

দ্বিতীয় খণ্ড

- প্রথম বিভাগ : ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ ‘বঙাল বঙালনী’
দ্বিতীয় বিভাগ : পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ ‘গাওঁবুঞ্জা’
তৃতীয় বিভাগ : লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘চত্ৰংধ্বজ’
চতুৰ্থ বিভাগ : জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাট্য-প্ৰতিভা
পঞ্চম বিভাগ : জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’

প্ৰথম বিভাগ
ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ : বঙাল-বঙালনী

বিভাগৰ গঠন :

- ১.১ ভূমিকা (Introduction)
- ১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
- ১.৩ আধুনিক অসমীয়া নাটক
- ১.৪ ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ পৰিচয়
- ১.৫ ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকৰ বিষয় বস্তু আৰু পটভূমি
- ১.৬ ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকখনত প্ৰকাশিত ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজ
- ১.৭ ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকখনত আলোচিত নাৰীৰ সামাজিক অৱস্থা
- ১.৮ বঙাল-বঙালনী নাটকৰ সংলাপ
- ১.৯ সাৰাংশ (Summing Up)
- ১.১০ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
- ১.১১ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

১.১ ভূমিকা (Introduction)

আধুনিক অসমীয়া নাটকক সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰাত যিসকল নাট্যকাৰে বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল সেইসকলৰ ভিতৰত ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ অন্যতম। ১৮৫৭ চনত গুণাভিৰাম বৰুৱাই প্ৰথমখন অসমীয়া আধুনিক নাটক ‘ৰাম নৰমী’ ৰচনা কৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত ১৮৬১ চনত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ‘কানীয়াৰ কীৰ্তন’ প্ৰকাশ পায়। ১৮৭১ চনত ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ ‘বঙাল বঙালনী’ নাটখনি প্ৰকাশ পায়। এই নাটখনত নাট্যকাৰে নাৰী চৰিত্ৰৰ স্খলনৰ এক জটিল বিষয়ৰ ৰূপদান কৰিছে। অসমলৈ বেহা-বেপাৰ কৰিবলৈ অহা নিম্ন শ্ৰেণীৰ বঙালীৰ ব্যভিচাৰী জীৱন, চৰিত্ৰহীনতা আৰু তাৰ লগতে জ্ঞাত্যন্তৰ হোৱা ব্যভিচাৰিণী অসমীয়া তিৰোতাৰ ব্যৱহাৰ আৰু কাৰ্যকলাপ চিত্ৰিত কৰিছে। এই বিভাগটিত ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটখনৰ সকলো দিশ পৰ্যালোচনা কৰাৰ লগতে নাট্যকাৰৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপোনালোকে—

- ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ পৰিচয় আৰু সাহিত্যকৃতি বৰ্ণনা কৰিব পাৰিব,
- ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটখনৰ বিষয়বস্তু আৰু পটভূমি বিচাৰ কৰিব পাৰিব,
- নাটকখনত প্ৰতিফলিত হোৱা ‘সমাজ চিত্ৰণ’ পৰ্যালোচনা কৰিব পাৰিব,
- নাটখনৰ সংলাপ ফাঁহিয়াই চাব পাৰিব।

১.৩ আধুনিক অসমীয়া নাটক

পৃথিৱীৰ অন্যান্য ঠাইৰ দৰে অসমতো অতি পুৰণি কালৰে পৰা নাটক ৰচনাৰ ধাৰা অব্যাহত আছে। ধৰ্মীয় মূলৰ পৰাই এই নাটকৰ উৎপত্তি। ষোড়শ শতিকাৰ আৰম্ভণিত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে প্ৰৱৰ্তন কৰা অংকীয়া নাটৰ জৰিয়তে অসমীয়া লিখিত নাটকৰ ধাৰাবাহিকতাৰ ইতিহাস আৰম্ভ হয়। ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ অৰ্থে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ শিষ্য প্ৰশিষ্যসকলে নাট ৰচনা কৰি অভিনয়ৰ ধাৰা অব্যাহত ৰাখিছিল। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ শিষ্যসকলে ৰচনা কৰা নাটসমূহক অংকীয়া নাট নামেৰে জনা যায়। শংকৰদেৱৰ ছখন নাটক; যেনে- ‘পত্নী-প্ৰসাদ’, ‘কালিয়দমন’, ‘কেলি গোপাল’, ‘ৰুক্মিণী হৰণ’, ‘পাৰিজাত হৰণ’ আৰু ‘ৰাম বিজয়’ ইত্যাদি। মাধৱদেৱৰ ৰচিত পাঁচখন নাট; যেনে- ‘অৰ্জুন, ভঞ্জন’, ‘চোৰধৰা’, ‘পিম্পৰা গুচোৱা’, ‘ভূমি লেটোৱা’ আৰু ‘ভোজন বেহাৰ’ আদি কৰি উত্তৰাধিকাৰী সকলে এই সময় বা তাৰ পিছতো কম-বেছি পৰিমাণে নাট ৰচনা কৰি আহিছে।

১৮২৬ চনৰ ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ চুক্তি মৰ্মে অসম ইংৰাজসকলৰ হাতলৈ যায়। অসম ইংৰাজসকলে অধিকাৰ কৰাৰ পাছৰে পৰা অসমীয়া সাহিত্য সমাজ আদিলৈ এক আমূল পৰিবৰ্তনৰ জোৱাৰ আহিল।

পশ্চিমীয়া শিক্ষাৰে শিক্ষিত সাহিত্যনুৰাগীসকলেও তেওঁলোকক অনুকৰণ কৰি সাহিত্য চৰ্চাত আত্ম-নিয়োগ কৰিবলৈ ধৰে। ইয়াৰেই ফলস্বৰূপে ১৮৫৭ চনত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ হাতত ‘ৰাম নৱমী’ নামেৰে এখন সামাজিক নাটকৰ জন্ম হয়। ১৮৫৭ চনত ৰচিত এই ‘ৰাম নৱমী’ জৰিয়তেই আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সূত্ৰপাত হয়। শৈলেন ভৰালীৰ ভাষাত-

“১৮৫৭ চনত ৰচিত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ‘ৰাম নৱমী’ নাটকৰ পৰাই আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সূত্ৰপাত হয়। ঊনবিংশ শতিকাৰ ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ লগত জড়িত মানৱতাবাদী আৰু সংস্কাৰমূলক আন্দোলনত অংশগ্ৰহণ কৰা গুণাভিৰামে হিন্দু ধৰ্মৰ কুসংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিছিল। ‘ৰাম নৱমী’ ইয়াৰ নিদৰ্শন। ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ বিধৱা-বিবাহৰ মত সমৰ্থন কৰি লিখা পাঁচঅংকীয়া এই নাটকখনেই পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচিত প্ৰথম অসমীয়া নাটক। নাটকখনত সংস্কৃত নাট্য ৰীতিৰ ছাপ একেবাৰে নথকা নহয়, কিন্তু প্ৰধানকৈ পাশ্চাত্য নাট্যকলাৰ আদৰ্শকেই ইয়াত অনুসৰণ কৰা হৈছে। ‘ৰাম-নৱমী’ নাটক আধুনিক যুগৰ প্ৰথম নাটকেই নহয়, প্ৰথম অসমীয়া সামাজিক আৰু বিয়োগান্ত নাটকো।

১৮৫৭ চনত ৰচিত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ ‘ৰাম নৱমী’ নাটকৰ পৰাই আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ জন্ম হয়। হিন্দুধৰ্মৰ কু-সংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিয়া গুণাভিৰাম বৰুৱাই উল্লিখিত নাটকখন পাঁচটা অংকত ৰচনা কৰে। এই ‘ৰাম নৱমী’য়েই আছিল পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা প্ৰথম অসমীয়া নাটক। ইয়াৰ পাছতেই নাটক ৰচনাত আত্মনিয়োগ কৰে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই। বৰুৱাৰ ‘কানীয়াৰ কীৰ্তন’ (১৮৬২) এখন লেখত ল’বলগীয়া

অসমীয়া সামাজিক নাটক। উল্লিখিত নাটকখনত কানি সেৱনৰ কৰণ পৰিণতি বৰ্ণনা কৰাৰ লগতে, কানি বৰবিহে ধনী মানুহকো কেনেদৰে দাল-দৰিদ্ৰ ভিক্ষাৰী কৰি পেলাব পাৰে তাৰো সুন্দৰ বৰ্ণনা দাঙি ধৰিছে। এই সময়ছোৱাৰে আন এখন নাটক হ'ল ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ 'বঙাল-বঙালনী' (১৮৭১)। নাটকখনত এগৰাকী চৰিত্ৰহীনা অসমীয়া তিৰোতা টাঙুলী আৰু তাইৰ সংগ সুখত নষ্ট হোৱা ব্যক্তি বিশেষৰ জীৱনৰ বৰ্ণনা আছে।

ইয়াৰ পাছতেই আধুনিক নাট্য শৈলীৰে পৌৰাণিক নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰা সূচনা কৰে নাট্যকাৰ ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে। ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ 'সীতাহৰণ' এই শ্ৰেণীৰ নাটক। ১৮৭৫ চনত ৰচিত আৰু ১৮৭৮ চনত প্ৰকাশিত চৌধুৰীৰ এই 'সীতাহৰণ' নাটখন অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত এখন অসমীয়া নাটক। ১৮৮১ চনত ৰচিত হৰিবিলাস আগৰৱালাৰ 'সীতা সয়ম্বৰ' এই শ্ৰেণীৰ আন এখন নাটক। এই শ্ৰেণীৰ অন্য এখন নাটক হ'ল ভৰত চন্দ্ৰ দাসৰ 'অভিমন্যু বধ'। 'অভিমন্যু বধ' নাট ৰচনাৰ প্ৰায় ছয় বছৰৰ পাছত তিনিগৰাকী নাট্যকাৰে লগ লাগি 'সাবিত্ৰী সত্যবান' (১৮৯১) নামেৰে এখনি নাটক ৰচনা কৰে। এই শ্ৰেণীৰ নাটক ৰচনা কৰা অন্য এগৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা। পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাৰ 'হৰধনুভঙ্গ', 'হৰিশ্চন্দ্ৰ' (১৮৯৩) ইত্যাদি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ আগবঢ়োৱা অমূল্য অৱদান।

১৮৮৯ চনত প্ৰকাশিত 'জোনাকী' আলোচনীয়ে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জগতখনলৈও বহু অৱদান আগবঢ়ায় থৈ গৈছে। জোনাকী যুগৰ নাট্যকাৰ ৰসৰাজ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জগতখনলৈ আগবঢ়োৱা নাটকসমূহক প্ৰধানতঃ চাৰিটা ভাগত ভগাব পাৰি। ড° সত্যকাম বৰঠাকুৰৰ মতে-

“সাহিত্যৰথী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাট্যসম্ভাৰক প্ৰধানতঃ চাৰিটা ভাগত ভগাব পাৰি- ধেমেলীয়া, লঘু সামাজিক নাটক, পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটক। ৰসৰাজ নামেৰে খ্যাত বেজবৰুৱাই ধেমেলীয়া নাটক ৰচনাৰ যোগেদি নিজৰ স্বাভাৱিক হাস্যমধুৰ স্বভাৱটো ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। তেওঁৰ এনে বিখ্যাত নাটকেইখন হৈছে— 'লিতিকাই', 'নোমল', 'পাঁচনি' আৰু 'চিকৰ্পতি নিকৰ্পতি'। প্ৰধানতঃ ব্যংগ্য ৰসাত্মক হ'লেও লঘু সামাজিক নাটকৰ শাৰীত পেলাব পৰা নাটক দুখন হ'ল 'হ-য-ব-ৰ-ল' আৰু 'বেজবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি'। তেওঁৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাটখন হৈছে 'দেৱধনী'। অন্যহাতে বুৰঞ্জীমূলক নাটক চাৰিখন হৈছে 'চক্ৰধ্বজ সিংহ', 'বেলিমাৰ', 'জয়মতী কুঁৱৰী' আৰু 'গদাধৰ ৰজা'।”

বেজবৰুৱাৰ পাছতে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক সমৃদ্ধিশালী কৰা ব্যক্তিগৰাকী হৈছে পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা। গোহাঞিবৰুৱাৰ ৰচিত নাটসমূহ হ'ল- 'গাওঁবুঢ়া' (১৮৯৭), 'জয়মতী' (১৯০০), 'গদাধৰ' (১৯০৭), 'টেটোন তামুলী' (১৯০৯), 'সাধনী' (১৯১০), 'লাচিত বৰফুকন' (১৯১৫), 'ভূত নে ভ্ৰম' (১৯২৪) আৰু 'বাণৰজা' (১৯৩৩)। এই সময়ৰ অন্য এগৰাকী অসমীয়া নাট্যকাৰ হ'ল দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা। বৰুৱাৰ নাটক হ'ল- 'মহৰী' (১৮৯৬), 'নিগ্ৰো' (১৮৯৬), 'বৃষকেতু' (১৮৯৯) আৰু 'গুৰু দক্ষিণা' (১৯০১)।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত কোন শ্ৰেণীৰ নাটকে বিশেষ প্ৰভাৱ পেলাইছিল?

.....

.....

.....

.....

১.৪ ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ পৰিচয়

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ জন্মদাতাসকলৰ ভিতৰে এগৰাকী অন্যতম লেখক ল'বলগীয়া অসমীয়া নাট্যকাৰ হ'ল ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ। ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ জন্ম হয় ১৮৩৬ চনত নগাঁৱত। তেওঁৰ পিতৃৰ নাম আছিল হলিৰাম বৰদলৈ। ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ পৰিচয় সম্পৰ্কে ড°জ্যোতিৰ্ময় জানাই এনেদৰে মতপোষণ কৰে—

“পৰিচয় সূচক টোকাটোত ৰুদ্ৰৰামৰ পিতৃ-মাতৃৰ নাম নাই যদিও তেওঁৰ পূৰ্বপুৰুষ গোলাঘাটৰ বাসিন্দা আছিল বুলি উল্লেখ আছে। এইটো আংশিক সত্য। ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ উপৰিপুৰুষ কায়স্থবংশীয় গৌতম সিং কৌনজৰপৰা আহি প্ৰথমতে গোলাঘাটত থিতাপি লৈছিল। মান-ভগনৰ সময়ত তেওঁলোকে তাৰপৰা হয়বৰগাঁৱৰ ভগনীয়াচুকত বসবাস কৰিবলৈ ধৰে। তাত সম্ভৱত কিছুমান মান-ভগনীয়ায়ো বসবাস কৰিবলৈ লৈছিল। সেয়েহে ঠাইডোখৰৰ নাম হয় ‘ভগনীয়াচুক’। এই ভগনীয়াচুকতেই ১৮৩৬ চনত জন্ম হৈছিল ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকৰ লেখক ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ। তেওঁৰ পিতৃৰ নাম আছিল হলিৰাম।”

ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈয়ে ৰচনা কৰা সাহিত্য সমূহ হ'ল- ‘বঙ্গাল-বঙ্গালনী’ (১৮৭১) আৰু আনখন হ'ল ‘ৰত্নমণি’ (১৮৮৫)। ৰত্নমণি গ্ৰন্থখনত লেখকে হীৰা, পামা, মুক্তা আদি নানান বিধ ৰত্নৰ বিবিধ গুণাবলী বৰ্ণনা দাঙি ধৰিছে। উল্লিখিত গ্ৰন্থখনৰ ভূমিকা অংশত লেখক বৰদলৈয়ে গ্ৰন্থখনৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে এনেদৰে বৰ্ণনা আগবঢ়াইছে—

“সচৰাচৰ দেখিবলৈ পোৱা যায় যে, ‘ৰত্ন’ নামে যি এটি শব্দ আছে তাক সৰ্ব সাধাৰণে বড় প্ৰীতি আৰু আদৰেৰে সদায় ব্যৱহাৰ কৰে। অতিশয় প্ৰিয় বা মূল্যবান বস্তুৰ শলাগ ল'বৰ কি তাৰ গুণ কবৰ সময়ত উক্ত নামীয় বস্তুৰ (ৰত্নৰ) উপমা নিদিলে জগতত তেনে উত্তম আৰু কোন বস্তুবেই নাই যে তাৰ তুলনাৰে সেই বস্তুৰ গুণ গৌৰৱাদিৰ পৰিচয় দিব পাৰে। জগতৰ সকলো বিষয়তকৈ ৰত্নয়ে অতি প্ৰধান, আৰু সৰ্ব বিষয়ে ওখৰ (উচ্চতৰ) শেষ সীমা।” (ৰত্নমণি)

১.৫ ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকৰ বিষয় বস্তু আৰু পটভূমি

অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ জগতখনত ‘কানীয়াৰ কীৰ্তন’ৰ পিছতে উল্লেখযোগ্য অসমীয়া ধেমেলীয়া নাটক হ’ল— ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ ‘বঙাল-বঙালনী’ (১৮৭১)। আঠ অংকত বিভক্ত উল্লিখিত নাটকখনত হাস্যৰসতকৈ বীভৎস ৰসৰ প্ৰাধান্যহে অধিক দেখা যায়। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ ভাষাত—

‘কানীয়া-কীৰ্তন’ৰ পিছতে উল্লেখযোগ্য ধেমেলীয়া নাট হ’ল ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ ‘বঙাল-বঙালনী’। ১৮৭১ চনত এই নাটক প্ৰকাশ হয়। নাটখন আঠ অংকত বিভক্ত। হাস্যৰসতকৈ বীভৎস ৰস বা অশ্লীলতাইহে নাটখনত প্ৰাধান্য পাইছে। অৱশ্যে সেই সময়ৰ অসমৰ গাঁৱে-ভূঞা হয়তো এনে ঘটনা বা দৃশ্য দুই চাৰিটা দেখা পোৱা গৈছিল।’

‘বঙাল বঙালনী’ নাটকখনৰ পটভূমি হিচাপে নাট্যকাৰ ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈয়ে ঠিয় কৰাইছে অসমলৈ বঙাল সকলৰ আগমণৰ সময়। ১৮২৬ চনত হোৱা ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ চুক্তি অনুসৰি অসম ব্ৰিটিছে অধিকাৰ কৰে আৰু ৰাজ্যখনৰ দুৱাৰ খিৰিকীবোৰ বাহিৰা লোকসকলৰ বাবে মুকলি হৈ পৰে। সেই সময়তেই বঙ্গদেশৰ পৰা বহু লোক অসমলৈ আহি ইয়াতে বিভিন্ন পদবীত দায়িত্ব লাভ কৰি থাকিবলৈ লয়। মণিৰাম দেৱানে মফট্ মিলচৰ ওচৰত দাখিল কৰা প্ৰতিবেদনত এই কথা প্ৰকাশ পায়।

Under the revenue settlement of military officers, while a number of Assamese are out of employ, the inhabitants of Marwar and Bengalis from sylhett have been appointed to Mouladartish and for us respectable Assamese to become the ryots of such foreignness in a source of deep mortification (A.J.Mofott Mills)

অসমলৈ জীৱিকাৰ সন্ধান বিচাৰি অহা বঙালী হিন্দুস্থানী আৰু মাৰোৱাৰীয়ে নিজৰ পত্নী-পুত্ৰ দেশত এৰি অসমত থকা দিনকেইটা একোজনী ৰক্ষিতা ৰাখিছিল। ঠিক সেইদৰে আমাৰ কিছু কিছু মহিলাই কাম-বনৰ এলাহত এসাঁজ সুখেৰে খোৱা আৰু সোণ-ৰূপ, আ-অলংকাৰ সহিতে এজোৰ ভালৰো ভাল কাপোৰ পিন্ধাৰ আপাহত সুযোগ বিচাৰি জাত-কুল বংশ মৰ্যাদা সকলো ভৰিৰে মোহাৰি বঙালৰ তিৰোতা/ৰক্ষিতা হ’বলৈ আগবঢ়াই গৈছিল। নাট্যকাৰে নাটকখনত অসমত বেহা-বেপাৰ কৰিবলৈ অহা বঙালৰ কুন্ধচ চৰিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰহীনা হীনকুলীয়া অসতী অসমীয়া তিৰোতাৰ ব্যাভিচাৰৰ চিত্ৰ অংকণ কৰিছে। নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ টাঙুলী, বলদেব ঠাকুৰ আৰু ৰাম গোপাল। টাঙুলী প্ৰথমে বলদেব ঠাকুৰৰ ৰক্ষিতা, পিছত ৰামগোপাল নামে বঙলা ল’ৰাক স্বামীৰূপে গ্ৰহণ আকৌ পিছত অসমীয়া ডেকা পুয়াৰামক ৰাখে। নাটকখনৰ মূল কাহিনী ইমানেই।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

‘বঙাল বঙালনী’ নাটকৰ পটভূমি অসমৰ কোনখিনি সময়ৰ?

.....

.....

.....

১.৬ ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকখনত প্ৰকাশিত ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজ

ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজ বুলি ক’লে বঙালীৰ আগ্ৰাসনৰ কথাকেই মনলৈ আহে। ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ চৰ্ত মতে অসমত কৰ্ম সংস্থাপন বিচাৰি অহা বঙালীসকল অসমলৈ অহাৰ লগে লগে অসমীয়া কিছুমান মহিলাই বঙালীসকলৰ লগত থাকিবলৈ মন মেলে। নাৰীৰ সমাজিক অবস্থা, নাৰীসকলৰ শিক্ষা ব্যৱস্থা, জাতিভেদ প্ৰথা, ধৰ্মীয় লোকবিশ্বাস আদি সকলো ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকখনত সুন্দৰ ভাৱে প্ৰকাশ পাই।

“‘বঙাল বঙালনী’ নাটকখন সম্পৰ্কে ড°জ্যোতিৰ্ময় জানাই এনেদৰে মন্তব্য আগবঢ়ায়— “নাটকখনত সমকালীন একাংশ অসমীয়াৰ মানসিকতাত বঙ্গৰ পৰা অসমলৈ অহা লোকসকলৰ বিশেষতঃ বঙালীৰ ৰূপ কেনে আছিল সেই বিষয়ে স্পষ্ট ধাৰণা পোৱা যায়।”

ঊনৈশ শতিকাৰ ঘুণে ধৰা অসমীয়া সমাজ-ব্যৱস্থাক সামাজিক সমস্যা ৰূপে চিনাকী কৰি বৰদলৈয়ে ‘বঙাল বঙালনী’ নাটকখনত দাঙি ধৰিছে। ব্যাভিচাৰী এইখিনি মানুহৰ প্ৰতিভা টাঙুলী নামৰ এগৰাকী ৰক্ষিতাৰ যোগেদি নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আগবাঢ়িছে। টাঙুলী হ’ল এগৰাকী অবাটলৈ যোৱা বাটলু।

‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকখনত ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজত নাৰীৰ সামাজিক অৱস্থা আৰু শিক্ষা প্ৰসঙ্গ উত্থাপন হৈছে। নাটকখনৰ দুটা গৌণ চৰিত্ৰ ভোলা আৰু দুৰ্গা এই দুটা চৰিত্ৰৰ এজন অৰ্থাৎ ভোলা তিৰোতা মানুহৰ শিক্ষাৰ বিপৰীতে আৰু দুৰ্গা শিক্ষা গ্ৰহণৰ পক্ষে।

ভোলাঃ লেখা পঢ়া শিকাব পাৰা কিন্তু লেখা পঢ়াৰ একো গুণ নাহিব, আমাৰ সামান্য মানুহৰ তিৰোতাক কি লেখা পঢ়া লাগিছে, বোয়া কটা, ঘৰ পথাৰৰ বন ইয়াকহে লাগে। হলে লেখা পঢ়াত লাগে, কিন্তু এনেকুৱা বিধ তিৰোতাৰ লেখা পঢ়া বিদ্যা হ’লে আৰু বেয়াহে হ’ব। লেখা পঢ়া সুখিয়া তিৰোতাৰ কাম। তোমাৰ দোকান নিদিলে খাবলৈ নহয়, সি লেখা পঢ়াৰে কি কৰিব, আৰু এই বিলাকে দোকান নিদিলে খাবলৈ নহয়, সি লেখা পঢ়াৰে কি কৰিব, আৰু এই বিলাকে লেখা পঢ়াৰ মজাকে বা কি বুঝিব, যদি ধৰ্ম সাস্ত্ৰ পঢ়িলোহেঁতেন, সজ সঙ্গত ফুৰিলেহেঁতেন

তেহে তোমাৰ তিৰোতাই লেখা পঢ়াৰ জ্ঞান লাভ কৰিব নোৱাৰে, যি লাভ কৰিব পাৰিব তাক ময় জানিছোঁ, পোনেই বিদা সুন্দৰ হে পঢ়িব।

দুৰ্গাঃ না তুমি কি জানা? তিৰোতাই লেখা পঢ়া জনা বড় ভাল।” (বঙাল বঙালনী)।

নাটকখনত ভোলা নামৰ চৰিত্ৰটোৱে তিৰোতা পঢ়া শুনা কৰাৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধিতা কৰিছে। আনহাতে দুৰ্গাৰ মতে তিৰোতা আপদ কিন্তু। সেই আপদক বাদ দি একো কৰিব নোৱাৰি, সেয়েহে তিৰোতাকে শিক্ষা দান দিব লাগে। উনৈশ শতিকাৰ প্ৰথমার্ধৰ অসমত শিক্ষাৰ অৱস্থা বা নাৰী শিক্ষাৰ চিত্ৰ উলিয়াম ৰবিন্সনে এনেদৰে প্ৰকাশ কৰে—

“The State of Education may in general terms of describe as deplorable in the Extreme. Unlike the provinces of Bengal, where every village has its teacher supported by general contribution, never till lately was a provincial school in Assam. In some places there are a few Brahmins who teach the arts of reading and writing, but even this elementary knowledge is by no means extensively diffused. All instruction is unattainable to the laboring poor. Whose own necessities' require the assistance of the children as soon as their tender limes are capable of the smallest labor? with the higher classes, and those that afford to pay for a teacher education usually ends at ten years of age, and never reaches further than reading, writing (a seareely legible hard) and the simplest rules of ariremetic.”

উনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজখনত যে জাতিভেদ প্ৰথা প্ৰচলিত আছিল সেই কথা নাটকখনৰ অংশে অংশে বিদ্যমান। নাটকখনত ফুটি উঠা জাত-পাতৰ ভেদা-ভেদ অসমীয়াৰ মাজত নহয়। অসমীয়া আৰু অনা অসমীয়া (বঙ্গাল)ৰ মাজত হে জাত-পাতৰ ভেদা-ভেদ দেখা যায়। নাটকখনত টাঙুলীৰ মুখেদিয়েই নাট্যকাৰ এই কথাৰ অৱতাৰণা কৰিছে—

টাঙুলীঃ অসমীয়া লগত থাকি মৰিলে এডাল খৰি এটোপা পানী পাম যেন মনে ধৰে।
বঙ্গালৰ লগত থাকি মৰিলে কলঙ্গত উটাই দিব।’ (বঙাল-বঙালনী)

টাঙুলী সংশয়ত ভূগিছে যে তাই যিহেতু বঙ্গালৰ লগত থাকি ইতিমধ্যে কলংকিত হৈছে। জাত কুল হেৰুৱাইছে, হিন্দু ধৰ্ম মতে তাইৰ অস্তিত্বটো নহয় তাইক কলঙ নদীতহে উটুৱাই দিব। এই ভয়টোৰ কাৰণেই তাই পিছত ‘বঙ্গালৰ’ লগত কৰা গৃহস্থলীৰ প্ৰায়চিত হৈ পুত্ৰ বয়সৰ ল’ৰা পুয়াৰামৰ লগত বাকী থকা জীৱনটো কটাই মৃত্যুৰ কামনা কৰিছে। আকৌ নাটকখনৰ অন্তিম অংকৰ ষষ্ঠ পৰিচ্ছেদত এই জাত-পাতৰ কথা পুনৰ অৱতাৰণা কৰিছে।

‘বাটৰ বাটৰুৱা’ঃ বঙ্গালেইহে মানুহ কটা হঁতৰ কি সঞ্জাত আছে। আমাৰ মানুহে যে বঙ্গাল বুলিলে আলহিকো ঠাই নিদিয় নিদিব পাই হয়, ইহঁতৰ জাত, কুল, ভাই, ভনি, মাইকি, বাপেকি একো নাই, যি ইচ্ছা তাকে কৰে, ই কায়স্থ বুলি কয়, এতিয়া দেখো মুক্তিযাৰৰ ঘৈণীয়েককে আনিলে, আকৌ আগেয়ে তাইকে আই বুলিও মাতিছিল, ভালেটো চাঙুলী কেঁঞনীয়ে লথিয়াই খেদিলে, খেদিব পাই। তেওঁ ভাল কাম কৰিলে, ধইন্ ধইন্ আমাৰ অচনিয়া। এতিয়া কেঞনীৰে পূয়াৰামৰে কেনে ঘৰবাশ হ’ব চাবাচোন; কেঞনীৰ বড় ভাল কঁপাল। ই পাযণ্ডৰ হাতৰ পৰা ভাল সাৰিল। এতিয়া দুধেনু প্ৰাছিত হয় যদি সিহঁতক কোনে ঘিনাব, দুখিয়ালে যদি হয়, তেওঁ সঙ্গে লগে খাবলৈ পাব, সতি সন্তান হলেও আগলৈ তাৰ একো হাহিয়াত নে থাকিব, চিৰকাল মৰনে জীৱনে দুইকো দুইও নেৰাকৈ গৃহস্তী কৰিব, ই কেলেছ্য়া বাঙ্গালত থকাহেঁতেন সদায় জলৌ-পলৌহে হুই থাকিলহেঁতেন। এই তিৰোতা জনি নো অসমিয়াত নো সোমাই কেলেই আকৌ ইয়াত সোমাই যে মৰিবলৈ আহিল।” (বঙাল বঙালনী)

উক্ত কথাখিনিৰ জৰিয়তে টাঙুলীৰ কৰ্মক শলাগ লোৱা হৈছে। টাঙুলীয়ে এতিয়া প্ৰায়চিত হ’লে তাইৰ লগতে তাইৰ ভবিষ্যৎ প্ৰজন্মলৈকো কোনো ধৰণৰ সমস্যাই দেখা নিদিয়। সমাজত আন-আন মানুহৰ দৰেই সিহঁতেও সমানেই স্থান পাব বুলি নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিছে। ‘বঙাল-বঙালনী’ নাটকখনত ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজত প্ৰচলিত ধৰ্মীয় লোক-বিশ্বাসৰ কথাও সুন্দৰভাৱে অংকণ কৰিছে। নাটকখনৰ চতুৰ্থ অংকৰ তৃতীয় পৰিচ্ছেদত নাট্যকাৰে নাটকখনৰ অন্য এটি চৰিত্ৰ ভকত ধূলি কাকতিৰ আগত পাথৰিয়ালে তেওঁৰ ভনীয়েকৰ অকস্মাতে দেহৰ অৱস্থা বেয়া হোৱাত বিধান বিচাৰি যোৱা কাকতিক কোৱা কথাৰ যোগেদি ধৰ্মীয় লোক-বিশ্বাসৰ কথা জানিব পাৰি। আকৌ ভকত ধূলি কাকতিয়ে পাথৰিয়ালক পঞ্জিকা চাই দিয়া বিধানে ধৰ্মীয় লোক বিশ্বাসৰ চিত্ৰ সুন্দৰ ৰূপে ফুটাই তুলিছে।

কাকতিঃ ৰাছ কেতু শনি তিনিটি গ্ৰহ মন্দ হইছে, মঙ্গলৰো এপাদ বেয়াইছে শনিটো বড় বেয়া, শনি ভোজন কৰিবলৈ বহাত এওঁ তেওঁৰ ছাঁত ভৰি দিলে, এই কাৰণে ভোজনৰ পৰত, এই বেদেনাটো ওলাবলৈ পালে, গা মন বেদেনা আগৰো অলপ মান আছিল, অঙ্কৰ গোক পায় গ্ৰহৰ কুদৃষ্টীত থাকি সেয়ে তুৰন্তে ডাঙৰ হুই উঠিল, এতিয়া ৫ (পাঁচ) জন ভকতক কলা চাউল, কলা মাহ, কলা মাছ ইয়াৰে চাউল খুয়াব পাৰিলে হৰিএ মানুহ ৰক্ষা পেলাব। চাউল ভোজন হ’লে শেষত পাঁচজন ভকতক পাঁচ টোপোলী লোন্ পাচোঁটা পয়সা দক্ষীণা দিব, ইয়াকে আজিৰ ভিতৰতে কৰিলেহে কৰা।” (বঙাল- বঙালনী)।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

‘বঙাল বঙালনী’ নাটকখনত কোনখন সমাজৰ কথা কোৱা হৈছে?

.....

.....

.....

১.৭ ‘বঙাল বঙালনী’ নাটকখনত আলোচিত নাৰীৰ সামাজিক অৱস্থা

‘বঙাল বঙালনী’ নাটকত যিসকল নাৰীক নাট্যকাৰে উপস্থাপন কৰিছে সেইসকল সাধাৰণ অৰ্থত নটী আৰু ধেমনী। অবাটলৈ যোৱা বাটলু। তেওঁলোকে এসাঁজ ভাল খাবলৈ পোৱা, ভাল পিন্ধিবলৈ পোৱা আৰু সোণ-ৰূপৰ আ-অলংকাৰ পিন্ধিবলৈ পোৱাৰ আশাত নিজৰ জাতি-কুল বিসৰ্জন দিয়া এক শ্ৰেণীৰ দেহোপজীৱিনী। ড° জ্যোতিৰ্ময় জনাৰ ভাষাত।

“নটী আৰু ধেমনী এই নাটকত সমাৰ্থক। ‘বঙালী-বঙ্গাল’ আৰু ‘কেএগ’ হ’ল এই নটী বা ধেমনী নামৰ অসংগঠিত দেহোপজীৱিনীসকলৰ মুখ্য পৃষ্ঠপোষক। ভালেই হওক বা বেয়াই হওক ইহঁতে জানো কিম্বা বঙ্গালৰ তিৰোতা? মুঠে খাব পিন্ধিবলৈ দি ধেমনী ৰাখিছে। এই নটী বা ধেমনীৰ পৰা ‘বঙ্গালৰ দুটা বন সিঁজিছে, তিৰোতাৰো তিৰোতা, কামৰো কাম।’ সিহঁত এহাতে উপপত্নী হিচাপে থাকিব লাগে, আনহাতে বনো কৰিব লাগে। তদুপৰি এই ধেমনীসকলৰ আ-অলংকাৰ, ধন বিতৰ ওপৰতো ‘বঙাল’ৰ লোলুপ দৃষ্টি থাকে। অৰ্থাৎ ধেমনী হোৱা এই ‘নিকৃষ্ট’ জাতিৰ তিৰোতাসকলৰ দুয়ো ফালেই বিপদঃ ‘বঙ্গালৰ ধেমনী হ’লে অসমীয়াই চেই-চেই-লেই-লেই কৰে আকৌ ‘বঙ্গাল’ৰ পৰা পোৱা আ-অলংকাৰ ধন-বিত ‘বঙ্গালেই’ আত্মসাৎ কৰে। অৱশেষত ‘বঙ্গালেই’ ইহঁতক এৰি থৈ নিজৰ ঠাইলৈ গুচি যায়। ‘বঙাল’ৰ লগত হোৱা অবৈধ সম্পৰ্কৰ ফলত যদি ল’ৰা-ছোৱালীৰ জন্ম হয়, তেতিয়া সিহঁতৰ বিপদ অধিক। সিহঁত অসমীয়াৰ লগতো নহয়, বঙ্গালৰ লগতো নহয়, মাজতে লেধেন ধেন হ’ব।”

‘বঙাল বঙালনী’ নাটকখনত নাট্যকাৰে অসমীয়া নাৰীয়ে যেতিয়া নিজৰ জাত-কুল বিচাৰ নকৰি বঙালৰ নটী বা ধেমনী (ৰক্ষিতা) হ’বলৈ যায় তেতিয়া অসমীয়া সমাজত তেওঁলোক কেনেদৰে ঘৃণাৰ পাত্ৰ হৈ পৰিবলগীয়া হয় নাটকখনত তাকো প্ৰকাশ কৰিছে।

‘টাঙুলী’ঃ বুজিছানে হে মোক বঙ্গালে আমুয়ালেগৈ আৰু কেতিয়াবা দেহাটোৰো মুৰ মাৰিব, আমাৰ অসমীয়া মানুহটি হ’লে সঙ্গ লগে সকলো পিনে ভাল, এই কাৰণে পৰাচিত হই একে বেলিয়েই অচমিয়াৰ লগ ল’বৰ মন আছে। অচমিয়াৰ লগত থাকি

মৰিলে এডাল খৰি এটোপা পানি পায়, যেন মনে ধৰে, বঙ্গালৰ লগত থাকি
মৰিলে কলঙ্গত উটাই দিব।” (বঙাল-বঙালনী)

১.৮ ‘বঙাল বঙালনী’ নাটকৰ সংলাপ

নাটকৰ এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান হ’ল সংলাপ। সংলাপেই হ’ল নাটকৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ বিকাশৰ মূল আধাৰ। নাটকৰ চৰিত্ৰ বা পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলে কথোপকথন হিচাপে যি কয় সেয়াই সংলাপ। এক কথাত ক’বলৈ গলে নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মুখৰ কথাবোৰকেই সংলাপ বোলে। সংলাপে নাটকখনত একোটা চৰিত্ৰৰ স্থান নিৰ্ণয়কত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লোৱাৰ লগতে পৰিৱেশ সৃষ্টিতো গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। ‘বঙাল বঙালনী’ নাটকতো ঠিক সেইদৰে সংলাপ থকা দেখা যায়। এই ‘বঙাল বঙালনী’ নাটকখনৰ আধাতকৈও অধিক সংলাপ নাট্যকাৰে বঙালী ভাষাত তুলি দিছে। নাট্যকাৰে নাটকখনৰ কেইবাটাও ঠাইত নিজৰ অভিমত প্ৰকাশ কৰিবৰ হেতু সূত্ৰধাৰক নাটকখনত ঠাই দিছে। তৃতীয় অংকৰ তৃতীয় পৰিচ্ছেদত নাট্যকাৰে দাঙি ধৰা নগাওঁৰ কছাৰী ঘৰত ঠাকুৰে ৰাম গোপালক মৰাৰ বিচাৰ বহাৰ অন্তত নাট্যকাৰে সূত্ৰধাৰীৰ অৱতাৰণা কৰি নিজৰ মনৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰিছে।

সূত্ৰধাৰীঃ বিমঘট ময়, দুষ্ট নাৰী চয়, তাত কৰে যিতো ৰতি। কুল মান, ধন, নাসি সিতো
জন, অন্তে যায় অধোগতি। ব্যভিচাৰী নাৰী, আতি মন্দ কাৰী লম্পট সবল কাল।
হীন জ্ঞান বল, পুৰুষ সকল, ধৰে পাতি মায়া জাল। জেন বিশ লতা, ছয়া সুশোভিতা,
বৃক্ষক আশ্ৰয় কৰে। সমস্তকে গণ্ডি ফলে ফুলে ৰঞ্জি বৃক্ষৰ প্ৰাণক হৰে। তেনয়
প্ৰকাৰে পুৰুষক মাৰে, দেখিয়াও মুঢ় নৰে। অসতি ভাৰ্য্যৰ সঙ্গ কৰিবৰ, অভিনাষ
কেন কৰে। (বঙাল-বঙালনী)

ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শমাই তেওঁৰ ‘অসমীয়া নাট্য সাহিত্য’ নামৰ গ্ৰন্থখনত ‘বঙাল বঙালনী’
নাটকখনৰ সংলাপৰ কথা ক’বলৈ গৈ এনেদৰে মত আগবঢ়াই।

“টাঙুলী গদা ঠাকুৰ আৰু ৰামগোপালৰ অশ্লীল তৰ্ক-বিতৰ্ক, গালি-শপনি আৰু
বীভৎস ব্যৱহাৰে এক শ্ৰেণীৰ দৰ্শকক আমোদ দিব পাৰিলেও, বেছিভাগেই ঘৃণাহে উদ্ৰেক
কৰিব।”

১.৯ সাৰাংশ (Summing Up)

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ প্ৰথম স্তৰৰ নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ
অন্যতম। তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত ‘বঙাল বঙালনী’ নাটখন হ’ল ক্ৰম অনুসৰি তৃতীয় আধুনিক
নাটক। সমাজৰ এটি অৱক্ষয়ৰ বৰ্ণনা নাটখনৰ মাজেৰে চিত্ৰিত হৈছে। নাটখনত টাঙুলী
নামৰ এজনী অসমীয়া তিৰোতাই ‘বঙাল’ৰ উপপত্নী হৈ থকাৰ দুৰ্দশাগ্ৰস্থ পৰিৱেশ এটাৰ

কথা বৰ্ণনা কৰা হৈছে। টকা-পইচা, আ-অলংকাৰ আদিৰ আশাত সেই সময়ত অসমীয়া সমাজখনৰ কেতবোৰ তিৰোতাই বাহিৰাগত ‘বঙাল’ৰ ৰক্ষিতা বা উপপত্নী হৈ আহিল। সামাজিকভাৱে স্বীকৃতি নোপোৱা এই তিৰোতাসকলৰ পৰৱৰ্তী জীৱন অতি দুখজনক হৈ পৰিছিল। নাটকখনত ‘নাৰীশিক্ষা’ৰ দিশটোৱেও স্থান পাইছিল।

১.১০ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

- ১। ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ কোন সময়ৰ নাট্যকাৰ? অসমীয়া নাট্যসাহিত্যলৈ তেওঁৰ অৱদান সম্পৰ্কে আলোচনা কৰক।
- ২। ‘বঙাল বঙালনী’ নাটখনৰ বিষয়বস্তু বিশ্লেষণ কৰক।
- ৩। ‘বঙাল বঙালনী’ নাটখনৰ কাহিনীভাগ বৰ্ণনা কৰি সমাজৰ কোনটো দিশ নাটখনৰ মাজেৰে দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে, ব্যাখ্যা কৰক।
- ৪। ‘বঙাল বঙালনী’ নাটখনৰ চৰিত্ৰ সম্বন্ধে এটি টোকা প্ৰস্তুত কৰক।
- ৫। ‘বঙাল বঙালনী’ নাটখনিত প্ৰতিফলিত সামাজিক চিত্ৰ বহলাই লিখক।

১.১১ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

- জানা, জ্যোতিময় (সম্পা.) : ‘ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ : বঙাল বঙালনী’
শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : ‘অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত’, সৌমাৰ প্ৰকাশ, ১৯৯৬
শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : ‘অসমীয়া নাট্য সাহিত্য’, সৌমাৰ প্ৰকাশ, ২০০২
ভট্টাচাৰ্য্য, হৰিশ্চন্দ্ৰ : ‘অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙণি’, লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল, ১৯৮৮
ভৰালী, শৈলেন : ‘নাটক আৰু অসমীয়া নাটক’, বাণী প্ৰকাশ, ১৯৯২
নেওগ, মহেশ্বৰ : ‘অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা’, চন্দ্ৰ প্ৰকাশ, ১৯৮৭

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 ৰোমাণ্টিক 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 আদৰ-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’ নাটখনৰ 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 নাটকেইখন হ’ল— গাঁওবুঢ়া(১৮৯৭), জয়মতী(১৯০০), গদাধৰ(১৯০৭), টেটোন-তামূলী(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 কৰ্মচাৰী গাঁওবুঢ়াৰ ‘অনাহাৰী’ বিষয়-ববীয়া খাটনি বিষয়ক বহুসময় এই লেখকৰ অন্তৰত, ল’ৰা কালত সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই বহুসময় আৰ্হি ৰাইজৰ 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 কিঞ্চিতমান 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 কালতে 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 দুৰ্দৰ্শাই চৰিত্ৰটিক প্ৰায় সাৰ্থক ট্ৰেজেডিক বোলেৰে বোলাই তুলিছে।’

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই ‘গাঁওবুঢ়া’ক এখন “কৰুণ ৰসসিদ্ধ সামাজিক” নাট বুলি কৈ মন্তব্য কৰিছে— ‘নায়ক গাঁওবুঢ়া’ আৰু তেওঁৰ পত্নী ৰংদৈৰ কাৰ্যাৱলী আৰু পৰিণতিলৈ চাই আমি ইয়াক কৰুণ ৰসসিদ্ধ 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 প্ৰশ্ন :

‘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 উপটৌকন 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 ত্ৰেক এই আটাইবোৰ লাঞ্ছনা ভোগমনে পালে। গাঁওবুঢ়াৰ পদবীটো এৰা 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-দেড়ি ঘটাবাৰে নিম্ন পৰ্যায়ৰ কৰ্মচাৰী খানচামা, চৰ্দাৰ, অৰ্দালি আদিয়েও ভোগমনক কথা শুনায়। ভোগমনক অৰ্দালিয়ে যিধৰণে ককৰ্থনা কৰে— সেই কথাই ভোগমনক গভীৰ দুখ দিয়ে,—

“হেৰ গাধ, ইমানদিনে ইয়াক গোটাই ৰাখিছিলিনে? চুৰৰ বদমাছ। মই জানিছোঁ, এইবোৰ তহঁতৰ ফাঁকতি। পাচত বেছি খাবলৈ ক’ৰবাত লুকুৱাই থৈ আহিছ, নহয়নে?”

চৰ্দাৰ, অৰ্দালি আৰু খানচামাই জোৰকৈ ভোগমনক মুৰ্গীৰ কণী খুৰাবলৈ 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 খাটি 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 বিয়াদ কাৰুণ্যৰহে সোঁত। মৌজাদাৰৰ খাজনা দিব নোৱাৰাৰ বাবে ভোগমনৰ ঘৰ ত্ৰেক 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 অন্যায়া 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।

বৈচিত্ৰহীন উপস্থাপন আৰু উৎসুকহীন গতিশীলতাৰ বাবে নাটকখনৰ কাহিনীটো আকৰ্ষণীয় হৈ উঠা নাই। ঘটনাবস্তুৰ সংঘাত আৰু উৎসুক্যৰ ওপৰতে কাহিনীৰ আকৰ্ষণ নিৰ্ভৰ কৰে। ‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকখনৰ কাহিনীয়ে দৰ্শক-পাঠকক বৰ আকৰ্ষণ কৰে বুলি ক’ব পৰা নাযায়। কিন্তু সমকালীন সময় আৰু সমাজৰ প্ৰতিচ্ছবি অংকনৰ বাবে নাটকখনৰ কাহিনীৰ গুৰুত্বক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। সেই দৃষ্টিকোণৰ পৰাই নাট্যকাৰক এগৰাকী সচেতন পৰ্যবেক্ষক ৰূপত অহিভিত কৰাইছে। সমাজৰ সমস্যাৰ চৰ্চাই নাটকীয় কাহিনীক গুৰুত্বপূৰ্ণ কৰি তুলি নাট্যকাৰ গোহাঞি বৰুৱাকো সাৰ্থক কৰি তুলিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন :

‘গাঁওবুঢ়া’ নাটখনৰ মূল বিষয়বস্তু কি? (৪০ টা শব্দৰ ভিতৰত)

.....

.....

.....

.....

২.৫ ‘গাঁওবুঢ়া’ নাটখনৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ

পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ অন্যতম নাট্যকৃতি ‘গাঁওবুঢ়া’ৰ পুৰুষ-নাৰী চৰিত্ৰ বৰ কম নহয়। পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা, বাপুৰাম শইকীয়া, কচুখোৱা ছুটীয়া, কেৰপাই কোচ, টেপেৰা কলিতা, ভোগমন চেটীয়া, মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱা, মঙ্গলা, মিঃ ইয়ং,

বিলত, পেজান, মিঃ স্কট, অৰ্দালি, চৰ্দাৰ, টেকেলা, খান্চামা, কুলী, পদকীয়া, পেস্কাৰ, মুক্তিয়ার ইত্যাদি। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ভিতৰত অমিলা, ৰংদৈ, জেতুকি, ভেলেউ, লিগিৰী, নাচনী, গঞানী আদি। ইয়াৰ ভিতৰত ভোগমন চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকৰ কাহিনীভাগ আগবাঢ়িছে। তেনেদৰে অন্য চৰিত্ৰবোৰেও কাহিনীৰ গতিশীলতাত নিজৰ ভূমিকা পালন কৰিছে। ভোগমন চৰিত্ৰক নাটকখনৰ নায়ক বুলি ক'ব পৰা যায়। অৱশ্যে নাটকৰ নায়কৰ সম্পূৰ্ণ লক্ষণ আমি ভোগমন চৰিত্ৰত বিচাৰি নাপাওঁ। গাঁৱলীয়া চৰিত্ৰাংকনৰ মাজেদি গোহাঞি বৰুৱাৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ দক্ষতা প্ৰকাশ পাইছে। নাটকখনৰ সকলোবোৰ চৰিত্ৰ সমান অনুপাতে অৱশ্যে বিকাশ লাভ কৰা নাই। নাটকখনত চিত্ৰিত হোৱা অসংখ্য চৰিত্ৰৰ ভিতৰত ভোগমনৰ পত্নী ৰংদৈৰ বাহিৰে বাকীবোৰ চৰিত্ৰ টাইপ চৰিত্ৰ। নাটকক অভিনৱত্ব আৰু অমৰত্ব দান কৰা আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদানটো হৈছে চৰিত্ৰ। পৃথিৱীৰ প্ৰায়বোৰ নাট্য সাহিত্যলৈ মন কৰিলেই এই কথাটো প্ৰতীয়মান হয় যে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ অভিনৱত্বইহে শ্ৰেষ্ঠ নাটকবোৰৰ শ্ৰেষ্ঠত্বৰ অন্যতম কাৰণ। নাটকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ দক্ষতাত শলাগিবলগীয়া। 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ ক্ষেত্ৰতেই তেওঁৰ দক্ষতা প্ৰকাশ 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 স্বাভিমানে প্ৰকাশিত হৈছে।

আকৌ, ৰংদৈৰ আগত ভোগমানে 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 ভোগমানে 'গাঁওবুঢ়া' পদবী ল'লে। কিন্তু সপোন, সপোন হৈয়ে ৰ'ল। গাঁওবুঢ়া হোৱাৰ পাছত বৰচাহাব আহোঁতে ভোগমানে 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 ত্ৰেকা 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 প্ৰকৃত্যৰ্থত 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 ভোগমানে বাট বুলিছে আৰু কৰ্মতঃ নাটকৰ কাহিনী গতিশীল হৈ পৰিছে। গতিকে নিঃসন্দেহে ৰংদৈ নাটকখনৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ।

স্বামীৰ প্ৰতি থকা প্ৰেম আৰু নিষ্ঠাই ৰংদৈ চৰিত্ৰটোক 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 উপটোকন 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 কেলৈ জীয়াই আছোঁ ক'ব নোৱাৰো” বুলি ক'লেও ভোগমনৰ অবিহনে তেওঁ ভাত মুখত দিয়া নাই। ভোগমনক গালি শপনি পাৰাৰ পিছত ভাত নোখোৱাকৈয়ে ৰচদ তুলিবলৈ যাবলগীয়া হোৱা বাবে ৰংদৈৰ বেজাৰ লাগিছে,—

দেহিএ, দুপৰীয়া আহি পাওঁতেই মই কুলখনীয়ে নো জুয়ে ধৰাদি কিয় ধৰিছিলোঁ
এ। খায় ধান খাব পায়, মই নো কেলৈ গৈছিলোঁ ক'ব নোৱাৰো। থক,
আমিও নেখাওঁ, ভোকতে মৰোঁ।

দেশৰ-দহৰ খবৰো ৰংদৈয়ে ৰাখে। আইন সম্পৰ্কেও ৰংদৈ সচেতন। ঘৰ ফ্ৰোক 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 সোমোওঁতে

ৰংদৈয়ে বেজাৰত বেছ হৈ পৰিছে। কিন্তু পাছত ভোগমন মুচ্ছা যাওঁতে ৰংদৈয়েই আকৌ সাহস দিছে—

“উঠ উঠহঁক মাইকী মানুহৰ দৰে বিয়াকুল হৈছ কেনেই? (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 ত্ৰেকৰ পাছত কিছু পৰিমাণে 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 উজ্জল, 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-দেড়ি কৰিলে তেওঁ লোকক নিৰ্যাতন দিবলৈ কুঠাৰোধ কৰা নাই। সমাজৰ বৰমূৰীয়া হিচাপে মৌজাদাৰে সদায় আভিজাত্যৰ গৰ্বতে ওফন্দি থাকিব বিচাৰে। চতুৰালি আৰু লোভ-লালসা তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ মাজত ধৰা দিছে। তেনেদৰে আকৌ চৰকাৰ প্ৰতি তেওঁৰ কৰ্তব্যনিষ্ঠাও স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া। সেই দৃষ্টিকোণৰ পৰা মৌজাদাৰ সম্ভান্ত 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 ডস্তৰ টাকিছে; কোন্ কাম টাকিলে যদি,
আগাৰি কেলে কাম নাই বুলি কৈ ডিছে? চব বাবুলোক এই বকম টাকিছে।
আছা 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 খেমটা নাই ডিছে। জোৰ-জবৰদস্তি
জুলুম কৰিবলৈ হুকুম হামি নাই ডিছে।”

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

ওৱেল, এইটো ভাল ডস্তৰ নাই আছে। কুলী জবৰদস্তি ডৰিবে। ৰচদ কাৰে,
দাম নাই ডিবে। গাঁওবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাবে, কুচ নাই মিলিবে।
কেইচা ডস্তৰ। এ চব বাট হামি ওপৰত লিকিবে।

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

অমিলা :

অমিলা মৌজাদাৰিণী চৰিত্ৰটো নাটকখনৰ কম পৰিসৰতে জিলিকি উঠা এটা
চৰিত্ৰ। মৌজাদাৰিণীৰ গাভীৰ্য্য 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, মঙল, বাপুৰাম শইকীয়া, দাৰোগা মাণিকচন্দ্ৰ
বৰুৱা, বিলত, মুক্তিযাৰ, টেকেলা আদি নিতান্তই পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ। অৱশ্যে এই চৰিত্ৰসমূহৰ
সফল ৰূপায়ণে কাহিনীক গতিশীলতা প্ৰদান কৰিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন :

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

.....

.....

.....

২.৬ ‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকখনৰ সংলাপ

সংলাপ নাটকৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান। সংলাপৰ দ্বাৰাই নাটকৰ কাহিনী আগবাঢ়ে, চৰিত্ৰই বিকাশ লাভ কৰে। নাটকীয় পৰিবেশ, পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্ৰৰ ভাবানুযায়ী নাট্যকাৰে নাটকৰ সংলাপ ৰচনা কৰে। সংলাপৰ চমৎকাৰিত্বৰ ওপৰত নাটকৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰে। চৰিত্ৰৰ সুসম আৰু যথার্থৰূপত দাঙি ধৰি কাহিনীক সুচাৰুৰূপত আগবাঢ়াই 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 যথায়থ 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। গএগ, পেজান-হীজত আদিৰ মুখত হাস্যৰসৰ বোল লগা কথা দিয়া হৈছে।

জতুৱা ঠাঁচ-প্ৰবচনৰ ব্যৱহাৰে গাঁৱলীয়া ভাষাটোক একেবাৰে আকৰ্ষণীয় 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 গৰুৱে পেটত চপাই থ’ব। হাঁয়,
হাঁয়, এইবেলি আৰু ভাতমুঠিৰো ভিকচন 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 বৰমূৰীয়াটো 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, ৰাঙ্কেল! টুমি হামাকে গালি ডিছে? বয় ডেকাইছে? টুমি মহাৰাণী মাটিছে। টুমি হামাকে বোকা ডেকিছে?

সংলাপ নিৰ্মাণৰ এনে দক্ষতাই নাটকখনক আকৰ্ষণীয় 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 ভুগিছে। 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 হ’বলগীয়া 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 গোটাৰলৈ 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 ত্ৰোক কৰাইছিল। আনকি গাঁওবুঢ়া হোৱা স্বত্বেও ভোগমনৰ ঘৰো ত্ৰোক কৰা হৈছিল। বৃটিছৰ নিষ্ঠুৰ শাসন আৰু তাৰ চেপা-খুন্দাত অসমৰ সামাজিক জীৱনৰ আলৈ-আহুকাল নাটখনৰ মাজত প্ৰতিফলিত হৈছে। ভোগমনৰ ঘৰ ত্ৰোক 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 ত্ৰোক কৰিবলৈ অহা জানি হাতৰ-কাণৰ অলংকাৰ পিন্ধি লোৱা আৰু সেইবোৰ নিব নোৱাৰিব বুলি জনাৰ পৰা নাৰীও যে আইন-কানুন, দেশ-দস্তৰ 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 মুহুৰি 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 বাবেকুৰি 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 ঘটনাবস্ত্ৰৰ মাজেদি ‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকখনত অসমীয়া সমাজখন জিলিকি উঠিছে।

এনেদৰেই পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকত ইংৰাজৰ প্ৰশাসনিক কুপ্ৰথাৰে সাধাৰণ অসমীয়াক কৰা নিৰ্যাতন আৰু অন্যায-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 ঊনবিংশ 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 প্ৰবন্ধ 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

* * *

তৃতীয় বিভাগ

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাটক 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'

বিভাগৰ গঠন :

- ৩.১ ভূমিকা (Introduction)
- ৩.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
- ৩.৩ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা নাট্যকৃতি
- ৩.৪ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাটক 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'
- ৩.৫ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনৰ পটভূমি
- ৩.৬ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটকৰ কাহিনীভাগ
- ৩.৭ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনৰ চৰিত্ৰ
- ৩.৮ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ
- ৩.৯ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটৰ সংলাপ
- ৩.১০ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটৰ ৰস
- ৩.১১ সাৰাংশ (Summing Up)
- ৩.১২ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
- ৩.১৩ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (Reference/Suggested Readings)

৩.১ ভূমিকা (Introduction)

পূৰ্বৱৰ্তী বিভাগটিত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ 'গাওঁবুঢ়া' নাটকখনিৰ বিষয়ে পৰ্যালোচনা কৰি অহা হৈছে। এই বিভাগটিত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনিৰ বিষয়ে আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ব।

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা অধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ কাণ্ডাৰী। কবিতা, নাটক, উপন্যাস, চুটিগল্প, জীৱনী, আত্মজীৱনী, ৰম্যৰচনা, তত্ত্বমূলক গ্ৰন্থ, প্ৰবন্ধ সাহিত্য, গীত আদি সকলো দিশতে তেওঁ অসমীয়া সাহিত্যৰ ভৰাল টনকিয়াল কৰি থৈ গৈছে। অসমীয়া সাহিত্যৰ নাট্য শাখাৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটকলৈ তেওঁ উল্লেখনীয় অৱদান আগবঢ়াই গৈছে। এই ঐতিহাসিক বা বুৰঞ্জীমূলক নাটকসমূহৰ এখনি উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'। বিখ্যাত শৰাইঘাট যুদ্ধৰ আলমত এই নাটকখনি ৰচনা কৰা হৈছে। এই বিভাগটিত 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনৰ বিষয়ে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

৩.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়নৰ অন্তত আপোনালোকে—

- লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাট্যকৃতি বিচাৰ কৰিব পাৰিব,
- 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনৰ পটভূমি আৰু কাহিনীভাগ পৰ্যালোচনা কৰিব পাৰিব,
- 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে ফাঁহিয়াই চাব পাৰিব,
- নাটখনৰ সংলাপ আৰু ৰসৰ বিষয়ে ব্যাখ্যা আগবঢ়াব পাৰিব।

৩.৩ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা নাট্যকৃতি

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য জগতৰ অন্যতম কাণ্ডাৰী তথা ৰোমাণ্টিক যুগৰ ত্ৰিমূৰ্তিৰ অন্যতম পুৰোধা ব্যক্তি লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা হৈছে একেধাৰে কবি, গল্পকাৰ, গীতিকাৰ, নাট্যকাৰ, ঔপন্যাসিক, প্ৰবন্ধকাৰ, জীৱনীকাৰ, তত্ত্বমূলক প্ৰবন্ধ লেখক, আলোচনী সম্পাদক তথা বিশিষ্ট ৰম্যৰচক। সাহিত্যৰ অনান্য ভাগসমূহৰ লগতে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈও তেওঁৰ অৱদান উল্লেখনীয়। তেওঁৰ নাট্যসমূহ হ'ল- 'লিতিকাই' (১৮৮৯), 'দেৱযানী' (১৯১১), 'নোমল' (১৯৯৩), 'চিকৰ্পতি নিকৰ্পতি' (১৯১৩), 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' (১৯১৫), 'বেলিমাৰ' (১৯১৫), 'জয়মতী কুৰঁৰী' (১৯১৫), 'গদাধৰ ৰজা' (১৯১৮), 'হয়বৰল' (১৯৩১), 'বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি' (১৯৩২), 'বাৰেমতৰা' (বাঁহী ২১ তম বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা) আদি। ধেমেলীয়া নাটকৰ যোগেদি নাট্যজগতত প্ৰৱেশ কৰা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'লিতিকাই', 'নোমল', 'পাঁচনি', 'চিকৰ্পতি নিকৰ্পতি'- এইকেইখন নাটকক প্ৰহসন বুলি জনা যায়। তলত তেওঁৰ নাট্যসমূহৰ বিষয়ে এক আলোচনা আগবঢ়োৱা হ'ল—

ক) লিতিকাই : লিতিকাই নাটকত নাট্যকাৰে নিতাই, সতাই, ভোলাই, মনাই, পুহাই আৰু ৰসাই নামৰ সাতোটা নিচলা আৰু অজলা ককাই ভাইৰ কথা- বতৰা, স্বভাৱ- চৰিত্ৰ আৰু কাম- কাজৰ নাটকীয় ৰূপ দি হাঁহিৰ খোৰাক যোগোৱা দেখা যায়। পিতাকৰ মৃত্যুৰ পিছত হাহাকাৰত পৰা সাতোটা ককায়েক ভায়েকৰ নানা ধৰণৰ বহুৰামি আৰু মুৰ্খামিবোৰ দেখিলে দৰ্শকৰ হাঁহিত পেটৰ নাড়ী চিঙিব যেন বোধ হয়।

এদিন জোনাক ৰাতি গোটেই কেইজন একেলগে ওলাই গৈ কোৰ মাৰি থোৱা পকা চপৰাণি এহালিচা দেখি তাকে সাগৰ বুলি ভাবি সাতুৰি পাৰ হ'ব ধৰিলে। এনেদৰে সাতুৰি থাকোতেই ৰাতি পুৱাল আৰু সিপাৰ হৈ সিহঁত ৭ জন আছে নে গণি চাব ধৰিলে। প্ৰতিজনেই গণনাত নিজক বাদ দিয়ে আৰু বাৰে বাৰে ছজন হয় মাত্ৰ। বাৰে বাৰে গণনাত ছজন ওলাই থকাত সিহঁত সাতোটা ভায়েকৰ ঠাইত ছটাহে বাকী আছে বুলি হাঁহি-বুইয়ে লগাব ধৰে। সেই সময়তে তাত দেউৰাম নামৰ বামুণগৰাকী উপস্থিত হয়। অজলা ভায়েকহঁতৰ কাণ্ড দেখি টেঙৰ বামুণে হেৰোৱা ভায়েকটোক উলিয়াই দিলে সিহঁতে তেওঁক কি দিব সোধে। গোটেই কেইজনে তেওঁৰ ঘৰত বন্দী হৈ থাকিব বুলি কথা দিয়ে আৰু কথা মতেই বামুণৰ ঘৰত বন্দী হৈ থাকিল। দেউৰাম বামুণৰ ঘৰত ভৃত্য হৈ থকা সময়ত নানা ধৰণৰ বহুৰামি আৰু অদ্ভুত অপকৰ্ম কৰি কটায়। এদিন বামুণৰ মাকৰ মূৰত ধানৰ ডাঙৰি থৈ মৃত্যু ঘটোৱাৰ পিছত বামুণেও তাৰ হোৰ তুলিবলৈ সাতোজন ককাই ভাইক বধ কৰাৰ উপায় উলিয়ালে। সেইমতে এদিন প্ৰকাণ্ড গছৰ ডাল এটা কাটি সিহঁতক কান্ধপাতি ধৰিবলৈ ক'লে। তিতাইৰ বাহিৰে বাকী ছটাই কান্ধ পাতি ধৰিলে আৰু মৃত্যুমুখত পৰিল। তিতা অলপ টেঙৰ আছিল বাবে সি কান্ধ পাতি নধৰিলে আৰু সেইবাবেই কোনোমতে সাৰিল। তাকো বামুণে মিতিৰৰ হতুৱাই মৰোৱাৰ চেষ্টা কৰি চিঠি লিখি

পঠাইছিল। কিন্তু পঢ়িব শুনিব জনা বাবে তিতায়ে বামুণৰ চিঠিখন বদলাই অইন এখন লিখি লৈ মতিৰৰ ঘৰ ওলাল আৰু সেইমতে দেউৰাম বামুণৰ খুলশালিয়েকক বিয়া কৰাই লৈ ঘৰ পালেহি।

আচলতে বেজবৰুৱাই লৌকিক কাহিনীটো এটা ৰূপক (Allegory) হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছে (নাটকৰ কথা, পৃ. ১২৫)। সাধাৰণতে কবি বা নাট্যকাৰে ৰূপকৰ যোগেদি একোটা বৰ্ণাত্মক কাহিনীৰ সহায়ত একোটা বিষয়ৰ ওপৰত নিজৰ মন্তব্য প্ৰকাশ কৰে বা কোনো নীতি-শিক্ষা দিয়াৰ চেষ্টা কৰে। তাহানিৰ সহজ, সৰল, চহা জনজীৱনৰ জীয়া প্ৰতিচ্ছবি এখন ‘লিতিকাই’ত ফুটি উঠা দেখা গৈছে। হোজা ককাই ভাই কেইটাৰ মূৰ্খামিভাৱা কথা-বতৰা, কাম-কাজৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে এলেছৱা, শিক্ষাবিমুখ, হোজা অসমীয়াৰ পুতৌজনক অৱস্থাটোহে যেন দাঙি ধৰিছে। পঢ়া-শুনা কৰিব নজনা আৰু সম্পূৰ্ণভাৱে অজমূৰ্খ হোৱা বাবে তিতাইৰ বাহিৰে বাকী আটাইৰে অকাল মৃত্যু ঘটে। অলপ পঢ়া-শুনা জনা বাবে আৰু বাকী কেইজনতকৈ বুদ্ধিয়ক হোৱা বাবে তিতাই মৰণৰ পৰা হাত সাৰে। বামুণে মতিৰলৈ লিখি পঠিওৱা চিঠিখন তিতায়ে নিজৰ বুদ্ধি খটাই বাটতে খুলি লৈ পঢ়ি সেইখনৰ ঠাইত নিজে নতুনকৈ এখন লিখিব নোৱাৰিলে বামুণৰ মতিৰৰ হাতত তিতাইৰ মৃত্যুও নিশ্চিত আছিল। নাটকখনত তিতাইৰ মুখেৰে নাট্যকাৰে এই কথাখিনি স্বীকাৰ কৰাইছে।

তিতাই : তিতি বুৰি যে শিকে বুলি মানুহে কয় সেই কথাটো সমূলি সঁচা। এই গৰুৱালি, এইবিলাক দেশে হঁহা, ল’ৰাৰ নিচিনা কাম কৰাৰ বাবেই আমাৰ এনে দুৰ্গতি। শেহৰ ফল আওমৰণে মৰা। ককাইদেউহঁতকৈ মই অলপ কথা-বতৰা বিলাকৰ উৱাদিহ পাওঁ, গতিগোত্ৰ বুজোঁ দেখি মই সিহঁতৰ জুই পুৰাবলৈ পালো। বপুৰাহঁত হোজা। সেয়ে যিহকে কয় তাকে নগণি সঁচা বুলি ধৰে দেখি আওমৰণে মৰিল। উস্! বিটলীয়া বামুণে এনে ফিকিৰ কৈ নিংকিন ভোদা ‘পাৰণী’ কেটা মাৰিলে। মোৰ আয়ুসত চাউল আছিল দেখিহে সিহঁতৰ শোকত পুৰি মৰিবলৈ থাকিলো। সিহঁতৰ লগতে কটা ময়ো মৰি যাওঁ। লেলেটীয়া জীৱ লেলাই ধেন্দাই থাকিব লাগে নহয়, কিয় গোঁসায়ে তাক মাৰি সুখ দিব? উস্! মই বিটলীয়াৰ ফিকিৰটোহে চাইছো। দুই মুনিহে আকোঁৱালে নোপোৱা ভইব্য গছৰ ডালটো বিটলীয়াই কাটি দি সিহঁতক কাণ পাতি ধৰিবলৈ কয়? হোলগোজ ভকত সিহঁতে আকৌ তাকে শুনিলে। মই থিতাতে বুধিটো আওধলীয়া কাটি নোযোৱাহেতেন মোৰ সেই দশাই হ’লহেতেন। (পঞ্চম অংক, প্ৰথম দৰ্শন)

খ) নোমল : লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দ্বাৰা ৰচিত ‘নোমল’ হ’ল আন এখন উপভোগ্য ধেমেলীয়া নাটক। নাহৰ-ফুটুকা বুঢ়া আৰু তাৰ ঘৈণীয়েক নিচলীৰ পাঁচোটা ল’ৰা কেচুৱাতে মৰাৰ পিছত ওপজা কেচুৱা টোৰ নামকৰণৰ প্ৰসংগই হ’ল এই প্ৰহসনখনৰ মূল বিষয়বস্তু।

নাহৰ ফুটুকা আৰু নিচলীৰ শেষৰ পেটমোচা ল'ৰাটো ওপজাত ঘৈণীয়েকৰ কথা মতে বুঢ়াই গোসাঁই ঈশ্বৰৰ ঘৰলৈ তেওঁৰ মুখেৰে ল'ৰাটোৰ বাবে নাম এটা আনিব আৰু তাৰ বাবে নিৰ্মালি-প্ৰসাদ এফেৰা আনিবলৈ বুলি গ'ল। নাহৰ ফুটুকাৰ এটা দোষ আছিল যে সি থিতাতে কথা পাহৰে। আথে বেথে গোসাঁইৰ ঘৰত উপস্থিত হোৱাৰ পিছত গোসাঁয়ে ল'ৰাটোৰ নাম থ'লে নোমল। নামটো পাহৰিব বুলি ভাবি নোমল নোমলকৈ চিঞৰি ঘৰলৈ আহিব ল'লে। কিন্তু সি বাটতে নামটো পাহৰি নোমলৰ ঠাইত 'নেমেল' বুলি চিঞৰিব ধৰিলে। নাওঁ মেলিব খোজা নাৱৰীয়া কেইটামানে চিঞৰ শুনি সিহঁতক নাওঁ মেলিবলৈ বাধা দিয়া বুলি ভাবি বুঢ়াক কিলালে। কিলৰ কোবত নাহৰ ফুটুকাৰ মুখেৰে 'নেমেল'ৰ ঠাইত 'নহবৰ হ'ল' বুলি ওলাব ধৰিলে। ইয়াকে শুনি সমদল যাত্ৰা কৰি অহা গায়ন বায়নৰ দল এটাই তেওঁলোকক ঠাট্টা কৰা বুলি ভাবি তাক আকৌ কিলালে। এনেদৰে 'নোমল' নামটো তাৰ আৰু মনত নপৰিল। শেহত ঘৰ গৈ পোৱাৰ পিছত নিচলীয়ে কথা প্ৰসংগত 'নুমলীয়া' শব্দটো উল্লেখ কৰোতেহে নামটো মনত আহিছিল। নাটখন মূল কাহিনী এয়াই। সামাজিক প্ৰহসন হিচাপে বেজবৰুৱাৰ 'নোমল' এক সাৰ্থক সৃষ্টি।

গ) পাঁচনিঃ 'পাঁচনি' লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ আন এক প্ৰহসনমূলক নাট। এইখন নাটকত আমি ধৰ্মাই নামৰ এজন গৰ্ভা পাঁচনিৰ কথা পাপু। তেওঁ ঘৰলৈ আলহী অতিথি আহিলে ভাল পায়, আলহী অতিথি নহ'লে অকলশৰে ভাতসাজ খাই তেওঁ শান্তি নাপায়। কিন্তু তেওঁৰ ঘৈণীয়েক বিপৰীত স্বভাৱৰ। ধৰ্মায়ে এইদৰে সদায় আলহীৰ বাবে বাট চাই থকাটো তেওঁ সহ্য কৰিব নোৱাৰে। ধৰ্মাইৰ ঘৈণীয়েকে কৈছে—“মানুহক খুউৱাতকৈ মেকুৰী-কুকুৰক খুউৱাটো ভাল নহয়নে? মোৰ মনেৰে ভালহে। কাৰণ কুকুৰ-মেকুৰী অজান জীৱ। খাই সিহঁতে পেটে পেটে শলাগিব, যদিও মুখেৰে মাতিব নোৱাৰে, আৰু মুখেৰে মাতিব পৰা মানুহে দবনি পিটি তোমাৰ খাব, আগতে দুয়াৰ চাৰি আষাৰ তোমাৰ শলাগ লৈ তোমাক উচটাব, আৰু তুমি পিঠি দিলেই সিহঁতে খোৱা পাতখনক ফালি তোমাক গালি পাৰি গুচি যাব....।”

সেয়েহে গিৰিয়েকে ভাত খাবলৈ মাতি অনা আলহীক খেদাই পঠিয়াবলৈ নানা পাং পাতে। এবাৰ আলহীক পাঁচনিৰ হতুৱাই ঢেকী থোৱাৰে খেদায়, আকৌ আন এবাৰ এজন আলহীক মেকুৰী-পোৱালীৰ মঙহেৰে ভাত খুৱাব বুলি ফাকি দি ছল কৰি খেদি পঠায়। ছটা দৃশ্যৰ এই নাটখনত মূলতে ধৰ্মাই পাঁচনিৰ দুষ্ট চতুৰ ঘৈণীয়েকৰ চতুৰালি প্ৰকাশ পাইছে। ধৰ্মাই পাঁচনিৰ সীমা চেৰাই যোৱা অবিয়া অৰি আৰু ইয়াৰ ফলত হোৱা হাস্যজনক পৰিস্থিতিয়ে এই নাটৰ বিষয়বস্তু। এই সৰু নাটকখনক 'কমিডি অৱ হিউমাৰ' (Comedy of Humour) জাতীয় নাটক বুলিব পাৰি। হিউমাৰ এটা বিশেষ মানসিক অৱস্থা, যি এজন ব্যক্তিৰ অন্যান্য গুণ বা অৱস্থাবোৰ চেৰাই গৈ তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ ভাৰসাম্য নোহোৱা কৰে। 'পাঁচনি' নাটকত সীমা চেৰাই যোৱা অতিথি পৰায়ণতা ধৰ্মাই পাঁচনিৰ বিশেষ হিউমাৰ বা মানসিক অৱস্থা বুলিব পাৰি (নাটকৰ কথা, পৃ.১২৬)।

ঘ) চিকৰ্পতি- নিকৰ্পতিঃ সামাজিক প্ৰহসন হিচাপে ‘চিকৰ্পতি নিকৰ্পতি’ খনো বেজবৰুৱাৰ এখন উল্লেখনীয় বচনা। ক’ৰ্ট-কাছাৰিৰ বিচাৰকৰ ভণ্ডামি, উৎকোচৰ অতপালি, উকীলবোৰ ইজন-সিজনৰ মাজত হিংসা-বিদ্বেষ আৰু ভণ্ডামি, অভিজাত শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ চলনা-চাতুৰি, অহংভাৱ, আদি নানা সামাজিক আৰু শ্ৰেণীগত দোষ দুৰ্বলতা আদি নাটকখনৰ মাধ্যমেৰে দৰ্শকৰ আগত দাঙি ধৰা হৈছে। প্ৰহসনখনৰ দৃশ্যপটত সৰ্বত্ৰ আজিৰ পৰা প্ৰায় এক শতিকাৰ আগৰ হোজা, সৰলচিতিয়া অসমীয়া মানুহৰ হাব-ভাব ফুটাই তোলা হৈছে। (সাহিত্যৰথী, পৃ, ১০৮)। ইয়াৰ ভাষাও তদনুৰূপ- থলুৱা, নিৰ্ভেজাল অসমীয়া।

চিকৰ্পতি আৰু নিকৰ্পতি নামৰ দুটা অঘাইটং চোৰৰ কাহিনীৰে আৰম্ভ হোৱা নাটখনত মূলত চিকণপুৰ ৰাজ্যৰ বিচাৰালয় আৰু অভিজাত শ্ৰেণীৰ বিভিন্ন ভণ্ডামি, দোষ, দুৰ্বলতাক বিষয়বস্তু হিচাপে লোৱা হৈছে। চিকণপুৰ ৰাজ্যৰ বিখ্যাত চিকৰ্পতি নামৰ চোৰটো কোনো ৰকমেই ক’তো ধৰা নপৰে। সেই দেখি এবাৰ ৰজাই চিকৰ্পতিক কয় যে যদি সি ৰজাৰ হাতৰ চিৰি আঙুঠিটো চুৰ কৰিব পাৰে তেতিয়াহ’লে তাক বৰ চোৰৰ খিতাপ দিয়া হ’ব। চিকৰ্পতি এই কাৰ্যত কৃতকাৰ্য হ’ল আৰু কথামতেই ৰজাই তাক বৰ-চোৰ খিতাপ প্ৰদান কৰে। চিকৰ্পতি চোৰৰ অসাধাৰণ বুদ্ধিৰ কথা গম পাই ৰজাই নিজৰ জীয়েকৰ বাবে তাক ৰজাৰ ল’ৰা এটা যোগাৰ কৰি দিবলৈ ক’লে। ৰজাৰ অনুৰোধ মতে এদিন সি ডিঙা নগৰৰ ৰজাৰ ঘাটত নাও বান্ধেগৈ। সেই ঠাইতো নিকৰ্পতি নামে এটা বৰ চোৰ আছে। নিকৰ্পতিয়ে বুদ্ধি কৰি চিকৰ্পতিৰ নাৱৰ সকলো বস্তু চোৰ কৰি ভাৰ বান্ধি ঘৰলৈ যায়। চিকৰ্পতিয়ে এই কাম নিকৰ্পতিৰ বুলি গম পায় আৰু নিজকে নিকৰ্পতিৰ দৰে সজাই শেষ নিশা নিকৰ্পতিৰ ঘৰ ওলালগৈ। নিকৰ্পতিৰ ঘৈণিয়েকক চুৰি মালবোৰ উলিয়াই নিদিলে ৰজাই ধৰাই নিবহি বুলি ভাবি সকলো বস্তু উলিয়াই দিয়ে। পিছদিনা পুৱা নিকৰ্পতিয়ে আচল কথা গম পাই লৰালৰিকৈ গৈ চিকৰ্পতিক ঘাটত লগ ধৰে আৰু দুয়ো ঠাইতে মহামিত্ৰ হৈ পৰে। ইয়াৰ পিছত নিকৰ্পতিৰ বুদ্ধিমতে কাম কৰি চিকৰ্পতিয়ে চিকণপুৰৰ ৰজাক জোৱায়েক যোগাৰ কৰি দিয়ে আৰু তাৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হয়। নাটকখনৰ মূল কাহিনী এয়াই।

ঙ) বেলিমাৰঃ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ঐতিহাসিক নাট ‘বেলিমাৰ’ প্ৰকাশ হয় ১৯১৫ চনত। মানৰ তিনিওটা আক্ৰমণৰ ঘটনাবল্ল কাহিনীয়ে হ’ল ইয়াৰ বিষয়বস্তু। পতনমুখী আহোম ৰাজত্বক নাটকৰ মাজেৰে দেখুৱাব বিচৰা হৈছে। ইয়াত পুৰুষ চৰিত্ৰৰ সংখ্যা ৫৫ টা, নাৰী ১০। প্ৰধান ঐতিহাসিক পুৰুষ চৰিত্ৰৰ ভিতৰত নাটখনত দেখা যায় চন্দ্ৰকান্ত সিংহ, পুৰন্দৰ সিংহ, সতৰাম, পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঁই, ৰুচিনাথ বুঢ়াগোহাঁই, বদনচন্দ্ৰ বৰফুকন, ওৰেযানাথ ঢেকিয়াল ফুকন, ঘনশ্যাম বৰফুকন আৰু মান সেনাপতি মিণ্ডিমাহা তিলুৱা। আনহাতে নাৰী চৰিত্ৰৰ ভিতৰত আছে চন্দ্ৰকান্তৰ মাক ৰাজমাও আৰু ওৰেযানাথ ঢেকিয়াল ফুকনৰ স্ত্ৰী তথা বদন বৰফুকনৰ জীয়ৰী পিজৌ আইদেউ।

অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ আদিভাগক অসমৰ অমৰস্যৰ যুগ বুলিব পাৰি। অসমৰ স্বাধীনতাৰ বেলি লাহে লাহে ল্হান হৈ আহি এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে একেবাৰে মাৰ গৈছিল। ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহ আৰু পুৰন্দৰ সিংহ অসমৰ স্বাধীন আকাশৰ শেষ নক্ষত্ৰ বুলি কোৱা হয়। বিদেশী কবলত পৰি তেওঁলোকক মান-মৰ্যাদা শেষ হয় আৰু অসমৰ জাতীয়তাৰ বান্ধু ক্ৰমান্বয়ে শিথিল হৈ আহে। চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ৰাজপাটত উঠাৰে পৰা আৰম্ভ কৰি ইয়াণ্ডাবু সন্ধি পৰ্যন্ত এই সুদীৰ্ঘ কালত হোৱা অসমৰ ৰাজনৈতিক ভাগ্য বিপৰ্যয়, প্ৰধানতঃ বদন বৰফুকনে মান অনা কাৰ্য আৰু তাৰ পৰিণতি নাটকৰ কাহিনীয়ে সামৰি লৈছে। বেলিমাৰ নাটকৰ সমগ্ৰ দৃশ্যাৱলী বাস্তৱসন্মত। সাধাৰণ অৰ্থত চাবলৈ গ'লে সাহিত্যিক সৃষ্টি হিচাপে অসমীয়া সাহিত্যলৈ ই এক বিশিষ্ট অৱদান বুলি আমি স্বীকাৰ নকৰাকৈ থাকিব নোৱাৰো।

(চ) চক্ৰধ্বজ সিংহ : 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' হ'ল লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দ্বাৰা ৰচিত এখন পাঁচ অঙ্কৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটক। এইখন নাটকৰ প্ৰথম সংস্কৰণ প্ৰকাশ হয় ১৯১৫ চনত। নাট্যকাৰে এইখন নাটৰ মূল বিষয়বস্তু হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ “শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ” নামৰ প্ৰবন্ধ, গেইট চাহাবৰ “অসম বুৰঞ্জী” আৰু উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাৰ গ্ৰন্থ এখনৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছে। নাটকখনৰ বিস্তৃত পৰ্যালোচনা পৰৱৰ্তী অনুচ্ছেদত কৰা হৈছে।

(ছ) জয়মতী কুঁৱৰী : লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ আন এখন ঐতিহাসিক নাট হ'ল জয়মতী কুঁৱৰী। জয়মতী কুঁৱৰীক বেজবৰুৱাৰ প্ৰথম গহীন নাট বুলি কোৱা হয়। নাটকখনত মুঠ চৰিত্ৰ আছে ২১ টা। প্ৰধান চৰিত্ৰ হ'ল জয়মতী কুঁৱৰী। নাটকখনৰ আটাইতকৈ স্মৰণীয় কাল্পনিক চৰিত্ৰ ডালিমী। “ডালিমী চৰিত্ৰটো লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ এক বিশিষ্ট সৃষ্টি। আজলী নাগিনী ডালিমীৰ সৰলতা আৰু সাহসে পাঠকক মুগ্ধ কৰে”(সাহিত্যৰথী, পৃ.৯৭)। ল'ৰাৰজাই নিজৰ সিংহাসন নিষ্কণ্টক কৰিবৰ বাবে তুংখুঙীয়া কোঁৱৰ গদাপাণিক ধৰিব নোৱাৰি স্বামীৰ বাৰ্তা বিচাৰি পত্নী জয়মতীক জেৰেঙা পথাৰত তিলতিলকৈ যন্ত্ৰণা দি মৃত্যুমুখত পেলোৱা কাহিনীটোৱেই হ'ল নাটকখনৰ পটভূমি।

সপ্তদশ শতিকাৰ শেষছোৱা হ'ল স্বৰ্গদেউ চুলিকফাৰ ৰাজত্বকাল। তেওঁ পুত্ৰ-নাতিয়ে একাদিক্ৰমে ৰাজ্যভোগ কৰাৰ অভিপ্ৰায়েৰে খুন আৰু হত্যাৰ যোগেদি আহোম সিংহাসন নিষ্কণ্টক কৰাৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰে। আহোম ৰাজনীতি মতে অঙ্গক্ষত লোক ৰাজপাটৰ যোগ্য নহয়। সেয়েহে চুলিকফাই আদেশ জাৰি কৰিলে যে সিংহাসনৰ বাবে য'ত য'ত যোগ্য কোঁৱৰ আছে সকলোকে ধৰি আনি হয় হত্যা, নহ'লে অঙ্গক্ষত কৰিব লাগে। আদেশ মতেই ক্ষিপ্ৰ গতিৰে অভিযান আৰম্ভ হ'ল। অভিযানৰ সৰ্বশেষ আৰু সৰ্বপ্ৰধান লক্ষ্য আছিল গদাপাণি। পতিব্ৰতা জয়মতীৰ দিহা মতে গদাপাণি নগা পাহাৰলৈ পলাই যায়। স্বামীৰ বাতৰি ল'বৰ বাবে ৰজাৰ আদেশত জয়মতীক বন্দী কৰি শাস্তি দিয়া হ'ল। কঠোৰ, নিৰ্মম, নিদাৰুণ শাস্তিৰ পিছতো তিলমান বাতৰিও জয়াৰ মুখেৰে সংগ্ৰহ

কৰিব নোৱাৰিলে। ৰজাঘৰীয়া সকলো চেষ্টা বিফল হয়। বুঢ়াগোহায়ে নিযুক্ত কৰা চৰ আৰু গুপ্তঘাতকে উভতি আহি ব্যৰ্থতাৰ খবৰ দিয়াত বুঢ়াগোহাঞিৰ চিন্তা আৰু প্ৰতিহিংসাৰ জুই বেছিকৈ জ্বলি উঠে। জয়মতীৰ শাস্তি বঢ়াই দিয়া হয়। ইফালে গদাপাণিয়ে খবৰ পাই অনুশোচনা, অশান্তি আৰু চিন্তাত বিহ্বল হৈ উঠে। শেষত ডালিমীৰ মৰমৰ বান্ধোন চিঙি তেওঁ জয়মতী কুঁৱৰীৰ ওচৰ পায়হি, কিন্তু জয়মতীয়ে তেওঁক নিচিনাৰ ভাও জুৰি ওভতাই পঠায় আৰু নিজৰ আদৰ্শ অটুত ৰাখি মৃত্যুবৰণ কৰে। নাটখনৰ মূল বিষয়বস্তু আৰু কাহিনী মূলত এয়াই।

(জ) **গদাধৰ ৰজাঃ** লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘গদাধৰ ৰজা’ নাটকখন বাঁহীৰ ৯ম বছৰৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ সংখ্যাত প্ৰকাশ পাইছিল। এই নাটখন একাক্ষ নাট। অংগ বিভাগ আৰু দৃশ্য বিভাগো নাই। নাট্যকাৰ বেজবৰুৱাই নিজে নাটখনক চ’ৰাঘৰীয়া নাট’ নাম দিছে। নাটখনৰ নাম ‘গদাধৰ ৰজা’ যদিও কাহিনীটোত গদাধৰ ৰজা নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাই। গদাধৰ নামটোত ভ্ৰমৰঙ্গৰ সৃষ্টি হোৱা দেখা যায়। নাটকখন এক ভ্ৰমৰঙ্গ (A Comedy of Errors) (সাহিত্যৰথী, পৃ.১০৯)

নাটখনৰ কাহিনীটোত ইতিহাসৰ সলনি ইতিহাসৰ আঁৰে আৰে ঘূৰি ফুৰা চাৰিটা মনে সজা চৰিত্ৰ দেখা যায়। মূল চৰিত্ৰ ৪ টা হ’ল- গেন্ধেলা, মঙ্গলা, বিমলা আৰু কমলা। অসমৰ ৰাজপাটত ল’ৰাৰজা আৰু গদাপাণি পলাই ফুৰা সময়খিনিকে নাটকখনৰ কাহিনীৰ কাল বুলি কোৱা হৈছে।

গেন্ধেলা নামৰ গাৰলীয়া মানুহ এটাক কমলা আৰু বিমলা নামৰ দুগৰাকী পাটগাভৰু বায়েক-ভনীয়েকে গদাপাণি বুলি ভাবি আলহ উদহকৈ সোধ-পোছ কৰাৰ আমোদজনক ঘটনাটোৱেই নাটকখনৰ মূল বিষয়বস্তু। কাহিনীৰ শেষত ভুল ভাঙিছে আৰু হাঁহি উঠা পৰিৱেশ এটা সৃষ্টি হোৱা দেখা গৈছে। নাটকখনৰ ভুল কাহিনী এয়াই।

(ঝ) **দেৱযানীঃ** লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘দেৱযানী’ হ’ল একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাটক। ইয়াৰ কাহিনী কাশীদাসী মহাভাৰতৰ পৰা লোৱা হৈছে। নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহ হৈছে- শৰ্মিষ্ঠা, যযাতি, শুক্ৰাচাৰ্য, বিদূষক, কচ, আৰু দেৱযানী। বৃহস্পতি পুত্ৰ কচ আৰু শুক্ৰাচাৰ্যৰ কন্যা দেৱযানীৰ প্ৰেমৰ কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকখনৰ কাহিনী আগবাঢ়িছে। দেৱযানীয়ে শেষত “ভ্ৰষ্টাচাৰ দেশ ইটো বাসৰ অযোগ্য” বুলি শাস্তিদামৰ অশ্বেষণত স্থান ত্যাগ কৰিছে আৰু কাহিনীও ইমানতে শেষ হৈছে। কিন্তু মূল কাহিনী ইয়াত শেষ নহয়। গতিকে আমি অসমাপ্ত কাহিনীৰে নাটকৰ সামৰণি মৰা বুলি ক’ব পাৰো। আধুনিক যুগৰ প্ৰথমাদৰ্শৰ ছন্দবদ্ধ পৌৰাণিক নাটক হিচাপে ‘দেৱযানী’ৰ স্থান আমি নুই কৰিব নোৱাৰো।

(ঞ) **বৰবৰুৱাৰ বেতাল যষ্ঠ বিংশতিঃ** সংস্কৃত সাহিত্যৰ বেতাল পঞ্চবিংশতি নামৰ সাধুকথাৰ নামটোৰ লগত সংগতি ৰাখি ‘বৰবৰুৱাৰ বেতাল যষ্ঠবিংশতি’ নামৰ পঞ্চাঙ্কৰ ধেমেলীয়া নাটকখন লিখিছে।

ৰুদাই নামৰ কানীয়া এটাই তাৰ গাভৰু জীয়েক জুনুকীৰ গাওঁৰে ডেকা এটাৰ লগত বিয়া দিবলৈ মন মেলে, কিন্তু ঘৈণীয়েক গদগেদীৰ জীয়েকক অইন এটালৈ দিবৰহে মন। তাকে লৈ পতি-পত্নীৰ দ্বন্দ্ব দেখা যায়। আনহাতে জীয়েক জুনুকীৰ মন ভোগাই নামৰ ডেকা এটালৈহে। ভোগায়ে জুনুকীক পলুৱাই নিবলৈ এদিন চোতালৰ গছ এজোপাত উঠি থাকে। ৰুদাই কানীয়াই গম পাই খেদিলত সি মাটিত সৰি পৰি ‘মৰিলো ওঁ’ বুলি চিঞৰ লগালে, জুনুকীয়েও হায়ে ওঁ’ বি ওঁ কৰিব ধৰে— নাটকৰ মূল বিষয়বস্তু এইখিনিয়ে। নাটখনৰ ৰচনাৰ পটভূমি তেজপুৰৰ উকীল বাঘাম্বৰ শৰ্মাৰ পৰিয়ালটো। বাঘাম্বৰ শৰ্মাৰ প্ৰথম পত্নী বহুদিন ধৰি নিঃসন্তান হৈ আছিল। সেইবাবে পত্নীৰ ইচ্ছানুসৰিয়ে খুলশালীয়েকক বিয়া পাতি ঘোৰ সংসাৰত প্ৰৱেশ কৰে। পিছে খুলশালীয়েকৰো বহু বছৰ পিছতো সন্তান হোৱাৰ কোনো লক্ষণ দেখা নিদিলে। ইপিনে পূৰ্বৰ পত্নীগৰাকীয়ে পুত্ৰ সন্তান প্ৰসৱ কৰি পুনৰ শৰ্মাৰ প্ৰিয় হৈ পৰিল। পৰিণতিস্বৰূপে দুয়ো বাই-ভনীৰ পুৱা-গধূলি দ্বন্দ্ব হাই নুগুচা হ’ল।

নাটখনৰ আৰম্ভণিত সূত্ৰধাৰকপী বৰবৰুৱাই অঙ্ক বাখ্যা প্ৰসংগত কয়- “পাঁচ অঙ্ক তাত আছে, এক অঙ্ক পানী। অঙ্ক নাম তাৰ কৰিলো প্ৰমাণী।” ‘বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি’ ছটা খণ্ডৰ এক দীঘলীয়া ৰচনা। ইয়াত প্ৰকাশ পোৱা মনোগ্ৰাহী ৰিজনিসমূহে বেজবৰুৱাৰ সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ আৰু নিবিড় সৌন্দৰ্য গ্ৰাহিতাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে।

(ট) বাৰেমতৰাঃ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ‘বাৰেমতৰা’ এখন তিনি অংকীয়া নাট। ‘বাঁহী’ৰ ২১ শ বছৰ প্ৰথম সংখ্যাত এইখন নাট প্ৰকাশ পায় (১৮৫৪ শক)। গুণনাথ নামৰ ঠগ এটা হ’ল নাটখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ। নাটখনত বঙালী, উড়িয়া, অসমীয়া, হিন্দু, মুছলমান সকলো পুৰুষ-মহিলা চৰিত্ৰৰ পয়োভৰ দেখা যায়। সেয়েহে বোধহয় নাটখনক বাৰেমতৰা (যাৰ অৰ্থ সানমিহলি) বোলা হৈছে। নাটখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ নৰনাথক পৰহিতৈষী আৰু ক্ষমাশীল পুৰুষ হিচাপে দেখুওৱা হৈছে। নাটখনৰ কাহিনীটোত লেখকৰ নিজৰ জীৱনৰ কোনো ঘটনাৰ ছাঁ পৰা বুলি অনুমান কৰা হয়। নাটখনৰ পৰিসৰ সংক্ষিপ্ত যদিও ‘বাৰেমতৰা’ক এখন উৎকৃষ্ট প্ৰহসন বুলিব পাৰি।

(ঠ) হ-য-ব-ৰ-লঃ ‘হ-য-ব-ৰ-ল’ হ’ল বেজবৰুৱাৰ ৩ টা দৃশ্যৰ এখনি নাটক। প্ৰথম প্ৰকাশ হয় বাঁহীৰ দ্বিতীয় বছৰ ১১ শ সংখ্যাত (১৮৫৩ শক)। ‘হ-য-ব-ৰ-ল’ শব্দটোৰ অৰ্থ ওলট-পালট, হাবি-জাবি, গোলমলীয়া।

পীতৰামৰ ঘৈণীয়েক ললিতাৰ মৰমৰ কুকুৰ ‘ববী’ক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকৰ কাহিনী আগবাঢ়িছে। পীতৰামে ববীক দেখিব নোৱাৰে। তাক লৈ পীতৰামৰ মনত বিৰাট অশান্তি। পীতৰামৰ মুখৰ সংলাপৰ পৰা আমি তাৰ অশান্তিৰ উমান পাওঁ—

“মোৰ প্ৰাণ ওষ্ঠাগত আৰু অসহ্য হৈ উঠিছে। সেই টেৰিয়ৰ নে ফেৰিয়ৰ কুকুৰটো মোৰ কাল হ’ল। তাক মই দুচকুৰে দেখিব নোৱাৰোঁ। ঘৰৰ ঘৈণীয়ে তাক ক’ত যে থব ভাবিকে নাপায়। তাক মূৰত থ’লে ওকনীয়ে খায়, মাটিত থ’লে পৰুৱাই খায় হৈছে। ভাবি চাওকচোন, মোৰ শোৱাপাটীতে তাক শুৱায়। মোৰ গাখীৰ

খোৱা বাণবাটিত তাক গাখীৰ ভাত খুৱায়। দেখিলে বিক্ৰিনাত মোৰ গা শিয়ৰি উঠে। মই মুখ বজালেই মোৰে সৈতে তেওঁৰ খনে খনে দন্ধ হয়। মোৰ ঘৰ নহৈ বাঁহতল হ'ল মিছেছ বৰা। মই বৰ অশান্তিত আছোঁ বুজিছেনে?”

পীতৰামে বন্ধু পত্নী ৰুক্মিণী আৰু বন্ধু পুত্ৰ টেপুৰ সহযোগত মনে মনে বৰীক দূৰ কৰিবলৈ ফন্দি পাতে আৰু সেইমতেই টেপুৰে কুকুৰটোক ক'ৰবাত লুকাই থৈ আহে। কিন্তু তাৰ পৰিণতি বিষম হয়। পীতৰামৰ ঘৈণীয়েক ললিতাই কুকুৰটো বেজাৰত ভাত পানী এৰি পাটিত পৰিল আৰু গিৰিয়েকৰ লগত মাত বোল বন্ধ কৰিলে। তেওঁলোকৰ যড়যন্ত্ৰ সফল নহ'ল। নাটখনৰ মূল কাহিনী এয়াই। কাহিনী নিটোল যদিও দৰ্শকক হতুৱাব পৰা উপাদান নাটখনত দেখা পোৱা নাযায়।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই কি কি শ্ৰেণীৰ নাটক ৰচনা কৰিছিল?

.....

.....

.....

.....

৩.৪ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাটক 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটকৰ পাতনিত লিখিছে—“এই নাটৰ সম্পৰ্কে ইয়াকে ক'বলগীয়া যে, মোৰ আদৰ্শৰ বন্ধু শ্ৰী যুক্ত হেমচন্দ্ৰ গোসাঁঞীৰ 'শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ' (উষা নামে মাহেকীয়া কাকতত ওলোৱা) প্ৰবন্ধৰ পৰা ইয়াৰ ঘাই সঁজুলি লোৱা হৈছে।” লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নামৰ পাঁচ অঙ্কৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটখন প্ৰকাশ হৈছিল ১৯১৫ চনত। ইয়াৰ মূল বিষয়বস্তু হ'ল স্বৰ্গদেউ চক্ৰধ্বজ সিংহৰ ৰাজত্বকালত মোগলে সপ্তম আৰু শেষবাৰলৈ কৰা অসম আক্ৰমণ। নাটখনত দুটা উপকাহিনীও দেখা যায়—

(ক) গজপুৰীয়া উপকাহিনী,

(খ) ৰূপহী-চেনেহী-শদিয়াখোৱা উপকাহিনী।

নাটখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত গজপুৰীয়া, তাৰ ঘৈণীয়েক, টকৌ, টোকোৰা, জপৰা, প্ৰিয়ৰাম আদিক দেখা পাওঁ।

'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটকৰ গদ্যৰ প্ৰকাশ ভঙ্গী সহজ সৰল। ঠায়ে ঠায়ে গীত-পদ, ফকৰা যোজনা আদিৰ ব্যৱহাৰে গদ্যৰ মাজত কাব্য সুধা ঢালি দিয়া পৰিলক্ষিত হয়। গজপুৰীয়াৰ দৰে দুটামান চৰিত্ৰৰ মুখত হাস্য ৰসাত্মক কবিতাৰ সঘন উক্তিৰে নাটখনক ধেমেলীয়া নাটৰ শ্ৰেণীলৈ টানি নিব খোজাও আমি দেখা পাওঁ।

৩.৫ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটখনৰ পটভূমি

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ এখন অন্যতম বুৰঞ্জীমূলক নাটক হ’ল চক্ৰধ্বজ সিংহ। ইয়াৰ পটভূমি আহোম আৰু মোগলৰ মাজত হোৱা যুদ্ধ। ‘উষা’ কাকতত প্ৰকাশ পোৱা ‘শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ’ নামৰ প্ৰবন্ধ, গেইট চাহাবৰ ‘অসম বুৰঞ্জী’ আৰু উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাৰ এখন কিতাপ এই নাটকখনৰ আধাৰ গ্ৰন্থ বুলি নাট্যকাৰে পাতনিতে উল্লেখ কৰিছে। নাটকৰ কাহিনী অনুসৰি আহোম ৰজা জয়ধ্বজ সিংহৰ মৃত্যুৰ পাছত তেওঁৰ পুত্ৰ ৰজা হ’ব নোৱাৰাত চক্ৰধ্বজ সিংহ ৰজা হয়। জয়ধ্বজ সিংহই মোগলৰ সৈতে হোৱা চুক্তি অনুসৰি মোগলক কৰ-কাটল দিয়া নিয়ম আছিল। কিন্তু চক্ৰধ্বজ সিংহ ৰাজপাটত বহি এই নিয়ম মানিবলৈ অবাধ্য হয়। ফলত মোগলে চক্ৰধ্বজ সিংহক হয় কৰ কাটল দিয়ক, নহয় গুৱাহাটী এৰি দিয়ক বুলি কয়। ইয়াকে কৰিবলৈ অমান্তি হোৱাত মোগলে যুদ্ধৰ হুকুৰ দিয়ে আৰু গুৱাহাটীলৈ ৰাওনা হয়। চক্ৰধ্বজ সিংহয়ো লাচিত বৰফুকনক সেনাপতি পাতি সৈন্য সামন্তৰ লগত গুৱাহাটীলৈ পঠিয়ায়। গুৱাহাটীত আহোম আৰু মোগলৰ তয়াময়া যুদ্ধ হয় আৰু আহোম সেনাৰ হাতত মোগলৰ পৰাজয় হয়। এইখন যুদ্ধকে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ বুলি কোৱা হয়। আহোম আৰু মোগলৰ মাজৰ এই শৰাইঘাট ৰণৰ পটভূমিতে বেজবৰুৱাদেৱৰ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটক ৰচিত।

৩.৬ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকৰ কাহিনীভাগ

মীৰজুমলাই ১৫৭৭ শকত অসম আক্ৰমণ কৰি অধিকাৰ কৰে। সেই সময়ত আহোমৰ ৰজা আছিল জয়ধ্বজ সিংহ। মীৰজুমলাই আহোম স্বৰ্গদেউক কয় যে যদি তিনি লাখ টকা, ৯০ টা হাতী দিয়ে তেনেহলে তেওঁ এই দেশ এৰি গুচি যাব। এই কথা শুনি স্বৰ্গদেৱে হাতী ৩০টা, সোণ দুই হাজাৰ, ৰূপ বাৰ হাজাৰ, ১০০ বন্দী, ১০০ বেটী সহিতে ৰমণী গাভৰুক ওৰংজেৱলৈ দিয়ে আৰু কথামতে মোগলে অসম এৰি যায়। এই চুক্তি অনুসৰি চক্ৰধ্বজ সিংহৰ পৰাও গুৱাহাটীৰ থানাদাৰে চিঠি পঠিয়াই কৰ কাটল বিচাৰিছিলে। কিন্তু চক্ৰধ্বজ সিংহ ৰজা হোৱাৰ পিছত কৰ-কাটল দিবলৈ অমান্তি হয় আৰু যুদ্ধ কৰাৰ ভাবুকি দি মোগল কটকীক ঘূৰাই পঠায়। এই কথাৰ পৰিণাম যুদ্ধ বুলি সকলো নিশ্চিত হ’ল। স্বৰ্গদেৱে যুদ্ধৰ বাবে সকলোকে সাজু হ’বলৈ কৈ লাচিত বৰফুকনৰ পৰা ইয়াৰ উত্তৰলৈ বাট চাব। বৰফুকনেও স্বৰ্গদেউৰ কথাত সন্মতি প্ৰকাশ কৰে। মোগল সেনাই এইবোৰ কথা গম পাই তেওঁলোকো যুদ্ধৰ বাবে সাজু হয়। ৰামসিংহক সেনাপতি পাতি হাজাৰ হাজাৰ সৈন্য সামন্তৰে সৈতে মোগল বাদশ্বাহে গুৱাহাটীলৈ পঠিয়ায়।

স্বৰ্গদেউৰ আদেশ মতে শৰাইঘাটৰ ৰণলৈ সকলো সাজু হ’ল। মূল শৰাইঘাটৰ ৰণৰ আগতে বাহঁবাৰী, কাজলীমুখ, ইটাখুলি, বৰনদীৰ মুখ আদি কেবাখনো ৰণ মোগলৰ লগত কৰিব লগা হয়। আটাইকেইখন ৰণতে মোগলৰ পৰাজয় হয়। এই যুঁজত মোগলৰ ফিৰুজখান, চৈয়দখান আদিৰ দৰে বহুকেইজন প্ৰধান লোক নিহত হয়। এই যুদ্ধ জয়ৰ বাতৰি পাই স্বৰ্গদেৱে দেওধাই, মোহন বাইলুং আদিৰ দ্বাৰা ৰিখোৱান মহোৎসৱ আয়োজন কৰে আৰু সকলোৰে আনন্দেৰে এই উৎসৱৰ অংশীদাৰ হয়।

ইফালে ৰামসিংহই সৈন্য সামন্তৰ লগত শুৱালকুছিৰ ওচৰে পাজৰে শিবিৰ স্থাপন কৰিলে। লাচিতে ৰামসিংহৰ ওচৰলৈ কটকী পঠিয়ালে অসমলৈ এইদৰে অহাৰ কাৰণ সুধি। উত্তৰত ৰামসিংহই কয় যে, পূৰ্বে আলিয়াৰ খাঁ আৰু সোমাই তামুলী বৰবৰুৱা মাজত হোৱা সন্ধি অনুসৰি বৰনদী অসম আৰু বাদশ্বাহৰ ৰাজ্যৰ সীমা বন্ধা হৈছিল। সেই সন্ধিমতে গুৱাহাটী মোগল বাদশ্বাহৰ ৰাজ্যৰ ভিতৰত পৰে, সেয়েহে আহোমসকলে গুৱাহাটী এৰি দিব লাগে। লগতে অসমৰ বিষয়ে বহু বেয়া বেয়া মন্তব্য কৰি দুঘৰীমান যুঁজি চাব পাৰে বুলি কয়। লাচিত বৰফুকনে ইয়াৰ প্ৰত্যুত্তৰ দিয়ে আৰু বৰফুকনৰ মুখৰ কথা শুনি ৰামসিংহই দলিবাৰীতে যুদ্ধৰ প্ৰস্তুতি আৰম্ভ কৰে। স্বৰ্গদেউৰ আদেশত দলিবাৰীলৈ আগুৱাই গৈ মোগল সৈন্যৰ লগত যুদ্ধ কৰোতে একেদিনাই দহ হেজাৰ আহোম সৈন্য নিহত হয়। বৰফুকন এই কথাত হতাশ হৈ পৰে আৰু স্বৰ্গদেউক বতৰা পঠাবলৈ লোৱাত বুঢ়াগোহাঞিয়ে সান্থনা দি যায়- “মই কওঁ, এইখন যুঁজৰ কথা স্বৰ্গদেৱলৈ জনাবৰ সকাম নাই। বাৰীৰ ভিতৰৰ পুখুৰী এটা সিঁচিলেও আঠ-দহোটা মানুহক শিঙিয়ে ফুটে; এখন ৰণৰ আঠ-দহ হেজাৰ মানুহ পৰিল, তাকে আকৌ স্বৰ্গদেউক জনাব লাগে কিয়? ইয়াৰ প্ৰতিশোধ আমি বঙালৰ ওপৰত লৈ তাৰ বাতৰিহে স্বৰ্গদেৱক দিয়া ভাল।”

ইয়াৰ মাজতে ৰামসিংহই পণ্ডিত ৰায় নামৰ এজন লোকক লাচিতৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই কয় যে ৩ লাখ টকাৰ বিনিময়ত গুৱাহাটী মোগলৰ হাতত এৰি দিয়ে যেন। কিন্তু বৰফুকনে এই প্ৰস্তাৱ নাকচ কৰে আৰু শৰাইঘাটত প্ৰবল পৰাক্ৰমেৰে যুঁজ কৰি মোগলক পৰাস্ত কৰে। শেষত লাচিত বৰফুকনে তেওঁৰ পুত্ৰৰ হতুৱাই ঘৰলৈ চিঠি লিখি বিজয়ৰ বাৰ্তা প্ৰেৰণ কৰাৰ লগতে শদিয়াখোৱা গোহাই বৰুৱালৈ নিজৰ কন্যা চেনেহীৰ বিবাহত সন্মত জনায়। ইয়াতে নাটকৰ ঘটনাৰ সামৰণি পৰে।

নাট্যকাৰে নাটকখনত মূল ঘটনাৰ লগত দুটা উপকাহিনী সংযোগ কৰিছে। ইয়াৰে এটা হ'ল গজপুৰীয়া আৰু তাৰ সহযোগীসকলৰ কাহিনী আৰু আনটো হ'ল শদিয়াখোৱা গোহাই আৰু চেনেহীৰ প্ৰেম কাহিনী। দুয়োটা কাহিনীকে নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ ফল বুলিব পাৰি। কাহিনী দুটা নাটকখনত বিশেষ প্ৰাসংগিক নহয়, কিন্তু তথাপিও দৰ্শকক এই কাহিনীয়ে আকৃষ্ট কৰে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকত উপকাহিনীৰ সংযোগ প্ৰাসংগিক নে?

.....

.....

.....

.....

৩.৭ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটকখনৰ চৰিত্ৰ

১। চক্ৰধ্বজ সিংহ :

চক্ৰধ্বজ সিংহ হৈছে আহোম শাসন কালৰ এজন অন্যতম পৰাক্ৰমী ৰজা। স্বৰ্গদেউ জয়ধ্বজ সিংহৰ মৃত্যুৰ পিছত এওঁ ৰাজপাটত উঠে। ১৬৬৩ চনৰ পৰা ১৬৭০ চনলৈ এওঁ ৰাজত্ব কৰে। চাওফা চ্যু-পুং-মুঙে ৰাজপাটত উঠি হিন্দু ধৰ্মমতে চক্ৰধ্বজ সিংহ নাম লয়। লাচিত বৰফুকন, আতন বুঢ়াগোহাঞি আদি বীৰ পুৰুষৰ কাৰু-কাৰ্য এওঁৰ ৰাজত্ব কালতে অসমৰ ইতিহাসত উজ্জ্বলি উঠে। অসমৰ ইতিহাসত এইগৰাকী স্বৰ্গদেউৰ নাম সোণালী আখৰেৰে লিখা থাকিব। চক্ৰধ্বজ সিংহক নাটকখনত প্ৰধান চৰিত্ৰ হিচাপে দেখা নাযায়। সৰ্বমুঠ ২৬ টা দৃশ্যৰ ভিতৰত মাত্ৰ ৬ টা দৃশ্যতহে চক্ৰধ্বজ সিংহক দেখা যায়। মাজে মাজে ৰাজসভাত বহি দুই-চাৰিটা কথা আলোচনা কৰা আৰু চিঠি শুনাৰ বাহিৰে চক্ৰধ্বজ সিংহৰ একো কাৰ্য দেখুওৱা হোৱা নাই। কোনো চৰিত্ৰৰ নামেৰে এখন নাটক নামকৰণ হ'লে সেই চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য নাটকখনত, কিন্তু ইয়াত ৰজা চক্ৰধ্বজ সিংহৰ চৰিত্ৰটোক মুখ্যৰূপত উপস্থাপন কৰা হোৱা নাই। নাটকখনত চক্ৰধ্বজ সিংহক ৰজা হিচাপে অংকন কৰিছে যদিও ৰজাৰ বিচক্ষণতা, পৰাক্ৰম আদি স্পষ্টৰূপত অংকন কৰা নাই লগতে ৰজাৰ বিভিন্ন কাৰ্য্যৱলী, ৰণকৌশল ইত্যাদিৰ বিৱৰণৰ পৰা বিৰত ৰাখি নাট্যকাৰে চৰিত্ৰটোক এটা গতানুগতিক চৰিত্ৰ হিচাপেহে অংকন কৰিছে।

২। লাচিত বৰফুকন :

নাটকখনত উল্লেখ থকা আন এটা উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ হৈছে লাচিত বৰফুকন। অসমৰ ইতিহাসত লাচিত বৰফুকনক যিদৰে বীৰত্বপূৰ্ণ ৰূপত পোৱা যায় ঠিক সেই ৰূপত নাট্যকাৰে নাটকখনত এই চৰিত্ৰটো পৰিস্ফুট কৰিব পৰা নাই। লাচিতে কেনেদৰে বৰফুকন উপাধি লাভ কৰিছিল আৰু কিমান কষ্টৰ ফলত তেওঁ বৰফুকন দৰে গুৰুত্বপূৰ্ণ দায়িত্ব লাভ কৰিছে সেই কথা তেওঁৰ পুতেকৰ আগত সোঁৱৰাইছে। এইখিনি কথোপকথনৰ জৰিয়তে বীৰ লাচিতৰ গৌৰৱময় ইতিহাসৰ কথা পাঠকৰ ওচৰলৈ টানি অনা হৈছে। তদুপৰি মোগলৰ সেনাপতি ৰামসিংহৰ মুখেৰে লাচিতৰ বীৰত্ব, দূৰদৰ্শিতা আদিৰ কথা উমান পোৱা যায়। যুদ্ধৰ কামত গাফিলতি কৰা বাবে তেওঁ দেশতকৈ মোমাই ডাঙৰ নহয় বুলি নিজৰ মোমায়েকক কাটিবলৈও কুঠাবোধ কৰা নাছিল। এয়া সম্ভৱ আছিল কেৱল জাতি আৰু দেশৰ প্ৰতি থকা প্ৰৱল ভাল পোৱাৰ বাবেহে। কিন্তু লাচিতৰ বীৰত্ব আৰু অসমৰ কৌশল, বিচক্ষণ বুদ্ধি আদিৰ অধিক আলোচনা কৰাত নাট্যকাৰে চকু দিব পাৰিলেহেতেন।

৩। প্ৰিয়ৰাম :

প্ৰিয়ৰাম হ'ল লাচিত বৰফুকনৰ পুত্ৰ। নাট্যকাৰে প্ৰথম অৱস্থাত প্ৰিয়ৰামক বৰফুকন আৰু বৰফুকননীৰ কথা বতৰাৰ মাজেৰে এজন অকৰ্মণ্য মদাহী জুৱাৰী আদিৰে অভিহিত

কৰিছে। প্ৰিয়ৰাম চৰিত্ৰটো বেজবৰুৱাই শ্বেইক্সপীয়েৰৰ হেনৰি চতুৰ্থ (Henry IV) ৰ প্ৰথম খণ্ডৰ ‘প্ৰিন্স হল’ নামৰ চৰিত্ৰটোৰ আদৰ্শত গঢ়ি তোলাৰ কথা নাটখনৰ পাতনিৰে উল্লেখ কৰিছে। প্ৰথম অৱস্থাত প্ৰিয়ৰামক অকৰ্মণ্য হিচাপে দেখাইছিল যদি পিছত নিজৰ দোষত অনুতপ্ত হৈ লাচিত বৰফুকনক যুদ্ধত সহায় কৰা আৰু দুজন মোগল সেনাপতিক বন্দী কৰাও দেখাইছে। ইয়াৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে প্ৰিয়ৰামৰ বীৰত্ব প্ৰকাশ কৰিছে। সংগ দোষত পৰি প্ৰথমাবস্থাত বিপথে গ’লেও পিছৰ অৱস্থাত পিতৃৰ যশ আৰু কৃতিয়ে প্ৰিয়ৰামক পুনৰ সং পথত ঘূৰাই অনা দেখাইছে।

৪। গজপুৰীয়া :

‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটখনৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ হ’ল গজপুৰীয়া ‘হেনৰী ফ’ৰ্থ’ নাটকৰ ফলষ্টাফ (Falstaff) ৰ অসমীয়া সংস্কৰণ। প্ৰিয়ৰাম আৰু লগৰীয়াখিনিৰ লগত বহি মদ খোৱা, কথাই প্ৰতি কাজিয়া কৰা, হাস্য-ব্যংগ কৰি সময় কটোৱা আদি স্বভাৱৰ দ্বাৰা গজপুৰীয়া চৰিত্ৰটোক এটা ৰসিক আৰু পাতল চৰিত্ৰ হিচাপে উপস্থাপন কৰা হৈছে। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ফলষ্টাক আৰু বেজবৰুৱা গজপুৰীয়া দুয়োটা চৰিত্ৰৰ মাজত সাদৃশ্য থাকিলেও সম্পূৰ্ণ অনুকৰণ কৰা নাই। যুদ্ধলৈ যাবলৈ ভয় কৰা, বুদ্ধিত বৃহস্পতি, ফাঁকি দি গৌৰৱ অৰ্জন কৰা আদি কাৰ্যকলাপে গজপুৰীয়াৰ লগত ফলষ্টাফৰ সাদৃশ্যৰ কথা মনত পেলাই দিয়ে। প্ৰিয়ৰামৰ সংগী হিচাপে নিজৰ ডাঙৰ ডাঙৰ কথাৰে প্ৰিয়ৰামক বেয়া সংগ, বেয়া কৰ্মত লিপ্ত কৰায়; নিজৰ স্বার্থ সিদ্ধিৰ বাবেই প্ৰিয়ৰামৰ সৈতে যুদ্ধত যাবলৈও ৰাজী হয়। যুদ্ধত ভয়তে মোগলৰ মৃত সৈন্যৰ মাজত ভাও জুৰি পৰি থকা, ঘৈণীয়েকৰ সৈতে মৃত সৈন্যৰ মাজৰ পৰা কাপোৰ, গহনা আদি চুৰ কৰা কাৰ্যই গজপুৰীয়া চৰিত্ৰটোৰ পাতল ৰূপটো উদঙাই দিছে। অসমৰ নাট্য সাহিত্যত ৰসিক চৰিত্ৰ (Comic Character) সমূহৰ ভিতৰত গজপুৰীয়াৰ চৰিত্ৰটো অন্যতম।

৫। ৰামসিংহ :

‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটখনৰ অন্যতম চৰিত্ৰ ‘ৰামসিংহ’ হ’ল অম্বৰৰ অধিপতি তথা মহাবীৰ নানা সিংহৰ নাতি। ৰামসিংহক বাদশ্বাহ ঔৰংজেৰে মোগল সেনাবাহিনীৰ সেনাপতি পাতি গুৱাহাটী দখল কৰিবলৈ অসমলৈ পঠিয়াইছিল। তেওঁ আছিল ঔৰংজেৰৰ বিচক্ষণ বুদ্ধিসম্পন্ন বীৰ সেনাপতি। কিন্তু আহোমৰ বীৰ সেনাপতি লাচিতৰ হাতত তেওঁ যুদ্ধত পৰাজিত হৈছিল। ৰামসিংহই উপলব্ধি কৰিছিল যে আহোম বীৰসকলৰ গাত অদ্ভুত ক্ষমতা আছে। নিজৰ ব্যৰ্থতাৰ কথা সুৰঁৰি বাদশ্বাহৰ আগত কেনেদৰে মুখ দেখাব তাকে ভাবি তেওঁ চিন্তিত হৈ পৰিছিল। তেওঁৰ মনত অন্ধ বিশ্বাস জাতীয় কথাও আহি পৰিছিল। আহোম সেনাৰ বীৰ, পৰাক্ৰম দেখি ভূত-প্ৰেত, বেজালি, ঐন্দ্ৰজালিক ক্ৰিয়া কৰ্ম বুলি ভাবিছিল।

৬। ঔৰংজেৰ :

মোগলৰ অন্যতম পৰাক্ৰমী বাদশ্বাহ দিল্লীৰ ঔৰংজেৰ। ভাৰতবৰ্ষৰ প্ৰায় ঠাইতে মহাপৰাক্ৰমেৰে যুদ্ধ কৰি ৰাজ্যৰ পৰিসীমা বৃদ্ধি কৰাৰ বীৰত্বব্যঞ্জক কাহিনী ভাৰতবৰ্ষৰ ইতিহাসৰ পাতে পাতে লিপিবদ্ধ। এওঁৰ আদেশতে ৰামসিংহৰ সেনাপতিত্বত মোগল সৈন্যই অসম আক্ৰমণ কৰিব আহিছিল। অসমৰ আহোমসকলৰ পৰাক্ৰম দেখি আশ্চৰ্য প্ৰকাশ কৰাৰ লগতে অপমানবোধো কৰিছিল। নাটকখনত ঔৰংজেৰৰ বিজৃত বৰ্ণনা পোৱা নাযায়। ৰামসিংহক বিষয়বাব প্ৰদান কৰি সেনাৰ সৈতে পুনৰ গুৱাহাটীলৈ পঠিয়াই দিয়া কাৰ্যতে তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ কাৰ্যৰ সমাপ্তি ঘটিছে।

৭। জয়সিংহ :

নাটকখনত অম্বৰৰ অধিপতি জয়সিংহৰ উল্লেখ পোৱা যায়, কিন্তু জয়সিংহৰ বিজৃত বৰ্ণনা তথা কাৰ্যকলাপৰ পৰা নাট্যকাৰ বিৰত আছে। সম্ৰাট ঔৰংজেৰক বিভিন্ন ধৰণৰ দিহা পৰামৰ্শ প্ৰদান কৰাৰ ক্ষেত্ৰত দুই এঠাইত জয়সিংহৰ উল্লেখ পোৱা যায়। অসমত যুদ্ধত পৰাস্ত হৈ ফিৰোজ খাঁ আৰু চৈয়দ চানা মৃত্যুমুখত পৰোতে ঔৰংজেৰে অপমানৰ প্ৰতিশোধ লব খোজোতে জয়সিংহই কৈছিল- ‘সিংহ শ্বই থাকোতে টিপচিয়ে থাপ্ মাৰি সিংহৰ দাতঁত লাগি থকা মঙহ লৈ যোৱাৰ নিচিনা হৈছে জাহাপনা’। তদুপৰি বৃদ্ধ বয়সত যুজলৈ যাবলৈ আদেশ বিচাৰি তেওঁৰ অতীত গৌৰৱৰ কথা সোঁৱৰিছে।

এওঁলোকৰ উপৰিও বৰগোহাঞি, বৰপাত্ৰগোহাঞি আদি আহোম ৰাজ বিষয়াৰ উল্লেখ নাটকখনত দেখা যায়। তদুপৰি প্ৰিয়ৰামৰ লগৰীয়া গজপুৰীয়াৰ সংগী জপৰা, টকৌ, টোকোৰা আদি চৰিত্ৰ কেইটিয়ে হাঁস্যৰসিক কথাবে নাটকখন উপভোগ্য কৰি তুলিছে। ‘চন্দ্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকখনত শদিয়াখোৱা গোহাঞিবৰুৱা নামৰ চৰিত্ৰ এটাৰো উল্লেখ আছে। তেওঁক লাচিত বৰফুকনৰ জীয়ৰী চেনেহীৰ প্ৰণয়প্ৰাৰ্থী হিচাপে দেখুওৱা হৈছে।

নাটকখনত গুৰুত্ব লাভ কৰা নাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত গজপুৰীয়াৰ ঘৈণীয়েক গজপুৰীয়ানী উল্লেখযোগ্য। তেওঁক নাট্যকাৰে গ্ৰাম্য কন্দলপ্ৰিয় নাৰীৰ ৰূপত উপস্থাপন কৰিছে। ইয়াৰোপৰি নাট্যকাৰে লাচিত বৰফুকনৰ ঘৈণীয়েক ফুকননীৰ চৰিত্ৰটোও অংকন কৰিছে। এওঁ নিজৰ পুত্ৰৰ অসৎ কৰ্মৰ বাবে চিন্তিত আৰু পৰিয়ালৰ মান-মৰ্যাদাৰ প্ৰতিও সচেতন। লাচিত বৰফুকনৰ গাভৰু কন্যা দুগৰাকী ৰূপহী আৰু চেনেহীক বেজবৰুৱাই ইয়াত ৰাংঢালী যুৱতী হিচাপে অংকন কৰিছে। চেনেহী লাচিতৰ জ্যেষ্ঠ কন্যা আৰু ৰূপহী সৰু। চেনেহী লাজকুৰীয়া স্বভাৱৰ আনহাতে ৰূপহী চঞ্চল মনৰ। দুয়োগৰাকীৰ মুখতে ফকৰা-যোজনা, গীত আদি অনবৰতে লাগি থাকে।

অন্যান্য চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত মোগলসকলৰ অন্যতম সেনাপতি ৰচিত খাঁ, অকটকী পণ্ডিত ৰায়, বৰফুকনৰ দাসী অৰ্থাৎ লিগিৰী আদিৰ উল্লেখ আছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকখনৰ কোনটো চৰিত্ৰক প্ৰধান চৰিত্ৰ হিচাপে বিবেচনা কৰিব পাৰি?

.....

.....

.....

.....

৩.৮ চক্ৰধ্বজ সিংহ নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ

‘মোৰ জীৱন সোঁৱৰণ’ত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই লিখিছে- “শ্বেইক্সপীয়েৰৰ হেমলেট, কিং জন, হেন্ৰি আৰু মিডছামাৰ নাইটছ ড্ৰীম কলেজত মোৰ পাঠ্য আছিল। ভাবিলোঁ ময়ো তেনে অপূৰ্বনাটক চৰেৰে অসমীয়াত ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্য ভৰানত যুগমীয়া কৰি থৈ যাম।” ইয়াৰ পৰাই গম পোৱা যায় যে শ্বেলী, মিল্টন, কীটছ আদিৰ কবিতাই বেজবৰুৱাক প্ৰভাৱিত কৰিছিল। এইবাবেই হয়তো তেওঁৰ সৃষ্টিসমূহৰ মাজত কম বেছি পৰিমাণে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়।

আমাৰ আলোচ্য ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকখনৰ পাতনিতো নাট্যকাৰে লিখা আমি দেখো ‘শেহত আৰু একাষাৰ কথা কওঁ যে মহাকবি শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰিন্স হেনৰি, ফলষ্টাফ আৰু তেওঁলোকৰ লগৰীয়াসকলৰ চৰিত্ৰৰ চানেকিৰ কিছু দূৰ অনুসৰণ কৰি তেওঁৰ আশীৰ্বাদৰ কণা মাত্ৰ লাভৰ ভিকছ হোৱাহে লেখকৰ মনস্কামনা।” উল্লেখযোগ্য যে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটক ‘হেনৰী ফ’ৰ্থ’ (Henry IV) ৰ কিছু প্ৰভাৱ বেজবৰুৱাৰ এই নাটকখনত লক্ষ্য কৰা যায়।

শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ‘হেনৰি দ্যা ফ’ৰ্থ’ৰ প্ৰথম খণ্ডত মুঠ পাঁচটা অংকত ওঠৰটা দৃশ্য দেখা যায়। আনহাতে বেজবৰুৱাৰ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ তো পাঁচটা অংক, কিন্তু ছাব্বিছটা দৃশ্য পোৱা যায়। ‘হেন্ৰি দ্যা ফ’ৰ্থ’ৰ ছটা দৃশ্য ৰচনা কৰা হৈছে প্ৰিন্স হল, ফলষ্টাফ আৰু তেওঁলোকৰ সংগীসকলক কেন্দ্ৰ কৰি। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ৰো ছটা দৃশ্যত প্ৰিয়ৰাম, গজপুৰীয়া আৰু তেওঁলোকৰ সংগীবোৰৰ কথা চিত্ৰিত কৰা হৈছে। শ্বেইক্সপীয়েৰে তেওঁৰ নাটকত প্ৰিন্স হল আৰু ফলষ্টাফৰ প্ৰথম দৰ্শন কৰায় প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৃশ্যত, আনহাতে বেজবৰুৱায়ে তেওঁৰ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকত প্ৰিয়ৰাম আৰু গজপুৰীয়াক লগৰীয়াবোৰৰ সৈতে প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৃশ্যত দৰ্শন কৰায়। তদুপৰি হাঁস মধুৰ দৃশ্যৰ অৱতাৰণা, উপ-কাহিনী সৃষ্টি, স্বগতোক্তি আদিৰ লক্ষণ বেজবৰুৱাই অসমীয়া নাটকলৈ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ পৰাই আমদানি কৰিছে। এই লক্ষণবোৰ তেওঁ হাড়ো হিমজুৰে অসমীয়া কৰি ল’বলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়। চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো আমি দেখো যে, বেজবৰুৱা শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ ভালেমান চৰিত্ৰৰ কাষ চাপিছে। ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকৰ চৰিত্ৰৰ

লগত ৰিজাব পৰা শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ‘হেনৰী দা ফ’ৰ্থ’ নাটকৰ চৰিত্ৰ কেইটামানক আমি এইধৰণে চাব পাৰোঁ-

‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকৰ চৰিত্ৰ	‘হেনৰী দা ফ’ৰ্থ’ৰ চৰিত্ৰ
ক) চক্ৰধ্বজ সিংহ	ফ’ৰ্থ হেনৰী
খ) প্ৰিয়ৰাম	প্ৰিন্স হল
গ) গজপুৰীয়া	ফলষ্টাফ
ঘ) গজপুৰীয়ানী	মিষ্ট্ৰেছ কুইক্লি
ঙ) সিদ্ধিনাথ	পইনছ
চ) জপৰা	বাৰডল্ফ
ছ) টকৌ	পেটো
জ) টোকোৰা	গেডশ্বিল

শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ চৰিত্ৰসমূহৰ মাজত দেখা যায় যদিও বেজবৰুৱাই এই চৰিত্ৰসমূহক জাতে পাতে অসমীয়া হিচাপে এনেদৰে ফুটাই তুলিছে যে সকলোবোৰ চৰিত্ৰ একোটা মৌলিক সৃষ্টি যেন অনুভৱ হয়। উদাহৰণস্বৰূপে, গজপুৰীয়াৰ চৰিত্ৰটো ফলষ্টাফৰ দৰেই এটা পেটুৱা, মদাহী, ৰসিক চৰিত্ৰ হিচাপে দেখাইছে, কিন্তু গজপুৰীয়ানী চৰিত্ৰটোৰ ক্ষেত্ৰত বেজবৰুৱাৰ বৈশিষ্ট্য মন কৰিবলগীয়া। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ যিটো চৰিত্ৰৰ প্ৰভাৱ গজপুৰীয়ানীত দেখা যায় সেয়া আছিল মিষ্ট্ৰেছ কুইক্লি। মিষ্ট্ৰেছ কুইক্লি আছিল অতিথিশালাৰ গিৰিহঁতনী, তেওঁ ফলষ্টাফৰ ঘেণীয়েকো নাছিল। কিন্তু সেই যুগৰ অসমীয়া মহিলা এগৰাকীক আমি অতিথিশালা বা দোকানৰ গৰাকী বুলি কল্পনা কৰিব নোৱাৰোঁ। সেয়েহে বেজবৰুৱাই গজপুৰীয়া আৰু গজপুৰীয়ানীক স্বামী-স্ত্ৰী হিচাপে চিত্ৰিত কৰে। গজপুৰীয়ানীয়ে গজপুৰীয়াৰ ঘৰত প্ৰিয়ৰাম আৰু আন সংগীসকলক লাওপানী, ধপাতৰ যোগান ধৰা কাৰ্য দেখুৱাই সাদৃশ্য অটুত ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

আনহাতে, শ্বেইক্সপীয়েৰে তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰিন্স হলক ৰজা চতুৰ্থ হেনৰিৰ পুতেক বুলি দেখাইছে, কিন্তু বেজবৰুৱাই প্ৰিয়ৰাম ডেকাফুকনক দেখাইছে লাচিত বৰফুকনৰ পুত্ৰ হিচাপে, যাতে বুৰঞ্জীৰ মূল কাহিনীৰ লৰচৰ নহয়। কাৰণ ৰজা চতুৰ্থ হেনৰিৰ দৰে আহোম স্বৰ্গদেউ চক্ৰধ্বজ সিংহ নিজে ৰণভূমিলৈ যোৱা নাছিল, সেয়েহে পুতেককো যুদ্ধলৈ লগত নিয়া দেখাব নোৱাৰি। কিন্তু লাচিত বৰফুকন আছিল আহোমৰ সেনাপতি, সেইবাবে নিজৰ পুত্ৰক নিজৰ লগতে যুদ্ধ ক্ষেত্ৰলৈ লৈ যোৱাটো স্বাভাৱিক কথা। এনেদৰেই বেজবৰুৱাই মূল ঐতিহাসিক কাহিনীটোত আচোৰ নপৰাকৈ নাটকখন আগুৱাই নিছে। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই লিখিছে- “বেজবৰুৱাই ফলষ্টাফৰ বাহিৰৰ ৰূপটো অনুকৰণ কৰিছে। ফলষ্টাফৰ আভ্যন্তৰীণ ৰূপটো অননুকৰণীয়।” (অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, পৃ.২১)।

এইটো কথা আমি মানিব লাগিব যে শ্বেইক্সপীয়েৰৰ ‘হেনৰী দা ফ’ৰ্থ’ৰ চৰিত্ৰসমূহৰ আলম ল’লেও প্ৰিয়ৰাম, গজপুৰীয়া, গজপুৰীয়ানী আদি চৰিত্ৰ বেজবৰুৱাৰ হাতত একো

একোটা মৌলিক চৰিত্ৰৰ দৰে হৈ উঠিছে। বেজবৰুৱাই শ্বেইক্সপীয়েৰৰ পৰা কেৱল জঁকাটো লৈ তেজ-মঙহখিনি নিজৰ কল্পনাৰ সহায়ত গঢ়ি দি চৰিত্ৰসমূহক হাড়ে হিমজুৰে অসমীয়া ৰূপ এটা দিছে।

৩.৯ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটৰ সংলাপ

সংলাপ নাটকৰ এটি বিশিষ্ট উপাদান। ই নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মুখৰ বচন। ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ বিকাশৰ মূল আধাৰ হিচাপে সংলাপকেই অভিহিত কৰিব পাৰি। অৰ্থাৎ সংলাপ নাটকৰ এটি অবিচ্ছেদ্য অংগ। নাটকত সংলাপৰ গুৰুত্বৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি এইদৰে ক’ব পাৰি ‘সবল সংলাপ নাটকৰ ৰাজহাড় স্বৰূপ।’ নাটকৰ সংলাপ চুটি আৰু অৰ্থব্যঞ্জক হ’ব লাগে। সংলাপ বলিষ্ঠ, মধুৰ আৰু গতিশীল হ’লেহে নাটকৰ ৰস সৃষ্টি ক্ষমতা বৃদ্ধি পায় আৰু নাটখন প্ৰাণৱন্ত হৈ পৰে। নাট এখনত সাৰ্থক সংলাপ ৰচনা কৰাটো অতি কঠিন কাম। নাট্যকাৰৰ সূক্ষ্ম পৰ্য্যবেক্ষণ ক্ষমতা, গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি, কলাসুলভ মনোভাৱ আৰু শব্দ চয়নৰ পাৰদৰ্শিতাৰ ওপৰত সাৰ্থক সংলাপে জন্ম লাভ কৰে। চৰিত্ৰৰ মনৰ আবেগ-অনুভূতি, ৰুচি-অভিৰুচি, ভাৱ-চিন্তাক সংলাপৰ জৰিয়তে কলাত্মক ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পৰাটো নাট্যকাৰৰ অন্যতম কৃতি।

অসমীয়া নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা এগৰাকী সফল নাট্যকাৰ। প্ৰাঞ্জল, শ্ৰুতিমধুৰ, মাৰ্জিত, ৰুচিসন্মত, অৰ্থপূৰ্ণ, শক্তিশালী আৰু ওজস্বী সংলাপ ৰচনা কৰাৰ কৌশল তেওঁৰ নাট্য প্ৰতিভাৰ অন্য এটি উৎকৃষ্ট দিশ। এই ক্ষেত্ৰত চক্ৰধ্বজ সিংহ নাটখনি ব্যতিক্ৰম নহয়। বেজবৰুৱাদেৱৰ পৈণত হাতৰ পৰশত নাটখনৰ সংলাপ শ্ৰুতিমধুৰ হৈ উঠিছে। নাটখনৰ শব্দ সংযোজনা নিমজ আৰু সাৱলীল।

নাটখনৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনৰ অন্যতম প্ৰধান চৰিত্ৰ চক্ৰধ্বজ সিংহ স্বৰ্গদেউ আৰু তেওঁৰ সভাসদসকলৰ সংলাপৰ মাজেৰে নাটকৰ মূল বিষয়বস্তু সুন্দৰভাৱে প্ৰতিফলিত হৈ উঠিছে। আনহাতে মোগলসকলক প্ৰতিহত কৰাৰ প্ৰচেষ্টাও প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনতেই পৰিস্ফুট হৈ উঠিছে। স্বৰ্গদেউ চক্ৰধ্বজ সিংহৰ সংলাপত তেওঁৰ ৰাজনৈতিক বিচক্ষণতা, দৃঢ়তা, বুদ্ধিমত্তা আৰু কৰ্মতৎপৰশীলতাৰ পৰিচয় লাভ কৰিব পৰা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে, নিম্নউল্লেখিত সংলাপ দুফাঁকিলৈ আঙুলিয়াব পাৰি—

চক্ৰধ্বজ সিংহ— তই পাটছৰ কটকীক কগৈ- তেওঁ আমাৰ দেশৰ যেনে দস্তৰ, সেই মতে আঁঠু লৈ সেৱা কৰি আহিলেহে আমাৰ আগলৈ আহিব পাৰিব। ন’হলে আমাৰ সৈতে সাক্ষাৎ নহয়। (প্ৰথম অংক, প্ৰথম দৰ্শন)

চক্ৰধ্বজ সিংহঃ বুঢ়াগোহাঁই ডাঙৰীয়া। বঙালক চেচনি- বুজনি দি চেঁচা কৰা মানে, বঙালৰ আগত ক’বা আৰু তেওঁলোকক খুজি পাৰিলে, কৰতলীয়া হৈ কোনো মতে ৰজা নামটো লৈ পাট প্ৰৱৰ্তাই থকা। ডাঙৰীয়াসকল। এনে কাৰ্য মই হ’লে জীয়াই থাকোঁতে কৰিব নোৱাৰোঁ। চক্ৰধ্বজ সিংহৰ শৰীৰত থুনলাই-খুনলুঙৰ এটোপা তেজও থাকে মানে চক্ৰধ্বজ সিংহই মোগল পাটছাৰ ওচৰত মূৰ নোদোঁৱায়, এইটো ঠিক। জয়ধ্বজ সিংহ স্বৰ্গদেওৰ দিনত সনা অসমৰ গাৰ

কলংসোপা, হয় চক্ৰধ্বজে গুচাব, নহয় চক্ৰধ্বজ সমূলি বিনাশ হ'ব। ডাঙৰীয়াসকল মই ৰাজপাটত উঠিবৰে আজি চাৰি বছৰ মাথোন মোৰ এই একোটা চিন্তা। সেই দেখি এই কেইবছৰ সৈন্য সংগ্ৰহ, সৈন্য শিক্ষা আৰু ঠায়ে ঠায়ে কোঠাবোৰ বাতি- বুতি দৃঢ় কৰা কাৰ্যত মোৰ সকলো চিন্তা, সকলো চেষ্টা নিয়োজিত হৈছে। আপোনাৰ সকলে ভয় নেখাব, পিচলৈ নাটানিব, ঈশ্বৰে আমাৰ অভীষ্ট সিদ্ধি কৰিব। বঙালক আমাৰ দেশৰ পৰা খেদাব পাৰিম। (লাচিত দুৰলীয়াফুকনলৈ চাই) আমাৰ ফুকনে কি কয়? (প্ৰথম অংক প্ৰথম দৰ্শন)

চক্ৰধ্বজ সিংহৰ ৰাজত্বকালত (১৯৬৩-১৬৭০ খৃঃ) পূৰ্বৰ সন্ধিৰ প্ৰস্তাৱ মতে মোগলক প্ৰাপ্য ধন-বিত নিদিয়াৰ বাবে মিৰজুমলাই পুনৰ যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। এই ক্ষেত্ৰত চক্ৰধ্বজ সিংহ স্বৰ্গদেওয়ে বাঁহবাৰীয়া বুঢ়াগোহাঁই, গুইমেলা বৰগোহাঁই, বৰপাত্ৰ-গোহাঁই আৰু সভাসদসকলৰ লগত আলোচনা কৰি বৰচ'ৰাতে এনেদৰে ঘোষণা কৰে-“পাটছালৈ পঠিয়াবলৈ বুলি যি সাত লাখ টকা বৰঙণি তোলা হৈছিল, সেই টকা আৰু দিয়া নেযায়। তাৰে যুজৰ খৰচ চলোৱা যাব।” (প্ৰথম অংক প্ৰথম দৰ্শন)

স্বৰ্গদেউৰ এই সংলাপৰ মাজেৰেই নাট্য কাহিনীৰ আৰম্ভণি ঘটিছে আৰু যুঁজৰ বাবে আগজাননিও পোৱা গৈছে।

নাটকৰ দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত বাঁহবাৰীৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ প্ৰস্তুতিৰ আভাস লাভ কৰিব পৰা যায়। “ৰজাই লাচিতক ‘বৰফুকন’ খিতাপ দি ৰণৰ বাবে প্ৰস্তুত হ'বলৈ আদেশ দিয়ে; বাঁহবাৰীৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত ৰজাৰ জয়ধ্বনিসূচক ভকতৰাম ওজাৰ ‘জয় জয়োল্লাস’ উলাহ উদাও বানীত উল্লাসিত হৈ অসমীয়া সৈন্যই লাচিতৰ অধীনত ৰণত জপিয়াই পৰে।” (‘অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ জিলিঙণি’, পৃ.১৮২)। নাট্যকাৰে লাচিত বৰফুকনৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ মাজেৰে বাঁহবাৰীৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ পৰিবেশ সুন্দৰ ৰূপত চিত্ৰিত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে—

লাচিত বৰফুকনঃ (সৈন্যবোৰলৈ চাই)। ৰণুৱা সকল! স্বৰ্গদেৱৰ আজ্ঞাত আমি আমাৰ অসম দেশ শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবৰ নিমিত্তে এই যুদ্ধ কৰিবলৈ আহিছোঁ। এতিয়া আমি ভয়- ভ্ৰান্তি আৰু আন চিন্তা- ভাৱনা সকলোকে পৰিহাৰ কৰি আমাৰ কৰ্তব্য সাধন কৰিব লাগে। ঈশ্বৰে আমাক জয়যুক্ত কৰিব। সমুখ যুদ্ধলৈ আগবাঢ়োঁক। (সৈন্যবোৰ একেলগে হৈ ধ্বনি দিয়ে)- জয় স্বৰ্গদেউ চক্ৰধ্বজ সিংহৰ জয়। জয় লাচিত বৰফুকনৰ জয়। জয় অসম মাতৃৰ জয়। জয় ৰাম বোলা। জয় হৰি বোলা। (দ্বিতীয় অংক, দ্বিতীয় দৰ্শন)

চক্ৰধ্বজ সিংহ নাটকৰ সংলাপৰ এটি বিশেষ বৈশিষ্ট্য এই যে, শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ আগতে হৈ যোৱা বাঁহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটাখুলি আৰু বৰনদীৰ মুখৰ খণ্ডযুদ্ধ চাৰিখনত অসমৰ বিজয়ৰ যি বাতৰি সেয়া চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপৰ মাজেৰে উজ্বল ৰূপত প্ৰতীয়মান হৈ উঠিছে। এইখিনিতে নাট্যকাৰৰ সফলতা দেখিবলৈ পোৱা যায়। দ্বিতীয় অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত চক্ৰধ্বজ সিংহৰ সংলাপত এই ছবি দেখিবলৈ পোৱা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে—

চক্ৰধ্বজ সিংহঃ ডাঙৰীয়া সকল! মোগলেৰে সৈতে আমাৰ বাঁহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটা খলি, বৰনদীৰ মুখ এই চাৰি ঠাইত লগা চাৰিখন যুঁজত আমি জিকাৰ খবৰ পাই মোৰ মনত যি আহলাদ হৈছে, তাক মই প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰোঁ। কিন্তু ইয়াৰ পিছতে বোলে গুৱাহাটীত এখন ডাঙৰ যুঁজ হ'বৰ কথা আছিল। তাৰ একো খবৰ আজিলৈকে নেপালোঁ। তাৰ নিমিত্তে মই বৰ চিন্তিত হৈ আছোঁ। যুদ্ধৰ ঠাইৰ পৰা দিনৌ মানুহে বাতৰি আনিবৰ নিমিত্তে সকলো বন্দবস্ত ইমানকৈ ঠিক থকা সত্ত্বেও আজি পাঁচদিন দেখোন একো বাতৰি নাই। (দ্বিতীয় অংক, পঞ্চম দৰ্শন)

আনহাতে, শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ জয়ৰ বাতৰিও কটকীৰ সংলাপৰ মাজেৰে স্বৰ্গদেওক অৱগত কৰোৱা হৈছে। অৰ্থাৎ নাট্যকাৰে পাঠক সমাজক সংলাপৰ মাজেৰে অসম আৰু মোগলৰ মাজত হোৱা যি তয়াময়া ৰণ আৰু সেই ৰণত অসমীয়াৰ যি জয় তাৰে ছবিও সাৰ্থক ৰূপত তুলি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে, নাটখনত কটকীৰ মুখত দিয়া দুটা সংলাপ তুলি দিয়া হ'ল—

কটকীঃ (আঁঠু লৈ)। স্বৰ্গদেউ! লাচিত বৰফুকনে স্বৰ্গদেওলৈ জনাইছে যে গুৱাহাটীত মোগলৰ সৈতে আমাৰ যি ৰণ লাগিছিল, সেই ৰণত আমাৰ জয়। জয় স্বৰ্গদেও চক্ৰধ্বজ সিংহৰ জয়!!! (দ্বিতীয় অংক, পঞ্চম দৰ্শন)

কটকীঃ- বঙালৰ বিস্তৰ সেনা ৰণত পৰিল স্বৰ্গদেউ! বন্দী কৰা বহুত শত্ৰু সৈন্যক বৰফুকনে গুৱাহাটীতে কটালে, বাকী অলপ- অচৰপহে পলাই সাৰিল। শত্ৰুপক্ষৰ অনেক অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ আৰু নানা ৰকমৰ যুঁজৰ দ্ৰব্য- বস্ত্ৰ, খাৰ- বাৰুদ, বৰতোপ- হিটল আদিও আমাৰ হাতত পৰিল স্বৰ্গদেও! (দ্বিতীয় অংক, পঞ্চম দৰ্শন)

শৰাইঘাট যুদ্ধ জয়ৰ পিছত গড়গাঁওত যি উৎসৱ মুখৰ পৰিৱেশ স্বৰ্গদেউৰ প্ৰজাৰ প্ৰতি থকা দায়িত্ববোধ ইত্যাদিৰ বৰ্ণনাও নাটখনৰ মাজেৰে সাৱলীল ৰূপত প্ৰতিফলিত হৈ উঠিছে। বেজবৰুৱাৰ হাতৰ পৰশত প্ৰাণ পাই উঠা সংলাপে এই ৰূপ সুন্দৰ ৰূপত পৰিস্ফুট কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাটকৰ দ্বিতীয় অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত চক্ৰধ্বজ সিংহৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ মাজত এয়া স্পষ্ট ৰূপত জিলিকি থকা দেখিবলৈ পোৱা যায়। যেনে—

চক্ৰধ্বজ সিংহঃ ঈশ্বৰে মোৰ মনস্কামনা সিদ্ধি কৰিলে। ডাঙৰীয়া সকল! আমাৰ এই জয়ৰ বাবে এই মাহৰ ভিতৰতে ৰিখোৱান মহোৎসৱ কৰিবলৈ যুগুত কৰি দেওধাই, মোহন, বাইলুং সকলক আজ্ঞা দিয়া হওক। লাচিত বৰফুকন যথাযোগ্য মান- সৎকাৰেৰে সৈতে গড়গাঁৱলৈ আদৰি অনা হওক। তেওঁৰ ল'ৰা তিৰোতালৈ মোৰ ভঁৰালৰ পৰা ধন বস্ত্ৰৰ বঁটাৰ সম্ভাৰ পঠিওৱা হওক। আন আন যি যি

লোক এই যুজলৈ হৈছিল, সকলোকে বাঁটা দি সন্তুষ্ট কৰা হওক কৰা হওক। শত্ৰুৰ পৰা পোৱা ধনবোৰ আমাৰ সেনাবোৰৰ ভিতৰত বাঁটি দিয়া হওক। গুৱাহাটীৰ ফালে পাণ্ডু আৰু শৰাইঘাটৰ কোঠ দুটা আৰু দুৰ্জয় কৰি; আমি জয় কৰা অঞ্চল মুশাসন শৃঙ্খলালৈ আনিবৰ সোনকালে দিহা কৰিব লাগে বুলি বৰফুকনলৈ লেখা হওক। গুৱাহাটীত বৰফুকনে মোৰ প্ৰতিনিধি হৈ থাকি সেই অঞ্চলত শাসন আৰু সুন্দৰৱস্তৰ দিহা কৰক। জয় কৰা অঞ্চলৰ মাটিৰ আৰু মানুহৰ পিয়াল দিহা কৰা হওক। মুঠতে আমাৰ হাতলৈ অহা দেশখন যাতে আকৌ বঙালৰ হাতত নপৰে তাৰ বন্দবস্ত কৰা হওক। (পৃ. ৪২৫)

নাট্যকাৰে নাটখনৰ মূল কাহিনীটোৰ লগত সংযোগ কৰা উপকাহিনী দুটাৰ সংলাপৰ জৰিয়তে মনোৰঞ্জন যোগাইছে। গজপুৰীয়া, সাজপুৰীয়ানী, টকৌ, চেনেহী, ৰূপহী আৰু শদীয়াখোৱা গোঁহাই সম্পৰ্কত যি উপকাহিনী উপস্থাপন কৰিছে তাৰ মাজেৰে বস সঞ্চাৰ হৈ উঠিছে। নাটকত চৰিত্ৰৰ সামাজিক স্তৰ বা সামাজিক মৰ্যাদা অনুযায়ী সংলাপ প্ৰদান কৰা হয়। এই ক্ষেত্ৰত চক্ৰবৰ্তী সিংহ নাটৰ মূল কাহিনীভাগ আগুৱাই নিওঁতে উপস্থাপন কৰা সংলাপ আৰু উপকাহিনীভাগৰ চৰিত্ৰৰ মুখত প্ৰয়োগ কৰা সংলাপৰ মাজত পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয়। হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যই তেওঁৰ ‘অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙি’ গ্ৰন্থখনত উল্লেখ কৰিছে যে— ‘গজপুৰীয়া আদহীয়া, কিন্তু বয়সে তেওঁক বুঢ়া কৰিব পৰা নাই, কামে কাজে, কথাই- বতৰাই গোটেইজন ৰঙে ৰঙিয়াল; সিদ্ধিৰাম, জপৰা, টকৌ, টোকোৰা তেওঁৰ ধেমালিৰ লগৰীয়া; সিঁহতৰ সৈতে তেওঁ লাওপানী খায়; আৰু গজপুৰানীয়ে যেতিয়া আহি সেই পানীটোপাৰ যোগান ধৰে গজপুৰীয়াই প্ৰেম মদিৰাত উদ্ভাৱল হৈ গায়—

পোত গৈ আছে পাতাল ফুটি।”

নাটখনৰ প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত সন্নিবিষ্ট হৈ থকা গজপুৰীয়াৰ সংলাপৰ মাজেৰে লঘু হাস্যাত্মকতা ফুটা উঠা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে—

গজপুৰীয়াঃ বোলোঁ ডেকা ফুকন। মই মুৰ্খ নে কোন মুৰ্খ? মই যে একেবাৰেই ইমানবোৰ বস্তু হ’ব নোৱাৰোঁ, সেইটো বুজিব নোৱাৰাবোৰ নহয় নে? মই গজহস্তী হ’লে গাধ হ’ব নোৱাৰোঁ। মাহৰ ডুলি হ’লে সৰিয়হৰ ডুলি হ’ব নোৱাৰোঁ। সভাসদসকলক সন্তুষ্ট কৰিব লাগিলে, আমি কেউটাই ভাওবোৰ ভগাই ল’ব লাগিব। ধৰা, মই যদি গজ মুৰ্খ ভাও ল’ব লাগিল, তেন্তে বোজা বোৱা দীঘল কাণেৰে সেই চাইঠেঙীয়া জন্তুটোৰ ভাও তুমি ল’ব লাগিব। সিদ্ধিৰাম মাহৰ ডুলিৰ আৰু জপৰাই সৰিয়হৰ ডুলিৰ ভাও লওক। টোকোৰাক ভগা ডুলিৰ ভাওটো দিয়া। আৰু টকৌক সৰিয়হ পাঠা তেহে কথাবোৰ খেও খাব। কিন্তু

ভাও দিবলৈ যোৱাৰ আগেয়েই একোটোপা লাওপানী নেখালে যে ভাও ভালকৈ নোলায়, সেইটো তুমি ভবা নাই কিয়? নিৰামহীয়া মুখত ভাও ওলাওক ছাৰি “আহে সভাসদলোক”। কথাষাৰেই নোলায়।

এনেদৰে বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাদেৱে ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটকত সংলাপ প্ৰয়োগৰ চৰিত্ৰানুগ সংলাপৰ যথোপযুক্ত প্ৰয়োগে নাটখনক বিশেষ মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

নাটকৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিয়াত সংলাপে কেনেদৰে ভূমিকা লৈছে।

.....
.....
.....
.....

৩.১০ ‘চক্ৰধ্বজ সিংহ’ নাটৰ ৰস

অসমীয়া মানুহক হাস্যৰসৰ সোৱাদ দিবলৈ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাদেৱে অহৰহ চেষ্টা কৰিছিল। তেওঁ অসমীয়া মানুহে হাঁহিব নেজানে আৰু হাঁহিব মোল বুজি নাপায় বুলি দুখ কৰি এঠাইত এনেদৰে লিখিছিল—— “দেখি দুখ লাগে যে আমাৰ চাৰিভাগ মানুহৰ ভিতৰত তিনিভাগে ইংৰাজীত যাক কয় ‘Wit and humour’ নুবুজে। হাঁহি বা হাঁস্যৰসৰ সোৱাদ ল’ব নোৱাৰে। হাঁহিব ৰস নোপোৱা অসমীয়া এই বাবেই জহন্মামলৈ গৈছে।” তেওঁৰ মতে, “হাঁহিব অভাৱটো এটা নৰিয়াহে।” (বেজবৰুৱা গ্ৰন্থাৱলী, ২য় খণ্ড, পৃ. ১৪৯৩)। বেজবৰুৱাদেৱৰ হাস্যৰস প্ৰধানকৈ ব্যাংগাত্মক। নাটখনত হাস্যৰসৰ উজ্জ্বল ছবি সুন্দৰ ৰূপত প্ৰতিফলিত হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। তেওঁ বুৰঞ্জীৰ জুমুঠিটোতে হাস্যৰস সৃষ্টি কৰি পাঠক সমাজত সঞ্জীৱনী সুধা প্ৰদান কৰিছে। নাটখনত সন্নিৱিষ্ট থকা গজপুৰীয়া উপকাহিনীটোৱে হাস্যৰস সৃষ্টিত বিশেষ অৰিহণা যোগাইছে। “প্ৰিয়ৰাম আৰু আন লগৰীয়াবোৰৰ সৈতে মদৰ খোলাত বহি গজপুৰীয়াই টেকেলীয়ে টেকেলীয়ে মদ পি ৰসিকতা কৰা, গজপুৰীয়ানীৰ লগত কথাই কথাই কাজিয়া কৰা, যুদ্ধলৈ গৈ ভয়ত মৃত সৈন্যৰ মাজত সোমাই আত্মৰক্ষা কৰা, ৰচিদ খাক নিজহাতে বধ কৰা বুলি গৌৰৱ কৰোঁতে ধৰা পৰি উপস্থিত বুদ্ধিৰে চম্ভালি লোৱা ইত্যাদি বিভিন্ন ঘটনাই মূল ঘটনা বিকাশৰ বিশেষ সহায় কৰা নাই যদিও ৰসিকতা সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক আমোদৰ সমল যোগাইছে।” (অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, পৃ. ২০২)

নিৰস বুৰঞ্জীৰ কাহিনী আৰু সংলাপে যাতে পাঠক সমাজক আচ্ছাদিত কৰিব নোৱাৰে তাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি এনেবোৰ চৰিত্ৰসমূহৰ যোগেদি মানুহৰ অন্তৰত হাস্যৰস

প্ৰদান কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এনেকুৱা কেতবোৰ সংলাপ তলত দাঙি ধৰা হ'ল—

গজপুৰীয়া : (মুখত আঙুলি দি)। বোলোঁ বুধি বুধি, তোমালোকে গজপুৰীয়াক কম
মানুহটো যেন দেখিছা নেকি? গজপুৰীয়াই বুধিৰে গোটেইখন অসম দেশ
কিনি ল'ব পাৰে।

গজপুৰীয়ানী : নেচায়নো কিয় দেউতা বোপা, সেইটো মোৰ গজপুৰীয়া মৰা ৰণুৱা দুটাৰ
মাজত পৰি মৰি আছে। মোৰ ভৈয়াই কালি আগৰাতিয়েই ঢুকাল হ'বলা।
উখহি ভীষ্মাকাৰ হ'ল। হাত-ভৰি, গা শিল যেন চোঁচা হ'ল,

টকৌ : (দূৰৰ পৰাই), ৰাইজহঁত এ, এই ৰাইজকেইটাই অকলে অকলে টেকেলীয়ে
টেকেলীয়ে লাওপানী পিছে এ,

চক্ৰধ্বজ সিংহ নাটখনৰ কাহিনীভাগ যিহেতু বুৰঞ্জী আশ্ৰিত সেয়ে তাত প্ৰবল
দেশপ্ৰেমৰ জোৰাৰ উঠিব লাগিছিল। কিন্তু বাস্তৱত সেয়া হৈ উঠা নাই। নাটখনত যুদ্ধ
বিগ্ৰহৰ ঘটনাই মুখ্য স্থান পাইছে যদিও তাত বীৰৰসে স্থান লাভ কৰিব কৰা নাই; কিয়নো
এই যুদ্ধ বিগ্ৰহসমূহ কেৱল মাত্ৰ বৰ্ণনাত্মক। সেয়ে নাটখনত বীৰৰসৰ ধাৰণাহে লাভ কৰিব
পৰা যায়। সামগ্ৰিক আলোচনাৰ অন্তত এটা কথাই বিনাদ্বিধাই ক'ব পাৰি যে, নাটখনত
হাস্যৰসেই বিশেষ প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। বেজবৰুৱাদেৱে নিজে ৰসিক মনৰ গৰাকী আছিল
বাবে, হাস্যৰস সৃষ্টিত তেওঁ সফল হোৱা বুলি বিনাদ্বিধাই ক'ব পাৰি।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

কোনবোৰ চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে নাটখনত হাস্য ৰসৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে?

.....
.....
.....
.....

৩.১১ সাৰাংশ (Summing Up)

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ কাপ নিসৃত 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনত বিভিন্ন দিশৰ
পৰা ত্ৰুটি-বিচ্যুতি থাকিলেও অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ভঁৰালৰ ই এক মূল্যবান সম্পদ।
এই নাটখনৰ মাজেৰে তেওঁৰ ইতিহাস সচেতনতা আৰু জাতীয়তাবোধৰ পৰিচয় লাভ
কৰিব পৰা যায়। অসম বুৰঞ্জী সম্পৰ্কে অসমৰ জনসাধাৰণক অৱগত কৰাবলৈ তেওঁ
সদায়ে আগ্ৰহী আছিল। নাটখনৰ পাতনিত সেয়ে তেওঁ এইদৰে উল্লেখ কৰি কৈছে যে,
“মোৰ ঘাই উদ্দেশ্য- অসমৰ অতীত গৌৰৱ কাহিনী নাটৰ আকাৰৰে আজিকালিৰ
অসমীয়াৰ আগত প্ৰচাৰ কৰাটোহে, নাট লেখি যহ আৰ্জিবলৈ যোৱাটো নহয়। কিন্তু
লগতে যদি যহ উপাৰ্জন হয় হওক, নহয় নাই।” (পাতনি) অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ইতিহাসত

বেজবৰুৱাদেৱে যি ভেটি বান্ধিলে সেয়া সদায়ে স্মৰণীয় হৈ থাকিব। বিশেষকৈ বুৰঞ্জী মূলক নাট ৰচনা কৰিবৰ আগ্ৰহী নবীন নাট্যকাৰ সকলৰ ক্ষেত্ৰত বেজবৰুৱাদেৱৰ সদায়ে প্ৰাসংগিক হৈ ৰ'ব।

৩.১২ আৰ্হিপ্ৰশ্ন (Sample Questions)

- ১। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাট্যকৃতি সম্পৰ্কে এটি প্ৰবন্ধ লিখক।
- ২। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনৰ পটভূমি বিচাৰ কৰি কাহিনীভাগ পৰ্যালোচনা কৰক।
- ৩। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনত কি কি দিশত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ প্ৰভাৱ দেখিবলৈ পোৱা যায়, বিচাৰ কৰক।
- ৪। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটখনৰ সংলাপ আৰু ৰস সম্পৰ্কে ব্যাখ্যা কৰক।
- ৫। চমুটোকা লিখকঃ
 - (ক) লিতিকাই (খ) বেলিমাৰ (গ) বাৰে মতৰা
 - (ঘ) গজপুৰীয়া-গজপুৰীয়াণী (ঙ) জয়সিংহ

৩.১৩ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (Reference/Suggested Readings)

- নগেন শইকীয়া(সম্পাদক): 'বেজবৰুৱা ৰচনাৱলী', বনলতা, পাণবজাৰ গুৱাহাটী, ২০১০
- সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা: 'অসমীয়া নাট্যসাহিত্য', অৰুণোদয় প্ৰেছ, গুৱাহাটী, ২০০৫
- হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য: 'অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ জিনিঙনি', লয়াৰ্ছবুক ষ্টল, গুৱাহাটী, ২০১৩
- প্ৰফুল্ল কটকী: 'সাহিত্যৰথী', জ্যোতিপ্ৰকাশন, গুৱাহাটী, ২০০৬
- অজিত শইকীয়া (সম্পাদক): 'দুশ বছৰ অসমীয়া নাটক পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন', পথাৰ প্ৰকাশন, দুৰ্গীয়াজান, ২০০৪
- পোনা মহন্ত : 'নাটকৰ কথা', বনলতা, ডিব্ৰুগড়, ২০০৮
- প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ ভূঞা: 'লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আৰু অসমীয়া ঐতিহ্য', বনলতা, গুৱাহাটী, ১৯৯১
- প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ বৰা: 'অসমীয়া সাহিত্য: আধুনিক যুগ', ষ্টুডেন্টচ ষ্ট'ৰচ, গুৱাহাটী, ১৯৯৫
- প্ৰহলাদ কুমাৰ বৰুৱা: 'সাহিত্য চিন্তা, ইম্প্ৰিন্ট, গুৱাহাটী, ১৯৯৭

চতুৰ্থ বিভাগ নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা

বিভাগৰ গঠনঃ

- 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 ‘কাব্যসু 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 শতিকাত অক্ষীয় নাটৰ যোগেদি অসমীয়া লিখিত নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হৈ বৰ্তমান একবিংশ শতিকাত 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 জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সামগ্ৰিক পৰিচয়ৰ লগত আপোনালোক অৱগত হ’ব পাৰিব।

৪.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি 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

বুঢ়িছ ৰাজত্বৰ আৰম্ভৰ লগে লগে প্ৰাচীন অসমীয়া নাটৰ ৰচনা হ্ৰাস পাই আহিল। গাঁওবোৰত অসমীয়া 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 চাৰিটুকীক ত্ৰুটিবিচ্যুতি সমালোচনা কৰাত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ কলম আছিল অতি নিৰ্মম। ‘কাণীয়াৰ কীৰ্ত্তন’ত কানি বৰবিহৰ অপকাৰিতা দেখুৱাৰ লগে লগে ধৰ্মৰ নামত ভণ্ডামি, 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 স্থলনৰ এক জটিল ঘটনাৰ ৰূপদান কৰিছে। অসমলৈ বেহা-বেপাৰ কৰিবলৈ অহা নিম্ন শ্ৰেণীৰ বঙালীৰ ব্যভিচাৰী জীৱন, চৰিত্ৰহীনতা আৰু তাৰ লগতে জাত্যন্তৰ 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 বিষয়বস্তুৰে একেবাৰে বোল সলালে। এয়ে আধুনিক অসমীয়া নাট্যজগতৰ নৱ কল্লাৰস্তু।

১৮৮৮ চনত কলিকতা প্ৰবসুৱা শিক্ষিত ডেকা চাৰিজনৰ মহাকবি শ্বেইক্সপীয়েৰৰ 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 অমিত্ৰাঙ্কৰ 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 ভঁৰাল 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 'ভূত 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 'দক্ষয়জ্ঞ' (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- 'বদ্যৱতী' (১৯১৮), 'অসম গৌৰৱ' (১৯৩৫) আৰু ছেক্সপীয়েৰৰ 'অথেলো' নাটৰ অনুবাদ 'ৰনজিৎ'। নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈৰ 'গৃহলক্ষ্মী' (১৯১১) সেই যুগৰ গহীন সামাজিক নাটৰ পথ প্ৰদৰ্শক। নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাই চাৰিখন ঐতিহাসিক নাট ৰচনা কৰে- 'বদন বৰফুকন' (১৯২৭), 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' (১৯২৭), বিদ্রোহী মৰাণ (১৯৩৮) আৰু 'নুমলী কুৰবী' (১৯৬৩)।

এই সময়ৰ আন এগৰাকী উল্লেখনীয় নাট্যকাৰ হ'ল দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ। এওঁ 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।

উনবিংশ শতিকাত তৃতীয় দশকত উল্লেখযোগ্য তথা ৰঙ্গমঞ্চ বিশেষ সুখ্যাতি অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা এগৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল পজৰুদ্দিন আহমেদ। 'গুলেনাৰ'

(১৯২৪) আৰু ‘সিন্ধুবিজয়’ এওঁৰ মধ্যসফল 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 নাট্যৱলীত। ‘বিয়া বিপৰ্যয়’ (১৯২৪) আৰু ‘কুকুৰী কণাৰ আঠমঙলা’ (১৯১৭) এওঁৰ সৰ্বাধিক আলোচিত নাট।

পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, অনুদিত 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), ‘টিকেদ্ৰজিৎ’ (১৯৫৯) আৰু পাণিপথ। অনুবাদমূলক নাটৰ ভিতৰত ‘বণিজকোঁৱৰ আৰু ‘অশ্বতীৰ্থ’। এই একে সময়ৰে আন দুখন মধ্যসফল 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 আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটাই জ্যোতিপ্ৰসাদে সমসাময়িক নাটকৰ গতানুগতিকতা আঁতৰ কৰে। সামাজিক বাস্তৱতাক নাটকৰ মূল চিন্তাৰূপে লৈ আৰু শ্বেইক্সপীয়েৰীয় 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 ঘনিষ্ঠ 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 অন্ধহে 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 শাস্তিক সমাৰ্থকৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। নাটখনিৰ গুঢ়াৰ্থ যিয়েই নহওক, 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 ব্যঞ্জনধৰ্মী। 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 অভিনয়ৰ 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 পৌৰাণিক নাটক। নাটখনিৰ মূল বিষয়বস্তু হ'ল উষা-অনিৰুদ্ধত প্ৰেম। শোণিতপুৰৰ ৰজা বাণৰ জীয়ৰী উষাৰ 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 শ্ৰেষ্ঠ নাটক। কেৱল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ ভিতৰতেই নহয়, অসমীয়া সাহিত্যৰ ভিতৰতে এইখনক শ্ৰেষ্ঠ নাটক বুলি অভিহিত কৰা হয়। পৌৰাণিক কাহিনীৰ অতিপ্ৰাকৃত পৰিবেশৰ পৰা সমাজৰ বাস্তৱ অৱস্থালৈ নামি আহি সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে এই নাটখনিত দৃষ্টি নিষ্ক্ষেপ 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 এখনিৰ 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 হ’ল ‘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 এটাকেন্দ্ৰ কৰি কাহিনীভাগ সৃষ্টি হৈছে। গতানুগতিক নাটকৰ কাহিনীত থকাৰ দৰে এই নাটখনিত নায়ক-নায়িকা নাই যদিও নায়িকাকৈ লভিতাক সহজেই লব পাৰি। লভিতা আদৰ্শমূলক অসমীয়া ছোৱালীৰ চৰিত্ৰ নহয়। অসমীয়া সাধাৰণ ছোৱালীৰ চৰিত্ৰবল কেনে, আগেয়ে নোহোৱা নোপজা ঘটনাৱলীৰ সোঁতত তাই কিমান দূৰ 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 লভিতা চৰিত্ৰৰ 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 ৰঙীন 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 ভাঙৰকলা আয়ত্ত 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 নাটৰে 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 নিৰ্দেশনা জ্যোতিপ্ৰসাদ 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 প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যটোলৈ আঙুলীয়াব পাৰি— “বাণৰ নগৰ। ৰাজ কাৰেঙৰ ভিতৰত ফুলনিত উষা সখীদায়কসকলৰ সৈতে ঘূৰি ফুৰিছিল আৰু সখীদায়কসকলে নাচি নাচি গীত গাইছিল।

উষাই 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 আটাই উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ’ল নাৰী চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য। উদাহৰণ স্বৰূপে ‘শোণিত কুঁৱৰী’ নাটত উষা আৰু চিত্ৰলেখা, ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত শেৱালি 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 প্ৰাধান্য কম। বহুক্ষেত্ৰত পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহ নিষ্ক্ৰিয় বুলি ক’ব পাৰি।

৩। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰালাৰ নাটসমূহ নায়িকা প্ৰধান। জ্যোতিপ্ৰসাদে পুৰুষ চৰিত্ৰ অংকন কৰিলেও, বেছিভাগ নাটতে নায়ক ইবৰ 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, উষা, চিত্ৰলেখা, শেৱালি, ৰূপালীম, লভিতা আদি চৰিত্ৰ চিত্ৰ গত নাট্যকাৰে বিশেষ পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাই যিবোৰক নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকাৰ অধিকাৰী কৰি তুলিছে। আগৰালাৰ নাটসমূহ নায়িকা প্ৰধান আছিল বাবেই ‘খনিকৰ’ক বাদ দি বাকীকেইখনৰ নামকৰণ নায়িকাৰ নামেৰে কৰা হৈছে। যেনে : উষাৰ নামেৰে ‘শোণিত কুঁৱৰী’, শেৱালিৰ নামেৰে ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ ৰূপালীৰ নামেৰে ‘ৰূপালীম’ আৰু লভিতাৰ নামেৰে ‘লভিতা’।

৪। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰালাৰ নাটসমূহ প্ৰেমে এক বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। প্ৰয় আটাইকেইখন নাটতে প্ৰেমক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনীভাগত সূত্ৰছাত হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে- ‘শোণিত কুঁৱৰী, উষা আৰু অনিৰুদ্ধৰ প্ৰেম, ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত এহাতে আছে শেৱালি 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 বিবাদাত্মক। ‘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 আগৰালাৰ নাটকৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ’ল- গীতৰ প্ৰাধান্য। সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁৰ নাটকত প্ৰয় আটাইকুৰী 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 ‘সোৱৰণী 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 পাশ্চাত্য 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 কাব্যিকতাৰ প্ৰাচুৰ্য মনকৰিবলগীয়া। ‘শোণিত কুৰবী’ নাটকৰ উষাৰ 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 পুৰাৰ কোমল কিৰণতে উৰলি পৰিব খোজে সেই সৌন্দৰ্য তুমি মন কৰিছানে?”, “হিমালয় তুষাৰে ঢকা টিং যি ৰেখাত নীলিম আকাশৰ সৈতে মিলো-মিলাকৈ লীন যাব খুজিছে, তাত যেতিয়া অস্তাচলৰ সূৰ্যৰ 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 উষাৰ সৌন্দৰ্যৰ আগত স্নান 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 কৰোঁতে তেওঁ প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰক স্বস্বত্বতা অৰ্থাৎ নিজস্বতা দান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেই নাটকৰ প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰই নিজ নিজ গুণেৰে উজ্জ্বল। কাহিনীতকৈ চৰিত্ৰৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়াৰ বাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰতিখন নাটকৰ নাম কাহিনী বা বিষয়বস্তুৰ সলনি চৰিত্ৰৰ নামেৰে নামাৱকিত 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 শতিকাত 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, পৌৰাণিক, সামাজিক, খেমেলীয়া, আদি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ নাটক ৰচিত তথা

অভিমত হৈছে। কিন্তু অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ এগৰাকী যুগান্তকাৰী 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 আগৰৱালাৰ 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 জিলিঙনি
শশী শৰ্মা	:	জ্যোতি পৰিচয়

* * *

পঞ্চম বিভাগ
জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’

বিভাগৰ গঠনঃ

- 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 পৰিপূষ্টি 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 নাটকখনিৰে 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 ঘটনাকালৈ নাটখনিৰ কাহিনীভাগৰ সূত্ৰপাত হৈছে। সুন্দৰ এই আহোম ৰাজ্যৰ কোঁৱৰ। কোঁৱৰৰ মাতৃ ৰাজমাও। ৰাজমাওৰ প্ৰবল ইচ্ছা সুন্দৰ কোঁৱৰৰ 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 ঘটনাকালৈ ৰাজমাও আৰু কোঁৱৰৰ মাজত তৰ্ক-বিতৰ্ক, মনোমালিন্যৰ শেষ নাই। কোঁৱৰে বিয়া নকৰোৱাৰ কাৰণ হিচাপে ৰাজমাৰে 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 ৰাজমাৰে চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু ৰাজমাৰৰ সকলো প্ৰচেষ্টাক সুন্দৰ কোঁৱৰে ব্যৰ্থ কৰি আহিছে। কোঁৱৰৰ এটাই উত্তৰ, সি বিয়া নকৰায়। বিয়াৰ বাবে সৈমান কৰাবলৈ ৰাজমাৰে 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-নবাই

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 বওঁক, মাথো মই সকলোৰে গছকত মৰিমূৰ 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 উদ্ভৰ 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 শেৱালীক লাভ কৰাৰ পথ মুকলি কৰি ৰাখিলে।

কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালীয়ে 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?” শেৱালীয়ে 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 শেৱালীৰ প্ৰতি নিৰ্লিপ্ত। শেৱালীৰ 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 শেৱালীক ভালপোৱাৰ কথা ব্যক্ত কৰিবলৈ অপাৰগ। কিন্তু ৰজাঘৰ-প্ৰজাঘৰত সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু শেৱালীৰ সম্পৰ্কৰ বিষয়ে সন্দেহ ঘণীভূত হ'বলৈ ধৰিলে। লিগিৰা-লিগিৰীসকলৰ মাজতো এই সম্পৰ্কৰ বিষয়ে আলোচনা হ'বলৈ ধৰিলে। শেৱালীৰ প্ৰতি কোঁৱৰৰ অনুগ্ৰহ তথা দুৰ্বলতা ৰাজমাৰে সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে। শেৱালীক আঁতৰ কৰিলে সকলো সমস্যাৰ সমাধান হ'ব বুলি ভাবি ললে। সেইবাবে ৰাজমাৰে কোঁৱৰৰ অজ্ঞাতে শেৱালীক চাওদাঙৰ হতুৱাই নগা পাহাৰত নিৰ্বাসন দিয়ালে। কোঁৱৰে এই কথা গম পাই নিৰপৰাধী ছোৱালী এজনীক অত্যাচাৰ কৰা হৈছে বুলি ৰাজমাওক দোষাৰোপ কৰিলে। শেৱালীৰ 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 শেৰালিক কাৰেঙৰ ভিতৰলৈ আনিম— মই — তাইক—বিয়া কৰাম আৰু — আৰু কি কৰিম জানিছানে আইমাতৃ— 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 ৰঙুক, 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 মৃত্যুৰে 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 কুঠাবোধ নকৰিলে। শেৰালিৰ মৃত্যুৰে 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 আত্মত দিলি।”

এয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটখনিৰ চমু কাহিনীভাগ। নাট্যকাৰে বিভিন্ন দৃশ্য তথা অঙ্ক বিভাজনৰ যোগেদি এই নাটকীয় কাহিনীভাগ পৰিবেশন 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 সমাবেশ ঘটিছে। পুৰুষ চৰিত্ৰৰ ভিতৰত সুন্দৰ কোঁৱৰ, সুদৰ্শন, অনঙ্গৰাম, বপুৰা উল্লেখযোগ্য। নাৰী চৰিত্ৰৰ ভিতৰত ৰাজমাও, শেৱালি, কাঞ্চনমতী, ৰেৱতী, সেউজী, বুঢ়াগোছায়না, ৰুক, জুনুক, ঠুনুক উল্লেখনীয়। তদুপৰি চাওদাঙ, সৈন্য, নগা ল'ৰা আদি চৰিত্ৰইও মাজে মাজে ভূমুকি মাৰিছে। এই চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত সুন্দৰ কোঁৱৰ, ৰাজমাও, শেৱালি 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 ভয়ীভূত 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 দুৰ্ব্বৈ কৰি লোৱাৰ পক্ষপাতী নহয়। জীৱনটোক সহজ সৰলভাৱে গ্ৰহণ কৰি লোৱাই তেওঁৰ জীৱন দৰ্শন। কাঞ্চনমতী নিভাঁজ কেঁচা সোণৰ দৰে পবিত্ৰ 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 ৰাজমাৰে কামনা কৰে। কিন্তু কোঁৱৰৰ নাৰীৰ ওপৰত কোনো ধৰণৰ আস্থা নাই। সেই বাবে তেওঁ বিয়া কৰাবলৈ অনিচ্ছুক। কিন্তু শেষত নিজৰ অনিচ্ছা সত্ত্বেও সমাজ আৰু ৰাজমাওৰ আদেশ মানি বিয়া কৰায় কাঞ্চনমতীক। বিয়া কৰাবলৈ অবশেষত সন্মতি দি তেওঁ এনেদৰে কৈছে :

সংসাৰত ৰীতি, সমাজৰ নিয়ম, বোপা ককাৰ সহজ, গুৰুজনৰ আজ্ঞা, আইৰ হেঁপাহ, প্ৰজাৰ আগ্ৰহ বওঁক, মাথো মই সকলোৰে গছকত মৰিমুৰ 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 শেৰালিৰ প্ৰতি অনুৰক্তা বুলি ভাবি ৰাজমাৰে শেৰালিক নগা পাহাৰত নিৰ্বাসন দিলে। এই কথাত ক্ষুণ্ণ হৈ সুন্দৰ কোঁৱৰ বিদ্ৰোহী হৈ উঠিল। শেৰালিক-উদ্ধাৰ-কৰি আনি কাৰেঙৰ ৰাণী পতাৰ সংকল্প গ্ৰহণ কৰিলে। কিন্তু শেৰালিক 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 পৰিলেহেঁতেন। 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 কৰিছোঁ। 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 সত্ত্বেও 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 পৰিৱৰ্তন যে হোৱা নাই সেইটো ক'ব নোৱাৰি। দ্বিতীয় অংকৰপৰা সুন্দৰে বিপ্লৱী চৰিত্ৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ইয়াত কোঁৱৰৰ অন্তৰ্দৰ্শই 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 উদ্ভৱত কাঞ্চনমতীয়ে যেতিয়া কৈছে যে— “কিছুমান ভুল শুধৰাবলৈ গ'লে ধ্বংস হয়”, তেতিয়া সুন্দৰে কৈছে— “ঘৰ ভাগক বা সংসাৰ ভাগক শুধৰাবই লাগিব..... ৰাজ্যৰ এমুৰৰপৰা আনমুৰলৈ যদি জুই লাগে তথাপিও ভুল শুদ্ধ কৰিব লাগিব।” বিবাহিত স্ত্ৰীক অনঙ্গক গতাই দিবলৈ লোৱাটো সুন্দৰৰ কম বৈপ্লৱিক সিদ্ধান্ত নহয়।

আনহাতে, শেৱালিৰ প্ৰতি দুৰ্বলতা থাকিলেও সুন্দৰ কোঁৱৰে তাক প্ৰকাশ কৰিবপৰা নাছিল। কিন্তু পৰিস্থিতিয়ে শেৱালি সম্পৰ্কে কোঁৱৰক চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিবলৈ বাধ্য কৰাইছে। কোঁৱৰৰ বাবেই শেৱালিক নিৰ্বাসন দিয়া বুলি জানি কোঁৱৰ বিদ্ৰোহী হৈ উঠিছে আৰু ৰাজমাওক প্ৰত্যুদ্ভৱ দি দৃঢ় কণ্ঠে ঘোষণা কৰিছে— “মই শেৱালিক কাৰেঙৰ ভিতৰলৈ আনিম— মই, মই তাইক বিয়া কৰাম।” তাতকৈ ডাঙৰ কথা কৈছে— “গোটাই কাৰেঙক, গোটাই ৰাইজক, তাইৰ আগত আঁঠু লোৱাম। 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 তুচ্ছ 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 হ্ৰস্কি-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-নিৰ্ভাৰ কেঁচা সোণৰ দৰে পবিত্ৰ আৰু উজ্জ্বল। তেওঁৰ চৰিত্ৰত গৌসানীৰ গাভীৰ্য পৰিলক্ষিত হয়। যুক্তিত তেওঁ অকাট্য, তেওঁৰ যুক্তিমূলক কথাৰ তুলনাত অনঙ্গৰাম আৰু সুন্দৰ কোঁৱৰৰ কথাবিলাকো সৰু ল'ৰাৰ যুক্তিৰ দৰে স্নান 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 কাঞ্চনমতীয়ে 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 কাঞ্চনমতীয়ে 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 স্নান 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 কাঞ্চনমতী চৰিত্ৰটোৰ স্পষ্টবাদীতা, নিৰ্ভীকতা আৰু যুক্তিবাদী বাক-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 চুৰমাৰ 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 আঠুৱাৰ 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 অবাঞ্ছিত 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 মৰ্ত্যৰ ধূলি মাকতিও গাত মানি লব পৰা ক্ষমতা থাকিব লাগিব, দেৱতুল্য চৰিত্ৰৰ স্থল মৰ্ত্যত 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 সন্তোষ কোঁৱৰক দান কৰি প্ৰেমৰ বেদীত আত্মস্থতি 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, শেৰালিয়েও 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 শেৰালিৰে বাঞ্চা কৰিব নোৱাৰে। কাৰণ সামাজিক মৰ্যাদাত তাই এজনী সামান্য হাত ধৰা লিগিৰী। সেইবাবে তাই দূৰৰপৰা ‘মৰমৰ জোনাকত জুৰ লৈ’ জীৱন ধন্য কৰিব খোজে। অথচ এইগৰাকী শেৰালিয়েই ৰাজমাওৰ ৰোযৰ বশৱন্তী হৈ কাৰেং এৰি নিৰ্বাসিত হ’ব লগা হ’ল। কোনো স্পষ্টীকৰণৰ সুযোগ নিদিয়াকৈ তাইক অনাহকত শাস্তি বিহা হ’ল। সৰলমনা শেৰালিয়ে কোনো প্ৰতিবাদ বা বিৰুদ্ধাচাৰণ কৰিব নোৱাৰিলে। শেৰালিৰ সৰলতাই চাওদাঙৰ অন্তৰতো চেনেহ উথলাই তোলে, পাহাৰী কন্যাযো আপোন কৰি লয়। মৃত্যুদণ্ডৰ পৰিৱৰ্তে চাউদাঙে শেৰালিক অকলশৰীয়াকৈ নগা পাহাৰত এৰি থৈ যায়। পাহাৰী কন্যা ৰুণুক, জুনুক আৰু ঠুনুকৰ মৰমত আশ্ৰয় লোৱা শেৰালিক যেতিয়া সুন্দৰ কোঁৱৰে কাৰেঙৰ কুঁৱৰী কৰি নিবলৈ আহিল তেতিয়া আজলি শেৰালিৰ চৰিত্ৰৰ মহত্বম ৰূপটো উজলি উঠিল। প্ৰেমাঙ্গদৰ মঙ্গলৰ কাৰণে শেৰালিয়ে চৰম মহত্বৰে পাহাৰীয়া জুৰিত স্নেহাই উটি গ’ল। অৰ্থাৎ শেৰালিয়ে আত্মহত্যা কৰিলে। শেৰালিয়ে 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।” শেৰালিৰ নিস্বার্থে প্ৰেম আৰু ত্যাগৰ মহিমাই সুন্দৰ কোঁৱৰৰ দৰে নাৰী বিদ্যেযী আকোৰগোজ স্বভাৱৰ লোকজনৰ হৃদয়ো প্ৰেমৰ পোহৰেৰে পোহৰাই থৈ গ’ল। শেৰালি চৰিত্ৰৰ মহত্ব আৰু সৌন্দৰ্য্যই সুন্দৰ কোঁৱৰৰ সকলো কঠিনতাকেই জয় কৰি স্নিগ্ধ সুবাসেৰে সুৰভিত কৰি তুলিলে। (উষাৰাণী বৰুৱা : ‘জ্যোতিৰ সৃষ্টিত নাৰী’ প্ৰবন্ধ)

সৰল মানসিকতাৰ বাবেই ঘটনাচক্ৰই শেৰালিক যিপিনে লৈ গৈছে তাই সেই পিনেদিয়েই গৈ আছে। কোনো প্ৰতিবাদ নাই। সমাজক উপেক্ষা কৰি নিজৰ আশা-আকাঙ্ক্ষাক বাস্তৱত ৰূপায়িত কৰিব পৰা সাহস শেৰালিৰ 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)

শেৰালি চৰিত্ৰটোৰ সাৰ্থকতা সুন্দৰ কোঁৱৰৰ দৰে নাৰী-বিদ্যেযী চৰিত্ৰটোৰ মানসিক ধ্যান-ধাৰণাৰ পৰিৱৰ্তনত। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ বন্ধমূল ধাৰণা আছিল— “নাৰী আৰু খোঁচৰা ব্যাধি একে বস্তু”। তেওঁৰ দৃষ্টিত নাৰীৰ ভালপোৱা স্বাৰ্থজনিত। সেইবাবে শেৰালিক 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 নিস্বার্থ 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 আত্মত দিলি। তিৰোতাৰ অন্তৰৰ গুপ্ত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জনখনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হিয়াতো শুভ ভালপোৱাৰ সন্তোদ 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, বাৰ্গাড শ্ব’, গলছৱৰ্থি আদি বিশ্ববিশ্ৰুত নাট্যকাৰে এক নতুন নাট্যৰীতিৰ সন্তোদ কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা এই নতুন নাট্যৰীতিৰ লগত পৰিচিত হৈছিল আৰু অসমীয়া নাটত তাক সম্পৰীক্ষামূলকভাৱে প্ৰয়োগ কৰিছিল। কিন্তু মনকৰিবলগীয়া কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে কোনো নাট্যকাৰকে ছবত্বভাৱে 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 কৰুণ ৰসানুভূতি আবেদন, হেনৰিক ইবচেনৰ বৈপ্লৱিক উত্থা বা প্ৰেৰণা আৰু ‘জয়মতী কুঁৱৰী’ নাটকৰ ৰোমাণ্টিক আবেদন, এই তিনিওটাই মিশ্ৰিত ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে।” (প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা : ‘জ্যোতি মণীয়া’, 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 :

উনবিংশ 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 মুখোদি 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 বিদ্যমান। এই চৰিত্ৰটোৰ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ বিখ্যাত ট্ৰেজেদি ‘হেমলেট’ৰ মুখ্য চৰিত্ৰ হেমলেটৰ সৈতে বহুতথিনি মিল আছে। হেমলেটৰ দৰে তেওঁ শাস্ত্ৰজ্ঞ, দাৰ্শনিক। তদুপৰি, ‘Frailty thy name of woman’ হেমলেটৰ নাৰীৰ প্ৰতি থকা বিশেষ ভাৱনাটো সুন্দৰ কোঁৱৰৰ ক্ষেত্ৰটো বিদ্যমান :

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 শেৰালিৰ আত্মত্যাগৰ পৰাও সুন্দৰ কোঁৱৰে নাৰীৰ মহত্ব উপলব্ধি কৰিছে:

সুন্দৰ : বুজালি-শেৰালি মোক বুজালি।

জীৱনেৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি।.....

ভালপোৱাৰ সন্তোষ 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 লঘু চৰিত্ৰ থাকে। এই (Fool)-ৰ আৰ্হিতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত বপুৰা নামৰ লঘু 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 এযাৰ মন্তব্য এই প্ৰসঙ্গত প্ৰণিধানযোগ্য :

নাটকখন একান্তভাৱে ইবচেনৰ অনুকৰণ নহয়। বৰং চৰিত্ৰ ৰূপায়ন আৰু আখ্যান বস্তুৰ অভিযোজনাৰ ফালৰপৰাই শ্বেইক্সপীয়েৰীয় ট্ৰেজেদিৰ সমগোষ্ঠীয়।

ইবচেনৰ প্ৰভাৱ :

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ নাটকত ইবচেনৰ নাটকৰ বৈপ্লৱিক উত্থা 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। ইবচেনৰ 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 পৰিবৰ্তন কৰি ইবচেনে ইয়াত আধুনিক বাস্তৱতাক স্থান দিয়ে। তেওঁৰ নাটকসমূহৰ যেনে— ‘A Dolls 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 ৰাজত্ব), 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 প্ৰভাৱে ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ত বিদ্যমান। তেওঁ সমস্যা নাটকত দাঙি ধৰে যদিও তাৰ সমাধান নিজে নিদিয়ৈ; 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)

এইখিনিত 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 আগৰাৱালাই 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 আগৰাৱালাদেৱৰ প্ৰত্যেকখন নাটোই মঞ্চ সফল নাট। তেওঁ অভিনয়ৰ বাবেহে নাটক ৰচনা কৰিছিল; সেয়ে বাৰ্ণাড শ্ব'ৰ বহুল 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 বহুল 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 নিৰ্দেশনাই '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 গলছৱৰ্থিৰ প্ৰভাৱো অনুভূত হয়। গলছৱৰ্থিয়ে তেওঁৰ 'জাপিছ' নাটকত সংলাপ বিহীন দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰিছে। এনেধৰণৰ নতুন আংগিকৰ প্ৰয়োগ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকৰ প্ৰথম অংকৰ ৪ৰ্থ দৰ্শনত প্ৰয়োগ হৈছে। এই দৃশ্যটো সংলাপবিহীন।

এনেদৰে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰ, ইবচেন, বাৰ্ণাড শ্ব', গলছৱৰ্থি আদি পাশ্চাত্যৰ বিশ্ববৰ্ণ্যে নাট্যকাৰৰ নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱ সংমিশ্ৰিত হৈছে আৰু তাক

ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱে স্বকীয় প্ৰতিভাৰ পৰশত সোণত সুৰগা কৰি তুলিছে। সেইবাবেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’ এক অবিস্মৰণীয় তথা অনবদ্য নিৰ্মিতৰূপে 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’ নাট্যচিত্তাৰ 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 চেতনাৰ স্বৰূপ। তদুপৰি, নাটখনিৰ সমস্যা যদিও আধুনিক জীৱনৰ লক্ষণাত্মক, 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 সুখম 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 পাষণ 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 স্বতন্ত্ৰীয়া 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 সৰল। 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 খুটাবোৰ শুদ্ধকৈ খুৰাবলৈ 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 অভিনয় 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 সবহভাগ 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 সত্ৰাটোক জাগ্ৰত কৰি মানৱ মনৰ উৎকৰ্ষ সাধন কৰাই শিল্পীৰ ধৰ্ম। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ‘কাৰেঙৰ লিগিৰী’তো আমি এই দৰ্শনৰ প্ৰতিফলন দেখিবলৈ পাবোঁ। সমাজক সুন্দৰ কৰাৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰে সৌন্দৰ্যৰ সন্ধান কৰা সুন্দৰ কোঁৱৰে প্ৰথম অৱস্থাত সাধাৰণ ছোৱালী এজনীৰ অন্তৰৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি কৰিব পৰা নাছিল। কিন্তু শেৰালিৰ মৃত্যুৰে, শেৰালিৰ ত্যাগৰ মহিমাই তেওঁৰ চকু মেল খুৱালে। শেৰালিক বিচাৰি চলাথ কৰা কোঁৱৰে শেষত স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল যে শেৰালিয়ে তেওঁৰ অন্তৰ সুন্দা কৰি থৈ গ’লঃ “বুজালি শেৰালি মোক বুজালি। জীৱনেৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি। মোৰ জীৱন যজ্ঞত তোৰ জীৱন আত্মত দিলি। তিৰোতাৰ অন্তৰৰ গুপ্ত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জন খনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হিয়াতো শুভ্ৰ ভালপোৱাৰ সন্তোদ মোক কৈ গলি। ত্যাগৰ মুকুটেৰে উজলি শেৰালি 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 সন্তোদ 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 মূলতঃ 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 আৰম্ভনতে 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 ভ্ৰুটি 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, ইবছন, 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 স্বতন্দ্ৰতা 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 পটভূমিত 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

* * *