তৃতীয় খণ্ড

প্ৰথম বিভাগ ঃ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটক 'শৰাগুৰি চাপৰি'

উপবিভাগ (১) ঃ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাট্য-প্ৰতিভা

উপবিভাগ (২) ঃ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'শৰাগুৰি চাপৰি'

দ্বিতীয় বিভাগ ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ অৰুণ শৰ্মাৰ অৱদান

তৃতীয় বিভাগ ঃ অৰুণ শৰ্মাৰ 'নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'

চতুৰ্থ বিভাগ ঃ কৰুণা শৰ্মাৰ 'লুইত কন্যা'

প্ৰথম বিভাগ
মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটক 'শৰাগুৰি চাপৰি'

বিভাগৰ গঠনঃ

১.১ ভূমিকা (Introduction)

১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

১.৩ উপবিভাগ (১) ঃ নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ

১.৩.১ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয়

১.৩.২ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাট্য সম্ভাৰ

১.৩.৩ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

১.৩.৪ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটকৰ বিষয় পৰিচয়

১.৪ উপবিভাগ (২) ঃ শৰাগুৰি চাপৰি

১.৪.১ 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনৰ বিষয়বস্তু

১.৪.২ ইতিহাস আশ্ৰিত নাটক হিচাপে 'শৰাগুৰি চাপৰি'

১.৪.৩ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ

১.৪.৪ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ

১.৪.৫ নাটকীয় কলাকৌশল

১.৫ সাৰাংশ (Summing Up)

১.৬ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১.৭ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

১.১ ভূমিকা (Introduction)

আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এগৰাকী স্বনামধন্য নাট্যকাৰ হ'ল মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ। একাংকিকা, পূৰ্ণাংগ নাটক, অনাতাঁৰ নাটক, অপেছাকাৰী মঞ্চ নাটক, দূৰদৰ্শন ধাৰাবাহিকৰ চিত্ৰনাট্য, চিনেমাৰ চিত্ৰনাট্য আদি নাটকৰ সকলো ধৰণৰ ঠাল তেওঁ ৰচনা কৰিছিল। নাটকৰ বাবে তেওঁ বিভিন্ন ধৰণৰ বঁটা বাহনো লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থবান হৈছিল। বৰঠাকুৰৰ এখনি উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল 'শৰাগুৰি চাপৰি'। এই বিভাগটিত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয় জ্ঞাপন কৰাৰ লগতে তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটকসমূহৰ এটি পৰিচয় দাঙি ধৰিবলৈ যত্ন কৰা হ'ব। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটখনৰ বিষবস্তু, কাহিনী, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ, নাট্যকৌশল আদিও এই বিভাগটিত বিস্তৃতভাৱে পৰ্যালোচনা কৰা হ'ব।

১.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপোনালোকে—

- মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয় লাভ কৰাৰ লগতে তেওঁৰ নাট্য-সম্ভাৰৰ বিষয়ে বৰ্ণনা কৰিব পাৰিব,

- মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটসমূহৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ বিচাৰ কৰিব পাৰিব,
- 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটখনৰ বিষয়বস্তু, কাহিনী, চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ, নাট্যশৈলী পৰ্যালোচনা কৰিব পাৰিব।

১.৩ উপবিভাগ (১) ঃ নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ

১.৩.১ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয়

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ (১৯৩৫-২০০৫) অসমীয়া সাহিত্যৰ এগৰাকী উল্লেখযোগ্য নাট্যকাৰ। আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ সুদৃঢ় ভেটি নিৰ্মাণত এই গৰাকী নাট্যকাৰৰ ভূমিকা লেখতল'বলগীয়া। বিশেষকৈ স্বৰাজোত্তৰ কালত আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যই বাস্তৱবাদী ধাৰাত যি নতুন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰম্ভ কৰিছিল; সেই ক্ষেত্ৰত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। এনেকৈও ক'ব পাৰি বিংশ শতিকাৰ ষাঠিৰ দশকৰ পৰা সাম্প্ৰতিক সময়লৈকে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এককভাৱে স্থান দখল কৰা এজন সমাজ দায়বদ্ধ, সমাজ সচেতন নাট্যকাৰ। যাৰ বাবে নাট্য-সমালোচকসকলে বৰঠাকুৰক 'নাট্য প্ৰকাশ' ৰূপে আখ্যায়িত কৰিছে।

পেচাত শিক্ষক, নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰৰ অন্যান্য সাহিত্যিক পৰিচয় বিচাৰিলে দোখা যায় যে, তেওঁ এজন গল্পকাৰ, ঔপন্যাসিক, শিশু সাহিত্যিক, অনুবাদক, চিত্ৰনাট্য নিৰ্মাতা আদি। ১৯৩৫ চনৰ ১ চেপ্তেম্বৰ তাৰিখে শিৱসাগৰ জিলাৰ মহখুঁটিত চাইডিঙৰ কৃষ্ণবিহাৰী চাহ বাগিচাত বৰঠাকুৰৰ জন্ম হয়। যোৰহাটৰ জে. বি. মহাবিদ্যালয়ৰ কলা শাখাৰ স্নাতক বৰঠাকুৰে ১৯৫৭ চনত মাকুমৰ জি. কে. হাইস্কুলত শিক্ষকতাৰ কাম আৰম্ভ কৰে। ১৯৬৭ চনলৈকে তেওঁ এই বৃত্তিত থাকি, একেটা চনতে (১৯৬৭) গুৱাহাটী আকাশবাণী কেন্দ্ৰত যোগ দিয়ে। পৰৱৰ্তী সময়ত আকাশবাণী উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চলৰ উপ-সঞ্চালক হিচাপে ১৯৯৩ চনত চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ গ্ৰহণ কৰে। বৰঠাকুৰে তেওঁৰ গোটেই জীৱন সাহিত্য চৰ্চাৰ নামতে উচৰ্গা কৰিছিল। গল্পকাৰ হিচাপে- 'ম'হখুটি চাইদিভত ৰাতি পুৱাবলৈ', 'খেল' আৰু 'মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ ছয় দশকৰ গল্প' সংকলনৰ নাম পোৱা যায়। তেনেদৰে 'শেষ অধ্যায়ৰ সামৰণি', 'উদাসী সন্ধ্যা', 'বেগম পাৰা', 'বেলিফুল', 'বৃহন্নলা' 'দিবৈ নৈৰ বালি আৰু আমি' তেখেতৰ সাতখন উল্লেখযোগ্য উপন্যাস। 'পনীয়া সোণৰ দেশ' তেখেতৰ উল্লেখযোগ্য শিশুসাহিত্য।

অনুবাদক হিচাপে বৰঠাকুৰে নেশ্বনেল বুক ট্ৰাষ্ট অৱ ইণ্ডিয়াৰ বাবে কৰা অনুবাদ কৰ্ম হ'ল- 'দাপোণ' 'মালয়ালম গল্প' আৰু 'শ্বেইক্সপীয়েৰৰ হেমলেট'। তেওঁ চলচ্চিত্ৰ আৰু দূৰদৰ্শনৰ ধাৰাবাহিকৰ কাৰণে চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰিছিল। সেইবোৰ হ'ল— চিত্ৰনাট্যঃ দূৰণিৰ ৰং, আজলি নবৌ, ককাদেউতা, নাতি আৰু হাতী, ব'হাগৰ দুপৰীয়া, অশান্ত প্ৰহৰ, অন্তৰাগ, সোনতৰা, শকুন্তলা, শংকৰ যোচেফ আলি, আই মোৰ জনমে জনমে, সোণৰ হৰিণ, মা, আৰতি ইত্যাদি আৰু দূৰদৰ্শনৰ ধাৰাবাহিক ঃ তেজাল

ঘোঁৰা, মহাত্মা, ত্ৰিকাল, মুখ্যমন্ত্ৰী আদি। টেলিফিল্ম ঃ মুক্তবন্দী, হাতী আদি। একেদৰে অসমৰ কেইবাখনো আগশাৰীৰ বাতৰি কাকতৰ স্তম্ভ লেখক আৰু 'প্ৰত্যয়' নামৰ আলোচনীৰ মুখ্য সম্পাদকৰ কাম কৰি তেখেতৰ বিস্তৃত কৰ্মকুশলতাৰ পৰিচয় দি থৈ গৈছে। উল্লেখ কৰিবই লাগিব যে, অসমৰ সৰ্বস্তৰৰ মানুহৰ আকৰ্ষণৰ অনুষ্ঠানৰ (আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰ) 'নোকোৱাই ভাল'ৰ স্ৰষ্টা মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰেই।

২০০৯ চনত অসম চৰকাৰৰ 'শিল্পী দিৱস বঁটা'ৰে সন্মানিত বৰঠাকুৰে 2001– 2003ৰ বৰ্ষৰ অসম নাট্য সন্মিলনৰ সভাপতি হিচাপেও কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰে। 'কৰ্মই ধৰ্ম' বা কৰ্মই মানৱ জীৱন' বাণীক হাতে কামে প্ৰমাণিত কৰা এইজন পুৰোধা ব্যক্তিয়ে ২০০৫ চনত শেষ নিশ্বাস ত্যাগ কৰে।

১.৩.২ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ নাট্য-সম্ভাৰ

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা হৈছে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ প্ৰধান পৰিচয় এজন নাট্যকাৰ হিচাপে। নাট্যকাৰ হিচাপে তেখেতে ভুমুকি মাৰিছিল স্কুলীয়া জীৱনতে। হাইস্কুলত পঢ়ি থকা সময়তে লিখি উলিওৱা 'লাচিত বৰফুকন' তেওঁৰ প্ৰথম নাট। ইয়াৰ পিছত ৰবীন্দ্ৰ নাথ ঠাকুৰৰ 'কাবুলীৱালা' গল্পৰ আধাৰত লিখি উলিয়াই এখন একাংকিকা। তেনেদৰে কলেজীয়া জীৱনত ৰচনা কৰা 'মকৰাজাল' বৰঠাকুৰৰ আন এখন একাংকিকা। অৰ্থাৎ স্কুল-কলেজৰ পৰ্যায়তে নাটক লিখা কাম আৰম্ভ কৰা বৰঠাকুৰে জীৱন কালৰ শেষ সময়লৈকে অনেক নাটক ৰচনা কৰে। বিশেষকৈ 'মকৰাজাল' নামৰ একাংকিকাৰ আধাৰত ১৯৭১ চনত লিখি উলিওৱা 'জন্ম' নামৰ নাটকৰ যোগেদি বৰঠাকুৰ নাট্যকাৰ হিচাপে জনপ্ৰিয় হৈ উঠে। ইয়াৰ পাছতেই ১৯৭৫ চনত 'পিতামহৰ শৰশয্যা' নামৰ আন এখন মঞ্চসফল নাট ৰচনা কৰি নাট্যাকাৰ হিচাপে অধিক জনপ্ৰিয় হৈ পৰে। এনেদৰে এখন পিছত এখনকৈ নাট ৰচনা কৰি অসমৰ পেছাদাৰী, অপেছাদাৰী মঞ্চৰ এজন আগশাৰীৰ নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা লভে।

সৰ্বসাধাৰণৰ পৰা বৌদ্ধিক মহললৈকে সকলো শ্ৰেণীৰ দৰ্শক-পাঠকে সমানে উপভোগ, ৰসাস্বাদন কৰিব পৰাকৈ নাট ৰচনা কৰা বৰঠাকুৰে অনাতাঁৰ নাটৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পেছাদাৰী, অপেছাদাৰী নাট্য গোষ্ঠীলৈ নাট ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ভঁৰাল টনকিয়াল কৰিছে; অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক অনন্য মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে।

বিশেষকৈ পেছাদাৰী নাট্যদলৰ বাবে নাটক লিখিবলৈ যাওতে বৰঠাকুৰে বহুত অধ্যয়ন কৰিছিল আৰু বহু বছৰ ধৰি ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ মনোযোগেৰে পৰ্যবেক্ষণ কৰিছিল। কিয়নো বৰঠাকুৰে সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহৰ ৰুচি-অভিৰুচিৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিছিল। লগতে প্ৰতিখন নাটৰ মাজেৰে সমাজলৈ একোটা বাৰ্তা প্ৰেৰণৰ চেষ্টা কৰিছিল। ফলস্বৰূপে সূক্ষ্ম অনুভূতি আৰু সূক্ষ্ম বিচাৰৰ মাজেৰে একো একোখন মঞ্চ সফল নাট ৰচনা কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। বৰঠাকুৰ ৰচিত 'শিমলু চন্দন' (১৯৮১-

৮২) আৱাহন থিয়েটাৰৰ মঞ্চৰ প্ৰথম নাট; যিখন নাটে দৰ্শকৰ মাজত অভূতপূৰ্ব জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল। ইয়াৰ পাছত বৰঠাকুৰ সমাজ দায়বদ্ধ নাট্যকাৰ হিচাপে যিসমূহ নাট ৰচনা কৰিলে সেইসমূহৰ ভিতৰত-

'বন্দিনী', 'এই মাটিতে', 'শৰাগুৰি চাপৰি', 'বাঘ হাজৰিকা', 'আইৰ চকুলো', 'বিলকিচ বেগম', 'অসতী কন্যা', 'দধীচি', 'ৰজা হৰিচন্দ্ৰ', 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়', 'মোৰ আই', 'বেয়া মানুহ', 'গোঁসানী', 'অমানুহ', 'মকৰাজাল', 'মানুহ', 'মুখ্যমন্ত্ৰী', 'ভাল মানুহ', 'অৱতাৰ', 'পুতলা নাচ', 'সম্ৰাট আৰু সুন্দৰী', 'কামৰূপ কামাখ্যা', 'পগলা চাহাব', 'প্ৰিয়া আৰু পুলিচ', 'প্ৰাৰ্থনা', 'কলংকিনী সতী', 'মহাত্মা', 'পিতামহ', 'বলীয়া হাতী', 'তাৰ্জান তাৰ্জান', 'তেজলগা বাট', 'যদুবংশ', 'তেজাল ঘোঁৰা', 'নৰক বন্দনা', 'আজলী নবৌ', 'নেদেখা নদীৰ ঘাট', 'বেনহুৰ', 'ডেকা হাকিম', 'মাতৃহত্যা', 'পৰশুৰাম', 'চাহাব দাদা', 'ৰজাৰো ৰজা', 'হেমলেট', 'ৰাতিৰ জুই', 'অপহৰণ', 'বালিঘৰৰ আলহী', 'পোহৰৰ ছাঁ', 'হে মহানগৰ', 'মাজনিশাৰ চিঞৰ', 'ডাইনীৰ প্ৰেম', 'অগ্নিক্ষণ', 'আধাৰশিলা', 'অতিথি', 'জুয়ে পোৰা মানুহ', 'সমদল', 'সাগৰলৈ বহুদূৰ', 'পুৰুষ', 'বলিয়া গোসাঁই', 'চাংলট ফেনলা', 'কুৰুক্ষেত্ৰ', 'কাৰাগাৰৰ বাঘ', 'শিকলি', 'পঁজাঘৰৰ ৰজা', 'বনকুঁৱৰী প্ৰতীক্ষা', 'অচল সুঁতি', 'প্ৰেতাত্মা', 'অৰুণ-তৰুণ', 'অধঃপতন', 'ছাঁ', 'বিষ্ণুপ্ৰসাদ', 'মুখাৰ মুখ', 'পাখিত জুই', 'মহাবীৰ চিলাৰায়' ইত্যাদি।

তেনেদৰে অসমৰ অপেছাদাৰী মঞ্চৰ অন্যতম হোতা বৰঠাকুৰে কেইখনমান গুৰুত্বপূৰ্ণ নাট ৰচনাৰ মাজেৰে অপেছাদাৰী মঞ্চৰ দৰ্শককো গভীৰভাৱে আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। বৰঠাকুৰ ৰচিত এনে নাটক সমূহ হল-- 'পিতামহৰ শৰশয্যা', 'শিপা', 'সৰাপাতৰ বসন্ত', 'নতুন চাৰ্ট', 'আলি দোমোজাত', 'ঘৰ', 'আজান', 'সিঁচা পানীৰ মাছ', 'গুৱাহাটী গুৱাহাটী' ইত্যাদি।

ষাঠিৰ দশকৰ পৰা মৃত্যুৰ সময়লেকে নাট ৰচনা কৰা বৰঠাকুৰে 'জন্ম' নাটকৰ বাবে অসম সাহিত্য সভাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটকৰ বঁটা; 'শিপা' নাটকৰ বাবে সাংস্কৃতিক সঞ্চালকৰ শ্ৰেষ্ঠ বঁটা; 'মুখ্যমন্ত্ৰী' নাটৰ বাবে অসম চৰকাৰৰ পৰা শ্ৰেষ্ঠ ভ্ৰাম্যমাণ বঁটা আদি লাভ কৰে।

১.৩.৩ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য

আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক বিচিত্ৰ বৈভৱৰ মাজেৰে উপস্থাপন কৰি এক সুদৃঢ় ৰূপ দিয়াত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ অৱদান অপৰিসীম। গভীৰ অধ্যয়ন, সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ, সাম্প্ৰতিক সময়ৰ সমাজৰ প্ৰতিটো দিশৰ প্ৰতি সমান দৃষ্টিপাত, কাহিনী উপস্থাপনৰ অভিনৱত্ব, মানবীয় প্ৰমূল্যৰ প্ৰতি গুৰুত্ব ইত্যাদি বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ সামূহিক বৈশিষ্ট্য। ষাঠিৰ দশকৰ পৰা সাম্প্ৰতিক সময়লৈকে বিভিন্ন মঞ্চৰ কাৰণে নাট ৰচনা কৰা বৰঠাকুৰৰ নাটত সামাজিক চেতনা, শিল্প চেতনা আৰু ৰসিকতা আৰু গহীনতাৰ সমন্বয় ঘটিছে। বৰঠাকুৰে ৰচনা কৰা নাটকসমূহৰ বৈশিষ্ট্য বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে—

- বৰঠাকুৰৰ কেতবোৰ নাটকৰ বিষয়বস্তু হৈছে সাম্প্ৰতিক কালত সামাজিক, ৰাজনৈতিক জীৱনত ঘটা মানবীয় মূল্যবোধৰ নাটনি। এই নাটকসমূহত মানুহৰ দুৰ্নীতি, শোষণ, লুণ্ঠন, ভণ্ডামি, স্বাৰ্থপৰতা, সংকীৰ্ণতা আদিয়ে আমাৰ সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক জীৱন কিদৰে পংগু কৰিছে তাৰ ছবি স্পষ্ট। এই ক্ষেত্ৰত বৰঠাকুৰে সৰস ঘৰুৱা বাক্‌ভংগী আৰু সমালোচনামূলক দৃষ্টিভংগীৰে এইবোৰৰ স্বৰূপ উন্মোচন কৰি এখন নতুন, সুস্থ সমাজ গঢ়াৰ পোষকতা কৰিছে।
- বৰঠাকুৰে সামাজিক, ৰাজনৈতিক দিশৰ ভণ্ডামি উন্মোচন কৰি মানবীয় প্ৰমূল্যক স্থাপন কৰিবলৈ যাওঁতে কেতিয়াবা পৌৰাণিক আখ্যানৰ কেতবোৰ উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰক নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় কৰিছে। 'পিতামহৰ শৰশয্যা' বৰঠাকুৰৰ এই শ্ৰেণীৰ নাটকৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। ভীষ্ম ভাৰতীয় দৰ্শনত এক আদৰ্শ চৰিত্ৰ, বীৰত্ব আৰু ত্যাগৰ প্ৰতীক। এই ভীষ্মক বৰ্তমানৰ পটভূমিত থিয় কৰাই তেওঁৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ সূক্ষ্মভাৱে বিচাৰ কৰিছে। বৰঠাকুৰৰ দৃষ্টিত যি বীৰত্বই অন্যায়ৰ পথ লোৱা শক্তিক সহায় কৰিলে, যি ত্যাগে পক্ষপাতদুষ্ট ধৃতৰাষ্ট্ৰক সিংহাসনত বহুৱালে, যি জ্ঞানে অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ মনত সাহস নিদিলে সেই বীৰত্ব, ত্যাগ আৰু জ্ঞানৰ কোনো অৰ্থ নাই। গতিকে বৰঠাকুৰে নাটকখনত অন্যায়ক প্ৰশ্ৰয় দিয়াই নহয়, অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰিব নোৱাৰাজনক জ্ঞানী আৰু ত্যাগী বুলিব নোৱাৰি বুলি উপস্থাপন কৰি, এক নতুন দৃষ্টিভংগীৰে ভীষ্ম চৰিত্ৰক দৰ্শক-পাঠকৰ আগত উপস্থাপন কৰিলে। এনে দৃষ্টিভংগী বৰঠাকুৰৰ বহুকেইখন নাটৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য।
- ইতিহাস-চেতনা বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ আন এক মনকৰিবলগীয়া দিশ। বৰঠাকুৰে এই শ্ৰেণীৰ নাটকত ইতিহাসকে কেৱল ইতিহাস কৰি নাৰাখি বৰ্তমানৰ লগত সংযুক্ত কৰি, তাৰ যোগেদি সমাজলৈ বাৰ্তা প্ৰেৰণ কৰে। 'শৰাগুৰি-চাপৰি' এই শ্ৰেণী নাটকৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।
- সাম্প্ৰতিক সমাজৰ প্ৰতিটো ক্ষেত্ৰক গ্ৰাস কৰা দুৰ্নীতিৰ স্বৰূপ নাট্যকাৰে বহুকেইখন নাটকত উন্মোচন কৰিছে। ইয়াৰ বাবে নাট্যকাৰে কম পৰিসৰত বলিষ্ঠ সংলাপ প্ৰয়োগৰ উপৰি প্ৰতীক, ব্যঞ্জনাৰ প্ৰয়োগেৰে এই নাটকসমূহক অন্য মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। 'জন্ম' বৰঠাকুৰৰ এই শ্ৰেণী নাটকেৰ উল্লেখযোগ্য উদাহৰণ।
- ৰক্ষণশীলতা, শোষণ, লাঞ্ছনা-বঞ্চনাৰ পৰা মুক্ত নোহোৱাকৈ এখন সমাজৰ উন্নতি সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। গতিকে সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক জীৱনৰ অবক্ষয়ৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দি এখন দুৰ্নীতিমুক্ত, প্ৰগতিশীল সমাজ গঢ়াৰ প্ৰেৰণা নতুন প্ৰজন্মক প্ৰদান কৰাটোও বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ অন্ততম বৈশিষ্ট্য।
- বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ আন এক মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য হ'ল ব্যংগ শৈলীৰ প্ৰয়োগ। তীব্ৰসমাজ সচেতনতাৰে, সমাজৰ বিভিন্ন দিশৰ বাস্তৱ ছবিখন

উদঙাবলৈ বৰঠাকুৰে এই দৃষ্টিভংগী গ্ৰহণ কৰিছে। অৱশ্যে সমাজ সংস্কাৰৰ তাগিদা আৰু ব্যংগ্যৰ প্ৰৱণতাৰ মাজতো শিল্পকলাৰ প্ৰকৃত ধৰ্মৰ কথা তেওঁ এবাৰো পাহৰা নাই। সেয়ে শিল্প কৰ্ম হিচাপে বৰঠাকুৰৰ প্ৰতিখন নাটকেই শ্ৰেষ্ঠ।

- আধুনিক নাটকত লোকনাট্যৰ উপাদান ব্যৱহাৰৰ যি পৰম্পৰা, সেই পৰম্পৰাত বৰঠাকুৰৰ অৱদান অছিল যথেষ্ট। তেখেতে অতি সাৰ্থকতাৰে নাটকত এই সমীক্ষা চলাইছে। 'পিতামহৰ শৰশয্যা', 'শৰাগুৰি চাপৰি' আদি ইয়াৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। 'পিতামহৰ শৰশয্যা' নাটকত মহাভাৰতৰ ঘটনা সন্নিবিষ্ট কৰি আংগিকৰ ক্ষেত্ৰত ওজাপালিৰ শৈলী প্ৰয়োগ কৰি এক অভিনৱত্বৰ সৃষ্টি কৰিছে। এনেদৰে নাটকৰ আংগিকৰ দিশৰ কলা-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰত বৰঠাকুৰে নতুনত্ব আনিবলৈ সক্ষম হৈছে।
- বৰঠাকুৰে প্ৰতিখন নাটকতে সমাজৰ জটিল আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশসমূহক এজন ক্ষুৰধাৰ সমালোচকৰ দৃষ্টিভংগীৰে উপস্থাপন কৰিছে। সামাজিক সমস্যাসমূহক বৰঠাকুৰে তেওঁৰ মন-মগজুত স্থান দিয়ে আৰু লগে-লগেই সৃষ্টি হয় একোখন সুন্দৰ নাটকৰ। সেয়ে নাটকৰ বিষয়বস্তু কাহিনীৰ ঘটনা প্ৰকৰণ, সংলাপৰ প্ৰাঞ্জলতা আদি তেখেতৰ নাটকৰ মনকৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য।
- বৰঠাকুৰ হাড়ে-হিমজুৱে এজন নাট্যকাৰ। গতিকে নাট্যকাৰ এজনৰ থাকিবলগীয়া গুণ, মঞ্চজ্ঞান, শ্ৰোতা আৰু দৰ্শকৰ ৰুচি-অভিৰুচি, সূক্ষ্ম জ্ঞান, গভীৰ জীৱনবোধ, নাট্য ভাষাৰ দখল, জনজীৱনৰ সৈতে একাত্মতা আদিৰ দিশত বৰঠাকুৰ আছিল অতি প্ৰখৰ। সেয়ে বৰঠাকুৰ এজন সফল নাট্যকাৰ, এজন স্বভাৱ সুলভ নাট্যকাৰ।
- সংলাপৰ দিশত, শ্ৰুতিমধুৰ, সুখপাঠ্য আৰু সংবেদনশীল সংলাপ বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ আন এক প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। সামাজিক সমস্যাক লৈ লিখা চিন্তাধৰ্মী আৰু আলোচনাত্মক নাটক সাধাৰণতে সংলাপ প্ৰধান হয়। এনে নাটকত বাহ্যিক ক্ৰিয়া কম, চৰিত্ৰসমূহৰ কথোপ-কথন, তৰ্ক-বিতৰ্কৰ মাজেদি যি ভাব বিনিময় হয় আৰু চিন্তা প্ৰকাশ পায় তাতে নাট্যক্ৰিয়াও আংশিকভাৱে নিহিত হৈ থাকে। সুনিপুন নাট্যকাৰে এই ধৰণৰ কথোপকথন বা সংলাপৰ মাজেদিয়ে আৱেদনশীল নাটকীয়ত্বৰ সৃষ্টি কৰে বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ সংলাপৰ ভাষাৰ চোক দেখিলে তবধ মানিব লাগে। ব্যংগ, বিদ্ৰূপ, শ্লেষ তেখেতৰ নাটকীয় সংলাপৰ বিশেষত্ব, কিন্তু নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি একপক্ষীয় বা পক্ষপাত দুষ্ট নহয়। আনহাতে নিষ্ঠুৰ বাস্তৱক নঙঠা কৰি দেখুৱালেও আৰু কথিত গদ্যই ইয়াৰ মাধ্যম হ'লেও বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ সংলাপৰ ভাষাত কাব্যিকতাৰ অভাৱ নাই। ভাষাৰ সৰলতাই সকলো শ্ৰেণীৰ দৰ্শকৰ হৃদয় চুই যায়।
- বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ সামূহিক বৈশিষ্ট্য আলোচনাৰ প্ৰসংগত দুটা কথা ক'ব পাৰি— এক, সামাজিক অবক্ষয়ৰ উৎসটো ক'ত সেয়া তেখেতে নিৰ্ভুলভাৱে

নির্ণয় কৰি দিছে। এই প্ৰসংগত দুটা উল্লেখযোগ্য সংলাপ— 'মাছ মূৰৰ পৰাএ গেলে', 'সময়ৰ কথা সময়ত কৈ যাব লাগে।' দুই, ভবিষ্যৎ প্ৰজন্মৰ অতীতৰ বাস্তৱ অনুসন্ধানীসকলৰ বাবে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটক 'ৰেডী ৰেফাৰেন্স'।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্নঃ

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটত লোকনাট্য উপদান কেনেদৰে প্ৰয়োগ হৈছে? (৫০টা মান শব্দৰ ভিতৰত উত্তৰ লিখক।)

....

....

....

১.৩.৪ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ আভাস

নাটকক সমগ্ৰ জীৱন কৰি লোৱা বৰঠাকুৰৰ সমূহ নাটকেই শ্ৰেষ্ঠ যদিও; যি কেইখন নাটকে তেখেতক নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাত সহায় কৰিছে, জনপ্ৰিয় কৰিছে তেনে কেইখনমান নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ অতি চমু পৰিচয় দিয়া হ'ল। যি পৰিচয় নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰ আৰু তেখেতৰ নাটকক বুজাত সহায় কৰিব।

জন্ম ঃ সাম্প্ৰতিক ৰাজনৈতিক সামাজিক জীৱনৰ প্ৰমূল্যৰ অৱক্ষয়ৰ স্বৰূপ দাঙি ধৰা হৈছে।

শিপা ঃ সমাজৰ এজন আদৰ্শ পিতৃ আৰু পৰিয়ালৰ সদস্যসকলৰ নীতি আৰু বাস্তৱৰ সংঘাত চিত্ৰিত হৈছে।

পিতামহৰ শৰশয্যা ঃ ত্যাগী যোদ্ধা চিন্তাবিদ ভীষ্মক আজিৰ প্ৰেক্ষাপটত বিচাৰ কৰা হৈছে।

আঁহত গুৰিৰ নতুন বাট ঃ ইতিহাস চৰ্চা পশ্চাদগমনৰ বাবে নহয়, গতিময়তাক দ্ৰুত কৰিবৰ কাৰণেহে।

শৰাগুৰি চাপৰি ঃ আজান ফকীৰৰ জীৱনভিত্তিক এই নাটকে অসমৰ পৰম্পৰাগত সাম্প্ৰদায়িক সম্প্ৰীতিৰ বাণী তুলি ধৰিছে।

মুখ্যমন্ত্ৰী ঃ সমাজৰ বিভিন্ন দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত লোকৰ স্বজন তোৰণ ফাদিল কৰা হৈছে এক উচ্চমানৰ প্ৰহসনৰ যোগেদি।

মাজনিশাৰ চিঞৰ ঃ আদৰ্শবিহীন বিদ্ৰোহৰ নামত সম্প্ৰতি চলা সন্ত্ৰাসবাদে সাধাৰণ মানুহক কিদৰে দুৰ্ভোগ ভোগাইছে সেয়াই নাটকৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়।

বলিয়া হাতী ঃ বৰ্তমানৰ কেৰোণ লগা শিক্ষা ব্যবস্থাৰ প্ৰতি এক ব্যঙ্গ নাটক।

সিঁচা পানীৰ মাছ ঃ বৰ্তমান ৰাজনৈতিক-সামাজিক আৰু প্ৰশাসনীয় দিশবোৰক লৈ কৰা ব্যংগ নাট।

১.৪ উপবিভাগ (২) ঃ শৰাগুৰি চাপৰি

আধুনিক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ সৰহ সংখ্যক নাট ৰঁচোতা মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ অসমৰ নাট্য জগতৰ এটি সু-পৰিচিত নাম। সমগ্ৰ জীৱন সাহিত্য চৰ্চাত ব্ৰতী বৰঠাকুৰে মৃত্যুৰ সময়লৈকে নাটক ৰচনা কৰি গৈছে। অৰ্থাৎ বিগত চাৰি-পাঁচটা দশক বৰঠাকুৰে কেৱল নাটকৰ বাবে এককভাৱে অসমীয়া সাহিত্যত এক বিশেষ স্থান দখল কৰি গৈছে। ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চৰ পৰা অপেছাদাৰী ৰংগমঞ্চলৈ আকাশবাণীৰ নাটকৰ পৰা দূৰদৰ্শনলৈ, চলচ্চিত্ৰৰ চিত্ৰ নাটকে ধৰি তিনিকুৰিৰো অধিক পূৰ্ণাংগ নাটক, বহু একাংকিকা, শতাধিক অঁনাতাৰ' নাটক আদিৰে বৰঠাকুৰ সেয়ে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটি মচিব নোৱাৰা নাম।

বৰঠাকুৰৰ সমূহ নাটকৰ ভিতৰত এখন অতি উল্লেখযোগ্য নাটক 'শৰাগুৰি চাপৰি (১৯৯৮)। নাটকখনৰ সকলো দিশ সামৰি এই আলোচনাটি দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

১.৪.১ 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটখনৰ বিষয়বস্তু

অসমৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক জীৱনৰ স্মৰণীয় ব্যক্তি, অসমীয়া লোক-সংস্কৃতিৰ সম্পদ জিকিৰৰ স্ৰষ্টা আজান ফকিৰক লৈ 'শৰাগুৰি চাপৰি'ৰ নাট্য কাহিনী গঢ় লৈছে। ৰাজনৈতিক বিষয়া আৰু কৰ্মচাৰীৰ ছল-চক্ৰান্ত, স্বেচ্ছাচাৰিতা, শোষণ, দমন, উৎপীড়ন আদিৰ স্বৰূপ উদঙাই দি সেইবোৰৰ বিৰুদ্ধে জনসাধাৰণক সজাগ কৰাৰ প্ৰচেষ্টাও ইয়াত অন্তৰ্নিহিত ই আছে। সেয়ে ওঠৰতা দৃশ্যত বিভক্ত নাটকখনত আজান ফকিৰতকৈ ৰাজ বিষয়াসকলৰ অমানৱীয় কাৰ্যকলাপে বহু ঠাই আজুৰিছে। সমাজত সদায়েই জনসাধাৰণৰ মাজত বিভাজনৰ সৃষ্টি কৰে ৰাজনীতিয়ে। ক্ষমতা বৰ্তাই ৰাখিবলৈ বিচৰাসকলে সাম্প্ৰদায়িক সংঘৰ্ষ সৃষ্টি কৰি ব্যক্তিগত স্বাৰ্থ পূৰণ কৰে। ৰাজনীতিৰ কূট- কৌশল যুগে যুগে চলি আহিছে; এতিয়াও চলি আছে। 'শৰাগুৰি চাপৰি'ত এই কথাখিনিকে নাট্য কাহিনীত দেখুওৱা হৈছে।

এই প্ৰসংগত 'শৰাগুৰি-চাপৰি' নাটকখনৰ আৰম্ভণিতে নাট্যকাৰে 'কৈ থওঁ' শিতানত নাটকখন প্ৰসংগত এনেদৰে কৈছে " 'শৰাগুৰি চাপৰি' বুৰঞ্জীও নহয়, জীৱনীও নহয়, নাটকহে। বুৰঞ্জীক আজুৰিহে অনা হৈছে। অসমীয়াৰ তেজত যে হিন্দু-মুছলমান বুলি সংকীৰ্ণ ভেদ-ভাৱ পৰম্পৰাগতভাৱেই নাই, মাথোন ৰাজনীতিয়ে সেই বীজ সুমুৱাই দিয়ে। আজান ফকিৰক আলম কৰি, সেইটোৱেই আমাৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়।" ইয়াতেই নাট্যকাৰে আকৌ কৈছে যে, "শ্বাহমিলন বা আজান ফকিৰৰ সময় সোতৰ শতিকাৰ কোন দশকৰ পৰা কোন দশকলৈ সেই বিষয়েও গজগজীয়াকৈ কোনো বুৰঞ্জীয়েই কৈ দিয়া নাই। বুৰঞ্জীয়ে নিশ্চিতভাৱে একো কোৱা নাই বাবেই কল্পনাৰ আশ্ৰয় লৈ নাটকক গতি দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। সুবিধা বুজি বুৰঞ্জীক হাঁকুটিয়াইছো। অন্যান্য বহু বিষয়ত মতভেদ থাকিলেও সংস্কৃতিৰ ভেটিটো নিকপকপীয়া কৰাত শংকৰ-মাধৱৰ শাৰীতেই আজান ফকিৰৰো স্থান। সকলো ধৰ্মই মানৱতাক শীৰ্ষত ৰাখিছে। ইছলামেও।"

গতিকে 'শৰাগুৰি চাপৰি' সম্পূৰ্ণৰূপে ঐতিহাসিক বা বুৰঞ্জীমূলক নাটকও নহয় বা জীৱনীমূলক নাটক বুলিও একে আষাৰে ক'ব নোৱাৰি। তাৰ বিপৰীতে কাল্পনিক ঘটনাৰ উপাদানেৰে ধুৰলী-কুঁৱলীময় বুৰঞ্জীৰ পৰা প্ৰয়োজন সাপেক্ষে আজান ফকিৰক দাঙি ধৰি আৰম্ভণিতে নাট্যকাৰে কোৱাৰ দৰে সাতাম পুৰুষীয়া অসমীয়া সমাজখনৰ ঐক্যবদ্ধ ৰূপটো দাঙি ধৰাই নাটকখনৰ মূল প্ৰতিপাদ্য বিষয়। নাটকখনৰ এটি উল্লেখযোগ্য সংলাপ— 'ধৰ্মই মিলাইছে। নাফালে। আহফালে ক্ষমতা বিচৰাসকলহে' — এই বাণীও নাটকখনৰ মনকৰিবলগীয়া দিশ।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

'শৰাগুৰি চাপৰি' কোন শ্ৰেণীৰ নাটক?

....

....

....

১.৪.২ ইতিহাস আশ্ৰিত নাটক হিচাপে 'শৰাগুৰি চাপৰি'

সাধাৰণভাৱে ইতিহাস আশ্ৰিত নাটক বুলি, কোনো বুৰঞ্জীৰ বা ইতিহাসৰ ঘটনা, চৰ্চিত জনশ্ৰুতিৰ ঘটনা বা পৌৰাণিক (ৰামায়ণ-মহাভাৰত) কাহিনী বা চৰিত্ৰক অগ্ৰাধিকাৰ দিয়া নাটকখিনিকে বুজোৱা হয়। ইতিহাস আশ্ৰিত নাটকৰ আলোচনাও সেইটো দৃষ্টিভংগীৰে আগবঢ়াই নিয়া হয়।

মন কৰিবলগীয়া যে, স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী সময়ছোৱাত অসমীয়া নাটকলৈ আমূল পৰিবৰ্তন আহিছিল। তেনেদৰে ঐতিহাসিক নাটকৰ দৃষ্টিভংগীও সলনি হৈছিল। পূৰ্বতে ঐতিহাসিক নাটক বুলি ক'লে ইতিহাসৰ এটি সঠিক ঘটনা, তাৰ লগত কল্পনা; কল্পনাই যাতে ইতিহাসক বিকৃত নকৰে তাক লৈ নাট্যকাৰ অহৰহ সচেতন আছিল। স্বাধীনতাৰ পৰবৰ্তী সময়ত পৰিবৰ্তিত সামাজিক পৰিৱেশৰ লগত খাপ খুৱাই ইতিহাস আশ্ৰিত নাটকসমূহ ৰচনা হ'বলৈ ধৰিলে। নাটকৰ বিষয়বস্তু, কলা-কৌশলৰ দ্ৰুত পৰিবৰ্তনে দৰ্শকক নতুন সোৱাদ দিলে। ফলত পৰিৱৰ্তিত সমাজ ব্যৱস্থাত বাস্তৱ বোধৰ গইনা লৈ পূৰ্বৰ ইতিহাস আশ্ৰিত নাটকৰ আদৰ মানুহৰ মাজৰ পৰা আঁতৰিবলৈ ল'লে। আকৌ ইতিহাসৰ কেতবোৰ চৰিত্ৰকলৈও একশ্ৰেণী নতুন দৃষ্টিভংগীৰ নাটক ৰচিত হ'ল। এনে কেইখেনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল— মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'শৰাগুৰি চাপৰি' (১৯৯৮), 'পিতামহৰ শৰশয্যা' (২০০২), কুল শইকীয়াৰ 'লালুক সোলা' (২০০৫) আদি। য'ত ইতিহাসৰ চৰিত্ৰসমূহক সাম্প্ৰতিক সময়ৰ সামাজিক ৰাজনৈতিক প্ৰেক্ষাপটত অংকিত কৰা হৈছে। এনে নাটকসমূহত নাট্যকাৰৰ ইতিহাস চেতনা বা জাতীয় চেতনা সংযুক্ত হৈ আছে যদিও, ই কেৱল ইতিহাসৰ পুনৰাবৃত্তি নহয়।

ইতিমধ্যে কোৱাই হৈছে যে, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ সাম্প্ৰতিক কালৰ নাট্যকাৰ আৰু তেওঁ ইতিহাসৰ ঘটনা বা চৰিত্ৰক বাস্তৱ সমাজখনৰ লগত খাপ খোৱাকৈ বহুকেইখন নাটকৰ কাহিনীক গঢ় দিছে। 'শৰাগুৰি চাপৰি'ৰ মাজেৰেও তেওঁ 'আজান ফকিৰ' চৰিত্ৰৰ যোগেদি সাম্প্ৰদায়িক সংঘৰ্ষ আৰু ইয়াৰ লগত জড়িত ৰাজনৈতিক চক্ৰান্তক বৰ্তমানৰ লগত সংযুক্ত কৰি আগবঢ়াই নিছে। সেয়ে 'শৰাগুৰি-চাপৰি'ক একে আষাৰে ঐতিহাসিক নাটক বুলি ক'ব নোৱাৰি। এই প্ৰসংগত সমালোচক শৈলেন ভৰালীৰ মন্তব্য এটা বিচাৰ কৰিবলগীয়া—

> ঐতিহাসিক নাটকৰ সমগোত্ৰীয় আন এক শ্ৰেণী নাটকৰ কথাও এই প্ৰসংগতে উল্লেখ কৰিব পাৰি। ইয়াৰ নায়ক সকলো ঐতিহাসিক ব্যক্তি। কিন্তু কোনো ৰাজনৈতিক ঘটনা এই নাটকসমূহৰ আধাৰ নহয়। নায়কৰ ৰাজনৈতিক দিশৰ ওপৰতো ইয়াত গুৰুত্ব নাথাকে। পাৰিবাৰিক আৰু সামাজিক-সাংস্কৃতিক জীৱনৰ লগত জড়িত কিছুমান পৰিস্থিতিৰ সহায় লৈ নায়কৰ ব্যক্তিত্ব পৰিস্ফুট কৰি তোলাই এই নাটকসমূহৰ লক্ষ্য। এই ধৰণৰ নাটকসমূহক ঐতিহাসিক নাটক নুবুলি জীৱনীমূলক নাটক বুলি ক'ব পাৰি।

এইফালৰ পৰা 'শৰাগুৰি-চাপৰি' জীৱনীমূলক নাটক বুলিব পাৰি যেন লাগে যদিও; নাট্য কাহিনী আৰু নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্যৰ ফালৰ পৰা একে আষাৰেই জীৱনীমূলক নাটক বুলিব নোৱাৰি। কিয়নো নাটকখনত ৰাজবিষয়াসকলৰ অমানবীয় কাৰ্য্য-কলাপে বেছি ঠাই আগুৰিছে আৰু ৰাজনীতিয়ে সৃষ্টি কৰা সাম্প্ৰদায়িক সংঘৰ্ষ আৰু ক্ষমতাৰ লালসাকহে বেছি প্ৰাধান্য দিয়া হৈছে। যি চিত্ৰ বৰ্তমানৰ ৰাজনীতিতো বাস্তৱ চিত্ৰ। গতিকে সামাজিক সমস্যা এটাক জলজল-পটপটকৈ দেখুৱাই দিয়াহে নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। আনহাতে নাট্যকাৰে যিহেতু নিজেই কৈছে যে, 'শৰাগুৰি চাপৰি' বুৰঞ্জীও নহয়, জীৱনীও নহয়, নাটকহে; গতিকে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ ৰচিত 'শৰাগুৰি-চাপৰি' ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ এক পটভূমিত ৰচিত সামাজিক নাটক বোলাত যুগুত হ'ব।

১.৪.৩ নাটকৰ কাহিনীভাগ ঃ

ওঠৰতা দৃশ্যত বিভক্ত 'শৰাগুৰি চাপৰি' নটখনৰ কাহিনীভাগৰ মূল হৈছে চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ দ্বাৰা সংগৃহীত, সম্পাদিত 'জিকিৰ আৰু জাৰী'ৰ পাতনি। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈছে, সোতৰ শতিকাতেই ইছলাম ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ অৰ্থে সুদূৰ বাগদাদৰ পৰা অসমলৈ আমি অসমীয়া ভাষা-সংস্কৃতিৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপন কৰি প্ৰতিকূল সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিৰ মাজতো সাম্প্ৰদায়িক ঐক্যৰ হকে অক্লান্তভাৱে কাম কৰা, অসমৰ লোক-সংস্কৃতিৰ অমূল্য সম্পদ জিকিৰৰ স্ৰষ্টা আজান ফকিৰক কেন্দ্ৰ কৰি। আজান ফকিৰৰ সময় বা তেওঁৰ বিষয়ে ইতিহাসত সঠিক তথ্য নাই বুলি ইতিমধ্যে নাট্যকাৰে কৈছে। গতিকে ইতিহাসৰ লগে লগে নাট্যকাৰে কল্পনাৰে নাট্যকাহিনীক পূৰ্ণ কৰিছে।

সকলো ধৰ্মৰে আধাৰ মানৱতাবাদ। মানৱতাৰে উদ্বুদ্ধ হৈ মানুহক একমাত্র মানুহ হিচাপে গণ্য কৰি ফকিৰে ইছলাম ধৰ্মৰ মূলতত্ত্বৰ জৰিয়তে হিন্দু মুছলমানৰ সম্প্রীতিৰ বান্ধোন সুদৃঢ় কৰিবলৈ বিচাৰিছিল আৰু মানুহৰ মনত ভক্তিভাৱ জাগ্রত কৰাৰ উদ্দেশ্যে ভক্তিমূলক গীত জিকিৰ ৰচনা কৰিছিল। এই জিকিৰৰ মাজতে আজান ফকিৰৰ ব্যক্তিত্ব সোমাই আছে। কিন্তু মানৱতাৰ বাণী প্রচাৰ কৰিবলৈ বিচৰা আজান ফকিৰো ৰাজনৈতিক বিষয়াৰ চক্রান্তৰ বলি হ'বলগীয়া হৈছিল। ইয়াৰ বাবেই তেওঁ ৰাজৰোষত পৰি অভাৱনীয় নিৰ্যাতন ভোগাই নহয়, চকুযোৰো হেৰুৱাবলগীয়া হৈছিল।

আজান ফকিৰৰ সৰল, উদাৰ মনৰ পৰিচয় নাটখনত প্রকাশ পাইছে যদিও, ফকিৰতকৈ ৰাজনৈতিক ছল-চাতুৰীৰে মানুহৰ মাজত বিভেদ সৃষ্টি কৰি ক্ষমতা বজাই ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰা ৰাজবিষয়া আৰু কৰ্মচাৰীসকলৰ কাৰ্যকলাপহে নাটকত প্রাধান্য লাভ কৰা দেখা গৈছে। ৰজাঘৰীয়া বিষয়াসকলৰ স্বেচ্ছাচাৰ, ঈৰ্ষা, চক্রান্ত আৰু ক্ষমতাপ্রিয়তাৰ ফলত নিৰীহ মানুহে কিদৰে যাতনা ভুগিবলগীয়া হয়, ন্যস্ত স্বাৰ্থই সাম্প্রদায়িক ঐক্য কি দৰে বিনষ্ট কৰে তাকেই এইবোৰৰ জৰিয়তে প্রকাশ কৰা হৈছে। ধৰ্মৰ নামত সাধাৰণ মানুহৰ মাজত সংঘৰ্ষৰ সৃষ্টি কৰি ৰাজনৈতিক স্বাৰ্থ কিদৰে পূৰণ কৰা হয় আৰু প্রতি দৰ্শকক সজাগ কৰাৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখিয়েই বিষয়াসকলৰ নীচ কাৰ্যকলাপবোৰ উদঙাই দেখুওৱা হৈছে। ৰূপাই, ফতুলা, কাদেৰ, শলীয়া এই শ্রেণী চৰিত্রৰ মূল উদাহৰণ। নাটকখনৰ সপ্তদশ দৃশ্যত জয়াৰ মুখত দিয়া এটা সংলাপে আলোচিত কথাখিনিক স্পষ্ট কৰিছে। জয়া ঃ স্বৰ্গদেউ, বিষয়া আৰু সমাজৰ বৰমানুহসকলে মানুহৰ মাজত ভেদভাৱ আনিলে। ইজনে-সিজনক ধৰ্মেৰে, কামেৰে জাত-পাতেৰে জুখিলে। প্রজাৰ বিৰুদ্ধে প্রজাক উচটাই মৰম চেনেহত বিহ ঢালিলে। সিহঁতক তুমি কিয় ক্ষমা কৰিবা ফকিৰ বাবা? মানুহক অত্যাচাৰ কৰাটোৰেই সিহঁতৰ ধৰ্ম... (পৃঃ ১০১)।

এনেদৰে নাটকখনত ৰাজনৈতিক দিশটোক উন্মোচিত কৰি দৰ্শকৰ মন-মগজুক সজাগ কৰিছে, দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। নাটকখনৰ উল্লেখযোগ্য দিশ হ'ল সংলাপ। সংলাপ নিক্ষেপনত বৰঠাকুৰ অতি সিদ্ধহস্ত। ইয়াৰোপৰি ফকৰা-যোজনা, প্রৱচন আদিৰে সমৃদ্ধ আজান ফকিৰৰ মুখত দিয়া সংলাপে নাটকখনক সুখ পাঠ্য কৰি তুলিছে।

১.৪.৪ নাটকখনৰ চৰিত্র-চিত্রণ

চৰিত্র চিত্রণ নাটকৰ প্রধান উপাদান। চৰিত্র আৰু সংলাপৰ বিচক্ষণতাই নাটক এখনৰ মানদণ্ড নিৰ্ণয় কৰে। সেয়ে চৰিত্র চিত্রণ বা সংলাপ নিক্ষেপনৰ দিশত নাট্যকাৰৰ কুশলতা ভাল নাটক এখনৰ মনকৰিবলগীয়া দিশ। মহেন্দ্র বৰঠাকুৰ এজন সচেতন আৰু সফল নাট্যকাৰ। নাট্য সম্রাট আখ্যা পাবৰ যোগ্য বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ এটি উল্লেখযোগ্য দিশ চৰিত্র-চিত্রণ। তেখেতৰ বহুকেইখন নাটক চৰিত্র-চিত্রণৰ

দিশেৰেই বিখ্যাত। নাটকখনত আজান ফকিৰ চৰিত্ৰটো মুখ্য চৰিত্ৰ। চৰিত্ৰবোৰৰ যোগেদি অসমৰ পৰম্পৰাগত সাম্প্ৰদায়িক সম্প্ৰীতিৰ বাণী তুলি ধৰা হৈছে। সেয়ে ইতিহাস আশ্ৰিত এই চৰিত্ৰৰ ওপৰত নাট্যকাৰে অহৰহ চকু ৰাখিছে।

মূলতঃ কহিনুৰ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ বাবে লিখা আৰু কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য পৰিচালিত নাটকখনত আজান ফকিৰ আৰু ৰূপাই দা ধৰা ইতিহাস আশ্ৰিত চৰিত্ৰ। কিন্তু এই চৰিত্ৰ দুটা সম্পৰ্কে সঠিক তথ্যৰ অভাৱ বুলি নাট্যকাৰে নাটকৰ আৰম্ভতে কৈছে। গতিকে নাট্যকাৰৰ কলমৰ কুশলতাতহে চৰিত্ৰ দুটি বিকশিত হৈছে।

শৰাগুৰি-চাপৰি নাটকখনত সৰু বৰ অনেক সমাৰেশ ঘটা এয়ে চৰিত্ৰ সমূহৰ ভিতৰত প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহ হ'ল— আজান ফকিৰ, নবীজান, বদৰুদ্দিন, সৰ্বানন্দ, ৰূপাই দাধৰা, ফতুলা কাদেৰ, শলীয়া, জয়া আদি।

(১) আজান ফকিৰ বা আজান পীৰ বা চাহ মিলন ঃ

আহোম স্বৰ্গদেউ গদাধৰ সিংহৰ ৰাজত্ব কালত সুদুৰ বাগদাদৰ পৰা অসমলৈ অহা আজান ফকিৰ, যি শংকৰদেৱৰ ধৰ্মীয় চিন্তা আৰু আদৰ্শৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত; এই চৰিত্ৰটোক নাট্যকাৰে এগৰাকী উদাৰ আৰু মানৱতাবাদী চৰিত্ৰ হিচাপে গঢ় দিছে। নাটকখনৰ প্ৰথম দৃশ্যত সৰ্বসাধাৰণ সৰ্বানন্দ আৰু বদৰুদ্দিনৰ ওপৰত ৰাজবিষয়া ফতুলা আৰু কাদেৰৰ অত্যাচাৰী ৰূপৰ সুন্দৰ আভাস দি; দ্বিতীয় দৃশ্যৰ পৰাই আজান ফকিৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘটাইছে। ভায়েক নবীজানৰ সৈতে অসমৰ মাটি, পানী, বায়ু, সংস্কৃতিৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈ পৰা ফকিৰৰ মুখত নাট্যকাৰে সংলাপ দিছে এনেদৰে—

ফকিৰ ঃ দেহ বিচাৰৰ গীত, আইনাম, বিয়ানাম আনকি কীৰ্ত্তন-নামঘোষাৰ পদ, পয়াৰ, দুলড়ি-লেচাৰি শুনি মই ৰং পাওঁ।

নাবী ঃ সঁচা ককাইটি, আচলতে সুৰৰ বেলেগ মাত-কথাও নাই, ধৰ্মও নাই... (দ্বিতীয় দৃশ্য, পৃ. ৯)

এনেদৰে সম্প্ৰীতিৰ বাৰ্তা বহনকাৰী হিচাপে চৰিত্ৰটোক নাট্যকাৰে ষষ্ঠ, অষ্টম, দশম, একাদশ, পঞ্চদশ, সপ্তদশ দৃশ্যত উপস্থিত কৰোৱাই, চৰিত্ৰটো অংকনত গুৰুত্ব দিছে। হিন্দু-মুছলমানৰ সম্প্ৰীতিৰ মাজেদিহে অসমত শান্তি-সম্প্ৰীতিৰ ভাৱধাৰা জগাই তোলা সম্ভৱ। এই বাৰ্তাক নাট্যকাৰে নাটকখনৰ মাজেদি আগবঢ়াই দিওঁতে, এই বাৰ্তা বহনকাৰী চৰিত্ৰ হিচাপে নাটকখনৰ মূল চৰিত্ৰ আজান ফকিৰক আগবঢ়াই নিছে। নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটোক প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ পদ্ধতিৰে অতি উজ্জ্বল ৰূপত অংকন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। বৰঠাকুৰে এই ক্ষেত্ৰত কৃতিত্বৰো পৰিচয় দিছে।

বৰঠাকুৰে নাটকখনৰ নাম ৰাখিছে আজান ফকিৰে জীৱনৰ শেষ বয়সত থাকিবলৈ লোৱা ঠাইখনৰ নামেৰে। জনশ্ৰুতি মতে ছাহ-মিলন সুদূৰ বাগদাদৰ পৰা ভাতৃ নবীজানৰ সৈতে আহিছিল। অসমত প্ৰৱেশ কৰি আজানপীৰে পোনতে আহোম ৰাজধানী গড়গাঁৱলৈ আহি তাত থাকিবলৈ লৈছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত দৰঙীৰ ৰূপাই মন্ত্ৰী আৰু ফতুলা নামৰ বিষয়াৰ ৰোষত পৰি আজান পীৰে নিজৰ দুচকু

হেৰুৱাবলগীয়া হৈছিল। শেষত ব্ৰহ্মপুত্ৰ আৰু দিখৌ নৈৰ সংগমস্থলি শৰাগুৰি চাপৰিত এইজনা সিদ্ধ পুৰুষে ইহলীলা সম্বৰণ কৰে। জনশ্ৰুতিৰ তথ্য অনুসৰি নাট্যকাৰে আজান ফকিৰ চৰিত্ৰক গঢ় দিছে আৰু দৰৱেশৰ ৰূপাই দাধৰাৰ ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হ'বলগীয়া হোৱা কথাৰ মাজেৰে চৰিত্ৰটোক মানৱতাবাদী, উদাৰ আৰু বহল মনৰ গৰাকী হিচাপে চিত্ৰিত কৰিছে। এজন আদৰ্শ পুৰুষ হিচাপে অংকন কৰিবলৈ গৈ দ্বিতীয় দৃশ্যত বৰাগীৰ বেশেৰে চৰিত্ৰটোক প্ৰৱেশ কৰাই দৰ্শক-পাঠকৰ মন চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত কৰিছে।

নাট্যকাহিনী অনুসৰি আজান ফকিৰে অসমত স্থায়ীভাৱে থাকিবলৈ লোৱাৰ পৰা অসমৰ গীত-পদ, শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ পদ-ঘোষা, অসমীয়া, লোকগীত বিশেষকৈ দেহবিচাৰ, আইনাম, বিয়ানাম, বিহুগীত, ওজাপালি আদি খুব ভালদৰে আয়ত্ব কৰি লৈছিল। গতিকে ভায়েক নবীজানৰ সৈতে ইছলাম ধৰ্মৰো এনে গীত ৰচনা কৰি মানুহৰ মাজত মানৱতাৰ বাণী প্ৰচাৰ কৰিব বিচাৰিছিল। এই প্ৰসংগত নাট্যকাৰে সংলাপ দিছে এনেদৰে—

ফকিৰ ঃ আমাৰ সুৰ, আমাৰ ভাৱ, আমাৰ কথা একেই, কথাৰ শব্দহে বেলেগ.... (দ্বিতীয় দৃশ্য)

গতিকে অসমৰ লগত, অসমৰ সংস্কৃতিৰ লগত, জনগণৰ লগত একাত্ম হৈ উঠা আজান ফকিৰে পৰৱৰ্তী সময়ত ৰাজৰোষত পৰিব লগা হোৱা ঘটনাক উত্থাপন কৰি দৰাচলতে চৰিত্ৰটোক উজ্জ্বল কৰি তুলিছে। আকৌ চৰিত্ৰটোৰ মুখত অৰ্থপূৰ্ণ জিকিৰ, ফকৰা-যোজনা আদি দি নাট্যকাৰে চৰিত্ৰটোৰ ৰহন চৰাইছে। বৰঠাকুৰ সংলাপ প্ৰয়োগৰ দিশত নাট্যকাৰ অতি সিদ্ধহস্ত। ফকিৰৰ মুখৰ এনে কিছুমান সংলাপে চৰিত্ৰটোক প্ৰোজ্জ্বল কৰি তুলিছে। এনে কিছু সংলাপ চৰিত্ৰটো বিশ্লেষণ প্ৰসংগত তুলি দিয়া হ'ল—

১¼ বিষয়াখন বিষয়খন পলগ্ৰহ বিষয়াখন
বিষয় গলৰ মণি
বিষয়ৰ লগত পানীত তই শুকাইছ
চা মন দকৈ গুণি। (দ্বিতীয় দৃশ্য)

২¼ মানৱ জাতি একে সম্প্ৰদায়। হিন্দু আৰু মুছলমান একে আল্লাৰ ফৰমান। গোৰ স্থানে কবৰ শাৰী শাৰী। হিন্দুক জ্বলাব। মোমিনক গোৰ দিব। ইমানেই। মাটি হিন্দুৰো নহয়। মুছলমানৰো নহয়। মাটি আল্লাৰ, ঈশ্বৰৰ।

কোৰাণে পুৰাণে একেকে কৈছে
বুজিবা মহন্তৰ লোক
এই দুনিয়াত আছে দুই বেশে
মুৰ্ছিদে বুজাব তোক। (ষষ্ঠ দৃশ্য)

৩¼ ছপা গৰকিলে জপাৰ বৰে কাপোৰ
দেহা গৰকিলে প্ৰেমে
সেইটো প্ৰেমৰ জালে ৰব'কৈ নোৱাৰো
মাৰিও নিনিয়ে যমে। (বিহুগীত)
কালৈ সাঁচিলা জপাৰ বৰে কাপোৰ
কালৈ সাঁচিলা ধন
জপাৰ বৰে কাপোৰ জপাহে পচিব
হাড়তো গজিব বন (জিকিৰ)।

ইয়াৰ মানুহক ইয়াৰ ভাষাৰেই কথা ক'ব লাগিব। ধৰ্মই মিলাইহে। নাফালে। আঁহ ফালে ক্ষমতা বিচৰাসকলেহে গুৰুৱে এক কৰে, ভকতেহে ভাগ কৰে (ষষ্ঠ দৃশ্য)।

৪¼ যিখন ঠাইত শংকৰ-মাধৱ উপজিছে, সেইখন ঠাইত মই বেলেগ একো কৰিবলৈ অহা নাই। যি সকলক সেই দুজনাই নাপালে গৈ, সেই সকলৰ ওচৰলৈহে আহিছো। (ষষ্ঠ দৃশ্য)।

৫¼ মাৰলিত ঘুণে বিন্ধিছে। পছোৱা আহিলেই গোটেই ঘৰ হুৰুসাই পৰিব। দৰঙী মন্ত্ৰীক বুজাই দিয়া। (অষ্টম দৃশ্য)।

৬¼ ধৰ্ম, ঈশ্বৰ বা আল্লা মানুহৰ বাবেহে। আগতে মানুহ হৈ লোৱা। তাৰ পিছত ধৰ্মৰ নাম ল'বা। (অষ্টম দৃশ্য)।

৭¼ শুনা ৰূপাই, ফতুলা তুমিও শুনা—
গুৰি কটা বৃক্ষ যেন গিৰিসাই পৰা
দেখা শুনাও ভাল মানুহ, বচনত ল'ৰা।
দিন চেৰেকৰ জীৱন পাই মূৰে ভৰি কাঢ়িব নাপায়
বৰ বৰ বতাহ আহি উভালিব মূলা।
বান্দাৰ জীৱক উৰুৱাই নিব শিমলুৰে তুলা। (অষ্টম দৃশ্য)

৮¼ কৰ্ণ দুই আছে নুশুনিলো হৰি কথা।
দুগোতা গৰ্তৰ ভাৰ বহিলোহো বৃথা।।
জিহ্বা মোৰ আছন্তে নলৈলো ৰাম নাম।
দাদুৰীৰ জিহ্বা যেন ভৈল কোন কাম।
নেদেখিলো নয়নে প্ৰভুৰ যেন ৰূপ।
সম্যক জানিলো দণ্ডয়ো আলি অন্ধকূপ। (কীৰ্তন)

সমতুল্য ঃ

এই দুটি চকু　　　　চকুয়ে নহয়
　　উই পৰুৱাৰে গাত
আল্লাৰ চাৰি কথা　　ৰাখিব নোৱাৰা
　　কেলেই চকু মেলা তাত
এই দুই কাণ　　　　কাণ যে নহয়
　　বাঁহৰ পৰীয়া চুঙা
আল্লাৰ চাৰি কথা　　ৰাখিব নোৱাৰা
　　কিয় কাণ পাতি শুনা (জিকিৰ) (দশম দৃশ্য)

৯¼ একেটিয়ে মাৰলিতে শাৰী শাৰী ৰুৱা তাত
মাৰলিত বিন্ধিলে ঘূনে
পছোৱাত লৰ চৰ হুৰ খাই পৰে ঘৰ
ঢোকা দি ৰাখিব কোনে? (দশম দৃশ্য)

১০¼ মানুহলৈ তোমালোকৰ ভয় বেছি বুলি জানো।... সেয়েহে কাৰো ওপৰত আমাৰ খং ৰাগ নাই। ৰূপায়ে ভাবে দৰঙীৰ মানুহে তেওঁতকৈ আমাক বেছি ভজে, সেইটোতে খং। ফুকন ডাঙৰীয়াৰ ভয় আমি অমুছলমানক মুছলমান কৰিম, স্বৰ্গদেউৰ ভয় বৰাগী বেশেৰে চোৰাংচোৱাগিৰি কৰি শতৰুক বাট দেখুওৱাম। (হাঁহি) সকলো চকু থাকিও অন্ধ। (পঞ্চদশ দৃশ্য)। ইত্যাদি।

উল্লেখ কৰা প্ৰতিটো সংলাপে আজান ফকিৰ চৰিত্ৰক, তেওঁৰ কৰ্মক, চিন্তাক, তেওঁৰ দৰ্শনক প্ৰতিফলিত কৰিলে আৰু নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্যেও সফল হৈছে।

নবীজান ঃ

নবীজান আজান-ফকিৰৰ ভাতৃ। এজন সৎ আৰু সদাচাৰী ব্যক্তি। ভাতৃৰ জীৱন দৰ্শন আৰু বাণীৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত আৰু পৰিচালিত। ভাতৃ ফকিৰৰ দৰে তেওঁ ৰাজদ্ৰোহৰ বলি হৈছে। দৰঙী অঞ্চলৰ লোকৰ মন-মগজুত স্থান লাভ কৰা নবীজানক জনসাধাৰণে ৰাজ কৰ্মচাৰীৰ হাতৰ পৰা পলুৱাই নি প্ৰাণ ৰক্ষা কৰে। দৰ্শক-পাঠকৰ সহানুভূতি লাভ কৰিব পৰা এটি সৰল চৰিত্ৰ।

সৰ্বানন্দ আৰু বদৰুদ্দিন ঃ

সৰ্বানন্দ কোচ আৰু বদৰুদ্দিন হাজৰিকা দৰঙী অঞ্চলৰ সৰ্বসাধাৰণ লোক, ৰাজতন্ত্ৰৰ দ্বাৰা শোষিত লোক। এশ-এবুৰি অভাৱ অনাটনত জুৰুলা আৰু ভীতিগ্ৰস্ত লোক। অভাবে জুৰুলা কৰিলেও ৰজাঘৰৰ অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে সৰ্বানন্দ প্ৰতিবাদী আছিল। এজন হিন্দু, এজন মুছলমান হ'লেও দুয়োৰে বৰ মিল। সৰ্বানন্দৰ মুখৰ এনে এটি প্ৰতিবাদী সংলাপ হ'ল—

সৰ্বা ঃ

জীউটো থাকে মানে মোৰ হালোৱা গৰু চুবলৈ কাৰ সাধ্য আছে ময়ো চাম। ৰজা হওক, প্ৰজা হওক কাকো নাচওঁ। কাটি টুকুৰা-টুকুৰ কৰিম। বদৰ, চাই থাক। মুখ মেলি চাই থাক। জীয়েৰলৈ চকু পৰিছে ইহঁতৰ। তই জগাকাঠ হৈ পৰি থাক (প্ৰথম দৃশ্য-৭)¼

কিন্তু নাটকখনৰ প্ৰথম অৱস্থাৰ প্ৰতীবাদী এই চৰিত্ৰটোৱে পিছলৈ আত্মহত্যা কৰা দেখুৱালে। দুখীয়া হ'লেও নিজৰ মান-সন্মান, মৰ্যাদাৰ প্ৰতি সচেতন সৰ্বাই পুত্ৰলোকত ম্ৰিয়মান হৈ যেতিয়া ৰূপাই আৰু ফতুলাৰ অত্যাচাৰৰ কথা ৰজাক গোচৰ দিবলৈ প্ৰস্তুত হ'ল; তেতিয়া কাদেৰ, ফতুলা, ৰূপায়ে নলে-গলে লগা দুই বন্ধুক ত্ৰাসিত আৰু ভীতিগ্ৰস্ত কৰি দুয়োৰে মাজত সংঘাতৰ সৃষ্টি কৰিলে। সৰ্বানন্দই নাওৰ পৰা নদীত জাপ দি আত্মহত্যা কৰা কথাক বদৰুদ্দিনৰ ষড়যন্ত্ৰ বুলি জনসাধাৰণক উচতাই বদৰক সকলোৱে মনত সন্দেহৰ পাত্ৰ সজালে।

এনেদৰে এই ৰাজবিষয়া সকলে সাতামপুৰুষীয়া হিন্দু-মুছলমানৰ সম্প্ৰীতিৰ মাজত সংঘাত আনিবলৈ যত্ন কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত ফকিৰৰ প্ৰচেষ্টাত বদৰুদ্দিনে এই মিছা অপবাদৰ পৰা মুক্তি পাইছিল। নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰ দুটাৰ মাজেৰে দৰাচলতে হিন্দু-মুছলমানৰ আজন্ম সম্প্ৰীতিত ৰাজতন্ত্ৰই সৃষ্টি কৰা বিভেদৰ কথা উন্মোচন কৰিছে আৰু বদৰুদ্দিনে মিছা অপবাদৰ পৰা মুক্ত হোৱাৰ মাজেৰে এই সম্প্ৰীতি বা ভাতৃত্ববোধৰ বাৰ্তা অটুট ৰাখিছে আৰু বদৰুদ্দিনৰ যোগেদি সমাজলৈ শান্তি সম্প্ৰীতিৰ বাৰ্তাপ্ৰেৰণ কৰিছে।

ৰূপাই, ফতুলা, কাদেৰ, শলীয়া ঃ

ৰূপাই, ফতুলা, দৰঙী প্ৰশাসনৰ হৰ্তাকৰ্তা বিধাতা। দৰঙী প্ৰজাৰ ভাগ্য নিয়ন্তা। এই দুটা চৰিত্ৰৰ অন্যায় অনীতিত ইন্ধন যোগোৱা অন্যতম চৰিত্ৰ দুটি হ'ল— কাদেৰ আৰু শলীয়া। আজান ফকিৰক প্ৰব্ৰজনকাৰী সজোৱা মিছা ষড়যন্ত্ৰৰ বলি কৰি চকু কঢ়োৱালৈকে নাটখনৰ কাহিনীৰ যিমান অনাচাৰ অনীতিমূলক কাৰ্য আছে, এই দুটা চৰিত্ৰৰ দ্বাৰাই নাট্যকাৰে সংঘটিত কৰিছে। ক্ষমতাৰ বলত বলীয়ান হৈ হিতাহিত জ্ঞান হেৰুওৱা, চৰিত্ৰ দুটাক নাটকখনৰ ভিলেইন চৰিত্ৰ বুলিব পাৰি। ৰূপাই আৰু ফতুলাৰ কাৰ্যত উচতনি দিয়া, ঘীউ ঢলা চৰিত্ৰ হিচাপে কাদেৰ আৰু শলীয়াকো 'ভিলেইন' চৰিত্ৰ বুলিয়ে ক'ব পাৰি। এই চাৰিওটা চৰিত্ৰ ছল-চক্ৰান্ত, স্বেচ্ছাচাৰিতা, শোষণ, দমন, উৎপীড়ন আদিৰ জ্বলন্ত প্ৰতিভূ। শলীয়া চৰিত্ৰৰ মুখত নাট্যকাৰে কথাই-কথাই, ফকৰা-যোজনা, সাঁথৰ, প্ৰবচন আদি প্ৰয়োগ কৰি নাট্যকাৰে এই দিশৰ সজাগতা আৰু দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। শলীয়াৰ মুখত প্ৰয়োগ হোৱা এনে কেতবোৰ ফকৰা-যোজনা, সাঁথৰ, প্ৰবচনৰ উদাহৰণ হ'ল—

(ক) ৰজাৰ খাজনা গুৰুৰ কৰ
তাক দিব নোৱাৰিলে, ভেটিত নাই ঘৰ।

(খ) ৰজাৰ এঘৰ, প্ৰজাৰ প্ৰঘৰ, তাৰ মাজত তোৰো এঘৰ।

(গ) স্বামীৰ দোষত ভৃত্যৰ দণ্ড, স্ত্ৰীৰ দোষত স্বামী লণ্ড ভণ্ড।

(ঘ) মানীয়েহে জানে মান
কাঠৰ ঢেঁকীয়ে কি জানে—
বানি মনে ধান

(ঙ) তোৰ ঘৰত তই ৰজা
মোৰ ঘৰত মই ৰজা
পোতা পুখুৰীত বকেই ৰজা।

(চ) শুন শিশুপাল ভাই
ধানৰ ধূলি, গোত্ৰৰ গালি সহন নাযায়।

(ছ) পাণ্ডৱৰ লোণ খাই কৌৰৱৰ গুণ গোৱা মানুহ নহয়।

(জ) গড়গঞা হাতী, টিকাও নকৰে কাতি।

(ঝ) কেতয়ে দিয়ে উচটাই
কেতয়ে দিয়ে তুলি
পাচিয়ে পাচিয়ে ধন ভৰে
ৰজা হওঁ বুলি।

(ঞ) সাগৰত আছিলে পাঞ্চজন্য শংখ
নেগুৰীয়া শামুকে বোলে ময়ো তাৰ বংশ।

(ট) কাৰ্যৰ বুজিবা ভাও
ছাগৰো পখালিবা পাৰ। ইত্যাদি।

জয়া ঃ

জয়া নাটকখনৰ একমাত্ৰ প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰ। জয়াৰ লগত সমাৱেশ ঘটা আন কেইটা নাৰী চৰিত্ৰ হ'ল। মাইনী, পুতলী, হামিদা আদি। এওঁলোক জয়াৰ পানী অনা লগ আৰু ধেমালিৰ সংগ। জয়া গাওঁলীয়া ছোৱালীৰ সকলো বৈশিষ্ট্যৰে সমৃদ্ধ। জয়া গভীৰ আৰু নিঃস্বাৰ্থ প্ৰেমিকাও। দেওঁধনী নৃত্যত পাৰদৰ্শী জয়া সুন্দৰীও। গড়গঞাৰ প্ৰতি থকা নিঃস্বাৰ্থ ভালপোৱাক সৰোগত কৰি জয়াই বহু বিপদ বিঘিনি পাৰ হৈ অৱশেষত পৰম আকাংক্ষিতজনক পাবলৈ সক্ষম হৈছে। জয়া সাহসী আৰু সৰল। নানানটা অভাৱনীয় পৰিস্থিতিকো হেলাৰঙে অতিক্ৰম কৰি পৰিস্থিতিক চম্ভালি লৈছে আৰু পৰম আকাংক্ষিত গড়গঞাক জীৱন সংগী হিচাপে লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

নাটকখনত গড়গঞা চৰিত্ৰও অতি উজ্জ্বল চৰিত্ৰ। নাট্যকাহিনীৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি সমাৱেশ ঘটোৱা চৰিত্ৰসমূহক নাট্যকাৰে অতি আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ হিচাপে গঢ় দিছে। নাটকখনত গড়গাঁৱৰ আহোম ৰাজধানীক কেন্দ্ৰ কৰি অংকন কৰা চৰিত্ৰ— স্বৰ্গদেউ, বুঢ়াগোঁহাই, হাতীবৰুৱা, ফুকন, শলীয়া আদি। নাটকখনৰ চৰিত্ৰাংকনত নাট্যকাৰৰ কুশলতা স্পষ্ট।

১.৪.৫ নাটকীয় কলা-কৌশল

সংলাপ ঃ শৰাগুৰি চাপৰি নাটকখনৰ মন কৰিবলগীয়া দিশ নাটকখনৰ সংলাপ। সংলাপ নাটকৰ অন্যতম প্ৰধান উপাদান। সংলাপ অবিহনে নাটক কেতিয়াও নাট্যগুণযুক্ত সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। সংলাপৰ সু-কৌশল প্ৰয়োগে নাটক এখনক শ্ৰেষ্ঠ নাটক হিচাপে গঢ় দিয়ে। শৰাগুৰি-চাপৰিত দৰ্শক-পাঠকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰা দিশটোৱেই হৈছে বিষয়বস্ত আৰু ভাৱবস্তু অনুসৰি প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ মুখত প্ৰয়োগ হোৱা সংলাপ। ফকৰা-যোজনা, প্ৰৱচন আদিৰে সমৃদ্ধ আজান ফকিৰৰ মুখত দিয়া প্ৰতিটো সংলাপে দৰ্শক-পাঠকক আকৰ্ষণ কৰে। এনে সংলাপে ফকিৰৰ ব্যক্তিৰ প্ৰকাশ কৰাৰ লগতে নাটকখনক সুখপাঠ্য কৰি তোলাত সহায় কৰিছে। এনে সংলাপ নাট্যকাৰে অকল ফকিৰৰ মুখতে দিয়া নাই, শলীয়া চৰিত্ৰৰ মুখতো দিছে। (আজান ফকিৰ আৰু শলীয়া চৰিত্ৰ বিশ্লেষণত ইয়াৰ উদাহৰণ দিয়া হৈছে)। নাটকখনত বৰঠাকুৰৰ এনে সংলাপ নিক্ষেপনে নাট্যকাৰৰ সমাজ-সচেতনতা আৰু অসমীয়া সমাজখনৰ লগত থকা নিভাজ সম্পৰ্কৰ পৰিচয় দিছে। লগতে চৰিত্ৰ দুটাকো উজ্জ্বল কৰি তুলিছে।

যিহেতু সাম্প্ৰতিক সমাজখনেই বৰঠাকুৰৰ চিন্তাৰ কেন্দ্ৰবিন্দু আছিল; গতিকে ৰূপাই, ফাতুলা, কাদেৰৰ যোগেদি সাম্প্ৰতিক সময়ৰ ৰাজনৈতিক দিশটোও নাট্যকাৰে উন্মোচন কৰিছে। ইয়াৰ কাৰণে এই চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত সময়োপযোগী সংলাপ প্ৰয়োগ কৰিছে। নাটকখনত এই চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত ইংগীতধৰ্মী সংলাপ প্ৰয়োগ কৰাও দেখা যায়। সমাজৰ জটিল আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশসমূহক উত্থাপিত কৰাৰ কাৰণে নাট্যকাৰে ফকৰা-যোজনা, প্ৰবাদ-প্ৰবচনেৰে, সংলাপক অৰ্থপূৰ্ণ আৰু প্ৰাঞ্জল কৰি তুলিছে। লগতে দৰ্শক-পাঠকক হাস্য ৰসৰো যোগান ধৰিছে। এইক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ বুদ্ধিদীপ্ততা মনকৰিবলগীয়া। সেয়ে ইতিমধ্যে কোৱাৰ দৰে শ্ৰুতিমধুৰ, সুখপাঠ্য আৰু সংবেদনশীল সংলাপ বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ মূল আকৰ্ষণৰ দিশ।

নিপুণ নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰৰ নাটকখনত প্ৰয়োগ হোৱা সংলাপৰ দক্ষতাৰ আলোচনাৰ প্ৰসংগত কেইটামান উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল—

কাদেৰ চৰিত্ৰৰ অত্যাচাৰী ৰূপ ঃ

কাদেৰ ঃ 'ঢোৱা সাপৰ বিষ নাই। ফোঁচ ফোঁচহে কৰে। কিন্তু কাদেৰে ফেঁটী সাপো মুচৰি মাৰিব পাৰে চাহেব।'

'উইচিৰিঙাৰ পাখি গজাটো ভাল লক্ষণ নহয়।

সৰ্বসাধাৰণ জনগণৰ শোষিত ৰূপৰ চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত—

বদৰ ঃ ধন ধাৰে দিয়ে সুত লয়। আমি ভিকহু। মাজে সময়ে ধন ধাৰে লওঁ। দেহা মাৰি যি এপদ খেতি কৰো সোপাকে সুতত মাৰি শোধ কৰো। বছৰে, বছৰে সুতকে দিলো। বাঢ়েহে। নুটটে। সি ঘৰৰ সোপাকে নিলে। খেতিৰ গৰু হালো। মন্ত্ৰীৰ ওচৰত বিচাৰৰ খাটনি ধৰিবলৈ গৈ সৌকাৰ কোব খালো। সৰ্বানন্দ লেবেজান

হৈ পৰিছিল। সি বোলে 'পৃথিৱীত' ধৰ্ম নাই। ৰজাৰ বিচাৰ নাই। মানুহটোৰ 'মাথাটো' একেবাৰে গোলমাল হোৱাৰ দৰে হৈছিল। ভাবিলো স্বৰ্গদেউৰ ওচৰলৈ যাওঁ। গড়গাওঁ ওলালোহি বৰ দুখ ভূঞ্জি আহিলো ফকিৰ। বাটতে মৰিম বুলি ভাবিছিলো। সৰ্বাই ওৰে বাটে কৈছিল জীৱনটো তাৰ তিতা লাগিছে। দুখীয়াই উচিত বিচাৰ নাপায়।

স্বৰ্গদেউৰ ক্ষমতা, আত্ম অহংকাৰ, বিবেচনাহীন চৰিত্ৰৰ দিশৰ সংলাপ—

স্বৰ্গদেউ ঃ (আওকাণ কৰি) আৰু এই মুহূৰ্ত্ততে এই আদেশ কৰিলো আৰু ছকুৰি নতুন চোৰাং চোৰা নিযুক্ত কৰা হওক। শত্ৰুৰ চোৰাংচোৰা বুলি সন্দেহ হোৱা যিকোনো লোকক ধৰি আনি শূলত দিয়ক। ফকিৰ, বৈদ্য, ভিক্ষাৰী, সদাগৰ যাৰ ওপৰতেই সন্দেহ হয় তাকেই ধৰাই অনা হওক, কেৱল সেয়ে নহয়, মোৰ আদেশ, স্বৰ্গদেউৰ আদেশ, চোৰাংচোৰাৰ সন্দেহী দৃষ্টিৰ পৰা যেন ৰাজবিষয়াও বাদ নপৰে।

ৰূপাই আৰু ফতুলাৰ সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত সাম্প্ৰদায়িক বিভাজন সৃষ্টি কৰা ষড়যন্ত্ৰমূলকৰ সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত—

ৰূপাই ঃ সিহঁতে মুখে মুখে কথা ক'ব পৰা হৈছে, স্বৰ্গদেউৰ চ'ৰা পাব পৰা হৈছে। পেটৰ কথা ক'লে, খাবলৈ নোপোৱাৰ কথা ক'লে, হিন্দু-মুছলমান যে একেলগ হৈ যায় দেখিছানে?

ফতুলা ঃ আমাৰ কাৰণে সেইটা বেয়া কথা

ৰূপাই ঃ মনত ৰাখিবা। পাঁচোটা আঙুলিৰে একেলগে মুঠি মাৰি লৈ আঘাত কৰিলে ঘাইল হ'ব পাৰে, কিন্তু এটা, এটা আঙুলিৰে মাৰিব খুজিলে আঙুলিহে ভাগে। এই পাঁচোটা আঙুলি একেলগে মুঠি মাৰিবলৈ দিব নোৱাৰি। হিন্দুক হিন্দু কৰিবা, মুছমানক মুছলমান কৰিবা। সিহঁতৰ পিঠা ভাগ কৰিম আমি। (হো-হোকৈ হাঁহিবলৈ ধৰে)। ইত্যাদি।

ওপৰোক্ত প্ৰতিটো সংলাপে প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ স্বৰূপ উদঙৱাৰ ক্ষেত্ৰত একো-একোটা সুন্দৰ উদাহৰণ। মূলতঃ বিষয়বস্তু আৰু সংলাপৰ কাৰণেই 'শৰাগুৰি চাপৰি' অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ নাটক।

নাটকখনৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনা আৰু অন্যান্য কলা-কৌশল ঃ

'শৰাগুৰি-চাপৰি' অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ তথা মঞ্চ জগতৰ এখন অতি সমাদৃত আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ নাটক। সমাজৰ নৈতিক আৰু ৰাজনৈতিক অবক্ষয়ত বিতুষ্ট বৰঠাকুৰে তেওঁৰ নাটকৰ মাজেৰে আশাবাদ ৰাখি মানুহক শুভবুদ্ধি উদয়ত বিশ্বাস ৰাখিছে। সামাজিক সমস্যা, সামাজিক তাৎপৰ্য থকা ব্যক্তি জীৱনৰ সমস্যা, মূল্যবোধৰ সংকট, অৰ্থনৈতিক, সামাজিক সুন্দৰ চিত্ৰ নাটকসমূহত প্ৰকাশ পায়। এনেকুৱা প্ৰায় আটাইবোৰ দিশে শৰাগুৰি চাপৰি নাটকত প্ৰকাশ পাইছে। নাট্যকাৰে সেই অনুসৰি সেই প্ৰয়োজনীয় মঞ্চ নিৰ্দেশনাও দিছে। নাট্যকাৰে মঞ্চ সজ্জাৰ কলা-কৌশল পোহৰ প্ৰক্ষেপন আদিৰ প্ৰতি বিশেষ গুৰুত্ব দিছে। লগতে নেপথ্যৰ পৰা জিকিৰ পৰিৱেশনৰ বাবে, প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশৰ ভয়াবহতা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ বাবে, আৱহ সংগীত বা আধুনিক বৈদ্যুতিন যন্ত্ৰৰে পোহৰ নিক্ষেপন আদিৰ বিশদ নিৰ্দেশনা দিয়াও দেখা যায়।

নাট্যকাৰে নাটকখন যিহেতু পোনতে ভ্ৰাম্যমাণৰ বাবে লিখিছিল; গতিকে মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ দিশত অকণো ত্ৰুটি ৰখা দেখা নাযায়। উদাহৰণস্বৰূপ—

কাদেৰ ঃ (ঘপকৈ বদৰ আৰু সৰ্বাৰ চুলিত খামোচ মাৰি ধৰি) কুকুৰ, চুপখোৰা, নিমখহাৰাম। (পাগলৰ দৰে উন্মত্ত হৈ বদৰ আৰু সৰ্বাক চৰিয়াবলৈ ধৰে। সংগীত তীব্ৰ হয়। মঞ্চৰ পোহৰ নাইকিয়া হৈ আহে। সংগীত আৰু কোলাহল এক নিৰ্দিষ্ট গতি লৈ এক বৰাগী (দেহ বিচাৰ গীতলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। আদি।

আকৌ অন্তৰংগ আৰু বহিৰাংগ দুয়োপ্ৰকাৰে পৰিবেশ, পৰিস্থিতি তথা চৰিত্ৰাংকনত নাট্যকাৰে মনোযোগ দিয়া দেখা যায়।

তেনেদৰে নাটকখনৰ অন্যান্য কেতবোৰ দিশলৈও মনকৰিবলগীয়া হয়। যেনে— গীতৰ প্ৰয়োগৰ দিশত নাট্যকাৰে বৰগীত, জিকিৰ, বিহুগীত, বনগীতৰ সফল প্ৰয়োগ ঘটাইছে। বিশেষকৈ জিকিৰৰ সফল প্ৰয়োগে নাটকখনত ভক্তিৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। নাটকখনত করুণ ৰসৰো উদ্রেক ঘটিছে। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনত প্ৰায় ১৯টা গীতৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে।

নাটকৰ শেষত নাট্যকাৰে গড়গঞা আৰু জয়াক প্ৰকৃত প্ৰেমিক যুগল হিচাপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ যোৱাৰ বাবে গড়গঞাও গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ হৈ উঠিছে। ১৮ টা দৃশ্যত বিভক্ত নাটকখনৰ সামৰণি দৃশ্যত জয়া গড়গঞাৰ মিলন, বদৰক পিতৃ হিচাপে গ্ৰহণ, আজান ফকিৰৰ দৰগাহ আদি দেখুৱাই নাট্যকাৰে মানবীয় দিশটো প্ৰকট কৰাতহে বেছি গুৰুত্ব দিছে। আজান পীৰৰ দৰগাহ দেখুৱাই এই সিদ্ধপুৰুষজনাৰ অখণ্ড প্ৰভাৱ সম্পৰ্কে দৰ্শক পাঠকক এটা ধাৰণা দিবলৈ সক্ষম হৈছে।

আনহাতে সমসাময়িক সমাজ জীৱন চিত্ৰ প্ৰত্যেক সাহিত্য কৰ্মৰ মূল দিশ। নাটকখনত সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাৰ আহোম তথা দৰঙৰ জীৱন ধাৰণৰ প্ৰণালী, অৰ্থনৈতিক, সামাজিক তথা ৰাজনৈতিক জীৱনৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হৈছে।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

নাট্যকৌশলৰ দিশত 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনত নাট্যকাৰে কি নতুনত্ব আনিছে?

....

....

....

১.৫ সাৰাংশ (Summing Up)

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ কুৰি শতিকাৰ ষাঠি সত্তৰৰ দৰ্শকৰ এজন প্ৰবীন নাট্যকাৰ। অসমৰ মঞ্চ জগতৰ এখন বিশাল ক্ষেত্ৰ তেওঁ অধিগ্ৰহণ কৰি আছে। তেওঁৰ নাটকত মূলতঃ সামাজিক অবক্ষয়ৰ ৰূপ স্পষ্ট আৰু মানৱতাৰ

জয়গান তেওঁৰ নাটকৰ উদ্দেশ্য। সামৰণিত নাট্য সমালোচক অৰুণ শৰ্মাক মন্তব্যৰে ক'ব পাৰি—

'সাম্প্রতিক সময় আৰু সমাজৰ এজন সৃষ্টিশীল তীক্ষ্ম সমালোচকৰ দৃষ্টিৰে চিত্রিত কৰাই তেওঁৰ নাট্য ৰচনাৰ ধৰ্ম আৰু নীতি। প্রত্যেকখন নাটকেই সমাজৰ জটিল আৰু গুৰুত্বপূর্ণ দিশবোৰক উপস্থাপিত কৰে এজন ক্ষুৰধাৰ সমালোচকৰ বিচাৰেৰে। সামাজিক সমস্যাই যেন বৰঠাকুৰক নিৰন্তৰ চিন্তান্বিত কৰি ৰাখে। উদ্বিগ্ন কৰি ৰাখে আৰু তাৰে অভিব্যক্তি তেওঁৰ নাটকৰ বিষয়ে নির্বাচন, কাহিনীৰ ঘটনা প্ৰকৰণ আৰু বিশেষকৈ সংলাপৰ প্রাঞ্জল ভাষাত দ্বৰ্থহীনভাৱে দেখা পাওঁ। তেওঁ নাটক লিখিছিল সমাজৰ উত্তৰণ আৰু পৰিৱৰ্তনৰ প্রক্রিয়াৰ উৎপ্রেৰকৰূপে। নান্দনিকতাৰ নিজস্ব শৈলীৰে, শ্লগান ধর্মিতাৰ দোষে নোচোৰাকৈ নাটকক সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ মাধ্যম ৰূপে প্রয়োগ কৰাটো সম্ভৱ তাৰে প্ৰত্যয় আমি বৰঠাকুৰৰ নাটকত দেখা পাওঁ। আনহাতে তেওঁৰ প্রায় আটাইবোৰ নাটকতে ব্যংগৰ ব্যৱহাৰ সৰল ৰস প্রদানৰ বাবেই হৈ নাথাকি সি বক্রোক্তিৰে তীব্র সমালোচনাৰ কাম কৰে।

সৰ্বশেষত কওঁ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাট্য সমগ্ৰ প্ৰকাশ আৰু অধ্যয়নে বৰঠাকুৰক সঠিক মূল্যায়নত সহায় কৰিব। নৱপ্ৰজন্মৰ প্ৰতিজনে বৰঠাকুৰৰ নাটক পঢ়া উচিত।

১.৬ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১। মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ পৰিচয় দাঙি ধৰি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ তেওঁৰ অৱদান সম্পৰ্কে আলোচনা কৰক।

২। মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নটকসমূহৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যসমূহ বিচাৰ কৰক।

৩। 'শাৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনৰ বিষয়বস্তু পৰ্যালোচনা কৰক।

৪। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটখনক কোন শ্ৰেণীৰ নাটক বুলি ক'ব পাৰি? বুজাই লিখক।

৫। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনক ইতিহাস আশ্রিত নাটক বুলি কোৱাৰ যুক্তি যুক্ততা নিৰূপণ কৰক।

৬। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনৰ কাহিনীভাগ বুজাই লিখক।

৭। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰক।

৮। 'শৰাগুৰি চাপৰি' নাটকখনৰ নাট্য-কৌশল পৰ্যালোচনা কৰক।

১.৭ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

দেৱী অনুৰাণী আৰু দেৱী ইন্দুপ্ৰভা ঃ সম্পাদক ঃ আধুনিক অসমীয়া নাটক বিচাৰ আৰু বিশ্লেষণ, প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ মে' ২০১৫¼

বৰঠাকুৰ, মহেন্দ্ৰ ঃ শৰাগুৰি চাপৰি, চন্দ্ৰ প্ৰকাশ

ভৰালী, শৈলেন, অসমীয়া নাটক স্বৰাজোত্তৰ কলি, দ্বিতীয় প্ৰকাশ

*****

দ্বিতীয় বিভাগ

অৰুণ শৰ্মাৰ নাট্য-প্ৰতিভা

বিভাগৰ গঠনঃ

২.১ ভূমিকা (Introduction)

২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

২.৩ নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মা

২.৪ অৰুণ শৰ্মাৰ জীৱন আৰু কৃতি

২.৫ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ

২.৬ সাৰাংশ (Summing Up)

২.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

২.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

২.১ ভূমিকা (Introduction)

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

২.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপুনি—

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

২.৩ নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মা

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

২.৪ জীৱন আৰু কৃতি

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

ইয়াৰ পাছতে তেওঁ হাইস্কুলীয়া শিক্ষা লাভ কৰিবলৈ তেজপুৰৰ চৰকাৰী উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ত নামভৰ্তি কৰে। সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ

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

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

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

কটনত অধ্যয়নৰত অৱস্থাতে অৰুণ শৰ্মাই আকাশবাণীৰ নাট্যাভিনয়ৰ কণ্ঠ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ গুৱাহাটীৰ আকাশবাণী কেন্দ্ৰত অভিনেতা হিচাপে যোগদান কৰে। তাত শৈলধৰ বৰুৱা, ফণী তালুকদাৰ আদিক পায়। তেওঁলোকৰ প্ৰেৰণাতে শৰ্মাৰ কাঁপৰ পৰা ওলাই আহিল— 'ধুমুহা যেতিয়া আহে', 'কক্ষচ্যুত', 'ডাৱৰৰ আঁৰৰ জোন' ইত্যাদি

অনাতাঁৰ নাট। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰথমখন অনাতাঁৰ নাটক ১৯৫২ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত হৈছিল। ১৯৫৬ চনত লিখা 'ফিল আপ ডা গেপচ্' আৰু ১৯৫৮ চনত লিখা কল্প-বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক 'স্থাৱৰে' তেওঁলৈ অভূতপূৰ্ব সাফল্য কঢ়িয়াই আনিলে। 'স্থাৱৰ'ৰ নাটকখনৰ পটভূমি মহাকাশৰ গ্ৰহপুঞ্জত সংঘটিত হোৱা এটি ঘটনা। উল্লেখযোগ্য যে এইখন হ'ল অসমীয়া ভাষাত ৰচিত প্ৰথম কল্প-বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক।

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

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

অৰুণ শৰ্মাই' দ্যা আছাম ট্ৰিবিউন' কাকতৰ আৰ্হি-কাকত চাওঁতা হিচাপে কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁ কিছুদিনৰ বাবে এই কাকতখনৰ সহঃ সম্পাদক হিচাপেও কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। কিছুদিনৰ পাছত তেওঁ নিজ গাওঁ হেলেমৰ মধ্য ছয়দুৱাৰ উচ্চ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ত শিক্ষক হিচাপে যোগদান কৰে। পাঁচ বছৰ শিক্ষকতা কৰাৰ পাছত পুনৰ গুৱাহাটীলৈ উভতি আহি ১৯৬০ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ জ্যেষ্ঠ প্ৰযোজক (শিক্ষা শাখা) হিচাপে যোগদান কৰে। এই সময়তেই তেওঁ অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ এটা জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান 'বিদ্যাৰ্থীৰ অনুস্থান'ৰ আৰম্ভণি কৰে। ১৯৮৬ চনত আকাশবাণী ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰৰ

সঞ্চালক হিচাপে যোগদান কৰি পাছলৈ তেওঁ আকাশবাণীৰ উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চল সেৱাৰ সঞ্চালক হিচাপেও কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। কিছুদিন ইণ্ডিয়ান টী এছোচিয়েশ্যনৰ টী চেণ্টাৰৰো তেওঁ সঞ্চালক।

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

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

অৰুণ শৰ্মাই অসমীয়া কলা-সাহিত্যৰ জগতখনলৈ আগবঢ়োৱা অৱদানৰ বাবে বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন সন্মান লাভ কৰিছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত— (ক) ১৯৬৬-১৯৬১ চনত 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নাটকখনৰ বাবে অসম সাহিত্য সভাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ পুৰস্কাৰ, (খ) ১৯১৯ চনত জাপানত আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় অনাতাঁৰ তথ্য-আলেখ্য প্ৰতিযোগিতাত লাভ কৰা 'প্ৰাইজ ইন্টাৰ নেশ্যনেল'ত শ্ৰেষ্ঠ পুৰস্কাৰ, (গ) এছিয়া পেছিফিক ব্ৰডকাষ্টিং ইউনিয়নৰ ABU পুৰস্কাৰ, (ঘ) প্ৰাঁ ফিউচাৰা বাৰ্লিনত পোৱা বিশেষ প্ৰশংসা পত্ৰ, (ঙ) ১৯৯৮ চনত 'আশীৰ্বাদৰ ৰঙ'ৰ বাবে সাহিত্য-অকাডেমি বঁটা, (চ) ২০০১ চনত অসম নাট্য-সন্মিলনৰ বঁটা, (ছ) ২০০৩ চনত সংগীত নাটক-অকাডেমি বঁটা, (জ) ২০০৬ চনত অসম উপত্যকা বঁটা (ঝ) ২০১০ চনত ভাৰত চৰকাৰে প্ৰদান কৰা পদ্মশ্ৰী বঁটা, ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য।

বৰ্তমান চেনিকুঠীৰ অন্নদা এপাৰ্টমেন্টৰ তলৰ মহলাত থকা অৰুণ শৰ্মা 'সদৌ অসম নাট্য সন্মিলন'ৰো সভাপতি হিচাপে কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। তদুপৰি ইগন'ৰ ষ্টিয়াৰিং

কমিটীৰ সদস্য আৰু সাহিত্য অকাডেমীৰ আঞ্চলিক উপদেষ্টা সমিতিৰ সদস্য হিচাপেও বৰ্তমান কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰি আছে।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

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

....

....

....

....

২.৫ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ

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

- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত প্ৰতিফলিত হৈছে মানৱীয় মূল্যবোধৰ প্ৰতি দায়বদ্ধতা। এটি সাক্ষাৎকাৰত অৰুণ শৰ্মাই এই সম্পৰ্কে মন্তব্য কৰিছে—" ...মই অনুভৱ কৰোঁ মই যেন মানৱীয় মূল্যবোধ প্ৰতি কিছু পৰিমাণে দায়বদ্ধ হৈ আহিছোঁ, আৰু সেই দায়বদ্ধতাৰ চেতনাই মোৰ নাটককে ধৰি সৃষ্টিকৰ্মৰ ভেটি নিৰ্মাণ কৰে বুলি মই ভাবোঁ।"
- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত বহুলভাৱে ব্যৱহৃত আন এটা উপাদান হ'ল 'প্ৰেম' । তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰই প্ৰেমৰ অন্বেষণ কৰিছে। সাম্প্ৰতিক সময়ে মানুহক কিদৰে যান্ত্ৰিক কৰি তুলিছে সেই কথা সচেতন নাট্যকৰ্মী হিচাপে অৰুণ শৰ্মাই অনুভৱ কৰি এনে কৰিছে বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।
- 'নোকোৱাকৈয়ে বহু কথা কোৱা হয়' অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত তাৰেই যেন সাৰ্থক প্ৰকাশ ঘটিছে। আধুনিক মানুহে প্ৰতিটো মুহূৰ্ততে এক অনামী ভয়ৰ গ্ৰাসত পৰে, আতংকিত হয়। সেয়া যদিও প্ৰকাশ নহয়, তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া চৰম উৎকণ্ঠা অনুভূতিৰে প্ৰকাশ পায়, এনে ভাবৰ প্ৰয়োগো দুই এখন নাটকত কৰিছে। এক কথাত ক'ব পাৰি 'নীৰৱতা'ৰ প্ৰয়োগ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য।

- বিভিন্ন প্ৰতীকৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ আন এটা বিশেষত্ব। বিভিন্ন নাটকত প্ৰয়োজন সাপেক্ষে বিভিন্ন প্ৰতীকধৰ্মী চিত্ৰৰ, শব্দৰ উপস্থাপনেৰে নাটকৰ মন্তব্য বুজি উঠাত দৰ্শক-পাঠকক সুবিধা কৰি দিছে। যেনে— শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ঘোঁৰা দেখিলে ৰ'ব নোৱাৰা হোৱা কথাটো।
- অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকসমূহ মূলতঃ চৰিত্ৰ প্ৰধান। নাটকসমূহৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ বিচিত্ৰতাও মন কৰিবলগীয়া। উল্লেখ্য যে অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত কাহিনীয়ে চৰিত্ৰৰ গতি নিৰূপণ নকৰে, বৰং চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্ব, আচৰণ আদিয়েহে নাটকৰ কাহিনীভাগৰ বিকাশত অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। এই ক্ষেত্ৰত শৰ্মা তেওঁৰ পূৰ্বসুৰী নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ওচৰতো ঋণী। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ৰূপালীম' নাটকৰ পাতনিতে উল্লেখ কৰিছিল— "আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে...।" ঠিক সেইদৰে অৰুণ শৰ্মায়ো 'চিঞৰ' নাটকখনত উল্লেখ কৰিছে যে— "নাটকখনত অমৰ বৰুৱাৰ মানসিক স্থিতিৰ কথাহে ঘোষণা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে; শ্ৰেণী সংগ্ৰাম নহয়।" তেওঁৰ আন নাটকবোৰটো চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতা মন কৰিবলগীয়া।
- বহু সময়ত অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ইব্‌চেনৰ প্ৰভাৱ পৰা যেন বোধ হয়। ইব্‌চেনৰ *'An Enemy of the People'* নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ ডা° টমাচ ষ্টকমেনে মন্তব্য কৰিছিল— 'The strongest man in the world is he who stands most alone'। একেদৰে অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰতিখন নাটকৰে প্ৰধান চৰিত্ৰকেইটাৰ সংলাপৰ মাজেদি অকলে হ'লেও হাজাৰজনৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ কৰাৰ মানসিকতা প্ৰকাশ ঘটিছে। আনহাতে ষ্টকমেনে উত্তৰপুৰুষৰ ওচৰত প্ৰগতিৰ ভাৰ অৰ্পণ কৰাৰ দৰে অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকতো সেই ভাব ধাৰাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে।
- অৰুণ শৰ্মা নাটকৰ সংলাপ ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত অত্যন্ত সচেতন। চৰিত্ৰব্যঞ্জক সংলাপ প্ৰয়োগ তেওঁৰ নাটকৰ এটি প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তেওঁৰ সংলাপ ছন্দোবদ্ধ বা কাব্যিকতাৰে পূৰ্ণ, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে ওজস্বী ব্যঞ্জনাময়।
- অৰুণ শৰ্মাৰ সংলাপৰ ভাষাৰ ক্ষেত্ৰটো বিশেষত্ব লক্ষ্য কৰা যায়। তেওঁৰ ভাষাত স্বাভাৱিক অলংকাৰেও সৌন্দৰ্য বৰ্দ্ধন কৰিছে, শুৱলা শব্দৰ ব্যৱহাৰে আবেগময় কৰিছে, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তদ্ভৱ শব্দৰ ব্যৱহাৰ, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে তৎসম শব্দৰ ব্যৱহাৰে নাটকৰ ভাষা প্ৰাঞ্জল, অৰ্থবহ আৰু শ্ৰুতিমধুৰ কৰি তুলিছে। তেওঁ নিৰ্বাচিত শব্দসম্ভাৰ সুশৃংখলিতভাৱে সজাই সংলাপৰ ভাষা সৃষ্টি কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে অৰুণ শৰ্মাই তেওঁৰ প্ৰায় বিলাক নাটকতে প্ৰচুৰ ইংৰাজী শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এনে

কৰাৰ কাৰণ সম্পৰ্কে *‘অদিতিৰ আত্মকথা’* নাটকখনৰ আৰম্ভণীতে তেওঁ কৰা এযাৰ মন্তব্য স্মৰ্তব্য—

> নাটকখনত ভালেমান ইংৰাজী শব্দ, বাক্য আৰু সংলাপ ব্যৱহৃত হৈছে। এনে কৰাৰ যুক্তি নাইবা কাৰণ, নাটকৰ চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাৰাজিৰ সামাজিক পটভূমি আৰু স্বৰূপটোৰ কথা মনত ৰাখিলেই পাঠকসকলে বুজি পাব বুলি আশা কৰিলোঁ। দ্বিতীয়তে, উল্লেখ কৰি থোৱা ভাল হ'ব, এইখন এখন মঞ্চনাটক হ'লেও ইয়াৰ শ্ৰব্য দিশটোৱে অধিক গুৰুত্ব লাভ কৰিছে, হয়টো যিকোনো নাট্যৰচনাৰ এই দিশটোৰ প্ৰতি মই সততে আৰু সদায়েই অধিক মনযোগী আৰু সচেতন কাৰণেই এনে হৈছে।

—এই কথাষাৰ তেওঁৰ সকলো নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰযোজ্য।

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

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

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

....

....

....

....

২.৬ সাৰাংশ (Summing Up)

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

২.৭ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

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

২। অৰুণ শৰ্মাৰ নাট্যকৃতিৰ বিষয়ে চমুকৈ লিখক।

৩। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যকেইটা আলোচনা কৰক।

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

২.৮ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

অনুভৱ পৰাশৰ

গোপাল জালান (সম্পা)	ঃ	*আলোকপাত, অৰুণ শৰ্মাৰ সৃষ্টিকৰ্মত এভূমুকি*
দয়ানন্দ পাঠক	ঃ	*অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ*
ৰমেশ পাঠক	ঃ	*নাটক আৰু নাটক*
মহেন্দ্ৰ বৰা	ঃ	*সাহিত্য উপক্ৰমণিকা*
(——)	ঃ	*সাহিত্য আৰু সাহিত্য*
হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য	ঃ	*অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*

শৈলেন ভৰালী ঃ *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য দুটি তৰংগ*

(——) ঃ *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*

(——) ঃ *অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল*

পোনা মহন্ত ঃ *নাটক আৰু নাট্যকাৰ*

(——) ঃ *প্ৰসংগ নাটক*

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

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

অৰুণ শৰ্মা ঃ *অৰুণ শৰ্মাৰ নিৰ্বাচিত নাটক*

(——) ঃ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ *মঞ্চলেখা*

অজিতকুমাৰ ঘোষ ঃ *নাটকের কথা*

(——) ঃ *নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যমঞ্চ*

Satyaprasad Baruah : *Assamese Theatre*

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

Allardyce Nicholl : *The Theory of Drama*

***

তৃতীয় বিভাগ

অৰুণ শৰ্মাৰ ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’

বিভাগৰ গঠন ঃ

৩.১ ভূমিকা (Introduction)
৩.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
৩.৩ ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ নাটকখন
৩.৪ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ
৩.৫ নাটকখনৰ বিষয়বস্তু
৩.৬ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ
৩.৭ নাটকীয় কলা-কৌশল আৰু সংলাপ
৩.৮ সমাজ চেতনা
৩.৯ সাৰাংশ (Summing Up)
৩.১০ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
৩.১১ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

৩.১ ভূমিকা (Introduction)

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

৩.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়ন কৰাৰ অন্তত আপুনি—

- শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে পৰ্যালোচনা আগবঢ়াব পাৰিব,

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

৩.৩ 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নাটকখন

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

৩.৪ নাটকখনৰ কাহিনীভাগ

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

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

কঁকাল আৰু হাতত দুখ পায়। তথাপিতো নিৰ্দিষ্ট দিনত নাটকখন যে মঞ্চস্থ কৰিব সেই সম্পৰ্কে তেওঁ যে স্থিৰ সেই কথা ব্যক্ত কৰিছে।

তৃতীয় দৃশ্যটি অৰ্থাৎ নাটকখনৰ ২য় দৃশ্য তথা শেষ দৃশ্যটিত নাটক আৰম্ভ কৰাৰ বাবে নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা ছয় বজাৰ এঘণ্টা আগৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ছয় বজাৰ কিছুসময় পাছলৈকে হোৱা ঘটনা প্ৰবাহ বৰ্ণিত হৈছে। এই দৃশ্যটিৰ প্ৰথমাংশতে আমাৰ মনত বোধ জন্মে যে নাটকখন চাবলৈ প্ৰেক্ষাগৃহত কোনো আহি উপস্থিত হোৱা নাই। অৱশ্যে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যক কোনেও সেই কথা জনোৱা নাই। ইফালে তেওঁ গোটেই প্ৰেক্ষাগৃহ মানুহে ৰে ভৰ্তি হৈছে বুলিহে ভাবি থাকে। নন্দিনীহঁতে কোনো দৰ্শক আহি উপস্থিত নোহোৱা কথাটো গম পাই নাটকখন ছয়বজাত আৰম্ভ নকৰি কিছু পলমকৈ আৰম্ভ কৰাৰ কথা বাপেকক কয়। কিন্তু তেওঁ সেই কথাত মান্তি নহয় আৰু ঠিক নিৰ্দ্ধাৰিত সময়তে নাটক আৰম্ভ কৰে। তেওঁ সংলাপ মাতিবলৈ আৰম্ভ কৰাৰ আগতে অনুভৱ কৰে যে প্ৰেক্ষাগৃহ প্ৰকৃততে শূন্য হৈ আছে। তথাপিতো তেওঁ স্থিৰ কৰে যে সেই পাঁচশখন শূন্য চকীৰ সমুখতে নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা অংশ পাঠ কৰিব। লাহে লাহে তেওঁ নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা অংশ পাঠ কৰি কৰি চিৰিয়েদি মঞ্চৰ ভগা ছাদলৈ উঠি যায় আৰু আত্মজাহ দিয়ে। নাটকখনৰ এনেদৰেই যৱনিকা পৰে।

৩.৫ নাটকখনৰ বিষয়বস্তু

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

প্ৰত্যেকটো উচ্চ পৰ্যায়ৰ সৃষ্টিশীল ৰচনাৰ তাৎপৰ্য একাধিকধৰণে উলিয়াই ল'ব পাৰি। এইখন নাটকতো তাৰ সুৰুঙা আছে। আধুনিক যান্ত্ৰিক সভ্যতাত সমাজে শিল্প-সাহিত্যৰ কোনো মূল্য নুবুজে, তাৰ ফলত সৃষ্টিশীল লোকসকল নিঃশেষ হৈ যায়। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য যেন তাৰেই প্ৰতিফলন। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই নাট নিবেদন কৰিলে প্ৰেক্ষাগৃহ শূন্য হৈ যায়, আনকি ত্ৰয়োদশ নাটখনো শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহতহে মঞ্চস্থ হ'বলৈ আগবাঢ়িছে। নাটকখনৰ আৰম্ভণিৰে পৰা অন্তলৈকে এক শূন্যতাবোধে ক্ৰিয়া কৰি আছে। এই শূন্যতা আধুনিক যান্ত্ৰিক সভ্যতাই সৃষ্টি কৰা শূন্যতা আৰু, সেই শূন্যতাৰেই নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই হৃদয় পূৰ্ণ কৰি লৈছে। অৰুণ শৰ্মাই নিজে মন্তব্য কৰিছে— "The hollowness of social mind

— এই কথাখিনি মোৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ।... ... hollowness of the appreciation of arts— ফৰাছী বা ব্ৰিটিছ সমাজে যিখিনি গভীৰভাৱে appreciate কৰিব পাৰে, আমাৰ সমাজত সেয়া নাই।" নাট্যকাৰ শৰ্মাই ইয়াৰ মাজেদি সমসাময়িক অসমীয়া সমাজখনক তীব্ৰ ব্যংগ কৰিছে। আনহাতে, আমি গোটেই নাটকখনতে এক গতিশীলতা দেখা পাওঁ। সৃষ্টিশীল মানুহ সদায় গতিশীল। প্ৰস্তাৱনা দৃশ্যটিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শেষৰ দৃশ্যটিলৈকে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ সংলাপ, কাণ্ড-কাৰখানাৰ মাজত আমি তেওঁৰ মনৰ দূৰন্ত গতি অনুভৱ কৰোঁ। উদাহৰণস্বৰূপে আঙুলিয়াব পাৰি ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পানীত নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ আইডিয়াটোত। তেওঁ সেই নাটকখনৰ সংলাপ মাতি শুনাইছিল ৰবীন আৰু ৰমেশক— "আকাশত আইডিয়াৰ অনন্ত চৰাই উৰি যায়। সিহঁতক হত্যা কৰিব পাৰি। এটি আইডিয়াৰ চৰাইক মই ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিলোঁ। ভাবিছিলোঁ ধৰি আনি তাৰ কণ্ঠত মই অমিয়া সুৰৰ ঢৌ তুলিম, সুৰৰ অপূৰ্ব মূৰ্চ্ছনা তুলিম...।" আনহাতে আমি দ্বিতীয় দৃশ্যত গম পাওঁ যে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ঘোঁৰা চেকুৰাই ভাল পায়। "ঘোঁৰা দেখিলেই ৰ'ব নোৱৰা মানুহজনৰ একহাতে দুৰ্দমনীয় পেশ্বনৰ ইঙ্গিত দিয়ে আনহাতে গতিৰ প্ৰতি অদম্য আকৰ্ষণ বুজায়।" ঘোঁৰা গতিশীলতাৰ প্ৰতীক। তদুপৰি তীব্ৰবেগত ঘোঁৰা দৌৰোৱাটো এক দূৰন্ত আৰু বেগবান অগ্ৰগামিতাৰ প্ৰতীক বুলি কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই বিবেচনা কৰিছে। নাটকখনৰ অন্তিম দৃশ্যত আমি দেখিবলৈ পাওঁ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ওপৰলৈ গৈ থাকোঁতে ভঙা ছাদত উঠিও তেওঁৰ গতি স্তিমিত নকৰিলে । এয়া গতিশীলতাৰেই এক ৰূপক। এক অৰ্থত নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নিৰূপণ কৰিব পাৰি **'গতি'** বুলি।

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

৩.৬ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ

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

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

> জীবমাত্রেই আচরণশীল। স্থায়ী ভাবের প্রেরণা থেকেই তার সমস্ত কর্মপ্রবৃত্তির জন্ম আর কর্ম বিষয়াশ্রয়ী — বিষয়ের প্রতি ব্যক্তির বিশেষ ধরণের আচরণ। এই সহজ প্রবৃত্তি সামাজিক জীৱনের বিধিনিষেধের প্রবর্তনা নিবর্তনার সাহায্যে নিয়ন্ত্রিত হয়; ফলে ‘স্থায়ীভাব’ (প্রবৃত্তি), ‘উপস্থায়ীভাব’ বন্ধের (Sentiments) ভিতর দিয়েই আত্মপ্রকাশ করে। ব্যক্তির সমস্ত কর্মের মূলে আছে এইভাব এবং ভাব প্রবণতার রূপটিরই নাম চরিত্র। এই হিসেবে এমন ব্যক্তি নেচই যার কোন না কোন রকম চরিত্র নেই অর্থাৎ যার সমস্ত আচরণে বিশেষ বিশেষ ভাববন্ধের ক্রিয়া বা প্রবণতার প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায় না।

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

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

মহেন্দ্ৰ বৰাই এই চৰিত্ৰটোৰ বিষয়ে কৈছে— “নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ চৰিত্ৰটো এই নাটকখনত এনেদৰে অংকিত হৈছে যে, তেওঁ হাতৰ আঙুলিবোৰৰ শেষটো পাবলৈকে

শিল্পী।” আনকি তেওঁক নাট্য জগতৰ ভিনচেন্ট ভেগ গোঘ বুলিও মন্তব্য আগবঢ়াইছে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই ঘোঁৰা ভালপোৱা কথাটো যেন জীৱনৰ ঘোঁৰা আৰু শিল্প-সাধনাৰ ঘোঁৰাৰ পৰিপূৰক। ঘোঁৰা চেকুৰাই পৰি যোৱা কথাটো জীৱনৰ ঘোঁৰা চেকুৰাওতে আঘাতপ্ৰাপ্ত হোৱা আৰু শিল্প সাধনাৰ ঘোঁৰা চেকুৰাওতেও আঘাতপ্ৰাপ্ত হোৱা আদিৰ ৰূপকাত্মক ভাব হ'ব পাৰে।

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

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

একেদৰে —

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

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

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটিৰ বিষয়ে এটা কথাই ক'ব পাৰি তেওঁ অদম্য আত্মবিশ্বাসী, চিৰঅম্লান, আশাবাদী। তেওঁ সদায় নিজৰ নামৰ আগত শ্ৰীযুক্ত কৰে আৰু তাৰ বাবে

তেওঁ গৌৰৱান্বিত। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটো এটি সাৰ্থক চৰিত্ৰ ৰূপে চিহ্নিত হৈ ৰ'ব।

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

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

এইখন নাটকত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ চাৰি পুত্ৰ, (চিনেমা হলৰ গেটকিপাৰ উপেন, কাঠমিস্ত্ৰী দুৰ্গে, চাইকেল মিস্ত্ৰী সুৰেণ আৰু টেইলৰ ধীৰেণ), সাংবাদিক ৰমেশ আৰু তেওঁৰ বন্ধু ৰবীন, এজন গাড়োৱান আৰু তিনিজনী কলেজীয়া ছোৱালীৰ চৰিত্ৰ আছে যদিও সেইকেইটা চৰিত্ৰ নিবাৰণৰ চৰিত্ৰটি ফুটাই তুলিবৰ বাবেহে সৃষ্টি কৰা হৈছে। কোনো এটা চৰিত্ৰই বিকাশ লাভ কৰা নাই বা বিশেষ চৰিত্ৰৰূপে চিহ্নিত হোৱা নাই। তথাপি এটা কথা ক'ব লাগিব যে প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ বাবে নাট্যকাৰে যিকণ স্থান নাটকত নিৰূপণ কৰিছে সেয়া সম্পূৰ্ণ বাস্তৱসন্মত। তথাপিতো, এক কথাত ক'ব পাৰি এইখন নাটক একক চৰিত্ৰ প্ৰধান নাটক।

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

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

....

....

....

....

৩.৭ নাটকীয় কলা-কৌশল আৰু সংলাপ

প্ৰতিজন ৰচনাকাৰৰ একো একোটা নিজস্ব ৰচনা-ৰীতি থাকে। সেই ৰচনা-ৰীতিৰ মাজেৰেই তেওঁ তেওঁৰ বিষয়বস্তু দৰ্শক-পাঠকৰ সমুখত অৱগত কৰায়। ঠিক সেইদৰে এজন নাট্যকাৰে নিজৰ বক্তব্য দাঙি ধৰিবৰ বাবে একো একোটা বিশেষ ৰচনাৰীতি ব্যৱহাৰ কৰে। বক্তব্য দাঙি ধৰিবৰ বাবে যি ৰচনাৰীতিৰ ব্যৱহাৰ কৰা হ'ব তাৰ ওপৰতেই নাটকখনৰ সফলতা আৰু বিফলতা বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। একে বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপন ৰীতিও নাট্যকাৰ ভেদে ভিন ভিন হ'ব পাৰে। বিষয়বস্তু উপস্থাপনৰ বাবে নাট্যকাৰ এজনে যি যি পদ্ধতি অৱলম্বন কৰে সেয়াই হ'ল নাটকখনৰ কলা-কৌশল।

নাটক এখনৰ কলা-কৌশল বুলি ক'বলৈ গ'লে আমি তাত দুই ধৰণৰ কলা-কৌশল দেখিবলৈ পাওঁ — (১) সাহিত্যিক দৃষ্টিৰ কলা-কৌশল আৰু (২) পৰিবেশনৰ দৃষ্টিৰ কলা-কৌশল। আমি এই আলোচনাত কেৱল সাহিত্যিক দৃষ্টিৰ কলা-কৌশলৰ কথাহে আলোচনা কৰিম।

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

> নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ ঘৰৰ সন্মুখভাগ। তিনিখন দুৱাৰ দেখা যায়। প্ৰথম দুৱাৰখন খোলা আৰু ই ঘৰৰ মূল অংশৰ লগত সংলগ্ন। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় দুৱাৰ এটা বিশেষ কোঠাৰ লগত সংলগ্ন। এই কোঠাতো আৰু ঘৰৰ মূল অংশৰ মাজত মঞ্চৰ ভিতৰলৈ এটা সৰু কৰিডৰ আছে। কোঠাটোৰ দুয়োখন দুৱাৰ বন্ধ অৱস্থাত আছে। দ্বিতীয় দুৱাৰৰ ওপৰপিনে ভঙা আয়নাৰ এখন ভেন্টিলেটৰ আছে। দুৱাৰখনৰ কাষতে এখন হেলেক-পেলেক ধৰণৰ পুৰণা কাঠৰ চকী। তৃতীয় দুৱাৰখনত এটা প্ৰকাণ্ড পুৰণা মামৰে ধৰা তলা লগাই থোৱা আছে। তৃতীয় দুৱাৰৰ অলপ আগলৈ যাঠী ডিগ্ৰী অৱস্থানত এটা খালি হৈ পৰি থকা পুৰণা আলকতৰাৰ ড্ৰাম। ড্ৰামটো যি পিনে আছে সেইপিনে, মঞ্চৰ বাহিৰত,

আলিবাট। আঁৰ কাপোৰ উঠাৰ লগে লগে দেখা যায় ঃ নন্দিনীয়ে হাতত কেখনমান ইংৰাজী সাহিত্যৰ ডাঙৰ কিতাপ আৰু কান্ধত এটা মোনা আঁৰি লৈ সোমাই আহে। তেওঁ কলেজৰ ক্লাচ শেষ কৰি ঘৰলৈ ঘূৰিছে। মঞ্চ সোমোৱাৰ লগে লগে চকুৰ পৰা চান গ্লাছযোৰ খোলে, দ্বিতীয় দুৱাৰৰ কাষত ৰয়হি আৰু ওপৰৰ ভঙা ভেন্টিলেটৰখনলৈ এবাৰ চাই দুৱাৰখন টুকুৰিয়াবলৈ হাতটো আগবঢ়াই ৰৈ যায়। তাৰ পিছত কিবা ভাবি আগুৱাই গৈ প্ৰথম দুৱাৰেদি ভিতৰলৈ সোমাবলৈ ধৰোঁতেই হাতত কেইখনমান ডাঙৰ ডাঙৰ চিনেমাৰ পোষ্টাৰ লৈ উপেনে বাহিৰলৈ ওলাই আহে।

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

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

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

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

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

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

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

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

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

....

....

....

....

এখন নাটকৰ সংলাপৰ ওপৰতেই নাটকখনৰ সফলতা বিফলতা বহুখিনি নিৰ্ভৰশীল। সংলাপৰ ঘাই কাম দুটা— ঘটনাৰ বৰ্ণনা আৰু চৰিত্ৰৰ ব্যঞ্জনা। নাটক দৃশ্যকাব্য।

এখন নাটকৰ সংলাপে নিৰূপণ কৰে তাৰ কাব্যগুণ তথা সাহিত্যিক প্ৰমূল্য। সৃজনীশীল সাহিত্য তেতিয়াই মূল্যবান হয়, যেতিয়া তাত শব্দই অকল আক্ষৰিক অৰ্থই বহন নকৰি, তাক অতিক্ৰমি এক গভীৰতম ব্যঞ্জনা আৰু তাৎপৰ্যৰ ইংগিত দিয়ে। অৰুণ শৰ্মাৰ সকলো নাটকত তাৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগ দেখা যায়। তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকতে এই বিশিষ্টতাৰ সুষম প্ৰয়োগে নাটকসমূহৰ সংলাপ প্ৰাঞ্জল আৰু আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনতো সংলাপে এক সুকীয়া স্থান লৈছে। চৰিত্ৰৰ মনৰ তলিখন কুৰুংকৈ দেখুৱাইছে। যেনে—

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

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

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

ঠিক সেইদৰে—

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

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

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

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

elite of the society আহি বহিবহি হলটোত।..." অৰুণ শৰ্মা আধুনিক যুগৰ নাট্যকাৰ। আজিৰ দিনত অসমৰ ৰাইজে কথা কওঁতে বাক্যৰ মাজত প্ৰচুৰ ইংৰাজী শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰে। সেয়ে এই দিশটোৰ প্ৰতি গুৰুত্ব দিয়েই তেওঁ তেওঁৰ সংলাপত ইংৰাজী শব্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে।

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

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

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

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

....

....

....

....

....

৩.৮ সমাজ চেতনা

মানৱ অভিজ্ঞতা সাহিত্যৰ মাজেৰে এটা যুগৰ পৰা আন এটা যুগলৈ প্ৰৱাহিত হয়। সাহিত্য, কলা আদিৰ মানুহৰ সামাজিক স্থিতিৰ সৈতে নিবিড় সম্পৰ্ক। সামাজিক সত্তাৰ সৈতে ব্যক্তিৰ সম্পৰ্ক কেনে— তাৰ বিশ্লেষণৰেই মূৰ্ত প্ৰকাশ ঘটে যি কোনো সাহিত্য সৃষ্টিত। স্ৰষ্টাই কেতিয়াও সমাজ জীৱনৰ উৰ্ধ্বত থাকি তেওঁলোকৰ সৃষ্টিকৰ্ম আগবঢ়াই নিব নোৱাৰে। কোনো সাহিত্য সৃষ্টিৰ অন্তৰালত আছে এজন ব্যক্তি আৰু সেই ব্যক্তিগৰাকীৰ অন্তৰালত থাকে এখন সমাজ। অৰ্থাৎ সহজ ভাষাৰে ক'বলৈ হ'লে প্ৰতিটো সৃষ্টিকৰ্মতে নিহিত হৈ আছে সমাজিক চেতনা। অন্য সকলো সাহিত্যকৰ্মতকৈ নাটকৰ

লগত সমাজৰ সম্পৰ্ক নিবিড়তম। গল্প, কবিতা, উপন্যাস আদি পাঠকে পঢ়িহে উপভোগ কৰিব পাৰে; কিন্তু নাটক পঢ়াৰ উপৰি ইয়াৰ এটা প্ৰায়োগিক বা দৰ্শন কৰিব পৰা ৰূপ আছে।

অৰুণ শৰ্মা ভাৰতৰ স্বৰাজোত্তৰ কালৰ নাট্যকাৰ। প্ৰণিধানযোগ্য যে ১৯৪৭ চনত ভাৰতবৰ্ষই স্বাধীনতাৰ লাভ কৰিলে যদিও অৰ্থনৈতিকভাৱে স্বাৱলম্বিতা লাভ কৰিব পৰা নাছিল। স্বাধীনতা লাভৰ স্বপ্ন আৰু স্বপ্নভংগ, অৰ্থনৈতিক ব্যৱধানে সৃষ্টি কৰা মৰ্মন্তুদ অৱস্থা, সামাজিক অবিচাৰৰ পটভূমিত বিপ্লৱৰ বিদ্যুৎ স্পৰ্শ, ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ জাতি সত্বাই নিজৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কে সচেতন হৈ তাৰ বাবে গঢ়ি তোলা সশস্ত্ৰ বিপ্লৱ, মানুহৰ নৈতিক অধঃপতন, হৃদয় আৰু মগজুৰ অথবা ব্যক্তি আৰু সমাজৰ চিৰন্তন সংঘাত, মানুহৰ মনত সৃষ্টি হোৱা নিঃসংগতাবোধ, সংঘাত আদিয়ে গ্ৰাস কৰি অনা সমাজ জীৱনৰ পটভূমিত নাট্যকাৰসকলে ৰচনা কৰিলে তেওঁলোকৰ সৃষ্টিৰাজি। তাৰ লগে লগে অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে নিজৰ মনৰ খিড়িকী খুলি দিলে, যাতে বিশ্বৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত সংঘটিত হোৱা বিভিন্ন ঘটনাৰাজিয়েও তেওঁলোকৰ হৃদয় আৰু মগজুত আঘাত কৰিব পাৰে। সেই সময়তে আত্মপ্ৰকাশ কৰা নাট্যকাৰ হিচাপে অৰুণ শৰ্মাৰ গাতো সেই সময়ৰ অস্থিৰ বাতাবৰণৰ চাপ পৰিল। তাৰ ফলস্বৰূপে তেওঁৰ সৃষ্ট সাহিত্যসৃষ্টিসমূহ হৈ পৰিল যুগৰ প্ৰতিবিম্ব। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰতিখন নাটকতে এই সামাজিক পৰিৱেশে বিষয়বস্তু হিচাপে ধৰা দিলে। মনকৰিবলগীয়া যে বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি তেওঁৰ দৃষ্টিভংগীও এক নবীন ৰূপত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত জিলিকি উঠিল। তেওঁ স্বৰচিত নাটকৰ বিষয়ে কোৱা এটা সাক্ষাৎকাৰত মত দিছে যে,— তেওঁ নাটকৰ মাজেৰে যি কোনো এটা হ'লেও বক্তব্য উপস্থাপন কৰিব বিচাৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা সেই বক্তব্য সমাজকেন্দ্ৰিক বক্তব্য আৰু কেতিয়াবা চিৰন্তন মনৱীয় সত্যৰ অন্বেষণ। নাটকৰ লগত সমাজ জীৱনৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কৰ ফলতেই সমাজ জীৱনৰ ওপৰত নাটকৰ প্ৰভাৱ অপৰিসীম। সেইকথা অৰুণ শৰ্মাই ভালদৰে অনুধাৱন কৰিছিল আৰু সেই অন্বেষণৰ কাহিনীৰেই তেখেতৰ নাটকৰ মাজেদি মানৱ জীৱনৰ হাহাকাৰ অৱস্থা, বৰ্তমান সমাজ-ব্যৱস্থা আদি সাৰ্থকভাৱে চিত্ৰিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

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

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

কিন্তু শেষবাৰ যেতিয়া তেওঁ নাটক প্ৰদৰ্শন আৰম্ভ কৰিলে, সেইদিনা প্ৰেক্ষাগৃহ সম্পূৰ্ণৰূপে খালি আছিল। এই কথাটোৱে আমাৰ সমাজত শিল্প সাহিত্যৰ প্ৰতি যে এক

নিস্পৃহ ভাব গঢ় লৈ উঠিছে তাৰেই পৰিচায়ক। সেয়ে শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যই আগতে মন্তব্য কৰিছিলঃ

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

আৰু

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

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

আত্মমূল্যায়ণ প্ৰশ্ন

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

....

....

....

....

৩.৯ সাৰাংশ (Summing Up)

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

'এয়া গদ্য' নামেৰে ৰচিত অনাতাঁৰ নাটকখনকে পৰৱৰ্তী সময়ত 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নামেৰে মঞ্চৰূপ প্ৰদান কৰা হয়। মূৰৰ চুলিৰ পৰা ভৰিৰ আঙুলিটোলৈকে শিল্পী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্যৰ আত্মউন্মোচনৰ কথা তিনিটি দৃশ্যৰ মাজেদি এই নাটকত ব্যক্ত কৰা হৈছে। নাট্যকাৰে ভুৱা মূল্যবোধ প্ৰয়াসী এখন সমাজত সময়তকৈ আগবঢ়া এজন শিল্পীৰ মনোবেদনা আৰু শেষ পৰিণতিৰ কথা নিটোলভাৱে এই নাটকখনৰ মাজেদি তুলি ধৰিছে। নিজৰ স্থিতি সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণ দৃঢ়বিশ্বাসী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নামৰ চৰিত্ৰটোৰে নিজৰ নামৰ আগত 'শ্ৰী' যুক্ত কৰি আধুনিক মনটোৰ পৰিচয় দাঙি ধৰাৰ লগতে শূন্যতাৰে নিজৰ হৃদয় ভৰাই তুলি শক্তিৰ ৰূপান্তৰেৰে সৃষ্টিশীলতাৰ অপূৰ্ব জগতখনত ভৰি দিছে। ঘোঁৰা দেখিলেই ৰ'ব নোৰৰা এই চৰিত্ৰটোৰ কাৰ্যকলাপে গোটেই নাটকখন আবৰি আছে আৰু গতিশীলতাৰ মাজেৰেই যেন আমাক সোঁৱৰাই গৈছে— 'গতিৰ বিনে গতি নাই।' এয়া নাট্যকাৰৰ আধুনিৰ মনটোৰ পৰিচায়ক। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য চৰিত্ৰটোৰ আলমত নাট্যকাৰে নিজৰ মনৰ কথা

ব্যক্ত কৰিছে। এই বিভাগটিত আমি শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য নাটকখনৰ বিভিন্ন দিশ— কাহিনীভাগ, মূল বিষয়বস্তু, চৰিত্ৰ সৃষ্টি, নাটকীয় কলা-কৌশল আৰু সংলাপ তথা নাট্যকাৰৰ সমাজ চেতনাৰ বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰিলোঁ। আলোচনাটিৰ মাজেদি এই নাটকখন যে এখন সাৰ্থক অসমীয়া আধুনিক নাটক সেই বিষয়েও ধাৰণা প্ৰদান কৰা হ'ল।

৩.১০ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

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

২। অৰুণ শৰ্মাৰ নাট্যকৃতিৰ বিষয়ে চমুকৈ লিখক।

৩। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যকেইটা আলোচনা কৰক।

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

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

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

৭। "এই নাটকখনে এজন নাট্যকাৰ প্ৰচলিত ভুৱা মূল্যবোধ প্ৰয়াসী সমাজত কেনেকৈ এটা দ্বীপ হৈ পৰিছিল, তাৰ এখন বলিষ্ঠ ছবিহে আঁকি উলিয়াইছে।"— কথাষাৰ প্ৰতিপাদন কৰক।

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

৩.১১ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Readings)

অনুভৱ পৰাশৰ

গোপাল জালান (সম্পা)	ঃ	*আলোকপাত, অৰুণ শৰ্মাৰ সৃষ্টিকৰ্মত এভূমুকি*
দয়ানন্দ পাঠক	ঃ	*অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ*
ৰমেশ পাঠক	ঃ	*নাটক আৰু নাটক*
মহেন্দ্ৰ বৰা	ঃ	*সাহিত্য উপক্ৰমণিকা*
(——)	ঃ	*সাহিত্য আৰু সাহিত্য*
হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য	ঃ	*অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*
শৈলেন ভৰালী	ঃ	*আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য দুটি তৰংগ*
(——)	ঃ	*নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*
(——)	ঃ	*অসমীয়া নাটক ঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল*
পোনা মহন্ত	ঃ	*নাটক আৰু নাট্যকাৰ*

(——) : *প্ৰসংগ নাটক*

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

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

অৰুণ শৰ্মা : *অৰুণ শৰ্মাৰ নিৰ্বাচিত নাটক*

(——) : *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য*

সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা : *মঞ্চলেখা*

অজিতকুমাৰ ঘোষ : *নাটকের কথা*

(——) : *নাট্যতত্ত্ব ও নাট্যমঞ্চ*

Satya Prasad Baruah : *Assamese Theatre*

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

Allardyce Nicholl : *The Theory of Drama*

***

চতুৰ্থ বিভাগ
কৰুণা শৰ্মাৰ 'লুইত কন্যা'

বিভাগৰ গঠন ঃ

৪.১ ভূমিকা (Introduction)
৪.২ উদ্দেশ্য (Objectives)
৪.৩ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ নাট্যকাৰৰ চমু পৰিচয়
৪.৪ অসমৰ লোকনাট্য পৰম্পৰা
৪.৫ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ বিষয়বস্তু
৪.৬ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ চৰিত্ৰ
৪.৭ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ মূল, মৌলিকত্ব আৰু অন্যান্য দিশ
৪.৮ সাৰাংশ (Summing Up)
৪.৯ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)
৪.১০ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Reading)

৪.১ ভূমিকা (Introduction)

পূৰ্বৱৰ্তী বিভাগটিত অৰুণশৰ্মাৰ 'নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' নাটখনিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। এই বিভাগটিত কৰুণা শৰ্মাৰ 'লুইত কন্যা' নামৰ নাটখনৰ বিষয়ে পৰ্যালোচনা কৰা হ'ব।

প্ৰকৃতাৰ্থত 'লুইত কন্যা' নাটখনৰ নাট্যকাৰ দুজন। এজন কৰুণা ডেকা আৰু আনজন অনুকূল শৰ্মা। দুয়োটা নামৰ মিশ্ৰণত নাট্যকাৰৰ নাম হৈছে কৰুণা শৰ্মা। নাট্যকাৰদ্বয়ে থলুৱা নাট্যৰীতি প্ৰয়োগ কৰি এই নাটখন ৰচনা কৰিছে। নাটখনৰ সমল 'পদ্মা পুৰাণ'ৰ পৰা লোৱা হৈছে। এই বিভাগটিত 'লুইত কন্যা' নাটখনিৰ বিষয়বস্তু, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ, নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব আদি ব্যাখ্যা কৰা হৈছে। তাৰ আগতে নাট্যকাৰৰ পৰিচয় আৰু অসমত লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ বিষয়েও আলোচনা দাঙি ধৰা হৈছে।

৪.২ উদ্দেশ্য (Objectives)

এই বিভাগটি অধ্যয়নৰ অন্তত আপোনালোকে—

- নাট্যকাৰ কৰুণা ডেকা আৰু অনুকূল শৰ্মাৰ পৰিচয় আৰু সাহিত্যকৃতি আলোচনা কৰিব পাৰিব,
- অসমীয়া লোকনাট্য পৰম্পৰা ব্যাখ্যা কৰিব পাৰিব,
- 'লুইত কন্যা' নাটখনৰ বিষয়বস্তু অনুধাৱন কৰিব পাৰিব,
- নাটখনৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ বিচাৰ কৰিব পাৰিব,
- নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব পৰ্যালোচনা কৰিব পাৰিব।

৪.৩ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ নাট্যকাৰৰ চমু পৰিচয়ঃ

'লুইত কন্যা' যুটীয়াভাৱে ৰচনা কৰা এখন নাটক। নাট্যকাৰদ্বয় ক্ৰমে কৰুণা ডেকা আৰু অনুকূল শৰ্মা।

কৰুণা ডেকাৰ জন্ম হৈছিল নলবাৰীৰ সান্ধেলী গাঁৱত ১৯৫৮ চনত। সৰুৰেপৰা নাট্য চৰ্চাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী ডেকাই নলবাৰী মহাবিদ্যালয়ত বি.এ. পঢ়ি থকা অৱস্থাতে ১৯৭৯ চনত দিল্লী ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ত নাট প্ৰযোজনাক বিশেষ বিষয় হিচাপে লৈ নামভৰ্ত্তি কৰে আৰু ১৯৮২ চনত ডিগ্ৰী লাভ কৰে। ১৯৮২ চনতে 'অসম ৰঙ্গ মণ্ডল' নামৰ নাট্য চৰ্চাৰ অনুষ্ঠান স্থাপন কৰি মৃত্যুৰ সময়লৈকে নাটৰ লগত জড়িত বিভিন্ন কাৰ্য, যেনে— অভিনয়, পৰিচালনা, প্ৰযোজনা, মঞ্চ নিৰ্দেশনা, নাট প্ৰশিক্ষক, প্ৰশিক্ষণৰ সমল ব্যক্তি, নাট্য কলাৰ বিভিন্ন দিশক লৈ বিভিন্ন প্ৰবন্ধ ৰচনা আদি কাৰ্যত জড়িত হৈ পৰে।

নাট ৰচনা, প্ৰযোজনা, পৰিচালনাকে জীৱনৰ সাৰথি কৰি লোৱা ডেকাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ মৌলিক নাট ৰচনাৰে বিশেষ অৱদান আগবঢ়ায়। তেওঁ ৰচনা কৰা দুখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল— 'চং' (ঢুলীয়া চাৰ্কাছৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা), 'নিৰ্ম্মম পৰ্ব' (নাগাৰা নামৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা), 'শুনা শুনা সভাসদ' (থিয়নামৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা), যুটীয়াভাৱে 'লুইত কন্যা' (ওজাপালিৰ আৰ্হিত)। গুৱাহাটীৰ দূৰদৰ্শন কেন্দ্ৰত Scene Designer হিচাপে ১৯৮৩ চনত যোগদান কৰা ডেকাৰ 'শৰৎ কোঁৱৰ' গুৱাহাটী দূৰদৰ্শন কেন্দ্ৰৰ প্ৰথম টেলিনাট। জ্যোতি চিত্ৰবন Film Instituteত পাঠদান কৰা ডেকাই পৰিচালনা কৰা কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল— 'আহাৰ', 'হাতী আৰু ফান্দী'। প্ৰযোজনা-পৰিচালনা দুয়োটা দিশতে কাম কৰা নাটক কেইখনমান হ'ল— 'ফাদিল', 'শৰৎ কোঁৱৰ' (শিশুনাট্য), 'লুইত কন্যা', 'অন্ধযুগ', 'হয়বদন', 'গৰম কোট', 'জোবাৰ', 'মৎস্যগন্ধা', 'খনিকৰ'। অভিনয় কৰা নাটক হ'ল— 'প্ৰেমৰ ইনজেক্চন', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ভোটাই ডেকা', 'ঘাচিৰাম কটোৱাল'। অসমীয়া ৰূপান্তৰ কৰা নাট— 'প্ৰিয় তাঁতী'। নাটৰ বাহিৰেও দুখনকৈ বোলছবিৰ ক'লা নিৰ্দেশনাৰ দায়িত্বও তেওঁ পালন কৰিছিল।

নলবাৰী জিলাত ১৯৫৭ চনত অনুকূল শৰ্মাৰ জন্ম হয়। নলবাৰী মহাবিদ্যালয়ত কলেজীয়া শিক্ষা আৰম্ভ কৰা শৰ্মাই ইংৰাজী বিষয়ত সন্মান সহকাৰে আৰ্য বিদ্যাপীঠ মহাবিদ্যালয়ৰপৰা স্নাতক ডিগ্ৰী লাভ কৰে। শৰ্মা এজন বিশিষ্ট নাট্যকাৰ হোৱাৰ লগতে গীতিকাৰ ৰূপেও পৰিচিত। শিক্ষকতাক বৃত্তি হিচাপে গ্ৰহণ কৰা এইজনা নাট্যকৰ্মীৰ উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি হ'ল— 'লুইত কন্যা' (যুটীয়াভাৱে), 'এনেকৈয়ে চলিছে দিন' আৰু 'মুক্তি'। 'বৰ্ণালী' নামৰ অধুনালুপ্ত আলোচনীৰ সম্পাদক শৰ্মাৰ শ্ৰব্য কেছেট কেইখনমান হ'ল— গধূলি, টুনটুনি বুলবুলি ৰঙে ৰঙা এজাক চৰাই। 'অসমীয়া গীত-মাত' শিশু উপযোগী গীত আৰু ভংগিমা গীতৰ পুথিৰ গীতৰচক আৰু সংকলক।

দুয়োজন নাট্যকাৰে যুটীয়াভাৱে ৰচনা কৰা 'লুইত কন্যা' অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এক অভিনৱ সংযোজন।

৪.৪ অসমৰ লোকনাট্য পৰম্পৰা

বিদেশী নাট্য পৰম্পৰাৰ বিপৰীতে ভাৰতীয় নাট্য পৰম্পৰাৰ আধাৰত শিপাৰ সন্ধানত নামি পৰা এদল সুৰুচিসম্পন্ন নাট্যকৰ্মীয়ে আশীৰ দশকত নিজৰ সাতামপুৰুষীয়া কলা-সংস্কৃতি গভীৰভাৱে অধ্যয়ন, গ্ৰহণ-বৰ্জন কৰি স্থানীয় সমলৰ আধাৰত নাট ৰচনা কৰি নাট্য জগতত এক বিপ্লৱৰ সূচনা কৰিছিল। ঐতিহ্য চেতনা আছিল তেওঁলোকৰ মূল দিশ। ভাওনা, ওজাপালি, থিয়নাম, নাগাৰা নাম, নিচুকণি গীত, সাধুকথা, বেলাড আদিৰ মাধ্যমেৰে পুৰণি আৰু নতুনৰ সংমিশ্ৰণ ঘটায় ৰচনা কৰা নাটসমূহে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক সমৃদ্ধ কৰিছিল। সম্পূৰ্ণ উদ্দেশ্যধৰ্মী হ'লেও এনে নাট্য পৰম্পৰা কলাগত দিশৰপৰা অন্য নাট্য পৰম্পৰাতকৈ কোনো গুণে কম নহয়; বৰঞ্চ অধিকহে জনপ্ৰিয়। কাৰণ, লোকসমাজত চিনাকি পৰিবেশ্যকলাৰ মাধ্যমত তেওঁলোকে দেখা পাই এক নতুন দিশৰ সংযোজন। চিনাকিৰ মাজত অচিনাকি অথবা সমাজৰ বাস্তৱ ঘটনাক তেওঁলোকৰ চিনাকি পৰিৱেশ পৰিস্থিতিৰ মাধ্যমত।

লোকনাট্য বা Folk Drama পদটিয়ে দুটা অৰ্থ সূচিত কৰিব পাৰে— (১) যি নাট লোকজীৱনৰ বাবে ৰচিত হৈছে, অথবা (২) যি নাট লোকসমাজে মৌখিকভাৱে ৰচনা কৰে। লোকনাট আৰু লিখিত নাটক সূচিত কৰিবৰ বাবে ক্ৰমে লোকধৰ্মী আৰু নাট্যধৰ্মী পদ দুটাৰ প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। লোকনাট লোকসাহিত্যৰ দৰে মৌখিক পৰম্পৰাত প্ৰচলিত আৰু নাট্য ধৰ্মীনাট লিখিত সাহিত্যৰ নিছিনাকৈ লিখিত পৰম্পৰাত প্ৰচলিত। সংলাপ আৰু ইয়াৰ কাব্যাত্মক প্ৰদৰ্শনেই নাটকৰ মূল লক্ষ্য। লোকনাট্যৰ এই অন্যতম বৈশিষ্ট্যটি সংস্কৃতিৰ অভ্যুত্থানৰ প্ৰতিটো স্তৰতে অন্তৰ্হিত হৈ থকা দেখা যায়। আদিম সমাজত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত মন্ত্ৰ আবৃত্তি চিকাৰ প্ৰক্ৰিয়া অনুকৰণ, মাছমৰা, সমৰ সজ্জাৰ অনুকৰণ, যাদুমূলক কৃত্যাদি সম্পাদন আদি বিবিধ কাৰ্য্যত নাটকীয় সমলৰ জন্ম।

মানুহৰ জীৱন দৰ্শনৰ ওপৰতে নাটকৰ বিষয়বস্তুৱে বিস্তাৰ লাভ কৰিছে। ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত কোৱা হৈছে যে লৌকিক অৰ্থত যি ভোগ্য, অলৌকিক বাসনাত সেয়ে হৈছে উপভোগ্য, আকৌ লৌকিক জীৱনত যি ৰূপক বা ঘটনা, অলৌকিক শিল্পৰ জগতত সেইয়া ৰসপান। আমাৰ সকলো সাধুকথা, পুৰণি কাহিনী, উপাখ্যান, ৰূপক, উপৰূপকবোৰ অভিনয়ৰযোগ্য উপকৰণ। লোকনাট্যবোৰ নৃত্যবহুল, ৰসবহুল, ঘটনাবহুল আংগিক অভিনয়। দেখা যায় যে, সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰচলনত আগৰেপৰা সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষত আমোদ-প্ৰমোদৰ এক প্ৰধান মাধ্যম ৰূপে লোকনাট্যই সমাদৰ লাভ কৰিছিল। সংস্কৃত নাটকতো লোকনাট্যৰ উপাদান গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে উৎসৱৰ প্ৰাধান্য দেখিবলৈ পোৱা ভৱভূতিৰ নাটকত কালিদাসৰ নাটকতো লৌকিক ধ্যান-ধাৰণাৰ ইংগিত (অভিজ্ঞান শকুন্তলম) পোৱা যায়। শূদ্ৰকৰ 'মৃচ্ছকটিক'ত লোকসমাজৰ সামাজিক অৱস্থাৰ চিত্ৰণ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

দেখা যায় লোকনাটক স্বাভাৱিক আৰু কৃত্রিমতাবিহীন। সাধাৰণতে জনসাধাৰণৰ মাজত আমোদ-প্ৰামোদৰ অৰ্থে ৰাজহুৱা তিথি, উৎসৱ-পাৰ্বণ আদিত এনে নাটক কৰা হৈছিল। এসময়ত এনে নাট্য পৰম্পৰাৰ প্ৰচলন কমি আহিল। ইয়াৰ মূল কাৰণ হ'ল— সংস্কৃত নাটকৰ বহুল প্ৰচাৰ আৰু জনসাধাৰণৰ মাজত ক্ৰমান্বয়ে বাঢ়ি অহা সমাদৰ, ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক অৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তন আৰু নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ সূত্ৰপাত। অৱশ্যে লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ বাবে যিবিলাক পৰিৱেশ্য কলাৰ প্ৰয়োজন সেইবিলাক যেনে— ওজাপালি, লোকসাহিত্য, ঢুলীয়া ভাওনা, পুতলা নাচ, কুশান গান, ভাৰীগান, খুলীয়া ভাওনা, যাত্ৰানুষ্ঠান, মহখেদা উৎসৱ আদি সমাজত চেগা-চোৰোকাঁকৈ চলি থাকিল। সপ্তম দশকৰ শেষ আৰু অষ্টম দশকৰ আৰম্ভণিৰপৰা অসমত এদল নাট্যকৰ্মীৰ প্ৰচেষ্টাত লোকনাট্য পৰম্পৰাক আধুনিক বিষয়বস্তুৰ লগত সংযোজিত কৰি নাট ৰচনাৰ পৰিৱেশ এটা সৃষ্টি হ'ল। এনে নাট্য পৰম্পৰাত কলা-কৌশলৰ পৰিৱৰ্তন চকুত পৰা বিশেষত্ব হ'ল। জনসাধাৰণে পৰম্পৰাগত পৰিৱেশ্য কলাক আধুনিক বিষয়বস্তুৰে ৰচনা কৰা নাট্যশৈলীক আকোঁৱালি ল'লে। এনে নাট ৰচনা কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰসকলৰ এটা সুবিধা দেখা গ'ল— পৰম্পৰাগত পৰিৱেশ্যকলা এটিক আৰ্হি স্বৰূপে ৰাখি সমাজত ঘটা নানা ঘটনাক সজাই পৰাই উপস্থাপন কৰিব পৰা হ'ল। কিন্তু দুই এখন এনে শৈলীৰ নতুন নাটত পৰিৱেশ্য কলাৰ উপৰুৱা সংযোগ ঘটোৱাৰ ফলত নাট্য কাহিনী যিদৰে আগবাঢ়ি যাব লাগিছিল তেনেদৰে আগবাঢ়ি নোযোৱা আৰু কলা-কৌশলৰ দিশত ম্লান পৰাও দেখা গ'ল।

ভাৰতৰ প্ৰেক্ষাপটত চালে দেখা যায়— প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ অপূৰ্ব সংমিশ্ৰণৰ জৰিয়তে ভাৰতে স্বাধীনতা লাভ কৰা এক দশক নৌহওঁতেই এক নতুন নাট্য আন্দোলনৰ সূচনা কৰে। ব্ৰেখ্‌টীয় নাট্যৰীতিৰ সমাদৰেও এই ক্ষেত্ৰত বিশেষ সহায় কৰে। ১৯৫৫ চনত মহাকাব্যিক বৰ্ণনামূলক পদ্ধতিৰে ধৰ্মবীৰ ভাৰতীয়ে ৰচনা কৰে 'অন্ধযুগ' নাটক। এই নাটকখন বিভিন্নজন পৰিচালকে বিভিন্ন ঠাইত পৰিচালনা কৰি মঞ্চস্থ কৰাত বিপুল জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে। শম্ভু মিত্ৰই ৰবীন্দ্ৰনাথৰ নাটকসমূহ (যাত্ৰাৰ পৰা আংগিকগ্ৰহণ কৰি ৰচনা কৰা) প্ৰযোজনা কৰি মঞ্চায়ণ কৰাত এনে শৈলী জনপ্ৰিয় হয়। কে এন পানিক্কৰে কেৰেলাত কুট্টিয়ট্টম লোকশৈলীৰে নাট মঞ্চস্থ কৰে। এনে কলা-কৌশলেৰে নাট ৰচনা প্ৰয়োজনা পৰিচালনা কৰা অন্যতম নাট্যকৰ্মী কেইজনমান হ'ল— আদুৰ গোপালকৃষ্ণন, জিট অৰবিন্দম, গিৰীশ কাৰ্নাড, বিজয় টেণ্ডুলকাৰ, ভৱানী ভৱাই কেটন, ৰতন থিয়াম, হবীব তনবীৰ আদি।

প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্যৰ নাট্যধাৰাৰ সুসমন্বয়ত ভাৰতৰ নাট্যজগতত লোকনাট্যৰীতিৰ আধাৰত ৰচিত নাটকৰ জনপ্ৰিয়তাই অসমৰ নাট্যকৰ্মীকো আকৰ্ষণ কৰিছিল আৰু অসমৰ পৰিবেশ্যকলাৰ আধাৰত নাট ৰচনাত ব্ৰতী হৈছিল। অসমৰ নাট্য জগতত শংকৰদেৱে থলুৱা পৰিবেশ্যকলাক এক মৰ্যাদাপূৰ্ণ স্থানত উপনীত কৰোৱাইছিল। প্ৰথম আধুনিক অসমীয়া নাটক 'ৰামনৱমী'তো শেষৰ দৃশ্যত পূজাৰীৰ উপস্থাপন (সূত্ৰধাৰৰ

দৰে) কৰি লোকনাট্য শৈলীৰ প্ৰয়োগৰ প্ৰয়াস কৰিছিল যদিও সেয়া পৰীক্ষামূলক আছিল বুলি ক'ব নোৱাৰি বৰঞ্চ পৰম্পৰা আধাৰিত চিন্তাৰ প্ৰতিফলন বুলিহে ক'ব পাৰি। আধুনিক অসমীয়া নাটত লোকনাট্যৰ সমল সফলভাৱে প্ৰয়োগ কৰা নাট্যকাৰজন হ'ল সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা (১৯১৭-২০১১)। নাট্যকাৰ, অভিনেতা, নাট প্ৰযোজক, পৰিচালক, নাট সংগঠক, সমালোচক আৰু নিবন্ধকাৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'জবালা' (১৯৭৬) আৰু 'মৃণালমাহী' (১৯৭৭) ত এনে আংগিকৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। 'জবালা' নাটকত ঘোষকৰ ৰূপত উপস্থাপন কৰিছে 'ৰূপলাল' আৰু 'মৃণালমাহী'ত দীপকক ঘোষক হিচাপে দেখুৱাইছে। ওজাপালিৰ ভংগীৰে অৰুণ শৰ্মাৰ 'বুৰঞ্জী পাঠ' এখন সফল লোকনাট্যৰ আংগিকত ৰচনা কৰা নাট। বসন্ত শইকীয়াৰ 'মৃগতৃষ্ণা', 'অসুৰ', 'মানুহ' আদি নাটকত ঘোষক চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োগ সুন্দৰীক কৰিছে। ওজাপালিৰ প্ৰয়োগৰ জৰিয়তে সতীশ ভট্টাচাৰ্যই ৰচনা কৰা 'মহাৰাজ' এখন মঞ্চসফল লোকনাট্য পৰম্পৰা আধাৰিত নাট। য'ত গণতন্ত্ৰত কেনেদৰে ৰাজতন্ত্ৰৰ দৰে স্বৈৰচাৰিতা প্ৰকাশিত হৈছে তাক সুন্দৰকৈ উপস্থাপন কৰিছে। ওজাপালিক বাদ দি নাটকখনৰ কাহিনী আধৰুৱা। ওজাপালিয়ে গীতৰ মাধ্যমেৰে কাহিনী কথন কৰোঁতে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে চমুৱাইছে আৰু প্ৰয়োজনত বঢ়াইছে। নাটকখনৰ নামটোতেই লোকনাটৰ ইঙ্গিত আছে। যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' এখন ভাওনাৰ আংগিক প্ৰয়োগ কৰি ৰচনা কৰা মঞ্চসফল লোকনাটক। এই নাটকখনতো দেখা যায় নতুন আৰু পুৰণিৰ মাজত সৃষ্টি হোৱা দ্বন্দ্ব আৰু মানসিক সংঘাতক প্ৰকাশ কৰিবলৈ অতি কৌশলপূৰ্ণভাৱে এক নং দৃশ্যত দুবাৰ, পাঁচ নং দৃশ্যত এবাৰ আৰু ছয় নং দৃশ্যত এবাৰ ভাওনাৰ আংগিক ব্যৱহাৰ কৰিছে। 'ৰামবিজয়' নাটৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ অংশ দুটিমান ৰাম, লক্ষ্মণ, পৰশুৰাম, মাৰিছ, সুবাহু, সীতা আদিৰ জৰিয়তে উপস্থাপন কৰিছে। এনে কৰোঁতে মূল নাট্য কাহিনীৰ ক'তো আউল লগা নাই, বৰঞ্চ নাটখন সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকৰ বাবেও গ্ৰহণযোগ্য হৈ পৰিছে। অংকীয়া ভাওনা শৈলীৰ আধাৰতে অখিল চক্ৰৱৰ্তীয়ে ৰচনা কৰা 'উত্তৰ পুৰুষ' (১৯৭৯-৮০) এখন উল্লেখযোগ্য নাটক। 'ধুমুহা পখীৰ নীড়' অংকীয়া ভাওনা শৈলীৰ আধাৰত ৰচনা কৰা আলি হাইদৰৰ এখন গুৰুত্বপূৰ্ণ নাট। বৰ্ণনামূলক লোকনাট্যৰ সকলোৰে ৰচনা কৰা জগদীশ পাটগিৰীৰ 'অজগৰ' (১৯৮৬) এখন মঞ্চসফল নাট। এই নাট্য পৰম্পৰাক সমৃদ্ধ কৰা আন কেইগৰাকীমান নাট্যকাৰ হ'ল— কৰুণা ডেকা, অনুকূল শৰ্মা, ৰাম গোস্বামী, ফণী তালুকদাৰ, প্ৰমোদ দাস, সীতানাথ লহকৰ, ৰফিকুল হুছেইন আদি। কৰুণা ডেকাৰ 'চং' আৰু 'নিৰ্মাণপৰ্ব'ত ক্ৰমে কামৰূপীয়া ঢুলীয়া আৰু নাগাৰা নামৰ প্ৰয়োগ মন কৰিবলগীয়া। কৰুণাডেকা আৰু অনুকূল শৰ্মাৰ 'লুইতকন্যা'ত ওজাপালি পৰিৱেশ্যকলাক আংগিক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। প্ৰমোদ দাসৰ 'হনুমান সাগৰ বন্ধা চাউ' নাটত শিৰনাম আৰু বিয়ানামৰ প্ৰয়োগ আৰু সীতানাথ লহকৰৰ 'অগ্নিগৰ্ভা'ত ওজাপালিৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। সাম্প্ৰতিক সময়ৰ শক্তিশালী নাট্যকাৰ, নাট পৰিচালক, কবি ৰফিকুল হোছেইনৰ নাট 'কৌৰৱ-পাণ্ডৱ' আৰু 'দৈৱকী'ত ওজাপালিৰ প্ৰয়োগ কৰি অসমীয়া নাট্যসাহিত্যলৈ অনবদ্য অৱদান আগবঢ়াইছে।

প্ৰকৃতাৰ্থত অসমৰ গ্ৰাম্য জীৱনৰ পটভূমিত ৰচিত বহুতো নাটত লোক পৰিৱেশ্যকলাৰ আংগিক ব্যৱহাৰ কৰাৰ সুযোগ আছে যদিও সকলো নাট্যকাৰে সফলভাৱে সেই সুযোগ গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰাৰ বাবেই লোকনাট্যৰ আংগিক ব্যৱহাৰ কৰি ৰচনা কৰা সফল নাটক সংখ্যাত কম, কিন্তু গুণগত দিশৰপৰা চালে সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত আমাৰ নাটককেইখন ফেৰ মাৰিব পৰা। নাট্যকাৰ কেইজনৰ সফলতাও তাতেই।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

আধুনিক অসমীয়া নাটকত কি কি লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ প্ৰয়োগ হৈছে?

....

....

....

....

৪.৫ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ বিষয়বস্তু

নাট্যকাৰ কৰুণা ডেকা আৰু অনুকূল শৰ্মাই থলুৱা লোকনাট্যৰীতিৰে লিখা নাটকখনেই হৈছে 'লুইত কন্যা'। 'লুইত কন্যা' নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ সমল 'পদ্ম পুৰাণ'ৰপৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে যদিও নাট্যকাৰদ্বয়ৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰো প্ৰতিফলিত হৈছে। তিনিটা অংক বিশিষ্ট নাটকখনৰ বিষয়বস্তু এনেধৰণৰ— প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথমেই সমবেত স্বৰ আৰু ওজাপালিৰ গণেশ বন্দনাৰে আৰম্ভ কৰা নাটখনিত ওজাপালিৰ বন্দনাৰ অন্তত কালিদাহ নদীৰ পাৰত মধ্যাহ্ন সময়ত শিৱৰ অৱস্থান আৰু 'কেঁচা সোণ বৰণৰ ঘনবদ্ধ যুগল বিল্বফল' দেখি যৌৱন তাড়না প্ৰকট হোৱা শিৱৰ সৰ্বশীৰ ঘামে। পদুমৰ পাতত চুমা খায় আৰু 'পদ্মপত্ৰ আলফুলকৈ পেলাই দিয়ে।' বেলগছজোপা অন্তৰ্ধ্যান হয় আৰু শিৱই নেত্ৰ বস্ত্ৰৰে দেহৰ ঘাম মচি সেই বস্ত্ৰ ফালি পেলাই দিয়াত সেই ঘামৰ পৰাই 'নেতা'ৰ জন্ম হয়। নেতাই পিতৃক প্ৰণাম জনায় আৰু তেওঁৰ মুক্তিৰ বিষয়ে প্ৰশ্ন কৰে। শিৱই অষ্টবক্ৰৰ অভিশাপৰ কথা মনত পেলাই দি তাইক বস্ত্ৰ ধোৱাৰ কথা কয়। ইয়াৰ পিছতে ওজাপালিৰ গীতত নেতাৰ বিষয়ে প্ৰকাশ। শিৱই নেতাক আশ্বাস প্ৰদান কৰি কয়— "কৈলাসধামত নহ'ব অভাৱ তোৰ পিতৃ হৃদয়ৰ। কৈলাসধামৰ দুৱাৰ খোলা আছে নিৰন্তৰ/পাৰ্বতীৰ চেনেহ পাবি বিপুল বিস্তাৰ।।" নেতাৰ প্ৰস্থানৰ লগতে শিৱই কিদৰে অমৃত লাভ কৰিলে সেই বিষয়ে নিজেই বৰ্ণনা কৰিছে আৰু কোনোবাই অমৃতক ধিয়াই আহিলে ততালিকে সিহঁতৰ মুণ্ড চেদন হ'ব বুলি স্বগতোক্তি কৰিছে। আৰু তেনেসময়তে এগৰাকী অপৰূপা সুন্দৰীক দেখি তেওঁৰ যৌৱনৰ কামনা বাসনা বাঢ়ি অহা বুলিলত সুন্দৰী গৰাকীয়ে নিজৰ পৰিচয় প্ৰদান কৰি তেওঁৰে জীৱৰী পদ্মা বুলি কৈছে। মহাদেৱে কথাষাৰ মানি ল'ব নুখুজি মাতৃ পৰিচয়ৰ কথা সুধিলত 'নাগ-নেত্ৰী' বুলি পৰিচয় দিয়া পদ্মাই কৈছে—

"মাতৃ পৰিচয় তুমি কৰিছা নিৰ্মূল
প্ৰকাশিব বুলি তোমাৰ চৰিত্ৰৰ মূল।
পদদলিত কোনো জাতিৰ
কোনো সুন্দৰী গাভৰুক
ছলনাৰে বশ কৰি
অনিচ্ছাৰে জন্ম দিছিলা এই পদ্মাক।"

মহাদেৱে তথাপিও মানি নোলোৱাত পদ্মাই পিতৃৰ লগত তৰ্কত লিপ্ত হৈছে আৰু নিজৰ শক্তিৰ বিষয়ে অৱগত কৰিছে। পদ্মাৰ ৰূপ দেখি মহাদেৱে অৱশেষত ক'বলৈ বাধ্য হ'ল— "জানিলো মই পিতৃ তোমাৰ/পাবা তুমি প্ৰতিষ্ঠা আৰু পূৰ্ণ অধিকাৰ।" মহাদেৱে পদ্মাক কৈলাসধামলৈ লৈ যায় আৰু বাকী কথাখিনি ওজাপালিৰ হতুৱাই নাট্যকাৰে দৰ্শকক অৱগত কৰোৱাই। ওজাপালিৰ কথাৰপৰা জানিব পাৰি যে মহাদেৱে পদ্মাক বৰ দিছে— ত্ৰিদশ কোটি দেৱতাই পদ্মা পূজা কৰিব আৰু তেওঁক পূজা কৰিলে ধনৰ অধিকাৰী হ'ব পাৰিব। মহাদেৱে পদ্মাক দুখীয়াসকলক ভাত, পিয়াহত কাতৰসকলক পানী আৰু নাঙঠসকলক বস্ত্ৰ দিবৰ বাবে কৈছে।

ওজাপালিয়ে 'জৰুৎকাৰ' নামৰ মুনিজনাৰ মহিমা বৰ্ণনা কৰিছে আৰু তেওঁ ব্ৰহ্মা বিনে আনক চিন্তা নকৰে বুলিছে। তেওঁলৈ মহাদেৱে পদ্মাক বিয়া দিয়াৰ কথাত উল্লেখ কৰিছে কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে।

আনহাতেদি মহামুণি উগ্ৰতাপাই পদ্মাই গঙ্গা নদীত স্নান কৰি থাকোঁতে পদ্মাৰ ৰূপ লাৱণ্য দেখি তেওঁক আলিংগন কৰিবলৈ কৈছে আৰু তাকে নকৰিলে ব্ৰহ্মশাপ দি তেওঁৰ সৰ্বনাশ কৰিব বুলিছে। চতুৰ পদ্মাই নিজৰ সকলো পৰিচয় প্ৰদান কৰি সখীসৱক সুধি সঠিক উত্তৰ দিম বুলি কোৱাত উগ্ৰতাপাই মানি লৈছে। পদ্মাই বায়েক নেতাৰ স'তে আলোচনা কৰি পদ্মাৰ ঠাইত নেতাক পঠাই দিলে উগ্ৰতাপাৰ কাষলৈ পদ্মাৰ দৰেই বেশ-ভূষা কৰায়। মুনিয়ে গমেই নাপালে সেয়া পদ্মা নহয় বুলি। সময়ত নেতাই এটা পুত্ৰ সন্তান জন্ম দিয়ে আৰু উগ্ৰতাপাই নাম দিয়ে তাৰ ধনঞ্জয়। কালক্ৰমত দুই ভগ্নীৰ চলনাৰ কথা মুনিৰ অৱগত হয় আৰু নেতাক বিসৰ্জন দি পদ্মাক স্বামীৰ স'তে কেতিয়াও মিলন নহ'ব বুলি অভিশাপ দিয়ে। ওজাপালিয়ে চন্দ্ৰকলাৰ পুত্ৰ চন্দ্ৰধৰৰ জন্মৰ বৰ্ণনা, যৌৱনত ভৰি দিয়া আৰু শঙ্খপতি নামৰ কন্যা সনেকাৰ লগত মহা-মহোৎসৱেৰে বিবাহ কাৰ্যৰ বৰ্ণনা মাত্ৰ ১২টা শাৰীৰ মাজেদি দাঙি ধৰিছে। চন্দ্ৰধৰৰ পিতৃৰ মৃত্যুৰ পিছত অষ্টপক্ষ শঙ্কৰ-পাৰ্বতীক আৰাধনা কৰা চন্দ্ৰধৰৰ সাধনাত সন্তুষ্ট হৈ পাৰ্বতী উপস্থিত হ'ল। নাগনেত্ৰী পদ্মা আৰু পাৰ্বতী আছিল চিৰবৈৰী। পাৰ্বতীয়ে পদ্মাৰ যিকোনো প্ৰকাৰে খ্যাতি আৰু যশস্যা নাশ কৰিবলৈ চন্দ্ৰধৰক অস্ত্ৰ হিচাপে প্ৰয়োগ কৰিব বিচাৰিলে। পাৰ্বতীয়ে সেই কাৰণেই অপাৰ শক্তিৰ অধিকাৰী হেমতাল আৰু পিছত 'শিৱদত্ত সঞ্জীৱনী মহাজ্ঞান' প্ৰদান কৰে। ইফালে চন্দ্ৰধৰৰ পত্নী সনেকাই 'আই পদ্মাৰ কৃপাতে' ৰাজ্যৰ প্ৰজাসকলে ৰাজ্যত সুখেৰে দিন পাৰ কৰিছে বুলি কোৱাত চন্দ্ৰধৰে— তেওঁৰ ৰাজ্যত কোনোবাই

'কণী পদ্মাৰ' পূজা কৰে তেনেহ'লে তেওঁৰ চৈধ্য বংশ সমূলাঞ্চে ধ্বংস কৰিম বুলি সাৱধান কৰি দিয়ে। সেই সময়তে পদ্মাই নিজৰ খ্যাতি বঢ়োৱাৰ প্ৰচেষ্টা হাতত লৈ সৰ্বসাধাৰণজনকো আকৰ্ষণ কৰে। নেতা-পদ্মাই আলোচনা কৰি চন্দ্ৰধৰৰ হাতৰপৰা হেমতাল আৰু সঞ্জীৱনী মহাজ্ঞান কাঢ়ি নিবৰ বাবে পৰিকল্পনা কৰে। পদ্মাই চন্দ্ৰধৰৰ খুলশালী কনকাৰ বেশ ধৰি চন্দ্ৰধৰৰপৰা ছলনা কৰি হেমতাল কাঢ়ি আনে। নেতাই চন্দ্ৰধৰৰ ৰাজ্যৰ নাগৰ জৰিয়তে ধনন্তৰী ওজাক বধ কৰায়। পদ্মাই চন্দ্ৰধৰৰ ছয়পুত্ৰক সৰ্পৰদ্বাৰা দংশন কৰায়। চন্দ্ৰধৰৰ ছটাকৈ পুত্ৰৰ মৃত্যু শোকেও তেওঁক বিচলিত নকৰিলে। বৰঞ্চ পত্নীক সান্ত্বনা প্ৰদান কৰি লংকাত বণিজ বেহাবলৈ গ'ল। ইফালে নাগনেত্ৰী পদ্মাই চন্দ্ৰধৰক নিজৰ শক্তি প্ৰদৰ্শন কৰি চৈধ্যখন ডিঙা, ধন-সম্পত্তি, পালি-পাহৰীয়াসকলোকে সমুদ্ৰত বুৰাই পেলালে। ইয়াতো চন্দ্ৰধৰ বিচলিত নহ'ল। চন্দ্ৰধৰে পদ্মাক ক'লে— "তই কাণী পদ্মাৱতী গৰ্ব তোৰ এৰ।/মই বীৰ চন্দ্ৰধৰ কথাৰ নাই হেৰফেৰ।।/পাৰ্বতীৰ ভক্ত মই, বীৰ চন্দ্ৰধৰ।/ তেওঁকে পূজিম মই যুগ-যুগান্তৰ।।"

ইয়াৰ পিছত নেতাৰ পৰামৰ্শমতে পদ্মাই নতুন পৰিকল্পনা গ্ৰহণ কৰে। ইন্দ্ৰপুৰীলৈ তেওঁ গমন কৰি নৃত্য-গীত বিশাৰদ ঊষা-অনিৰুদ্ধক মৰ্ত্যলৈ অনাৰ প্ৰয়াস কৰে। এই কাৰ্যত সফল হ'বলৈ তেওঁ ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ নৃত্যৰ তাল ভংগ কৰি ইন্দ্ৰৰদ্বাৰা দুয়োকে মৰতলৈ অহাৰ বাবে অভিশাপ দিয়ে। অভিশাপ দিয়াৰ পিছত অনিৰুদ্ধ আৰু ঊষাই ইন্দ্ৰ আগত যুক্তি তৰ্ক কৰিছিল যদিও কোনো ফল নধৰিল। পদ্মাই তেওঁলোকক মৰতলৈ যাবলৈ কোৱাত ঊষাই পদ্মাৰ পৰা এটা চৰ্ত লৈ লৈছে—"হেৰুৱালেও পাম। মৰিলেও জীয়াম। বিপদত পৰিলে তোমাক কাষতে পাম।" নেতা পদ্মা ঊষা-অনিৰুদ্ধ চম্পক নগৰলৈ যাত্ৰা কৰে। এনেদৰেই প্ৰথম অংক সমাপ্ত হয়। মৰতলৈ অহাৰ পিছত চন্দ্ৰধৰৰ পত্নী সনেকাৰ গৰ্ভত অনিৰুদ্ধক আৰু সাহে ৰজাৰ পত্নী সুমিত্ৰাৰ গৰ্ভত ঊষাক স্থাপন কৰাত লখিন্দৰ আৰু বেউলাৰ জন্ম হ'ল। লখিন্দৰ ডেকা হ'লত চন্দ্ৰধৰে সুমিত্ৰাৰ জীয়াৰী বেউলাক লখিন্দৰলৈ বিবাহ পাতি আনিলে। পদ্মাই বিবাহৰ দিনাই লখিন্দৰক মাৰি পেলাব বুলি ঘোষণা কৰাৰ বাবে চন্দ্ৰধৰে লখিন্দৰ বেউলাক নাগৰপৰা বচাই ৰাখিবলৈ দুৰ্ভেদ্য মেৰঘৰৰ ব্যৱস্থা কৰালে। মেৰঘৰ নিৰ্মাণৰ দায়িত্ব দিলে সুনিপুণ কাৰিকৰ কেশাক। পদ্মাই সাপে দংশন কৰাৰ ভয় আৰু ধন-সম্পত্তি দিয়াৰ লোভ দেখুৱাই কেশাক মেৰঘৰৰ ঈশান কোণত ছিদ্ৰ ৰখাৰ বাবে কয় আৰু কেশায়ে সেই কাম কৰে। চন্দ্ৰধৰে এই কথাৰ কোনো ভূ নাপালে। তেওঁ টেকেলাহঁতত নিৰ্দেশ দিয়ে নগৰত নাগ দেখিলেই মাৰিবলৈ আৰু যিয়ে নাগ মাৰি আনিব পাৰিব তেওঁৱেই সোণৰ গাগৰি পাব। প্ৰহৰীহঁতক নিৰ্দেশ দিলে— পোহনীয়া নেউল আৰু ময়ূৰেৰে মেৰঘৰৰ চৌপাশে পহৰা দিয়াবলৈ। সেই ফুলশয্যাৰ ৰাতিয়েই কালি-নাগ মেৰঘৰৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ কৰি লখিন্দৰক দংশন কৰে আৰু বিষক্ৰিয়াত লখিন্দৰৰ মৃত্যু হয়। বেউলাই কান্দি কান্দি সংকল্প লয়—

"যদি বেউলা হওঁ, সতী সাহসেৰে জীয়াম পতি
ন্যায়েৰে জিনিম মনসা।

হৰুৱাম বিষহৰি আনিম আপোন স্বামী তৰি

এই সংকল্প কৰিলো ঘোষণা।”

বেউলাই চন্দ্ৰধৰ-সনেকাৰৰ পৰা বিদায় ল'বলৈ সেৱা কৰিলে। চন্দ্ৰ আৰু সনেকাই পুত্ৰহাৰা হোৱাৰ বাবে দুখ কৰাৰ লগতে বেউলা বিয়াৰ প্ৰথম ৰাতিতে বিধৱা হোৱাৰ বিষয়ে অৱগত কৰি দুখত ম্ৰিয়মান হৈছে আৰু দ্বিতীয় অংকৰ সমাপ্ত হৈছে।

তৃতীয় অংক আৰম্ভ হৈছে— যাত্ৰা কৰাৰ আগেয়ে বেউলাই লোৱা সংকল্প আৰু পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ত কি হ'ব তাৰ ইংগিত দিয়াৰ পৰা। লখিন্দৰৰ মৃতদেহ ভূৰত তুলি লুইতৰ সোঁতে-সোঁতে যাত্ৰা কৰা বেউলাই যাত্ৰাকালত নেতাক আৰু নেতাৰ অদ্ভুত শক্তি দেখা পায়। কাপোৰ ধুই থকা নেতাই পুতেক ধনঞ্জয়ে আমনি কৰাৰ বাবে সন্মোহন কৰি মাৰি পেলায় আৰু পুনৰ জীয়াই তোলে। লখিন্দৰক জীয়াই তুলিবৰ বাবে নেতাৰ সহায় ল'ব লাগিব বুলি বেউলাই নেতাৰ কাষ চাপি সকলো বিবৰি কয়। নেতাই বেউলাৰ সতীত্বত পিতৃ শিৱৰ ওচৰলৈ বেউলাক লৈ যায়। শিৱই পৰামৰ্শ দিয়ে— ইন্দ্ৰনগৰীলৈ গৈ দেৱতাসকলক নৃত্যৰ দ্বাৰা সন্তুষ্ট কৰিলে কিবা উপায় পোৱা যাব। মহাদেৱৰ পৰামৰ্শমতে বেউলাই নৃত্যৰদ্বাৰা দেৱতাসকলক সন্তুষ্ট কৰে আৰু স্বামীৰ প্ৰাণ ভিক্ষা মাগে। পদ্মাক ইন্দ্ৰই লখিন্দৰৰ প্ৰাণ প্ৰদান কৰিবলৈ অনুৰোধ জনোৱাত পদ্মাই বেউলাক চৰ্ত প্ৰদান কৰে যে চন্দ্ৰধৰক পদ্মাক পূজা দিবলৈ মান্তি কৰাব পাৰিলে লখিন্দৰৰ জীৱন ঘূৰাই দিব পাৰিব। বেউলাই চৰ্তটো মানি লোৱাত পদ্মাই লখিন্দৰৰ জীৱন দান কৰে। পদ্মাই সকলো শক্তি ঘনীভূত কৰি লখিন্দৰৰ লগতে— শ্ৰীধৰ, শ্ৰীকৰ, গুণাকৰ, মধুকৰ, শশধৰ, দুৰ্গাবৰ এই ছজনপুত্ৰ; ধন-ৰত্নসহ চৈধ্য ডিঙা; দুলাই, কাণ্ডাৰী, সহচৰ সকলোকে প্ৰাণ দিয়ে আৰু ধন-ৰত্নেৰে সৈতে বেউলাৰ সৈতে চম্পক নগৰলৈ যাবলৈ দিয়ে। আনন্দিত মনেৰে বেউলা চম্পক নগৰীত প্ৰৱেশ কৰে আৰু শাহু আই সনেকা আৰু তাইৰ বুজনিত চন্দ্ৰধৰে বাওঁহাতেৰে পদ্মাৰ নামত বেলপাত দিয়াৰ সিদ্ধান্ত লয়। তেনে সময়তে নেতা আৰু পদ্মা আহি বেউলা-লখিন্দাৰ যে সৰগৰ ঊষা-অনিৰুদ্ধ সেই কথা সোঁৱৰাই তেওঁলোকক যি কৰ্তব্যৰ বাবে অনা হৈছিল সেই কাৰ্য শেষ হোৱাত লগতে লৈ যোৱাৰ কথা কয়। বেউলা-লখিন্দৰে পুনৰবাৰ স্বৰ্গবাসী হ'বলৈ ইচ্ছা নকৰিলে। তাতোকৈ শস্য-শ্যামলা লুইতৰ পাৰত, সহজ সৰল মানুহৰ মাজত থাকিবলৈ ইচ্ছা কৰিলে। দুয়োৰে তৰফৰ পৰা ইন্দ্ৰক শত-সহস্ৰ প্ৰণাম জনাবলৈ দিলো। মাটিৰ পৃথিৱীতে থাকি দিন কেইটি অতিবাহিত কৰিব বুলি বেউলাই কোৱাৰ পিছতে নৃত্য-গীতেৰে নাটখনিৰ যৱনিকা পেলাইছে।

৪.৬ 'লুইত কন্যা' নাটৰ চৰিত্ৰ

'লুইত কন্যা' নামটোৱেই নাটকখন যে নাৰী চৰিত্ৰ প্ৰধান সেই কথা আমাক সোঁৱৰাই দিয়ে। ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকসমূহ যিদৰে নাৰী চৰিত্ৰ প্ৰধান আছিল ঠিক সেইদৰে আলোচ্য নাটখনো নাৰী কেন্দ্ৰিক নাটক যদিও পৌৰাণিক কাহিনীৰ আধাৰত ৰচনা কৰাৰ বাবে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে পুৰুষ চৰিত্ৰৰ মহত্বও প্ৰতিফলিত হৈছে। 'লুইতকন্যা'ত

থকা মুঠ নাৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা ২১ গৰাকী। আনহাতে পুৰুষ চৰিত্ৰৰ সংখ্যা ২৩ জন। সংখ্যাত পুৰুষ বেছি হ'লেও নাটখনিত প্ৰধানকৈ গুৰুত্ব পোৱা আৰু ঘটনা অংশ আগবঢ়াই নিয়াত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা চৰিত্ৰ কেইটি পদ্মা, পাৰ্বতী, নেতা, কনকা, উষা, বেউলা, সনেকা আৰু সুমিত্ৰা। পুৰুষৰ ভিতৰত মহাদেৱ, উগ্ৰতপা, সাহে, চন্দ্ৰধৰ, কেশা, অনিৰুদ্ধ, লখিন্দৰ অন্যতম। নাটখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ কেইটিমানৰ বিষয়ে আলোকপাত কৰিব বিচাৰিছোঁ।

পদ্মা ঃ নিজৰ অধিকাৰ সম্পৰ্কে সচেতন, উচ্চাকাংক্ষী, দৃঢ়মনা আৰু সময়ত কঠোৰতকৈয়ো কঠোৰ হ'ব পৰা এগৰাকী নাৰী হৈছে পদ্মা। পদ্মাই নিজৰ পৰিচয় নিজ পিতৃ মহাদেৱক প্ৰদান কৰিয়েই ক্ষান্ত নাথাকি নিজৰ অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰাৰ লগতে সেয়া গ্ৰহণো কৰিছে। মহাদেৱৰ ওচৰত নাটখনিৰ প্ৰথম অংকতে ভুমুকি মৰা পদ্মাই নিজকে 'নাগ-নেত্ৰী' বুলিছে। মহাদেৱৰ অতীতো মনত পেলাই দিছে—

"মাতৃ পৰিচয় তুমি কৰিছা নিৰ্মূল
প্ৰকাশিব বুলি তোমাৰ চৰিত্ৰৰ মূল।
পদদলিত কোনো জাতিৰ
কোনো সুন্দৰী গাভৰুক
ছলনাৰে বশ কৰি
অনিচ্ছাৰে জন্ম দিছিলা এই পদ্মাক।"

পদ্মাৰ যুক্তিপূৰ্ণ বাক্যত মহাদেৱে বাধ্য হৈছে আৰু তেওঁৰ পিতৃ যে মহাদেৱ সেইকথা মানি লৈ কৈছে— "জানিলো মই পিতৃ/তোমাৰ পাবা তুমি প্ৰতিষ্ঠা আৰু পূৰ্ণ অধিকাৰ।" পদ্মাই কেৱল নিজৰ কথা নহয় তেওঁৰ বায়েক নেতা শক্তিহীনা বাবেই কিদৰে যাতনা ভোগ কৰিছে তাকো সোঁৱৰাই দিছে। অৱশেষত মহাদেৱে পদ্মাক কৈলাসধামলৈ লৈ গৈছে আৰু ইয়াৰ পিছত যি হ'ল সেয়া ওজাপালিৰ গীতৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰিছে। ত্ৰিদশ কোটি দেৱতাই পদ্মাক পূজা কৰিব আৰু পদ্মাক পূজা-অৰ্চনা কৰিলে ধনৰ অধিকাৰী হ'ব বুলি শিৱই কথা দিছে। ইয়াৰ পিছত পিতৃৰ আজ্ঞা অনুসৰি জৰুৎকাৰ নামৰ জ্ঞানী মুনি এজনৰ লগত পদ্মাৰ বিবাহ সম্পন্ন হৈছে। এদিনাখন পদ্মাই গঙ্গা নদীত স্নান কৰি থাকোঁতে উগ্ৰতপা নামৰ ঋষি এজন পদ্মাৰ ৰূপ-লাবণ্য দেখি প্ৰেম নিবেদন কৰাত পদ্মাই নিজৰ পৰিচয় প্ৰদান কৰাৰ লগতে বুদ্ধিমত্তাৰে নেতাৰ লগত পৰামৰ্শ কৰি নেতাক উগ্ৰতপাৰ পত্নী হিচাপে প্ৰেৰণ কৰে। পিছত উগ্ৰতপাই যেতিয়া সকলো কথা গম পাই তেতিয়াই পদ্মাক অভিশাপ দিয়ে— স্বামীৰ সৈতে তাইৰ কেতিয়াও মিলন নহ'ব বুলি।

চন্দ্ৰধৰে মহাদেৱৰ পত্নী পাৰ্বতীক পূজা কৰিছিল। চন্দ্ৰধৰক পাৰ্বতীয়ে নিজ শক্তি প্ৰদৰ্শনৰ হাঠিয়াৰ স্বৰূপে প্ৰয়োগ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি পদ্মাৰ বিৰুদ্ধে উচতনিমূলক কথা কয় আৰু সেই কথাত চন্দ্ৰধৰে তেওঁৰ ৰাজ্যত পদ্মাক পূজা কৰা লোকক শাস্তি দিয়াৰ। পাৰ্বতীয়ে চন্দ্ৰধৰক শক্তিৱন্ত কৰাৰ বাবে 'হেমতাল' প্ৰদান কৰে। চন্দ্ৰধৰে পদ্মাক 'কাণী' আৰু 'বেংখাইতী' বুলি উপহাসো কৰে। চন্দ্ৰধৰৰ পত্নী সনেকাই পদ্মাক পূজা-

অৰ্চনা কৰিছিল আৰু পদ্মাৰ কৃপাতে প্ৰজাবোৰ সুখে-সন্তোষেৰে দিন নিয়াইছে বুলি কৈছিল যদিও চন্দ্ৰধৰে মানি নলৈ পদ্মাৰ নাম উচ্চাৰণ কৰিবলৈকে বাধা দিয়ে।

পদ্মাৰ চৰিত্ৰত আত্ম প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰচেষ্টা দেখিবলৈ পোৱা যায়। পাৰ্বতীৰ ঈৰ্ষাত চন্দ্ৰধৰৰ প্ৰতি প্ৰতিহিংসাত লিপ্ত হোৱা পদ্মাই ইন্দ্ৰৰ ৰাজসভাত লখিন্দৰৰ প্ৰাণ ঘূৰাই দিয়াতো তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ যোগাত্মক দিশ। আনহাতে তেওঁক পূজা কৰাসকলক ধন সম্পদেৰে সহায় কৰা দেখা গৈছে। পদ্মাৰ স্পষ্টবাদীতা ফুটি উঠিছে ইন্দ্ৰৰ সন্মুখত দেৱগণ আৰু ইন্দ্ৰৰ দুৰ্নীতিৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়া কাৰ্যত। দেৱী পাৰ্বতী, পাণ্ডুপুত্ৰ অৰ্জুন আদিৰ দোষ আঙুলিয়াই দেখুওৱা পদ্মা এক প্ৰতিবাদী সত্বাৰ অধিকাৰী নাৰী। বেউলাৰ প্ৰতি অৱশেষত সন্তুষ্ট হৈয়ে পদ্মাই তেওঁৰ স্বামীৰ লগতে চন্দ্ৰধৰৰ ছয় পুত্ৰ, ধন-জন সকলো ঘূৰাই দিয়াত পদ্মাৰ উদাৰতাও প্ৰকাশিত হৈছে। চন্দ্ৰধৰৰ পৰা পূজা লৈহে পদ্মা শান্ত হোৱা কথাটোৱেও পদ্মাৰ আত্ম প্ৰতিষ্ঠাৰ ক্ষেত্ৰত থকা দৃঢ় সংকল্প প্ৰকাশিত হৈছে।

পাৰ্বতী ঃ দেৱী পাৰ্বতী মহাদেৱৰ পত্নী। নাটখনত পাৰ্বতীৰ চৰিত্ৰটিত নাট্যকাৰে কোনো সাল-সলনি কৰা নাই। পাৰ্বতীৰ ঈৰ্ষাপৰায়ণতা আৰু হীনমানসিকতা নাট্যকাৰে তুলি ধৰিছে। নাটখনত তেওঁ দেৱী হিচাপেই অৰ্বিভাৱ হৈছে দুবাৰকৈ। দুয়োবাৰতে চন্দ্ৰধৰক দেখা দিছে আৰু পদ্মাৰ প্ৰতি ঘৃণাৰ ভাৱ চন্দ্ৰধৰৰ মনত প্ৰবল কৰি তুলিছে। পাৰ্বতীয়ে প্ৰথমে চন্দ্ৰধৰক 'হেমতাল' আৰু পিছত 'সঞ্জীৱনী মহাজ্ঞান' প্ৰদান কৰি দেৱত্বৰ পৰিচয় দিলেও পদ্মাৰ প্ৰতি থকা (যিহেতু পদ্মা শিৱৰে জীয়াৰী বুলি তেৱে জানিছিল) ঘৃণা আৰু ঈৰ্ষাৰ দাবানলত চৰিত্ৰটিৰ মহত্ব ম্লান পৰিছে। ওজাপালিৰ গীতৰ মাজতো এই কথা প্ৰকাশ পাইছে—"চম্পক নগৰে পূজে মনত উল্লাসে। ত্ৰিভুবনে পূজে পদ্মাক আনন্দিত মতি। পাৰ্বতী শুনিয়া মান চিন্তা হৈল অতি।।"

নেতা ঃ 'লুইতকন্যা' নাটখনিৰ প্ৰথম অংকতে শিৱৰ দেহৰ ঘামৰ পৰা সৃষ্টি হোৱা চৰিত্ৰটিয়েই হৈছে নেতা। পিতৃ ভক্তিপৰায়ণতা নেতাৰ চৰিত্ৰৰ ভূষণ। আনহাতে ভনীয়েক পদ্মাক প্ৰতিটো ক্ষেত্ৰতে দিহা-পৰামৰ্শ দি সহায় কৰা নেতাৰ চৰিত্ৰৰ আন এটি দিশ পৰোপকাৰিতা। অষ্টবক্ৰৰ দ্বাৰা অভিশপ্তা হোৱাৰ বাবেই দেৱতাৰ কাপোৰ ধুব লগা হোৱা নেতাই ভনীয়েক পদ্মাৰ সতীত্ব ৰক্ষাৰ বাবেই উগ্ৰতপা মুনিৰ লগত বিয়াত বহিছিল আৰু ধনঞ্জয় নামৰ সন্তানৰ মাতৃ হৈছিল। মুনিৰ লগত কৰা ছলনাৰ বাবেই মুনিয়ে পৰিত্যাগ কৰা নেতা প্ৰকৃততে দোষী নাছিল। ভনীয়েক পদ্মাক বিপদৰপৰা ৰক্ষা কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰে তাই তেনে কাম কৰিবলগীয়া হৈছিল। পদ্মাৰ প্ৰতিটো কাম, যেনে— চন্দ্ৰধৰৰ মহাজ্ঞান হৰণ, ধনন্তৰীক বধ, চন্দ্ৰধৰৰ ছয় পুত্ৰৰ নিধন আদিতো নেতাৰ সহযোগ আছিল। পৰোপকাৰী নেতাই বেউলাক সহায় কৰিছিল আৰু কৈলাশলৈ বেউলাৰ স্বামী, চন্দ্ৰধৰৰ ধন সম্পদ, ছয়পুত্ৰৰ জীৱনদান এই সকলো কামতে আগভাগ লৈছিল। নেতা নাটকখনৰ মুখ্য চৰিত্ৰ নহয়, অথচ মুখ্য চৰিত্ৰ বেউলা আৰু পদ্মা দুয়োকে সহায় কৰা এটি বিশেষ চৰিত্ৰ। নাট্য কাহিনীৰ বিকাশত এই চৰিত্ৰৰ গুৰুত্ব আছে।

সনেকা ঃ শঙ্খপতিৰ কন্যা আৰু চন্দ্ৰধৰৰ পত্নী সনেকা এগৰাকী সহজ-সৰল মাতৃত্বৰ মমতাৰে পৰিপূৰ্ণ চৰিত্ৰ। স্বামীৰ ভুল পদক্ষেপক ভুল বুলি ক'ব পৰা সাহিয়াল তিৰোতা সনেকা। এটা এটাকৈ ছটা পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ পিছতো চন্দ্ৰধৰৰ পদ্মাৰ প্ৰতি অৱজ্ঞা আৰু পাৰ্বতীৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা নকমাত সনেকাই স্বামী চন্দ্ৰধৰক কৈছে—

"দুই ম'হৰ যুঁজ লাগে মাজতে বিৰিণা মৰে
মহাভক্ত সদাগৰ মাতি আনা পাৰ্বতীক
জীয়াওক মোৰ আচঁলৰ নিধি নয়নমণিক।
সাতো পুত্ৰ মৰি গ'ল, চৈধ্য ডিঙা বুৰি গ'ল।
তথাপি কিয় পাৰ্বতী নীৰৱে ৰ'ল।"

সনেকাৰ কথা মতেই চন্দ্ৰধৰে পদ্মাৰ নামত এটি বেলপাত অৰ্পণ কৰিছিল। সনেকাৰ মমতাময়ী মাতৃ হৃদয়ে সমগ্ৰ দেশ সুখে সন্তোষে থকাটো বিচাৰিছিল।

বেউলা ঃ পূৰ্ব জন্মত বেউলা আছিল ঊষা। যিয়ে ইন্দ্ৰৰ সভাত নৃত্য কৰিছিল। নৃত্য নিপুণা ঊষাৰ নৃত্যত খেলি-মেলি লগাই পদ্মাই আৰু পদ্মাৰ চক্ৰান্ততে উজনিৰ সাহে ৰজা আৰু সুমিত্ৰাৰ পুত্ৰী জন্ম হয় আৰু নাম থয় বেউলা। বেউলা ৰূপৱতী আৰু গুণৱতী। চন্দ্ৰধৰৰ পুত্ৰ লখিন্দৰ (পূৰ্বতে আছিল অনিৰুদ্ধ)ৰ লগত বিবাহ পাশত আবদ্ধ হয়। নাটকখনত বেউলাক প্ৰতিবাদী সত্তাৰ অধিকাৰী ৰূপে গঢ় দিছে। আনহাতে বেউলা আছিল স্পষ্টবাদী, ধৈৰ্যশীলা আৰু সাহসী। শহুৰ-শাহুৰ প্ৰতি থকা ভক্তিভাৱ আৰু স্বামীৰ প্ৰতি থকা গভীৰ ভালপোৱা এই চৰিত্ৰটিৰ ভূষণ স্বৰূপ। বিবাহৰ দিনা নিশাই সৰ্প দংশনত মৃত্যু হোৱা স্বামীৰ জীৱনদান কৰাবলৈ দৃঢ় সংকল্পলোৱা বেউলাই সেয়া কৰিবলৈ যাওঁতে হ'বলগীয়া যাতনাক আওকান কৰি কেৱল আগবাঢ়িছে একাগ্ৰতাৰে। স্বামীক জীয়াই তুলিবলৈ নেতাৰ সহযোগত সৰগলৈ গৈ স্বামীৰ প্ৰাণ ঘূৰাই অনাৰ লগতে আগতে মৃত্যু হোৱা চন্দ্ৰধৰৰ ছটা পুত্ৰ, ধন-সম্পদ সকলো ওভতাই আনিছিল। পদ্মাৰ ওচৰত যি প্ৰতিশ্ৰুতি দিছিল সেয়াও পালন কৰি নিজৰ দায়িত্বশীলতাৰ পৰিচয় দিছিল। মৰতৰ মোহ এৰি সৰগলৈ যাব নোখোজা বেউলাই মৰততে জীৱনৰ অমিয়া বিচাৰি পাইছে।

ঊষা ঃ বাণৰজাৰ জীয়াৰী ঊষাই অনিৰুদ্ধৰ সৈতে তেওঁলোকৰ পুণ্যৰ বাবে চিৰকাল স্বৰ্গবাস কৰিবলৈ সুযোগ পাইছিল— । নাটখনত পদ্মাৰ চক্ৰান্তত নৃত্যপটিয়সী ঊষাৰ অনিৰুদ্ধক ইন্দ্ৰই অভিশাপ দিয়াত মৰতলৈ যাবলগীয়া হৈছিল। ইন্দ্ৰই অভিশাপ দিয়াৰ পিছত ঊষাই ইন্দ্ৰকো প্ৰতিবাদ কৰি কৈছে—

দৈত্যৰাজ বাণ মোৰ পিতা
শোণিতপুৰত ঘৰ।
তোমালোকে কৰিলা আমাক
সৰগৰ বিদ্যাধৰ।।
লোভ দেখুৱাই স্বৰ্গবাসৰ

ৰাখিছা পুতলা কৰি চিৰ আমোদৰ
নিতে নৱ ভাওনা তোমালোকে পাতিছা।
কৰিলে প্ৰতিবাদ অন্যায়ৰ
তোমালোকে কোৱা এয়া হেনো খেলা অদৃষ্টৰ।।

মৰতলৈ আহি উষাই বেউলাৰূপে জনম লয় আৰু নানা ঘাট-প্ৰতিঘাট অতিক্ৰম কৰিও মৰততে থাকি যোৱাৰ সিদ্ধান্ত লয়।

মহাদেৱ ঃ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ প্ৰথম অংকতে পোৱা পুৰুষ চৰিত্ৰটি হৈছে মহাদেৱ। নাটকখনত শিৱক দেৱতাৰ লগতে এজন পিতৃ ৰূপতো অংকন কৰিছে। কেৱল মাত্ৰ দুটা অংকত। (প্ৰথম আৰু তৃতীয়) থকা মহাদেৱ চৰিত্ৰটিৰ ভূমিকা নাটকখনত বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয় যদিও উলাই কৰিব পৰা বিধৰো নহয়। মহাদেৱৰ দেহৰ ঘামৰ পৰা জন্মা নেতা আৰু "কোনো সুন্দৰী গাভৰুক ছলনাৰে বশ কৰি অনিচ্ছাৰে" জন্ম দিছিল পদ্মাক। পদ্মাৰ ৰূপ যৌৱন দেখি আৰু পদ্মাক নিৰ্চিনি আলিংগণ কৰিবলৈ যোৱা মহাদেৱক পদ্মাই নিজৰ পৰিচয় প্ৰদান কৰিছিল। মহাদেৱে পদ্মাক আলিংগণ কৰিবলৈ বিচৰা কাৰ্যত তেওঁৰ কামাতুৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰকাশ হৈছে। পিছত পদ্মাক কৈলাশ ধামলৈ নি জৰুৎকাৰ মুনিৰ সৈতে বিবাহ দিয়া কাৰ্যত তেওঁৰ পিতৃত্বৰ দায়িত্ব প্ৰকাশিত হৈছে। বেউলাই নেতাৰ লগত তেওঁৰ ওচৰলৈ সহায় বিচাৰি আহোঁতে উপযুক্ত বিধান দি তেওঁৰ মহানুভৱতা প্ৰকাশ কৰিছে। মহাদেৱৰ দুটি ৰূপ নাটকখনত উজ্বলি উঠিছে। এটা দেৱাদিদেৱ শিৱৰ আৰু আনটো কামাতুৰ অথচ নিজৰ দায়িত্ব পালন কৰিব বিচৰা এজন সাধাৰণ পিতৃৰ।

চন্দ্ৰধৰ ঃ পাৰ্বতীৰ পৰম ভক্ত আৰু চম্পক নগৰৰ সদাগৰ চন্দ্ৰধৰ। চন্দ্ৰধৰে পাৰ্বতীৰ আদেশমতেই নিজৰ দেশত পদ্মাক পূজা কৰাত বাধা আৰোপ কৰিছিল। যাৰ ফলস্বৰূপে তেওঁৰ ছয় পুত্ৰ আৰু চৈধ্যখন বনিজৰ দিঙা ধ্বংস আৰু অজস্ৰ মানুহৰ মৃত্যু হৈছিল। আকোৰগোজ স্বভাৱৰ চন্দ্ৰই জীৱনৰ চৰম বিপৰ্যয়ৰ সময়তো পাৰ্বতীকে পূজা দিছিল। পত্নী সনেকাৰ সু-দিহা পৰামৰ্শ তেওঁ মানি লোৱা নাছিল। পাৰ্বতীৰ পৰা 'হেমতাল' আৰু 'শিৱদত্ত সঞ্জীৱণী মহাজ্ঞান' লাভ কৰিছিল যদিও পদ্মাৰ চক্ৰান্তত কনকাৰ জৰিয়তে হেমতাল হেৰুৱাবলগীয়া হৈছিল। এজন দায়িত্বশীল পিতৃৰ ভূমিকাতো তেওঁক দেখা যায়। পুত্ৰ লখিন্দৰৰ উপযুক্ত বয়স হোৱাত কন্যা বিচাৰি সামাজিক ৰীতি-নীতিৰে বিবাহ সম্পন্ন কৰাই দিয়ে। পুত্ৰৰ বিপদৰ আগজাননী পাই মেৰঘৰ সজাই সৰ্প সোমাব নোৱাৰাকৈ সকলোকে দায়িত্ব দিয়া কাৰ্যত তেওঁৰ প্ৰশাসনিক দক্ষতাও প্ৰকাশিত হৈছে। পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ পিছত বিধবা বেউলাৰ শোকতহে তেওঁ ম্ৰিয়মান হোৱা কাৰ্য মনকৰিবলগীয়া। বেউলা আৰু পত্নীৰ বুজনিত অৱশেষত আকোঁৰগোজ স্বভাৱৰ চন্দ্ৰধৰে বাওঁহাতেৰে পদ্মাৰ নামত বেলপাত দিয়া কাৰ্যত তেওঁৰ দাম্ভিকতা প্ৰকাশিত হৈছে। মুঠতে চন্দ্ৰধৰ নাটকখনৰ এটি বিশেষ পুৰুষ চৰিত্ৰ— যাৰ কাৰণেই নাটকীয় ঘটনাই বেলেগ বেলেগ দিশত গতি কৰি নাটকখনৰ কাহিনীত এটি গতিশীলতা দান কৰিছে।

লখিন্দৰ ঃ চন্দ্ৰধৰৰ সপ্তম পুত্ৰ (পূৰ্বতে অনিৰুদ্ধ) আৰু বেউলাৰ স্বামী। চৰিত্ৰটি সম্পূৰ্ণ বিকশিত হ'বলৈ নাট্য কাহিনীত সুযোগ নাছিল যদিও কম সময়ৰ ভিতৰত তেওঁৰ

দুটি দিশ পোহৰলৈ আহিছে। এটি হ'ল দায়িত্বশীল মৰমীয়াল স্বামী আৰু আনটো হ'ল মৰতৰ মানুহৰ প্ৰতি কৃতজ্ঞতা আৰু সেউজ শ্যামলী পৰিৱেশত স্বাধীন আৰু মুক্তভাৱে থাকিবলৈ কৰা ইচ্ছাত প্ৰকাশিত স্বদেশপ্ৰেম। বিয়াৰ ফুলশয্যাৰ নিশা বেউলাক পত্নী হিচাপে পাই সুখী হোৱা বুলি কোৱা আৰু কিবা ভুল হ'লে শুধৰাই দিবলৈ কোৱা তেওঁৰ সংলাপটি উপযুক্ত বুলি ক'ব পাৰি।

ইন্দ্ৰ ঃ 'লুইতকন্যা' নাটকত মাত্ৰ দুটা দৃশ্যত ভুমুকি মৰা ইন্দ্ৰ দেৱতাৰ অধিপতি। পদ্মাৰ উপদেশ মতে ঊষা অনিৰুদ্ধক মৰতলৈ যাবলৈ অভিশাপ দিয়াত ইন্দ্ৰৰ নিৰ্দয়তা স্বভাৱ আৰু নিষ্ঠুৰতা প্ৰকাশিত হৈছে। এজন স্বেচ্ছাচাৰী ৰজাৰ মনোভাৱ আৰু আমোদ প্ৰমোদতে জীৱন পাত কৰিব বিচৰা ইন্দ্ৰই অনিৰুদ্ধক কৈছে—

"ভুল তোমাৰেই অনিৰুদ্ধ
দেৱৰাজক প্ৰশ্ন কৰা নিষিদ্ধ।"

পৰৱৰ্তী সময়ত এই ইন্দ্ৰই বেউলাৰ নৃত্যত সন্তুষ্ট হৈ পদ্মাক মিনতি জনাইছে লখিন্দৰৰ প্ৰাণ ঘূৰাই দিবৰ বাবে। এই কাৰ্যত ইন্দ্ৰৰ দৰদী ৰূপো প্ৰকাশিত হৈছে।

অনিৰুদ্ধ ঃ প্ৰথম অংকৰ শেষৰফালে নাট্যকাৰে অনিৰুদ্ধ চৰিত্ৰটি চিত্ৰিত কৰিছে— ইন্দ্ৰৰ ৰাজসভাৰ শ্ৰেষ্ঠ বিদ্যাধৰ ৰূপত। পদ্মাৰ চলনাত ইন্দ্ৰই অভিশাপ দিয়াত অনিৰুদ্ধই ইন্দ্ৰক প্ৰশ্ন কৰিছে-

অপৰাধ? কিনো হ'ল আমাৰ অপৰাধ।
যাৰ বাবে পালো আমি এই অভিশাপ।।

দেৱৰাজক প্ৰশ্ন কৰা নিষিদ্ধ বুলি জানিও প্ৰশ্ন কৰাত অনিৰুদ্ধ যে আত্মসন্মান সম্পৰ্কে সচেতন সেই কথা উমান পোৱা গৈছে। তৃতীয় অংকত অনিৰুদ্ধ হৈ থকা নাই হৈছে লখিন্দৰ।

কেশা ঃ চম্পক ৰাজ্যৰ বাসিন্দা কেশা। মেৰঘৰ নিৰ্মাণত পাৰ্গত। চন্দ্ৰধৰে ক'তো সুৰুঙা নৰখাকৈ মেৰঘৰ নিৰ্মাণৰ দায়িত্ব দিছিল কেশাক। কৰ্মীসকলক কামত ফাঁকি দিলে কঠোৰ শাস্তি দিম বোলা কেশাৰ সন্মুখত পদ্মা উপস্থিত হৈ কু বুদ্ধি দিয়াত প্ৰথমে অস্বীকাৰ কৰিছিল যদিও 'কালসৰ্পৰ হতুৱাই সবংশে নাশ কৰিম' বুলি পদ্মাই কোৱাত পদ্মাৰ কথা মতেই মেৰঘৰৰ ঈশান কোণত চুলিৰ সমান ছিদ্ৰ ৰাখি তাত ৰঙা সেন্দুৰেৰে ফোট দি ৰাখিছিল। দেখা যায় কেশাইও সৰ্বসাধাৰণজনৰ দৰেই প্ৰাণৰ মমতাত চন্দ্ৰধৰৰ আদেশ অমান্য কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল। পৰিস্থিতিত পৰি সৎ ব্যক্তিয়েও বহু সময়ত অসৎকাৰ্য যে কৰিবলগীয়া হয় তাৰেই প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে কেশা চৰিত্ৰটোৱে।

উল্লিখিত আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে নাটখনত পুৰুষ চৰিত্ৰ কেইটিতকৈ নাৰী চৰিত্ৰ কেইটি বেছি সজীৱ আৰু সপ্ৰতিভ। পদ্মা-নেতা, পাৰ্বতী-সনেকা, ঊষা-বেউলা আদিৰ মাজেদিয়েই নাট্যকাৰে মূল কাহিনী আগবঢ়াই নিছে। পুৰুষসকলে (মহাদেৱ আৰু চন্দ্ৰধৰৰ বাহিৰে) বিশেষ গুৰুত্ব পোৱা নাই। অৱশ্যে নাট্যকাৰে বৰ্তমান সমাজত

চলি থকা অন্যায়, দুর্নীতি, সুবিধাবাদী চৰিত্ৰ আদি দাঙি ধৰিবৰ বাবে পুৰুষ চৰিত্ৰৰো সহায় লৈছে। মহাদেৱ জালো-মালো আদি এনে চৰিত্ৰ।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন
নাটখনত কোনটো চৰিত্ৰক মূল চৰিত্ৰ বুলি বিবেচনা কৰিব পাৰি?
....
....
....
....

৪.৭ 'লুইত কন্যা' নাটকৰ মূল, মৌলিকত্ব আৰু অন্যান্য দিশ

'লুইত কন্যা' নাটকখনৰ কাহিনী অংশ নাট্যকাৰদ্বয়ে ক'ৰপৰা আহৰণ কৰিছে সেই কথা আমাক জানিবলৈ দিয়া নাই যদিও সিয়ান পাঠক মাত্ৰেই বুজি পাই ইয়াৰ কাহিনীৰ মূল উৎস সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মাপুৰাণ'। আমাৰ সমাজত পূৰ্বৰেপৰা প্ৰচলিত বেউলা-লখিন্দৰৰ কাহিনীটোয়ে 'পদ্মাপুৰাণ'ৰ জনপ্ৰিয়তাকে সূচায় যদিও মুখ পৰম্পৰাত এই কাহিনীয়ে স্থানীয় ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিছে। নাট্যকাৰে জনপ্ৰিয় কাহিনী এটিক নাট্যৰূপ দিবলৈ যাওঁতে মূলৰ লগত সামান্য পৰিমাণে হ'লেও নিজৰ চিন্তা-চৰ্চা প্ৰয়োগ কৰিবলগীয়া হয়। আলোচ্য নাটখনতো তেনে কৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়।

'পদ্মাপুৰাণ'ৰ কাহিনীৰ আধাৰতে সুকবি নাৰায়ণদেৱে 'পদ্মাপুৰাণ', মনকৰে 'মনসা পুৰাণ' বা 'পদ্মাপুৰাণ', দুৰ্গাবৰে 'মনসা কাব্য' ৰচনা কৰিছিল। আমাৰ নাট্যকাৰে সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মাপুৰাণ'কে মূল আধাৰ কৰি লৈছে বুলি ভবাৰ যুক্তি হ'ল— চান্দো সদাগৰ আৰু বেউলা-লখিন্দৰৰ লগত জড়িত কাহিনীভাগৰ বৰ্ণনা মনকৰৰ 'মনসা কাব্য'ত। মাত্ৰ উল্লেখ আছে 'কাঞ্চেৰ মেড়ত পশি ডঙ্কিবো লখাই'। হয়তো কাহিনীভাগ লিখিছিল, কিন্তু উদ্ধাৰ হোৱা মনকৰৰ কাব্যত এই ঘটনাংশ অনুপস্থিত। দুৰ্গাবৰৰ 'মনসা গীত' পুথিখন 'মনসা কাব্য' পুথিৰ পৰিপূৰক যদিও 'মনসা কাব্য'ত থকা সৃষ্টিখণ্ডৰ বৰ্ণনা নাই। তাৰ পৰিৱৰ্তে বেউলা-লখিন্দৰৰ কাহিনীভাগ আছে। কিন্তু ড° নবীনচন্দ্ৰ শৰ্মাই সম্পাদনা কৰা সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মপুৰাণ'ৰ অধিসমীক্ষা অনুসৰি দুৰ্গাবৰৰ 'মনসা গীত' আৰু সুকবি নাৰায়ণ দেৱৰ 'পদ্মাপুৰাণ'ৰ ঘটনাংশৰ কিছু অমিল দেখা যায়। সেই কেইটা হ'ল—

ক) দুৰ্গাবৰৰ মতে, ধনন্তৰিৰ উপদেশ অনুসৰি সনেকাই গংগাদেৱীক পূজা কৰি ছয়পুত্ৰ লাভ কৰে। এই ছয়পুত্ৰৰ নাম নীলপাণি, শূলপাণি, গয়াপাণি, চক্ৰপাণি, হলধৰ আৰু সুবজাই। নাৰায়ণদেৱৰ মতে, ইষ্টগুৰু মহাদেৱৰ কৃপাত সনেকাই ছয়পুত্ৰ লাভ কৰে। এই ছয়পুত্ৰৰ নাম শ্ৰীধৰ, শ্ৰীকৰ, গুৱাবৰ, মধুকৰ, শশীধৰ আৰু দুৰ্গাবৰ।

খ) দুৰ্গাবৰৰ মতে, চন্দো সদাগৰে বাৰখন ডিঙা নিৰ্মাণ কৰাইছিল আৰু নাৰায়ণদেৱৰ মতে, চান্দোই চৈধ্যখন ডিঙা নিৰ্মাণ কৰায়।

গ) মনসাৰ প্ৰতি চান্দোই কিয় বিৰূপ ভাৱ পোষণ কৰিছিল তাৰ আভাস দুৰ্গাবৰৰ 'মনসা গীত'ত পাবলৈ নাই। কিন্তু নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মপুৰাণ'ত উল্লেখ আছে যে মনসা আৰু চান্দোৰ মাজত বিদ্বেষ ভাৱৰ সৃষ্টি কৰিছিল চণ্ডীদেৱীয়ে।

ঘ) দুৰ্গাবৰৰ মতে, চান্দোৰ ছয়পুত্ৰ আৰু লখিন্দৰৰ মৃত্যুৰ পিছতহে মনসাই কালসৰ্পৰূপে ধনন্তৰিক বধ কৰে। কিন্তু নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মপুৰাণ'ৰ মতে চান্দোৰ ছয়পুত্ৰৰ নিধনৰ পূৰ্বেই উদয়কাল নাগৰ দ্বাৰা মনসাই ধনন্তৰিক বধ কৰায়।

ঙ) দুৰ্গাবৰৰ মতে, বেউলাৰ পিতাকৰ নাম বাচো আৰু নাৰায়ণদেৱৰ মতে সাহে ৰজা।

চ) দুৰ্গাবৰৰ মতে, ওজা ধনন্তৰিয়ে মেৰঘৰৰ দ্বাৰৰক্ষা কৰিছিল। নাৰায়ণদেৱৰ নিৰ্মিতিত ইয়াৰ আভাস পোৱা নাযায়।

ছ) দুৰ্গাবৰৰ মতে, মনসাৰ স্বামী অজগৰে লখিন্দৰক দংশন কৰিছিল, অন্যহাতে নাৰায়ণদেৱৰ মতে কালিনাগে লখাইক দংশন কৰিছিল।

জ) দুৰ্গাবৰৰ বেউলাই স্পষ্টভাৱে পদ্মাক কৈছিল যে, যদি মনসাই লখিন্দৰক জীয়াই নিদিয়ে তেনেহ'লে মনসাৰ স্বামী অজগৰক তেওঁ পুৰি মাৰিব। অৱশেষত স্বামীক আসন্ন মৃত্যুৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে মনসাই লখিন্দৰক জীয়াই তুলিবলৈ বাধ্য হয়। নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মপুৰাণ'ত এই কথাৰ আভাস নাই।

উল্লিখিত যুক্তিৰ আধাৰত ক'ব পাৰি নাট্যকাৰদ্বয়ে সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মাপুৰাণ'ৰ পৰা কাহিনী অংশ গ্ৰহণ কৰিছে। 'পদ্মাপুৰাণ'ত থকাৰ দৰেই নাটকতো সনেকাৰ ছয় পুত্ৰৰ নাম এটি লোকগীতত প্ৰকাশ কৰিছে। চন্দ্ৰধৰ আৰু পদ্মাৰ মাজত শত্ৰুতা স্থাপন কৰিছে পাৰ্বতীয়ে, ধনন্তৰীক পদ্মাই চান্দোৰ ছয়পুত্ৰৰ নিধনৰ আগতেই বধ কৰিছে। লখিন্দৰক নাট্য কাহিনী মতেও বধ কৰিছে কালিনাগে- 'পদ্মাপুৰাণ'তো এই কথাই আছে।

'পদ্মাপুৰাণ'ৰপৰা কাহিনী গ্ৰহণ কৰিলেও নাট্যকাৰদ্বয়ৰ মৌলিকত্ব প্ৰকাশ পোৱা কেইটামান দিশ উল্লেখ কৰিব বিচাৰিছোঁ—

পৌৰাণিক কাহিনী এটিৰ মাজেদি বৰ্তমান সময়ৰ সমাজ জীৱনৰ বাস্তৱ দিশ কেইটিমান নাট্যকাৰদ্বয়ে কোৱাৰ প্ৰচেষ্টা পৰিলক্ষিত হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে, পাৰ্বতী আৰু পদ্মাৰ (মনসা) বৈৰী মনোভাৱৰ বাবে চন্দ্ৰধৰ-সনেকা, বেউলা-লখিন্দৰ আদিৰ দৰে সাধাৰণ স্তৰৰ জনতাৰ জীৱনলৈ নামি অহা বিপৰ্যয় আজিৰ সমাজতো বিদ্যমান। ক্ষমতালোভী এচাম মানুহে সৰ্বসাধাৰণক হাঠিয়াৰ ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰি নিজ স্বাৰ্থ সিদ্ধি হোৱাৰ পিছত গুৰুত্ব নিদিয়াৰ দৰে চন্দ্ৰধৰৰ ছয়পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ পিছতো (লখিন্দৰকে ধৰি সাতপুত্ৰ) পাৰ্বতীয়ে চন্দ্ৰধৰক কোনো ধৰণে সহায় নকৰিলে। পদ্মায়েও প্ৰতিশোধৰজ্বালাত কেৱল প্ৰতিশোধ বঢ়ায় থাকিল। মহাদেৱ আৰু ইন্দ্ৰ হৈ পৰিছে এই দুগৰাকী ক্ষমতালোভী

নাৰীৰ মাজত মধ্যস্থতাকাৰী। আমাৰ গণতান্ত্ৰিক শাসন ব্যৱস্থাটো মধ্যস্থতাকাৰীৰ ভূমিকা অৱশ্যাম্ভাৰী আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ। নাট্যকাৰদ্বয়ে এই দিশটোত স্বকীয়ভাৱে গুৰুত্ব দিছে। সনেকাই কোৱা কথাষাৰ মূলত নাই, নাট্যকাৰৰ নিজা সৃষ্টি— "দুই ম'হৰ যুঁজ লাগে মাজতে বিৰিণা মৰে। মহাভক্ত সদাগৰ মাতি আনা পাৰ্বতীক জীয়াওক মোৰ আঁচলৰ নিধি নয়নমণিক।" (তৃতীয় অংক) এই সংলাপত সনেকাৰ প্ৰতিবাদী সত্বা আৰু প্ৰশ্নমুখৰ স্বভাৱ প্ৰতিফলিত হৈছে। নিজৰ স্বামীক ভক্তি কৰা, মানি অহা সনেকাৰ এই ৰূপ এগৰাকী মমতাময়ী মাতৃৰ ৰূপ। নিজ স্বামীয়ে পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ বাবে ঘাই জগৰীয়া কোন জানে আৰু জনাৰ পিছতো একো ব্যৱস্থা নলয়, তেতিয়া স্বাভাৱিকতে ফুলৰ দৰে কোমল এগৰাকী মাতৃ ব্ৰজৰ দৰে কঠোৰ হ'বলৈ বাধ্য। স্বামীক ইতিকং কৰিবও পাৰে আৰু কৰিছেও 'মহাভক্ত সদাগৰ' বুলি। দুই ম'হৰ যুঁজ হ'ল পাৰ্বতী আৰু পদ্মাৰ আৰু বিৰিণা হ'ল তেওঁলোক (সৰ্বসাধাৰণজন)।

পদ্মাই মহাদেৱক নিজৰ পৰিচয় 'নাগনেত্ৰী' বুলি দিয়াৰ পৰৱৰ্তী সময়তহে মহাদেৱে পদ্মাক স্বীকাৰ কৰিছে। অধিকাৰ আঁজুৰি আনিবলগীয়া হৈছে। পদ্মাই নেতাৰ পৰাক্ৰমবিহীন আৰু শক্তি-সামৰ্থ নথকাৰ বাবে সেই গতি বুলি কোৱা সংলাপটোও মূলত নাই।

জালো-মালো নামৰ নাৰবীয়া চৰিত্ৰ দুটি মূল 'পদ্মাপুৰাণ'ত উল্লেখ আছে আৰু বিভিন্ন ঘটনাৱলীৰ লগত তেওঁলোক জড়িত বুলি জানিব পাৰি। 'লুইত কন্যা' নাটত চৰিত্ৰ দুটিৰ নাম মূলৰ পৰাই লৈছে যদিও অধিক ধন দিয়াৰ লোভ দেখুৱাই পদ্মা— নেতাই সিহঁতক সৈমান কৰোৱা কথা নাট্যকাৰদ্বয়ৰ নিজা সৃষ্টি।

'পদ্মাপুৰাণ'ত কেশাই নিৰ্মাণ কৰা মেৰঘৰত পদ্মাই বিন্ধা ৰাখিবলৈ কৌশলেৰে মান্তি কৰোৱা বুলিহে উল্লেখ থকা কথাটোক 'লুইত কন্যা' নাটত এটি সুন্দৰ দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰি, সংলাপ আৰু পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ মাজেদি ঘটনাংশ প্ৰত্যয়জনকভাৱে উপস্থাপন কৰাটো নাট্যকাৰৰে মৌলিকত্ব।

তৃতীয় অংকৰ অন্তিম অংশত লখিন্দৰ আৰু বেউলা চৰিত্ৰৰ যুটীয়া সংলাপটি নাট্যকাৰদ্বয়ৰ মৌলিক সৃষ্টি। 'পদ্মপুৰাণ'ৰ মতে বেউলা-লখিন্দৰে অন্তিমত অন্তৰীক্ষলৈ যাত্ৰা কৰিছে। কিন্তু নাটকত বেউলা-লখিন্দৰে লুইতৰ পাৰৰ সেউজীয়া প্ৰকৃতি, সহজ-সৰল মানুহৰ মন, মৰতত থাকি পোৱা আনন্দ, সৰগত তেওঁলোকক কেৱল আনন্দ উপভোগৰ সামগ্ৰীৰূপে কৰা ব্যৱহাৰ, মাটিৰ পৃথিৱীত থকাৰ মোহ ব্যক্ত কৰিছে। এনে কৰাৰ ফলত নাটকখনৰ মৌলিকত্ব প্ৰকাশিত হোৱাৰ লগতে নামকৰণৰ সাৰ্থকৰ্তাও ৰক্ষিত হৈছে।

অন্যান্য দিশ ঃ

কাব্যধৰ্মী সংলাপ প্ৰয়োগ কৰা নাটখনত দুই-এঠাইত গদ্যধৰ্মী সংলাপ প্ৰয়োগ কৰা দেখা গৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে, "**চন্দ্ৰঃ** বাউলী নহ'বা সনেকা। মানুহৰ জীৱনৰ সদায় বাধা-বিপৰ্যয় আছে। আছে মৃত্যুভয়। কিন্তু সংকল্পৰ পৰা বিৰত নোহোৱাটো বীৰৰ কৰ্তব্য।"

এই সংলাপটি আধুনিক অসমীয়া ভাষাৰ সংলাপ। নাটকখনত বেছিভাগতেই কাব্যিক ঠাঁচৰ প্ৰাচীন অসমীয়া ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছে। এটি উদাহৰণ—

পদ্মা ঃ ইয়াৰে নহ'ব কোনো সমস্যা সমাধান।
লভিছে চন্দ্ৰই শংকৰৰ পৰা মহাজ্ঞান।।

নাটকখনত প্ৰয়োগ হোৱা ওজাপালিৰ গীতৰ সংখ্যা মুঠ তেৰটা (প্ৰথম অংকৰ ওজাপালিৰ গণেশ বন্দনা বাদ দি)। এই তেৰটা গীতৰ মাজেৰে নাট্যকাৰদ্বয়ে বহু ক্ষেত্ৰত কাহিনী সংক্ষেপে দাঙি ধৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, একোটা গীততে চন্দ্ৰৰ জন্মৰপৰা বিবাহলৈকে মাত্ৰ ১২ টা শাৰীৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰিছে। আলোচ্য নাটখনত এটা লোকগীতৰ অন্তৰ্ভূক্ত কৰা কথাটো নাট্যকাৰৰ মৌলিক সংযোজন। লোকগীতটিত পৰিচালনাৰ সুবিধাৰ্থে 'লোকগীত দুখত' আৰু 'খৰ গতিত' বুলি উল্লেখ কৰিছে। কৰুণা ডেকা নিজে এজন সুদক্ষ্য পৰিচালক হোৱাৰ বাবে পৰিচালনাৰ সুবিধাৰ্থে বন্ধনীৰ ভিতৰত প্ৰকাশ কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, চন্দ্ৰধৰে সনেকাক ছয় পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ পিছত কোৱা সংলাপত এনেদৰে উল্লেখ কৰিছে। "...মাতৃহৃদয় দৃঢ় কৰা। (ভাব পৰিবৰ্তন) পদ্মাই ছলনা কৰি মহাজ্ঞান কাঢ়ি নিলে।..."

নাটকখনৰ মাজেদি অসমীয়া গ্ৰাম্য জীৱনৰ এখন সুন্দৰ ছবি প্ৰতিফলিত হৈছে। বেউলা-লখিন্দৰৰ বিয়াত ঘাটলৈ পানী তুলিবলৈ যোৱা, ছোৱালী চাবলৈ হোৱা ব্যক্তিক বৰপীৰা পাৰি বহিবলৈ দিয়া, ছোৱালীয়ে তামোলৰ বটা লৈ অতিথিক আপ্যায়ন কৰা, আশীৰ্বাদ দিয়া, সেৱা কৰা, বিবাহৰ দিন-বাৰ চোৱা, মঙ্গল ধ্বনি উৰুলি দিয়া, কইনা আদৰা, বাদ্য বজোৱা, দৰা-কইনাক বহুৱাই দুনীত আঙঠি খেলা কৰা ইত্যাদিৰ চিত্ৰই অসমৰ গ্ৰাম্য জীৱনৰ বিয়া এখনৰ সজীৱ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হৈছে। ফুলশয্যাৰ ৰাতি পূৰ্বৰ পৰম্পৰা অনুসৰি কইনাই নিজৰ চুলিৰে ভৰি মচি দিছিল। সেই কথা নাট্যকাৰদ্বয়ে সুন্দৰকৈ দাঙি ধৰিছে এনেদৰে (বিয়াৰ গীত, আঙঠি লুকুওৱাৰ খেলা। কইনাই দৰাৰ ভৰি ধুৱাই নিজৰ চুলিৰে মচি দিয়ে। সেৱা কৰে। কটাৰীৰে তামোল কাটি খায়।) (দ্বিতীয় অংক)

উল্লিখিত আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে, 'লুইত কন্যা' নাটখনিৰ বিষয়বস্তু প্ৰাচীন হ'লেও নামকৰণ, আংগিক-কলা-কৌশল, বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপন, অসমীয়া গ্ৰাম্য জীৱনৰ চিত্ৰ অংকণ আৰু বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মাধ্যমেৰে সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ ব্যক্তিৰ মনোজগতৰ বতৰা দিয়াৰ দিশত নাট্যকাৰদ্বয় সফল হৈছে। ওজাপালি লোক পৰিবেশ্য কলাৰ আংগিকক আধাৰ হিচাপে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত যি কেইখন লোকনাটক ৰচনা কৰা হৈছে সেই সমূহৰ ভিতৰত 'লুইত কন্যা' নিঃসন্দেহে এখন উল্লেখযোগ্য মঞ্চসফল নাট।

আত্মমূল্যায়ন প্ৰশ্ন

কোনখন গ্ৰন্থক আৰু কিয় 'লুইত কন্যা' নাটকখনিৰ আধাৰগ্ৰন্থ বুলি ক'ব পাৰি?

....

....

৪.৮ সাৰাংশ (Summing Up)

করুণা ডেকা আৰু অনুকুল শৰ্মা এই দুজন নাট্যকাৰে ৰচনা কৰা 'লুইত কন্যা' নাটকখন অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ এক বিশেষ সংযোজন। নাটখনত অসমত অতি জনপ্ৰিয় বেউলা-লখিন্দৰৰ কাহিনীভাগ লোক পৰিবেশ্য কথা ওজাপালিৰ জৰিয়তে উপস্থাপন কৰা হৈছে। নাটখনৰ বিষয়বস্তু 'পদ্মা পুৰাণ'ৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে যদিও নাট্যকাৰদ্বয়ৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ উমান পাব পাৰি। নাটকখন নাৰী প্ৰধান। নাৰী চৰিত্ৰসমূহ হ'ল— পদ্মা, পাৰ্বতী, নেতা, উষা, বেউলা, কণকা, সণেকা আৰু সুমিত্ৰা। প্ৰধান পুৰুষ চৰিত্ৰ মহাদেৱ আৰু চন্দ্ৰধৰ। নাটকখনৰ মুখ্য চৰিত্ৰ পদ্মা। পদ্মা নিজৰ অধিকাৰ সম্পৰ্কে সচেতন, উচ্চাকাংক্ষী, দৃঢ়মণা আৰু সময়ত কঠোৰতকৈয়ো কঠোৰ হ'ব পৰা চৰিত্ৰ। নাটকখনৰ আন এটি প্ৰধান চৰিত্ৰ বেউলা, যিয়ে নিজৰ সতীত্বৰ বলত নিজৰ মৃত স্বামীক পুনৰাই জীৱিত কৰি তুলিছে। এই দুটা প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰই নাটখনৰ কাহিনী ভাগ আগবঢ়াই নিছে।

নাটখনত নাট্যকাৰদ্বয়ে কিছু নিজা সংযোজনো ঘটাইছে। বিভিন্ন চৰিত্ৰ তথা পৰিবেশক সাম্প্ৰতিক সমাজ ব্যৱস্থাৰ চৰিত্ৰ বা পৰিৱেশ হিচাপে নাট্যকাৰে দেখুৱাবলৈ সফল হৈছে। অসমীয়া সমাজ ব্যৱস্থাত বিভিন্ন দিশো নাট্যকাৰে নাটকখনত সফলভাৱে উপস্থাপন কৰিছে।

৪.৯ আৰ্হি প্ৰশ্ন (Sample Questions)

১। 'লুইত কন্যা' নাটকখনৰ নাট্যকাৰৰ পৰিচয় দাঙি ধৰি নাট্যকাৰৰ নাট্যকাৰৰ নাট্যকৰ্মৰ বিষয়ে আলোচনা কৰক।

২। 'লুইত কন্যা' নাটখনৰ বিষয়বস্তু পৰ্যালোচনা কৰক।

৩। 'লুইত কন্যা' নাটকখনৰ কাহিনীভাগ কোনখন গ্ৰন্থৰ পৰা লোৱা হৈছে। ইয়াৰ সপক্ষে যুক্তি প্ৰদৰ্শন কৰক।

৪। 'লুইত কন্যা' নাটকখনত নাট্যকাৰে কি কি দিশত মৌলিকত্ব দাবী কৰিব পাৰে?

৫। 'লুইত কন্যা' নাটখনক নাৰী প্ৰধান নাটক আখ্যা দিব পাৰিনে? কোনটো চৰিত্ৰক নাটখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰৰ মৰ্যাদা দিব পাৰি?

৬। 'লুইত কন্যা' নাটখনত থকা পুৰুষ চৰিত্ৰ কেইটা বিচাৰ কৰক।

৭। 'লুইত কন্যা' নাটখনিৰ পদ্মা চৰিত্ৰটি সমাজৰ কোন ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতিভূ? চৰিত্ৰটি বিশ্লেষণ কৰক।

৮। 'লুইত কন্যা' নাটখনত বৰ্তমান সমাজৰ কোনবোৰ দিশ প্ৰতিফলিত হৈছে? ব্যাখ্যা কৰক।

৪.১০ প্ৰসংগ গ্ৰন্থ (References/Suggested Reading)

১। ৰামচৰণ ঠাকুৰীয়া (সম্পা)। নাট্য প্ৰসঙ্গ।

২। ৰাম গোস্বামী। অসমৰ লোকনাট্য।

৩। নবীনচন্দ্ৰ শৰ্মা (সম্পা)। সুকবি নাৰায়ণদেৱ বিৰচিত পদ্মাপুৰাণ।

*****