অসমীয়াৰ স্নাতকোত্তৰ পাঠ্যক্ৰম

ASM-01-II-2036

গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়

Gauhati University

দূৰ আৰু মুক্ত শিক্ষা প্ৰতিষ্ঠান

Institute of Distance and Open Learning

দ্বিতীয় ষান্মাসিক

অসমীয়া স্নাতকোত্তৰ পাঠ্যক্ৰম (০১)

M.A. in Assamese (01)

(Under CBCS)

পাঠ্যবিষয় ঃ ASM-০১- -২০৩৬

তৃতীয় কাকত ঃ
অসমীয়া নাটক আৰু পৰিৱেশন কলা (১৮৫৭-২০১৫)

গোপীনাথ বৰদলৈ নগৰ
গুৱাহাটী- ৭৮১০১৪ (অসম)

ASM-01-2036

গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়

Gauhati University

দূৰ আৰু মুক্ত শিক্ষা প্ৰতিষ্ঠান

Institute of Distance and Open Learning

অসমীয়া স্নাতকোত্তৰ পাঠ্যক্ৰম (০১)

M.A. in Assamese (01)

(under CBCS)

দ্বিতীয় ষান্মাসিক

Second Semester

পাঠ্যবিষয় ঃ **ASM-2036**

অসমীয়া নাটক আৰু পৰিবেশন কলা (১৮৫৭-২০১৫)

Contributors:

Dr. Pranati Sarma Goswami Block:1 (Unit : 1)
Rtd. Prof., Pragjyotish College

Prof. Bimal Mazumdar Block:1 (Unit : 2), Block:2 (Unit : 4 & 5)
Dept. of Assamese, G.U.

Naren Patgiri Block:1 (Unit : 3), Block:4 (Unit : 4 & 5)
Guwahati College, Guwahati

Dr. Birinchi Kalita Block:1 (Unit : 4)
B. Borooah College, Guwahati

Ms. Meghali Chetia Block:1 (Unit : 5)
SRF, Dept. of Assamese, G.U.

Mr. Manuj Bhuyan Block:2 (Unit : 1)
PDUA Mahavidyalaya, Tulungia

Dr. Hemen Rajbongshi Block:2 (Unit : 2)
Tihu College, Tihu

Ms. Surabhi Bikash Borah Block:2 (Unit : 3)
Handique Girls College, Guwahati

Dr. Archana Devi Block:3 (Unit : 1 & 2)
KVSASU, Nalbari

Dr. Mrinaljyoti Goswami Block:3 (Unit : 3&4) Block:4 (Unit:1,2 & 3)
KKHSOU, Guwahati

Dr. Ajit Bharali Block:3 (Unit : 5)
KVSASU, Nalbari

Course Coordination:

Director GUIDOL, Gauhati University
Prof. Taranee Deka Dept. of Assamese, Gauhati University
Dr. Apurba Kr. Deka Asstt. Prof., GUIDOL

Content Editor:

....

Format Editor

Dr. Apurba Kr. Deka Asstt. Prof., GUIDOL

Typesetting & Cover Designing:

Bhaskar Jyoti Goswami GUIDOL, Gauhati University
Nishanta Das GUIDOL, Gauhati University

May, 2022

© Copyright by GUIDOL, Gauhati University. All rights reserved. No part of this work may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, or otherwise.

Published on behalf of Institute of Distance and Open Learning, Gauhati University by the Director, and printed at Gauhati University Press, Guwahati-781014.

বিষয়সূচী (Contents)

প্ৰথম খণ্ড

প্ৰথম বিভাগ ঃ আধুনিক অসমীয়া নাটক
দ্বিতীয় বিভাগ ঃ বিহঙ্গম দৃষ্টিৰে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পৰিক্ৰমা (১৮৫৭-২০১৫)
তৃতীয় বিভাগ ঃ আধুনিক অসমীয়া অপেছাদাৰী নাটকৰ গতিপ্ৰকৃতি
চতুৰ্থ বিভাগ ঃ আধুনিক অসমীয়া ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ নাটকৰ বিকাশৰ ধাৰা
পঞ্চম বিভাগ ঃ আধুনিক অসমীয়া অনাতাঁৰ নাটক

দ্বিতীয় খণ্ড

প্ৰথম বিভাগ ঃ ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ 'বঙাল বঙালনী'
দ্বিতীয় বিভাগ ঃ পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ 'গাওঁবুঞ্জা'
তৃতীয় বিভাগ ঃ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ'
চতুৰ্থ বিভাগ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাট্য-প্ৰতিভা
পঞ্চম বিভাগ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'

তৃতীয় খণ্ড

প্ৰথম বিভাগ ঃ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাট্য-প্ৰতিভা
দ্বিতীয় বিভাগ ঃ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'শৰাগুৰি চাপৰি'
তৃতীয় বিভাগ ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ অৰুণ শৰ্মাৰ অৱদান
চতুৰ্থ বিভাগ ঃ অৰুণ শৰ্মাৰ 'নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'
পঞ্চম বিভাগ ঃ কৰুণা শৰ্মাৰ 'লুইত কন্যা'

চতুৰ্থ খণ্ড

প্ৰথম বিভাগ ঃ অসমৰ ৰঙ্গঁমঞ্চৰ এটি চমু অৱলোকন
দ্বিতীয় বিভাগ ঃ অসমৰ প্ৰচেনিয়াম ৰঙ্গঁমঞ্চৰ গতিধাৰা
তৃতীয় বিভাগ ঃ অসমৰ উত্তৰ-প্ৰচেনিয়াম ৰঙ্গঁমঞ্চ প্ৰসঙ্গ
চতুৰ্থ বিভাগ ঃ এপিক থিয়েটাৰ আৰু বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখট্
পঞ্চম বিভাগ ঃ আধুনিক অসমীয়া নাটকত ব্ৰেখটৰ প্ৰসঙ্গ

প্ৰথম বিভাগ

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সাধাৰণ আভাস

বিভাগৰ গঠনঃ

১.১ ভূমিকা (Introduction)

১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

১.৩ আধুনিক নাটকৰ পটভূমি

১.৪ আধুনিক অসমীয়া নাটক ঃ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ

১.৫ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ স্তৰ বিভাজন

১.৬ সাৰাংশ (Summing Up)

১.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১.৮ প্ৰসঙ্গ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

১.১ ভূমিকা (Introduction)

এই বিভাগটিত অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ এটি সম্যক ধাৰণা দিবলৈ যত্ন কৰা হ'ব। গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ হাতত প্ৰথম আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ জন্ম হয়। নাটকখনৰ নাম আছিল 'ৰাম-নৱমী'। পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় বিষয়ৰ পৰা নাটকৰ বিষয়বস্তুই এই নাটকখনত আতৰি আহিছিল। বাস্তৱ জীৱনৰ সমল আৰু সামাজিক পটভূমিত এই নাটকখন সৃষ্টি হৈছিল। একে সময়তে সৃষ্টি হোৱা আন আন নাটক সমূহৰো বিষয়বস্তু আছিল সামাজৰ সমস্যাৰাজি। এই পৰিৱৰ্তনৰ মূল প্ৰভাৱ আছিল পাশ্চাত্যৰ ধ্যানধাৰণা।

১৮২৬ চনত ইংৰাজসকলে অসম অধিকাৰ কৰাৰ পাছৰেপৰা অসমীয়া সাহিত্যৰ আধুনিক যুগ আৰম্ভ হয়। ইংৰাজসকলৰ আগমনৰ লগে লগে পাশ্চাত্য কলা-সংস্কৃতিৰ সোঁত অসমলৈ বৈ আহিল। ইয়াৰ লগে লগে আধুনিক ধ্যান-ধাৰণাৰ জন্ম হ'বলৈ ধৰে যদিও প্ৰথম অৱস্থাত অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য বহুতো আলৈ-আহুকালৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হৈছিল। ব্ৰিটিছসকলে উপনিবেশ স্থাপন কৰাৰ মানসেৰে অসমত প্ৰবেশ কৰিছিল যদিও দেশৰ কাম-কাজ চলাবলৈ তেওঁলোকৰ অসমীয়া ভাষাৰ জ্ঞান মুঠেও নাছিল। সেইবাবে তেওঁলোকে কামকাজ চলাবলৈ অসমীয়া ভাষাৰ জ্ঞান থকা মানুহ কিছুমান বংগদেশৰপৰা আনি লৈছিল। এইসকল কৰ্মচাৰীৰ প্ৰৰোচনা আৰু অন্যান্য আনুষঙ্গিক কাৰণত ইংৰাজসকলৰ মনত এনে কিছুমান ধাৰণা জন্মিল যে অসমীয়া এটা স্বতন্ত্ৰ ভাষা নহয়। সেইবাবেই অসমৰ কোৰ্ট কাছাৰী, শিক্ষানুষ্ঠান আদিৰপৰা অসমীয়া ভাষা আঁতৰাই বঙলা ভাষা জাপি দিয়া হ'ল। কিন্তু কেইজনমান স্থানীয়

লোকৰ সহযোগত আমেৰিকাৰ পৰা ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যে অহা ব্যাপ্তিষ্ট মিছনেৰীসকলে অসমীয়া ভাষাত *অৰুণোদই* (১৮৬৪) নামৰ আলোচনী এখন প্ৰকাশ কৰাৰ পাছৰেপৰা অসমীয়া ভাষাৰ হৃতগৌৰৱৰ পুনৰুদ্ধাৰৰ প্ৰচেষ্টা চলিল। সেইবাবেই অসমবাসী সেইকেইজন মিছনেৰীৰ ওচৰত আজিও ঋণী। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য পাশ্চাত্য শিক্ষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিৰে প্ৰভাৱান্বিত। আপোনালোকে নিশ্চয় জানে যে পাশ্চাত্য শিক্ষা সংস্কৃতিৰ এই প্ৰভাৱ ইংৰাজসকলৰ পৰা পোনে পোনে অসমলৈ অহা নাছিল। আহিছিল ওচৰ-চুবুৰীয়া বংগদেশৰপৰা। সেই সময়ত কলকাতা প্ৰবাসী কেইজনমান উদ্যমী অসমীয়া ডেকাই 'অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা' পাতি আৰু সভাৰ মুখপত্ৰ *জোনাকী* (১৮৮৯) উলিয়াই অসমীয়া ভাষা সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশ সমৃদ্ধ কৰিবলৈ সৰ্বতোমুখী চেষ্টা চলালে। অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ শ্ৰীবৃদ্ধি সাধনত *জোনাকী*য়ে বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। প্ৰকৃততে *জোনাকী*য়েই এটা সাহিত্যিক আন্দোলনৰ জৰিয়তে পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ ভাবধাৰা আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যলৈ বহন কৰি আনিলে।

পশ্চিমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ প্ৰভাবেৰে পুষ্ট হৈ অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্যান্য ধাৰাসমূহৰ মাজত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ দুৱাৰ মুকলি হয় গুণাভিৰাম বৰুৱা (১৮৩৪-১৮৯৪ চন) ৰচিত গহীন সামাজিক নাটক 'ৰাম-নৱমী'ৰে। ১৮৫৭ চনত চিপাহী বিদ্ৰোহৰ সমসাময়িকতাত ৰচিত গুণাভিৰামৰ ৰাম-নৱমী সেই সময়ৰ 'অৰুণোদই'ত ধাৰাবাহিকভাৱে প্ৰকাশিত হৈছিল। এহাতেদি পশ্চিমীয়া বিয়োগান্তক নাটকৰ প্ৰভাৱ আনহাতে ঊনৈশ শতিকাত বংগদেশৰ সংস্কাৰ আন্দোলনৰ ঢৌত অহা ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ বিধৱা বিবাহৰ আদৰ্শৰ প্ৰভাৱ আৰু অসমৰ সমাজ জীৱনত প্ৰচলিত বাল্যবিবাহ আৰু বালবিধৱাৰ সমস্যাৰ প্ৰতি সংস্কাৰমূলক দৃষ্টি আদি সমন্বিত হৈ ৰাম-নৱমী ৰচিত হোৱা বুলি ক'ব পাৰি। মুঠতে ৰাম-নৱমীৰ যোগেদি সংস্কাৰধৰ্মী বক্তব্যৰে আধুনিক অসমীয়া সামাজিক নাটক ৰচনাৰ প্ৰথম খুটি গুণাভিৰাম বৰুৱাই ৰাম-নৱমী ৰচনাৰ যোগেদি পোতে। গতিকে আধুনিকতাৰ পটভূমি, আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস আৰু এখন বিয়োগান্তক নাটকৰূপে এই তিনিওটা দিশৰ পৰাই ৰাম-নৱমীৰ বিশেষ গুৰুত্ব আছে।

এই বিভাগটিত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সাধাৰণ আভাস দিয়াৰ লগতে প্ৰথম অসমীয়া আধুনিক নাটক 'ৰাম-নৱমী'ৰ পৰ্যালোচনা আগবঢ়োৱা হৈছে।

১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়নৰ অন্তত আপোনালোকে -

- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পটভূমি সম্পৰ্কে ধাৰণা লাভ কৰিব পাৰিব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ সম্পৰ্কে জানিবলৈ পাব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বৈশিষ্ট্য বা সাধাৰণ লক্ষণবোৰ সম্পৰ্কে অৱগত হ'ব পাৰিব

- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ শ্ৰেণী বিভাজন এটি কৰি ল'ব পাৰিব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকত প্ৰকাশ পোৱা সামাজিক সচেতনতাৰ বিষয়ে জানিব পাৰিব
- আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ মাজেৰে চলা বিশ্বৰ বিভিন্ন নাট্যৰীতিৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ এটি চমু আভাস পাব
- অনাতাঁৰ নাটক, বাটৰ নাটক, একাংকিকা, অনুদিত নাটক, বিজ্ঞান ভিত্তিক নাটকৰো এটি চমু খতিয়ান বিচাৰি পাব।

১.৩ আধুনিক নাটকৰ পটভূমি

আধুনিক যুগৰ আৰম্ভণিতে সমাজৰ বিভিন্ন দিশৰ পৰিৱৰ্তন লক্ষ্য কৰা যায়। পাশ্চাত্যৰ চিন্তা-চৰ্চা আৰু ৰীতি-নীতিৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া সাহিত্যৰ গতিপথ সলনি কৰি দিলে। এই সময়ত সামাজিক জীৱনলৈও লক্ষণীয় পৰিৱৰ্তন আহে। পাশ্চাত্য শিক্ষা-সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱেৰে পুষ্ট হৈ জনগণৰ মানসিক জগতখনৰো ভালেখিনি পৰিবৰ্তন হ'ল। সেইবাবে সাহিত্যৰ অন্যান্য দিশৰ লগতে নাটকৰ জগতখনৰো উৎকৰ্ষ সাধনত পৰিৱৰ্তন লক্ষ্য কৰা যায়। ইয়াৰ ফলতে অসমীয়া নাটকৰ বিষয়বস্তু, প্ৰকাৰ আৰু আংগিকলৈ ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন আহি পৰিলে। এই পৰিৱৰ্তনে আনি দিলে নাটকৰ নতুন পৰম্পৰা। নাটকৰ সফলতা মঞ্চৰ সফলতাৰ লগত জৰিত -এই কথা আপোনালোক সকলোৱেই জানে। উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে কলকাতালৈ যোৱা অসমীয়া ছাত্ৰসকলে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটক পঢ়ি আৰু তেওঁৰ আৰ্হিত ৰচিত বঙলা নাটকৰ অভিনয় চাই ইমান অবিভূত হৈ পৰিছিল যে অসমীয়াতো তেনে নাটক ৰচনা কৰিবলৈ একপ্ৰকাৰ দায়বদ্ধ হৈ পৰিছিল আৰু পাশ্চাত্য ৰংগমঞ্চৰ আদৰ্শত অসমতো তেনে ৰংগমঞ্চ স্থাপন কৰিবলৈ প্ৰচেষ্টা চলাইছিল। অৱশ্যে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকৰ পৰাহে ঠায়ে ঠায়ে ৰংগমঞ্চ নিৰ্মাণৰ কাম হাতত লোৱা হৈছিল আৰু সেই ৰংগমঞ্চসমূহক আগত লৈ পশ্চিমীয়া আৰ্হিৰ আধুনিক অসমীয়া নাটকে বিকাশ লাভ কৰিছিল। এইদৰেই অসমৰ প্ৰধান চহৰ কেইখনমানত ৰংগমঞ্চই গা কৰি উঠিল আৰু প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ পৰিৱৰ্তে বিদেশী প্ৰভাৱপুষ্ট আধুনিক নাটকৰ বাবে অনুকুল পৰিৱেশ এটি গঢ়ি উঠিছিল। এই নব্য পৰিৱেশত নাটকৰ জগতখনৰ সুঁতিয়েই সলনি হৈ গ'ল। এই শতিকাত অসমীয়া নাট্যসাহিত্যই এক অভিনৱ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিলে আৰু কেবাটাও নতুন ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিলে। আহকচোন অসমীয়া নাটকৰ এই নতুন ৰূপবোৰ পোনতে এবাৰ চকু ফুৰাই চাওঁ। এই নতুন দিশবোৰ হ'ল -

(১) অসমীয়া পূৰ্বৰ ধৰ্মীয় ভাবাপন্ন নাটকৰ ঠাই ল'লে মানৱীয় আবেদনৰ নতুন নাটকে।

(২) অংকীয়া নাটকৰ এক অংকৰ বিপৰীতে কেবাটাও অংক আৰু দৃশ্য বিশিষ্ট নতুন নাটকৰ জন্ম হ'ল।

(৩) অংকীয়া নাটকৰ ‘সূত্ৰধাৰ’ চৰিত্ৰটি সম্পূৰ্ণৰূপে বৰ্জিত হ’ল আৰু তাৰ ঠাই ল’লে মঞ্চ নিৰ্দেশনাই।

(৪) অংকীয়া নাটত ব্যৱহৃত ‘ব্ৰজাৱলী’ বা ‘ব্ৰজবুলি’ ভাষা পৰিহাৰ কৰি তাৰ ঠাইত শুদ্ধ অসমীয়া ভাষা প্ৰয়োগ কৰা হ’ল।

(৫) অংকীয়া নাটকৰ সংগীতময়তা আৰু কাব্যিক আবেদন লোপ কৰি নাটকৰ ঘটনা ক্ৰিয়াশীল আৰু সংঘাতময় কৰি তোলাৰ প্ৰয়াস দেখা গ’ল।

(৬) সংঘাত এই নাটকৰ প্ৰধান উপজীব্য হৈ পৰিল।

(৭) সংঘাত প্ৰধান ঘটনা ৰূপায়িত হোৱা বাবে নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ হৈ পৰিল।

(৮) নাট্যকাৰসকল ধৰ্মীয় আবেষ্টনীৰপৰা ওলাই আহি সামাজিক সমস্যা-সম্ভুত কাহিনীৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হৈ পৰিল আৰু নাট্যকাৰসকলক সমাজ-সংস্কাৰকৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হোৱা দেখা গ’ল।

(৯) এই সময়ৰ প্ৰায় আটাইবোৰ নাট্যকাৰেই শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ পৰম্পৰাকে অনুসৰণ কৰিছিল।

(১০) আধুনিক নাটকত ট্ৰেজিক আৰু কমিক উপাদানৰ প্ৰয়োগ হ’বলৈ ধৰিলে। চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাৱ ব্যক্ত কৰিবলৈ স্বগতঃ উক্তি, কাষৰীয়া উক্তিৰ ব্যৱহাৰ পৰিলক্ষিত হ’ল। গুৰু-গম্ভীৰ কাহিনীৰ সৈতে লঘু কাহিনীৰ সংযোগ হ’বলৈ ধৰিলে।

(১১) নব্য-নাটকবোৰ বাস্তৱানুগ হবলৈ ধৰিলে।

আপোনালোকে জানে যে পঞ্চদশ শতিকাত মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ হাতত জন্ম লাভ কৰা অংকীয়া নাটকৰ 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 অংকীয়া নাটক ৰচনাৰ ধাৰা লাহে লাহে লোপ পাবলৈ ধৰে। উনবিংশ শতিকাৰ মানৰ আক্ৰমণ আৰু ৰাজনৈতিক দৃশ্যপটৰ আমূল পৰিৱৰ্তনে লোপ পাব ধৰা অংকীয়া নাটকৰ ধাৰাটো লাহে লাহে শুকুৱাই নিবলৈ ধৰিলে। অৱশ্যে উনবিংশ শতিকাৰ আগবাগলৈকে অংকীয়া নাটকৰ পৰম্পৰা এটি ছেগা-ছোৰোকাকৈ অব্যাহত আছিল।

বৃটিছৰ আগমনৰ পাছত অসমীয়া মানুহৰ মানসিকতাৰ যথেষ্ট পৰিৱৰ্তন হয়। বৃটিছৰ সংস্পৰ্শলৈ অহা চাকৰিজীৱী আৰু ব্যৱসায়ী অসমীয়া মানুহখিনিয়ে পুৰণি জীৱন ধাৰাৰ পৰা আঁতৰি এটা নতুন জীৱনধাৰাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হৈ পৰিল। পাশ্চাত্য শিক্ষাৰে নতুনকৈ শিক্ষিত ডেকাসকলে বিদেশী কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি অধিক আগ্ৰহী হৈ পৰিল। অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ পৰম্পৰাৰ পৰা আঁতৰি আহি ইউৰোপীয় আৰ্হি গ্ৰহণ কৰা এই যুগটোকে আধুনিক নাটকৰ যুগ বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে। সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ অন্যান্য দিশতো পশ্চিমীয়া প্ৰভাৱে সেই সময়ত গা কৰি উঠিছিল। সেইবাবে সাহিত্যৰ সকলো দিশতে নতুনত্বই গা কৰি উঠিছিল। এই সময়ছোৱাত কলকাতালৈ গৈ ইংৰাজী শিক্ষা লাভ কৰা অসমীয়া ডেকাসকলে ইংৰাজী নাটক পঢ়ি আৰু তাৰ

অভিনয় কৰি ইউৰোপীয় নাট্যৰীজিৰ প্ৰতি বিশেষ আগ্ৰহী হৈ পৰিছিল। তেওঁলোকৰ আকৰ্ষণৰ বিশেষ কেন্দ্ৰবিন্দু আছিল ইংৰাজ নাট্যকাৰ শ্বেইক্সপীয়েৰ। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ আৰ্হিত ৰচিত বঙলা নাটকৰ অভিনয় চাইও তেওঁলোক অভিভূত হৈ পৰিছিল আৰু থলুৱা নাট্যৰীতিৰপৰা আঁতৰি আহি পাশ্চাত্যৰ আদৰ্শত নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত ব্ৰতী হৈ পৰিছিল। ইয়াৰে ফলশ্ৰুতিত উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগত এক নতুন পৰম্পৰাৰ নাটকৰ সৃষ্টি হ'ল।

মুঠতে পাশ্চাত্য চিন্তা-চৰ্চা আৰু ৰীতি-নীতিৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া নাটকৰ গতিপথেই সলনি কৰি দিলে। ফলত অসমীয়া নাটকেও নতুন ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিলে। বিষয়বস্তু, প্ৰকাৰ, চৰিত্ৰ, সংলাপ, সংঘাত, গাঠঁনি সকলোতে লক্ষণীয় পৰিৱৰ্তন আহি পৰিল। আচলতে সেই সময়ত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ কৌশলসমূহৰ প্ৰতি অসমীয়া নাট্যকাৰসকল ইমানেই আকৰ্ষিত হৈ পৰিছিল যে বহু ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকীয় কৌশলসমূহ যান্ত্ৰিকভাৱে তেওঁলোকৰ নাটকত প্ৰয়োগ কৰিছিল। গতিকে ৰচনাৰ কৌশল অনুকৰণৰ স্তৰলৈ পৰ্যবসিত হোৱা দেখা গ'ল। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ সুসংহত ৰূপ, অন্তৰ্মুখী আবেদন আৰু কাব্যগন্ধী সৌন্দৰ্য অসমীয়া নাটকত পৰিস্ফুট নহ'ল।

উপৰৰ কথাবিলাকলৈ চকু ৰাখিয়েই আমি এই পত্ৰখনৰ নাটক সম্পৰ্কীয় সাধাৰণ আলোচনাত প্ৰবেশ কৰিব পাৰোঁ। পৰৱৰ্তী আলোচনাত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস চমু ৰূপত দাঙি ধৰা হ'ব। আধুনিক অসমীয়া নাটকক তিনিটা স্তৰত ভাগ কৰিব পাৰি। তিনিওটা ভাগৰে চমু বিৱৰণ এটিও দিয়া হ'ব যাতে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰণা এটি আপোনালোকে অৰ্জন কৰিব পাৰে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

আধুনিক অসমীয়া নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ দেখা যায় নে? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত উত্তৰ লিখক)

....

....

....

....

....

১.৪ আধুনিক অসমীয়া নাটক ঃ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ

অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ইতিহাস বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে অসমীয়া নাটকৰ প্ৰাচীন আৰু গৌৰৱময় অংকীয়া নাটকৰ ঐতিহ্য আধুনিক অসমীয়া নাটকলৈ

বিস্তাৰিত নহ'ল। বৰং পাশ্চাত্য নাটকৰ ভাৱধাৰা আৰু আদৰ্শহে আধুনিক নাটক সৃষ্টিৰ বুনিয়াদ ৰূপে পৰিগণিত হ'ল। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকৰ পৰাহে অসমত ৰংগমঞ্চ স্থাপনৰ স্থাপনৰ যো-জা চলিছিল যদিও ইতিমধ্যে গুণাভিৰাম বৰুৱা (১৮৩৭-১৮৯৫), হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা (১৮৩৫-১৮৯৩) আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ (১৮৩৬-১৮৯৯)ৰ ক্ৰমে *ৰাম-নৱমী* (১৮৫৭), *কানীয়া-কীৰ্তন* (১৮৬১) আৰু *বঙাল-বঙালনী* (১৮৭২) নামৰ নাটক তিনিখন ৰচনা কৰিছিল। সেই তিনিওখন নাটকতে অংকীয়া নাটকৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ বিপৰীতে বিদেশী প্ৰভাৱ পৰিছিল। এই ত্ৰিমূৰ্তিৰ হাতত অসমীয়া নাটকৰ বিষয়-বস্তু সম্পূৰ্ণৰূপে সলনি হৈ পৰিছিল। ই সম্পূৰ্ণৰূপে সমাজ আশ্ৰয়ী নাটক ৰূপে পৰিগণিত হ'ল। *ৰাম-নৱমীত* দেখুওৱা হৈছে বাল্য বিবাহৰ বিষময় পৰিণতি আৰু বিধবা-বিবাহ নিষেধৰ ফলস্বৰূপে সমাজত সৃষ্টি হোৱা কণ্টকময় পৰিস্থিতি। *কানীয়া কীৰ্তনত* দেখুওৱা হৈছে কাণি ৰবিহে অসম ছানি পেলোৱাৰ চিত্ৰ। কানীয়াৰ কৰুণ পৰিণতিৰ যোগেদি কানিৰপৰা আঁতৰত থাকিবলৈ সমাজক সতৰ্ক কৰি দিয়া হৈছে। *বঙাল-বঙালনীত* অবাঞ্ছিতজনৰ সৈতে হোৱা বৈবাহিক পৰিণতিৰ চিত্ৰ উদঙাই দেখওৱা হৈছে। সমাজৰ এনে একোটি চিত্ৰ নাটকত দাঙি ধৰি সমাজখন নিকা কৰাৰ প্ৰবৃত্তি এটি নাট্যকাৰসকলৰ মনত জাগি উঠিল। কিন্তু এটা কতা আপোনালোকে লক্ষ্য কৰিব যে এই নাট্যকাৰসকলে সমাজৰ মাথোন বহিৰ্ভাগৰ চিত্ৰণতে ব্যস্ত হৈ পৰিল। সমাজৰ অন্তৰ্ভাগৰ চিত্ৰণৰ প্ৰতি তেওঁলোক বেছি আগ্ৰান্বিত নাছিল। এইদৰেই আধুনিক অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ শুভাৰম্ভ হৈছিল।

এই সময়ছোৱাত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ জনপ্ৰিয়তা ইমান বেছি আছিল যে তেওঁৰ প্ৰায় সকলো নাট্যকাৰেই তেওঁৰ নাট্যৰীতি অনুসৰণ কৰাৰ লগতে তেওঁৰ এলানি নাটক অসমীয়ালৈ অনুবাদো কৰিছিল। নাটকৰ গঠন আৰু উপস্থাপন পদ্ধতিত শ্বেইক্সপীয়েৰীয় ৰীতিয়ে নাট্যকাৰসকলক এনেদৰে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল যে নাটকীয় প্ৰয়োজনৰ পিনে সম্পূৰ্ণৰূপে পিঠি দিও তেওঁলোকে সেই কৌশল বা ৰীতিসমূহ গতানুগতিকভাৱেই প্ৰয়োগ কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। তদুপৰি ভাৰতীয় জীৱনবোধৰ আদৰ্শত নথকা ট্ৰেজিক দৃষ্টিভঙ্গীকো নাটকবোৰত ঠাই দিয়া হৈছিল যান্ত্ৰিকভাৱে। ট্ৰেজেডিৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় সংযমতা, কঠোৰতা, গাম্ভীৰ্য আৰু চাৰিত্ৰিক খুঁত এই নাটকবোৰত পৰিলক্ষিত নহ'ল। আধুনিক অসমীয়া প্ৰথম ট্ৰেজিক নাটকৰূপে চিহ্নিত *ৰাম-নৱমী*-ৰ পৰাই এই উদাহৰণ দাঙি ধৰিব পাৰি। উনবিংশ শতিকাৰ শেষত সৃষ্টি হোৱা নাটক সমূহে অৱশ্যে গহীন সামাজিক বাস্তৱানুগ নাটক সৃষ্টিত অৰিহণা যোগাব নোৱাৰিলে বৰং এক প্ৰকাৰ লঘু বিষয়-বস্তুৰ ধেমেলীয়া প্ৰকৃতিৰ নাটকেহে বেছিকৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ ধৰিলে। ইয়াৰ লগতে সেই সময়ত পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক বিষয়বস্তু সম্ভূত দুই নাট্যধাৰাইহে জনসাধাৰণৰ মন অধিক আকৰ্ষণ কৰিছিল।

স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী সময়ত সামাজিক বাস্তৱতাৰ আধাৰত ৰচিত নাটকৰ পয়োভৰ হবলৈ ধৰিলে। পৰৱৰ্তী অধ্যায়ত এই বিষয়ৰ আলোচনা আপোনালোকে দেখিবলৈ পাব।

এই প্ৰসঙ্গত আপোনালোকে মন কৰিব যে আধুনিক যুগৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে অসমৰ নাট্যকাৰসকলেও পাশ্চাত্য ৰীতিৰ আৰ্হিৰ নাটক ৰচনা কৰিবলৈ ধৰিলে। কিন্তু তেওঁলোকৰ নাটকবিলাকত অৰ্ন্তমুখিতাৰ অভাৱ বাৰুকৈয়ে পৰিলক্ষিত হোৱা দেখা গ'ল। গভীৰ অন্তঃপ্ৰসাৰী দৃষ্টি, বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাৰ অভাৱ আৰু জীৱন সম্পৰ্কে তেওঁলোকৰ ধাৰণাৰ অভাৱৰ ফলতে প্ৰথম অৱস্থাত অসমীয়া নাট্য জগতত কালজয়ী নাটকৰ অভাব দেখা যায়। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত অকল নাট্যকাৰসকলকে দোষাৰোপ কৰিব নোৱাৰি। অসমৰ পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা, সামাজিক পৰম্পৰা আৰু সংস্কাৰ আদিকো ইয়াৰ বাবে সমানে জগৰীয়া কৰিব পাৰি। জনসাধাৰণৰ মাজত আদৰ্শনীতি প্ৰচাৰৰ হেঁপাহো ইয়াৰ বাবে জগৰীয়া। শিক্ষানীতি আৰু সংসাৰধৰ্মিতাৰ আতিশয্যই নাটকবোৰক নাট্যসৌন্দৰ্যৰ সৌষ্ঠৱৰ পৰা এই সময়ছোৱাত ভালেখিনি আঁতৰাই আনিছে। তদুপৰি আমাৰ সামাজিক জীৱন মন্থৰ, বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাৰ সুবিধা সীমাবদ্ধ আৰু সামাজিক জীৱনো মুক্ত নহয়। নৰ-নাৰীৰ সমান মৰ্যাদা আৰু অধিকাৰৰ অভাৱ, জাতিভেদ, ধৰ্মভেদ আৰু ভাষাৰ ভেদাভেদ আদিৰ লগতে ৰংগমঞ্চৰ উৎসাহজনক অভাৱেও কালজয়ী নাটক সৃষ্টিত নাট্যকাৰসকলক বাধা প্ৰদান কৰা দেখা গৈছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত ইংৰাজী আৰু বাংলা সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ কিমানখিনি? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত উত্তৰ লিখক)

....

....

....

....

....

....

১.৫ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ স্তৰ বিভাজন

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশৰ বিষয়ে এইখিনি আভাস আগবঢ়োৱাৰ পিছত আমি এতিয়া স্তৰ বিভাজনৰ আলোচনালৈ আহোঁ। এই স্তৰ বিভাজনৰ অংশটোক নাটকৰ বিষয়ানুযায়ী তলৰ ভাগকেইটাত ভগোৱা হৈছে-

- পৌৰাণিক নাটক
- বুৰঞ্জীমূলক নাটক
- সামাজিক নাটক

সামাজিক নাটক বোলোতে আন দুটা শ্ৰেণীৰ কথা আমাৰ মনলৈ আহে। সেয়া হ'ল— লঘু সমামাজিক নাটক আৰু গহীন সামাজিক নাটক।

পৌৰাণিক নাটক ঃ অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰা আৰম্ভ হৈছিল গুণাভিৰাম বৰুৱা ৰচিত সামাজিক নাটক *ৰাম-নৱমী*-ৰ যোগেদি। কিন্তু প্ৰথম অৱস্থাত জন-সাধাৰণে এনে বিষয়-বস্তুত আস্থা স্থাপন কৰিব নোৱাৰিলে। গতিকে দেখা যায়, এনে গহীন বিষয়বস্তুৰ নাটকৰ ঠাইত আধুনিক নাটকৰ প্ৰথম স্তৰত প্ৰহসন জাতীয় নাটকে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছিল। প্ৰহসন জাতীয় নাটকৰ কিছু পিছতেই গা কৰি উঠে পৌৰাণিক শ্ৰেণীৰ নাটকে ভাৰতীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ পৰম্পৰাগ ডাঙৰ দীঘল হোৱা দৰ্শক বা পাঠকৰ পৌৰাণিক কাহিনীৰ প্ৰতি আছিল পূৰ্ণ আস্থা।

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে *সীতাহৰণ* নাটক ৰচনা কৰি আধুনিক পৌৰাণিক নাটকৰ ধাৰাটো আৰম্ভ কৰে। এই ধাৰা বিংশ শতাব্দীৰ চতুৰ্থ দশকলৈ কেতিয়াবা ক্ষীণভাৱে আৰু কেতিয়াবা প্ৰবলভাৱে চলি থাকে। পৌৰাণিক কাহিনীক নাটকীয় ৰূপ দিয়াত নাট্যকাৰসকল যে সদায় কৃতকাৰ্য হৈছিল, তেনে নহয়, কিন্তু পৌৰাণিক কাহিনীৰ সৈতে পৰিচিত আমাৰ দৰ্শকৰ ধৰ্মীয় চেতনাত আঘাত পৰাৰ ভয়তে হয়তো নাট্যকাৰসকলে পৌৰামিক কাহিনীত হাত বোলোৱাৰ কোনো বিশেষ চেষ্টা কৰা নাছিল। একমাত্ৰ ব্যতিক্ৰম আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰিবৰ বাবে নাট্যকাৰসকলে আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰাৰ অন্যতম কাৰণ আছিল নাট্যকাৰসকলে এটা প্ৰস্তুত আৰু চিনাকি কাহিনী লাভ কৰি সহজে তাক নাটকীয় ৰূপ দিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

বুৰঞ্জীমূলক নাটক ঃ স্বাধীনতাৰ আগৰ কালছোৱাত পৌৰাণিক নাটকতকৈও বেছি আধিপত্য লাভ কৰিছিল বুৰঞ্জীমূলক নাটকে। স্বদেশপ্ৰেম আৰু জাতীয়তাবোধ জাগ্ৰত কৰাত এই নাটকসমূহে বিশিষ্ট্য বৰঙণি আগবঢ়াইছিল। কিন্তু দেখা যায় তেনে ধৰণৰ উদ্দেশ্যৰ প্ৰতি অত্যাধিক সচেতনতাই নাট্যকাৰসকলক অনেক ক্ষেত্ৰতেই ভাৰপ্ৰৱণ কৰি তোলা দেখা গৈছিল। অসমত বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ কিছু পলমকৈ হৈছিল যদিও নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত এই শ্ৰেণীৰ নাটক নতুন নহয়। স্বদেশপ্ৰীতি আৰু অতীতৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল মনোভাৱেই এই শ্ৰেণী নাটকৰ মূল উপজীব্য। সম্ভৱতঃ পদ্মনাথ গোহাটিবৰুৱাৰ *জয়মতী* (১৯০০) নাটকেই প্ৰথম অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটক। জাতীয় জাগৰণ, পুৰণি বুৰঞ্জীৰ পুনৰুদ্ধাৰ, অতীত গৌৰৱৰ প্ৰতি বাঢ়ি অহা শ্ৰদ্ধাশীল মনোভাৱ আদিয়ে এই শ্ৰেণীৰ নাটক ৰচনাত নাট্যকাৰসকলক বিশেষবাৰে অৰিহণা যোগায়। অৱশ্যে ইতিহাসক পুনৰুদ্ধাৰ কৰা প্ৰচেষ্টাকে অব্যাহত ৰাখিলে ই নাটকৰ সৌন্দৰ্য বঢ়োৱাত বাধাৰহে সৃষ্টি কৰে। ইতিহাসে পোহৰ নেপেলোৱা অনেক কথা নাট্যকাৰে স্বকীয়ভাৱে ৰূপ দিব পাৰে। অসমৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটকসমূহলৈ মন কৰিলে দেখা যায় অধিকসংখ্যক নাটকৰ বিষয়বস্তু আহোম যুগৰ বুৰঞ্জীৰপৰা আহৰণ কৰা। প্ৰাক্ আহোম বা প্ৰাচীন ভাৰতীয়

ইতিহাস বা অন্যান্য ইতিহাসৰ ঘটনাৱলীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নাটকৰ সংখ্যা যথেষ্ট কম। বৃটিছৰ কোপদৃষ্টিত পৰাৰ আশংকাৰ বাবেই পৰাধীনতাৰ কালত আমাৰ নাট্যকাৰসকলে যথেষ্ট সতৰ্কতাৰে দেশপ্ৰেমমূলক নাটক ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হ'ব পাৰিছিল। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী কালত নাট্যকাৰ সকলৰ অবদমিত স্বদেশপ্ৰেম পুনৰ জাগ্ৰহ হৈ পৰিছিল।

এই পৰিপ্ৰেক্ষাত মন কৰিবলগীয়া কথা যে স্বাধীনতাৰ আগৰ কালছোৱাত আপোনালোকে প্ৰধানকৈ দুটা উৎসৰ পৰা নাট্যকাৰসকলে বিষয়বস্তু সংগ্ৰহ কৰা দেখিবলৈ পাইছে। এই দুটা উৎসও আপোনালোকে জানে— এটা পুৰাণ আনটো ইতিহাস। দৰাচলতে স্বাধীনতা লাভৰ আগলৈকে এই দুটা উৎসৰ পৰা সৃষ্টি হোৱা নাটকৰ সংখ্যাই অসমীয়া নাটকৰ ভঁৰাল টনকিয়াল কৰি ৰাখিছিল। সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মাজত থকা ধৰ্মীয় চেতনা আৰু জাতীয়তাবোধৰ প্ৰৱণতা ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ। পুৰাণসমূহৰ ধৰ্মীয় আবেদন আৰু দেশৰ মুক্তিৰ আহ্বানে যেন নাট্যকাৰসকলক হাত বাউল দি মাতিছিল। ধৰ্মীয় আবেদনে তেওঁলোকৰ মনৰ খোৰাক যোগাইছিল আৰু দাসত্ব শিকলিৰপৰা দেশক মুক্ত কৰাৰ আহ্বানে দেশবাসীৰ অন্তৰত জাতীয় চেতনাৰ উদ্ৰেক কৰাৰ প্ৰৱণতা জগাই তুলিঠিছল। তেনেকুৱা পৰিস্থিতিত স্বাভাৱিকতে এই দুই ধাৰাৰ নাটকৰ সৃষ্টি হৈ উঠিছিল।

পৰিবৰ্তিত সামাজিক পটভূমিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত স্বাধীনতাৰ পাছত পৌৰাণিক নাটকে মঞ্চৰপৰা বিদায় ল'বলৈ আৰম্ভ কৰিলে। ঐতিহাসিক নাটকো সংখ্যাত তাকৰ হৈ পৰিল আৰু যিকেইখন নাটক প্ৰকাশিত হৈছিল সেই নাটককেইখনত ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তুক নতুন দৃষ্টিভংগীৰে চোৱাৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল। নতুন সামাজিক সচেতনাৰে ইতিহাসৰ ঘটনাক নতুনকৈ সৃষ্টি কৰাৰ বাসনা এই সময়ৰ ঐতিহাসিক নাটক কেইখনত দেখা গৈছিল। কিন্তু পৌৰাণিক নাটকবোৰত বাস্তৱতাৰ ঠাই নথকা হেতুকে ইয়াৰ আদৰ নাইকিয়া হৈ গৈছিল।

লঘু সামাজিক নাটক ঃ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে পশ্চিমীয়া নাট্যবিধিৰ আধাৰত গঢ়ি তোলা মঞ্চসমূহে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ পথ মুকলি কৰাত সহায় কৰিছিল বুলি আপোনালোকে জানিব পাৰিছে। কিন্তু গুণাভিৰাম বৰুৱাই আৰম্ভ কৰা সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো প্ৰথম স্তৰত বিকশিত হোৱা দেখা নগ'ল। এই সময়ছোৱাত লঘু হাস্যৰসাত্মক আৰু প্ৰহসন জাতীয় নাটকেহে নাট্যজগত দখল কৰি লৈছিল। এই শ্ৰেণীৰ নাটকত কোনো ব্যক্তি, কোনো সমাজ বা সমাজৰ বাহ্যিক বা উপৰুৱা দোষ-ত্ৰুটি বা অসংগতি আদিক দৃষ্টি কৰি লঘু বা হাস্যৰসাত্মকভাৱে সমাজৰ আগত উপস্থাপন কৰা হয়। ব্যক্তিগত বা সামাজিক জীৱনৰ গভীৰতালৈ নাট্যকাৰসকলে মনোণিবেশ 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, ফোঁপোলা মনোবৃত্তি, জীৱনবোধৰ প্ৰতি থকা অন্তঃসাৰশূন্যতা উদঙাই দেখুওৱা হয়। ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া

সমাজখনৰ পৰা অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে এই বিষয় যথেষ্ট সমল পাইছিল। সামাজিক জীৱনৰ নৈতিক অধঃপতন, ইংৰাজী ভাবধাৰাৰ আমদানি, বঙালী ভাষাৰ অবাঞ্ছিত প্ৰবেশ আৰু প্ৰভাৱ, চাহ উদ্যোগৰ পতন, কানি ৰৰবিহৰ সৰ্বগ্ৰাসী ভূমিকা আদিয়ে অসমীয়া নাট্যকাৰসকল এনে ধৰণৰ দোষ-ত্ৰুটিবোৰ নাটকৰ মাজেদি উপস্থাপন কৰোৱাই সমাজ সংস্কাৰকৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ কৰাইছিল। ১৮৬১ চনত প্ৰকাশ পোৱা হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়া-কীৰ্তনে* এনে বিষয়ক নাটকৰ ধাৰাটো প্ৰৱৰ্তন কৰে।

গহীন সামাজিক নাটক ঃ গহীন সামাজিক নাটকৰ ধাৰা আৰম্ভ হৈছিল ১৮৫৭ চনত বিধবা বিবাহৰ সমস্যাক লৈ লিখা গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী* নাটকৰ জৰিয়তে। কিন্তু গুণাভিৰাম বৰুৱাই আৰম্ভ কৰা গহীন সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো সঞ্চালনিকৈ বিস্তাৰিত হোৱা দেখা নগ'ল। *ৰামন-নৱমী* ৰচনাৰ কেবাটাও বছৰৰ মূৰে মূৰে তেনে ধৰণৰ দুই এখন নাটক ৰচনা কৰা হৈছিল যদিও উনবিংশ শতিকাৰ শেষলৈকে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিশেষ উন্নতি হোৱা নাছিল। অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ পৰম্পৰাত অভ্যস্ত অসমীয়া দৰ্শকৰ সামাজিক চেতনা তেতিয়ালৈকে জাগ্ৰত হোৱা নাছিল। গতিকে তেওঁলোকে সামাজিক গভীৰ সমস্যাৰে ভাৰাক্ৰান্ত সংলাপ প্ৰধান নাটকৰ ৰস গ্ৰহণ কৰিবলৈ অসুবিধা পাইছিল। গহীন সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো প্ৰকৃততে গঢ় লৈ উঠিছিল স্বাধীনতা লাভৰ পাছতহে। স্বাধীনতাৰ আগতে তেনে নাটকৰ সংখ্যা আছিল তেনেই তাকৰ। ইখনৰ পৰা সিখন নাটক ৰচনাৰ সময়ৰো ব্যৱধানো আছিল প্ৰায় ত্ৰিশ-চল্লিশ বছৰৰ। এই সময়ছোৱাৰ নাট্যকাৰসকলৰ মঞ্চৰ জ্ঞান বৰ কম আছিল। পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা আৰু লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাকে প্ৰমুখ্য কৰি এটা শক্তিশালী নাট্যগোষ্ঠী গঢ়ি উঠিছিল যদিও তেওঁ বিলাকেও এটা সাহিত্যিক আন্দোলন গঢ়ি উঠাতহে সহায় কৰিছিল। এওঁলোকৰ নাটকবিলাকত এটা সুস্থ নাটকীয় সৌষ্ঠৱ গঢ়ি উঠা নাছিল। এই ক্ষেত্ৰত একমাত্ৰ ব্যতিক্ৰম আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। সৰুৰেপৰা বাণ ৰঙ্গমঞ্চৰ সৈতে জড়িত হৈ থকাৰ ফলত আৰু ফণী শৰ্মা আৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ অভিনয়দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হোৱাৰ ফলশ্ৰুতিত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাটকক এক নতুন মাত্ৰা দান কৰিছিল। পুৰণি আৰু নতুনৰ আদৰ্শত ৰচিত তেওঁৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী* নাটকেই ইয়াৰ এক উদাহৰণ। নতুন নাট্যকাৰসকলে ইয়াৰপৰা যথেষ্ট অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ হাতত জন্ম লাভ কৰা নতুন নাট্য-ৰীতিয়ে বাৰুকৈয়ে পোখা মেলে স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পাছত। স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পাছত অসমীয়া নাটকৰ গতিপথ সলনি হয়। ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক জীৱনৰ পৰিৱৰ্তন জীৱনবোধ আৰু সমাজবোধৰ নতুন উপলব্ধিয়ে নাটকৰ বিষয়বস্তু আৰু আংগিকলৈ যথেষ্ট নতুনত্ব বোঁৱাই আনিলে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পাছত বিশেষকৈ স্বাধীনতা লাভৰ পাছত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যই সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যৰ যুগত প্ৰবেশ কৰিলে। নাটকৰ বিষয়-বস্তু, আংগিক, উপস্থাপন পদ্ধতি সকলোতে নতুনৰ জোৱাৰ আহিল। স্বাধীনতাই জনগণৰ ৰাজনৈতিক সংকট মোচন কৰিলে যদিও অৰ্থনৈতিক দিশটো অধিক শোচনীয়হে কৰি তুলিছিল।

গতিকে প্ৰচলিত সমাজ-ব্যৱস্থাৰ প্ৰতি উথলি উঠা বিদ্ৰোহে নাট্যকাৰসকলক সামাজিক সচেতনতাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট কৰি তুলিলে। এনেকৈয়ে সমাজ-কেন্দ্ৰিক নাট্যসাহিত্যৰ সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰিলে। অৰ্থনৈতিক বৈষম্য, সামাজিক অবিচাৰ, শ্ৰেণী বৈষম্য, নিবনুৱা সমস্যা আদি অনেক সমস্যাকেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৰ নাটক সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰিলে এই সময়ছোৱাত। নতুন সামাজিক বিষয়-বস্তুৱে নাটকৰ বিষয়-বস্তু সলনি কৰি দিয়াৰ লগে লগে প্ৰকাশৰীতিতো পৰিৱৰ্তন আনি দিলে। ইমানদিনে মানুহৰ মনত এককভাৱে জুৰি থকা শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱৰপৰা মানুহে অব্যাহতি বিচাৰিলে। অৱশ্যেই তেওঁৰ প্ৰতি বীতশ্ৰদ্ধ হৈ নহয়। বিশ্বৰ অইন দেশত ঘটা আধুনিক নাট্যশৈলীৰ প্ৰতি জনসাধাৰণ সচেতন হৈ পৰিছিল আৰু নিজ ভাষাৰ নাট্যসাহিত্য সমৃদ্ধ কৰাৰ মানসেৰে এনে অভিনৱ নাট্যশৈলীৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈ পৰিছিল। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ পাছতে অসমীয়া নাট্যকাৰসকল আকৰ্ষিত হৈ পৰিছিল ইবচেন, বাৰ্ণাড্ শ্ৰ, গেলছৱৰ্ডি আদি নাট্যকাৰসকলৰ নাট্যৰীতিৰ প্ৰতি। স্বাধীনতা লাভৰ ঠিক পাছতেই অৰ্থাৎ পঞ্চাশৰ দশকত ইবছেনীয় নাট্যৰীতিৰে ভালেখিনি নাটক ৰচনা হোৱা দেখা গ'ল যদিও ইবছেনীয় নাটকৰ অনুভূতিৰ গভীৰতা এইলানি নাটকত প্ৰকাশ নাপালে। পঞ্চাশৰ দশকৰ শেষৰফালে অৱশ্যে ইবছেনীয় বাস্তৱবাদৰ ঠাইত নতুন নাট্যৰীতিৰ প্ৰবাহ দেখা গ'ল আৰু ষাঠি আৰু সত্তৰৰ দশকত এবছাৰ্ডধৰ্মী নাট্য-ৰীতি গা কৰি উঠিল। তদুপৰি আধুনিক জীৱনৰ জটিলতাই সৃষ্টি কৰা প্ৰতিক্ৰিয়া দাঙি ধৰাৰ প্ৰচেষ্টাৰে মনস্তাত্বিক নাটক কিছুমানো ৰচিত হ'ল। উদাহৰণ স্বৰূপে— অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ,* বসন্ত শইকীয়াৰ *মৃগতৃষ্ণা,* সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *মৃণালমাহী* আদিৰ নাম ল'ব পাৰি। সত্তৰৰ দশকৰপৰা সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটো অধিক শক্তিশালী হৈ পৰিল। এইটো দশকৰপৰাই মাৰ্ক্সীয় আদৰ্শৰ ধাৰা ববলৈ ধৰি সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটোক নতুন গতি দান কৰিলে।

আশীৰ দশকৰপৰা আন এক নব্য চেতনাই অসমীয়া নাটকৰ গতিত ক্ৰিয়া কৰিবলৈ ধৰিলে। এই সময়ৰপৰাই যেন অসমীয়া নাটকত আত্মপৰিচয়ৰ সন্ধান কৰিব বিচৰা হৈছে। ইমান দিনে গ্ৰহণ কৰি অহা পশ্চিমীয়া ৰীতিৰ সলনি জাতীয় ঐতিহ্যৰ প্ৰতি সন্মান জনাই অসমৰ পৰম্পৰাগত পৰিবেশ্য-কলা লোক-নাট্য আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ বিভিন্ন আঙ্গিকেৰে নাট উপস্থাপন কৰাৰ নতুন ৰীতি এটা এইটো দশকৰ নাটকত লক্ষ্য কৰা যায়। অৱশ্যে পশ্চিমীয়া আদৰ্শৰ নাটকো সমান্তৰালভাৱে ৰচিত হৈ থাকিল।

অসমৰ নাট্যসাহিত্যৰ বিষয়ে সম্যক ধাৰণা কৰিবলৈ হ'লে গুৱাহাটী আৰু ডিব্ৰুগড় অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰযোগে প্ৰচাৰিত নাটসমূহৰ নামো নিশ্চয় ল'ব লাগিব। অনাতাঁৰ নাটকৰ সমানে জনপ্ৰিয় একাংকিকা নাটকসমূহ। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ধাৰণাত ভ্ৰাম্যমান দলসমূহে পৰিৱেশন কৰা নাটকসমূহ গুৰুত্বপূৰ্ণ। এই ভ্ৰাম্যমান দলবোৰে নবীন-প্ৰবীণ ভালেমান নাট্যকাৰৰ নাট মঞ্চস্থ কৰি নাটকক এক শিল্প উদ্যোগলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে। সত্তৰৰ দশকতে 'বাটৰ নাট' নামৰ আন এক শ্ৰেণীৰ

নাটকে জনসমাজক বৰকৈ আকৰ্ষণ কৰা দেখা গৈছিল। পথ দুৰ্ঘটনা, এইডচ্‌ৰ সজাগতা, যান-জঁটৰ সমস্যা, স্বাস্থ্য সম্পৰ্কীয় বিষয় আদিক লৈ ৰচিত নাটকবিলাকে নতুন প্ৰজন্মক বিশেষভাৱে আকৰ্ষণ কৰা দেখা গৈছে। অনুদিত নাটকবিলাকেও অসমীয়া পাঠক-দৰ্শকক নতুনত্বৰ সোৱাদ দিয়া দেখা গৈছে।

সাম্প্ৰতিক নাট্যসাহিত্যৰ ধাৰাত বিজ্ঞান ভিত্তিক নাটকৰ অৱদান বিশেষভাৱে উল্লেখনীয়। বিজ্ঞানৰ একো একোটি বিষয় সামৰি জটিল কথাবোৰো সৰস ৰূপত বুজাই নাটকৰ ৰূপত সজাই তোলা হয় এনে নাটকত। ইয়াৰ মাজেৰে বিজ্ঞান আৰু আৰু প্ৰযুক্তিবিদ্যাক জনপ্ৰিয় কৰি তুলিব বিচৰা হৈছে। সম্প্ৰতি বিশ্ব নাট্যসাহিত্যত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিবলৈ ধৰিছে। অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে নিজ নিজ পৰিমণ্ডলৰ মাজত থাকিও বিশ্ব নাট্যসাহিত্যত ঘটা এনে পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰতি সজাগ হৈ পৰিছে। এনে ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰ দ্বাৰা অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ক্ৰম বৰ্তমান উন্নতি লক্ষ্য কৰা হয়।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

কি কি বিষয়বস্তুৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ স্তৰ বিভাজন কৰা হৈছে? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত উত্তৰ লিখক)

....

....

....

....

....

....

৪.৯ সাৰাংশ (Summing Up)

লোকনাট্য আৰু অংকীয়া নাট ভাওনাৰ পৰম্পৰাৰ সৈতে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ যোগসূত্ৰ স্থাপন নহ'ল তথা ইয়াৰ যি ধৰ্মীয় আবেদন সিও পৰৱৰ্তী কালৰ নাটকলৈ বিস্তাৰিত নহ'ল। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশৰ পথত পশ্চিমীয়া আদৰ্শহে জড়িত হৈ আছে। আমি আমাৰ আলোচনাত দেখিছোঁ যে বংগদেশত শিক্ষা লাভ কৰা প্ৰবাসী অসমীয়া ডেকাসকলে পাশ্চাত্য ৰঙ্গমঞ্চৰ আৰ্হিত ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপন কৰি পাশ্চাত্য আদৰ্শৰ আধুনিক নাট ৰচনাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হৈ পৰিছিল। প্ৰথম অৱস্থাত ইংৰাজ নাট্যকাৰ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ আদৰ্শক এককভাৱে তেওঁলোকে গ্ৰহণ কৰিছিল। অসমীয়া নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ সুদূৰপ্ৰসাৰী হলেও সেই

প্ৰভাৱ কোনো এখন নাটকতে সূক্ষ্মৰূপত প্ৰকাশ পোৱা দেখা নগ'ল। সেই সময়ত অৱশ্যে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ভালেমান নাটক অসমীয়ালৈ অনুদিত হোৱা দেখা গৈছিল। আমি দেখিবলৈ পাইছো যে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ আৰম্ভণিৰেপৰা বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশকলৈ অসমীয়া নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ অক্ষুণ্ণ থাকে। এইদৰে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষত পশ্চিমীয়া নাট্যবিধিৰ আধাৰত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ পথ মুকলি হ'ল। কিন্তু *ৰাম-নৱমীৰ* দৰে গহীন সামাজিক নাটকৰ ধাৰা সৃষ্টি নহ'ল। তাৰ ঠাইত লঘু, হাস্যৰসাত্মক আৰু প্ৰহসন জাতীয় নাটক জাতীয় নাটকেহে গা কৰি উঠিল। তদুপৰি আমি উল্লেখ কৰিছোৱেই যে বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰেপৰা পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ ধাৰাইহে অসমৰ মঞ্চজগত দখল কৰি লৈছিল। ইয়াৰ কাৰণ আছিল সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ ধৰ্মীয় চেতনা আৰু পৌৰাণিক কাহিনীৰ প্ৰতি থকা সুগভীৰ অনুৰাগ। আন এটা কাৰণ আছিল জাতীয়তাবোধ। স্বাভাৱিকতে সেই সময়ছোৱাত তেনে দুটা কাৰণতে পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক কাহিনীৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ আদৰ বাঢ়িছিল।

স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী কালত অসমীয়া নাটকত নতু নতুন নাট্যৰীতিৰ বিকাশ লক্ষণীয়। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ হাতত জন্ম লাভ কৰা নাট্যৰীতিয়ে এই সময়ৰ পৰাই বিকশিত হবলৈ ধৰে। ইয়াৰ ঠিক পাছৰে পৰাই ইবছেনীয় বাস্তৱবাদৰ আৰ্হিত ভালেখিনি অসমীয়া নাটক ৰচিত হ'ল। ষাঠিৰ দশকৰপৰা ইবছেনীয় বাস্তৱবাদৰ প্ৰতিও যেন নাট্যকাৰসকলৰ আগ্ৰহ কমি গ'ল আৰু প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাৰে নাটক ৰচনা কৰাৰ প্ৰচেষ্টা চলিল। সত্তৰৰ দশকত অসমীয়া নাট জগতত দেখা পোৱা দুটিমান ধাৰা হ'ল এবছাৰ্ড আৰু মনস্তাত্ত্বিক নাটকৰ ধাৰা। আশীৰ দশকৰপৰা লোকনাট্য আৰু লোকপৰিবেশ্য কলাৰ সহায়ত নাটক উপস্থাপন কৰা ৰীতি প্ৰবল হৈ উঠে। এই ধাৰা এতিয়াও অব্যাহত আছে। তদুপৰি অসমীয়া নাটকত দেখা পোৱা আন কেবাটাও ধাৰা হ'ল একাংকিকা, বাটৰ নাট, ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ নাট, বিজ্ঞান ভিত্তিক নাট আদি। এইদৰে বিচাৰ কৰিলে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতিত বিশ্বৰ বিভিন্ন নাট্য আন্দোলনৰ সম্পৰীক্ষা চলি থকা দেখা যায়।

প্ৰথম অসমীয়া আধুনিক নাটক 'ৰাম-নৱমী' অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত কেবাটাও দিশৰপৰা গুৰুত্বপূৰ্ণ সৃষ্টি। শ্যেইক্সপীয়েৰীয় ট্ৰেজেডিৰ আৰ্হিৰে অসমীয়া নাটকত ৰামনৱমীয়ে যথাৰ্থতে আধুনিক ধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিলে। বঙ্গৰ নৱজাগৰণৰ আদৰ্শৰ দ্বাৰা পৰিপুষ্ট হৈ নাটকত অসমৰ সমাজ জীৱনত ক্ৰিয়া কৰা সামাজিক সমস্যাৰ ৰূপায়ণ সম্বলিত নাটকৰূপেও ৰাম-নৱমীয়ে এটা নতুন আৰ্হিৰ সৃষ্টি কৰিলে। সেই দিশৰপৰা ৰামনৱমী অসমৰ সমাজ জীৱনৰ বাস্তৱতাৰ প্ৰতিফলন।

ৰাম-নৱমীৰ নাট্যকাৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ উদাৰ সংস্কাৰবাদী মন আৰু আদৰ্শৰ সম্যক প্ৰতিফলন। এইখন নাটকৰ মাজেদি অসমীয়া সাহিত্যত ৰোমাণ্টিক আদৰ্শকো যেন আদৰি অনা হৈছে। কাহিনী চিত্ৰণ, চৰিত্ৰ অংকন ৰীতিত আৰু মঞ্চায়নৰ দিশত ৰাম-নৱমী সফল সৃষ্টি বুলি ক'ব নোৱাৰিলেও অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ আধুনিক যুগত ইয়াৰ এটি স্থায়ী মূল্য আছে।

৪.১০ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১) আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ লক্ষণসমূহ বৰ্ণাই এটি প্ৰবন্ধ যুগুত কৰক।

২) আধুনিক অসমীয়া নাটকত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে এটি নিবন্ধ লিখক।

৩) আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ কলা-কৌশল সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

৪) আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসত প্ৰথম পৰ্যায়ৰ নাটকবিলাকৰ সামাজিক মূল্য কি? বিচাৰ কৰক।

৫) স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৱৰ্তী কালছোৱাত কি কি উৎসৰপৰা নাট্যকাৰ সকলে সমল সংগ্ৰহ কৰিছিল— আলোচনা কৰক।

৬) আধুনিক অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ প্ৰথম স্তৰত কেনে ধৰণৰ নাটকে অসমৰ নাট্যজগতত প্ৰকাশ লাভ কৰিছিল? বিশ্লেষণ কৰক।

৭) এখন বিয়োগান্তক পৰিণতিৰ নাটকৰূপে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ৰাম নৱমীৰ বিষয়ে এটি মূল্যায়ন আগবঢ়াওক।

৮) ৰাম-নৱমীৰ বিষয়বস্তু উপস্থাপনৰ বিষয়ে এটি সমালোচনা যুগুত কৰক।

৯) ৰাম-নৱমীৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ ৰীতিৰ বিষয়ে নিজস্ব মন্তব্যসহ বিচাৰ কৰক।

১০) ৰাম-নৱমীৰ নাটকীয় গুণ-দোষ বিচাৰ কৰি এটি প্ৰবন্ধ ৰচনা কৰক।

১১) ৰাম-নৱমীত সংস্কৃত আৰু পাশ্চাত্য নাটকৰ প্ৰভাৱসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰক।

৪.১১ প্ৰসঙ্গ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

তীৰ্থনাথ শৰ্মা ঃ *পঞ্চপুষ্প*

বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা ঃ *অসমীয়া সাহিত্য*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ *অসমীয়া নাট্যসাহিত্য*

ঃ *অসমীয়া নাট্যসাহিত্য ঃ পৰম্পৰাগত প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য নাট্যসাহিত্য*

তফজ্জুল আলি (সম্পাঃ) ঃ *মধ্যবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্য*

নগেন শইকীয়া (সম্পা) ঃ *আসাম বন্ধু*

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ *নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ আধুনিক নাট্য চিন্তা নাট্য নিবন্ধ*

শৈলেন ভৰালী ঃ *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য ঃ দুটি তৰঙ্গ, অসমীয়া লোক নাট্য পৰম্পৰা, নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*

হৰিশ্চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য : *অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ জিলিঙনি*

বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য : *অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা*

সাধিৰাম কলিতা : *সাহিত্য সুষমা*

যোগেন চেতিয়া : *আধুনিক নাট্যকলা*

নিশিপদ চৌধুৰী আৰু
প্ৰদীপ বৰদলৈ : *প্ৰেক্ষাপট নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছ*

উৎসৱ ডেকা : *অসমীয়া নাট আৰু নাটক*

পবিন্দ্ৰ ডেকা : *নাট্য সাহিত্যত এভুমুকি*

বসন্ত শইকীয়া : *আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাস*

প্ৰসেনজিৎ চৌধুৰী (সম্পা.) : *ৰাম-নৰমী*

Sailen Bharali : *Tragic Outlook in Assamese Dance,*

Prafulladutta Goswami : *Assamese Drama*

Pranati Sharma Goswami : *Female Characters in Modern Assamese Drama*

শিশিৰ বসু : *একশো বছরের বাংলা থিয়েটার*

আশুতোষ ভট্টাচাৰ্য : *বাংলা নাটকের ইতিহাস* (দ্বিতীয় খণ্ড)

দ্বিতীয় বিভাগ
বিহঙ্গম দৃষ্টিৰে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পৰিক্ৰমা

বিভাগৰ গঠন ঃ

২.১ ভূমিকা (Introduction)
২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
২.৩ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ শুভাৰম্ভ
২.৪ জোনাকী যুগৰ অসমীয়া নাটক
২.৫ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাটক
২.৬ সাম্প্ৰতিক যুগৰ অসমীয়া নাটক
২.৭ সাৰাংশ (Summing Up)
২.৮ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
২.৯ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

২.১ ভূমিকা (Introduction)

পূৰ্ববৰ্তী বিভাগটিত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পটভূমি, বৈশিষ্ট্য আৰু স্তৰ বিভাজন সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। এই বিভাগটিত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা হ'ব।

পশ্চিমীয়া সাহিত্য সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱেৰে পুষ্ট হৈ অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্যান্য ধাৰা সমূহৰ মাজত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ দুৱাৰ মুকলি হয়। গুণাভিৰাম বৰুৱা ৰচিত গহীন সামাজিক নাটক 'ৰাম-নৱমী'ৰ জৰিয়তে। ১৮৫৭ চনত চিপাহী বিদ্ৰোহৰ সময়ছোৱাত ৰচিত 'ৰাম-নৱমী' সেই সময়ত অৰুণোদইত ছোৱা ছোৱাকৈ প্ৰকাশ পাইছিল। 'ৰাম-নৱমী'ৰ জৰিয়তে সংস্কাৰ ধৰ্মী বক্তব্যৰে আধুনিক অসমীয়া সামাজিক নাটক ৰচনাৰ প্ৰথমটো খুটি গুণাভিৰাম বৰুৱাই স্থাপন কৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে অসমীয়া নাটকৰ বিৱৰ্তন ঘটি বৰ্তমান অৱস্থা পাইছে। এই বিভাগটিত 'ৰাম-নৱমী'ৰ পৰা বৰ্তমান সময়লৈকে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ এটি পৰিচয় দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়নৰ অন্তত আপোনালোকে—

- অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ শুভাৰম্ভৰ বিষয়ে জানিব পাৰিব,
- জোনাকী যুগৰ অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতি আৰু বিষয়বস্তুৰ লগত পৰিচিত হ'ব পাৰিব,
- যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাটকৰ পটভূমি আৰু বৈশিষ্ট্যসমূহ পৰ্যালোচনা কৰিব পাৰিব,
- সাম্প্ৰতিক যুগৰ অসমীয়া নাটক সম্পৰ্কে জ্ঞান লাভ কৰিব পাৰিব।

২.৩ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ শুভাৰম্ভ

বৃটিছ ৰাজত্বৰ আৰম্ভৰ লগে লগে প্ৰাচীন অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা হ্ৰাস পাই আহিল। গাওঁবোৰত অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা আৰু অভিনয় কিছুকাল অব্যাহতভাৱে চলি আছিল। কিন্তু চহৰৰ শিক্ষিত শ্ৰেণীৰ মাজত পাশ্চাত্য নাটকৰ আদৰ্শত নতুন নাট উদ্ভৱৰ সূচনা হ'ল। ইংৰাজী নাটৰ সোৱাদ পোৱা নতুন শিক্ষিত শ্ৰেণীয়ে কলিকতাত বঙলা নাটৰ আৰ্হি আৰু অভিনয় দেখি তেনে নাট ৰচনা কৰি অভিনয় কৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা পায়।[১] নাট্যচৰ্চা আৰু নাট্যানুশীলনৰ ক্ষেত্ৰত ক্ৰমে পাশ্চাত্য জগতৰ পৰা পোনপটীয়াভাৱে এই প্ৰভাৱ আৰু প্ৰেৰণা লাভ কৰা নাছিল; ওচৰ-চুবুৰীয়া বঙ্গদেশৰ পৰাহে লাভ কৰিছিল। সেই সময়ত অসমীয়াৰ কাৰণে একমাত্ৰ উচ্চ শিক্ষাৰ কেন্দ্ৰস্থল আছিল কলিকতা। বাঙালীসকলে অসমীয়াতকৈ বহু আগতে ইংৰাজৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ কাৰণে কলিকতাত পাশ্চাত্য ৰঙ্গমঞ্চৰ আৰ্হিত ৰঙ্গশালা আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ কৰি পাশ্চাত্য নাটৰ আৰ্হিত বঙলা নাট ৰচনা কৰি অভিনয় কৰিছিল। ঊনবিংশ শতাব্দীৰ শেষৰফালে অসমীয়া ডেকাসকলে কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লওঁতে বঙলা নাট আৰু অভিনয় দেখি সেই আদৰ্শত অসমীয়া নাট ৰচনা আৰু অভিনয় কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰে। কেইগৰাকীমান উৎসাহী অসমীয়া ব্যক্তিৰ প্ৰচেষ্টাত অসমৰ প্ৰধান নগৰ গুৱাহাটী, যোৰহাট, গোলাঘাট, তেজপুৰ, শিৱসাগৰ, নগাঁও, মঙ্গলদৈ আদিত ঊনৈশ শতিকাৰ শেষ দশকত কলিকতাৰ অনুকৰণত ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হয়।[২] ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপনৰ পিছৰেপৰা অসমত নিয়মীয়া ভাৱে নাট্যচৰ্চা আৰু অভিনয় ক্ৰমান্বয়ে গতিশীল হবলৈ আৰম্ভ কৰে।

আধুনিক যুগৰ প্ৰথম গৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল গুণাভিৰাম বৰুৱা। এওঁ ১৮৫৭ চনত 'ৰাম নৱমী' নাট ৰচনা কৰে। 'ৰাম নৱমী প্ৰথম আধুনিক নাটেই নহয়; প্ৰথম অসমীয়া সামাজিক তথা ট্ৰেজেদিমূলক নাটক। পাশ্চাত্য নাটকৰ আদৰ্শেৰে ইয়াত দুখাত্মক পৰিণতিৰে প্ৰথমবাৰৰ বাবে ট্ৰেজেদিৰ সংযোগ কৰা হৈছে। বিষয়বস্তুৰ অভিনৱত্বৰ উপৰি নাটকীয় কলা-কৌশলৰ ফালৰপৰাও 'ৰাম নৱমী' নব্য অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰত পথিকৃত। কলিকতা প্ৰবাসী, সমাজসচেতন, উদাৰ আৰু প্ৰগতিশীল দৃষ্টিভঙ্গীৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ওপৰত ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰ আৰু ব্ৰহ্ম সমাজৰ প্ৰভাৱ পৰাটো স্বাভাৱিক।[৩] সেইবাবে 'ৰাম নৱমী'ত বাল্য বিবাহৰ কুফল আৰু বিধবা বিবাহৰ সপক্ষে যুক্তি দাঙি ধৰা হৈছে।

১৮৬১ চনত ভাষাৰ ওজা হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্তন' ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত হয়। বৰুৱা কথাই-কামে আৰু আদৰ্শেৰে সমাজ সংস্কাৰক আছিল। সমকালীন অসমীয়া সমাজখনৰ দোষ-দুৰ্বলতা, ব্যক্তি আৰু সমাজৰ চাৰিত্ৰিক ক্ৰুটী-বিচ্যুতি সমালোচনা কৰাত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ কলম আছিল অতিকৈ নিৰ্মম। 'কানীয়াৰ কীৰ্তন'ত কানি বৰবিহৰ অপকাৰিতা দেখুৱাৰ লগে লগে ধৰ্মৰ নামত ভণ্ডামি, ক্ষমতাৰ নামত দুৰ্নীতি আৰু প্ৰৱঞ্চনাৰ চিত্ৰ ব্যঙ্গ ৰূপত অঙ্কন কৰিছে। 'টাইপ' চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাটকীয় ঘটনাক আগবঢ়াই নিয়া চাৰি অঙ্কযুক্ত 'কানীয়াৰ কীৰ্তন' নামৰ এই সংস্কাৰমূলক নাটখন ৰচনা কৰি হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল। বৰুৱাৰ জীৱিত কালতেই নাটখনিৰ ছটা সংস্কৰণ প্ৰকাশ পাইছিল। [৪] ইয়ে নাটখনিৰ জনপ্ৰিয়তাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে।

১৮৭২ চনত আন এখন সামাজিক নাট ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ 'বঙাল-বঙালনী' ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত হয়। আঠটা অঙ্কযুক্ত এই নাটকত নাট্যকাৰে নাৰী চৰিত্ৰ স্খলনৰ এক জটিল ঘটনাৰ ৰূপদান কৰিছে। অসমলৈ বেহা-বেপাৰ কৰিবলৈ অহা নিম্ন-শ্ৰেণীৰ বঙালীৰ ব্যভিচাৰী জীৱন, চৰিত্ৰহীনতা আৰু তাৰ লগতে জাত্যান্তৰ হোৱা ব্যভিচাৰিণী অসমীয়া তিৰোতাৰ ব্যৱহাৰ আৰু কাৰ্যকলাপ চিত্ৰিত কৰিছে।

ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে পুৰণি ৰীতিৰ পৰা আঁতৰি আহি নতুন আৰ্হিৰে ৰচনা কৰা নাটসমূহৰ ভিতৰত প্ৰথমে উক্ত নাটকেইখনলৈ মনত পৰে। গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ 'ৰাম নৱমী', হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্তন' আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ 'বঙাল-বঙালনী'। তিনিওখনেই আছিল সামাজিক নাটক তথা সমাজ সংস্কাৰমূলক। এই প্ৰসঙ্গত এগৰাকী নাট্য-সমালোচকে মন্তব্য দি কৈছে— "আধুনিক যুগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্যশিল্পী হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ এই ত্ৰিমূৰ্তিৰ হাতত বিষয়বস্তুৱে একেবাৰে বোল সলালে............. এয়ে আধুনিক অসমীয়া নাট্য জগতৰ নৱ কল্পাৰম্ভ।"[৫]

১৮৮৮ চনত কলিকতা প্ৰৱসুৱা শিক্ষিত ডেকা চাৰিজনে মহাকবি ছেক্সপীয়েৰৰ Comedy of Errors ভাঙনি কৰি 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাম দি প্ৰকাশ কৰে আৰু অভিনয়ো কৰে। ভাঙনি কৰিছিল যুটীয়াভাৱে ৰমাকান্ত বৰকাকতী, ঘনশ্যাম বৰুৱা, গুঞ্জানন বৰুৱা আৰু ৰত্নধৰ বৰুৱাই। মূলৰ Blank verse বা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ পৰিহাৰ কৰি কেৱল গদ্যকে প্ৰকাশৰ বাহন ৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে।

২.৪ জোনাকী যুগৰ অসমীয়া নাটক

১৮৮৯ চনত 'জোনাকী' কাকত প্ৰকাশৰ লগে লগেই অসমীয়া সাহিত্যত ৰোমাণ্টিক তথা জোনাকী যুগৰ আৰম্ভ হয়। জোনাকী'ৰ প্ৰথম সংখ্যাতে বেজবৰুৱাৰ 'লিতিকাই' প্ৰকাশ পায় আৰু চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ তত্ত্বাৱধানত ছোৱা ছোৱাকৈ কেইবাটাও সংখ্যাত ধাৰাবাহিকভাৱে প্ৰকাশ পায়। নাট্যকাৰ হিচাপে বেজবৰুৱাই প্ৰথম জীৱন আৰম্ভ কৰে কলিকতাৰ ইডেন গাৰ্ডেনত। ৰসৰাজ বেজবৰুৱাই প্ৰহসন বা লঘু হাস্যৰসাত্মক নাটক 'লিতিকাই' ইডেন গাৰ্ডেনৰ বেঞ্চত বহি বহি ৰচনা কৰে। কিতাপ আকাৰে ছপা হৈ ওলায় ১৮৯০ চনত। ইয়াৰ প্ৰায় কুৰি বছৰ অৰ্থাৎ ১৯১৩ চনতহে বাকী কেইখন প্ৰহসন 'নোমল', 'পাঁচনি' আৰু 'চিকৰপতি নিকৰপতি' ছপা হৈ ওলায়। তাৰ পিছত একেটা বছৰতে (১৯১৫ চনত) তেওঁৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটক 'জয়মতী কুঁৱৰী', 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' আৰু 'বেলিমাৰ' এই তিনিওখন প্ৰকাশ হৈ ওলায়। গতিকে দেখা যায় নাট্যকাৰ হিচাপেও বেজবৰুৱাৰ অৱদান অসমীয়া সাহিত্যলৈ একেবাৰে কম নহয়। মুঠতে তেওঁ আঠখন নাট ৰচনা কৰে। ইয়াৰে তিনিখন বুৰঞ্জীমূলক আৰু বাকী চাৰিখন প্ৰহসন বা ধেমেলীয়া নাট। বিমল হাস্যৰস বেজবৰুৱাৰ প্ৰহসন কেইখনৰ মূল সম্পদ। আনহাতে ঐতিহাসিক নাটকেইখনত তেওঁৰ কীৰ্তি বহু পৰিমাণে নিহিত আছে। এইকেইখন নাটৰ যোগেদিয়েই অসমীয়া নাটকত ছেক্সপিয়েৰৰ প্ৰভাৱৰ প্ৰবাহ মুকলি কৰি দিয়া হয়।[৬]

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ সমসাময়িকভাৱে নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰি তোলা আন এগৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা।

এৱেঁই প্ৰথম গৰাকী বুৰঞ্জীমূলক নাট্যকাৰ। বেজবৰুৱাৰ দৰে এৱোঁ সমান সংখ্যক আঠখন নাট ৰচনা কৰি নাট্য প্ৰতিভাৰ চানেকি ৰাখি থৈ গৈছে। নাটকেইখন হ'ল 'জয়মতী' (১৯০০), 'গদাধৰ' (১৯০৭), 'সাধনী' (১৯১০), 'লাচিত বৰফুকন' (১৯১৫), 'বানৰজা' (১৯৩৩), 'গাওঁবুঢ়া' (১৮৯৭), 'টেটোন তামুলী' (১৯০৯) আৰু 'ভূত নে ভ্ৰম' (১৯২৪)। ইয়াৰে ভিতৰত প্ৰথম পাঁচখন বুৰঞ্জীমূলক নাটক আৰু বাকী তিনিখন কমেডি আৰু ধেমেলীয়া নাটক। গতিকে দেখা যায় যে গোহাঞিবৰুৱাৰ নাট জীৱন আৰম্ভ হৈছিল কমেডি নাটকৰ যোগেদিহে। ১৮৯৭ চনত গাওঁবুঢ়া নাটকৰ যোগেদি তেওঁ নাট্য জগতত প্ৰৱেশ কৰে। অৱশ্যে ইয়াৰ আগতে গোহাঞিবৰুৱাই বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ সৈতে লগলাগি ১৮৮৯ চনত 'ডেকা গাভৰু' নামৰ নাটক এখন ৰচনা কৰিছিল। 'ডেকা গাভৰু'ৰ পিছতে বেণুধৰ ৰাজখোৱাই ১৮৯৪ চনত ৰচনা কৰে 'সেউতি কিৰণ' নামৰ কাল্পনিক নাট। আনহাতে ৰাজখোৱাই দুখন পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰে— 'দুৰ্যোধনৰ উৰুভঙ্গ' (১৯০৩) আৰু 'দক্ষযজ্ঞ' (১৯০৮)। ৰাজখোৱাৰ প্ৰহসনমূলক নাটকৰ সংখ্যা ছখন— 'তিনিঘৈণী' (১৯০৮), 'অশিক্ষিতা ঘৈণী' (১৯১২), 'কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা' (১৯০৮), 'চোৰৰ সৃষ্টি' (১৯৩১), 'যমপুৰী' (১৯৩১) আৰু 'টোপনিৰ পৰিণাম' (১৯৩২)।

দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাই শিশু উপযোগী দুখন পৌৰাণিক নাট ৰচনা কৰে— 'গুৰু দক্ষিণা' আৰু 'বৃষকেতু'। তদুপৰি তিনিখন ধেমেলীয়া নাটকো ৰচনা কৰে 'নিগ্ৰো' (১৮৯৬), 'মহৰি' (১৮৯৬) আৰু বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ লগত যুটীয়াভাৱে ৰচিত 'কলিযুগ'। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই 'মেঘনাদ বধ' (১৯০৪), 'তিলোত্তমা সম্ভৱ' (১৯২৬) আৰু 'ৰাজৰ্ষি' (১৯৩৭) এই তিনিখন পৌৰাণিক নাট ৰচনা কৰে। আনহাতে, 'ভাগ্য পৰীক্ষা' (১৯১৫) তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাট। মৰণোত্তৰভাৱে চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ ভালেকেইখন নাট প্ৰকাশ পাইছে— 'পুনৰ জন্ম' (১৯৩৬), 'মোগল বিজয়' (১৯৩৬), 'আহোম সন্ধ্যা' (১৯৩৬) আৰু 'বিয়াবিলৈ' (১৯২৯)। 'পুনৰ জন্ম' পৌৰাণিক, 'মোগল বিজয়' আৰু 'অসম সন্ধ্যা' ঐতিহাসিক আৰু 'বিয়াবিলৈ' সামাজিক নাট। বৰুৱাৰ নাট্যসমূহৰ ভিতৰত 'মেঘনাদ বধ' নাটকীয় গুণেৰে সমৃদ্ধ আৰু এই নাটখনিয়ে সেই সময়ত ৰঙ্গমঞ্চত খলকনি তুলিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত তিনিখন নাট ৰচনা কৰিছিল— 'পাৰ্থ-পৰাজয়' (১৯০৯), 'বালীবধ' (১৯১৯) আৰু 'চন্দ্ৰাৱলী' (১৯১০)। প্ৰথম দুখন নাটৰ বিষয়বস্তু পৌৰাণিক। 'চন্দ্ৰাৱলী' ছেক্সপিয়েৰৰ 'As You Like It' নাটৰ মুকলি অনুবাদ। শৈলধৰ ৰাজখোৱাই তিনিখন নাটৰ যোগেদি অসমীয়া নাট্য সাহিত্য পুষ্ট কৰিছে। নাট তিনিখন হ'ল— 'বিদ্যাৱতী (১৯১৮), 'অসম গৌৰৱ' (১৯৩৫) আৰু ছেক্সপিয়েৰৰ 'Othello' নাটৰ অনুবাদ 'ৰণজিৎ'। কৰ্মবীৰ নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈৰ 'গৃহলক্ষ্মী' (১৯১১) সেই যুগৰ গহীন সামাজিক নাটৰ পথ প্ৰদৰ্শক বুলিব পাৰি। আনহাতে বৰদলৈয়ে ছেক্সপিয়েৰৰ তিনিখন নাট 'Troilus and Cressida', 'King Lear' আৰু 'Taming of the Shrew' অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে।

নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাই চাৰিখন ঐতিহাসিক নাট ৰচনা কৰে— 'বদন বৰফুকন' (১৯২৭), 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' (১৯২৭), 'বিদ্ৰোহী মৰাণ' (১৯৩৮) আৰু 'নুমলী কুঁৱৰী' (১৯৬৩)। এওঁৰ চাৰিওখন নাটেই ঐতিহাসিক আৰু চাৰিওখন নাটেই দুখাত্মক বা ট্ৰেজেদীমূলক।

এই যুগৰ এগৰাকী উল্লেখনীয় নাট্যকাৰ হ'ল দৈবচন্দ্ৰ তালুকদাৰ। এওঁ মুঠতে আঠখন নাট ৰচনা কৰে। তাৰে ভিতৰত পাঁচখন বুৰঞ্জীমূলক আৰু বাকী তিনিখন সামাজিক নাট। বুৰঞ্জীমূলক নাটকেইখন হ'ল— 'বামুণী কোঁৱৰ' (১৯২৮), 'অসম প্ৰতিভা' (১৯২৩), 'ভাস্কৰবৰ্মা' (১৯৫২) আৰু 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'। 'বিপ্লৱী', 'চন্দ্ৰকলা' আৰু 'লহঙা' সামাজিক নাট। দণ্ডিনাথ কলিতাৰ 'সতীৰ তেজ' (১৯৩১), 'অগ্নিপৰীক্ষা' (১৯৩৭) গহীন নাট আৰু 'পোহনীয়া কুকুৰ', 'পৰাচিত' প্ৰহসনমূলক ব্যঙ্গনাটক।

ঊনবিংশ শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ উল্লেখযোগ্য তথা ৰঙ্গমঞ্চত বিশেষ সুখ্যাতি অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা এগৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল পজৰুদ্দিন আহমেদ। 'গুলেনাৰ' (১৯২৪) আৰু 'সিন্ধু বিজয়' (১৯২৮) এওঁৰ মঞ্চসফল ঐতিহাসিক নাট। এই সময়ৰ আন এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ নাট্যকাৰ হ'ল মিত্ৰদেৱ মহন্ত। 'বৈদেহী বিয়োগ' (১৯৫০), 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ' (১৯৫৪), 'বলিছলন' আৰু 'অম্বা' পৌৰাণিক নাটক। কিন্তু তুলনামূলকভাৱে মহন্তৰ জনপ্ৰিয়তা ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীত। 'বিয়া বিপৰ্যয়' (১৯২৪) আৰু 'কুকুৰী কণাৰ আঠমঙলা' (১৯১৭) এওঁ সৰ্বাধিক সমাদৃত নাট।

পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, অনূদিত আদি বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাট ৰচনা কৰি এসময়ত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা নাট্যকাৰ এগৰাকী হ'ল অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা। তেখেতৰ পৌৰাণিক নাটকসমূহ হ'ল— 'নন্দদুলাল' (১৯৩৫), 'কুৰুক্ষেত্ৰ' (১৯৩৬), 'ৰুক্মিণীহৰণ' (১৯৪৯), 'নৰকাসুৰ' (১৯৩০), 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' (১৯৩৭), 'সাবিত্ৰী' (১৯৩৯), 'চম্পাৱতী' (১৯৪৯), 'বেউলা' (১৯৩৯), 'নিৰ্যাতিত' (১৯৫০)। এই নাটসমূহৰ বেছিভাগৰেই প্ৰকাশ মাধ্যম অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ। বুৰঞ্জীমূলক নাটকেইখন হ'ল 'কনৌজ কুঁৱৰী' (১৯৩৩). 'ছত্ৰপতি শিৱাজী' (১৯৪৭), 'টিকেন্দ্ৰজিত' (১৯৫৯) আৰু 'পাণিপথ'। অনুবাদমূলক নাটৰ ভিতৰত ছেক্সপিয়েৰৰ 'Merchant of Venice' আৰু 'King Lear' ক্ৰমে 'বণিজ কোঁৱৰ' আৰু 'অশ্ৰুতীৰ্থ' নাম দি অসমীয়ালৈ ৰূপান্তৰ কৰে। হাজৰিকাৰ আন কেইখনমান নাটক হ'ল 'মাৰ্জিয়ানা' (১৯৩৯), 'মানস প্ৰতিমা' (১৯৪৮), 'ৰংমহল' আৰু 'কল্যাণী' (১৯৩৯)। এই সময়ৰ আন দুখন মঞ্চসফল ঐতিহাসিক নাট হ'ল প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ 'কমতা কুঁৱৰী' (১৯৪০) আৰু 'নীলাম্বৰ' (১৯২৬)।

ৰোমাণ্টিক যুগটোৰ আটাইতকৈ প্ৰতিভাশালী নাট্যকাৰ গৰাকী হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। বিষয়বস্তু আৰু উপস্থাপন ৰীতি উভয়তে আমুল পৰিৱৰ্তন ঘটাই জ্যোতিপ্ৰসাদে সমসাময়িক নাটকৰ গতানুগতিকতা আঁতৰ কৰে। সামাজিক বাস্তৱতাক নাটকৰ মূল চিন্তা ৰূপে লৈ আৰু ছেক্সপিয়েৰীয় তথা ইবছেনীয় কৌশলৰ সমন্বয় ঘটাই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাটকৰ নতুন দিশ উন্মোচন কৰে।[৭] এওঁৰ নাটকেইখন হ'ল 'শোণিত কুঁৱৰী' (১৯২৫), 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' (১৯৩০), 'লভিতা' (১৯৪৮), 'ৰূপালীম' (১৯৬০) আৰু 'খনিকৰ' (১৯২৮)।

এনেদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে, ১৮৮৯ চনৰপৰা ১৯৪০ চনৰ ভিতৰত অসমীয়া ভাষাত ভালেসংখ্যক নাট ৰচিত হৈছে। পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক, ধেমেলীয়া, কাল্পনিক আদি বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাটকে অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰি তুলিছে। পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালালৈকে বিভিন্ন নাট্যকাৰে তেওঁলোকৰ নাট্য সাহিত্যৰ যোগেদি অসমীয়া ৰোমাণ্টিক যুগটোক সমৃদ্ধ কৰি তোলাত অপৰিসীম অৱদান আগবঢ়াই থৈ গৈছে।

২.৫ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাটক

স্বাধীনতা লাভৰ পিছত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসত এক নতুন পৰ্যায় আৰম্ভ হ'ল। পৰিৱৰ্তিত ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক পটভূমিত নাটকৰ বিষয় আৰু ৰীতিৰ আমুল পৰিৱৰ্তন ঘটিল। মহাযুদ্ধৰ অভিজ্ঞতাই আৰু স্বাধীনতাৰ আগে-পাছে উদ্ভৱ হোৱা সমস্যাসমূহে মানুহৰ দৃষ্টি ভঙ্গী আৰু ৰুচি সলনি কৰি দিলে, সামাজিক বাস্তৱতাৰ প্ৰতি মানুহক আগ্ৰহী কৰি তুলিলে। মহাযুদ্ধৰ আগলৈকে পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটকে অসমৰ মঞ্চ দখল কৰিছিল। স্বাধীনতাৰ পাছত পৌৰাণিক নাটকে মঞ্চৰপৰা বিদায় ললে। নতুন সমাজবোধ, বাস্তবোধ আৰু শিল্প ৰুচিৰ আধাৰত পৌৰাণিক নাটকৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিলে সমকালীন সমাজৰ সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা সমস্যামূলক নাটকে। বিষয়ৰ লগে লগে নাটকৰ ৰূপায়ণ ৰীতিতো পৰিৱৰ্তনে দেখা দিলে। ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগৰ পৰা অনুসৰণ কৰি অহা শ্বেইক্সপীয়েৰীতি অগ্ৰাহ্য কৰা হ'ল আৰু আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰা হ'ল হেন্‌ৰিক ইবছেন, বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব প্ৰমুখ্যে বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰসকলৰ। সেইসকলৰ আৰ্হিৰেই নাটকত বাস্তৱ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হ'ল আৰু তাৰ বাবে প্ৰতিটো অঙ্ক আৰু দৃশ্যৰ আৰম্ভণিতে দীঘলীয়া মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ ব্যৱস্থা কৰা হ'ল। পূৰ্বৰ পাঁচ অঙ্কৰ ঠাইত তিনি অঙ্কত নাটকৰ কাহিনী বিভক্ত কৰা হ'ল। মুঠতে, অঙ্ক বিভাজন, দৃশ্য বিভাজন আদিত ৰোমাণ্টিক নাটকৰ নিয়ম উলংঘা কৰা হ'ল। আধুনিক সমালোচকৰ দৃষ্টিত অবাস্তৱ যেন লগা স্বগত উক্তি, কাৰষীয়া উক্তি, নাটকীয় একোক্তি, আকাশবাণী, নেপথ্য বাণী আদি সংলাপ সৰহভাগ নাটকতে বৰ্জন কৰা হ'ল আৰু ৰোমাণ্টিক নাট্যকাৰসকলে সংযোজন কৰা উপ-কাহিনী, লঘু দৃশ্য আদি পৰিহাৰ কৰা হ'ল।

প্ৰাক্-স্বাধীনতা বা ৰোমাণ্টিক যুগত অতি জনপ্ৰিয় হৈ উঠা ঐতিহাসিক নাটকৰ সংখ্যাও ক্ৰমাত কমি আহিবলৈ ধৰিলে। আনকি যি কেইখন ঐতিহাসিক নাটক ৰচিত হ'ল তাতো নতুন সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ পোহৰ নপৰাকৈ নাথাকিল। তদুপৰি, স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৰ সকলো বাধা-নিষেধ আঁতৰ কৰি দিয়াত নাট্যকাৰসকলে ঐতিহাসিক চৰিত্ৰসমূহক অধিক স্পষ্ট আৰু বলিষ্ঠ ৰূপ দাঙি ধৰা সুবিধা পালে।[১]

যুদ্ধোত্তৰ কালছোৱাত প্ৰধানকৈ সামাজিক বিষয়ে নাট্যকাৰসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। সামাজিক সমস্যা, যেনে যৌথ পৰিয়ালৰ ভাঙোন, স্ত্ৰী-স্বাধীনতা, পুৰণি আৰু নতুনৰ দ্বন্দ্ব, জাতিভেদ সমস্যা, অৰ্থনৈতিক বৈষম্য, ধনী আৰু পুঁজিপতিৰ কৃষক-বনুৱাৰ ওপৰত অত্যাচাৰ, সাম্যবাদী আদৰ্শ আৰু প্ৰেমৰ স্বচ্ছন্দ অভিব্যক্তিৰ পথত সামাজিক সংস্কাৰ আৰু বন্ধনৰ প্ৰতিবন্ধক আদি বৰ্তমান যুগৰ সমস্যাসমূহ চিত্ৰিত কৰাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। নৱলব্ধ স্বাধীনতাৰ উদ্দিপনাই নাট্যকাৰসকলক স্বাধীনতা লাভৰ নাইবা স্বাধীনতা ৰক্ষাৰ কাৰণে জীৱন আহুতি দিয়া বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকলৰ আত্মাহুতিৰ কাহিনী চিত্ৰিত কৰিবলৈকো প্ৰেৰণা দান কৰিছে। শ্ৰব্য নাটক বা ৰেডিঅ' নাটক আৰু একাঙ্কিকা-নাটৰ সংখ্যাও লাহে লাহে বৃদ্ধি পাবলৈ

ধৰে। একাঙ্কিকাৰ বিষয়বস্তুৰ ঠেক গণ্ডীৰ মাজত বিষয়বস্তুক সংহতিপূৰ্ণ নাটকীয় পৰিণতি দান কৰাত বহুতো নাট্যকাৰক বিশেষভাৱে সফল হোৱা দেখা গৈছে। বহুতো ৰেডিঅ' নাটকৰ প্ৰয়োজনীয় পৰিৱৰ্তন সাধন কৰি মঞ্চোপযোগী কৰা হৈছে।[২]

স্বাধীনোত্তৰ কালত যে বুৰঞ্জীমূলক নাটক একেবাৰে ৰচিত হোৱা নাছিল এনে নহয়; কিন্তু পঞ্চম-ষষ্ঠ দশকত যিকেইখন বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচিত হৈছিল তাত ভাৱ-চিন্তা আৰু নাট্যৰীতি উভয় দিশতে আমুল পৰিৱৰ্তন দেখিবলৈ পোৱা যায়। নাট্য শৈলীৰ বিষয়ত এই নাটসমূহৰ ওপৰত ঊনৈশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ ইউৰোপীয় বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰসকলৰ আৰু বিশেষকৈ বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচোঁতা জন্ ড্ৰিংকৱাটাৰাৰ প্ৰভাৱ পৰোক্ষভাৱেই হওক বা প্ৰত্যক্ষভাৱেই হওক এই নাটসমূহত নাট্যকাৰসকলৰ সমাজ-চিন্তাৰ নিদৰ্শন দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই প্ৰসঙ্গত স্বাধীনতাৰ ঠিক পিছতেই ৰচিত প্ৰবীন ফুকনৰ 'মণিৰাম দেৱান' (১৯৪৮) আৰু 'লাচিত বৰফুকন' (১৯৪৮), প্ৰফুল্ল বৰুৱাকে ধৰি চাৰিগৰাকী নাট্যকাৰে যুটীয়াভাৱে ৰচিত নগাঁও নাট্য সমিতিৰ 'পিয়লি ফুকন' (১৯৪৮), আব্দুল মালিকৰ 'ৰাজদ্ৰোহী' (১৯৫৬), সুৰেণ শইকীয়াৰ 'কুশল কোৱৰ' (১৯৪৯), উত্তম বৰুৱাৰ 'বৰ ৰজা ফুলেশ্বৰী' (১৯৭১), 'জেৰেঙাৰ সতী' (১৯৬২), গোলোক শৰ্মাৰ 'কুমাৰ ভাস্কৰ', ৰিপুনাথ গোহাঞিৰ 'তেজৰ আহুতি' (১৯৪৮), অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'টিকেন্দ্ৰজিৎ' (১৯৫৯) আদি নাটকৰ নাম লব পাৰি। দেখ দেখকৈ বৃটিছ বিৰোধী ভাৱক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত এই নাট কেইখনে প্ৰকৃততে সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তি আৰু শাসক শ্ৰেণীৰ শোষণৰ ষড়যন্ত্ৰকহে উদঙাই দেখুৱাইছে। গতিকে বিদেশী শাসকে ভাৰত এৰি গ'ল যদিও দেশৰ পৰৱৰ্তীকালৰ দেশৰ ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক অৱস্থাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত নাটক কেইখনৰ বাস্তৱ প্ৰয়োজনীয়তা নোহোৱা হৈ নগ'ল। যুদ্ধৰ কালছোৱাত কিছুমান স্বাৰ্থন্বেষী, সুবিধাবাদী মানুহে ক্ষমতা আৰু টকা-পইচাৰ বাবে কোনো ধৰণৰ স্বদেশবিৰোধী কাম কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল। 'কুশল কোৱৰ'ত নাট্যকাৰে এইশ্ৰেণী মানুহৰ প্ৰতি জনসাধাৰণক সজাগ কৰি তুলিবলৈ যত্ন কৰিছে।[৩] কিন্তু ইতিহাসৰ ঘটনাক নতুন দৃষ্টিৰে চোৱাৰ অথবা নতুন সামাজিক বাস্তৱবোধৰ আধাৰত ইতিহাসক পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰাৰ চেষ্টা চকুত পৰে আব্দুল মালিকৰ 'ৰাজদ্ৰোহী' (১৯৫৬) আৰু উত্তম বৰুৱাৰ 'বৰৰজা ফুলেশ্বৰী' (১৯৭১) নাটকত। দুয়োখন নাটকতে মুখ্য চৰিত্ৰ দুটাত আধুনিক গণতান্ত্ৰিক যুগৰ আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে। বুৰঞ্জীত অত্যাচাৰী ৰূপে বৰ্ণিত এই চৰিত্ৰ দুটাক আহোম ৰজাৰ স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ বিৰুদ্ধে আওপকীয়াকৈ যুঁজ দিয়া জনসাধাৰণৰ প্ৰতিনিধিৰূপে থিয় কৰোৱা হৈছে।[৪] ৰাজনৈতিক বা বুৰঞ্জীমূলক বিষয়ৰ নাটককো যে সামাজিক চিন্তা-চেতনা জগাই তোলাৰ আহিলা হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে এই পৰিৱৰ্তনবোৰে তাকে সূচায়।

ভাৰতীয় স্বাধীনতা সংগ্ৰাম আৰু দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ ঘটনাসমূহে অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্যান্য শাখাৰ দৰে নাটকৰ ওপৰতো প্ৰভাৱ পেলায়। ফলস্বৰূপে বিয়াল্লিছৰ গণ-আন্দোলন আৰু বিশ্বযুদ্ধৰ পটভূমিত ৰচিত কেইখনমান নাটকে স্বাধীনতাৰ পিছতে প্ৰকাশ লাভ কৰে। তাৰে ভিতৰত আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য তথা জনপ্ৰিয় নাটখনি হৈছে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'লভিতা' (১৯৪৮)। নাট্যকাৰে নিজে কোৱা মতেই এই নাটখন বিয়াল্লিছৰ গণ আন্দোলন আৰু বিশ্বযুদ্ধৰ সময়ত ঘটা কেতবোৰ সঁচা কাহিনীৰ আলমত ৰচিত। যুদ্ধ চলি থকা সময়ত গাঁও অঞ্চলৰ অনেক পুৰুষ-মহিলাই বিদেশী সৈন্যৰ হাতত জীয়াতু ভুগিবলগীয়া হৈছিল। বহুতো মহিলাই আত্ম সন্মান ৰক্ষাৰ বাবে হয় সামৰিক চিকিৎসালয়ত শুশ্ৰূষাকাৰিণী হিচাপে যোগ দিছিল, নহয় প্ৰাণ আহুতি দিবলগীয়া হৈছিল। অনেক ডেকা-গাভৰুৱে নেতাজী সুভাষ চন্দ্ৰ বসুৰ নেতৃত্বাধীন আজাদ্ হিন্দ্ ফৌজত যোগ দি স্বাধীনতা সংগ্ৰামত জপিয়াই পৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই নাটকৰ নায়িকা লভিতা এই ধৰণৰ অনেক যুৱতীৰ প্ৰতিভূ স্বৰূপ। এই একেই পটভূমিতে ৰচিত হৈছে অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'আহুতি' (১৯৫২)। নাটখনিত বৃটিছৰ সমৰ্থক ৰায়বাহাদুৰ দুৰ্বাৰ পুত্ৰ আলোকে দেশৰ স্বাধীনতাৰ হকে যুঁজি মৃত্যুক আকোৱালি লয়। পুত্ৰৰ অকাল মৃত্যু তথা আদৰ্শই পিতৃৰ কেনেদৰে মানসিক পৰিৱৰ্তন ঘটায় তাৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে। গণেশ খাউণ্ডৰ '৪২-৪৫' (১৯৫০) নামৰ নাটকতো এগৰাকী পত্নীৰ আদৰ্শ তথা তেওঁৰ আকস্মিক মৃত্যুত উকীল পতিৰ কেনেদৰে মানসিক পৰিৱৰ্তন ঘটে তাৰ বৰ্ণনা দাঙি ধৰা হৈছে। কিন্তু নাটখনিৰ পটভূমি দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ। বিশ্বযুদ্ধৰ সময়ত চলা চোৰাং ব্যৱসায়, দুৰ্নীতি তথা মানুহৰ নৈতিক অৱক্ষয়ৰ চিত্ৰ নাটখনিত পৰিস্ফুট হৈছে। একেদৰে লক্ষ্মীকান্ত দত্তই ১৯৫৩ চনত ৰচনা কৰিছে 'মুক্তি আন্দোলন' নামেৰে আন এখনি নাট।

স্বাধীনোত্তৰ কালত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত সাৰদা বৰদলৈ, যুগল দাস, প্ৰবীন ফুকন, ফণী শৰ্মা, সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তী, গিৰীশ চৌধুৰী, অনিল চৌধুৰী, লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী, অমৰেন্দ্ৰ পাঠক, সুৰেন্দ্ৰ শইকীয়া, কুমুদ বৰুৱা, প্ৰফুল্ল বৰা, দৈৱ চন্দ্ৰতালুকদাৰ, অভয় ডেকা, অমৰেন্দ্ৰ পাঠক, মেদিনীকান্ত বৰুৱা, গোপী শইকীয়া, কনক শৰ্মা, সুৰেশ গোস্বামী, ধৰ্মেশ্বৰ ঠাকুৰ, দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, অৰুণ শৰ্মা, ফণী তালুকদাৰ, প্ৰফুল্ল বৰা আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। এওঁলোকে সপ্তম দশক তথা তাৰ পিছলৈও নাট ৰচনা কৰা দেখা যায়।

স্বাধীনতাৰ উত্তৰকালত ৰচিত অসমীয়া নাটকৰ সৰহ ভাগেই সমাজ-বিষয়ক। বিভিন্ন সামাজিক আৰু পাৰিবাৰিক সমস্যাই এই নাটকবোৰৰ বিষয়বস্তু। আনহাতে, নতুন জীৱনবোধ আৰু সমাজবোধৰ প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠা সমস্যামূলক নাটৰ ধাৰণাটোহে স্বৰাজোত্তৰ কালৰ প্ৰধান ধাৰাৰূপে প্ৰতিপালিত হ'ল। ত্ৰিশৰ দশকতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ

আগৰৱালাই এই ধাৰাটো প্ৰৱৰ্তন কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল যদিও, ইয়াৰ বাবে অনুকূল পৰিৱেশ সৃষ্টি হ'ল স্বাধীনতাৰ পিছতহে।[৫] শ্ৰেণী-বৈষম্য, ধনী-দুখীয়াৰ ব্যৱধান, অৰ্থনৈতিক সংকট, নিবনুৱা সমস্যা আদিকে ধৰি সামাজিক জীৱনত উদ্ভৱ হোৱা সমস্যাসমূহে নাট্যকাৰসকলৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিলে। এই সময়ছোৱাত ৰচিত নাটকসমূহ হ'ল— সাৰদা বৰদলৈ আৰু কৃষ্ণকান্ত ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'মগৰীবৰ আজান' (১৯৪৮), সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা বহাগ' (১৯৫৬), 'সেই বাটেদি' (১৯৫৭) ; অনিল চৌধুৰীৰ 'প্ৰতিবাদ' (১৯৫৩), প্ৰবীন ফুকনৰ 'শতিকাৰ বান' (১৯৫৪), 'চতুৰংগ' (১৯৬১), 'বিশ্বৰূপা' (১৯৬১), গিৰীশ চৌধুৰীৰ 'মিনা বজাৰ' (১৯৫৮), সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তীৰ 'অভিমান' (১৯৫২), 'কংকন' (১৯৫৬), প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱাৰ 'আশাৰ বালিচৰ' (১৯৫৪), দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ 'ৰেণু' (১৯৫০), 'লহঙা' (১৯৫৫), অভয় ডেকাৰ 'গৰাখহনীয়া' (১৯৩৫), 'ফেহুজালি' (১৯৫৮), আনন্দ কুমাৰৰ 'সমাধি' (১৯৫৫), অমৰেন্দ্ৰ পাঠকৰ 'ইণ্টাৰভিউ' (১৯৫৫), সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'শিখা' (১৯৫৭), 'জ্যোতিৰেখা' (১৯৫৮), মেদিনীকান্ত ঠাকুৰীয়াৰ 'দেশৰ মাটি' (১৯৫৪), গোপী শইকীয়াৰ 'নৱযুগৰ অভিযান' (১৯৫০), মাধৱ কাকতিৰ 'যুগ পতন' (১৯৫৪), কনক শৰ্মাৰ 'জয়-পৰাজয়' (১৯৫৪), সৰ্বানন্দ পাঠকৰ 'অগ্ৰগামী', ফণী শৰ্মাৰ 'চিৰাজ' (১৯৫৭), 'নাগ পাশ', 'কিয়' (১৯৬৩), সুৰেশ গোস্বামীৰ 'ভঙাগঢ়া' (১৯৫৯), 'নতুন জীৱন' (১৯৬৩), ধৰ্মেশ্বৰ ঠাকুৰৰ 'সমাজ শক্তি' (১৯৬২), দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ 'বা-মাৰলী' (১৯৬১), অৰুণ শৰ্মাৰ 'জিনটি' (১৯৬২), 'উৰুখা পঁজা' (১৯৬৪), লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অঙ্ক' (১৯৬৫), 'ৰক্ষ কুমাৰ' (১৯৫১), ফণী তালুকদাৰৰ 'জুয়ে পোৰা সোণ' (১৯৬৭), 'অগ্নি পৰীক্ষা', প্ৰফুল্ল বৰাৰ 'সাঁকো' (১৯৬৮), 'সূৰ্য্যস্নান' (১৯৬৭), 'বৰুৱাৰ সংসাৰ' (১৯৬৯), প্ৰেম নাৰায়ণ দত্তৰ 'সৎকাৰ', 'কণ্ঠৰোল' (১৯৫০) আদি।

যুদ্ধৰ ব্যস্ততা আৰু বিভীষিকাই ৰোমাণ্টিক যুগৰ প্ৰহসনৰ খোলা হাঁহিৰপৰা পাঠক-দৰ্শকক বঞ্চিত কৰিলে। তথাপি পঞ্চম দশকৰ আৰম্ভণিতে মুকলি হাঁহিৰ সুবিধা দিয়া প্ৰহসনমূলক নাটক কেইখনমান পোৱা যায়। তেনে নাটকেইখনমান হ'ল— সুৰেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'ঘোকোচ' (১৯৪০), 'আপোচ' (১৯৪৯), 'তগদিৰ' (১৯৪৯), কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'লিমিটেড কোম্পানী' (১৯৪৫), 'তীৰ্থযাত্ৰী' (১৯৪৬), 'গুড নাইট চাৰ' (১৯৬০), শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'কাণ কটা' (১৯৫৩) আদি।[৬] তথাপি ৰোমাণ্টিক যুগত প্ৰহসনমূলক নাটকৰ যি আধিপত্য আছিল, সেই আধিপত্য যুদ্ধোত্তৰ যুগত লোপ পালে।

স্বাধীনতাৰ পিছত দুটা দশকত একাঙ্কিকা নাটৰ জনপ্ৰিয়তা মনকৰিবলগীয়া। চতুৰ্থ দশকতে লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাই 'প্ৰজাপতিভৰ ভুল' নামৰ নাটখনিৰে আধুনিক একাঙ্কিকা নাটৰ পাতনি মেলিছিল। কিন্তু পঞ্চম আৰু ষষ্ঠ দশকতহে একাঙ্কিকা

নাটকে প্রসাৰ আৰু উৎকৰ্ষ লাভ কৰে। একাঙ্কিকা নাটৰ প্ৰচলন তথা জনপ্ৰিয়তাৰ ক্ষেত্ৰ মহেশ্বৰ নেওগে দিয়া মন্তব্য প্ৰণিধানযোগ্য—“পূৰ্ণাঙ্গ নাটকে আৰু এটি নতুন প্ৰত্যাহ্বান শুনিছে এটি ফুকলীয়া ল'ৰাৰপৰা—ল'ৰাটি হ'ল একাঙ্কিকা।”[৭] একাঙ্কিকাৰ সৰহভাগেই স্কুল-কলেজৰ ছাত্ৰ আৰু শিক্ষকৰ দ্বাৰা ৰচিত। বেছিভাগ একাঙ্কিকা ৰচিত হৈছিল সেই সময়ত প্ৰায় নিয়মীয়াকৈ অনুষ্ঠিত হোৱা একাঙ্কিকা নাট প্ৰতিযোগিতাৰ বাবে। পিছলৈ এইবোৰৰ কিছুমান আলোচনীৰ পাতত প্ৰকাশ পালে, কিছুসংখ্যক সংকলন হিচাপে কিতাপ আকাৰে প্ৰকাশ হ'ল আৰু সৰহভাগেই হাতে লিখা অৱস্থাত অ'ত ত'ট পৰি থাকিল। উল্লেখযোগ্য যে ১৯৫৫ চনত দিল্লীত অনুষ্ঠিত হোৱা আন্তঃমহাবিদ্যালয় যুৱ মহোৎসৱত ভোলা কাকতি নামৰ কলেজীয়া ছাত্ৰ এজনে ৰচনা কৰা ‘বিভ্ৰাট’ নামৰ একাঙ্কিকা নাট এখনে সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ সন্মান লাভ কৰি এক আলোড়ণৰ সৃষ্টি কৰিছিল।[৮] স্বাধীনোত্তৰ কালত ৰচিত আন আন একাঙ্কিকা সমূহ হ'ল— হৰিশ্চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ‘অঙ্কীয়া নাটমালা’ দুটা খণ্ড (১৯৫৫), ‘এক অঙ্কীয়া নাটৰ শৰাই’ (১৯৬১) আৰু ‘নাট্য বীথিকা’ (১৯৭৯), প্ৰবীন ফুকনৰ তিনিখন একাঙ্কিকাৰ সমষ্টি ‘ত্ৰিতৰঙ্গ’ (১৯৬২), বীণা বৰুৱাৰ ‘এবেলাৰ নাট’ (১৯৫৫), সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ‘আনাৰ কলি’, ‘কুনাল-কাঞ্চন’, ‘ৰণোদিল’, ‘শাশ্বতী’, ‘ভাস্বতী’, দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ ‘নিৰুদ্দেশ’, ভৱেন শইকীয়াৰ ‘পুতলা নাচ’, ‘অলংকাৰ’, ‘বাওনা’, ‘তিনি বন্ধু’, ‘তীৰ্থ’, তফজ্জুল আলীৰ ‘নেপাতি কেনেকৈ থাকো’, জয়ন্ত বৰুৱাৰ ‘মাছ আৰু কাঁইট’, ভূপেন হাজৰিকাৰ ‘এৰাবাটৰ সুৰ’, সুৰেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ ‘প্ৰেতাত্মাৰ পৰিদৰ্শন’, বিৰিঞ্চি কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ‘প্ৰেমৰ ইনজেক্চন’, যোগেন চেতিয়াৰ ‘চেনেহৰ সোঁতা’, গিৰীশ চৌধুৰীৰ ‘শলাগী’, আদি। ১৯৫৯ চনত প্ৰতিষ্ঠিত সদৌ অসম একাংক নাট সন্মিলনে (পিছলৈ অসম নাট্য সন্মিলন) নিয়মীয়াকৈ একাঙ্কিকা নাটৰ প্ৰতিযোগিতা অনুষ্ঠিত কৰি অহাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই শ্ৰেণী নাটকে গা-কৰি উঠে।

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, স্বাধীনোত্তৰ যুগত যিমানখিনি নাট ৰচিত হৈছে তাৰ আধাও ছপাশাল গৰকি কিতাপ আকাৰে প্ৰকাশৰ মুখ দেখা নাই। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল এই নাটসমূহ মঞ্চত অভিনয় কৰিবলৈহে ৰচনা কৰা হৈছিল। অসমৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত মঞ্চস্থ কৰিবলৈ অনেক নাটত ৰচিত হৈছিল আৰু সেইবোৰ হাতে লিখা অৱস্থাতে থাকি গ'ল আৰু এটা সময়ত লুপ্ত পালে। আটাইবোৰ নাট প্ৰকাশ হৈ ওলোৱা হ'লে ইয়াৰ তালিকাখনি যথেষ্ট দীঘলীয়া হ'লহেতেন। তথাপি যিখিনি নাট প্ৰকাশ হৈ ওলাল, সেই নাটখিনিক লৈয়ে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী ৰচিত হৈছে। যিহেতু প্ৰকাশিত নাটৰ ভিত্তিতহে সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীয়ে মূল্যায়ন কৰা ৰীতি চলি আহিছে।

১. ভৰালী, শৈলেন — নাটক আৰু অসমীয়া নাটক, পৃঃ ৯৬-৯৭

২. শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ — অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত, পৃঃ ৪৭২

৩. মহন্ত, পোনা — 'আধুনিক অসমীয়া নাটক' প্ৰবন্ধ, লীলা গগৈ সম্পাদিত 'আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পৰিচয়' গ্ৰন্থ পৃঃ ৩৫৩-৩৫৪

৪. ভৰালী, শৈলেন — আধুনিক ভাৰতীয় সাহিত্য, পৃঃ ৩৫

৫. ভৰালী, শৈলেন — প্ৰাগুক্ত, পৃঃ ৩৫

৬. নেওগ, মহেশ্বৰ — অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা, পৃঃ ৩২৭

৭. নেওগ, মহেশ্বৰ — প্ৰাগুক্ত, পৃঃ ৩২৭

৮. মহন্ত, পোনা — 'অসমীয়া নাটক ঃ ১৯৫০-১৯৯০' প্ৰবন্ধ হোমেন বৰগোহাঞিঃ সম্পাদিত 'অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী' (ষষ্ঠ খণ্ড), পৃঃ ৪৯৩

২.৬ সাম্প্ৰতিক যুগৰ অসমীয়া নাটক

পৃথিৱীখন দিনে দিনে জটিলতৰপৰা জটিলতৰ হৈ আহিছে। তাৰ লগে লগে মানুহৰ মনো আগবাঢ়িছে সমাজখনক নতুন ৰূপ দিবলৈ। মানুহৰ আশা-আকাংক্ষা পূৰণৰ প্ৰচেষ্টাই এফালে সমাজৰ অগ্ৰগতিৰ পথত আগবাঢ়িছে আৰু আনফালে নতুন নতুন সমস্যাৰ সৃষ্টিও কৰিছে। এই সমস্যাসমূহ সমাধানৰ অৰ্থে উদ্ভৱ হৈছে নতুন আবিষ্কাৰ, নতুন চিন্তাধাৰাৰ মাজেৰে। নতুন আবিষ্কাৰে নতুন সমস্যা কঢ়িয়াই আনিছে— পুৰণি সমস্যা হয়তো লোপ পাইছে। পুৰণি চিন্তাধাৰাৰপৰা মানুহ কক্ষচ্যুত হৈ পৰিছে। দেশ-বিদেশৰ নতুন চিন্তাধাৰাই মানুহৰ মনৰ ওপৰত ক্ৰিয়া কৰিছে আৰু নতুনত্বক গ্ৰহণ কৰিবলৈ হাবিয়াস জন্মিছে।[১] সাম্প্ৰতিক যুগৰ অসমীয়া নাটকো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। স্বাধীনতাৰ পিছত অৰ্থাৎ সাম্প্ৰতিক কালত (১৯৭০-২০০০) অসমীয়া নাটকেও পাশ্চাত্য নাট্যশৈলীৰ ভালেখিনি উপাদান গ্ৰহণ কৰিছে তাৰ ফলত অসমীয়া নাটকলৈও আহিছে লক্ষণীয় পৰিৱৰ্তন।

অষ্টম দশকত অসমীয়া নাটকৰ ৰেহ-ৰূপ দ্ৰুতগতিত পৰিৱৰ্তন হৈছে। এই একেটা দশকতে ওপৰা-ওপৰিকৈ কেইবাটাও পশ্চিমীয়া নাটকৰ ধাৰা আহি-অসমীয়া নাটকত প্ৰৱেশ কৰিছে। কিন্তু এটা ধাৰাই সুস্থিৰভাৱে বৰ্তি থাকিব পৰা নাই। ১৯৪০ চনৰপৰা ১৯৭০ চনলৈ অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাটো আছিল ইবছেনৰ বাস্তৱবাদী নাটকৰ ধাৰা। কিন্তু ১৯৭০ চনৰ পিছত বাস্তৱবাদী নাটকৰ ধাৰাটো লাহে লাহে শীৰ্ণ হৈ আহিবলৈ ধৰিলে। তাৰ ঠাইত আমদানি ঘটিল প্ৰতীকবাদী, এবছাৰ্দ, ব্ৰেখটীয় আৰু মনস্তাত্ত্বিক ধাৰাৰ। এই আটাইকেইটা ধাৰা ওপৰা-ওপৰিকৈ প্ৰায় একে সময়তে পাশ্চাত্য সাহিত্যৰপৰা আহি অসমীয়া নাটকত প্ৰৱেশ কৰিলে।

প্ৰতীকবাদী নাট্যধাৰাটোৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা অসমীয়া নাটকৰ ভিতৰত হিমেন্দ্ৰ কুমাৰ বৰঠাকুৰৰ 'বাঘ' (১৯৭১), 'দীপ'; মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'জন্ম' (১৯৭৬),

‘পিতামহৰ শৰশয্যা’, অতুল বৰদলৈৰ ‘কৃষ্ণৰ খোজ’ উল্লেখযোগ্য। হিমেন্দ্ৰ কুমাৰ বৰঠাকুৰে ‘বাঘ’ নাটখনিৰ যোগেদি নাট্যকাৰ হিচাপে খ্যাতি অৰ্জন কৰিছে। ‘বাঘ’ আচলতে বাঘ নহয়; ই এটা বিৰাট সমস্যা। যি সমস্যা সঠিকভাৱে সমাধানৰ ক্ষেত্ৰত কোনোৱে আগবাঢ়ি নাহে; কিন্তু ইজনে সিজনক দোষাৰোপ কৰে। নাটখনিত ৰাজনৈতিক নেতাৰ ভণ্ডামী, চতুৰালি, চৰকাৰী বিষয়াৰ দুৰ্বলতা আৰু নৈতিকতাহীনতা, গঞা-হজুৰাৰ কুঃসংস্কাৰ-অন্ধবিশ্বাস আৰু অজ্ঞতাৰ সুবিধা লৈ শাসকশ্ৰেণীৰ সৰু-বৰ আটাইৰে দ্বাৰা শোষণ-নিপীড়ন নাটখনিত সুন্দৰভাৱে ৰূপায়ণ কৰা হৈছে।

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ ‘জন্ম’ নাটখনিত নিবনুৱা সমস্যা আৰু তাৰ ফলত সৃষ্টি হ’ব পৰা ভয়াবহ পৰিস্থিতিৰ ইঙ্গিত দিছে। দুজন শিক্ষিত যুৱকে বৰ্তমানৰ দুৰ্নীতিগ্ৰস্থ সামাজিক পৰিৱেশত সততাৰ দ্বাৰা আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিব নোৱাৰি সমাজৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা আৰু তাৰপৰা বিচ্ছিন্নতা অনুভৱ কৰি পৰিত্যক্ত ঠাইত আশ্ৰয় লৈছে আৰু অৱশেষত বিদ্ৰোহৰ কথা চিন্তা কৰিছে।[২] এটা মামৰে ধৰা বন্দুক পাই তেওঁলোকে আখৰাৰ বাবে সাজু হৈছে— ই যেন এক ভয়াবহ বিপ্লৱৰ আগজাননী। তেনেদৰে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ ‘পিতামহৰ শৰশয্যা’ নাটকত মহাভাৰতৰ পিতামহক আধুনিক সামাজিক পৰিৱেশত স্থাপন কৰি আত্মস্বাৰ্থত পিতামহে অসৎ শক্তিত যে যোগ দিছিল তাৰ এটি নতুন প্ৰতীকধৰ্মী ৰূপ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

আধুনিক নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত কলা-কৌশলৰ নতুনত্বৰ ফালৰপৰা অৰুণ শৰ্মাৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। এৱেঁই অসমীয়া এবছাৰ্ড নাটকৰো জন্মদাতা। শৰ্মাই দুখন এবছাৰ্ড বা উদ্ভট নাট ৰচনা কৰিছে— ‘নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য’ (১৯৬৭) আৰু ‘আহাৰ’ (১৯৭১)। ‘নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য’— এগৰাকী নাট্য-শিল্পীৰ ব্যৰ্থতাৰ কৰুণ ইতিহাস। বাৰখন নাটক ৰচনা আৰু অভিনয়ৰ আয়োজন কৰি দৰ্শকৰ উদাসীনতাত বিফল মনোৰথ হৈ শেষবাৰ অভিনয়ৰ সকলো আনুষ্ঠানিক আয়োজনৰ দিহা কৰিও যেতিয়া শূণ্য প্ৰেক্ষাগৃহ আগত লৈ আদৰণি ভাষণ আৰম্ভ কৰে তেতিয়া নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই স্থান, কাল, পাত্ৰ পাহৰি পূৰ্ণ প্ৰেক্ষাগৃহ কল্পনা কৰি তেওঁৰ বক্তব্য কৈ যোৱা অৱস্থা প্ৰকৃততে পুতৌজনক। শিল্পী জীৱনৰ চৰম ব্যৰ্থতাত তেওঁ একেবাৰে ভাগি পৰে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই শূণ্য প্ৰেক্ষাগৃহত দিয়া বক্তৃতা দেখাত অসঙ্গতি যেন বোধ হ’লেও ই প্ৰকৃততে মানসিক ব্যৰ্থতাই সৃষ্টি কৰা মস্তিষ্কৰ সাময়িক অসুস্থতা বা Absurdity।

অৰুণ শৰ্মাৰ আন এখন নাট ‘আহোৰ’ (১৯৭১)তো এবছাৰ্ড নাটৰ কলা-কৌশল অবলম্বন কৰিছে। ইয়াতো গতানুগতিক নাটৰ কলা-কৌশল প্ৰয়োজিত হোৱা নাই। সেইবাবে নাটখনিত সহজবোধ ঘটনা বা সুসংহত কাহিনীও বিচাৰি পোৱা নেযায়। হস্পিতেলৰ মৰ্গৰপৰা চুৰি কৰি নি মনে মনে পুতিবলৈ আয়োজন কৰা মৃত নাৰীৰ গলিত শ-ৰ দুৰ্গন্ধময় পৰিৱেশত কাহিনী আৰম্ভ হৈছে। ‘আহাৰ’ত সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ বুভুক্ষা, ব্যাধি, অপকৰ্ম আওপকীয়াভাৱে ৰূপায়িত হৈছে। মৰা-শটো

পুতিবলৈ কৰা অপচেষ্টাৰ মাজেদি সমাজৰ আদৰ্শক হত্যা কৰি কলংক লুকুৱাৰ ঘৃণ্য ব্যৱহাৰ নিহিত আছে।

অৰুণ শৰ্মাৰ পিছতে এবছাৰ্ড নাটকৰ ৰীতি আৰু শৈলী ব্যৱহাৰ কৰি নাট ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা নাট্যকাৰ গৰাকী হ'ল বসন্ত শইকীয়া। বসন্ত শইকীয়াৰ 'মানুহ' (১৯৭৭) আৰু 'অসুৰ' (১৯৭৭)নাট দুখনিত এবছাৰ্ড নাটকৰ আঙ্গিক বৈশিষ্ট্য প্ৰতিফলিত হৈছে। নাট দুখনিত আয়োনেস্কৰ 'ৰাইন'চৈৰছ' নাটকৰ প্ৰভাৱ লক্ষণীয়।

সাম্প্ৰতিক যুগৰ অসমীয়া নাটকৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য ধাৰা হ'ল ব্ৰেখটীয় নাটকৰ ধাৰা। ইয়াকে মহাকাব্যিক নাট বা এপিক থিয়েটাৰ বুলিও কোৱা হয়। মুনীন শৰ্মাৰ 'সভ্যতাৰ সংকট' (১৯৯৩), অৰুণ গোস্বামীৰ 'আজি', অৰুণ শৰ্মাৰ 'বুৰঞ্জীৰ পাঠ', 'চিঞৰ', বিনোদ শৰ্মাৰ 'নাঙল', প্ৰফুল্ল বৰাৰ 'বান', গংগধৰ চৌধুৰীৰৰ 'জন্মলগ্ন' আদি এই ধাৰাৰ নাট।

যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ দ্বিতীয় পৰ্যায়ৰ নাটসমূহত ব্যক্তিমনৰ জটিলতাই স্থান লাভ কৰিবলৈ ধৰে। ফলত মনস্তাত্ত্বিক নাট্যধাৰাটো গা কৰি উঠে। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ' (১৯৭৬), 'মৃণাল মাহী' (১৯৭৭), বসন্ত শইকীয়াৰ 'মৃগতৃষ্ণা' আদি এই প্ৰকৃতিৰ নাটক। 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত এগৰাকী পিতৃৰ জীয়েকৰ প্ৰতি অত্যধিক মৰমৰ প্ৰৱণতা দেখুৱাই 'ইডিপাছ কম্প্লেক্স'ৰ কথাও উত্থাপন কৰা হৈছে। আনহাতে, নাটখনিত নাট্যকাৰে নিজৰ মনত উদয় হোৱা প্ৰশ্নৰ সমিধান বিচাৰি চৰিত্ৰৰ সন্ধান কৰিছে। 'মৃণাল মাহী'ত এগৰাকী সন্তানহীনা নাৰীৰ সন্তান লাভৰ আকাংক্ষাৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা অস্বাভাৱিক প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। একেদৰে বসন্ত শইকীয়াৰ 'মৃগতৃষ্ণা'ত এজন নিম্নবৰ্গৰ কেৰাণিৰ অৱচেতন মনত সঞ্চিত হৈ থকা দিবাস্বপ্নপ্ৰায় কামনাসমূহ নতুন পদ্ধতিৰে দৰ্শনীয় কৰি তোলা হৈছে। নাটৰ কেন্দ্ৰস্থ চৰিত্ৰ দিগন্ত হাজৰিকাৰ যৌন-বাসনা আৰু আকাংক্ষাক মূৰ্ত কৰিছে স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে। নাটখনিৰ উপস্থাপন পদ্ধতি মনোবিশ্লেষণাত্মক।

সাম্প্ৰতিক কালত এনে ধৰণৰ বিভিন্ন ধাৰাৰ নাট ৰচনা হোৱাৰ লগতে সামাজিক জীৱনক লৈয়ো ভালেখিনি নাট ৰচিত হৈছে। তেনে নাট কিছুমান হ'ল— প্ৰফুল্ল বৰাৰ 'পথ আৰু উপপথ': (১৯৭১); ৰাম গোস্বামীৰ 'জন্মবৃত্ত' (১৯৮১); আলি হাইদৰৰ 'এক ৰজা আছিল', 'জন্মক্ৰন্দন' (১৯৭৬), 'এটা চোলাৰ কাহিনী', 'ধুমুহা পখীৰ নীড়', 'অহৈতুকী স্বদেশপ্ৰীতি' (১৯৮০); ৰত্ন ওজাৰ 'প্ৰলাপ', 'জোনালীৰ জুই'; ৰুকমল হাজৰিকাৰ 'মই ৰহমতে কৈছো' (১৯৭৮), 'সংলাপ, সংকেত আৰু আখৰা' (১৯৭৯), 'নক্সা' (১৯৭৯); অতুল বৰদলৈৰ 'তেজ ধোৱা কামেং'; বিৰিঞ্চি ভট্টৰ 'সূৰ্যোদয়', 'পথৰ মানচিত্ৰ', 'মই, সেই ছোৱালীজনী আৰু মানুহবোৰ'; অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ 'উত্তৰ পুৰুষ'; অজিত মহন্তৰ 'শ্ৰদ্ধেয় ৰাইজ'; যোগেন বায়নৰ 'ৰামধেনু'; সাৰদা বৰদলৈৰ 'উপহাৰ' (১৯৭২); ভদৰাম শইকীয়াৰ 'নিখোজ' (১৯৭৪); প্ৰভাত গোস্বামীৰ 'যন্ত্ৰমানৱ' (১৯৮৭); হিতেশ ডেকাৰ 'মন্ত্ৰীৰ হুকুম'

(১৯৭১—); অৰুপজ্যোতি নাথৰ 'ৰঙাবেলি' (১৯৮৮; মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'মুখ্যমন্ত্ৰী' (১৯৮৯); কৃষ্ণচন্দ্ৰ ৰায়মেধিৰ 'শ্বহীদ সম্ভুধন', কাৰ্বি সমাজৰ পটভূমিত ৰচিত 'ফুৰকি-মোৰাচিন' (১৯৯০); বীণাপানি দাসৰ 'বিৰিণা পাতৰ আঙুঠি' (১৯৮৯); তৰুলতা দাসৰ 'ৰেখাংক', 'সূৰ্যোদয়; মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ 'মৰণ দুৱাৰ' (১৯৭৬); ডিম্বেশ্বৰ গগৈৰ 'প্ৰত্যাৱৰ্তন' (১৯৮০); মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'আঁহত গুৰিৰ নতুন বাট' (২০০২); অৰুণ শৰ্মাৰ 'পুৰুষ', 'অগ্নিগড়' (২০০২), 'অদিতিৰ আত্মকথা' (২০০১); উত্তম বৰুৱাৰ 'বৰৰজা ফুলেশ্বৰী' (১৯৭১), 'বৰ মানুহৰ দোলা'; ৰমেশ চন্দ্ৰ কলিতাৰ 'অভিশপ্ত সিংহাসন' (১৯৭৮), 'গৰমা কুঁৱৰী' (১৯৮০); সুৰেশ ভাগৱতীৰ 'গোমধৰ কোঁৱৰ' (১৯৮৪); প্ৰদীপ শইকীয়াৰ 'লাচিত বৰফুকন' (১৯৮৭); ধনচন্দ্ৰ দাসৰ 'পৃথিৱী পুত্ৰ' (১৯৭১); ৰুদ্ৰ চৌধুৰীৰ 'ঘেৰাও' (১৯৭২), অমৰ পাঠকৰ 'প্ৰতিকাৰ' (১৯৭৩); হৰেণ ডেকাৰ 'ইন্দ্ৰজাল' (১৯৮৩); জিতেন শৰ্মাৰ 'সৰু বোৱাৰী' (১৯৭৪); টিকেন্দ্ৰজিত মজুমদাৰৰ 'জীৱন তৃষ্ণা' (১৯৭৬), 'অভিনন্দন' (১৯৭৮); আব্দুল মজিদৰ 'বঞ্চিতা', 'চোৰ'; নগেন শৰ্মাৰ 'উল্কাৰ জুই'; বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'গ্ৰহণ-মুক্তি' (১৯৮২), মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'বলিয়া হাতী' (১৯৯৬), মহেশ কলিতাৰ 'লাঞ্চিতা যৌৱন'; বিনোদ শৰ্মাৰ 'জৰী'; অৰূপ চক্ৰৱৰ্তীৰ 'আগমণি'; শ্যামা প্ৰসাদ শৰ্মাৰ 'পঞ্চকন্যা' আদি।

আশীৰ দশকৰপৰা অসমীয়া নাটকত এক নতুন চেতনাই ক্ৰিয়া কৰিছে। ইউৰেপীয়া ৰীতিৰ পৰিৱৰ্তে থলুৱা লোককলা আৰু পৰম্পৰাগত নাটৰ কৌশল গ্ৰহণ কৰি বিষয়বস্তু পৰিৱেশন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। অৰ্থাৎ অসমীয়া নাটকৰ আত্মপৰিচয় সন্ধান কৰা হৈছে। এই সজাগতাৰে কোনো কোনোৱে ওজাপালি, কোনো কোনোৱে ঢুলীয়া ভাউৰীয়া, কোনো কোনোৱে খুলীয়া ভাউৰীয়া, কোনো কোনোৱে থিয়নাম, নাগাৰা নাম আৰু কোনো কোনোৱে অঙ্কীয়া ভাওনাৰ আৰ্হি গ্ৰহণ কৰিছে। যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' (১৯৮২)ত অঙ্কীয়া ভাওনাৰ লগত ইউৰোপীয় ৰীতিৰ সমন্বয় ঘটাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ 'মহাৰাজা'ত (১৯৮৩) ওজাপালিৰ আৰ্হিৰে বৰ্তমানৰ শাসকসকলৰ এক ব্যঙ্গ চিত্ৰ পৰিস্ফুট কৰা হৈছে। অৰুণ শৰ্মাৰ 'বুৰঞ্জীৰ পাঠ'তো (১৯৭৮) ওজাপালিৰ কথোপকথনৰ ভঙ্গীৰে ৰাজনৈতিক চৰিত্ৰক ব্যঙ্গ কৰা হৈছে। কৰুণা ডেকাৰ 'শুনা শুনা সভাসদ' ইয়াৰ অন্য এক উদাহৰণ। অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ 'এজন ৰজা আছিল' (১৯৮৫) আৰু বসন্ত শইকীয়াৰ 'ভঙুৱা ৰজা আৰু নৰ্তকী' (১৯৯১)ত অঙ্কীয়া ভাওনাৰ ৰীতি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। দুয়োখন নাটকতে ভাওনাৰ মূল বৈশিষ্ট্যসমূহ যথাসম্ভৱ ৰক্ষা কৰা হৈছে। গুণাকৰ দেৱগোস্বামীৰ 'বীৰাঙ্গনা' ইয়াৰ এক অন্য উদাহৰণ। কৰুণা ডেকাৰ 'চং', 'লুইত কন্যা'; পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ 'নাঙল, মাটি আৰু মানুহ' (১৯৮৭); ফণী তালুকদাৰৰ 'মোৰে মলুৱা'; মুনীন ভূঞাৰ 'হাতী আৰু ফান্দী'; প্ৰমোদ দাসৰ 'হনুমান সাগৰ বান্ধা চাউ'; গুণাকৰ দেৱগোস্বামীৰ 'সতী'; ৰফিকুল হোছেইনৰ 'কৌৰৱ পাণ্ডৱ আৰু দ্ৰৌপদী'

লোককলাৰ শৈলীৰ পৰিৱেশন কৰা আন কেইখনমান নাটক।[৩] অৱশ্যে থলুৱা কলা-শৈলীসমূহৰ আৰ্হিৰে ৰচনা কৰা নাটকৰ ধাৰাৰ লগে লগে ইউৰোপীয় ৰীতিৰে পৰিৱেশন কৰা সামাজিক চেতনাযুক্ত নাটকৰ ধাৰাটিও মঞ্চত প্ৰৱহমান হৈ আছে। কেইবাটাও অব্যৱসায়িক নাট্যগোষ্ঠীৰ উৎসাহ আৰু উদ্যমৰ কাৰণেই এইটো সম্ভৱ হৈছে। ৰাম গোস্বামীৰ 'জীৱন বৃত্ত', 'মাদল', আলি হাইদৰৰ 'এটা চোলাৰ কাহিনী', গিয়াছ উদ্দিন আহমেদৰ 'অমৃত গৰল আৰু অন্যান্য', অজিত মহন্তৰ 'শ্ৰদ্ধেয় ৰাইজ' এই ধাৰাৰ অন্তৰ্গত কেইখনমান নাটক।

অনুদিত নাটকেও অসমীয়া নাটকৰ সমৃদ্ধিত বহু পৰিমাণে সহায় কৰিছে। সত্তৰ আৰু আশীৰ দশকত মৌলিক অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ পূৰণত অনূদিত নাটকে বিশিষ্ট ভূমিকা পালন কৰিছে। বিশ্ববিখ্যাত বিদেশী নাট্যকাৰসকলৰ বচা বচা নাটকৰ উপৰিও হিন্দী, বঙলা, মাৰাঠী প্ৰমুখ্যে কেইবাটাও ভাৰতীয় ভাষাৰ জনপ্ৰিয় নাটক অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰি মঞ্চত পৰিৱেশন কৰা হৈছে। সংস্কৃতৰপৰা অসমীয়ালৈ অনুদিত হোৱা নাটকেইখনমান হ'ল— ৰামেশ্বৰ বড়াৰ 'মালবিকাগ্নিমিত্ৰম্' (১৯৭০), 'বিক্ৰমোৰ্বশীয়ম' (১৯৭৭) আৰু মহেশ্বৰ হাজৰিকাৰ 'দূতকাব্য'।

শ্বেক্সপিয়েৰৰ সৰহভাগ নাটকেই অসমীয়ালৈ অনূবাদ কৰা হৈছে। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই ১৯৭৪ চনত 'অথেলো' আৰু 'মেকবেথ' নাট দুখনি অসমীয়ালৈ ৰূপান্তৰ কৰে। দয়ানন্দ পাঠকেও শ্বেক্সপিয়েৰৰ 'ৰোমিও জুলিয়েট', 'জুলিয়াচ চিজাৰ' আৰু 'হেমলেট' নাটক তিনিখনি যথাক্ৰমে ১৯৭৪, ১৯৭৫ আৰু ১৯৮৭ চনত অনুবাদ কৰে। নৰকান্ত বৰুৱাই শ্বেক্সপিয়েৰৰ এঘাৰখন নাটক সৰু সৰু গল্পৰ আকাৰত অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে 'শ্যেইকছপীয়েৰৰ নাটকৰ গল্প' নামেৰে ১৯৯৩ চনত। চ'ফক্লিচৰ গ্ৰীক ট্ৰেজেদি 'ইডিপাছ টাইৰেন্নাচ'ৰ অসমীয়া ৰূপ 'ৰজা ইডিপাচ' আৰু 'এণ্টিগনি' অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে যথাক্ৰমে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা আৰু প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামীয়ে। ইউপাইডিচৰ গ্ৰীক ট্ৰেজেদি 'এলছেছচিছ'খন অনুবাদ কৰিছে নৰকান্ত বৰুৱাই। ইউলিয়ামচৰ 'দি প্লাচ মেনাজাৰী' ৰাম গোস্বামীয়ে কৰা অসমীয়া অভিযোজনা 'পলাশৰ ৰং'। কনক মহন্তই অনুবাদ কৰিছে চেকভৰ 'চেৰি অৰ্চাৰ্দ' নাটখনি 'চেৰি বাগিছা' নামেৰে। শৈলেন ভৰালীয়ে অনুবাদ কৰিছে ছেমুৱেল বেকেটৰ এবছাৰ্দ নাট 'ৱেইটিং ফৰ গাডো'ৰ 'গডোৰ প্ৰতীক্ষাত' শিৰোনামাৰে। ৰাম গোস্বামীয়ে অনুবাদ কৰা আন এখনি নাটক হ'ল 'পিঞ্জৰা'। এই নাটখনি আগাঁথা ক্ৰিষ্টি'ৰ 'মাউচ ট্ৰেপচ' অনুবাদ। লুই পিৰাণ্ডেলোৰ 'চিক্স কেৰেক্টাৰ্ছ ইন ছাৰ্ছ অৱ এন অথৰ' নাটখনি 'নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ' নাম দি ডম্বৰু দাস আৰু তচদ্দুক ইউচুফে অলমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে। বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব'ৰ 'পিগমিলিয়ন' সতীশ ভট্টাচাৰ্য আৰু দুলাল ৰয়ে 'প্ৰেয়সী' নামেৰে অনুবাদ কৰিছে। লৰ্কাৰ 'দা হাউচ অৱ বাৰ্ণাড আল্বা' দুলাল ৰয়ে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে 'ফাটেমা বিবিৰ ঘৰ' শিৰোনামাৰে। মেক্সিম গৰ্কীৰ 'মাডাৰ' নাটখনি পবিত্ৰ ডেকাই অনুবাদ কৰিছে 'মা' নামেৰে। ষ্টিন্তবাৰ্গৰ 'দা ফাডাৰ' অসমীয়ালৈ

অনুবাদ কৰিছে পংকজ ঠাকুৰে। মলিয়েকৰ 'টাৰ্টুক' বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই 'ব্ৰহ্মাচাৰী' নাম দি অনুবাদ কৰিছে।

হিন্দী নাট্যকাৰ জগদীশ মাথুৰৰ 'পহলে ৰাজা' নাটখনি 'প্ৰথম ৰজা' আৰু 'আধে আধুৰে' নাটখনি 'অসম্পূৰ্ণ' নাম দি অনুবাদ কৰিছে ফনী তালুকদাৰে। তাৰোপৰি শম্ভু মিত্ৰ, গিৰীশ কাৰ্ণাড, বাদল সৰকাৰ, ধৰমবীৰ ভাৰতী, মোহন ৰাকেশ, হবীব তনবীৰ আদি ভাৰতীয় নাট্যকাৰৰ ভালে সংখ্যক নাটক অসমীয়ালৈ অনুবাদ তথা অভিনয়ো হৈছে। আনহাতে, অসমৰ ভ্ৰাম্যমান নাট্যগোষ্ঠীসমূহেও প্ৰখ্যাত নাট্যকাৰৰ নাটসমূহ অনুবাদ কৰি মঞ্চৰ যোগেৰে এই নাটবোৰৰ সোৱাদ অসমীয়া দৰ্শকক দি আহিছে। একেদৰে আকাশবাণী আৰু দূৰদৰ্শনেও দেশী-বিদেশী নাটক অভিযোজনা তথা অনুবাদ প্ৰচাৰ কৰি সেই নাটসমূহৰ লগত দৰ্শকক পৰিচয় কৰাই দিছে।

এনেদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে, আধুনিক অসমীয়া নাটকে ইতিমধ্যে ডেৰশ বছৰীয়া ইতিহাস অতিক্ৰম কৰিলে। তাৰে ভিতৰত সাম্প্ৰতিক কালছোৱাত অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে নাটক সন্দৰ্ভত বিভিন্ন ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাইছে। এই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাবোৰৰ আৰ্হি আৰু অনুপ্ৰেৰণা মূলতে পশ্চিমীয়া নাটক হ'লেও নাট্যকাৰ সকলে তেওঁলোকৰ ৰচনাত স্বকীয়তা ৰক্ষা কৰিবলৈ যত্ন কৰাটো লক্ষণীয়।

২.৭ সাৰাংশ (Summing Up)

১৮৫৭ চনত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ হাতত 'ৰাম-নৱমী'ৰ জৰিয়তে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ শুভাৰম্ভ ঘটে। এই সময়ছোৱাত ৰচিত হোৱা আটাইবোৰ নাটকৰ বিষয়বস্তু আছিল সামাজিক তথা সমাজ সংস্কাৰমূলক। ৰোমাণ্টিক যুগত যিখিনি নাটক ৰচিত হ'ল সেইখিনি আছিল দুই প্ৰকাৰৰ। প্ৰথম সৰহসংখ্যক নাটকে আছিল প্ৰহসনমূলক বা ধেমেলীয়া নাট। দ্বিতীয়তে এই সময়ছোৱাৰ নাটকত পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক আৰু অনুবাদমূলক নাটকৰ প্ৰয়োভৰ আছিল অধিক। সৰহসংখ্যক নাটকতে স্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ কলা-কৌশলৰ প্ৰভাৱ আছিল পোনপটীয়া।

যুদ্ধোত্তৰ কালত পৌৰাণিক নাটকে মঞ্চৰপৰা বিদায় ল'লে। ঐতিহাসিক নাটকৰ ৰচনাও ক্ৰমান্বয়ে কমি আহিবলৈ ধৰিলে। তাৰ ঠাই দখল কৰিলে বাস্তৱবাদী তথা সমস্যামূলক নাটকে। লগতে স্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট্য-ৰীতিক অগ্ৰাহ্য কৰি আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰা হ'ল হেন্‌ৰিক ইবছেন, বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব' প্ৰমুখ্যে বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰসকলৰ। ফলত বিষয়বস্তু আৰু কলা-কৌশল উভয় দিশতে যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ নাটকলৈ পৰিৱৰ্তন আহিল।

নাটকৰ ক্ষেত্ৰত পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক আনকি স্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যৰীতিয়েও বিদায় ল'লে। তাৰ ঠাইত এবছাৰ্ড, ব্ৰেখটীয়, প্ৰতীকবাদী, থলুৱা নাট্যৰীতিৰ প্ৰচলন বাঢ়িল। এই নাটবোৰে পাঠক-দৰ্শকক নতুন নাটকৰ সোৱাদ দিবলৈ সক্ষম হয়।

২.৮ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১। অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ জন্ম প্ৰক্ৰিয়া সম্পৰ্কে এটি প্ৰৱন্ধ লিখক।

২। জোনাকী যুগৰ অসমীয়া নাটকৰ বিষয়ে এটি আলোচনা যুগুত কৰক।

৩। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আৰু পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ কেনে ধৰণৰ অৱদান আগবঢ়াই থৈ গ'ল সেই সম্পৰ্কে আপোনাৰ মতামত ব্যক্ত কৰক।

৪। ১৯৪০ চনৰপৰা ১৯৭০ চনৰ ভিতৰত ৰচিত অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস আৰু গতি-প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে এটি সমীক্ষা আগবঢ়াওঁক।

৫। সাম্প্ৰতিক কালৰ অসমীয়া নাটক সম্পৰ্কে এটি সমীক্ষা আগবঢ়াওক।

৬। ১৯৭০ চনৰপৰা বৰ্তমানলৈ ৰচিত অসমীয়া এবছাৰ্ড, ব্ৰেখটীয় আৰু থলুৱা ৰীতিৰ নাটকৰ এটি সমীক্ষা আগবঢ়াওঁক।

৭। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ অৰুণ শৰ্মাৰ অৱদান সম্পৰ্কে এটি প্ৰবন্ধ যুগুত কৰক।

২.৯ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

নেওগ, মহেশ্বৰ : অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা

শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত

: অসমীয়া নাট্য সাহিত্য

বৰগোহাঞি, হোমেন (সম্পাঃ) : আসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (ষষ্ঠ খণ্ড)

ভৰালী, শৈলেন : আধুনিক ভাৰতীয় সাহিত্য

: নাটক আৰু অসমীয়া নাটক

: নাট্যকলা : দেশী-বিদেশী

গোস্বামী, যতীন্দ্ৰনাথ : অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী

ছাত্তাৰ, আব্দুছ : সপ্তম দশকৰ অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত

বৰুৱা, সত্যপ্ৰসাদ : নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ

গগৈ, লীলা (সম্পাঃ) : আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পৰিচয়

ফুকন, কবীন : আধুনিকতাবাদ আৰু উত্তৰ আধুনিকতাবাদ

শৰ্মা, (শশী (সম্পাঃ) : সাহিত্যত আধুনিকতা।

দ্বিতীয় বিভাগ
পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া'

বিভাগৰ গঠন ঃ

২.১ ভূমিকা (Introduction)
২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
২.৩ পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া'
২.৪ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ কাহিনীভাগৰ বিশ্লেষণ
২.৫ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ
২.৬ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ সংলাপ
২.৭ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনত সমাজ-জীৱনৰ প্ৰতিফলন
২.৮ সাৰাংশ (Summing Up)
২.৯ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
২.১০ প্ৰসঙ্গ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

২.১ ভূমিকা (Introduction)

পাশ্চাত্য শিক্ষাৰ প্ৰসাৰ আৰু পৰম্পৰাবাদী সংস্কাৰৰ প্ৰেক্ষাপটত উনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজখন দ্বন্দ্বৰ সন্মুখীন হৈছিল। এই যুগৰ সাহিত্যৰ ভাৱাদৰ্শ ৰোমান্টিক আছিল যদিও সমাজ চেতনাৰ দিশটো একেবাৰে উপেক্ষিত হোৱা নাছিল। বিশেষকৈ নাট্য সাহিত্যত পৰিস্ফুট সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ কথা আমি স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব। সমাজৰ কেৰোণসমূহ উদঙাই দিয়া, সমাজক সুস্থ-সবল পথৰ নিৰ্দেশ কৰাৰ লক্ষ্য উদ্দেশ্যেৰে যিসকল সাহিত্যিকে কাপ মৈলাম হাতত তুলি লৈছিল সেই সকলৰ ভিতৰত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা আছিল অন্যতম। 'গাঁওবুঢ়া' পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ এক উল্লেখযোগ্য নাট্যকৃতি। ১৮৯৭ খ্ৰীষ্টাব্দত ৰচিত এই নাটকখন ইংৰাজৰ আমোলৰ অসমীয়া সমাজ জীৱন আৰু প্ৰশাসনীয় আদৱ-কায়দা ধৰি ৰখাৰ অন্যতম সফল চিত্ৰ।

এই বিভাগটিত 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ সকলো দিশ সামৰি পৰ্যালোচনা আগবঢ়োৱাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে

২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটিত অধ্যয়নৰ অন্তত আপুনি—

- পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনিৰ কাহিনীভাগৰ বিশ্লেষণ আগবঢ়াব পাৰিব;
- 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ চৰিত্ৰসমূহ বিচাৰ কৰিব পাৰিব;
- 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ সংলাপ সম্পৰ্কে ব্যাখ্যা কৰিব পাৰিব; আৰু
- 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনত প্ৰতিফলিত হোৱা সমাজ-জীৱনৰ চিত্ৰৰ বৰ্ণনা দিব পাৰিব।

২.৩ পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া'

অসমীয়া আধুনিক নাট্য সাহিত্যলৈ পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ অৱদান চিৰস্মৰণীয়। গোহাঞি বৰুৱাই লেখি উলিওৱা নাটককেইখন হ'ল— *গাঁওবুঢ়া* (১৮৯৭), *জয়মতী* (১৯০০), *গদাধৰ*(১৯০৭), *টেটোন-তামুলী*(১৯০৯), *সাধনী*(১৯১০), *লাচিত বৰফুকন* (১৯১৫), ভূত *নে ভ্ৰম*(১৯২৪) আৰু *বাণৰজা*(১৯৩৩)। আটাইকেইখন নাট্যসৃষ্টিৰ ভিতৰত 'গাঁওবুঢ়া' গোহাঞি বৰুৱাৰ এক আকৰ্ষণীয় নাট্যকৰ্ম। উক্ত নাটকখন লিখাৰ অন্তৰালত নাট্যকাৰ গোহাঞি বৰুৱাক যি প্ৰেৰণাই ক্ৰিয়া কৰিছিল সেয়া তেওঁ নাটকখনৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে—

> আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ আদিছোৱাত চৰ্কাৰী কৰ্ম্মচাৰী গাঁওবুঢ়াৰ 'অনাহাৰী' বিষয়-ববীয়া খাটনি বিষয়ক ৰহস্যই এই লেখকৰ অন্তৰত, ল'ৰা কালত সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই ৰহস্যৰ আৰ্হিৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰাই এই সামাজিক নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ আগ উদ্দেশ্য। আজিকালি অসমত পছিমীয়া ধৰণৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি যেনেকৈ অনুৰাগ বাঢ়িছে, তেনেকৈ তাৰ জোখাই অসমীয়াত নাটক নাই, বিশেষকৈ সামাজিক নাটক, সেই অভাৱ কিঞ্চিৎমান গুচাবলৈ আগবঢ়াটো এই পুথি লিখাৰ দ্বিতীয় লক্ষ্য।

লেখকৰ উক্ত কথাখিনিৰ পৰা স্পষ্ট হৈ পৰা কথাটো হ'ল সমকালীন সময়ছোৱাত অসমীয়া ভাষাত সামাজিক নাটকৰ দীনতা গুচোৱাৰ উদ্দেশ্যে তেওঁ নাটকলেখাত প্ৰবৃত্ত হৈছিল। দ্বিতীয়তে লেখকে সৰু কালিতে লগ পোৱা চৰকাৰী অনাহাৰী বিষয়ববীয়া গাঁওবুঢ়াৰ প্ৰতি থকা কৌতূহল বা আকৰ্ষণ।

নাটকখনৰ পাতনিত নাট্যকাৰ গোহাঞি বৰুৱাই নাটকখনক সামাজিক নাট হিচাপে লিখা বুলি মন্তব্য কৰিছে। নিঃসন্দেহে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখন সমাজ জীৱনৰ অন্যতম দলিল স্বৰূপ। কিন্তু নাটকখনত প্ৰহসন বা 'ফাৰ্চ' (Farce)-ৰ লক্ষণো ধৰা পৰে। *'অসমীয়া নাট্য সাহিত্য'*গ্ৰন্থত সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই নাটকখনৰ সন্দৰ্ভত এই ধৰণে মন্তব্য কৰিছে,— "প্ৰহসনৰ লক্ষণ দুই এটা আছে যদিও বেছিভাগ লক্ষণ লঘু কমেডিৰ লগতহে মিলে কাৰণে 'গাঁওবুঢ়া'ক কমেডি বুলিলে বোধকৰোঁ ভুল নহ'ব।" মহেশ্বৰ নেওগদেৱে 'গাঁওবুঢ়া'ক 'সুলিখিত গ্ৰাম্য কমেডি' বুলি কৈ আকৌ কৈছে— 'সহানুভূতিৰে অংকিত নায়ক ভোগৰ আশাৰ পিছত লৰা ভোগমনৰ দুৰ্দশাই চৰিত্ৰটিক প্ৰায় সাৰ্থক ট্ৰেজেডিক বোলেৰে বোলাই তুলিছে।'

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই 'গাঁওবুঢ়া'ক এখন "কৰুণ ৰসসিক্ত সামাজিক" নাট বুলি কৈ মন্তব্য কৰিছে— 'নায়ক গাঁওবুঢ়া' আৰু তেওঁৰ পত্নী ৰংদৈৰ কাৰ্যাৱলী আৰু পৰিণতিলৈ চাই আমি ইয়াক কৰুণ ৰসসিক্ত নুবুলি নোৱাৰোঁ।" মহিম বৰাদেৱে মন্তব্য কৰিছে— "........ গাঁওবুঢ়া নাটকৰ ৰচনাত এনে কোনো উদ্দেশ্য সাধনৰ প্ৰণোদনা নাই, হাস্য-ব্যঙ্গ কৌতুক সৃষ্টিৰো সচেতন প্ৰচেষ্টা নাই। 'গাঁওবুঢ়া' প্ৰহসন জাতীয় নাইবা ফাৰ্চ ধৰণৰ নাটক নহয়।"

আত্মমূল্যায়ন প্রশ্ন ঃ

'গাঁওবুঢ়া' নাটখনি লিখিবলৈ নাট্যকাৰে কি কি কাৰণে অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল? (৩০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

২.৪ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ কাহিনীভাগৰ বিশ্লেষণ

'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনৰ কাহিনীভাগ বিশেষ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ নহয়। ইংৰাজৰ শাসনকালত অসমীয়া সহজ-সৰল জীৱনধাৰাত যি বিপৰ্যয়ৰ সৃষ্টি হৈছিল তাৰ পটভূমিতেই নাটকখনৰ কাহিনীভাগ গঢ়ি উঠিছে। ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ জীৱন-দুৰ্দশাৰ জৰিয়তে ইংৰাজৰ প্ৰশাসনীয় সেৱাৰ দুৰ্বলতাৰ প্ৰতি আৰু অসমীয়া সমাজৰ ছবিখন নাটকখনৰ কাহিনীভাগৰ মাজেদি বিবৃত হৈছে। ভোগমন গাঁওবুঢ়াক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনীভাগে গতি লাভ কৰিছে আৰু সেইফালৰপৰা ভোগমনেই নাটকখনৰ নায়ক। ইংৰাজ শাসনৰ আৰম্ভণিৰে পৰা বহু অসমীয়াই নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰকাৰী বিষয়বাব লাভ কৰিবলৈ যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা চলাইছিল। তেনেদৰে ইংৰাজৰ কৃপাধন্য হোৱা অসমীয়াই সাধাৰণ চাকৰিটোৰ জহতে বৰমানুহ বোলাইছিল। তেওঁলোকে স্বজাতি, স্বদেশৰ মানুহৰ ওপৰত শোষণ, নিৰ্যাতনো চলাইছিল। 'গাঁওবুঢ়া' নাটকত এইধৰণৰ চিত্ৰ প্ৰকাশিত হৈছে। তেনেধৰণৰ বৰমানুহ বোলোৱা বাপুৰাম শইকীয়া মণ্ডল, কচুখোৱা ছুটীয়া আৰু মানিকচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ দৰে বিষয়াৰ নিৰ্যাতনৰ বলি হ'বলগীয়া হৈছিল ভোগমন। বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা ভোগমনে চাহাবৰ বয়বস্তু কঢ়িওৱা কুলীৰ দায়িত্ব ল'বলগীয়া হৈছিল। অপমান-অপযশৰ পৰা পৰিত্ৰাণ পাবলৈ ভোগমনে উপঢৌকন দি হ'লেও চৰকাৰৰ ঘৰৰ পৰা গাঁওবুঢ়া পদবীটো গ্ৰহণ কৰে। কিন্তু তেওঁৰ দুখ-বেজাৰৰ সমাপ্তি নঘটিল। সেই পদমৰ্যাদাই ভোগমনক অধিক বেজাৰহে দিলে; তেওঁৰ সামাজিক, আৰ্থিক, পাৰিবাৰিক ভেটি থৰক বৰক হ'ল। মানসিক আৰু শাৰীৰিক নিৰ্যাতনত ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ জীৱন সুখৰ হৈ নাথাকিল। বৰ চাহাবৰ শাস্তি, মৌজাদাৰৰ তিৰস্কাৰ আৰু মৌজাদাৰৰ দ্বাৰা ঘৰ ক্ৰোক এই আটাইবোৰ লাঞ্ছনা ভোগমনে পালে। গাঁওবুঢ়াৰ পদবীটো এৰো বুলিওঁ এৰাব নোৱাৰা হৈ পৰিল। শেহত ছল কৰি 'গাঁওবুঢ়া' পদৰ পৰা অব্যাহতি ল'লে। নাটকখনৰ কাহিনীভাগ সংক্ষেপতে এয়েই।

কাহিনী অনুসৰি ইংৰাজ শাসনৰ আৰম্ভণিৰ সময়ছোৱাত ইংৰাজ চাহাববোৰে সাধাৰণ মানুহক শাৰীৰিকভাৱে বৰ নিৰ্যাতন কৰিছিল। চাহাববোৰ এঠাইৰ পৰা আন ঠাইলৈ যাবলগীয়া হলে, তেওঁলোকৰ বয়বস্তু কঢ়িয়াবলৈ সাধাৰণ মানুহকে দাসৰ দৰে জোৰ-জুলুমকৈ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এনেদৰে, পশুৰ নিচিনাকৈ ইংৰাজ চাহাবৰ কুলী হ'বলগীয়া হৈছিল ভোগমন চেতিয়া। পাঁচটা অংকবিশিষ্ট নাটকখনৰ ১ম অংকৰ ১ম দৃশ্যতে বাপুৰাম মণ্ডল আৰু কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াই কুলী ধৰিবলৈ ৰাজপথত ৰৈ থাকোতে বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা ভোগমনক পায়। মৰ্যাদা

সম্পন্ন বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা ভোগমনকে মণ্ডল আৰু গাঁওবুঢ়াই মানিক বৰুৱা নামৰ দাৰোগাজনক গটাই দিয়ে। দাৰোগাৰ নিৰ্দেশত ভোগমনে চাহাবৰ খাদ্যবস্তুৰ লগতে মুৰ্গীৰ ভাৰ কঢ়িয়াই চৰম অপমান বোধ কৰে। ঘৈণীয়েক ৰংদৈৰ আগত ভোগমনে এই লাজ অপমানৰ কথা কয়। ঘৈণীয়েক ৰংদৈয়ে গিৰিয়েকক এই দুৰ্দশা আৰু অপমানবোধৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ গাঁওবুঢ়াৰ পদ ল'বলৈ বুদ্ধি দিয়ে। মৌজাদাৰক ঘোচ দি ভোগমনে গাঁওবুঢ়াৰ পদবী পায়। কিন্তু গাঁওবুঢ়াৰ নামত কৰিবলগীয়া কামে ভোগমনক মানসিকভাৱে অধিক অশান্তিহে দিছে। মৌজাদাৰৰ খাজনা বিচৰা, চাহাবৰ বাবে কুলী ধৰা, ৰচদৰ বাবে গাঁৱৰপৰা বয়বস্তু বিচৰা কামত ভোগমন লাগি থাকিবলগীয়া হ'ল। সময়মতে ৰায়তবোৰে খাজনা নিদিয়াৰ বাবে মণ্ডল, মৌজাদাৰে ভোগমনৰ ওপৰতেই নিৰ্যাতন চলায়। ৰচদ সংগ্ৰহ কৰিবলৈ গৈ ভোগমনে গৃহস্থৰ গালি-শপনিহে খাবলগীয়া হয়। খাদ্য সামগ্ৰীৰ যোগানত হীন-দেঢ়ি ঘটা বাবে নিম্ন পৰ্যায়ৰ কৰ্মচাৰী খানচামা, চৰ্দাৰ, অৰ্দ্দালি আদিয়েও ভোগমনক কথা শুনায়। ভোগমনক অৰ্দ্দালিয়ে যিধৰণে ককৰ্থনা কৰে— সেই কথাই ভোগমনক গভীৰ দুখ দিয়ে,—

"হেৰ গাধ, ইমানদিনে ইয়াক গোটাই ৰাখিছিলিনে? চুৰৰ বদমাছ্। মই জানিছোঁ, এইবোৰ তহঁতৰ ফাঁকতি। পাচত বেছি খাবলৈ ক'ৰবাত লুকুৱাই থৈ আহিছ, নহয়নে?"

চৰ্দাৰ, অৰ্দ্দালি আৰু খানচামাই জোৰকৈ ভোগমনক মুৰ্গীৰ কণী খুৱাবলৈ চেষ্টা কৰি নিৰ্যাতন কৰে। ভোগমনৰ লগতে অন্য গাঁওবুঢ়াসকলেও এনে নিৰ্যাতনৰ বলি হয়। মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ মণ্ডল, দাৰোগা, খানচামা আদিয়েতো ভোগমনহঁতক মানুহ বুলি গণ্য নকৰেই সাধাৰণ ৰাইজেও তেওঁলোকক ভাল চকুৰে নাচায়। আনহাতে চৰকাৰী সেৱাত ব্যস্ত হৈ থাকোতে নিজৰ সংসাৰৰ খবৰ ল'বলৈও তেওঁলোকে আহৰি নাপায়। কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াই কৈছে,—"গাঁওবুঢ়া হ'বৰ পৰা আৰু আমাৰ অৱস্থা দিনক দিনে তললৈহে গৈছে। আৰু বা কি হ'ব লগা আছে, ঈশ্বৰেহে জানে। ইমানকৈ খাঁটি মৰাৰ বাবে যদি খেজেনাকে টকা চেৰেক ৰেহাই পালোঁহেতেন, সিও এটা কথা আছিল, আমাৰ কপালেৰে ভাল যেনিবা নিকিনা-গোলাম সোমাই মৰিব লগা হ'লো।"

চৰকাৰী সেৱাৰ বিনিময়ত দৰমহাটো গাঁওবুঢ়াসকলে নাপায়েই, বৰং ৰচদ-পাতি বিচাৰিব গৈ মানুহৰ পৰা গালি-শপনি আৰু নিৰ্যাতনহে পায়। 'বিয়াই সবাহে আগ ঢাৰি, আগপাত, মেল-দোৱালত আনতকৈ দুটা পইচা সৰহকৈ পোৱা'-ৰ বাহিৰে গাঁওবুঢ়াৰ অন্য লাভালাভ নাই, বৰঞ্চ ঘৰ-সংসাৰলৈ নামি আহে বিষাদ কাৰুণ্যৰহে সোঁত। মৌজাদাৰৰ খাজনা দিব নোৱাৰাৰ বাবে ভোগমনৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰি সকলো সা-সম্পত্তি বাজেয়াপ্ত কৰা হয়। আনকি জীয়েকৰ ওমলা-বাটিটোও টেকেলাই কাঢ়ি নিলে। সাধাৰণ ৰাইজৰ পৰা জোৰ-জবৰদস্তি ৰচদ সংগ্ৰহ কৰাৰ অপৰাধত ভোগমন আদালতত হাজিৰ হবলগীয়া হয় যদিও নিৰ্দোষী প্ৰমাণিত হয়। ইয়ং চাহাবে আদালতত ভোগমনক নিৰ্দোষী ঘোষণা কৰাৰ লগতে কুলীধৰা, ৰচদ যোগাৰ কৰা, বিনা-বেতনে গাঁওবুঢ়াৰ কাম কৰা কথাবোৰক অন্যায় বুলি দোহাৰি তাৰ প্ৰতিকাৰৰ বাবে প্ৰশাসন ব্যৱস্থাত মাত মাতিব বুলি বিচাৰ সামৰে। ভোগমনে কিন্তু ভদিয়া নামৰ ল'ৰাজনক চাহাবৰ ওপৰত হাজিৰ কৰোৱাই গাঁওবুঢ়া পদটো তেওঁক দি নিজে মুকলি হয়। কাৰণ আদালতৰ বিচাৰ বা ইয়ং চাহাবৰ ঘোষণাই ভোগমনক আশ্বস্ত

কৰিব পৰা নাছিল। ভোগমনৰ এই মুক্তিৰ কিটিপটো আন কেইজন গাঁওবুঢ়াকো শিকাই দিয়ে আৰু সকলোৱে 'আমি চাৰি গাঁওবুঢ়া' গীত গাই নাচিবলৈ ধৰে আৰু ইয়াতে নাটখনৰ সমাপ্তি ঘটে।

বৈচিত্রহীন উপস্থাপন আৰু উৎসুকহীন গতিশীলতাৰ বাবে নাটকখনৰ কাহিনীটো আকর্ষণীয় হৈ উঠা নাই। ঘটনাবস্তুৰ সংঘাত আৰু উৎসুক্যৰ ওপৰতে কাহিনীৰ আকর্ষণ নির্ভৰ কৰে। 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনৰ কাহিনীয়ে দর্শক-পাঠকক বৰ আকর্ষণ কৰে বুলি ক'ব পৰা নাযায়। কিন্তু সমকালীন সময় আৰু সমাজৰ প্রতিচ্ছবি অংকনৰ বাবে নাটকখনৰ কাহিনীৰ গুৰুত্বক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। সেই দৃষ্টিকোণৰ পৰাই নাট্যকাৰক এগৰাকী সচেতন পর্যবেক্ষক ৰূপত অহিভিত কৰাইছে। সমাজৰ সমস্যাৰ চর্চাই নাটকীয় কাহিনীক গুৰুত্বপূর্ণ কৰি তুলি নাট্যকাৰ গোহাঞি বৰুৱাকো সার্থক কৰি তুলিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্রশ্ন ঃ

'গাঁওবুঢ়া' নাটখনিৰ মূল বিষয়বস্তু কি? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

২.৫ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ চৰিত্র চিত্রণ

পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ অন্যতম নাট্যকৃতি 'গাঁওবুঢ়া'ৰ পুৰুষ-নাৰী চৰিত্র বৰ কম নহয়। পুৰুষ চৰিত্রসমূহ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা, বাপুৰাম শইকীয়া, কচুখোৱা ছুটীয়া, কেৰপাই কোচ, টেপেৰা কলিতা, ভোগমন চেটীয়া, মাণিকচন্দ্র বৰুৱা, মঙ্গলা, মিঃ ইয়ং, বিলত, পেজান, মিঃ স্কট, অর্দ্দালি, চর্দ্দাৰ, টেকেলা, খান্‌চামা, কুলী, পদকীয়া, পেস্কাৰ, মুক্তিয়াৰ ইত্যাদি। স্ত্রী-চৰিত্রৰ ভিতৰত অমিলা, ৰংদৈ, জেতুকি, ভেলেউ, লিগিৰী, নাচনী, গঞানী আদি। ইয়াৰ ভিতৰত ভোগমন চৰিত্রক কেন্দ্র কৰি নাটকৰ কাহিনীভাগ আগবাঢ়িছে। তেনেদৰে অন্য চৰিত্রবোৰেও কাহিনীৰ গতিশীলতাত নিজৰ ভূমিকা পালন কৰিছে। ভোগমন চৰিত্রক নাটকখনৰ নায়ক বুলি ক'ব পৰা যায়। অৱেশ্য নাটকৰ নায়কৰ সম্পূর্ণ লক্ষণ আমি ভোগমন চৰিত্রত বিচাৰি নাপাওঁ। গাঁৱলীয়া চৰিত্রাংকনৰ মাজেদি গোহাঞি বৰুৱাৰ চৰিত্র চিত্রণৰ দক্ষতা প্রকাশ পাইছে। নাটকখনৰ সকলোবোৰ চৰিত্র সমান অনুপাতে অৱশ্যে বিকাশ লাভ কৰা নাই। নাটকখনত চিত্রিত হোৱা অসংখ্য চৰিত্রৰ ভিতৰত ভোগমনৰ পত্নী ৰংদৈৰ বাহিৰে বাকীবোৰ চৰিত্র টাইপ চৰিত্র। নাটকক অভিনৱত্ব আৰু অমৰত্ব দান কৰা আটাইতকৈ গুৰুত্বপূর্ণ উপাদানটো হৈছে চৰিত্র। পৃথিৱীৰ প্রায়বোৰ নাট্য সাহিত্যলৈ মন কৰিলেই এই কথাটো প্রতীয়মান হয় যে চৰিত্র সৃষ্টিৰ অভিনৱত্বইহে শ্রেষ্ঠ নাটকবোৰৰ শ্রেষ্ঠত্বৰ অন্যতম কাৰণ। নাটকৰ চৰিত্র সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ দক্ষতাত শলাগিবলগীয়া। 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ ক্ষেত্রতেই তেওঁৰ দক্ষতা প্রকাশ পাইছে।

ভোগমন ঃ 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ নায়ক হৈছে— ভোগমন চেটীয়া। সহজ-সৰল ভোগমন আত্মসন্মানবোধ থকা মানুহ। তেওঁ উচ্চ সামাজিক মৰ্যাদা সম্পন্ন বায়নৰ ঘৰৰ সন্তান। সেইবাবেই চৰকাৰী কৰ্মচাৰীয়ে কৰা ব্যৱহাৰত অপমান বোধ কৰে।

"মই বায়নৰ ঘৰৰ ল'ৰা বুলি দেশখনে জানে। তোৰ দৰে মই ধেনুচোঁচা-কাঁড়ীৰ ল'ৰা নে। মোক কেতিয়াবা কুলি খটা দেখিছিলি নে?"

ভোগমনৰ উক্ত কথাষাৰত যিদৰে বংশ মৰ্যাদা সম্পৰ্কে থকা সচেতনতা প্ৰকাশ পাইছে একেদৰে স্বাভিমানো প্ৰকাশিত হৈছে।

আকৌ, ৰংদৈৰ আগত ভোগমনে দুখ ব্যক্ত কৰিছে এইদৰে—

> .... শুনিছ নে সেই দিনা দুপৰীয়া লঘোনত খেকাৰ খোৱা চিপাহীটোৱে বলেৰে যেতিয়া মোৰ কান্ধত কুকুৰাৰ ভাৰখন তুলি দিছিল সেই খেনৰ কথা মনত পৰিলে, এতিয়াও মোৰ বুকুখন দুফাল হয় যেন লাগে।

এই অপমানবোধৰ বাবেই ঘৈণীয়েক ৰংদৈৰ দিহামতে মৌজাদাৰক খাটি সমাজত অকনমান জিলিকাৰ উদ্দেশ্যে ভোগমনে 'গাঁওবুঢ়া' পদবী ল'লে। কিন্তু সপোন, সপোন হৈয়ে ৰ'ল। গাঁওবুঢ়া হোৱাৰ পাছত বৰচাহাব আহোঁতে ভোগমনে গাধৰ দৰে ভাৰ বৈ সেৱা আগবঢ়াব লগীয়া হ'ল। মৌজাদাৰৰ তিৰস্কাৰ, চাহাবৰ গালি-শপনি, কৰ্মচাৰীৰ কটু ব্যৱহাৰে তাৰ গাঁওবুঢ়া জীৱন জটিল আৰু দুখময় কৰি তুলিলে। খাজনা দিব নোৱাৰাৰ অপৰাধত ঘৰ ক্ৰোক হ'ল, বস্তু-বাহানি গ'ল।

ভোগমন চৰিত্ৰটোক নাট্যকাৰে একেবাৰে সহজ-সৰল ৰূপত অংকন কৰিছে। ভোগমনৰ জীৱনৰ কৰুণ ৰসসিক্ত কাহিনীয়েই নাটকৰ মূল উপজীব্য। গাঁৱলীয়া জীৱনৰ সৰলতা চৰিত্ৰটোৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে। চাহাবৰ লগত দেখা কৰা সময়ত ভোগমনৰ কাৰ্য আচৰণ হাস্যস্পদ। নাটকখনৰ নায়ক হিচাপে ভোগমনৰ ভূমিকা বৰ সক্ৰিয় বুলি ক'ব পৰা নাযায়। পত্নী ৰংদৈয়েহে ভোগমনৰ কথা আৰু কামক নিয়ন্ত্ৰণ কৰি ৰাখিছে। কাহিনীৰ গতিশীলতা প্ৰদানত ভোগমনৰ ভূমিকা প্ৰকৃতাৰ্থত নিষ্ক্ৰিয়।

ৰংদৈ ঃ

নাটকখনৰ উজ্বল চৰিত্ৰটো হৈছে ৰংদৈ। ভোগমনৰ পত্নী ৰংদৈ বুদ্ধিমতী তিৰোতা। পতিৰ সুখ-দুখৰ সমভাগী চৰিত্ৰটো নাটকখনত কৰ্ম-নিপুণা, সু-চতুৰা ৰূপত অংকিত হৈছে। গিৰিয়েক ভোগমন চৰিত্ৰৰ মূল চালিকা শক্তি হৈছে ৰংদৈ। ৰংদৈৰ দিহা-পৰামৰ্শ মতেহে ভোগমনে বাট বুলিছে আৰু কৰ্মতঃ নাটকৰ কাহিনী গতিশীল হৈ পৰিছে। গতিকে নিঃসন্দেহে ৰংদৈ নাটকখনৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ।

স্বামীৰ প্ৰতি থকা প্ৰেম আৰু নিষ্ঠাই ৰংদৈ চৰিত্ৰটিক সচেতন কৰি তুলিছে। ভোগমনৰ অপমানক তেওঁ সহজভাৱে নলৈ তাৰ পৰিত্ৰাণ পাবলৈকে হওঁক বা পোতক তুলিবলৈকে হওঁক ভোগমনক গাঁওবুঢ়া হ'বৰ বাবে উৎসাহ দিছে। কেৰপায়ে এড়ী কাপোৰ উপঢৌকন দি

মৌজাদাৰৰ পৰা গাঁওবুঢ়াৰ পদবী লোৱা কথাটো ৰংদৈয়েও জানে আৰু তেনেকৈয়েই ৰংদৈয়েও ভোগমনক গাঁওবুঢ়াৰ পদবী দিয়াইছে।

ভোগমন গাঁওবুঢ়া বিষয়বাবত ব্যস্ত হোৱাৰ পাছত ৰংদৈয়েই সংসাৰৰ সকলো চম্ভালিব লগা হৈছে আৰু সেয়া নিয়াৰিকৈ কৰিছেও। কামৰ ভৰত "মইনো নমৰি কেনৈ জীয়াই আছোঁ ক'ব নোৱাৰো" বুলি ক'লেও ভোগমনৰ অবিহনে তেৰোঁ ভাত মুখত দিয়া নাই। ভোগমনক গালি শপনি পাৰাৰ পিছত ভাত নোখোৱাকৈয়ে ৰচদ তুলিবলৈ যাবলগীয়া হোৱা বাবে ৰংদৈৰ বেজাৰ লাগিছে,—

> দেহি ঐ, দুপৰীয়া আহি পাওঁতেই মই কুলখনীয়ে নো জুয়ে ধৰাদি কিয় ধৰিছিলোঁ ঐ। খায় ধান খাব পায়, মই নো কেনৈ গৈছিলোঁ ক'ব নোৱাৰো। থক, আমিও নেখাওঁ, ভোকতে মৰোঁ।

দেশৰ-দহৰ খবৰো ৰংদৈয়ে ৰাখে। আইন সম্পৰ্কেও ৰংদৈ সচেতন। ঘৰ ক্ৰোক হ'ব বুলি জানি হাতৰ-কাণৰ অলংকাৰ ৰংদৈয়ে আগতীয়াকৈ পিন্ধি লৈছে আৰু কৈছে,—

> কোৱা শুনিছোঁ, বোলে চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা কুৰুক কৰিলেও হাতৰ কাণৰ খহাই নিবৰ অহা নাই।

টেকেলাক তামোল-পাণ আৰু সিকি এটা আগবঢ়াই কৈছে— "শক্তি চাইহে ভক্তি! দুখীয়াৰ খুদকণতো দেৱতা তুষ্ট হয়।" তথাপিও টেকেলা ঘৰৰ ভিতৰ সোমাওঁতে ৰংদৈয়ে বেজাৰত বেহুচ হৈ পৰিছে। কিন্তু পাছত ভোগমন মূৰ্চ্ছা যাওঁতে ৰংদৈয়েই আকৌ সাহস দিছে—

"উঠ্ উঠ্হঁক মাইকী মানুহৰ দৰে বিয়াকুল হৈছ কেলেই? (বলেৰে ধৈৰ্য ধৰি বহি) কপালত যি আছে তাক কোনে গুচাব? তথাপি, দুখৰ পাছত সুখ আছে বুলি সকলোৱে কয়।" দুখ বেজাৰত গিৰিয়েকক সাহস দিয়া, বিপদ আপদত ধৈৰ্য নেহেৰুৱাই সহজ ভাৱে দুখ-কষ্ট গ্ৰহণ কৰিবলৈ কোৱা ৰংদৈয়ে ঘৰ ক্ৰোকৰ পাছত কিছু পৰিমানে ভাগি পৰিলেও জীৱনৰ আশা-কল্পনা বাদ দিয়া নাই। দুখৰ পাছত সুখ আহিবই বুলি নতুন দিনৰ বাটলৈ দৃষ্টি দিছে। গাঁওবুঢ়া পদবীয়েও সংসাৰলৈ লৈ অহা বেজাৰৰ ওৰ পেলোৱাৰ দিহাও ৰংদৈয়েই কৰিছে,—

> গাঁওবুঢ়া বিষয়ে আমাৰ গতি যি কৰিলে কৰক। এতিয়া আৰু তাত সকাম নাই। কাইলৈ গৈ হাকিমৰ আগত সেইখন বিষই সোধাই থৈ আহি গাটো আজৰি হৈ লবিহঁক। দেহা ভালে থাকিলে, কোননো নেখাই মৰিছে?

এনেদৰে দেখা যায়, নাটকীয় কাহিনীৰ গতিশীলতা প্ৰদানত ৰংদৈৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। ভোগমনৰ বিপৰীতে ৰংদৈ চৰিত্ৰ অধিক ক্ৰিয়াশীল, অধিক সজীৱ। নাটকখনৰ আটাইবোৰ চৰিত্ৰৰ ভিতৰতে ৰংদৈ এটি উজ্বল, গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ হিচাপে ধৰা দিছে।

ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা ঃ

মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা নাটকখনৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ। সমকালীন

অসমীয়া সমাজৰ আভিজাত্যৰ গৰ্বত ফুলি থকা ৰূপত হাজৰিকাৰ চৰিত্ৰ সাৰ্থক ৰূপত অংকিত হৈছে। মৌজাদাৰ হাজৰিকা আনৰ মূৰত কঁঠাল ভাঙি খোৱা ধৰণৰ। চাহাবৰ মনৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে গাঁওবুঢ়াসকলক বিভিন্ন কামৰ বাবে মৌজাদাৰেই বাধ্য কৰাইছে। ভাৰ-ভেটি লৈ 'গাঁওবুঢ়া' পদবী দিয়া লোৱাৰ ক্ষেত্ৰত পক্ষপাতিত্ব কৰিছে। মৌজাদাৰৰ নিৰ্দেশ পালন কৰাত গাঁওবুঢ়াসকলে হীন-দেঢ়ি কৰিলে তেওঁ লোকক নিৰ্যাতন দিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। সমাজৰ বৰমূৰীয়া হিচাপে মৌজাদাৰে সদায় আভিজাত্যৰ গৰ্বতে ওফন্দি থাকিব বিচাৰে। চতুৰালি আৰু লোভ-লালসা তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ মাজত ধৰা দিছে। তেনেদৰে আকৌ চৰকাৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ কৰ্তব্যনিষ্ঠাও স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া। সেই দৃষ্টিকোণৰ পৰা মৌজাদাৰ সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে নাটকখনত সাৰ্থক ৰূপতেই ধৰা দিছে।

মিঃ ইয়ং ঃ

মিঃ ইয়ং নাটকখনৰ এটা অন্যতম গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ। মানৱতাবাদী এই চৰিত্ৰটো ন্যায়পৰায়ণ আৰু সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি দৰদী। যুক্তিবাদী বিষয়াগৰাকীৰ অন্য এটা অলংকাৰ হৈছে তেওঁৰ স্পষ্টবাদিতা। অসমীয়া মানুহৰ কিছুমান স্বভাৱ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁ কটাক্ষ কৰিছে,—

> টুমি লোকৰ এইটো বহুত বেয়া ডস্তুৰ টাকিছে; কোন্ কাম টাকিলে যদি, আগাৰি কেলে কাম নাই বুলি কৈ ডিছে? চব বাবুলোক এই ৰকম টাকিছে। আচ্ছা হামি টোমাক হিকাই ডিছে, কোন কাম টাকিলে পহিলা কৈ ডিব লাগে; জানিলে?

সাধাৰণ মানুহক ডকা-হকা দি ৰচদ পাতি যোগাৰ কৰা কাৰ্যৰ তেওঁ বিৰোধিতা কৰে,— "অঃ টুমি একদম জুঠা কৈছে; হামি টাকে হেই খেম্‌টা নাই ডিছে। জোৰ-জবৰদস্তি জুলুম কৰিবলৈ হুকুম হামি নাই ডিছে।"

তেনেদৰে গাঁওবুঢ়াবোৰে বিনা বেতনে কাম কৰা, জোৰ-জবৰদস্তি কুলী ধৰা আদি অন্যায় কাম-কাৰ্য্যতো তেওঁ পৰিবৰ্তন হোৱাটো বিচাৰে। ওপৰলৈ এই কথাবোৰ তেওঁ লেখি পঠিয়াব বুলি কৈছে,—

> ওৱেল, এইটো ভালা ডস্তুৰ নাই আছে। কুলী জবৰদস্তি ডৰিবে। ৰচদ কাবে, দাম নাই ডিবে। গাঁওবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাবে, কুচ নাই মিলিবে। কেইচা ডস্তুৰ। এ চব বাট হামি ওপৰত লিকিবে।

এগৰাকী ন্যায়পৰায়ণ, সৎ আৰু যুক্তিবাদী বিষয়া হিচাপে মিঃ ইয়ং চাহাবৰ চৰিত্ৰ অংকনত নাট্যকাৰ সফল হৈছে।

অমিলা ঃ

অমিলা মৌজাদাৰিণী চৰিত্ৰটো নাটকখনৰ কম পৰিসৰতে জিলিকি উঠা এটা চৰিত্ৰ। মৌজাদাৰণীৰ গাম্ভীৰ্য থাকিলেও মাত-কথাৰে তেওঁ মৰমীয়াল। ভোগমনক কুলি ধৰি অপদস্ত কৰা কথাটো জানিব পাৰি তেওঁ ভোগমন-ৰংদৈৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হৈ পৰিছে। আগলৈ

এনে নকৰিবলৈ তেওঁ মৌজাদাৰক ক'ব বুলি ৰংদৈক আশ্বাস দিছে। ৰংদৈয়ে তেওঁক মেখেলাখন দিওঁতে তেওঁ ল'বলৈ আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰা নাই। এগৰাকী আদৰ্শ ডাঙৰীয়ানী হিচাপে নাটকখনত চৰিত্ৰটো স্পষ্ট হৈ পৰিছে।

অন্যান্য চৰিত্ৰসমূহ যেনে—মঙলা, মণ্ডল, বাপুৰাম শইকীয়া, দাৰোগা মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱা, বিলত, মুক্তিয়াৰ, টেকেলা আদি নিতান্তই পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ। অৱশ্যে এই চৰিত্ৰসমূহৰ সফল ৰূপায়ণে কাহিনীক গতিশীলতা প্ৰদান কৰিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন ঃ

কি কি চৰিত্ৰই নাটখনিত মুখ্য ভূমিকা পালন কৰিছে? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

২.৬ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ সংলাপ

সংলাপ নাটকৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান। সংলাপৰ দ্বাৰাই নাটকৰ কাহিনী আগবাঢ়ে, চৰিত্ৰই বিকাশ লাভ কৰে। নাটকীয় পৰিৱেশ, পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্ৰৰ ভাবানুযায়ী নাট্যকাৰে নাটকৰ সংলাপ ৰচনা কৰে। সংলাপৰ চমৎকাৰিত্বৰ ওপৰত নাটকৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰে। চৰিত্ৰৰ সুষম আৰু যথাৰ্থৰূপত দাঙি ধৰি কাহিনীক সুচাৰুৰূপত আগবঢ়াই লৈ যোৱাতেই নাটকৰ সংলাপৰ সাৰ্থকতা। সংলাপ সন্দৰ্ভত সমালোচক হাড্‌চনে কোৱা কথাষাৰ প্ৰনিধানযোগ্য—

> Dialogue becomes an essential adjunct to action or even an integral part of it, the story moving beneath the talk and being stage by stage, elucidated by it. (*An Introduction to the Study of Literature*)

সাৰ্থক সংলাপ ৰচনা কৰিবলৈ এগৰাকী নাট্যকাৰক গভীৰ জীৱনবোধ, সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ ক্ষমতা আৰু ভাষা-জ্ঞানৰ বিশেষ প্ৰয়োজন।

'গাঁওবুঢ়া' নাটকখন গোহাঞি বৰুৱাৰ অনবদ্য সৃষ্টি হিচাপে পৰিগণিত হোৱাত সহায় কৰা অন্য এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান হৈছে সংলাপ। উপযুক্ত সংলাপৰ প্ৰয়োগে নাটকখনৰ চৰিত্ৰবোৰক সুন্দৰভাৱে তুলি ধৰিছে আৰু নাটকখনক অনবদ্য মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। নাটকীয় গুণ নিয়াৰিকৈ ৰাখি স্বাভাৱিক ৰূপত নাট্যকাৰে সংলাপ নিৰ্মাণ কৰিছে। বাস্তৱধৰ্মিতা এই নাটকৰ সংলাপৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। চৰিত্ৰ অনুযায়ী যথাযথ ৰূপত মুখৰ ভাষা দিয়া হৈছে।

ভোগমন, কেৰপাই, ৰংদৈ, কচুখোৱা, টেপেৰা আদি চৰিত্ৰৰ মুখত সহজ-সৰল, গাঁৱলীয়া ভাষা দিয়া হৈছে। তেনেদৰে মৌজাদাৰ-মৌজাদাৰনীৰ মুখৰ ভাষাত আভিজাত্যৰ গৰিমা খুওৱা হৈছে। আকৌ মিঃ ইয়ঙৰ মুখত ইংৰাজী-হিন্দী-অসমীয়া ভাষাৰ মিহলি ৰূপ এটা ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। গঞা, পেজান-হীজত আদিৰ মুখত হাস্যৰসৰ বোল লগা কথা দিয়া হৈছে।

জতুৰা ঠাঁচ-প্ৰবচনৰ ব্যৱহাৰে গাঁৱলীয়া ভাষাটোক একেবাৰে আকষৰ্ণীয় কৰি পেলাইছে,—

ৰংদৈ ঃ ভাল হ'ল এতিয়া, দিনৰ দিনটো শুকাই খীনাই মৰকগৈ আজি। ৰাতিপুৱাৰে পৰা ঘূৰি ঘূৰি ওলাইছিলহে, আকৌ বাহি গাৰেই যাব লগা হ'ল। দেহী ঐ, দুপৰীয়া আহি পাওঁতেই মই কুলখনীয়েনো জুয়ে ধৰাদি ধৰিছিলো কিয় ঐ?

গাঁৱলীয়া কথা-বাৰ্তাৰ সংলাপৰ উদাহৰণ আৰু বহু আগবঢ়াব পাৰি,—

ৰংদৈ ঃ মই যাওঁ মানেই সিকালে উদঙ্গীয়া গৰুৰে পেটত চপাই থ'ব। হাঁয়, হাঁয়, এইবেলি আৰু ভাতমুঠিৰো ভিকাচন ভাগিব যেন পাইছোঁ।

১ম কুলী ঃ দেউতা ঈশ্বৰ; অলপ কিৰপা নকৰিলে আৰু বন্দী নিগমে মৰিলোঁ। মোৰনো কোন আছে, অকলশৰীয়া মানুহ, দেউতাই দেখিছেই। কালিয়ে সিজনীয়ে ডাঙৰী গোটাচেৰেক দাই দি আহিছিল, আজি নচপালে, পথাৰৰ মুঠি পথাৰতে ৰ'ব। আৰু কানীয়া মানুহ, গাতনো কি বল শক্তি আছে দেখিছেই।

চুটি-চুটি সংলাপে নাটকৰ ভাষা আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে—

ৰত্ন ঃ (হাঁহি, হাঁহি) হেৰ, তয়ো নো গাঁওবুঢ়া হ'ব খোজ নে? গাৰ দেখোন ছাল-বাকলিয়েই নাই, কেনেকৈ নো তেনে বৰমুৰীয়াটো হ'ব খুজিছ? হ'লেও নো বাৰু তোক কোনে মানিব?

ভোগ ঃ দেউতাৰ আজ্ঞা পালে কোনে নো নেমানি পাৰিব? বন্দীক কৃপা কৰি বাবটি দিয়াৰ পাচতে দেখিব ঃ মোৰ মনেৰে কামত এই নিচলাই শকত-আৰত কেইটাকো চেৰ হে পেলাব।

আকৌ, ইয়ঙৰ মুখৰ ভাষা হৈছে এইধৰণৰ ঃ

ইয়ং ঃ (খঙেৰে) ইউ ডেভিল, ৰাস্কেল! টুমি হামাকে গালি ডিছে? বয় ডেকাইছে? টুমি মহাৰাণী মাটিছে। টুমি হামাকে বোকা ডেকিছে?

সংলাপ নিৰ্মাণৰ এনে দক্ষতাই নাটকখনক আকষৰ্ণীয় কৰি তোলাৰ লগতে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভাকো স্পষ্ট কৰি দিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন ঃ

'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ সংলাপৰ মূল বৈশিষ্ট্য কি? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

....

২.৭ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনত সমাজ জীৱনৰ প্ৰতিফলন

গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনক আলোচকসকলে ভিন্ন আখ্যা দিলেও নাট্যকাৰে সামাজিক নাট বুলি দৃঢ়ভাৱে ঘোষণা কৰিছে। নাটকখনৰ পাতনিত তেওঁ উল্লেখ কৰিছে যে সমকালীন সময়ছোৱাত অসমীয়া ভাষাত সামাজিক নাটকৰ অভাৱ গুচোৱাৰ উদ্দেশ্যেৰেহে তেওঁ এই নাট লিখাত প্ৰবৃত্ত হৈছিল। বিচাৰ কৰি চাই ক'ব পাৰি যে, নাটকখনত প্ৰকাশিত অন্য নাটকীয় অভিব্যক্তি সমূহতকৈ সমাজ-জীৱনৰ ছবিখনহে অধিক স্পষ্ট ৰূপত ধৰা পৰিছে। সমকালীন সময়ৰ সামাজিক সমস্যা বা সামাজিক চিত্ৰৰ নিখুঁত বৰ্ণনাৰে গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া' এখন সামাজিক নাটক হিচাপে অসমীয়া আধুনিক নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসত ঠাই পাইছে।

গাঁওবুঢ়া নাটকত ঊনবিংশ শতিকাৰ এছোৱা বিশেষ সময়ৰ অসমৰ সমাজ-জীৱনৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হৈছে। ইয়াণ্ডাবু সন্ধি অনুসৰি অসমত ইংৰাজ শাসন প্ৰৱৰ্তন হোৱাৰ ফলত অসমৰ আৰ্থ সামাজিক ক্ষেত্ৰত অভূতপূৰ্ব পৰিবৰ্তন ঘটিছিল। পৰিবৰ্তনৰ সেই ধাম-মুখিয়াত প্ৰত্যক্ষ কৰা অভিজ্ঞতাকেই নাট্যকাৰ গোহাঞি বৰুৱাই নাটকখনৰ এই কাহিনীত অংকন কৰিছে।

ইংৰাজ শাসকৰ সা-সুবিধাৰ বাবে অসমৰ সাধাৰণ হোজা গাঁৱলীয়া মানুহ যে নিৰ্যাতিত হ'ব লগা হৈছিল তাৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণ 'গাঁওবুঢ়া' নাটকত ঘটিছে। কেৱল কাম কৰিবৰ বাবেই বাটৰ পৰা মানুহ ধৰি নিয়া হৈছিল। কুলী সজাই দাসত্বৰ বান্ধোন মেৰিয়াই দিয়া সাধাৰণ মানুহবোৰৰ স্বাভিমান, সমস্যাক গুৰুত্ব দিয়া নহৈছিল। বৃটিছৰ নিকিনা গোলাম কৰি এনেদৰে কুলী ধৰি নিয়া কাৰ্যত ইংৰাজ শাসনৰ বিষয়-বাব লোৱা দেশৰেই কিছু মানুহে হাত উজান দিছিল।

ইংৰাজ শাসনৰ এনে কু-প্ৰথা আৰু অসমৰ কেতবোৰ মানুহৰ গোলামী কৰাৰ মানসিকতা প্ৰকাশেৰে গাঁওবুঢ়া নাটকখন সমকালীন সমাজৰ সাৰ্থক চিত্ৰায়ণ হৈ পৰিছে। ভোগমন চেতিয়া সম্ভ্ৰান্ত ঘৰৰ সন্তান হৈও মণ্ডল, কচুখোৱা, চুটীয়া আৰু দাৰোগাৰ নিৰ্যাতনৰ বলি হ'বলগীয়া হৈছে। কুলীৰ কাম কৰিবলগীয়া হৈছে। এই নিৰ্যাতনৰ বাবে ভোগমন তীব্ৰ মানসিক দ্বন্দ্বত ভূগিছে। ৰংদৈৰ ওচৰত ভোগমনে মনৰ এই অস্থিৰতা প্ৰকাশ কৰিছে,— 'শুনিছ নে, মোৰ জীৱনত আৰু সকাম নাই। মোৰ আৰু সংসাৰত ৰাপ নাইকিয়া হ'ল। মোৰ দেহ চিত এনেহে লাগিছে, যেন আজিয়েই দেশ এৰি বিদেশলৈ গুচি যামগৈ।"

শুনিছ নে সেইদিনা দুপৰীয়া লঘোনত খেকাৰ খোৱা চিপাহীটোৱে বলেৰে যেতিয়া
মোৰ কান্ধত কুকুৰাৰ ভাৰখন তুলি দিছিল সেই খেনৰ কথা মনত পৰিলে,
এতিয়াও মোৰ বুকুখন দুফাল হয় যেন লাগে।

ভোগমনৰ চৰিত্ৰৰ এই অস্থিৰতা, মানসিক যন্ত্ৰণাৰ এই স্বৰূপ প্ৰকৃতাৰ্থত সমকালীন অসমৰ নিৰ্যাতনৰ বলি হবলগীয়া হোৱা প্ৰতিজন মানুহৰেই দুখ-যন্ত্ৰণা।

সেই সময়ৰ চৰকাৰী বিষয়বাব খোৱা মানুহবোৰৰ আভিজাত্যৰ ৰূপটো মৌজাদাৰ-

মৌজাদাৰণী, মণ্ডল, দাৰোগা আদি চৰিত্ৰৰ কাৰ্যাৱলীৰ মাজেৰে ধৰা পৰিছে। তেওঁলোকৰ সেই গৰ্ব বা অভিজ্ঞতাৰ অন্তৰালত থকা লোভ-লালসা, ভেটি খোৱা স্বভাৱৰো প্ৰতিফলন নাটকখনত ঘটিছে।

গাঁওবুঢ়া পদবীৰে ইংৰাজ শাসকে ৰায়তৰ পৰা খাজনা সংগ্ৰহ কৰাইছিল। চাহাবৰ বাবে ৰচদ পাতিৰ যোগান ধৰিবলগীয়া হোৱা গাঁওবুঢ়াৰ সামান্য সামাজিক পদমৰ্যাদাৰ বাহিৰে অন্য একো নাছিল। চৰকাৰী বেতন তেওঁলোকে লাভ কৰা নাছিল। ফলত চৰকাৰী মানুহ হৈয়ো ঘৰ-সংসাৰ চলোৱাত গাঁওবুঢ়া সকলৰ নগুৰ-নাকতি হৈছিল। সমকালীন সময়ৰ এই ছবিখন নাটখনৰ মাজত বাৰুকৈয়ে প্ৰকাশ পাইছে। ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ জীৱনৰ জ্বলা-যন্ত্ৰণাৰ প্ৰকাশ সমাজ-জীৱনৰেই অন্যতম প্ৰতিফলন বুলি নিশ্চয়কৈ ক'ব পাৰি।

ভোগমন আৰু কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াৰ উক্তিৰ মাজেদি তেওঁলোকৰ থৰকাছুটি হেৰোৱা জীৱনৰ চিত্ৰ প্ৰকাশ পাইছে,—

ভোগ ঃ (কচুলৈ চাই) ককাই? আমাৰ বিলাই কি হৈছে নেদেখিছ? ভাল যেনিবা দিঙ্গিত কলহ বান্ধি পানীত পৰিছোঁ ককাইটি ঐ! (৩য় অংক, ২য় পট)

কচু ঃ আও, বহি মৰিব দিছ নে? মৌজাৰীয়ে মোক ৰচত গোটাবলৈ পাচিছে। আজি আবেলিকৈ বৰচেহাবৰ বাহৰত খৰি, মাছ, পাচলি যোগান দিবগৈ লাগে। কি কৰোঁ, উপায় নাই। ভাতৰ পাতত বহিবলৈকে আজৰি নেপামহে কিজানি যাওঁ; যা, যা, যা। (৩য় অংক, ২য় পট)

খাজনা আদায় দিব নোৱাৰিলে সমকালীন সময়ৰ শাসকে ঘৰ ক্ৰোক কৰাইছিল। আনকি গাঁওবুঢ়া হোৱা স্বত্বেও ভোগমনৰ ঘৰো ক্ৰোক কৰা হৈছিল। বৃটিছৰ নিষ্ঠুৰ শাসন আৰু তাৰ চেপা-খুন্দাত অসমৰ সামাজিক জীৱনৰ আলৈ-আহুকাল নাটখনৰ মাজত প্ৰতিফলিত হৈছে। ভোগমনৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰোঁতে তেওঁৰ জীয়েকৰ ওমলা বাটিটোও এৰা নাছিল। এই ব্যৱস্থাই কেনেকৈ ঘৰ পৰিয়াললৈ দুৰ্দশা কঢ়িয়াই আনিছিল সেয়া সহজেই অনুমেয় হৈ পৰে।

ইংৰাজ শাসনৰ কু-প্ৰথা, কেতবোৰ অসমীয়াৰ গোলামী মানসিকতা আৰু তাৰ মাজত থৰক-বৰক অসমীয়া জীৱনৰ প্ৰকাশেই যে ঘটিছে এনে নহয়। গাঁওবুঢ়া নাটকখনত অন্য কেতবোৰ সমাজ ছবিও প্ৰতিফলিত হৈছে।

নাৰীয়ে সমাজৰ খবৰ-খাটি নোপোৱাকৈ থকা নাছিল। ভোগমনৰ ঘৈণীয়েকৰ যোগেদিয়েই কথাবোৰ স্পষ্ট হৈ পৰে। ৰংদৈয়ে ঘৰ ক্ৰোক কৰিবলৈ অহা জানি হাতৰ-কাণৰ অলংকাৰ পিন্ধি লোৱা আৰু সেইবোৰ নিব নোৱাৰিব বুলি জনাৰ পৰা নাৰীও যে আইন-কানুন, দেশ-দস্তুৰ সম্পৰ্কে সচেতন আছিল, সেয়া বুজা যায়। তেনেদৰে ঘৰ-পৰিয়াল পোহপাল দিয়াৰ ক্ষেত্ৰত তিৰোতা গৰাকীয়েও যে দিহা-পোহা দিছিল সেইকথা ৰংদৈ চৰিত্ৰটিৰ মাজেদিয়েই বুজিব পৰা যায়।

ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ নানান খুটি-নাতি, নীতি-নিয়ম আদিৰ কথাও নাটখনত বিবৃত

হৈছে। ঢেকীত ধান খুন্দা, চাউল কৰা আদিৰ উল্লেখ থকাৰ দৰে ভাত খাই উঠি মুহুদি কৰা, তামোল-পাণৰ টোপোলা বান্ধি নিয়া, ৰাইজৰ মেল বহা, মেলত শপত খোৱা, শক্তিৰ বিধান হোৱা আদি চিত্ৰ সমকালীন অসমীয়া সমাজখনৰেই উজ্জ্বল চানেকি। তেনেদৰে সূতা কাটি এড়িয়া চাদৰ-মেখেলা বোৱা অথবা টানে-আপদে সেইবোৰ বিক্ৰী কৰা আদি অসমীয়া সমাজৰ বাৰেকুৰি দিশ নাটকখনৰ কাহিনীৰ মাজত প্ৰকাশিত হৈছে। হাঁহ-কুকুৰা পালন কৰা, লোকৰ তাঁত বৈ, ধান দাই বাৰী দুখুনীয়ে সংসাৰ চলোৱা, জেংখৰি বুটলি হলেও চাউল সিজোৱা আদি নানান অভাৱ অনাটনৰ চিত্ৰৰ লগতে গাঁৱৰ হাই-কাজিয়া, ঈশ্বৰ-বিশ্বাস, নিয়তি-বিশ্বাস, গালি-শপনি পৰা ইত্যাদি ঘটনাবস্তুৰ মাজেদি 'গাঁওবুঢ়া' নাটকখনত অসমীয়া সমাজখন জিলিকি উঠিছে।

এনেদৰেই পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া' নাটকত ইংৰাজৰ প্ৰশাসনিক কুপ্ৰথাৰে সাধাৰণ অসমীয়াক কৰা নিৰ্যাতন আৰু অন্যায়-অনীতি, দুৰ্নীতিৰ মাজেৰে বিধুতি হৈ পৰা সমাজ জীৱনৰ সম্যক প্ৰতিচ্ছবি পৰিলক্ষিত হয়।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন ঃ

'গাঁওবুঢ়া' নাটখনিত সমাজৰ কি কি দিশ প্ৰতিফলিত হৈছে? (৬০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

২.৮ সাৰাংশ (Summing Up)

পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ এখন উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল 'গাঁওবুঢ়া'। সেই সময়ছোৱাত অসমীয়া ভাষাত সামাজিক নাটকৰ অভাৱ দূৰ কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে এইখনি নাটক লিখিবলৈ আগবাঢ়িছিল। নাট্যকাৰে সৰুকালৰ কৌতুহলৰ চৰিত্ৰ 'গাঁওবুঢ়া'ই এই নাটখনি ৰচনা কৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল।

ইংৰাজৰ শাসনকালত অসমীয়া সহজ-সৰল জীৱনধাৰাত সৃষ্টি হোৱা বিপৰ্য্যয়ৰ পৰিস্থিতিৰ পটভূমিতে এই নাটখনিৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে। নাটখনত উনবিংশ শতিকাৰ বিশেষ সময় এছোৱাৰ অসমৰ আৰ্থ-সামাজিক চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হৈছে। ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ পাছত ইংৰাজৰ শাসন কালত অসমৰ আৰ্থ-সামাজিক ক্ষেত্ৰত অভূতপূৰ্ব পৰিবৰ্তন ঘটিছিল। সেই সময়ৰ নাট্যকাৰে প্ৰতীক্ষা কৰা অভিজ্ঞতাকেই নাট্যকাৰে নাটখনৰ কাহিনীত অংকন কৰিছে। ইংৰাজ শাসনৰ নানা কু-প্ৰথা আৰু কেতবোৰ অসমীয়াৰ গোলামীকতাৰ মানসিকতা নাটখনৰ মাজেৰে চিত্ৰায়িত হৈছে। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ সফল চিত্ৰায়ন আৰু সংলাপৰ সুপ্ৰয়োগেৰে নাটখনৰ কাহিনীভাগ নাট্যকাৰে মসৃণতাৰে আগবঢ়াই নিছে।

২.৯ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১) পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ নাট্যকৃতিৰ পৰিচয় দাঙি ধৰি 'গাঁওবুঢ়া' ৰচনাৰ পশ্চাৎ ভূমি বিচাৰ কৰক।

২) পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনিৰ কাহিনীভাগৰ বিশ্লেষণ আগবঢ়াওক।

৩) 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনিৰ বিষয়বস্তু বিচাৰ কৰক।

৪) 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক।

৫) 'গাঁওবুঢ়া নাটখনৰ সংলাপ' — শীৰ্ষক এটি প্ৰৱন্ধ যুগুত কৰক।

৬) 'গাঁওবুঢ়া' নাটখনৰ মাজেৰে প্ৰতিফলিত হোৱা আৰ্য-সামাজিক চিত্ৰৰ বিভিন্ন দিশসমূহ ফঁহিয়াই দেখুৱাওক।

২.১০ প্ৰসঙ্গ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

দয়ানন্দ পাঠক : *অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ*

নাৰায়ণ দাস আৰু
পৰমানন্দ ৰাজবংশী (সম্পা.) : *অসমীয়া সাহিত্যত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ*

পোনা মহন্ত : *নাটকৰ কথা*

বসন্তকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য : *অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা*

মহেশ্বৰ নেওগ : *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা*

মহেন্দ্ৰ বৰা : *সাহিত্য উপক্ৰমণিকা*

শিৱনাথ বৰ্মন (সম্পা.) : *প্ৰশন্নলাল চৌধুৰীৰ ৰচনাৱলী*

শৈলেন ভৰালী : *ট্ৰেজেদি বিচাৰ*

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা : *আধুনিক নাট্য চিন্তা*

(——) : *নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসংগ*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*

(——) : *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত*

ৰমেশ পাঠক : *নাটক আৰু নাটক*

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*

* * *

চতুৰ্থ বিভাগ
নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা

বিভাগৰ গঠন

৪.১ ভূমিকা (Introduction)
৪.২ উদ্দেশ্য (objectives)
৪.৩ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা
৪.৪ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটক
৪.৫ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ বৈশিষ্ট্য
৪.৬ সাৰাংশ (summing up)
৪.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (sample questions)
৪.৮ প্ৰসঙ্গ-গ্ৰন্থ (References and suggestion books)

৪.১ ভূমিকা (Introduction)

সাহিত্যৰ বিভিন্ন বিভাগৰ ভিতৰত নাটক অন্যতম। আনহাতে সাহিত্যৰ বিভিন্ন বিভাগৰ ভিতৰত নাটকক আটাইতকৈ ৰমণীয় বুলি অভিহিত কৰা হৈছে 'কাব্যেসু নাটকং ৰম্যম্'। নাটক যিদৰে দৃশ্যকাব্য, তেনেদৰে ই শ্ৰব্য কাব্যও। কাৰণ নাটক এখনৰ ৰস অধ্যয়নৰ যোগেদি যেনেদৰে আহৰণ কৰিব পাৰে, তেনেদৰে অভিনয় বা প্ৰদৰ্শনৰ যোগেদিও সোৱাদ লব পাৰি। পঞ্চদশ শতিকাতে অঙ্কীয় নাটৰ যোগেদি অসমীয়া লিখিত নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হৈ বৰ্তমান একবিংশ শতিকাতে প্ৰৱেশ কৰিছে। এই পাঁচশ বছৰীয়া অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসক শতাধিক নাট্যকাৰে তেওঁলোকৰ অৱদানেৰে পুষ্ট কৰিছে। তাৰে ভিতৰত এগৰাকী প্ৰথিতযশা নাট্যকাৰ হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আছিল প্ৰকৃত অৰ্থত আধুনিক নাট্যকাৰ। এওঁৰ হাততেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এটি নতুন যুগৰ সূচনা হয়। কেইবাখনো উল্লেখনীয় নাট-ৰচনাৰ যোগেদি তেওঁ নাট্য-প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দি থৈ গৈছে। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকেই একো-একোটা কীৰ্তিস্তম্ভ স্বৰূপ। এইগৰাকী নাট্যকাৰৰ বিষয়ে এই অধ্যায়ত সবিশেষ আলোচনা কৰা হ'ব। আশা কৰা হৈছে এই আলোচনাৰ যোগেদি নাট্যকাৰ হিচাপে জোতিপ্ৰসাদৰ সামগ্ৰিক পৰিচয়ৰ লগত আপোনালোক অৱগত হ'ব পাৰিব।

৪.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপুনি —

- নাট্যকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ সৈতে পৰিচয় হৈ তেওঁৰ বিষয়ে যথাযথ বৰ্ণনা দিব পাৰিব,
- আধুনিক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসৰ লগতে সেই ইতিহাসত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ স্থান নিৰ্ণয় কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব,
- জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই কি কি নাট ৰচনাৰে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ অৱদান আগবঢ়াই থৈ গৈছে সেই বিষয়ে বিৱৰণ আগবঢ়াব পাৰিব,

- জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটত থকা সুকীয়া বিশেষত্বসমূহৰ বিষয়ে ব্যাখ্যা আগবঢ়াব পাৰি।

৪.৩ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা

বৃটিছ ৰাজত্বৰ আৰম্ভৰ লগে লগে প্ৰাচীন অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা হ্ৰাস পাই আহিল। গাঁওবোৰত অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা আৰু অভিনয় কিছুকাল অব্যাহতভাৱে চলি আছিল। কিন্তু চহৰৰ শিক্ষিত শ্ৰেণীৰ মাজত পাশ্চাত্য নাটকৰ আদৰ্শত নতুন নাট উদ্ভৱৰ সূচনা হ'ল। ইংৰাজী নাটৰ সোৱাদ পোৱা নতুন শিক্ষিত শ্ৰেণীয়ে কলিকতাত বঙলা নাটৰ আৰ্হি আৰু অভিনয় দেখি তেনে নাট ৰচনা কৰি অভিনয় কৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা পায়। নাট্যচৰ্চা আৰু নাট্যানুশীলনৰ ক্ষেত্ৰত ক্ৰমে পাশ্চাত্য জগতৰ পৰা পোনপটীয়াভাৱে এই প্ৰভাৱ আৰু প্ৰেৰণা লাভ কৰা নাছিল; ওচৰ-চুবুৰীয়া বঙ্গদেশৰপৰাহে লাভ কৰিছিল। সেই সময়ত অসমীয়াৰ কাৰণে একমাত্ৰ উচ্চ শিক্ষাৰ কেন্দ্ৰস্থল আছিল কলিকতা। বঙালীসকলে অসমীয়াতকৈ বহু আগতে ইংৰাজৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ কাৰণে কলিকতাত পাশ্চাত্য ৰঙ্গমঞ্চৰ আৰ্হিত ৰঙ্গশালা আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ কৰি পাশ্চাত্য নাটৰ আৰ্হিত বঙলা নাট ৰচনা কৰি অভিনয় কৰিছিল। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে অসমীয়া ডেকাসকলে কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লওঁতে বঙলা নাট আৰু অভিনয় দেখি সেই আদৰ্শত অসমীয়া নাট ৰচনা আৰু অভিনয় কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰে। কেইগৰাকীমান উৎসাহী অসমীয়া ব্যক্তিৰ প্ৰচেষ্টাত অসমৰ প্ৰধান নগৰ-গুৱাহাটী, যোৰহাট, গোলাঘাট, তেজপুৰ, শিৱসাগৰ, নগাঁও, মঙ্গলদৈ আদিত ঊনৈশ শতিকাৰ শেষ দশকত কলিকতাৰ অনুকৰণত ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হয়।ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপনৰ পিছৰেপৰা অসমত নিয়মীয়া ভাৱে নাট্যচৰ্চা আৰু অভিনয় ক্ৰমান্বয়ে গতিশীল হ'বলৈ আৰম্ভ কৰে।

আধুনিক যুগৰ প্ৰথম গৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল গুণাভিৰাম বৰুৱা। এওঁ ১৮৫৭ চনত **ৰাম নৱমী** নাট ৰচনা কৰে। 'ৰাম নৱমী' প্ৰথম আধুনিক নাটেই নহয়, প্ৰথম অসমীয়া সামাজিক তথা ট্ৰেজেদিমূলক নাটক। পাশ্চাত্য নাটকৰ আদৰ্শেৰে ইয়াত দুখাত্মক পৰিণতিৰে প্ৰথমবাৰৰ বাবে ট্ৰেজেদিৰ সংযোগ কৰা হৈছে। বিষয়বস্তুৰ অভিনৱত্বৰ উপৰি নাটকীয় কলা-কৌশলৰ ফালৰ পৰাও 'ৰাম নৱমী' নব্য অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰত পথিকৃত। কলিকতা প্ৰবাসী, সমাজ-সচেতন, উদাৰ আৰু প্ৰগতিশীল দৃষ্টিভঙ্গীৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ওপৰত ইশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰ আৰু ব্ৰহ্ম সমাজৰ প্ৰভাৱ পৰাটো স্বাভাৱিক। সেইবাবে 'ৰাম নৱমী'ও বাল্য-বিবাহৰ কুফল আৰু বিধবা বিবাহৰ সপক্ষে যুক্তি দাঙি ধৰা হৈছে।

১৮৬১ চনত ভাষাৰ ওজা হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কাণীয়াৰ কীৰ্ত্তন' ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত হয়। বৰুৱাৰ কথাই-কামে আৰু আদৰ্শেৰে সমাজ সংস্কাৰক আছিল। সমকালীন অসমীয়া সমাজখনৰ দোষ দুৰ্বলতা, ব্যক্তি আৰু সমাজৰ চাৰিত্ৰীক ক্ৰুতিবিচ্যুতি সমালোচনা কৰাত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ কলম আছিল অতি নিৰ্মম। 'কাণীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত কানি বৰবিহৰ অপকাৰিতা দেখুৱাৰ লগে লগে ধৰ্মৰ নামত ভণ্ডামী, ক্ষমতাৰ নামত দুৰ্নীতি আৰু প্ৰবঞ্চনাৰ চিত্ৰ ব্যঙ্গ ৰূপত অঙ্কন কৰিছে। **চাইতা** চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাটকীয় ঘটনাক আগবঢ়াই চাৰি অঙ্কযুক্ত 'কাণীয়াৰ কীৰ্ত্তন' নামৰ এই সংস্কাৰমূলক নাটখন ৰচনা কৰি হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল। বৰুৱাৰ জীৱিত কালতেই নাটখনিৰ ছটা সংস্কৰণ প্ৰকাশ পাইছিল। ইয়ে নাটখনিৰ জনপ্ৰিয়তাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে।

১৮৭২ চনত আন এখন সামাজিক নাট ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ ‘বঙাল-বঙালনী’ ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত হয়। আঠোটা অঙ্কযুক্ত এই নাটখনিত নাট্যকাৰে নাৰী চৰিত্ৰ স্খলনৰ এক জটিল ঘটনাৰ ৰূপদান কৰিছে। অসমলৈ বেহা-বেপাৰ কৰিবলৈ অহা নিম্ন শ্ৰেণীৰ বঙালীৰ ব্যভিচাৰী জীৱন, চৰিত্ৰহীনতা আৰু তাৰ লগতে জাত্যান্তৰ হোৱা ব্যভিচাৰিণী অসমীয়া তিৰোতাৰ ব্যৱহাৰ আৰু কাৰ্যকলাপ চিত্ৰিত কৰিছে। ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা চাবলৈ গ’লে পুৰণি ৰীতিৰ পৰা আঁতৰি আহি নতুন আৰ্হিৰে নাট ৰচনা কৰা নাটসমূহৰ ভিতৰত উক্ত নাটকেইখনৰ প্ৰসঙ্গ আহি পৰে। তিনিওখনেই আছিল সামাজিক নাটক তথা সমাজ সংস্কাৰমূলক। এই প্ৰসঙ্গত এগৰাকী নাট্য— সমালোচকে মন্তব্য দি কৈছে- “আধুনিক যুগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্যশিল্পী হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ এই ত্ৰিমূৰ্তিৰ হাতত বিষয়বস্তুৱে একেবাৰে বোল সলালে। এয়ে আধুনিক অসমীয়া নাট্যজগতৰ নৱ কল্পাৰম্ভ।

১৮৮৮ চনত কলিকতা প্ৰবসুৱা শিক্ষিত ডেকা চাৰিজনে মহাকবি ছেক্সপীয়েৰৰ Comedy of Errors ৰ ভাঙনি কৰি ‘ভ্ৰমৰংগ’ নাম দি প্ৰকাশ কৰে আৰু অভিনয়ো কৰে। ভাঙনি কৰিছিল যুটীয়াভাৱে ৰমাকান্ত বৰকাকতী, ঘনশ্যাম বৰুৱা, গুঞ্জানন বৰুৱা আৰু ৰত্নধৰ বৰুৱাই। মূলৰ Blank verse বা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ পৰিহাৰ কৰি কেৱল গদ্যকে প্ৰকাশৰ বাহন ৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে। ‘ভ্ৰমৰংগ’ প্ৰকাশৰ লগে লগে অসমীয়া সাহিত্যত জোনাকী যুগ আৰম্ভ হয়। জোনাকীৰ প্ৰথম সংখ্যাতে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘লিতিকাই’ প্ৰকাশ পায়। বেজবৰুৱাই প্ৰহসন বা লঘু হাস্যৰসাত্মক এই ‘লিতিকাই’ নাটখনি কলিকতাৰ ইডেন গাৰ্ডেনৰ বেঞ্চত বহি বহি ৰচনা কৰে। কিতাপ আকাৰে ছপা হৈ ওলায় ১৮৯০ চনত। ইয়াৰ প্ৰায় কুৰি বছৰৰ পিছত অৰ্থাৎ ১৯১৩ চনত বেজবৰুৱাৰ বাকী কেইখন প্ৰহসন ‘**নোমল**’, ‘**পাঁচনি**’ আৰু ‘চিকৰপতি-নিকৰপতি’ ছপা হৈ ওলায়। তাৰ পিছত ১৯১৫ চনত তেওঁৰ বুৰঞ্জীমূলক নাট ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ ‘চক্ৰধৰ সিংহ’ আৰু ‘বেলিমাৰ’ এই তিনিখন প্ৰকাশ হৈ ওলায়। গতিকে দেখা যায় নাট্যকাৰ হিচাপেও বেজবৰুৱাই অৱদান একেবাৰে কম নহয়। মুঠতে তেওঁ আঠখন নাট ৰচনা কৰে। ইয়াৰে তিনিখন বুৰঞ্জীমূলক বাকী পাঁচখন প্ৰহসন বা ধেমেলীয়া নাট।

বেজবৰুৱাৰ সমসাময়িকভাৱে নাট ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ভৰাঁল চহকী কৰি তোলা আন এগৰাকী নাট্যকাৰ হ’ল পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা। এৱেঁই প্ৰথম বুৰঞ্জীমূলক নাট্যকাৰ। বেজবৰুৱাৰ দৰে গোহাঞিবৰুৱায়ো সমান সংখ্যক আঠখন নাট ৰচনা কৰি নাট্য প্ৰতিভাৰ চানেকি ৰাখি থৈ গৈছে। নাটকেইখন হ’ল জয়মতী (১৯০০), গদাধৰ (১৯০৭), সাধনা (১৯১০), লাচিত বৰফুকন (১৯১৫), বানৰজা (১৯৩৩), গাঁওবুঢ়া (১৮৯৭), টেটোন তামুলী (১৯০৯) আৰু ‘ভুত নে ভ্ৰম’ (১৯২৪)। ইয়াৰে ভিতৰত প্ৰথম পাঁচখন বুৰঞ্জীমূলক আৰু বাকী তিনিখন কমেডি বা ধেমেলীয়া নাট। ১৮৮৯ চনত গোহাঞিবৰুৱাই বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ লগ লাগি ‘ডেকা গাভৰু’ নামৰ এখনি নাট ৰচনা কৰিছিল। ‘ডেকা গাভৰু’ৰ পিছতে ৰাজখোৱাই ১৮৯৪ চনত ৰচনা কৰে ‘সেউতি কিৰণ’ নামৰ কাল্পনিক নাটক। আনহাতে, ৰাজখোৱাই দুখন পৌৰাণিক নাটো ৰচনা কৰে- ‘দুৰ্যোধনৰ উৰুভঙ্গ’ (১৯০৩) আৰু ‘দক্ষযজ্ঞ’ (১৯০৮)। এওঁৰ প্ৰহসনমূলক নাটৰ সংখ্যা ছখন- তিনি ঘৈণী (১৯০৮), অশিক্ষিতা ঘৈণী (১৯১২), কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা (১৯০৮), চোৰৰ সৃষ্টি (১৯৩১), যমপুৰী (১৯৩১) আৰু টোপনিৰ পৰিণাম (১৯৩২)।

দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাই শিশু উপযোগী দুখন পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰে- গুৰুদক্ষিণা আৰু বৃষকেতু। তদুপৰি তিনিখন ধেমেলীয়া নাটো ৰচনা কৰে নিগ্ৰো (১৮৯৬), মহৰি (১৯৯৬) আৰু বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ লগত যুটীয়াভাৱে ৰচিত কলিযুগ। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই 'মেঘনাদ বধ' (১৯০৪), 'তিলোত্তমা সম্ভৱ' (১৯২৬) আৰু 'ৰাজধি' (১৯৩৭) এই তিনিখন পৌৰাণিক নাট ৰচনা কৰে। আনহাতে, 'ভাগ্যপৰীক্ষা' (১৯১৫) তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাট। দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত তিনিখন নাট ৰচনা কৰে 'পাৰ্থ পৰজয়'(১৯০৯), 'বালীবধ' (১৯১৯) আৰু 'চন্দ্ৰাৱলী' (১৯১০)। শৈলধৰ ৰাজখোৱাই তিনিখন নাটৰ যোগেদি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ অৱদান আগবঢ়াইছে- 'বদ্যাৱতী' (১৯১৮), 'অসম গৌৰৱ' (১৯৩৫) আৰু ছেক্সপীয়েৰৰ 'অথেলো' নাটৰ অনুবাদ 'ৰনজিৎ'। নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈৰ 'গৃহলক্ষ্মী' (১৯১১) সেই যুগৰ গহীন সামাজিক নাটৰ পথ প্ৰদৰ্শক। নকুল চন্দ্ৰ ভুঞাই চাৰিখন ঐতিহাসিক নাট ৰচনা কৰে- 'বদন বৰফুকন' (১৯২৭), 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' (১৯২৭), বিদ্ৰোহী মৰাণ (১৯৩৮) আৰু 'নুমলী কুৱৰী' (১৯৬৩)।

এই সময়ৰ আন এগৰাকী উল্লেখনীয় নাট্যকাৰ হ'ল দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ। এও মুঠতে আঠখন নাটক ৰচনা কৰে। তাৰে ভিতৰত পাঁচখন বুৰঞ্জীমূলক আৰু বাকী তিনিখন সামাজিক নাট। বুৰঞ্জীমূলক নাট কেইখন হ'ল 'বামুণী কোঁৱৰ' (১৯১৮), 'অসম প্ৰতিভা' (১৯২৩), 'ভাস্কৰবৰ্মা' (১৯৫২) আৰু 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'। 'বিপ্লৱী' 'চন্দ্ৰকলা' আৰু 'লহঙা' এওঁৰ সামাজিক নাট। দণ্ডিনাথ কলিতাৰ 'সতীৰ তেজ' (১৯৩১)? 'অগ্নি পৰীক্ষা' (১৯৩৭) গহীন নাট আৰু 'পোহনীয়া কুকুৰ', 'পৰাচিত' প্ৰহসনমূলক নাট।

ঊনবিংশ শতিকাত তৃতীয় দশকত উল্লেখযোগ্য তথা ৰঙ্গমঞ্চ বিশেষ সুখ্যাতি অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা এগৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল পজৰুদ্দিন আহমেদ। 'গুলেনাৰ' (১৯২৪) আৰু 'সিন্ধুবিজয়' এওঁৰ মঞ্চসফল ঐতিহাসিক নাট। এই সময়ৰ আন এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ নাট্যকাৰ হ'ল মিত্ৰদেৱ মহন্ত। 'বৈদেহী বিয়োগ' (১৯৫০) 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ' (১৯৫৪) আৰু 'অম্বা' এওঁৰ পৌৰাণিক নাটক। কিন্তু তুলনামূলকভাৱে মহন্তৰ জনপ্ৰিয়তা ধেমেলীয়া নাট্যৰলীত। 'বিয়া বিপৰ্যয়' (১৯২৪) আৰু 'কুকুৰী কণাৰ আঠমঙলা' (১৯১৭) এওঁৰ সৰ্বাধিক আলোচিত নাট।

পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, অনূদিত আদি বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাট ৰচনা কৰি এসময়ত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা এগৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা। তেখেতৰ পৌৰাণিক নাটসমূহ হ'ল—

নন্দদুলাল (১৯৩৫), 'কুৰুক্ষেত্ৰ' (১৯৩৬), 'ৰুক্মিণী হৰণ' (১৯৪৯), 'নৰকাসুৰ' (১৯৩০), 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' (১৯৩৭), 'সাবিত্ৰী' (১৯৩৯), 'চম্পাৱতী' (১৯৪৯), 'বেউলা' (১৯৩৯) আৰু 'নিৰ্যাতিতা' (১৯৫০)। বুৰঞ্জীমূলক নাটকেইখন হ'ল 'কনৌজ কুঁৱৰী' (১৯৩৩), 'ছত্ৰপতি শিৱাজী' (১৯৪৭), 'টিকেন্দ্ৰজিৎ' (১৯৫৯) আৰু পাণিপথ। অনুবাদমূলক নাটৰ ভিতৰত 'বণিজকোঁৱৰ আৰু 'অশ্ৰুতীৰ্থ'। এই একে সময়ৰে আন দুখন মঞ্চসফল ঐতিহাসিক নাট হ'ল প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ 'কমতা কুঁৱৰী' (১৯৪০) আৰু 'নীলাম্বৰ' (১৯২৬)।

এই সময়ছোৱাৰ আটাইতকৈ প্ৰতিভাশালী নাট্যকাৰ গৰাকী হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। বিষয়বস্তু আৰু উপস্থাপন ৰীতি উভয়তে আমুল পৰিৱৰ্তন ঘটাই জ্যোতিপ্ৰসাদে সমসাময়িক নাটকৰ গতানুগতিকতা আঁতৰ কৰে। সামাজিক বাস্তৱতাক নাটকৰ মূল চিন্তাৰূপে লৈ আৰু ছেক্সপীয়েৰীয় তথা ইবছেনীয় কৌশলৰ সমন্বয় ঘটাই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ নতুন দিশ উন্মোচন কৰে (ভৰালী, শৈলেন — আধুনিক ভাৰতীয় সাহিত্য, পৃ ঃ ২২)। ফলত পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটৰ ঠাই অধিকাৰ কৰি ল'লে সমস্যামূলক নাটকে। স্বাধীনতা লাভৰ পূৰ্বেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাটৰ গতি নিৰূপণ কৰাৰ চেষ্টাৰে সামাজিক-চিন্তা-চৰ্চাৰ বাট মুকলি দিছিল। ফলত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দিনৰেপৰাই সমাজমুখী নাট্যচেতনাই বাস্তৱতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিবলৈ ধৰিলে।

৪.৪ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটক

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আছিল একাধাৰে কবি, গীতিকাৰ, সুৰকাৰ, নাট্যকাৰ, চিত্ৰকাৰ, কথাছবি নিৰ্মাতা, জীৱনীকাৰ, গল্পকাৰ। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ সাহিত্য প্ৰতিভা পূৰ্ণ ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে নাট ৰচনাত। সাহিত্যৰ অন্যান্য দিশলৈ তেওঁ অৱদান আগবঢ়াই থৈ গৈছে যদিও তুলনামূলকভাৱে নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰতি তেখেতৰ আগ্ৰহ আৰু দুৰ্বলতা অধিক আছিল যেন ধাৰণা হয়। সেইবোৰ নাট্যকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ জনপ্ৰিয়তা আজিও অম্লান হৈ আছে।

ল'ৰালিকালৰেপৰা তেজপুৰৰ বাণ ৰঙ্গমঞ্চৰ সৈতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওতঃপ্ৰোত সম্পৰ্ক আছিল। তেওঁ নিজে এগৰাকী ভাল অভিনেতাও আছিল। ৰঙ্গমঞ্চৰ লগত ঘণিষ্ঠ সম্পৰ্ক থকা বাবেই তেওঁ নাটসমূহ মঞ্চৰ উপযোগীকৈ ৰচনা কৰি উলিয়াব পাৰিছিল আৰু সেইবোৰৰ মঞ্চায়নে সফলতাও অৰ্জন কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটসমূহ হ'ল — 'শোণিত কুঁৱৰী', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম', 'লভিতা', 'খনিকৰ', 'নিমাতী কইনা বা ৰূপকোঁৱৰ', 'সোণপখিলী', 'কণকলতা', আৰু 'সুন্দৰ কোঁৱৰ'। ইয়াৰে ভিতৰত 'কণকলতা' আৰু 'সুন্দৰ কোঁৱৰ' অসম্পূৰ্ণ নাট। দুয়োখন নাটৰ একোটাকৈ অঙ্কহে পোৱা গৈছে। এই নাটদুখনি ৰচনা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল যদিও কিবা কাৰণত সম্পূৰ্ণ হৈ নুঠিলা। এই দুখন নাটক বাদ দি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাকী সাতখন নাটক প্ৰকাশভঙ্গী অনুসৰি দুটা ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি— কাব্যধৰ্মী নাট, বাকীকেইখন নাট্যধৰ্মী।

কাব্যধৰ্মী নাটদুখনৰ ৰূপকধৰ্মিতা এক লক্ষণীয় বিশেষত্ব। 'নিমাতী কইনা' কলালক্ষ্মীৰ প্ৰতীক বুলি নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। নাট্যকাৰে সেই প্ৰসঙ্গত কৈছে — "মানৱ জাতিৰ সকলো কলা-সাধনাই পৃথিৱীত আনন্দ আৰু শান্তিৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে। মানুহৰ সভ্যতাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী হৈছে কলালক্ষ্মী। পৃথিৱীত আজি সকলোয়েই নানা কলা-সাধনাৰে এক কলালক্ষ্মীৰ হাঁহি আৰু গান উলিয়াব পৰা নাই।" লেখকৰ পাতনিৰ পৰা বুজিব পাৰি যে তেওঁ কলালক্ষ্মী আৰু শান্তিক সমাৰ্থকৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। নাটখনিৰ গূঢ়াৰ্থ যিয়েই নহওঁক, উপস্থাপনৰ ৰীতি আৰু কাব্যধৰ্মিতাই ইয়াক অভিনয় সৌন্দৰ্য দান কৰিছে। নাট্যকাৰে নিমাতীৰ মাত উলিওৱা ৰূপকোঁৱৰৰ দেশ 'জ্যোতিৰ দেশ' আৰু কাৰেঙক 'জোনাকী কাৰেঙ' বুলি অভিহিত কৰিছে। 'জ্যোতি' আৰু 'জোনাকী' দুয়োটা নামেই ব্যঞ্জনাধৰ্মী। নাট্যকাৰে নাটখনিত

দেখুৱাইছে যে, পাণ্ডিত্যৰ গৰ্ব, ধনৰ গৰ্ব, ৰূপৰ ভেম এইবোৰে নিমাতীৰ মাত উলিয়াব নোৱাৰে। যি কলা ‘বহুজন হিতায় বহুজন সুখায়’ তেনে কলা-সাধনাইহে নিমাতীৰ কণ্ঠত প্ৰাণ দিব পাৰে।

‘সোণপখিলী’ নাটিকাখনি জ্যোতিপ্ৰসাদে শিশুৱে অভিনয় কৰিব পৰাকৈ-ৰচনা কৰিছে যদিও এইখনো ৰূপকধৰ্মী নাটক। নাটখনিৰ চৰিত্ৰবোৰৰ নামেই সেই কথাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। কবিতা কুমাৰ, চিন্তাকুমাৰ, মনিৰা কুমাৰ, ছন্দিতা, কল্মিতা আদি নাম সমূহে ব্যক্তিত্ব কৰে যে সুকুমাৰ কলা-সাধনাৰ যোগেদিহে চৰম সুখ, আনন্দ আৰু সৌন্দৰ্যৰ অনুভূতি লাভ কৰিব পাৰি। উপস্থাপনৰ অভিনৱত্ব আৰু কাব্যিক সদীতময়তাই ‘সোণপখিলী’ক এক অনবদ্য ৰূপ প্ৰদান কৰিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ‘শোণিত কুঁৱৰী’, ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’, ‘ৰূপালীম’, ‘লভিতা’ আৰু ‘খনিকৰ’ নাট্যগুণ সমৃদ্ধ। এই আটাইকেইখন নাট গুৰু-গম্ভীৰ বিষয়বস্তুক লৈ ৰচনা কৰা হৈছে। ‘শোণিত কুঁৱৰী’ নাটখনিৰ বিষয়বস্তু পৌৰাণিক। এইখনেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ একমাত্ৰ পৌৰানিক নাটক। নাটখনিৰ মূল বিষয়বস্তু হ’ল ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ প্ৰেম। শোণিতপুৰৰ ৰজা বাণৰ জীয়ৰী ঊষাৰ লগত দ্বাৰকাৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাতি অনিৰুদ্ধৰ প্ৰেমৰ কাহিনী হয়তে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই নাটখনি জ্যোতিপ্ৰসাদে মাত্ৰ চৈধ্য বছৰ বয়সতে ৰচনা কৰিছিল। ১৯১৭-১৮ চনত ৰচনা কৰা এইখনেই তেওঁৰ প্ৰথম নাট। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দ্বিতীয় নাটক ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’। বিষয়বস্তুৰ ফালৰ পৰা এই নাটখনি কাল্পনিক। এইখনেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শ্ৰেষ্ট নাটক। কেৱল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ ভিতৰতেই নহয়, অসমীয়া সাহিত্যৰ ভিতৰতে এইখনক শ্ৰেষ্ঠ াটক বুলি অভিহিত কৰা হয়। পৌৰানিক কাহিনীৰ অতিপ্ৰাকৃত পৰিবেশৰ পৰা সমাজৰ বাস্তৱ অৱস্থালৈ নামি আহি সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে এই নাটখনিত দৃষ্টি নিক্ষেণ কৰিছে। সমাজ আৰু ব্যক্তিৰ মাজত যি সংঘৰ্ষ, প্ৰচীন ৰীতি-নীতি সংস্কাৰ আৰু নতুন আদৰ্শৰ মাজত যি বিৰোধ, সেই সংঘৰ্ষ আৰু বিবেদৰ কেনেকৈ মানৱৰ অগ্ৰগতিৰ বাটত বাধা দি জীৱন বিষময় কৰি তোলে তাকেই নাট্যকাৰ এই নাটখনিত দেখুৱাইছে। এই ফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে অসমীয়া সমস্যামূলক নাটৰ ভিতৰত ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ক পথ-প্ৰদৰ্শক বুলিব পাৰি। নাটখনিৰ কাহিনী, চৰিত্ৰসৃষ্টি, পৰিবেশ, সংলাপ, জীৱন দৰ্শন সকলো ফালৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’য়ে শ্ৰেষ্ঠত্ব দাবী কৰিব পাৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আন এখনি নাট ‘ৰূপালীম’ ১৯৩৬ চনত ৰচিত হয় ১৯৬০ চনত। ‘ৰূপালীম’ সাতোটা অঙ্কত বিভক্ত। অঙ্কৰ মাজত কোনো দৃশ্য বিবাজন নাই। পূব সীমান্তৰ ৰুক্মী জনজাতিৰ কাল্পনিক সমাজ এখনৰ নাটভূমিত এই নাটখনিৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে। ৰূপালীম আৰু মায়াব’ ৰুক্মী জনজাতিৰ ডেকা-গাভৰু। দুয়ো পৰস্পৰে পৰস্পৰক ভাল পায়। কিন্তু এই প্ৰেমৰ সফল সমাপ্তি নঘটিল। প্ৰায়ৰ কৰুণ অৱস্থা, ঈৰ্ষা, প্ৰতিশোধী আৰু পৰিশেষত ৰূপালীম ভয়াবহ মৃত্যুৰ যোগেদি নাটখনিৰ সামৰণি পৰিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আন এখনি উল্লেখযোগ্য নাট হচ্ল ‘লভিতা’। স্বাধীনতা লাভৰ পিছতেই ১৯৪৮ চনত এই নাটখনি ৰচনা কৰা হৈছিল। বিয়াল্লিছৰ গণ আন্দোলন আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ঘটনাৱলীৰ পটভূমিত নাটখনি ৰচিত হৈছে। নাটখনিৰ নামটোৰ পৰা জানিব পাৰি যে, ‘লভিতা’ নামৰ চৰিত্ৰ এটাক কেন্দ্ৰ কৰি কাহিনীভাগ সৃষ্টি হেছে। গতানুগতিক

নাটকৰ কাহিনীত থকাৰ দৰে এই নাটখনিত নায়ক-নায়িকা নাই যদিও নায়িকাৰূপে লভিতাক সহজেই লব পাৰি। লভিতা আদৰ্শমূলক অসমীয়া ছোৱালীৰ চৰিত্ৰ নহয়। অসমীয়া সাধাৰণ ছোৱালীৰ চৰিত্ৰবল কেনে, আগেয়ে নোহোৱা নোপজা ঘটনাৱলীৰ সোঁতত তাই কিমান দুৰ নিঃসহায়ৰ দৰে উটি গৈছে আৰু কিমানখিনিত সেই অভাৱনীয় পৰিস্থিতিৰ সৈতে সৈমান নহৈ যুঁজ দিছে, কিমানখিনি আত্মবলৰ চিনাকি দি অৱস্থাক জিনি তাইৰ ভিতৰত লুকাই থকা অসমীয়া জাতিৰ চৰিত্ৰবলৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে তাকেহে লাভিতা চাৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰে দাঙি ধৰিব প্ৰায় কৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কুমলীয়া বয়সৰ প্ৰতিভাই ‘শোণিত কুঁৱৰী’ৰ অতি-প্ৰকৃতিক পৰিবেশৰ মাজেদি পাতনি মেলিলে; ডেকা বয়সৰ সুস্থ-সবল ৰঙীন কল্পনাৰ যোগেদি ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত তেওঁৰ প্ৰতিভাই পূৰ্ণতা পালে, আৰু ভাটি বয়সৰ ‘লভিতা’ত সেই প্ৰতিভাই ৰঙীণ কল্পলোকৰপৰা নামি আহি ধূলি-ধূসৰিত বাস্তৱক আকোৱালি ললে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আন এখনি নাটক হৈছে ‘খনিকৰ’। নাটখনি ১৯২০ চনতেই লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল যদিও সম্পূৰ্ণ হৈ উঠে ১৯৪০ চনতহে। এই নাটখনিৰ পৰিকল্পনাত চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ এগৰাকী পুত্ৰৰ শোকাবহ মৃত্যুৰ ঘটনাই সমল যোগোৱা বুলি ধাৰণা কৰা হয়। প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ কৰি এগৰাকী শিল্পীয়ে কেনেকৈ ইউৰোপলৈ গৈ অশেষ দুৰ্গতি আৰু কষ্টৰ মাজেদি ভাষ্কৰকলা আয়ত্ব কৰি প্ৰতিভাৰ স্বীকৃতি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। তাৰ নাটকীয় ৰূপ ‘খনিকৰ’ত পোৱা যায়।

এনেদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই পৌৰানিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক, কাল্পনিক, বাস্তৱবাদী আদি বিভিন্ন বিষয়বস্তু তথা পৰিবেশক লৈ নাটক ৰচনা কৰিছিল আৰু প্ৰতিখন নাটকতে তেওঁ প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ দি থৈ গৈছে। ইতিপূৰ্বে চমুকৈ আলোচনা কৰি অহা ‘নিমাতী কইনা’। ‘সোণপখিলী’, শোণিত কুঁৱৰী, ‘কাৰেঙ লিগিৰী’, ৰূপালীম’, ‘লভিতা’, ‘খনিকৰ’ এই নাটকেইখনিয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ নাট্যকাৰ হিচাপে সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই কি কি নাট ৰচনা কৰিছিল? প্ৰতিখন নাটৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে চমুকৈ আলোচনা কৰা।

....

....

....

৪.৫ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ বৈশিষ্ট্য

যশস্বী নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই তেকেতৰ নাট্য প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ হিচাপে কেইবাখনো নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যলৈ অসামান্য বৰঙনি আগবঢ়াই থৈ গৈছে। তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটেৰে বিষয়বস্তু পৃথক-পৃথক। কিন্তু সূক্ষ্মভাৱে নিৰীক্ষণ কৰিলে দেখা যায় যে, তেকেতৰ নাটসমূহত কিছুমান সাধাৰণ বা উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য আছে। সেই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে তলত আলোচনা কৰা হ’ল।

১। বিস্তৃত মঞ্চ নির্দেশনা জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ অন্যতম বিশেষত্ব। এই ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ জৰ্জ বাৰ্ণাৰ্ডশ্ব'ৰ আৰ্হি গ্ৰহণ কৰা যেন ধাৰণা হয়। বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব'ই তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰতিটো দৃশ্যতে পুংখানুপুংখভাৱে মঞ্চ নিৰ্দেশনা দি থৈ গৈছে। এনে নিৰ্দেশনাই নাটকত পৰিবেশ সৃষ্টি সহজ কৰি তোলে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰো নাটকৰ প্ৰতিটো দৃশ্যত এনে নিৰ্দেশনা পোৱা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটৰ প্ৰতম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যটোলৈ আঙুলীয়াব পাৰি— "বাণৰ নগৰ। ৰাজ কাৰেঙৰ ভিতৰত ফুলনিত ঊষা সখীদায়কসকলৰ সৈতে ঘুৰি ফুৰিছিল আৰু সখীয়কসকলে নাচি নাচি গীত গাইছিল। ঊষাই ফুল চিঙি ফুৰিছিল। আৰু মাজে মাজে এবাৰ দুবাৰ গীতো গাইছিল। লাহে লাহে সন্ধিয়া হৈ আহিছিল।" এনে নিৰ্দেশনাই পৰিবেশ সন্দৰ্ভত অভিনেতা অভিনেত্ৰী তথা পৰিচালকক এটা স্পষ্ট ধাৰণা প্ৰদান কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগতে অসমীয়া নাটত এনে দীঘলীয়া মঞ্চ নিৰ্দেশনা পোৱা নেযায়।

২। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰালাৰ নাট্যশিল্পৰ আন ভ্ৰাটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'ল নাৰী চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য। উদাহৰণ স্বৰূপে 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটত ঊষা আৰু চিত্ৰলেখা, 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত শেৰালি আৰু কাঞ্চনকুমাৰী, 'ৰূপালীম'ত ইতিভেন আৰু ৰূপালীম, 'লভিতা'ত লভিতা আদি নাৰী চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। আনহাতে, এই নাৰী চৰিত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাটসমূহৰ কাহিনীভাগো আগবাঢ়ি গৈছে। নাৰী চৰিত্ৰৰ তুলনাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটত পুৰুষ চৰিত্ৰৰ প্ৰাধানব্য কম। বহুক্ষেত্ৰত পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহ নিষ্ক্ৰিয় বুলি ক'ব পাৰি।

৩। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটসমূহ নায়িকা প্ৰধান। জ্যোতিপ্ৰসাদে পুৰুষ চৰিত্ৰ অংকন কৰিলেও, বেছিভাগ নাটতে নায়ক হবৰ জোখাৰে তেওঁলোকৰ যোগ্যতা নাই। 'লভিতা'ৰ গোলাপ, 'ৰূপালীম'ত মায়াৰ', মণিমুগ্ধ, 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ অনিৰুদ্ধ আদি চৰিত্ৰ গতি নায়কোচিত গুণ দেখিবলৈ পোৱা নেযায়। তাৰ বিপৰীতে, ঊৰা, চিত্ৰলেখা, শেৰালি, ৰূপালীম, লভিতা আদি চৰিত্ৰ চিত্ৰ ণত নাট্যকাৰে বিশেষ পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাই যিবোৰক নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকাৰ অধিকাৰী কৰি তুলিছে। আগৰৱালাৰ নাটসমূহ নায়িকা প্ৰধান আছিল বাবেই 'খনিকৰ'ক বাদ দি বাকীকেইখনৰ নামকৰণ নায়িকাৰ নামেৰে কৰা হৈছে। যেনে ঃ ঊষাৰ নামেৰে 'শোণিত কুঁৱৰী', শেৰালিৰ নামেৰে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ৰূপালীৰ নামেৰে 'ৰূপালীম' আৰু লভিতাৰ নামেৰে 'লভিতা'।

৪। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটসমূহ প্ৰেমে এক বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। প্ৰয় আটাইকেইখন নাটতে প্ৰেমক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনীভাগত সূত্ৰছাত হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে- 'শোণিত কুঁৱৰী, ঊষা আৰু অনিৰুদ্ধৰ প্ৰেম, 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত এহাতে আছে শেৰালি আৰু সুন্দৰ কোঁৱৰৰ প্ৰেম আৰু আনহাতে আছে কাঞ্চন কুমাৰী আৰু অনন্দৰামৰ প্ৰেম, 'লভিতা'ত লভিতা আৰু গোলাপৰ প্ৰেম, 'ৰূপালীম'ত আছে ৰূপালীম আৰু মায়াধৰ প্ৰেম। অৱশ্যে এই প্ৰেম কেতিয়াবা বিৰাদাত্মক। 'শোণিত কুঁৱৰীত নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰেমে সফলতা লাভ কৰিছে; কিন্তু বাকী কেইখনত ব্যৰ্থ হৈছে। সেইবাবে এই কেইখনক ব্যৰ্থ প্ৰেমৰ কাহিনী আধাৰিত নাটক বুলিও কোৱা হয়।

৫। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'ল- গীতৰ প্ৰাধান্য। সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁৰ নাটকত প্ৰয় আঢ়ৈকুৰী গীত সন্নিবিষ্ট হৈছে আৰু

এইবোৰৰ সৰহভাগেই নাটকৰ অন্তৰঙ্গ পৰিবেশৰ সৈতে সম্পৃক্ত। নাটকীয় পৰিবেশ ৰচনাত গীতৰ এক বিশেষ ভূমিকা থাকে। নাটকত সাধাৰণতে দুই ধৰণৰ গীত ব্যৱহাৰ হয়— অন্তৰঙ্গ গীত আৰু বহিৰঙ্গ গীত। বহিৰঙ্গ গীতবোৰ নাটখনিৰ মূল আবেদনৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জৰিত হৈ নাথাকে। এনেবোৰ গীত উঠাই দিলেও নাটকীয় কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত অথবা চৰিত্ৰৰ বিকাশত বিশেষ অসুবিধা নহয়। কিন্তু নাটকৰ প্ৰাণ স্বৰূপে অন্তৰঙ্গ গীতবোৰ নোহোৱা কৰিলে গোটেই নাটখনিৰে অপূৰণীয় ক্ষতি হয়, সামগ্ৰিক আবেদনত ব্যাঘাত জন্ম। এই প্ৰসঙ্গত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ 'সোৰৰণী সমিধান দিয়া অন্তৰঙ্গ গীতটিৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পূৰ্বৰ নাট্যকাৰসকলেও নাটত গীতৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। কিন্তু তেওঁলোক বেছিভাগ ক্ষেত্ৰতে গীত প্ৰয়োগত নাটকীয় প্ৰয়োজন, উচিত আদি সম্পৰ্কত বৰ সচেতন নাছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে কিন্তু সচেতনভাৱে আৰু শৈল্পিক ধাৰণা লৈ গীত ৰচনা কৰি নাটকত সংযোগ কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ নিজেই সুৰকাৰ, গীতিকাৰ, সঙ্গীতজ্ঞ, সঙ্গীত পৰিচালক আৰু পাশ্চত্য ৰঙ্গমঞ্চত সংগীতৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কে অভিজ্ঞতালব্ধ ব্যক্তি আছিল। সেইবাবে চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থা চিত্ৰণ আৰু পৰিস্থিতিৰ উজ্জ্বলতা এই গীত সমূহে বৃদ্ধি কৰি নাটকীয় সৌন্দৰ্যবোধ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিছে। আনহাতে তেওঁৰ গীতৰ সুৰৰ লগত অসমীয়া প্ৰাণৰ সংযোগ আছে। 'গছে গছে পাতি দিলে', জিৰ জিৰ নিজৰি' আদি গীতৰ কথা এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিব পাৰি।

৬। ৰোমাণ্টিক কাব্যিকতাৰে প্ৰাচুৰ্য জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ অন্যতম লক্ষণ। তেখেতৰ প্ৰয়বোৰ নাটকতে কল্পনাই এক বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। ফলত নাটকীয় চৰিত্ৰসমূহৰ আবেগ অনুভূতিয়ে কাব্যিক ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে। বিশেষকৈ চৰিত্ৰ সমূহৰ সংলাপত এই কাব্যকতাৰ প্ৰাচুৰ্য মনকৰিবলগীয়া। 'শোণিত কুৰৰী' নাটকৰ ঊষাৰ মুখত দিয়া সংলাপ এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখনীয় "মধুৰ বসন্তত যেতিয়া গছে গছে কুঁহিপাতবোৰ গাজিবলৈ ধৰে, বাসন্তীৰ তুলিৰ বৰণত যেতিয়া গছ-পাত লতাবোৰে আত্মসমৰ্পন কৰি ন-যৌৱনৰ লাজুকী আভা ফুটাই পুৱাৰ কোমল কিৰণতে উৱলি পৰিব খোজে সেই সৌন্দৰ্য তুমি মন কৰিছানে?", "হিমালয় তুষাৰে ঢকা টিং যি ৰেখাত নীলিম আকাশৰ সৈতে মিলো-মিলাকৈ লীন যাব খুজিছে, তাত যেতিয়া অস্তাচলৰ সূৰুযৰ শেষ কিৰণৰ ৰেখা এটা আহি পৰি সেই অতুল সৌন্দৰ্যত ৰং চৰাই লাহে লাহে মাৰ গৈ এবাৰ নীলা এবাৰ ৰঙা এবাৰ হেঙুলীয়া বৰণত পৰিণত হ'ব খোজো-খোজো কৰে, সেই সৌন্দৰ্য ঊষাৰ সৌন্দৰ্যৰ আগত ম্লান পৰি যাব- তেতিয়া দেখিবা তুমি- সেই ৰূপৰ সৈতে এই ৰূপৰ লক্ষ যোজনৰ আঁতৰ"।

৭। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটসমূহ ট্ৰেজেদিমূলক। সাধাৰণতে যিবোৰ নাটকৰ পৰিণতি কৰুণ বা যিবোৰ নাটক বিচ্ছেদ, মৃত্যু আদি দুখজনক বা বিবাদাত্মক পৰিবেশত অন্ত পৰে, সেইবোৰ নাটককে ট্ৰেজেদি বা বিয়োগাত্মক নাটক বুলি কোৱা হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ বাহিৰে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম', 'লভিতা' নাটকৰ সামৰণিত নায়ক-নায়িকাৰ মিলন নঘটি বিচ্ছেদ বা মৃত্যু ঘটিছে। ইয়াৰ যোগেদি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকেইখনিলৈ কাৰুণ্য নামি আহিছে। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত শেৱালি আৰু কাকমতীয়ে আত্মহত্যা কৰিছে, 'লভিতা'ত বৃটিছ সৈন্যৰ গুলীত লভিতাৰ মৃত্যু ঘটিছে, 'ৰূপালীম'ত ৰূপালীমক মৃত্যুদণ্ড বিহা হৈছে।

৮। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকত কাহিনীতকৈ চৰিত্ৰৰ গুৰুত্ব বেছি। তেওঁ নিজেই কৈছে যে, তেওঁ নাটকত কাহিনী বা আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাতকৈ বৈচিত্ৰৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। আনহাতে চৰিত্ৰ সৃষ্টি বা বিকাশ কৰোতে তেওঁ প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰক স্বসন্ত্ৰতা অৰ্থাৎ নিজস্বতা দান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেই নাটকৰ প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰই নিজ নিজ গুণেৰে উজ্জ্বল। কহিনীতকৈ চৰিত্ৰৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়াৰ বাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰতিখন নাটকৰ নাম কাহিনী বা বিষয়বস্তুৰ সলনি চৰিত্ৰৰ নামেৰে নামাৰকিত কৰিছে।

৯। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটসমূহ আপেক্ষিকভাৱে দীঘল। আধুনিক নাটসমূহ সাধাৰণতে তিনিটা অঙ্কতে সামৰা হয়। কিন্তু আগৰৱালাৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’, ‘শোণিত কুঁৱৰী’, ‘লভিতা’ত পাঁচোটাকৈ অঙ্ক আছে। আনহাতে ‘খনিকৰ’ আৰু ‘ৰূপালীম’ত আছে সাতোটাকৈ অঙ্ক। আকৌ ‘ৰূপালীম’ৰ বাহিৰে বাকী কেইখন নাটকৰ প্ৰতিটো অঙ্কতে একাধিক দৃশ্য বিভাজনো আছে। গতিকে দেখা যায় যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটসমূহ কিছু পৰিমাণে বহল পৰিসৰৰ অৰ্থাৎ আটাইকেইখন নাটকতে কাহিনীসমূহে একোটা পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ পাইছে।

এনেদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ কিছুমান সুকীয়া বিশেষত্ব আছে। এই বিশেষত্ব সমূহৰ বাবেই তেওঁ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য এক সুকীয়া স্থান দখল কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

আত্মমূল্যায়নৰ প্ৰশ্ন

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকেইখনত নাৰী চৰিত্ৰৰ কি বিশেষত্ব দেখিবলৈ পোৱা যায় আলোচনা কৰক।

....

....

....

৪.৬ সাৰাংশ (Summing Up)

পঞ্চদশ শতিকাতে মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ হাতত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হৈছে। কিন্তু আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হৈছে। কিন্তু আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হৈছে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ‘ৰাম নৱমী’ (১৮৫৭) নাটকৰ যোগেদি। গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ দিনলৈকে ঐতিহাসিক, পৌৰানিক, সামাজিক, ধেমেলীয়া, আদি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ নাটক ৰচিত তথা অভিমত হৈছে। কিন্তু অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ এগৰাকী যুগান্তৰকাৰী নাট্যকাৰ। তেওঁ গতানুগতিক নাট্যধাৰাৰ পৰা আঁতৰি আহি প্ৰকৃত অৰ্থত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ জন্ম দিয়ে। তেখেতৰ প্ৰতিখন নাটকেই আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ একো-একোটা মাইলৰ খুঁটি স্বৰূপ। জ্যোতিপ্ৰসাদে মুঠতে নখন নাট ৰচনা কৰিছে। তাৰে ভিতৰত দুখন নাট কব্যধৰ্মী আৰু বাকী কেইখন নাট্যধৰ্মী। তেখেতৰ নাটসমূহৰ কিছুমান সুকীয়া বিশেষত্ব আছে, যিবোৰ বিশেষত্বই আন আন অসমীয়া নাট্যকাৰৰ নাটকৰ পৰা ইয়াক পৃথক

কৰিছে। সেইবাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত আজিও এক সুকীয়া স্থান লাভ কৰি থাকিবলৈ সক্ষম হৈছে।

৪.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে আলোচনা কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ স্থান নিৰ্ণয় কৰক।

২। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই ৰচনা কৰা নাটসমূহৰ বিষয়ে এটি সমীক্ষা আগবঢ়াওঁক।

৩। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰে নাটকৰ বৈশিষ্ট্য সমূহ কি কি? প্ৰতিটো বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰক।

৪। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই গতানুগতিক নাট্যধাৰাৰ পৰা কেনেদৰে আঁতৰি আহিছে তাত এটি বিশ্লেষণ দাঙি ধৰক।

৪.৮ প্ৰসঙ্গগ্ৰন্থ (References/Suggestion Books)

প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ বৰুৱা	ঃ	*জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক*
প্ৰহলাদ কুমাৰ বৰুৱা	ঃ	*জ্যোতি-মনীষা*
লীলাৱতী শইকীয়া বৰা আৰু নমিতা ডেকা (সম্পা.)	ঃ	*জ্যোতি - অন্বেষণ*
সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা	ঃ	*অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*
হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য	ঃ	*অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙণি*
শশী শৰ্মা	ঃ	*জ্যোতি পৰিচয়*

* * *

পঞ্চম বিভাগ
জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'

বিভাগৰ গঠন ঃ

৫.১ ভূমিকা (Introduction)
৫.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
৫.৩ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ কাহিনীভাগ
৫.৪ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ চৰিত্ৰ
৫.৪.১ সুন্দৰ কোঁৱৰ
৫.৪.২ কাঞ্চনমতী
৫.৪.৩ শেৱালি
৫.৫ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ
৫.৬ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকৃতি হিচাপে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'
৫.৭ সাৰাংশ (Summing Up)
৫.৮ আৰ্হিপ্ৰশ্ন (Sample Questions)
৫.৯ প্ৰসঙ্গ-গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

৫.১ ভূমিকা (Introduction)

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ দ্বিতীয় নাটখনি হ'ল 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'। এই নাটখনি ছপা হৈ ওলায় ১৯৩৭ চনত। ১৯২৬ চনত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই এডিনবৰা বিশ্ববিদ্যালয়ত উচ্চ শিক্ষা লাভৰ কাৰণে লণ্ডনলৈ যাত্ৰা কৰাৰ আগতে নাটখনি ৰচনা কৰি উলিয়াইছিল। সেইফালৰ পৰা 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ১৯২৫-২৬ চনৰ ভিতৰত ৰচিত। যদিও লণ্ডনলৈ যোৱাৰ আগতে এই নাটখনি ৰচনা কৰিছিল, কিন্তু লণ্ডনৰপৰা ঘূৰি অহাৰ পাছতহে নাটখনিক পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ দিয়ে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যৰীতিয়ে পৰিপুষ্টি লাভ কৰে ইউৰোপৰ পৰা ঘূৰি অহাৰ পাছত। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটক। কেৱল তেওঁৰ নাটকৰ ভিতৰতে নহয়, অসমীয়া সাহিত্যৰ ভিতৰতেই এই নাটখনিক শ্ৰেষ্ঠ নাটক বুলি বিবেচনা কৰা হয়। 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ ৰচনা কালতকৈ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ৰচনা কালত বয়সত যেনেকৈ আগবাঢ়িছে, চিন্তা-চেতনাৰ ক্ষেত্ৰতো তেনেকৈ তেওঁৰ ক্ৰমবিকাশ ঘটিছে। প্ৰথম ৰচিত নাট 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ পৰা দ্বিতীয় নাট 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'য়ে বিষয়বস্তু, কলা-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰত কিমানখিনি নতুনত্ব দেখুৱাইছে সেই কথা নাটকখনিয়ে প্ৰমাণ কৰে। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ক শ্ৰেষ্ঠ নাট বুলি আখ্যা দিয়াৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত নাটখনিৰ কাহিনী, চৰিত্ৰাঙ্কন, নাট্য-ৰীতি, পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ আদি বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্ক এই বিভাগত আলোচনা কৰা হ'ব।

৫.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দ্বিতীয় সৃষ্টি 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্কে খৰচি মাৰি আলোচনা কৰা হ'ব। বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপুনি ঃ

- মধ্যযুগীয় অৰ্থাৎ আহোম যুগৰ পটভূমিত কেনেদৰে নাটখনিৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে সেই বিষয়ে অৱগত হৈ বিশ্লেষণ কৰিব পাৰিব,
- চৰিত্ৰাঙ্কনৰ বৈচিত্ৰ্যতাৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা কিমানখিনি সফল হৈছে সেই বিষয়ে বৰ্ণনা কৰিব পাৰিব,
- পাশ্চাত্য নাট্য-ৰীতিৰ দ্বাৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ কেনেদৰে প্ৰভাৱিত হৈছিল আৰু 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত এই পাশ্চাত্যৰ প্ৰভাৱ কেনেদৰে পৰিছে সেই বিষয়ে যথাযথ ব্যাখ্যা আগবঢ়াব পাৰিব,
- 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত নাটকীয় সংঘাত বা দ্বন্দ্বই নাটখন কেনেদৰে জীৱন্ত কৰি তুলিছে সেই বিষয়ে বিৱৰণ দিবলৈ সক্ষম হ'ব আৰু
- 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিক কিয় জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট বুলি অভিহিত কৰা হয় সেই সম্পৰ্কে আলোচনা আগবঢ়াব পাৰিব।

৫.৩ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ কাহিনী ভাগ

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' পাঁচটা অঙ্কত বিভক্ত এখনি পূৰ্ণাঙ্গ নাটক। আনহাতে, প্ৰতিটো অঙ্কতে একাধিক দৃশ্য বা দৰ্শন বিভাজনো আছে। নাটখনিত মুঠতে চৈধ্যটা দৃশ্য আছে। অৰ্থাৎ চৈধ্যটা দৃশ্য যুক্ত পাঁচটা অঙ্কৰ যোগেদি জ্যোতিপ্ৰসাদে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিৰ কাহিনীভাগ বৰ্ণনা কৰিছে। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিৰ কাহিনীভাগৰ পটভূমি মধ্যযুগৰ আহোম ৰাজত্ব কালৰ। ৰাজঘৰীয়া পটভূমিত সৃষ্টি হোৱা এটি ঘটনাকলৈ নাটখনিৰ কাহিনীভাগৰ সূত্ৰপাত হৈছে। সুন্দৰ এই আহোম ৰাজ্যৰ কোঁৱৰ। কোঁৱৰৰ মাতৃ ৰাজমাও। ৰাজমাওৰ প্ৰবল ইচ্ছা সুন্দৰ কোঁৱৰে সমাজৰ প্ৰথা অনুযায়ী বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হ'ব লাগে। তেহে বংশ ৰক্ষা হ'ব। লগতে কোঁৱৰৰ পৰা ৰজা হ'ব পাৰিব। কিন্তু সুন্দৰ কোঁৱৰে কোনোপধ্যে বিয়া কৰোৱাৰ পক্ষপাতী নহয়। এই ঘটনাকলৈ ৰাজমাও আৰু কোঁৱৰৰ মাজত তৰ্ক-বিতৰ্ক, মনোমালিন্যৰ শেষ নাই। কোঁৱৰে বিয়া নকৰোৱাৰ কাৰণ হিচাপে ৰাজমাৱে কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালিকো সন্দেহ চকুৰে চায়। কিজানি শেৱালিৰ ৰূপত ভোল গৈ কোঁৱৰ আনক বিয়া কৰাবলৈ অনিচ্ছুক। লিগিৰীক বিয়া কৰালে বংশৰ গৌৰৱ, ৰাজকীয় আভিজাত্য সকলো ধূলিস্যাৎ হোৱাৰ ভয়ত যিমান সোনকালে পাৰে খৰ-খেদাকৈ কোঁৱৰক বিয়াৰ বাবে সন্মত কৰাবলৈ ৰাজমাৱে চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু ৰাজমাৱৰ সকলো প্ৰচেষ্টাক সুন্দৰ কোঁৱৰে ব্যৰ্থ কৰি আহিছে। কোঁৱৰৰ এটাই উত্তৰ, সি বিয়া নকৰায়। বিয়াৰ বাবে সৈমান কৰাবলৈ ৰাজমাৱে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ বন্ধু অনঙ্গ আৰু সুদৰ্শনৰো সহায় বিচাৰিছে। যেতিয়া ৰজাৰ পৰা প্ৰজালৈ সকলোৱে সুন্দৰ কোঁৱৰক বিয়া কৰোৱাৰ চেষ্টা ললে, আৰু বিয়াত সন্মতি নিদিয়া পৰ্যন্ত নাখাই-নবʼই প্ৰাণ ত্যাগ কৰাৰ সংকল্প ললে, তেতিয়া সুন্দৰ কোঁৱৰে অনিচ্ছা স্বত্তেও বিয়াত সন্মতি দিবলৈ বাধ্য হ'ল। কোঁৱৰৰ সন্মতি নোলোৱাকৈয়ে কাঞ্চনমতীৰ লগত সুন্দৰৰ বিয়া ঠিক কৰা হ'ল। নিজৰ ইচ্ছাৰ বিপৰীতে বিয়া কৰাবলগীয়া হোৱাত সুন্দৰ কোঁৱৰে কৈছে—"সংসাৰৰ ৰীতি, সমাজৰ নিয়ম, বোপা-ককাৰ সহজ, গুৰুজনৰ আজ্ঞা, আইৰ হেঁপাহ, প্ৰজাৰ আগ্ৰহ ৰওঁক, মাথো মই সকলোৱে গছকত মষিমূৰ হৈ যাওঁ।" গতিকে আনৰ সন্তুষ্টিৰ কাৰণে বিয়া কৰাই তেওঁ সমাজ বিধান পালন কৰিলে। বিয়াৰ পাছত যেতিয়া

কাঞ্চনমতীক তেওঁৰ অন্তৰঙ্গ বন্ধু অনঙ্গৰামৰ প্ৰতি অনুৰক্তা বুলি জানিব পাৰিলে তেতিয়া তেওঁ যে আনৰ সন্তুষ্টিৰ কাৰণে বিয়া কৰাইছিল সেই কথা পাহৰি গ'ল। স্বামীৰ পদত অধিষ্ঠিত হৈ তেওঁ কাঞ্চনমতীৰ মন আৰু শৰীৰ দুয়োটা দাবী কৰিলে। কাঞ্চনমতীৰ পৰা দৈহিক সতীত্বৰ বাহিৰে মনৰ সতীত্ব দাবী কৰিবৰ অধিকাৰ নাই বুলি স্পষ্ট ভাষাত উত্তৰ পোৱাত সুন্দৰ কোঁৱৰে নিজৰ ভুল বুজিব পাৰিলে। সেই ভুল শুধৰাবলৈ তেওঁ বালিভাত খাবলৈ যাওঁ বুলি কাঞ্চনমতীক লগত লৈ লুইত পাৰ হৈ কাজিৰঙা অৰণ্য পালে। তাত কাঞ্চনমতীক তেওঁ পূৰ্বৰ প্ৰেমিক অনঙ্গৰামৰ লগত লগ-লগাই এৰি থৈ আহিল। কাঞ্চনমতীয়ে আঁচলৰ গাঁঠিৰ বিষ খাই আত্মহত্যা কৰিলে। বিবাহিতা স্ত্ৰীক নিৰ্বাসন দিয়াত ৰাজ্যৰ চাৰিওফালে মানুহে বু-বু-বা-বা কৰিবলৈ ধৰিলে। লগতে এই কথাও চৰ্চা হ'বলৈ ধৰিলে যে, সুন্দৰ কোঁৱৰে কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালীক গোপনে ভাল পায়। সেইবাবে কাঞ্চনমতীক নিৰ্বাসন দি কোঁৱৰে শেৱালিক লাভ কৰাৰ পথ মুকলি কৰি ৰাখিলে।

কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালিয়ে মনে মনে সুন্দৰ কোঁৱৰক ভাল পায়। কিন্তু প্ৰতিদানৰ বাবে তাই লালায়িত নহয়। তাইৰ প্ৰেমৰ স্বৰূপ তাই নিজেই এনেদৰে প্ৰকাশ কৰিছে— “তুমি মোলৈ নীলা আকাশৰ পূৰ্ণিমাৰ জোন, তোমাক মই নাপাওঁ। কিন্তু তোমাৰ মৰমৰ জোনাকত মোক জুৰ লবলৈ নিদিবানে?” শেৱালিয়ে সুন্দৰৰ আল-পৈচান ধৰি, সুন্দৰৰ সান্নিধ্য লাভ কৰাই জীৱনত শ্ৰেষ্ঠ সুখ বুলি ভাবে। কোঁৱৰেও অজ্ঞাতসাৰেই তাইৰ ওচৰ চাপি যায়, তাই আল-পৈচান ধৰিলেও ভাল পায়। কিন্তু বাহ্যিক দৃষ্টিত সুন্দৰ কোঁৱৰ শেৱালিৰ প্ৰতি নিৰ্লিপ্ত। শেৱালিৰ প্ৰতি সুন্দৰৰ গোপন মণিকোঠত যেন এক দুৰ্বলতা আছে। সেই কথা খুলি ক'বলৈ দ্বিধাগ্ৰস্ত। ইতিমধ্যে নাৰী বিদ্বেষী ভাৱ গ্ৰহণ কৰি থকা বাবে হয়তো নাৰীৰ ওচৰত ইমান সহজে আত্মসমৰ্পন কৰাৰো পক্ষপাতী নহয়। আনহাতে, ৰাজকীয় আভিজাত্যৰ বাবেও প্ৰকাশ্যে শেৱালিক ভালপোৱাৰ কথা ব্যক্ত কৰিবলৈ অপাৰগ। কিন্তু ৰজাঘৰ-প্ৰজাঘৰত সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু শেৱালিৰ সম্পৰ্কৰ বিষয়ে সন্দেহ ঘণীভূত হ'বলৈ ধৰিলে। লিগিৰা-লিগিৰীসকলৰ মাজতো এই সম্পৰ্কৰ বিষয়ে আলোচনা হ'বলৈ ধৰিলে। শেৱালিৰ প্ৰতি কোঁৱৰৰ অনুগ্ৰহ তথা দুৰ্বলতা ৰাজমাৱে সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে। শেৱালিক আঁতৰ কৰিলে সকলো সমস্যাৰ সমাধান হ'ব বুলি ভাবি ললে। সেইবাবে ৰাজমাৱে কোঁৱৰৰ অজ্ঞাতে শেৱালিক চাওদাঙৰ হতুৱাই নগা পাহাৰত নিৰ্বাসন দিয়ালে। কোঁৱৰে এই কথা গম পাই নিৰপৰাধী ছোৱালী এজনীক অত্যাচাৰ কৰা হৈছে বুলি ৰাজমাওক দোষাৰোপ কৰিলে। শেৱালিৰ নিৰ্বাসনৰ পিছত কোঁৱৰ আগতকৈ বেছি জেদী আৰু বিদ্ৰোহী হৈ উঠিল। ৰাজমাৰৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰি কোৱৰ গৰ্জি উঠিল—

> তোমাৰ যিকণ মান মৰ্যাদা গৌৰৱ আছে তাকো মই ভৰিৰে গছকি নাইকিয়া কৰিম; তোমাৰ সাতাম পুৰুষীয়া ৰীতি-নীতি ভাঙি চুৰমাৰ কৰিম। .... তোমাৰ আদেশ অমান্য কৰিম। তাকে কৰিয়েই নেৰো, তাতকৈ আৰু কৰিম। তোমাৰ আজ্ঞা, সমাজৰ আজ্ঞা, মোৰ উপৰি পুৰুষৰ আজ্ঞা, শাস্ত্ৰৰ বিধান, শাস্ত্ৰকাৰৰ নিবন্ধন, আটাইবোৰৰ বিৰুদ্ধে যাম। সেই শেৱালিক কাৰেঙৰ ভিতৰলৈ আনিম— মই — তাইক—বিয়া কৰাম আৰু — আৰু কি কৰিম জানিছানে আই মাতৃ— গোটেই কাৰেঙক, গোটেই ৰাইজক তাইৰ আগত আঠু লোৱাম— তাইক মই কাৰেঙৰ লিগিৰী গুচাই কাৰেঙৰ কুঁৱৰী কৰিম।

এনেদৰে শেৰালিক নিৰ্বাসন দিয়াৰ ফলত কোঁৱৰৰ মনত তীব্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হ'ল আৰু সেই প্ৰতিক্ৰিয়াই ৰাজপ্ৰাসাদক জোঁকাৰি যোৱাৰ লগতে নাটখনিৰ কাহিনীভাগৰ সংঘাতো তীব্ৰতৰ কৰি তুলিলে।

সুন্দৰ কোঁৱৰে সৈন্য-সামন্ত লৈ শেৰালিক উদ্ধাৰ কৰিবৰ বাবে নগা পাহাৰলৈ যাত্ৰা কৰিলে। নগা পাহাৰত শেৰালিয়ে ৰুণুক, জুনুক আৰু ঠুনুকৰ আশ্ৰয় গ্ৰহণ কৰিছিল। তাত থকা সময়তে এদিন সৈন্য সামান্ত গৈ উপস্থিতি হ'ল। লগত সুন্দৰ কোঁৱৰ। কোঁৱৰ অহা বুলি গম পাই আৰু ৰাজ্যলৈ ওভোতাই নি ৰাণী পাতিব বুলি শুনি শেৰালিয়ে কোঁৱৰলৈ প্ৰেমৰ চিন স্বৰূপে ৰঙা ফুলৰ মালা উপহাৰ হিচাপে পঠিয়াই দি পৰ্বতীয়া জুৰিত আত্মহত্যা কৰিলে। শেৰালিৰ ভয় হ'ল জানোবা তাইক কুঁৱৰী পাতিলে ডাঙৰীয়াসকলে কোঁৱৰক হত্যা কৰে বা পদচ্যুত কৰে। গতিকে তাইৰ বাবে যাতে কোঁৱৰে কষ্ট খাব লগা নহয় তাৰে প্ৰতিকাৰ কৰি গ'ল আত্ম-বিসৰ্জন দি। শেৰালিৰ মৃত্যুৰ আগমুহূৰ্তলৈকে সুন্দৰ কোঁৱৰে শেৰালিৰ প্ৰেমত আস্থা স্থাপন কৰিব পৰা নাছিল। কিন্তু শেৰালিৰ মৃত্যুৱে সেই ভাৱৰ পৰিৱৰ্তন ঘটালে। নাৰী বিদ্বেষী কোঁৱৰে নাৰীৰ প্ৰেম স্বীকাৰ কৰাৰ লগে লগে অৱচেতন মনত লুকাই থকা শেৰালিৰ প্ৰতি তেওঁৰ ভালপোৱাৰ ভাৱ উজাৰি প্ৰকাশ কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ নকৰিলে। শেৰালিৰ মৃত্যুৱে এহাতে প্ৰেমৰ জয় ঘোষণা কৰিলে, আনহাতে কোঁৱৰৰ জীৱন ৰিক্ত কৰি থৈ গ'ল। "বুজালি— শেৰালি মোক বুজালি। জীৱনেৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি, মোৰ জীৱন-যজ্ঞত তোৰ জীৱন আহুতি দিলি।"

এয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিৰ চমু কাহিনীভাগ। নাট্যকাৰে বিভিন্ন দৃশ্য তথা অঙ্ক বিভাজনৰ যোগেদি এই নাটকীয় কাহিনীভাগ পৰিৱেশন কৰিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন ঃ

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ পটভূমি কি। (৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

৫.৪ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ চৰিত্ৰ

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিত সৰু বৰ ভালেমান চৰিত্ৰৰ সমাৱেশ ঘটিছে। পুৰুষ চৰিত্ৰৰ ভিতৰত সুন্দৰ কোঁৱৰ, সুদৰ্শন, অনঙ্গৰাম, বপুৰা উল্লেখযোগ্য। নাৰী চৰিত্ৰৰ ভিতৰত ৰাজমাও, শেৰালি, কাঞ্চনমতী, ৰেৱতী, সেউজী, বুঢ়াগোছায়না, ৰুনুক, জুনুক, ঠুনুক উল্লেখনীয়। তদুপৰি চাওদাঙ, সৈন্য, নগা ল'ৰা আদি চৰিত্ৰইও মাজে মাজে ভুমুকি মাৰিছে। এই চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত সুন্দৰ কোঁৱৰ, ৰাজমাও, শেৰালি আৰু কাঞ্চনমতী নাটখনিৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ।

'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰ সৃষ্টিতে নাট্যকাৰে দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। চৰিত্ৰ বিকাশ কৰোঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰতিটো চৰিত্ৰত নিজস্বতা দান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। চৰিত্ৰসমূহৰ নামকৰণৰ ক্ষেত্ৰতেই এই কথাৰ ইংগিত পোৱা যায়। সুন্দৰ কোঁৱৰক সৌন্দৰ্য আৰু সৃষ্টিমূলক বিপ্লৱী মণীষাৰ প্ৰতীক স্বৰূপে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেইদৰে অনঙ্গৰামকো (অনঙ্গ কামদেৱৰ আন এটা নাম) যৌৱন-জোৱাৰত নিজকে উটাই দিয়া চঞ্চল যুৱক ৰূপে অঙ্কন কৰিছে। কামদেৱে মহাদেৱৰ কোপত ভষ্মীভূত হৈ পুনৰ নতুন জীৱন লাভ কৰাৰ দৰে অনঙ্গৰামকো নগা পাহাৰত নিৰ্বাসিত জীৱনে চকুত নতুন দীপ্তিৰ প্ৰলেপ সানি চৰিত্ৰত আধ্যাত্মিকতা দান কৰিলে। সুদৰ্শন নামটোৱেও এই নামৰ চৰিত্ৰটোৰ বিশেষত্ব সূচনা কৰে। সুদৰ্শনে জীৱনত অযথা জটিলতা আনি জীৱন দুৰ্বহ কৰি লোৱাৰ পক্ষপাতী নহয়। জীৱনটোক সহজ সৰলভাৱে গ্ৰহণ কৰি লোৱাই তেওঁৰ জীৱন দৰ্শন। কাঞ্চনমতী নিভাঁজ কেঁচা সোণৰ দৰে পৱিত্ৰ আৰু উজ্জ্বল (কাঞ্চন মানে সোণ)। নাটখনিৰ নায়িকা শেৱালি-শেৱালি ফুলৰ দৰে শুভ্ৰ, কোমল আৰু সৌৰভযুক্ত। গছকত পৰা, অনাদৃত শেৱালি পাহিৰ দৰেই তাই কাৰেঙৰ সামান্য লিগিৰী।(সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, পৃষ্ঠা ৩৮১-৮২) গতিকে দেখা যায় যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিৰ চৰিত্ৰৰ নামসমূহ যেনেদৰে অৰ্থপূৰ্ণ, তেনেদৰে গভীৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

৫.৪.১ সুন্দৰ কোঁৱৰ

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰ। সুন্দৰ কোঁৱৰ ৰাজপুৰুষ; ৰূপ আৰু গুণৰ অতুলনীয় অধিকাৰী। তেওঁ শাস্ত্ৰজ্ঞ আৰু আদৰ্শবাদী, কিন্তু নাৰী-বিৰোধী। নাটখনিৰ আৰম্ভণিতে আমি কোঁৱৰৰ এই চৰিত্ৰৰ লগত পৰিচিত হওঁ। আনহাতে, কোঁৱৰ সামন্তযুগীয় ধ্যান-ধাৰণা তথা প্ৰচলিত ৰীতি-নীতিৰ বিৰোধী। এই দুটা কাৰণতেই নাটখনিৰ আৰম্ভণিৰপৰা সুন্দৰ কোঁৱৰৰ লগত ৰাজমাওৰ সংঘাত ঘটিছে। সুন্দৰ কোঁৱৰ যিহেতু ৰাজকোঁৱৰ, সেই হেতুকে তেওঁৰ বিয়াখন প্ৰচলিত প্ৰথা অনুসৰি হোৱাটো ৰাজমাৱে কামনা কৰে। কিন্তু কোঁৱৰৰ নাৰীৰ ওপৰত কোনো ধৰণৰ আস্থা নাই। সেই বাবে তেওঁ বিয়া কৰাবলৈ অনিচ্ছুক। কিন্তু শেষত নিজৰ অনিচ্ছা সত্বেও সমাজ আৰু ৰাজমাওৰ আদেশ মানি বিয়া কৰায় কাঞ্চনমতীক। বিয়া কৰাবলৈ অৱশেষত সন্মতি দি তেওঁ এনেদৰে কৈছে ঃ

> সংসাৰত ৰীতি, সমাজৰ নিয়ম, বোপা ককাৰ সহজ, গুৰুজনৰ আজ্ঞা, আইৰ হেঁপাহ, প্ৰজাৰ আগ্ৰহ ৰওঁক, মাথো মই সকলোৰে গছকত মষিমূৰ হৈ যাওঁ।

গতিকে আনৰ সন্তুষ্টিৰ কাৰণে বিয়া কৰাই তেওঁ সমাজৰ বিধান পালন কৰিলে। বিয়াৰ পাছত কাঞ্চনমতী অনঙ্গৰ প্ৰতি অনুৰক্তা বুলি জানিব পাৰিলে। তেতিয়া বালিভাত খাবলৈ যোৱাৰ ছলেৰে তেওঁ কাঞ্চনমতীক লগত লৈ কাজিৰঙা অৰণ্য পালে। তাতে তেওঁ কাঞ্চনমতীক অনঙ্গৰামৰ লগত লগ-লগাই দি গুচি আহিল। ইফালে সুন্দৰ কোঁৱৰ শেৱালিৰ প্ৰতি অনুৰক্তা বুলি ভাবি ৰাজমাৱে শেৱালিক নগা পাহাৰত নিৰ্বাসন দিলে। এই কথাত ক্ষুন্ন হৈ সুন্দৰ কোঁৱৰ বিদ্ৰোহী হৈ উঠিল। শেৱালিক-উদ্ধাৰ-কৰি আনি কাৰেঙৰ ৰাণী পতাৰ সংকল্প গ্ৰহণ কৰিলে। কিন্তু শেৱালিক লগ পোৱাত আগতেই তাই পৰ্বতীয়া জুৰিত জাপ দি

আত্মহত্যা কৰে। শেৰালিৰ মৃত্যুৱে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ ধাৰণাৰ পৰিৱৰ্তন ঘটালে। নাৰী-বিদ্বেষী কোঁৱৰে নাৰীৰ প্ৰেম তথা সেই প্ৰেমৰ মহত্ব উপলব্ধি কৰিলে।

'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটত সুন্দৰ কোঁৱৰ চৰিত্ৰটি এটি বিতৰ্কমূলক চৰিত্ৰ। বহুতৰ মতে সুন্দৰ কোঁৱৰ এটা বিপ্লৱী চৰিত্ৰ, সেইবাবে তেওঁ বিপ্লৱী মণীষাৰে প্ৰতীক। কিন্তু কিছুমানৰ মতে সুন্দৰ কোঁৱৰ বিপ্লৱী নহয় 'ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱীহে'। প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱাই তেওঁৰ '*জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক*' গ্ৰন্থত এই প্ৰসঙ্গৰ যথোপযুক্ত আলোচনা আগবঢ়াইছে। (পৃঃ ৪২-৪৯)। সুন্দৰ কোঁৱৰে লিগিৰী শেৰালিক ভাল পায়। এজন ৰাজকোঁৱৰে এজনী লিগিৰীক ভাল পাব পাৰে। কিন্তু লিগিৰীক বিয়া কৰোৱাটো মধ্যযুগৰ সামন্তবাদী চিন্তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত ভাবিব নোৱাৰা কথা। সুন্দৰ কোঁৱৰে শেৰালিক বিয়া কৰাব নোৱাৰিলে। যদি বিয়া কৰাব পাৰিলেহেঁতেন, তেতিয়া হ'লে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰটো এটা বিপ্লৱী চৰিত্ৰ হৈ পৰিলহেঁতেন। চৰিত্ৰটোৰ বিতৰ্ক এইখিনিতেই— সুন্দৰ কোঁৱৰ বিপ্লৱী নে ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱী। সুন্দৰ কোঁৱৰে কিন্তু উপলব্ধি কৰে সমাজৰ প্ৰচলিত ৰীতি-নীতিবোৰ অযুক্তিকৰ আৰু সেইবোৰৰ অৱসান হ'ব লাগে ঃ

> প্ৰলয় হ'ব হওঁক। প্ৰলয়ৰ আৱশ্যক হৈছে। শতাব্দী ধৰি গোটখাই থকা সমাজৰ আবৰ্জনা ধুই সমাজক নিৰ্মল আৰু পবিত্ৰ কৰিবলৈ এক প্ৰলয়ৰ অতি আৱশ্যক হৈছে। তেন্তে মই আজি সেই প্ৰলয়ক আহ্বান কৰিছো। মাৰ জীৱনলৈ, সমাজৰ জীৱনলৈ মই প্ৰলয়ক আমন্ত্ৰণ কৰি আনিম।

তথাপি সমাজৰ ৰীতি-নীতিবোৰৰ বিৰোধী আচৰণ তেওঁ কৰিব নোৱাৰিলে। সকলোৰে হেঁচাত পৰি তেওঁ আত্মসমৰ্পন কৰিলে, বিয়া কৰাবলৈ অনিচ্ছা সত্বেও সন্মত হ'ল। কিন্তু দ্বিতীয় অঙ্কৰ পৰা বিশেষকৈ কাঞ্চনমতীৰ শোৱনী কোঠাৰ-দৃশ্যটোৰ পৰা সুন্দৰ কোঁৱৰে যেনে আচৰণ কৰিছে তাৰ পৰা বিচাৰ কৰি চালে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰৰ গুণগত পৰিৱৰ্ত্তন যে হোৱা নাই সেইটো ক'ব নোৱাৰি। দ্বিতীয় অংকৰপৰা সুন্দৰে বিপ্লৱী চৰিত্ৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ইয়াত কোঁৱৰৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বই গতিশীল ৰূপ হৈছে। সুন্দৰে যেতিয়াই বিবাহিতা পত্নী কাঞ্চনমতীৰ কথা উপলব্ধি কৰিলে তেতিয়াৰেপৰা তেওঁ ভুল শুধৰাই এটা পৰিৱৰ্তন আনিবলৈ যত্ন কৰিছে— "কুঁৱৰী মোৰ এয়েই প্ৰথম আৰু শেষ দেখা। তুমি মোৰ জীৱনৰপৰা আঁতৰি যাব লাগিব।" এই সিদ্ধান্ত গ্ৰহণত দৃঢ়তা, সাহস মনকৰিবলগীয়া ঃ "সমাজে বলে নোৱাৰা শিলত পৰি নমস্কাৰ কৰিব পাৰে— কিন্তু সুন্দৰে নোৱাৰে।" ইয়াৰ উত্তৰত কাঞ্চনমতীয়ে যেতিয়া কৈছে যে— 'কিছুমান ভুল শুধৰাবলৈ গ'লে ধ্বংস হয়', তেতিয়া সুন্দৰে কৈছে— "ঘৰ ভাগক বা সংসাৰ ভাগক শুধৰাবই লাগিব..... ৰাজ্যৰ এমূৰৰপৰা আনমূৰলৈ যদি জুই লাগে তথাপিও ভুল শুদ্ধ কৰিব লাগিব।" বিবাহিত স্ত্ৰীক অনঙ্গক গতাই দিবলৈ লোৱাটো সুন্দৰৰ কম বৈপ্লৱিক সিদ্ধান্ত নহয়।

আনহাতে, শেৰালিৰ প্ৰতি দুৰ্বলতা থাকিলেও সুন্দৰ কোঁৱৰে তাক প্ৰকাশ কৰিবপৰা নাছিল। কিন্তু পৰিস্থিতিয়ে শেৰালি সম্পৰ্কে কোঁৱৰক চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিবলৈ বাধ্য কৰাইছে। কোঁৱৰৰ বাবেই শেৰালিক নিৰ্বাসন দিয়া বুলি জানি কোঁৱৰ বিদ্ৰোহী হৈ উঠিছে আৰু ৰাজমাওক প্ৰত্যুত্তৰ দি দৃঢ় কণ্ঠে ঘোষণা কৰিছে— "মই শেৰালিক কাৰেঙৰ ভিতৰলৈ

আনিম— মই, মই তাইক বিয়া কৰাম।" তাতকৈ ডাঙৰ কথা কৈছে— "গোটেই কাৰেঙক, গোটেই ৰাইজক, তাইৰ আগত আঁঠু লোৰাম। তাইক মই কাৰেঙৰ লিগিৰী গুচাই কাৰেঙৰ কুঁৱৰী পাতিম।" ইয়াৰ পৰিণাম অতি ভয়াবহ হ'ব বুলি অনঙ্গ কুমাৰে সকিয়াই দিয়াত সুন্দৰ কোঁৱৰে উত্তেজিত হৈ কৈছে— "মোৰ ৰাজ্য, মোৰ ৰাজপাট পুৰি ছাৰ-খাৰ কৰি দিয়ক। ৰাজ্য, ধন, সিংহাসন যাওঁক, কেৱল মাত্ৰ মোৰ সংকল্প ৰওঁক।" সংকল্প ৰক্ষাৰ বাবে ৰাজপাটকো তুচ্চ জ্ঞান কৰা সুন্দৰ কোঁৱৰ চৰিত্ৰটোৱে অৱশেষত বিপ্লৱী চৰিত্ৰ হিচাপে আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। এনে বিশ্লেষণৰ পটভূমিত সুন্দৰ কোঁৱৰক এটা ৰোমাণ্টিক চৰিত্ৰ বুলি ক'ব পৰা নেযায়। আৰম্ভণিতে চৰিত্ৰটোৱে সিদ্ধান্ত গ্ৰহণত বা শেৱালিক বিয়া কৰাবলৈ আগবাঢ়ি অহাৰ ক্ষেত্ৰত দৃঢ়তা প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা নাছিল। ৰাজকীয় আভিজাত্যই হয়তো এনে সিদ্ধান্ত গ্ৰহণত বাধা হিচাপে থিয় দিছিল। কিন্তু পৰিস্থিতিয়ে যেতিয়া জটিল ৰূপ ধাৰণ কৰিলে, তেতিয়া তেওঁ মানসিক দৃঢ়তা আৰু সাহসী পদক্ষেপ গ্ৰহণত পিছ হুহুকি-অহা নাই। এই সকলোফালৰ পৰা সুন্দৰ কোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিবাদী, বিপ্লৱী, ৰূপান্তৰকামী আধুনিকতাবাদী চৰিত্ৰ।

৫.৪.২ কাঞ্চনমতী

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই নৰ'ৱেৰ বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰ হেন্‌ৰিক ইবচেনৰ দৰে আকৰ্ষণীয় নাৰী চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছে। তাৰে ভিতৰত 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ কাঞ্চনমতী চৰিত্ৰটো অন্যতম। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই এই চৰিত্ৰটোৰ বিষয়ে মন্তব্য দি কৈছে "কাঞ্চনমতীৰ চৰিত্ৰ-নিভাঁজ কেঁচা সোণৰ দৰে পবিত্ৰ আৰু উজ্জ্বল। তেওঁৰ চৰিত্ৰত গোঁসানীৰ গাম্ভীৰ্য পৰিলক্ষিত হয়। যুক্তিত তেওঁ অকাট্য, তেওঁৰ যুক্তিমূলক কথাৰ তুলনাত অনঙ্গৰাম আৰু সুন্দৰ কোঁৱৰৰ কথাবিলাকো সৰু ল'ৰাৰ যুক্তিৰ দৰে ম্লান পৰি যায়।" (*অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, পৃঃ ৩৮২)

কাঞ্চনমতী বুঢ়াগোঁহাইৰ জীয়ৰী। সেইফালৰপৰা চৰিত্ৰটিত আভিজাত্যৰ গৌৰৱো আছে। এই কাঞ্চনমতীয়ে অনঙ্গক ভাল পাইছিল। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ লগত বিয়া হোৱাৰ পিছতো অনঙ্গৰ প্ৰতি ভালপোৱা থকাটো স্বাভাৱিক। নিশা কাঞ্চনমতীৰ ঘৰলৈ আহি অনঙ্গই যেতিয়া অভিযোগৰ সুৰত কৈছিল—"তুমি মোৰ ইমান অন্তৰিক চেনেহ এইদৰে তলসৰা শুকানপাত গচকা দি গচকি নাযাবা বুলি ভবিছিলোঁ। তুমি মোৰ সপোন ভাঙিলা।" ইয়াৰ উত্তৰত কাঞ্চমতীয়ে কৈছে—"কাৰো সপোন কোনোৱে ভাঙিব নোৱাৰে, সপোন নফলিয়াইহে।" কাঞ্চনমতীক যদি ইমানেই ভাল পায় তেনেহলে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ লগত বিয়াখন কিয় নাভাঙিলে সোধা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত অনঙ্গই সমাজৰ দোহাই দি কৈছে— 'সমাজে কি বুলিব?' ইয়াৰ উত্তৰত কাঞ্চমতীয়ে সবল যুক্তি দি কৈছে—"তাৰ মানে আপোনাৰ সমাজলৈ ভয়। আপুনি মুনিহ মানুহ হৈ যেতিয়া সমাজলৈ ভয় কৰিছে, আমি তিৰোতা সমাজৰ আঠুৰাৰ তলৰ মহ।" এনে অকাট্য যুক্তিত অনঙ্গ চৰিত্ৰটো ম্লান পৰি গৈছে। অকল সেয়াই নহয় মধ্যযুগীয় সামাজিক পৰিবেশৰ আভাসো এই চৰিত্ৰটোৰ সংলাপৰ যোগেদিয়েই প্ৰকাশ পাইছে—"আমাৰ দেশৰ ছোৱালীয়ে যাকে ইচ্ছা তাকে ভাল পাব পাৰে, কিন্তু যাকে ইচ্ছা তাকে বিয়া কৰাব নোৱাৰে। চৰুক সুধি চাউল নবহায়।" এনেবোৰ সংলাপৰ যোগেদি কাঞ্চমতী চৰিত্ৰটোৰ স্পষ্টবাদীতা, নিৰ্ভীকতা আৰু যুক্তিবাদী বাক্-পটুতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। স্পষ্টবাদী বাবেই বিয়াৰ পাছত

সাধাৰণ বিবাহিতা স্ত্ৰীৰ দৰে নিজৰ অতীতটো লুকুৱাই ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। মুকলিভাৱে সুন্দৰ কোঁৱৰক সকলো কথা জনাই দিছে। কাঞ্চনমতীৰ মানসিক সংযমো অসাধাৰণ। অন্তৰ চূৰমাৰ হৈ গ'লেও, পুৰুষৰ আগত কান্দি -কাটি নিজৰ দুৰ্বলতা প্ৰকাশ কৰা নাই। অনঙ্গৰামে বিয়া কৰাবলৈ সাহসেৰে আগবাঢ়ি নহাত, আনকি সুন্দৰে কাজিৰঙাত নিৰ্বাসন দিয়াতো কাঞ্চনমতীয়ে অবলা নাৰীৰ দৰে কান্দি কাটি বা কোঁৱৰৰ ওচৰত লেতু-সেতু হৈ কাকুতি-মিনতি কৰা নাই।

কাঞ্চনমতীৰ মাজত বহুতো ভালৰ সমবেশ ঘটিছে যদিও তেওঁৰ চৰিত্ৰত দোষ একেবাৰে নথকা নহয়। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ দৰে কাঞ্চনমতী সামাজিক বাধা-নিষেধ, আই বোপাইৰ হাক-বচন সকলো সময়তে, সকলো ক্ষেত্ৰতে ব্যক্তিৰ পূৰ্ণ বিকাশত সহায়কাৰী নহয় বুলি জানিও তাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ থিয় দিবলৈ অস্বীকাৰ কৰিছে। অৱশ্যেই তেওঁ নিজেই তাৰ যুক্তি প্ৰদৰ্শন কৰিছে — “মুনিহ মানুহ হৈ যেতিয়া সমাজলৈ ভয় কৰিছে, আমি তিৰোতা সমাজৰ আঠুৰাৰ তলৰ মহ।” যুক্তিবাদী হৈও দৈব্য বা ভাগ্যক মানি লৈছে— “ভাইগে সাজি দিয়া ঘৰটোৰ বৰখুটা মানুহে লৰাবলৈ টান, যি কষ্ট বঢ়ায়, খুটা উঘলা নাযায়।” ভাগ্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীলতা বা অদৃষ্ট বিশ্বাসৰ এনে মানসিকতাৰ বাবেই কাঞ্চনমতীয়ে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ লগত বিয়াত বহিছিল। কিন্তু এনে বিশ্বাসেও কাঞ্চনমতীক ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। সুন্দৰ কোঁৱৰে তেওঁক ত্যাগ কৰি কাজিৰঙাত অনঙ্গৰ সৈতে নিৰ্বাসন দিলে। অৱশ্যে এনে অবাঞ্চিত পৰিস্থিতিত কাঞ্চনমতী অধৰ্ম নহৈ আৰু সুন্দৰ কোঁৱৰৰ ওচৰত নিজৰ পৰাজয় স্বীকাৰ নকৰি আঁচলৰ বিহ খাই আত্মহত্যা কৰে। সেইবাবে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই এই চৰিত্ৰটি সন্দৰ্ভত মন্তব্য দি কৈছে “কাঞ্চনমতীৰ শোকাবহ পৰিণতিৰ কাৰণে আংশিকভাৱে তেওঁ নিজেই দায়ী। ব্যৱহাৰিক জীৱনত কৃতকাৰ্যতা লাভ কৰিবলৈ হ'লে মৰ্ত্ত্যৰ ধূলি মাকতিও গাত মানি লব পৰা ক্ষমতা থাকিব লাগিব, দেৱতুল্য চৰিত্ৰৰ স্থল মৰ্ত্ত্যত নাই।” (পৃ ঃ ৩৮২) এনে মন্তব্যই কাঞ্চনমতী চৰিত্ৰটোক বিশেষ তাৎপৰ্য প্ৰদান কৰিছে। এই মন্তব্য নাটখনিৰ সুন্দৰ কোঁৱৰ চৰিত্ৰটোৰ ক্ষেত্ৰতো সমানেই প্ৰযোজ্য। নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই কাঞ্চনমতী চৰিত্ৰটোৰ যোগেদি আমাৰ সমাজৰ কিছুমান বাস্তৱ সমস্যাৰ কথা উত্থাপন কৰিছে— সতীত্ব দেহৰ নে মনৰ? বিবাহ আৰু ভালপোৱাৰ পাৰ্থক্য কি? আমাৰ দেশৰ ছোৱালীয়ে যাকে ইচ্ছা তাকে ভাল পাব পাৰে, কিন্তু যাকে ইচ্ছা তাকে বিয়া কৰাব নোৱাৰে। নাৰীকেন্দ্ৰিক এনেবোৰ প্ৰশ্ন অৱতাৰণা কৰাৰ বাবেই যেন জ্যোতিপ্ৰসাদে কাঞ্চনমতীৰ দৰে এটি আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছে।

৫.৪.৩ শেৱালি

নাটখনিৰ নাম ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হোৱা শেৱালি ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ৰ নায়িকা। শেৱালি চৰিত্ৰটো এটা সুন্দৰ ৰোমাণ্টিক চৰিত্ৰ। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে, ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ নাম এহাতে যেনেদৰে শ্ৰুতিমধুৰ, আনহাতে আকৌ চাৰিত্ৰিক বিশেষত্বৰ সংকেত স্বৰূপ।” শেৱালি চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰতো এই মন্তব্য সমানেই প্ৰযোজ্য। শেৱালি— শেৱালি ফুলৰ দৰেই শুভ্ৰ, কোমল আৰু সৌৰভযুক্ত। গছকত পৰা, অনাদৃত শেৱালি পাহিৰ দৰেই তাই কাৰেঙৰ সামান্য লিগিৰী। খন্তেকৰ কাৰণে সৌৰভ বিলাই নিজে নিজেই সৰি মৰহি যোৱা ফুলপাহিৰ দৰেই শেৱালি লিগিৰীয়েও সুন্দৰ কোঁৱৰক সৌৰভ বিলাই, তিৰোতাৰ

শুভ্ৰ ভালপোৱা সম্ভেদ কোঁৱৰক দান কৰি প্ৰেমৰ বেদীত আত্মাহুতি দিলে।

‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটৰ নায়িকা শেৱালি শৰতৰ নিয়ৰক সেমেকা স্নিগ্ধ শেৱালিৰ দৰেই মন জুৰোৱা এটি নাৰী চৰিত্ৰ। নাৰী হৃদয়ৰ সকলোখিনি মধুৰতাৰে এই চৰিত্ৰটি সমৃদ্ধ। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ প্ৰতি শেৱালীৰ ভালপোৱা আছে। কিন্তু সেই ভালপোৱাত কোনো কৃত্ৰিমতা বা স্বাৰ্থ নিহিত হৈ থকা নাই। সেইবাবে তাই কোঁৱৰক ‘এনেয়ে ভাল পায়’। জোনটোক যেনেদৰে কোনো কাৰণ নোহোৱাকৈ ভাল পাব পাৰি, কিন্তু নিজৰ কৰি লবলৈ বিচৰা নহয়, শেৱালিয়েও কোঁৱৰক ভাল পায়— “কোঁৱৰৰ প্ৰতি হৃদয়ৰ আকুলতা থাকিলেও প্ৰচলিত সামাজিক নীতি-নিয়মৰ প্ৰতিও তাই সচেতন। সেইবাবে ‘তুমি মোলৈ নীলা আকাশৰ পুৰ্ণিমাৰ জোন’ মই তোমাক নাপাওঁ। কিন্তু তোমাৰ মৰমৰ জোনাকত মোক জুৰ লবলৈ নিদিবানে?” ইয়াতকৈ বেছি পাবলৈ শেৱালিৰে বাঞ্ছা কৰিব নোৱাৰে। কাৰণ সামাজিক মৰ্যাদাত তাই এজনী সামান্য হাত ধৰা লিগিৰী। সেইবাবে তাই দূৰৰপৰা ‘মৰমৰ জোনাকত জুৰ লৈ’ জীৱন ধন্য কৰিব খোজে। অথচ এইগৰাকী শেৱালিয়েই ৰাজমাওৰ ৰোষৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ কাৰেং এৰি নিৰ্বাসিত হ’ব লগা হ’ল। কোনো স্পষ্টীকৰণৰ সুযোগ নিদিয়াকৈ তাইক অনাহকত শাস্তি বিহা হ’ল। সৰলমনা শেৱালিয়ে কোনো প্ৰতিবাদ বা বিৰুদ্ধাচাৰণ কৰিব নোৱাৰিলে। শেৱালিৰ সৰলতাই চাওদাঙৰ অন্তৰতো চেনেহ উথলাই তোলে, পাহাৰী কন্যায়ো আপোন কৰি লয়। মৃত্যুদণ্ডৰ পৰিৱৰ্তে চাউদাঙে শেৱালিক অকলশৰীয়াকৈ নগা পাহাৰত এৰি থৈ যায়। পাহাৰী কন্যা ৰুণুক, জুনুক আৰু ঠুনুকৰ মৰমত আশ্ৰয় লোৱা শেৱালিক যেতিয়া সুন্দৰ কোঁৱৰে কাৰেঙৰ কুঁৱৰী কৰি নিবলৈ আহিল তেতিয়া আজলি শেৱালিৰ চৰিত্ৰৰ মহত্বম ৰূপটো উজলি উঠিল। প্ৰেমাষ্পদৰ মঙ্গলৰ কাৰণে শেৱালিয়ে চৰম মহত্বৰে পাহাৰীয়া জুৰিত স্বেচ্ছাই উটি গ’ল। অৰ্থাৎ শেৱালিয়ে আত্মহত্যা কৰিলে। শেৱালিয়ে জানে কাৰেঙৰ লিগিৰীক ৰাণী কৰিলে সুন্দৰ কোঁৱৰে ৰাজ্য আনকি প্ৰাণো হেৰুৱাব লগীয়া হ’ব পাৰে। এই প্ৰসঙ্গত নাট্যকাৰ তথা সমালোচক সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই কৈছে—“ছেগ পায়ো তাই সুন্দৰক সুবিধা নিদিলে তাইক গ্ৰহণ কৰিবলৈ।” শেৱালিৰ নিস্বাৰ্থে প্ৰেম আৰু ত্যাগৰ মহিমাই সুন্দৰ কোঁৱৰৰ দৰে নাৰী বিদ্বেষী আকোৰগোজ স্বভাৱৰ লোকজনৰ হৃদয়ো প্ৰেমৰ পোহৰেৰে পোহৰাই থৈ গ’ল। শেৱালি চৰিত্ৰৰ মহত্ব আৰু সৌন্দৰ্য্যই সুন্দৰ কোঁৱৰৰ সকলো কঠিনতাকেই জয় কৰি স্নিগ্ধ সুবাসেৰে সুৰভিত কৰি তুলিলে। (ঊষাৰাণী বৰুৱা ঃ ‘জ্যোতিৰ সৃষ্টিত নাৰী’ প্ৰবন্ধ)

সৰল মানসিকতাৰ বাবেই ঘটনাচক্ৰই শেৱালিক যিপিনে লৈ গৈছে তাই সেই পিনেদিয়েই গৈ আছে। কোনো প্ৰতিবাদ নাই। সমাজক উপেক্ষা কৰি নিজৰ আশা-আকাঙ্খাক বাস্তৱত ৰূপায়িত কৰিব পৰা সাহস শেৱালিৰ নাছিল। সেইবাবে প্ৰেমৰ প্ৰতীক ৰূপে এধাৰি ৰঙা ফুলৰ মালা উপহাৰ স্বৰূপে পঠিয়াই তাই আত্মহত্যাৰ পথ বাচি ললে। হৃদয়ত সুপ্ত হৈ থকা প্ৰেমৰ ঐশ্বৰিক খনি মৃত্যুৰ দ্বাৰা সমাজৰ আগত দেখুৱাই থৈ গ’ল। (মীনাক্ষি বেজবৰুৱা ঃ ‘জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকত নাৰী চৰিত্ৰৰ স্থান’ প্ৰবন্ধ)

শেৱালি চৰিত্ৰটোৰ সাৰ্থকতা সুন্দৰ কোঁৱৰৰ দৰে নাৰী-বিদ্বেষী চৰিত্ৰটোৰ মানসিক ধ্যান-ধাৰণাৰ পৰিৱৰ্ত্তনত। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ বদ্ধমূল ধাৰণা আছিল— “নাৰী আৰু খোঁচৰা ব্যাধি একে বস্তু”। তেওঁৰ দৃষ্টিত নাৰীৰ ভালপোৱা স্বাৰ্থজনিত। সেইবাবে শেৱালিক কৈছিল— ‘তিৰোতাই ভালপোৱা দিব? স্বাৰ্থৰ অগ্নিত ভালপোৱা পুৰি ছাই সোপা আনি আগত ধৰি

কৈছে— 'লোৱা এয়া ভালপোৱা আৰু আমি পুৰুষে সেই ছাইসোপাকে গাত সানি সকলো পাহৰি প্ৰণয়ৰ ধুনি জ্বলাই তিৰোতাৰ প্ৰেমৰ ব'ৰাগী।'' শেৰালিৰে 'এনেয়ে ভালপাঁও' বুলি সুন্দৰৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰত কোৱাত সুন্দৰে আভিজাত্যৰ গৰ্বত শেৰালিৰ প্ৰেমক উপহাস কৰি কৈছিল— ''এনেয়ে ভাল পায়!' এইগৰাকী সুন্দৰ কোঁৱৰৰ নাৰী বিদ্বেষক ধূলিস্যাৎ কৰিছে শেৰালিৰ প্ৰেমৰ মহত্বই। শেৰালিৰ নিস্বাৰ্থ প্ৰেমৰ নিদৰ্শনে সুন্দৰকো জয় কৰিলে। সুন্দৰে 'এনেয়ে ভাল পাঁও'ৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল। তেওঁ মুক্তকণ্ঠে লিগিৰীৰ প্ৰেমক আপুৰুগীয়া বুলি আকোঁৱালি ল'লে— ''বুজালি শেৰালি মোক বুজালি। জীৱনৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি, মোৰ জীৱন যজ্ঞত তোৰ জীৱন আহুতি দিলি। তিৰোতাৰ অন্তৰৰ গুপুত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জনখনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হিয়াতো শুভ ভালপোৱাৰ সম্ভেদ মোক কৈ গ'লি।'' জ্যোতিপ্ৰসাদে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰোৱা এই উপলব্ধি অত্যন্ত তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। শেৰালিৰ প্ৰেমত সুন্দৰে বিচাৰি পালে এক নতুন অৰ্থ। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ এই পৰিৱৰ্তনতেই শেৰালি চৰিত্ৰৰ সাৰ্থকতা বিৰাজমান।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন ঃ

'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিত সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু ৰাজমাওৰ মাজৰ সংঘাত সম্পৰ্কে এটি আলোচনা আগবঢ়াওক। (৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

৫.৫ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত শ্ৰেষ্ঠত্বৰ আসন গ্ৰহণ কৰি থকা 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাট্য প্ৰতিভাৰ আটাইকেইটা দিশকেই উদ্ভাষিত কৰি তুলিছে। বিদেশত থকা কালছোৱাত পাশ্চাত্যৰ কেইবাগৰাকীও নাট্যকাৰৰ নাট্যৰীতিৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিচয় ঘটিছিল আৰু প্ৰয়োজন অনুসৰি সেই ৰীতিসমূহ তেওঁৰ নাটকত প্ৰয়োগ কৰিছিল। সেই সময়ত শ্বেইক্সপীয়েৰ, ইবছেন, বাৰ্ণাড শ্ব', গলছৱৰ্থি আদি বিশ্ববিশ্ৰুত নাট্যকাৰে এক নতুন নাট্যৰীতিৰ সম্ভেদ কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা এই নতুন নাট্যৰীতিৰ লগত পৰিচিত হৈছিল আৰু অসমীয়া নাটত তাক সম্পৰীক্ষামূলকভাৱে প্ৰয়োগ কৰিছিল। কিন্তু মনকৰিবলগীয়া কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে কোনো নাট্যকাৰকে হুবহুভাৱে বা অন্ধভাৱে অনুকৰণ কৰা নাছিল। সেইবাবে কোনো এখন নাটকতে পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত নহয়। পাশ্চাত্যৰ পৰা আৰ্জিত অভিজ্ঞতাক তেওঁ নিজৰ প্ৰতিভাৰে মৌলিক ৰূপত উপস্থাপন কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশিষ্টতা সেইখিনিতেই। তেওঁ পাশ্চাত্যৰ নাট্যৰীতিক থলুৱা পটভূমি তথা কাহিনীৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰিছিল।

তথাপি এই কথা সঁচা যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকত পাশ্চাত্যৰ বিভিন্ন নাট্যকাৰৰ দূৰণিৰ ৰিং একোটি অনুভূত হয়। এই প্ৰসঙ্গত নাট্য সমালোচকসকলে আঙুলিয়াই দি কৈছে যে— "কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত শ্বেইক্সপীয়েৰীয়ান ট্ৰেজেদিৰ করুণ ৰসানুভূতি আবেদন, হেনৰিক ইবচেনৰ বৈপ্লৱিক উষ্মা বা প্ৰেৰণা আৰু 'জয়মতী কুঁৱৰী' নাটকৰ ৰোমাণ্টিক আবেদন, এই তিনিওটাই মিশ্ৰিত ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে।"(প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ *'জ্যোতি মণীষা'*, পৃঃ ৫৩)। গতিকে ক'ব পাৰি যে, 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যকৌশল, বাৰ্ণাড শ্ব'ৰ চিন্তামূলক নাটকৰ গুণৰ লগত ইবচেনৰ বাস্তৱবাদো পৰিস্ফুট হৈছে। সেইবাবে এই তিনিগৰাকী নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত কেনেদৰে অনুভূত হয় তলত আলোচনা কৰা হ'ল।

শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ ঃ

ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ তৃতীয় দশকলৈ অসমীয়া নাটকত নামি শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰায় একক প্ৰভাৱ দেখিবলৈ পাওঁ। এই প্ৰভাৱ নাট্য-ৰীতিৰ স্তৰতেই নহয়, চৰিত্ৰ আৰু প্ৰকাশ ভংগীৰ মাজতো পৰিস্ফুট হৈ উঠিছে। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাও মুক্ত হ'ব পৰা নাছিল। তেওঁৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ একাধিক দিশত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়।

শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেদিত বিষয়বস্তু সামন্ত যুগৰ পৰা বুটলি লোৱা আৰু তেওঁৰ নাটকৰ নায়ক সম্ভ্ৰান্ত বংশৰ। সাধাৰণতে প্ৰথম অংকতেই নায়কৰ মুখেদি সমাজখনৰ মানসিকতা আৰু সামাজিক পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ ছবিখন চিত্ৰিত কৰা হয় আৰু এইবিলাকৰ লগত নায়কৰ দ্বন্দ্বৰ সূত্ৰপাত হয়। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখনৰ বিষয়বস্তুও সামন্ত যুগৰ কল্পিত ৰূপ আৰু ইয়াৰ নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰ ৰাজবংশোদ্ভৱ, ক্ষমতাশালী আৰু সন্মানিত। তদুপৰি ইয়াতো ৰাজমাওৰ লগত কোঁৱৰৰ সংঘাত প্ৰথম অংকতে দেখুওৱা হৈছে।

ইয়াৰ উপৰি, শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেদিৰ নায়কৰ প্ৰায়বোৰ লক্ষণেই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰৰ গাত বিদ্যামান। এই চৰিত্ৰটোৰ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ বিখ্যাত ট্ৰেজেদি 'হেমলেট'ৰ মুখ্য চৰিত্ৰ হেমলেটৰ সৈতে বহুতখিনি মিল আছে। হেমলেটৰ দৰে তেৰোঁ শাস্ত্ৰজ্ঞ, দাৰ্শনিক। তদুপৰি, 'Frailty thy name of woman' হেমলেটৰ নাৰীৰ প্ৰতি থকা বিশেষ ভাৱনাটো সুন্দৰ কোঁৱৰৰ ক্ষেত্ৰটো বিদ্যামান ঃ

> সুন্দৰ ঃ তিৰোতা আৰু খোঁচৰা ব্যাধি একে বস্তু। তাৰ এবাৰ
> সংস্পৰ্শত আহিলে সি তোমাক জুৰি ল'ব। (প্ৰথম অংক, প্ৰথম দৃশ্য)

আকৌ শেষত 'হেমলেট' নাটকত অফেলিয়াৰ মৃত্যুই হেমলেটক নাৰীৰ মহত্ব বুজোৱাৰ দৰে শেৱালিৰ আত্মত্যাগৰ পৰাও সুন্দৰ কোঁৱৰে নাৰীৰ মহত্ব উপলব্ধি কৰিছেঃ

> সুন্দৰ ঃ বুজালি-শেৱালি মোক বুজালি।
> জীৱনেৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি।.......
> ভালপোৱাৰ সম্ভেদ মোক কৈ গ'লি। (৫ম অংক, ২য় দৰ্শন)

তদুপৰি, অফেলিয়া আৰু শেৱালিৰ মৃত্যুই দুয়োখন নাটককে ট্ৰেজেদিৰ শাৰীলৈ

লৈ গৈছে। ট্ৰেজেদিৰ এই প্ৰভাৱৰ জৰিয়তে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ এক গভীৰ প্ৰভাৱ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত নিপতিত হৈছে।

আকৌ, স্বগতোক্তিৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰতো ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত নাট্যকাৰে ৪ৰ্থ অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত অনঙ্গৰামৰ এটি দীঘলীয়া স্বগতোক্তিৰ অৱতাৰণা কৰিছে। ইয়াৰ উপৰি, শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকত একশ্ৰেণীৰ (Fool) নামৰ লঘূ চৰিত্ৰ থাকে। এই (Fool)-ৰ আৰ্হিতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত বপূৰা নামৰ লঘূ চৰিত্ৰটো অংকন কৰিছে। সেইদৰে, শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেদিৰ নায়কবোৰে নিজৰ চাৰিত্ৰিক দোষৰ বাবে ধ্বংসাত্মক দিশলৈ গতি কৰাৰ দৰে সুন্দৰ কোঁৱৰেও নিজৰ চৰিত্ৰত থকা বাস্তৱ বিমুখিতা আৰু ভাৱ প্ৰৱণতা দোষৰ কাৰণে কৰুণ পৰিস্থিতিৰ সন্মুখীন হ’বলগীয়া হৈছে।

এনেদৰে, বিভিন্ন দেশত উদ্ভাসিত হোৱা শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱেৰে নাটকখন মহিমামণ্ডিত হৈ পৰিছে। সেয়েহে ড° মহেন্দ্ৰ বৰাদেৱৰ এষাৰ মন্তব্য এই প্ৰসঙ্গত প্ৰণিধানযোগ্য ঃ

> নাটকখন একান্তভাৱে ইবছেনৰ অনুকৰণ নহয়। বৰং চৰিত্ৰ ৰূপায়ন আৰু আখ্যান বস্তুৰ অভিযোজনাৰ ফালৰপৰাই শ্বেইক্সপীয়েৰীয় ট্ৰেজেদিৰ সমগোত্ৰীয়।

ইবচেনৰ প্ৰভাৱ ঃ

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটকত ইবচেনৰ নাটকৰ বৈপ্লৱিক উষ্মা লক্ষ্য কৰা যায়। ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত বাস্তৱধৰ্মী সমাজবাদী নাটকৰ পথ প্ৰদৰ্শক হেনৰিক ইবচেনৰ বৈপ্লৱিক নাট্যচিন্তা আৰু কাৰিকৰী দিশৰ সৰ্বাত্মক প্ৰকাশ ঘটিছে। দৰাচলতে এইখন নাটকৰ জৰিয়তেই আগৰৱালাদেৱে অসমীয়া সাহিত্যত ইবচেনীয় অৰ্থাৎ বাস্তৱধৰ্মী, সমস্যামূলক নাটকৰ সূচনা কৰে। ইব্‌চেনৰ পৰা অনুপ্ৰাণিত হৈয়েই দীঘলীয়া নাট্য নিৰ্দেশনা সংযোজন কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া নাটকত বিপ্লৱৰ সৃষ্টি কৰিলে। কথোপকথনত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ, আলোচনাৰ প্ৰাধান্য, সুন্দৰৰ দৰে বিপ্লৱী চৰিত্ৰৰ উপস্থাপন, কাঞ্চনমতী আৰু শেৱালিৰ নিচিনা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আৰু ব্যক্তিত্ব সম্পন্ন নাৰী চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি, পৰিস্থিতি সৃষ্টি, দৃশ্য সংযোগ, চৰিত্ৰৰ সংঘাত আদি দিশত ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটকখন ইবচেনৰ নাটকৰ লগত তুলনীয়। প্ৰকৃততে ক’বলৈ গ’লে, জ্যোতিপ্ৰসাদক ইবচেনীয় আৰ্হিত অসমীয়া নাটক আৰু ৰঙ্গমঞ্চৰ বাস্তৱবাদী নাট্যৰীতিৰ প্ৰবৰ্তক বুলিব পাৰি।

তদুপৰি শ্বেইক্সপীয়েৰীয় ট্ৰেজেদিৰ কিছু পৰিবৰ্ত্তন কৰি ইবচনে ইয়াত আধুনিক বাস্তৱতাক স্থান দিয়ে। তেওঁৰ নাটকসমূহৰ যেনে— *'A Dalls House', 'Ghosts', 'An Enemy of the People'* আদি সম্পূৰ্ণৰূপে বাস্তৱতাৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত; আৰু সমস্যা-প্ৰধান নাটক। ইবচেনে তেওঁৰ নাটকত নায়ক বা নায়িকাৰ শাৰীৰিক মৃত্যুৰ পৰিবৰ্তে মানসিক মৃত্যু দেখুৱায়। ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’তো নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰৰ মানসিক মৃত্যু হৈছে। নায়ক চৰিত্ৰটোৰ জৰিয়তে নাটকখনত এক কৰুণ পৰিবেশৰ সৃষ্টি হৈছে। ইবচেনৰ ট্ৰেজেদিৰ দৃষ্টিভংগী আধুনিক। এই আধুনিকতাৰ পৰশ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ তো বিদ্যমান।

তদুপৰি, ইবচেনৰ নাটকবোৰ বাস্তৱতাৰ ভেঁটিত প্ৰতিষ্ঠিত। ইয়াত অলৌকিক, অতি লৌকিক ঘটনা বা চৰিত্ৰৰ উল্লেখ নাই। স্বগতোক্তি, কাষৰীয়া উক্তি আদিৰ প্ৰয়োগ বাস্তৱসন্মত

নহয় বাবে এইবোৰৰ প্ৰয়োগ উঠাই দিয়ে। ইয়াৰ ফলত তেওঁৰ নাটক বহু পৰিমাণে বাস্তৱধৰ্মী হৈ পৰে। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখনৰ পটভূমি যদিও এটা পুৰণি পটভূমি (আহোম ৰাজত্বৰ), তথাপি ইয়াৰ আটাইবোৰ কথাই বাস্তৱ। তদুপৰি, ইয়াৰ নায়িকা শেৱালি এজনী সাধাৰণ কাৰেঙৰ লিগিৰী। ইবচেনে অভিজাত শ্ৰেণীৰ সলনি সাধাৰণ মানুহক তেওঁৰ নাটকৰ নায়ক বা নায়িকা কৰিছিল। ইবচেনৰ এই আদৰ্শ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত বিৰাজমান।

তেনেদৰে, সমস্যামূলক নাটক ৰচনাত অগ্ৰণী ইবচেনৰ এই প্ৰভাৱো 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত বিদ্যমান। তেওঁ সমস্যা নাটকত দাঙি ধৰে যদিও তাৰ সমাধান নিজে নিদিয়ে; বৰঞ্চ দৰ্শক শ্ৰোতাক ভাবিবলৈ বাধ্য কৰায়। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'তো এনে সমস্যাৰ প্ৰতিফলন দেখা যায়। ইয়াত সুন্দৰৰ যোগেদি নতুন আৰু ৰাজমাওৰ যোগেদি প্ৰাচীন মূল্যবোধৰ সংঘাত দেখুওৱা হৈছে। ব্যক্তিৰ লগত ব্যক্তিৰ, ব্যক্তিৰ লগত সমাজৰ সংঘাত এনেদৰে বিবিধ সমস্যা নাটকখনত উত্থাপিত হৈছে। ইয়াৰ লগতে ৰজাৰ ল'ৰা সুন্দৰে কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালিক বিয়া কৰাব বিচাৰিছে; ইয়াৰ যোগেদি সমাজত এক ৰূপান্তৰৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰিব বিচাৰিছে। তদুপৰি, কাঞ্চনমতীৰ জৰিয়তে আন এক সামাজিক সমস্যাৰ কথা ব্যক্ত কৰিছে ঃ

কাঞ্চন ঃ আমাৰ দেশৰ ছোৱালীয়ে যাকে ইচ্ছা অৱশ্যে তাকে ভাল পাব পাৰে, কিন্তু যাকে ইচ্ছা তাকে বিয়া কৰাব নোৱাৰে। ..... বিয়াৰ বিষয়ে আমি ছোৱালীয়ে আই-বোপাইৰ ইচ্ছাৰ ভিতৰেদিহে ইচ্ছা কৰিব পাৰো। (১ ম অংক, ৩ য় দৰ্শন)

এইখিনিতে কাঞ্চনৰ চৰিত্ৰটোক ইবচেনৰ 'লেডী ফৰ্ম দি চি' নাটকত ইলিজা নামৰ চৰিত্ৰটোৱে সন্মুখীন হোৱা সমস্যাৰ ৰিজাব পাৰি। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখনে নানা সামাজিক সমস্যাৰ এক স্বচ্ছ চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে।

তদুপৰি, ইবচেনৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদেও অধিক নাৰী চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছে। শেৱালি, কাঞ্চনমতী, ৰাজমাও আদি 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ উল্লেখযোগ্য নাৰী চৰিত্ৰ।

গতিকে দেখা যায় যে ইবচেনৰ নাট্যৰীতিৰ ভালেকেইটা দিশেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখন উদ্ভাসিত হৈ আছে। অৱশ্যে ই কেৱল প্ৰভাৱহে, অনুকৰণ নহয়।

বাৰ্ণাড শ্ব'ৰ প্ৰভাৱ ঃ

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্যৰ মহান নাট্যকাৰ বাৰ্ণাড শ্ব'ৰ নাটকেৰেও প্ৰভাৱান্বিত হৈছে। নাটকৰ প্ৰত্যেক দৃশ্যৰ আৰম্ভণিতে বিশদ নাটকীয় মঞ্চ নিৰ্দেশনা দিয়া শ্ব'ৰ নাটকৰ এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। এই বৈশিষ্ট্য জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকতো পৰিলক্ষিত হয়। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'তো এনে বিশদ মঞ্চ নিৰ্দেশনা লক্ষ্য কৰা যায়। এনেধৰণৰ বিশদ মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ বাবেই আগৰৱালাদেৱৰ প্ৰত্যেকখন নাটেই মঞ্চ সফল নাট। তেওঁ অভিনয়ৰ বাবেহে নাটক ৰচনা কৰিছিল; সেয়ে বাৰ্ণাড শ্ব'ৰ বহল মঞ্চ নিৰ্দেশনা তেওঁৰ মনঃপুত হৈছিল আৰু ইয়াক তেওঁৰ নাটকত প্ৰয়োগ কৰি এক ধৰণৰ নতুনত্ব প্ৰদান কৰিছিল। এইখিনিতে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখনৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৃশ্যত থকা বহল মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ কিছু

অংশ তুলি দিয়া হ'ল ঃ

> কাৰেঙ ঃ সুন্দৰ কোঁৱৰৰ শোৱনি কোঠা। কোঠাৰ সোঁমাজতে পাছৰ বেৰৰ দাঁতিলৈ পথালিকৈ এখন সিংহৰ মূৰ আৰু আগ ভৰিৰ ওপৰত থিয় হোৱা ঠগৰ খুৰা লগোৱা সোণখটোৱা চালপীৰা। .... ৰাজমাৰে কিবা এটা ক'ব খোজেতেই সুন্দৰে কয়।

এনেদৰে প্ৰতিটো অংকৰ আৰম্ভণিতে থকা মঞ্চ নিদেৰ্শনাই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখনক মঞ্চ সফল কৰাৰ লগতে এক নতুনত্ব প্ৰদান কৰিছে।

ইয়াৰ উপৰিও, শ্ব'ৰ 'কেনদিদা' নাটকত যি ত্ৰৈকোণিক প্ৰেমৰ কাহিনী আছে, 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'তো সেই একেই ত্ৰৈকোণিক প্ৰেমৰ কাহিনী বিদ্যমান। তেনেদৰে, 'ফেনিত ফাষ্টলে' নাটকৰ কিছু প্ৰভাৱো ইয়াত পৰিলক্ষিত হয়।

এনেদৰে ইবচেন আৰু শ্ব'ৰ নাটকৰ লেখীয়াকৈ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখনেই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম চিন্তামূলক, আলোচনাত্মক নাটকৰ বাট মুকলি কৰে। সেয়েহে, ড° পোনা মহন্তৰ ভাষাৰ ক'ব পাৰি ঃ

> বিষয়বস্তু কাল্পনিক হ'লেও নাটকীয় শৈলী, কাৰিকৰী, চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ, চিন্তা আদি দিশত এই নাটকখন সম্পূৰ্ণকৈ বাস্তৱধৰ্মী। নাটকীয় ভাষা কথোপকথনৰ গদ্য; বিশদ মঞ্চ-নিৰ্দেশনা আৰু নাটকীয় চৰিত্ৰৰ বৰ্ণনাবোৰ ইবচেন আৰু শ্ব'ৰ নাটকৰ লগত তুলনীয়।(*নাটকৰ কথা,* ১৮৪)

তদুপৰি, শ্ব'ৰ নাটকত ভাবানুভূতি (Instinct) আৰু বুদ্ধিমত্তা (Intelligence) ৰ মাজত যি দ্বন্দ্ব থাকে সেই দ্বন্দ্ব 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'তো পৰিস্ফুট হোৱা দেখা যায়।

আকৌ, 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ আংগিকৰ ক্ষেত্ৰত গলছৰ্ৱৰ্থিৰ প্ৰভাৱো অনুভূত হয়। গলৰ্ছৱৰ্থিয়ে তেওঁৰ 'জাষ্টিছ' নাটকত সংলাপ বিহীন দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰিছে। এনেধৰণৰ নতুন আংগিকৰ প্ৰয়োগ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ প্ৰথম অংকৰ ৪ ৰ্থ দৰ্শনত প্ৰয়োগ হৈছে। এই দৃশ্যটো সংলাপবিহীন।

এনেদৰে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰ, ইব্‌চেন, বাৰ্ণাড শ্ব', গলছৱৰ্থি আদি পাশ্চাত্যৰ বিশ্ববৰেণ্য নাট্যকাৰৰ নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱ সংমিশ্ৰিত হৈছে আৰু তাক ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱে স্বকীয় প্ৰতিভাৰ পৰশত সোণত সুৱগা কৰি তুলিছে। সেইবাবেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' এক অবিস্মৰণীয় তথা অনবদ্য নিৰ্মিতিৰূপে পৰিগণিত হৈ আছে। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-প্ৰতিভাৰ উৎকৃষ্ট প্ৰকাশ; অসমীয়া নাট্যজগতৰ আটাইতকৈ উজ্জ্বল নক্ষত্ৰ।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন ঃ

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটত পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিৰ লগতে থলুৱা সাংস্কৃতিক উপাদানৰ কেনেদৰে সংমিশ্ৰণ ঘটিছে আলোচনা কৰা। (৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

....

৫.৬ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকৃতি হিচাপে ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই কেইবাখনো নাটক ৰচনা কৰিছে যদিও তাৰ ভিতৰত ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’, ‘ৰূপালীম’ আৰু ‘লভিতা’ নাট্যচিন্তাৰ দিশৰ পৰা দৃষ্টি আকৰ্ষণকাৰী। এই প্ৰসঙ্গত ড° মহেন্দ্ৰ বৰাই মন্তব্য দি কৈছে— “কাৰেঙৰ লিগিৰী’ যেনেকৈ তেওঁৰ উৎকৃষ্টতম নাট্যকৃতি, ‘ৰূপালীম’ তেনেকৈ তেওঁৰ মহত্তম শিল্পকৰ্ম আৰু ‘লভিতা’ নিঃসন্দেহে তেওঁৰ নাট্যজীৱনৰ সাহসিকতম পদক্ষেপ। এই মন্তব্যৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকৃতি হৈছে ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’।” এই শ্ৰেষ্ঠতা বিষয়বস্তু, উপস্থাপন ৰীতি তথা জীৱন-দৰ্শন আদি প্ৰায়কেইটা নাটকীয় উপাদানৰ যোগেদি প্ৰকাশ পাইছে।

‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ এখন সমস্যামূলক নাটক য’ত আঁকি উলিওৱা হৈছে ব্যক্তি-চেতনাৰ লগত সামাজিক পৰম্পৰাগোটৰ সংঘাত আৰু উদঙাই ধৰা হৈছে ব্যক্তি-মানসৰ অন্তৰালত লুকাই থকা মগ্ন চৈতন্যৰ স্বৰূপ। তদুপৰি, নাটখনিৰ সমস্যা যদিও আধুনিক জীৱনৰ লক্ষণাক্ৰান্ত, তথাপি ইয়াৰ বহিৰংগ আৰু উপস্থাপন ৰীতি ঐতিহাসিক নাটকধৰ্মী। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিশীল মনৰ পাত্ৰত সকলোবোৰ নাট্য দিশ মিহলি হৈ এটা সম্পূৰ্ণ নতুন নাট্যৰূপলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ প্ৰকাশ পাইছে ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটত। সেইবাবে এই নাটকখন অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এটি আপুৰুগীয়া সম্পদৰূপে সমাদৃত হৈ আহিছে। সন্দেহ নাই, নাটকৰ সকলোকেইটা উপাদান অৰ্থাৎ কাহিনী, চৰিত্ৰ, পৰিৱেশ সৃষ্টি, সংঘাত, সংলাপ, জীৱন-দৰ্শনৰ সুষম সমাহাৰেৰে মণ্ডিত এই নাটখনি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উৎকৃষ্টতম নাটক। ভাষান্তৰত মহেন্দ্ৰ বৰাৰ ভাষাৰে ক’ব পাৰি— “জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ অসমীয়া নাট-কাৰেঙৰ লেখৰ লিগিৰী মাথোন নহয়, সেই কাৰেঙৰ সবাতো ধুনীয়া কুঁৱৰী; যাৰ সমুখত নাটঘৰৰ সকলো তীৰ্থযাত্ৰীয়ে আঁঠু লয়।” এই মন্তব্যৰ মাজেদি ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটৰ শ্ৰেষ্ঠতা যে প্ৰকাশ পাইছে তাত অকণো সন্দেহ নাই।

নাটখনিৰ প্ৰধান চকুত পৰা বৈশিষ্ট্যটো হৈছে— চৰিত্ৰসমূহৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ বিপৰীতধৰ্মী মনোভাৱ। সুন্দৰ কোঁৱৰ যদি ব্যক্তি চেতনাৰ প্ৰবল প্ৰবক্তা, ৰাজমাও তেনেহ’লে সামাজিক পৰম্পৰাবোধৰ পাষাণ প্ৰতিনিধি। অনঙ্গৰাম যিদৰে ভাৱপ্ৰৱণ প্ৰেমেৰে উদ্বেলিত, সুন্দৰ কোঁৱৰ সেইদৰে নাৰী বিদ্বেষী মনোভাৱেৰে অনুপ্ৰাণিত। কাঞ্চনমতী যিদৰে গৃহিণীৰ সতীধৰ্ম পালনৰ বাবে আগ্ৰহান্বিতা, শেৱালি তেনেদৰে নাৰীৰ প্ৰেমৰ গোপন বেদীত প্ৰণয় চাকিৰ শান্ত শলিতা। আনকি পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ ৰেৱতী আৰু সেউজীৰ চৰিত্ৰায়ণো এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। ৰেৱতী যিদৰে কাৰণবিহীন ঈৰ্ষাবোধেৰে ঈৰ্ষাপৰায়ণা, জেউতী সেইদৰে স্বাৰ্থবিহীন সহৃদয়তাৰে সহানুভূতিশীলা। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেদিসমূহতো দেখা যায় চৰিত্ৰসমূহৰ এনে বিপৰীত ধৰ্মীতাই দুটা বিৰোধী শিবিৰত বিভক্ত কৰি থয়। কিন্তু ‘কাৰেঙৰ

লিগিৰী'ত চৰিত্ৰসমূহৰ এই বিপৰীতধৰ্মীতা দুটা শিবিৰৰ মাজত বিৰোধ নহয়— বৰং কেইবাটাও স্বতন্তৰীয়া দৃষ্টিকোণেৰেহে বিপৰীতমুখী অভিব্যক্তি। চৰিত্ৰসমূহৰ এই বিপৰীতধৰ্মী অভিব্যক্তিয়ে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ অন্যতম বিশেষত্ব আৰু এই সুকীয়া বিশেষত্বটোৱে নাটখনিক সফল কৰি তোলাত সহায় কৰিছে।

নাটকৰ অন্যতম উপাদান সংঘাত। এই সংঘাত নাটকৰ বাবে প্ৰাণস্বৰূপ। সংঘাতবিহীন নাটক নিষ্প্ৰাণ। জ্যোতিপ্ৰসাদে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত নাটকীয় সংঘাতসমূহ দৈহিক বা বাহ্যিক সমতলত সংঘটিত হ'বলৈ দিয়া নাই। বিভিন্ন পৰিস্থিতিত বিপৰীতধৰ্মী দৃষ্টিকোণৰ অধিকাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ আচৰণতো বিৰোধৰ পৰিৱৰ্তে বিচিত্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বিস্ময়কৰ মিলহে পৰিলক্ষিত হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে এইখন নাটকত প্ৰকৃত সংঘাতৰ সৃষ্টি কৰিছে প্ৰধান চৰিত্ৰকেইটাৰ মনৰ ভিতৰ কোঠালিত। ইয়াত সুন্দৰ সমৰ্থন পোৱা যায় কাঞ্চনমতীৰ চৰিত্ৰায়ণত। কাঞ্চন যদিও সমাজৰ ন্যায়শালাত বিদ্ৰোহিণীৰ বেশেৰে থিয় হ'বলৈ অপ্ৰস্তুত, তথাপি আপোন বিবেকৰ ওচৰত তেওঁৰ প্ৰতিবাদৰ কণ্ঠস্বৰ যথেষ্ট সবল। গতিকে তেওঁ সুন্দৰ কোঁৱৰৰ আগত অতীত সৃষ্টি ৰোমন্থন কৰি শুনাবলৈ অকণো কুণ্ঠিত নহ'ল। কাঞ্চনমতী চৰিত্ৰটো নিৰ্মোহ যুক্তিবাদী বিপ্লৱী মন আৰু সমাজৰ সকলো অনুশাসন নীৰৱে মানি ল'ব খোজা সংস্কাৰচ্ছন্ন মন— এই দুই পৰস্পৰ বিৰোধী মনৰ এক বিস্ময়কৰ সংঘাতেৰে পৰিপূৰ্ণ। এই সংলাপছোৱাই তাৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন ঃ

কাঞ্চন।। মাতৃৰ অনুৰোধত আপুনি মাত্ৰ শৰীৰটো বিবাহৰ
কোঠালৈ পঠাই— অনপক্ষ ৰমনকো তাত
বিচৰাটো যুক্তিযুক্ত হৈছেনে?

সুন্দৰ।। সি মোৰ ভুল। শুধৰাব—

কাঞ্চন।। সকলো ভুল শুধৰাব নোৱাৰি।

সুন্দৰ।। কিয়?

কাঞ্চন।। কিছুমান ভুল নুশুধৰালে অপকাৰ হয়। কিন্তু কিছুমান ভুল
শুধৰাবলৈ গ'লে ধ্বংস হয়। বৰঘৰৰ খুটাবোৰ ভুলকৈ পুতি
ঘৰটো সজাৰ পিছত খুঁটাবোৰ শুদ্ধকৈ খুৱাবলৈ গ'লে
গোটেই ঘৰটোৱেই ভাঙিব লাগিব।

কাঞ্চনমতীৰ এই আত্মিক বা আভ্যন্তৰীণ সংঘাতৰ সূত্ৰ ধৰিয়েই নাটখনৰ কেন্দ্ৰীয় সমস্যাটো আগবাঢ়ি গৈছে। সতীত্বৰ লগত প্ৰেমৰ সম্পৰ্কটো দৰাচলতে তেনেকুৱাই। এই দ্বন্দ্ব বা সংঘাত 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ অন্যতম আকৰ্ষণ।

জ্যোতিপ্ৰসাদে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত গতানুগতিকভাৱে কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ, সংঘাত বা জীৱন দৰ্শনৰ ৰূপায়ণ কৰা নাই। দৰাচলতে জ্যোতিপ্ৰসাদে নাট্যকাৰ হিচাপে

তেওঁৰ কোনোখন নাটকেই বিষয়বস্তু, ভাৱবস্তু অথবা ৰূপবস্তুৰ ক্ষেত্ৰত নিজৰ কোনো পূৰ্বৱৰ্তী নাটকৰ পুনৰাবৃত্তি কৰা নাই। বিষয়বস্তু আৰু তাৰ উপস্থাপন ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত যিদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে কেইবাটাও নাট্য-ধাৰাৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাইছে, আঙ্গিকৰ ক্ষেত্ৰতো সেইদৰে অন্য সমকালীন নাট্যগুৰুৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত অভিনয় কলা-কৌশলৰ সফল প্ৰয়োগ কৰিছে। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, নাটখনিৰ প্ৰথম অঙ্কৰ চতুৰ্থ দৰ্শনটো মাথোন দৃশ্যমান ৰূপত পৰিকল্পিত হৈছে, কোনো সংলাপৰ ব্যৱস্থা তাত নাই। এমুঠি ব্যস্ত মানুহৰ নিৰ্বাক ইন্দ্ৰিয়তাৰে পৰিপূৰ্ণ হৈ আছে গোটেই দৃশ্যটো। সংলাপবিহীন এই দৃশ্যটো অভিনৱ নাট্যশৈলীৰ নিদৰ্শন। এনেধৰণৰ বচনবিহীন নিৰ্বাক দৃশ্য জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগত কোনো অসমীয়া নাট্যকাৰে ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল, পাছতো কোনোৱে কৰা নাই।

নাট্য শিল্পৰীতি হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ সফলতাৰ আন এটা কাৰণ হ'ল নাটখনিৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিকাৰী মঞ্চ-নিৰ্দেশনা। সুদীৰ্ঘ, নিখুঁত আৰু যথোপযুক্ত মঞ্চ নিৰ্দেশনাই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। সংলাপ বা চৰিত্ৰৰ যোগেদি ব্যক্ত কৰিব নোৱাৰা পৰিস্থিতি বা ঘটনা একোটা মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ যোগেদি প্ৰকাশ ঘটাইছে। ই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাৰিকৰী বিচক্ষণতাৰ পৰিচায়ক।

মানুহ আৰু সমাজক সুন্দৰ ৰূপত দেখিবলৈ পোৱাটোৱেই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱন দৰ্শন আৰু এই দৰ্শনৰ প্ৰকাশ তেওঁৰ আটাইবোৰ শিল্পকৰ্মতে প্ৰয়োগ ঘটিছে। অৰ্থাৎ তেওঁৰ সৃষ্টি বা শিল্পকৰ্মসমূহ জীৱনৰ দৰ্শন বা আদৰ্শৰ পৰা বিচ্ছিন্ন নহয়। শিল্পকলাৰ বিভিন্ন ক্ষেত্ৰত স্বছন্দে; সমান দক্ষতাৰে বিবৰণ কৰিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদক সৰহভাগ লোকে মানে এগৰাকী বিচক্ষণ নাট্যকাৰ হিচাপে। তেওঁৰ নাটকেইখনৰ অলপ ভিতৰলৈ সোমাই চালেই বুজিব পাৰি যে প্ৰতিখন নাটৰে আঁৰত আছে সেই একেটাই দৰ্শন— মানুহক সুন্দৰ, সংস্থাবান কৰি তোলাৰ গভীৰ আগ্ৰহ। জ্যোতিপ্ৰসাদে অনুভৱ কৰিছিল যে সজ্ঞানেই হওঁক বা অজ্ঞানেই হওঁক, প্ৰতিজন মানুহেই শিল্পী। পৃথিৱীখন শিল্পীৰ ঘৰ, শিল্পীৰ কাৰখানা, মানুহৰ ভিতৰৰ শিল্পী সত্বাটোক জাগ্ৰত কৰি মানৱ মনৰ উৎকৰ্ষ সাধন কৰাই শিল্পীৰ ধৰ্ম। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'তো আমি এই দৰ্শনৰ প্ৰতিফলন দেখিবলৈ পাওঁ। সমাজক সুন্দৰ কৰাৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰে সৌন্দৰ্যৰ সন্ধান কৰা সুন্দৰ কোঁৱৰে প্ৰথম অৱস্থাত সাধাৰণ ছোৱালী এজনীৰ অন্তৰৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি কৰিব পৰা নাছিল। কিন্তু শেৱালিৰ মৃত্যুৱে, শেৱালিৰ ত্যাগৰ মহিমাই তেওঁৰ চকু মেল খুৱালে। শেৱালিক বিচাৰি চলাথ কৰা কোঁৱৰে শেষত স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল যে শেৱালিয়ে তেওঁৰ অন্তৰ সুদা কৰি থৈ গ'লঃ "বুজালি শেৱালি মোক বুজালি। জীৱনেৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি। মোৰ জীৱন যজ্ঞত তোৰ জীৱন আহুতি দিলি। তিৰোতাৰ অন্তৰৰ গুপুত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জন খনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হিয়াতো শুভ্ৰ ভালপোৱাৰ সম্ভেদ মোক কৈ গলি। ত্যাগৰ মুকুটেৰে উজলি শেৱালি গোঁসানী মোৰ জীৱন সুদাকৈ, কাৰ আহ্বানত; সৃষ্টিৰ ইন্দ্ৰজালি ভেদি কোন ব্ৰহ্মাণ্ডলৈ উফৰি গলি?" সাধাৰণ ছোৱালী এজনীৰ হৃদয়তো যে নিৰ্মল সৌন্দৰ্যৰ খনি জ্বলি থাকিব পাৰে তাৰেই সম্ভেদ সুন্দৰ

কোঁৱৰ তথা দৰ্শক, পাঠকে পালে। এই জীৱন দৰ্শনৰ মাজতে লুকাই আছে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ মহত্ব। নাটখনিয়ে শিল্প গুণ আহৰণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই জীৱন দৰ্শনে প্ৰভূত অৱদান আগবঢ়াইছে।

'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ আন এটি উল্লেখনীয় বৈশিষ্ট্য হৈছে এই নাটখনিৰ দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকৃতাৰ্থতেই আধুনিক। অৱশ্যে আধুনিক বুলি কওঁতে সাম্প্ৰতিক বা সমসাময়িক কালৰ ইঙ্গিত থাকিলেও ইয়াৰ অৰ্থ কিন্তু কেৱল সময়-নিৰ্দিষ্ট বুলি ভাবিলে ভুল হ'ব। আধুনিকতা চিন্তা-ভাৱনা বা দৃষ্টিভঙ্গীৰ ওপৰতহে প্ৰধানভাৱে নিৰ্ভৰশীল। এটা বিশেষ সময়ত মানুহৰ জীৱন ধাৰণৰ পদ্ধতি, অৰ্থনৈতিক, সামাজিক, ৰাজনৈতিক অৱস্থাই সেই সময়ৰ মানুহৰ ধ্যান-ধাৰণা, দৃষ্টিভঙ্গী আদি বহুলাংশে নিৰূপিত কৰে। আনহাতে, সাম্প্ৰতিক মানেই আধুনিক নহয়, পাশ্চাত্য মানেও আধুনিক নহয়। বিজ্ঞান আৰু প্ৰযুক্তিবিদ্যাৰ প্ৰগতিয়েও আধুনিক হোৱা নুবুজাব পাৰে। আধুনিকতা মূলত দৃষ্টিভঙ্গী, ধ্যান-ধাৰণা, চিন্তা-চৰ্চাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। নতুন টেকনিক বা কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰি নতুন চিন্তা-ভাৱনা প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' হ'ল বাটকটীয়া (ড° পোনা মহন্ত; 'নাটকত আধুনিকতা' প্ৰবন্ধ)। দেখাত ৰোমাণ্টিক যেন লাগিলেও এইখন প্ৰকৃততে বাস্তৱধৰ্মী সামাজিক সমস্যামূলক নাটক। সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু কাঞ্চনমতীৰ কথোপকথনৰ মাজেদি নাট্যকাৰে সামাজিক নীতি-নিয়ম, প্ৰেম-বিবাহ, বিপ্লৱ-ৰূপান্তৰ সম্পৰ্কে যিবোৰ ভাৱচিন্তা প্ৰকাশ কৰিছে সেইবোৰ সেইকালত আনকি আজিৰ দিনতো অসমৰ সামাজিক অৱস্থাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বৈপ্লৱিক বুলিব পাৰি। সুন্দৰ কোঁৱৰ চৰিত্ৰটো আৰম্ভনিতে ৰোমাণ্টিক আছিল যদিও পিছলৈ সুন্দৰ চৰিত্ৰটোৰ উত্তৰণ ঘটিছে। সাহসৰ লগে লগে চৰিত্ৰটোৰ বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভঙ্গী গ্ৰহণ কৰি আধুনিক মনৰ পৰিচয় দিছে, সমাজৰ ৰীতি-নীতি পৰিৱৰ্তনৰ বাবে উদগ্ৰীৱ হৈ পৰিছে— "সাতাম পুৰুষীয়া ৰীতি-নীতি ভাঙি চুৰমাৰ কৰিম"— এই বৈপ্লৱিক সিদ্ধান্ত বা পৰিৱৰ্তনৰ দৃষ্টান্ত আধুনিকতাৰ প্ৰতীক। এনেদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ যোগেদি নাটখনিত আধুনিক দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰয়োগ কৰিছে।

এই সকলোবোৰ দিশলৈ লক্ষ্য কৰিলে ক'ব পাৰি যে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ক নাট্য শিল্প হিচাপে গঢ় দিয়াৰ ক্ষেত্ৰত ক'তোৱেই যেন ত্ৰুটি কৰা নাই। আটাইবোৰ নাট্যগুণ বা উপাদানৰ সুষম তথা প্ৰাসঙ্গিক সমন্বয় সাধিত হৈছে বাবেই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যশিল্প।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন ঃ

কি কি দিশত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটখনিয়ে শ্ৰেষ্ঠত্ব দাবী কৰিব পাৰে? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

৫.৭ সাৰাংশ (Summing Up)

কাহিনী, চৰিত্ৰ, উপস্থাপন ৰীতি, সংলাপ সকলো ফালৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ শ্ৰেষ্ঠ নাটক। অকল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ ভিতৰতেই নহয়, অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ভিতৰতেই ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ক শ্ৰেষ্ঠ নাটক বুলি আখ্যা দিয়া হয়। মধ্যযুগীয় আহোম ৰাজত্বকালৰ পটভূমিৰপৰা সামাজিক বাস্তৱতালৈ নাট্যকাৰে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে। সমাজ আৰু ব্যক্তিৰ মাজত যি সংঘৰ্ষ, প্ৰাচীন ৰীতি-নীতি, সংস্কাৰ আৰু নতুন আদৰ্শৰ মাজত যি বিৰোধ তাক নাটখনিৰ মাজেৰে ব্যক্ত কৰিছে। সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু ৰাজমাওৰ যোগেদি নাটখনিত সেই সংঘাতৰ ছবি অংকন কৰা হৈছে। এই নাটখনিক সমস্যামূলক নাটক বুলি আখ্যা দিব পাৰি। কিয়নো ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত তেনে কিছুমান বাস্তৱ জীৱনৰ সমস্যা ছবি দাঙি ধৰা হৈছে। নাট্যৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত শ্বেইক্সপীয়েৰ, ইবছেন, বাৰ্ণাড শ্ব’, গলছৱৰ্থি আদি নাট্যকাৰৰ উপস্থিতি ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত লক্ষ্য কৰা যায়। সুন্দৰ কোঁৱৰ, ৰাজমাও, কাঞ্চনমতী, শেৱালি, অনঙ্গৰাম, সুদৰ্শন আদি চৰিত্ৰৰ যোগেদি চাৰিত্ৰিক বৈচিত্ৰ্যতা তথা বৈপৰীত্য দেখিবলৈ পোৱা যায়। চৰিত্ৰসমূহৰ বৈচিত্ৰ্যতা নাটখনিৰ আকৰ্ষণৰ আন এটি কাৰণ। প্ৰতিটো চৰিত্ৰতে স্বতন্ত্ৰতা আৰু নিজস্বতা আছে। ‘শোণিত কুঁৱৰী’ নাটত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-প্ৰতিভাই যি পাতনি মেলিছিল ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত সেই প্ৰতিভাই পূৰ্ণ বিকাশ লাভ কৰে। সেইবাবে মহেন্দ্ৰ বৰাদেৱে নাটখনিক প্ৰশংসা কৰি গৈছে ঃ

> ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ অসমীয়া নাট-কাৰেঙৰ-লেখৰ লিগিৰী মাথোন নহয়, সেই কাৰেঙৰ সবাতো ধুনীয়া কুঁৱৰীও; যাৰ সন্মুখত নাটঘৰৰ সকলো তীৰ্থযাত্ৰীয়ে আঁঠু লয়।

৫.৮ আৰ্হিপ্ৰশ্ন (Sample Questions)

১) ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটখনি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই মধ্যযুগীয় অৰ্থাৎ আহোম যুগৰ পটভুমিত তেনেদৰে কাহিনীভাগ গঢ়ি তুলিছে আলোচনা কৰক।

২) ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটখনিৰ ‘সুন্দৰ-কোঁৱৰ’ চৰিত্ৰটিক বিপ্লৱী চৰিত্ৰ বুলি ক’ব পাৰি নে নোৱাৰি বিশ্লেষণ কৰক।

৩) ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটখনিৰ প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰকেইটিৰ বিষয়ে এটি সমীক্ষা আগবঢ়াওঁক।

৪) জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটখনিত পাশ্চাত্য নাট্য-ৰীতিৰ প্ৰভাৱ কেনেদৰে পৰিছে বিচাৰ কৰক।

৫) ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটখনিক জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট বুলি কিয় কোৱা হয় আলোচনা কৰক।

৫.৯ প্ৰসঙ্গ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*

প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা ঃ *জ্যোতি মণীষা*

প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা ঃ *জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক*

নমিতা ডেকা,

লীলাৱতী শইকীয়া বৰা (সম্পা.) ঃ *জ্যোতি অন্বেষণ*

শশী শৰ্মা ঃ *জ্যোতি পৰিচয়*

* * *

প্ৰথম বিভাগ
মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটক

বিভাগৰ গঠন ঃ

১.১ ভূমিকা (Introduction)
১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
১.৩ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয়
১.৪ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাট্যসম্ভাৰ
১.৫ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ বিশেষত্ব
১.৬ সামৰণি (Summing Up)
১.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
১.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Reading)

১.১ ভূমিকা (Introduction)

অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ এগৰাকী উল্লেখযোগ্য নাট্যকাৰ হ'ল মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ। ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ নাট্যকাৰ হিচাপে বৰঠাকুৰে বিশেষ প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰিছিল। অনাটাৰ নাট। নাট্যকাৰ হিচাপে বিশেষ স্থান লাভ কৰাৰ উপৰি অসমীয়া চিনেমা জগতৰ ভালেমান জনপ্ৰিয় বোলছবিৰ চিত্ৰনাট্যও তেওঁ লিখিছিল। এই বিভাগটিত নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয়ৰ লগতে তেওঁৰ নাট্য সাহিত্যলৈ অৱদান সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা হ'ব।

১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপোনালোক —

- মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয় লাভ কৰিব পাৰিব,
- তেওঁৰ নাটকসমূহৰ পৰ্য্যালোচনা কৰিব পাৰিব,
- তেওঁ ৰচনা কৰা চিত্ৰনাট্য সম্পৰ্কে জ্ঞান লাভ কৰিব পাৰিব,
- তেওঁৰ নাটকৰ বিশেষত্ব সম্পৰ্কে জানিব পাৰিব।

১.৩ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয়

ইং ১৯৩৫ চনত জন্ম গ্ৰহণ কৰা শ্ৰীমহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ সম্প্ৰতি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ সবাতোকৈ জনপ্ৰিয় নাট্যকাৰ। ১৯৫৭ চনতেই সহকাৰী প্ৰধান শিক্ষক হিচাপে কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰা শ্ৰী বৰঠাকুৰে ১৯৬৭ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰত সহকাৰী সম্পাদক (পাণ্ডুলিপি) হিচাপে যোগদান কৰাৰ পাছত নাট্য-প্ৰযোজক, সহকাৰী কেন্দ্ৰ

সঞ্চালক, কলিকতা আৰু উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চল উপ সঞ্চালক প্ৰধানৰ কাৰ্যালয়, গুৱাহাটীত কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰাৰ পাছত ১৯৯৩ চনত অবসৰ গ্ৰহণ কৰে।

আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰত শতাধিক নাট আৰু আলেখ্য প্ৰযোজনা কৰা শ্ৰীবৰঠাকুৰ এগৰাকী কথা শিল্পীও। শেষ অধ্যায়ৰ সামৰণি, উদাসী সন্ধ্যা, বেগমপাৰা, বেলিফুল, বৃহন্নলা, দিৱৈ নৈৰ বালি, আৰু আমি এই সাতখন উপন্যাস আৰু ম'হখুটি চাইডিঙত ৰাতি পুৱাবলৈ, খেল এই দুখন গল্প সংকলনো শ্ৰীবৰঠাকুৰে ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰোপৰি পনীয়া সোণৰ দেশ নামৰ এখন শিশু গ্ৰন্থৰ লেখক, নেশ্যনেল বুক ষ্ট্ৰাট অব ইণ্ডিয়াৰ দাপোন আৰু মালয়লম গল্প, শ্বেইক্সপীয়েৰৰ হেমলেট এই তিনিখন গ্ৰন্থৰো শ্ৰীবৰঠাকুৰ এগৰাকী সফল অনুবাদক, অসমৰ কেবিাখনো আগশাৰীৰ বাতৰি কাকতৰ স্তম্ভ লেখক আৰু প্ৰত্যয় নামৰ এখন আলোচনীৰো মুখ্য সম্পাদক।

১.৪ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাট্য-সম্ভাৰ

শ্ৰীমহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ অসমত সমাদৃত এগৰাকী জনপ্ৰিয় নাট্যকাৰ হিচাপেহে। প্ৰায় ১৯৪৭ চনতেই হাইস্কুলীয়া শিক্ষা লাভ কৰা সময়তে লাচিত বৰফুকন নামৰ নাট এখন লিখি যি মূলো বাঢ়িব তাৰ দুপাততে চিহ্নৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰা শ্ৰীবৰঠাকুৰে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাবুলীৱালা গল্পৰ আধাৰত এখন একাংকিকা, কলেজৰ ছাত্ৰাৱস্থাত মকৰাজাল নামৰ আন এখন একাঙ্কিকা লিখিছিল। এইখন নাটকৰ আধাৰতেই তেখেতে ১৯৭১ চনত জন্ম নামৰ নাটক এখন লিখি উলিয়ায়। এই নাটকখনৰ মাধ্যমেৰে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ অসমতে নাট্যকাৰ হিচাপে পৰিচিত লাভ কৰিছিল। ১৯৭৫ চনত তেখেতে ৰচনা কৰিলে পিতামহৰ শৰশয্যা নামৰ অন্য এখনি মঞ্চ সফল নাটক। এইদৰেই আৰম্ভ হ'ল মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাট্য পৰিক্ৰমা। অসমৰ অপেছাৰী মঞ্চ নাটকৰ পুৰোধা ব্যক্তি হিচাপেও তেখেত গুৰুত্বপূৰ্ণ হৈ পৰিল। শিপা, সৰাপাতত বসন্ত, নতুন বাট, আলি দোমোজাত, ঘৰ, আজান, সিচা পানীৰ মাছ, গুৱাহাটী ঃ গুৱাহাটী আদি নাটকে অসমৰ অপেছাদাৰী মঞ্চৰ দৰ্শকক গভীৰভাবে আকৰ্ষণ কৰিছিল। অকল এয়ে নহয় হোমেন বৰগোহাঞিৰ বিখ্যাত অস্তৰাগৰ দৰে জটিল দৰ্শনৰ বিষয়বস্তুৰ উপন্যাসখনি অপেশাদাৰী 'কথা' নামৰ নাট্য সংস্থাৰ বাবে মঞ্চ অভিযোজনা কৰি শ্ৰীবৰঠাকুৰে কৃতিত্বৰ পৰিচয় দিছে। জন্ম নাটকখনে অসম সাহিত্য সভাৰ আৰু শিপা সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ৰ দ্বাৰা শ্ৰেষ্ঠ নাটক হিচাপে পুৰস্কৃত হৈছে।

আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ জৰিয়তে বিভিন্ন নাট প্ৰযোজনা আৰু ৰচনা কৰি শ্ৰীবৰঠাকুৰেই মুখ্যতঃ আকাশবাণীৰ নাটক শ্ৰোতাৰ মাজত বেছি জনপ্ৰিয় কৰিলে বুলি ক'লে নিশ্চয় অত্যুক্তি কৰা নহ'ব।

উপন্যাস সম্ৰাট ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ ৰঙিলী উপন্যাসখনি অনাতাঁৰ অভিযোজনাৰে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰে আকাশবাণীৰ নাট্যকাৰ হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ কাঠফুলা নামৰ জনপ্ৰিয় চুটিগল্প অনাতাঁৰ অভিযোজনা কৰি শ্ৰীবৰঠাকুৰে এই চুটিগল্প আৰু অধিক জনপ্ৰিয় কৰে। হাস্য-ব্যংগ, চিৰিয়াছ প্ৰায় পঞ্চাছৰো অধিক অনাতাঁৰ নাট ৰচনা কৰা শ্ৰীবৰঠাকুৰৰ অন্য এখনি হাস্য-ব্যংগ নাটক হৈছে মঙলা ১১, মঙলা ১২ অৱশ্যে এই নাট স্বৰ্গীয় দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ লগত যুটীয়া ভাবে ৰচনা কৰিছিল।

সম্প্ৰতি অসমৰ ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় নাট্যকাৰগৰাকী নিঃসন্দেহে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ। ১৯৮১ চনত শিমলু চন্দন নাটকৰ মাজেৰে তেখেতে ভ্ৰাম্যমানৰ নাট্যকাৰ হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। আৱাহন থিয়েটাৰে প্ৰযোজনা কৰা এই নাটকখনৰ পৰা শ্ৰীবৰঠাকুৰে নিয়মিত নাট ৰচনাত মনোনিবেশ কৰে। স্বৰচিত কাহিনীৰ উপৰিও বিশ্ববিখ্যাত উপন্যাস, ঘটনা, চৰিত্ৰসমূহক লৈ নাট ৰচনা কৰি তেখেতে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক এক নতুন গতি প্ৰদান কৰিলে। সত্তৰ-আশী দশকৰ পৰা অসমৰ মঞ্চ জগতত বঙালী নাটকৰ প্ৰভাৱ একেবাৰে স্তিমিত হোৱা বুলি কলেও ভুল নহ'ব। কাৰণ প্ৰখ্যাত বঙালী নাট্যকাৰৰ বিভিন্ন নাটক অসমীয়াত অনুবাদ আৰু মঞ্চস্থৰ প্ৰৱণতা স্বাধীনতা যুগৰে পৰা অব্যাহত আছিল। মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ দৰে ব্যক্তিবিশেষ ভ্ৰাম্যমানৰ বাবে নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ পৰা বঙালী নাটকৰ প্ৰভূত্ব লাহে লাহে নাইকিয়া হ'ল। শ্ৰীবৰঠাকুৰৰ ভ্ৰাম্যমান মঞ্চলৈ অবদানসমূহ হৈছে এনেধৰণৰ — শিমলুচন্দন, বন্দিনী, এই মাটিতে, শৰাগুৰিৰ চাপৰি, বাঘ হাজৰিকা, আইৰ চকুলো, বিলকিচ বেগম, অসতী কন্যা, দধীচি, ৰজা হৰিচন্দ্ৰ, হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়, মোৰ আই, বেয়া মানুহ, গোসাঁনী, অমানুহ, মকৰাজাল, মানুহ, মুখ্যমন্ত্ৰী, ভাল মানুহ, অবতাৰ, পুতলা নাচ, সম্ৰাট আৰু সুন্দৰী, কামৰূপ কামাখ্যা, পগলা চাহাব, প্ৰিয়া আৰু পুলিচ, প্ৰাৰ্থনা, কলংকিনী সতী, মহাত্মা, পিতামহ, বলীয়া হাতী, তাৰ্জান তাৰ্জান, তেজলগা বাট, যদুবংশ, তেজাল ঘোঁৰা, নৰক বন্দনা, আলী নবৌ, নেদেখা নদীৰ ঘাট, বেনহুৰ, ডেকা হাকিম, মাতৃহত্যা পৰশুৰাম, চাহাব দাদা, ৰজাৰো ৰজা, হেমলেট, ৰাতিৰ জুই, অপহৰণ, বালিঘৰৰ আলহী, পোহৰৰ ছাঁ, হে মহানগৰ, মাজ নিশাৰ চিঞৰ, ডাইনীৰ প্ৰেম, অগ্নিক্ষণ, আধাৰশিলা, অতিথি, জুয়ে পোৰা মানুহ, সমদল, সাগৰলৈ বহুদূৰ, পুৰুষ, বলিয়া গোসাঁই, ছাংলট ফেনলা, কুৰুক্ষেত্ৰ, কাৰাগাৰৰ বাঘ, শিকলি, পঁজাঘৰৰ ৰজা, বনকুঁৱৰী, প্ৰতীক্ষা, অচল সুঁতি, প্ৰেতাত্মা, অৰুণ-তৰুণ, ছাঁ, বিষ্ণুপ্ৰসাদ, মুখাৰ মুখ, পাখীত জুই, মহাবীৰ চিলাৰায় ইত্যাদি। অসম চৰকাৰে শ্ৰেষ্ঠ ভ্ৰাম্যমানৰ নাটকৰ বঁটা মুখ্যমন্ত্ৰী নামৰ নাটখনিক ১৯৮৯ চনত প্ৰদান কৰে। হালধীয়া চৰায়ে বাওঁধান খায়, চাংলট ফেনলা এই দুয়োখনি নাটক ক্ৰমে হোমেন বৰগোহাঞি আৰু পৰাগ কুমাৰ দাসৰ জনপ্ৰিয় উপন্যাসৰহে মঞ্চ অভিযোজনা। একেদৰে প্ৰিয়া আৰু পুলিচ হৰেকৃষ্ণ ডেকাৰ চুটিগল্প, বালি ঘৰৰ আলহী চেইক্সপীয়েৰৰ কিং লিংয়েৰ, প্ৰতীক্ষা ৰাম গোস্বামীৰ উপন্যাস, সাগৰলৈ বহুদূৰ জাহ্নু বৰুৱাৰ বোলছবিৰ মঞ্চ অভিযোজনাহে। ভ্ৰাম্যমানৰ নাটকসমূহ দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জনলৈ লক্ষ্য কৰি ৰচনা কৰা হ'লেও মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটক ঘাইকৈ সামাজিক সমস্যাৰ ভিত্তিত ৰচিত। সমাজ জীৱনৰ সংঘাত, ব্যক্তি আৰু সমাজৰ দ্বন্দ, পাৰিবাৰিক সমস্যা, নতুন আৰু পুৰণিৰ সংঘাত, পৰম্পৰাৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা প্ৰদৰ্শনেৰে যুক্তিনিষ্ঠ সহকাৰে শ্ৰীবৰঠাকুৰে বিভিন্ন নাটক লিখিছে। কাৰোবাৰ উপন্যাস, গল্প, নাটকৰ কাহিনীৰ ভিত্তিত নাটক লিখিলেও তেওঁ সদায় গুৰুত্ব দিয়ে প্ৰকৃত মানবীয় সত্ত্বাক।

১.৫ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰৰ নাটকৰ বিশেষত্ব

আধুনিকতাই গ্ৰাস কৰিলেও, দুৰ্নীতি ভ্ৰষ্টাচাৰে ছানি ধৰিলেও সামাজিক প্ৰমূল্যবোধক নাট্যকাৰে নসাৎ হ'বলৈ দিয়া নাই। ভাৰতীয় ঐতিহ্য, আদৰ্শ মানবীয় নৈতিক

মূল্যবোধত প্ৰতিষ্ঠিত। এয়া বৰঠাকুৰে নাট্যকাহিনীৰ মাজেৰে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰিছে। কেতিয়াবা পৌৰাণিক কাহিনীৰ মাজেৰেও আধুনিক প্ৰক্ৰিয়াৰে উল্লিখিত আদৰ্শৰ হকে ওকালতি কৰিছে। হাস্য-ব্যংগৰ মৃদু মৃদু অস্ত্ৰেৰে সামাজিক, ৰাজনৈতিক অন্যায়-অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ সাব্যস্ত কৰাতো বিশেষ কৃতিত্বৰ পৰিচয় দিছে। সেয়ে একে আষাৰে ক'ব পাৰি মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটকত যুক্তিবাদ, সমস্যা সমূহৰ বিশ্লেষণ, এক গহীন বাস্তৱবাদী চিন্তা ধাৰাৰ উন্মেষ প্ৰতিফলিত হোৱা দেখা যায়। আধুনিক নগৰীয়া সভ্যতা আৰু গ্ৰাম্য সভ্যতাৰ মাজতো দ্বন্দ দেখুওৱাত বৰঠাকুৰে কৃতিত্বৰ পৰিচয় দিছে। পিছে সকলোৰে উৰ্ধত এযাৰ কথা মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য, তেখেত এগৰাকী মানৱতাবাদী দায়বদ্ধ লেখক, নাটকসমূহৰ মাজেৰে এই মানৱতাবাদ, সমাজৰ প্ৰতি দায়বদ্ধ নাট্যকাৰ জনাকেই আমি সঘনাই লগ পাওঁ।

১.৬ সাৰাংশ (Summing up)

অসম নাট্য সন্মিলনৰ সভাপতি হিচাপে (২০০১-২০০৩) কৃতিত্বেৰে দায়িত্ব সম্পন্ন কৰা মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ অকল মঞ্চ নাটকৰ বাবেই নহয় অসমৰ বোলছবি জগততো তেখেত স্বনামধন্য। শ্ৰীবৰঠাকুৰে কৰা চিত্ৰনাট্যৰ অসমীয়া বোলছবিসমূহ হৈছে — সোণতৰা, আজলী নবৌ, ককাদেউতাৰ নাতি আৰু হাতী, শংকৰ যোচেফ আলি, আই মোৰ জনমে জনমে, সোণৰ হৰিণ, দুৰণিৰ ৰং, বহাগৰ দুপৰীয়া, মা, আৰতি, অশান্ত প্ৰহৰ।

টেলি ফিল্মকেইখন হৈছে — মুক্ত বন্দী আৰু হাতী, দূৰদৰ্শনৰ জনপ্ৰিয় তিনিখন ধাৰাবাহিকৰো তেখেত চিত্ৰনাট্যকাৰ — তেজাল ঘোঁৰা, ত্ৰিকাল আৰু মহাত্মা।

নোকোৱাই ভাল নামৰ আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ অতি জনপ্ৰিয় ধাৰাবাহিকৰ ৰচক শ্ৰীমহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰক ২০০১ চনত অসম চৰকাৰে অসম শিল্পী দিবস বঁটাৰে সন্মানীত কৰিছে।

১.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Question)

১) মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয় দাঙি ধৰি তেওঁৰ নাট্যসম্ভাৰৰ বিষয়ে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক।

২) মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ নাটসমূহৰ বিষয়ে চমুৱাই আলোচনা কৰক।

৩) অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ লগত জৰিত হিচাপে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ অবদান পৰ্যালোচনা কৰক।

৪) মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ বিশেষত্বসমূহ পৰ্যালোচনা কৰক।

১.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

তীৰ্থনাথ শৰ্মা ঃ *পঞ্চপুষ্প*

বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা ঃ *অসমীয়া সাহিত্য*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : *অসমীয়া নাট্যসাহিত্য*

: *অসমীয়া নাট্যসাহিত্য ঃ পৰম্পৰাগত প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য নাট্যসাহিত্য*

তফজ্জুল আলি (সম্পাঃ) : *মধ্যবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্য*

নগেন শইকীয়া (সম্পা) : *আসাম বন্ধু*

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা : *নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ আধুনিক নাট্য চিন্তা নাট্য নিবন্ধ*

শৈলেন ভৰালী : *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য ঃ দুটি তৰঙ্গ, অসমীয়া লোক নাট্য পৰম্পৰা, নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*

হৰিশ্চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য : *অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ জিলিঙনি*

বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য : *অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা*

সাধিৰাম কলিতা : *সাহিত্য সুষমা*

যোগেন চেতিয়া : *আধুনিক নাট্যকলা*

নিশিপদ চৌধুৰী আৰু

প্ৰদীপ বৰদলৈ : *প্ৰেক্ষাপট* নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছ

উৎসৱ ডেকা : *অসমীয়া নাট আৰু নাটক*

পবিন্দ্ৰ ডেকা : *নাট্য সাহিত্যত এভুমুকি*

বসন্ত শইকীয়া : *আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাস*

প্ৰসেনজিৎ চৌধুৰী (সম্পা.) : *ৰাম-নৱমী*

Sailen Bharali : *Tragic Outlook in Assamese Dance,*

Prafulladutta Goswami : *Assamese Drama*

Pranati Sharma Goswami : *Female Characters in Modern Assamese Drama*

শিশিৰ বসু : *একশো বছরের বাংলা থিয়েটার*

আশুতোষ ভট্টাচাৰ্য : *বাংলা নাটকের ইতিহাস* (দ্বিতীয় খণ্ড)

* * *

দ্বিতীয় বিভাগ
মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'শ'ৰা গুৰিৰ চাপৰি'

বিভাগৰ গঠন ঃ

২.১ ভূমিকা (Introduction)
২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
২.৩ শ'ৰাগুৰি চাপৰি নাটকখনৰ বিষয়বস্তু
২.৪ নাটকখনৰ চৰিত্ৰাংকন
২.৫ নাটকীয় কলাকৌশল
২.৬ সামৰণি (Summing Up)
২.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
২.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Reading)

২.১ ভূমিকা (Introduction)

আগৰ বিভাগটিত নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। এই বিভাগটিত তেওঁৰ এখনি উল্লেখযোগ্য নাটক 'শ'ৰাগুৰিৰ চাপৰি'ৰ বিষয়ে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰা হ'ব।

নাটকখনৰ মূল চৰিত্ৰ হ'ল আজানপীৰ। আজান পীৰে ইছলাম ধৰ্মৰ বাণী প্ৰচাৰ কৰিছিল। কিন্তু তেওঁৰ এই ধৰ্মীয় আদৰ্শতকৈয়ো মানৱতাবাদী দৃষ্টিভংগীকহে নাট্যকাৰে নাটকখনৰ মাজেৰে প্ৰতিফলন ঘটাইছিল। অসমত চিৰকালে প্ৰবাহমান হৈ থকা হিন্দু আৰু মুছলমানৰ সম্প্ৰীতিৰ সকোঁডাল তেওঁ অধিক মজবুত কৰি তুলিছিল।

২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰি আপোনালোকে —

- মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'শ'ৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনৰ বিষয়বস্তু বিচাৰ কৰিব পাৰিব,
- আজান পীৰৰ আদৰ্শ পৰ্যালোচনা কৰিব পাৰিব,
- নাটকখনৰ আন চৰিত্ৰ বিলাক বুজিব পাৰিব,
- নাটকখনৰ নাট্যশৈলী ফঁহিয়াই চাব পাৰিব।

২.৩ শৰ'াগুৰি চাপৰি নাটকখনৰ বিষয়বস্তু

নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰে আজান পীৰৰ জীৱন আৰু কৰ্মভিত্তিক শৰাগুৰি চাপৰি লিখোঁতে চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ অসমীয়া জিকিৰ আৰু জাৰী গ্ৰন্থখনিৰ সহায় লোৱা বুলি নিজে প্ৰথম সংকলনৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। অসমীয়া জিকিৰ আৰু

জাৰী গীত তথা আনুষংগিক তথ্যৰ ভিত্তিত চৈয়দ আব্দুল মালিক ডাঙৰীয়াই কিংবদন্তি স্বৰূপ আজান পীৰ সম্পৰ্কে যিখিনি লিখিছে ইয়াৰ জুমুঠিটো লৈ নাট্যকাৰে শৰাগুৰি চাপৰি লিখিছে। ইয়াৰে আজান পীৰ, নবীজান, ফতুলা, ৰূপাই আদি চৰিত্ৰসমূহ বুৰঞ্জীৰ। স্বৰ্গদেউ, বুঢ়াগোহাঁই, হাতীবৰুৱা আদি চৰিত্ৰসমূহো আহোমৰ ৰাজত্বকালৰ। পিছে কোনজন স্বৰ্গদেউৰ দিনত আজান পীৰৰ দৰে সিদ্ধপুৰুষৰ চকু কঢ়োৱাৰ দৰে ঘটনা সংঘটিত হৈছিল, বুঢ়াগোহাঁই, হাতীবৰুৱাৰ নামটো কি এই সম্পৰ্কে বুৰঞ্জী নিমাত। মাথো কিংবদন্তিমূলক ভক্তিৰসপূৰ্ণ লোকগীত হিচাপে প্ৰখ্যাত জিকিৰৰ মাজতহে আজান পীৰ সম্পৰ্কে কিছু তথ্য পোৱা যায়।

নাট্যকাৰে এইভিত্তিতেই শৰাগুৰি চাপৰি লিখিছে। বুৰঞ্জীৰ তথ্য সমৃদ্ধ নহৈ জিকিৰ গীত তথা কিংবদন্তিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা বাবে শৰাগুৰি চাপৰি প্ৰকৃতাৰ্থত ঐতিহাসিক নাটকৰ শাৰীত নপৰে। কাল্পনিক ঘটনাৰ উপাদানেৰে সুসমৃদ্ধ এই নাটকখনিক ঐতিহাসিক ঘটনাৰ পটভূমিত লিখা এখনি সামাজিক নাটক বুলি ক'বলৈহে মন যায়। পিছে নাটকৰ পটভূমি ঐতিহাসিক হোৱা বাবে, সেই অনুপাতে চৰিত্ৰসমূহ অংকন কৰা বাবে, জিকিৰ গীতত আজান পীৰৰ ঘটনা আংশিকভাবে সন্নিবিষ্ট হোৱা বাবেহে আমি শৰাগুৰি চাপৰিক ঐতিহাসিক নাটক বুলি পোনতেই উল্লেখ কৰিছোঁ। তাতে এই নাটকখনত সামাজিক সমস্যাতকৈ আজানপীৰৰ ঘটনাই অধিক গুৰুত্ব পোৱাৰ বাবেও ঐতিহাসিক বোলাৰ অন্য এক কাৰণ।

আজানপীৰৰ চকু কঢ়োৱাৰ ষড়যন্ত্ৰৰ নায়ক ৰূপাই তথা ফতুলা নামৰ ৰাজ বিষয়া দুগৰাকীক নাট্যকাৰে সম্প্ৰতি দৰং জিলাৰ বুলি দেখুৱাই দৰঙৰ ঐতিহ্য দেওধনী নৃত্যকো নাট্যকাৰে অগ্ৰাধিকাৰ দিছে। দৰঙৰ ইতিহাসত ৰূপাই, ফতুলা নামৰ ৰাজ বিষয়াৰ কথাতো বাদেই আজান পীৰ দৰঙত সোমোৱা সম্পৰ্কেও কোনো উপযুক্ত প্ৰামাণ্য তথ্য নাই। তথাপিও বিনম্ৰ সহকাৰে নাট্যকাৰে শৰাগুৰি চাপৰিত দৰং জিলাকেই ৰূপাই আৰু ফতুলাৰ কৰ্মক্ষেত্ৰ হিচাপে অংকন কৰিছে। ইয়াৰ ফলত ইতিহাস বিকৃত কৰা বুলিও আমি নাট্যকাৰগৰাকীক দোষ দিব নোৱাৰো। বৰঞ্চ সম্প্ৰতি দংৰ জিলাক পটভূমি হিচাপে লৈ নাট্যকাৰে নাটকখনৰ সামগ্ৰিক সৌন্দৰ্য্য বঢ়াবলৈ প্ৰযত্ন কৰিছে।

নাটকৰ অংক বিভাজন নাই। সোতৰটা দৃশ্য বিভাজনেৰে নাট্যকাৰে নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিছে। পৰিশেষত সামৰণি বুলি অন্য এক দৃশ্য বিভাজন কৰি পলোৱা কাৰ্যত জয়াই সহায় কৰিছে বুলি কথোপ-কথনত জনা যায়।

সপ্তম দৃশ্য ঃ শৰাগুৰি চাপৰিৰ মঠ। কুদ্দুছ তথা অন্যান্য শিষ্যসহ আজান ফকিৰ। ফকিৰৰ মৃত্যু আসন্ন। ফকিৰে যেন নবীজানক অপেক্ষা কৰি আছে। এনে জয়া আহে। ফকিৰক সেৱা কৰে।

ৰূপাই দাধৰাক হত্যাৰ খবৰ ফকিৰে পায়। এনে কাৰ্যত ফকিৰৰ খেদ। হত্যাই সমস্যাৰ সমাধান নকৰে। জয়াৰ প্ৰতিবাদ তেওঁৰ মতে অত্যাচাৰীক ক্ষমা কৰা অনুচিত।

সামৰণি দৃশ্য ঃ আজান ফকিৰৰ দৰগাহতে বদৰুদ্দিন আৰু গড়গঞা আহে। দোৱা মাগে। খালী হাতে অহাৰ বাবে গড়গঞা গুছি যায়। এনেতে জয়া আহে। দৰগাহত সেৱা কৰে। গড়গঞা পুনৰ হাতত ফুল লৈ আহে। গৰগাহত সেৱা কৰাৰ পাছত জয়াক দেখে। জয়া আৰু গড়গঞাই বদৰক সাৱটি ধৰে। জয়াই বদৰক পিতাই বুলি মাতে। জয়া

আৰু গড়গঞাৰ এনেদৰেই মিলন সম্ভৱ হয়। আজান ফকিৰৰ জিকিৰেৰে নাটকৰ যৱনিকা পৰে।

২.৪ শৰাগুৰিৰ চাপৰি নাটখনৰ চৰিত্ৰাংকন

কাহিনী বা বিষয়বস্তুৰ পাছতেই নাটকৰ প্ৰধান উপাদান হৈছে চৰিত্ৰ। প্ৰকৃততে চৰিত্ৰাংকনৰ দক্ষতাইহে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভা মূল্যাংকনৰ মাপকাঠী। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ পৰা ইবচেনলৈ, মহাকবি কালিদাসৰ পৰা শূদ্ৰকলৈ পাশ্চাত্য-প্ৰাচ্যৰ মহান নাট্যকাৰ সকলৰ নাটকসমূহ মহৎ হোৱাৰ অন্তৰালত নিশ্চিত হৈ আছে চৰিত্ৰাংকনৰ দক্ষতা। একেদৰে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ পৰা শ্ৰীমহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰলৈকে প্ৰথিতযশা অসমীয়া নাট্যকাৰসকলৰ নাটসমূহ বিশ্লেষণ কৰিলে আমি দেখা পাওঁ যে যিকেখিন নাটকত নাট্যকাৰে চৰিত্ৰাংকনত বিশেষ কৃতিত্ব দেখুৱাবলৈ সমৰ্থ হৈছে সেইকেইখন নাটকেহে বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰিছে। শ্ৰীবৰঠাকুৰে সম্প্ৰতি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত নাট্য-সম্ৰাট আখ্যা পাবৰ যোগ্যতাৰে সংখ্যাধিক্য নাটক লিখাই নহয় কেইবাখনো মূল্যবান নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰিছে। এই নাটসমূহৰ ভিতৰত শৰাগুৰি চাপৰি এখন অন্যতম নাটক। এই নাটকৰ মুখ্য অথবা কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হৈছে ছাহ মিলন অথবা আজান ফকিৰ। এই পাতনিত আজান ফকিৰ সম্পৰ্কে যিখিনি কথা আলোচনা কৰা হৈছে এনে এগৰাকী প্ৰবজনকাৰী হৈয়ো মাটিৰ মানুহ হিচাপে পৰিচয় দিয়া সিদ্ধপুৰুষ আজান ফকিৰৰ চৰিত্ৰাংকনত নাট্যকাৰে বিশেষ গুৰুত্ব দিছে। প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ পদ্ধতিৰ মাধ্যমেৰে আজান ফকিৰৰ চৰিত্ৰ অংকনত শ্ৰীবৰঠাকুৰে বিশেষ কৃতিত্বৰ পৰিচয় দিছে। গুৰুৰে এক কৰে এনে নীতি আদৰ্শেৰে আজান ফকিৰে প্ৰকৃত ইছলাম ধৰ্মৰ পীৰ হিচাপে জিকিৰৰ মাধ্যমেৰে সমগ্ৰ মুছলমানক একত্ৰিত কৰাৰ বাবে যি অহোপুৰুষাৰ্থ সেয়া দেখুৱাবলৈ নাট্যকাৰে আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰিছে। পৃথিৱীৰ কোনো ধৰ্মই আন ধৰ্মক হীন বুলি কোৱা নাই। নিজ ধৰ্ম পালনৰ দ্বাৰা প্ৰকৃততে মানৱৰ ধৰ্ম পালনহে সূচায়। পৃথিৱীৰ প্ৰত্যেকগৰাকী মহাপুৰুষে এনে মানৱধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিবলৈ গৈ প্ৰতিটো খোজতে বিপদৰ সমুখীন হৈছে। এক নিৰাকাৰ শক্তিৰ আৰাধনা যিদৰে ইছলাম ধৰ্মৰ সাৰমৰ্ম সেয়া প্ৰচাৰৰ বাবে আজান ফকিৰে শিষ্য গোটোৱাত মনোনিৱেশ কৰিছিল। নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰে সমগ্ৰ নাটকখনিৰ দ্বিতীয়, ষষ্ঠ, অষ্টম, দশম, একাদশ, সপ্তদশ দৃশ্যত আজান ফকিৰক প্ৰত্যক্ষভাৱে উপস্থিত কৰোঁৱাই তেখেতৰ চৰিত্ৰ অংকনত গুৰুত্ব দিছে। আন কেইটা দৃশ্যত পৰোক্ষভাৱে ফকিৰৰ গুণানুকীৰ্তন, তেখেতৰ প্ৰতি ষড়যন্ত্ৰৰ উমান আমাক দিবলৈ নাট্যকাৰে বিনম্ৰ প্ৰয়াস কৰিছে। আজান ফকিৰ হাড়ে-হিমজুৱে শৰাগুৰি চাপৰিৰ বাসিন্দা অৰ্থাৎ মাটিৰ মানুহ। এই মাটিৰ মানুহ আজান ফকিৰে সেয়ে প্ৰকৃত ইছলাম হৈয়ো মানৱৰ কল্যাণত আত্মনিয়োগ কৰিছে। সংলাপ-সৃষ্টিৰ পটুতাই চৰিত্ৰ সমূহৰ ব্যক্তিত্ব অধিক প্ৰোজ্জ্বল কৰি তোলে। শ্ৰীবৰঠাকুৰ নিঃসন্দেহে এগৰাকী সংলাপ সৃষ্টিত সুদক্ষ শিল্পী। ফকিৰৰ মুখত অৰ্থবহ সংলাপৰ উপৰিও অৰ্থবহ জিকিৰ, ফকৰা-যোজনা সমূহ দি চৰিত্ৰটিৰ ব্যক্তিত্ব অধিক আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। নাট্যকাৰজনাই ফকিৰৰ মুখত দিয়া এনেধৰণৰ কেইটিমান সংলাপ হৈছে;

* 'জীয়াই থাকিলে ভাতে আতিব, মৰিলে গাঁতে আটিব।'

* মিছাৰ আলি, ফুট ছাইৰ দৰে, "ছাইৰ আলি কি কৈ
  বগাবি, বৰযুণৰ টোপালত ভাগে।" ভুল মানুহৰ ভাগিব।

* যিখন ঠাইত শংকৰ-মাধৱ উপজিছে, সেইখন ঠাইত
  মই বেলেগ একো কৰিবলৈ অহা নাই। যিসকলক সেই
  দুজনাই নাপালেগৈ, সেই সকলৰ ওচৰলৈহে আহিছো।

* ক্ষমতাই ৰজা আৰু ৰাজবিষয়াৰহে চকু কাঢ়িলে হাতীবৰুৱা।

* যি মন যায় কোৰা, কিন্তু দেশদ্ৰোহী বুলি নক'বা।
  দেশৰ কাৰণে, মানুহৰ কাৰণে মোৰ এই চকুহাল কিয়,
  শৰীৰৰ সকলো অংগ এটা এটাকৈ লৈ যোৱা।
  দুখ নাপাওঁ। পাণটো লাগে যদি লোৱা। পাবা।

* গছৰ আগত পানী দিছিল। পানী দিছিল ঠিকেই।
  মাথোন গুৰি চিনি নাপাইছিল।

* ধৰ্মই মিলাইহে। নাফালে। আঁহ ফালে ক্ষমতা বিচৰাসকলেহে
  গুৰুৱে এক কৰে, ভকতেহে ভাগ কৰে।

আজান ফকিৰৰ চৰিত্ৰৰ পাছতেই অন্য এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ হৈছে তেখেতৰ ভ্ৰাতৃ নবীজান। প্ৰতিটো মুহূৰ্ত্ততে আজান ফকিৰৰ সৈতে থাকি তেখেতৰ প্ৰকৃত ভাব আদৰ্শ প্ৰচাৰত সহযোগিতা কৰা নবীজানক জনসাধাৰণে ৰজাৰ কৰ্মচাৰীৰ হাতৰ পৰা পলুৱাই নিয়া বুলি আমি পৰোক্ষভাবে গম পাওঁ। অন্যথা ফকিৰৰ দৰে তেৰো কঠোৰ ৰাজ-আজ্ঞাৰ নিষ্ঠুৰ চিকাৰ হ'ব লগাত পৰিলেহেঁতেন।

নাটকৰ আৰম্ভণিতে ৰজাঘৰৰ অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদীৰূপে সৰ্বানন্দক থিয় কৰাই হঠাৎ সেই চৰিত্ৰটিক আত্মহত্যা কৰা দেখুৱাই নাট্যকাৰে বদৰুদ্দিনৰ চৰিত্ৰটি অংকনত বিশেষ গুৰুত্ব দিলে। ফলত নাটকীয় কাহিনী বিকাশত বদৰ অপৰিহাৰ্য চৰিত্ৰ হৈ পৰিল। সৰ্বানন্দৰ হত্যাকাৰী বুলি মিছা অপবাদত ভাৰাক্ৰান্ত বদৰে অৱশেষত জয়াৰ সহযোগত আজান ফকিৰক বন্দীত্বৰ পৰা মুক্ত কৰিবৰ বাবে চেষ্টা কৰিলে। অন্যায় অবিচাৰৰ প্ৰতীকী চৰিত্ৰ ৰূপাইক হত্যা কৰি বদৰে নিজৰ প্ৰতিশোধ পূৰণ কৰাই নহয় প্ৰজাকো যেন নিৰাপত্তা দিলে। অকল এয়ে নহয় বদৰ এগৰাকী ধৰ্মৰ উৰ্ধত মানৱতাবাদী সত্তা। সৰ্বানন্দৰ আত্মজাহৰ ঘটনাৰ বাবে অপবাদ পায়ো, গড়গঞাৰ হাতত অপমানিত হৈয়ো জয়াৰ প্ৰতি, গড়গঞাৰ প্ৰতি পিতৃ সুলভ মানসিকতাৰে নিজ দায়িত্ব পালনত মনোযোগ দিছে মাথো। আজান ফকিৰৰ পিছতেই বদৰুদ্দিন নাটকখনৰ শান্তি-সম্প্ৰীতিৰ সাঁকো সদৃশ অন্য এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ।

ৰূপাই, ফতুলা দৰঙী প্ৰশাসনৰ হৰ্তাকৰ্তা বিধাতা। এই দুটি চৰিত্ৰৰ উপৰিও কাদেৰ, শলীয়া আদি চৰিত্ৰৰ সহযোগত অন্যায়-অনীতিৰ নাওখন হেলাৰঙে চলাই নিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। অসমীয়া ফকৰা-যোজনা, সাঁথৰ, প্ৰবচন আদি মুখতে লৈ থকা শলীয়া চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰজনাৰ বিশেষ সংযোজন। ইয়াৰোপৰি অৰ্থবহ সংলাপ বক্ৰোক্তি আদি বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখত দি নাট্যকাৰে নাটখন অধিক বৰ্ণাঢ্য কৰিছে। কেইটামান উদাহৰণ;

* গড়গঞা হাতী, টিকাও নকৰে কাতি (শলীয়া, সপ্তম দৃশ্য)
* পাঁচোটা আঙুলি পাঁচোটা হৈ থাওঁক। মুঠি মাৰিবলৈ দিয়া নহ'ব। (ৰূপাই, সপ্তম দৃশ্য)
* সাগৰত আছিলে পাঞ্চজন্য শঙ্খ। নেগুৰীয়া শামুকে বোলে
  ময়ো তাৰ বংশ। (শলীয়া, দশম দৃশ্য)
* উঁই চিৰিঙাৰ পাখি গজাটো ভাল লক্ষণ নহয়? (কাদেৰ, দশম দৃশ্য)
* কাৰ্যৰ বুজিবা ভাও, ছাগকো পখালিবা পাৰ। (শলীয়া, একাদশ দৃশ্য)
* হলাগছ দেখিলে বাগী কুঠাৰ মাৰোতাৰ আকাল নাই। (বুঢ়াগোঁহাই, দ্বাদশ দৃশ্য)
* পাঁচোটা আঙুলি একেলগে মুঠি মাৰি
  আঘাত কৰিলে ঘাইল হ'ব পাৰে; কিন্তু এটা, এটা
  আঙুলিৰে মাৰিব খুজিলে আঙুলিহে ভাগে। (ৰূপাই, চতুৰ্থ দৃশ্য)
* পৰদেশী হ'লেও এই ৰাজ্যৰ বতাহ-পানী পাই ফল-মূল
  দিয়া গছ স্বৰ্গদেউ। এই ৰাজ্যৰে গছ হ'ল। (বুঢ়াগোঁহাই, নৱম দৃশ্য) ইত্যাদি।

আজিৰ প্ৰজাতন্ত্ৰৰ দৰে ৰাজতন্ত্ৰৰ ওপৰ-মহলক সন্তুষ্ট কৰি নিজৰ প্ৰভূত্ব অক্ষুণ্ণ ৰাখিবলৈ আপ্ৰাণ চেষ্টা চলাইছে। একমাত্ৰ অবিসম্বাদী শাসক হ'বৰ বাবে প্ৰজাৰ দুখত দুখী, সুখত সুখী সিদ্ধপুৰুষ আজান ফকিৰৰ প্ৰতি তেওঁলোকে স্বাভাৱিকতে ৰুষ্ট হৈছে। আজিৰ গণতন্ত্ৰৰ দৰে মানুহৰ মাত ধৰ্মৰ আফুং খুৱাই বিভেদ নীতিৰে নিজৰ ক্ষমতা কায়েম কৰাত ৰূপাই, ফতুলা সিদ্ধহস্ত। এনে অন্যায় পথৰ হেঙাৰ স্বৰূপ আজান ফকিৰক আঁতৰাবৰ বাবে তেওঁলোকে মুঠেও কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। এই চৰিত্ৰসমূহৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে ৰাজতন্ত্ৰৰ ফোপোলা স্বৰূপ উদঘাটন কৰাত কৃতকাৰ্যতা লাভ কৰিছে। আহোম স্বৰ্গদেউ তথা শাসকবৰ্গৰ প্ৰশাসনৰ ফোপোলা দিশটো দেখুৱাবলৈকো শ্ৰীবৰঠাকুৰে সমৰ্থ হৈছে। অৱশ্যে স্বৰ্গদেউ তথা হাতীবৰুৱা এই দুটি চৰিত্ৰ বহু পৰিমাণে উদাৰ, নিৰ্দোষী প্ৰতিপন্ন কৰাতো নাট্যকাৰ সফল হৈছে।

নাটখনৰ একমাত্ৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ নাৰী-চৰিত্ৰ হৈছে জয়া। মাথো এটি দৃশ্যত জয়াক লগৰী সকলৰ সৈতে দেখুওৱা হৈছে যদিও নাটকৰ একমাত্ৰ মুখ্য নাৰী চৰিত্ৰ দেওধনী নৃত্যত পাৰদৰ্শী, সুন্দৰী জয়া। গড়গঞাৰ প্ৰতি থকা নিঃস্বাৰ্থ ভালপোৱাক সাৰোগত কৰি জয়াই বহু বিপদ বিঘিনি পাৰ হৈ অৱশেষত পৰম আকাংক্ষিত জনক পাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। জয়া যেন নিঃস্বাৰ্থ প্ৰেমৰ প্ৰতিভূ। একেদৰে গড়গঞা নামৰ ডেকাজনৰ চৰিত্ৰটো নাটকখনত গৌন হ'লেও নাটকৰ শেষত নাট্যকাৰে গড়গঞা আৰু জয়াক প্ৰকৃত প্ৰেমিক যুগল হিচাপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ যোৱাৰ বাবে গড়গঞাও গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ হিচাপে পৰিগণিত হ'ল। সামৰণি দৃশ্যত জয়া-গড়দঞাক মিলন, বদৰক পিতৃহিচাপে গ্ৰহণ, আজান ফকিৰৰ দৰগাহ আদি দেখুৱাই নাট্যকাৰে মানবীয় দিশটো প্ৰকট কৰাতহে বেছি গুৰুত্ব দিছে। আজান পীৰৰ দৰগাহ দেখুৱাই এই সিদ্ধপুৰুষজনাৰ অখণ্ড প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে আমাক ধাৰণা দিবলৈ প্ৰযত্ন কৰিছে।

২.৫ নাটখনৰ ক'লা কৌশল

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে সৰ্বমুঠ সোতৰটা দৃশ্যাংশৰ মাধ্যমেৰে নাট্যকাৰে নাটকীয় কাহিনীৰ সৃষ্টি কৰিছে। নাটকখনৰ কোনো অংক নাই। নাট্যকাৰে ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ বাবে নাটখন লিখাৰ বাবে মঞ্চৰ প্ৰতি সততে লক্ষ্য ৰাখি প্ৰয়োজনীয় মঞ্চ নিৰ্দেশনা দিছে, ভ্ৰাম্যমান মঞ্চত সম্প্ৰতি যিকোনো প্ৰাকৃতিক পৰিবেশ কৃত্ৰিম উপায়ে সৃষ্টি কৰিব পাৰি। সেয়ে সীমাবদ্ধ প্ৰাকৃতিক পৰিবেশৰ প্ৰতি সজাগতা অৱলম্বন কৰি নাট্যকাৰে মঞ্চৰ কলা-কৌশলত গুৰুত্ব দিছে। অন্তৰংগ আৰু বহিৰংগ দুয়োপ্ৰকাৰে নাট্যকাৰে পৰিবেশ, পৰিস্থিতি তথা চৰিত্ৰাংকনত মনোযোগ দিছে। নেপথ্যৰ পৰা জিকিৰ পৰিবেশনৰ বাবে, প্ৰাকৃতিক পৰিবেশৰ ভয়াবহতা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে অভিনেতা অভিনেত্ৰীৰ উপৰিও অন্যান্য শিল্পী, আধুনিক বিদ্যুৎ যন্ত্ৰৰ আশ্ৰয় লোৱাৰো পোষকতা কৰিছে।

আগতেই উল্লেখ কৰা হৈছে সংলাপ-সৃষ্টিত শ্ৰীবৰঠাকুৰৰ দক্ষতা অসামান্য চৰিত্ৰানুযায়ী সংলাপ বা ভাষা ব্যৱহাৰ কৰি নাট্যকাৰে চৰিত্ৰসমূহক আৰু অধিক মোহনীয় আৰু বাস্তৱধৰ্মী কৰি তুলিছে। শলীয়া, কাদেৰৰ চৰিত্ৰৰ সংলাপ বা কথোপকথনৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে বিমল হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। তাকো অসমীয়া ফকৰা যোজনা, প্ৰবচন আদিৰ মাজেৰে। জিকিৰৰ সঘন প্ৰয়োগৰ বাবে নাটকৰ গতিত প্ৰায়ে ভক্তিৰস নিঃসৃত হৈছে যদিও নাটকখনৰ মাজত কৰুণ ৰসে পিয়াপি দি আছে।

আজান ফকিৰৰ ধৰ্মীয় আদৰ্শতকৈয়ো সমগ্ৰ নাটকখনত মানবতাবাদী দৃষ্টিভংগীয়ে প্ৰায়ে ভুমুকি মৰাত শৰাগুৰি চাপৰি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এক বিশেষ স্থান পাবৰ যোগ্য।

২.৬ সামৰণি (Summing up)

প্ৰজাৰ মাজত ধনী-দুখীয়া, উচ্চ-নীচ জাত্যাভিমান প্ৰায়ে অনুপস্থিত। শাসিত শ্ৰেণীটোৱে নিজৰ শাসন অক্ষুণ্ণ ৰাখিবৰ বাবে এনে ধনী-দুখীয়া, উচ্চ-নীচ ভেদ ভাবৰ প্ৰাচীৰ সৃষ্টি কৰে। যাতে প্ৰজাগণ ঐক্যবদ্ধ হ'ব নোৱাৰে। শৰাগুৰি চাপৰিত শাসিতচামৰ ঘৃণনীয় পন্থা নিলৰ্জভাবে প্ৰকাশ পাইছে। হিন্দু-মুছলমানৰ মাজত সম্প্ৰীতিৰ সাঁকো বিনষ্ট কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা ৰূপাই, ফতুলা ঘৃণনীয় ষড়যন্ত্ৰ বদন, জয়া, গড়গঞা আদি বিশিষ্ট চৰিত্ৰসমূহে নস্যাৎ কৰি দিছে। সূৰ্য সৌৰজগতৰ প্ৰধান উৎস হোৱাৰ দৰে শৰাগুৰি চাপৰিতো আজান পীৰে সূৰ্যসদৃশ ভূমিকা লৈছে। শৰাগুৰি চাপৰি সেয়ে সম্প্ৰীতিৰ উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত।

সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাৰ আহোম তথা দৰঙৰ জীৱন ধাৰণৰ প্ৰণালী অৰ্থনৈতিক, সামাজিক তথা ৰাজনৈতিক জীৱনৰ চিত্ৰ আংশিকভাবে হ'লেও শৰাগুৰি চাপৰিৰ মাজেৰে পৰিস্ফুট হৈছে।

নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ শৰাগুৰি চাপৰি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এক অমূল্য সম্পদ।

২.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Question)

১) ‘শ’ৰাগুৰি চাপৰি’ নাটখনৰ বিষয়বস্তু ফঁহিয়াই চাওঁক।

২) ‘শ’ৰাগুৰি চাপৰি’ আজান পীৰ চৰিত্ৰটি বিচাৰ কৰক।

৩) ‘শ’ৰাগুৰি চাপৰি’ নাটখনৰ চৰিত্ৰাংকন সম্পৰ্কে আলোচনা কৰক।

৪) ‘শ’ৰাগুৰি চাপৰি’ নাটখনত নাটকীয় কলা-কৌশল প্ৰয়োগত নাট্যকাৰে কেনেদৰে সফলতা লাভ কৰিছে?

৫) চমু উত্তৰ দিয়ক ঃ

আজান পীৰ, ৰূপাই, ‘শ’ৰাগুৰি চাপৰি’ৰ অন্তিম দৃশ্য, নাটখনৰ মানবীয় দৃষ্টিভঙ্গী।

২.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

তীৰ্থনাথ শৰ্মা ঃ *পঞ্চপুষ্প*

বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা ঃ *অসমীয়া সাহিত্য*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ *অসমীয়া নাট্যসাহিত্য*

ঃ *অসমীয়া নাট্যসাহিত্য ঃ পৰম্পৰাগত প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য নাট্যসাহিত্য*

তফজ্জুল আলি (সম্পাঃ) ঃ *মধ্যবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্য*

নগেন শইকীয়া (সম্পা) ঃ *আসাম বন্ধু*

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ *নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ আধুনিক নাট্য চিন্তা নাট্য নিবন্ধ*

শৈলেন ভৰালী ঃ *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য ঃ দুটি তৰঙ্গ, অসমীয়া লোক নাট্য পৰম্পৰা, নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*

হৰিশ্চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ *অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ জিলিঙনি*

বসন্ত কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ *অসমীয়া নাটকৰ সমীক্ষা*

সাধিৰাম কলিতা ঃ *সাহিত্য সুষমা*

যোগেন চেতিয়া ঃ *আধুনিক নাট্যকলা*

নিশিপদ চৌধুৰী আৰু প্ৰদীপ বৰদলৈ ঃ *প্ৰেক্ষাপট নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছ*

উৎসৱ ডেকা ঃ *অসমীয়া নাট আৰু নাটক*

পবিন্দ্ৰ ডেকা ঃ *নাট্য সাহিত্যত এভুমুকি*

বসন্ত শইকীয়া ঃ *আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ সুবাস*

প্ৰসেনজিৎ চৌধুৰী (সম্পা.) ঃ *ৰাম-নৰমী*

Sailen Bharali : *Tragic Outlook in Assamese Dance,*

Prafulladutta Goswami : *Assamese Drama*

Pranati Sharma Goswami : *Female Characters in Modern Assamese Drama*

শিশির বসু ঃ *একশো বছরের বাংলা থিয়েটার*

আশুতোষ ভট্টাচার্য ঃ *বাংলা নাটকের ইতিহাস* (দ্বিতীয় খণ্ড)

* * *

তৃতীয় বিভাগ

অৰুণ শৰ্মা নাট্য-প্ৰতিভা

বিভাগৰ গঠন ঃ

৩.১ ভূমিকা (Introduction)

৩.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

৩.৩ নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মা

৩.৪ অৰুণ শৰ্মাৰ জীৱন আৰু কৃতি

৩.৫ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ

৩.৬ সাৰাংশ (Summing Up)

৩.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

৩.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

৩.১ ভূমিকা (Introduction)

অসমৰ নাট্য জগতত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ পৰৱৰ্তী আটাইতকৈ সফল আৰু শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰজন হ'ল অৰুণ শৰ্মা। তেওঁ ষাঠিৰ দশকতে 'উৰুখা পঁজা' নামৰ নাটকখনেৰে অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰত আত্মপ্ৰকাশ কৰে। মনকৰিবলগীয়া যে সেই দশকটিৰ পৰাই অসমৰ সমাজ জীৱন হৈ পৰিছিল অতিকে অস্থিৰ আৰু বৰ্তমানলৈকে সেই অস্থিৰতাই বেলেগ বেলেগ ধৰণে অসমৰ সমাজ জীৱন আলোড়িত কৰি ৰাখিছে। তদুপৰি এই সময়তে গতানুগতিকতাৰ পৰম্পৰাৰে অসমীয়া মঞ্চ-নাটক আবদ্ধ হোৱাৰ শংকা দেখা দিছিল। এনে এক সন্ধিক্ষণত মঞ্চ-কৌশল আৰু সাহিত্য-ৰসৰ সুষম সমাহাৰেৰে অসমীয়া নাট্য ধাৰাক এক নব্য আলোক প্ৰদান কৰাৰ মানসেৰে অৰুণ শৰ্মাই ভৰি দিছিল অসমীয়া নাট্য ক্ষেত্ৰত। অৰুণ শৰ্মাক সেইবাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ যোগ্য উত্তৰসুৰী বুলি সমালোচকসকলে চিহ্নিত কৰিছে। তদুপৰি যোৱা ষাঠিটা দশকৰ অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰৰ দিক্-দৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত তেৱেঁই হ'ল অগ্ৰগামী নাট্যকাৰ। সেইবাবে অসমৰ বিশিষ্ট শিক্ষাবিদ তথা সমালোচক মহেন্দ্ৰ বৰাই অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক সম্পৰ্কে মন্তব্য কৰিছে— "অৰুণ শৰ্মাই তেওঁৰ অনলস সাধনাৰে আৰু নানান নতুন পৰীক্ষাৰে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এটি স্থায়ী স্বাক্ষৰ প্ৰদান কৰিছে। তেওঁৰ নাটকত আধুনিকতাৰ আটাইকেয়োটা সুৰ স্পষ্টকৈ বাজি উঠিছে।"

৩.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপুনি—

- নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পৰ্কে জ্ঞাত হ'ব পাৰিব,
- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটসমূহৰ পৰিচয় লাভ কৰিব পাৰিব,
- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটসমূহৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে পৰ্যালোচনা কৰিব পাৰিব,
- নাটমূহৰ বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে আলোচনা আগবঢ়াব পাৰিব।

৩.৩ নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মা

অসমীয়া সাহিত্য আৰু শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত আগবঢ়োৱা অৱদানৰ বাবে ২০১০ চনত ভাৰতবৰ্ষৰ চতুৰ্থ অসামৰিক সৰ্ব্বোচ্চ সন্মান 'পদ্মশ্ৰী' বঁটা লাভ কৰা অৰুণ শৰ্মাই হ'ল দুটাকৈ 'অকাডেমী বঁটা' বিজয়ী একমাত্ৰ অসমীয়া। তলত তেওঁৰ জীৱন আৰু কৃতিৰ বিষয়ে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰাৰ লগতে তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'লঃ

৩.৪ জীৱন আৰু কৃতি

যোৱাটো শতিকাৰ দ্বিতীয়-তৃতীয় দশকত ডিব্ৰুগড়ৰ পৰা প্ৰকাশিত Times of Assam নামৰ অধুনালুপ্ত কাকতখনৰ সম্পাদক তিলক চন্দ্ৰ শৰ্মাৰ ঔৰসত ১৯৩১ চনৰ ৩ নৱেম্বৰ তাৰিখে অৰুণ শৰ্মাই জন্মগ্ৰহণ কৰিছিল। তেওঁৰ মাতৃৰ নাম আছিল নৰ্মদা দেৱী। তেতিয়া তেওঁলোক বাস কৰিছিল ডিব্ৰুগড়ৰ সেন্দুৰী আলিত। পৰৱৰ্তীকালত বিশেষ কাৰণবশতঃ তেওঁলোক ডিব্ৰুগড়ৰ পৰা তেজপুৰৰ ওচৰৰ হেলেমলৈ উঠি আহিল। সেই সময়ত অৰুণ শৰ্মাৰ বয়স আছিল মাত্ৰ দুবছৰ। গাঁৱৰ ধূলি-বালিৰ মাজতেই তেওঁৰ শৈশৱ অতিবাহিত হৈছিল। এনেদৰে এদিন তেওঁ চতিয়া হাইস্কুলত স্কুলীয়া শিক্ষা আৰম্ভ কৰিলে। ল'ৰালি কালতেই অৰুণ শৰ্মাই প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল দেউতাকৰ অভিনয়; ৰোহিনী বৰুৱা, মুক্তিনাথ বৰদলৈ আদিৰ দৰে নাট্যপ্ৰাণ ব্যক্তিৰ নাট্যচিন্তা। হেলেমত তেওঁৰ দেউতাকে অস্থায়ী মঞ্চ সাজি নাটক মঞ্চস্থ কৰাত আগভাগ লৈছিল। সৰুৰেপৰা পাই অহা এনে নাট্য-সংস্কৃতিৰ সংস্পৰ্শই তেওঁৰ শৈশৱক দিছিল এক নিদৃষ্ট মাত্ৰা।

ইয়াৰ পাছতে তেওঁ হাইস্কুলীয়া শিক্ষা লাভ কৰিবলৈ তেজপুৰৰ চৰকাৰী উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ত নামভৰ্তি কৰে। সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, চন্দ্ৰধৰ গোস্বামী, ফণী শৰ্মা, অন্নদা পদ্মপতিৰ দৰে নাট্যকাৰ, অভিনেতা, পৰিচালক আদিৰে তেজপুৰ হৈ পৰিছিল নাট্য-চৰ্চাৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰস্বৰূপ। অৰুণ শৰ্মাই প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল এইসকল অসমীয়া নাট্য-জগতৰ প্ৰবাদপ্ৰতীম পুৰুষৰ নাট্য-চিন্তাৰ ফচল। মনকৰিবলগীয়া যে আমাৰ আলোচ্য ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখনৰ শেষ দৃশ্যটিৰ পৃষ্ঠভূমিও এই তেজপুৰৰ বাণ ৰংগমঞ্চৰ লগতেই জড়িত আছিল। ঘটনাটি এনেধৰণৰ— এদিন বিয়লি বাণ ৰংগমঞ্চৰ পিছফালৰ দুৱাৰৰ ফাঁকেদি অৰুণ শৰ্মাই মঞ্চলৈ ভুমুকিয়াই চাওঁতে দেখিলে যে নটসূৰ্য ফণী শৰ্মাই প্ৰেক্ষাগৃহৰ খালি চকীবোৰৰ সন্মুখত তেওঁৰ গলগলীয়া মাতেৰে নাটকৰ সংলাপ মাতি মাতি অকলে অকলে আখৰা কৰি আছে। এই সমগ্ৰ দৃশ্যটোৱে অৰুণ শৰ্মাৰ কোমলীয়া মনোজগতত তেতিয়াই গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিছিল। পৰৱৰ্তীকালত ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখনৰ শেষ দৃশ্যটিত তেওঁ একেধৰণৰ পৰিৱেশ এটাই সৃষ্টি কৰে।

তেজপুৰত থকা কালতেই অৰুণ শৰ্মাই ক’ব নোৱাৰাকৈয়ে সৃষ্টিশীলতাৰ অপূৰ্ব জগতখনত সোমাই পৰে। তেজপুৰত থাকোঁতেই কেইজনমান সাহিত্য অনুৰাগীৰ সৈতে লগ লাগি ‘পাৰিজাত সংঘ’ নামেৰে এটি অনুষ্ঠান প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। আনহাতে হিমেন বৰঠাকুৰৰ সৈতে যুটীয়াভাৱে এখন আলোচনীও সম্পাদনা কৰিছিল। এইখন আলোচনীতে প্ৰকাশ পাইছিল অৰুণ শৰ্মাৰ জীৱনৰ প্ৰথমটো লেখা এটি গদ্য কবিতা ৰূপে। এই সময়ত তেওঁ আছিল নৱম শ্ৰেণীৰ ছাত্ৰ।

অৰুণ শৰ্মাই ১৯৪৮ চনত তেজপুৰ চৰকাৰী উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ৰ পৰাই হাইস্কুল প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা পাছ কৰে। উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে নামভৰ্তি কৰেহি গুৱাহাটীৰ কটন কলেজত। কটন কলেজৰ পৰাই ১৯৫০ চনত আই. এছ. চি. পৰীক্ষা পাছ কৰি পুনৰ বি. এ. শ্ৰেণীত নামভৰ্তি কৰে। এই সময়তে, ১৯৫২ চনত এখন পূৰ্ণাংগ নাটক ‘উৰুখা পঁজা’ৰে নাট্যকাৰ হিচাপে অৰুণ শৰ্মাই অসমীয়া নাট্য জগতত আত্মপ্ৰকাশ কৰে। নাটকখন পোনপ্ৰথমে ১৯৫৪ চনত তেজপুৰৰ তৰুণ সংঘৰ উদ্যোগত তুলসী দাসৰ পৰিচালনাৰে বাণ ৰংগমঞ্চত মঞ্চস্থ হয়। ১৯৫৫ চনত গুৱাহাটীৰ কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰত গিৰীশ চৌধুৰী আৰু অনিল চৌধুৰীৰ গুৱাহাটী শিল্পী সংঘয়েও এই নাটকখন সফলতাৰে নিবেদন কৰে।

কটনত অধ্যয়নৰত অৱস্থাতে অৰুণ শৰ্মাই আকাশবাণীৰ নাট্যাভিনয়ৰ কণ্ঠ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ গুৱাহাটীৰ আকাশবাণী কেন্দ্ৰত অভিনেতা হিচাপে যোগদান কৰে। তাত শৈলধৰ

বৰুৱা, ফণী তালুকদাৰ আদিক পায়। তেওঁলোকৰ প্ৰেৰণাতে শৰ্মাৰ কাঁপৰ পৰা ওলাই আহিল— ‘ধুমুহা যেতিয়া আহে’, ‘কক্ষচ্যুত’, ‘ডাৱৰৰ আঁৰৰ জোন’ ইত্যাদি অনাতাঁৰ নাট। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰথমখন অনাতাঁৰ নাটক ১৯৫২ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত হৈছিল। ১৯৫৬ চনত লিখা ‘ফিল আপ ডা গেপচ্’ আৰু ১৯৫৮ চনত লিখা কল্প-বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক ‘স্থাৱৰে’ তেওঁলৈ অভূতপূৰ্ব সাফল্য কঢ়িয়াই আনিলে। ‘স্থাৱৰ’ৰ নাটকখনৰ পটভূমি মহাকাশৰ গ্ৰহপুঞ্জত সংঘটিত হোৱা এটি ঘটনা। উল্লেখযোগ্য যে এইখন হ’ল অসমীয়া ভাষাত ৰচিত প্ৰথম কল্প-বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক।

এনেদৰেই অৰুণ শৰ্মাই লিখি উলিয়ালে প্ৰায় ৪৫ খনৰো অধিক অনাতাঁৰ নাটক আৰু ১৫ খনৰো অধিক মঞ্চ নাটক। তেওঁৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য মঞ্চ নাটক হ’ল— উৰুখা পঁজা, জিনটি, শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য, পৰশুৰাম, আহাৰ, পুৰুষ, কুকুৰনেচিয়া মানুহ, চিঞৰ, বুৰঞ্জীপাঠ, অন্য এক অধ্যায়, অগ্নিগড়, অদিতিৰ আত্মকথা, পদ্মা-কুন্তী ইত্যাদি, পোষ্টাৰ, নেপোলিয়ন আৰু ডিজেৰী, চিত্ৰলেখা, চক্ৰব্যুহ ইত্যাদি।

প্ৰথম চিনাকি নাট্যকাৰ হিচাপে হ’লেও অৰুণ শৰ্মাই সাহিত্যৰ আন আন বিভাগবোৰতো নিজস্ব প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ দাঙি ধৰিছে। কেইবাখনো উপন্যাস, এশৰো অধিক চিন্তাশীল প্ৰবন্ধ, এঘাৰখনকৈ অনুদিত গ্ৰন্থ, কুৰিখনতকৈও অধিক অনাতাঁৰ তথ্য-আলেখ্য, ভালেমান কবিতা, কেইবাখনো তথ্যচিত্ৰ, টেলিপ্লে আৰু টেলি ফিচাৰ ফিল্ম তেওঁ ৰচনা কৰিছে। উল্লেখ্য যে ১৯৫৮ চনত ‘ৰামধেনু’ (সম্পাদকঃ বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য) পত্ৰিকাত তেওঁৰ দুটা গল্পও প্ৰকাশ হৈছিল। অসম প্ৰকাশন পৰিষদে আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ পঁচিশ বছৰ সম্পূৰ্ণ হোৱাৰ সময়ত প্ৰকাশ কৰা ‘অনাতাঁৰ নাট্যাৱলী’ৰ খণ্ড দুটা (সৰ্বমুঠ পঞ্চাছখন নাটক)ৰ সম্পাদনাৰ গুৰু দায়িত্বও অৰুণ শৰ্মাই পালন কৰিছিল। ঠিক সেইদৰে অৰুণ শৰ্মাৰ সম্পাদনাৰে প্ৰকাশ পোৱা আন এখন উল্লেখযোগ্য পুথি হ’ল অসম নাট্য সন্মিলনে প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা ‘ডেৰশ বছৰৰ নিৰ্বাচিত অসমীয়া আধুনিক নাট্য সংকলন’ৰ প্ৰথম ভাগটি। ইয়াত ‘ৰাম নৱমী’ নাটকৰ পৰা ১৯৫০ চনলৈকে ৰচিত পঞ্চাছখন নিৰ্বাচিত নাটক সন্নিবিষ্ট হৈছে।

অৰুণ শৰ্মাই‘ দ্যা আছাম ট্ৰিবিউন’ কাকতৰ আৰ্হি-কাকত চাওঁতা হিচাপে কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁ কিছুদিনৰ বাবে এই কাকতখনৰ সহঃ সম্পাদক হিচাপেও কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। কিছুদিনৰ পাছত তেওঁ নিজ গাওঁ হেলেমৰ মধ্য ছয়দুৱাৰ উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ত শিক্ষক হিচাপে যোগদান কৰে। পাঁচ বছৰ শিক্ষকতা কৰাৰ পাছত পুনৰ গুৱাহাটীলৈ

উভতি আহি ১৯৬০ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ জ্যেষ্ঠ প্ৰযোজক (শিক্ষা শাখা) হিচাপে যোগদান কৰে। এই সময়তেই তেওঁ অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ এটা জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান 'বিদ্যাৰ্থীৰ অনুস্থান'ৰ আৰম্ভণি কৰে। ১৯৮৬ চনত আকাশবাণী ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰৰ সঞ্চালক হিচাপে যোগদান কৰি পাছলৈ তেওঁ আকাশবাণীৰ উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চল সেৱাৰ সঞ্চালক হিচাপেও কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। কিছুদিন ইণ্ডিয়ান টী এছোচিয়েশ্যনৰ টী চেন্টাৰৰো তেওঁ সঞ্চালক।

উল্লেখ্য যে অৰুণ শৰ্মাই চলচিত্ৰটো অভিনয় কৰিছিল। তেওঁ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ 'সন্ধ্যাৰাগ' নামৰ চিনেমাখনৰ এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ 'মতি ড্ৰাইভাৰ'ৰ চৰিত্ৰটিত অভিনয় কৰিছিল। ইয়াৰ উপৰি তেওঁ চাৰু কমল হাজৰিকাৰ 'অস্ত প্ৰহৰ' নামৰ চুটি ছবি এখনত এজন অৱসৰপ্ৰাপ্ত অধ্যাপক ৰূপে অভিনয় কৰিছিল। অৰুণ শৰ্মাই বিভিন্ন অনাতাঁৰ নাটকতো অভিনয় কৰিছিল। অৰুণ শৰ্মাই ১৯৫৯ চনত চন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ নাতিনীয়েক আৰতি শৰ্মাৰ সৈতে বিবাহপাশত আবদ্ধ হয়। তেওঁলোকৰ বৈবাহিক জীৱনৰ সাক্ষী নন্দিনী শৰ্মা আৰু অচিন্ত্য শৰ্মা।

নাট্যকাৰ আৰু ঔপন্যাসিক হিচাপে মৌলিকত্বৰ পৰিচয় দাঙি ধৰা অৰুণ শৰ্মাৰ বাবে লিখা কাৰ্য হ'ল সৃষ্টি আৰু যন্ত্ৰণাৰ পৰা মুক্তি আৰু আনন্দ। বিশেষভাৱে কোনো এজন লিখকৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হোৱা নাই যদিও তেওঁৰ চিন্তা, বুদ্ধি আৰু মেধাক জনদিয়েক বিদেশী লেখকৰ ৰচনাই প্ৰভাৱিত কৰি মনত দ-সাঁচ বহুৱাইছে আৰু চিন্তা-চৰ্চাৰ প্ৰেৰণাস্বৰূপ হৈ পৰিছে। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাট, আগাথা ক্ৰিষ্টিৰ কমাৰ্চিয়েল নাট, বেকেট, ইবছেন, অস্কাৰ ৱাইল্ড, ষ্টেণ্ডবাৰ্গ, এডৱাৰ্ড অলবিৰ নাটকৰ প্ৰযোজনা চাই তেওঁ লাভ কৰে অফুৰন্ত প্ৰেৰণা। তদুপৰি চেখভ, ছাৰ্ত্ৰে, কেমু, অছবৰ্ণ, জেমছ্ জয়চ, ডিলান টমাছ আৰু কাফ্‌কাৰ চিন্তাধাৰাই অৰুণ শৰ্মাক বিশেষভাৱে অনুপ্ৰাণিত কৰে।

অৰুণ শৰ্মাই অসমীয়া কলা-সাহিত্যৰ জগতখনলৈ আগবঢ়োৱা অৱদানৰ বাবে বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন সন্মান লাভ কৰিছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত— (ক) ১৯৬৬-১৯৬১ চনত 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নাটকখনৰ বাবে অসম সাহিত্য সভাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ পুৰস্কাৰ, (খ) ১৯১৯ চনত জাপানত আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় অনাতাঁৰ তথ্য-আলেখ্য প্ৰতিযোগিতাত লাভ কৰা 'প্ৰাইজ ইন্টাৰ নেশ্যনেল'ত শ্ৰেষ্ঠ পুৰস্কাৰ, (গ) এছিয়া পেছিফিক ব্ৰডকাষ্টিং ইউনিয়নৰ ABU পুৰস্কাৰ, (ঘ) প্ৰাঁ ফিউচাৰা বাৰ্লিনত পোৱা বিশেষ প্ৰশংসা পত্ৰ, (ঙ) ১৯৯৮ চনত 'আশীৰ্বাদৰ ৰঙ'ৰ বাবে সাহিত্য-অকাডেমি বঁটা, (চ) ২০০১ চনত অসম নাট্য-সন্মিলনৰ বঁটা, (ছ) ২০০৩ চনত

সংগীত নাটক-অকাডেমি বঁটা, (জ) ২০০৬ চনত অসম উপত্যকা বঁটা (ঝ) ২০১০ চনত ভাৰত চৰকাৰে প্ৰদান কৰা পদ্মশ্ৰী বঁটা, ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য।

বৰ্তমান চেনিকুঠীৰ অন্নদা এপাৰ্টমেন্টৰ তলৰ মহলাত থকা অৰুণ শৰ্মা 'সদৌ অসম নাট্য সন্মিলন'ৰো সভাপতি হিচাপে কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। তদুপৰি ইগন'ৰ ষ্টিয়াৰিং কমিটীৰ সদস্য আৰু সাহিত্য অকাডেমীৰ আঞ্চলিক উপদেষ্টা সমিতিৰ সদস্য হিচাপেও বৰ্তমান কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰি আছে।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

অৰুণ শৰ্মাৰ কৰ্ম-জীৱন সম্পৰ্কে চমুকৈ আলোচনা কৰক। (৫০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

....

৩.৫ অৰুন শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ

ইতিমধ্যে আমি উল্লেখ কৰিছোঁ যে অৰুণ শৰ্মাই পোন্ধৰখনতকৈও অধিক মঞ্চ নাটক ৰচনা কৰিছে। তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকেই বিশেষ বিশেষ বিশেষত্বৰে উদ্ভাসিত যদিও সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁৰ নাটকসমূহৰ মাজত কিছুমান বৈশিষ্ট্য ৰক্ষিত হৈছে। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকসমূহত দেখা পোৱা কেইটিমান উল্লেখযোগ্য সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য তলত উল্লেখ কৰা হ'ল—

- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত প্ৰতিফলিত হৈছে মানৱীয় মূল্যবোধৰ প্ৰতি দায়বদ্ধতা। এটি সাক্ষাৎকাৰত অৰুণ শৰ্মাই এই সম্পৰ্কে মন্তব্য কৰিছে—" ...মই অনুভৱ কৰোঁ মই যেন মানৱীয় মূল্যবোধ প্ৰতি কিছু পৰিমাণে দায়বদ্ধ হৈ আহিছোঁ, আৰু সেই দায়বদ্ধতাৰ চেতনাই মোৰ নাটককে ধৰি সৃষ্টিকৰ্মৰ ভেটি নিৰ্মাণ কৰে বুলি মই ভাবোঁ।"
- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত বহুলভাৱে ব্যৱহৃত আন এটা উপাদান হ'ল 'প্ৰেম' । তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰই প্ৰেমৰ অন্বেষণ কৰিছে। সাম্প্ৰতিক সময়ে মানুহক কিদৰে যান্ত্ৰিক কৰি তুলিছে সেই কথা সচেতন নাট্যকৰ্মী হিচাপে অৰুণ শৰ্মাই অনুভৱ কৰি এনে কৰিছে বুলি

অনুমান কৰিব পাৰি।

- ‘নোকোৱাকৈয়ে বহু কথা কোৱা হয়’ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত তাৰেই যেন সাৰ্থক প্ৰকাশ ঘটিছে। আধুনিক মানুহে প্ৰতিটো মুহূৰ্ততে এক অনামী ভয়ৰ গ্ৰাসত পৰে, আতংকিত হয়। সেয়া যদিও প্ৰকাশ নহয়, তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া চৰম উৎকণ্ঠা অনুভূতিৰে প্ৰকাশ পায়, এনে ভাবৰ প্ৰয়োগো দুই এখন নাটকত কৰিছে। এক কথাত ক’ব পাৰি ‘নীৰৱতা’ৰ প্ৰয়োগ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য।
- বিভিন্ন প্ৰতীকৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ আন এটা বিশেষত্ব। বিভিন্ন নাটকত প্ৰয়োজন সাপেক্ষে বিভিন্ন প্ৰতীকধৰ্মী চিত্ৰৰ, শব্দৰ উপস্থাপনেৰে নাটকৰ মন্তব্য বুজি উঠাত দৰ্শক-পাঠকক সুবিধা কৰি দিছে। যেনে— শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ঘোঁৰা দেখিলে ৰ’ব নোৱাৰা হোৱা কথাটো।
- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকসমূহ মূলতঃ চৰিত্ৰ প্ৰধান। নাটকসমূহৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ বিচিত্ৰতাও মন কৰিবলগীয়া। উল্লেখ্য যে অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত কাহিনীয়ে চৰিত্ৰৰ গতি নিৰূপণ নকৰে, বৰং চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্ব, আচৰণ আদিয়েহে নাটকৰ কাহিনীভাগৰ বিকাশত অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। এই ক্ষেত্ৰত শৰ্মা তেওঁৰ পূৰ্বসুৰী নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ওচৰতো ঋণী। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদে ‘ৰূপালীম’ নাটকৰ পাতনিতে উল্লেখ কৰিছিল— “আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে...।” ঠিক সেইদৰে অৰুণ শৰ্মায়ো ‘চিঞৰ’ নাটকখনত উল্লেখ কৰিছে যে— “নাটকখনত অমৰ বৰুৱাৰ মানসিক স্থিতিৰ কথাহে ঘোষণা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে; শ্ৰেণী সংগ্ৰাম নহয়।” তেওঁৰ আন নাটকবোৰতো চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা মন কৰিবলগীয়া।
- বহু সময়ত অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ইব্‌চেনৰ প্ৰভাৱ পৰা যেন বোধ হয়। ইব্‌চেনৰ *‘An Enemy of the People’* নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ ডা° টমাচ ষ্টকমেনে মন্তব্য কৰিছিল— ‘The strongest man in the world is he who stands most alone’। একেদৰে অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰতিখন নাটকৰে প্ৰধান চৰিত্ৰকেইটাৰ সংলাপৰ মাজেদি অকলে হ’লেও হাজাৰজনৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ কৰাৰ মানসিকতা প্ৰকাশ ঘটিছে। আনহাতে ষ্টকমেনে উত্তৰপুৰুষৰ ওচৰত প্ৰগতিৰ ভাৰ অৰ্পণ কৰাৰ দৰে অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকতো সেই ভাব ধাৰাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে।
- অৰুণ শৰ্মা নাটকৰ সংলাপ ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত অত্যন্ত সচেতন। চৰিত্ৰব্যঞ্জক সংলাপ

প্ৰয়োগ তেওঁৰ নাটকৰ এটি প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তেওঁৰ সংলাপ ছন্দোবদ্ধ বা কাব্যিকতাৰে পূৰ্ণ, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে ওজস্বী ব্যঞ্জনাময়।

- অৰুণ শৰ্মাৰ সংলাপৰ ভাষাৰ ক্ষেত্ৰটো বিশেষত্ব লক্ষ্য কৰা যায়। তেওঁৰ ভাষাত স্বাভাৱিক অলংকাৰেও সৌন্দৰ্য বৰ্দ্ধন কৰিছে, শুৱলা শব্দৰ ব্যৱহাৰে আবেগময় কৰিছে, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তদ্ভৱ শব্দৰ ব্যৱহাৰ, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তৎসম শব্দৰ ব্যৱহাৰে নাটকৰ ভাষা প্ৰাঞ্জল, অৰ্থবহ আৰু শ্ৰুতিমধুৰ কৰি তুলিছে। তেওঁ নিৰ্বাচিত শব্দসম্ভাৰ সুশৃংখলিতভাৱে সজাই সংলাপৰ ভাষা সৃষ্টি কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে অৰুণ শৰ্মাই তেওঁৰ প্ৰায় বিলাক নাটকতে প্ৰচুৰ ইংৰাজী শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এনে কৰাৰ কাৰণ সম্পৰ্কে *'অদিতিৰ আত্মকথা'* নাটকখনৰ আৰম্ভণীতে তেওঁ কৰা এযাৰ মন্তব্য স্মৰ্তব্য—

> নাটকখনত ভালেমান ইংৰাজী শব্দ, বাক্য আৰু সংলাপ ব্যৱহৃত হৈছে। এনে কৰাৰ যুক্তি নাইবা কাৰণ, নাটকৰ চৰিত্ৰ 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 শ্ৰব্য দিশটোৱে অধিক গুৰুত্ব লাভ কৰিছে, হয়টো যিকোনো নাট্যৰচনাৰ এই দিশটোৰ প্ৰতি মই সততে আৰু সদায়েই অধিক মনযোগী আৰু সচেতন কাৰণেই এনে হৈছে।

—এই কথাষাৰ তেওঁৰ সকলো নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰযোজ্য।

- অৰুণ শৰ্মাই তেওঁৰ নাটকবোৰৰ মাজেদি সামাজিক সমস্যা বা মানৱীয় সমস্যা উপস্থাপন কৰিছে যদিও তাৰ মাজেদি নিজস্ব মন্তব্যও প্ৰকাশ কৰিবলৈ পাহৰা নাই। এনেদৰে নিজৰ মন্তব্য প্ৰকাশ কৰাৰ পাছতো কিন্তুতেওঁৰ নাটকসমূহ কেৱল বক্তব্যধৰ্মী হৈ যোৱা নাই।
- অৰুণ শৰ্মাই নাটক ৰচনা কৰোঁতে মঞ্চৰ প্ৰায়োগিক দিশটোৰ প্ৰতিও সততে দৃষ্টি ৰাখিছে আৰু অসমীয়া নাটকক নতুনত্বৰ সোৱাদ দিবলৈ যত্ন কৰিছে। কাৰণ তেওঁ অনুভৱ কৰে— "যেতিয়ালৈকে সীমাবদ্ধতাৰে আমাৰ কল্পনাক সীমাবদ্ধ কৰি ৰাখিম, সেই পৰ্যন্ত বিকাশ সাৰ্থক নহ'ব। ঐতিহ্যৰ সকলো বস্তুৱেই পেলনীয়া নহয় ঐতিহ্যৰ সুস্থৰীতি আৰু কৌশলৰ পৰিবৰ্তন সাধন আৰু নতুন প্ৰয়োগৰ দ্বাৰাহে জাতীয় নাট্যধাৰাৰ বিকাশ সাধিত হ'ব।"

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ চমুকৈ লিখক।(৫০ টা শব্দত)

....

....

....

....

৩.৬ সাৰাংশ (Summing Up)

স্বৰাজোত্তৰ কালৰ শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া নাট্যকাৰজন হ'ল অৰুণ শৰ্মা। ষাঠিৰ দশকতে আত্মপ্ৰকাশ কৰি বৰ্তমানলৈকে প্ৰায় ছটা দশক জুৰি তেওঁ অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰখন বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে জীপাল কৰি ৰাখিছে। পঞ্চলিশখনতকৈও অধিক অনাতাঁৰ নাটক আৰু পোন্ধৰখনতকৈও অধিক মঞ্চ নাটক লিখি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে সমুজ্জ্বল হৈ আছে তেওঁ। নাটকৰ উপৰি সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশত তেওঁ সফলতাৰে বিচৰণ কৰিছে। বিশেষভাৱে অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনলৈহে এওঁৰ অৱদান অতি গভীৰ। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰতিখন নাটকৰে বিষয়বস্তু তথা উপস্থাপন পদ্ধতি পৃথক। তদুপৰি তেওঁৰ নাটকত আধুনিকতাৰ প্ৰতিটো সুৰেই বাজি উঠিছে। অৰুণ শৰ্মা এজন সাৰ্থক অসমীয়া আধুনিক নাট্যকাৰ। তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকেই বিশেষ বিশেষ বিশেষত্বৰে উদ্ভাসিত যদিও সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁৰ নাটকসমূহৰ মাজত কিছুমান বৈশিষ্ট্য ৰক্ষিত হৈছে। সেই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে এই বিভাগটিত বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে। তদুপৰি তেওঁৰ জীৱন আৰু কৰ্ম সম্পৰ্কেও থুলমূলভাৱে আলোচনা দাঙি ধৰা হৈছে।

৩.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১। অৰুণ শৰ্মাৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পৰ্কে বহলাই আলোচনা কৰক।

২। অৰুণ শৰ্মাৰ নাট্যকৃতিৰ বিষয়ে চমুকৈ লিখক।

৩। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যকেইটা আলোচনা কৰক।

৪। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটসমূহৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে এটি প্ৰৱন্ধ যুগুত কৰক।

৩.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

অনুভৱ পৰাশৰ

গোপাল জালান (সম্পা) : *আলোকপাত, অৰুণ শৰ্মাৰ সৃষ্টিকৰ্মত এভূমুকি*

দয়ানন্দ পাঠক : *অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ*

ৰমেশ পাঠক : *নাটক আৰু নাটক*

মহেন্দ্ৰ বৰা : *সাহিত্য উপক্ৰমণিকা*

(——) : *সাহিত্য আৰু সাহিত্য*

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*

শৈলেন ভৰালী : *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য দুটি তৰংগ*

(——) : *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*

(——) : *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল*

পোনা মহন্ত : *নাটক আৰু নাট্যকাৰ*

(——) : *প্ৰসংগ নাটক*

পৰমানন্দ ৰাজবংশী (সম্পা.) : *অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিবৰ্তন*

নগেন শইকীয়া (সম্পা.) : *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ অভিলেখ*

অৰুণ শৰ্মা : *অৰুণ শৰ্মাৰ নিৰ্বাচিত নাটক*

(——) : *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা : *মঞ্চলেখা*

অজিতকুমাৰ ঘোষ : *নাটকেৰ কথা*

(——) : *নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যমঞ্চ*

Satyaprasad Baruah : *Assamese Theatre*

Pona Mahanta : *Western Influence On Modern Assamese Drama from 1857 to Present Time*

Allardyce Nicholl : *The Theory of Drama*

***

চতুৰ্থ বিভাগ

অৰুণ শৰ্মাৰ ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’

বিভাগৰ গঠন ঃ

৪.১ ভূমিকা (Introduction)
৪.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
৪.৩ ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখন
৪.৪ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ
৪.৫ নাটকখনৰ বিষয়বস্তু
৪.৬ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ
৪.৭ নাটকীয় কলা-কৌশল আৰু সংলাপ
৪.৮ সমাজ চেতনা
৪.৯ সাৰাংশ (Summing Up)
৪.১০ আৰ্হিপ্ৰশ্ন (Sample Questions)
৪.১১ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

৪.১ ভূমিকা (Introduction)

অৰুণ শৰ্মাৰ ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখন হ’ল আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ পৰা ১৯৬৪ চনত প্ৰচাৰ হোৱা অনাতাঁৰ নাট ‘এয়া গদ্য’ৰ মঞ্চৰূপ। ১৯৬৭ চনত পাণ্ডুলিপি অৱস্থাত থকা এই নাটকখন প্ৰথমবাৰৰ বাবে মঞ্চস্থ কৰিছিল ‘বৈজয়ন্তী নাট্যগোষ্ঠী’ নামৰ অপেচাদাৰী নাট্যদলটিয়ে। পৰিচালনাৰ ভাৰ দিছিল কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যক। এইখন নাটক সম্পৰ্কে নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই মন্তব্য কৰিছে— “নাটকৰ সত্বা আৰু সামগ্ৰিক স্বৰূপটোক দৰ্শক নাইবা পঢ়ুৱৈৰ বুদ্ধি আৰু চিন্তাৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰি এক গভীৰ ৰসৰ ৰোমন্থনৰ সুযোগ দিবলৈ মই এক বিনয়ী প্ৰয়াস কৰিছোঁ।” এই বিভাগটিত আমি এই নাটকখনৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিম। লগতে অৰুণ শৰ্মাৰ জীৱন আৰু কৃতিসম্পৰ্কে চমুকৈ আলোচনা কৰি তেওঁৰ নাটকত দেখা পোৱা মূল বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়েও আলোকপাত কৰিম। বিভাগটিৰ অধ্যয়নে আপোনাক অৰুণ শৰ্মাৰ এই ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখনৰ বিষয়ে বিস্তৃত ধাৰণা প্ৰদান কৰিব।

৪.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপুনি—

- শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে পৰ্যালোচনা আগবঢ়াব পাৰিব,
- শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ নাটকীয় কলা-কৌশল সম্পৰ্কে বিচাৰ কৰিব পাৰিব, আৰু
- শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনত সমাজিক চেতনা কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে সেয়া অনুধাৱন কৰাৰ লগতে আধুনিক নাটক হিচাপে আলোচনা কৰিব পাৰিব।

৪.৩ ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখন

ইতিমধ্যে আমি উল্লেখ কৰিছোঁ যে ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখন হ’ল অনাতাঁৰ নাট ‘এয়া গদ্য’ৰ মঞ্চৰূপ। নাটকখনত এজন শিল্পীৰ আত্মগাঁথা বিবৃত হৈছে। তলত এই নাটকখনৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ’ল।

৪.৪ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ

শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ মুঠ দৃশ্য তিনিটা— প্ৰস্তাৱনা, ১ম দৃশ্য আৰু ২য় দৃশ্য। ইয়াৰে প্ৰস্তাৱনা দৃশ্যটি আটাইতকৈ দীঘল। এই দৃশ্যটিৰ মাজেদি আমি শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটিৰ লগতে তেওঁৰ চাৰি পুত্ৰ (উপেন, দুৰ্গে, ধীৰেণ আৰু সুৰেণ), জীয়ৰী নন্দিনী তথা ৰমেশ আৰু ৰবীনৰ লগত পৰিচিত হ’ও। “এনেদৰে পৰিচিতি দিয়া হৈছে যে চৰিত্ৰবিলাকৰ সম্পৰ্কে আৰু একো জানিবলৈ বাকী নাথাকে— কেৱল নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ ঘোঁৰাপ্ৰীতি আৰু ২য় দৃশ্যৰ শেষত শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ আত্মউন্মোচনৰ বাহিৰে।” গম পাওঁ যে শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই বিশেষ ধৰণে নিজৰ কোঠাটিৰ পৰা ওলোৱা-সোমোৱা কৰে আৰু এখন এখনকৈ বাৰখন নাটক লিখি, অভিনয় কৰি ৰাইজৰ পৰা অকণো সঁহাৰি আদায় কৰিব নোৱাৰিলেও জীৱনৰ ঊনষাঠি বছৰ বয়সত তেওঁ তেওঁৰ ত্ৰয়োদশ নাটকখনৰ অভিনয়ৰ প্ৰস্তুতি চলাইছে। অৱশ্যে এটা কথা ঠিক যে এই প্ৰস্তাৱনা দৃশ্যটিৰ গতি অতি ধীৰ। কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ ভাষাৰে ক’ব পাৰি— “...ধ্ৰুপদী সংগীতৰ আলাপৰ দৰে কিন্তু শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ প্ৰস্তাৱনা তাতোকৈ ধীৰ গতিৰ, বিশেষকৈ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ কোঠাৰ পৰা দুজন যুৱকে এৰাব নোৱৰা হৈ তেওঁৰ কথা তথা ভাষণ শুনি ওলাই অহাৰ চেষ্টাত হামখুৰি খাই মঞ্চত পৰাৰ আগলৈকে (নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই কয়, তোমালোক পৰা, মোৰ সম্পত্তিবোৰ নাভাঙিবা।) নাটকখনৰ প্ৰকৃতি অনুধাৱন কৰিব পৰাৰ আগলৈকে।”

দ্বিতীয় দৃশ্য অৰ্থাৎ নাটকখনৰ ১ম দৃশ্যটিত নাটক মঞ্চস্থ হোৱাৰ এসপ্তাহ আগৰ ঘটনাৰাজিৰ এটা দৃশ্য ৰূপায়িত হৈছে। নন্দিনীয়ে ৰমেশৰ সন্মুখত অভিনীত হ’বলগীয়া নাটকখনৰ এটা অংশৰ আখৰা কৰি থাকে। নাটকৰ প্ৰস্তুতি যাতে নিখুট হয় সেইবাবে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই সকলো দিশৰে খবৰ লয়। এই দৃশ্যটিতে আমি গম পাওঁ যে নিবাৰণ ভট্টাচৰ্যই ঘোঁৰা দেখিলে ৰ’ব নোৱাৰে তদুপৰি তেওঁ ব্যক্তিগতভাৱে মুঠ পাঁচশ মানুহক নাটক চাবলৈ আমন্ত্ৰণ জনাইছে আৰু প্ৰত্যেকৰে ওচৰলৈ গড়ে দুবাৰকৈ গৈছে। এপাকত চকী দিবলৈ অহা গাড়োৱানটোৰ ঘোঁৰাটো দৌৰাবলৈ গৈ পিচলি পৰি নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই কঁকাল আৰু হাতত দুখ পায়। তথাপিতো নিৰ্দিষ্ট দিনত নাটকখন যে মঞ্চস্থ কৰিব সেই সম্পৰ্কে তেওঁ যে স্থিৰ সেই কথা ব্যক্ত কৰিছে।

তৃতীয় দৃশ্যটি অৰ্থাৎ নাটকখনৰ ২য় দৃশ্য তথা শেষ দৃশ্যটিত নাটক আৰম্ভ কৰাৰ বাবে নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা ছয় বজাৰ এঘণ্টা আগৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ছয় বজাৰ কিছুসময় পাছলৈকে হোৱা ঘটনা প্ৰবাহ বৰ্ণিত হৈছে। এই দৃশ্যটিৰ প্ৰথমাংশতে আমাৰ মনত বোধ জন্মে যে নাটকখন চাবলৈ প্ৰেক্ষাগৃহত কোনো আহি উপস্থিত হোৱা নাই। অৱশ্যে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যক কোনেও সেই কথা জনোৱা নাই। ইফালে তেওঁ গোটেই প্ৰেক্ষাগৃহ মানুহে ৰে ভৰ্তি হৈছে বুলিহে ভাবি

থাকে। নন্দিনীহঁতে কোনো দৰ্শক আহি উপস্থিত নোহোৱা কথাটো গম পাই নাটকখন ছয়বজাত আৰম্ভ নকৰি কিছু পলমকৈ আৰম্ভ কৰাৰ কথা বাপেকক কয়। কিন্তু তেওঁ সেই কথাত মান্তি নহয় আৰু ঠিক নিৰ্দ্ধাৰিত সময়তে নাটক আৰম্ভ কৰে। তেওঁ সংলাপ মাতিবলৈ আৰম্ভ কৰাৰ আগতে অনুভৱ কৰে যে প্ৰেক্ষাগৃহ প্ৰকৃততে শূন্য হৈ আছে। তথাপিতো তেওঁ স্থিৰ কৰে যে সেই পাঁচশখন শূন্য চকীৰ সমুখতে নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা অংশ পাঠ কৰিব। লাহে লাহে তেওঁ নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা অংশ পাঠ কৰি কৰি চিৰিয়েদি মঞ্চৰ ভগা ছাদলৈ উঠি যায় আৰু আত্মজাহ দিয়ে। নাটকখনৰ এনেদৰেই যৱনিকা পৰে।

৪.৫ নাটকখনৰ বিষয়বস্তু

'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নাটকখনে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ এক নতুনত্বৰ ঢল বোৱালে, পূৰ্বৰ অসমীয়া নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ পৰা ফালৰি কাটি এক নতুন পৰিবৰ্তনশীল ভাৱধাৰাৰ আমদানি কৰিলে। এই নাটকখনৰ বিষয়বস্তুৰ বিষয়ে ক'বলৈ গৈ মহেন্দ্ৰ বৰাই কৈছে,— "...'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'তেই নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই প্ৰথাগত অসমীয়া নাট্যজগতত এক কালাপাহাৰ (debunker)-ৰ ৰূপ লৈ প্ৰৱেশ কৰে।... ...এই নাটকখনে এজন নাট্যকাৰ প্ৰচলিত ভুৱা মূল্যবোধ প্ৰয়াসী সমাজত কেনেকৈ এটা দ্বীপ হৈ পৰিছিল, তাৰ এখন বলিষ্ঠ ছবিহে আঁকি উলিয়াইছে।" মনকৰিবলগীয়া যে নাটকখনৰ নামকৰণটিও বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ। নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ নামেৰেই নামকৰণ কৰা হৈছে যদিও তাত 'শ্ৰী' যুক্ত কৰি দিছে। অৰ্থাৎ নাম ভূমিকাৰ চৰিত্ৰটি নিজৰ স্থিতি সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণ দৃঢ়বিশ্বাসী।

প্ৰত্যেকটো উচ্চ পৰ্যায়ৰ সৃষ্টিশীল ৰচনাৰ তাৎপৰ্য একাধিকধৰণে উলিয়াই ল'ব পাৰি। এইখন নাটকতো তাৰ সুৰুঙা আছে। আধুনিক যান্ত্ৰিক সভ্যতাত সমাজে শিল্প-সাহিত্যৰ কোনো মূল্য নুবুজে, তাৰ ফলত সৃষ্টিশীল লোকসকল নিঃশেষ হৈ যায়। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য যেন তাৰেই প্ৰতিফলন। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই নাট নিবেদন কৰিলে প্ৰেক্ষাগৃহ শূন্য হৈ যায়, আনকি ত্ৰয়োদশ নাটখনো শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহতহে মঞ্চস্থ হ'বলৈ আগবাঢ়িছে। নাটকখনৰ আৰম্ভণিৰে পৰা অন্তলৈকে এক শূন্যতাবোধে ক্ৰিয়া কৰি আছে। এই শূন্যতা আধুনিক যান্ত্ৰিক সভ্যতাই সৃষ্টি কৰা শূন্যতা আৰু, সেই শূন্যতাৰেই নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই হৃদয় পূৰ্ণ কৰি লৈছে। অৰুণ শৰ্মাই নিজে মন্তব্য কৰিছে— "The hollowness of social mind — এই কথাখিনি মোৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ।... ... hollowness of the appreciation of arts— ফৰাছী বা ব্ৰিটিছ সমাজে যিখিনি গভীৰভাৱে appreciate কৰিব পাৰে, আমাৰ সমাজত সেয়া নাই।" নাট্যকাৰ শৰ্মাই ইয়াৰ মাজেদি সমসাময়িক অসমীয়া সমাজখনক তীব্ৰ ব্যংগ কৰিছে। আনহাতে, আমি গোটেই নাটকখনতে এক গতিশীলতা দেখা পাওঁ। সৃষ্টিশীল মানুহ সদায় গতিশীল। প্ৰস্তাৱনা দৃশ্যটিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শেষৰ দৃশ্যটিলৈকে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ সংলাপ, কাণ্ড-কাৰখানাৰ মাজত আমি তেওঁৰ মনৰ দূৰন্ত গতি অনুভৱ কৰোঁ। উদাহৰণস্বৰূপে আঙুলিয়াব পাৰি ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পানীত নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ আইডিয়াটোত। তেওঁ সেই নাটকখনৰ সংলাপ মাতি শুনাইছিল ৰবীন আৰু ৰমেশক— "আকাশত আইডিয়াৰ অনন্ত চৰাই উৰি যায়। সিহঁতক হত্যা কৰিব পাৰি। এটি আইডিয়াৰ চৰাইক মই ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিলোঁ। ভাবিছিলোঁ ধৰি

আনি তাৰ কণ্ঠত মই অমিয়া সুৰৰ ঢৌ তুলিম, সুৰৰ অপূৰ্ব মূৰ্চ্ছনা তুলিম...।” আনহাতে আমি দ্বিতীয় দৃশ্যত গম পাওঁ যে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ঘোঁৰা চেকুৰাই ভাল পায়। “ঘোঁৰা দেখিলেই ৰ’ব নোৱৰা মানুহজনৰ একহাতে দুৰ্দমনীয় পেশ্চনৰ ইঙ্গিত দিয়ে আনহাতে গতিৰ প্ৰতি অদম্য আকৰ্ষণ বুজায়।” ঘোঁৰা গতিশীলতাৰ প্ৰতীক। তদুপৰি তীব্ৰবেগত ঘোঁৰা দৌৰোৱাটো এক দূৰন্ত আৰু বেগবান অগ্ৰগামিতাৰ প্ৰতীক বুলি কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই বিবেচনা কৰিছে। নাটকখনৰ অন্তিম দৃশ্যত আমি দেখিবলৈ পাওঁ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ওপৰলৈ গৈ থাকোঁতে ভঙা ছাদত উঠিও তেওঁৰ গতি স্তিমিত নকৰিলে । এয়া গতিশীলতাৰেই এক ৰূপক। এক অৰ্থত নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নিৰূপণ কৰিব পাৰি **‘গতি’** বুলি।

শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ শেষ দৃশ্যটো মনকৰিবলগীয়া, য’ত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই পাঁচশ শূন্য চকীৰ সন্মুখত তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা অংশ পাঠ কৰি থাকে। সেই ঘটনাটি আয়নেস্কৰ ‘দ্যা চেয়াৰচ’ নাটকখনৰ এটা দৃশ্যৰ লগত সংগতি থকা বাবে বহু সমালোচকে এইখনো এখন উদ্ভট নাটক বুলি ক’ব খোজে। কিন্তু কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই উদ্ভট নাটকৰ লক্ষণৰ ক্ষেত্ৰত কোৱাৰ দৰে এই নাটকখনত মানৱ জীৱনৰ অসাৰতা, অগতিশীলতা আদিৰ চিত্ৰ ফুটি উঠা নাই; বৰং এটি সঠিক, নিটোল কাহিনী আছে। সেয়ে এইখন উদ্ভট নাটক নহয়। এইখন নাটকত নিৰাশাবাদৰ ঠাইত ফুটি উঠিছে গভীৰ আশাবাদ আৰু গতিশীলতা। সেই অৰ্থতে নাটকখন সাৰ্থক আধুনিক নাটক বুলি ক’ব পাৰি।

৪.৬ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ

নাটকৰ এটা প্ৰধান বিশেষত্ব হৈছে নাটকৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ। কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্বই দৰ্শক-পাঠকৰ মন অভিভূত কৰি তোলে; সংলাপৰ চাৰুত্বই নাটকক আকৰ্ষণীয় কৰি তোলে; কিন্তু নাটকৰ অমৰত্ব নিৰ্ভৰ কৰে, চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ দক্ষতাৰ ওপৰত। পৃথিৱীৰ নাট্যসাহিত্যলৈ চকু ফুৰালেই আমি সেই কথাৰ সাৰ্থকতা অনুভৱ কৰিব পাৰিম। এইক্ষেত্ৰত হাডচনৰ মন্তব্যটিও উল্লেখনীয়—“Characterisation is the really fundamental and lastig element in the greatness of any dramatic work.”

এৰিষ্টটলে তেওঁৰ ‘পয়েটিক্চ’ গ্ৰন্থত ট্ৰেজেডীৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে কৈছিল— চৰিত্ৰ ভাল হ’ব লাগিব চৰিত্ৰ যথাযথ হ’ব লাগিব, চৰিত্ৰ বাস্তৱ হ’ব লাগিব আৰু চৰিত্ৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ (consistant) হ’ব লাগিব। চৰিত্ৰৰ মাজত ক’ৰবাত অসামঞ্জস্য থাকিলে সি সামঞ্জস্যপূৰ্ণ অসামঞ্জস্য হ’ব লাগিব।এইষাৰ কথা আমি বৰ্তমান যিকোনো নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰয়োগ কৰিব পাৰোঁ। পৰিৱৰ্তনশীল সময়ৰ বুকুত মানৱ চৰিত্ৰ জটিলৰ পৰা জটিলতৰ হৈ পৰিছে, তথাকথিত মন্দ আৰু নিন্দনীয় চৰিত্ৰও সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত অধিক মৰ্যাদা আৰু প্ৰাধান্য পাব ধৰিছে। কিন্তু তাৰ মাজেদিও মনুষ্যত্বৰ এটা দিশ ফুটাই তুলিব লাগিব। নহ’লে সেয়া নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ হোৱাৰ যোগ্যতা লাভ নকৰে আৰু দৰ্শক সেই চৰিত্ৰৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হৈ নপৰে। এইক্ষেত্ৰত সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ মন্তব্যটি উল্লেখ কৰিব পাৰি—

> জীবমাত্ৰেই আচরণশীল। স্থায়ী ভাবের প্রেরণা থেকেই তার সমস্ত কর্মপ্রবৃত্তির জন্ম আর কর্ম বিষয়াশ্রয়ী — বিষয়ের প্রতি ব্যক্তির বিশেষ ধরণের আচরণ। এই সহজ প্রবৃত্তি সামাজিক

জীৱনের বিধিনিষেধের প্রবর্তনা নিবর্তনার সাহায্যে নিয়ন্ত্রিত হয়; ফলে 'স্থায়ীভাব' (প্রবৃত্তি), 'উপস্থায়ীভাব' বন্ধের (Sentiments) ভিতর দিয়েই আত্মপ্রকাশ করে। ব্যক্তির সমস্ত কর্মের মূলে আছে এইভাব এবং ভাব প্রবণতার রূপটিরই নাম চরিত্র। এই হিসেবে এমন ব্যক্তি নেচই যার কোন না কোন রকম চরিত্র নেই অর্থাৎ যার সমস্ত আচরণে বিশেষ বিশেষ ভাববন্ধের ক্রিয়া বা প্রবণতার প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায় না।

অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত গভীৰ পৰ্যবেক্ষণ আৰু মানৱ চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্যময় প্ৰকাশ ঘটা দেখিবলৈ পোৱা যায়। প্ৰতিখন নাটকতে চৰিত্ৰৰ মনৰ তলিখনো নাট্যকাৰে কুৰংকৈ উদঙাই দেখুৱাইছে। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ ক্ষেত্ৰটো এই কথাষাৰ প্ৰযোজ্য। এই নাটকখনত সৰ্ব্বমুঠ ১২ টি চৰিত্ৰ। চৰিত্ৰকেইটি হ'ল ক্ৰমে— শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য, নন্দিনী, উপেন, দুৰ্গে, ধীৰেণ, সুৰেণ, ৰমেশ, ৰবীন, গাড়োৱান আৰু তিনিজনী কলেজীয়া ছোৱালী।

নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য এজন শিল্পী, নাট্যকাৰ— নাটক লিখে, অভিনয় আৰু পৰিচালনাও কৰে। তেওঁ যিটো কোঠাত বাস কৰে তাৰ দুয়োখন দুৱাৰ বন্ধ। বাহিৰৰ পৰা ভগা আয়না থকা ভেন্টিলেটৰখনেৰে হাত ভৰাই সেইখন খুলিব লাগে। দুৱাৰ মুখত প্ৰায় আধাতকৈয়ো বেছি পুৰণা সাজ-পোছাক ইত্যাদি বস্তুৰ দম। তেওঁ তাৰ ওপৰেদিয়েই দিনটোত অন্ততঃ দহবাৰ বগাই অহা যোৱা কৰে। যাকেই পায় নিজৰ নাটকৰ কথা বৰ্ণনা কৰে, নিজৰ সপোনৰ কথা কয়। তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ আন এটা বিশেষত্ব হ'ল— ক'ৰবাত ঘোঁৰা দেখিলেই ৰ'ব নোৱাৰে, চেকুৰাবলৈ বিচাৰে আৰু ত্ৰয়োদশ নাটকখন মঞ্চস্থ হ'বলৈ এসপ্তাহ থাকোঁতে ঘোঁৰা চেকুৰাবলৈ গৈ পৰি আঘাতপ্ৰাপ্ত হয়। তেওঁৰ জীৱনৰ মূলমন্ত্ৰ যেন গতি, সেইবাবেই নাটকৰ দিনা শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহ দেখি ৰংগমঞ্চৰ খট্‌খটিটোৰেদি কেৱল ওপৰলৈ উঠি যোৱাৰ ৰীতিটোহে শিকিলে আনকি ভগা খট্‌খটিৰ শেষ খলপাটোতো থমকি ৰ'ব নেজানিলে।

মহেন্দ্ৰ বৰাই এই চৰিত্ৰটোৰ বিষয়ে কৈছে— "নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ চৰিত্ৰটো এই নাটকখনত এনেদৰে অংকিত হৈছে যে, তেওঁ হাতৰ আঙুলিবোৰৰ শেষটো পাবলৈকে শিল্পী।" আনকি তেওঁক নাট্য জগতৰ ভিনচেন্ট ভেগ গোঘ বুলিও মন্তব্য আগবঢ়াইছে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ঘোঁৰা ভালপোৱা কথাটো যেন জীৱনৰ ঘোঁৰা আৰু শিল্প-সাধনাৰ ঘোঁৰাৰ পৰিপূৰক। ঘোঁৰা চেকুৰাই পৰি যোৱা কথাটো জীৱনৰ ঘোঁৰা চেকুৰাওতে আঘাতপ্ৰাপ্ত হোৱা আৰু শিল্প সাধনাৰ ঘোঁৰা চেকুৰাওতেও আঘাতপ্ৰাপ্ত হোৱা আদিৰ ৰূপকাত্মক ভাব হ'ব পাৰে।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ মনৰ মাজত থকা শূন্যতাবোধ, বিচ্ছিন্নতাবোধ, নিঃসংগতাবোধ নাটকখনৰ সংলাপৰ মাজত স্পষ্ট হৈ উঠিছে—

নিবাৰণ ঃমানে বাটৰ কাষত পৰিত্যক্ত আলকতৰাৰ এই ভগা ঢোলটোত উপবিষ্ট নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যক ঢোলটোৰ সৈতে অবিচ্ছেদ্য এক অংশস্বৰূপ বুলি ভবাটো একান্ত স্বাভাৱিক কথা, বিশেষকৈ আলকতৰাৰ সৈতে মোৰ গাৰ ৰং যেতিয়া অভিন্ন। কিন্তু তথাপিও এটা জীৱন্ত মানুহ দিয়াচোন।...

একেদৰে —

নিবাৰণ ঃ... মই একো বাদ দিয়া নাই, একমাত্ৰ পত্নীৰ বাহিৰে। পত্নীকো মই বাদ দিয়া নাই। তেওঁহে আঁতৰি গৈছে মোৰ জীৱনৰ পৰা, তেওঁৰ আসন শূন্য কৰি আৰু সেই শূন্যতাৰে মোৰ হৃদয় পূৰ্ণ কৰি।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ বাবে সেই শূন্যতাই সৃষ্টিৰ শক্তি। শক্তিতত্ত্বমতে আমি পাওঁ যে 'শক্তিৰ কেতিয়াও ধ্বংস নহয়, ৰূপান্তৰহে ঘটে'। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত তাৰেই যেন সাৰ্থক প্ৰকাশ। পত্নীয়ে সৃষ্টি কৰি যোৱা শূন্যতা, শেষ নাটকৰ শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহ আদিয়েও তেওঁৰ মনত গতিশীলতাৰ হে সৃষ্টি কৰিছে, সেয়ে তেওঁ খট্‌খটিৰে ওপৰলৈহে উঠি গ'ল। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই মুক্ত জীৱন ভাল পায়। সেই কথা তেওঁৰ সংলাপৰ মাজেৰেই পৰিস্ফুট হৈছে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ৰবীন আৰু ৰমেশক তেওঁৰ কোঠাৰ ভিতৰলৈ সোমোৱাই নিয়াৰ পিছত ৰবীনে গাটো খজুৱা যেন অনুভৱ কৰি তাত বিছা আছে নেকি বুলি কৰা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত কৈছিল— "তাত মকৰাহে থাকে, তাকো পোহনীয়া মকৰা সিহঁতৰ এই মুক্তজংগম জীৱন, মোৰ বৰ ভাল লাগে। মই যেন এটা অতি প্ৰাচীন, এটা অতি আদিম অকৃত্ৰিম যুগলৈ একেবাৰে উভতি যাওঁ, আৰু তাৰ পৰা চাই পঠিয়াও বৰ্তমানৰ সুউচ্চ পৰ্বত পাহাৰবোৰৰ ওপৰেদি দেখা অনন্ত ভৱিষ্যতলৈ— সৌ অসীম আকাশখনলৈ ..." নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই তেওঁৰ জীয়েক নন্দিনীৰ বাদে পুত্ৰ চাৰিটাক স্কুল কলেজৰ বিশেষ শিক্ষা নিদিয়াকৈ হাতৰ কাম, কায়িক শ্ৰমৰ কামত স্বাৱলম্বী হ'বলৈ লগালে। এই কথাটো বিভিন্ন সমালোচকে ভিন্ ভিন্ ধৰণে বিশ্লেষণ কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য— "...হয়তোবা শ্ৰমৰ মৰ্যদাৰ শিক্ষা যি ভাৰতত একেবাৰে নাই। একেবাৰে তলত পৰা জীৱনক জনাৰ শিক্ষা। যিহকেই নহওক এইটো অন্ততঃ বলিয়ালী নহয়। চৰিত্ৰটোৰ মৌলিক মানসৰ প্ৰথম পৰিচিতি।"

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটিৰ বিষয়ে এটা কথাই ক'ব পাৰি তেওঁ অদম্য আত্মবিশ্বাসী, চিৰঅম্লান, আশাবাদী। তেওঁ সদায় নিজৰ নামৰ আগত শ্ৰীযুক্ত কৰে আৰু তাৰ বাবে তেওঁ গৌৰৱান্বিত। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটো এটি সাৰ্থক চৰিত্ৰ ৰূপে চিহ্নিত হৈ ৰ'ব।

নাটকখনৰ উল্লেখযোগ্য দ্বিতীয় চৰিত্ৰটি হ'ল 'নন্দিনী'। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ জীয়ৰী নন্দিনী ইংৰাজী বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ উপাধিধাৰী আৰু ওচৰৰ কলেজ এখনত শিক্ষক হিচাপে কৰ্মৰত। দেউতাকৰ সৈতে তাইৰ সম্পৰ্ক অতি গভীৰ। তাই দেউতাকৰ অতিকৈ আপোন আছিল। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই সেইবাবেই প্ৰতিটো কামতে তাইৰ কথা শুনে বা তাই বাপেকক বুজাব পাৰে। নন্দিনীয়ে দেউতাকৰ কলা-সাধনাৰ অত্যুগ্ৰ তাড়নাক সমৰ্থন কৰাৰ লগতে বাপেকৰ সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৰ ওপৰত গভীৰ বিশ্বাস ৰাখিছিল। দেউতাকৰ ব্যক্তিত্বই নন্দিনীক গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিত কৰি ৰাখিছিল, এক কথাত ক'ব পাৰি ঘেৰি ৰাখিছিল আৰু তাইক দিছিল এক উচ্চাকাংখী মন। অৱশ্যে এটা কথা ঠিক যে এই নাটকখনত নন্দিনী চৰিত্ৰটোৱে বৰ বেছি বিকাশৰ সুবিধা লাভ নকৰিলে।

নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ কাহিনীৰ লগত একে সূত্ৰতে গ্ৰথিত কৰি আৰু দুখন নাটক লিখিছে। সেই দুখন নাটক হ'ল 'অগ্নিগড়' আৰু 'অদিতীৰ আত্মকথা'। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰ নন্দিনীৰ চৰিত্ৰটি বিকশিত হৈছে 'অগ্নিগড়' নামৰ নাটকখনতহে। এটা কথা ঠিক যে শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনত নন্দিনী চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে এনেদৰে চিত্ৰিত কৰিছে, যাতে ভৱিষ্যতলৈও সম্ভাৱনাৰ বাট খোলা থাকে। সেই সম্ভাৱনাই সাকাৰ ৰূপ লাভ কৰিছে 'অগ্নিগড়' নাটকখনত।

এইখন নাটকত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ চাৰি পুত্ৰ, (চিনেমা হলৰ গেটকিপাৰ উপেন, কাঠমিস্ত্ৰী দুৰ্গে, চাইকেল মিস্ত্ৰী সুৰেণ আৰু টেইলৰ ধীৰেণ), সাংবাদিক ৰমেশ আৰু তেওঁৰ

বন্ধু ৰবীন, এজন গাড়োৱান আৰু তিনিজনী কলেজীয়া ছোৱালীৰ চৰিত্ৰ আছে যদিও সেইকেইটা চৰিত্ৰ নিবাৰণৰ চৰিত্ৰটি ফুটাই তুলিবৰ বাবেহে সৃষ্টি কৰা হৈছে। কোনো এটা চৰিত্ৰই বিকাশ লাভ কৰা নাই বা বিশেষ চৰিত্ৰৰূপে চিহ্নিত হোৱা নাই। তথাপি এটা কথা ক'ব লাগিব যে প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ বাবে নাট্যকাৰে যিকণ স্থান নাটকত নিৰূপণ কৰিছে সেয়া সম্পূৰ্ণ বাস্তৱসন্মত। তথাপিতো, এক কথাত ক'ব পাৰি এইখন নাটক একক চৰিত্ৰ প্ৰধান নাটক।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটোৰ বিষয়ে চমুকৈ লিখক। (৬০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

৪.৭ নাটকীয় কলা-কৌশল আৰু সংলাপ

প্ৰতিজন ৰচনাকাৰৰ একো একোটা নিজস্ব ৰচনা-ৰীতি থাকে। সেই ৰচনা-ৰীতিৰ মাজেৰেই তেওঁ তেওঁৰ বিষয়বস্তু দৰ্শক-পাঠকৰ সমুখত অৱগত কৰায়। ঠিক সেইদৰে এজন নাট্যকাৰে নিজৰ বক্তব্য দাঙি ধৰিবৰ বাবে একো একোটা বিশেষ ৰচনাৰীতি ব্যৱহাৰ কৰে। বক্তব্য দাঙি ধৰিবৰ বাবে যি ৰচনাৰীতিৰ ব্যৱহাৰ কৰা হ'ব তাৰ ওপৰতেই নাটকখনৰ সফলতা আৰু বিফলতা বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। একে বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপন ৰীতিও নাট্যকাৰ ভেদে ভিন ভিন হ'ব পাৰে। 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 দুই ধৰণৰ কলা-কৌশল দেখিবলৈ পাওঁ — (১) সাহিত্যিক দৃষ্টিৰ কলা-কৌশল আৰু (২) পৰিবেশনৰ দৃষ্টিৰ কলা-কৌশল। আমি এই আলোচনাত কেৱল সাহিত্যিক দৃষ্টিৰ কলা-কৌশলৰ কথাহে আলোচনা কৰিম।

ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ তৃতীয় দশকলৈ অসমীয়া নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰায় একক প্ৰভাৱ দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই প্ৰভাৱ নাট্যৰীতিৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয়, চৰিত্ৰ আৰু প্ৰকাশভংগীৰ মাজতো পৰিস্ফুট হৈ উঠিছিল। কিন্তু তাৰ পৰৱৰ্তী সময়বোৰত বিশ্বৰ ঘটনা প্ৰৱাহ, দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পটভূমিত আধুনিক নাট্য-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰলৈ বিভিন্ন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ আৰম্ভণি ঘটে। সেই সময়তেই ইব্‌চেন, জৰ্জ বাৰ্ণাড শ্ব' আদিৰ দৰে নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ অসমীয়া সাহিত্যত পৰিবলৈ ধৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকতে ইব্‌চেনীয় নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱ পোনতে দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইব্‌চেনীয় ৰীতিৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য— নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰোমাণ্টিকতাৰ পৰা আঁতৰি আহি বাস্তৱতাৰ ফালে আগবাঢ়ি অহা। ইব্‌চেনৰ নাটকৰ এটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ দিশ হ'ল পটভূমি বাস্তৱ কৰি তুলিবলৈ দিয়া দৃশ্যৰাজিৰ পুংখানুপুংখ বৰ্ণনা। তেওঁৰ নাটকত মঞ্চ নিৰ্দেশনাবোৰ সুন্দৰভাৱে দিয়া হৈছে। অৰুণ শৰ্মাৰ

প্ৰতিখন নাটকতে বিষয়বস্তু উপস্থাপনৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় মঞ্চ নিৰ্দেশনা, দৃশ্যৰাজিৰ পুংখানুপুংখ বিৰৰণ আদি দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ প্ৰস্তাৱনাত নাট্যকাৰে লিখিছে—

> নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ ঘৰৰ সন্মুখভাগ। তিনিখন দুৱাৰ দেখা যায়। প্ৰথম দুৱাৰখন খোলা আৰু ই ঘৰৰ মূল অংশৰ লগত সংলগ্ন। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় দুৱাৰ এটা বিশেষ কোঠাৰ লগত সংলগ্ন। এই কোঠাতো আৰু ঘৰৰ মূল অংশৰ মাজত মঞ্চৰ ভিতৰলৈ এটা সৰু কৰিডৰ আছে। কোঠাটোৰ দুয়োখন দুৱাৰ বন্ধ অৱস্থাত আছে। দ্বিতীয় দুৱাৰৰ ওপৰপিনে ভঙা আয়নাৰ এখন ভেন্টিলেটৰ আছে। দুৱাৰখনৰ কাষতে এখন হেলেক-পেলেক ধৰণৰ পুৰণা কাঠৰ চকী। তৃতীয় দুৱাৰখনত এটা প্ৰকাণ্ড পুৰণা মামৰে ধৰা তলা লগাই থোৱা আছে। তৃতীয় দুৱাৰৰ অলপ আগলৈ যাঠী ডিগ্ৰী অৱস্থানত এটা খালি হৈ পৰি থকা পুৰণা আলকতৰাৰ ড্ৰাম। ড্ৰামটো যি পিনে আছে সেইপিনে, মঞ্চৰ বাহিৰত, আলিবাট। আঁৰ কাপোৰ উঠাৰ লগে লগে দেখা যায়ঃ নন্দিনীয়ে হাতত কেখনমান ইংৰাজী সাহিত্যৰ ডাঙৰ কিতাপ আৰু কান্ধত এটা মোনা আঁৰি লৈ সোমাই আহে। তেওঁ কলেজৰ ক্লাচ শেষ কৰি ঘৰলৈ ঘূৰিছে। মঞ্চ সোমোৱাৰ লগে লগে চকুৰ পৰা চান গ্লাছযোৰ খোলে, দ্বিতীয় দুৱাৰৰ কাষত ৰয়হি আৰু ওপৰৰ ভঙা ভেন্টিলেটৰখনলৈ এবাৰ চাই দুৱাৰখন টুকুৰিয়াবলৈ হাতটো আগবঢ়াই ৰৈ যায়। তাৰ পিছত কিবা ভাবি আগুৱাই গৈ প্ৰথম দুৱাৰেদি ভিতৰলৈ সোমাবলৈ ধৰোঁতেই হাতত কেইখনমান ডাঙৰ ডাঙৰ চিনেমাৰ পোষ্টাৰ লৈ উপেনে বাহিৰলৈ ওলাই আহে।

এনেদৰে শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনত প্ৰয়োজন সাপেক্ষে নাট্যকাৰে নিজস্ব ধাৰণাৰে মঞ্চ নিৰ্দেশনাবোৰ লিপিবদ্ধ কৰিছে। এয়া আধুনিক নাটকৰে এটি লক্ষণ।

প্ৰত্যেকজন নাট্যকাৰৰেই মূল লক্ষ্য দুটা— প্ৰধানকৈ যিমান সোনকালে পাৰি সিমান সোনকালে পাঠক-দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰা, আৰু দ্বিতীয়তে পাঠক-দৰ্শকৰ কৌতুহল শেষ দৃশ্য পৰ্যন্ত ক্ৰমান্বয়ে বঢ়াই নিয়া। এই দুটা বিষয়বস্তুৰেই নাটকৰ ক্ৰিয়াশীলতাৰ মূল উদ্দেশ্য। এইবোৰৰ প্ৰয়োগৰ মাজেদি কাহিনীৰ ভাবৰ গাম্ভীৰ্য আৰু ব্যাপকতাও প্ৰদান কৰা হয়। নাটকৰ ক্ৰিয়াশীলতা সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কেইবাটাও অৱলম্বন আছে। তাৰে এটা প্ৰধান অৱলম্বন হ'ল 'সংঘাত' সৃষ্টি। এই ক্ষেত্ৰত মহেন্দ্ৰ বৰাই তেওঁৰ 'সাহিত্য উপক্ৰমণিকা'ত স্কচ্ নাট্যকাৰ উলিয়াম আৰ্চাৰৰ এষাৰ বক্তব্য দাঙি ধৰিছে। সেয়া হ'ল—

> Drama is a representation of the will of man in conflict with the mystesious powers of Natural forces which limit and belittle us; it is one of us thrown living upon the stage there to struggle against fatality, against social law, against one of the fellow morals, against himself if need be, against the ambitious, the interests, the prejudies, the folly, the malevolece of those around him.

এই উদ্ধৃতিৰ পৰা বুজিব পাৰি যে সংঘাত কেইবা প্ৰকাৰেও সংঘটিত হ'ব পাৰে। সেয়া মানুহৰ লগত অদৃশ্য দৈৱশক্তিৰ, মানুহৰ লগ মানুহৰ বিৰোধত, সমাজ শক্তিৰ লগত ব্যক্তিৰ বিৰোধত আৰু নিজৰ লগত নিজৰেই সংঘাতত।

অৰুণ শৰ্মাৰ আলোচিত নাটকখনত ‘সংঘাত’ সৃষ্টি এক উল্লেখযোগ্য নাট্য-কৌশল হিচাপে চিহ্নিত হৈছে। এই নাটকখনত অংকিত হৈছে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য আৰু চৌপাশৰ ভুৱা মূল্যবোধ প্ৰয়াসী সমাজৰ মাজৰ দ্বন্দ্ব, সময়ৰ লগত দ্বন্দ্ব। এই সংঘাত হ’ব পাৰে শিল্পীৰ সৃষ্টিশীলতাৰ গতি আৰু বৰ্তমান সভ্যতাৰ মানবীয় মূল্যবোধৰ সংঘাত। উদাহৰণস্বৰূপে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই কোৱা এষাৰ সংলাপ— “...মই এজন অকালজন্ম মানুহ, অৰ্থাৎ অন্ততঃ পঞ্চাশ বছৰৰ পিছত মোৰ জন্ম হ’ব লাগিছিল— তেতিয়া হ’লে মোৰ প্ৰকৃত পৰিচয় কি তোমালোকক কোৱাত বা বুজাত সহজ হ’লহেঁতেন।...” এনেদৰে নাটকখনৰ বিভিন্ন অংশত এই নাট্য-কৌশলটিৰ সঠিক প্ৰয়োগৰ কথা অনুধাৱন কৰিব পাৰি।

শ্ৰেষ্ঠ নাটকত বহিৰ্মুখী ক্ৰিয়াশীলতাতকৈ অন্তৰ্মুখী ক্ৰিয়াশীলতাইহে অধিক প্ৰাধান্য পায়। বৰ্তমানকালৰ (আধুনিক) নাটকসমূহ মূলতঃ অন্তৰ্লীন ক্ৰিয়াশীলতাৰ ওপৰতেই প্ৰতিষ্ঠিত। চৰিত্ৰৰ জটিলতা আৰু সংলাপৰ বলিষ্ঠ ৰূপে দৰ্শকৰ মনত অন্তঃসলিলা ফল্গুৰ নিচিনাকৈ অন্তৰ্লীন ক্ৰিয়াশীলতা বা ভাৱনা, তীব্ৰ আলোড়ন আদিৰ সৃষ্টি কৰে। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নিবাৰণৰ সংলাপবোৰৰ মাজত এই ধাৰণাই অহৰহ ক্ৰিয়া কৰি আছে। উদাহৰণ হিচাপে আমি ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ যি কোনো সংলাপেই বিবেচনা কৰিব পাৰোঁ।

চৰিত্ৰৰ লগত বিভিন্ন সংঘাতেৰে নাটকৰ ক্ৰিয়াশীলতা বৃদ্ধি কৰা হয়। ঠিক সেইদৰে নাটকৰ কাহিনীৰ গাঁথনিত ‘উৎকণ্ঠা’ আৰু ‘বিস্ময়’ এই দুটা কৌশল ব্যৱহাৰ কৰি ক্ৰিয়াশীলতাক তৰংগায়িত ৰূপময় কৰি তোলা হয়। চন্দ্ৰকান্ত অভিধানমতে উৎকণ্ঠাৰ অৰ্থ হৈছে— ‘অস্থিৰতা; উগুল-থুগুল, উলট-পালট, চিন্তা ভাৱনা আৰু বিস্ময়ৰ আশ্চৰ্যবোধ, তধা লগা অৱস্থা।’ নাট্যকাৰে সম্পূৰ্ণ আভিধানিক অৰ্থতে এই শব্দ দুটাৰ সুষম প্ৰয়োগ কৰি দৰ্শকৰ মনোদৃষ্টি আকৰ্ষিত কৰি ৰাখিছে। আমাৰ আলোচ্য নাটকখন বিশ্লেষণ কৰিলে আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই তেওঁৰ বাৰখন নাটক অভিনয় কৰি দেখুৱাওতে দৰ্শক শেষ দৃশ্যৰ আগতে গুচি যায় বাবে এইবাৰ, অৰ্থাৎ তেৰ নম্বৰ নাটকখনৰ শেষ অংশটো দৰ্শকৰ সন্মুখত আগতে পঢ়িবলৈ ঠিক কৰিছে। সেইদিনা নাট প্ৰদৰ্শন চাবৰ বাবে বছা বছা পাঁচশ মানুহ নিমন্ত্ৰণ জনাইছিল। তেওঁ নাটকখন ছয়বজাৰ লগে লগে আৰম্ভ কৰিবলৈ খৰ-ধৰ লগালে। মঞ্চৰ পটখোলাত দেখা গ’ল যে সেইখন নাটক চাবলৈ এজনো দৰ্শক প্ৰেক্ষাগৃহত উপস্থিত নাই। তেতিয়াই দৰ্শকৰ মন অধীৰ উত্তেজনাৰে ভৰি উঠিব। ইয়াৰ পিচত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই কি কৰিব— এয়াই উৎকণ্ঠা। তাৰ পিছত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই সেই শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহত নিজৰ প্ৰস্তাৱনা অংশ পাঠ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে আৰু লাহে লাহে ভঙা চিৰিৰে ওপৰলৈ গৈ থাকে— এয়াই বিস্ময়। এনেদৰে নাট্যকাৰ শৰ্মাই বিভিন্ন নাট্য-কৌশল সুন্দৰভাৱে এই নাটকখনত ব্যৱহাৰ কৰিছে।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

নাটকীয় কলা-কৌশল মানে কি? শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনত ‘অন্তৰ্মুখী ক্ৰিয়াশীলতা’ কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে চমুকৈ লিখক। (৬০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

....

....

....

....

এখন নাটকৰ সংলাপৰ ওপৰতেই নাটকখনৰ সফলতা বিফলতা বহুখিনি নির্ভৰশীল। সংলাপৰ ঘাই কাম দুটা— ঘটনাৰ বর্ণনা আৰু চৰিত্রৰ ব্যঞ্জনা। নাটক দৃশ্যকাব্য। এখন নাটকৰ সংলাপে নিৰূপণ কৰে তাৰ কাব্যগুণ তথা সাহিত্যিক প্ৰমূল্য। সৃজনীশীল সাহিত্য তেতিয়াই মূল্যবান হয়, যেতিয়া তাত শব্দই অকল আক্ষৰিক অর্থই বহন নকৰি, তাক অতিক্ৰমি এক গভীৰতম ব্যঞ্জনা আৰু তাৎপর্যৰ ইংগিত দিয়ে। অৰুণ শৰ্মাৰ সকলো নাটকত তাৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ দেখা যায়। তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকতে এই বিশিষ্টতাৰ সুষম প্ৰয়োগে নাটকসমূহৰ সংলাপ প্ৰাঞ্জল আৰু আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনতো সংলাপে এক সুকীয়া স্থান লৈছে। চৰিত্ৰৰ মনৰ তলিখন কুৰুংকৈ দেখুৱাইছে। যেনে—

নিবাৰণ ঃ ৰমেশ, তোমাৰ বন্ধুৱে মোক কি বুলি ভাবেহে। ঘৰ সংসাৰ, ল’ৰা-ছোৱালী সকলো বাদ দি মই এটা আৰ্টিষ্ট, হোঁ। কিন্তু মই একো বাদ দিয়া নাই, একমাত্র পত্নীৰ বাহিৰে। পত্নীকো মই বাদ দিয়া নাই। তেওঁহে আঁতৰি গৈছে মোৰ জীৱনৰ পৰা, তেওঁৰ আসন শূন্য কৰি, আৰু শূন্যতাৰে মোৰ হৃদয় পূৰ্ণ কৰি।

অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ সংলাপ কাব্যময় ভাবেৰেও সংপৃক্ত। অৱশ্যে কাব্যময় হ’লেও সেই সংলাপ বাস্তৱিকতাৰহিত নহয়, বৰঞ্চ ই অভাৱনীয়ৰূপে বাস্তৱিকতাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এই কাব্যময়তাই দৰ্শকৰ মনত এক অপৰূপ আৰু মৰ্মন্তুদ দৃশ্যকল্পলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। এই ক্ষেত্ৰত শ্ৰী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ ১ম দৃশ্যত নন্দিনীয়ে নাটকৰ আখৰাৰ বাবে মাতি থকা সংলাপখিনিলৈ আঙুলিয়াব পাৰি—

নন্দিনী ঃ ... আহা অনিৰূদ্ধ! মোৰ পিছে পিছে আহি থাকা। মই তোমাক লৈ যাম সৌ সমুখৰ ধুনীয়া পৰ্বতৰ শিখৰলৈ। দেখিছা অনিৰূদ্ধ, সৌ দূৰৰ পৰ্বতটো? এটা নিমজ নীলা ওখ পৰ্বত, আৰু তাৰ শিখৰত যেন ভৰি আছে কিছুমান কৃষ্ণচূড়া গছ, নাইবা সদায়ে ফুলি থকা কিছুমান ৰঙা ফুলৰ গছ। সেই ৰঙা ফুলৰ মাজৰ পৰা আকাশলৈ ওলাই থকা এটা সুউচ্চ অট্টালিকাৰ ৰঙীন আয়নাৰে সজা চূড়াটো ইয়াৰ পৰাই দেখা পাবা। গোটেই শিখৰটো উপচি পৰা ৰঙা ফুলৰ মাজত এটা ৰঙীন কাঁচৰ অট্টালিকা ... পৰ্বতৰ নামনিৰ মানুহে ভবাৰ দৰে সেইবোৰ ৰঙা কৃষ্ণচূড়াৰ ফুল নহয়, সেয়া পৰ্বতৰ শিখৰৰ চৌদিশ আগুৰি থকা একুৰা বিৰাট জুই-দাবাগ্নি। সেই জুইৰ মাজত ৰঙীন কাচৰ কাৰেং নহয়, সেয়া এখন নিৰ্ম্মম বন্দীশাল। আৰু তাৰ মাজত, অপৰূপা সুন্দৰী আধুনিকা যুৱতী ৰাজকন্যা নহয়, তাত আছে এজনী সাধাৰণ সহজ সৰল আদিম নাৰী। আনিৰুদ্ধ! জ্যোতিষ্মান অনিৰুদ্ধ!!... তোমাৰ জ্যোতিৰ শিখাৰে পথ উলিয়াই . . .।

ঠিক সেইদৰে—

নিবাৰণ ঃ . . . বৈ যাম, মই কেৱল দি যাম। হে মোৰ দৰদী প্ৰাণ অতিথিবৃন্দ, মোৰ মন ব্ৰহ্মাণ্ডৰ সূৰ্যৰ পোহৰ আৰু আকাশৰ ৰং এয়া মই ছটিয়াই দিছো। এইদৰে মই পোহৰ আৰু ৰং ছটিয়াই যাম মানৱতাৰ মাটিত, সময়ৰ সমুদ্ৰত, কেৱল পোহৰ আৰু ৰং ছটিয়াই যাম... এই আকাশৰ ৰঙেৰে ৰঞ্জিত হোৱা, উদ্দিপ্ত হোৱা, হে মহা বিশ্বজন, হে বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ড হে হে...

তেওঁৰ নাটকৰ সংলাপৰ এই গুণটোৰ বিষয়ে কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই মন্তব্য কৰিছে— "অতীতৰ অভিনীত নাটকৰ কোনো সংলাপ বা বৰ্ণনা নাইবা অনভিনীত নাটকখনৰ সংলাপ যেতিয়াই আহিছে তেতিয়াই অনিন্দ্য কাব্য সুষমা সঞ্চাৰিত হৈছে। মুকুতাৰ দৰে সৰি পৰা প্ৰতিটো শব্দ নূপুৰৰ দৰে ঝংকৃত হয়, হীৰাৰ চূৰ্ণৰ দৰে উৎক্ষিপ্ত হয়।"

সংলাপৰ ভাষা হ'ব লাগে চৰিত্ৰব্যঞ্জক। এই গুণটোৰেই হ'ল সংলাপৰ মৰ্মস্পৰ্শিতাৰ আধাৰ। আনহাতে যিটো পৰিস্থিতিত যিটো চৰিত্ৰৰ মুখত যেনেকুৱা ভাষা শোভনীয় হৈ পৰে, সেইটোৱেই সংলাপৰ বাবে আটাইতকৈ বাঞ্ছনীয় ভাষা। উদাহৰণস্বৰূপে আমি উপেনৰ এটি সংলাপ ল'ব পাৰোঁ— "মই তহঁতৰ সকলোৰে কাৰণে টিকট কৰিব নোৱাৰো দেই। আৰু তহঁত গ'লে মোৰ বহুত লোকচান হয়। তামোল, ভাজা বাদাম, চানাচুৰ যোগান ধৰোঁতেই মোৰ আধ্যা পৰে।"

অৰুণ শৰ্মাই নাটকত সময় সাপেক্ষে কেতিয়াবা চুটি চুটি সংলাপ আৰু কেতিয়াবা দীঘল সংলাপো ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁ যে সংলাপ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত সচেতন এই কথাৰ উমান পাব পাৰি তেওঁৰ প্ৰকাশভংগীত। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ সংলাপত ব্যৱহাৰ কৰা শব্দসমূহৰ শক্তি ইমানেই তীক্ষ্ণ যে— কোনো কোনো সমালোচকে এইসমূহক একো একোটা বন্দুকৰ গুলী বুলিহে আখ্যা দিছে।এইযাৰ কথা আমি অৰুণ শৰ্মাদেৱৰ নাটকৰ সংলাপৰ ক্ষেত্ৰটো ক'ব পাৰোঁ। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তেওঁৰ সংলাপ ছন্দোবদ্ধ বা কাব্যিকতাৰেপূৰ্ণ, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে ওজস্বী ব্যঞ্জনাময়। অৰুণ শৰ্মাৰ সংলাপৰ ভাষাৰ ক্ষেত্ৰটো বিশেষত্ব লক্ষ্য কৰা যায়। তেওঁৰ ভাষাত স্বাভাৱিক অলংকাৰেও সৌন্দৰ্যবৰ্দ্ধন কৰিছে, শুৱলা শব্দৰ ব্যৱহাৰে আবেগময় কৰিছে, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তদ্ভৱ শব্দৰ ব্যৱহাৰ, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তৎসম শব্দৰ ব্যৱহাৰে নাটকৰ ভাষা প্ৰাঞ্জল, অৰ্থবহ আৰু শ্ৰুতিমধুৰ কৰি তুলিছে। তেওঁ নিৰ্বাচিত শব্দসম্ভাৰ সুশৃংখলিতভাৱে সজাই সংলাপৰ ভাষা সৃষ্টি কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে আমি ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা সংলাপখিনিৰ কথাই উল্লেখ কৰিব পাৰোঁ। অৰুণ শৰ্মাই তেওঁৰ পৰৱৰ্তীকালৰ নাটকসমূহত প্ৰচুৰ ইংৰাজী শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে, অৱশ্যে আমাৰ আলোচ্য নাটকখনত সেয়া ব্যাপকৰূপত ব্যৱহৃত হোৱা নাই। দুই এষাৰ বাক্যতহে ইংৰাজী বাক্যৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে, যেনে— " ...ইমানবোৰ মানুহ— নগৰৰ গণ্য-মান্য, উচ্চ ৰুচিবোধৰ প্ৰায় গোটেই সমাজখন। ইংৰাজীত ক'বলৈ হ'লে— the cream... ...the elite of the society আহি বহিবহি হলটোত।..." অৰুণ শৰ্মা আধুনিক যুগৰ নাট্যকাৰ। আজিৰ দিনত অসমৰ ৰাইজে কথা কওঁতে বাক্যৰ মাজত প্ৰচুৰ ইংৰাজী শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰে। সেয়ে এই দিশটোৰ প্ৰতি গুৰুত্ব দিয়েই তেওঁ তেওঁৰ সংলাপত ইংৰাজী শব্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে।

অৰুণ শৰ্মাই নিজেই স্বীকাৰ কৰিছে ভাব প্ৰধান নাটক সংলাপ প্ৰধান হোৱাতো স্বাভাৱিক। কিন্তু বস্তুবাদী নাটকত কাৰ্য আৰু কাহিনীৰ প্ৰাধান্যহে লক্ষ্য কৰা যায়। প্ৰতিভাশালী নাট্যকাৰে দুয়োটাৰে সমন্বয় সাধন কৰে। শ্বেইক্সপীয়েৰ আৰু বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব'ৰ মাজতে ইব্‌ছেনক আমি তেনে ৰূপত ল'ব পাৰোঁ। প্ৰতিভাশালী নাট্যকাৰৰ হাতত সংলাপ মনোৰম, হৃদয়স্পৰ্শী আৰু ইংগিতবহ হৈ উঠে। আকৌ বহুক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰৰ কাৰ্য আৰু অভিনয়ে মুখৰ সংলাপ নোহোৱাকৈও ভাব প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। এই সন্দৰ্ভত নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাৰ উপমামণ্ডিত এষাৰ কথা উদ্ধৃত কৰিব পাৰি,— 'নাটকখনক যদি যাত্ৰীবাহী চলন্ত ৰেলগাড়ী এখন বুলি ভাবোঁ, তেনেহলে চৰিত্ৰ, ঘটনা আদিক তাৰ ডবা আৰু ৰঙা কয়লাৰ জুই তাৰ সংলাপ।'

অৰুণ শৰ্মাই তেওঁৰ নাটকৰ সংলাপ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত মাতৃভাষাৰ ওপৰত থকা দখলৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে। সেয়ে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে ইংৰাজী শব্দ বা বাক্যৰ ব্যৱহাৰে তেওঁৰ নাটকৰ বক্তব্য প্ৰকাশ কৰাত বা সৌন্দৰ্য সাধনত বাধাৰ সৃষ্টি কৰা নাই — বৰঞ্চ সহায়কহে হৈ উঠিছে।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটোৰ সংলাপ সম্পৰ্কে এটি টোকা লিখক। (৫০ টা শব্দত)

....

....

....

....

....

৪.৮ সমাজ চেতনা

মানৱ অভিজ্ঞতা সাহিত্যৰ মাজেৰে এটা যুগৰ পৰা আন এটা যুগলৈ প্ৰৱাহিত হয়। সাহিত্য, কলা আদিৰ মানুহৰ সামাজিক স্থিতিৰ সৈতে নিবিড় সম্পৰ্ক। সামাজিক সত্বাৰ সৈতে ব্যক্তিৰ সম্পৰ্ক কেনে— তাৰ বিশ্লেষণৰেই মূৰ্ত প্ৰকাশ ঘটে যি কোনো সাহিত্য সৃষ্টিত। স্ৰষ্টাই কেতিয়াও সমাজ জীৱনৰ উৰ্ধ্বত থাকি তেওঁলোকৰ সৃষ্টিকৰ্ম আগবঢ়াই নিব নোৱাৰে। কোনো সাহিত্য সৃষ্টিৰ অন্তৰালত আছে এজন ব্যক্তি আৰু সেই ব্যক্তিগৰাকীৰ অন্তৰালত থাকে এখন সমাজ। অৰ্থাৎ সহজ ভাষাৰে ক'বলৈ হ'লে প্ৰতিটো সৃষ্টিকৰ্মতে নিহিত হৈ আছে সমাজিক চেতনা। অন্য সকলো সাহিত্যকৰ্মতকৈ নাটকৰ লগত সমাজৰ সম্পৰ্ক নিবিড়তম। গল্প, কবিতা, উপন্যাস আদি পাঠকে পঢ়িহে উপভোগ কৰিব পাৰে; কিন্তু নাটক পঢ়াৰ উপৰি ইয়াৰ এটা প্ৰায়োগিক বা দৰ্শন কৰিব পৰা ৰূপ আছে।

অৰুণ শৰ্মা ভাৰতৰ স্বৰাজোত্তৰ কালৰ নাট্যকাৰ। প্ৰণিধানযোগ্য যে ১৯৪৭ চনত ভাৰতবৰ্ষই স্বাধীনতাৰ লাভ কৰিলে যদিও অৰ্থনৈতিকভাৱে স্বাৱলম্বিতা লাভ কৰিব পৰা নাছিল। স্বাধীনতা লাভৰ স্বপ্ন আৰু স্বপ্নভংগ, অৰ্থনৈতিক ব্যৱধানে সৃষ্টি কৰা মৰ্মন্তুদ অৱস্থা, সামাজিক অবিচাৰৰ পটভূমিত বিপ্লৱৰ বিদ্যুৎ স্পৰ্শ, ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ জাতি সত্বাই নিজৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কে সচেতন হৈ তাৰ বাবে গঢ়ি তোলা সশস্ত্ৰ বিপ্লৱ, মানুহৰ নৈতিক অধঃপতন, হৃদয়

আৰু মগজুৰ অথবা ব্যক্তি আৰু সমাজৰ চিৰন্তন সংঘাত, মানুহৰ মনত সৃষ্টি হোৱা নিঃসংগতাবোধ, সংঘাত আদিয়ে গ্ৰাস কৰি অনা সমাজ জীৱনৰ পটভূমিত নাট্যকাৰসকলে ৰচনা কৰিলে তেওঁলোকৰ সৃষ্টিৰাজি। তাৰ লগে লগে অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে নিজৰ মনৰ খিড়িকী খুলি দিলে, যাতে বিশ্বৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত সংঘটিত হোৱা বিভিন্ন ঘটনাৰাজিয়েও তেওঁলোকৰ হৃদয় আৰু মগজুত আঘাত কৰিব পাৰে। সেই সময়তে আত্মপ্ৰকাশ কৰা নাট্যকাৰ হিচাপে অৰুণ শৰ্মাৰ গাতো সেই সময়ৰ অস্থিৰ বাতাবৰণৰ চাপ পৰিল। তাৰ ফলস্বৰূপে তেওঁৰ সৃষ্ট সাহিত্যসৃষ্টিসমূহ হৈ পৰিল যুগৰ প্ৰতিবিম্ব। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰতিখন নাটকতে এই সামাজিক পৰিৱেশে বিষয়বস্তু হিচাপে ধৰা দিলে। মনকৰিবলগীয়া যে বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি তেওঁৰ দৃষ্টিভংগীও এক নবীন ৰূপত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত জিলিকি উঠিল। তেওঁ স্বৰচিত নাটকৰ বিষয়ে কোৱা এটা সাক্ষাৎকাৰত মত দিছে যে,— তেওঁ নাটকৰ মাজেৰে যি কোনো এটা হ'লেও বক্তব্য উপস্থাপন কৰিব বিচাৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা সেই বক্তব্য সমাজকেন্দ্ৰিক বক্তব্য আৰু কেতিয়াবা চিৰন্তন মনৱীয় সত্যৰ অন্বেষণ। নাটকৰ লগত সমাজ জীৱনৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কৰ ফলতেই সমাজ জীৱনৰ ওপৰত নাটকৰ প্ৰভাৱ অপৰিসীম। সেইকথা অৰুণ শৰ্মাই ভালদৰে অনুধাৱন কৰিছিল আৰু সেই অন্বেষণৰ কাহিনীৰেই তেখেতৰ নাটকৰ মাজেদি মানৱ জীৱনৰ হাহাকাৰ অৱস্থা, বৰ্তমান সমাজ-ব্যৱস্থা আদি সাৰ্থকভাৱে চিত্ৰিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

এজন শিল্পীয়ে কি দৰে এখন শিল্প সাহিত্যৰ প্ৰতি উদাসীন সমাজ-ব্যৱস্থাত থাকি হতাশাগ্ৰস্ত হৈ পৰিব পাৰে তাৰেই উৎকৃষ্ট স্বাক্ষৰ শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য। নাটকখনত সস্তীয়া আবেগ অথবা ভাব-প্ৰৱণতা পৰিহাৰ কৰি এক গভীৰ আৰু সক্ৰিয় প্ৰচেষ্টা তথা বুদ্ধিভিত্তিকভাৱে সমাজচেতনাৰ কথা অংকিত কৰিছে। নাটকখনে আমাক বাৰে বাৰে সমাজৰ বৌদ্ধিক স্খলনৰ কথাকেই উনুকিয়াই দিয়ে। উদাহৰণস্বৰূপে—

নিবাৰণ ঃ সেয়া, তাকেইতো কৈছো, শেষলৈ কোনো নাথাকিল। এতিয়ালৈকে মই বাৰখন নাটকৰ অভিনয় কৰিলোঁ। প্ৰত্যেকখনতেই মানুহ নাহেই। যি কেইটা আহে অভিনয়ৰ আধাতেই গুচি যায়। কিন্তু এইবাৰ......

কিন্তু শেষবাৰ যেতিয়া তেওঁ নাটক প্ৰদৰ্শন আৰম্ভ কৰিলে, সেইদিনা প্ৰেক্ষাগৃহ সম্পূৰ্ণৰূপে খালি আছিল। এই কথাটোৱে আমাৰ সমাজত শিল্প সাহিত্যৰ প্ৰতি যে এক নিস্পৃহ ভাব গঢ় লৈ উঠিছে তাৰেই পৰিচায়ক। সেয়ে শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই আগতে মন্তব্য কৰিছিলঃ

নিবাৰণ ঃ শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য। ইয়াতকৈ আৰু বেছি পৰিচয় বৰ্তমানে তোমালোকলৈ মোৰ নাই। মই এজন অকাল জন্ম মানুহ, অৰ্থৎ অন্ততঃ পঞ্চাশ বছৰৰ পিছত মোৰ জন্ম হ'ব লাগিছিল। তেতিয়া হ'লে মোৰ প্ৰকৃত পৰিচয় কি তোমালোকক কোৱাত বা তোমালোকৰো বুজাত সহজ হ'লহেঁতেন। ....

আৰু

নিবাৰণ ঃ ....মানে বাটৰ কাষত পৰিত্যক্ত আলকতাৰৰ এই ভগা ঢোলটোত উপবিষ্ট নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যক ঢোলটোৰ সৈতে অবিচ্ছেদ্য এক অংশস্বৰূপ বুলি ভবাটো

একান্ত স্বাভাৱিক কথা, বিশেষকৈ আলকতৰাৰ সৈতে মোৰ গাৰ ৰং যেতিয়া অভিন্ন। কিন্তু তথাপিও এটা জীৱন্ত মানুহ দিয়াচোন। ইমান অৱজ্ঞা কেনেকৈ কৰিব পাৰা বাৰু তোমালোকে?

উদ্ধৃত দুয়োফাঁকি সংলাপৰ পৰাই আমি অনুমান কৰিব পাৰোঁ যে,— সেই সময়ৰ সমাজ ব্যৱস্থাৰ সৈতে শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ চিন্তাধাৰা খাপ খোৱা নাছিল। তেওঁ পঞ্চাশ বছৰৰ পাছত জন্ম লাভ কৰিলে ভাল আছিল বা বাটৰ কাষত পেলাই থোৱা আলকতৰাৰ ড্ৰামটোৰ সৈতে অভিন্ন বুলি ভবা কথাটোৱে সেই সময়ৰ সমাজ-ব্যৱস্থাৰ বাবে নিজকে নিঃসংগ তথা অপ্ৰয়োজনীয় বুলি ভবা কথাটোকেই উনুকিয়াই দিয়ে। সেইবাবেই শশী শৰ্মাই মন্তব্য কৰিছে— “পুঁজিবাদৰ কবলত পতিত সমাজখনে সকলোকে আত্মকেন্দ্ৰী ব্যক্তিত্ববাদী; গুণীৰ গুণ নুবুজা বা সমাদৰ নকৰা মানসিকতাৰ প্ৰতিফলন শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য।” কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ ১ম দৃশ্যত থকা এখন অনভিনীত নাটকৰ কাব্যিক সংলাপটোৰ প্ৰসংগত কৈছে— “অনিৰুদ্ধই হে বিচাৰি পাব পৰা এজনী সহজ সৰল নঙঠা আদিম নাৰীৰ পৃষ্ঠভূমি হৈছে ষাঠিৰ দশকত অসমৰ পাৰ্বত্য জিলাসমূহৰ জনজাতীয় নৃ-গোষ্ঠীৰ স্বকীয় সত্বা প্ৰবলভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ, শোষণৰ পৰা মুক্ত কৰাৰ, নিজৰ অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰিবৰ বাবে কৰা সংগ্ৰামৰ ৰূপ কিয় ভৈয়ামৰ ৰাইজে বুজিবলৈ চেষ্টা কৰা নাই তাৰেই ৰূপক স্বৰূপ।” এনেদৰে বিচাৰ কৰি চালে আমি দেখা পাওঁ যে আজিৰ বাস্তৱ পৰিস্থিতিয়ে, সমাজ-ব্যৱস্থাই ঘাতকৰূপে শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যক ধ্বংস কৰি পেলাইছে। তথাপিতো তেওঁৰ গতি ঊৰ্দ্ধগামী হে, হাৰি হাৰিয়েই জিকিব বিচাৰে, সমাজক নতুন বাট দেখুৱাব বিচাৰে, সূৰ্যৰ পোহৰেৰে, আকাশৰ ৰঙেৰে বিশ্বমানৱক উদ্দীপ্ত কৰিব বিচাৰে। মানৱতাৰ জয়গান গাব বিচাৰে। নাটকখনৰ ইয়াতেই সাৰ্থকতা। হীৰেণ গোহাঁয়ে মন্তব্য কৰিছে— “অসমৰ সমাজত বৰ্তি থকা উৎকট শ্ৰেণী সংঘাত, প্ৰবল লিংগ-বৈষম্য আৰু জনগোষ্ঠীগত নিপীড়ন ইত্যাদি মৌলিক সামাজিক দ্বন্দ্ব অৰুণ শৰ্মাৰ দৰে সতেজভাৱে আন কোনেও উপস্থাপন কৰা নাই বুলি মোৰ ধাৰণা।” এনে ভাবধাৰাও আধুনিক নাটকৰে লক্ষণ।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

নাটকত সমাজ চেতনা কেনেদৰে প্ৰকাশ পায় সেই বিষয়ে এটি টোকা লিখক। (৫০ টা শব্দত)

....

....

....

....

৪.৯ সাৰাংশ (Summing Up)

স্বৰাজোত্তৰ কালৰ শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া নাট্যকাৰজন হ'ল অৰুণ শৰ্মা। ষাঠিৰ দশকতে আত্মপ্ৰকাশ কৰি বৰ্তমানলৈকে প্ৰায় ছটা দশক জুৰি তেওঁ অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰখন বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে জীপাল কৰি ৰাখিছে। পঞ্চলিশখনতকৈও অধিক অনাতাঁৰ নাটক আৰু

পোন্ধৰখনতকৈও অধিক মঞ্চ নাটক লিখি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে সমুজ্জ্বল হৈ আছে তেওঁ। নাটকৰ উপৰি সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশত তেওঁ সফলতাৰে বিচৰণ কৰিছে। বিশেষভাৱে অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনলৈহে এওঁৰ অৱদান অতি গভীৰ। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰতিখন নাটকৰে বিষয়বস্তু তথা উপস্থাপন পদ্ধতি পৃথক। তদুপৰি তেওঁৰ নাটকত আধুনিকতাৰ প্ৰতিটো সুৰেই বাজি উঠিছে। অৰুণ শৰ্মা এজন সাৰ্থক অসমীয়া আধুনিক নাট্যকাৰ। তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকেই বিশেষ বিশেষ বিশেষত্বৰে উদ্ভাসিত যদিও সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁৰ নাটকসমূহৰ মাজত কিছুমান বৈশিষ্ট্য ৰক্ষিত হৈছে। সেই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বিষয়ে এই বিভাগটিত বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে। তদুপৰি তেওঁৰ জীৱন আৰু কৰ্ম সম্পৰ্কেও থুলমূলভাৱে আলোচনা দাঙি ধৰা হৈছে।

'এয়া গদ্য' নামেৰে ৰচিত অনাতাঁৰ নাটকখনকে পৰৱৰ্তী সময়ত 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নামেৰে মঞ্চৰূপ প্ৰদান কৰা হয়। মূৰৰ চুলিৰ পৰা ভৰিৰ আঙুলিটোলৈকে শিল্পী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ আত্মউন্মোচনৰ কথা তিনিটি দৃশ্যৰ মাজেদি এই নাটকত ব্যক্ত কৰা হৈছে। নাট্যকাৰে ভুৱা মূল্যবোধ প্ৰয়াসী এখন সমাজত সময়তকৈ আগবঢ়া এজন শিল্পীৰ মনোবেদনা আৰু শেষ পৰিণতিৰ কথা নিটোলভাৱে এই নাটকখনৰ মাজেদি তুলি ধৰিছে। নিজৰ স্থিতি সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণ দৃঢ়বিশ্বাসী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নামৰ চৰিত্ৰটোৱে নিজৰ নামৰ আগত 'শ্ৰী' যুক্ত কৰি আধুনিক মনটোৰ পৰিচয় দাঙি ধৰাৰ লগতে শূন্যতাৰে নিজৰ হৃদয় ভৰাই তুলি শক্তিৰ ৰূপান্তৰেৰে সৃষ্টিশীলতাৰ অপূৰ্ব জগতখনত ভৰি দিছে। ঘোঁৰা দেখিলেই ৰ'ব নোৱৰা এই চৰিত্ৰটোৰ কাৰ্যকলাপে গোটেই নাটকখন আবৰি আছে আৰু গতিশীলতাৰ মাজেৰেই যেন আমাক সোঁৱৰাই গৈছে— 'গতিৰ বিনে গতি নাই।' এয়া নাট্যকাৰৰ আধুনিৰ মনটোৰ পৰিচায়ক। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটোৰ আলমত নাট্যকাৰে নিজৰ মনৰ কথা ব্যক্ত কৰিছে। এই বিভাগটিত আমি শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ বিভিন্ন দিশ— কাহিনীভাগ, মূল বিষয়বস্তু, চৰিত্ৰ সৃষ্টি, নাটকীয় কলা-কৌশল আৰু সংলাপ তথা নাট্যকাৰৰ সমাজ চেতনাৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিলোঁ। আলোচনাটিৰ মাজেদি এই নাটকখন যে এখন সাৰ্থক অসমীয়া আধুনিক নাটক সেই বিষয়েও ধাৰণা প্ৰদান কৰা হ'ল।

৪.১০ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১। অৰুণ শৰ্মাৰ জীৱন আৰু কৃতি সম্পৰ্কে বহলাই আলোচনা কৰক।

২। অৰুণ শৰ্মাৰ নাট্যকৃতিৰ বিষয়ে চমুকৈ লিখক।

৩। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যকেইটা আলোচনা কৰক।

৪। এখন আধুনিক নাটক হিচাপে 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নাটকখন প্ৰতিপাদন কৰক।

৫। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ আলোচনা কৰি শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনত সেইবোৰ কেনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে সেয়া বিচাৰ কৰক।

৬। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ বিষয়বস্তু উপস্থাপন, চৰিত্ৰ নিৰ্মাণ আৰু সংলাপ ৰচনা কেনেদৰে কৰা হৈছে সেয়া বিচাৰ কৰক।

৭। "এই নাটকখনে এজন নাট্যকাৰ প্ৰচলিত ভুৱা মূল্যবোধ প্ৰয়াসী সমাজত কেনেকৈ

এটা দ্বীপ হৈ পৰিছিল, তাৰ এখন বলিষ্ঠ ছবিহে আঁকি উলিয়াইছে।"— কথাযাৰ প্ৰতিপাদন কৰক।

৮। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনত প্ৰকাশ পোৱা সমাজ চেতনাৰ বিষয়ে এটি প্ৰবন্ধ যুগুত কৰক।

৪.১১ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

অনুভৱ পৰাশৰ

গোপাল জালান (সম্পা) ঃ *আলোকপাত, অৰুণ শৰ্মাৰ সৃষ্টিকৰ্মত এভূমুকি*

দয়ানন্দ পাঠক ঃ *অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ*

ৰমেশ পাঠক ঃ *নাটক আৰু নাটক*

মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ *সাহিত্য উপক্ৰমণিকা*

(——) ঃ *সাহিত্য আৰু সাহিত্য*

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ঃ *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*

শৈলেন ভৰালী ঃ *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য দুটি তৰংগ*

(——) ঃ *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*

(——) ঃ *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল*

পোনা মহন্ত ঃ *নাটক আৰু নাট্যকাৰ*

(——) ঃ *প্ৰসংগ নাটক*

পৰমানন্দ ৰাজবংশী (সম্পা.) ঃ *অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিবৰ্তন*

নগেন শইকীয়া (সম্পা.) ঃ *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ অভিলেখ*

অৰুণ শৰ্মা ঃ *অৰুণ শৰ্মাৰ নিৰ্বাচিত নাটক*

(——) ঃ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ *মঞ্চলেখা*

অজিতকুমাৰ ঘোষ ঃ *নাটকের কথা*

(——) ঃ *নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যমঞ্চ*

Satyaprasad Baruah : *Assamese Theatre*

Pona Mahanta : *Western Influence On Modern Assamese Drama from 1857 to Present Time*

Allardyce Nicholl : *The Theory of Drama*

***