দুবছৰীয়া স্নাতকোত্তৰ পাঠ্যক্ৰম

(চি.বি.চি.এচ., এন.ই.পি. ২০২০ অনুসৰি) **PGAS S3 07 (DSC)**

প্ৰথম ষাণ্মাসিক

অসমীয়া নাটক

অসমীয়া

পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা মালৰিকী বিদ্যা অধ্যয়ন সত্ৰ

কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়

বিষয় বিশেষজ্ঞ মণ্ডলী

ড° দীপ্তি ফুকন পাটগিৰি, অধ্যাপক (অৱসৰপ্ৰাপ্ত), অসমীয়া বিভাগ, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়
ড° উপেন ৰাভা হাকাচাম, অধ্যাপক, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়
ড° বিমল মজুমদাৰ, অধ্যাপক, অসমীয়া বিভাগ, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়

প্ৰস্তুতি গোটৰ সদস্য

অধ্যায়	*অৱিহণা যোগাইছে*	*লেখক*
১	অঙ্কীয়া নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয়	ড° মঞ্জু গোস্বামী, আৰ্য বিদ্যাপীঠ মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
২	শঙ্কৰদেৱৰ নাট *ৰুক্মিণী হৰণ*	ড° মঞ্জু গোস্বামী, আৰ্য বিদ্যাপীঠ মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
৩	মাধৱদেৱৰ নাট *অৰ্জুন-ভঞ্জন*	ড° মঞ্জু গোস্বামী, আৰ্য বিদ্যাপীঠ মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
৪	শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট	ড° ৰেখা দেৱী, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়
৫	দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ নাট *নৃসিংহ যাত্ৰা*	ড° ৰেখা দেৱী, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়
৬	আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস	ড° প্ৰণতি শৰ্মা গোস্বামী, প্ৰাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
৭	গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাটক *ৰাম-নৱমী নাটক*	ড° প্ৰণতি শৰ্মা গোস্বামী, প্ৰাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
৮	অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটক *নৰকাসুৰ*	ড° মঞ্জু গোস্বামী, আৰ্য বিদ্যাপীঠ মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
৯	জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটক ঃ *সাধাৰণ আলোচনা*	ড° মিলন নেওগ, আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকন মহাবিদ্যালয়, নগাঁও
১০	জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটক ঃ *ৰূপালীম*	ড° প্ৰণতি শৰ্মা গোস্বামী, প্ৰাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
১১	নাটকৰ অৰ্বাচীন ধাৰা	ড° মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী, কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়, গুৱাহাটী ('লোককলাধৰ্মী নাটক' অংশ)
১২	অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক *আহাৰ*	ড° মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী, কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়, গুৱাহাটী
১৩	সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ নাটক *মহাৰাজা*	নৱেন পাটগিৰি, গুৱাহাটী মহাবিদ্যালয়, গুৱাহাটী
১৪	ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ নাটক *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*	ড° মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী, কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়, গুৱাহাটী

সম্পাদনা ঃ

বিষয়বস্তু আৰু গাঁথনিক সম্পাদনা ঃ ড° মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী, সহকাৰী অধ্যাপক, কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয় (অধ্যায় ১, ২, ৩, ৪, ৫, ৬, ৭, ৮, ৯, ১০ আৰু ১৩)

বিষয়বস্তু আৰু গাঁথনিক সম্পাদনা ঃ ড° নিভা ৰাণী ফুকন, সহযোগী অদ্যাপক,কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয় (অধ্যায় ১১, ১২ আৰু ১৪)

প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ মে', ২০২৪

This Self Learning Material (SLM) of the Krishna Kanta Handiqui State Open University is made available under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-Share Alike 4.0 License (international): http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়ৰ হৈ পঞ্জীয়কৰ দ্বাৰা মুদ্ৰিত আৰু প্ৰকাশিত।

মুখ্য কাৰ্যালয় ঃ পাটগাঁও, ৰাণী গেট, গুৱাহাটী - ৭৮১ ০১৭

নগৰ চৌহদ ঃ ৰাষ্ট্ৰীয় ঘাইপথ ৩৭, ৰেচম নগৰ, খানাপাৰা, গুৱাহাটী - ৭৮১০২২;

Web : www.kkhsou.ac.in

পাঠ্যবিষয়ৰ পৰিচয় ঃ অসমীয়া নাটক

কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়ে ২০২৩ বৰ্ষৰ পৰা দুবছৰীয়া স্নাতকোত্তৰ অসমীয়া পাঠ্যবিষয় চি.বি.চি.এচ. অনুসৰি আগবঢ়াবলৈ লৈছে। এই স্নাতকোত্তৰ পাঠ্যক্ৰমৰ তৃতীয় ষাণ্মাসিকৰ বুনিয়াদী পাঠ্যবিষয় হিচাপে শিক্ষাৰ্থীসকলে বাধ্যতামূলকবাৰে ক্ৰমে- সাত, আঠ আৰু ৯ - এই তিনিখন পাঠ্যবিষয় অধ্যয়ন কৰিব লাগিব। তাৰ অন্তৰ্গত এইখন সপ্তম পাঠ্যবিষয়। পাঠ্যবিষয়খনত অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসৰ আধাৰত প্ৰতিটো সময়ৰ প্ৰতিনিধিত্বমূলক একোখন নাটকৰ আধাৰত অসমীয়া নাটকৰ চমু ৰূপৰেখা অঙ্কন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। আপুনি নিশ্চয় জানে যে অসমত অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰা বিভিন্ন নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ প্ৰচলন হৈ আছিল। ইয়াৰ প্ৰমাণ বিভিন্ন লিখিত সাহিত্য তথা মৌখিকভাৱে প্ৰচলিত লোকপৰিৱেশ্য কলাসমূহে দাঙি ধৰে। ষোড়শ শতিকাত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে বিভিন্ন লোকনাট্য তথা সংস্কৃত নাটকৰ আধাৰত এক শ্ৰেণীৰ নব্য নাট্যশৈলীৰ জন্ম দিয়ে। সেইবাবেই শঙ্কৰদেৱক অসমীয়া নাটকৰ জনক বুলি অভিহিত কৰা হয়। শঙ্কৰদেৱৰ দিনৰে পৰা অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যই বিৱৰ্তনৰ বুকুৰে বগুৱা বাই নানান পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা অতিক্ৰম কৰি বৰ্তমানৰ স্তৰত উপনীত হৈছেহি। অসমীয়া নাটকৰ সুদীৰ্ঘ তথা সমৃদ্ধ ইতিহাসৰ চমু আভাস দাঙি ধৰিব পৰাকৈ নখন নাটক এই পাঠ্যবিষয়ত অধ্যয়নৰ বিষয় হিচাপে বাছি লোৱা হৈছে। তাৰ লগতে অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসৰ চমু ৰূপৰেখা বা ক্ৰমবিকাশৰ বিভিন্ন স্তৰসমূহৰ বিষয়ে জ্ঞাত হ'বৰ বাবে কেইটামান অধ্যায়ত সেইখিনি আলোচনা কৰা হৈছে। লগতে সাম্প্ৰতিক সময়ত আৰম্ভ হোৱা কেইটামান উল্লেখযোগ্য নাট্যধাৰা সম্পৰ্কেও এটি অধ্যায়ৰ আলোচনা সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে।

পাঠ্যবিষয়খনৰ মুঠ অধ্যায়ৰ সংখ্যা চৈধ্যটা। প্ৰথম অধ্যায়টিৰ শিৰোনাম 'অঙ্কীয়া নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয়'। ইয়াত অঙ্কীয়া নাটৰ লগত সম্পৰ্কিত বিভিন্ন দিশৰ আলোচনা কৰা হৈছে। শঙ্কৰদেৱকৃত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটখনৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে দ্বিতীয় অধ্যায়ত। ঠিক সেইদৰে তৃতীয় অধ্যায়ত আলোচনা কৰা হৈছে 'বৰাৰ পো' মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা *অৰ্জুন-ভঞ্জন* নাটখনি। চতুৰ্থ অধ্যায়ত 'শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটক'ৰ মাজেদি গুৰু দুজনাৰ আবৰ্তমানত তেওঁলোকৰ শিষ্য-প্ৰশিষ্যসকলে কেনে ধৰণৰ নাট ৰচনা কৰিছিল তথা তেওঁলোকৰ হাতত অঙ্কীয়া নাটেনো কি ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছিল তাৰ লেখ দাঙি ধৰা হৈছে। শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ উদাহৰণ হিচাপে পঞ্চম অধ্যায়ত দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ নাট *নৃসিংহ যাত্ৰা* আলোচনা কৰা হৈছে।

ব্ৰিটিছসকলৰ আগমনৰ লগে লগে অসমীয়া সাহিত্যই সুঁতি সলালে। অসমীয়া নাটকেও তেতিয়াৰে পৰা সুঁতি সলালে আৰু তাৰ পাছৰে পৰা বিশ্বৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰচলিত নাট্যধাৰাই অসমীয়া নাটকতো ঠাই পালে। এই দিশসমূহৰ বিষয়ে পাঠ্যবিষয়ৰ ষষ্ঠ অধ্যায় 'আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস'ত আলোচনা কৰা হৈছে। গুণাভিৰাম বৰুৱাই ৰচনা কৰা প্ৰথম আধুনিক অসমীয়া নাটক *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ বিষয়ে সবিশেষ আলোচনা কৰা হৈছে সপ্তম অধ্যায়ত। অষ্টম অধ্যায়ত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই ৰচনা কৰা পৌৰাণিক নাটক *নৰকাসুৰ* আলোচনা কৰা হৈছে। নৱম তথা দশম অধ্যায়ত প্ৰকৃতাৰ্থত আধুনিক অসমীয়া নাটক ৰচয়িতা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ সাধাৰণ আলোচনাৰ লগতে তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য নাট্যকৃতি *ৰূপালীম*ৰ বিশ্লেষণ আগবঢ়োৱা হৈছে। একাদশ অধ্যায়ৰ শিৰোনাম 'নাটকৰ অৰ্বাচীন ধাৰা'। ইয়াত সাম্প্ৰতিক সময়ৰ কেইটামান উল্লেখযোগ্য নাট্যধাৰা সম্পৰ্কে আলোচনা সন্নিৱিষ্ট হৈছে। দ্বাদশ অধ্যায়ৰ শিৰোনাম 'অৰুণ শৰ্মা ঃ *আহাৰ*'। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পিছত সমগ্ৰ বিশ্বতে প্ৰবল ৰূপেৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰা নৈৰাশ্যবাদ, নিঃসঙ্গতাবোধ আদিৰ বাবে সৃষ্টি হোৱা এবছাৰ্ড ধাৰাৰ এই নাটকখনৰ বিষয়ে অধ্যয়টোত আলোকপাত কৰা হৈছে। সাম্প্ৰতিক অসমীয়া নাটকৰ এটি শক্তিশালী ধাৰা থলুৱা আঙ্গিক আধাৰিত নাটকৰ প্ৰতিনিধিস্বৰূপে সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ দ্বাৰা ৰচিত *মহাৰাজা* নাটকখনৰ বিষয়ে পাঠ্যবিষয়ৰ ত্ৰয়োদশ অধ্যায়ত আলোচনা কৰা হৈছে। পাঠ্যবিষয়ৰ শেষৰটো অধ্যায় অৰ্থাৎ

চতুর্দশ অধ্যায়ত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ নাটক *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*। মন কৰিব যে, এই পাঠ্যবিষয়খনত আলোচিত প্রতিখন নাটকৰ মূল পাঠসমূহ ইয়াত সন্নিৱিষ্ট কৰা অসম্ভৱ। সেয়ে নাটককেইখনৰ বিষয়ে যথাসম্ভৱভাৱেহে ইয়াত আলোচনা কৰা হৈছে। আপুনি নাটককেইখনৰ মূল পাঠসমূহো পঢ়াতো বাঞ্ছনীয়। প্রতিটো অধ্যায়তে সন্নিৱিষ্ট হোৱা 'অধিক জানিবলৈ' শাখাটোত নাটকসমূহৰ মূল পাঠসমূহৰ প্রকাশকসকলৰ নামো সন্নিৱিষ্ট হৈছে। সেয়া আপোনাৰ সহায়ক স্বৰূপ হ'ব।

এই পাঠ্যবিষয়খন অধ্যয়ন কৰোঁতে মূল পাঠৰ সোঁ তথা বাঁওফালে কিছুমান আয়তাকাৰ বাকচ লক্ষ্য কৰিব। এইবোৰত মূল পাঠত থকা নতুন শব্দ আৰু পৰিভাষাসমূহৰ অর্থ সন্নিৱিষ্ট হৈছে। সেইদৰে — 'জানি থোৱা ভাল' বাকচবোৰত মূল পাঠৰ সৈতে জড়িত কিছু গুৰুত্বপূর্ণ তথ্যৰ সম্ভেদ আছে। প্রতিটো অধ্যায়ত থকা 'চিন্তা-চর্চা কৰক'সমূহে অধ্যয়ন অধিক সক্রিয় আৰু ফলপ্রসূ হোৱাত সহায় কৰিব। আকৌ, 'অগ্রগতি নিৰীক্ষণ'যোগে আগবঢ়োৱা প্রশ্নাৱলীয়ে অধ্যয়নৰ অগ্রগতি সম্পর্কে স্ব-পৰীক্ষণৰ সুবিধা দিব। উক্ত প্রশ্নাৱলীৰ উত্তৰসমূহৰ ৰূপৰেখা 'অগ্রগতিৰ খতিয়ান'ত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। তাৰ সহায়েৰে আপুনি প্রশ্নবোৰৰ উত্তৰসমূহ লিখিবলৈ যত্ন কৰিলে সেয়া আপোনাৰ বাবে অধিক লাভদায়ক হ'ব। অধ্যায়টিত আলোচিত বিভিন্ন ধাৰণাসমূহৰ বিষয়ে বিস্তৃত অধ্যয়নৰ বাবে 'অধিক জানিবলৈ' শিতানত উল্লেখ থকা গ্রন্থসমূহ সাৰথি স্বৰূপ। অধ্যায়বোৰৰ শেষত 'আৰ্হি প্রশ্ন' হিচাপে কেইটিমান প্রশ্নৰ আৰ্হিও তুলি দিয়া হৈছে। শেষৰ অধ্যায়টিৰ পাছত কেইখনমান 'প্রসঙ্গ পুথি'ৰ নাম উল্লেখ কৰা হৈছে। সেই কেইখন পুথিৰ সহায়েৰেই মূলতঃ এই পাঠ্যবিষয়ত উল্লেখ থকা অধ্যায়সমূহ প্রস্তুত কৰা হৈছে। আপুনি বিশদভাৱে কোনো বিষয় জানিবলৈ হ'লে সেই কেইখন অধ্যয়ন কৰিব পাৰিব। প্রসংগক্রমে উল্লেখযোগ্য যে নৱম অধ্যায়ত নাম উল্লেখ কৰা তিনিজন বিশেষ নাট্যকাৰৰ বিষয়ে পৰিশিষ্ট শিতানত চমুকৈ উল্লেখ কৰা হৈছে।

বিষয়সূচী

পৃষ্ঠা নং

অধ্যায় ১ ঃ **অঙ্কীয়া নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয়** ৭-২৫

অঙ্কীয়া নাট ঃ 'অঙ্কীয়া নাট' শব্দ দুটাৰ তাৎপর্য, অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি, অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল, অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য, ভাৰতৰ অন্যান্য নাট্য পৰম্পৰাৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ তুলনা, শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অঙ্কীয়া নাট

অধ্যায় ২ ঃ **শঙ্কৰদেৱৰ নাট *ৰুক্মিণী হৰণ*** ২৬-৪৬

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়; *ৰুক্মিণী হৰণ* নাট ঃ নাটখনিৰ মূল, নাটখনিৰ বিষয়বস্তু, নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি, নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

অধ্যায় ৩ ঃ **মাধৱদেৱৰ নাট *অর্জুন-ভঞ্জন*** ৪৭-৬৭

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়; *অর্জুন-ভঞ্জন* নাট ঃ নাটখনিৰ মূল, নাটখনিৰ বিষয়বস্তু, নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি, নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

অধ্যায় ৪ ঃ **শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট** ৬৮-৮১

শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয়; শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্য; শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকল আৰু তেওঁলোকৰ নাট্যকৃতি ঃ ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা, ৰামচৰণ ঠাকুৰ, দৈত্যাৰি ঠাকুৰ, দ্বিজ ভূষণ, যদুমণি দেৱ, ধর্মদেৱ ভট্ট, দ্বিজ মহীন্দ্র

অধ্যায় ৫ ঃ **দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ নাট *নৃসিংহ যাত্রা*** ৮২-৯৩

নাট্যকাৰৰ পৰিচয় আৰু নাট্যকৃতি; *নৃসিংহ যাত্রা* ঃ নাটখনিৰ মূল, নাটখনিৰ বিষয়বস্তু, নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি, নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

অধ্যায় ৬ ঃ **আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস** ৯৪-১১৩

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পশ্চাদপট; আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস ঃ পৌৰাণিক নাটক, ঐতিহাসিক নাটক, সামাজিক নাটক

অধ্যায় ৭ ঃ **গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাটক *ৰাম-নৱমী নাটক*** ১১৪-১৩৮

গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ জীৱন আৰু কৃতি; *ৰাম-নৱমী নাটক* ঃ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা, নাটকখনৰ কাহিনীভাগ, নাটকখনৰ চৰিত্রসৃষ্টি, নাটকখনৰ সংলাপ, নাটকখনত সংস্কৃত আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ প্রভাৱ, নাটকখনৰ দোষ-ত্রুটি

অধ্যায় ৮ ঃ **অতুল চন্দ্র হাজৰিকাৰ নাটক *নৰকাসুৰ*** ১৩৯-১৬২

অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ জীৱন আৰু কৃতি; অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ; *নৰকাসুৰ* ঃ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আৰু সাধাৰণ আলোচনা, নাটকখনৰ চৰিত্রসৃষ্টি, নাটকখনৰ সংলাপ, পৌৰাণিক নাটক হিচাপে *নৰকাসুৰ*

অধ্যায় ৯ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটক ঃ সাধাৰণ আলোচনা ১৬৩-১৮৪
জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা ঃ জীৱন আৰু কৃতি; জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটক ঃ সাধাৰণ পৰিচয় ঃ নাটকসমূহৰ বিষয়বস্তু, জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ

অধ্যায় ১০ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটক *ৰূপালীম* ১৮৫-১৯৯
ৰূপালীম ঃ নাটকখনৰ কাহিনী, নাটকখনৰ চৰিত্রসৃষ্টি, নাটকখনৰ সংলাপ

অধ্যায় ১১ ঃ নাটকৰ অৰ্বাচীন ধাৰা ২০০-২২১
নাটকৰ অৰ্বাচীন ধাৰা ঃ মহাকাব্যিক নাটক, এবছার্ড নাটক, লোককলাধর্মী নাটক, উত্তৰ-আধুনিক নাটক

অধ্যায় ১২ ঃ অৰুণ শর্মাৰ নাটক *আহাৰ* ২২২-২৩৬
অৰুণ শর্মা ঃ জীৱন আৰু কৃতি, নাটকৰ প্রধান বৈশিষ্ট্যসমূহ; *আহাৰ* নাটকৰ সাধাৰণ আলোচনা

অধ্যায় ১৩ ঃ সতীশ ভট্টাচার্যৰ নাটক *মহাৰাজা* ২৩৭-২৬৪
সতীশ ভট্টাচার্যৰ জীৱন আৰু সাহিত্য কর্ম; *মহাৰাজা* ঃ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা, নাটকখনৰ চৰিত্র বিশ্লেষণ, নাটকখনৰ গাঁথনি আৰু সংলাপ

অধ্যায় ১৪ ঃ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ নাটক *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* ২৬৫-২৮৩
ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া — জীৱন আৰু কৃতি; *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* ঃ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ, নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা, নাটকখনৰ সংলাপ আৰু চৰিত্রসৃষ্টি

পৰিশিষ্ট ২৮৪

প্রসঙ্গ পুথি ২৮৫-২৯১

অধ্যায় ১ ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয়

অধ্যায় গাঁথনি

১.১ উদ্দেশ্য

১.২ পৰিচয়

১.৩ অঙ্কীয়া নাট

- ১.৩.১ 'অঙ্কীয়া নাট' শব্দ দুটাৰ তাৎপর্য
- ১.৩.২ অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি
- ১.৩.৩ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল
- ১.৩.৪ অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য
- ১.৩.৫ ভাৰতৰ অন্যান্য নাট্য পৰম্পৰাৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ তুলনা
- ১.৩.৬ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অঙ্কীয়া নাট

১.৪ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

১.৫ অধিক জানিবলৈ (কেৱল ৰূপৰেখা)

১.৬ অগ্রগতিৰ খতিয়ান

১.৭ আৰ্হি প্রশ্ন

১.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি আৰু বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে ব্যাখ্যা কৰিব পাৰিব
- অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল সম্পর্কে অৱগত হ'ব
- অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ মূল আৰু তাৰ বিষয়বস্তু সম্পর্কে জ্ঞাত হ'ব
- অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষা, সংলাপ আৰু ৰস সম্পর্কে অৱগত হ'ব
- ভাৰতৰ অন্যান্য নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ তুলনামূলক আলোচনা কৰিব পাৰিব।

১.২ পৰিচয়

স্নাতকোত্তৰ অসমীয়া পাঠ্যক্রমৰ সপ্তম বুনিয়াদী পাঠ্যবিষয় 'অসমীয়া নাটক' ৰ এইটো প্রথম অধ্যায়। অধ্যায়টিত আপুনি অঙ্কীয়া নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয় লাভ কৰিব। আপুনি নিশ্চয় জানে যে মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জনক আখ্যা দিয়া হয়। কাৰণ এতিয়ালৈকে শঙ্কৰদেৱৰ আগতে অসমত নাট ৰচনা কৰাৰ কোনো নিদর্শন পোৱা নাই। তেৰাই প্রৱর্তন কৰা নৱ-বৈষ্ণৱ ধর্ম প্রচাৰৰ মাধ্যম হিচাপে এই অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ সৃষ্টি কৰিছিল। অঙ্কীয়া নাটসমূহ

কাব্য, গীত, চিত্রকলা, স্থাপত্য, ভাস্কর্য আদি ভালেমান কলাৰ সমাহাৰ। ভগৱান কৃষ্ণৰ মহিমা দৃশ্য আৰু শ্রব্য কাব্যৰ মাজেৰে প্রতীয়মান কৰি সর্বসাধাৰণৰ মাজত সাহিত্য কলা তথা অভিনয় কলা হিচাপে অঙ্কীয়া নাটসমূহে জনপ্রিয়তা লাভ কৰিছিল। অঙ্কীয়া নাটৰ অভিনয়ক ভাওনা বোলা হয়।

শঙ্কৰদেৱৰ প্রিয় শিষ্য মাধৱদেৱেও গুৰুৰ পথ অনুসৰণ কৰি নাট ৰচনা কৰিছিল। মহাপুৰুষ দুজনাৰ পাছত আন কেইবাগৰাকী নাট্যকাৰে নাট ৰচনা কৰিছিল যদিও তেওঁলোকৰ নাটত কোনো ধৰণৰ নতুন বিশেষত্ব উদ্ভাসিত হৈ উঠা নাছিল। পৰৱর্তী নাট্যকাৰসকলে শঙ্কৰ-মাধৱক অনুকৰণহে কৰিছিল। সত্রসমূহৰ প্রসাৰৰ লগে লগে অঙ্কীয়া নাটে স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্যৰে গঢ় লৈ উঠে। অৱশ্যে পৰৱর্তী কালৰ নাটসমূহত অঙ্কীয়া নাটৰ সকলোবোৰ বৈশিষ্ট্য ৰক্ষিত হোৱা নাই। এই অধ্যায়টিত অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি, অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল, বৈশিষ্ট্য, মূল আৰু বিষয়বস্তু আদি বিষয়ত আলোকপাত কৰা হৈছে।

১.৩ অঙ্কীয়া নাট

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা হৈছে যে মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে নৱ-বৈষ্ণৱ ধর্ম প্রচাৰৰ এক মাধ্যম হিচাপেই এই অঙ্কীয়া নাটসমূহ সৃষ্টি কৰিছিল। তেৰাৰ শিষ্য মাধৱদেৱেও গুৰুৰ পদাংক অনুসৰণ কৰি নাট ৰচনাত মনোনিৱেশ কৰিছিল। এই অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ বিষয়ে তলত বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল।

১.৩.১ 'অঙ্কীয়া নাট' শব্দ দুটাৰ তাৎপর্য

শঙ্কৰদেৱৰ নাটসমূহক 'অঙ্ক' আৰু মাধৱদেৱৰ এখন নাটৰ বাহিৰে আন কেইখনক 'ঝুমুৰা' আখ্যা দিয়া হৈছে যদিও 'অঙ্কীয়া নাট' বুলিলে দুয়োগৰাকী মহাপুৰুষে ৰচনা কৰা নাটসমূহকে বুজোৱা হয়। শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ নাটসমূহৰ ক্ষেত্রত 'অঙ্ক' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল। শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ নাটসমূহক 'নাট', 'নাটক', 'যাত্রা', 'লীলাযাত্রা' বুলিহে উল্লেখ কৰাৰ কথা পোৱা যায়—

সেহি পত্নিপ্রসাদ নাম নাটঃ *(পত্নিপ্রসাদ)*

কেলিগোপাল নামেদং নাটকং মুক্তি সাধকম্ *(কেলিগোপাল)*

শ্রী পাৰিজাত হৰণ যাত্রাঃ

পাৰিজাত হৰণঃ লীলাযাত্রাঃ *(পাৰিজাত হৰণ)*

'অঙ্কীয়া নাট' শব্দ দুটা পৰৱর্তী কালত ব্যৱহাৰ হোৱা। মধ্যযুগৰ চৰিত পুথিসমূহত এই নাটসমূহক অঙ্ক বোলা হৈছে। সহজেই বুজিব পাৰি যে নাট অর্থতেই 'অঙ্ক' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। গতিকে, 'অঙ্ক'ৰ লগত 'ঈয়া' প্রত্যয় যোগ দি অঙ্কীয়া কৰা আৰু তাৰ লগত আকৌ 'নাট' শব্দ সংযোগ কৰি 'অঙ্কীয়া নাট' কৰা অপ্রয়োজনীয়ই নহয়, অর্থহীনো। অভিধাটো কোনে, কেতিয়া আৰু কি ভাবি প্রয়োগ কৰিলে জনা

নাযায়। অৱশ্যে মন কৰিবলগীয়া কথা যে অঙ্কীয়া নাট অভিধাটো অকল শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ নাটৰ ক্ষেত্রতহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। খুব সম্ভৱ ৰামচৰণ ঠাকুৰ, দৈত্যাৰি ঠাকুৰ আদি চৰিতকাৰসকলে চৰিত পুথিসমূহত অঙ্ক শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে —

১) পাৰিজাত হেন নাম অংক মহা অনুপাম
কৰিলা শঙ্কৰে তাত পাছে।

২) দেৱানৰ বাণী শুনি সীতা সয়ম্বৰ ।
ৰামায়ণ অংক কৰি দিলন্ত শঙ্কৰ।। (দৈত্যাৰি ঠাকুৰ *ঃ গুৰু চৰিত*)

শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ পিছৰ নাট্যকাৰসকলৰ নাট ৰচনাত ভাব-ভাষাৰ ওজস্বিতা, কলা-কৌশল তথা ভক্তিৰ গভীৰতা আদি লাহে লাহে ম্লান হ'বলৈ ধৰাত মহাপুৰুষ দুজনাৰ নাটসমূহক এই নাটসমূহৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখিবলৈকে অঙ্কীয়া নাট হিচাপে মানি অহা হ'ল।

শঙ্কৰদেৱৰ প্রিয় শিষ্য মাধৱদেৱেও গুৰুক অনুসৰণ কৰি ভক্তি ধর্ম প্রচাৰৰ অর্থে নাট ৰচনা কৰিছিল। মাধৱদেৱৰ প্রথম নাট *অর্জুন-ভঞ্জনৰ* বাদে বাকীকেইখনক 'ঝুমুৰা' বোলা হৈছে। মাধৱদেৱেও তেওঁৰ নাটসমূহক বুজাবলৈ 'ঝুমুৰা' শব্দটো প্রয়োগ কৰা নাছিল। মাধৱদেৱে তেওঁৰ নাটসমূহৰ দুই এখনত 'নাট' আৰু 'যাত্রা' শব্দ দুটা প্রয়োগ কৰিছিল। পিছৰ নকলকাৰসকলেহে 'ঝুমুৰা' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে।

১.৩.২ অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি

মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ সময়ৰ পৰা অর্থাৎ পঞ্চদশ শতিকাৰ শেষৰ পৰা অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ধাৰাবাহিক ইতিহাস পোৱা যায়। *কথা-গুৰুচৰিতৰ* মতে শঙ্কৰদেৱে প্রথমবাৰ তীর্থযাত্রাৰ পৰা উভতি আহি *চিহ্নযাত্রাৰ* অভিনয়ৰ আয়োজন কৰিছিল। *চিহ্নযাত্রাৰ* অভিনয়ৰ বাবে শঙ্কৰদেৱে কপিলীমুখৰ কুমাৰৰ হতুৱাই খোল গঢ়াইছিল, মুখা তৈয়াৰ কৰিছিল, নটুৱাক গীত-বাদ্য শিকাইছিল, ৰভা-ঘৰ, ছোঁ-ঘৰ সজাইছিল। নটা ***মহতা*** লগাই সভাঘৰ দিনৰ পোহৰৰ দৰে পোহৰাই ৰখা হৈছিল। অভিনয়ৰ বাবে শঙ্কৰদেৱ নিজে তুলাপাটত সাত বৈকুণ্ঠৰ দৃশ্যপট আঁকি ৰভাঘৰত স্থাপন কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱে নিজেও এক বৈকুণ্ঠত ঈশ্বৰৰ ভাও দিছিল বুলি *চৰিত পুথিত* উল্লেখ আছে। ইয়াৰ আগতে অসমত নাট ৰচনাৰ কোনো প্রমাণ পোৱা নাযায়। সেইবাবে *চিহ্নযাত্রাকে* অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ প্রথম নিদর্শন বুলি ধৰা হয়।



মহতা ঃ জোঁৰ বা আৰিয়া।

চিহ্নযাত্রা নাটৰূপে ৰচনা কৰা হৈছিল নে নাই সঠিককৈ জনা নাযায়। চৰিত পুথিত এই নাট্যানুষ্ঠানৰ বর্ণনা আছে। তাৰ পৰা অনুমান কৰা হৈছে যে *চিহ্নযাত্রা* মূকাভিনয় আছিল। *চিহ্নযাত্রাৰ* অভিনয়ে জনসাধাৰণৰ মাজত শ্রদ্ধা, ভক্তি তথা বিস্ময়ৰ সৃষ্টি কৰিছিল। জনসমাজৰ পৰা এনে অসামান্য প্রভাৱৰ প্রতি লক্ষ্য ৰাখিয়েই শঙ্কৰদেৱে অভিনয়ক ধর্ম প্রচাৰৰ এক শক্তিশালী আৰু আকর্ষণীয় মাধ্যম হিচাপে গ্রহণ কৰিছিল।

*চিহ্নযাত্রা*ৰ অভিনয়ৰ পাছত সংলাপ আৰু সূত্রধাৰৰ সমাৱেশ ঘটাই শঙ্কৰদেৱে পাছৰ নাটসমূহ ৰচনা কৰিছিল আৰু অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ ছখন নাট আগবঢ়াইছিল।

অঙ্কীয়া নাট মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ চানেকি যদিও এই অভিনৱ পথ অৱলম্বন কৰোঁতে তেওঁ নানাবিধ উৎসৰ পৰা সমল আহৰণ কৰিছিল। এই ক্ষেত্ৰত সংস্কৃত নাটৰ দ্বাৰা শঙ্কৰদেৱ প্ৰভাৱিত হৈছিল। সংস্কৃত *নাট্যশাস্ত্ৰত* অঙ্ক শব্দৰ অৰ্থ 'চিহ্ন'। এই চিহ্ন শব্দটোৱে নাটকীয় কাহিনীৰ স্তৰ বিভাজন কৰা বুজায়। সংস্কৃত নাটত দহ-বাৰটালৈকে অঙ্ক পোৱা যায়। সংস্কৃত নাটৰ প্ৰভাৱ অঙ্কীয়া নাটত পাৰিলেও তাৰ হুবহু অনুকৰণ অঙ্কীয়া নাটত দেখা নাযায়। সংস্কৃত নাটৰ অঙ্ক বিভাজনৰ দৰে অঙ্কীয়া নাটত অঙ্ক বিভাজন দেখা নাযায়। সংস্কৃত নাটৰ নান্দী, প্ৰৰোচনা, প্ৰস্তাৱনা, মুক্তিমঙ্গল ভটিমা, পূৰ্ৱৰাগ, সূত্রধাৰৰ প্ৰাধান্য, শ্লোক আদিৰ লগতহে অঙ্কীয়া নাটৰ মিল দেখা যায়। আনহাতে, অসমৰ থলুৱা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানসমূহৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ অনেক মিল পৰিলক্ষিত হয়। অসমত প্ৰাচীন কালৰে পৰা চলি অহা পুতলা নাচ, ওজাপালি, দেওধনী নৃত্য, ঢুলীয়া, কুশান গান, ভাৰী গান, পচতি আদি থলুৱা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানবোৰে শঙ্কৰদেৱক অঙ্কীয়া নাট সৃষ্টিত যথেষ্ট অৰিহণা যোগাইছিল। মহাপুৰুষজনা এনে অনুষ্ঠানসমূহৰ প্ৰত্যক্ষদৰ্শী আছিল আৰু সংস্কৃত নাটৰ লগত এই অনুষ্ঠানসমূহৰ সমল সংযোগ কৰি অঙ্কীয়া নাট সৃষ্টি কৰিছিল।

অসমত প্ৰাচীনকালৰে পৰা চলি অহা লোকনাট্য অনুষ্ঠানসমূহ আছিল নৃত্য-গীত প্ৰধান। মাধৱ কন্দলী, হৰিবৰ বিপ্ৰ আদি কবি-সাহিত্যিকসকলৰ ৰচনাত নট-ভাট আদিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। আনহাতে, বিভিন্ন মঠ-মন্দিৰৰ নৃত্য-গীতৰ কথাও বুৰঞ্জীয়ে দাঙি ধৰে। অসমৰ প্ৰাচীন নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান পুতলা নাচ, ওজাপালি আদিৰ প্ৰকাশভঙ্গী নৃত্য-গীত প্ৰধান। আনহাতে, দেওধনী নৃত্য, কুশান-গান, ভাৰী গান, ঢুলীয়া নাচ, পচতি আদি অনুষ্ঠানৰ কাহিনী গীতেৰেই প্ৰকাশ কৰা হয়। যিহেতু অঙ্কীয়া নাটো নৃত্য-গীত প্ৰধান আৰু ইয়াৰ কাহিনীও নৃত্য আৰু গীতৰ মাধ্যমেৰেই প্ৰকাশ কৰা হয়, গতিকে অঙ্কীয়া নাটৰ ওপৰত থলুৱা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানসমূহৰ প্ৰভাৱ সহজে স্বীকাৰ কৰিব পাৰি।

অঙ্কীয়া নাটত সূত্রধাৰ স্থিতি অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। সূত্রধাৰে হাত-ভৰি আৰু মুৰৰ বিভিন্ন মুদ্রা, ভঙ্গী নাটত প্ৰদৰ্শন কৰে। বিয়াহৰ ওজাপালিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা মুদ্রা আৰু ভঙ্গীৰ প্ৰভাৱ সূত্রধাৰৰ মুদ্রা আৰু ভঙ্গীত দেখা পোৱা যায়। সূত্রধাৰৰ বাহিৰেও নাটৰ অন্যান্য চৰিত্রসমূহেও তেওঁলোকৰ চৰিত্রৰ কাৰ্যাৱলী অনুযায়ী নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। আনকি মঞ্চত প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আদিও নৃত্য ভঙ্গীৰেই কৰা হয়। ইয়াৰ পৰাই ধাৰণা কৰিব পাৰি যে শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটত প্ৰয়োগ কৰা নৃত্য, গীত, মুদ্রা, ভঙ্গী আদিৰ ভিত্তি আছিল বিভিন্ন থলুৱা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান।

অঙ্কীয়া নাটৰ 'সূত্রধাৰ'জনক মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে সংস্কৃত নাটৰ প্ৰেৰণাতে গঢ় দিছিল। কিন্তু সংস্কৃত নাটকৰ সূত্রধাৰতকৈ থলুৱা নাট্যানুষ্ঠানৰ আৰ্হিৰে শঙ্কৰদেৱে

সূত্রধাৰক এক নতুন ৰূপত উপস্থাপন কৰিছিল। সংস্কৃত নাটকৰ সূত্রধাৰতকৈ ওজাপালিৰ 'ওজা', পুতলা নাচৰ 'ৰায়ন', আৰু কুশান গানৰ 'দোৱাৰী' (দোহাৰী)ৰ লগতহে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰৰ সাদৃশ্য বেছি। এইসকলৰ দৰে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰো নর্তক, গায়ক, পৰিচালক আৰু নাটৰ পৰিস্থিতি ব্যাখ্যাকাৰী। আনকি ওজাই পৰিধান কৰা বগা পোছাক, জামা, ঘুৰি আৰু পাগুৰি অঙ্কীয়া নাটত সূত্রধাৰেও পৰিধান কৰে।

অঙ্কীয়া নাটত চৰিত্র অনুযায়ী 'মুখা'ৰ ব্যৱহাৰ আছে। ঢুলীয়া নাচ, কুশাল গান, ভাৰী গান আদিৰ মুখাৰ সৈতে অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্রসমূহৰ মুখাৰ মিল পৰিলক্ষিত হয়। আনহাতে পুতলানাচ, কুশান গান আদিত পৰিৱেশজ্ঞাপক প্রাৰম্ভিক অনুষ্ঠান অঙ্কীয়া নাটত 'ধেমালি'ৰ মাজেৰে উদ্‌যাপন কৰা হয়। সংস্কৃত নাটৰ পূর্বৰঙ্গৰ লগত এই অনুষ্ঠানৰ কিছু মিল থাকিলেও অমিলেই বেছি। তেনেদৰে অঙ্কীয়া নাটত খোল, তাল আদি বাদ্যযন্ত্রৰ ব্যৱহাৰতো থলুৱা নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানৰ প্রভাৱেই জড়িত হৈ আছে।

সংস্কৃত নাট্যৰীতিৰ বিপৰীতে কলা-কুশলী নাট্যকাৰগৰাকীয়ে ৰঙ্গমঞ্চত যুদ্ধ, বিবাহ, জন্ম-মৃত্যু আদি অভিনয় কৰি দেখুৱাইছে। নাট্যকাৰজনাই এইবোৰ থলুৱা লোকনাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ পৰাই গ্রহণ কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱে নাট্যশিল্পক অধিক জনপ্রিয় কৰি তোলাৰ উদ্দেশ্যৰেই এনেবোৰ লোকনাট্যানুষ্ঠান বিজড়িত কথা আৰু কার্যৰে অঙ্কীয়া নাটসমূহ সৃষ্টি কৰিছিল।

ইয়াৰ বাহিৰেও মধ্যযুগৰ ভাৰতীয় লোকনাট্যানুষ্ঠান, যেনে— কর্ণাটকৰ 'যক্ষগান', কেৰালাৰ 'কথাকলি', তাঞ্জোৰৰ 'ভাগৱত মেল-নাটক', গুজৰাটৰ 'ভৱাই', মহাৰাষ্ট্রৰ 'ললিত', উত্তৰ প্রদেশ আৰু ৰাজস্থানৰ 'ৰাসলীলা আৰু 'ৰামলীলা' আদিৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য দেখিবলৈ পোৱা যায়। শঙ্কৰদেৱে তীর্থভ্রমণ কৰিবলৈ যোৱা সময়ত এনে নাট্যানুষ্ঠানসমূহ প্রত্যক্ষ কৰিছিল আৰু এই নাট্যানুষ্ঠানসমূহে তেওঁক অঙ্কীয়া নাট ৰচনা কৰিবলৈ অনুপ্রেৰণা যোগাইছিল। উক্ত আলোচনাৰ পৰা দেখা যায় যে শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তিৰ গুৰিতে আছিল সংস্কৃত নাট, অসমৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান আৰু মধ্যযুগৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানসমূহ। এইবোৰ অনুষ্ঠানৰ পৰা উপাদান আহৰণ কৰি নিজৰ সৃজনীমূলক কলা-কৌশলেৰে শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে এক কলাসুলভ তথা শক্তিশালী ধর্মপ্রচাৰৰ মাধ্যম ৰচনা কৰিলে। ভগবান কৃষ্ণৰ মহিমা প্রচাৰৰ বাবে বিষয়বস্তু নির্বাচন কৰি গীত-নৃত্য, সংলাপৰ অভিনৱ ভাষাৰে মহাপুৰুষজনাই এক অপূর্ব কলা— অঙ্কীয়া নাট অসমীয়া সমাজলৈ দান দি গৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত কি কি উপাদানে শঙ্কৰদেৱক প্রভাৱিত কৰিছিল সেই বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰক। (১০০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

১.৩.৩ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল

অঙ্কীয়া নাট বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ এক অভিনৱ সম্পদ। কাব্য-গীত, পদ আদিৰ জৰিয়তে ধর্ম প্রচাৰ কৰাৰ দৃষ্টান্ত ভাৰতৰ বিভিন্ন ধর্মগুৰুসকলৰ ক্ষেত্রত দেখা যায়। কিন্তু নাট্য সাহিত্যৰ যোগেৰে ধর্ম প্রচাৰৰ প্রচেষ্টাত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ একক আৰু অদ্বিতীয়। শঙ্কৰদেৱে সংস্কৃত নাট্যৰীতি, ভাৰতবর্ষৰ বিভিন্ন ঠাইৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান আৰু থলুৱা নৃত্য-গীতধর্মী অনুষ্ঠানৰ ত্রিবেণী সঙ্গমত বৈষ্ণৱ ধর্ম প্রচাৰৰ মাধ্যম হিচাপে এইবিধ অপূর্ব সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰে। মহাপুৰুষজনাৰ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল চমকপ্রদ। নাটকীয় কাহিনী চাৰিটা মাধ্যমত দাঙি ধৰাৰ লগতে সংস্কৃত নাটকৰ কিছুমান উপাদান সংমিশ্রণ কৰি তেওঁ অঙ্কীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু আগবঢ়াই নিছিল। অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশলসমূহ তলত দিয়া ধৰণে আলোচনা কৰিব পাৰি—

- *নান্দী শ্লোক ঃ* অভিনয়ৰ মঙ্গল প্রার্থনা কৰি 'দেৱদ্বিজ নৃপাদি'ৰ প্রতি স্তুতিবাচক আৰু নমস্কাৰ জ্ঞাপন মঙ্গল বচনেই হ'ল নান্দী। অভিনয়ৰ পূর্বে অঙ্কীয়া নাটত দুই প্রকাৰৰ নান্দী শ্লোকৰ প্রয়োগ দেখা যায়। ইয়াৰে প্রথমটোত উপাস্য দেৱতা কৃষ্ণ বা ৰামৰ প্রতি স্তুতি আৰু দ্বিতীয়টোৰ মাজেৰে নাট্য কাহিনীৰ পূর্বাভাস দাঙি ধৰা হয়। অঙ্কীয়া নাটৰ এই নান্দী শ্লোক সংস্কৃত নাটকৰ অনুৰূপ বুলিব পাৰি।
- *প্রৰোচনা ঃ* মঞ্চত প্রৱেশ কৰাৰ আগতে নাটকৰ পাত্র-পাত্রীয়ে অভিনয় কৰিবলৈ খোজা নাটকখনৰ কাহিনীৰ প্রশংসা কৰি দর্শকৰ মন অভিনয়ৰ প্রতি আকর্ষিত কৰাই হ'ল প্রৰোচনা। প্রৰোচনাত নাটকীয় কাহিনীৰ আভাস দিয়া হয়। অঙ্কীয়া নাটৰ প্রৰোচনাত "ভোঃ ভোঃ সামাজিক" বুলি আৰম্ভ কৰি ভগবান কৃষ্ণৰ লীলা অৱতাৰৰ প্রশংসা কৰা হয় আৰু কাহিনীক 'মুক্তি সাধকম' বুলি দর্শকক অভিনয়ৰ প্রতি আগ্রহী কৰি তোলা হয়।
- *প্রস্তাৱনা ঃ* মূল নাট আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে সূত্রধাৰে বিদূষক বা আন সহচৰৰ সৈতে কথা-বার্তাৰ যোগেৰে কোন অভিনেতা কেনেদৰে মঞ্চত প্রৱেশ কৰিব তাৰ সূচনা কৰাকে প্রস্তাৱনা বোলে। মঞ্চত প্রৱেশ কৰি সূত্রধাৰে আকাশলৈ চাই 'আহে সঙ্গী কি বাদ্য বাজত' বুলি আৰম্ভ কৰি 'আঃ সে পৰমেশ্বৰ শ্রীকৃষ্ণ মিলল মিলল' বুলি কৈ মঞ্চৰ পৰা প্রস্থান কৰে। সংস্কৃত নাটৰ আদর্শৰে অঙ্কীয়া নাটতো এই প্রস্তাৱনা বিদ্যমান।
- *সূত্রধাৰ ঃ* সূত্রধাৰৰ স্থিতি অঙ্কীয়া নাটৰ এক অভিনৱ কৌশল। সূত্রধাৰ অঙ্কীয়া নাটৰ কেন্দ্র বিন্দু। সূত্রধাৰ নামটো সংস্কৃত *নাট্যশাস্ত্রৰ*পৰা আহৰিত। সংস্কৃত ৰূপকৰ

সূত্রধাৰৰ আধাৰত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে সূত্রধাৰৰ চৰিত্রটি সৃষ্টি কৰিলেও সংস্কৃত নাটত সূত্রধাৰে নান্দী পাঠ আৰু প্রস্তাৱনা আগবঢ়াই নাটৰ পৰা প্রস্থান কৰে। কিন্তু অঙ্কীয়া নাটত আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে ৰঙ্গমঞ্চত উপস্থিত থাকি তেওঁ সম্পূর্ণ নাটখন পৰিচালনা কৰে। এই বিষয়ে তলত বহলাই আলোচনা কৰা হ'ব।

অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰৰ লগত দক্ষিণ ভাৰতৰ যক্ষগানৰ ভাগৱতৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। শঙ্কৰদেৱ সৃষ্ট সূত্রধাৰৰ ওপৰত সংস্কৃত নাটৰ সূত্রধাৰ, থলুৱা পুতলানাচ আৰু ওজাপালিৰ প্রভাৱ পৰিলেও মহাপুৰুষ জনাই নিজস্ব পৰিকল্পনাৰে চৰিত্রটিক বেছি সজীৱ ৰূপত সজাই তুলিছে।

- *নৃত্য-গীতৰ প্রাচুর্য, ভাষা আৰু ৰস ঃ* নৃত্য-গীত আদিৰ সমাহাৰেৰে অঙ্কীয়া নাটসমূহ সমৃদ্ধ। নৃত্য-গীত অবিহনে অঙ্কীয়া নাটৰ ৰস অনুভৱ কৰা অসম্ভৱ। নাটকীয় কাহিনী গীতৰ মাজেৰেই উপলব্ধি কৰিব পাৰি। চৰিত্রৰ প্রৱেশ, কার্য আৰু প্রস্থান নৃত্যৰে ভৰপূৰ। সেয়েহে অঙ্কীয়া নাটক নৃত্য-গীত প্রধান নাট বুলিও ক'ব পাৰি।

  আনাহাতে অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষা 'ব্রজবুলি' বা 'ব্রজাৱলী'। এই ভাষাটো অসম বা আন কোনো অঞ্চলৰ কথিত ভাষা নহয়। শঙ্কৰদেৱে ব্রজাৱলী ভাষাৰে নাটৰ সূত্র আৰু সংলাপ ৰচনা কৰি অঙ্কীয়া নাটসমূহক এক সুকীয়া নাট্য শ্রেণীত স্থান দিছে। ঠিক সেইদৰে ৰস বিচাৰৰ ফালৰ পৰা চাবলৈ গ'লে মহাপুৰুষৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ সৃষ্টিৰ মূলতেই হ'ল জনসাধাৰণক ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰোৱা। এই বিষয়ে তলত বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল।
- *পঞ্চসন্ধিৰ প্রয়োগঃ* সংস্কৃত নাটৰ কাহিনীত প্রয়োগ হোৱা পঞ্চসন্ধি অঙ্কীয়া নাটসমূহতো বিদ্যমান। এই পঞ্চসন্ধি হ'ল— মুখ, প্রতিমুখ, গর্ভ, অৱমর্ষ আৰু নির্বহন। কিন্তু *ৰুক্মিণী হৰণ* আৰু *পাৰিজাত হৰণৰ* বাহিৰে বাকীবোৰ নাটৰ পৰিসৰ কম বাবে এই নাট দুখনতহে পঞ্চসন্ধিৰ প্রয়োগ বেছি স্পষ্ট।

এনেবোৰ কলা-কৌশল প্রয়োগ কৰিয়েই শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰিছিল। নাট্যকাৰগৰাকীয়ে সংস্কৃত নাটক, থলুৱা নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান আদিৰ আলম লৈ নিজস্ব কলা-কৌশলৰ মাধ্যমত অঙ্কীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰি জনসাধাৰণক বৈষ্ণৱ ধর্মৰ প্রতি আকৃষ্ট কৰিব পাৰিছিল।

১.৩.৪ অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য

সংস্কৃত নাট আৰু অন্যান্য থলুৱা নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানৰ উপাদানৰ ওপৰত নির্ভৰ কৰি অঙ্কীয়া নাটসমূহ ৰচিত হ'লেও তাৰ কিছুমান স্বকীয় বৈশিষ্ট্য থকাটো মন কৰিবলগীয়া। অঙ্কীয়া নাটসমূহ স্বকীয় বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন এক অনুপম ৰচনা। এনে নাটৰ প্রধান বৈশিষ্ট্যসমূহ হ'ল—

- সূত্রধাৰৰ প্রাধান্য
- কাব্যধর্মী গীত-শ্লোক আৰু পয়াৰৰ প্রাচুর্য
- ব্রজাৱলী ভাষাৰ প্রয়োগ
- লয়যুক্ত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ
- সঙ্গীত-নৃত্যৰ প্রয়োগ
- ভক্তিৰসৰ প্রাধান্য

তলত এই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল—

- *সূত্রধাৰৰ প্রাধান্য ঃ* সূত্রধাৰৰ প্রাধান্য অঙ্কীয়া নাটৰ এটা অন্যতম বৈশিষ্ট্য। অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰজনক সংস্কৃত নাটকৰ সূত্রধাৰৰ আদর্শতে ৰচনা কৰা হৈছে। কিন্তু জনসাধাৰণৰ শিক্ষা আৰু সংস্কাৰৰ দিশটো আগত ৰাখি শঙ্কৰদেৱে নিজস্ব কৌশলেৰে সূত্রধাৰক অঙ্কীয়া নাটকত প্রয়োগ কৰিলে। সংস্কৃত নাটকত সূত্রধাৰে নান্দী পাঠ কৰি, নাটকৰ প্রস্তাৱনা আগবঢ়াই মঞ্চৰ পৰা আঁতৰি যায়। তাৰ বিপৰীতে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰজন নাটৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে মঞ্চত উপস্থিত থাকি মঞ্চাভিনয় পৰিচালনা কৰে। সঙ্গীৰ সহায়ত বিষয়বস্তুৰ ব্যাখ্যা আগবঢ়াই 'ইতি সূত্রো নিষ্ক্রান্তঃ' বুলি কয় যদিও তেওঁ মঞ্চ এৰি নাযায়, বৰঞ্চ নাটৰ শেষলৈকে এক গুৰুত্বপূর্ণ ভূমিকা গ্রহণ কৰে। সংস্কৃত নাটকৰ সূত্রধাৰতকৈ ওজাপালিৰ ওজা, পুতলা নাচৰ বায়ন আৰু পুতলা নাচৰ দোৱাৰীৰ সৈতেহে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰৰ মিল বেছি। অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰজন একাধাৰে গায়ক, নর্তক, পৰিস্থিতি ব্যাখ্যাকাৰী আৰু অভিনয় পৰিচালক। অঙ্কীয়া নাটত সূত্রধাৰৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত কার্যসমূহ এনে ধৰণৰ—
  - নান্দী শ্লোক পাঠ
  - প্রাৰম্ভিক ভটিমাৰ আবৃত্তি
  - মাঙ্গলিক ভক্তিজ্ঞাপক নৃত্য প্রদর্শন
  - সঙ্গীৰ লগত কথা প্রসঙ্গত নাটৰ নাম আৰু অভিনয় দর্শনৰ ফলকথন
  - ৰঙ্গমঞ্চত প্রধান চৰিত্রকে প্রমুখ্য কৰি পাত্র-পাত্রীসমূহক প্রৱেশকৰণ আৰু দর্শকৰ আগত পৰিচয় জ্ঞাপন
  - নাটকীয় ঘটনা পৰম্পৰা আৰু পৰিস্থিতিসমূহ গীত আৰু কথাৰ যোগেৰে মুকলিকৈ প্রকাশ কৰাৰ লগতে ঘটনাসমূহৰ সংযোগ-সূত্র স্থাপন কৰা। সংস্কৃত শ্লোক, ব্রজাৱলী গীত, পয়াৰ আৰু গদ্যাত্মক বর্ণনা আদি পৰিৱেশন কৰি অভিনয় কৰিবলগীয়া ঘটনা পৰম্পৰাক গাম্ভীর্যপূর্ণ ৰূপত উপস্থাপন কৰা।
  - আধুনিক নাটকৰ স্মাৰকৰ কার্য সম্পাদন কৰা।
  - ৰঙ্গমঞ্চত অভিনয় কৰি দেখুৱাব নোৱৰা ঘটনাসমূহৰ বর্ণনা প্রদান কৰা।
  - মুক্তিমঙ্গল ভটিমাৰ দ্বাৰা নাটৰ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱা।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা দেখা যায় যে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্রধাৰজন নাটৰ চৰিত্র

আৰু দৰ্শকৰ মাজৰ মধ্যস্থ ব্যক্তি। চৰিত্ৰৰ কার্যাৱলী আৰু ব্যৱহাৰ দৰ্শকৰ বোধগম্য হোৱাত সূত্ৰধাৰে সহায় কৰে। সূত্ৰধাৰৰ নির্দেশতে অভিনীত ঘটনাই পৰিসমাপ্তিৰ পথত অগ্ৰসৰ হয়। নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মাজেৰে দৰ্শক বা পাঠকে যাতে ভগৱানৰ লীলা মহত্ত্ব অনুভৱ কৰিব পাৰে তাৰ বাবে সূত্ৰধাৰে অভিনয়ৰ মাজে মাজে ভগৱানৰ লীলা মাহাত্ম্য বর্ণনা কৰি থাকে।

- *কাব্যধর্মী গীত, শ্লোক আৰু পয়াৰৰ প্ৰাচুর্য ঃ* অঙ্কীয়া নাটৰ দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য হৈছে ইয়াৰ কাব্যধর্মী গীত, শ্লোক আৰু পয়াৰৰ প্ৰাচুর্য। অঙ্কীয়া নাটৰ আৰম্ভণি আৰু পৰিসমাপ্তিয়েই যে গীতিমুখৰ তেনে নহয়, গোটেই নাটকীয় কাহিনীকে গীতৰ যোগেদি পৰিণতিৰ পথলৈ আগবঢ়াই লৈ যোৱা হয়। নাটৰ সংলাপ আৰু কথা সূত্ৰখিনি পৰিহাৰ কৰিলেও গীত আৰু পয়াৰৰ দ্বাৰাই নাটকীয় কাহিনী অনুধাৱন কৰিব পাৰি। কাহিনীৰ বিভিন্ন স্তৰ, চৰিত্ৰৰ কার্যকলাপ, মানসিক অৱস্থা এই সকলোবোৰ গীতৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা হয়। নাটকীয় কাহিনীৰ প্ৰতিটো স্তৰ প্ৰথমে শ্লোকত আৰু তাকে পাছত গীতত বহলাই বিশ্লেষণ কৰা হয়। সেই বাবে অঙ্কীয়া নাটসমূহক গীতিধর্মী নাট হিচাপেও আখ্যা দিব পাৰি। অঙ্কীয়া নাটত প্ৰয়োগ হোৱা গীতসমূহক চাৰি ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি—
  - ভক্তি প্ৰধান গুৰু গম্ভীৰ ভটিমা
  - নাট্য কাহিনীৰ অংগীভূত ৰাগ-তালযুক্ত অনুভূতিশীল গীত
  - বর্ণনাত্মক পয়াৰ আৰু
  - প্ৰৱেশৰ গীত

  এই গীতবোৰ সাঙ্গীতিক মূল্যৰ ফালৰ পৰা উচ্চমান বিশিষ্ট আৰু ইয়াৰ সাহিত্যিক মূল্যও অপৰিসীম। ভক্তিপ্ৰধান গুৰু গম্ভীৰ ভটিমাসমূহ স্তুতিমূলক। অঙ্কীয়া নাটত এনে ভটিমা তিনি প্ৰকাৰৰ, যেনে— দেৱ ভটিমা, (দেৱতাৰ উদ্দেশ্যে গোৱা), ৰাজ ভটিমা, (ৰজাৰ উদ্দেশ্যে গোৱা) আৰু নাট ভটিমা (চৰিত্ৰৰ ৰূপ-গুণক উদ্দেশ্য কৰি গোৱা)। নাটকীয় কাহিনীৰ সৈতে ওতঃপ্ৰোত সম্পর্ক থকা এই গীতবোৰৰ মাজেৰে নাট্যকাৰৰ স্বকীয় প্ৰতিভাৰ উমান পোৱা যায়।নাটৰ বর্ণনা কৰিবলগীয়া বিষয় ভাব বিনিময়ক ছন্দ, অনুপ্ৰাস, যমক আৰু অর্থালঙ্কাৰৰ সহায়ত গীতৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰা হয়।
- *ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগ ঃ* অঙ্কীয়া নাটৰ তৃতীয় বৈশিষ্ট্য হৈছে ইয়াৰ ভাষা। অঙ্কীয়া নাটৰ যি ভাষা সেয়া অসমত ব্ৰজাৱলী আৰু বংগদেশত ব্ৰজবুলি বুলি পৰিচিত। ব্ৰজাৱলী কোনো এটা অঞ্চলৰ কথিত ভাষা নহয়, মধ্যযুগীয় বৈষ্ণৱ কবিসকলে সৃষ্টি কৰা এটা কৃত্ৰিম সাহিত্যিক ভাষাহে। ভক্ত কবি বিদ্যাপতিৰ পদাৱলীত ব্যৱহাৰ হোৱা মৈথিলী ভাষাৰ লগত অসম, বংগ আৰু ওড়িসাৰ বৈষ্ণৱ কবিসকলে নিজ নিজ থলুৱা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণৰ দ্বাৰা এই কৃত্ৰিম সাহিত্যিক ভাষা ব্ৰজাৱলীৰ সৃষ্টি

কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাত ঠায়ে ঠায়ে ভোজপুৰী, অৱধী আৰু পশ্চিমা হিন্দীৰ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়।

মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ তীৰ্থ ভ্ৰমণৰ কালছোৱাত বিদ্যাপতিৰ গীতবোৰ নিশ্চয় শুনিবলৈ পাইছিল আৰু সেই গীতবোৰৰ প্ৰতি আকৃষ্টও হৈছিল। সেয়ে তেওঁৰ ৰচিত গীত-নাট আদিতো তেনে ভাষা ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰয়োজন উপলব্ধি কৰিছিল। অঙ্কীয়া নাটসমূহত ব্ৰজাৱলী ভাষা প্ৰয়োগ কৰাৰ উদ্দেশ্যে ঘাইকৈ তিনিটা বুলি অম্বিকানাথ বৰাই তেওঁৰ দ্বাৰা সম্পাদিত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে।

প্ৰথমতে, ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচনা কৰিলেও গীত বা নাটসমূহৰ প্ৰসাৰ অকল অসমৰ সমাজ-সংস্কৃতিতে আবদ্ধ নাথাকে। ব্ৰজাৱলী ভাষা ব্যৱহাৰৰ ফলস্বৰূপে সমগ্ৰ পূব ভাৰততে ই গ্ৰহণযোগ্য হ'ব আৰু লগতে কাষৰীয়া বংগ, বিহাৰ আৰু ওড়িসাৰ বৈষ্ণৱ সমাজৰ লগত সমন্বয় সাধন কৰাতো সহায়ক হ'ব।

দ্বিতীয়তে, ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগৰ ফলত নাটবোৰৰ মৰ্যাদা তথা গাম্ভীৰ্য অধিকভাৱে প্ৰকাশ পাব। নাটৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী যিহেতু দেৱ-দেৱী, সেয়ে তেওঁলোকৰ মুখৰ ভাষা সাধাৰণ মানুহৰ কথিত ভাষাৰ দৰে হ'লে তাত দেৱ-দেৱীৰ ঐশ্বৰিকত্ব লাঘৱ হ'ব পাৰে বুলি মহাপুৰুষজনাৰ মনত হয়তো ধাৰণা এটা হৈছিল। আনহাতে দেৱ ভাষা সংস্কৃত প্ৰয়োগ কৰিলেও সৰ্বসাধাৰণৰ বাবে তাক বোধগম্য কৰাত অসুবিধা হ'ব। সেয়ে সকলোৱে বুজিব পৰাকৈ সংস্কৃত আৰু কথিত ভাষাৰ পৰিৱৰ্তে কৃত্ৰিম ব্ৰজাৱলী ভাষাটোকে তেওঁ তেওঁৰ নাট আৰু গীতত প্ৰয়োগ কৰিলে। এই ভাষাই তেওঁৰ নাটসমূহক সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত অধিক জনপ্ৰিয় কৰিও তুলিলে।

তৃতীয়তে, ব্ৰজাৱলীয়ে দৰ্শক বা পাঠকক আকৰ্ষণ কৰাবো থল আছে। ব্ৰজাৱলী ব্ৰজধামৰ অৰ্থাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা বৈচিত্ৰ্যৰে পূৰ্ণ পৱিত্ৰ স্থানৰ ভাষা বুলি সৰ্বসাধাৰণৰ ধাৰণা হ'ব বুলি নাট্যকাৰগৰাকীয়ে অনুভৱ কৰিছিল। আনহাতে, এই কৃত্ৰিম ভাষাটোৰ সুৰ কোমল, ছন্দোবদ্ধ আৰু প্ৰকাশভঙ্গী সহজ-সৰল। এনেবোৰ কাৰণতে শঙ্কৰদেৱে ব্ৰজাৱলী ভাষাটোক তেওঁৰ নাটৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰি লৈছিল।

- *লয়যুক্ত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ ঃ* অঙ্কীয়া নাটৰ চতুৰ্থ বৈশিষ্ট্য হ'ল লয়যুক্ত গদ্য অথবা বৃত্তগন্ধী গদ্যৰ ব্যৱহাৰ। অঙ্কীয়া নাটৰ স্ৰষ্টা মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ অসমীয়া গদ্য-সাহিত্যৰো জন্মদাতা। তেওঁৰ এই গদ্যক বিশুদ্ধ অসমীয়া গদ্যৰ নিদৰ্শন বুলিব নোৱাৰি। অসমীয়া গদ্যৰীতিৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন পোৱা যায় বৈকুণ্ঠনাথ ভট্টদেৱৰ গদ্যতহে। কিন্তু নাটৰ চৰিত্ৰৰ মুখত আধুনিক ভাষাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতৰ প্ৰান্তীয় ভাষাৰ নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত শঙ্কৰদেৱকে পথ প্ৰদৰ্শক বুলিব পাৰি। মিথিলাৰ বিদ্যাপতি, গোবিন্দ, উমাপতি আদি নাট্যকাৰসকলে নাট, গীত মৈথিলী ভাষাত ৰচনা কৰিছিল যদিও চৰিত্ৰৰ মুখত সংস্কৃত বা প্ৰাকৃত ভাষাহে প্ৰয়োগ

কৰিছিল। কিন্তু শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটসমূহত চৰিত্ৰ আৰু সূত্ৰধাৰ সকলোৰে মুখত এই নব্য ভাৰতীয় গদ্যৰ প্ৰয়োগ কৰে।

অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰ বা আন ভাৱৰীয়াসকলে গদ্যাংশসমূহ সুৰ ধৰি আবৃত্তি কৰে। অনুপ্ৰাসৰ সঘন প্ৰয়োগ আৰু সুৰ অনুসৰি শব্দ বিন্যাসৰ ৰীতিয়ে অঙ্কীয়া নাটৰ গদ্যক সাধাৰণ গদ্যতকৈ পৃথক কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে—

> ওহি পৰকাৰে ভকতক কৃপালু শ্ৰীৰুক্মিণীক ভকতি বৈশ্য হুয়া বিবিধ বিহাৰ মদন-খেলা-লীলা-কেলি-কৌতুক কয়ল। ৰাজকুমাৰীক পৰম মনোৰথ পূৰল। সে নৃপনন্দিনীক মহামহোৎসৱ মিলল। জগতক পৰম গুৰু নাৰায়ণ, তনিকৰ পৰশনে পৰম সৌভাগিনী ভেল। নৱ তৰুণী পদ্মিনী শত সহস্ৰ দাসী পাৱল; ইন্দ্ৰক যত সম্পত্তি নিজ মন্দিৰে মিলল ! শ্ৰীকৃষ্ণক চৰণ পংকজ পৰমানন্দে পৰিচৰ্য্যা কয় সৰ্ব্বথা ৰহল। *(ৰুক্মিণী হৰণ)*

সমান দৈৰ্ঘ্যৰ চুটি চুটি বাক্যৰ প্ৰয়োগ অঙ্কীয়া নাটত থকা দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে—

> তদন্তৰ গোকুলত নানা বিমঙ্গল মিলল। ঘন ঘন ভূমিকম্প যাই, নিৰ্ঘাত পৰে, ঘৰে ঘৰে ফেৰুৱা আৰাৰ কৰে, অনাবাৰে বৃক্ষসব উভড়ি পৰে, স্ত্ৰীৰ দখিণ, পুৰুষৰ বাম ফন্দে। তাহে পেখি সবলোক মহাভীতি ভেল। যশোদাক হৃদয়ে কম্পে। *(কালি দমন)*

স্থান বিশেষে অনুপ্ৰাসযুক্ত দীৰ্ঘ সমাসবদ্ধ পদৰ ব্যৱহাৰো অঙ্কীয়া নাটৰ মন কৰিবলগীয়া বিষয়। উদাহৰণ— *"ঘনশ্যাম পীতবাস শ্ৰীবৎস কৌস্তুভ কৰিটি কুণ্ডলকঙ্কণ কেয়ুৰ ৰঞ্জিত গোপালক পৰম কমনিয় ৰূপ নিৰেখি খণ্ডে যৈচে মৰ্মস্থানে দংশল, তা দেখহ, শুনহ" (কালি দমন); "বৃন্দাবনে গৈয়াকহু সকল সুৰাসুৰেশ্বৰ-শিৰ-শিখৰচূড়ামণি-বিৰাজিত পাদ পঙ্কজ পৰম ঈশ্বৰ শ্ৰী শ্ৰীগোপালক সমীপ পাৱল।" (কেলিগোপাল)*।এনেবোৰ লয়যুক্ত গদ্যৰ ঠাঁচে অঙ্কীয়া নাটক এক সুকীয়া ৰূপ প্ৰদান কৰিছে।

- *সঙ্গীত নৃত্যৰ প্ৰয়োগ ঃ* অঙ্কীয়া নাটৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য হ'ল সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ প্ৰয়োগ। অঙ্কীয়া নাটৰ 'ধেমালি' অনুষ্ঠানত সঙ্গীত-নৃত্যৰ প্ৰয়োগ বহুল। ধেমালি অনুষ্ঠানৰ বৰধেমালি, ৰাগধেমালি আৰু ঘোষাধেমালি বেলেগ বেলেগ স্তৰত অনুষ্ঠিত হয়।

ধেমালি অনুষ্ঠানৰ পিছত সূত্ৰধাৰে মঞ্চত উপস্থিত হৈ প্ৰৰেশ নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। নান্দী আৰু ভটিমা গাওঁতেও প্ৰত্যেক পদৰ অন্তত নৃত্য কৰে। সূত্ৰধাৰৰ নৃত্যৰ পাছতে নাটৰ আন পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলৰ প্ৰৰেশ নৃত্য আৰম্ভ হয়। চৰিত্ৰবোৰে লয়যুক্ত পদ চালনাৰে নাটত প্ৰৰেশ, পৰিভ্ৰমণ আৰু প্ৰস্থান কৰে। চৰিত্ৰ অনুসৰি নৃত্য ভঙ্গিমা বেলেগ বেলেগ হয়। ৰুক্মবীৰ, শিশুপালৰ নৃত্যৰ তালৰ লগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নৃত্যৰ

তালৰ পার্থক্য পৰিলক্ষিত হয়। সেইদৰে ৰুক্মিণী আৰু সখীসবৰ নৃত্যৰ ভঙ্গিমাতো পার্থক্য বিৰাজমান। যুদ্ধৰ দৃশ্যসমূহো নৃত্যৰ মাজেৰেই প্রদর্শিত হয়। সেইবাবে সঙ্গীত-নৃত্যৰ অবিহনে অঙ্কীয়া নাটৰ প্রদর্শন সম্ভৱ নহয়।

- *ভক্তিৰসৰ প্রাধান্য ঃ* মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ নাট সৃষ্টিৰ প্রথম আৰু প্রধান উদ্দেশ্য আছিল দর্শকক ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰোৱা। নাটৰ ক্ষেত্রত ৰস বিচাৰ এটি প্রয়োজনীয় বিষয়। প্রাচীন আলঙ্কাৰিকসকলে নাট ৰচনাত ৰস সৃষ্টিৰ বিষয়টো প্রধান বুলি ধৰি ৰসতত্ত্বৰ বিশদ আলোচনা দাঙি ধৰিছে। ৰস নহ'লে কোনো অর্থই প্রকাশ কৰিব নোৱাৰে। প্রসিদ্ধ আলঙ্কাৰিক ভৰতমুনিয়ে আঠ প্রকাৰ ৰসৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। তেওঁৰ পৰৱর্তী আলঙ্কাৰিকসকলে 'শান্ত ৰস'কো ৰসৰ অন্তর্ভুক্ত কৰি মুঠ নৱবিধ ৰসৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সেই ন বিধ ৰস হৈছে— শৃঙ্গাৰ, হাস্য, কৰুণ, বীৰ, ভয়ানক, অদ্ভুত, ৰৌদ্র, বীভৎস আৰু শান্ত। এই ন বিধ ৰসৰ বাহিৰেও বহুতে বাৎসল্যকো ৰসৰ ভিতৰুৱা বুলি ক'ব খোজে।

  কাব্য বা নাটত প্রকাশ হোৱা বিভাব (কাৰণ), অনুভাৱ (কার্য) আৰু সঞ্চাৰী ভাবৰ সংযোগত মানৱ অন্তৰৰ স্থায়ীভাব ৰস অৱস্থাত পৰিণত হয়। নৱবিধ স্থায়ী ভাবৰ ভেটিত নৱৰসৰ সৃষ্টি। কিন্তু এই যুক্তিৰ ভেটিত অঙ্কীয়া নাটৰ ৰস বিচাৰত অসুবিধা আহি পৰে। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাট সৃষ্টিৰ প্রথম আৰু প্রধান উদ্দেশ্য দর্শকক বা পাঠকক কাব্য ৰস প্রদান কৰা নহয়; ভক্তি ধর্মৰ প্রেমস্রোতত নিমজ্জিত কৰোৱাহে। সেয়ে অঙ্কীয়া নাটত শৃঙ্গাৰ আদি ন বিধ লৌকিক ৰসৰ সমাৱেশ ঘটিলেও ভক্তিৰসহে প্রধান কথা। নৃত্য-গীত আৰু অভিনয়ৰ যোগেদি ভগৱানৰ অৱতাৰী লীলা প্রদর্শনেৰে পাঠক বা দর্শকৰ মনত ভক্তি ভাবৰ প্রচাৰ কৰাহে ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য। শঙ্কৰদেৱ সৃষ্ট সকলোবোৰ নাট্য কর্মত বিভিন্ন লৌকিক ৰসে ভুমুকি মাৰিছে যদিও এই আটাইবোৰৰে উদ্দেশ্য কিন্তু দর্শক-পাঠকক ভক্তিৰস পান কৰোৱাহে। তেওঁৰ *ৰুক্মিণী হৰণ, কেলিগোপাল* আদি নাটত শৃঙ্গাৰ ৰসে প্রাধান্য লাভ কৰিছে যদিও পৰিণতিত ভক্তিৰসেই প্রাধান্য লাভ কৰিছে।

  ভক্তিৰসৰ প্রথম বক্তা হ'ল মহাৰাষ্ট্রৰ পণ্ডিত বোপদেৱ। তেওঁৰ মন্তব্য হ'ল— "ব্যাসাদিৰ দ্বাৰা বর্ণিত বিষ্ণু বা বিষ্ণুভক্তসকলৰ গুণানুকীর্তন, শ্রৱণাদিৰ পৰা উৎপন্ন চমৎকাৰ বিশেষৰ নামেই ভক্তিৰস। এই ভক্তিৰসেই একমাত্র ৰস, ইয়াৰ আগত বাকী সকলো ৰসেই নিষ্প্রভ-সূর্য আৰু অন্যান্য ৰসৰ মাজতো সেই একেই প্রভেদ।" প্রসিদ্ধ আলঙ্কাৰিক বিশ্বনাথ চক্রৱর্তীৰ মতে— প্রিয় বস্তুৰ প্রতি মানৱ মনৰ সহজ অনুৰাগেই ৰতি। বৈষ্ণৱসকলৰো সবাতোকৈ প্রিয় ভগৱান কৃষ্ণ। তেনে স্থলত তেওঁলোকৰ ৰতি লৌকিক নহয় সি 'কৃষ্ণৰতি'। এই কৃষ্ণৰতিৰ ৰূপ পাঁচ প্রকাৰে দেখা দিলেও প্রকৃতার্থত ভক্তিৰসৰে পাঁচবিধ প্রকাৰ মাত্র। শ্রৱণ, কীর্তন, স্মৰণ আদিৰ দ্বাৰা ভক্তজনৰ হৃদয়ত উদ্রেক হোৱা স্থায়ীভাব 'কৃষ্ণৰতি'ক বিভাৱ, অনুভাৱ,

সঞ্চাৰী ভাবৰ যোগেদি আস্বাদনীয় অৱস্থালৈ আনিলেই সি ভক্তিৰসত পৰিণত হয়। ভগৱান কৃষ্ণৰ প্ৰতি এই ভক্তিভাব পাঁচ প্ৰকাৰে প্ৰকাশ পায় আৰু এই ৰতিয়েই পাঁচ প্ৰকাৰ ভক্তিৰসত পূৰ্ণতা লাভ কৰে। এনে পাঁচ প্ৰকাৰৰ ভক্তিৰস হ'ল— শান্ত ভক্তিৰস, বাৎসল্য ভক্তিৰস, দাস্য ভক্তিৰস, সখ্য ভক্তিৰস আৰু শৃঙ্গাৰাত্মক ভক্তিৰস। অঙ্কীয়া নাটৰ কাহিনী আৰু বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে শৃঙ্গাৰ, হাস্য, বীৰ, কৰুণ, বীভৎস, অদ্ভুত আদি লৌকিক ৰসৰ সমাবেশ ঘটে যদিও ভক্তিৰসত এই আটাইবোৰ লীন যায়।

শঙ্কৰদেৱৰ অনুগামী মাধৱদেৱেও 'ৰসময়ী ভকতি'ৰ উল্লেখ কৰিছে। তেওঁৰ নাট আৰু ঝুমুৰাৰ শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ আৰু চিৰন্তন মাতৃ যশোদাৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে বাৎসল্য ৰসৰ নিঃসৰণ ঘটিলেও শিশু কৃষ্ণৰ কাৰ্যকলাপৰ মাজেৰে ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্যহে পৰিণতিত পৰিস্ফুট হয়। মুঠতে মহাপুৰুষৰ নাট ৰচনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্যই হৈছে ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰ। সেই উদ্দেশ্য আগত ৰাখি ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰৰ মাধ্যম হিচাপে তেওঁ অঙ্কীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰিছিল আৰু সেই নাটসমূহৰ মাজেৰে জনসাধাৰণক ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰিছিল।



চিন্তা-চৰ্চা কৰক — ১.১

অধিক জানিবলৈত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ জৰিয়তে অঙ্কীয়া নাট, সূত্ৰধাৰ আৰু ভাষা সম্পৰ্কে বহলাই আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰক।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ২ ঃ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য কি ? আলোচনা কৰক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

১.৩.৫ ভাৰতৰ অন্যান্য নাট্য পৰম্পৰাৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ তুলনা

সংস্কৃত নাটকৰ অভিনয়ৰ বাহিৰেও মধ্যযুগৰ ভাৰতবৰ্ষত নানা ধৰণৰ লোকধৰ্মী নাট্যানুষ্ঠানৰ প্ৰচলন আছিল। এনে নাট্যানুষ্ঠানৰ লগত শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ তুলনা কৰিব পাৰি। শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটৰ লগত এইবোৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হৈছে। শঙ্কৰদেৱে সংস্কৃত নাট আৰু নাট্যকলা, মধ্যযুগৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ নাট্যানুষ্ঠান আৰু সেই সময়ৰ অসমৰ থলুৱা লোকানুষ্ঠান— এই তিনিওটা উৎসৰ

পৰা সমল লৈ অভিনৱ পন্থাৰে অঙ্কীয়া নাটসমূহ সৃষ্টি কৰিছিল।

মধ্যযুগৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ লোকনাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ ভিতৰত কৰ্ণাটকৰ 'যক্ষগান', কেৰালাৰ 'কথাকলি', তামিলৰ 'ভাগৱত মেল নাটক' আৰু 'তেৰুকুত্তু', গুজৰাটৰ 'ভৱাই', মহাৰাষ্ট্ৰৰ 'ললিত', ৰাজস্থানৰ 'ৰাসলীলা' আৰু 'ৰামলীলা' আৰু বংগদেশৰ 'যাত্ৰা' প্ৰধান। শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটৰ লগত উত্তৰ ভাৰতৰ নাট্যানুষ্ঠানতকৈ দক্ষিণ ভাৰতৰ নাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ সাদৃশ্য অধিক যেন অনুভৱ হয়। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে— "এই সাদৃশ্য কিছু পৰিমাণে কাকতালীয়ৰৎ, কিছু পৰিমাণে যুগ পৰিৱেশৰ ফল আৰু কিছু পৰিমাণে সংস্কৃত নাট ৰচনা বিধানৰ লগত সম্পৰ্ক ৰখাৰ ফল বুলি ক'ব পাৰি।"

এনে নাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ সাদৃশ্যৰ ভিতৰত—

- নৃত্য-গীতৰ প্ৰাধান্য
- পৰিৱেশনৰ সৰল বিন্যাস
- তাকৰীয়া সংলাপ
- সূত্ৰধাৰ বা নিৰ্দেশকৰ প্ৰাধান্য
- প্ৰয়োজন অনুসৰি মুখা আৰু ৰঙৰ ব্যৱহাৰ
- ভাৱৰীয়াৰ নৃত্যৰ গতিত প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান
- পৌৰাণিক কথা আৰু ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ
- আৰম্ভণি আৰু শেষত মাঙ্গলিক কাৰ্য সমাপন আদি উল্লেখযোগ্য।

চতুৰ্দশ শতিকামানৰ পৰা মিথিলাত সংস্কৃত, প্ৰাকৃত আৰু মৈথিলী ভাষাৰ সংমিশ্ৰণত এক শ্ৰেণীৰ নাটকৰ সৃষ্টি হৈছিল। এই নাটকৰ ভিতৰত বিদ্যাপতিৰ *গোৰক্ষ বিজয়* নাটকখন আৱিষ্কৃত নাটসমূহৰ ভিতৰত প্ৰাচীন। এই নাটকৰ সংলাপ সংস্কৃত আৰু গীতখিনি মৈথিলী ভাষাৰ। ইয়াৰ পাছত উদ্ধাৰ হোৱা নাটকৰ ভিতৰত উমাপতি উপাধ্যায়ৰ *পাৰিজাত হৰণ* উল্লেখযোগ্য। সংস্কৃত, প্ৰাকৃত আৰু মৈথিলী এই তিনিওটা ভাষাৰ প্ৰয়োগ নাটকখনত আছে। কোনো কোনোৱে উমাপতিক চতুৰ্দশ শতিকাৰ আৰু আন কোনোৱে সপ্তদশ শতিকাৰ বুলি মত পোষণ কৰে। যি হওক, অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে এই নাটতো সঙ্গীতৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। মৈথিলী নাটকৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ পোনপটীয়া সম্পৰ্ক নাই, কিন্তু গীতৰ প্ৰাধান্য, সংলাপৰ অলপীয়া প্ৰয়োগ, প্ৰৱেশৰ গীতৰ ফালৰ পৰা দুয়োখনৰ মাজত সাদৃশ্য আছে।

কৰ্ণাটকৰ *যক্ষগান* এক প্ৰকাৰ গীতি-নাটক। *যক্ষগানত* বীৰ আৰু ৰৌদ্ৰযুক্ত পৌৰাণিক কাহিনী গীত, নৃত্য আৰু মুদ্ৰাৰ সহায়ত প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। *যক্ষগানত* সূত্ৰধাৰ নাই কিন্তু সূত্ৰধাৰৰ লেখীয়া *ভাগৱতৰ* চৰিত্ৰটোৱে নাট পৰিচালনা কৰে। এই নাটত যুদ্ধ-বিগ্ৰহৰ দৃশ্যও নৃত্যৰ জৰিয়তে হয়। কাহিনী আৰু গীতৰ মাজে মাজে সংস্কৃত শ্লোক থাকে। জাকজমকীয়া পোছাক আৰু মুখাৰ ব্যৱহাৰ যক্ষগানৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। আকৌ

ভাৰবীয়াসকলেও নৃত্যৰ তালে তালে মঞ্চত প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান কৰে।শঙ্কৰদেৱে তীৰ্থ ভ্ৰমণৰ কালছোৱাত এই *যক্ষগান*ৰ লগত পৰিচিত হৈছিল বুলি ভবাৰ থল আছে।

কেৰালাৰ *কথাকলি* সৰ্বভাৰত প্ৰসিদ্ধ নৃত্য-নাটক। *কথাকলিত* ভাৰবীয়াই বচন নামাতে। হাত, চকু আৰু ভ্ৰূ সঞ্চালন আৰু মুদ্ৰাযুক্ত নৃত্যৰে বীৰ ৰসযুক্ত পৌৰাণিক কাহিনী এটা ৰূপায়ণ কৰে। এই নাটত সূত্ৰধাৰ নাই যদিও দুজন গায়কে বাদ্যৰ সহায়ত কাহিনী গীতৰ সুৰত পৰিৱেশন কৰে আৰু ভাৰবীয়াই সেই কাহিনীক প্ৰদৰ্শন কৰি দেখুৱায়। শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট্যাভিনয় *চিহ্নযাত্ৰা*ৰ সৈতে এই নাটৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি।

তাঞ্জোৰৰ *ভাগৱত মেল নাট*ৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ দুই এটা সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া। এই নাটকত মঙ্গল চৰণ গীতৰ দ্বাৰা নাট আৰম্ভ কৰাৰ লগে লগে গণেশৰ পূজা কৰা হয়। পূজাৰ শেষত নায়ক আৰু আন পাত্ৰ-পাত্ৰী নাটকত প্ৰৱেশ কৰে। গ্ৰন্থিকে চৰিত্ৰৰ পৰিচয় জ্ঞাপন কৰি সংস্কৃত শ্লোক পাঠ কৰে, গায়নে প্ৰৱেশৰ গীত গায় আৰু ভাৰবীয়াই গীতৰ তালে তালে প্ৰৱেশ কৰে। অঙ্কীয়া নাটৰ আৰম্ভণি, নৃত্য, প্ৰৱেশ, মঙ্গলাচৰণ আদিৰ সৈতে এই নাটকৰ তুলনা কৰিব পাৰি।

মহাৰাষ্ট্ৰৰ *ললিত* আৰু গুজৰাটৰ *ভৱাই* — দুয়োবিধ মধ্যভাৰতীয় নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান। *ললিত* ভগৱানৰ লীলা মন্দিৰ প্ৰাঙ্গণত অনুষ্ঠিত হয়। সূত্ৰধাৰৰ গীত আৰু বিদূষকৰ হাস্যৰস এই নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। আৰম্ভণিতে গণেশ আৰু সৰস্বতীৰ বন্দনা গোৱা হয়। ইয়াতো সংলাপ কম। নৃত্য-গীতেই প্ৰাধান্য লাভ কৰে। *ভৱাই* ধৰ্ম বিষয়ক অনুষ্ঠান নহয়। নৃত্যৰ প্ৰাধান্য ইয়াতো অধিক পৰিলক্ষিত হয়। সংলাপ কম, গীতৰ মাত্ৰা অধিক। হাস্যৰসেৰে অভিনয় কৰি দলবোৰ গাঁৱে গাঁৱে ঘূৰি এই অনুষ্ঠান পৰিৱেশন কৰে।

উত্তৰ ভাৰতৰ মথুৰা আদি অঞ্চলত প্ৰচলিত *ৰাসলীলা* অতি জনপ্ৰিয় লোকনাট্যানুষ্ঠান। *শ্ৰীমদ্ভাগৱতৰ ৰাসলীলা* আৰু কৃষ্ণ বিষয়ক কাহিনী ইয়াত ৰূপায়িত হয়। *ৰাসলীলা* আৰম্ভণিৰে পৰা শেষলৈকে সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰে পৰিপূৰ্ণ।সূত্ৰধাৰ আৰু তেওঁৰ সঙ্গীসকলে আদিৰে পৰা শেষলৈকে মঞ্চত উপস্থিত থাকে। উত্তৰ প্ৰদেশৰ *ৰামলীলা*তো ৰাম চৰিত মানসৰ দোহা আদি গোৱা হয় আৰু চৰিত্ৰসমূহে গীতৰ যোগেদি কাহিনী অভিনয় কৰি দেখুৱায়। গতিকে এনে অনুষ্ঠানৰো অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে মিল আছে।

বংগদেশৰ *যাত্ৰা* অতি প্ৰাচীন অনুষ্ঠান আৰু এই অনুষ্ঠানো সঙ্গীতপ্ৰধান। শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাত এই *যাত্ৰা*ৰো কোনো কোনো অংশত মিল নথকা নহয়।

ভাৰতৰ বাহিৰৰ শ্ৰীলঙ্কাৰ নাট্যানুষ্ঠান *কোল নাটিম*ৰ লগতো অঙ্কীয়া নাটৰ সাদৃশ্য দেখা যায়। *কোল নাটিম*ত সূত্ৰধাৰৰ চৰিত্ৰটি নাই যদিও অনুৰূপ কথাকাৰ চৰিত্ৰ এটি আছে। অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে এই নাট্যানুষ্ঠানতো ৰং আৰু মুখাৰ ব্যৱহাৰ আছে।

ইয়াৰ বাহিৰে অসমত প্ৰাচীন কালৰে পৰা বিভিন্ন মঠ-মন্দিৰ, যেনে— হাজোৰ মাধৱ মন্দিৰ, ডুবিৰ পৰিহৰেশ্বৰ দেৱালয় আৰু বিশ্বনাথ শিৰ মন্দিৰত নাটকীয় গুণবিশিষ্ট

নট-নটীৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত নৃত্য-গীত প্ৰধান অনুষ্ঠান প্ৰচলিত হৈ আহিছিল। তদুপৰি অসমত প্ৰচলিত হৈ অহা ওজাপালি, ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া, খুলীয়া ভাউৰীয়া, পুতলা নাচ, ভাৰীগান, কুশান গান আদিৰ প্ৰভাৱো শঙ্কৰদেৱ ৰচিত অঙ্কীয়া নাটত বিদ্যমান। শঙ্কৰদেৱে সংস্কৃত নাট্যৰীতি, ভাৰতৰ অন্যান্য নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান আৰু থলুৱা লোকনাট্যানুষ্ঠান আদিৰ অনুপ্ৰেৰণাৰে অঙ্কীয়া নাট সৃষ্টি কৰি অসমীয়া সাহিত্যক এক সুকীয়া মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিছিল।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ৩ঃ মধ্যযুগৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ লোকনাট্যানুষ্ঠান-সমূহৰ লগত থকা অঙ্কীয়া নাটৰ সাদৃশ্যসমূহ উল্লেখ কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

১.৩.৬ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অঙ্কীয়া নাট

মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পাছত তেওঁলোকৰ শিষ্য-প্ৰশিষ্যসকলে অঙ্কীয়া নাটৰ পৰম্পৰা আগবঢ়াই নিয়ে। বৈষ্ণৱ সত্ৰসমূহৰ প্ৰসাৰ আৰু সমৃদ্ধিৰ লগে লগে সত্ৰসমূহত অঙ্কীয়া নাট ৰচনা আৰু অভিনয়ৰ পৰম্পৰা সংঢালনিকৈ চলিবলৈ ধৰে। এই নাটসমূহৰ ৰচনাকালৰ কথা বিচাৰি গ'লে ক'ব লাগিব যে মাধৱদেৱৰ মৃত্যুৰ পাছৰ পৰা, অৰ্থাৎ সপ্তদশ-অষ্টাদশ আৰু ঊনবিংশ শতিকা— এই তিনিশ বছৰ কালত অসমৰ বিভিন্ন স্থানত শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ আৰ্হিকে লৈ যিবোৰ নাট ৰচিত আৰু অভিনীত হৈছিল, সেইৰোৰেই শঙ্কৰোত্তৰ কালৰ নাট। এই সময়ছোৱাত অসমৰ বিভিন্ন স্থানত অসংখ্য সত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হয় আৰু গাঁওসমূহতো অসংখ্য নামঘৰ স্থাপন হয়। এই সত্ৰ আৰু নামঘৰসমূহেই নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ, প্ৰসাৰ আৰু বিকাশৰ কেন্দ্ৰ হৈ পৰিল। আনহাতে, জনসাধাৰণক সেই ধৰ্মৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত কৰিবলৈ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰক-সকলে নাটৰ ৰচনা আৰু অভিনয়ক প্ৰধান উপায়স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰিছিল। এইদৰে শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটসমূহ ৰচিত হৈছিল। আকৌ, সন্ত-মহন্তসকলৰ তিথি-মহোৎসৱ, জন্মাষ্টমী, দৌলযাত্ৰা আদি নানান ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানতো অভিনয় কৰিবলৈ নাট ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰে। তেনেদৰে কোনো সত্ৰাধিকাৰে আনুষ্ঠানিকভাৱে সত্ৰাধিকাৰ বাব পোৱাৰ লগে লগেও একোখন নাট ৰচনা আৰু সেই নাটৰ অভিনয় কৰি নিজৰ নাট্যাভিনয়ৰ পৰিচয় দিব লগাত পৰিছিল। এনেবোৰ কাৰণতে, শঙ্কৰোত্তৰ যুগত যথেষ্ট পৰিমাণে নতুন নাটৰ ৰচনা হ'বলৈ ধৰে। এই বিষয়ে অধ্যায় ৪-ত বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে।



১.৪ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- অঙ্কীয়া নাট মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ এক অনুপম স্বকীয় ৰচনা। সংস্কৃত নাট্য-ৰীতি, অসমৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান আৰু মধ্যযুগীয় ভাৰতৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান— এই ত্রিবেণী ধাৰাৰ দ্বাৰা শঙ্কৰদেৱ অনুপ্রাণিত হৈছিল আৰু তাৰেই সমল সংগ্রহ কৰি এই অপূর্ব নাট্যৰীতিৰ সূচনা কৰিছিল।
- শঙ্কৰদেৱে প্রধানকৈ বৈষ্ণৱ ধর্ম প্রচাৰৰ উদ্দেশ্যে আৰু সর্বসাধাৰণ লোকে যাতে দৃশ্য-শ্রব্য কাব্যৰ মাজেৰে কৃষ্ণ মাহাত্ম্য উপলব্ধি কৰিব পাৰে তাৰ বাবে ধর্ম প্রচাৰৰ এক উৎকৃষ্ট মাধ্যম হিচাপে এই নাটসমূহ ৰচনা কৰিছিল।
- কেৱল শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ নাটসমূহ 'অঙ্কীয়া নাট' হিচাপে আখ্যা পাইছে। সূত্রধাৰৰ প্রাধান্য, গীত-শ্লোক-পয়াৰ, ব্রজাৱলী ভাষা, লয়যুক্ত গদ্য, ভক্তিৰস আদি বৈশিষ্ট্যৰে অঙ্কীয়া নাটসমূহ পুষ্ট। কলা-কৌশলৰ ক্ষেত্রতো সংস্কৃত নাট্যৰীতিৰ কোনো কোনো উপাদান গ্রহণ কৰি শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটসমূহক চমকপ্রদ ৰূপত দাঙি ধৰিছিল।
- শঙ্কৰদেৱ সৃষ্ট অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ লগত মধ্যযুগীয় ভাৰতবর্ষৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানৰ সাদৃশ্য দেখা যায়। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে দুবাৰকৈ তীর্থ ভ্রমণ কৰাৰ সময়ত সম্ভৱতঃ এই অনুষ্ঠানবোৰ প্রত্যক্ষ কৰিছিল আৰু তাৰেই অনুপ্রেৰণাত এই অপূর্ব নাট্যকলাৰ জন্ম দিছিল। মুঠতে ভক্তিধর্ম প্রচাৰৰ মাধ্যম হিচাপে জন্ম দিয়া অঙ্কীয়া নাট আছিল শঙ্কৰদেৱেৰ এক অভিনৱ সৃষ্টি। শঙ্কৰদেৱ সৃষ্ট অঙ্কীয়া নাটসমূহেই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ভেটি স্থাপন কৰি থৈ গ'ল।
- শঙ্কৰোত্তৰ কালতো যে নাট ৰচনা হৈ আছিল সেই বিষয়ে অৱগত হ'ল।



১.৫ অধিক জানিবলৈ

১) গোস্বামী, প্রণতি শর্মা (সম্পাঃ) (২০০৯); *ভক্তি আন্দোলন আৰু শ্রীমন্ত শঙ্কৰদেৱ*; গুৱাহাটী ঃ প্রাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়।

২) দেৱ গোস্বামী, কেশৱানন্দ (১৯৭৯);*অঙ্কমালা*; গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৩) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৬৩); *শ্রীশ্রীশঙ্কৰদেৱ*; গুৱাহাটী ঃ লয়ার্চ বুক ষ্টল।

৪) নেওগ, মহেশ্বৰ (২০০০); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা*; গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

৫) বর্মন, শিৱনাথ (সম্পাঃ) (১৯৯৭); *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (দ্বিতীয় খণ্ড)*; গুৱাহাটী ঃ

আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সংস্কৃতি সংস্থা।

৬) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯০); *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*; গুৱাহাটী ঃ বাণী প্ৰকাশ প্ৰাইভেট লিমিটেড।

৭) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯৪); *নাট্যকলা ঃ দেশী আৰু বিদেশী*; গুৱাহাটী ঃ বাণী প্ৰকাশ প্ৰাইভেট লিমিটেড।

৮) ভট্টাচাৰ্য, হৰিচন্দ্ৰ (১৯৭০); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জিলিঙনি*; গুৱাহাটী ঃ সেৱা কুটীৰ।

৯) মেধি, কালিৰাম (সম্পাঃ)(১৯৫০); *অঙ্কাৱলী*; গুৱাহাটী।

১০) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (২০০৯); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*; গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ।



১.৬ অগ্ৰগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাট ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত যে সংস্কৃত নাট... ...অসমৰ বিভিন্ন লোকনাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান... ...বাহিৰৰ নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানে প্ৰভাৱ পেলাইছে সেই বিষয়ে উদাহৰণসহ আলোচনা কৰিব লাগিব।

২ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ চমু পৰিচয়... ...অঙ্কীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু... ...শঙ্কৰদেৱে নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰত অঙ্কীয়া নাটৰ সহায় কি দৰে লৈছিলে তাৰ আলোচনা।

৩ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ মধ্যযুগৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰচলিত লোকনাট্যসমূহৰ কথা উল্লেখ... ...এইবোৰৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ মিল-অমিলখিনি ফঁহিয়াই দেখুৱাব লাগিব।



১.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন

প্ৰশ্ন ১ ঃ অঙ্কীয়া নাট বুলিলে কি বুজে? অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি সম্বন্ধে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ২ ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ কি কি? প্ৰত্যেকৰে চমু আভাস দাঙি ধৰক।

প্ৰশ্ন ৩ ঃ 'অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশল অভিনৱ'— এই যুক্তিৰ আধাৰত অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশলসমূহ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাওক।

প্ৰশ্ন ৪ ঃ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰ— আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৫ ঃ অঙ্কীয়া নাটত কোনবিধ ৰসে প্ৰাধান্য লাভ কৰে? অঙ্কীয়া নাটত থকা চাৰিবিধ গীত কি কি? বহলাই লিখক।

প্ৰশ্ন ৬ ঃ 'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ একেধাৰে— গায়ক, নৰ্তক, পৰিস্থিতি ব্যাখ্যাকাৰী আৰু পৰিচালক'— এই উক্তিৰ আধাৰত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰাধান্য অঙ্কীয়া নাটত কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৭ ঃ অঙ্কীয়া নাটত পুতলা নাচ আৰু ওজাপালিৰ অৱদান সম্পৰ্কে চমুকৈ লিখক।

প্ৰশ্ন ৮ ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ ৰস আৰু ভাষা সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ৯ ঃ মধ্যযুগীয় ভাৰতৰ অন্যান্য নাট্য পৰম্পৰাৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ সাদৃশ্য সম্পৰ্কত এটি আলোচনা দাঙি ধৰক।

প্ৰশ্ন ১০ ঃ অঙ্কীয়া নাটত থলুৱা শৈলীৰ প্ৰয়োগ— এই সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

*** ***** ***

অধ্যায় ২ ঃ শঙ্কৰদেৱৰ নাট *ৰুক্মিণী হৰণ*

অধ্যায় গাঁথনি

২.১ উদ্দেশ্য
২.২ পৰিচয়
২.৩ নাট্যকাৰৰ পৰিচয়
২.৪ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাট
২.৪.১ নাটখনিৰ মূল
২.৪.২ নাটখনিৰ বিষয়বস্তু
২.৪.৩ নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি
২.৪.৪ নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ
২.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ
২.৬ অধিক জানিবলৈ
২.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)
২.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

২.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ মূল আৰু শঙ্কৰদেৱৰ মৌলিকতা সম্পর্কে জ্ঞান লাভ কৰিব
- *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ কলা-কৌশলৰ এটি সম্যক বিশ্লেষণ আগবঢ়াব পাৰিব
- *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ চৰিত্রসৃষ্টি, বিষয়বস্তু উপস্থাপন আৰু মূল ৰস সম্পর্কেও জ্ঞাত হ'ব।

২.২ পৰিচয়

এই পাঠ্যবিষয়ৰ প্রথম অধ্যায়টিত আপুনি অঙ্কীয়া নাট সম্পর্কে সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিলে। সেই অধ্যায়টিত আপুনি নৱ-বৈষ্ণৱ ধর্মৰ প্রচাৰৰ বাবে মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে ৰচনা কৰা অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ উৎপত্তি, অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল, অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য ইত্যাদি প্রয়োজনীয় দিশসমূহৰ লগত পৰিচিত হ'ল।

এই অধ্যায়টিত আপুনি শঙ্কৰদেৱ বিৰচিত এখন অঙ্কীয়া নাট অধ্যয়ন কৰিব। ইতিমধ্যে আপুনি জ্ঞাত যে, শঙ্কৰদেৱে মুঠ ছখন অঙ্কীয়া নাট ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। তাৰে ভিতৰত এখন উল্লেখযোগ্য নাট হ'ল *ৰুক্মিণী হৰণ*। এই অধ্যায়টিত আপুনি এই নাটখনৰ বিষয়ে অধ্যয়ন কৰিব।

২.৩ নাট্যকাৰৰ পৰিচয়

ইতিমধ্যে আপুনি গম পাইছে যে এই অধ্যায়টিত অধ্যয়ন কৰিবলগীয়া নাটখনৰ নাট্যকাৰ হ'ল মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ অসমৰ ধর্ম, সমাজ, সাহিত্য, সুকুমাৰ কলা আদি প্রায় সকলো ক্ষেত্রৰে এগৰাকী অগ্রণী ব্যক্তি। মন কৰিবলগীয়া যে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ এনে এটা দিশ নাই য'ত শঙ্কৰদেৱৰ হাতৰ পৰশ অনুভূত নহয়। তেওঁ অসমীয়া জাতিটোক একতাৰ ডোলেৰে বান্ধি সমন্বয়ৰ বান্ধোনেৰে একগোট কৰি সেই সমন্বিত ৰূপটিক গভীৰ আৰু স্থায়ী ৰূপ দিয়াৰ চেষ্টা কৰিছিল। একাধাৰে ধর্ম প্রৱর্তক, সমাজ সংস্কাৰক, কবি, অনুবাদকাৰী, সঙ্গীতজ্ঞ, নাট্যকাৰ, চিত্রকাৰ আদি বিবিধ গুণৰ সমাহাৰেৰে এইজনা মহান পুৰুষে অসমীয়া জাতিটোক এক নিজস্ব পৰিচয় দিয়ালে। তেওঁৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পর্কে আপুনি এই ষাণ্মাসিকৰ প্রথম পাঠ্যবিষয়ৰ পঞ্চম অধ্যায়ত অধ্যয়ন কৰি আহিছে। সেইবাবে সেইখিনি পুনৰাই ইয়াত আলোচনা কৰা নহ'ল। এইটো অধ্যায়ৰ বাবেও আপুনি সেইখিনি পাঠ অধ্যয়ন কৰাতো বাধ্যতামূলক।



চিন্তা-চর্চা কৰক— ২.১

অধিক জানিবলৈ শাখাটোত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ জৰিয়তে শঙ্কৰদেৱ বিৰচিত নাটসমূহৰ মূল উৎস সম্পর্কে চমুকৈ আলোচনা কৰি নাট্যকাহিনীসমূহ লিখক।

২.৪ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাট

ইতিমধ্যে আপুনি অৱগত যে মহাপুৰুষজনাই সর্বমুঠ ছখন নাট ৰচনা কৰিছিল। সেই নাটসমূহৰ ভিতৰত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ কলেবৰ সবাতোকৈ বেছি। শঙ্কৰদেৱৰ শেষ ৰচনা *ৰাম বিজয়ৰ* কিছু আগতে সম্ভৱতঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটখনি ৰচনা কৰিছিল। *ৰুক্মিণী হৰণত* নাট্যকাৰৰ পৈণত বয়সৰ ৰচনাৰাজিৰ বৈশিষ্ট্য প্রকাশ ঘটা দেখা যায়। লগতে তেওঁৰ শেষ ৰচনা *ৰাম বিজয়ৰ* লগতো ঘটনা বিকাশৰ সামঞ্জস্য পৰিলক্ষিত হয়। তলত এই নাটখনৰ লগত জড়িত বিভিন্ন দিশসমূহ বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল।

২.৪.১ নাটখনিৰ মূল

ৰুক্মিণী হৰণ নাট ৰচনাৰ বহুপূর্বে শঙ্কৰদেৱে *ভাগৱত* আৰু *হৰিবংশ পুৰাণৰ* আধাৰত *ৰুক্মিণী হৰণ কাব্য* ৰচনা কৰিছিল। কিন্তু একে নামেৰে নাটখন ৰচনা কৰোঁতে ইয়াৰ কথাবস্তু কেৱল *ভাগৱত পুৰাণৰ* পৰাহে সংগ্রহ কৰিছিল।

ৰুক্মিণী হৰণ কাব্য ৰচনাৰ পাছত ৰাম ৰায়ৰ আগ্রহতে একে বিষয়ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি শঙ্কৰদেৱে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাট ৰচনা কৰে। মুক্তিমঙ্গল ভটিমাত উল্লেখ আছে—

শ্রীৰামৰায়া ভকতি সুজান।
কৰাৱত কৃষ্ণ নাট নিৰমান।

নাটখনিৰ ৰচনা স্থান পাটবাউসী। *গুৰু চৰিত* আৰু *কথা গুৰু চৰিত* মতে শঙ্কৰদেৱে দ্বিতীয়বাৰ তীর্থ ভ্রমণৰ পাছত পাটবাউসীত এই নাট ৰচনা কৰে। ইয়াৰ আগে আগে তেওঁ ১৫৫৮ খ্ৰীঃত কোচ ৰজা নৰনাৰায়ণৰ ৰাজসভাত উপস্থিত আছিল। এনে সময় সূচনাৰ ভিত্তিতে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ ৰচনাকাল খ্ৰীঃ ১৫৬০ বুলি ঠাৱৰ কৰিব পাৰি। অৱশ্যে এই বিষয়ে সমালোচকসকলৰ মতবিৰোধ আছে।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটৰ মূল *ভাগৱত পুৰাণ*ৰ দশম স্কন্ধৰ ৫২-৫৪ অধ্যায়। এই অধ্যায়ত থকা কথা আৰু কার্যৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই শঙ্কৰদেৱে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ বিষয়বস্তু নির্ধাৰণ কৰিছে। *ভাগৱত*ৰ মূল কাহিনীভাগক বিকৃত নকৰি পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্রসমূহকো অধিক উজ্জ্বল আৰু সজীৱ কৰি তুলিবলৈ নাট্যকাৰে কিছু স্বাধীনতা গ্রহণ কৰিছে আৰু স্বকীয়তাৰ ৰহণ সানিছে।

দেশান্তৰীৰ মুখত শ্রীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীৰ আৰু ৰুক্মিণীয়ে শ্রীকৃষ্ণৰ ৰূপ-গুণৰ কথা শুনি পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ প্রতি আকৃষ্ট হোৱা, ৰুক্মিণীক বিবাহৰ বাবে জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা ৰুক্মীৰৰ দ্বাৰা তেওঁৰ পৰম মিত্র ছেদীৰাজ শিশুপালক ৰুক্মিণীক বৰ ৰূপে আমন্ত্রণ কৰা, কোনো এজন বিশ্বস্ত ব্রাহ্মণে ৰুক্মিণীৰ পত্র লৈ দ্বাৰকাৰ কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ যাত্রা কৰা, ৰুক্মিণীয়ে পত্রৰ জৰিয়তে তেওঁক হৰণ কৰাৰ সংবাদ প্রেৰণ কৰা, পত্রবাহক ব্রাহ্মণৰ সৈতে শ্রীকৃষ্ণৰ বিদর্ভলৈ আগমন, ভবানী মন্দিৰ দর্শন কৰি ওভতাৰ পথত শ্রীকৃষ্ণৰ দ্বাৰা ৰুক্মিণী হৰণ, বিৰোধী পক্ষৰ ৰজাসকলৰ লগত শ্রীকৃষ্ণৰ যুদ্ধ আৰু ৰজাসকলক পৰাস্ত কৰা, ৰুক্মীৰৰ সৈতে শ্রীকৃষ্ণৰ যুদ্ধ আৰু পৰিণতিত ৰুক্মীৰক প্রাণে নামাৰি মুণ্ডন কৰা, কৃষ্ণৰ ভ্রাতা বলোৰামৰ প্রবোধ আৰু দ্বাৰকাত শ্রীকৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীৰ বিবাহ সম্পাদন— এই সকলোবোৰ *ভাগৱত*ৰ আধাৰতে মহাপুৰুষ জনাই নাটত প্রয়োগ কৰিছে।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটৰ বিষয়বস্তু সংগ্রহত কোনো কোনো চৰিতত *হৰিবংশ* আৰু *বিষ্ণু পুৰাণ*ৰ সহায়ৰ কথা উল্লেখ আছে যদিও তাৰ কোনো সত্যতাৰ প্রমাণ নাই। তলৰ কথাখিনিৰ পৰাই তাক অনুমান কৰিব পৰা যাব।

*হৰিবংশ পুৰাণ*ৰ কথা মতে বিষ্ণু পর্বৰ ৪৭-৫১ অধ্যায় আৰু ৫৯-৬০তম অধ্যায়ত *ৰুক্মিণী হৰণ*ৰ কাহিনী পোৱা যায়। কুণ্ডিলৰ ৰজা ভীষ্মকৰ জীয়াৰী ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-লাৱণ্যৰ কথা শুনি দ্বাৰকাৰ শ্রীকৃষ্ণই তেওঁক পত্নী ৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰে। ইপিনে ৰুক্মিণীয়েও শ্রীকৃষ্ণৰ ৰূপ-গুণৰ কথা শুনি তেওঁকে স্বামী ৰূপে পাবলৈ হাবিয়াস কৰে। ভীষ্মকে জৰাসন্ধৰ কথামতে শিশুপাললৈহে ৰুক্মিণীক বিবাহ দিবলৈ মন কৰে। ৰুক্মিণীৰ স্বয়ম্বৰৰ কথা শুনি কৃষ্ণই কুণ্ডিললৈ যাত্রা কৰে আৰু ভীষ্মকৰ সম্পর্কীয় ক্রথ আৰু কৌশিকৰ ৰাজ্যত থাকি স্বয়ম্বৰলৈ আমন্ত্রিত ৰজাসকলৰ গতিবিধি নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ ধৰে। কৃষ্ণবিৰোধী ৰজাসকলে স্বয়ম্বৰত কৃষ্ণৰ উপস্থিতিত তেওঁলোকে কেনে ব্যৱহাৰ কৰিব তাৰ চিন্তা কৰিবলৈ ধৰে। ভীষ্মকে পৰিস্থিতিৰ ভয়াৱহতালৈ লক্ষ্য ৰাখি কৃষ্ণক স্বয়ম্বৰলৈ আমন্ত্রণ জনাব নোৱাৰাত ক্ষমা বিচাৰে আৰু স্বয়ম্বৰ স্থগিত ৰখাত শ্রীকৃষ্ণ

দ্বাৰকালৈ উভতি যায়।

ইপিনে ৰুক্মিণীৰ জ্যেষ্ঠ ভাতৃ ৰুক্মবীৰে কিছুদিন পাছতেই ছেদীৰাজ শিশুপালৰ লগত ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ আয়োজন কৰাৰ বাতৰি পাই কৃষ্ণ-বলৰাম সহিতে বিদর্ভত উপস্থিত হয়। বিবাহৰ আগদিনা ৰুক্মিণীয়ে ইন্দ্রাণী মন্দিৰৰ পৰা ওভতা পথত শ্রীকৃষ্ণই বলৰামৰ দিহা অনুসৰি ৰুক্মিণীক ৰথত তুলি দ্বাৰকালৈ লৈ যায়। জৰাসন্ধ, শিশুপাল আদিয়ে কৃষ্ণক খেদি যায় যদিও বলৰামৰ হাতত পৰাস্ত হৈ পলায়। ৰুক্মবীৰে কৃষ্ণক বধ নকৰাকৈ কুণ্ডিলত প্রৱেশ নকৰাৰ মানসেৰে নর্মদাৰ পাৰত কৃষ্ণক আগভেটি ধৰে। কৃষ্ণৰ সৈতে তেওঁ যুদ্ধত প্রবৃত হয়, কিন্তু তেওঁ পৰাস্ত হয়। কৃষ্ণই তেওঁক বধ কৰিবলৈ ওলোৱাত সহোদৰা ৰুক্মিণীয়ে তেওঁৰ প্রাণ ভিক্ষা কৰে। অপমানিত ৰুক্মবীৰে কুণ্ডিললৈ উভতি নগৈ ভোজকট নামেৰে নগৰত থাকিবলৈ লয়। শ্রীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীক দ্বাৰকালৈ লৈ যায় আৰু তাত যথা ৰীতি অনুসাৰে দুয়োৰে বিবাহ সম্পন্ন হয়।

*বিষ্ণু পুৰাণ*ত শ্রীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীক হৰণ কৰা কাহিনীটো পঞ্চম অংশত বর্ণনা কৰা হৈছে। এই অংশৰ মাত্র বাৰটা শ্লোকত কাহিনীটো সামৰা হৈছে। কাহিনী মতে বিদর্ভৰ ৰজা ভীষ্মকৰ ৰুক্ম আৰু ৰুক্মিণী নামেৰে এজন পুত্র আৰু এগৰাকী কন্যা আছিল। শ্রীকৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীয়ে দুয়ো দুয়োৰে প্রতি আকৃষ্ট হৈ মিলনৰ আশা কৰিছিল। জৰাসন্ধৰ পৰামর্শ মতে ৰুক্মিণীক শিশুপাললৈ বিবাহ দিবলৈ স্থিৰ কৰাত জৰাসন্ধকে আদি কৰি ৰুক্মবীৰৰ পৰম মিত্রসকল বিদর্ভত উপস্থিত হয়। শিশুপালৰ বিবাহ উপলক্ষে শ্রীকৃষ্ণ বলভদ্র প্রমুখ্যে যদুবংশৰ লোকসকলো বিদর্ভত উপস্থিত হয়। বিবাহৰ পূর্বদিনা শ্রীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীক ৰথত তুলি দ্বাৰকালৈ লৈ যায়। কৃষ্ণ বিদ্বষী শিশুপাল, জৰাসন্ধ, দন্তবক্র, শাল্ব প্রমুখ্যে ৰজাসকলে কৃষ্ণক খেদি যায়। কিন্তু বলভদ্র আৰু আন যদুবংশৰ লোকসকলৰ হাতত পৰাজয় বৰণ কৰে। দাম্ভিক ৰুক্মবীৰে কৃষ্ণক বধ কৰিবলৈ তেওঁৰ পিছ ল'লে। কিন্তু তেওঁও কৃষ্ণৰ হাতত পৰাস্ত হয়। কৃষ্ণই সকলোকে পৰাভূত কৰি ৰুক্মিণীক দ্বাৰকালৈ লৈ গৈ বিবাহ কৰায়।

শঙ্কৰদেৱৰ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ কাহিনীৰ বিকাশৰ ক্ষেত্রত *বিষ্ণু পুৰাণ* বা *হৰিবংশ*ৰ প্রভাৱ পৰা নাই। *হৰিবংশ* আৰু *বিষ্ণু পুৰাণ*ত থকা কংসৰ শহুৰেক জৰাসন্ধই ৰুক্মিণীক শিশুপাললৈ বিবাহ দিবৰ বাবে ভীষ্মকক দিয়া পৰামর্শৰ কথা *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত পোৱা নাযায়। *হৰিবংশ পুৰাণ*ত উল্লেখ থকা ৰুক্মিণীৰ স্বয়ম্বৰলৈ শ্রীকৃষ্ণই বলভদ্র সহিতে আহি ক্রথ আৰু কৌশিকৰ ৰাজসভাত থাকি স্বয়ম্বৰলৈ আমন্ত্রিত ৰজাসকলৰ আলেখ-লেখ চোৱাৰ বর্ণনাও শঙ্কৰদেৱে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত গ্রহণ কৰা নাই।

শঙ্কৰদেৱে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ কাহিনী নির্মাণ, কাহিনীৰ ক্রম আদি সকলোতে *ভাগৱত পুৰাণ*ৰ কথাবস্তুকে গ্রহণ কৰিছে। নাটখনৰ ভাষা আৰু প্রকাশভঙ্গীৰ ক্ষেত্রতো তেওঁ *ভাগৱত পুৰাণ*কে আধাৰ হিচাপে লৈছে। সকলো শাস্ত্রৰ সাৰ *ভাগৱত পুৰাণ*ৰ প্রতি শঙ্কৰদেৱৰ শ্রদ্ধা আৰু আস্থাৰ মনোভাবেই তেওঁক *ভাগৱত পুৰাণ*ক আধাৰ হিচাপে

লোৱাৰ বাবে অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। নাটকীয় কাহিনীৰ গতিশীলতাত নিজস্ব পৰিকল্পনাৰে মূলত নথকা চৰিত্ৰও নাট্যকাৰে চিত্ৰিত কৰিছে। পৰিৱেশ সৃষ্টিতো নাট্যকাৰৰ মৌলিকতাই নাটকীয় কাহিনীক মূলতকৈ অধিক উজ্জ্বল কৰি তুলিছে।

২.৪.২ নাটখনিৰ বিষয়বস্তু

জগতৰ ঈশ্বৰ-ঈশ্বৰী শ্ৰীকৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ প্ৰেম আখ্যানেই এই নাটৰ মূল বিষয়বস্তু। স্ব-প্ৰতিভাশালী শঙ্কৰদেৱে কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মিলনৰ মাজেৰে ঈশ্বৰ আৰু ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পুৰণ কৰি নাটখনৰ মাজেৰে ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটৰ ঘটনাৱলী শঙ্কৰদেৱে এনেদৰে ৰূপ দিছে—কুণ্ডিলৰ পৰা দ্বাৰকালৈ অহা সুৰভি ভাটৰ মুখেৰে শ্ৰীকৃষ্ণই কুণ্ডিল কুঁৱৰী ৰুক্মিণীৰ ৰূপ গুণৰ কথা শুনি তেওঁক পাবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। আনহাতে, দ্বাৰকাৰ পৰা অহা হৰিদাস ভাটৰ মুখত শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ-গৰিমাৰ কথা শুনি ৰুক্মিণীয়েও তেওঁকেই স্বামীভাৱে বৰণ কৰে। কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ পৰস্পৰৰ মাজত পূৰ্বৰাগৰ সৃষ্টি হ'ল। মিলনৰ আগমুহূৰ্তত নায়ক-নায়িকাৰ মনত যি পূৰ্বৰাগৰ উদয় হৈছে নাটত তাক অতি সুন্দৰ আৰু সজীৱভাৱে নাট্যকাৰে উপস্থাপন কৰিছে। কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ ভাব-উচ্ছাসৰ মাজেৰে মিলনবাঞ্ছা জাগি উঠিল। ৰুক্মিণীৰ ইচ্ছা অনুসৰি পিতৃ-মাতৃয়েও কৃষ্ণই উপযুক্ত বৰ হ'ব বুলি ভাবি ৰুক্মিণীক তেওঁত অৰ্পণ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। সখীয়েক লীলাৱতীৰ যোগেৰে এই কথা জানিব পাৰি ৰুক্মিণী আনন্দত আত্মহাৰা হৈ পৰিল। ডেকা-গাভৰুৰ মিলন পথত সমাজ, পিতৃ-মাতৃ তথা আত্মীয় হেঙাৰ স্বৰূপে থিয় হোৱাৰ দৰে কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মিলন পথতো কণ্টক ৰূপে থিয় দিলে ৰুক্মিণীৰ জ্যেষ্ঠ ভাতৃ ৰুক্মবীৰে। তেওঁ তেওঁৰ মিত্ৰ চেদীৰাজ শিশুপাললৈহে ভনীয়েকক বিবাহ দিবলৈ ইচ্ছা কৰিলে। কাৰণ তেওঁৰ মতে— "সে যাদৱ অনাচাৰ, গোবধ, স্ত্ৰীবধ, মাতুলবধ কত পাপ কয়লি থিক, সে হামাৰ সম্বন্ধক যোগ্য হয় নাহি।" সেইবাবে শিশুপালকে ৰুক্মিণীৰ বাবে যোগ্য বৰ বুলি তেওঁ নিৰ্বাচন কৰিলে— "সে মহাৰাজ শিশুপাল, সে ৰুক্মিণীক যোগ্য বৰ হয়, নিষ্টে তাহেক বিবাহ দেৱব।" বৰপুত্ৰৰ অঙ্গীকাৰত বৃদ্ধৰাজ ভীষ্মকেও নিৰুপায় হৈ তেওঁৰ কথাতে হয়ভৰ দিলে। যথা সময়ত ৰুক্মবীৰৰ আমন্ত্ৰণ ক্ৰমে ৰুক্মিণীক বিবাহ কৰিবলৈ শিশুপাল কুণ্ডিল পালেহি।

অবাঞ্ছিতজনৰ আগমনত ৰুক্মিণী খন্তেকৰ বাবে বিচলিত হ'লেও বিপদৰ আগজাননীত ধৈৰ্যচ্যুতা নহৈ তেওঁলোকৰ মহামিত্ৰ বেদনিধি বাপুক মতাই আনিলে আৰু ঘটনাৰ সকলো দিশ বৰ্ণনা কৰি কৃষ্ণলৈ এখন পত্ৰ লেখি দি পঠালে। তপৰ বলত আকাশৰ চন্দ্ৰকো নমাই আনিব পাৰে বুলি ৰুক্মিণীক আশ্বাস দি বেদনিধি দ্বাৰকাত উপস্থিত হৈছে আৰু সকলো কথা বিৱৰি কৃষ্ণক ৰুক্মিণীৰ পত্ৰ প্ৰদান কৰিছে। ৰুক্মিণীৰ পৰা পত্ৰ পাই কৃষ্ণই এখন্তেকো পলম নকৰি উদ্ধৱ সহিতে কুণ্ডিলত উপস্থিত হৈছে।

কোনো দিনে ৰথত নুঠা বেদনিধি বাপুৰে ৰথৰ বেগত মূৰ্চ্ছা গৈছে যদিও পিছত সম্বিৎ ঘূৰাই পাই কুণ্ডিলত কৃষ্ণ চিন্তাত অধীৰা ৰাজকন্যাক কৃষ্ণৰ আগমনৰ বার্তা জনাইছে।

বিবাহৰ আগদিনা ৰুক্মবীৰৰ আদেশ ক্ৰমে ৰুক্মিণীয়ে সখীয়েকসকলৰ সৈতে ভবানী মন্দিৰলৈ গৈছে। ইতিমধ্যে কৃষ্ণয়ো উদ্ধৰৰ সৈতে ভীষ্মকৰ ৰাজসভাত উপস্থিত হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ আগমনত ৰাজসভাত উপৰিষ্ট আন ৰজাসকল ভয়ত দিহাদিহি পলাবলৈ লৈছিল। কিন্তু জৰাসন্ধৰ আদেশ মতে তেওঁলোক ৰাজসভাতে ৰ'ব লগা হ'ল। ইফালে ভবানী দেৱীৰ আশিস লৈ ৰুক্মিণীও ৰাজসভা পোৱাত কৃষ্ণই তেওঁক তাৰ পৰাই উঠাই লৈ গুচি যায়। আন ৰজাসকলৰ সৈতে শিশুপালেও কৃষ্ণৰ এনে কার্যত ক্ষোভিত হৈ কৃষ্ণক খেদি যায়। দৈৱকীৰ আদেশ ক্ৰমে বলৰাম তাত উপস্থিত হয় আৰু শিশুপাল সমন্বিতে আন ৰজাসকলৰ লগত তেওঁলোকৰ ভীষণ যুদ্ধ হয়। যুদ্ধত অন্য সকলো ৰজা পৰাজিত হয়। ৰুক্মবীৰেও কৃষ্ণক আগচি ধৰে। কৃষ্ণই ৰুক্মবীৰৰ মুণ্ড ছেদ কৰিবলৈ উদ্যত হোৱাত ৰুক্মিণীয়ে ককায়েকৰ প্ৰাণভিক্ষা কৰে। ৰুক্মিণীৰ অনুৰোধত কৃষ্ণই তেওঁক এৰি দিলে। ইয়াৰ পাছত দ্বাৰকাত মহা পয়োভৰেৰে দুয়োৰে বিবাহ সম্পন্ন হয়। স্বর্গ-মর্ত্য-পাতালৰ দেৱতা, অসুৰ নাগৰাজ সকলো সমবেত হয়। ভীষ্মকে বিবাহস্থলীত কন্যা সম্প্ৰদান কৰে। বিবাহৰ হোম আদি কার্য সম্পন্ন কৰি ব্ৰহ্মাই বৰ কইনাক আশীর্বাদ কৰে।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটখনৰ মাজেৰে শঙ্কৰদেৱে অসমীয়া সমাজ জীৱনৰ হুবহু বিয়া এখনৰ চিত্ৰকে অঙ্কন কৰিছে। কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ মাজেৰে পুৰণি কালৰে পৰা চলি অহা আমাৰ সমাজৰ পৰম্পৰাগত বিবাহৰ প্ৰথাকে নাট্যকাৰে দাঙি ধৰিছে।

মূল *ভাগৱতৰ* আধাৰত নাটৰ কাহিনীভাগ নির্মাণ হ'লেও নাট্যকাৰে নাটখনত ভালেখিনি মৌলিকতা প্ৰদর্শন কৰিছে। পৰিস্থিতি উজ্জ্বলভাৱে উপস্থাপন কৰিবলৈ আৰু চৰিত্ৰসমূহ সজীৱ কৰি তুলিবলৈ মহাপুৰুষজনাই নিজস্ব পৰিকল্পনা হাতত তুলি লৈছিল। মূলৰ ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-সৌন্দর্য বর্ণনা নাটত অধিক বিস্তৃত; সেইদৰে নায়ক কৃষ্ণকো অধিক গুণবিশিষ্ট কৰি তোলা দেখা গৈছে।

নায়ক-নায়িকাৰ অভিপ্ৰায়ক সফল ৰূপ দিয়া বেদনিধি নামৰ চৰিত্ৰটিও নাট্যকাৰৰ নিজা সৃষ্টি। *ভাগৱতত* বেদনিধি চৰিত্ৰটোৰ সলনি 'বিচিন্ত্যাপ্তং দ্বিজং কশ্চিৎ' বুলিহে উল্লেখ আছে। বেদনিধিৰ হাতত যি পত্ৰ প্ৰেৰণ কৰা হৈছে *ভাগৱতত* তাক পাবলৈ নাই। পত্ৰত লিখা কথাখিনিও শঙ্কৰদেৱৰ নিজস্ব কল্পনা। আকৌ, পত্ৰত লিখা কথাখিনি শ্ৰীকৃষ্ণই বেদনিধিৰ হতুৱাই পাঠ কৰোৱাত পত্ৰৰ সাৰ বিষয় দর্শক পাঠকে বুজাত সহজ হৈছে আৰু তাৰ ফলত নাট্যগুণ বৃদ্ধি পাইছে। মূল *ভাগৱতত* ৰুক্মিণী ভবানী মন্দিৰৰ পৰা অহা পথত কৃষ্ণই হৰণ কৰাৰ কথা আছে। নাটত কিন্তু ভীষ্মকৰ ৰাজসভাৰ পৰাহে কৃষ্ণই ৰথত তুলি লৈ যোৱা দেখুৱাইছে।

নায়ক-নায়িকাৰ মনত পূর্বৰাগৰ সৃষ্টি কৰা সুৰভি আৰু হৰিদাস ভাট নাট্যকাৰৰ নিজা উদ্ভাৱন। কুণ্ডিলৰ পৰা সুৰভি ভাটে দ্বাৰকাৰ শ্ৰীকৃষ্ণক ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-গুণৰ কথা

অৱগত কৰায় আৰু দ্বাৰকাৰ হৰিদাস ভাটে কুণ্ডিললৈ গৈ ৰুক্মিণীৰ আগত কৃষ্ণৰ গুণ-গৰিমা বর্ণনা কৰি সাধাৰণ প্রেমিক-প্রেমিকাৰ দৰে জগতৰ ঈশ্বৰ-ঈশ্বৰীৰ মাজত প্রেমভাব জগাই তুলিছিল। ৰুক্মিণীৰ ভুৱন ভুলোৱা ৰূপ লাৱণ্যত বিমুগ্ধ হোৱা ৰজাসকলৰ বীভৎস আচৰণ আৰু সখীসকলে তাৰ প্রতি কৰা হাস্যৰসিক ঘটনা মূলত নাই। ৰুক্মিণীৰ মাতৃ শশীপ্রভাৰ নামো মূলত থকা দেখা নাযায়। ৰুক্মিণীৰ পিতৃ বিদর্ভৰাজ ভীষ্মক আৰু ভাতৃ ৰুক্মবীৰৰ চৰিত্র মূলতকৈ অধিক সজীৱ আৰু সক্রিয়। নায়ক-নায়িকা দুয়োকে সম্পূর্ণ ঐশ্বৰিক ৰূপত প্রদর্শন নকৰি মানৱীয় ৰূপত অঙ্কন কৰাত সর্বসাধাৰণৰ বাবে চৰিত্র দুটি অধিক উপাদেয় হৈ উঠিছে। *ভাগৱতৰ* চেদীৰাজ দমঘোষৰ পুত্র শিশুপালক নাটত ছেদিৰাজ শিশুপাল ৰূপেহে নাট্যকাৰে অঙ্কন কৰিছে। ৰুক্মিণীক বিবাহৰ অর্থে শ্রীকৃষ্ণই অকলে কুণ্ডিললৈ গমন কৰাত দৈৱকীৰ মাতৃ হৃদয় শঙ্কাত কপি উঠিছে। সেইবাবে পুত্রৰ সহায়ৰ বাবে বলৰামক যাদৱ সৈন্যৰ সৈতে বিদর্ভলৈ পঠোৱা আদি কার্যৰ মাজেৰে নাট্যকাৰজনাৰ নাট্যজ্ঞান তথা মঞ্চ জ্ঞানৰ সুন্দৰ চিত্র প্রকাশ পাইছে। লগতে মাতৃ চৰিত্রটিও স্বাভাৱিক আৰু জীৱন্ত হৈ উঠিছে।

নাটখনিত পৰিৱেশ সৃষ্টিতো নাট্যকাৰ কৃতকার্য হৈছে। ৰথৰ বেগ সহিব নোৱাৰি বেদনিধি মূর্চ্ছা যোৱা, ৰুক্মিণীৰ মুখচন্দ্রিকাৰ সময়ত ব্রহ্মা মূর্ছিত হোৱা, ভীষ্মকে মহা পয়োভৰেৰে যৌতুক আদিৰে ৰুক্মিণীক বিবাহ দিবলৈ দ্বাৰকালৈ অহা আদিত শঙ্কৰদেৱৰ মৌলিকতা প্রকাশ পাইছে। কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ প্রেম-মিলনৰ মাজেৰে ঐশ্বৰিক আৰু মানৱীয় দুয়োটি ৰূপ প্রকাশ পালেও সমাজ জীৱনৰ সংঘাত, দ্বন্দ্ব আদিকো নাট্যকাৰে ঠাই দিবলৈ পাহৰা নাই। কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ প্রণয় পথত হেঙাৰ স্বৰূপে থিয় দি ৰুক্মবীৰে নাটত সংঘাতৰ সৃষ্টি কৰিছে। শেষত সাধাৰণ মানৱ মানৱীৰ দৰে জগতৰ ঈশ্বৰ আৰু ভক্তা ৰুক্মিণীৰ মিলনৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে নাটৰ সুখাত্মক আৰু ভক্তি ৰসাত্মক পৰিণতি দেখুৱাইছে।

মহাপুৰুষজনাই নাটখনৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই লৈ যাবলৈ গীত আৰু শ্লোকৰ সার্থক প্রয়োগ কৰিছে। স্থান-কাল-পাত্রৰ ব্যৱধানখিনিকো উপযুক্ত সংলাপ আৰু পদসমূহৰ মাজেৰে নোহোৱা কৰিছে। সুহাই, ধনশ্রী, আশোৱাৰী, গান্ধাৰ, কানাড়া, গৌৰী, অহিৰ, ৰাগশ্রী, মাহুৰ, ধনশ্রী, বেলোৱাৰ, ভাটিয়ালী, নাট মল্লাৰ, সাৰঙ্গ, কল্যাণ আদি বিভিন্ন ৰাগ গীতসমূহত প্রয়োগ হৈছে। প্রতিটো ৰাগৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি একতালি, হেতিতাল, পৰিতাল, ৰূপকতাল, দোমানি জৌতিতাল, চুটকলা, খৰমান আদি তালৰ ব্যৱহাৰে নাটৰ গীতবোৰক উচ্চ পর্যায়লৈ লৈ গৈছে। আটাইতকৈ গুৰুত্বপূর্ণ কথা হ'ল — শঙ্কৰদেৱে পৌৰাণিক কাহিনীৰ গাম্ভীর্য অৱনমিত নকৰাকৈয়ে জগতৰ ঈশ্বৰ-ঈশ্বৰিক লৌকিক স্তৰলৈ নমাই আনিছে। তথাপিও কৃষ্ণ যে 'পৰম পুৰুষ পৰমেশ্বৰ, প্রপন্নজনতাৰণ-নাৰায়ণ' সেই কথা ভক্তা ৰুক্মিণীৰ হৃদয়ত প্রতি মুহূর্ততে বিৰাজ কৰিছে। মুঠতে কাহিনী, পৰিৱেশ, সংঘাত, ৰস আদি সকলোৰে সমন্বয়ত অসমীয়া সমাজ জীৱনক আগত ৰাখি নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ বিষয়বস্তু অতি সুন্দৰ ৰূপত দাঙি ধৰিছে।



জানি থোৱা ভাল

শঙ্কৰদেৱৰ ছখন নাটৰ ভিতৰত *ৰামবিজয়*নাটৰ বিষয়বস্তু *ভাগৱত পুৰাণ*ৰ অন্তর্গত নহয়। নাটখনৰ কাহিনীভাগ ৰামায়ণৰ পৰা আহৰণ কৰা হৈছে আৰু নাটখনৰ কেন্দ্রীয় চৰিত্র ৰাম।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ শঙ্কৰদেৱে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাট ৰচনা কৰোঁতে কি কি উৎসৰ সহায় লৈছে? (৭৫টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

প্রশ্ন নং ২ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত শঙ্কৰদেৱৰ মৌলিক প্রতিভাৰ স্বাক্ষৰ কেনেকৈ ফুটি উঠিছে বুজাই লিখক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

২.৪.৩ নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি

ৰুক্মিণী হৰণ নাটৰ এটি বিশেষ মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য হ'ল ইয়াৰ চৰিত্র সৃষ্টি। আধুনিক নাট্য-সাহিত্যত চৰিত্রই বিশেষ ভূমিকা গ্রহণ কৰিছে যদিও মধ্যযুগৰ সাহিত্যত চৰিত্রৰ গুৰুত্ব আছিল কম। সাহিত্যৰ ৰস আদিৰ ক্ষেত্রত অধিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল। তেনে সময়তো শঙ্কৰদেৱে কেৱল কাহিনী আৰু তাৰ অন্তৰালত থকা ভক্তিধর্ম প্রচাৰৰ উদ্দেশ্যৰ বাহিৰেও চৰিত্রসমূহক বিশেষভাৱে গুৰুত্ব দিয়াটো লক্ষণীয় বিষয়।

তেওঁৰ আন আন নাটকেইখনৰ ভিতৰত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ চৰিত্র সৃষ্টি বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। চৰিত্রসমূহৰ ভিতৰতো আকৌ নাৰী চৰিত্রক নাট্যকাৰে অধিক প্রাধান্য প্রদান কৰিছে। চৰিত্রসমূহে স্বকীয় মহিমাৰে সমুজ্জ্বল হৈ উঠিছে। নাটখনৰ আটাইকেইটা চৰিত্রৰ ভিতৰত ৰুক্মিণীৰ চৰিত্রটি বেছি আকর্ষণীয়। আন আন চৰিত্রসমূহেও নাটৰ কাহিনীৰ গতিশীলতাত প্রভূত পৰিমাণে সহায় কৰিছে। নাটৰ চৰিত্রসমূহ তলত আলোচনা কৰা হ'ল—

- *ৰুক্মিণী ঃ ৰুক্মিণী হৰণ* নাটখনৰ নায়িকা ৰুক্মিণী। কুণ্ডিলৰাজ ভীষ্মকৰ পাঁচজন পুত্রৰ পিছতে একমাত্র জীয়াৰী ৰুক্মিণী। তেওঁ ভীষ্মকৰ নুমলীয়া সন্তান। সেইবাবে

তেওঁ মাক-দেউতাকৰ আলাসৰ লাৰু, সোণৰ পুতলী। তেওঁৰেই নাটখনিৰ কেন্দ্রবিন্দু। তেওঁক কেন্দ্র কৰিয়েই নাটকীয় কাহিনীয়ে গতি লাভ কৰিছে আৰু কৃষ্ণৰ সৈতে মিলনৰ মাজেৰে নাটৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে।

হৰণ কাব্যৰ লক্ষণযুক্ত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত নায়ক-নায়িকাৰ মনত পূর্বৰাগৰ সৃষ্টি হোৱাৰ ভিত্তিতে নাটৰ প্রথম খণ্ডৰ কাহিনী আৰম্ভ হৈছে। হৰিদাস ভাটৰ মুখত কৃষ্ণৰ গুণ-গৰিমাৰ কথা শুনি তেওঁতেই সমস্ত মন-প্রাণ সপি দিয়া ৰুক্মিণী এগৰাকী আদর্শ প্রেমিকাই নহয়, কৃষ্ণৰ তেওঁ একান্ত ভক্তা। কৃষ্ণক স্বামীৰূপে পোৱাৰ আনন্দত তেওঁ সখীয়েকহঁতৰ আগত নিজকে সৌভাগ্যৱতী বুলি স্বীকাৰ কৰিছে— "আঃ ঈশ্বৰ কৃষ্ণক স্বামী পাৱল। সখি হামাক সম সৌভাগিনী কোন থিক।"

তদুপৰি অতুলনীয় সৌন্দর্যৰ অধিকাৰিণী ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-সৌন্দর্য নাট্যকাৰৰ হাতত মূলতকৈ অধিকভাৱে প্রকাশ পাইছে। কৃষ্ণৰ আগত সুৰভি ভাটে ৰুক্মিণীৰ ৰূপ এনেদৰে বর্ণনা কৰিছে—

ভীষ্মক ৰাজ নন্দিনী বৰ বালা।
বাঢ়য় জিনি নব চান্দক কলা।।
কি কহব ৰমনীক ৰূপ পৰচুৰ।
বয়নক পেখি চান্দ ভেলি দূৰ।।
নয়নক পেখি পাই বৰ লাজ।
কয়ল ঝাম্প কমল জল মাজ।।

ৰুক্মিণী অকল যে ৰূপ সৌন্দর্যৰে অধিকাৰিণী এনে নহয়, তেওঁ এগৰাকী অসাধাৰণ ধৈর্যশীলা, প্রত্যুৎপন্নমতিসম্পন্না নাৰী আৰু সফল প্রেমিকা। কৃষ্ণৰ সৈতে বিয়া দিবলৈ অমাস্তি হোৱা ককায়েক ৰুক্মবীৰে যেতিয়া তেওঁৰ মিত্র শিশুপাললৈহে ৰুক্মিণীক বিয়া দিবলৈ ব্যৱস্থা কৰিছে তেতিয়া খন্তেকৰ বাবে তেওঁ আকুল হৈ পৰিছে। কিন্তু সাধাৰণ প্রেমিকাৰ দৰে ধৈর্যহীনা হৈ হিতাহিত জ্ঞান শূন্য হোৱা নাই। প্রত্যুৎপন্নমতিতাৰে তেওঁ তেনে বিপদৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ নিজেই বুদ্ধি খটাইছে। পৰম বিশ্বাসী বেদনিধি বাপুক মতাই আনি তেওঁৰ হাতত কৃষ্ণলৈ বুলি পত্র এখন প্রেৰণ কৰিছে। পত্রত কৃষ্ণক তেওঁক হৰণ কৰি নিয়াৰ উপায়ো বর্ণাইছে— "বিৱাহক পূর্ব্ব দিবস ভবানীক মঠ চলব। সে সময়ে হামাক হৰিয়ে নিয়ে যাৱ।"

ৰুক্মিণী চৰিত্রৰ আন এটি উল্লেখনীয় দিশ হ'ল— স্ত্রীসুলভ কমনীয়তা আৰু স্নেহভাৱৰ মধুৰতা। কৃষ্ণপ্রেমত উন্মনা ৰুক্মিণীয়ে আগ-পিছ নাভাবি পিতৃ আৰু জ্যেষ্ঠ ভাতৃ ৰুক্মবীৰৰ কথাৰ বিপৰীতে প্রেমিকৰ লগত গুচি গৈছে। কিন্তু ককায়েক ৰুক্মবীৰে যেতিয়া পথত কৃষ্ণক বাধা প্রদান কৰিছে, তেতিয়া কৃষ্ণই তেওঁক মাৰিবলৈ উদ্যত হৈছে। স্নেহশীলা ৰুক্মিণীয়ে তেতিয়া কৃষ্ণৰ ভৰিত ধৰি কান্দি কাকুতি-

মিনতি কৰি সহোদৰৰ প্ৰাণভিক্ষা কৰিছে— "হে স্বামী, তোহাৰি চৰণে লাগো; ভায়াক প্ৰাণ দান দেহ। তোহো পৰম ঈশ্বৰ, ওহি পাপী তোহাক মহিমা নাহি জানল, যৈচে পতঙ্গ অগনিতে জাস কয়ল। হামাক দেখিতে ওহি দোষ মৰষ স্বামী।"

ৰুক্মিণীৰ মনৰ উদাৰতাও নাট্যকাৰে সুন্দৰভাৰে দাঙি ধৰিছে। তপৰ মহিমাৰে চন্দ্ৰক আনি দিব পৰা বেদনিধিয়ে বিষম বিপদৰ মাজতো যেতিয়া কৃষ্ণক কুণ্ডিললৈ লৈ আহিছে ৰুক্মিণীয়ে তেতিয়া তেওঁক কৃতজ্ঞতা জনাবলৈ পাহৰা নাই— "হে পিতা, বাপে উপজল মাত্ৰ, তোহো প্ৰাণ দান দেলি। তোহাক গুণ শুজয়ে নাহি পাৰো।"

ৰুক্মিণী হৰণ নাটত নাট্যকাৰে আটাইবোৰ চৰিত্ৰৰ ভিতৰতে ৰুক্মিণীৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে কৃষ্ণক পোৱা-নোপোৱাৰ মাজৰ দোদুল্যমান অৱস্থা, তেওঁৰ উপস্থিত বুদ্ধি, কৰ্মতৎপৰতা, সংলাপ আদিৰে অতি সুন্দৰকৈ চিত্ৰিত কৰিছে। নাটখনত ৰুক্মিণীক এফালে সাধাৰণ সুখ-দুখেৰে গভীৰ প্ৰেমিকা, আনফালে কৃষ্ণ ভক্তাৰূপে অঙ্কিত কৰিছে। ভগৱান আৰু ভক্তৰ মিলনত কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ প্ৰেমে শৃঙ্গাৰ ৰসৰ মাজেৰে ভক্তিৰসত মিলিত হৈছে। কলা-কৌশলী শঙ্কৰদেৱৰ হাতত ৰুক্মিণী চৰিত্ৰই এগৰাকী চতুৰা, ধৈৰ্যশীলা, প্ৰত্যুৎপন্নমতিসম্পন্না, বিনয়ী, স্নেহশীলা নাৰী হিচাপে চিত্ৰিত হৈছে। ৰুক্মিণীৰ কাৰ্য, তেওঁৰ মানসিক অস্থিৰতা, কৃষ্ণক পোৱা-নোপোৱাৰ আশা-নিৰাশা আদি নাট্যকাৰে সংলাপ আৰু গীতৰ মাজেৰে তুলি ধৰিছে। ৰুক্মিণীৰ চৰিত্ৰত সংস্কৃত নাটৰ মুগ্ধা নায়িকাৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ পাইছে।

- *মদনমঞ্জৰী আৰু লীলাৱতী ঃ ৰুক্মিণী হৰণ* নাটখনত ৰুক্মিণীৰ সখীৰূপে চিত্ৰিত কৰা মদনমঞ্জৰী আৰু লীলাৱতী চৰিত্ৰ দুটি শঙ্কৰদেৱৰ স্বকীয় সৃষ্টি। মূল *ভাগৱতত* ৰুক্মিণীৰ সখীয়েকৰ কোনো নাম উল্লেখ নাই। মহাকবি কালিদাসৰ *অভিজ্ঞান শকুন্তলম্* নাটকৰ শকুন্তলাৰ দুই সখী অনসূয়া আৰু প্ৰিয়ম্বদাৰ দৰে মদনমঞ্জৰী আৰু লীলাৱতীও সখীগত প্ৰাণা, সখীৰ সুখ-দুখৰ লগৰী বিশ্বস্ত বান্ধৱী। ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ বাৰ্তা বহন কৰা, দ্বাৰকাৰ হৰিদাস ভাটক ৰুক্মিণীৰ আজ্ঞানুসৰি 'ৰজত ৰতন সুৱৰ্ণ' আনি পুৰস্কাৰ দিয়া, কৃষ্ণ বিৰহত মুৰ্চ্ছিতা ৰুক্মিণীক বাহু মেলি ধৰা, শিৰত পানী ঢলা, আঁচলেৰে বিচি আশ্বাস দিয়া আদি কাৰ্যত সখীয়েকৰ প্ৰতি থকা দায়িত্ব নাট্যকাৰে সুন্দৰভাৰে দেখুৱাইছে। সখী লীলাৱতীৰ হতুৱাই বেদনিধি বাপুক গোপনে মতাই অনা, ৰাজসভাত ৰুক্মিণীৰ ৰূপত কামমোহিত ৰজাসকলৰ ব্যৱহাৰত ভৰ্ৎসনা কৰি 'কাহেক ঠেংগনা দেই,' 'কাহেক গোৰ মাৰি ভৰচয়' আদি কাৰ্য তৎপৰতাৰে পালন কৰা আদিত সখীয়েকৰ প্ৰতি থকা চেনেহৰ কথাকে সূচনা কৰিছে। শঙ্কৰদেৱৰ কলাত্মক হাতৰ পৰশত মূলত নথকা সত্ত্বেও নাট্যকাহিনীৰ বিকাশত চৰিত্ৰ দুটিয়ে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে।
- *শশীপ্ৰভা ঃ* ৰুক্মিণীৰ মাতৃ, কুণ্ডিল ৰাজ ভীষ্মকৰ পত্নী শশীপ্ৰভাই নাটত অলপ সময়ৰ বাবে দেখা দিলেও এগৰাকী দায়িত্বশীলা মাতৃৰ ভূমিকা পালন কৰিছে।

মূল *ভাগৱতত* নথকা এই চৰিত্রটিক মহাপুৰুষজনাই শশীপ্রভা নামেৰে নামকৰণ কৰিছে। বিবাহযোগ্য কন্যাৰ উপযুক্ত বৰ পাই তেওঁক উৎফুল্লিত হোৱা দেখা গৈছে— "পৰম পুৰুষ শ্রীকৃষ্ণক কথা শুনিয়ে হামাৰো ওহি সম্মত, সে যদুনন্দনক আনিয়ে সত্বৰে কন্যা দান কৰহ।"

ভীষ্মকে পাৰিষদ, জ্ঞাতিসৱৰ আগত কৃষ্ণক ৰুক্মিণীৰ বৰ ৰূপে প্রস্তাৱ কৰা কার্য শশীপ্রভায়ো আনন্দেৰে গ্রহণ কৰিছে। কিন্তু জ্যেষ্ঠ পুত্র ৰুক্মীৰে যেতিয়া শিশুপালৈহে তেওঁৰ ভগ্নীক বিবাহ দিবলৈ মনস্থ কৰিলে তেতিয়া বৰপুত্রৰ কথাৰ ওপৰত তেওঁ মাত মাতিব পৰা নাই। নাটত নাট্যকাৰে এগৰাকী সৰল মনৰ নাৰী হিচাপে শশীপ্রভাৰ চৰিত্রটি অঙ্কন কৰিছে।

- *দৈৱকী ঃ* পৰম পুৰুষ, জগতৰ ঈশ্বৰ শ্রীকৃষ্ণৰ মাতৃ দৈৱকী। নাটত চৰিত্রটি কম সময়ৰ বাবে ভুমুকি মাৰিছে যদিও এগৰাকী স্নেহশীলা মাতৃ আৰু আদর্শ গৃহিণী হিচাপে দৈৱকী চৰিত্রটি চিত্রিত হৈছে। কৃষ্ণক পৰম পুৰুষ বুলি জানিও অকলশৰে কুণ্ডিললৈ গৈ দুষ্ট ৰজাসকলৰ লগত যুঁজ দিব লাগিব বুলি তেওঁৰ মাতৃ হৃদয় আকুল হৈ পৰিছে। সেয়ে কৃষ্ণক ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে বলোভদ্র, সাত্যকি, গদ আদি যদুবীৰক খাটনি ধৰিছে। আকৌ কৃষ্ণই ৰুক্মিণীক দ্বাৰকালৈ লৈ যোৱাৰ পাছত দৈৱকীয়ে আয়তী সহিতে দূবৰি, চাউল আদি ছটিয়াই পুত্র-বোৱাৰীক ঘৰলৈ আদৰি আনিছে। দৈৱকী চৰিত্রটিৰ মাজেৰে অসমীয়া সমাজৰ ৰীতি-নীতি দৰা-কইনা আদৰা নিয়ম আদিৰো প্রকাশ ঘটিছে।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটৰ নাৰী চৰিত্রকেইটিক নাট্যকাৰে অতি সফলতাৰে প্রকাশ কৰিছে। ইয়াৰ ভিতৰত ৰুক্মিণী চৰিত্রটি উত্তম আৰু নায়িকাৰূপে প্রতিপন্ন হৈছে। নাৰী চৰিত্রৰ বাহিৰেও কৃষ্ণক মুখ্য চৰিত্র হিচাপে লৈ আন আন পুৰুষ চৰিত্রসমূহেও নাটকীয় কাহিনীৰ অগ্রগতিত অৰিহণা যোগাইছে। তলত পুৰুষ চৰিত্রসমূহৰ আলোচনা কৰা হ'ল—

- *কৃষ্ণ ঃ ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ নায়ক শ্রীকৃষ্ণ। তেওঁ এফালে যেনেকৈ জগতৰ ঈশ্বৰ, আনহাতে তেওঁ সুখ-দুখ, প্রেম-অনুভূতিৰে এজন সাধাৰণ যুৱক। কুণ্ডিলৰ পৰা অহা সুৰভি ভাটৰ মুখত কুণ্ডিল ৰাজকন্যা ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-গুণৰ কথা শুনি তেওঁৰ মনত পূর্বৰাগৰ উদয় হৈছে। সাধাৰণ প্রেমিকৰ দৰে তেওঁ— "হেঠমাথ কয় নিশ্বাস ফোকাৰল, ঘন ঘন ৰুক্মিণীক মাত্র ধ্যান কয় ৰহল।"

ৰুক্মিণীৰ পত্র লৈ কুণ্ডিলৰ পৰা যোৱা বেদনিধিক কৰা সেৱা-শুশ্রূষাত এজন অতিথিপৰায়ণ শিষ্টাচাৰী ৰজা হিচাপে কৃষ্ণক নাট্যকাৰে চিত্রিত কৰিছে। বেদনিধি ব্রাহ্মণক তেওঁ নিজ হাতে চৰণ ধুইছে, পঞ্চামৃত খুৱাই সোণৰ পালেঙত শুবলৈ দিছে। নিজ হাতেৰে ব্রাহ্মণৰ চৰণ স্পর্শ কৰি আগমনৰ বার্তা সুধিছে আৰু ৰুক্মিণীৰ দ্বাৰা প্রেৰণ কৰা পত্রৰ সংবাদ শুনি তেওঁৰ কমললোচনৰ পৰা লোতক বাগৰি পৰিছে— "তদনন্তৰ ৰুক্মিণীক সকৰুণ পত্র দেখিয়ে শ্রীকৃষ্ণক হৃদয়ে তাপ উপজল।

কমল নয়নক নিৰ জুৰয়ে লাগল।"

সাধাৰণ মানৱৰ দৰে আচৰণ কৰিলেও মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপটোৰ কথা খন্তেকৰ বাবেও পাহৰি যোৱা নাই। ৰুক্মিণীয়ে পত্ৰত লিখা "শ্ৰীপৰমেশ্বৰসকল সুৰাসুৰ বন্দিত-পাদ-পদ্ম-প্ৰপন্নজনতাৰণ নাৰায়ণ-শ্ৰীশ্ৰীকৃষ্ণচৰণসৰোৰুহেষু" বুলি সম্ভাষণ কৰাৰ মাজেৰে তেওঁক জগতৰ ঈশ্বৰ স্বৰূপ মনা হৈছে। ভীষ্মকৰ ৰাজসভাৰ পৰা ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি নিয়া, বিৰোধী ৰজাসকলক পৰাস্ত কৰা আদিত তেওঁৰ অসীম বীৰত্ব প্ৰকাশ পাইছে।

ৰুক্মবীৰক বধ কৰিবলৈ ওলোৱাত ৰুক্মিণীয়ে তেওঁৰ চৰণত পৰি ভাতৃক বধ নকৰিবলৈ কৰা অনুৰোধ তেওঁ ৰক্ষা কৰি ৰুক্মিণীৰ প্ৰতি গভীৰ প্ৰেমৰ পৰিচয় দিছে। ৰুক্মিণীৰ সৈতে মিলন পাশত আবদ্ধ হৈ তেওঁ ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিছে। মুঠতে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমা পৰিপূৰ্ণ ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। নাট্যকাৰে কৃষ্ণক এক প্ৰেমিক, অতিথিপৰায়ণ, ভক্তবৎসল চৰিত্ৰ আৰু আনহাতে, জগতৰ ঈশ্বৰৰূপে অঙ্কন কৰিছে।

- *বেদনিধি ঃ ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ এটি আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ হ'ল বেদনিধি। সংস্কৃত ৰূপকৰ বিদূষকৰ সদৃশ হ'লেও নাটত তেওঁক লোভী, স্বাৰ্থপৰ হিচাপে দেখুওৱা নাই। কম পৰিসৰতে বেদনিধি চৰিত্ৰটিক নাট্যকাৰে সজীৰ ৰূপত অঙ্কন কৰিছে। আনৰ মঙ্গল সাধন কৰি তাৰ বিনিময়ত একোৱেই নিবিচৰা বেদনিধি এজন উদাৰ ব্ৰাহ্মণ। ৰুক্মিণীৰ সখীয়েক লীলাৱতীৰ মুখে তেওঁক ৰুক্মিণীয়ে মাতি পঠোৱা মাত্ৰেই তেওঁ ৰাজনন্দিনীক সহায় কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছে। তপৰ বলত আকাশৰ চন্দ্ৰ নমাই আনিব পাৰে বুলি তেওঁ ৰুক্মিণীক সান্ত্বনা দিছে। ৰুক্মিণীৰ পৰা প্ৰেম-পত্ৰ লৈ ছমাহৰ পথ নিমিষতে অতিক্ৰম কৰি তেওঁ দ্বাৰকাত উপস্থিত হৈছে। কৃষ্ণক ৰুক্মিণীৰ প্ৰেমপত্ৰ প্ৰদান কৰাৰ লগতে ৰুক্মিণীৰ মানসিক অৱস্থাৰ কথাও বৰ্ণাইছে। কৃষ্ণৰ অনুৰোধ ক্ৰমে পত্ৰ পাঠ কৰি শুনাইছে। কৃষ্ণৰ লগত কুণ্ডিল অভিমুখে যাত্ৰা কৰা দ্ৰুতবেগী ৰথত উঠি বেদনিধি মূৰ্চ্ছা গৈ ভ্ৰম বকিছে— "বেদনিধি ৰথবেগে শ্ৰুতিভঙ্গ হুয়া পৰল, হাত পাৱ সব থিৰ ভেল, পেট উফন্দল, নাসাত নিশ্বাস নাহি নিঃসৰে, জৈচে মৃতক তদ্ৱৎ অচেতন ভেল, তাহে পেখিএ শ্ৰীকৃষ্ণ হা হা বুলি শিৰে জল সিঞ্চিত্ৰ ফুংকি ফুংকি ধাতু আনল।" চৰিত্ৰটিৰ এনে আচৰণত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰি শঙ্কৰদেৱে বেদনিধি বাপুক অধিক আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। নিজৰ কৰ্তব্যৰ কথা নাপাহৰি কুণ্ডিল নগৰী পোৱা মাত্ৰকেই ৰুক্মিণীক তেওঁ কৃষ্ণ অহাৰ সংবাদ দিছে, তাৰ পিছতহে নিজ গৃহাভিমুখে ৰাওনা হৈছে। মূলৰ কোনো এজন ব্ৰাহ্মণৰ বিপৰীতে নাটৰ বেদনিধি চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ হাতত অধিক আকৰ্ষণীয় হৈ পৰিছে।
- *সুৰভি ভাট আৰু হৰিদাস ভাট ঃ* নাটৰ মূল সংযোগকাৰী সুৰভি ভাট আৰু হৰিদাস ভাট কাৰ্যকুশলী লোক। কুণ্ডিলৰ পৰা যোৱা সুৰভি ভাটে আৰু দ্বাৰকাৰ পৰা অহা

হৰিদাস ভাটে ৰুক্মিণী আৰু কৃষ্ণ দুয়োৰে ৰূপ-গুণৰ কথা বৰ্ণনা কৰি দুয়োৰে মাজত পূৰ্বৰাগৰ সৃষ্টি কৰে। শঙ্কৰদেৱে প্ৰেমিক প্ৰেমিকাৰ যোগ সূত্ৰ স্থাপনৰ বাবে 'ভাট' শ্ৰেণীটোক নাটত স্থান দিছে। অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভটিমাৰ যোগেৰে দুয়োগৰাকী ভাটে কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মাজত মিলনৰ আকাংক্ষা ঘনীভূত কৰিছে।

- *ভীষ্মক ঃ* ভীষ্মক কুণ্ডিলৰ ৰজা, ৰুক্মবীৰ আৰু ৰুক্মিণীৰ পিতৃ। নাটখনত ভীষ্মকৰ চৰিত্ৰৰ বহল বৰ্ণনা নাই। নাটখনত চৰিত্ৰটিৰ ৰাজোচিত ব্যক্তিত্বৰ ছবি অঙ্কিত হোৱা নাই, সাংসাৰিক জীৱনৰ কৰ্তব্যৰ প্ৰতি থকা দায়িত্বশীল পিতৃ হিচাপেহে অঙ্কিত হৈছে। কৃষ্ণক জোৱাই হিচাপে পাবলৈ তেওঁ পাৰিষদ, জ্ঞাতি বৰ্গৰ লগত আলোচনা কৰিছে। কিন্তু ৰৱপুত্ৰ ৰুক্মবীৰে ৰুক্মিণীক শিশুপাললৈ বিবাহ দিবলৈ অঙ্গীকাৰ কৰাত তেওঁ সেই কথা মানি ল'বলৈ বাধ্য হৈছে। বৃদ্ধ ৰজাই অনিচ্ছা সত্ত্বেও তেওঁৰ মতামত পুত্ৰৰ আগত ব্যক্ত কৰিবলৈ সাহস কৰা নাই। সেয়ে ৰৱপুত্ৰৰ মততে তেওঁ মত দিব লগা হৈছে— "অয়ে পুতা ! বিবাহ নিমিত্তে শিশুপালক সত্বৰে আনহ।" কিন্তু কৃষ্ণই যেতিয়া ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি দ্বাৰকালৈ লৈ গৈ বিবাহ কাৰ্য সম্পন্ন কৰিছে, তেতিয়া ভীষ্মকে নিজ হাতে কন্যা সম্প্ৰদান কৰি পিতৃৰ কৰ্তব্য পালন কৰিছে।
- *ৰুক্মবীৰ ঃ ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত ৰুক্মবীৰৰ চৰিত্ৰটি এটা জটিল চৰিত্ৰ। ৰুক্ম কুণ্ডিলৰাজ ভীষ্মকৰ ৰৱপুত্ৰ আৰু ৰুক্মিণীৰ ককায়েক। নাটকীয় কাহিনীৰ সংঘাত সৃষ্টিত ৰুক্মবীৰৰ অৱদান স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। নাটত চৰিত্ৰটোয়ে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। ৰুক্মবীৰৰ চৰিত্ৰটি অহঙ্কাৰী, তেজী, জেদী আৰু গুৰু-গোসাঁই নমনা ডেকা ৰূপে নাটখনত অঙ্কন কৰা হৈছে। সাহিত্যৰথী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ভাষাত তেওঁ অসমীয়া সমাজৰ 'ৰৱবোপা' ৰূপে খ্যাত হৈছে। বিবাহযোগ্যা ভনীয়েকক পিতৃ-মাতৃ আৰু জ্ঞাতিসবে যেতিয়া কৃষ্ণকেই উপযুক্ত বৰ বুলি নিৰ্বাচন কৰি বিবাহ দিবলৈ সাজু হৈছে তেনেস্থলত ৰুক্মবীৰে তাত বিধি পথালি দিলে। একমাত্ৰ ভনীয়েকক বিয়া দিবৰ তেওঁ তেওঁৰ মিত্ৰ দু�ৰাচাৰী চেদীৰাজ শিশুপালকহে নিৰ্বাচন কৰিলে। পিতৃ-মাতৃৰ বা আন লোকসকলৰ মাজত শ্ৰীকৃষ্ণ পৰম পুৰুষ হ'লেও ৰুক্মবীৰৰ মানত কৃষ্ণ— 'গোবধ', 'মাতুল বধ', 'স্ত্ৰীবধ' আদি নানান দুষ্কাৰ্য কৰা এজন মহাপাপী। পিতৃৰ আগত অহঙ্কাৰ কৰি তেওঁক কৈছে— "সে যাদৱ অনাচাৰ, গোবধ, স্ত্ৰীবধ, মাতুল বধ, কত পাপ কয় থিক। সে হামাৰ সম্বন্ধক যোগ্য হয় নাহি। অয়ে বৃদ্ধৰাজ তুহু কিছু বুঝয়ে নাহি ! হে মহাৰাজা শিশুপাল ! সে ৰুক্মিণীক যোগ্য বৰ হয়, নিষ্টে তাহেক বিবাহ দেৱব। হামু অঙ্গীকাৰ কয় বোললু।" ভনীয়েকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ মিত্ৰ শিশুপালক ৰুক্মিণীক বিবাহৰ বাবে আমন্ত্ৰণ কৰিলে। কিন্তু কৃষ্ণই ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি লৈ যোৱাত তেওঁ কৃষ্ণৰ সৈতে যুদ্ধত লিপ্ত হৈছে। কৃষ্ণই তেওঁক বধ কৰিবলৈ উদ্যত হোৱাত ৰুক্মিণীৰ প্ৰাৰ্থনাত তেওঁৰ জীৱন ৰক্ষা

পৰিছে। কৃষ্ণই তেওঁক মুণ্ডন কৰি, ডাঢ়ি, গোফ চকুৰ ভ্রূ খুৰাই, মুখত চূণ ঘঁহি এৰি দিলে। কৃষ্ণৰ হাতত পৰাজয় বৰণ কৰি অপমানত তেওঁ নিজ ৰাজ্যলৈ উভতি নগ'ল। চৰিত্রটিৰ মাজেৰে কৃষ্ণ বিদ্বেষী লোকৰ জীৱনলৈ কেনেদৰে চৰম পৰিণতি নামি আহে তাকে দেখুওৱা হৈছে। চৰিত্রটিৰ শোকাবহ পৰিণতিয়ে পাঠক-দৰ্শকৰ মনত পুতৌৰ ভাব জগাই তোলে।

নাটখনৰ অন্যান্য চৰিত্ৰ, যেনে— শিশুপাল, ব্রহ্মা, নাৰদ, জৰাসন্ধ আদি চৰিত্রসমূহৰ বহল ব্যাখ্যা নাই যদিও নাট্যকাৰৰ নিপুণ কলা-কৌশলী নাট্যগুণত প্রতিটো চৰিত্রই নিজ নিজ ব্যক্তিত্বৰে জিলিকি উঠিছে। শিশুপাল নাটকখনৰ প্রতিনায়ক। নাট্যকাৰে শিশুপাল, ৰুক্মবীৰ, জৰাসন্ধ আদি চৰিত্রসমূহক কৃষ্ণবিদ্বেষী ৰূপে অঙ্কন কৰি নাটকীয় কাহিনীত বিৰোধৰ সৃষ্টি কৰিছে। আকৌ, কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ বিবাহত ব্রহ্মাই পুৰোহিত হিচাপে হোমাদি কার্য সম্পাদন কৰা দেখুৱাইছে। কিন্তু মুখচন্দ্রিকাৰ সময়ত ৰুক্মিণীৰ অতুলনীয় ৰূপ দেখি ব্রহ্মা মূৰ্ছিত হোৱাত পুত্র নাৰদে তেওঁৰ তেনে কার্য শোভা নাপায় বুলি তেওঁক সুস্থ কৰি তুলিছে। ব্রহ্মাৰ তেনে কার্যত চৰিত্রটিক লঘু ৰূপত দেখুৱালেও সর্বসাধাৰণক হাস্যৰসত আপ্লুত কৰিবলৈহে নাট্যকাৰে ব্রহ্মাৰ তেনে বিসঙ্গতি ৰূপ অঙ্কন কৰিছে।

মুঠতে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে সৰু-বৰ বিভিন্ন চৰিত্রৰ মাজেৰে শ্রীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য প্রকাশ কৰিছে। নাটকখনৰ অগ্রগতিত সৰু সৰু চৰিত্রসমূহে কৃষ্ণৰ পৰম পুৰুষ ৰূপটিক সুন্দৰভাৱে প্রতিভাত কৰিছে। জগতৰ ঈশ্বৰ-ঈশ্বৰী কৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীৰ মিলনৰ মাজেৰে ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পূর্ণ কৰাত ভগৱান যে সদায় সহায়ক সেই কথা প্রতিপন্ন হৈছে। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ মূল উদ্দেশ্য ভগৱান কৃষ্ণৰ মহিমা প্রচাৰ নাটখনৰ মাজেৰে প্রতিফলিত হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ ৰুক্মবীৰৰ চৰিত্রৰ মাজেৰে কেনে ভাবধাৰা প্রকাশ পাইছে? (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

২.৪.৪ নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

অঙ্কীয়া নাটৰ ৰস সম্বন্ধে আমি ইতিমধ্যে কিছু কথা জানি আহিছোঁ। লগতে এই কথাও গম পাই আহিছোঁ যে অংকীয়া নাটত কাব্যৰস সৃষ্টি কৰাটো নাট্যকাৰৰ

প্রধান উদ্দেশ্য নহয়, প্রধান উদ্দেশ্য হ'ল ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰোঁৱাহে। সাধাৰণ দৃষ্টিত আমাৰ আলোচ্য *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত শৃঙ্গাৰ ৰসেই প্রাধান্য লাভ কৰিছে; কিন্তু শৃঙ্গাৰ ৰসৰ প্রাধান্য থাকিলেও তাৰ মাজেৰে ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰোৱাহে নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য। সংস্কৃত নাটত শৃঙ্গাৰ, বীৰ, কৰুণ, হাস্য, ৰৌদ্র, অদ্ভুত, ভয়ানক, বীভৎস, শান্ত আদি ন বিধ ৰসৰ সমাহাৰ ঘটাৰ দৰে অঙ্কীয়া নাটতো এই ন বিধ ৰসৰ অন্তৰালত ভক্তিৰসৰ প্রৱাহ ফল্গুধাৰাৰ দৰে প্রৱাহিত হৈ থাকে। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটতো ৰসৰ বিচাৰৰ ক্ষেত্রত এই কথা স্পষ্ট। নাটখনৰ লৌকিক ৰস, যেনে— শৃঙ্গাৰ, হাস্য, কৰুণ, বীভৎস, অদ্ভুত আদি ৰস ভক্তি ৰসৰ সহায়ক হিচাপে বিভিন্ন পৰিস্থিতি আৰু ঘটনা প্রৱাহৰ মাজেৰে প্রকাশ হৈছে। নাটকীয় ঘটনাৰ বৈচিত্র্য বিকাশৰ বাবেহে এই ৰসবোৰক ঠায়ে ঠায়ে প্রকাশ কৰা হৈছে।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটত প্রধানভাৱে যি ৰতি ৰসৰ আবেগ সঞ্চাৰিত হৈছে, সাধাৰণ দৃষ্টিত সেয়া শৃঙ্গাৰ ৰস। সুৰভি ভাট আৰু হৰিদাস ভাটৰ মুখত কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীয়ে পৰস্পৰৰ ৰূপ গুণৰ কথা শুনি দুয়ো দুয়োৰে প্রতি আকৃষ্ট হৈছে। ৰুক্মিণীয়ে কৃষ্ণক পতিৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰিছে; আনহাতে, কৃষ্ণয়ো ৰুক্মিণীক লাভ কৰিবলৈ কুণ্ডিললৈ যাত্রা কৰিছে। প্রেমিক-প্রেমিকাই ইজনে সিজনক পোৱাৰ যি দুর্বাৰ বাসনা— সেই ভাবেই হ'ল ৰতি। এই ৰতি ভাবৰ পৰাই শৃঙ্গাৰ ৰসৰ সৃষ্টি হয়। এনে ক্ষেত্রত কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মনত যি ৰতি ভাবৰ উদয় হৈছে— তাৰ ফলত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটক শৃঙ্গাৰ ৰসাত্মক বুলি গ্রহণ কৰিব পাৰি। কিন্তু ঈশ্বৰক আশ্রয় কৰি ৰতি ভাবৰ উদয় হ'ব নোৱাৰে, কাৰণ ঈশ্বৰ ইন্দ্রিয়াতীত। গতিকে তেওঁলোকৰ ক্ষেত্রত যাক শৃঙ্গাৰ ৰস বুলি কোৱা হৈছে সেয়া প্রকৃততে ভক্তিৰস। কৃষ্ণভক্তা ৰুক্মিণীয়ে প্রতি মুহূর্ততে কৃষ্ণকে মাথোন হৃদয়ত ধ্যান কৰিছে—

বসতি দিগন্তৰ নাথ হামাৰু।
ভেট কেমনে হোই স্বামী সুৰাৰু।।

কৃষ্ণ ৰুক্মিণীৰ প্রেম সাধাৰণ মানৱ প্রেমিক-প্রেমিকাৰ দৰে লৌকিক নহয়— সেয়া ঈশ্বৰ আৰু ঈশ্বৰীৰ ৰতি। বৈষ্ণৱসকলে ইয়াকে 'কৃষ্ণ ৰতি' আখ্যা দিছে। ৰুক্মিণীয়ে কৃষ্ণক স্বামীৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰিছে যদিও তেওঁক জগতৰ ঈশ্বৰ স্বৰূপেহে জ্ঞান কৰিছে। ৰুক্মিণীয়ে কৃষ্ণলৈ লিখা পত্রখনিয়ে এই কথাৰ প্রমাণ দাঙি ধৰে— "শ্রীপৰমেশ্বৰসকল সুৰাসুৰ বন্দিত পাদপদ্ম প্রপন্নজন তাৰণ নাৰায়ণ শ্রীকৃষ্ণ।" ৰুক্মিণীয়ে সখীসকলৰ আগতো শ্রীকৃষ্ণৰ ঈশ্বৰত্ব অনুভৱ কৰি ব্যক্ত কৰিছে— "আঃ ঈশ্বৰ শ্রীকৃষ্ণক স্বামী পাৱল। সখি হামাক সমান সৌভাগিনী কোন থিক।" আকৌ, ককায়েক ৰুক্মক কৃষ্ণই যুদ্ধত পৰাস্ত কৰি যেতিয়া বধ কৰিবলৈ উদ্যত হয়, ৰুক্মিণীয়ে কৃষ্ণৰ চৰণত ধৰি ককায়েকৰ প্রাণ দান দিবলৈ কৰা উক্তিতো কৃষ্ণৰ পৰম পুৰুষ ৰূপৰ প্রকাশ ঘটিছে — "হে স্বামী তোহাৰি চৰণে লাগো, ভায়াক প্রাণ দান দেহ। তোহো পৰম ঈশ্বৰ। ওহি পাপী তোহাক মহিমা নাহি জানল, যৈচে পতঙ্গ অগনিত জাস কয়ল।"

ওপৰত কৰি অহা আলোচনাৰ পৰা আমি নিশ্চয় ধাৰণা কৰিব পাৰোঁ যে সাধাৰণ দৃষ্টিত ৰুক্মিণীৰ কৃষ্ণৰ সৈতে মিলনৰ বাঞ্ছাত যি শৃঙ্গাৰ ৰসৰ প্ৰকাশ ঘটিছে দৰাচলতে সেয়া কৃষ্ণৰতিৰ নিমজ্জিত ভক্তি ৰসৰহে চানেকি।

নাটকখনত ৰুক্মবীৰৰ দম্ভালি, শিশুপাল, জৰাসন্ধ আদিৰ দৰ্প, শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীক ৰাজসভাৰ পৰা হৰণ কৰি নিয়াৰ, বিৰোধী পক্ষৰ লোকসকলক কৃষ্ণই অকলে যুদ্ধ কৰি পৰাজিত কৰা আদিত বীৰ ৰসৰ সমাবেশ ঘটিছে। কিন্তু সাধাৰণতে মানুহৰ ক্ষেত্ৰত যাক বীৰত্ব বোলা হয়, ঈশ্বৰৰ তেনে বীৰত্বক তেওঁৰ মহিমা বা ঐশ্বৰিকত্বহে বুলিব পাৰি। সূত্ৰধাৰৰ কথাৰ মাজেৰেও ভগৱানৰ মহিমাহে বন্দনা কৰা দেখা গৈছে। "যো হৰিক দ্ৰোহ কৰয়, হৰি গুণ নাম লৈতে নিন্দা কৰয়, সোহি পাপীক, ওহি অৱস্থা দেখহ। জানি হৰি ভকতক নিন্দা ছোড়, হৰিবোল হৰিবোল।" গতিকে দেখা যায় *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত প্ৰকাশ পোৱা বীৰৰস ভক্তিৰসৰ নামান্তৰ মাত্ৰ।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটত কৰুণ ৰসৰো প্ৰকাশ ঘটিছে। ৰুক্মিণীৰ বিৰহ আৰু ককায়েক ৰুক্মবীৰে তেওঁক শিশুপাললৈ বিবাহ দিবলৈ ওলোৱাত কৃষ্ণৰ সৈতে মিলন ভঙ্গৰ আশঙ্কাত ৰুক্মিণীৰ অন্তৰত যে শোকৰ উদ্ৰেক হৈছে, তাত কৰুণ ৰস সমাৱেশ হৈছে—

ঘন ঘন সুৰচি পৰয় বৰ নাৰী।
ফোকাৰয় শ্বাস নয়ন জুৰে বাৰী।।
কৃষ্ণৰ চৰণ চিন্তিয়ে চিত লাই।
ঘন যদুনাথ জম্পয় পুনু মাই।।

আকৌ, বিৰোধী পক্ষৰ ৰজাসকলে অকলশৰীয়া কৃষ্ণক আক্ৰমণ কৰাৰ সময়তো ৰুক্মিণীৰ মনৰ শঙ্কাই পাঠকৰ মনত কৰুণ ৰসৰ সঞ্চাৰ কৰিছে— "হা হা সোণাক পুতলী, শ্ৰীকৃষ্ণ স্বামীক, হামো পাপিনী কৌচে আনল যোনো কাচক চাহিতে মাণিক হৰায়।"

ককায়েক ৰুক্মবীৰৰ প্ৰাণ ভিক্ষা কৰি ৰুক্মিণীয়ে কৃষ্ণৰ ওচৰত কাতৰ মিনতি কৰা উক্তিৰ মাজেৰেও কৰুণ ৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে— "হে স্বামী, ভায়াক দুখ দেখি প্ৰাণ ফুটি যাই, ওহি অধমক জীৱ ৰক্ষা কৰহ। চৰণক আগু আঞ্চোৰ পাতি মাগো, হে নাথ, হামাক সোদৰ দান দেহু।"

নাটকখনত হাস্যৰসৰ সমলো মন কৰিবলগীয়া। বেদনিধি আৰু ব্ৰহ্মাৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে তেনে হাস্যৰস প্ৰকাশ পাইছে। ৰুক্মিণীয়ে কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ পত্ৰ লৈ যেতিয়া বেদনিধি বাপুক পঠাব খুজিছে, তেতিয়া বেদনিধিয়ে গৰ্ব কৰিছে "আঃ হে মাই ৰুক্মিণী, কৃষ্ণক আনিতে কোন চিন্তা থিক? তপক মহিমায়ে আকাশক চন্দ্ৰ আনি দিতে পাৰি।" অথচ এনে দম্ভ কৰা ব্যক্তিজনে কৃষ্ণৰ লগত দ্ৰুতগামী ৰথত উঠি শ্ৰুতিজ্ঞান হেৰুৱাইছে। হাত ভৰি অচেতন হৈছে, পেট উফণ্ডি উঠিছে, নিশ্বাস প্ৰায় নাইকিয়া হৈছে। কিন্তু কৃষ্ণৰ শুশ্ৰূষাত তেওঁ কিছু সুস্থিৰ হৈছে যদিও ভ্ৰম বকিছে— "হে বাপু তোহো কে? হামু

কোন ? নি নিমিত্ত এথা আৱল থিক ?" বেদনিধি বাপুৰ এনে কার্যত দর্শক-পাঠকৰ মনত হাস্যৰসে খলকনি তুলিছে। সেইদৰে ৰুক্মিণীৰ মুখচন্দ্রিকাৰ সময়ত "ৰুক্মিণীক ভূবনমোহন ৰূপ নিৰখিয়ে ব্রহ্মা মাটি লুটি পৰল" আদি ব্রহ্মাৰ কার্যত হাস্যৰসৰ সমল পোৱা যায়। কিন্তু এই হাস্যৰসৰ অন্তৰালতো মহাপুৰুষজনাৰ ভগৱানৰ প্রতিও ভক্তি নিহিত হৈ আছে কিয়নো বেদনিধিয়ে কৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য উপলব্ধি কৰিছে। আনহাতে, ব্রহ্মায়ো কৃষ্ণৰ নাম স্মৰণ কৰিয়েই সুস্থিৰ অৱস্থালৈ ঘূৰি আহিছে।

ৰুক্মিণী হৰণ নাটত বীভৎস ৰসৰ আভাসো কিছু পৰিমাণে দেখা যায়। ৰাজসভাত ৰুক্মিণীৰ ৰূপ লাবণ্য দেখি কাম-বাণত মূর্ছা যোৱা ৰজাসকলৰ আচৰণত এনে বীভৎস ৰস প্রকাশ ঘটিছে। ৰজাসকলৰ তেনে অৱস্থাত ৰুক্মিণীৰ সখীসকলে 'কাহেক ঠেঙ্গনা দেই', 'কাহেক গোৰ মাৰি ভৰ্ৎসয়' আদি কার্যত হাঁহিৰ বা হাস্যৰসৰ খোৰাক জাগিলেও তাত বীভৎস ৰসৰ মাত্রাহে বেছি।

এনেদৰে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত শৃঙ্গাৰ, বীৰ, কৰুণ, হাস্য, আদি ৰসৰ সমাবেশ থাকিলেও ভগৱান কৃষ্ণৰ অদ্ভুত আশ্চর্যজনক কার্যই সকলোকে তল পেলাই শ্রীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্যৰে সকলোৰে মন জয় কৰিছে। নাট্যকাৰৰ নাট্যকাহিনীৰ মূল উদ্দেশ্য ভক্তি ধর্ম প্রচাৰ কৰা। গতিকে 'কৃষ্ণস্তু ভগবান স্বয়ম্' এই আদর্শক প্রতিষ্ঠা কৰিবলৈ তেওঁ নাট্য কাহিনীত বিভিন্ন ৰসৰ সহায় লৈছে। নাটত ভগৱান কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক মহিমা প্রচাৰৰ বাবে নাট্যকাৰজনাই কৃষ্ণৰ মানৱীয় ৰূপৰ প্রকাশ দেখুৱালেও অৱশেষত তেওঁৰ প্রতি ভক্তিত সকলোৰে মূৰ দোঁ খাইছে। সেইবাবেই তেওঁৰ আন অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ দৰে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটতো সকলো লৌকিক ৰসেই পৰিণতিত ভক্তিৰসৰ নির্মল সাগৰত নিমজ্জিত হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৪ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত কি কি ৰসৰ সমাবেশ ঘটিছে? (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

প্রশ্ন নং ৫ ঃ কৃষ্ণ ৰুক্মিণীৰ মাজৰ যি ৰতিভাব তাক 'কৃষ্ণ ৰতি' আখ্যা দিব পাৰি। ব্যাখ্যা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....



২.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ সৃষ্ট নাটসমূহৰ ভিতৰত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাট বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। মূল *ভাগৱত পুৰাণৰ* দশম স্কন্ধৰ ৫২-৫৪ অধ্যায়ৰ পৰা কাহিনীভাগ গ্ৰহণ কৰি নিজস্ব কলা-কৌশল প্ৰয়োগেৰে তেওঁ এই নাটখন ৰচনা কৰিছিল।
- নাটখনৰ মাজেৰে পৰম পুৰুষ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৰ্বশক্তিমান ৰূপ প্ৰতীয়মান হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ আন আন অঙ্কীয়া নাটকেইখনৰ দৰে এই নাটখনৰো উদ্দেশ্য দৰ্শক-পাঠকক ভক্তিৰসৰ আস্বাদ দিয়া। সেয়ে কৃষ্ণ বিৰোধী ৰুক্মীৰ, শিশুপাল আৰু অন্যান্য ৰজাসকলক কৃষ্ণৰ দ্বাৰা পৰাভূত কৰা দেখা গৈছে। সাধাৰণ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন আকাঙক্ষাৰ দৰে কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মিলনৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে ভগৱান আৰু ভক্তৰ মিলন দেখুৱাইছে। নাটখনত শৃঙ্গাৰ, বীৰ, হাস্য, কৰুণ, বীভৎস আদি ৰসৰ সমাৱেশেৰে নাট্যকাৰে ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্য প্ৰতিপন্ন কৰিছে। এই সকলোবোৰ লৌকিক ৰসে নাটকীয় কাহিনীক আকৰ্ষণীয় কৰি তুলি পৰিসমাপ্তিত ভক্তিৰসত বিলীন হৈছে।
- অসমীয়া সমাজ জীৱনৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি কাহিনী, চৰিত্ৰ, পৰিৱেশ আদিত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা গৈছে। বিশেষকৈ কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ মাজেৰে অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ মহাপুৰুষ জনাই অতি সুন্দৰ আৰু সজীৱ ৰূপত দাঙি ধৰিছে। বাস্তৱ আৰু উপযুক্ত সংলাপ, ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগ, নাট্যকাৰৰ নাট্যচিন্তা, নাৰীৰ স্বাধীনতা এই সকলোবোৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নাট্যকাৰে ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰৰ যি উদ্দেশ্যৰে এই নাটখনি ৰচনা কৰিছে তাত তেওঁ সফলতা লাভ কৰিছে। মূল *ভাগৱতৰ* কাহিনী এটাক বিকৃত নকৰাকৈ শ্লোক, গীত, ভটিমা, উপযুক্ত সংলাপ আদি মৌলিক প্ৰতিভাৰে সজাই শঙ্কৰদেৱে *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটখনক এখন সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰি তুলিছে।



২.৬ অধিক জানিবলৈ

১) নেওগ, মহেশ্বৰ (২০০০); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

২) পাঠক, ৰমেশ (১৯৯১); *নাটক আৰু নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বুকলেণ্ড।

৩) বৰা, মহিম (সম্পাঃ) (১৯৮৯); *শঙ্কৰদেৱৰ নাট;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্ৰকাশন পৰিষদ।

৪) বৰুৱা, বিৰিঞ্চি কুমাৰ (১৯৮৩); *অঙ্কীয়া নাট;* গুৱাহাটী ঃ বুৰঞ্জী আৰু পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

৫) বৰুৱা, সত্যপ্ৰসাদ (২০০১); *নাট্য-নিৱন্ধ;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৬) বৰ্মন, শিৱনাথ (সম্পাঃ) (১৯৯৭); *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী* (দ্বিতীয় খণ্ড); গুৱাবাটী ঃ আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কল-সংস্কৃতি সংস্থা।

৭) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯৪); *নাট্যকলা ঃ দেশী আৰু বিদেশী;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্ৰকাশ প্ৰাইভেট লিমিটেড।

৮) মহন্ত, লক্ষীকান্ত (১৯৯১); *অসমীয়া সাহিত্য অধ্যয়ন;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৯) ৰাজবংশী, পৰমানন্দ (সম্পাঃ) (১৯৯৫); *অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

১০) ৰাজবংশী, পৰমানন্দ (সম্পাঃ) (১৯৯৮); *শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ ধৰ্ম-দৰ্শন, ভাষা-সাহিত্য আৰু সংস্কৃতি;* গুৱাহাটী ঃ সুদৰ্শন প্ৰকাশ।

১১) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (১৯৮৬); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰিণ্টিং এণ্ড পাব্লিছিং।

২.৭ অগ্ৰগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ স্ৰষ্টা মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ... ...*ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ কাহিনীভাগ... ...কাহিনী ভাগৰ মূল উৎস... ...মূল উৎসৰ সমল নাট্যকাৰে নাটখনত কি দৰে প্ৰয়োগ কৰিছে।

২ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱ... ...*ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ মূল কাহিনীভাগ... ...চৰিত্ৰ, পৰিৱেশ সৃষ্টি আদি বিভিন্ন দিশত নাট্যকাৰে প্ৰদৰ্শন কৰা মৌলিক প্ৰতিভাৰ আলোচনা।

৩ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ ৰুক্মবীৰ চৰিত্ৰটোৰ পৰিচয়... ...চৰিত্ৰৰ গুণ-দোষৰ উল্লেখ... ...ৰুক্মবীৰৰ মাজেদি লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই উল্লেখ কৰি যোৱা 'বৰ বোপা'ৰ আচাৰ-আচৰণ কি দৰে প্ৰতিফলিত হৈছে তাৰ আলোচনা... ...চৰিত্ৰটোৰ মাজেদি ফুটি উঠা প্ৰজন্ম ব্যৱধান (Generation Gap)ৰ আলোচনা।

৪ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ নাটৰ কাহিনীৰ চমু আভাস... ...নাটৰ কাহিনী ভাগত কি ৰসে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে... ...সেই ৰস / ৰস কেইবিধ কি দৰে প্ৰকাশ লাভ কৰিছে তাৰ আলোচনা।

৫ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত কৃষ্ণ-ৰুক্মিণী পৰস্পৰৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱাৰ কাৰণ... ...কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মাজত সৃষ্টি হোৱা মানৱীয় প্ৰেমৰ স্বৰূপ... ...কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মানৱীয় প্ৰেমত ঐশ্বৰিকত্ব আৰোপ কৰাৰ আঁৰত থকা কাৰণৰ ব্যাখ্যা।



২.৮ আৰ্হি প্ৰশ্ন

প্ৰশ্ন ১ ঃ নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱৰ নাট্যকৃতিৰ পৰিচয় দাঙি ধৰক।

প্ৰশ্ন ২ ঃ নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে ৰচনা কৰা *ৰুক্মিণী হৰণ* মূলৰ পৰা ক'ত ক'ত পৃথক চমুকৈ বুজাই লিখক।

প্ৰশ্ন ৩ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত থকা সুৰভি ভাট, হৰিদাস ভাট আৰু বেদনিধি চৰিত্ৰৰ চিত্ৰণত নাট্যকাৰে মৌলিকত্বৰ পৰিচয় দিছে— আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৪ ঃ নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত ৰুক্মবীৰ চৰিত্ৰৰ চিত্ৰণত কিমান দূৰ সফল হৈছে? বহলাই আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৫ ঃ ৰুক্মবীৰ চৰিত্ৰৰ পতনৰ দ্বাৰা কি প্ৰদৰ্শিত হৈছে? শঙ্কৰদেৱৰ নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰৰ ক্ষেত্ৰত *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত চিত্ৰিত কৰা এই বিশেষ দিশটোৱে তাৎপৰ্য বহন কৰিছেনে? ব্যাখ্যা কৰক।

প্ৰশ্ন ৬ ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য বিচাৰ কৰি *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত এই বৈশিষ্ট্যসমূহ কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে লিখক।

প্ৰশ্ন ৭ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ আধাৰ গ্ৰন্থ কোনখন? মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে মূলতকৈ কিমান দূৰ ফালৰি কাটি গৈছে আৰু কোন কোন দিশত মৌলিকতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে লিখক।

প্ৰশ্ন ৮ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত পঞ্চসন্ধি কেনেদৰে ৰক্ষিত হৈছে তাৰ এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ৯ ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশলসমূহ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে লিখক।

প্ৰশ্ন ১০ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ১১ ঃ '*ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ ৰুক্মিণীৰ চৰিত্ৰটিয়েই সকলোতকৈ আকৰ্ষণীয়' —এই যুক্তিৰ আধাৰত ৰুক্মিণীৰ চৰিত্ৰটি বিশ্লেষণ কৰক।

প্ৰশ্ন ১২ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ বেদনিধি চৰিত্ৰটি আলোচনা কৰি দেখুৱাওক। নাটকীয় কাহিনীৰ ক্ৰমবিকাশত বেদনিধি চৰিত্ৰটিৰ ভূমিকা আৰু গুৰুত্ব কিমান আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ১৩ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ ৰস সৃষ্টি সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ১৪ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটখনৰ মাজেৰে কৃষ্ণৰ মহিমা তথা ভক্তিৰ মহত্ত্ব কেনেদৰে প্ৰকাশিত হৈছে লিখক।

প্ৰশ্ন ১৫ ঃ 'জগতৰ ঈশ্বৰ-ঈশ্বৰীৰ মিলনক ভক্তিৰ দৃষ্টিৰে ৰূপায়ণ কৰিছে যদিও প্ৰকাশৰ মাধ্যম লৌকিক।' — *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটৰ আলমত এই কথাষাৰৰ যথাৰ্থভাৱে বিচাৰ কৰক।

প্ৰশ্ন ১৬ ঃ *ৰুক্মিণী হৰণ* নাটত অসমীয়া সমাজ জীৱনৰ চিত্ৰ কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে উদাহৰণ সহকাৰে আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ১৭ ঃ প্রসঙ্গ সঙ্গতি দর্শাই ব্যাখ্যা কৰক—

ক) তুহোঁ নৱ তৰুণী প্রধান।
সোহৰি নৱীন যুৱান।।
দুহো এক বয়স সমান।
কয়লি বিধি নিৰমান।।

খ) কি কহব ৰমণীক ৰূপ পৰচুৰ।
বয়নক পেখি চান্দ ভেলি দূৰ।।
নয়নক পেখি পাই বৰ লাজ।
কয়ল ঝাম্প কমল জল মাজ।

গ) তদন্তৰ, জগতক গুৰু শ্রীনাৰায়ণ, মনুষ্য লীলা
দৰশিয়ে বিবাহ কৰিতে প্রিয়া সমে আসনে বৈঠল।

ঘ) শ্রী ৰাম ৰায়া হৰিকো পৰমা
ভকতি ৰসিক সুজানা
কেশৱ চৰণ সৰোৰুহ কিঙ্কৰ
শঙ্কৰ হৰি গুণ গানা।।

*** ***** ***

অধ্যায় ৩ ঃ মাধৱদেৱৰ নাট *অর্জুন-ভঞ্জন*

অধ্যায় গাঁথনি

৩.১ উদ্দেশ্য

৩.২ পৰিচয়

৩.৩ নাট্যকাৰৰ পৰিচয়

৩.৪ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাট

- ৩.৪.১ নাটখনিৰ মূল
- ৩.৪.২ নাটখনিৰ বিষয়বস্তু
- ৩.৪.৩ নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি
- ৩.৪.৪ নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

৩.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

৩.৬ অধিক জানিবলৈ

৩.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

৩.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

৩.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- মাধৱদেৱৰ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ মূল, বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্রসমূহ পর্যালোচনা কৰিব পাৰিব
- *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ বিষয়বস্তুৰ স্তৰকেইটাৰ মাজেৰে প্রকাশ পোৱা ভগৱান কৃষ্ণৰ মহিমা নাট্যকাৰে কেনেদৰে উপস্থাপন কৰিছে তাক অনুধাৱন কৰিব পাৰিব
- মাধৱদেৱৰ নাট্যকৃতিত বিল্বমঙ্গলৰ *কৃষ্ণকর্ণামৃত*ৰ প্রভাৱ সম্পর্কে জানিব পাৰিব

৩.২ পৰিচয়

ইয়াৰ আগৰ অধ্যায় দুটাত আপুনি অঙ্কীয়া নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয় লাভ কৰাৰ লগতে শঙ্কৰদেৱ বিৰচিত এখন নাট *ৰুক্মিণী হৰণ*ৰ বিষয়বস্তু, বৈশিষ্ট্য, চৰিত্র, ৰস আদি দিশসমূহৰ বিষয়ে অৱগত হ'ল। এতিয়া আমি শঙ্কৰদেৱৰ প্রিয় শিষ্য আৰু তেওঁৰ সাহিত্যিক উত্তৰাধিকাৰী মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা *অর্জুন-ভঞ্জন* শীর্ষক অঙ্কীয়া নাটখন অধ্যয়ন কৰিম।

গুৰুৰ পদানুসৰণ কৰি মাধৱদেৱেও ছখন নাট ৰচনা কৰিলে। কিন্তু নাট্য আলোচকসকলে তেওঁ ৰচনা কৰি থৈ যোৱা নাট্য ৰচনাৰ বৈশিষ্ট্যৰ প্রতি লক্ষ্য ৰাখি কেৱল *অর্জুন-ভঞ্জন*কেহে অঙ্কীয়া নাট আখ্যা দিছে। বাকী পাঁচখনৰ সুকীয়া বৈশিষ্ট্যৰ প্রতি লক্ষ্য ৰাখি সেইকেইখনক ঝুমুৰা বুলি আখ্যায়িত কৰিছে। মন কৰিব যে মাধৱদেৱৰ বিৰচিত পাঁচখন নাটক ঝুমুৰা বোলা হয় যদিও সামগ্রিকভাৱে শঙ্কৰ-মাধৱসমূহ নাট্যকৃতিকে (বাৰ নাট) অঙ্কীয়া নাট বোলা হয়। ইয়াৰ বাহিৰে

পৰৱৰ্তী সময়ত অঙ্কীয়া নাটৰ আৰ্হি আৰু অনুকৰণত ৰচিত নাটসমূহক 'অঙ্কীয়া' আখ্যা দিয়া নহয়। অৱশ্যে শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটকেইখনত থকা যুৱক বা পূৰ্ণ বয়স্ক কৃষ্ণৰ পৰিৱৰ্তে মাধৱদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটত আমি বালসুলভ চপলতাৰে পূৰ্ণ শিশু কৃষ্ণৰ মনোৰম ৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰিবলৈ পাওঁ।

৩.৩ নাট্যকাৰৰ পৰিচয়

আপুনি ইতিমধ্যে অধ্যয়ন কৰি আহিছে যে, মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ লগতে তেৰাৰ প্ৰধান শিষ্য মাধৱদেৱেও তেওঁৰ বিশাল ব্যক্তিত্ব আৰু সাহিত্য সৃষ্টিৰে অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰাল সমৃদ্ধ কৰাৰ লগতে অসমৰ জনসাধাৰণলৈ এক অপূৰ্ব সাংস্কৃতিক অৱদান আগবঢ়াইছে। মাধৱদেৱে সকলো ক্ষেত্ৰতে গুৰুৰ পদাঙ্ক অনুসৰণ কৰিছিল। ৰাজনৈতিক খামখেয়ালিৰ বাবে শঙ্কৰদেৱে আহোম ৰাজ্য ত্যাগ কৰি ভটিয়াই আহিবলৈ লওতে তেৱোঁ গুৰুৰ লগত আহে। তেওঁ গুৰুক ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ ক্ষেত্ৰত সক্ৰিয়ভাৱে সহায় কৰে। শঙ্কৰদেৱৰ মহাপ্ৰয়াণৰ আগে আগে গুৰুজনাই মাধৱদেৱক ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ সম্পূৰ্ণ ভাৰ ন্যস্ত কৰিছিল। ধৰ্মবস্তু প্ৰসাৰৰ অধিকাৰ লাভ কৰি তেওঁ একান্তভাৱে গুৰুদায়িত্ব পালন কৰিছিল। মাধৱদেৱে নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰাৰ উপৰি গুৰুৰ আদৰ্শ অনুসৰণ কৰি একশ্ৰেণীৰ উচ্চ পৰ্যায়ৰ সাহিত্য সৃষ্টি কৰি থৈ গৈছে। এই বিষয়ে প্ৰথম যাণ্মাসিকৰে প্ৰথম পাঠ্যবিষয়ৰ সপ্তম অধ্যায়ত বহলাই আলোচনা কৰাৰ বাবে পুনৰাই ইয়াত বহলাই আলোচনা কৰা নহ'ল।

আপুনি নিশ্চয় জানে যে, মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰাৰ পাছত তেওঁৰ প্ৰিয় শিষ্য মাধৱদেৱেও গুৰুৰ পথ অনুসৰণ কৰি ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ অৰ্থে কাব্য আৰু নাট ৰচনাত মনোনিবেশ কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱে ৰচনা কৰা ছখন নাটৰ পাছত মাধৱদেৱে আন ছখন নাট ৰচনা কৰিছিল। মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা ছখন নাটৰ ভিতৰত অকল *অর্জুন-ভঞ্জন*তহে শঙ্কৰদেৱ সৃষ্ট অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য কিছু পৰিমাণে পোৱা যায়। তাৰ বাহিৰে বাকীকেইখনত এই বৈশিষ্ট্য একেবাৰে পোৱা নাযায়। *অর্জুন-ভঞ্জন*ৰ বাহিৰে তেওঁৰ বাকী নাটকেইখনক ঝুমুৰা আখ্যা দিয়া হৈছে। অৱশ্যে কেতিয়াৰ পৰা তেওঁৰ নাটসমূহক ঝুমুৰা বোলা হৈছে সেই বিষয়ে সঠিক তথ্য পোৱা নাযায়। এই বিষয়েও পূৰ্বৰ অধ্যায়টোতে বহলাই আলোচনা কৰি অহা হৈছে বাবে ইয়াত পুনৰুক্তি কৰা নহ'ল। এইখন পাঠ্যবিষয়ৰ বাবেও সেইখিনি অংশ অধ্যয়ন কৰাটো বাধ্যতামূলক।



চিন্তা-চৰ্চা কৰক — ৩.১

অধিক জানিবলৈত থকা কিতাপসমূহৰ সহায়েৰে 'ঝুমুৰা' শব্দটোৰ উৎপত্তি, ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য আৰু কি কি দিশত শঙ্কৰদেৱ বিৰচিত নাটসমূহতকৈ ই পৃথক — সেই বিষয়ে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক।

৩.৪ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাট

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা নাটসমূহৰ ভিতৰত অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য কেৱল *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটতহে কিছু পৰিমাণে ৰক্ষিত হৈছে। *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখনি

মাধৱদেৱৰ প্ৰথম আৰু সম্পূৰ্ণ কাহিনীযুক্ত নাট আৰু কলেবৰতো ডাঙৰ। শঙ্কৰদেৱৰ জীৱিত কালত গণককুছিত থকা সময়ত মাধৱদেৱে *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখনি ৰচনা কৰিছিল। মন কৰিবলগীয়া যে *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখনিক দৈত্যাৰি ঠাকুৰে ৰচনা কৰা চৰিত পুথিত (পদ সংখ্যা ১২৮৬) *দধিমথন ঝুমুৰা* বুলি উল্লেখ কৰিছে।

৩.৪.১ নাটখনিৰ মূল

অর্জুন-ভঞ্জন নাটৰ কাহিনীভাগ মূল *ভাগৱতৰ* দশম স্কন্ধ। মাধৱদেৱে *ভাগৱতৰ* দশম স্কন্ধৰ নৱম, দশম আৰু একাদশ অধ্যায়ৰ কথাখিনিৰ ওপৰতে নির্ভৰ কৰি *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ কাহিনীভাগ বর্ণনা কৰিছে। *ভাগৱতৰ* বাহিৰেও *বিষ্ণু পুৰাণৰ* পঞ্চমাংশৰ ষষ্ঠ অধ্যায়, *হৰিবংশ পুৰাণৰ* তেষষ্ঠিতম অধ্যায় আৰু বিল্বমঙ্গলৰ *কৃষ্ণ কর্ণামৃত*গ্ৰন্থৰ পৰাও কোনো কোনো অংশ নাটখনিত সামৰা হৈছে। নাটখনিৰ সামৰণিত থকা নন্দ-যশোদাৰ দাম্পত্য কলহৰ বিৱৰণখিনিৰ বাহিৰে বাকী সকলোখিনি মাধৱদেৱে *ভাগৱতৰ* পৰাই গ্ৰহণ কৰিছে। নাটখনিৰ নান্দী শ্লোক আৰু নাটৰ মাজৰ শ্লোক তিনিটা *কৃষ্ণ কর্ণামৃত* গ্ৰন্থৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছে। সেয়া মাধৱদেৱৰ নিজা সৃষ্টি নহয়। বিল্বমঙ্গলৰ *কৃষ্ণ কর্ণামৃতৰ* শ্লোককেইটা হ'ল—

১) ঘোষস্য মোহশামনায় মিথোগুণেন।
মধ্য বৱন্ধা জননী নৱনীতচোৰম্।।

২) নক্ষত্ৰমিত্ৰ নৱনীতাকণাৱৰ্কীনাম।
বক্ষস্থলোদৰমগোচৰমাগমানাম।।

৩) পৰিমিমুপদেশমাদৃয়ধং
নিগমৱনেসু নিতান্ত চাৰক্ষীণাঃ।।



জানি থোৱা ভাল

বিল্বমঙ্গল পোন্ধৰ শতিকাৰ দক্ষিণ ভাৰতীয় ভক্ত কবি। দক্ষিণ ভাৰতৰ পৰম্পৰাগত বিশ্বাস মতে তেওঁক কোনোৱে তামিলভাষী আৰু কোনোৱে মালয়ালমভাষী বুলি কয়। বংগদেশত তেওঁৰ ৰচনাৱলী *শ্ৰীকৃষ্ণস্তোত্ৰম্* আৰু পশ্চিম ভাৰতত *বাল গোপাল স্তুতি* আৰু দক্ষিণ ভাৰতত *কৃষ্ণ কর্ণামৃত* নামে জনাজাত। তেওঁৰেই অন্য এটা নাম হ'ল লীলাশুক।

কৃষ্ণ কর্ণামৃত গ্ৰন্থৰ শিশু কৃষ্ণৰ লীলা বিষয়ক সুন্দৰ, সহজ-সৰল আৰু ভক্তিমূলক শ্লোকসমূহৰ দ্বাৰা মাধৱদেৱ নিশ্চয় অনুপ্ৰাণিত হৈছিল। সেয়ে তেওঁ নাট-ঝুমুৰাসমূহত বিল্বমঙ্গল লীলাশুকৰ *কৃষ্ণ কর্ণামৃতৰ* পৰা অনেক সমল সংগ্ৰহ কৰিছিল। অৱশ্যে এইখন নাটৰ শেষৰ শ্লোকটো *হৰিবংশ পুৰাণৰ* পৰা লোৱা।

স্বপ্রতিভাশালী মাধৱদেৱে মূলৰ লগত সংগতি ৰাখি মূলত নথকা সত্ত্বেও নাটৰ প্রয়োজনীয়তালৈ লক্ষ্য ৰাখি কোনো কোনো ঠাইত নিজস্ব পৰিকল্পনাৰে নাটকীয় কাহিনীভাগ সজাই তুলিছে।এনে কৰাৰ ফলত মূলৰ বর্ণনা অংশতকৈ নাটকীয় কাহিনীয়ে সর্বসাধাৰণ পাঠক-দর্শকক বেছিকৈ আকর্ষণ কৰিছে।

নাটৰ কাহিনীত যশোদাই গোপীসকলক দধি মথনত বেছিকৈ লৱণু নোপোৱা বাবে খং কৰি নিজেই দধি মথিবলৈ লৈছে। তেওঁ নিজে দধি মথোতে আনতকৈ বেছি লৱণু পালে গোপীসকলক শাস্তি দিব বুলি বাণীও শুনাইছে। সাজোন-কাচোন কৰি কর্পূৰ, তামোল খাই দধিমথন কাম আৰম্ভ কৰা যশোদাৰ চৰিত্রৰ এনে বর্ণনা মূলত নাই। ই নাট্যকাৰৰ স্বকীয় সৃষ্টি।

যশোদাই দধি মথি থকা অৱস্থাত পুত্রস্নেহত কৃষ্ণক কোৱা— "তোহো হামাৰি কোটি পুৰুষক পৰম দেৱতা। মাথাক মুকুট, শিৰৰ ভূষণ, গলাৰ সাতসৰী।" আকৌ কৃষ্ণই কোৱা— "হামু পৰমেশ্বৰ লক্ষীৰ নায়ক, ইহাৰি গৃহে ভকতিত বশ্য হুয়া ৰহেঁছি" ইত্যাদি নাটকীয় বচন নাট্যকাৰৰ নিজা সৃষ্টি, সেয়া নাট্যকাৰৰ সৃষ্টিশীল মনৰ পৰিচায়ক। কৃষ্ণই মাকৰ মথনি দণ্ডত ধৰি আমনি কৰা, মাকে উপায়ান্তৰ হৈ কৃষ্ণক স্তনপান কৰোৱা আৰু উতলি পৰা গাখীৰ নমাবলৈ চাওঁতে কৃষ্ণক থেকেচা মাৰি থোৱাৰ ফলত কৃষ্ণই স্বগতোক্তিৰে নিজৰ মহিমা বর্ণনা কৰা কথা মূল *ভাগৱতত* উল্লেখ নাই। নাট্যকাৰে কৃষ্ণৰ মহিমা বর্ণনাৰ বাবেহে নাটত তেনে উক্তি প্রয়োগ কৰিছে। মাধৱদেৱৰ এনে স্বকীয় উদ্ভাৱনাই নাটকীয় কাহিনীক অধিক আকর্ষণীয় কৰি তুলিছে।

ভাগৱতত কৃষ্ণক ৰছীৰে বন্ধাৰ সলনি নাটত গৰুৰ পঘাৰে বন্ধাৰ কথা আছে। *হৰিবংশ* আৰু *বিষ্ণু পুৰাণ* দুয়োখনতে কৃষ্ণক বন্ধাৰ কাৰণ অলপ বেলেগ বেলেগকৈ বর্ণনা কৰা আছে। কৃষ্ণক উৰলত বন্ধাত ৰোহিণী প্রমুখ্যে গোপীসকলে বাধা দিয়া, কৃষ্ণই উৰলৰে সৈতে যমলার্জুনৰ মাজেৰে সৰকি যাবলৈ চেষ্টা কৰা — আদি নাট্যকাৰৰ নিজা সৃষ্টি, কাৰণ তেনে কৰিলেহে ভগৱানৰ মহিমা প্রকাশ পোৱাৰ থল নাট্যকাৰে অনুভৱ কৰিছিল।

মূল গ্রন্থত থকা নলকুবেৰ আৰু মণিগ্রীৱৰ শাপগ্রস্ত জীৱনৰ বিস্তৃত বর্ণনা নাট্যকাৰে নাটত পৰিহাৰ কৰি চমুৱাইছে। মাত্র কুবেৰৰ পুত্রদ্বয়ে নাৰদৰ শাপত যমলার্জুন ৰূপে থাকি কৃষ্ণৰ স্পর্শত মুক্তি লাভ কৰাটোহে নাটত দেখুওৱা হৈছে। মূলত অর্জুন গছ উভালি পৰা শব্দ শুনি নন্দ গোপসকলৰ সৈতে তাত উপস্থিত হৈছে আৰু যমলার্জুনৰ মাজত উৰলৰ সৈতে লাগি থকা কৃষ্ণক হাঁহিমুখে কোলাত তুলি লৈছে। কিন্তু নাটখনত এই অংশটোক কেন্দ্র কৰিয়েই নন্দ-যশোদৰ মাজত দাম্পত্য কলহৰ সৃষ্টি কৰিছে।

নাটখনিৰ চৰিত্রসমূহ মূলতকৈ অধিক সজীৱ। নাটকীয় কাহিনীভাগক ঐশ্বৰিকত্ব আৰু নিজস্ব মৌলিক ভাৱনাৰ সংমিশ্রণেৰে মূলতকৈয়ো অধিক আকর্ষণীয় ৰূপত নাট্যকাৰে নাটখনিত তুলি ধৰিছে।

৩.৪.২ নাটখনিৰ বিষয়বস্তু

মাধৱদেৱৰ ৰচিত নাটৰ ভিতৰত *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখনেই প্রথম আৰু পূর্ণাঙ্গ নাট। এইখন নাটত এটা স্বয়ং সম্পূর্ণ কাহিনী উপস্থাপন কৰা হৈছে। সামগ্রিকভাৱে ক'ব পাৰি — কুবেৰৰ দুই পুত্র নলকুবেৰ আৰু মণিগ্রীৱক নাৰদৰ অভিশাপৰ পৰা মুক্ত কৰি যমলার্জুন ভঙ্গৰ জৰিয়তে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপ প্রকাশ কৰাটোৱেই *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ মূল বিষয়বস্তু। শঙ্কৰদেৱৰ জীৱিত অৱস্থাত, ১৫৪৫ৰ পৰা ১৫৫০ৰ মাজৰ কালছোৱাত গণককুচিত থাকোঁতে মাধৱদেৱে *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখন ৰচনা কৰিছিল বুলি অনুমান কৰা হয়। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ মতে মাধৱদেৱৰ *অর্জুন-ভঞ্জন* ভাওনাত শঙ্কৰদেৱে নন্দৰ আৰু মাধৱদেৱে উপনন্দৰ ভাও লৈছিল। এই কথা সঁচা হ'লে শঙ্কৰদেৱৰ জীৱিত অৱস্থাত যে নাটখনি ৰচনা কৰা হৈছিল তাক স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। *অর্জুন-ভঞ্জন*ৰ গাঁথনিও শঙ্কৰদেৱৰ পূর্ণাঙ্গ নাটকেইখনৰ লগত যথেষ্ট মিলে। এইটো অনুমান কৰিব পাৰি যে গুৰুজনাৰ জীৱন কালত মাধৱদেৱে তেৰাই দেখুওৱা পথৰ পৰা আঁতৰি যাবলৈ ইচ্ছা নকৰিলে। নাট্যকাৰে মূলত নথকা সত্ত্বেও নিজস্ব কলা-কৌশলেৰে নাটকীয় কাহিনীভাগ তিনিটা স্তৰৰ মাজেৰে আগবঢ়াই নিছে। সেই স্তৰ তিনিটা হ'ল—

- শিশু কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদাৰ মাজত হোৱা স্নেহসিক্ত বিৰোধ
- যমলার্জুন ভঙ্গ
- নন্দ আৰু যশোদাৰ দাম্পত্য কলহ।

*অর্জুন-ভঞ্জন*ক কেন্দ্র কৰি নাটকীয় বিষয়বস্তুৱে গতি লাভ কৰিছে যদিও নাটৰ আৰম্ভণিতে স্তনপান কৰিবলৈ নাপাই কৃষ্ণই কৰা ৰোহ, অভিমান, মাকৰ দ্বাৰা কৃষ্ণক শাসন আৰু সমাপ্তিত নন্দ-যশোদাৰ পাৰিবাৰিক কলহৰ দ্বাৰা নাটখন অধিক আকর্ষণীয় হৈ উঠিছে।

মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে শ্রীকৃষ্ণৰ বর্ণনা বিষয়ক শ্লোকেৰে কৃষ্ণৰ প্রতি নমস্কাৰ জনাই *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখনি আৰম্ভ কৰিছে। নাটখনিৰ বিষয়বস্তু আৰম্ভ হৈছে নন্দৰজাৰ ৰাণী যশোদাৰ দধিমথন কার্যৰে। এদিনাখন যশোদাই ঘৰৰ কাম কৰা গোপীসকলে দধিমথা কার্যত অসন্তুষ্ট হৈ নিজেই দধি মথিবলৈ ল'লে। নাট্যকাৰে ৰূপ দিয়া এগৰাকী সুগৃহিণী যশোদাই অন্য দাসীসকলে দধি মথিলে বেছি লৰণু নাপাই বাবে নিজেই মথনী দণ্ড লৈ দধি মথাত লাগিল। সেইদিনা গোপীসকলক ঘৰৰ আন কামত লগাই দি তেওঁ দধি মথনত বেছি লৰণু পালে তেওঁলোকক শাস্তি দিব বুলি সাৱধানবাণীও শুনালে। গোপীসকলক তেনেদৰে কৈ দিব্যবস্ত্র পৰিধান কৰি, মালতী আদি নানান পুষ্প খোপাত গুঁজি, নতুন কাপোৰ গাত মেৰিয়াই, চকুত কাজল সানি, কর্পূৰ, তামোল খাই দধি মথন কার্য আৰম্ভ কৰিলে।

যশোদাই দধি মথন কৰি থকা সময়ত শিশু কৃষ্ণ ওচৰতে উমলি আছিল। নিজৰ

কর্মত ব্যস্ত থকা সত্ত্বেও ওচৰতে ওমলি থকা 'প্রাণৰ পুতুলি' কৃষ্ণৰ গুণ গান গাই তেওঁক স্মৰণ কৰিবলৈ যশোদাই পাহৰা নাছিল। কৃষ্ণৰ নির্মল, সুকোমল মুখমণ্ডল দেখি আপোন পাহৰা হৈ তেওঁৰ গুণ গান বর্ণনা কৰিছে— 'হে বাপু কৃষ্ণ, তুহো হামাৰি কোটি পুৰুষক পৰম দেৱতা, মাথাক মুকুট, শিৰৰ ভূষণ, গলাৰ সাতসৰী, কর্ণৰ কুণ্ডল, কৰৰ কংকণ। আহে বাপু, তোহাৰি অৰুণ অধৰক বালাই লএঞা। মধূৰ হাস্যে ৰহয়া যাএঞা; ৰাতুল চৰণক হুয়া মৰিয়া যাএঞা।" কৃষ্ণয়ো মাকৰ মুখত নিজৰ গুণৰ বর্ণনা শুনি নিজৰ মহিমা প্রকাশৰ কথা ভাবিলে আৰু ভক্তা গোপীসকলৰ বিপদৰ কথা ভাবি মনতে গুণিলে— "হামু পৰম ঈশ্বৰ লক্ষ্মীক নায়ক। ইহাৰি গৃহে ভকতিক বশ্য হুয়া ৰহৈছি। হামু জীৱক পৰম দুর্লভ। ইহাৰি গৃহে হামাকু পাই মনৰ পূৰণ নাহি ভেল। বস্তুক বাঞ্ছা নাহি টুটত। হামাৰ ভকতা গোপীসৱক কোপ কৰিয়ে লৱণু অধিক কৰিয়ে গোপীসৱক দণ্ড কৰিতে অতয়ে শ্রম কৰিতে লাগল। ইহাঙ্ক আজু লৱণু তুলিতে নাহি দেৱব।" গতিকে তেওঁ মাকৰ মথনি দণ্ডত ধৰি মাকক আমনি কৰিবলৈ ধৰিলে আৰু স্তনপান কৰিব বিচাৰিলে। যশোদায়ো পুত্রৰ আঁকোৱগোঁজ মনোভাৱ দেখি পুত্রস্নেহত তেওঁক স্তনপান কৰাবলৈ ধৰিলে। ইফালে আখাত তুলি থোৱা গাখীৰ উতলি পৰিব ধৰা বুলি এগৰাকী গোপীয়ে যশোদাক জনালে। যশোদাই গাখীৰ নমাবলৈ বুলি কৃষ্ণক কোলাৰ পৰা নমাব খোজে কিন্তু কৃষ্ণই মাকক এৰি নিদিয়ে।মাকে খণ্ডতে কৃষ্ণক কোলাৰ পৰা নমাই মাটিত থেকেচা মাৰি থৈ গাখীৰ নমাবলৈ যায়। তাকে দেখি সাধাৰণ মানৱ শিশুৰ দৰে কৃষ্ণৰো খং উঠিল। তেওঁ তেওঁৰ মহিমা দেখুৱাবলৈ প্রস্তুত হ'ল। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে কৃষ্ণৰ চৰিত্রৰ মাজেৰে সাধাৰণ মানৱ শিশুৰ ছবি অঙ্কন কৰিলেও তেওঁ যে স্বয়ং ভগৱান সেই কথা কৃষ্ণৰ বচনৰ মাজেৰে প্রকাশ কৰিছে এনেদৰে—

> হামু কোটি কোটি ব্রহ্মাণ্ডক নায়ক। ব্রহ্মাদিদেৱক পৰম দেৱতা। হামাকু মহা মহা যজ্ঞে সন্তোষ কৰাইতে নাহি পাৰত। সে হামু নিজ গুণে ভকতক বশ্য হুয়া, ভকতসবে শ্রদ্ধায়ে যে বস্তু হামাক দান কৰত তাহেক হামু পৰম সন্তোষে হামাৰ উদৰবর্ত্তী ব্রহ্মাণ্ডসৱক শুদ্ধ বস্তুৱে পবিত্র হোক বুলিয়ে ভোজন কৰোহো। দেখু, সে আমাক ওহি সাহঙ্কাৰী নিদাৰুণী গোৱাৰী সামান্য শিশু বুলিয়ে তনপান ছোড়ায়া মাটিত আছাড়ি পেলাই খীৰ ৰাখিতে গেল। হামাতো কৰিয়ে কড়া দুইক খীৰ অধিক মানল। তাহেক হানি হইতে গাৱ নাহি সহল ! পেখো আজু হামো হানি কৰিতে পাৰো কি নাহি পাৰো তাহেক পেখোক।

মাকে মাটিত থেকেচা মাৰি থৈ যোৱা বাবে সাধাৰণ শিশুৰ দৰে তেওঁ পটা গুটিৰে দধি ভাণ্ড ভাঙিছে, লৱণু দণ্ড ভাঙিছে,দধিবোৰ সিঁচৰতি কৰি পেলাইছে, লৱণু-দধি নিজে খাইছে আৰু বান্দৰকো খুৱাইছে। যশোদাই গাখীৰ নমাই থৈ আহি দেখে যে কৃষ্ণই সকলোবোৰ লণ্ডভণ্ড কৰি পেলাইছে। যশোদাক দেখি কৃষ্ণই লৰ মাৰিলে। যশোদায়ো কৃষ্ণক এশিকনি দিবলৈ এছাৰি এডাল লৈ পিছে পিছে খেদি গ'ল। কৃষ্ণৰ পিছে পিছে দৌৰি মাক যশোদা ভাগৰি পৰিল। পিছত যেনিবা জননীৰ দুখ দেখি কৃষ্ণই

নিজেই ধৰা দিলে। সূত্রধাৰে এই কথাখিনি বর্ণাইছে— "তদন্তৰ শ্রীকৃষ্ণ মানুষ ভাৱ দেখায়া পলাইতে যেন নাহি পাৰিয়ে মাৱক ভয়ে হাতে আখি ঢাকিয়ে কান্দিতে ৰহল।" কৃষ্ণক ধৰি আনি যশোদাই তেওঁক বান্ধিবলৈ জৰী আনিলে। শিশু কৃষ্ণই সেই সময়তে "নিজ যোগমায়া বেকত কৰল।" যশোদাই যিমানেই জৰী আনি কৃষ্ণক বান্ধিবলৈ লৈছে সিমানেই দুই আঙুল জৰীয়ে বান্ধিবলৈ নটা হৈছে। বাৰে বাৰে দুই আঙুল জৰী কম হোৱা বাবে কৃষ্ণক বান্ধিবলৈ অপাৰগ হৈ যশোদা ভাগৰি পৰিল। অৱশেষত ভক্তা জননীক সন্তুষ্ট কৰিবলৈ কৃষ্ণই নিজে বন্ধন লয়। যশোদাৰ এনে কার্যত ৰোহিণী প্রমুখ্যে গোপিনীসকলে নানা প্রকাৰে বাধা প্রদান কৰে। ৰোহিণীয়ে কৃষ্ণৰ মহিমাৰ কথাও যশোদাক এইদৰে সোঁৱৰালে— "ওহি মনুষ্য বালক নহি; প্রভাৱ দেখিয়ে হামু জানল, ওহি জগতক কাৰণ নাৰায়ণ।" কিন্তু যশোদা নিজৰ কার্যত অটল। তেওঁ গোপিনীসকলক কৃষ্ণক মোকলাই নিদিবলৈ সতর্ক কৰি দিলে আৰু কৃষ্ণক এটা উৰলত বান্ধি থৈ নিজৰ কামলৈ গ'ল। এইখিনিতে *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ প্রথম স্তৰৰ অন্ত পৰিছে। শিশু কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদাৰ স্নেহাসিক্ত বিৰোধৰ মাজেৰে নাট্যকাৰ মাধৱদেৱে এহাতে কৃষ্ণৰ মানৱীয় শিশু ৰূপ; আনহাতে, তেওঁৰ ঐশ্বৰিক ৰূপৰ সুন্দৰ সমন্বয় সাধন কৰিছে।

অর্জুন-ভঞ্জন নাটৰ দ্বিতীয় স্তৰআৰম্ভ হৈছে যমলার্জুন ভঙ্গৰ মাজেৰে। নাটখনিৰ এই স্তৰটোৱেই হ'ল কাহিনীৰ কেন্দ্রবিন্দু। নাৰদৰ শাপত কুবেৰৰ দুই পুত্র নলকুবেৰ আৰু মণিগ্রীৱই এজোপা যমলার্জুন বৃক্ষ ৰূপে নন্দৰ পদূলিত ঠাই পাইছিল। নাৰদৰ বৰদান ৰূপে দুয়ো কুবেৰ পুত্রই কৃষ্ণৰ স্পর্শতহে পুনৰ জীৱন লাভ কৰিব। কুবেৰ পুত্রদ্বয়ে কৃষ্ণক মুক্তি লাভৰ বাবে স্মৰণ কৰিছে। কৃষ্ণয়ো দুয়োকে মুক্তিদান দিবৰ বাবে পৰিৱেশ সজাই লৈছে। নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে কৃষ্ণৰ মহিমা তেওঁৰ নিজ মুখেৰেই ব্যক্ত কৰিছে — "দেখো আজু হামু ভকতক হাতে আপোন বন্দী হুয়াকহু বন্ধ সংসাৰ বন্ধ ছোড়ন কৰব। তেওঁ আকৌ কৈছে— 'ইহা জানি সৱলোক হামাক পৰম ঈশ্বৰ মানি ভকতি কয়কহু সংসাৰ ঘোৰ নিকাৰ তৰব।"

শাপগ্রস্ত কুবেৰৰ দুই পুত্রক বন্ধন মুক্ত কৰাৰ মানসেৰে কৃষ্ণই মাকে বান্ধি থোৱা উৰলৰ সৈতে চুচৰি গছজোপাৰ মাজেৰে পাৰ হ'বলৈ চেষ্টা কৰিলে। কৃষ্ণই আঁঠুকাড়ি 'কঙ্কাল ফান্দিয়ে' টান দিওতে দুই বৃক্ষ উভালি পৰিল। গছজোপাৰ পৰা দুই দেৱতাই দিব্য ৰূপ ধাৰণ কৰি "জয় জয় কৃষ্ণ বোলি দণ্ডৱতে বাৰম্বাৰ পৰনাম" কৰি হাতযো�ৰ কৰি নম্রভাৱে স্তুতি কৰিলে আৰু কৃষ্ণৰ আদেশ মতে নিজ স্থানলৈ গমন কৰিলে। শিশু কৃষ্ণৰ ভগৱানৰ স্বৰূপ এই স্তৰটোৱেই সুন্দৰভাৱে প্রকাশ পাইছে। কৃষ্ণৰ বন্ধন কর্মই ভক্তিৰ শ্রেষ্ঠত্ব নিৰূপণ কৰিছে। ভগৱৎপ্রেমে ঈশ্বৰৰ বন্ধন আৰু জীৱৰ মুক্তি সূচনা কৰে। এই বন্ধন আৰু মুক্তিয়েই *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ মূল প্রতিপাদ্য বিষয়। ইয়াতে নাটকীয় কাহিনীৰ দ্বিতীয় স্তৰটোৰ অন্ত পৰিছে।

নাটখনিৰ তৃতীয় স্তৰ আৰম্ভ হৈছে নন্দ-যশোদাৰ দাম্পত্য কলহৰ মাজেৰে।

মূলত নথকা এই অংশটো নাট্যকাৰে হাস্যৰস তথা কৃষ্ণৰ মহিমা প্রকাশৰ বাবেই ৰচনা কৰিছে। গছ উভালি পৰাৰ প্রচণ্ড শব্দ শুনি গোপসকলৰ সৈতে নন্দ সেই ঠাইত উপস্থিত হয়। বাগৰি পৰা অর্জুন গছজোপা দেখি তেওঁলোক চিন্তিত হৈ পৰে। গোৱালসকলে আশ্চর্য প্রকাশ কৰিলে— "ওহি কি অদভুত, বাত নাহি, বৃতি নাহি, নির্ঘাত বজ্রপাত নাহি, হস্তীসৱক বিক্রান্ত দোষ নাহি, অতয়ে বালক বৃক্ষ কৈচন উভৰি পৰল?" তাৰ মাজতে শিশু কৃষ্ণক উৰলৰ সৈতে পথালিকৈ লাগি ধৰা দেখি নন্দ ৰজাই আথে-বেথে পুত্রক কোলাত তুলি ল'লে। মৰমৰ পুত্রক যশোদাই তেনেদৰে বান্ধি থৈ শাস্তি দিয়া বুলি জানি তেওঁ যশোদাক নানান ধৰণে তিৰস্কাৰ কৰিবলৈ ধৰিলে। মাণিক পুতলী কৃষ্ণক গৰুৰ পঘাৰে উৰলত বন্ধাৰ বাবে নন্দই যশোদাক কটু ভাষাৰে গালি গালাজ কৰিলে। ক'ত তপস্যাৰ ফলত তেওঁ কৃষ্ণক পুত্র ৰূপে পাইছে— "হামু কত তপ কৰিয়ে দেৱক বৰে বৃদ্ধ বয়সত কৃষ্ণক পুত্র পাৱল।" তেনেহেন প্রাণৰ পুত্র কৃষ্ণক গৰুৰ পঘাৰে বান্ধি শাস্তি দিয়া বাবে যশোদাক তেওঁ "তুহু কি নিমিত্তে মানুষী ভেলি। ৰাক্ষসতো ধিক" বুলি গালি শপনি পাৰিছে।

যশোদাও মনে মনে থকা বিধৰ তিৰোতা নহয়। নাট্যকাৰে নন্দৰাণী যশোদাক এগৰাকী সাধাৰণ গাঁৱলীয়া মুখৰা তিৰোতা হিচাপে অঙ্কন কৰিছে। নন্দই পৰা গালিৰ প্রত্যুত্তৰত তেৱোঁ নন্দক কটু কথা শুনাই নন্দৰ মুখ বন্ধ কৰিলে। ইয়াতেই *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ সামৰণি পৰিছে। মূল যমলার্জুন ভঙ্গৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি নাট্যকাৰ মাধৱদেৱে যশোদাৰ দধি মথন কার্য আৰু কৃষ্ণৰ সৈতে মাতৃস্নেহৰ চিত্র, শেষত নন্দ-যশোদাৰ দাম্পত্য কলহ আদিৰ মাজেৰে নাটকীয় কাহিনীৰ সামৰণি মাৰিছে। সাধাৰণ মানৱ শিশুৰ মাজত থকাৰ দৰে শিশু কৃষ্ণৰ ঠেহ-ভেম, ভয়, উদ্ধতালি, চতুৰালি আদি নিখুঁত চিত্রণৰ মাজেৰে ভগৱানৰ ঐশ্বৰিক মহিমা প্রকাশ কৰাত নাট্যকাৰে সফলতা লাভ কৰিছে। নাটখনিৰ সকলো স্তৰতে নাট্যকাৰে দর্শক-পাঠকক কৃষ্ণ ভক্তিৰ প্রতি আবেদন জনাইছে।

আপুনি নিশ্চয় জানে যে অঙ্কীয়া নাটসমূহ নৃত্য-গীতপ্রধান হোৱা হেতুকে তাত সংলাপৰ স্থান কম। *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটতো সূত্রধাৰৰ কথাৰ মাজেৰে নাটৰ কাহিনী, চৰিত্র আৰু অৱস্থাৰ কথা প্রকাশ কৰা হৈছে। শঙ্কৰদেৱে নাটত ব্রজাৱলী ভাষা ব্যৱহাৰ কৰাৰ দৰে মাধৱদেৱও তেওঁৰ নাটসমূহত ব্রজাৱলী ভাষা প্রয়োগ কৰা দেখা যায়। কিন্তু মাধৱদেৱৰ নাটসমূহৰ ব্রজাৱলী ভাষা কথিত ভাষাৰ বেছি ওচৰ চপা। *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত নন্দ-যশোদাৰ মাজত হোৱা দাম্পত্য কলহৰ মাজেৰে যি সাধাৰণ গ্রাম্য কথিত ভাষা প্রয়োগ কৰা হৈছে, তাৰ দ্বাৰা সাধাৰণ শ্রেণীৰ লোকক অধিক আকর্ষণ কৰিবলৈ সমর্থ হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে— "আহে নাগিনী, তোহাক বস্তুৱে নাটল? কোন ছাৰ কলস ভাঙ্গল। হামাৰ ঘৰে দধি-লৱণু কে পুছত? নদী বহাইতে পাৰো, তাহেক নিমিতে কৃষ্ণক অতয়ে শাস্তি কয়লি?"

নাটখনিত সর্বমুঠ সাতোটা শ্লোক আছে। গীতৰ সংখ্যা আঠটা। গীতবোৰত

ক্রমে সিন্ধুৰা, বৰাড়ি, গৌৰী, কামোদ, কানাড়া, বেলোৱাৰ, তুড়, ভাটিয়ালী আৰু কল্যাণ আদি ৰাগৰ কথা উল্লেখ আছে।

কৃষ্ণভক্ত মাধৱদেৱে বালক কৃষ্ণৰ চল-চাতুৰিৰ মাজেৰে তেওঁৰ ঐশ্বৰিকত্ব প্রকাশ কৰি *অর্জুন-ভঞ্জন* নাট ৰচনা কৰিছে। কাহিনী উপস্থাপন, চৰিত্র চিত্রণ আৰু ভক্তিধর্ম প্রচাৰ— এই আটাইবোৰ সংমিশ্রণত *অর্জুন-ভঞ্জন* নাট মাধৱদেৱৰ এক মহৎ সৃষ্টি হিচাপে পৰিগণিত হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ঃ দধি মথনৰ দৃশ্যত কৃষ্ণ চৰিত্র কি ৰূপত ফুটি উঠিছে আলোচনা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

প্রশ্ন নং ২ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ শিশু কৃষ্ণ চৰিত্রটি আলোচনা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

৩.৪.৩ নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি

চৰিত্র নাটৰ এক গুৰুত্বপূর্ণ উপাদান। চৰিত্রসমূহ স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে সমুজ্জ্বল নহ'লে নাট্যৰস ব্যাহত হয়। নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশ চৰিত্র অবিহনে সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। চৰিত্রৰ নিখুঁত চিত্রণে কাহিনী এটাক চিত্তাকর্ষক কৰি তুলিব পাৰে। কাহিনী আৰু চৰিত্র অবিহনে নাট্যৰসৰো সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটসমূহত অকল কাহিনীৰ মাজেৰে ৰস সৃষ্টিত মনোনিবেশ কৰা নাছিল। আধুনিক নাট্যকাৰসকলে চৰিত্রৰ ওপৰত গুৰুত্ব প্রদান কৰাৰ দৰে মহাপুৰুষজনায়ো তেওঁৰ নাটসমূহত চৰিত্র সৃষ্টিত সৃজনী প্রতিভাৰ পৰিচয় দিছিল। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱেও তেওঁৰ নাটসমূহৰ চৰিত্র সৃষ্টিত প্রতিভাৰ স্বাক্ষৰ ৰাখি থৈ গৈছে। অঙ্কীয়া নাটসমূহত ৰস সৃষ্টিৰ যোগেদি ভগৱান শ্রীকৃষ্ণ ঐশ্বৰিক মহিমা প্রকাশৰ প্রতি অধিক গুৰুত্ব প্রদান কৰা হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ নাটত পূর্ণ অৱতাৰ শ্রীকৃষ্ণৰ মহিমা প্রকাশৰ বিপৰীতে মাধৱদেৱৰ নাটত শিশু কৃষ্ণৰ চল-চাতুৰী, ঠেহ-দুষ্টালি প্রদর্শন কৰা হৈছে। মাধৱদেৱৰ নাটকেইখনৰ মুখ্য চৰিত্র হৈছে শিশু কৃষ্ণ। সেয়েহে আমি আলোচনা কৰিবলগীয়া *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখনিৰো মুখ্য চৰিত্র হৈছে শিশু কৃষ্ণ।

নাটখনৰ আন চৰিত্রসমূহ হৈছে যশোদা, ৰোহিণী, নন্দ, নলকুবেৰ, মণিগ্রীৱ, গোপিনীসকল আৰু গোপ বালকসকল। তলত আমি নাটখনৰ চৰিত্রসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিম।

- *শ্রীকৃষ্ণ ঃ* মাধৱদেৱৰ নাট-ঝুমুৰাৰ শ্রীকৃষ্ণ শিশুসুলভ কার্যকলাপেৰে পূর্ণ অথচ পৰম পুৰুষ ভগৱানৰ অপূর্ব সংমিশ্রণেৰে বিস্ময় বালকৰ ৰূপ মাথোন। আমাৰ আলোচ্য *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত মাধৱদেৱে কৃষ্ণ চৰিত্রত চিৰন্তন মানৱ শিশুৰ অভিমান, ক্ষোভ, চতুৰালি, উদ্ভণ্ডালি আদি ইমান সজীৱ ৰূপত অঙ্কন কৰিছে যে আন বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ ক'তো তেনে ৰূপ প্রকাশ পোৱা নাই। *অর্জুন-ভঞ্জনৰ* শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্রৰ চিত্রণ বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ এক অপূর্ব সম্পদ বুলি মানিব পাৰি।

  অর্জুন-ভঞ্জন নাটত নাট্যকাৰে কৃষ্ণৰ চৰিত্রৰ দুতৰপীয়া ৰূপ দাঙি ধৰিছে। নাটত শিশু কৃষ্ণই যমলার্জুন ভঙ্গ কৰি কুবেৰৰ দুই পুত্রক শাপমুক্ত কৰিছে। গতিকে তাত তেওঁৰ ঐশ্বৰিক মহিমা প্রকাশ পাইছে। কিন্তু সেইটি শিশুয়েই উমলি-জামলি মাকৰ স্তনপান কৰিবলৈ ঠেহ পাতিছে। মাকে দধিমথন কৰি থকা সময়ত মথনি দণ্ডত ধৰি মাকক আমনি কৰিছে— "হে মাই তোহাৰি তন পান কৰিতে বহুত ইচ্ছা হুয়া আছে। হামাকু তন পান কৰাৱ। হামু তনপান কৰিয়ে খেলানে চলব।"

  আখাৰ পৰা উতলি পৰিব পৰা গাখীৰ নমাবলৈ যশোদাই কৃষ্ণক আধা স্তন পান কৰা অৱস্থাতে মাটিত থেকেচা মাৰি থোৱাত খঙতে সাধাৰণ শিশুৰ দৰেই তেওঁ পটা গুটিৰে মথনি দণ্ড ভাঙিছে, দধিবোৰ সিঁচৰতি কৰিছে, যিমান পাৰে নিজে খাইছে আৰু বান্দৰকো খুৱাইছে। মাকে কৃষ্ণৰ তেনে কার্যত তেওঁক খং কৰি খেদি যাওঁতে মানৱ শিশুৰ দৰে মাকৰ ভয়ত চকু ঢাকি কান্দি কান্দি দৌৰি পলাইছে। কিন্তু মাকৰ দুখ দেখি নিজে ধৰা দিছে। এনেদৰে মাধৱদেৱে কৃষ্ণ চৰিত্রত সাধাৰণ মানৱ শিশুৰ ৰূপ অঙ্কন কৰিছে। কিন্তু নাট্যকাৰ মাধৱদেৱৰ মূল উদ্দেশ্য ভগৱান কৃষ্ণৰ মহিমা প্রচাৰ কৰা। সেইবাবে শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্রত সাধাৰণ মানৱ শিশুৰ ৰূপ প্রতিফলন কৰিলেও তেওঁ কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপটোক নাটত সুন্দৰভাৱে দেখুৱাইছে। নাটখনিৰ আৰম্ভণিৰ পৰা সামৰণিলৈকে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপটো সজীৱ ৰূপত প্রকাশ পাইছে। যশোদাই গোপীসকলক তিৰস্কাৰ কৰি দধিমথন কৰি থকা সময়ত কৃষ্ণই নিজ মুখেৰেই নিজৰ মহিমা বর্ণনা কৰিছে, মাকে থেকেচা মাৰি থোৱা সময়তো খং দেখুৱাই কৃষ্ণই নিজৰ ঐশ্বৰিকত্ব সম্পর্কে উল্লেখ কৰিছে।

  আকৌ, সেইজন দুষ্ট কানাইক মাকে ঘৰৰ সমস্ত জৰী আনি বান্ধিবলৈ চেষ্টা কৰাৰ সময়ত দুই আঙুল জৰী কম হয়। কৃষ্ণৰ এই মহিমা দেখি গোপীসকল বিস্মিত হৈছে। মাক যশোদাক তেওঁলোকে কৃষ্ণৰ মহিমা সোঁৱৰাই দিছে এনেদৰে— "হে মাই, কৃষ্ণক মহিমা নাহি দেখত, অতয়ে জৰী জোৱায়া বন্ধন কৰিছ তব কি বান্ধিতে পাৱহ? অতয়ে মহিমা দেখিয়ে তথাপি জ্ঞান নাহি উপজল?"

ৰোহিণীয়েও কৃষ্ণৰ মহিমা দেখি যশোদাক কৃষ্ণক জৰী বন্ধনৰ পৰা মুকলি কৰি দিবলৈ অনুৰোধ কৰিছে। মাক যশোদাই কিন্তু ৰোহিণী প্ৰমুখ্যে গোপীসকলে কৃষ্ণৰ অতখিনি গুণ বর্ণনা কৰাৰ পাছতো তেওঁৰ বন্ধন মুক্ত কৰিবলৈ নিবিচাৰিলে। বাৰে বাৰে চেষ্টা কৰিও কৃষ্ণক বান্ধিবলৈ অপাৰগ হোৱাত মাকৰ শ্ৰম দূৰ কৰিবলৈ কৃষ্ণই আপুনি বান্ধ লৈছে। কাৰণ কৃষ্ণ জগতৰ অধীন। ভক্তা জননী যশোদাৰ মনৰ কামনা তেওঁ পূৰণ কৰিছে। কৃষ্ণই নিজেই তেওঁৰ অতর্ক প্ৰভাৱৰ কথা বর্ণাইছে— "হামু অতয়ে মহিমা দেখাৱল, তবহু হামাক নাহি জানল। হামাক বান্ধিতে আশা কয়কহু তবহু বহুত শ্ৰম পাৱল। হামু আপুনে বন্ধন যাব নাহি লেহু তব কি হামাক বান্ধিতে পাৰব? হামু ভকত বৎসল গুণে ভকতক অধীন। হামাৰি ভক্তা জননীক মন পূৰণ কৰহু।"

নাটখনিৰ মাজে মাজে থকা সূত্রধাৰৰ বচনতো নাট্যকাৰে ভগৱান কৃষ্ণৰ মহিমা বর্ণনা কৰি গৈছে। যশোদাই কৃষ্ণক জৰীৰে বন্ধাৰ পিছত সূত্রধাৰে বচন মাতিছে— "কৃষ্ণ ভকতিক মহিমা কি কহব? অনন্ত কোটি ব্ৰহ্মাণ্ডৰ ঈশ্বৰ হৈয়া ভকতক অধীন," এই বুলি সূত্রধাৰে ভক্ত আৰু ভগৱানৰ স্বৰূপ ঘোষণা কৰিছে।



জানি থোৱা ভাল

মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাসমূহত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক মহিমাৰ স্থান নাই। প্ৰথম নাট *অর্জুন-ভঞ্জন*তহে কৃষ্ণৰ অলৌকিক মহিমাৰ কথা বর্ণনা আছে। শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে এনে অলৌকিক মহিমাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে।

যশোদাই কৃষ্ণক জৰীৰে উৰলত বান্ধি থোৱাৰ পাছত কৃষ্ণই নাৰদৰ শাপত শাপগ্ৰষ্ট কুবেৰ পুত্রদ্বয়ক যমলার্জুন ভঙ্গৰ দ্বাৰা মুক্ত কৰিছে। শাপৰ পৰা মুক্ত হৈ নিজ দিব্যৰূপ ধাৰণ কৰি নলকুবেৰ আৰু মণিগ্ৰীৱই কৃষ্ণক স্তুতি কৰিছে। কৃষ্ণৰ পৰামর্শ মতে দুয়ো নিজ স্থানলৈ গমন কৰিছে। সেই সময়ত কৃতজ্ঞতাত দোঁ খাই পৰা কুবেৰ পুত্রদ্বয়ৰ বচনতো নাট্যকাৰে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপৰ কথা বর্ণনা কৰিছে। তেওঁলোকৰ মন-প্ৰাণত কৃষ্ণ নামকে ধ্যান কৰি থাকিবলৈ ইচ্ছা কৰিছে।

এনেদৰে *অর্জুন-ভঞ্জন*ত মাধৱদেৱে কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰত এহাতে মানৱ শিশু আৰু আনহাতে পৰমেশ্বৰৰ ৰূপৰ চিত্র অঙ্কন কৰি দুমুখীয়া চিত্র এখনি দাঙি ধৰিছে। শিশু কৃষ্ণৰ কৌতুকপূর্ণ কার্যতে নাট্যকাৰৰ বিমল আনন্দ। মাধৱদেৱে যুক্তিৰে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিকত্ব প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ নগৈ মাতৃ আৰু শিশুৰ মাজত হোৱা স্নেহ সিক্ত সংঘর্ষৰে ভক্তিধর্ম প্ৰচাৰৰ আদর্শ দেখুৱাইছে। *অর্জুন-ভঞ্জন*ৰ বাহিৰে তেওঁ আন ঝুমুৰাসমূহতো শিশু কৃষ্ণৰ আঁকোৱগোজ মনোভাৱ, টেঙৰালি, দুষ্টালি, উদণ্ড স্বভাৱ আদি ৰূপেৰে কৃষ্ণ চৰিত্রটি সজাই নিজস্ব প্ৰতিভা প্ৰদর্শন কৰিছে। মাধৱদেৱৰ *অর্জুন-*

ভঞ্জন নাটৰ কৃষ্ণ চৰিত্ৰ এটি মনোমোহা আৰু অনন্য চৰিত্ৰ হিচাপে চিত্ৰিত হৈছে।

- *যশোদা ঃ* স্ত্ৰী চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য মাধৱদেৱৰ নাট-ঝুমুৰাকেইখনৰ এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শিশু চৰিত্ৰটিক নায়ক হিচাপে অঙ্কন কৰাৰ বিপৰীতে নাৰী চৰিত্ৰবিলাকৰ ভিতৰত যশোদাৰ চৰিত্ৰই অন্যতম। শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰৰ দৰে যশোদাৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ মাজেৰেও মাধৱদেৱে এনে এগৰাকী চিৰন্তন মাতৃৰ ছবি অঙ্কন কৰিছে। আন কোনো বৈষ্ণৱ সাহিত্যত এনে তুলনা পাবলৈ নাই।

অর্জুন-ভঞ্জন নাটৰ এটি উজ্জ্বল চৰিত্ৰ হ'ল কৃষ্ণৰ মাতৃ যশোদা। আন অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে গীত আৰু সূত্ৰধাৰৰ নির্দেশৰ প্ৰাধান্য থাকিলেও মাধৱদেৱৰ নাটত কৃষ্ণ আৰু যশোদাৰ চৰিত্ৰ অধিক সজীৱভাৱে জিলিকি আছে। নাটখনিত যশোদাক গ্ৰাম্য জীৱনৰ পটভূমিত ৰূপ দিয়া হৈছে। মাধৱদেৱে যশোদাক নানা ৰূপত দেখুৱাইছে, যেনে— এগৰাকী চিৰন্তন মাতৃ, সু-গৃহিণী, সুযোগ্যা পত্নী, ৰাজৰাণী, পুত্ৰৰ কঠোৰ শাসন কৰোঁতা আৰু এগৰাকী মুখৰা স্বাভিমানী স্ত্ৰীৰ ৰূপত। *ভাগৱত পুৰাণৰ* এটি মনোৰম চৰিত্ৰ যশোদা এগৰাকী মর্যাদাসম্পন্ন নাৰীও। মাধৱদেৱৰ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ যশোদা এগৰাকী অত্যন্ত মোহনীয়া মাতৃ। শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ ৰুক্মিণী, সত্যভামা আদি নাৰীৰ দৰে যশোদাও কৃষ্ণ ভক্তা। কিন্তু এই ভক্তি মাতৃস্নেহৰ নিদর্শন। *অর্জুন-ভঞ্জনত* মাতৃ যশোদাই পুত্ৰ কৃষ্ণৰ সান্নিধ্যত এক পৰমার্থিক আনন্দ লাভ কৰিছে। দধি মথি থাকোতে কাষতে উমলি থকা কৃষ্ণক দেখি তেওঁৰ হিয়া পুত্ৰস্নেহত উথলি উঠিছে, কৃষ্ণভক্তা যশোদাৰ বাবে কৃষ্ণ হ'ল— "তুহো হামাৰি কোটি পুৰুষক পৰম দেৱতা, মাথাক মুকুট, শিৰৰ ভূষণ, গলাৰ সাতসৰী, কর্ণৰ কুণ্ডল, কৰৰ কঙ্কণ।" তেওঁ সেই সময়ত কৃষ্ণৰ শিশুকালৰ চমৎকাৰিত্বৰ বর্ণনা কৰিবলৈও পাহৰা নাই।

পুত্ৰ কৃষ্ণৰ প্ৰতি অশেষ স্নেহ থকা সত্ত্বেও এগৰাকী কঠোৰ পুত্ৰ শাসিকা ৰূপেৰে যশোদা এগৰাকী দায়িত্বশীলা নাৰী। কৃষ্ণৰ সামান্য দুখত মাতৃ হৃদয় গলি যোৱাৰ দৰে কৃষ্ণৰ দোষত যশোদা আছিল সমানে কঠোৰ। *অর্জুন-ভঞ্জনত* স্তনপানত সন্তুষ্ট নহৈ কৃষ্ণই মথনি দণ্ড ভাঙি, দধি-লৰণু খাই উৎপাত কৰিছে, বান্দৰকো খুৱাইছে, তেনেস্থলত যশোদাই পুত্ৰক কঠোৰ শাস্তি দিছে। গোপিনীসকলে, ৰোহিণীয়ে বাধা দিয়া স্বত্বেও তেওঁ কৃষ্ণক জৰীৰে বান্ধিছে। নিজৰ সন্তানক শাসন কৰাটো মাতৃৰ একচেতিয়া অধিকাৰ। সেয়ে গোপীসকলে বাধা দিওঁতে তেওঁৰ খং দুগুণে চৰিছে। গোপীসকলক সাৱধান কৰি তেওঁ কৈছে— "আহে গোৱালীসব ওহি কৃষ্ণক বন্ধন কতিহো ছোডবি নাহি। যোহি বন্ধন ছোড়ে ইহাক গতি তাহেক কৰব। হামু নিষ্ট কয় বোলল। বৃদ্ধ নন্দে দেখোক আসিয়া।" ইয়াৰ দ্বাৰা যশোদা যে নন্দ ৰজাতকৈয়ো অধিক কঠোৰ শাসিকা আছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়।

নাটখনিত যশোদাৰ চৰিত্ৰত এগৰাকী ৰাজৰাণী আৰু অন্যহাতেদি এগৰাকী

সুগৃহিণীৰ ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। নিজৰ ঘৰতে কাম কৰা দাসীসকলক দধি মথন কার্যত সন্তুষ্ট নহৈ তেওঁ নিজে মথনি দণ্ড হাতত লৈছে বেছি লৱণু পোৱাৰ আশাত। ঘৰত কর্তব্য সুচাৰুৰূপে পালন কৰাত তেওঁ অধিক সচেতন। তেনে ক্ষেত্ৰত তেওঁ এগৰাকী সুগৃহিণী। যশোদাৰ কামৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে দেখুৱাব খুজিছে জীৱন আৰু জীৱিকা নির্বাহৰ বাবে ভক্তসকলে মন-প্ৰাণ সমর্পণ কৰি কাম কৰে। যশোদা আছিল স্বাভিমানী নাৰী। যদিও ৰাজৰাণী, নিজৰ পুত্ৰক শাসন কৰাত তেওঁ অটল, তাত আছিল তেওঁৰ স্বাভিমান। ৰোহিণীয়ে কৃষ্ণক বান্ধিবলৈ যেতিয়া যশোদাক বাধা দিছিল, তেতিয়া তেওঁৰ আক্ৰোশ দুগুণে বাঢ়িল। সেয়ে তেওঁ কৃষ্ণক জৰীৰে বান্ধিবলৈ অটলভাৱে ৰৈ উত্তৰ দিছিল— "গর্ভক ছৱালক বান্ধয়ে নাহি পাৱল দেখিয়ে গোপীসৱ হাসিয়ে উপালম্ভ বোলব ।কৃষ্ণক নাহি বান্ধয়ে হামু ছাড়ব নাহি।"

যশোদাৰ চৰিত্ৰত নাট্যকাৰে এগৰাকী সাধাৰণ গাঁৱলীয়া মুখৰা নাৰীৰ চৰিত্ৰও প্ৰতিভাত হৈছে যাৰ ফলত চৰিত্ৰটি বেছি মানৱীয় গুণসম্পন্না হৈ পৰিছে। ৰাজৰাণী হ'লেও ৰাণীৰ মর্যাদাতকৈ গৃহ কর্মৰ তাগিদা আৰু পুত্ৰৰ শাসন, ঘৰুৱা শৃঙ্খলা তেওঁৰ বাবে বেছি গুৰুত্বপূর্ণ। চেনেহৰ পুত্ৰক উৰলৰ সৈতে বন্ধা কার্যত নন্দ ৰজাৰ লগত যি কাজিয়াৰ সৃষ্টি হৈছে, তাত যশোদা অতি আকর্ষণীয়হে হৈ উঠিছে। ঘৰৰ গৃহিণী হিচাপে, পুত্ৰৰ শাসক হিচাপে সকলো অধিকাৰ তেওঁৰ। নন্দ ৰজাই বহু কথা শুনোৱাৰ প্ৰত্যুত্তৰ তেওঁ স্পষ্টভাৱে দিছে— "তুহু গৃহেৰ কোন অধিকাৰ। ইহাৰ ভাল মন্দ কি জানহ। হামু গৃহেৰ গৃহিণী। সব অধিকাৰ হামাৰ।" ঘৰৰ আন গোৱালীসৱকো তেওঁ কঠোৰ নির্দেশ দিছে।

যশোদাৰ চৰিত্ৰৰ এই সকলোবোৰ দোষ-গুণক চেৰ পেলাই নাট্যকাৰে তেওঁৰ চৰিত্ৰত যি বাস্তৱ ৰূপ অঙ্কন কৰিছে— সেয়া হৈছে তেওঁৰ চিৰন্তন মাতৃৰূপ। যশোদাৰ পুত্ৰস্নেহৰ মাজেৰে ভগৱানৰ ঐশ্বৰিক ৰূপটো নাট্যকাৰে মহিমামণ্ডিত কৰি তুলিছে। তেওঁৰ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটকে ধৰি আন ঝুমুৰাসমূহত যশোদাৰ স্নেহময়ী মাতৃৰ যি ছবি অঙ্কন কৰিছে সেয়া সচাঁকৈয়ে অতুলনীয় মাতৃ চৰিত্ৰ। যশোদাৰ পুত্ৰ স্নেহ এজন সৎ সাধকৰ ভক্তিৰ দৰেই গভীৰ আৰু নির্মল। সেই স্নেহ বান্ধোনত সাঙোৰ খাই ভগৱানেও পুত্ৰৰূপে, গৰখীয়া ৰূপে তেওঁৰ গৃহ উজলাই তুলিছিল।

- *নন্দ ঃ অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ আন এটা চৰিত্ৰ হৈছে নন্দ ৰজা। নাটকীয় কাহিনীত চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকা অতি ক্ষন্তেকীয়া। নাটকীয় কাহিনীৰ সামৰণি অঙ্কত নন্দ-যশোদাৰ দাম্পত্য কলহৰ সময়ছোৱাতহে নন্দই দেখা দিছে।কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিকত্ব প্ৰমাণ কৰাৰ বাবেই আৰু দর্শক-পাঠকক হাস্যৰস প্ৰদানৰ বাবেই নন্দ চৰিত্ৰটিৰ সৃষ্টি। নন্দ গোৱালসকলৰ ৰজা হ'লেও ৰাজোচিত গুণ তেওঁৰ গাত প্ৰকাশ পোৱা নাই। তাৰ পৰিৱর্তে সাধাৰণ গাঁৱৰ লোকৰ দৰে গ্ৰাম্যদোষযুক্ত চৰিত্ৰৰে তেওঁ নাটত দেখা দিছে। অর্জুন গছজোপাৰ মাজত উৰলৰ সৈতে বান্ধ খাই থকা 'মাণিক পুতলী' কৃষ্ণক

দেখা পাই তেওঁ কৃষ্ণক আথে-বেথে কোলাত তুলি লৈছে। বৃদ্ধ বয়সত কত তপস্যাৰ ফলতহে তেওঁ কৃষ্ণক পুত্র ৰূপে পাইছে, তেনে স্নেহৰ পুত্রক যশোদাই তেনেদৰে বান্ধি থোৱা বুলি জানি তেওঁৰ খং মুৰৰ চুলি পালেগৈ। যশোদাক তেওঁ নানা ধৰণে গালি গালাজ পাৰিলে— "আহে দাসীক দাসী, বান্দী, ঢাণ্ডী, গোৱাৰী, ওহি প্রাণপুত্র কৃষ্ণক কমন অপৰাধে গৰুক পাগে যৈচন ঘাটচোৰ শত্রুক বান্ধয় তোহো সোহি পৰকাৰে বন্ধন কয়লি?" তেওঁ আকৌ কৈছে— "তুহু কি নিমিত্তে মানুষী ভেলি? ৰাক্ষসতো ধিক" নন্দৰ এনে আচৰণৰ দ্বাৰা ৰাজোচিত গুণৰ পৰা সাধাৰণ চহা পুৰুষৰ আচৰণহে প্রকাশ পাইছে। আনহাতেদি গোৱালৰ ৰজা হিচাপে তেওঁৰ দাম্ভিকতা নাটত স্পষ্ট হৈ পৰিছে। যশোদাক তেওঁ শুনাইছে— " হামাৰ ঘৰে দধি-দুগ্ধ লৱণু কে পুছত? নদী বহাইতে পাৰো। তাহেৰ নিমিতে কৃষ্ণক অতয়ে শাস্তি কয়লি?" এই বুলি যশোদাক মাৰিবলৈও তেওঁ খেদি গৈছে। ৰোহিণীয়ে বাধা দিয়াতহে ক্ষান্ত হৈছে।

নন্দৰ পুত্র বৎসলতা চৰিত্রটিৰ মাজেৰে অতি সুন্দৰভাৱে প্রকাশ পাইছে। চেনেহৰ পুত্রৰ প্রতি শাস্তি বিধানতহে তেওঁ যশোদাৰ সৈতে কাজিয়াত লিপ্ত হৈছে। মূলত নন্দ-যশোদাৰ দাম্পত্য কলহৰ বর্ণনা নথকা সত্ত্বেও মাধৱদেৱে কৃষ্ণ চৰিত্রৰ মহত্ব দেখুৱাবলৈ আৰু সাধাৰণ দর্শক-পাঠকক হাস্যৰসৰ স্বাদ দিবলৈ নাটৰ পৰিসমাপ্তিত নন্দ চৰিত্রটিৰ অৱতাৰণা কৰিছে।



জানি থোৱা ভাল

ভাগৱত পুৰাণৰ মতে দ্রোণ নামৰ এজন বসুৱে তেওঁৰ পত্নী ধাৰাৰে সৈতে ভগৱানক নিচেই আপোন ৰূপে পাবলৈ বাঞ্ছা কৰি তপস্যাত মগ্ন আছিল। তেওঁলোকৰ এই আকাঙক্ষাৰ ফল স্বৰূপে দ্বাপৰ যুগৰ শেষত দুয়ো স্বামী-স্ত্রী নন্দ আৰু যশোদা ৰূপে পৃথিৱীত জন্ম লাভ কৰে।

- *ৰোহিণী ঃ* ৰোহিণী বলৰামৰ মাতৃ। নিজৰ পুত্র বলৰামতকৈ কৃষ্ণক তেওঁ বেছি মৰম কৰে। তেওঁ নিজেই কৈছে— "ওহি কৃষ্ণক আপুন পুত্র বলাইতো শত গুণ অধিক দেখো।" প্রাণৰ পুতলী কৃষ্ণৰ দুখ তেওঁ সহ্য কৰিব নোৱাৰে। যশোদাৰ দৰে তেৱোঁ কৃষ্ণভক্তা। যশোদাই কৃষ্ণক জৰীৰে বান্ধিবলৈ ওলোৱা কার্যত তেওঁ যশোদাক বাধা দিছে— "হে সখী যশোদে, আহু তোহো কি ভেলি? গোকণ্ঠ পাশে কৃষ্ণক বান্ধিতে লেলি? তোহাৰি ঐচন কঠিন হৃদয় ভেলি?"

যশোদাই কৃষ্ণক সাধাৰণ মানৱ শিশুৰ দৰে আচৰণ কৰিছে যদিও কৃষ্ণৰ কার্যকলাপৰ দ্বাৰা তেওঁ যে সাধাৰণ মানৱশিশু নহয়, সেই কথা ৰোহিণীয়ে ভালদৰে বুজি পাইছে। বাৰে বাৰে জৰীৰে বন্ধা সত্ত্বেও যেতিয়া দুই আঙুল জৰী কম হোৱা

বাবে যশোদাই কৃষ্ণক বান্ধিব পৰা নাই, তেতিয়া ৰোহিণীয়ে কৃষ্ণৰ স্বৰূপ বুজি যশোদাক মিনতি কৰিছে— "হে সখী তোহাৰি গোৱে লাগো, ওহি কৃষ্ণক প্রতি কোপ তেজহ। দেখো, অতয়ে জৰী জো�ৰায়া কি কৃষ্ণক বান্ধিতে পাৱহ।"

ৰোহিণী চৰিত্রটি এটি শান্ত, মার্জিত চৰিত্র। নন্দই যশোদাক মাৰিবলৈ খেদি যাওঁতে তেৱেঁই বাধা প্রদান কৰিছে। যশোদাই কৃষ্ণক উৰলৰ পৰা বান্ধ খুলি নিদিবলৈ ৰোহিণী প্রমুখ্যে গোপিনীসৱক যি সতর্কবাণী শুনাইছে, তেতিয়াও নিচেই কম যদিও ভগৱান কৃষ্ণৰ স্বৰূপ প্রকাশত ৰোহিণী চৰিত্রটিয়ে যথেষ্ট বৰঙণি যোগাইছে।

ইয়াৰ বাহিৰেও *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত গোপিনীসৱ, গোৱালসৱ, গোপবালক আৰু দেৱতা দ্বয়ৰ চৰিত্র অঙ্কিত হৈছে। মাধৱদেৱৰ দৃষ্টিত গোপীসকল কৃষ্ণৰ পৰম ভক্তা। কৃষ্ণক যশোদাই জৰীৰে বান্ধিবলৈ লওঁতে দুই আঙুল জৰীয়ে নোজোৰা কার্যত তেওঁলোকৰ ভক্তপ্রাণ আকুল হৈ পৰিছে। যশোদাক তেওঁলোকে কৃষ্ণৰ মহিমা বর্ণাইছে। গোৱালসকলেও বাত-বৃষ্টি নোহোৱাকৈ অর্জুন গছজোপা বাগৰি পৰাত আশ্চর্য প্রকাশ কৰিছে। গোপ বালকসকলে দুই দিব্য পুৰুষে অর্জুন গছজোপাৰ পৰা বাজ হৈ কৃষ্ণক তুতি কৰাৰ কথা নন্দক জনালে— "ওহি বৃক্ষ হন্তে অগনি সমান ৰূপ ধৰিয়ে দুহু দিব্য পুৰুষ বাজ হুয়াকহু কৃষ্ণক দণ্ডৱতে পৰনাম কৰিয়ে বহুত তুতি কয়ল।"

সেইদৰে নাটৰ দুই চৰিত্র দেৱতাদ্বয়— নলকুবেৰ আৰু মণিগ্রীৱৰ বচনতো কৃষ্ণৰেই মহিমা বন্দিত হৈছে। কৃষ্ণৰ হাতত মুক্তিলাভ কৰি দেৱতাদ্বয়ে কৃষ্ণক— "পৰমপুৰুষ পুৰুষোত্তম, দেৱক পৰম দেৱতা" বুলি প্রণাম কৰিছে। শেষত 'কৃষ্ণ নাম' তেওঁলোকৰ দেহ, মন,প্রাণত সদা জাগ্রত থকাৰ কথাকে হৃদয়ত ধৰি কৃষ্ণক তুতি কৰি নিজ স্থানলৈ গমন কৰিছে।

নাটকীয় কাহিনীৰ গতিশীলতা ৰক্ষা কৰাত চৰিত্রকেইটিৰ সংযোজন হৈছে যদিও কৃষ্ণ আৰু যশোদাৰ চৰিত্রৰ তুলনাত আন চৰিত্রসমূহ নিষ্প্রভ। নাট্যকাৰে চৰিত্রসমূহৰ মাজেৰে ভগৱান কৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য প্রকাশ কৰিছে মাথোন। মুঠতে চৰিত্রসমূহৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে নাটৰ মূল উদ্দেশ্য বজাই ৰাখিবলৈ সমর্থ হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ যশোদাৰ চৰিত্রত চিৰন্তন মাতৃৰ ৰূপ প্রতিফলিত হৈছে। চমুকৈ আলোচনা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

প্রশ্ন নং ৪ ঃ নন্দ যশোদাৰ কাজিয়াত সমসাময়িক গ্রাম্য সমাজৰ জীৱন কি দৰে প্রতিফলিত হৈছে আলোচনা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

৩.৪.৪ নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

অঙ্কীয়া নাটৰ ৰস সম্বন্ধে আমি ইতিমধ্যে কিছু কথা অধ্যয়ন কৰি আহিছোঁ। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে সৃষ্টি কৰা অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ দৰে মাধৱদেৱৰ নাটসমূহতো ভক্তিৰসে প্রাধান্য লাভ কৰিছে। মূলতঃ বৈষ্ণৱ ধর্ম প্রচাৰৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি শঙ্কৰদেৱে দেখুৱাই যোৱা পথকে অনুসৰণ কৰি মাধৱদেৱে নাট ৰচনাত হাত দিছিল। নাট্যকাৰ হিচাপে মাধৱদেৱে পাঠক-দর্শকৰ ৰুচিৰ বিষয়ে সম্যক ধাৰণা কৰিব পাৰিছিল। *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত শিশু কৃষ্ণই মাকৰ গাখীৰ খাব বিচৰা, যশোদাই কৃষ্ণক মাটিত থেকেচা মাৰি থোৱা, কৃষ্ণৰ উদ্ভণ্ডালিত মাক যশোদাই গৰুৰ পঘাৰে উৰলত বান্ধি থোৱা, কৃষ্ণই যমলার্জুন ভঙ্গ কৰা, নলকুবেৰ-মণিগ্রীৱই মুক্তি লাভ কৰা আৰু শেষত নন্দ যশোদাৰ কলহৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে সর্বসাধাৰণ লোকক আমোদ দিব পাৰিছিল।

ইতিমধ্যেই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে শঙ্কৰদেৱৰ জীৱন কালত ৰচনা কৰা মাধৱদেৱৰ প্রথম নাট *অর্জুন-ভঞ্জনত* অঙ্কীয়া নাটৰ ভালেখিনি বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইছে। নাটখনিত ভক্তিৰ শ্রেষ্ঠত্ব প্রতীকৰ যোগেদি দৃশ্যমান হৈছে। সাংসাৰিক মায়াৰ বান্ধোনেৰে বন্দী জীৱই ভোগবাদী জীৱনলৈ আশা কৰে। জগতৰ পৰম পুৰুষ কৃষ্ণক পুত্রৰূপে পোৱাৰ পাছতো যশোদাৰ পার্থিৱ বস্তুৰ প্রতি থকা মোহে সংসাৰৰ প্রতি থকা আসক্তিকে দেখুওৱা হৈছে। ইয়াত বাৎসল্য, হাস্য আৰু বিস্ময় বা অদ্ভুত ৰসৰ সমাবেশ ঘটিছে যদিও ভক্তিৰসেই নাটখনিৰ প্রধান ৰস। চৰিত্রসমূহৰ কার্য-কলাপৰ মাজেৰে বাৎসল্য, হাস্য আৰু বিস্ময় অথবা অদ্ভুত ৰসৰ প্রকাশ ঘটিছে যদিও এই আটাইবোৰেই অৱশেষত ভক্তিৰসৰ নির্মল সাগৰত নিমজ্জিত হৈছে।

নাটখনিৰ আৰম্ভণিতে শিশু কৃষ্ণই মাক যশোদাক দধিমধন কৰি থকা কার্যত বাধা দি গাখীৰ খাবলৈ ইচ্ছা কৰিছে। মাকেও পুত্র স্নেহত কাযতে উমলি থকা পুত্রৰ গুণ গাই গাই দধি মথিছে। কৃষ্ণই গাখীৰ খাবলৈ ইচ্ছা কৰাত মাকে তেওঁক গাখীৰ খুৱাইছে। যশোদাই "ওহি চণ্ড বালক পয়োধৰ নাপায়া অৰ ছোড়ৰ নাহি। ইহাক তনপান কৰায়ে পঠাএঞা"— বুলি কোলাত তুলি স্তনপান কৰাইছে। ইয়াতে পুত্রৰ প্রতি থকা যশোদাৰ চিৰন্তন মাতৃ ৰূপ প্রকাশিত হৈছে। পুত্রৰ প্রতি থকা মাতৃৰ স্নেহে নাটখনিত বাৎসল্য ৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে।

কৃষ্ণক স্তনপান কৰাই থকা অৱস্থাত গোৱালীসকলে আখাত বহাই থৈ অহা গাখীৰ উতলি পৰিব বুলি খবৰ দিয়াত যশোদাই কৃষ্ণক মাটিত থেকেচা মাৰি থৈ গাখীৰ নমাবলৈ গ'ল। কৃষ্ণই খঙত মথনি দণ্ড ভাঙি, লৱণু খাই উদ্ভণ্ডালি কৰাত যশোদাই তেওঁক জৰীৰে উৰলত টানি বান্ধি থ'লে। সেই সময়ত ৰোহিণী প্রমুখ্যে গোৱালীসকলে কৃষ্ণক তেনেদৰে বান্ধি নথ'বলৈ যশোদাক কাতৰ অনুৰোধ কৰে। গোপীসকলে কৃষ্ণক তেনেদৰে বন্ধা দেখি শোকত ভাগি পৰে। ৰোহিণীয়েও কৃষ্ণক গৰুৰ পঘাৰে বন্ধাত যশোদাক— "তোহাৰি ঐচন কঠিন হৃদয় ভেলি" বুলি দুখ প্রকাশ কৰিছে। কৃষ্ণৰ প্রতি থকা মাতৃসকলৰ এনে স্নেহত বাৎসল্য ৰসৰ প্রকাশ ঘটিছে। *অর্জুন-ভঞ্জনত* মুঠ আঠোটা গীত আছে। এই আঠোটা গীতত কৃষ্ণৰ মহিমা অতি চিত্তাকর্ষক ৰূপত বর্ণনা কৰা হৈছে। যশোদা, গোপিনী, গোপবালকসকলৰ সৈতে থকা কৃষ্ণৰ সম্পর্ক অতি মনোমোহা ভাবত গীতবোৰত প্রতিফলিত হৈছে। মাধৱদেৱে গীত, পদ আৰু চৰিত্রত বাৎসল্য ৰসৰ সমাৱেশ ঘটাই পাঠক আৰু দর্শকৰ মনত বাৎসল্য-প্রীতি জগাই তুলিছে। সেই বাৎসল্য ৰসেই অৱশেষত ভক্তিৰসলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে।

নাটখনিত পৰম পুৰুষ কৃষ্ণৰ শিশু লীলাত বিস্ময় ৰস প্রকাশ পাইছে। কৃষ্ণক উৰলত বন্ধাৰ পিছত তেওঁ উৰল চোঁচোৰাই নি যমলার্জুন গছজোপাৰ মাজেৰে সৰকি যাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ফলত তেওঁৰ স্পর্শত নাৰদৰ দ্বাৰা শাপগ্রস্ত কুবেৰৰ দুই পুত্র নলকুবেৰ আৰু মণিগ্রীৱই মুক্তি লাভ কৰিছে। বাত-বৃষ্টি, বজ্রপাত একো নোহোৱাকৈ প্রকাণ্ড গছজোপা বাগৰি পৰাত আৰু তাৰ মাজতে কৃষ্ণক বান্ধ খাই থকা অৱস্থাত দেখি সকলোৰে মনত পৰম বিস্ময়ৰ ভাব উদয় হৈছে। নাটত সূত্রধাৰে গোপসকলৰ মনত এনে বিস্ময়-অদ্ভুত-আশ্চর্যজনক কথাৰে চিন্তা এনেদৰে উদ্রেক কৰিছে— "গোৱালসকলে পৰম অদভূত দেখিয়ে চৌপাশে ফিৰি চিৰি চাৱত, বিস্ময় হয়া অন্যোঅন্যে বোল।" বালক কৃষ্ণৰ এনে কার্যত অকল গোপসকলৰ মাজতে নহয়, সর্বসাধাৰণ লোকৰ মনতো বিস্ময় ভাৱৰ উদ্রেক হোৱা স্বাভাৱিক। নাট্যকাৰে বালক কৃষ্ণৰ কার্যকলাপেৰে এনেদৰে নাটখনিত বিস্ময়, অদ্ভুত ৰসৰ সমাৱেশ ঘটাইছে।

নাটখনিৰ সামৰণিত হাস্যৰসৰো আভাস পোৱা যায়। নাটখনিৰ তৃতীয় স্তৱত নন্দ-যশোদাৰ দাম্পত্য কলহৰ মাজেৰে তেনে হাস্যৰসৰ প্রকাশ ঘটিছে। মূলত নোহোৱা সত্ত্বেও নাট্যকাৰে নন্দ যশোদাৰ গৃহ কন্দলৰ মাজেৰে আৰু তেওঁলোকৰ গ্রাম্য দোষযুক্ত বাক্-বিতণ্ডাৰ মাজেৰে হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। *হৰিবংশত* এনে কন্দলৰ মাথোন আভাসহে পোৱা যায়। নন্দ-যশোদাৰ বাক্-বিতণ্ডাত যেনে ধৰণৰ ভাষা আৰু প্রকাশভঙ্গী ব্যৱহাৰ হৈছে সেয়া বাস্তৱধর্মী সামাজিক নাটকৰ ওচৰ চপা। নন্দ-যশোদাৰ গ্রাম্য কলহৰ দৃশ্য শঙ্কৰদেৱৰ 'পাৰিজাত হৰণ' নাটৰ শচী আৰু সত্যভামাৰ গ্রাম্য ৰুচিসম্পন্ন বাক্যৰ সৈতে কিছু পৰিমাণে ৰিজাব পাৰি। কৃষ্ণক গৰুৰ পঘাৰে বন্ধা কার্যত নন্দই যশোদাক গালি পাৰিছে। নন্দৰ কথাত যশোদায়ো মনে মনে থকা নাই। সাধাৰণ গাঁৱৰ মুখচোকা

তিৰোতাৰ দৰে তেৰোঁ নন্দৰ কটু কথাৰ উত্তৰ সমানে দিছে— "আহে বুঢ়িয়া, কাহেৰ আগে ঐচন ৰাগ দেখাৱত? তোহাৰি ভাৱনা চূৰ কৰব। তোহু হামাৰি ৰাখোৱাল। নিশাভাগে উঠিয়ে কলস কণ্ডিয়া বাঞুকা শিকিয়া জুড়িয়া কন্ধে কৰিয়ে মলিন বসন পাৰিয়ে গোষ্ঠক চলবি, ধেনু ৰাখবি, গাই দুহিবি, দধিক ভাৰ বহিবি। হামু কণকটা, ঝনকটা, যে যে বস্তু দেৱত তাহেক ভোজন কৰবি। তুহু গৃহৰ কোন অধিকাৰ থিক?" নন্দ-যশোদাৰ এনে কন্দলত গাঁৱৰ সাধাৱণ শ্রেণীৰ স্বামী-স্ত্রীৰ মাজৰ কন্দলৰ চিত্র ফুটি উঠিছে। এনে প্রকাশভঙ্গীয়ে সাধাৱণ লোকৰ মনত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰে।

অর্জুন-ভঞ্জন নাটৰ শিশু কৃষ্ণক অসাধাৱণ বুদ্ধিসম্পন্ন মানৱ শিশু হিচাপে চিত্রিত কৰিলেও কৃষ্ণৰ পৰম পুৰুষ ৰূপৰ ঘোষণা এইখন নাটতে বেছিকৈ পোৱা যায়। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে নাটখনিৰ ঠায়ে ঠায়ে সাধাৱণ মানৱ শিশুৰ ব্যৱহাৰ আৰু চৰিত্রৰে কৃষ্ণ চৰিত্রক সজালেও তেওঁক সর্বশক্তিমানৰূপেও প্রতিপন্ন কৰিছে। সূত্রধাৰৰ বচনৰ মাধ্যমেৰে তেওঁ জনগণক ঈশ্বৰ যে সর্বশক্তিমান, জগতৰ আত্মা, পৰম দেৱতা এই কথা প্রতীয়মান কৰিছে। আনকি কৃষ্ণই নিজেও নিজৰ কথা প্রকাশ কৰি তেওঁৰ ঈশ্বৰত্ব প্রমাণ কৰিব খুজিছে— "হামু কোটি কোটি ব্রহ্মাণ্ডক নায়ক। ব্রহ্মাদিদেৱক পৰম দেৱতা।" কোনো ঠাইত নাটৰ বচনৰ মাজতে "শ্রীকৃষ্ণ মানুষ ভাৱ দেখায়া" আৰু "সোহি সময়ে শ্রীকৃষ্ণ নিজ যোগমায়া বেকত কৰল" আদিত ভগৱানৰ স্বৰূপ প্রকাশ পাইছে। ৰোহিণী প্রমুখ্যে গোপীসকলেও "প্রভাৱ দেখিয়ে হামু জানল, ওহি জগতক কাৰণ নাৰায়ণ" আদিত ঈশ্বৰৰ ঈশ্বৰত্বৰ আভাস ফুটি উঠিছে।

এনেদৰে *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত বাৎসল্য, হাস্য, অদ্ভুত বা বিস্ময় আদি ৰসৰ সমাবেশ ঘটিছে যদিও ভগৱান কৃষ্ণৰ শিশু ৰূপৰ মাজেৰে ভক্তিৰসে প্রাধান্য লাভ কৰিছে। ভক্তিধর্ম প্রচাৰৰ অর্থে ৰচনা কৰা অঙ্কীয়া নাটসমূহত সকলো ৰসেই অৱশেষত ভক্তিৰসত মিলিত হয়। *অর্জুন-ভঞ্জন*তো বাৎসল্য, হাস্য আৰু কৃষ্ণৰ কার্যৰে বিস্ময় ৰসৰ মাজতো ভক্তিৰসৰ নিজৰা ফল্গুধাৰাৰ দৰে প্রৱাহিত হৈ আছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৫ ঃ মাধৱদেৱৰ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত কি কি ৰসৰ সমাৱেশ ঘটিছে? (৭৫টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

.....



৩.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা নাটসমূহৰ ভিতৰত *অর্জুন-ভঞ্জন* নাট বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। *অর্জুন-ভঞ্জনত* এটা স্বয়ং সম্পূর্ণ কাহিনী পোৱা হৈছে। অঙ্কীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্যও এই নাটখনিত পোৱা যায়। *ভাগৱত পুৰাণৰ* দশম স্কন্ধ, *হৰিবংশৰ* তেষষ্ঠিতম অধ্যায় আৰু বিল্বমঙ্গল বা লীলাশুকৰ *কৃষ্ণ কর্ণামৃতৰ* শ্লোকৰ আধাৰত *অর্জুন-ভঞ্জনৰ* কাহিনী ভাগ ৰচিত হৈছে। যমলার্জুন ভঙ্গ কৰি কুবেৰ পুত্রদ্বয় নলকুবেৰ আৰু মণিগ্রীৱক নাৰদৰ শাপৰ পৰা মুক্ত কৰি পুনৰ জীৱন দান কৰায়ে হ'ল নাটখনিৰ মূল বিষয়।
- এই নাটখনিৰ কাহিনীভাগ শিশু কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদাৰ মাজত হোৱা স্নেহসিক্ত বিৰোধ, যমলার্জুন ভঙ্গ আৰু নন্দ আৰু যশোদাৰ দাম্পত্য কলহ — এই তিনিটা স্তৰৰ মাজেদি বিকশিত হৈছে। অৱশ্যে যমলার্জুন ভঙ্গৰ জৰিয়তে কৃষ্ণ মাহাত্ম্য প্রকাশ আৰু ভক্তিৰসৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিয়েই নাটখনিৰ ঘাই উদ্দেশ্য। শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ দৰে মাধৱদেৱৰ এই নাটখনিৰো প্রধান লক্ষ্য দর্শক-পাঠকক ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰোৱা। তাৰ বাবে নাটখনিৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে ভগৱান কৃষ্ণৰ পৰম পুৰুষৰ স্বৰূপ প্রকাশ কৰা হৈছে।
- শঙ্কৰদেৱৰ দৰে মাধৱদেৱেও তেওঁৰ নাটত ব্রজাৱলী ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিছে। *অর্জুন-ভঞ্জনত* ব্রজাৱলী ভাষাৰ প্রয়োগ হৈছে। কিন্তু মাধৱদেৱৰ নাট বা ঝুমুৰাবিলাকৰ ভাষা সেই সময়ৰ কথিত অসমীয়া ভাষাৰ বেছি ওচৰ চপা।
- মাধৱদেৱৰ নাটৰ ঘাইকৈ শিশু কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদাৰ চৰিত্রই প্রধানভাৱে ঠাই পাইছে। *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰো মুখ্য চৰিত্র শিশু কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদা। শিশু কৃষ্ণক অপৰিসীম বুদ্ধি, চল-চাতুৰী, ঠেহ-ভেম, উদ্ধতালি আদিৰে সাধাৰণ মানৱ শিশু ৰূপ সমাজৰ মাজত দাঙি ধৰিছে যদিও নাটখনিৰ সর্বত্রতে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপটোৰ কথা নাট্যকাৰে সোঁৱৰাই আছে। কাহিনী, চৰিত্র, সংলাপ আৰু ভগৱান কৃষ্ণৰ শিশুলীলাৰ মহত্ত্বৰে *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটখনি মাধৱদেৱৰ এখনি পূর্ণাঙ্গ নাট হিচাপে স্বীকৃত হৈছে।



৩.৬ অধিক জানিবলৈ

১) গোস্বামী, পূর্ণচন্দ্র (সম্পাঃ) (১৯৮০); *শ্রীশ্রী মাধৱদেৱৰ কাব্যামৃত;* গোলাঘাট ঃ জ্যোতি প্রকাশ।

২) চলিহা, ভৰ প্রসাদ (১৯৮৭); *মাধৱদেৱৰ সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ শ্রীমন্ত শঙ্কৱদেৱ সংঘ।

৩) ডেকা হাজৰিকা, কৱৰী (১৯৯১); *মাধৱদেৱ ঃ সাহিত্য, কলা আৰু দর্শন;* ডিব্রুগড় ঃ বনলতা।

৪) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৭০); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* গুৱাহাটী ঃ নিউ বুক ষ্টল।

৫) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৮৯); *শ্রীশ্রীমাধৱদেৱ;* গুৱাহাটী ঃ শ্রীমন্ত শঙ্কৱদেৱ সংঘ।

৬) বর্মন, শিৱনাথ (সম্পাঃ)(১৯৯৭); *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৱঞ্জী (দ্বিতীয় খণ্ড);* গুৱাহাটী ঃ আনন্দৱাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সংস্কৃতি সংস্থা।

৭) বৰুৱা, বিৰিঞ্চি কুমাৰ (সম্পাঃ)(১৯৮৩); *অঙ্কীয়া নাট;* গুৱাহাটী ঃবুৱঞ্জী আৰু পুৱাতত্ত্ব বিভাগ।

৮) বৰুৱা, সত্যপ্রসাদ (২০০১); *নাট্য নিৱন্ধ;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৯) ভৱালী, শৈলেন (১৯৯০); *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্রকাশ।

১০) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (১৯৮৬); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রিণ্টিং এণ্ড পাব্লিচিং প্রাইভেট লিমিটেড।

১১) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ, (২০০৮); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রিণ্টিং এণ্ড পাব্লিচিং প্রাইভেট লিমিটেড।

১২) শইকীয়া, অজিত (সম্পাঃ) (২০০৮); *ছশ বছৰৰ অঙ্কীয়া নাট, পৰম্পৰা আৰু পৰিৱর্তন;* দুলীয়াজান ঃ পথাৰ প্রকাশন।

৩.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ যশোদাৰ দধি মথন কার্যৰ লগত জড়িত ঘটনাটোৰ বিৱৰণ... ...শিশু কৃষ্ণৰ মনোভাৱ... ...শিশু কৃষ্ণই মাক যশোদাই দধি মথন কৰি থাকোঁতে কেনে আচৰণ প্রদর্শন কৰিছিলে তাৰ আধাৰত তেওঁৰ শিশু ৰূপৰ আলোচনা।

২ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ কাহিনীৰ উল্লেখ... ...শিশু কৃষ্ণক কেন্দ্র কৰি কাহিনী-ভাগ কিদৰে আগবাঢ়িছে তাৰ আলোচনা... ...কাহিনীৰ বিভিন্ন স্তৰত প্রত্যক্ষ কৰা শিশু কৃষ্ণৰ আচৰণৰ আধাৰত শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্রটোৰ বিশ্লেষণ।

৩ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত শিশু কৃষ্ণ আৰু তেওঁৰ মাতৃ যশোদাৰ সম্পর্কৰ চমু লেখ... ...কাহিনীভাগৰ অগ্রগতিৰ লগে লগে যশোদ চৰিত্রটোৰ কার্যকলাপে কি ৰূপ লৈছে তাৰ আভাস... ...নাটৰ কাহিনীভাগৰ বিভিন্ন পৰিস্থিতিত যশোদাই প্রদর্শন কৰা আচৰণৰ মাজেদি তেওঁৰ মাজত নিহিত চিৰন্তন মাতৃগৰাকীৰ ৰূপ চিত্রণ।

৪ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত নন্দ ৰজাৰ আৰির্ভাৰ ক'ত কেনেকৈ হৈছে... ...তেওঁ

বন্ধনযুক্ত অৱস্থাত শিশু পুত্র কৃষ্ণক প্রত্যক্ষ কৰি কি মনোভাৱ পোষণ কৰিছিল...
...একমাত্র পুত্র কৃষ্ণক পত্নী যশোদাই তেনেদৰে বান্ধি থোৱাত পিতৃ হিচাপে তেওঁৰ মনত সৃষ্টি হোৱা প্রতিক্রিয়াৰ আলোচনা।



৩.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

প্রশ্ন ১ ঃ মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ নাট্যকৃতি সম্পর্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ২ ঃ মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাৰ বৈশিষ্ট্য বিচাৰ কৰি এটি প্রবন্ধ যুগুত কৰক।

প্রশ্ন ৩ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জনৰ* কাহিনীভাগক নিটোলভাৱে গঢ় দিয়াত নাট্যকাৰে ক'ৰ ক'ৰ পৰা সমল আহৰণ কৰিছে? বুজাই লিখক।

প্রশ্ন ৪ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জনৰ* নাটকীয় কাহিনীভাগৰ বিকাশত তিনিটা স্তৰ প্রত্যক্ষ কৰিবলৈ পোৱা যায় — সেই স্তৰ তিনিটা কি কি?

প্রশ্ন ৫ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ মাজেদি মাতৃ-পুত্রৰ চিৰ শাশ্বত সম্পর্কটো কিদৰে ফুটি উঠিছে?

প্রশ্ন ৬ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ চৰিত্র চিত্রণত নাট্যকাৰ কিমান দূৰ সফল হৈছে আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৭ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত কৃষ্ণ আৰু যশোদাৰ চৰিত্রত চিৰন্তন শিশু আৰু মাতৃৰ ছবি কিদৰে প্রতিফলিত হৈছে বিচাৰ কৰক।

প্রশ্ন ৮ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জন* নাটত শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্রৰ মাজেৰে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক মহিমা কেনেদৰে প্রকাশ পাইছে বিশ্লেষণ কৰক।

প্রশ্ন ৯ ঃ *"অর্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ ঘাই ৰস ভক্তি"— এই যুক্তিৰ আধাৰত এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ১০ ঃ শঙ্কৰদেৱৰ নাট আৰু মাধৱদেৱৰ নাটৰ এটি তুলনামূলক আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ১১ ঃ *অর্জুন-ভঞ্জনত* নাট্যকাৰে কি দৰে হাস্যৰসৰ প্রকাশ ঘটাইছে?

প্রশ্ন ১২ ঃ প্রসংগ সংগতি দর্শাই ব্যাখ্যা কৰক—

ক) হে বাপু কৃষ্ণ, তুহো হামাৰি কোটি পুৰুষক পৰম দেৱতা, মাথাক মুকুট, শিৰৰ ভূষণ, গলাৰ সাতসৰী, কর্ণৰ কুণ্ডল, কৰৰ কঙ্কণ।

ঘ) অৰুণ অধৰ দুহো কোপে কম্পাৱত
ওষ্ঠ কামুৰি ধৰি দন্ত।
পটাপুত্র হানি মথনি মাঠি-ভাঙ্গিএ
খুপি বৈঠল ভগৱন্ত।।

*** ***** ***

অধ্যায় ৪ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট

অধ্যায় গাঁথনি

৪.১ উদ্দেশ্য
৪.২ পৰিচয়
৪.৩ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয়
৪.৪ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্য
৪.৫ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকল আৰু তেওঁলোকৰ নাট্যকৃতি
৪.৫.১ ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা
৪.৫.২ ৰামচৰণ ঠাকুৰ
৪.৫.৩ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ
৪.৫.৪ দ্বিজ ভূষণ
৪.৫.৫ যদুমণি দেৱ
৪.৫.৬ ধৰ্মদেৱ ভট্ট
৪.৫.৭ দ্বিজ মহীন্দ্ৰ
৪.৬ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ
৪.৭ অধিক জানিবলৈ
৪.৮ অগ্ৰগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)
৪.৯ আৰ্হি প্ৰশ্ন

৪.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটসমূহৰ বৈশিষ্ট্য আৰু সাধাৰণ পৰিচয় লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব
- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিব পাৰিব
- শঙ্কৰী নাট্যধাৰাটোৰে শঙ্কৰোত্তৰ যুগত কেনে ধৰণৰ বৈশিষ্ট্যৰে আগবাঢ়িছিল এই বিষয়ে জানিব পাৰিব।

৪.২ পৰিচয়

এই পাঠ্যবিষয়ৰ অন্তৰ্গত প্ৰথম তিনিটা অধ্যায়ত আপুনি অঙ্কীয়া নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয় লাভ কৰাৰ লগতে মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ নাট ক্ৰমে *ৰুক্মিণী হৰণ* আৰু *অৰ্জুন ভঞ্জন*ৰ বিষয়বস্তু আৰু তাত পৰিস্ফুট হোৱা অঙ্কীয়া নাটৰ বিশিষ্ট উপাদানসমূহৰ বিষয়ে কিছু কথা অধ্যয়ন কৰিলে। এই অধ্যায়টোত গুৰু দুজনাৰ তিৰোভাৱৰ পিছত তেওঁলোকৰ শিষ্য-প্ৰশিষ্যসকলৰ কাপ নিসৃত নাটসমূহে অঙ্কীয়া নাটৰ কি কি বৈশিষ্ট্য সংৰক্ষিত কৰিছিল তাৰ লেখ

পাব। লগতে সেই সময়ছোৱাৰ নাটসমূহত কিবা নতুনত্ব আৰোপিত হৈছিল নেকি তাৰো আভাস লাভ কৰিব। সামগ্রিকভাৱে অধ্যায়টোৰ অধ্যয়নে আপোনাক শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাট্য-সাহিত্য সম্পর্কে গভীৰ জ্ঞান প্রদান কৰিব।

৪.৩ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ সাধাৰণ পৰিচয়

শঙ্কৰ-মাধৱৰ পৰৱর্তী বৈষ্ণৱ সাধকসকলে শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱ সৃষ্ট নাট্য পৰম্পৰাক আগুৱাই নিবৰ বাবে যত্নপৰ হোৱা পৰিলক্ষিত হয়। সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাত অসম, কামৰূপ আৰু বেহাৰ (কোচবেহাৰ) ৰাজ্যত শঙ্কৰ-মাধৱৰ শিষ্য-প্রশিষ্যসকলে বিভিন্ন ঠাইত সত্র, নামঘৰ আদি প্রতিষ্ঠা কৰি বৈষ্ণৱ ধর্ম প্রচাৰ আৰু প্রসাৰৰ ক্ষেত্রত অনবদ্য অৱদান আগবঢ়াই থৈ যায়। জনসাধাৰণক সহজতে আকর্ষণ কৰিব পৰা অঙ্কীয়া নাট সম্পর্কত বিশেষ গুৰুত্ব প্রদান কৰি এওঁলোকে নাট সৃষ্টিৰ বাবেও মনোনিৱেশ কৰে। সন্ত-মহন্তসকলৰ তিথি-মহোৎসৱ, জন্মাষ্টমী, দৌলযাত্রা আদি ধর্মীয় উৎসৱ উপলক্ষে অঙ্কীয়া নাট অভিনীত হৈছিল আৰু অভিনয়ৰ ক্ষেত্রত সত্রৰ অধিকাৰৰ পৰা সাধাৰণ প্রজালৈকে সকলোৱে ভাগ লৈছিল। কোনো কোনো ক্ষেত্রত আনুষ্ঠানিকভাৱে নতুন সত্রাধিকাৰক দায়িত্ব দিয়াৰ লগে লগে তেওঁ একোখন নাট ৰচনা কৰি অভিনয়ৰ মাজেৰে নিজ প্রতিভাৰ পৰিচয় দিবলগীয়া হৈছিল। সত্রৰ বাহিৰতো এনেদৰে নাট সৃষ্টি হৈ অসমীয়া নাট্যধাৰাটো সমৃদ্ধ কৰি তুলিছিল।

খ্রীষ্টিয় সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাত গোপাল আতাকে ধৰি আন আন শিষ্য-প্রশিষ্যই ৰচনা কৰা নাটসমূহে অঙ্কীয়া নাটৰ পৰম্পৰা অব্যাহত ৰখাৰ লগতে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ পৰিপুষ্টি সাধনত সহায় কৰে। এই সময়ছোৱাত যিহেতু বৈষ্ণৱ ধর্ম অসম, কামৰূপ তথা কোচবেহাৰ পর্যন্ত বিস্তৃত হৈ পৰিছিল। গতিকে বিভিন্ন সত্র, নামঘৰ আদিত গুৰু দুজনাৰ নাটৰ উপৰি আন আন নাট্যকাৰৰ নাটকৰ অভিনয়ৰো প্রয়োজন আহি পৰিছিল। সেই সময়ত সত্রৰ আৱেষ্টনীত নথকা নাট্যপ্রেমী লোকেও এনে নাট সৃষ্টি কৰি সমাজৰ সকলো স্তৰতে অসমীয়া নাটৰ জনপ্রিয়তা বৃদ্ধি কৰিছিল। ধর্মীয় বিভিন্ন উৎসৱ-পার্বণত অঙ্কীয়া নাট অভিনীত হোৱাৰ উপৰি বিদেশী ৰজা নাইবা ৰাষ্ট্রদূতৰ অভ্যর্থনাৰ বাবেও নাট অভিনীত হৈছিল। সেইদৰে যুদ্ধ জয়ৰ উৎসৱ উপলক্ষেও অঙ্কীয়া নাট অভিনীত হোৱা তথ্য ইতিহাসত পোৱাৰ পৰা অনুমেয় যে সেই সময়ত অঙ্কীয়া নাটৰ জনপ্রিয়তা ব্যাপক ক্ষেত্র জুৰি আছিল। এই সময়ছোৱাত শঙ্কৰ-মাধৱৰ অনুকৰণত গোপাল আতা, ৰামচৰণ ঠাকুৰ দৈত্যাৰী ঠাকুৰ, দ্বিজভূষণ, যদুমনি দেৱ, ধর্মদেৱ গোস্বামী, দ্বিজ মহীন্দ্র, ৰামানন্দ দ্বিজ, ৰামগোপাল, মায়ামৰীয়া সত্রৰ সত্রাধিকাৰ হৰিৰামদেৱ, নিত্যানন্দদেৱ আদি লোকে শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অঙ্কীয়া নাটৰ ধাৰাটি সজাই পৰাই তোলে।

গোপালদেৱ বা ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা ৰচিত *জন্মযাত্রা, নন্দোৎসৱ* আৰু *উদ্ধৱযান*— এই তিনিখন শংকৰোত্তৰ যুগৰ উল্লেখযোগ্য নাট। মাধৱদেৱৰ ভাগিন ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ দ্বাৰা ৰচিত *কংসবধ;* এওঁৰেই পুত্র দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ৰচিত *নৃসিংহ যাত্রা* আৰু *স্যমন্তক হৰণ;*

দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ সমসাময়িক দ্বিজ ভূষণৰ *অজামিল উপাখ্যান, স্যমন্ত হৰণ;* শ্রীৰাম আতাৰ *সুভদ্র হৰণ* আদি শংকৰোত্তৰ যুগৰ আন আন উল্লেখযোগ্য নাট। এই সময়ত ৰচিত আন আন নাটসমূহ হ'ল — ৰামানন্দ দ্বিজৰ *ৰুক্মিণী প্রেম-কলহ,* পুৰণি কমলাবাৰী সত্রৰ সত্রাধিকাৰ কৃষ্ণকান্তদেৱৰ *জৰাসন্ধ বধ,* গোপাল নামৰ ৰচক এগৰাকীৰ ভণিতা থকা *জৰাসন্ধ বধ, সীতাহৰণ, বটদ্রবা থান* আৰু *সীতাৰ পাতাল গমন;* যদুমণি দেৱৰ *ফল্গুযাত্রা,* নৰোৱাৰ ৰমাকান্ত আতাৰ *শ্যমন্ত-হৰণ নাট,* ৰমাকান্তৰ নাতিয়েক বুলি ভবা লক্ষ্মীদেৱৰ *ৰাৱণ-বধ,* কমলেশ্বৰ সিংহৰ সমসাময়িক ৰামচন্দ্র আতাৰ (নৰোৱা) *কংস বধ,* শম্ভুদাসৰ *গোৱর্ধন-যাত্রা* আৰু *অমৃত-মথন,* বিশ্বম্ভৰদেৱৰ *কালী বধ,* এলেঙি থূলৰ গোসাঁই ৰমাকান্তৰ *প্রলম্ব বধ* বা *প্রলম্ব বিঘাট,* বৰএলেঙি সত্রৰ কামদেৱৰ *কুমৰ হৰণ নাট,* ভৱকান্ত বিপ্র মহন্তৰ *সম্বৰাসুৰ বধ,* পূর্ণকান্তৰ *হৰিশ্চন্দ্র-উপাখ্যান,* কমলৰ *কুলাচল বধ,* লক্ষ্মীদেৱ দাসৰ *নৃসিংহ যাত্রা,* লক্ষ্মীকান্ত দাসৰ *হৰমোহন নাট,* জগজীৱনৰ *অজামিল,* চিৰঞ্জীৱ দাসৰ *সীতাৰ পাতাল-গমন নাট,* পূর্ণকান্তৰ *সিন্ধু-যাত্রা নাট,* ৰামনাৰায়ণ কিঙ্কৰ উত্তমৰামৰ *ঊষা হৰণ,* দ্বিজ মহীন্দ্রৰ *বোধোদয়* ইত্যাদি। উল্লেখযোগ্য যে এই সময়ছোৱাত নাট্যকাৰৰ নামোল্লেখ নথকা কেইখনমান নাটো পোৱা গৈছে। সেইকেইখন হৈছে ক্রমে— *ঊষা হৰণ, প্রভাস যাত্রা, পাণ্ডৱ বিজয়, কুলাচল-বধ, জয়দ্রথ-বধ, অভিমন্যু-বধ, শতস্কন্ধ-ৰাৱণ-বধ, তাল-ভোজন, সীতা-বর্জন আৰু লৱ-কুশৰ যুদ্ধ* ইত্যাদি।

শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাটসমূহৰ গুণগত দিশত যথেষ্ট পৰিৱর্তন ঘটে। নাট্যকাৰসকলৰ প্রতিভাৰ অভাৱৰ কাৰণেই হওক বা অন্য কাৰণতেই হওক এই পৰিৱর্তন চকুত পৰা বিধৰ। নাটৰ বিষয়বস্তুৰ আধাৰ গ্রন্থ সলনি হোৱাৰ লগতে কলা-কৌশলগত দিশটো পূর্বৰ না না বৈশিষ্ট্য পৰিহাৰ কৰা হ'ল। ক্রমাৎ শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে ৰচনা কৰি থৈ যোৱা অংকীয়া নাটসমূহে পূর্বৰ গৰিমাময় ৰূপ হেৰুৱাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এই সময়ছোৱতে ভাওনাই ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰে। ৰাজ পৃষ্ঠপোষকতাত সৃষ্টি হোৱা নাট্যকৃতিসমূহত গাম্ভীর্যপূর্ণ ধর্মীয় বিষয়ৰ সলনি মনোৰঞ্জনধর্মী কাব্য-কাহিনী আধাৰিত নাটসমূহে গুৰুত্ব লাভ কৰিবলৈ ধৰাত নাট্যকাৰসকলে সেই শ্রেণীৰ নাট ৰচনাত মনোনিবেশ কৰিছিল। আহোম ৰাজসভাত 'ভাৱনা' অনুষ্ঠানে বিশেষ সমাদৰ লাভ কৰিছিল। অভিনীত হোৱা তেনে কেইখনমান কৃতি হৈছে *ৰাৱণ বধ, পদ্মাৱতী হৰণ, ৰুক্মিণী-হৰণ* আৰু *অক্রূৰাগমন* ভাওনা। বিদ্যুৎসাহী আহোম ৰজা আৰু ৰাজ বিষয়াৰ অনুপ্রেৰণাত এই সময়ছোৱাত অংকীয়া নাটৰ কৌশলৰ এক শ্রেণীৰ সংস্কৃত নাটকো ৰচিত হৈছিল। তেনে কেইখনমান সংস্কৃত নাট হৈছে ধর্মদেৱ ভট্টৰ *ধর্মোদয়,* কবিচন্দ্র দ্বিজৰ *কাম কুমাৰ হৰণ,* কবি-সূর্যৰ *বিঘ্নেশ-জন্মোদয়* আৰু দীন দ্বিজৰ *শঙ্খচূড় বধ*। ইয়াৰ প্রথমখন নাটক বাদ দি বাকী তিনিখন নাটৰ কাহিনী পুৰাণ আধাৰিত। অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে বাংলা যাত্রাৰ আর্হিত 'ধুৱা নাট' বুলি এবিধ নাট ৰচিত হৈছিল। এই গীতপ্রধান নাটত সূত্রধাৰে গীতৰ যোগেদিয়েই গোটেই নাটখন গাই যায়। নাটৰ ভাষা অসমীয়া ব্রজাৱলী নহয়। সুত্রধাৰে ধুতি চাদৰ-পাগ-চাপকান পিন্ধি চোঁৱৰ এটি ঘূৰাই নাচি-নাচি গীতৰ যোগেদি গোটেই কাহিনীভাগ আগুৱাই নিয়ে। বাংলা ধপ-কীর্তনৰ প্রভাৱ এই শ্রেণীৰ নাটত সুস্পষ্ট বুলি সত্যেন্দ্রনাথ শর্মাই মত পোষণ কৰিছে। আনহাতে এই

সময়ছোৱাত মাজুলীৰ কমলাবাৰী সত্রত 'ফৌজীয়া ভাওনা' নামৰ আন এক শ্রেণীৰ নাটকেও জন্ম লাভ কৰিছিল। এই শ্রেণীৰ নাটকত সূত্রধাৰে অধিক দায়িত্ব গ্রহণ কৰে আৰু ভাষা মিশ্রিত; অর্থাৎ সংস্কৃত, ব্রজাৱলী আৰু অসমীয়াৰ সংমিশ্রণত গঢ়লৈ উঠা। অৱশ্যে পৰৱর্তী সময়ত বিভিন্ন কাৰক অংকীয়া নাটৰ প্রচলনত হেঙাৰস্বৰূপ হৈ পৰিছিল যদিও ছেগাচোৰোকাকৈ নাট অভিনয় চলি আছিল। এনেদৰে পুৰণি অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰা প্রৱহমান হৈছিল যদিও আৰম্ভণিৰ তুলনাত তাৰ মান উন্নত হৈ থকা নাছিল।

প্রসংগক্রমে উল্লেখযোগ্য যে শঙ্কৰোত্তৰ যুগত মৌলিক নাটৰ পৰিৱর্তে অনুকৰণধর্মী নাটৰহে সৃষ্টি হৈছিল। অঙ্কীয়া নাট ভাওনাৰ জনপ্রিয়তা ৰজাঘৰ, প্রজাঘৰ সকলোতে প্রসাৰিত হোৱাৰ ফলত বৈষ্ণৱ ধর্মৰ প্রতি জনসাধাৰণৰ আকর্ষণ বৃদ্ধি পাইছিল। গুৰু দুজনাই ৰচনা কৰাৰ দৰে মৌলিক নাট সৃষ্টি নোহোৱাৰ উপৰি এই যুগত সৃষ্ট নাটসমূহলৈ কিছু পৰিৱর্তনো আহি পৰে। সেয়েহে এই যুগত সৃষ্টি হোৱা নাটসমূহ পর্যবেক্ষণ কৰিলে কিছুমান নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্য চকুত পৰে।

৪.৪ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্য

শঙ্কৰ-মাধৱ আৰু তেওঁৰ সমসাময়িক কালৰ শিষ্য-প্রশিষ্যই কামৰূপ আৰু কোচবেহাৰক কেন্দ্র কৰি সাহিত্য চর্চা কৰিছিল যদিও শঙ্কৰদেৱৰ মহাপ্রয়াণৰ পিছত কোচ ৰজা নৰনাৰায়ণৰ মৃত্যু হয় ১৫৮৪ চনত। ১৫৭৩ চনত ৰজা শুক্লধ্বজৰো মৃত্যু ঘটিছিল। ইয়াৰ পিছৰ সময়ছোৱাত ৰাজনৈতিক বাতাবৰণ অস্থিৰ হৈ পৰাত কোচৰজাই সকলো গৌৰৱ হেৰুৱাই পেলায় আৰু অসমীয়া সাহিত্য চর্চাৰ কেন্দ্রবিন্দু তাৰ পৰা স্থানান্তৰ হৈ পূবলৈ আহি দৰং আৰু উত্তৰ লক্ষীমপুৰ পর্যন্ত পায়গৈ। বৈষ্ণৱ কবিসকলে আধৰুৱা কামৰোৰ দৰঙত সমাপ্ত কৰে। ৰাজনৈতিক অস্থিৰতাৰ লগতে শঙ্কৰ-মাধৱৰ মৃত্যুৰ পাছত অসমত বৈষ্ণৱ শিষ্যসকলৰ মাজতো ভাঙোন ধৰে আৰু কেবাটাও সংহতিৰ সৃষ্টি হয়। শঙ্কৰদেৱৰ অনুকৰণত প্রতিটো সংহতিৰ শিষ্যসকলে সত্র স্থাপন কৰি ধর্ম চর্চা কৰাৰ লগতে অঙ্কীয়া নাটৰ শৈলীত নাট সৃষ্টিতো মনোনিবেশ কৰে। কিন্তু শঙ্কৰদেৱৰ সমান প্রতিভাধৰৰ অভাৱত অনুকৰণধর্মী এই নাটসমূহ যান্ত্রিক হৈ পৰিছিল। নাট সৃষ্টিয়ে শঙ্কৰোত্তৰ যুগত সাহিত্যৰ ভঁৰালহে ভৰাইছিল যদিও নাটকসমূহ ক্রমে দুর্বল আৰু বৈচিত্র্যহীন হৈ পৰিছিল। এই সময়ৰ নাটসমূহত ধৰা পৰা বৈশিষ্ট্যসমূহ এনে ধৰণৰ—

- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটসমূহ বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিকৰ দিশৰ পৰা নতুনত্ববিহীন হৈ পৰিছিল।
- সংস্কৃত ভাষা-সাহিত্যৰ বিচক্ষণতাৰ অভাৱত শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলে নান্দী শ্লোককে আদি কৰি সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ কমাই আনিবলৈ বাধ্য হৈছিল। দুই-এখন নাটত ভুল ব্যাকৰণযুক্ত সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰে নাটৰ মান অবনমিত কৰিছিল।
- নান্দী শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ দুই এখন নাটত আছিল যদিও বেছিভাগতে এই শ্লোকৰ পৰিৱর্তে একোটা স্তুতিগীতেৰে নাট আৰম্ভ কৰা হৈছিল। কেতিয়াবা আকৌ ব্যৱহৃত নান্দী শ্লোক স্বৰচিত নাছিল। মুক্তিমঙ্গল ভটিমাৰ ব্যৱহাৰো কমি আহিছিল।

- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটত ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰ দিশত ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন আহিছিল। ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ ক্ৰমান্বয়ে কমি গৈছিল। অৱশ্যে ব্ৰজাৱলী ভাষা নাটৰ পৰা সম্পূৰ্ণৰূপে লোপ পোৱা নাছিল। *কীৰ্ত্তন-দশমত* অসমীয়া ভাষাৰে ৰচিত গীত-পদবোৰে জনসাধাৰণক আকৰ্ষণ কৰা দেখি নাট্যকাৰসকলেও অসমীয়া ভাষাতে নাটৰ গীত-পদ ৰচনা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। কেতিয়াবা আকৌ নাটকৰ মাজৰ এনে গীতত শংকৰদেৱ বা মাধৱদেৱৰ গীত একেটিকে থাপি দিয়া হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ সমসাময়িক গোপালদেৱ, ৰামচৰণ ঠাকুৰ, দ্বিজভূষণ আদিয়ে ব্ৰজাৱলী কমকৈ ব্যৱহাৰ কৰিলেও গুৰু দুজনাৰ সৃষ্ট ভাষাক সমূলি এৰি দিয়া নাছিল।
- শঙ্কৰোত্তৰ যুগত নাটৰ জনপ্ৰিয়তা গাঁওসমূহতো বিয়পি পৰাত সৰ্বসাধাৰণে ভালপোৱা হৰণ কাব্য আৰু বধ কাব্য কিছুমানো নাট্যৰূপ দি প্ৰচাৰ কৰা হয়। *কুমৰ হৰণ, বঘাসুৰ বধ, কুলাচল বধ, খটাসুৰ বধ* আদি প্ৰায়বোৰ কাব্যৰে নাট্যৰূপ পোৱা যায়। বৈষ্ণৱ কাব্যৰ ভাষা আৰু বৰ্ণনাৰ প্ৰভাৱ এইবোৰ নাটত স্পষ্ট ৰূপ।
- ভাব আৰু আদৰ্শৰ ক্ষেত্ৰতো শংকৰোত্তৰ নাটকবোৰত ধৰ্মীয় ভাবৰ প্ৰভাৱ হ্ৰাস পায়, দৰ্শক বা জনসাধাৰণৰ সস্তীয়া মনো�ৰঞ্জনৰ প্ৰতিহে অধিক গুৰুত্ব দিয়াৰ বাবে সাধাৰণ আমোদজনক কাহিনীয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰিবলৈ ধৰে, লগতে 'বহুৱা' আদি চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰি লৌকিক ৰস পৰিবেশনৰ চেষ্টা চলে। শংকৰোত্তৰ নাটবোৰত বিলাপ বিননি আদিৰো মাত্ৰা বৃদ্ধি হ'বলৈ ধৰে। ইত্যাদি।

শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলে মৌলিকতাৰ দিশটোৰ প্ৰতি লক্ষ্য নৰখাকৈ অনুকৰণ-ধৰ্মিতাৰে ভালে সংখ্যক নাট অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ভঁৰাললৈ অৱদান দি থৈ গৈছে। সেইবোৰো বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ অমূল্য সম্পদ স্বৰূপ।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ১ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ কেইটামান বৈশিষ্ট্য উল্লেখ কৰক। (৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

.....

৪.৫ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰ আৰু তেওঁলোকৰ নাট্যকৃতি

সপ্তদশ আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ সময়ছোৱাত কোন কোন নাট্যকাৰে অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰলৈ অৱদান আগবঢ়াইছিল তেওঁলোকৰ নাম ইতিমধ্যে আমি ওপৰত উল্লেখ কৰি আহিছোঁ। এইসকল নাট্যকাৰৰ বিষয়ে সাহিত্যৰ কোনো এখন বুৰঞ্জীতে বৰ্তমানলৈকে বহলাই আলোচনা সন্নিৱিষ্ট কৰা হোৱা নাই। উল্লেখযোগ্য কেইগৰাকীমানৰ বিষয়েহে চমুকৈ আলোচনা কৰা হৈছে। তলত তাৰে কেইজনমানৰ নাট্যকৃতিৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

৪.৫.১ ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা

ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাৰ জন্ম নাচনীঘাটত হোৱা বুলি কালিৰাম মেধিৰ অংকাৱলীৰ পাতনিত উল্লেখ আছে। তেওঁৰ জন্ম হয় ১৫৩৩ চনত। তেওঁৰ দেউতাকৰ নাম কামদেৱ আৰু মাকৰ নাম বজৰঙ্গী। দুয়ো পিছলৈকে ভৱানীপুৰলৈ আহি বসবাস কৰিবলৈ লয়। বৈষ্ণৱ ধর্মৰ অনুগামী গোপাল আতা মহাপুৰুষীয়া সম্প্রদায়ৰ অন্যতম শাখা কাল সংহতিৰ প্রৱর্তক আছিল। অসমৰ সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক বুৰঞ্জীত এই কাল সংহতিৰ সত্রসমূহে বিশেষভাৱে অৱিহণা যোগাইছে। গোপাল আতাই ৰচনা কৰা ভালেখিনি গীত, পদ, ঘোষা আদি পোৱা যায়। ইয়াৰ উপৰি তেওঁৰ ৰচিত তিনিখন নাট হ'ল— *জন্মযাত্রা, নন্দোৎসৱ* আৰু *উদ্ধৱযান*। তেওঁৰ সাহিত্যৰাজিয়ে সংস্কৃত ভাষাত ব্যুৎপত্তিৰ পৰিচয় নিদিয়ে যদিও ধর্মতত্ত্ব আৰু ধর্মৰ গূঢ় ৰহস্য ব্যাখ্যা কৰাৰ ক্ষেত্রত পাৱদর্শিতা দেখুৱাবলৈ সক্ষম হৈছে।

- *জন্মযাত্রা* আৰু *নন্দোৎসৱ* ঃ গোপাল আতাই মাধৱদেৱ জীয়াই থাকোঁতে *জন্মযাত্রা* আৰু *নন্দোৎসৱ* ৰচনা কৰি অভিনয় কৰাইছিল। দুয়োখন নাটক লগ লগাইহে এখন পূর্ণাঙ্গ নাট বুলি ক'ব পাৰি। *জন্মযাত্রা* আৰু *নন্দোৎসৱ* নাটৰ উৎস হ'ল *ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধ* (অধ্যায় ১-৫)। অৱশ্যে তেওঁ মূল *ভাগৱতৰ* দ্বাৰা নহয়, শঙ্কৰদেৱৰ *দশমৰ* দ্বাৰাহে বিশেষভাৱে প্রভাৱিত হৈছে। *জন্মযাত্রাৰ* সূত্র আৰু বচন *দশমৰ* পদৰ ভিত্তিত প্রতিষ্ঠিত। *জন্মযাত্রাত* বসুদেৱ দৈৱকীৰ বিবাহৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শ্রীকৃষ্ণৰ জন্ম পর্যন্ত কাহিনীভাগ বর্ণিত হৈছে। কৃষ্ণৰ নামকৰণক বিষয় হিচাপে লৈ *বোকাযাত্রা* বা *নন্দোৎসৱ* নামেৰে আনখন নাট সৃষ্টি কৰিছে।

  নন্দোৎসৱৰ আৰম্ভণি হৈছে এনেদৰে— "অনন্তৰে নন্দে দেখল, অদ্ভুত মধুৰ মুৱতি বালক জাত ভেল। নন্দ যশোদা পৰম হৰিষে মহামহোৎসৱ কয়ল" ইত্যাদি। আৰম্ভণিতে 'অনন্তৰে' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰি *জন্মযাত্রাৰ* পিছত *নন্দোৎসৱ* নাটখনি সামৰি লোৱা বুজাইছে। আনহাতে, নাটৰ শেষত কৈছে যে "হে সামাজিক ওহি জন্মযাত্রা বোকাযাত্রা সম্পূর্ণ ভেল।" এই কথাই দুয়োখন নাট এখনৰে দুটা খণ্ড বুলি ভাবিবলৈ সুযোগ দিছে। এই নাট দুখনৰ *জন্মযাত্রা* খণ্ডটো জন্মষ্টমী আৰু *বোকাযাত্রা* খণ্ডটো নন্দোৎসৱত অভিনয় কৰিব পৰাকৈ নাট্যকাৰে দুটা ভাগত ৰচিছে। *নন্দোৎসৱ* নাটখনিত নান্দীশ্লোক আৰু ভটিমা সন্নিৱিষ্ট হোৱা নাই আৰু *জন্মযাত্রা* নাটখনিত মাধৱদেৱৰ গীত সন্নিৱিষ্ট হৈছে।

  জন্মযাত্রা নাটখন শঙ্কৰদেৱৰ *দশমৰ* পদৰ নাটকীয় ৰূপ বুলি ক'ব পাৰি। অৱশ্যে নাটত ব্যৱহৃত গীতসমূহ গোপাল আতাৰ নিজা। শঙ্কৰদেৱৰ *দশমৰ* কিছুমান পদ নাট্যকাৰে হুবহু নাটত ব্যৱহাৰ কৰি কিছুমান পদৰ গদ্যৰূপ দি চমুকৈ নাটত প্রয়োগ কৰিছে। দুয়োখন নাটতে এনে বহু উদাহৰণ পোৱা যায়।

সাধাৰণতে শংকৰোত্তৰ কালৰ নাটৰ নাট্যকাৰসকলে *পুৰাণ*ৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা কাহিনীৰ কোনো পৰিৱৰ্তন নকৰাকৈ নাটত ব্যৱহাৰ কৰিছিল; ফলত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা ফুটি উঠা দেখা পোৱা নাযায়। গোপাল আতাৰ *জন্মযাত্ৰা* আৰু *নন্দোৎসৱ* কাহিনী নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰতো একে ঘটনাই ঘটিছে। *জন্মযাত্ৰা*খনত নাটকীয় সংঘাত সৃষ্টি আৰু চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত কিছু গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। অৱশ্যে *নন্দোৎসৱত* এক উৎসৱৰ দৃশ্যহে অৱতাৰণা কৰিছে।

- *উদ্ধৱযান অঙ্কঃ ভাগৱতৰ* পৰা লোৱা এটি শ্লোকেৰে আৰম্ভ হোৱা এই নাটখনক *গোপী উদ্ধৱ সম্বাদ* নাট নামেৰেও জনা যায়। এটি স্তুতিগীতেৰে আৰম্ভ হোৱা নাটখনিত মুক্তিমঙ্গল ভটিমা প্ৰয়োগ কৰা নাই। শঙ্কৰদেৱৰ *দশম*ৰ *গোপী উদ্ধৱ সংবাদ*ৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ ৰচনা কৰা *গোপী উদ্ধৱ সংবাদ* নাটখনিত কৃষ্ণৰ বিৰহ-ব্যথাত আতুৰ গোপীসকলৰ মানসিক অৱস্থাৰ বৰ্ণনা সন্নিৱিষ্ট হৈছে। নাটখন ঘটনাপ্ৰধান নহৈ অনুভূতিপ্ৰধানহে বুলিব লাগিব; কিয়নো কৃষ্ণই গোকুলৰ বিৰহাকুল গোপীসকলৰ খবৰ কৰিবলৈ উদ্ধৱক পঠিয়াই দিয়াত তেওঁলোকে কৃষ্ণৰ বিষয়ে জানিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। উদ্ধৱক গোপীসকলে বিৰহ-ব্যথাৰ বিষয়ে জনোৱাৰ পিছত উদ্ধৱে কেনেকৈ কৃষ্ণ উভতি অহাৰ আশ্বাস দিছে এই বিষয়ে নাটখনত সুন্দৰভাৱে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। নাটখনত সন্নিৱিষ্ট হোৱা গীতসমূহে আৱেগবিধুৰা হৃদয়ৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছে। আচলতে সমগ্ৰ নাটখনত এটা নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশ আৰু পৰিণতি দেখুওৱাৰ পৰিৱৰ্তে আবেগ-অনুভূতি জড়িত এক বিশেষ পৰিস্থিতি অঙ্কনতহে গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। এনে পৰিস্থিতিক গীতৰ জৰিয়তে তৰঙ্গায়িত কথা হৈছে। সেইটো কাৰণতে এইখন নাটখনক গীত-ৰসাশ্ৰয়ী বুলিহে কোৱা হৈছে, ই কাৰ্যাশ্ৰয়ী নহয়। নাটখনত সন্নিৱিষ্ট ২৫টা গীতৰ সৰহভাগেই মহাপুৰুষ দুজনাৰ ৰচনা। শঙ্কৰদেৱৰ *কেলিগোপাল* নাটৰ সৈতে গোপাল আতাৰ *উদ্ধৱযান* নাটৰ মিল দেখা যায়।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ২ ঃ ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাই ৰচনা কৰা অঙ্কীয়া নাটকেইখন কি কি? তাত সন্নিৱিষ্ট কৰা বিষয়সমূহ কি কি? (১০০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

৪.৫.২ ৰামচৰণ ঠাকুৰ

ৰামচৰণ ঠাকুৰ মাধৱদেৱৰ ভাগিনিয়েক আছিল। মাধৱদেৱৰ ভনীয়েক ঊর্বশীক হোকৰাকুচিৰ ৰামদাসে বিয়া কৰাইছিল। তেওঁলোকৰ সন্তান ৰামচৰণ ঠাকুৰে মাধৱদেৱৰ

তত্ত্বাৱধানত সংস্কৃত আৰু কাইথেলি ভাষাৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰে। পিছলৈ তেওঁ বৰপেটাৰ চূণপুৰাত বসবাস কৰিছিল। মাধৱদেৱৰ প্ৰয়াণৰ চাৰি বছৰ পিছত ৰামচৰণৰ মৃত্যু হয়।

ৰামচৰণ ঠাকুৰে সম্ভৱতঃ মাধৱদেৱৰ নির্দেশত *শঙ্কৰ চৰিত* আৰু *ভক্তি ৰত্নাকৰৰ* অসমীয়া পদত ৰচনা কৰে। *শঙ্কৰ-মাধৱ সম্বাদ* বুলি আন এখন গ্ৰন্থ প্ৰধান ভক্তসকলৰ বাবে প্ৰণয়ন কৰিছিল। মূল সংস্কৃতৰ পৰা প্ৰাঞ্জল অসমীয়া ভাষাত অনুবাদ কৰা কাৰ্যই ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ পাণ্ডিত্যৰ পৰিচয় দাঙি ধৰে। এইগৰাকী শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ সাহিত্যিকে *কংসবধ* নামৰ নাট এখনিও ৰচনা কৰে।

- *কংসবধ* ঃ *ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ* ৩৬-৪৪ত থকা কংসবধৰ কাহিনীখিনিৰ পৰা সমল গ্ৰহণ কৰি ৰামচৰণ ঠাকুৰে এই নাটখনে ৰচনা কৰে। নান্দী শ্লোকেৰে শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম কৰি *কংসবধ* নাটৰ শুভাৰম্ভ কৰা হয়। শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ দ্বাৰা বিশেষভাৱে অনুপ্ৰাণিত ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ নাটত শঙ্কৰদেৱৰ সকলো বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ দৰে এটা স্তুতিবাচক আৰু আনটো বিষয় নির্দেশক — দুটা নান্দী শ্লোক নাটখনিৰ আৰম্ভণিতে ব্যৱহৃত হৈছে। আৰম্ভণিৰ ভটিমা, মুক্তিমঙ্গল ভটিমা, অঙ্কৰ ভিতৰৰ শ্লোক, পয়াৰ আদিৰ প্ৰয়োগেৰে আঙ্গিকৰ দিশৰ পৰাও নাটখন সম্পূৰ্ণ হৈ উঠিছে। প্ৰথম ভটিমাটোৰ ছন্দসজ্জাও কিছু অভিনৱ, প্ৰত্যেকটো চৰণে পাঁচটা পৰ্বত পূৰ্ণতা লাভ কৰিছে।

  নাটখনিত অক্ৰূৰৰ ব্ৰজগমনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কংস বধলৈকে দ্ৰুতগতিত ঘটনাৱলী চিত্ৰিত কৰা হৈছে। এইখন নাটকত চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰা হোৱা নাই, বৰ্ণনাত্মক গীত আৰু সূত্ৰৰ যোগেদি ঘটনাৱলী আগবঢ়াই নিছে। নাৰদে কংসৰ ৰাজসভালৈ আহি ৰজাৰ অভিবাদন গ্ৰহণ কৰি তেওঁৰ আগত কৃষ্ণই কংসক মাৰিবলৈ আহি আছে বুলি সম্বাদ দিছে। লগতে বসুদেৱে কেনেকৈ নন্দ-যশোদাৰ ঘৰত দৈৱকীৰ সন্তান ৰাম-কৃষ্ণক থৈ আহিছিল সেই বাতৰিও জনাবলৈ পাহৰা নাই। কংসক প্ৰথমে কৃষ্ণক মাৰি পাছত বসুদেৱক যি ইচ্ছা তাকে কৰিবলৈ উপদেশ দিছে। কংসই সেই মতে কৃষ্ণক মাৰিবলৈ সাজু হৈছে। নাৰদে কৃষ্ণৰ ওচৰলৈকো গৈ কৌশলেৰে অসুৰক মাৰি সাধাৰণ মানুহক ৰক্ষা কৰিবলৈ উপদেশ দিছে। অক্ৰূৰে কৃষ্ণক কংসৰ ৰাজসভালৈ লৈ আহিছে আৰু কৃষ্ণ আৰু কংসৰ যুদ্ধত কংস নিধন হৈছে। কংস বধৰ বাবে ভক্তসকল নিৰাপদে থাকিবলৈ সক্ষম হৈছে। মুক্তিমঙ্গল ভটিমাৰে এই নাটখনিৰ সামৰণি পৰিছে।

৪.৫.৩ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ পুত্ৰ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ। দৈত্যাৰি ঠাকুৰে কাইথেলি ভাষাৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছিল। মাধৱদেৱৰ লগত থাকি ৰামচৰণ ঠাকুৰে শিক্ষা আহৰণ আৰু সাহিত্য চৰ্চা কৰিছিল আৰু সেই পৰিৱেশতে দৈত্যাৰি ঠাকুৰো লালিত-পালিত হৈছিল। দৈত্যাৰি

ঠাকুৰে গুৰু দুজনাৰ চৰিত বিষয়ক গ্ৰন্থ *শঙ্কৰ-মাধৱ চৰিত্ৰ*ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যলৈ তেওঁৰ মূল্যবান অৱদান আগবঢ়াই থৈ গৈছে। দৈত্যাৰি ঠাকুৰে *শঙ্কৰ-মাধৱ চৰিত্ৰত* মাধৱদেৱৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ বিস্তৃত বৰ্ণনা দাঙি ধৰিছে। তেওঁৰ *চৰিত পুথিখন* অতিপ্ৰাকৃত ঘটনাৰ বৰ্ণনাৰ পৰা মুক্ত আৰু *চৰিত পুথি* হিচাপে এইখন বহু পৰিমাণে নিৰ্ভৰযোগ্য। ইয়াৰ উপৰি তেওঁ *নৃসিংহ যাত্ৰা* আৰু *স্যমন্ত হৰণ* নামৰ দুখন নাট লিখে। পুৰণি কলা-কৌশল ব্যৱহাৰ কৰি আকৰ্ষণীয় গীতেৰে দুয়োখন নাট ৰচনা কৰিছে। দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ নাট দুখনৰ চমু পৰিচয় তলত দাঙি ধৰা হ'ল।

- *নৃসিংহ যাত্ৰা* আৰু *স্যমন্ত হৰণ* ঃ দুয়োখন নাটকতে নান্দী শ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে যদিও নাট দুখনিৰ ভিন ভিন পাঠত বেলেগ বেলেগ নান্দী ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা যায়। সেয়েহে নাট দুখনত নান্দী পৰৱৰ্তী কালত সংযোগ হোৱা বুলি পণ্ডিতসকলে ক'ব খোজে। *স্যমন্ত হৰণত* থকা নান্দী শ্লোক দুটা *পাৰিজাত হৰণৰ* লগত একে। দ্বিতীয়টো নান্দী অলপ পৰিৱৰ্তন কৰি সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। দুয়োখন নাটৰ ভিতৰত *স্যমন্ত হৰণ* নাটখন প্ৰথমে ৰচনা কৰা বুলি ভবাৰ থল আছে। কিয়নো *স্যমন্ত হৰণৰ* ঠায়ে ঠায়ে নাটৰ গীতৰ ভণিতাত 'বালক দৈত্যাৰি ভণে' —আদি উক্তি পোৱা যায়, কিন্তু *নৃসিংহ যাত্ৰা* গীতৰ ভণিতাত এনে উক্তি পোৱা নাযায়।

  নৃসিংহ যাত্ৰাৰ কাহিনী ভাগৰ মূল হিৰণ্যকশিপুৰ সংঘৰ্ষ যদিও নাটখনৰ আৰম্ভণিতে বেলেগ বেলেগ কথাই স্থান পোৱা বাবে মূল কাহিনী বহু দূৰ পিছুৱাই গৈছে। চাৰি সিদ্ধৰ বৈকুণ্ঠগমন আৰু পাৰিষদ জয়-বিজয়ৰ বাধা দান আৰু ফলত চাৰি সিদ্ধৰ পৰা অভিশাপ লাভ— তাৰ পৰাই আৰম্ভ নাটখন আৰম্ভ কৰা হৈছে। এই নাটখনৰ বিষয়ে পৰৱৰ্তী অধ্যায়ত বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ব।

  সেইদৰে *স্যমন্ত হৰণতো* সত্ৰজিতে সূৰ্য আৰাধনা কৰিবলৈ যোৱাৰ পৰাই নাটকীয় ঘটনা আৰম্ভ কৰিছে। প্ৰসেনৰ মৃগয়াযাত্ৰাৰ পৰা নাটখনি আৰম্ভ হোৱা নাই। আধুনিক নাটক সাধাৰণতে এনেকৈ আৰম্ভ নহয়। বৈষ্ণৱ সাহিত্যত কৃষ্ণৰ মাহাত্ম্যসূচক সকলো ঘটনাকে সমানে গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল বাবে মূল কাহিনী বুলি কেতিয়াবা বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া নহয়, গৌণ কাহিনীয়েও সমানেই গুৰুত্ব লাভ কৰে।

  দুয়োখন নাটতে শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। অঙ্কীয়া নাটত সংলাপ থাকে যদিও চৰিত্ৰ নিৰ্মাণত যিহেতু বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া নহয় গতিকে সংলাপেও বিশেষ গুৰুত্ব লাভ নকৰে। উল্লেখযোগ্য যে দৈত্যাৰি ঠাকুৰে দুয়োখন নাটতে সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। দৈত্যাৰি ঠাকুৰে *নৃসিংহ যাত্ৰাৰ* কাহিনীভাগ গ্ৰহণ কৰিছে *ভাগৱত পুৰাণৰ সপ্তম স্কন্ধ* (১-১০)ৰ পৰা আৰু *স্যমন্ত হৰণৰ* কাহিনীভাগ লৈছে *ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধ* (৫৬)ৰ পৰা। দুয়োখন নাটৰে গদ্যাংশত ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হৈছে যদিও ইয়াত সন্নিৱিষ্ট গীতসমূহৰ ভাষা পুৰণি অসমীয়া। শঙ্কৰদেৱ বিৰচিত *কীৰ্ত্তন পুথিৰ প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ* আৰু *স্যমন্ত হৰণৰ* পদৰ প্ৰভাৱ দুয়োখন নাটতে

স্পষ্ট বুলি সত্যেন্দ্রনাথ শর্মাই উল্লেখ কৰিছে। তথাপি বৈষ্ণৱ সাহিত্য ভঁৰাললৈ চৰিতকাৰ, নাট্যকাৰ আৰু গীতিকাৰ হিচাপে দি থৈ যোৱা অৱদানৰ বাবে দৈত্যাৰি ঠাকুৰ স্মৰণীয়।

৪.৫.৪ দ্বিজ ভূষণ

দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ সমসাময়িক বৈষ্ণৱ সাহিত্যিক দ্বিজ ভূষণ মহাপুৰুষীয়া ধর্ম গ্রহণ কৰা চক্রপাণিৰ নাতিয়েক আছিল। ভূষণ দ্বিজৰ দেউতাকৰ নাম আছিল বৈকুণ্ঠ। ভূষণ দ্বিজে নিজে দিয়া পৰিচয় এনে ধৰণৰ—

হেন চক্রপাণি মহামানী আছিলন্ত
তাহাৰ তনয় পাচে বৈকুণ্ঠ ভৈলন্ত।।
অদ্যাপিও লোকে যাক প্রশংসা কৰয়।
ভকতি ধর্মত নিষ্ঠ বুদ্ধি আতিশয়।।
তানপুত্র সূৰুখ ভূষণ শিশুমতি।
শঙ্কৰ চৰিত্র পদে সম্প্রতি বদতি।।

ভূষণ দ্বিজৰ ঘৰ বৰপেটাৰ নাচিগ্রামত আছিল। আনহাতে নাৰায়ণ দাস ঠাকুৰ আতাৰ পুৰোহিত আছিল বাবে তেওঁ জনীয়া গ্রামত বাস কৰিছিল বুলিও পোৱা যায়। শঙ্কৰৰ নাতি পুৰুৰোত্তম ঠাকুৰৰ শিষ্যত্ব লৈ তেওঁৰ স্নেহ ধন্য ভূষণ দ্বিজে গুৰুৰ অনুপ্রেৰণাতে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ জীৱন চৰিত ৰচনা কৰিছিল। ভূষণ দ্বিজে ৰচনা কৰা নাট দুখন হ'ল *অজামিল উপাখ্যান* আৰু *স্যমন্ত হৰণ*। শঙ্কৰদেৱৰ দ্বাৰা প্রভাৱিত ভূষণ দ্বিজে নাট দুখনত সংলাপক বিশেষভাৱে গুৰুত্ব দিছে। *ভাগৱতৰ ষষ্ঠ খণ্ড* (১-৩)ৰ পৰা কাহিনীভাগ গ্রহণ কৰা হৈছে। নাটখনত নান্দী শ্লোক ব্যৱহাৰ হৈছে। জনপ্রিয় কাহিনী *অজামিল উপাখ্যান*ৰ নাট্যৰূপ দিওঁতে নাট্যকাৰগৰাকীয়ে ব্রজাৱলী আৰু পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। নাটখনিত মুক্তিমঙ্গল ভটিমা সন্নিৱিষ্ট হোৱা নাই। দ্বিজ ভূষণৰ *স্যমন্ত হৰণ* নাটখনি দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ *স্যমন্ত হৰণ*ৰ লগত মিল আছে যদিও দুয়োখন একে নাট নহয়।

৪.৫.৫ যদুমণি দেৱ

ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাৰ এজন প্রধান শিষ্য আৰু আজ্ঞাপৰ মহন্ত বৰ যদুমণি আতাৰ গোভিৰ গ্রামত ১৪৮৬ শকত জন্ম হৈছিল। তেওঁ ডেকা বয়সতে ঘৰ-সংসাৰ ত্যাগ কৰি বৈষ্ণৱৰ সংগত ঘূৰি ফুৰি কিছুদিন বংশীগোপালৰ সত্রত থাকি শেহত বৰপেটালৈ আহোঁতে নাৰায়ণ দাস ঠাকুৰ আতাই তেওঁক মাধৱদেৱৰ ওচৰলৈ নিয়ে। পিছলৈ এওঁ ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাৰ ওচৰত শৰণ লয়। গুৰুৰ আজ্ঞা শিৰত লৈ তেওঁ আহোম ৰাজ্যলৈ আহি প্রথমে সলাৰ ফাটত আৰু পিছত হিঙুলাত ধর্ম প্রচাৰ

কৰে। ৰজাৰ চাওদাঙে তেওঁক ধৰিবলৈ বিচৰাত তেওঁ গাংমৌৱেদি উত্তৰলৈ গৈ বাঁহবাৰীত সত্ৰ পাতে। ইয়াত তেওঁ *জন্মযাত্ৰা, অজামিল উপাখ্যান* আৰু *কোটোৱা যাত্ৰা* ভাওনা কৰায়। তেওঁ এজন ডফলা লোক আৰু এজন যৱনক শৰণ দিয়ায়। ৰাজ নিগ্ৰহৰ ভয়ত যদুমণিয়ে বাণফাঙলৈ গৈ তাতে বৈকুণ্ঠী হয়। যদুমণিদেৱে ভালেমান গীত-পদ, ঘোষা আদি ৰচনা কৰাৰ লগতে *ফল্গুযাত্ৰা* নামৰ এখনি নাট ৰচনা কৰিছিল বুলি জনা যায়।

- *ফল্গুযাত্ৰা* ঃ শ্ৰীকৃষ্ণই ব্ৰজধামৰ গোপ-গোপীসকলৰ সৈতে ফল্গু বা দৌল উৎসৱ পালন কৰাৰ চিত্ৰ এই নাটত ৰূপায়িত হৈছে। নাটখনৰ বিষয়বস্তু *ভাগৱত পুৰাণৰ* পৰা গ্ৰহণ কৰা নাই। দৌল পূৰ্ণিমাত গোপ-গোপী, দেৱতা, সিদ্ধ আদিয়ে কৃষ্ণক ফাকু দিয়া দৃশ্য এই নাটত দেখুওৱা হৈছে। ৰাধাইও কৃষ্ণক ফাকু দি একে আসনতে বহিবলৈ পাইছে। অসমৰ ফল্গু উৎসৱটি আচলতে ফল্গু উৎসৱ আৰু জগন্নাথৰ ঘুনুচা-যাত্ৰা কাহিনীৰ অৰ্থাৎ ৰথ যাত্ৰাৰ সংমিশ্ৰণ। কিন্তু এইখন নাটত ৰথযাত্ৰাৰ ঘটনা মিশ্ৰিত হোৱা নাই। নাটখনিৰ কাহিনীভাগ *পদ্মপুৰাণৰ পাতালখণ্ড*আৰু *স্কন্দপুৰাণৰ* উৎকলখণ্ডত থকা ফল্গু উৎসৱৰ বিবৰণৰ সৈতে মিল আছে। এই নাটত ৰাধাৰ উল্লেখ মন কৰিবলগীয়া। সমগ্ৰ নাটখন কৃষ্ণক ফাকু দিয়াৰ এখনি নাট্যচিত্ৰ বুলিহে ক'ব পাৰি। নাটখনিত ব্যৱহৃত আকৰ্ষণীয় শ্লোককেইটা বিশ্বমঙ্গলৰ 'কৃষ্ণস্তুতি' বা 'বালগোপাল স্তুতি'ৰ পৰা লোৱা হৈছে।নাটত সন্নিৱিষ্ট গীতসমূহৰ ভিতৰত তিনি-চাৰিটামান অতি আকৰ্ষণীয়। নাটত ব্যৱহৃত শ্লোকসমূহৰ লগত নাটকীয় কথাবস্তুৰ মিল দেখা নাযায়।

৪.৫.৬ ধৰ্মদেৱ ভট্ট

শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ আন এগৰাকী সাহিত্যিক ধৰ্মদেৱ ভট্ট। তেওঁৰ পৰিচয় বিষয়ে বিশেষ তথ্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীসমূহত পাবলৈ নাই। তেওঁ *ধৰ্মোদয়* নামৰ এখন ৰূপকৰ্মী নাট ৰচনা কৰিছিল বুলিহে উল্লেখ আছে। মন কৰিবলগীয়া যে অঙ্কীয়া নাটৰ আৰ্হিত সমসাময়িকভাৱে কেইবাখনো সংস্কৃত নাটক ৰচিত হৈছিল। এইখন তাৰে ভিতৰত উল্লেখযোগ্য। *ধৰ্মোদয়* ৫টা অংকযুক্ত নাট। ইয়াত ৰূপকৰ আৰ্হিত মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ কাহিনী অংকন কৰা হৈছে। ৰূপকধৰ্মী নাট হিচাপে অসমীয়া নাট্য-সহিত্যত এইখন প্ৰথম নাট। জ্ঞান মিশ্ৰিত ভক্তি ইয়াৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়। ইয়াত প্ৰবৃত্তি আৰু নিবৃত্তি মাৰ্গৰ সংঘৰ্ষ দেখুৱাই নিবৃত্তি মাৰ্গৰ বিজয় ঘোষণা কৰিছে।

৪.৫.৭ দ্বিজ মহীন্দ্ৰ

শঙ্কৰোত্তৰ যুগত দ্বিজ মহীন্দ্ৰই *বোধোদয়* নামৰ আন এখন ৰূপকধৰ্মী নাট ৰচনা কৰিছিল। একাদশ শতিকাৰ নাট্যকাৰ কৃষ্ণ মিশ্ৰৰ *প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়ৰ* অসমীয়া ৰূপান্তৰেই হ'ল *বোধোদয়*। মূল নাটখন ৬টা অঙ্কত বিভক্ত য'ত অদ্বৈতবাদৰ পোষকতা

কৰা হৈছে। অসমীয়া নাটখনত মূল নাটখনৰ বহু কথা বাদ দিয়া হৈছে। এইখন নাটৰ লগত ৰমানন্দৰ *মহামোহকাব্যৰ* বিষয়বস্তুৰ সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া। অঙ্কীয়া নাটৰ আৰ্হিতে এইখন নাটৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিছে আৰু ভালে সংখ্যক গীত, পয়াৰ, বিলাপ-লেচাৰি আদি সন্নিৱিষ্ট হৈছে। নাটকীয় কাহিনীভাগ ৰূপকধর্মী। ইয়াৰ চমু ৰূপটি এনে ধৰণৰ — মনৰ দুই ভার্যা — প্রবৃত্তি আৰু নিবৃত্তি। নিবৃত্তিৰ সন্তান বিবেক আৰু প্রবৃত্তিৰ সন্তান হ'ল মোহ। কাম-ক্রোধ অনুচৰবোৰৰ সহায়ত মোহ বৰ শক্তিশালী হৈ পৰে। কিন্তু প্রাচীন ভৱিষ্যদ্বাণী অনুসাৰে বিবেকৰ লগত উপনিষদ কন্যাৰ মিলন হ'ব আৰু সেই মিলনৰ ফলস্বৰূপে প্রবোধ আৰু বিদ্যাৰ জন্ম হ'ব আৰু তাৰ পৰিণামস্বৰূপে মোহৰ পৰাভব ঘটিব। মোহে বিবেকক ধ্বংস কৰি নিজে বিবেকৰ ৰাজ্য বাৰাণসীৰ ৰজা হ'বলৈ ইচ্ছা কৰি সেই নগৰ আক্রমণ কৰে। অহঙ্কাৰ, মায়া, মিথ্যা, লোভাদিয়ে তেওঁক সহায় কৰে। আনকি জড়বাদী চার্বাক আদিয়েও তেওঁক সহায় কৰে। মোহে বিবেকক ধ্বংস কৰিবৰ কাৰণে আৰু উপনিষদ কন্যাৰ লগত মিল নহ'বৰ নিমিত্তে সকলো চেষ্টা কৰি বিফল হয়। অৱশেষত বিবেক আৰু মোহৰ সৈন্যদলৰ মাজত ভীষণ যুদ্ধ হয় আৰু মোহৰ পৰাজয় ঘটে। মোহ আৰু প্রবৃত্তিৰ পৰাজয় আৰু মৃত্যুত মন শোকত অভিভূত হৈ পৰে, কিন্তু বৈয়াসিকী সৰস্বতীৰ উপদেশত প্রকৃত তত্ত্ব অৱগত হৈ নিবৃত্তি পত্নীৰ সৈতে বিৰক্ত জীৱন নির্বাহ কৰিবলৈ থিৰ কৰে। মনৰ পিতৃ পুৰুষবোৰ বৈৰাগ্য জন্মে আৰু নিবৃত্তি মার্গত প্রতিষ্ঠিত হয়।

নাটত ব্যৱহৃত শ্লোকসমূহ কিছুমান মূলৰ পৰা অনা আৰু কিছু নাট্যকাৰৰ নিজা ৰচনা। নাটৰ মূল প্রতিপাদ্য বিষয় হ'ল জীৱ-ঈশ্বৰৰ অভেদত্ব প্রদর্শন। এই তত্ত্ব নাটৰ চৰিত্র বিবেকৰ মুখেদি প্রকাশ কৰাইছে।

এই কেইগৰাকী নাট্যকাৰৰ উপৰি আন কেইবাজনো নাট্যকাৰে এই সময়ছোৱাত নাট ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যলৈ অৱদান আগবঢ়োৱাৰ লেখ ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। সামগ্রিকভাৱে এয়াই ক'ব পাৰি যে, তদানীন্তন সময়ত গুৰু দুজনাৰ সৃষ্ট নাট্য ধাৰাটোৰ শৈলীৰ ধ্রুপদীয়তা ৰক্ষিত হোৱা নাছিল যদিও অসমীয়া নাট্য ধাৰাটো বর্তাই ৰখাত এইসকল নাট্যকাৰে অৱদান আগবঢ়াই গৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলে নাট ৰচনা কৰোঁতে নান্দী শ্লোক, ভটিমা আদি ৰচনাত মৌলিকতা প্রদর্শন কৰিছিলনে? (১০০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক।)

.....

.....

.....



৪.৬ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- এই অধ্যায়ত শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটকৰ বৈশিষ্ট্য আৰু পৰিচয় দাঙি ধৰা হৈছে। বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ বিস্তাৰকাল শঙ্কৰোত্তৰ যুগত অঙ্কীয়া নাটে বৃহত্তৰ অসমত নিজস্ব গৰিমা প্ৰকাশ কৰে। শঙ্কৰ-মাধৱৰ অনুকৰণত ভালে সংখ্যক নাট্য সৃষ্টিয়ে অসমৰ নাট্য-সাহিত্যৰ ধাৰাটোক পৰিপুষ্টি প্ৰদান কৰে।
- শঙ্কৰোত্তৰ যুগত নাট্যকাৰসকলে গুৰু দুজনাক অনুকৰণ কৰি নাট সৃষ্টি কৰা বাবে মৌলিকতাৰ অভাৱ দেখা যায়। বিষয়বস্তু নিৰ্মাণ, চৰিত্ৰ সৃষ্টি, কলা-কৌশল আৰু ৰস সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত অভিনৱত্ব দেখা নাযায়। সংস্কৃত ভাষাৰ শ্লোক, ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ আদি কমি আহে আৰু পুৰণি অসমীয়া ভাষাত ৰচিত অনেক গীত-পদৰ ব্যৱহাৰ বাঢ়ি আহে।
- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰ আৰু নাট্যাৱলীয়ে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ভঁৰালটো কিদৰে চহকী কৰিছিল সেই বিষয়ে অৱগত কৰোঁৱা হ'ল।
- দৃশ্য-শ্ৰব্য মাধ্যমেৰে অঙ্কীয়া নাটে বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰত প্ৰভূত ৰঙণি আগবঢ়াই গৈছে। শঙ্কৰোত্তৰ কালত এই নাটৰ জনপ্ৰিয়তাই ৰচক আৰু দৰ্শক-পাঠকক আনন্দ দিয়াৰ উপৰি অনুপ্ৰেৰণা যোগায়।
- অঙ্কীয়া নাটে এই যুগত ধৰ্মীয় আবেষ্টনীৰ পৰা ওলাই আহি ৰজাঘৰ প্ৰজাঘৰ সকলোতে সমানে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰি গতিময়তা লাভ কৰে।



৪.৭ অধিক জানিবলৈ

১) দেৱ গোস্বামী, কেশৱানন্দ (২০০০); *অঙ্কীয়া ভাওনা;* ডিব্ৰুগড় ঃ বনলতা।

২) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৮৩); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* ডিব্ৰুগড় ঃ বাণী মন্দিৰ।

৩) বৰ্মণ, শিৱনাথ (সম্পাঃ) (১৯৯৭); *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী,* (২য় খণ্ড); গুৱাহাটী ঃ এবিলাক।

৪) মেধি, কালিৰাম (১৯৫০); *অঙ্কাৱলী;* গুৱাহাটী।

৫) শইকীয়া, অজিত (সম্পাঃ) (২০১৪); *ছশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন;* দুলীয়াজান ঃ পথাৰ।

৬) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (১৯৯১); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ।

৭) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (১৯৮৩); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য,* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ।



৪.৮ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কৰল ৰূপৰেখা)

১নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটত পৰিলক্ষিত হোৱা বৈশিষ্ট্যসমূহৰ দুটামান প্রধান বৈশিষ্ট্যৰ কথা উল্লেখ কৰিব।

২নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাই ৰচনা কৰা নাটকেইখনৰ নাম উল্লেখ কৰি তাত সন্নিৱিষ্ট কৰা বিষয়বস্তুৰ চমু উল্লেখ।

৩নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ পাঠটোৰ আলোচনাত যিকেইগৰাকী নাট্যকাৰৰ নাটৰ কথা আলোচনা কৰা হৈছে... ...সেই নাটসমূহৰ উপাদানসমূহ কি কি... ...তাত নাট্যকাৰসকলে কিবা মৌলিকতা প্রদর্শন কৰিব পাৰিছিলনে— সেইসমূহ কথাৰ আধাৰত প্রশ্নটোৰ উত্তৰ লিখিব লাগিব।



৪.৯ আৰ্হি প্রশ্ন

প্রশ্ন ১ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যসাহিত্যৰ বিস্তাৰৰ ক্ষেত্রত কোনবোৰ কাৰকে মুখ্য ভূমিকা গ্রহণ কৰিছিল আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ২ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগত নাটসমূহত অনুকৰণধর্মিতা কি দৰে প্রকাশ পাইছে আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৩ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যধাৰাটোৰ চমু পৰিচয় দাঙি ধৰি এওঁলোকৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ উল্লেখ কৰক।

প্রশ্ন ৪ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ যিকোনো এজন নাট্যকাৰৰ নাট্যপ্রতিভাৰ বিষয়ে উদাহৰণসহ আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৫ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগত অঙ্কীয়া নাট সৃষ্টি আৰু প্রসাৰৰ কাৰণসমূহ কি কি? বুজাই লিখক।

প্রশ্ন ৬ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ আলোচনা কৰি এটি প্রবন্ধ যুগুত কৰক।

প্রশ্ন ৭ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলৰ চমু পৰিচয় দাঙি ধৰি ধাৰাটোৰ বিষয়ে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ৮ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ উল্লেখযোগ্য নাটসমূহৰ অধ্যয়নৰ মাজেৰে নাট্যকাৰৰ অনুকৰণধর্মিতা আৰু মৌলিকতাৰ বিষয়ে এটি নিবন্ধ ৰচনা কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ৫ ঃ দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ নাট *নৃসিংহ যাত্রা*

অধ্যায় গাঁথনি

৫.১ উদ্দেশ্য

৫.২ পৰিচয়

৫.৩ নাট্যকাৰৰ পৰিচয় আৰু নাট্যকৃতি

৫.৪ *নৃসিংহ যাত্রা*

৫.৪.১ নাটখনিৰ মূল

৫.৪.২ নাটখনিৰ বিষয়বস্তু

৫.৪.৩ নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি

৫.৪.৪ নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

৫.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

৫.৬ অধিক জানিবলৈ

৫.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

৫.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

৫.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰ হিচাপে দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ পৰিচয় আৰু সাহিত্য কৃতিৰ বিষয়ে জানিব পাৰিব
- শংকৰোত্তৰ কালৰ নাট হিচাপে দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ *নৃসিংহ যাত্রা*ৰ আলোচনা আগবঢ়াব পাৰিব।
- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰ হিচাপে দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ স্থান নির্ণয় কৰিব পাৰিব।

৫.২ পৰিচয়

ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়ত শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ নাট্যসৃষ্টিৰ বিষয়ে চমু আভাস দিয়া হৈছিল। এই অধ্যায়টোত আমি দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ দ্বাৰা ৰচিত নাট *নৃসিংহ যাত্রা*ৰ আলোচনা কৰিম।

শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্য-সাহিত্যৰ পৰম্পৰাত ভালে সংখ্যক নাট ৰচিত হৈছিল। শঙ্কৰ-মাধৱৰ সমসাময়িক কাব্য-সাহিত্যৰ অন্যান্য ঠালৰ লগতে নাট চর্চাতো সমানেই গুৰুত্ব প্রদান কৰিছিল। গুৰু দুজনাই প্রৱর্তন কৰা ধর্ম প্রচাৰৰ উদ্দেশ্যৰে গঢ়ি উঠা বিশাল সাহিত্য ভাণ্ডাৰৰ ভিতৰত অঙ্কীয়া নাট আছিল অন্যতম। সমাজত অঙ্কীয়া ভাওনাৰ জনপ্রিয়তা দিনে দিনে বাঢ়ি

গৈছিল। অসমত নৱবৈষ্ণৱ ধর্মৰ বিস্তাৰৰ ক্ষেত্রত শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অৱদান আছিল অসীম। গুৰু দুজনাই দেখুৱাই থৈ যোৱা পথেৰে তেওঁলোকৰ শিষ্য-প্রশিষ্যসকলে অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে সত্র-নামঘৰ আদি প্রতিষ্ঠা কৰি ধর্ম প্রচাৰ তথা সেই উদ্দেশ্যৰে সাহিত্য-কলাৰ সাধনা অব্যাহত ৰাখিছিল। বিশেষকৈ গুৰু দুজনাৰ অনুকৰণত ভালে সংখ্যক নাটৰ জন্ম হৈছিল আৰু অভিনীত হৈছিল। উল্লেখযোগ্য যে শঙ্কৰোত্তৰ যুগত নাট অকল ধর্মীয় আ�ৱেষ্টনীতে সীমাবদ্ধ নাথাকি ৰজাঘৰ-প্রজাঘৰ সকলোতে চর্চা আৰু অভিনীত হৈছিল বুলি ইতিমধ্যে ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত বহলাই আলোচনা কৰি অহা হৈছে। তদানীন্তন কালত অঙ্কীয়া নাটৰ অভিনয় গুৰু দুজনাৰ জন্ম-মৃত্যু তিথি, ধর্মীয় উৎসৱ-পার্বণ, ৰাজসভা, ৰাজকীয় অতিথিৰ সম্বর্ধনা আদি বিভিন্ন উপলক্ষত অনুষ্ঠিত হৈছিল। সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাত অসম, কামৰূপ বেহাৰত প্রতিষ্ঠিত বহুতো সত্র-নামঘৰত নাট ন নকৈ সৃষ্টি হোৱাৰ উপৰি সত্রৰ বাহিৰতো নাট্যপ্রেমী দুই-এগৰাকীয়ে নাট ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ পৰিপুষ্টি সাধন কৰিছিল। শঙ্কৰোত্তৰ যুগত গুৰু দুজনাৰ অঙ্কীয়া নাটৰ আর্হিত ৰচিত নাটসমূহত মৌলিক গুণৰ অভাৱ আছিল যদিও এক সাংস্কৃতিক জাগৰণক সাৰ-পানী দি আগবঢ়াই নিয়াত সফলতা লাভ কৰিছিল। নাটসমূহত সংস্কৃত ভাষাৰ শ্লোকাদিৰ প্রয়োগ কমিছিল সঁচা, কিন্তু অসমীয়া ভাষাত অলেখ গীত পদ সৃষ্টি হৈছিল; যিবোৰ নাট্যকাৰসকলে তেওঁলোকৰ নাটসমূহতো ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এনেদৰে নাট ৰচনা কৰা আৰু অভিনয়ৰ পৰম্পৰাই অসমত এচাম শিল্পীক নিজ নিজ প্রতিভা প্রকাশৰো সুযোগ দিছিল। বাদ্যযন্ত্র, সাজসজ্জা, মুখা সজা আদি বিভিন্ন কাৰিকৰী দিশত শিল্পীসকলে ভাগে ভাগে অংশগ্রহণ কৰি তেওঁলোকৰ সৃজনী প্রতিভাৰ চানেকী দাঙি ধৰাৰ লগতে অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰাক আগু�ৰাই নিবলৈকো সুযোগ পাইছিল। মুঠৰ ওপৰত ক'ব পাৰি শঙ্কৰোত্তৰ যুগত গুৰু দুজনাৰ শিষ্য-প্রশিষ্য গোপাল আতা, ৰামচৰণ ঠাকুৰ, দৈত্যাৰি ঠাকুৰ আদিকে ধৰি আন আন বৈষ্ণৱ কবিসকলে নাট সৃষ্টি আৰু অভিনয়ৰ দিশত সমানেই অহোপুৰুষার্থ কৰি এই সাংস্কৃতিক জাগৰণটোক বর্ণাঢ্য ৰূপ দিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

৫.৩ নাট্যকাৰৰ পৰিচয় আৰু নাট্যকৃতি

শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অন্যতম বৈষ্ণৱ কবি দৈত্যাৰি ঠাকুৰ। ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ পুত্র দৈত্যাৰি ঠাকুৰক চৰিতকাৰ ৰূপেও পোৱা যায়। দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ পিতৃ ৰামচৰণ ঠাকুৰে মাধৱদেৱৰ লগত থাকি বিদ্যা আহৰণ কৰিছিল আৰু সাহিত্য চর্চাত মনোনিৱেশ কৰিছিল। তেওঁৰ পুত্রইও তেনে এক সাহিত্যিক পৰিৱেশত ডাঙৰ-দীঘল হোৱাৰ সুযোগ লাভ কৰে। কাইথেলি ভাষাৰ শিক্ষা লাভ কৰা দৈত্যাৰি ঠাকুৰে *শঙ্কৰ-মাধৱ চৰিত্র* নামেৰে গুৰু দুজনাৰ *চৰিত পুথি* ৰচনা কৰে। এই চৰিত গ্রন্থখন বহু পৰিমাণে নির্ভৰযোগ্য হিচাপে বিবেচিত হৈ আহিছে, কিয়নো এই গ্রন্থখন অতি-প্রাকৃত ঘটনাৰ বর্ণনাৰ পৰা মুক্ত। *শঙ্কৰ-মাধৱ চৰিতত* দৈত্যাৰি ঠাকুৰে মাধৱদেৱৰ জীৱন আৰু কর্মক বিস্তৃত ৰূপত তুলি ধৰিছে।এইখনৰ উপৰি নাট্যকাৰৰূপেও দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ অৱদান স্মৰণীয়। তেওঁ *নৃসিংহ যাত্রা* আৰু *স্যমন্ত হৰণ* নামৰ দুখন নাট ৰচনা কৰিছিল। দুয়োখন নাটতে নান্দী

শ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে যদিও নাট দুখনিৰ ভিন ভিন পাঠত বেলেগ বেলেগ নান্দী ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা যায়। সেয়েহে নাট দুখনত নান্দী পৰৱৰ্তী কালত সংযোগ হোৱা বুলি পণ্ডিতসকলে ক'ব খোজে। *স্যমন্ত হৰণত* থকা নান্দী শ্লোক দুটা *পাৰিজাত হৰণৰ* লগত একে। দ্বিতীয়টো নান্দী অলপ পৰিৱৰ্তন কৰি সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। *স্যমন্ত হৰণ* নাটৰ গীতৰ ভণিতাত 'বালক দৈত্যাৰি ভণে' বুলি উল্লেখ আছে যিটো *নৃসিংহ যাত্ৰাৰ* গীতৰ ভণিতাত পোৱা নাযায়। সেইবাবে সমালোচক, সাহিত্যিকসকলে *স্যমন্ত হৰণখন* প্ৰথমে ৰচনা কৰা বুলি অনুমান কৰিছে। দুয়োখন নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে গুৰুজনাকে অনুকৰণ কৰা দেখা যায়। অৱশ্যে নাটত ব্যৱহৃত কিছুমান গীত নাট্যকাৰ গৰাকীয়ে নিজে ৰচনা কৰিছে।

নৃসিংহ যাত্ৰাৰ কাহিনীভাগ গ্ৰহণ কৰিছে *ভাগৱত পুৰাণৰ সপ্তম স্কন্ধৰ* (১-১০ অধ্যায়)ৰ পৰা আৰু *স্যমন্ত হৰণৰ* কাহিনীভাগ লৈছে *ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধ* (৪৬ অধ্যায়)ৰ পৰা। দুয়োখন নাটকৰে গদ্যাংশত ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হৈছে যদিও নাট দুখনিত সন্নিৱিষ্ট গীতসমূহৰ ভাষা পু�ৰণি অসমীয়া। শঙ্কৰদেৱৰ *কীৰ্ত্তন পুথিৰ* পদৰ অনুকৰণ দুয়োখন নাটকতে স্পষ্ট ৰূপত দেখা পোৱা যায়।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ১ ঃ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ কোন যুগৰ নাট্যকাৰ? তেওঁৰ নাট্যকৃতিসমূহ কি কি? (৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

৫.৪ *নৃসিংহ যাত্ৰা*

ওপৰৰ আলোচনাৰ পাৰ এটা কথা পতিয়মান হৈছে যে এইখন দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ দ্বিতীয় ৰচনা। এই নাটখনিৰ কেইটামান দিশৰ বিষয়ে তলত বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

৫.৪.১ নাটখনিৰ মূল

দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ৰচিত *নৃসিংহ যাত্ৰা* নামৰ নাটখনিত ভগৱান বিষ্ণুৰ নৰসিংহ অৱতাৰৰ বিষয়ে বৰ্ণিত হৈছে। হিৰণ্যকশিপু ৰজাৰ পুত্ৰ ভক্ত প্ৰহ্লাদৰ বিষ্ণুভক্তিৰ পৰাকাষ্ঠাৰ কাহিনীটো সকলোৰে মাজতে জনপ্ৰিয়। এই কাহিনীটোৰ আধাৰতে নাট্যকাৰে নাটখন ৰচনা কৰিছে। কাহিনী ভাগৰ মূল *ভাগৱত পুৰাণৰ সপ্তম স্কন্ধ* (১-১০)। বিষ্ণুভক্তিৰ মহিমাজ্ঞাপক ভক্ত প্ৰহ্লাদৰ কাহিনী বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ অনুপম সম্পদ। *ভাগৱতৰ সপ্তম স্কন্ধৰ* প্ৰথম অধ্যায়ৰ পৰা ১০ অধ্যায়লৈকে হিৰণ্যাক্ষ বধৰ পিছত ভাতৃ বিয়োগৰ দুখত খঙাল হৈ উঠা হিৰণ্যকশিপুৰ আসুৰিক কাৰ্যকলাপ আৰু ভক্ত প্ৰ াদৰ কাৰ্যাৱলীৰ মাজেৰে

ভগৱান বিষ্ণুৰ সর্বব্যাপী ৰূপৰ মাহাত্ম্য বর্ণিত হৈছে। মহাৰাজ পৰীক্ষিতে শুকদেৱক ভগৱান বিষ্ণু যে ভেদভাববহিত সমদৃষ্টিসম্পন্ন সেই সত্য প্রতিপন্ন কৰি তেওঁৰ মনৰ সন্দেহ দূৰ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰাৰ পিছতে তেওঁ বিষ্ণুভক্ত প্রহ্লাদৰ ভক্তি মহিমাৰ কাহিনীভাগ বর্ণনা কৰিছে। লগতে মূল ভাগৱতত শুকদেৱে এনেদৰেও কৈছে যে প্রহ্লাদৰ ভক্তি মাহাত্ম্য শ্রৱণ কৰিলেও বিষ্ণু ভক্তি বৃদ্ধি হয়। সেইবাবে নাৰদ আদি মহাত্মাসকলেও গভীৰ ভক্তিৰ সৈতে প্রহ্লাদৰ কাহিনী কীর্তন কৰিছিল।

দৈত্যাৰি ঠাকুৰে *ভাগৱতৰ সপ্তম স্কন্ধত* বর্ণিত প্রহ্লাদৰ বিষ্ণু ভক্তিৰ মহিমা প্রকাশক কাহিনীটোক নাট্যৰূপ দিছে। অৱশ্যেৰ এই ক্ষেত্রত তেওঁ শঙ্কৰদেৱৰ *কীর্ত্তন পুথিত* বর্ণিত এই অংশটোৰ পৰাহে বেছিভাগ সহায় লৈছে।

৫.৪.২ নাটখনিৰ বিষয়বস্তু

নান্দী শ্লোকেৰে আৰম্ভ হোৱা *নৃসিংহ যাত্রা* নামৰ নাটখনত প্রথমে ভগৱান বিষ্ণুৰ গৰিমা প্রকাশক গীত সন্নিৱিষ্ট হৈছে আৰু সূত্রধাৰে 'আহে সামাজিক লোক...' বুলি কৃষ্ণৰ মহিমা ব্যাখ্যা কৰি *নৃসিংহ যাত্রা* নাটখনৰ শুভাৰম্ভ ঘোষণা কৰে।

ভগৱান বিষ্ণুৰ পত্নী লক্ষ্মী সৰস্বতীক লৈ বৈকুণ্ঠ নগৰীত তেওঁৰ ৰাজসভাত বহিছিল। এনেতে ঈশ্বৰ দর্শনৰ নিমিত্তে চাৰি গৰাকী সিদ্ধ পুৰুষ সোমাই আহি সপ্তম দু�ৱাৰ পাৰ হৈ যোৱাত দ্বাৰৰক্ষী জয়-বিজয়ৰ খং উঠিল আৰু চাৰিওজনকে তেওঁলোকে খেদি উলিয়াই দিবলৈ উদ্যত হ'ল। চাৰি সিদ্ধই জয়-বিজয়ৰ অসুৰ স্বভাৱক তিৰস্কাৰ কৰি দুয়োকো পৃথিৱীত অসুৰ যোনিত জন্ম ল'বলৈ অভিশাপ দিলে। জয়-বিজয়ে কথা বিষম দেখিলে আৰু নিজৰ ভুল স্বীকাৰ কৰি চাৰি সিদ্ধক ক্ষমা খুজি থাকোঁতে বৈকুণ্ঠ পতিৰ প্রৱেশ ঘটে। এনেদৰে নাটকৰ আৰম্ভণিতে ভগৱান বিষ্ণুৰ লগত চাৰি সিদ্ধৰ সাক্ষাতৰ দৃশ্য অৱতাৰণা কৰিছে। পোনছাটেই হিৰণ্যকশিপু আৰু ভক্ত প্রহ্লাদৰ কাহিনী আৰম্ভ নকৰি এই সৰু কাহিনীটোৰ মাজেৰেও হৰিভক্তিৰ মাহাত্ম্য প্রকাশ কৰিবলৈ নাট্যকাৰ যত্নপৰ। চাৰি সিদ্ধক ভগৱান বিষ্ণুৱেও শ্রদ্ধা জনাই জয়-বিজয়ক দিয়া অভিশাপৰ প্রয়োজন আছে বুলি মত পোষণ কৰিছে। আনকি তেওঁ জয়-বিজয়ৰ মনত সকাহ দি ক'লে যে তেওঁলোকে বিষ্ণুক বৈৰীভাবে চিন্তা কৰিলেও সান্নিধ্য লাভ কৰিব পাৰিব। কিয়নো ভগৱানক যি ভাবতে বিচৰা যায় সেইভাবেই পাব পাৰি। জয়-বিজয়ৰ কাহিনী শেষ হোৱাৰ পাছতে *নৃসিংহ যাত্রা* নাটৰ মূল কাহিনীভাগ আৰম্ভ হৈছে। বিষয়বস্তুক নাট্যকাৰে গীত, পদ, শ্লোক তথা কথাৰে আগবঢ়াই নিছে।

হিৰণ্যকশিপুৰ ভাতৃ হিৰণ্যাক্ষই দিগ্বিজয়ৰ নিমিত্তে ককায়েকৰ পৰা অনুমতি লৈ পাতাললৈ যোৱাৰ পাছত বৰাহ ৰূপী বিষ্ণুৰ হাতত তেওঁৰ মৃত্যু ঘটে। নাটকীয় কাহিনীভাগত হিৰণ্যক্ষ আৰু বৰাহৰ যুদ্ধ বর্ণনাৰে আগবাঢ়ি হিৰণ্যাক্ষৰ মৃত্যুত কেন্দ্রবিন্দুত

উপনীত হৈছে। ভায়েক হন্তা বিষ্ণুক মৃত্যুদণ্ড দিবলৈ ত্ৰিভুৱন চলাথ কৰিও বিচাৰি নোপোৱাত হিৰণ্যকশিপু খণ্ডত উন্মত্ত হৈ দানৱসকলক পৃথিৱীলৈ গৈ তপ, জপ, যজ্ঞ আদি নষ্ট কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দি নিজে মন্দৰ পৰ্বতত তপস্যা কৰিবলৈ বহে। কঠোৰ তপস্যা কৰি তেওঁ ব্ৰহ্মাৰ ওচৰত মৃত্যুহীন জীৱন বিচাৰিলে। তেওঁক যাতে পৃথিৱীৰ কোনো প্ৰাণীয়ে মাৰিব নোৱাৰে, অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰে মাৰিব নোৱাৰে আৰু দিনত বা ৰাতি মাৰিব নোৱাৰে— এনে বৰ বিচাৰিলে। ব্ৰহ্মাৰ পৰা হিৰণ্যকশিপুৱে বিচৰা বৰ লাভ কৰি নিজ ৰাজ্যলৈ উভতি আহে। ইফালে দেৱতাসকলে হিৰণ্যকশিপুৰ ভয়ত ত্ৰস্তমান হোৱাত ভগৱানে তেওঁলোকক দৈৱবাণীৰে আশ্বাস প্ৰদান কৰে।

হিৰণ্যকশিপুৰ চাৰি পুত্ৰৰ ভিতৰত প্ৰহ্লাদ আছিল ভগৱান বিষ্ণুৰ একান্ত ভক্ত। গুৰু ষণ্ডামৰ্কই দিয়া কোনো শিক্ষা প্ৰহ্লাদে গ্ৰহণ নকৰি বিষ্ণুৰ মহত্ত্বৰ বিষয়ে দোহাৰি থকাত পিতৃ খণ্ডত অগ্নিশৰ্মা হৈ পৰে। উপায়হীন হৈ ষণ্ডামৰ্কই ৰজাক ভয়ে ভয়ে জনায় যে তেওঁ প্ৰহ্লাদক বিষ্ণুৰ মহিমা শিকোৱা নাই। কিন্তু প্ৰহ্লাদে পিতাকক বিষ্ণুভক্তিৰ গুৰুত্ব পুনৰ বুজাবলৈ লোৱাত তেওঁ নিজ পুত্ৰক শাস্তি দিবলৈ দৈত্যসকলক নিৰ্দেশ দিয়ে। দৈত্যসকলে প্ৰহ্লাদক দঁতাল হাতী লগাই মাৰিবলৈ দিয়া, পানীত পেলাই দিয়াৰ পিছত পৰ্বতেৰে ঢাকি দিয়া, গাঁত খান্দি পুতি থোৱা, বিষপান কৰোৱা, সৰ্পৰে দংশন কৰোঁৱা আদি অনেক শাস্তি প্ৰদান কৰাৰ পাছতো তেওঁৰ প্ৰাণহানি নহ'ল নাইবা গাৰ নোম এডালো নলৰিল। শেষত অগ্নিকুণ্ডত নিক্ষেপ কৰা প্ৰহ্লাদে হৰিৰ নাম লৈ বহি থকাত অগ্নিকুণ্ডও শীতল হৈ পৰিল।উপায়বিহীন পিতৃয়ে এইবাৰ ষণ্ডামৰ্কৰ উপদেশমতে প্ৰহ্লাদক ৰাজনীতিৰ শিক্ষা দিবলৈ মনস্থ কৰে। আনহাতে, প্ৰহ্লাদে লগৰ ল'ৰাবোৰকো হৰি ভক্তিৰ শিক্ষা দিবলৈ ধৰে। কথা বিষম দেখি প্ৰহ্লাদৰ সকলো কথা ৰজাক কৈ ল'ৰাক ওভতাই দিলে। প্ৰহ্লাদে নিৰ্ভয় চিত্তেৰে পিতৃক সংসাৰ অসাৰ, বিষ্ণু ভক্তিহে সাৰ —এই জ্ঞান দিবলৈ যত্ন কৰাত দেউতাকে খণ্ডতে তাৰ ভগৱান ক'ত আছে বুলি প্ৰশ্ন কৰাত তেওঁ ভগৱান সৰ্বব্যাপী বুলি উত্তৰ দিলে। প্ৰহ্লাদে ক'লে ঃ "হে পিতা ঃ ওহি ঈশ্বৰ সৰ্বজগত ব্যাপক ঃ ঘট পট তৃণ বন সবাকে ব্যাপি আছয় ঃ হামু ওহি ফটিকৰ স্তম্ভতো দেখু।।" পুত্ৰৰ কথা শুনি খণ্ডত একো নাই হৈ হিৰণ্যকশিপুৱে স্তম্ভত আঘাত হনাৰ পাছত তাৰ পৰা নৰসিংহ ৰূপ ধৰি বিষ্ণুৰ আৱিৰ্ভাৰ হয় আৰু দুয়োৰো মাজত যুদ্ধ লাগে। দিন-ৰাতিৰ সন্ধিক্ষণত কোনো অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ কোলাত লৈ নৰসিংহই দৈত্যৰ বুকু নখেৰে বিদাৰি হত্যা কৰে। পাপীক বিনাশ কৰি ভগৱান বিষ্ণুৱে ভক্ত প্ৰহ্লাদৰ লগতে আনকো ৰক্ষা কৰিলে। প্ৰহ্লাদক আলিঙ্গন কৰি ভক্ত আৰু ভগৱানৰ মিলনৰ আনন্দ আন আন ভক্তলৈকো সম্প্ৰসাৰিত কৰে। শ্ৰৱণ-কীৰ্তনৰ মাজেৰে যে ভগৱানৰ ওচৰ চাপিব পাৰি তাকে কৈ প্ৰহ্লাদক বৰ দিব বিচৰাত প্ৰহ্লাদে পিতৃৰ পাপ বিমোচন কৰিবলৈ প্ৰাৰ্থনা জনায়। নৃসিংহই ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰি মহা আনন্দেৰে প্ৰহ্লাদৰ দৈত্যগণৰ ৰজা হিচাপে অভিষেক পাতে আৰু তেওঁ স্বৰ্গলৈ গুচি যায়। এনেদৰে *নৃসিংহ যাত্ৰা*

নাটৰ কাহিনী ভাগৰ অন্ত পৰে। নাটৰ সামৰণিত এটি কৃষ্ণস্তুতিমূলক গীত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে।



চিন্তা-চর্চা কৰক — ৫.১

অধিক জানিবলৈ শাখাটোত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ লগতে *ভাগৱতৰ সপ্তম স্কন্ধৰ* ১ৰ পৰা ১০ অধ্যায়লৈ অধ্যয়ন কৰি *নৃসিংহ যাত্রাৰ* নাটৰ কাহিনীভাগৰ লগত কি কি মিল কি কি অমিল আছে সেই বিষয়ে বহলাই লিখক। লগতে শঙ্কৰদেৱত *কীর্ত্তন পুথিত* বর্ণিত কাহিনীভাগ লগতো নাটখনৰ তুলনা দাঙি ধৰিবলৈ যত্ন কৰক।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ২ ঃ *নৃসিংহ যাত্রাৰ* বিষয়বস্তুত কি দিশে প্রাধান্য লাভ কৰিছে? (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

৫.৪.৩ নাটখনিৰ চৰিত্রসৃষ্টি

শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহত *ভাগৱত পুৰাণৰ* উপৰি *ৰামায়ণ* আৰু *মহাভাৰতৰ* পৰাও কাহিনী গ্রহণ কৰা হৈছিল যদিও দৈত্যাৰি ঠাকুৰে শঙ্কৰ-মাধৱৰ অনুকৰণতে *ভাগৱতৰ* পৰাই কাহিনীৰ সমল গ্রহণ কৰি নাট্যৰূপ দিছে। নাট্যকাৰে চৰিত্র নির্মাণৰ প্রতি বিশেষভাৱে দৃষ্টি দিয়া দেখা নাযায়। *নৃসিংহ যাত্রা*নাটখনিৰ মুখ্য চৰিত্ররূপে পোৱা যায় পৰম পুৰুষ ভগৱান শ্রীকৃষ্ণ, সূত্রধাৰ, ভক্ত প্রহ্লাদ, হিৰণ্যকশিপু, ষণ্ডামর্ক আদি আৰু গৌণ চৰিত্ররূপে জয়-বিজয়, চাৰি সিদ্ধ, হিৰণ্যাক্ষ, হিৰণ্যকশিপুৰ আন আন শিশুপুত্র আদি। নাটখনিত লক্ষ্মী, সৰস্বতীক বিষ্ণুৰ পত্নীৰূপে দেখুওৱা হৈছে যদিও তেওঁলোকৰ বিশেষ ভূমিকা নাই। পৰম পুৰুষ বিষ্ণুৰ নৰসিংহ অৱতাৰ নাটখনিৰ মূল চৰিত্র। নাটখনিৰ আৰম্ভণিতে বৈকুণ্ঠ নগৰীত লক্ষ্মী আৰু সৰস্বতী সৈতে তেওঁৰ অৱস্থান ঘোষণা কৰা হৈছে। তেওঁ অন্তর্যামী, তেওঁ ভক্তৰ অধীন আৰু পৃথিৱীৰ অশুভ শক্তিৰ বিনাশকাৰী কৃষ্ণ। এই ৰূপটোৱে নাটখনিত উজ্জ্বলৰূপে প্রতিভাত হৈছে। সূত্রধাৰে দর্শকক সম্বোধি কৈছে— "আহে সামাজিক লোকঃ জোহি জগতক গুৰুঃ পৰম ইশ্বৰ নাৰায়নঃ ব্রহ্মা মহেষ সেবিত পাদপদ্মঃ পুৰুষোত্তমঃ মহা মহা পাপি জাহেৰ স্মৰণে নিস্তৰেঃ..." দর্শকে নাটকৰ আৰম্ভণিত জগতৰ ঈশ্বৰ সকলোৰে পৰিত্রাণকর্তা বিষ্ণুৰ উপস্থিতিত ভক্তি ভাবত আপ্লুত হয়। তেওঁক ভক্তই যি ধৰণেই নিবিচাৰক কিয় তেওঁ

ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা তেনেকৈয়ে পূৰণ কৰে। সেইবাবে তেওঁৰ দ্বাৰৰক্ষী জয়-বিজয়ে বৈৰী-ভাবে তেওঁক চিন্তা কৰা বাবে তেওঁলোকৰো পাপ মোচন কৰিব বুলি কৈছে।

ব্ৰহ্মাৰ বৰপ্ৰাপ্ত হিৰণ্যকশিপুৱে ভাতৃহন্তা বিষ্ণুক চকুপাৰি দেখিব নোৱাৰে; যি সময়ত তেওঁ বিষ্ণুৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'বলৈ ব্ৰহ্মাণ্ড চলাথ কৰি ফুৰিছে, তেনে সময়তে নিজ পুত্ৰ প্ৰহ্লাদে বিষ্ণুৰ গুণানুকীৰ্তন কৰিছে। হিৰণ্যকশিপুৱে খণ্ডত অগ্নিশৰ্মা হৈ যিকোনো প্ৰকাৰে পুতেকৰ মনৰ পৰা বিষ্ণুৰ প্ৰতি মোহ নোহোৱা কৰিব বিচাৰি ভিন ভিন পন্থা লৈছে। ষণ্ডামৰ্কই শিক্ষা দিব নোৱাৰা বাবে ভক্ত প্ৰহ্লাদক তেওঁ অমানুষিক নিৰ্যাতন দিয়াইছে। কিন্তু দেখা গৈছে ভগৱানৰ নাম জপি থকা প্ৰহ্লাদৰ বিষ্ণুৱে সকলো সময়তে সহায় কৰিছে। ভক্তৰ বাবে ভগৱানে সকলো কৰিব পাৰে। প্ৰহ্লাদৰ প্ৰতি কৃষ্ণই দেখুৱালে অপৰিসীম মহিমা আৰু নৃসিংহ ৰূপ ধৰি ব্ৰহ্মাৰ বৰত বলীয়ান হৈ থকা হিৰণ্যকশিপুৰ বিনাশ সাধন কৰি আৰ্তজনক পৰিত্ৰাণ কৰিলে। নাটখনিত ভগৱানৰ অতি ভয়ঙ্কৰ খণ্ডাল ৰূপ পৰিদৃশ্যমান হৈছে। এই ৰূপ দৰ্শন কৰি প্ৰহ্লাদকে আদি কৰি সকলোৱে ভয় খাইছে। জগতৰ মুক্তিৰ নিমিত্তে যুগে যুগে ভগৱানে বিভিন্ন অৱতাৰ গ্ৰহণ কৰে। কিন্তু আচলতে তেওঁ নিৰাকাৰ, নিৰ্গুণ আৰু সৰ্বব্যাপী বিৰাজমান। নাটখনিত এই সত্যটোকে প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে ভগৱান বিষ্ণু চৰিত্ৰটোৰ মাজেৰে।

আন এক চৰিত্ৰ সূত্ৰধাৰে নাটখনিৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে থাকি নাটকীয় কাহিনীৰ শুভাৰম্ভ কৰি সুন্দৰ ৰূপত আগুৱাই নি পৰিণতি লাভ কৰোৱাইছে। নান্দী শ্লোক গাই নাট্যাৰম্ভ কৰা সূত্ৰধাৰে নাটকীয় কাহিনীৰ আভাস দি চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘটাইছে। তেওঁ কেতিয়াবা শ্লোক, কেতিয়াবা গীত-পদেৰে কাহিনীৰ বিভিন্ন অংশ দৰ্শকৰ বোধগম্য কৰি তোলাই নহয়, পৰম পুৰুষ ভগৱানৰ প্ৰতি অকুণ্ঠ ভক্তি জাগৃত কৰিছে। যি মূল উদ্দেশ্য আগত ৰাখি নাট্যকাৰে নাটখনি ৰচনা কৰিছে, যিজনাক শ্ৰৱণ-কীৰ্তনেৰে হৃদয়ত স্থাপন কৰি সংসাৰ ক্ষেত্ৰত আগুৱাবলৈ দৰ্শক-পাঠকক পৰামৰ্শ দিয়া হৈছে সেই উদ্দেশ্য বহু পৰিমাণে সফল কৰি তুলিছে সূত্ৰধাৰগৰাকীয়ে। সূত্ৰধাৰগৰাকী নাটখনৰ চালিকাশক্তি। নৃত্য-গীত সংলাপ সকলোতে সিদ্ধহস্ত সূত্ৰধাৰগৰাকী অঙ্কীয়া নাটৰ এৰাব নোৱৰা অঙ্গস্বৰূপ। এই নাটখনিতো তেওঁ এনে ভূমিকাই পালন কৰিছে।

নাটখনিৰ মূল আকৰ্ষণ শিশু প্ৰহ্লাদক এটি চমৎকাৰ চৰিত্ৰৰূপে অৱতীৰ্ণ কৰোঁৱা হৈছে। মূল *ভাগৱতৰ* পৰা এই চৰিত্ৰ ফালৰি কাটি অহা নাই; নাট্যকাৰে শিশু প্ৰহ্লাদৰ মাজেৰে বৈষ্ণৱ ভক্তিৰ আদৰ্শ যিদৰে দেখুৱাইছে যি অনন্য। বয়সত সৰু হ'লেও প্ৰহ্লাদৰ কথা-বতৰাত আধ্যাত্মিক জ্ঞানৰ সুগভীৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। তেওঁ যেন আজন্ম তেনে শিক্ষাৰ অধিকাৰী। হেজাৰ দুখ-যন্ত্ৰণা, নিৰ্যাতনে প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰটোক অকনো বিচলিত কৰিব পৰা নাই। ববং দেউতাকে প্ৰদান কৰা সকলো শাস্তি তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত নিষ্ফল হৈছে। দেউতাকৰ বুজনি, ষণ্ডামৰ্কৰ শিকনি, অনেক আসুৰিক শাস্তি এই সকলোবোৰ ঊৰ্ধ্বলৈ গৈ প্ৰহ্লাদে একান্তভাৱে বিশ্বাস কৰিছে যে জগতৰ সাৰ হ'ল পৰম বিষ্ণু, তেওঁ বিনে আন গতি নাই।

আনকি তেওঁ দেউতাককো এই পৰম তত্ত্ব বুজাবলৈ যত্ন কৰিছে। এনেদৰে প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে একনিষ্ঠ ভক্তিৰ পৰাকাষ্ঠা নাট্যকাৰগৰাকীয়েও ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। বিষ্ণু ভক্তি মাহাত্ম্য প্ৰতিপাদনি কৰা কাহিনীটোত ভক্ত প্ৰহ্লাদৰ মাজেৰেই যেন ভগৱান প্ৰতিভাত হৈছে। যুগে যুগে ভক্তসকলক আকৰ্ষণ কৰি অহা প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে যেন ক'ব বিচাৰিছে ভক্তই ভগৱান। প্ৰহ্লাদৰ ভক্তি নিষ্কাম ভক্তি। সেয়েহে ভগৱানে বৰ দিবলৈ বিচৰাত তেওঁ কৈছে— "হে প্ৰভু ঃ তোহোঁ হামাক পৰীক্ষা কৰহঃ হামাৰ চিও তোহো জানহঃ হামাৰ বৰে কাৰ্য্য নাহি।।"

নাটকীয় কাহিনীৰ সংঘাত সৃষ্টিকাৰী খলনায়কজন হ'ল হিৰণ্যকশিপু। দৈত্যৰজা হিৰণ্যকশিপু *নৃসিংহ যাত্ৰা* নাটখনিৰ আন এটা মূল চৰিত্ৰ। তেওঁৰ ভায়েক হিৰণ্যাক্ষও আছিল দিগ্বিজয়ী বীৰ। গতিকে ককায়েকৰ আশীৰ্বাদ লৈ যুদ্ধৰ বাবে গৈ পাতালত প্ৰৱেশ কৰা হিৰণ্যাক্ষৰ যেতিয়া মৃত্যুৰ খবৰ পালে তেতিয়া হিৰণ্যকশিপু খঙত একো নাই হৈ পৰিল। বিষ্ণুৰ বৰাহ অৱতাৰ হাতত মৃত্যু হোৱা ভায়েকৰ মৰমতে তেওঁ প্ৰতিশোধপৰায়ণ হৈ উঠে আৰু বিষ্ণুক শান্তি দিবলৈ প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হয়। পৃথিৱীত বিষ্ণু দিয়া পূজা-পাতল, জাগ-যজ্ঞ, তপস্যা আদি তেওঁৰ নিৰ্দেশত এফালৰ পৰা ধ্বংস কৰা হয়। আনহাতে, নিজ সীমাহীন শক্তিৰ আধাৰ হোৱাৰ উপৰি অমৰত্ব লাভৰ বাবে কঠোৰ তপস্যা কৰে। এনেবোৰ কাৰ্যকলাপে হিৰণ্যকশিপু চৰিত্ৰটোৰ শাৰীৰিক-মানসিক শক্তি, দানৱীয় আচাৰ-আচৰণ ফুটাই তুলিছে। এটি কণমানি শিশুক দিয়া আসুৰিক নিৰ্যাতনৰ পৰা তেওঁৰ স্থূল মানসিকতাৰ স্বৰূপ ওলাই পৰিছে। নিজ পুত্ৰ প্ৰহ্লাদকো তেওঁ নিজৰ বুকুত জ্বলা প্ৰতিশোধৰ জুইকুৰাত জাহ যাবলৈ এৰি দিছে। তেওঁ ভাবে অত্যাচাৰ-নিপীড়নে প্ৰহ্লাদৰ মনৰ পৰিৱৰ্তন আনিব। কিন্তু তেওঁ পৰাজিত হৈছে। ভগৱানৰ প্ৰকৃত শক্তিৰ মাহাত্ম্য অনুভৱ কৰিব নোৱাৰি এজন দৈত্যৰ বীৰত্বৰে তেওঁ নৃসিংহৰ লগতো ফেৰ পাতিছে। এইখিনিতে তেওঁৰ দানৱ চৰিত্ৰটোৰ উজ্জ্বল প্ৰকাশ ঘটিছে। অৱশ্যে পৰম পুৰুষ ভগৱানৰ নৰসিংহ অৱতাৰৰ ওচৰত তেওঁৰ শোচনীয় পৰাজয় ঘটিছে। তেওঁৰ প্ৰাপ্ত বৰ নিৰৰ্থক হৈ ধৰা দিছে কিয়নো নৰসিংহই তেওঁক কোলাত পেলাই লৈ দিন-ৰাতিৰ সন্ধিক্ষণত অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ নোহোৱাকৈ নখে বিদাৰি মৃত্যুদণ্ড দিছে। নাটখনিত বীৰৰস ফুটাই তোলাত হিৰণ্যকশিপুৰ চৰিত্ৰটোৱে মুখ্য ভূমিকা লৈছে।

নাটখনিত সন্নিৱিষ্ট আন আন চৰিত্ৰ ষণ্ডামৰ্ক, হিৰণ্যাক্ষ, জয়-বিজয় আদি চৰিত্ৰই নিজ নিজ ভূমিকাৰে মূল কাহিনীৰ পৰিপুষ্টি সাধনত সহায়ক হৈছে। ষণ্ডামৰ্ক ৰজাৰ পুতেকহঁতৰ শিক্ষাগুৰু কিন্তু তেওঁ দিয়া আসুৰিক শিক্ষাই প্ৰহ্লাদক স্পৰ্শ কৰিব পৰা নাই। তেওঁ ৰজাৰ আদেশ মানি দ্বিতীয়বাৰ প্ৰহ্লাদহঁতক ৰাজনীতিৰ শিক্ষা দিছে আৰু সিহঁতে হৰি বিনে একো নাই শিকি বহি আছে। ষণ্ডামৰ্ক ৰজাৰ আজ্ঞাবহ আৰু তেওঁক ভয় কৰে। সেয়েহে পাছৰবাৰ ল'ৰাহঁতক শিক্ষা দিব পৰা নাই বুলি ৰজাক গতাই দিছে।

হিৰণ্যাক্ষ দৈত্য চৰিত্ৰ, নাটখনিৰ আদিভাগত তেওঁক দেখা গৈছে যদিও তেওঁৰ ভূমিকা বিশেষ নাই। অৱশ্যে হিৰণ্যকশিপু চৰিত্ৰটোক ফুটাই তুলিবলৈ এই চৰিত্ৰটিৰ ভূমিকা অনস্বীকার্য। ভাতৃৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱাৰ বাবে হিৰণ্যকশিপু চৰিত্ৰটো বেছি ক্ৰূৰ কৰি তুলিছে। হিৰণ্যাক্ষৰ দানবীয় বীৰত্বৰ আভাস নাটখনিত পোৱা যায়।

লক্ষ্মী, সৰস্বতী নাটখনিত দুটা নিষ্প্ৰভ চৰিত্ৰ। চাৰি সিদ্ধ আৰু জয়-বিজয়ৰ কাহিনীটোৰ মাজেৰে ভগৱান ভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব দেখুওৱা হৈছে। জয়-বিজয়ে চাৰি সিদ্ধক অপমান কৰি পিছত নিজ দোষ স্বীকাৰ কৰিছে। ভগৱানে তেওঁলোকক নিৰ্ভয় দিছে ভক্তৰ অধীন ভগৱান বুলি কৈ। অৰ্থাৎ অসুৰ যোনিত জন্ম ল'লেও তেওঁলোকে ভগৱানক পাব। এনেদৰে চৰিত্ৰবোৰে নিজ নিজ ভূমিকাৰে নাটকীয় কাহিনী ৰূপায়ণত সহায় কৰিছে।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ৩ ঃ বৈপৰীত্যপূৰ্ণ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ মাজেদি *নৃসিংহ যাত্ৰা* নাটত হৰিভক্তিৰ মহিমা কিদৰে প্ৰকাশ কৰিছে? (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

৫.৪.৪ নাটখনিৰ ৰস বিচাৰ

ভক্তিৰসক প্ৰাধান্য দি ৰচনা কৰা *নৃসিংহ যাত্ৰা* নাটখনত বীৰৰসেও প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। নাটখনিৰ আৰম্ভ হৈছে জয়-বিজয় আৰু চাৰি সিদ্ধৰ কাহিনীৰে আৰু সেই অংশটোৰো মূল বিষয়বস্তু হ'ল কৃষ্ণ ভক্তি। নান্দী গীতত বিষ্ণুক "সৃষ্টি-স্থিতি লয় লিলাকাৰি" বুলি কৈ তেওঁ কেনেকৈ নৰসিংহ ৰূপে "ত্ৰিদস দেৱৰ ঘোৰ ৰিপু" হিৰণ্যকশিপুক বধ কৰিলে তাৰেই আভাস দিছে। উল্লেখযোগ্য যে আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যবিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত নবিধ ৰসৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। তাক শেষত ভক্তিকো এবিধ ৰস বুলি প্ৰতিপন্ন কৰিছে। মধ্যযুগৰ অসমীয়া সাহিত্যত ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্য মন কৰিবলগীয়া। কিয়নো এই সাহিত্য আছিল উদ্দেশ্যধৰ্মী অৰ্থাৎ বিষ্ণুৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপাদন কৰাই আছিল ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য। সেইবাবে ভগৱান আৰু ভক্তৰ সাঁকোডাল নিৰ্মিত হৈছিল একনিষ্ঠ ভক্তিৰ মাজেৰে। ভগৱানক ভক্তই যি ৰূপেই কামনা কৰে সেই ৰূপতে পায় বুলি তেওঁ বাৰে বাৰে দোহাৰিছে। এই বিষয়ে ইতিমধ্যে আপুনি প্ৰথম অধ্যায়ত অধ্যয়ন কৰি আহিছে। *নৃসিংহ যাত্ৰা* নাটখনিত বিষ্ণুৰ শক্তিক দমন কৰিবলৈ হিৰণ্যকশিপুৰে যিবোৰ কাৰ্য কৰিছে সি শক্তিৰ অপব্যৱহাৰ বুলি ক'লেও ভুল কোৱা নহ'ব। কিন্তু নাটকীয় পৰিণতি সৃষ্টি কৰাৰ আগত নৰসিংহ অৱতাৰ আৰু হিৰণ্যকশিপুৰ

মাজত হোৱা সংঘর্ষত বীৰৰসৰ সঞ্চাৰ হৈছে। নৰসিংহৰ ভয়ঙ্কৰ ৰূপ স্ফটিক স্তম্ভৰ পৰা ওলাই অহাৰ পিছত ভীতি ভাব শাম কটাৰ পিছত দৈত্যৰ বীৰত্ব-সুলভ বাক্যবাণ এৰি হাতত গদা লৈ খেদি গৈছে। ভাতৃবৈৰী বিষ্ণুক বধ কৰিম বুলি তেওঁ যুদ্ধত অৱতীর্ণ হৈছে এনে কার্যৰ দ্বাৰা বীৰত্বপূর্ণ প্রকাশ ঘটিছে।

হিৰণ্যকশিপুৰ মুখত দিয়া সংলাপ এনে ধৰণৰ— "অয়ে ভাতৃবৈৰী হৰিঃ তোহাক বিচাৰ কয়েও ত্রিজগতে নহি ভেটলোঃ ভল্লভেলঃ জৈচন ফান্দত হৰিণ বাজতঃ ঐচন আজু মোহি কপট হৰিঃ ওহি স্তম্ভক ভিতৰে মিলনঃ আজু ওহি গদাঘাতেঃ নিশ্চয়ে মুণ্ড খণ্ড খণ্ড কৰবো।।" (অঙ্কাৱলী ৫৫৫)

আনহাতে, নৰসিংহৰূপী ভগৱানো খণ্ডত উন্মত্ত হৈ প্রথমে হিৰণ্যকশিপুক বধ কৰি পিছত দৈত্যকুলক খেদি গৈ মহাত্রাসৰ সৃষ্টি কৰিছে—

"নৃসিংহে পেহলাইলন্ত দৈত্যেন্দ্রক।
গৈলন্ত খেদিয়া দৈত্যগনক।।
কাহাকো নখে কৰি দুই চিৰ।
চাপৰে চান্দিলা কাহাৰো সৰি।।
কাহাকো গোৰ মাৰি ঘৰাকাটি।
সংহাৰিলা জত দৈত্য পদাতি।।
তেজিলা দৈত্যক জিনি আটাস।
ত্রৈলোক্যৰ সবে মিলিলা ত্রাস।" *(অংকাৱলী, ৫৫৭)*

নৰসিংহৰূপী ভগৱানৰ কোপ ইমানেই বাঢ়িছিল যে তেওঁৰ ভয়ঙ্কৰ মূর্তি সহিব নোৱাৰি পত্নী লক্ষ্মীয়ে চকু মুদি দিছিল। প্রহ্লাদ ওচৰলৈ আহি প্রণাম কৰাৰ পিছতহে তেওঁৰ খং শাম কাটিছিল। পৰম ভক্তিত গদ গদ হৈ চকুপানী টোকা প্রহ্লাদক আঁকোৱালি লোৱা নৰসিংহৰ মাজেৰি ভগৱানৰ উজ্বল মূর্তি প্রকাশ পাইছে। তেওঁ ক্রোধভাব এৰি ভক্তৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিছে।



৫.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰ দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ সাধাৰণ পৰিচয় লাভ কৰিলে।
- নাট্যকাৰ হিচাপে দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ অৱদান যৎকিঞ্চিৎ আলোচনা কৰা হ'ল।
- *নৃসিংহ যাত্রা*ৰ কাহিনীভাগৰ উৎস, বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্রসমূহ আলোচনা কৰা হ'ল। নাট্যকাৰগৰাকীৰ নাট্যপ্রতিভা ইয়াৰ মাজেৰে ফুটি উঠিছে।
- *নৃসিংহ যাত্রা*ৰ নামৰ নাটখনিৰ ৰসৰ বিষয়ে ধাৰণা লাভ কৰিলে।



৫.৬ অধিক জানিবলৈ

১) দেৱ গোস্বামী, কেশ্বানন্দ (২০০০); *অঙ্কীয়া ভাওনা;* ডিব্রুগড় ঃ বনলতা।

২) মেধি, কালিৰাম (১৯৫০); *অঙ্কাৱলী;* গুৱাহাটী।

৩) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (১৯৮৩); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।

৪) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (১৯৯১); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।



৫.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ দৈত্যাদি ঠাকুৰ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰ... ...তেওঁৰ নাটকেইখনৰ সংক্ষিপ্ত পৰিচয়।

২নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *নৃসিংহ যাত্রা* নাটত কি বিষয়ে প্রধান্য লাভ কৰিছে, তাৰ উল্লেখসহ সেই দিশটোৰ বিষয়ে থূলমূলভাৱে কেইশাৰীমান লিখক।

৩নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ নাটত চিত্রিত হোৱা হৰিৰ প্রতি মিত্র ভাব সম্পন্ন আৰু বৈৰী ভাবসম্পন্ন চৰিত্রকেইটাৰ মাজেদি প্রকাশ পোৱা হৰিভক্তিৰ মহিমাৰ বিষয়ে লিখিব লাগিব।



৫.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

প্রশ্ন ১ ঃ শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ উল্লেখ কৰি দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ সাহিত্যিক পৰিচয় দাঙি ধৰক।

প্রশ্ন ২ ঃ *নৃসিংহ যাত্রা*ৰ বিষয়বস্তুৰ উৎস কি? নাট্যকাৰে নাটখনৰ বিষয়বস্তু ৰূপায়ণ কিদৰে কৰিছে?

প্রশ্ন ৩ ঃ *নৃসিংহ যাত্রা* নাটখনিৰ মুখ্য চৰিত্রসমূহৰ এটি বিশ্লেষণ আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ৪ ঃ *নৃসিংহ যাত্রা* নাটখনিত কি কি ৰসৰ সমাহাৰ ঘটিছে উল্লেখ কৰি নাটখনিৰ মূল ৰস কি দৰে প্রকাশ পাইছে উদাহৰণসহ ব্যাখ্যা কৰক।

প্রশ্ন ৫ ঃ নাট্যকাৰ দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ দি যোৱা অৱদানৰ বিষয়ে আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৬ ঃ শংকৰোত্তৰ কালৰ এখন উল্লেখযোগ্য নাটৰূপে *নৃসিংহ যাত্রাৰ* এটি সমীক্ষা আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ৭ ঃ *নৃসিংহ যাত্রা* নাটখনিৰ মাজেৰে ভক্ত আৰু ভগৱানৰ সম্পর্ক কিদৰে তুলি ধৰা হৈছে আলোচনা কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ৬ ঃ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস

অধ্যায় গাঁথনি

৬.১ উদ্দেশ্য

৬.২ পৰিচয়

৬.৩ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পশ্চাদপট

৬.৪ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস

- ৬.৪.১ পৌৰাণিক নাটক
- ৬.৪.২ ঐতিহাসিক নাটক
- ৬.৪.৩ সামাজিক নাটক

৬.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

৬.৬ অধিক জানিবলৈ

৬.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

৬.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

৬.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পটভূমি সম্পর্কে এটা ধাৰণা কৰিব পাৰিব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাবাহিক বা পর্যায়ক্রমিক ইতিহাস জানিব পাৰিব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বৈশিষ্ট্য বা সাধাৰণ লক্ষণবোৰৰ বিষয়ে অৱগত হ'ব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ মাজেৰে প্রকাশ পোৱা সমাজ বাস্তৱতা সম্পর্কে অৱগত হ'ব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ মাজেৰে প্রকাশ পোৱা বিশ্বৰ বিভিন্ন নাট্যৰীতিৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ চমু আভাস লাভ কৰিব
- অনাতাঁৰ নাটক, বাটৰ নাট, একাংকিকা, অনূদিত নাটক, বিজ্ঞানভিত্তিত নাটক আদিৰো সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিব।

৬.২ পৰিচয়

ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত আপুনি শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকৃতিৰ অন্তর্গত দৈত্যাৰি ঠাকুৰকৃত *নৃসিংহ যাত্রা* নাটৰ আলোচনা পঢ়িলে। এই অধ্যায়টোত আমি মধ্যযুগীয় শঙ্কৰী তথা শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অৱসানৰ পিছত ক্রমশঃ জীপ ল'বলৈ ধৰা আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ক্রমবিকাশৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে অধ্যয়ন কৰিম। পাঠ্যবিষয়ৰ ষষ্ঠ অধ্যায় ৰূপে চিহ্নিত হোৱা এই অধ্যায়টোৰ শিৰোনাম 'আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস'।

৬.৩ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পশ্চাদপট

আপুনি জানে যে পঞ্চদশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ হাতত জন্মলাভ কৰা অঙ্কীয়া নাটৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ অন্যান্য শিষ্য-প্ৰশিষ্যইও মহাপুৰুষ দুজনাই দেখুৱাই যোৱা আদৰ্শ অনুসৰণ কৰি অঙ্কীয়া নাটৰ ধাৰাটোক প্ৰবাহিত কৰি ৰাখিছিল। অঙ্কীয়া নাটৰ এই ধাৰাটো অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে শীৰ্ণ হৈ যাবলৈ ধৰিছিল। ইয়াৰ মূল কাৰণ আছিল দেশৰ অস্থিৰ অৱস্থা, ৰাজনৈতিক দুৰ্যোগ আৰু নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰতিভাৰ অভাৱ। এই কাৰণবোৰৰ বাবেই পঞ্চদশ শতিকাত জন্ম লাভ কৰা অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ ধাৰা লাহে লাহে লোপ পাবলৈ ধৰে। অসমত মানৰ আক্ৰমণ আৰু ৰাজনৈতিক দৃশ্যপটৰ আমূল পৰিৱৰ্তনে অঙ্কীয়া নাটৰ ধাৰাটো লাহে লাহে লোপ পোৱাবলৈ ধৰিলে। অৱশ্যে ঊনবিংশ শতিকাৰ আগভাগলৈকে অঙ্কীয়া নাটৰ পৰম্পৰা এটি ছেগা-চোৱোকাকৈ অব্যাহত আছিল।

১৮২৬ চনৰ ২৪ ফেব্ৰুৱাৰীত মান ৰজাৰ প্ৰতিনিধি মহা মিন্ লা কিয়াও টিন (Maha Min Hla Kyaw Htin) আৰু ইংৰাজ সেনাপতি ছাৰ আৰ্চিবেল কেম্পবে'ল (Sir Archibell Campbell)ৰ মাজত ইয়াণ্ডাবুত স্বাক্ষৰিত হোৱা চুক্তি অনুসৰি ইংৰাজে অসম অধিকাৰ কৰিলে। বৃটিছৰ আগমনৰ পাছত অসমীয়া মানুহৰ মানসিকতাৰ যথেষ্ট পৰিৱৰ্তন হয়। বৃটিছৰ সংস্পৰ্শলৈ অহা চাকৰিজীৱী আৰু ব্যৱসায়ী অসমীয়া মানুহখিনিয়ে পুৰণি জীৱনধাৰাৰ পৰা আঁতৰি এটা নতুন জীৱনধাৰাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হৈ পৰিল। পাশ্চাত্য শিক্ষাৰে শিক্ষিত ডেকাসকলে বিদেশী কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি অধিক আগ্ৰহী হৈ পৰিল। পাশ্চাত্যৰ চিন্তা-চৰ্চা আৰু ৰীতি-নীতিৰ প্ৰভাৱে নাটকৰ লগতে অসমীয়া সাহিত্যৰো গতিপথ সলনি কৰি দিলে। এই সময়ত অসমীয়া সমাজ জীৱনলৈও লক্ষণীয় পৰিৱৰ্তন আহে। পাশ্চাত্য শিক্ষা-সংস্কৃতিৰে পুষ্ট হৈ জনগণৰ মানসিক জগতখনৰো ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন হ'ল। সেইবাবে সাহিত্যৰ অন্যান্য দিশৰ লগতে নাটকৰ জগতখনলৈও ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন আহিল। অঙ্কীয়া নাটে ভাওনা পৰম্পৰাৰ পৰা আঁতৰি আহি ইউৰোপীয় আৰ্হি গ্ৰহণ কৰা এই যুগটোক আধুনিক নাটকৰ যুগ বুলি চিহ্নিত কৰা হয়। সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ অন্যান্য দিশতো পশ্চিমীয়া প্ৰভাৱে সেই সময়ত গা কৰি উঠিছিল। এই সময়ছোৱাত কলকাতালৈ গৈ ইংৰাজী শিক্ষা লাভ কৰা অসমীয়া ডেকাসকলে ইংৰাজী নাটক পঢ়ি আৰু সেই নাটকৰ অভিনয় দেখি ইউৰোপীয় নাট্য-সাহিত্যৰ প্ৰতি বিশেষ আগ্ৰহী হৈ পৰিছিল। তেওঁলোকৰ আকৰ্ষণৰ মূল কেন্দ্ৰবিন্দু ইংৰাজ নাট্যকাৰ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ আৰ্হিত ৰচিত বঙলা নাটকৰ অভিনয় চায়ো তেওঁলোক অভিভূত হৈ পৰিছিল আৰু থলুৱা নাট্যৰীতিৰ আৰ্হিৰ পৰা আঁতৰি আহি পাশ্চাত্যৰ আদৰ্শত অসমীয়া নাটক ৰচনাত ব্ৰতী হৈ পৰিছিল। ইয়াৰ ফলশ্ৰুতিত ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগত এক নতুন পৰম্পৰাৰ নাটক ৰচিত হ'বলৈ ধৰিলে। ইয়াৰ ফলত অসমীয়া নাটকৰ বিষয়বস্তু, প্ৰচাৰ আৰু আঙ্গিকলৈ ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন আহিল। নাটকৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰে মঞ্চৰ সফলতাৰ ওপৰত। প্ৰবাসী অসমীয়া ডেকাসকলে কলকাতাত পাশ্চাত্য ৰঙ্গমঞ্চৰ আদৰ্শত অসমতো তেনে

ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপন কৰিবলৈ প্ৰচেষ্টা চলাইছিল। অৱশ্যে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকৰ পৰাহে অসমত ঠায়ে ঠায়ে ৰঙ্গমঞ্চ নিৰ্মাণৰ কাম হাতত লোৱা হৈছিল আৰু সেই ৰঙ্গমঞ্চসমূহ আগত থৈপশ্চিমীয়া আৰ্হিৰ আধুনিক অসমীয়া নাটকে বিকাশ লাভ কৰিছিল। এইদৰে অসমৰ প্ৰধান চহৰকেইখনমানত অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱৰ্তে বিদেশী প্ৰভাৱপুষ্ট নাটকৰ পৰিৱেশ এটি গা কৰি উঠিছিল। এই নব্য পৰিৱেশত নাটকৰ জগতখনৰ সুঁতিয়েই সলনি হৈ গ'ল। এই শতিকাত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যই এক অভিনৱ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিলে আৰু কেইবাটাও নতুন ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিলে। মুঠতে পাশ্চাত্য চিন্তা-চৰ্চা আৰু ৰীতি-নীতিৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া নাটকৰ গতিপথেই সলনি কৰি দিলে। সেই সময়ত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ কৌশলসমূহৰ প্ৰতি অসমীয়া নাট্যকাৰসকল ইমানেই আকৰ্ষিত হৈ পৰিছিল যে বহু ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকীয় কৌশলসমূহ যান্ত্ৰিকভাৱেই অনুসৰণ কৰিছিল। গতিকে আধুনিক নাটক ৰচনাৰ কৌশল অনুকৰণৰ স্তৰলৈ পৰ্যবসিত হোৱা দেখা গ'ল। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ সুসংহত ৰূপ, অন্তৰ্মুখী আবেদন আৰু কাব্যগন্ধী সৌন্দৰ্য অসমীয়া নাটকত পৰিস্ফুট নহ'ল। তথাপিও অসমীয়া নাটকত প্ৰয়োগ হোৱা নতুন দিশবোৰ হ'ল—

- পূৰ্বৰ ধৰ্মীয় ভাবাপন্ন অসমীয়া নাটকৰ ঠাই ল'লে মানৱীয় আবেদন আৰু বাস্তৱ ঘটনা সম্বলিত নতুন নাটকে।
- অঙ্কীয়া নাটৰ এক অঙ্ক বিশিষ্ট নাটকৰ পৰিৱৰ্তে কেবাটাও অঙ্ক বিশিষ্ট নতুন নাটকৰ জন্ম হ'ল।
- অঙ্কীয়া নাটৰ 'সূত্ৰধাৰ' চৰিত্ৰটি প্ৰায় বৰ্জিত হ'ল আৰু তাৰ ঠাই ল'লে মঞ্চ নিৰ্দেশনাই।
- অঙ্কীয়া নাটত ব্যৱহৃত 'ব্ৰজাৱলী' বা ব্ৰজবুলি ভাষা পৰিহাৰ কৰি তাৰ ঠাইত কথিত অসমীয়া ভাষা প্ৰয়োগ কৰা হ'ল।
- অঙ্কীয়া নাটৰ সংগীতময়তা আৰু কাব্যিক আবেদন লোপ কৰি নাটকৰ ঘটনা ক্ৰিয়াশীল আৰু সংঘাতময় কৰি তোলাৰ প্ৰয়াস দেখা গ'ল।
- সংঘাত এই নতুন নাটকৰ প্ৰধান উপজীব্য হৈ পৰিল।
- সংঘাতময় ঘটনা ৰূপায়িত হোৱা বাবে নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ বৈচিত্ৰ্যময় হৈ পৰিল।
- ধৰ্মীয় আবেষ্টনীৰ পৰা ওলাই আহি সামাজিক সমস্যাসম্ভূত কাহিনীৰ প্ৰতি নাট্যকাৰসকল আকৰ্ষিত হৈ পৰিল আৰু নাট্যকাৰসকলক সমাজ সংস্কাৰকৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হোৱাও দেখা গ'ল।
- নতুন নাটকৰ কাহিনীত নাট্যকাৰসকলে পুৰাণ আৰু ইতিহাসৰ ঘটনাসমূহত নতুন পোহৰ পেলোৱাৰ চেষ্টা কৰিলে।
- আধুনিক নাটকত ট্ৰেজিক আৰু কমিক উপাদান সংযোজন হ'বলৈ ধৰিলে।
- নব্য নাটকৰ কাহিনীবোৰ ধৰ্মীয় গণ্ডীৰ পৰা আঁতৰি আহি বাস্তৱানুগ হ'বলৈ ধৰিলে। এইদৰে বিচাৰ কৰি চালে পৰম্পৰাগত অসমীয়া নাটকৰ পৰা আঁতৰি আহি আধুনিক নাটকে কেবাটাও নতুন দিশত ভৰি দিয়া দেখা গ'ল।



চিন্তা-চর্চা কৰক — ৬.১

অধিক জানিবলৈ শাখাটোত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ জৰিয়তে ইংৰাজসকলে অসম অধিকাৰ কৰাৰ সময়ছোৱাত অসমীয়া সমাজ জীৱনলৈ কেনে দৰে পৰিৱর্তন আহিছিল সেই বিষয়ে বহলাই লিখিবলৈ যত্ন কৰক। এই ক্ষেত্রত সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী পাঠ্যবিষয়খনো আপোনাক সহায় হ'ব।

৬.৪ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাস বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে অসমীয়া নাটকৰ প্রাচীন আৰু গৌৰৱময় অঙ্কীয়া নাটৰ ঐতিহ্য আধুনিক অসমীয়া নাটকলৈ বিস্তাৰিত নহ'ল। বৰং পাশ্চাত্য নাটকৰ ভাৱধাৰা আৰু আদর্শহে আধুনিক নাটকৰ বুনিয়াদ ৰূপে পৰিগণিত হ'ল। পশ্চিমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ প্রভাৱেৰে পুষ্ট হৈ অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্যান্য ধাৰাসমূহৰ মাজত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ দুৱাৰ মুকলি হয় গুণাভিৰাম বৰুৱা (১৮৩৪-১৮৯৪) ৰচিত গহীন সামাজিক নাটক *ৰাম-নৱমী নাটকেৰে*। ১৮৫৭ চনত চিপাহী বিদ্রোহৰ সমসাময়িকভাৱে ৰচিত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী নাটক* সেই সময়ৰ *অৰুণোদই*কাকতত ছোৱা-ছোৱাকৈ ধাৰাবাহিকভাৱে প্রকাশিত হৈছিল। এহাতে পশ্চিমীয়া বিয়োগান্তক নাটকৰ প্রভাৱ আৰু আনহাতে ঊনবিংশ শতিকাত বংগদেশৰ সংস্কাৰ আন্দোলনৰ টৌত অহা ঈশ্বৰ চন্দ্র বিদ্যাসাগৰৰ বিধৱা বিবাহৰ আদর্শৰ প্রভাৱ আৰু লগতে অসমৰ সমাজ জীৱনত প্রচলিত বাল্য বিবাহ আৰু বাল বিধৱাৰ সমস্যাৰ প্রতি সংস্কাৰমূলক দৃষ্টি আদিৰ সমন্বিতে *ৰাম-নৱমী নাটক* ৰচিত হোৱা বুলি ক'ব পাৰি। মুঠতে *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* যোগেদি সংস্কাৰধর্মী বক্তব্যৰে আধুনিক অসমীয়া সামাজিক নাটক ৰচনাৰ প্রথম খুঁটি পোতা হয়। ইয়াৰ কিছু বছৰ পাছত হেমচন্দ্র বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীর্ত্তন* (১৮৬১) আৰু ৰুদ্রৰাম বৰদলৈৰ *বঙাল-বঙালনী* প্রকাশ পায়। এই তিনিখন নাটক নাট্যকাৰসকলৰ সংস্কাৰ সাধন কৰাৰ ব্যক্তিগত প্রেৰণাৰ ফল; কোনো নাট্য আন্দোলন বা ৰঙ্গমঞ্চ আগত ৰাখি ৰচনা কৰা নাটক নহয়। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকৰ পৰাহে অসমত ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপনৰ যো-জা চলিছিল। উল্লিখিত তিনিওখন নাটকতে অঙ্কীয়া নাটৰ প্রাচীন পৰম্পৰাৰ বিপৰীতে বিদেশী প্রভাৱ পৰিছিল। এই ত্রিমূর্তিৰ হাতত অসমীয়া নাটকৰ বিষয়বস্তু সম্পূর্ণৰূপে সলনি হৈ পৰিছিল। তিনিওখন নাটকেই সমাজ আশ্রয়ী নাটক ৰূপে পৰিগণিত হ'ল। *ৰাম-নৱমী নাটকত* দেখুওৱা হৈছে বাল্য বিবাহৰ বিষময় পৰিণতি আৰু বিধৱা বিবাহ নিষেধৰ ফলস্বৰূপে সমাজত সৃষ্টি হোৱা কণ্টকময় পৰিস্থিতি। *কানীয়াৰ কীর্ত্তনত* দেখুওৱা হৈছে কানি বৰবিহে অসম ছানি পেলোৱাৰ চিত্র। কানীয়াৰ কৰুণ পৰিণতিৰ যোগেদি কানিৰ পৰা আঁতৰত থাকিবলৈ সমাজক সতর্ক কৰি দিয়া হৈছে। *বঙাল-বঙালনীত* অবাঞ্ছিতজনৰ সৈতে হোৱা বৈবাহিক পৰিণতিৰ চিত্র উদঙাই দেখুওৱা হৈছে। সমাজৰ এনে একোটি চিত্র দাঙি ধৰি সমাজখন নিকা কৰাৰ এটি প্রবৃত্তি নাট্যকাৰসকলৰ মনত জাগি

উঠিছিল। কিন্তু মন কৰিলে দেখা যায় নাট্যকাৰসকলে সমাজৰ বহির্ভাগৰ চিত্রণতে মাথোন ব্যস্ত হৈ আছিল। সমাজৰ অন্তর্ভাগৰ চিত্র চিত্রণৰ প্রতি তেওঁলোক বেছি আগ্রহান্বিত নাছিল। তথাপিতো এইদৰেই আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ শুভাৰম্ভ হৈছিল।



জানি থোৱা ভাল

১৮৫৭ চনত ৰচিত হ'লেও গ্রন্থকাৰৰ *ৰাম-নৱমী নাটক*প্রকাশিত হয় ১৮৭০ চনতহে। ইয়াৰ পূর্বে ১৮৫৮ চনৰ মার্চ সংখ্যাৰ পৰা ই ধাৰাবাহিকভাৱে *অৰুণোদয়* কাকতত প্রকাশ পাইছিল। অৱশ্যে কোন সংখ্যাৰ *অৰুণোদয়ত* ই সমাপ্ত হয় বা নাটকখনৰ কিমানখিনি তাত প্রকাশ পাইছিল, সেই কথা জনাৰ উপায় নাই। গ্রন্থ আকাৰে প্রকাশিত নাটকখনৰ ভূমিকাত নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰালৈ চাই ই যে *অৰুণোদয়ত* ছপা হোৱা *ৰাম-নৱমী নাটকত*কৈ কিছু বেলেগ, সেই কথা বুজিব পাৰি। তেওঁ লিখিছে "অৰুণোদয়ত যেনে ছপা হইছিল এতিয়া তাতকৈ অলপ লৰচৰ হইছে। আৰু আমি যেনে ভাষাৰে সদায় কথা-বার্তা কওঁ, তাকেহে ইয়াৰ ব্যৱহাৰ কৰা গইছে।" উল্লিখিত কথাখিনিৰ পৰা সহজে বুজিব পাৰি যে গুণাভিৰামে নাটখনৰ ভাষাৰ ক্ষেত্রত কিছু সাল-সলনি কৰাটো নিশ্চিত, কিন্তু নাট্য-কাহিনীৰ উপস্থাপন, বিন্যাস, চৰিত্র-চিত্রণ আদিৰ ক্ষেত্রত কিবা লৰচৰ যদিহে কৰিছিল, তেন্তে সিবোৰ কেনে ধৰণৰ আৰু ক'ত, কেনেকৈ কৰিছিল, সেই কথা জনাৰ উপায় নাই।

এই সময়ছোৱাত সমগ্র বিশ্বতে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ জনপ্রিয়তা ইমান বেছি আছিল যে প্রায় সকলো নাট্যকাৰেই তেওঁৰ নাট্যৰীতি অনুসৰণ কৰিছিল। তাৰ প্রভাৱ অসমীয়া সাহিত্যতো পৰিছিল; লগতে তেওঁৰ এলানি নাটক অসমীয়ালৈ অনুবাদো কৰিছিল। নাটকৰ গঠন আৰু উপস্থাপন পদ্ধতিত শ্বেইক্সপীয়েৰীয় ৰীতিয়ে নাট্যকাৰসকলক এনেদৰে প্রভাৱিত কৰিছিল যে নাটকীয় প্রয়োজনৰ পিনে সম্পূর্ণৰূপে পিঠি দিও তেওঁলোকে সেই কৌশল বা ৰীতিসমূহ গতানুগতিক-ভাৱেই প্রয়োগ কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। তদুপৰি ভাৰতীয় জীৱনবোধৰ আদর্শত নথকা ট্রেজিক দৃষ্টিভঙ্গীকো নাটকবোৰত যান্ত্রিকভাৱে ঠাই দিয়া হৈছিল। ট্রেজেডিৰ বাবে প্রয়োজনীয় সংযম, কঠোৰতা, গাম্ভীর্য আৰু চাৰিত্রিক খুঁত এই নাটকবোৰত পৰিৱেশিত নহ'ল। আধুনিক অসমীয়া প্রথম ট্রেজিক নাটকৰূপে চিহ্নিত *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* পৰাই এই উদাহৰণ দাঙি ধৰিব পাৰি।

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষত সৃষ্টি হোৱা নাটকসমূহে অৱশ্যে গহীন সামাজিক বাস্তৱানুগ নাটক সৃষ্টিত অৰিহণা যোগাব নোৱাৰিলে, বৰং এক প্রকাৰ লঘু বিষয়বস্তুৰ ধেমেলীয়া প্রকৃতিৰ নাটকহে বেছিকৈ আত্মপ্রকাশ কৰিবলৈ ধৰিলে। ইয়াৰ লগতে সেই সময়ত পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক বিষয়বস্তুসম্ভূত— দুই নাট্যধাৰাইহে জনসাধাৰণৰ মন অধিক আকর্ষণ কৰিছিল। স্বাধীনতাৰ পৰৱর্তী সময়ত সামাজিক বাস্তৱতাৰ আধাৰত ৰচিত নাটকৰ পয়োভৰ হ'বলৈ ধৰিলে। অধ্যায়টিৰ পৰৱর্তী শাখাত এই বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'ব। ইতিমধ্যে আমি উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে আধুনিক যুগৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে অসমৰ নাট্যকাৰসকলেও পাশ্চাত্য আর্হিৰ নাটক ৰচনা

কৰিবলৈ ধৰিলে। কিন্তু তেওঁলোকৰ নাটকবিলাকত অন্তর্মুখিতাৰ অভাৱ দেখা গ'ল। গভীৰ অন্তঃপ্রসাৰী দৃষ্টি, বিভিন্ন অভিজ্ঞতাৰ অভাৱ আৰু জীৱন সম্পর্কে তেওঁলোকৰ ধাৰণাৰ অভাৱৰ বাবে প্রথম অৱস্থাত অসমীয়া নাট্য-জগতত কালজয়ী নাটকৰ অভাৱ দেখা যায়। অৱশ্যে এই ক্ষেত্রত অকল নাট্যকাৰসকলকে দোষাৰোপ কৰিব নোৱাৰি। অসমৰ পাৰিপার্শ্বিক অৱস্থা, সামাজিক পৰম্পৰা আৰু সংস্কাৰ আদিকো ইয়াৰ বাবে সমানে জগৰীয়া কৰিব পাৰি। জনসাধাৰণৰ মাজত আদর্শ নীতি প্রচাৰৰ হেঁপাহো ইয়াৰ বাবে জগৰীয়া। শিক্ষানীতি আৰু সংস্কাৰধর্মিতাৰ আতিশয্যই নাট্যসৌন্দর্যৰ সৌষ্ঠৱৰ পৰা নাটকবোৰক এই সময়ছোৱাত ভালেখিনি আঁতৰাই আনিছে। অসমৰ সামাজিক জীৱন অতি মন্থৰ, বিচিত্র অভিজ্ঞতাৰ সুবিধা সীমাবদ্ধ আৰু সামাজিক জীৱনো মুক্ত নহয়। নৰ-নাৰীৰ সমমর্যাদা আৰু অধিকাৰৰ অভাৱ, জাতিভেদ, ধর্মভেদ আৰু ভাষাৰ ভেদাভেদ আদিৰ লগতে ৰঙ্গমঞ্চৰ উৎসাহজনক অভাৱেও কালজয়ী নাটক সৃষ্টিত নাট্যকাৰসকলক বাধা প্রদান কৰা দেখা গৈছে।

৬.৪.১ পৌৰাণিক নাটক

অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰা আৰম্ভ হৈছিল গুণাভিৰাম বৰুৱা ৰচিত সামাজিক নাটক *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ যোগেদি। কিন্তু প্রথম অৱস্থাত জনসাধাৰণে এনে বিষয়বস্তুৰে ৰচিত নাটকত আস্থা স্থাপন কৰিব নোৱাৰিলে। গতিকে দেখা যায় এনে গহীন বিষয়বস্তুৰ নাটকৰ ঠাইত আধুনিক নাটকৰ প্রথম স্তৰত প্রহসন জাতীয় নাটকে প্রাধান্য লাভ কৰিছিল। অসমত ইংৰাজী শিক্ষাৰ বিস্তাৰ পলমকৈ হো�ৱা হেতুকে জনসাধাৰণৰ মাজত গহীন সামাজিক চেতনা তেতিয়ালৈকে জাগ্রত হোৱা নাছিল। অসমীয়া দর্শকৰ মনো সমাজমুখী হোৱা নাছিল। গতিকে জাতীয়তাবাদী ভাবধাৰাৰে অনুপ্রাণিত হৈ তেতিয়াৰ নতুনকৈ নাটক ৰচনা কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহা নাট্যকাৰসকলে নাটকৰ কাৰণে বিষয়বস্তু সংগ্রহ কৰিছিল পুৰাণ আৰু অসমৰ ইতিহাসৰ পৰা। ভাৰতীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ পৰম্পৰাৰে ডাঙৰ-দীঘল হোৱা অসমীয়া দর্শক বা পাঠকৰ পৌৰাণিক কাহিনীৰ প্রতি পূর্ণ আস্থা আছিল।



জানি থোৱা ভাল

পণ্ডিত-সমালোচক সত্যেন্দ্রনাথ শর্মাই তেওঁৰ *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য* নামৰ গ্রন্থত পৌৰাণিক নাটকৰ কিছুমান সাধাৰণ বিশেষত্বৰ কথা আলোচনা কৰিছে। সেই বিশেষত্বসমূহ হৈছে ক্রমে— ১) আখ্যানৰ ধর্মমূলকতা, ২) অতি প্রাকৃত বা অলৌকিক প্রসঙ্গৰ অৱতাৰণা, ৩) ইতিহাসে ঢুকি নোপোৱা অতি প্রাচীন কালৰ জীৱনধাৰাৰ চিত্রণ, যি সময়ত ধর্মনীতি, প্রেম আদিৰ ভাৱনা আধুনিক কালৰ পৰা কিছু পৃথক আছিল, ৪) ভাগ্য চক্র বা নিয়তি আৰু কর্মফলৰ

প্রভাৱ, ৫) ধর্মৰ জয় আৰু অধর্মৰ পৰাজয় আৰু নৈতিক আদর্শ প্রচাৰ। প্রাচীন গ্রীক ট্রেজেদিৰ Fate বা নিয়তিৰ যি অখণ্ড প্রভাৱ পৰিলক্ষিত হয় ঠিক তেনে ধৰণৰ নিয়তিৰ ক্রূৰ পৰিহাস আৰু প্রভাৱ আমাৰ পৌৰাণিক নাটকত নাই যদিও স্থান বিশেষে দেৱতাৰ দ্ব্যর্থক বৰ প্রদান কৰা ঘটনাই নিয়তিৰ প্রভাৱ প্রদর্শন নকৰাকৈ থকা নাই। সেই প্রভাৱৰ পৰিণতি সকলো সময়তে অৱশ্যে শোকাবহ নহয়।

ঊনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়ার্ধত ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে *সীতা হৰণ* নাটক ৰচনা কৰি আধুনিক পৌৰাণিক নাটকৰ ধাৰা আৰম্ভ কৰে। কিন্তু পৌৰাণিক নাটকে স্বচ্ছন্দ গতি লাভ কৰে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকৰ পৰা। এই সময়ত কেবাখনো পৌৰাণিক নাটক ৰচিত হয়। ভাৰত চন্দ্র দাসৰ পাঁচ অঙ্কীয়া নাটক *অভিমন্যু বধ*; ৰজনীকান্ত বৰদলৈ, কনকলাল বৰুৱা আৰু গোপালকৃষ্ণ দেৰ যুটীয়া প্রচেষ্টাত ৰচিত *সাবিত্রী-সত্যবান*, পূর্ণকান্ত দেৱশর্মাৰ *হৰিশ্চন্দ্র উপাখ্যান* আৰু *হৰধনু ভঙ্গ*, দুর্গানাথ চাংকাকতিৰ *চক্রহংস*, ৰত্নেশ্বৰ মহন্তৰ *হৰিশ্চন্দ্র* আৰু *দ্রোপদীৰ বেনী বন্ধন* আদি কৰি প্রায় দহ-বাৰ খনমান পৌৰাণিক নাটক এই সময়ত ৰচিত হয়। প্রথম স্তৰৰ পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত পূর্ণকান্ত দেৰ শর্মাৰ *হৰিশ্চন্দ্র উপাখ্যান* নাটকখন বিশেষ উল্লেখনীয়। নাটকখনৰ পাতনিত তেওঁ উল্লেখ কৰিছে যে অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ দূৰ কৰিবৰ কাৰণে তেওঁ এই নাটকখন ৰচনা কৰিছিল। নাটকখনৰ কাহিনীভাগ দুটা সৰু সৰু অঙ্কত ভাগ কৰা হৈছে। অঙ্কবোৰত দৃশ্যসজ্জাৰ সংখ্যা কম। কোনো কোনো অংশত এটা, কোনো কোনো অংশত দুটা দৃশ্য দেখা গৈছে। শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ অঙ্কীয়া নাটৰ বিলাপ গীতৰ প্রাধান্য নাটকখনত আছে। ইয়াৰ উপৰি এই সময়ছোৱাৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য পৌৰাণিক নাটক হ'ল— দেৱৰাম বৰদলৈৰ *বিদেহী-বিচ্ছেদ*, বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ *দুর্যোধনৰ উৰুভঙ্গ*, *দক্ষযজ্ঞ*, দুর্গাপ্রসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *গুৰু দক্ষিণা* আৰু *বৃষকেতু*, চন্দ্রধৰ বৰুৱাৰ *মেঘনাদ বধ* আৰু *তিলোত্তমা সম্ভৱ*, দুগ্ধৰাম খাউণ্ডৰ *লৱ-কুশ*, মিত্রদেৰ মহন্তৰ *বৈদেহী বিয়োগ*, ধনীৰাম দত্তৰ *উর্বশী উদ্ধাৰ*, দণ্ডিৰাম কলিতাৰ *অগ্নি-পৰীক্ষা*, পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ *বাণ ৰজা*, অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ *নৰকাসুৰ*, *নন্দদুলাল*, *বেউলা*, *কুৰুক্ষেত্র*, *ৰামচন্দ্র*, *নির্যাতিতা*, *ৰুক্মিণী-হৰণ*; কমলানন্দ ভট্টাচার্যৰ *অৱসান*, আনন্দ চন্দ্র বৰুৱাৰ *বিসর্জন* ইত্যাদি।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে অসমীয়া পৌৰাণিক নাটকে স্বকীয় মহিমা লাভ কৰে চন্দ্রধৰ বৰুৱাৰ হাতত। তেওঁৰ *মেঘনাদ বধ* পৌৰাণিক নাটকৰ প্রগতিৰ প্রথম স্তম্ভ বুলিব পাৰি। নাটকখনৰ বিষয়বস্তু আৰু ভাষা মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ *মেঘনাদ-বধ* কাব্যৰ পৰা অনা হৈছে বুলি পাতনিতে তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে আৰু সেই কাৰণেই তেওঁৰ নাটকখনতো অমিত্রাক্ষৰ ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁৰ আনখন নাট *তিলোত্তমা সম্ভৱ*তো নাট্যকাৰে মধুসূদন দত্তক অনুসৰণ কৰিছে। অসমীয়া নাট্যকাৰজনে নাটকখনৰ মুখবন্ধত *তিলোত্তমা সম্ভৱক* নাটক স্বৰূপে গণ্য নকৰি নাট্য কাব্যৰূপেহে গ্রহণ কৰিবলৈ দর্শক/পাঠকক অনুৰোধ জনাইছে। দুর্গেশ্বৰ শর্মাৰ *পার্থ পৰাজয়* আৰু *বালিবধ*, এই

দুয়োখন নাটকেই বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় দশকত অসমৰ বিভিন্ন ৰঙ্গমঞ্চত বিশেষ খ্যাতি লাভ কৰা দেখা গৈছিল। দুয়োখন নাটকেই অমিত্রাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত। *বালিবধ* বিয়োগাত্মক আৰু *পার্থ পৰাজয়ৰ* পৰিণতি সুখাত্মক। অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ *জয়দ্রথ বধ* নাটকখন বঙলা যাত্রা নাটৰ আদর্শত ৰচিত নাটক। এইখন নাটকো অমিত্রাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত। নাটকখনত দর্শকক প্রভাৱিত কৰিব পৰা উৎসাহপূর্ণ বক্তৃতাধর্মী বচনে প্রাধান্য লাভ কৰা দেখা যায়। ভক্ত *গৌৰৱ* তেওঁৰ আন এক যাত্রাধর্মী পৌৰাণিক নাটক। *লৱ-কুশ* বলৰাম পাঠকৰ সাৱলীল অমিত্রাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত নাটক। পাঁচ অঙ্কীয়া এই নাটকখনত সীতাৰ বনবাসৰ পৰা পাতাল প্রবেশলৈ ঘটনাংশ বর্ণিত হৈছে। তেওঁৰ *উর্বশী-উদ্ধাৰ* বিষয়বস্তু অলৌকিক আৰু বৈচিত্র্যপূর্ণ। এই সময়ৰ নাট্যকাৰসকলৰ নাটকৰ ভাষালৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় অধিক সংখ্যক নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটকত অমিত্রাক্ষৰ ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ব্যতিক্রম আছিল জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ তেওঁৰ দান অপৰিসীম। তেওঁ *শোণিত কুঁৱৰী* নাটকখনৰ মাজেদিয়েই পৌৰাণিক নাটকৰ ৰচনাৰ নব্য পথ বা নতুন ৰীতি এটা প্রৱর্তন কৰি থৈ গৈছে। জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ পাছতেই আমি আন এজনৰ নাম বিশেষকৈ ল'ব পাৰোঁ। তেওঁ হ'ল অতুলচন্দ্র হাজৰিকা। তেওঁ সকলোতকৈ অধিক সংখ্যক নাটক লিখি অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰিছে। তেনেকৈ পৌৰাণিক নাটকৰ ক্ষেত্রতো তেওঁৰ অৰিহণা সর্বাধিক। সুৰেন্দ্রনাথ শইকীয়াৰ নাম প্রহসনধর্মী নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্রত অগ্রণী যদিও তেওঁ দুখন পৌৰাণিক নাটক ক্রমে *কর্ণ* আৰু *লক্ষ্মণ* ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত কর্ণ নাটকখনত কর্ণ চৰিত্রটোক অধিক উজ্জ্বল ৰূপত প্রতিভাত কৰিবলৈ নাট্যকাৰ সমর্থ হৈছে। তেওঁৰ পাছত ভবেন্দ্রনাথ ঠাকুৰীয়াই *মহাবীৰ কর্ণ*(১৯৫১) নাটকখন ৰচনা কৰিছিল। এই নাটকত কর্ণৰ সমস্ত জীৱনৰ কথা বিবৃত হৈছে। সত্যেন্দ্রনাথ শর্মাৰ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে ১৯৫০ চনতে পৌৰাণিক নাটকৰ ছেদ টানিব পৰা যায়। অৱশ্যে স্বৰাজোত্তৰ কালত নিজৰ বিশিষ্ট নাট্য-প্রতিভাৰে অসমীয়া নাট্য-জগত সমৃদ্ধিশালী কৰা নাট্যকাৰ মহেন্দ্র বৰঠাকুৰ আৰু সত্যপ্রসাদ বৰুৱাৰ নিচিনা কৃতবিদ্য নাট্যকাৰে পৌৰাণিক কাহিনীৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হৈ সেই পৌৰাণিক কাহিনী বা ঘটনাক নতুন বা আধুনিক পৰিস্থিতিৰ লগত সামঞ্জস্য ঘটাই নাটক ৰচনা কৰা পৰিলক্ষিত হয়। মহেন্দ্র বৰঠাকুৰৰ *পিতামহৰ শৰশয্যা*, সত্যপ্রসাদ বৰুৱাৰ *জবালা* ইত্যাদি এনে অভিনৱ প্রচেষ্টাৰ ফল।

পৌৰাণিক নাটকৰ নাট্যকাৰসকলে এটা প্রস্তুত কাহিনীক সামান্য পৰিৱর্তন কৰি নতুবা মূল ঘটনাত কোনো সলনি নঘটোৱাকৈ কাল্পনিক কাহিনী সংযোগ কৰি এটি নাটকীয় ঘটনাক গঢ় দি লৈছিল। তদুপৰি নাট্যকাৰসকলে পৰিচিত কাহিনীত চাঞ্চল্যকৰ দুঃসাহসিক অথবা বীৰত্বব্যঞ্জক কাহিনীৰে বৈচিত্র্যময় কৰি তুলি জনসাধাৰণক আকর্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা চলাইছিল। পৌৰাণিক কাহিনীত নিহিত কৰা ধর্মীয় আদর্শই নাট্যকাৰসকলক এনে নাটক ৰচনা কৰিবলৈ অৰিহণা যোগাইছিল। পুৰাণপ্রসিদ্ধ

কাহিনীবোৰত কিছু নতুনত্বৰ সংযোগ কৰি চৰিত্রবোৰত অভিনৱত্ব প্রদান কৰিবলৈ নাট্যকাৰসকলে যত্ন কৰিছিল।

দুই-এজন নাট্যকাৰৰ হাতত এনে পৌৰাণিক চৰিত্রক মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিভঙ্গীৰেও চাবলৈ যত্ন কৰা দেখা গৈছে। কোনো কোনো নাটকত পৌৰাণিক আখ্যানত নথকা দুই-এক নতুন চৰিত্রও সন্নিৱিষ্ট কৰা পৰিলক্ষিত হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ স্বাধীনতাৰ পূর্বৱর্তী কালত পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰাৰ প্রেৰণা কি আছিল? (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

৬.৪.২ ঐতিহাসিক নাটক

স্বাধীনতাৰ আগৰ কালছোৱাত পৌৰাণিক নাটকতকৈ ঐতিহাসিক নাটকে বেছি প্রাধান্য লাভ কৰিছিল। স্বদেশ প্রেম আৰু জাতীয়তাবোধ জাগ্রত কৰাত এই নাটকসমূহে বিশিষ্ট বৰঙণি আগবঢ়াইছিল। কিন্তু দেখা যায় তেনে ধৰণৰ উদ্দেশ্যৰ প্রতি অত্যধিক সচেতনতাই নাট্যকাৰসকলক অনেক ক্ষেত্রতেই ভাবপ্রৱণ কৰি তুলিছিল। অসমত ঐতিহাসিক নাটকৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ কিছু পলমকৈ হৈছিল যদিও নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত এই শ্রেণীৰ নাটক নতুন নহয়। স্বদেশপ্রীতি আৰু অতীতৰ প্রতি শ্রদ্ধাশীল মনোভাৱেই এই শ্রেণী নাটকৰ মূল উপজীব্য। জাতীয় চৈতন্যৰ অভ্যুত্থান আৰু দেশৰ প্রাচীন ঐতিহ্যৰ প্রতি আস্থা, অতীতৰ বীৰ-বীৰাংগনাসকলৰ বীৰত্ব, শৌর্য-বীর্য, গুণ-গৰিমাৰ পৰা পোৱা প্রেৰণাতেই ঐতিহাসিক বা বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ উত্থান হয়। পুৰণি বুৰঞ্জীৰ পুনৰুদ্ধাৰ, অতীত গৌৰৱ উদ্ধাৰ আদিকে মূল বিষয় কৰি ল'লে কেতিয়াবা অৱশ্যে নাটকৰ সৌন্দর্য বিঘ্নিত নোহোৱাকৈও নাথাকে। স্বাধীনতা লাভৰ আগলৈকে অসমীয়া মানুহৰ মন জাতীয়তাবাদী ভাবধাৰাৱে উদ্বুদ্ধ হৈ পৰিছিল। দেশৰ মানুহক নিজ দেশৰ প্রাচীন গৌৰৱ আৰু ঐতিহ্যৰ কথা সোঁৱৰাই দি তেওঁলোকৰ মনতো জাতীয় চেতনাৰ উদ্রেক কৰিব বিচৰা হৈছিল। পৰাধীন জাতিৰ মাজত দেশপ্রেমৰ বন্যা নমাই অনাত ই ভালেখিনি সহায় কৰিছিল। ঐতিহাসিক নাটকবিলাকত জাতীয় জীৱনৰ প্রভাৱ স্পষ্ট। এই সময়ৰ নাটকবিলাকত এটা মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য আছিল কাহিনী কথনৰ সংক্ষিপ্ততা। সম্ভৱতঃ পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ *জয়মতী* নাটকখনেই অসমীয়া ভাষাত লিখা প্রথম ঐতিহাসিক নাটক। নাটকখন প্রকাশ হয় ১৯০০ খ্রীষ্টাব্দত। তাৰ আগতে ৰচিত কোনো ঐতিহাসিক নাটকৰ তথ্য এতিয়ালৈকে আমাৰ হাতত পৰা নাই।

ঊনবিংশ শতিকাত ঐতিহাসিক নাটক হয়তো ৰচিত হোৱা নাছিল, যদিওবা ৰচিত হৈছিল তাৰ প্ৰমাণ বা নিদৰ্শন এতিয়ালৈকে পোৱা হোৱা নাই। গোহাঞিবৰুৱাই জয়মতী নাটক ৰচনা কৰাৰ উপৰিও আৰু কেবাখনো ঐতিহাসিক নাটক ৰচনা কৰিছিল। সেইকেইখন হ'ল— *গদাধৰ, সাধনী, লাচিত বৰফুকন* ইত্যাদি। গোহাঞিবৰুৱাৰ পাছতে উল্লেখযোগ্য ঐতিহাসিক নাটকৰ নাট্যকাৰজন হ'ল লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা। বেজবৰুৱাই *জয়মতী কুঁৱৰী, বেলিমাৰ* আৰু *চক্ৰধ্বজ সিংহ* নামৰ তিনিখন ঐতিহাসিক নাটক লিখি ঐতিহাসিক নাটকৰ ভঁৰাল চহকী কৰিছিল। ইয়াৰ পাছত আৰু ভালেমান নাট্যকাৰে ঐতিহাসিক নাটক ৰচনা কৰিছিল। তেওঁলোকৰ ভিতৰত ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ *মূলাগাভৰু*, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ *মোগল বিজয়, অসম-সন্ধ্যা*; নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ *বদন বৰফুকন, চন্দ্ৰকান্ত সিংহ, বিদ্ৰোহী মৰাণ*; পজিৰুদ্দিন আহমেদৰ *গুলেনাৰ, সিন্ধু বিজয়*; শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ *বিদ্যাৱতী, প্ৰতাপসিংহ*; প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ *নীলাম্বৰ*; আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কমতাকুঁৱৰী*; দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ *অসম প্ৰতিভা, হৰদত্ত, বামুণী কোঁৱৰ, ভাস্কৰ বৰ্মা*; দণ্ডিনাথ কলিতাৰ *সতীৰ তেজ*; কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্যৰ *মৰাণ জীয়ৰী*; বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *শৰাইঘাট*; অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *কনৌজ কুঁৱৰী, ছত্ৰপতি শিৰাজী* আদি।

দেশৰ স্বাধীনতা, স্বদেশপ্ৰীতি আৰু ঐতিহাসিক ঘটনাৰ প্ৰতি থকা শ্ৰদ্ধাই নাট্যকাৰসকলক ঐতিহাসিক নাটক ৰচনাত ভালেখিনি অৰিহণা যোগাইছিল। ঐতিহাসিক নাটকবিলাকত ঐতিহাসিক ঘটনা অবিকৃতভাৱে ৰাখি চৰিত্ৰবোৰত মানৱ মনৰ আশা-আকাংক্ষা আৰু আৱেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰি কলাত্মক ৰূপ দিয়া হৈছিল। দুই এখন নাটকত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰবোৰৰ সাংসাৰিক জীৱনকো পোহৰলৈ আনিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱা প্ৰভৃতি কোনো কোনো নাট্যকাৰে ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ কাষে কাষে কাল্পনিক চৰিত্ৰও সৃষ্টি কৰিছিল। এই বিষয়ত গোহাঞিবৰুৱাৰ 'জিনু' আৰু বেজবৰুৱাৰ 'ডালিমী' চৰিত্ৰ বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। বেজবৰুৱাৰ *জয়মতী কুঁৱৰী* নাটক ইয়াৰ সুন্দৰ উদাহৰণ। গোহাঞিবৰুৱা আৰু বেজবৰুৱা দুয়োগৰাকী নাট্যকাৰৰ *জয়মতী* আৰু *জয়মতী কুঁৱৰী* নাটক দুখনত চকুত পৰালৈ এটা দোষ ৰৈ গৈছে; ল'ৰাৰজাৰ ৰাজত্বকালত আতন বুঢ়াগোহাঞি নাছিল, লালুক সোলাহে ৰাজ্যৰ সর্বেসর্বা হৈ পৰিছিল। অসমত লৰাৰজাৰ দিনত মোগলৰ লগত কোনো সংঘর্ষ হোৱা নাছিল। ইতিহাসক ভালদৰে নিৰীক্ষণ কৰি নাটকখন ৰচনা কৰাহেঁতেন এই ভুল তথ্য নাটকখনত ৰূপায়িত নহ'লহেঁতেন। যিয়েই নহওক, দেশৰ পৰাধীনতাই নাটক ৰচনা কৰাত নাট্যকাৰসকলক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। নোহোৱা আৰু নোপোজা বস্তুৰ প্ৰতি মানুহৰ হাবিয়াস চিৰকলীয়া। সেয়ে হয়তো দেশৰ অতীতৰ গৌৰৱোজ্জ্বল চিত্ৰ অংকিত কৰিবলৈ নাট্যকাৰসকলে দায়বদ্ধ হৈ পৰিছিল। ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ অন্তৰৰ গোপন ইচ্ছা-অনিচ্ছা, অভিলাস আদিকো ৰূপায়িত কৰিবলৈ নাট্যকাৰসকলে চেষ্টা কৰিছিল। কোনো কোনো নাট্যকাৰে ঐতিহাসিক ঘটনাৰ লগত কাল্পনিক ঘটনা আৰু চৰিত্ৰক জড়িত কৰিছিল।



জানি থোৱা ভাল

ইস্কিলাচৰ পার্চি (Persians) নামৰ নাটকখনেই সম্ভৱতঃ পাশ্চাত্য সাহিত্যত প্রথম ঐতিহাসিক নাটক। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিতৰ *মালৱিকাগ্নিমিত্রম্, মুদ্রাৰাক্ষসম্* আদি নাটকৰ কাহিনী কিছু পৰিমাণে ঐতিহাসিক ঘটনাৰ ওপৰত প্রতিষ্ঠিত।

অসমৰ ঐতিহাসিক নাটকসমূহলৈ মন কৰিলে দেখা যায়, অধিক সংখ্যক নাটকৰ বিষয়বস্তু আহোম যুগৰ বুৰঞ্জীৰ পৰা আহৰণ কৰা। প্রাক্-আহোম বা প্রাচীন ভাৰতীয় ইতিহাস বা অন্যান্য ইতিহাসৰ ঘটনাৱলীৰ ওপৰত প্রতিষ্ঠিত নাটকৰ সংখ্যা যথেষ্ট কম। বৃটিছৰ কোপদৃষ্টিত পৰাৰ আশংকাৰ বাবেই প্রাক্-স্বাধীনতাৰ কালত নাট্যকাৰসকলে যথেষ্ট সতর্কতাৰে দেশপ্রেমমূলক নাটক ৰচনাত প্রবৃত্ত হ'ব পাৰিছিল। স্বাধীনতা প্রাপ্তিৰ পাছত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসলৈ পৰিৱর্তন আহিল। সেই সময়ছোৱাৰ নাট্যকাৰসকলে ৰচনা কৰা ঐতিহাসিক নাটকসমূহত কিছুমান বিশেষ বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। সেই বৈশিষ্ট্যসমূহ হৈছে ক্রমে কাহিনী বা প্লট বিকাশৰ সংহত ৰূপ, উপবস্তুৰ প্রাধান্য নিদিয়া, অঙ্ক আৰু দৃশ্য প্রয়োগত মিতাচাৰ আৰু যুগোপযুক্ত পৰিৱেশ-পৰিস্থিতি সৃষ্টিৰ প্রচেষ্টা। তাৰ লগতে সেই সময়ছোৱাৰ ঐতিহাসিক নাটকসমূহত লক্ষণীয় অন্য এটা দিশ হ'ল নাট্যকাৰসকলৰ ঐতিহাসিক তথ্যৰ প্রতি গুৰুত্ব দান। ঐতিহাসিক নাটকৰ নাট্যকাৰসকলে যথাসম্ভৱ প্রকৃত ঐতিহাসিক তথ্যৰ আশ্রয় কৰি নাটক ৰচনাত হাত দিছিল। শৈলধৰ ৰাজখোৱাই বুঢ়াৰজা স্বর্গদেউ প্রতাপসিংহৰ শাসনকালত সংঘটিত হোৱা আহোম আৰু মুছলমানৰ যুদ্ধৰ আধাৰত *প্রতাপ সিংহ* ৰচনা কৰিছিল। এই নাটকখনৰ ৰচনাকাল ১৯২৬ চন আৰু প্রকাশৰ সময় ১৯৫৩ চন। দৈৱচন্দ্র তালুকদাৰে স্বৰাজোত্তৰ কালত ৰচনা কৰা *ভাস্কৰ বর্মা* (১৯৫২) আৰু *ৰাধা-ৰুক্মিণী* (১৯৬৩) তিনিটা বিশেষ ঐতিহাসিক চৰিত্রৰ ওপৰত আধাৰিত নাটক। *ৰাধা-ৰুক্মিণী* অসম বুৰঞ্জী খ্যাত মোৱামৰীয়া বিদ্রোহৰ নায়িকা ৰাধা-ৰুক্মিণীৰ তেজস্বী ৰূপ আৰু কীর্তিকলাপৰ লেখ। কমলানন্দ ভট্টাচার্যৰ *নগাকোঁৱৰ* (১৯৫৩)ত ভালে কেইটা ঐতিহাসিক চৰিত্রৰ সমাবেশ ঘটিছে। ইয়াত কনচেঙৰ হাতত তুর্বকৰ পৰাজয়ৰ ঐতিহাসিক গাথা নাটকীয় ৰূপত উপস্থাপন কৰা হৈছে। অতুলচন্দ্র হাজৰিকাই স্বৰাজোত্তৰ কালত *ৰীৰাঙ্গনা* (১৯৫২) আৰু *টিকেন্দ্রজিৎ* (১৯৫৯) ৰচনা কৰিছিল। প্রবীণ ফুকনে *মণিৰাম দেৱান* (১৯৪৮) আৰু *লাচিত ৰৰফুকন* ৰচনা কৰিছিল। সুৰেন্দ্রনাথ শইকীয়াই *কুশল কোঁৱৰ* (১৯৪৯) ৰচনা কৰিছিল। ইয়াত বিয়াল্লিশৰ গণ আন্দোলনৰ শ্বহীদ কুশল কোঁৱৰৰ আত্মত্যাগৰ গাথাই নাট্যৰূপ লাভ কৰিছে। জনার্দন ঠাকুৰে *চাণক্য* (১৯৫৩) নাটক ৰচনা কৰি এই ব্যক্তিত্বশীল ঐতিহাসিক চৰিত্রটো সজীৱ কৰি তুলিছে। স্বনামধন্য কথাশিল্পী চৈয়দ আব্দুল মালিকে *ৰাজদ্রোহী* (১৯৫৬) ৰচনা কৰি গৈছে। নাটকখনৰ কেন্দ্রীয় চৰিত্র

হৈছে ভূত কুকুৰাচোৰা বৰাৰ পুতেক সতৰাম। বিভিন্ন ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ আৰু ঐতিহাসিক ঘটনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি আৰু কেইগৰাকীমান নাট্যকাৰে অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰালৈ অৰিহণা আগবঢ়াই গৈছে। সেইসকলৰ ভিতৰত নাট্যকাৰ গোলোক শর্মাৰ *কুমাৰ ভাস্কৰ* (১৯৪৮), ৰিপুনাথ গোহাঞিৰ *তেজৰ আহুতি* (১৯৪৮), প্ৰবীৰমল্ল বৰুৱাৰ *গণবিপ্লৱৰ মাজত* (১৯৬০), মিহিৰ বৰুৱাৰ *দাৰা*, যুগল দাসৰ *মীৰাবাঈ* (১৯৬৪) আৰু ১৯৫৭ *ছাল*, উত্তৰ বৰুৱাৰ *জেৰেঙাৰ সতী* (১৯৬২) আৰু *বৰৰজা ফুলেশ্বৰী* (১৯৭২), দ্বিজেন্দ্র মোহন গোস্বামীৰ *স্বর্গদেউ ৰুদ্রসিংহ* (১৯৮০), ৰমেশ চন্দ্র কলিতাৰ *অভিশপ্ত*, প্রদীপ শইকীয়াৰ *সিংহাসন* (১৯৭৮) আৰু *লাচিত বৰফুকন* (১৯৮৭) এই ক্ষেত্রত উল্লেখযোগ্য নাট্যকৃতি। এই নাটকসমূহৰ ভিতৰত প্রদীপ শইকীয়াৰ *লাচিত বৰফুকনত* নাট্যকাৰে কিছু নতুনত্ব আৰোপ কৰিছে। নাটকখনত নাট্যকাৰে কেৱল ঐতিহাসিক লাচিত বৰফুকন চৰিত্রটোকে বিশ্লেষণ কৰা নাই। বৰঞ্চ তেওঁ ইতিহাসৰ পোহৰ নপৰা বৰফুকন নামৰ তেজ-মঙহৰ মানুহজনৰ ব্যক্তিত্বৰ অন্যান্য দিশৰ ওপৰতো পোহৰ পেলাবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

উল্লেখযোগ্য যে ইতিহাসৰ চৰিত্র আৰু ঘটনাক আশ্রয় কৰিও সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গীক প্রাধান্য দি এই সময়ছোৱাত নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। এই ক্ষেত্রত মুনীন ভূঞাৰ *জৰৌৰৌৰা পৰজা* (২০০০) নাটকখনৰ নাম ল'ব পাৰি। ঠিক সেইদৰে ইতিহাসৰ পটভূমিত কাল্পনাৰ ৰহণেৰে *ছাহজাদী* (২০০৩) নাটক লিখি উলিয়াইছে দীনেশ শর্মাই। ক্রমশঃ সমাজ জীৱনলৈ নামি অহা পৰিৱর্তনৰ ঢৌৱে অসমৰ নাট্য জগতকো ঢৌৰাই যায়। ফলস্বৰূপে নাট্যকাৰসকলে বিভিন্ন প্রাসঙ্গিক দিশৰ প্রতি লক্ষ্য ৰাখি নাটকৰ অন্যান্য ধাৰাৰ প্রতি মনোযোগ দিয়ে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ২ ঃ স্বাধীনতাৰ পৰৱর্তী কালৰ ঐতিহাসিক নাটকত কেনে ধৰণৰ পৰিৱর্তন লক্ষ্য কৰা যায়? (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

৬.৪.৩ সামাজিক নাটক

আলোচনাৰ সুবিধার্থে সামাজিক নাটকক মূলতঃ দুটা ভাগত ভাগ কৰি আলোচনা কৰা হয়। যথা— লঘু সামাজিক নাটক আৰু গহীন সামাজিক নাটক। তলত এই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল।

➢ *লঘু সামাজিক নাটক ঃ* ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে পশ্চিমীয়া নাট্যবিধিৰ আধাৰত গঢ়ি তোলা মঞ্চসমূহে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ পথ মুকলি কৰিছিল। গুণাভিৰাম বৰুৱাই *ৰাম-নৱমী নাটক* নামৰ নাটক এখনৰ যোগেদি অসমীয়া সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো আৰম্ভ কৰিছিল। কিন্তু সামাজিক নাটকৰ এই গহীন ধাৰাটো প্ৰথম স্তৰত বিকশিত হোৱা দেখা নগ'ল। এই সময়ছোৱাত লঘু হাস্যৰসাত্মক আৰু প্ৰহসন জাতীয় নাটকেহে নাট্যজগত দখল কৰি লৈছিল। এই শ্ৰেণীৰ নাটকত কোনো ব্যক্তিক, কোনো সমাজ বা সমাজৰ বাহ্যিক বা উপৰুৱা দোষ ত্ৰুটি বা বিসংগতি আদিক দৃষ্টি কৰি লঘু বা হাস্যৰসাত্মকভাৱে সমাজৰ আগত উ পস্থাপন কৰা হয়। নাট্যকাৰসকলে ব্যক্তিগত বা সামাজিক জীৱনৰ গভীৰতালৈ মনোনিবেশ কৰা দেখা নাযায়। সমাজৰ বাহ্যিক বা সাময়িক অভিব্যক্তিৰ ওপৰতেই এই শ্ৰেণীৰ নাটকৰ নাট্যকাৰসকলে দৃষ্টি নিবদ্ধ কৰে। ইয়াৰ জৰিয়তে সমাজৰ কুসংস্কাৰ, ৰীতি-নীতি, মানুহৰ বিসংগতিপূৰ্ণ ব্যৱহাৰ, ফোপোলা মনোবৃত্তি, জীৱনবোধৰ প্ৰতি থকা অন্তঃসাৰশূন্যতা উদঙাই দেখুওৱা হয়। ঊনবিংশ শতিকাৰ সমাজখনৰ পৰা এই বিষয়ে নাট্যকাৰসকলে যথেষ্ট সমল পাইছিল। সামাজিক জীৱনৰ নৈতিক অধঃপতন, ইংৰাজী ভাবধাৰাৰ আমদানি, বঙলা ভাষাৰ অবাঞ্ছিত প্ৰৱেশ আৰু প্ৰভাৱ, চাহ উদ্যোগৰ পতন, কানি বৰবিহৰ সৰ্বগ্ৰাসী প্ৰভাৱ আদি অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে নাটকৰ মাজেদি উপস্থাপন কৰি সমাজ-সংস্কাৰকৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। ১৮৬১ চনত প্ৰকাশ পোৱা হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন* নাটকখনে এনেদৰে লঘু সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো প্ৰৱৰ্তন কৰে। এই নাটকখন ৰচিত হৈছিল কানি বৰবিহক কেন্দ্ৰ কৰি। এই সময়ৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য নাটক আছিল ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ *বঙাল-বঙালনী*। ইয়াৰ পাছতে পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, বেণুধৰ ৰাজখোৱা, চক্ৰধৰ বৰুৱা, পদ্মধৰ চলিহা, মিত্ৰদেৱ মহন্ত, লক্ষীধৰ শৰ্মা, সুৰেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া আদি ভালেসংখ্যক নাট্যকাৰে সমাজৰ কেৰোণসমূহ আঁতৰাবলৈ এনে ধৰণৰ ধেমেলীয়া, লঘু হাস্যৰস বা প্ৰহসন শ্ৰেণীৰ নাটকৰচনাত হাত দিছিল। প্ৰহসন শ্ৰেণীৰ নাটকত বিষয়বস্তুৰ এটা সুশৃংখলিত আৰু সুসংবদ্ধ কাহিনী দেখা পোৱা নাযায়। গভীৰ অৰ্থব্যঞ্জক বিষয়বস্তু নোহোৱা বাবেই প্ৰহসন জাতীয় নাটকে ঘটনাৰ বৈচিত্ৰ্য, অস্বাভাৱিকতা আৰু অসাধাৰণ কাৰ্যকলাপৰ দ্বাৰা দৰ্শকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। বেজবৰুৱাৰ *লিতিকাই*, গোহাঞিবৰুৱাৰ *টেটোন তামুলী*, বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ *তিনি ঘৈণী*, *অশিক্ষিতা ঘৈণী*, পদ্মধৰ চলিহাৰ *নিমন্ত্ৰণ*, মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ *বিয়া-বিপৰ্যয়*আদি এনে ধৰণৰ ধেমেলীয়া নাটকৰ সুন্দৰ উদাহৰণ।



জানি থোৱা ভাল

ধেমেলীয়া শব্দটোৱে ইংৰাজী ফার্চ লক্ষণযুক্ত নাটকৰ বাহিৰেও কমেডি শ্রেণীৰ নাটকো সামৰি লোৱা দেখা যায়। অসমীয়া সাহিত্যত পৰিভাষাৰ অভাৱত ফার্চ আৰু লঘু কমেডি দুয়োটা শ্রেণীকেই ধেমেলীয়া শব্দটোৱে সামৰি লোৱা হয়।

- *গহীন সামাজিক নাটক ঃ* গহীন সামাজিক নাটকৰ ধাৰা আৰম্ভ হৈছিল ১৮৫৭ চনত বিধৱা বিবাহৰ সমস্যাক লৈ লিখা গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী* নাটকৰ জৰিয়তে। কিন্তু গুণাভিৰাম বৰুৱাই আৰম্ভ কৰা গহীন সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো সণ্ঢালনিকৈ বিস্তাৰিত হোৱা দেখা নগ'ল। *ৰাম-নৱমী* নাটক ৰচনাৰ প্রায় চল্লিশ বছৰৰ পাছত বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ *সেউতী-কিৰণ* নামৰ নাটকখন প্রকাশ হয়। *ৰাম-নৱমী* নাটক ৰচনাৰ কেইবা বছৰৰ মূৰে-মূৰে সামাজিক সমস্যাসম্ভূত দুই-এখন নাটক ৰচিত হৈছিল যদিও ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষলৈকে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিশেষ উন্নতি হোৱা নাছিল। অঙ্কীয়া নাট-ভাওনাৰ পৰম্পৰাত অভ্যস্ত অসমীয়া দর্শক-পাঠকৰ সামাজিক চেতনা তেতিয়ালৈকে জাগ্রত হোৱা নাছিল। গতিকে অসমীয়া সমাজখনে গভীৰ সমস্যাৰে ভাৰাক্রান্ত সংলাপপ্রধান নাটকৰ ৰস গ্রহণ কৰিবলৈ অসুবিধা পাইছিল। সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো প্রকৃততে গঢ় লৈ উঠিছিল স্বাধীনতা লাভৰ পাছতহে। কিন্তু তাৰ মাজতো দুই-এখন সামাজিক নাটকে ভুমুকি নমৰাকৈ থকা নাই। তাৰ ভিতৰত কর্মবীৰ নবীন চন্দ্র বৰদলৈৰ *গৃহলক্ষ্মী* আৰু ঘনকান্ত বৰুৱাৰ *উমা* নামৰ নাটক দুখনৰ নাম ল'ব পাৰি। স্বাধীনতাৰ আগতে অসমীয়া নাটকৰ সংখ্যা তেনেই তাকৰ আছিল। ইখনৰ পৰা সিখন নাটকলৈ সময়ৰ ব্যৱধানো আছিল প্রায় ত্রিশ-চল্লিশ বছৰৰ। এই সময়ছোৱাৰ নাট্যকাৰসকলৰ মঞ্চজ্ঞানো সীমিত আছিল। পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা আৰু বেজবৰুৱাকে প্রমুখ্য কৰি এটা শক্তিশালী নাট্যগোষ্ঠী গঢ়ি উঠিছিল যদিও তেওঁলোকেও এটা সাহিত্যিক আন্দোলন গঢ়ি তোলাতহে সহায় কৰিছিল। এওঁলোকৰ নাটকবিলাকত এটা সুস্থ নাটকীয় সৌষ্ঠৱ গঢ়ি উঠা নাছিল। এই ক্ষেত্রত একমাত্র ব্যতিক্রম আছিল জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা। সৰুৱে পৰা ৰঙ্গমঞ্চৰ সৈতে জড়িত হৈ থকাৰ ফলত আৰু ফণী শর্মা আৰু বিষ্ণুপ্রসাদ ৰাভাৰ অভিনয়ৰ দ্বাৰা অনুপ্রাণিত হোৱাৰ ফলশ্রুতিত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাটকক এক নতুন মাত্রা দান কৰিছিল। পুৰণি আৰু নতুনৰ আদর্শত ৰচিত তেওঁৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী* নাটকেই ইয়াৰ এক উদাহৰণ। নতুন নাট্যকাৰসকলে ইয়াৰ পৰা যথেষ্ট অনুপ্রেৰণা লাভ কৰিছিল। জ্যোতিপ্রসাদে লিখা উল্লেখযোগ্য নাটকসমূহ হ'ল— *শোণিত কঁৱৰী*,

ৰূপালীম, লভিতা, নিমাতী কইনা আদি।

কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ সমসাময়িক আন এখন উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল লক্ষীধৰ শর্মাৰ *নির্মলা*। পৰৱর্তী সময়ৰ কেইখনমান প্রণিধানযোগ্য সামাজিক নাটক হ'ল— লক্ষীকান্ত দত্তৰ *সংসাৰ চিত্র*, অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ *কল্যাণী*, প্রবীণ ফুকনৰ *কাল পৰিণয়*, বিষ্ণু গোস্বামীৰ *কুবেৰ*, হৰিশ্চন্দ্র ভট্টাচার্যৰ *কু-পুত্র* আৰু *ৰমণী-শক্তি*, সত্য প্রসাদ বৰুৱাৰ *চাকৈ-চকোৱা*, বিপুনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ *বয়ন-বিদ্যালয়*', দৈৱচন্দ্র তালুকদাৰৰ *চন্দ্রকলা* আদি।

স্বাধীনতা লাভৰ পাছতহে অসমীয়া নাটকৰ গতিপথ সলনি হ'বলৈ ধৰে। ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক জীৱনৰ পৰিৱর্তন, সমাজবোধ আৰু জীৱনবোধৰ নতুন উপলব্ধিয়ে নাটকৰ বিষয়বস্তু আৰু আঙ্গিকলৈ যথেষ্ট নতুনত্ব আনিলে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পাছত বিশেষকৈ স্বাধীনতা লাভৰ পাছত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যই সৃষ্টিধর্মী সাহিত্যৰ যুগত প্রৱেশ কৰিলে। নাটকৰ বিষয়বস্তু, আঙ্গিক উপস্থাপন পদ্ধতি সকলোতে নতুনৰ জোৱাৰ আহিল। স্বাধীনতাই জনগণৰ ৰাজনৈতিক সঙ্কট মোচন কৰিলে যদিও অর্থনৈতিক দিশটো অধিক শোচনীয়হে কৰি তুলিছিল। গতিকে প্রচলিত সমাজ ব্যৱস্থাৰ প্রতি উঠলি উঠা বিদ্রোহে নাট্যকাৰসকলক সামাজিক সচেতনতাৰ দিশটোৰ প্রতি আকৃষ্ট কৰি তুলিলে। এনেকৈয়ে সমাজকেন্দ্রিক নাট্য-সাহিত্যৰ সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰিলে। এই সময়ছোৱাত অর্থনৈতিক বৈষম্য, সামাজিক অবিচাৰ, শ্রেণী বৈষম্য, নিবনুৱা সমস্যা আদি অনেক সমস্যাকেন্দ্রিক বিষয়ৰ নাটক সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰিলে। নতুন সামাজিক বিষয়বস্তুৰে নাটকৰ বিষয় সলনি কৰি দিয়াৰ লগতে প্রকাশ ৰীতিতো পৰিৱর্তন আনি দিলে। ইমান দিনে মানুহৰ মন এককভাৱে জুৰি থকা শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যৰীতিৰ পৰা মানুহে অব্যাহতি বিচাৰিলে। কিন্তু তেওঁৰ প্রতি বীতশ্রদ্ধ হৈ নহয়। বিশ্বৰ অইন দেশত ঘটা আধুনিক নাট্যশৈলীৰ প্রতি জনসাধাৰণ সচেতন হৈ পৰিছিল আৰু নিজ ভাষাৰ নাট্যসাহিত্য সমৃদ্ধি কৰাৰ মানসেৰে এনে অভিনৱ নাট্য শৈলীৰ প্রতি আকর্ষিত হৈছিল। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ পাছতেই অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে ইবছেন, বার্নার্ড শ্ব, গলছ্ৱর্ডি আদি নাট্যকাৰৰ নাট্যৰীতিৰ প্রতি আকর্ষিত হৈ পৰিল। স্বাধীনতা লাভৰ পাছত ইবছেনীয় নাট্যৰীতিৰে ভালে সংখ্যক নাটক ৰচনা হোৱা দেখা গ'ল যদিও ইবছেনীয় নাটকৰ অনুভূতিৰ গভীৰতা এইলানি নাটকত প্রকাশ নাপালে। তেনে কিছু সংখ্যক নাটক হ'ল প্রবীণ ফুকনৰ *শতিকাৰ বান, চতুৰঙ্গ বিশ্বৰূপী*; সাৰদা বৰদলৈৰ *পহিলা তাৰিখ* (১৯৫৪), *সেই বাটেদি* (১৯৫৭); অমৰেন্দ্র পাঠকৰ *ইণ্টাৰভিউ, প্রতিকাৰ* ইত্যাদি।

মন কৰিবলগীয়া যে পঞ্চাছৰ দশকত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাট্য-প্রতিভাক চেৰাই যাব পৰা কোনো নাট্যকাৰৰ জন্ম হোৱা নাছিল। যি কেইজনে নাটক ৰচনাত ব্রতী আছিল তেওঁলোকৰ প্রতিভা আগৰৱালাৰ প্রতিভাৰ তোজোদ্দীপ্ত আভাৰ

তুলনাত জোনাকী পৰুৱাৰ আভা সদৃশ আছিল। অৱশ্যে এইটোৱে সত্য যে সেই সময়ছোৱাত নিজৰ নাট্য ৰচনাৰে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ৰৱভঁৰাল টনকিয়াল কৰিবলৈ সেই নাট্যকাৰসকলে যি প্ৰয়াস কৰিছিল সেয়া প্ৰশংসনীয়। পাৰ্থক্য ইমানেই যে তেওঁলোকৰ সেই নাটকসমূহে কোনো এটা বিশেষ ধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিব পৰা নাছিল। সেই সময়ছোৱাত অসমত হেমাঙ্গ বিশ্বাস আদিয়ে এই সাম্যবাদী ধাৰাটোৰ পতাকা জোকাৰিছিল। হেমাঙ্গ বিশ্বাস এগৰাকী নাট্যকৰ্মীও আছিল। তেওঁ গণনাট্য সংঘৰ এগৰাকী সক্ৰীয় সদস্য আছিল। এই সময়চোৱাত সৰহ সংখ্যক নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয়বস্তু অৰ্থনৈতিক অসমতা আৰু সেই অসমতাই ব্যক্তিৰ জীৱনত সৃষ্টি কৰা অসন্তুষ্টি, হতাশা আৰু চিন্তাধাৰাযুক্ত নাটকৰ ৰচনা ষাঠিৰ দশকলৈ প্ৰসাৰিত হৈছিল। ফণী শৰ্মাৰ *কিয়?* আৰু লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ *নিমিলা অঙ্ক* এনে ভাবধাৰাযুক্ত নাটকৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ। সত্তৰৰ দশকত নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই ৰচনা কৰা *আহাৰ* নামৰ নাটকখনে অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসলৈ এটা নতুনত্ব কঢ়িয়াই আনে। *আহাৰ* নাটকৰ ইতিবৃত্তত নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই দিয়া তথ্য ভিত্তিত এই নাটকখনৰ ৰচনা কাল ১৯৬৩। *আহাৰ* নাটকখন ইতিমধ্যে ইউৰোপীয় মঞ্চত বিংশ শতিকাৰ পঞ্চাছৰ দশকত চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰা এবছার্ড নাটকৰ আৰ্হিত ৰচিত। মন কৰিবলগীয়া যে এবছার্ড নাটকৰ ধাৰাটোৱে অসমত ব্যাপকভাৱে গা কৰি উঠা নাই যদিও অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* নাটকখনৰ মাজেদি ইউৰোপত বিকাশ লাভ কৰা এবছার্ড নাটকৰ বিষয়ে ধাৰণা লাভ কৰিব পাৰি। এই পাঠ্যবিষয়ৰে দ্বাদশ অধ্যায়ত আপুনি অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ*নাটকখনৰ আলোচনা পঢ়িবলৈ পাব। লগতে এবছার্ড নাটকৰ বিষয়ে একাদশ অধ্যায়ত বিস্তৃত আলোচনা কৰা হৈছে।

বিংশ শতিকাৰ ষাঠীৰ দশকটোতে ভাৰতীয় নাট্য পৰিপ্ৰেক্ষাত এটা বিশেষ আন্দোলনে গা কৰি উঠিছিল। এই আন্দোলনটোৰ মূল মন্ত্ৰ আছিল মূললৈ উভতি যোৱা (Back to the roots) এই আন্দোলনৰ লগত বহুতো নাট্যকৰ্মী জড়িত হৈ আছিল। এই আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ অসমৰ নাট্যকাৰসকলেও আশীৰ দশকৰ পৰা নিজৰ নাট্যসৃষ্টিত থলুৱা সমল আৰু থলুৱা শৈলীৰ প্ৰয়োগ কৰিবলৈ লয়। অৱশ্যে এটা কথা ঠিক যে বিংশ শতিকাৰ পঞ্চাছৰ দশকত অসমৰ নাট্য জগততে থলুৱা নাট্যৰীতিৰ সমন্বয় ঘটিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, ফণী শৰ্মাৰ *ভোগজৰা* নাটকখনত ভাওনাৰ এটা দৃশ্য সংযোজন কৰিছে। ইয়াৰ পাছতো বিভিন্ন নাট্যকাৰে তেওঁলোকৰ নাট্যসৃষ্টিত থলুৱা নাট্যৰীতিৰ সংযোগ কৰিছে যদিও এই নতুন ধাৰাটোৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ ঘটে ১৯৮২ চনত ৰচিত যুগল দাসৰ *ৰায়নৰ খোলত*। এই নাটকখনৰ আলোচনাৰ প্ৰসংগত নাট্য আলোচক শৈলেন ভৰালীয়ে তেওঁৰ গ্ৰন্থ *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কালত* লিখিছে—

> দেশৰ পৰম্পৰাগত কলা-সংস্কৃতিৰ পৰা ফালৰি কাটি অহা কাৰ্য গ্ৰহণযোগ্য হ'ব

নোৱাৰে। সন্দেহ নাই, সংস্কৃতি গতিশীল, বোঁৱতি সুঁতি। কিন্তু নিজৰ ভৰিৰ পৰা খহি পৰিলে অর্থাৎ ভালে-বেয়াই নিজৰ সকলো এৰি আনৰ পৰা গ্রহণ কৰিলে সংস্কৃতি বিজতৰীয়া হয়। পুৰণিৰ ভেটিতহে নতুন প্রতিষ্ঠিত হ'ব পাৰে। এই বিশ্বাস মনত ৰাখি ৰচনা কৰা 'বায়নৰ খোল'ত অঙ্কীয়া ভাওনাৰ পৰম্পৰাৰ প্রতি সন্মান প্রদর্শন কৰা হৈছে। ছটা নিচেই চুটি চুটি দৃশ্যত সম্পন্ন নাটকখন আৰম্ভ কৰা হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ ৰামবিজয় নাটৰ পৰা উদ্ধৃত এটি শ্লোকেৰে আৰু তাৰ পাছতেই সংযোগ কৰা হৈছে সূত্রধাৰী নৃত্য। ভাওনাৰ আৰ্হিৰে নাটকৰ সামৰণিত সকলোৰে মংগল কামনা কৰা হৈছে। নাটকখনৰ মুখ্য চৰিত্র বায়ন। খোলটোৱেই তেওঁৰ জীৱনৰ প্রাণ। খোলটো হাতত পৰিলেই তেওঁ ভোক-পিয়াহ সকলো পাহৰে। খোলটো পুৰণি সংস্কৃতিৰ প্রতীক। শঙ্কৰগুৰুৱে দি থৈ যোৱা আমাৰ প্রাচীন সাংস্কৃতিক সম্পদ ৰক্ষা কৰাৰ কাৰণে তেওঁ বদ্ধপৰিকৰ। ইয়াতেই তেওঁৰ সংঘাত হৈছে গাঁৱৰ ডেকাচামৰ সৈতে।

লোককলাৰ সমলেৰে পুষ্ট কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল— আলি হাইদৰৰ *ধুমুহা পখীৰ নীড়*, অখিল চক্রৱর্তীৰ *এজন ৰজা আছিল*, মুনীন ভূঞাৰ *হাতী আৰু ফান্দী*, ৰফিকুল হোছেইনৰ *কৌৰৱ পাণ্ডৱ*, প্রমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাউ*, সতীশ ভট্টাচার্যৰ *মহাৰাজা*, অৰুণ শর্মাৰ *বুৰঞ্জীপাঠ*, কৰুণা ডেকাৰ *শুনা শুনা সভাসদ* ইত্যাদি। অৱশ্যে পশ্চিমীয়া আদর্শৰ নাটকো সমান্তৰালভাবে ৰচিত হৈ থাকিল। এই বিষয়ে একাদশ অধ্যায়ত বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে।

অসমৰ নাট্য-সাহিত্যৰ বিষয়ে সম্যক ধাৰণা কৰিবলৈ হ'লে গুৱাহাটী আৰু ডিব্রুগড় অনাতাঁৰ কেন্দ্র যোগে প্রচাৰিত নাটকসমূহৰ নামো ল'ব লাগিব। অনাতাঁৰ নাটকৰ সমানে জনপ্রিয় একাংকিকা নাটকসমূহ।

জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ পৰৱর্তীকালৰ স্বনামধন্য নাট্যকাৰ অৰুণ শর্মাই অনাতাঁৰ নাটকৰ ভঁৰালৰ পৰা নির্বাচন কৰি অসম প্রকাশন পৰিষদৰ সহযোগত এক অনাতাঁৰ নাট্য সংকলন অসমবাসীলৈ উপহাৰ দিছে। অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ধাৰাত ভ্রাম্যমাণ দলসমূহে পৰিৱেশন কৰা নাটকসমূহ গুৰুত্বপূর্ণ। এই ভ্রাম্যমাণ দলবোৰে নবীন-প্রবীণ ভালেমান নাট্যকাৰৰ নাটক মঞ্চস্থ কৰি নাটকক এক শিল্প উদ্যোগলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে। সত্তৰ দশকতে 'বাটৰ নাট' নামৰ আন এক শ্রেণীৰ নাটকে জনসমাজক বৰকৈ আকর্ষণ কৰা দেখা গৈছিল। পথ দুর্ঘটনা, এইড্চ সম্পর্কে সজাগতা, যান জটঁৰ সমস্যা, স্বাস্থ্য সম্পর্কীয় বিষয় আদিক লৈ ৰচিত নাটকবিলাকে নতুন প্রজন্মক বিশেষভাৱে আকর্ষণ কৰা দেখা গৈছে। অনূদিত নাটকবিলাকেও দর্শক-পাঠকক নতুনত্ব দিব পাৰিছে।

সাম্প্রতিক নাট্য-সাহিত্যৰ ধাৰাত বিজ্ঞানভিত্তিক নাটকৰ অৱদান বিশেষভাৱে উল্লেখনীয়। বিজ্ঞানৰ একো একোটি বিষয় সামৰি জটিল কথাবোৰো সৰসভাৱে

বুজাই নাটকৰ ৰূপত সজাই তোলা হয় এনে নাটকত। শ্যামা প্ৰসাদ শৰ্মা, দীনেশ চন্দ্ৰ গোস্বামী আদিয়ে বিজ্ঞানৰ বিষয় একো একোটা লৈ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক ৰচনা কৰিছে। কেইখনমান বিজ্ঞান নাটকৰ নাম থাউকতে ইয়াত উল্লেখ কৰা হ'ল। যেনে— *অন্যৰূপ, মমতাৰ মহাকাব্য, মথাউৰি বিশ্বাস* আদি।

সম্প্ৰতি বিশ্ব নাট্য-সাহিত্যত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিবলৈ ধৰিছে। অসমীয়া নাট্যকাৰসকলেও নিজ আঞ্চলিক পৰিমণ্ডলৰ মাজত থাকিও বিশ্ব নাট্য-সাহিত্যত ঘটা এনে পৰিৱৰ্তনসমূহৰ প্ৰতি সজাগ হৈ পৰিছে। এনেবোৰ ক্ৰিয়া প্ৰক্ৰিয়াৰ দ্বাৰা অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰো ক্ৰমবৰ্ধমান উন্নতি লক্ষ্য কৰা যায়। তাৰে কেইটামান ধাৰাৰ বিষয়ে একাদশ অধ্যায়ত চমুকৈ আলোচনা কৰা হৈছে।



চিন্তা-চৰ্চা কৰক— ৬.২

অধিক জানিবলৈ শাখাটোত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ জৰিয়তে অসমীয়া বাটৰ নাট, অনাতাঁৰ নাট, একাংকিকা নাট, বিজ্ঞানভিত্তিক নাট আদিৰ বিষয়ে বহলাই লিখিবলৈ যত্ন কৰক।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ৩ঃ স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৱৰ্তী কালত গহীন সমাজিক নাটকৰ ধাৰাটি সম্পৰ্কে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক? (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....



৬.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস সম্পৰ্কে ধাৰণা লাভ কৰিলে।
- ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগৰ পৰা সামাজিক নাটকৰ (লঘু আৰু গহীন) ধাৰাৰে আৰম্ভ হোৱা আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাবাহিক ইতিহাসৰ বিষয়ে বহুত কথা জানিবলৈ সমৰ্থ হ'ল।
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ তিনিটা প্ৰধান বিভাগ পৌৰাণিক নাটক, ঐতিহাসিক নাটক আৰু সামাজিক নাটকৰ বৈশিষ্ট্য আৰু সেই বিভাগকেইটাৰ অন্তৰ্গত নাটক কেইখনমানৰ চমু পৰিচয় লাভ কৰিলে।

- বিংশ শতিকাৰ প্ৰতিটো দশকত আধুনিক অসমীয়া নাটকত কি কি নতুন দিশ বা ধাৰাৰ উদ্ভৱ হৈছিল সেই বিষয়ে কিছু ধাৰণা লাভ কৰিলে।



৬.৬ অধিক জানিবলৈ

১) চেতিয়া, যোগেন (১৯৯৩); *আধুনিক নাট্যকলা;* যোৰহাট।

২) ডেকা, পৰিত্ৰ (২০০৬); *নাট্য-সাহিত্যত এভুমুকি;* নলবাৰী ঃ অসম নাট্য সন্মিলন।

৩) দাস, নাৰায়ণ আৰু ৰাজবংশী, পৰমানন্দ (সম্পাঃ) (১৯৯৯); *অসমীয়া সাহিত্যত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ;* গুৱাহাটী ঃ প্ৰাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়।

৪) বৰুৱা, সত্যপ্ৰসাদ (১৯৮৭); *আধুনিক নাট্য-চিন্তা;* গুৱাহাটী ঃ পদ্ম প্ৰকাশ।

৫) বৰুৱা, সত্যপ্ৰসাদ (২০০১); *নাট্য-নিৱন্ধ;* গুৱহাটী ঃ বনলতা।

৬) ভৰালী, শৈলেন (১৯৮৪); *অসমীয়া লোক নাট্য পৰম্পৰা;* পাঠশালা ঃ বাণী প্ৰকাশ।

৭) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯০); *অসমীয়া নাটক আৰু অসমীয়া নাটক;* পাঠশালা ঃ বাণী প্ৰকাশ।

৮) ভৰালী, শৈলেন (২০০৮); *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল;* পাণবজাৰ, গুৱহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

৯) ভট্টাচাৰ্য, বসন্ত কুমাৰ (১৯৯৩); *গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ৰাম-নৱমী নাটক;* নলবাৰী ঃ সমন্বয় গ্ৰন্থালয়।

১০) শইকীয়া, বসন্ত (২০০০); *আধুনিক নাট্য-সাহিত্যৰ সুবাস;* গুৱাহাটী ঃ সুনন্দা অফছেট।

১১) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (২০০৫); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ।

১২) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (২০০৬); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ।



৬.৭ অগ্ৰগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৱৰ্তী কালত অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতি কেনেকুৱা আছিল...

...সেই সময়ছোৱাত নাট্যকাৰসকল কিহৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ নাটক ৰচনা কৰিছিল...

...সেই সময়ছোৱাত ৰচিত পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰকৃতি।

২ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৱৰ্তী কালত অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতি কেনেকুৱা আছিল...

...সেই সময়ছোৱাত নাট্যকাৰসকল কিহৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ নাটক ৰচনা কৰিছিল...

...সেই সময়ছোৱাত ৰচিত ঐতিসাহিক নাটকৰ প্ৰকৃতি।

৩ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৱৰ্তী কালত অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতি কেনেকুৱা আছিল...

...সেই সময়ছোৱাত নাট্যকাৰসকল কিহৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ নাটক ৰচনা কৰিছিল...

...কোনে গহীন সামাজিক নাটকৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ কৰিলে... ...নাট্যকাৰসকলে ভাল পোৱা বিষয়বস্তু... ...প্ৰতিটো দশকত হোৱা পৰিৱৰ্তন... ...আদিৰ বিষয়ে বহলাই লিখিব লাগিব।



৬.৮ আৰ্হি প্ৰশ্ন

প্ৰশ্ন ১ ঃ অসমীয়া পৌৰাণিক নাটক সম্পৰ্কে এটি পৰিচয়মূলক টোকা লিখক।

প্ৰশ্ন ২ ঃ অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটক সম্পৰ্কে এটি পৰিচয়মূলক টোকা লিখক।

প্ৰশ্ন ৩ ঃ অসমীয়া লঘু সামাজিক নাটকৰ বিষয়ে এটি পৰিচয়মূলক টোকা লিখক।

প্ৰশ্ন ৪ ঃ প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগ আৰু স্বৰাজোত্তৰ যুগত ৰচিত হোৱা অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ পাৰ্থক্য ক'ত — বিচাৰ কৰক।

প্ৰশ্ন ৫ ঃ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পটভূমি সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ৬ ঃ আধুনিক অসমীয়া নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ কিদৰে প্ৰতিফলিত হৈছে উদাহৰণসহ আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৭ ঃ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত ইংৰাজী আৰু বাংলা নাটকৰ প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৮ ঃ কি কি বিষয়বস্তুৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ স্তৰ বিভাজন কৰা হৈছে আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৯ ঃ "ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে পশ্চিমীয়া নাট্যবিধিৰ আধাৰত গঢ়ি তোলা মঞ্চসমূহে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ পথ প্ৰশস্ত কৰিলে।"— ব্যাখ্যা কৰক।

প্ৰশ্ন ১০ ঃ "নতুন জীৱনবোধ আৰু সমাজবোধৰ প্ৰভাৱত লিখা সমস্যামূলক নাটকৰ ধাৰাটো স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী কালত প্ৰধান নাট্যধাৰাৰূপে পৰিগণিত হৈছে" —আলোচনা কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ৭ ঃ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাটক *ৰাম-নৱমী নাটক*

অধ্যায় গাঁথনি

৭.১ উদ্দেশ্য

৭.২ পৰিচয়

৭.৩ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ জীৱন আৰু কৃতি

৭.৪ *ৰাম-নৱমী নাটক*

- ৭.৪.১ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা
- ৭.৪.২ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ
- ৭.৪.৩ নাটকখনৰ চৰিত্রসৃষ্টি
- ৭.৪.৪ নাটকখনৰ সংলাপ
- ৭.৪.৫ নাটকখনত সংস্কৃত আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ প্রভাৱ
- ৭.৪.৬ নাটকখনৰ দোষ-ত্রুটি

৭.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

৭.৬ অধিক জানিবলৈ

৭.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

৭.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

৭.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- নাট্যকাৰ হিচাপে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ সৃষ্টি কর্মৰ লগত পৰিচিত হোৱাৰ লগতে তেওঁৰ জীৱন সম্পর্কে জ্ঞাত হ'ব
- প্রথম অসমীয়া আধুনিক নাটক *ৰাম-নৱমী নাটক* সম্পর্কে কিছু কথা জানিব পাৰিব
- গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী নাটকত* পৰা সংস্কৃত নাটকৰ প্রভাৱ তথা পাশ্চাত্য প্রভাৱ সম্পর্কে জানিব পাৰিব
- গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* নামকৰণ প্রসংগ সম্পর্কে জানিব পাৰিব
- গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাটকৰ কাহিনী, চৰিত্র, সংলাপ, নাট্যসংঘাত, বিস্ময় আদি বিভিন্ন দিশ সম্পর্কে অৱগত হ'ব
- গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ উদাৰ মানৱতাবাদী আৰু সংস্কাৰকামী মনোভাৱৰ পৰিচয় পাব।

৭.২ পৰিচয়

ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টিত আপুনি 'আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস' সম্পর্কে অধ্যয়ন কৰিলে। সেই অধ্যায়টিতে আপুনি জ্ঞাত হ'ল যে প্রথম আধুনিক অসমীয়া নাটক হ'ল

ৰাম-নৱমী নাটক। এইখন এখন গহীন সামাজিক নাটক। এই অধ্যায়টিত আপুনি এই নাটকখনৰ বিষয়ে বিশদভাৱে অধ্যয়ন কৰিব। মন কৰিব যে নাটকাৰেই নাটকখনৰ নামকৰণত 'ৰাম-নৱমী' শব্দটোৰ লগত 'নাটক' শব্দটো একেলগ কৰি দিছিল। সেইবাবেই আমি আমাৰ আলোচনাতো নাটকখনৰ নাম *ৰাম-নৱমী নাটক* হিচাপেই আলোচনা কৰিম।

৭.৩ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ জীৱন আৰু কৃতি

গুৱাহাটীৰ ৰণৰাম বৰুৱাৰ পুত্ৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ জন্ম ১৮৩৭ চনত যোৰহাটত। লক্ষ্মী নাৰায়ণ ব্ৰহ্মচাৰী স্থাপিত এটা সম্ভ্ৰান্ত আৰু প্ৰতিপত্তিশীল বংশত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ জন্ম। গুণাভিৰাম বৰুৱা জাতীয় জীৱনৰ সন্ধিক্ষণৰ সময়ত জন্ম লাভ কৰিছিল। সৰুতে পিতৃ বিয়োগ হোৱাত তেওঁ আনন্দৰাম ঢেকীয়াল ফুকনৰ তত্ত্বাৱধানত ডাঙৰ হয়, কাৰণ বংশৰ ফালৰ পৰা আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ লগত তেওঁৰ পৰিয়ালটিৰ সম্পৰ্ক আছিল। আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ তত্ত্বাৱধানতেই তেওঁ কলকাতাৰ প্ৰেচিডেন্সী কলেজলৈ পঢ়িবলৈ যায়। তেওঁ কলকাতাৰ কলেজত দ্বিতীয় বাৰ্ষিকলৈ পঢ়ি আইনৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰে। আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ পৰা তেওঁ অসমৰ ইতিহাস বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰে অধ্যয়ন কৰাৰ অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল। ১৮৫৯ চনত তেওঁ চৰকাৰী চাকৰিত সোমাই অতিৰিক্ত সহায়ক E.A.C. পদলৈ উন্নীত হয় আৰু প্ৰায় ৩১ বছৰ চৰকাৰী চাকৰি কৰি ১৮৯০ চনত তেওঁ চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ গ্ৰহণ কৰে। আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ নিৰ্দেশ ক্ৰমেই তেওঁ ব্ৰজসুন্দৰী নামৰ এগৰাকী কন্যাৰ পাণিগ্ৰহণ কৰিছিল। প্ৰথমা পত্নী ব্ৰজসুন্দৰীৰ মৃত্যু হোৱাত ১৮৭০ চনত পৰশুৰাম বৰুৱাৰ বিধৱা পত্নী বিষ্ণুপ্ৰিয়াক বিয়া কৰায়। ১৮৭২ চনত এই বিবাহ পঞ্জীয়ন কৰা হয়। খুব সম্ভৱ অসমত এইখনেই প্ৰথম পঞ্জীয়নভুক্ত বিবাহ। অৱশ্যে বিষ্ণুপ্ৰিয়াক বিয়া কৰোৱাৰ আগেয়ে তেওঁ হিন্দু ধৰ্মৰ গোড়ামি দেখি ৰাজা ৰামমোহন ৰায়ৰ আদৰ্শৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ ব্ৰহ্ম ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰে। ব্ৰহ্ম ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰাৰ পাছত তেওঁৰ অন্তৰৰ মণিকূটত শুই থকা সমাজ-সংস্কাৰৰ ভাব জাগ্ৰত হৈ উঠে। ছাত্ৰ অৱস্থাৰে পৰাই গুণাভিৰাম বৰুৱা ব্ৰহ্মধৰ্মৰ প্ৰতি যথেষ্ট আকৃষ্ট হৈছিল বুলি তেওঁৰ লেখনীসমূহৰ পৰা জানিব পৰা যায়। জীৱনৰ শেষ কালছোৱা গুণাভিৰাম বৰুৱাই কলকাতাতে কটাইছিল।



জানি থোৱা ভাল

আজিৰ পৰা কেইবছৰমান আগলৈকে কলকাতা (Kolkata) কলিকতা (Calcutta) নামেৰে জনাজাত আছিল। ২০০১ চনৰ পৰা এই মহানগৰখন কলকাতা নামেৰে জনাজাত হ'বলৈ আৰম্ভ হয়। অৱশ্যে মূলতে বৃটিছৰ আগমনৰ আগলৈকে এতিয়াৰ নগৰখন 'কলকাতা' নামেৰে জনাজাত আছিল। বৃটিছসকলে ইয়াক কলিকতা (Calcutta) নাম দিয়ে। সেই ফালৰ পৰা চাবলৈ গ'লে এতিয়াহে প্ৰকৃত উচ্চাৰণ মতে উচ্চাৰিত হ'ব ধৰিছে।

গুণাভিৰাম বৰুৱা আছিল আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পথ প্ৰদৰ্শক। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ পশ্চিমীয়া ভাবধাৰা বোৱাই অনা প্ৰথমগৰাকী নাট্যকাৰ। ঊনবিংশ শতিকাত অঙ্গদেশত উদ্ভৱ হোৱা সংস্কাৰ আন্দোলনৰ দ্বাৰা তেওঁ প্ৰভাৱিত হৈছিল।



জানি থোৱা ভাল

গুণাভিৰাম বৰুৱা প্ৰথমতে গুণাভিৰাম শৰ্মা বুলিহে জনাজাত আছিল। তেওঁৰ চৰকাৰী নথি-পত্ৰত Gunabhiram Sarmah বুলিহে উল্লেখ আছে। দুই-এঠাইত 'বৰুৱা' আৰু 'শৰ্মা বৰুৱা' বুলি উল্লেখ আছে। আনহাতে আন এগৰাকী সুযোগ্য অসম সন্তান জ্ঞানদাভিৰাম বৰুৱা আছিল গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ পুত্ৰ। জ্ঞানদাভিৰাম বৰুৱা জে. বৰুৱা নামেৰে অধিক জনপ্ৰিয়। তেওঁ এগৰাকী প্ৰতিভাশালী অভিনেতাও আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *ইন্দ্ৰমালতী* কথাছবিত তেওঁ অভিনয় কৰিছিল। তেওঁ আছিল গুৱাহাটীৰ আৰ্ল ল কলেজৰ প্ৰতিষ্ঠাপক অধ্যক্ষ। তদুপৰি কলকাতাৰ জোৰাসাকোঁৰ ঠাকুৰ পৰিয়লৰ সৈতে এওঁৰ বৈবাহিক সম্পৰ্ক স্থাপন হৈছিল।

গুণাভিৰাম বৰুৱা এজন আগশাৰীৰ সাহিত্যিক আৰু সমাজ সংস্কাৰকো আছিল। তেওঁৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ আন্ধাৰ বাটত অনুপ্ৰেৰণাৰ অক্ষয় বন্তি জ্বলাই তুলিছিল আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে। আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে স্বদেশৰ হিত সাধনৰ বাবে গুণাভিৰাম বৰুৱাক দীক্ষিত কৰিছিল। গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ অন্তৰত আছিল নিজৰ দেশৰ প্ৰতি অসীম শ্ৰদ্ধা। পুৰাতাত্ত্বিক অনুসন্ধান আৰু ঐতিহাসিক গৱেষণাৰ মাজেৰে নিজ দেশৰ গৌৰৱময় ইতিহাস তেওঁৰ প্ৰাণত জাগ্ৰত হৈছিল। সেইবাবে সাহিত্য কৰ্মৰ লগতে তেওঁ অনেক সামাজিক কামতো জড়িত হৈ পৰিছিল। তেওঁ নগাঁৱত ই.এ.চি হৈ থকা কালত নগাঁও চহৰ সাহিত্য চৰ্চ্চাৰ কেন্দ্ৰস্থল হৈ পৰাৰ লগতে উন্নয়নমূলক কাম কাজৰো সাক্ষী হৈ পৰিছিল। নগাঁও চহৰৰ ৰাজপথৰ কাষত খোৱাপানীৰ কোনো ব্যৱস্থা নথকাত পথযাত্ৰীৰ প্ৰয়োজনত তেওঁ তেওঁৰ দ্বিতীয়া পত্নী বিষ্ণুপ্ৰিয়াৰ স্মৃতিত আলিৰ কাষত এটি কুঁৱা খন্দাই দি যাত্ৰীসকলক সকাহ দিছিল। ইয়াৰ উপৰি তেওঁ অন্যান্য কিছু জনহিতকৰ কামো কৰিছিল। সেই সময়ছোৱাত কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ত অনুষ্ঠিত অসমীয়া বিষয়ৰ পৰীক্ষাত সৰ্বোচ্চ স্থান লাভ কৰা পৰীক্ষাৰ্থীলৈ তেওঁ বিষ্ণুপ্ৰিয়া পুৰস্কাৰৰ প্ৰস্তাৱ আগবঢ়াইছিল। ঐতিহাসিক গৱেষণা, জীৱনী ৰচনা, কাকত সম্পাদনা আৰু নাটক ৰচনাৰে গুণাভিৰাম বৰুৱাই অসমীয়া সাহিত্যলৈ আধুনিকতাৰ বার্তা কঢ়িয়াই ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্য উজলাই তুলিছিল। প্ৰকৃত অৰ্থত গুণাভিৰাম বৰুৱা আছিল এজন সফল ব্যক্তি আৰু তেওঁক এই সফলতাৰ গুৰিতে তিনিটা প্ৰধান কাৰণ আছিল। শাসক হিচাপে তেওঁৰ পটুতা, সমাজ-সংস্কাৰৰ মনোভাৱ আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ গভীৰ আস্থা। তেওঁৰ এই সফলতাৰ আঁৰৰ ব্যক্তি আছিল আনন্দৰাম

ঢেকিয়াল ফুকন। গুণাভিৰাম বৰুৱাই পৰৱৰ্তী কালত তেওঁৰ প্ৰতি যথেষ্ট কৃতজ্ঞতা প্ৰকাশ কৰিছিল। ১৮৫৯ চনত ঢেকিয়াল ফুকনৰ মৃত্যু হোৱাত তেওঁৰ পৰিয়ালৰ সকলো দায়িত্ব গুণাভিৰাম বৰুৱাই মূৰ পাতি লৈছিল। সেইটো কাৰণতে তেওঁ আইনৰ ডিগ্ৰীও আধাতে সামৰিবলগীয়া হৈছিল। কিন্তু কৰ্তব্যনিষ্ঠা আৰু দক্ষতাৰ বলত তেওঁ চাকৰি জীৱনত দোপত-দোপে উন্নতি কৰি মহকুমাধিপতিৰ পদ লাভ কৰিছিল।

কলকাতাত থকা প্ৰবাসৰ কালছোৱাত গুণাভিৰাম বৰুৱা ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ বাল্য বিবাহ নিষিদ্ধ আৰু বিধৱা বিবাহ প্ৰচলনৰ দৰে সংস্কাৰমুখী আন্দোলনৰ দ্বাৰা বাৰুকৈ প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ পদাঙ্ক অনুসৰণ কৰি গুণাভিৰাম বৰুৱাই হিন্দু ধৰ্মৰ কঠোৰ নীতি নিয়মৰ বিৰুদ্ধে প্ৰকাশ্যে বিদ্ৰোহ ঘোষণা কৰিছিল। যুগ যুগ ধৰি বিধৱা নাৰীয়ে সমাজৰ যি কঠোৰ নীতি নিয়ম মানি আহিব লগাত পৰিছিল সেই কঠোৰ নীতি নিয়মৰ প্ৰতিবাদকল্পে তেওঁ হাতত কলম তুলি লৈছিল। ব্যক্তিগত কাম আৰু সাহিত্যৰ মাজেৰে তেওঁ সমাজ সংস্কাৰকৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল।

আমেৰিকাৰ বেপটিষ্ট মিছনেৰীসকলে প্ৰকাশ কৰা *অৰুণোদয়* কাকতৰ যোগেদি সাহিত্য-চৰ্চাৰ পাতনি মেলা গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ প্ৰথম সাহিত্যকৰ্ম আছিল *ৰাম-নৱমী নাটক*। ঊনবিংশ শতিকাৰ বঙ্গৰ নৱজাগৰণ আন্দোলনৰ দ্বাৰা গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ চিন্তা আৰু চেতনা প্ৰভাৱিত হৈছিল। হিন্দু ধৰ্মৰ কঠোৰ বিধি-নিষেধবোৰৰ বিৰুদ্ধে প্ৰকাশ্যে বিদ্ৰোহ ঘোষণা কৰি তাৰ ফলশ্ৰুতিত তেওঁৰ কাপৰ পৰা সৃষ্টি হৈছিল *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* দৰে ট্ৰেজিক নাটকৰ। তেওঁৰ অন্যান্য সাহিত্য কৰ্মসমূহ হ'ল আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ *জীৱন চৰিত*(১৮৮০) আৰু *আসাম বুৰঞ্জী*(১৮৮৪)। জোনাকী কাকতত তেওঁৰ *সৌমাৰ ভ্ৰমণ* শীৰ্ষক এটি ভ্ৰমণ বৃত্তান্ত আৰু কেবাটাও প্ৰবন্ধ ৰচনা প্ৰকাশ পাইছিল। *বিবাহ ৰহস্য* নামৰ তেওঁৰ আন এখন অসম্পূৰ্ণ নাটক *আসাম বন্ধুত* প্ৰকাশ হৈছিল। ইয়াৰ উপৰি ১৮৮৪ চনত *কাব্যকুজন*নামৰ গ্ৰন্থ এখন আৰু তাৰ পাছত তেওঁৰ *পদাৰ্থবিদ্যা* নামৰ পুথিখন প্ৰকাশ পায়। ইয়াৰ পাছত *কঠিন শব্দৰ ৰহস্য ব্যাখ্যা* নামৰ তেওঁৰ সামাজিক ব্যঙ্গ চিত্ৰ সম্বলিত পুথি এখন প্ৰকাশ পায় ১৯১১ চনত। অৱশ্যে পুথিখনে কাৰো মনত তেনেকৈ একো আঘাত সনা নাই। তেওঁ বিনয়ীভাৱে সমাজৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতিসমূহ এই পুথিখনৰ মাজেৰে দেখুৱাই দিবলৈ যত্ন কৰা দেখা গৈছে।

১৮৯০ চনত চৰকাৰী চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ গ্ৰহণ কৰি কলকাতাত থাকিবলৈ লোৱা গুণাভিৰাম বৰুৱাই ১৮৯৪ চনৰ ২৫ মাৰ্চ তাৰিখ দেওবাৰে কলকাতাতে মৃত্যু বৰণ কৰে। তেওঁৰ মৃত্যুত দেশৰ প্ৰগতিশীল মহলে হেৰুৱালে এজন উপদেষ্টা আৰু সমাজ সংস্কাৰক। সাহিত্যিক-সকলে হেৰুৱালে এজন একনিষ্ঠ সাহিত্যিকক আৰু তেওঁক আগুৰি থকা বন্ধুমহলে হেৰুৱালে এজন নিৰ্ভৰযোগ্য ব্যক্তিক। তেওঁৰ কৰ্মৰাজিয়ে অসমবাসীক আজিও অনুপ্ৰেৰণা যোগাই আহিছে। তেওঁৰ বলিষ্ঠ মন, গভীৰ স্বদেশানুৰাগ আৰু বিনম্ৰতা দেশবাসীৰ বাবে অমূল্য সম্পদ।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ মনত সমাজ সংস্কাৰৰ বীজ কি দৰে ৰোপিত হৈছিল? (৭৫টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

৭.৪ *ৰাম-নৱমী নাটক*

ৰাম-নৱমী নাটক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত প্রথম গহীন সামাজিক নাটক। নাটকখনৰ পটভূমি হ'ল সমসাময়িক কালৰ সর্বভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ লগত জড়িত মানৱতাবাদী আৰু সংস্কাৰমুখী আন্দোলন। নাটকখন পাশ্চাত্য ভাব-আদর্শ বহন কৰা প্রথম অসমীয়া নাটক। নাটকখনৰ পাতনিত নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে — "ইংৰাজী ১৮৫৭ সনত ময় যেতিয়া কলিকতাৰ পৰা আপোন মাতৃভূমিলৈ আহোঁ বাটত এই *ৰাম-নৱমী নাটক* খনি ৰচনা কৰিলোঁ।" তেওঁৰ প্রথমা পত্নী ব্রজসুন্দৰীৰ একান্ত আগ্রহ আছিল যে নাটকখন কিতাপৰ আকাৰত প্রকাশ হৈ ওলাব লাগে। ১৮৬৭ চনত গুণাভিৰাম বৰুৱা চৰকাৰী দায়িত্বত নগাঁৱৰ পৰা ধুবুৰিলৈ অহাৰ সময়ত নাটকখন ছপাশাললৈ পঠোৱা হয়। কিন্তু ছপা হৈ ওলোৱাৰ আগতেই ব্রজসুন্দৰীৰ মৃত্যু হয়। প্রচাৰধর্মী নাটক হিচাপে এই নাটকখনে সমাজত বিধৱা বিবাহৰ প্রচলনৰ সপক্ষে সজোৰে প্রচাৰ চলাইছে। তলত নাটকখনৰ বিভিন্ন দিশ সম্পর্কে বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল।

৭.৪.১ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা

অসমৰ শক্তিশালী লোকনাট্যৰ ভেটিত ভেজা দি আৰু আংশিকভাৱে সংস্কৃত নাটকৰ আর্হিত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে অঙ্কীয়া নাটৰ পাতনি মেলিছিল আৰু তেতিয়াৰ পৰাই অসমীয়া নাটকৰ শুভ আৰম্ভণি হ'ল। পৰৱর্তী সময়ছোৱাত আহোম ৰাজশক্তিৰ দুর্বলতাৰ সুযোগ লৈ অসমলৈ ইংৰাজৰ আগমন ঘটিল। ইংৰাজে গোজেই গছ হৈ ল'লে আৰু এটা সময়ত ইংৰাজৰ সুবিধাৰ বাবে বাংলা ভাষা অসমৰ ৰাজভাষা হৈ পৰিল। এনে এক যুগসন্ধিৰ কালতে এচাম অসমীয়া ডেকাই উচ্চ শিক্ষাৰ অর্থে কলকাতালৈ যাবলগীয়া হৈছিল। কলকাতাত পশ্চিমীয়া সভ্যতা, সংস্কৃতিৰ সৈতে পৰিচিত হৈ নিজৰ জাতীয় চেতনাৰ প্রতি তেওঁলোক সজাগ হৈ পৰিল। এনে এজন অসমীয়া ডেকা আছিল গুণাভিৰাম বৰুৱা। কলকাতাত থকা কালতেই গুণাভিৰাম বৰুৱা বঙ্গ দেশৰ সমাজ সংস্কাৰ আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্রভাৱিত হৈছিল। আমেৰিকাৰ খ্রীষ্টিয়ান মিছনেৰীসকলে *অৰুণোদয়* আলোচনী প্রকাশ কৰি অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যক ন ৰূপত প্রকাশ কৰাৰ

সুবিধা কৰি দিলে। ইতিমধ্যে *অৰুণোদয়* আলোচনীৰ যোগেদি আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে প্রসিদ্ধি লাভ কৰিছিল। আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ তত্ত্বাৱধানত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ অন্তৰত সমাজ সংস্কাৰ আৰু জাতীয় সচেতনা সম্বন্ধে চিন্তাৰ উদ্রেক ঘটিছিল। বংগদেশত থকা কালছোৱাত ঈশ্বৰচন্দ্র বিদ্যাসাগৰৰ সান্নিধ্য লাভ কৰা গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ অন্তৰত সমাজ সংস্কাৰৰ চিন্তাই বাৰুকৈয়ে প্রভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। তদুপৰি বঙ্গদেশত থকা কালছোৱাত কেবাখনো বিধৱা বিবাহ প্রত্যক্ষ কৰি অসমতো ইয়াৰ সপক্ষে আন্দোলন গঢ়ি তোলাৰ বাসনা তেওঁৰ অন্তৰত জাগি উঠিছিল। ইতিমধ্যে বংগদেশৰ উমেশ চন্দ্র মিত্রৰ *বিধৱা বিবাহ নাটক*খন ১৮৫৬ চনত প্রকাশ হৈছিল। নিশ্চয় এই নাটকখনে তেনে এখন নাটক অসমীয়াতো লিখি উলিয়াই অসমৰ জনসাধাৰণক বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে মত পোষণ কৰিবলৈ অনুপ্রেৰণা যোগাইছিল। সেয়ে হয়তো ১৮৫৭ চনত কলকাতাৰ পৰা নাৰেৰে অসমলৈ আঁহোতে নাৱৰ বুকুতেই তেওঁ লিখি উলিয়াইছিল *ৰাম-নৱমী নাটক*। ১৮৫৮ চনৰ মার্চ মাহৰ পৰা এই নাটকখন ধাৰাবাহিকভাৱে *অৰুণোদই*ৰ পাতত প্রকাশ হৈছিল আৰু ১৮৭০ চনত নাটকখনে সম্পূর্ণৰূপে প্রকাশৰ মুখ দেখে। অৱশ্যে এই নাটকখন সেই সময়ত অসম বা বাহিৰৰ কোনো মঞ্চতে মঞ্চস্থ হোৱা নাছিল।

ৰাম-নৱমী নাটক এখন সামাজিক নাটক। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে অসমৰ নাট্য-সংস্কৃতিৰ প্রাচীন আৰু গৌৰৱময় ঐতিহ্য আধুনিক অসমীয়া নাটকলৈ পর্যবসিত নহ'ল। বৰং পাশ্চাত্য নাটকৰ আদর্শহে আধুনিক অসমীয়া নাটক সৃষ্টিত অনুপ্রেৰণা হৈ পৰিছে। প্রকৃততে *জোনাকী* কাকতেই অসমলৈ পশ্চিমীয়া ভাবধাৰা বোঁৱাই অনাত অগ্রণী ভূমিকা ল'লে। কলকাতাত উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰিবলৈ যোৱা ছাত্রসকলে কলকাতাত পাশ্চাত্যৰ ভাবাদর্শৰ লগত পৰিচিত হৈ পৰিছিল। পাশ্চাত্য আদর্শত ৰচিত বাংলা নাটকেও তেওঁলোকক বৰকৈ অনুপ্রাণিত কৰিছিল। *ৰাম-নৱমী নাটকো* তেনে আদর্শতে ৰচিত নাটক। *ৰাম-নৱমী নাটক* প্রথম আধুনিক অসমীয়া নাটকেই নহয়, অসমীয়া সাহিত্যৰ প্রথম ট্রেজেডিও। ইয়াৰ আগলৈকে অসমীয়া ভাষাত ট্রেজেডি ৰচনা হোৱা নাছিল। প্রাচীন ভাৰতীয় পৰম্পৰাত ট্রেজেডিৰ স্থান নাই। *ৰাম-নৱমী নাটকে* এই পৰম্পৰাৰ পৰা আঁতৰি আহি এক নতুন নাট্য ৰুচিৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিলে। ইয়াৰ লগে লগে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত ট্রেজেডি আৰু কমেডি— এই দুই ধাৰাৰ নাট্য ৰীতিৰ প্রৱর্তন হ'ল।

ৰাম আৰু নৱমী নাটকখনৰ নায়ক-নায়িকা। ৰাম আৰু নৱমীক কেন্দ্র কৰিয়েই কাহিনীয়ে গতি লাভ কৰিছে বাবেই হয়তো নাটকখনৰ নামো নায়ক-নায়িকাৰ নামেৰেই ৰখা হৈছে। অৱশ্যে ইয়াৰ সৈতে পৰোক্ষ উদ্দেশ্যও জড়িত হৈ থকা বুলি ক'ব পাৰি। নৱমীৰ জন্মও হৈছে নৱমী তিথিত। নাট্যকাৰে *ৰাম-নৱমী*ৰ দৰে পৱিত্র তিথিত নাটকখনৰ নায়ক-নায়িকাৰ মিলন ঘটা দেখুৱাইছে। গতিকে নায়ক-নায়িকাৰ নামৰ প্রসংগত ৰাম-

নৱমী তিথিৰ প্ৰসঙ্গ অহাটোত আচৰিত হ'বলগীয়া নাই। সেইদৰে নায়ক-নায়িকাৰ নামেৰেই নাটকখনৰ নামো *ৰাম-নৱমী নাটক* ৰখা হৈছে।

আগতেই উনুকিয়াই অহা হৈছে যে *ৰাম-নৱমী নাটক* এখন সামাজিক নাটক। ইয়াত ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগৰ অসমীয়া সমাজখনৰ চিত্ৰ অঙ্কনৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। দেখা গৈছে যে ইয়াত সমসাময়িক অসমীয়া সমাজখন পূৰ্ণ ৰূপত চিত্ৰিত হোৱা নাই। সমাজখনৰ আংশিক চিত্ৰহে প্ৰতিভাত হৈছে। ইয়াত অসমীয়া অভিজাত ব্ৰাহ্মণ পৰিয়াল এটাৰ বাল বিধৱা কন্যা নৱমীৰ দুৰ্দশাগ্ৰস্ত জীৱনৰ ওপৰত আলোকপাত কৰা হৈছে। নাটকখন ৰচনা কৰাৰ মূলতে আছিল বাল্য বিবাহ দূৰীকৰণ আৰু বিধৱা বিবাহৰ প্ৰচলন। সেইফালৰ পৰা নাটকখন উদ্দেশ্যধৰ্মী। বিষয়বস্তু উপস্থাপনত নাট্যকাৰ সফল হৈছে যদিও চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আদি দিশত সফল হ'ব পৰা নাই। *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ মাজেৰে বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে যুক্তি দাঙি ধৰা হৈছে যদিও দেখা গৈছিল যে বিধৱা বিবাহৰ প্ৰচলন উচ্চবৰ্ণৰ সমাজখনতহে নিষিদ্ধ আছিল। অসমৰ অন্যান্য জনগোষ্ঠীৰ মাজত বিধৱা বিবাহত বাধা নাই। আনহাতে বাল্য বিবাহৰ সমস্যা অসমত বঙ্গদেশৰ দৰে ব্যাপক নাছিল। মূলতঃ ব্ৰাহ্মণসকলৰ মাজতহে এই প্ৰথাটোৰ প্ৰচলিত আছিল।

অসমৰ সমাজ জীৱনত সংস্কাৰ সাধন কৰিব খোজা গুণাভিৰাম বৰুৱাই তীৰ্থযাত্ৰা, ব্ৰত উপাসনা আদিৰ অসাৰতা নাটকখনৰ মাজেৰে প্ৰতিপন্ন কৰি দেখুৱাইছে। নাটকখনৰ প্ৰথম দৰ্শনতে তীৰ্থ যাত্ৰাৰ অসাৰতা তেওঁ শিৱকান্ত চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে উদঙাই দেখুৱাইছে। অসমীয়া লোকসমাজৰ প্ৰচলিত 'আহুদি কৰা', নাহৰৰ পাতত 'জৈমিনিশ্চ' লিখা আদি অন্ধ বিশ্বাসবোৰৰ স্বৰূপো তেওঁ উদঙাই দেখুৱাইছে।

সেই সময়ত অসমত যে নাৰী শিক্ষাৰ কিছু পোহৰ পৰিছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় নায়িকা নৱমী আৰু সখীয়েক জয়ন্তীয়ে পঢ়া কিতাপবোৰৰ পৰা। নৱমী আৰু জয়ন্তীয়ে পঢ়া কিতাপবোৰ আছিল *কাদম্বৰী, শকুন্তলা, অন্নদামংগল, বিদ্যাসুন্দৰ, কামিনীকুমাৰ*ইত্যাদি। শিক্ষাৰ প্ৰতি যে নাৰীৰ আগ্ৰহ বাঢ়িছিল এই কিতাপবোৰ অধ্যয়ন কৰা কথাৰ পৰা জানিব পাৰি। তদুপৰি গুৱাহাটীলৈ প্ৰথম ছপা যন্ত্ৰ অহাৰ খবৰ আৰু তেতিয়াৰ অসমীয়া মানুহখিনিৰ যে ইয়াৰ প্ৰতি কোনো আগ্ৰহ নাছিল সেই কথাৰো উমান পোৱা যায় জয়ন্তীৰ কথাৰ পৰা। তদুপৰি সমাজৰ মানুহৰ ভিন্ন মনোভাবো নাটকখনৰ মাজেৰে ব্যক্ত হৈছে। এটা শ্ৰেণীয়ে ভাবে যে চৰকাৰী চাকৰি কৰাটো ভাল। চাকৰি থাকিলে সমাজত যশ, মান, প্ৰতিপত্তি বাঢ়ে। আন এচামে ভাবে ইংৰাজৰ অধীনত চাকৰি কৰা মানে ইংৰাজৰ গোলামি খটা। এনেদৰে সমাজৰ বিভিন্ন ঘাত-প্ৰতিঘাত, খণ্ড খণ্ড বিচিত্ৰ চিত্ৰৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে সোচ্চাৰ হৈ *ৰাম-নৱমী নাটক*খন ৰচনা কৰিছিল।

নাটকখন ৰচনা কৰা সময়ত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ সম্মুখত আৰ্হি স্বৰূপে আছিল সংস্কৃত নাটক আৰু অঙ্কীয়া নাট। আনহাতে কলকাতাত থকা কালছোৱাত তেওঁ প্ৰাচ্য

আৰু পাশ্চাত্য আদর্শত ৰচিত বঙলা নাটকৰ সংস্পর্শলৈও আহিছিল। এই ফালৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে নাটকখনৰ ৰচনা ৰীতিত প্রাচ্য আৰু পাশ্চাত্য আদর্শত ৰচিত বঙলা নাটকৰ প্রভাৱ পৰিছে। গতিকে নাটকখনৰ ৰচনাৰীতিত প্রাচ্য আৰু পাশ্চাত্য দুয়োটা ৰীতিৰে সমাহাৰঘটিছে। কাহিনী ভাগৰ বিবিধ অৱস্থাত, যেনে— শিৱনাথ শর্মাৰ ফুলনিত ৰামচন্দ্র আৰু নৱমীৰ পূর্বৰাগৰ সৃষ্টি (দুষ্যন্ত-শকুন্তলাৰ প্রথম সাক্ষাৎ আৰু পূর্বৰাগৰ অনুৰূপ, নৱমীৰ মুখৰ ওচৰলৈ ভোঁ ভোঁকৈ ভোমোৱা উৰি যোৱা (শকুন্তলাৰ মুখামৃত পান কৰিবলৈ ভোমোৱা উৰি ফুৰাৰ অনুৰূপ) আদি দৃশ্যবোৰে *ৰাম-নৱমী নাটকত* সংস্কৃত নাট্যৰীতিৰ প্রভাৱলৈ সততে মনত পেলাই দিয়ে। *অভিজ্ঞান শকুন্তলম* নাটকত ভোমোৱা এটিয়ে শকুন্তলাক বৰকৈ আমনি কৰে। *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* দ্বিতীয় অঙ্কৰ দ্বিতীয় দৃশ্যতো একে পৰিৱেশকেই নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰিছে। ইয়াতো ভোমোৱা এটিয়ে নৱমীক বৰকৈ আমনি কৰিছে। নৱমীয়ে ভোমোৱাটিৰ পৰা বাৰে বাৰে আমনি পায় সখীয়েকক কৈছে— "এই ভোমোৱাটি মোৰ মুখৰ ওচৰলৈ আহি বৰকৈ ভোঁ ভোঁ কৰি উৰি গ'ল। তেতিয়াৰে পৰা মোক সর্বনাশ কৰিছে।" দুয়োখন নাটকতে ভোমোৱাটি প্রেমৰ প্রতীকৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে।

দুষ্যন্ত শকুন্তলাৰ চাৰি চকুৰ মিলন হোৱাৰ লগে লগে ই দেহজ প্রেমলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাৰ দৰে ৰাম-নৱমীৰ চাৰি চকুৰ মিলনো দেহজ প্রেমলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। দুয়োখন নাটকতে দুই লগৰীৰ সহযোগত নায়ক-নায়িকাৰ গোপন মিলন হৈছে। গোপন মিলনৰ ফলত দুয়োখন নাটকতে দুয়োগৰাকী নায়িকা অন্তঃসত্ত্বা হৈছে।

অভিজ্ঞান শকুন্তলম নাটকত শকুন্তলাই ভৰিত কাঁইটে বিন্ধাৰ চেলু লৈ খন্তেক থমকি ৰৈ দুষ্যন্তলৈ উভতি চাইছে। *ৰাম-নৱমী নাটকতো* নৱমীয়ে সখীয়েক দুগৰাকীৰ লগত উদ্যানত উমলি থাকোঁতে ৰামক দেখি উভতি যোৱাৰ পৰত কাঁইটে বিন্ধাৰ চেলু লৈ ৰামলৈ ঘূৰি চাইছে। তদুপৰি দুষ্যন্তই নিজৰ নামাঙ্কিত আঙঠি এটা শকুন্তলাক যাচি গন্ধর্ব প্রথা মতে শকুন্তলাক বিয়া কৰাইছিল। অনুৰূপভাৱে ৰামচন্দ্রইও নৱমীলৈ বৌৰেক জয়ন্তীৰ হাতত আঙঠি এটি দি পঠিয়াইছে। তদুপৰি *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* প্রতিটো দৃশ্যৰ অন্তত 'ইতি নিষ্ক্রান্তা' আদি শব্দৰ ব্যৱহাৰেও নাটকখনৰ ওপৰত সততে অঙ্কীয়া নাটৰ প্রভাৱৰ কথা মনত পেলায়। নাটকখনৰ শেষত পূজাৰী নামৰ চৰিত্রটিয়ে বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে যুক্তি দাঙি ধৰি এটি লেছাৰি গাইছে। ইয়াত পূজাৰী চৰিত্রটিয়ে যথাক্রমে সংস্কৃত আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ 'ভৰতবাক্য আৰু মুক্তি মঙ্গল ভটিমা পাঠ কৰা সূত্রধাৰজনলৈ মনত পেলায়।' এনেদৰে আলোচনা কৰিলে *ৰাম-নৱমী নাটকখনৰ* ওপৰত সংস্কৃত নাটক আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ অনেক প্রভাৱ পৰাটো পৰিলক্ষিত হয়।

বিষয়বস্তুৰ বাচনিৰ ক্ষেত্রত *ৰাম-নৱমী নাটকখনে* নতুনত্বৰ দাবী কৰিব পাৰিছে। ইয়াৰ বিষয়বস্তুত যিদৰে পাশ্চাত্যৰ বাস্তৱানুগ কাহিনীৰ প্রভাৱ পৰিছে— তেনেকৈ কাহিনীৰ বিভাজন ৰীতিটো পাশ্চাত্য নাটকৰ কাহিনী বিভাজন ৰীতি প্রয়োগ কৰা হৈছে।

পাশ্চাত্য নাটকত বিশেষকৈ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকত কাহিনীটো পাচঁটা অঙ্কত বিভাজন কৰি লোৱাৰ দৰে *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* কাহিনী পাঁচটা অঙ্কত বিভাজন কৰি লোৱা হৈছে। প্ৰতিটো অঙ্ক পাঁচোটাকৈ দৃশ্যত ভগোৱা হৈছে। নাটকখনত স্থান আৰু ঘটনাৰ ঐক্য বজাই ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে যদিও সময়ৰ ঐক্য ৰক্ষাৰ প্ৰতি মনোযোগ দিয়া যেন পৰিলক্ষিত হোৱা নাই। তদুপৰি পাশ্চাত্য নাট্যাদৰ্শৰ ভেটিত মূল কাহিনীৰ সমান্তৰালকৈ এটা উপঘটনা জুৰি দিয়া হৈছে। এই উপঘটনাটি মঙলু আৰু সোণাফুলী নামৰ ডেকা গাভৰু এহালৰ প্ৰণয়জনিত কাহিনী। নাটকখন নামকৰণ প্ৰসংগতো শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ নামকৰণ প্ৰক্ৰিয়া লক্ষ্য কৰিব পাৰি। শ্বেইক্সপীয়েৰ নাটকৰ নায়ক-নায়িকাৰ নামেৰে *Romeo Juliet* নাম ৰখাৰ দৰে এইখন নাটকৰো নায়ক-নায়িকাৰ নামেৰেই নাটকখনৰ নাম *ৰাম-নৱমী নাটক* ৰখা হৈছে। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ *Romeo Juliet* এখন কৰুণ ৰসাত্মক নাটক। *ৰাম-নৱমী নাটকৰো* বিষয়বস্তু কৰুণ ৰসাত্মক। Julietৰ মৃত্যুৰ বতৰা পাই Romeoই আত্ম বিসৰ্জন দিয়াৰ দৰে *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* ৰামেও নৱমীৰ মৃত্যুৰ বতৰা পোৱাৰ পাছতেই নিজকে শেষ কৰি দিছে। সংলাপৰ ক্ষেত্ৰতো দুয়োখন নাটকৰ মিল দেখা যায়। এই ক্ষেত্ৰত শ্বইক্সপীয়েৰৰ *Romeo Juliet* নাটকৰ সংলাপৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ পৰা দেখা গৈছে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাটকখনত।



জানি থোৱা ভাল

ৰাম-নৱমী নাটক ৰচনা কৰাৰ সময়ত নাট্যকাৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাই মঞ্চসজ্জাৰ প্ৰতি অকণো মনোযোগ দিয়া নাছিল। সেয়েহে মঞ্চ পৰিৱেশনৰ জটিলতাৰ বাবে নাটকখন মঞ্চস্থ হোৱা নাছিল। কেৱল পৰিৱেশনৰ জটিলতাৰ বাবে বা মঞ্চ উপযোগী নোহোৱাৰ বাবেহে যে নাটকখন মঞ্চস্থ হোৱা নাছিল এনে নহয়। নাটকখনৰ বিষয়বস্তুৰ নতুনত্বও ইয়াৰ অন্যতম কাৰণ আছিল। এগৰাকী বিধৱা ছোৱালী আৰু এজন পুৰুষৰ মাজত আদি ৰস সৃষ্টিৰ আৰু গুপ্ত বিবাহৰ দৃশ্য সম্বলিত নাটক এখন পৰিৱেশন কৰাৰ বাবে আগবাঢ়ি আহিবলৈ হয়তো ঊনবিংশ শতিকা বা কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম অৱস্থাতো কোনেও সাহস কৰা নাছিল। অসম কলাতীৰ্থই পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে ১৯৯৫ চনত, ২৮ৰ পৰা ৩১ আগষ্ট তাৰিখলৈকে গুৱাহাটীস্থিত ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত এই নাটকখন মঞ্চস্থ কৰে।

শ্বেইক্সপীয়েৰৰ দৰে বহুৱা চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা নকৰিলেও গুণাভিৰাম বৰুৱাই পৰিপূৰকভাৱে অনেক হাস্যৰসাত্মক চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছে। এইদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় *ৰাম-নৱমী নাটক* প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিৰ আধাৰত ৰচিত এখন উপাদেয় নাট্যকৃতি। *ৰাম-নৱমী নাটকে* অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ এছাটি নতুন পোহৰ আনিলে। ঊনবিংশ শতিকাৰ বঙ্গ জাগৰণে যি মানৱতাবাদ আৰু নৈতিক চেতনাৰ

বা আনিছিল, সেই বতাহৰ টোৱে ওচৰ-চুবুৰীয়া অসমৰ সাহিত্য জগতকো আলোড়িত কৰিছিল। সমসাময়িক অসমীয়া নাট্য জগতলৈ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী নাটক* এই অনুপ্রেৰণাৰে ফল।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ২ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকত* ইংৰাজ নাট্যকাৰ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্রভাৱ কি দৰে পৰিছে ব্যাখ্যা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

৭.৪.২ নাটকখনৰ কহিনীভাগ

নাটকখনৰ অন্তঃগাঁথনি এহাল প্রেমিক-প্রেমিকাৰ দৈহিক মিলনৰ পৰিণতিৰে ভাৰাক্রান্ত। শিবকান্ত শর্মাৰ বাল বিধৱা ছোৱালী নৱমীৰ লগত পৰিচয় ঘটে উদাৰ মনৰ শিক্ষিত যুৱক ৰামচন্দ্রৰ আৰু দুয়োৰে মনত প্রণয় অনুৰাগৰ উন্মেষ ঘটে। নৱমীৰ সৰুতেই বিয়া হৈছিল আৰু দুর্ভাগ্যবশতঃ তাই বৈধব্য জীৱন আঁকোৱালি ল'ব লগা হয়। নৱমীৰ সম্ভ্রান্ত দেউতাক-মাকে তাইৰ মনটো ভালে থাকক বুলিয়েই ঘৰৰ পাছফালে এখন ফুলৰ উদ্যান পাতি দিয়ে। নৱমীৰ দুগৰাকী বান্ধৱী জয়ন্তী আৰু উর্বশীৰ সৈতে আমোদ-প্রমোদ কৰি থকাৰ ব্যৱস্থাও কৰি দিয়ে। সিহঁতৰ সৈতে লগ লাগি তাই পঢ়া-শুনা কৰে। বোৱা-কটাও শিকে। এই উদ্যানতে এদিন ৰামচন্দ্রৰ সৈতে নৱমীৰ পৰিচয় ঘটে। ৰামচন্দ্রৰ বৌৱেক আৰু নৱমীৰ সখীয়েক জয়ন্তীৰ সহযোগত তেওঁলোক গোপনে মিলিত হ'বলৈ ধৰে আৰু এদিন এই গোপন মিলনে এনে পর্যায় পায়গৈ যে নৱমী অন্তঃসত্ত্বা হয়। এই কথা সকলোৰে জনাজনি হোৱাত সমাজত হুলস্থূল লাগে আৰু ৰাইজে বিচাৰ পাতি নৱমীহতঁৰ ঘৰখনক এঘৰীয়া কৰে। সমাজৰ এনে বিচাৰ সহ্য কৰিব নোৱাৰি আৰু ৰামচন্দ্রৰ লগতো কোনো মিলনৰ আশা নেদেখি নৱমীয়ে ৰামচন্দ্রই দিয়া প্রেমৰ প্রতীক স্বৰূপ কটাৰীখনেৰে ডিঙিত ৰেপ দি আত্মহত্যা কৰে। ভৱিষ্যৎ জীৱনত সুখৰ কোনো সম্ভাৱনা নেদেখি ৰামচন্দ্রইও নৱমীয়ে লোৱা পথকেই অনুসৰণ কৰিলে। নৱমী আৰু ৰামৰ জীৱনৰ এই কৰুণ পৰিণতি দেখি নৱমীৰ সখীয়েক জয়ন্তীয়েও নিজকে তাৰ বাবে জগৰীয়া বুলি ভাবি তেৱোঁ সেই পথকে বাছি ল'লে। তিনিজন যুৱক-যুৱতীৰ মৃত্যুত সমাজৰ মুখিয়াল লোকসকলে নিজৰ ভুল বুজিব পাৰি আত্মশুদ্ধিৰ পথ বাছি ল'লে। তেওঁলোকে বাল্য বিবাহ আৰু বাল্য বিবাহৰ সমস্যা সম্পর্কে সচেতন হয় আৰু বিধৱা বিবাহৰ যুক্তিযুক্ততা পলমকৈ হ'লেও স্বীকাৰ কৰি লয়। এইদৰে উদ্দেশ্যধর্মী ভাৱনাৰে গুণাভিৰাম

বৰুৱাই সমাজৰ সংস্কাৰ সাধনত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছিল। নাটকখনৰ পটভূমিত আছে সেই সময়ৰ ভাৰতবৰ্ষৰ সংস্কাৰধৰ্মী জাগৰণৰ সুস্পষ্ট প্ৰভাৱ। ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম অসমীয়া আধুনিক সমস্যাপ্ৰধান নাটক হিচাপে *ৰাম-নৱমী নাটক* অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ সাৰ্থক সৃষ্টি। কাহিনী-চিত্ৰণ, চৰিত্ৰ অঙ্কন, সংলাপ প্ৰয়োগ আৰু মঞ্চায়নৰ দিশত *ৰাম-নৱমী নাটক* সফল সৃষ্টি বুলিব নোৱাৰিলেও নাটকখনৰ স্থায়ী ঐতিহাসিক মূল্য আছে।

৭.৪.৩ নাটকখনৰ চৰিত্ৰসৃষ্টি

চৰিত্ৰ নাটকৰ এটা অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। নাটক এখনৰ বাবে কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ সমানে গুৰুত্ব আছে। কাহিনী আৰু চৰিত্ৰক একেটা মুদ্ৰাৰে ইপিঠি সিপিঠি বুলিব পাৰি। কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্বই দৰ্শক পাঠকৰ মন অভিভূত কৰি তোলে। সংলাপৰ যথোপযুক্ত প্ৰয়োগে নাটকক আকৰ্ষণীয় কৰি তোলে। কিন্তু নাটকৰ আবেদন নিৰ্ভৰ কৰে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ দক্ষতাৰ ওপৰত। চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপে কাহিনীৰ সৃষ্টি কৰে। যিবোৰ নাটকৰ চৰিত্ৰ সবল, গতিশীল আৰু স্মৰণীয় তেনেবোৰ নাটকেই সৰ্বকালৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটক বুলি বিবেচিত হয়। এৰিষ্টটোলে ট্ৰেজেডিৰ সন্দৰ্ভত কোৱা হ'লেও নাটকৰ চৰিত্ৰৰ কেইটিমান বৈশিষ্ট্য হ'ল চৰিত্ৰটো ভাল হ'ব লাগে, যথাযথ হ'ব লাগে, বাস্তৱানুগ হ'ব লাগে আৰু হ'ব লাগে সামঞ্জস্যপূৰ্ণ। এই কথা কেইযাৰ অন্যান্য নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য হয়।

*ৰাম-নৱমী নাটক*খনত নাট্যকাৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাই চৰিত্ৰ চিত্ৰণত সিমান মনোনিবেশ কৰা নাই। নাটকখন উদ্দেশ্যধৰ্মী বা প্ৰচাৰধৰ্মী হোৱা বাবে ঘটনাৰ কাৰুণ্য ফুটাই তোলাতহে নাট্যকাৰে সৰু-বৰ এঘাৰটি নাৰী চৰিত্ৰ আৰু ঊনৈশটা পুৰুষ চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিছে। অৱশ্যে আটাইবোৰ চৰিত্ৰই সমানে বিকাশ লাভ কৰিব পৰা নাই। চৰিত্ৰবোৰে ঊনবিংশ শতিকাৰ তদানীন্তন সমাজখনৰ কিছু ছবি ফুটাই তুলিবলৈ সমৰ্থ হেছে। নাটকখনত উচ্চ মধ্যবিত্ত অসমীয়া সমাজৰ বিভিন্ন চিত্ৰ এই সৰু-বৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পাইছে। তলত প্ৰধান চৰিত্ৰকেইটাৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

- *ৰামচন্দ্ৰ ঃ* নাটকখনৰ কাহিনী ভাগ ৰামচন্দ্ৰ অৰ্থাৎ ৰাম নামৰ চৰিত্ৰটোৰ সৈতে সংপৃক্ত। সেই অনুযায়ী ৰাম নায়ক। ৰাম নৈষ্ঠিক ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালৰ শিক্ষিত ডেকা। ৰামৰ চৰিত্ৰত নায়ক হ'ব পৰা গুণ নাই। *ৰাম-নৱমী নাটক*ক যদি ট্ৰেজেদি নাটক বুলি ধৰা হয়, ক'ব পাৰি ৰামৰ গাত ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ গুণ নাই। ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ গাত সকলো ভাল গুণ থকা সত্ত্বেও চৰিত্ৰটিৰ গাত সামান্য খুঁত থকা দেখা যায়। এই সামান্য চাৰিত্ৰিক দোষৰ বাবে চৰিত্ৰটি ভাল হৈও ট্ৰেজিক হৈ পৰে। ৰাম চৰিত্ৰটি দুৰ্বল, সুবিধাবাদী আৰু পলায়নবাদী। বন্ধুৰ সৈতে পতা কথাৰ পৰা শিক্ষিত বুলি জানিও ৰামক জ্ঞানী বুলি ক'ব পৰা নাযায়। তেওঁ ডিগ্ৰীধাৰী শিক্ষিতহে। আজিৰ ডেকাৰ দৰে তেওঁৰ মন শিক্ষাৰ পোহৰে পোহৰাব পৰা নাই। নাটকখনৰ প্ৰথম অঙ্কৰ ৩য় দৰ্শনত তেওঁক পোনতে লগ পোৱা যায় বন্ধু কামদেৱৰ সৈতে।

তেওঁলোকৰ কথা বতৰাৰ পৰা সমসাময়িক সমাজৰ পৰিৱেশ-পৰিস্থিতিৰ কিছু আভাস পোৱা যায়। ৰামচন্দ্ৰৰ গাত যে যৌৱনৰ বা লাগিছে দুই বন্ধুৰ কথা বতৰাৰ পৰা সেই কথা ওলাই পৰিছে। বন্ধুৰ সৈতে কথা বতৰা পাতোঁতে শিক্ষিত ডেকা হৈও ৰামচন্দ্ৰই তিৰোতা সম্পৰ্কে কটু মন্তব্য আগবঢ়াইছে। কিন্তু নৱমীক লগ পোৱাৰ পাছত নিজৰ কামনা চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ ৰামে পিছ হোঁহোকা নাই। আনকি নৱমীৰ সৰ্বনাশ কৰাৰ পাছত নৱমীক গ্ৰহণ কৰি পত্নীৰ মৰ্যাদা দিবলৈও আগবাঢ়ি আহিব পৰা নাই। এই বিষয়ে ভাবি চাবলৈ ৰামৰ অকণো আহৰি নহ'ল। নায়ক এজনৰ গাত থাকিবলগীয়া গুণ ৰামচন্দ্ৰৰ গাত নাই। তেওঁৰ কথা আৰু কামৰ মাজত কোনো সামঞ্জস্য নাই। এফালে তেওঁ বন্ধু কামদেৱৰ আগত নৱমীৰ সৈতে হোৱা সম্পৰ্কৰ বাবে খেদ কৰিছে, আনফালে আকৌ বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে যুক্তি দাঙি ধৰিছে। প্ৰকাশ্যভাৱে কিন্তু নৱমীক পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰাৰ কথা তেওঁ ক'তো ব্যক্ত কৰা নাই। নৱমীক সাহসেৰে পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰাহেঁতেন তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে আধুনিক যুগৰ নায়ক হ'ব পাৰিলেহেঁতেন। অৱশ্যে তেনে হোৱাহেঁতেন নাটকখন ট্ৰেজেডিৰ শাৰীৰ পৰা আঁতৰি মিলনান্ত নাটকত পৰিণত হ'লহেঁতেন। হয়তো তেনেবোৰ কাৰণতে নাট্যকাৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাই ৰামচন্দ্ৰক তেনেই দুৰ্বলচিতীয়া পুৰুষৰূপে অঙ্কন কৰিছে। নৱমীৰ মৃত্যুৰ বতৰা পাই ৰামচন্দ্ৰইও একে পথকে অৱলম্বন কৰিছে। ৰামৰ এনে কাৰ্যই তেওঁক কাপুৰুষ বুলিহে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে।

- *নৱমী ঃ* অল্প শিক্ষিতা, কম বয়সীয়া নৱমী *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ নায়িকা। নাটকখনৰ গতিশীলতাত নায়ক ৰামতকৈ নায়িকা নৱমীক বেছি সক্ৰিয় আৰু সজীৱ দেখা গৈছে। শিৱকান্ত শৰ্মাৰ জীয়াৰী নৱমীৰ বাল্যকালতেই বিয়া হয় যদিও দুৰ্ভাগ্যবশতঃ তেওঁ বিধৱা হয়। বিধৱা হৈ নৱমী পিতৃ গৃহতেই থাকি যায়। নৱমীৰ ইমান সৰুতে বিয়া হৈছিল যে সেই সময়ৰ বিবাহ, ভালপোৱা এইবোৰ বিষয়ে তাইৰ কোনো জ্ঞান হোৱা নাছিল। পিতৃ গৃহত থকা নৱমীৰ সুখ শান্তি আনন্দৰ বাবে তাইক ঘৰখনে অকণো কাৰ্পণ্য কৰা নাছিল। নৱমীৰ উদাৰমনা পিতৃ-মাতৃয়ে তাইৰ সুখ শান্তিৰ বাবে যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা কৰিছিল। তাইৰ মনটো আনন্দত ৰাখিবলৈ মাক-দেউতাকে ঘৰৰ চৌহদতে এখন ফুলনি পাতি দিছে। দুজনী সখীয়েকে তাইক সুখে-দুখে সঙ্গ দিছে। শিক্ষিতা সখীয়েক জয়ন্তীয়ে নতুন নতুন কিতাপৰ পাঠো পঢ়াইছে। এনেদৰে দিন অতিবাহিত হৈছিল। লাহে লাহে নৱমী ডাঙৰ হ'ল আৰু এদিন সখীয়েকসকলৰ সৈতে ফুলনিত উমলি থাকোঁতে ৰাম নামৰ যুৱক এজনৰ লগত তাইৰ সাক্ষাৎ হ'ল। প্ৰথম দৰ্শনতে দুয়োৰে মাজত প্ৰণয় উপজিল আৰু সখীয়েক জয়ন্তীৰ সহযোগত দুয়োৰে গোপনে গন্ধৰ্ব প্ৰথামতে বিয়াও হ'ল। ৰামক মনে মনে ভালপোৱা নৱমীৰ বাবে কিন্তু এই মিলন অবৈধ নহয়। ৰামচন্দ্ৰক অন্তৰেৰে ভালপোৱা বাবে তেওঁৰ লগত সম্ভোগ বাসনাত লিপ্ত হোৱাৰ বাবেও নৱমীৰ মনত কোনো খেদ

নাই। সময়ত নৰমী অন্তঃসত্ত্বা হ'ল। ইকাণ সিকাণকৈ কথাটো সমাজত জনাজাত হ'ল। সমাজে বিচাৰ কৰি নৰমীহঁতৰ ঘৰখনক এঘৰীয়া কৰিলে। কোমলমতীয়া নৰমীয়ে সমাজৰ ৰায় হৃদয়ংগম কৰিব নোৱাৰি প্ৰেমিক ৰামে দিয়া কটাৰীৰে ডিঙি ৰেপি আত্মহত্যা কৰিলে।

যৌৱনৰ আবেগত নৰমীয়ে এদিন ৰামচন্দ্ৰৰ ওচৰত নিজকে আত্মসমৰ্পণ কৰিছিল। যৌৱনৰ উন্মাদনাৰ বাবে নৰমীয়ে দিনত নিজক বিধৱা সাজি কঠোৰ বৈধব্য জীৱন যাপন কৰে আৰু ৰাতি হ'লে বিবিধ অলঙ্কাৰ সামগ্ৰীৰে নিজকে সজাই সধবা স্ত্ৰীৰ দৰে থাকিবলৈ ল'লে।

"ৰাতি হ'লে পিন্ধো আৰু দিনত খহাই থওঁ।"

—নৰমীৰ এই উক্তি বৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। গোপনীয়তা আৰু প্ৰকাশৰ এক সংঘৰ্ষই তাইৰ মনত দকৈ শিপাই গৈছে। এনে এক সঙ্কটময় অৱস্থাত নৰমীয়ে নিজক হেৰুৱাই পেলাইছে। যৌৱনে তাইক এনে এক চাকনৈয়াত পেলাই দিছে যে তাইৰ আৰু তাৰ পৰা মুক্তি পোৱাৰ কোনো আশা নাই। নিজে নজনাকৈ মাকৰ পৰা নৰমীয়ে তাইৰ অন্তঃসত্ত্বা অৱস্থাৰ কথা জানিব পাৰিলে। নিজকে শেষ কৰাৰ বাহিৰে তাইৰ আৰু তেতিয়া অন্য উপায় নাথাকিল। তাইৰ নিজৰ মুখেৰেই নৰমীয়ে তাইৰ মনৰ দ্বন্দ্ব প্ৰকাশ কৰিছে। গৰম তেলৰ পাত্ৰত জীয়া মাছৰ নিচিনাকৈ ছট্‌ফটাই থকা নৰমীয়ে কৈছে— "যি দেশত এনে দেশাচাৰ তাত যেন মানুহ জন্ম নধৰে। জন্ম হ'লেও যেন তিৰোতা নহয়, তিৰোতা হ'লেও যেন বিধৱা নহয়। বিধৱা হ'লেও যেন প্ৰথম অৱস্থাত নহয়। ময় ইমান দোষৰ ভাগী হ'লো।" —নৰমীৰ এই যুক্তিৰ প্ৰতি সমৰ্থন জনাই নাট্যকাৰে নিজেও যুক্তি আগবঢ়াইছে। বিধৱা নাৰী-গৰাকীয়ে যদি দ্বিতীয় বিবাহৰ যোগেদি দ্বিতীয় গৰাকী স্বামীৰ প্ৰতিও সততে অনুৰক্ত হয়, তেওঁৰ বাহিৰে আন কাৰো কথা হৃদয়ত স্থান নিদিয়ে, তেনে নাৰীক কেতিয়াও অসতী বুলিব নোৱাৰি। মহাজনৰ মুখেৰেও নৰমীৰ সতীত্বৰ কথাই ঘোষণা কৰা হৈছে। অৱশ্যে বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে যুক্তি দাঙি ধৰিবলৈ যোৱা বাবে নৰমী চৰিত্ৰটিয়ে বিকাশ লাভ কৰিবলৈ সুবিধা নাপালে। চৰিত্ৰটিৰ মনত দুই-এটি খুঁত ৰৈ গ'ল। অৰ্ধ শিক্ষিতা নৰমীয়ে বাল-বিধৱাৰ সপক্ষে দাঙি ধৰা শাস্ত্ৰীয় যুক্তি কিছু পৰিমাণে অপ্ৰাসংগিক।

- *জয়ন্তী আৰু উৰ্বশী ঃ* নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নৰমীতকৈ পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ জয়ন্তীহে অধিক উজ্জ্বল চৰিত্ৰ। জয়ন্তী শিক্ষিতা আৰু উদাৰ মনৰ ৰাংঢালী নাৰী। জয়ন্তী চৰিত্ৰত তাইৰ ব্যক্তিত্ব জিলিকি উঠিছে। জয়ন্তী ৰামচন্দ্ৰৰ সম্পৰ্কীয় বৌৰেক। জয়ন্তীয়ে কেবাখনো তত্ত্বগধুৰ সংস্কৃত গ্ৰন্থ অধ্যয়ন কৰিছে। নৰমীৰ আন এগৰাকী সখীয়েক উৰ্বশী কিন্তু জয়ন্তীৰ দৰে বিকাশ লাভ কৰা নাই। পৰম্পৰাগত গাঁৱলীয়া কম বয়সীয়া বিধৱা এগৰাকীৰ চিত্ৰহে উৰ্বশী চৰিত্ৰটিত ফুটি উঠিছে। দুয়োগৰাকী

সখীয়েক নাট্যকাৰে কালিদাসৰ শকুন্তলা নাটকৰ অনুসূয়া-প্ৰিয়ম্বদাৰ আৰ্হিত অঙ্কিত কৰিছে।

- *কামদেৱ ঃ* ৰামচন্দ্ৰৰ বন্ধু কামদেৱক নাট্যকাৰে আৰম্ভণিৰে পৰা সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকৰ ৰূপত অৱতীৰ্ণ কৰাইছে। কামদেৱ সুবিধাবাদী। কিন্তু ৰামচন্দ্ৰৰ লগত তেওঁ প্ৰীতিৰ বান্ধোনত বান্ধ খাই আছে।প্ৰথমবাৰৰ বাবে কামদেৱৰ 'বষ্ঠীত' (ঘৰত?) দুয়োজনকে একেলগে দেখা যায়। দুয়ো বন্ধু হিচাপে মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰিছে। পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ পৰা উপদেশ, দিহা-পৰামৰ্শ লৈছে। ৰামৰ দৰে কামদেৱো সামাজিক সংস্কাৰৰ পৰা মুক্ত নহয়, কাৰণ ৰাম আৰু নৱমীৰ প্ৰণয়জনিত কথাখিনি গম পোৱাৰ পাছত কামদেৱে কৈছে— "নৱমীৰ সৈতে বন্ধুৰ তেনে সংঘটন হোৱা অতি অনুচিত! বিধৱা ছোয়ালী, শাস্ত্ৰৰ নিষিদ্ধ কথা। এতেকে তেওঁৰ মন পালটাব লাগিব।" আনহাতে দেখা যায় চতুৰ্থ অঙ্কৰ তৃতীয় দৰ্শনত কামদেৱো শাস্ত্ৰৰ দোহাই দি অনেক যুক্তি সংগত কথাও কৈছে। কিন্তু দেশাচাৰৰ বিৰুদ্ধে যাবলৈ কামদেৱৰ সাহস নাই।
- *শিৱকান্ত ঃ* নৱমীৰ দেউতাক শিৱকান্ত সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালৰ গৃহস্থ। তেওঁ ভদ্ৰ, শিক্ষিত, উদাৰ, কিন্তু নাট্য-কাহিনী বিকাশত তেওঁৰ কোনো উল্লেখযোগ্য ভূমিকা নাই। অৱশ্যে শিৱকান্তই জীয়েক নৱমীক আনন্দ-উল্লাসত ৰাখিবলৈ চেষ্টাৰ ত্ৰুটি কৰা নাই। হিন্দুসকলৰ প্ৰচলিত বিশ্বাস অনুযায়ী তীৰ্থযাত্ৰাৰ সুফল সন্দেহাতীত। এই বিশ্বাসৰ বশৱৰ্তী হৈ শিৱকান্ত তীৰ্থলৈ গৈছিল। কিন্তু তীৰ্থযাত্ৰা কৰি ঘৰ পোৱাৰ আগতেই তেওঁৰ মৃৰত পৰিল বিনা মেঘে বজ্ৰপাত। নিমিষতে থানবান হৈ গ'ল তেওঁৰ সুখৰ কাৰেং। শিৱকান্তৰ একমাত্ৰ জীয়াৰী নৱমীৰ সুখৰ কাৰণে তেওঁ সকলো কৰিছে। নৱমী অন্তঃসত্ত্বা বুলি গম পোৱাৰ পাছতো শিৱকান্তই সৰগ ভাগি পৰা মানুহৰ দৰে বহি নাথাকি কিবা এটা উপায় কৰাৰ কথা ভাবিছে। কম সময়ৰ বাবে দেখা দিলেও শিৱকান্তৰ আচৰণত সম্ভ্ৰান্ত মানুহৰ পৰিচয় পোৱা যায়। শিৱকান্ত এজন দায়িত্বশীল স্বামী আৰু বিবেচক পিতৃ।
- *ফুলেশ্বৰী আৰু অন্যান্য নাৰী চৰিত্ৰ ঃ* নৱমীৰ মাতৃ ফুলেশ্বৰী চৰিত্ৰটি এটি গতানুগতিক মাতৃ চৰিত্ৰ। নৱমীৰ সুখ-দুখৰ প্ৰতি সদা সচেতন এই চৰিত্ৰটিৰ অন্য দিশসমূহ নাটকখনত ফুটি উঠা দেখা নগ'ল। ইয়াৰ উপৰি আন ভালেকেইটি নাৰী চৰিত্ৰ আছে যিবোৰে সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাৰীক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। পিছে এই চৰিত্ৰবোৰে নাটকখনত তেনে কোনো বিশেষ ভূমিকা লোৱা দেখা নগ'ল। দুই-এটি চৰিত্ৰক লঘু দিশৰ অৱতাৰণা কৰিবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। শিক, সয়েন্দ্ৰী আদি চৰিত্ৰবোৰে সকলো কামতে আনক দোষ দি ভালপোৱাৰ দৰে বাস্তৱসম্মতভাৱে অঙ্কন কৰা হৈছে। এইদৰে বিচাৰ কৰি চালে আপুনি দেখিব যে চৰিত্ৰ সৃষ্টি নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য নাছিল— সেইবাবে নিৰ্বাচিত বিষয়টি উপস্থাপন কৰিবলৈ চৰিত্ৰবোৰ যন্ত্ৰবৎ

পৰিচালিত হৈছে। অন্যান্য পুৰুষ চৰিত্রবোৰৰ ক্ষেত্রতো একে কথাই ক'ব পাৰি। নাট্যকাহিনীৰ বিকাশত এই চৰিত্রবোৰে বিশেষ অৰিহণা যোগাব পৰা নাই।

- *মহাজন ঃ* মহাজন চৰিত্রটো কিছু পৰিমাণে সপ্রতিভ। মহাজনে প্রথমতে নৱমী অন্তঃসত্ত্বা হোৱা বুলি শুনি নৱমীহঁতৰ ঘৰখনক এঘৰীয়া কৰিছে। কিন্তু পাছলৈ চৰিত্রটিৰ আত্মশুদ্ধি হৈছে। নৱমী আৰু ৰামৰ জীৱনৰ কৰুণ পৰিণতি দেখি পাছলৈ মহাজনৰ মন কুমলি গৈছে। সপোনত লাভ কৰা এটি আদর্শৰ প্রভাৱতে তেওঁ পাছলৈ বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে মতামত আগবঢ়াইছে। এইদৰে আচম্বিতে মহাজনৰ চৰিত্রলৈ পৰিৱর্তন আহিছে। মহাজন আছিল সেই সময়ৰ অসমীয়া ৰক্ষণশীল ব্রাহ্মণ সমাজৰ প্রতিভূ। নাট্যকাৰে হয়তো আশা কৰিছিল যে অসমীয়া সমাজখন সদায় এইদৰে নাথাকে। সমাজখন এদিন সংস্কাৰমুক্ত হ'ব। সেয়েহে মহাজন চৰিত্রৰ মনৰ পৰিৱর্তনৰ মাজেৰে এনে এটি আশা পোষণ কৰা হৈছে। নাট্যকাৰে সপোনত দেখুওৱা চৰিত্রটোকো বাস্তৱ জীৱনৰ পৰা বুটলি লৈছে। বুঢ়া বামুণজন নিশ্চয় পৰাশৰ আৰু আদ বয়সীয়া বঙালী বামুণজন নিশ্চয় ঈশ্বৰচন্দ্র বিদ্যাসাগৰ। মহাজন চৰিত্রটোৰে নাট্য-কাহিনীৰ বিকাশত বিশেষ অৰিহণা যোগাইছে।
- *অন্যান্য পুৰুষ চৰিত্র ঃ* অন্যান্য পুৰুষ চৰিত্রবোৰ হৈছে মঙলু, সীহু, দতো, নিগদতি, হৰনাথ, ধর্মনাথ, দেৱদত্ত, ৰঙ্গনাথ, খাটনিয়াৰ, সাজতোলা, কুলনাথ আদি। এই চৰিত্রবোৰে সমাজৰ একো একোটি বিশেষ দিশৰ প্রতিনিধিত্ব কৰিছে। এই চৰিত্রবোৰে সমাজৰ লঘু আৰু গুৰু দিশ একোটিৰ প্রতিনিধিত্ব কৰিছে। এই পার্শ্ব চৰিত্রসমূহে বাস্তৱ জীৱন আৰু সমস্যাৰ সৈতে সংগতি ৰক্ষা কৰি চলিছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ ৰামচন্দ্র চৰিত্রটোৰ বিশ্লেষণ আগবঢ়াওক । (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

প্রশ্ন নং ৪ ঃ তেজ মঙহৰ নাৰী হিচাপে নৱমী চৰিত্রটো বিশ্লেষণ কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

.....

৫.৪.৪ নাটকখনৰ সংলাপ

নাটকৰ এটা প্ৰধান উপাদান হ'ল সংলাপ। সংলাপ মানে নাটকৰ চৰিত্ৰৰ কথোপকথন। ই নাটকৰ এক অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। সংলাপেই নাটকক সাহিত্যৰ আন ভাগবোৰৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখিছে। অৱশ্যে কোনো কোনো উপন্যাস বা চুটিগল্পতো সংলাপৰ প্ৰয়োগ হয়। কিন্তু নাটকৰ দৰে উপন্যাস বা চুটিগল্পত সংলাপৰ প্ৰয়োগ অপৰিহাৰ্য নহয়। নাটকত সংলাপ অবিহনে কাহিনীয়ে গতি কৰিব নোৱাৰে। সবল সংলাপ নাটকৰ ৰাজহাড়ৰ নিচিনা। চৰিত্ৰৰ মুখৰ বচন বা সংলাপৰ সহায়ত নাট্যকাৰে পাঠক বা দৰ্শকৰ সৈতে যোগাযোগ অব্যাহত ৰাখে। নাটকৰ কাহিনীটো পাঠক-দৰ্শকৰ বোধগম্য হোৱাৰ বাবে সংলাপৰ প্ৰাঞ্জলতা নিতান্তই প্ৰয়োজনীয়। কিন্তু বহুত সময়ত দেখা যায় নাট্য কাহিনীৰ গাঁথনি সঠিক নোহোৱা বাবে সংলাপৰ প্ৰাঞ্জলতা থকা সত্ত্বেও নাটকখন ৰসোত্তীৰ্ণ নাটকত পৰিণত হ'ব নোৱাৰে।

অনেক সমালোচকে মন্তব্য কৰিছে যে চৰিত্ৰৰ বচন বা সংলাপ সদায় চুটি হোৱা বাঞ্ছনীয়। তদুপৰি ইয়াৰ ভাষা মানুহৰ প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ ভাষা হোৱা উচিত। ইয়াৰ উপৰি চৰিত্ৰটিৰ আঙ্গিক অভিব্যক্তিৰ বাবে যেনে ধৰণৰ ভাষাৰ প্ৰয়োজন, তেনে ভাষাৰ প্ৰয়োগ হ'লে দৰ্শক বা পাঠকে সহজেই কাহিনীৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপন কৰিবলৈ সক্ষম হয়।

ৰাম-নৱমী নাটক পাশ্চাত্য ভাবাদৰ্শ বহন কৰা প্ৰথম অসমীয়া নাটক। গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু তেওঁৰ সমসাময়িক হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাক দুটা স্বতন্ত্ৰ ধাৰাৰ প্ৰতিষ্ঠাপক বুলি ক'ব পাৰি। দুয়োগৰাকী সাহিত্যিকেই তেওঁলোকৰ লেখনিৰ যোগেদি এই ধাৰা দুটি প্ৰৱৰ্তন কৰে। *অৰুণোদয়* কাকতৰ যোগেদি খ্ৰীষ্টিয়ান মিছনেৰীসকলৰ যত্নত গঢ় লৈ উঠা আধুনিক অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰথম স্তৰৰ নিদৰ্শন *ৰাম-নৱমী নাটকত* ৰক্ষিত হৈছে। বাস্তৱিকতে, *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* গদ্য আধুনিক অসমীয়া গদ্যৰ বিকাশত এক উল্লেখযোগ্য পৰ্যায়। নাটকখনৰ সংলাপে, প্ৰাচীন অসমীয়া ভাষা, সংস্কৃত, বঙলা ভাষাৰ লগতে সৰ্বসাধাৰণৰ দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহৃত কথ্যৰীতিৰো প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। বাস্তৱানুগ নহ'লেও চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া ব্যাখ্যামূলক দীঘলীয়া বচন সংযোজন নাটকখনৰ উল্লেখনীয় দিশ। নাটকৰ চতুৰ্থ অঙ্কৰ ৩য় দৰ্শনত বিধৱা বিবাহৰ সপক্ষে যুক্তি প্ৰদৰ্শন কৰি ৰামচন্দ্ৰই বক্তৃতাধৰ্মী দীঘলীয়া বচন মাতিছে। যথা—

ৰাম ঃ বিধৱা বিবাহৰ মত বহু কালৰ পৰা আছে। পৰাশৰ মুনিৰ বচন আছে। সংহিতাত পায়। কেবল ইমত সাধাৰণ মতে চলিত নাই। প্ৰথম সহগমন; দ্বিতীয় ব্ৰহ্মচৰ্য্য, তৃতীয় বিবাহ। এই তিনিবিধ স্বামীহীন হ'লে তিৰোতাক শাস্ত্ৰকাৰসকলে উপায় দিছে। সহগমনতো এতিয়া হ'বই নোয়াৰে। ব্ৰহ্মচৰ্য্যব্ৰত কৰি থকাও অতিশয় কঠিন। কিয়নো এতিয়া আমাৰ (৫৬) বল বুদ্ধি সকলো কম সুতৰাং বিবাহ প্ৰশস্ত।

যদি বিধৱা বিবাহ ঈশ্বৰৰ অভিপ্রেত নহ'লহেঁতেন স্বামীহীন হোয়া মাত্রেই কাম প্রবৃত্তি একেবাৰে তীৱোতাৰ গ'লহেঁতেন সিতো নহয়।

অল্প শিক্ষিতা নৱমীৰ মুখত আমনিদায়ক দীঘলীয়া যুক্তিপূর্ণ (শাস্ত্র দোহাই দি) সংলাপ চৰিত্রানুৰূপ নোহোৱা বাবে পাঠকৰ গ্রহণযোগ্য হোৱা নাই। তথাপিও ৰামতকৈ কিছু সাহসী যেন লগা এই চৰিত্রটোৱে দেশাচাৰক ধিক্কাৰ দি কোৱা সংলাপ-ফাকিয়ে মানুহৰ অন্তৰ চুই যায়—

নৱমী ঃ যি দেশত এনে দেশাচাৰ তাত যেন মানুহ জন্ম নধৰে। জন্ম হ'লেও যেন তিৱোতা নহয়। তিৱোতা হলেও যেন বিধৱা নহয়। বিধৱা হলেও যেন প্রথম অৱস্থাত নহয়। মই ইমান ক্লেশৰ ভাগী হলোঁ। (গর্ভস্থ সন্তানৰ প্রতি) হে জিব! তুমি মোৰ উদৰত উৎপত্তি হ'ই সংসাৰ নেদেখিলাই? কিমান মানুহে সন্তানৰ জন্য যাগ, যজ্ঞ তপ জপ কৰিছে, ময় সেই সন্তান ধর্ম্মতঃ আৰু ন্যায় পক্ষে পাইও নষ্ট কৰিবলগিয়া হলোঁ। আহা! দেশাচাৰৰ কেনে দাৰুণ শাসন।

অৱশ্যে ঠাই বিশেষে সংলাপ চুটি, বাস্তৱানুগ আৰু নাট্যধর্মী হৈছে। বিশেষকৈ নৱমী আৰু জয়ন্তীৰ আবেগমধুৰ ভাব বিনিময়ত ব্যৱহাৰ কৰা চুটি সংলাপবোৰে নাটকীয় গুণ ৰক্ষা কৰিব পাৰিছে। সমভাবাপন্ন সখীয়েক দুগৰাকীৰ মুখৰ বচনবোৰ সৰস আৰু উপাদেয়। উদাহৰণস্বৰূপে—

জয়ন্তী ঃ সখি! আজিকালি গা কেনে পাইছা।

নৱমী ঃ সখি! যেনে ৰাখিছা।

জয়ন্তী ঃ তোমালোকৰ ভাল যোৰা খাইছে।

নবমী ঃ কেনে?

জয়ন্তী ঃ কিয় ৰাম-নৱমী! কেনে চিকোন যোৰা খাইছে।

একেদৰে নিম্ন শ্রেণীৰ চৰিত্রৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ ভাষা চৰিত্রৰ স্থান অনুসৰি যথাযথ হোৱা বুলিব পাৰি। নিদর্শন ৰূপে—

মঙল ঃ হেঁই আই! কুসলনো কাৰ নাম। তাকে ভাবি চিন্তি উলিয়াব নোয়াৰিলোঁ। কোননো হল? চোয়ালী জনি বৰ দুষ্ট। তেও তাইৰ মৌলৈ মন থকা জনা যায়। বাৰু ঈশ্বৰে যি কৰে। ময় যতন নকৰোঁ। বনিয়া কুকুৰৰ পুতেকে কাম সেন্দুৰ নিদিলে। বোলে হেনে নাই। পোয়া হলে কথাই নাছিল।

নাটকখনত ব্যৱহাৰ কৰা চুটি অথচ সৰল ভাষাৰ সংলাপ অর্থবহ আৰু নাটকীয় বৈশিষ্ট্য প্রকাশক। উদাহৰণস্বৰূপে —

জয়ন্তী ঃ যাক তুমি ফুলনীত কটাক্ষ স্বৰূপ অস্ত্র প্রহাৰ কৰিছিলা, সেই অস্ত্রাঘাতত জর্জৰিতা হৰিণীটীক ময় কত যত্নে ৰাখিছোঁ। ব্যাধে ঔষধ নিদিলে তাৰ ঔষধ কোনে দিব?

আগতে উনুকিয়াই অহা হৈছে যে *ৰাম-নৱমী নাটকখন* শ্বেইক্সপীয়েৰীয় নাট্যৰীতিৰ দ্বাৰা বিশেষভাৱে প্রভাৱিত। সংলাপৰ ক্ষেত্রতো নাট্যকাৰে পোনপটীয়া-

ভাৱে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ *Romeo Juliet* নাটকৰ সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিছে। *Romeo Juliet* নাটকত জুলিয়েটে কৈছিল—'What is in a name? That which we call a rose by any other name would smell as sweet.'

ৰাম-নৱমী নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ এই সংলাপফাঁকিৰ হুবহু প্ৰতিফলন ঘটিছে নৱমীৰ মুখত— "না! না! নামে কি কৰে? গোলাপক যদি গোলাপ নুবুলি পলাশ বোলা যায় তেও সুগন্ধ পোঁয়া নেযাবনে? ও? মন চোৰ।"

নাটকখনৰ অনেক চৰিত্ৰৰ মুখত কথিত অসমীয়া ভাষা বা ঘৰুৱা কথ্য ভাষা, অথবা নামনি অসমৰ কোনো কোনো অঞ্চলৰ ভাষা ব্যৱহৃত হৈছে। সমাজৰ বিভিন্ন স্থিতিৰ চৰিত্ৰ উপস্থাপন কৰি চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ যথাযথ ব্যৱহাৰে নাটকখন পাঠকৰ অতি ওচৰ চপাই আনিছে—

সীহু ঃ এনাই কার্চিনা? মোক সি নগুৰ বিৰ্ত্তন্ত কর্চিদে। তাত থাকিহে আহিছোঁ। চ দুইও একেই লগেই থাকি বুধিৰ ঢিপা উকীলক ধৰি কেলাপটৰীত এখান, ফৌদাৰীত এখান, দেওনীত এখান, বৰ সাহাবৰ তাত এখান দর্কস দেও দে।

সীহুৰ মুখৰ সংলাপখিনিয়ে অসমৰ নামনি অসমৰ কোনো অঞ্চলৰ ভাষা দাঙি ধৰাৰ লগতে সেই সময়ৰ অসমৰ সামাজিক চিত্ৰ এখনো আংশিকভাবে দাঙি ধৰে। চলিত ভাষাৰ স্পষ্টতা আৰু সৰলতা গুণে নাটকীয় বিষয়ক ৰসাল কৰি তুলিছে।

ৰাম-নৱমী নাটকৰ সংলাপত ক্ষীণকৈ হ'লেও এটা ভকতীয়া ঠাঁচ কোনো কোনো ঠাইত দেখা গৈছে। পুৰণি অসমীয়া সমাজখনত মানুহে যি ধৰণে কথা-বতৰা কৈছিল তেনে ঠাঁচকে সম্পূৰ্ণৰূপে তুলি ধৰিবলৈ নাট্যকাৰে চেষ্টা চলাইছিল। তেনে ধৰণৰ ভকতীয়া ঠাঁচৰ সংলাপ দুযাৰিমান তলত তুলি দিয়া হ'ল—

নৱমী ঃ হৃদিস্থিতি হুয়া তুমি, যেন কাৰোবাহা / স্বামী হৃষীকেষ কৰিবো তেনয়। / ৰামৰ প্ৰতি নেৰিবা বান্ধব স্বামী / জীবনে মৰণে, সত্যে সত্যে প্ৰাণনাথ/পশিলোঁ শৰণে।

এইদৰে বিচাৰ কৰি চালে *ৰাম-নৱমী নাটকখনৰ* সংলাপে তদানীন্তন সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ মানুহৰ কথোপকথন তুলি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা গৈছে। লগতে বিভিন্ন ভাষা ৰীতিৰ সুসংযত সমাহাৰে নাটকখনৰ সংলাপক বিশেষ সৌষ্ঠৱ আৰু শ্ৰীবৃদ্ধি দান কৰিছে।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ৫ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* সংলাপ সম্পৰ্কে এটি নাতিদীৰ্ঘ প্ৰবন্ধ যুগুত কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

৭.৪.৫ নাটকখনত সংস্কৃত আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ

*ৰাম-নৱমী নাটক*খন পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচিত প্ৰথম অসমীয়া আধুনিক নাটক যদিও এই নাটকখনত প্ৰাচীন সংস্কৃত নাট আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ নপৰাকৈ নাথাকিল। সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত মহাকবি কালিদাসৰ *অভিজ্ঞান শকুন্তলম*ৰ এক বিশেষ স্থান আছে। পাশ্চাত্যৰ উচ্চ চিন্তা-আদৰ্শৰ প্ৰতি আগ্ৰহী গুণাভিৰাম বৰুৱা দেশৰ ঐতিহ্যময় পৰম্পৰাৰ প্ৰতিও সমানেই শ্ৰদ্ধাশীল আছিল। তেওঁৰ সৃষ্টিশীল ৰচনাত ইয়াৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়। *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ কাহিনী ভাগৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰিলে এইটো উপলব্ধি কৰিব পাৰি যে নাট্যকাৰ *অভিজ্ঞান শকুন্তলম*ৰ শকুন্তলা-দুষ্যন্তৰ প্ৰেম কাহিনীৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈছিল। *অভিজ্ঞান শকুন্তলম*ৰ ভালে কেইটা দৃশ্যৰ লগত *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ দৃশ্যৰ মিল পৰিলক্ষিত হয়। দুয়োখন নাটকৰ মাজত প্ৰত্যক্ষ কৰিবলৈ পোৱা সেই সাদৃশ্যৰ কথা চমুকৈ উল্লেখ কৰা হ'ল—

- *অভিজ্ঞান শকুন্তলম*ৰ কাহিনী ভাগ প্ৰণয়মূলক। সেইদৰে *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ কাহিনীভাগ প্ৰণয়াত্মক।
- দুষ্যন্ত-শকুন্তলাৰ প্ৰথম সাক্ষাৎ হয় কণ্ব মুনিৰ অশ্ৰমৰ উদ্যানত। সেইদৰে ৰাম আৰু নৱমীয়ে পৰস্পৰে পৰস্পৰক উদ্যানত ফুৰিবলৈ যাওঁতে দেখা পায়। ৰাম-নৱমীৰ প্ৰথম সাক্ষাৎ হয় নৱমীৰ পিতৃ শিৱকান্তৰ ফুলনিত।
- *অভিজ্ঞান শকুন্তলমত* শকুন্তলাৰ সখীয়েক প্ৰিয়ম্বদা আৰু অনুসূয়াই দুষ্যন্তৰ লগত গোপনে মিলিত হোৱাত শকুন্তলাক সহায় কৰাৰ দৰে *ৰাম-নৱমী নাটক*ত নৱমীক তেওঁৰ সখীয়েক জয়ন্তী আৰু উৰ্বশীয়ে ৰামৰ লগত মিলিত হোৱাত সহায় কৰিছিল।
- *অভিজ্ঞান শকুন্তলমত* দুষ্যন্তৰ লগত শকুন্তলাৰ চাৰি চকুৰ মিলন ঘটাৰ আগজাননী ভোমোৱা এটাই বাবে বাৰে শকুন্তলাক আমনি কৰাৰ মাজেদি দিছে। সেইদৰে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাটকখনতো ৰামচন্দ্ৰৰ লগত প্ৰথম সাক্ষাৎ হোৱাৰ পূৰ্ব মুহূৰ্তত ভোমোৱা এটাই নৱমীৰ "মুখৰ ওচৰলৈ আহি বৰকৈ ভোঁ ভোঁ কৰি উৰি" গৈছে।
- দুষ্যন্তক প্ৰত্যক্ষ কৰাৰ পাছত শকুন্তলাৰ মন চঞ্চল, উন্মনা হৈ পৰাৰ দৰে ৰামচন্দ্ৰক দেখাৰ পাছতো নৱমীৰ মন চঞ্চল হৈ পৰিছে। একেই মনো দশা দুষ্যন্ত আৰু ৰামচন্দ্ৰৰো হৈছে।
- প্ৰথম দৰ্শনতে ওপজা প্ৰেমত আসক্ত হোৱাৰ পিছত শকুন্তলাই যেনেদৰে দুষ্যন্তক এৰি যাব খোজা নাই সেইদৰে নৱমীয়েও ৰামচন্দ্ৰক চকুৰ আঁতৰ কৰিব খোজা নাই। শকুন্তলাই কুশ বনে বিন্ধিছে বুলি থমকি ৰৈ যোৱাৰ দৰে নৱমীয়েও কাঁইট বিন্ধিছে বুলি ৰামচন্দ্ৰলৈ উভতি চাইছে।

এইদৰে উল্লেখ কৰি অহা সাদৃশ্যসমূহৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি ক'ব পাৰি যে গুণাভিৰাম বৰুৱাই *ৰাম-নৱমী নাটক*ৰ কাহিনী উপস্থাপন আৰু বিন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত *অভিজ্ঞান শকুন্তলম* নাটকখনক প্ৰত্যক্ষভাৱে অনুসৰণ কৰিছে।

*ৰাম-নৱমী নাটক*খনত সংস্কৃত নাটকৰ লগতে অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। নাট্যকাৰে প্ৰতিটো দৃশ্য 'ইতি নিষ্ক্ৰান্তাঃ' বা 'ইতি সৰ্ব্বে নিষ্ক্ৰান্তাঃ' বাক্যৰে সমাপ্ত কৰিছে। নাটকখনৰ শেষত পূজাৰীৰ উক্তি স্বৰূপে কৰুণ ৰসাত্মক গীতটো লেচাৰি ছন্দত ৰচিত। এই গীতটো অঙ্কীয়া নাটৰ শেষত প্ৰয়োগ কৰা 'মুক্তি মংগল ভটিমা'ৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা হৈছে। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই এই সংযোজনৰ বিষয়ে মন্তব্য দিয়াৰ প্ৰসংগত কৈছে—"এই পূজাৰী সূত্ৰধাৰৰ এটা নতুন প্ৰকাশ।"

৭.৪.৬ নাটকখনৰ দোষ-ত্ৰুটি

আজিৰ পৰা ডেৰশ বছৰৰ আগতে ৰচনা কৰা *ৰাম-নৱমী নাটক* নামৰ সৰু নাটকখনে অসমৰ সমাজ জীৱনত এতিয়াও এক সুকীয়া আসন গ্ৰহণ কৰি আছে। অৱশ্যে নাটকখনৰ সাহিত্যিক মূল্য বিচাৰ কৰিলে ইয়াক এখন উৎকৃষ্ট নাটকৰ শাৰীত পেলাব নোৱাৰি। কিন্তু নাটকখনত সেই সময়ৰ সমাজখনৰ ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ বহু মূল্যৱান সম্পদ লুকাই আছে। নাটকখনত অনেক শাস্ত্ৰনিৰ্ভৰ আৰু মানৱীয় আৱেদন সম্বলিত ক্ৰিয়াৰ জৰিয়তে সমাজ-সংস্কাৰৰ কথা চিন্তা কৰা হৈছে। ভাষাৰ ফালৰ পৰা চালেও সংস্কৃত ভাষাৰ অনেক ভুল প্ৰয়োগ আৰু ভুল ব্যাখ্যাও চকুত পৰে। বঙলা ভাষাৰো প্ৰয়োগ আছে।

নৱমীৰ শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত জয়ন্তীয়ে নৱমীক বিভিন্ন কিতাপৰ পাঠ পঢ়াওতে অন্যান্য কিতাপ বিলাকৰ লগতে পদাৰ্থবিদ্যা পঢ়াৰ কথাও কৈছে। এজনী অল্পশিক্ষিতা সাধাৰণ ছোৱালীয়ে পদাৰ্থবিদ্যা পঢ়া কথাটো অকল আচৰিতেই নহয়, অস্বাভাৱিকো।

নাটকখনত মঞ্চায়ন কৰিব বিচাৰিলে কেবাটাও অসুবিধা আহি পৰে। প্ৰথম কথা নাটকখনত অনেক অলাগতিয়াল দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। কোনো কোনো দৃশ্যত মাত্ৰ দুটা চৰিত্ৰৰ যোগেদি একোটি দৃশ্য সজাই তোলা হৈছে। এনেদৰে দৃশ্যৰ প্ৰয়োজনত দৃশ্য সৃষ্টি কৰা হেতুকে মঞ্চায়নৰ সময়ত বাৰে বাৰে দৃশ্যপট সলনি কৰিবলৈ পৰিচালকসকল যথেষ্ট সমস্যাৰ সন্মুখীন হয়। আনহাতে, মঙলু আৰু সোণাফুলী থকা দৃশ্যকেইটা শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ আৰ্হিত একমাত্ৰ হাস্যৰস সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজনতহে সৃষ্টি কৰা হৈছে। দৃশ্যকেইটিৰ কোনো নাটকীয় প্ৰয়োজন নাই।

দৃশ্যবোৰ বিভিন্ন পৰিসৰৰ হোৱা বাবে এটা দৃশ্যত ঘৰৰ দৃশ্য দেখুওৱাৰ পাছৰ দৃশ্যটোতে এখন ফুলনিৰ দৃশ্য সজাবলৈ পৰিচালকৰ যথেষ্ট অসুবিধা হয়। পঞ্চম অঙ্কৰ উৰ্বশী আৰু ফুলেশ্বৰীৰ কথা বতৰাৰ সৈতে ফুলেশ্বৰী আৰু শিৱকান্তৰ কথোপকথন সম্পূৰ্ণ একে। একেখিনি কথাকে একেটা দৃশ্যত দুবাৰ শুনিবলগীয়া হোৱাত দৰ্শক শ্ৰোতাই যথেষ্ট আমনি পায়।

পঞ্চম অঙ্কৰ তৃতীয় দৰ্শনৰ আৰম্ভণিতে নৱমীৰ মুখত যি দীঘলীয়া সংলাপ

দিয়া হৈছে সেই সংলাপো যথেষ্ট আমনিদায়ক। অভিনয় কৰা কলা-কুশলীয়েও এখন মঞ্চত অকলে এনেদৰে সংলাপ মাতি থকা অস্বস্তিকৰ হৈ পৰে। দৰ্শকেও এটা চৰিত্ৰৰ মুখত এনে দীঘলীয়া সংলাপ শুনি থাকিবলৈ আমনি পায়। নাট্যকাৰে লিখি যাওঁতে বাস্তৱৰ বৈধব্য যাতনাৰ ছবিখনে তেওঁক ইমানেই কষ্ট দিছিল যে ক'ব নোৱৰাকৈয়ে হয়তো সকলো কথা সংলাপৰ মাজেৰে কৈ পেলাইছিল।

নাটকখনৰ চৰিত্ৰৰ কথা আৰু কাৰ্যৰ মাজত সামঞ্জস্য দেখা পোৱা নাযায়। কোনো কোনো চৰিত্ৰই শাস্ত্ৰৰ যুক্তি দি যিদৰে কিবা এটা বিষয় প্ৰতিপন্ন কৰিব বিচাৰিছে কাৰ্যতঃ তেনে ধৰণে অগ্ৰসৰ হ'ব নোৱাৰি ব্যৰ্থ চৰিত্ৰত পৰিণত হৈছে। ৰাম আৰু নৱমী চৰিত্ৰ দুটিতে এনে আসোঁৱাহ লক্ষ্য কৰা যায়। তদুপৰি নাটকখনৰ কাহিনীত সংঘাত লক্ষ্য কৰা নাযায়। ট্ৰেজেডিত চৰিত্ৰৰ মনৰ মাজত যেনে সংঘাতৰ প্ৰয়োজন ৰাম আৰু নৱমী চৰিত্ৰ দুটিৰ মনৰ মাজত তেনে আন্তঃসংঘাত হোৱা দেখা নগ'ল। তেওঁলোকে সামাজিক বশ্যতা স্বীকাৰ কৰি সমাজৰ ওচৰত নতশিৰ হোৱাহে দেখা গ'ল। নাটকখনৰ ঘটনাত নাটকীয় উৎকণ্ঠা নাই। য'ত উৎকণ্ঠা নাথাকে তাত বিস্ময়ো নাথাকে। গতিকে নাট্যকাৰে ঘটনাৰ দ্বাৰা নাটকীয় উদ্দেশ্যপ্ৰণোদিতভাৱে এটা সামাজিক ব্যাধিহে আঁতৰোৱাৰ প্ৰচেষ্টা চলোৱা দেখা গ'ল।

সম্পূৰ্ণ নাটকখনত মঞ্চত অভিনয় কৰাবৰ বাবে অতি কমেও তিনি ঘণ্টামান সময়ৰ প্ৰয়োজন হয়। গতিকে অলাগতিয়াল সংলাপ, অবাঞ্ছনীয় দৃশ্য আৰু চৰিত্ৰ পৰিহাৰ কৰি সম্পাদনা কৰি অভিনয় কৰোৱাৰ প্ৰয়োজন হয়, কাৰণ নাটকখনত এনে কিছুমান দৃশ্য আছে যিবোৰৰ মঞ্চৰূপ দিয়াটো উচিত নহয়। যেনে— নৱমীৰ গৰ্ভাৱস্থাৰ পৰীক্ষা কৰাবলৈ মাকে তাইৰ দেহৰ বিভিন্ন অঙ্গৰ পৰীক্ষা কৰা, *ৰাম-নৱমী*য়ে মিলন সম্ভোগ কৰিবলৈ দীপ নিৰ্বাপণ কৰা, ঘৰৰ চ'তিত ফাঁচ লগাই আত্মহত্যা কৰা আদি কাৰ্য মঞ্চত দেখুৱাব নোৱাৰি। সেইবোৰ আঁসোৱাহ আঁতৰাই অলপ সম্পাদনা কৰি ল'লেহে নাটকখন সহজে মঞ্চৰ বাবে উপযোগী হৈ পৰিব।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ৬ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটক*খনত অঙ্কীয়া নাট তথা সংস্কৃত নাটৰ প্ৰভাৱৰ কথা উল্লেখ কৰি নাটকখনৰ প্ৰধান ত্ৰুটিসমূহ উল্লেখ কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....



৭.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- *অৰুণোদয়* যুগৰ অসমীয়া লেখক গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ জীৱন আৰু কৃতিৰ লগত পৰিচিত হ'লো। সমসাময়িক ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক পৰিবেশ-পৰিস্থিতিয়ে দায়বদ্ধ লেখক গুণাভিৰাম বৰুৱাক কি দৰে গঢ় দিছিল তাৰ লেখ এই অধ্যায়টোত পোৱা গ'ল।
- প্ৰথমখন অসমীয়া গহীন সামাজিক নাটকৰ নাট্যকাৰৰূপে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাট্যকৃতি *ৰাম-নৰমী নাটকৰ* মনোজ্ঞ আলোচনা পঢ়িবলৈ পালোঁ।
- নাটকখনৰ পটভূমি সমসাময়িক কালৰ সৰ্বভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ লগতে মানৱতাবাদী আৰু সংস্কাৰকামী আন্দোলন। ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগৰ পৰাই অসমত পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিৰ আৰ্হিত নাটক ৰচনা কৰাৰ প্ৰেৰণা নাট্যকাৰসকলে লাভ কৰে। ফলত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত আধুনিক নাটকৰ শুভাৰম্ভ হয়। *ৰাম-নৰমী নাটক* পাশ্চাত্য ভাব-আদৰ্শ বহন কৰা প্ৰথম অসমীয়া নাটক।
- *ৰাম-নৰমী নাটকৰ* কাহিনী নিৰ্মাণ হৈছে নৰমী নামৰ বিধৱা ছোৱালী এজনীৰ যৌৱন কালত বিকশিত হোৱা কামনাৰ কৰুণ পৰিণতিক কেন্দ্ৰ কৰি। তেনে ছোৱালীৰ পুনৰ বিবাহ হ'লে সমাজখন ৰক্ষা পৰে। তাৰে এটি আদৰ্শতে তেওঁ নাটকখনৰ যোগেদি দাঙি ধৰিছে।
- নাটকখনৰ কাহিনী প্ৰচাৰধৰ্মী হোৱা বাবে চৰিত্ৰ চিত্ৰণত তেওঁ মনোযোগ দিব নোৱাৰিলে। ফলত পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰবোৰ বাদেই, নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰ দুটিও বিকশিত হ'বলৈ সুবিধা নাপালে। নাটকখনক ট্ৰেজেডি বুলি কোৱা হয় যদিও ট্ৰেজেডিৰ নাটকৰ নায়ক-নায়িকাৰ চাৰিত্ৰিক গুণ নাটকখনত দেখিবলৈ পোৱা নাযায়।
- আধুনিক নাটকৰ আদৰ্শত ৰচিত হ'লেও নাট্যকাৰ সংস্কৃত আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱৰ পৰা আঁতৰি থাকিব পৰা নাই। কাহিনীৰ গাঁথনিত এই কথা লক্ষ্য কৰা যায়। সংলাপ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে সিমান সফলতা লাভ কৰা দেখা নগ'ল। অৱশ্যে এই নাটকখনত অসমীয়া সমাজৰ সৰ্বস্তৰৰ ভাষা ৰীতি প্ৰয়োগ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা দেখা গৈছে।



৭.৬ অধিক জানিবলৈ

অসমীয়া গ্ৰন্থ ঃ

১) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৭৮); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

২) পাঠক, দয়ানন্দ (১৯৯৬); *অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসঙ্গ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৩) বৰুৱা, গুণাভিৰাম (১৯৯১); *ৰাম-নৱমী;* (সম্পাঃ প্ৰসেনজিৎ চৌধুৰী), ৰাজগড়, গুৱাহাটী ঃ চেতনা প্ৰকাশ।

৪) বৰুৱা, গুণাভিৰাম (২০০৪); *ৰাম-নৱমী নাটক;* (সমীক্ষকঃ বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য), নলবাৰী ঃ জাৰ্ণেল এম্প'ৰিয়াম।

৫) বৰা, প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ (১৯৯৫); *অসমীয়া সাহিত্য ঃ আধুনিক যুগ;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ ষ্ট'ৰচ্।

৬) বৰা, মহেন্দ্ৰ(১৯৮৫); *সাহিত্য উপক্ৰমণিকা;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ ষ্ট'ৰচ্।

৭) ভৰালী, শৈলেন (১৯৭২); *ট্ৰেজেদি বিচাৰ;* পাঠশালা ঃ বাণী প্ৰকাশ।

৮) ভৰালী, শৈলেন (১৯৭৮); *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য (দুটি তৰঙ্গ);* গুৱাহাটী ঃ নিউ বুক ষ্টল।

৯) ৰাজবংশী, পৰমানন্দ (সম্পাঃ) (১৯৯৫); *অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

১০) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (১৯৬২); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ।

১১) শইকীয়া, বসন্ত, (২০০০); *আধুনিক সাহিত্যৰ সুবাস;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

ইংৰাজী গ্ৰন্থ ঃ

12) Sharma Goswami, P. (2004); *Female Characters in Modern Assamese Drama*; Delhi: B. R. Publishing Corporation Ltd.



৭.৭ অগ্ৰগতিৰ খতিয়ান (কৰল ৰূপৰেখা)

১ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ কলিকতাৰ বিদ্বৎ সমাজখনৰ লগত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ পৰিচয়... ... সমসাময়িক ব্ৰহ্ম সমাজৰ প্ৰভাৱ... ...ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হোৱা... ...কলকাতাৰ প্ৰবাসী জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে অসমীয়া সমাজৰ পৰা কুসংস্কাৰ আঁতৰোৱাৰ বাবে তৎপৰতা ইত্যাদি দিশসমূহৰ চমু আলোচনা কৰিব লাগিব।

২ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ কলিকতাৰ উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰিবলৈ যোৱা গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ইংৰাজী ভাষা-সাহিত্যৰ লগত পৰিচয়... ...বিখ্যাত ইংৰাজ নাট্যকাৰ শ্ৰেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যকৃতিৰ লগত পৰিচয়... ...শ্ৰেইক্সপীয়েৰীয় নাট্যকলা কৌশলৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হোৱা... ...*ৰাম-নৱমী নাটকত* শ্ৰেইক্সপীয়েৰীয় নাট্য কৌশলৰ প্ৰয়োগ... ...উদাহৰণসহ তাৰ আলোচনা, ইত্যাদি বিষয় সন্নিৱিষ্ট কৰিব লাগিব।

৩ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকত* ৰামচন্দ্ৰ চৰিত্ৰটোৰ স্থিতি-চৰিত্ৰটোৰ পৰিচয়... ...ৰামচন্দ্ৰ চৰিত্ৰটোৰ চাৰিত্ৰিক দিশসমূহৰ আলোচনা (নাটকৰ পৰা ৰামচন্দ্ৰই বিভিন্ন প্ৰসংগত প্ৰয়োগ কৰা সংলাপ উদাহৰণ হিচাপে উদ্ধৃত কৰিব পাৰিলে ভাল)... ...বন্ধু কামদেৱৰ লগত থকা বন্ধুত্বপূৰ্ণ সম্পৰ্কৰ আধাৰত ৰামচন্দ্ৰ চৰিত্ৰটো বিশ্লেষণ... ...নৱমীৰ লগত থকা ৰামচন্দ্ৰৰ সম্পৰ্কৰ আধাৰত চৰিত্ৰটোৰ বিচাৰ ... ...নাটকখনৰ পৰিণতিৰ মাজেৰে চৰিত্ৰটোৰ দোষ-ত্ৰুটি বিচাৰ।

৪ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ নাটকখনত নৱমী চৰিত্ৰটোৰ স্থিতি নৱমীৰ পৰিচয়... ...বাল বিধৱা নৱমীৰ মনোবেদনা (নাট কৰ পৰা উদ্ধৃতিসহ কথাখিনি ব্যাখ্যা কৰিব পাৰিলে ভাল)... ...নৱমীৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য... ....বান্ধৱী জয়ন্তী আৰু উৰ্বশীৰ লগত নৱমীৰ সম্পৰ্ক.. ...ৰামচন্দ্ৰ লগত থকা সম্পৰ্ক... ...নৱমীৰ চাৰিত্ৰিক দুৰ্বলতা আৰু তাৰ পৰিণতি।

৫ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ নাটকত সংলাপৰ প্ৰয়োজনীয়তা... ...*ৰাম-নৱমী নাটকৰ* ব্যৱহৃত বিভিন্ন ধৰণৰ সংলাপ... ...সংলাপে কি ধৰণৰ নাট্য কাৰ্য সম্পাদন কৰিছে নাটকখনত... ...সংলাপ প্ৰয়োগত হোৱা দোষ-ত্ৰুটি আদিৰ বিষয়ে উদাহৰণসহ লিখিব লাগিব।

৬ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকখনত* কালিদাসৰ *অভিজ্ঞান শকুন্তলম* নাটখনৰ লগত থকা মিলসমূহ... ...অঙ্কীয়া নাটৰ কি কি উপাদান আছে... ...পৰিৱেশন তথা সাহিত্যিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে বিচাৰ কৰিলে চকুত পৰা প্ৰধান ত্ৰুটিসমূহ উদাহৰণসহ উল্লেখ কৰিব লাগিব।



৭.৮ আৰ্হি প্ৰশ্ন

প্ৰশ্ন ১ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* পটভূমি কি?

প্ৰশ্ন ২ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* পৰিণতিৰ মাজেদি নাট্যকাৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাই সমাজক কি বাৰ্তা দিব বিচাৰিছে? চমুকৈ লিখক।

প্ৰশ্ন ৩ ঃ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ জীৱন সম্পৰ্কে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক।

প্ৰশ্ন ৪ ঃ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ সাহিত্যকৃতি সম্পৰ্কে আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ৫ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* বৈশিষ্ট্যসমূহ কি কি? আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৬ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* সামাজিক, ঐতিহাসিক আৰু সাংস্কৃতিক মূল্য বিচাৰ কৰক।

প্ৰশ্ন ৭ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* কাহিনীভাগ বৰ্ণনা কৰি ইয়াৰ মাজেৰে লেখকে কি বক্তব্য আগবঢ়াব বিচাৰিছে আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৮ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকৰ* চৰিত্ৰ চিত্ৰণ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৯ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটকখনক* সাৰ্থক ট্ৰেজেডি আখ্যা দিব পাৰিনে? আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ১০ ঃ *ৰাম-নৱমী নাটক*খনত প্ৰয়োগ হোৱা সংলাপৰ আধাৰত সমসাময়িক সমাজখন বিচাৰ কৰক।

প্ৰশ্ন ১১ ঃ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ নাটকখনৰ গদ্যৰীতিৰ এটি আভাস দিয়ক।

প্ৰশ্ন ১২ ঃ ৰামচন্দ্ৰ আৰু নৱমী— এই চৰিত্ৰ দুটা ট্ৰেজেডিৰ নায়ক-নায়িকা হিচাপে সাৰ্থক হৈছেনে? — আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ১৩ ঃ আধুনিক অসমীয়া সামাজিক নাটক হিচাপে *ৰাম-নৱমী নাটক*খনৰ এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ১৪ ঃ "*ৰাম-নৱমী নাটক* গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ এক সাৰ্থক সৃষ্টি" — আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ১৫ ঃ চমুটোকা লিখক —

ক) নৱমী

খ) গুণাভিৰাম বৰুৱা

গ) মহাজন

ঘ) কামদেৱ

ঙ) জয়ন্তী

*** ***** ***

অধ্যায় ৮ ঃ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ নাটক *নৰকাসুৰ*

অধ্যায় গাঁথনি

৮.১ উদ্দেশ্য

৮.২ পৰিচয়

৮.৩ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ জীৱন আৰু কৃতি

৮.৪ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ

৮.৫ *নৰকাসুৰ*

- ৮.৫.১ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আৰু সাধাৰণ আলোচনা
- ৮.৫.২ নাটকখনৰ চৰিত্রসৃষ্টি
- ৮.৫.৩ নাটকখনৰ সংলাপ
- ৮.৫.৪ পৌৰাণিক নাটক হিচাপে *নৰকাসুৰ*

৮.৬ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

৮.৭ অধিক জানিবলৈ

৮.৮ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

৮.৯ আৰ্হি প্রশ্ন

৮.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ জীৱন আৰু তেওঁৰ সাহিত্য কৃতিৰ বিষয়ে জানিব পাৰিব
- পৌৰাণিক নাটকৰ বৈশিষ্ট্যসমূহৰ সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিব
- পৌৰাণিক নাটক হিচাপে *নৰকাসুৰ* নাটকৰ পৰিচয় লাভ কৰিব
- *নৰকাসুৰ* নাটকৰ বিষয়বস্তু, চৰিত্র, সংলাপ, ভাষা, পৰিৱেশ আদিৰ ধাৰণা লাভ কৰিব
- নাট্যকাৰৰ সৃজনী প্রতিভাৰ বিষয়ে জানিব পাৰিব।

৮.২ পৰিচয়

স্নাতকোত্তৰ অসমীয়াৰ সপ্তম বুনিয়াদী পাঠ্যবিষয় 'অসমীয়া নাটক'ৰ এইটো অষ্টম অধ্যায়। ইয়াত অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ আলোচনা পঢ়িবলৈ পাম। প্রাক্-স্বাধীনতাৰ কালৰ পৰা স্বৰাজোত্তৰ কাললৈকে নাট্য-চর্চা কৰা অতুলচন্দ্র হাজৰিকাই বহু নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ভঁৰাল সমৃদ্ধ কৰিছে। তেওঁ ৰচনা কৰা পৌৰাণিক নাটকৰ সংখ্যা দহখন। তাৰ ভিতৰত *নৰকাসুৰ* এখন অন্যতম শ্রেষ্ঠ নাটক।

নৰকাসুৰ নাটকখনত নৰকৰ জীৱনত দৈৱৰ পৰিহাস দেখুৱাই— ধর্মৰ জয় আৰু অধর্মৰ

পৰাজয়ৰ মাজেৰে নাটকীয় পৰিসমাপ্তি কৰিছে। নাট্যকাৰৰ পূৰ্ণ অভিজ্ঞতা, ৰচনা শক্তিৰ অভিনৱত্বই *নৰকাসুৰক* শ্ৰেষ্ঠ নাটকৰ শাৰীত স্থান দিছে। এই অধ্যায়টিত আমি *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ বিভিন্ন দিশৰ সৈতে পৰিচিত হ'ব পাৰিম।

৮.৩ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ জীৱন আৰু কৃতি

গুৱাহাটীৰ উজান বজাৰত ১৯০৩ চনৰ ৯ ছেপ্টেম্বৰ, ভাদ মাহৰ ২৩ তাৰিখে কৃষ্ণপক্ষ, তৃতীয়া ৰেৱতী নক্ষত্ৰ, বুধবাৰ, পুৱতি নিশা অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ জন্ম হয়। অৱশ্যে চৰকাৰী হিচাপ মতে তেওঁৰ জন্ম চন ১৯০৬ হে বুলি *স্মৃতিলেখাত* উল্লেখ কৰি গৈছে। নগাঁৱৰ উৰিয়া গাঁৱৰ ৰমাকান্ত হাজৰিকা আছিল তেওঁৰ পিতৃ আৰু মাতৃ আছিল নিৰুপমা হাজৰিকা। *অভিমন্যু বধৰ* লেখক ৰমাকান্ত চৌধুৰী আছিল তেওঁৰ মাতামহ। পিতৃ ৰমাকান্ত হাজৰিকাই R.M.S. (Railway Mail Service)ত চাকৰি কৰিছিল। সেই সময়ত R.M.S.ত চাকৰি কৰাটো সৌভাগ্যৰ কথা আছিল। গুৱাহাটীৰ যোৰপুখুৰী পাৰৰ উগ্রতাৰা মন্দিৰৰ কাষতে জীৱনৰ সৰহভাগ সময় পাৰ কৰা অতুলচন্দ্র হাজৰিকাই স্কুলীয়া জীৱনৰ পাতনিও গুৱাহাটীতে কৰিছিল। তেওঁৰ শিক্ষা জীৱন আৰম্ভ হৈছিল উজান বজাৰ লতাশিল প্রাথমিক বিদ্যালয়ত— পদ্মৰাম দত্তৰ পাঠশালাত।

১৯২৩ চনত তেওঁ গুৱাহাটীৰ কটন কলেজিয়েট হাইস্কুলৰ পৰা সুখ্যাতিৰে প্রৱেশিকা পৰীক্ষাত প্রথম বিভাগ লৈ উত্তীর্ণ হয়। তাৰ পাছত কটন কলেজৰ পৰা ক্রমে ১৯২৫ চনত আই.এছ.চি. আৰু ১৯২৯ চনত বি.এ. পৰীক্ষাত উত্তীর্ণ হয়। ১৯৩৫ চনত আর্ল ল কলেজৰ পৰা বি.এল. ডিগ্রীও তেওঁ লাভ কৰিছিল। বি.এল. পাছ কৰে যদিও আইনজ্ঞ হোৱাৰ ইচ্ছা তেওঁৰ একেবাৰেই নাছিল। ১৯৪২ চনত তেওঁ বি.টি. পৰীক্ষাতো উত্তীর্ণ হয় আৰু ১৯৪৪ চনত প্রাইভেটকৈ অসমীয়া বিষয়টো পঢ়ি কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা স্নাতকোত্তৰ ডিগ্রীও লাভ কৰে।

অতুলচন্দ্র হাজৰিকাই কর্ম জীৱন আৰম্ভ কৰিছিল সোণাৰাম হাইস্কুলত শিক্ষকতাৰ যোগেদি। ইয়াৰ পাছত তেওঁ মঙলদৈ, নগাঁও, কটন কলেজিয়েট আৰু ডিব্রুগড় হাইস্কুলত আৰু তাৰ পাছত বৰপেটা চৰকাৰী হাইস্কুলত কার্যনির্বাহ কৰিছিল। কর্ম জীৱনৰ এই সময়ছোৱাতে তেওঁ কিছুদিন স্কুল পৰিদর্শকৰ কামতো নিয়োগ হৈছিল। জীৱনৰ সুদীর্ঘ কাল স্কুলত শিক্ষকতা কৰাৰ পাছত তেওঁ কটন কলেজৰ সহকাৰী অধ্যাপক আৰু পাছলৈ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপক হিচাপে কার্যনির্বাহ কৰে। ইয়াৰ বাহিৰে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বি.টি. শ্রেণীৰ অসমীয়া অধ্যাপকৰ পদতো তেওঁ কার্যনির্বাহ কৰিছিল। ১৯৬০ চনৰ ১ মার্চত তেওঁ চাকৰি জীৱনৰ পৰা অৱসৰ গ্রহণ কৰে।

ছাত্র অৱস্থাৰ পৰাই হাজৰিকাই সাহিত্য-চর্চা কৰি আহিছিল। এজন কবি, শিশু সাহিত্যিক, নাট্যকাৰ, প্রবন্ধ লেখক, অনুবাদক, পাঠ্যপুথি প্রণেতা আৰু সম্পাদক হিচাপে অসমীয়া সাহিত্যলৈ তেওঁ ভালেখিনি অৱদান আগবঢ়াই থৈ গৈছে। অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ প্রায় এশখনৰো অধিক পুথি প্রকাশ পাইছে। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য জগতলৈ হাজৰিকাৰ দৰে ইমান বেছি অৱদান আন কোনো সাহিত্যিকে আগবঢ়োৱা নাই। জন্মৰে পৰা লাভ কৰা পৰম্পৰাগত সাহিত্যিক প্রতিভা

আৰু পৰিৱেশে ডেকা বয়সতে তেওঁক সাহিত্যিক হিচাপে গঢ় দিছিল। অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ উন্নতিৰ হকে আৰু সমাজৰ কল্যাণৰ হকে কাম কৰি যোৱাটোৱেই আছিল তেওঁৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আৰু তাকে কৰিহে তেওঁ পৰম শান্তি লাভ কৰিছিল।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ ব্যক্তিত্বৰ এটা উল্লেখযোগ্য দিশ আছিল অসম আৰু অসমীয়া জাতিৰ প্ৰতি থকা গভীৰ আস্থা আৰু প্ৰীতি। ভাষা-জননীৰ প্ৰতি থকা গভীৰ প্ৰীতি থকা হাজৰিকাদেৱে এটা সময়ত মৃতপ্ৰায় হ'বলৈ ধৰা অসম সাহিত্য সভাক সঞ্জীৱনী দান কৰিছিল। তেওঁৰ ৰচনাৰাজিতো এনে ভাৱধাৰাই প্ৰতিফলিত হৈছে। তেওঁৰ ৰচনাসমূহ এনে ধৰণে ভাগ কৰিব পাৰি— কবিতা-গীত, নাটক, শিশু-সাহিত্য, বিবিধ গদ্য, সঙ্কলন আৰু সম্পাদনা। ইয়াৰে আটাইবোৰ সাহিত্যিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা উচ্চমানৰ নহ'লেও অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰাল পুষ্ট কৰাত এনে ৰচনাই সহায় কৰিছে।

তেওঁৰ গীত আৰু কবিতাৰ পুথিকেইখন হ'ল— *দিপালী, পাঞ্চজন্য, মণিমালা, মুকুতা মালা, তপোবন, কৌমুদী, ৰুণুক-জুনুক, মাণিকী-মধুৰী, গান্ধী-মালিকা, সাহিত্য তীৰ্থ, ৰণ ঝঙ্কাৰ, ৰক্তজৰা, জয়তু-জননী, ঝঙ্কাৰ, ফেহুজালি, ৰাংঢালী, মণিকূট, অপৰাজিতা, গগনা, ঐক্যতান, মধুমল্লিকা* আৰু *মনতগৰ*। ইয়াৰে *মণিমালা* চতুৰ্দশপদী কবিতাৰ আৰু *মুকুতা মালা* অষ্টপদী কবিতাৰ সমষ্টি। তেওঁৰ এই কবিতাবোৰত গভীৰ স্বদেশপ্ৰীতি, প্ৰকৃতিপ্ৰীতি, অসমৰ লোকবিশ্বাস, জাতীয় উৎসৱ, অসমীয়া ডেকা-গাভৰুৰ মধুৰ চিত্ৰ সুন্দৰভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। ভাষা জননীৰ প্ৰতি সেৱা-ভক্তিয়েই অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ সাহিত্য ৰচনাৰ মূল প্ৰেৰণা।

শিশু উপযোগী কবিতাৰ যোগেদি কবি হাজৰিকাই শিশুৰ মনোজগতৰ ওচৰ চাপি গৈছে। শিশুসকলৰ বাবে *কথা-দশম, কথা-কীৰ্ত্তন, দিগ্বীজয়ী, ল'ৰাৰ জাতক, ঈছপৰ সাধু, গ্ৰীছৰ সাধুকে* ধৰি আদি কেবাখনো শিশু সাহিত্য তেওঁ ৰচনা কৰি গৈছে। তেওঁ কোমল ভাষাৰে শিশুৰ বাবে পঢ়াশলীয়া পুথি, সাধুকথা, বুৰঞ্জীমূলক কাহিনী, দেশ-বিদেশৰ মনোৰম কাহিনী লিখি থৈ গৈছে। *আইতাৰ হাঁহি, হাঁহিচম্পা, অপেশ্বৰীৰ দেশ, যাদুৰ দ্বীপ, নীলা চৰাই, গ্ৰীসৰ সাধু, ৰাণী হিমানী, এণ্ডাৰচনৰ সাধু* আদি সাধুবোৰৰ মাজেৰে অসম তথা ভাৰতৰ লগতে পৃথিৱীৰ বিভিন্ন সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ সৈতে শিশুমনক পৰিচয় কৰাই দিবলৈ তেওঁ যত্ন কৰিছিল।

নাট্যকাৰ হিচাপে অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই অধিক সুনাম অৰ্জন কৰিছে। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ কলেবৰ বৃদ্ধি কৰাত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ অৱদান আটাইতকৈ বেছি। তেওঁৰ নাটক সমূহক চাৰিটা শ্ৰেণীত ভাগ কৰিব পাৰি— পৌৰাণিক, বুৰঞ্জীমূলক, অনুবাদ আৰু বিবিধ বিষয়ক।

পৌৰাণিক নাটকসমূহ হ'ল— *নৰকাসুৰ* (১৯৩০), *বেউলা* (১৯৩৩), *নন্দদুলাল* (১৯৩৫), *চম্পাৱতী* (১৯৩৫), *কুৰুক্ষেত্ৰ* (১৯৩৬), *শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ* (১৯৩৭), *সাৱিত্ৰী* (১৯৩৯), *সীতা* (১৯৫২), *দময়ন্তী* (১৯৫২), *সতী* (১৯৬২) আৰু *ৰুক্মিণী হৰণ* (১৯৪৯)।

১৯২৩ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠিয়ে *পদ্মপুৰাণ* আধাৰিত বেউলা আখ্যান উদ্ধাৰ কৰি হাজৰিকাই *বেউলা* -নাটকখন ৰচনা কৰিছিল। এই নাটকখনে নাট্যপ্ৰেমী ৰাইজৰ মাজত যথেষ্ট জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল। নাটকখন *আৰাহন* (১৯২৯)ত কেবাটাও সংখ্যাত ছপা হৈ

ওলাইছিল। ১৯৩৩ চনত এইখন কিতাপ আকাৰে প্ৰকাশ পায়। হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰকাশৰ মাধ্যম হ'ল অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ। পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত *নৰকাসুৰ*নাটকখন বেছি জনপ্ৰিয় আৰু কাহিনী নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰতো *কালিকা পুৰাণ*ৰ কাহিনীক আশ্ৰয় কৰি ৰচনা কৰিলেও নাট্যকাৰে কিছু পৰিমাণে স্বাধীনতা গ্ৰহণ কৰিছে। এই পৌৰাণিক শ্ৰেণীৰ নাটকসমূহত কাব্যধৰ্মী বৰ্ণনা থকাটো পৰিলক্ষিত হয়। পৌৰাণিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে তেওঁ অধিক সফলতা লাভ কৰিছে। তেওঁৰ প্ৰায় দুকুৰিৰ ওচৰা-উচৰি ৰচা নাটকৰ ভিতৰত পৌৰাণিক নাটকৰ সংখ্যাই সৰহ।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটক চাৰিখন— *কনৌজ কুঁৱৰী*(১৯৩৩), *ছত্ৰপতি শিৰাজী*(১৯৪৭), *টিকেন্দ্ৰজিৎ*(১৯৫৯) আৰু *মূলাগাভৰু*। বুৰঞ্জীমূলক নাটককেইখনত বাংলা নাট্যকাৰ দ্বিজেন্দ্ৰলালৰ নাটকৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। এই নাটকসমূহৰ সংলাপসমূহ গদ্যত ৰচিত, পৌৰাণিক নাটকৰ দৰে ছন্দত ৰচিত নহয়।

অনুবাদ নাটকৰ মাজেৰেও হাজৰিকাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ অৱদান আগবঢ়াই গৈছে। বিশ্বৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটকৰ অনুবাদেৰে অসমীয়া পাঠক-দৰ্শকক তেওঁ নাট্যৰসৰ আনন্দও দিছিল। তেওঁৰ অনুবাদ নাটক কেইখন হ'ল— মহাকবি কালিদাসৰ *অভিজ্ঞান-শকুন্তলম*ৰ অসমীয়া ভাঙনি *শকুন্তলা*(১৯৪০), শ্বেইক্সপীয়েৰৰ *Merchant of Venice* আৰু *King Lear*ৰ অসমীয়া অনুবাদ ক্ৰমে *বণিজ কোঁৱৰ*(১৯৪৬) আৰু *অশ্ৰুতীৰ্থ*(১৯৪০) আৰু বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰনাথৰ *তপতী* আৰু *বিসৰ্জন*।

বিবিধ বিষয়ৰ নাটকসমূহৰ ভিতৰত *মৰ্জিয়ানা* (১৯৩৯), *মানস প্ৰতিমা* (১৯৮৮), *কল্যাণী*(১৯৩৯), *ৰং মহল*(১৯৪৯) আৰু *আহুতি*(১৯৫২)। *ৰং মহল*ৰ অন্তৰ্ভুক্ত সোতৰখন নাটক বিভিন্ন বিষয়ক লৈ ৰচিত। *উছৰৰ ভোগজৰা, ফুলৰ কৰণি, উছৰৰ ৰংচৰা* আদি সংস্কৃতি বিষয়ক ৰচনাৰ মাজেৰে অসমীয়া কলা-কৃষ্টিৰ দিশো তেওঁ দেখুৱাই গৈছে।

সংকলক আৰু সম্পাদক হিচাপেও হাজৰিকাৰ সুনাম আছিল। অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ ভাষণৰ তিনিটা খণ্ড— *ভাষণাৱলী, বেজবৰুৱা-গ্ৰন্থাৱলী* (১ম আৰু ২য় ভাগ), *কেহোঁকলি, অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্য, বৰবৰুৱাৰ বুলনি* আদি তেওঁৰ সম্পাদিত গ্ৰন্থ। আত্মজীৱনীমূলক ৰচনা *স্মৃতিলেখা* আৰু অসমৰ নাটঘৰৰ— মঞ্চ ইতিহাসৰ বুৰঞ্জী *মঞ্চলেখা* হাজৰিকাৰ জীৱনৰ উল্লেখযোগ্য ৰচনা।

ছাত্ৰ একতা সভাৰ সভাপতিৰ *ভাষণ মালা* হেমন্ত কুমাৰ শৰ্মাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত *লোক-গীতি সংগ্ৰহ*, মহেশ্বৰ নেওগৰ দ্বাৰা সম্পাদিত *পৰিত্ৰ-অসম*, বেজবৰুৱাৰ *মোৰ জীৱন সোঁৱৰণ* আদি অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত গ্ৰন্থসমূহৰো তেওঁ আগভাগ লয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *ৰূপালীম, নিমাতী কন্যা, জ্যোতিধাৰা, লুইত পাৰৰ অগ্নিসুৰ* আৰু *জ্যোতি সাতসৰী* আদি কেবাখনো পুথি তেওঁৰ চেষ্টাৰ ফলতে জ্যোতি সোঁৱৰণী সংস্থাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ হৈছিল।

ভাষা-জননীৰ একনিষ্ঠ সেৱক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই মৃতপ্ৰায় অসম সাহিত্য সভাক নতুন ৰূপ দিছিল। তেওঁ ১৯৫৩ চনত সাহিত্য সভাৰ সম্পাদকৰূপে নিৰ্বাচিত হয় আৰু পাছলৈ

উপ-সভাপতি আৰু ১৯৫৯ চনত নগাঁৱত অনুষ্ঠিত অসম সাহিত্য সভাৰ সপ্তবিংশ অধিৱেশনৰ সভাপতিৰ পদ অলঙ্কৃত কৰে। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা অসম ছাত্ৰ সন্মিলন, ছাত্ৰ একতা সভা, সৰিতা সভা আদি অনুষ্ঠানৰ লগতো ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত আছিল। বিহগী কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰীৰ দেহাৱসানৰ পাছত তেৱেঁই সৰিতা সভাৰ স্থায়ী সভাপতিৰ পদ পূৰণ কৰিছিল। ১৯৫২ চনত গঢ় লোৱা 'পাৰিজাত-কানন' নামৰ শিশু কল্যাণ সমিতিৰো তেওঁ সক্ৰিয় সদস্য আছিল। অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ মুখপত্ৰ *মিলন*ৰ সম্পাদনাৰ দায়িত্বও তেওঁ পালন কৰিছিল। ইয়াৰ বাহিৰে সাহিত্য অকাডেমী, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় কোৰ্ট, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, জ্যোতি সোঁৱৰণী সস্থা, কামৰূপ নাট্য সমিতি, ভাৰতীয় জ্ঞানপীঠ, ভগৱতী প্ৰসাদ বৰুৱা ভৱন অৱৰক্ষণ আদি ভালেমান অনুষ্ঠানৰ সৈতেও তেওঁ জড়িত আছিল। তেওঁৰ জীৱনৰ কীৰ্তি স্বৰূপ *মঞ্চলেখা*ৰ বাবে ১৯৬৯ চনত সাহিত্য অকাডেমী বঁটা লাভ কৰে। আত্মজীৱনীমূলক ৰচনা *স্মৃতিলেখা*তো তেওঁৰ সমস্ত জীৱনৰ সমস্ত কথা প্ৰকাশ পাইছে। ১৯৭১ চনত তেওঁ ভাৰত চৰকাৰৰ দ্বাৰা 'পদ্মশ্ৰী' উপাধিৰে বিভূষিত হয়।

সাহিত্যিক জীৱনত সফলতা লাভ কৰা হাজৰিকাৰ পাৰিবাৰিক জীৱনতো সফল আছিল। কামে-কাজে অসম আৰু অসমীয়া জাতিৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱা ফুটি ওলাইছিল। অসমীয়া আহাৰ গ্ৰহণ আৰু কাঁহৰ কাঁহীৰ ভাত, বান-বাটিত চাহ খাই তেওঁ আনন্দ পাইছিল। প্ৰকৃতাৰ্থত তেওঁ আছিল ভোজন বিলাসী। ভাষা-জননীৰ একান্ত সাধক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই ওৰেটো জীৱন কৰ্মেৰে কৰ্মময় জীৱনৰ আদৰ্শ দেখুৱাই থৈ গ'ল। ১৯৮৬ চনৰ ৭ জুনত এইগৰাকী ভাষা-সাহিত্যৰ পূজাৰী, সাহিত্যাচাৰ্যৰ পৰলোক প্ৰাপ্তি ঘটে।

৮.৪ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ অৱদান সকলো নাট্যকাৰতকৈ অধিক। হাজৰিকাই নাটক ৰচনা কৰা সময়ছোৱাত বাংলা নাট্যকাৰ, যেনে— ক্ষীৰোদ প্ৰসাদ, দ্বিজেন্দ্ৰলাল, গিৰীশ চন্দ্ৰ ঘোষ আদি নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰভাৱ যথেষ্ট পৰিমাণে আছিল। বঙালী নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰভাৱ আঁতৰ কৰি আৰু অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ অভাৱ দূৰ কৰি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ভঁৰাললৈ তেওঁ কেবাখনো নাটক অৱদান হিচাপে দি গৈছে। ৰঙ্গমঞ্চৰ উপযোগী ভালেকেইখন নাটক ৰচনা কৰি বঙালী নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰভাৱ অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰা আঁতৰ কৰাত হাজৰিকাৰ অৱদান অনস্বীকাৰ্য। এই বিষয়ে তেওঁ নিজেই কৈ গৈছে— "অসমীয়া নাটঘৰত অনূদিত বঙলা নাটৰ অভিনয় বেছিকৈ হোৱাত আমাৰ সাহিত্যত মূল নাটৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি নিজৰ অযোগ্যতালৈ নাচাই খনচেৰেক নাট লিখি পেলাই থৈছিলোঁ।" (*নৰকাসুৰ* ঃ পাতনি)

হাজৰিকাই পৌৰাণিক, বুৰঞ্জীমূলক, অনূদিত আৰু বিবিধ বিষয়ৰ— এই সকলো প্ৰকাৰৰ নাটক ৰচনা কৰিছে। এই নাটকসমূহৰ ঐতিহাসিক মূল্য অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰতে অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই বিশেষ খ্যাতি অৰ্জন কৰিছে। এই কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ বেছি ভাগৰেই প্ৰকাশৰ মাধ্যম অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ। তেওঁৰ

পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত *নৰকাসুৰখন* অধিক জনপ্রিয়। নাটকখনৰ বিষয়বস্তু পৌৰাণিক কাহিনীক আশ্রয় কৰি নির্মাণ কৰিলেও তাত নাট্যকাৰৰ নিজস্ব মৌলিক প্রতিভাৰ প্রকাশ ঘটিছে। নৰকাসুৰৰ কাহিনীভাগ অসমীয়া জনসমাজত বহুল প্রচলিত। প্রসংগক্রমে উল্লেখযোগ্য যে এই কাহিনীভাগ *কালিকা পুৰাণ, বিষ্ণু পুৰাণ, ভাগৱত পুৰাণ, হৰিবংশ, ৰামায়ণ* আৰু *মহাভাৰতত* উল্লেখ আছে। তদুপৰি জনসমাজত প্রচলিত কিম্বদন্তিতো নৰকৰ কাহিনীভাগ মুখে মুখে চলি আহিছে।

নাট্যকাৰে বেছিভাগ নাটকতে পৌৰাণিক কাহিনীৰ ঘটনা পৰিবর্জন আৰু পৰিবর্ধন কৰি নাটকীয় কাহিনীৰ ৰূপ দিছে। অৱশ্যে, *নাট্যশাস্ত্রৰ* বিধি অনুসাৰে তেওঁৰ নাটকসমূহত দুই-এটা আঁসোৱাহ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে পৌৰাণিক নাটকসমূহত কাব্যিক লক্ষণ বিদ্যমান।

কনৌজ কুঁৱৰী, ছত্রপতি শিৰাজী, মূলাগাভৰু আদি ঐতিহাসিক নাটকসমূহৰ কাহিনী ইতিহাসৰ পৰা গ্রহণ কৰিছে। এই নাটকসমূহৰ সংলাপৰ মাধ্যম গদ্য। তেওঁৰ এই নাটকসমূহত প্রায়ে আধুনিকতাই বিৰাজ কৰা বাবে অসঙ্গতিয়ে দেখা দিছে। একাধিক উপ-কাহিনী আৰু চৰিত্রৰ বাহুল্যয়ো দুই-এখন নাটকৰ মূল কাহিনীক ব্যাহত কৰিছে। চৰিত্রৰ মুখৰ উচ্ছ্বাসিত সংলাপ আদিয়ে তেওঁৰ নাটকসমূহক মঞ্চ সফলতা দিছিল যদিও ভাৰোচ্ছ্বাসযুক্ত আস্ফালন থকা সংলাপে দুই-এখন নাটকক উন্নত পর্যায়লৈ যোৱাত বাধাৰ সৃষ্টিও কৰিছিল।

বহির্সংঘাতৰ প্রাধান্য তেওঁৰ নাটকৰ আন এটা বৈশিষ্ট্য। আকৌ, বহুসময়ত ঐক্য তথা বিষয়বস্তুৰ সংহতিও তেওঁৰ নাটকত দেখা নাযায়। গীতৰ প্রাধান্য আছে যদিও কাহিনীৰ গতিশীলতাত আটাইবোৰ গীতে বিকাশ লাভ কৰা নাই। এনেবোৰ আঁসোৱাহ থকা সত্ত্বেও ৰঙ্গমঞ্চৰ উপযোগী ভালেকেইখন নটক ৰচনা কৰি অসমীয়া ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰা ক্ষীৰোদ প্রসাদ, দ্বিজেন্দ্রলাল, গিৰীশ ঘোষ আদি নাট্যকাৰৰ বাংলা নাট্য-সাহিত্যৰ প্রভাৱ দূৰ কৰাত নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ অৱদান সকলোৱে স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে পুষ্ট, স্বকীয় কৌশল আৰু স্বদেশপ্রীতিৰে পূর্ণ নাটকসমূহ অসমৰ প্রায় সকলো ৰঙ্গমঞ্চতে অভিনীত হোৱা কথাৰ দ্বাৰা তেওঁৰ নাটকৰ জনপ্রিয়তা অনুভৱ কৰিব পাৰি।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ নাট্য-প্রতিভা সম্পর্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

.....

৮.৫ *নৰকাসুৰ*

নৰকাসুৰ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ প্রথম পৌৰাণিক নাটক। ১৯২৬ চনত কটন কলেজৰ দ্বিতীয় বার্ষিক শ্রেণীত থাকোঁতে তেওঁ এই নাটকখন ৰচনা কৰে। ১৯৩০ চনত নাটকখন গ্রন্থাকাৰে প্রকাশ পায়। নাটকখনৰ পাতনিত নাট্যকাৰে লিখিছে— "অসমীয়া নাটঘৰত অনূদিত বঙলুৱা নাটৰ অভিনয় বেছিকৈ হোৱাত আমাৰ সাহিত্যত মূল নাটৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি নিজৰ অযোগ্যতালৈ নাচাই খনচেৰেক নাট লিখি পেলাই থৈছিলোঁ। তাৰ ভিতৰতে এই *নৰকাসুৰ* ২য় বার্ষিক শ্রেণীৰ কলেজীয়া জীৱনতেই (ইং ১৯২৬ চন) লিখি থোৱা হৈছিল।"

নৰকাসুৰ নাটকখন অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এটি মূল্যবান সম্পদ। নাটকখনৰ মূল চৰিত্র নৰক। *নৰকাসুৰৰ* কাহিনীভাগ বিভিন্ন পৌৰাণিক গ্রন্থত উল্লেখ থকাৰ কথা ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। অৱশ্যে, নাট্যকাৰে *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ কাহিনী নির্মাণত *কালিকা পুৰাণৰ* বিষয়বস্তুকে ঘাইকৈ অনুসৰণ কৰিছে। পৌৰাণিক নাটক হ'লেও নাটকীয় কাহিনীত নাট্যকাৰৰ স্বকীয়তাৰ পৰশ পৰিছে।

৮.৫.১ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আৰু সাধাৰণ আলোচনা

অসমীয়া পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ *নৰকাসুৰ* এখন শ্রেষ্ঠ নাটক। নাটকখনৰ পাতনিতে তেওঁ উল্লেখ কৰিছে এইদৰে—"মোৰ *নৰকাসুৰ* পৌৰাণিক নাটক হে, বুৰঞ্জীমূলক নাটক নহয়, সামাজিক নাটকো নহয়।"

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা হৈছে যে, নাট্যকাৰে প্রধানকৈ *কালিক পুৰাণৰ* কাহিনীৰ আধাৰত এই নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিছে। বিদেহৰ ৰজা জনকৰ ঘৰত লালিত-পালিত হোৱা নৰকক কাত্যায়নী বা বসুমতীৰ দ্বাৰা তেওঁৰ জন্ম-ৰহস্য ব্যাখ্যা, নৰকাসুৰৰ প্রাগ্‌জ্যোতিষ অধিকাৰ, দেৱতা আৰু ব্রাহ্মণৰ প্রতি বিৰোধ, দেৱী কামাখ্যাক বিবাহ কৰাবলৈ প্রস্তুতি, দেৱতাসকলৰ অনুৰোধ ক্রমে শ্রীকৃষ্ণৰ নৰকক বধ কৰিবলৈ প্রাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ গমন, নৰক বধ আদি কাহিনী *কালিকা পুৰাণত* বিস্তৃতভাৱে বর্ণনা কৰা আছে। *ৰামায়ণ* আৰু *মহাভাৰততো* প্রাগ্‌জ্যোতিষৰ ৰজা নৰকৰ কাহিনীৰ বর্ণনা আছে যদিও ইমান বহলাই উল্লেখ নাই। আনহাতে, *হৰিবংশ পুৰাণত* নৰকাসুৰৰ কাহিনী অলপ সুকীয়া ধৰণে আছে।

কালিকা পুৰাণৰ মতে বৰাহ ৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুমতীৰ গর্ভত নৰকৰ জন্ম হয়। বসুমতীয়ে জনকৰ যজ্ঞভূমিত নৰকক জন্ম দিলে। মিথিলাৰ ৰজা জনকে যজ্ঞভূমি চহাবলৈ গৈ মানুহৰ (নৰ) লাওখোলা(ক) এটিত নৱজাত শিশু এটা দেখি ঘৰলৈ লৈ আনি লালন-পালন কৰি ডাঙৰ কৰিলে। পুত্রস্নেহত বসুমতীয়ে কাত্যায়নী ধাত্রী হিচাপে নৰকৰ আলপৈচানৰ দায়িত্ব ল'লে। জনকৰ ঘৰত এনেদৰে নৰকে ষোল্ল বছৰ পাৰ কৰি যৌৱনত ভৰি দিলে। বসুমতীয়ে নৰকক গঙ্গাৰ পাৰলৈ তেওঁৰ জন্মৰ ৰহস্য বৃত্তান্ত বর্ণনা

কৰিবলৈ লৈ গ'ল আৰু নৰকৰ জন্ম-পৰিচয় ব্যক্ত কৰিলে।

ইয়াৰ পাছত বসুমতীয়ে বিষ্ণুক স্মৰণ কৰাত বিষ্ণু তাত উপস্থিত হয়। তিনিও প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ গমন কৰে। সেই সময়ত কিৰাতসকলে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত বাস কৰিছিল আৰু কিৰাতসকলৰ অধিপতি আছিল ঘটক। নৰকে ঘটকক বধ কৰি কিৰাতসকলক দিক্কৰবাসিনীলৈ খেদি পঠাইছিল আৰু প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ সিংহাসনত অধিষ্ঠিত হয়। বিষ্ণুৱে নৰকৰ ৰাজ্যৰ সীমা নিৰ্ধাৰণ কৰি দিলে— "কৰতোয়া সদা গঙ্গাৰ পূৰ্বভাগৰ পৰা ললিতকান্তা পৰ্য্যন্ত তোমাৰ ৰাজ্য।"

বিষ্ণুৱে বিদৰ্ভ ৰাজকুমাৰী মায়াৰ সৈতে নৰকৰ বিয়া পাতিলে আৰু কামাখ্যাৰ বাহিৰে আন দেৱ-দেৱতাক পূজা-অৰ্চনা নকৰিবলৈ উপদেশ দি অন্তৰ্ধান হয়। নৰকৰ ৰাজ্যত ধনে-ধানে-ঐশ্বৰ্যৰে শ্ৰীবৃদ্ধি হ'বলৈ ধৰে। জীৱনৰ আগছোৱাত নৰক ধাৰ্মিক, প্ৰজাৰঞ্জক, ন্যায়পৰায়ণ, আদৰ্শ ৰজা আছিল। কিন্তু শোণিতপুৰৰ ৰজা বাণৰ সংসৰ্গলৈ আহি তেওঁ দেৱতা-ব্ৰাহ্মণ বিদ্বেষী হৈ পৰে।

এবাৰ বশিষ্ঠ মুনি কামাখ্যা দৰ্শনৰ বাবে অহাত নৰকে বাধা দিয়ে, ফলত মুনিয়ে তেওঁক অভিশাপ দিলে। এই বিষয়ে *কালিকা পু�ৰাণত* উল্লেখ আছে — "তই যাৰ পুত্ৰ, সেয়ে মানৱ ৰূপ ধাৰণ কৰি অবিলম্বে তোক বধ কৰিব। তই যিমান দিন জীয়াই থাকিবি কামাখ্যা দেৱীও সিমান দিনলৈ অন্তৰ্হিতা হৈ থাকিব। তোৰ মৃত্যুৰ পিছত কামাখ্যা দেৱীক পূজা কৰিম।" (*কালিকাপুৰাণ*—৩৯/২০-২১)

বশিষ্ঠৰ শাপত কামাখ্যা দেৱী অন্তৰ্ধান হ'ল। লাহে লাহে নৰকৰ ৰাজ্যও শ্ৰীহীন হ'বলৈ ধৰে। ব্ৰহ্মাক তপস্যা কৰি নৰকে দেৱ, অসুৰ, ৰাক্ষস যোনিত ওপজা লোকৰ হাতত তেওঁৰ মৃত্যু নহ'ব, ষোল্ল হাজাৰ দেৱাঙ্গনা তেওঁৰ প্ৰণয়ণী হ'ব, চন্দ্ৰ-সূৰ্য থাকে মানে বংশ শেষ নহ'ব, তেওঁ অজেয় বীৰ হ'ব আৰু সৰ্বকালে শ্ৰীসম্পন্ন হ'ব আদি বৰ লাভ কৰিলে। ব্ৰহ্মাৰ বৰ পাই নৰকৰ অত্যাচাৰ বাঢ়িল। অৱশেষত দ্বাৰকাৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ মানৱী ৰূপৰ হাতত নৰকৰ মৃত্যু ঘটে আৰু জগতত শান্তি স্থাপন হয়।

কালিকা পুৰাণৰ বাহিৰেও *ৰামায়ণৰ* কিষ্কিন্ধ্যা কাণ্ডৰ ৪২ সৰ্গ, *মহাভাৰতৰ* বনপৰ্ব-১৪২ অধ্যায়, উদ্যোগপৰ্ব-৪৮ অধ্যায়, ১৩০ অধ্যায়, দ্ৰোণপৰ্ব-২৮ অধ্যায়, *হৰিবংশৰ* ৬৩/৬৪ অধ্যায়ত নৰকাসুৰৰ কাহিনী ভিন্ন ধৰণে পোৱা যায়। নাট্যকাৰ এই সকলোবোৰ তথ্যৰ সংমিশ্ৰণত স্বকীয় প্ৰতিভাৰে নাটকীয় কাহিনীৰ ৰূপ দিছে আৰু তাতেই নাট্যকাৰৰ মৌলিকতাও প্ৰকাশ পাইছে।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *নৰকাসুৰ* নাটকখনত কাত্যায়নীৰূপী বসুমতীয়ে নৰকক জন্ম-বৃত্তান্ত কোৱাৰ পৰা কাহিনীভাগ আৰম্ভ হৈছে। জনকৰ গৃহত লালিত-পালিত হোৱা নৰকৰ আত্ম-প্ৰতিষ্ঠা আৰু মাতৃ বসুমতীৰ প্ৰতি দেৱতাৰ অৱজ্ঞাৰ বাবে প্ৰতিশোধ— এই দুটি বিষয়ই নাটকখনৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়। বসুমতীয়ে নৰকৰ জন্ম ৰহস্য বিৱৰি কৈ তেওঁ যে নৰকৰ মাতৃ, তাক পতিয়ন নিয়াইছে। কাত্যায়নী যে তেওঁৰ প্ৰকৃত মাতৃ সেই কথা

আকাশবাণীত সঁচা বুলি জানি পিতৃ পৰিচয় জানিবলৈয়ো তেওঁ ব্যাকুল হৈছে। মাতৃ পৰিচয় জনাৰ পাছত পিতৃৰ পৰিচয় আৰু জন্ম-ৰহস্য জানিলে নৰক ক্ৰোধান্বিত হয় বুলি বসুমতীয়ে শঙ্কা কৰিছে। কিন্তু মাতৃ পৰিচয় পাই আত্মহাৰা হোৱা নৰকে মাতৃ ভক্তিৰ পৰিচয় দিয়াত বসুমতীয়ে বৰাহ ৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত তেওঁৰ জন্ম আৰু দেৱতা সমাজত কলঙ্কিতা হোৱাৰ কথা নৰকক বৰ্ণনা কৰিছে — "দেৱতা, বিধাতা, যক্ষ, ৰক্ষ, কিন্নৰ / সকলোৱে তোমালৈ চাই / ঘৃণাভাৱে লুকুৱালে মুখ।"

নাটকৰ কাহিনী অনুসাৰে বসুমতীয়ে নৰকক প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ লৈ গৈছে আৰু প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা পাতিব বুলি ঘোষণা কৰিছে — "তুলি দিম ৰাজদণ্ড নিজ হাতে মই / শোভিব লাগিব তুমি / সিংহাসন প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ।" (প্ৰথম অঙ্ক, প্ৰথম দৰ্শন) অকল ইমানেই নহয়। ত্ৰিলোকৰ ৰজা পাতিবলৈয়ো তেওঁ প্ৰতিজ্ঞা কৰিছে — "প্ৰতিজ্ঞা কৰিলোঁ আজি জানিবা নিশ্চয় / কৰিম তোমাক মই / অচিৰতে ত্ৰিলোকৰ ৰাজ ৰাজেশ্বৰ।" (প্ৰথম অঙ্ক, প্ৰথম দৰ্শন)

বিদৰ্ভৰ ৰাজকুমাৰী মায়াৰ সৈতে নৰকৰ বিয়াৰ প্ৰসঙ্গত নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভা প্ৰকাশ পাইছে। নাটকখনৰ প্ৰথম অঙ্কৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত নৰকৰ বিশ্ৰাম কক্ষত অনিন্দ্যসুন্দৰী মায়াই সঙ্গীতেৰে নৰকৰ মন জয় কৰিছে। নৰকৰ শৌৰ্য-বীৰ্যত মোহিত হৈ মাতৃ আদ্যাশক্তি জগত-জননীক সন্তুষ্ট কৰি মায়াই তেওঁৰ আদেশতে নৰকৰ বিশ্ৰাম কক্ষত প্ৰৱেশ কৰিছে। মায়া আদৰ্শ পত্নী। স্বামীৰ ৰজা হিচাপে থাকিবলগীয়া কৰ্তব্য তেওঁ সোঁৱৰাই দিছে। এগৰাকী ব্যক্তিত্বশালিনী নাৰী ৰূপে মায়া চৰিত্ৰটি নাটকৰ বিদ্যমান। প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ ৰজা সিংহাসন অধিকাৰ কৰাৰ পাছত নৰকে স্বৰ্গ অভিযান কৰিবলৈ ওলোৱা কাৰ্যতো মায়াই বাধা দিছে। কিন্তু সেই বাধা নামানি স্বৰ্গৰ দেৱতাসকলক পৰাজিত কৰি নৰকে মাতৃ নিন্দাৰ প্ৰতিশোধ লৈছে। দেৱতাসকলৰ স্তুতিত শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকৰ সৈতে যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হৈছে যদিও কৃষ্ণৰ যাদৱ সৈন্য *নৰকাসুৰৰ* বীৰত্বত ধৰাশায়ী হৈছে। নৰকাসুৰ মাতৃ ভক্ত। সেয়ে মাতৃ বসুমতীক নিন্দাৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ মাতৃৰ নিৰ্দেশ মতে দেৱতাসকলক শাস্তি বিহিছে। কিন্তু নাটৰ পাছছোৱাত বাণৰ সান্নিধ্যলৈ আহি নৰকে মাতৃ-পত্নীৰ আজ্ঞা-অনুৰোধো আওকাণ কৰিছে।

নৰকাসুৰ নাটকৰ বশিষ্ঠই কামাখ্যা দৰ্শন কৰিবলৈ আহোঁতে নৰকে বাধা প্ৰদান কৰাত বশিষ্ঠই কৈছে— "যদি ঈশ্বৰৰ ইচ্ছা তেনে হয়, সেয়েই হ'ব। তুমি যিমান দিন জীয়াই থাকা, সিমান দিন অপেক্ষা কৰিয়েই ৰ'ম।" *কালিকা পুৰাণত* থকা বশিষ্ঠৰ অভিশাপ, ব্ৰহ্মাৰ পাঁচটা বৰ আদি নাট্যকাৰে নাটকত সংযোগ কৰা নাই।

নাটকখনত নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। দেৱতাসকলক অকল শাস্তি দিয়াই নহয়, শিল্পী বিশ্বকৰ্মাক প্ৰাগ্‌জ্যোতিষত এটি ৰাজপুৰী নিৰ্মাণ কৰিবলৈও আদেশ দিছে। আনকি দেৱী কামাখ্যাক পালঙ্কশায়িনী ৰূপে বিচাৰিছে। নৰক জন্ম অধিকাৰ সূত্ৰে যদিও দেৱতা, পিতৃ পৰিচয় নোপোৱা পৰ্যন্ত তেওঁ শান্তি লাভ কৰিব

পৰা নাই। পিছত কৃষ্ণৰ সৈতে যুদ্ধত অৱতীর্ণ হৈ কৃষ্ণৰ মুখত তেওঁ নিজৰ পৰিচয় পাইছে— "তুমি দানৱো নোহোৱা, অসুৰো নেহোৱা, জন্ম অধিকাৰত তুমি তাতোকৈ বহুত ওপৰত। দেৱবীর্য তোমাৰ শিৰাই শিৰাই প্ৰৱাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্ৰ আৰু ময়ো নাৰায়ণৰ পূর্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ।" (চতুর্থ অঙ্ক, ষষ্ঠ দর্শন)

শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ এনে সংলাপত নৰকাসুৰ অধীৰ হৈ পৰে আৰু পিতৃ পৰিচয়ৰ প্ৰমাণৰ বাবে বৈষ্ণৱাস্ত্ৰৰ গতি প্ৰতিৰোধলৈ আহ্বান জনালে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত বসুমতীৰ অংশী সত্যভামাৰ আদেশত নৰক নিধন হয়। নাট্যকাৰে নৰক চৰিত্ৰটি শৌর্য-বীর্য, সংগ্ৰামী পুৰুষ হিচাপে চিত্ৰিত কৰিছে।

নাট্যকাৰে নাটকীয় কাহিনীত নিজস্বভাৱে কিছু কথা সংযোজন কৰা দেখা যায়। মূলত নথকা সত্ত্বেও বিশ্বকর্মাৰ কন্যা ইন্দুমতীক নতুন ধৰণে চিত্ৰিত কৰিছে। বিশ্বকর্মা আৰু ইন্দুমতীৰ কাহিনীত নাট্যকাৰে অভিনৱত্ব দাবী কৰিব পাৰে। বিশ্বকর্মাই নৰকৰ আদেশ অকাতৰে মানি লৈ কর্মত অগ্ৰসৰ হৈছে। বলোৱামৰ শাস্তিও তেওঁ হাঁহিমুখে গ্ৰহণ কৰিছে। কৃষ্ণৰ অনুৰোধ ক্ৰমে সমুদ্ৰতলিত বিচিত্ৰ হৈমপুৰীৰ লগতে ষোল্ল হাজাৰ আঠটা কুঁৱৰীটোল নির্মাণৰ বাবেও প্ৰস্তুত হৈছে। আকৌ, ইন্দুমতীয়ে পিতৃ বিশ্বকর্মাক কন্যাৰ বাবে অসুৰৰ আগত মূৰ নোদোঁৱাবলৈ কৈছে আৰু নিজে দাসী হ'বলৈ আগবাঢ়িছে। 'পিতা ধর্ম, পিতা স্বর্গ'— এই কথাষাৰ মানি চলি ইন্দুমতীয়ে কৰা ত্যাগৰ আদর্শ নাট্যকাৰৰ স্বকীয় উদ্ভাৱন।

পৌৰাণিক নাটকত দৈৱৰ বা নিয়তিৰ পৰিহাস থকাৰ দৰে *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰো মূল চৰিত্ৰ নৰকাসুৰৰ জীৱনৰ অৱসানত দৈৱৰ পৰিহাস দেখা যায়। নৰকাসুৰ ট্ৰেজিক নায়ক নহয়। ট্ৰেজেদিৰ নায়কৰ চৰিত্ৰৰ মহত্ব নৰকৰ ব্যক্তিত্বত প্ৰকাশ পোৱা নাই। প্ৰতিশোধপৰায়ণতা, নাৰীৰ প্ৰতি দুর্বল, অহঙ্কাৰী, স্বেচ্ছাচাৰী নৰকে অৱশ্যে কৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যু লাভ কৰি অমৰত্ব লাভ কৰিছে। সমালোচক সত্যেন্দ্ৰনাথ শর্মায়ে *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত*— "নাটকখন মেলোড্ৰামাহে, ট্ৰেজেদি নহয়" বুলি উল্লেখ কৰি গৈছে।

নাটকখনত নাট্যকাৰে মৌলিকতাৰ আভাস দিছে কাহিনীৰ কৌশলপূর্ণ উপস্থাপন আৰু চৰিত্ৰসৃষ্টিৰে। কাহিনী ভাগক চাৰিটা অঙ্কত বিভাজন কৰি মুঠ ওঠৰটা দৃশ্যত পৰিপূর্ণ কৰিছে। আৰম্ভণিতে 'প্ৰস্তাৱনা' অংশত গীত পৰিৱেশন কৰি নাটকীয় পৰিৱেশ সূচনা কৰিছে। প্ৰথম অঙ্কত চাৰিটা, দ্বিতীয় অঙ্কত তিনিটা, তৃতীয় অঙ্কত পাঁচটা আৰু চতুর্থ অঙ্কত ছটা দর্শনেৰে কাহিনী নির্মাণ কৰা হৈছে। প্ৰথমছোৱাত কাত্যায়নীৰ মুখেৰে নৰকৰ জন্ম-কাহিনী ব্যক্ত, দ্বিতীয় ভাগত নৰকাসুৰৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা, অহঙ্কাৰ তথা উচ্চাকাংক্ষা আৰু তৃতীয় ভাগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত নৰক নিধনৰ মাজেৰে কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছে। নাটকীয় কাহিনীত লঘু বা পাতল দৃশ্যও অৱতাৰণা কৰা হৈছে। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ নাটকখনৰ অন্যতম আকর্ষণ। সত্য, ত্ৰেতা আৰু দ্বাপৰ — এই তিনিটা যুগ বিয়পি থকা নৰকাসুৰৰ কাহিনীভাগক নাটকীয় ৰূপ দিওতে নাট্যকাৰে

অৱশ্যে নাটকীয় ঐক্য প্ৰতি মন দিয়া দেখা নাযায়। বাণ ৰজাৰ চৰিত্ৰটোও মাথোন উল্লেখহে আছে। *হৰিবংশত* থকা বিশ্বকৰ্মাৰ কন্যা কশেৰুক নৰকে হাতীৰ ৰূপ ধৰি বলাৎকাৰ কৰা কাহিনীভাগক নাটকখনত অন্য ৰূপে উপস্থাপন কৰা হৈছে। *ৰামায়ণ, মহাভাৰত* আৰু *হৰিবংশত* নৰকক পৃথিৰীৰ পুত্ৰ বুলি কোৱা হৈছে যদিও বৰাহৰূপী বিষ্ণুৰ পুত্ৰ বুলি উল্লেখ কৰা নাই। নাটকখনত নৰকাসুৰ-বসুমতীক সুকীয়া মৰ্যাদা প্ৰদান কৰা হৈছে। এই আলোচনাৰ পৰা এটা কথাই ক'ব পাৰি *কালিকা পুৰাণৰ* ওপৰত ভিত্তি কৰি নাটকীয় কাহিনীভাগ নিৰ্মাণ কৰিলেও নাট্যকাৰে মূলৰ পৰা ফালৰি কাটি আহি কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত স্বকীয় উদ্ভাৱনশীলতাৰ স্বাক্ষৰ দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

অৱশ্যে, মন কৰিবলগীয়া যে নাটকখনৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত চৰিত্ৰবোৰে সমানে বিকাশ লাভ কৰা নাই। নাটকখনৰ সংলাপৰ ভূমিকা প্ৰশংসনীয়। প্ৰত্যক্ষ উক্তি, পৰোক্ষ উক্তি, কাষৰীয়া উক্তি, আকাশবাণী, স্বগতোক্তি, চুটি আৰু দীঘলীয়া সংলাপৰ পয়োভৰ *নৰকাসুৰত* আছে। নাটকখনত ব্যৱহৃত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ ইয়াৰ প্ৰধান আকৰ্ষণ। অৱশ্যে চৰিত্ৰৰ ভাব অনুযায়ী সংলাপৰ পাৰ্থক্য দেখা যায়। বিভিন্ন দিশৰ পৰা চালে নাটকখনত দুই-এটা খুঁত থকা সত্ত্বেও নাটকখনক অসমীয়া পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত এখন শ্ৰেষ্ঠ নাটক হিচাপে স্থান দিব পাৰি।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ২ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে এটি আলোচনা চমুকৈ আলোচনা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

.....

৮.৫.২ নাটকখনৰ চৰিত্ৰসৃষ্টি

নৰকাসুৰ নাটকখনৰ মূল সৌন্দৰ্য প্ৰকাশ পাইছে চৰিত্ৰসমূহৰ মাজেৰে। নাটক-খনত ডেৰ কুৰিৰো অধিক চৰিত্ৰৰ সমাৱেশ ঘটিছে। দেৱতা আৰু অসুৰ উভয়েই নাটকত মানুহৰ চৰিত্ৰক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। তলত *নৰকাসুৰ* নাটকৰ মূল চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

- *নৰক ঃ নৰকাসুৰ* নাটকৰ মুখ্য চৰিত্ৰ হ'ল নৰক। নৰকৰ নামেৰেই নাটকখনৰো নামকৰণ কৰা হৈছে। নৰকাসুৰৰ জীৱনৰ কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাটকখনিৰ কাহিনী অগ্ৰসৰ হৈছে। বিদেহৰ ৰজা জনকক পিতৃ বুলি আৰু সুমতিক মাতৃ বুলি ভাবিয়েই তেওঁ জীৱনৰ ষোল্লটা বছৰ অতিক্ৰম কৰিলে। শৈশৱ, কৈশোৰ পাৰ হৈ যৌৱনপ্ৰাপ্ত হোৱা নৰকে গঙ্গাৰ পাৰত ইমান দিনে ধাত্ৰী ৰূপে পৰিচৰ্যা কৰা

কাত্যায়নীক মাতৃ বসুমতী বুলি পৰিচয় পাই আনন্দত আত্মহাৰা হৈ পৰে। তেওঁ পিতৃৰ পৰিচয়ৰ বাবে আকুল হৈ পৰে— "কোৱা তেন্তে চেনেহী জননী! / পিতৃ কোন মোৰ? / কিবা নাম, কিবা ধাম, ক'ত থাকে তেওঁ?"(প্ৰথম অঙ্ক, প্ৰথম দৰ্শন)

বসুমতীয়েও তেওঁৰ কৌতূহল দমাই— "জন্ম তব বিষ্ণু ঔৰষত" বুলি নৰকক জনোৱাত নৰকে প্ৰকৃত পিতৃ-মাতৃৰ পৰিচয় পাই— "ধৰিত্ৰী জন্মদাত্ৰী— পিতৃ নাৰায়ণ" বুলি আকুল হৈ পৰিল। নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰৰ পৰিব্যাপ্তি সত্য, ত্ৰেতা, দ্বাপৰ —এই তিনি যুগ ধৰি বিস্তৃত। নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰত বীৰত্ব, অহঙ্কাৰ আৰু প্ৰতিশোধপৰায়ণতাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। বিষ্ণুৰ পুত্ৰ হৈয়ো দেৱতাৰ পৰা অপমানিত হৈ তেওঁৰ হৃদয় চূৰমাৰ হৈ পৰিছিল। নাটকখনৰ নায়ক হ'লেও তেওঁৰ চৰিত্ৰত ট্ৰেজিক নায়কৰ বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰতিফলন ঘটা নাই। ঘটকাসুৰক বধ কৰি প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ সিংহাসনত অধিষ্ঠিত হৈ তেওঁ মাতৃ-নিন্দাৰ প্ৰতিশোধ পুৰণাৰ্থে স্বৰ্গ ৰাজ্যৰ দেৱতাসকলক শাস্তি প্ৰদান কৰিছে। নৰক আছিল অতিশয় মাতৃভক্ত। সেয়েহে মাতৃৰ পৰিচয় লাভৰ পাছত নৰকে মাতৃৰ কথা মতেই সকলো কাৰ্য পালন কৰিছে। কিন্তু বাণ ৰজাৰ সান্নিধ্যত তেওঁ অত্যাচাৰী হৈ উঠি আৰু মাতৃ-পত্নীৰ বাক্য অমান্য কৰা হ'ল। একালৰ শান্ত-শিষ্ট নৰক হৈ পৰিল প্ৰতিশোধপৰায়ণ— অসৎ ব্যক্তিত্বৰ। মাতৃ-নিন্দা সহ্য কৰিব নোৱাৰি আৰু আভিজাত্য ঘূৰাই আনিবলৈ তেওঁ দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ। সেয়ে দেৱতা সমাজৰ বিৰুদ্ধে সমৰ অভিযান চলালে। পত্নী মায়াৰ অনুৰোধকো নেওচি ইন্দ্ৰৰ অমৰাৱতী অগ্নিবাণ নিক্ষেপ কৰি পুৰি ছাৰখাৰ কৰিলে। কামাখ্যা দৰ্শনৰ বাবে অহা বশিষ্ঠ মুনিক বাধা প্ৰদান কৰি মৃত্যুৰ আগজাননীও তেওঁ পালে। আনকি নিজৰ শক্তিৰ প্ৰতি মদমত্ত হৈ কামাখ্যা গোসাঁনীকো তেওঁ পালঙ্কশায়িনী কৰিবলৈ মন মেলিলে— "কামাখ্যা বৰদে দেৱী / নীল পৰ্বতবাসিনী / লোৱা চাই নৰকৰ দোদণ্ড প্ৰতাপ। / অসম্ভৱ কৰিলো সম্ভৱ / এইবাৰ নহ'লা নে তুমি / অসুৰৰ পালঙ্কশায়িনী?" (তৃতীয় অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন)

মাতৃ বসুমতীৰ আদেশ উলংঘা কৰি হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ কন্যা হৰণ কৰিছে। নৰকৰ অধঃপতনত ব্যথিত পত্নী মায়াৰ অনুৰোধো নৰকে প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে। স্বৰ্গ-মৰ্ত্য সকলোতে অত্যাচাৰ কৰা নৰকে দেৱতাসকলক উপযুক্ত শাস্তি দিছে আৰু বিশ্বকৰ্মাক প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত এখন সুন্দৰ ৰাজপুৰী নিৰ্মাণৰ আদেশ দিছে। নৰকাসুৰ চৰিত্ৰই এইখন নাটকৰ মুখ্য চৰিত্ৰ হিচাপে প্ৰতিপন্ন হৈছে। জন্ম অধিকাৰত নৰক দেৱতা; কিন্তু তেওঁ সেই পৰিচয় সমজুৰাভাৱে লাভ কৰা নাই। সেয়ে পৰম শক্তিশালী হৈ দেৱতা সমাজক শাস্তি প্ৰদান কৰিও তেওঁ শান্তি পোৱা নাই। নিজ পিতৃৰ পৰা পুত্ৰৰ স্বীকৃতি পাবলৈ তেওঁ ব্যাকুল। তেনে ক্ষমতাশালী নৰকে স্বয়ং নাৰায়ণ কৃষ্ণই তেওঁৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰিবলৈ অহা বুলি জানি আত্মাহাৰা হৈ তেওঁ কৈছে — "সঁচাকৈয়ে আজি মোৰ জীৱন সাৰ্থক। ভগৱান বিষ্ণুৰ পূৰ্ণ

অৱতাৰ পুৰুষশ্ৰেষ্ঠ শ্ৰীকৃষ্ণও মোৰ বিপক্ষত।" (চতুৰ্থ অঙ্ক, চতুৰ্থ দৰ্শন)

কৃষ্ণৰ আগমনত তেওঁৰ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰ যেন পৱিত্ৰ হৈ পৱিছে। তেওঁৰ সংলাপত তাৰেই প্ৰতিফলন ঘটিছে — "প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ! মোৰ প্ৰাণৰ প্ৰাণ, ধৰাৰ স্বৰ্গ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ! ...তেতিয়া মোৰ স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ! তুমি মহাতীৰ্থত পৱিণত হ'বা।" (চতুৰ্থ অঙ্ক, চতুৰ্থ দৰ্শন)

কৃষ্ণৰ হাতত তেওঁৰ মৃত্যুয়ে যেন নৰকৰ জীৱনৰ সংগ্ৰামৰ ফল মিলাব। কৃষ্ণই ৰণক্ষেত্ৰত নৰকৰ আত্মপৱিচয় প্ৰদান কৰিছে— "তুমি দানৱো নোহোৱা, অসুৰো নোহোৱা, জন্ম অধিকাৰত তুমি তাতোকৈ বহুত ওপৰত। দেৱবীৰ্য্য তোমাৰ সিৰাই সিৰাই প্ৰৱাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্ৰ আৰু ময়ো যে নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ।" (চতুৰ্থ অঙ্ক, ষষ্ঠ দৰ্শন)

শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখত নিজৰ আত্মপৱিচয়ত নৰক অভিভূত হ'ল। জাৰজ কলঙ্কৰ পৰা মুক্তি পাই নৰকে আত্মহাৰা হৈ পিতৃত্বৰ পৱিচয়ৰ প্ৰমাণৰ বাবে বৈষ্ণৱাস্ত্ৰৰ গতি প্ৰতিৰোধ কৰিবলৈ অনুৰোধ জনালে। কৃষ্ণয়ো পিতৃত্বৰ প্ৰমাণৰ বাবে আগবাঢ়িল আৰু নৰকক বৰ মাগিবলৈ আহ্বান জনায়। নৰকে অমৰত্ব কামনা কৰিলে আৰু এনেদৰে এটি বীৰ চৰিত্ৰৰ অৱসান ঘটিল।

নৰকৰ চৰিত্ৰটো এটা জটিল চৰিত্ৰ। নাটকখন নায়ক হ'লেও ট্ৰেজিক চৰিত্ৰ নহয়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যুবৰণ কৰিলেও প্ৰকৃততে নৰকৰ মুক্তিহে প্ৰকট হৈছে।

- *বিশ্বকর্মা ঃ নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ বিশ্বকর্মা এটি উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ। এজন শিল্পী আৰু সত্যৰ পূজাৰীৰূপে তেওঁ চিত্ৰিত হৈছে। নৰকাসুৰৰ হাতত পৰাভূত হৈ আত্মসন্মানেৰে শিল্পীৰ কলঙ্ক নানিবলৈ সাহস কৰিছে। নৰকৰ হাতত দেৱতাসকল পৰাজিত হোৱাত তেৰোঁ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ পোতাশালত বন্দী হয়। বিশ্বকর্মাই নৰকৰ শাস্তি শিৰোধার্য কৰি কন্যাৰ সন্মান নষ্ট হোৱাতকৈ নৰকৰ ৰাজপুৰী নির্মাণার্থে শিল ভাঙিবলৈ উদ্যত হয়। বিশ্বকর্মাৰ চৰিত্ৰত শিল্পীৰ মনোবৃত্তি আৰু ভক্তিভাব দুয়োটা বিৰাজমান। নৰকৰ ৰাজপুৰী নির্মাণত অশেষ কষ্টৰ মাজতো ভগৱানক উপলব্ধি কৰিছে। বন্দিত্ব জীৱন-যাপন কৰিও নৰকাসুৰক আশীর্বাদ দিছে এনেদৰে— "বন্দী অৱস্থাতো যদি মোৰ এফেৰিমান স্বাধীনতা আছে তেন্তে আশীর্বাদ কৰিছোঁ ৰজা! তোমাৰ যশৰ ধ্বজাই আকাশ স্পর্শ কৰক।" (চতুৰ্থ অঙ্ক, চতুৰ্থ দৰ্শন)

বিশ্বকর্মাৰ চৰিত্ৰৰ আন এটা দিশ সততা। বন্দী হৈয়ো সততাৰে নৰকৰ দুর্গ নির্মাণত তেওঁ ব্যস্ত হৈছে। স্বয়ং শ্ৰীকৃষ্ণয়ো তেওঁৰ সততাক প্ৰশংসা কৰিছে। বিশ্বকর্মাৰ চৰিত্ৰটোৱে কোনো ক্ষেত্ৰত ব্ৰহ্মাৰ স্থিতি উপলব্ধি কৰিলেও এগৰাকী দায়িত্বশীল পিতৃৰ ভূমিকাও গ্ৰহণ কৰিছে।

- *শ্রীকৃষ্ণ ঃ নৰকাসুৰ* নাটকৰ 'নৰক' চৰিত্ৰৰ সৈতে কৃষ্ণৰ সম্পর্ক আছে। নাটকখনৰ চতুৰ্থ অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনত শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। নাটকখনত শ্ৰীকৃষ্ণ সর্বজ্ঞ, আদর্শ

পিতৃ, পত্নী পৰায়ণ, ৰাজনীতিজ্ঞ আৰু সুচিন্তক। নাটকখনত খুব কম সময়ৰ বাবেহে কৃষ্ণ চৰিত্রটিৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। দুষ্টক দমন কৰি ধৰ্মক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিষ্ণুৱে কৃষ্ণ ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। নৰক বধৰ বাবে বসুমতীৰ অংশী সত্যভামাৰ অনুমতিৰ প্ৰয়োজন আৰু সেইবাবে তেওঁ সত্যভামাক লগত লৈ স্বৰ্গ উদ্ধাৰৰ বাবে গমন কৰিছে। শ্ৰীকৃষ্ণই কোৱা কথাত নৰক কৃষ্ণ ৰূপী নাৰায়ণৰ পুত্ৰ বুলি জানি নাৰদ আত্মহাৰা হৈছে। কৃষ্ণৰ হাতত নৰক বধ সম্ভৱ হৈছে।

- *ইন্দ্ৰ ঃ* ইন্দ্ৰ স্বৰ্গৰ ৰজা। ৰাজকাৰ্যতকৈ তেওঁ সুৰা, অপ্সৰা, নৰ্তকী, নৃত্য-গীতক লৈ বেছি ব্যস্ত। নাটকত ইন্দ্ৰক এজন অদূৰদৰ্শী, দাম্ভিক হিচাপে চিত্ৰিত কৰিলেও তেওঁৰ তেনে দাম্ভিকতা ৰক্ষা পৰা নাই। নৰকৰ হাতত পৰাজিত হৈ অমৰাৱতীৰ সলনি প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ পোতাশালত বন্দী হ'ব লগা হয়। নৰকে দিয়া শাস্তি তেওঁ নিৰ্বিবাদে মানি ল'ব লগা হৈছে।
- *দেৱজিৎ ঃ* দেৱজিৎ নৰকাসুৰৰ সেনাপতি। নাটকত দেৱজিৎ এজন প্ৰকৃত যোদ্ধা, কৰ্তব্যপৰায়ণ, নৰকৰ বিশ্বস্ত সেনাপতি হিচাপে চিত্ৰিত হৈছে। নৰকৰ বিৰুদ্ধে অহা শ্ৰীকৃষ্ণৰ যাদৱ বাহিনীৰ লগত মহা পৰাক্ৰমেৰে তেওঁ যুঁজ দিছে। নাট্যকাৰে দেৱজিৎ চৰিত্রটিক এজন প্ৰকৃত বীৰ, সুনিপুণ সেনাপতি ৰূপে চিত্ৰিত কৰাত সফল হৈছে।

নাটকৰ আন আন পুৰুষ চৰিত্ৰ, যেনে— প্ৰদ্যুম্ন, সাত্যকি, বলৰাম আদিৰ চৰিত্রই কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিয়াত কিছু ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে যদিও নাটকখনৰ গতিশীলতাত বিশেষ অৰিহণা যোগোৱা নাই। বৰুণ সত্যবাদী, সাহসী আৰু কৰ্তব্যপৰায়ণ। তেনেদৰে পৱন ভৱিষ্যৎদৰ্শী, সত্যবাদী দেৱতাৰূপে নাটকত ঠাই পাইছে। বশিষ্ঠ মুনি তপস্বী। কামাখ্যা দৰ্শনত বাধা পাই নৰকৰ মৃত্যুৰ বাৰ্তা তেওঁৰ সংলাপত প্ৰকাশ পাইছে। ইয়াৰ বাহিৰেও আন আন সৰু-সুৰা চৰিত্রৰ সমাৱেশে নাট্যকাৰৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিছে।

নৰকাসুৰ নাটকত কেবাটিও নাৰী চৰিত্রৰ সমাৱেশ ঘটিছে। তেনে নাৰী চৰিত্রকেইটি তলত আলোচনা কৰা হ'ল।

- *বসুমতী ঃ* বসুমতী নৰকাসুৰৰ মাতৃ। মাতৃ হিচাপে এগৰাকী চিৰন্তন মাতৃৰ ছবি তেওঁৰ কাৰ্যকলাপত প্ৰতিফলিত হোৱা দেখা যায়। নাট্যকাৰে নাটকত বসুমতীক তিনি প্ৰকাৰে অভিব্যক্ত কৰিছে— চিৰন্তন আৰু প্ৰতিশোধপৰায়ণা মাতৃৰ চৰিত্রত, ধাত্রী কাত্যায়নীৰ চৰিত্রত আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ পত্নী সত্যভামাৰ চৰিত্রত।নৰকৰ লগত তিনিওটা চৰিত্রৰেসম্পৰ্ক আছে। জনকৰ ঘৰত বসুমতীয়ে কাত্যায়নী ধাত্রীৰ বেশেৰে নৰকক ডাঙৰ-দীঘল কৰিছে। পিছত নৰকক নিজৰ পৰিচয় জনাই বিষ্ণুৰ সহযোগত প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ সিংহাসনত বহুৱাইছে। নৰকে হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ কুমাৰীক অপহৰণ কৰাত তেওঁ ক্ৰোধান্বিতাও হৈছে। বসুমতীৰ চৰিত্রই নাটকত প্ৰধান নাৰী চৰিত্র হিচাপে ঠাই পাইছে। বসুমতীৰে অন্য ৰূপ সত্যভামা নাটকখনৰ

এটি বিশেষ চৰিত্ৰ। নৰকৰ মৃত্যুৰ বাবে বসুমতীয়ে অনুমতি নিদিয়ে, কিন্তু বসুমতীৰ আন এটি ৰূপ সত্যভামাৰ আৱিৰ্ভাব হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণই কৈছে — "তাহানি বসুমতীয়ে মোক প্ৰকাশ্যে পতি ৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰাৰ ফলতেই আজি তেওঁৰ সত্যভামা ৰূপে মানৱী জীৱন আৰু এই সত্যভামাৰ অনুৰোধতে নৰক-নিধন সহজতে হ'ব।" (চতুৰ্থ অঙ্ক, দ্বিতীয় দৰ্শন)

সত্যভামা শ্ৰীকৃষ্ণৰ পত্নী। তেওঁ পৰশ্ৰীকাতৰ, এগৰাকী দন্দুৰী, মুখচোকা নাৰী। কৃষ্ণৰ নৰক বধৰ অভিযানত ৰথৰ সাৰথি হৈ নৰকৰ পৰাক্ৰম দেখি বিচলিত হয়। তেওঁ কৃষ্ণক আত্মৰক্ষাৰ বাবে সুদৰ্শন চক্ৰৰ সহায় ল'বলৈ অনুৰোধ কৰে আৰু সেই সুদৰ্শন চক্ৰ নৰকৰ মৃত্যুৰ কাৰণ হোৱাত তেওঁৰ মাতৃ হৃদয় বিগলিত হৈ পৰে।

- *মায়া ঃ* মায়া বিদৰ্ভৰ ৰাজকুমাৰী। নৰকাসুৰৰ ৰূপ-গুণ, পৰাক্ৰমৰ কথা জানি তেওঁক পতিৰূপে কামনা কৰে। ভগৱতীৰ ওচৰত প্ৰাৰ্থনা জনাই নৰকক স্বামীভাৱে বৰণ কৰে। মায়া পতিব্ৰতা নাৰী। কিন্তু নৰকৰ সকলো কথা তেওঁ সমৰ্থন কৰা নাই। নৰকৰ অপকৰ্মত তেওঁ প্ৰতিবাদো কৰিছে। স্বামীক সজ পথলৈ আনিবলৈ তেওঁ অশেষ যত্ন কৰিছে। কৃষ্ণৰ বিপক্ষে যোৱা নৰকৰ ৰথৰ সাৰথি হিচাপে তেওঁ সহযোগ কৰিছে। এগৰাকী আদৰ্শ পত্নী হিচাপে চৰিত্ৰটি চিত্ৰিত হৈছে। ৰাজনৈতিক সচেতনতা, পুত্ৰ বৎসলতা, পতিপ্ৰেম, সামাজিক দায়বদ্ধতা, আদৰ্শ গৃহিণী হিচাপে সকলো গুণেই চৰিত্ৰটিত বিদ্যমান।
- *ইন্দুমতী ঃ* ইন্দুমতী চৰিত্ৰটি নাটকত স্বকীয় প্ৰতিভাৰে জিলিকি উঠিছে। দেৱশিল্পী বিশ্বকৰ্মাৰ জীয়ৰী ইন্দুমতী। পিতৃ ভক্তি, সততা, আত্মসন্মানবোধ, ভক্তিপৰায়ণতা, প্ৰতিবাদী মনোভাৱেৰে চৰিত্ৰটি নাটকত স্থান পাইছে। নৰকৰ শাস্তিৰ পৰা পিতৃক মুক্তি দিবলৈ তেওঁ অসুৰৰ দাসী হ'বলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। ইন্দুমতীৰ বাবে— "পিতা ধৰ্ম, পিতা স্বৰ্গ, যি পিতাক পূজা কৰিলে সকলো দেৱতা সন্তুষ্ট হয়, সেই পিতা তুমি মোৰ।" পিতৃৰ বাবে তেওঁ সকলো ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিবলৈ সাজু। কিন্তু নৰকাসুৰ তেওঁক প্ৰত্যাখ্যান কৰাৰ পাছত ইন্দুমতী ক্ষুব্ধ হৈ পিতাকক মুক্ত কৰি দেৱতাৰ স্বাধীনতা ঘূৰাই আনিবলৈ প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হয়। ভগৱানক তেওঁ প্ৰাৰ্থনা জনায়। সত্যভামাৰ সহযোগত তেওঁৰ নৰক বধৰ ইচ্ছা পূৰণ হয়। ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰত সততা, ধৈৰ্যশীলতা, প্ৰতিবাদী মনৰ পৰিচয় ঘটিছে। নাটকৰ শেষৰ ফালে ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰ ব্ৰহ্মত্ব উপলব্ধি হৈছে। ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰত থকা পিতৃ ভক্তিৰ আদৰ্শৰে চৰিত্ৰটিত নতুনত্ব প্ৰদান কৰা হৈছে। মূল হৰিবংশত ইন্দুমতীৰ নাম আছিল কশেৰুক— নৰকে হাতীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰি এওঁক বলাৎকাৰ কৰিছিল। নাট্যকাৰে স্বকল্পনাৰে চৰিত্ৰটিত নতুনত্বৰ ৰহন সানিছে। মুঠতে পুৰুষ আৰু নাৰী চৰিত্ৰৰ সমাৱেশেৰে *নৰকাসুৰ* নাটকত নাট্যকাৰে মৌলিকতা প্ৰদান কৰিছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকৰ চৰিত্রসমূহৰ এটি পর্যালোচনা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

.....

৮.৫.৩ নাটকখনৰ সংলাপ

নাটক এখনত সংলাপৰ গুৰুত্ব সম্পর্কে ইতিমধ্যে বহলাই আলোচনা কৰি অহা হৈছে। অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ *নৰকাসুৰ* নাটকখনতো সংলাপৰ ভূমিকা উল্লেখনীয়। এখন পৌৰাণিক নাটক হিচাপে *নৰকাসুৰৰ* সংলাপ কাব্যগন্ধী, আৱেগপূর্ণ আৰু ছন্দোবদ্ধ হোৱাটো স্বাভাৱিক। অৱশ্যে মন কৰিবলগীয়া যে সকলো চৰিত্রৰ মুখত এনে ছন্দোবদ্ধ সংলাপ খাপ নাখায়। সেইবাবে নাটকখনৰ নিম্নশ্রেণীৰ চৰিত্রৰ মুখত কথিত ভাষাও প্রয়োগ কৰা দেখা গৈছে। *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ চৰিত্রৰ মুখত পদছন্দৰ প্রয়োগেই অধিক। ভাব-আৱেগ অনুসৰি চৰিত্র এটাৰ ব্যক্তিত্বক প্রকাশ কৰিবলৈ অলঙ্কাৰপূর্ণ পদছন্দই সহায় কৰে। *নৰকাসুৰত* নৰক, বসুমতী, কাত্যায়নী, মায়াকে ধৰি কেবাটাও চৰিত্রৰ মুখত এনে ছন্দোময়ী সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা গৈছে। পদছন্দৰ ব্যৱহাৰে নাটকখনৰ আকর্ষণ বঢ়াইছে বুলি ক'লেও অত্যুক্তি কৰা নহ'ব।

নৰকাসুৰ নাটকত নাট্যকাৰে কেতিয়াবা দীঘলীয়া আৰু কেতিয়াবা প্রয়োজনসাপেক্ষে চুটি চুটি সংলাপ প্রয়োগ কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে —

শ্রীকৃষ্ণঃ তাৰ কাৰণ কি?

বসুমতী ঃ সি মোৰ পুত্র

শ্রীকৃষ্ণঃ সেয়েই যথেষ্ট কাৰণ হ'ব নোৱাৰে

বসুমতী ঃ তোমাৰো পুত্র সি নাৰায়ণ (চতুর্থ অঙ্ক, দ্বিতীয় দর্শন)

নাটকত নৰক, মায়া, ইন্দ্র, শ্রীকৃষ্ণ আদি চৰিত্রৰ মুখত দীঘলীয়া সংলাপৰ প্রয়োগ ঘটিছে।

চৰিত্রৰ মনৰ ভাব প্রকাশ কৰিবলৈ কথোপকথনৰ বাহিৰেও স্বগতোক্তি আৰু কাষৰীয়া উক্তিৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কাষৰীয়া উক্তি স্বগতোক্তিৰে এটি ভাগ। *নৰকাসুৰ* নাটকখনত এনে সংলাপ ঠায়ে ঠায়ে থকা দেখা যায়। স্বগতোক্তিৰ মাজেৰে চৰিত্রৰ মনৰ ভাব পাঠক-দর্শকে উপলব্ধি কৰিব পাৰে। নাটকৰ চতুর্থ অঙ্কৰ দ্বিতীয় দর্শন, চতুর্থ দর্শন আদিত কৃষ্ণ, বিশ্বকর্মা, বসুমতীৰ চৰিত্রত স্বগতোক্তি দিয়া হৈছে। তেনেদৰে দৈৱবাণী, অদৃশ্যবাণী, নেপথ্যবাণীও সময়ে সময়ে নাটকখনত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে।

এই নাটকখনৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ আকৰ্ষণ হ'ল অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ(Blank Verse)ৰ ব্যৱহাৰ। নৰক, বসুমতী, কাত্যায়নী আদিৰ মুখত দিয়া অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ সংলাপে পাঠকক ৰসাপ্লুত কৰিব পাৰিছে। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত পদছন্দত থকাৰ দৰে চৈধ্যটাকৈ অক্ষৰ থাকে যদিও অক্ষৰৰ অন্ত্যমিল নাথাকে। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ছেদৰ লগত যতিৰ মিল নাথাকে। গতিকে এটা বা দুটা চৰণত অর্থ সম্পূর্ণ নহৈ আন এটা চৰণলৈ বাঢ়ি যায়। অর্থাৎ চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাব অনুযায়ীহে ইয়াত যতি পৰে।



জানি থোৱা ভাল

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকাৰ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। বংগৰ কবি মাইকেল মধুসুদন দত্তই ভাৰতীয় সাহিত্যত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰৱর্তন কৰে। তাৰেই প্ৰভাৱত অসমীয়া নাট্যকাৰসকলেও নাটকত, বিশেষকৈ পৌৰাণিক নাটকত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ ধৰে। অসমীয়া সাহিত্যত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰি কাব্য ৰচনা কৰিছিল ভোলানাথ দাসে। তেওঁৰ *সীতা হৰণ কাব্যত* এই ছন্দ ব্যৱহাৰ হৈছিল। ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ *অভিমন্যু বধ* কাব্যতো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ ব্যৱহৃত হৈছিল। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ *মেঘনাদ বধ* নাটকখনকে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত প্ৰথম অসমীয়া নাটক বুলি নাটকখনৰ পাতনিত নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই ৰচনা কৰা পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটকসমূহৰ প্ৰায়বোৰতে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ সার্থক প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। আমাৰ আলোচ্য নাটকখনত এনে ছন্দৰ সু-প্ৰয়োগ দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে —

নৰক ঃ সপোন-কাহিনী যেন লাগিছে সকলো।
সঁচা তেনে, পূজনীয়া বসুন্ধৰা তুমি ?
অতি অলৌকিক কথা নহয় বিশ্বাস। (প্ৰথম অঙ্ক, প্ৰথম দর্শন)

কাত্যায়নী ঃ মোৰেই জীৱন যদি হয় এনেকুৱা।
যাৰ বাবে বিশ্বে কৰে অনন্ত বিদ্ৰূপ
নতুবা এনুৱা যদি থাকে কোনো কথা
যাৰ বাবে অন্তহীন গঞ্জনাৰ বাণী
পশিবহি অহর্নিশে কাণত তোমাৰ,
থাকিবনে তেতিয়াও এই মাতৃভক্তি
অনাবিল— অচঞ্চল— অকৃত্ৰিম হৈ ? (প্ৰথম অঙ্ক, প্ৰথম দর্শন)

উল্লিখিত সংলাপ দুয়োফাকিৰপ্ৰতিটো শাৰীতে চৈধ্যটা অক্ষৰ আছে আৰু শাৰীবোৰৰ শেষ অক্ষৰৰ কোনো মিল নাই আৰু ভাবৰ গতি অনুসৰিহে যতি বা বিৰাম পৰিছে। এনে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগৰ উদাহৰণ নাটকখনৰ কেইবাটাও অঙ্কত দেখা

গৈছে। শ্রীকৃষ্ণ, মায়া, বসুমতী আদি চৰিত্রৰ মুখত দিয়া এনে অমিত্রাক্ষৰ ছন্দৰ সংলাপে নাটকীয় কাহিনীৰ ৰস ঘনীভূত কৰাৰ লগতে চৰিত্রসমূহকো উজ্জ্বল ৰূপত তুলি ধৰিছে।

নৰকাসুৰ নাটকখনৰ সংলাপত মুক্তক ছন্দ (Free Verse)ৰো প্রয়োগ হোৱা দেখা গৈছে। এই ছন্দ বন্ধনমুক্ত; ছন্দৰীতি নাই, ছন্দসজ্জাহে আছে। সিও বন্ধনমুক্ত। এনে ছন্দৰীতিত অক্ষৰৰ ধৰা-বন্ধা কথা নাহে। এইবিধ ছন্দসজ্জাক বাংলা সাহিত্যত ***গৈৰীশ ছন্দ*** নামকৰণ কৰা হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে —

নৰক ঃ কোন তুমি? কেনেকৈ হোৱা মাতৃ মোৰ?
জানো মই, জানে সকলোৱে—
বিদেহৰ ৰাজপুত্র মই
ৰাজধাত্রী তুমি কাত্যায়নী
সিমানেই সম্বন্ধ আমাৰ।

কাত্যায়নী ঃ অবিশ্বাস নকৰিবা মোক।
বিষ্ণুপ্রিয়া বসুন্ধৰা মই।
প্রতিজ্ঞা কৰিলোঁ আজি জানিবা নিশ্চয়
কৰিম তোমাক মই
ত্রিলোকৰ ৰাজ-ৰাজেশ্বৰ। (প্রথম অঙ্ক, প্রথম দর্শন)

দৈনন্দিন জীৱনৰ স্বাভাৱিক সংলাপও নাটকখনত ঠাই পাইছে। যথা —

নৰক ঃ ইয়াত কিহৰ গুপ্ত ষড়যন্ত্র হৈছিল বিশ্বকর্মা!
বোধকৰোঁ নৰকাসুৰ হত্যাৰ?

বিশ্বকর্মা ঃ হ'লে হ'ব পাৰে কিন্তু বিশ্বকর্মা তাত লিপ্ত নাই।

নৰক ঃ থাকিলেও ভয় কৰিব নেলাগে। নৰকাসুৰে একো নকৰে।

(চতুর্থ অঙ্ক, চতুর্থ দর্শন)

নাটকখনৰ সকলো দৃশ্যতে গাম্ভীর্যপূর্ণ সংলাপৰ প্রয়োগ হৈছে এনে নহয়। ঠায়ে ঠায়ে পাতলীয়া সংলাপো প্রয়োগ হৈছে। যেনে— প্রথম অঙ্কৰ তৃতীয় দর্শনৰ বাটৰুৱাসকলৰ কথোপকথন, তৃতীয় অঙ্কৰ পঞ্চম দর্শনৰ কামাখ্যা পর্বতৰ নামনিত অসুৰৰ মুখত দিয়া সংলাপ আদি। এই সংলাপসমূহ চৰিত্র অনুসাৰে যথাযথ হৈছে বুলি ক'ব পাৰি। কোনো কোনো ঠাইত সংলাপৰ অসামঞ্জস্যতা থাকিলেও *নৰকাসুৰ* নাটকৰ সংলাপ ৰচনাত সামগ্রিকভাৱে নাট্যকাৰে সফলতা লাভ কৰিছে বুলি ক'ব পাৰি।

গৈৰীশ ছন্দ ঃ বাংলা সাহিত্যত নাট্যকাৰ গিৰীশচন্দ্র ঘোষে প্রৱর্তন কৰা মুক্তক ছন্দক তেওঁৰ নাম অনুসৰি 'গৈৰীশ ছন্দ' নামকৰণ কৰা হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৪ ঃ *নৰকাসুৰ*নাটকখনৰ সংলাপ সম্পর্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

৮.৫.৪ পৌৰাণিক নাটক হিচাপে *নৰকাসুৰ*

ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদি প্ৰাচীন ধৰ্মপুথিৰ আখ্যানক কেন্দ্ৰ কৰি যিবোৰ কাহিনীৰ নাটকীয় ৰূপ দিয়া হয় তাকে পৌৰাণিক নাটক বুলি কোৱা হয়। দেৱ-দেৱীৰ মহিমা অথবা দৈৱ শক্তিসম্পন্ন চৰিত্ৰৰ অসাধাৰণ কাৰ্যকলাপেই পৌৰাণিক নাটকৰ বিষয়বস্তু। ভাৰতীয় জনজীৱনত *ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ* আদিৰ প্ৰভাৱ ইমানেই বেছি আৰু সেই বাবেই ভাৰতীয় নাট্য পৰম্পৰাত পৌৰাণিক নাটকৰ আধিক্যও অধিক। ভাৰতীয় জীৱনত ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ গভীৰ। তেনে ক্ষেত্ৰত ধৰ্মীয় গ্ৰন্থসমূহ তেওঁলোকৰ জীৱনৰ বিশ্বাস, আদৰ্শ আদিৰ লগত জড়িত হৈ থাকে। পৌৰাণিক নাটকৰ কাহিনীৰ মূল উপজীব্য ধৰ্ম। সেইবাবেই নাট্যকাৰসকলে তেনে ধৰ্মীয় গ্ৰন্থৰ দ্বাৰা আকৰ্ষিত হৈ নাটক ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হয়।

পৌৰাণিক নাটকৰ কৃতকাৰ্যতা বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ ওপৰত। পৌৰাণিক জগতৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ভাব-ভঙ্গী আদি আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ লগত নিমিলে। গতিকে পৌৰাণিক কাহিনী এটাক নাটকীয় ৰূপ দিওঁতে এটা উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰিব লাগে। নহ'লে তাত কালবিৰোধ (Anachronism) দোষ ঘটে। তদুপৰি, সংলাপৰ ক্ষেত্ৰতো পৌৰাণিক নাটকত প্ৰয়োগ কৰা সংলাপত দৈনন্দিন ব্যৱহৃত ভাষাৰ পৰি�ৱৰ্তে ছন্দোবদ্ধ সংলাপৰহে প্ৰয়োজন। কিন্তু নিম্নশ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কথিত ভাষাৰ প্ৰচলন দেখা গৈছে। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকতো নিম্নশ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ সংলাপত গদ্য সংলাপ প্ৰয়োগ কৰা দেখা গৈছে।

যুগৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে দৰ্শক-পাঠকে বাস্তৱ জগত-জীৱনৰ সন্মুখীন হোৱা বাবে পৌৰাণিক ধ্যান-ধাৰণাৰ পৰা আঁতৰি অহা দেখা গৈছে, যাৰ বাবে পৌৰাণিক নাটকৰ চাহিদা কমি গৈছে। অৱশ্যে, কোনো কোনো নাট্যকাৰে যুগৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি পৌৰাণিক কাহিনীত নতুনত্ব প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈও চেষ্টা অব্যাহত ৰাখিছে।

পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ কিছুমান সাধাৰণ বিশেষত্ব আছে। ঐতিহাসিক নাটক নতুবা সামাজিক নাটকতকৈ এই শ্ৰেণীৰ নাটকত মানৱ সমাজৰ পূৰ্বকালৰ অতি-মানৱীয় কাহিনী নিহিত হৈ থাকে। পৌৰাণিক নাটকৰ বিশেষত্বসমূহ এনেধৰণৰ—

১) ধৰ্মমূলক আখ্যানৰ প্ৰাধান্য।
২) অতি প্ৰাকৃত আৰু অলৌকিক ঘটনাত গুৰুত্ব প্ৰদান।
৩) প্ৰাগ্-ঐতিহাসিক যুগৰ জীৱনধাৰণৰ চিত্ৰ।
৪) দৈৱ আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ।
৫) ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয়।
৬) নৈতিক আদৰ্শ প্ৰচাৰ।

এই বৈশিষ্ট্যকেইটা ইতিমধ্যে ষষ্ঠ অধ্যায়তো উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। মন

কৰিবলগীয়া যে গীতৰ সমাৱেশো পৌৰাণিক নাটকৰ আন এক প্ৰণিধানযোগ্য বৈশিষ্ট্য। পৰিৱেশ মধুৰ আৰু সজীৱ কৰাত এনে গীতে সহায় কৰে। কোনো নাটকত নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটকেৰে মানুহক নীতিমুখী নতুবা ধৰ্মমুখী কৰাৰ উপৰি স্বদেশপ্ৰেমত উদ্বুদ্ধ কৰিবলৈও চেষ্টা কৰা দেখা যায়।

ওপৰত উল্লেখ কৰা বৈশিষ্ট্যবোৰ *নৰকাসুৰ*নাটকখনত কেনেদৰে প্ৰতিফলিত হৈছে সেয়া আলোচনা কৰা হওক। ইতিমধ্যে কৰি অহা আলোচনাৰ পৰা আপুনি গম পাইছে যে নাট্যকাৰে *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ কাহিনীভাগ প্ৰাচীন ধৰ্মমূলক আখ্যানৰ পৰাই গ্ৰহণ কৰিছে। *কালিকা পুৰাণ*ৰ পৰা সাৰ ভাগ গ্ৰহণ কৰি নাটকীয়ৰূপ প্ৰদান কৰাৰ স্বাৰ্থতে সমাজত প্ৰচলিত কিম্বদন্তিও সন্নিৱিষ্ট কৰি নিজৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ ৰাখি নাটকখনৰ বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰিছে। কামাখ্যা দেৱীৰ ৰূপত মুগ্ধ নৰকে দেৱীক বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ দিয়া, দেৱীৰ প্ৰস্তাৱানুসাৰে একে ৰাতিতে নৰকৰ শিলৰ খট্‌খটি নিৰ্মাণ, দেৱীৰ নিৰ্দেশত ৰাতি নুপুৱাওতে কুকুৰাই ডাক দিয়া আদি কথা কিম্বদন্তিৰ পৰাহে নাট্যকাৰে আহৰণ কৰিছে।

নাটকখনত পৌৰাণিক পৰিৱেশ প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ নাট্যকাৰে অতিপ্ৰাকৃত আৰু অলৌকিকতাক স্থান দিছে। *নৰকাসুৰ* নাটকত আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে পৌৰাণিক পৰিৱেশ ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনত গঙ্গাৰ বুকুত জলকুঁৱৰীসকলে নাও বাই বাই গীত গোৱা আৰু জলকুঁৱৰীৰ নাও অন্তৰ্ধান হোৱাত অলৌকিকতাৰ সৃষ্টি হৈছে। এই দৃশ্যতে নৰকে কাত্যায়নীক প্ৰকৃত মাতৃৰূপে মানি ল'বলৈ অসুবিধা পোৱাত আকাশবাণী হৈছে। সেয়াও অতিপ্ৰাকৃত আৰু অলৌকিক কাৰ্য। প্ৰথম অঙ্কৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত নৰকৰ বিশ্ৰাম কক্ষত মায়াৰ দ্বাৰা গীত পৰিৱেশন তথা নৰকৰ প্ৰতি প্ৰেম নিবেদন আৰু নৰকে মায়াক উদ্দেশ্য কৰি ব্যক্ত কৰা— "আঁতৰাই সপোনৰ মায়া-কুহেলিকা/জাগ্ৰতৰ জয়মালা লওঁ বুকু পাতি।" আদি সংলাপত এক মায়াময় পৰিৱেশৰ সৃষ্টি হৈছে। নৰকৰ দেৱী কামাখ্যাৰ প্ৰতি প্ৰণয় নিবেদন, নিশাৰ ভিতৰতে পাহাৰলৈ যাবলৈ শিলৰ খট্‌খটি নিৰ্মাণ, ৰাতি নুপুৱাওতে কুকুৰাৰ ডাক, আকাশবাণী আদিৰ মাজে�ৰেও নাটকখনত অতিপ্ৰাকৃত আৰু অলৌকিক পৰিৱেশৰ সৃষ্টি হৈছে।

প্ৰাচীন যুগৰ জীৱনধাৰণৰ চিত্ৰ এখনো নাটকখনৰ মাজত উদ্ভাসিত হৈ উঠিছে। জনক ৰজাই যজ্ঞভূমিত নৰকক লাভ কৰা, বিশ্বকৰ্মাৰ দ্বাৰা স্থাপত্য নিৰ্মাণ আদিয়েই ইয়াৰ প্ৰমাণস্বৰূপ। তদুপৰি, পৌৰাণিক পৰিৱেশ ফুটাই তুলিবলৈ চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ আৰু কাব্যিক সংলাপ প্ৰয়োগ কৰাৰ কথা ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে।

নৰকাসুৰ নাটকখনত দৈৱৰ প্ৰভাৱ আৰু কৰ্মফলৰ পৰিণতি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। ভাৰতীয় সমাজখন অতীজৰে পৰা নিয়তি আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাৱিত। পৌৰাণিক নাটকৰ আধাৰ গ্ৰন্থসমূহ নৈতিক বিধান, কৰ্মৰ ফলাফল আৰু দৈৱ সমাজৰ

ৰীতি-নীতিৰে ভৰা। *নৰকাসুৰ*নাটকখনৰ কাহিনীভাগো ইয়াৰ ব্যতিক্রম নহয়। নৰকাসুৰৰ জীৱনাৱসানৰ অন্তৰালত দৈৱৰ পৰিহাস আছে। ব্রহ্মাৰ বলেৰে পৰাক্রমী নৰকৰ মৃত্যু দেৱতা, মানৱ, গন্ধর্ব আদিৰ হাতত নহয়। আনহাতে, নৰক বধৰ বাবে মাতৃৰ অনুমতিও লাগিব। অৱশেষত সত্যভামা (বসুমতীৰূপী)ৰ অনুমতিত কৃষ্ণ ৰূপী নাৰায়ণৰ হাতত নৰকৰ জীৱনৰ অৱসান ঘটে। গতিকে এই সকলোবোৰতে দৈৱৰ পৰিহাস লক্ষ্যণীয়।

'ধর্মৰ জয় আৰু অধর্মৰ পৰাজয়' ব্যক্ত কৰাটো পৌৰাণিক নাটকৰ আন এটা বিশেষত্ব। মানৱ সমাজক ধর্মমুখী কৰা, সমাজত অসত্য, হিংসা বিমোচন কৰা পৌৰাণিক নাটকৰ লক্ষণ। *নৰকাসুৰ* নাটকখনতো ধর্মৰ জয় আৰু অধর্মৰ পৰাজয় ঘটা দেখা গৈছে। মাতৃৰ অপমানৰ প্রতিশোধ ল'বলৈ নৰকৰ স্বর্গৰাজ্য বিজয়, দেৱতাসকলৰ প্রতি প্রতিশোধ, বশিষ্ঠ মুনিক অপমান, দেৱী কামাখ্যাক অঙ্কশায়িনী কৰাৰ হেঁপাহ, হিমাদ্রী প্রদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ ৰমণীক প্রণয়িনী হিচাপে গ্রহণ, মাতৃ-পত্নীৰ আদেশ-অনুৰোধ উলঙঘন আদিয়ে নৰকৰ জীৱনলৈ পতন নমাই আনিলে। নৰকৰ অত্যাচাৰৰ পৰা সকলোকে ৰক্ষা কৰি ধর্মৰ জয় আৰু অধর্মৰ পৰাজয় প্রতিষ্ঠা কৰিছে শ্রীকৃষ্ণই। সেয়ে নাটকৰ সামৰণিত শ্রীকৃষ্ণৰ মুখেৰে নিসৃত হৈছে—

পৰিত্রাণায় সাধুনাং বিনাশায় চ দুষ্কৃতাম।
ধর্মসংস্থাপনার্থায় সম্ভৱামি যুগে যুগে।

নৰকাসুৰ বধৰ মাজেৰে নৰকাসুৰৰ অত্যাচাৰ, উৎপীড়নৰ পৰা সমাজক মুক্ত কৰি সুস্থ আদর্শ স্থাপনৰ বার্তা নাটকখনত প্রতিফলিত হৈছে। এই সকলোবোৰ দিশ বিশ্লেষণ কৰি ক'ব পাৰি যে অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ *নৰকাসুৰ* এখন সার্থক পৌৰাণিক নাটক।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৫ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকখনত পৌৰাণিক পৰিৱেশ কেনেদৰে পৰিৱেশিত হৈছে আলোচনা কৰক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

.....



৮.৬ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰতে *নৰকাসুৰ* এখন শ্রেষ্ঠ নাটক। নাটকখন

নাট্যকাৰে কলেজৰ দ্বিতীয় বার্ষিক শ্রেণীত থাকোঁতেই ৰচনা কৰিছিল আৰু ১৯৩০ চনত প্রকাশ হৈছিল।

- অতুলচন্দ্র হাজাৰিকাৰ জীৱন আৰু নাট্যকৃতি সম্পর্কে জ্ঞাত হ'লোঁ। হাজৰিকাই পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক আৰু বিভিন্ন শ্রেণীৰ প্রায় দুকুৰিৰো অধিক নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত বিশিষ্ট আসন অধিকাৰ কৰিছে। অসমীয়া ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰা বাংলা নাটকৰ প্রভাৱ দূৰ কৰাত তেওঁৰ নাটকসমূহে উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্রহণ কৰিছে।
- প্রধানতঃ *কালিকা পুৰাণ*ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা *নৰকাসুৰ* অসমীয়া পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত এখন শ্রেষ্ঠ নাটক। পৌৰাণিক কাহিনীক আশ্রয় কৰি ৰচনা কৰিলেও নাটকখনত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা প্রকাশ পাইছে, নাটকৰ কাহিনী নির্মাণত নাট্যকাৰে নিজস্বভাৱে কিছু কথা সংযোজন কৰিছে। মূলত নথকা সত্ত্বেও বিশ্বকর্মাৰ কন্যা ইন্দুমতীৰ চৰিত্রত নতুনত্ব প্রদান কৰিছে।
- নাটকখনৰ কাহিনীভাগ নির্মাণ হৈছে নৰকাসুৰৰ জন্ম বৃত্তান্ত, প্রাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ অধিপতি হৈ দেৱতা-দ্বিজৰ প্রতি মাতৃ নিন্দাৰ প্রতিশোধ, নৰকাসুৰৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা, অহঙ্কাৰ আৰু শেষত নাৰায়ণৰূপী শ্রীকৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যু। পৌৰাণিক নাটকৰ লক্ষণ অনুসাৰে নাটকখনত ধর্মৰ জয় আৰু অধর্মৰ পৰাজয় ঘোষিত হৈছে। ধর্মীয় দিশ, নৈতিক আদর্শ, দৈৱৰ প্রভাৱ, অলৌকিক তথা অতিপ্রাকৃত ঘটনা উপস্থাপন, গীত তথা কাব্যিক সংলাপৰ প্রয়োগ আদি পৌৰাণিক নাটকৰ বৈশিষ্ট্য এই নাটকখনত সার্থকভাৱে ৰূপায়িত হৈছে। চৰিত্র চিত্রণতো নাট্যকাৰে সফলতা লাভ কৰিছে বুলি ক'ব পাৰি।
- নাটকখনৰ সংলাপৰ মুখ্য আকর্ষণ হ'ল 'অমিত্রাক্ষৰ ছন্দ'ৰ ব্যৱহাৰ। বংগৰ কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তই ভাৰতত প্রৱর্তন কৰা অমিত্রাক্ষৰ ছন্দৰ প্রভাৱত অসমীয়া পৌৰাণিক নাটকসমূহতো অমিত্রাক্ষৰ ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। 'গৈৰীশ ছন্দ'ৰ সংলাপো *নৰকাসুৰ* নাটকত প্রয়োগ হৈছে। তলশ্রেণীৰ চৰিত্রৰ মুখত কথিত গদ্য ভাষাৰ প্রয়োগ হৈছে। ছন্দোবদ্ধ, কাব্যিক সংলাপে নাটকখনৰ গাম্ভীর্য ৰক্ষা কৰিছে।



৮.৭ অধিক জানিবলৈ

১) ডেকা হাজৰিকা, কৰবী (১৯৯৬); *সাহিত্য আৰু চিন্তা;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।
২) নাথ, প্রফুল্ল কুমাৰ (২০০১); *নাটক ঃ প্রাচীন আৰু আধুনিক;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।
৩) নেওগ, মহেশ্বৰ (২০০০); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।
৪) পাঠক, ৰমেশ (১৯৯১); *নাটক আৰু নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বুকলেণ্ড।

৫) ভট্টাচার্য, হৰিচন্দ্র (১৯৭৩); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জিলিঙনি;* গুৱাহাটী ঃ সেৱা কুটীৰ।

৬) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯২); *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

৭) ভৰালী শৈলেন (১৯৯০); *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্রকাশ।

৮) লস্কৰ, মঞ্জু (১৯৯৯); *অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ নৰকাসুৰ;* নগাঁও ঃ নিৰঞ্জন প্রকাশন।

৯) শর্মা গোস্বামী, প্রণতি আৰু শর্মা, অনিল (সম্পা.) (১৯৯৯); *কুৰি শতিকাৰ কুৰিজন বিশিষ্ট অসমীয়া;* নলবাৰী ঃ জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

১০) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (২০০৯); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।

১১) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (২০০৮); *অসমীয়া সাহিতৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।

১২) হাজৰিকা, অতুলচন্দ্র (১৯৯৫); *নৰকাসুৰ;* গুৱাহাটী ঃ বৰুৱা এজেন্সী।

১৩) হাজৰিকা, অতুলচন্দ্র (১৯৮১); *সাহিত্যৰ জেউতি;* গুৱাহাটী ঃ বীণা লাইব্রেৰী।

১৪) হাজৰিকা, পৰীক্ষিত (১৯৯২); *স্মৃতিলেখা;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

৮.৮ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কৰল ৰূপৰেখা)

১ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ নাট্যকৃতি... ...পৌৰাণিক নাটক... ...বুৰঞ্জীমূলক নাটক, অনুবাদ নাটক... ...বিবিধ বিষয়ৰ নাটকৰ পৰিচয়... ...অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত স্থান আদি দিশৰ ওপৰত আলোকপাত কৰিব লাগিব।

২ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ নাটকখনৰ মূল... ...বিষয়বস্তু কোন কেইখন গ্রন্থৰ পৰা সংগ্রহ কৰা হৈছে... ...নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা... ...নতুনত্ব... ...অসমীয়া সাহিত্যত স্থান।

৩ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকৰ চৰিত্রসমূহ... ...প্রতিটো চৰিত্রৰ চাৰিত্রিক বৈশিষ্ট্য... ...চৰিত্র সৃষ্টিত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা... ...নতুনত্ব আদি প্রতিফলিত কৰিব লাগিব।

৪ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ পৌৰাণিক নাটক হিচাপে *নৰকাসুৰ* নাটকৰ সংলাপ বিচাৰ... ...উচ্চশ্রেণীৰ চৰিত্রৰ সংলাপ... ...নিম্নশ্রেণীৰ চৰিত্রৰ সংলাপ... ...সংলাপসমূহৰ মাজেৰে চৰিত্রৰ ব্যক্তিত্ব কেনেদৰে প্রকাশ পাইছে... ...আন আন নাট্যকাৰৰ প্রভাৱ আদি আলোচনা।

৫ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ পৌৰাণিক নাটকৰ পৰিচয়, বিশেষত্ব দাঙি ধৰিব লাগিব... ...পৰিৱেশে নাটকৰ গতিশীলতাৰ কেনেদৰে সহায় কৰে... ...নাটকখনৰ শ্রেষ্ঠতা... আদি দাঙি ধৰিব।



৮.৯ আৰ্হি প্ৰশ্ন

প্ৰশ্ন ১ ঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ২ ঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাট্য-প্ৰতিভাৰ এটি পৰিচয় দাঙি ধৰক।

প্ৰশ্ন ৩ ঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ৪ ঃ পৌৰাণিক নাটক ৰচনাত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই কিমান দূৰ সফলতা লাভ কৰিছে বিচাৰ কৰক।

প্ৰশ্ন ৫ ঃ নাট্যকাৰ হিচাপে অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ বিচাৰ কৰক।

প্ৰশ্ন ৬ ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ বিষয়বস্তু কোন কেইখন প্ৰাচীন গ্ৰন্থত পোৱা যায়? নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই কোনখন গ্ৰন্থৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নিৰ্মাণ কৰিছে? নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা ক'ত ক'ত প্ৰকাশ পাইছে— আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৭ ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নিজৰ ভাষাৰে আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৮ ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকখনৰ চৰিত্ৰসমূহ বিশ্লেষণ কৰি এটি প্ৰবন্ধ যুগুত কৰক।

প্ৰশ্ন ৯ ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত নাট্যকাৰৰ নতুনত্ব সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ১০ ঃ *নৰকাসুৰ* নাটকত প্ৰয়োগ হোৱা সংলাপৰ এটি আলোচনা যুগুত কৰক।

প্ৰশ্ন ১১ ঃ "মোৰ *নৰকাসুৰ* পৌৰাণিক নাটকহে, বুৰঞ্জীমূলক নাটক নহয়, সামাজিক নাটকো নহয়" —নাট্যকাৰৰ এই যুক্তি বিচাৰ কৰি পৌৰাণিক নাটক হিচাপে *নৰকাসুৰ* নাটকৰ এটি আভাস দাঙি ধৰক।

প্ৰশ্ন ১২ ঃ পৌৰাণিক নাটকত পৰিৱেশৰ প্ৰাধান্য আৰু গীতৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কে এটি আলোচনা দাঙি ধৰি *নৰকাসুৰ* নাটকখনত এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে কিমান দূৰ সফলতা লাভ কৰিছে বিশ্লেষণ কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ৯ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটক ঃ সাধাৰণ আলোচনা

অধ্যায় গাঁথনি

৯.১ উদ্দেশ্য
৯.২ পৰিচয়
৯.৩ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা ঃ জীৱন আৰু কৃতি
৯.৪ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটক ঃ সাধাৰণ পৰিচয়
৯.৪.১ নাটকসমূহৰ বিষয়বস্তু
৯.৪.২ জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ
৯.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ
৯.৬ অধিক জানিবলৈ
৯.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)
৯.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

৯.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- অসমৰ সমাজ-সংস্কৃতিক ইতিহাসত জ্যোতিপ্রসাদৰ স্থানৰ বিষয়ে ধাৰণা কৰিব পাৰিব
- জ্যোতিপ্রসাদৰ জীৱন আৰু কর্মৰ আভাস পাব
- নাট্যকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্রসাদৰ অৱদান আৰু প্রতিভাৰ বিভিন্ন দিশৰ পৰিচয় লাভ কৰিব
- তেওঁৰ নাটকসমূহৰ অধ্যয়নৰ মাজেদি জ্যোতিপ্রসাদৰ মৌলিক চিন্তাৰ আভাস পাব
- জ্যোতিপ্রসাদৰ নাট্যচিন্তা সমৃদ্ধ কৰাত বিশ্বসাহিত্যৰ প্রভাৱ সম্পর্কে ধাৰণা লাভ কৰিব।

৯.২ পৰিচয়

স্নাতকোত্তৰ অসমীয়া সপ্তম বুনিয়াদী পাঠ্যবিষয়ৰ এইটো হৈছে নৱম অধ্যায়। ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত আপুনি অতুলচন্দ্র হাজৰিকাই ৰচনা কৰা এখন পৌৰাণিক নাটক *নৰকাসুৰ*ৰ বিষয়ে অধ্যয়ন কৰিলে। এইটো অধ্যায়ত আমি অসমীয়া সংস্কৃতিৰ একনিষ্ঠ সাধক জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটক সম্পর্কে অধ্যয়ন কৰিম। ইয়াত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই তেওঁৰ নাটকসমূহক কেনে ধৰণৰ বৈশিষ্ট্যৰে মনোজ্ঞ কৰি তুলিছিল তাৰে লেখ পাম।

প্রসংগক্রমে উল্লেখযোগ্য যে ইয়াৰ পৰৱর্তী অধ্যায়ত আমি জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ এখন নাটকৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা আগবঢ়াম। তাৰ প্রসংগতে এইটো অধ্যায়ত এইজনা নাট্যকাৰৰ নাট্যচিন্তা সম্পর্কে আলোচনা আগবঢ়োৱা হ'ল।

৯.৩ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা ঃ জীৱন আৰু কৃতি

যি কেইগৰাকী ব্যক্তি অবিহনে আমি কুৰি শতিকাৰ অসমৰ সমাজ-সংস্কৃতিক সামগ্রিকতাৰে চাব নোৱাৰোঁ, জ্যোতিপ্রসাদ তাৰে ভিতৰত অন্যতম। জ্যোতিপ্রসাদৰ জীৱনকালছোৱা অসমৰ বাবে অত্যন্ত সংগ্রামমুখৰ গুৰুত্বপূর্ণ কাল। ১৯০৩ চনত সত্যনাথ বৰাৰ সম্পাদনাত গুৱাহাটীৰ পৰা *জোনাকী* আলোচনী পুনৰ প্রকাশ পায়; সেই বর্ষতে জ্যোতিপ্রসাদৰ জন্ম হয় ডিব্রুগড়ৰ তামুলপুৰ চাহবাগিচাত। *কীর্ত্তন পুথিখন* ছপা ৰূপত প্রকাশ কৰি অসমীয়া জাতীয় ঐতিহ্যক নতুন মাত্রা দিওঁতা হৰিবিলাস আগৰৱালা আৰু *জোনাকী* আলোচনীৰ প্রথম সম্পাদকৰূপে অসমৰ বুকুলৈ অকণমান জোনাক সোমোৱাৰ প্রচেষ্টাত আত্মনিয়োগ কৰা চন্দ্রকুমাৰ আগৰৱালাৰ দৰে অসম হিতৈষী ব্যক্তিৰ সাংস্কৃতিক বিত্তৰান পৰিয়ালত জ্যোতিপ্রসাদৰ জন্ম। জ্যোতিপ্রসাদৰ শৈশৱ-কৈশোৰ পাৰ হৈছিল এক ক্রান্তিকাৰী সময়ৰ কোলাত।

এই সময়খিনি ভাৰতীয় সমাজ আধুনিক যুগলৈ উত্তৰণৰ সময়। অসমো আধুনিকতাৰ বার্তাৰে নতুন চেতনাৰে উজ্জীৱিত হ'বলৈ লোৱাৰ সময়। ব্রিটিছ প্রশাসনৰ সহযোগিতাৰে অসমৰ উন্নতিৰ সপোন দেখা Assam Associationৰ মঞ্চত একগোট হোৱা অসমীয়া মধ্যশ্রেণীৰে ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্রেছৰ নেতৃত্বত স্বৰাজৰ সপোন দেখিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। ১৯১৬ চনত গঠন হোৱা 'অসম ছাত্র সন্মিলনী'ৰ কোলাৰ পৰাই চন্দ্রনাথ শর্মাৰ দৰে প্রবল স্বদেশানুৰাগী ব্যক্তিৰ প্রযত্নত অসমত জাতীয় কংগ্রেছৰ সংগঠনে মূৰ দাঙি উঠিছিল। ১৯১৭ চনত 'অসম সাহিত্য সভা'ৰ গঠন হয়। যি ঔপনিৱেশিক শাসনৰ পৰিৱেশত আধুনিক ধ্যান-ধাৰণা আৰু চেতনাৰ সঞ্চাৰ হৈছিল, সেই ঔপনিৱেশিক শোষণৰ অমানৱীয়তাৰ বিৰুদ্ধেই ১৯২১ চনত অসহযোগ আন্দোলনৰ জুই দপদপাই জ্বলি উঠিছিল। এফালে সাধাৰণ প্রজাৰ ওপৰত ঔপনিৱেশিক শাসন-শোষণৰ দুর্বহ বোজা, আনহাতে ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ অভিশাপস্বৰূপ জাত-পাত, ধর্মীয় সংকীর্ণতা, অস্পৃশ্যতা আৰু লিংগ-বৈষম্যৰ ধাৰাই কোঙা কৰি ৰখা ভাৰতীয় তথা অসমীয়া সমাজ। গান্ধীজীৰ নেতৃত্বত জাগি উঠাৰ সমান্তৰালভাৱে শিল্প-সাহিত্য সকলো ক্ষেত্রতে জাতীয় ঐতিহ্যৰ বুকুত গঠনমূলক উপাদান আৰু জাতীয় জাগৰণ মন্ত্রস্বৰূপ গৌৰৱময় সম্পদ বিচৰাৰ এক প্রশংসনীয় প্রযত্ন চলিছিল। কিন্তু নতুন যুগ চেতনাই কঢ়িয়াই অনা বিশ্বমুখী জিজ্ঞাসাও এলাগী হোৱা নাছিল। গতিকে ভাৰতীয় শ্রেষ্ঠ মনীষী আৰু প্রতিভাসকলে পাশ্চাত্য আৰু প্রাচ্যৰ সমন্বয়েৰে, আধুনিকতা আৰু ঐতিহ্যৰ সহাৱস্থানেৰে এক নতুন সভ্যতা নির্মাণৰ দ্বাৰা ভাৰতীয় প্রাণক উজ্জীৱিত কৰিবলৈ বিচাৰিছিল।

উপৰিউক্ত সমগ্র পৰিক্রমাত জ্যোতিপ্রসাদৰ পৰিপূর্ণ অংশগ্রহণ মন কৰিবলগীয়া। এই সময়ৰ অসমীয়া মধ্যশ্রেণীৰ তুলনাত জ্যোতিপ্রসাদ এটা বিশেষ দিশত আপেক্ষিকভাৱে আগবঢ়া আছিল। সেয়া হ'ল— বিশ্বদর্শনৰ প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা। তেজপুৰ চৰকাৰী হাইস্কুলৰ পৰা মেট্রিক পৰীক্ষাত উত্তীর্ণ হৈ কলিকতা যাত্রা আৰু তাৰ পৰা ১৯২৬ চনত উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে বিলাত যাত্রাৰ মাজেদি জ্যোতিপ্রসাদৰ আলসুৱা শিল্পী মনৰ সমৃদ্ধিৰ কথা তেওঁৰ পৰৱর্তী কর্মৰ মাজত আপুনি

অনুধাৱন কৰিব পাৰিব। এই বিলাত যাত্রাই জ্যোতিপ্রসাদক শৈক্ষিক ডিগ্রী নিদিলে; কিন্তু ১৯২৬ চনৰ পৰা ১৯৩০ চনলৈ —এই প্রায় পাঁচ বছৰ কাল জ্যোতিপ্রসাদ পাশ্চাত্য আধুনিকতাৰ সমৃদ্ধ পৰম্পৰাৰ লগত যিদৰে পৰিচিত হ'ল সিয়ে জ্যোতিপ্রসাদৰ মানসিক জগতত নতুন উদ্দীপনাৰ সঞ্চাৰ কৰিলে। এই সময়তে তেওঁ জার্মানীত হিমাংশু ৰায়ৰ তত্ত্বাৱধানত চলচিত্র প্রযোজনা আৰু পৰিচালনাৰ শিক্ষা লয়। ইউৰোপৰ বিভিন্ন দেশ পৰিভ্রমণ কৰি সেই সেই দেশবোৰৰ সাংস্কৃতিক সমৃদ্ধিৰ বুজ ল'ব পৰাকৈ জ্যোতিপ্রসাদৰ এক সাংস্কৃতিক মন আছিল বাবেই জ্যোতিপ্রসাদে বিস্ময়-বিমুগ্ধ চিত্তে শঙ্কৰী সংস্কৃতিৰ বৈভৱঋদ্ধ সম্পদ-সম্ভাৰৰ মূল্য অনুধাৱন কৰিব পাৰিছিল— ইউৰোপীয় সংস্কৃতিৰ সৈতে অসমৰ ঐতিহ্যপ্রবাহী সংস্কৃতিৰ তুলনাৰ মাজেদি।

মন কৰিবলগীয়া, বিদেশ যাত্রাৰ আগতেই জ্যোতিপ্রসাদে ১৯২১ চনৰ অসহযোগ আন্দোলনত সক্রিয় অংশগ্রহণ কৰিছিল। তেতিয়া জ্যোতিপ্রসাদৰ বয়স মাত্র ১৮ বছৰ। বিলাতৰ পৰা ঘূৰি আহি ১৯৩০ চনৰ আইন অমান্য আন্দোলনত অংশগ্রহণ কৰাই নহয়, অমিয় কুমাৰ দাস, হেম বৰুৱা, বিষ্ণুৰাম মেধি আদি আগশাৰীৰ নেতাৰ বিশ্বস্ত সঙ্গীৰূপে আন্দোলনটোৰ নেতৃত্ব দিছিল। ১৯৩০ চনৰ আন্দোলনটোৱে ১৯২১ চনৰ দৰে ৰাইজৰ কাংক্ষিত সঁহাৰি নোপোৱাত জাতীয় কংগ্রেছে ৰায়ত সভা গঠনেৰে জনমত গঠনৰ যি প্রচেষ্টা চলাইছিল, তাতো জ্যোতিপ্রসাদ আছিল আগ�ৰণুৱা। তাৰ ফলত ১৯৩২ চনত জ্যোতিপ্রসাদে গ্রেপ্তাৰ বৰণ কৰিবলগীয়া হয় আৰু ১৫ মাহ সশ্রম কাৰাবাস খাটিবলগীয়া হয়। জ্যোতিপ্রসাদৰ এই সময়খিনিৰ দৃষ্টি-সৃষ্টি আৰু দর্শন সম্পর্কে সমালোচক হীৰেন গোহাঁইয়ে তেওঁৰ সম্পাদনাত প্রকাশ পোৱা *জ্যোতিপ্রসাদৰ ৰচনাৱলীৰ* পাতনি উল্লেখ কৰা এযাৰ মন্তব্য আপোনাৰ বাবে নিশ্চয় অর্থপূর্ণ হ'ব—

> আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ দিনৰ পৰা প্রবাহিত অসমীয়া নৱযুগৰ আর্হিৰেই জ্যোতিপ্রসাদে পোনতে তন্দ্রাচ্ছন্ন অসমৰ কলাঘুমটি ভাঙি বিশ্বৰ প্রগতিশীল জাতিবোৰৰ মাজত তাক নিজ গুণে স্থান লোৱাৰ যোগ্য কৰি তোলাৰ সপোন দেখিছিল। সেই সাধনাৰ ধাৰা আছিল গঠনমূলক কর্মোদ্যোগ। অসহযোগ আন্দোলনৰ সংস্পর্শলৈ আহি তেওঁ ঔপনিৱেশিক শাসনকে ভাৰতবাসী তথা অসমীয়াৰ হীনতাৰ বাবে জগৰীয়া কৰিছিল। আকৌ মহাত্মা গান্ধীৰ প্রভাৱত আত্মশক্তিকে মুমূর্ষু ভাৰতৰ সঞ্জীৱনী মন্ত্র বুলি ভাবিছিল। ত্রিশৰ দশকৰ পৰা বিবিধ সাংস্কৃতিক সৃষ্টিৰে জাতীয় জীৱনক পুনৰুজ্জীৱিত কৰাৰ আর্হি গ্রহণ কৰিছিল। এই সময়ৰে পৰা ভাৰতীয় মানসিকতা তথা আমাক ঔপনিৱেশিক বিদেশী প্রভাৱে আত্মবিস্মৃত আৰু মুহ্যমান কৰি ৰখা বুলি তেওঁ গভীৰভাৱে অনুভৱ কৰিছিল আৰু তাক দূৰ কৰিবলৈ সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রত পুনর্নির্মাণৰ প্রয়োজনবোধ কৰিছিল।

জ্যোতিপ্রসাদৰ ব্যক্তিত্বৰ আটাইতকৈ মনোজ্ঞ দিশ হ'ল আদর্শ আৰু কর্মৰ ঐক্য। তেওঁৰ প্রতিটো কর্ম তেওঁ সঠিক বুলি ভবা আৰু কোৱা কথাৰে প্রকাশ মাথোন। ব্যক্তি হিচাপে জীৱনৰ বিভিন্ন ক্ষণত সমাজ-সংস্কৃতি আৰু জীৱন সম্বন্ধীয় তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী সলনি হৈছে। সেইবাবে তেওঁৰ কর্মময় জীৱনৰ আগছোৱা অত্যন্ত উৎসাহী, উদ্যোগী। জ্যোতিপ্রসাদ জীৱনৰ শেষৰ ফালে নিজৰ চিন্তা-আদর্শৰ সীমাবদ্ধতা প্রত্যক্ষ কৰি ম্রিয়মাণ হৈ পৰিছিল। ১৯৫১ চনত তেওঁৰ মৃত্যু হয়। কিন্তু মৃত্যুৰ আগতে তেওঁ ভয়াৱহ দেশ বিভাজনৰ নৰসংহাৰ দেখিলে। যি স্বাধীনতাৰ বাবে

আজীৱন দেহে-মনে-প্ৰাণে অমানুষিক পৰিশ্ৰম কৰিলে, সেই স্বাধীনতা প্ৰাপ্তিৰ পিছত জাতীয় কংগ্ৰেছৰ নেতৃবৃন্দৰ জনগণ বিমুখী আওভাও প্ৰত্যক্ষ কৰি বিমৰ্ষ জ্যোতিপ্ৰসাদ বাঁওপন্থী মতাদৰ্শৰ প্ৰতিও আকৰ্ষিত হৈছিল। কিন্তু পাৰ্টিৰ সাঁচত নিজকে গঢ়াৰ মানসিকতা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাছিল। কাৰণ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আছিল নিজস্ব চিন্তা, দৰ্শন আৰু আদৰ্শ।

অত্যন্ত চমু জীৱন কালত জ্যোতিপ্ৰসাদে অলেখ কৰিলে। কেৱল সংখ্যাৰ লেখেৰে নহয়; গুণগত দিশেলে প্ৰতিটো কৰ্মই মৌলিক সৃজনশীলতাৰে উজ্জীৱিত। গীত, ছবি, নাটক, কবিতা, প্ৰবন্ধ, ভাষণ— সকলোবোৰেই এক আদৰ্শনিষ্ঠ মৌলিক চেতনাৰ প্ৰকাশ। প্ৰতিটো সৃষ্টিৰ মাজত যিদৰে আছিল গভীৰ আত্মনিষ্ঠা আৰু সশ্ৰদ্ধ অনুশীলন, একেদৰে আছিল জাতীয় জীৱনৰ প্ৰতি আন্তৰিক দায়বদ্ধতা। সৰ্বোপৰি, সাহিত্য-শিল্প আদিক অৱসৰৰ উপৰুৱা সৃষ্টি বুলি ভবাৰ সলনি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাবে সেয়া আছিল নিজস্ব দৰ্শনৰ মূলমন্ত্ৰ। সেইবাবেই হীৰেন গোহাঁইয়ে *জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ* পাতনিত উল্লেখ কৰি গৈছে— "তেওঁ কেতিয়াবা ভাবিছিল যে স্বাৰ্থমত্ত ৰাজনীতিবিদতকৈ স্বাৰ্থহীন শিল্পকলাইহে জনগণৰ পথ নিৰ্দেশ কৰিব পাৰে। কিন্তু সাম্যবাদীসকলে তেওঁৰ এই চিন্তাক প্ৰত্যাহ্বান জনাই প্ৰশ্ন তুলিলে— শিল্পী একান্তভাৱে নিঃস্বাৰ্থ আৰু নিৰপেক্ষনে? সমাজৰ কঠোৰ শ্ৰেণীদ্বন্দ্বত শিল্পী কাৰ পক্ষত? জ্যোতিপ্ৰসাদে অৱশেষত সিদ্ধান্ত কৰিছিল যে শিল্পী নিপীড়িত, মুক্তিকামী, সংগ্ৰামী জনতাৰ পক্ষত। কিন্তু শিল্পীৰ কাৰ্যপন্থা ৰাজনীতিবিদতকৈ বেলেগ। শিল্পকলাৰ উদ্দেশ্য কেৱল অৱসৰ বিনোদন নহয়, বা আনকি কেৱল মানুহৰ সুকুমাৰ বৃত্তি সমূহৰ পুষ্টিসাধন নহয়। তাৰ অন্তিম লক্ষ্য জনতাৰ চৈতন্যৰ জাগৰণ আৰু জনতাৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠা।"

ৰূপান্তৰৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আছিল আপোচহীন সহযোগিতা। ঐতিহ্যৰ মহৎ উপাদানৰ প্ৰতি তেওঁৰ সশ্ৰদ্ধ মনোভৱ থকাৰ পিছতো ৰূপান্তৰৰ প্ৰতি সদৰ্থক দৃষ্টিভঙ্গীৰ মূলতে আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰগতিশীল মনোভঙ্গী— নতুন সৃষ্টি মানেই পুৰণিৰ ভাঙোন, ৰূপান্তৰ অবিহনে নতুনৰ বাবে ঠাই ক'ত? সেইবাবেই সমকালীন কবি-সাহিত্যিকতকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ পৃথক। হীৰেন গোহাঁইয়ে পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থখনত এই প্ৰসঙ্গত কৈছে— "যি সময়ত আঁৰ-বেৰ নোহোৱাকৈ ব্যক্তিগত প্ৰেমৰ উচ্ছ্বাস, বিৰহ-বেদনা আৰু স্বপ্নভঙ্গৰ দুৰ্বাৰ নৈৰাশ্য প্ৰকাশ কৰি অসমৰ কবিয়ে এক দুৰ্লভ মুক্তিৰ আস্বাদ পাইছিল, সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু মণিমুগ্ধৰ মাজেৰে প্ৰেমৰ এক বিস্তৃত নৈৰ্ব্যক্তিক স্বৰূপ আৱিষ্কাৰ কৰিছিল।"

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চুটি জীৱন কালৰ কৰ্মৰ এক সংক্ষিপ্ত খতিয়ান আপুনি এইখিনিতে জানি ল'ব পাৰে।

- গীত — সৰ্বমুঠ ৩৭৭টা গীত সংৰক্ষিত, যি তেওঁৰ নাটক, চিত্ৰনাট্য, অন্যান্য ৰচনা আৰু কথাছবি আদিত সন্নিৱিষ্ট হৈছে।
- কবিতা — ৪৬ বা ততোধিক দীঘলীয়া আৰু চুটি সংৰক্ষিত কবিতা।
- নাটক— *শোণিতকুঁৱৰী, কাৰেঙৰ লিগিৰী, ৰূপালীম, লভিতা, নিমাতী কইনা, খনিকৰ, সোণপখিলী, কনকলতা।*

- বোলছবি — *জয়মতী, ইন্দ্রমালতী*।
- শিশু সাহিত্য— *শিশু-কবিতা, জ্যোতি-ৰামায়ণ, ঘোঁৰা ডাঙৰীয়া*।
- প্রবন্ধ-ভাষণ— শতাধিক প্রবন্ধ-ভাষণ, যি তেওঁৰ ৰচনাৱলীত সংৰক্ষিত।
- চুটিগল্প আৰু উপন্যাস — *ৰূপহী, বগীতৰা, সোণতৰা, সোণটিৰ অভিযান, যুঁজাৰু, সতীৰ সোঁৱৰণী, সন্ধ্যা, প্রত্নতাত্ত্বিক কলাঘুমটি, নীলা চৰাই, আমাৰ গাঁও*।
- চাহ-বাগিচাৰ পৰিচালক
- অভিনয় আৰু পৰিচালনা

অসমীয়া আধুনিক সঙ্গীতৰ ক্ষেত্রলৈ জ্যোতিপ্রসাদৰ অৱদান চিৰস্মৰণীয়। এই বিষয়ে অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ এযাৰ সোণসেৰীয়া কথাকে পাগুলিব পাৰি—

> ...চাওঁতে চাওঁতে সময়ৰ লগে লগে অসমৰ নাটশালবোৰৰ মোট সলনি হ'ল। এলাগী চেচুক-কুঁৱৰী হৈ থকা অসমীয়া গীত-নাচ, মঞ্চকুঁৱৰী হ'ল। এই বিষয়ত আগভাগ লৈ জ্যোতিপ্রসাদৰ *শোণিত কুঁৱৰীয়ে* অসমীয়া মানুহৰ মনৰ এলান্ধুকলীয়া ধ্যান-ধাৰণাৰ সলনি কৰিলে।... ...*শোণিত কুঁৱৰীয়ে* তেজপুৰত সুখ্যাতিৰে আত্মপ্রকাশ কৰাৰ পিছতো জতু�ৰা-ঠাঁচৰ অসমীয়া গীত-মাতৰ ভৰিষ্যতৰ কথা ভাবি জ্যোতিপ্রসাদৰ মনৰ খূদুৰনি ভাব মাৰ যোৱা নাছিল। ধ্রুপদ সঙ্গীতভক্ত আৰু গতানুগতিক সংস্কৃতিপ্রেমীসকলে জ্যোতিপ্রসাদৰ সৃষ্টিক ভাল চকুৰে চাবলৈ টান পাইছিল। সেই সময়ত মনত আছিল শ্বেইক্সপীয়েৰৰ হেমলেটৰ দৰে মনৰ দোধোৰ-মোধোৰ ভাব। সুখৰ বিষয় তাৰ অলপ দিন পিছতে ১৯২৪ চনত সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাৰ সভাপতিত্বত গুৱাহাটীত অনুষ্ঠিত হোৱা অসম সাহিত্য সভাৰ মুকলি অধিৱেশনত সমৱেত হোৱা বিপুল জনগণে জ্যোতিসঙ্গীতক গজগজীয়া স্বীকৃতি দিলে।

ঊনবিংশ শতিকাৰ আত্মপ্রত্যয়হীন অসমীয়া জাতিৰ ওপৰত বঙ্গীয় সংস্কৃতিৰ সর্বগ্রাসী প্রভাৱৰ ফলত অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সমৃদ্ধ ঐতিহ্যও ম্রিয়মান হৈ পৰিছিল। বৈষ্ণৱ সঙ্গীতৰ উচ্চস্তৰীয় ৰাগাশ্রিত ধাৰাৰ চর্চা সাময়িকভাৱে স্তিমিত হৈ পৰিছিল, লোকসঙ্গীতৰ বিচিত্র বর্ণিল পৰম্পৰাও আলাই-আথানি হৈ পৰিছিল। এনে সময়ত বেজবৰুৱা, চন্দ্রকুমাৰ আদিয়ে 'পুৰণি পৃথিৱীক ন-দৃষ্টিৰে চোৱাৰ' নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰ ফলত অসমৰ থলুৱা গীত-মাত, সাধু, সুৰ আদিৰ প্রতি সশ্রদ্ধ মনোভাৱ এটা পুনৰ সজীৱ হৈ উঠিছিল আৰু ইয়েই জ্যোতিপ্রসাদৰ হাতত সঙ্গীতৰ নতুন সৃষ্টিৰ পৰম সম্পদ হৈ উঠিল। অসমীয়া বিয়ানামৰ সুৰেই 'গছে গছে পাতি দিলে' গীতত ন-সাঁজ পিন্ধি অসমীয়া আধুনিক সঙ্গীতৰ নতুন ধাৰাৰ বাহক হৈ পৰিল। বীৰেন্দ্র কুমাৰ ফুকনে লিখিছে— "তথাপিতো আঙ্গিক, শব্দচয়ন, ছন্দ-বৈচিত্র্য, কথা আৰু সুৰৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষাৰ দিশৰ পৰা জ্যোতিপ্রসাদে অসমীয়া গীতিকাৰ আৰু সুৰ কবিসকলক এটা নতুন পথৰ সন্ধান দি গ'ল। সুৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত কেৱল মাত্র ৰাগ-সঙ্গীতৰে সহায় নলৈ তেওঁ বুটলি আনিলে বিয়ানাম, বনগীত, বিহুগীতৰ সুৰ। অসমৰ জনসাধাৰণৰ সাতামপুৰুষীয়া চিৰ চিনাকি সুৰবিলাক প্রতিধ্বনিত হ'ল জ্যোতিপ্রসাদৰ ৰচনাত। অসমীয়া সঙ্গীত জগতত এয়া আছিল জ্যোতিপ্রসাদৰ সাহসী আৰু বলিষ্ঠ পদক্ষেপ আৰু সেইবাবে আমাৰ আধুনিক গীতৰ নৱন্যাস বা Rennaissance যুগৰ

বাটকটীয়া আৰু অপ্রমাদী নায়ক হিচাপে জ্যোতিপ্রসাদকে প্রথম স্থান দিব লাগিব।"

মুঠৰ ওপৰত ভাৰতীয় ৰাগ-সঙ্গীত, অসমীয়া থলুৱা সঙ্গীত পৰম্পৰা আৰু পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ প্রধান বৈশিষ্ট্য হার্মনি আৰু কাউণ্টাৰ পয়ণ্টৰ জ্ঞানেৰে জ্যোতিপ্রসাদে আধুনিক অসমীয়া সঙ্গীতলৈ নৱজাগৰণ আনিলে। সেইবাবেই স্বাধীনতা সংগ্রামৰ জ্বালাময় দিনবোৰত জ্যোতিপ্রসাদৰ গীতবোৰ আছিল জনতাৰ উদ্যম আৰু অনুপ্রেৰণাৰ অব্যর্থ অস্ত্র স্বৰূপ।

শিল্পীমনৰ অধিকাৰী জ্যোতিপ্রসাদৰ আলসুৱা মনটো কিন্তু কলা সাধনাৰ ক্ষেত্রত অত্যন্ত কঠোৰ আছিল। এই বিষয়ে তেওঁৰ একালৰ সহযোগী পুষ্পলতা দাসে উল্লেখ কৰা এটা উদাহৰণ দিব পাৰি— "১৯৩১ চনত ন-দু�ৰাৰত বহা ৰায়ত সভাৰ বাবে এদল সেৱকক ছয়দু�ৰাৰৰ পৰা ৰাতিৰ ভিতৰতে গান শিকাই সমদলৰ ৰূপত যাত্রা কৰাই অনা হৈছিল। ...জ্যোতিপ্রসাদে সেই গান যাত্রাৰ প্রতি পদক্ষেপৰ লগত সংযোগ কৰি ৰচনা কৰিছিল, লগে লগে সুৰ দি গাই আহিছিল। 'বিশ্ব বিজয়ী নৰ জোৱান' গীতটো স্বেচ্ছাসেৱকসকলক জ্যোতিপ্রসাদে শিকাই গোৱাইছিল। যিয়ে গানৰ লগত পদক্ষেপ ভুল কৰে তেওঁক এনে কাণতলীয়া চৰ শোধাই যে তেওঁ বেজাৰে লাজে দল এৰি যায়গৈ। এনেকৈ কেবাজনো যোৱাৰ পিছত এদিন অমিয়কুমাৰ দাসে কৈছিল— 'জ্যোতি, ইহঁতক লাঠীৰ কোব খাবলৈ আনিছোঁ যেতিয়া মাৰ খোৱাত নিশ্চয় তাহাঁতৰ আপত্তি নাই, পিছে গানৰ বাবেহে ভয় খাইছে নেকি? অলপ ভুল কৰে যদিও বৰকৈ নধৰিবা।' জ্যোতিপ্রসাদে হেনো কৈছিল— 'দাদা মই গানৰ ভুল সহিব নোৱাৰোঁ'।"

শিশুৰ বাবে ৰচনা কৰা গীত আৰু কাহিনীবোৰৰ মাজতো জ্যোতিপ্রসাদৰ বিস্ময়কৰ প্রতিভাৰ চমক অনুভৱ কৰিব পাৰি। শিল্পী জ্যোতিপ্রসাদৰ সত্তাত চিৰন্তন শিশুমন জীয়াই আছিল আৰু সেই কাৰণেই শিশুৰ এই অবাক পৃথিৱী, যুক্তিৰ ঊর্ধ্বৰ মনোজগতখনৰ লগত তেওঁ নিবিড়ভাৱে একাত্ম হ'ব পাৰিছিল। অর্থহীন শব্দৰ অপূর্ব ধ্বনিময়তাই ছন্দৰ আলসুৱা বোকোচাত বগাই জ্যোতিৰ শিশু কবিতাবোৰে শিশুৰ কোমল মনত কল্পনাৰ আশ্চর্যকৰ জগত নির্মাণ কৰে। 'অকমানি ছোৱালী', 'ভূত-পোৱালি' আদি কবিতাবোৰ অসমীয়া শিশু-সাহিত্যৰ চিৰ-অম্লান, নজহা-নপমা সম্পদ হৈ থাকিব। *জ্যোতি ৰামায়ণ*খনৰ বিষয়ে নির্মলপ্রভা বৰদলৈয়ে বৰ সাৰুৱা মন্তব্য এযাৰ দি গৈছে— "ধ্বনিৰ এই বৈচিত্র্যময় জগতখনক যাদুকৰী কুশলতাৰে ধৰি ৰাখিছে জ্যোতিপ্রসাদে তেওঁৰ *জ্যোতি-ৰামায়ণ* নামৰ অসম্পূর্ণ গ্রন্থখনত। কঠিন, জটিল কথাবোৰকো অপূর্ব প্রাণময়তাৰে অতি নিমজ কৰি লিখা এই গ্রন্থৰ 'বাল্মীকি বন'ৰ বর্ণনা অভূতপূর্ব।... ...নিখুঁত, নিমাত যেন লগা সেই অৰণ্যখনৰ খাঁজে খাঁজে কিন্তু সোমাই আছে বিচিত্র ধ্বনি।... ...কবিৰ এনেহে লাগিছে যেন বাঘ ৰাগ, ঘোং ৰাগেৰে গোটেইবোৰ অৰণ্যত গায়ন-বায়ন ওজা-পালিহে গাইছে— হাউম, হাউমকৈ বাঘে ভোৰ তাল বাইছে, কাঠ-ৰোকাই খোটোক্-খাটাক্ তাল বাইছে, গোটেইবোৰ যেন বনৰ দোৱানেৰে গাইছে এক বনঘোষা। যেন ৰাল্ট ডিজনীৰ ডিজনীলেণ্ডৰ এনিমেল চিম্ফনীহে।"

বহুমাত্রিক প্রতিভাৰে সমৃদ্ধ জ্যোতিপ্রসাদৰ সৃষ্টিকর্মৰ অন্য এক সোণসেৰীয়া দিশ হ'ল চলচিত্র নির্মাতা জ্যোতিপ্রসাদ। জকাইচুকীয়া অসমত তেতিয়াও নাৰীশিক্ষা, সহ-অভিনয় ভাবিব নোৱাৰা কথা। জাত-পাতৰ এলান্ধুকুলীয়া বিচাৰেৰে আবৰা সমাজখন চিনেমাৰ দৰে আধুনিক

দৃশ্য-শ্রাব্য কাৰিকৰী মাধ্যমৰ প্রতি প্রস্তুত হৈ উঠাই নাই। তেনে অৱস্থাতে জ্যোতিপ্রসাদে ১৯৩৪ চনত পৰিয়ালৰ ভোলাগুৰি চাহ বাগিচাত অস্থায়ী ষ্টুডিঅ' (চিত্রবন) নির্মাণ কৰি বেজবৰুৱাৰ কাহিনীৰে *জয়মতী* চিনেমা নির্মাণৰ কামত হাত দিয়ে। নিজৰ গাঁঠিৰ ধন খৰচ কৰি, দুঃসাহসিকতাৰ পৰিচয় দি, প্রয়োজনীয় কাৰিকৰী সামগ্রী, ব্যক্তিৰ অভাৱৰ মাজত প্রায় অকলে Script লেখা, অভিনেতা-অভিনেত্রী গোটোৱা, সঙ্গীত দিয়া, Recording কৰা, Editing কৰা, Print প্রস্তুত কৰা আদি সমস্ত কাম কৰি অটাই ১৯৩৫ চনত *জয়মতী* চিনেমা মুক্তি দিলে। অফুৰন্ত সাহস আৰু কর্মোদ্যমেৰে শিল্পীৰ গভীৰ আত্মনিষ্ঠা আৰু হৃদয় মথি ওলাই অহা সৃষ্টিৰ তাগিদাৰে নির্মাণ কৰা *জয়মতীয়েই* অসমীয়া প্রথম চিনেমা। যুগল দাসে লিখিছে— "তেতিয়া অসমত বোলছবি নির্মাণৰ ষ্টুডিঅ'তো নাছিলেই, শব্দ নিয়ন্ত্রণৰ (Acoustic) সাধাৰণ জ্ঞানো আমাৰ কাৰো নাছিল। আনকি সাধাৰণ উদ্যোগ এটাৰ বাবেও কোনো বাতাবৰণেই নাছিল। আমাৰ বোধেৰে এনে পৰিস্থিতিত জ্যোতিপ্রসাদৰ এই পদক্ষেপ সৎ সাহস নাছিল, আছিল মৰসাহ।"

জয়মতীয়ে অসমীয়া সাংস্কৃতিক চেতনাত এটা অভূতপূর্ব আলোড়ন তুলিলে যদিও ইয়েই জ্যোতিপ্রসাদক আর্থিকভাৱে জুৰুলা কৰি পেলালে। সেয়ে ১৯৩৯ চনত কলিকতাৰ ষ্টুডিঅ'ত দুদিনৰ শ্যুটিঙেৰে এখন সামাজিক ৰোমাণ্টিকধর্মী চলচিত্র *ইন্দ্রমালতী* নির্মাণ কৰিলে। ইয়ে তেওঁক আর্থিকভাৱে সামান্য সকাহ দিছিল।

চিনেমা কৰিবলৈ গৈ অভিনেত্রী বিচাৰি ৰক্ষণশীল সমাজত জ্যোতিপ্রসাদ আহুকালৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হৈছিল। নানা যত্নৰ মূৰত গোলাঘাটৰ পৰা জ্যোতিপ্রসাদে উলিয়াই আনিছিল আইদেউ সন্দিকৈ, মোহিনী, স্বর্গজ্যোতি আদি অসমীয়া ছোৱালীক আৰু ইয়াৰ জৰিয়তে অসমীয়া নাৰীৰ মুক্তিৰ বাট কাটি যুগাগ্রগামী চিন্তাৰ সাহসিক নিদর্শন দাঙি ধৰিলে।

জ্যোতিপ্রসাদে চিনেমা নির্মাণ কৰা সময়ত অসমত চিনেমা হলেই নাছিল। ১৯৩৭ চনত সেয়ে তেজপুৰত তেওঁ নির্মাণ কৰিলে 'জোনাকী' চিনেমা হল। আনবোৰ শিল্পীকর্মৰ দৰে এই হলটো নির্মাণ কৰোঁতেও তেওঁ নতুন চাপ এটা দিয়াৰ যত্ন কৰিছিল। বিজয় চন্দ্র ভাগৱতীক তেওঁ কৈছিল— "চোৱা, এই ঘৰটো অসমীয়া ধৰণৰ দুচলীয়া টিনৰ ঘৰ। কিন্তু ইয়াৰ সন্মুখখন এটা বিশেষ গঢ়ত, ইটাৰে পকা দেৱাল কৰি দিয়াত, ঘৰটোৰ চেহেৰাই বদলি হৈ গৈছে— যেন ই এটা ডাঙৰ অট্টালিকাহে।"

জ্যোতিপ্রসাদ আছিল স্বৰূপতে কবি। আধুনিক অসমীয়া কবিতাকে বৈষ্ণৱ যুগীয় ছন্দৰ বান্ধোনৰ পৰা মুক্ত কৰি নতুন আঙ্গিক প্রদান কৰা আৰু ভাববস্তুৰ ফালৰ পৰা প্রচলিত ৰোমাণ্টিকতাৰ বিপৰীতে এক নতুন ধৰণৰ দায়বদ্ধতা প্রদান কৰাৰ ক্ষেত্রতো জ্যোতিপ্রসাদ ধীৰেন্দ্রনাথ দত্ত, অমূল্য বৰুৱা আদিৰ সমগোত্রীয়।

শিল্পকলা সম্বন্ধে জ্যোতিপ্রসাদৰ আছিল নিজস্ব বীক্ষা। 'শিল্পীৰ পৃথিৱী', 'নতুন দিনৰ সৃষ্টি', 'নতুনৰ পূজা', 'অসমীয়া সংস্কৃতি', 'পোহৰলৈ', 'অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ' আদি প্রবন্ধ (ভাষণ)সমূহত জ্যোতিপ্রসাদৰ মনোজগতৰ এক দার্শনিক ৰূপ প্রত্যক্ষ কৰিব পাৰি। সংস্কৃতিক তেওঁ এক ব্যাপক অর্থত গ্রহণ কৰিছিল আৰু ইয়াকো তেওঁ অপৰিৱর্তনীয় বুলি ভবা নাছিল।

ৰূপান্তৰৰ আদর্শই জ্যোতিপ্রসাদৰ সংস্কৃতি-চিন্তাৰ কেন্দ্রবিন্দু। ৰাজনীতি, সমাজনীতি, অর্থনীতি সকলোবোৰেই তেওঁৰ সংস্কৃতিৰ ভিতৰুৱা আছিল আৰু সমাজৰ উত্তৰণৰ বাবে শিল্পীৰ একান্ত অংশ গ্রহণৰ প্রয়োজনীয়তাত তেওঁ গভীৰ আস্থা স্থাপন কৰিছিল। আনহাতে, শিল্পী বাস্তৱ জীৱনৰ পৰা আঁতৰৰ বিশেষ কিবা নহয়; ছবি আঁকা, গান গোৱা, কবিতা লিখাই শিল্প নহয়; শিল্প তেওঁৰ বাবে জীৱনৰ এক অখণ্ড ৰূপ। ই অমলিন, শাশ্বত আৰু সত্য। মেহনতী জনতাৰ জীৱন সংগ্রামৰ খণ্ডিত ৰূপবোৰৰ সামগ্রিকতাৰ প্রতি তেওঁৰ আছিল অগাধ আস্থা আৰু ইয়াক তেওঁৰ শিল্পদর্শনৰ মর্মস্থানতে স্থান দিছিল। মানুহৰ অখণ্ডতাৰ ওপৰত বিশ্বাসৰ বাবেই জ্যোতিপ্রসাদৰ শিল্পীসত্তা বিশ্ব মানৱৰে প্রতীক স্বৰূপ। তেওঁৰ সংস্কৃতিৰ আঞ্চলিক ৰূপবোৰৰ প্রতি সশ্রদ্ধ মনোযোগ আছিল যদিও ইয়াকো তেওঁ অখণ্ডতাৰ অংশৰূপেই বিবেচনা কৰিছিল।

জ্যোতিপ্রসাদ স্বৰূপতেই আছিল জীৱন-শিল্পী। তেওঁ স্পষ্টভাৱেই লিখিছে— "শিল্পী, সাহিত্যিক, কবি, দার্শনিক হৈ দেশক সাংস্কৃতিক ভ্রষ্টতাৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈ যি নিজৰ কর্তব্য অৱহেলা কৰিব, নিজৰ ৰাইজৰ প্রতি কর্তব্য উপলব্ধি নকৰি মাথোন পলাতকৰ মনোবৃত্তিৰে সমাজৰ, দেশৰ বেমেজালিৰ পৰা আঁতৰি সপোনৰ মায়াজালৰ বুলনি চ'ৰাতেই থাকিব খুজিব, সেইসকল নিশ্চয় আজি বিপদৰ সময়ত দেশৰ প্রতি কর্তব্য পালন নকৰাৰ দোষত পৰিব লাগিব। (পোহৰলৈ) কৃষ্ণৰ মাজত জ্যোতিপ্রসাদে তেওঁৰ আদর্শৰ সমর্থন বিচাৰি পাইছিল আৰু ইয়াকে তেওঁ ভাৰতীয় তথা অসমীয়া সংস্কৃতিৰ প্রতীক ৰূপে গ্রহণ কৰিছিল।"

চেমনীয়া বয়সতে জ্যোতিপ্রসাদে গল্প ৰচনাতো হাত দিছিল। অৱশ্যে গল্প ৰচনাত দীর্ঘকাল তেওঁ মনোনিৱেশ কৰা নাছিল; ই আছিল জ্যোতিপ্রসাদৰ 'এক উৎক্ষিপ্ত-স্ফুলিঙ্গ মাথোন'।

জ্যোতিপ্রসাদে চন্দ্রকুমাৰ আগৰৱালাৰ এখন জীৱনী আৰু মহাত্মা গান্ধীৰ কর্মময় জীৱনৰ এছোৱা লিখি আধৰুৱাকৈ এৰি যাবলগীয়া হ'ল। চন্দ্রকুমাৰৰ জীৱনীখন সম্পূর্ণ কৰাহেঁতেন এখন মূল্যবান গ্রন্থ হ'লহেঁতেন। তেওঁ ইংৰাজী ভাষাতো দুখন ইংৰাজী নাটক আধা ডুখৰীয়াকৈ এৰি গৈছে। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় স্থাপনৰ সপক্ষে জ্যোতিপ্রসাদে জনমত সৃষ্টিৰ প্রচেষ্টা চলোৱাৰ উপৰি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ স্থাপত্য আর্হি এটাও নির্মাণ কৰিছিল।

জ্যোতিপ্রসাদৰ জীৱন-কর্মৰ সংক্ষিপ্ত ৰূপৰেখা এটি তলত উল্লেখ কৰা হ'ল —

জন্ম	ঃ ১৭ জুন, ১৯০৩ চন।
স্কুলীয়া শিক্ষা	ঃ তেজপুৰ হাইস্কুল, ডিব্রুগড় হাইস্কুল, জর্জ স্কুল, ডিব্রুগড়। তেজপুৰ হাইস্কুলৰ পৰা মেট্রিক বাছনি পৰীক্ষাত উত্তীর্ণ হৈ ১৯২১ চনত অসহযোগ আন্দোলনত যোগদান, চিত্তৰঞ্জন দাস প্রতিষ্ঠিত বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা দ্বিতীয় বিভাগত মেট্রিক পাছ।
কলেজীয়া শিক্ষা	ঃ কলিকতাৰ নেশ্যনেল কলেজত আই.এ. দ্বিতীয় বার্ষিকলৈ।
বিলাত যাত্রা আৰু উচ্চশিক্ষা	ঃ ১৯২৬ চনৰ ছেপ্টেম্বৰ মাহত বিলাত যাত্রা। এডিন বৰা বিশ্ববিদ্যালয়ত এম.এ. পঢ়াৰ অনুমতি লাভ। প্রথমে অর্থনীতি,

সংস্কৃত, পাব্লিক ল আৰু পিছত দর্শন আৰু অর্থনৈতিক ইতিহাস অধয়ন। উচ্চশিক্ষা অসমাপ্ত।

জার্মানীত সাত মাহ চিনেমা শিল্প সম্বন্ধীয় শিক্ষা গ্রহণ।

১৯৩০ চনত স্বদেশলৈ প্রত্যাৱর্তন। বাটত বিভিন্ন দেশ ভ্রমণ।

স্বাধীনতা আন্দোলনত ঃ ১৯২১ চনত অসহযোগ আন্দোলনত যোগদান। ১৯৩২ চনত ১৫ মাহ সশ্রম কাৰাদণ্ড আৰু ভূমিকাৰ বাবে ৫০০ টকাৰ জৰিমনা। শিলচৰ কাৰাগাৰত যক্ষ্মাত আক্রান্ত। ১৯৪১ চনৰ পৰা কংগ্রেছৰ স্বেচ্ছাসেৱক বাহিনীৰ সংগঠনৰ কামত নিবিড়ভাৱে আত্ম-নিয়োগ। পিছলৈ বাহিনীৰ সর্বাধিনায়ক। ১৯৪৩ চনৰ আগষ্টত আত্মসমর্পণ।

বিবাহ ঃ ১৯৩৬ চনত, ডিব্রুগড়ৰ দেৱযানী ভূঞাৰ লগত।

সৃষ্টি কর্ম ঃ শৈশৱতে *শোণিত কুঁৱৰী* ৰচনা (১৪ বছৰ বয়সত প্রথম পাঠ)।

২১ বছৰ বয়সৰ ভিতৰত কেইবাটাও চুটিগল্প ৰচনা।

১৯৩৪ চনত ভোলাগুৰি চাহবাগিচাত অস্থায়ী 'চিত্রবন' ষ্টুডিঅ' নির্মাণ।

১৯৩৫ চনত 'জয়মতী'ৰ মুক্তি লাভ, কলিকতাত।

১৯৩৬-৩৭ চনত বিষ্ণুপ্রসাদ ৰাভাৰ সৈতে যুটীয়াভাৱে 'জয়মতী' আৰু 'শোণিত কুঁৱৰী' ৰেকর্ড নাট্য প্রযোজনা।

১৯৩৭ চনত 'জোনাকী' চিনেমা হল নির্মাণ।

১৯৩৯ চনত ইন্দ্রমালতী চিনেমা নির্মাণ।

১৯৪০ চনত তেজপুৰ সঙ্গীত বিদ্যালয় স্থাপন।

১৯৪৪ চনত *অসমীয়া* কাকতৰ পুনৰ প্রকাশ আৰু সম্পাদনা (সাত মাহ)। এই সময়তে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় নির্মাণৰ বাবে স্থাপত্য আর্হি নির্মাণ কৰি প্রদান।

বাগিচা পৰিচালনা ঃ ডিব্রুগড়ৰ তামোলবাৰী বাগিচা পৰিচালনাৰ ভাৰ গ্রহণ।

মৃত্যু ঃ ১৯৫১ চনৰ ১৭ জানুৱাৰী।

অন্য এটা কথা উল্লেখ নকৰিলে জ্যোতিপ্রসাদৰ ব্যক্তিত্বৰ পূর্ণাঙ্গ ছবিখন প্রকাশ নাপাব। সেয়া হ'ল, বাগিচাৰ পৰিচালকৰূপে জ্যোতিপ্রসাদে শ্রমিক আৰু মালিকৰ দূৰত্ব হ্রাস কৰাৰ যত্ন কৰিছিল। দৰাচলতে তেওঁ ব্যৱসায়ী নাছিল। এজন মানৱদৰদী শিল্পীসত্তাৰ অধিকাৰী ব্যক্তিৰূপে মুনাফা আদায়েই শেষ লক্ষ্যৰূপে তেওঁ মানি ল'ব পৰা নাছিল।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ "শিশুৰ বাবে ৰচনা কৰা গীত আৰু কাহিনীবোৰৰ মাজতো জ্যোতিপ্রসাদৰ বিস্ময়কৰ প্রতিভাৰ চমক অনুভৰ কৰিব পাৰি।" — কথাষাৰৰ যথার্থতা প্রতিপন্ন কৰক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক।)

.....

.....

.....

৯.৪ জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটক ঃ সাধাৰণ পৰিচয়

জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটক সংখ্যাৰ লেখেৰে নখন। সেইকেইখন হ'ল—

১) *শোণিত কুঁৱৰী* ২) *কাৰেঙৰ লিগিৰী* ৩) *ৰূপালীম*
৪) *লভিতা* ৫) *নিমাতী কইনা* ৬) *খনিকৰ*
৭) *সোণপখিলী* ৮) *কনকলতা* ৯) *সুন্দৰকোঁৱৰ*

ইয়াতে প্রথম পাঁচখন সম্পূর্ণ আৰু বাকীকেইখন অসম্পূর্ণ অৱস্থাতে থাকি গ'ল। সময়ৰ ফালৰ পৰা *শোণিত কুঁৱৰী* প্রথম ৰচনা। ১৪ বছৰ বয়সতে (১৯১৭ চনত) *শোণিত কুঁৱৰী*ৰ প্রথম পাণ্ডুলিপিটো প্রস্তুত কৰা হৈছিল। কিন্তু জ্যোতিপ্রসাদে স্বভাৰ বৈশিষ্ট্যৰে পুনঃপুনঃ এই পাঠ সংশোধন কৰি ১৯২০ চনতহে চূড়ান্ত ৰূপ দিয়ে।

১৯২৫ চনত *কাৰেঙৰ লিগিৰী* ৰচনা আৰম্ভ কৰে আৰু বিলাতত থকা কালত (১৯২৬-৩০) সমাপ্ত কৰে। ১৯৩৫-৩৯ চনৰ ভিতৰত লিখি উলিয়ালে *ৰূপালীম* আৰু ১৯৪৫-৪৬ চনমানত ৰচনা কৰে *লভিতা*। জীৱনৰ একেবাৰে শেষৰ ফালে ৰচনা কৰে *নিমাতী কইনা*। অৱশ্যে প্রকাশৰ চন হিচাপে *লভিতা*ই *ৰূপালীম*ক ছেৰ পেলালে। *লভিতা* প্রকাশ পায় ১৯৪৮ চনত আৰু *ৰূপালীম*এ প্রকাশৰ মুখ দেখে ১৯৬০ চনত।

*খনিকৰ*খন *প্রকাশ* আলোচনীত ছোৱা ছোৱাকৈ প্রকাশ হৈছিল তেওঁ বিলাতৰ পৰা উভতি অহাৰ পিছত। মহেন্দ্র বৰাই এইখন নাটকৰ বিষয়ে *সহিত্য আৰু সাহিত্য* গ্রন্থখনত উল্লেখ কৰি গৈছে — "সাতোটা অঙ্কৰ এই নাটকখনৰ প্রথম দুটা অঙ্ক 'প্রথম কাহিনী' আৰু 'দ্বিতীয় কাহিনী' শিতানেৰে জ্যোতিপ্রসাদে শুধৰাই-মেলি লিখি উলিয়াইছিল, পাছৰ পাঁচোটা অঙ্ক 'কাহিনী' হ'বলৈ নোপোৱাকৈয়ে ৰৈ গ'ল।"

সোণপখিলী আৰু *নিমাতী কইনা* একেলগে পৰৱর্তী কালত 'শিশু নাটিকা' ৰূপে প্রকাশ পালেও *নিমাতী কইনা*ক সমালোচকসকলে শিশু-নাটিকা বুলি গণ্য কৰা নাই। মহেন্দ্র বৰাৰ মতে, এইখন ৰূপকধর্মী আৰু প্রতীকী নাটৰ দোমোজাৰ শিল্পকৃতি। *সোণপখিলী* শিশু

নাটিকাখনি অসম্পূর্ণ মাত্র প্রথম আৰু দ্বিতীয় পটহে জ্যোতিপ্রসাদে লিখিছিল। পাছৰখিনি সম্পূর্ণ কৰিলে অতুলচন্দ্র হাজৰিকাই।

৯.৪.১ নাটকসমূহৰ বিষয়বস্তু

- *শোণিত কুঁৱৰী* ঃ ১৯১৭ চন মানতে প্রস্তুত হোৱা *শোণিত কুঁৱৰী* নাটকখনৰ নাম ৰখা হৈছিল প্রথমে *শোণিত কুমাৰী*। বহুবাৰ শুধৰণি কৰাৰ পিছতহে *শোণিত কুঁৱৰী* নাম লয়।

  নাটকখন বিষয়বস্তুৰ ফালৰ পৰা পৌৰাণিক। পুৰাণ-কথাৰ আধাৰত বাণ ৰজাৰ উপযুক্ত প্রতিযোদ্ধাৰ অন্বেষণ আৰু ঊষাৰ উপযুক্ত স্বামীৰ সন্ধান —এই দুটা বিষয়বস্তুৰ পাৰস্পৰিক উপস্থাপনেৰে হৰি-হৰৰ যুদ্ধত কাহিনীৰ সামৰণি পৰিছে। বিষয়বস্তু পৌৰাণিক যদিও নাট্যকৌশল আৰু বিষয়বস্তুৰ Treatmentৰ ফালৰ পৰাই আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বাটকটীয়া। নাটকখনৰ কাহিনীটো এনে ধৰণৰ— পুৰাণখ্যাত শোণিতপুৰৰ পৰাক্রমী বাণ ৰজাৰ আলসুৱা জীয়ৰী ঊষা আৰু দ্বাৰকাৰ শ্রীকৃষ্ণৰ নাতি অনিৰুদ্ধৰ প্রণয় কাহিনীক কেন্দ্র কৰি নাটকখনৰ কাহিনীভাগ নির্মাণ কৰিছে। প্রবল প্রতাপী বাণে যৌৱনত ভৰি থোৱা জীয়ৰী ঊষাৰ বাবে উপযুক্ত দৰা নোপোৱালৈকে তাইক সুৰক্ষিত কৰি ৰাখিবৰ বাবে অগ্নিগড় সাজি তাত ৰখাৰ দিহা কৰে। অগ্নিগড়ত চিত্রলেখা সমন্বিতে সখীয়েকসকলৰ সৈতে হাঁহি-ধেমালিৰে জীৱন অতিবাহিত কৰা ঊষাই সপোনতে এগৰাকী অনিন্দ্য সুন্দৰ মহাবীৰ মহাযোদ্ধাক বৰমাল্য অর্পণ কৰে। সপোনৰ সেই সুন্দৰক পাবলৈ ঊষা দিঠকত বাউলী হৈ পৰে। চিত্রবিদ্যাত সুনিপুণা সখী চিত্রলেখাই ঊষাৰ বর্ণনা মতে সেই ৰূপকোঁৱৰৰ চিত্র চিত্রপটত অঙ্কন কৰে আৰু সেইগৰাকী যে স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণৰ নাতি অনিৰুদ্ধ সেই বিষয়ে জ্ঞাত হয়। পিতৃ-মাতৃৰ অজ্ঞাতে ঊষাই চিত্রলেখাৰ যাদুকৰী বিদ্যাৰ সহায়ত অনিৰুদ্ধক অগ্নিগড়লৈ লৈ আহে আৰু গন্ধর্ব বিবাহ সম্পন্ন কৰে। কন্যাৰ এনে কার্যত বাণ অগ্নিশর্মা হৈ অনিৰুদ্ধক নাগপাশেৰে বন্দী কৰে। ইফালে নাতিয়েকক মুক্ত কৰিবলৈ শ্রীকৃষ্ণই সৈন্য-সামন্ত লৈ যুদ্ধৰ প্রস্তুতি চলাই শোণিতপুৰলৈ গমন কৰে। শ্রীকৃষ্ণৰ বাণৰ সৈতে ঘোৰ প্রলয়ঙ্কৰী যুদ্ধ সংঘটিত হয়। শ্রীকৃষ্ণৰ পৰাক্রমৰ আগত শিৱভক্ত বাণ বিধ্বস্ত হোৱা দেখি ভক্তক ৰক্ষা কৰিবলৈ শিৱই শ্রীকৃষ্ণৰ বিপক্ষে থিয় দিয়ে। শিৱ-শ্রীকৃষ্ণৰ মাজত প্রলয়ঙ্কৰী যুদ্ধক সম্বৰণ কৰাবলৈ ব্রহ্মাৰ আগমন ঘটে। ব্রহ্মাৰ বুজনিত দুয়ো ক্ষান্ত হয় আৰু পৰস্পৰে নিজৰ ভুল স্বীকাৰ কৰে। দুয়োপক্ষৰ সন্মতিমর্মে ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ পুনর্মিলন হয়।
- *কাৰেঙৰ লিগিৰী* ঃ ৰচনাকালৰ ফালৰ পৰা দ্বিতীয় নাটক *কাৰেঙৰ লিগিৰী* সমালোচকসকলৰ মতে জ্যোতিপ্রসাদৰ শ্রেষ্ঠ নাটক। দৰাচলতে এইখন কেৱল

জ্যোতিপ্রসাদৰে নহয়, অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য জগতৰে অন্যতম গুৰুত্বপূর্ণ নাটক।

মধ্যযুগীয় সামন্ততান্ত্রিক ব্যৱস্থাৰ পটভূমিত এটি ৰোমাণ্টিকধর্মী কাল্পনিক কাহিনীৰে *কাৰেঙৰ লিগিৰীত* ব্যক্তিসত্তৰ মনোজগতৰ কিছু চিৰন্তন প্রশ্ন মনোজ্ঞ দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে উপস্থাপন কৰা হৈছে। সেইবাবে মহেন্দ্র বৰাই এইখনক সমস্যা নাটক বুলি চিহ্নিত কৰিছে।

নাটকখনৰ বিষয়বস্তু সাধাৰণভাৱে এনে ধৰণৰ—

নাটকখনৰ নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰ অধ্যয়নশীল বুদ্ধিজীৰী যুৱৰাজ। সাতামপুৰুষীয়া নিয়ম-নীতিৰ প্রতি তেওঁৰ যথেষ্ট বিযোদগাৰ আছে। আভিজাত্যৰ অহঙ্কাৰত ডুবি থকা ৰাজমাও পুত্রৰ এনে মানসিকতা বুজিবলৈ অপৰাগ। তেওঁ নিজৰ আভিজাত্য বজাই ৰাখিব পৰাকৈ পুত্রৰ বাবে কন্যা পছন্দ কৰিছে। সুন্দৰে প্রথমে বিবাহৰ বিৰোধিতা কৰিছে যদিও সকলোৰে বুজনিত মাতৃৰ আকাংক্ষা, পৰিয়াল তথা সমাজৰ ৰীতি-নীতিক আওকাণ নকৰি বিবাহত সন্মতি দিছে। অন্তর্দ্বন্দ্বত ভোগা সুন্দৰ কোঁৱৰে ভার্যা কাঞ্চনমতীৰ নিজ মুখে পূর্বপ্রেমৰ বর্ণনা শুনাত খণ্ডত জ্বলি-পকি উঠিছে আৰু তেওঁৰ পুৰুষত্বত এটা কথাই বেছিকৈ আঘাত হানিছে সেইটো হ'ল কাঞ্চনমতীৰ প্রেমিক আন কোনো নহয় বৰং কোঁৱৰৰে সখা অনঙ্গৰাম। সুন্দৰ কোঁৱৰে কাঞ্চনমতী আৰু অনঙ্গৰামক নির্বাসন দিয়ে। আনফালে সুন্দৰ কোঁৱৰে নিজৰ অজ্ঞাতে তেওঁক আলপৈচান ধৰা লিগিৰীৰ প্রেমত পৰিছে। সুন্দৰ-সুদর্শনৰ কথোপকথনৰ মাজেৰে তাৰ সম্ভেদ পোৱা যায়—

সুদর্শন ঃ তুমি শেৱালিক আন লিগিৰীতকৈ মৰম কৰা?

সুন্দৰ ঃ কৰোঁ নেকি?

সুদর্শন ঃ তুমি যেই সেই কামতে শেৱালিকহে মাতা?

সুন্দৰ ঃ জানো। হ'বলা।

সুদর্শন ঃ আন লিগিৰীতকৈ তাইৰ স'তে কথা-বতৰা সৰহ? লিগিৰীবোৰৰ সতেতো তুমি ঠাট্টা-মস্কৰা বা ৰং-ধেমালি নকৰা?

সুন্দৰ ঃ নিশ্চয় নকৰোঁ।

সুদর্শন ঃ কিন্তু শেৱালিৰ স'তে মাজে মাজে—

সুন্দৰ ঃ কৰোঁ নেকি?

সুদর্শন ঃ সেই বিষয়ে তোমাৰ সন্দেহ আছে।

সুন্দৰ ঃ পিছে কৰিলোঁৱেই যেনিবা।

সুদর্শন ঃ বন্ধু, পিছে সেই যেনিবায়েই কথা কেনিবা নিছেগৈ।

সুন্দৰ ঃ কেনেকৈ?

সুদর্শন ঃ তেনেকৈয়ে। সেইবোৰেই প্রতীয়মান কৰাইছে যে তুমি শেৱালিলৈ আসক্ত। তিৰুতা মানুহৰ কথা, তাকে লিগিৰীটোলত বঢ়াই নি নি মাখিটোকে হাতীটো যেন কৰিলে, এতিয়া সেই হাতীটো বনৰীয়া হৈ গাঁও-নগৰ, হাবি-

বন গোটেইখন মহটিয়াই ফুৰি উৎপাতৰ সৃষ্টি কৰিছে।

(তৃতীয় অঙ্ক, প্ৰথম দৰ্শন)

আনফালে শেৱালি পূৰ্ণ-যৌৱনা গাভৰু। সুন্দৰ-সুশ্ৰী যুৱক কোঁৱৰৰ প্ৰতি তাইৰো অন্তৰত ভালপোৱাৰ অনুভূতি জাগৃত। কিন্তু তাই নিজৰ স্থিতিৰ কথা পাহৰি যোৱা নাই। তাই সন্দৰক স্বামী ৰূপে পাবলৈ বাঞ্ছা কৰা নাই। তাইৰ কাৰণে কোঁৱৰ "নীলা আকাশৰ পূৰ্ণিমাৰ জোন, তোমাক মই নাপাওঁ। কিন্তু তোমাৰ মৰমৰ জোনাকত মোক জুৰ ল'বলৈকো নিদিবানে? বৰ মৰম— তোমালৈ মোৰ বৰ মৰম। সৌৱা, সৌৱা আকাশত নীল— নীলা নীলাবোৰ যিমান দূৰলৈ গৈ গৈ আছে সিমান— সিমান সিমান..." (চতুৰ্থ অঙ্কন, প্ৰথম দৰ্শন) সুন্দৰ শেৱালিৰ পৰস্পৰৰ এনে প্ৰেমৰ উমান পাই ৰাজমাৰে শেৱালিক গোপনে মৰাৰ আদেশ দিয়ে। কিন্তু ফুলৰ দৰে নিষ্পাপ শেৱালিক চাওদাঙহঁতে প্ৰাণে নামাৰি হাবিত থৈ আহে। ভৈয়ামৰ ছোৱালী গৈ নগা পৰ্বত পালে আৰু তাত নগা ছোৱালী ৰুণুক-জুনুক-ঠুনুকৰ সৈতে থাকিবলৈ লয়। ইফালে ৰাজকাৰেঙত শেৱালিক নেদেখি সুন্দৰ কোঁৱৰ উত্ৰাৱল হৈ পৰে আৰু তাইক বিচাৰি নগা পৰ্বত পায়গৈ। নগা পৰ্বততে নিৰ্বাসিত অনঙ্গৰ সৈতে সুন্দৰৰ মুখামুখি হয়। দুয়োৰে কথোপকথনৰ পৰা সুন্দৰে যে শেৱালিক সমাজৰ ৰীতি নেওচা দি কুঁৱৰী কৰিবলৈ আহিছে সেয়া জানিব পৰা যায়। কোঁৱৰৰ প্ৰেমত তিতি জুৰুলি হোৱা শেৱালি কোঁৱৰৰ এনে সিদ্ধান্তত আশঙ্কাগ্ৰস্ত হৈছে। অমঙ্গল হোৱাটো তাই নিবিচাৰে। লিগিৰী এজনীক কুঁৱৰী পাতিলে সুন্দৰৰ ভৱিষ্যৎ জীৱনলৈ অমানিশা নামি আহিব পাৰে বুলি তাই উপলব্ধি কৰিছে— "ৰজাৰ ল'ৰাই মোক কুঁৱৰী পাতিলে ৰজাৰ ডাঙৰীয়া সকলে কোঁৱৰক ৰজা ভাঙিব আৰু মৰোৱাই পেলাব পাৰে।" প্ৰেমৰ এনে নিস্বাৰ্থ অনুভূতি-উপলব্ধিৰ বাবেই তাই নিজৰাৰ বুকুত চিৰদিনৰ কাৰণে বিলীন হৈ গ'ল। শেৱালিৰ প্ৰেমৰ বলিদানে সুন্দৰক দি গ'ল "তিৰোতাৰ অন্তৰৰ গুপুত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জন খনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হীৰাতো শুভ্ৰ ভালপোৱাৰ সম্ভেদ।" (পঞ্চম অঙ্ক, দ্বিতীয় দৰ্শন)।

- *ৰূপালীম* ঃ নাটকখনৰ পটভূমি হ'ল অসমৰ পূব সীমান্তৰ পৰ্বতীয়া সভ্য বৌদ্ধ ৰাক্‌মী জাতি। এই জাতিৰে ডেকা-গাভৰু মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ প্ৰেম, বিচ্ছেদৰ কাৰুণ্য বিবৃত হৈছে নাটকখনত। এই নাটকখন আপোনাৰ পাঠ্যবিষয়ৰ অন্তৰ্ভুক্ত। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী অধ্যায়ত নাটকখনৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ব বাবে ইয়াত বহলাই আলোচনা কৰা নহ'ল।
- *লভিতা* ঃ ১৯৪২ৰ গণ আন্দোলন তথা দ্বিতীয় মহাসমৰৰ টোৰ ফলত অসমত সৃষ্টি হোৱা পৰিস্থিতি বাস্তৱসম্মতভাৱে নাটকখনৰ মাজত বিবৃত হৈছে। নাটকখনৰ নায়িকা লভিতা এগৰাকী সহজ-সৰল, বুদ্ধিদীপ্ত অসমীয়া গাভৰু।

জাতীয় প্ৰেম, মাৰনতাবোধেৰে তাইৰ অন্তৰ সিক্ত। বৃটিছৰ তলত কাম কৰা

অসমীয়া দাৰোগা-চিপাহী-চন্তৰীয়ে অসমীয়াৰ ওপৰত কৰা অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে তাই প্রতিবাদ কৰি উঠিছে। বোমাবর্ষণত পিতৃক হেৰুৱাই নিঠৰুৱা হৈ পৰা লভিতাই অৱশেষত প্রেমিক গোলাপৰ ওচৰলৈ আশ্রয় বিচাৰি গৈ বিমুখ হ'বলগীয়াত পৰে। জীৱনৰ প্রতিটো ক্ষেত্রতে সংঘাতৰ সন্মুখীন হৈও বিচলিত নহৈ দেশসেৱাৰ উদ্দেশ্যে সেনাবাহিনীত নার্ছ হিচাপে ভর্তি হয়গৈ। তাতেই লেফ্‌টেনেণ্ট বৰুৱাৰ সৈতে লভিতাৰ পৰিচয় ঘটে। সংগ্রামী মন এটা বুকুত বান্ধি লৈ যুদ্ধ ক্ষেত্রত প্রাণ ভৰি সৈন্যসকলক তাই সেৱা কৰি গ'ল। লেফটেনেণ্ট বৰুৱাৰ গাত গুলি লগাত লভিতাই আজাদ-হিন্দ-ফৌজৰ হৈ হাতত বন্দুক লৈ ৰণাঙ্গিনী মূর্তি ধাৰণ কৰি সৈন্যসকলক সাহস গোটায়। অৱশেষত বিপক্ষৰ গুলিত তাই চিৰদিনৰ কাৰণে শুই পৰে। এনেদৰে *লভিতাত* অসমীয়া নাৰীৰ সাহস, দেশপ্রেম উপস্থাপিত হৈছে।

- *খনিকৰ ঃ খনিকৰ* নাটকখনত পাৰিবাৰিক সংঘাত স্পষ্ট হৈ উঠিছে। নাটকখনৰ নায়ক নবীনে ভাস্কর্যবিদ্যা শিকিবৰ বাবে বিদেশলৈ যাবলৈ খুজিছে। কিন্তু তাৰ মাক-দেউতাক একেবাৰে নাছোৰবান্দা; পুতেকক কোনোপধ্যেই বিদেশলৈ নপঠায়। কিন্তু মাক-দেউতাক তথা আত্মীয়-স্বজনৰ বাধা-নিষেধ আওকাণ কৰি নবীনে পেৰিচত ভাস্কর্যবিদ্যা শিকে আৰু ভাৰতৰ এগৰাকী শ্রেষ্ঠ ভাস্কর্যবিদ হিচাপে সম্বর্ধিত হয়।
- *নিমাতী কইনা ঃ* ৰতনপুৰৰ ৰজা সবিতাপ্রিয়ৰ এটাই দুখ— কন্যা নিমাতী কইনাই কথা নকয়। তেওঁৰ সখীয়েক ৰত্নাৱলী, চিত্রাৱলী, মুক্তাৱলী, ৰূপাৱলী, নিদ্রাৱলীয়ে নানা কৌশল চেষ্টা কৰিও নিমাতীৰ মাত উলিয়াব পৰা নাই। নিমাতীয়ে মাত নমতা কথাটো বিয়পি পৰাত নানা ঠাইৰ পৰা নানাজনে আহি চেষ্টা কৰিছে। গন্ধর্ব ওজা, গন্ধর্ব নর্তকী, গন্ধর্ব কুমাৰী, শিপিনী, বুঢ়াৰজা, আচার্য, বৈজ্ঞানিক সকলোবোৰেই নিজ নিজ ক্রিয়া কৰাপেৰে নিমাতী কইনাৰ মুখৰ মাত উলিয়াবলৈ আহি বিফল হৈ উলটিছে। শেষত বীণ-ব'ৰাগীয়ে নিমাতীৰ মাত উলিয়াবলৈ সক্ষম হয়।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ২ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাট্যকৃতিসমূহৰ চমু আভাস দিয়ক। (২৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক।)

.....

.....

.....

৯.৪.২ জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

বহুধাবিস্তৃত জ্যোতিপ্রসাদৰ প্রতিভাৰ দুটা অবিস্মৰণীয় প্রকাশ হ'ল— সঙ্গীতকাৰ জ্যোতিপ্রসাদ আৰু নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্রসাদ।

এক স্পষ্ট আৰু স্বচ্ছ জীৱন আৰু জগত সম্পৰ্কীয় মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকাশৰ মাধ্যমৰূপেই জ্যোতিপ্রসাদে অন্যান্য সৃষ্টিকৰ্মবোৰৰ দৰে নাটকো ৰচনা কৰিছিল। শিল্পকলাৰ প্ৰতি গভীৰ শ্ৰদ্ধাশীল আজন্ম শিল্পী জ্যোতিপ্রসাদ নিজৰ শিল্পগুণৰ প্ৰতিও স্বাভাৱিকতে অত্যন্ত সচেতন আছিল। এই দুটা কথাৰ সাৰাংশ হ'ল— জীৱন আৰু জগত সম্বন্ধে জ্যোতিপ্রসাদৰ মৌলিক চিন্তা আৰু দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকাশ কৰাৰ মাধ্যম ৰূপেই জ্যোতিপ্রসাদে গীত-কবিতা-নাটক আদি ৰচনা কৰিছিল আৰু এই সৃষ্টিৰাজি শিল্পগুণৰ ফালৰ পৰা উত্তম শ্ৰেণীৰ শিল্পকৰ্ম ৰূপ দিবলৈ পৰ্যাপ্ত অনুশীলন আৰু সশ্ৰদ্ধ মনোযোগ দিছিল।

জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটক অসমীয়া সাংস্কৃতিক জগতত অভিনৱ সৃষ্টি। এই অভিনৱত্বৰ আধাৰ হ'ল— জ্যোতিপ্রসাদৰ মৌলিকতা আৰু শিল্পভাৱনা। বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন, উপস্থাপন, ভাষা, পৰিকল্পনা, সঙ্গীত, মঞ্চ নিৰ্দেশনা আৰু এই সামগ্ৰিকতাৰ মাজত উজলি থকা জ্যোতিদৰ্শনৰ পৰিচ্ছন্ন প্ৰকাশৰ মাজত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ধাৰাত জ্যোতিপ্রসাদে নাটকৰ যি নতুন আদৰ্শ দাঙি ধৰিলে তাৰ মাজেদিয়েই জ্যোতিপ্রসাদৰ অবিসম্বাদী নাট্য-প্ৰতিভা বিচাৰ কৰিব পাৰি।

*শোণিত কুঁৱৰী*ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি *নিমাতী কইনা*লৈকে জ্যোতিপ্রসাদে তেওঁৰ কোনোখন নাটকতে পূৰ্বৱৰ্তী নাটকক কোনো প্ৰকাৰে অনুসৰণ কৰা নাই। কিন্তু প্ৰতিখন নাটকতেই বিভিন্ন সম্পৰীক্ষাৰ মাজেদি গঢ় দিয়া জ্যোতিপ্রসাদৰ নিজস্ব চিন্তাৰ স্পষ্ট প্ৰকাশ বিদ্যমান। হীৰেন গোহাঁইৰ ভাষাৰে—

> তেওঁৰ নাটকবোৰো জাগৰণৰ নাটক, চেতনাৰ উত্তৰণৰ নাটক। *শোণিত কুঁৱৰী*ত চিত্ৰলেখাৰ দৌত্যত ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ প্ৰেমৰ মাজেৰে আসুৰিক প্ৰবৃত্তি জয় কৰা সৌন্দৰ্যৰ বিকাশ হৈছে। *কাৰেঙৰ লিগিৰী*ত অন্ধ সামাজিক আত্মাভিমানৰ পৰা শেৱালিৰ আত্মত্যাগৰ প্ৰভাৱত মুক্ত হৈ সুন্দৰ কোঁৱৰে প্ৰেমৰ মহিমাময় উপলব্ধি কৰিছে। *ৰূপালীম*ত মণিমুগ্ধ কামনাৰ মদমত্ত অৱস্থাৰ পৰা প্ৰেমৰ নিঃস্বাৰ্থ সৌন্দৰ্যৰ স্তৰলৈ উত্তীৰ্ণ হৈছে; *নিমাতী কইনা*ত সংসাৰে কেৱল নিমাতীৰ কণ্ঠত মাত ফুটাই শুনা নাই, অৱহেলিত শিল্পীৰ প্ৰকৃত পৰিচয় পাই অভিভূত হৈছে আৰু *লভিতা*ত এজনী সাধাৰণ অসমীয়া গাভৰুৱে গতানুগতিক জীৱনৰ পৰা খুন্দা খাই উফৰি আহি আত্ম-আৱিষ্কাৰ আৰু আত্মপ্রত্যয়ৰ আধুনিক অভিজ্ঞতা অৰ্জন কৰিছে।

জ্যোতিপ্রসাদৰ ভাষণাৱলীত প্ৰকাশিত মৌলিক চিন্তাপ্রসূত দৃষ্টিভঙ্গীৰ আধাৰত এনেদৰেও আপুনি ভাবিব পাৰে যে প্ৰতিখন নাটকৰ মাজতে মানুহৰ চিৰন্তন প্ৰবৃত্তিগত দ্বন্দ্বৰ বিচিত্ৰ ৰূপৰ উপস্থাপনৰ মাজেৰে মানৱসত্তাৰ শিল্পী ৰূপটোৰ উত্তৰণ ঘটিছে; দুষ্কৃতিৰ পৰা বিশ্বজনীন চিৰন্তন মানৱসত্তাৰ সংস্কৃতিমুখী যাত্রাৰে নাট্যৰূপ এয়া।

জ্যোতিপ্রসাদৰ নাট্যসৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত মন কৰিবলগীয়া এটা দিশ হ'ল বিষয়বস্তু। একমাত্র *লভিতা*খনৰ বাহিৰে আন প্ৰতিখন নাটকৰে বিষয়বস্তু 'কাল্পনিক' অথবা 'পৌৰাণিক'। 'কাল্পনিক' অথবা 'পৌৰাণিক' মানেই অবাস্তৱ নহয়। বিষয়টো আপুনি

এনেদৰে বুজি ল'ব পাৰে, সমকালীন অসমীয়া সাহিত্যধাৰাত যি ধৰণৰ কাহিনী বা বিষয়বস্তুৰ আধাৰত নাটক ৰচনা কৰা হৈছিল, জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটক সেই ধাৰাৰ পৰা পৃথক। *শোণিত কুঁৱৰী*ৰ বিষয়বস্তু যদিও তেজপুৰকেন্দ্রিক এটা বহুল প্রচলিত পৌৰাণিক আখ্যানৰ ভিত্তিত গঢ় দিয়া হৈছে, তথাপি ইয়াৰ মাজত সমকালীন নাট্যধাৰাৰ ৰোমাণ্টিকধর্মী ভাবাবেগ দেখা নাযায়। নাটকখনত হৰি-হৰৰ যুদ্ধৰ কথা আছে, কিন্তু হৰি-হৰৰ যুদ্ধ (বীৰ ৰসাত্মক, বহু সময়ত ধর্মীয় মতাদর্শগত) ইয়াত প্রধান বিষয় নহয়; নাট্যবস্তুত গুৰুত্ব পাইছে ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ প্রণয় কাহিনীয়েহে। পৌৰাণিক কাহিনীৰ এক ধৰণৰ নৱনির্মাণৰ দ্বাৰা জ্যোতিপ্রসাদে তেওঁ সমকালীন সামাজিক বাস্তৱতাৰ আধাৰত নিজস্ব চিন্তা প্রকাশ কৰিছে। সেয়ে পৌৰাণিক আখ্যানত থকাৰ দৰে চিত্রলেখা মায়াবিনী নহয়; চিত্রলেখা এগৰাকী মানৱিক শিল্পী— সুন্দৰৰ ঠিকনা বিচাৰিব পৰা ৰূপান্তৰৰ শিল্পী। একেদৰে অনিৰুদ্ধক পাবলৈ ঊষাৰ ব্যাকুলতা— সুন্দৰী গাভৰুৰ প্রবৃত্তিগত বাসনা মাত্র নহয়; ই হ'ল মানুহৰ 'অনন্ত অতৃপ্ত' 'চিৰ বিয়াকুল' মানৱ আত্মাৰ প্রকাশ। চিৰসুন্দৰৰ প্রতি মানৱাত্মাৰ হাবিয়াস— যি চিৰসুন্দৰৰ প্রতীক স্বৰূপ অনিৰুদ্ধক দেখি কঠোৰ, দাম্ভিক স্বয়ং বাণ ৰজাইও চমকিত হৈ কৈ উঠিল— 'কি সুন্দৰ!'

কাৰেঙৰ লিগিৰী সৰহভাগ সমালোচকৰ মতে জ্যোতিপ্রসাদৰ শ্রেষ্ঠ নাটক। উপৰুৱা দৃষ্টিত আহোমযুগীয় পৰিৱেশত ৰচনা কৰা এটা সম্পূর্ণ কাল্পনিক কাহিনীত এজন ৰাজকোঁৱৰ (সুন্দৰ কোঁৱৰ)ৰ প্রেমক লৈ সামাজিক সংঘাত তুলি ধৰাই নাটকখনৰ বিষয়বস্তু যেন লাগে। কিন্তু গভীৰভাৱে চালে আপুনি বুজিব পাৰিব ব্যক্তি চেতনাৰ লগত সামাজিক পৰম্পৰাবোধৰ সংঘাতৰ উপৰি 'ব্যক্তি-মানসৰ অন্তৰালত লুকাই থকা মগ্ন চৈতন্যৰ স্বৰূপ' উদঙাই ধৰাহে জ্যোতিপ্রসাদৰ উদ্দেশ্য। কাল্পনিক কাহিনীৰ এই নাটকখনক সেয়ে নাট্য সমালোচক পোনা মহন্তই "অসমীয়া মঞ্চ আৰু নাট্য-সাহিত্যত সামাজিক সমস্যামূলক, বাস্তৱধর্মী আলোচনাত্মক নাটকৰ বাটকটীয়া" বুলি কৈছে। চৰিত্রসমূহৰ আদর্শগত দ্বন্দ্ব আৰু বৈপৰীত্য ফুটাই তোলাহে যেন নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য। এই দ্বন্দ্ব আৰু বৈপৰীত্যৰ মাজত মানুহৰ সঙ্কীর্ণ সামাজিক পৰিচয়ৰ লগত চিৰন্তন মানৱাত্মাৰ দ্বন্দ্বৰ কথাও মনলৈ আহে। সামাজিক গোড়ামি আৰু প্রতিক্রিয়াশীলতাৰ বিৰুদ্ধে থিয় দি সুন্দৰ কোঁৱৰে 'লিগিৰী' শেৰালিক বিয়া কৰোৱাৰ সিদ্ধান্ত ঘোষণা কৰিছে। কিন্তু লগে লগে তেওঁ গোটেই সমাজখনক, ৰাইজক লিগিৰী সেই ৰাজৰামীৰ ওচৰত আঁঠু লোৱাৰ কথা কৈ আত্মম্ভৰী অভিজাত ৰাজকোঁৱৰৰ সঙ্কীর্ণ জেদ প্রকাশ কৰিছে। প্রথমে সুন্দৰ কোঁৱৰে 'মই বিয়া নকৰাওঁ' বুলি যি জেদ কৰিছে তাৰ অর্থ বিয়াৰ প্রতি অনিচ্ছা নহয়। মাক ৰাজমাওৰে তেওঁৰ পছন্দৰ মতে পুতেকে বিয়া পাতিব লাগিব বোলা জেদ আৰু কোঁৱৰৰ লিগিৰী শেৰালিৰ প্রতি দুর্বাৰ প্রেম— এই দ্বন্দ্বত কোঁৱৰ অস্থিৰ। কোঁৱৰে জানে লিগিৰীৰ প্রতি আসক্তি এটা মাৰাত্মক কথা, অথচ সেই আসক্তিৰ পৰা নিজকে মুক্ত কৰিবলৈ অসমর্থ। এনে পটভূমিত শেৰালি লিগিৰী হোৱাৰ বাবেও

অৱচেতন মনত কোঁৱৰ গভীৰভাৱে অসন্তুষ্ট। মাকৰ প্ৰতি ক্ষোভ আছেই। এই খং আৰু ক্ষোভেই প্ৰকাৰান্তৰে নাৰী বিদ্বেষলৈ ৰূপান্তৰ সৈতে। 'অৰ্থাৎ চমুকৈ ক'বলৈ গ'লে সুন্দৰ হ'ল অৱদমিত (Repressed) খং আৰু প্ৰেমানুভূতিৰ বলি।'

এজনক ভাল পাই থাকি আনলৈ বিয়া হোৱাৰ অপৰাধত যি কোঁৱৰে কাঞ্চনমতীক পূৰ্ব প্ৰেমিক অনঙ্গৰামৰ সৈতে অৰণ্যত এৰি আহিছে, সেই কোঁৱৰ নিজে শেৱালিক ভাল পাই কাঞ্চনমতীক বিয়া কৰোৱাৰ একে অপৰাধতে অপৰাধী।

মন কৰিব, এইখন নাটকতো জ্যোতিপ্রসাদৰ সংস্কৃতি দৰ্শনৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। শেৱালিৰ আত্মবলিদানৰ মাজেদি কোঁৱৰৰ অন্তৰাত্মাৰ উপলব্ধি যিদৰে গভীৰ সঙ্কটে অনা মানৱাত্মাৰ চেতনা জাগৰণৰ ৰূপক একেদৰে কাঞ্চনমতীৰ বিবাহ-প্ৰেম সম্পৰ্কীয় যুক্তি আৰু শেৱালিৰ কোমল, সংযত অথচ আদৰ্শৰ দৃঢ়তাৰ মাজত অন্তৰ সংস্কৃতিৰ স্বৰূপ প্ৰতিভাত হৈছে।

ৰূপালীম নাটৰ কাহিনীও কাল্পনিক; সামন্ততান্ত্ৰিক পৰিৱেশত ৰূপায়ণ কৰা প্ৰেম আৰু ক্ষমতাৰ দম্ভৰ দ্বন্দ্বৰ আধাৰত নিৰ্মিত। নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে 'নাটকখনৰ উদ্দেশ্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ দেখুওৱা নহয়, চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য দেখুওৱাহে।' ৰূপালীম, মণিমুগ্ধ, ৰুক্মী ৰজা, মায়াব', জুনাফা, প্ৰতিটো চৰিত্ৰই মানৱীয় সৰলতা-দুৰ্বলতা, দোষ-গুণেৰে জীৱন্ত। ৰূপালীম-মায়াব'ৰ নিঃস্বাৰ্থ প্ৰেমক মণিমুগ্ধৰ ৰাজকীয় ক্ষমতা আৰু পাৰ্থিৱ শক্তিয়ে নিশ্চিহ্ন কৰিব পৰা নাই। প্ৰকৃত প্ৰেমেৰে উদ্ভাসিত ৰূপালীমৰ ব্যক্তিত্ব আৰু সতীত্ব ৰক্ষাৰ সঙ্কল্পৰ কৰুণ অথচ সবল প্ৰকাশে পাশৱিক শক্তিৰে বলীয়ান মণিমুগ্ধক নিৰস্ত্ৰ কৰি পেলাইছে। *নিমাতী কইনা*তো দেখা পাওঁ শক্তি, সামৰ্থ্য, সম্পদ আৰু অপৰিশীলিত জীৱন প্ৰৱাহে নিমাতী কইনাৰ মাত উলিওৱাত হাৰ মনাৰ পাছত পাৰ্থিৱ ক্ষেত্ৰত নিঃস্ব শিল্পী ৰূপকোঁৱৰৰ গীতে নিজৰ জয় সাব্যস্ত কৰিছে। পৰিশীলিত শিল্পচেতনাৰ কঠোৰ অনুশীলনেৰে সিদ্ধ ৰূপকোঁৱৰেই ৰূপান্তৰৰ মহামন্ত্ৰ। কলা প্ৰদৰ্শন নহয়, সাধনাতহে মানুহৰ উৎকৰ্ষতাৰ মন্ত্ৰ লুকাই থাকে— সেয়াও ইয়াত উপস্থাপন কৰা হৈছে। উপৰিউক্ত আলোচনাৰ মূল বক্তব্য হ'ল— জ্যোতিপ্রসাদৰ প্ৰতিখন নাটকেই জ্যোতিদৰ্শনৰ সচেতন প্ৰকাশ।

আলোচ্য নাটককেইখনৰ মাজেদি জ্যোতিপ্রসাদে যি এক নাট্যৰীতিৰ সূচনা কৰিলে, *লভিতাত* তাৰ ব্যতিক্ৰম ঘটিছে। সমসাময়িক ঘটনাৱলীৰ পোনপটীয়া প্ৰতিফলনেৰে এইখনক বাস্তৱবাদী শৈলীৰ নাটক বুলিব পাৰি। নাটকখনৰ নামকৰণ এটি চৰিত্ৰৰ নামেৰে কৰা হ'লেও নাট্যকাৰৰ ভাষাৰেই অসমীয়া ৰাইজেই ইয়াৰ নায়ক। বিয়াল্লিশৰ গণ আন্দোলনত জনতাৰ মৰণপণ অংশ গ্ৰহণে জ্যোতিপ্রসাদৰ মনত তেওঁৰ 'জনতা'ৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা পূৰ্বতকৈ বঢ়াই তুলিছিল। সংগ্ৰামী জনতাৰ সন্মিলিত শক্তি আৰু ৰূপান্তৰকামী চেতনাৰ নাট্যৰূপৰ মাজতো জ্যোতিপ্রসাদৰ 'শিল্পীৰ পৃথিৱী'ৰ চিন্তাই প্ৰকাশিত হৈছে।

লভিতা নাটকখনৰ কেন্দ্রীয় চৰিত্র লভিতা তেওঁৰ আনকেইখন নাটকৰ সাহসী নাৰী চৰিত্র কেইটাতকৈ বহুগুণে বেছি আত্মবিশ্বাসী, তেজস্বী আৰু সাহসী। যুগ চেতনাৰে প্রগতিশীল লভিতাই যিদৰে নিজৰ প্রেমৰ পাত্র গোলাপক 'যি ডেকাৰ অন্তৰত বিপ্লৱৰ জুই জ্বলা নাই, সি আজিৰ ডেকা হ'বই নোৱাৰে' বুলি তিৰস্কাৰ কৰিছে, একেদৰে প্রথাগত নিয়ম-কানুন, জাত-পাতৰ বিৰুদ্ধেও গৰজি উঠিছে।ইলাহীবক্স চৰিত্রৰ মানৰিক ঔজ্জ্বল্যৰে জ্যোতিপ্রসাদে ধর্মীয় চেতনাৰ ঊর্ধ্বত চিৰন্তন মনুষ্যত্ববোধক স্থাপন কৰিছে।

মহেন্দ্র বৰাই *লভিতাৰ* বিষয়ে কৈছে— "জ্যোতিপ্রসাদৰ সকলোবোৰ নাটকৰ ভিতৰত আধুনিকতম পৰীক্ষামূলক আঙ্গিকসমৃদ্ধ, শিল্প চেতনাৰ প্রতি অধিকতৰ মূল্য-আৰোপিত সৃষ্টি হিচাপে *লভিতা* জ্যোতিপ্রসাদৰ নাট্যকাৰ জীৱনৰ সাহসিকতম কৃতি। ...*লভিতাৰ* অন্য এটি বৈশিষ্ট্য হ'ল ইয়াত ৰমন্যাসিকতাৰ পৰিপূর্ণ পৰিত্যজন।"

জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকসমূহত মন কৰিবলগীয়া দিশ হ'ল নাৰী চৰিত্রৰ প্রাধান্য। *শোণিত কুঁৱৰী, লভিতা, ৰূপালীম, কাৰেঙৰ লিগিৰী, নিমাতী কইনা* —প্রতিখনৰ নাৰী চৰিত্রৰ নামেৰে নামকৰণ কৰা হৈছে। জ্যোতিপ্রসাদে সংস্কৃতি-দর্শন প্রকাশৰ বাবে নাৰী চৰিত্রসমূহ বেছি উপযোগী বিবেচনা কৰিছিল। কাৰণ সংস্কৃতিৰ সংৰক্ষণ-সংবর্ধন আৰু ৰূপান্তৰত নাৰীৰ তাৎপর্যপূর্ণ ভূমিকা থাকে।উপৰিউক্ত আলোচনাত আপুনি নিশ্চয় মন কৰিছে, নাটকীয় কথাবস্তু আৰু তাৰ অন্তর্নিহিত ভাববস্তু প্রকাশত প্রতিগৰাকী নাৰী চৰিত্র এক অবিচ্ছেদ্য ৰূপত সংলগ্ন হৈ আছে। প্রেমৰ এক উজ্জ্বল আধাৰৰূপে, সামন্তবাদী, সাম্রাজ্যবাদী ব্যৱস্থাত সহজে অৱদমিত, লাঞ্ছিত হ'ব পৰা অথচ দেশমাতৃৰ ৰূপক ৰূপে মাতৃত্বৰ অপৰিমেয় স্নেহ আৰু দায়বদ্ধতাৰ আধাৰৰূপে চৰিত্রবোৰৰ বিচিত্র ৰূপ আৰু বিচৰণ লক্ষ্যণীয়।

জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ মাজেদিয়েই পাশ্চাত্য নাট্য-চিন্তাৰ সমৃদ্ধ বিচিত্র ধাৰাৰ সচেতন 'অভিযোজনা' অসমীয়া নাটকত পৰিলক্ষিত হ'ল। কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব, জ্যোতিপ্রসাদ কোনো নাট্যধাৰাৰে অন্ধ অনুকৰণকাৰী নহয়; প্রতিখন সৃষ্টিকর্মতে মৌলিক নাট্য-চিন্তাক সেই পাশ্চাত্য নাট্যধাৰাৰ সংশ্লেষণে সমৃদ্ধ কৰিছে যদিও কেৱল পাশ্চাত্য নাট্য-চিন্তাৰে নিজৰ নাটকৰ ৰূপায়ণ কৰা নাই। *কাৰেঙৰ লিগিৰী* নাটকৰ প্রসঙ্গত মহেন্দ্র বৰাই কৈছে— "...সেইবুলি, নাটকখন একান্তভাৰে ***ইবছেন***ৰ নাট্যাদর্শৰ অনুকৰণত ৰচিত নহয়। বৰং চৰিত্র ৰূপায়ণ আৰু আখ্যানবস্তুৰ অভিযোজনাৰ ফালৰ পৰা ই শ্বেইক্সপীয়েৰীয় ট্রেজেদিৰহে সমগোত্রীয়।"



ইবচেন আৰু মেটাৰলিঙ্ক ঃ
দুয়োজন বিখ্যাত নাট্যকাৰ। তেওঁলোকৰ বিষয়ে পৰিশিষ্টত চমুকৈ উল্লেখ কৰা হৈছে।

ৰূপালীমৰ সৃষ্টিত মেটাৰলিঙ্কৰ *মোন্নাভান্না* নাটকৰ ক্ষীণ প্রভাৱ পৰিছে বুলি নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু মহেন্দ্র বৰা আৰু সত্যেন্দ্রনাথ শর্মাই বিতংভাৰে আলোচনা কৰি দেখুৱাইছে এই প্রভাৱ পৃথিৰীৰ যিকোনো সাহিত্যৰ ক্ষেত্রতে হোৱা এক ধৰণৰ বৌদ্ধিক সংশ্লেষণৰ লেখীয়াহে। সত্যেন্দ্রনাথ শর্মাই লিখিছে— "এই লেখকৰ এখন চিঠিৰ উত্তৰত তেওঁ (জ্যোতিপ্রসাদে) লিখিছিল যে পাশ্চাত্য নাটৰ কোনো চৰিত্র

বা কাহিনীয়ে প্রত্যক্ষভাৱে তেওঁক প্রভাৱান্বিত কৰা নাছিল; কিন্তু পাশ্চাত্য নাটৰ কাৰিকৰীৰ সহায় নোলোৱাকৈ থকা নাছিল।"

জ্যোতিপ্রসাদৰ *লভিতা* সম্পর্কে মহেন্দ্র বৰাই কৈছে— "জ্যোতিপ্রসাদ যেতিয়া য়ুৰোপৰ পৰা উভতি আহিছিল, ঠিক সেই মুহূর্ততে ব্রিটিছ ৰঙ্গমঞ্চত ভুমুকি মাৰি গৈছিলহি এবিধ নতুন নাটকে। এইবিধ নাটকক বহুতো সমালোচকে আখ্যা দিছে, মহাকাব্যিক নাটক।" —এই মন্তব্যৰ পিছত তেওঁ নোয়েল কাৱার্ডৰ *কেভালকে'ড* নামৰ মহাকাব্যিক নাটকখনৰ সৈতে সংক্ষিপ্ত তুলনামূলক আলোচনা জুৰি দি কৈছে— "দোষে-গুণে মণ্ডিত জ্যোতিপ্রসাদৰ এই নাটকখন আঙ্গিকৰ বহু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে নাট্য-সাহিত্যৰ সাহসিকতম সৃষ্টি।"

মুঠৰ ওপৰত নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্রসাদৰ অবিসম্বাদী ব্যক্তিত্ব নির্মাণত বিশ্ব নাট্যধাৰাৰ গভীৰ অধ্যয়ন আৰু অনুসন্ধিৎসাই নিশ্চিতভাৱে সহায় কৰিছিল। এই কথাৰ বাবেহে জ্যোতিপ্রসাদ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বাটকটীয়া হ'ব পাৰিছিল। তেওঁৰ নাটকসমূহৰ মৌলিকত্ব তথা নৱতম নাট্যৰীতিও এই কথাটোৰ সাক্ষ্য অনুভৱ কৰিব পাৰি।

সুদীর্ঘ আৰু আনুপুঙ্খিক মঞ্চ নির্দেশনা জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য। *কাৰেঙৰ লিগিৰী*ৰ মাজতে এই দিশটো সবাতোকৈ সুন্দৰকৈ প্রতিভাত হৈছে। মহেন্দ্র বৰাৰ ভাষাৰে— "...এই বৈশিষ্ট্যটোৱে শ্বৰ নাটকসমূহৰ অনুৰূপ বৈশিষ্ট্যটোৰ কথা মনত পেলাই দিয়ে। কিন্তু, জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ এই বৈশিষ্ট্য স্ব-কল্পিত বুলিয়েই ক'ব পাৰি।" মহেন্দ্র বৰাদেৱে বার্ণার্ড শ্ব আৰু জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটৰ মঞ্চ নির্দেশনাৰ মৌলিক পার্থক্য আলোচনা কৰিছে। শ্বৰ নাটকৰ মঞ্চ নির্দেশনা বহু সময়ত তেওঁৰ তত্ত্বকথা উপস্থাপনৰ উপকৰণ হৈ পৰিছে; আনহাতে, জ্যোতিপ্রসাদৰ আনুপুঙ্খিক মঞ্চ নির্দেশনা সকলো সময়তে চৰিত্রসমূহৰ উজ্জ্বলিকৰণৰ বাবে উন্মুখ, সিবিলাকৰ কোনোটোৱে নাট্যকলাৰ পৰিসীমা চেৰাই যোৱা নাই। সুন্দৰ কোঁৱৰ নাইবা কাঞ্চনমতীৰ শোৱনি কোঠাৰ বর্ণনাখিনি মন দি পঢ়িলেই মঞ্চ নির্দেশনাৰ শিল্পীসুলভ বর্ণনাৰ ভাবৰ ব্যঞ্জনা আৰু তাৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰিব পাৰি।



বার্ণাড শ্ব ঃ এগৰাকী বিখ্যাত নাট্যকাৰ। তেওঁৰ বিষয়ে পৰিশিষ্টত চমুকৈ উল্লেখ কৰা হৈছে।

জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ সাঙ্গীতিক মাধুর্য পূর্বতে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। *নিমাতী কইনা* এখন ৰূপকধর্মী সঙ্গীত-নাটক বুলিলেও অত্যুক্তি কৰা নহ'ব। *শোণিত কুঁৱৰী* নাটকখনে সমকালীন বিদ্বৎ সমাজৰ মাজত জোকাৰণি তোলাৰ অন্যতম প্রধান দিশ আছিল তাৰ অভিনৱ সঙ্গীত। পৌৰাণিক বিষয়বস্তুৰে ৰচিত নাটকখনৰ তেনেই আধুনিক উপমা-চিত্রকল্প সমৃদ্ধ আধুনিক কথাৰ গীতবোৰৰ স্বৰবিন্যাসৰ অভিনৱত্ব পোনতে চকুত লগা বৈশিষ্ট্য। সামগ্রিকভাৱে প্রতিখন নাটকতে সংযোগ কৰা গীতসমূহে নাটকীয় মুহূর্ত একোটাক ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য কৰাত সন্দেহাতীতভাৱে সাহার্য্য কৰিছে। *ৰূপালীম* নাটকৰ 'জয় আলোকময়' গীতটো সম্পর্কে সমালোচক হীৰেন গোহাঁয়ে যথার্থভাৱে কৈছে— "ৰূপালীমৰ অবিচল প্রেমৰ অনমনীয়তা আৰু চৰিত্রৰ দৃঢ়তাৰ সন্মুখত নতি

স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হোৱা মণিমুগ্ধৰ গভীৰ হৃদয় পৰিৱৰ্তনৰ সম্ভেদ কোনো সংলাপে বা স্বগতোক্তিয়ে দিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। সেই সম্ভেদ দিয়ে 'জয় আলোকময়' গীতটোৱে।"

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ সুদীৰ্ঘ পৰম্পৰাত জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ অপৰিমেয় গুৰুত্বৰ মূলতে অন্যান্য দিশবোৰৰ সমান্তৰালভাৱে তাৰ সাহিত্যিক গুণৰ কথাও সমালোচকসকলে একে আষাৰে বিচাৰ কৰে। কোনো কোনো সমালোচকে এই বুলিও ক'ব খোজে যে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ভিতৰত কেৱল জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকসমূহকেই সাহিত্যৰ মর্যাদা দিব পাৰি। কথাষাৰ অত্যুক্তি হ'ব পাৰে; কিন্তু জ্যোতিপ্রসাদৰ মনোজ্ঞ, ব্যঞ্জনাময় ভাষাৰ মহত্ত্বই এনেবোৰ মন্তব্যৰ মাজত প্রকাশিত হয়। *কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ* সাহসী, শক্তিশালী আৰু সংবেদনশীল কাহিনীক সার্থকভাৱে দাঙি ধৰিবলৈ ভাষাৰ যি ধৰণৰ সম্ভাৱৰ অধিকাৰী হ'ব লাগে জ্যোতিপ্রসাদৰ সেয়া আছিল। সমান্তৰালভাৱে *নিমাতী কইনাৰ* দৰে সাংস্কৃতিক দর্শন প্রকাশক মিঠা কাহিনী এটাৰ বাবে প্রয়োজনীয় কাব্যিক ব্যঞ্জনাময় ভাষাৰ অনবদ্য সৌন্দর্যও জ্যোতিপ্রসাদৰ দখলত আছিল।

নাটকৰ সৌষ্ঠৱ নির্ভৰ কৰে সংলাপৰ নাটকীয় গুণৰ ওপৰত। এতিয়া মনত পেলাওক— *কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ* সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু কাঞ্চনমতীৰ বিবাহ সম্পর্কীয় বুদ্ধিদীপ্ত যুক্তি-প্রতিযুক্তিৰ অংশটোলৈ। অথবা মনত পেলাওক মায়াব' ৰূপালীমৰ প্রথম অঙ্কৰ ৰোমাণ্টিক আৱেশসনা মনোৰম সংলাপকেইটালৈ। *নিমাতী কইনাত* কাব্যিক সুবাসভৰা বীণ-ব'ৰাগীৰ সংলাপসমূহৰ কথাও এই প্রসঙ্গত স্বাভাৱিকতে মনলৈ আহে। নাটকসমূহৰ সচেতন পঠনে আপোনাৰ দৃষ্টিত বিষয়টো অনায়াসে পোহৰাই তুলিব।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ কি কি? (২০০ টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক।)

.....

.....

.....



৯.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- অধ্যায়টিৰ পৰা আপুনি জ্যোতিপ্রসাদৰ জীৱন আৰু কৃতিৰ আভাস নিশ্চয় পাইছে। এটি চুটি

জীৱনকালত জ্যোতিপ্রসাদে যিমানবোৰ সৃষ্টি কৰিলে সংখ্যাৰ দিশৰ পৰা সি নিশ্চিতভাৱে চমকপ্রদ হয়েই—গুণগত দিশতো প্রতিটো সৃষ্টিয়েই অভিনৱ মৌলিক বৈশিষ্ট্যৰে সমৃদ্ধ হৈ উঠিছে।

- একেজন মানুহেই এফালে ৰাজনৈতিক দিশত স্বাধীনতা সংগ্রামৰ দৃঢ়চিত্তৰ নেতা আৰু আনফালে অসমীয়া সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রত এক অনবদ্য বৈশিষ্ট্যৰে মূর্ত হৈ উঠিছে। এটি অভিজাত নগৰীয়া পৰিয়ালৰ শিক্ষা-সংস্কৃতিৰ অধিকাৰী চাহ বাগিচাৰ মালিক হৈও জ্যোতিপ্রসাদে ৰায়ত সভা গঠনৰ বাবে গাঁৱে-গাঁৱে ঘূৰি ফুৰিছিল। পশ্চিমীয়া সঙ্গীতৰ ধাৰাৰ বিষয়ে বিলাতলৈ গৈ শিকি-বুজি আহিও অসমীয়া আইনাম, বিয়ানাম, কীর্ত্তন-নামঘোষাৰ সুৰত মুগ্ধ হৈ পৰিছিল।
- চিনেমা নির্মাতা, নাটক ৰচনা-পৰিচালনা, অভিনয় কৰোঁতা, সঙ্গীতকাৰ, গল্পকাৰ — বৈচিত্র্যময় প্রতিভাৰ গৰাকী মানুহজন চাহ বাগিচাৰ মালিক ৰূপেও একে শিল্পীৰ মানৰিক চেতনাৰে সমৃদ্ধ হৈ আহিছিল।



৯.৬ অধিক জানিবলৈ

১) আর্য্য, সুৰেশ কুমাৰ (সম্পাঃ) (২০১০); *জ্যোতিপ্রসাদ চিন্তন আৰু মনন;* তেজপুৰ ঃ তেজপুৰ সাহিত্য সভা।

২) গোহাঁই, হীৰেন (সম্পাঃ) (২০০৮); *জ্যোতিপ্রসাদ ৰচনাৱলী;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

৩) চৌধুৰী, প্রসেনজিৎ (২০০৩); *কার্পেটৰ পৰা ঘাঁহনিলৈ;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ্ ষ্টৰ্চ্।

৪) তামুলী, গীতাশ্রী; গগৈ, অখিল (২০০৩); *উৰিব পৰা হ'লে আকৌ যুঁজিলোঁহেঁতেন;* গুৱাহাটী ঃ ডিব্রুগড় ঃ বনলতা।

৫) দাস, গোবিন্দ (১৯৯৪); *জ্যোতিপ্রসাদৰ নাট্য-মনীষা;* গুৱাহাটী ঃ জ্যোতি প্রকাশন।

৬) দাস, গোবিন্দ (২০১০); *জ্যোতিপ্রসাদৰ নাট্য-মনীষা* (দ্বিতীয় প্রকাশ); গুৱাহাটী ঃ জ্যোতি প্রকাশন।

৭) বৰা, মহেন্দ্র (১৯৯৮); *সাহিত্য আৰু সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ্ ষ্টৰ্চ্।

৮) বৰুৱা, ভবেন (২০০২); *প্রসঙ্গ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ;* গুৱাহাটী ঃ ডিব্রুগড় ঃ বনলতা।

৯) বৰুৱা, প্রফুল্ল কুমাৰ (২০১৫); *জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটক;* গুৱাহাটী ঃ ডিব্রুগড় ঃ বনলতা।

১০) শইকীয়া, চন্দ্রপ্রসাদ (সম্পাঃ) (জানুৱাৰী, ১৯৮১); *প্রকাশ* ।

১১) শইকীয়া, চন্দ্রপ্রসাদ (সম্পাঃ) (জানুৱাৰী, ২০০৩); *গৰীয়সী* ।

১২) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ আৰু অন্যান্য (সম্পাঃ) (১৯৮১); *জ্যোতিপ্রসাদ ৰচনাৱলী;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।



৯.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কৰল ৰূপৰেখা)

১ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ জ্যোতিপ্রসাদৰ সত্তাত চিৰন্তন শিশুমন কেনেদৰে জীয়াই আছিল... ... অর্থহীন শব্দৰ অপূর্ব ধ্বনিময়তাই ছন্দৰ আলসুৱা বোকোচাত বগাই জ্যোতিৰ শিশু কবিতাবোৰে শিশুৰ কোমল মনত কল্পনাৰ আশ্চর্যকৰ জগত নির্মাণ কৰে।... ...তেওঁৰ শিশু-সাহিত্যসমূহৰ আধাৰত বহলাই আলোচনা আগবঢ়াব লাগিব।

২ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটককেইখনৰ চমু পৰিচয়... ...নাটকেইখনৰ বিষয়বস্তুৰ চমু উল্লেখ কৰি বহলাই আলোচনা কৰিব লাগিব।

৩ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই ৰচনা কৰা নাটকেইখনত ফুটি উঠা বৈশিষ্ট্যসমূহ চমুকৈ উল্লেখ কৰিব লাগিব।



৯.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

প্রশ্ন ১ ঃ 'আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বাটকটীয়া' ৰূপে জ্যোতিপ্রসাদৰ নাট্য-প্রতিভাৰ এটি মূল্যায়ন আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ২ ঃ নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্রসাদৰ ব্যক্তিত্ব নির্মাণত বিদেশ ভ্রমণৰ অভিজ্ঞতা আৰু স্বাধীনতা আন্দোলনৰ অভিজ্ঞতাৰ কেনে ভূমিকা আছে বুলি ঠাৱৰ কৰা হয়— আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৩ ঃ "জ্যোতিপ্রসাদৰ কোনোখন নাটকতেই পূর্বৱর্তী নাটকৰ সামান্য অনুৰণনো শুনিবলৈ পোৱা নাযায়।" —কথাষাৰে জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকৰ কোনবোৰ দিশ কেনেকৈ পোহৰাব পাৰে আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৪ ঃ জ্যোতিপ্রসাদৰ সাংস্কৃতিক চিন্তাধাৰা নাটকত কিদৰে প্রকাশিত হৈছে আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৫ ঃ সঙ্গীতকাৰ জ্যোতিপ্রসাদ কিদৰে নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্রসাদৰ বাবে সহায়ক হৈছে আলোচনা কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ১০ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটক *ৰূপালীম*

অধ্যায় গাঁথনি

১০.১ উদ্দেশ্য

১০.২ পৰিচয়

১০.৩ *ৰূপালীম*

১০.৩.১ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ

১০.৩.২ নাটকখনৰ চৰিত্রসৃষ্টি

১০.৩.৩ নাটকখনৰ সংলাপ

১০.৪ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

১০.৫ অধিক জানিবলৈ

১০.৬ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১০.৭ আৰ্হি প্রশ্ন

১০.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ *ৰূপালীম* নাটকখনৰ বিষয়বস্তু, চৰিত্র চিত্রণ, সংলাপ, কাব্যধর্মিতা আদি বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে বিস্তৃতভাৱে জানিব পাৰিব
- *ৰূপালীম* নাটকত মেটাৰলিঙ্কৰ *মোন্নাভান্না* নাটকৰ প্রভাৱ সম্পর্কে জানিব পাৰিব
- *ৰূপালীম* নাটকখনৰ নাট্যকৌশল সম্পর্কে সম্যক ধাৰণা এটা কৰিব পাৰিব।

১০.২ পৰিচয়

ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত আপুনি জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ জীৱন দর্শন, নাট্য-চিন্তা, নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে অধ্যয়ন কৰিলে। এই অধ্যায়টোত আমি এইগৰাকী প্রতিভাশালী নাট্যকাৰৰে ৰচনা কৰা *ৰূপালীম* নাটকখনৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিম।

ৰূপালীম জ্যোতিপ্রসাদে ৰচনা কৰা নাটকসমূহৰ ভিতৰত এখন উল্লেখযোগ্য নাটক। নাটকখনত অৱশ্যে মেটাৰলিঙ্ক নামৰ নাট্যকাৰজনে ৰচনা কৰা *মোন্নাভান্না* নামৰ নাটকখনৰ ছাঁ পৰো-নপৰোকৈ পৰিছে বুলি নাট্যকাৰগৰাকীয়ে নাটকখনৰ পাতনিতে উল্লেখ কৰি গৈছে। তথাপিতো এটা কথা ঠিক যে এই প্রভাৱ চেৰাই গৈ নাটকখনৰ মাজেদি জ্যোতিপ্রসাদে তেওঁৰ শিল্পীমনৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। এই অধ্যায়টিত নাটকখনৰ লগত সম্পর্কিত প্রতিটো দিশৰ বিষয়ে আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ব।

১০.৩ *ৰূপালীম*

অতি কম সংখ্যক নাটক ৰচনাৰে নাট্য-জগতত আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰা নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা অন্যতম। *শোণিত কুঁৱৰী*, *কাৰেঙৰ লিগিৰী* আদিৰ দৰে তেওঁৰ তৃতীয়খন নাটক *ৰূপালীমে*ও সাহিত্য জগতত তোলপাৰ লগাইছিল। জ্যোতিপ্রসাদৰ আটাইকেইখন পূর্ণাঙ্গ নাটকৰ ভিতৰত শিল্প সাধনাত *ৰূপালীম* অন্যতম। ১৯৩৬ চনত ৰচিত *ৰূপালীম* নাটকৰ প্রকাশৰ সময় ১৯৬০। তলত নাটকখনৰ বিভিন্ন দিশ সম্পর্কে চমুকৈ আলোচনা কাৰ হ'ল।

১০.৩.১ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ

ৰূপালীম নাটকৰ কাহিনীভাগ কল্পনাপ্রসূত যদিও অতি সুন্দৰভাৱে উপস্থাপন কৰা হৈছে। সাতটা অংকত বিভক্ত নাটকখনৰ মাজেৰে নাটকখনৰ নায়িকা ৰূপালীমৰ প্রণয়ৰ কৰুণ অৱস্থা আৰু পৰিশেষত ভয়াবহ মৃত্যুৰ কথা দাঙি ধৰিছে। ভাৰতৰ পূব সীমান্তৰ ৰূক্‌মী জনজাতিৰ কাল্পনিক সমাজ এখনৰ পটভূমিত *ৰূপালীম* নাটকৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে। ৰূক্‌মী জনজাতিৰ এহাল ডেকা-গাভৰু — ৰূপালীম আৰু মায়াব' ইজনে সিজনক প্রাণভৰি ভাল পায়। ৰূপালীমৰ বুঢ়া আপু জুনাফাৰ মনৰ অহমিকা ভাব প্রকাশেৰে *ৰূপালীম* নাটকখনৰ কাহিনীৰ বীজ ৰোপণ কৰা হৈছে। ৰূপালীমৰ আপুৱে এটা চর্ত ৰাখিলে যে মায়াব'ই যদি ৰূপালীমক বিয়া কৰাব খোজে তেন্তে এটা বাঘৰ মূৰ চিকাৰ কৰি আনি দিব লাগিব। ৰূপালীমৰ প্রতি থকা সুগভীৰ ভালপোৱাৰ বাবে মায়াব' এই প্রস্তাৱিত মান্তি হ'ল। মায়াব'ই বাঘৰ মূৰ এটা চিকাৰ কৰি আনি জুনাফাৰ চোতালত পেলাই দিয়াৰ লগে লগেই তাত উপস্থিত হ'ল প্রান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধ কোঁৰৰৰ সেনাপতি ৰেণথিয়াং। বাঘৰ কটা মূৰটো লৈয়েই মায়াব' আৰু ৰেণথিয়াঙৰ মাজত সংঘর্ষ আৰম্ভ হ'ল। ৰেণথিয়াঙে সৈন্যবলৰ সহায়ত মায়াব' আৰু জুনাফাক আহত কৰে। এই সময়তে প্রান্ত দেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধ কোঁৱৰে তাত উপস্থিত হৈ ৰূপালীমক দেখি বিমোহিত হৈ পৰে আৰু ক্ষমতাৰ বলেৰে তাইক নিজ কাৰেঙলৈ লৈ যায়। মণিমুগ্ধৰ এনে কার্যত উপায়ান্তৰ হৈ জুনাফা আৰু মায়াব'ই ৰূক্‌মী ৰজাৰ ওচৰত মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে গোচৰ তৰেগৈ। কিন্তু দুর্বল ৰূক্‌মী ৰজাই সুৰাৰ ৰাগিত মতলীয়া হৈ থাকি মণিমুগ্ধক জোকাই ল'বলৈ ইচ্ছা প্রকাশ নকৰিলে। কিন্তু ৰূক্‌মী ৰজাৰ ভনীয়েক ইতিভেনে স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ মঙ্গলৰ কাৰণে দুর্বল ৰজাৰ অকর্মণ্যতাক ধিক্কাৰ দি সসৈন্যে বীৰদর্পে সাজি-কাচি ওলাল। ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ ৰাজহাউলী আক্রমণ কৰে। এই সুযোগতে মায়াব' আৰু ৰূপালীম পলাই যায়। কিন্তু ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ সৈন্যৰ হাতত বন্দী হয়।

এই ঘটনাংশ কিছু মন্থৰ যেন লাগিলেও ৰূকমী ৰজাৰ ভয়ার্ত অৱস্থা, ৰিমুৰ পৰিচর্যা, বন্দিনী ইতিভেন, মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ পলায়নৰ মাজেৰে দুখৰ মাজতো

কিছু সুখৰ ৰেঙণি বিয়পাই দিয়ে। কিন্তু ইয়াৰ পাছত মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি ৰেণথিয়াঙৰ হাতত দুয়ো ধৰা পৰা কাৰ্যই পুনৰ ঘটনাৰ সোঁত অন্যফালে বোৱাই নিলে। ৰূপালীমক ধৰি আনি পুনৰ মণিমুগ্ধৰ হাতত অর্পণ কৰাৰ উদ্দেশ্যে মণিমুগ্ধৰ শয়নকক্ষলৈ সুমুৱাই আনিলে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ শৰীৰ আৰু মন উপভোগ কৰিব বিচাৰিলে আৰু জনালে যে ৰূপালীমে যদি স্বইচ্ছাই মণিমুগ্ধক তাইৰ দেহ দান কৰে, তেতিয়াহ'লে জুনাফা, মায়াব' আৰু গাঁওবাসীক তেওঁ মুক্তি দিব। অন্যথা তেওঁলোকক বধ কৰা হ'ব। ৰূপালীম এই প্রস্তাৱত মান্তি হ'ল আৰু এই কথাৰ সাক্ষী হ'ল জুনাফা, মায়াব আৰু ইতিভেন। ইতিমধ্যে ৰূপালীমৰ প্রেমৰ ওচৰত মণিমুগ্ধৰ মোহভঙ্গ হ'ল। ৰূপালীমৰ শৰীৰ উপভোগ নকৰাকৈয়ে মণিমুগ্ধই তাইক মুক্ত কৰি দিলে। সতীত্ব ৰক্ষা কৰিয়েই ৰূপালীম গাঁৱলৈ উভতি আহিল যদিও ইতিভেনে প্রত্যক্ষ কৰা ৰূপালীমৰ দেহদানৰ সন্মতিত ক্ষুব্ধ হৈ ইতিভেনে ৰূপালীমৰ ওপৰত ভীষণ প্রতিশোধ ল'লে। ঈর্ষান্বিত হৈ ইতিভেনে ৰূপালীমক কাড়াবিদ্ধ কৰি জীয়াই জীয়াই চিতাত তুলি দি চৰম প্রতিশোধ ল'লে। উল্লেখযোগ্য যে ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ বাক্‌দত্তা আছিল। ইতিভেনৰ লগত এই সম্পর্কটো গঢ়ি উঠা সত্ত্বেও মণিমুগ্ধ কোঁৱৰে ৰূপালীমৰ শৰীৰটো পাবলৈ কামনা কৰিছিল। তেওঁ ৰূপালীমক বলেৰে নিজৰ ৰাজকাৰেঙলৈ লৈ যায়। ইতিভেনে মণিমুগ্ধক ভাল পাইছিলে। গতিকে তেওঁক আওকাণ কৰি ৰূপালীমৰ নিচিনা এজনী সাধাৰণ ছোৱালীৰ প্রতি কোঁৱৰেদুর্বলতা প্রদর্শন কৰাতো ইতিভেনে ভাল পোৱা নাছিল। এইটো নাৰীৰ স্বভাৱজাত প্রবৃত্তি—এগৰাকী নাৰীয়ে তেওঁৰপ্রিয় পুৰুষজনক দ্বিতীয় এগৰাকী নাৰীৰ প্রতি আসক্ত হোৱাতো সহজভাৱে গ্রহণ কৰিব নোৱাৰে। ইতিভেন এগৰাকী ৰাজকন্যা হোৱা সত্ত্বেও তেজ মঙহৰ নাৰী। সেয়েহে ৰূপালীমৰ প্রতি তেওঁৰ মনত ঈর্ষা ভাব জাগ্রত হৈছিল। অৱশ্যে এখন দেশৰ ৰাজকুমাৰী হিচাপে ইতিভেন কর্তব্য সচেতন আছিল। সেয়েহে তেওঁ নিজৰ ব্যক্তিগত নিৰাপত্তাৰ কথা নাভাবি শক্তিশালী মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেঙত প্রবেশ কৰি মণিমুগ্ধক প্রত্যাহ্বান জনাব পাৰিছিল। সেই সময়ত তেওঁ তেওঁৰ প্রজা ৰূপালীমক মণিমুগ্ধৰ বন্দীত্বৰ পৰা মুক্ত কৰিবলৈ প্রয়াস কৰিছিল। তেওঁ তেওঁৰ প্রজা ৰূপালীমক ইন্দ্রিয় সুখৰ প্রতি লালায়িত হোৱা প্রান্ত দেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধ কোঁৱৰৰ হাতত লাঞ্ছিত হোৱাটো বিচৰা নাছিল। কিন্তু চতুৰ মণিমুগ্ধই কথাৰ জালত ৰূপালীমক এনেকৈ বন্দী কৰিছিল যে ৰূপালীমৰ কথা শুনি ইতিভেনে এইটো বিশ্বাস কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল যে ৰূপালীমে মণিমুগ্ধক নিজৰ দেহ দান কৰি দেশলৈ কলঙ্ক মাতি আনিছে। গতিকে দেশৰ নাৰী সমাজৰ নামত কলঙ্ক অনা ৰূপালীমক প্রাণদণ্ডৰ নিচিনা কঠোৰ দণ্ড দিবলৈ ইতিভেন পিছ হুহুকি যোৱা নাছিল। নাটকখনৰ ষষ্ঠ অঙ্কৰ মণিমুগ্ধৰ চৰিত্রৰ পৰিৱর্তনতে নাট্য-কাহিনী সামৰিব পৰা গ'লেহেঁতেন যদিও ৰূপালীমৰ কৰুণ মৃত্যুৰ লগত জড়িত কাৰণসমূহতে নিহিত হৈ থাকিল সপ্তম অঙ্কটিৰ প্রয়োজনীয়তা। *ৰূপালীম* নাটকখনৰ ৰূপালীম চৰিত্রটিৰ কাৰুণ্য এইখিনতেই যে যিখিনি মানুহৰ বাবে তাই জীৱনৰ চৰম

ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিবলৈ ওলাইছিল, সেই মানুহখিনিয়েই তাইক স্বীকাৰ কৰিবলৈ অস্বীকাৰ কৰিছিল।

কাব্যধর্মিতা, গীতিধর্মিতা আৰু ট্রেজিক উপাদানেৰে পুষ্ট *ৰূপালীমে* মানুহৰ অন্তর্জগতৰো বার্তা বহন কৰিছে। কোনো যুগতেই মানুহ কামনা-বাসনাৰ ঊর্ধ্বত নহয়। দুর্বলতাও মানুহৰ সনাতন সত্য। পাশৰিক আচৰণ আৰু সাংস্কৃতিক মন দুয়োটা উপাদানেই মানুহৰ মনত থাকে। ৰূপান্তৰৰ মাজেদি পাশৰিক শক্তিৰ অধিকাৰী মানুহেই এদিন সংস্কৃতিবান সুন্দৰ পুৰুষতো যে পৰিণত হ'ব পাৰে তাৰেই সুন্দৰ উদাহৰণ *ৰূপালীম*।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ *ৰূপালীম* নাটকখনৰ কাহিনীভাগ সংগঠনৰ ক্ষেত্রত নাট্যকাৰে কেনে ধৰণেৰে নিজৰ সৃজনী প্রতিভাৰ স্বাক্ষৰ দাঙি ধৰিছে সেই বিষয়ে এটি টোকা লিখক। (১৫০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

১০.৩.২ নাটকখনৰ চৰিত্রসৃষ্টি

চৰিত্র নাটকৰ এটা অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। নাটকত কাহিনীৰ সমানে চৰিত্রৰো গুৰুত্ব আছে। ইতিমধ্যে বিভিন্ন অধ্যায়ত আলোচনাৰ প্রসঙ্গত নাটকত চৰিত্রৰ গুৰুত্ব কেনেকুৱা সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে। সেয়ে এইটো অধ্যায়ত সেই বিশেষ কথাখিনি পুনৰাই দোহৰাৰ প্রয়োজন অনুভৱ কৰা নাই। ইয়াত আমি পোনপটীয়াভাৱে জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ *ৰূপালীম* নাটকৰ চৰিত্রসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিম। মন কৰিব যে চৰিত্রসৃষ্টিৰ প্রতি সচেতন হৈ নাটক ৰচনা কৰা নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা অন্যতম। তেওঁৰ নাটকসমূহ মূলতঃ চৰিত্রপ্রধান। নাটকৰ কাহিনীতকৈ চৰিত্রৰ বৈচিত্র্যৰ ওপৰতহে তেওঁ অধিক গুৰুত্ব দিছিল। দৃশ্যসজ্জা, সংলাপ আদিৰ দৰে চৰিত্র চিত্রণতো তেওঁ আছিল অদ্বিতীয়।

পৰিস্থিতিৰ সহযোগত চৰিত্র ৰূপায়িত কৰি তাক বাস্তৱধর্মী আৰু জীৱন্ত কৰি তোলাত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা যথেষ্ট সচেতন আছিল। তদুপৰি চৰিত্রৰ মনস্তাত্ত্বিক দিশ ৰূপায়ণতো আগৰৱালা সফল হৈছিল। তেওঁৰ প্রায় আটাইকেইখন নাটকতে এগৰাকী নাৰীয়ে মুখ্য ভূমিকা লোৱা দেখা যায়। এনে অনুমান হয় যে তেওঁৰ প্রথম নাটক *শোণিত কুঁৱৰী*ৰ পৰা *লভিতা*লৈকে তেওঁ যেন এক আদর্শ নাৰীৰ পৰিকল্পনাত ব্রতী হৈছিল। *ৰূপালীম* নাটকতো আমি তেনে আদর্শৰে উমান পাওঁ। *ৰূপালীম* নাটকত অনেক

সৰু-বৰ চৰিত্র ৰূপায়িত হৈছে। সেই চৰিত্রসমূহৰ ভিতৰত ৰূপালীম, ইতিভেন, মায়াব', মণিমুগ্ধ, জুনাফা, ৰেণথিয়াং, ৰুক্মী ৰজা, ৰিমু আদি চৰিত্র অন্যতম। এই চৰিত্রসমূহৰ মাজেৰে সমাজৰ তিনি শ্রেণীৰ মানুহৰ চৰিত্র প্রকাশ পাইছে। এটা হ'ল সহজ-সৰল দুর্বল শ্রেণীৰ মানুহৰ চৰিত্র— য'ত আছে মায়াব', জুনাফা আৰু ৰূপালীম; দ্বিতীয় শ্রেণীত পৰে ভোগ বিলাসত মতলীয়া শাসকীয় শ্রেণী— য'ত আছে ৰুক্মী ৰজা, ৰেণথিয়াং আৰু মণিমুগ্ধ। আনটো শ্রেণীত আছে ইতিভেন আৰু খন্তেক সময়ৰ বাবে দেখা দিয়া ৰিমুৰ চৰিত্র। উল্লিখিত চৰিত্রসমূহৰ বিষয়ে তলত আলোচনা কৰা হ'ল।

- *ৰূপালীম ঃ* ৰুক্মী জাতিৰ এজনী সাধাৰণ প্রজাৰ জীয়াৰী ৰূপালীম নাটকখনৰ নায়িকা। ৰূপালীম অকল তেজ-মঙহৰ ছোৱালীয়েই নহয়, প্রেমৰ এক অপার্থিব শক্তি। নাটকৰ প্রথম অঙ্কত ৰূপালীমে আত্মপ্রকাশ কৰিছে এগৰাকী প্রেমিকাৰূপে। পর্বতীয়া নৈৰ পানী-যুঁৱলিত প্রেমিক মায়াব'ই হাতত পেঁপা লৈ থকা অৱস্থাতে দূৰৈৰ পৰা এটি গীতৰ কলি ভাঁহি আহে। পাছত জনা যায় সেয়া ৰূপালীমৰ মুখৰ গীতৰ কলি। তাইৰ অন্তৰ জুৰি আছে প্রেমিক মায়াব'। তাইৰ অন্তৰত যুৱতীসুলভ প্রেম যিদৰে আছে তেনেদৰে আছে এগৰাকী নাৰীৰ মাতৃসুলভ মন। ৰূপালীমৰ বায়েকৰ নোদোকা ল'ৰাটোক মমতাময়ী ৰূপ লৈ ৰূপালীমে বৰ মৰম কৰে। তাইৰো তেনে এটি ল'ৰাৰ মাক হোৱাৰ ইচ্ছাৰে মাতৃত্বৰ প্রবৃত্তি জাগি উঠা দেখা যায়। জুনাফাৰ চর্ত মতে মায়াব'ই যেতিয়া বাঘৰ কটা মূৰ এটা জুনাফাৰ চোতালত পেলাই দিছিল তেতিয়া বাঘ পোৱালীকেইটাৰ কথা ভাবি ৰূপালীমৰ মাতৃ মনে কান্দি উঠিছিল। সেই সময়ত ৰূপালীমে সমনীয়া ছোৱালীকেইজনীৰ লগত লগ হৈ চোতালত ধান বনা, তাঁত বোৱা ইত্যাদি কাম কৰি আছিল। কিন্তু এনে এগৰাকী সৰলমনা ৰাংঢালী ছোৱালীৰ ভাগ্যৰ কেনে বিড়ম্বনা যে ৰূপালীমৰ অন্তৰৰ মর্মবেদনা মানুহৰ সমাজখনে উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলে।

  ৰূপালীম এজনী সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালী। কিন্তু তাইৰ অন্তৰ প্রেমেৰে উপচি আছে। তাই ভাল পায় মায়াব', জুনাফা আৰু ভাল পায় তাইৰ গাঁওবাসীক। যেতিয়া তাই মণিমুগ্ধৰ পৰা গম পালে যে যদি তাই নিজ ইচ্ছা মতে মণিমুগ্ধক তাইৰ দেহ দান কৰে তেতিয়া হ'লে মণিমুগ্ধই তাইৰ প্রেমিক মায়াব', বুঢ়া আপু জুনাফা আৰু তাইৰ মৰমৰ গাঁওবাসীয়ে মুক্তি পাব তেতিয়া তাই সেই প্রস্তাৱত মান্তি হ'ল। স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ তুলনাত তাই তাইৰ শৰীৰক তুচ্ছ জ্ঞান কৰিলে। কিন্তু এনে এগৰাকী তুচ্ছাতিতুচ্ছ নাৰীৰ প্রেমৰ ওচৰত ভোগী, বিলাসপ্রিয়, স্বেচ্ছাচাৰী ৰজা মণিমুগ্ধই হাৰ মানিলে। ৰূপালীমৰ প্রেমৰ গভীৰতা, আদর্শৰ বিশালতা আৰু ত্যাগৰ মহিমাত মণিমুগ্ধৰ দুষ্কৃতিকামী মনৰ পৰিৱর্তন ঘটিল। মণিমুগ্ধৰ মনৰ আন্ধাৰ গহ্বৰ পোহৰেৰে আলোকিত হৈ উঠিল। মণিমুগ্ধৰ জ্ঞান চকু মুকলি হ'ল। ৰূপালীমে মণিমুগ্ধক নিজৰ দেহ উপহাৰ দিবলৈও মান্তি হৈ স্বদেশ

আৰু স্বজাতিক ৰক্ষা কৰাৰ উপৰি উদ্ভ্রান্ত প্রেমিক মণিমুগ্ধৰ চৰিত্রৰ উত্তৰণ ঘটালে। *ৰূপালীম* ৰচনা কৰা সময়ত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ মনৰ মাজত মেটাৰলিঙ্কৰ *মোন্নাভান্না* নাটকৰ ছাঁ পৰোঁ-নপৰোকৈ পৰা বুলি নাটকখনৰ পাতনিত নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে। অৱশ্যে জোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই মোন্নাভান্না চৰিত্রটিক দুভাগ কৰি ৰূপালীম আৰু ইতিভেন চৰিত্র দুটি অঙ্কন কৰিছে।

ৰূপালীম আদর্শ চৰিত্র নহয়। কিন্তু জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই যেন ৰূপালীমৰ চৰিত্রত ত্যাগৰ মহিমা ৰূপায়িত কৰি তাইক এক অনন্য চৰিত্রলৈ ৰূপায়িত কৰিলে। জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটককেইখন আলোচনা কৰাৰ অন্তত এটা সিদ্ধান্তলৈ আহিব পৰা যায় যে তেওঁৰ প্রতিখন নাটকতে মুখ্য ভূমিকা লৈছে এগৰাকী নাৰীয়ে। বহুত ক্ষেত্রত দেখা যায় তেওঁলোক যেন ধৈর্যৰ প্রতিমূর্তি আৰু আগৰৱালাৰ মনক নাৰীৰ এই স্বর্গীয় জ্যোতিয়ে আলোকিত কৰি তুলিছিল। সেইবাবে ঊষা, শেৱালি, নিমাতী কইনা আদিৰ দৰে ৰূপালীমৰো অতুলনীয় নীৰৱ সৌন্দর্যই নাটকখনত এক আকর্ষণীয় ভূমিকা গ্রহণ কৰিছে।

- *ইতিভেন ঃ ৰূপালীম* নাটকখনৰ আটাইতকৈ আকর্ষণীয় চৰিত্রটি হ'ল ইতিভেন। নাটকখনত দুটা বিপৰীতধর্মী মনোভাব প্রদর্শনকাৰী চৰিত্র ইতিভেনে নাটকখনৰ তৃতীয় অঙ্কত দেখা দিছে। ৰূক্মী ৰজাৰ কথাৰ পৰা জানিব পৰা যায় যে ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ বাক্দত্তা। কিন্তু অকর্মণ্য ককায়েক ৰূক্মী ৰজাৰ পৰা ৰূপালীমৰ বুঢ়া আপু জুনাফাই সুবিচাৰ নোপোৱাত সেই ইতিভেনেই পুৰুষসুলভ সাহসিকতাৰে ন্যায় দিবলৈ প্রেমিক মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিবলৈ ওলাই আহিছে। ইতিভেনে নিজৰ ককায়েক অথচ দুর্বল ৰজাৰ অকর্মণ্যতাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্রোহ কৰি ওলাই আহিছে আৰু নাৰীৰ প্রতি থকা সমাজৰ কঠোৰ নীতি-নিয়ম ওফোৰাই পেলাইছে।

  ইতিভেন অতি বিচিত্র চৰিত্র। তেওঁ এগৰাকী সাহসী নাৰী। ইতিভেন এগৰাকী প্রেমিকা, আনফালে তেওঁ নিষ্ঠুৰা। ইতিভেনৰ অন্তৰত এফালে আছে গভীৰ স্বদেশপ্রেম আনফালে আছে গভীৰ কর্তব্যবোধ। এনে দুই বিপৰীতধর্মী মানসিকতাৰ বাবেই ইতিভেন এক অনন্য চৰিত্র। এই সকলোবোৰৰ ঊর্ধ্বত ইতিভেনৰ চৰিত্রত আন এটা বিপৰীতধর্মী শক্তিয়ে ক্রিয়া কৰি আছিল, সেইটো হৈছে ৰূপালীমৰ প্রতি সহজাত ঈর্ষা। কোনো প্রেমিকাই তেওঁৰ প্রেমিকে আন এগৰাকী নাৰীৰ প্রতি আসক্ত হোৱাটো সহ্য কৰিব নোৱাৰে। ইতিভেনৰ চৰিত্রটি অধ্যয়ন কৰিলে এনে লাগে যেন প্রকৃততে ইতিভেনে ঈর্ষাৰ জ্বালাতহে মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে বিদ্রোহ কৰিছে। কিন্তু চৰিত্রটি ভালদৰে বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে মণিমুগ্ধৰ প্রতি বিদ্রোহ ইতিভেনৰ ঈর্ষা নহয়। ই তেওঁৰ স্বদেশপ্রেমৰ পৰা উদ্ভূত চেতনাহে। প্রেম, বিবাহ ইত্যাদিৰ মূল্য ইতিভেনে অস্বীকাৰ নকৰে। কিন্তু ন্যায় আৰু নীতিক প্রেম আৰু বিবাহ আদিতকৈ তেওঁ অধিক মূল্য দিয়ে। সেয়ে নৈতিকতাক বিসর্জন দিয়া পুৰুষৰ সৈতে বিয়াত

বহিবলৈ ইতিভেন মান্তি নহয়।

ইতিভেন এক গতিশীল চৰিত্র। মণিমুগ্ধৰ স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ প্রতি বিদ্রোহ আচৰণ কৰি তেওঁ নীতিবোধৰ প্রতি সচেতনতাৰ পৰিচয় দিলে। ৰূক্মী ৰজাৰ প্রতি বিদ্রোহ আচৰণৰ যোগেদি স্থিতিশীলতাৰ বান্ধোন ছিঙি ওলাই অহা ইতিভেন এক গতিশীল চৰিত্র। তেওঁৰ চৰিত্রৰ গতিময়তা বাগৰি আহিছে ব্যক্তিৰ পৰা সমাজলৈ আৰু তাৰ পৰা ৰূপান্তৰিত হৈছে স্বদেশ প্রেমলৈ। তেওঁৰ স্বদেশ প্রেম কেৱল মনৰ আৱেগ নহয়— মণিমুগ্ধৰ কাৰেং আক্রমণ কৰাৰ দৰে কার্যৰে ইতিভেনে তেওঁৰ স্বদেশ প্রেমৰ আৰ্হি দাঙি ধৰিছে। অথচ এইগৰাকী নাৰীয়েই প্রেমিক মণিমুগ্ধক মূৰত আঘাত কৰাৰ পাছত মণিমুগ্ধ যেতিয়া শয্যাত বাগৰি পৰিছিল তেতিয়া ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ ৰক্তাক্ত মূৰটো কোলাত তুলি লৈ মূৰত চুমা খাই গালখন মূৰত লগাই কান্দিছিলে। সেই একে ইতিভেনেই আকৌ খন্তেক পিছতে মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ সৌন্দর্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে তেওঁৰ জীৱন অসার্থক হ'ব বুলি কোৱাত পুনৰ মণিমুগ্ধক শিকলিৰে মাৰিবলৈ উদ্যত হৈছে।কিন্তু অৱশেষত ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ সেনাপতিৰ হাতত বন্দী হ'ল। মণিমুগ্ধৰ কামুকতাত ইতিভেন ক্ষুব্ধ হৈ উঠে আৰু কৈ উঠে "তোক মই ঘিণ কৰোঁ— বর্বৰ— তোক মই ঘিণ কৰোঁ।" ইতিভেনৰ চৰিত্র পৰিস্থিতিয়ে গঢ় দিয়া চৰিত্র।

ৰূপালীমক ইতিভেনে নিজৰ প্রতিদ্বন্দ্বী বুলি ভবা কথাটো নাটকখনত বৰ স্পষ্ট হৈ ফুটি উঠা নাই যদিও নাটকখনৰ শেষত ইতিভেনে ৰূপালীমৰ ওপৰত প্রতিশোধ পূৰণৰ বাবে উদ্ধাউল হৈ পৰিছে। ইতিভেন, ৰূপালীমে মণিমুগ্ধক ওচৰত দেহ দান কৰাৰ সাক্ষী হৈ ৰৈছিল। কিন্তু ৰূপালীম যে সতীত্ব নেহেৰুৱাকৈ মণিমুগ্ধৰ ওচৰৰৰ পৰা ঘূৰি আহিল সেই কথা কোনেও নাজানিলে। ৰূপালীমৰ ট্রেজেদি সেইখিনিতেই। ৰূপালীম ইতিভেনৰ নিষ্ঠুৰতাৰ বলি হ'ল। নাট্যকাৰে ইতিভেন চৰিত্রৰ বিচিত্রতা দেখুৱাবলৈ গৈ এফালে নৈতিকতা আৰু আনফালে প্রণয়জনিত ঈর্ষা দুয়োটা ৰূপায়ণতে গুৰুত্ব দিছে। ইতিভেন চৰিত্রটিক মুক্ত নাৰী চৰিত্র হিচাপে অঙ্কনৰ প্রচেষ্টা চলাইছে যদিও প্রকৃততে ইতিভেন মুক্ত নাৰী চৰিত্র নহয়।

- *মায়াব'ঃ* ৰূক্মী ডেকা মায়াব' *ৰূপালীম* নাটকৰ এটি সহজ সৰল নির্জু চৰিত্র। নাটকখনৰ কাহিনী ৰূপালীম আৰু মায়াব'ক কেন্দ্র কৰি আগবাঢ়িছে, সেয়ে মায়াব' নাটকখনৰ নায়ক। কিন্তু এনে এটি সহজ-সৰল চৰিত্রই ঘটনাৰ চাকনৈয়াত পৰি গতি লাভ কৰিব পৰা নাই। ৰূপালীমৰ সৈতে প্রেমত আবদ্ধ বাবেই মায়াব' নাটকখনৰ নায়ক যদিও নায়কোচিত গুণ মায়াব'ৰ গাত নাই। সুন্দৰ-সুঠাম জনজাতীয় ডেকা মায়াব'ৰ গাত ডেকা বয়সৰ শক্তি আছে। ৰূপালীমক পাবৰ বাবে মায়াব'ই ৰূপালীমৰ বুঢ়া আপু জুনাফাৰ কথা মতেই এটি বাঘৰ মূৰ কাটি আনি শক্তি দেখুৱাইছে। কিন্তু অন্যায়ৰ প্রতিবাদ কৰিব পৰা সাহস মায়াব'ৰ নাই। প্রেমিকা ৰূপালীমক প্রান্ত দেশৰ

অধিপতি মণিমুগ্ধই বলপূর্বক লৈ যোৱাৰ পাছত ৰূক্মী ৰজাৰ ওচৰত জুনাফাৰ সৈতে গোচৰ দিয়াৰ বাহিৰে মায়াব'ই অইন কোনো ধৰণৰ প্রতিবাদ কৰিব পৰা নাই। এজন ডেকা প্রেমিকৰ পৰা এই ক্ষেত্রত যেনে প্রতিবাদৰ টো উঠিব লাগিছিল— সেই ক্ষেত্রত মায়াব'ক তেনেই দুর্বল যেন লাগে। বৰং ইতিভেনে মণিমুগ্ধৰ ৰাজকাৰেং আক্রমণ কৰাৰ সময়ত ৰূপালীমক লৈ পলাই যোৱা কার্যই এজন দুর্বল ডেকাৰ চৰিত্রহে প্রকাশ কৰিছে। কিন্তু পলাই যোৱা প্রেমিক যুগল ধৰা পৰিল। বিমোৰত পৰা মায়াব'ই অসহায়ভাৱে ৰূপালীমক ৰেণথিয়াঙে পুনৰ ধৰি বন্দী কৰা কার্যত নীৰৱ দর্শক হৈ ৰ'ল। এইখিনি সময়ত মায়াব'ই বীৰত্বৰে অন্যায়ৰ প্রতিবাদ কৰিব লাগিছিল। পুনৰ সপ্তম অঙ্কত মায়াব'ৰ চৰিত্রৰ দুর্বলতা প্রকাশ পালে। যি গৰাকী প্রেমিকা নাৰীৰ চৰম ত্যাগৰ বিনিময়ত প্রেমিক মায়াব'কে আদি কৰি সমগ্র গাঁওবাসীক ৰক্ষা কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল, তেনে এগৰাকী প্রেমিকা অসতী বুলি গাঁওবাসীয়ে প্রতিপন্ন কৰিব বিচাৰিলেও মায়াব'ৰ মুখেৰে কোনো প্রতিবাদৰ ভাষা নোলাল। বৰং অতি দুর্বল মানুহৰ দৰে মায়াব' মাটিত ঢলি পৰিল। কিন্তু চৰিত্রটিয়ে নাটকখনত কোনো গতি আনি দিব নোৱাৰিলেও স্বেচ্ছাচাৰী শাসক শ্রেণীটোৰ ওচৰত পৰাভূত হৈ পৰা এনে চৰিত্রই পাঠক-দর্শকৰ সহানুভূতি আদায় নকৰাকৈ নাথাকে।

- *মণিমুগ্ধ ঃ ৰূপালীম* নাটকৰ এটা বিচিত্র চৰিত্র মণিমুগ্ধ। ভোগ-বিলাসত মত্ত আৰু নিজৰ সুখ আৰু বিলাসৰ বাবে ৰাজকীয় শক্তি প্রয়োগ কৰিব খোজা এক শ্রেণী মানুহৰ প্রতিনিধিত্ব কৰা চৰিত্র মণিমুগ্ধ। মণিমুগ্ধ তথাকথিত ৰাজকীয় মানসিকতাৰ প্রতিভূ। তেওঁ অহংকাৰী আৰু ভোগবিলাসী। সেয়ে ৰূপালীমক দেখিয়েই তেওঁ দম্ভ আৰু অহংকাৰেৰে নিজৰ কৰি ল'বলৈ বা উপভোগ কৰিব বিচাৰিছে। তেওঁৰ ৰাজকাৰেঙৰ যি বর্ণনা নাটকখনত পোৱা গৈছে সিওঁ তেওঁৰ বিলাসী মনৰ পৰিচয় দিয়ে। সেয়ে নিজৰ বাক্দত্তাৰ সন্মুখতো নির্লজ্জভাৱে মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ৰূপ উপভোগৰ উদগ্র বাসনা প্রকাশ কৰিছে। ৰূপালীমৰ যন্ত্রণাকাতৰ অসহায় অৱস্থাই মণিমুগ্ধক তলাব পৰা নাই। বৰং তেওঁ নিজকে পশুৰ শাৰীলৈ নামি যোৱা বুলি গর্ব কৰিছে। তেওঁ সোণ ৰূপেৰে ৰূপালীমৰ মূল্য জুখিব খুজিছে। কিন্তু এটা সময়ত মণিমুগ্ধৰ চৰিত্রৰ ৰূপান্তৰ ঘটে। তেওঁৰ মনৰ দুষ্কৃতিপূর্ণ ভাবৰ পৰিৱর্তন ঘটিল সংস্কৃতিলৈ। মণিমুগ্ধই উপলব্ধি কৰিলে প্রেমহীন শৰীৰ এটি সুন্দৰ মদিৰাবিহীন পাত্র মাত্র। মণিমুগ্ধৰ দৰে কদাকাৰ চৰিত্রৰ পৰিৱর্তন ঘটিছে এগৰাকী তুচ্ছাতিতুচ্ছ নাৰীৰ প্রেমৰ বলত।

মণিমুগ্ধ চৰিত্রটি নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ সমাজৰ শাসক শ্রেণীৰ প্রতি এক প্রচণ্ড ব্যংগ মাথোন। তেওঁলোক সমাজৰ সকলোখিনি ভালৰ অধিকাৰী হ'ব খোজে। ইতিভেনক ভাল পাইও মণিমুগ্ধ ৰূপালীমৰ সৌন্দর্য উপভোগৰ তাড়নাত মত্ত। ইতিভেনক ভাল পাইও ইতিভেনৰ প্রতিহিংসাৰ পোটক তুলিবলৈ তৎপৰ।

তথাপিও মণিমুগ্ধৰ মাজেৰে দেখুওৱা হৈছে চিৰন্তন পোহৰ প্ৰত্যাশী মনৰ আকুলতা। শেষৰ ফালে নাট্যকাৰে মণিমুগ্ধক দৈহিক ৰূপৰ পৰা আত্মিক সৌন্দৰ্যলৈ, স্থূলৰ উপাসকৰ পৰা সূক্ষ্মৰ সাধকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে।

- *ৰকমী ৰজা ঃ* তথাকথিত শাসকীয় শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতি প্ৰচন্ন ব্যংগ প্ৰকাশ পাইছে ৰকমী ৰজাৰ চৰিত্ৰটোৰ মাজেদি। ক্ষমতাৰ অধিকাৰী শাসকৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে জনসাধাৰণৰ সুখ আৰু সমৃদ্ধি। কিন্তু নাটকখনৰ এই চৰিত্ৰটোৰ মাজেৰে ইয়াৰ এখন সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ছবিহে পৰিস্ফুট হৈছে। তেওঁ কাৰেঙৰ লিগিৰীসকলৰ নৃত্য-গীতৰ মূৰ্ছনাত বিভোল হৈ নিজৰ কৰ্তব্যৰ কথা পাহৰি গৈছে। সুৰাৰ ৰাগীত মতলীয়া হৈ থাকি তেওঁক গোচৰ দিবলৈ অহা বুঢ়া জুনাফাক ভীৰুৰ দৰে কৈছে যে জুনাফাৰ কথা তেওঁ বিশ্বাস নকৰে আৰু জুনাফাৰ কথা সঁচা হ'লেও তেওঁ প্ৰবল প্ৰতাপী মণিমুগ্ধৰ বিপক্ষে যাব নোৱাৰে। একেদৰে ভনীয়েক ইতিভেনৰ আগতো তেওঁৰ অক্ষমতা প্ৰকাশ কৰি জুনাফাৰ বিৰুদ্ধে কটু মন্তব্য কৰে। ইতিভেনে ককায়েক ৰকমী ৰজাৰ দুৰ্বলতা আৰু কাপুৰুষালিৰ বিৰুদ্ধে ওলাই আহি মণিমুগ্ধৰ কাৰেং আক্ৰমণ কৰাত মণিমুগ্ধইও প্ৰতি আক্ৰমণ কৰিছে। ৰকমী ৰজাই তেতিয়া মণিমুগ্ধৰ সৈন্যৰ আগত তিষ্ঠিব নোৱাৰি পলাই আহি জাৰণিৰ মাজত আশ্ৰয় লৈছে। ভোকত তেওঁ লেৰেলা-চেপেটা হৈছে। ৰজা ইমানেই ভয়াতুৰ যে জাৰণিৰ মাজত গছৰ শুকান পাতত ভৰিৰ খোজ শব্দ শুনিও উচপ খাই উঠিছে। তাৰ মাজতে দুজন মানুহক ছয়াময়াকৈ দেখি তেওঁ পলাই যাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ৰজাৰ এনে কাৰ্য কেতিয়াও ৰাজোচিত নহয়। হয়তো জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই দেখুৱাব বিচাৰিছিল যি ৰাজশক্তিৰ ওপৰতে প্ৰজাৰ সুখ-শান্তি নিৰাপত্তা নিৰ্ভৰ কৰে, তেনে ৰাজশক্তিয়ে প্ৰজাৰ শান্তি হৰণো কৰে। ৰকমী ৰজাৰ ওচৰত জনসাধাৰণে নিৰাপত্তা বিচাৰি পোৱা নাই। তেওঁ শাসক নামৰ অযোগ্য। সেইবাবে ইতিভেনে ককায়েকক শাসনৰ গাদীৰ পৰা আঁতৰাই নিজেই দেশ ৰক্ষাৰ বাঘজৰী হাতত তুলি লৈছে। নাট্যকাৰে হয়তো সমাজ-বিশ্লেষণৰ মনোভাবেৰেই ৰকমী ৰজাক নাটকখনত অৱতীৰ্ণ কৰাইছে। ৰকমী ৰজাৰ চৰিত্ৰটি হাস্যাস্পদ চৰিত্ৰ যেন লাগিলেও চৰিত্ৰটিৰ দুৰ্বল ভূমিকাই নাটকখনৰ কাহিনীত গতিশীলতা আনি দিছে। তদুপৰি শাসক শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ এনে নোহোৱাই যুগুত বুলি আওপকীয়াকৈ এটি বক্তব্য দাঙি ধৰা হৈছে। চৰিত্ৰটিৰ মাজেৰে ভোগ বিলাসত মতলীয়া ৰজা এজনৰ অৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তন দেখুওৱা হৈছে।
- *ৰিমু ঃ* অলপ সময়ৰ বাবে দেখা দিয়া ৰিমু চৰিত্ৰটি সাধাৰণ যেন লাগিলেও সমাজ সম্পৰ্কে ৰিমু সচেতন। তেওঁ অকৰ্মণ্য ৰজাক ফটিকাৰ যোগান ধৰি থাকিলেও উপলব্ধি কৰিছে যে দেশ আৰু স্বজাতিৰ কথা সকলোৰে ওপৰত আৰু দেশৰ মানুহৰ দুৰ্দশাত ভাগ ল'বলৈ ৰকমী ৰজাৰ পৰা অব্যাহতি বিচাৰিছে।
- *ৰেণথিয়াং ঃ* ৰেণথিয়াং প্ৰান্ত দেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধৰ আজ্ঞাবাহী সেনাপতি।

ৰজাৰ ধর্মই তেওঁৰো ধর্ম। নিজৰ মতামত বুলিবলৈ তেওঁৰ একো নাই। মণিমুগ্ধৰ আদেশ অমান্য কৰিবলৈ তেওঁৰ সাহস নাই। গতিকে তেওঁৰ মানসিকতা কেনে সেয়া বুজিবলৈ পাঠকৰ কিছু অসুবিধা হয়।

- *জুনাফা ঃ* ৰূক্‌মী বুঢ়া জুনাফা নাটকখনৰ নায়িকা ৰূপালীমৰ আপু। ৰূপালীমৰ দৰে তেৰোঁ সমাজৰ দুর্বল শ্রেণীৰ প্রতিনিধিত্বমূলক চৰিত্র। এনে দুর্বল শ্রেণীৰ চৰিত্রই নিজৰ মান-মর্যাদাক লৈ সচেতন হ'লেও অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে ওলাই আহিব নোৱাৰে। নিজৰ আলফুলীয়া ছোৱালীজনীক মণিমুগ্ধৰ আদেশত ৰেণথিয়াঙে লৈ যোৱাৰ পৰত প্রতিবাদী কণ্ঠেৰে ৰূপালীমক ৰক্ষা কৰিবলৈ সকলোকে আহ্বান জনাইছে। চৰম অসহায়বোধ কৰি জুনাফাই মাথোন চিঞৰিলে।

  কিন্তু নাটকখনৰ শেষত ইতিভেনে যেতিয়া জুনাফাক ৰূপালীমৰ সতীত্ব সম্পর্কে সুধিলে—তৎক্ষণাৎ জুনাফাই ইয়াৰ উত্তৰ বিচাৰি পালে, কাৰণ জুনাফাৰ দৰে মানুহৰ মন আগুৰি থাকে সাতামপুৰুষীয়া সংস্কাৰেৰে। গতিকে প্রচলিত সমাজ ব্যৱস্থা আৰু প্রাচীনপন্থী সংস্কাৰত বন্দী জুনাফাই অকণো পলম নকৰি ইতিভেনৰ সৈতে সহমত প্রকাশ কৰিলে। জুনাফাৰ চৰিত্রৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াতেই।

এইকেইটা প্রধান চৰিত্রৰ বাদেও আন কেইবাটাও সৰু সৰু চৰিত্র নাট্যকৰে সৃষ্টি কৰিছে যদিও সেই গোটেই কেইটা চৰিত্র কেৱল পৰিৱেশ-পৰিস্থিতি ফুটাই তুলিবৰ বাবেহে সৃষ্টি কৰিছে। নাট্য-কাহিনী বিকাশত অৰিহণা যোগোৱাতে সেইকেইটা চৰিত্রৰ ভূমিকা শেষ হৈছে। তথাপিতো ক'ব পাৰি পৰিৱেশ-পৰিস্থিতি সৃষ্টিৰ বাবে সেইকেইটা চৰিত্র অপৰিহার্য।

অগ্রগতি নিৰীক্ষণ



প্রশ্ন নং ২ ঃ 'চৰিত্রৰ বিচিত্রতা দাঙি ধৰাৰ ক্ষেত্রত জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱাল সফল হৈছে'— *ৰূপালীম* নাটকখনৰ আধাৰত এই উক্তিটোৰ যুক্তিযুক্ততা প্রতিপন্ন কৰক। (১৫০-৩০০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....



চিন্তা-চর্চা কৰক— ১০.১

অধিক জানিবলৈ শাখটোত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ সহায়েৰে জ্যোতিপ্রসাদৰ এইখন নাটকত *মোনাভান্না* নাটৰ প্রভাৱ কেনেদৰে প্রতিভাত হৈছে সেয়া বিচাৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰক।

১০.৩.৩ নাটকখনৰ সংলাপ

নাটকৰ এটা বিশিষ্ট উপাদান হ'ল সংলাপ। সংলাপ মানে নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মুখৰ বচন। ই নাটকৰ এটা অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। নাটকত সাৰ্থক সংলাপ প্ৰয়োগ কৰাটো কষ্টসাধ্য কাম। চৰিত্ৰৰ মনৰ আৱেগ-অনুভূতি, ৰুচি-অভিৰুচি, ভাব-চিন্তাক কলাত্মক বা যথাৰ্থ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পৰাটো নাট্যকাৰৰ সফলতা বুলি ক'ব পাৰি। এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰক সহায় কৰে সংলাপে। এই বিষয়েও ইতিপূৰ্বে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা এগৰাকী সফল নাট্যকাৰ আছিল। প্ৰাঞ্জল সংলাপ ৰচনা কৰাৰ কৌশল তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ অন্য এটি দিশ। চৰিত্ৰৰ আৱেগ-অনুভূতি, ৰুচি-অভিৰুচি, ভাব-চিন্তাক কলাত্মক তথা যথাৰ্থ ৰূপত প্ৰকাশ কৰি কাহিনীক গতি প্ৰদান কৰিব পৰা সংলাপ ৰচনাৰ কৌশল তেওঁৰ আটাইকেইখন নাটকতে দেখা যায়। সেইদৰে তৃতীয়খন নাটকতো তেওঁৰ পৈণত হাতৰ সংলাপে নাটকখন শ্ৰুতিমধুৰ কৰি তুলিছে। *ৰূপালীম* নাটকখন বিভিন্ন পৰিৱেশৰ বাবে কবিত্বময় হৈ উঠাৰ উপৰি সংলাপৰ সফল প্ৰয়োগেও নাটকখন কাব্যিক ব্যঞ্জনাৰে ভৰাই তুলিছে। নাটকখনৰ মায়াব', ৰূপালীম, মণিমুগ্ধ, ইতিভেন আটাইকেইটি চৰিত্ৰয়েই প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা। আটাইকেইটি চৰিত্ৰৰ প্ৰেম অনুভূতি প্ৰকাশক সংলাপবোৰত কল্পনাৰ কোমলতা, অনুভূতিৰ সূক্ষ্মতা আৰু আৱেগৰ আকুলতা প্ৰকাশ পাইছে। মায়াব'ই হৃদয়ৰ আবেগ উজাৰি ৰূপালীমক কোৱা এই সংলাপফাকিয়েও চৰিত্ৰৰ মনৰ কাব্যিক ভাব উদঙাই দেখুৱাইছে।

মায়াব' ঃ মোৰ হিয়াৰ মাজত সোমাই থকা ৰূপালীমৰ মাতটিয়ে এই পেঁপাৰ বিন্ধাই বিন্ধাই ওলাই আহি তোমাৰেই দৰে এই পেঁপাটিয়ে তোমাৰ গীতকে মোক গাই শুনাইছিলে ৰূপালীম! তুমি কিয় ইমান নিমৰমিয়াল বাৰু? তুমি অকলে এৰি থৈ গ'লে তুমিয়ে হৈ পেঁপাটিয়ে মোককতনো ইননি-বিননিৰে বিয়াকুল কৰি থৈছিলে।

প্ৰকৃততে প্ৰথম অঙ্কৰ মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ প্ৰায় আটাইখিনি সংলাপেই প্ৰেম অনুভূতি প্ৰকাশক। প্ৰেমৰ কোমলতা অনুভৱ নিগৰি পৰিছে মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ প্ৰেমালাপেৰে।

ৰূপালীম ঃ বাৰু মায়াব'! জোনটোৱে ইমানবোৰ পোহৰ দি থাকে, তাৰ পোহবোৰ বাৰু ঢুকাই নেযায় কিয়?

মায়াব' ঃ সি পৃথিৱীখন খুব ভাল পায় সেই গুণে। সেই পোহৰবোৰ জোনৰ মৰম। পৃথিৱীখনলৈ জোনৰ ইমান মৰম আছে— সি কেতিয়াও নুঢুকায়। বাৰু ৰূপালীম! তোমাৰো মোলৈ তিমান মৰম আছেনে?

প্ৰেম আৰু প্ৰতিহিংসাই *ৰূপালীম* নাটকখনক আচ্ছন্ন কৰি ৰাখিছে। নায়ক-নায়িকাৰ পাছতে প্ৰেমৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হোৱা আনটো চৰিত্ৰ হ'ল মণিমুগ্ধ। এই চৰিত্ৰটিৰ

মনৰ অনুৰাগ প্ৰকাশ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে যি ধৰণে সংলাপ প্ৰয়োগ কৰিছে সেই সংলাপ বহু পৰিমাণে কাব্যধৰ্মী আৰু সপোনসুৰীয়া হৈ পৰিছে।

মণিমুগ্ধ ঃ মই তোমাক ইয়াৰ পৰা লৈ যাম সৌ দূৰণিলৈ। সৌৱা নীলাকাশৰ পৰা তৰাৰ হীৰাফুলীয়া পোহৰবোৰ আহিছে—জোনৰ জোনাকে য'ত জোনোৱালী সপোনৰ ৰাজ্য পাতিছে—তালৈ আমি দুয়ো ওলাই যাও ব'লা। তুমি মোৰ কোলাত বহি তোমাৰ বুকুৰ মৰমৰ কথা ক'বা। মই কাণ-পাতি শুনিম মিলন পিয়াসী বুকুৰ কম্পন ৰূপালীম!

উদ্ধৃত উক্তিটো *ৰূপালীম*ৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ মণিমুগ্ধই ফটিকাৰ আমেজ বা আবেশত ৰূপালীমক উদ্দেশ্য কৰি কৈছে। আৱেশ অৱস্থাত কোৱা কথা ভাৱপ্ৰৱণ হোৱাটো স্বাভাৱিক।

পূৰ্বতে উনুকিয়াই অহা হৈছে যে নাটকৰ সংলাপ চুটি আৰু ইয়াৰ ভাষা প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ ভাষা হোৱা উচিত। ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ প্ৰেমালাপৰ সংলাপ অত্যন্ত চুটি আৰু কোমলকান্ত।

মায়াব' ঃ তেন্তে মই আৰু পেঁপা নবজাও।

ৰূপালীম ঃ বজাবা মায়াব' — বাৰু মায়াব'! তুমি পেঁপাটোক কিমান মৰম কৰা?

ঠায়ে ঠায়ে অৰ্থঘন আৰু ৰসসিক্ত। উদাহৰণ স্বৰূপে—

মণিমুগ্ধ ঃ ইতিভেন, ইয়াৰ অৰ্থ

ইতিভেন ঃ অৰ্থ? অৰ্থ এই যে তুমি মোৰ দেশৰ কুমাৰীৰ সতীত্ব হৰণ কৰিছা।

মণিমুগ্ধ ঃ অ' সেই দেখি তুমি সতীত্ব ৰক্ষা কৰিবলৈ সৈন্য সামন্তেৰে লৰি আহিছা?

শেষৰ সংলাপ ফাকিত মণিমুগ্ধৰ শ্লেষ আৰু উষ্মা প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁৰ বাকদত্তা ৰাজকুমাৰী ইতিভেনৰ আক্ৰমণ যে দেশৰ মান ৰক্ষা নহয়, ঈৰ্ষা নিৰ্বাপ্তি কৰাহে সেই কথাহে ইয়াত ব্যঞ্জিত হৈছে।

ৰূপালীম নাটকৰ সৰহভাগ চৰিত্ৰই সদ্য যৌৱনপ্ৰাপ্ত চৰিত্ৰ। সেইবাবে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ মুখ্যত ভাববাদী আৰু কল্পনাপ্ৰৱণ সংলাপ নিক্ষেপ কৰা হৈছে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমে মায়াব'ক তাই কিমান ভালপায় বুলি সোধোতে ৰূপালীমে হৃদয়াবেগৰ অতিশয্যাত কৈছিল — "মই ক'ব নোৱাৰোঁ। খুব ভালপাওঁ। গছত যিমান ফুল আছে, ডালত যিমান পাত আছে, নৈত যিমান পানী আছে, শূইনত যিমান বতাহ আছে, নিশাৰ আকাশত যিমান তৰা আছে সিমান।"

মায়াব' আৰু ৰূপালীমৰ দৰেই মণিমুগ্ধৰ মুখতো এনে অনেক কাব্যিক সংলাপ আছে।আনহাতে নিষ্ঠুৰ, স্বেচ্ছাচাৰী আৰু আভিজাত্যৰে পৰিপূৰ্ণ মণিমুগ্ধই হাতত ক্ষমতা থকা বাবেই নিজ ইচ্ছামতে এফালৰ পৰা সকলো মহতিয়াই গৈছে। সামন্ত প্ৰভুৰ বলেৰেই তেওঁ ৰূপালীমক 'জোনাকী কাৰেঙ'ৰ উপযুক্ত বুলি কৈ লোভ দেখুওৱাত বুঢ়া জুনাফা জাঙুৰ খাই উঠিছে। সেই মুহূৰ্তত নাট্যকাৰে তেওঁৰ মুখত বক্তৃতাধৰ্মী সংলাপ দিছে।

জুনাফা ঃ এনে কথাও মই শুনি থাকিবলগীয়া হ'ল ! এনে কথাও মই সহিব লাগিব। তই সকলো সহিব লাগিব। কিয় তোৰ শক্তি নাই? তই কিয় দুৰ্বল হৈ সংসাৰলৈ আহিছিলি? দুৰ্বলৰ কিহৰ মান-কিহৰ অপমান? অপমানেৰে-ক্ষোভেৰে-নিজৰ গাৰ প্ৰতি তেজ টোপালেৰে তই তোৰ দুৰ্বলতাক পুহিব লাগিব। এই পৃথিৱীৰ নৈ-সাগৰ-বন-উপবন-ভালৰো ভাল, সুন্দৰৰো সুন্দৰখিনি-ৰূপৰো ৰূপ-কাৰ ভোগ্য? বলীৰ শক্তিশালীৰ।

জুনাফাৰ মুখৰ এই প্ৰতিবাদী সংলাপত নিষ্পেষিত শ্ৰেণীটোৰ অসহায় অৱস্থা প্ৰকাশ পাইছে। সংলাপে চৰিত্ৰৰ সামাজিক স্তৰো নিৰ্দেশ কৰি দেখুৱায়। সেইবাবে সামাজিক স্থিতি অনুসৰি চৰিত্ৰৰ মুখত সংলাপ দিয়া হয়।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ৩ঃ *ৰূপালীম* নাটকখন সংলাপৰ আধাৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ সংলাপ সম্পৰ্কে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক। (১৫০-৩০০টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....



চিন্তা-চৰ্চা কৰক — ১০.২

অধিক জানিবলৈ শাখাটোত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ সহায়েৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এইখন নাটকত সংঘাত, নাট্যোকণ্ঠা, বিস্ময় আদি দিশবোৰ কেনেদৰে ফুটাই তুলি সমাজখনক নাট্যকাৰে কি বক্তব্য প্ৰদান কৰিব বিচাৰিছে সেই বিষয়ে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক।



১০.৪ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- এই অধ্যায়টোত কৰা আলোচনাৰ পৰা এইটো গম পোৱা গ'ল যে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটককেইখন নায়িকা প্ৰধান।
- তদুপৰি *শোণিত কুঁৱৰী*ৰ পৰা *লভিতা*লৈকে আটাইকেইখন নাটকৰ যোগেদি তেওঁ যেন এগৰাকী আদৰ্শ নাৰীৰ সন্ধানত ব্যস্ত আছিল— এই ধাৰণা আমাৰ মনলৈ আহে। *ৰূপালীম* নাটকো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়।

- তেওঁৰ নাটকৰ আন এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হ'ল প্ৰেম। এই প্ৰেম ৰোমাণ্টিকতাৰ পাৰ ভাঙি কেতিয়াবা বাস্তৱানুগ হৈ পৰাও দেখা গৈছে। অৱশ্যে সকলো সময়তে যে প্ৰেমে সফলতা লাভ কৰিছে তেনেও নহয়।
- মঞ্চ নিৰ্দেশনা, চৰিত্ৰৰ মনৰ বিচিত্ৰতা, গীতৰ প্ৰাধান্য আদিয়ে তেওঁৰ নাটকক আন বহুতো নাট্যকাৰৰ নাটকতকৈ উচ্চ আসনত বহুৱাইছে। *ৰূপালীম* নাটকৰো মঞ্চ নিৰ্দেশনা বহুলাংশে কাব্যিক আৰু গীতিময়। গীতৰ ব্যৱহাৰেও নাটকখনৰ কেইবাটাও দৃশ্য কাব্যময় কৰি তুলিছে। উদাহৰণস্বৰূপে নাটকখনৰ প্ৰথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুৰ্থ আৰু ষষ্ঠ অঙ্কৰ কথা ক'ব পাৰি।



১০.৫ অধিক জানিবলৈ

অসমীয়া গ্ৰন্থ ঃ

১) আগৰৱালা, জ্যোতিপ্ৰসাদ (২০০৯); *ৰূপালীম;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্ৰকাশন পৰিষদ।

২) গোস্বামী, প্ৰণতি শৰ্মা আৰু শৰ্মা, অনিল (সম্পাঃ) (১৯৯৯); *কুৰি শতিকাৰ কুৰিজন বিশিষ্ট অসমীয়া;* নলবাৰী ঃ জাৰ্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

৩) বৰুৱা, সত্য প্ৰসাদ (১৯৬৭); *নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ;* গুৱাহাটী ঃ লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল।

৪) বিশ্বাস, হেমাঙ্গ (১৯৮৩); *জীৱন শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ;* নলবাৰী ঃ জাৰ্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

৫) বৰুৱা, প্ৰফুল্ল কুমাৰ (১৯৮৩); *জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক;* গুৱাহাটী ঃ পূৰ্বাঞ্চল প্ৰকাশ।

৬) বৰুৱা, প্ৰহ্লাদ কুমাৰ (২০০৩); *জ্যোতি মনীষা;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৭) ভৱালী, শৈলেন (২০০৮); *অসমীয়া নাটক, স্বৰাজোত্তৰ কাল;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

৮) মহন্ত, পোনা (২০০৮); *নাটকৰ কথা;* ডিব্ৰুগড় ঃ কৌস্তুভ প্ৰকাশন।

৯) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (১৯৯১); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য,* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ

১০) শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (১৯৬৩); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত,* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্ৰকাশ।

১১) ৰূপালীম সংস্কৃতি সন্থা (১৯৬৭); *জ্যাতিপ্ৰতিভা;* শ্বিলং ঃ ৰূপালীম সংস্কৃতি সন্থা।

১২) জ্যোতিপ্ৰসাদ জন্মশতবৰ্ষ উদ্‌যাপন সমিতি (২০০৩); *পোহৰলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ;* গুৱাহাটী ঃ জন্মশতবৰ্ষ উদ্‌যাপন সমিতি।

ইংৰাজী গ্ৰন্থ ঃ

১৩ Sharma Goswami, P. (2004). *Female Characters in Modern Assamese Drama*. New Delhi: B. R. Publication.



১০.৬ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *ৰূপালীম* নাটকখনৰ কাহিনীভাগ... ...নাট্যকাৰৰ বক্তব্য প্রধানত কি... ...প্রকাশ কৰিব বিচৰা মূল ব্যক্তব্য সৈতে প্রকাশভঙ্গীৰ সামঞ্জস্য... ...সেইবোৰৰ মাজেদি কেনেদৰে জ্যোতিপ্রসাদৰ সৃজনী প্রতিভা ফুটি উঠিছে...।

২ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *ৰূপালীম* নাটকখনৰ চৰিত্রসমূহ... ...প্রতিটো চৰিত্রৰ চাৰিত্রিক বৈশিষ্ট্য... ...এটাৰ পৰা আনটো চৰিত্র কেনেদৰে পৃথক... ...চৰিত্রৰ মনোজগতৰ বতৰা আছে নে নাই... ...ইত্যাদি বিষয়ে লিখি যুক্তিৰে প্রতিপন্ন কৰিব লাগিব।

৩ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ *ৰূপালীম* নাটকখনৰ সংলাপসমূহ শ্রেণী চৰিত্র প্রকাশক হৈছেনে নাই... ...প্রতিটো চৰিত্রৰ সংলাপৰ মাজত বিচিত্রতা কেনেদৰে প্রকাশ পাইছে... ...সংলাপত প্রয়োগ কৰা ভাষা, শৈলী আদিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰি যুক্তিসহকাৰে উদাহৰণ দি নিজৰ বক্তব্য প্রতিপাদন কৰিব লাগিব।



১০.৭ আৰ্হি প্রশ্ন

প্রশ্ন ১ ঃ কাল্পনিক নাটক হিচাপে *ৰূপালীম* নাটকখন বিচাৰ কৰক।

প্রশ্ন ২ ঃ *ৰূপালীম* নাটকখনত আদর্শ চৰিত্র দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্রৰ বিচিত্রতাহে দেখুৱাবলৈ প্রয়াস পোৱা হৈছে— আলোচনা কৰা।

প্রশ্ন ৩ ঃ *ৰূপালীম* নাটকৰ সংলাপ চৰিত্রৰ মনৰ ভাবব্যঞ্জক— এইবিষয়ে এটি আলোচনা যুগুত কৰক। চৰিত্র চিত্রণ সম্পর্কে এটি প্রবন্ধ যুগুত কৰক।

প্রশ্ন ৪ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাই ৰচনা কৰা নায়িকাপ্রধান নাটককেইখনত নাৰীৰ মনোজগতৰ ওপৰত কি দৰে আলোকপাত কৰিছে?

প্রশ্ন ৫ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটকসমূহ কাব্যিক গুণেৰে সমৃদ্ধ— কথাষাৰ আলোচনা কৰক।

প্রশ্ন ৬ ঃ জ্যোতিপ্রসাদক ৰূপান্তৰৰ শিল্পী বোলা হয়। *ৰূপালীম* নাটকখন পঢ়ি এই কথাৰ সত্যতা উপলব্ধি কৰা যায়নে? বুজাই লিখক।

*** ***** ***

অধ্যায় ১১ ঃ নাটকৰ অৰ্বাচীন ধাৰা

অধ্যায় গাঁথনি

১১.১ উদ্দেশ্য
১১.২ পৰিচয়
১১.৩ নাটকৰ অৰ্বাচীন ধাৰা
    ১১.৩.১ মহাকাব্যিক নাটক
    ১১.৩.২ এবছার্ড নাটক
    ১১.৩.৩ লোককলাধর্মী নাটক
    ১১.৩.৪ উত্তৰ-আধুনিক নাটক
১১.৪ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ
১১.৫ অধিক জানিবলৈ
১১.৬ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কৰল ৰূপৰেখা)
১১.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন

১১.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- নাটক ক্ষেত্রখনলৈ অহা কেইটামান অৰ্বাচীন নাট্যধাৰা সম্পৰ্কে সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিব
- মহাকাব্যিক নাট্যধাৰা সম্পৰ্কে সাৰ্বিক জ্ঞান আহৰণ কৰিব
- এবছার্ড নাট্যধাৰা সম্পৰ্কে ধাৰণা লাভ কৰিব
- ভাৰতীয় নাট্যধাৰাটোত লোককলাধর্মী নাটকৰ সৃষ্টি কেনেকৈ হ'ল সেই বিষয়ে অৱগত হ'ব
- উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ পৰিচয় লাভ কৰিব।

১১.২ পৰিচয়

ইতিমধ্যে আপুনি পূৰ্বৰ অধ্যায়কেইটাত আৰম্ভণী কালৰ পৰা বর্তমান কাললৈকে অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস সম্পৰ্কে বহলাই অধ্যয়ন কৰাৰ লগতে কেইবাখনো নাটকৰ বিষয়ে বিশেষভাৱে অধ্যয়ন কৰিলে। এইটো অধ্যায়ত আপুনি বিশ্ব নাট্য ক্ষেত্রৰ লগতে অসমীয়া নাটকত প্ৰতিভাত হোৱা কেইটামান বিশিষ্ট নাট্যধাৰা সম্পৰ্কে অধ্যয়ন কৰিব।

সময়ে সময়ে সমগ্র বিশ্ব মানৱৰ মূল্যবোধৰ চেতনাত পৰিৱর্তনৰ বতাহ লাগে।পুৰাতন মূল্যবোধৰ ভিত্তিত নতুন মূল্যবোধৰ সৃষ্টি হয়। মানৱীয় মূল্যবোধ গতিশীল। নতুন কিছুমান

মূল্যবোধে দৃষ্টিভংগী আৰু ৰুচিৰ পৰিৱৰ্তন ঘটায়। দৰাচলতে মানুহৰ সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰতিটো আলি-কেঁকুৰিয়ে মানুহৰ জীৱন-দৃষ্টিৰ পৰিৱৰ্তনৰ ইংগিত বহন কৰে। পুৰণি প্ৰকাশভংগীৰে নতুন দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি, সেইবাবেই সূচনা হয় ন ন প্ৰকাশভংগী। তেওঁলোকে বিশেষ দৃষ্টিকোণৰ পৰা জীৱন, জগৎ, সাহিত্য, সংস্কৃতি আদি সকলো দিশ ব্যাখ্যা কৰিব খোজে। এনেদৰেই নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনতো জন্ম হয় নতুন নতুন নাট্যধাৰা। মূলতঃ বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰা পদ্ধতি অনুসৰিয়েই সৃষ্টি হয় এনে নাট্যধাৰা। এটা অধ্যায়ত এতিয়ালৈকে সৃষ্টি হোৱা সকলোখিনি নাট্যধাৰা সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাটো সম্ভৱ নহয়। সেয়ে এই অধ্যায়টোত আমি মহাকাব্যিক নাটক, এবছাৰ্ড নাটক, লোককলাধৰ্মী নাটক আৰু উত্তৰ-আধুনিক নাটক সম্পৰ্কেহে চমুকৈ আলোচনা কৰিম।

১১.৩ নাটকৰ অৰ্বাচীন ধাৰা

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে, মানৱীয় মূল্যবোধৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে লিখক-সাহিত্যিক-কলাৰসিক আদিয়ে নিজকে প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিভিন্ন বাট নিৰ্মাণ কৰে। এনেদৰেই ঊনবিংশ শতিকাৰ মধ্যভাগত নৰৱেৰ নাট্যকাৰ ইবচেনে *পিলাৰ্ছ অব দ্যা ছচাইটি* নাটকেৰে বাস্তৱবাদী নাটকৰ ধাৰাটোৰ শুভাৰম্ভ কৰে। আধুনিক জীৱনত মানুহে সম্মুখীন হোৱা বিভিন্ন সমস্যা বাস্তৱসম্মতভাৱে য'ত দাঙি ধৰা হয় সেয়াই বাস্তৱবাদী নাটক। ক্ৰমবিকশিত সময়ৰ লগে লগে বাস্তৱবাদী নাটকে ৰূপ সলাই বিভিন্ন নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে। তাৰে ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল — সাংকেতিক নাটক, মহাকাব্যিক নাটক, এবছাৰ্ড নাটক, এৰিনা নাটক, প্ৰকাশবাদী নাটক, থিয়েটাৰ অব ইনভলভমেণ্ট, তৃতীয় ধাৰাৰ নাটক, একাংকিকা নাটক, দুখীয়াৰ নাটক, ৰিচুৱেল থিয়েটাৰ, লোককলাধৰ্মী নাটক, গ্ৰুপ থিয়েটাৰ, উত্তৰ-আধুনিক নাটক ইত্যাদি। ইয়াৰে ভিতৰত কেইটামান নাট্যধাৰাৰ বিষয়ে আপুনি বহলাই অধ্যয়ন কৰিব লাগিব। এই বিষয়ে তলত বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

১১.৩.১ মহাকাব্যিক নাটক

জাৰ্মান নাট্যকাৰ বাৰ্টল্ট ব্ৰেখ্‌টে তেওঁৰ নাটকত উপস্থাপন কৌশল হিচাপে এক নতুন ধৰণৰ সম্পৰীক্ষা চলায়। এই নাট্য কৌশলটোক 'এপিক' বা 'মহাকাব্যিক বৰ্ণনাত্মক কৌশল' বোলা হয়।

> In the 1920s the German playwright Bertolt Brecht identified his plays as epic theatre. By this term Brecht signified primarily his attempt to emulate on the stage the objectivity of epic narrative; his aim was to react the spectators' emotional involvement with the characters and their actions, and so to encourage them to criticize, rather than passively to accept,

the social conditions that the play represents. (Abrams, 1993, p.55)

ব্রেখ্‌টে এই নাট্য কৌশলত কেইটামান গুণ সন্নিৱিষ্ট কৰিছিল। সেইকেইটা হ'ল — ঐতিহাসিককৰণ, মহাকাব্যৰ বৰ্ণনাধৰ্মী ৰচনাৰীতি আৰু বিচ্ছিন্নতা। মূলতঃ ঐতিহাসিক নাইবা অতীতৰ ঘটনাৰ আধাৰত ব্রেখ্‌টে তেওঁৰ নাট্য কাহিনীসমূহ নিৰ্মাণ কৰিছিল; কাৰণ তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল অতীতৰ ঘটনাৱলীৰে, অভিজ্ঞতাই, সমাজক সংস্কাৰ সাধন কৰিবলৈ মানুহৰ মনত সজাগতা আনিব; অতীতৰ আৱৰ্জনা দূৰ কৰিবলৈ মানুহ আগবাঢ়ি আহিব। এই নাট্যধাৰাৰ আন এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল — বৰ্ণনাৰীতি মহাকাব্যৰ দৰে; ইয়াত বক্তা, শ্রোতা আৰু দ্রষ্টাৰ মাজত ব্যৱধানৰ ইংগিত থাকে। ব্রেখটে নাটকৰ দৃশ্যসমূহৰ সমন্বয় ৰখাৰ পৰিৱর্তে প্রত্যেকটো দৃশ্য গাইগুটীয়া কৰি দৰ্শকৰ ভাবাবেগ ৰোধ কৰিব বিচাৰে। ঠিক সেইদৰে এই নাট্যধাৰাত উল্লেখ থকা বিচ্ছিন্নতা কিন্তু সমাজ চিন্তাৰ পৰা বিচ্ছিন্নতা নহয়— তেওঁ মোহৰ পৰা বিচ্ছিন্নতাৰ কথাহে কৈছিল। ব্রেখ্‌টে তেওঁৰ নাটকত মঞ্চ আৰু প্রেক্ষাগৃহৰ মাজত থকা কাল্পনিক দেৱালখনো ভাঙি পেলাইছিল। মঞ্চ ক্রিয়াৰ লগত দৰ্শক একাত্ম হোৱাৰ পৰিৱর্তে নাটকীয় সংঘাতৰ লগত সম্পর্ক বিচ্ছিন্ন কৰি ঘটনাৰ পর্যবেক্ষক হওক, কাৰণ তেনে ধৰণৰ অনুৰাগে মুক্ত চিন্তাত প্রতিবন্ধকতা আনিব পাৰে বুলি তেওঁ অনুভৱ কৰিছিল। এই ধাৰাৰ নাটকৰ মাজেদি এক ধৰণৰ বৈপ্লৱিক চিন্তাৰো উন্মেষ ঘটোৱা হয়। সমাজত চলি থকা বিভিন্ন শোষণ-নিষ্পেষণৰ বিৰুদ্ধে দৰিদ্র-আর্তজনৰ সংগ্রামৰ প্রতিচ্ছবি প্রতিফলিত কৰা হয়, অর্থাৎ নাটকসমূহ উদ্দেশ্যধৰ্মী। মন কৰিবলগীয়া যে এই ধাৰাৰ নাটকত দৃশ্যসজ্জা, পোহৰ আদিৰে মায়াজাল ৰচনা কৰাৰ পৰিৱর্তে সকলো ঘটনা বাস্তৱসম্মতভাৱে উপস্থাপন কৰাতহে অধিক গুৰুত্ব প্রদান কৰা হয়।

অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্রখনতো এই নাট্যধাৰাই প্রভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। এই আৰ্হিৰে লিখা নাটকসমূহৰ ভিতৰত মুনীন শর্মাৰ *সভ্যতাৰ সংকট* (১৯৯০), অৰুণ শর্মাৰ *বুৰঞ্জীপাঠ* (২০০১), অৰুণ গোস্বামীৰ *আজি* (২০০৫), অখিল চক্রৱর্তীৰ *এজন ৰজা আছিল* (১৯৮৫); লিয়াকৎ আলিৰ *মোৰে মলুৱাক কোনে মাৰিলে ৰে* (অ.প্র); প্রমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাঁউ* (১৯৯৫) আদি উল্লেখযোগ্য। মন কৰিবলগীয়া যে এই নাটককেইখন লোককলাধৰ্মী নাট্যধাৰাৰো অন্তর্ভুক্ত।

১১.৩.২ এবছার্ড নাটক

গতিশীল সময়ৰ বুকুত যুগ জটিলৰ পৰা জটিলতৰ হৈ আহে, লগে লগে ক্রমাৎ জটিল হৈ আহে মানুহৰ মন। সেয়ে মানুহে জীৱনৰ গভীৰলৈ প্রৱেশ কৰি জীৱন-যন্ত্রণাৰ প্রকাশ কৰিবলৈ নতুন নতুন প্রকাশভংগীৰ অন্বেষণ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে।

ফলস্বৰূপে পুৰাতন মূল্যবোধৰ ভিত্তিত সৃষ্টি হ'ল নতুন মূল্যবোধ। নতুন কিছুমান মূল্যবোধে দৃষ্টিভংগী আৰু ৰুচিৰ পৰিৱৰ্তন ঘটায়। পুৰণি প্ৰকাশভংগীৰে নতুন দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ বিষয়বস্তু আৰু ৰীতিৰ মাজত ওতঃপ্ৰোত সম্বন্ধ, তদুপৰি এটাৰ দ্বাৰা আনটো নিৰ্ণীত হয়। বিষয়বস্তুৰ লগে লগে প্ৰকাশৰীতিৰো পৰিৱৰ্তন ঘটে। বক্তব্য কি হ'ব সেয়াও নিৰ্ণয় কৰে যুগে। তদুপৰি দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছত সমগ্ৰ পৃথিৱীতে প্ৰবল ৰূপেৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে নৈৰাশ্যবাদ, নিঃসংগতাবোধ আদি ধাৰণাই। সেই সময়ত সমগ্ৰ বিশ্বতে তোলপাৰ লগোৱা বিজ্ঞানৰ ন ন আৱিষ্কাৰ, যেনে— হাইজেনবাৰ্গৰ অনিশ্চয়তাৰ নীতি (Principle of Indeterminacy), আইনষ্টাইনৰ আপেক্ষিকতাবাদ (Theory of Relativity), মানুহৰ অন্তৰ্লোক সম্পৰ্কে ফ্ৰয়েডৰ মনোবৈজ্ঞানিক তত্ত্ব, জাঁ পল ছাৰ্ত্ৰে প্ৰভৃতি চিন্তানায়কৰ অস্তিত্ববাদী চিন্তা, নীৎচে ঘোষণা কৰা ঈশ্বৰৰ মৃত্যু সম্পৰ্কীয় ধাৰণা, লুই আৰাগঁ, পল এলুৱাৰ আদিৰ পৰাবাস্তৱবাদী নৈৰাজ্যবাদ (Surrealistic anarchism) আদিয়ে জীৱনৰ অন্তঃসাৰশূন্যতা, বিশ্বাসহীনতা, ছিন্নমূল (Rootless) ধাৰণাৰ সৃষ্টি কৰিলে, জীৱনবোধৰ পৰিৱৰ্তন সাধিলে। উল্লেখযোগ্য যে জীৱনবোধ বোলা বস্তুটো নিৰ্ভৰ কৰে মানুহৰ বোধ আৰু বুদ্ধিৰ লগত সংশ্লিষ্ট তিনিটা সম্পৰ্ক সম্পৰ্কীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ ওপৰত। সেই সম্পৰ্ক তিনিটা হ'ল— মানুহৰ লগত বিশ্বজগতৰ সম্পৰ্ক, মানুহৰ লগত মানুহৰ সম্পৰ্ক আৰু মানুহৰ লগত অন্তৰ্লোকৰ সম্পৰ্ক। নকলে'ও হয় প্ৰত্যেক যুগৰ মানুহৰ লগত এইবোৰ সম্পৰ্ক স্থাপিত হয় সংশ্লিষ্ট যুগটোৰ জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ আয়ত্তাধীন ধ্যান-ধাৰণাৰ মাধ্যমত।

দ্বিতীয় মহাসমৰ, নীৎচে ঘোষণা কৰা ঈশ্বৰৰ মৃত্যু, বিজ্ঞানৰ অগ্ৰগতি আদি ঘটনাই যেতিয়া জীৱনৰ মূল্যবোধৰ ওপৰত প্ৰচণ্ড আঘাত হানিলে তেতিয়াই জীৱনৰ অৰ্থহীনতাক লৈ, মানুহৰ অস্তিত্বক লৈ সন্দিহানৰ সৃষ্টি হ'ল। বিজ্ঞানৰ অগ্ৰগতিয়ে মানুহৰ পাৰ্থিৱ জগতখন সহজ কৰি দিলে যদিও মনোজগতখন কৰি তুলিলে অধিক জটিল। সেইকথা Martin Esslin -এ ব্যক্ত কৰিছে এনেদৰে— "The decline of religious faith was masked until the end of the Second World War by the substitute religions of faith in progress, nationalism, and various totalitarian fallacies. All this was shattered by war. By 1942, Albert Camus was calmly putting the question why, since life had lost all meaning, man should not seek escape in suicide"। এই সময়ত জীৱন আৰু মৰণ দুয়োটাই মূল্যহীন হৈ পৰিল। পৃথিৱীৰ বহুতো ঘটনাৰেই কাৰণ আৰু অৰ্থ বিচাৰি লেখক আৰু সাহিত্যিকসকল হতাশ হ'ল। তেওঁলোকৰ সৃষ্টিত জীৱনৰ অৱস্থিতিয়ে অদ্ভুত আৰু উদ্ভট ৰূপ ধাৰণ কৰিলে, গোটেই জগতখনেই হৈ পৰিল এবছার্ড। প্ৰচলিত নাট্যৰীতিৰে জীৱন আৰু জগতৰ এই ৰূপ দাঙি ধৰাটো অসম্ভৱ বুলি তেওঁলোকে বিবেচনা কৰিলে। ঐক্যবদ্ধ ঘটনা, যুক্তিপূৰ্ণ আৰু অৰ্থপূৰ্ণ সংলাপেৰে ৰচিত আৰু সুগঠিত

নাটকৰ বিৰুদ্ধে তেওঁলোকে বিদ্রোহ ঘোষণা কৰিলে। তাৰ ফলস্বৰূপে এক নব্য নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি হ'ল পাশ্চাত্যত। সমালোচক Martin Esslin -এ এই শ্রেণীৰ নাটকক এবছার্ড (Absurd) নাটক বুলি অভিহিত কৰে। এই নাট্যধাৰাৰ অন্যতম প্ৰৰক্তা ক্যেমুৰে এই বিষয়ে কোৱা মন্তব্যটিও উল্লেখযোগ্য— "A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger. His is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks that hope of a promised land to come. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constituted the feeling of Absurdity."



জানি থোৱা ভাল

- ফৰাচী দার্শনিক এল্‌ব্যার্ট ক্যেমুৰে ১৯৪২ চনত লিখা *The Myth of Sisyphus* নামৰ গ্রন্থখনৰ এখন ৰচনাত পোন প্রথমবাৰৰ বাবে এবছার্ড শব্দটি ব্যৱহাৰ কৰিছিল। তেওঁ এই শব্দটি devoid of purpose অর্থত ব্যৱহাৰ কৰিছিল।
- ভাৰতীয় সাহিত্য/নাট্য ক্ষেত্রত বাংলা নাট্যকাৰ-পৰিচালক বাদল সৰকাৰৰ *এবং ইন্দ্রজিত* (১৯৬০) নামৰ নাটকখনক প্রথম ভাৰতীয় এবছার্ড নাটক বুলি বিবেচনা কৰা হয়। শিক্ষার্থীসকলে সম্ভৰ হ'লে এইখন পঢ়াটো বাঞ্ছনীয়।

এবছার্ড নাটকত কাহিনীৰ (বিষয়বস্তু) উপস্থাপনৰ বাবে ধাৰাবাহিক সময়ৰ ফ্রেম ভাঙি পোলোৱা হয়। পূর্বৰ দর্শনশাস্ত্রৰ এটি ধাৰণা আছিল যে সময় বা কাল অজস্র বিচ্ছিন্ন বিন্দুৰ এটি লানি। অথবা ক'ব পাৰি, সময় এটি বিন্দুৰ পৰা আনটি বিন্দুলৈ জঁপিয়াই জঁপিয়াই যায়। কিন্তু ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰফালে ফৰাচী দার্শনিক হেন্‌ৰি বের্গচঁ আৰু মার্কিন দার্শনিক উইলিয়াম জেইমচে এই কথা নাকচ কৰি মন্তব্য কৰিলে এনেদৰে—

> Consciousness, then does not appear to itself chopped up in bits .. It is nothing joined; it flows ... Let us call it the stream of thought, of consciousness,or of subjective life...
> ... a succession of qualitative changes, which meet in to and permeate one another, without precise outlines without any tendency to enternalise themselves in relation to one another.

বের্গচেঁ এই সময়ক দুটা শ্রেণীত বিভক্ত কৰিছে— 'আন্তৰিক সময়' (time in

mind or inner time) আৰু 'যান্ত্রিক সময়' (clock time or mechanical time)। দৈনন্দিন জীৱনত আমি সাধৰণতে যি সময় বিভাজন মানি চলো সেয়া যান্ত্রিক সময় আৰু আমাৰ ব্যক্তিগত জীৱনত এনে এবিধ সময় আছে যি ঘড়ীৰ কাঁটাত ধৰা নিদিয়ে সেয়াই আন্তৰিক সময়। অনুভূতি জগতত বুৰ গৈ থকা প্রতিজন মানুহ এই আন্তৰিক সময়তেই বাস কৰে। আনহাতে এইখিনিতে আৰু এটা কথাই ক্রিয়া কৰি আছে। সেইটো হ'ল আধুনিক মনস্তত্ত্বৰ জনক 'ফ্রয়ড' আৰু 'য়ুঙে' ঊনবিংশ শতাব্দীৰ অন্ত আৰু বিংশ শতাব্দীৰ আদিতে ঘোষণা কৰা মানুহৰ চেতনাৰ বহুতৰপীয়া প্রকৃতি— একে সময়তেই এজন মানুহৰ চেতনাত কেইবাটাও কথাই ক্রিয়া কৰি থাকিব পাৰে। সেয়ে মানুহ মানুহৰ মাজত থাকিও একক আৰু নিঃসংগ। কোনেও কাৰো লগত যোগসূত্র স্থাপন কৰিব নোৱাৰে কাৰণ প্রত্যেকেই নিজৰ নিজৰ আন্তৰিক সময়ত বাস কৰে। এবছার্ড নাটকতো এনে ভাবধাৰাৰেই প্রকাশ ঘটে।

এবছার্ড নাটকত এটি নিটোল কাহিনী দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। মানুহৰ মনোজগতখন বিক্ষিপ্ত সেয়ে কেতিয়াও এটা সঠিক কাহিনীৰে তাক ব্যক্ত কৰিব নোৱাৰি। অসার্থক, অযৌক্তিক, সংগতিহীন আৰু আদর্শহীন জীৱনৰ এটি নগ্ন পৰিস্থিতি অংকন কৰাই তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য। এবছার্ড নাটকৰ নাট্যকাৰে বিশ্বাস কৰে,— যি খন সমাজত, জগতত চৰিত্রসমূহ বাস কৰে সেইখনৰেই কোনো অর্থ নাই, সংগতি নাই, উদ্দেশ্য নাই সেয়ে এই জীৱনৰ প্রকাশভংগীও সুগঠিত, সুশৃংখলিত নহয়। অর্থবান শব্দেৰে অর্থহীন জীৱনক বুজাব নোৱাৰি। আজিৰ প্রচলিত ভাষাৰে যন্ত্রণাজর্জৰ, শৃংখলাবিমুখ জীৱনক ব্যক্ত কৰা সম্ভৱ নহয়। আনহাতে এবছার্ড নাটক প্রায় কাব্যিক ব্যঞ্জনাৰে ৰসাত্মক। গোটেই নাটকখন যেন এটা কবিতা য'ত কোনো এটা বিশেষ পৰিস্থিতিৰ ৰসাত্মক চিত্র অথবা চিত্রাঙ্কন দেখা যায়।

এবছার্ড নাট্য আন্দোলনৰ লেখকসকলে গতিৰ বিৰুদ্ধে প্রতিবাদ কৰিলেও গতিৰ প্রাণময়তাহে নাটকসমূহত পৰিলক্ষিত হয়। মেটাৰলিংক বা চেকভৰ নাট্যৰীতিত যি নিশ্চলতা বা মন্থৰতাৰ প্রভাৱ সিয়েই অধিক প্রকটভাৱে ব্যৱহৃত হৈছে এবছার্ড নাট্যৰীতিত। এবছার্ড নাটকতো আন আন নাটকৰ দৰে বিস্ময় আৰু উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰে যদিও তাৰ কোনো অর্থপূর্ণ পৰিণতি নাথাকে। এবছার্ড নাটকৰ চৰিত্রসমূহ কোনো উজ্জ্বল বা আমি সাধাৰণভাবে ভাল বা বেয়া বুলি ক'লে যি ধৰণৰ চৰিত্রৰ কথা বুজোঁ তেনে চৰিত্র নহয়। বৰঞ্চ প্রতিটো চৰিত্র একো একোটা শ্রেণীৰ প্রতিনিধিহে। এইখিনিতে আৰু এটা কথা ক'ব পাৰি যে ফৰাচী কবি বড'লেয়াৰে কোৱাৰ দৰে মানুহক জীয়াই থাকিবৰ বাবে কিবা এটা নিচাৰ প্রয়োজন, সেই কথাকেই সাৰোগত কৰি প্রত্যেকেই নিজৰ নিজৰ কর্মক্ষেত্রত মাতাল।

এবছার্ড নাটকত নীৰৱতাৰ ব্যৱহাৰো মন কৰিবলগীয়া। এই ধাৰাৰ নাটকত দর্শকৰ কাৰণে নাট্যকাৰৰ কোনো বক্তব্য নাই, তেওঁলোকৰ লগত সংযোগ স্থাপন

হোৱাটোও বিচৰা নহয়, কেৱল বাস্তৱৰ আপাত দৃষ্টিত থাকি যোৱা ঘটনাৰাজিক চিত্রিতহে কৰা হয়।

অৰুণ শর্মাৰ *আহাৰ* (ৰ.১৯৬৪) এখন সার্থক এবছার্ড নাটক। এইখনৰ লগতে পৰৱর্তী কালত ৰচনা কৰা বসন্ত শইকীয়াৰ *মৃগতৃষ্ণা* (১৯৭২), *মানুহ* (১৯৭৭) আৰু *অসুৰ* (১৯৭৭) আদি উল্লেখযোগ্য অসমীয়া এবছার্ড নাটক। অৰুণ শর্মাৰ নাটকখনৰ বিষয়ে পৰৱর্তী অধ্যায়ত বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰা হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ মহাকাব্যিক নাট্যধাৰাৰ মূল আধাৰ কেইটা কি কি? বুজাই লিখক (৮০ টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

প্রশ্ন নং ২ ঃ এবছার্ড নাটকত সময়ৰ ধাৰণা কেনেদৰে উপস্থাপন কৰা হয়? (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত লিখক)

.....

.....

১১.৩.৩ লোককলাধর্মী নাটক

বিংশ শতিকাৰ ষাঠিৰ দশকত ভাৰতীয় নাট্য পৰিপ্রেক্ষাত 'মূললৈ উভতি যোৱা' মূল মন্ত্রেৰে এক বিশেষ আন্দোলনে গা কৰি উঠিছিল। ভাৰতীয় নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে বিশ্বাস কৰিছিল যে, ভাৰতীয় চিন্তাৰ গভীৰতা আৰু ভাৰতীয় নাটকৰ স্বকীয়তা প্রকাশৰ বাবে পাশ্চাত্য নাট্যশৈলীতকৈ মাটিৰ গোন্ধ থকা শৈলী, আংগিক আদিহে উপযুক্ত মাধ্যম। এই আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্রভাৱিত হৈ অসমৰ নাট্যকাৰসকলেও আশীৰ দশকৰ পৰা নিজৰ নাট্য সৃষ্টিত থলুৱা সমল আৰু থলুৱা শৈলীৰ প্রয়োগ কৰিবলৈ লয়। নাট্য সমালোচক শৈলেন ভৰালীয়ে তেওঁৰ গ্রন্থ *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কালত* সেইবাবেই মন্তব্য কৰিছে— "আশীৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাটকত স্বকীয়তাৰ অন্বেষণ আৰম্ভ হৈছে।" একেই মনোভাব চকুৰ আগত ৰাখি অসমীয়া নাট্যকাৰসকলেও লোককলাৰ বিবিধ আংগিকলৈ দৃষ্টি দিয়ে।

আপুনি নিশ্চয় জানে যে, লোককলাৰ ক্ষেত্রত অসম অতিকে সমৃদ্ধিশালী অঞ্চল। সত্রীয়া পৰম্পৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি লোকগীত, লোকাচাৰ-বিশ্বাসৰ লগত জড়িত গীত-নৃত্য যুক্ত অনুষ্ঠান, বিবিধ লোকপৰিৰেশ্য কলাৰে অসমৰ লোকসমাজ অতিকে চহকী। এই সকলোবোৰৰ পৰা সাৰ অংশ নিজৰ নাট্যকর্মত ব্যৱহাৰ কৰি অসমীয়া

নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে অসমীয়া নাটকৰ স্বকীয়তাৰ অন্বেষণ আৰম্ভ কৰে বিংশ শতিকাৰ আশীৰ দশকত।

উল্লেখযোগ্য যে, নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে নাটকত সাধাৰণতে তিনি ধৰণে লোককলাৰ সমল ব্যৱহাৰ কৰে। প্ৰথমতে— কোনো লোকনাট্য বা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ পৰিৱেশন শৈলী ব্যৱহাৰ কৰি লিখা বা পৰিৱেশন কৰা নাটক, যেনে— ছত্তিচগড়ৰ লোকনাট্য 'নাচ'ৰ আধাৰত হাবিব তনভীৰে পৰিৱেশন কৰা *চৰণদাস চোৰ*, ওজাপালিৰ শৈলীত লিখা *মহাৰাজা* নাটকখন; দ্বিতীয়তে— লোকনাট্য শৈলীৰ বাদে লোককলাৰ আন আন সমল (লোকগীত, লোকনৃত্য, লোকসমৰ কলাৰ লগতে লোকভাষা আদি) ব্যৱহাৰেৰে লিখা নাটক, যেনে— মণিপুৰৰ ৰতন থিয়ামৰ *চক্ৰবেহু* (নাটকখনত মণিপুৰী লোকসমৰ কলা 'থাংটা' ব্যৱহাৰ কৰি কৰা পৰিৱেশন কৰা হৈছে), নৱেন পাটগিৰিৰ *দিবাকৰৰ আত্মকথা* (নাটকখন গোৱালপৰীয়া লোকগীতৰ সুৰেৰে সজোৱা হৈছে), প্ৰমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাঁউ* (নাটকখন থিয় নাম আৰু বিয়া নামৰ সুৰ, নৃত্যৰ শৈলীৰ প্ৰয়োগেৰে লিখা হৈছে); তৃতীয়তে— কোনো লোককাহিনী, জনশ্ৰুতি, সাধুকথাক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ লোকজীৱনৰ বিবিধ কলাৰে (গীত, নৃত্য, খেল আদিৰে) তুলি ধৰা নাটক। যেনে— পৰমানন্দ ৰাজবংশী ৰচিত *কমলাকুঁৱৰী* (কমলাকুঁৱৰীৰ সাধুৰ আধাৰত ৰচিত আৰু বিয়ানাম, দিহানাম আদি বিভিন্ন লোককলাৰ সমল ব্যৱহাৰ কৰি পৰিৱেশন কৰা হৈছিল), বসন্ত দাসৰ *ৰংফাৰপী ৰংবে* (কাৰ্বি লোককাহিনী আধাৰত ৰচিত আৰু ৰবিজিতা গগৈয়ে কাৰ্বি গীত, নৃত্য, চলন ভংগিমা আদিৰ ব্যৱহাৰেৰে পৰিচালনা কৰি মঞ্চস্থ কৰিছিল) শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ *ট'প'ইডম* (ৰাভা লোককাহিনী এটি ৰাভা লোকগীত, নৃত্য আৰু ৰাভাভাষাৰে তুলি ধৰা হৈছিল) বা মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ *সোণৰ শিং থকা ঘৰিয়ালৰ চকু* (খামতি সাধু এটি পুতলা নাচ, অসমৰ লোকখেল-ধেমালিৰ লগতে বিবিধ নৃত্যৰ পাদ-চালন ভংগিমা তথা শাৰীৰিক অভিব্যক্তিৰ সহায়েৰে পৰিৱেশন কৰা হৈছিল) ইত্যাদি।

এতিয়া প্ৰশ্ন আহিব লোকনাট্য বা লোকনাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান মানে কি? সাধাৰণভাৱে ক'বলৈ হ'লে— লোকসমাজত প্ৰচলিত নাট্যধৰ্মী অৰ্থাৎ নাটকীয় গুণ সম্বলিত পৰিৱেশনকে লোকনাট্য আখ্যা দিব পাৰি। লোকনাট্যত লিখিত ৰূপৰ কোনো পাঠ সাধাৰণতে নাথাকে, কিন্তু দৈবাৎ কোনো ৰচকৰ ৰচনাই যদি ছপা পাঠৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে, কিন্তু ইয়াৰ পৰিৱেশন প্ৰসঙ্গ লোকসমাজত বৰ্তি আছে, তেন্তে তেনে নাটককো লোকনাট্য আখ্যা দিব পাৰি। এইখিনিতে মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল, লোকনাট্যৰ সংঘটন নিৰ্ভৰ অভিজ্ঞতা জড়িত কলা বাবে ই লিখিত শব্দৰ মাজত সীমাবদ্ধ নহয়। লোকনাট্যই আংগিক আৰু বাচিক অভিনয়ৰ মাজত প্ৰায় পাৰ্থক্য ৰাখিবলৈ নিবিচাৰে বা এই দুয়োবিধ অভিনয় শৈলী লোকনাট্যত একাকাৰ হৈ যায়। লোকনাট্য পৰম্পৰাত ধ্বনি, ছন্দ আৰু চলনৰ যোগেদি জীৱনৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাবোৰ প্ৰকাশিত হয়। কথিত

বচন আৰু অংগী-ভংগীয়ে এটা নির্দিষ্ট স্থান গ্রহণ কৰে। গ্রাম্য জীৱনধাৰণ প্রণালী মূলতঃ কৃষিকর্মৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত আৰু তাৰ অনুষংগতে পৰিৱেশিত হোৱা ভিন ভিন নৃত্য, গীত আৰু নাটকীয় কর্ম-কাণ্ডই সনা-পিটিকা হৈ লোকনাট্যৰ স্বৰূপ ধাৰণ কৰে। লোকসংস্কৃতিৰ কোনো এটা আচাৰ-অনুষ্ঠানক লোকনাট্য বুলি অভিহিত কৰাৰ লগে লগে সেই আচাৰ অনুষ্ঠানটিয়ে নাটকৰ বৈশিষ্ট্যবোৰো পূৰণ কৰিব লাগিব। এটি কাহিনী আৰু কাহিনীটো পৰিৱেশন কৰাৰ সময়ত চৰিত্রবিলাকৰ কথা-বার্তাক নানান অংগী-ভংগীৰে কৰা প্রকাশময়তাই হ'ল নাটকীয় উপাদান। নাটকৰ এই বৈশিষ্ট্যবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠিলেহে এটা লোকানুষ্ঠানক লোকনাট্য বুলি বিবেচনা কৰা হয়। সহজকৈ ক'বলৈ হ'লে লোকনাট্যত নৃত্য-গীত, বাদ্য আৰু অভিনয় এই তিনিটা উপাদানৰ সমন্বয় সাধন হয়। লোকনাট্যৰ ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটলৈ চালে দেখা যায়, যোৱা ১৫-১৬ শতিকাৰ পৰাই লোকনাট্য পৰম্পৰাই ভাৰত ভূমিৰ বিভিন্ন অঞ্চলত শক্তিশালী ৰূপত আত্মপ্রকাশ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল, সংস্কৃত ভাষাৰ আধিপত্যৰ পৰিৱর্তে লোকনাট্যত স্থানীয় ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হ'বলৈ ধৰে। সূচনাকালত লোকনাট্য আছিল মূলতঃ ভক্তিমূলক আৰু ধর্মীয় আৱেগত বন্দী। কিন্তু সময়ৰ লগে লগে লোকনাট্যৰ এনে চৰিত্রৰ সলনি হ'বলৈ ধৰে আৰু এই নাট্য পৰম্পৰাত ধর্ম নিৰপেক্ষ ভাৱনাৰ সংযোগ ঘটে। ৰোমাণ্টিক লোককাহিনী, লোকআখ্যান, লোকমূলৰ শ্রদ্ধেয় বীৰ-বীৰাংগনাসকলৰ জীৱনীমূলক উপাখ্যানবোৰেও বিবিধ লোককলাৰ আংগিকৰ সহায়ত মঞ্চত প্রৱেশ ঘটে।

ধর্মীয় আৰু শ্রমকেন্দ্রিক উৎসৱবোৰৰ পৰাই নাটকৰ সৃষ্টি হৈছে। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ পাতনি মেলাৰ কেইবা শতিকা পূর্বৰে পৰা অসমত ভালেমান নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানৰ প্রচলন হৈ আছিল। ওজাপালি লোকনাট্যানুষ্ঠানক এই ক্ষেত্রত অন্যতম বুলি ক'ব পাৰি। প্রণিধানযোগ্য যে বাণীকান্ত কাকতিয়ে অংকীয়া নাটক ওজাপালিৰেই সংস্কৃত আৰু উন্নত ৰূপ বুলি মন্তব্য কৰিছে। লোকনাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ বিশেষত্বসমূহ বিচাৰ কৰি বিভিন্ন লোকসংস্কৃতিবিদে ইয়াক ভিন ভিন ধৰণে শ্রেণীবিভাজন কৰি আলোচনা কৰে। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া যে, আন ঠাইৰ লেখীয়াকৈ অসমৰ লোকনাট্য অনুষ্ঠানবোৰকো শ্রেণীভুক্ত কৰাৰ ক্ষেত্রত কিছুমান অসুবিধা আছে। কাৰণ অসমৰ লোকনাট্যানুষ্ঠানসমূহত নৃত্য বা গীতৰ লগত আন আন বৈশিষ্ট্যবোৰ এৰাব নোৱৰা ধৰণে সংপৃক্ত হৈ থকা দেখা যায়। অসমৰ প্রধান লোকনাট্যধর্মী অনুষ্ঠান বুলি ক'লে আমি— ওজাপালি, ঢুলীয়া ভাৱনা, পুতলা নাচ, জয়ঢুলীয়া, ঢুলীয়া ভাওনা, খুলীয়া ভাওনা, আপী ওজা, কুশান গান, ভাৰী গান আদিকে বুজোঁ।

ওজাপালিকে ধৰি অসমত চর্চা হৈ থকা লোকনাট্যধর্মী অনুষ্ঠানবোৰক আধুনিক নাটকৰ আংগিকৰূপে পৰিৱেশন কৰাৰ পৰীক্ষামূলক প্রয়াস যোৱা শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকমানৰ পৰাই অবিৰতভাৱে চলি আছে। আধুনিক ভাৰতীয় নাটকত লোককলাৰ

আংগিকৰ প্ৰয়োগে পশ্চিমীয়া প্ৰভাৱৰ পৰা পৃথক কৰি ভাৰতীয়ত্ব প্ৰদান কৰিছে। ক'বলৈ গ'লে লোককলাৰ বিবিধ আংগিকৰ সফল প্ৰয়োগে ভাৰতীয় থিয়েটাৰ বা ৰাষ্ট্ৰীয় থিয়েটাৰ ধাৰণাক ভিত্তিভূমি প্ৰদান কৰিছে। একেটা কথা অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰণিধানযোগ্য। পশ্চিমীয়া প্ৰ'চেনিয়াম মঞ্চৰ আৰ্হিত বা প্ৰভাৱত *ৰাম-নৱমী নাটকেৰে* অসমীয়া আধুনিক নাটকে সামাজিক সংস্কাৰধৰ্মী স্বৰূপ এটা ধাৰণ কৰিলেও এনে নাট্যচৰ্চাই অসমীয়া নাটকক থলুৱা লোকমূলৰ লগত সংযোগ সাধন কৰিব পৰা নাছিল। আধুনিক অসমীয়া নাটকত লোককলা আংগিকৰ সফল প্ৰয়োগেহে আঞ্চলিক বা ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত অসমীয়া নাটকৰ স্বকীয়তাক প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। সত্তৰ দশকত আৰম্ভ হোৱা চিন্তা-ভাৱনা আশীৰ দশকত বাস্তৱায়িত হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। ওজাপালি আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ আংগিকেৰে কৰা অসমীয়া নাটকে দৰ্শকৰ পৰা অভূতপূৰ্ব সঁহাৰি লাভ কৰিবলৈ ধৰে। ১৯৮২ চনত যুগল দাসৰ *ৰায়নৰখোল*, ১৯৮৩ চনত সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ *মহাৰাজা* আৰু ১৯৮৫ চনত অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *এজন ৰজা আছিল* নাটককেইখনত প্ৰয়োগ কৰা লোককলাৰ আংগিকে আধুনিক অসমীয়া নাটকলৈ এক সম্ভাৱনাময় বাতাবৰণ কঢ়িয়াই আনিলে।

আশীৰ দশকৰ পৰা এচাম নাট্যকৰ্মীয়ে অসমৰ চুকে-কোণে নিৰলসভাৱে নাটকত লোককলাৰ আংগিকৰ নানা ধৰণৰ পৰীক্ষা-সম্পৰীক্ষাত ব্যস্ত হৈ পৰিছে। এনে প্ৰয়াসৰ ফলতেই, কুৰি শতিকা শেষৰ দুটি আৰু একৈশ শতিকা প্ৰথমটো দশক মিলি তিনিটা দশকত ভালেমান লোককলাৰ আংগিক প্ৰয়োগ কৰা আধুনিক নাটক মঞ্চস্থ হোৱাটো পৰিলক্ষিত হৈছে। কামৰূপীয়া ঢুলীয়াৰ লোককলাৰ প্ৰয়োগেৰে নাট্যকাৰ কৰুণা ডেকাৰ *চং* নাটকখনক ৰমণী বৰ্মনে আকৰ্ষণীয় ৰূপত পৰিচালনা কৰি সমাদৃত হৈছে। একেগৰাকী নাট্যকাৰৰ *শুনা শুনা সভাসদ* নাটকখনত পৰিচালকে ওজাপালি আংগিকৰ প্ৰয়োগেৰে দৰ্শকক মনোৰঞ্জন প্ৰদান কৰিছে। প্ৰমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাঁউ* নাটকখনক পৰিচালক চিন্ময় দাসে বৰপেটাৰ বিয়ানাম আৰু জুনা নামেৰে সজাই ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত সমাদৃত কৰিছে। নাওখেলৰ গীত আৰু হোলী গীতৰে লিয়াকত আলিৰ *মোৰে মলুৱাক কোনে মাৰিলে ৰে* আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ দাসৰ *অৱধাৰিত সংঘৰ্ষ* নাটক দুখনৰ কথা উল্লেখনীয়। লোকআখ্যান আৰু লোককলাৰ বিবিধ আংগিক সফলভাৱে প্ৰয়োগ হৈছে পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ *কমলা কুঁৱৰী* নাটকখনত। নাট্যকাৰ নৰেন পাটগিৰিৰ *দিবাকৰৰ আত্মকথা* নাটকখন গোৱালপৰীয়া লোকগীতৰ সুৰীয়া আয়োজনেৰে মঞ্চায়ন হৈছে। গুণাকৰ দেৱগোস্বামীয়ে *জেৰেঙা, বেউলা, ৰত্নাকৰ, মাদল* (ৰাম গোস্বামীৰ নাটক) আদি নাটকবোৰত অংকীয়া ভাওনা, ঝুমুৰ আৰু ওজাপালিৰ আংগিক ব্যৱহাৰ কৰিছে। অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *এজন ৰজা আছিল*, বসন্ত শইকীয়াৰ *ভঙুৱা ৰজা*, আনন্দমোহন ভাগৱতীৰ *জতুগৃহ*, জগদীশ পাটগিৰিৰ *অজগৰ*, আলি হাইদৰৰ *যুগসন্ধিৰ কাব্য*, *নৈশ যুদ্ধ* আৰু *ধুমুহা পখীৰ নীড়*তো অংকীয়া ভাওনাৰ

শৈলী ব্যৱহৃত হৈছে। ঠিক সেইদৰে অৰুণ শর্মাৰ *বুৰঞ্জীপাঠ*, ৰফিকুল হোচেইনৰ *কৌৰৱ পাণ্ডৱ*, অনুকুল শর্মা আৰু কৰুণা ডেকাৰ *লুইত কন্যা*, সীতানাথ লহকৰৰ *কহয় চণ্ডীদাসত* ওজাপালিৰ উপকৰণ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। মুনীন ভূঞাৰ *হাতী আৰু ফান্দীত* হাতী মাহুতৰ গীত, বাহাৰুল ইছলামৰ *পানা গাঁৱৰ টুপত এনিশাত* লোকভাষাৰ লগতে বিবিধ লোককলাৰ উপাদান, পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ *নাঙল মাটি আৰু মানুহত* খুলীয়া ভাওনাৰ উপাদান সংযোগ কৰা দেখা গৈছে।

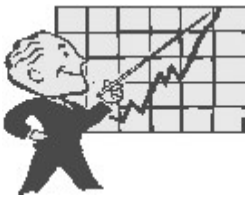
ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ স্নাতক ৰবিজিতা গগৈ, পৰিত্ৰ ৰাভা আৰু বিদ্যাৱতী ফুকনেও আধুনিক নাটকক লোককলাৰ আংগিকেৰে সমৃদ্ধ কৰিবলৈ প্ৰচেষ্টা হাতত লোৱা দেখা যায়। ৰবিজিতা গগৈয়ে পৰিচালনা কৰা কাৰ্বি ভাষাৰ *ৰংফাৰপী ৰংবে, থং-নকবে*, তথা নাগামিজ আৰু ইংৰাজী ভাষাত মঞ্চস্থ কৰা *টেক্‌ন কালাৰ ড্ৰিম* ২ নাটককেইখনত কাৰ্বি আৰু নগা লোকপৰম্পৰাক স্থান দিয়া হৈছে। পৰিত্ৰ ৰাভাই গাৰো ভাষাত পৰিৱেশন কৰা *আচিক আচং* আৰু *দুকন* তথা বড়ো ভাষাৰ *মুংলী* আৰু *জাৰা ফাগলা* আধুনিক নাটক দুখনে লোককলাৰ বিভিন্ন আংগিকৰ মাধ্যমেদি প্ৰকাশময় হৈ উঠিছে। বিদ্যাৱতী ফুকনৰ *গুটি ফুলৰ গামোচা* আৰু *ব'ল চেনাই তালৈকে যাওঁ* নাটক দুখন বিহুগীত, ঢোল বাদন আৰু বৰপেটাৰ থিয়নাম, বৈঠকী আদি লোকঅনুষ্ঠানবোৰেৰে সজাই পৰাই তুলিছে। নাট্যকাৰ-পৰিচালক শুক্ৰাচার্য ৰাভাই ৰাভা জনগোষ্ঠীয় মূলৰ সৈতে নিবিড়ভাৱে যুক্ত হৈ থাকি ৰাভা লোককলাৰ উপাদানবোৰক আধুনিক থিয়েটাৰৰ অৱয়ব দি *চাংকোই, মাডাইয়া মুচি*(এইচ. এচ. শিৱপ্ৰসাদৰ নাটক), *ট'প'য়দম*, আৰু *দোমক্‌চি* মঞ্চস্থ কৰিছে। মন কৰিবলগীয়া যে শুক্ৰাচার্য ৰাভাই তেওঁৰ নাট্যকৃতিত লোকগাথা, কিংবদন্তি আদিৰ অধিক প্ৰয়োগ কৰিছে। ঠিক সেইদৰে মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীয়ে লোকখেল-ধেমালি, সাধু, লোকগাথাৰ লগতে বিবিধ লোককলাৰ সমল প্ৰয়োগেৰে আধুনিক ধাৰণাৰে ৰচনা-পৰিচালনা কৰি মঞ্চস্থ কৰিছে *সোণৰ শিং থকা ঘৰিয়ালৰ চকু, ইৰিকতি মিৰিকতি– the Butterfly Effect* আদি নাটক।

ইয়াৰ উপৰি আৰু বিভিন্ন নাট্যকাৰ-পৰিচালকে অসমৰ অফুৰন্ত লোককলাৰ উপাদান প্ৰয়োগ কৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত নাট ৰচনাৰ লগতে পৰিৱেশন কৰি আহিছে। এই শাখাটিত সেই বিষয়ে সম্যক ধাৰণাহে প্ৰদান কৰা হ'ল।



চিন্তা-চর্চা কৰক — ১১.১

অধিক জানিবলৈত উল্লেখ থকা কিতাপসমূহৰ সহায়েৰে তথা ব্যক্তিগতভাৱে অসমত লোককলাৰ আধাৰত ৰচিত হোৱা নাটকসমূহৰ এখন তালিকা প্ৰস্তুত কৰি সেই নাটকসমূহৰ মূল বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰিবলৈ যত্ন কৰক।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ লোককলাৰ সমল নাটকত কেনেদৰে প্রকাশ হ'ব পাৰে সেই বিষয়ে উদাহৰণসহ এটি প্রবন্ধ যুগুত কৰক। (১৫০-৩০০ শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

১১.৩.৪ উত্তৰ-আধুনিক নাটক

আপুনি নিশ্চয় অৱগত হ'ল সাম্প্রতিক সময়ত চর্চিত এটি উল্লেখযোগ্য সাহিত্যতত্ত্ব হ'ল উত্তৰ-আধুনিকতাবাদ। এই উত্তৰ-আধুনিকতাবাদৰ আধাৰতেই নাটকৰ ক্ষেত্রখনলৈও আহিছে 'উত্তৰ-আধুনিক নাটক', 'পষ্ট-ড্রামাটিক থিয়েটাৰ', 'কল্পচিত্রময়ী নাটক' (Theatre of Image) আদিৰ দৰে ধাৰণা। এই ধাৰণাবোৰ গঢ় লৈ উঠাত সহায় কৰিছে 'অধিস্থাপন পৰিৱেশন' (Installation Performance), 'যাদু-বাস্তৱবাদ' (Magic Realism), 'আন্তঃপাঠগততা' (Intertextuality) আদি উত্তৰ-আধুনিকতাবাদী চিন্তাধাৰাই।

'উত্তৰ-আধুনিক নাটক'ৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ প্রসংগত আমি 'উত্তৰ-আধুনিকতাবাদ' মানে কি সেই বিষয়েও সম্যক ধাৰণা লাভ কৰাৰ প্রয়োজনীয়তা আছে। কাৰণ উত্তৰ-আধুনিকতাবাদ ধাৰণাৰ আধাৰতেই সৃষ্টি হৈছে 'উত্তৰ-আধুনিক নাটক'। 'উত্তৰ-আধুনিকতাবাদ' শব্দটি দেখিলেই আমি ধাৰণা লাভ কৰোঁ যে ই 'আধুনিকতাবাদ'ৰ পৰৱর্তী কালত সৃষ্টি হোৱা এক নতুন 'বাদ' বা 'তত্ত্ব'। 'অধুনিকতাবাদ'ৰ আগত 'উত্তৰ' অভিধাটো সংযোগ হোৱাৰ পৰাই স্পষ্ট ৰূপত ফুটি উঠে যে ই 'আধুনিকতবাদত'কৈ পৃথক। আচলতে ঊনবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণীৰ পৰাই যুক্তিবাদেৰে প্রচলিত সমাজ ব্যৱস্থা সলনি কৰি এখন সুস্থ, সভ্য, শোষণহীন আৰু মুক্ত সমাজ গঢ়াৰ প্রচেষ্টা আৰম্ভ হৈছিল। কিন্তু ইয়াৰ ফলাফল বোৰৰ পৰা দেখা গ'ল যে লাখ লাখ মানুহৰ স্বপ্ন, কষ্ট আৰু ত্যাগ আদি মূল্যহীনৰূপেহে পৰিগণিত হ'ল। এনে ধৰণৰ ফলাফলবোৰেও উত্তৰ-আধুনিকতাবাদী মনোভাৱ সৃষ্টিত অনুঘটক হিচাপে কাম কৰিলে।

'উত্তৰ-আধুনিকতাবাদ'ৰ আলোচনাৰ প্রসংগত ঝঁ ফ্রাঁছোৱা লিয়'টাৰ (Jean-François Lyotard)-এ *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (১৯৮৪)-ত ইয়াৰ এটা প্রধান বৈশিষ্ট্য বুলি মন্তব্য কৰিছে "incredulity toward metanarratives"। ইয়াৰ পৰাই এটা ধাৰণা কৰিব পাৰি যে উত্তৰ-আধুনিক সংস্কৃতিত সাধাৰণ মানুহে grand, বিশ্বজনীন কাহিনীবোৰৰ ওপৰত বিশ্বাস হেৰুৱাই

পেলাইছে আৰু তেওঁলোকে নিজস্ব ধাৰণা আৰু উপ-সাংস্কৃতিক ধাৰণাবোৰৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। উত্তৰ-আধুনিকতাবাদৰ আৰু দুটামান প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল এনেধৰণৰ —

- এওঁলোকে বিশ্বাস কৰে যে কোনো সাৰ্বজনীন জ্ঞান বা সত্য থাকিব নোৱাৰে।
- সত্য বা অসত্যৰ ধাৰণা প্ৰহেলিকাময় বা মৰীচিকা সদৃশ, বহু সময়ত একাৰ্থক।
- উত্তৰ-আধুনিক সাহিত্য দুৰ্ঘোৰভাৱে প্ৰতিফলনবিৰোধী।
- ইয়াত খণ্ডৰ মাজে�ৰেহে সমগ্ৰতাৰ বিচাৰ কৰিব বিচৰা হয়।
- উত্তৰ-আধুনিকতাবাদী দৃষ্টিভংগী বিনিৰ্মাণৰ দৃষ্টিভংগী। অৰ্থাৎ কোনো বিষয়ৰে এটা কৰ্তৃত্বশীল বক্তব্য (Master discourse) থাকিব নোৱাৰে। সাহিত্য-শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত পাঠৰ কোনো এটা বিশেষ সত্য প্ৰধান হৈ থাকিব নোৱাৰে।

এনেবোৰ ধাৰণাৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি সাহিত্যতত্ত্বৰ লগতে বিভিন্ন দিশত, অৰ্থাৎ — দৰ্শন, স্থাপত্য, সংগীত, কলা, সমাজশাস্ত্ৰ, সংস্কৃতি আদিতো উত্তৰ-আধুনিকতাবাদৰ প্ৰভাৱ পৰিল। নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনলৈও উত্তৰ-আধুনিকতাবাদৰ আগমন ঘটিল; আৰম্ভ হ'ল উত্তৰ-আধুনিক নাটক। সমালোচকসকলে উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ কিছুমান বিশেষ বৈশিষ্ট্য চিহ্নিত কৰিছে। তাৰে কেইটামান উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'ল—

- প্ৰচলিত নাট্যধাৰাবোৰত গতানুগতিকভাৱে আজিৰ পৃথিৱীখনলৈ নিক্ষেপ কৰা দৃষ্টিভংগীৰ বিপৰীতে পৰীক্ষামূলক নাটকীয় অভিব্যক্তি আৰু ধাৰণা/বিস্তাৰ আদিত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা হয়।
- উত্তৰ-আধুনিক নাটকত বিভিন্ন পাঠগততা (textuality) আৰু কলাত্মক ধাৰা (artistic form, যেনে ঃ অধিস্থাপন) আৰু মেডিয়া ফৰ্ম (media form, যেনে ঃ স্থিৰ চিত্ৰ, পেইন্টিং, চিনেমা আদিৰ প্ৰক্ষেপণ)ৰ ***পেষ্টিছ্*** (***pastiche***) ব্যৱহাৰ কৰা হয়।
- নাটকৰ সংগঠন/ বৃত্তান্ত আদি গতানুগতিক কাহিনী নিৰ্মাণ কৰাৰ দৰে গঠন কৰা নহয়। সেই বৃত্তান্তসমূহ বিভিন্ন খণ্ডৰ সমষ্টি, পেৰাডক্সিকেল (Paradoxical) আৰু কল্পচিত্ৰময়ী। ইয়াত সংগঠনত থাকে আন্তঃসম্বন্ধৰে সম্বন্ধিত জালিকাসদৃশ কাহিনী (inter-related 'webs' of story)।
- সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত ৰোঁলা বাৰ্থাই ঘোষণা কৰিছিল যে 'লেখকৰ মৃত্যু ঘটিল' (Death of a author)। ঠিক সেইদৰে উত্তৰ-আধুনিক নাটকতো 'চৰিত্ৰৰ মৃত্যু ঘটিছে' (Death of a character) বুলি Elinor Fuche য়ে মন্তব্য কৰিছে। কাৰণ এনে নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহো খণ্ডিত। চৰিত্ৰসমূহ কোনো শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ আধাৰত নাটকখনৰ মূল বক্তব্যৰ প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবেহে সৃষ্টি কৰা হয়। তদুপৰি অভিনেতাসকল পৰিচালকৰ আঙুলিৰ ঠাঁৰত ঘূৰিব লগা হয়।
- উল্লেখযোগ্য যে 'উত্তৰ-আধুনিক নাটক' ধাৰণাটি সৃষ্টি হোৱাৰ ক্ষেত্ৰত 'উত্তৰ-

pastiche : "Pastiche (or pasticcio). A work of art that imitates the style of another work, artist, or period; more specifically, in the visual arts, a picture or other work that (often with fraudulent intent) imitates the style of a particular artist by borrowing and rearranging motifs from his authentic works."
"A postmodern playwriting technique that fuses a variety of styles, genres, and story lines to create a new form."

সংযুতিবাদী' (Post-structuralism) সকলে কোৱা চিহ্নতত্ত্ব আৰু কোডৰ (Code) প্ৰভাৱ ব্যাপক। উত্তৰ-আধুনিক নাটকত চিহ্নৰ প্ৰয়োগ এক উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। দেশী-বিদেশী বিভিন্ন সংস্কৃতিৰ সমাহাৰ,লোকসংস্কৃতিৰ বিভিন্ন সমলৰ ব্যৱহাৰ, লোকসমাজত প্ৰচলিত বিভিন্ন চিহ্নৰ প্ৰয়োগ উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। উত্তৰ-আধুনিক নাটকত এনে বিভিন্ন ধাৰাসমূহৰ সুন্দৰ সমন্বয় সাধন হয়।

- উত্তৰ-আধুনিক নাটকত গোটেই প্ৰক্ৰিয়াটোতেই pluralism and multiplicity in style দেখা পোৱা যায়। তদুপৰি এনে নাটকত আন্তঃপাঠগততাৰ প্ৰয়োগ হয়।
- উত্তৰ-আধুনিক নাটকতো 'লেখকৰ মৃত্যু ঘটিল' বুলি কোৱা হয়। কাৰণ এনে নাটকৰ পৰিচালকে মূল বক্তব্যৰ প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবে লেখকৰ পাঠখিনি নতুন মাত্ৰাত ব্যৱহাৰ কৰে। তদুপৰি পৰিচালকেই গোটেই নাটকখনৰ সংগঠন নিজস্ব ধাৰণাৰেহে কৰে।
- উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ প্ৰতিটো মুহূৰ্তই যেন নব্য চিন্তাৰ বাহক(Gestalt, a unique spectacle)। উত্তৰ-আধুনিক নাটকত গতানুগতিক নিৰ্দিষ্ট নাট্য পাঠ ব্যৱহাৰ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে বিভিন্ন চিন্তা, ধাৰণা আদিৰ ওপৰত পৰিচালকে সকলো অভিনেতাৰ লগত ইম্প্ৰভাইজেচন (improvisation) কৰি ইয়াৰ সংগঠন নিৰ্মাণ কৰে।
- এনে নাটকত আজিৰ বাস্তৱক প্ৰকাশ কৰিবলৈ এখন নিজাকৈ জগত সৃষ্টি কৰি লোৱা হয়। সেইবাবে এনে নাটকক Metatheatre (metanarratives ৰ সমাৰ্থক অৰ্থত) বুলিও কোৱা হয়। উল্লেখ্য যে এনে নাটকত 'স্থান আৰু কাল' (Time & space)ৰ সুসম প্ৰয়োগত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়।
- বেছিভাগ উত্তৰ-আধুনিক নাটকতে দৰ্শকক ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা লাভ কৰিবলৈ উৎসাহিত কৰাৰ পৰিৱৰ্তে সাৰ্বজনীন সত্যৰ ভ্ৰান্তিমূলক (fallibility of definite truth)তাহে প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হয়। কিন্তু প্ৰতিজন দৰ্শকে নিজস্ব ধ্যান-ধাৰণাৰ আধাৰতেহে এনে ধাৰণাবোৰ লাভ কৰে। তদুপৰি এনে নাটকত কাৰ্যকৰণ সম্পৰ্কে নিজস্ব মতামত প্ৰদান কৰাৰ পৰিৱৰ্তে তেনে পৰিস্থিতি কেনেদৰে সৃষ্টি হৈছে সেই বিষয়ে প্ৰশ্নহে উত্থাপন কৰা হয়।

উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনত সৃষ্টি হ'ল 'কল্পচিত্ৰময়ী নাটক'। সাম্প্ৰতিক সময়ৰ এজন বিখ্যাত নাট্যকাৰ-পৰিচালক-অভিনেতা ৰবাৰ্ট উইলচন (Robert Wilson)-এ আৰম্ভ কৰা নাটকৰ ধাৰাটিক বিখ্যাত নাট্য-সামালোচক Bonnie Marranca-এ 'কল্পচিত্ৰময়ী নাটক' হিচাপে চিহ্নিত কৰিলে। ইয়াত মূলতঃ ডেৰিডাৰ 'নিৰ্গঠনবাদ'(Deconstruction)ৰ আধাৰত 'non-linguistic montage, displace any univocal signification' ব্যৱহাৰ কৰি বিভিন্ন কল্পচিত্ৰৰ আধাৰত নাটক এখন সংগঠন কৰা হয়। দৃষ্টিগ্ৰাহ্য বিভিন্ন চিহ্ন আৰু প্ৰতীক (visual signs and symbols)ৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়। স্থান, কালৰ সুসম ব্যৱহাৰৰ লগতে আলোকসম্পাত, আৱহসংগীত, দৃশ্যসজ্জা, হস্তসামগ্ৰী আদিৰ প্ৰয়োগত অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা হয়। তেওঁৰ এই উত্তৰ-

আধুনিক নাটকৰ বিষয়ে সমালোচকসকলে মন্তব্য কৰে — "This style of theatre works as a type of collage, or series of montages; that is far removed from being an integrated whole; Wilson relies on disconnecting text from image and music, thus creating a similar effect to Brechtian defamiliarisation and disrupting traditional narrative." এই শৈলীৰ নাটকৰ এটি প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল বহু সময়ত পাঠ (সংলাপ অংশ) আৰু শাৰীৰিক গতি বেলেগ বেলেগ ছন্দত গ্ৰথিত। এই সম্পৰ্কে নিজেই মন্তব্য কৰিছে— "I do movement before we work on the text. Later we'll put text and movement together. I do movement first to make sure it's strong enough to stand on its own two feet without words. The movement must have a rhythm and structure of its own. It must not follow the text. It can reinforce a text without illustrating it. What you hear and what you see are two different layers. When you put them together, you create another texture" (qtd. in Holmberg : *The Theatre of Robert Wilson,* p.136).

সাহিত্যত উত্তৰ-আধুনিকতাবাদৰ প্ৰভাৱ পৰাৰ দৰে আধুনিক চিত্ৰকলাতো উত্তৰ-আধুনিকতাবাদৰ প্ৰভাৱ পৰিল। আৰম্ভ হ'ল অধিস্থাপন কলা। অধিস্থাপন কলা মানে হ'ল — য'ত একোটা পূৰ্বনিৰ্মিত বস্তুকে শিল্প হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰি তাৰ সাধাৰণ পৰিচয়ক অন্য কিবা ধাৰণাৰ প্ৰতীক ৰূপে দেখুওৱা হয়।১৯১৭ চনত Marcel Duchump নামৰ শিল্পী এগৰাকীয়ে 'মূত্ৰশয়' এটাক 'নিজৰা' নামকৰণেৰে নিউয়ৰ্কৰ এখন চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনীত এক অভিনৱ শিল্পকলা ৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। অৱশ্যে তেওঁ সেই সময়ত এই শৈলীটো 'ৰেডিমেডছ' হিচাপে হে চিহ্নিত কৰিছিল। এই শিল্পকৰ্মটো অধিস্থাপন কৰ্ম নাছিল যদিও ইয়াৰ মাজতে লুকাই আছিল তাৰ ধাৰণা। ১৯৭০ চনতহে ই অধিস্থাপন শৈলী হিচাপে ব্যাপক প্ৰচাৰ লাভ কৰে। পৰৱৰ্তী কালত ইয়াৰ লগত অভিনয় অংশ যোগ দি 'অধিস্থাপন পৰিৱেশন' নামৰ এটি নতুন ধাৰাৰ সৃষ্টি কৰা হয়। Alvin Lucier, David Birchfield, Morton Feldman, Lamonte Young, William Anastasi, Dove Bradshaw আৰু Max Neuhaus-এ কৰা "Sustained Metal" নামৰ অধিস্থাপনটোৰ লগত তেওঁলোকে অভিনয় সংযোগ কৰি এই নব্য ধাৰণাটি আৰম্ভ কৰে। সাম্প্ৰতিক কালত ই এটা বিশেষভাৱে সমাদৃত শৈলী। এই শৈলীটোৱে বৰ্তমান সময়ত বিভিন্ন পূৰ্ব নিৰ্মিত বস্তুবিশেষ আৰু ধাৰণা বা প্ৰসংগ সূত্ৰৰ এক সঞ্চয়নকহে প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। অৰ্থাৎ ছবি, ভাস্কৰ্য, ৰেডিমেড বস্তুৰ সংগ্ৰহ বা কেতিয়াবা তাৰ লগত সংগীত বা নাটকীয় পৰিৱেশনৰ সহযোগত হৈ উঠিল অন্য এক শিল্প ভাষা। দিলীপ তামুলীয়ে 'মস্তিস্কৰ কোণ' নামৰে এটি অধিস্থাপন গুৱাহাটীৰ

'ৰাজ্যিক কলা বীথিকা'ত স্থাপন কৰি এই নব্য শৈলীটো অসমৰ কলা জগতলৈ আদৰি আনে। জিৰচং থিয়েটাৰে নাটক পৰিৱেশনত এই শৈলীটো ব্যৱহাৰ কৰি অসমীয়া নাট্য-ক্ষেত্রলৈ ইয়াক আদৰি আনে।

মূলতঃ সাহিত্য পাঠ (Literary text)-ৰ ক্ষেত্রত 'যাদু-বাস্তৱতা'ৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল যদিও সাম্প্রতিক সময়ত নাটকৰ আলোচনাৰ প্রসংগতো যাদু-বাস্তৱতাৰ কথা টানি অনা হৈছে। কাৰণ নাটকো একধৰণৰ পাঠ, নাটক হ'ল 'দৃশ্য-শ্রব্য পাঠ' (Audio-visual text)। নাটকত সংলাপ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা পাঠ(Text)খিনি মঞ্চত পৰিৱেশনৰপাঠ (Performing text) হিচাপে ব্যৱহৃত হয় আৰু অভিনয়ৰ লগতে আনুষংগিক উপাদানসমূহ লগ লাগি সেয়া সুহৃদয়ে উপলব্ধি কৰে এক নতুন পাঠ হিচাপে। সেয়াই 'দৃশ্য-শ্রব্য পাঠ'। আনহাতে লেটিন আমেৰিকান সমাজ-বাস্তৱ তথা লোকসাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ লগত অসমীয়া সমাজ-বাস্তৱ আৰু লোকসাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ বহু খিনি সাদৃশ্য আছে। বহু ক্ষেত্রত একেই বুলিব পাৰি। সেই দৃষ্টিকোণৰ পৰাও অসমীয়া সাহিত্যৰ ক্ষেত্রত ইয়াৰ প্রসঙ্গ অতি প্রাসঙ্গিক বুলি ক'ব পাৰি। 'যাদু-বাস্তৱবাদ' হ'ল মূলতঃ লেটিন আমেৰিকান সাহিত্যিকসকলে তেওঁলোকৰ সাহিত্যকর্মত ব্যৱহাৰ কৰা একধৰণৰ কাহিনী বর্ণনা কৰাৰ কৌশল। প্রথম অৱস্থাত উত্তৰ-অভিব্যক্তিবাদী চিত্রকলাক বুজাবৰ বাবে 'যাদু-বাস্তৱবাদ' শব্দটি ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। পৰৱর্তী কালত (১৮৫৫ চনত) এজন লেটিন আমেৰিকান সমালোচক Angel Flores-এ এখন গ্রন্থত সাহিত্যিক দৃষ্টিভংগীৰে এই আভিধাটি ব্যৱহাৰ কৰি জনপ্রিয় কৰি তোলে। যাদু-বাস্তৱবাদৰ কেইটিমান প্রধান বৈশিষ্ট্য হৈছে—

- কোনো পূর্বনির্ধাৰিত ধাৰণাৰ পৰিৱর্তে বাস্তৱক সৰল আৰু নিষ্পাপ দৃষ্টিভংগীৰে চাব লাগে।
- যাদু-বাস্তৱবাদত আলৌকিকতাৰ প্রভাৱ আছে যদিও সেই অলৌকিকতাত বাস্তৱতা থাকিব লাগিব, অর্থাৎ বাস্তৱক উন্মোচন কৰা অর্থপূর্ণ যাদু হ'ব লাগিব। প্রণিধানযোগ্য কথাটি হ'ল বাস্তৱৰ মাজতে ক'ব নোৱাৰাকৈয়ে যাদুৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব লাগিব। যাদু আৰু বাস্তৱৰ মাজত পার্থক্যৰ সীমাৰেখা থাকিব নোৱাৰিব, দুয়োটাৰ সৰলীকৰণে (Synchronization)ৰে এক নতুন ক্ষেত্রত দুটাই সহাৱস্থান কৰি থাকিব লাগিব।
- ইয়াত সামাজিক ঘটনা প্রৱাহক পৰম্পৰাগত সৰলৰৈখিক পদ্ধতিৰে নিৰীক্ষণ কৰাৰ পৰিৱর্তে প্রায়ে আপাত বিচ্ছিন্ন, প্রহসনমূলক, অর্থহীন বা ব্যাখ্যাহীন বা ব্যাখ্যা কৰিব নোৱৰা ঘটনাৰ সমদল হিচাপে বিচাৰ কৰিব বিচৰা হয়। বিভিন্ন কল্পকায়া (Fantasy), পুৰাবৃত্তি, ব্যঙ্গাত্মক আৰু ছিনিকেল মন্তব্যৰে জীৱনক উপস্থাপন আৰু ব্যাখ্যা কৰা দেখা যায়।
- আজিৰ জটিল পৃথিৱীত 'সত্য' এজন ব্যক্তিৰ ব্যক্তিগত উপলব্ধি, অভিজ্ঞতা বা

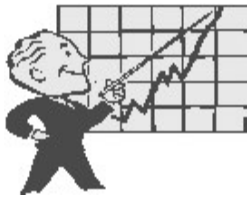
সততাত নিহিত হৈ নাথাকে। এক বিশেষ ঘটনা সম্পৰ্কে এজন ব্যক্তিৰ অভিজ্ঞতাক বিভিন্নজনৰ বিভিন্ন দিশত হোৱা অভিজ্ঞতাৰ উপস্থাপনেৰেহে প্ৰকৃত চিত্ৰখন তুলি ধৰিব পাৰি বুলি এই ধাৰাৰ লেখকসকলে বিবেচনা কৰে।

- যাদু-বাস্তৱবাদত আছে সময় আৰু কালৰ অন্তহীন খেল। য'ত একোৱেই নতুনকৈ নঘটে, মাথোঁ ঘটি যোৱা ঘটনাৰ পুনৰাবৃত্তিহে ঘটে।

ঠিকসেইদৰে 'আন্তঃপাঠগততা' হ'ল সাম্প্ৰতিক সময়ত বহু চৰ্চিত এক ধাৰণা। ১৯৬০ চনত জুলীয়া ক্ৰিষ্টভাৰে (Julia Kristeva) এই শব্দটি পোনপ্ৰথম বাৰৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰে। সাম্প্ৰতিক সময়ৰ বিভিন্ন তত্ত্বৰ ধাৰা তথা সাহিত্য আৰু সংস্কৃতি অধ্যয়নৰ ক্ষেত্ৰত এই ধাৰণাটি বহুলভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। 'পাঠ' শব্দটি থকাৰ পৰাই ধাৰণা কৰিব পাৰি যে ইয়াৰ সম্পৰ্ক মূলতঃ পাঠৰ লগত। এই ধাৰণা মতে— 'পাঠ'ৰ অৰ্থ সদায় 'আন্তঃপাঠগত', কাৰণ পূৰ্বৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট 'পাঠ'ৰ লগত থকা সম্পৰ্কৰ আধাৰতহে আমি সেই পাঠটোৰ অৰ্থ নিৰূপণ কৰিব বিচাৰোঁ। আজিৰ আধুনিক তাত্ত্বিকসকলে বিবেচনা কৰে যে পাঠৰ (সেয়া সাহিত্যিক পাঠ বা আন যি কোনো ধৰণৰ পাঠেই হওক) কোনো নিজস্ব অৰ্থ নাথাকে। তেওঁলোকে ক'ব বিচাৰে যে কোনো পাঠ পঢ়িলে আমি ক'ব নোৱাৰাকৈয়ে এক ধৰণৰ 'পাঠৰ আন্তঃসম্বন্ধৰ এখন জালিকা' (network of textual relations)-ত সোমাই পৰোঁ। সেইবাবেই তেওঁলোকে ব্যক্ত কৰে— বৰ্তমান সময়ত পঢ়াতো (অধ্যয়ন কৰাতো) একধৰণৰ ভ্ৰমণ সদৃশ— moving between texts। আমি যেতিয়া পাঠৰ অৰ্থ উদ্ধাৰৰ বাবে সোমাই পৰোঁ আন্তঃসম্বন্ধৰ জালিকাত, তেতিয়াই পাঠে স্বকীয়তা হেৰুৱাই আৰু পূৰ্বৰ ধাৰণাবোৰৰ আধাৰত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। সেয়াই আন্তঃপাঠগততা বুলি অভিহিত কৰা হয়। উল্লেখযোগ্য যে কেতিয়াবা পাঠৰ এই সম্পৰ্কবোৰ ওপৰে ওপৰে থাকিব পাৰে আৰু কেতিয়াবা আনুধাৱন কৰিহে সেয়া নিৰূপণ কৰিব লাগে। উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰত পেষ্টিছ্ (pastiche) ব্যৱহাৰ কৰাৰ ফলতেই আন্তঃপাঠগততাৰ সৃষ্টি হয়।

উত্তৰ-আধুনিক নাটকত 'দৈনন্দিন জীৱনৰ ৰাজনীতি' (Day to day politices) প্ৰকাশৰ বাবে হাতত তুলি লোৱা হয় এক নতুন ধৰণৰ অভিব্যক্তি। দৃষ্টিভংগী/দৃষ্টিকোণ (Prospective)ৰ নব্য আলোকেৰে প্ৰতিজন পৰিচালকে সন্ধান কৰে এক নতুন দৃশ্য-শ্ৰব্য ভাষা (Audio-Visual Language)ৰ। এই সকলো বৈশিষ্ট্য কোনো এখন উত্তৰ-আধুনিক নাটকত যে দেখাই যাব তেনে নহয়, অৱশ্যে কোনো কোনো নাটকত দুই-তিনিটা বৈশিষ্ট্যও একেলগে উদ্ভাসিত হৈ উঠা দেখা যায়। অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰখন এই ধাৰাৰ নাটক প্ৰযোজনৰ ক্ষেত্ৰত একেবাৰে চালুকীয়া হৈ থকা দেখা গৈছে। ৰবিজিতা গগৈয়ে তেওঁৰ কেইবাখনো নাটক এই ধৰাত পৰিৱেশন কৰা দেখা গৈছিল। সেইবোৰৰ ভিতৰত *গাঁথা_the 1st text, নেওতা নিৰ্মাণ* উল্লেখযোগ্য। ঠিক সেইদৰে ২০০৬ চনত সমুদ্ৰ কাজল শইকীয়াই *কাৰেঙৰ লিগিৰী_ Defining*

Spaces into Spaces [An Architectural Installation-Performance] নামৰ এক পৰিৱেশনেৰে স্থাপত্যত অধিস্থাপন ধাৰণাটি অসমীয়া নাটকলৈ সুমুৱাই আনে। তেনেদৰে মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ *ৰজাই হুকুম দিছে* নাটকখনে যাদু-বাস্তৱতাবাদক অসমীয়া নাটকলৈ আদৰি আনে বুলি অৰুণ শর্মাই মত পোষণ কৰিছিল। পৰৱর্তী সময়ত মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীয়ে *ইমান ইমান পানী (We are drowning), টোপনি এ তোৰে কলাতলত ঘৰ (Complacency ruins us!)* নাটকৰ মাজত এই নাট্য ধাৰাটোৰ চর্চা অব্যাহত ৰাখিছে। একবিংশ শতিকাৰ আদি দশক দুটাত এনে নব্য চিন্তা তথা নতুন শিল্পভাষাৰ সন্ধানত থকা এচাম নাট্যকর্মীয়ে অসমীয়া নাটককো সাম্প্রতিক বিশ্বৰ প্রেক্ষাপটত তুলি ধৰিবলৈ এনেদৰেই সাধ্যানুসাৰে চেষ্টা কৰিছে। এই ধাৰাৰ প্রচলন এতিয়াও অসমত ব্যাপকভাৱে হোৱা নাই যদিও আমি আশা কৰিব পাৰোঁ যে সেয়া ক্রমান্বয়ে প্রসাৰ লাভ কৰিব। নিজৰ লোকায়তৰ মাজত থাকি, লোকজ কিছুমান উপাদান ব্যৱহাৰ কৰিও বেলেগ বেলেগ পৰম্পৰাৰ সৈতে সেয়া সংলগ্ন কৰি এক উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ শৈলী বা দৃশ্যভাষাৰ নির্মাণ কৰিব পৰা যায়। বাহিৰৰ ভালখিনি গ্রহণ কৰি তাৰ সৈতে নিজৰখিনিৰ সুষম সমন্বয়েৰে নিজস্ব সমাজ বাস্তৱতাৰ আধাৰতে আমি গঢ়ি তুলিব পাৰোঁ অসমীয়া উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ পৰম্পৰা।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৪ ঃ কল্পচিত্রময়ী নাটক বুলিলে কি বুজে? বুজাই লিখক।
(১৫০-৩০০ শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....



১১.৪ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- সময়ে সময়ে সমগ্র বিশ্ব মানৱৰ মূল্যবোধৰ চেতনাত পৰিৱর্তনৰ বতাহ লাগে। পুৰাতন মূল্যবোধৰ ভিত্তিত নতুন মূল্যবোধৰ সৃষ্টি হয়। তেওঁলোকে বিশেষ দৃষ্টিকোণৰ পৰা জীৱন, জগৎ, সাহিত্য, সংস্কৃতি আদি সকলো দিশ ব্যাখ্যা কৰিব খোজে। এনেদৰেই নাটকৰ ক্ষেত্রখনতো জন্ম হয় নতুন নতুন নাট্যধাৰা।
- জার্মান নাট্যকাৰ বার্টল্ট ব্রেখ্‌টে তেওঁৰ নাটত উপস্থাপন কৌশল হিচাপে এক নতুন ধৰণৰ সম্পৰীক্ষা চলায়। এই নাট্য কৌশলটোক 'এপিক' বা 'মহাকাব্যিক বর্ণনাত্মক কৌশল' বোলা হয়। ব্রেখ্‌টে এই নাট্য কৌশলত কেইটামান গুণ সন্নিৱিষ্ট কৰিছিল। সেইকেইটা হ'ল —

ঐতিহাসিককৰণ, মহাকাব্যৰ বৰ্ণনাধৰ্মী ৰচনাৰীতি আৰু বিচ্ছিন্নতা।

- দ্বিতীয় মহাসমৰ, নীৎচে ঘোষণা কৰা ঈশ্বৰৰ মৃত্যু, বিজ্ঞানৰ অগ্রগতি আদি ঘটনাই যেতিয়া জীৱনৰ মূল্যবোধৰ ওপৰত প্রচণ্ড আঘাত হানিলে তেতিয়াই জীৱনৰ অর্থহীনতাক লৈ, মানুহৰ অস্তিত্বক লৈ সন্দিহানৰ সৃষ্টি হ'ল। প্রচলিত নাট্যৰীতিৰে জীৱন আৰু জগতৰ এই ৰূপ দাঙি ধৰাটো অসম্ভৱ বুলি এচাম নাট্যকাৰে বিবেচনা কৰিলে। ঐক্যবদ্ধ ঘটনা, যুক্তিপূর্ণ আৰু অর্থপূর্ণ সংলাপেৰে ৰচিত আৰু সুগঠিত নাটকৰ বিৰুদ্ধে তেওঁলোকে বিদ্রোহ ঘোষণা কৰিলে। তাৰ ফলস্বৰূপে এক নব্য নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি হ'ল পাশ্চাত্যত। সমালোচক Martin Esslin -এ এই শ্রেণীৰ নাটকক এবছার্ড (Absurd) নাটক বুলি অভিহিত কৰে।
- বিংশ শতিকাৰ ষাঠিৰ দশকত ভাৰতীয় নাট্য পৰিপ্রেক্ষাত 'মূললৈ উভতি যোৱা' মূল মন্ত্রেৰে এক বিশেষ আন্দোলনে গা কৰি উঠিছিল। ভাৰতীয় নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে বিশ্বাস কৰিছিল যে, ভাৰতীয় চিন্তাৰ গভীৰতা আৰু ভাৰতীয় নাটকৰ স্বকীয়তা প্রকাশৰ বাবে পাশ্চাত্য নাট্যশৈলীতকৈ মাটিৰ গোন্ধ থকা শৈলী, আংগিক আদিহে উপযুক্ত মাধ্যম। এই আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্রভাৱিত হৈ অসমৰ নাট্যকাৰসকলেও আশীৰ দশকৰ পৰা নিজৰ নাট্য সৃষ্টিত থলুৱা সমল আৰু থলুৱা শৈলীৰ প্রয়োগ কৰিবলৈ লয় আৰু এনেদৰেই আৰম্ভ হয় লোককলাধর্মী নাটকৰ জয়যাত্রা।
- ঊনবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণীৰ পৰাই যুক্তিবাদেৰে প্রচলিত সমাজ ব্যৱস্থা সলনি কৰি এখন সুস্থ, সভ্য, শোষণহীন আৰু মুক্ত সমাজ গঢ়াৰ প্রচেষ্টা আৰম্ভ হৈছিল। কিন্তু ইয়াৰ ফলাফলবোৰৰ পৰা দেখা গ'ল যে লাখ লাখ মানুহৰ স্বপ্ন, কষ্ট আৰু ত্যাগ আদি মূল্যহীনৰূপেহে পৰিগণিত হ'ল। এনে ধৰণৰ ফলাফলবোৰেও উত্তৰ-আধুনিকতাবাদী মনোভাৰ সৃষ্টিত অনুঘটক হিচাপে কাম কৰিলে আৰু নাটকৰ ক্ষেত্রখনলৈ সম্প্রসাৰিত হৈ উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ জন্ম দিলে।



১১.৫ অধিক জানিবলৈ

অসমীয়া গ্রন্থ ঃ

১) ওজা, অঞ্জন কুমাৰ (সম্পাঃ)(২০০১); *সাহিত্য-সমালোচনা-তত্ত্ব;* লখিমপুৰ ঃ উত্তৰ লখিমপুৰ মহাবিদ্যালয় প্রকাশন সমিতি।

২) গোস্বামী, ৰাম (১৯৯১); *অসমৰ লোক নাট্য;* যোৰহাট ঃ অসম সাহিত্য সভা।

৩) গোহাঁই, হীৰেন (১৯৮৮); *অদৃষ্ট আৰু অসম;* গুৱাহাটী ঃ শান্তি প্রকাশ।

৪) গোহাঁই, হীৰেন আৰু বৰা, দিলীপ (১৯৮৮); *অসম আন্দোলন ঃ প্রতিশ্রুতি আৰু ফলশ্রুতি;* গুৱাহাটী ঃ শান্তি প্রকাশ।

৫) গোহাঁই, হীৰেন (১৯৭৬); *সাহিত্য আৰু চেতনা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্চ বুক ষ্টল।

৬) চেতিয়া, যোগেন (১৯৯৩); *আধুনিক নাট্যকলা;* যোৰহাট।

৭) তালুকদাৰ, ফণী (মুখ্য সম্পাঃ) (১৯৯৮); *অসমত নাট্য-পৰম্পৰা আৰু গতিধাৰা;* গুৱাহাটী ঃ নটসূর্য ফণী শর্মা সোঁৱৰণী সমিতি।

৮) দাস, শেণিত বিজয় আৰু মুনীন বায়ন (সম্পাঃ) (২০০৯); *হীৰেন গোহাঁই ৰচনাৱলী ঃ প্রথম খণ্ড—বিষয় সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ কথা পাব্লিকেশ্বন্ছ।

৯) পাঠক, দয়ানন্দ (১৯৯৬);*অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্রসংগ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

১০) পাঠক, ৰমেশ (১৯৯১); *নাটক আৰু নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বুকলেণ্ড।

১১) পাটগিৰী, জগদীশ (সম্পাঃ) (২০০৫); *আধুনিক অসমীয়া নাট্যসম্ভাৰ;* গুৱাহাটী ঃ অসম সাহিত্য সভা।

১২) বৰা, মহেন্দ্র (১৯৯৭); *সাহিত্য আৰু সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টচ্ ষ্ট'ৰচ।

১৩) বৰা, মহেন্দ্র (১৯৮৫); *সাহিত্য উপক্রমণিকা;* গোলাঘাট ঃ ভাৰতী বুক ষ্টল।

১৪) বৰুৱা, প্রফুল্ল কুমাৰ (১৯৮৭); *নাটক মন আৰু মঞ্চ;* গুৱাহাটী ঃ পূর্বাঞ্চল প্রকাশ।

১৫) বৰুৱা, সত্যপ্রসাদ (১৯৯৪); *আধুনিক নাট্য-চিন্তা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

১৬) বাৎসায়ন, কপিলা (১৯৯৬);*পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় নাট্য ঃ বহুমুখী ধাৰা;* (দত্ত, বীৰেন্দ্রনাথৰ অনুঃ) নতুন দিল্লী ঃ নেচনেল বুক ট্রাষ্ট (প্রথম প্রকাশ ১৯৭২)।

১৭) ভট্টাচার্য, কুলদা কুমাৰ (২০০২); 'পাতনি'; শর্মা, অৰুণৰ*শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য*(পৃ. ৪-১২); গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

১৮) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯২); *অসমীয়া লোক-নাট্য পৰম্পৰা;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্রকাশ প্রাইভেট লিমিটেড।

১৯) ভৰালী, শৈলেন (২০০৮); *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

২০) মহন্ত, পোনা (১৯৮৬); *নাটক আৰু নাট্যকাৰ;* ডিব্রুগড় ঃ বনলতা

২১) মহন্ত, পোনা (২০০৮); *নাটকৰ ৰং-ৰূপ;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

২২) শইকীয়া, নগেন (২০০৩); *সাহিত্য-বাদবৈচিত্র্য;* ডিব্রুগড় ঃ কৌস্তুভ প্রকাশন।

২৩) শর্মা, অৰুণ (২০০২); *শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

২৪) শর্মা, অৰুণ (সম্পাঃ) (২০০৭); *ডেৰশ বছৰৰ নির্বাচিত অসমীয়া নাট্য সংকলন, প্রথম খণ্ড;* নগাঁও ঃ অসম নাট্য সন্মিলন।

২৫) শর্মা, বিনোদ (১৯৮৬); *মহাকাব্যিক ঠাঁচ আৰু নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বৰুৱা এজেন্সী।

বাংলা গ্রন্থ ঃ

২৬) ঘোষ, অজিতকুমার (১৪০৪ বাংলা); *নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যমঞ্চ,* কলকাতা ঃ দে'জ পাব্লিছিং।

২৭) বন্দ্যোপাধ্যায়, সত্য (১৯৯৯); *বার্টোল্ট ব্রেখট ও আধুনিক থিয়েটাৰ,* কলকাতা ঃ পশ্চিমবঙ্গ নাট্য আকাদেমি।

ইংৰাজী গ্ৰন্থ ঃ

২৮) Allen, G. (2007). *Intertextuality.* India: Routledge.

২৯) Birringer, J. (1999). *Theatre, Theory, Postmodernism.* London: Routledge.

৩০) Chilvers, I. (Ed.)(2004).*The Oxford Dictionary of Art.* Retrieved January 6, 2012, from http://www.encyclopedia.com/doc/1O2-pastiche.html

৩১) Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama.* London: Routledge.

৩২) Esslin, Martain. (1974).*The Theatre of The Absurd.* Penguin.

৩৩) Fuchs, Elinor (1996). *The Death of Character : Perspectives on Theatre After Modernism.* Indiana: Indiana University Press.

৩৪) Holmberg, A (1990). *The Theatre of Robert Wilson.* London: Routledge.

৩৫) Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre.* (Karen, J. M. Trst.) London: Routledge (First Publish, 1999)

৩৬) Pickering, K. (2005). *Key Concept in Drama and Performance.* London: Palgrave Macmillan.

৩৭) Ran, F. (2009). *A History of Installation Art and Development of New Art Forms.* New York: Peter Long Publishing Inc.

৩৮) Wilson, R. (1984). *The Theatre of Image.* s.l.: Harper Collins.

১১.৬ অগ্ৰগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ মহাকাব্যিক নাট্যধাৰাৰ মূল আধাৰ তিনিটা — ঐতিহাসিককৰণ, মহাকাব্যৰ বৰ্ণনাধৰ্মী ৰচনাৰীতি আৰু বিচ্ছিন্নতা... ...এই তিনিটাৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰিব লাগিব।

২নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ এবছার্ড নাটকত কাহিনীৰ (বিষয়বস্তু) উপস্থাপনৰ বাবে ধাৰাবাহিক সময়ৰ ফ্ৰেম ভাঙি পোলোৱা হয়... ...হেন্‌ৰি বেৰ্গচঁ আৰু মাৰ্কিন দাৰ্শনিক উইলিয়াম জেইমচ ধাৰণা... ...নাটকত কেনেদৰে সেয়া প্ৰতিপাদিত হয় সেই বিষয়ে বহলাই লিখিব লাগিব।

৩ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ লোককলা মানে কি... ...নাটকত কেতিয়াৰে পৰা ইয়াৰ প্ৰয়োগ আৰম্ভ হয়... ...কি কি ধৰণে প্ৰয়োগ হয় সেয়া উদাহৰণসহ বুজাই লিখিব লাগিব।

৪ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ ৰবাৰ্ট উইলচনে আৰম্ভ কৰা নাটকৰ ধাৰাটিৰ বিষয়ে লিখি কোনে এই নামকৰণ কৰিছিল সেয়া উল্লেখ কৰিব লাগিব... ...ইয়াৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ... ...মূল প্ৰবক্তাগৰাকীয়ে কি বুলি মত পোষণ কৰিছে সেয়া বুজাই লিখিব লাগিব।



১১.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন

প্ৰশ্ন ১ ঃ মহাকাব্যিক নাট্যধাৰা বুলিলে কি বুজে? ইয়াৰ মূল বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ২ ঃ এবছাৰ্ড নাটক মানে কি বুজে? বুজাই লিখক।

প্ৰশ্ন ৩ ঃ "এবছাৰ্ড নাট্য আন্দোলনৰ লেখকসকলে গতিৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰিলেও গতিৰ প্ৰাণময়তাহে নাটকসমূহত পৰিলক্ষিত হয়।" — কথাষাৰৰ যথাৰ্থতা প্ৰতিপন্ন কৰক।

প্ৰশ্ন ৪ ঃ "আশীৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাটকত স্বকীয়তাৰ অন্বেষণ আৰম্ভ হৈছে।" — শৈলেন ভৰালীয়ে কৰ এই মন্তব্যৰ সাৰ্থকতা নিৰূপণ কৰক।

প্ৰশ্ন ৫ ঃ লোককলাধৰ্মী নাটধাৰা বুলিলে কি বুজা যায়? এই নাট্যধাৰা ক'ত কেতিয়া কেনেকৈ আৰম্ভ হ'ল? বুজাই লিখক।

প্ৰশ্ন ৬ ঃ অসমীয়া লোককলাধৰ্মী নাটকৰ বিষেয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৭ ঃ নাটকত উত্তৰ-আধুনিকতাবাদ কেনেদৰে প্ৰতিপাদিত হয়? ইয়াৰ মূল বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৮ ঃ অধিস্থাপন কলা, কল্পচিত্ৰময়ী নাটক, যাদু বাস্তৱতা, আন্তঃপাঠগততাই উত্তৰ-আধুনিক নাটক সৃষ্টিত কেনেদৰে প্ৰভাৱিত কৰিছে। আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৯ ঃ "উত্তৰ-আধুনিক নাটকত 'দৈনন্দিন জীৱনৰ ৰাজনীতি' (Day to day politices) প্ৰকাশৰ বাবে হাতত তুলি লোৱা হয় এক নতুন ধৰণৰ অভিব্যক্তি।" — কথাষাৰৰ আধাৰত উত্তৰ-আধুনিক নাটকৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ১২ ঃ অৰুণ শর্মাৰ নাটক *আহাৰ*

অধ্যায় গাঁথনি

১২.১ উদ্দেশ্য
১২.২ পৰিচয়
১২.৩ অৰুণ শর্মা
১২.৩.১ জীৱন আৰু কৃতি
১২.৩.২ নাটকৰ প্রধান বৈশিষ্ট্যসমূহ
১২.৪ *আহাৰ* নাটকৰ সাধাৰণ আলোচনা
১২.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ
১২.৬ অধিক জানিবলৈ
১২.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান
১২.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

১২.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- নাট্যকাৰ অৰুণ শর্মাৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পর্কে জ্ঞাত হ'ব
- এবছার্ড নাটক হিচাপে *আহাৰ* নাটকখন বিশ্লেষণ কৰিব পাৰিব
- *আহাৰ* নাটকখনৰ নাটকীয় কলা-কৌশল সম্পর্কে জ্ঞান আহৰণ কৰিব
- অৰুণ শর্মাৰ নাটকত কেনেদৰে সমাজ চেতনা প্রতিফলিত হয় সেয়া অনুধাৱন কৰিব পাৰিব।

১২.২ পৰিচয়

এই পাঠ্যবিষয়ৰ ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত আপুনি নাটকৰ কেইটামান অর্বাচীন ধাৰা সম্পর্কে অধ্যয়ন কৰিলে। সেই অধ্যায়টোত আপুনি মহাকাব্যিক নাটক, এবছার্ড নাটক, লোককলাধর্মী নাটক আৰু উত্তৰ-আধুনিক নাটক সম্পর্কে বিস্তৃতভাৱে জ্ঞান আহৰণ কৰিলে। এইটো অধ্যায়ত আমি অৰুণ শর্মাকৃত এখন উল্লেখযোগ্য নাটক *আহাৰ* সম্পর্কে অধ্যয়ন কৰিম। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে এইখন এখন এবছার্ড নাটক।

ষাঠিৰ দশকতে নাট্যকাৰ হিচাপে আত্মপ্রকাশ কৰা অৰুণ শর্মাই ১৯৬৪ চনত লিখি উলিয়াইছিল *আহাৰ* নাটকখন। জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ পিছতেই অসমীয়া নাট্য আন্দোলনত নতুনত্বৰ পৰিচয় দাঙি ধৰা শর্মাই এইখন নাটকেৰে এক নব্য ধাৰা আসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ বোৱাই আনিলে। ইয়াৰ দ্বাৰাই অসমীয়া নাট্য ক্ষেত্রখনত আৰম্ভ হ'ল এবছার্ড নাটকৰ ধাৰা। মন

কৰিব যে এটা সময়ত Absurd শব্দটোৰ সমার্থক শব্দ হিচাপে অসমীয়াত 'উদ্ভট' শব্দটো প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। কিন্তু সাম্প্ৰতিক কালৰ সমালোচকসকলে 'উদ্ভট' শব্দই Absurd (নাটকৰ ক্ষেত্ৰত)ৰ সম্পূৰ্ণ অর্থ বহন নকৰে বুলি বিবেচনা কৰি অসমীয়া ভাষাত (আনকি অনেক ভাৰতীয় ভাষাতো) 'এবছার্ড' শব্দকে ব্যৱহাৰ কৰে।

আহাৰ নাটকখনত নাট্যকাৰ অৰুণ শর্মাই এগৰাকী নাৰীৰ মৃতদেহক কেন্দ্ৰত ৰাখি তাৰ পৰিমণ্ডলত চাৰিটা পুৰুষ চৰিত্ৰক আৱর্তিত কৰাই অতীত আৰু বর্তমানৰ ঘটনাৱলীক এক নিৰপেক্ষ স্থানত, নিৰপেক্ষ সময়ৰ আধাৰত বিধৃত কৰিছে। তুলি ধৰিছে সমসাময়িক সমাজ ব্যৱস্থা তথা সময়ে সৃষ্টি কৰা জীৱনৰ অন্তঃসাৰশূন্যতা, জীৱনৰ অর্থহীনতা তথা মানুহৰ ভিন্ন মানসিকতাৰ স্থিতি। তলত নাটকখনৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰাৰ লগতে অৰুণ শর্মাৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পর্কে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰা হ'ল।

১২.৩ অৰুণ শর্মা

বর্তমানলৈকে দুটাকৈ 'অকাডেমী বঁটা' বিজয়ী একমাত্ৰ অসমীয়া হ'ল অৰুণ শর্মা। অসমীয়া সাহিত্য আৰু শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ আগবঢ়োৱা অৱদানৰ বাবে ২০১০ চনত ভাৰত চৰকাৰে তেওঁক প্ৰদান কৰে ভাৰতবর্ষৰ চতুর্থ অসামৰিক সন্মান 'পদ্মশ্ৰী'। তলত তেওঁৰ জীৱন আৰু কৃতিৰ বিষয়ে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰাৰ লগতে তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'ল।

১২.৩.১ জীৱন আৰু কৃতি

সাহিত্যিক-নাট্যকাৰ অৰুণ শর্মাই জন্মগ্ৰহণ কৰিছিল ১৯৩১ চনৰ ৩ নৱেম্বৰ তাৰিখে ডিব্ৰুগড়ৰ সেন্দূৰী আলিত। তেওঁৰ পিতৃ আছিল তিলক চন্দ্ৰ শর্মা আৰু মাতৃ নর্মদা দেৱী। মাত্ৰ দুবছৰ বয়সতে তেওঁলোক পিতৃ-মাতৃ সহিতে ডিব্ৰুগড়ৰ পৰা তেজপুৰৰ ওচৰৰ হেলেমলৈ উঠি আহে। ইয়াতেই আৰম্ভ হয় তেওঁৰ আনুষ্ঠানিক শিক্ষা। সেই সময়তে অৰুণ শর্মাই প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল তেওঁৰ দেউতাকৰ লগতে ৰোহিণী বৰুৱা, মুক্তিনাথ বৰদলৈ আদিৰ দৰে অভিনেতাৰ মননশীল অভিনয় তথা নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ কৰা সচেষ্ট প্ৰযত্ন। ল'ৰালিকালতে লাভ কৰা এনে সাংস্কৃতিক পৰিৱেশে তেওঁৰ শৈশৱক দিছিল এক নির্দিষ্ট মাত্ৰা।

ইয়াৰ পাছতে হাইস্কুলীয়া শিক্ষা লাভ কৰিবলৈ তেওঁ নামভর্তি কৰিলেহি তেজপুৰৰ চৰকাৰী উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ত। সেই সময়ত তেজপুৰ আছিল নাট্য-চর্চাৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ স্বৰূপ। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, চন্দ্ৰধৰ গোস্বামী, ফণী শর্মা, অন্নদা পদ্মপতিৰ দৰে নাট্যকাৰ, অভিনেতা, পৰিচালক আদিৰে তেজপুৰ হৈ পৰিছিল সংস্কৃতি-সাহিত্যৰ কেন্দ্ৰবিন্দু। অৰুণ শর্মাই এইসকল অসমীয়া নাট্য-জগতৰ

প্ৰবাদপ্ৰতীম পুৰুষৰ নাট্য-চিন্তাৰ ফচল প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল। সেইবোৰে শর্মাৰ কুমলীয়া মনত গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰে, তেওঁ ক'ব নোৱাৰাকৈয়ে সোমাই পৰে সৃষ্টিশীলতাৰ অপূৰ্ব জগতখনত। উল্লেখ্য যে অৰুণ শর্মাই তেজপুৰত থাকোঁতেই কেইজনমান সাহিত্য অনুৰাগীৰ সৈতে লগ লাগি 'পাৰিজাত সংঘ' নামেৰে এটি অনুষ্ঠান প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। তদুপৰি নৱম শ্ৰেণীত পঢ়ি থাকোঁতে হিমেন বৰঠাকুৰৰ সৈতে যুটীয়াভাৱে এখন আলোচনীও সম্পাদনা কৰিছিল। এইখন আলোচনীতে অৰুণ শর্মাৰ জীৱনৰ প্ৰথমটো লেখা এটি গদ্য কবিতা ৰূপে প্ৰকাশ পাইছিল।

১৯৪৮ চনত তেজপুৰ চৰকাৰী উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ৰ পৰা হাইস্কুল প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা পাছ কৰি অৰুণ শর্মাই উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে নামভর্তি কৰেহি অসমৰ উচ্চ শিক্ষাৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ কটন কলেজত। ১৯৫০ চনত কটন কলেজৰ পৰাই তেওঁ আই. এছ. চি. পৰীক্ষা পাছ কৰি সেই কলেজতে বি. এ. শ্ৰেণীত নামভর্তি কৰে। কটন কলেজত অধ্যয়নৰত অৱস্থাতে, ১৯৫২ চনত এখন পূৰ্ণাংগ নাটক *উৰুখা পঁজাৰে* নাট্যকাৰ হিচাপে অৰুণ শর্মাই অসমীয়া নাট্য জগতত আত্মপ্ৰকাশ কৰে। উল্লেখযোগ্য যে এইখন নাটক ১৯৫৪ চনত তেজপুৰৰ বাণ ৰংগমঞ্চত তৰুণ সংঘৰ উদ্যোগত তুলসী দাসৰ পৰিচালনাৰে মঞ্চস্থ হয়। ১৯৫৫ চনত গুৱাহাটীৰ কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰত গিৰীশ চৌধুৰী আৰু অনিল চৌধুৰীৰ গুৱাহাটী শিল্পী সংঘয়েও এই নাটকখন সফলতাৰে নিবেদন কৰে।

ইয়াৰ পাছৰ পৰা তেওঁ আৰু উভতি চাব লগা হোৱা নাই। সেই সময়তেই আকাশবাণীৰ নাট্যাভিনয়ৰ কণ্ঠ পৰীক্ষাত উত্তীর্ণ হৈ গুৱাহাটীৰ আকাশবাণী কেন্দ্ৰত অভিনেতা হিচাপে যোগদান কৰে। ইয়াতেই লগ পালে শৈলধৰ বৰুৱা, ফণী তালুকদাৰ আদিক। তেওঁলোকৰ প্ৰেৰণাত লিখি উলিয়ালে বিভিন্ন অনাতাঁৰ নাটক— *ধুমুহা যেতিয়া আহে, কক্ষচ্যুত, ডাৱৰৰ আঁৰৰ জোন* ইত্যাদি। অৰুণ শর্মাৰ প্ৰথমখন অনাতাঁৰ নাটক ১৯৫২ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত হৈছিল। ১৯৫৬ চনত লিখা *ফিল আপ ডা গেপচ্* আৰু ১৯৫৬ চনত লিখা কল্প-বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক *স্বাৱৰে* তেওঁলৈ কঢ়িয়াই আনিলে অভূতপূৰ্ব সাফল্য। ক্ৰমান্বয়ে তেওঁৰ বাবে কলম হৈ পৰিলে শব্দ আৰু ভাষাৰ গতিদান কৰা এবিধ অস্ত্ৰ। এই ক্ষেত্ৰত শব্দ সম্পর্কে তেওঁৰ এষাৰ মন্তব্য স্মৰ্তব্য— 'শব্দ মোৰ বাবে অনুভূতি উপলব্ধিৰ মূৰ্ত ৰূপ'।



জানি থোৱা ভাল

অৰুণ শর্মাই ১৯৫৬ চনত লিখি উলিওৱা অনাতাঁৰ নাট *স্বাৱৰ্ক্ষ* পটভূমি মহাকাশৰ গ্ৰহপুঞ্জত সংঘটিত হোৱা এটি ঘটনা। উল্লেখযোগ্য যে এইখন হ'ল অসমীয়া ভাষাত ৰচিত প্ৰথম কল্প-বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক।

এনেদৰেই অৰুণ শর্মাই লিখি উলিয়ালে প্ৰায় ৪৫ খনৰো অধিক অনাতাঁৰ নাটক আৰু

১৫ খনৰো অধিক মঞ্চ নাটক। তেওঁৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য মঞ্চ নাটক হ'ল— *উৰুখা পঁজা, জিন্‌টি, শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য, পৰশুৰাম, আহাৰ, পুৰুষ, কুকুৰনেচীয়া মানুহ, চিঞৰ, বুৰঞ্জীপাঠ, অন্য এক অধ্যায়, অগ্নিগড়, অদিতিৰ আত্মকথা, পদ্মা-কুন্তী ইত্যাদি, পোষ্টাৰ, নেপোলিয়ন আৰু ডিজেৰী, চিত্রলেখা, চক্রব্যূহ* ইত্যাদি। উল্লেখযোগ্য যে, *শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য* নামৰ নাটকখন *এয়া গদ্য* নামৰ তেওঁৰ অনাতাঁৰ নাটকখনৰ মঞ্চৰূপ।

প্রথম চিনাকি নাট্যকাৰ হিচাপে হ'লেও অৰুণ শর্মাই সাহিত্যৰ আন আন বিভাগবোৰতো নিজস্ব প্রতিভাৰ স্বাক্ষৰ দাঙি ধৰিছে। কেইবাখনো উপন্যাস, এশৰো অধিক চিন্তাশীল প্রবন্ধ, এঘাৰখনকৈ অনূদিত গ্রন্থ, কুৰিখনতকৈও অধিক অনাতাঁৰ তথ্য-আলেখ্য, ভালেমান কবিতা, কেইবাখনো তথ্যচিত্র, টেলিপ্লে আৰু টেলি ফিচাৰ ফিল্ম তেওঁ ৰচনা কৰিছে। উল্লেখ্য যে ১৯৫৮ চনত *ৰামধেনু* (সম্পাদক ঃ বীৰেন্দ্র কুমাৰ ভট্টাচার্য) পত্রিকাত তেওঁৰ দুটা গল্পও প্রকাশ হৈছিল। প্রণিধানযোগ্য যে অসম প্রকাশন পৰিষদে আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্রৰ পঁচিশ বছৰ সম্পূর্ণ হোৱাৰ সময়ত প্রকাশ কৰা *অনাতাঁৰ নাট্যাৱলীৰ* দুটা খণ্ড (সর্বমুঠ পঞ্চাছখন নাটক)ৰ সম্পাদক হ'ল অৰুণ শর্মা। অসম নাট্য সম্মিলনে প্রকাশ কৰি উলিওৱা ডেৰশ বছৰৰ নির্বাচিত অসমীয়া আধুনিক নাট্য সংকলনৰ প্রথম ভাগটি (*ৰাম-নৱমী নাটকৰ* পৰা ১৯৫০ চনলৈকে ৰচিত পঞ্চাছখন নির্বাচিত নাটক সন্নিৱিষ্ট হৈছে)ৰো সম্পাদক আছিল অৰুণ শর্মা।

দ্যা আছাম ট্রিবিউন কাকতৰ আর্হিকাকত চাওঁতা হিচাপে কর্মজীৱন আৰম্ভ কৰা অৰুণ শর্মাই কিছুদিনৰ বাবে এই কাকতখনৰ সহঃ সম্পাদক হিচাপেও কার্যনির্বাহ কৰিছিল। পৰৱর্তী সময়ত শিক্ষকতা কৰাৰ হেঁপাহেৰে যোগদান কৰে নিজ গাঁও হেলেমৰ মধ্য ছয়দুৱাৰ উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ত। পাঁচ বছৰকাল শিক্ষকতা দৰে মহান কর্মত ৱ্রতী হৈ এটা সময়ত পুনৰ গুৱাহাটীলৈ উভতি আহে। গুৱাহাটীলৈ আহি ১৯৬০ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ জ্যেষ্ঠ প্রযোজক (শিক্ষা শাখা) হিচাপে যোগদান কৰে। পৰৱর্তী কালত, ১৯৮৬ চনত আকাশবাণী ডিব্রুগড় কেন্দ্রৰ সঞ্চালক হিচাপে যোগদান কৰি পাছলৈ আকাশবাণীৰ উত্তৰ-পূর্বাঞ্চল সেৱাৰ সঞ্চালক হিচাপেও কার্যনির্বাহ কৰে। তেওঁ কিছুদিন ইণ্ডিয়ান টী এছোচিয়েশ্যনৰ টী চেণ্টাৰবো সঞ্চালক আছিল।



জানি থোৱা ভাল

- অনাতাঁৰ কেন্দ্রৰ এটা জনপ্রিয় অনুষ্ঠান 'বিদ্যার্থীৰ অনুষ্ঠান'ৰ আৰম্ভণিও কৰিছিল অৰুণ শর্মাই। আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ জ্যেষ্ঠ প্রযোজক (শিক্ষা শাখা) হিচাপে কার্যনির্বাহ কৰি থকা কালতেই তেওঁ এই অনুষ্ঠানটিৰ শুভাৰম্ভ কৰে।
- অৰুণ শর্মাই ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ 'সন্ধ্যাৰাগ' নামৰ চিনেমাখনৰ এটি গুৰুত্বপূর্ণ চৰিত্র 'মতি ড্রাইভাৰ'ৰ চৰিত্রতো অভিনয় কৰিছিল। ইয়াৰ উপৰি চাৰু কমল হাজৰিকাৰ 'অস্ত প্রহৰ' নামৰ চুটি ছবি এখনত এজন অৱসৰপ্রাপ্ত অধ্যাপকৰূপে অভিনয় কৰাৰ লগতে বহু অনাতাঁৰ নাটত অভিনয় কৰিছে অৰুণ শর্মাই।

- অৰুণ শর্মাই ৰচনা কৰা *আহাৰ, শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য, কুকুৰনেচীয়া মানুহ*নাটককেইখন বিভিন্ন ভাৰতীয় ভাষালৈ অনূদিত হোৱা লগতে সাহিত্য অকাডেমীৰ এশখন উৎকৃষ্ট ভাৰতীয় নাটকৰ সংকলনত এইকেইখন সংকলিত হৈছে। অকাডেমীৰ পত্রিকা *ইণ্ডিয়ান লিটাৰেশ্যাৰত কুকুৰনেচীয়া মানুহ* প্রকাশ হৈছে।
- অকাশবাণীত কাম কৰি থকা সময়তেই তেওঁ পাঁচ মাহৰ বাবে ইংলণ্ডৰ বি.বি.চি.ত অনাতাঁৰ অনুষ্ঠান পৰিকল্পনা আৰু প্রযোজনা সম্পর্কে প্রশিক্ষণ ল'বলৈ গৈছিল।
- *আহাৰ* নাটকখনৰ ইংৰাজী অনুবাদটি কুইষ্টৰচ্ থিয়েটাৰ ক্লাৰৰ প্লে ৰিডিং চেচ্যনত পাঠ কৰা হৈছিল। এই ক্ষেত্রত তেওঁক সহযোগ কৰিছিল পীটাৰ ফিচাৰ নামৰ ব্যক্তিজনে।

১৯৫৯ চনত অৰুণ শর্মাই চন্দ্রনাথ শর্মাৰ নাতিনীয়েক আৰতি শর্মাৰ পাণিগ্রহণ কৰে । তেওঁলোকৰ বৈবাহিক জীৱনৰ সাক্ষী নন্দিনী শর্মা আৰু অচিন্ত্য শর্মা। ব্যক্তিগত জীৱনত অৰুণ শর্মা এজন সুখী ব্যক্তি, আদর্শৱান স্বামী আৰু দায়িত্বশীল পিতৃ।

নাট্যকাৰ আৰু ঔপন্যাসিক এই দুয়ো নামেৰে মৌলিকত্বৰ পৰিচয় দাঙি ধৰা অৰুণ শর্মাৰ বাবে লিখা কার্য হ'ল সৃষ্টি আৰু যন্ত্রণাৰ পৰা মুক্তি আৰু আনন্দ। বিশেষভাৰে কোনো এজন লিখকৰ দ্বাৰা প্রভাৱিত হোৱা নাই যদিও তেওঁৰ চিন্তা, বুদ্ধি আৰু মেধাক জনদিয়েক বিদেশী লেখকৰ ৰচনাই প্রভাৱিত কৰি মনত দ-সাঁচ বহুৱাইছে, চিন্তা-চর্চাৰ প্রেৰণাস্বৰূপ হৈ পৰিছে। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট, আগাথা ক্রিষ্টিৰ কমার্চিয়েল নাট, বেকেট, ইবছেন, অস্কাৰ ৱাইল্ড, ষ্টেণ্ডবার্গ, এডৱার্ড অলবিৰ নাটকৰ প্রযোজনা চাই তেওঁ লাভ কৰে অফুৰন্ত প্রেৰণা। তদুপৰি চেখভ, ছার্ত্রে, কেমু, অছবর্ণ, জেমছ্ জয়চ, ডিলান টমাছ আৰু কাফ্কাৰ চিন্তাধাৰাই অৰুণ শর্মাক বিশেষভাৰে অনুপ্রাণিত কৰে।

যি সময়ত গতানুগতিকতাৰ পৰম্পৰাৰে অসমীয়া মঞ্চ-নাটক আবদ্ধ হোৱাৰ শংকা দেখা দিছিল সেই সময়তেই মঞ্চ-কৌশল আৰু সাহিত্য-ৰসৰ সুষম সমাহাৰেৰে অসমীয়া নাট্যধাৰাক এক নব্য আলোক প্রদান কৰাৰ মানসেৰে অৰুণ শর্মাই অসমীয়া নাট্য-ক্ষেত্রত ভৰি দিছিল। সেইবাবেই অৰুণ শর্মাক জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ যোগ্য উত্তৰসূৰী বুলি সমালোচকসকলে চিহ্নিত কৰিছে। তদুপৰি যোৱা ষাঠিটা দশকৰ অসমীয়া নাট্যক্ষেত্রৰ দিক্-দর্শনৰ ক্ষেত্রত তেৱেঁই হ'ল অগ্রগামী নাট্যকাৰ। সেইবাবে অসমৰ বিশিষ্ট শিক্ষাবিদ তথা সমালোচক মহেন্দ্র বৰাই অৰুণ শর্মাৰ নাটক সম্পর্কে মন্তব্য কৰিছে — "অৰুণ শর্মাই তেওঁৰ অনলস সাধনাৰে আৰু নানান নতুন পৰীক্ষাৰে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত এটি স্থায়ী স্বাক্ষৰ প্রদান কৰিছে। তেওঁৰ নাটকত আধুনিকতাৰ আটাইকেয়োটা সুৰ স্পষ্টকৈ বাজি উঠিছে।"

অৰুণ শর্মাই অসমীয়া কলা-সাহিত্যৰ জগতখনলৈ আগবঢ়োৱা অৱদানৰ বাবে বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন সন্মান লাভ কৰিছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত— (ক) ১৯৬৬-১৯৬৭ চনত *শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য* নামৰ নাটকখনৰ বাবে অসম সাহিত্য সভাৰ শ্রেষ্ঠ নাট্যকাৰ পুৰস্কাৰ, (খ) ১৯৭৯ চনত

জাপানত আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় অনাতাঁৰ তথ্য-আলেখ্য প্ৰতিযোগিতাত পোৱা প্ৰাইজ ইণ্টাৰ নেশ্যনেলত শ্ৰেষ্ঠ পুৰস্কাৰ, (গ) এছিয়া পেছিফিক ব্ৰডকাষ্টিং ইউনিয়নৰ ABU পুৰস্কাৰ, (ঘ) প্ৰাঁ ফিউচাৰা বার্লিনত পোৱা বিশেষ প্ৰশংসাপত্ৰ, (ঙ) ১৯৯৮ চনত *আশীৰ্বাদৰ ৰং*-ৰ বাবে সাহিত্য-অকাডেমী বঁটা, (চ) ২০০১ চনত অসম নাট্য-সম্মিলনৰ বঁটা, (ছ) ২০০৩ চনত সংগীত নাটক-অকাডেমী বঁটা, (জ) ২০০৬ চনত অসম উপত্যকা বঁটা (ঝ) ২০১০ চনত ভাৰত চৰকাৰে প্ৰদান কৰা পদ্মশ্ৰী বঁটা ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য।

চেনিকুঠীৰ অন্নদা এপার্টমেণ্টৰ তলৰ মহলাত থকা অৰুণ শর্মা 'সদৌ অসম নাট্য সম্মিলন'ৰো সভাপতি হিচাপে কার্যনির্বাহ কৰা অৰুণ শর্মাৰ একমাত্ৰ কবিতা পুথিখনৰ নাম হ'ল —*কাব্যনুৰাগ*। অৰুণ শর্মাই ইগন'ৰ ষ্টিয়াৰিং কমিটীৰ সদস্য আৰু সাহিত্য অকাডেমীৰ আঞ্চলিক উপদেষ্টা সমিতিৰ সদস্য হিচাপেও কার্যনির্বাহ কৰিছিল। প্ৰায় ছটা দশক অসমীয়া সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰখনলৈ অৱদান আগবঢ়োৱা অৰুণ শর্মাই ২৭ মার্চ, ২০১৭ তাৰিখে বিশ্ব নাট্য দিৱসৰ দিনাই ইহলীলা সম্ভৰণ কৰে।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ১ ঃ অৰুণ শর্মাই জীৱন আৰু কৃতি সম্পর্কে চমুকৈ লিখক। (১৫০ শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

১২.৩.২ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ

ইতিমধ্যে আমি উল্লেখ কৰিছোঁ যে অৰুণ শর্মাই পোন্ধৰখনতকৈও অধিক মঞ্চ নাটক ৰচনা কৰিছে। তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকেই বিশেষ বিশেষ বিশেষত্বৰে উদ্ভাসিত যদিও সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁৰ নাটকসমূহৰ মাজত কিছুমান বৈশিষ্ট্য ৰক্ষিত হৈছে। অৰুণ শর্মাৰ নাটকসমূহত দেখা পোৱা কেইটিমান উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য তলত উল্লেখ কৰা হ'ল—

- অৰুণ শর্মাৰ নাটকত প্ৰতিফলিত হৈছে মানৱীয় মূল্যবোধৰ প্ৰতি তেওঁৰ দায়বদ্ধতা। এটি সাক্ষাৎকাৰত অৰুণ শর্মাই এই সম্পর্কে মন্তব্য কৰিছিল—' ...মই অনুভৱ কৰোঁ মই যেন মানৱীয় মূল্যবোধ প্ৰতি কিছু পৰিমাণে দায়বদ্ধ হৈ আহিছোঁ, আৰু সেই দায়বদ্ধতাৰ চেতনাই মোৰ নাটককে ধৰি সৃষ্টিকর্মৰ ভেটি নির্মাণ কৰে বুলি মই ভাবোঁ'।
- অৰুণ শর্মাৰ নাটকত বহুলভাৱে ব্যৱহৃত আন এটা উপাদান হ'ল 'প্ৰেম' । তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰই অন্বেষণ কৰিছে প্ৰেম। সাম্প্ৰতিক সময়ে মানুহক কিদৰে যান্ত্ৰিক কৰি তুলিছে সেই কথা সচেতন নাট্যকর্মী হিচাপে অৰুণ শর্মাই অনুভৱ কৰি এনে কৰিছে বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

- 'নোকোৱাকৈয়ে বহু কথা কোৱা হয়' তাৰেই যেন সার্থক প্রকাশ ঘটিছে অৰুণ শর্মাৰ নাটকত। আধুনিক মানুহে প্রতিটো মুহূর্ততে এক অনামী ভয়ৰ গ্রাসত পৰে, আতংকিত হয়। সেয়া যদিও প্রকাশ্য নহয়, তাৰ প্রতিক্রিয়া চৰম উৎকণ্ঠা অনুভূতিৰে প্রকাশ পায়, এনে ভাবৰ প্রয়োগো দুই-এখন নাটকত কৰিছে। এক কথাত ক'ব পাৰি 'নীৰৱতা'ৰ প্রয়োগ অৰুণ শর্মাৰ নাটকৰ এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য।
- বিভিন্ন প্রতীকৰ সার্থক প্রয়োগ অৰুণ শর্মাৰ নাটকৰ আন এটা বিশেষত্ব। বিভিন্ন নাটকত প্রয়োজন সাপেক্ষে বিভিন্ন প্রতীকধর্মী চিত্রৰ, শব্দৰ উপস্থাপনেৰে নাটকৰ মন্তব্য বুজি উঠাত দর্শক-পাঠকক সুবিধা কৰি দিছে। যেনে — *আহাৰ* নাটকত উল্লেখ কৰা নাৰীগৰাকী মৃতদেহটো।
- অৰুণ শর্মাৰ নাটকসমূহ মূলতঃ চৰিত্র প্রধান, নাটকসমূহৰ চৰিত্রবিলাকৰ বিচিত্রতাও মন কৰিবলগীয়া। উল্লেখ্য যে অৰুণ শর্মাৰ নাটকত কাহিনীয়ে চৰিত্রৰ গতি নিৰূপণ নকৰে, বৰং চৰিত্রৰ মানসিক দ্বন্দ্ব, আচৰণ আদিয়েহে নাটকৰ কাহিনীভাগৰ বিকাশত অধিক গুৰুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন কৰে। এই ক্ষেত্রত শর্মা তেওঁৰ পূর্বসূৰী নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ ওচৰতো ঋণী। কাৰণ জ্যোতিপ্রসাদে *ৰূপালীম* নাটকৰ পাতনিতে উল্লেখ কৰিছিল— 'আদর্শ চৰিত্র দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্রৰ বিচিত্রতাহে দেখুৱাবলৈ প্রয়াস কৰা হৈছে...'। ঠিক সেইদৰে অৰুণ শর্মায়ো *চিঞৰ* নাটকখনত উল্লেখ কৰিছে যে— 'নাটকখনত অমৰ বৰুৱাৰ মানসিক স্থিতিৰ কথাহে ঘোষণা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে; শ্রেণী সংগ্রাম নহয়।' উল্লেখযোগ্য যে তেওঁৰ আন নাটকবোৰটো চৰিত্রৰ বিচিত্রতা মন কৰিবলগীয়া।
- বহু সময়ত অৰুণ শর্মাৰ নাটকৰ প্রধান চৰিত্রসমূহৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত ইব্চেনৰ প্রভাৱ পৰা যেন অনুভূত হয়। ইব্চেনৰ *An Enemy of the People* নাটকখনৰ প্রধান চৰিত্র ডাঃ টমাচ ষ্টকমেনে মন্তব্য কৰিছিল— 'The strongest man in the world is he who stands most alone'। একেদৰে অৰুণ শর্মাৰ প্রতিখন নাটকৰে প্রধান চৰিত্রকেইটাৰ সংলাপৰ মাজেদি অকলে হ'লেও হাজাৰজনৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ কৰাৰ মানসিকতা প্রকাশ ঘটিছে। আনহাতে ষ্টকমেনে উত্তৰপুৰুষৰ ওচৰত প্রগতিৰ ভাৰ অর্পণ কৰাৰ দৰে অৰুণ শর্মাৰ নাটকতো সেই ভাব ধাৰাৰ প্রকাশ ঘটিছে।
- অৰুণ শর্মা নাটকৰ সংলাপ ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্রত অত্যন্ত সচেতন। চৰিত্রব্যঞ্জক সংলাপ প্রয়োগ তেওঁৰ নাটকৰ এটি প্রধান বৈশিষ্ট্য। প্রয়োজন সাপেক্ষে তেওঁৰ সংলাপ ছন্দোবদ্ধ বা কাব্যিকতাৰে পূর্ণ, প্রয়োজন সাপেক্ষে ওজস্বী ব্যঞ্জনাময়।
- অৰুণ শর্মাৰ সংলাপৰ ভাষাৰ ক্ষেত্রতো বিশেষত্ব লক্ষ্য কৰা যায়। তেওঁৰ ভাষাত স্বাভাৱিক অলংকাৰেও সৌন্দর্যবর্ধন কৰিছে, শুৱলা শব্দৰ ব্যৱহাৰে আৱেগময় কৰিছে, প্রয়োজন সাপেক্ষে তদ্ভৱ শব্দৰ ব্যৱহাৰ, প্রয়োজন সাপেক্ষে তৎসম শব্দৰ ব্যৱহাৰে নাটকৰ ভাষা প্রাঞ্জল, অর্থবহ আৰু শ্রুতিমধুৰ কৰি তুলিছে। তেওঁ নির্বাচিত

শব্দসম্ভাৰ সুশৃংখলিতভাৱে সজাই সংলাপৰ ভাষা সৃষ্টি কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে অৰুণ শর্মাই তেওঁৰ প্রায়বিলাক নাটকতে প্রচুৰ ইংৰাজী শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এনে কৰাৰ কাৰণ সম্পর্কে *অদিতিৰ আত্মকথা* নাটকখনৰ আৰম্ভণিতে তেওঁ কৰা এষাৰ মন্তব্য স্মর্তব্য—

> নাটকখনত ভালেমান ইংৰাজী শব্দ, বাক্য আৰু সংলাপ ব্যৱহৃত হৈছে। এনে কৰাৰ যুক্তি নাইবা কাৰণ, নাটকৰ চৰিত্র আৰু ঘটনাৰাজিৰ সামাজিক পটভূমি আৰু স্বৰূপটোৰ কথা মনত ৰাখিলেই পাঠকসকলে বুজি পাব বুলি আশা কৰিলোঁ। দ্বিতীয়তে, উল্লেখ কৰি থোৱা ভাল হ'ব, এইখন এখন মঞ্চনাটক হ'লেও ইয়াৰ শ্রব্য দিশটোৱে অধিক গুৰুত্ব লাভ কৰিছে, হয়টো যিকোনো নাট্যৰচনাৰ এই দিশটোৰ প্রতি মই সততে আৰু সদায়েই অধিক মনযোগী আৰু সচেতন কাৰণেই এনে হৈছে।

এই কথাষাৰ তেওঁৰ সকলো নাটকৰ ক্ষেত্রতে প্রযোজ্য।

- অৰুণ শর্মাই তেওঁৰ নাটকবোৰৰ মাজেদি সামাজিক সমস্যা বা মানৱীয় সমস্যা উপস্থাপন কৰিছে যদিও তাৰ মাজেদি নিজস্ব মন্তব্যও প্রকাশ কৰিবলৈ পাহৰা নাই। এনেদৰে নিজৰ মন্তব্য প্রকাশ কৰাৰ পাছতো কিন্তু তেওঁৰ নাটকসমূহ কেৱল বক্তব্যধর্মী হৈ যোৱা নাই।
- অৰুণ শর্মাই নাটক ৰচনা কৰোঁতে মঞ্চৰ প্রায়োগিক দিশটোৰ প্রতিও সততে দৃষ্টি ৰাখিছে আৰু অসমীয়া নাটকক নতুনত্বৰ সোৱাদ দিবলৈ যত্ন কৰিছে। কাৰণ তেওঁ অনুভৱ কৰে— 'যেতিয়ালৈকে সীমাবদ্ধতাৰে আমাৰ কল্পনাক সীমাবদ্ধ কৰি ৰাখিম, সেই পর্যন্ত বিকাশ সার্থক নহ'ব। ঐতিহ্যৰ সকলো বস্তুৰেই পেলনীয়া নহয় ঐতিহ্যৰ সুস্থ ৰীতি আৰু কৌশলৰ পৰিবর্তন সাধন আৰু নতুন প্রয়োগৰ দ্বাৰাহে জাতীয় নাট্যধাৰাৰ বিকাশ সাধিত হ'ব।'



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ২ ঃ অৰুণ শর্মাৰ নাটকৰ চৰিত্র সম্পর্কে চমুকৈ লিখক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

১২.৪ *আহাৰ* নাটকৰ সাধাৰণ আলোচনা

পাশ্চাত্যত আৰম্ভ হোৱা এই এবছার্ড নাট্যধাৰাই অসমৰ অৰুণ শর্মাক মোহিত কৰে, পৰিণতিত তেওঁৰ কাপৰ পৰা নিসৃত হ'ল *আহাৰ* নাটকখন। ১৯৬৪ চনত লিখি উলিওৱা এই নাটকখনৰ নামকৰণেই আমাৰ মনত বোধ জন্মায় যে নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নিশ্চয় গতানুগতিকতাৰ পৰা কিছু আঁতৰি আহিব।

গতানুগতিক কাহিনীৰ পৰা ফালৰি কাটি আহি এইখন নাটকৰ ঘটনাপ্ৰৱাহ গ্ৰথিত হৈছে চাৰিজন যুৱক আৰু এগৰাকী নাৰীৰ মৃতদেহক কেন্দ্ৰ কৰি। চাৰিজন বিভিন্ন মনোভংগীৰ যুৱক চৰিত্ৰৰ মাধ্যমেৰে নাৰী আৰু পুৰুষৰ বিভিন্ন সম্পৰ্কবোৰ উদঙাই ধৰিবৰ কাৰণেই এটা অস্বাভাৱিক বেও�ৰাৰিচ মৃতদেহ চুৰিৰ ঘটনাৰে পৰিস্থিতিটো সৃষ্টি কৰি লোৱা হৈছে। তাৰে খেও ধৰি নাট্যকাৰে বিভিন্ন স্তৰত নাৰীৰ গৰীয়সী মূৰ্তিটোৰ অন্বেষণ কৰিছে। নাটকখনৰ নাম *আহাৰ* শব্দটো বহুমাত্ৰিকভাৱে বিশ্লেষণ কৰিব পাৰি। এগৰাকী নাৰীয়ে আমাৰ দৈহিক, মানসিক আৰু আৱেগিক প্ৰয়োজন পূৰণ কৰে, আমাৰ ক্ষুধা পূৰণ কৰে। সেয়া দৈহিকেই হওক, মানসিকেই হওক অথবা আৱেগিকেই হওক আমাৰ সিয়েই আহাৰ। অতীতক আমি পাহৰিব নোৱাৰো; বিৰক্তিকৰ হ'লেও নোৱাৰো। নাটকখনৰ মৃত নাৰীগৰাকীৰ চিত্ৰকল্পটো আমাৰ অতীতৰ প্ৰতিনিধি হ'ব পাৰে। অৰ্থাৎ 'অতীতেই আমাক মানসিক আহাৰ যোগান ধৰে'। পুতিগন্ধময় আৱৰ্জনাতো মানুহে আহাৰ বিচাৰি পায়। জীৱন এক যন্ত্ৰণাময় পৰিস্থিতি। সেই পৰিস্থিতিটোৰ সিপাৰেই মৃত্যু-নিজেই কীট-পতংগৰ আহাৰ হৈ পৰাৰ পৰিস্থিতি। ভাষাৰ ব্যঞ্জনাই এইখন নাটকক বহুমাত্ৰিক ভাবাৰ্থ দিছে। এক কথাত এনেদৰে ক'ব পাৰি নাটকখনৰ ভাবাৰ্থ— 'নাথিং ইজ ম'ৰ ৰিয়েল দেন নাথিং।' (Nothing is more real than nothing)



জানি থোৱা ভাল

- চেমুৱেল বেকেটৰ *Waiting for Godot*, আয়নেস্কৰ *The Chairs* আৰু *Amedee or How to Get Rid of It* নামৰ নাটককেইখনৰ কেতবোৰ লক্ষণ *আহাৰ* নাটকখনত দেখিবলৈ পোৱা যায়।
- *আহাৰ* নাটকখন পোন প্ৰথমে ভবেন বৰুৱাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত *সংলাপ* (১ম বছৰ, ১ম সংখ্যা, ১৯৭১ চন) নামৰ আলোচনীখনত প্ৰকাশ পাইছিল।

ইতিমধ্যে ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত এবছার্ড নাটকৰ আলোচনাৰ প্ৰসংগত আমি উল্লেখ কৰিছোঁ যে এবছার্ড নাটকত কাহিনী (বিষয়বস্তু) উপস্থাপনৰ বাবে ধাৰাবাহিক সময়ৰ ফ্ৰেমভাঙি পেলোৱা হয়। ফৰাচী দাৰ্শনিক হেন্ৰি বেৰ্গচঁ আৰু মাৰ্কিন দাৰ্শনিক উইলিয়াম জেইমচে আগবঢ়োৱা মন্তব্যৰ বিষয়েও এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰা হৈছে। *আহাৰ* নাটকখনতো আমি দেখিবলৈ পাওঁ নাটকৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰ — কমল, নলিনী, ধীৰেন আৰু নবীন প্ৰত্যেকেই নিজৰ আন্তৰিক সময়ত বাস কৰি আছে। সেইবাবেই এগৰাকী নাৰী প্ৰত্যেকৰে মনৰ মাজত ভিন ভিন ৰূপত ধৰা দিছেহি । কমলৰ বাবে প্ৰেয়সী নীলিমা, নলিনীৰ বাবে পত্নী অনিমা, ধীৰেনৰ বাবে মাক আৰু নবীনৰ বাবে গণিকা হীৰা। সেইদৰে আধুনিক মনস্তত্ত্বৰ জনক 'ফ্ৰয়ড' আৰু 'য়ুঙে' ঊনবিংশ শতাব্দীৰ অন্ত আৰু বিংশ শতাব্দীৰ আদিতে ঘোষণা কৰা মানুহৰ চেতনাৰ বহুতৰপীয়া প্ৰকৃতিৰ কথা উল্লেখ কৰি একে সময়তেই এজন মানুহৰ চেতনাত যে কেইবাটাও কথাই ক্ৰিয়া

কৰি থাকিব পাৰে, জনসমাগত থাকিও মানুহ যে একক আৰু নিঃসংগ হোৱাৰ লগতে কোনেও কাৰো লগত যোগসূত্র স্থাপন কৰিব নোৱাৰে সেই কথা ব্যক্ত কৰা হৈছে। এই তত্ত্বৰ খেও ধৰিয়েই মন্তব্য কৰা হৈছে যে আমি প্রত্যেকেই নিজৰ নিজৰ আন্তৰিক সময়ত বাস কৰোঁ। *আহাৰ* নাটকখনতো সেইবাবেই এটা মৃতদেহক কেন্দ্র কৰি চাৰিজন ডেকাই ঘূৰি আছে যদিও প্রত্যেকেই বেলেগ ৰূপত হে দেখা পাইছে, অনুভৱ কৰিছে। *আহাৰ* নাটকখনত ডেকা চাৰিজনৰ ভৱিষ্যৎ কি হ'ব, কি পথ গ্রহণ কৰিলে ভাল হ'ব সেই কথাও উল্লেখ হোৱা নাই। এয়াও এবছার্ড নাটকৰে এক প্রধান বৈশিষ্ট্য।

এবছার্ড নাটকৰ কাহিনী বিন্যাস সম্পর্কে ইতিমধ্যে কৰা আলোচনাত ব্যক্ত কৰা হৈছে যে ইয়াত এটি নিটোল কাহিনীৰ বিন্যাস দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। এই নাট্যধাৰাত বিশ্বাসী প্রবক্তাসকলে বিশ্বাস কৰে মানুহৰ মনোজগতখন বিক্ষিপ্ত, সেয়ে কেতিয়াও এটা সঠিক কাহিনীৰে তাক ব্যক্ত কৰিব নোৱাৰি। 'অসার্থক, অযৌক্তিক, সংগতিহীন আৰু আদর্শহীন জীৱনৰ এটি নগ্ন পৰিস্থিতি অংকন কৰাই তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য।' *আহাৰ* নাটকখনতো আমি কোনো নিটোল কাহিনী বিন্যাস দেখিবলৈ নাপাওঁ। তাৰ পৰিৱর্তে এটা মৃতদেহক কেন্দ্র কৰি চৰিত্রকেইটাৰ মানসিক স্থিতিৰ চিত্রণ হে দেখিবলৈ পাওঁ। তাৰ মাজে মাজে জীৱনৰ অসার্থকতা, সংগতিহীনতা, অযৌক্তিক আৰু আদর্শহীনতাৰ প্রতিচ্ছবিও ফুটি উঠিছে।

এবছার্ড নাটকৰ সংলাপৰ প্রসংগত উল্লেখ কৰা হৈছে যে মানুহে যিখন সমাজত, জগতত বাস কৰে সেইখনৰেই কোনো অর্থ নাই, সংগতি নাই, উদ্দেশ্য নাই— সেয়ে এই জীৱনৰ প্রকাশভংগীও সুগঠিত, সুশৃংখলিত নহয়। *আহাৰ* নাটকখনতো সংলাপৰ ভাষাৰ ক্ষেত্রত একেই কথা প্রযোজ্য। উদাহৰণস্বৰূপে উল্লেখ কৰিব পাৰি—

ধীৰেন ঃ জুই—
নলিনী ঃ সাপ—
কমল ঃ সমুদ্র—
নবীন ঃ আকাশ—
নাৰী ঃ (ধীৰেনহঁতৰ প্রত্যেকলৈকে একোবাৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি) জুই-সাপ-সমুদ্র-আকাশ।
কমল ঃ প্রেম প্রেৰণা—
নলিনী ঃ মায়া-বন্ধন।
ধীৰেন ঃ ত্যাগ কৰুণা—
নবীন ঃ সেৱা বাসনা—

এবছার্ড নাটকৰ সংলাপসমূহ প্রায়েই কাব্যিক ব্যঞ্জনাময়। সেইবাবেই কোৱা হয়— 'গোটেই নাটকখন যেন এটা কবিতা, য'ত কোনো এটা বিশেষ পৰিস্থিতিৰ ৰসাত্মক চিত্র অথবা চিত্রাঙ্কন দেখা যায়।' *আহাৰ* নাটকৰ দুটিমান সংলাপ ইয়াৰ উদাহৰণ হিচাপে তলত উল্লেখ কৰা হ'ল—

নবীন ঃ মিঠা বমিৰ কথা শুনা নাই আমি। অম্ল, পিত্ত, খাৰ, ত্বক সকলো ৰস মিলি যিটো মিশ্রণ হয়, এমালশ্যন হয়, তাৰ সোৱাদ মিঠা হ'ব নোৱাৰে...

আৰু,

নাৰী ঃ মোৰ এই বেগটোত এটা সত্তা ভৰাই থৈছো। দন্ত্য স, তই তই আও, আৱৰ তাত আকাৰ সত্তা। ইয়াতে ভৰাই থৈছোঁ। আকৃতিটো এটা প্রিজমৰ দৰে। সত্তাটোৰ অনেক ৰং। কৈছোঁ নহয় - এটা প্রিজ্‌ম্‌। তাৰ পৰা অনেক ৰং ওলাব পাৰে। বেঙুনীয়া, কমলা, ফাকুৰ ৰং ...

এবছার্ড নাটকত যে গতিৰ প্রাণময়তাহে পৰিলক্ষিত হয় সেই কথা এবছার্ড নাটক সম্পর্কে কৰা আলোচনাত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। *আহাৰ* নাটকখনতো গতিৰ বিৰুদ্ধে প্রতিবাদ কৰি নবীনে পঞ্চাশবাৰতকৈয়ো অধিকবাৰ 'অপেক্ষা' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে, কোনে কোনে অপেক্ষা কৰি আছিল সেই বিষয়ে কৈ বিভিন্নজনৰ নাম ব্যক্ত কৰিছে, নাৰীগৰাকীয়ে 'সময় বাগৰি যায়' বুলি বহুবাৰ দোহাৰিছে, মৃতদেহটো পুতি থবৰ বাবে অপেক্ষা কৰিছে তথাপিতো তাৰ মাজতে নাটকখন প্রাণৱন্ত হৈহে উঠিছে, গতিময়তাহে প্রকাশ পাইছে। সেইদৰে এবছার্ড নাটকতো গতানুগতিক নাটকৰ দৰে বিস্ময় আৰু উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰা হয় যদিও তাৰ কোনো অর্থপূর্ণ পৰিণতি নাথাকে। *আহাৰ* নাটকখনতো শেষ দৃশ্যত পুলিচকেইজন আহি মৃতদেহ চুৰি কৰি অনা ডেকা চাৰিজনক পায়হি, সেই সময়তে আমাৰ মনত উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি হয়। পুলিচে এওঁলোকক কি কৰিব, মৃতদেহটো কি কৰিব? কিন্তু পাঠক-দর্শকক বিস্ময়াভিভূত কৰি মঞ্চৰ বিভিন্ন ঠাইত সিঁচৰতি হৈ থকা ধীৰেণ, কমলহঁতৰ সকলো সামগ্রী তেওঁলোকৰ হাতত তুলি দি আঁতৰিহে যায়। বাস্তৱ দৃষ্টিত এয়া অর্থপূর্ণ পৰিণতি নহয়।

এবছার্ড নাটকৰ চৰিত্রৰ ক্ষেত্রত কোৱা হৈছে যে ইয়াৰ চৰিত্রসমূহ উজ্জ্বল বা আমি সাধাৰণভাৱে ভাল বা বেয়া বুলি ক'লে যি ধৰণৰ চৰিত্রৰ কথা বুজোঁ তেনে চৰিত্র নহয়। বৰঞ্চ প্রতিটো চৰিত্র একো একোটা শ্রেণীৰ প্রতিনিধিহে। *আহাৰ* নাটকৰ প্রতিটো চৰিত্র— কমল, নলিনী, ধীৰেন, নবীন হ'ল ক্রমে ৰোমান্তিক যুৱক, ব্যৱসায়ী, বিপ্লৱী আৰু অভ্যস্ত সুৰাপায়ী। নাটকখনত এই চৰিত্রসমূহৰ প্রকাশ হে ঘটিছে, কোনো ধৰণৰ বিকাশ সাধন হোৱা নাই। তদুপৰি এই প্রত্যেকটো চৰিত্র নিজৰ নিজৰ কর্মৰ প্রতি মাতাল আৰু শ্রেণীচৰিত্রৰ প্রতিভূ। আনহাতে এবছার্ড শ্রেণীৰ নাটকত পার্থিব সুখ-সন্তোষৰ প্রাচুর্যই আধুনিক সমাজলৈ কঢ়িয়াই অনা বিষণ্ণ মানসিকতা, উচ্ছৃংখলতা, নিঃসঙ্গতা আদিৰ সার্থক প্রকাশ ঘটে। এই নৈৰাশ্যবাদৰ বিষাক্ত বীজাণুৰ দ্বাৰা মানুহ আক্রান্ত হ'লেও জীৱনৰ নির্মম পৰিস্থিতিৰ লগত মুখামুখি হৈ প্রত্যাহ্বান সৃষ্টি কৰিও যে জীয়াই থাকিব লাগিব তাৰেই ইংগিত দিয়ে। *আহাৰ* নাটকখনতো এই ভাৱধাৰাৰ সার্থক প্রকাশ ঘটিছে। প্রতিটো চৰিত্রই বিষণ্ণ মানসিকতা, উচ্ছৃংখলতা, নিঃসঙ্গতাৰ ফচল আৰু তাৰ মাজতো নিজৰ নিজৰ কর্মৰ ক্ষেত্রত প্রত্যাহ্বানৰ সন্মুখীন হৈও সংগ্রামৰত।

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা হৈছে যে এবছার্ড নাটকত নীৰৱতা বৰ অর্থপূর্ণভাৱে ব্যৱহাৰ

কৰা হয়। *আহাৰ* নাটকখনতো বহু সময়ত নীৰৱতাই বাংময় ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে নাটকখনৰ এটি অংশলৈ আঙুলিয়াব পাৰি—

নবীন ঃ ব্যোম—ব্যোম—(চিলিম টানে) এটা ধুনীয়া ককটেলৰ কথা কওঁঃ ৰাম, স্কটচ্, ইটালীয়ান ভাৰমাউথ্, লগতে পাইন এপল জুইচ্। নাইবা আৰু এটা—দুই আউন্স ৰাম, আধা আউন্স জিঞ্জাৰ ৰাইন, দুই আউন্স ৰ'জ চিৰাপ ইত্যাদি ইত্যাদি। (দেখা যায় এটা সময়ত চাৰিওজনে খৰধৰকৈ বাদাম ভজা খাবলৈ ধৰিছে। পোহৰ কমি আহে। **কেইটামান দীঘলীয়া নীৰৱ মুহূর্ত অতিবাহিত হয়।** মধ্যম মঞ্চলৈ লাহে লাহে উঠি আহে নাৰী; হাতত এটা বেগ। নবীন, কমল, নলিনী আৰু ধীৰেন জঠৰ হৈ ৰৈ যায়)

প্রণিধানযোগ্য যে এই ধাৰাৰ নাটকত বাস্তৱৰ আপাতদৃষ্টিত থাকি যোৱা ঘটনাৰাজিক চিত্রিতহে কৰা হয় আৰু দর্শকৰ কাৰণে নাট্যকাৰৰ কোনো বক্তব্য নাথাকে বা তেওঁলোকৰ লগত সংযোগ স্থাপন হোৱাটোও বিচৰা নহয়। *আহাৰ* নাটকটো কোনো তাত্ত্বিক কথাৰ প্রকাশ কৰা হোৱা নাই বৰং প্রতিটো চৰিত্রৰ মনোজগত তথা নাৰীৰ বিভিন্ন সত্তাৰ অন্বেষণতে আবদ্ধ হৈ আছে।

উল্লেখযোগ্য যে ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ ভেটি হ'ল ঈশ্বৰৰ প্রতি ঐকান্তিক বিশ্বাস, সেয়ে এই শ্রেণীৰ নাটকত দেখুৱাৰ দৰে ভাৰত বা অসমত মানুহ মানুহৰ পৰা ইমান বেছি বিচ্ছিন্ন হৈ যাব পৰা নাই। ইংৰাজ শাসনৰ কালতে সৃষ্টি হোৱা মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ মাজত এই নিঃসঙ্গতাবোধ, যান্ত্রিকতাৰ প্রতি আগ্রহে বিচ্ছিন্নতাৰ সৃষ্টি কৰিছে যদিও সেয়া ইমান প্রবল নহয়। ধর্মৰ প্রভাৱে আমাক সেই ভাবধাৰালৈ যাব নোৱৰাকৈ ৰাখিছে। কিন্তু এজন সৃষ্টিশীল নাট্যকাৰ হিচাপে অৰুণ শর্মাই তেওঁৰ দৃষ্টি কেৱল ভাৰততে আবদ্ধ নাৰাখি সমগ্র বিশ্বমানৱৰ প্রতি প্রসাৰিত কৰিছে। সেইবাবেই এনে ধৰণৰ সামাজিক চেতনাবোধৰ নাটক লিখি উলিয়াইছে।

কুলদা কুমাৰ ভট্টাচার্যই *শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য* নাটকখনৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে যে এবছার্ড নাটকৰ প্রধান লক্ষণ ট্রেজেডী। মানৱ জীৱনৰ অসাৰতা দাঙি ধৰা তাৰ উদ্দেশ্য। এনে নাটকত হাস্যৰস থকা সত্ত্বেও সৃষ্টি হয় এক শ্বাসৰুদ্ধকাৰী আতংক। *আহাৰ* নাটকখন পঢ়িলে বা দর্শন কৰিলে সেই মৃতদেহটো লৈ চাৰিজন ডেকাই কি কৰিব সেয়া ঠাৱৰ কৰিব নোৱাৰি। সিহঁতে তাইৰ মাজতে 'নিজস্ব অনুভূতিৰ সময়'ত বিলীন হৈ এটা এটাকৈ বেলেগ বেলেগ পৰিস্থিতিৰ মুখামুখি হয় আৰু সিহঁতৰ নিজৰ মাজত হোৱা কথোপকথনৰ অংশত হাস্যৰসৰ প্রলেপ থাকিলেও দর্শক-পাঠকৰ মন এক শ্বাসৰুদ্ধকাৰী আতংকই খেদি ফুৰে। প্রতিটো ঘটনা বা পৰিৱেশে মানৱ জীৱনৰ অসাৰতা, নিঃসংগতা, বিচ্ছিন্নতাবোধৰ আভাস দিয়ে। সেইবাবেই ক'ব পাৰি আহাৰ এখন সার্থক এবছার্ড নাটক।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ *আহাৰ* নাটকখনৰ সংলাপ সম্পর্কে চমুকৈ লিখক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....



চিন্তা-চর্চা কৰক — ১২.১

আহাৰ নাটকখনৰ উপৰি অসমীয়া এবছার্ড নাটক আছেনে? যদি আছে সেই নাটক কেইখনৰ বিষয়ে অধিক জানিবলৈত উল্লেখ থকা কিতাপকেইখনৰ আধাৰত এটি টোকা যুগুত কৰক।



১২.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- বর্তমানলৈকে দুটাকৈ 'অকাডেমী বঁটা' বিজয়ী একমাত্র অসমীয়া হ'ল অৰুণ শর্মা। এওঁ অসমীয়া সাহিত্যৰ বিভিন্ন ক্ষেত্রলৈ অৱদান আগবঢ়াই আহিছে। বিশেষভাৱে অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্রখনলৈ এওঁৰ অৱদান ব্যাপক।
- অৰুণ শর্মাৰ নাটকসমূহত কিছুমান বিশেষ বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। সেই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে এই অধ্যায়টিত আলোচনা কৰা হৈছে।
- দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পৰৱর্তী কালত দর্শন আৰু বিজ্ঞানৰ বিভিন্ন আৱিষ্কাৰে মানুহৰ মনোজগতখন বাৰুকৈয়ে জোকাৰি যায়। এই সময়ছোৱাতে এক নব্য নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি হ'ল পাশ্চাত্যত। সমালোচক Martin Esslin -এ এই শ্রেণীৰ নাটকক এবছার্ড (Absurd) নাটক বুলি অভিহিত কৰিছে। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ অৰুণ শর্মাই ১৯৬৪ চনত *আহাৰ*নাটকখনেৰে এই নব্য ধাৰাটি আদৰি আনে।
- অৰুণ শর্মাৰ *আহাৰ* নাটকখনত এবছার্ড নাটকৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ কেনেদৰে ৰক্ষিত হৈছে সেই বিষয়ে এই অধ্যায়টিত বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল।



১২.৬ অধিক জানিবলৈ

অসমীয়া গ্রন্থ ঃ

১) পাঠক, দয়ানন্দ (১৯৯৬); *অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্রসংগ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

২) পাঠক, ৰমেশ (১৯৯১); *নাটক আৰু নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বুকলেণ্ড।

৩) ৰৱা, মহেন্দ্র (১৯৯৭); *সাহিত্য আৰু সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টচ্ ষ্ট'ৰচ্।

৪) ভৱালী, শৈলেন (১৯৭৬); *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য দুটি তৰংগ;* গুৱাহাটী ঃ নিউ বুক ষ্টল।

৫) ভৱালী, শৈলেন (১৯৯২); *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্রকাশ প্রাঃ লিঃ।

৬) শইকীয়া, নগেন (সম্পাঃ)(১৯৭৭); *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ অভিলেখ;* যোৱহাট ঃ অসম সাহিত্য সভা।

৭) শর্মা, অৰুণ (১৯৮৯); *আহাৰ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৮) শর্মা, অৰুণ (২০০৪); *বিংশ শতাব্দীৰ অসমীয়া নাটক (১৯০১-২০০০);* কামৰূপ জিলা সাহিত্য সভাৰ উদ্যোগত আয়োজিত প্রথম মহেন্দ্র অধিকাৰী স্মাৰক বক্তৃতানুষ্ঠানত পঠিত, ২৪ এপ্রিল।

৯) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (১৯৬৫); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ নিউ বুক ষ্টল।

বাংলা গ্রন্থ ঃ

১০) ঘোষ, অজিতকুমাৰ (১৯৮৬); *নাটকের কথা;* কলকাতা ঃ সাহিত্য লোক।

১১) ঘোষ, অজিতকুমাৰ (১৪০৪ বাংলা); *নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যমঞ্চ;* কলকাতা ঃ দে'জ পাব্লিছিং।

ইংৰাজী গ্রন্থ ঃ

১২) Esslin, M. (1974). *The Theatre of The Absurd.* Penguin.

১৩) Esslin, M. (ed.) (1968). *Absurd Drama.* Penguin.

১৪) Nicholl, A.(1969). *The Theory of Drama.* New Delhi: Doaba House.

১৫) Shiv, K. K. (1962). *Bergson and the Stream of Consciousness Novel.* Glasgow: Black & Son.

১৬) William, R. (1973). *Drama from Ibsen to Brecht.* Penguin.



১২.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ অৰুণ শর্মাৰ পিতৃ-মাতৃ... ..ক'ত জন্ম... ...শিক্ষা জীৱন... ...কর্ম জীৱন... ...কেতিয়াৰ পৰা তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হ'ল... ...কি কি লিখিছে... ইত্যাদি বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিব লাগিব।

২ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ অৰুণ শর্মাৰ নাটকৰ প্রধান চৰিত্রসমূহ কেনে... ... ইব্চেনৰ প্রভাৱ ... ...অৰুণ শর্মাৰ প্রতিখন নাটকৰে প্রধান চৰিত্রকেইটাৰ মানসিক স্থিতি... ...বিশেষত্ব আদি... ...উদাহৰণসহ লিখিব লাগিব।

৩ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ এবছার্ড নাটকৰ সংলাপ কেনে... ...সংলাপৰ মূল কোনো অর্থ নাই, সংগতি নাই, উদ্দেশ্য নাই ... ...জীৱনৰ প্রকাশভংগীও সুগঠিত, সুশৃংখলিত নহয়... ...আহাৰ নাটকখনতো সংলাপৰ ভাষাৰ ... .উদাহৰণসহ লিখিব লাগিব।



১২.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

প্রশ্ন ১ ঃ অৰুণ শর্মাৰ নাট্যকৃতিৰ বিষয়ে চমুকৈ লিখক।

প্রশ্ন ২ ঃ অৰুণ শর্মাৰ নাটকৰ প্রধান বৈশিষ্ট্যকেইটা উল্লেখ কৰক।

প্রশ্ন ৩ ঃ এবছার্ড নাটক হিচাপে *আহাৰ* নাটকখন প্রতিপাদন কৰক।

প্রশ্ন ৪ ঃ অৰুণ শর্মাৰ নাটকৰ প্রধান বৈশিষ্ট্যসমূহ আলোচনা কৰি আহাৰ নাটকখনত সেইবোৰ প্রকাশ পাইছেনে নাই সেয়া বিচাৰ কৰক।

প্রশ্ন ৫ ঃ এবছার্ড নাটকত বিষয়বস্তু উপস্থাপন, চৰিত্র নির্মাণ আৰু সংলাপ ৰচনা কেনেদৰে কৰা হয়। *আহাৰ* নাটকখনত এই বৈশিষ্ট্যসমূহ কেনেদৰে ৰক্ষিত হৈছে বিচাৰ কৰক।

প্রশ্ন ৬ ঃ *আহাৰ* নাটকত দেখাত স্থিতিশীল অৱস্থা এটাক কেনেকৈ গতিশীল কৰা হৈছে আলোচনা কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ১৩ ঃ সতীশ ভট্টাচার্যৰ নাটক *মহাৰাজা*

অধ্যায় গাঁথনি

১৩.১ উদ্দেশ্য
১৩.২ পৰিচয়
১৩.৩ সতীশ ভট্টাচার্যৰ জীৱন আৰু সাহিত্য কর্ম
১৩.৪ *মহাৰাজা*
১৩.৪.১ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা
১৩.৪.২ নাটকখনৰ চৰিত্র বিশ্লেষণ
১৩.৪.৩ নাটকখনৰ গাঁথনি আৰু সংলাপ
১৩.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ
১৩.৬ অধিক জানিবলৈ
১৩.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)
১৩.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

১৩.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি —

- সতীশ ভট্টাচার্যৰ জীৱন আৰু কৃতিৰ বিষয়ে সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিব
- *মহাৰাজা* নাটকখনৰ গাঁথনি আৰু কলা-কৌশলৰ বিষয়ে বিতংকৈ আলোচনা কৰিব পাৰিব
- লোকনাট্য আংগিকসর্বস্ব নাটক ৰূপে *মহাৰাজা*ৰ মূল্যায়ন কৰিব পাৰিব
- *মহাৰাজা*ৰ চৰিত্রবিলাকৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ আৰু সংলাপৰ মান নিৰূপণ কৰিব পাৰিব।

১৩.২ পৰিচয়

পূর্বৰ অধ্যায়টোত আপুনি অৰুণ শর্মাকৃত নাটক *আহাৰ* সম্পর্কে অধ্যয়ন কৰিলে। *আহাৰ* নাটকখন যে এখন সার্থক এবছার্ড নাটক সেই বিষয়েও জ্ঞাত হল। এই অধ্যায়টোত আমি সতীশ ভট্টাচার্যই ৰচনা কৰা এখন উল্লেখযোগ্য নাটক *মহাৰাজা* সম্পর্কে অধ্যয়ন কৰিম।

আপুনি ইতিমধ্যে এই পাঠ্যবিষয়ৰে ষষ্ঠ আৰু একাদশ অধ্যায়ত অধ্যয়ন কৰি আহিছে যে, বিংশ শতিকাৰ ষাঠিৰ দশকত ভাৰতীয় নাট্য পৰিপ্রেক্ষাত 'মূললৈ উভতি যোৱা' মূল মন্ত্রেৰে এক বিশেষ আন্দোলনে গা কৰি উঠিছিল। এই আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্রভাৱিত হৈ অসমৰ নাট্যকাৰসকলেও আশীৰ দশকৰ পৰা নিজৰ নাট্য সৃষ্টিত থলুৱা সমল আৰু থলুৱা শৈলীৰ প্রয়োগ কৰিবলৈ লয়। সতীশ ভট্টাচার্যই ৰচনা কৰা এই নাটকখনতো থলুৱা শৈলীৰ প্রয়োগ হৈছে।

অধ্যায়টোত আমি নাটকখনৰ বিষয়ে পুখাংনুপুখভাৱে আলোচনা কৰিম। তদুপৰি নাট্যকাৰ সতীশ ভট্টাচার্যৰ জীৱন আৰু কৃতিৰ বিষয়েও চমুকৈ আলোচনা কৰা হৈছে।

১৩.৩ সতীশ ভট্টাচার্যৰ জীৱন আৰু সাহিত্যকর্ম

অসমীয়া সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সতীশ ভট্টাচার্য কেৱল নাট্যকাৰৰূপেই পৰিচিত নহয়, গল্পকাৰ আৰু সুলেখক হিচাপেও তেওঁৰ খ্যাতি সর্বজনবিদিত। সতীশ ভট্টাচার্যই ১৯৩৬ চনৰ ২১ মে'ত বর্তমান নলবাৰীৰ ওচৰৰ হেলচাত জন্ম গ্ৰহণ কৰিছিল। তেওঁৰ পিতৃ হৰেশ্বৰ ভট্টাচার্য আৰু মাতৃ সত্যৱতী দেৱী। ১৯৫৪ চনত সর্থেবাৰী হাইস্কুলৰ পৰা তেওঁ প্ৰথম বিভাগত হাইস্কুল শিক্ষান্ত পৰীক্ষাত উত্তীর্ণ হয় আৰু গুৱাহাটীৰ বি. বৰুৱা মহাবিদ্যালয়ৰ পৰা সুখ্যাতিৰে ১৯৫৮ চনত স্নাতক উপাধি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। ইয়াৰ পৰৱর্তী কালছোৱাত ভট্টাচার্যই ৰে'ল বিভাগত চাকৰি কৰাৰ লগতে কালীৰাম বৰুৱা হাইস্কুলত শিক্ষকৰূপে কার্যনির্বাহ কৰিছিল। ১৯৬৫ চনত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা তেওঁ ইংৰাজী বিষয়ত স্নাতকোত্তৰ উপাধি লাভ কৰি উঠি সন্দিকৈ মহাবিদ্যালয়ত অধ্যাপনা কৰিবলৈ লয়। ভট্টাচার্যই ১৯৭৯, ১৯৮২ আৰু ১৯৮৬ চনত তিনিটা কার্যকালৰ বাবে অসম কলেজ শিক্ষক সংস্থাৰ সাধাৰণ সম্পাদকৰূপে অসমৰ মহাবিদ্যালয়সমূহৰ শিক্ষকসকলক নেতৃত্ব প্ৰদান কৰিছিল। ১৯৮৭ চনৰ ১২ মে'ত তেওঁ অসম প্ৰকাশন পৰিষদৰ সচিবৰূপে যোগদান কৰে। ১৯৯৮ চনৰ ৩১ আগষ্ট তাৰিখে সন্দিকৈ মহাবিদ্যালয়ৰ পৰা অৱসৰ গ্ৰহণ কৰাৰ পিছত দ্বিতীয়বাৰৰ বাবে প্ৰকাশন পৰিষদৰ সচিবৰূপে মৃত্যুৰ সময়লৈকে দায়িত্ব পালন কৰে। গুৱাহাটী মহানগৰীৰ নবীন নগৰৰ সেন্দূৰী আলিৰ বাসিন্দা ভট্টাচার্যই ২০০০ চনৰ ১মে'ৰ দিনা ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

সতীশ ভট্টাচার্যই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ বিশিষ্ট আলোচনী *প্ৰকাশ* লগতে শিশু আলোচনী *মুকুতা*ৰো সম্পাদনাৰ ভাৰ গ্ৰহণ কৰিছিল। উল্লেখযোগ্য যে তেওঁ অসমৰ হাস্য-ব্যঙ্গ আলোচনী *অবিকল*খনৰো সম্পাদক আছিল। শান্ত ধীৰ-স্থিৰ আৰু মৃদুভাষী এই নাট্যকাৰ-সাহিত্যিকগৰাকী আছিল প্ৰচাৰবিমুখ। তেওঁ লিখি থৈ যোৱা অন্যান্য গ্ৰন্থ বা নাটকৰোৰত প্ৰতিভাৰ পৰশ থৈ গৈছে। ষাঠিৰ দশকত বিশিষ্ট নাট পৰিচালক দুলাল ৰয়ৰ সহযোগত তেওঁ বার্ণার্ড শ্বৰ *পিগ্‌মেলিয়ন* নামৰ নাটকখন *প্ৰেয়সী*নামেৰে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে। ১৯৭৩ চনত 'নিউ আর্ট প্লেয়ার্চ' নামৰ অপেশাদাৰী নাট্য গোষ্ঠীটোৱে গুৱাহাটীৰ মঞ্চত *প্ৰেয়সী* প্ৰযোজনা কৰিলে। অসমীয়া ৰূপত মঞ্চত পৰিৱেশন কৰা *প্ৰেয়সী*য়ে একেটা বছৰতে ৰাষ্ট্ৰীয় সন্মানেৰেও সন্মানিত হ'ল। নতুন দিল্লীত অনুষ্ঠিত সর্বভাৰতীয় নাট্য-প্ৰতিযোগিতাত *প্ৰেয়সী*য়ে শ্ৰেষ্ঠ প্ৰযোজনা, শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালক আৰু অভিনেত্ৰীৰ বঁটা লাভ কৰিছিল। ঠিক সেইদৰে তেওঁ ১৯৭৫ চনত নিক'লাই ডি গোগলৰ ৰুচ ভাষাৰ বিখ্যাত নাটক *দি ৰিভাইজৰ্খন চৰকাৰী ইন্সপেক্টৰ* নামেৰে অভিযোজনা কৰি উলিয়ায়।

ষাঠিৰ দশকৰ পৰা সত্তৰৰ দশকৰ ভিতৰত *ৰামধেনু, মণিদীপ, আমাৰ প্ৰতিনিধি* আদি আলোচনীতো তেওঁ নিয়মীয়াকৈ গল্প লিখি গল্পকাৰৰূপে জনাজাত হৈ পৰিছিল। ১৯৮৩ চনত প্ৰকাশ পায় তেওঁৰ নতুন স্বাদৰ গল্প সংকলন *পখিলা পাখিৰ ৰং*। তেওঁৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য

গ্ৰন্থ *শৰাইঘাটৰ বীৰ*। অসমৰ ইতিহাসৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ অধ্যায় আৰু এই অধ্যায়ৰ যুগশ্ৰেষ্ঠ নায়ক লাচিত বৰফুকনৰ বীৰগাথাক অনুপম কথন শৈলীৰে পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰিছে এইখন গ্ৰন্থত। ইংৰাজী ভাষালৈকে অনুবাদ হোৱা এই গ্ৰন্থখনক এখন অন্যতম শিশুগ্ৰন্থ বুলি ক'ব পাৰি। এই গ্ৰন্থখনৰ মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্যটো হ'ল— প্ৰখ্যাত ইতিহাস প্ৰণেতা সূৰ্য কুমাৰ ভূঞাক গ্ৰন্থখনত অজ্ঞেয় সাঁচিপাতৰ ভাষাৰ কথাকাৰৰূপে স্থান দিয়া হৈছে।

১৯৯৬ চনত লয়ার্চ বুক ষ্টলে সতীশ ভট্টাচার্যই *ছিন্ন দলিল* নাম দি অনুবাদ কৰা বঙালী সাহিত্যিক সমৰেশ বসুৰ *ছেড়া তমসুক* উপন্যাসখন প্ৰকাশ কৰে। সতীশ ভট্টাচার্যই মৌলিক ৰচনাত মনোনিৰেশ কৰাৰ লগতে সাহিত্য মূল্যসমৃদ্ধ বিশ্বসাহিত্যৰ উৎকৃষ্ট গ্ৰন্থ অনুবাদ কৰাৰ ক্ষেত্ৰতো আগভাগ লৈছিল। বিদেশী সাহিত্যৰ মণি-মুকুতা আহৰণ কৰিবলৈ যোৱাটো বা এনে সাহিত্যিক অসমীয়া ভাষালৈ ৰূপান্তৰ কৰি পাঠকক ন ন সোৱাদ প্ৰদান কৰা বিষয়টোক তেওঁ প্ৰয়োজনীয় বুলি বিবেচনা কৰিছিল আৰু এইটো কাৰণতে জে. বি. ব্ৰণ'স্কিৰ বিখ্যাত গ্ৰন্থ *আইডেনটিটি অব্ মেন (Identity of man)*খন *মানৱ সত্তাৰ সন্ধান* নামৰে অসমীয়া ভাষালৈ অনুবাদ কৰিছিল। অনুবাদ কৰিছিল বার্ণার্ড শ্বৰ আন এখন বিখ্যাত নাটক *আৰ্মচ এণ্ড দ্যা মেন*।

অসমীয়া সাহিত্যত সাহিত্যৰথী ৰেজবৰুৱাৰ পিছত ব্যঙ্গ ধাৰাৰ সাহিত্যচর্চা কৰা মানুহৰ সংখ্যা একেবাৰেই কম। ভট্টাচার্যই ব্যঙ্গ সাহিত্যৰ স্বকীয় মহিমাক বাৰুকৈয়ে অনুধাৱন কৰিছিল আৰু অসমত ব্যঙ্গ সাহিত্যৰ এটা বাতাবৰণৰ সূচনা কৰাৰ মানসেৰে *অবিকল* নামৰ আলোচনীখন সম্পাদনাৰ দায়িত্ব লৈছিল। একাধাৰে সৰবৰহী অধ্যাপক, সংগঠক, প্ৰশাসক, সম্পাদক, গল্পকাৰ, গ্ৰন্থলিখক আৰু সফল নাট্যকাৰ— এনে বহুমুখী প্ৰতিভাৰ আঁৰত আছিল সতীশ ভট্টাচার্যৰ প্ৰগতিবাদী মানসিকতা। বিশেষকৈ তেওঁৰ *মানুহে মানুহৰ বাবে* নাটকখনৰ বক্তব্যত এনে প্ৰগতিশীল মনৰ পৰিচয় পোৱা যায়। তেওঁৰ বন্ধু দুলাল ৰয়ে সতীশ ভট্টাচার্যৰ এই দিশটোৰ বিষয়ে এনেদৰে কৈছে— "...তেওঁৰ চিন্তা-চর্চাক আজিকালিৰ উদ্বেগ আৰু মানসিক দ্বন্দ্ব-সংঘাতৰ জগতত যদি বিয়পাই দিব পৰা গ'লহেঁতেন, তেতিয়া প্ৰকাশন পৰিষদৰ সচিব হিচাপেই নহয়, অসমৰ এগৰাকী অতি Progressive নাট্যকাৰ, সমাজ সচেতন ব্যক্তি হিচাপে যাউতিযুগীয়া স্থান ৰাখি থ'ব পাৰিলেহেঁতেন।" মহৎ লিখনি, মহান আত্মাক সহজতে জুখিব পৰা নাযায়, আনকি সূত্ৰায়িতও কৰিব নোৱাৰি। সতীশ ভট্টাচার্যৰ ক্ষেত্ৰত এইষাৰ কথা প্ৰণিধানযোগ্য।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ১ ঃ সতীশ ভট্টাচার্যৰ জীৱন আৰু ৰচনাকৃতিৰ বিষয়ে চমুকৈ লিখক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

১৩.৪ *মহাৰাজা*

লোককলা বা লোকানুষ্ঠান সংযোগী কলা (communicative art) মাধ্যমৰূপে *মহাৰাজা* নাটকখনত প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। ওজাপালি লোকানুষ্ঠানে অৰ্ধ-নাটকীয় আৱেদনেৰে শ্ৰোতা-দৰ্শকক দৃশ্য-শ্ৰব্যৰ মধুৰ আমেজ প্ৰদান কৰে। আমাৰ আলোচ্য *মহাৰাজা* নাটকখনত ওজাপালি লোকানুষ্ঠানৰ শৈলী প্ৰয়োগ কৰাৰ ফলত নাটকখনে এক ৰমণীয় মাত্ৰা লাভ কৰিছে। নাটক কেৱল দৃশ্য-শ্ৰব্য মাধ্যমেই নহয়; নাটকৰ শৰীৰত থাকে ৰং-ৰূপৰ সমাহাৰ; সুৰ-সংগীতৰ মনোগ্ৰাহী ব্যঞ্জনা, এন্ধাৰ-পোহৰৰ মায়াময় লীলা, সেয়ে নাটক এক সংযুক্ত শিল্প (composite art)। একে সময়তে নাটকৰ পাঠযোগ্য বৈশিষ্ট্যও বিদ্যমান।

থাওকতে ক'বলৈ হ'লে, *মহাৰাজা* নামটোতেই আছে লোকপৰম্পৰাৰ আভাস। নাট্যকাৰে নিজে ব্যক্ত কৰিছে — "নাটকখনৰ নাম 'মহাৰাজ' বা 'মহাৰজা' নিদি 'মহাৰাজা' কিয় দিলোঁ এই বিষয়ে বহুতে মোক প্ৰশ্ন কৰিছে। কামৰূপ (পুৰণি কামৰূপ জিলা)ৰ কথ্য ভাষাত ৰজা বুজাবলৈ ৰাজা শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ আছে। কিন্তু মই সেই কাৰণেই নাটকখনৰ নাম 'মহাৰাজা' দিয়া নাই। সৰুতে লক্ষ্য কৰিছিলোঁ যে প্ৰতিপত্তিশীল মানুহক গাঁৱত 'ৰাজা' বুলি কৈছিল, আৰু অতি দাম্ভিক আৰু গাৰ বলেৰে নিজকে সদায় শুদ্ধ বুলি প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খোজাজনকো 'ৰাজা' বুলি জোকাইছিল। কামৰূপত ৰাজা শব্দটোৰ এই শ্লেষাত্মক ব্যঞ্জনাটোৰ কাৰণেই মোৰ ৰজাক মই 'মহাৰাজা' বুলি কৈছোঁ।"

পুৰণি ৰাজবংশত ৰজা জন্মিছিল, আধুনিক কালত ৰজা নিৰ্বাচিত হয়। ৰূপকৰ আলমত *মহাৰাজাৰ* কাহিনী ভাগ গঢ় লৈ উঠিছে। বৃদ্ধ ৰজা প্ৰতাপাদিত্যৰ দাসীপত্নী গংগাৰ কামান্ধ আৰু অত্যাচাৰী পুত্ৰ বিক্ৰমৰ ৰাজঅভিষেকৰ প্ৰসংগৰে কাহিনীভাগ আগবাঢ়িছে। কিন্তু কৃষক কন্যা মালতীক বলাৎকাৰ কৰি বিক্ৰমে নিজে ৰাজঅভিষেকৰ বাটত হেঙাৰ হৈ থিয় দিলে। তৰুণ নেতা অমৃতনাৰায়ণৰ নেতৃত্বত প্ৰজা বিদ্ৰোহে মূৰ দাঙি উঠে। বৃদ্ধ ৰজাই নিৰ্বাচন ঘোষণা কৰে আৰু অমৃতনাৰায়ণ প্ৰধান অমাত্য পদত নিৰ্বাচিত হয়। গংগাদাসী আৰু দুষ্টমতি বুদ্ধিনাৰায়ণে অমৃতৰ বিৰুদ্ধে ষড়যন্ত্ৰ কৰিও ব্যৰ্থ হয়। ৰজাই বিক্ৰমক ৰাজ্য পৰিচালনাৰ দায়িত্ব দিয়াৰ সলনি ৰাজ্যত প্ৰজাতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি নিজে নামমাত্ৰ ৰজা হৈ ৰয়।

প্ৰজাতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ যুঁজ আৰম্ভ হ'লেই ৰজাই দমন-উৎপীড়নৰ আশ্ৰয় লয়। কিন্তু এনে দমন-নিপীড়নক ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি প্ৰজাসাধাৰণে মাৰবান্ধি থিয় দিব লাগিব। যুগে যুগে সাধাৰণ জনতাই ন্যায় প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে সৃষ্টি হোৱা সংগ্ৰামৰ সাহসী সেনানীৰূপে দায়িত্ব পালন কৰি আহিছে। মহাৰাজা নাটকৰো এয়াই কাহিনীৰ আঁৰৰ বক্তব্য। লোককলাৰ আংগিকৰ সফল সুৰময় কথকতা *মহাৰাজা* নাটকৰ ব্যতিক্ৰমী নাট্য-বিস্তাৰ আৰু উল্লেখযোগ্য সাফল্য।

১৩.৪.১ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা

নাট্যকাৰ সতীশ ভট্টাচার্যৰ মৃত্যুৰ পাছত *শ্ৰদ্ধাঞ্জলি* নামৰ ক্ষুদ্ৰ পুস্তিকা এখন

প্ৰকাশ হৈছিল। এই পুস্তিকাখনিৰ নাতিদীৰ্ঘ লেখা এটাত আমাৰ আলোচ্য নাটকখনৰ প্ৰথম পৰিচালক দুলাল ৰয়ে *মহাৰাজা* নাটকখনৰ জন্মৰ আঁৰৰ কাহিনী ব্যক্ত কৰিছে। *প্ৰেয়সী* নাটকখনৰ মাজেদি নাট্য পৰিচালক দুলাল ৰয়ৰ সৈতে নাট্যকাৰ ভট্টাচার্যৰ এক বৌদ্ধিক আত্মীয়তা গঢ়ি উঠিছিল। এনে আত্মীয়তাৰ সূত্ৰ ধৰিয়েই পৰিচালকগৰাকীয়ে ১৯৭৭ চনত নাট্যকাৰগৰাকীক জার্মানি দাসৰ *মহাৰাজা* নামৰ বিখ্যাত ইংৰাজী উপন্যাসখন পঢ়িবলৈ দিয়ে। উপন্যাসখন পঢ়াৰ সময়ত ভট্টাচার্যৰ মনত বিদ্যুৎসঞ্চাৰ হ'ল— এই বিষয়টোক লৈ *দেখোন* কিবা এটা কৰিব পৰা যায়। জার্মানি দাসৰ *মহাৰাজাই* ভট্টাচার্যৰ চিন্তাৰ দুৱাৰ মেলি ধৰিলে আৰু অসমৰ গ্ৰাম্য জীৱনত বিচিত্ৰ ৰূপত জীয়াই থকা অন্য এজন *মহাৰাজাক* বিচাৰি নাট্যকাৰ ভট্টাচার্যই *মহাৰাজা* উপন্যাসখনৰ পৰা ওলাই আহিল। এয়াই *মহাৰাজা* নাটকখন সৃষ্টিৰ আঁৰৰ কাহিনী।

ভট্টাচার্যৰ *মহাৰাজা* অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ ইতিহাসত এক মৌলিক সংযোজন। *মহাৰাজা* নাটকখন লিখাৰ বাবে নাট্যকাৰগৰাকীয়ে এটা স্থিৰ পৰিকল্পনাৰ মাজেদি আগবাঢ়িছিল। তেওঁ পোনতে অসমীয়া সমাজ জীৱনত ৰজা-মহাৰজাৰ প্ৰভাৱৰ অন্বেষণ আৰম্ভ কৰিলে। পুৰণি কামৰূপৰ গাঁৱলীয়া জীৱনৰ পৰম্পৰাগত মহাৰাজা ধাৰণাটোৰ নানা শ্লেষাত্মক ৰূপ আৱিষ্কাৰ কৰিলে। ৰাজতন্ত্ৰৰ ব্যঙ্গাত্মক ব্যাপ্তি-ব্যঞ্জনাই নাট্যকাৰক নাটক ৰচনাৰ বাবে কেঁচামালৰ যোগান ধৰিলে। গাঁৱৰ ধনী-মানী-অহংকাৰী আৰু বলেৰে নিজৰ মত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খোজাসকলক গঞাই মহাৰাজা বুলি ব্যঙ্গ কৰে আৰু শ্লেষ বা ব্যঙ্গই ৰাজশক্তিৰ প্ৰতি সাধাৰণ লোকৰ বিদ্ৰুপাত্মক মনোভাবৰ পৰিচয় দাঙি ধৰে। আমাৰ দেশে স্বাধীনতা লাভ কৰা পাছতো, দেশত গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পাছতো গ্ৰাম্য জীৱনত ৰৈ গ'ল ৰাজতন্ত্ৰৰ প্ৰতিভূ ৰজা-মহাৰজাৰ ছয়াময়া চর্চাৰ বিচিত্ৰ মাত্ৰা। নাট্যকাৰে *মহাৰাজাৰ* পাতনিত এই দিশটোৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকর্ষণ কৰিছে।

গণতন্ত্ৰত ৰাইজেই ৰজা। আধুনিক গণতন্ত্ৰৰ এনে মৌলিক ধাৰণাটো আমি অসমৰ জনজীৱনত প্ৰচলিত লোকপ্ৰবচনত দেখিবলৈ পাওঁ। অসমীয়া লোকপ্ৰবচনত কোৱা হয়— 'ৰাইজেই ৰজা, গিয়াতিয়েই গংগা।' অসমীয়া লোকজীৱনৰ এনে নির্ভেজাল বিশ্বাসৰ পৰম্পৰাইও নাট্যকাৰক *মহাৰাজাৰ* নাট্য জুমুঠি নির্মাণত জ্ঞাতে বা অজ্ঞাতে অনুপ্ৰাণিত কৰিব পাৰে। সাধাৰণতে দেখা যায়, এচাম স্বৈৰাচাৰী শাসকে সুযোগ পালেই গণতান্ত্ৰিক বিধি ব্যৱস্থা নেওচা দিবলৈ বিচাৰে। স্বৈৰাচাৰী শাসকৰ এনে অপচেষ্টাক প্ৰজাসাধাৰণে প্ৰতিহত কৰাৰ বাবে প্ৰহৰীৰ ভূমিকা ল'ব লাগে। কোনোবাই পৰিয়ালতন্ত্ৰক গণতন্ত্ৰৰ ভেটিত জোৰকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে তাক প্ৰজাই ভেটা দিব লাগে। এনে কৰিলেহে গণতন্ত্ৰৰ সুস্থ বিকাশ সম্ভৱপৰ হৈ উঠে। যোৱা শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকত সূচনা হোৱা গণতন্ত্ৰৰ পৰিপন্থী বাতাবৰণেও হয়তো নাট্যকাৰক গণতন্ত্ৰৰ প্ৰতি আস্থাশীল হ'বলৈ সকীয়াই দিছিল আৰু এনে সকীয়নিৰ এচেৰেঙা ৰ'দ *মহাৰাজা* নাটকৰ গাত পৰা যেন অনুমান হয়।

মহাৰাজা নাটকখনৰ সামগ্রিক দৃষ্টিভংগীটোত গণতন্ত্রৰ তিনিটা প্রাথমিক চর্তৰ প্রতিফলন হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। চর্ত তিনিটা হ'ল— স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ বিৰুদ্ধে প্রজাৰ যুক্তিসিদ্ধ প্রতিবাদ, গণতান্ত্রিক প্রক্রিয়াত জনসাধাৰণৰ প্রত্যক্ষ অংশগ্রহণ আৰু নিপীড়নৰ মুখামুখি হোৱা দুর্বল দৰিদ্রৰ হকে ন্যায় প্রতিষ্ঠাৰ যুঁজ। *মহাৰাজা* নাটকৰ প্রতিটো নাট্যক্ষণত সংঘাতময় ৰূপত এই চর্ত তিনিটাই শক্তিশালী বক্তব্য হৈ আত্মপ্রকাশ কৰিছে। যথাস্থানত আমি এই বিষয়ে আলোচনা আগবঢ়াম।

যুগ যুগ ধৰি সমাজত এক শ্রেণীৰ জনসাধাৰণে শাসক শ্রেণীৰ হাতত উৎপীড়িত, নির্যাতিত আৰু নানা ধৰণে লাঞ্ছিত হৈ আহিছে। এই লাঞ্ছিত শ্রেণীটো সংখ্যাত বৃহৎ আৰু এওঁলোকে সমাজ নামৰ পিৰামিডটোৰ তলৰ স্তৰত বাস কৰে; পিৰামিডৰ শীর্ষভাগত থাকে শাসক আৰু সুবিধাভোগীৰ দল। শাসক দলৰ প্রতিনিধিৰ গাত থাকিবলগীয়া প্রজাহিতৈষী গুণৰ অভাৱ হ'লে এটা সময়ত প্রজাসাধাৰণে এনে শাসকৰ চল-চাতুৰি আৰু অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে দলবদ্ধভাৱে থিয় দি গণতন্ত্র প্রতিষ্ঠাৰ বাবে অগ্রসৰ হয়। ই এক চিৰাচৰিত নিয়ম। প্রকৃতার্থত কোনো সৎ বা বিবেকবান মানুহে মানসিক স্তৰত অত্যাচাৰী শাসকবর্গৰ অন্যায় আচৰণৰ বিৰুদ্ধে নতজানু হ'বলৈ নিবিচাৰে, বৰঞ্চ সাহসী আৰু নিঃকিন আৰু দুর্বলসকলেও সজোৰে অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে বলিষ্ঠভাৱে প্রতিবাদ কৰে। *মহাৰাজা* নাটকৰ সামগ্রিক আচৰণটোৱেই হ'ল— অন্যায়ৰ প্রতি প্রশ্রয়হীন মনোভাব প্রদর্শনেৰে বিদ্রোহাত্মক হৈ উঠা।

*মহাৰাজা*নাটকৰ কাহিনীৰ গাঁথনি, ৰচনা-ৰীতি আৰু উপস্থাপন শৈলী— এই তিনিওটাতে কিছুমান বিশেষত্ব থকা হেতুকে দর্শকৰ দ্বাৰা সমাদৃত হৈছে। লোকনাট্যৰ শৈলীৰ সহায়েৰে মহাৰাজা নাটকখন মঞ্চত পৰিৱেশন কৰাৰ বাবে দর্শকক সহজতে চুই যাব পাৰে, কাৰণ লোককলাৰ কৃতকার্যতা প্রমাণসিদ্ধ ঘটনা আৰু এনে এক অর্ধ-নাটকীয় শক্তিশালী লোকপৰম্পৰা হ'ল ওজাপালি। ওজাপালি লোকনাট্য শৈলীৰ মিতব্যয়ী প্রয়োগে দর্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজৰ দূৰত্ব কমাই আনে আৰু এনে কার্যই চতুর্থ দেৱালে (Fourth wall) সৃষ্টি কৰা বাধা অনুভৱ নকৰাকৈ দর্শকে নাটকৰ বক্তব্য সহজে গ্রহণ কৰিব পাৰে। এই কথাটোৰ অর্থ মঞ্চত অলৌকিক বা উত্তেজনাময় পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰা নহয়; ইয়াৰ উদ্দেশ্য মঞ্চত ৰসবোধৰ এক পৰিমিত স্তৰ সৃষ্টি কৰাহে। এই যে চতুর্থ দেৱালৰ বুলি ক'লোঁ, এই কথাটোৰো এটা যৎকিঞ্চিৎ ব্যাখ্যাৰ প্রয়োজন হ'ব পাৰে। সাধাৰণতে মঞ্চ এখনৰ তিনিটা ফালেই দেৱালেৰে আবৃত হৈ থাকে। কেৱল দর্শক বহা ফালটোহে দেখাত আবৃত নহয়। মঞ্চ আৰু দর্শকৰ ফালটো দেখাত মুকলিমূৰীয়া হ'লেও আচলতে এই ফালটোত অভিনেতা আৰু দর্শকৰ মাজত এখন শক্তিশালী দেৱাল থাকে। এই অদৃশ্য দেৱালৰ বাবেই মঞ্চৰ অভিনেতা-অভিনেত্রীয়ে দর্শকৰ পৰা নির্দিষ্ট দূৰত্বত অভিনয় কৰে আৰু দর্শকেও একেটা দূৰত্বৰ পৰা নাটক উপভোগ কৰে। কিন্তু লোককলাৰ আংগিকেৰে এই অদৃশ্য দেৱাল অতিক্রম কৰি দর্শকৰ নিচেই কাষলৈ আহিব

পৰা দক্ষতা থাকে আৰু *মহাৰাজাৰ* শৰীৰত ওজাপালি সংপৃক্ত হৈ থকাৰ বাবে এই দক্ষতাক অনায়াসে ধাৰণ কৰিছে। এইবাবেই মঞ্চত উপৰিষ্ট অভিনেতা-অভিনেত্রীয়ে 'সেইবোৰ দর্শক' আৰু আমিবোৰ মঞ্চত চৰিত্র-চিত্রণ কৰা শিল্পী, এই পার্থক্যটোক স্বীকাৰ কৰিও দুয়োটা পক্ষই একে ধৰণে ভাবিব পাৰে— 'সিহঁতবোৰেই দেখোন আমি।' *মহাৰাজা* নাটকৰ গাঁথনিগত দীঘ-বাণিত এনেদৰে ভবাৰ সম্ভাৱনা নিহিত হৈ আছে। দ্বিতীয়তে, ওজাপালিৰ শৈলীয়ে নাটকখনক ভাৰাক্রান্ত কৰি তোলা নাই অথবা নাটকখন শৈলীসর্বস্বও হোৱা নাই। লোককলা আংগিকে এক সূক্ষ্ম আৰু পৰিমিত ৰূপত নাটকখনত স্থান লাভ কৰিছে। যোল্লটা দৃশ্য বা নাট্যক্ষণৰ মাত্র প্রথম, দশম আৰু ষষ্ঠদশ মানে অন্তিম দৃশ্যতহে ওজাপালিৰ প্রৱেশ ঘটিছে। আনকি পঞ্চম আৰু দ্বাদশ নাট্যক্ষণত নাট্যকাৰে সুযোগ থকাৰ পিছতো ওজাপালিক মঞ্চলৈ অহাৰ সুবিধা প্রদান নকৰি, দুয়োটা দৃশ্যত মাত্র দুজন প্রজাৰ সহায়েৰে নাটকখনক আগবঢ়াই নিছে। পঞ্চম নাট্যক্ষণত ৰজা বা ৰাজন্যকুলৰ প্রতি প্রজাৰ মনত সৃষ্টি হোৱা ঘৃণা-বিতৃষ্ণাক ব্যঙ্গৰ মাধ্যমেদি দর্শকৰ কর্ণগোচৰ কৰিছে। একেদৰে দ্বাদশ দৃশ্যত প্রজাৰ মনত থিতাপি লোৱা গণতন্ত্রৰ ধাৰণাটোক প্রজাৰ দ্বাৰাহে ব্যক্ত কৰিছে। অথচ মন কৰাহেঁতেন এই দৃশ্য দুটাৰ বক্তব্য আৰু নাটকীয় আবেদনক ওজাপালিৰ সুৰ-গীত-তালেৰে ব্যঞ্জনাময় ৰূপত প্রকাশ কৰাৰ সুযোগ আছিল। কিন্তু এনে কৰিলে নাটকখনক দোষে চুলেহেঁতেন। প্রজাক বঞ্চিত কৰাৰ দোষ আৰু নাট্যকাৰৰ শৈলী তথা আংগিকৰ প্রতি অহেতুক দুর্বলতাৰ দোষ। লোকনাট্য শৈলীৰ হিচাপী প্রয়োগ *মহাৰাজা* নাটকখনৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

নাটকখন আৰম্ভ হৈছে ওজাপালিৰ দৃশ্যৰে। পৰিৱেশ্য কলাৰূপে অসমীয়া গ্রাম্য সমাজত ওজাপালিৰ জনপ্রিয়তা এতিয়াও বর্তি আছে। কিন্তু আধুনিক নাটকত লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ প্রয়োগেৰে নাটক এখন মঞ্চ সফল কৰি তোলা কথাটো এক পৰীক্ষামূলক প্রত্যাহ্বান। এই ক্ষেত্রত ৰতন থিয়ামৰ কথা এষাৰ প্রণিধানযোগ্য। মণিপুৰৰ বিশিষ্ট নাট পৰিচালকজনে অনুভৱ কৰে, এটা নির্দিষ্ট লোককলাক নমুনা (model)-ৰূপে আধুনিক নাটকত প্রয়োগ কৰাটোক লোককলাৰ চর্চা নুবুজায়; এখন আধুনিক নাটকত একোটা লোককলা বা লোকাচাৰক হুবহু প্রয়োগ কৰাটো যুক্তিগ্রাহ্য কথা নহয়। আধুনিক নাটকত প্রয়োগ কৰা লোককলা হ'ব লাগিব সম্পূর্ণৰূপে নাটকীয় আংগিক। লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ বৌদ্ধিক মনোভংগী আৰু শৰীৰ-ভাষাৰ সুচতুৰ অর্থবহ প্রয়োগৰ দিশটোক আধুনিক নাটকে মনত ৰাখিব লাগিব। কিন্তু *মহাৰাজা* নাটকখনত ওজাপালিৰ হুবহু প্রয়োগো সর্বার্থত নাটকীয় আংগিকৰূপে বিবেচিত হৈছে। ইয়াৰ কাৰণ, ওজাপালি লোকানুষ্ঠানটিৰ পৰিৱেশ্য ৰূপটোৰ মাজত বৌদ্ধিক মনোভংগী আৰু শৰীৰ ভাষাৰ সুচতুৰ প্রয়োগ সন্নিৱিষ্ট হৈ আছে।

নাটকখনৰ কাহিনীভাগ থূলমূলকৈ এনেধৰণৰ— সূর্যবংশীয় ৰজা প্রতাপাদিত্যই বৃদ্ধ বয়সত ৰূপহী দাসী গংগাৰ ৰূপত মোহ গৈ গংগাক ৰাজৰাণীৰ মর্যাদা দিয়ে। অথচ

ৰজাৰ আৰু দুগৰাকী পত্নী আছিল। তেওঁলোক ক্ৰমে কুন্তলা দেৱী আৰু ৰাজমাতা নর্মদা। মহাৰাজ প্ৰতাপাদিত্যই গংগাৰ পুত্ৰ বিক্ৰমাদিত্যকে সিংহাসনৰ উত্তৰাধিকাৰী মনোনীত কৰি যুৱৰাজ বিক্ৰমাদিত্যৰ ৰাজ্যাভিষেকৰ আয়োজন কৰিলে। কিন্তু সেই বিশেষ দিনটোতে বিক্ৰমে কৃষক জগৎবন্ধুৰ কন্যা মালতীৰ শ্লীলতা হানি কৰি প্ৰজাৰ হাতত ধৰা পৰে। প্ৰজাসকলে যুৱৰাজ বিক্ৰমৰ তেনে উদ্ধত, অশালীন আচৰণত ক্ষুব্ধ হৈ ৰাজপ্ৰাসাদৰ অভিমুখে ৰাওনা হয়। ইতিমধ্যে তেওঁলোকে বিক্ৰমক আবদ্ধ কৰি ৰাখে। বিবেচক, প্ৰত্যুৎপন্নমতিসম্পন্ন অমাত্য বুদ্ধিনাৰায়ণে প্ৰজাসাধাৰণক বুজনি দি শান্ত কৰিছিল। উচ্চাকাংক্ষী ৰাজৰাণী গংগাই দ্বিতীয়জন অমাত্য সত্যপৰায়ণক নিজৰ ফলীয়া কৰি বুদ্ধিনাৰায়ণক নিঃশেষ কৰা ষড়যন্ত্ৰত লিপ্ত হয়।

ঘটনাৰ পাকচক্ৰত মালতীৰ দেউতাক জগৎবন্ধুৱে যুৱৰাজ বিক্ৰমক অপমানিত কৰা বুলি গংগাই জগৎবন্ধুক কাৰাগাৰলৈ নিক্ষেপ কৰিলে। পাছত জগৎবন্ধু কাৰাগাৰৰ পৰা পলায়ন কৰিবলৈ সমর্থ হয়। প্ৰজা সাধাৰণৰ যুৱনেতা অমৃতনাৰায়ণৰ নেতৃত্বত প্ৰজাসকলে এক সবল স্থিতি লাভ কৰিলে। অমৃতনাৰায়ণক অমাত্য পদবী প্ৰদান কৰা হ'ল। কিন্তু গংগা আৰু সত্যপৰায়ণে ষড়যন্ত্ৰ কৰি বুদ্ধিনাৰায়ণক হত্যা কৰাৰ অপৰাধত অমৃতনাৰায়ণক দোষী সাব্যস্ত কৰিলে। বুদ্ধিমান অমৃতনাৰায়ণে ৰাণী গংগা আৰু সত্যপৰায়ণৰ এই ষড়যন্ত্ৰ ফাদিল কৰিলে। ইতিমধ্যে ৰাজপ্ৰাসাদত দাসীৰূপে স্থিতি লোৱা মালতীৰ তৎপৰতাত গংগা আৰু সত্যপৰায়ণ দোষী সাব্যস্ত হয়। হত্যাকাৰী কাড়ীক চৈধ্য বছৰৰ বাবে কাৰাদণ্ড বিহা হয়। ৰজাই সত্যপৰায়ণৰ বাবে যাৱৎজীৱন কাৰাদণ্ডৰ হুকুম দিলে। ৰজাই বিক্ৰমক ৰজা পতা নহ'ব বুলি ঘোষণা কৰিলে। গংগাৰ প্ৰতি দুর্বল ৰজাই তেওঁৰ মৃত্যুৰ পাছত ৰাণী গংগাক নির্বাসন দিয়া হ'ব বুলিও প্ৰজাৰ দাবীত ঘোষণা কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল।

পৰম্পৰাগত সাজপাৰেৰে প্ৰথম দৃশ্যত ওজাপালি উপস্থিত হৈ গীত আৰম্ভ কৰি নাটকখনৰ পাতনি মেলিছে—

শুনা শুনা সভাসদ ৰাজাৰ কাহিনী
দাসীৰূপে ৰাজগৃহে আনে বিদেশিনী

গীতটিৰ দ্বিতীয় শাৰীটোৱে অতি ক্ষিপ্ৰতাৰে কাহিনীৰ দীঘলীয়া অংশ এটাক অতিক্ৰম কৰি গৈছে। '... ৰাজগৃহে আনে বিদেশিনী' বুলি কোৱাৰ লগে লগে ৰাজগৃহলৈ বিদেশিনী দাসী আহিল, দাসীৰ সৈতে ৰজাৰ অবৈধ সম্পর্কৰ ফলত এটি সন্তানৰ জন্ম হ'ল, বৈধ ৰাণী কুন্তলাই এক বিশেষ স্থিতি গ্ৰহণ কৰিলে আদি প্ৰসংগবোৰক মঞ্চলৈ অহাৰ সুযোগ নিদি, গানটিৰ ছয়টা শাৰীয়ে ঘটনাক্ৰমক কাহিনীটোৰ নাটকীয় অংশটোত প্ৰৱেশ কৰোৱালে। লোকনাট্যৰ শৈলী অবিহনে হয়তো উল্লিখিত প্ৰসংগবোৰৰ বাবে কেবাটাও নাট্যক্ষণৰ আৱশ্যক হ'লহেঁতেন। ওজাই পোনছাটে মহাৰাজাই 'যুৱৰাজ (দাসীপুত্ৰ, গংগাৰ পুত্ৰ বিক্ৰম)ৰ ৰাজ অভিষেকৰ দিন ঘোষণা কৰিলে' বুলি কৈ

কাহিনীটোক আৰম্ভণিতে ক্ষিপ্ৰ গতি প্ৰদান কৰিছে। আনহাতে ওজাপালি লোকনাট্য শৈলীয়ে নাটকখনৰ কাহিনী বিন্যাস, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ বা বিচাৰৰ দায়িত্ব নলৈ এক নিৰপেক্ষ দৃষ্টিভংগী গ্ৰহণ কৰি দৰ্শকৰ চকুত বিশ্বাসযোগ্য হৈ উঠিছে। ওজা আৰু পালিয়ে ঘোষণা কৰিছে— 'ভালমন্দ বিচাৰ কৰে, আমি নহয়, প্ৰজাই।' 'প্ৰজাই' কথাটোৱে দৰ্শকক সাঙুৰি লোৱা যেন ভাব হয়। প্ৰথম দৃশ্যৰ শেষত 'দাসীৰূপে ৰাজগৃহে আনে বিদেশিনী' বুলি পুনৰ গোৱা কথাটোৱে সমসাময়িক ৰাজনীতিৰ দৃশ্যৰূপ এটা দৰ্শকৰ মনত আঁকি দি প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাময় হৈ উঠিছে।

প্ৰথম দৃশ্যটিত ওজাপালিয়ে মূলতঃ ব্যাখ্যাকাৰীৰ দায়িত্ব পালন কৰিছে, ঠিক সেইদৰে দশম নাট্যক্ষণতো মাথোঁ বৰ্ণনাকাৰীৰ ভূমিকাহে পালন কৰিছে। গণতান্ত্ৰিক ব্যৱস্থাৰ নিৰ্বাচন প্ৰক্ৰিয়াটোক নাট্যকাৰে নাতিদীৰ্ঘ বৰ্ণনাধৰ্মী ঘোষা এটাৰে হাতী মাৰি ভুৰুকাত ভৰাই থ'লে। এয়াই আধুনিক নাটকত লোককলাৰ সমল প্ৰয়োগৰ কৃতিত্ব। এক সংক্ষিপ্ত গীতৰ মাধ্যমেদি প্ৰজাৰ হাবিয়াস, প্ৰগতিৰ আশা, ৰামৰাজ্যৰ সপোন আৰু জনপ্ৰতিনিধি নিৰ্বাচন এই সকলোখিনিকে প্ৰাঞ্জলভাৱে এটি তেনেই সংক্ষিপ্ত লোকনাট্যক্ষণে প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

নাটকৰ প্ৰথম নাট্যক্ষণত ওজাপালিয়ে প্ৰথমে গীত আৰু পিছত ব্যাখ্যা বা কথকতাৰ আশ্ৰয় লৈছে। নাটকৰ অন্তিম দৃশ্য (ষষ্ঠদশ নাট্যক্ষণ)ৰ আয়োজনটি (arrangement) সুকীয়া। পোনতে ব্যাখ্যা আৰু পিছত গীত। অন্তিম দৃশ্যৰ সাৰভাগ হ'ল— গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰাম অন্তহীন আৰু এই সংগ্ৰামৰ মূল চালিকা শক্তি প্ৰজাসাধাৰণ।

মহাৰাজা নাটকখনৰ আত্মা হ'ল প্ৰজা। গণতন্ত্ৰত প্ৰজাৰ ভূমিকা অনস্বীকাৰ্য। নাটকখনৰ ৰন্ধ্ৰে ৰন্ধ্ৰে প্ৰজাৰ অহা-যোৱা। তথাপিও সহজ-সৰল সাধাৰণ প্ৰজাই ৰাজতন্ত্ৰক কিদৰে বিচাৰ কৰে আৰু তেওঁলোকৰ মনত থিতাপি লোৱা গণতন্ত্ৰৰ স্বৰূপটোক উন্মোচন কৰাৰ বাবে নাটকখনত দুটা দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা বুলি আগতেই উনুকিয়াই থোৱা হৈছে। পঞ্চম নাট্যক্ষণত বৰশী বাই থকা আৰু দ্বাদশ নাট্যক্ষণত বাটৰুৱাৰ ভূমিকা লোৱা মাত্ৰ দুজন প্ৰজাৰ দৃশ্য দুটা তুলনামূলকভাৱে সংক্ষিপ্ত। শ্লেষ বা ব্যঙ্গৰে শাণ দিয়া দৃশ্য দুটাৰ সংলাপবোৰ চুটি আৰু কথোপকথনৰ ঠাঁচত গঢ় দিয়া। পঞ্চম দৃশ্যটো আৰম্ভ হৈছে চতুৰ্থ দৃশ্যৰ প্ৰসংগৰ আঁত ধৰি। এজন প্ৰজাই আন এজনক বুজনি দিয়া সুৰত কৈছে— "যি আচৰণ কৰিলে ৰজাৰ খং উঠে, তাৰ পৰা বিৰত থাকিয়েই ৰাজভক্ত প্ৰজা হোৱাৰ গৌৰৱ অৰ্জন কৰিব পাৰি।" আনজনে টপৰাই উত্তৰ দিছে— "ৰাজভক্ত প্ৰজা ৰজাতকৈও ডাঙৰ আৰু মহৎ।" ৰাজশক্তিৰ গৰাকীসকলে, আনকি গণতান্ত্ৰিক বিধি-ব্যৱস্থাতো প্ৰজাক "ত্বমেব পিতা চ ত্বমেব মাতা" বুলি সংকীৰ্তন কৰাৰ গুপুত ৰহস্যটো হ'ল, ৰাজশক্তিয়ে প্ৰজাৰ মূৰত কঁঠাল ভাঙি ৰাজভোগ খোৱাৰ পৰম্পৰাটোক জীয়াই ৰখা। ৰাজশক্তিয়ে ভাবে, মুৰ্খ প্ৰজাই এনে তোষামোদক বুজি নাপায়। কিন্তু প্ৰজাই ৰাজশক্তিৰ চল-চাতুৰি আৰু অভিসন্ধিবোৰ ভালদৰে বুজি পায়। প্ৰজাই ৰজাৰ যোগ্যতাক

লৈ প্রশ্ন কৰে। ফৰাচী ৰজা চতুর্দশ লুইৰ 'মইয়েই ৰাষ্ট্র' (I am the state) চিন্তাদর্শৰ অনুৰণন, প্রজাৰ মুখত শুনা যায়। প্রজাই কয় 'ৰজা ভগৱানৰ সৃষ্টি আৰু ৰাজপাট বংশানুক্রমিক।' চতুর্দশ লুইক গির্জাৰ প্রধানে ভগৱানৰ প্রতিনিধিৰূপে ৰাজমুকুট পিন্ধাইছিল। ৰজাইও মৰে, প্রজাইও মৰে। কিন্তু ৰজাই মৃত্যুৰ পিছত ৰজা হৈয়েই জন্মে আৰু প্রজাই জন্মে প্রজাৰ ঘৰত। সিহঁতে ৰজা হ'ব নোৱাৰে কিয়? কাৰণ ৰাজমুকুট বৰ গধুৰ আৰু ইমান গধুৰ ৰাজমুকুট প্রজাই দাঙি লৈ ফুৰিব নোৱাৰে। তীব্র শ্লেষাত্মক সংলাপেৰে আনজন প্রজাই প্রশ্ন উত্থাপন কৰিছে— ৰজাই কৰা 'অত্যাচাৰৰ বোজাবোৰ' জানো ৰাজমুকটতকৈ পাতল? নহয় গধুৰ আৰু অত্যাচাৰৰ গধুৰ বোজা বৈ বৈ প্রজাবোৰ কুঁজা হৈ গৈছে। প্রজাই একেলগে পিঠি জোকাৰি কুঁজবোৰ আঁতৰাই ৰাজহাড় পোনাই থিয় হ'বলৈ বিচাৰে। কিন্তু এয়া অসম্ভৱ কথা বুলি পিছ মুহূর্ততে উপলব্ধি কৰে।

নিজ কন্যা যুৱৰাজ বিক্রমৰ দ্বাৰা লাঞ্ছিতা হোৱা কার্যৰ প্রতিবাদ কৰিবলৈ গৈ প্রজা জগৎবন্ধু কাৰাগাৰলৈ যাব লগা হয়। কাৰণ 'ৰাজকুলত যিয়ে জন্মগ্রহণ কৰে, যিকোনো বস্তুকেই প্রজাৰ পৰা আদায় কৰাৰ অধিকাৰ তাৰ থাকে।' এয়া বিক্রম মাতৃ গংগাৰাণীৰ সদম্ভ ঘোষণা। জগৎবন্ধুৰ জীয়াৰী মালতীৰ সতীত্ব হৰণ কৰাটোও এনে অধিকাৰৰেই অভিব্যক্তি। এজন প্রজাই ক'লে 'ৰাজপ্রাসাদত দাসীৰ সংখ্যা আৰু এজনী বৃদ্ধি পাব।' ৰাজপৰিয়ালৰ কামান্ধ লম্পটৰ কামনা-বাসনাৰ বলি দাসীকুল। এই বাস্তৱতাক ব্যঙ্গভাবে আনজন প্রজাই মন্তব্য আগবঢ়াইছে। 'ৰজাৰ কাৰণে এই দাসীবোৰেই সমস্যা।' জীয়েকক দাসীবৃত্তি গ্রহণ কৰাৰ বাবে যুৱৰাজ বিক্রমৰ যৌনক্ষুধা নিবৃত্তিৰ বাবে দিনে নিশাই মালতীয়ে অবৈধ অভিসাৰত লিপ্ত হ'বলৈ জগৎবন্ধুই অনুমতি দিবই লাগিব কিয়নো, 'প্রজাৰ থাকে দিয়াৰ অধিকাৰ, প্রতিবাদৰ অধিকাৰ নাই।'

দ্বাদশ নাট্যক্ষণত দুজন প্রজাই বাটৰুৱাৰ বেশত নাটকখনত প্রৱেশ কৰিছে। পঞ্চম নাট্যক্ষণটোৰ লেখীয়াকৈ এই নাট্যক্ষণটোও নাট্যকাৰে মঞ্চায়ন কৰাৰ বেলিকা প্রচেনিয়াম মঞ্চৰ ৰীতি ভঙাৰ সুযোগ ৰাখি থৈছে। দুয়োটা দৃশ্যকে কোনো পৰিচালকে ইচ্ছা কৰিলে মঞ্চৰ বাহিৰত মঞ্চস্থ কৰিব পাৰে। একে কথা ওজাপালিৰ দৃশ্যকেইটাৰ ক্ষেত্রতো প্রযোজ্য। পঞ্চম দৃশ্যটোৰ দৰে এই দৃশ্যটোও নাটকখনৰ নীতিবচনক সাৰাংশৰ ৰূপত দর্শকৰ বাবে আগবঢ়াইছে। প্রজাই প্রজাতন্ত্রৰ অর্থ নিজৰ ধৰণে কেনেকৈ বুজে? এই প্রশ্নটো আমাৰ সমাজ জীৱনত এতিয়াও প্রাসংগিক। সংবিধানে আগবঢ়োৱা গণতন্ত্রৰ ব্যাখ্যা, মন্ত্রী-সাংসদ-বিধায়কে প্রজাক দিয়া গণতন্ত্রৰ বুজনি দেশৰ হোজা নিৰক্ষৰ প্রজাৰ বাবে নুবুজা সাঁথৰ। কিন্তু প্রজাই গণতন্ত্রক নুবুজা নহয়, বুজে; নিজৰ ধৰণে বুজে। এজন প্রজাই প্রশ্ন কৰিছে— 'প্রজাতন্ত্র মানে কি বুজিলি?' আনজনে তপৰাই উত্তৰ দিছে— 'অ' এই যে আমাৰ গাঁৱৰ ল'ৰাজন (অমৃতনাৰায়ণ) মহামন্ত্রী হ'ল, সেয়ে প্রজাতন্ত্র।' প্রথমজনে শোধৰাই দিছে— 'নহয়, সেইটো নহয়। আমি যে ভোট দিলো সেইটোৰেই প্রজাতন্ত্র'। প্রজাই ভোট দিলে, কোনোবা নহয় কোনোবা মন্ত্রী হ'ব আৰু এনেকৈয়ে

প্রজাতন্ত্র চলি থাকিব। প্রজাতন্ত্রত ভোটেৰে জয়ী হোৱা সকল যে ৰাতিটোৰ ভিতৰতে ধনী হৈ যায়— গণতন্ত্রৰ এই অদ্ভুত যাদুটোক প্রজাই ঠিকেই বুজি পায়। তথাপিও প্রজাই ভোট দানৰ দৰে মৌলিক অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰাৰ পৰা বিৰত থাকিব নোৱাৰে, কিয়নো এনে কার্যক গণতন্ত্রৰ প্রতি ভাবুকি ৰূপে বিবেচনা কৰা হয়। এনেকৈয়ে গণতন্ত্রৰ পয়ালগা মেৰপেচত বন্দী হৈ থাকে সৰলমতি প্রজা আৰু তেওঁলোকে উপলব্ধি কৰে— "ধনী আৰু দৰিদ্র এই দুয়োটাৰ মাজত ককলং বকলং কৰিয়েই জীয়াই থাকিব গণতন্ত্র।" সংলাপটিৰ 'ককলং বকলং' গ্রাম্য শব্দ দুটিত লুকাই আছে ব্যঙ্গাত্মক ব্যঞ্জনা।

মহাৰাজা নাটকৰ আন দৃশ্যকেইটিক এতিয়া আলোচনাৰ মাজলৈ আনিবলৈ বিচাৰিছোঁ। ওজাপালি আৰু প্রজাৰ মুঠ পাঁচটা দৃশ্যক বাদ দিলে, নাটকখনত আৰু এঘাৰটা নাট্যক্ষণ থাকে। এই দৃশ্যকেইটা দ্বিতীয়ৰ পৰা চতুর্থ; ষষ্ঠ নাট্যক্ষণৰ পৰা নৱম নাট্যক্ষণ আৰু একাদশৰ পৰা পঞ্চদশ নাট্যক্ষণ ব্যাপি নাট্যকাৰে পৰিকল্পিতভাৱে সজাই তুলিছে। দ্বিতীয় নাট্যক্ষণত দর্শকে দেখিবলৈ পাইছে ৰাজসিংহাসনত উপবিষ্ট মহাৰাজ প্রতাপাদিত্য আৰু দুজন অমাত্য বুদ্ধিনাৰায়ণ আৰু সত্যপৰায়ণ। অমাত্য বুদ্ধিৰ পিছত নাৰায়ণ আৰু সত্যৰ পিছত পৰায়ণ অর্থাৎ নাৰায়ণ আৰু পৰায়ণ শব্দ দুটাই দুয়োজন অমাত্যৰ স্বৰূপ অনুধাৱন কৰাৰ ক্ষেত্রত ইংগিতধর্মী হৈ উঠিছে। চৰিত্র দুটাৰ মনস্তত্ত্বক দর্শকে বুজি পাবলৈ এই শব্দ দুটা সহায়ক হ'ব পাৰে। অর্থাৎ নাট্যকাৰে পৰিকল্পিতভাৱে নামৰ লগত শব্দ দুটাক সাঙুৰি দিছে।

যুৱৰাজ তথা দাসীপুত্র বিক্রমৰ ৰাজ অভিষেকৰ আয়োজনৰ প্রসংগৰে দৃশ্যটো আৰম্ভ হৈছে। ৰজাই ঘোষণা কৰিছে যে তেওঁ যুৱৰাজৰ ৰাজঅভিষেকত নিজ হাতে প্রজাক স্বর্ণমুদ্রা দান কৰিব। কিন্তু ৰাজভৰাল উদং নহ'বৰ বাবে মন্ত্রীয়ে ৰজাই স্বর্ণমুদ্রাৰ সলনি প্রজাক তামৰ মুদ্রা দিয়াৰ বাবেহে পৰামর্শ দিছে। আনকি তামৰ মুদ্রাৰ ওপৰত সোণপানী ছটিয়াই মিছাক সঁচা কৰি প্রজাসাধাৰণক আভুৰা ভৰাৰ দৰে নিকৃষ্ট পৰিকল্পনাও কৰা হৈছে। স্বর্ণমুদ্রা দানৰ প্রসংগই পৰোক্ষভাৱে প্রজাসাধাৰণৰ আর্থিক অৱস্থাটোৰ এটা ইংগিত দিছে আৰু এই ইংগিতে প্রজাৰ দৰিদ্রপীড়িত অৱস্থাটোৰ ছবি দর্শকৰ আগত দাঙি ধৰে। বুদ্ধিনাৰায়ণে প্রজাক তাম্রমুদ্রা প্রদানৰ সপক্ষে পৰামর্শ আগবঢ়াইছে এই বুলি— "মহাৰাজে প্রজাক দান কৰা স্বর্ণমুদ্রা স্মৃতি হিচাপে 'সঞ্চয় কৰাতকৈ সিহঁতে (প্রজাই) খাদ্যসম্ভাৰৰ বিনিময়ত সেই মুদ্রা (স্বর্ণ মুদ্রা) কোনোবা বণিকক দি দিব— ফলত লাভবান হ'ব বণিক শ্রেণী।" অন্ন এমুঠি যোগাৰ কৰাৰ বিনিময়ত দুখীয়া প্রজাই ৰজাৰ দানো বন্ধকত থ'বলৈ বা কেইটামান টকা পোৱাৰ আশাত বিক্রী কৰি দিবলৈ কুণ্ঠাবোধ নকৰা বাস্তৱতাই প্রজাৰ লাওলোৱা অৱস্থাটোৰ কথাকে সূচাইছে। মূল্যহীন তাম্রমুদ্রাৰ গাত সোণপানী ছটিয়াই সোণৰ মুদ্রা বুলি প্রজাক দান দিব লাগে বুলি দিয়া দুই মন্ত্রীৰ পৰামর্শক মানি লোৱা বিষয়টোৱে ৰজাৰ শঠতাপূর্ণ চৰিত্রক উদঙাই দিছে। ৰজাই মন্ত্রীৰ প্রস্তাৱলৈ সন্মতি প্রদান কৰি কৈছে— "তেনেহ'লে তাকেই কৰা মন্ত্রী।

প্রজাৰ মংগলেই মই চিৰদিন কামনা কৰি আহিছোঁ।" সোণৰ মুদ্রাৰ সলনি তামৰ মুদ্রা প্রদান কৰা কথাটোত প্রজাৰ মংগল সাধনৰ বিষয়টো কোনোপধ্যে জড়িত নহয়, বৰং এই সংলাপটিয়ে ৰজাক ব্যঙ্গহে কৰিছে। ৰাজঅভিষেকক কেন্দ্র কৰি প্রজাৰ মাজত সৃষ্টি হয় অশান্তি; কিয়নো দাসীৰাণী গংগাৰ পুত্র ঔদ্ধত্যৰ প্রতীকস্বৰূপ বিক্রমক মান্যৰাণী কুন্তলা আৰু ৰাজমাতা নর্মদা দেৱীৰ অনুপস্থিতিত ৰজা পাতিবলৈ খৰখেদা কৰা কার্যত প্রজাই বিচাৰি পাইছে চক্রান্তৰ গোন্ধ, কিয়নো প্রতাপাদিত্যৰ জ্যেষ্ঠ নির্বোধ পুত্রইহে প্রথা অনুসৰি ৰাজপাট পাব লাগে। কিন্তু প্রতাপাদিত্যই স্বেচ্ছাচাৰিতা প্রদর্শনেৰে ক'লে— "মোৰ যি ইচ্ছা প্রজাৰ বাবে সেয়ে আইন"। ৰজাৰ এনে কঠোৰ স্থিতিৰ মাজত সেনাপতিয়ে সংবাদ দিলে— "প্রজাৰ হাতত বিক্রম লাঞ্ছিত হৈছে..."। কৃষক কন্যাক বলপূর্বক ভোগ কৰিবলৈ অপচেষ্টা কৰাৰ অপৰাধত প্রজাই যুৱৰাজক শাৰীৰিকভাৱে আক্রমণ কৰিবলৈ উদ্যত হ'ল আৰু এনে উত্তেজনাময় পৰিস্থিতিৰ পৰা সেনাপতিয়ে যুৱৰাজক উদ্ধাৰ কৰিলে। প্রজাৰ উদ্ধতালি দেখি ৰজা বিৰক্ত হ'ল, প্রজাৰ কার্যত বুদ্ধিনাৰায়ণে বিচাৰি পালে ৰাজভক্তিৰ অভাৱ আৰু সত্যপৰায়ণে প্রজাৰ ন্যায়সংগত ক্ষোভৰ মাজত সম্ভেদ পালে বিদেশীৰ ষড়যন্ত্র। এইজনা মন্ত্রীয়ে ৰজাৰ সন্মুখত সেনাপতিক নির্দেশ দিলে— "গাঁৱৰ সকলো মানুহকে বন্দী কৰা, সিহঁতৰ ওপৰত পাইকাৰী জৰিমনা বহুবাই লুটপাত কৰি যি পোৱা লৈ আহা আৰু সিহঁতৰ ঘৰবোৰ জ্বলাই দিয়া।" এয়াই প্রজাবৎসল ৰাজতন্ত্রৰ প্রকৃত স্বৰূপ। এই দৃশ্যটিত প্রজাবিদ্রোহ দমনৰ বাবে সেনা জাপি দিয়াৰো আদেশ জাৰি হৈছে। কিন্তু সেনাপতিয়ে বন্ধৰ দিন বা সেনাবাহৰত এজনো সৈনিক নাই বুলি কোৱা কথাটো নাটখনত বিশ্বাসযোগ্য হৈ উঠা নাই। এয়া নাটকখনৰ সামান্য দুর্বলতা। দৃশ্যটিৰ কেইটামান মন কৰিবলগীয়া কথা হ'ল ৰজা আৰু মন্ত্রীৰ সংলাপ গাঁথনিত যাত্রাৰ প্রভাৱ দেখা যায়। "শংকাৰ কোনো কাৰণ নাই", "মহাৰাজৰ জয় হওক" জাতীয় কেইটামান সংলাপ সম্পূর্ণ যাত্রাগন্ধী। এই দৃশ্যটিৰ কাহিনীৰ অগ্রগতি যাত্রা নাটকৰ দৰেই কিছু ক্ষেত্রত চিৰাচৰিত। মহাৰাণী কুন্তলাৰ নির্বোধ পুত্রক ৰাজপাট দিবলৈ অস্বীকাৰ, কুন্তলাৰ অনুপস্থিতিত বিক্রমৰ ৰাজঅভিষেকৰ আয়োজন, নদীপৰীয়া প্রমোদ গৃহত কৃষক কন্যা লাঞ্ছিতা আদি বিষয়বোৰ দর্শকে পূর্বপৰিকল্পনা কৰিব পৰা বিধৰ; এইবোৰ দুর্বলতা সত্ত্বেও ক'ব পাৰি, নাট্যকাৰে অতি সফলতাৰে নাটকখনৰ দ্বিতীয় দৃশ্যতেই নাটকীয় সংঘাতৰ সুন্দৰকৈ সূচনা কৰিছে। এয়া নাট্যকাৰৰ কৃতিত্ব।

দ্বিতীয় নাট্যক্ষণত আৰম্ভ হোৱা সংঘাতে তৃতীয় নাট্যক্ষণ অমৃতনাৰায়ণ নামৰ যুৱনেতা এজনৰ নেতৃত্বত ৰাজহাউলিৰ বাহিৰত বিক্ষোভৰ ৰূপ লৈছে। যুৱৰাজৰ অত্যাচাৰ বন্ধ কৰাৰ দাবীত ৰাজহাউলিৰ বাহিৰত গোট খাইছে গঞা ৰাইজ। বুদ্ধিনাৰায়ণে বাকপটুতা আৰু প্রত্যুৎপন্নমতিতাৰ বলত পৰিস্থিতি নিয়ন্ত্রণলৈ আনিছে। যুৱনেতা অমৃতক তোষামোদ কৰি বুদ্ধিনাৰায়ণে প্রজাক শান্ত কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে, বুজনি দিছে। বুদ্ধিনাৰায়ণৰ কৌশলী কথা-বার্তাত স্পষ্ট হৈ উঠিছে ৰাজতন্ত্রক সুৰক্ষিত কৰাৰ আপ্রাণ

প্রচেষ্টা। তেওঁ ৰজাৰ ভুলক প্রজাই ক্ষমা কৰিব লাগে বুলি, ৰাজভক্ত প্রজা ৰাষ্ট্রৰ গৌৰৱ, ৰজাৰ খং উঠা কাম প্রজাই কৰিব নালাগে বুলি কোৱা কথাবোৰ প্রজাক আওপাকে সমালোচনা কৰি, ৰাজতন্ত্রৰ স্বার্থকহে সুৰক্ষা কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁ 'ৰজাৰ বিৰুদ্ধাচৰণ' কৰাটো 'উচিত নহয়', 'বিক্রম ৰাজপুত্র', গতিকে তেওঁ যিকোনো 'দোষৰ ঊর্ধ্বত' বুদ্ধিনাৰায়ণৰ এনেবোৰ কথা আধুনিক নাটকৰ বিচাৰত ৰাজতন্ত্রৰ ৰাজনৈতিক প্রহসনৰ বাদে আন একো নহয়।

মহাৰাজা নাটকৰ চতুর্থ দৃশ্যটো তুলনামূলকভাৱে দীঘল আৰু এই দৃশ্যটোত নাটকখনৰ খলনায়িকা গংগা এক দমনীয় চৰিত্র ৰূপে প্রকাশ পাইছে। সাধাৰণতে আধুনিক নাটকত নাৰী চৰিত্রই খলনায়িকা ৰূপে নির্ণায়ক ভূমিকা লোৱাটো তেনেই কমকৈ দেখা যায়। ইয়াৰ বিপৰীতে দাসী গংগাই চতুর্থ দৃশ্যৰ পৰা নাটকখনৰ সমস্ত সংঘাত আৰু জটিলতাৰ কেন্দ্রবিন্দু হৈ পৰে। এয়া নাটকখনৰ এটা অন্যতম বৈশিষ্ট্য। গংগাই পুত্র বিক্রমৰ অপকর্মক সমর্থন কৰি বুজনি দিছে— "ৰাজপাটত বহাৰ পিছত তোমাৰ অবাধ স্বাধীনতা (ইয়াত অবাধ স্বাধীনতা মানে বিক্রমৰ অবাধ উদ্ধতালি আৰু লাম্পট্যক বুজাইছে) কোনেও বাধা দিব নো�ৰাৰে।"

গংগাৰ সৈতে সত্যপৰায়ণৰ এক ব্যভিচাৰী সম্পর্ক। গংগাই নিজৰ ৰূপ-সৌন্দর্যৰে সত্যপৰায়ণক প্রলোভিত কৰি ৰজা আৰু বুদ্ধিনাৰায়ণৰ বিৰুদ্ধে অস্ত্রৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। গংগাৰ ৰূপৰ মোহত মোহাবিষ্ট সত্যপৰায়ণে বিক্রমক ৰাজপাটত বহুওৱাৰ বিনিময়ত গংগাৰ দেহ-মনৰ অধিকাৰী হ'ব বিচাৰে। সত্যপৰায়ণৰ আপোন উন্নতিৰ বাটত হেঙাৰ হ'ল বুদ্ধিনাৰায়ণ। বুদ্ধিনাৰায়ণ ৰজাৰ অধিক বিশ্বাসী আৰু ওচৰৰ মানুহ। সেইবাবেই সত্যপৰায়ণৰ কথা-বতৰাত ফুটি উঠিছে বুদ্ধিনাৰায়ণৰ বিৰুদ্ধে পেশাগত হিংসুক মনোবৃত্তি। গংগাক সুযোগ বুজি বুদ্ধিনাৰায়ণৰ বিৰুদ্ধে উচটাই দিছে— "মোৰতো মাজে মাজে সন্দেহ হয় ৰাজ্য কোনে শাসন কৰিছে, মহাৰাজে নে বুদ্ধিনাৰায়ণে?" বুদ্ধিনাৰায়ণৰ পৰামর্শমতে ৰজাই বিক্রমক অপদস্ত কৰা, বিক্রমৰ অহেতুক কার্যৰ বিৰুদ্ধে প্রতিবাদ কৰা প্রজাক ক্ষমাদান কৰিলেও, গংগাই নিজৰ হাতত আইন তুলি লৈ, ৰাজ আদেশকো অমান্য কৰি নির্যাতিতা কৃষক দুহিতাৰ পিতৃ জগৎবন্ধুক ধৰি আনি, ৰাজদ্রোহী সজাই কাৰাগাৰলৈ প্রেৰণ কৰে। এই দৃশ্যটিক গংগা, বিক্রম আৰু সত্যপৰায়ণৰ স্বৈৰাচাৰী স্থিতি আৰু আনহাতে জগৎবন্ধুই ন্যায়ৰ সপক্ষে গ্রহণ কৰা দৃঢ় স্থিতিয়ে নাটকখনৰ কাহিনীভাগ দ্বন্দ্বাত্মক কৰি তুলিছে। জগৎবন্ধু হৈ পৰিছে প্রকৃত প্রজাতন্ত্রৰ নির্ভীক মুখপাত্র। তেওঁ দৃঢ়তাৰে গংগাৰ শিৰশ্ছেদৰ ভাবুকিক মূল্যহীন কৰি সংলাপ গাইছে— "মূৰ থাকিলে এদিন কটা যাবই। মস্তিষ্কৰ ব্যৱহাৰ আপোনালোকৰ, আমাৰ নহয়। প্রজাৰ মূৰ আপোনালোকে কাহানিও ভালপোৱা নাই। আপোনালোকে আমাৰ লাওখোলাৰ ওপৰত ৰাজত্ব কৰিবলৈ বিচাৰে।"

ষষ্ঠ নাট্যক্ষণটি গংগাৰ ৰজা প্রতাপাদিত্যৰ বিৰুদ্ধে দীর্ঘ গোপন চক্রান্তৰ এটা

ক্ষুদ্ৰ অংশ বুলি ক'ব পাৰি। দাসী গংগাৰ প্ৰতি ৰজা দুৰ্বল আৰু এনে দুৰ্বলতাৰ সুযোগ লৈ গংগাই পুত্ৰৰ মাৰফতত ৰাজ্যৰ সবাতকৈ শক্তিশালী কৰ্তৃপক্ষ ৰূপে নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ, ৰজাক প্ৰেমৰ পাশেৰে বান্ধি, এক সুচতুৰ চক্ৰান্ত কাৰ্যকৰী কৰিবলৈ অগ্ৰসৰ হৈছে। গংগা হৈ পৰিছে ক্ষমতালিপ্সাত মতলীয়া এগৰাকী কুটিল হিংসুক নাৰী। এনে ক্ষমতা লাভৰ স্বাভাৱিক পৰিণতি হ'ল— বাটৰ কাঁইট আঁতৰোৱাৰ বাবে হত্যাৰ ৰাজনীতি। লেডী মেকবেথেও স্কটলেণ্ডৰ ক্ষমতা দখলৰ উচ্চাকাংক্ষাৰ বলি হৈ গিৰীয়েক মেকবেথৰ কাণত ঢালিছিল হত্যাৰ হলাহল বিহ আৰু উচ্চাকাংক্ষাৰ ৰাগীত মাতাল হৈ মেকবেথে হত্যা কৰিছিল বৃদ্ধ ৰজা ডানকানক। মহাৰাজা নাটকতো গংগাৰ পৰিকল্পনা মতে সজ অমাত্য বুদ্ধিনাৰায়ণক হত্যা কৰা হৈছিল। গংগাই বিক্ৰমৰ নিৰাপত্তাৰ মিছা অজুহাত দেখুৱাই দাসীকূলৰ বংশ-পৰিয়ালৰ লোকসকলক ৰাজ্যত সংস্থাপন কৰি সিহঁতৰ মাজৰ পৰাই এটা সেনাবাহিনী গঠন কৰাৰ দাবী উত্থাপন কৰে। এনে দাবীৰ অৰ্থ হ'ল গংগাই ৰজাৰ সেনাবাহিনীৰ লেখীয়াকৈ সমান্তৰালভাৱে সামৰিক বাহিনী এটাৰ অঘোষিত মুৰব্বী হ'বলৈ বিচাৰে। কিন্তু ৰজাই গংগাৰ এনে বাসনা চৰিতাৰ্থ হ'বলৈ নিদিলে।

ৰাজতন্ত্ৰ এটা অৰ্থত ষড়যন্ত্ৰ, প্ৰতি-ষড়যন্ত্ৰৰ কদোবাহ। ষড়যন্ত্ৰ, যৌনক্ষুধা, যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, গুপ্তহত্যা, আদিৰে ৰাজতন্ত্ৰৰ ইতিহাস কলংকিতআৰু মহাৰাজা নাটকতো সপ্তম নাট্যক্ষণত এনে ইতিহাসৰে পুনৰাবৃত্তি ঘটিছে। ৰাজবংশৰ এচাম উদ্ধত যুৱকৰ বাবে নাৰী হৈ পৰিছে বজাৰৰ পণ্য সামগ্ৰী। ৰাজৰাণী পতাৰ প্ৰলোভন দেখুৱাই সুন্দৰী যুৱতী মালতীক বলপূৰ্বক উঠাই আনি সম্ভোগ-বাসনা পূৰণ কৰাৰ পিছত, ডিঙিত আঁৰি দিয়া হ'ব দাসীবৃত্তিৰ ফলক। বিক্ৰমে মালতীক ক'বলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই— "এই ধৰা তোমাক মই দেখিলো, ভাল লাগিল। গতিকে লৈ আহিলো। মোৰ ইচ্ছাক কোনেও বাধা দিব নোৱাৰে।" প্ৰেমৰ প্ৰস্তাবেৰে প্ৰলোভিত কৰিব খোজা মালতীয়ে প্ৰত্যুত্তৰত ক'বলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই— "প্ৰথমে ৰাজৰাণী কৰিয়েই আনে, দুদিন পিছতেই দাসী। চখ শেষ হ'লেই সকলো শেষ।"

অষ্টম নাট্যক্ষণত নাট্যকাৰে নাট্য গাঁথনিৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি ৰাজতন্ত্ৰৰ বিৰুদ্ধে প্ৰজাৰ মাজত ক্ষোভ-বিক্ষোভৰ সংবাদ দিছে। অমৃতনাৰায়ণৰ নেতৃত্বত প্ৰজাগণ ৰাজতন্ত্ৰ বিৰোধী সংঘবদ্ধ সংগ্ৰামৰ বাবে সাজু হৈছে। এই দৃশ্যটোত দৰ্শকে নাটকীয় উত্তেজনা ঘনীভূত হোৱাটো দেখিবলৈ পাইছে। ৰাজ্যৰ শাসন ব্যৱস্থাত প্ৰজাসাধাৰণৰ প্ৰত্যক্ষ অংশগ্ৰহণৰ দাবী উত্থাপন আৰু শাসন ক্ষমতা প্ৰজাৰ হাতলৈ নহালৈকে প্ৰজাই সংগ্ৰামৰ সংকল্প গ্ৰহণ কৰিছে। পূৰ্বে আলোচনা আগবঢ়াম বুলি উল্লেখ কৰা স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰজাৰ প্ৰতিবাদ আৰু শাসন ব্যৱস্থাত প্ৰজাৰ অংশগ্ৰহণৰ হকে যুঁজৰ প্ৰসংগই এই দৃশ্যটোত সচলৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। জগৎবন্ধুৱে এই দৃশ্যটোত প্ৰতিবাদৰ এক অপৰাজেয় সত্তাৰ ভূমিকাৰে প্ৰজাক গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰামত অংশ ল'বলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰিছে। শেষত ৰাজতন্ত্ৰৰ অৱসানৰ অংগীকাৰেৰে নাট্যমুহূৰ্তটিয়ে নৱম দৃশ্যলৈ অগ্ৰসৰ হৈছে।

নৱম নাট্যক্ষণত অমৃতে গংগাৰ স'তে যুক্তি-তর্কত লিপ্ত হৈ ৰাজতন্ত্ৰৰ স্বৰূপ উন্মোচন কৰিছে। নেতাৰ নির্ভিকতাৰে অমৃতে ক'বলৈ দ্বিধাবোধ কৰা নাই— "অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিলেই ন্যস্ত স্বার্থই তাক প্রত্যাহ্বান বুলি কয়। ক'ত আছিল ৰাজশক্তিৰ ন্যায় বিচাৰ, যেতিয়া ৰাতিৰ আন্ধাৰত গাঁওবাসীৰ মাজত সৈন্যবাহিনী জাপি দি অত্যাচাৰ চলোৱা হৈছিল?..." ন্যায়ৰ প্রসংগটোক অমৃতে অতি দৃঢ়তাৰে গংগাৰ আগত উত্থাপন কৰিছে। তথাপিও লোভত অন্ধ গংগাই ক'বলৈ এৰা নাই— "ৰাজকার্যত ভুল-শুদ্ধৰ বিচাৰ কৰিবলৈ প্রজাৰ কোনো অধিকাৰ নাই।" ৰজাই নির্বাচন ঘোষণা কৰি ৰাইজৰ দ্বাৰা গঠিত 'প্রজামণ্ডল'ৰ প্রতিনিধিৰ হাতত শাসনভাৰ দিয়াৰ কথা ঘোষণা কৰিবলৈ বাধ্য হৈছে। গণতন্ত্র প্রতিষ্ঠাৰ ক্ষেত্রত আৰু ৰাজতন্ত্রক প্রতিহত কৰাৰ ক্ষেত্রত নির্বাচন ঘোষণা এক গুৰুত্বপূর্ণ পদক্ষেপ।

ৰাজতন্ত্রৰ চিৰাচৰিত ষড়যন্ত্রমূলক চৰিত্রটো একাদশ আৰু ত্রয়োদশ নাট্যক্ষণত ক্রমান্বয়ে প্রকট হৈ উঠিছে। আপোন স্বার্থ পূৰণৰ বাবে খলনায়িকা গংগাৰ নেতৃত্বত বিৰোধী মতক আঁতৰ কৰাৰ বাবে হত্যাৰ পাতনি মেলা হৈছে। এই নাটকখনে এই নাট্যক্ষণ দুটা একেলগে আলোচনা কৰাৰ কাৰণ হ'ল— নাট্যক্ষণ দুটা এটা আনটোৰ পৰিপূৰক বা ত্রয়োদশ দৃশ্যটো ক'বলৈ গ'লে একাদশ দৃশ্যৰ বিস্তৃতিহে। নির্বাচনৰ মাধ্যমেদি মহামন্ত্রীৰ দায়িত্ব লাভ কৰা অমৃতনাৰায়ণক প্রলোভিত কৰা, হতাশ কৰাৰ মনস্তাত্ত্বিক কৌশলত নামি পৰিছে খলনায়িকা গংগা। গংগাই অমৃতৰ মস্তিষ্ক প্রক্ষালনৰ দৰে হীন কর্মত জড়িত হৈ ক'বলৈ সংকোচ কৰা নাই— "ৰাজনৈতিক যোগ্যতাৰ একমাত্র লক্ষণ হ'ল শোষণ আৰু বিলাস।" গণতন্ত্রত "নেতাসকলে যি কাম কৰে সকলো প্রজাৰ মংগলৰ দোহাই দিয়েই কৰে। স্বার্থসিদ্ধিৰ এইটো এটা উত্তম উপায়।" গংগাৰ আঁচনিক সার্থক কৰি তোলাৰ বাবে সত্যপৰায়ণক ক্রীড়নক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি 'পাপৰ প্রতিমূর্তি (গংগা)'ৰ ওচৰত মূৰ নত কৰিব নোখোজা বুদ্ধিনাৰায়ণক হত্যা কৰে।

পঞ্চদশ নাট্যক্ষণেৰে *মহাৰাজা* নাটকৰ কাহিনীৰ অন্ত পৰিছে, যদিও নাট্যকাৰে ওজাপালিৰ শেষ দৃশ্যটোৰে গণতন্ত্রৰ অন্তহীন সংগ্রামৰ ইংগিত প্রদান কৰি নাটকখনৰ মোখনি মাৰিছে। অমৃতনাৰায়ণৰ ধৈর্য আৰু বুদ্ধিমত্তাই সদৌ শেষত গংগা, সত্যপৰায়ণ আৰু বিক্রমৰ ৰাজনৈতিক অভিসন্ধিক দর্শকৰ সন্মুখত মুকলি কৰি দিয়ে। অমৃতে ৰজাৰ সন্মুখত প্রমাণ কৰি দিয়ে 'ৰাজ কর্মচাৰী (সত্যপৰায়ণ)ৰ স্খলনেই প্রজাৰ দুর্গতিৰ মূল কাৰণ,' গণতন্ত্রত ব্যুৰোক্রেচি বা আমোলাতন্ত্রৰ অবাধ দুর্নীতি আৰু সৎ, নিষ্ঠাবান উচ্চ বিষয়াসকলক জনমানসত হেয় প্রতিপন্ন কৰা বা প্রয়োজন হ'লে হত্যাৰ দৰে নিষ্ঠুৰ পন্থা গ্রহণ কৰাটো বাস্তৱ সত্য— এই কথাটোৰ নাটকখনে সুন্দৰভাৰে ব্যাখ্যা আগবঢ়াইছে। গণতন্ত্রত আইন সকলোৰে ঊর্ধ্বত আৰু আইনৰ বিচাৰৰ পৰা সমাজৰ প্রভাৱশালী বা ক্ষমতাশালী গণ্য-মান্যসকলেও সাৰি যাব নোৱাৰে। এবাৰ ক্ষমতাৰ সোৱাদ পোৱাসকলে যে কোনো পৰিস্থিতিতে ক্ষমতাৰ পৰা নিজকে আঁতৰাই আনিবলৈ নিবিচাৰে এই কথাটো

ৰজাৰ সংলাপে প্ৰতীয়মান কৰি তুলিছে। অন্তিম দৃশ্যটোতে ৰজা আৰু বিদেশিনী গংগা দাসীৰ সম্পৰ্কটোৰ প্ৰকৃত ছবিখনো চকামকাকৈ প্ৰতিফলিত হৈছে। গংগাই ৰজাক জখলা হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি 'জীৱনটো ভোগ কৰিবলৈ' বিচাৰিছিল আৰু ৰজাই প্ৰজাৰ ৰোষত পৰা গংগাক নিৰ্বাসনৰ পৰা বচোৱাৰ বাবে অমৃতক কাতৰ অনুৰোধ কৰিছে। ৰজাই গংগা দাসীক সঁচাকৈয়ে ভালপায় আৰু গংগা দাসী প্ৰেম-ভালপোৱাৰ পৰা নিলগত বাস কৰা পাৰ্থিব সুখ ভোগৰ দ্বাৰা লালায়িত এগৰাকী মায়া-মমতাহীন নাৰী।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ২ঃ *মহাৰাজা* নাটকৰ কাহিনীভাগ নিজৰ ভাষাত লিখক। মহাৰাজা শব্দটোৰ তাৎপৰ্য কি? (১৫০-৩০০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

প্ৰশ্ন নং ৩ঃ '*মহাৰাজা* নাটকখনৰ মাজেদি শক্তিশালী শ্ৰেণীয়ে সাধাৰণ প্ৰজাক কেনেদৰে শোষণ কৰে তাৰে চিত্ৰ ফুটি উঠিছে'— কথাষাৰ প্ৰতিপাদন কৰক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

১৩.৪.২ নাটকখনৰ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ

নাটক এখনৰ চৰিত্ৰসমূহে নাটকখনক গতি প্ৰাদন কৰে। এই বিষয়ে আপুনি আগৰ অধ্যায়কেইটিত সম্যক ধাৰণা লাভ কৰি আহিছে। তলত *মহাৰাজা* নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

- *প্ৰতাপাদিত্যঃ মহাৰাজা* নাটকৰ কাহিনীত ৰজা প্ৰতাপাদিত্য এটা মুখ্য চৰিত্ৰ বুলি বিবেচিত হ'লেও, নাটকখনৰ অগ্ৰগতি আৰু নাটকীয় সংঘাতৰ সূচনাকাৰীৰূপে ৰজা বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়। ৰাজতন্ত্ৰৰ প্ৰতিনিধি ৰজাৰ চৰিত্ৰটোৰ এটা বিশ্বাসযোগ্য ৰূপ দিয়াৰ বাবে নাট্যকাৰে প্ৰতাপাদিত্যক উদাৰ আৰু সহনশীল মনোভাবৰ ব্যক্তি বুলি দেখুৱালেও, পৃথিৰীৰ ভালেমান ৰাজবংশৰ উত্থান-পতনৰ সৈতে একোগৰাকী নাৰীয়ে নিৰ্ণায়ক ভূমিকা লোৱাৰ দৰে, এইগৰাকী ৰজাৰ দুৰ্বলতাৰ প্ৰতীকৰূপে নাটকখনলৈ দাসী গংগাৰ আগমন ঘটিছে। একে সময়তে প্ৰতাপাদিত্যৰ মনত প্ৰজাহিতৈষী ভাব এটা থাকিলেও, ৰজাগৰাকী অভিজাত পাৰিষদ আৰু আমোলাতন্ত্ৰৰ মায়াজালত বন্দী। প্ৰজাৰ মাজত সোণৰ মুদ্ৰা বিতৰণ কৰিব বিচৰা ৰজাই মন্ত্ৰী-পাৰিষদৰ মন্ত্ৰণাত সোণপানী ছটিওৱা তামৰ মুদ্ৰা বিতৰণ কৰাৰ দৰে

হীন কার্যতো লিপ্ত হ'বলৈ অস্বীকাৰ কৰা নাই। দাসীপুত্ৰ বিক্ৰমক যুৱৰাজ পাতিবলৈ মহাৰাণী কুন্তলাৰ অনুপস্থিতিৰ সুযোগ লোৱা আৰু বিক্ৰমতকৈ বয়োজ্যেষ্ঠ কুন্তলাৰ পুত্ৰক ৰাজবংশৰ নিয়ম অনুসৰি ৰজা নপতা কথাটিৰ আঁৰত আছে ৰজাৰ ওপৰত গংগাৰ বিৰাট প্ৰভাৱ। ইমানখিনি প্ৰভাৱৰ পিছতো কিন্তু ৰজাই ষষ্ঠ নাট্যক্ষণত গংগাৰ চক্ৰান্তমূলক প্ৰস্তাৱৰ অর্থ অনুভৱ কৰি গংগাৰ প্ৰস্তাৱক কৌশলেৰে প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে। স্পষ্ট ভাষাত গংগাক বুজাই দিছে প্ৰতাপাদিত্যই যুদ্ধৰ বিপৰীতে শান্তি আৰু দমননীতিৰ পৰিৱর্তে বুজা-বুজি তথা আলোচনা পন্থাতহে বিশ্বাসী। উচ্ছৃংখল বিক্ৰমক ৰজা হোৱাৰ যোগ্যতা অর্জন কৰিবলৈ বা ৰাজকীয় চৰিত্ৰ আহৰণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বিক্ৰমৰ প্ৰতি থকা গংগাৰ দায়িত্বৰ কথা সোঁৱৰাই দিছে। কিন্তু একে সময়তে প্ৰতাপাদিত্য ক্ষমতাৰ প্ৰতি অন্ধ বাবেই অমৃতে কৰা প্ৰজাশাসনৰ দাবীক মানি ল'ব খোজা নাই। এইটো নাট্যকাৰেও ভবা নাই যে ৰজা এজনে সহজে ক্ষমতাৰ বাঘজৰী প্ৰজাৰ হাতত অর্পণ কৰিব। ৰজাক এনে কৰিবলৈ কেৱল শক্তিশালী প্ৰজা বিদ্ৰোহেহে বাধ্য কৰাব পাৰে আৰু নাটকখনতো সেয়াই ঘটিছেগৈ।

প্ৰতাপাদিত্য চৰিত্ৰটিৰ আন এটা গুৰুত্বপূর্ণ দিশ হ'ল দাসী গংগাৰ প্ৰতি থকা প্ৰগাঢ় প্ৰেম। গাংগাৰ প্ৰতি ৰজাৰ গভীৰ প্ৰেম নথকাহেঁতেন তেওঁৰ মৃত্যুৰ পিছতহে দাসী ৰাণীগৰাকীক নির্বাসন দিয়াৰ বাবে অমৃতক অনুৰোধ নজনালেহেঁতেন। পঞ্চদশ দৃশ্যত ৰজাজনৰ এনে আচৰণে চৰিত্ৰটোক একমুহূর্তৰ বাবে মানৱীয় কৰি তুলিছে। প্ৰতাপাদিত্যই ৰাজতন্ত্ৰৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে বাধ্য নোহোৱালৈকে প্ৰজাক শাসন ক্ষমতা দিয়াৰ পক্ষপাতি নাছিল। তেওঁ ক্ষোভত জ্বলিপুৰি কৈ পেলাইছে— "মূর্খ প্ৰজাক কেৱল শাসন লাগে আৰু হয়তো প্ৰজাক সন্দিহান কৰাৰ বাবেই ৰাজতন্ত্ৰ আৰু গণতন্ত্ৰৰ ধাৰণা দুটাক একাকাৰ কৰিবলৈ তৎপৰ হৈ উঠিছে" (আগেয়ে ৰজা জন্মিছিল, আজিকালি প্ৰজাই ৰজা পাতে)। প্ৰতাপাদিত্য চৰিত্ৰৰো কেবাটাও মাত্ৰা থকা সত্ত্বেও নাট্য সমালোচনাৰ বিচাৰত চৰিত্ৰটোৰ স্থিতি বৰ সবল নহয়; প্ৰজাবিদ্ৰোহ, ৰাণী গংগা, মন্ত্ৰী পৰিষদৰ ওচৰত নির্ভৰশীল— এই সকলোবোৰ দিশেই প্ৰতাপাদিত্যক নাটকখনত এটা চিৰাচৰিত দুর্বল চৰিত্ৰত পৰিণত কৰিছে।

- *গংগা ঃ মহাৰাজা* নাটকৰ নাট্য বিচাৰত সবাতোকৈ শক্তিশালী খলনায়িকাৰ চৰিত্ৰ গংগা দাসী। গংগাই দাসী হৈয়ো প্ৰতাপাদিত্যৰ প্ৰেম-ভালপোৱাৰ পৰশ পাই গুৰু-গোসাঁই কাকো মানিবলৈ অস্বীকাৰ কৰা এটা অতি উচ্চাকাংক্ষী নাৰী চৰিত্ৰ। উচ্চাকাংক্ষাই মানুহক যিকোনো চূড়ান্ত পর্যায়লৈকে যাবলৈ উচটনি দিয়ে। গংগাই পুত্ৰ বিক্ৰমক হাতৰ পুতলা সজাই নিজে ৰাজ্যৰ ক্ষমতা হস্তগত কৰি ৰাজৰাণী হোৱাৰ বাবে এটাৰ পিছত এটা ষড়যন্ত্ৰ ৰচনা কৰিছে। বৃদ্ধ প্ৰতাপাদিত্যৰ সৈতে অবৈধ সম্পর্ক স্থাপন কৰি বিদেশিনী গংগাই সন্তান জন্ম দিয়াৰ পিছতো সত্যপৰায়ণৰ সৈতে অবৈধ প্ৰেমৰ সম্পর্ক গঢ়ি তুলিছে। জননেতা অমৃতক শ'ল ঠেকত পেলোৱাৰ

বাবে ৰাজভঁৰালৰ ধন চুৰি কার্যত লিপ্ত হৈছে আৰু শেষত দুর্বল ৰজাৰ বয়োবৃদ্ধ, সৎ তথা ন্যায়পৰায়ণ মন্ত্রী বুদ্ধিনাৰায়ণকো কাড়ীৰ হতুৱাই হত্যা কৰাইছে। গংগাৰ এই সকলোবোৰ নেতিবাচক কামৰেই ঈপ্সিত লক্ষ্য হ'ল ক্ষমতা দখল। গংগাৰ ৰূপত মুগ্ধ দুর্বল প্রতাপাদিত্যৰ সাহচর্যত গংগাই ৰাজ্যৰ আইন হাতত তুলি লোৱাৰ সুযোগ পালে। গংগাৰ এনে অনাহুত অপকর্মৰ অনুঘটকত পৰিণত হ'ল— একেই উচ্চাভিলাষৰ বলি সত্যপৰায়ণ। গংগাই সজকথা, সজ আচৰণৰ পাঠ দিয়াৰ বিপৰীতে পুত্র বিক্রমক অবাধ্য, উদণ্ড আৰু কামুক চৰিত্রৰ কৰি গঢ় দিলে। গংগাৰ এনে অনৈতিক আৰু দুষ্কার্যৰ বিৰুদ্ধে মাৰবান্ধি থিয় হ'ল প্রজাসাধাৰণ।

বিক্রমক ৰাজসিংহাসনত বহুওৱাৰ ফলত গংগাই লাভ কৰিব বৈধ মহাৰাণী আৰু ৰাজমাতাৰ গৌৰৱ। বিক্রমৰ ৰাজঅভিষেক গংগাৰ বাবে উচ্চাকাংক্ষাৰ জখলাডাল বগোৱাৰ প্রথম পদক্ষেপ। গংগাই জানে যে বিক্রমে ৰাজ্য শাসন কৰাৰ দক্ষতা অর্জন কৰা নাই। এইবাবেই প্রতাপাদিত্যৰ অবর্তমানত সত্যপৰায়ণক মহামন্ত্রীৰ দায়িত্ব দি প্রেমৰ নাগপাশেৰে বান্ধি গংগা হৈ উঠিব ৰাষ্ট্রক্ষমতাৰ প্রকৃত গৰাকী। পিছে গংগাৰ এনে দীর্ঘম্যাদী পৰিকল্পনা কার্যকৰী কৰাৰ বাটত প্রতিবন্ধকৰূপে থিয় দিলে ৰাজ্যৰ প্রজা। গংগাই নিজে নাৰী হৈয়ো বিক্রমে কৃষক কন্যা মালতীক বলপূর্বকভাৱে সতীত্ব হৰণ কৰা দুষ্কার্যক মুকলিমূৰীয়াকৈ উৎসাহ প্রদান কৰিলে। কৃষক জগৎবন্ধুক মিছাকৈ দোষী সাব্যস্ত কৰি বিচাৰৰ দায়িত্ব নিজে হাতত তুলি লৈছে। জগৎবন্ধুই এনে কার্যৰ প্রতিবাদ কৰাত গংগাই দ্বিধাহীনভাৱে কৈছে— বিক্রমে ৰাজকুলত জন্মগ্রহণ কৰাৰ বাবেই গাঁৱৰ নিৰীহ ৰূপহী গাভৰুক বলাৎকাৰ কৰাৰ অধিকাৰ অর্জন কৰিছে। আনকি বিক্রমক অপদস্ত কৰাৰ বাবে ক্ষমা ভিক্ষা নুখুজিলে জগৎবন্ধুক শিৰশ্ছেদ কৰা হ'ব বুলিও ভাবুকি প্রদান কৰে। ৰজাৰ আদেশলৈ অপেক্ষা নকৰি সত্যপৰায়ণক বিক্রমক আক্রমণ কৰা সন্দেহযুক্ত সকলোকে নির্বিচাৰে গ্রেপ্তাৰ কৰিবলৈ নির্দেশ দিয়ে। এনে কার্য ৰাজনৈতিক কর্তৃত্বক অৱমাননা কৰাৰেই নামান্তৰ। গংগাৰ নাটকখনলৈ ঘটা প্রথম প্রৱেশতেই নিজৰ ঔদ্বত্য প্রকাশেৰে ঘোৰশত্রুৰ ভূমিকা গ্রহণ কৰিছে।

গংগা নাও বুৰিলেও টিঙৰ পৰা ননমা এটা চৰিত্র। নিজৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণৰ কাৰণে আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে গংগাই নিজ লক্ষ্যত উপনীত হোৱাৰ বাবে বিপথে পৰিচালিত হ'বলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। নাটকখনত গংগাৰ প্রতিপক্ষ ৰূপে থিয় দিছে প্রজাসাধাৰণ। প্রজাৰ অপাৰ শক্তিৰ ওচৰত বশ মানি প্রতাপাদিত্যই নির্বাচন ঘোষণা কৰা কার্যই গংগা চৰিত্রটোক অধিক উদ্‌ভ্রান্ত কৰি তুলিছে। প্রজাৰ প্রতিনিধিৰূপে অমৃতনাৰায়ণে প্রধান অমাত্যৰূপে নির্বাচিত হোৱাৰ লগে লগে গংগাৰ সন্মুখত নতুন প্রত্যাহ্বানৰ সৃষ্টি হয়। গংগাই ৰজাক বশীভূত কৰিব পাৰে, কিন্তু নিঃস্বার্থ নির্ভীক অমৃতনাৰায়ণক নিজৰ আয়ত্তলৈ কৰাটো সহজ নহয়। একাদশ

দৃশ্যত গংগাই অমৃতক অকলশৰে পাই পৰোক্ষভাৱে প্ৰেমৰ প্ৰস্তাৱ আগবঢ়াইছে। গংগাই কৌশলী শব্দবাণেৰে অমৃতৰ সন্মুখত নিজে টোপ হৈ থিয় দিছে। গংগাই নিৰ্লজ্জভাৱে অমৃতক ইংগিত দিছে যে ৰাজপ্ৰাসাদত প্ৰজাতকৈয়ো 'নিচলা' (গংগা) জনৰ কথা অমৃতে ভাবিব লাগে। কিন্তু এনে প্ৰয়াস নিষ্ফল হোৱাত গংগাই ক্ষমতালিপ্সু আৰু স্বাৰ্থপৰ বুলি কৈ অমৃতক শোষকৰ শাৰীলৈ পৰ্যবসিত কৰাৰ বাবে বাকযুদ্ধত লিপ্ত হৈছে। প্ৰজাৰ মংগলৰ দোহাই দি ক্ষমতা লাভেৰে নিজৰ স্বাৰ্থসিদ্ধি কৰা বুলি তীব্ৰভাৱে সমালোচনা কৰিছে। কোনো ক্ষেত্ৰতে অমৃতক বলে নোৱাৰি শেষত অমৃতক গংগাৰ ষড়যন্ত্ৰৰ ফান্দত পেলাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। বুদ্ধিনাৰায়ণক হত্যা কৰাৰ অপৰাধ অমৃতৰ গাত জাপি দিয়া হৈছে। কিন্তু অমৃতে মালতী আৰু জগৎবন্ধুৰ সহায়ত গংগা আৰু সত্যপৰায়ণৰ ষড়যন্ত্ৰক ৰজাৰ সন্মুখত ব্যক্ত কৰাৰ পিছত গংগা হৈ পৰিছে উন্মাদপ্ৰায় আৰু এনে মানসিকতাৰ বাবে গংগা চৰিত্ৰটিয়ে ৰজাক ঘিণ কৰাৰ কথা কৈছে আৰু চৰিত্ৰটিৰ দাৰ্শনিক স্থিতিও প্ৰকাশ কৰিছে এইদৰে— "জীৱনটো মই ভোগ কৰিবলৈ বিচাৰিছিলোঁ।" গংগা এক সৰ্বগ্ৰাসী ভোগবাদী নাৰী চৰিত্ৰ আৰু এই চৰিত্ৰটিয়ে নিশ্চিতভাৱে মহাৰাজা নাটকখনত বিভিন্ন নাট্য-শীৰ্ষবিন্দু (climax) সৃষ্টি কৰাত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। *মহাৰাজা* নাটকখনত গংগা এটি জটিল তথা মাত্ৰাযুক্ত চৰিত্ৰ।

- *বুদ্ধিনাৰায়ণ ঃ* বুদ্ধিনাৰায়ণক নাট্যকাৰে নাটকখনৰ এটা শুভবুদ্ধিসম্পন্ন আৰু ন্যায়নিষ্ঠ চৰিত্ৰ হিচাপে গঢ় দিছে। ৰজাৰ অতি ওচৰৰ বিশ্বাসী বয়োবৃদ্ধ অমাত্য বুদ্ধিনাৰায়ণে প্ৰয়োজন হ'লে ৰজাকো সমালোচনা কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল। ৰাজ্যৰ অৰ্থনৈতিক অৱস্থাক দেউলীয়া হোৱাৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবলৈহে সত্যপৰায়ণৰ লগ লাগি বুদ্ধিনাৰায়ণে প্ৰতাপাদিত্যক সোণৰ মুদ্ৰা বিতৰণৰ সলনি তাম্ৰমুদ্ৰা বিতৰণেৰে প্ৰজাক আভুৰা ভঁৰাৰ হীন প্ৰস্তাৱ দিছিল। তেওঁ ৰাজবংশৰ চিৰাচৰিত নিয়ম অনুসৰি ৰজাৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ (কুন্তলাৰ পুত্ৰ) নিৰ্বোধক ৰাজপাটত বহুওৱাৰ প্ৰস্তাৱ আগবঢ়াইছিল। প্ৰধান অমাত্য গৰকীৰ এনে নিৰ্ভীক প্ৰস্তাৱে যে গংগাদাসীৰ অভিসন্ধিক কোনো কাৰণতে সমৰ্থন নকৰে তাৰেই ইংগিত বহন কৰিছে। ৰাজতন্ত্ৰক সুৰক্ষিত কৰাৰ বাবেই বুদ্ধিনাৰায়ণে অকলশৰে বিদ্ৰোহী প্ৰজাৰ মুখামুখি হৈছে। ৰজাৰ প্ৰতি আনুগত্যশীল হৈয়ো, তেওঁ প্ৰজাৰ ক্ষোভ প্ৰশমিত কৰাৰ বাবে বিক্ৰমৰ ৰাজঅভিষেক স্থগিত ৰাখিছে; ৰজা আৰু প্ৰজাৰ সম্পৰ্ক 'পিতা আৰু পুত্ৰৰ সম্পৰ্ক' হোৱা উচিত বুলি বিবেচনা কৰিছে। নিৰ্বিবাদে ক'ব পাৰিছে— "ৰাজভক্ত প্ৰজা ৰজাতকৈ ডাঙৰ আৰু মহৎ।" এয়া আওপাকে ৰাজতন্ত্ৰৰ প্ৰতি সমৰ্থন হ'লেও, এনে কথাই প্ৰজাৰ বিদ্ৰোহী মনক শান্ত কৰাত সহায়ক হৈ উঠিছে। নৰম দৃশ্যত বুদ্ধিনাৰায়ণে প্ৰজামণ্ডলৰ নিৰ্বাচিত প্ৰতিনিধিৰ হাতত ৰাজ্যৰ শাসনভাৰ এৰি দিয়াৰ কথা কওতে গংগা আৰু ৰজা উভয়ে তীব্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰাত বিজ্ঞজনৰ দৰে

কৈছে— "সময়ৰ গতিত যি বিপ্লৱ প্ৰবাহিত হৈছে, ই তাৰেই প্ৰতিফলন।" গংগা আৰু সত্যপৰায়ণৰ ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হোৱাৰ আগমুহূৰ্ততো বুদ্ধিনাৰায়ণে সৎ পথৰ পৰা বিচ্যুৎ হোৱা নাই। তেওঁ দৃঢ়তাৰে ৰাজক্ষমতাক বক্তিগত স্বাৰ্থ পূৰণৰ হকে ব্যৱহাৰ কৰাৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰিছে আৰু গণ দেৱতাৰ শক্তিক অস্বীকাৰ কৰি ৰাজতন্ত্ৰই যে দীৰ্ঘদিনলৈ ৰাজপাট খাব নোৱাৰে এনে ভৱিষ্যৎ বাণীও কৰিছে। বুদ্ধিনাৰায়ণ চৰিত্ৰটো ৰাজতন্ত্ৰৰ ইতিবাচক দিশবোৰৰ প্ৰতিনিধি; ৰাজতন্ত্ৰৰ প্ৰজাবৎসল আৰু শান্তিপ্ৰিয় ভাবৰ প্ৰবক্তা। মনুষ্য প্ৰবৃত্তিৰ উজ্জ্বল দিশটোৰ আত্মা হ'ল বুদ্ধিনাৰায়ণ।

- *সত্যপৰায়ণ ঃ* সত্যপৰায়ণ চৰিত্ৰটো হ'ল মনুষ্য প্ৰবৃত্তিৰ অন্ধকাৰ দিশটোৰ প্ৰকাশক। সত্যপৰায়ণ স্বাৰ্থপৰ আৰু সুবিধাবাদী। আনহে নালাগে ৰজাৰ প্ৰিয় দাসী, যাৰ সৈতে হোৱা শাৰীৰিক সম্পৰ্কৰ ফলস্বৰূপে বিক্ৰমৰ জন্ম হৈছে সেইজনী গংগাদাসীৰ প্ৰেমত ৰজাৰ অমাত্য সত্যপৰায়ণ ভিতৰি ভিতৰি উদ্বাউল হৈছে । সত্যপৰায়ণে প্ৰধান অমাত্য পদ আৰু গংগাক লাভ কৰাৰ বাবে তেওঁ বিদেশিনী দাসীৰ হাতৰ পুতলাত পৰিণত হৈছে আৰু গংগাই সত্যপৰায়ণক লগত লৈ ৰাজক্ষমতা দখলৰ ঘৃণনীয় চক্ৰান্তত ব্যস্ত হৈ পৰিছে। গোপনে লুণ্ঠন কৰিছে ৰাজকোষ, কাড়ীৰ হতুৱাই হত্যা কৰাইছে ৰাজতন্ত্ৰৰ বিবেক বুদ্ধিনাৰায়ণক আৰু গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ সেনানী অমৃতনাৰায়ণৰ ওপৰত এই হত্যাৰ অপবাদ জাপি দিছে। ষড়যন্ত্ৰ ফাদিল হোৱাৰ পিছত সত্যনাৰায়ণে সমুচিতভাৱে নিজ কৃতকৰ্মৰ বাবে লাভ কৰিছে আজীৱন কাৰাদণ্ড। সত্যপৰায়ণক এটি নিখুঁত নেতিবাচক চৰিত্ৰৰূপে গঢ় দিয়াৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ কৃতিত্বই সাধুবাদ পোৱাৰ যোগ্য।
- *অমৃতনাৰায়ণ ঃ* ইতিপূৰ্বে *মহাৰাজা* নাটকৰ মুখ্য চৰিত্ৰৰূপে প্ৰজা মণ্ডলৰ নেতা অমৃতনাৰায়ণ বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। অমৃতে *মহাৰাজা* নাটকৰ আশাপ্ৰদ দিশটোৰ প্ৰবক্তা আৰু নাটকীয় উত্থান পতনক নিজৰ দৃঢ়স্থিতিৰ পৰিণতিৰ পিনে আগবঢ়াই নিয়াৰ ক্ষেত্ৰত অন্যতম নায়কোচিত চৰিত্ৰ। অমৃতনাৰায়ণ গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰামৰ প্ৰধান মহাৰথী। ৰাজতন্ত্ৰৰ নিষ্ঠুৰ শাসনত প্ৰজাসাধাৰণ অতিষ্ঠ হৈ উঠিছিল আৰু এই ক্ষেত্ৰত দাসীৰাণী গংগাৰ উদ্বতালিয়ে সৰ্বাধিক বৰঙণি যোগাইছিল। উদ্‌গীৰণমুখী প্ৰজাই তাপমাৰি মাত্ৰ এটা সুযোগৰ অপেক্ষাত বৈ আছিল আৰু সেই সুযোগটো ৰাজতন্ত্ৰৰ ব্যভিচাৰী স্বৰূপটোৰ প্ৰতিনিধি বিক্ৰমে প্ৰজাৰ হাতত তুলি দিলে। প্ৰতাপাদিত্যৰ ৰাজ্যত নাৰী নিৰ্যাতন, কৰ বৃদ্ধি, ৰাজকোষ লুণ্ঠন, ৰাজ-বিষয়াৰ মইমতালিৰ বিৰুদ্ধে আৰম্ভ হ'ল প্ৰজাবিদ্ৰোহ। অমৃতৰ সবল নেতৃত্বত ৰাজপ্ৰাসাদ অভিমুখে অগ্ৰসৰ হৈছে বিদ্ৰোহী প্ৰজা। অমৃতনাৰায়ণে নিজৰ বোধ, বুদ্ধি আৰু অকাট্য যুক্তিৰে ৰজা-প্ৰজা উভয়ৰে আগত ৰাজতন্ত্ৰৰ অসাৰতাৰ কথা ঘোষণা কৰিছে। ৰাজ্য শাসনত প্ৰজাৰ অংশগ্ৰহণৰ দ্বাৰাহে যে ৰাজতন্ত্ৰৰ সমস্ত অত্যাচাৰৰ অৱসান ঘটাব পাৰি, এই সাৰ্বজনীন সত্যটোক অমৃতে সজোৰে প্ৰতিষ্ঠা

কৰাৰ নিৰলস প্ৰয়াসত ব্ৰতী হৈছে। অমৃত যে শৃংখলাহীনতা বা নৈৰাজ্যত বিশ্বাসী নহয় এই কথা তৃতীয় নাট্যক্ষণত প্ৰজাক মহামন্ত্ৰীৰ বক্তব্য শুনিবলৈ অনুৰোধ জনোৱা কথাটোৱে প্ৰতীয়মান কৰিছে। অৰ্থাৎ প্ৰতিপক্ষৰ বক্তব্য শুনাটোও যে গণতন্ত্ৰকামীৰ এক ধৰণৰ গণতান্ত্ৰিক আচৰণ, অমৃতে এই কথাটো আওপাকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। আইনে ৰজাৰ ল'ৰা আৰু প্ৰজাৰ ল'ৰাৰ মাজত বিভেদ ৰেখা টানিব নোৱাৰে। আনকি অমৃতে মহাৰাজৰ পৰা কোনো ধৰণৰ তোষামোদ বা প্ৰশংসাও কামনা নকৰে। তেওঁৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য প্ৰজাৰ বাবে ন্যায় প্ৰতিষ্ঠা কৰা। এই সময়তে অমৃতে প্ৰকাশ্যে কৈছে— ব্যক্তিগতভাৱে ৰজাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ কোনো ক্ষোভ নাই। ৰাজতন্ত্ৰৰ মূলোচ্ছেদ হ'লে ৰজা এনেই ক্ষমতাহীন সাধাৰণ লোকলৈ পৰ্যবসিত হ'ব। সত্যপৰায়ণে অমৃতক গংগাৰ অপাৰ ক্ষমতাৰ ইংগিত দি এক ধৰণৰ ভাবুকি প্ৰদান কৰিছে (নৱম দৃশ্যত)। কিন্তু এনে ভাবুকিলৈ কেৰেপ নকৰি অমৃত নাৰায়ণে ৰাজতন্ত্ৰৰ স্বৰূপ উদ্‌ঘাটনৰ ক্ষেত্ৰত হৈ পৰিছে নিৰ্ভীক প্ৰবক্তা। তেওঁ ৰাজতন্ত্ৰৰ প্ৰহসনমূলক ন্যায় বিচাৰৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদমুখৰ হৈ উঠিছে। ৰজাক তেওঁ ক'বলৈ দ্বিধাবোধ কৰা নাই যে প্ৰজাক কোনেও অধিকাৰ দিব নালাগে, প্ৰজাই নিজৰ অধিকাৰ নিজেই সাব্যস্ত কৰিব। ৰজাক আঙুলি টোঁৱাই কৈছে— ৰাজ্যত চলা সমস্ত কু-কৰ্মৰ বাবে দায়ী গংগা আৰু যুৱৰাজ বিক্ৰম। প্ৰজাৰ দাবীত অনুষ্ঠিত হয় নিৰ্বাচন আৰু নিৰ্বাচিত অমৃতনাৰায়ণে প্ৰধানমন্ত্ৰীৰ দায়িত্ব লাভ কৰে। একাদশ নাট্যক্ষণত অমৃতৰ চৰিত্ৰ দৰ্শকৰ চকুত উজ্জ্বল ৰূপত ধৰা দিছে। গংগাৰ কুটিল বাক্যবাণক থকা-সৰকা কৰি কৈছে— "এজন সাধাৰণ প্ৰজা আৰু মোৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য নাই গংগাদাসী।" গংগা আৰু সত্যপৰায়ণে আশা কৰিছিল— অমৃতো আন বহু তথাকথিত সৎ নিষ্ঠাবান মন্ত্ৰী-আমোলাৰ দৰে শীঘ্ৰে দুৰ্নীতিৰ পিতনিত ডুব যাব। কিন্তু সেয়া নহ'লগৈ। অমৃতৰ নিকা আৰু নিৰ্ভীক চৰিত্ৰৰ সলনি নহ'ল। উপায়ান্তৰ গংগা আৰু সত্যপৰায়ণে বৃদ্ধ বুদ্ধিনাৰায়ণক গোপনে হত্যা কৰি এই হত্যাৰ বাবে ৰজাৰ ওচৰত অমৃতক দোষী সাব্যস্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। কিন্তু অমৃতে তৎপৰতাৰে চক্ৰান্তৰ জালফালি নিজকে নিৰ্দোষী বুলি প্ৰমাণ কৰিলে আৰু দৰ্শকৰ সন্মুখত গংগা আৰু সত্যপাৰয়ণ খলনায়িকা-খলনায়কৰূপে ধৰা পৰি গ'ল। এই ষড়যন্ত্ৰ উন্মোচন সম্ভৰ হৈ উঠিছে অমৃত, মালতী, কাড়ী, জগৎবন্ধুৰ বাবে। এওঁলোকৰ শ্ৰেণীগত অৱস্থা একেই হোৱা বাবে ষড়যন্ত্ৰকাৰীৰ বিৰুদ্ধে ঐক্যবদ্ধভাৱে থিয় হৈছে। অমৃতে নাটকখনত সততা, নিষ্ঠা আৰু গণতন্ত্ৰৰ নৈতিকতাৰ প্ৰতীকৰূপে অথবা এক আদৰ্শ চৰিত্ৰ হিচাপে দৰ্শকক আশ্বস্ত কৰিব পাৰিছে।

- *বিক্ৰম ঃ মহাৰাজা* নাটকখনত অবৈধ ৰাজপুত্ৰ বিক্ৰম চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকাও সম্পূৰ্ণ নেতিবাচক। প্ৰজাবিদ্ৰোহৰ তাৎক্ষণিক কাৰণৰূপেও পৰিগণিত হৈছে যুৱৰাজ বিক্ৰম। বিক্ৰম নাৰী আসক্ত, দুৰ্বল চিত্তৰ উচ্ছৃংখল যুৱক। গংগাৰ পৰোক্ষ আৰু প্ৰত্যক্ষ

প্ৰৰোচনাত বিক্ৰমৰ উদ্ধতালিয়ে প্ৰজাক বিৰক্ত কৰি তুলিছে। কৃষক কন্যা মালতীৰ শ্লীলতা হানিৰ পাছত, প্ৰজাৰ হাতত প্ৰহৃত হৈও বিক্ৰমৰ কোনো ধৰণৰ অনুশোচনা নহ'ল। আনহাতে অনুতপ্ত হোৱাৰ পৰা মাতৃ গংগাই নিলগাই ৰাখি মালতীৰ ওপৰত কৰা অন্যায় কাৰ্যক অধিকাৰ বুলি শিকনি দিছে। যৌনক্ষুধা নিবৃত্তিৰ বাবে ৰাজপ্ৰাসাদলৈ জোৰকৈ লৈ আহি বিক্ৰমে মালতীক প্ৰলোভিত কৰিবলৈ লজ্জাবোধ কৰা নাই। নিজ ৰাজ্যৰ মান মৰ্যাদাৰ কথা নাভাবি সি বিদেশী বেপাৰী এজনৰ কাপোৰ আৰু ঘোঁৰাটোও বলপূৰ্বকভাৱে কাঢ়ি অনা কাৰ্যটোৱে বিক্ৰম চৰিত্ৰটোৰ নীচ প্ৰবৃত্তিৰ প্ৰকাশ কৰিছে। বিক্ৰম চৰিত্ৰটো স্থানুধৰ্মী-বিকাশহীন। নাট্যকাৰে পৰিকল্পিতভাৱে চৰিত্ৰটোৰ বিকাশসাধন কৰাৰ পৰা বিৰত আছে। নাটকৰ শেষ মুহূৰ্তত প্ৰজাতন্ত্ৰৰ সপক্ষে মতদান কৰি, ৰজাই দোষী বিক্ৰমকো শাস্তি প্ৰদান কৰাৰ কথা ঘোষণা কৰাৰ সময়ত বিক্ৰমৰ কথা-কাণ্ডই নিৰ্বুদ্ধিতাৰ পৰিচয় দিয়ে আৰু ইয়ে প্ৰমাণ কৰে, অপৰিপক্ক চৰিত্ৰৰ বিক্ৰমে ৰজা হোৱাৰ বাবে যোগ্যতা অৰ্জন কৰা নাই।

- *জগৎবন্ধু ঃ* জগৎবন্ধু এজন সাধাৰণ প্ৰজা আৰু ঘটনাক্ৰমে মালতী নামৰ ধৰ্ষিতা যুৱতীগৰাকীৰ পিতৃ। যিকোনো সাধাৰণ প্ৰজাৰ দৰেই জগৎবন্ধুৱেও ৰাজতন্ত্ৰৰ অন্যায়ৰ ওচৰত শিৰনত কৰি নিশ্চুপ হৈ থাকিবলৈ নিবিচাৰে। প্ৰজাবিদ্ৰোহৰ আগলি বতৰা হৈ নাটকখনত জগৎবন্ধুৱে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে আৰু নিজৰ বিদ্ৰোহী চৰিত্ৰৰ উমান দিছে। গংগা আৰু বিক্ৰমক চতুৰ্থ নাট্যক্ষণত ভয়-ভীত নথকা মানুহৰ দৰে দৃঢ় কণ্ঠে কৈছে— "ভয় লাগিছে মোৰ কিন্তু গংগাদাসী নতুবা গংগাদাসীৰ পুত্ৰ যুৱৰাজ বিক্ৰমক নহয়।" তেওঁ প্ৰতাপাদিত্যৰ প্ৰজা হিচাপে, ৰজাকহে ভয় কৰিব। দৰিদ্ৰ শ্ৰেণীৰ জীয়াৰী-বোৱাৰীক ৰাজতন্ত্ৰৰ খলনায়কসকলে ভোগৰ সামগ্ৰী বুলি গণ্য কৰা নিৰ্মম সত্যটোক জগৎবন্ধুৱে বলিষ্ঠ কণ্ঠেৰে ঘোষণা কৰে। গংগাৰ শিৰশ্ছেদৰ ভাবুকিক নেওচা দি জগৎবন্ধুৱে কয়, "মূৰ থাকিলে এদিন কটা যাবই।" প্ৰজাৰ লাওখোলাৰ ওপৰত ৰাজ্য চলাবলৈ বিচৰা ৰাজতন্ত্ৰৰ বিৰুদ্ধে কাৰাগাৰৰ পৰা পলাই আহি এই পংগু কৃষকজনে লগ-সমনীয়াক বিদ্ৰোহৰ বাবে সাজু হ'বলৈ আহ্বান জনায়। জগৎবন্ধুৱে বিদ্ৰোহৰ এটি স্ফুলিংগলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। অন্তিম দৃশ্যৰ আগমুহূৰ্তত ৰাজপ্ৰাসাদৰ অভ্যন্তৰৰ সীমাহীন দুৰ্নীতি আৰু ভ্ৰষ্টাচাৰৰ সাক্ষীৰূপে গংগা আৰু সত্যপৰায়ণৰ বিৰুদ্ধে জগৎবন্ধুৱে সাহসেৰে থিয় দিয়ে। হতভগীয়া মালতীৰ পিতৃ হিচাপে জগৎবন্ধুৱে নিজ কন্যাক ন্যায় দিয়াৰ লগতে প্ৰজাৰ হকে ন্যায় প্ৰতিষ্ঠা কৰা সংগ্ৰামৰ গৰিমাময় সৈনিকৰ মৰ্যাদা লাভ কৰে।

ওজাপালিক নাটকখনত চৰিত্ৰ বুলি কোৱাৰ সলনি নাট্যকলাৰ আংগিক বুলি বিবেচনা কৰাটোহে যুগুত হ'ব, কিয়নো ওজাপালিয়ে নাটকখনত চৰিত্ৰৰ ৰূপ ধাৰণ কৰাতকৈ বৰ্ণনাকাৰী ৰূপেহে নাটকৰ গাঁথনিগত সৌষ্ঠৱ বৃদ্ধি কৰিছে। ওজাপালিয়ে

নাটকখনত এক প্ৰকাৰ সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে বুলিও ক'ব পাৰি। উল্লেখযোগ্য যে নাট্যকাৰে প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে শ্ৰেণী চৰিত্ৰক প্ৰতিভূ হিচাপে সাৰ্থক ৰূপত তুলি ধৰাত সফল হৈছে। এক কথাত ক'ব পাৰি নাটকখনৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰ সফল হৈছে।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ৪ ঃ গংগা চৰিত্ৰটো বিশ্লেষণ কৰক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

১৩.৪.৩ নাটকখনৰ গাঁথনি আৰু সংলাপ

নাটকৰ গাঁথনি বুলি কওতে নাটকখনৰ গাঁথনিগত আৰ্হি (Structural Design)টোৰ কথাকে কোৱা হৈছে। গাঁথনিগত আৰ্হিটোক নাট্যকাৰৰ লিখন প্ৰণালী বুলিও ক'ব পাৰি। নাটক এখন লিখিবলৈ লোৱাৰ সময়ত নাট্যকাৰে নাটকখনৰ এটা আৰ্হি প্ৰস্তুত কৰি লয়। এয়া বহুলাংশে মানসিক প্ৰক্ৰিয়া। এনে দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে দেখা যায়, মহাৰাজা নাটকখনৰ গাঁথনি বেচ সুপৰিকল্পিত। নাটক লিখাৰ আগতেই যেন নাট্যকাৰে পৰিচালকৰ লগত উপস্থাপনৰ সময়ত সৃষ্টি হ'ব পৰা সম্ভাব্য কাৰিকৰীগত দিশবোৰ ফঁহিয়াই চাইহে নাটকখনৰ পাণ্ডুলিপিটো প্ৰস্তুত কৰি উলিয়াইছে। এনে কৰাৰ ফলত নাটকখনৰ দৃশ্য নিৰূপণ তথা বিভাজন, কাহিনীৰ আগ-গুৰি নিৰ্ধাৰণ সকলোখিনি সুগঠিত আৰু নিটোল হৈছে। চৰিত্ৰ নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰতো *মহাৰাজা* নাটকখনত সাৱধানতা অৱলম্বন কৰাটো পৰিলক্ষিত হয়। গাঁথনিলৈ চালে, নাটকখনে নাটকীয় বাহুল্যৰ পৰা মুক্ত আৰু অনাহক মেদভাৰ বহন কৰিবলৈ অনিচ্ছুক। এইবোৰ কাৰণতে *মহাৰাজা*ৰ গাঁথনিগত বিন্যাসে নাটকখনক সুকীয়া মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিছে।

কাহিনী বা চৰিত্ৰৰ নিচিনাকৈ নাটকত সংলাপৰো এটা বিশিষ্ট ভূমিকা থাকে। মহাৰাজা নাটকখনৰ ভাষাৰ ৰসায়ন (Chemistry of language) মন কৰিবলগীয়া। সংলাপত ভাষাৰ ৰসায়ন কি? এটা চৰিত্ৰই বচন কোৱাৰ প্ৰত্যুত্তৰ বা শ্ৰাব্য-প্ৰতিক্ৰিয়া হিচাপে আন এটা চৰিত্ৰৰ বচনৰ মাজত শব্দ আৰু ভাষাৰ যি স্বাভাৱিক ৰাসায়নিক ক্ৰিয়া হয়— এই সূক্ষ্ম প্ৰক্ৰিয়াটো মহাৰাজা নাটকখনৰ মুখ্য চৰিত্ৰবিলাকৰ সংলাপত লক্ষ্য কৰা যায়। পৰিমিত সংলাপ, সংলাপৰ অভ্যন্তৰত ক্ৰিয়াশীল তেজস্বিতাই সংলাপবোৰক আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। চুটি অথচ অৰ্থৱহ সংলাপ আৰু দৰ্শকে সহজতে বুজি পোৱা শব্দৰ প্ৰয়োগ আদি বৈশিষ্ট্যবোৰ *মহাৰাজা* নাটকৰ দৰ্শনীয় দিশ।

প্ৰথম দৃশ্যত ওজাপালিৰ কথকতা আৰু গীতৰ সাৰমৰ্ম প্ৰকাশ কৰা বাক্যষাৰি হ'ল— "দাসীৰূপে ৰাজগৃহে আনে বিদেশিনী"। এই বাক্যষাৰিৰ আঁত ধৰি আৰম্ভ

হোৱা পৰৱৰ্তী দৃশ্যবোৰত মুখ্য চৰিত্রবিলাকে বিভিন্ন নাটকীয় মুহূর্তত বিভিন্ন সংলাপৰ অৱতাৰণা কৰিছে। নাটকখনৰ প্ৰ'টাগনিষ্ট চৰিত্রটো হ'ল অমৃতনাৰায়ণ। অমৃতনাৰায়ণ চৰিত্রটোৱে নাটকখনৰ দৃশ্য আৰু সংলাপবোৰত ন্যায় প্রতিষ্ঠাৰ যুঁজত নায়কৰ ভূমিকাত অৱতীর্ণ হৈছে। ৰাজতন্ত্রৰ সমস্ত নৈৰাজ্যৰ বিপৰীতে অমৃতনাৰায়ণ এটা ইতিবাচক চৰিত্র। তথাপি প্রতাপাদিত্য, বুদ্ধিনাৰায়ণ, সত্যপৰায়ণ, গংগা, বিক্রম, জগৎবন্ধু বা মালতী চৰিত্রৰ সংলাপবোৰতো দর্শকে বিচাৰি পায় চৰিত্রানুগ যুক্তি।

নাটকৰ প্রতাপাদিত্য চৰিত্রটো ৰাজতন্ত্রৰ গর্বেৰে গৰিয়ান হ'লেও তেওঁৰ সংলাপত ফুটি উঠিছে ৰাজসিক ব্যক্তিত্ব। কিন্তু এনে সময়তে ৰজাই যে বেছিভাগ ক্ষেত্রতে মন্ত্রীপৰিষদৰ পৰামর্শৰ ওপৰত নির্ভৰশীল এই সত্যটোও ৰজাৰ সংলাপত ফুটি উঠিছে। ৰাজতন্ত্রৰ অহংকাৰ ৰজাৰ সংলাপৰ জুমুঠি। যথা— "শাসন কৰা ব্যক্তিজন কোন জানিবৰ প্রয়োজন নাই, তুমি যোৱা সত্যপৰায়ণ, দৰবাৰৰ আয়োজন সম্পূর্ণ কৰাগৈ। মোৰ যি ইচ্ছা প্রজাৰ বাবে সেয়ে আইন।" (দ্বিতীয় নাট্যক্ষণ)

গংগাৰ আগ্রাসী মনোভাবৰ প্রত্যুত্তৰত ৰজাই নিজৰ স্থিতি স্পষ্ট কৰিছে সংলাপৰ মাজেদি— "বহিঃ আক্রমণ হ'লে দ্বিপাক্ষিক আলোচনা আৰু ভিতৰুৱা অশান্তি হ'লে প্রজাৰ লগত বুজাবুজি। সেয়াই মোৰ নীতি। বিদ্রোহ আৰু দমনৰ নীতি মই নামানো।" (ষষ্ঠ নাট্যক্ষণ) ষষ্ঠ নাট্যক্ষণত ৰজাই উল্লেখ কৰা নীতি ৰাজতন্ত্রৰ চৰিত্র অনুসৰিয়েই নৰম নাট্যক্ষণত উলংঘা কৰিবলৈ তিলমাত্রও কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। ৰজাই প্রজাৰ অধিকাৰ খর্ব কৰাৰ বাবে কৈছে— "দাবী উত্থাপন কৰিবলৈতো মই প্রজাক কেতিয়াও অধিকাৰ দিয়া নাছিলোঁ।"

আনহাতে জটিল ৰাজনৈতিক মুহূর্তত আৰু প্রজাৰ প্রবল দাবীৰ হেঁচাত স্থিতপ্রজ্ঞ দৃষ্টিভংগী ৰজাৰ সংলাপত মূর্ত হৈ উঠিছে। যথা— "ন্যায় প্রতিষ্ঠা কৰাটো মোৰ দায়িত্ব। কাৰণ মই ৰজা। মোৰ বাবে নীতিতকৈ ব্যক্তি কেতিয়াও ডাঙৰ হ'ব নোৱাৰে।"

অথচ নাও বুৰিলেও টিঙৰ পৰা নামিবলৈ নিবিচৰা ৰজাই গণতন্ত্রকো ৰাজতন্ত্রৰে ৰূপান্তৰ বুলি বিশ্বাস কৰিব খোজে। সেয়ে ব্যক্ত কৰিছে— "আগেয়ে ৰজা জন্মিছিল, আজিকালি প্রজাই ৰজা পাতে।"

নাটকখনৰ আন এটা চৰিত্র গংগাৰ সংলাপ তুলনামূলকভাৱে আন চৰিত্রবিলাকতকৈ বেচ সবল আৰু অর্থৰ পিনৰ পৰা সুদূৰপ্রসাৰী। গংগা চৰিত্রটোৱে নাটকখনত খলনায়িকাৰ ভূমিকা গ্রহণ কৰাৰ বাবে কপট আৰু হিংসুক প্রবৃত্তি ধাৰণ কৰিছে আৰু স্বাভাৰিকতে চৰিত্রটোৰ সংলাপবোৰ হৈ উঠিছে উদ্ধত আৰু আঁকোৰগোঁজ। সংলাপবোৰত প্রকট হৈ উঠিছে ৰাজ্যৰ শাসন নিজ হাতত তুলি লোৱাৰ উদগ্র বাসনা। গংগাৰ সংলাপবোৰে উপৰোক্ত আলোচনাৰ তাৎপর্য বহন কৰিছে।

> — ৰাজকুলত যিয়ে জন্মগ্রহণ কৰে, যিকোনো বস্তুকে প্রজাৰ পৰা আদায় কৰাৰ অধিকাৰ তাৰ থাকে। (চতুর্থ নাট্যক্ষণ)

— ৰজাৰ কোনো জন্মগত শ্রেণীবিভাগ নাই। যাৰেই গাত ৰাজসিক গুণ থাকিব সিয়েই ৰজা হ'ব। নতুন যিয়ে সেই ৰাজসিক গুণ আহৰণ কৰাৰ ক্ষমতা অর্জন কৰিব পাৰিব সিয়েই ৰজা হোৱাৰ যোগ্যতা লাভ কৰিব। আৰু এই ৰাজসিক যোগ্যতাৰ একমাত্র লক্ষণ হ'ল শোষণ আৰু বিলাস। (একাদশ নাট্যক্ষণ)

গংগাৰ পিছতেই নাটকখনৰ আন এটি শক্তিশালী চৰিত্র অমৃতনাৰায়ণ। অমৃতনাৰায়ণ প্রজাৰ দৃঢ়মনা নেতা। কোনো প্রলোভন বা প্রত্যাহ্বানৰ ওচৰত অমৃতে হাৰ মানিবলৈ সাজু নহয়। এনে দৃঢ়চিত্তৰ চৰিত্রৰ মুখত নাট্যকাৰে যথোপযুক্ত সংলাপেৰে শোভিত কৰিছে। অমৃতে ধৈর্যশীল, শত্রুৰ কথাকো মনোযোগেৰে শুনাৰ আগ্রহ তেওঁৰ আছে। প্রজাৰ নেতাৰূপে তৃতীয় দৃশ্যত আত্মপ্রকাশ কৰিয়েই প্রথম সংলাপটিতে স্থিতপ্রজ্ঞ চৰিত্রৰ চিনাকি দাঙি ধৰি খণ্ডাল প্রজাই মন্ত্রী বুদ্ধিনাৰায়ণৰ বুজনি শুনিবলৈ আগ্রহী নোহোৱাত অমৃতে মন্ত্রীৰ বাক-স্বাধীনতাক শ্রদ্ধা কৰাৰ কথা কৈছে। অমৃতৰ সংলাপ তেজস্বী আৰু নির্ভীক। প্রজাতন্ত্রক সততা আৰু ন্যায়ৰ ভেটিত প্রতিষ্ঠা কৰিবলৈ অমৃত প্রয়োজনত গংগা, সত্যপৰায়ণ, আনকি ৰজাকো সমালোচনাৰে থকা-সৰকা কৰিছে। গংগাৰ ষড়যন্ত্রৰ সন্মুখত থিয় হৈ স্পষ্ট কৰি দিছে নিজৰ স্থিতি। উদাহৰণস্বৰূপে — "আমি ৰাজতন্ত্র আঁতৰাই শাসনৰ অধিকাৰ আমাৰ নিজৰ হাতলৈ আনিব খোজোঁ। আমাক শাসন কৰাৰ দায়িত্ব আমি নিজেই ল'ব খোজোঁ।" (অষ্টম নাট্যক্ষণ)

বুদ্ধিনাৰায়ণৰ সংলাপত ৰাজনৈতিক কৌশল তথা দূৰদর্শিতাৰ আভাস পোৱা যায়। ৰজাৰ অতি বিশ্বস্ত আৰু দূৰদর্শী হোৱাৰ বাবেই বুদ্ধিনাৰায়ণৰ সংলাপত এনে ধৰণৰ গহীন প্রকাশভংগী আছে। একে সময়তে অদূৰদর্শী, প্রতিহিংসাপৰায়ণ, কামুক আৰু ক্ষমতালিপ্সু সত্যপৰায়ণৰ সংলাপত ফুটি উঠিছে অনৈতিক আস্ফালন। ৰজাই নিজ হাতে প্রজাৰ মাজত স্বর্ণমুদ্রা বিতৰণৰ ইচ্ছা প্রকাশ কৰাত বুদ্ধিনাৰায়ণে ৰাজভঁৰাল উদং হৈ যোৱাৰ কথা কৈ স্বর্ণমুদ্রাৰ সলনি তাম্রমুদ্রা বিতৰণৰ পৰামর্শ দিছে। মনত পেলাই দিছে ৰাজতন্ত্রৰ বংশানুক্রমিক নিয়মৰ কথা ৰাজক্ষমতাক ব্যক্তিস্বার্থৰ হকে কৰাৰ পৰা বিৰত থকাৰ কথা, গণ-দেৱতাৰ শক্তিক শ্রদ্ধা কৰাৰ কথা। কিন্তু এনে নিৰাবেগ গুণৰ সম্পূর্ণ বিপৰীত মেৰুত অৱস্থান কৰিছিল সত্যপৰায়ণ আৰু এইবাবেই সংলাপো হৈ পৰিছে কপটতাপূর্ণ। উদাহৰণস্বৰূপে — "কিন্তু ৰাজপাট বংশানুক্রমিক। মহাৰাজৰ জেষ্ঠপুত্রই (কুন্তলাৰ নির্বোধ সন্তান) হ'ব লাগে সিংহাসনৰ ভৰিষ্যৎ অধিকাৰী।" (দ্বিতীয় নাট্যক্ষণ)

এইবাৰ মন কৰক বুদ্ধিনাৰায়ণ আৰু সত্যপৰায়ণৰ সংলাপৰ চৰিত্রগত বৈশিষ্ট্য—

বুদ্ধি ঃ ৰাজপুত্রই নিজৰ ৰাজসিক আচৰণ অটুট ৰাখিব নোৱাৰিলে, প্রজা কেতিয়াবা ক্ষুব্ধ হৈ উঠাতো খুবেই স্বাভাৰিক।

সত্য ঃ আপুনি ক'ব খোজে নেকি বিক্রমৰ আচৰণ অশালীন, যাৰ বাবে ইমানবোৰ মানুহে তাক আক্রমণ কৰিবলৈ ওলাই আহিল ? (দ্বিতীয় নাট্যক্ষণ)

বুদ্ধি ঃ .... ৰাজ ক্ষমতাক ব্যক্তিগত স্বার্থ পূৰণত ব্যৱহাৰ কৰাৰ বাবে মুখ্য অমাত্য হোৱাৰ যোগ্যতা তোমাৰ নাই।

সত্য ঃ মোৰ যোগ্যতাৰ বিচাৰ মই নিজে কৰিম। কিন্তু তাৰ আগেয়ে বিচাৰিম বিশ্বাসঘাটকতাৰ প্রত্যুত্তৰ। (ত্রয়োদশ নাট্যক্ষণ)

সহজ-সৰল কিন্তু নির্ভীক চৰিত্র ৰূপে জগৎবন্ধুৰ সংলাপ অতি অর্থবহ আৰু চৰিত্রানুগত। গংগাৰ অহংকাৰী আস্ফালনৰ বিৰুদ্ধে জগৎবন্ধুৰ সংলাপৰ সাহসী স্ফুৰণ মন কৰিবলগীয়া— "মূৰ থাকিলে এদিন কটা যাবই। মস্তিষ্কৰ ব্যৱহাৰ আপোনালোকৰ, আমাৰ নহয়। প্রজাৰ মূৰ আপোনালোকে কাহানিও ভাল পোৱা নাই। আপোনালোকে আমাৰ লাওখোলাৰ ওপৰত ৰাজত্ব কৰিবলৈ বিচাৰে।" (চতুর্থ নাট্যক্ষণ)

কাৰাগাৰৰ পৰা পলাই আহি ৰাজতন্ত্রৰ অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে প্রজাসকলক মাৰবান্ধি থিয় হ'বলৈ অনুপ্রাণিত কৰাৰ বাবে তেওঁ কৈছে— "...স্বেচ্ছাচাৰী ৰাজশক্তিয়ে এদিন সকলোকে নিঃশেষ কৰি পেলাব। গতিকে এয়াই সময় জাগ্রত হোৱাৰ, অত্যাচাৰীৰ বিৰুদ্ধে বিদ্রোহ কৰি নিজক প্রতিষ্ঠা কৰা।" (অষ্টম নাট্যক্ষণ)

একেদৰে মালতী আৰু বিক্রমৰ সংলাপবোৰলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, এটা চৰিত্রৰ মুখতো নাট্যকাৰে অপ্রয়োজনীয়ভাৱে সংলাপ দিয়া নাই। জুখি-মাখি নাট্যকাৰে প্রয়োজন সাপেক্ষে চৰিত্রবিলাকৰ মুখত সংলাপ দিছে। নাটকখনৰ সামগ্রিক ৰূপটো আধুনিক বাবেই নাট্যকাৰে হয়তো নাটকৰ চৰিত্রবোৰৰ মুখত জতুৱা ঠাঁচ, উপমা আদি ব্যৱহাৰ কৰাৰ পৰা বিৰত আছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৫ ঃ 'চৰিত্রৰ মুখৰ সংলাপে চৰিত্রটোৰ মানোজগতখন তুলি ধৰে'— বুদ্ধিনাৰায়ণৰ সংলাপৰ আধাৰত এই কথাষাৰ প্রতিপন্ন কৰক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....



১৩.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- বিংশ শতিকাৰ সত্তৰ-আশীৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাটকত থলুৱা শৈলীৰ প্রয়োগ আৰম্ভ হয়। লোককলাৰ আংগিকৰ প্রয়োগেৰে অসমীয়া নাটকক এটা নতুন ৰূপ প্রদান কৰাৰ প্রয়াস আৰম্ভ হয়। *মহাৰাজা* নাটকখন এনে প্রয়াসৰ ফল।

- *মহাৰাজা* নাটকৰ নাট্যকাৰ সতীশ ভট্টাচার্যৰ জীৱন আৰু কৃতিসমূহৰ আলোচনাৰ মাজেদি প্ৰচাৰ বিমুখ সাহিত্যিকগৰাকীৰ বিষয়ে বহুত তথ্য পোৱা গ'ল।
- 'পু�ৰণি ৰাজবংশত ৰজা জন্মিছিল, আধুনিক কালত ৰজা নিৰ্বাচিত হয়।'— ৰূপকৰ আলমত *মহাৰাজাৰ* কাহিনীভাগত এই দিশটোৰ ওপৰত আলোকপাত কৰা হৈছে।
- *মহাৰাজা* নামটোত লোক পৰম্পৰাৰ আভাস আছে। পুৰণি কামৰূপ জিলাত কথ্য ভাষাত ৰজা বুজাবলৈ 'ৰাজা' শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ আছিল। গাঁৱত প্ৰতিপত্তিশীল লোকক ৰাজা বুলি কৈছিল আৰু অতি দাম্ভিক আৰু গাৰ বলেৰে নিজকে শুদ্ধ বুলি প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খোজা জনকো ৰজা বুলি জোকাইছিল। ৰাজা শব্দটোৰ এই শ্লেষাত্মক ব্যঞ্জনাটোক মনোজ্ঞ ৰূপত *মহাৰাজা* নাটকৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ বিশেষৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ মাজেদি নাট্যকাৰে দাঙি ধৰিছে।



১৩.৬ অধিক জানিবলৈ

১) অসম জাতীয় বিদ্যালয় শিক্ষা সংসদ (২০০৮); *লোক সংস্কৃতিৰ সঁফুৰা;* গুৱাহাটী ঃ অসম জাতীয় বিদ্যালয় শিক্ষা সংসদ।

২) ডেকা, বিপ্লৱ (মুখ্য সম্পাঃ) (২০১০); *ৰঙ্গপীঠ;* নলবাৰী ঃ অসম নাট্য সন্মিলন, সৈনিক শিল্পী ব্ৰজনাথ শর্মা সোঁৱৰণী শিল্পী সমাৱেহ।

৩) নিউ আর্ট প্লেয়ার্চ, (১৯৮০); *প্ৰেক্ষাপট;* গুৱাহাটী ঃ নিউ আর্ট প্লেয়ার্চ।

৪) পাটগিৰি, নৱেন (২০১১); 'লোকনাট্যৰ গোষ্ঠীমূলৰ অনুনাদ'; *গৰীয়সী,* নৱম সংখ্যা।

৫) পাটগিৰি, নৱেন (২০১১); 'অসমীয়া নাটকৰ উত্থানমুখী গতিপথ'; *সাতসৰী,* একাদশ সংখ্যা।

৬) বৰুৱা, অতুল চন্দ্ৰ (১৯৭৪); *মনসা কাব্য আৰু ওজাপালি* ।

৭) ভট্টাচার্য, প্ৰমোদ (সম্পাঃ)(১৯৯৭); *অসমৰ জনজাতি;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্চ বুক ষ্টল।

৮) ভৱালী, শৈলেন (১৯৯২); *অসমীয়া লোক নাট্য পৰম্পৰা;* গুৱাহাটী ঃ বাণীপ্ৰকাশ।

৯) ভৱালী, শৈলেন (২০০৮); *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

১০) শর্মা, নবীন চন্দ্ৰ (২০০৭); *অসমীয়া লোক-সংস্কৃতি আভাস;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্ৰকাশ প্ৰাইভেট লিমিটেড।



১৩.৭ অগ্ৰগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ সতীশ ভট্টাচার্যৰ জন্ম... ...পিতৃ-মাতৃ... ...শিক্ষা জীৱন... ...কর্ম জীৱন...

...সাহিত্যকৃতি... ...সাংস্কৃতিক জীৱন আদিৰ বিষয়ে লিখিব লাগিব।

২ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ *মহাৰাজা* নাটকৰ নাট্যকাৰৰ চমু পৰিচয় ... ...*মহাৰাজা*ৰ কাহিনী... ... মহাৰাজা শব্দটোৰ তাৎপৰ্য... ...কাহিনীভাগৰ মাজেদি মহাৰাজা শব্দটোৰ সাৰ্থকতা কি দৰে প্ৰতিপন্ন হৈছে সেই বিষয়ে আলোচনা।

৩ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ নাটকখনত প্ৰতিভাত হোৱা বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ চমু পৰিচয় দি কোনটো চৰিত্ৰ কোন শ্ৰেণীৰ প্ৰতিভূ সেই বিষয়ে লিখিব লাগিব... ...কোনে কোনে, কেনেদৰে প্ৰজাক শোষণ কৰিছে তাৰ ৰূপৰেখা অংকন কৰিব লাগিব।

৪ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ গংগা চৰিত্ৰটোৰ পৰিচয়... ...নাটকখনত চৰিত্ৰটোৰ স্থিতি... ...চৰিত্ৰটোৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য... ...চৰিত্ৰটোৱে নাটকীয় ঘটনাৰ বিকাশত ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে নে নাই তাৰ আলোচনা... ...চৰিত্ৰটোৰ দোষ-ত্ৰুটি।

৫ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপে চৰিত্ৰটোৰ মানোজগতখন তুলি ধৰে— কথাষাৰ শুদ্ধ... ...তেওঁ কেনেদৰে চিন্তা কৰে, কি ভাবে সেয়া সকলোৰে সন্মুখত তুলি ধৰে চৰিত্ৰৰ ৰুখৰ বচন বা সংলাপে ... ...বুদ্ধিনাৰয়ণৰ মুখৰে সংলাপে তেওঁৰ চৰিত্ৰটি কেনেদৰে তুলি ধৰিছে তাৰে কেইটিমান উদাহৰণ দি বুজাই লিখিব লাগিব।



১৩.৮ আৰ্হি প্ৰশ্ন

প্ৰশ্ন ১ ঃ *মহাৰাজা* নামটোৰ তাৎপৰ্য কি?

প্ৰশ্ন ২ ঃ লোককলাৰ আংগিকৰ প্ৰয়োগ থকা নাটক হিচাপে *মহাৰাজা* নাটকখন আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৩ ঃ *মহাৰাজা* নাটকখনে সমাজখনক কিবা বাণী দিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছেনে? বহলাই লিখক।

প্ৰশ্ন ৪ ঃ শোষক আৰু শোষিতৰ মাজৰ সংঘাত *মহাৰাজা* নাটকত কিদৰে প্ৰকাশ পাইছে? আলোচনা কৰক।

প্ৰশ্ন ৫ ঃ *মহাৰাজা* নাটকৰ নাটকীয় কলা-কৌশলসমূহৰ ওপৰত আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্ৰশ্ন ৬ ঃ *মহাৰাজা* নাটকত থলুৱা শৈলী বা লোককলাৰ আংগিকৰ প্ৰয়োগ কি দৰে হৈছে? এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক।

প্ৰশ্ন ৭ ঃ *মহাৰাজা* নাটকত মহাৰাজা প্ৰতাপাদিত্য কিহৰ প্ৰতিভূ? বুজাই লিখক।

প্ৰশ্ন ৮ ঃ *মহাৰাজা* নাটকৰ নাৰী চৰিত্ৰকেইটাৰ বিষয়ে আলোকপাত কৰক।

প্ৰশ্ন ৯ ঃ নাটকখনত অমৃতনাৰায়ণ কিহৰ প্ৰতিভূ? আলোচনা কৰক।

*** ***** ***

অধ্যায় ১৪ ঃ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ নাটক *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*

অধ্যায় গাঁথনি

১৪.১ উদ্দেশ্য
১৪.২ পৰিচয়
১৪.৩ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া — জীৱন আৰু কৃতি
১৪.৪ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*
১৪.৪.১ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ
১৪.৪.২ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা
১৪.৪.৩ নাটকখনৰ সংলাপ আৰু চৰিত্রসৃষ্টি
১৪.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ
১৪.৬ অধিক জানিবলৈ
১৪.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান
১৪.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

১৪.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পর্কে জ্ঞাত হ'ব
- *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখন বিশ্লেষণ কৰিব পাৰিব
- নাটকখনৰ নাটকীয় কলা-কৌশল সম্পর্কে জ্ঞান আহৰণ কৰিব
- ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ নাটকত কেনেদৰে সমাজ চেতনা প্রতিফলিত হয় সেয়া অনুধাৱন কৰিব পাৰিব।

১৪.২ পৰিচয়

ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত আপুনি সতীশ ভট্টাচার্য ৰচিত *মহাৰাজা* নাটকখনৰ বিষয়ে অধ্যয়ন কৰাৰ লগতে তেওঁৰ নাট্যকৃতি সম্পর্কেও জ্ঞান আহৰণ কৰিলে। এই অধ্যায়টোত আমি ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াকৃত এখন উল্লেখযোগ্য নাটক *এজাক জোনাকীক জিলমিল* সম্পর্কে বহলাভাৱে অধ্যয়ন কৰিম।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ পথাৰলৈ উল্লেখযোগ্য বৰঙণি আগবঢ়াই যোৱা এগৰাকী স্বনামধন্য অসমীয়া হ'ল ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া। চুটিগল্প, উপন্যাস, নাটক, শিশু সাহিত্য, চিনেমা, আত্মজীৱনী প্রভৃতি অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ প্রায় সকলোবোৰ দিশেই শইকীয়াই তেওঁৰ চিন্তা-ভাবনাৰে সমৃদ্ধ কৰি গৈছে। তেওঁ মূলতঃ অসমৰ ভ্রাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ

বাবে নাটক ৰচনা কৰিছিল যদিও প্ৰথম অৱস্থাত অপেছাদাৰী নাট্যমঞ্চৰ বাবেও দুখনমান নাটক ৰচনা কৰিছিল। তাৰে ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*। এই নাটকখনৰ বিষয়ে তলত বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল। অধ্যায়টো অধ্যয়ন কৰি আপুনি নাটকখনৰ বিষয়ে সবিশেষ জ্ঞান আহৰণ কৰাৰ লগতে তেওঁৰ জীৱন আৰু কৃতিৰ সম্যক পৰিচয় লাভ কৰিব।

১৪.৩ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া — জীৱন আৰু কৃতি

এগৰাকী সফল চলচিত্ৰ নিৰ্মাতা ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ এগৰাকী অন্যতম কথাশিল্পী, নাট্যকাৰ আৰু শিশু সাহিত্যিকো। নগাঁও চহৰৰ ফৌজদাৰীপট্টিত তেওঁৰ জন্ম হয় ১৯৩২ চনৰ ২০ ফেব্ৰুৱাৰী তাৰিখে। তেওঁৰ পিতৃ বিদুৰ কুমাৰ শইকীয়া আৰু মাতৃ চম্পাবালা শইকীয়া। ১৯৫৬ চনত শিৱসাগৰ কলেজৰ পদাৰ্থবিজ্ঞান বিভাগত প্ৰবক্তা হিচাপে তেওঁৰ কৰ্মজীৱন আৰম্ভ হয়। তেওঁ লণ্ডন বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা ১৯৬১ চনত ডক্টৰেট ডিগ্ৰী লাভ কৰে। তেওঁ গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পদাৰ্থবিজ্ঞান বিভাগতো অধ্যাপনা কৰিছিল। ১৯৫১ চনত তেওঁ *প্ৰান্তিক* নামৰ পযেকীয়া আলোচনীখনৰ মুখ্য সম্পাদকৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰে। ২০০৩ চনৰ আগষ্ট মাহৰ ১৩ তাৰিখৰ দিনা এইগৰাকী মহান কথাশিল্পীৰ মহাপ্ৰয়াণ ঘটে।

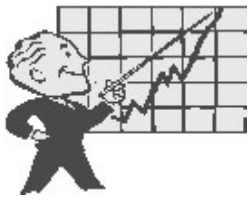
তেওঁৰ প্ৰধান সাহিত্যকৃতিসমূহ হ'ল — গল্পপুথি — *প্ৰহৰী* (১৯৬৩), *বৃন্দাবন* (১৯৬৫), *গহুৰ* (১৯৬৯), *সেন্দূৰ* (১৯৭১), *শৃংখল* (১৯৭৫), *ভবেন্দ্রনাথ শইকীয়াৰ শ্ৰেষ্ঠ গল্প* (১৯৭৬), *তৰংগ* (১৯৭৯), *এই বন্দৰৰ আবেলি* (১৯৫৫), *আকাশ* (১৯৫৫), *উপকণ্ঠ* (১৯৯২) আৰু *সান্ধ্যভ্ৰমণ* (১৯৯২); উপন্যাস — *আতংকৰ শেষত* (১৯৫২), *অন্তৰীপ* (১৯৫৬), *ৰম্যভূমি* (১৯৯১)। তেওঁ *মৰমৰ দেউতা* (১৯৯১), *শান্ত-শিষ্ট হৃষ্ট-পুষ্ট মহাদুষ্ট* (১৯৯৬), *তোমালোকৰ ভাল হওক* (১৯৯৫) আদি শিশু সাহিত্যৰ পুথি ৰচনা কৰাৰ লগতে *জীৱনবৃত্ত* (১৯৯৯) শীৰ্ষক এখন আত্মজীৱনীও ৰচনা কৰি গৈছে। তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য নাটকসমূহ হ'ল — *ৰামধেনু* (১৯৫১), *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* (চাৰিখন একাংকিকা) (১৯৯৯), *অন্ধকূপ, বন্দীশাল, আম্ৰপালী, মণিকূট, নীলকণ্ঠ, বিষকুম্ভ, অমৃত, জন্মভূমি, দীনবন্ধু, প্ৰতিবিম্ব, দিগম্বৰ, গধূলি, গহুৰ, মহাৰণ্য, বৃন্দাবন, শুভ সংবাদ, অৰণ্যত গধূলি* ইত্যাদি। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে প্ৰয়াত ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া এগৰাকী সফল অসমীয়া চলচিত্ৰ নিৰ্মাতা। তেওঁ পৰিচালনা কৰা চলচিত্ৰসমূহ হ'ল — সন্ধ্যাৰাগ (১৯৭৫), অনিৰ্বাণ (১৯৫১), অগ্নিস্নান (১৯৫৫), কোলাহল (১৯৫৫), সাৰথি (১৯৯২), আৱৰ্তন (১৯৯৪), ইতিহাস (১৯৯৬) আৰু কালসন্ধ্যা। ইয়াৰে শেষৰখন হিন্দী ভাষাত আৰু বাকীকেইখন অসমীয়া ভাষাত নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল।

অসমীয়া সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ বিভিন্ন দিশলৈ আগবঢ়োৱা উল্লেখনীয় অৱদানৰ বাবে তেওঁ বিভিন্ন বঁটাৰেও সন্মানিত হৈছিল। তাৰ ভিতৰত অসম প্ৰকাশন পৰিষদ বঁটা (১৯৭৩), *শৃংখল* নামৰ গল্প সংকলনখনৰ বাবে সাহিত্য অকাডেমী বঁটা (১৯৭৬), 'সন্ধ্যাৰাগ' চলচ্চিত্ৰৰ বাবে আঞ্চলিক ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ ৰজত কমল (১৯৭৫); সেইদৰে 'অনিৰ্বাণ' (১৯৫১), 'অগ্নিস্নান' (১৯৫৫), 'কোলাহল' (১৯৫৫), 'সাৰথি' (১৯৯২), 'আৱৰ্তন' (১৯৯৪) আৰু 'ইতিহাস'

(১৯৯৬)ৰ বাবে ৰজত কমল, শ্রীমন্ত শংকৰদেৱ বঁটা (১৯৯৫), পদ্মশ্রী (২০০১) আৰু ডিব্রুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ আগবঢ়োৱা সন্মানজনক ডি.লিট. (২০০১) আদি উল্লেখযোগ্য।

প্রথম অৱস্থাত তেওঁ অপেচাদাৰী মঞ্চৰ বাবে নাটক ৰচনা কৰিছিল যদিও পৰৱর্তী সময়ত, অর্থাৎ ১৯৮১ চনৰ পৰা প্রধানতঃ অসমৰ ভ্রাম্যমাণ মঞ্চৰ বাবেহে নাটক ৰচনা কৰে। ইয়াৰ আগতে তেওঁ অনাতাঁৰ কেন্দ্রৰ পৰা প্রচাৰৰ বাবেও কেইবাখনো নাটক লিখিছিল।

ষাঠিৰ দশকতে নাটক ৰচনাত হাত দিয়া এইগৰাকী নাট্যকাৰৰ এখন উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*। ১৯৯৯ চনত প্রকাশ পোৱা তেওঁৰ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* (জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম, নলবাৰী) নামৰ নাট্য সংকলনটিত পোন প্রথমবাৰৰ বাবে এই নাটকখন সংকলিত হৈছে। এই সংকলনটিত সংকলিত হোৱা আন নাটক কেইখন হ'ল— *পুতলা-নাচ, তীর্থ, বাওনা* আৰু *অৱৰোধ*। এই গোটেই কেইখন নাটক ১৯৬১ চনৰ পৰা ১৯৭০ চনৰ ভিতৰত ৰচিত। ইয়াৰে *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখন তিনিটা আংকৰ আৰু বাকী কেইখন একাংকিকা। নাট্যকাৰৰ ভাষাৰে— "*পুতলা নাচ, তীর্থ, বাওনা* আদি একাংক নাটক আৰু *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* তিনিটা দৃশ্যৰ নাটকখন মোৰ সেইসময়ৰ ৰচনাৰ নমুনা আছিল।" মন কৰিবলগীয়া যে অসমীয়া নাটক পৰিৱেশনৰ ইতিহাসলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে এই সময়ছোৱা আছিল মূলতঃ একাংকিকা আৰু তিনিৰ পৰা পাঁচ অংকৰ নাটকৰ সময়। সেইবাবেও হয়টো ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই সময়ৰ দাবী মানি এনে নাটক ৰচনা কৰিছিল। পোনা মহন্তই অৱশ্যে এয়া ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ "বৈজ্ঞানিক মন, সময় সচেতনতা আৰু বিষয়বস্তুৰ ওপৰত অভিনিৱেশৰ (কন্‌চেন্‌ট্রেশ্বন) প্রকাশ যেন লাগে" বুলি মত পোষণ কৰিছে। ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া আছিল বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভংগী তথা মনৰ গৰাকী, তেওঁ সকলো কথা বিজ্ঞানসন্মতভাৱে বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰাৰ লগতে সময় সচেতনতাত অতি গুৰুত্ব দিছিল। সেইবাবেই তেওঁৰ নাটকটো এই বৈশিষ্ট্যটো ৰক্ষিত হৈছে বুলি নাট্য সমালোচক পোনা মহন্তই ধাৰণা কৰিছে। এই নাটকখন পৰৱর্তী সময়ত জগদীশ পাটগিৰিৰ সম্পাদনাৰে অসম সাহিত্য সভাই প্রকাশ কৰা *আধুনিক অসমীয়া নাট্যসম্ভাৰ* (২০০৫) গ্রন্থখনটো সন্নিৱিষ্ট হৈছে।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ কৃতি সম্পর্কে চমুকৈ লিখক।
(১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

১৪.৪ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*

ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনত সাধাৰণভাৱে নাটকত দেখা পোৱা কোনো ধৰণৰ দৃশ্য বিভাজন পৰিলক্ষিত নহয়। নাটকখনৰ কাহিনীভাগ তিনিটা

অংকত বিভাজন কৰা হৈছে। অৱশ্যে নাটকখনত গতানুগতিক ধৰণে 'অংক' শব্দটো উল্লেখ কৰি নাট্য মুহূর্তৰ বিভাজন কৰা হোৱা নাই। নাট্যকাৰে প্ৰতিটো নাট্য মুহূর্তৰ পাছত এটি দীঘলীয়া টোকাৰে নাট্যক্ষণৰ সময় পৰিৱর্তনৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। তাৰ আধাৰতেই নাটকখনত তিনিটা অংক আছে বুলি মত পোষণ কৰা হয়। নাটকখনৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে এখন ছোৱালী মহাবিদ্যালৰ এটা শ্ৰেণীকোঠাৰ ভিতৰত। তলত নাটকখনৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

১৪.৪.১ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ

এজাক জোনাকীৰ জিলমিল নাটকখনৰ প্ৰথম নাট্য ক্ষণত দেখা যায় যে ছোৱালী মহাবিদ্যালয়খনৰ চকীদাৰ আৰু তেওঁৰ পৰিবাৰে পুৱতি নিশা মহাবিদ্যালয়খনৰ শ্ৰেণীকোঠা এটা ঠিক কৰি থাকে। তেওঁলোকৰ কথোপকথনৰ পৰা গম পোৱা যায়— কেইজনমান ব্যক্তি আহি তাত উপস্থিত হৈ দিনটোৰ বাবে থাকিবৰ বাবে কোঠা এটা বিচাৰিছে। অৱশ্যে সেইদিনা কলেজ বন্ধ; সেয়ে চকিদাৰেও একো আপত্তি কৰা নাই। কিছু সময়ৰ পাছতে সেই তিনিওজন অচিনাকী আলহি আহি সেই কোঠাটোত প্ৰৱেশ কৰে। প্ৰাৰম্ভিক কথা বতৰাৰ মাজতে চকীদাৰ-চকীদাৰণীয়ে তেওঁলোকৰ বিজুলী নামৰ ছোৱালী এজনী থকাৰ কথাও সেই ব্যক্তি তিনিজন; ক্ৰমে— ভাস্কৰ, মৃণাল আৰু মনোহৰক জনায়। অলপ পাছতে বিজুলীয়ে হাতত জ্বলি থকা লেম্প এটা লৈ কোঠাটোত প্ৰৱেশ কৰে। বিজুলী সেইখন কলেজৰে চতুর্থ বর্ষত অধ্যয়নৰত। চকীদাৰ-চকীদাৰণী তথা বিজুলীৰ সৈতে তেওঁলোকৰ কথোপকথনত প্ৰকাশ পায় যে সেই ব্যক্তিকেইজন যুদ্ধৰ পৰা উভতি অহা সৈনিক। চকীদাৰৰ পৰিয়ালটোৱে তেওঁলোকক দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পৰা ঘৰলৈ ঘূৰি অহা সৈনিক বুলি ভাবি লয়। সেই অচিনাকি ব্যক্তিকেইজনে চকীদাৰৰ পৰিয়ালটোক কলেজখনৰ ওলোৱা-সোমোৱা বাট কেনি, কলেজৰ প্ৰাংগণত কোন কোন থাকে, বন্ধৰ দিনত কলেজখনলৈ কোনোবা আহে নেকি আদিৰ খবৰ লয় আৰু বিজুলীৰ সৈতেও বিভিন্ন কথা বতৰা পাতে। তেওঁলোকৰ সৈতে হোৱা কথা-বতৰাৰ মাজতে বিজুলীয়ে তেওঁলোকৰ মনত এখন নতুন পৃথিৱীৰ, জীৱনৰ বীজ ৰোপণ কৰে। তাৰ পাছতে সকলোৱে একোকাপ চাহ খায় আৰু ব্যক্তি তিনিজনে দুপৰীয়া খাবৰ বাবে কিবা এটা যোগাৰ কৰিবলৈ কিছু ধন চকীদাৰক দিয়ে। ক্ষন্তেক আগেয়ে ওলাই যোৱা বিজুলীয়ে আহি বাপেকে ধন লোৱা কার্যটো দেখি অলপ ইতস্ততঃ বোধ কৰে আৰু তেতিয়ালৈ সম্পূর্ণৰূপে পোহৰ হোৱাত বিজুলীয়ে লেম্পটো নুমুৱাই দিয়ে। এনে দৰেই নাটকখনৰ প্ৰথম নাট্য-মুহূর্তটোৰ সামৰণি পৰিছে।

দ্বিতীয় নাট্য ক্ষণত বর্ণিত হোৱা সময়টো হ'ল দুপৰীয়া। বিজুলীয়ে খৰাহি এটাত বিভিন্ন ধৰণৰ ফলমূল লৈ আহি কোঠাটোত উপস্থিত হোৱাৰ পৰাই এই নাট্য ক্ষণৰ আৰম্ভ হৈছে। সেই সময়তে তাই ভাস্কৰহঁতে বাপেকক ফলমূল আনিবলৈ দিয়া

টকাখিনিও ঘূৰাই দিয়ে। তাই ফলমূলখিনি তেওঁলোকক খাবলৈ কৈ পানী আনিবৰ বাবে উভতি যায়। বিজুলী ওলাই যোৱাৰ পাছতে ভাস্কৰে মনোহৰ আৰু মৃণালক ফাইল উলিয়াই কাম কৰিবলৈ নির্দেশ দিয়ে। এনেতে বিজুলীয়ে পানী লৈ পুনৰ সোমাই আহি তেওঁলোকে আহাৰ গ্রহণ নকৰা দেখি নিজ হাতে সকলোকে দিয়ে। বিজুলীৰ আচৰণত সকলো অভিভূত হৈ পৰে। তাই পুনৰ কটাৰী এখন আনিবলৈ ওলাই যায়। ভাস্কৰে তেওঁৰ সংগী দুজনক কাম কৰিবলৈ কয় আৰু বিজুলী অহিব নোৱৰাকৈ দুৱাৰখন বন্ধ কৰি দিব বিচাৰে। মনোহৰ আৰু মৃণালে কাম কাৰিবলৈ মন নকৰে। বিজুলী কটাৰীখন লৈ সোমাই আহি চাহ আনিবলৈ পুনৰ ওলাই যায়। যোৱাৰ আগতে তাই গাত লৈ থকা স্কার্ফখনে কাম কৰাত আমনি কৰিছে বুলি থৈ যায়। ভাস্কৰে বিজুলীয়ে সকলোকে অন্তৰিকতাৰে, চেনেহেৰে আদৰ-সাদৰ কৰা কামটো বৰ ভাল পোৱা নাছিল। মনোহৰে বিজুলীয়ে থৈ যোৱা স্কার্ফখন গাত মেৰিয়াই লৈ তেওঁ এৰি থৈ যোৱা তেওঁৰ একমাত্র ছোৱালীজনীৰ কথা কৈ থাকে। ভাস্কৰে মনোহৰক সেইবাবে গালি পাৰি তেওঁৰ ছোৱালীজনী মৰিল বুলি কয়। এনেদৰে ভাস্কৰৰ সৈতে কথা পাতি থাকোঁতেই বিজুলী পুনৰ সোমাই আহে। মনোহৰে তাইৰ আগতো তেওঁৰ ছোৱালীজনীৰ কথা কয়। এই কথোপকথনতে প্রকাশ পায় যে মনোহৰৰ ছোৱালীজনী মৰা নাই আৰু তাই সেইখন কলেজতে বিজুলীৰ সৈতে পঢ়ি আছে। উল্লেখযোগ্য যে তাই মনোহৰহঁতে বর্তমান থকা কোঠাটোতে ক্লাছ কৰে। এনে সময়তে চকীদাৰো কোঠাটোত প্রৱেশ কৰে। মনোহৰে তেওঁৰ ছোৱালীজনীক লগ ধৰিবলৈ মন কৰাৰ কথাটো লৈয়েই ভাস্কৰৰ সৈতে তেওঁৰ মনোমালিন্য আৰম্ভ হয় আৰু প্রকাশ পায় যে তেওঁলোক দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পৰা উভতি অহা সৈনিক নহয়। প্রকৃততে দেশ স্বাধীন কৰিবলৈ সশস্ত্র সংগ্রাম কৰা গোটৰ সদস্যহে। মনোহৰৰ জীয়েক বর্তমান তাইৰ মোমায়েক ডি এছ পি অৰবিন্দ দাসৰ ঘৰত থাকে। বিজুলীয়ে তাইৰ মনৰ পোহৰেৰ ভাস্কৰৰ মনতো পোহৰৰ বিলাবলৈ যত্ন কৰে, তাইৰ বাপেকেও ভাস্কৰক এইবোৰ পথ এৰি এক সুস্থ জীৱন কটাবলৈ আহ্বান কৰে। কিন্তু ভাস্কৰে এই সকলো কথা অগ্রাহ্য কৰি নিজৰ মতত অটল হৈ থাকে। উল্লেখযোগ্য যে এই সময়খিনিতে ভাস্কৰেও যে সংসাৰ কৰিছিল, তেওঁৰো যে এটা সন্তান আছে সেই কথা জনায়। ভাস্কৰৰ কথা শুনি সকলো আচৰিত হৈ পৰে, কাৰণ ভাস্কৰে কোনো দিন এই বিষয়ে কাকো কোৱা নাছিল। এইবোৰ কথাৰ বাবে বিজুলী আৰু বাপেকে তেওঁৰ সংসাৰলৈ ঘূৰি আহিবলৈ আহ্বান কৰে। কিন্তু তেওঁ নিজৰ মতত অচল। তেতিয়া মনোহৰে তেওঁৰ ছোৱালীজনীক এবাৰ চোৱাৰ হেঁপাহৰ বাবে ভাস্কৰক বুজাবলৈ যত্ন কৰিও মাস্তি কৰিব নোৱাৰি ভাগি পৰি কান্দি উঠে। বিজুলীয়ে তেওঁলৈ সহায়ৰ হাত আগবঢ়াই ওচৰ চাপি আহে। এনে দৰে নাটকীয় সংঘাতে শীর্ষত অৱস্থান কৰোঁতেই নাটকখনৰ দ্বিতীয় নাট্য ক্ষণৰ সামৰণি পৰিছে।

নাটকখনৰ তৃতীয় নাট্য ক্ষণৰ সময় হ'ল আবেলিৰ পৰা গধূলিলৈকে। নাট্য

ক্ষণটোৰ আৰম্ভতে গম পোৱা যায় যে কলেজ চৌহদত থকা খেলপথাৰখনত সৰু সৰু ল'ৰা-ছোৱালীবোৰে খেলি আছে। ভাস্কৰে এই সকলোবোৰ দেখি অতিষ্ঠ হৈ মৃণালক কামখিনি শেষ কৰি পেলাবলৈ নির্দেশ দিয়ে। মৃণালে সেয়া কৰিবলৈ মান্তি নহয়। বোধ হয় যে মৃণালো বিজুলীৰ মনৰ পোহৰেৰে উদ্ভাসিত হৈ উঠিছে। মৃণালেও এনে কৰা দেখি ভাস্কৰে বিজুলীক সেই কোঠাটোৰ পৰা ওলাই যাবলৈ কয়; কিন্তু মৃণালে সেই কার্যত বাধা দিয়ে। মৃণালেও এনে কৰাত ভাস্কৰ খঙতে কৈ উঠে যে — "...তোমাৰ ৰূপ আছে, যৌৱন আছে, মৰম আছে, সেয়ে তোমাৰ এটা অপূর্ব শক্তিও আছে। কিন্তু সেই শক্তিৰ জালেৰে আমাক মেৰিয়াই ধৰাৰ তোমাৰ কোনো অধিকাৰ নাই। তুমি মনত ৰাখিবা বিজুলী; আমি দুদিনীয়া বস্তুৰ ব্যৱসায় কৰিবলৈ গোটেই জীৱন উছর্গা কৰি ওলাই অহা নাই।" বিজুলী ভাস্কৰৰ কথাখিনিত আহত হয় আৰু তাইৰ যৌৱনক অপমান কৰিছে বুলি ব্যক্ত কৰে। ভাস্কৰে অৱশ্যে তাইৰ যৌৱনক অপমান কৰা নাই বুলি কয়। তাই তাৰ পাছত ওলাই যাবলৈ উদ্যত হয়, এনেতে কম্বলৰ তলত সোমাই উচুপি থকাৰ পৰা ওলাই আহি মনোহৰে তেওঁৰ ছোৱালীজনীৰ কথা কৈ দুখ কৰে। বিজুলীয়ে মৃণালকো যাওঁ বুলি কৈ ওলাই যাব বিচাৰে। মৃণালে তাইক বাধা প্রদান কৰে। মৃণালে তেতিয়া সি আৰু ভাস্কৰৰ লগত নগৈ নতুনকৈ জীৱন আৰম্ভ কৰিব বিচাৰে বুলি ব্যক্ত কৰে। সেই কথা শুনি ভাস্কৰৰ লগত তাৰ পুনৰ মৃণালৰ সৈতে তর্ক কৰে আৰু শেষত এটা চৰ মাৰে। তথাপিতো মৃণাল মান্তি নহয়। মনোহৰেও পুনৰ সংসাৰলৈ উভতি যাবলৈ বিচাৰে। কথাৰে মান্তি কৰিব নোৱাৰি ভাস্কৰে ৰিভলভাৰ উলিয়াই দুয়োকে মাৰিবলৈ উদ্যত হয়। সেই সময়তে চকীদাৰ-চকীদাৰণীয়ে প্রৱেশ কৰি জনায় যে মনোহৰৰ জীয়েক আহি তেওঁলোকৰ ঘৰত উপস্থিত হৈছেহি, লগত পিছে মোমায়েকো আহিছে। এই কথা শুনি ভাস্কৰে তেওঁলোকক ধৰাই দিবৰ বাবে চকীদাৰে পুলিচক খবৰ দিছে বুলি ভাবি গুলীয়াবলৈ ৰিভলভাৰ টোৱায়। চকীদাৰে সেয়া কৰা নাই বুলি জনায়। ভাস্কৰ বলিয়াৰ দৰে হৈ পৰে, বিজুলীয়ে বাপেক-মাকক কোঠাটোৰ পৰা উলিয়াই পঠিয়ায়। মনোহৰে সকলো কথা অনুধাৱন কৰি মৃণাল আৰু ভাস্কৰৰ সৈতে তাৰ পৰা আঁতৰি যাবলৈ উদ্যত হয়। যাবৰ পৰত ভাস্কৰে ইমান পৰে লুকুৱাই ৰখা মৰম আকলুৱা হৃদয়খনৰ বতৰা বিজুলীক দি ওলাই যায়। বিজুলীয়ে তেওঁলোক ওলাই যোৱাৰ ফালে চাই থাকি বেঞ্চ এখনত বহি পৰে। কিছু সময়ৰ পাছত হাতত লেম্প এটা লৈ তাইৰ মাক সোমাই আহে। কোঠাটোত কাকো নেদেখি তেওঁলোক গ'ল নেকি সেই বিষয়ে জানিব বিচাৰে, তাই গ'ল বুলি জনায়। তাৰ পাছত মাকে যি হ'ল হ'ল বুলি কোঠাটো ক্লাছ কৰিবৰ বাবে ঠিক কৰিবলৈ বিচাৰে। বিজুলীয়ে তাই ঠিক কৰিব বুলি মাকক পঠিয়াই দিয়ে আৰু লাহে লাহে কোঠাটোৰ ব্লেক বর্ডখন মচিবলৈ ধৰে। লাহে লাহে পোহৰ কমি আহে আৰু শেষত কেৰল লেম্পটো জ্বলি থাকে। এনে দৰেই নাটকখনৰ যৱনিকা পৰে।

১৪.৪.২ নাটকখনৰ সাধাৰণ আলোচনা

এই নাটকখনৰ ৰচনা কাল ১৯৬১ চন বুলি নাট্যকাৰ শইকীয়াই উল্লেখ কৰাৰ কথা ইতিমধ্যেই কৈ অহা হৈছে। নাটকখন এই সময়ত ৰচিত যদিও নাটকত বর্ণিত কালছোৱা কিছু আগৰ। নাট্যকাৰৰ ভাষাৰে— "১৯৬১ চনত লিখা এই নাটকখন দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পাছৰ এছোৱা সময়ৰ (১৯৪৬-১৯৪৯ চনৰ মাজৰ) পৰিৱেশ, সাজ-পাৰ আদিৰ প্রতি লক্ষ্য ৰাখি মঞ্চস্থ কৰাটো যুক্তিযুক্ত।" নাটকখনৰ কাহিনীভাগৰ মাজত ফুটি উঠিছে সেই সময়ছোৱাৰ এখন দলিল। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ ঠিক পাছতে ভাৰতবর্ষই ব্রিটিছৰ অধীনৰ পৰা স্বাধীনতা লাভ কৰে। নাটকখনৰ প্রথম দৃশ্যাংশত আমাৰ মনত ধাৰণা হয় যে নাটকখনৰ মনোহৰ, মৃণাল আৰু ভাস্কৰ বিশ্বযুদ্ধৰ পৰা ঘৰলৈ ঘূৰি অহা সৈনিক। কিন্তু দ্বিতীয় দৃশ্যাংশৰ আৰম্ভণিতে তেওঁলোক যে ক'ৰবাত কিবা এটা অঘটন ঘটাবলৈ আহিছে সেই ধাৰণা কৰিব পাৰি তেওঁলোকৰ কথোপকথনৰ পৰা। এই দৃশ্যাংশৰ শেষৰ ফালে ভাস্কৰৰ সংলাপৰ পৰা স্পষ্ট ৰূপে গম পোৱা যায় যে তেওঁলোক বিশ্বযুদ্ধৰ পৰা উভতি অহা সৈনিক নহয় আৰু তেওঁলোক এতিয়াও এক সংগ্রামত ব্রতী। ভাস্কৰে কৈছে—

> ভাস্কৰঃ শুনা বিজুলী; যিখন যুদ্ধৰ কাৰণে আকাশত দিনে-নিশাই উৰাজাহাজ উৰিছিল, আমি সেইখন যুদ্ধৰ পৰা উভতি অহা সৈন্য নহওঁ। আমি এনেকুৱা এখন যুদ্ধৰ সৈনিক, যিখন যুদ্ধ এই মহাযুদ্ধৰ অঁৰে আঁৰে গোটেই দেশত বিয়পাই দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। আৰু ইতিমধ্যে বিয়পি গৈছেও। এই যুদ্ধ দেশৰ মুক্তিৰ কাৰণে; দেশৰ শান্তিৰ কাৰণে। এদল মানুহে আমাক এটা নাম দিছে; সন্ত্রাসবাদী।

এই সংলাপখিনিতেই প্রকাশ পাইছে যে তেওঁলোক যে কোনো এক চৰকাৰবিৰোধী দলৰ সদস্য, তেওঁলোকে দেশখনক বেলেগ ধৰণে স্বাধীন কৰিব খোজে।

নাটকখনত বর্ণিত ঘটনা প্রৱাহত যি কাহিনী বর্ণিত হৈছে সেই কাহিনীৰ পটভূমি বিচাৰ কৰিবলৈ আমি কিছু পুৰণি কথা দোহাৰিব লাগিব। ১৯৩৯ চনৰ নৱেম্বৰ মাহত আৰম্ভ হোৱা দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ, পৰৱর্তী সময়ত সুভাষ বসুৰ 'আজাদ হিন্দ ফৌজ' গঠন, 'ভাৰত ত্যাগ' আন্দোলন আৰু সেই সময়তে আৰম্ভ হোৱা প্রব্রজনৰ সমস্যা আদি বিভিন্ন কৰাকৰ বাবে অসমৰ ৰাজনৈতিক প্রেক্ষাপট অস্থিৰ হৈ আছিল। আনকি ১৯৪২ চনৰ সময়ছোৱাত অসমৰ কমিউনিষ্ট ভাবাপন্ন মানুহৰ এখন ৰাজনৈতিক অভিৱর্তন অনুষ্ঠিত হৈছিল আৰু শেষৰ ফালে তেওঁলোকে বিভিন্ন ঠাইত বন্দুক লুটপাত আৰম্ভ কৰি সশস্ত্র সংগ্রাম এটিও আৰম্ভ কৰিছিল। এই আন্দোলন দমন কৰিবলৈ চৰকাৰে কঠোৰ কার্যব্যৱস্থা গ্রহণ কৰিছিল। অৱশেষত দেশ বিভাজন কৰি ১৯৪৭ খ্রীঃৰ ১৪ আৰু ১৫ তাৰিখে ভাৰত-পাকিস্তান নামেৰে দুখন স্বাধীন ৰাষ্ট্রৰ জন্ম হ'ল। অসমেও ভাৰতবর্ষৰ অংগ হিচাপে স্বাধীনতা লাভ কৰিলে। নিজৰ চৰকাৰ গঠন হ'ল, কিন্তু ক্ষমতাত অধিষ্ঠিত হ'ল মধ্যবিত্ত শ্রেণীটোৰ প্রতিভূসকল।

অৱশ্যে ভাৰতবর্ষই স্বাধীনতা লাভ কৰা সময়তেই কেইবাজনো কমিউনিষ্টে এই স্বাধীনতা মিছা স্বাধীনতা বুলি বিৰোধ আৰম্ভ কৰিছিল। এই ক্ষেত্রত বিষ্ণু ৰাভা আছিল অন্যতম। অসমত আৰম্ভ হৈছিল আধিয়াৰ আন্দোলন। অসম চৰকাৰৰ ভূমিনীতি আৰু মাটিগিৰি মহাজনসকলৰ বিপক্ষে এই আন্দোলন চলিছিল। বৰদলৈ আৰু মেধি চৰকাৰে ১৯৪৮ চনৰ পৰা ১৯৫৩ চনলৈকে এই কমিউনিষ্ট পার্টিক নিষিদ্ধ ঘোষণা কৰি পার্টিৰ সদস্য তথা কর্মী আৰু বিদ্রোহ আচৰণ কৰা কৃষকৰ ওপৰত অকথ্য নির্যাতন চলাইছিল। মন কৰিবলগীয়া যে এই আন্দোলনত অংশগ্রহণ কৰা অধিকাংশই আছিল জনজাতীয় কৃষক। অসমীয়া মধ্যবিত্তসকল ব্যস্ত আছিল শাসন কার্য আৰু ক্ষমতাৰ খোৱাকামোৰত।

এনেবোৰ কাৰকৰ বাবেই স্বৰাজোত্তৰ কালত কিছু সংখ্যক জাতীয়তাবাদী ব্যক্তিয়ে সশস্ত্র সংগ্রমৰ আৰম্ভ কৰিছিল। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া যে এনে সংগ্রমৰ ফলত যে সর্বসাধাৰণ মানুহৰ অৱস্থা ভাললৈ আহিছিল তেনে নহয়। বৰং বহু সময়ত তাৰ বিৰূপ ফল সর্বসাধাৰণ ৰাইজেহে ভৰিবলগীয়া হৈছিল। অসমৰ সাম্প্রতিক পৰিস্থিতি অনুধাৱন কৰিলেই তেনে প্রেক্ষাপটৰ কথা বুজাত সহজ হ'ব। প্রসংগত উল্লেখযোগ্য যে ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই তেওঁৰ নাটকত পোনে পোনে কোনো ৰাজনৈতিক পর্যালোচনা, সমাজ সংস্কাৰৰ শ্লগান সন্নিৰিষ্ট নকৰে; কিন্তু নাটকত বর্ণিত ঘটনা চক্রই দর্শকক সেয়া ভাবিবলৈ বাধ্য কৰে। এয়া ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ নাটক ৰচনাৰ এক বিশেষ বিশেষত্ব। *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনটো নাট্যকাৰ শইকীয়াই পোনে পোনে কোনো ধৰণৰ ৰাজনৈতিক পর্যালোচনা বা সমাজ সংস্কাৰৰ শ্লগান সন্নিৰিষ্ট কৰা নাই; কিন্তু নাটকখনৰ ঘটনা চক্রই, বিশেষ কৈ বিজুলীৰ সৈতে ভাস্কৰ, মনোহৰ আৰু মৃণালৰ আচৰণ, সংলাপ আদিয়ে নাট্যকাৰৰ সুস্থ মনোভাব সার্থক ৰূপত তুলি ধৰিছে। এই ক্ষেত্রত আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া নাটকখনৰ কাহিনীভাগৰ বাস্তৱ সম্মত উপস্থাপন। নাট্যকাৰ শইকীয়াই সাধাৰণতে তেওঁ নাটকৰ কাহিনীভাগ চয়ন কৰে সমসাময়িক সমাজৰ পৰা। কিন্তু এইখন নাটকত তেওঁ পাৰ হৈ যোৱা সময় এটাৰ প্রতি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে। অর্থাৎ ১৯৬১ চনত তেওঁ ১৯৪৬-৪৯ চনত সংঘটিত কাহিনীৰ প্রতি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি তাৰ বিষয়ে উপস্থাপন কৰিছে। ইয়াৰ মাজেদি আমি দুটা দিশ অনুধাৱন কৰিব পাৰোঁ— প্রথমতে, নাটকখন লিখা সময়ছোৱাৰ অসমীয়া সমাজৰ মানসিকতা আৰু দ্বিতীয়তে এই সময়ৰ মানুহে অতীতলৈ কেনে ধৰণৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে। নাটকখনৰ মাজত স্বৰাজোত্তৰ কালত অসমীয়া মানুহৰ মানসিকতা প্রকাশ পাইছে। প্রথমতে স্বৰাজোত্তৰ কালৰ আগতেই আৰম্ভ হোৱা এক বিকল্প আন্দোলনৰ আভাসেৰে তেওঁ সেই সময়ৰ ভাৰত তথা অসমৰ আর্থ-ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিৰ প্রতি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে; কিন্তু সেই প্রথাটোৰ মাজেদি যে সমাজৰ সংস্কাৰ হ'ব সেই কথা কিন্তু তেওঁ বিশ্বাস কৰা নাই। সেইবাবেই বিজুলীৰ মুখেদি কোৱাব পাৰিছে— "যুদ্ধৰ কটা-কটি,

মৰা-মৰি, চিঞৰ-বাখৰৰ বাহিৰেও এখন মৰম কৰিব পৰা শান্ত পৃথিৱী আছে।" এয়া যি কোনো দেশৰে, যি কোনো কালৰ, যি কোনো এজন ব্যক্তিৰ মনত দোল দিয়া শান্তিৰ কামনা। এই বাক্যশাৰীৰে তেওঁ দেশ, সমাজ, কালৰ পৰিধি পাৰ হৈ এক বিশ্বজনীন অৱেদন সৃষ্টি কৰাত সার্থকতা লাভ কৰিছে। বিৰোধৰ মাজেদিহে প্রকৃত সত্যৰ উদ্‌ঘাটন হয়। সেইবাবেই এইখন নাটকত বাস্তৱসন্মত কাহিনী এটা উপস্থাপন কৰিবলৈ দুটা বিপৰীত মতাদর্শত বিশ্বাসী চৰিত্র উপস্থাপন কৰি সময়ৰ সংঘাত তুলি ধৰিছে। নাটকখনত নাট্যকাৰে কোনটো দিশ ভাল বা শুদ্ধ সেয়া পোনে পোনে ক'তো উল্লেখ কৰা নাই। কিন্তু নাটকখনৰ শেষত নাট্যকাৰৰ মনত দোল দি থকা যোগাত্মক দিশটো প্রতীকাত্মকভাৱে তুলি ধৰিছে।

নাটকখনত তিনিটা দৃশ্য আছে বুলি ইতিমধ্যেই উল্লেখ কৰা হৈছে। এই তিনিটা দৃশ্যত বর্ণিত ঘটনাপ্রৱাহৰ সময়ৰ দিশটো মন কৰিবলগীয়া। প্রথম দৃশ্যটি সংঘটিত হৈছে পুৱতি নিশাৰ পৰা কাহিলী পুৱাৰ সময়ত। ঠিক যেন আন্ধাৰৰ পৰা পোহৰলৈ এক যাত্রা। প্রথম দৃশ্যটিত চকীদাৰ-চকীদাৰণীয়ে প্রায় আন্ধাৰতে কোঠাটো ঠিক কৰি থাকে আৰু তাত ভাস্কৰ সহিতে আন দুজন ব্যক্তিও প্রৱেশ কৰেহি। আনহাতে বিজুলীয়ে মঞ্চত প্রৱেশ কৰিছে এটা উজ্জ্বল লেম্প হাতত লৈ। তাই কৱল কোঠাটো লেম্পৰ পোহৰেৰে পোহৰাবলৈ অহা নাই, তাইৰ মনৰ পোহৰেৰে সকলোৰে মন পোহৰাই তুলিছে। সেইবাবেই তাই কোঠাটোত প্রৱেশ কৰাৰ পাছতে ৰবিৰ কিৰণে পৃথিৱীখনো পোহৰাই পেলালে। দ্বিতীয় দৃশ্যটোৰ সময় প্রায় দুপৰীয়া। এই নাট্য ক্ষণটোতেই ভাস্কৰ, মনোহৰ আৰু মৃণালৰ মনলৈ তাই এখন শান্তিকামী পৃথিৱীৰ পোহৰ সুমুৱাই দিছে। বিজুলীৰ মনৰ পোহৰেৰে মনোহৰ আৰু মৃণাল এই নাট্য ক্ষণটোতে উদ্ভাসিত হৈ উঠে। দুপৰীয়াৰ পোহৰে যেনেদৰে চৌদিশ আলোকিত কৰে তেনেদৰে তায়ে এওঁলোকৰ চৌদিশ পোহৰাই তুলিছে। এই ক্ষেত্রত আন এটা দিশো মন কৰিবলগীয়া বিজুলী হ'ল নতুন পুৰুষৰ প্রতিনিধি, দেশৰ ভৱিষ্যৎ; আনহাতে বয়োবৃদ্ধ মনোহৰ পাৰ হৈ যোৱা অস্থিৰ সময়ৰ প্রতিনিধি, মৃণাল নতুন পুৰুষ যদিও সময়ৰ কালৰূপে তেওঁকো গ্রাহ কৰিছে। এওঁলোক দুয়োকে নতুন পোহৰৰ বাট দেখুৱাইছে বিজুলীয়ে। ভাস্কৰো বিজুলীৰ মনৰ পোহৰত উদ্ভাসিত হৈছে যদিও সেয়া বাহ্যিকভাৱে প্রকাশ কৰা নাই, কিন্তু তেওঁ বিচলিত হৈ যায় বুলি তাইলৈ ভয় কৰাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। নাটকখনৰ তৃতীয় দৃশ্যটোৰ সময়ছোৱা আবেলিৰ পৰা সন্ধিয়ালৈকে বিস্তৃত। এই নাট্য ক্ষণটো আৰম্ভ হৈছে সৰু ল'ৰা-ছোৱালীয়ে বাহিৰত আনন্দ-স্ফূর্তি কৰি থকাৰ পৰা। নাট্য মুহূর্তটিত কেইবাটাও ঘটনা সংঘটিত হৈছে— মৃণালে তেওঁ আঁকোৱালী লোৱা বাটটোৰ পৰা ওলাই আহিবলৈ বিচৰাৰ মনোভংগী, ভাস্কৰৰ মনত ইতিমধ্যে জন্ম হোৱা শুভ চিন্তাৰ বহির্প্রকাশ, প্রত্যেকৰে নিজৰ নিজৰ ধাৰণাৰ প্রতি আনুগত্য ইত্যাদি। এই দৃশ্যাংশটি শেষ হৈছে মনোহৰৰ জীয়েকক চকীদাৰে বিজুলীয়ে মাতিছে বুলি খবৰ দিয়াত তাই তালৈ ডি এছ পি মোমায়েকৰ

সৈতে আহি উপস্থিত হোৱাৰ বাবে ভাস্কৰ সহিতে মনোহৰ আৰু মৃণাল পলাই যায়। যাবৰ পৰত ভাস্কৰে তেওঁৰ মনত দোল দি থকা মৰম-চেনেহৰ পৃথিৱীখনৰ বতৰা দি "তোমালোকৰ ওচৰলৈ আমি এদিন আহিবই লাগিব" বুলি কৈ যায়। অলপ পাছতে মাকে আন্ধাৰ হোৱাত লেম্প এটা জ্বলাই লৈ কোঠাটোত প্ৰৱেশ কৰি ভাস্কৰহঁতক নেদেখি তেওঁলোক গ'লগৈ নেকি বুলি জীয়েকক প্ৰশ্ন কৰে। তাৰ পাছত মাকে যি হ'ল হ'ল বুলি কোঠাটো ক্লাছ কৰিবৰ বাবে ঠিক কৰিবলৈ বিচাৰে। বিজুলীয়ে তাই ঠিক কৰিব বুলি মাকক পঠিয়াই দিয়ে আৰু লাহে লাহে কোঠাটোৰ ব্লেক বৰ্ডখন মচিবলৈ ধৰে। লাহে লাহে পোহৰ কমি আহে আৰু শেষত কেৱল লেম্পটো জ্বলি থাকে। এনে দৰেই নাটকখনৰ যৱনিকা পৰে। ভাস্কৰে যাবৰ পৰত 'আহিবই লাগিব' বুলি কোৱা, বিজুলীয়ে ব্লেক বৰ্ডখন মুচিবলৈ ধৰা, শেষত কেৱল লেম্পটো জ্বলি থকা কথাৰে নাটকখনৰ যৱনিকা পৰা কথাটোৱে অনাগত ভবিষ্যতৰ দিনবোৰ যাতে শান্তিপূৰ্ণ হয় আৰু পোহৰেৰে উজলি উঠে সেই কামনা প্ৰকাশ কৰে। আনহাতে পৰিৱেশটো আবেলিৰ পৰা সন্ধিয়া হৈ অহাৰ কথাটোৱে ভাস্কৰ, মনোহৰ আৰু মৃণালৰ মনলৈ পুনৰ আন্ধাৰ নামি অহাৰ প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা দাঙি ধৰে। কিন্তু নতুন পুৰুষৰ প্ৰতিনিধিয়ে পাৰ হৈ যোৱা দিনৰ ঘটনাৰাজি মোহাৰি (ব্লেক বৰ্ড মোহাৰি) নতুন দিনৰ বাবে আশাৰে বাট চাইছে। জ্বলি থকা লেম্পটোৱে তাৰেই ইংগিত দিয়ে। এয়া আশাবাদৰো এক প্ৰকাশ। লগতে ইয়াৰ মাজেদিও আমি নাট্যকাৰৰ সচেতন চিন্তাৰ, সমাজ সচেতনতাৰ প্ৰকাশ হোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। নাট্যকাৰৰ জীৱন দৰ্শনৰো ই একপ্ৰকাৰৰ আধাৰ স্বৰূপ।

এজাক জোনাকীৰ জিলমিল নাটকখনত নাটকীয়া কলা-কৌশল কেনেদৰে ব্যৱহাৰ কৰিছে সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা হওক। প্ৰতিজন ৰচনাকাৰৰ একো একোটা নিজস্ব ৰচনাৰীতি থাকে। সেই ৰচনাৰীতিৰ মাজেৰেই তেওঁ উপস্থাপন কৰিব বিচৰা বিষয়বস্তু দৰ্শক-পাঠকৰ সমুখত অৱগত কৰায়। বিষয়বস্তু উপস্থাপনৰ বাবে নাট্যকাৰ এজনে যি যি পদ্ধতি অৱলম্বন কৰে সেয়াই হ'ল নাটকখনৰ কলা-কৌশল। নাটক এখনৰ কলা-কৌশল বুলি ক'বলৈ গ'লে আমি তাত দুইধৰণৰ কলা-কৌশল দেখিবলৈ পাওঁ— (১) সাহিত্যিক দৃষ্টিৰ কলা-কৌশল আৰু (২) পৰিৱেশনৰ দৃষ্টিৰ কলা-কৌশল। এই আলোচনাটিত আমি প্ৰথম দিশটোহে চমুকৈ আলোচনা কৰিম।

স্বৰাজোত্তৰ কালত অসমীয়া নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰোমাণ্টিকতাৰ পৰা আঁতৰি আহি বাস্তৱতাৰ ফালে আগবাঢ়ি অহে। এই সময়ছোৱাত ইবচেনীয় নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৰ অসমীয়া নাটকত অনুভূত হয়। অৱশ্যে "ইবচেনৰ চৰিত্ৰৰ গভীৰতা আৰু মনস্তাত্ত্বিক অধ্যয়ন উক্ত নাট্যকাৰসকলৰ ৰচনাত পাবলৈ নাই।" বুলি পোন মহন্তই মন্তব্য কৰি গৈছে। পোনা মহন্তই ব্যক্ত কৰা এই মন্তব্য বহুলাংশে সঁচা। আমাৰ আলোচ্য *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনতো আমি চৰিত্ৰৰ গভীৰতা আৰু মনস্তাত্ত্বিক অধ্যয়ন দেখিবলৈ নাপাওঁ। অৱশ্যে মন কৰিবলগীয়া যে ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াই তেওঁৰ নাটকত

বাস্তৱত ঘটিব পৰা সাধাৰণ ঘটনা এটাহে বাস্তৱসন্মতভাৱে তুলি ধৰে, সেয়ে এনে নাটকত চৰিত্ৰৰ গভীৰতা আৰু মনস্তাত্ত্বিক অধ্যয়ন গভীৰভাৱে উপস্থাপন নোহোৱাটো স্বাভাৱিক।

ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই অৱশ্যে তেওঁৰ এই নাটকখনতো পটভূমি বাস্তৱসন্মত কৰি তুলিবলৈ দৃশ্যৱাজিৰ পুংখানুপুংখ বর্ণনাৰ লগতে নির্দিষ্ট পৰিৱেশত চৰিত্রই কেনেদৰে আচৰণ কৰিব তাৰো দীঘলীয়া বর্ণনা সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে বিজুলীয়ে মঞ্চত প্রথমবাৰলৈ প্রৱেশ কৰাৰ মুহূর্তত নাট্যকাৰে লিখা বর্ণনাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি—

> যিফালে চকীদাৰ-চকীদাৰণী ওলাই গৈছিল, সেইফালৰ পৰা মঞ্চলৈ পোহৰ সোমাই আহিল। লগে লগে কথা বন্ধ কৰি ভাস্কৰে উভতি চালে। মনোহৰ আৰু মৃণালে অবাক দৃষ্টিৰে সেইফালে চাই ৰ'ল। অলপ পাছতে সোমাই আহিল বিজুলী। তাইৰ হাতত এটা উজ্জ্বল পোহৰৰ লেম। দেখিলেই ধৰিব পাৰি,— তাই শোৱাৰ পৰা উঠি লৰা-লৰিকৈ চাফ-চিকুণ হৈ, সাধাৰণ সাজ-পাৰ পিন্ধি ওলাই আহিছে। তাই সোমাইয়েই নিষ্পলক দৃষ্টিৰে পর্যায়ক্রমে মানুহ তিনিজনৰ মুখলৈ চালে। ভাস্কৰে কিবা এটা ক'ব খুজিছিল, সেই সময়তে মনোহৰে মাত লগালে। ভাস্কৰ উভতিল, মৃণালৰ চকুৱে চকুৱে পৰিল। মৃণালেও থৰ লাগি বিজুলীলৈ চাই আছিল। সি ধৰা পৰা মানুহৰ নিচিনাকৈ লৰালৰিকৈ অইনফালে মুখ ঘুৰালে।

এনেদৰে বিভিন্ন নাট্য মুহূর্তৰ পুংখানুপুংখ বর্ণনা নাট্যকাৰ শইকীয়াই *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনত সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। মন কৰিব যে এনে বর্ণনাত শইকীয়াই কিছু সময়ত নাটকৰ পোহৰ প্রক্ষেপনৰ বিষয়েও কিছু ধাৰণা প্রদান কৰি থৈ গৈছে। তেনে কৰাৰ ফলত কেতিয়াবা কেতিয়াবা একোজন পৰিচালকৰ অসুবিধা হয় যদিও এজন নাট্যকাৰ হিচাপে তেওঁৰ বিষয়বস্তু উপস্থাপন ৰীতিয়ে যাতে দর্শক-পাঠকৰ মনত বিভ্রান্তিৰ সৃষ্টি নকৰে তাৰ বাবে যে তেওঁ সততে সচেতন সেই কথাৰ উমান পাব পাৰি।

প্রত্যেকজন নাট্যকাৰে নাটক এখন ৰচনা কৰোঁতে দুটা মূল লক্ষ্য চকুৰ আগত ৰাখে— প্রথমতে যিমান সোনকালে পাৰি সিমান সোনকালে পাঠক-দর্শকৰ মনোযোগ আকর্ষণ কৰা আৰু দ্বিতীয়ত পাঠক-দর্শকৰ কৌতুহল শেষ দৃশ্য পর্যন্ত ক্রমান্বয়ে বঢ়াই নিয়া। এই দুটা বিষয়বস্তুৰেই নাটকৰ ক্রিয়াশীলতাৰ মূল উদ্দেশ্য। এইবোৰৰ প্রয়োগৰ মাজেদি কাহিনীৰ ভাবৰ গাম্ভীর্য আৰু ব্যাপকতাও প্রদান কৰা হয়। নাটকৰ ক্রিয়াশীলতা সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত অৱলম্বন কেইবাটাও। তাৰে এটা প্রধান অৱলম্বন হ'ল 'সংঘাত'। সংঘাত কেইবা প্রকাৰেও সংঘটিত হ'ব পাৰে। সেয়া মানুহৰ লগত অদৃশ্য দৈৱশক্তিৰ, মানুহৰ লগত মানুহৰ বিৰোধত, সমাজ শক্তিৰ লগত ব্যক্তিৰ বিৰোধত আৰু নিজৰ লগত নিজৰেই সংঘাতত। শ্রেষ্ঠ নাটকত বহির্মুখী ক্রিয়াশীলতাতকৈ অন্তর্মুখী ক্রিয়াশীলতাইহে অধিক প্রাধান্য পায়। বর্তমান কালৰ সাংকেতিক নাটক আৰু সমস্যাপ্রধান নাটকসমূহ অন্তর্লীন ক্রিয়াশীলতাৰ ওপৰতেই প্রতিষ্ঠিত। সিবিলাকত চৰিত্রৰ জটিলতা আৰু সংলাপৰ বলিষ্ঠ

ৰূপে দৰ্শকৰ মনত অন্তঃসলিলা ফল্গুৰ নিচিনাকৈ অন্তর্লীন ক্রিয়াশীলতা বা ভাৱনা, তীব্র আলোড়ন আদি সৃষ্টি কৰে। ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া বর্তমান কালৰ নাট্যকাৰ, সেয়ে তেওঁৰ *এজাক জোনকীৰ জিলমিল* নাটকখনতো এই ভাবৰ পৰিপ্রকাশ ঘটা দেখা যায়। শৈলেন ভৰালীৰ ভাষাৰে নাটকখনত মূলতঃ "হিংসা, সন্ত্রাস আদিৰ বিপক্ষে প্রেম, মমতা আদিকে ধৰি মানুহৰ হৃদয়ৰ স্বাভাৱিক অনুভূতিবোৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব প্রদান কৰা হৈছে।" পোনা মহন্তইও মন্তব্য কৰিছে এইখন নাটকত "বিজুলীৰ চিকমিক পোহৰত বয়সস্থ সন্ত্রাসবাদী মনোহৰে ভালেমান বছৰৰ পূর্বে এৰি থৈ টোৱা বিজুলীৰ বয়সৰে তেওঁৰ নিজৰ জীয়েকক এবাৰ হ'লেও চাবলৈ উদ্বাউল হোৱা; যুৱক মৃণালে যুৱতী বিজুলীৰ মৰম আৰু সৌন্দর্যত অভিভূত হৈ সন্ত্রাসবাদ এৰি দিবলৈও আগ্রহ প্রকাশ কৰা; আৰু সিহঁতৰ নেতা ভাস্কৰেও এৰি অহা পত্নী-পুত্রৰ কথা সুঁৱৰি খন্তেকৰ বাবে হ'লেও মনৰ দুর্বলতা প্রকট কৰা" কথাবোৰে নাটকৰ সংঘাত আৰু ক্রিয়াশীলতা (বহির্মুখী আৰু অন্তর্মুখী দুয়োটাই) বৃদ্ধিত সহায় কৰিছে।

চৰিত্রৰ লগত বিভিন্ন সংঘাতেৰে নাটকৰ ক্রিয়াশীলতা বৃদ্ধি কৰা হয়। ঠিক সেইদৰে নাটকৰ কাহিনীৰ গাঁথনিত 'উৎকণ্ঠা' আৰু 'বিস্ময়' এই দুটা কৌশল ব্যৱহাৰ কৰি ক্রিয়াশীলতাক তৰংগায়িত ৰূপময় কৰি তোলা হয়। *চন্দ্রকান্ত অভিধান* মতে উৎকণ্ঠাৰ অর্থ হৈছে — অস্থিৰতা; উগুল-থুগুল, ওলট-পালট, চিন্তা ভাৱনা আৰু বিস্ময়ৰ— আশ্চর্যবোধ, তধা লগা অৱস্থা। ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই সম্পূর্ণ আভিধানিক অর্থতে এই শব্দ দুটাৰ সুষম প্রয়োগ কৰি এই নাটকখনত দর্শক-পাঠকৰ মনোদৃষ্টি আকর্ষিত কৰি ৰাখিছে। উৎকণ্ঠা আৰু বিস্ময়ৰ এই দ্বৈত লীলাবোৰেই নাট্য কাহিনীৰ গতিবেগ আৰু আৱেগ বৃদ্ধি কৰে। *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনৰ পৰা এটা উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল— নাটকখনৰ শেষৰ দৃশ্যত বিজুলীক লগ ধৰিবলৈ মনোহৰৰ জীয়েক তাইৰ পুলিচ মোমায়েকৰ সৈতে আহি কলেজখনত উপস্থিত হৈছেহি বুলি চকীদাৰে ভাস্কৰহঁত সোমাই থকা কোঠাটোত খবৰ দিয়েহি। কথাটো শুনি ভাস্কৰে কেইটামান টকাৰ আশাত চকীদাৰে পুলিচৰ হাতত ভাস্কৰহঁতক ধৰাই দিবলৈ এনে কাম কৰিছে বুলি কৈ ৰিভলভাৰেৰে চকীদাৰক গুলীয়াবলৈ উদ্যত হয়। এনে পৰিস্থিতিয়ে দর্শক-পাঠকৰ মনত উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰিব। তাৰ পাছত কি হ'ব, ভাস্কৰে গুলিয়াই দিব নেকি, পুলিচে ভাস্কৰহঁক ধৰিব নেকি, এখন যুদ্ধ হ'ব নেকি ইত্যাদি বিভিন্ন উৎকণ্ঠাৰে সকলোৰে মন ভাৰাক্রান্ত হ'ব। কিন্তু পৰৱর্তী সময়ত ভাস্কৰে চকীদাৰে তেনে কাম কৰা নাই বুলি কোৱা কথাখিনি বিশ্বাস কৰিলে আৰু মনোহৰে জীয়েকক লগ ধৰাৰ আশা ত্যাগ কৰি তাৰ পৰা আঁতৰি যায়। এনে কার্যই দর্শক-পাঠকৰ মনত বিস্ময়ৰ সৃষ্টি কৰিব। এনেদৰে বিভিন্ন পৰিস্থিতিত নাট্যকাৰ শইকীয়াই উৎকণ্ঠা আৰু বিস্ময় সৃষ্টি কৰি প্রতিটো মুহূর্ততে নাটকখনৰ ক্রিয়াশীলতা অক্ষুন্ন ৰাখিছে। এই ক্ষেত্রত নাট্যকাৰ সফল হৈছে বুলিয়েই ক'ব পাৰি। অৱশ্যে নাটকখনৰ শেষত মনোহৰৰ জীয়েকে বিজুলীয়ে মাতিছে বুলি

কোৱাৰ বাবে তাইক লগ ধৰিবলৈ অহাৰ পাছতো তাইক লগ ধৰি কিবা ক'বলৈ বিজুলী মঞ্চৰ পৰা ওলাই নোযোৱা, তাৰ পাছত মাক আহি তাইৰ আগত মনোহৰৰ জীয়েকৰ বিষয়ে একো উল্লেখ নকৰা, বিজুলী বহু সময় কোঠাটোতে ৰৈ থকা আদিয়ে এই নাট্য ক্ষণটোক কিছু পৰিমাণে বাস্তৱতাৰ পৰা আঁতৰাই আনিলে। ঠিক সেইদৰে নাটকখনৰ প্ৰথম দৃশ্যটোত চকীদাৰ-চকীদাৰণীয়ে অকলে আহি কোঠাটো ঠিক কৰি থকা কথাটোতো কিছু পৰিমাণে অবাস্তৱতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ভাস্কৰহঁত আহি থাকিবলৈ ঠাই বিচৰাৰ পাছতো তেওঁলোকৰ সৈতে নাহি বহু সময়ৰ পাছত কোঠাটোত উপস্থিত হোৱা কথাটো কিছু পৰিমাণে অবাস্তৱ পৰিস্থিতি এটাৰো সৃষ্টি কৰিছে। তথাপিও মূল বক্তব্য প্ৰকাশত নাট্যকাৰ সফল হৈছে বুলি ক'ব পাৰি।



অগ্ৰগতি নিৰীক্ষণ

প্ৰশ্ন নং ২ ঃ *"এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনৰ তিনিটা দৃশ্যত বৰ্ণিত ঘটনা প্ৰৱাহৰ সময়ৰ দিশটোৰ বিশেষ বিশেষত্ব আছে বুলি অনুধাৱন কৰিব পাৰি।" — যুক্তি আগবঢ়াই প্ৰতিপাদন কৰক। (১৫০-৩০০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

প্ৰশ্ন নং ৩ ঃ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনত বহির্মুখী ক্ৰিয়াশীলতাতকৈ অন্তর্মুখী ক্ৰিয়াশীলতা কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে বুজাই লিখক। (১৫০-২৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

১৪.৪.৩ নাটকখনৰ সংলাপ আৰু চৰিত্ৰসৃষ্টি

এখন নাটকৰ সংলাপৰ ওপৰতেই নাটকখনৰ সফলতা বিফলতা বহুখিনি নির্ভৰশীল। সংলাপৰ ঘাই কাম দুটা — ঘটনাৰ বৰ্ণনা আৰু চৰিত্ৰৰ ব্যঞ্জনা। নাটক দৃশ্যকাব্য। এখন নাটকৰ সংলাপে নিৰূপণ কৰে তাৰ কাব্যগুণ তথা সাহিত্যিক মূল্য। সৃজনীশীল সাহিত্য তেতিয়াই মূল্যবান হয়, যেতিয়া তাত শব্দই অকল আক্ষৰিক অর্থই বহন নকৰি, তাক অতিক্ৰমি এক গভীৰতৰ ব্যঞ্জনা আৰু তাৎপর্যৰ ইংগিত দিয়ে।

ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ নাটকত তাৰ সার্থক প্ৰয়োগ দেখা যায়। তেওঁৰ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটকতে এই বিশিষ্টতাৰ সুষম প্ৰয়োগৰ ফলত নাটকসমূহৰ সংলাপ প্ৰাঞ্জল আৰু আকর্ষণীয় হৈছে। সংলাপৰ ভাষা হ'ব লাগে চৰিত্ৰব্যঞ্জক। এই গুণটোৰেই হ'ল সংলাপৰ মর্মস্পর্শিতাৰ আধাৰ। আনহাতে যিটো পৰিস্থিতিত চৰিত্ৰৰ মুখত যেনেকুৱা ভাষা শোভনীয় হৈ পৰে, সেইটোৱেই সংলাপৰ বাবে আটাইতকৈ বাঞ্ছনীয় ভাষা।

ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই তেওঁৰ নাটকত সময় সাপেক্ষে কেতিয়াবা চুটি চুটি সংলাপ আৰু কেতিয়াবা দীঘল সংলাপো ব্যৱহাৰ কৰিছে। অৱশ্যে শইকীয়া যে সংলাপ প্রয়োগৰ ক্ষেত্রত সচেতন এই কথাৰ উমান পাব পাৰি প্রকাশভংগীত। মন কৰিবলগীয়া যে ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই পৰৱর্তী সময়ত ভ্রাম্যমাণৰ বাবে বহু নাটক লিখিছিল সেইবাবে তেওঁৰ নাটকত সংলাপে গুৰুত্বপূর্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। শৈলেন ভৰালীৰ ভাষাৰে— "তেওঁৰ নাটক সংলাপপ্রধান। নাটকত ক্রিয়াৰ আৱশ্যকতা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু শইকীয়াৰ নাটকত ক্রিয়া অথবা নাটকীয়তাতকৈ প্রধানত সংলাপৰ সৰলতা আৰু শ্রুতিমধুৰতাৰ ওপৰতহে নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি নিবদ্ধ হয়। ইয়াৰ ফলত নাটকৰ দর্শনীয় দিশটোতকৈ শ্রৱণীয় দিশটো অধিক আকর্ষণীয় হৈ উঠে।" এই আলোচনাটিত ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা সংলাপসমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলেই এই কথাখিনিৰ যথার্থতা অনুধাৱন কৰিব পাৰি। ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ সংলাপত প্রয়োগ হোৱা ভাষাৰ ক্ষেত্রটো বিশেষত্ব লক্ষ্য কৰা যায়। তেওঁৰ নাটকৰ ভাষা স্বাভাৱিক অলংকাৰেও সৌন্দর্যবর্ধন কৰিছে, শুৱলা শব্দৰ ব্যৱহাৰে আৱেগময় কৰিছে, প্রয়োজন সাপেক্ষে তদ্ভৱ শব্দৰ ব্যৱহাৰ, প্রয়োজন সাপেক্ষে তৎসম শব্দৰ ব্যৱহাৰে ভাষা প্রাঞ্জল, অর্থবহ আৰু শ্রুতিমধুৰ কৰি তুলিছে। ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই নির্বাচিত শব্দসম্ভাৰ সুশৃংখলিতভাৱে সজাই সংলাপৰ ভাষা সৃষ্টি কৰিছে। তেওঁৰ সংলাপে অসমীয়া ভাষাৰ কালিকাৰ প্রমাণ কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে — "...নৰহৰি উকীলৰ ঘৰত আধাসেৰ আধাসেৰ গাখীৰ দিবলৈ গৈ বাটৰ বন কোনে মাৰিছিল?... ...এইবোৰ নিজে ৰন্ধা ভাতৰ জুতি নোপোৱা হ'লোঁ..." ইয়াত ব্যৱহাৰ কৰা 'আধাসেৰ', 'বাটৰ বন মৰা', 'ভাত ৰন্ধা' আদি শব্দাংশবোৰ খাঁটি অসমীয়া ভাষাৰ শব্দ। এনে প্রয়োগে তেওঁৰ মাতৃভাষাৰ ওপৰত থকা দখলৰ প্রমাণ দাঙি ধৰিছে। অৱশ্যে প্রয়োজন সাপেক্ষে দুই এঠাইত ইংৰাজী শব্দ ব্যৱহাৰে তেওঁৰ নাটকৰ বক্তব্য প্রকাশ কৰাত বা সৌন্দর্য সাধনত বাধাৰ সৃষ্টি কৰা নাই— বৰঞ্চ সহায়কহে হৈ উঠিছে।

নাটকৰ আন এটা প্রধান বিশেষত্ব হৈছে নাটকৰ চৰিত্র। কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্বই দর্শক-পাঠকৰ মন অভিভূত কৰি তোলে; সংলাপৰ চাৰুত্বই নাটকক আকর্ষণীয় কৰি তোলে; কিন্তু নাটকৰ অমৰত্ব নির্ভৰ কৰে, চৰিত্র সৃষ্টিৰ দক্ষতাৰ ওপৰত। ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ নাটকৰ চৰিত্রবোৰৰ মাজত গভীৰ পর্যবেক্ষণ আৰু মানৰ চৰিত্রৰ বৈচিত্র্যময় প্রকাশ ঘটা দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইতিমধ্যে নাটকখনৰ বিষয়ে কৰা আলোচনাত স্পষ্ট ৰূপে ফুটি উঠিছে যে নাটকখনৰ সর্বমুঠ চৰিত্রৰ সংখ্যা ৬ টা, ক্রমে— চকীদাৰ, চকীদৰাণী, বিজুলী, ভাস্কৰ, মনোহৰ আৰু মৃণাল। চকীদাৰ-চকীদাৰণীৰ চৰিত্র দুটি এহাল বৃদ্ধ পিতৃ-মাতৃৰ চৰিত্র। তেওঁলোকে সকলোৰে সুখ-শান্তি কামনা কৰে। সহজ-সৰল এই চৰিত্র দুটিৰ মাজত মানৱতাৰ অমল ধাৰা বৈ আছে। সেইবাবেই তেওঁলোকে কলেজখনত অধ্যয়ন কৰি থকা সকলো ছোৱালীকে নিজৰ পুত্রীসম জ্ঞান কৰাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে— "থাকোঁতেতো কলেজখনৰ আটাইমখা ছোৱালীয়েই আমাৰ নিজৰ ছোৱালী"। ঠিক

সেইদৰে মনোহৰে তেওঁৰ ছোৱালীজনীক এবাৰ চাবলৈ বিচৰাৰ বাবে ভাস্কৰে বাধা দিয়াৰ পাছতো বিজুলীয়ে মাতিছে বুলি কলেজলৈ মাতি আনিছে। তেওঁলোকে সন্তানৰ প্রতি থকা পিতৃৰ মৰমখিনি অনুভৱ কৰিয়েই এনে কার্য কৰিছে; কাৰণ তেওঁলোকেও নিজৰ প্রথম সন্তানটি হেৰুৱাইছে বাবে মনোহৰৰ অনুভৱখিনি ভালদৰে অনুধাৱন কৰিছে।

নাটকখনৰ আটাইতকৈ মনোমোহা চৰিত্রটো হ'ল বিজুলী। কলেজৰ চতুর্থ বর্ষত পঢ়ি থকা এই ছোৱালীজনীৰ অন্তৰ ভৰি বৈ আছে মৰম, চেনেহ, আন্তৰিকাৰ এখন বিশাল নদী। সেইবাবেই তাই তাইৰ কার্য-কলাপেৰে ভাস্কৰহঁতৰ দৰে গণবিচ্ছিন্ন বিদ্রোহত লিপ্ত থকা ব্যক্তিসকলৰ মনতো প্রেমৰ অমৃত ধাৰা বোৱাব পাৰিছে। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা হৈছে যে তাই উত্তৰ পুৰুষৰ প্রতিনিধি। উত্তৰ পুৰুষে তেওঁলোকৰ ভৱিষ্যতৰ বাবে কেনে এখন পৃথিৱী কামনা কৰে সেই কথা তাইৰ বিভিন্ন সংলাপত ফুটি উঠিছে। তদুপৰি তাই বুদ্ধিমতী আৰু সকলো কথা ভালদৰে বিচাৰ কৰি চাব জানে। সেইবাবেই মৃণালে তাইক খেলিবলৈ পাহৰিলোঁ বুলি কওঁতে ব্যক্ত কৰিছে— "ইচ্ছা কৰিলে মানুহে জীৱনৰ শেষ মুহূর্তলৈকে খেলিব পাৰে। কিন্তু কথা হ'ল, কি খেল আপুনি খেলিব? সৌ তাত থকা ঝুলনাখনত যদি আপুনি ঝুলিবলৈ যায়, তেন্তে হয়টো শিকলিদাল ছিগি যাব। সেই কাৰণে আপুনি এনেকুৱা এডাল শিকলি উলিয়াব লাগিব যিডাল সহজে নিছিগে।" এই কথাষাৰৰ মর্মার্থ অনুধাৱন কৰিলেই বিজুলীৰ চৰিত্রটোৰ বুদ্ধিমতী আৰু জীৱনৰ প্রতি থকা গভীৰ দৃষ্টিভংগীৰ দিশটো উদ্ভাসিত হৈ উঠে। ইতিমধ্যে নাটকখনৰ বিষয়ে কৰা আলোচনাৰ প্রসংগত বিজুলী চৰিত্রটোৰ আন দিশবোৰৰ কথা উল্লেখ কৰি অহাৰ বাবে পুনৰাই আলোচনা কৰা নহ'ল।

এই কেইটা চৰিত্রৰ উপৰি নাটকখনত থকা আন চৰিত্র কেইটা হ'ল— ভাস্কৰ, মনোহৰ আৰু মৃণাল। তেওঁলোক কোনো বিদ্রোহী গোটৰ সদস্য। কোনো এক বিশেষ পৰিকল্পনা কার্যকৰি কৰিবৰ বাবে তেওঁলোক আহি চহৰত উপস্থিত হৈ ছোৱালী মহাবিদ্যালয়খনৰ এটা কোঠাত দিনটো জিৰণী লৈছেহি। ভাস্কৰ হ'ল এই গোটটোৰ দলপতি। মন কৰিবলগীয়া যে এই তিনিটা চৰিত্র বিদ্রোহী গোটৰ তিনিটা প্রজন্মৰ প্রতিনিধি। মনোহৰ আদহীয়া, ভাস্কৰ ডেকা আৰু মৃণাল যুব প্রজন্মৰ প্রতিনিধি। তেওঁলোকৰ মনতো এখন শান্তিপূর্ণ পৃথিৱীৰ কামনা আছে, হাতত ৰিভলভাৰ তুলি ললেও তাৰ মাজতে লুকাই আছে এখন মৰম আকলুৱা হৃদয়। তেওঁলোকে বুকুত শিল থৈ এই কর্মত লিপ্ত হৈছে। কিন্তু বিজুলীৰ কর্মকাণ্ডত, কথা-বতৰাত তেওঁলোকৰ মনৰ গহন বনত লুকাই থকা সত্তাটোৱে আত্মপ্রকাশ কৰিছে, বিজুলীৰ মনৰ পোহৰেৰে তেওঁলোক উদ্ভাসিত হৈ উঠিছে। কিন্তু তেওঁলোকেও জানে যে, তেওঁলোকে যি পথত ভৰি দিলে, সেই পথৰ পৰা সহজে আঁতৰি আহিব নোৱাৰে। সর্বসাধাৰণ ৰাইজ, দেশৰ চৰকাৰ আদিয়েও তেওঁলোকক সহজে বিশ্বাস নকৰিব। সেইবাবেই নিজৰ ছোৱালীজনীক চাবলৈ উদ্ৱাউল হোৱা মনোহৰেই আগভাগ লৈ তাৰ পৰা আঁতৰি গৈছে। মৃণালেও এই

পথ এৰি দিম বুলি ব্যক্ত কৰি ভাস্কৰৰ সৈতে তর্ক কৰিছে— " জানো মোৰ প্রয়োজন আছে। (অধীৰ হৈ) কিন্তু মই কি পাম? কোনোবাই ক'ৰবাত কেতিয়াবা মুকলি দেশ এখনত মনৰ সংসাৰ পাতিব; পুলিচৰ লগত বহি তাই একেলগে ভোজ খাবি, কিন্তু মই কি পাম? সেইদিনা মই জীৱনৰ, সংসাৰৰ কিবা চাবলৈ পাম বুলি তই মোক প্রতিশ্রুতি দিব পাৰিবি? নোৱাৰ। তই একো প্রতিশ্রুতি দিব নোৱাৰ। সেই কাৰণে তই মোক ধৰি ৰাখিবও নোৱাৰ।" কিন্তু শেষত তেওঁও ভাস্কৰহঁতৰ লগতেই ওলাই গৈছে। তথাপিতো মৃণালৰ চৰিত্রটোৰ মাজত নাট্যকাৰে এনে বিদ্রোহী গোটবোৰৰ সাধাৰণ কেডাৰসমূহৰ মনৰ বার্তা দিছে। এই তিনিওটা চৰিত্র কোনো বিদ্রোহী গোটৰ প্রতিনিধিত্ব কৰা চৰিত্র হিচাপে চিহ্নিত কৰিব পাৰি। তিনিওটা চৰিত্র মাজত বিৰোধ দেখোৱাই নাট্যকাৰে নাটকখনৰ সংঘাত সার্থকৰূপে প্রতিপাদন কৰিছে। শ্রেণী চৰিত্র প্রকাশক চৰিত্র হিচাপে এই কেইটা সার্থক চৰিত্র। চৰিত্রকেইটাক কিন্তু একাষাৰে বেয়া চৰিত্র বুলি কৈ দিব নোৱাৰোঁ। এয়াই নাট্যকাৰৰ সফলতা। এক কথাত ক'বলৈ গ'লে নাট্যকাৰ শইকীয়া এই নাটকখনৰ চৰিত্র সৃষ্টিত সার্থকতা লভি কৰিছে।

এই নাটকখনৰ প্রাসংগিকতা সাম্প্রতিক সময়তো বিদ্যমান। স্বৰাজোত্তৰ কালত, বিশেষ কৈ আশীৰ দশকৰ পাছৰে পৰা অসমত এনে ধৰণৰ বিভিন্ন ঘটনা সংঘটিত হৈছে। সেইবাবেই অসম সাহিত্য সভাই সংকলিত কৰা *আধুনিক অসমীয়া নাট্যসম্ভাৰৰ* 'নাটকসমূহৰ বিষয়বস্তু' শিতানত উল্লেখ কৰিছে— "কেইগৰাকীমান গণবিচ্ছিন্ন বিদ্রোহী ব্যক্তিৰ প্রসংগৰে নাটখনি ৰচনা কৰা হৈছে। প্রেম, বিচ্ছেদ আৰু আস্থাই হ'ল এই নাটকখনৰ প্রধান বিষয়। বর্তমান চৌদিশে গা-কৰি উঠা সশস্ত্র সংগ্রামৰ বিপৰীতে সমাজৰ হৃদয়বান মানুহৰ পুনৰুত্থান কৰি এখন নতুন সমাজ সৃষ্টিৰ প্রৱণতা নাটখনিত বিদ্যমান।" এয়াই নাটকখনৰ মূল বক্তব্য।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৪ ঃ 'নাটকখনৰ বিজুলী চৰিত্রটোৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰক। (১৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....



১৪.৫ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ পথাৰলৈ উল্লেখযোগ্য বৰঙণি আগবঢ়াই যোৱা এগৰাকী স্বনামধন্য অসমীয়া হ'ল ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া। চুটিগল্প, উপন্যাস, নাটক, শিশু

সাহিত্য, চিনেমা, আত্মজীৱনী প্রভৃতি অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ প্রায় সকলোবোৰ দিশেই শইকীয়াই তেওঁৰ চিন্তা-ভাবনাৰে সমৃদ্ধ কৰি গৈছে।

- *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনত সাধাৰণভাৱে নাটকত দেখা পোৱা কোনো ধৰণৰ দৃশ্য বিভাজন পৰিলক্ষিত নহয়। নাটকখনৰ কাহিনীভাগ তিনিটা অংকত বিভাজন কৰা হৈছে। অৱশ্যে নাটকখনত গতানুগতিক ধৰণে 'অংক' শব্দটো উল্লেখ কৰি নাট্য মুহূর্তৰ বিভাজন কৰা হোৱা নাই। নাট্যকাৰে প্রতিটো নাট্য মুহূর্তৰ পাছত এটি দীঘলীয়া টোকাৰে নাট্যক্ষণৰ সময় পৰিৱর্তনৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। তাৰ আধাৰতেই নাটকখনত তিনিটা অংক আছে বুলি মত পোষণ কৰা হয়। নাটকখনৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে এখন ছোৱালী মহাবিদ্যালৰ এটা শ্রেণী কোঠাৰ ভিতৰত।
- অধ্যায়টোত *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনৰ লগত সংলগ্ন হৈ থকা প্রতিটো দিশেই — বিষয়বস্তু, চৰিত্রসৃষ্টি, সংলাপ তথা নাটকীয় কলা-কৌশল সম্পর্কে বহলাই আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল। এই আলোচনাৰ পৰা নাট্যকাৰৰ সচেতন চিন্তা, সমাজ সচেতনতাৰ প্রকাশ, জীৱন দর্শন সম্পর্কেও কিছু কথা অনুধাৱন কৰিব পৰা গ'ল।



১৪.৬ অধিক জানিবলৈ

অসমীয়া গ্রন্থ ঃ

১) গোহাঁই, হীৰেন (১৯৮৮); *অদৃষ্ট আৰু অসম;* গুৱাহাটী ঃ শান্তি প্রকাশ।

২) গোহাঁই, হীৰেন (সম্পাঃ) (১৯৮২); *সৈনিক শিল্পী বিষ্ণু ৰাভা;* নলবাৰী ঃ জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

৩) গোস্বামী, ৰাম (২০০৩, নৱেম্বৰ); 'ভবেন্দ্রনাথ শইকীয়া আৰু তেওঁৰ নাটক'; *গৰীয়সী* (পৃ. ১৭-২০)

৪) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৮৭) *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

৫) পাটগিৰী, জগদীশ (সম্পাঃ) (২০০৫); *আধুনিক অসমীয়া নাট্য সম্ভাৰ;* গুৱাহাটী ঃ অসম সাহিত্য সভা।

৬) বৰঠাকুৰ, মাহেন্দ্র (২০০৩, নৱেম্বৰ); 'নাটকৰ মাজত ড° ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া'; *গৰীয়সী* (পৃ. ২৩-২৬)

৭) বৰা, মহেন্দ্র (১৯৮৫); *সাহিত্য উপক্রমণিকা;* গোলাঘাট ঃ ভাৰতী বুক ষ্টল।

৮) বৈশ্য, প্রবীণ (১৯৮২); 'কমৰেদ ৰাভা ঃ অসমৰ বামপন্থী আন্দোলনৰ এটি অসমাপ্ত পর্ব'; গোহাঁই, হীৰেন (সম্পাঃ)ৰ *সৈনিক শিল্পী বিষ্ণু ৰাভা* (পৃ. ১০৬-১১৮); নলবাৰী ঃ জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

৯) ভট্টাচার্য, হৰিচন্দ্র (১৯৮৮); *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি (আদিৰ পৰা ১৯৬৭ চন পর্যন্ত);* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

১০) ভৰালী, শৈলেন (২০০৮); *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

১১) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯৫); *ট্রেজেদি বিচাৰ;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

১২) মহন্ত, পোনা (২০০৩, নৱেম্বৰ); 'ড° ভবেন্দ্রনাথ শইকীয়া ঃ নাট্যকাৰজন আৰু কিছু কথা'; *গৰীয়সী* (পৃ. ৪৩-৪৪)

১৩) মহন্ত, পোনা (১৯৯৩); 'অসমীয়া নাটক (১৯৫০-৯০)'; বৰগোহাঞি, হোমেন (সম্পাঃ)ৰ *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (ষষ্ঠ খণ্ড);* গুৱাহাটী ঃ আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সংস্কৃতি সংস্থা।

১৪) মহন্ত, প্রফুল্ল (২০০৯); *অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ ইতিহাস;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

১৫) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (১৯৯৬); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।

১৬) শইকীয়া, ভবেন্দ্রনাথ (২০০৫); *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* (পৃ. ১২৭-২৫৫); পাটগিৰী, জগদীশ (সম্পাঃ)ৰ *আধুনিক অসমীয়া নাট্য সম্ভাৰ;* গুৱাহাটী ঃ অসম সাহিত্য সভা।

১৭) হাজৰিকা, অতুলচন্দ্র (১৯৯৫); *মঞ্চলেখা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

ইংৰাজী গ্রন্থ ঃ

১৮) Hudson, W. H. (1983). *An Introduction to the Study of Literature*. New Delhi: Kalyani Publisers.

১৯) Mahanta, P. (1985). *Western Influence on Modern Assamese Drama.* Delhi: Mittal Publication.

২০) Nicholl, A. (1969).*The Theory of Drama.* New Delhi: Doaba House.



১৪.৭ অগ্রগতিৰ খতিয়ান (কেৱল ৰূপৰেখা)

১ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই কেতিয়াৰ পৰা তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ ক�ৰিলে... ...কি কি লিখিছে ইত্যাদি বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিব লাগিব।

২ নং প্রশ্নৰ উত্তৰ ঃ এই নাটকখনৰ তিনিটা দৃশ্যত বর্ণিত ঘটনা প্রৱাহৰ সময়ৰ দিশটো মন কৰিবলগীয়া। প্রতিটো দৃশ্যৰে সময়খিনিয়ে কেনেদৰে নাটকৰ চৰিত্রৰ মানসিক স্থিতি প্রকাশ কৰিব পাৰে সেই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিব লাগিব।

৩ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনত বহির্মুখী ক্রিয়াশীলতাতকৈ অন্তর্মুখী ক্রিয়াশীলতা কেনেদৰে প্রকাশ পাইছে সেই কথা নাট্যকাহিনীৰ পৰা উদাহৰণ দাঙি ধৰি উল্লেখ কৰিব লাগিব। ইতিমধ্যে অধ্যায়টিত তাৰে এটি উদাহৰণ দাঙি ধৰা হৈছে। মূল পাঠখিনি অধ্যয়ন কৰি আপুনি নিজেই সেয়া বহলাই লিখিবলৈ যত্ন কৰক।

৪ নং প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ঃ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনত বিজুলীনো কোন সেই বিষয়ে চমুকৈ লিখি তাই কি কি প্রকার্য সাধিছে সেই বিষয়ে বহলাই লিখিব।



১৪.৮ আৰ্হি প্রশ্ন

প্রশ্ন ১ ঃ নাট্যকাৰ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া সম্পর্কে এটি টোকা প্রস্তুত কৰক।

প্রশ্ন ২ ঃ ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পর্কে বহলাই লিখক।

প্রশ্ন ৩ ঃ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনৰ সংলাপ আৰু চৰিত্রসৃষ্টি সম্পর্কে উদাহৰণসহ বহলাই আলোচনা আগবঢ়াওক।

প্রশ্ন ৪ ঃ *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনৰ পুৰুষ চৰিত্র কেইটাৰ এক তুলনামূলক অধ্যয়ন প্রস্তুত কৰক।

প্রশ্ন ৫ ঃ "ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াই তেওঁৰ নাটকত পোনে পোনে কোনো ৰাজনৈতিক পর্যালোচনা, সমাজ সংস্কাৰৰ শ্লগান সন্নিৰিষ্ট নকৰে; কিন্তু নাটকত বর্ণিত ঘটনা চক্রই দর্শকক সেয়া ভাবিবলৈ বাধ্য কৰে" — *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* নাটকখনৰ আধাৰত এই কথাষাৰৰ যথার্থতা প্রতিপন্ন কৰক।

প্রশ্ন ৬ ঃ এখন সার্থক নাটক হিচাপে *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল*-ক বিচাৰ কৰক।

প্রশ্ন ৭ ঃ "নাটকীয় কলা-কৌশল সার্থকভাৱে প্রকাশ কৰাত ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া সিদ্ধহস্ত" — এই নাটকখনৰ আধাৰত কথাষাৰৰ বিশ্লেষণ আগবঢ়াওক।

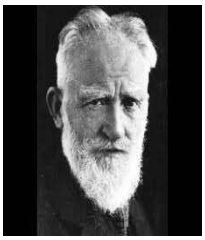
*** ***** ***

পৰিশিষ্ট



হেন্ৰিক ইবছেন ঃ হেন্ৰিক জ'হান ইবছেনৰ জন্ম ২০ মাৰ্চ, ১৮২৮ চন, নৰৱে'ৰ স্কিয়েনত। তেওঁ অৱস্থাপন্ন পৰিয়ালৰ সন্তান আছিল যদিও পিছলৈ দেউতাকৰ আৰ্থিক অৱস্থা বেয়াৰ ফালে ঢাল খোৱাত ইবছেনে যথেষ্ট কষ্ট কৰি নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। তেওঁ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষাৰ্ধত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা এগৰাকী প্ৰখ্যাত নৰৱেজিয়ান নাট্যকাৰ। লগতে তেওঁ আছিল এগৰাকী কবি। তেওঁ ইউৰোপীয় নাট্যক্ষেত্ৰত Naturalist (প্ৰকৃতিবাদী) নাটকৰ নাট্যকাৰৰূপে প্ৰখ্যাত। অৱশ্যে তেওঁ এইনাট্য ক্ষেত্ৰৰ যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিছিল Realist (বাস্তৱবাদী) নাট্যকাৰ হিচাপে। তেৱেঁই ইউৰোপীয় নাট্য পৰিমণ্ডলৰ বাস্তৱবাদী মধ্যবিত্ত সমাজক প্ৰেক্ষাপট হিচাপে লৈ পৰিমিত, ক্ৰিয়া, তীক্ষ্ণ সংলাপ আৰু আপোচহীন চিন্তাৰ বীজ ৰোপণ কৰিছিল।

"Major Norwegian playwright of the late 19th century who introduced to the European stage a new order of moral analysis that was placed against severely realistic middle-class background and developed with economy of action, penetrating dialogue and rigorous thought (Article from the Encyclopaedia Britannica) ২৩ মে', ১৯০৬ চনত অছল'ত (তেতিয়াৰ খ্ৰীষ্টিনা) এই গৰাকী বৰেণ্য নাট্যকাৰৰ মৃত্যু ঘটিছিল। তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য নাট্যকৃতিসমূহ হৈছে Brand, Peer Gynt, An Enemy of the people, Emperor and Galileon, A Doll's House, Hedda Gobler, Ghosts, The Wild Duck আৰু Rosmersholm.



জৰ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব ঃ জৰ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ জন্ম হয় ২৬ জুলাই, ১৮৫৬ চনত। তেওঁৰ জন্ম স্থান ডাব্লিন চহৰৰ Synge Street। তেওঁ এগৰাকী প্ৰখ্যাত আইৰিছ নাট্যকাৰ হোৱাৰ লগতে London School of Economics-ৰ সহ প্ৰতিষ্ঠাপকো। সঙ্গীত আৰু সাহিত্য সমালোচনামূলক লেখাসমূহৰ যোগেদি তেওঁ যশ-খ্যাতি লাভ কৰিছিল যদিও নাটকেই তেওঁৰ প্ৰিয় বিষয় আছিল। তেওঁ ৬০ খনতকৈও অধিক নাটক ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। তেওঁৰ সৰহ সংখ্যক নাটকতেই চলিত সামাজিক সমস্যাসমূহে গুৰুত্ব লাভ কৰিছিল যদিও তাত ব্যংগ-হাস্য ৰসৰ ৰেখ আছিল। এই সংযোগে তেওঁৰ নাট্যৰচনাসমূহ অধিক উপভোগ্য কৰি তুলিছিল। সমাজবাদত বিশ্বাসী এইগৰাকী নাট্যকাৰে শ্ৰমিক শ্ৰেণীটোৰ ওপৰত চলা শোষণ-নিষ্পেষণৰ বিৰুদ্ধে ক্ষুৰধাৰ সমালোচনা কৰিছিল।

তেওঁ সাহিত্যৰ ন'বেল বঁটা (১৯২৫) লাভ কৰা সাহিত্যিকৰ লগতে অস্কাৰ (১৯৩৮) লাভ কৰা ব্যক্তিৰূপে প্ৰখ্যাত। তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য নাট্যকৃতিসমূহৰ ভিতৰত Candida, Pygmalion, Major Barbara আৰু Saint Joan উল্লেখযোগ্য। ২ নভেম্বৰ, ১৯৫০ চনত St. Lawrence অ'ত এইগৰাকী মহান নাট্যকাৰ আৰু সমালোচকৰ মৃত্যু ঘটিছিল।



মৰিচ মেটাৰলিংক ঃ মৰিচ মেটাৰলিংক (Maurice Maeterlinck) মৰিচ পলিঅ'ৰ মেৰি বাৰ্ণাৰ্ড মেটাৰলিংক (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck)-ৰ জন্ম হয় বেলজিয়ামত, ১৮৬২ চনৰ ২৯ আগষ্টত। তেওঁৰ মৃত্যু হয় ১৯৪৯ চনৰ ৬ মে'ত। তেওঁ এগৰাকী বেলজিয়ান নাট্যকাৰ, কবি আৰু নিবন্ধকাৰ আছিল। অৱশ্যে তেওঁ ফৰাচী ভাষাতহে নিজৰ ৰচনাসমূহ লিখিছিল। তেওঁ ১৯১১ চনত সাহিত্যৰ বাবে আগবঢ়োৱা ন'বেল বঁটা লাভ কৰিছিল। তেওঁৰ সৰহ ভাগ ৰচনাৰে মূল বিষয়বস্তু হ'ল মৃত্যু আৰু জীৱনৰ অৰ্থ। তেওঁ প্ৰতীকবাদী (Symbolist) আন্দোলনৰ লগতো জড়িত আছিল। তেওঁৰ ৰচনাসমূহে প্ৰতীকবাদী আন্দোলনলৈ বিশেষ অৰিহণা আগবঢ়াইছিল। মেটাৰলিংকৰ নাটকক সাধাৰণতে 'স্থৈতিক নাটক' (Static drama)বুলি জনা যায়। মন কৰিব যে ৰূপালীম নাটকখনত বিখ্যাত বেলজিয়ামৰ নাট্যকাৰ মেটাৰলিংকৰ *মোন্নাভানা*নাটকৰ ছাঁ পৰোঁ-নপৰোকৈ পৰিছিল।



প্রসঙ্গ পুথি

অসমীয়া গ্রন্থ ঃ

১) অসম জাতীয় বিদ্যালয় শিক্ষা সংসদ (২০০৮); *লোক সংস্কৃতিৰ সঁফুৰা;* গুৱাহাটী ঃ অসম জাতীয় বিদ্যালয় শিক্ষা সংসদ।

২) আগৱৱালা, জ্যোতিপ্রসাদ (২০০৯); *ৰূপালীম;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

৩) আর্য্য, সুৰেশ কুমাৰ (সম্পাঃ) (২০১০); *জ্যোতিপ্রসাদ চিন্তন আৰু মনন;* তেজপুৰ ঃ তেজপুৰ সাহিত্য সভা।

৪) ওজা, অঞ্জন কুমাৰ (সম্পাঃ)(২০০১); *সাহিত্য-সমালোচনা-তত্ত্ব;* লখিমপুৰ ঃ উত্তৰ লখিমপুৰ মহাবিদ্যালয় প্রকাশন সমিতি।

৫) গোস্বামী, পূর্ণচন্দ্র (সম্পাঃ) (১৯৮০); *শ্রীশ্রী মাধৱদেৱৰ কাব্যামৃত;* গোলাঘাট ঃ জ্যোতি প্রকাশ।

৬) গোস্বামী, প্রণতি শর্মা (সম্পাঃ) (২০০৯); *ভক্তি আন্দোলন আৰু শ্রীমন্ত শঙ্কৱদেৱ;* গুৱাহাটী ঃ প্রাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়।

৭) গোস্বামী, প্রণতি শর্মা আৰু শর্মা, অনিল (সম্পাঃ) (১৯৯৯); *কুৰি শতিকাৰ কুৰিজন বিশিষ্ট অসমীয়া;* নলবাৰী ঃ জার্নাল এম্পৰিয়াম।

৮) গোস্বামী, ৰাম (২০০৩, নৱেম্বৰ); 'ভবেন্দ্রনাথ শইকীয়া আৰু তেওঁৰ নাটক'; *গৰীয়সী* (পৃ. ১৭-২০)

৯) গোহাঁই, হীৰেন (১৯৮৮); *অদৃষ্ট আৰু অসম;* গুৱাহাটী ঃ শান্তি প্রকাশ।

১০) গোহাঁই, হীৰেন (সম্পাঃ) (২০০৮); *জ্যোতিপ্রসাদ ৰচনাৱলী;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

১১) গোহাঁই, হীৰেন (সম্পাঃ) (১৯৮২); *সৈনিক শিল্পী বিষ্ণু ৰাভা;* নলবাৰী ঃ জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

১২) গোস্বামী, ৰাম (১৯৯১); *অসমৰ লোক নাট্য;* যোৱহাট ঃ অসম সাহিত্য সভা।

১৩) গোহাঁই, হীৰেন আৰু বৰা, দিলীপ (১৯৮৮); *অসম আন্দোলন ঃ প্রতিশ্রুতি আৰু ফলশ্রুতি;* গুৱাহাটী ঃ শান্তি প্রকাশ।

১৪) গোহাঁই, হীৰেন (১৯৭৬); *সাহিত্য আৰু চেতনা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্চ বুক ষ্টল।

১৫) চলিহা, ভৱ প্রসাদ (১৯৮৭); *মাধৱদেৱৰ সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ শ্রীমন্ত শংকৱদেৱ সংঘ।

১৬) চেতিয়া, যোগেন (১৯৯৩) ; *আধুনিক নাট্যকলা;* যোৱহাট ঃ কুশল কোঁৱৰ পথ।

১৭) চৌধুৰী, প্ৰসেনজিৎ (২০০৩); *কাৰ্পেটৰ পৰা ঘাঁহনিলৈ;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ্ ষ্টৰ্চ্।

১৮) জ্যোতিপ্ৰসাদ জন্মশতবৰ্ষ উদ্‌যাপন সমিতি (২০০৩); *পোহৰলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ;* গুৱাহাটী ঃ জন্মশতবৰ্ষ উদ্‌যাপন সমিতি।

১৯) তালুকদাৰ, ফণী (মুখ্য সম্পাঃ) (১৯৯৮); *অসমত নাট্য-পৰম্পৰা আৰু গতিধাৰা;* গুৱাহাটী ঃ নটসূর্য ফণী শর্মা সোঁৱৰণী সমিতি।

২০) তামুলী, গীতাশ্ৰী; গগৈ, অখিল (২০০৩); *উৰিব পৰা হ'লে আকৌ যুঁজিলোঁহেঁতেন;* গুৱাহাটী ঃ ডিব্ৰুগড় ঃ বনলতা।

২১) ডেকা হাজৰিকা, কৰৱী (১৯৯১); *মাধৱদেৱ ঃ সাহিত্য, কলা আৰু দর্শন;* ডিব্ৰুগড় ঃ বনলতা।

২২) ডেকা হাজৰিকা, কৰৱী (১৯৯৬); *সাহিত্য আৰু চিন্তা;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

২৩) ডেকা, পৱিত্ৰ (২০০৬); *নাট্য-সাহিত্যত এভুমুকি;* নলবাৰী ঃ অসম নাট্য সম্মিলন।

২৪) দাস, গোবিন্দ (১৯৯৪); *জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-মনীষা;* গুৱাহাটী ঃ জ্যোতি প্ৰকাশন।

২৫) দাস, গোবিন্দ (২০১০); *জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-মনীষা* (দ্বিতীয় প্ৰকাশ); গুৱাহাটী ঃ জ্যোতি প্ৰকাশন।

২৬) দাস, নাৰায়ণ আৰু ৰাজবংশী, পৰমানন্দ (সম্পাঃ) (১৯৯৯); *অসমীয়া সাহিত্যত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ;* গুৱাহাটী ঃ প্ৰাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়।

২৭) দাস, শেণিত বিজয় আৰু মুনীন বায়ন (সম্পাঃ) (২০০৯); *হীৰেন গোহাঁই ৰচনাৱলী ঃ প্ৰথম খণ্ড—বিষয় সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ কথা পাব্লিকেশ্বন্‌ছ।

২৮) দেৱ গোস্বামী, কেশৱানন্দ (১৯৭৯);*অংকমালা;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

২৯) দেৱ গোস্বামী, কেশৱানন্দ (২০০০); *অঙ্কীয়া ভাওনা;* ডিব্ৰুগড় ঃ বনলতা।

৩০) নাথ, প্ৰফুল্ল কুমাৰ (২০০১); *নাটক ঃ প্ৰাচীন আৰু আধুনিক;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৩১) নিউ আর্ট প্লেয়ার্চ (১৯৮০); *প্ৰেক্ষাপট;* গুৱাহাটী ঃ নিউ আর্ট প্লেয়ার্চ।

৩২) নেওগ, মহেশ্বৰ (২০০০); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

৩৩) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৬৩); *শ্ৰীশ্ৰীশংকৱদেৱ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৩৪) পাটগিৰী, জগদীশ (সম্পাঃ) (২০০৫); *আধুনিক অসমীয়া নাট্য সম্ভাৰ;* গুৱাহাটী ঃ অসম সাহিত্য সভা।

৩৫) পাটগিৰি, নৱেন (২০১১); 'লোকনাট্যৰ গোষ্ঠীমূলৰ অনুনাদ'; *গৰীয়সী,* নৱম সংখ্যা।

৩৬) পাটগিৰি, নৱেন (২০১১); 'অসমীয়া নাটকৰ উত্থানমুখী গতিপথ'; *সাতসৰী,* একাদশ সংখ্যা।

৩৭) পাঠক, দয়ানন্দ (১৯৯৬); *অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসঙ্গ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৩৮) পাঠক, ৰমেশ (১৯৯১); *নাটক আৰু নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বুকলেণ্ড।

৩৯) বৰঠাকুৰ, মাহেন্দ্র (২০০৩, নৱেম্বৰ); 'নাটকৰ মাজত ড° ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়া'; *গৰীয়সী* (পৃ. ২৩-২৬)

৪০) বৰা, প্রফুল্ল চন্দ্র (১৯৯৫); *অসমীয়া সাহিত্য ঃ আধুনিক যুগ;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ ষ্ট'ৰ্চ্।

৪১) বৰা, মহিম (সম্পাঃ) (১৯৮৯); *শঙ্কৰদেৱৰ নাট;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

৪২) বৰা, মহেন্দ্র (১৯৮৫); *সাহিত্য উপক্রমণিকা;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ ষ্ট'ৰ্চ্।

৪৩) বৰা, মহেন্দ্র (১৯৯৭); *সাহিত্য আৰু সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্টছ ষ্ট'ৰ্চ্।

৪৪) বৰুৱা, অতুল চন্দ্র (১৯৭৪); *মনসা কাব্য আৰু ওজাপালি*।

৪৫) বৰুৱা, গুণাভিৰাম (১৯৯১); *ৰাম-নৱমী;* (সম্পাঃ প্রসেনজিৎ চৌধুৰী), গুৱাহাটী ঃ চেতনা প্রকাশ।

৪৬) বৰুৱা, গুণাভিৰাম (২০০৪); *ৰাম-নৱমী নাটক;* (সমীক্ষক ঃ বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচার্য), নলবাৰী ঃ জার্ণল এম্প'ৰিয়াম।

৪৭) বৰুৱা, প্রফুল্ল কুমাৰ (১৯৮৩); *জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটক;* গুৱাহাটী ঃ পূর্বাঞ্চল প্রকাশ।

৪৮) বৰুৱা, প্রফুল্ল কুমাৰ (১৯৮৭); *নাটক মন আৰু মঞ্চ;* গুৱাহাটী ঃ পূর্বাঞ্চল প্রকাশ।

৪৯) বৰুৱা, প্রহ্লাদ কুমাৰ (২০০৩); *জ্যোতি মনীষা;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৫০) বৰুৱা, বিৰিঞ্চি কুমাৰ (১৯৮৩); *অঙ্কীয়া নাট;* গুৱাহাটী ঃ বুৰঞ্জী আৰু পু�ৰাতত্ত্ব বিভাগ।

৫১) বৰুৱা, ভবেন (২০০২); *প্রসঙ্গ ঃ জ্যোতিপ্রসাদ;* গুৱাহাটী ঃ ডিব্রুগড় ঃ বনলতা।

৫২) বৰুৱা, সত্যপ্রসাদ (১৯৮৭) ; *আধুনিক নাট্য-চিন্তা;* গুৱাহাটী ঃ পদ্ম প্রকাশ।

৫৩) বৰুৱা, সত্যপ্রসাদ (১৯৬৭); *নাটক আৰু অভিনয় প্রসঙ্গ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৫৪) বৰুৱা, সত্যপ্রসাদ (২০০১) ; *নাট্য নিৰন্ধ;* পাণবজাৰ, গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৫৫) বর্মন, শিৱনাথ (সম্পাঃ) (১৯৯৭); *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (দ্বিতীয় খণ্ড);* গুৱাহাটী ঃ আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সংস্কৃতি সংস্থা।

৫৬) বাৎসায়ন, কপিলা (১৯৯৬); *পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় নাট্য ঃ বহুমুখী ধাৰা;* (দত্ত, বীৰেন্দ্রনাথৰ অনুঃ) নতুন দিল্লী ঃ নেচনেল বুক ট্রাষ্ট (প্রথম প্রকাশ ১৯৭২)।

৫৭) বিশ্বাস, হেমাংগ (১৯৮৩); *জীৱন শিল্পী জ্যোতিপ্রসাদ;* নলবাৰী ঃ জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

৫৮) বৈশ্য, প্রবীণ (১৯৮২); 'কমৰেদ ৰাভা ঃ অসমৰ বামপন্থী আন্দোলনৰ এটি অসমাপ্ত পর্ব'; গোহাঁই, হীৰেন (সম্পাঃ)ৰ *সৈনিক শিল্পী বিষ্ণু ৰাভা* (পৃ. ১০৬-১১৮); নলবাৰী ঃ জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

৫৯) ভট্টাচার্য, কুলদা কুমাৰ (২০০২); 'পাতনি'; শর্মা, অৰুণৰ *শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য* (পৃ. ৪-১২); গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৬০) ভট্টাচার্য, হৰিচন্দ্র (১৯৭০); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জিলিঙনি;* গুৱাহাটী ঃ সেৱা কুটীৰ।

৬১) ভৰালী, শৈলেন (২০০৮); *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

৬২) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯২); *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

৬৩) ভৰালী, শৈলেন (১৯৮৪); *অসমীয়া লোকনাট্য পৰম্পৰা;* পাঠশালা ঃ বাণী প্রকাশ।

৬৪) ভৰালী, শৈলেন (১৯৭৮); *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য (দুটি তৰঙ্গ);* গুৱাহাটী ঃ নিউ বুক ষ্টল।

৬৫) ভৰালী, শৈলেন (১৯৭২); *ট্রেজেদি বিচাৰ;* পাঠশালা ঃ বাণী প্রকাশ।

৬৬) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯০); *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্রকাশ প্রাইভেট লিমিটেড।

৬৭) ভৰালী, শৈলেন (১৯৯৪); *নাট্যকলা ঃ দেশী আৰু বিদেশী;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্রকাশ প্রাইভেট লিমিটেড।

৬৮) ভট্টাচার্য, প্রমোদ (সম্পাঃ) (১৯৯৭); *অসমৰ জনজাতি;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৬৯) ভট্টাচার্য, বসন্ত কুমাৰ (১৯৯৩); *গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ৰাম-নৱমী নাটক;* নলবাৰী ঃ সমন্বয় গ্রন্থালয়।

৭০) ভট্টাচার্য, সতীশ (১৯৯৩); *মহাৰাজা;* (সঙ্কলক ঃ পৰমানন্দ ৰাজবংশি) গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

৭১) মহন্ত, পোনা (২০০৮); *নাটকৰ কথা;* ডিব্রুগড় ঃ কৌস্তুভ প্রকাশন।

৭২) মহন্ত, পোনা (২০০৮); *নাটকৰ ৰং-ৰূপ;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

৭৩) মহন্ত, পোনা (২০০৩, নৱেম্বৰ); 'ড° ভবেন্দ্রনাথ শইকীয়া ঃ নাট্যকাৰজন আৰু কিছু কথা'; *গৰীয়সী* (পৃ. ৪৩-৪৪)

৭৪) মহন্ত, পোনা (১৯৯৩); 'অসমীয়া নাটক (১৯৫০-৯০)'; বৰগোহাঞি, হোমেন (সম্পাঃ)ৰ *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (ষষ্ঠ খণ্ড);* গুৱাহাটী ঃ আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সংস্কৃতি সংস্থা।

৭৫) মহন্ত, প্রফুল্ল (২০০৯); *অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্রেণীৰ ইতিহাস;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৭৬) মহন্ত, লক্ষীকান্ত (১৯৯১); *অসমীয়া সাহিত্য অধ্যয়ন;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৭৭) মেধি, কালিৰাম (সম্পাঃ) (১৯৫০); *অঙ্কাৱলী;* গুৱাহাটী।

৭৮) ৰাজবংশী, পৰমানন্দ (সম্পাঃ) (১৯৯৫); *অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱর্তন;* গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

৭৯) ৰাজবংশী, পৰমানন্দ (সম্পাঃ) (১৯৯৮); *শ্রীমন্ত শঙ্কৰদেৱ ধর্ম-দর্শন, ভাষা-সাহিত্য আৰু সংস্কৃতি;* গুৱাহাটী ঃ সুদর্শন প্রকাশ।

৮০) ৰাভা হাকাচাম, উপেন (২০০৮); *ৰৰ অসমৰ বর্ণিল সংস্কৃতি;* গুৱাহাটী ঃ বীণা লাইব্রেৰী।

৮১) ৰাভা, মুকুল (১৯৯২); *লোক সংস্কৃতিৰ সুবাস বিচাৰি;* গুৱাহাটী ঃ অসম জনজাতীয় গৱেষণা প্রতিষ্ঠান।

৮২) ৰূপালীম সংস্কৃতি সস্থা (১৯৬৭); *জ্যোতিপ্রতিভা;* শ্বিলং ঃ ৰূপালীম সংস্কৃতি সস্থা।

৮৩) লস্কৰ, মঞ্জু (১৯৯৯); *অতুলচন্দ্র হাজৰিকাৰ নৰকাসুৰ;* নগাঁও ঃ নিৰঞ্জন প্রকাশন।

৮৪) শইকীয়া, অজিত (সম্পাঃ) (২০০৮); *ছশ বছৰৰ অঙ্কীয়া নাট, পৰম্পৰা আৰু পৰিৱর্তন;* দুলীয়াজান ঃ পথাৰ প্রকাশন।

৮৫) শইকীয়া, চন্দ্রপ্রসাদ (সম্পাঃ) (জানুৱাৰী, ১৯৮১); *প্রকাশ* ।

৮৬) শইকীয়া, চন্দ্রপ্রসাদ (সম্পাঃ) (জানুৱাৰী, ২০০৩); *গৰীয়সী* ।

৮৭) শইকীয়া, নগেন (সম্পাঃ) (১৯৭৭); *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ অভিলেখ;* যোৰহাট ঃ অসম সাহিত্য সভা।

৮৮) শইকীয়া, নগেন (২০০৩); *সাহিত্য-বাদবৈচিত্র্য;* ডিব্রুগড় ঃ কৌস্তুভ প্রকাশন।

৮৯) শইকীয়া, বসন্ত (২০০০); *আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাস;* গুৱা হাটী ঃ সুনন্দা অফছেট।

৯০) শইকীয়া, ভবেন্দ্রনাথ (২০০৫); *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* (পৃ. ১২৭-২৫৫); পাটগিৰী, জগদীশ (সম্পাঃ)ৰ *আধুনিক অসমীয়া নাট্য সম্ভাৰ;* গুৱাহাটী ঃ অসম সাহিত্য সভা।

৯১) শর্মা, অৰুণ (১৯৮৯); *আহাৰ;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৯২) শর্মা, অৰুণ (২০০২); *শ্রীনিবাৰণ ভট্টাচার্য;* গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৯৩) শর্মা, অৰুণ (সম্পাঃ) (২০০৭); *ডেৰশ বছৰৰ নির্বাচিত অসমীয়া নাট্য সংকলন, প্রথম খণ্ড;* নগাঁও ঃ অসম নাট্য সন্মিলন।

৯৪) শর্মা, অৰুণ (২০০৪); *বিংশ শতাব্দীৰ অসমীয়া নাটক (১৯০১-২০০০);* কামৰূপ জিলা সাহিত্য সভাৰ উদ্যোগত আয়োজিত প্রথম মহেন্দ্র অধিকাৰী স্মাৰক বক্তৃতানুষ্ঠানত পঠিত, ২৪ এপ্রিল।

৯৫) শর্মা গোস্বামী, প্রণতি আৰু শর্মা, অনিল (সম্পা.) (১৯৯৯); *কুৰি শতিকাৰ কুৰিজন বিশিষ্ট অসমীয়া;* নলবাৰী ঃ জার্ণাল এম্প'ৰিয়াম।

৯৬) শর্মা, নবীন চন্দ্র (২০০৭); *অসমীয়া লোক-সংস্কৃতি আভাস;* গুৱাহাটী ঃ বাণী প্রকাশ প্রাইভেট লিমিটেড।

৯৭) শর্মা, বিনোদ (১৯৮৬); *মহাকাব্যিক ঠাঁচ আৰু নাটক;* গুৱাহাটী ঃ বৰুৱা এজেন্সী।

৯৮) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (২০০৯); *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।

৯৯) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (২০০৮); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।

১০০) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ আৰু অন্যান্য (সম্পাঃ) (১৯৮১); *জ্যোতিপ্রসাদ ৰচনাৱলী;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

১০১) হাজৰিকা, অতুলচন্দ্র (১৯৯৫); *নৱকাসুৰ;* গুৱাহাটী ঃ বৰুৱা এজেন্সী।

১০২) হাজৰিকা, অতুলচন্দ্র (১৯৮১); *সাহিত্যৰ জেউতি;* গুৱাহাটী ঃ বীণা লাইব্রেৰী।

১০৩) হাজৰিকা, পৰীক্ষিত (১৯৯২); *স্মৃতিলেখা;* গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

১০৪) হাজৰিকা, অতুলচন্দ্র (১৯৯৫); *মঞ্চলেখা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

বাংলা গ্রন্থ ঃ

১০৫) ঘোষ, অজিতকুমাৰ (১৯৮৬); *নাটকের কথা;* কলকাতা ঃ সাহিত্য লোক।

১০৬) ঘোষ, অজিতকুমাৰ (১৪০৪ বাংলা); *নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যমঞ্চ;* কলকাতা ঃ দে'জ পাব্লিছিং।

ইংৰাজী গ্রন্থ ঃ

১০৭) Allen, G. (2007). *Intertextuality.* India: Routledge.

১০৮) Birringer, J. (1999). *Theatre, Theory, Postmodernism.* London: Routledge.

১০৯) Chilvers, I. (Ed.)(2004).*The Oxford Dictionary of Art.* Retrieved January 6, 2012, from http://www.encyclopedia.com/doc/1O2-pastiche.html

১১০) Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama.* London: Routledge.

১১১)Esslin, M. (1974). *The Theatre of The Absurd*. Penguin.

১১২)Esslin, M. (ed.) (1968). *Absurd Drama*; Penguin.

১১৩) Fuchs, Elinor (1996). *The Death of Character : Perspectives on Theatre After Modernism.* Indiana: Indiana University Press.

১১৪) Holmberg, A (1990). *The Theatre of Robert Wilson*. London: Routledge.

১১৫) Hudson, W. H. (1983). *An Introduction to the Study of Literature*. New Delhi: Kalyani Publisers.

১১৬) Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre.* (Karen, J. M. Trst.) London: Routledge (First Publish, 1999)

১১৭) Mahanta, P. (1985). *Western Influence on Modern Assamese Drama.* Delhi: Mittal Publication.

১১৮) Nicholl, A.(1969). *The Theory of Drama*. New Delhi: Doaba House 1688.

১১৯) Pickering, K. (2005). *Key Concept in Drama and Performance.* London: Palgrave Macmillan.

১২০) Ran, F. (2009). *A History of Installation Art and Development of New Art Forms.* New York: Peter Long Publishing Inc.

১২১)Sharma Goswami, P. (2004). *Female Characters in Modern Assamese Drama*. New Delhi: B. R. Publication.

১২২) Shiv, K. K. (1962). *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. Glasgow: Black & Son.

১২৩) William, R. (1973). *Drama from Ibsen to Brecht*. Penguin.

১২৪) Wilson, R. (1984). *The Theatre of Image.* s.l.: Harper Collins.