा होकर परिवार के बाकी पुरुष सदस्यों जैसा न बने। परमा का पूरा व्यक्तित्व अपने खानदान के नाम काम के अनुकूल होता है। यह एक नंबर का बिगड़ैल, लंपट और बदमाश होता है। इसके दादा भी इसे एक नंबर का नालायक ही समझते

हैं। दादा के सामने खुद को काबिल साबित करने के लिए यह कुछ भी करने के लिए तैयार रहता है।कुरैशी परिवार के लोग कट्टर मुसलमान होते हैं। ज़ोयाकुरैशी परिवार में चार भाइयों के बीच एक अकेली लड़की होती है। इसके पिता वर्तमान विधायक होते हैं। अगले चुनाव में फिर से जीतने की तैयारी में लगे होते हैं। ज़ोया का स्वभाव लड़ाकू, गुस्सैल और निर्भीक होता है। इसका लिबाश मुस्लिम समुदाय के कट्टर रूप में नहीं होता। न ही इसके परिवार की तरफ से बुर्का, हिज़ाब आदि पहने के लिए कभी कहा जाता है। इनका खून भी चौहनों के नाम भर से उबल जाता है। ज़ोया का सपना था कि एक दिन यह अपने पिता की तरह विधायक बनेंगी। ज़ोया के भाई इस बात का मज़ाक बनाते थे। क्योंकि इनके हिसाब से एक लड़की विधायकनहीं बन सकती। चौहान और कुरैशी अगले चुनाव में एमएलए बनने की तैयारी में लगे होते हैं। जगह-जगह प्रचार किया जा रहा होता है। परमा और ज़ोया एक ही कॉलेज पढ़ते थे। ये दोनों ही अपने-अपने सदस्य के लिए चुनाव प्रचार करते हैं। एक दिन प्रचार के बीच ज़ोया और परमा में भिड़ंत हो जाती है। परमा दीवार पर ज़ोया के पिता का लगा पोस्टर फाड़ देता है और खड़े होकर उनके पोस्टर पर पेसाब कर देता है। पेसाब करता हुआ देखकर ज़ोया गुस्से में मंच से उतर कर आती है और परमा को एक झापड़ रसीद कर चलते बनती है। परमा के दोस्त ज़ोया पर बंदूक तान देते हैं लेकिन परमा मना कर देता है। ज़ोया सरेआम परमा को झापड़ मारती है लेकिनमन ही मन परमा इसका बदला लेने की ठान लेता है। अपनी बेइज्जती का बदला लेने के लिए ज़ोया को अपने प्रेम में फ़साने में कामयाब हो जाता है। ज़ोया को लगता है कि परमा सच में उससे प्रेम करता है। इसलिए वह परमा से प्रेम करने लगती है। प्रेम को पाने की चाह में वह परमा से शादी करती है,लेकिन परमा के दोस्त की शादी की तस्वीरें खींचते हैं। शादी के बाद परमा ज़ोया के साथ खाली ट्रेन के डिब्बे में शारीरिक संबंध बनाता हैं। इसके बाद वह ज़ोया को बताता है कि उसने यह सब अपना बदला लेने के लिए किया। परमा की यह बात सुनकर ज़ोया के होश उड़ जाते हैं। वह परमा को गोली मारना चाहती है लेकिन परमा पहले से ही उसकी बंदूक खाली कर दिया होता है। परमा ज़ोया की बेवकूफी का मज़ाक बनाता है और वहां से चला जाता है।

ज़ोया की शादी की तस्वीरें परमा लीक कर देता है। चुनाव में ज़ोया के पिता हार जाते हैं। ज़ोया की इन तस्वीरों में वह हिंदू धर्म से विवाह करते हुए दिखती है। इसलिए उसके ही धर्म के लोग उसके पिता को

वोट नहीं देते है। चुनाव में अपने पिता की हार के बाद ज़ोया परमा के घर आती है। वह परमा पर गोली चलाने जाती है कि बीच में परमा की मां आकर ज़ोया को रोक लेती हैं। ज़ोया से परमा की मां उसके गलती की मांफ़ी मांगती है। वह परमा को बुलाकर उसे समझाती है और ज़ोया को अपनी पत्नी रूप में स्वीकार करने के लिए कहती हैं। परमा उनकी बात नहीं मानता है। अपने दादा द्वारा बवाल खड़ा किए जाने के डर से परमा अपनी मां को समझाता है कि वह ज़ोया का पक्ष न लें। परमा की मां उसे ज़ोया के साथ भाग जाने के लिए कहती हैं। ज़ोया के घर वालों को पता चल जाता है कि ज़ोया ने परमा से शादी की है। वे ज़ोया को पूरे शहर में ढूंढवाते है लेकिन वह कहीं नहीं मिलती हैं। ज़ोया परमा के घर पर होती है और बार-बार अपने घर जाने की ज़िद करती है। परमा की मां उसे समझाती हैं कि अब अगर वह अपने घर गई तो उसके भाई और बाप उसे जान से मार देंगे। ज़ोया वहां से ज़बरदस्ती निकलने वाली होती है कि तभी उसके अब्बू और भाई ढूंढते हुए परमा के घर पहुंच जाते हैं। परमा के दादा उन्हें विश्वास दिलाते हैं कि ज़ोया उनके यहां नहीं है। परमा के दादा और ज़ोया के पिता की बात से पता चलता है कि वे ज़ोया को जान से मारने के लिए ढूंढ रहे हैं। ज़ोया यह सब सुनकर बहुत दुखी होती है। तभी परमा के दादा उस कमरे में आ जाते हैं। वह ज़ोया को देख कर जान से मारने जाते हैं। परमा के दादा को रोकने के लिए परमा की मां उनपर ही बंदूक तान देती है। वह परमा और ज़ोया को वहां से भाग जाने को कहती है। परमा के दादा अपने ऊपर परमा की मां द्वारा बंदूक तना हुआ देखकर गुस्से से बेकाबू हो जाते हैं। वह परमा की मां पर गोली चला देता है। परमा की मां घायल होकर गिर जाती है। अपनी मां को गोली लगता देख कर परमा अपनी मां को संभालता है। परमा की मां उसे अपनी गलती सुधारने और ज़ोया को अपनाने की बात कहकर मर जाती हैं। मां के मरने के बाद परमा उनका अंतिम संस्कार करता है। फिर अपनी मां की इच्छा अनुसार ज़ोया को बचाने चला जाता है। परमा के दादा यह देखकर उसे मारने के लिए गुंडे भेजते हैं। ज़ोया के पिता भी ज़ोया को मारने के लिए गुंडे भेजेते हैं। परमा और ज़ोया एक वैश्यालय में छुपकर रहते हैं। ईद के दिन ज़ोया परमा से उसके घर चलने की ज़िद करती है। ज़ोया को लगता है कि आज ईद है और उसके अब्बू उसकी गलती को मांफ कर देंगे। घर आने पर ज़ोया को पता चलता है कि वहां कुछ भी नहीं बदला है। ज़ोया के अब्बू उसपर गोली चलाते हैं। परमा के दादा और ज़ोया के पिता को परमा और ज़ोया उनके

राजनीतिक जीवन के लिए रोड़ा नजर आते हैं। इसलिए वे मिलकर परमा और ज़ोया को मार देना चाहते हैं। वे चारों तरफ से उन्हें घेर लेते हैं। इसलिए अंत में परमा और ज़ोया दोनों एक दूसरे को गोली मार कर मर जाते हैं।

4.7.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक के शीर्षक व फिल्म के शीर्षक के बीच तुलना करने पर कोई समतुल्यता नहीं दिखती है। फिल्म के शीर्षक से किसी भी रूप में *रोमियो एंड जूलियट*का अर्थ प्रकट नहीं होता है।

कथानक के स्तर पर: कथानक के आधार पर इस फिल्म की तुलना करें तो इकने बीच कोई समानता नहीं दिखती है। जूलियट और रोमियो के परिवार के बीच में दुश्मनी जरूर होती है लेकिन इसका कारण न राजनीतिक होता है और न ही धार्मिक। हालांकि भारतीय परिप्रेक्ष्य के हिसाब से यह कथानक रूपांतरण उचित है। फिर भी यह फिल्म रोमियो एंड जूलियट का रूपांतरण नहीं जान पड़ती। इसलिए इस बात को कोई महत्त्व नहीं दिया जा सकता। रोमियो जूलियट के साथ बदला लेने के लिए प्रेम का नाटक करके उसके साथ शारीरिक संबंध नहीं बनाता है और न ही जूलियट को धोखा देता है। जबकि इस फिल्म का आधा हिस्सा ही इसी कहानी पर चलता है।

भाषा के स्तर पर: फिल्म की भाषा का संबंध भारतीय परिदृश्य से है। इस फिल्म में उत्तर प्रदेश की राजनीति को दिखाया गया है। इस हिसाब से इस फिल्म में भाषा का चुनाव भी भौगोलिक स्थिति के हिसाब से किया गया है। भाषा में भारतीय पितृसत्ता का वास्तविक रूप देखने को मिलता है। भाषा में विषेशरूप से पुरुष प्रधानता और हिंदू जाति का प्रभुत्व देखने को मिलता है।

सामाजिक सांस्कृतिक और देश काल वातावरण के स्तर पर: इस फिल्म में हिंदू और मुस्लिम दोनों ही समाज और संस्कृति को दिखाया गया है। फिल्म में उत्तर प्रदेश की राजधानी लखनऊ और हरदोई आदि जिलों का दृश्य दिखाया गया है। इस क्षेत्र की राजनीति, यहां का जातीय प्रभुत्व, लैंगिक प्रभुत्व आदि सब कुछ इस परिवेश के हिसाब से दिखने की कोशिश की गई है।

पात्र और चरित्रचित्रण के स्तर पर: कथानक की दृष्टि से फिल्म के सभी पात्र अपने चरित्र के हिसाब से उचित दिखते हैं। नायक और नायिका का चरित्र, प्रेम, वियोग, द्वंद्व, प्रेम के लिए समाज और परिवार से लड़ाई और अंत में प्रेम को खुशी-खुशी जान देकर ख़त्म कर देनेके दृश्य बहुत सुंदर तरीके से दिखाए गए हैं। हालांकि नाटक के हिसाब से फिल्म के इस कथानक का कोई महत्त्व नहीं है और न ही प्रासंगिकता ही।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन: वेश-भूषा के हिसाब से फिल्म में दो अलग-अलग धर्म और संस्कृति को दिखाया गया है। फिल्म में दोनों ही परिवारों में आधुनिकता के हिसाब से वेश-भूषा की साज सज्जा की गई है। खान-पान में भी दोनों ही धर्म की संस्कृतियोंको दिखाया गया है। कुरैशी के यहां बिरयानी, सेंवई आदि का जिक्र है तो चौहानों के यहां शराब, रंग-गुलाल आदि का। रहन-सहन के स्तर पर भी धार्मिक चुनाव और विभेद दोनों परिवारों में देखने को मिलता है। इस्लाम के हिसाब से कुरैशी परिवारों के तहजीब और हिंदू धर्म के प्रभुत्व और वर्चस्व के हिसाब से चौहनों का रहन-सहनफिल्म में बहुत अच्छे से दिखाने की कोशिश की गई है।

शैली के स्तर पर: शैली की दृष्टि से इस फिल्म में गद्य प्रधान संवादों का उपयोग किया गया है।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म के मौलिक रूप में अभिनय सरहनीय हैं। कथानक के हिसाब से सभी पात्र अपनी-अपनी भूमिकाओं में उचित अभिनय करते हुए दिखते हैं।

4.7.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

इस फिल्म को देखने के बाद नाटक के साथ इसका संबंध नहीं जोड़ा जा सकता। हालांकि फिल्म के कथानक को नाटक के समतुल्य रखा गया होता तो इसे एक बेहतर प्रयोग और देशीकरण का दर्जा दिया जा सकता था। मूल नाटक के परिवार के संघर्ष को भारतीय समाज की धार्मिक कट्टरता और सांप्रदायिकता को दिखाते हुए इसे बेहतर रूप दिया जा सकता था। इस फिल्म में मूल नाटक के कथानक के हिसाब से कहानी को नहीं दिखाया गया है। इसलिए इसे नाटक पर आधारित फिल्म के रूप में नहीं स्वीकार किया जा सकता। इसे मूल नाटक के थीम रूपांतरण के रूप में ही स्वीकार किया जा सकता है। इस फिल्म में पारिवारिक और धार्मिक

विद्वेष को प्रेमी युगल के अलग होने का मूल कारण दिखाया गया है। भारतीय समाज में यह समस्या सत्य है और वास्तविक भी।

4.8 *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित फिल्म *इश्क* (Film *Ishq* based on *Romio and Juliet*)

हिंदी फिल्म *इश्क़* शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटक *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित है। इस नाटक पर बनने वाली यह पांचवी फिल्म है। यह फिल्म सन् 2013 में बनी थी।

4.8.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: मनीष तिवारी
प्रस्तुति: धवल गदा और शैलेश आर सिंह
लेखन: पद्मा ठकोरे तिवारी, मनीष तिवारी और पवन सोनी
संगीत: सचिन-जिगर, सचिन गुप्ता,कृष्णा
प्रतीक बब्बर: राहुल बब्बर (रोमियो)
अमायरा दस्तूर: बच्ची कश्यप (जूलियट)
रवि किशन: तीता सिंह (टीबाल्ट)
राजेश्वरी सचदेव: पारो कश्यप (लेडी कैप्यूलेट)
मकरंद देशपाण्डेय: बाबा (फ्रायर लाओरेंस)
नीना गुप्ता: अम्मा (नर्स)
सुधीर पाण्डेय: विश्वनारायण कश्यप (कैप्यूलेट)
संदीप बोस: मनोहर मिश्रा (मोंटेग्यु)
प्रशांत गुप्ता: प्रीतम (पेरिस)
अमित सियाल: मुरारी (मारकुसियों)
विनीत कुमार सिंह: बीहता (बेनवोलिओ)
एवेलिने शर्मा: रोज़ा (रोजालिना)

4.8.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

बनारस केदो कश्यप और मिश्रा परिवार होते हैं। ये दोनों एक दूसरे के जानी दुशमन होते हैं। दोनों परिवारों के बीच बालू की माफियागिरि चलती है। बालू की खुदाई में घाट के बटवारे और कब्जे को लेकर दोनों परिवारों के बीच अक्सर झड़प होती रहती थी। इस लड़ाई में दोनों पार्टी एक-दूसरे के आदमियों को जान से भी मार देते

थे। इनके लिए बंदूक-गोली और बम मारने जैसी गतिविधियां बहुत सामान्य बात होती है। इस फिल्म में बालू के वास्तविक हकदार मछुवारे भी इस लड़ाई में शामिल होते हैं। इन दोनों परिवारों को स्थानीयताकी सह मिली रहती है। जबकि मछुवारों को इनके ही अधिकारों से ये दोनों परिवार और पुलिस मिलकर पद्दलित किए रहती है। इस वजह से ये मछुवारे नक्सल बन कर अपने हक के लिए लड़ते हैं। इस फिल्म में एक अतिरिक्त कथानक के रूप में मछुवारों के प्रसंग को जोड़ा गया है। राहुल मिश्रा का प्रेम बच्ची कश्यप से होता है। दोनों के प्रेम और शादी के बीच परिवार की दुश्मनी पूरी फिल्म में चलती है। अंत में यह दुश्मनी इनकी जान ले लेती है। राहुल मिश्रा अपने परिवार का सबसे बिगड़ा बेटा होता है। यह अपने परिवार का व्यापार छोड़कर एक रोज़ा के प्रेम में दीवाना हो जाता है। रोज़ा विदेशी है और कश्यप परिवार की हवेली में किराए पर रहती है। रोज़ा से मिलने के लिए राहुल अक्सर दिन-रात कभी भी चोरी छुपे जाया करता था। एक दिन होली के अवसर पर कश्यप परिवार के यहां एक बड़ा आयोजन होता है। इस आयोजन में बनारस शहर के सभी बड़े-बड़े लोगों को बुलाया गया होता है। राहुल मिश्रा को भी होली के आयोजन के बारे में पता चलता है। यह अपने चचेरे भाई व दोस्त के साथ होली के रंग गुलाल में लिपटे रोज़ा से मिलने के लिए इनकी हवेली में घुस आता है। चूंकि इन सभी के मुंह पर रंग-गुलाल लगा होता है इसलिए ये पहचान में नहीं आते। यहा राहुल कश्यप की बेटी बच्ची को देखता है। बच्ची को देखते ही राहुल को प्यार हो जाता है। अब राहुल रोज़ा को भूलकर बच्ची के पीछे दीवाना हो जाता है। रंग-गुलाल में नाचते गाते बच्ची और राहुल एक दूसरे से टकराते हैं। बच्ची भी राहुल को देखते ही मन ही मन पसंद करने लगती है। फिर इन दोनों में बात शुरू हो जाती है। राहुल और बच्ची का अपने-अपने परिवार वालों से बच-बचाकर मिलना जारी रखते हैं। इसी बीच एक दिन बच्ची के मामा तीता सिंह इसे राहुल के साथ देख लेते हैं। वह उसी समय राहुल को गोली मार देना चाहते हैं लेकिन सही मौका नहीं मिलता। वह बार-बार कहीं न कहीं राहुल को मार देने की कोशिश करते हैं लेकिन राहुल अक्सर बच जाता है। तीता सिंह बच्ची और राहुल के प्रेम के बारे में घर पर सभी को बता देता है। इसलिए परिवार वाले बच्ची की शादी प्रीतम के साथ कर देने की बात सुनिश्चित करते हैं। बच्ची इस शादी से बचने के लिए अपने घर वालों को बिना बताए राहुल से शादी कर लेती हैं। बच्ची की इस शादी में इनकी देख-भाल करने वाली अम्मा शामिल होती हैं। इसके बाद पूरी फिल्म में राहुल और बच्ची का अपने परिवार वालों से संघर्ष चलता है।

तीता सिंह द्वारा राहुल के भाई को मार दिया जाता है। राहुल भी अपने भाई के खून के गुस्से में तीता सिंह को जान से मार देता है। राहुल पुलिस वालों से और कश्यप परिवार के गुंडों से बचने के लिए छुप कर रहता है। बच्ची की सौतेली मां इसकी शादी करवाने लगती है। शादी से बचने के लिए बच्ची पुजारी बाबा द्वारा दिया घोल पी लेती है। बाबा द्वारा राहुल को खबर देने के लिए भेजा हुआ आदमी मारा जाता है। राहुल को खबर देने के लिए बाबा अपने एक आदमी को भेजता है,इसे दरवाजे पर घुसते ही गुंडों द्वारा मार दिया जाता है। राहुल बाबा के आदमी को देखकर पहचान लेता है और आश्रम पहुंचता है। आश्रम में राहुल बच्ची को मरणासन्न स्थिति में देखता है। इसे लगता है कि बच्ची शादी से बचने के लिए जहर पीकर अपनी जान दे दी है। इसलिए वह खुद को गोली मार कर मर जाता है। जब बच्ची को होश आता है तो वह बाबा, प्रीतम और नक्सल सरदार सबको मरा हुआ देखती है।उसे बगल में राहुल भी मरा हुआ दिखता है। इस तरह से बच्ची समझ जाती है कि राहुल उसे मरा हुआ जानकर खुद को गोली मार लिया और मर गया। राहुल को मरजाने से बच्ची उसके हाथ में पड़ी बंदूक लेकर खुद को गोली मार लेती है और मर जाती है।

4.8.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर:नाटक व फिल्म के शीर्षक के स्तर पर तुलना के करने परशब्दार्थ के रूप में कोई समानता नहीं मिलती है लेकिन भावार्थ के रूप में इश्क़ शीर्षक को स्वीकार किया जा सकता है। नाटक में दोनों नायक नायिका प्रेम ले किए अपनी जान दे देते हैं। फिल्म के नायक-नायिका भी इश्क़ के लिए अपनी जान दे देते हैं। इस तरह नाटक व फिल्म का केंद्र प्रेम ही है। इसलिए भावार्थ रूप में शीर्षक का रूपांतरण स्वीकार किया जा सकता है।

कथानक के स्तर पर:नाटक के कथानक की तुलना फिल्म से करने पर दोनों में समानता के बिंदु लगभग समान हैं। फिल्म की सबसे बड़ी विशेषता पात्रों के नाम चयन की है। इस फिल्म में पात्रों के नाम का देशीकरण करते हुए लगभग समान दिखने वाले नाम रखे गए हैं। जैसे- रोमियो का राहुल, मारकुसीओ का मुराई, टीबाल्ट का तीता आदि के रूप में नाम रखे गए हैं। अनुवाद की दृष्टि से यह बहुत सकारात्मक रूपांतरण है। कहीं-कहीं पर भाषाई और सामाजिक-सांस्कृतिक अंतर से उत्तपन्न होने वाली असमानता को देशीकरण की प्रविधि के

हिसाब से उचित बदलाव के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। नाटक के दोनों परिवारों की दुश्मनी का कारण शक्ति प्रदर्शन है। फिल्म में बालू के खनन के लिए आपसी शक्ति व सामर्थ्य के प्रतिद्वंद्व को दिखाया गया है। इन लोगों के बीच दुश्मनी का मुख्य कारण शक्ति प्रदर्शन ही होता है। बालू पर कब्जेदारी के माध्यम से इस बिंदु का बहुत उचित आरोपण किया गया है। नाटक में जूलियट के लिए रखे गए उत्सव का मानवीकरण फिल्म में भारतीय परिप्रेक्ष्य के हिसाब से होली के उत्सव के रूप में किया गया है। नाटक के आयोजन में मुखौटे लगाकर सबको आना होता है। यूरोपीय संस्कृति में इस तरह के आयोजन बहुत सामान्य होते हैं। यहां पर सभी लोग अपने-अपने चेहरों पर रंग-बिरंगे मुखौटे लगाकर आते हैं। इस तरह से वे पहचान में नहीं आते हैं। नाटक की पार्टी में रोमियो और उसके भाई व दोस्त मुखौटे लगाकर आते हैं। इस वजह से इन्हें कोई पहचान नहीं पाता। फिल्म में होली के आयोजन के माध्यम से नाटक के इस प्रसंग का बहुत अच्छे से तादात्मिकरण किया गया है। होली में लोगों के चेहरे पर रंग-गुलाल लगे रहते हैं। इन रंगों और गुलाल के पीछे चेहरे को पहचान पाना वास्तव में मुश्किल होता है। इसी वजह से राहुल,मुरारी और बिहट भी कश्यप परिवार के उत्सव में घुस जाते हैं। रोमियो के साथ चर्च के पादरी की दोस्ती होती है। यह जूलियट को बचाने के लिए नशीला घोल देता है। जिसे पीने के बाद जूलियट मरणासन्न स्थिति में चली जाती है। फिल्म में इस कथानक को समतुल्य रखा गया है। मंदिर का पुजारी योगी होता है और इसकी राहुल से अच्छी दोस्ती भी होती है। यह औघड़ रूप में रहता है। यह धुनि रमाता है और आसन भी लगाता है। इसलिए यह कई तरह के नशीले पदार्थों का उपयोग करता है और इसे इन नशीली जड़ी-बूटियों के असर के बारे में अच्छे से पता होता है। यह बाबा बच्ची को जो नशीला घोल देता है इसमें भांग और कुछ दूसरी जड़ी-बूटी मिलाई होती है। इस घोल को पीने के बाद बच्ची भी मरणासन्न स्थिति के समान हो जाती है। इसी वजह से शादी रुक जाती है। इस तरह नाटक के इस कथानक का फिल्म में उचित रूपान्तरण किया गया है।

नाटक से फिल्म के कथानक में जो बदलाव किए गए हैं इनमें नक्सल प्रसंग पूर्णतःअलग है। नाटक में इस तरह के किसी भी प्रसंग का कहीं पर भी उल्लेख नहीं है। फिल्म में नक्सल समस्या और इनकी लड़ाई को एक महत्त्वपूर्ण प्रसंग के रूप में दिखाया है। बालू की खुदाई और इस पर अधिकार को देखा जाए तो वास्तव में

बालू पर कब्जा सरकारी रूप में होना चाहिए या फिर घाट के मालिक या रखवाले मछुवारों को इसका हक मिलना चाहिए। फिल्म में जब मछुवारे अपने हक के लिए लड़ते हैं तो इन्हें नक्सल कहा जाने लगता है। इन्हें नक्सल रूप में दिखाया भी गया है। फिल्म में यह भी दिखाया गया है कि स्थानीय पुलिस प्रशासन मिश्रा व कश्यप परिवार के पिट्ठूओं के रूप में काम करती है। फिल्म में इस प्रसंग को मौलिक रूप में जोड़ा गया है। इस हिस्से की नाटक के साथ कोई समतुल्यता नहीं है। इसके अतिरिक्त फिल्म में बच्ची की सौतेली मां यानि पारो का तीता सिंह के साथ नाजायज प्रेम संबंध होता है। जबकि पारो के पति यानि विश्वनारायण कश्यप यानि बच्ची के पिता जीजिंदा होते हैं और तीता सिंह इनकी पहली पत्नी का भाई यानि इनका अपना साला है। विश्वनारायण कश्यप अपनी दूसरी पत्नी पारो व तीता सिंह के संबंध के बारे में जानते हैं लेकिन कहीं पर भी ये इसका विरोध करते हुए नहीं दिखाए गए हैं। ये उम्र में अपनी दूसरी पत्नी से बहुत बड़े होते हैं। इसलिए शायद ये शारीरिक रूप से असक्षम होंवे और इसी वजह से अपनी पत्नी और इनके प्रेम के बीच कोई विरोध न करते हों। हम सभी जानते हैं कि भारतीय पितृसत्तात्मक समाज व सोच के हिसाब से इस तरह की स्वीकृति असंभव सी जान पड़ती है। भारतीय समाज में और विशेषकर उत्तर प्रदेश के बनारस शहर में एक उच्च जाति के परिवार में इस तरह की स्वच्छंदता स्वयं पति द्वारा दिया जाना असंभव ही नहीं नामुमकिन है। फिल्म में इसे बहुत खुले रूप में दिखाया है। फिल्म का यह प्रसंग न तो समझ में आता है और न ही नाटक से इसका कोई संबंध ही है। इन सारी समानताओं और असमानताओं के बाद यह फिल्म नाटक के कथानक का समतुल्य रूपांतरण है। इस फिल्म में नाटक के सभी महत्त्वपूर्ण बिंदुओं को रूपांतरित किया गया है और लगभग समान रूप में रखा गया है।

भाषा के स्तर पर: फिल्म में भाषा के हिसाब से भौगोलिक स्थिति का विशेष ध्यान रखा गया है। फिल्म की भाषा में उत्तर प्रदेश के बनारस शहर की चलती-फिरती रोज मर्रा की भाषा का प्रयोग किया गया है। इस भाषा संरचना में जाति, वर्ग, लिंग आदि के स्तर पर भाषा चुनाव के कई रूप देखने को मिलते हैं। गालियां जाति आधारित और लिंग आधारित रूप में बनारस की विशेषता को प्रकट करती हैं। इस प्रकार भाषा के स्तर पर फिल्म में संवादों की योजना भौगोलिक और जातिगत विशेषता के आधार पर बनाई हुई दिखती है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश काल वातावरण के स्तर पर:सामाजिक सांस्कृतिक स्तर पर उत्तर प्रदेश के पितृसत्तात्मक परिवार को बहुत अच्छे से देखा समझा जा सकता है। स्थान विशेषनाटक की ऐतिहासिकता की दृष्टि से फिल्म में देश काल और वातावरण के हिसाब से बनारस शहर का चुनाव भी महत्त्वपूर्ण और उचित दिखाता है। बनारस शहर की ऐतिहासिकता और प्राचीनता सर्वविदित है। बनारस शहर की गलियाँ, घाट, मछुवारे, योगी,औघड़, मंदिर, विदेशी पर्यटक, बालू की गैरकानूनी लड़ाई आदि का प्रसंग देश काल के हिसाब से बहुत उचित जान पड़ता है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर:नाटक के कथानक के आधार पर जिस रूप में पात्र विधान किया गया है फिल्म में यह समतुल्य रखा गया है। फिल्म में पात्रों की योजना नाटक के समान की गई है। ये पात्र अपने कथानक और चरित्र के हिसाब से नाटक के पात्रों के समतुल्य हैं।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर:फिल्म में कथानक के अनुसार ही वेश-भूषा की साज सज्जा की गई है।बनारस के प्रसंग में वेश-भूषा की योजना यहां के समाज व संस्कृति के अनुकूल कीगई है। तिलक, चन्दन, रोड़ी आदि का प्रयोग, धोती-कुर्ता,साड़ी, सलवार-कमीज,जीन्स-टी शर्ट आदि के रूप में वस्त्र विधान को निर्मित किया गया है। यह वस्त्र विधान, रहन-सहन और खान-पान की योजना तत्कालीन समाज और भौगोलिक परिदृश्य के हिसाब से बहुत अनुकूल लगती है।

शैली के स्तर पर: शैली के रूप में फिल्म में गद्यात्मक शैली का प्रयोग किया गया है।

अभिनय के स्तर पर: इस फिल्म को नाटक के कथानक का पूर्णतः समतुल्य रूपांतरण माना जा सकता है लेकिन अभिनय के स्तर पर यह फिल्म बहुत कमजोर दिखती है। रोमियो और जूलियट के रूप में राहुल और बच्ची का अभिनय बहुत फीका पड़ जाता है। इसके अतिरिक्त तीता सिंह, बच्ची के पिता और बच्ची की सौतेली मां का अभिनय सुदृढ़ दिखता है।

4.8.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

समीक्षात्मक दृष्टि से इस फिल्म को नाटक का सबसे बेहतरीन और पूर्णतः समतुल्य रूपांतरण माना जा सकता है। फिल्म में समतुल्यता बनाए रखने के लिए स्थान का चुनाव, पात्रों के नाम का चुनाव, पात्रों का चरित्र निर्धारण, साज-सज्जा आदि को बहुत सूक्ष्मता से तैयार किया गया है। कमी अभिनय के स्तर पर दिखती है। इसी वजह से यह फिल्म कमजोर पड़ जाती है। इसके अतिरिक्त अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की दृष्टि से यह फिल्म नाटक के कथानक का सर्वाधिक उपयुक्त रूपांतरण है।

4.9 *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित फिल्म *गलियों की रासलीला रामलीला* (Film *Galiyon kee raasaleela RaamLeela*)

इस नाटक के कथानक पर हिंदी सिनेमा में अगली फिल्म *गलियों की रासलीला रामलीला* नाम से बनी। यह फिल्म भी सन् 2013 में ही बनी थी। इस फिल्म को बहुत प्रसिद्धि मिली थी। इस फिल्म को शुरुआत में ही यह संदर्भित किया जाता है कि यह शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* का रूपांतरण है। हालांकि इस फिल्म को देखने के बाद इसे नाटक का रूपांतरण स्वीकार कर पाना बहुत ही मुश्किल होता है।

4.9.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: संजय लीला भंसाली
प्रस्तुति: संजय लीला भंसाली, चेतन देओलेकर, किशोर लूल्ला, संदीप सिंह
संगीत और संवाद लेखन: सिद्धार्थ-गरिमा
पटकथा लेखन: संजय लीला भंसाली और सिद्धार्थ-गरिमा
रणवीर सिंह: राम (रोमियो)
दीपिका पादुकोण: लीला (जूलियट)
सुप्रिया पाठक कपूर: धनकोर बा (लीला की मां)
होमी वाडिया: रधू भाई (राम के परिवार के वरिष्ठ सदस्य)
रिचा चड्ढा: रसीला (लीला की भाभी)

4.9.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

कहानी गुजरात के रंजार गाँव से शुरू होती है। रंजार में सनेड़ा और रजाड़ी नाम के दो व्यापारिक समुदाय रहते हैं। ये दोनों समुदाय एक-दूसरे के जानी दुश्मन होते हैं। इनकी यह दुश्मनी 500 साल पुरानी होती है। इनका गोली, बारूद, बंदूक और नशीले पदार्थों के बेचने का व्यापार होता है। इनकी लड़ाई की मुख्य वजह शक्ति प्रदर्शन है। शक्ति प्रदर्शन में दोनों समुदाय एक दूसरे से प्रतियोगिता करते हैं। इन दोनों समुदायों के व्यापार की गली है। यह गली अगल-बगल ही है। इन गलियों में अलग समुदाय का कोई सदस्य गलती से भी चला जाए तो बवाल शुरू हो जाता था। इनकी गलियों में एक-दूसरे का आना छुप-छुपाकर होता था या फिर समझौते की वजह से या व्यापारिक कारणों से। राम रजारी समुदाय से होता है और लीला सनेरा समुदाय से। राम अपने परिवार के व्यापार का काम नहीं करता है। इसकाअलग व्यापार होताहै। यह चोरी की हुई गाड़ियों की खरीद-बेच करता है और पॉर्न फिल्मों की सीडी बेचता है।सनेड़ा परिवार में होली का उत्सव होता है। राम अपने दोस्तों के साथ रंग-गुलाल लगे चेहरे के साथ सनेरा समुदाय के उत्सव में चुपके से घुस आता है। रंग-गुलाल लगे होने की वजह से कोई इन्हें पहचान नहीं पाता। होली के नाच-गाने के बीच राम सनेड़ा समुदाय की मुखिया धनकोर बा की बेटी लीलाको देखता है। इसे देखते ही राम इस पर लट्टू हो जाता है। होली के नाच-गाने के बीच लीला और राम एक दूसरे से टकराते हैं। यहीं से ये एक-दूसरे को प्रेम करने लगते हैं। लीला की गली में राम की जान को बहुत खतरा होता है लेकिन वह छुपकर लीला से मिलने आता है। एक दिन लीला के भाई को इस बारे में पता चल जाता है। लीला की शादी के लिए कांजी ने एक एनआरआई (NRI)लड़का पसंद किया होता है। राम व लीला के प्रेम के चक्कर को देखकर धनकोर और कांजी लीला की शादी जल्दी से कर देने का विचार बनाते हैं। इसके बाद पूरी फिल्म में राम औरलीला के अपनेसमुदाय के लोगों द्वारा एक-दूसरे से अलग रखने की कोशिश की जाती है। रामऔर लीला घर से भागकर शादी कर लेते हैं। इसके बाद भी इनके समुदाय के लोग इन्हें ढूंढ लेते हैं और वापस ले आते हैं। राम और लीला के प्रेम को इनके समुदाय और परिवार वाले स्वीकार नहीं करते। इसलिए ये दोनों अपनी परिस्थितियों को स्वीकार करके एक दूसरे से अलग रहते हैं। अपने परिवार का कारोबार संभालते हैं। लेकिन दोनों एक दूसरे के लिए हर क्षण तड़पते रहते हैं। अंत

में दोनों परिवारों की लड़ाई बढ़ती ही जाती है। इस लड़ाई की एक वजह राम औरलीला की शादी भी होती है। इस लड़ाई को खत्म करने के एक मात्र तरीके के रूप में राम-लीला एक दूसरे को गोली मार कर अपनी-अपनी जान दे देते हैं। फिल्म के आखिरी दृश्य में राम-लीला का शव साथ-साथ अंतिम संस्कार के लिए निकाला जाता है। इनकी मौत के बाद रजाड़ी और सनेड़ा की दुश्मनी हमेशा के लिए ख़त्म हो जाती है।

4.9.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक के शीर्षक से तुलना करने पर फिल्म का शीर्षक किसी भी रूप में समतुल्य अर्थ नहीं प्रकट करता है।

कथानक के स्तर पर:नाटक *रोमियो एंड जूलियट* के कथानक के अनुसार फिल्म *गलियों की रासलीला राम-लीला* का कथानक नाटक के समतुल्य नहीं माना जा सकता है। यह सत्य है कि रोमियो और जूलियट के परिवार के बीच जानी दुश्मनी होती है। यह दुश्मनी भी बहुत पुरानी होती है। फिल्म में कैप्यूलेट्स और मोंटेग्यु परिवार के झगड़े को रजाड़ी और सनेड़ा परिवार के झगड़े के रूप में जैसा दिखाया गया है, यह लगभग ठीक है। इस फिल्म का मुख्य केंद्र रोमियो और जूलियट का प्रेम है। नाटक में जिस रूप में रोमियो और जूलियट के प्रेम, विह्वलता, प्रगाढ़ता, प्रेम की वासना मुक्त निष्ठा आदि को दिखाया गया फिल्म में इन बिंदुओं की तुलना करने पर इसका कथानक बहुत कमजोर नजर आता है। फिल्म में पारिवारिक दुश्मनी के कथानक मात्र को ही नाटक का रूपांतरण नहीं स्वीकार किया जा सकता। इस फिल्म में राम के संवाद और इसके व्यवहार में कामुकता ही अधिकतर है। कथानक के स्तर पर तुलना करते हुए फिल्म को समतुल्यता के बिंदु पर स्वीकार नहीं किया जा सकता। इसलिए यह फिल्म शेक्सपियर के नाटक का अंतरप्रतीकात्मक रूपांतरण किसी भी रूप में नहीं है।

भाषा के स्तर पर: फिल्म में भाषा का चुनाव भौगोलिक परिवेश के अनुसार किया गया है। इस भाषा प्रयोग में लैंगिक असमानता अच्छे से देखी जा सकती है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल-वातावरण के स्तर पर: फिल्म में गुजरात के दो समुदायों के सामाजिक और सांस्कृतिक तरीके को बहुत अच्छे से दिखाया गया है। धनकोर बा का चरित्र भारतीय पितृसत्तात्मक समाज के विरुद्ध दिखता है। यह व्यापारिक मामलों के देख रेख करती हैं, गैर कानूनी मामलों में खुद ही पुलिस वालों को हैंडल करती हैं और मुखिया के रूप में अपने समुदाय का भी प्रतिनिधित्व करती हैं।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: नाटक के पात्रों से तुलना करने पर फिल्म के सभी पात्र मौलिक रूप में ही दिखते हैं। फिल्म के किसी भी पात्र को नाटक के समतुल्य नहीं माना जा सकता। मौलिक रूप में इन सभी पात्रों का चरित्र उचित लगता है लेकिन नाटक से इनकी तुलना करने पर इनमें कोई समानता नहीं मिलती है।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर: फिल्म में वेश-भूषा के स्तर पर आधुनिक ढंग के कपड़ों की योजना की गई है। इन कपड़ों में क्षेत्रीयता का रंग बहुत सुंदर ढंग से देखने को मिलता है। रहन-सहन के स्तर पर फिल्म के सभी पात्र अपने समुदाय के अनुरूप दिखते हैं। ख़ान-पान में भी क्षेत्रीयता का पुट देखने को मिलता है।

शैली के स्तर पर: फिल्म में गद्यात्मक शैली का प्रयोग किया गया है। हालांकि कुछ जगह राम और लीला एक दूसरे को संदेश भेजते हुए शायरी रूप में अपनी बातें करते हैं। लेकिन इन बातों और शायरी का स्वर बहुत ही छिछला दिखता है। इन्हें नाटक के पद्यात्मक संवादों से नहीं जोड़ा जा सकता।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय के स्तर पर फिल्म की आलोचना बहुत व्यक्तिगत हो जाती है। निजी राय के तौर पर इस फिल्म से कामुकता की झलक दिखती है। इसमें प्रेम की कोमलता और शुद्धता कहीं भी नहीं देखने को मिलती। प्रेम में शारीरिक सम्बन्धों का भी बहुत महत्त्वपूर्ण स्थान होता है लेकिन जब कथानक का आधार पर रोमियो एंड जूलियट नाटक को कहा जाए तो फिल्म निर्माता की यह ज़िम्मेदारी बनती है कि वह वास्तविक चीजों को दिखाए न की अंग प्रदर्शन और कामुकता को।

4.9.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

इस फिल्म को यदि मौलिक रचना के रूप में संदर्भित किया जाता तो इसे बेहतर होने का विशेषण दिया जा सकता था। लेकिन जब इसका संदर्भ किसी विशेष कथानक के नाम पर दिया जाता है तो संदर्भित पाठ को ही दिखाने की कोशिश होनी चाहिए। इस फिल्म को रोमियो एंड जूलियट के प्रेम का आधुनिक रूपांतरण कहा जाता है। इस संदर्भ के बाद भी इस फिल्म को रोमियो एंड जूलियट का रूपांतरण नहीं माना जा सकता।

4.10 *रोमियो एंड जूलियट* पर आधारित फिल्म *जिगरिया* (Film *Jigariyaa* based on *Romio and Juliet*)

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* की प्रेम कहानी पर *जिगरिया* फिल्म सन् 2014 में बनी। इस फिल्म को उत्तर प्रदेश के आगरा जिले की एक सच्ची घटना पर आधारित माना जाता है।

4.10.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: राज पुरोहित
प्रस्तुति: राजू चड्ढा और विनोद बच्चन
पटकथा लेखन: राज पुरोहित और अप्रतिम खरे
संगीत: एंजेल फैज़ान और राज प्रकाश
हर्षवर्धन देव: शामू
चेर्री मर्दिया: राधा
वीरेंद्र सक्सेना: शामू के पिता
के के रैना: राधा के पिता
नवीन परिहार: राधा की मां

4.10.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short summary of Film)

फिल्म की शुरुआत उत्तर प्रदेश के ऐतिहासिक शहर आगरा से होती है। जिसमें ताज महल को एक अमर प्रेम प्रतीक के रूप में दिखाया गया है। फिल्म का नायक श्यामलाल एक हलवाई का बेटा है और गुप्ता नामक जातिगत पहचान के रूप में संबोधित किया जाता है। फिल्म की नायिका राधिका एक उच्च वर्ग के शर्मा नामक ब्राह्मण जाति की होती है। यह अपने पिता की इकलौती संतान है। राधिका का प्रेम श्याम से हो जाता

है। फिर पारिवारिक अंतर और जातिगत भेद के आधार पर दोनों को अलग कर दिया जाता है। एक दूसरे से अलग न होने की कोशिश में अपने प्रेम को अमर और सफल बनाने की चाह में दोनों ट्रेन की पटरियों के नीचे आकर अपनी जान दे देते हैं।

4.10.3 फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक से फिल्म के शीर्षक की तुलना करने पर यह किसी भी रूप में समतुल्य नहीं जान पड़ता है।

कथानक के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* के कथानक से इस फिल्म का कोई संबंध नहीं है। यही कारण है कि दोनों कहानियों के बीच बहुत अंतर मिलता है। हालांकि यह स्वीकार किया जा सकता है इस फिल्म में जातिगत असमानता और तज्जनित शोषण को दिखाने की कोशिश की गई है।

भाषा के स्तर पर: इस फिल्म में भाषा का प्रयोग भौगोलिक परिवेश के हिसाब से किया गया है। इसके संवाद बहुत ही सरल और सहज रूप में लिखे गए हैं। इसमें कहीं भी गाली या फूहड़पन को नहीं दिखाया गया है। संवादों में भावुकता प्रेम कहानी के हिसाब से मुखर रूप में दिखता है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल-वातावरण के स्तर पर: इस फिल्म में दो अलग-अलग जाति समुदायों को दिखाया गया है। इस फिल्म के माध्यम से जाति व्यवस्था को समझा जा सकता है। प्रेम के नाम पर यह जाति जान लेने से और दे देने से भी पीछे नहीं हटती। यही कारण है कि इस फिल्म के प्रेमी अपने प्रेम में परिवार की प्रताड़नाएँ झेलते हैं और अंततः साथ जीने-मरने की कसम में हंसते-हंसते अपनी जान दे देते हैं। यह फिल्म बहुत ही साधारण रूप में बनाई गई है। इसके दृश्य आगरा, मथुरा और मुंबई से लिए गए हैं।

वेश-भूषा, रहन-सहन और ख़ान-पान के स्तर पर: फिल्म में वस्त्र विधान और साज सज्जा में भी उत्तर प्रदेश के आगरा शहर के सामाजिक स्टेटस के हिसाब से ही रखा गया है। फिल्म के नायक की वेश-भूषा

सामाजिक स्टेटस के हिसाब से बहुत साधारण दिखाई गई है। नायिका के वस्त्र विधान में जातिगत श्रेष्ठता और सामाजिक विशेषता भी देखने को मिलती है।

शैली के स्तर पर: फिल्म की शैली गद्यात्मक है। इसमें कुछ संवाद शायरी रूप में बोले गए हैं। फिल्म को लेखक बनने का शौक होता है। इसी कारण इसे शायरी लिखते हुए और सुनाते हुए दिखाया गया है।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म के कथानक के हिसाब से नायक नायिका का अभिनय उचित ही दिखता है। हालांकि इनमें आत्मविश्वास की कमी झलकती है।

4.10.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

हिंदी फिल्म *जिगरिया* भारतीय समाज और जाति व्यवस्था के हिसाब से जाति संरचना की वास्तविकता को दिखाने की एक सफल कोशिश है। हालांकि यह फिल्म मुख्य धारा के हिंदी सिनेमा जगत में बहुत चर्चित न हो सकी। इसकी वजह इसमें काम करने वाले नायक और नायिका जो नए भी हैं और बहुत चर्चित परिवार से भी नहीं। मुख्य धारा सिनेमा की प्रभुत्ववादी नजरिए को देखते हुए कहा जा सकता है कि इनके सामंती व्यवहार से कुछ अच्छी फिल्में भी पीछे धकेल दी जाती हैं। वर्तमान में मराठी फिल्म जगत में जाति व्यवस्था पर प्रहार करती हुई एक फिल्म *सैराट* आई थी। इस फिल्म ने मुख्य धारा सिनेमा की तुलना में अधिक कमाई की थी। हिंदी फिल्म *जिगरीया* को यदि भाषाई दृष्टि से और जाति प्रश्न के हिसाब से देखा जाए तो इसे *सैराट* से कम नहीं माना जा सकता, लेकिन इस फिल्म की चर्चा फिल्म जगत में कहीं नहीं हुई। *सैराट* फिल्म के हिंदी संस्करण के रूप में अभी हाल-फिलहाल *धडक* फिल्म रिलीज हुई है। इस फिल्म में काम करने वाले नायक-नायिका का अभिनय बहुत अच्छा नहीं। फिर भी हिंदी फिल्म जगत में इनका पारिवारिक आधिपत्य है। इस वजह से इस फिल्म में बड़े-बड़े निर्माता, निर्देशक, पटकथा लेखक, संगीतकार आदि ने काम किया। जबकी इस फिल्म को *सैराट* की चरम विकृत रूप की संकल्पना मानी जा सकती है। हिंदी फिल्म *जिगरिया* एक अच्छी फिल्म होने के बावजूद भी सफल न हुई।

4.11 निष्कर्ष (Conclusion)

शेक्सपियर के नाटक *रोमियो एंड जूलियट* के कथानक पर सर्वेक्षण के अनुसार अभी तक 8 फिल्में हिंदी सिनेमा जगत में बनाई जा चुकी हैं। तुलनात्मक अध्ययन के बाद इन फिल्मों में से *एक दूजे के लिए* और *इश्क़* फिल्म को ही इस नाटक का रूपांतरण माना जा सकता है। मूल नाटक का मुख्य तत्व प्रेम है। नाटक के प्रेमी प्रेमिका पारिवारिक बैर के कारण मिल नहीं पाते और अपनी जान दे देते हैं। इस कथानक के आधार पर हिंदी सिनेमा में बनने वाली फिल्मों के न तो इसे ढंग से दिखाया गया है और न ही इसका कोई बेहतर प्रयोग ही किया गया है। मूल नाटक के पारिवारिक लड़ाई को भारतीय समाज के हिसाब से जाति के द्वंद के रूप में बहुत अच्छे से दिखाया जा सकता है। इसके बावजूद भी इन फिल्मों में जाति प्रश्न को किनारे करते हुए वर्ग को दिखाया गया है। हालांकि भारतीय परिदृश्य और समाज में वर्ग का द्वंद उतना प्रबल नहीं है जितना की जाति समस्या। हिंदी सिनेमा के फिल्म निर्माताओं की यज जाति समस्या की उपेक्षा का कारण समझ में नहीं आता। एक तरफ ये निर्माता-निर्देशक स्वयं को प्रगतिशील और सौहार्द्र प्रेमी करार देते हैं और दूसरी तरफ अपनी फिल्मों में मुख्य समस्या से बचते रहते हैं। इस सवालों के घेरे में पूरा फिल्म जगत ही आता है। यही कारण है कि शेक्सपियर के विश्व प्रसिद्ध अमर प्रेम कथानक पर हिंदी सिनेमा में एक भी फिल्म सही से नहीं बनाई जा सकी है। इस कथानक का न तो समतुल्य रूपांतरण देखने को मिलता है और न ही देशी रूपांतरण ही।

अध्याय- पांच

शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: अ मिड समर नाइट्स ड्रीम, मैकबेथ, ओथेल्लो और हैमलेट पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में

5. शेक्सपियर के नाटकों का अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद: अ मिड समर नाइट्स ड्रीम, मैकबेथ, ओथेल्लो और हैमलेट पर बनी फिल्मों के विशेष संदर्भ में

(Inter-semiotic Translation of Shakespeare's Plays: Special reference of the films based on A Mid Summer Night's Dream, Macbeth, Othello and Hamlet

5.1 परिचय (Introduction)

शेक्सपियर के नाटकों के अंतरप्रतीकात्मक रूपांतरण के रूप में हिंदी सिनेमा में विशाल भारद्वाज का नाम बहुत प्रसिद्ध है। इनके द्वारा निर्मित फिल्मों को एक विशेष दृष्टि से देखा जाता है। इनके अतिरिक्त शरत कटारिया के रूपांतरण को भी समतुल्य माना जाता है। इस अध्याय में इनके द्वारा निर्मित फिल्मों का तुलनात्मक अध्ययन एक क्रम में होगा। अध्याय के दूसरे हिस्से के रूप में विशाल भारद्वाज द्वारा निर्मित फिल्मों का तुलनात्मक अध्ययन होगा। हालांकि है*मलेट* नाटक पर हिंदी सिनेमा में कई फिल्में बनी हैं। इसलिए इन फिल्मों का अध्ययन इनके प्रस्तुति क्रम के हिसाब से किया जाएगा।

5.2 *अ मिड समर नाइट्स ड्रीम (A Mid Summer Nights Dream)*

शेक्सपियर ने यह नाटक सन् 1595-96 के दौरान लिखा था। यह नाटक एक स्वप्न कथानक पर आधारित है।

5.2.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

थिसस: येथेन्स का ड्यूक
येजस: हर्मिया के पिता
लाइजेंडर और डिमेट्रिस: हर्मिया के प्रेमी
स्नौट: एक टिंकर
हिप्पोलायटा: अमाजोन की रानी
हर्मिया: येजस की बेटी और लाइजेंडर की प्रेमिका
हेलेना: डिमेट्रिस की प्रेमिका
ओबेरॉन: परियों का राजा
टीटानिया: परियों की रानी

5.2.2 नाटक का कथानक (Summary of the Play)

नाटक की शुरुआत एथेंस शहर से होती है। येजस नाम का एक व्यक्ति है जिसकी एक बेटी है। इसका नाम हर्मिया है। शहर के नियम के अनुसार पिता अपनी बेटी की शादी के लिए जिस वर का चुनाव करता था लड़की को उसी लड़के से शादी करनी पड़ती थी। यानि पिता अपनी बेटी की मर्जी के खिलाफ भी शादी तय कर दे तो लड़की को शादी करनी ही होती है। यदि लड़की शादी से मना कर दे तो उसे सजा रूप में मृत्यु दंड देने का विधान था। येजस हर्मिया की शादी के लिए एक लड़के का चुनाव करता है जिसका नाम डिमेट्रिस था। हर्मिया लाइजेंडर नाम के एक दूसरे लड़के से प्रेम करती है। येजस को जब हर्मिया के प्रेम के बारे में पता चलता है तो वह उसे समझाता है लेकिन हर्मिया शादी से मना कर देती है। येजस हर्मिया की शिकायत शहर के ड्यूक थीसिस से करता है। येजस चाहता है कि ड्यूक हर्मिया को मृत्यु दंड का भय दिखाकर समझाएं । थीसिस बहुत दयालु और समझदार होता है। ड्यूक हर्मिया को चार दिन का समय देता है और आदेश देता है कि वह अपने पिता की बात मान ले वरना उसे दंड देना पड़ेगा। हर्मिया ड्यूक की बात सुनने के बाद बताती है कि वह डिमिट्रिस से प्रेम नहीं करती। डिमिट्रिस हर्मिया की दोस्त हेलेने से प्रेम करता है। इस लिए वह डिमिट्रिस से शादी नहीं करेगी। हर्मिया लाइजेंडर को बताती है कि उसे चार दिन का समय दिया गया है। हर्मिया की बात सुनकर लाइजेंडर शहर को छोड़कर उसकी चाची के घर चलने को कहता है। यह एथेंस के बाहर जंगल को पार करने के बाद पड़ता है। हर्मिया इस योजना के लिए तैयार हो जाती है। हर्मिया इस योजना को सबसे छुपा कर रखती है लेकिन अपनी सहेली हेलेना को बता देती है कि वह लाइजेंडर के साथ भागने वाली है। रात होने पर हेलेना डिमिट्रिस से मिलने जाती है। वह इस बात को अपने प्रेमी डिमिट्रिस से बता देती है। डिमिट्रिस हर्मिया के पिता की इच्छानुसार उसका होनेवाला पति था। डिमिट्रिस को पता चलता है कि हर्मिया बहुत अमीर है तो वह हेलेना से धीरे-धीरे दूरी बनाने लगता है। लेकिन हेलेना उससे अभी भी प्रेम करती है। इसी वजह से वह उससे मिलने आती रहती है। डिमिट्रिस जंगल में हर्मिया को ढूंढने निकल जाता है।

जंगल में कुछ दूसरे तरह के प्राणी रहते थे। इनमें छोटी-छोटी परियां होती हैं। इन्हें फेयरिज कहा जाता था। इस फ़ेयरिज का एक राजा था जिसका नाम ओवरोन था। इनकी एक रानी भी थी,जिसका नाम टाइटेनिया था। टाइटेनिया की सहेली थी जो मर जाती है । मरते समय वह अपना नवजात शिशु टाइटेनिया

को दे देती है। टाइटेनिया बच्चे की देख-भाल करती है। ओवरोन चाहता है कि टाइटेनिया बच्चा उसे दे दे ताकि वह बच्चे को अपना सेवक बना कर रखे। टाइटेनिया बच्चे को देने से मना कर देती है। इस बात को लेकर ओवरोन और टाइटेनिया में झगड़ा हो जाता है और गुस्से में दोनों अलग-अलग चले जाते हैं। टाइटेनिया के जाने के बाद ओवरोन अपने मंत्री पक्क को बुलाता है। वह पक्क को पर्पल फ्लावर ले आने को कहता है। इस फूल की यह विशेषता थी कि इससे निकले अर्क को जिस किसी की आंख में डाल दिया जाए आंख खुलने के बाद वह व्यक्ति जिसे भी पहली बार में देख लेगा उसी से प्रेम हो जाएगा। राजा ओवरोन चाहता है कि वह फूल का अर्क रानी टाइटेनिया की आंख में डाल देगा। जब वह पहली बार में ओवरोन को देखेगी तो सब कुछ भूलकर उसके प्रेम के लिए पागल हो जाएगी। इसके बाद ओवरोन उस बच्चे को अपना सेवक बनाकर रख सकता है। पक्क फूल ढूंढने जाता है और तब तक ओवरोन जंगल में घूमने निकल जाता है। जंगल में घूमते हुए वह देखता है कि दो प्रेमी जोड़ा यानि हेलेना और डिमिट्रिस जंगल की तरफ आ रहे हैं। हेलेना डिमिट्रिस से प्रेम जताती है लेकिन डिमिट्रिस उसे झिड़क देता है। राजा यह देखकर दुखी हो जाता है। पक्क के फूल लेकर आने के बाद राजा आदेश देता है कि जंगल में दूसरा प्रेमी जोड़ा आया है। जिसमें लड़की लड़के से प्रेम करती है लेकिन लड़का नहीं करता है। इसलिए तुम इस फूल के आधे हिस्से को अपने पास ही रखो और जब ये दोनों सो जाए तो उपयुक्त समय और अवसर देखकर इस फूल का अर्क लड़के की आंखों में डाल देना ताकि जब वह उठे तो लड़की को देखते ही उसे प्रेम हो जाए। राजा के आदेश के बाद पक्क वहां से चला जाता है। पक्क हेलेना और डिमिट्रिस को खोजता है। तभी उसे हर्मिया और लाइजेंडर दिखते हैं। दोनों जंगल पार करने के लिए जा रहे थे। कुछ देर बाद हर्मिया थक जाती है और वह आराम करना चाहती है। लाइजेंडर एक पेड़ के नीचे बैठ जाता है और हर्मिया उसकी गोद में सर रखकर सो जाती है। लाइजेंडर और हर्मिया को पक्क देखता है। उसे लगता है कि उसके राजा के बताए जाने के हिसाब से ये वही प्रेम जोड़े हैं। ओवरोन ने बताया था कि वे एथेनीयन हैं। हर्मिया और लाइजेंडर भी एथेनीयन ही थे। इसलिए पक्क लाइजेंडर की आंखों पर वह जादुई फूल का अर्क डाल देता है और वहां से चला जाता है। हेलेना और डिमिट्रिस भी जंगल में ही घूम रहे थे लेकिन डिमिट्रिस हेलेना को छोड़कर तेजी से आगे चला जाता है। हेलेना पीछे-पीछे आती रहती है और वह इसी जगह पहुंच जाती है। हर्मिया और लाइजेंडर सोये हुए होते। इन्हें सोता देखकर हेलेना को लगता है कि

कहीं ये मर तो नहीं गए। इसलिए वह लाइजेंडर को हिलाकर पूछती है कि- अरे तुम जिंदा तो हो ? लाइजेंडर की आंखे खुलती है और वह हेलेना को देखता है। जादुई फूल के अर्क के असर से लाइजेंडर हेलेना को देखते ही उसके प्रेम में बेचैन हो जाता है। वह हेलेना की तारीफ करने लगता है। लाइजेंडर की बात सुनकर हेलेना हैरान रह जाती है। वह उसे डांटती है और उससे पूछती है कि- तुम तो हर्मिया से प्रेम करते हो अचानक तुम्हें क्या हो गया ? लाइजेंडर कुछ नहीं बोलता है वह हेलेना के प्रेम में पागल हुए जा रहा था। हेलेना लाइजेंडर की स्थिति देखकर और उसके उतावले व्यवहार से भागने लगती है। लाइजेंडर भी हेलेना के पीछे-पीछे पागलों की तरह चल देता है। जब हर्मिया की आंख खुलती है तो वह देखती है कि वह तो जंगल में अकेली है। लाइजेंडर का कुछ पता नहीं। हर्मिया डर जाती है लेकिन फिर वह उठकर जंगल में लाइजेंडर को ढूंढने लगती है। ढूंढते-ढूंढते वह ऐसे जगह पर पहुंचती है जहां उसे हेलेना, लाइजेंडर और डिमिट्रिस तीनों ही बैठे हैं। लाइजेंडर और डिमिट्रिस दोनों ही आपस में हेलेना के लिए लड़ रहे होते हैं। हर्मिया यह देखकर दंग रह जाती है। उसे दोनों पर गुस्सा आता है। वह सोचती है कि अभी थोड़ी देर पहले तो ये दोनों पुरुष मेरे लिए पागल थे और अभी ये हेलेना के लिए लड़ रहे। तभी हेलेना भी हर्मिया को देख लेती है और उसकी तरफ आती है। हर्मिया को देखकर हेलेना को बहुत गुस्सा आता है। उसे संदेह होता है कि कहीं ये तीनों मिलकर उसका (हेलेना) का मज़ाक तो नहीं बना रहे। क्योंकि ये दोनों पुरुष तो हारमिया के लिए पागल थे और अभी अचानक से उसके लिए कैसे लड़ने लगे। इसलिए वह हर्मिया को भी डांटती है। इसी बीच ओबेरॉन अपने मंत्री पक्क के साथ वहां से गुजर रहा होता है। वह इन चारों को जब लड़ते हुए देखता है तो उसे पक्क की गलती समझ में आ जाती है। इसलिए राजा पक्क को आदेश देता है कि यह स्थिति उसकी ही गलती से हुई है और इसे वही ठीक करे। पक्क अपना काम करने के लिए कई तरीकों से उन चारों को भ्रमित करता है। अलग-अलग तरह की आवाजें निकालता है और उनमें कभी किसी की आवाज सुनने और कभी किसी की आवाज आने जैसा भ्रम पैदा कर देता है। इन चारों को खूब घुमाता है और जब ये चारो थक जाते हैं तो अंत में इन्हें एक जगह बैठा देता है। फिर ये सो जाते हैं। इसके बाद पक्क चुपके से जादुई फूल का अर्क लाइजेंडर की आंखों पर लगा देता है और उसके सामने हर्मिया होती है। इस तरह से लाइजेंडर जगने के बाद हर्मिया को ही देखता है और फिर इनकी लड़ाई खतम हो जाती है।

राजा ओबरोन अपनी रानी टाइटेनिया की आंखो पर उस फूल का अर्क लगा देता है। जंगल का एक बौना होता है उस बौने के सर पर ओबरोन एक गधे का सर लगा देता है। इस तरह जब टाइटेनिया अपनी आंख खोलती है तो वह उसे गधा दिखता है और उस गधे से ही उसे प्रेम हो जाता है। ओबरोन रानी के इस दृश्य का खूब मजा लेता है। थोड़ी देर बार टाइटेनिया अपने प्रेमी गधे के सर वाले बौने के साथ सो जाती है। ओबरोन फिर वहां आता है और रानी टाइटेनिया से पूछता है कि वह यह क्या कर रही है ? वह गधे के साथ सो रही है ? टाइटेनिया अपने पति के सामने खुद को इस तरह की स्थिति में देखकर शर्मिंदा महसूस करती है। तभी ओबरोन उससे कहता है कि वह उसे अपनी सहेली के बेटे को दे दे। टाइटेनिया अपनी पति के सामने खुद को आपत्तीजनक स्थिति में पाकर दुखी होती है इसलिए ओबरोन द्वारा वह बच्चा मांगे जाने पर वह मना नहीं करती है बल्कि उसे दे देती है। इस तरह से ओबरोन अपने काम में सफल हो जाता है। वह बहुत खुश भी होता है। फिर उसे लगता है कि अब उसने अपनी रानी का बहुत मज़ाक बना लिया और उसका मजा भी ले लिया। इसलिए अब उसे जादुई आकर्षण से मुक्त करना चाहता है। इसके लिए वह एक दूसरे फूल के अर्क को उसकी आंखों पर डालता है जिससे पहले वाले फूल के अर्क का नशा टूट जाता है। टाइटेनिया जब होश में आती है तो उसे सारा मामला समझ में आ जाता है और फिर वह अपने पति से सारी लड़ाई खतम कर लेती है वे दोनों फिर से साथ रहने लगते है। पक्क लाइजेंडर की आंखो पर जादुई अर्क लगा चुका होता है और जैसे ही वह उठता है वह अपने सामने हर्मिया को पाता है और उसे ही देखता है। इस तरह लाइजेंडर को हर्मिया से प्रेम हो जाता है। लाइजेंडर अपने मूल स्वभाव में आ चुका होता है और वह हर्मिया से अपना प्रेम निवेदन करने लगता है। इधर डिमिट्रिस पर फूल के अर्क का असर बना ही रहता है इसलिए जब वह सो कर उठता है तो वह हेलेना से ही अपना प्रेम निवेदन जताता है। इस तरह से इन चारों के बीच झगड़ा खतम हो जाता है और चारों फिर से साथ-साथ हो जाते हैं। पुरानी बातों को वे सोचतें हैं कि शायद वे कोई सपना देख रहे थे। इसलिए उठने के बाद वे आपस में तय करते हैं कि डिमिट्रिस हरमिया के पिता को शादी के लिए मना कर देगा। इस योजना के साथ वे फिर से शहर लौट रहे होते हैं कि तभी हर्मिया के पिता एजेश जंगल में आ जाते हैं। वे जब डिमिट्रिस से मिलते हैं तो डिमिट्रिस उन्हें शादी करने से मना कर देता है। इस तरह से अब एजेश लाइजेंडर से अपनी बेटी की शादी करने के लिए तैयार हो जाता है। हर्मिया और लाइजेंडर की शादी की

तारीख भी वही रखी जाती है जिस दिन हर्मिया को पहले सजा होने वाले थी। इस तरह चार दिन बार हर्मिया और लाइजेंडर शादी कर लेते हैं और हेलेना और डिमिट्रिस भी इसी दिन शादी कर लेते हैं। इस तरह से चारों प्रेम मिल जाते हैं। जंगल के राजा ओबेरॉन और रानी टाइटेनिया यह देख कर बहुत खुश होते हैं।

5.2.3 *अ मिडसमर नाइट्स ड्रीम* पर आधारित फिल्म *10 एमएल लव* (Film *10ml Love* based on *A Mid Summar Night's Dream*)

हिंदी फिल्म *10 एमएल लव* सन् 2010 में बनी थी। इस फिल्म को शेक्सपियर के नाटक का रूपांतरण माना गया है।

5.2.4 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशक और पटकथा लेखन: शरत कटारिया
नील भूपालम: पीटर परेरा (लाइजेंडर)
पूरब कोहली: नील भाटिया (डेमिट्रियस)
तारा शर्मा : श्वेता राज (हार्मिया)
कोयल पूरी: मिन्नी मेहता (हेलेना)
रजत कपूर: ग़ालिब (ओबेरॉन)
तिस्का चोपड़ा: रोशनी
मनु ऋषि चड्ढा: चाँद

5.2.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत रामलीला मंडली के नाटककारों से होती है। ये सभी रामलीला की तैयारी के लिए पात्रों का चुनाव कर रहे थे। ये नाटककर्मी शादी-विवाह में खाना बनाने का काम भी करते थे। इसलिए इन सभी को श्वेता की शादी में खाना बनाना था। श्वेता अपने माता-पिता की इकलौती संतान है। श्वेता पीटर से प्रेम करती है। पीटर कार गराज़ में काम करता था। पीटर भी श्वेता से प्रेम करता था लेकिन संकोचवश बता नहीं पाता। श्वेता के पिता अपनी पसंद से शादी करवा रहे थे। नील श्वेता के बचपन का दोस्त है। वह श्वेता से बचपन से प्रेम करता था। बाद में श्वेता पढ़ाई के लिए दूसरे जगह चली जाती है। श्वेता के पिता नील और श्वेता की शादी करवा रहे थे। इस तरह नील को बचपन का प्यार पत्नी के रूप में मिलने वाला है। नील इस

बात से बहुत खुश है। हालांकि नील का प्रेम मिनी से है। शादी के दो दिन पहले ही इन लोगों के शारीरिक संबंध बनते हैं लेकिन नील मिनी को दूर रहने के लिए कहता है। मिनी नील से बहुत प्रेम करती है। वह किसी भी तरह नील को अपना बनाना चाहती है। ग़ालिब मियां एक हकीम होते हैं। इनकी शादी हो चुकी थी। ये एक शक्की मिजाज के पति थे। इन्होंने प्रेम विवाह किया था। शादी के सात साल बाद भी अपनी पत्नी रोशनी के प्रति इनकी आशक्तता कम नहीं होती। इनकी जड़ी-बूटी की दवाओं की दुकान है। ये दाद, खाज, खुजली, मर्दाना कमजोरी आदि जैसी बीमारियों की दवाएं बेचते थे। इन्हें अपनी पत्नी की हर समय चिंता बनी रहती थी। इसी वजह से ये हर वक्त ताक-झांक और जासूसी किया करते थे। इनकी इच्छा थी कि इनकी पत्नी किसी भी गैर पुरुष से बात न करे और न ही कहीं आए-जाए। रोशनी बहुत सुंदर है और खुले मिजाज की भी। वह सभी से ही खुशी से मिलती थी। यही कारण था कि लोग भी इन्हें पसंद करते थे। ग़ालिब मियां को यही बात बहुत दुखती थी। इसी वजह से ये हमेशा अपनी पत्नी पर नजर रखे रहते थे। श्वेता शादी के पहले पीटर के पास आती है और उसे भाग चलने के लिए कहती है। श्वेता के पिता बहुत अमीर थे। पीटर को लगता है कि श्वेता के भाग जाने पर वो गुस्से में कोई बड़ा बवाल न कर दें। इस वजह से वह श्वेता को समझाकर वापस घर भेज देता है। पीटर ईसाई होता है और श्वेता पंजाबी। इसलिए पीटर को लगता है कि श्वेता और उसकी शादी होनी संभव ही नहीं है। पीटर के तैयार न होने पर वह वापस आ जाती है और शादी में लग जाती है। नील, मिनी के साथ मंगनी का सामान लेकर श्वेता के घर आता है। शादी में तैयार होते समय मिनी और श्वेता की बात होती है। बातों-बातों में मिनी को पता चल जाता है कि श्वेता किसी और से प्यार करती है। मिनी पीटर के पास आती है और उसे श्वेता के साथ भाग जाने के लिए राजी करवा लेती है। मिनी चाहती है कि श्वेता और पीटर भाग जाएं। फिर वह नील से शादी कर लेगी। इसलिए मिनी पीटर की सहायता करती है।

श्वेता की शादी में रोशनी मेंहदी लगाने के लिए बुलाई गई थी। रोशनी घर से तैयार होकर निकलने वाली होती है कि तभी ग़ालिब मियां शादी की सालगिरह मनाने को कहकर उसे रोकना चाहते हैं। रोशनी, ग़ालिब मियां के पीछा करने और शक करने से बहुत परेशान थी। घर से निकलने के बाद ग़ालिब मियां उसका पीछा करते हैं लेकिन रोशनी उन्हें देख लेती है। दोनों के बीच रास्ते में ही झगड़ा होता है। रोशनी गुस्से में ग़ालिब मियां को छोड़कर चली आती है। ग़ालिब मियां उदास मुंह बनाकर घर वापस आते हैं।

इनकी माँ इन्हें समझाती हैं और वह रोशनी को पटाने का तरीका बताती हैं। ग़ालिब मियां को इनकी माँ एक घोल देती है। इस घोल में यह खूबी होती है कि इसे पीने वाला पीने के बाद जब अपनी आंख खोलता है तो वह जिसे भी पहली नजर में देख ले उसी से प्रेम करने लगेगा। ग़ालिब वह घोल लेकर शादी में आते हैं। रोशनी को घोल पिलाने के लिए इधर उधर ढूंढते हैं।

नाटक मंडली वाले नाटक की तैयारी, खाने की तैयारी के साथ-साथ ही कर रहे थे। खाने की सब तैयारी हो जाने के बाद नाटक मंडली के मुखिया जी सोचते हैं कि एक बार अभ्यास कर लिया जाए। अभ्यास शुरू होने से पहले ही नाटक मंडली के मालिक ब्रजेंद्र काला और चांद के बीच इसी बात को लेकर झगड़ा हो जाता है। चांद गुस्से से वहां से चला जाता है। ग़ालिब रोशनी को ढूंढता है। जब रोशनी मिल जाती है तो उसे जबर्दस्ती घोल पिलाता है। इसी बीच में लाइट कट जाती है। चारों तरफ अंधेरा हो जाता है। रोशनी गुस्से में वहां से चली जाती है। वह ग़ालिब को नहीं देखती है। पीटर और श्वेता घर से भागने के लिए निकलते हैं। बीच में श्वेता पीटर से अपने कमरे से कार की चाभी लाने के लिए कहती है। पीटर श्वेता के कमरे में जाकर चाभी ढूंढने लगता है। तभी वहां पर घर की दूसरी औरतें आ जाती है। पीटर को देखकर वह पूछती हैं कि वह कौन है ? पीटर डर से वह वहीं बेहोश हो जाता है। तभी मिनी आती है। वह बाकी औरतों को नीचे भेजकर पीटर को होश में लाने की कोशिश करती है। वह पीटर को बगल में गिलास में पड़ा हुआ पानी पीटर के मुंह पर छिटकती है और उसे थोड़ा पानी पिला भी देती है। यह ग़ालिब का घोल मिलाया हुआ पानी होता है। पीटर के होश में आते ही नील के कमरे में आने की आहट होती है। इसलिए मिनी जल्दी से पीटर को पलंग के नीचे छुपा देती है। नील कमरे में आने के बाद श्वेता को ढूंढता है। क्योंकि उसे पता चल जाता है कि पीटर नाम के लड़के से श्वेता का प्रेम चल रहा है। नील को श्वेता के लिए इतना बेचैन देखकर मिनी उससे झगड़ने लगती है। मिनी, श्वेता और पीटर के प्रेम के बारे में नील को सब कुछ बता देती है। वह यह भी बताती है कि वे दोनों भाग गए हैं। नील भी मिनी से झगड़ता है और उसे दूर रहने के लिए कहता है। मिनी गुस्से से गिलास का बचा पानी नील के मुंह पर फेंक देती है। ग़ालिब की अम्मा द्वारा दिये घोल का असर पीटर और नील दोनों पर हो जाता है। ये मिनी से प्रेम जताने लगते हैं। मिनी, नील और पीटर को अपने लिए पागल हुए देखकर भागने लगाती है। उसे लगता है कि श्वेता, पीटर और नील तीनों ही मिलकर उसे बेवकूफ़ बना रहे हैं। ये सभी भागते हुए पास के जंगल में आ जाते हैं।

श्वेता, पीटर और नील को मिनी के पीछे पागल हुआ देखकर मिनी से झगड़ने लगती है। मिनी के लिए नील और पीटर आपस में लड़ने लगते हैं। इसी बीच श्वेता लकड़ी का मोटा लट्ठा उठाकर ज़ोर से पीटर के सर पर मार देती है। पीटर बेहोश हो जाता है। श्वेता, पीटर का सर अपनी गोद में रखकर वहीं जंगल में ही सो जाती है। पीटर के बेहोश होते ही नील, मिनी को गोद में उठाकर दूसरी जगह चला जाता है। रात में वह जंगल के बीच मिनी से प्रेम जताता है और सो जाता है। मिनी सुबह होने का इंतजार करने लगती है। दूसरी तरफ रोशनी घोल पीने के बाद अंधेरे में घर से बाहर आती है। उसे चांद मिल जाता है। उसे देखते ही चांद से प्रेम हो जाता है। रोशनी और चांद आपस में हंसी-मज़ाक करते हुए जंगल में आ जाते है। दोनों रात में एक दूसरे से प्रेम करते हैं और साथ सो जाते हैं। सुबह होने पर रोशनी खुद को जब बिना कपड़ों के देखती है तो वह घबरा जाती है। वह चांद को सोया छोड़कर अपने घर आ जाती है। नील जब होश में आता है तो वह मिनी से वास्तव में प्यार जताने लगता है। अब वह शादी भी मिनी से करना चाहता है। पीटर जब होश में आता है तो वह श्वेता को जगाता है। श्वेता रात की बात को एक भ्रम समझती है। वे साथ-साथ वापस आ जाते हैं। रोशनी रात की हरकत की वजह से बहुत शर्मिंदा होती है। इस तरह ग़ालिब मियां और रोशनी, पीटर और श्वेता, नील और मिनी सब एक दूसरे से मिल जाते हैं।

5.2.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: नाटक और फिल्म के शीर्षक के बीच तुलना करते हैं तो दोनों के अर्थ में बहुत अंतर मिलता है। नाटक में जहां एक रात की बात हो रही है, फिल्म में वहीं 10 एमएल घोल के बारे में। हालांकि नाटक और फिल्म दोनों का ही संबंध घोल से ही मुख्य रूप में है। इसलिए नाटक के शीर्षक को फिल्म के शीर्षक के भावानुवाद के रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

कथानक के स्तर पर: फिल्म के कथानक की नाटक से तुलना करने पर बहुत भिन्नता देखने को मिलती है। कथानक के स्तर पर फिल्म में कई तरह के बदलाव किए गए हैं। पहला बदलाव ग़ालिब मियां के रूप में किया गया है। फिल्म में ऐसा लगता है कि ग़ालिब मियां और इनकी पत्नी रोशनी का पात्र नाटक के पात्र जंगल के राजा ओबेरॉन और जंगल की रानी टीटानिया से लिया गया है। नाटक के ये दोनों ही पात्र

जादुई रूप में होते हैं। इनमें अदृश्य होने और जादुई कला दिखाने की क्षमता होती है। जबकि फिल्म में इनके बरक्स रखे गए पात्रों में इस तरह के गुण नहीं होते हैं। दूसरा बदलाव जादुई घोल के स्तर पर किया गया है। नाटक में यह घोल राजा ओबेरॉन अपने मंत्री पक्क से जंगल में से ढूंढ के लाने के लिए कहता है। जबकि फिल्म में यह घोल ग़ालिब मियां की अम्मी द्वारा दिया जाता है। नाटक में ओबेरॉन की माता का कहीं कोई संदर्भ नहीं है। नाटक में टीटानिया और ओबेरॉन के बीच टीटानिया की सहेली के बेटे को लेकर एक झगड़ा होता है। गुस्से में ओबेरॉन उसके साथ जादुई घोल का इस्तेमाल करता है। वह जान बूझकर चाहता है कि टीटानिया की आंख खुलने पर उसके सामने कोई बंदर, हाथी, घोड़ा या गधा आ जाए। जिसे वह प्यार करने लगे। ताकि वह बाद में टीटानिया का मज़ाक बना सके। फिल्म में इस तरह का कथानक कहीं भी नहीं आया है। नाटक और फिल्म के कथानक के बीच तुलना करने पर यह ज्ञात होता है कि फिल्म में बहुत सी संभावनाएं होने के बावजूद भी इस नाटक का सही से रूपांतरण नहीं किया जा सका है। फिल्म निर्देशक नाटक के कुछ हिस्से को ही सही से रूपांतरित कर पाया है।

भाषा के स्तर पर: फिल्म की भाषा में हिंदी, अंग्रेजी, पंजाबी और उर्दू सभी भाषाओं की शब्दावली का प्रयोग किया गया है। पीटर ईसाई (क्रिश्चन) होता है। यह ज़्यादातर अंग्रेजी ही बोलता है। श्वेता, नील, मिनी, और श्वेता की मौसी अंग्रेजी के वाक्यों का ज़्यादातर प्रयोग करते हैं। श्वेता की मौसी कनाडा में रहती हैं। इसलिए वह अंग्रेजी ही बोलती हैं। हालांकि श्वेता का परिवार एक विशेष वर्ग से होता है। इनके यहां अंग्रेजी बोलने का रिवाज जैसा माहौल होता है। इसलिए श्वेता और उसका परिवार हिंदी के साथ-साथ अंग्रेजी बोलता है। इसमें अंग्रेजी के शब्दों और वाक्यों की संख्या अधिक होती है। श्वेता के पिता का संबंध पंजाब से होता है। ये पंजाबी होते हैं। इसलिए पंजाब से शादी में आए बाकी रिश्तेदार पंजाबी ही बोलते हैं। श्वेता के पिता भी ज़्यादातर पंजाबी ही बोलते हैं। ग़ालिब मियां का परिवार मुस्लिम समुदाय से होता है। इनके यहां उर्दू की तहजीब भरी ज़ुबान ज़्यादातर बोली जाती है। ग़ालिब मियां अधिकतर संवाद उर्दू में ही बोलते हैं। इस तरह फिल्म में यदि भाषा के स्तर पर देखा जाए तो हिंदी, पंजाबी, उर्दू और अंग्रेजी भाषाओं के शब्दों और वाक्यों का प्रयोग मिलता है।

सामाजिक, सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर: फिल्म में मुंबई का दृश्य दिखाया गया है। फिल्म का सामाजिक-सांस्कृतिक रूप बहुत विस्तृत दिखता है। इसमें पंजाबी, इस्लाम, ईसाई

आदि तीन तरह की संस्कृतियों को समेकित रूप में दिखाने की चेष्टा की गई है। इन तीनों ही धर्मों के भाषाई रूप, परंपरागत रूप, रीति-रिवाज आदि को दिखाया गया है। इस फिल्म के देश-काल और वातावरण का संबंध भारत से ही है। जंगल आदि के दृश्य भी यहीं से लिए हुए लगते हैं।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: पात्र और चरित्र चित्रण के हिसाब से देखा जाए तो कथानक के बदलाव से पात्रों में भी बदलाव किए गए हैं। हालांकि फिल्म देशीकरण की प्रविधि के हिसाब सभी पात्र कथानक के स्तर पर अपने-अपने पात्र और चरित्र के हिसाब से उचित अभिनय किए हैं। फिल्म में पात्रों का मानवीकरण अधिकतर किया गया है। नाटक के अधिकतर पात्र काल्पनिक हैं। इनमें जादुई गुण हैं। इस फिल्म में इन जादुई पात्रों का भी मानवीकरण कर दिया गया है।

वेश-भूषा, खान-पान रहन-सहन के स्तर पर: वेश-भूषा के हिसाब से देखा जाए तो फिल्म में भारतीय संस्कृति के विविध रूप देखने को मिलते हैं। जैसे पंजाबी सलवार कमीज, पैजामा कुर्ता, ईसाई धर्म के हिसाब से सूट-बूट और स्त्रियों द्वारा पहना जाने वाला लंबा फ्रॉक, इस्लाम धर्म के हिसाब से रोशनी और ग़ालिब मियां की पोशाक पतलून, कमीज और लंबा वाला कोट आदि जैसे वस्त्र विधान फिल्म में किया गया है। खान-पान का कोई विशेष संदर्भ नहीं आया है, लेकिन श्वेता की शादी में बने पकवान हिंदू धर्म की शादियों में बनाए जाने वाले पकवान जैसे ही होते हैं। इनमें मिठाइयों में लड्डू का जिक्र आया है। रहन-सहन के स्तर पर देखा जाए तो हिंदू, इस्लाम, ईसाई इन तीनों ही धर्मों के हिसाब से रहन-सहन की व्यवस्था देखने को मिलती है।

शैली के स्तर पर: फिल्म की शैली गद्य रूप में लिखी गई है। फिल्म के अधिकतर संवाद नाटक की संवाद योजना से अलग हैं। फिल्म में कहीं भी नाटक की शैली का अनुकरण नहीं दिखता है।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म को अभिनय के स्तर पर देखा जाए तो सभी पात्र अपनी-अपनी भूमिकाओं में उचित ही जान पड़ते हैं। चाहे वे एक मुसलमान पात्र का अभिनय हो या फिर ईसाई पात्र का। सभी पात्र अपनी भूमिका को बेहतरी से निभाते हुए दिखते हैं। समतुल्यता की दृष्टि से जहां भी फिल्म का कथानक नाटक के समान है वहां पर अभिनय भी उचित दिखाता है। हालांकि पात्रों में परिपक्वता की कमी भी दिखती है। इसी वजह से फिल्म नाटक की तुलना में बहुत प्रभावी नहीं मालूम पड़ती है।

5.2.7 निष्कर्ष (Conclusion)

आधुनिक समय में तकनीकी विकास की दृष्टि से देखा जाए तो फिल्म में नाटक की तुलना में सुधार और विकास के अवसर अधिक होते हैं। फिल्म की सीमाएं भी नाटक की तुलना में अधिक होती हैं। इसलिए जब नाटक पर फिल्म बनाने की बात होती है तो उसमें और बेहतर किए जाने के अवसर बढ़ जाते हैं। साथ ही साथ दर्शकों की अपेक्षा भी। इस फिल्म में नाटक के बहुत से कथानक, पात्र, वेश-भूषा आदि का रूप मूल नाटक से बदल दिया गया है। नाटक में कथानक का केंद्र रात है। फिल्म में रात की कल्पना को नाटक के समतुल्य बनाने की कोशिश कहीं भी नहीं की गई है। नाटक में जंगल के पात्र भी जादुई होते हैं। फिल्म में इन पात्रों को भी सामान्य इंसान जैसे ही बना दिया गया है। शेक्सपियर का यह नाटक एक कल्पना और रोमांस के लिए सर्वाधिक प्रसिद्ध है। फिल्म में कल्पना का हिस्सा कहीं भी सही से नहीं दिखाया गया है। रोमांस के हिस्से को भी फिल्म में नाटक जितने प्रभावी रूप में नहीं दिखाया जा सका है। निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि यह फिल्म नाटक के समतुल्य नहीं है। इसे एक कोशिश के रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

5.3 *मैकबेथ* (*Macbeth*)

शेक्सपियर ने *मैकबेथ* नाटक सन् 1605-1606 के बीच लिखा था। इस नाटक को एक सफल त्रासदी नाटक के रूप में जाना जाता है। इस नाटक का मुख्य संदेश पाप और तत्जनित परिणाम पर आधारित है।

5.3.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

डुंकन: स्कॉटलैंड का राजा
मैलकम और डोनलबैन: डुंकन के बेटे
मैकबेथ, बैंको: राजा की सेना के जेनरल
मैकडफ़, लेन्नोक्स, रॉस, मेन्थेस, एंगस, कैथनेस: स्कॉटलैंड के नोबलमैन
फ्लियंस: बैंको का बेटा
सीवर्ड: एर्ल ऑफ नॉर्थम्बरलैंड, जेनेरल ऑफ इंग्लिश फोर्स
यंग सीवर्ड: सीवर्ड का बेटा
सेटोन: मैकबेथ का अधिकारी, बॉय: मैकडफ़ का बेटा
एक डॉक्टर,एक स्कोटिस डॉक्टर,एक कप्तान,
एक सैनिक,

एक कुम्हार,
एक बूढ़ा आदमी,
तीन खूनी
लेडी मैकबेथ, लेडी मैकडफ़, लेडी मैकडफ़ की सेविका, हेक्टेब
तीन वीचेज़ (चुड़ैलें)
लॉर्ड्स, जेंटल्मेन, ओफिसर्स, सोलजर्स, सेवक, संदेश वाहक

5.3.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

डुंकन स्कॉटलैंड का राजा है। मैकबेथ राजा डुंकन का सबसे विश्वपात्र और बहादुर योद्धा है। डुंकन राजा है लेकिन इसमें कुशल प्रतिनिधित्व गुण नहीं होते। यह राज्य और जनता का बहुत ख्याल रखता है। स्कॉटलैंड की जनता डुंकन को बहुत पसंद करती है। मैकबेथ राज्य की सभी लड़ाइयों को बहादुरी से लड़ता है। वह युद्ध में राजा की रक्षा भी करता है। मैकबेथ का राजा से पारिवारिक संबंध भी होता है, वह राजा का भांजा होता है। एक दिन मैकबेथ युद्ध में गया था। युद्ध खत्म होने के बाद अपने दोस्त बैंकों के साथ वापस आ रहा था। रास्ते में इनसे तीन (चुड़ैलें) वीचेज़ मिलती हैं। ये चुड़ैलें मैकबेथ और बैंकों की भविष्यवाणी करती हैं। ये मैकबेथ को भावी राजा बनने और बैंकों की संतान को मैकबेथ के बाद राजा बनने की बात बताती हैं। इन तीनों वीचेज़ की बातें सुनकर मैकबेथ और बैंकों हैरान होते हैं। मैकबेथ और बैंकों इनसे और बातें जानने की कोशिश करते हैं लेकिन वे गायब हो जाती हैं। इन तीनों वीचेज़ की बातों पर मैकबेथ और बैंकों अभी सोच ही रहे थे कि तभी राजा द्वारा भेजे हुए दो सैनिक इनके पास आते हैं और मैकबेथ को थाइने ऑफ कौडोर कहकर संबोधित करते हैं। सैनिक की बात सुनकर मैकबेथ और बैंकों आश्चर्य में पड़ जाते हैं। वीचेज़ द्वारा की गई भविष्यवाणी में से एक बात सही हो जाती है। इस बात के बारे में मैकबेथ और बैंकों बात करते-करते घर पहुँच जाते हैं। मैकबेथ अपनी पत्नी लेडी मैकबेथ से वीचेज़ की भविष्यवाणी के बारे में बताता है। मैकबेथ की पत्नी उसकी बात सुनकर उसे यह विश्वास दिलाती है कि यदि राजोचितगुणों के हिसाब से देखा जाए तो स्कॉटलैंड में राजा बनने लायक एकमात्र मैकबेथ ही है। अपनी पत्नी की बातें सुनकर मैकबेथ भ्रमित होने लगता है। इसे भी यकीन हो जाता है कि राज्य में एकमात्र वही राजा बनने योग्य है। मैकबेथ की पत्नी राजा को मारकर गद्दी लेने की बात मैकबेथ के दिमाग अंदर भरती जाती है। लेडी मैकबेथ बहुत महत्वाकांक्षी होती है। यह अपनी इच्छा और

महत्वाकांक्षा को मैकबेथ पर आरोपित करती है। मैकबेथ राजा का बहुत विश्वासपात्र योद्धा होता है और राजा का बहुत सम्मान भी करता था। इसी वजह से मैकबेथ के दिमाग में यह खयाल आता रहता है कि राजा का खून करना सही है या गलत। लेडी मैकबेथ ने मैकबेथ के मन की दुविधा को समझ लिया था। वह मैकबेथ की महानता और बहादुरी की बातें करके, युद्ध जीतने की कहानियां सुना-सुनाकर इसे राजा का खून करने के लिए तैयार कर लेती है।

स्कॉटलैंड की परंपरा के अनुसार राजा अपनी प्रजा के घर आकर भोजन करता है। इसी के आयोजन पर डुंकन मैकबेथ के घर भोजन करने आता है। भोजन के बाद जब सारे सैनिक सो जाते हैं तो लेडी मैकबेथ मैकबेथ को राजा को मारने के लिए भेजती है। मैकबेथ मोहवश राजा को मारने नहीं जाता है। लेडी मैकबेथ स्वयं ही राजा को मारने के लिए उसके कक्ष में चली जाती है। जब वह राजा को मारने जाती है तो उसे सोते हुए राजा में अपने पिता की छवि नजर आती है। इसलिए वह बहुत कोशिश के बाद भी राजा की हत्या नहीं कर पाती है और वहां से वापस आ जाती है। आने के बाद वह फिर से मैकबेथ को भेजने लगती है। वह मैकबेथ को भविष्य का राजा होने के सपने दिखाने लगती है। मैकबेथ फिर से अपनी पत्नी की बातों में आ जाता है। वह राजा के कमरे में जाकर एक बार में ही राजा को मार देता है। राजा की हत्या के बाद मैकबेथ पछतावा करता है। वह वहीं पर स्तब्ध सा खड़ा रहता है। लेडी मैकबेथ उसके हाथ से तलवार लेकर सोये हुए अंगरक्षकों को पकड़ा देती है। राजा की हत्या के जुर्म में अंगरक्षकों को सजा दी जाती है। हालाँकि राज्य के सभी लोगों को पता होता है कि राजा का खून अंगरक्षकों ने नहीं बल्कि मैकबेथ ने किया है। मैकबेथ के खिलाफ इनके पास कोई सुबूत नहीं होता। इसलिए सभी लोग अपना मुंह बंद रखते हैं। राजा की हत्या के बाद इनके पुत्र डर से राज्य छोड़कर भाग जाते हैं और दूसरे राजा की शरण में रहने लगते हैं। राजा का कोई उत्तराधिकारी नहीं होता इसलिए मैकबेथ को राजा बना दिया जाता है। इस तरह वीचेज़ द्वारा मैकबेथ के राजा बनने संबंधी भविष्यवाणी भी सही हो जाती है। राजा बनने के बाद मैकबेथ के दिमाग में बैंकों की संतान के भावी राजा होने की बात चलने लगती है। इस वजह से वह स्वयं को पूर्ण राजा नहीं समझ पाता। मैकबेथ और इसकी पत्नी एक बार फिर निर्बाध और निर्विरोध राजा बने रहने के सपने देखने लगते हैं। इस सपने में बैंकों की संतान रोड़ा थी। इसलिए मैकबेथ और लेडी मैकबेथ मिलकर बैंकों और इसकी संतान को जान से मरवा देने की योजना बनाते हैं। योजना के हिसाब से महल

में भोज का आयोजन होता है। इस आयोजन में बैंकों और इसके बेटे को बुलाया गया था। रास्ते में मैकबेथ के भेजे सैनिक बैंको और इसके बेटे पर आक्रमण कर देते हैं। बैंकों को राजा के खून के बाद मैकबेथ पर संदेह होने लगा था। क्योंकि वीचेज़ की भविष्यवाणी के समय वह भी वहीं मौजूद था। इसलिए वह पहले से थोड़ा सतर्क था। मैकबेथ के सैनिकों के आक्रमण के बाद वह अपने बेटे को वहां से भगा देता है लेकिन सैनिक उसकी हत्या कर देते हैं। बैंकों की हत्या की सूचना सैनिक मैकबेथ को देते हैं। महल में भोजन का आयोजन चल रहा था। अचानक मैकबेथ को बैंकों का भूत दिखाई देता है। बैंकों का भूत देखकर मैकबेथ डर जाता है। वह सभा में ही बड़बड़ाने लगता है। इस स्थिति को लेडी मैकबेथ संभालती है। इस बिगड़ती स्थिति को देखकर लेडी मैकबेथ को लगता है कि कहीं मैकबेथ पूरी सभा के सामने अपने गुनाह न बताने लगे। इसलिए वह सभा को तुरत ही विसर्जित कर देती है। राज्य के सरदारों, सैनिकों और बाकी लोग जो पहले मैकबेथ का बहुत सम्मान करते थे वे अब विद्रोह करने लगते हैं। पूरे राज्य को मैकबेथ द्वारा किए जा रहे कुकर्मों पर संदेह होने लगता है। इसीलिए सैनिक और सरदार धीरे-धीरे मैकबेथ का साथ छोड़कर दूसरे राजाओं से जाकर मिलने लगते हैं।

बैंकों की मौत के बाद मैकबेथ की मानसिक स्थिति धीरे-धीरे बिगड़ने लगती है। लेडी मैकबेथ डरे हुए मैकबेथ की स्थिति को देखकर बहुत परेशान होती है। इसलिए वह फिर से मैकबेथ को उसी जगह जाकर उन तीनों वीचेज़ से बात करने के लिए कहती है। इस सलाह के बाद मैकबेथ फिर से उसी जगह जाता है। मैकबेथ उनको बुलाता है और अपने भविष्य के बारे में पूछता है। वह यह जानने की कोशिश करता है कि उसकी मौत कब होगी ?और वह अपने मौत से कैसे बचा सकता है ? तीनों वीचेज़ मैकबेथ को बस इतना बताती हैं कि उसकी मौत कैसे हो सकती है। पहली विच एक सुसज्जित सैनिक के सिर के रूप में आती है। वह बताती है कि- वह (मैकबेथ) मैकडफ्फ से सावधान रहे। क्योंकि वह मैकबेथ के विरोध में खड़ा हो सकता है। दूसरी विच एक खून से लथपथ बच्चे के रूप में आती है। वह बताती है कि- उसे किसी भी औरत से पैदा हुआ बच्चा नहीं मार सकता। यानि किसी भी औरत की संतान मैकबेथ को नहीं मार सकती। यह सुनकर मैकबेथ बहुत खुश होता है। वह सोचता है कि यह संभव ही नहीं है कि कोई व्यक्ति अपनी मां की कोख से न पैदा हुआ हो। तीसरी विच राजा का ताज पहने एक बच्चे के रूप में आती है। यह बताती है कि- जब तक बिर्नम जंगल के पेड़ डंशील की पहाड़ी पर न आ जाएं तब तक कोई

भी मैकबेथ की हत्या नहीं कर सकता है। इस भविष्यवाणी को सुनकर मैकबेथ सोचता है कि यह भी संभव नहीं कि बिर्नम जंगल के पेड़ डंशील हिल पर आ सकें। क्योंकि पेड़ चल नहीं सकते। इस तरह इन तीनों वीचेज़ की आगे की भविष्यवाणी सुनकर मैकबेथ एक बार फिर से अपनी मृत्यु के भय से मुक्त हो जाता है। उसे लगता है कि अब कोई उसे नहीं मार सकता है। इसके बाद मैकबेथ यह जानने की कोशिश करता है कि बैंको की संतान कैसे राजा बनेगी ? लेकिन वीचेज़ इस बात का जवाब दिए बिना ही वहां से गायब हो जाती हैं। मैकबेथ वहां से वापस आ जाता है। वापस आने के बाद लेडी मैकबेथ अपने गुनाहों के अपराध बोध से मर जाती है। इसके बाद मैकबेथ के राज्य में पहुंचते ही यह सूचना मिलती है कि सरदार मैकडफ स्कॉटलैंड से फरार हो गया है और वह मैलकम से जाकर मिल गया है। डुंकन की मृत्यु के बाद इनके बेटे मैलकम और डोनाल्बाइन स्कॉटलैंड से भाग जाते हैं। वे दूसरे राजाओं की सहायता से अपनी सैनिक टुकड़ी तैयार कर रहे थे। मैकडफ इनसे ही आकार मिल जाता है। मैकडफ के फरार होने की खबर से मैकबेथ गुस्से में मैकडफ की पत्नी और उसके छोटे-छोटे मासूम बच्चों को जान से मार देता है। वह मैकडफ के पड़ोसियों को भी मार देता है। स्कॉटलैंड की जनता मैकबेथ का खूनी रूप देखकर धीरे-धीरे मैकबेथ के प्रति विद्रोह करने लगती है। मैकबेथ के जमींदार, सरदार, सैनिक राज्य छोड़कर जाने लगते हैं। मैकबेथ इन स्थितियों से सदमे में आ जाता है। वह बार-बार यही सोचता है कि उससे बेहतर राजा डुंकन था। राज्य के सभी लोग उससे खुश थे और उसका सम्मान भी करते थे लेकिन मैकबेथ का कोई सम्मान नहीं कर रहा। मैकबेथ की मानसिक स्थिति बिगड़ने लगती है लेकिन वह वीचेज़ की भविष्यवाणी से आस्वस्त होता है। एक दिन मैकबेथ के द्वारपाल उसे खबर देते हैं कि मैकडफ ने विद्रोह कर दिया है। सैनिक की यह बात सुनकर वह महल से यह देखने के लिए कहता है कि- क्या बिर्नम के पेड़ डंशील हिल पर आ गए हैं ? जब सैनिक महल के ऊपर से देखता है तो वास्तव में बिर्नम के जंगल डंशील हिल पर आ गए थे। मैकबेथ इस बात से हैरान हो जाता है कि यह कैसे संभव हो सकता है ? मैकडफ ने सैनिकों को आदेश दिया था कि वे मैकबेथ के राज्य में छुपकर घुसें। ताकि किसी को पता न चले। सैनिक खुद को छुपाने के लिए पेड़ की टहनियों को काटकर अपने ऊपर बांध लिए थे। इस तरह से वे दूर से देखे जाने पर पेड़ के रूप में दिख रहे थे। इस प्रकार वीचेज़ द्वारा की गई दूसरी भविष्यवाणी की आभासी पुष्टि हो जाती है। मैकडफ के आक्रमण की बात सुनकर मैकबेथ अपने योद्धा रूप में आ जाता है। युद्ध के दौरान

ही बहुत से सरदार और सैनिक मैकडफ से मिल जाते हैं। मैकबेथ सैनिकों और सरदारों की धोखाधड़ी देखकर बहुत क्रोधित होता है लेकिन युद्ध के मैदान में वह बहादुरी से लड़ता है। लड़ते-लड़ते मैकबेथ की नजर मैकडफ पर पड़ती है। वह मैकडफ से नहीं लड़ना चाहता। उसे वीचेज़ की तीसरी भविष्यवाणी याद रहती है। मैकडफ खुद ही मैकबेथ को घेर लेता है। मैकबेथ और मैकडफ के बीच युद्ध के दौरान मैकबेथ कहता है कि मैकडफ़ चाहकर भी उसेनहीं मार सकता। वीचेज़ की भविष्यवाणी के अनुसार किसी भी स्त्री की कोख से पैदा हुआ बच्चा उसकी हत्या नहीं कर सकता है। मैकबेथ की बात सुनकर मैकडफ कहता है कि वही मैकबेथ को मार सकता है क्योंकि वह अपनी मां की कोख से नहीं पैदा हुआ है। उसे मां के पेट से पैदा होने के नियत समय के पहले ही चीरकर निकाला गया था। इस तरह मैकडफ अपनी मां के पेट से नहीं पैदा हुआ है। बल्कि उसे पेट चीरकर निकाला गया था। मैकबेथ को समझ में आ जाता है कि अब उसकी मौत तय है। इसलिए वह अपने हथियार फेंक देता है और युद्ध करने से मना कर देता है। मैकडफ मैकबेथ से कहता है कि यदि वह युद्ध नहीं करेगा तो उसे बंदी बनाकर स्कॉटलैंड की दीवार पर टांग देगा। इस तरह पूरे राज्य की जनता उसकी क्रूरता पर थूकेगी। पूरी जनता यही कहेगी कि– देखो, यही क्रूर मैकबेथ है। यह सब सुनकर मैकबेथ अपना हथियार उठा लेता है। मैकडफ उसका सर काट देता है और युद्ध जीत जाता है। वह मैकबेथ का कटा हुआ सर डुंकन के बेटे मैलकम की कदमों में रख देता है।

5.3.3 *मैकबेथ* पर आधारित फिल्म *मक़बूल* (Film *Maqabool* based on *Macbeth*)

हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के नाटक *मैकबेथ* पर सन् 2003 में *मक़बूल* फिल्म बनी। यह फिल्म हिंदी सिनेमा में बहुत चर्चित रही। आलोचना की दृष्टि से इस फिल्म को बुद्धिजीवी वर्ग द्वारा और बहुत सी पत्रिकाओं द्वारा बहुत सराहा गया। इस फिल्म को अंतरराष्ट्रीय स्तर पर भी प्रशंसा मिली।

5.3.4 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन और पटकथा लेखन: विशाल भारद्वाज और अब्बास टायरेवाला
प्रस्तुति: बॉबी बेदी
कहानी: विशाल भारद्वाज और अब्बास टायरेवाला
संगीत: विशाल भारद्वाज
इरफान ख़ान: मियां मक़बूल (मैकबेथ)
तबु: निम्मी (लेडी मैकबेथ)

पंकज कपूर: जहाँगीर ख़ान (राजा डुंकन)
ओम पूरी: इंपेक्टर पंडित (विच सिस्टर)
नसीरुद्दीन साह: इंस्पेक्टर पुरोहित (विच सिस्टर)
पीयूष मिश्रा: काका (बैंको)
अंकुर विकल: रियाज बोटी (मैकडफ़)

5.3.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत दो पुलिस अफसरों की बातचीत से होती है। इनमें से एक का नाम इंपेक्टर पुरोहित और दूसरे का इंस्पेक्टर पंडित है। ये दोनों ही भ्रष्ट पुलिस इंस्पेक्टर थे। ये अपनी ड्यूटी न करके मुंबई के गैंगेस्टर समूह जहांगीर उर्फ अब्बाजीके लिए काम करते थे। इन्होंने अब्बाजी से दगाबाजी करने वाले एक गुंडे को पकड़ा था और इन्हें इसका एंकाउंटर करना था। इंस्पेक्टर पंडित ज्योतिष भी होता है। समय-समय पर यह अपना ज्योतिष गुण आजमाता रहता है। मुंबई की कुंडली बनाकर भविष्यवाणी कर रहा था। इस समूह ने अब्बाजी के भाई को मार दिया था। इसलिए इनका सफाया किया जा रहा था। मक़बूलअब्बाजी का बहुत ही ख़ास आदमी था। इसे अब्बाजी का दाहिना हाथ माना जाता था। मक़बूल का एक मित्र है और यह भी अब्बाजी का बहुत ख़ास होता है। सब इसे काकाकहकर बुलाते थे। इंपेक्टर पुरोहित और पंडित, काका,मक़बूल आदि अब्बाजी के प्रतिद्वंदी समूह का खात्मा करके दारू पी रहे थे। इसी बीच इंस्पेक्टर पंडित कुंडली बनाने लगता है। यह मक़बूल की भविष्यवाणी करता है। मक़बूल की कुंडली के हिसाब से इसका राज योग शुरू होने वाला था। यह जो भी चाहेगा वह इसे मिल सकता है। मक़बूल पूछता है कि क्या-क्या मिल सकता है ? पंडित बताता है कि- बॉलीवुड भी मिल सकता है। पंडित यह भी बताता है कि मक़बूल के जवाब में यानि काका का लड़का गुड्डू सामने आएगा। अर्थात अब्बाजी की कुर्सी मक़बूल को मिलेगी और मक़बूल के बाद काका के बेटे गुड्डू को। इंस्पेक्टर पंडित की बात पर सभी हंसते हैं और मजे लेते हैं। पंडित की भविष्यवाणी पर कोई भी विश्वास नहीं करता है। अब्बाजी के यहां सब खाना खा रहे थे। अब्बाजी का साला बॉलीवुड का काम संभाल रहा था। इसने अब्बाजी के साथ धोखाधड़ी की थी और यह बात अब्बाजी को पता चल जाती है। अब्बाजी जब इससे पूछते हैं तो यह मांफ़ी मांगने लगता है। अब्बाजी अपने साले को बॉलीवुड से हटाकर मक़बूल को उसका कर्ता-धर्ता घोषित कर देते हैं। इस तरह से इंस्पेक्टर पंडित की भविष्यवाणी सही हो जाती है।

मक़बूल को अब्बाजी ने बचपन से ही पाल-पोष कर बड़ा किया था। इसलिए मक़बूल अब्बाजी के लिए अपनी जान भी दे सकता था। अब्बाजी अपनी पत्नी निम्मीसे बहुत प्रेम करते थे। हालाँकि अब्बाजी उम्र के हिसाब से निम्मी के पिता समान थे। फिर भी अब्बाजी को ऐयाशी का बहुत शौक था। इसलिए वह अपने शक्ति के ज़ोर पर निम्मी को अपनी पत्नी बनाकर रखे थे। निम्मी का मक़बूल से प्रेम होता है। निम्मी मक़बूल के अतिरिक्त अब्बाजी के साथ बिना मर्जी रहती थी। निम्मी को अब्बाजी का छूना या उसके साथ शारीरिक संबंध बनाना बिल्कुल भी पसंद नहीं था। पंडित की भविष्यवाणी से मक़बूल को धीरे-धीरे यह विश्वास होने लगता है कि वह जो भी चाहेगा उसे मिल सकता है। इसलिए मक़बूल निम्मी के साथ मिलकर अब्बाजी को जान से मार देने की योजना बनाने लगता है। इसके बाद पूरी फिल्म में मकबूल द्वारा अब्बाजी को जान से मारना और बाकी लोगों का मक़बूल के विरोध में लड़ना चलता रहता है। अब्बाजी की मौत के बाद कुछ दिन मातम का माहौल होता है और कायदे के हिसाब से अब्बाजी की कुर्सी मक़बूल को मिल जाती है। मक़बूल के साथ रहने की जिद में निम्मी अब्बाजी को जान से मरवाती है। इसके बाद मक़बूल अब्बाजी की कुर्सी के लालच में काका को मार देता है। इन सबके खून के बाद मक़बूल और निम्मी की मानसिक स्थिति धीरे-धीरे बिगड़ने लगती है। निम्मी को सब जगह खून ही खून दिखाई देने लगता है। निम्मी को बाद में एहसास होता है को उसने और मक़बूल ने मिलकर जो किया वो गलत था। अब्बाजी,काका और बाकी लोगों की जाने ली गईं वो गलत थी। लेकिन उन दोनों ने यह सब एक-साथ रहने के लिए किया था। निम्मी मक़बूल से सवाल करती है- मियां हमने जो किया वो नापाक था लेकिन हमारा प्रेम तो पाक था न ?इसी सवाल के बाद निम्मी मर जाती है। निम्मी के मरने के बाद मक़बूल को गुड्डू का आदमी मार देता है।

5.3.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर:नाटक *मैकबेथ* के शीर्षक की तुलना *मक़बूल*से करने पर समतुल्य लगता है। *मैकबेथ*नाटक के एक पात्र का नाम है और पूरा नाटक इसी पर आधारित है। हिंदी फिल्म *मक़बूल* में भी मक़बूल एक पात्र का नाम है और फिल्म की पूरी कहानी इसी पर आधारित है। इस तरह ये दोनों ही संज्ञा रूप हैं। भाषाई भेद के आधार पर देशीकरण द्वारा इस रूपांतरण को समतुल्य स्वीकार किया जा सकता है।

कथानक के स्तर पर:हिंदी फिल्म *मक़बूल* के कथानक में समानता होने के बावजूद भी कई बिंदुओं पर असमानता देखने को मिलती है। फिल्म में बहुत से जगहों पर कथानक को विस्तृत कर दिया गया है। सबसे बड़ा बदलाव निम्मी के रूप में किया गया है। नाटक में लेडी मैकबेथ मैकबेथ की पत्नी होती है। लेडी मैकबेथ का राजा डुंकन से कोई संबंध नहीं होता। जबकि फिल्म में प्राथमिक सत्ता के रूप में निम्मी को दिखाया गया है। फिल्म में लड़ाई अंडरवर्ल्ड के लिए नहीं होती है बल्कि निम्मी के लिए होती है। बाद में इस लड़ाई का विस्तार सत्ता और शक्ति के लिए बढ़ जाता है। नाटक के कथानक का आधार राज्य है और फिल्म में इस राज्य की संकल्पना को अंडरवर्ल्ड के रूप में बदल दिया गया है। अंडरवर्ल्ड को ही शक्ति के रूप में दिखाया गया है। नाटक में भविष्यवाणी के रूप में तीन (चुड़ैलें) वीचेज़ होती हैं। फिल्म में तत्कालीन अंडरवर्ल्ड से जोड़ते हुए वीचेज़ के रूप में पुलिस अधिकारियों को दिखाया गया है। फिल्म में भविष्यवाणी इंस्पेक्टर पंडित द्वारा की जाती है। नाटक के हिसाब से देखा जाए तो फिल्म में पुलिस की भूमिका वीचेज़ रूप में है। नाटक में वीचेज़ की संख्या तीन है। जबकि फिल्म में इंस्पेक्टर पंडित अकेले ही तीनों वीचेज़ के रूप में भविष्यवाणी करने के लिए पर्याप्त है। यह बदलाव नाटक की तुलना में फिल्म में ज्यादा उपयुक्त लगता है। फिल्म में कथानक को विस्तार देने के लिए व वास्तविकता को बनाए रखने के लिए अब्बाजी की बेटी का कथानक तैयार किया गया है। अब्बाजी की बेटी गुड़िया का काका के बेटे गुड्डू से प्रेम संबंध दिखाया गया है। नाटक में इस कथानक के स्थान पर मैकबेथ के मित्र बैंकों के बेटे और राजा डुंकन के बेटे को दिखाया गया है। इन दोनों ने मिलकर मैकबेथ के विरुद्ध युद्ध किया। नाटक की तुलना में फिल्म में इस कथानक को अच्छे से तैयार किया गया है। अब्बाजी की बेटी का प्रेम संबंध, शादी और फिर अब्बाजी की संपत्ति और शक्ति का अधिकारी गुड्डू का बनना एक स्वाभाविक प्रक्रिया के रूप में जान पड़ती है।नाटक के कथानक के आधार पर फिल्म के कथानक के बीच हेर-फेर तो दिखती हैं। फिर भी यह बदलाव नाटक से जुड़ा हुआ ही दिखता है। इसलिए इस रूपांतरण में हुए बदलाव को देशीकरण की प्रविधि से उचित ही स्वीकार किया जा सकता है।

भाषा के स्तर पर:फिल्म में भाषा का रूप हिंदी और उर्दू के रूप में रखा गया है। कहीं-कहीं पर अंग्रेजी के शब्दों और कुछेक वाक्यों का प्रयोग किया गया है। यह भाषा परिवेश के हिसाब से ही चुनी हुई दिखती है।

अंडरवर्ल्ड की दुनिया और इसमें प्रयोग की जाने वाली भाषा गाली-गलौज आदि जैसे शब्दों का प्रयोग किया गया है। अब्बाजी के घर में उर्दू के शब्दों और वाक्यों का प्रयोग अधिकतम दिखता है।

सामाजिक सांस्कृतिक और देश काल वातावरण के स्तर पर: इस फिल्म का सामाजिक सांस्कृतिक वातावरण मुस्लिम समुदाय से जुड़ा हुआ है। इसमें मुस्लिम समाज, संस्कृति और इनके तौर तरीकों को दिखाया गया है। देश-काल-वातावरण के स्तर पर मुंबई के अंडरवर्ल्ड को दिखाया गया है। इस अंडरवर्ल्ड का संबंध पूरे देश से और दूसरे देशों से भी होता है। इसमें गैर कानूनी ढंग से युद्ध के सामान, बंदूक, गोले बारूद और नशीले पदार्थों आदि की लेन-देन की जाती है। इसमें पुलिस की भूमिका बहुत महत्त्वपूर्ण होती है। साथ-साथ इसमें सरकार, नेता, मंत्री आदि भी गुप्त रूप में जुड़े होते हैं। अंडरवर्ल्ड के लोग कई तरीकों से सरकार को नियंत्रित भी करते हैं। यही कारण है कि अब्बाजी की और काका की मौत के बाद मक़बूल सरकार को संभाल नहीं पाता है और सरकार गिर जाती है। इस फिल्म में अंडरवर्ल्ड को बहुत बेहतरीन रूप में दिखाया है और उनके द्वारा संचालित व्यापार और उनका नियंत्रण, उनकी शक्ति आदि का चित्रण भी बहुत अच्छे से किया है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर:नाटक के पात्रों की योजना के अनुसार फिल्म में भी पात्र योजना समान ही रखी गई है। फिल्म में पात्रों के नाम भी नाटक के पात्रों के नाम के समतुल्य रखने की कोशिश की गई है। मुख्य पात्र मैकबेथ के चरित्र के हिसाब से मक़बूल का चरित्र देखा जाए तो वह समान ही दिखता है। मक़बूल भी बहुत काबिल, शक्तिशाली,विश्वासपात्र और बाकी लोगों द्वारा पसंद किया जाता है जो कि मैकबेथ के अनुसार ही है। नाटक के आखीरी हिस्से में जिस प्रकार मैकबेथ का चरित्र राजा डुंकन और बैंकों की हत्या के बाद ह्रास में जाने लगता है। ठीक वही स्थिति मक़बूल के चरित्र में भी देखा जा सकता है। लेडी मैकबेथ के चरित्र में निम्मी में थोड़ा बदलाव नजर आता है। नाटक में लेडी मैकबेथ राज्य और शक्ति के लिए मैकबेथ को राजा का खून करने के लिए उकसाती है। इसमें निम्मी प्रेम के लिए। इस तरह निम्मी का चरित्र प्रेम की तरफ झुका हुआ है जबकि लेडी मैकबेथ का सत्ता की तरफ। डुंकन के चरित्र को यदि अब्बाजी से जोड़ा जाए तो डुंकन का चरित्र ज्यादा सकारात्मक दिखता है। डुंकन स्त्री आसक्त नहीं होता। जबकि अब्बाजी का चरित्र बहुत ही ऐयाश किश्म का दिखता है। नाटक की वीचेज़ पात्रों का आरोपण फिल्म में पुसिल इंस्पेक्टर पंडित और पुरोहित पर किया गया है। नाटक में तीन वीचेज़

को दिखाया गया है। नाटक की तीनों वीचेज़ ही भविष्यवाणी करती हैं। फिल्म में इंस्पेक्टर पंडित ही कुंडली देखता है और भविष्यवाणी करता है। हालांकि फिल्म की यह योजना नाटक से ज्यादा बेहतर लगती है। पंडित और पुरोहित अपने-अपने चरित्र में सटीक दिखते हैं।

वेश-भूषा, रहन-सहन और खान-पान के स्तर पर:फिल्म की वेश-भूषा का चुनाव फिल्म के समाज और संस्कृति के हिसाब से किया गया है। फिल्म का समाज मुस्लिम बहुल है और अंडरवर्ल्ड का संचालक जहांगीर अब्बाजी भी मुसलमान होता है। इसलिए इस फिल्म में जो भी खान-पान या वेश-भूषा की योजना की गई है वह मुस्लिम समाज और संस्कृति के अनुसार ही है। फिल्म में वेश-भूषा के रूप में स्त्री पात्र सलवार कमीज और ओढ़नी में दिखती है। शादी-ब्याह के अवसर पर भी मुसलमानी रंग और ढंग के कपड़े ही प्रयोग किए गए हैं जैसे- सरारा, गरारा, सेरवानी आदि। खान-पान के संदर्भ में सेवई और बिरयानी का दृश्य दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर:नाटक की शैली गद्यात्मक रही है लेकिन कहीं-कहीं पर तुकांत रूप में संवादों का प्रयोग किया गया है। जबकि फिल्म पूर्णतः ही गद्य शैली में लिखी गई है।

अभिनय के स्तर पर:फिल्म में अभिनय को देखा जाए तो सभी पात्र ही अपने चरित्र के हिसाब से अभिनय में कुशल दिखते हैं। फिल्म में अभिनय के लिए अब्बाजी के पात्र पंकज कपूर ने सर्वश्रेष्ठ अभिनय का पुरस्कार भी जीता है। मक़बूल, काका, दोनों पुलिस इंस्पेक्टर, निम्मी आदि ने बहुत ही बेहतरीन अभिनय किया है। इस तरह से अभिनय की दृष्टि से फिल्म में सब अपनी जगह पर उपयुक्त और सटीक रूप में दिखते हैं। यह फिल्म कथानक के अनुरूप ही अभिनय को दर्शाती है। कथानक के अनुरूप समतुल्यता की दृष्टि से यह फिल्म बहुत सटीक है और इसका अभिनय भी बहुत शासक्त।

5.3.7 निष्कर्ष (Conclusion)

नाटक के हिसाब से यदि फिल्म के रूपांतरण की बात करें तो शेक्सपियर के नाटक *मैकबेथ* का रूपांतरण *मक़बूल* सफल और समतुल्य लगता है। हालांकि फिल्म में बहुत कुछ भिन्न है लेकिन यह भिन्नता भी एक संस्कृति के तत्त्व का दूसरी संस्कृति में मेल होने के रूप में उचित जान पड़ता है। शेक्सपियर के नाटक *मैकबेथ* के स्कॉटलैंड के राज्य को मुंबई के अंडरवर्ल्ड से जोड़ा गया है। इस तरह के बदलाव एक भाषा से

दूसरे भाषा में करते समय नाटक के समाज व संस्कृति को भारतीय समाज व संस्कृति के किस हिस्से पर आरोपित करें यह बड़ा सवाल है। निर्देशक ने स्कॉटलैंड की परिस्थिति को मुंबई के अंडरवर्ल्ड पर आरोपित किया है। इस तरह का बदलाव एक बहुत महत्त्वपूर्ण प्रयोग है। इसमें मौलिकता भी दिखती है। यदि इसे मौलिक कृति के हिसाब से देखें तो इसे मौलिक स्वीकार कर सकते हैं और यदि इसे शेक्सपियर के संदर्भ से जोड़ कर देखें तो भी यह समतुल्य दिखता है।

5.4 *ओथेल्लो (Othello)*

शेक्सपियर ने *ओथेल्लो* नाटक सन् 1604-05 के बीच लिखा था। यह नाटक दुखांत प्रेम कथानक पर आधारित है।

5.4.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

ओथेल्लो: मूर
ब्रबंतिओ: देस्देमोना के पिता
कास्सिओ: सम्माननीय लेफ्टिनेंट
इयागो: खलनायक
रोडरिगो: एक सज्जन व्यक्ति
ड्यूक ऑफ वेनिस, सिनेटर्स
मोंटनों: साइप्रस का संचालक
देस्देमोना: ओथेल्लो की पत्नी
एमिल्लिया: इयागो की पत्नी
बियंका: एक दरबारी
नाविक,क्लोन,लोडोविको, ग्रातियानो, दो सज्जन

5.4.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

वेनिश शहर में ब्राबंतियों नाम का एक अमीर सीनेटर था। ब्राबंतियों की एक बेटी थी जिसका नाम देस्देमोना था। देस्देमोना बहुत सुंदर थी। ओथेल्लो एक काला मूर था। यह बहादुर योद्धा था। अपनी बहादुरी से यह वेनेतियन की सेना में जेनेरल का पद पा चुका था। ओथेल्लो अलग-अलग जगहों पर युद्ध के लिए जाता रहता था। देस्देमोना अक्सर ओथेल्लो से उसकी लड़ाइयों की कहानियां सुनती थी। देस्देमोना को ओथेल्लो की कहानियां बहुत रोचक लगती थी। धीरे-धीरे देस्देमोना को ओथेल्लो से प्रेम

हो जाता है। ओथेल्लो भी देस्देमोना को पसंद करता था। वह काला होने की वजह से कभी अपने मन की बात नहीं बताता। देस्देमोना जब प्रेम का इजहार करती है तो वह स्वीकार कर लेता है। एक दिन दोनों बिना किसी को बताए चुपचाप शादी कर लेते हैं। ब्राबंतियों देस्देमोना की शादी के लिए लड़को को देखता है लेकिन उसे कोई पसंद नहीं आता। इसलिए वह देस्देमोना पर ही शादी का फैसला छोड़ देता है। ब्राबंतियों को विश्वास था कि देस्देमोना अपनी शादी के लिए किसी सुंदर और अमीर लड़के का चुनाव करेगी। ओथेल्लो से शादी करने की बात ब्राबंतियों को किसी दूसरे से पता चली। वह देस्देमोना से नाराज हो जाता है। ब्राबंतियो भी ओथेल्लो का प्रसंशक था लेकिन यह कभी नहीं सोचा था कि ओथेल्लो देस्देमोना के लायक है। इसलिए ब्राबंतियो गुस्से में इसकी शिकायत ड्यूक से करता है। ब्राबंतियो ओथेल्लो पर आरोप लगाता है कि इसने जादू टोना करवाकर देस्देमोना को भ्रमित कर लिया है। ड्यूक भी ओथेल्लो की बहादुरी के बारे में जानते थे। सुनवाई के दौरान ड्यूक का सिपाही यह सूचना देता है कि शहर पर आक्रमण के लिए टर्किश सेना आ रही है। यह सेना साइप्रस आइलैंड पहुंचने वाली है। इस युद्ध में ओथेल्लो की जरूरत होने से ड्यूक मामले की सुनवाई निष्पक्ष करता है। यह फैसला अगर जान बूझकर ओथेल्लो के विरुद्ध होता तो वह युद्ध में जाने से मना कर सकता था। इस सभा में देस्देमोना भी उपस्थित थी। वह अपनी पिता से बिना बताए शादी कर लेने की मांफ़ी मांगती है लेकिन वह ओथेल्लो के साथ रहना चाहती थी। इसलिए ड्यूक नेओथेल्लो और देस्देमोना को साथ रहने का फैसला सुनाया। सुनवाई के बाद ओथेल्लो देस्देमोना को लेकर टर्किश सेना से लड़ने के लिए साइप्रस पहुंचता है। यहां पहुंचने के बाद पता चलता है कि समुद्री तूफान से टर्किश सेना की नावें टूट गई और वे युद्ध के पहले ही शहीद हो चुके। इस तरह युद्ध में बिना लड़ाई के ही ओथेल्लो की जीत हो जाती है। इस खुशी में ओथेल्लो की सेना उत्सव मनाना चाहती है। ओथेल्लो काबिल सैनिक कैसियो को इस उत्सव का संरक्षक बनाकर आराम करने के लिए चला जाता है। कैसियो देस्देमोना और ओथेल्लो दोनों का परिचित था। ओथेल्लो के प्रेम में कैसियो भी इन दोनों को मिलाने की कोशिश में लगा था। इस लिए ओथेल्लो कैसियो को अपना विश्वासपात्र मानता था। उसने कैसियो को सेना का लेफ्टिनेंट बना दिया था। ओथेल्लो की सेना में इयागो नाम का एक सैनिक था। यह भी कैसियो के साथ ही रहता था। कैसियो के लेफ्टिनेंट बनने से इयागो को लगता है कि कैसियो ने उससे यह पद छीन लीया है। इस बात से इयागो को ईर्ष्या होने

लगती है। वह ओथेल्लो और कैसियो से बदला लेना चाहता है। उत्सव में इयागो अपनी चाल के हिसाब से कैसियो को खूब शराब पिलाता है। जब कैसियो नशे में धुत्त हो जाता है तो इयागो अपने आदमी रोडरिगो को लगवाकर ओथेल्लो और देस्देमोना के बारे में गलत बातें कहलवाता है। रोडरिगो कैसियो को बवाल करने के लिए उकसाता है। कैसियो अनियंत्रित होकर बवाल कर देता है। इसमें मोंतानों को चोट लग जाती है। मोंतानों घायल हो जाता है। बवाल के बारे में जब ओथेल्लो को पता चला है तो वह कैसियो को लेफ्टिनेंट के पद से हटादेता है। कैसियो बहुत दुखी होता है। इयागो कैसियो को सलाह देता है कि अगर उसे दोबारा पद वापस पाना है तो वह देस्देमोना से सिफ़ारिश करे। इसलिए कैसियो देस्देमोना से बात करता है। देस्देमोना ओथेल्लो से बात करने के लिए मान जाती है। ओथेल्लो के आने पर देस्देमोना कैसियो के बारे में बात करती है। ओथेल्लो कहता है किवह कैसियो को लेफ्टिनेंट बना देगा लेकिन थोड़े समय के बाद।

एक दिन कैसियो देस्देमोना से मिलने आया था और बातचीत करके जब बाहर जा रहा था कि तभी ओथेल्लो इयागो के साथ वहां पहुंचता है। ओथेल्लो कैसियो को जाते हुए देखता है। इस स्थिति में इयागो अपनी कुटिल बुद्धि से ओथेल्लो का कान भरने लगता है। इयागो ओथेल्लो से कहता है कि जो लड़की अपने पिता को धोखा दे सकती है वह किसी को भी दोखा दे सकती है। ओथेल्लो काला है और देस्देमोना बहुत सुंदर। यह हो सकता है कि कैसियो और देस्देमोना का प्रेम चल रहा हो और कैसियो के लिए देस्देमोना ओथेल्लो को धोखा दे रही हो। इन सब बातों को सुनकर ओथेल्लो बेकाबू हो जाता है। वह इयागो का गला दबा कर उससे प्रमाण मांगता है। इयागो देस्देमोना द्वारा कैसियो को रुमाल भेट करने की बात बताता है। यह रुमाल ओथेल्लो ने देस्देमोना को प्रेम की निशानी के तौर पर दिया था। यह रुमाल इयागो ने अपनी पत्नी को देस्देमोना के कमरे में भेजकर चोरी करवा लिया था। इयागो देस्देमोना के खिलाफ ओथेल्लो को झूठी-झूठी बातें बताकर भड़काता था। इयागो को लगता है कि अगर कैसियो और ओथेल्लो की मुलाक़ात हो गई तो उसकी पोल खुल जाएगी। इसलिए वह कैसियो को दूसरी जगह भेज देता है। इसके बाद वह ओथेल्लो से कहता है कि अगर उसे देस्देमोना और कैसियो के प्रेम के बारे में सच जानना है तो वह छुपकर कैसियो और उसकी बातें सुन सकता है। इसलिए एक दिन इयागो कैसियो को रास्ते में रोककर इससे बात करता है। इयागो का बियांका से प्रेम चल रहा था। इसके बारे में कैसियो खुद

ही इयागो को अपना दोस्त समझकर सारी बातें बताता था। इसलिए चालाकी से इयागो कैसियो से बात करते हुए न देस्देमोना का नाम लेता है और न ही बियांका का। कैसियो को लगता है कि वह बियांका के बारे में बात कर रहा है। इसलिए वह अपनी प्रेम कहानी बताता है। ओथेल्लो छुपकर ये सारी बातें सुन रहा था। इसे लगता है कि कैसियो देस्देमोना के बारे में ये बातें कर रहा। इसी बीच कैसियो और इयागो के पास बियांका आती है। वह गुस्से में कैसियो द्वारा दिये हुए रुमाल को लौटा देती है। बियांका उसे डांटती हुए कहती है कि यह रुमाल किसी और का है। इस रुमाल को ओथेल्लो देखता है। ओथेल्लो को लगता है कि बियांका से यह रुमाल देस्देमोना ने कैसियो के लिए भेजा है। इस सारी योजना में इयागो सफल होता है। वह ओथेल्लो के पास आकर आज रात ही देस्देमोना से इन बातों के बारे में पूछने के लिए कहता है। ओथेल्लो गुस्से में यहाँ से निकलता है और सीधे देस्देमोना के पास आता है। देस्देमोना सो रही थी। तभी देस्देमोना को एक सिपाही पत्र लाकर देता है। गुस्से में पागल ओथेल्लो यह देखकर और भी क्रोधित हो जाता है। ओथेल्लो के कमरे में आने के बाद देस्देमोना कैसियो को लेफ्टिनेंट बनाने के लिए कहती है। ओथेल्लो सीनेट एंबेसडोर सैनिक के सामने ही देस्देमोना को थप्पड़ मारता है। ओथेल्लो एमिलिया को पकड़कर देस्देमोना और कैसियो के संबंध के बारे में पूछता है। एमिलिया डर से कुछ नहीं बोलती है। ओथेल्लो देस्देमोना को गालियां देता है। वह एमिलिया के सामने ही उसे 'वेश्या' कहता है। एमिलिया इयागो को गाली देती है और मन ही मन कहती है कि इयागो तुमने जो चाहा वह कर दिखाया। रोडरिगो इयागो के राज का सबके सामने खुलासा कर देने की धमकी देता है। इसलिए इयागो रोडरिगो को कैसियो पर हमला करने की योजना बनाता है। रोडरिगो हमला करता है लेकिन कैसियो बच जाता है। इसलिए कैसियो पर पीछे से इयागो हमला करता है और इसका पैर घायल हो जाता है। ओथेल्लो कैसियो की चीख सुनता है। ओथेल्लो मन ही मन कैसियो के साथ ऐसा करने के लिए इयागो को धन्यवाद देता है। कैसियो घायल हो जाता है और इसे मरा हुआ समझकर इयागो वापस आ जाता है। इयागो कैसियो की मौत के लिए रोडरिगो को जिम्मेदार ठहराता है और कैसियो के खून का बदला लेने के लिए वह रोडरिगो को जान से मार देता है। ओथेल्लो देस्देमोना के पास आकर उसे डांटता है। ओथेल्लो देस्देमोना से बहुत प्रेम करता था और आज इसने जान से मारने का मन बनाया था। इसलिए वह अंदर से बहुत दुखी होता है। वह बार-बार देस्देमोना को चूमता है। वह देस्देमोना से कहता है कि अपनी आत्मा को स्वर्ग में ले जाने के

लिए तैयार हो जाओ। देस्देमोना ओथेल्लो से कहती है कि अगर उसे कैसियो को लेकर शक है तो कैसियो को बुलाकर इस बात को प्रमाणित करवा ले, लेकिन ओथेल्लो देस्देमोना की बात नहीं सुनता है। वह देस्देमोना का मुंह तकिया से दबा कर उसे मार देता है। देस्देमोना की जान निकलने के बाद वहाँ एमिलिया आती है। एमिलिया ओथेल्लो से इयागो की सच्चाई बताती है। एमिलिया यह भी स्वीकार करती है कि वह रुमाल उसने देस्देमोना के कमरे से चुराया था। इसके बाद एमिलिया वहाँ से चली जाती है। एमिलिया की बातें सुनने के बाद ओथेल्लो इयागो के पास आता है। इयागो खुद को बचाने के लिए अपनी पत्नी एमिलिया को जान से मार कर भागना चाह रहा था। इयागो को पहले से ही डर था कि एमिलिया उसके कुकर्म के बारे में ओथेल्लो को बता देगी। कैसियो पैर में चोट लगने से नहीं चल पा रहा था। इसलिए इसे कुर्सी पर बैठाकर लाया जाता है। ओथेल्लो से कैसियो सारी बात बताता है। सच जानने के बाद ओथेल्लो गुस्से में इयागो को जान से मार देता है। ओथेल्लो खुद को कटार भोंक कर मर जाता है। ओथेल्लो को अपराधबोध होने लगता है और वह जीना नहीं चाहता है। मरने से पहले वह सीनेट के संदेशवाहक से सीनेट के सामने इस मूर्खता और संदेह आसक्तता की कहानी बताने के लिए कहता है। कैसियो को नया गवर्नर नियुक्त किया जाता है।

5.4.3 *ओथेल्लो* नाटक पर आधारित फिल्म *ओंकारा* (Film *Omkara* based on *Othello*)

शेक्सपियर के नाटक *ओथेल्लो* पर हिंदी सिनेमा में *ओंकारा* फिल्म सन् 2006 में बनी।

5.4.4 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: विशाल भारद्वाज
पटकथा: विशाल भारद्वाज, रॉबिन भट्ट, अभिषेक चौबे
अजय देवगन: ओमि शुक्ला / ओंमकारा (ओथेल्लों)
सैफअली ख़ान: ईश्वर / लंगड़ा त्यागी (इयागो)
विवेक ओबेरॉय: केशव / केशु फिरंगी (कैसीओ)
करीना कपूर: डॉली मिश्रा (देस्देमोना)
बिपाशा बासु: बिल्लो चमनबहार (बियांका)
कोंकणा सेन शर्मा: इन्दु त्यागी (एमिलिया)
दीपक डोबरियाल: राजन तिवारी / रज्जु (रोडेरिगो)
नसीरुद्दीन साह: भाई साब (ड्यूक ऑफ वेनिश)
कमल तिवारी: वकील रघुनाथ मिश्रा (ब्राबंतिओ)

5.4.5 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत में लंगड़ा त्यागी ने एक बारात को अगवा कर लिया था। दूल्हा रज्जु की डॉली से शादी हो रही थी। यह लंगड़ा का दोस्त भी था। रज्जु से लंगड़ा बताता है की ओमी यानि ओंमकारा शुक्ला ने उसकी होने वाली दुल्हन डॉली को अगवा करने जा रहा है। इसलिए रज्जु डॉली को बचाना चाहता है तो जल्दी से दुल्हन के घर पहुंचे। रज्जु वहां से अकेले ही डॉली के घर पहुंचता है। वह थोड़ी दूर से ही चिल्लाते हुए आता है कि वो डॉली को उठा ले गए। रज्जु की बात सुनकर डॉली के पिता वकील साहब डॉली के कमरे में जाकर देखते हैं तो सच में डॉली कमरे में नहीं होती। डॉली के गायब होने का संदेह वकील साहब को ओंमकारा पर होता है। वह इसकी शिकायत ओंकारा के मालिक भाई साबसे करते हैं। भाई साब जेल में थे और यहीं मामले की सुनवाई होती है। मामले की स्पष्टीकरण के लिए डॉली को बुलाया जाता है। वकील साहब का आरोप था कि ओंमकारा डॉली को डरा धमका कर अगुवा करवाया है। डॉली से पूछे जाने पर वह सच-सच बता देती है कि वह ओंकारा से प्रेम करती है और ओंमकारा के बिना नहीं रह सकती। डॉली के पिता जाते समय वह ओंमकारा से कहते हैं कि- बाहुबली इस बात का ध्यान रखिएगा, जो लड़की अपने बाप की सगी नहीं हुई वो कभी किसी और की वफ़ादार नहीं हो सकती। इसके बाद फिल्म में चुनाव की राजनीति,ओंमकारा की डॉली से शादी की तैयारियां, केशु को बाहुबली का पद दिया जाना, लंगड़ा त्यागी का ईर्ष्या में केशु और डॉली के संबंध को आधार बनाकर ओंमकारा को भड़काना और अंत में ओंमकारा द्वारा शादी के बाद की रात में ही डॉली को मार देना आदि चलता है। डॉली की मौत के बाद जब सच्चाई ओंमकारा को पता चलती है तो वह अपराध बोध में खुद को गोली मारकर मर जाता है।

5.4.6 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर:नाटक और फिल्म के शीर्षक के बीच तुलना करने पर *ओथेल्लो* शीर्षक का हिंदी भाषा के हिसाब से देशीकरण करते हुए भारतीय परिदृश्य के अनुसार *ओंकारा* शीर्षक रखा है। इस दृष्टि से फिल्म का शीर्षक समान ही है। ओथेल्लो एक नाम है, संज्ञा रूप और इसकी कहानी एक व्यक्ति पर

आधारित है और हिंदी फिल्म में भी यह एक नाम संज्ञा ही है और फिल्म की कहानी भी इसी नाम के व्यक्ति पर आधारित है। इस दृष्टि के शीर्षक स्तर पर नाटक व फिल्म के बीच समतुल्यता है।

कथानक के स्तर पर: हिंदी फिल्म *ओंकारा* के कथानक की तुलना नाटक से करते हैं तो दोनों के कथानक के बीच लगभग पूर्ण समतुल्यता है। कुछ जगहों पर फिल्म के कथानक में बदलाव किए गए हैं। शेक्सपियर के इस नाटक में वेनिश शहर में ड्यूक की परंपरा थी। यह दौर राजा और प्रजा के आधार पर चल रहा था। विशाल भारद्वाज शेक्सपियर ने इस नाटक पर लगभग पांच शताब्दी बाद *ओंकारा* फिल्म बनाया। इस फिल्म में भारतीय परिदृश्य के हिसाब से कथानक का निर्माण किया है। इस समय के भारत में शेक्सपियर का यह नाटक यदि विशाल भारद्वाज के नजरिए से निर्मित फिल्म *ओंकारा* की दृष्टि से देखें तो यह नाटक आज भी सटीक और संगत मालूम होता है। इस फिल्म में कथानक के स्तर पर जो बदलाव किए गए हैं उनमें सबसे मुख्य बदलाव ओथेल्लो के मूर होने की स्थिति को ओंकारा को आधा ब्राह्मण यानि पिता ब्राह्मण और माता (किसी दूसरी जाति की होती है) के रूप में बदला गया है। हालांकि ओंकारा का रंग भी सांवला ही होता है, लेकिन डॉली के पिता ओंकारा के आधा बामन होने से ही शादी के खिलाफ होते हैं। कथानक में दूसरा बदलाव ओंकारा और डॉली के प्रेम निशानी के स्तर पर किया गया है। नाटक में ओथेल्लो देस्देमोना को निशानी के तौर पर एक रुमाल देता है इस पर कढ़ाई की होती है। फिल्म में रुमाल की जगह ओंकारा के परिवार की पुस्तैनी कमरधन के रूप में बदल दिया गया है। भारतीय समाज में पैतृक निशानी का बहुत ही महत्त्वपूर्ण स्थान होता है। इस दृष्टि से यदि देखा जाए तो यह बदलाव नाटक की तुलना में फिल्म में ज्यादा सजीव जान पड़ता है। इसके अतिरिक्त फिल्म का बाकी कथानक नाटक के कथानक के समतुल्य ही है।

भाषा के स्तर पर: फिल्म में भाषा को तत्कालीन समाज व भौगोलिक परिदृश्य के हिसाब से तैयार किया गया है। इस फिल्म का स्थान पश्चिमी उत्तर प्रदेश से लिया गया है। यहां की भाषा में खड़ी बोली हिंदी के साथ-साथ हरियाणवी का भी प्रभाव लक्षित होता है। फिल्म की भाषा में भी इसी तरह की भौगोलिक भाषाई चुनाव देखने को मिलता है। इसके अतिरिक्त पात्रों के भाषाई शैली और शब्द चुनाव को यदि देखा जाए तो हर पात्र की सामाजिक और मानसिक स्थिति के हिसाब से ही भाषा और शब्दों का चुनाव देखने को मिलता है। पुरुष पात्रों की भाषा में पितृसत्तात्मक रवैया देखने को मिलता है। बात-बात पर गालियां

देना और अपना बाहुबल भाषा के माध्यम से दिखाने की कोशिश भी इसमें देखी जा सकती है। स्त्री पात्रों में इस तरह की भाषा और शब्दों का अभाव देखने को मिलता है। इनकी भाषा देश, समाज और परिवार की सीमा के अनुरूप है।

सामाजिक-सांस्कृतिक और देश-काल-वातावरण के स्तर पर:इस फिल्म के देश का संबंध भारत से है और समय सन् 2003 का दिखाया गया है। क्षेत्र का चुनाव पश्चिमी उत्तर प्रदेश का किया गया है। फिल्म में भारतीय गांव और गांव की विकृत राजनीति को देखा जा सकता है। सांसद, विधायक आदि के चुनाव में किस रूप में क्षेत्रीय गुंडों की भूमिका होती है। इसका बहुत ही सूक्ष्म चित्रण इस फिल्म में किया गया है। शराबखाने, ईंटों के भट्ठे, देशी कट्टे, क्षेत्रीय पुलिस आदि सभी की भूमिका को और सबके चरित्र को बहुत ही बेहतरीन ढंग से दिखाया गया है।

पात्र और चरित्र-चित्रण के स्तर पर:इस फिल्म में पात्रों की योजना नाटक के पात्रों की योजना के समान ही है। पात्रों का चरित्र भी नाटक के पात्रों के अनुकूल ही किया गया है। कहीं-कहीं पर चरित्र विस्तार देखने को मिलता है लेकिन यह प्रयोग फिल्म की आवश्यकता के अनुकूल और बात को और अधिक स्पष्ट रूप में दिखाने के लिए किया गया है। देस्देमोना का चरित्र डॉली के रूप में बहुत जीवंत जान पड़ता है और नाटक पढ़ने पर जो अनुभूति देस्देमोना को लेकर होती है ठीक वही अनुभूति फिल्म में सजीव रूप से देखने पर होती है। ठीक इसी तरह से बाकी चरित्र जैसे ओंकारा, केशु, लंगड़ा, आदि के चरित्र को देखकर होता है। इस फिल्म में पात्रों के नामों का भारतीय समाज के अनुसार हिंदी भाषा में देशीकरण कर दिया गया है। जैसे देस्देमोना को डॉली, ओथेल्लो को ओंकारा, कैसियो को केशु, इयागो को ईश्वर आदि के रूप में रखा गया है। एक रहन-सहनमुख्य बात और इस फिल्म के सभी मुख्य पात्र की उच्च जाति से ही रखे गए हैं। इन सभी के नाम की पदवी ब्राह्मण जाति के सभी उप-वर्गों से चुने हुए पदवी प्रयोग में लाये गए हैं, जैसे- शुक्ला, तिवारी, त्यागी आदि।

वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन के स्तर पर:फिल्म में वेश-भूषा की योजना भौगोलिक परिदृश्य के हिसाब से तैयार की हुई है। उत्तर प्रदेश राज्य के कुछ हिस्से आधुनिकता से बहुत ज्यादा जुड़े हुए नहीं है। हालांकि कुछ अमीर लोग जिनका संबंध एक विशेष वर्ग से होता है उनमें आधुनिकता को देखा जा

सकता है। लेकिन इस फिल्म में आधुनिकता का अंधानुकरण नहीं किया गया है। फिल्म की सभी स्त्री पात्रों के वेश-भूषा या साज सज्जा इस प्रदेश के समाज के अनुकूल किया गया है। पुरुष पात्रों की वेश-भूषा भी समाजोचित ही बनाया गया है। स्त्री पात्रों को सलवार-कमीज या फिर साड़ी में दिखाया गया है। पुरुष पात्र जीन्स, टी-शर्ट, धोती कुर्ता आदि पहने हुए दिखते हैं। खान पान में भी जातिगत चुनाव देखने को मिलता है। डॉली द्वारा हलवा बनाना इस जाति की विशेषता को बताता है। इस प्रदेश में नई नवेली दुल्हन के हाथों मीठा बनवाना एक शुभ शुरुआत मानी जाती है। हालांकि मीठे के रूप में सेंवई भी बनवाई जा सकती थी लेकिन फिल्म में ऐसा नहीं हुआ है। मीठे के रूप में हलवा बनवाया गया है। ऐसा इसलिए किया गया है क्योंकि भारतीय समाज के हिंदू धर्म में देवताओं को भोग में हलवा मुख्य रूप से बनाया जाता है और प्रसाद के रूप में सबको बाटा जाता है। इस दृष्टि से हलवा का प्रयोजन समझ में आता है। की दृष्टि से देखा जाए तो इसमें भी सामंतवादी और पितृसत्तात्मक रवैया देखने को मिलता है। साथ ही साथ जाति का प्रभाव भी। डॉली के कपड़े और इन्दु के कपड़े पूरे ढंके हुए कपड़े होते हैं। पश्चिमी उत्तर प्रदेश का सामाजिक माहौल, पंडित जाति और ओंकारा की पत्नी होने के नाते डॉली के लिए कहीं भी छोटे कपड़ों का चुनाव नहीं किया गया और ना ही इंदु के लिए ही। लेकिन ऑर्केस्ट्रा में नाचने वाली बिल्लो अधखुले कपड़े पहनकर सबके सामने नाचती है । बिल्लो नाचने वाली होती है और उसे किसी जाति के रूप में नहीं दिखाया गया है। वह अपने काम और मन के हिसाब से कपड़े का चुनाव और अपने रहन-सहन का तरीका चुन सकती है।

अभिनय के स्तर पर:फिल्म की आलोचना यदि अभिनय के स्तर पर किया जाए तो इसकी जितनी तारीफ की जाए उतनी कम है। फिल्म के सभी पात्रों ने अपनी-अपनी भूमिकाओं में बहुत ही बेहतरीन अभिनय किया है। इसमें ईश्वर त्यागी यानि लंगड़ा, रज्जु, ओंकारा, डॉली, इंदु, बिल्लो, भाई साहब, केशु आदि सभी का अभिनय सराहनीय है। कहीं कहीं पर इंदु का चरित्र सबसे शसक्त दिखाया गया है। फिल्म के अंत में डॉली की हत्या का जिम्मेदार उसे ही मानते हुए वह खुद ही अपने पति को जान से मार देती है और एक स्त्री का बदला लेती है। फिल्म के इस हिस्से द्वारा इंदु को बहुत ही मजबूत स्त्री पात्र के रूप में दिखाया गया है।

5.4.7 निष्कर्ष (Conclusion)

शेक्सपियर का यह नाटक 15वीं शताब्दी में लिखा गया था। यूरोप में इस दौरान नवजागरण का समय चल रहा था। यूरोप के बहुत से बुद्धिजीवी कला, पेंटिंग, संगीत, दर्शन, साहित्य, विज्ञान आदि के क्षेत्र में नवीन स्थापनाएं दे रहे थे और इस दौर का समाज अंध युग से मुक्त होकर आधुनिकता की तरफ बढ़ रहा था। इस दौर में शेक्सपियर अपना यह नाटक उस तत्कालीन समाज की कई स्थितियों को केंद्र बिंदु बनाते हुए लिखे थे।यदि यह कल्पना किया जाए कि शेक्सपियर के नाटक *ओथेल्लो* का *ओंकारा* से बेहतर रूपांतरण क्या हो सकता है ? इसके जवाब में विशाल भारद्वाज की इस रचना और सृजना का कोई शानी नहीं ऐसा कहना अतिशयोक्ति नहीं होगी। *ओथेल्लो* नाटक एक प्रेम कहानी पर लिखी गई है। संदेह के कारण बहुत अच्छा प्रेम नष्ट हो जाता है। इसकी परिणति बहुत बुरे रूप में होती है। इस फिल्म में जबसे केशु को बाहुबली बना दिया जाता है उसके बाद लंगड़ा द्वारा की जा रही जालसाजी फिल्म के अंत तक बनी रहती है। फिल्म देखते हुए एक मानसिक और भावनात्मक पीड़ा लगातार अन्तर्मन को दुखित करती रहती है। एक दर्द की अनुभूति निरंतरता में महसूस होती है। अंत में इसकी परिणति भी उदासी केरूप में होती है। ओंकारा के मन में शक पलने लगता है और इस शक के कारण जिस मानसिक स्थिति में वह होता है, वह अंतर्द्वंद्व दर्शक के अंदर भी चलता रहता है।

भारतीय समाज में स्त्री की जो छवि बनी है उस विकृत स्थापना पर यह फिल्म एक कटु प्रहार करती है। इस प्रदेश और भारतीय पितृसत्तात्मक समाज में स्त्री को गलत समझने और उसे हमेशा दंडित करने की प्रवृत्ति भी इस फिल्म में स्पष्ट रूप में दिखाई गई है। डॉली जब अपने मन के हिसाब से शादी करने के लिए अपने पिता को छोड़कर ओंकारा के पास आ जाती है तो डॉली के अपने पिता अपने सामंतवादी और पितृसत्तात्मक सोच की वजह से ओंकारा से कहते हैं कि- स्त्री के त्रिया चरित्र से कोई नहीं बच पाया है। जो बेटी अपने बाप की सगी नहीं हुई वो किसी और की सगी क्या हो सकती है। इसी बात की वजह से ओंकारा के मन में लंगड़ा द्वारा पैदा किया जा रहा शक पालित पोषित होता रहता है। जबकि डॉली एकदम बेक़सूर और मासूम होती है। इसके बाद भी उसे अपनी सफाई देने तक भी समय ओंकारा नहीं देता है। जबकि ओंकारा डॉली से बहुत प्रेम करता है लेकिन यह कैसा प्रेम है जो शक के आधार पर पले-बढ़े। यदि मान लिया जाए कि डॉली का केशु के साथ संबंध है तो क्या इस बात को समझा-बुझाकर नहीं

खत्म किया जा सकता ? क्या किसी स्त्री के किसी से अवैध संबंध होने पर उसकी सजा मौत ही हो सकती है ? किसी स्त्री के प्रति यदि उसके पुरुष के मन में संदेह उत्पन्न हो जाता है तो क्या उस स्त्री को अपनी सफाई में कुछ कहने का समय नहीं दिया जा सकता ? आदि ऐसे कई सवाल हैं जो फिल्म के अंत में कुरेदते हैं और भारतीय समाज और व्यवस्था की विकृति पर सीधे प्रश्न उठाते हैं। विशाल भारद्वाज द्वारा शेक्सपियर के नाटक पर किया गया यह रूपांतरण वास्तव में सभी पहलुओं से समतुल्य है और एक फिल्म होने के नाते अपनी जीवंतता को बनाए हुए है। फिल्म में नाटक के कथानक के विपरीत किए हुए बदलाव भी देश-काल और वातावरण की स्थिति के अनुसार उचित लगते हैं और देशीकरण की प्रविधि के अनुसार स्वीकृत भी। शेक्सपियर का यह नाटक और इस पर बनी फिल्म आज भी भारतीय समाज के लिए प्रासंगिक बनी हुई है।

5.5 *हैमलेट* (*Hamlet*)

शेक्सपियर ने *हैमलेट* नाटक सन् 1600-1601 के बीच लिखा था। यह नाटक इनके द्वारा लिखित नाटकों में से सबसे अधिक दुखांत नाटकों की श्रेणी में आता है।

5.5.1 नाटक का पात्र परिचय (Introduction of Play's Casts)

क्लाडियस: डेनमार्क का राजा
हैमलेट: मृत राजा हैमलेट का बेटा और वर्तमान राजा का भतीजा
पोलोनियस: लॉर्ड चैमबरलिन
होरेसीओ: हैमलेट का मित्र
गर्त्रुद: डेनमार्क की रानी और हैमलेट की माँ
ओफ़ेलीया: पोलिनियस की बेटी
हैमलेट के पिता का भूत
वोलेटेमंद, कोरनेलियस, रोजेन्क्राट्ज़, गिल्डेनस्टर्न, ओसरिक, एक सज्जन आदमी, एक पुजारी: दरबारी
मारसेलस, बर्नार्डो, फ्रांसिस्को: सैनिक
रेनाल्डो: पोलोनियस का सेवक
फ़ोन्तिंब्रास: नॉर्वे का राजकुमार
संगीत वादक
दो क्लोन
कब्र खोदने वाले
एक कप्तान,अंग्रेज़ एम्बेस्डर्स

5.5.2 नाटक का कथानक (Summary of Play)

राजकुमार हैमलेट विट्टेनबर्गा यूनिवर्सिटी में पढ़ रहा था। यह पिता की मृत्यु का संदेश पाकर डेनमार्क आता है। राजकुमार हैमलेट के मित्र होरेशियो राज्य के दो अधिकारियों मारसेलस और बेर्नार्डो से बात कर रहा था। ये अधिकारी उससे बताते हैं कि उन्होंने आज रात में राजा हैमलेट की आत्मा को देखा। बर्नार्डो उनकी कहानी सुन ही रहा था है कि राजा की आत्मा फिर से वहां आती है। यह देखकर सब डर जाते हैं। ये सब आत्मा से बात करने की कोशिश करते हैं लेकिन आत्मा गायब हो जाती है। बर्नार्डो इसके बारे में राजकुमार हैमलेट से बताता है। राजकुमार हैमलेट की मां गरत्रुड राजकुमार हैमलेट के चाचा क्लाडियस से शादी कर ली थी। ये दोनों बहुत खुश हैं लेकिन राजकुमार हैमलेट यह सब देखकर बहुत आहत होता है। उसे आश्चर्य हो रहा था कि उसके पिता की मृत्यु के दो महीने भी पूरे नहीं हुए और उसकी मां ने उसके चाचा से शादी कर ली। गरट्रुड और क्लाडियस दोनों राजकुमार को समझाते हैं। राजकुमार हैमलेट बहुत दुखी है इसलिए वह इनकी बातों पर विशेष ध्यान नहीं देता और वहां चला जाता है। राजकुमार का दोस्त होरेशियो इनसे राजा की आत्मा के बारे में बताता है।

पोलोनियस एक राजदरबारी होता है। इसके बेटे का नाम लायरेट्स और बेटी का नाम ओफ़ेलीया है। राजकुमार हैमलेट ओफ़ेलीया से प्रेम करता है। लायरेट्स पेरिश जा रहा था। इसे हैमलेट और ओफ़ेलीया के प्रेम के बारे में पता था। वह ओफ़ेलीया को सतर्क रहने की चेतावनी देता है और फिर चला जाता है। हैमलेट और होरेशियो सुरक्षाकर्मियों के साथ उस स्थान पर जाते हैं जहां पर उन्होंने पिछली रात राजा की आत्मा देखी थी। राजा की आत्मा वहाँ आती है और राजकुमार से अकेले में चलने का संकेत करती है। राजकुमार आत्मा के साथ जाते हैं तो इनका दोस्त और बाकी संरक्षक जाने से रोकते हैं। लेकिन राजकुमार नहीं मानता है। आत्मा राजकुमार को सुनसान जगह पर ले जाती है। वह राजा की ही आत्मा होती है। आत्मा बताती है कि राजा की मृत्यु एक षडयंत्र है न कि प्राकृतिक कारण। राजकुमार हैमलेट के चाचा यानि राजा हैमलेट के भाई ने ही उनका खून किया है। जब राजा बगीचे में आराम कर रहे थे तभी क्लाडियस गार्ड्स से नजरे बचाकर बगीचे में आता है। इसने धीरे से राजा के कान में जहर डाल दिया। यह जहर धीरे-धीरे राजा के पूरे शरीर में फैल गया और वहीं राजा कि मृत्यु हो गई। क्लाडियस राजा की मृत्यु का कारण सांप के काटने से होने की खबर फैला देता है। राजा की आत्मा राजकुमार से अपनी मृत्यु का

बदला लेने को कहती। गरट्रुड जो राजा की पत्नी यानि राजकुमार हैमलेट की मां होती है उसे कोई भी नुकसान या तकलीफ न देने की बात कहती है। वह आत्मा राजकुमार से वादा लेकर चली जाती है। राजकुमार को ढूंढते हुए इनका मित्र और बाकी संरक्षक वहां पहुंच जाते हैं और राजकुमार से पुछते हैं कि उस आत्मा ने क्या बात कहीं? राजकुमार उनसे पूरी बात बताते हैं। राजकुमार हैमलेट आत्मा की बातें सुनकर बहुत दुखी होता है। वह इस बात का पता किसी को न चले इसलिए वह अपना समय ओफ़ेलीया के साथ बिताता है। राजकुमार मन-ही मन अपने पिता के खून का बदला लेने की योजना बनाता है। ओफ़ेलीया राजकुमार हैमलेट की मानसिक स्थिति को सही न देखकर यह बात अपने पिता से बताती है। इसके पिता पोलेनियस राजकुमार की इस स्थिति के बारे में वर्तमान राजा क्लाडियस और रानी गरट्रुड से बताने के बारे में सोचता है। क्लाडियस और गरट्रुड राजकुमार हैमलेट की स्थिति को लेकर परेशान थे। इसी वजह से क्लाडियस ने हैमलेट पर नजर रखने के लिए इनके पीछे अपने दो गुप्तचर लगा रखा था। हैमलेट अपने पिता की आत्मा से जो भी बातें सुना था उन सबके बारे में बहुत सोचता है। सोचते-सोचते राजकुमार के मन में संदेह आता है कि कहीं किसी और की आत्मा उसके पिता के रूप में आकर उसके चाचा का खून करवाना चाहती है? इस लिए वह पिता की मृत्यु का सच जानने के लिए एक नाटक करवाने की योजना बनाता है। नाटक करने वाले राजकुमार के मित्र होते हैं। ये सब ठीक वैसा ही नाटक करने की तैयारी करते हैं जैसे राजकुमार हैमलेट बताता है। नाटक की प्रस्तुति होती है और राजा के करीबी संबंधी द्वारा उसका खून किया जाता है तो यह दृश्य क्लाडियस नहीं देख पाता। वह गुस्से में वहां से उठकर चला जाता है। क्लाडियस के इस व्यवहार से राजकुमार हैमलेट का संदेह दूर हो जाता है। इन्हें विश्वास हो जाता है कि इनके पिता का खून क्लाडियस ने ही किया है। क्लाडियस को राजकुमार हैमलेट को उनके पिता के खून का सच ज्ञात होने का संदेश हो जाता है। इसलिए जब गरट्रुड और हैमलेट बात कर रहे थे तो इनकी बात सुनने के लिए उसने पोलेनियस को पीछे लगा दिया था।

राजकुमार और गर्त्रुद जब बात कर रहे थे पोलेनियस परदे के पीछे छुपकर बाते सुन रहा था। परदे के पीछे हलचल देखकर राजकुमार को लगता है कि कोई उनकी बातें सुन रहा है। वह अपनी तलवार परदे में ही घुसेड़ देता है। परदे के पीछे पोलेनियस होता और उसे तलवार लग जाती है। पोलोनियस की वहीं मृत्यु हो जाती है। ओफ़ेलीया और लायरेट्स अपने पिता की मृत्यु से शोक संतप्त हो जाते हैं। इसका कारण

राजकुमार हैमलेट को ही मानते हैं। पिता की शोक में संतप्त रहने के कारण ओफ़ेलीया अपना मानसिक संतुलन खो देती है। एक दिन यह उदास होकर एक पेड़ की डाली पर बैठी होती है। इसके नीचे से एक नदी बहती है। अचानक से पेड़ की डाली टूट जाती है और ओफ़ेलीया नदी में गिर जाती है। नदी में डूबने से ओफ़ेलीया की मृत्यु हो जाती है। लायरेट्स इन स्थितियों में अकेला हो जाता है। लायरेट्स अपने पिता और बहन का क़ातिल हैमलेट को मानता है और बदला लेने की तैयारी करता है। ओफ़ेलीया की मृत्यु के बारे में जानकर राजकुमार हैमलेट भी पागल होने लगता है। वह ओफ़ेलीया से बहुत ही प्रेम करता था। ओफ़ेलीया के प्रति हैमलेट का प्यार देखकर लायरेट्स का मन साफ हो जाता है। उसे लगता है कि ओफ़ेलीया की मृत्यु में हैमलेट का कोई हाथ नहीं। वह सब कुछ भूलकर फिर से हैमलेट के साथ प्रेम से रहना चाहता है लेकिन राजकुमार हैमलेट का चाचा क्लाडियस उसे भड़का देता है। लायरेट्स और हैमलेट को लड़ाने की योजना क्लाडियस बनाता है। वह इन दोनों के बीच तलवार बाजी का खेल रखवाता है। इसमें लायरेट्स क्लाडियस से मिला होता है। क्लाडियस की तलवार की नोंक में जहर लगा होता है। ताकि हैमलेट को एक भी कट लग जाए तो जहर से उसकी मृत्यु हो जाए। हैमलेट और लायरेट्स में तलवारबाजी के खेल में दोनों की तलवार एक दूसरे से बदल जाती है। हैमलेट की तलवार से लायरेट्स को कट लग जाता है। जिससे लायरेट्स को पता चल जाता है कि अब उसकी मृत्यु तय है। इन सबके बीच में क्लाडियस ने राजकुमार हैमलेट को मारने की एक और योजना बना रखी थी। इसने खेल के दौरान पीने के लिए दिये जाने वाले ठंढे पेय में पहले से ही जहर मिला रखा था। लेकिन, गलती से यह पेय गरट्रुड पी जाती है। इसे पता चल जाता है कि पेय में जहर मिला है। यह पेय हैमलेट को देने के लिए क्लाडियस द्वारा बनाया गया है। गरट्रुड को क्लाडियस की सच्चाई पता चल जाती है। वह हैमलेट से यह सब मरते-मरते बता देती है। लायरेट्स भी क्लाडियस की पूरी चाल बता देता है। यह भी कहता है कि हैमलेट भी थोड़ी देर में जहर के असर से मर जाएगा। यह सब सुनकर हैमलेट बहुत दुखी होता है। क्लाडियस भी यहीं मौजूद होता है। गुस्से में हैमलेट अपनी तलवार से क्लाडियस पर वार कर देता है। क्लाडियस भी जहर के असर से मर जाता है। राजकुमार हैमलेट पर भी जहर का असर होने लगता है। वह अपने मित्र होरेशियो को बुलाकर उससे पूरी बात बताता है। उससे यह वादा लेता है कि इस पूरी सच्चाई

को राज्य के सभी लोगों को बताएगा। होरेशियो राजकुमार से वादा करता। फिर राजकुमार हैमलेट की मृत्यु हो जाती है।

5.5.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

खून-ए-नाहक शेक्सपियर के नाटक *हैमलेट* पर हिंदी सिनेमा में बनने वाली पहली फिल्म थी। यह फिल्म मूक सिनेमा के समय बनी थी। इसलिए यह एक मूक फिल्म थी। यह फिल्म दादा अठवाले द्वारा निर्देशित की गई थी। इस फिल्म में काम करने वाले अभिनेता और अभिनेत्रियों में के सी रॉय, साल्वी, यकबाल, रमापीयारी आदि थे। यह फिल्म एक्सेलसर फिल्म कंपनी के बैनर तले बनी थी। *खून का खून* फिल्म सन् 1935 में हिंदी सिनेमा के परदे पर आई थी। इस फिल्म का कथानक *हैमलेट* नाटक पर आधारित है। इस फिल्म का निर्देशन सोहराब मोदी द्वारा किया गया था। यह फिल्म स्टेज फिल्म कंपनी के बैनर तले बनी थी। इस फिल्म की भाषा हिंदी-उर्दू मिश्रित है। इस फिल्म की अवधि 122 मिनट की है। यह फिल्म एक निर्देशक के रूप में सोहराब मोदी की पहली फिल्म थी। इस फिल्म का कथानक और पटकथा आदि का लेखन मेहदी हसन अहसान ने किया था। इस फिल्म में सोहराब मोदी ने राजकुमार हैमलेट की भूमिका निभाई थी और नसीमबानो ने ओफ़ेलीया का किरदार निभाया था और यह फिल्म उनकी भी एक अभिनेत्री के रूप में काम करने की दिशा में पहली फिल्म थी। इस फिल्म में अन्य किरदारों के रूप में शमशादबाई, गुलाम हुसैन, ओबली माई, फज़ल करीम और एरुच तरपोरे आदि ने काम किया था। यह फिल्म भी फिल्म संग्रहालय में उपलब्ध नहीं और इस फिल्म के बारे में यह कहा जाता है कि यह 21वीं सबसे अधिक मांग की फिल्म थी जो अभी सिनेमा संग्रहालय से गायब है। इस फिल्म में कुल 16 गाने थे। इस फिल्म का कथानक शेक्सपियर के नाटक के कथानक के समतुल्य ही रहा है। इसमें भी राजकुमार हैमलेट की दुविधा और दर्द को दिखाया गया है। जिसमें वह अपने पिता की हत्यारों से बदला लेने के लिए योजना बनाते रहता है और अपनी मां का व्यवहार देखर चिंतित रहता है। इस फिल्म में भी राजकुमार हैमलेट अपनी मां और चाचा का सच जानने के लिए एक नाटक का आयोजन करता है। इस फिल्म में भी गरट्रुड हैमलेट को मारने के लिए रखा जहर गलती से पी लेती है और मर जाती है। राजकुमार हैमलेट अपने चाचा का तलवार से खून कर देता है और खुद भी मर जाता है। यह फिल्म एक नाटक के

रंग-मंचीय प्रदर्शन की रिकॉर्डिंग है। इस फिल्म में भी नाटक और स्टेज के रूप में ही देखने को मिलता है। मेहदी हसन ने इस नाटक के कथानक का सन् 1928 में हैमलेट पर बनी एक मूक फिल्म *खूने नाहक* से अनुकूलन किया था। फिर सोहराब मोदी ने इसका फिल्मांकन किया था। इस फिल्म का भारतीयकरण किया गया था। हालांकि बॉक्स ऑफिस पर यह फिल्म सफल नहीं हुई थी लेकिन सोहराब मोदी के अभिनय को बहुत सराहा गया था। फिल्म के डायलॉग और नाटक की गुणवत्ता को बहुत प्रसिद्धि मिली थी। हालांकि अब यह फिल्म भी फिल्म संग्रहालय में मौजूद नहीं है।

5.6 *हैमलेट* पर आधारित फिल्म *हैमलेट* (Film *Hamlet* based on *Hamlet*)

शेक्सपियर द्वारा लिखित नाटक *हैमलेट* पर हिंदी सिनेमा में *हैमलेट* नाम की ही एक फिल्म सन् 1954 में बनी।

5.6.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्माता, निर्देशन, पटकथालेखन: किसोर साहू
संवाद: अमानत हिलाल और बी. डी. वर्मा
प्रस्तुति: हिंदुस्तान चित्र कंपनी
संगीतकार: रमेश नायडू
किसोर साहू- हैमलेट
माला सिन्हा- ओफ़ेलिया
एस नजीर- पोलोनियस
कमलजीत- लायरेट्स
श्रीनाथ- होरेशियों
हिरालाल- क्लाडियस

5.6.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

महल में घंटे की आवाज होती है। महल के बाहर कुछ पहरेदार पहरा दे रहे थे, तभी इन्हें राजा की आत्मा दिखाई देती है। आत्मा को देखकर पहरेदार डर जाते हैं। इन्हें लगता है कि आत्मा उनसे कुछ कहना चाहती है लेकिन वह बिना कुछ कहे वहां से गायब हो जाती है। इन पहरेदारों को लगता है कि उनके राज्य पर कोई विपत्ति आनी है जिसकी सूचना राजा की आत्मा देना चाहती थी। सुबह होने पर वे इस बात की सूचना राजकुमार हैमलेट को देने का निश्चय करते हैं। अगले दृश्य में राजमहल में सभा लगी होती है। राजा

हाइमलेट का छोटा भाई हैमलेट की मां से शादी कर लिया है। राजकुमार हैमलेट अपने पिता की अचानक हुई मृत्यु से बहुत दुखी है। अपनी मां द्वारा इतनी जल्दी शादी कर लेने से वह और भी क्षुब्ध हो जाता है। राजकुमार हैमलेट अपनी मां की इस बेवफाई से नाखुश हैं और उन्हें बेवफा, मक्कार, धोखेबाज, मौकापरस्त आदि समझने लगता है। अगले दृश्य में ओफ़ेलीया महल के अंदर आती है। वह परेशान और दुखी राजकुमार को बहलाने की कोशिश करती है। इसके बाद पूरी फिल्म में ओफ़ेलिया और हैमलेट का प्रेम, हैमलेट के चाचा द्वारा उसे मरवाने की कोशिश, हैमलेट द्वारा अपने पिता के खून का बदला लेने की तैयारी और अंत में क्लाडियस, हैमलेट और गर्त्रुद आदि सभी का मर जाना होता है।

5.6.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: इस फिल्म का शीर्षक शेक्सपियर के नाटक के शीर्षक का अनुकरण है। फिल्म का शीर्षक भी हैमलेट रखा है। इसलिए इस फिल्म के शीर्षक को लेकर कोई प्रश्न ही नहीं उठता।

कथानक के स्तर पर: नाटक हैमलेट पर बनी फिल्म हैमलेट के कथानक के बीच लगभग पूरी फिल्म में समतुल्यता बनाए रखने की कोशिश की गई है। बस एक जगह जब राजकुमार हैमलेट अपने पिता की मृत्यु को आधार बनाकर अपने मित्रों के साथ एक नाटक करते हैं तब नाटक का यह दृश्य बीच में है लेकिन फिल्म *हैमलेट* में इसे नाटक के अंत में कर दिया गया है। फिल्म में दृश्य एक दम अंत में दिखाया गया है। हालांकि इसे अंत में दिखाने से न कोई विसंगति उत्पन्न हुई है और न ही फिल्म की तारतम्यता ही कहीं पर बाधित हुई है। बाकी पूरे फिल्म में नाटक के कथानक को पूर्णतः हूबहू रूप में रखा गया है।

भाषा के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक हैमलेट पर बनी फिल्म हैमलेट को हिंदी फिल्म के रूप में जाना जाता है। इस फिल्म को देखने के बाद यह पता चलता है कि यदि भाषा के आधार पर इसका वर्गिकरण किया गया है तो यह गलत है। भाषाई आधार पर फिल्म किसी भी रूप में हिंदी भाषा से कोई समानता नहीं रखती। इस फिल्म में उर्दू भाषा का प्रयोग किया गया है।

सामाजिक सांस्कृतिक और देश काल वातावरण के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक के कथानक के देश काल का समय यूरोपीय नवजागरण के समय से संबंधित था। इस नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म

का देश काल भारत से संबंधित है और यहां पर देश के आजाद हुए अभी सात साल ही हुए थे तभी यह फिल्म बनी। इस फिल्म को देखकर कहीं भी यह नहीं लगता कि यह तत्कालीन भारत से जुड़ी हुई है। इस फिल्म में जिस प्रकार के दृश्य दिखाए गए हैं उन सबका समय मुगलकालीन प्रतीत होता है। नाटक हैमलेट में ठंढ के मौसम का दृश्य दिखाया गया है। इस नाटक के सारे दृश्य कड़ाके की ठंढ से संबंधित हैं। नाटक और फिल्म के बीच देश काल और वातावरण का जहां पर संभव हुआ है वहां अनुकरण किया गया है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: इस फिल्म में दिखाए गए पात्र शेक्सपियर के नाटक के समान ही हैं। इनका चरित्र भी बहुत कुछ उसी रूप में दिखाया गया है। कहीं-कहीं पर थोड़ा परिवर्तन किया गया है। नाटक का राजकुमार हैमलेट अपने पिता की मृत्यु के लिए अपने चाचा कि जिम्मेदार मानता है। अपने पिता के आदेश के अनुसार अपनी मां को कहीं भी कोई दुख नहीं पहुंचाता। फिल्म में दिखाए गए राजकुमार हैमलेट का चरित्र मूल नाटक से थोड़ा अलग है। फिल्म में हैमलेट अपने पिता की मृत्यु के शोक में डूबा रहता है और अपनी मां के प्रति बहुत ज्यादा क्रोध और बदगुमानी बनाए रखता है। वह जगह-जगह पर अपनी मां को इसका व्यंग भी करता रहता है।

वेश-भूषा खान पान और रहन-सहन के स्तर पर: फिल्म में दिखाए गए वेश-भूषा की सजावट अंग्रेजी साज सज्जा के अनुसार बनाया हुआ लगता है। इसमें भारतीय वेषभूषा के हिसाब से कपड़े नहीं तैयार किए गए हैं। इस फिल्म के स्त्री व पुरुष दोनों ही तरह के पात्रों की वेश-भूषा अंग्रेजी पहनावे जैसा है। शेक्सपियर के नाटका हैमलेट पर अंग्रेजी भाषा में बहुत सी फिल्मों का निर्माण हुआ है। अंग्रेजी भाषा में सन् 1948 में लावरेंस ऑलिवर द्वारा *हैमलेट* नाम की एक फिल्म बनाई गई थी। इस हिंदी फिल्म *हैमलेट* में साज सज्जा और वेश-भूषा के लिए इसी फिल्म का अनुकरण किया गया है। इस फिल्म के पहरेदार या सेवक जैसे कपड़े पहनते हैं वैसे कपड़े भारतीय समाज या भारतीय परिदृश्य के हिसाब से अनुकूल नहीं हैं।

शैली के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक हैमलेट में काव्यात्मक शैली का प्रयोग किया गया है। नाटक में लंबे-लंबे संवाद पात्रों के बीच काव्यात्मक रूप में बोले जाते हैं। इस फिल्म में भी संवादों की योजना काव्यात्मक शैली में ही की गई है। इस फिल्म के संवाद बहुत ही सुंदर रूप में काव्य में पिरोये गए हैं और कहीं-कहीं पर शायराना अंदाज में संवाद बोले गए हैं और यह संवाद योजना बहुत ही सुंदर लगती है।

हालांकि आज के फिल्मों के हिसाब से देखा जाए तो इस तरह से काव्य रूप में संवाद बहुत स्वीकार नहीं किए जाएंगे लेकिन नाटक के हिसाब से संवादों का अनुवाद समतुल्य रूप में किया गया है और मूल नाटक कि तुकांत शैली का अनुकूलन इस फिल्म के संवादों में किया गया है। फिल्म के संवाद भी तुकांत शैली में लिखे गए हैं। इस प्रकर इस फिल्म में नाटक की शैली का पूर्णतः अनुकरण करने की कोशिश की गई है और समतुलयता बनाए रखने में सफलता भी मिली है।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से यदि देखा जाए तो फिल्म में नाटकीयता अंदाज अधिक देखने को मिलता है। आज की तुलना में जिस रूप में अभिनय किया जा रहा है वैसा अभिनय आज से सत्तर साल पहले नहीं होता था। हालांकि फिल्म निर्माण की दृष्टि से यह फिल्म के विकास का दूसरा चरण शुरू हुआ था जहां पर तकनीकी विकास के माध्यम से कैमरे आदि के रूप सुधार रहे थे।

5.6.4 फिल्म समीक्षा (Film Review)

हैमलेट नाटक पर बनने वाली यह फिल्म कथानक की दृष्टि से नाटक के पूर्णतः ही समतुल्य है। इस फिल्म में कथानक, देश काल वातावरण, पात्रों के नाम, संवाद, वेश-भूषा आदि सबको ही समतुल्य रखा गया है। इस लिए इस फिल्म को समतुल्य फिल्म की श्रेणी में रखा जा सकता है।

5.7 हैमलेट नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म आशा (Film *Aasha* based on Film *Hamlet*)

शेक्सपियर के नाटक हैमलेट की तर्ज पर हिंदी सिनेमा में सन् 1957 में *आशा* फिल्म बनी।यह फिल्म भी इस दौर की बहुत ही सफल और चर्चित फिल्म रही है।

5.7.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

निर्देशन: एम वी रमन
प्रस्तुति: रमन प्रोडक्सन
वैजंतीमाला: निर्मला
किशोर कुमार: किशोर
प्राण: राज
ओमप्रकाश: हंसमुख लाल
ललिता पवार
मीनू मुमताज़

5.7.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

फिल्म की शुरुआत नायक किशोर के गाने से होती है और वह अपने आस-पास के छोटे बच्चों के साथ मिलकर गाना गा रहा होता है। किशोर एक जमींदार का बेटा होता है लेकिन वह बहुत ही दयालु और समभाव रखने वाला लड़का होता है। किशोर की नजर में सब एक बराबर होते हैं और वह किसी से भी अपनी जमींदारी या अमीरी का रौब नहीं दिखाता। किशोर की बुआ भी साथ में रहती है। किशोर के पिता जी भी दयालु हृदय के होते हैं और उनकी नजर में भी अमीर गरीब का कोई भेद नहीं होता। किशोर की बुआ को अपनी जमींदारी का बहुत रौब होता है और वह अपने भाई और भतीजे किशोर के व्यवहार से बहुत नाखुश होती हैं। किशोर की बुआ के हिसाब से उन्हें जमींदारों की तरह रहना चाहिए और किसी के भी साथ बात करना या उठाना बैठना जैसा व्याहर नहीं करना चाहिए। उन्हें अपने रुतबे और शक्ति का सम्मान करना चाहिए, लेकिन किशोर को अपनी बुआ की बात से कोई विशेष लेना-देना नहीं होता। वह उन्हें खुश रखने के लोए उनकी हां में हां मिलाता भर है लेकिन अपने तरीके से ही बाकी काम करता है। किशोर के इस व्यवहार से उसकी बुआ बहुत परेशान हो जाती है और उसे समझदार बनने और जमींदारी के ठाट बात को समझने के लिए अपने बेटे राज के पास मुंबई भेज देती है। राज की भूमिका में प्राण होता है और वह बहुत ही चालबाज किशम का व्यक्ति होता है। धनलोभी, फिजूलखर्ची, ऐयाशी आदि उसमें कूट-कूट कर भरे होते हैं। मुंबई में रहकर वह अपनी मां की नजरों में अच्छा बना रहता है लेकिन सभी तरह के अवगुण उसमें भरे होते हैं। इस पूरी फिल्म में राज और किशोर के चरित्र के बीच अंतर्द्वंद चलता रहता है। राज अपनी गलतियों को छुपाने के लिए किशोर का उपयोग करता है। अपने द्वारा किए गए खून के जुर्म में किशोर को फँसा देता है और उसे भागा देता है। पूरी फिल्म किशोर के निर्दोष साबित होने और सुबूत इकट्ठे करने में चलती रहती है।

5.7.3 नाटक और फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: शेक्सपियर का नाटक *हैमलेट* एक ऐतिहासिक नाटक की श्रेणी में आता है। इस नाटक में तत्कालीन राजनीतिक परिस्थित्यों को दिखाया गया है और नाटक के राजकुमार हैमलेट के नाम

पर ही इस नाटक का नामकरण किया गया है। इस नाटक के शीर्षक से हैमलेट नाटक की पूरी कहानी को समझा जा सकता है। इस नाटक पर आधारित हिंदी फिल्म का शीर्षक *आशा* है। इस शीर्षक का नाम भी एक संज्ञा रूप में है लेकिन साथ साथ इसका एक और अर्थ भी है। आशा शब्द का अर्थ उम्मीद भी होता है। इस शब्द के उच्चारण से यह प्रतीत होता है कि इसमें किसी तरह कि उम्मीद बनी हुई है। नाटक के शीर्षक के अनुसार इस फिल्म का शीर्षक उचित नहीं प्रतीत होता।

कथानक के स्तर पर: यदि हिंदी फिल्म *आशा* के कथानक की तुलना शेक्सपियर के नाटक *हैमलेट* से करते हैं तो इन दोनों के कथानक में समानता के बिंदु बहुत ही कम हैं। शेक्सपियर का नाटक ऐतिहासिकता के ताने-बाने में बुना हुआ और एक पुत्र का पिता से मोह और उसकी षडयंत्रकारी मौत के पीछे की प्रताड़णा और उसके खून का बदला लेने कि व्यग्रता जैसे तत्व महत्वपूर्ण हैं और यही बिंदु इस नाटक के बीज बिंदु भी है लेकिन हिंदी फिल्म *आशा* में कहीं पर भी इस तरह के कथानक कि एक भी झलक नहीं मिलती है। हैमलेट नाटक में राजकुमार हैमलेट के पिता कि हत्या उनके ही चाचा द्वारा की गई होती है जबकि फिल्म आशा में सहायक अभिनेत्री के पिता कि हत्या राज द्वारा की जाती है। हैमलेट नाटक में राजकुमार हैमलेट नाटक की प्रस्तुति उनके चाचा के कुकर्मों और षडयंत्रों को याद दिलाने के लिए करते हैं इस दृश्य के साम्य में फिल्म में भी नाटक का दृश्य राज के गुनाहों को याद दिलाने के लिए किया जाता है। नाटक और फिल्म के बीच एक मात्र यही दृश्य समानता के स्तर पर अभिनीत हुआ है। इस दृश्य के अतिरिक्त नाटक और फिल्म के कथानक के बीच कहीं भी समानता के बिंदु नहीं मिलते। फिल्म के बीच इस तरह से किए हुए बदलाव और विभेद को देशीकरण की प्रविधि के हिसाब से भी उचित नहीं ठहराया जा सकता। यह देशीकरण की प्रविधि भी यहां पर अस्वीकृत हो जाएगी क्यूंकी नाटक और फिल्म के कथानक में कोई समानता नहीं है सिवाए एक दृश्य के। इस लिए इस नाटक को अनुवाद या रूपांतरण की श्रेणी में न रखकर फिल्म निर्माता की मौलिक रचना समझनी चाहिए।

भाषा के स्तर पर: नाटक और फिल्म की तुलना यदि भाषाई स्तर पर किया जाए तो यह भी कठिन ही है। क्योंकि जब समानता कथानक स्तर पर है ही नहीं तो भाषाई स्तर पर भी संभव नहीं ही है। फिल्म में बस एक जगह यह भाषाई अनुकरण देखा जा सकता है। शेक्सपियर के नाटक हैमलेट में राजकुमार हैमलेट के नाटक मंडली के मित्रों की भाषा और उनका उच्चारण अलग होता है। हालांकि ये पात्र भी अंग्रेजी ही

बोलते हैं लेकिन इनका उच्चारण राजकुमार हैमलेट से अलग होता है। इस उच्चारण भिन्नता का कारण उनका देश होता है। वे दूसरे देश के निवासी होते हैं। फिल्म *आशा* में भी किशोर द्वारा नाटक मंडली की योजना अरबी के रूप में की जाती है और इसी कारण किशोर कि भाषा भी अरब देश के लोगों की तरह होती है। यही कारण है कि अरबी बना हुआ किशोर जब किशोर शब्द का उच्चारण करता है तो वह क को ख बोलता है और किशोर कि जगह खिशोर बोलता है। इस फिल्म को हैमलेट नाटक का अनुकरण या अनुवाद नहीं माना जा सकता।

सामाजिक सांस्कृतिक और देश-काल वातावरण के स्तर पर:नाटक और फिल्म के बीच देश-कल वातावरण का अनुकूलन भी न्यून ही है, फिल्म का पूरा परिदृश्य भारतीय ग्राम से जुड़ा हुआ है और यहां पर मुंबई शहर का प्रसंग आया है वहां पर तत्कालीन मुंबई को दिखाया गया है। भारतीय ग्राम में भी जमींदारी हिसाब से घर और घर कि साज सज्जा आदि को दिखाया गया है। फिल्म में अरबी के प्रसंग को पूर्णतः अरब सदृश्य बनाकर दिखने की चेष्टा की गई है। अरबी का देशकाल अरब सदृश्य ही रखा गया है और उसके नाटक मंडली का दृश्य भी तत्कालीन पारसी रंगमंच से लिया हुआ है। इस दृश्य में पारसी रंगमंच की जीवंतता बनी हुई दिखती है और हिंदी सिनेमा में पारसी चरित्रों का मोह और उनके भाषाई अनुकरण का मोह भी बना हुआ दिखता है। यही कारण है कि हिंदी सिनेमा में आज भी ईसाई, पादरी और पारसी आदि जैसे पात्रों की योजना में उनके भाषाई उच्चारण का प्रयोग कभी-कभी जीवंतता और अनुकूलता के लिए किया गया है और कभी-कभी हास्यास्पद रूप में भी किया जाता है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर: नाटक और फिल्म के बीच यदि पात्र और उनके चरित्र चित्रण के स्तर पर तुलना किया जाए तो इसमें भी समानता नहीं है। नाटक के पात्र और उनका चरित्र फिल्म के पात्र और उनके चरित्र से पूर्णतः ही भिन्न हैं। *हैमलेट* नाटक का पात्र हैमलेट अपने पिता की मौत कि चिंता में डूबा रहता है। फिल्म का पात्र स्वयं को निर्दोष साबित करने के लिए प्रयासरत रहता है लेकिन वह कहीं भी चिंता शोक या दुख में नहीं दिखता। नाटक की नायिका ओफ़ेलिया का चरित्र फिल्म की नायिका से पूर्णतः भिन्न है। यदि ओफ़ेलिया के चरित्र का साम्य राज की प्रेमिका कामिनी से जोड़ा जाए तो भी यह उचित नहीं जान पड़ता।

वेश-भूषा रहन-सहन और खान पान के स्तर परनाटक और फिल्म में यदि वेश-भूषा के स्तर पर तुलना किया जाए तो यहां भी असमानता ही अधिकतर देखने को मिलती है। नाटक के पात्र फिल्म के पात्रों से बहुत भिन्न हैं, लेकिन फिल्म में वेश-भूषा की योजना यदि स्वतंत्र रूप में देखी जाए तो इसमें भारतीय, अरबी, अंग्रेजी आदि कई रूप में वेश-भूषा की योजना देखने को मिलती है। फिल्म में गांव के प्रसंग में भारतीय पोशाक, शहर के प्रसंग में सूट-बूट, अरबी के प्रसंग में पूर्णतः मुसलमानी पोशाक और अंग्रेजी पोशाक की भी योजना की गई है। इस प्रकार संदर्भनुसार यह योजना उचित जान पड़ती है लेकिन यह स्वतंत्र रूप में ही है। फिल्म की वेश-भूषा का नाटक से कोई समानता नहीं है। इस फिल्म की वेश-भूषा साज-सज्जा फिल्म की मौलिकता के हिसाब से उचित है लेकिन इसपर कहीं भी शेक्सपियर के समय और समाज का कोई अनुकरण नहीं दिखता है।

शैली के स्तर पर: शेक्सपियर ने हैमलेट नाटक में अधिकतर संवाद काव्यात्मक शैली में लिखा है और यह शेक्सपियर की शैली थी। फिल्म में यदि संवादों को देखा जाए तो वे काव्यात्मक रूप में नहीं है। फिल्म के संवाद गद्य रूप में हैं।

अभिनय के स्तर पर: फिल्म के अभिनय पर यदि बात की जाए तो किशोर कुमार का अभिनय बहुत ही उम्दा है। इस फिल्म में किशोर कुमार कई रूपों में नजर आए हैं। फिल्म के बाकी पात्र भी अपनी अपनी भूमिकाओं में ईमानदार और उचित जान पड़ते हैं। फिल्म के इन अभिनेताओं के अभिनय का नाटक के पात्रों और अभिनय से कोई साम्य नहीं है। नाटक के पात्र और अभिनय फिल्म से पूर्णतः भिन्न हैं।

5.7.4 समीक्षा (Film Review)

नाटक और फिल्म के बीच तुलना करने के पश्चात निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि निर्देशक को इस फिल्म को अपनी मौलिक रचना या निर्मिति के रूप में संबोधित करना चाहिए था। इस फिल्म को शेक्सपियर के नाटक *हैमलेट* का अनुकरण किसी भी तरह से नहीं स्वीकार किया जा सकता और न ही इसे देशीकरण ही कहा जा सकता है। इस फिल्म को देखने के बाद ऐसा लगता है कि इस फिल्म की शुरुआत से लेकर अंत तक में किस बिंदु पर, किस स्थान पर, किस बात पर इसका संबंध नाटक के साथ जोड़ा जाए ? या इसे नाटक का अनुकरण समझा जाए। इस तरह से अनुकरण की कोई प्रविधि नहीं

विकसित है और न ही इस तरह के प्रयोग को अनुकरण स्वीकार किया जा सकता है। इस फिल्म को हिंदी सिनेमा जगत की एक सफल फिल्म के रूप में ही देखा जाए। इस फिल्म में कथा विस्तार के लिए अनावश्यक विषयों को जोड़ा गया है। कहीं पर भी इस फिल्म का कथानक नाटक से मिलता-जुलता प्रतीत नहीं होता है।

5.8 हैमलेट पर आधारित फिल्म हैदर (Film Haider based on Hamlet)

हिंदी में शेक्सपियर के नाटक *हैमलेट* के कथानक पर आधारित फिल्म हैदर सन् 2014 में प्रकाशित हुई थी।

5.8.1 फिल्म का पात्र परिचय (Introduction of Film's Casts)

विशाल भारद्वाज: निर्देशन, पटकथा लेखन, संगीत और प्रस्तुति
तब्बू: गजाला मीर (गर्त्रुड)
शहीद कपूर: हैदर मीर (राजकुमार हैमलेट)
श्रद्धा कपूर: अर्शिया लोने (ओफ़ेलिया)
नरेंद्र झां: डॉ हिलाल मीर (राजा हैमलेट)
के के मेनन: खुर्रम (क्लाडियस)
ललित परिमू: परवेज लोने (पोलोनियस)
आमिर बशीर: लियाक़त लोने (लायरेट्स)
इर्फ़ान ख़ान: रूहदार (राजा हैमलेट की आत्मा)
अश्वथ भट्ट: ज़हूर हुसैन (फोर्टिब्रास)

5.8.2 फिल्म का संक्षिप्त कथानक (Short Summary of Film)

हैदर फिल्म की शुरुआत श्रीनगर से होती है। सन् 1955 के दौरान यहां पर आपातकाल लगा हुआ है। डॉक्टर हिलाल मीर एक सेपरेटिस्ट आंदोलन के नेता के अपेंडिक्स का ऑपरेशन करने के लिए उसे अपने घर पर लाते हैं। डॉक्टर साहब की पत्नी गज़ाला इस बात पर नाराज होती हैं और इस बात की शंका व्यक्त करती हैं कि अगर इसकी ख़बर सरकार को या मिलिट्री को हो गई तो पूरा गांव तबाह हो जाएगा। डॉक्टर साहब अपने कर्तव्य और इंसानियत का हवाला देते हैं और अपेंडिक्स का ऑपरेशन करके उसकी जान बचाते हैं। अगले दिन मिलिट्री द्वारा सबके घर की तलाशी ली जाती है। एक आतंकवादी को पनाह देने के

जुर्म में डॉक्टर साहब के घर पर मिलिट्री द्वारा धावा बोल दिया जाता है। गोली-बारी में उस आदमी की मौत हो जाती है और डॉक्टर साहब को जेल की सजा होती है। डॉक्टर साहब के घर को पूरी तरह से जला दिया जाता है। कुछ समय बाद हिलाल और गज़ाला का बेटा हैदर अलीगढ़ मुस्लिम विश्वविद्यालय से अपनी पढ़ाई खत्म करके श्रीनगर वापस आता है। यह अपने पिता की मौत का कारण पता करने की कोशिश करता है। यहां पहुंचते ही वह अपने मां को अपने चाचा ख़ुर्रम के साथ हंसी और खिलखिलाहट करता हुआ देखकर हैरान हो जाता है। उसे अपनी मां के चेहरे उसके पिता और उनके पति के गायब होने का को गम नहीं दिखता। हैदर अपनी मां के इस रवैये से बहुत आहत होता है। हैदर आस-पास के सभी पुलिस थानों और चौराहों आदि पर अपने पिता के बारे में जानने की कोशिश करता है। उसे कुछ भी हाथ नहीं लगता। इस जांच और ख़ोज-बिन में उसके बचपन ही दोस्त अर्शिया जो एक पत्रकार होती है हैदर की मदद करती है। हैदर अपने मां और चाचा के रिश्ते को लेकर परेशान होता है। उस अपने पिता के बारे में कोई सुराख या सूचना न मिलने से वह दिन ब दिन अपना हौसला खोता जाता है। एक दिन अर्शिया की मुलाक़ात रूहदार नाम के एक आदमी से होती है। रूहदार अर्शिया से हैदर के लिए यह संदेश भेजता है कि वह उसके पिता हिलाल का कोई संदेश देना चाहता है। अर्शिया यह बात हैदर को बताती है। हैदर रूहदार से मिलता है। रूहदार भी सेपरेटिस्ट आंदोलन का कार्यकर्ता होता है। वह बताता है कि वह जेल में हिलाल से मिला था और फिर रूहदार से हैदर को पता चलता है कि उसके पिता के गायब होने और उनके मारने की योजना हिलाल के भाई और हैदर के चाचा ख़ुर्रम द्वारा बनाई गई थी। ख़ुर्रम के आतंकवादी संगठन ने रूहदार और हैदर के पिता हिलाल को नजरबंद करके रखा था। उन्हें तमाम तरह की यातनाएं दीं और फिर एक दिन हिलाल और ख़ुर्रम दोनों को ही मार दिया। हिलाल तो मर गया लेकिन ख़ुर्रम को वे झील में फेंक देते है। झील के ठंढे पानी की वजह से ख़ुर्रम का खून और घाव दोनों ही जम जाता है। जिससे वह बच जाता है। ख़ुर्रम हैदर से मिलकर उसे बताना चाहता था कि किस तरह से उसके ही चाचा ने उसके पिता की जान ली है। हैदर के पिता हैदर से अपनी मौत का बदला लेना चाहते हैं। यह सब बता कर ख़ुर्रम वहां से चला जाता है। इसके बाद पूरी फिल्म में हैदर और खुर्रम का द्वंद चलता रहता है। अंत में अर्शिया, इसके पिता और भाई की मृत्यु हो जाती है। हैदर को समझाने की कोशिश में हैदर की माँ आत्मघाती बम से खुद को ही उड़ा लेती है। गज़ाला के मरने के बाद हैदर ख़ुर्रम को मारने जाता है।

ख़ुर्रम बुरी तरह से घायल होता है। इसलिए वह भाग नहीं पाता। हैदर के पास आने पर वह उसे अपनी मां गज़ाला की बातों का हवाला देता है। वह हैदर से कहता है कि बदले से बस बदला ही पैदा होता है। इसलिए हैदर अपनी मां के आखिरी शब्दों को याद करते हुए ख़ुर्रम को नहीं मारता है। हालांकि ख़ुर्रम हैदर से गिड़गिड़ाता है कि वह उसे मार दे ताकि वह अपने गुनाहों के बोझ से मुक्त हो सके। हैदर उसे नहीं मारता और वहां से चला जाता है। फिल्म के अंत से यह पता चलता है कि हैदर अपनी मां की बातों का अनुसरण करता है और अपने पिता के बदले की बात को मांफ कर देता है। इस फिल्म के माध्यम से हिंसा और बदले की भावना को आलोचनात्मक रूप में दिखाया गया है।

5.8.3 फिल्म का तुलनात्मक अध्ययन (Comparative study of Play and Film)

शीर्षक के स्तर पर: शेक्सपियर के नाटक हैमलेट का शीर्षक और हिंदी फिल्म हैदर का शीर्षक लगभग समतुल्य ही प्रतीत होता है। दोनों ही शीर्षकों के बीच एक व्यक्ति विशेष की ही बात शामिल है। इसलिए इसे समतुल्य माना जा सकता है।

कथानक के स्तर पर:शेक्सपियर के नाटक हैमलेट फिल्म का कथानक इस फिल्म में बहुत कुछ समतुल्य रखा गया है। इस फिल्म में बशरत पीर के संस्मरण *कर्फ़्यूड नाइट* के कुछ हिस्से को भी शामिल किया गया है। इस तरह से इस फिल्म में दो आधार पाठों की कहानियों का रूपांतरण किया गया है। शेक्सपियर के नाटक हैमलेट के कथानक को हैदर के कथानक के रूप में लगभग समान ही दिखाया गया है। हैदर का अलीगढ़ मुस्लिम विश्वविद्यालय से पढ़ाई करके वापस आना, अपनी मां और चाची के संबंध से दुखी रहना, अपने पिता की मौत के कारण के बारे में जानने की कोशिश करना, गज़ाला और ख़ुर्रम के संबंध, शादी और हैमलेट का नाटक, अर्शिया से हैदर के संबंध और अर्शिया द्वारा हैदर की जाने वाली सहायता, अर्शिया के पिता व भाई की भूमिका, हैदर के हाथों अर्शिया के पिता और भाई की मौत, अर्शिया का अत्महत्या करना, हैदर की मां द्वारा हैदर को समझना आदि जैसे कथानक हैमलेट नाटक के कथानक के समतुल्य हैं। कुछ विशेष बदलाव जैसे हैमलेट नाटक में हैमलेट के पिता की आत्मा का आना जबकि फिल्म में रूहदार द्वारा हैदर के पिता की बात को पहुंचाना, गज़ाला द्वारा अपनी जान दे देना और हैदर को इस बात के लिए मनाने की कोशिश करना कि वह अपने चाचा को मांफ कर दे, अंत में हैदर

द्वारा अपने चाचा को बिना मारे छोड़ कर चले जाना, रूहदार की भूमिका, रूहदार द्वारा हैदर की जाने वाली सहायता आदि जैसे कथानक हैमलेट नाटक से लिए हुए नहीं जान पड़ते। हैमलेट नाटक में इस तरह का कथानक नहीं है। इसलिए फिल्म की कथानक का यह हिस्सा नाटक से अलग है। बशरत पीर के संस्मरण *कर्फ़्यूड नाइट* से फिल्म के वातावरण के हिस्से को तैयार किया गया है। श्रीनगर, आपातकाल, सेपरेटिस्ट आंदोलन, मिलिट्री सैनिकों की भूमिका, हिरासत केंद्रों की स्थिति, यातनाएँ आदि जैसे बिंदु इस संस्मरण से लिए हुए हैं। हैमलेट नाटक के कथानक के आधार पर यदि हिंदी फिल्म हैदर की तुलना करें तो इस फिल्म में शेक्सपियर के नाटक को वर्तमान भारतीय स्थिति के हिसाब से कथानक में बदलाव करते हुए फिल्म के रूप में तैयार किया गया है। इस फिल्म में नाटक के मुख्य कथानक को समतुल्य ही रखा गया है। हालांकि नाटक का अधिकांश हिस्सा फिल्म में समतुल्य ही दिखता है। इसलिए इस फिल्म के कथानक को आधुनिक प्रयोग के रूप में और देशीकरण की प्रविधि को आरोपित करते हुए शेक्सपियर के नाटक के रूपांतरण के रूप में समतुल्य स्वीकार किया जा सकता है। बल्कि यह फिल्म शेक्सपियर के नाटक का अब तक का सबसे बेहतरीन रूपांतरण है।

पात्र और चरित्र चित्रण के स्तर पर:नाटक के पात्रों की योजना की दृष्टि से यदि फिल्म की तुलना करें तो फिल्म में पात्रों की योजना लगभग समान ही देखने को मिलती है। पात्रों के नामों का भाषा के अनुसार रूपांतरण कर दिया गया है। श्रीनगर का परिदृश्य होने के नाते और फिल्म में वास्तविक कश्मीर की स्थिति को दिखाने की कोशिश की वजह से इन नामों को मुस्लिम समुदाय से जोड़ा गया है। फिल्म के सभी पात्र फिल्म के कथानक के हिसाब से अपने चरित्र में उपयुक्त ही दिखते हैं। इस तरह से नाटक की पात्र योजना फिल्म में भी समतुल्य बनी हुई है।

देश काल वातावरण के स्तर पर: नाटक में शेक्सपियर ने तत्कालीन स्कॉटलैंड के परिदृश्य और सामाजिक राजनीतिक परिस्थिति को दिखाया है। ठीक इसी तरह इस फिल्म में भी निर्देशक ने अपने कथानक के चुनाव के हिसाब से भारत के कश्मीर प्रांत के तत्कालीन देश, काल, वातावरण और यहां की सामाजिक और राजनीतिक परिदृश्य को बहुत ही शुक्ष्मता और तटस्थता के साथ दिखाया है। इस फिल्म के माध्यम से हम कश्मीर में चल रहे राजनीतिक चाल और वोट बैंक की नीति को आसानी से समझ सकते हैं। इस फिल्म में तत्कालीन कश्मीर की कई तरह की स्थितियों जैसे यहां के लोगों की वैचारिक

स्थिति, राजनेताओं की स्थिति, इस राज्य की राजनीतिक पार्टी का रवैया, केंद्र की राजनीति और उसका रवैया, दूसरे विभाजनकारी नेताओं की राजनीति और उनका रवैया, मिलिट्री के सैनिकों की राजनीति और उनका रवैया, पाकिस्तान सरकार की राजनीति, अंतकवाद आदि को बहुत ही बेहतरीन तरीके से दिखाया गया है।

वेश-भूषा, खान पान और रहन-सहन के स्तर पर:इस फिल्म में वेश-भूषा की योजना श्रीनगर के वातावरण और सामाजिक-सांस्कृतिक परिस्थितियों के हिसाब से ही दिखाया है। इस वस्त्र विन्यास की योजना में श्रीनगर के ठंढे मौसम के हिसाब से तैयार की गई है। साथ ही साथ वेश-भूषा और खान-पान में मुस्लिम समाज के पहनावे और तौर तरीकों को भी बहुत ध्यान से समाहित करते हुए तैयार किया गया है। रहन-सहन के स्तर पर भी कश्मीर और मुस्लिम समुदाय का विशेष असर दिखता है। इस समुदाय के तौर तरीकों और सांस्कृतिक मान्यताओं को बहुत अच्छे से दिखाया गया है।

शैली के स्तर पर: शैली की दृष्टि से इस फिल्म की रचना गद्य रूप में की गई है। नाटक के कुछ संवाद पद्य शैली में हैं लेकिन इनका अनुकरण फिल्म में नहीं किया गया है।

अभिनय के स्तर पर: अभिनय की दृष्टि से फिल्म के सभी पात्र अपनी भूमिका में बेहतर दिखते हैं। इनके अभिनय के कारण ही इस फिल्म को बहुत प्रशंसा मिली।

5.8.4 समीक्षा: (Film Review)

शेक्सपियर के नाटक हैमलेट पर बनने वाली फिल्मों में किशोर साहू द्वारा निर्मित फिल्म हैमलेट को समतुल्य रूपान्तरण माना जा सकता है लेकिन विशाल भारद्वाज द्वारा निर्मित फिल्म हैदर को एक बेहतर रूपान्तरण कहा जा सकता है। इन फिल्मों के अतिरिक्त बाकी फिल्मों का नाटक के कथानक से कोई समतुल्यता नजर नहीं आती। हम सभी जानते हैं कि साहित्य और सिनेमा का अपने देश और समाज से अभिन्न संबंध होता है। साहित्य व सिनेमा का दायित्व बनता है कि वह अपने समाज और संस्कृति, समाज की विकृति, उत्थान आदि का चित्रण, लेखन अपने माध्यम से करें। इस दृष्टि से यदि विशाल भारद्वाज के इस रूपांतरण को देखा जाए तो यह एक राजनीतिक, वैचारिक सृजन लगती है।

निष्कर्ष

(Conclusion)

अनुवाद अध्ययन में अनुवाद के क्षेत्र, विविध रूप, अनुवाद प्रकार, अनुवाद का आयाम आदि विभिन्न सिद्धांतों के माध्यम से समझाए गए हैं। भारतीय परिदृश्य में यदि अनुवाद अध्ययन के स्टेटस को देखा जाए तो यह बहुत सकारात्मक नहीं है। चाहे यह स्टेटस शैक्षणिक क्षेत्र का हो या व्यावहारिक क्षेत्र का। हालांकि अनुवाद की महत्ता जग जाहीर है। इसके बावजूद भी इसकी स्वीकृति बहुत ही बाधित है। वर्तमान समय में इसके महत्त्व को स्वीकार किया जाना शुरू हुआ है। शोध के क्षेत्र में अनुवाद को लेकर कई तरह के काम हो रहे हैं। अनुवाद के विविध क्षेत्रों, प्रकारों, साहित्यिक कृतियों के तुलनात्मक आध्यायन आदि के रूप में शोध कार्य चल रहा है। अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद का क्षेत्र भारतीय परिदृश्य में शोध रूप में अभी प्रभावी होना शुरू हुआ है। यही कारण है कि हिंदी भाषा में अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की पुस्तकों का नितांत अभाव है। इस दृष्टि से यह शोध कार्य के प्रयास रूप है।

हिंदी सिनेमा का विकास रंगमंच के विकास के बाद हुआ। यही कारण है कि प्रारंभिक दौर में जो भी फिल्में बनीं उनमें अधिकतर रंगमंच प्रस्तुति जैसी ही प्रतीत होती हैं। हिंदी सिनेमा में शेक्सपियर के साहित्य का रूपांतरण पारसी रंगमंच के अनुवादों माध्यम द्वारा शुरू किया गया है। शेक्सपियर के नाटकों पर रंगमंच प्रस्तुति सबसे पहले पारसी रंगमंच द्वारा ही शुरू की गई थी। पारसी रंगमंच द्वारा अनूदित नाटकों और मंचित नाटकों की आलोचना तो बहुत हुई है, लेकिन नाटक व रंगमंच विधा के विकास की दृष्टि से अध्ययन करने पर इनके नाटकों का महत्त्व बढ़ जाता है। पारसी रंगमंच द्वारा मंचित नाटक बहुत ही घाल-मेल के रूप में तैयार किए गए थे। हालांकि, यह सर्वविदित है कि पारसी रंगकर्मियों का उद्देश्य कभी भी भारतीय साहित्य की समृद्धि करना या नाटक विधा का निर्माण करना नहीं था। इनका परम ध्येय पैसा कमाना था और इसी मंशा की पूर्ति रूप में इन्होंने यहां पर नाटक लिखने, अनुवाद करने और मंचन करने का कम किया। पारसी रंगमंच द्वारा अनूदित नाटकों में बहुत सी कमियां देखी जा सकती हैं। साथ ही साथ यही कमियां नाटकों के मंचन में भी देखने को मिलती हैं। यदि अनुवाद विधा की दृष्टि से इन्हें देखा जाए तो शेक्सपियर के नाटकों का सर्वाधिक अनुवाद इन्होंने ही किया था, लेकिन ये अनुवाद की श्रेणी में नहीं रखे जा सकते। यदि इन्हें अनुवाद माना जाए तो इन्हें शेक्सपियर के साहित्य से जोड़ना मुश्किल हो जाता

है। इनके द्वारा अनूदित नाटक का स्रोत पाठ्य एक यूरोपीय नाटककार के द्वारा लिखित नाटक हैं। जब इन नाटकों का अनुवाद भारतीय परिदृश्य में किया जाता है तो अनुवादकों द्वारा इनका भारतीयकरण कर दिया जाता है। इसमें यूरोपीय कथानक को मुगलकालीन रंग देते हुए भारतीय दर्शक के सामने प्रस्तुति किया जाता है। इन अनुवादों में पात्रों के नाम, चरित्र, वेशा-भूषा और देश, काल, वातावरण आदि सब कुछ बदल दिया जाता है। यह कहीं भी अंकित नहीं किया जाता कि ये नाटक किसी विदेशी लेखक की कृति का अनुवाद हैं। दूसरी समस्या जब मंचन की दृष्टि से इन नाटकों को देखा जाता है तो इनमें तमाम प्रकार की गलतियां नजर आती हैं। बिना वजह के नांच, गाने और प्रहसन आदि इनमें जोड़ दिए गए होते हैं। अभिनय की दृष्टि से भी इनमें कोई प्रासंगिकता नहीं देखने को मिलती और न ही चरित्र में कोई दृढ़ता ही। सब कुछ दिग्भ्रमित सा मंचित होता हुआ दिखता है। जैसा की पारसी रंगकर्मियों का मुख्य उद्देश्य धन कमाना ही था। इसलिए वे इस उद्देश्य की पूर्ति हेतु दर्शकों को मनोरंजित करने की दृष्टि से ये चीजें अपने नाटकों में जोड़ते रहते थे।

हिंदी सिनेमा की शुरुआत सन् 1900 से होती है। सिनेमा के विकास में नाटक और रंगमंच प्रदर्शनों की बहुत महत्त्वपूर्ण भूमिका रही है। इसलिए सिनेमा का विकास नाटक के एक विकसित तकनीकी कदम का रूप होता है चाहे वह सिनेमा का भारतीय परिदृश्य रहा हो या वैश्विक। भारतीय सिनेमा व साहित्य दोनों का ही पाश्चात्य सिनेमा व साहित्य से पुराना संबंध रहा है। हिंदी नाटक के विकास में भी विदेशी नाटकों का अनूदित रूप में योगदान रहा है। विशेषकर शेक्सपियर के नाटकों का। ठीक इसी रूप में हिंदी सिनेमा जगत में विदेशी तकनीकी का विशेष योगदान रहा है। हिंदी सिनेमा जगत के विकास व निर्माण में शेक्सपियर की भूमिका सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण रही है। हिंदी सिनेमा जगत में जब प्रारंभिक दौर की फिल्में बननी शुरू हुई तो उनमें शेक्सपियर के साहित्य पर भी फिल्में बनना स्वाभाविक ही था। इसलिए यदि देखा जाए तो शेक्सपियर के नाटकों को आधार बनाकर हिंदी सिनेमा जगत में मूक दौर से ही फिल्में बननी शुरू हो गई थीं। सन् 1907-1941 के दरम्यान शेक्सपियर के साहित्य पर मूक और सावाक् दोनों ही तरह की फिल्में बनीं। इनमें से कुछ फिल्में बहुत सफल भी रहीं हैं। हालांकि इस दौर की सभी फिल्में ही आज के समय में उपलब्ध नहीं हो पाई हैं। इसके बावजूद भी इस शोध कार्य के अध्ययन से

शेक्सपियर और इनका साहित्य भारतीय समाज, रंगमंच, नाटक और सिनेमा आदि से किस रूप में जुड़ा है इन विषयों को समझा जा सकता है।

साहित्य और सिनेमा का संबंध बहुत ही महत्त्वपूर्ण रूप में जुड़ा होता है। प्रत्येक साहित्य से वहाँ की जनता, समाज और राजनीति आदि को आसानी से समझा जा सकता है। सिनेमा का उत्तरदायित्व भी अपने समाज के प्रति कुछ ऐसा ही होता है। वर्तमान समय में भारतीय जनता, समाज और राजनीतिक गतिविधिओं को आधार बनाते हुए फिल्में बन रही हैं। इनमें कुछ फिल्में साहित्यिक रूपान्तरण के रूप में भी बनाई जा रही हैं। इन साहित्यिक रूपांतरणों का समाज निर्माण व चेतना विकास में बहुत महत्त्वपूर्ण भूमिका होती है। इसलिए साहित्य और सिनेमा के संबंध को स्वीकार करते हुए अनुवाद के महत्त्व को समझने की जरूरत है। इस शोध के माध्यम से हिंदी सिनेमा में साहित्य की भूमिका, अंतरप्रतीकात्मक अनुवाद की भूमिका और शेक्सपियर के नाटकों का हिंदी सिनेमा में रूपांतरण आदि को समझा जा सकता है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

संदर्भ ग्रंथ सूची

(References)

अग्रवाल. प्रह्लाद. (2012). *सिनेमा साहित्य और समाज*. नई दिल्ली .अनामिका प्रकाशन.

अग्रवाल. उज्ज्वल. (2012). *कथाकार कमलेश्वर और हिंदी सिनेमा*. नई दिल्ली. राजकमल प्रकाशन.

आज़मी. प्रभुनाथ. (2006). *फ्लैशबैक*. नई दिल्ली. शिल्पायन.

आनंद. राज अंकुर एवं देवेंद्र. महेश. (2012). *रंगमंच के सिद्धांत*. नई दिल्ली. राजकमल प्रकाशन.

चेनी. शेल्डान. (2009). *रंगमंच*. लखनऊ. उत्तर प्रदेश हिंदी संस्थान.

जोशी. ललित. (2012). *बॉलीवुड पाठ विमर्श के संदर्भ*. नई दिल्ली .वाणी प्रकाशन.

तिवारी. भोलानाथ. (1972). *अनुवाद विज्ञान*. नई दिल्ली. अमर प्रिंटिंग प्रेस.

नवीन. देवशंकर. (2016). *अनुवाद अध्ययन का परिदृश्य*. नई दिल्ली. प्रकाशन विभाग.

नारंग. वैशना. (2008). *समसायिक भाषा विज्ञान*. दिल्ली. यश पब्लिकेशन.

पुष्कल. अजित. और अग्रवाल. हरिश्चंद्र. (2015). *नाटक के सौ बरस*. नई दिल्ली. शिल्पायन.

प्रजापति. ओमप्रकाश. (2012). *अनुवाद मूल्यांकन*. नई दिल्ली. प्रकाशन संस्थान.

मल्होत्रा. विजय कुमार. (2013). *कंप्यूटर के भाषिक अनुप्रयोग*. नई दिल्ली. वाणी प्रकाशन.

सिंह. सूरजभान. (2006). *अंग्रेजी हिंदी व्याकरण*. नई दिल्ली. प्रभात प्रकाशन.

सेठी. हरीश कुमार. (2013). *ई-अनुवाद और हिंदी*. नई दिल्ली. किताब घर.

श्रीवास्तव. रवीन्द्रनाथ. (2015). *हिंदी भाषा संरचना के विविध आयाम*. दिल्ली. राधाकृष्ण प्रकाशन.

श्रीवास्तव. रवीन्द्रनाथ. तिवारी. भोलानाथ और गोस्वामी. कृष्णकुमार. (1995). *अनुप्रयुक्त भाषाविज्ञान.* दिल्ली. आलेख प्रकाशन.

Aebersold, J. A. & Fiels, M. L. (1997). *From reader to reading teacher- Issues and strategies for second language classrooms.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ahmed. Linda (2008). *Strategies and Limitations in Translation from English into Arabic.*

Retrieved:*http://dspace.aus.edu/xmlui/bitstream/handle/11073/49/29.232008.0%20Hmade.pdf?sequence=1*

Ajunwa. E. (1990). *Translation: Theory and Practice* .Onitsha: University Publishing Company.

Anderegg, M. (1999). *Orson Welles, Shakespeare, and popular Culture.* New York: Columbia University Press.

Anderman. G. M. Rogers. M. & Newmark. P. (1999). *Word text translation: Liberamicorum for Peter Newmark*. Clevedon England: Multilingual Matters.

Anders, H.R.D. (1904; rpt. 1965). *Shakespeare's Books: A Dissertation on Shakespeare's Reading and the immediate sources of his works.* New York: AMS Press.

Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.

Awasthi, S. (1993). *'The Intercultural Experience and the Kathakali " king Lear,"'* Asian Theatre Review 9,24: 172-78.

BAO Bo. (1981). *The difference between novel and film-enhance literature teaching by using films.*

Retrieve form: https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED502579.pdf

Baker. Mona. (1992). *In other words: A course book on translation.* London and New York. Routledge.

Baker. Mona (eds). (2009). *Translation Studies: Critical Concepts in Linguistics.* Rutledge Press.

Baker. Mona and Saldanha. Gabriela (eds). (2009). *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies.* Routledge Press.

Bartelanffy. Ludwig von. (1976). *Cultures a Systems: Towards a critique of historical reason.* In Phenomenology, Structuralism, Semiology. Harry R Garvin, ed. Lewisburg: Bucknell Univ. Press.

Barthes. Roland. (2012). *Mythologies: The Complete Edition in a New Translation.* First American edition.

-(1981) *"Theory of the Text, ' in R. Young (ed.) Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

-(1988) '*The Death of The Author,' in D. Lodge (ed.) Modern Criticism and Theory: A Reader* London: Longman.

Bassnett McGuire, S. (1983).*'Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translation Theatre Texts,' in T. Hermans (ed.) The Manipulation of literature: Studies in Literary Translation.* London: Croom Helm.

Bassnett. Susan. (2002). *Translation Studies*. Rutledge Press.

Bassnett. S. (ed.) (2005). *Language and Intercultural Communication*. Special Issue: Global News Translation 5 (2).

Bassnett. Susan (2006). Introduction. *In*: Kyle Conway and Susan Bassnett. eds. *Translation in Global News*. Proceedings of the conference held at the University of Warwick. 23 June 2006. Coventry: University of Warwick.

Bate, J. (1994). *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press.

Bharadwaaj. Vishal. (2014). *A Shakespearean Triology: Maqbool. Omkara. Haider*. Harper Collins Publishers India.

Bhatia. Nandi. (edt). (2011). *Modern Indian Theatre: A Reader.* New Delhi. Oxford University Press.

Blackburan. Stuart & Dalmia. Vasudha. (2004). *India's Literary History: Essays in the Nineteenth Century.* Delhi. Permanent Black.

Blau, H. (1981). Elsinore: An Analytic Scenario. Cream City Review 6,2: 57-99.— (n.d.) Crooked Eclipses, Unpublished Play.

Bloom, H. (1998). Shakespeare: *The Invention of the Human.* New York: Riverhead Books.

Boose, L. E., and Burt, R. (eds) (1997). *Shakespeare, the Movie.* London: Routledge.

Borges, J. L. (1964). *Everything and Nothing,' in Dreamtigers.* Austin: University of Texas Press 46-47.

Boswell-Stone, w. G. (ed.) (1966). *Shakespeare's Holinshed: The Chronicle and the Historical Plays Compared.* New York: Benjamin Blom.

Bradshaw, G., and T. kishi (eds) (1999*). Shakespeare in Japan.* London: Athlone.

Bristol, M. (1990).*Shakespeare's America, America's Shakespeare.* London: Routledge.

- (1996) Big-Time Shakespeare. London: Routledge.

Brown, J. R. (1999). *New Sites for Shakespeare: Theatre, the Audience, and Asia.* London: Routledge.

Budick. Sanford and Iser. Wolfgang (eds). (1996). *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stranford University Press.

Bullough G. (1957-1975). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, 8 vols.* London: Routledge & Kegan Paul.

Burt, R. (1998). *Unspeakable ShaXXXspeares: Queer Theory and American Kiddie Culture.* New York: St. Martin's Press.

Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical introduction.* London Routledge.

Cartelli, T. (1990). 'Prospero in Africa: The Tempest as Colonialist Text and Pretext,' in J. E. Howard and M. F. O' Connor (eds) Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology. New york: Routledge: 99-115.

-(1999) Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations, London: Routledge.

Catford. John C.. (1965). *A Linguistic Theory of Translation* .Oxford: Oxford University Press.

Chatterjee. Saibal & Jamal. Anvar. (2008). *Hollywood Bollywood: The politics of crossover films.* New Delhi. Vani Prakashan.

Clark, S. (ed.) (1997). Shakespeare Made Fit: Restoration Adaptations of Shakespeare. London: J. M. Debt to Montaigne. New York: Phaeton Press.

Coffin, G. C. (1925; rpt. 1968) Shakespeare's Debt to Montaigne. New York: Phaeton Press.

Cohn, R. (1976). Modern Shakespeare Offshoots. Princeton: Princeton university press.

Cronin. M. (2003). *Translation and Globalization.* London: Routledge.

Dale. E. (1969). *Audiovisual methods in teaching* (3rd ed.). New York: Holt Rinehart and Winston.

Dalmia. Vasudha. (2006) *Poetics, Plays, and Performances: The politics of modern Indian theatre.* Oxford University Press.

Davies, A., and Wells, S.(eds) (1995). Shakespeare and the Moving Image: The Plays On Film and Television. Cambridge: Cambridge University Press.

Daniel. (2002). *Semiotics: The Basics*. Routledge Press.

Delabastita. D. (1989). *Translation and Mass Communication: Film and Tv Translation*. Chandler.

De Linde. Z. & Kay. N. (1999). *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.

Derrida. Jacques. *"Des tours de Babell" In Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Rainer Schulte & John Biguenet (eds.) Chicago/London: The University of Chicago Press-1992

Derrida, J. (1985). The Ear of the other: Otobiography, Transference, Translation, New York: Schocken Books.- (1988) Limited Inc., Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Diaz Cinta. J. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.

Dobson, M. (1992) The Making of the National Poet: Shakespear, Adaptaion and Authorship, 1660-1769. Oxford: Oxford University Press.

Donaldson, E. T. (1985). The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer. New Haven: Yale University Press.

Dwyer. Rachel & Patel. Divia. (2002). *Cinema India: The Visual culture of Hindi film.* London. Reaktion Books Ltd.

Evans, G.B. (ed.) (1974). The Riverside Shakespeare. Boston: Houghton Mifflin.

Foucault, M. (1979). 'What is an Author? In J. Harrari (ed.) Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, Ithaca: Cornell University Press.

Gambier. Yves and Doorslaer. Luc Van. (2012). *Handbook of Translation Studies* Volume 3. John Benjamin Publishing Company.

George . Gleig. Colin Ca . Andrew . (2016). *Encyclopedia Britannica: a Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature.* Wentworth Press.

Giddings, R., Selby, K. & Wensley, C. (1990). *Screening the novel: The theory and practice of literary dramatization.* London: Macmillan.

Gilbert, H., and Tompkins, j. (1996). Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics. London: Routledge.

Grady, H. (1985). Difference in Translation. Ithaca: Cornell University Press.

Grote. David. (2002). *The Best Actors in the World.* London. Greenwood Press.

Guntner, J. L., and McLean, A.M. (ed.) (1997). *Redefining Shakespeare: Literary Theory and Theatre Practice in the German Democratic Republic*. Newark: University of Delaware press.

Halpern, R. (1997). Shakespeare Among the Moderns. Ithaca: Cornell University Press.

Hatim. B. (1997). *Communication across cultures Translation theory and contrastive text linguistics.* United Kingdom: Short Run Press Ltd.

Hatim. Basil and Mason. Ian. (1997). *The Translator as Communicator*. Rutledge Press.

Hawkes, Terence. (1992). Meaning by Shakespeare. London and New York. Routledge.

--(2003). *Structuralism and Semiotics.* London and New York. Routledge.

Hermans, T. (ed.) (1983). The manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. London: Croom.

Hodgon, B. (1998). The Shakespeare Trade: Performances and Appropriations. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Hofele, A. (1992). 'A Theatre of Exhaustion? "Posthistoire" in Recent German Shakespeare Productions'. Shakespeare Quarterly 43, 1: 80-86.

Holderness, G. (1988). *The Shakespeare Myth.* Manchester: Manchester University Press.

Loughrey, B. (1991) 'Shakespeareans Features, in J.I. Marsden(ed.). *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Recontructions of the Works and the Myth*. New York: St. Martin's Press: 183-201.

Hortmann, W., and Hamburger, M. (1998). *Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century.* Cambridge: Cambridge University Press.

Itamar, Even-Zohar. (1990) *Polysystem Theory.* Poetics Today. Vol. 1: 102 (1979) Retrieve:https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990 PolysystemStudies%20%5BPT11-1%5D.pdf

Jakobson, Roman. (1966). *On linguistics aspects of translation.* In: Reuben Brower (ed.) *On Translation.* 232-249. Oxford University Press, New York.

Jeha, Julio. *Intersemiotic translation: The Peircean basis*

Retrived by- http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/intersemtrans.pdf

Kamala. N. (eds). (2009). *Translating Women Indian Intervention*. Published by Zubaan.

Kennedy, D. (1993). *Introduction in Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press: 1-18.

-(1996). *Bi-cultural Essays On shekespeare Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press: 1-18.

Kim, J. (1995) *Shakespeare in a Korean Cultural context*. Asian Theatre Journal 12, 1: 37-49.

Kress. Gunther. (Etd). (1988). *Communication and culture: In introduction.* Australia: New university press.

Lamb, C., and Lamb, M. (1950). Tales From Shakespeare. New York: Macmillian.

Li, R. (1990) 'Miranda in the New world: The Tempest and Charlotte Barnes's The Forest Princess' in M. Novy (etd). Women's Re-visions of Shakespeare: on the Responses of Dickinson, Wolf, Rich, H.D., George Eliot, and Others, Urbana: University of Illinois Press: 58-75.

Loomba, A., and Orkin, M. (edt). (1998). *Post-Colonial Shakespeare's*. London: Routledge.

Lotman, Juri. (1975) *Thesis in the semiotic study of cultures.* Lisses: The Peter de ridder Press.

Morrow. William . *Lover's Fire: Seven New Plays Inspired by Seven Shakespearen Sonnets* (1998). New York

Lyons, John. (2002). *Language and Linguistics an introduction*, Cambridge University Press.

Macdonald, A.-M. (1990). Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet). Toronto: Coach House Press.

Manjali. Franson. (2001). *Literature and Infinity.* Delhi. Glorious Printers.

Matejka Ladislav. (ed.1976). *Sound, sign and meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle.* Michigan Slavic Contributions.

Matejka Ladislav & Irvin R. Titunik. (edt). (1976). *Semiotics of Art.* Prague School Contributions.

M. Shreve, Gregory. (2012). *Bilingualism and Translation,* Kent State University &New York.

Pike. K. I. (1967). *Language in relation to a unified theory of structure of human behaviour.* The Hauge Mouton.

Marowitz, C.(1987). *The Marowitz Shakespeare.* London: Marion Boyars.

-(1991) *Recycling Shakespeare*. New York: Applause.

Martindale, C., and Martindale, M. (1994). Shakespeare and the Uses of Antiquity. London: Routledge.

Montgomery, M., A. Durant, S. Mills, N. Fabb & T. Furniss. (1992). *Ways of reading: Advanced reading skills for student of English literature.* London: Routledge.

Monaco, J. (1981). *How to read a film: The art, technology, language, history and theory of film and media.* New York, Oxford. Oxford University Press.

Nida. Eugene A. and Taber. Charles R. (eds). (2003). *The Theory and Practice of Translation*. Brill Leiden- Boston Press.

Novinger. Tracy. (2001). *Intercultural Communication: A Practical Guide*. University of Texas Press. Austin.

Rajadhyaksha, Ashish and Paul Willemen (1995). *Oxford- Encyclopedia of Indian Cinema*. Oxford University Press. London.

Riccardi. Alessandra (eds). (2002). *Translation Studies Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge University Press.

Sallis. John. (2002). *On Translation*. Indiana University Press.

Shakespeare. William. (2001). *Antony and Cleopatra*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *A Mid Summer Night's Dream*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *Hamlet*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *King Lear*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *Macbeth*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *Measure for Measure*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *The Merchant of Venice*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *Othello*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *Romeo and Juliet*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *The Comedy of Errors*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare. William. (2001). *The Taming of the Shrew*. Atlantic Publishers and Distributors.

Shaughnessy. Robert. (2002). *The Shakespeare Effect: A history of twentieth century performance.* Palgrave Macmillan.

Shukman, Ann. (1977). *Literature and semiotics: A study of the writings of Yu. M. Lotman.* Amsterdam: North Holland.

Steiner. George. (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press.

Sven, Goran Karlsson. (2010). *The book was better than the movie: A study of the relationship between literature and film in education*. Halmstad University College.

Retrieve: http://www.divaportal.org/smash/get/diva2:351558/FULLTEXT01.pdf

Trivedi, Poonam & Dennis Bartholomeusz,(2005). *India's Shakespeare: Translation, Interpretation, and Performance,* University of Delaware Press.

Tymoczko. Maria and Gentler. Edwin (eds). (2002). *Translation and Power*. University of Massachusetts Press.

Venuti. L. (1998). *The Scandals of Translation towards an Ethics of Difference*. London and New York: Routledge.

Venuti. L. (1995). *The Translator's Invisibility. A history of translation.* London and New York: Routledge.

Venuti. L. (1999). *Translation studies reader.* USA: Routledge.

Virdi. Jyotika. (2011). *The cinematic imagination: Indian popular films as social history.* Ranikhet. Permanent Black.

Waugh. Linda R., (1976). *Roman Jakobson's Science of language*. Trans. By Ladislav Matejka & I. R. Titunik, New York & London.

Weissbort, Danial & Astradur Eysteinsson (edi. 2006). *Translation-theory and practice,* Oxford University Press.

Yao. Steven G.. (2002). *Translation and the Languages of Modernism: Gender. Politics. Language*. Palgrave Macmillan Press.

इंटरनेट लिंक्स (Internet Links)

https://en.wikipedia.org/wiki/Safed_Khoon

https://www.revolvy.com/topic/Safed%20Khoon

https://en.wikipedia.org/wiki/Dil_Farosh

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Bollywood_films_of_1927

https://www.imdb.com/title/tt/0233850

https://spicyonion.com/title/hathili-dulhan-hindi-movie/

https://www.moviebuff.com/hathili-dulhan

https://en.wikipedia.org/wiki/Khoon_Ka_Khoon

https://www.imdb.com/title/tt/0026566

https://www.imdb.com/title/tt/0391559

https://www.cinestaan.com/movies/paak-daman-747

https://en.wikipedia.org/wiki/Pak_Daman

https://www.imdb.com/title/tt/0235088

https://en.wikipedia.org/wiki/Zalim_Saudagar

https://en.wikipedia.org/wiki/Aan

https://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet_%281954_film%29

https://www.imdb.com/title/tt/0047060

https://www.imdb.com/title/tt/0049072

https://en.wikipedia.org/wiki/Chori_Chori

https://en.wikipedia.org/wiki/Aasha_(1957_film)

https://en.wikipedia.org/wiki/Junglee

https://www.imdb.com/title/tt/0055035

https://www.bobbytalkscinema.com/recentpost/Angoor---1982Do-Dooni-Chaar-134

https://www.imdb.com/title/tt/0060317

https://en.wikipedia.org/wiki/Do_Dooni_Char

https://www.hindilinks4u.to//07/2010manchali-.1973html

https://www.thehindu.com/entertainment/movies/manchali-/1973article.19127878ece

https://en.wikipedia.org/wiki/Manchali

https://www.imdb.com/title/tt/0318584

https://www.thehindu.com/features/cinema/cinema-columns/angoor-/1982article.5922084ece#!

https://www.imdb.com/title/tt/0215517

https://www.imdb.com/title/tt/0082314

https://en.wikipedia.org/wiki/Ek_Duuje_Ke_Liye

https://www.imdb.com/title/tt/0232169

https://in.bookmyshow.com/movies/naukar-biwi-ka/IEMV005494

https://en.wikipedia.org/wiki/Betaab

https://www.imdb.com/title/tt/0254179

https://en.wikipedia.org/wiki/Mard_(1985_film)

https://www.imdb.com/title/tt/0089552

https://en.wikipedia.org/wiki/Qayamat_Se_Qayamat_Tak

https://hi.wikipedia.org/wiki/%E%0A%95%4E%0A%4BC%E%0A%4AF%E%0A%4BE%E%0A%4AE%E%0A%4A4_%E%0A%4B%8E%0A87%5_%E%0A%95%4E%0A%4BC%E%0A%4AF%E%0A%4BE%E%0A%4AE%E%0A%4A4_%E%0A%4A%4E%0A95%4

https://www.imdb.com/title/tt/0379370

https://en.wikipedia.org/wiki/Maqbool

https://en.wikipedia.org/wiki/Omkara_(2006_film)

https://www.imdb.com/title/tt/0488414

https://www.imdb.com/title/tt/1667460

https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/movie-reviews/10ml-Love/movie-review/.17504884cms

https://en.wikipedia.org/wiki/Ishaqzaade

https://en.wikipedia.org/wiki/Issaq

https://www.imdb.com/title/tt/2215477

https://en.wikipedia.org/wiki/Goliyon_Ki_Raasleela_Ram-Leela

https://en.wikipedia.org/wiki/Haider_(film)

https://www.imdb.com/title/tt/3390572

https://en.wikipedia.org/wiki/Jigariyaa

http://www.boxofficecapsule.com/review/Jigariya-226

https://www.nowrunning.com/movie//16062bollywood.hindi/jigariyaa/index.htm

https://www.imdb.com/title/tt/4010306

https://www.google.co.in/search?ei=aVx5W8HSK5jGvQT4lJ3gDw&q=charles+sander+peirce&oq=charls+sendre+peare&gs_l=psy-ab.1.0.0i13i10k1j0i13i10i30k1l2j0i13i5i10i30k1l7.19376.19376.0.21995.1.1.0.0.0.0.155.155.0j1.1.0....0...1.1.64.psy-ab..0.1.153....0.BeZtJlCwlOI

https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce

https://www.iep.utm.edu/peircebi/

http://www.peirce.org/

http://www.signosemio.com/peirce/index-en.asp

https://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure

https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-de-Saussure

http://linguistics.oxfordre.com/view//10.1093acrefore//9780199384655.001.0001acrefore--9780199384655e-385

https://literariness.org//12/03/2018key-theories-of-ferdinand-de-saussure/

https://www.shmoop.com/saussure/

https://link.springer.com/chapter/8-9700-4757-1-978/10.1007_3

http://www.oxfordreference.com/view//10.1093oi/authority.20110803100443251

http://www.criticism.com/md/the_sign.html

http://changingminds.org/explanations/critical_theory/theorists/saussure.htm

https://en.wikipedia.org/wiki/Course_in_General_Linguistics

http://home.wlu.edu/~levys/courses/anth252f/2006saussure.pdf

https://literariness.org//20/03/2016saussurean-structuralism/

https://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/structuralism.htm

http://puneresearch.com/media/data/issues/59b667ef40cb.0pdf

https://mediastudiesrepository.wordpress.com//20/12/2015understanding-structuralism-part-1 ferdinand-de-saussure/

https://en.wikipedia.org/wiki/Structuralism

https://en.wikipedia.org/wiki/Jakob_von_Uexk%C%3BCll

https://en.wikipedia.org/wiki/Jakob_von_Uexkull

https://www.worldfuturecouncil.org/p/jakob-von-uexkull/

https://www.upress.umn.edu/book-division/books/a-foray-into-the-worlds-of-animals-and-humans

https://www.springer.com/in/book/9789401796873

https://www.sunypress.edu/pdf/.61705pdf

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Jakob_von_Uexk%C%3BCll

http://www.zbi.ee/uexkull/cv.htm

https://monoskop.org/Jakob_von_Uexk%C%3BCll

https://en.wikipedia.org/wiki/Valentin_Voloshinov

http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj/75parring.htm

http://www.scielo.br/pdf/alfa/v61n/2en_-5216-0002alfa-.0255-02-61pdf

https://www.researchgate.net/publication/292500631_Signs_ideology_and_meaning_in_Valentin_Voloshinov

https://www.marxists.org/archive/voloshinov//1929marxism-language.htm

https://www.marxists.org/archive/voloshinov/index.htm

https://monoskop.org/images//86/8Volosinov_VN_Marxism_and_the_Philosophy_of_Language.pdf

https://marxismocritico.files.wordpress.com//10/2013seriot_split.pdf

https://www.jstor.org/stable/pdf/.41491098pdf

http://eprints.whiterose.ac.uk//1/1115brandistc3_p145_brandist_craig.pdf

https://www.tandfonline.com/doi/pdf/14753634.2014.868150/10.1080

https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Hjelmslev

http://www.signosemio.com/hjelmslev/semiotic-hierarchy.asp

http://web.vu.lt/flf/g.judzentyte/files//01/2014Prolegomena-to-a-Theory-of-Language-by-LuisHjmeslev.pdf

https://orbi.uliege.be/bitstream/20%06/1/170568/2268Badir_Hjelmslev_Signo_EN.pdf

http://siefkes.de/dokumente/Fricke_Siefkes_Hjelmslev.pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_W._Morris

https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_W._Morris_bibliography

https://www.3nd.edu/~ehalton/Morrisbio.htm

https://www.britannica.com/biography/Charles-William-Morris

http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/semiotics/SEMIOintro/-03Morris_ppt.pdf

http://www.susanpetrilli.com/files/from-pragmatic-philosophy-to-behavioral-semiotics.pdf

http://www.jbe-platform.com/content/books/9789027276926

https://en.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes

https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes

https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/barthes.htm

https://www.shmoop.com/barthes/

http://www.famousphilosophers.org/roland-barthes/

http://www.english.unt.edu/~simpkins/Barthes%20Myths.pdf

http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf

https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-image-ex.pdf

https://monoskop.org/images/b/b/3Roland_Barthes_by_Roland_Barthes.pdf

https://monoskop.org/images/d/d/6Barthes_Roland_S-Z_.2002pdf

https://rosswolfe.files.wordpress.com//04/2015roland-barthes-image-music-text.pdf

https://rosswolfe.files.wordpress.com//04/2015roland-barthes-critical-essays.pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/Algirdas_Julien_Greimas

http://www.signosemio.com/greimas/index-en.asp

http://www.oxfordreference.com/view//10.1093acref//9780195120905.001.0001acref-97801951209e-128

https://www.greatsemioticians.com/en/algirdas-julien-greimas

https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Sebeok

https://www.amazon.com/Signs-Introduction-Semiotics-Thomas-Sebeok/dp/0802077803

http://zbi.ee/~kalevi/Kullsff.pdf

https://www.jstor.org/stable/4489665

https://monoskop.org/images//07/0Sebeok_Thomas_Signs_An_Introduction_to_Semiocs_2nd_ed_.2001pdf

http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-/7-6Vol.3No.7-6Sebeok.pdf

http://www.susanpetrilli.com/files/sebeok.pdf

https://www.kultuur.ut.ee/sites/default/files/www_ut/readings_in_zoosemiotics.pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/Yuri_Lotman

https://www.researchgate.net/publication/249934717_Yuri_Lotman_on_metaphors_and_culture_as_self-referential_semiospheres

https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/bitstream/urn:nbn:de:hebis:-34/1/2014122246987sem_2006_.065pdf

http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.693.9961&rep=rep1&type=pdf

http://www.scielo.br/pdf/bak/v12n/1en_-4573-2176bak-.0005-01-12pdf

http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Lotman-SemioticMechanism-.1978pdf

http://www.zbi.ee/~kalevi/semi..1999.127.115pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Metz_(critic)

https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC05folder/FilmLangMetz.html

https://www.researchgate.net/publication/324014555_Christian_Metz_and_Film_Semiology_-_Dynamics_within_and_on_the_Edges_of_the_'Model'_An_Introduction

http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Metz-Photography-and-Fetish-October-.1985pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco

http://www.umbertoeco.com/en/umberto-eco-biography.html

http://users.uoa.gr/~cdokou/MythLitMA/Eco.pdf

http://www.goodwin.ee/ekafoto/tekstid/Eco%20Umberto%-2020%20The%20Name%20Of%20The%20Rose.pdf

https://adactio.com/extras/slides/a.pdf

https://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/e/Eco_.91pdf

https://www.docdroid.net/wIUWCoa/umberto-eco-the-name-of-the-rose-.1980pdf

http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1725&context=ipp_collection

https://en.wikipedia.org/wiki/Roman_Jakobson

http://www.signosemio.com/jakobson/index-en.asp

https://monoskop.org/images//27/2Jakobson_Roman_Verbal_Art_Verbal_Sign_Verbal_Time.pdf

https://rosswolfe.files.wordpress.com//09/2015roman-jakobson-language-in-literature.pdf

http://pubman.mpdl.mpg.de/pubman/item/escidoc:/2350615component/escidoc:/2350614Jakobson_1960_Linguistics_poetics.pdf

http://www.signosemio.com/jakobson/functions-of-language.asp

http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1725&context=ipp_collection

https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf

http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.624.7542&rep=rep1&type=pdf

https://edinburghuniversitypress.com/browse/books/literary-studies/shakespeare-renaissance-literature

यू ट्यूब लिंक्स)You Tube Links)

https://www.youtube.com/watch?v=wLfHqV1iuYU

https://www.bing.com/videos/search?q=Hindi+film+Hmalet+1954&view=detail&mid=39CBF60EAD424A7FCF5A39CBF60EAD424A7FCF5A&FORM=VIRE

https://www.bing.com/videos/search?q=Hindi+film+chori+chori+1954&view=detail&mid=21A8687198567ED6115A21A8687198567ED6115A&FORM=VIRE

https://www.hindilinks4u.to//03/2016aasha-.1957html

https://www.dailymotion.com/video/x39u4m0

https://www.1filmlinks4u.is/do-dooni-char--1968hindi-movie-watch-online.html

https://www.hindilinks4u.to//07/2010manchali-.1973html

https://www.1filmlinks4u.is/ponga-pandit--1975hindi-movie-watch-online.html

https://www.youtube.com/watch?v=L2dI4IVhfuc&t=27s

https://www.youtube.com/watch?v=xHphkfUAeJk&t=35s

https://www.youtube.com/watch?v=DvjBtj95TAQ&t=1155s

https://www.youtube.com/watch?v=FlC3cNegJ8U&t=458s

https://www.youtube.com/watch?v=EjoBtda6U7A&t=16s

https://www.youtube.com/watch?v=XrOLHF6eg8k

https://www.youtube.com/watch?v=36TVJ6lQBhA

https://www.hindilinks4u.to//02/2010omkara-.2006html

https://www.bing.com/videos/search?q=hindi+film+10ml+love+&view=detail&mid=4D518190B5218EB742714D518190B5218EB74271&FORM=VIRE

https://www.gofilms4u.net/ishaqzaade--2012hindi-movie-watch-online/

https://www.bing.com/videos/search?q=Hindi+film+Ishq+2013&qpvt=Hindi+film+Ishq+2013&view=detail&mid=B0755DA47DD0DF443BC8B0755DA47DD0DF443BC8&&FORM=VRDGAR

https://www.hindilinks4u.to//11/2013goliyon-ki-rasleela-ram-leela-.2013html

https://www.bing.com/videos/search?q=Hindi+film+Haider+2014&qpvt=Hindi+film+Haider+2014&view=detail&mid=E296C43F9C8331F71F03E296C43F9C8331F71F03&&FORM=VRDGAR

https://www.gofilms4u.net/haider--2014hindi-movie-watch-online/

https://www.youtube.com/watch?v=xvfwINnPIaE

https://www.youtube.com/watch?v=dMFka-MvteU

https://www.youtube.com/watch?v=wxq4xLMD7Jw

https://www.youtube.com/watch?v=u0EOF56roHI

https://www.youtube.com/watch?v=RekT_8yVNAo

https://www.youtube.com/watch?v=CGTFAq7XKZY

https://www.youtube.com/watch?v=xJuFQjWYeEk

https://www.youtube.com/watch?v=1gNovJ7hYs0

https://www.youtube.com/watch?v=ZZzAt8lEEOI

https://www.youtube.com/watch?v=B5vhq3aRNjE

https://www.youtube.com/watch?v=o7_KcBAvIAE

https://www.youtube.com/watch?v=QiaTpb4dbn4

https://www.youtube.com/watch?v=a8QwPmxgv-U

https://www.youtube.com/watch?v=0JtJu9HdQVM

https://www.youtube.com/watch?v=NrKkl-ypQpA

https://www.youtube.com/watch?v=SD8arBv50y0

https://www.youtube.com/watch?v=HBt2ot-ieW4

https://www.youtube.com/watch?v=VgK-5w6C4BA

https://www.youtube.com/watch?v=sj1izXQURyw

https://www.youtube.com/watch?v=qwtDD1ztun8

https://www.youtube.com/channel/UCxtiHhn7occ_1ZuIZWldoug

https://www.youtube.com/watch?v=Tq9tJbuMJPo

https://www.youtube.com/watch?v=QAEmgwmMKmU

https://www.youtube.com/watch?v=nBZf162JqjE

https://www.youtube.com/watch?v=UH2NENVrzlo

https://www.youtube.com/watch?v=8rtzEz31hTc

https://www.youtube.com/watch?v=x_sdnX3ve9Y

https://www.youtube.com/watch?v=Hi8XM2b9048

https://www.youtube.com/watch?v=Hi8XM2b9048

https://www.youtube.com/watch?v=sp4f7WnaaAs

https://www.youtube.com/watch?v=la0FVUV-1SE

https://www.youtube.com/watch?v=ph9VT4JD2wM

https://www.youtube.com/watch?v=uTd-EkGY__4

https://www.youtube.com/watch?v=WuG01RK_BJc

https://www.youtube.com/watch?v=-GCgdguflfY

https://www.youtube.com/watch?v=HJCYp7NR55Q

https://www.youtube.com/watch?v=HJCYp7NR55Q

https://www.youtube.com/watch?v=yY5vY1uWdtI

https://www.youtube.com/watch?v=HhHrjNT2t2Q

https://www.youtube.com/watch?v=M8IWTOFNlOc

https://www.youtube.com/watch?v=uuz63iPNu5I

https://www.youtube.com/watch?v=Y5yjrp4UgVc

https://www.youtube.com/watch?v=snGlucYiH8w

https://www.youtube.com/watch?v=jn72riu7Gng