অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ

নৰকাসুৰ

মঞ্জু লস্কৰ

নিৰঞ্জন প্ৰকাশন
নগাঁও

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ

নৰকাসুৰ

KOHA
Mahesh Ch. Dev Goswami Library
Nowgong Girls' College

NOWGONG GIRL'S COLLEGE LIBRARY
ACC No 12086
Date
NOWGONG (ASSAM)

57 9/F

__Atul Chandra Hazarikar Narakasur__, A study of the dramatic art of Sahityacharya Atul Chandra Hazarika with particular reference to his Narakasur, written by Manju Laskar, Lecturer of Assamese, Nowgong Girls' College.

First Edition : May, 1999

Price : Rs. 45.00

891.45042/LAS

Published by :
Niranjan Prakashan
Christianpatty
Nagaon - 782 001

© : Author

Printed at :
Computech DTP Centre
Stadium Market, Nagaon
✆ - 22332

ST 9/F

NOWGONG GIRL'S COLLEGE LIBRARY
ACC No 12086
Date ....
NOWGONG (ASSAM)

উছৰ্গা

পৰম পূজনীয় পিতৃদেৱ
স্বৰ্গীয় সৰুকণ লস্কৰৰ
স্মৃতিত

আৰু

পৰম পূজনীয়া মাতৃ
শ্ৰীযুতা পদুম লস্কৰৰ
কৰকমলত

ডাঙৰ মা

আগকথা

শ্ৰেণীকোঠাত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ পাঠদান কৰোঁতে ছাত্ৰীসকলে প্ৰায়েই অনুৰোধ কৰে– কথাবোৰ লিখিত আকাৰে দিবলৈ। নাটকখনৰ পাঠদান কৰিবলৈ যাওঁতে মই নিজেও কিছু পঢ়াশুনা কৰি মনত লগা কথাবোৰ টুকি থৈ গৈছিলোঁ। কিতাপখনত 'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ সম্পৰ্কে মনলৈ অহা কথাবোৰ জুকিয়াই ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ উপযোগীকৈ লিখি উলিয়াবলৈ এটা সৰল প্ৰচেষ্টা কৰিছোঁ। কিতাপখন ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ উপকাৰত আহিলে মোৰ কষ্ট সাৰ্থক হোৱা বুলি ভাবিম।কাৰোবাৰ কিবা আসোঁৱাহ চকুত পৰিলে আমাক জনাই বাধিত কৰিব বুলি আশা ৰাখিছোঁ।

গ্ৰন্থখনিৰ পাণ্ডুলিপি প্ৰস্তুত কৰি ড° নৱেন কলিতা ছাৰ আৰু ড° ৰাজেন শইকীয়া চাৰক চাই দিবলৈ অনুৰোধ কৰিছিলোঁ। তেওঁলোক দুয়োজনে ব্যস্ততাৰ মাজতে সময় উলিয়াই - নিচেই কম সময়ৰ ভিতৰত পাণ্ডুলিপিটো চাই দিয়ে। তেওঁলোক দুয়োজনলৈ মোৰ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলোঁ।

মোৰ ভনী পুতুৰ (শ্যামলী) সহায়ৰ অবিহনে ঘৰুৱা জা-জঞ্জাল মাৰি কিতাপখন লিখি উলিওৱাটো মোৰ বাবে কষ্টসাধ্য হ'লহেঁতেন। লগতে মোৰ স্বামী নিৰঞ্জন বৰাৰ অকুণ্ঠ সহায় সহযোগিতা কিতাপখন লিখাৰ মূল অনুপ্ৰেৰণা। দুয়োলৈকে মোৰ শলাগ জনালোঁ।

সদৌ শেষত কম্পিউটেক্ ডি টি পি চেন্টাৰৰ সমূহ কৰ্মী, মোৰ শ্ৰদ্ধাৰ শিক্ষাগুৰু আৰু শুভাকাংক্ষী সকললৈ কৃতজ্ঞতা জনাইছোঁ। ইতি

মঞ্জু লস্কৰ
নগাঁও ছোৱালী কলেজ।

সূচীপত্ৰ

১। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা আৰু তেওঁৰ নাটক

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটকৰ এটা চমু আলোচনা, পৌৰাণিক নাটক, ঐতিহাসিক নাটক, অনুবাদ, বিবিধ বিষয়ক। ৭ - ১৮

২। পৌৰাণিক নাটক নৰকাসুৰ

পৌৰাণিক নাটক, পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ উদ্দেশ্য, পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ সুবিধা, পৌৰাণিক নাটকৰ বিশেষত্ব, পৌৰাণিক নাটক হিচাপে নৰকাসুৰ। ১৯ - ২৬

৩। 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কাহিনীৰ মূল

কালিকা পুৰাণত নৰকৰ কথা, হৰিবংশ পুৰাণত নৰকৰ কথা, ৰামায়ণত নৰকৰ কথা, মহাভাৰতত নৰকৰ কথা, অসম বুৰঞ্জীৰ পোহৰ, নৰকৰ সময়, 'নৰকাসুৰ'ৰ নাট্যৰূপ আৰু নতুন উপকৰণ সংযোজন। ২৭ - ৩২

৪। নাট্যসাহিত্যৰ অৱয়ৱ আৰু উপাদান

কাহিনী, ঐক্য, নাট্যোৎকণ্ঠা, আকস্মিকতা, বৈপৰীত্য, সাদৃশ্য, নাট্যশ্লেষ, সংঘাত,চৰিত্ৰ, ভাবনা, সংলাপ, পৰিৱেশ সৃষ্টি। ৩৩ - ৫০

৫। শিল্পৰীতিৰ ফালৰ পৰা নৰকাসুৰ নাটকৰ কাহিনী

নৰকাসুৰ নাটকত ঐক্য, নৰকাসুৰ নাটকত আকস্মিকতা, নৰকাসুৰ নাটকত বৈপৰীত্য, নৰকাসুৰ নাটকত সংঘাত, নৰকাসুৰ নাটকত নাট্যশ্লেষ, কাহিনীৰ দুৰ্বলতা। ৫১ - ৬৩

৬। শিল্পৰীতিৰ ফালৰ পৰা নৰকাসুৰ নাটকৰ চৰিত্ৰ অংকন

নৰকাসুৰ, নৰকাসুৰ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য আৰু নাট্যকাৰৰ সৃজনীশীল প্ৰতিভা, বিশ্বকৰ্মা, শ্ৰীকৃষ্ণ, ইন্দ্ৰ, দেৱজিত, বসুমতী-কাত্যায়নী-সত্যভামা, মায়া, ইন্দুমতী, চৰিত্ৰ সৃষ্টিত দুৰ্বলতা। ৬৪ - ৯৫

৭। শিল্পৰীতিৰ ফালৰ পৰা নৰকাসুৰ নাটকৰ সংলাপৰ বিচাৰ

প্ৰত্যক্ষ উক্তি, পৰোক্ষ উক্তি, চুটি সংলাপ, দীঘলীয়া সংলাপ, আকাশবাণী, স্বগতোক্তি, কাষৰীয়াউক্তি, নেপথ্যবাণী, উদ্দেশ্যবাণী। ৯৬ - ১০৫

৮। নৰকাসুৰ নাটকৰ সংলাপত ছন্দ

কথাছন্দ, অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ, গৈৰীশ ছন্দ। ১০৬ - ১১০

৯। নৰকাসুৰ নাটকত ব্যৱহৃত ভাষা

অলংকৃত ভাষা- যমক অলংকাৰ, বক্ৰোক্তি অলংকাৰ, কাকু বক্ৰোক্তি, উপমা অংলকাৰ, মালোপমা অলংকাৰ, বিৰোধাভাস অলংকাৰ, কাৰণমালা, সাৰ অলংকাৰ, ব্যাজস্তুতি অলংকাৰ, অনলংকৃত ভাষা, সংলাপৰ দুৰ্বলতা। ১১১ - ১১৯

১০। ট্ৰেজেডি

ট্ৰেজেডি, নৰকাসুৰক ট্ৰেজেডি বুলিব পাৰিনে ? ১২০ - ১৩১

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা আৰু তেওঁৰ নাটক

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা

১৯০৩ চনৰ ৯ ছেপ্টেম্বৰ গুৱাহাটীৰ উজান বজাৰত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ জন্ম। তেওঁৰ পিতৃ নগাঁৱৰ উৰিয়াগাঁৱৰ ৰমাকান্ত হাজৰিকা; মাতৃ নিৰুপমা হাজৰিকা আৰু মাতামহ 'অভিমন্যু বধ' লেখক ৰমাকান্ত চৌধুৰী।

উজান বজাৰৰ পদ্মপণ্ডিতৰ পাঠশালাত তেওঁৰ পঢ়াশলীয়া শিক্ষা আৰম্ভ। ১৯২৩ চনত গুৱাহাটীৰ কলেজিয়েট হাইস্কুলৰ পৰা তেওঁ প্ৰথম বিভাগত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হয়। কটন কলেজৰ পৰা ক্ৰমে আই, এছ, চি, আৰু ১৯২৮ চনত বি.এ. পাছ কৰে। তেওঁ গুৱাহাটী সোণাৰাম হাইস্কুল আৰু অসমৰ ভালেকেইখন চৰকাৰী হাইস্কুলত কাম কৰিছিল (১৯৩১-৪৫)। তাৰ মাজতে আৰ্ল ল কলেজৰ পৰা বি,এল, ডিগ্ৰি লাভ কৰে। পিচত বি,টি, আৰু অসমীয়া বিষয়ত এম. এ. (১৯৪৩) পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হয়। হাজৰিকাই কিছুদিন ছাব ইন্সপেক্টৰ অৱ স্কুলছ হিচাপে কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। তেওঁ কটন কলেজৰ অসমীয়া বিভাগৰ মুৰব্বী অধ্যাপক হয় আৰু অৱসৰ লোৱাৰ পিচত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ত বি.টি. শ্ৰেণীত অধ্যাপনা কৰে।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই স্কুলত পঢ়া দিনৰে পৰা সাহিত্য-চৰ্চা কৰিছিল। তেওঁ একেৰাহে কবি, শিশু-সাহিত্যিক, নাট্যকাৰ, অনুবাদ-সাহিত্যিক, প্ৰবন্ধ লিখক আৰু পাঠ্যপুথিপ্ৰণেতা। তেওঁ অকল মৌলিক-ৰচনাতে আবদ্ধ নাছিল, কেইবাখনো মূল্যবান গ্ৰন্থ সম্পাদনা আৰু সংকলন কৰিছিল। 'সাহিত্য সভা বাৰ্ষিকী' ১ম আৰু ২য় ভাগ, 'ভাষণাৱলী' ১ম, ২য়, আৰু ৩য় ভাগ তেওঁৰে সম্পাদনাত প্ৰকাশ হৈছিল। হাজৰিকাই সাহিত্যসভাৰ জৰিয়তে প্ৰকাশিত বেজবৰুৱাৰ বিবিধ গ্ৰন্থ সম্পাদনাৰো ভাৰ গ্ৰহণ কৰিছিল। 'বেজবৰুৱাৰ গ্ৰন্থাৱলী' ১ম আৰু ২য় ভাগ, 'কেহোকলি', 'অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্য', 'বৰবৰুৱাৰ বুলনি', 'তত্ত্বকথা' তেওঁৰ সম্পাদিত পুথি।

হাজৰিকাই ছাত্ৰ সন্মিলনৰ সভাপতিৰ ভাষণাৱলী 'ভাষণমালা', 'অসমীয়া লোকগীতি সংগ্ৰহ', 'কৃষ্ণ কথা', 'মৰহা ফুলৰ কৰণি', 'জাতীয় সঙ্গীত', 'উছৱৰ ভোগজৰা', 'উছৱৰ ৰংচৰা', 'গলপতা', 'কামৰূপ ৰত্নমালা', আদি গ্ৰন্থ সম্পাদনা কৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'ৰূপালীম', 'নিমাতী কন্যা', 'জ্যোতি ধাৰা', 'লুইত পাৰৰ অগ্নিসুৰ' আৰু 'জ্যোতি সাতসৰি' আদি ভালেকেইখন পুথি হাজৰিকাৰ যত্নতে জ্যোতি সোঁৱৰণী সংস্থাৰ সৌজন্যত প্ৰকাশ হৈছিল।

প্ৰায় ডেৰকুৰি খন শিশুৰ উপযোগী পুথি ৰচনা কৰি তেওঁ শিশু সাহিত্যৰ ভঁৰাল

চহকী কৰিছে। 'কথাকীৰ্ত্তন', 'কথা দশম', 'পুৰণি সাহিত্যৰ পাৰিজাত', 'অঙ্কীয়া নাটৰ সাধু', 'কাব্যকাহিনী', 'কাব্য কথা', 'ৰামায়ণৰ ৰহঘৰা','ভাৰত জেউতি', 'নীলা চৰাই', 'গ্ৰিমৰ সাধু', 'এণ্ডাৰচনৰ সাধু','স্বৰ্গতো অধিক জনম ভূমি', 'মাণিকী মধুৰি', 'ৰুনুক জুনুক', 'বিশ্বজ্যোতি', 'অপেস্বৰীৰ দেশ','হাঁহি চম্পা', 'ঈছপৰ সাধু', 'দিগ্বিজয়ী', 'ল'ৰাৰ জাতক', 'আমাৰ দেশ', 'আগৰ দিন', 'ৰাণী হিমানী', 'আইতাৰ সাধু', 'জলকুৱৰী' আদি শিশু সাহিত্যৰ পুথি।

তেওঁ কেবাখনো কবিতাৰ পুথি ছপা হৈ ওলায়— 'মণিমালা','পাঞ্চজন্য', 'দীপালী', 'মুকুতা মালা','ফেহুঁজালি','তপোবন', 'ৰক্তজবা', 'জয়তু জননী','ঝঙ্কাৰ', 'মণিকুট', 'সন্ধ্যা ললিতা আৰু কান্তা', 'কল্পনা','ৰাংঢালী' 'ঐক্যতান' আদি তেওঁৰ কবিতা পুথি। 'মণিমালা' হাজৰিকাৰ চতুৰ্দশপদী কবিতাৰ সংকলন আৰু 'মুকুতা মালা' অষ্টপদী কবিতাৰ সমষ্টি। 'স্মৃতি লেখা' আৰু 'স্মৃতিৰ পাপৰি' তেখেতৰ আন দুখনি উল্লেখযোগ্য পুথি।

গুৱাহাটীৰ সন্ধিয়া সন্মিলনী আৰু অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ লগতো তেওঁ আদিৰে পৰা জড়িত।১৯২৮ চনত অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ প্ৰচাৰপত্ৰ 'মিলন'ৰ সপ্তম বছৰৰ তেওঁ সম্পাদক আছিল।

১৯৫৯ চনত নগাঁৱত অনুষ্ঠিত সাহিত্য সভাৰ সপ্তবিংশ অধিৱেশনত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা সভাপতি হৈছিল। তেওঁ সাহিত্যিক জীৱনৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ 'মঞ্চলেখা'ৰ বাবে ১৯৬৯ চনত সাহিত্য অকাদেমি বঁটা লাভ কৰে। ভাৰত চৰকাৰে ১৯৭১চনত পদ্মশ্ৰী সন্মানেৰে বিভূষিত কৰিছিল। ১৯৮৬চনৰ ৭ জুনত এই জনা সাহিত্যিকৰ মৃত্যু হয়।

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটকৰ এটা চমু আলোচনা

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই নাট ৰচনা কৰাৰ সময়ছোৱাত ক্ষীৰোদ প্ৰসাদ, দ্বিজেন্দ্ৰলাল, গিৰীশচন্দ্ৰ ঘোষ আদি বঙালী নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰভাৱ অসমীয়া নাটকত বেছি আছিল। বঙালী নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰভাৱ আঁতৰ কৰি অসমীয়া নাট্যকলাক এটা সুকীয়া মৰ্যাদা প্ৰদান কৰাত হাজৰিকাৰ অৱিহণা প্ৰশংসনীয়। নাট্যকাৰে নিজে এই সম্বন্ধে কৈ থৈ গৈছে - "অসমীয়া নাটঘৰত অনূদিত বঙলুৱা নাটৰ অভিনয় বেছিকৈ হোৱাত আমাৰ সাহিত্যত মূল নাটৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি নিজৰ অযোগ্যতাৰে নাচাই খনচেৰেক নাট লিখি পেলাই থৈছিলোঁ।" তেনে এক গঠনমূলক উদ্দেশ্য আগত লৈ হাজৰিকাই জীৱনকালত সৰু-বৰ বছকেইখন নাটক ৰচনা কৰিলে।

১৮৪৬ শক ১৯২৪ চনত 'চেতনা'ত 'মাতৃমঙ্গলম' নামৰ নাটকখন প্ৰকাশ পায়। বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন আলোচনীত প্ৰকাশ পোৱা সোতৰখন (১৭ খন) নাটৰ সংকলন হ'ল - 'ৰংমহল'(১৯৪৯) । 'ৰংমহল'ত আমি বিচিত্ৰ বৰ্ণ আৰু বিষয়ৰ সমাবেশ দেখা পাওঁ । ইয়াত থকা নাটসমূহ হ'ল - ক্ৰমান্বয়ে ১। স্বদেশ মন্ত্ৰত আত্মবলিদান ২। দাতাকৰ্ণ ৩। নতুন যুগ ৪। প্ৰাগজ্যোতিষ ৫। বাল্মীকি- নাৰদ-সংবাদ ৬। হোলি ৭। ভীষ্ম ৮।

একলব্য ৯। ভানুমতী ১০। জয়দেৱ ১১। চোহৰাব-ৰুস্তম ১২। ধাত্ৰীপান্না ১৩। বন্দীবীৰ ১৪। মাতৃপূজাত মোমাই বলি। ১৫। বীৰপূজা ১৬। কুৰঙ্গ-নয়নী আৰু ১৭। শেষ অৰ্ঘ। ৰংমহলত সন্নিৱিষ্ট এই নাটবোৰ কথোপকথনমূলক আৰু আবৃত্তিসদৃশ একাঙ্কিকা নাট। নিৰ্যাতিতাত দুখন নাট সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে - সীতা আৰু দময়ন্তী। আহুতিত তিনিখন নাটক আছে - আহুতি, কল্যাণী আৰু বীৰাঙ্গনা। নিৰ্যাতিতা আৰু আহুতিত সন্নিৱিষ্ট নাটককেইখন আকাৰত হ্ৰস্ব। তেখেতৰ আনকেইখনমান পূৰ্ণাঙ্গ নাটক হ'ল - নৰকাসুৰ, কণৌজ কুঁৱৰী বা হিন্দুস্থান বিজয়, বেউলা, নন্দদুলাল, চম্পাৱতী, কুৰুক্ষেত্ৰ, শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ, মৰ্জিয়ানা, শকুন্তলা, সাৱিত্ৰী, বণিজকোঁৱৰ, মানসপ্ৰতিমা, ৰুক্মিণী- হৰণ, ছত্ৰপতি শিৱাজী, অশ্ৰুতীৰ্থ, টিকেন্দ্ৰজিৎ, সতী, তপতী, বিসৰ্জন।

আলোচনাৰ সুবিধাৰ বাবে হাজৰিকাৰ নাট্যৰাজিক আমি এনেদৰেও ভগাই ল'ব পাৰোঁ - পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, অনুবাদ আৰু বিবিধ বিষয়ক।

পৌৰাণিক নাটক

পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ ভিতৰত - নৰকাসুৰ (১৯৩০); বেউলা (১৯৩৩); নন্দদুলাল (১৯৩৫) ; চম্পাৱতী (১৯৩৫); কুৰুক্ষেত্ৰ (১৯৩৬); শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ (১৯৩৭); সাৱিত্ৰী (১৯৩৯); সীতা (১৯৫২); দময়ন্তী (১৯৫২); সতী (১৯৬২)· আৰু ৰুক্মিণী-হৰণ(১৯৪৯) ।

নৰকাসুৰ

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই কলেজৰ২য় বাৰ্ষিক শ্ৰেণীত থাকোঁতেই, ১৯২৬ চনত 'নৰকাসুৰ' নামৰ নাটকখন ৰচনা কৰে। এই নাটকখন প্ৰকাশ হয় ১৯৩০ চনত। বীৰ নৰকাসুৰৰ কাহিনী আমাৰ প্ৰাচীন সাহিত্য — ৰামায়ণ, মহাভাৰত, কালিকা পুৰাণ, হৰিবংশ, ভাগৱত-পুৰাণ ইত্যাদিত বিস্তৃতভাৱে আছে। নাট্যকাৰে কালিকা পুৰাণত থকা কাহিনীভাগক অধিক অনুসৰণ কৰিছে। নৰকৰ জন্ম ৰহস্যাবৃত্ত। বৰাহৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুমতীৰ গৰ্ভত নৰকক লালন-পালন কৰি ডাঙৰ-দীঘল কৰে। কালক্ৰমত এই নৰকে দেৱকুলক পৰাজিত কৰি স্বৰ্গ-মৰ্ত্যৰ অধীশ্বৰ হয়, ত্ৰিভুৱনত খলক লগায় আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যু বৰণ কৰিব লগা হয়।

বেউলা

১৯২৯ চনৰ 'আৱাহন'ত এই নাটকখন কেবাটাও সংখ্যাত ছপা হৈ ওলাইছিল। পিছত ১৯৩৩ চনত ইয়াক প্ৰথম কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ কৰা হয়। বেউলাৰ আখ্যানভাগ পদ্মপুৰাণৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। সুদূৰ অতীতৰ পৰা অসমত ওজাপালিত গোৱা 'বেউলা' নামৰ পুথিৰ পৰাও কেইটিমান উপাদান গ্ৰহণ কৰিছে। পৌৰাণিক নাটক হিচাপে নাট্যকাৰে ইয়াৰ কাহিনীত অদ্ভুত আৰু অলৌকিকতাত গুৰুত্ব দিছে। মূল কাহিনীৰ লগত সম্বন্ধ

নথকা দুই চাৰিটামান উপ-কাহিনীৰ সংযোগত নাটকখনৰ কাহিনী-বিন্যাসত শিথিলতা আহিছে। হ'লেও বেউলা-লখিন্দাৰৰ কাহিনীটোত পৌৰাণিক নাটকৰ ৰসসৃষ্টিত নাট্যকাৰে যে সফলতা লাভ কৰিছে তাত সন্দেহ নাই।

নন্দদুলাল

ভাগৱতপুৰাণৰ অন্তৰ্গত শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কংসবধলৈকে কাহিনীভাগক লৈ নন্দদুলাল নাটকখন ৰচনা কৰিছে। নাটকখনৰ প্ৰথম সংস্কৰণত নাট্যবস্তু পাঁচ খণ্ডত প্ৰকাশ পাইছিল- শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম, নন্দৰ ঘৰত অৱস্থান, ৰাসলীলা, গোকুল-বিদায় আৰু কংসবধ। দ্বিতীয় সংস্কৰণত নাট্যকাৰে "কালীয়দমন দৃশ্য" সংযোগ কৰে। এই নাটকখনত এটা আৰ্কষণীয় চৰিত্ৰ হ'ল কংস। কম পৰিসৰৰ মাজত কংসৰ অন্তৰৰ শংকা আৰু সংঘাত নাটকখনত ফুটি উঠিছে। নাটকখনত ভক্তি ৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। ইয়াত বহুত সংখ্যক গীত ভক্তিৰসৰ সহায়ক হ'ব বুলি নাট্যকাৰে সন্নিবিষ্ট কৰিছে। গদ্য আৰু পদ্যই প্ৰায় সমান অংশ অধিকাৰ কৰিছে, মাজে মাজে এনেধৰণৰ সংলাপে দৰ্শকক আমনি লগাইছে। উদাহৰণ স্বৰূপে চতুৰ্থ অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনৰ কথাকে কব পাৰি। কংসই কাব্য সংলাপৰ মাজতে হঠাতে কালকেতুক গদ্যত ক'বলৈ ধৰে ঃ

"কিন্তু সি যে সাধাৰণ শিশু নহয়" আৰু কালকেতুৰ প্ৰস্থানৰ পিছত পুনৰ কাব্য-সংলাপলৈ উলটি আহি আকৌ যেতিয়া বসুদেৱৰ লগত গদ্যত কথা পাতে তেতিয়া শুনিবলৈ বিসদৃশ লাগে।

চম্পাৱতী

১৯২৬ চনত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই এই নাটকখন ৰচনা কৰে আৰু ১৯৩০ চনত 'আৱাহন'ত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ পায়। মহাভাৰতৰ 'অশ্বমেধ' পৰ্বৰ কাহিনীটোক অৱলম্বন কৰি নাট্যকাৰে নাট্য- কাহিনীটো ৰচনা কৰিছে। এই নাটকখনৰ নায়িকা হ'ল 'লীলাৱতী'। প্ৰাচীন অসমৰ নগাঁও অঞ্চলৰ ৰজা হংসধ্বজৰ ৰাজ্য চম্পাৱতী। অশ্বমেধ যজ্ঞৰ উদ্দেশ্যে ভীম আৰু অৰ্জুনে অশ্ব লৈ আহি চম্পাৱতী ৰাজ্যত উপস্থিত হৈছেহি। হংসধ্বজ ৰজাৰ বোৱাৰী লীলাৱতীয়ে সেই অশ্ব বন্দী কৰি পাণ্ডৱৰ সৈতে ৰণ আহ্বান কৰিছে -— তাৰ পৰাই নাটকৰ কাহিনীৰ সূত্ৰপাত। নাটকখনত লীলাৱতীৰ স্বদেশপ্ৰেমে দৰ্শক — পাঠকক সহজতে আকৰ্ষণ কৰে। অন্য দুটা খল চৰিত্ৰ ৰাজ-পুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ আৰু সেনাপতি পুৰঞ্জয়ৰ শঠতা আৰু ষড়যন্ত্ৰই কাহিনীভাগক জটিল ৰূপ প্ৰদান কৰিছে। নাট্যকাৰে হংসধ্বজৰ পুত্ৰ সুধন্বাৰ চৰিত্ৰটো অভিনৱ ৰূপত সজাই তুলিছে। লীলাৱতী সুধন্বাৰ পত্নী - প্ৰেয়সী। সেনাপতি পুৰঞ্জয়ে গোপনে লীলাৱতীক ভাল পায়। ৰজাৰ ইচ্ছা - তেওঁৰ কন্যা মালতীক সেনাপতি পুৰঞ্জয়লৈ বিয়া দিয়াৰ। ইপিনে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে অভিসন্ধি কৰি সুধন্বাৰ চৰিত্ৰত মিছা অপবাদ - অভিযোগ সাব্যস্ত কৰি তপত তেলত পেলাই মৰোৱাৰ চেষ্টা কৰে। কিন্তু অভিসন্ধি ধৰা পৰিল আৰু ধৰ্মৰ জয়

হ'ল। এই নাটকখনৰ সন্দৰ্ভত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জিলিঙনিত ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যই মন্তব্য কৰিছে - "প্ৰণয়ৰ পুষ্পক ৰথত উঠি সুধন্বাই লীলাৰ প্ৰেমসুধা পান কৰি থাকিয়েই কৰ্তব্য পাহৰি গ'ল, পৌৰাণিক কাহিনীগত শৃঙ্গাৰ ৰসাত্মক এই আখ্যান আকৰ্ষিত নহ'ল। লীলাক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কন কৰিলে যদিও, আধুনিক নাট্যধাৰাৰ গতানুগতিক পৰশে কাহিনীৰ পৱিত্ৰ কলা-সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। পৌৰাণিক কাহিনীয়ে ৰোমাঞ্চধৰ্মী হৈ গাম্ভীৰ্য হেৰুৱালে।" (পৃঃ ২৮৮)

কুৰুক্ষেত্ৰ

১৯৩৪ চনত ৰচিত এই নাটকখন প্ৰকাশ হয় ১৯৩৬ চনত। মহাকাব্য মহাভাৰতৰ কাহিনীক লৈ এই নাটকখন ৰচনা কৰিছে। কুৰুক্ষেত্ৰ নাটকখনত আছে - পাশা খেল, দ্ৰৌপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ, কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণৰ বাবে উদ্যোগ, কুৰুক্ষেত্ৰৰ ৰণ, কৰ্ণবধ, দুঃশাসনৰ ৰক্তপান, কুৰুবংশ ধ্বংস, গান্ধাৰীৰ শোক আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়। নাটকখনৰ এটা উল্লেখযোগ্য বিশেষত্ব হ'ল- প্ৰস্তাৱনাকে আদি কৰি সকলো কেইটা দৃশ্য শীৰ্ষবিন্দুত সমাপ্ত। 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ৰ প্ৰস্তাৱনাত কৌৰৱ - পাণ্ডৱৰ পাশা খেল আৰু দ্ৰৌপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ দৃশ্য দেখুওৱা হৈছে। প্ৰস্তাৱনাৰ অন্তত দুঃশাসনৰ অত্যাচাৰৰ পৰা দ্ৰৌপদীক ৰক্ষা কৰিবলৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ আৱিৰ্ভাৱ হয়। প্ৰথম অংকৰ শীৰ্ষবিন্দু হ'ল- শ্ৰীকৃষ্ণক বন্দী কৰিবলৈ দুৰ্যোধনৰ প্ৰয়াস আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ সংহাৰ মূৰ্তি ধাৰণ। দ্বিতীয় অংকত ভীষ্মৰ শৰশয্যাই এটা গম্ভীৰ - বিষাদপূৰ্ণ পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰে। তৃতীয় অংকত জয়দ্ৰথ বধৰ আকস্মিক কৌশল আৰু চতুৰ্থ অংকৰ সামৰণিত দৈৱৰ প্ৰতাৰণাত কৰ্ণৰ পতনে দৰ্শক - পাঠকৰ অন্তৰ জোকাৰি পেলায়। পঞ্চম অংকৰ গান্ধাৰী আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ কথোপকথনত ভাৰতীয় অৱতাৰবাদ আৰু ধৰ্মীয় আদৰ্শই তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে কাহিনীৰ যৱনিকা নমাই আনে। নাটকখনত নায়ক হিচাপে শ্ৰীকৃষ্ণক ক'ব পাৰি। শকুনিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ উদ্দেশ্য সাধন কৰিবৰ বাবেহে যেন দুৰ্যোধনক খুঁজত উদ্‌গনি দিছে। প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৃশ্যত শকুনিয়ে কৈছে —-

"..... ধ্বংস হ'ব কুৰুবংশ শত ভাতৃ তাৰ
জয়ী হ'ব জনজনাৰ্দন।।"

আকৌ চতুৰ্থ অংকৰ সপ্তম দৃশ্যত শকুনিয়ে কৈছে —

" আহা কৃষ্ণ! আহা নাৰায়ণ!!
আজি মই প্ৰাণভৰি মাতিছোঁ তোমাক
ভক্তি অৰ্ঘ্য হৃদয়ৰ তপত শোণিত
নিবেদিব শকুনিয়ে ৰঙা চৰণত।"

সেই একেজন কৃষ্ণৰ প্ৰতি শোকাগ্নি-দগ্ধা গান্ধাৰীৰ মুখত অভিশাপ ওলাইছে এনেদৰে ----

"গান্ধাৰীক জীয়া জুই দিবৰ নিমিত্তে, এশজনী বোৱাৰীক মোৰ হিয়াধুনি কন্দুৱাবৰ বাবে, তুমি হে নিষ্ঠুৰ কৃষ্ণ! ঘাই অপৰাধী, তোমাৰো বুকুত কৃষ্ণ, জ্বলিব এদিন মোৰ দৰে,

জ্বলি পুৰি তুমিও মৰিবা। (৫ম অ: ৫ম দ:)

নাটকখনত নাট্যকাৰে নাট্যকলালৈ বেছি গুৰুত্ব দিয়া নাই। হত্যা-বিভীষিকা, নিৰ্যাতন-নিপীড়ন, সন্ত্ৰাস-সংহাৰ আদি দৃশ্যই দৰ্শকক বৰকৈ আকৰ্ষণ কৰে। এনে দৃশ্যাৰ বাহুল্যই নাটকখন জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছে। তদুপৰি ছন্দোবদ্ধ আৰু শ্ৰুতিমধুৰ ভাষাই নাটকখন উপভোগ্য কৰি তুলিছে।

শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ

১৯৩৭ চনত এই নাটকখন প্ৰকাশ হয়। 'ৰামায়ণ' ৰ কাহিনীক অৱলম্বন কৰি এই নাটকখন ৰচনা কৰিছে। 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' নাটকত আছে— সীতা- স্বয়ম্বৰ, ৰামৰ বনবাস, সীতাহৰণ, ৰাম-ৰাৱণৰ যুদ্ধ, মেঘনাদ বধ, সীতাৰ অগ্নি-পৰীক্ষা। নাট্যকাৰে পাতনিত 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ কাহিনীভাগ মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ অনুকৰণত কৰা হৈছে বুলি কৈছে। এই নাটকখনত ৰাৱণ আৰু মেঘনাদৰ চৰিত্ৰকেইটা অতি উজ্জ্বল ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। যদিও মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ অনুকৰণত 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' নাটকখন ৰচনা কৰিছে - তথাপি নাটকখনত প্ৰকাশ পোৱা মেঘনাদৰ চৰিত্ৰটোত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আৰু মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ 'মেঘনাদ'ৰ ছাঁ পৰা যেন উপলব্ধি হয়। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আৰু মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ 'মেঘনাদ' সাহসী, এবাৰো ক'তো ভয়ত বিহ্বল হোৱা নাই। হাজৰিকাৰ নাটকতো মেঘনাদ সাহসী। মেঘনাদে কৈছে - "মৃত্যুৰ ভয়ত মেঘনাদ নহয় কাতৰ।" কন্দলিৰ ৰামায়ণত লক্ষ্মণে মেঘনাদক বধ কৰাৰ পাছত বিজয়ী লক্ষ্মণৰ শিৰত সৰগৰ "পাৰিজাত বৰষিল"। কিন্তু অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটকত এই বিজয়ী বীৰ গৰাকীক ধিক্কাৰহে দিছে— "অধম লক্ষ্মণ", "দুৰ্মতি", "নৰাধম", "কাপুৰুষ" বুলি। নাটকখনত অন্য এটা চৰিত্ৰ - তৰণীসেনৰ মাজেৰে দেশপ্ৰেমবোধ জীৱন্তভাৱে ফুটি উঠিছে —

"জননী লঙ্কাৰ মোৰ দুৱাৰমুখত - শত্ৰুভাৱে থিয় দিছা যেতিয়া ৰাঘৱ - তুমি মোৰ মহাশত্ৰু সাত জনমৰ।"

কাব্যধৰ্মী ভাষাই নাটকখন উপভোগ্য কৰি তুলিছে।

সাবিত্ৰী

১৯৩৯ চনত এই নাটকখন প্ৰকাশ পায়। নাটকখনত কাহিনীৰ সংহত ৰূপায়ণ ঘটিছে। নাট্যকাৰে লগতে দুই এটা নতুন কথাৰো সংযোজন কৰিছে।

সীতা আৰু দময়ন্তী

নিৰ্যাতিতাত সন্নিৱিষ্ট এই নাটক দুখনৰ প্ৰকাশ কাল ১৯৫২। আধুনিক অভিনয়ৰ উপযোগী এই দুখন নাটো অবান্তৰ কথা বৰ্জিত, সুসংহত কাহিনীৰে সুন্দৰ। নাটক দুখনত নাট্যকাৰৰ স্বকীয় প্ৰতিভা প্ৰকাশ পাইছে। 'দময়ন্তী' নাটকখনত সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা নাট মেলিছে আৰু কাহিনীভাগ সূত্ৰধাৰে সংগীৰে সৈতে আগবঢ়াই নিছে। 'সীতা' নাটকখনত বৈতালিকৰ

গীতটোৰেই পৰিবেশৰ ৰচনা কৰিছে। তেনেস্থলত প্ৰস্তাৱনাত দশাৱতাৰৰ নৃত্যটোৰ প্ৰয়োজন নাছিল। তদুপৰি, 'দময়ন্তী' নাটকৰ দৰে সূত্ৰধাৰে প্ৰথমৰ পৰা নাটকখনৰ কাহিনীভাগক আগবঢ়াই নিব পাৰিলেহেঁতেন, যিহেতু নাটকখনৰ তৃতীয় দৰ্শনত সূত্ৰধাৰক উলিয়াইছে।

সতী

১৯৬২ চনত এই নাটখন প্ৰকাশ হয়। দক্ষযজ্ঞ আৰু দক্ষ নিধনৰ কাহিনীৰ ভেটিত নাট্যকাৰ হাজৰিকাই এই নাটখন ৰচনা কৰিছে। নাটকখনৰ গতি ক্ষিপ্ৰ। নাটকখনৰ সংলাপ কাব্যগন্ধী আৰু চুটি। চৰিত্ৰৰ সংখ্যাও বেছি নহয়।

ৰুক্মিণী হৰণ

'ৰুক্মিণী হৰণ'ত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশল কিছু সংযোগ কৰি আধুনিক নাটক ৰূপে মঞ্চত এটা নতুন পৰীক্ষা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। নাটকখনত কেইবাটাও অলৌকিক দৃশ্য সংযোগ কৰিছে - ৰুক্মিণীৰ হাতৰ মালা উৰি গৈ কৃষ্ণৰ ওচৰ পোৱা, ভৱানী-মূৰ্তি শ্ৰীকৃষ্ণৰ মূৰ্তিলৈ সলনি হোৱা আদি। নাটকখনৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত নাট্যকাৰে তেখেতৰ অন্যান্য নাটকৰ তুলনাত সফলতা লাভ কৰা নাই বুলিলে ভুল কোৱা নহ'ব।

যি কি নহওক- অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই বহুসংখ্যক পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্যজগতলৈ আগবঢ়াই থৈ যোৱা অমূল্য অৱদানক স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব। তেওঁৰ নাটকবাজিৰ প্ৰকাশৰ মাধ্যম অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ। পৰিবেশ আৰু চৰিত্ৰ অনুযায়ী তেওঁ গদ্য-সংলাপো ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁৰ পৌৰাণিক নাটকৰ বিষয়বস্তু সাধাৰণতে ৰামায়ণ, মহাভাৰত আৰু বিভিন্ন পুৰাণসমূহ। মাজে মাজে কিম্বদন্তিৰ আশ্ৰয়ো লৈছে। নাটকসমূহৰ কাহিনী নিৰ্মাণত পৌৰাণিক গ্ৰন্থকে আধাৰ কৰি লৈছে, সৰু-সুৰা দুটামান দৃশ্য বা ঘটনাৰ বাহিৰে মৌলিক চিন্তাৰ সংযোগ প্ৰায়বোৰ নাটকত দেখা পোৱা নাযায়। অৱশ্যে নাট্যকাৰে য'তে সুবিধা পাইছে ত'তেই অসমীয়া পৰিবেশ দিবলৈ যত্ন কৰিছে। যথেষ্ট সংখ্যক গীতৰ ব্যৱহাৰ আৰু কাব্যধৰ্মী বৰ্ণনাৰ পয়োভৰ তেওঁৰ নাটকৰ এটা অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

ঐতিহাসিক নাটক

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই বুৰঞ্জীৰ পটভূমিত কেইবাখনো নাটক ৰচনা কৰিছে। তেওঁৰ পূৰ্ণাংগ বুৰঞ্জীমূলক নাটক তিনিখন হ'ল- কনৌজ কুঁৱৰী, ছত্ৰপতি শিৱাজী আৰু টিকেন্দ্ৰজিৎ। তেওঁৰ ছেৰচাহ, বীৰাংগনা আদি বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ পৰিসৰ সৰু।

কনৌজ কুঁৱৰী (বা হিন্দুস্থান বিজয়)

কনৌজ কুঁৱৰী হাজৰিকাৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ ঐতিহাসিক নাটক। তেওঁ এই নাটখনৰ সম্বন্ধে উল্লেখ কৰিছে - "কনৌজ কুঁৱৰী নাটখনি ৰচনা কৰোঁ ১৯২৩ চনত - কটন কলেজৰ ১ ম বাৰ্ষিক শ্ৰেণীৰ ছাত্ৰ অৱস্থাত। ১৯২৪ চনৰ ১ নৱেম্বৰত উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ছাত্ৰ

সমাজে পোন প্ৰথমে ইয়াক কামৰূপ ৰঙ্গমঞ্চত তোলে। সেইদিনা লিখকৰ নাটৰ প্ৰথম অভিনয়ৰ দিন হিচাপে আৰু ১৯২৬ চনৰ সৰস্বতী পূজাৰ দিনা গুৱাহাটীৰ একতা সভাৰ সভ্যসকলে প্ৰথমে এই নাট অতি কৃতকাৰ্যতাৰে অভিনয় কৰা হিচাপে আমাৰ জীৱনৰ স্মৰণীয় দিন।" ("নিবেদন" - কনৌজ কুঁৱৰী)

অৱশ্যে নাটকখন ১৯৩৩ চনতহে কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ পায়। উল্লেখযোগ্য যে সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচনা কৰা ঐতিহাসিক নাটকেইখনৰ ভিতৰত হাজৰিকাৰ 'কনৌজ কুঁৱৰী' প্ৰথম।

এই কাহিনীটো ইতিহাসৰ পৰা লোৱা হৈছে। দিল্লীৰ সিংহাসনক লৈ পৃথ্বিৰাজ আৰু জয়চাঁদৰ মনোমালিন্য, মহম্মদ ঘোৰীৰ ভাৰত আক্ৰমণ, সংযুক্তাৰ স্বদেশপ্ৰেম আৰু পিতৃশত্ৰু পৃথ্বিৰাজক স্বামীবৰণ -ইতিহাসৰ এই জঁকাটোক নাট্যকাৰে স্বকীয় প্ৰতিভাৰে উজ্জ্বলকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ নিজাকৈ বিজয়-বিজয়াৰ উপকাহিনী, নৃত্য-গীতত পাৰদৰ্শিনী দিলজানৰ অৱতাৰণা, হোজা ভিল ছৰ্দাৰৰ চৰিত্ৰাঙ্কন, গিয়াচুদ্দিনৰ হাস্যমধুৰ বাৰ্তালাপ আৰু চাৰণ, বালক-বালিকাসকলৰ মুখত স্তোত্ৰ -গীত আদিৰ প্ৰয়োগ কৰিছে।

ভাৰতৰ ৰজাসকলৰ মাজত আত্মকন্দলে কেনেকৈ দেশখনক দুৰ্বল কৰি তুলিছিল - নাট্যকাৰে তাক সুন্দৰকৈ নাটকখনত ফুটাই তুলিছে। সংযুক্তাৰ পতিৰ চিতাত সহমৰণৰ দৃশ্যই ৰাজপুত প্ৰথাৰ দৃষ্টান্ত দেখুওৱাৰ লগে লগে দৰ্শকক কৰুণ ৰস প্ৰদান কৰাত সহায় কৰিছে। নাটকখনৰ সংলাপবোৰ মাজে মাজে দীঘলীয়া হ'লেও নাটকৰ উপযোগী হৈছে। মাথোঁ কোনো কোনো ঠাইত গদ্য-সংলাপৰ ঠাইত কাব্য-সংলাপৰ ব্যৱহাৰে নাটকখনৰ ৰস গ্ৰহণত বাধাৰ সৃষ্টি কৰিছে।

ছত্ৰপতি শিৱাজী

নাটকখন ১৯৪৭ চনত প্ৰকাশিত হয়। 'ছত্ৰপতি শিৱাজী' নাটকখনত জাতি সংগঠনত গুৰুত্ব দিছে। ইয়াৰ কাহিনীভাগত - বিজাপুৰ সেনাপতি আফজল খাঁৰ হত্যা, মোগল সেনাপতি শায়েস্তা খানৰ পুণাৰ পৰা পলায়ন, ঔৰংগজেৱৰ বন্দীত্বৰ পৰা শিৱাজীৰ কৌশলৰে মুক্তিলাভ, গেঞ্জেলাছৰ পৰাভৱ, ছোলেমানৰ কন্যাক মাতৃৰূপে গ্ৰহণ আৰু অৱশেষত ছত্ৰপতিৰূপে শিৱাজীৰ সিংহাসনত আৰোহণ - ইত্যাদি কাহিনীক আকৰ্ষণীয়ভাৱে নাটকত ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। অৱশ্যে নাটকৰ কাহিনীভাগত বহুকেইটা উপ-কাহিনীও সংযোগ কৰিছে। নাটৰ সংলাপ বেচি ভাগেই অভিনয়ৰ উপযোগী। কিন্তু কাব্য-সংলাপো প্ৰয়োগ কৰিছে।

টিকেন্দ্ৰজিৎ

টিকেন্দ্ৰজিৎ হাজৰিকাৰ শেহতীয়া পূৰ্ণাঙ্গ বুৰঞ্জীমূলক নাটক (১৯৫৯)। গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰত প্ৰচাৰৰ উপযোগীকৈ এইখন নাটক লেখা হৈছিল। পিছলৈ এই নাটকখনক পৰিবৰ্ধিত কৰা হৈছে। এই নাটকখনৰ নায়ক টিকেন্দ্ৰজিৎ যদিও ঠেঙাল জেনেৰেলৰ চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে কৌশলৰে প্ৰাণৱন্ত চৰিত্ৰ হিচাপে অংকন কৰিছে। টিকেন্দ্ৰজিৎ চৰিত্ৰটোক আৰু

কাহিনীভাগক ঠেঙাল জেনেৰেলে পৰিচালনা কৰিছে। ঠেঙাল জেনেৰেলে মণিপুৰৰ অতীত ইতিহাসৰ গৌৰৱময় দিশবোৰ আৰু লগতে অতীতৰ দুৰ্বলতাবোৰৰ কথা সোঁৱৰাই বীৰ সেনাপতি টিকেন্দ্ৰজিতক ইংৰাজসকলক মণিপুৰৰ পৰা খেদিবৰ বাবে অনুপ্ৰাণিত কৰিছে। নাটকখনত মধুমঞ্জৰীৰ চৰিত্ৰটো কৌশলেৰে উপস্থাপন কৰিছে। আগুচা কোঁৱৰৰ হাতত প্ৰাণ হেৰুৱাৰ ভয়ত অপদাৰ্থ ৰজা সুৰচন্দ্ৰ পলাই যোৱাত, সুৰচন্দ্ৰৰ প্ৰিয় নৰ্তকী মধুমঞ্জৰীয়ে ঠেঙাল জেনেৰেলৰ কন্যাৰূপে আশ্ৰয় লাভ কৰি স্বাধীনতাৰ ব্ৰতত ব্ৰতী হৈছে। টিকেন্দ্ৰজিতৰ বন্ধু গ্ৰিমউদে কুলচন্দ্ৰক ৰজা পাতিলে আৰু টিকেন্দ্ৰজিতক সেনাপতি পাতিলে। এজেন্ট গ্ৰিমউদৰ উদ্দেশ্য বুজি পাই সুৰচন্দ্ৰই কলিকতালৈ গৈ হুলস্থুল লগালে। চিলঙৰ পৰা চীফ কমিছনাৰ কুইন্টন চাহাব মণিপুৰলৈ আহিল। তেওঁৰ উদ্দেশ্য মণিপুৰৰ বিদ্ৰোহীসকলক বন্দী কৰা। সেই উদ্দেশ্যে টিকেন্দ্ৰজিত, ঠেঙাল জেনেৰেল আৰু ৰজা কুলচন্দ্ৰক বন্দী কৰিব বিচাৰিলে। ফলত মণিপুৰৰ সৈন্যবাহিনীৰ লগত ইংৰাজসকলৰ যুঁজ লাগিল। যুঁজত পৰাস্ত হৈ ইংৰাজে সন্ধি কৰিলে। কিন্তু উন্মত্ত জনতাই কুইন্টনক হত্যা কৰে আৰু ইংৰাজ চাহাবসকলক বন্দী কৰে। ঠেঙাল জেনেৰেলে বন্দী ইংৰাজ কেইজনক প্ৰাণদণ্ডৰ হুকুম দিব বিচাৰে, কিন্তু টিকেন্দ্ৰজিৎ ইমানৰ কাৰণে সাজু নাছিল। মণিপুৰৰ স্বাধীনতা ঘূৰাই পোৱাৰ আনন্দত ঠেঙাল আত্মহাৰা হয়। কিন্তু এই আনন্দ স্থায়ী নহয়। শিলচৰ, কহিমা আৰু টাম্বু এই তিনিও দিশৰ পৰা ইংৰাজ সৈন্যই আক্ৰমণ কৰি বিদ্ৰোহীসকলক কৰায়ত্ত কৰে। বিচাৰত ঠেঙাল জেনেৰেল আৰু টিকেন্দ্ৰজিতক দোষী সাব্যস্ত কৰি ফাঁচি দিয়ে।

নাটখনত নাৰী চৰিত্ৰ মধুমঞ্জৰী আৰু চন্দ্ৰলেখাৰ চৰিত্ৰ দুটা আকৰ্ষণীয়ৰূপত ফুটি উঠিছে। টিকেন্দ্ৰজিত নাটকখনত সংলাপ প্ৰয়োগত এটা বিশেষ বৈশিষ্ট্য হ'ল- ইংৰাজী - বঙালী - হিন্দী মিহলি অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ। গ্ৰিমউদ্, কুইন্টন আদি চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী আৰু বাৰে বঙলুৱা ভাষা, ৰসিক বাবুৰ মুখত বঙালী ভাষা আৰু বাকীবোৰ চৰিত্ৰৰ মুখত অসমীয়া ভাষা দিয়া হৈছে। নাটকখনত বহুতবোৰ সংলাপ দীঘলীয়া আৰু বক্তৃতাধৰ্মী। নাটকখনত সংঘাতে শীৰ্ষবিন্দু পোৱাত সহায় কৰা নাই। নাট্যকাৰে পঞ্চম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনৰ চন্দ্ৰলেখা আৰু মধুমঞ্জৰীৰ সংলাপৰ যোগেৰে কাহিনীভাগত ঘটনাৰ সোঁত কেনেকৈ সলনি হৈছে তাৰ ইংগিত দিছে। নাটকখনত ধেমেলীয়া পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে ভম্বল, কলামণি, ওস্তাদ ; আদি চৰিত্ৰৰ সহায় লৈছে। ৰসিকলালৰ চৰিত্ৰটো ধেমেলীয়া ৰূপত অংকন কৰিছে যদিও, এই চৰিত্ৰটোৱে কাহিনীভাগৰ বিকাশত সহায় কৰিছে। নাটকখনত মণিপুৰী সংস্কৃতিৰ আভাস সুন্দৰকৈ ফুটি উঠিছে, ই নাটকখনৰ এটি আকৰ্ষণীয় বিশেষত্ব।

অনুবাদ নাটক

অসমীয়া দৰ্শক-পাঠকক বিশ্বৰ শ্ৰেষ্ঠনাট্যৰসৰ সোৱাদ দিবলৈ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই কেইখনমান শ্ৰেষ্ঠ নাট অনুবাদ কৰিছিল। তেওঁৰ অনুবাদ নাটকেইখন হ'ল- শকুন্তলা (১৯৪০), বণিজ কোঁৱৰ (১৯৪৬), অশ্ৰুতীৰ্থ (১৯৪০) আৰু বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ 'তপতী' আৰু 'বিসৰ্জন'।

শকুন্তলা

মহাকবি কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্' নামৰ বিশ্ববিখ্যাত সংস্কৃত নাটকৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ 'শকুন্তলা'। 'শকুন্তলা' নাটকখন মূল সংস্কৃত নাটকৰ হুবহু অনুবাদ নহয়। হাজৰিকাই নাটকখন আধুনিক মঞ্চৰ উপযোগীকৈ ৰূপান্তৰ কৰিছে। মূলৰ পৰা ৰূপান্তৰ কৰোঁতে পৰিলক্ষিত হোৱা পাৰ্থক্যসমূহ এনেধৰণৰ -

১। মূল নাটকত অকল অঙ্কহে আছে, দৃশ্য নাই; হাজৰিকাই প্ৰতিটো অঙ্কতে দৃশ্যাৱলীৰ সংযোগ কৰিছে।

২। মূল ৰচনাত সংস্কৃত শ্লোক বিশেষক গীতৰূপে ৰূপায়িত কৰাৰ ইঙ্গিত আছে। কিন্তু হাজৰিকাই 'শকুন্তলা'ত বিবিধ গীতৰ সমাৱেশ কৰিছে।

৩। মূল ৰচনাত মুখ্য চৰিত্ৰৰ মুখত সংস্কৃত, স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ আৰু গৌণ-চৰিত্ৰৰ মুখত প্ৰাকৃত প্ৰয়োগ কৰিছে। কিন্তু নাট্যকাৰ হাজৰিকাই বিদূষক আৰু গৌণ-চৰিত্ৰ কেইটাৰ বাহিৰে সকলোবোৰ মুখ্য-চৰিত্ৰৰ মুখত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগ কৰিছে।

৪। কালিদাসৰ বিদূষক কেৱল হাঁহিৰ খোৰাক যোগোৱা চৰিত্ৰ নহয়, ৰজাৰ গা-ৰখীয়া আৰু ৰাজকাৰ্যত আগভাগ ল'ব পৰা সক্ৰিয় চৰিত্ৰ। কিন্তু অসমীয়া ৰূপান্তৰত প্ৰকাশ পোৱা বিদূষক চৰিত্ৰটো বহুৱা সদৃশ। অসমীয়া জতুৱা-ঠাঁচৰ মাত-কথাৰে, বিহুগীত - বনগীতৰ ভঁৰাল বিদূষক চৰিত্ৰটোৱে সহজ - সৰল খুহুটীয়া অসমীয়া মানুহৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে।

'উপমা কালিদাসস্য' বুলি বহুজনৰ প্ৰশংসা পোৱা কালিদাসৰ 'শকুন্তলা'ৰ ৰূপান্তৰত হাজৰিকাই কিমানদূৰ সফলতা লাভ কৰিছে সেইটো বিচাৰ্য বিষয় হ'লেও এই নাটকখনে সংস্কৃত নজনা অসমীয়া দৰ্শক - পাঠকক নিশ্চয়কৈ নাট্য ৰসৰ আস্বাদন কৰাব পাৰিব এই কথাত সন্দেহ নাই।

বণিজ কোঁৱৰ

শ্বেক্সপীয়েৰৰ 'মাৰ্চেন্ট অৱ ভেনিচ' ৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ 'বণিজ কোঁৱৰ'। মূল নাটকৰ পৰিৱেশ নাট্যকাৰে গ্ৰহণ কৰা নাই, তাৰ ঠাইত অসমীয়া পটভূমিত নাটকখন ৰূপান্তৰ কৰিছে। নাট্যকাৰে ৰূপান্তৰ কৰোঁতে যথেষ্ট চিন্তা কৰি হয়তো মূল নাটকৰ পৰিৱেশটো সলাইছিল। 'মাৰ্চেন্ট অৱ ভেনিচ' ৰ ছাইলকে এন্টনিয়ৰ পৰা লোৱা দলিল আৰু পোৰচিয়াৰ সঁফুৰাৰ (কেচকেট) কাহিনীৰ লগতে ধৰ্মীয় বিদ্বেষৰ ঠাইত ভাষা - সংস্কৃতিক বিদ্বেষৰ বিশ্বাসযোগ্য 'সংঘাত'ৰ ৰূপ দিবলৈ আৱশ্যকীয় পৰিৱৰ্ত্তন কৰিছিল যাতে অসমীয়া সমাজখনৰ লগত সুন্দৰকৈ ৰজিতা খায়। কিন্তু মূল নাটকখনৰ ছাইলক আৰু পোৰচিয়াৰ চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা প্ৰৱাহত যি নাট্যৰস সৃষ্টি হৈছিল ৰূপান্তৰত তেনে হোৱা নাই। মূল নাটকৰ চৰিত্ৰ আৰু পৰিৱেশ সলনি হোৱাত নাট্য ৰস গ্ৰহণত দৰ্শক - পাঠকে অসুবিধা পাইছে। মূল নাটকখনৰ চৰিত্ৰ আৰু পৰিৱেশ একেধৰণে ৰাখি আমাৰ

মঞ্চ উপযোগীকৈ সম্পাদনা কৰি অনুবাদ কৰা হ'লে মূল নাটকৰ ৰস গ্ৰহণৰ পৰা দৰ্শক - পাঠক বঞ্চিত নহ'লহেঁতেন।

অশ্ৰুতীৰ্থ

শ্বেক্সপীয়েৰৰ বিখ্যাত নাটক 'কিং লিয়েৰ' ৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ অশ্ৰুতীৰ্থ। এই নাটকখনৰ পৰিবেশ অসমীয়া যদিও কাহিনীভাগৰ মূল নাটকীয় সংঘাত কোনো স্থান - কাল - পাত্ৰৰ মাজত সীমাবদ্ধ নোহোৱাৰ বাবে নাটকখনৰ আবেদন কমা নাই। পিতৃ আৰু সন্তানৰ মাজৰ সম্বন্ধ, মৰম - স্নেহ, ঈৰ্ষা - বিদ্বেষ, শতুৰালি, প্ৰভুভক্তি, ষড়যন্ত্ৰ, মানসিক বিকাৰ ইত্যাদি কিং লিয়েৰ আৰু জীয়েক - পাৰিষদ বৰ্গৰ মাজত যেনেকৈ দেখা দিছে তেনেকৈ প্ৰতাপসিংহ, সৰয়ু, জয়পুৰীয়া, সুবল সিংহৰ মাজতো প্ৰকাশ পোৱাত 'অশ্ৰুতীৰ্থ' ৰ কাহিনীভাগ স্বাভাৱিক ৰূপত ফুটি উঠিছে।

বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ 'তপতী' আৰু বিসৰ্জন দুয়োখন অনুবাদ নাটক। এই নাটক দুখনৰ কাব্যানুবাদ অতি সাৱলীল আৰু মধুৰ হৈছে।

বিবিধ বিষয়ক

বিবিধ বিষয়ক নাটকসমূহ হ'ল - 'মৰ্জিয়ানা' (১৯৩৯), 'মানস-প্ৰতিমা' (১৯৪৮); 'কল্যাণী' (১৯৩৯) 'ৰংমহল' (১৯৪৯) আৰু 'আহুতি' (১৯৫২)।

মৰ্জ্জিয়ানা

'মৰ্জিয়ানা' আৰবৰ প্ৰাচীন সাধু এটাৰ ওপৰত কল্পনাৰ বোল সানি অলৌকিকতাৰ সাঁচ ঢালি নৃত্য-গীতৰ পয়োভৰেৰে ৰূপায়ণ কৰা নাটক। আলিবাবা আৰু দুকুৰি ডকাইতৰ সাধুৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হ'ল মৰ্জিয়ানা। এই চৰিত্ৰটোৰ নামেৰেই নাটকখনৰ নামকৰণ কৰা হৈছে 'মৰ্জিয়ানা'। মৰ্জিয়ানা আৰু আব্দুল্লাৰ সুমধুৰ সম্বন্ধ আৰু নৃত্য-গীতৰ পয়োভৰে দৰ্শকক আনন্দ দিয়ে।

মানস-প্ৰতিমা

হাজৰিকাই ফাৰ্চি সাহিত্যৰ জনপ্ৰিয় 'শ্বিৰ-ফৰহাদ'ৰ কাহিনীটোৰ জুমুঠিটোক অসমীয়া নাট্যৰূপ দিয়ে — মানস-প্ৰতিমা নামেৰে। নাটকখন ১৯২৫ চনতে ৰচনা কৰিছিল, কিন্তু ১৯৪৮ চনত প্ৰকাশ পাইছিল। বুৰঞ্জীৰ পৰা ৰুদ্ৰসিংহ, বুঢ়াগোহাঁই, চন্দ্ৰভাৰতী, যশোৱন্ত সিংহ, ঘনশ্যাম খনিকৰ আদি নাম কেইটামান লৈ এই নাটকখন ৰচনা কৰিছে। নামবোৰহে বুৰঞ্জীৰ, ঘটনা কিন্তু বুৰঞ্জীমূলক নহয়। নাট্যকাৰে নিজেও এই নাটকখনক 'কাল্পনিক' বুলিহে কৈছে। এই নাটকখন এটা কাল্পনিক প্ৰেমৰ কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত হৈছে। ৰুদ্ৰসিংহ আৰু জয়মতীৰ স্মৃতিত দৌল, পুখুৰী খান্দোতা ঘনশ্যাম খনিকৰৰ মনত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ সৃষ্টি কৰি, সাদৰীৰ মৃত্যুৰ মিছা বাতৰি প্ৰচাৰ কৰি ঘনশ্যামক আত্মহত্যা কৰিবলৈ বাধ্য কৰোৱা ঘটনা আৰু ঘনশ্যামৰ মৃত্যুত প্ৰেয়সী সাদৰীয়ে নগা পাহাৰৰ কুৰুঙত পৰি

আত্মহত্যা কৰা, ৰুদ্ৰসিংহৰ সাদৰীৰ প্ৰতি প্ৰেমৰ অসফলতাক নাটকখনৰ মূল কাহিনী হিচাপে পোৱা হৈছে। নাটকখনৰ কল্পিত কাহিনীভাগ ৰোমাঞ্চধৰ্মী।

ৰংমহলত সন্নিৱিষ্ট সোতৰখন নাটক বিভিন্ন বিষয় লৈ ৰচিত। এই নাটকবোৰৰ বিশেষত্ব হ'ল ইয়াত কথোপকথনৰ মাজেদি কাহিনীভাগে বিকাশ লাভ কৰিছে আৰু এইবোৰ আবৃত্তি সদৃশ।

কল্যাণী

'কল্যাণী' সামাজিক কেৰোণৰ বিৰুদ্ধে এক জেহাদ বুলিব পাৰি। ইয়াত অস্পৃশ্যতা বৰ্জনৰ আৱশ্যকতা আৰু অস্পৃশ্যৰ মন্দিৰ প্ৰৱেশৰ অধিকাৰ থকাৰ প্ৰয়োজনক নাটকখনৰ কাহিনীভাগৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে ফুটাই তুলিছে। মহাত্মা গান্ধীৰ 'হৰিজন আন্দোলন' ৰ লগত নাটকখনৰ কথাবস্তু খাপ খাই পৰাৰ বাবে দৰ্শক কাহিনীভাগৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হয়। নাটকখনৰ পৰিসৰ ঠেক, বহল হোৱা হ'লে নাট্য আবেদন বৃদ্ধি পালেহেঁতেন।

আহুতি

হাজৰিকাৰ পূৰ্ণপৰ্যায়ৰ সামাজিক নাটক বুলি 'আহুতি' ক ক'ব পাৰি। ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ গুৰিধৰোঁতা মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শত অনুপ্ৰাণিত হৈ কেনেকৈ সম্ভ্ৰান্ত ইংৰাজ ভক্তৰ পুত্ৰই আন্দোলনত জঁপিয়াই পৰিছিল তাৰ কাহিনী 'আহুতি' নাটক খনত ফুটি উঠিছে। নাটকখনক বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ আলেখ্য বুলিব পাৰি। ৰায়বাহাদুৰ মোহন দুৱৰা এজন চাহ খেতিয়ক আৰু ইংৰাজভক্ত। তেওঁৰ পুত্ৰ আলোক সাত বছৰ বিলাতত শিক্ষা গ্ৰহণ কৰি উভতি আহিছে। আলোকে বিলাতৰ পৰা উভতি আহি মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শত অনুপ্ৰাণিত হৈ আন্দোলনত জঁপিয়াই পৰিছে। দেউতাক আৰু পুতেকৰ মাজত এই কথাতেই আদৰ্শৰ সংঘাত ঘটিছে। গাঁৱৰ জীয়ৰী সোণতৰাই আলোকৰ আদৰ্শক আগত ৰাখি গাঁৱৰ জীয়াৰীবোৰকো মাতৃপূজাত আগবাঢ়ি আহিবলৈ সংঘবদ্ধ কৰে। পুলিচৰ গুলীত সোণতৰাৰ মৃত্যু হয় আৰু আলোক আহত হয়। আলোকৰ এনে অৱস্থা দেখি পিতাকৰ ভুল ভাগে আৰু ৰায়বাহাদুৰ খিতাপ পৰিত্যাগ কৰি কংগ্ৰেছত যোগ দিবলৈ সিদ্ধান্ত লয়।

নাটকখনৰ কাহিনী সংহতভাৱে ৰূপায়িত হৈছে। নাট্যকাৰে মৃত্যুশয্যাত আলোকৰ সমুখত বিয়াল্লিছৰ শ্বহীদ কনকলতা, কুশল কোঁৱৰ, তিলক ডেকা আদিৰ ছায়ামূৰ্তিৰ আবিৰ্ভাৱৰ দ্বাৰা নাটকখনত অভিনৱত্ব আনিছে।

পৌৰাণিক নাটক ঃ নৰকাসুৰ

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ ১৯২৬ চনতে লিখি থৈ যোৱা 'নৰকাসুৰ' অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ বাবে আপুৰুগীয়া অৱদান বুলি ক'লে ভুল কোৱা নহ'ব। কিয়নো, নৰকাসুৰ নামৰ নাটকখনৰ পাতনিত নাট্যকাৰে স্বয়ং লিখিছে– "অসমীয়া নাটঘৰত অনূদিত বঙলুৱা নাটৰ অভিনয় বেছিকৈ হোৱাত আমাৰ সাহিত্যত মূল নাটৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি নিজৰ আযোগ্যতালৈ নাচাই খনচেৰেক নাট লিখি পেলাই থৈছিলোঁ। তাৰ ভিতৰৰে এই নৰকাসুৰ ২ য় বাৰ্ষিক শ্ৰেণীৰ কলেজীয়া জীৱনতেই (ইং ১৯২৬ চন) লিখি থোৱা হৈছিল।"

অসমৰ ৰংগমঞ্চত 'নৰকাসুৰ'ৰ মাজেৰে অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই প্ৰৱেশ কৰিলে। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ সম্পৰ্কে সৰ্বসাধাৰণৰ কৌতূহল নিবৃত্তিৰ উদ্দেশ্যে তেওঁ নিজে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে - " ...... মোৰ নৰকাসুৰ পৌৰাণিক নাটকহে, বুৰঞ্জীমূলক নাটক নহয়, সামাজিক নাটকো নহয়।"

ভাৰতীয় জনসাধাৰণৰ ওপৰত ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ অতি প্ৰৱল। সেই কথালৈ লক্ষ্য ৰাখি হাজৰিকাদেৱে সৰ্বসাধাৰণৰ বাবে 'নৰকাসুৰ'ক পৌৰাণিক নাটক ৰূপেৰে সজাই-পৰাই উলিয়ালে।

নাট্যকাৰে নাটকৰ সম্পৰ্কত তিনিটা শ্ৰেণীৰ উল্লেখ কৰিছে — পৌৰাণিক, বুৰঞ্জীমূলক আৰু সামাজিক। নাটকৰ বিষয়বস্তু সংগ্ৰহৰ উৎস অনুযায়ী এনেদৰে নাটকক পৰ্যায়ক্ৰমে শ্ৰেণী বিভাগ কৰিব পাৰি।

পৌৰাণিক নাটক

ইংৰাজী Mythology শব্দৰ অসমীয়া প্ৰতিশব্দ কেইটা হ'ল- পৌৰাণিক বিৱৰণ, আগবদিনীয়া, কল্পিত কথা, দেৱতাদি বিষয়ক বিৱৰণ, পুৰাণ শাস্ত্ৰ ইত্যাদি।

পুৰাণশাস্ত্ৰৰ লগত পৌৰাণিক শব্দটোৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে। পৌৰাণিক কাহিনী বোলোঁতে পুৰাণৰ আগৰ যুগৰ অৰ্থাৎ বৈদিক যুগৰ কাহিনীবোৰো আহি পৰিব। ঐতিহাসিক যুগৰ আগৰ কল্পিত কথা, দেৱতাদি বিষয়ক কাহিনীক কল্পনাৰ বোল সানি নাট্যৰূপ দিব পাৰি, তেনে নাটকক পৌৰাণিক নাটক বুলি ক'ব পাৰি। আমাৰ অসমীয়া সাহিত্যত ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিক উৎস হিচাপে লৈ যিবোৰ নাটক ৰচনা কৰা হয় তাকে পৌৰাণিক নাটক বোলা হয়।

পৌৰাণিক কাহিনীত অতিলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক ঘটনাত আটাইতকৈ বেছি গুৰুত্ব দিয়া হয়। কিন্তু এই অতিলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃত ঘটনাসমূহ প্ৰকৃততে মানুহৰ কল্পনাপ্ৰসূত। দেৱ-দেৱতা সকলৰ আচাৰ-আচৰণ, আৱেগ-অনুভূতি, ভাৱ-উচ্ছ্বাস, প্ৰেম-ঈৰ্ষা ইত্যাদিৰ সম্পৰ্কে মানুহে নিজৰ মনতে কল্পনা কৰি লয়। দেৱ দেৱতাৰ কাৰ্যৰ সম্পৰ্কে কল্পনা কৰোঁতে বাস্তৱৰ ভিত্তিত কৰে। Encyclopedia of Mythology ৰ পাতনিত Robert Graves য়ে লিখিছে - "One constant rule of Mythology is that whatever happens among the Gods above reflects the events on earth" অৰ্থাৎ পৌৰাণিক কাহিনীত দেৱ-দেৱতাৰ ইচ্ছা অনুযায়ী দেৱতাৰ কাৰ্যৰ প্ৰতিফলন পৃথিৱীবাসীৰ ওপৰত পৰিব লাগিব।

ইংৰাজীত পৌৰাণিক নাটকবোৰক Mythological বুলি কোৱা হয়। উল্লেখযোগ্য যে ইংৰাজী Mythological ৰ পটভূমিৰ পৰিসৰ বহল। তাৰ তুলনাত আমাৰ অসমীয়া পৌৰাণিক নাটকৰ পৰিসৰ কিছু ঠেক।

পৌৰাণিক নাটক-ৰচনাৰ উদ্দেশ্য

প্ৰাচীন কালৰে পৰা ভাৰতবৰ্ষ এখন ধৰ্ম প্ৰধান দেশৰূপে জনাজাত। ভাৰতীয় জীৱন আৰু সংস্কৃতি ধৰ্মৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি পৰিচালিত হৈ আহিছে। ভাৰতীয় জনসাধাৰণৰ মনত ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ আখ্যানে এনেদৰে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আছে যে বৰ্তমানো দৈনন্দিন জীৱনত তেওঁলোকে সেই মহান গ্ৰন্থ বিলাকৰ নীতি আৰু আদৰ্শক শ্ৰদ্ধাৰে মানি লৈছে। প্ৰাচীন কালৰ সাহিত্য বাজি সংস্কৃত সাহিত্য নতুবা বৈষ্ণৱ সাহিত্যলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় নাটকেই হওক বা শ্ৰব্য কাব্যই হওক সকলোৰে উৎস হৈছে পৌৰাণিক আখ্যানসমূহ। পৌৰাণিক আখ্যানসমূহত এখন অলৌকিক ৰহস্যঘন আধ্যাত্মিক জগতৰ বৰ্ণনা থাকে। সৰ্বসাধাৰণে আধ্যাত্মিক জগতখনত ঘটা সকলো ঘটনাকে অকপটে বিশ্বাস কৰে। কোনো যুক্তিয়ে তেওঁলোকৰ আধ্যাত্মিক অনুভূতিক জোকাৰি পেলাব নোৱাৰে। ধৰ্মৰ প্ৰতি একান্ত অনুৰাগ আৰু বিশ্বাসৰ এই শাশ্বত মূল্যবোধত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি নাট্যকাৰ সকলে পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰে। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ মতে, নাট্যকাৰ সকলৰ পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য হ'ল "......দৰ্শকৰ অন্তৰত নিহিত থকা আধ্যাত্মিক আকূতিক পৰিতৃপ্ত কৰি ধৰ্মীয় মনোভাবক পৰিপুষ্ট কৰা।"

পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ সুবিধা

পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ সকলৰ কিছুমান স্বাভাৱিক সুবিধা আছে। প্ৰথম সুবিধা হ'ল — তেওঁলোকে পৌৰাণিক গ্ৰন্থসমূহৰ পৰা চৰিত্ৰ বা কাহিনী গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। পৌৰাণিক গ্ৰন্থসমূহত থকা চৰিত্ৰবোৰ সুস্পষ্ট আৰু কাহিনীবোৰ

স্বয়ংসম্পূৰ্ণ। সেয়েহে ইয়াৰ অকণো সালসলনি নকৰাকৈ নতুবা কল্পনাৰ প্ৰলেপ নসনাকৈও নাটকীয় ৰূপ দিব পাৰি। দ্বিতীয়তে, নাট্যকাৰে কল্পনাৰ ব্যৱহাৰ স্বাধীনভাৱে কৰিব পাৰে। অৱশ্যে তেওঁ সতৰ্ক থাকিব লাগিব যাতে মূল আখ্যানটোৰ বিকৃতি নঘটে নতুবা মূল চৰিত্ৰৰ গাম্ভীৰ্য বা ব্যক্তিত্ব নষ্ট নহয়। কিয়নো সৰ্বসাধাৰণৰ মনৰ মাজত আগৰেপৰা পৌৰাণিক আখ্যান আৰু চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে একোটা নিৰ্দিষ্ট ধাৰণা আছে। সেই ধাৰণাত আঘাট পৰিলে সৰ্বসাধাৰণৰ আকৰ্ষণ কমিহে যাব। পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ তৃতীয় সুবিধা হ'ল, দৰ্শকৰ ৰুচিক ৰূপায়ণ কৰাৰ সুবিধা। চাঞ্চল্যজনক ঘটনা, দুঃসাহসিক কাৰ্য, বীৰত্বপূৰ্ণ ব্যক্তিত্ব আৰু ৰোমাণ্টিক চৰিত্ৰৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ আকৰ্ষণ সততে থকা দেখা যায়। পৌৰাণিক নাটকত এনে ভাবক ৰূপ দিয়াৰ সুবিধা আটাইতকৈ বেছি। মানৱমনৰ সহজাত আৱেগক ৰূপ দি সৰ্বসাধাৰণক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটকত সুবিধা পায়। পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ চতুৰ্থ সুবিধা হ'ল - নাট্যকাৰে সৰ্বসাধাৰণক আধ্যাত্মিক তৃপ্তি প্ৰদান কৰিব পাৰে। পৌৰাণিক আখ্যানসমূহত ধৰ্মীয় ভাৱ নিহিত হৈ আছে। সমাজৰ নৈতিক দিশৰ উন্নতিৰ বাবে ধৰ্মীয় আদৰ্শ আৰু শিক্ষাৰ প্ৰয়োজন। নাট্যকাৰে পৌৰাণিক আখ্যানৰ পৰা নৈতিক শিক্ষা প্ৰদানৰ বাবে এই আদৰ্শ গ্ৰহণৰ সুবিধা ল'ব পাৰে। পঞ্চমতে, পৌৰাণিক আখ্যানসমূহৰ লগত দৰ্শকসকল আগৰে পৰা চিনাকি বাবে তেনে এখন জগতৰ ছবি তেওঁলোকৰ হৃদয়ত গভীৰভাৱে আগৰে পৰা অঙ্কিত হৈ আছে। তেনে এখন ধৰ্মীয় ক্ষেত্ৰ হৃদয়ত প্ৰস্তুত থকাৰ বাবে দৰ্শকে সততে পৌৰাণিক নাটকলৈ আকৰ্ষণ অনুভৱ কৰে।

পৌৰাণিক নাটকৰ বিশেষত্ব

পৌৰাণিক নাটকবোৰৰ নিজস্ব কিছুমান বিশেষত্ব আছে। যাৰবাবে এই নাটকবোৰ বুৰঞ্জীমূলক নাইবা সামাজিক নাটকৰ পৰা বেলেগ। সেই বিশেষত্বসমূহৰ সম্পৰ্কে এটা আলোচনাৰ বাট মুকলি হৈ আছে। পৌৰাণিক নাটকবোৰলৈ লক্ষ্য কৰিলে চকুত পৰে এই নাটকবোৰত অবাস্তৱৰ ছাঁ পৰিছে। মানুহৰ মনৰ মাজত শুই থকা শিশুমনটোৱে সাধু কথাৰ পবীৰ দেশৰ কাহিনী শুনাৰ হাবিয়াস কেতিয়াও পৰিত্যাগ কৰিব নোৱাৰে। সেয়েহে, বাস্তৱত নঘটা, ধৰ্মপুথি আৰু কিম্বদন্তিৰ পৰা লোৱা কাহিনীক নাট্যৰূপ দিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে সৰ্বসাধাৰণৰ মানসিক জগতখনক আগত ৰাখে। মানুহৰ মনৰ স্বাভাৱিক আধ্যাত্মিক অনুভূতিক তৃপ্তি প্ৰদান কৰিবলৈ তেওঁলোকে পৌৰাণিক নাটকত কিছুমান বিশেষত্ব আৰোপ কৰে। সেই বিশেষত্ব সমূহক আলোচনাৰ সুবিধাৰ বাবে আমি এনেদৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰোঁ - ১। ধৰ্মমূলক আখ্যানৰ প্ৰাধান্যতা, ২। অলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক ঘটনাত গুৰুত্ব আৰোপ।, ৩। প্ৰাচীন কালৰ জীৱন-ধাৰণৰ চিত্ৰন, ৪। দৈৱ আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ, ৫। অধৰ্মক বিনাশ কৰি ধৰ্মক প্ৰতিষ্ঠা কৰা আৰু সমাজত নৈতিক আদৰ্শৰ শিক্ষা

দিয়া।

১। পৌৰাণিক নাটকৰ উৎস ভূমি হ'ল - পৌৰাণিক ধৰ্মগ্ৰন্থসমূহ। সেইবাবে পৌৰাণিক কাহিনীক নাটকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰোঁতে সতৰ্ক হ'ব লাগিব যাতে নাট্য কাহিনীৰ বিকৃতি নঘটে। পৌৰাণিক নাটক এক প্ৰকাৰৰ কলা। সেয়েহে কলাৰ সৌন্দৰ্য প্ৰদানৰ বাবে ইয়াত কল্পনাৰ অভিনৱত্বৰ প্ৰয়োজন হ'ব। একেসময়তে কল্পনাৰ দ্বাৰা অভিনৱত্ব প্ৰদান আৰু পৌৰাণিক ধৰ্মীয় বিশ্বাসৰ নিখুঁট ৰূপায়ণ এই দুয়োটা কষ্টসাধ্য কাম। সফল নাট্যকাৰে মূল ঘটনাৰ বিকৃতি নঘটোৱাকৈ কল্পনাৰ বোল সানি প্ৰচলিত কাহিনীত নতুনত্ব আৰোপ কৰিব পাৰে। মাথো তেওঁ সতৰ্ক থাকিব লাগিব যাতে দৰ্শকৰ হৃদয়ত আগৰে পৰা থকা বদ্ধমূল ধাৰণাত আঘাত নপৰে। ধৰ্মীয় আখ্যানৰ (মূলৰ) বিকৃতি ঘটিলে পৌৰাণিক নাটকৰ আবেদন নষ্ট হ'ব।

২। পৌৰাণিক নাটকত অলৌকিকতা আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক ঘটনাত বেছিকৈ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। বেছিভাগ নাট্যকাৰে ধৰ্মীয় আকাঙ্ক্ষাক পৰিতৃপ্ত কৰিবৰ বাবে অতিলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক ঘটনাৰ সমাৱেশ কৰে। অৰ্থাৎ ক'ব পাৰি "................ এই অলৌকিকত্ব আৰু অতিপ্ৰাকৃতিকতাই হ'ল দৰাচলতে পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰাণ। এই অলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিলে তেওঁৰ পৌৰাণিক নাট লিখাৰ শ্ৰম ব্যৰ্থ হোৱা বুলি ক'লেও বঢ়াই কোৱা নহয় (পৃঃ১১৯, নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা)। নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটকৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে অতিলৌকিক আৰু অতিপ্ৰাকৃতিক অৱস্থাৰ চিত্ৰণ কৰে। অৱশ্যে তেওঁ সতৰ্ক থাকিব লাগিব যাতে দৰ্শকে নাট্য কাহিনীৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপনত অসুবিধা নাপায়। কৃতী নাট্যকাৰে সংযোগ আৰু বিয়োগৰ সফল ৰূপায়ণৰ দ্বাৰা কলাৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰাখি উৎকৃষ্ট পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰিব পাৰে।

৩। পৌৰাণিক নাটকত প্ৰাচীন কালৰ জীৱন ধাৰণৰ চিত্ৰণ এটা দুৰূহ কাৰ্য বুলিব পাৰি। কিয়নো পৌৰাণিক জগতখনৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা কাৰো নাই। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে "পৌৰাণিক জগত এখন বিচিত্ৰ জগত য'ত বাস্তৱ, অৱাস্তৱ, প্ৰাকৃত, আৰু অতিপ্ৰাকৃতৰ প্ৰভেদ নাই আৰু যিখন জগতৰ বিষয়ে ইতিহাসৰো সম্যক জ্ঞান নাই" (অসমীয়া নাট্য সাহিত্য)। সেয়েহে পৌৰাণিক আখ্যানসমূহত থকা চৰিত্ৰৰ আচাৰ-আচৰণ, আদৰ-কায়দা, সাজ-পোছাক, ব্যৱহাৰ- পাতি আদিৰ ৰূপায়ণ কৰিবলৈ যাওঁতে প্ৰাচীন গ্ৰন্থসমূহৰ গৱেষণামূলক অধ্যয়নৰ নিতান্ত প্ৰয়োজন। পৌৰাণিক জগতখনত বাস কৰা বাসিন্দাসকলৰ আৱেগ-অনুভূতি, প্ৰেম-ঈৰ্ষা, বিদ্বেষৰ লগত সৰ্বসাধাৰণ পৰিচিত নহয় যদিও সেই অলৌকিক জগতখনৰ বাসিন্দাসকলৰ ওপৰত লৌকিক জগতৰ পৰশ বোলাই নাট্যৰসৰ আস্বাদন কৰাব পাৰে। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰ সতৰ্ক থাকিব লাগিব, যাতে লৌকিকতাৰ পৰশে নাটকক বাস্তৱধৰ্মী নকৰে। উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ ওপৰত পৌৰাণিক

নাটকৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে। সেইবাবেই এনে নাটকত আধুনিক যুগৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ অথবা ভাব-ভঙ্গী আৰোপ কৰিলে পৌৰাণিক পৰিৱেশ নষ্ট হ'ব ; অৰ্থাৎ কালবিৰোধৰ (Anachronism) দোষে ছুব। উদাহৰণ স্বৰূপে মহাভাৰতৰ কাহিনীৰ আধাৰত প্ৰস্তুত কৰা পৌৰাণিক নাটকত যদি হস্তিনাপুৰৰ ৰাজসভাৰ দৃশ্যত বিজুলীবাতি, বিজুলী পাংখা চলোৱা হয়, দ্ৰৌপদীৰ শোৱনি কোঠাত যদি অত্যাধুনিক সা-সৰঞ্জাম থাকে, আধুনিক সাজ-পোছাক পৰিধান কৰে, তেতিয়াই নাটকত কালবিৰোধ দোষ ঘটিব।

৪। পৌৰাণিক নাটকত দৈৱ আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ দেখুওৱা হয়। কিয়নো ভাৰতীয় ধৰ্ম আৰু দৰ্শনত কৰ্মফল, ভাগ্যচক্ৰ, নিয়তি বা দৈৱক বিশ্বাস কৰা হয়। ভাৰতীয় ধৰ্ম বিশ্বাস মতে মৃত্যুতেই সকলো শেষ নহয়। এই জনমত কৰা কামৰ ফল পিছৰ জনমত ভোগ কৰিব লাগে। ধৰ্মীয় গ্ৰন্থত সন্নিবিষ্ট আখ্যানসমূহত ব্যক্তিৰ কৰ্মজীৱন আৰু মৃত্যুৰ পাছত লাভ কৰা কৰ্মফলৰ সুন্দৰ বৰ্ণনা আছে। মানুহে নিজে কৰা কামৰ বাবে নিজে দায়ী। সু- কৰ্মৰ সুফল আৰু দুষ্কৰ্মৰ দুৰ্ভোগ ভাৰতীয় ধৰ্মত বিশ্বাস কৰা হয়। তদুপৰি মানুহৰ নিজৰ ভাগ্যৰ ওপৰত কোনো হাত নাই। দৈৱ বা ভাগ্যচক্ৰ যাক নিয়তি বোলা হয়, সি মানুহক পৰিচালনা কৰে। মানুহ যেন দৈৱৰ হাতৰ পুতলা। পুতলা নাচত সূত্ৰধাৰে মঞ্চৰ আঁৰত থাকি যেনেদৰে পুতলা নচুৱায়, দৈৱই তেনেদৰে অদৃশ্য হাতেৰে পৃথিৱীবাসীৰ ভাগ্য নিয়ন্ত্ৰণ কৰে।

৫। পৌৰাণিক নাটকত অধৰ্মক বিনাশ কৰি ধৰ্মক প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয় আৰু সমাজত নৈতিক শিক্ষা দিয়াৰ দায়িত্বক স্বীকাৰ কৰা হয়। সৰ্বসাধাৰণৰ হৃদয়ত ধৰ্মৰ প্ৰতি শিপাই থকা গভীৰ বিশ্বাস, শ্ৰদ্ধা আৰু ভক্তিক আগত ৰাখি নাট্যকাৰে এই কাৰ্য কৰে। নাট্যকাৰৰ সামাজিক দায়িত্ববোধ - এইশ্ৰেণীৰ নাটকত পালন কৰা সহজ। তেওঁৰ উদ্দেশ্য যিহেতু সমাজক নৈতিক শিক্ষা দিয়া, সেইবাবে নাটকৰ আখ্যান আৰু চৰিত্ৰৰ মাজত সত্য আৰু অসত্যৰ দ্বন্দ্বৰ মাজেৰে ধৰ্ম আৰু অধৰ্মৰ মাজত সংঘৰ্ষৰ সৃষ্টি কৰি সত্য-শিৱ-সুন্দৰক প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু জনসাধাৰণৰ মনৰ গভীৰত ধৰ্মৰ ধাৰণা সুমুৱাই দিবলৈ যত্ন কৰে। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে পৌৰাণিক নাটক যে এক প্ৰকাৰৰ কলা এই কথাষাৰ নাট্যকাৰে মনত ৰাখিব লাগে। অকল দেৱ - দেৱতাক লৈ পৌৰাণিক আখ্যানৰ পোনপটীয়া ব্যাখ্যা কৰিলে ই নাটক নহৈ বৰ্ণনাতহে পৰিণত হ'ব।

৬। পৌৰাণিক নাটকত গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ পৰিৱেশ আনিবৰ বাবে চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপ সমূহত গুৰুত্ব দিব লাগে। জনসাধাৰণৰ মনত আগৰে পৰা এটা ধাৰণা আছে - পৌৰাণিক যুগৰ আখ্যান আৰু চৰিত্ৰসমূহ আধুনিক বা ঐতিহাসিক যুগতকৈ বেছি গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ। সেয়েহে তেনেধৰণৰ আখ্যানসমূহ আৰু চৰিত্ৰৰ বিকাশৰ বাবে বহুক্ষেত্ৰত উচ্চপৰ্যায়ৰ আৰু ছন্দোময় ভাষাৰ প্ৰয়োজন। অৱশ্যে অকল গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ সংলাপ ব্যৱহাৰৰ দ্বাৰা পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰা সম্ভৱ নহয়। নাটকত সাধাৰণতে দুই ধৰণৰ চৰিত্ৰ থাকে - গহীন চৰিত্ৰ

আৰু লঘু চৰিত্ৰ। আখ্যানৰ লগত খাপ খুৱাই গহীন চৰিত্ৰৰ মুখত গহীন সংলাপ আৰু লঘু চৰিত্ৰৰ মুখত লঘু সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিব লাগে। লঘু চৰিত্ৰৰ মুখৰ লঘুসংলাপে বহুসময়ত নাটকীয় আমনি গুচাই সৰ্বসাধাৰণৰ মনত হাস্যৰসৰ সমল যোগায়।

পৌৰাণিক নাটক হিচাপে নৰকাসুৰ

ওপৰত উল্লেখ কৰা বিশেষত্বসমূহক আগত ৰাখি "নৰকাসুৰ"ক পৌৰাণিক নাটকৰূপে বিচাৰ কৰাৰ প্ৰয়োজন আছে। নৰকৰ জীৱনৰ জন্মৰ পৰা মৃত্যুলৈকে সকলোবোৰ ঘটনা নাটকখনত নাট্যকাৰে বিষয়ীভূত কৰিছে। নাটকখনৰ ৰচনা প্ৰসংগত নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে যে এইখন এখন 'পৌৰাণিক নাটকহে'। পৌৰাণিক নাটকৰ বিষয়বস্তু ধৰ্মগ্ৰন্থৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হয়। নাট্যকাৰে 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ বিষয়বস্তু গ্ৰহণৰ ক্ষেত্ৰত পাতনিত নিজে এই কথা স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে- "নৰকাসুৰৰ জীৱন-বৃত্তান্ত সত্য, ত্ৰেতা, আৰু দ্বাপৰ তিনিওটা যুগতে বিস্তৃত হৈ আছে। পুৰাণৰ অলৌকিকতা, বুৰঞ্জীৰ বাস্তৱতা আৰু কিম্বদন্তীৰ গভীৰ জনবিশ্বাস ইয়াত কমবেছি পৰিমাণে মিহলি হৈ আছে, অলৌকিকতা আৰু কিম্বদন্তী নিৰ্মূল কৰি বাস্তৱতা আৰু বুৰঞ্জীৰ ভেটিত থিয় কৰিলে নৰকাসুৰৰ নৰকাসুৰত্বই বিলুপ্ত হৈ যাব। মই ভাবো যে নাটশাল শিল্পীৰ তীৰ্থ; পণ্ডিতৰ গৱেষণাগাৰ নহয়। মোৰ এই পৌৰাণিক নাট 'নৰকাসুৰ' কবিৰ ভাষাৰে, অৰ্দ্ধেক কল্পনা, অৰ্দ্ধেক বাস্তৱ। ইয়াত কালিকাপুৰাণ, ৰামায়ণ, অসম বুৰঞ্জী আৰু কিম্বদন্তীৰ সমন্বয় ঘটিছে।"

বৰাহৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুমতীৰ গৰ্ভত নৰকৰ জন্ম। বিদেহৰাজ জনকৰ ঘৰত বাল্যকাল অতিবাহিত কৰি কাত্যায়নীৰূপী বসুন্ধৰাৰ উপদেশ অনুসাৰে নৰকৰ মনৰ মাজত আসুৰিক জিঘাংসা প্ৰবৃত্তিৰ বিকাশ, দেৱ-দ্বিজ - ৰমণীৰ ওপৰত অত্যাচাৰ, কামাখ্যা দৰ্শনপ্ৰাৰ্থী বশিষ্ঠ মুনিক দেৱী দৰ্শনত বাধা আৰোপ, ভগৱতীক অংকশায়িনীৰূপে পাবলৈ কৰা মানস, দেৱতাৰ অনুৰোধত সত্যভামাৰ সঙ্গত শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ আগমন, নৰকৰ লগত সংঘৰ্ষ, নৰকৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যু - এই সকলোবোৰ ঘটনা কালিকাপুৰাণৰ পৰা নৰকাসুৰ নাটকত সামৰি লোৱা হৈছে।

উল্লেখিত ঘটনাংশৰ লগত অসমীয়া জনসাধাৰণৰ মনত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা প্ৰচলিত কিম্বদন্তিমূলক আখ্যানভাগ নাট্যকাৰে সংযোগ নকৰাকৈ থাকিব নোৱাৰিলে। কামাখ্যাদেৱীৰ ৰূপত মুগ্ধ নৰকে দেৱীক বিবাহৰ প্ৰস্তাৱ যচা, একেৰাতিৰ ভিতৰতে শিলৰ খট্‌খটীখন পাহাৰৰ ওপৰেদি বান্ধি দিব পাৰিলে বিবাহত দেৱীৰ সন্মতি প্ৰদান আৰু সেই বাবে নৰকৰ খট্‌খটী নিৰ্মাণ, দেৱীৰ নিৰ্দেশমতেই ৰাতি নৌপুৱাওঁতেই কুকুৰাৰ ডাক - এই সকলোখিনি নৰকাসুৰৰ জীৱনৰ লগত জড়িত কিম্বদন্তিহে। নাট্যকাৰে এই কিম্বদন্তিমূলক আখ্যানভাগ নাটকখনত সন্নিৱিষ্ট কৰি নৰকৰ জীৱনৰ পতনমুখী অৱস্থাটো প্ৰকট কৰিব বিচাৰিছে।

পৌৰাণিক নাটকৰ অন্য এটা বিশেষত্ব হ'ল - অলৌকিকতাত গুৰুত্ব। নৰকাসুৰ

নাটকখনত পৌৰাণিক পৰিৱেশ (Mythological atmosphere) ফুটাই তুলিবৰ বাবে নাট্যকাৰে নাটকখনৰ আৰম্ভণিৰে পৰা শেষলৈকে যত্ন কৰিছে। প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত গংগাৰ তীৰত জলকুঁৱৰী সকলৰ দ্বাৰা গীত পৰিৱেশন কৰাইছে আৰু গীতৰ অন্তত জলকুঁৱৰীসকলক প্ৰস্থান কৰোৱাৰ সলনি 'অন্তৰ্ধান' কৰোৱাই এটা অলৌকিক পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰাত গুৰুত্ব দিছে। সেইদৰে নৰকে যেতিয়া কাত্যায়নীক নিজৰ মাতৃ বুলি বিশ্বাস কৰিবলৈ দ্বিধা অনুভৱ কৰিছে, তেনে সময়ত আকাশবাণী কৰাইছে- "নকৰিবা সন্দেহ নৰক! সঁচাকৈয়ে বসুন্ধৰা জননী তোমাৰ। আছা তুমি মাতৃৰ কাষত"(পৃঃ ৩)। তেনেদৰে পৌৰাণিক নাটকৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে ১ ম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত নাট্যকাৰে সযত্নে নৰকৰ বিশ্ৰাম কক্ষত ৰহস্যঘন পৰিৱেশৰ মাজত নৰকৰ উদ্দেশ্যে মায়াৰ প্ৰেম নিৱেদন কৰাইছে। তদুপৰি কামাখ্যাদেৱীৰ প্ৰতি নৰকৰ প্ৰণয়াসক্তি, দেৱীক পাবৰ বাবে নিশাৰ ভিতৰতে খট্‌খটী বন্ধোৱা কাৰ্য, ৰাতি নৌপুৱাওঁতেই কুকুৰাই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভাৱে ডাক দি নৰকৰ প্ৰতিজ্ঞা পূৰণত বাধা আৰোপ কৰা কাৰ্য ইত্যাদি সকলোবোৰ ঘটনালৈ লক্ষ্য কৰিলে কম-বেছি পৰিমাণে নাটকখনত অলৌকিকতা প্ৰকাশ পোৱাটো স্বীকাৰ কৰিব লাগিব।

নাটকখনত পৌৰাণিক পৰিৱেশ ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। বিশেষকৈ পুৰুষ চৰিত্ৰ নৰক, ইন্দ্ৰ, বিশ্বকৰ্মা, শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু নাৰী চৰিত্ৰ কাত্যায়নী বা বসুমতী আৰু মায়াৰ মুখত দিয়া অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দযুক্ত সংলাপে গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ পৌৰাণিক পৰিৱেশ সৃষ্টিত অৰিহণা যোগাইছে। নাটকখনৰ ভাষা উচ্চ-পৰ্যায়ৰ। অৱশ্যে নাট্য কাহিনীৰ প্ৰয়োজনত নাটকখনত কিছুমান লঘু চৰিত্ৰৰ মুখত লঘু-সংলাপৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে —বটিৰুৱা, মালভোগদেউ, সৈনিক ইত্যাদিৰ কথা ক'ব পাৰি। এনেধৰণৰ চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া লঘু সংলাপে পৌৰাণিক নাটকৰ গাম্ভীৰ্য নাশ কৰি খন্তেকৰ বাবে সৰ্বসাধাৰণক হাঁহিৰ খোৰাক যোগাইছে।

'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কাহিনীত দৈৱ-শক্তি আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ স্পষ্টভাৱে লক্ষ্য কৰা যায়। নৰক সাধাৰণ মনুষ্য নহয়। যাৰ শিৰাত বৰাহৰূপী বিষ্ণুৰ শোণিত বৈ আছে, যাৰ মাতৃ বসুমতী, তেনে নৰকক আন কোনেও বধ কৰিব নোৱাৰে। বধ কৰিব পাৰিব নিজ পিতৃ নাৰায়ণে, সেই কাৰ্য নাৰায়ণে কেনেকৈ কৰে? তাৰ উপৰি নৰকক বধ কৰিবলৈ নৰকমাতৃ বসুমতীৰ সন্মতিৰ প্ৰয়োজন। যিটো কাৰ্যক্ষেত্ৰত সম্ভৱপৰ নহয়। নৰক আৰু বসুন্ধৰা এনে দৈৱিক আশ্বাসত আশ্বস্ত। কিন্তু ঘটনাচক্ৰত বিপৰীত হৈ উঠিল। কৃষ্ণৰূপী নাৰায়ণে সত্যভামাৰূপী বসুন্ধৰাৰ অনুমতি লৈ নৰকক বধ কৰিলে।

পৌৰাণিক নাটক হিচাপে 'নৰকাসুৰ' নাটকত নাট্যকাৰে ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে। মাতৃ অপমানৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ বদ্ধপৰিকৰ হোৱা নৰকে স্বৰ্গ বিজয় কৰি দেৱতাসকলৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ পূৰণ কৰিলে। তাতেই নৰকাসুৰৰ

প্ৰতিশোধ স্পৃহা ক্ষান্ত হ'ব লাগিছিল। কাৰ্যতঃ সেয়ে হৈ নুঠিল। নৰকৰ হৃদয়ত উমি উমি জ্বলি থকা প্ৰতিশোধ প্ৰৱণতাৰ অগ্নিয়ে নৰকৰ জীৱনটোক অগ্নিদগ্ধ কৰি পেলালে। ক্ষমতাৰ মোহে মনত অহংকাৰৰ বীজ ৰোপণ কৰিলে। অহংকাৰৰ বশৱৰ্তী হৈ উচিত-অনুচিত বিচাৰ কৰাৰ ক্ষমতা নৰকে ক্ৰমশঃ হেৰুৱাই পেলালে। এটাৰ পিছত এটাকৈ তেওঁ অপকৰ্ম কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। বশিষ্ঠ মুনিক অপমান, কামাখ্যা দেৱীক অংকশায়িনী কৰাৰ দুৰ্বাসনা, মাতৃৰ আদেশ অমান্য কৰি হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ ৰমণীক অপহৰণ, প্ৰজাসাধাৰণৰ মংগললৈ পিঠি দি অকল ভোগ-বিলাস, সুৰা-নাৰীত আসক্ত হোৱা কাৰ্য ইত্যাদিয়ে নৰকৰ জীৱনলৈ পতন নমাই আনিলে। "দেৱ দ্বিজ-ৰমণীৰ উৎপীড়ক" নৰক স্বৰ্গ-মৰ্ত-পাতালৰ বাবে জ্বলন্ত ত্ৰাস। তেনে দাম্ভিক, অত্যাচাৰী নৰকৰ পৰা পৰিত্ৰাণ পাবৰ উদ্দেশ্যে দেৱতাসকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰ চাপিছেহি। অৱশেষত সৰ্বজনৰ মংগলৰ অৰ্থে শ্ৰীকৃষ্ণই সত্যভামা আৰু বসুমতীক চতুৰভাৱে পৰিচালিত কৰি, নৰকক বধ কৰিছে। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত এনেদৰে ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় এই সত্য প্ৰতিষ্ঠা হৈছে। সৰ্বসাধাৰণক ধৰ্মৰ শিক্ষা দিবৰ বাবে নাট্যকাৰে নাটকৰ অন্তত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেৰে কোৱাইছে-

"পৰিত্ৰাণায় সাধুনাং বিনাশায় চ দুষ্কৃতাম্।
ধৰ্ম সংস্থাপনাৰ্থায় সম্ভৱামি যুগে যুগে।।"

'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কাহিনীৰ মূল

সাহিত্যাচাৰ্য অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' এখন উল্লেখযোগ্য পৌৰাণিক নাটক। পৌৰাণিক নাটকৰ বিষয়বস্তু নাট্যকাৰসকলে সাধাৰণতে — ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ পৰা আহৰণ কৰে। 'নৰকাসুৰ' এখন পৌৰাণিক নাটক। এই নাটকখনৰ মূল চৰিত্ৰ নৰক। নৰকাসুৰৰ উপাখ্যান প্ৰাচীন কালৰে পৰা সংস্কৃত সাহিত্যত আছে। নৰকৰ বিষয়ে বেলেগ বেলেগ গ্ৰন্থত বেলেগ বেলেগ কথা আছে। 'নৰকাসুৰ' নাটক ৰচনাৰ বাবে নাট্যকাৰে পৌৰাণিক গ্ৰন্থসমূহৰ সহায় লৈছে। নৰকাসুৰৰ বিষয়ে কালিকা পুৰাণ, বিষ্ণু পুৰাণ, ভাগৱত পুৰাণ, হৰিবংশ, ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতত উল্লেখ আছে।

কালিকা পুৰাণত নৰকৰ কথা

কালিকা পুৰাণৰ মতে, বৰাহ অৱতাৰত ৰজস্বলা অৱস্থাত বৰাহৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুমতীৰ গৰ্ভ সঞ্চাৰ হয়। ব্ৰহ্মাকে আদি কৰি দেৱতাসকলে, বসুমতীয়ে অশুচি অৱস্থাত গৰ্ভসঞ্চাৰ কৰাৰ বাবে তেওঁৰ গৰ্ভত স্থিতি লোৱা সন্তান সময়ত অসুৰ ভাৱাপন্ন হ'ব বুলি ভয় কৰিলে। বসুমতীৰ সন্তান পৰাক্ৰমী অসুৰ ভাৱাপন্ন হোৱাৰ ভয়ত তেওঁলোকে দৈৱশক্তিৰ দ্বাৰা বসুমতীৰ গৰ্ভ কঠিন কৰি, সন্তান প্ৰসৱ কৰিব নোৱাৰা কৰি থ'লে। সন্তান প্ৰসৱ কৰিব নোৱাৰি বসুমতী যন্ত্ৰণাত অস্থিৰ হ'ল। সেই যন্ত্ৰণাৰ পৰা মুক্তি পাবলৈ তেওঁ বৰাহ - বিষ্ণুক স্মৰণ কৰিলে। বিষ্ণুৱে বৰ দিলে - বসুমতীয়ে কোনো প্ৰকাৰৰ গৰ্ভ যন্ত্ৰণা অনুভৱ নকৰাকৈ থাকিব পাৰিব। কিন্তু ত্ৰেতা যুগৰ মধ্যভাগত ৰামৰ দ্বাৰা ৰাৱণ বধৰ পিছতহে বসুমতীৰ সন্তান ভূমিষ্ঠ হ'ব। বিষ্ণুৱে তেওঁৰ বৰত এই বুলিও ক'লে যে - বসুমতীৰ পুত্ৰ ওপজাৰ পিছত তেওঁক স্মৰণ কৰিলেই, তেওঁ পুত্ৰ পালনৰ ব্যৱস্থা কৰি দিব —

মাং স্মৰিষ্যসি দেৱী ত্বং পুত্ৰং তে পালয়াম্যহং। (৩৭।৪৯)

বিদেহৰ ৰজা জনক অপুত্ৰক আছিল। পুত্ৰ লাভৰ উদ্দেশ্যে তেওঁ পুত্ৰেষ্টি যজ্ঞ কৰিলে। যজ্ঞভূমিত জনকে দুটি ল'ৰা আৰু এটি কন্যা পালে। যজ্ঞভূমিত হাল বাওঁতে বসুমতীৰ বুকুৰ পৰা এই ছোৱালীজনী ওলাইছিল। ছোৱালীজনীয়েই হ'ল সীতা। বসুমতীয়ে জনক ৰজাক উদ্দেশ্য কৰি ক'লে — "এই ছোৱালীজনীৰ বাবে ৰাৱণ, কুম্ভকৰ্ণ আদি বীৰসকল মৰিব। তেতিয়া মোৰ গৰ্ভ ভাৰ নোহোৱা হ'ব আৰু আপোনাৰ যজ্ঞভূমিতেই মই এটি পুত্ৰ সন্তান প্ৰসৱ কৰিম। মোৰ পুত্ৰৰ বাল্যকালছোৱা আপুনি পালন কৰিব। যোল্ল

বছৰ পূৰ্ণ হ'লে মই নিজেই তাৰ প্ৰতিপালনৰ ভাৰ ল'ম।"

ৰামে ৰাৱণক বধ কৰি সীতাক উদ্ধাৰ কৰিলে। ৰাৱণ বধৰ পিছত জনকৰ যজ্ঞভূমিত বসুমতীয়ে এটি পুত্ৰ সন্তান প্ৰসৱ কৰিলে। পুত্ৰৰ জন্মৰ পাছত বসুমতীয়ে বৰাহ - বিষ্ণুক স্মৰণ কৰিলে। বিষ্ণুৱে বৰ দিলে —

সম্প্ৰাপ্তে ষোড়শে বৰ্ষে ৰাজ্যমাশাদয়িষ্যতি। ৩৮।৪২

অৰ্থাৎ " ইয়াৰ ষোড়ষ বছৰ হ'লে ৰাজ্যভাৰ পাব।"

মিথিলাৰ ৰজা জনকে যজ্ঞভূমিলৈ গৈ দেখিলে এটি নৱজাত শিশুৱে মৰা মানুহৰ (নৰ) লাওখোলা (ক) এটিত মূৰ থৈ কান্দি আছে। সেইকাৰণে গণনাৰ সময়ত গৌতম ঋষিয়ে ল'ৰাটোৰ নাম থ'লে — নৰক (নৰ — ক)।

নৰস্য শীৰ্ষে স্বশিৰো নিধায় স্থিতবান্ যতঃ

তস্মাত্তস্য মুনিশ্ৰেষ্ঠো নৰকং নাম বৈ ব্যধাৎ।। ৩৯।২

ল'ৰাটোক লৈ গৈ জনকে তেওঁৰ মহিষী সুমতিক দিলে আৰু ক'লে — "এই ল'ৰাটো যজ্ঞভূমিত পাইছোঁ। ইয়াক নিজৰ ল'ৰাৰ দৰে পালন কৰিবা।" ইপিনে, বসুমতীয়ে কাত্যায়নী নামৰ ধাত্ৰীৰ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি জনকৰ অন্তেঃপুৰত প্ৰবেশ কৰিলে আৰু নিজহাতে নৰকৰ আলপৈচান ধৰিলে। বসুমতীয়ে সততে লক্ষ্য ৰাখিলে যাতে নৰকে আসুৰিক গুণ পৰিহাৰ কৰি মানুহৰ চৰিত্ৰহে গ্ৰহণ কৰে।

তথৈৱ পৃথিৱী দেৱী ধাত্ৰীবেশেন তং সুতম্।

নিয়তং গ্ৰাহয়ামাস মানুষং চৰিতং শুভম্।। ৩৯।৬

নৰকৰ ষোল্ল বছৰ পূৰ্ণ হোৱাত বসুমতীয়ে নৰকক গোপনে লগ ধৰিলে— " মোক গঙ্গাযাত্ৰা কৰাবলৈ ৰথেৰে লৈ ব'লা।" পিতাক জনকৰ বিনা অনুমতিত নৰকে কাত্যায়নীক গঙ্গা - যাত্ৰা কৰাবলৈ অসম্মতি প্ৰকাশ কৰিলে। তেতিয়া কাত্যায়নীয়ে নৰকক ক'লে — "জনক তোমাৰ পিতা নহয়। মোৰ লগত গঙ্গালৈ গ'লে তোমাৰ পিতাৰাক দেখা পাবা। জনক তোমাৰ পালক পিতা, তেওঁ তোমাক ৰাজ্য নিদিয়ে। তোমাৰ জন্মৰহস্যৰ সকলো কথা গঙ্গাৰ পাৰত ভাঙি কম।"

" ন তে পিতায়ং জনকো যঃ সৰ্ব্বজগতাং প্ৰভুঃ।।

স তে পিতা তং গঙ্গায়াং পশ্য গত্বা ময়া সহ।

অয়ং পিতা পালকস্তে ন ৰাজ্যং সম্প্ৰদাস্যতি।। (৩১।৪২-৪৩)

নৰকে কাত্যায়নীৰ কথা বিশ্বাস কৰিলে। পূৰ্ব কথামতে কাত্যায়নীৰূপী বসুমতীয়ে বিষ্ণুক স্মৰণ কৰিলে। বসুমতীৰ স্মৰণত বিষ্ণুৱে দৰ্শন দিলে। বিষ্ণুৱে নৰক আৰু বসুমতীক লগত লৈ গঙ্গাত বুৰ দিলে আৰু প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত উপস্থিত হ'ল। প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত তেতিয়া কিৰাতসকলে বাস কৰিছিল। কিৰাতসকলৰ গাৰ ৰং হালধীয়া, মূৰ খুৰোৱা। কিৰাতসকলৰ অধিপতি আছিল ঘটক। নৰক আৰু কিৰাত সকলৰ মাজত যুদ্ধ লাগিল।

কিৰাতাধিপতি ঘটক যুদ্ধত মৰিল আৰু নৰকে কিৰাতসকলক দিক্কৰবাসিনীলৈ খেদি পঠিয়ালে। ভগৱান বিষ্ণুৱে নৰকক ৰাজ্যৰ সীমা নিৰ্দ্ধাৰণ কৰি দিলে — "কৰতোয়া - সদাগঙ্গাৰ পূৰ্বভাগৰ পৰা ললিতকান্তা পৰ্যন্ত তোমাৰ ৰাজ্য।"

" কৰতোয়া সদা গঙ্গা পূৰ্ব্বভাগবধিশ্ৰয়া।

যাবল্ললিত কান্তাস্তি তাবদেব পুৰং তব।।" ৩৯।১১২

বিষ্ণুৱে বিদৰ্ভ ৰাজকন্যা মায়াক নৰকলৈ বিয়া কৰালে। নানান ধন - ৰত্ন সংগ্ৰহ কৰি দেশত গড় আদি বন্ধাই পুত্ৰ নৰকৰ ৰাজ্যৰ শ্ৰীবৃদ্ধি কৰিলে। বিষ্ণুৱে বিদায় লোৱাৰ আগতে নৰকক সতৰ্ক কৰি দিলে, নৰকে যেন দেৱ, মুনি, বামুন আদিৰ লগত বিৰোধিতা নকৰে। বিশেষকৈ মহাদেৱী কামাখ্যাৰ বাহিৰে আন দেৱ - দেৱতাক পূজা - অৰ্চনা নকৰে। ইয়াৰ অন্যথা হ'লে নৰকৰ প্ৰাণ নাশ হ'ব।

" কামাখ্যাং ত্বং বিনা পুত্ৰ নান্যদেৱং যজিষ্যসি।।

ই ত্যে'ন্যথা ত্বং বিহৰণ্ গতপ্ৰাণো ভবিষ্যসি।

তস্মিন্নৰক যত্নেন সময়ং প্ৰতিপালয়।।" ৩৯।৫১

নৰকৰ ৰাজ্যত ধনে-ধানে শ্ৰীবৃদ্ধি ঘটিল। নৰকে পত্নী সুমতিক লৈ নৰকৰ ৰাজ্য প্ৰাগজ্যোতিষপুৰলৈ আহিল। অমৰাৱতী সদৃশ নৰকৰ ৰাজ্যত জনক আৰু সুমতি কিছুদিন থাকি বিদেহলৈ উভতি গ'লগৈ। বিষ্ণুৰ নিৰ্দেশ মতে নৰকে আসুৰিক স্বভাৱ নোহোৱাকৈ ৰাজ্যশাসন কৰিলে।

কিন্তু ওচৰ চুবুৰীয়া ৰাজ্যৰ ৰজা বাণৰ লগত নৰকৰ মিত্ৰতা বাঢ়িল। বাণৰ সংস্পৰ্শত নৰকে আসুৰিক স্বভাৱ অৱলম্বন কৰিলে। দেৱ - দ্বিজক নমনা হ'ল আৰু কামাখ্যাগোসানীৰ প্ৰতি ভক্তিবিমুখ হ'ল। এনে সময়তে ব্ৰহ্মাৰ পুত্ৰ বশিষ্ঠ কামাখ্যা দৰ্শন কৰিবলৈ প্ৰাগজ্যোতিষপুৰলৈ আহে। নৰকে বশিষ্ঠক কামাখ্যা দৰ্শনৰ অনুমতি নিদিলে। (দ্ৰষ্টুং গন্তুং বশিষ্ঠষ্য ন দ্বাৰং নৰকোহ্যদাৎ -৪০।৪১।)

বশিষ্ঠই কুপিত হৈ নৰকক শাও দিলে —

"তই যাৰ পুত্ৰ, সেয়ে মানৱৰূপ ধাৰণ কৰি অবিলম্বে তোক বধ কৰিব। তই যিমান দিন জীয়াই থাকিবি কামাখ্যাদেৱীও সিমান দিনলৈ অন্তৰ্হিতা হৈ থাকিব। তোৰ মৃত্যুৰ পিছত কামাখ্যাদেৱীক পূজা কৰিম।" বশিষ্ঠৰ শাপত কামাখ্যাদেৱী অন্তৰ্হিতা হ'ল-

গতে বশিষ্ঠে নৰকঃ শীঘ্ৰং বিস্ময়সংযুতঃ।

জগাম দেৱীভৱনং নীলকূটং মহাগিৰিম্।।

তত্ৰ গত্বা ন চাপশ্যৎ কামাখ্যাং কামৰূপিনীম্।

ন যোনিমণ্ডলং তস্যা সৰ্ব্বান্ পৰিকৰাংস্তথা।। (৩৯।২০ - ২১)

কামাখ্যাগোসানীৰ অবৰ্তমানত নীলকূট পৰ্বত শূণ্য হ'ল। নৰকৰ ৰাজ্য দিনে দিনে শ্ৰীহীন হ'ল। নৰক আতঙ্কিত হ'ল। মাতৃ পৃথিৱী আৰু পিতৃ বিষ্ণুক তেওঁ স্মৰণ কৰিলে। পিতৃ মাতৃৰ আজ্ঞা অমান্য কৰাৰ বাবে তেওঁলোকে নৰকক দেখা নিদিলে। নিৰুপায় হৈ

নৰক মিত্ৰ বাণৰ কাষ চাপিল। বাণে শিৱ বা ব্ৰহ্মা কোনোবা এজনক স্তুতি কৰিবলৈ পৰামৰ্শ দিলে। বাণৰ পৰামৰ্শ মতে নৰকে ব্ৰহ্মাক আৰাধনা কৰিলে।

ব্ৰহ্মাপুত্ৰৰ পাৰত নৰকে কঠোৰ তপস্যা কৰিলে। তেওঁৰ তপস্যাত সন্তুষ্ট হৈ ব্ৰহ্মাই পাঁচোটা বৰ দিলে — ১) দেৱ, অসুৰ, ৰাক্ষস আৰু দেৱযোনিত ওপজা প্ৰাণীৰ তেওঁ অবধ্য। ২) চন্দ্ৰ - সূৰ্য থাকে মানে বংশ ছেদ নহ'ব। ৩) তিলোত্তমাকে আদি কৰি ১৬ হাজাৰ দেৱাঙ্গনা তেওঁৰ প্ৰণয়িণী হ'ব। ৪) তেওঁ অজেয় হ'ব। ৫) সৰ্বদায় শ্ৰীসম্পন্ন হ'ব। অৱশ্যে তেওঁ বৰ লওঁতে বশিষ্ঠৰ অভিশাপ খণ্ডনৰ প্ৰতিবিধান বিচাৰিবলৈ পাহৰিলে।

ব্ৰহ্মাৰ বৰপ্ৰাপ্ত নৰক দুৰ্দান্ত হৈ পৰিল। বাণৰ দিহামতে দেৱতা-ব্ৰাহ্মণ, মুনি সকলৰ ওপৰত নিৰ্যাতন কৰিবলৈ ধৰিলে। আগৰ ধৰ্মাত্মা নৰক অত্যাচাৰী অসুৰত পৰিণত হ'ল। নৰকৰ অত্যাচাৰ-উৎপীড়ন দিনকদিনে বাঢ়িল। অৱশেষত পিতৃ বিষ্ণুৰ মানৱৰূপ শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক বধ কৰি জগতত শান্তি স্থাপন কৰিলে।

হৰিবংশ পুৰাণত নৰকৰ কথা

হৰিবংশৰ ৬৩।৬৪ অধ্যায়ত নৰকাসুৰৰ উল্লেখ আছে। ইন্দ্ৰ আদি দেৱতাসকলৰ ঘোৰ বৈৰী নৰকাসুৰ। তেওঁ হাতীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰি বিশ্বকৰ্মাৰ কন্যা কশেৰুক বলাৎকাৰ কৰে। তাৰ পিছত দেৱতা- গন্ধৰ্ব, মনুষ্যসকলৰ ১৬,০০০ কন্যা হৰণ কৰি মণি পৰ্বতত অট্টালিকা এটি সজাই বন্দী কৰি ৰাখে। নৰকে অদিতিৰ মণিকুণ্ডল আৰু দেৱতা - মনুষ্য সকলৰ পৰা ৰত্ন অলঙ্কাৰ আদি হৰণ কৰে। শেষত শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক বধ কৰে।

ৰামায়ণত নৰকৰ কথা

ৰামায়ণৰ কিষ্কিন্ধা কাণ্ডৰ ৪২ সৰ্গত নৰকৰ উল্লেখ আছে। সীতাৰ অন্বেষণ কৰিবলৈ সুগ্ৰীৱে চৰীয়া বানৰ নৰকৰ ৰাজ্য প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ পঠিয়াইছিল।

মহাভাৰতত নৰকৰ কথা

মহাভাৰততো নৰকৰ উল্লেখ পোৱা যায়।

১) বনপৰ্বত (১৪২ অধ্যায়) নৰক নামৰ এজন দৈত্যৰ উল্লেখ আছে। তেওঁ তপস্যা কৰি ইন্দ্ৰত্ব পদ প্ৰাৰ্থনা কৰিছিল। সেইজন নৰকক বিষ্ণুৱে ছলনা কৰি বধ কৰে।

২) উদ্যোগ পৰ্বত (৪৮ অধ্যায়) শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক বধ কৰি দেৱমাতা অদিতিৰ মণিকুণ্ডল উদ্ধাৰ কৰাৰ উল্লেখ আছে। উদ্যোগ পৰ্বত (১৩০ অধ্যায়) শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক বধ কৰি হেজাৰ কন্যা উদ্ধাৰ কৰাৰ উল্লেখ আছে।

৩) দ্ৰোণ পৰ্বত (২৮ অধ্যায়) বসুমতীৰ প্ৰাৰ্থনামতে শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক বৈষ্ণৱাস্ত্ৰ দান কৰাৰ উল্লেখ আছে। সেই অস্ত্ৰ নৰকৰ পিছত ভগদত্তই পায়। কালিকাপুৰাণত ভগদত্ত

নৰকৰ পুত্ৰ বুলি স্পষ্ট উল্লেখ আছে। কিন্তু মহাভাৰতত নৰকৰ পুত্ৰ ভগদত্ত বুলি ক'তো স্পষ্টকৈ উল্লেখ নাই।

অসম বুৰঞ্জীৰ পোহৰ

অসমৰ বুৰঞ্জীত নৰকাসুৰ নামেৰে এজন বীৰে ঘটকক যুদ্ধত পৰাস্ত কৰি প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা হোৱাৰ কথা উল্লেখ আছে। এই বংশৰ কিছু ঐতিহাসিক তথ্য পোৱা গৈছে। বুৰঞ্জীত এই ৰাজবংশক 'ভৌম বংশ' বুলি আখ্যা দিয়া হৈছে।

নৰকৰ সময়

কালিকা পুৰাণৰ মতে, সত্য যুগত বৰাহৰূপী বিষ্ণুৱে ধৰিত্ৰীত (পৃথিৱী) গৰ্ভধান কৰে আৰু ত্ৰেতা যুগৰ মাজভাগত (ৰাৱণ বধৰ পিছত) ধৰিত্ৰীৰ সন্তান জন্ম হয়। এৱেঁই হৈছে নৰক। এই নৰকক দ্বাপৰত শ্ৰীকৃষ্ণই বধ কৰে। ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা চাবলৈ গ'লে ত্ৰেতা যুগৰ শেষ ভাগৰ পৰা দ্বাপৰ যুগলৈ ইমান দীৰ্ঘকাল এজন ৰজাই ৰাজত্ব কৰাটো সম্ভৱ নহয়। সেই কাৰণে ড° বাণীকান্ত কাকতিয়ে 'পুৰণি কামৰূপৰ ধৰ্মৰ ধাৰা' নামৰ গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে — " 'কালিকা পুৰাণত নৰকৰ জন্ম বৃত্তান্তৰ অলৌকিকতাৰ পৰা সংশয় হয় যে বিদেহৰ নৰক পৌৰাণিক নৰক নহয়। বিদেহৰ ৰাজঘৰত পালিত হোৱা কোনোবা বীৰ্যশালী পুৰুষে কামৰূপ ৰাজ্য অধিকাৰ কৰি এই দেশৰ প্ৰসিদ্ধ পুৰণি ৰজা নৰকৰ নামেৰে পৰিচিত হ'ল। আৰু এনেও হ'ব পাৰে যে বিদেহৰ জনকৰ দৰে নৰকো এটি ৰাজ পৰিয়ালৰ উপাধি।" (পৃঃ ৫৮।)

ড° প্ৰতাপচন্দ্ৰ চৌধুৰীয়ে যুক্তি সহকাৰে তেখেতৰ মতকেই সমৰ্থন কৰি কৈছে যে এই উপাধিধাৰী কেইবাজনো ৰজাই এই সময়ছোৱাত ৰাজত্ব কৰিছিল। তেখেতৰ মতে কালিকাপুৰাণৰ আগৰফালে বৰ্ণনা কৰা বৈদিক আৰ্য সভ্যতা - সংস্কৃতিৰ সংস্পৰ্শলৈ অহা আৰু কামাখ্যাত দেৱী পূজাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰা ধাৰ্মিক নৰক আৰু সেই একে পুথিৰে পাছৰ ফালে বৰ্ণনা কৰা অন্যান্য বাণাসুৰৰ সংস্পৰ্শলৈ অহা অত্যাচাৰী নৰক — এই দুয়োজন বেলেগ বেলেগ মানুহ আছিল। পাছৰজন নৰককহে অসুৰ বা ম্লেচ্ছ বোলা হৈছে।

কনকলাল বৰুৱাই ' Early History of Kamarupa' ত নৰকক দ্ৰাবিড় জাতিৰ মানুহ বুলি অনুমান কৰিছে। অসমত প্ৰাচীন কালৰে পৰা কলিতা আৰ্যসকলে বসতি কৰাৰ কথালৈ দৃষ্টি ৰাখি বৰুৱাদেৱে কৈছে যে নৰক - ভগদত্তৰ ৰাজবংশ সম্ভৱতঃ কলিতা আৰ্যই আছিল।

এইটো ঠিক যে নৰক নামৰ মহাপৰাক্ৰমী ৰজা এজনে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ ৰাজ্যত ৰাজত্ব কৰিছিল। গুৱাহাটীৰ পৰা প্ৰায় তিনি মাইল দক্ষিণে 'নৰকাসুৰ' নামৰ গাঁও আৰু পাহাৰে এখনে আজিও নৰকাসুৰৰ স্মৃতি বহন কৰি আছে। কুকুৰাকটা চকীয়েও নৰকৰ স্মৃতিকে

সোঁৱৰায়।

ওপৰত 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কাহিনীৰ মূল (Sources of the plot) সম্পৰ্কে এটা আভাস দাঙি ধৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই নিজে 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে — "…. পৌৰাণিক নাট নৰকাসুৰ কবিৰ ভাষাৰে অৰ্দ্ধেক কল্পনা, অৰ্দ্ধেক বাস্তৱ। ইয়াত কিম্বদন্তীৰ সমন্বয় ঘটিছে।",

'নৰকাসুৰ'ৰ নাট্যৰূপ আৰু নতুন উপকৰণ সংযোজন

ভৰত মুনিয়ে নাট্যশাস্ত্ৰত কৈছে, " ইতিবৃত্তং তু নাট্যস্য শৰীৰং পৰিকীৰ্তিতম্ (নাট্যশাস্ত্ৰ ২১।১)। অৰ্থাৎ "কাহিনীয়েই নাটকৰ শৰীৰ স্বৰূপ।" তেওঁৰ মতে কাহিনী দুবিধ — প্ৰখ্যাত আৰু উৎপত্তিক। প্ৰখ্যাত কাহিনীবোৰ হ'ল - ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ, আদিৰ পৰা আহৰণ কৰা। উৎপত্তিক হ'ল — কাল্পনিক কাহিনীবোৰ, যাৰ অৱলম্বন হ'ল - - ব্ৰাহ্মণ, বণিক, মন্ত্ৰী, পুৰোহিত, পাৰিষদবৰ্গৰ নিচিনা অভিজাত শ্ৰেণীৰ লোকৰ জীৱনৰ কাল্পনিক ঘটনাৱলী। সুদক্ষ নাট্যকাৰে প্ৰখ্যাত হওক নাইবা উৎপত্তিক হওক আখ্যানবস্তুক আৱশ্যকীয় নিৰ্বাচন, পৰিবৰ্জন আৰু পৰিবৰ্ধনৰ প্ৰক্ৰিয়াৰে নাটকীয় ৰূপত বিন্যস্ত কৰি কাহিনীৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰে।

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ মূলৰ আহৰণত আৰু নাটকীয় কাহিনীৰ ৰূপায়ণত উক্ত নিৰ্বাচন, পৰিবৰ্জন আৰু পৰিবৰ্ধন প্ৰক্ৰিয়াৰ সহায় লৈছে। কালিকা পুৰাণত নৰকাসুৰৰ আদ্যোপান্ত বিস্তৃতভাৱে আছে। নাট্যকাৰে কালিকা পুৰাণৰ হুবহু ঘটনা নাটকত ৰূপায়ণ কৰা নাই। স্বয়ং বিষ্ণুৱে কাত্যায়নী আৰু নৰকৰে সৈতে গঙ্গাত বুৰ মাৰি পানীৰ তলেদি প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ অহাৰ কথা, বশিষ্ঠই নৰকক অভিশাপ দিয়া, ব্ৰহ্মাক সন্তুষ্ট কৰি পাঁচটা বৰ লোৱা, বিষ্ণুৱে বিদৰ্ভৰ ৰাজকন্যা মায়াক নৰকলৈ বিয়া কৰোৱা ইত্যাদি বহুবোৰ কথা নাট্যকাৰে বাদ দিছে।

অসমৰ জনসাধাৰণৰ মাজত প্ৰচলিত কিম্বদন্তিমূলক ঘটনাটোক হাজৰিকাই নাটকত সংযোজন কৰিছে। কামাখ্যাদেৱীৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ নৰকে কামাখ্যাক অংকশায়িনীৰূপে পাবলৈ আকাঙ্ক্ষা কৰা, পাহাৰৰ ওপৰেদি শিলৰ খট্‌খটীখন একে ৰাতিৰ ভিতৰতে নিৰ্ম্মাণ কৰিলে দেৱীয়ে বিবাহত সম্মতি প্ৰদান, সেই উদ্দেশ্যে নৰকৰ নিশাটোৰ ভিতৰতে খট্‌খটী নিৰ্ম্মাণৰ উদ্যোগ, দেৱীৰ কথামতে ৰাতি নৌপুৱাওঁতেই কুকুৰাৰ ডাক — এইখিনি কথা কিম্বদন্তিমূলক। কালিকা পুৰাণত এইখিনি কথা নাই। নাট্যকাৰে নাটকৰ কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্য বৃদ্ধি কৰিবৰ বাবে আৰু নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰটোক পতনমুখী কৰিবৰ বাবে হয়তো এই কাহিনীটোৰ সহায় লৈছে।

নাট্য সাহিত্যৰ অৱয়ৱ আৰু উপাদান

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাটকখনক শিল্পৰীতিৰ ফালৰ পৰা বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে ড° সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'নাট্যতত্ত্বমীমাংসা'ত উল্লেখ কৰা কথাখিনিলৈ মনত পৰিছে। তেওঁ 'নাট্যসমালোচনা ও নাট্যবিশ্লেষণ'ত কৈছে — "শিল্প সমালোচনা মুখ্যতঃ শিল্পৰ ৰূপ-ৰসৰেই বিচাৰ বুলিব পাৰি। কিন্তু গৌণতঃ শিল্পৰ বিষয়বস্তুৰ তাত্ত্বিক, নৈতিক ও ঔপযৌগিক তাৎপৰ্যৰ বিচাৰ আৰু লগতে বাস্তৱতা- অবাস্তৱতাৰো বিচাৰ।" তেওঁ এই প্ৰসংগত আন এটা দৰকাৰী কথা উনুকিয়াইছে - শিল্প সমালোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে সমালোচকে প্ৰথমেই শিল্পৰ সংজ্ঞা আৰু স্বৰূপ সম্বন্ধে স্থিৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব লাগিব আৰু সেই সিদ্ধান্ত অনুসৰি বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হ'ব। কিন্তু ইয়াৰ পিছত তেওঁ এটা সমস্যাত পৰিব — যি শিল্পৰ বিষয়ে তেওঁ সমালোচনা কৰিবলৈ বিচাৰিব তাৰ প্ৰজাতীয় লক্ষণ নিৰূপণ কেনেকৈ কৰিব। "অৰ্থাৎ তিনি যদি নাটক - সমালোচনা করতে চান, তাহলে তাকে নাটকের সংজ্ঞা ও স্বরূপ লক্ষণ জেনে নিতে হবে। কারণ সাহিত-শিল্পের সাধারণ লক্ষণ তিনি যাই নির্ধারণ করুন, নাটকের প্রজাতীয় বৈশিষ্ট্য যতক্ষণ তিনি না জানছেন, ততক্ষণ তিনি বিশেষ নাটকের নাট্যত্বের পরিমাণ এবং তদানুষঙ্গিক দোষগুণ বিচার করতে পারবেন না। এই বিচার তখনই সম্ভব হবে যখন নাট্য সমালোচক নাট্যতত্ত্বকে সম্যকভাবে অধিগত করতে পারবেন, নাটকের রূপ - রীতি এবং ধর্ম সম্বন্ধে সম্পূর্ণ অবহিত থাকবেন।" (পৃঃ ৫০১-০২) সেইবাবে 'নৰকাসুৰ' নাটকখন বিচাৰ কৰাৰ আগতে নাট্যকলা কি সেই বিষয়ে এটা আলোচনাৰ প্ৰয়োজন।

জীৱন আৰু জগতৰ সংবেদন শিল্পী-সাহিত্যিকৰ ইন্দ্ৰিয় চেতনাৰ দুৱাৰেদি হৃদয়ত প্ৰৱেশ কৰে আৰু চিন্তাশক্তিৰ গভীৰ মননৰ দ্বাৰা অনন্যসাধাৰণ অভিজ্ঞতালৈ ৰূপান্তৰিত হয়। এই অভিজ্ঞতা চেতনাৰ উৰ্দ্ধলোকত প্ৰৱেশ কৰি এক অনিৰ্বচনীয় উপলব্ধিত পৰিণত হয়। সেই অনিৰ্বচনীয় উপলব্ধিয়েই ভাষাৰ মাধ্যমত সাহিত্যত স্থান পায়। অৰ্থাৎ শিল্পী - সাহিত্যিকে জীৱন আৰু জগত সম্বন্ধীয় অভিজ্ঞতাক প্ৰজ্ঞাদৃষ্টি আৰু কল্পনা প্ৰতিভাৰ দ্বাৰা সাহিত্যৰ ৰূপ দিয়ে। উল্লেখযোগ্য যে সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে 'কাব্য' (Poetry) শব্দটো সাহিত্যৰ প্ৰতিশব্দ ৰূপে প্ৰয়োগ কৰিছিল আৰু পাশ্চাত্য সাহিত্যতো 'কাব্য' শব্দই ব্যাপক অৰ্থত সকলো সাহিত্যকৰ্মকে বুজাইছিল।

মানুহৰ হৃদয়ত জীৱন আৰু জগত সম্পৰ্কে লাভ কৰা অভিজ্ঞতাক প্ৰকাশ কৰাৰ দুৰ্বাৰ হাবিয়াসৰ পৰাই বিভিন্ন শিল্পৰূপৰ সৃষ্টি হৈছে। ৰূপবস্তু হ'ল শিল্পী সাহিতিকৰ এক

বিশেষ ধৰণৰ গ্ৰথন। জীৱন আৰু জগতৰ অভিজ্ঞতাসমূহ কেনেধৰণে প্ৰকাশ কৰিলে তেওঁলোকৰ হৃদয় বৃত্তি শান্ত হয়, তৃপ্ত হয় তাৰ ওপৰতে সাহিত্যৰ বিভিন্ন ঠাল — নাটকৰ ৰূপত, চুটিগল্পৰ ৰূপত, কবিতাৰ ৰূপত, উপন্যাস ইত্যাদিৰ ৰূপত সৃষ্টি হৈছে। উক্ত সকলোবোৰ শিল্পবস্তুৰ স্বকীয় শিল্পৰীতি আছে যাৰ বাবে ইটোৰ পৰা আনটো সম্পূৰ্ণ ভিন্নৰূপে প্ৰকাশ পাইছে।

নাটক যিহেতু এবিধ শিল্পকৰ্ম অন্যান্য শিল্পকৰ্মৰ পৰা ইয়াৰ শিল্পৰীতিৰ পাৰ্থক্য নিশ্চয় থাকিব। আলংকাৰিকসকলৰ মতে নাটকো কাব্য। তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত কবিতা হ'ল 'শ্ৰুতিকাব্য' আৰু নাটক হ'ল 'দৃশ্যকাব্য'। দুয়োটাৰ মাজত পাৰ্থক্য হ'ল গ্ৰহণ কৰোঁতাজনৰ ইন্দ্ৰিয়চেতনাৰ প্ৰকাৰভেদত। অৰ্থাৎ কবিতা শুনোঁতাজনৰ কাণৰ ভিতৰেদি গৈ হৃদয় পৰশে আৰু নাটকত দেখোঁতাজনৰ চকুত চমক লগাই হৃদয় আলোড়িত কৰে। দৃশ্যধৰ্মিতা নাটকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হেতু ইয়াক দৃশ্যকাব্য বুলি কোৱা হয় আৰু অকল চকুৰে নাচায় লগতে সংলাপৰ আস্বাদন কাণেৰেও লোৱা হয় বাবে ইয়াক 'শ্ৰূয়মান-দৃষ্টিবেদ্য' (audio - visual) বুলিও ক'ব পাৰি। এইখিনিতে অন্য এটা প্ৰশ্ন আহি পৰিব, দেখা আৰু শুনা এই কাৰ্য দুটা কেনেকৈ সংঘটিত হব? দেখা কাৰ্যৰ বাবে নিশ্চয় বিষয়বস্তু অৰ্থাৎ কাহিনী লাগিব আৰু শুনা কাৰ্যৰ বাবে কথা বা সংলাপৰ প্ৰয়োজন হ'ব। কাৰ্য আৰু কথাক ৰূপায়ণ কৰিবলৈ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ প্ৰয়োজন হ'ব। ৰংগমঞ্চ, গীত-বাদ্য, বেশ-ভূষা আদিৰ যথোপযুক্ত সংযোগত নাটকৰ সৃষ্টি হয়। গতিকে ই দৃশ্যকাব্য আৰু শ্ৰব্যকাব্যৰ পৰাও পৃথক। অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে অভিনয়ৰ যোগেদি ৰংগমঞ্চত নাট্যচৰিত্ৰবোৰ ৰূপদান কৰে। তেওঁলোকৰ অভিনয় কৌশল আৰু মধুৰ সংলাপে সামাজিকৰ অন্তৰত ৰস সঞ্চাৰ কৰে আৰু সামাজিকে চকুৰ তৃপ্তিৰ লগতে অন্তৰত বিমল আনন্দ অনুভৱ কৰে। সেইবাবে দৃশ্য আৰু শ্ৰৱণৰ এনে যুগ্ম কলাক মিশ্ৰিত কলা বা যৌগিক কলা (Compound Art) বুলিব পাৰি। 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত ভৰতমুনিয়ে নাটকৰ উৎপত্তিৰ কাৰণ ক'বলৈ যাওঁতে উল্লেখ কৰিছে —

" মহেন্দ্ৰপ্ৰমুখৈৰ্দেৱৈৰুক্তঃ কিল পিতামহঃ।
ক্ৰীড়নীয়কমিচ্ছামো দৃশ্যং শ্ৰব্যং চ যদ্ভবেৎ।।"

অৰ্থাৎ ইন্দ্ৰাদি দেৱতাসকলে সমৱেত হৈ ব্ৰহ্মাক ক'লেগৈ — "হে দেৱ আমি এনে এটা আমোদৰ বস্তু (ক্ৰীড়নীয়ক) বিচাৰোঁ, যিটো একেলগে দৃশ্য আৰু শ্ৰব্যও"।

নাট্যশাস্ত্ৰত যাক পঞ্চম বেদ বুলি কোৱা হয় তাত নাটকৰ 'দৃশ্য' আৰু 'শ্ৰব্য দুয়োটাৰ দ্বাৰা 'আনন্দদানৰ' কথা স্পষ্টকৈ কৈছে। সেইবাবেই ব্ৰহ্মাই "ঋগ্‌বেদৰ পৰা পাঠ্যবস্তু, সামবেদৰ পৰা গীত, যজুৰ্বেদৰ পৰা অভিনয় আৰু অথৰ্ববেদৰ পৰা ৰস (অষ্টৰস) সংগ্ৰহ কৰি" নাট্যবেদৰ সৃষ্টি কৰিলে। চাৰিও বেদৰ উপকৰণ সংগ্ৰহ কৰি ৰচনা কৰা দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য গুণ থকা এই নাটক "লোকবৃত্তানুকৰণং নাট্যমেতৎ ময়া কৃতম।।" অৰ্থাৎ "মোৰ

দ্বাৰা ৰচনা কৰা এই নাটকত মানুহৰ ক্ৰিয়াকলাপৰ অনুকৰণ কৰা হৈছে।" উল্লেখিত কথাখিনিৰ পৰা আমি ধাৰণা কৰি ল'ব পাৰোঁ যে ভাৰতত সেই সময়ত নাটক আৰু নাট্যাভিনয়ে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিছিল। নাট্য সাহিত্যৰ পৰিপূৰ্ণতা অবিহনে নাট্যতত্ত্ব আৰু নাট্যকৌশল সম্বন্ধে এনে উচ্চ পৰ্যায়ৰ গ্ৰন্থ ৰচনা সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন। নাট্যশাস্ত্ৰত নাটকত থাকিবলগীয়া বিষয়বস্তু, গীত, অভিনয়, ৰস, মঞ্চ ইত্যাদিৰ কথা স্পষ্টকৈ আলোচনা কৰিছে।

ধনঞ্জয়েও তেওঁৰ দশৰূপকত নাটকক "অৱস্থানুকৃতি নাট্যম্" অৰ্থাৎ 'অৱস্থাৰ অনুকৰণেই' নাটক বুলি কৈছে। তেওঁ নাটক সম্বন্ধে নানান পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ আলোচনা আগবঢ়াইছে ; কিন্তু জটিল দাৰ্শনিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা আলোচনাত আগবঢ়াৰ কাৰণে বহুসময়ত জটিলতাৰ মাজত সেইবোৰৰ সমাপ্তি ঘটিছে।

শিল্পশাস্ত্ৰৰ বাহিৰে প্ৰাচীন ভাৰতীয় সাহিত্যত পোন প্ৰথমে কালিদাসে 'নাটক' শব্দটোৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল। ড° সুকুমাৰ সেনে — 'নট-নাট্য-নাটক' ত অধ্যাপক কিপাৰৰ অভিমত উল্লেখ কৰি কৈছে 'নাটক' ৰ মূল 'নট' ধাতুৰ অৰ্থলৈ চালে দেখা যায় ইয়াৰ লগত লৰচৰ কৰা বা অংগ সঞ্চালন কৰা প্ৰশ্নটো জড়িত হৈ আছে। তাৰপৰা আমি ক'ব পাৰোঁ 'নাটক' ৰ অৰ্থ অভিনয় প্ৰদৰ্শনৰ যোগ্য ৰচনা।

এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিক্‌ছ'(Poetics) ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ পৰৱৰ্তী ৰচনা। ভৰত আৰু এৰিষ্টটলৰ নাটক সম্বন্ধে আলোচনাৰ মাজত ভালেখিনি সাদৃশ্য আছে। এৰিষ্টটলে 'পয়েটিক্‌ছ'ত কৈছে 'সকলো শিল্পকলাই অনুকৰণ ; শিল্পকলাসমূহৰ মাজত পাৰ্থক্য মাথোন বিষয়, মাধ্যম আৰু ৰীতিত'। এৰিষ্টটলে নাটকৰ সংজ্ঞাত উল্লেখ কৰিছে .... in the form of action .... অৰ্থাৎ নাটক হ'ল ক্ৰিয়াশীল ৰূপত ঘটনাৰ অনুকৰণ। ইয়াত দুটা কথা দেখা পোৱা যায়; প্ৰথম, কাৰ্যৰ অনুকৰণ আৰু কাৰ্যৰ উপস্থাপন (দৃশ্যধৰ্মিতা)। তেনেকৈ ভৰতে 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত নাটক সম্বন্ধে উল্লেখ কৰি কৈছে যে নাটকে কাৰ্যৰ সলনি ভাবকহে অনুকৰণ কৰে —

নানাভাৱোপসম্পন্নং নানাৱস্থান্তৰাত্মকম্।
লোকবৃত্তানুকৰণং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্।।
X X X X
যোয়ং স্বভাবো লোকস্য সুখদুখঃসমন্বিতঃ।

অৰ্থাৎ নানাভাবসম্পন্ন লোকবৃত্তানুকৰণ (কাৰ্যানুকৃতি) আৰু সুখ - দুখ সমন্বিত লোকস্বভাৱৰ অভিনয় উপযোগী ৰূপ। এৰিষ্টটল আৰু ভৰত দুয়োজনৰ দৃষ্টিত নাটকৰ লক্ষণ 'কাৰ্যানুকৃতি' বা 'লোকবৃত্তানুকৰণ'। দ্বিতীয়তে, এৰিষ্টটলে .... in the form of action, not of narrative .... অৰ্থাৎ নাটকক 'দৃশ্য-শ্ৰব্য' বা অভিনয়ৰ উপযোগী বুলি কৈছে। দৃশ্যধৰ্মিতা বা অভিনয়যোগ্য হোৱাটোৱেই প্ৰকৃতাৰ্থত নাটকৰ

বিশেষ লক্ষণ। আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে 'কাব্য' শব্দই সকলো প্ৰকাৰৰ ৰচনাকেই সামৰিছে। ৰচনাবোৰৰ মাজত মাথোঁ প্ৰকাশৰীতিৰ ভেদ আছে — যি ৰচনাবাজিক দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে বৰ্ণনাত্মক আৰু দৃশ্যাত্মক। বৰ্ণনাত্মক কাব্যত (কাব্য, উপন্যাস, চুটিগল্প আদি) নিজে বা অন্য ব্যক্তিয়ে কৰা বৰ্ণনাৰ সহায়ত আৰু দৃশ্যাত্মক কাব্যত (নাটক) কাৰ্যৰ সহায়ত সংশ্লিষ্ট চৰিত্ৰবোৰক জীৱন্ত আৰু ক্ৰিয়াশীল ৰূপত উপস্থিত কৰাই সেইবোৰৰ হতুৱাই প্ৰকাশ কৰে। বৰ্ণনাত্মক আৰু দৃশ্যাত্মক দুয়োবিধতে লোক বৃত্তানুকৰণ থাকে, পাৰ্থক্য মাথোঁ এৰিষ্টটলৰ মতে "বৰ্ণনাৰ ৰূপত লোক বৃত্তানুকৰণ" (imitation of action in the form of narrtion) আৰু সংশ্লিষ্ট চৰিত্ৰবোৰ জীৱন্ত কৰি সেইবোৰৰ হতুৱাই কাৰ্যানুকৰণ (imitation of action in the form of action not of narrative) — এই দুয়োটাৰ সুসমন্বয়ত নাটকে " অভিনেয়ত্ব" গুণ লাভ কৰে। ইয়েই নাটকক অন্যান্য শিল্পৰূপৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখিছে।

বিংশ শতিকাৰ প্ৰসিদ্ধ নাট্য সমালোচক অধ্যাপক এলাবৰ্দিছ নিকলে ''Theory of Drama' ত নাটক সম্বন্ধে উল্লেখ কৰিছে —

"Drama is that art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions." অৰ্থাৎ নাটক হ'ল " জীৱন সম্বন্ধীয় ধাৰণা প্ৰকাশৰ এক কলাৰূপ আৰু এই প্ৰকাশ এনেধৰণৰ যে ই অভিনেতা সকলৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত হোৱাৰ উপযোগী আৰু যি অভিব্যক্তি তাৰ শ্ৰৱণীয় বচন আৰু দৰ্শনীয় ক্ৰিয়াশীলতাৰে সমবেত দৰ্শকমণ্ডলীৰ মনোৰঞ্জনৰ কাৰণ হব পাৰে। " নিকলৰ সংজ্ঞাটো বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাৰ লগত পাৰ্থক্য মাথোঁ ইয়াৰ প্ৰকাশভংগীতহে। এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাত 'কাৰ্যৰ অনুকৰণ' অৰ্থাৎ 'জীৱনৰ ঘটনাৰ অনুকৰণ'; আৰু নিকলৰ ভাষাত "জীৱন সম্বন্ধীয় ধাৰণাৰ প্ৰকাশ" বুলি উল্লেখ কৰিছে। এৰিষ্টটলে 'সংশ্লিষ্ট চৰিত্ৰবোৰ জীৱন্ত কৰি সেইবোৰৰ হতুৱাই কাৰ্যানুকৰণ' অৰ্থাৎ 'ক্ৰিয়াশীল ৰূপ'ত অনুকৰণ বুলি কোৱা কথাখিনি নিকলে 'অভিনেতা সকলৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত হোৱাৰ 'উপযোগী' বুলি কৈছে। নিকলেও এৰিষ্টটলৰ দৰে নাটকৰ পদ্ধতি, মাধ্যম আৰু ৰীতি এই তিনিওটা বৈশিষ্ট্যক সামৰি লৈছে।

জীৱনত ঘটা ঘটনাৰ দৰ্শনীয় ৰূপায়ণ বুলি ক'লে নিশ্চয় ঘটনাক ৰূপ দিবলৈ এদল অভিনেতা - অভিনেত্ৰীৰ প্ৰয়োজন হ'ব আৰু ঘটনাৰ ৰস গ্ৰহণ কৰিবলৈ দৰ্শকৰ আৱশ্যক হ'ব। অন্যান্য শিল্পৰূপৰ পৰা অভিনেতা - অভিনেত্ৰী আৰু দৰ্শক — এই দুটা কথাই নাটকক পৃথক কৰি ৰাখিছে।

আন এটা উল্লেখযোগ্য বিশেষত্ব হ'ল — নাটক এখন অকলে পঢ়ি তাৰ পৰা ৰস

গ্ৰহণ কৰাটো সম্ভৱ নহয়। মঞ্চত অভিনীত হোৱা নাটকখন সমূহীয়া দৰ্শকৰ মাজত বহিহে উপভোগ কৰিব পাৰি। দেখাত নাটক আৰু মঞ্চ দুয়োটা পৃথক; কিয়নো 'নাটক' এখন লিখা হয় নাট্যকাৰৰ দ্বাৰা আৰু মঞ্চত সেই লিখিত নাটকখনকে কাৰ্যৰ দ্বাৰা ৰূপায়ণ কৰিব লাগিব। কাৰ্যত ৰূপ দিবলৈ যাওঁতে অভিনেতা - অভিনেত্ৰীয়ে মুখৰ বচনৰ দ্বাৰা দৰ্শকক কাহিনীৰ বিষয়ে জ্ঞান দিব লাগিব অৰ্থাৎ সংলাপৰ মাধ্যমেৰে নাটকৰ কাহিনীভাগ মঞ্চত অভিনীত হ'ব লাগিব। আগতে কৈ অহা হৈছে নাটক ৰচনা কৰা হয় অভিনয় কৰিবৰ কাৰণে। নাচ - গান আদিকে ধৰি বিভিন্ন কলাৰ সংযোগ সাধনৰ ফলত নাটকৰ সৃষ্টি হয়। সেইবাবে কলাৰ উপাদানৰ লগত মঞ্চৰ উপাদানৰ সুসমন্বয়তহে নাটকে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰে। সেইবাবে নাটক ৰচনা কৰোঁতে নাট্যকাৰে সতৰ্কতা অবলম্বন কৰিব লাগিব যাতে তেওঁৰ মনৰ মাজত মঞ্চৰ ধাৰণাটো আৰু অভিনয়ৰ দিশটো লক্ষ্যৰ ভিতৰত থাকে। নাটকখন উপভোগ কৰিবলৈ দৰ্শকজন আহে এটা নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ বাবেহে। সেইবাবে একে বহাতে দৰ্শকে চাব পৰাকৈ নিৰ্দিষ্ট ঠাইত, নিৰ্দিষ্ট সময়ত নাটকখন মঞ্চস্থ হোৱাটোও নাটকৰ ৰূপায়ণৰ বাবে এটা দৰকাৰী বিষয়।

তদুপৰি নাটকক সাহিত্যৰ অন্য শাখাৰ পৰা বেলেগ কৰি ৰাখিছে আন এটা বিশেষত্বই। সাহিত্যৰ অন্যান্য শাখা সমূহ কবিতা, চুটিগল্প, উপন্যাস ইত্যাদি এজন ব্যক্তিৰ দ্বাৰা সৃষ্টি হয়; কিন্তু নাটক এজন ব্যক্তিৰ দ্বাৰা সৃষ্টি নহয়। অন্যান্য শাখা সমূহৰ ভাল বা বেয়াৰ ফলাফল সোনকালে পাব পাৰি, কিয়নো ৰচনা কৰাৰ পাছত প্ৰকাশ হোৱাৰ লগে লগে পাঠকে পঢ়ি এটি সিদ্ধান্ত দিব পাৰে। ইয়াত লিখক আৰু পাঠকৰ মাজত পোনপটীয়া সম্বন্ধ স্থাপিত হয়। কিন্তু নাটক এনেকুৱা এবিধ কলা য'ত নাট্যকাৰে তেখেতৰ ৰচিত নাটকখনৰ ফলাফল পাবলৈ বহুত দিন বাট চাব লাগে। হয়তো পাঠকে পঢ়ি নাটকখন ভাল পাব পাৰে, কিন্তু অভিনীত নোহোৱালৈকে নাটকখনৰ সফলতা- বিফলতাৰ সঠিক সিদ্ধান্ত কৰিব নোৱাৰি। চূড়ান্ত সিদ্ধান্তৰ বাবে অপেক্ষা কৰিব লাগিব নাটকখন অভিনীত হোৱা দিনটোলৈ। নাটক এখনৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰে নাট্যকাৰ, অভিনেতা-অভিনেত্ৰী, প্ৰযোজক-পৰিচালক আৰু অন্যান্য কৰ্মচাৰী সকলোৰে সহায়-সহযোগিতাৰ ওপৰত। ই এটা সমূহীয়া কাম (team work)। তেতিয়াহে নাটক আৰু দৰ্শকৰ মাজত যোগসূত্ৰ স্থাপন হয়। এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি কেতিয়াবা ভাল নাটক এখনো মঞ্চত ভালকৈ পৰিৱেশন কৰিব নোৱাৰাৰ বাবে ই অসফল হয়। ভাল পৰিচালকে তেনে নাটককো উপযুক্ত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ দ্বাৰা সফলভাৱে ৰূপায়ণ কৰিব পাৰে।

নাটকে শিল্পকলাৰ ৰূপ কাব্য আৰু মহাকাব্যৰ পাছতহে লৈছিল যদিও সকলো শিল্পকৰ্মৰ ভিতৰতে নাটক আটাইতকৈ জটিল শিল্পকৰ্ম। নাটক ৰচনা কৰিবলৈ নাট্যকাৰৰ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ লগতে সমাজৰ মনস্তত্ত্বৰ গভীৰ অভিজ্ঞতাৰো প্ৰয়োজন। লগতে প্ৰয়োজন মঞ্চ সম্পৰ্কে নিৰ্ভৰযোগ্য জ্ঞানৰ। সামাজিক অভিজ্ঞতাৰ পূৰ্ণতাই নাটকক

দৰ্শকৰ আগত বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু শিল্পকলাৰ জ্ঞানৰ পূৰ্ণতাই নাটকক তাৰ শাশ্বত ৰূপ প্ৰদান কৰে। জীৱনৰ অভিজ্ঞতাই নাট্যকাৰক ব্যক্তিৰ সূক্ষ্ম আৱেগ-অনুভূতিৰ লগত চিনাকী কৰি দিয়ে। মানুহৰ হাঁহিকান্দোন, খং-ৰাগ, প্ৰেম-বিৰাগ, ঈৰ্ষা-অসূয়া, বিশ্বাস-সন্দেহ, আশা-নিৰাশা ইত্যাদি আৱেগ আৰু অনুভূতিবোৰ কেতিয়া জাগে আৰু মানুহে তেতিয়া কি কৰে– জীৱনৰ অভিজ্ঞতাই নাট্যকাৰক এই জ্ঞান দিয়ে। কিন্তু শিল্পজ্ঞানৰ অভিজ্ঞতাৰ অবিহনে নাট্যকাৰে কিছুমান নকৰিবলগীয়া ভুল কৰি পেলাব পাৰে। মঞ্চৰ পৰিসৰ আৰু পৰিৱেশৰ মাজত কিছুমান কাম কৰিব নোৱাৰি– নৈত বা পুখুৰীত সাঁতোৰাৰ দৰে সাঁতুৰিব নোৱাৰি, ঘোঁৰাৰ পিঠিত উঠি চেকুৰিব নোৱাৰি, মঞ্চত ঘৰ এটা পুৰি পেলাব নোৱাৰি ইত্যাদি। নাট্যকাৰৰ কল্পনা প্ৰতিভা, জীৱনৰ অভিজ্ঞতা, সমাজৰ মনস্তত্ত্ব আৰু গভীৰ শিল্পজ্ঞান এই আটাইবোৰৰ সুমধুৰ সমন্বয়ৰ ফলত নাট্যকলাৰ অৰ্থাৎ নাটকৰ জন্ম হয়। শিল্পকলাৰ আন সকলোবোৰ সৃষ্টিৰ দৰে নাটকৰো উদ্দেশ্য, মানুহৰ হৃদয়ত আনন্দ সঞ্চাৰ কৰা। গতিকে ওপৰত উল্লেখিত সকলোবোৰৰে পাৰস্পৰিক সহযোগ আৰু সু-সমন্বয়তহে এই লক্ষ্য পূৰণ সম্ভৱ হ'ব।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা আমি ক'ব পাৰোঁ যে নাটকক শিল্পকৰ্মৰ অন্যৰূপৰ পৰা নাটকৰ নিজস্ব শিল্পৰীতিয়ে পৃথক কৰি ৰাখিছে। অৱশ্যে নাটকক পৃথক কৰি ৰখা এই দিশ বিলাকত বহিৰঙ্গ লক্ষণতহে গুৰুত্ব দিছে , অন্তৰ্লক্ষণত নহয়। সকলোবোৰ শিল্পকৰ্মৰ উপাদানবোৰ প্ৰায় একে; কিয়নো সকলো শিল্পকৰ্মতে 'অনুকৰণ' কৰা হয়– জীৱন আৰু সমাজক; উপস্থাপন পদ্ধতিবোৰহে বেলেগ বেলেগ। সেই হিচাপে নাট্যকলাৰ শিল্পৰীতিও কাহিনী, চৰিত্ৰ, চিন্তা, ৰচনাশৈলী বা সংলাপ,পৰিৱেশ সৃষ্টি আদি এই আটাইবোৰতে অন্য শিল্পৰূপৰ পৰা পৃথক।

কাহিনী (Plot)

কাহিনী বুলিলে এটা গল্প লাগিবই। হেন্‌ৰী আৰ্থাৰ জন'ৰ মতে, **"I suppose that the first demand of an average theatrical audience to its author will always be the same as the child's -- Tell me a story".** ল'ৰা-ছোৱালীয়ে সাধু শুনিবলৈ বিচৰাৰ দৰে প্ৰায়বোৰ দৰ্শকৰে নাট্যকাৰৰ ওচৰত প্ৰথম দাবী হ'ল "মোক এটা গল্প কোৱা।" এই গল্পই হ'ল নাটকীয় কাহিনী ।

নাটকৰ কাহিনী কেবাধৰণৰ হ'ব পাৰে। কেতিয়াবা এটা বিশেষ ঘটনাক (Incident) আশ্ৰয় কৰি হ'ব পাৰে, কেতিয়াবা কেইবাটাও ঘটনাক আশ্ৰয় কৰি হ'ব পাৰে, কেতিয়াবা কোনো ঘটনাত এটা চৰিত্ৰ ৰূপায়িত হ'ব পাৰে নাইবা কেতিয়াবা বহুত চৰিত্ৰ ৰূপায়িত হ'ব পাৰে, আৰু কেতিয়াবা এটা ঘটনাৰ আঁত ধৰি কোনো তত্ত্বকথাও

প্ৰকাশ হ'ব পাৰে। সেই হিচাপে কাহিনীৰ এই বিভিন্নতা অনুযায়ী নাটকক তিনিটা ভাগত ভগাব পাৰি- কাহিনীপ্ৰধান, চৰিত্ৰপ্ৰধান আৰু তত্ত্বপ্ৰধান। এৰিষ্টটলে কাহিনী গঠন সম্পৰ্কে নিৰ্দেশ দি থৈ গৈছে। তেওঁৰ মতে, কাহিনীৰ সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে তাৰ আয়তন আৰু সামঞ্জস্যৰ ওপৰত। সেইবাবে অতি দীঘল নাইবা অতি চুটি কাহিনী নাটকৰ বাবে উপযুক্ত নহয়। এটা ঘটনা ভালৰ পৰা বেয়া বা বেয়াৰ পৰা ভাল অৱস্থা পাবৰ বাবে যিমান পৰিমাণৰ ঘটনা বা আয়তন প্ৰয়োজন হ'ব নাটকৰ কাহিনী সিমান দীঘল হোৱাটোৱেই যুগুত। নাটকৰ কাহিনীত এককত্বৰ (Unity) প্ৰয়োজন বা আৱশ্যক। এই এককত্ব নায়কৰ নহয় কাহিনীৰহে। এজন মানুহৰ জীৱনত বহুত ঘটনা ঘটিব পাৰে নতুবা এজন মানুহৰ জীৱনত ঘটা ঘটনাবোৰৰ হয়তো ইটোৰ লগত সিটোৰ কোনো ঐক্য-সংযোগ অৰ্থাৎ সম্বন্ধ নাথাকিবও পাৰে। সেইবাবে এজন মানুহৰ জীৱনত ঘটা সকলো ঘটনাক লৈ কাহিনী ৰচনা কৰিলে যে তাত ঐক্য ৰ'ব এইটো ভবাও উচিত নহ'ব। কাহিনী যিহেতু ঘটনাৰ অনুকৰণ, সেইবাবে এটি মাত্ৰ ঘটনাক অনুকৰণ কৰিব লাগে, যাৰ আদি মধ্য-অন্ত থাকে। অৰ্থাৎ ঘটনাটোৰ অংশসমূহৰ মাজৰ পৰা এটা অংশক আঁতৰাই আনিলে গোটেই কাহিনীটোৱেই ব্যাহত হৈ পৰে, তেনেধৰণে কাহিনীটোৰ মাজত আদি-মধ্য-অন্তৰ দৃঢ় ঐক্য থাকিব লাগে।

ঐক্য

নাটকৰ কাহিনীৰ ঐক্য সৃষ্টিৰ প্ৰসংগত তিনিবিধ ঐক্যৰীতিৰ উল্লেখ কৰা হয়- সময়ৰ ঐক্য (unity of time) স্থানৰ ঐক্য(unity of place) আৰু ক্ৰিয়া বা কাৰ্যৰ ঐক্য (unity of action)। প্ৰথমে ইটালীতেই এই ঐক্যত্ৰয় সুপ্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল। বহুতৰে ধাৰণা নাটকীয় ত্ৰি-ঐক্যৰ প্ৰৱৰ্ত্তক এৰিষ্টটল। এই লৈ বাদানুবাদ আছে। কস্‌টেলভেট্ৰোয়ে (Castelvetro) ত্ৰিবিধ ঐক্যৰ বিধান দিছিল তেখেতৰ এৰিটষ্টলৰ 'পয়েটিক্‌ছ'ৰ ইটালীয় অনুবাদত। কস্‌টেলভেট্ৰোয়ে তেখেতৰ 'পয়েটিক্‌ছ'ত 'ঐক্যত্ৰয়' অৱশ্যে পালনীয় বুলি প্ৰচাৰ কৰিছে। দেখা গৈছে ত্ৰি-ঐক্যৰ প্ৰধান দুটা ঘটনাৰ ঐক্য আৰু কালৰ ঐক্য এৰিষ্টটলৰ প্ৰৱৰ্তিত আৰু তৃতীয়টো অৰ্থাৎ স্থানৰ ঐক্যৰ প্ৰৱৰ্তন আচলতে কস্‌টেলভেট্ৰোয়েহে কৰে।

'পয়েটিক্‌ছ'ত এৰিষ্টটলে ঘটনাৰ ঐক্যৰ প্ৰতি যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছিল। গ্ৰীক নাট্যকাৰসকলে ঘটনাৰ ঐক্য বোলোতে এখন নাটকত এটা কাহিনী সংযোজন কৰিছিল আৰু মূল কাহিনীৰ বাহিৰত অন্য কোনো উপকাহিনীৰ সংযোজন পৰিহাৰ কৰিছিল। এৰিষ্টটলে বান্ধি দিয়া ঘটনাৰ ঐক্য ৰোমাণ্টিক নাট্যকাৰসকলে ভংগ কৰিছে আৰু তেওঁলোকে এটা ঘটনাত গুৰুত্ব নিদি মূল কাহিনী বিচ্ছিন্ন নকৰাকৈ ঘটনাৰ সংযোজন কৰি মূল কাহিনীত দৰ্শকৰ মন নিবিষ্ট কৰি ৰখাতহে গুৰুত্ব দিছে।

এৰিষ্টটলে 'পয়েটিক্‌ছ'ৰ ৫ম অধ্যায়ত লিখি থৈ গৈছে-- Tragedy

endeavours as far as possible, to confine its action within the limits of a single revolution of the sun or nearly so. অৰ্থাৎ ট্ৰেজেডিৰ কাহিনীৰ কালসীমা বা সময়সীমা সূৰ্যৰ এটা আৱৰ্তন বা তাতকৈ কিছু বেছি সময়ৰ ভিতৰত আবদ্ধ। তেওঁৰ "single revolution of the Sun" বুলি কওঁতে কোনো ধৰা-বন্ধা নিয়ম কৰি দিয়া নাছিল যদিও এই সময় সীমা কোনোবাই ২৪ ঘন্টা আৰু কোনোবাই ১২ ঘন্টা ইত্যাদি বহুত ধৰণে ব্যাখ্যা কৰিছে।

আগতে কৈ অহা হৈছে যে স্থানৰ ঐক্যৰ সম্বন্ধে এৰিষ্টটলে নিজে একো কোৱা নাই। গ্ৰীক নাট্যকাৰ সকলে এখন নাটকৰ মাজত ঘটনাৰ স্থান সলনি নকৰিছিল। নাটকৰ স্থানৰ ঐক্য বোলোতে এদিনতে এখন ঠাইত সংঘটিত হোৱা একোটা ঘটনা মঞ্চত প্ৰদৰ্শিত হোৱাকে বুজাইছে।

বৰ্তমান আধুনিক নাট্যকাৰ সকলৰ কাৰণে ঐক্যৰ সমস্যা এটা ডাঙৰ সমস্যা নহয়। সেইবাবে আজিকালি নাটকত একাধিক উপকাহিনীযুক্ত কাহিনীৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। একেটা সময় সীমাৰ মাজত এজন ব্যক্তিৰ জীৱনত নানান ঘটনা ঘটিব পাৰে; নানা ধৰণৰ ঘটনাৰ পাকত পৰি সেই ব্যক্তিৰ মাজত বিচিত্ৰ আচৰণ প্ৰকাশ পাব পাৰে; একেধৰণে ব্যক্তিৰ পৰিণতি হয়তো শোকাবহ হ'ব পাৰে, হয়তো দুখাবহ হ'ব পাৰে। ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰৰ এনেধৰণৰ যথাৰ্থ ৰূপায়ণৰ বাবে উপকাহিনীযুক্ত কাহিনীয়েই উপযুক্ত। অৱশ্যে উপকাহিনীযুক্ত কাহিনীও নানা ধৰণৰ হ'ব পাৰে। কেতিয়াবা প্ৰধান কাহিনীৰ লগত এটামাত্ৰ উপকাহিনীৰ ওতপ্ৰোত সম্বন্ধ থাকে আৰু এই উপকাহিনীটোৱে মূল কাহিনীৰ গতি ব্যাহত নকৰি, গতিবেগ বৃদ্ধিহে কৰে। কেতিয়াবা আকৌ একাধিক উপকাহিনী মূল কাহিনীৰ লগত মিলি থাকি, মূল কাহিনীক প্ৰত্যক্ষ ৰূপত ফুটি উঠাত অসুবিধাৰহে সৃষ্টি কৰে।

বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰসকলৰ নাটকৰ ত্ৰি-ঐক্য মানি চলাৰ কোনো ধৰা-বন্ধা নিয়ম নাই। বাৰ্ণাড শ্ব'ৰ "বেক্ টু মেথুচেলা" প্ৰকাশৰ লগে লগে নাট্যকাৰ সকলৰ কাৰ্যৰ ঐক্যৰ প্ৰতি আস্থা কমি আহিল। বাৰ্ণাড শ্ব'ই 'বেক্ টু মেথুচেলা' নাটকখনত ৫ম দৃশ্যটোত ৩১৯২০ খ্ৰীষ্টাব্দত যোল্ল বছৰ কণীৰ ভিতৰত থাকি ওলাই অহা দুটা মানৱ শিশুৰ কথোপকথনৰ নিচিনা ঘটনাও নাটকৰ কাহিনীৰ উপাদান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। দেখাত এই ঘটনাটো অলৌকিক যদিও ইয়াক কাহিনীৰ উপাদান হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে। কিয়নো এই ৫ ম দৃশ্যটোৰ লগত ১ম দৃশ্যটোৰ সামঞ্জস্য আছে। ১ম দৃশ্যত চিত্ৰিত হোৱা সৃষ্টিৰ প্ৰথম পুৰুষ আদম-ঈভৰ জীৱন যাত্ৰাৰ ঘটনাৰ লগত যুক্তিসংগতভাৱে ৫ ম দৃশ্যৰ সম্বন্ধ আছে। ইয়াত এৰিষ্টটলে কাহিনীৰ সম্পৰ্কে কোৱা কথাষাৰ "সামঞ্জস্যহীন মানৱীক ঘটনাৰ ৰূপায়ণতকৈ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ দৈৱিক ঘটনাৰ ৰূপায়ণ কাহিনীৰ বাবে কম ক্ষতিকৰ" কথাটোতহে যেন নাট্যকাৰ বাৰ্ণাড শ্ব'ই বিশেষ গুৰুত্ব দিছে। অধ্যক্ষ হেম বৰুৱাই এই প্ৰসঙ্গত কৈছে যে "শ্ব'ৰ এই নাটখনত একোৱেই নাই; স্থান, কাল, ঘটনা একোৱেই

সংযম নাই, আছে কেৱল এটা ইউনিটি - সেইটো হৈছে নাটকৰ ঘটনাৱলীৰ মাজেদি একেডাল সূতাৰে গাঁথি থোৱা শ্ব'ৰ জীৱনীশক্তি ছুপাৰমেন দৰ্শনৰ ঐক্য।" এই ঐক্যটোৱেই হৈছে ভাবৰ ঐক্য। নিকলে'ও তেওঁৰ The Theory of Drama ত নাটকত 'ভাবৰ ঐক্য'ত হে গুৰুত্ব দিছে। তেওঁৰ মতে -"The whole thing might, in one way, be summed up by saying that in drama the one essential unity is of impression."

এৰিষ্টটলৰ মতে, কাহিনীয়ে হ'ল নাটকৰ মুখ্য উপাদান। নাট্যশাস্ত্ৰৰ প্ৰণেতা ভৰত মুনিয়েও নাটকত কাহিনীৰ গুৰুত্ব মানি লৈছে। তথাপিও তেওঁ কৈছে – "ইতিবৃত্তং তু নাট্যস্য শৰীৰং পৰিকীৰ্তিতম্।" অৰ্থাৎ কাহিনীক নাটকৰ শৰীৰ বুলিহে কৈছে, আত্মা বুলি কোৱা নাই। এৰিষ্টটলে নাটকৰ কাহিনীক দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে- সৰল আৰু জটিল। সৰল কাহিনীত ঘটনাৰ গতি একমুখী, পোনপটীয়া কিন্তু জটিল কাহিনীত ঘটনাৰ গতি বিপৰীতমুখী আৰু পৰিবৰ্ত্তনশীল। এৰিষ্টটলৰ দৰে ভৰতেও কাহিনীক দুটা ভাগত বিভক্ত কৰিছে– প্ৰখ্যাত আৰু উৎপত্তিক বা কাল্পনিক। প্ৰখ্যাত কাহিনীবোৰ মহাকাব্য অথবা তেনে ধৰণৰ বিখ্যাত পুথিৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা হয় আৰু উৎপত্তিক বা কাল্পনিক কাহিনীবোৰ অভিজাতশ্ৰেণীৰ জীৱনৰ ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচনা কৰা হয়। প্ৰখ্যাত বা উৎপত্তিক যিয়েই নহওক আখ্যানভাগ আৱশ্যকীয় নিৰ্বাচন, পৰিবৰ্জন আৰু পৰিবৰ্দ্ধনৰ অন্তত নাটকীয় ৰূপত বিন্যস্ত হ'লেহে সি কাহিনীৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত হয়।

ভৰতৰ মতে, নাটকৰ কাহিনীটোক এটা সামগ্ৰিক ৰূপ দিবলৈ নাট্যকাৰে প্ৰথমে দুটা স্তৰ অতিক্ৰম কৰিব লাগে- অৰ্থপ্ৰকৃতি আৰু কাৰ্যাৱস্থা। অৰ্থপ্ৰকৃতিত পাঁচটা স্তৰ আছে; ক্ৰমান্বয়ে বীজ, বিন্দু, পতাকা, প্ৰকৰী আৰু কাৰ্য। আকৌ অৰ্থপ্ৰকৃতিৰ সমান্তৰাল ৰূপত কাহিনীৰ নায়কৰ কিছুমান কাৰ্যাৱস্থা আছে। ভৰতৰ মতে সকলোবোৰ কাৰ্যাৱস্থাৰে পাঁচটা পৰ্যায় থাকে— আৰম্ভ, প্ৰযত্ন, প্ৰাপ্ত্যাশা, নিয়তাপ্তি আৰু ফলযোগ। অৰ্থপ্ৰকৃতি আৰু কাৰ্যাৱস্থা এই দুয়োটা দিশৰে সম্বন্ধ স্থাপন কৰে নাটকত থকা পাঁচ সন্ধিয়ে। এই সন্ধিকেইটা হ'ল— মুখ,প্ৰতিমুখ,গৰ্ভ, বিমৰ্শ আৰু নিৰ্বহন। নাটকৰ কাহিনীক এই সন্ধি সমূহে ঐক্য প্ৰদান কৰে। অৱশ্যে নাটকৰ আয়তনলৈ চাই উল্লেখিত তিনিটা পৰ্যায়— অৰ্থপ্ৰকৃতি, কাৰ্যাৱস্থা, সন্ধি আৰু সিবিলাকৰ পাঁচোটা বিভাজন সকলো নাটকৰ বাবে বাধ্যতামূলক নহয়।

নাট্যোৎকণ্ঠা

নাটকত দৰ্শকৰ আগ্ৰহ অক্ষুণ্ণ ৰাখিবলৈ নাট্যকাৰে নাটোৎকণ্ঠাৰ আশ্ৰয় লয়। উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ দৰ্শকক ঘটনা বা পৰিস্থিতিৰ অলপমান আভাস দি বাকীখিনি অস্পষ্টভাৱে ৰাখিব লাগে। নজনাখিনি জানিবলৈ দৰ্শকৰ মনত আগ্ৰহ থুপ খাই উঠাটোৱেই

হ'ল উৎকণ্ঠা। উদাহৰণ স্বৰূপে 'ওথেলো' নাটকৰ কথাকে ক'ব পাৰি। 'ওথেলো' নাটকত দৰ্শকৰ উৎকণ্ঠা হৃদয়ত জাগি উঠিছে যেতিয়া ইয়াগোৱে ডেচ্‌দিমনাৰ পৰা ৰুমালখন হাত কৰি লৈছে। ইয়াগোৱে ওথেলোৰ মনত ডেচ্‌দিমনাৰ প্ৰতি সন্দেহ জগোৱাৰ পিছত ডেচ্‌দিমনাৰ কি হ'ব জানিবলৈ দৰ্শকৰ মনত তীব্ৰ উত্তেজনাৰ সৃষ্টি হয়। এনেধৰণে 'নাট্যোৎকণ্ঠা'ৰ এই ৰীতিয়ে দৰ্শকৰ আগ্ৰহ নাটকৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে জীয়াই ৰাখে।

আকস্মিকতা

নাটকৰ কাহিনীত গতিশীলতা আৰু বৈচিত্ৰ্য আৰোপ কৰিবৰ বাবে আকস্মিকতাৰ প্ৰয়োজন। ইয়াতো ঘটনাৰ কিছু অংশ দৰ্শকৰ অজ্ঞাত অৱস্থাত ৰখা হয়। কোনো ঘটনাৰ মাজত দৰ্শকে আধা অজ্ঞাত হৈ থকা অৱস্থাৰ সুযোগ লৈ হঠাৎ একোটা চৰিত্ৰৰ আৱিৰ্ভাৱ ঘটোৱা হয় আৰু সেই আৱিৰ্ভাৱত দৰ্শকৰ কৌতূহল বৃদ্ধি পায় আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ মাজেৰে ঘটনাই গতিশীলতা লাভ কৰে। এই ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰৰ আকস্মিক আগমন ঘটনাত প্ৰবাহিত ৰসৰ অনুকূল হ'ব লাগিব। তাকে নহ'লে ঘটনা বিন্যাস কৃত্ৰিম যেন লাগিব।

বৈপৰীত্য

নাটকত বৈপৰীত্য প্ৰয়োগ কৰি নাটকীয়তা বৃদ্ধি কৰিব পাৰি আৰু নাটকীয় ঘটনাক বৈচিত্ৰ্যময় কৰিব পাৰি। বৈপৰীত্য নাটকত বহুত ধৰণে প্ৰয়োগ হ'ব পাৰে। নাটকৰ কাহিনীত সংঘাতৰ প্ৰয়োজন অৰ্থাৎ সংঘাতৰ পৰাই নাটক সৃষ্টি হয়। সেইবাবে পোনপটীয়াকৈ নাটকত দুটা দল বা দুটা ফালৰ মাজত বৈপৰীত্য প্ৰয়োগ কৰা হয়। এজন মানুহৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য তেওঁৰ ঠিক বিপৰীতধৰ্মী মানুহ এজনৰ সমুখত বেছি স্পষ্টভাৱে ফুটি উঠে। উদাহৰণ স্বৰূপে জোতিপ্ৰসাদৰ 'ৰূপালীম'ত মায়াবৰ বিপৰীতে মণিমুগ্ধ, ৰূপালীমৰ বিপৰীতে ইতিভেন চৰিত্ৰত তেনে বিপৰীতধৰ্মী বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। বিষয়বস্তুৰ মাজতো বিপৰীতধৰ্মীতাৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়, গহীন ঘটনাৰ বিপৰীতে লঘু ঘটনাৰ সংযোজন কৰি। কেতিয়াবা সমান্তৰালভাৱে দুটা বিপৰীত ধৰ্মী ঘটনাও নাটকত উপস্থাপন কৰিব পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত দুটা বিপৰীত আদৰ্শৰ ঘটনা সমান্তৰালভাৱে আনিছে।

সাদৃশ্য

কাহিনীৰ এটি অংশত থকা কোনো এটি ভাব অন্য এটা অংশত পুনৰাই প্ৰকাশ কৰাটোৱেই নাটকৰ সাদৃশ্য বা তুলনা। উদাহৰণস্বৰূপে জোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ কথাকে কব পাৰি। ইয়াত কাঞ্চনকুমাৰীক কাজিৰঙা অৰণ্যত আৰু শেৱালিক নগাপাহাৰত

এৰি অহা ঘটনা— এই দুয়োটাৰ মাজত সাদৃশ্য আছে। এনে সাদৃশ্যই নাটকীয়তা বৃদ্ধি কৰে।

নাট্যশ্লেষ

দৰ্শকৰ আগ্ৰহ বৃদ্ধি কৰিবৰ বাবে আৰু নাটকৰ গতিবেগৰ তীব্ৰতাৰ বাবে নাটকত এই ৰীতিটোৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। নাট্যশ্লেষো একপ্ৰকাৰৰ বৈপৰীত্য বা বৈষম্য বুলিব পাৰি। কথা আৰু কামৰ দুতৰপীয়া অৱস্থাক নাটকত নাট্যশ্লেষ বোলা হয়। নাটকত চৰিত্ৰৰ মুখত ফুটি উঠা বচনৰ বিপৰীত আচৰণ প্ৰকাশ পালে তাত নাট্যশ্লেষ ফুটি উঠে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'ৰূপালীম'ত মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ৰূপ, সৌন্দৰ্য পান কৰিব খোজা অদম্য বাসনাক স্বীকাৰ কৰিও অৱশেষত ৰূপালীমক মুক্তি দিয়ে। একে নাট্যকাৰৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত সুন্দৰ কোঁৱৰে প্ৰথমে শেৱালীৰ প্ৰেম অস্বীকাৰ কৰি শেহত তাইৰ প্ৰেমতে বলিয়া হোৱা কাৰ্যত সুন্দৰকৈ নাটকীয় শ্লেষ ফুটি উঠিছে।

সংঘাত

নাটকৰ এটা অত্যাৱশ্যকীয় অংগ হ'ল সংঘাত। সংঘাত আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে নাটকৰ আৰম্ভণি হয় আৰু সংঘাত শেষ হোৱাৰ লগে লগে নাটকৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। নাটকীয় সংঘাত দুই প্ৰকাৰে নাটকত ঘটে — বহিঃসংঘাত আৰু অন্তঃসংঘাত। বহিঃসংঘাত বহুত ধৰণে হ'ব পাৰে - মানুহৰ লগত মানুহৰ সংঘাত হ'ব পাৰে ; উদাহৰণ স্বৰূপে 'অথেলো'ত অথেলো আৰু ইয়াগোৰ মাজত সংঘাত হৈছে। সমাজৰ লগত ব্যক্তিৰ হব পাৰে; উদাহৰণ স্বৰূপে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু সমাজৰ কৌটিকলীয়া সংস্কাৰৰ মাজত সংঘাত ঘটিছে। মানুহৰ লগত দৈৱশক্তিৰ সংঘাত ঘটিব পাৰে। ছফোক্লিছৰ 'ৰজা ইডিপাচ'ৰ জীৱনলৈ নামি আহিছিল এক জঘন্য পাপ আচৰণৰ অভিশাপ, দৈৱৰ ফলস্বৰূপে কৰ্ণৰ ৰথৰ চকা বসুমতীয়ে গ্ৰাস কৰিছিল ইত্যাদি।

অন্তঃসংঘাত যিকোনো শ্ৰেষ্ঠ নাটকৰ বাবে সৰ্বপ্ৰধান সংঘাত। এই সংঘাত দৃশ্যমান বাহিৰৰ জগতত নহয়, ব্যক্তিৰ কল্পনাপ্ৰাণ হৃদয়ৰ মাজত ঘটে। এই সংঘাত ঘটে আদৰ্শৰ লগত পৰিস্থিতিৰ, মূল্যবোধৰ লগত বিপৰীত মূল্যবোধৰ, হৃদয়ৰ লগত যুক্তিৰ, প্ৰবৃত্তিৰ লগত বিপৰীত প্ৰবৃত্তিৰ, বোধিৰ লগত বুদ্ধিৰ— চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্জগতৰ মাজত। চেক্সপীয়েৰৰ হেমলেট,ওথেলো,মেকবেথ আদি চৰিত্ৰ এনে গভীৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ উদাহৰণ।

চৰিত্ৰ

নাটকৰ ছটা উপাদানৰ ভিতৰত এৰিষ্টটলে কাহিনীক প্ৰথম স্থান দিছে আৰু চৰিত্ৰক দিছে দ্বিতীয় স্থান। তেঁওৰ মতে চৰিত্ৰ নাথাকিলেও ট্ৰেজেডি হ'ব পাৰে কিন্তু ঘটনাৰ

অভাৱত একোৱেই হ'ব নোৱাৰে। চৰিত্ৰৰ সংজ্ঞা দিবলৈ গৈ তেওঁ লিখিছে--" By character, I mean that in virtue of which we ascribe certain qualities to the agents.".

এৰিষ্টটলে যদিও ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰৰ সম্পৰ্কে কৈছে তথাপিও সকলোবোৰ নাটকৰ চৰিত্ৰৰ সন্দৰ্ভত উক্ত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য সমূহ সমানে প্ৰযোজ্য। এৰিষ্টটলে চৰিত্ৰৰ চাৰিটা বৈশিষ্ট্যৰ কথা উল্লেখ কৰিছে — প্ৰথম বৈশিষ্ট্য হৈছে চৰিত্ৰটো সৎ অৰ্থাৎ ভাল হব লাগিব, চৰিত্ৰটোৰ কথা আৰু কামৰ মাজেৰে নৈতিক উদ্দেশ্য পৰিস্ফুট হব লাগিব। ভাল বুলি কঁওতে তেঁও সৰ্বগুণাকাৰ নহয়। দেবদূতৰ কাহিনীক লৈ নাটক ৰচনা কৰা নাযায়। কিয়নো তেওঁলোক পূৰ্ণ। 'ভাল' চৰিত্ৰৰ সম্পৰ্কে এৰিষ্টটলৰ পাছৰ ভাষ্যকাৰ সকলে খৰচি মাৰি আলোচনা কৰিছে। যি চৰিত্ৰ সৎ অথচ যাৰ মাটিৰ লগত সম্বন্ধ আছে, ক্ৰটি - - বিচ্যুতি আছে তেৱেঁই ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হোৱাৰ যোগ্য। অৰ্থাৎ 'ভাল' মানে দৰ্শক-পাঠকৰ হৃদয় স্পৰ্শ কৰি সহানুভূতি আদায় কৰিব পৰা দোষে-গুণে মিশ্ৰিত মধুময় ব্যক্তিয়েই ট্ৰেজেডিৰ কাৰণে উপযুক্ত চৰিত্ৰ। এৰিষ্টটলৰ মতে চৰিত্ৰৰ দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য হ'ল — ই সদায় যথা-যথ হোৱাটো উচিত। তৃতীয়তে চৰিত্ৰ বাস্তৱ হ'ব লাগে আৰু চতুৰ্থতে চৰিত্ৰ সামঞ্জস্যপূৰ্ণ হ'ব লাগে। সমালোচক হাডচনৰ মতে, চৰিত্ৰ সৃষ্টিয়েই হৈছে নাটকৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান উপাদান। তেওঁ চৰিত্ৰৰ সম্পৰ্কত কৈছে —

"Characterisation is the realy fundamental and lasting element in the greatness of any dramatic work" অৰ্থাৎ নাটকত মহত্ত্ব দান কৰিব পৰা স্থায়ী আৰু মৌলিক উপাদান হৈছে চৰিত্ৰ সৃষ্টি। গেলছ্বৰ্ডিয়েও কৈছে " চৰিত্ৰৰ প্ৰতি যত্ন লোৱা, কাৰ্যকলাপ আৰু কথোপকথনে নিজৰ যত্ন নিজে লব।" নাটকত চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। যিখন নাটকত সুনিপূণভাৱে নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে সেইখন নাটকে দৰ্শকৰ মনত গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰে। নাটক এখন চাই অহাৰ পাছত বহুত দিনৰ পিছত নাটকৰ কাহিনী হয়তো মনত নাথাকিব পাৰে, কিন্তু চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপ বহুত দিনলৈকে মনত থাকে। হেমলেট, মেকবেথ, কিংলিয়েৰ, মণিমুগ্ধ, সুন্দৰ কোঁৱৰ, মণিৰাম-দেৱান, পিয়লী ফুকন আদি চৰিত্ৰৰ কথাকে এই প্ৰসংগত উদাহৰণ স্বৰূপে ক'ব পাৰি। কাহিনীতকৈ এই চৰিত্ৰ বিলাকেহে নাটকসমূহক অমৰত্ব প্ৰদান কৰিছে। নাটকত কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্বই দৰ্শক-পাঠকৰ মন অভিভূত কৰি তোলে, সংলাপৰ চাৰুতাই নাটকক আকৰ্ষণীয়তা দান কৰে আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ দক্ষতাই নাটকক অমৰত্ব প্ৰদান কৰে।

নাটকত বিভিন্ন ধৰণৰ আৰু বহুতো চৰিত্ৰৰ সমাৱেশ ঘটে। সাধাৰণতে নাট্যকাৰে নাটকত এটা বা দুটা প্ৰধান চৰিত্ৰ সংযোজন কৰে। এই প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰেই নাটকখনৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰে। প্ৰধান চৰিত্ৰ বুলিলে নায়ক-নায়িকা আৰু খলনায়ক-খলনায়িকাকে

বুজায়। শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰে প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহক পূৰ্ণাংগ চৰিত্ৰ ৰূপে ৰূপায়ণ কৰে। চৰিত্ৰসমূহৰ মাজেদি মানুহৰ মানৱীয় মূল্যবোধ আৰু মনস্তত্ত্বৰ সুন্দৰ বিকাশ ঘটায়।

নাটকত সদায় নাট্যকাৰে কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰটোক গুৰুত্ব সহকাৰে অংকণ কৰে। কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰটো নাটকৰ ঘটনাৰ লগত জড়িত হৈ থাকে। যিমানে চৰিত্ৰটো জটিল ৰূপত ৰূপায়িত হ'ব, যিমানে আবেগ-অনুভূতি, ঘাত-প্ৰতিঘাত, সংঘাত-সংকটত জুৰুলা হ'ব সিমানেই নাটকখনৰ আকৰ্ষণ বাঢ়িব। কেতিয়াবা অৱশ্যে নাটকত এটা প্ৰধান বা কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰৰ ঠাইত একাধিক চৰিত্ৰই গুৰুত্ব পোৱাও দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে ৰূপালীমত — ৰূপালীম, ইতিভেন আৰু মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰৰ কথাই ক'ব পাৰি। সেইদৰে জুলিয়াছ চিজাৰত-— চীজাৰ আৰু ব্ৰুটাচ চৰিত্ৰ দুটাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি।

নাটকত প্ৰধান বা কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰক বাদ দি বাকীবোৰ চৰিত্ৰ হ'ল পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ। পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ দুই ধৰণৰ — কিছুমান হ'ল কাল্পনিক বা টাইপচৰিত্ৰ আৰু কিছুমান হ'ল পূৰ্ণাংগ বা বাস্তৱচৰিত্ৰ। টাইপচৰিত্ৰ বাস্তৱচৰিত্ৰ সমূহৰ দৰে হুবহু নহয়, বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ কোনোবা এটা দিশৰ প্ৰতীক স্বৰূপ নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ দ্বাৰা সৃষ্ট চৰিত্ৰই হ'ল টাইপচৰিত্ৰ বা জাতিৰূপধৰ্মী চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰবোৰ হ'ল — সৰল আৰু নৈব্যক্তিক। পূৰ্ণাংগ বা বাস্তৱ চৰিত্ৰ বোৰ হ'ল — বাস্তৱ জীৱনৰ পৰা বুটলি অনা চৰিত্ৰ, বাস্তৱ জীৱনৰ ওচৰচপা চৰিত্ৰ, যিবোৰ বাস্তৱৰ মানুহৰ সৈতে একে— কিন্তু তাকে নাট্যকাৰে কল্পনাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰে।

নাটক এখনত নাটকীয়ত্ব আহে পৰিস্থিতিৰ পৰা। পৰিস্থিতিয়ে ৰস-ব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি কৰে। পৰিস্থিতিৰ জন্ম দিয়ে চৰিত্ৰৰ জীৱনত ঘটা উপৰ্যুপৰি সংঘাতে। অৰ্থাৎ চৰিত্ৰই নাটকৰ পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰে। সেইবাবে নাটকত চৰিত্ৰৰ ভূমিকা সম্বন্ধে গেলছ্বৰ্ডিয়ে কৈ থৈ গৈছে 'Character is situation' অৰ্থাৎ 'চৰিত্ৰই পৰিস্থিতি'। নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ মাজত কেইটামান পৰিস্থিতিৰ মাজেদি জীৱনৰ ৰহস্যক নাট্য-ৰসোত্তীৰ্ণ কৰিব পৰাতেই নাট্যকাৰৰ নাটক ৰচনাৰ সাফল্য নিৰ্ভৰ কৰে।

নাটক ৰচনাৰ নিৰ্দিষ্ট ৰীতি আছে। এই ৰীতিবোৰৰ পৰা ফালৰি কাটি নাট্যকাৰে নাটক ৰচনা কৰিব নোৱাৰে। সেইবাবে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে নিৰ্দিষ্ট ৰীতি অনুসৰণ কৰিবলগীয়া হয়। চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা আচাৰ-ব্যৱহাৰ, আৱেগ-অনুভূতি, ধৰণ-কৰণ ইত্যাদিবোৰ নিৰ্দিষ্ট ৰীতি-নীতিৰ মাজেদি ফুটাই তোলাটো এটা কষ্টসাধ্য কাম। নাট্যকাৰৰ গভীৰ মনোযোগ, সুসংহত প্ৰচেষ্টাৰ মাজেৰে ফুটি উঠা চৰিত্ৰবোৰ আকৌ অভিনেতা অভিনেত্ৰী সকলৰ ব্যক্তিত্বপূৰ্ণ সফল ৰূপায়নৰ ওপৰতো নিৰ্ভৰ কৰে। কৃতিত্বহীন ৰূপায়নত নাট্যকাৰৰ সৃষ্ট চৰিত্ৰ কেতিয়াও দৰ্শকৰ সন্মুখত সজীৱ ৰূপত প্ৰকাশ পাব নোৱাৰে।

নাট্য সমালোচক ড° সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই তেখেতৰ 'নাট্যতত্ত্বমীমাংসা'ত নাটক

ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীক সমান মৰ্যাদা দিছে। তেওঁৰ মতে, প্ৰত্যেক প্ৰথম শ্ৰেণীৰ নাটকত চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ 'মণিকাঞ্চন' সংযোগ ঘটে। তেওঁ কৈছে- "ভালো রসঘন নাটকের পক্ষে চরিত্র বিশ্লেষণের জন্যেই চরিত্র বিশ্লেষণও ততটা প্রয়োজন নয় যতটা প্রয়োজন সুসম্বদ্ধ একটি কাহিনীর কাঠামোতে প্রাণবন্ত চরিত্রের প্রতিষ্ঠা। চরিত্রের প্রাণবন্তা যোগানে যত কম, কাহিনীর সূক্ষ্ম গতিভংগিমা বা সূক্ষ্ম কারুকার্য্য তেমনি কম। অর্থাৎ সেই অনুপাতে কাহিনীর গুরুত্বও কম। চরিত্র মর্য্যাদাহীন কাহিনী যতই চাঞ্চল্যকর ঘটনার সংযোগে গড়ে উঠুক না কেন, তার লঘুভার না হয়ে উপায় নেই।" পৃঃ (২৩৫) মুঠতে চৰিত্ৰক বাদ দি যেনেকৈ ভাল কাহিনী সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰি তেনেকৈ ভাল কাহিনীক বাদ দি চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাও সম্ভৱ নহয়।

ভাৱনা

এৰিষ্টটলে ভাৱনা বা চিন্তাক নাটকৰ অন্যতম উপাদান ৰূপে উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে। ড° সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ মতে "কল্পনা আৰু ভাবনা ভাবাবেগৰেই আধিমানসিক অভিব্যক্তি। একমাত্ৰ অনুভৱৰ হৃদয় ক্ৰিয়াৰ মাজত ভাবাবেগ আবদ্ধ হৈ নাথাকি কল্পনা বা ভাবনা ৰূপে ফুটি উঠে। সেইফালৰ পৰা কল্পনা ভাবৰ কল্পৰূপ আৰু ভাবনা ভাবৰ তত্ত্বৰূপ।" ইয়াক আমি এনেদৰেও কব পাৰো সাহিত্যত জীৱনৰ ঘটনাৰ দিশটো— কাহিনীত, হৃদয়ৰ দিশটো— চৰিত্ৰত আৰু মস্তিস্কৰ দিশটো— ভাবনাৰ মাজেদি প্ৰতিফলিত হয়। প্ৰাচীন সাহিত্যত এই ভাবনাক অৰ্থগৌৰৱ বোলা হৈছিল। ভাবনাৰ নিজস্ব গাম্ভীৰ্য বা গভীৰতা বিমানেই নাথাকক কিয় ৰসসাহিত্যত কিন্তু ভাবনাৰ স্থান মুখ্য নহয়। ৰসসাহিত্যৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হ'ল জীৱনৰ ৰূপ প্ৰকাশ কৰা, যাৰ মাজেৰে ৰস সৃষ্টি হয়। উচ্চাঙ্গ ভাবনা নহলেও সাহিত্যত ৰস সৃষ্টি হ'ব পাৰে। সেইবুলি এইটো ভাবিলেও ভুল হ'ব যে ভাবনা অতি আধুনিক উপকৰণ আৰু অতি আধুনিক নাটকতেই ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰয়োগ ঘটিছে। বাৰ্নাৰ্ড শ্ব'ৰ মতে—

"Rhetoric, irony, argument, paradox, epigram, parable, the rearrangement of haphazard facts into orderly and intelligent situations- these are both the oldest and newest arts of the Drama."

সমাজৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে, মানুহৰ দৈনন্দিন জীৱনলৈ নানাধৰণৰ জটিলতা, দ্বন্দ্ব আহি পৰিছে ; সমাজত নতুন নতুন সমস্যাৰ সৃষ্টি হৈছে। সেইবাবে সাহিত্যতো সমাজৰ জটিলতা, মানুহৰ জটিল মানসিকতা প্ৰকাশ পাইছে। নাটকত অকল মনোৰঞ্জনতে আবদ্ধ নাথাকি নাট্যকাৰে নতুন নতুন সমস্যাকলৈ চিন্তা ভাবনাত গুৰুত্ব দিছে। কিন্তু সেয়ে হ'লেও অকল ভাবনা বা চিন্তাই নাটক হ'ব নোৱাৰে। ঘটনা, চৰিত্ৰ, সংলাপ, ভাবনা

ইত্যাদি সকলোবোৰৰ সহায়ত ৰসোত্তীৰ্ণ হ'লেহে নাটকৰ ঘাই উদ্দেশ্য সফল হয়। অৰ্থাৎ চিন্তা ভাবনাৰ মাজেদি নাটকত উপযুক্ত ৰস সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক আনন্দ দান কৰিলেহে নাটকে শিল্পকৰ্মৰ মৰ্যাদা দাবী কৰিব পাৰে।

সংলাপ

নাটকৰ কাহিনী ৰচনা আৰু তাৰ অগ্ৰগতি, চৰিত্ৰৰ বিকাশ বা প্ৰকাশ সকলোৰে দায়িত্ব সংলাপে গ্ৰহণ কৰিব লাগে। কিয়নো নাটকত নাট্যকাৰৰ পোনপটীয়াকৈ প্ৰৱেশৰ সুবিধা নাই। উপন্যাসত চৰিত্ৰসমূহৰ কাষে- কাষে ঔপন্যাসিক থাকে। যেতিয়া চৰিত্ৰ অসুবিধাত পৰে, চৰিত্ৰৰ মুখৰ কথাৰে যিবোৰ বুজাব নোৱাৰে, উপন্যাসিকে বিশ্লেষণ কৰি বুজাই দিয়ে। কেতিয়াবা আগতে ঘটা ঘটনা বা পৰিস্থিতিৰ লগত পিছত ঘটিব লগীয়া ঘটনাৰ সম্বন্ধ স্থাপনো ঔপন্যাসিকে নিজে কৰে। কিন্তু নাটকত চৰিত্ৰসমূহৰ মুখৰ বচনৰ মাধ্যমৰে নাট্যকাৰে সকলো কথা ক'বলগীয়া হয়।

সংলাপৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কাম হ'ল নাটকত এটাৰ পিছত এটা দৃশ্যত ঘটি যোৱা ঘটনাৰ ক্ৰমান্বয়ে সংযোগ ঘটাই কাহিনীক পৰিণতিৰ ফালে লৈ যোৱা। যাক ঘটনাৰ অগ্ৰগতি বুলিব পাৰি। সংলাপৰ অন্য এটা কাম হ'ল দৰ্শকক পৰিৱেশৰ লগত 'পৰিচয় স্থাপন' কৰা। পৌৰাণিক নাটকত যুদ্ধক্ষেত্ৰ, ৰাজউদ্যান, ৰাজসভা আদি দৃশ্য বা পৰিৱেশক মঞ্চসজ্জাত গুৰুত্ব দিয়া নহৈছিল। সংলাপৰ মাধ্যমেৰে তেনেবোৰ পৰিৱেশৰ লগত দৰ্শকক পৰিচয় কৰি দিছিল।

সংলাপ নাটকীয় আৰু স্বাভাৱিক হোৱা উচিত। নাটকীয় সংলাপ চুটি,স্পষ্ট আৰু অৰ্থব্যঞ্জক হ'লে নাটকৰ কাহিনী ক্ষিপ্ৰগতিত আগবাঢ়ে। দীঘলীয়া সংলাপে নাটকৰ গতি মন্থৰ কৰে। কিন্তু সদায় এই কথা সত্য নহয়। যদিও নাটকত চুটি সংলাপৰ ব্যৱহাৰ কৰা উচিত বুলি কোৱা হয় তথাপিও কেতিয়াবা দীঘলীয়া সংলাপৰ ব্যৱহাৰে নাটকৰ ৰসসৃষ্টিত ব্যাঘাত নজন্মাবও পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'পিয়লি ফুকন' নাটকত ৰজা-মৈদাম দৃশ্যত পিয়লিৰ মুখত দিয়া দীঘলীয়া সংলাপৰ কথাকে ক'ব পাৰি। তেনেকৈ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'টিকেন্দ্ৰজিৎ' নাটকত ' ঠেঙাল'ৰ মুখৰ দীঘলীয়া সংলাপৰ কথাও উল্লেখ কৰিব পাৰি। সংলাপ চুটি হ'ব লাগে নে দীঘল এইটো নিৰ্ভৰ কৰে পৰিস্থিতিৰ প্ৰয়োজন আৰু চৰিত্ৰৰ ব্যঞ্জনাৰ ওপৰত।

'স্বাভাৱিক ' বুলি কওঁতে জীৱনত ব্যৱহৃত সাধাৰণ অনলংকৃত ভাষাকে বুজাইছে। কিন্তু ই অভ্ৰান্ত সত্য নহয়। সুদক্ষ নাট্যকাৰে অলংকৃত ভাষাৰ সু-প্ৰয়োগ কৰি ৰসময় পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰে। দৃষ্টান্তস্বৰূপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'ৰূপালীম' নাটকৰ মণিমুগ্ধৰ মুখৰ অলংকৃত ভাষাৰ কথাকে ক'ব পাৰি। নাটকত সংলাপৰ ভাষা অলংকাৰপূৰ্ণ হ'ব লাগিব নে অনলংকৃত হ'ব লাগিব সেইটো নিৰ্ভৰ কৰিব নাটকৰ পৰিৱেশ-পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্ৰৰ

অভিব্যঞ্জনাৰ ওপৰত। এইখিনিতে আৰু এটা কথা উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব-- যিহেতু সংলাপে চৰিত্ৰ অংকন কৰে সেইবাবে সংলাপ এনেধৰণৰ হোৱা উচিত যাতে চৰিত্ৰৰ দেহ-সঞ্চালনত, মুখৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশত, চকুৰ প্ৰকাশ-ভংগী আদিত ই সহায়ক হয়।

নাটকীয় সংলাপত আৰু দুটা প্ৰকাৰ আছে - স্বগতোক্তি (Soliloquy) আৰু কাষৰীয়া(Asides) উক্তি । মাজে সময়ে চৰিত্ৰ একোটাই মনৰ ভাবনা অকলে অকলে আত্মভাষণৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰে। তাকে স্বগতোক্তি বোলে। স্বগতোক্তিৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰে দৰ্শকক চৰিত্ৰৰ মনৰ নিগূঢ়তম প্ৰদেশৰ লগত চিনাকি কৰি দিয়ে। স্বগতোক্তিত চৰিত্ৰবোৰে আচলতে সশব্দে চিন্তা কৰে আৰু দৰ্শকে সেইবোৰ শুনিবলৈ পায়। বংগমঞ্চত যেতিয়া বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ উপস্থিতিত কোনো চৰিত্ৰই আন চৰিত্ৰৰ অগোচৰে কিবা কথা কয় তাকে কাষৰীয়া উক্তি বোলে। পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটকত স্বগতোক্তি আৰু কাষৰীয়া উক্তিৰ সঘন ব্যৱহাৰ দেখা যায়। আধুনিক যুগৰ বাস্তৱধৰ্মী নাটকবোৰত ইয়াৰ প্ৰয়োগ নাট্যকাৰসকলে কৰিবলৈ এৰিছে।

স্বগতোক্তি, কাষৰীয়া উক্তিৰ দৰে নাটকত নেপথ্যবাণী বা অদৃশ্যবাণী ব্যৱহাৰ কৰা হয়। নেপথ্যবাণীক পৌৰাণিক নাটকত দৈৱবাণী বুলি কোৱা হয়। চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্বিবেকেই হ'ল স্বগতোক্তি। নেপথ্যবাণী পৌৰাণিক নাটকতে অকল ব্যৱহাৰ কৰা নহয়। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে আধুনিক নাটকতো ইয়াৰ ব্যৱহাৰ হয়। কোনো ঘটি যোৱা পৰিৱেশ বা পৰিস্থিতিৰ জ্ঞান অবিহনে যদিহে দৰ্শকৰ বুজা-পৰা সম্ভৱ নহয়, তেনেস্থলত মঞ্চৰ ভিতৰৰ পৰা তেনে পূৰ্বৰ পৰিৱেশ - পৰিস্থিতিৰ কথা নেপথ্যবাণীৰ দ্বাৰা কৈ দিয়া হয়। নেপথ্যবাণীৰ বিপৰীতধৰ্মী আন এবিধ বাণী আছে তাক উদ্দেশ্যবাণী বোলা হয়। মঞ্চৰ পৰা নেপথ্যত থকা চৰিত্ৰৰ উদ্দেশ্যে কোৱা বাণীয়েই হ'ল উদ্দেশ্যবাণী।

পৰিৱেশ সৃষ্টি

নাটক এখনৰ কৃতকাৰ্যতা নাটকখনৰ পৰিৱেশৰ ওপৰতো বহুতখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। হাডচনে Introduction to the Study of Literature ত এযাৰ বৰ মূল্যবান কথা কৈছে – "The drama is not pure literature. It is a compound art, in which literary element is organically bound up with element of stage-setting and histrionic interpretation." অৰ্থাৎ নাটক বিশুদ্ধ সাহিত্য নহয়। ই হ'ল মিশ্ৰ আৰ্ট, য'ত সাহিত্যিক উপাদান অঙ্গাঙ্গীভাৱে জড়িত হৈ থাকে – মঞ্চ পৰিৱেশ আৰু ঐতিহাসিক ভাৱাৱ লগত। গতিকে নাটক এখনত stage-setting আৰু histrionic interpretation ৰ গুৰুত্ব নিশ্চয় আছে।

এৰিষ্টটলে 'দৃশ্য' ক নাটকৰ বহিৰংগ উপাদান বাবে নাটকৰ শেহৰ উপাদান হিচাপে উল্লেখ কৰিছে। তেওঁৰ মতে, নাটকৰ ৰসসৃষ্টিত দৃশ্যই সহায় নিশ্চয় কৰে, কিন্তু কেৱল

দৃশ্যৰ দ্বাৰা ৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ যোৱাটো নাট্যকাৰৰ একপ্ৰকাৰৰ দুৰ্বল মনৰহে পৰিচয়। উৎকৃষ্ট কলাই দৃশ্যৰ মাজেৰে ভয় আৰু সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ নিশ্চয় নিবিচাৰে। তথাপি এইটোও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে দৃশ্য বা পৰিৱেশে নাটকৰ ৰস সৃষ্টিত বহু পৰিমাণে সহায় কৰে। নাটক যিহেতু অভিনয় কৰিবলৈ লিখা হয়, সেইবাবে অভিনয় কৰিবলৈ মঞ্চৰ প্ৰয়োজন হ'বই। অভিনয় উপযোগী হ'বলৈ মঞ্চৰ ধাৰণা নাট্যকাৰৰ থাকিব লাগিব। যি সকল নাট্যকাৰে ৰঙ্গমঞ্চৰ কৌশল আৰু দৰ্শকৰ মন উভয়কে আগত ৰাখি নাটক লিখে তেনে নাটক মঞ্চসফল হয়। তাকে নহ'লে এখন নাটকৰ সাহিত্যিক মূল্য হয়তো থাকিব কিন্তু নাটকীয় মূল্য নাথাকিব।

নাটকীয় পৰিৱেশক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি - বহিৰঙ্গ পৰিৱেশ আৰু অন্তৰঙ্গ পৰিৱেশ। বহিৰঙ্গ পৰিৱেশ হ'ল মুখত বোল সানি ভাওধৰা (Make-Up),যন্ত্ৰ-সংগীত, মঞ্চসজ্জা,পোহৰৰ ব্যৱহাৰ আদিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। নাটকত যি যুগৰ কাহিনী উপস্থাপন কৰা হয়, চৰিত্ৰবোৰৰ সাজ-পাৰ, আচাৰ-ব্যৱহাৰ,চাল-চলন আদিও সেই যুগৰ হোৱা আৱশ্যক। যি ঘটনা যি ঠাইত সংঘটিত হয়, তাৰ পটভূমিও তেনে ধৰণৰ হ'ব লাগে। উদাহৰণ স্বৰূপে ঘৰৰ পৰিৱেশৰ কথাকে ক'ব পাৰি। মঞ্চত ঘৰৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি বলৈ হ'লে বাস্তৱৰ ঘৰৰ পৰিৱেশৰ দৰে হ'ব লাগিব।

অন্তৰঙ্গ পৰিৱেশ বুলি ক'লে নাটকৰ ভাষা আৰু গীতৰ কথা আহি পৰিব। যিটো যুগৰ ওপৰত নাটকৰ কাহিনী লিখা হয় নাটকৰ ভাষাও সেইটো যুগৰে হোৱা উচিত। পৌৰাণিক নাটকৰ ভাষা পৌৰাণিক,বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ ভাষা ঐতিহাসিক হোৱা উচিত। মোগল বুৰঞ্জীৰ কাহিনীক লৈ নাটক ৰচনা কৰিলে মোগল-যুগৰ, আহোম বুৰঞ্জীৰ কাহিনীক লৈ নাটক ৰচনা কৰিলে আহোম যুগৰ কিছুমান বৈশিষ্ট্যমূলক শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিব লাগে। এনে কৰিলে নাটকত স্বাভাৱিকতা অক্ষুণ্ণ থাকে আৰু যুগোপযুগী পৰিৱেশ সৃষ্টি হয়। নাটকীয় ভাষা চৰিত্ৰ অনুযায়ী হ'ব লাগে। এখন নাটকত ৰজা-মন্ত্ৰী, সৈন্য-সামন্ত, লগুৱা-বন্থৱা, পণ্ডিত-মূৰ্খ, অভিজাত-দৰিদ্ৰ আদি বিভিন্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰ থাকে। এনেকুৱা পৰ্যায়ভেদে চৰিত্ৰবোৰৰ ভাষা আৰু সংলাপভংগী বেলেগ হ'ব লাগে। সেইদৰে পৰিস্থিতি অনুযায়ী একেজন মানুহৰে আৱেগ-অনুভূতি বিভিন্ন হ'ব পাৰে। সেইবাবে তেওঁৰ বক্তব্যতো তেনে ধৰণে ভাষাৰ বিভিন্নতা আহি পৰে। এজন মানুহৰ খং উঠিলে তেওঁৰ ভাষা হ'ব ৰূঢ়, ভাবপ্ৰৱণ হ'লে ভাষা হ'ব কাব্যিক , প্ৰেমত পৰিলে ভাষা হ'ব মসৃণ, ঘৰুৱা পৰিৱেশত ভাষা হ'ব ঘৰুৱা। সেইবাবে নিকলে Theory of Drama ত ভাষা সম্পৰ্কে কৈছে "..... that the language of Drama is assuredly not the language of ordinary life, although, on the other hand, it fails if it be artificial." অৰ্থাৎ নাটকৰ ভাষা পূৰ্ণমাত্ৰাই স্বাভাৱিক নহয়, কৃত্ৰিমতাৰ মাজত থাকিও ই স্বাভাৱিকভাৱে সজীৱ ভাষা হ'ব লাগিব।

নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টিত গীতেও যথেষ্ট অৰিহণা যোগায়। আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে পৌৰাণিক নাটকবোৰত সাধাৰণতে মঞ্চসজ্জাত গুৰুত্ব দিয়া নাছিল; চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপৰ দ্বাৰা ৰাজ-উদ্যান, ৰাজ-কাৰেং, দুৰ্গ, ৰণাংগণ আদি পৰিৱেশ বা স্থানৰ পৰিচয় কৰি দিছিল। তেনে ক্ষেত্ৰত গীতে নাটকত মঞ্চৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত যথেষ্ট সহায় কৰিছিল। যুদ্ধৰ বিভীষিকা, প্ৰাকৃতিক অৱস্থা— যেনে ধুমুহা, বৰষুণ আদি, আনন্দ-বেদনা-মৃত্যুৰ কাৰুণ্য , সংকট-সংঘাত ইত্যাদি পৰিস্থিতি আৰু পৰিৱেশৰ গভীৰভাৱে উপস্থাপন কৰিবলৈ গীতে যথেষ্ট সহায় কৰে। নাটকত ব্যৱহৃত গীতবোৰক আকৌ দুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি — অন্তৰঙ্গ আৰু বহিৰঙ্গ গীত। কাহিনীৰ লগত পোনপটীয়াকৈ সম্পৰ্ক নথকা গীতবোৰক বহিৰঙ্গ গীত বোলা হয়। এনে গীতক নাটকৰ পৰা বাদ দিলেও নাটকীয় কাহিনীৰ কাৰ্যক্ৰমত কোনো বাধা নাহে। কিন্তু যিবোৰ গীত বাদ দিলে নাটকীয় কাহিনীৰ কাৰ্যক্ৰম সম্ভৱ নহয়, যিবোৰ গীত নাটকীয় কাহিনীৰ লগত অঙ্গাংগীভাৱে জড়িত তেনে গীতক অন্তৰঙ্গ গীত বোলে।

এৰিষ্টটলে গীতকো নাটকৰ উপাদান বুলি কৈ থৈ গৈছে। যিহেতু ডায়নিছাছ দেৱতাৰ উদ্দেশ্যে গোৱা সমৱেত সংগীত বা কোৰাছৰ পৰাই গ্ৰীক নাটকৰ জন্ম হৈছিল। সেইবাবে গ্ৰীক নাট্যকাৰ সকলে নাটকত গীত ৰখাটো প্ৰয়োজন বুলি ভাবিছিল। কিন্তু আধুনিক যুগত বাস্তৱধৰ্মী নাটকত সংলাপৰ প্ৰাধান্য বাঢ়ি অহাৰ লগে লগে সংগীতৰ স্থান কমি প্ৰায় নোহোৱাৰ নিচিনাই হৈছে। কিন্তু এইটোও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে , নাটকত সংগীত একেবাৰে অবাঞ্ছনীয়। নাটকীয় বিষয় স্পষ্ট কৰি তুলিবলৈ উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত গীতে বহুত সময়ত সহায় কৰিব পাৰে। অন্তৰঙ্গ গীতে নাটকত হৰ্ষ-বিষাদৰ ভাবক অধিক ঘণীভূত কৰি নাটকৰ ৰস সৃষ্টিত সহায় কৰে, মাথোঁ লক্ষ্য ৰাখিব লাগে— ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ যাতে কোনো বিসংগতি নঘটে।

শিল্পৰীতিৰ ফালৰ পৰা নৰকাসুৰ নাটকৰ কাহিনী

ৰূপ আৰু ৰীতিৰ ফালৰ পৰা 'নৰকাসুৰ' এখন পৌৰাণিক নাটক । পৌৰাণিক নাটকৰ কিছুমান নিজস্ব ৰীতি-নীতি আছে, যিবোৰে ইয়াক বুৰঞ্জীমূলক, সামাজিক আদি নাটকৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখিছে। অৰ্থাৎ বিষয়বস্তু, চৰিত্ৰ-চিত্ৰন, সংলাপ, পৰিৱেশ সৃষ্টি আদি সকলোতে পৌৰাণিক নাটকৰ কলা-কৌশল বুৰঞ্জীমূলক নাটক, সামাজিক নাটক আদিৰ পৰা ভিন্ন। পৌৰাণিক নাটক হিচাপে নৰকাসুৰ নাটকৰ কাহিনীভাগ বিশ্লেষণ কৰি নাট্যকলাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা নাটকখনৰ বিচাৰ কৰাৰ প্ৰয়োজন আছে। পৌৰাণিক নাটকসমূহ লক্ষ্য কৰিলে কিছুমান সাধাৰণ বিশেষত্ব চকুত পৰে— ১। ধৰ্মমূলক আখ্যানক পৌৰাণিক নাটকত গুৰুত্ব দিয়া হয়। ২। পৌৰাণিক নাটকৰ কাহিনীভাগৰ মাজেদি নাট্যকাৰে সাধাৰণতে এখন পৌৰাণিক জগত প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰে। সেইবাবে পৌৰাণিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিবলৈ অতি-প্ৰাকৃতিক প্ৰসঙ্গৰ অৱতাৰণা কৰে। ৩। আখ্যানভাগত ধৰ্মৰ ভাব প্ৰকাশৰ লগে লগে প্ৰাচীন জীৱন-ধাৰণ, সেই সময়ৰ মানুহৰ জীৱনৰ মূল্যবোধ, ৰীতি-নীতি, প্ৰেম আদি ভাবনাক প্ৰকাশ কৰাত গুৰুত্ব দিয়া হয়। ৪। পৌৰাণিক নাটকত মানুহৰ ওপৰত ভাগ্যচক্ৰ বা নিয়তি বা দৈৱৰ প্ৰভাৱ দেখুওৱা হয়। মানুহে দৈৱৰ হাতৰ ক্ৰিড়নক হৈ নিজৰ ইচ্ছাৰ বিপৰীতে অদৃষ্টৰ লগত যুঁজি কেনেকৈ পৰাজিত হ'বলগীয়া হয় তাৰ কাহিনী বৰ্ণনা কৰা হয় আৰু অৱশেষত ৫। অধৰ্মৰ পৰাজয় দেখুৱাই ধৰ্মৰ জয় প্ৰতিষ্ঠাৰ মাজেৰে জীৱনৰ নৈতিক আদৰ্শ ফুটাই তুলি নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটকত ভক্তিৰ-প্ৰগাঢ়তা ব্যক্ত কৰে।

'নৰকাসুৰ' নাটকত পৌৰাণিক বিশেষত্বসমূহ ফুটি উঠিছে। নৰকৰ আখ্যানটো কেইবাখনো পুৰাণ উপপুৰাণ আৰু মহাকাব্য দুখনতো আছে। এই আখ্যান ভাগ ধৰ্মমূলক। ঘটনাপ্ৰবাহত দেখা গৈছে — নৰক ক্ৰমে অধৰ্মৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি ৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে আৰু ক্ৰমান্বয়ে "দেৱ-দ্বিজ ৰমণী"ৰ উৎপীড়ক স্বৰূপে অধৰ্মত লিপ্ত হৈছে। তেনে অধাৰ্মিক নৰকক শ্ৰীকৃষ্ণই বধ কৰি ধৰ্মক প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে।

'নৰকাসুৰ'ৰ কাহিনীভাগত দৈৱৰ প্ৰভাৱ স্পষ্টভাৱে লক্ষ্য কৰা যায়। নৰকৰ জন্মত দৈৱৰ প্ৰভাৱ আছে। দৈৱৰ কুটিল পৰিহাসত বৰাহৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত জন্মগ্ৰহণ কৰিও তেওঁ দেৱসমাজত স্থান পোৱা নাই বৰঞ্চ 'জাৰজ' নামেৰে ঘৃণিতহে হৈছে। সেইদৰে স্বয়ং নাৰায়ণ যিজন নৰকৰ পিতৃ, তেওঁৰ বাহিৰে নৰকক কোনেও বধ কৰিব নোৱাৰে। আনহাতে , নৰকৰ মাতৃ বসুমতীৰ অনুমতি অবিহনেও কোনেও নৰকক বধ

কৰিব নোৱাৰে। তেনে এক দেৱীক আশ্বাসত নৰক আৰু বসুমতী আশ্বস্ত। কিন্তু দৈৱৰ প্ৰভাৱত অদৃষ্টই তেওঁলোকক এনেদৰে পৰিচালিত কৰিলে যে বিষ্ণুৰ মনুষ্য-অংশী শ্ৰীকৃষ্ণই সত্যভামাৰূপিণী বসুন্ধৰাৰ সন্মতি লৈ নৰকক বধ কৰিলে।

পৌৰাণিক পৰিৱেশ 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰিছে— গঙ্গাৰ বুকুত জলকুঁৱৰী সকলৰ সঙ্গীত আৰু অন্তৰ্ধান, যথাসময়ত আকাশ-বাণীৰ প্ৰয়োগ, মায়াই নৰকক প্ৰণয় নিৱেদন কৰাৰ পৰিৱেশ, কামাখ্যা-দেৱীক 'পালংকশায়িনী' কৰাৰ দুৰ্বাৰ আসক্তি, ৰাতিৰ ভিতৰতে মন্দিৰলৈ যাব পৰাকৈ খট্‌খটী নিৰ্মাণৰ প্ৰযত্ন, ৰাতি নৌপুৱাওতেই দেৱীৰ নিৰ্দেশত কুকুৰাৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ডাক ইত্যাদিৰে। এই সকলোবোৰতে অলৌকিকতা আৰু অতি-প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশ কম-বেছি পৰিমাণে সৃষ্টি হৈছে আৰু এইবোৰে পৌৰাণিক নাটকৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি নাটকৰ আৱেদন বৃদ্ধিত সহায় কৰিছে।

পৌৰাণিক নাটকৰ বিষয়বস্তু প্ৰাচীন গ্ৰন্থৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হয়। বিশেষকৈ নাট্যকাৰে দুখন মহাকাব্য— ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰত, পুৰাণ, উপপুৰাণ আদিৰ পৰা গ্ৰহণ কৰে। কেতিয়াবা জনপ্ৰিয় কিম্বদন্তিও ব্যৱহাৰো পৌৰাণিক নাটকত কৰা হয়। 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ বিষয়বস্তু নাট্যকাৰে "কালিকা-পুৰাণ, ৰামায়ণ, অসম বুৰঞ্জী আৰু কিম্বদন্তীৰ সমন্বয়" ঘটাই সৃষ্টি কৰিছে। তেখেতে বিশেষকৈ কালিকা পুৰাণৰ ওপৰতে বেছিকৈ গুৰুত্ব দিছে। সেইবুলি এইটোও সত্য নহয় যে কালিকা পুৰাণত থকা সকলো কাহিনী নাট্যকাৰে নাটকৰ বিষয় বস্তু হিচাপে পোনপটীয়াকৈ গ্ৰহণ কৰিছে। নাট্যকাৰে 'নৰকাসুৰ'ৰ বিষয়বস্তু পৌৰাণিক গ্ৰন্থৰ পৰা গ্ৰহণ কৰোঁতে- 'নিৰ্বাচন, পৰিবৰ্জন আৰু পৰিবৰ্দ্ধন' ৰীতি মানি চলিছে। কালিকা পুৰাণৰ কাহিনীভাগৰ পৰা 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ বাবে কাহিনীভাগ বাছি লৈছে এনেদৰে— বৰাহ বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুমতীৰ গৰ্ভত নৰকৰ জন্ম, বিদেহ-ৰাজ জনকৰ আশ্ৰয়ত নৰকৰ বাল্যকাল যাপন, বসুমতীৰ কথামতে কিৰাতৰাজ ঘটকাসুৰক যুদ্ধত বধ কৰি প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ সিংহাসন অধিকাৰ, মায়াৰ লগত নৰকৰ বিবাহ, নৰকৰ হৃদয়ত ক্ৰমান্বয়ে আসুৰিক প্ৰবৃত্তিৰ বিকাশ, দেৱতা-ব্ৰাহ্মণক অৱমাননা আৰু অত্যাচাৰ, কামাখ্যা-দৰ্শনপ্ৰাৰ্থী বশিষ্ঠ মুনিক অপমান আৰু দেৱী দৰ্শনত বাধা আৰোপ, সত্যভামাৰ লগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ আগমন, শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত নৰকৰ মৃত্যু। এই সমস্ত ঘটনা কালিকা পুৰাণত আছে। কালিকা পুৰাণৰ বহুবোৰ ঘটনা নাট্যকাৰে বাদ দিছে — কালিকা পুৰাণৰ মতে, নৰক জনকৰ ঘৰত ডাঙৰ হ'লত, নৰকৰ শৌৰ্য-বীৰ্য পৰাক্ৰম দেখি জনক ৰজা বিচলিত হয়। সেই কথা লক্ষ্য কৰি তেওঁৰ পত্নী সুমতিয়ে গোপনে জনক ৰজাক সুধিলে -" ল'ৰাবোৰে ৰং-ধেমালি কৰোঁতে নৰকক দেখি আপোনাৰ মন মলিন হয় কিয়? সি ৰূপৱান, বিনয়ী, নানা গুণত বিভূষিত, তাক দেখিলে আপুনি বিমুখ হয় কিয়?" এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তিনি মাহৰ পিচত সকলো ভাঙি- পাতি কোৱাৰ প্ৰতিশ্ৰুতি সুমতিক জনকে দিছিল। তিনি মাহৰ অন্তত বসুমতীয়ে নিজে ৰজা জনক আৰু গৌতম ঋষিক ক'লে -

"আপুনি অঙ্গীকাৰ অনুসাৰে সকলো কৰ্তব্য পালন কৰিছে, নৰকক শিক্ষা-দীক্ষা দি ষোল্ল বছৰ পোহ-পাল কৰি ডাঙৰ -দীঘল কৰিছে। এতিয়া তাক লৈ যাবলৈ মোক অনুমতি দিয়ক।" উক্ত কথাখিনি নাট্যকাৰে নাটকত সংযোগ কৰা নাই।

'নৰকাসুৰ' নাটকত নৰকক, কাত্যায়নীয়ে মাতৃ-বসুমতী বুলি নিজৰ আত্ম-পৰিচয় দিছে আৰু স্বয়ং পুত্ৰ নৰকক প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা পতাৰ কথা ঘোষণা কৰিছে ----

"তুলি দিম ৰাজদণ্ড নিজ হাতে মই
শোভিব লাগিব তুমি
সিংহাসন প্ৰাগজ্যোতিষৰ !" (পৃঃ ১২)

ইমানেই নহয়, তেওঁ কৈছে ---

"প্ৰতিজ্ঞা কৰিলোঁ আজি জানিবা নিশ্চয়
কৰিম তোমাক মই
অচিৰতে ত্ৰিলোকৰ ৰাজৰাজেশ্বৰ " (পৃঃ ১৩)

কিন্তু কালিকা পুৰাণত পৃথিৱীয়ে গঙ্গাৰ পাৰলৈ নৰকক লৈ আহি সকলো কথা ভাঙি-পাতি কৈছে আৰু স্মৰণ কৰাৰ মাত্ৰকতে গৰুড়ধ্বজ বিষ্ণু আহি পৃথিৱীৰ সন্মুখত উপস্থিত হৈছে। তাৰ পাছত , বিষ্ণুৱে পৃথিৱী আৰু নৰকক লগত লৈ গঙ্গাত বুৰ দি ক্ষন্তেকতে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত উপস্থিত হৈছে। কামৰূপ কিৰাতাধিপতি ঘটকাসুৰক যুদ্ধত নৰকে বধ কৰিলে। স্বয়ং বিষ্ণুয়ে নৰকক ৰাজ্যৰ সীমা নিৰ্ধাৰণ কৰি দিলে ---

"কৰতোয়া সদা গঙ্গা পূৰ্বভাগৱধিশ্ৰেয়া ।
যাবল্ললিত কান্তান্তি তাবদেব পুৰং তব ।।
অত্ৰদেৱী মহামায়া যোগনিদ্ৰা-জগৎ প্ৰসূঃ ।" (৩৯.১১২-৩)

অৰ্থাৎ — কৰতোয়া- সদাগঙ্গাৰ পূৰ্ব ভাগৰ পৰা ললিতকান্তা পৰ্যন্ত তোমাৰ ৰাজ্য। ইয়াত মহামায়া কামাখ্যাৰূপত যোগনিদ্ৰাত আছে। উক্ত কথাখিনি নাট্যকাৰে নাটকত সন্নিৱিষ্ট কৰা নাই।

কালিকা পুৰাণত বিষ্ণুৱে বিদৰ্ভৰাজকন্যা মায়াক নৰকলৈ বিয়া কৰাই অনাৰ কথা উল্লেখ আছে। তাৰ পাছত নানান ধন-ৰত্ন সংগ্ৰহ কৰি দেশত গড় বন্ধাই পুত্ৰ নৰকক সতৰ্ক-বাণী শুনাই বিদায় লোৱাৰ কথা আছে। বিষ্ণুৱে নৰকক সৰ্তক কৰি দিছে - দেৱ, মুনি, বামুণ আদিৰ লগত যাতে বিৰোধাচাৰ নকৰে। বিশেষকৈ মহাদেৱী কামাখ্যাত বাদে আনে দেৱ-দেৱীক যাতে পূজা-অৰ্চনা নকৰে। ইয়াৰ অন্যথা হ'লে নৰকৰ প্ৰাণ নাশ হ'ব।

" স্বপৰ্বতে কামৰূপে চিৰং তং তিষ্ঠ পুত্ৰক।
মহাদেৱীং মহামায়াং জগন্মাতৰমম্বিকাম্ ।
কামাখ্যাং ত্বং বিনা পুত্ৰ নান্যদেবং যজিষ্যসি।।
ই তো'ন্যথা ত্বং বিহৰণ্ গতপ্ৰাণো ভবিষ্যসি।

তস্মান্নৰক যত্নেন সময়ং প্ৰতিপালয়।। (৩৯।৫১)

উক্ত প্ৰসংগ নাট্যকাৰে 'নৰকাসুৰ'ত বৰ্জন কৰিছে। মায়া আৰু নৰকৰ বিবাহ প্ৰসংগত নাট্যকাৰৰ সৃজনীশীল প্ৰতিভা প্ৰকাশ পাইছে। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত প্ৰথম অংকৰ চতুৰ্থ-দৰ্শনত ' নৰকৰ বিশ্ৰাম কক্ষ'ত মায়াৰ অন্য এটা ৰূপহে অঙ্কন কৰিছে। ইয়াত মায়া নৰকৰ প্ৰেমাকাঙ্ক্ষিনী। প্ৰেমৰ অময়া-সুধা পান কৰি মায়াই নিজে নৰকৰ সমুখত প্ৰেম ভিক্ষা কৰিছে ----

" তোমাৰেই শক্তিৱন্ত সুন্দৰ সুঠাম
অপৰূপ বীৰমূৰ্তি দেখিবৰে পৰা
তোমাৰেই বীৰত্বৰ অপূৰ্ব কাহিনী
দিনে-নিশা শতমুখে শুনিবৰে পৰা
তুমিময় হ'ল মোৰ স্বপ্ন - জাগৰণ।
ধ্যান কৰি তোমাৰেই
প্ৰেমময় মোহন মূৰুতি
পূজিছিলোঁ মাতৃ ভৱানীক
কত জনমৰ মোৰ পুণ্যৰ ফলত
তুষ্টা হই আদ্যাশক্তি জগৎ - জননী
মধু - তন্দ্ৰা - আৱেশতে কৰিলে আদেশ
সপিবলে' বৰমাল্য তোমাৰ কণ্ঠত।" (পৃঃ ২৮, ২৯)

মূল কাহিনীত ৰাণী সুমতি, পুত্ৰ, অনুচৰবৰ্গক লগত লৈ জনকে পুত্ৰ নৰকৰ ৰাজ্যত কিছুদিন থাকি যোৱা কথা আছে। কিন্তু 'নৰকাসুৰ' নাটকত ইয়াৰ উল্লেখ নাই।

'নৰকাসুৰ' নাটকত বাণৰ লগত নৰকৰ মিত্ৰতাৰ ইঙ্গিতহে মাত্ৰ আছে; কিন্তু কালিকা পুৰাণত নৰক আৰু বাণৰ মিত্ৰতাৰ বিস্তৃত বিৱৰণ আছে। বাণৰ সংসৰ্গত পৰি নৰকে আসুৰিক স্বভাৱ গ্ৰহণ কৰিলে আৰু বামুণসকলক আগতে কৰাৰ দৰে সা - সন্মান কৰিববলৈ এৰিলে। আনকি কামাখ্যা দেৱীৰ প্ৰতি ভয়-ভক্তি কমিল।

"কামাখ্যায়াং তথা ভক্তিস্তদা তস্যান্যথাভবৎ।" (৪০।৯)

'নৰকাসুৰ' নাটকত বশিষ্ঠই কামাখ্যা দৰ্শন কৰিববলৈ আহোঁতে নৰকে বাধা দিয়াৰ কথা আছে। নৰকৰ বাধা পাই বশিষ্ঠই মাথোঁ নৰকৰ উদ্দেশ্যে কৈছে --

"যদি ঈশ্বৰৰ ইচ্ছা তেনে হয় সেয়েই হ'ব। তুমি যিমান দিন জীয়াই থাকা, সিমান দিন অপেক্ষা কৰিয়েই ৰ'ম।" (পৃঃ ৬১)

কিন্তু 'কালিকা পুৰাণ'ত নৰকৰ বাধা পাই বশিষ্ঠই নৰকক অভিশাপ দিছে - "তই যাৰ ল'ৰা সেয়ে মানুহৰূপ ধাৰণ কৰি অবিলম্বে তোক বধ কৰিব। তই যিমান দিন বাচি থাকিবি কামাখ্যা দেৱীও সিমান দিন অন্তৰ্ধান হৈ থাকিব। তই মৰাৰ পিছত কামাখ্যা

দেৱীক পূজা কৰিম।" মুনিৰ শাও অনুসৰি কামাখ্যাদেৱী অন্তৰ্ধান হ'ল-

"গতে বশিষ্ঠে নৰকঃ শীঘ্ৰং বিস্ময়সংযুতঃ।
জগাম দেৱীভৱনং নীলকূটং মহাগিৰিম্।।
তত্ৰ গত্বা ন চাপশ্যৎ কামাখ্যাং কামৰূপিণীম্।
ন যোনিমণ্ডলং তস্যা সৰ্ব্বান্ পৰিকৰাংস্তথা।। (৩৯।২০-২১)

বাণে নৰকক বশিষ্ঠৰ অভিশাপৰ পৰা মুক্ত হ'বৰ বাবে শিৱ বা ব্ৰহ্মা কোনোবা এজনক অৰ্চনা কৰিববলৈ পৰামৰ্শ দিলে। নৰকে বাণৰ দিহা মতে, ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰত কঠোৰভাৱে ব্ৰহ্মাক আৰাধনা কৰিববলৈ ল'লে। নৰকৰ আৰাধনাত সন্তুষ্ট হৈ ব্ৰহ্মাই পাঁচটা বৰ নৰকক প্ৰদান কৰিলে ---- ১। দেৱতা,অসুৰ,ৰাক্ষস আৰু দেৱযোনিত জন্মা কোনো প্ৰাণীৰ হাতত তেওঁৰ মৃত্যু নহয়, ২। চন্দ্ৰ-সূৰ্য থাকে মানে তেওঁৰ বংশচ্ছেদ নহয়, ৩। তিলোত্তমাকে আদি কৰি দেৱাঙ্গনা (১৬ হাজাৰ) সকল তেওঁৰ প্ৰণয়িণী হ'ব, ৪। তেওঁ অজেয় হ'ব আৰু ৫। সদায় তেওঁৰ শ্ৰীবৃদ্ধি হ'ব। কিন্তু বৰ লওঁতে বশিষ্ঠৰ শাপ-খণ্ডনৰ উপায় ল'বলৈ পাহৰিলে। মূলত উল্লেখ কৰা এই সমস্ত কথা নাট্যকাৰে তেখেতৰ নাটক 'নৰকাসুৰ'ৰ কাহিনীত সংযোগ কৰা নাই।

মূলৰ ৰসখিনি বাদ দিলেও নাট্যকাৰে নাট্যকাহিনীত কিছু কথা নিজৰ ফালৰ পৰাও সংযোজন কৰিছে। মূলত নথকা বিশ্বকৰ্মাৰ জীয়ৰী ইন্দুমতীক লৈ নাট্যকাৰে নতুন ধৰণৰ কাহিনী সংযোগ কৰিছে। হৰিবংশৰ মতে, বিশ্বকৰ্মাৰ জীয়ৰী কশেৰুক। হৰিবংশত নৰকাসুৰক এজন ডকাইতৰ দৰে বৰ্ণনা কৰিছে। ইন্দ্ৰ আৰু দেৱতাসকলৰ ঘোৰ বৈৰী নৰকে হাতীৰ ছদ্মবেশত বিশ্বকৰ্মাৰ জীয়ৰী কশেৰুক বলাৎকাৰ কৰে। কিন্তু 'নৰকাসুৰ' নাটকত বিশ্বকৰ্মাৰ জীয়ৰী কশেৰুক নহয় — ইন্দুমতীহে। এই ইন্দুমতী অসাধাৰণ গুণৰ অধিকাৰিণী। তেওঁ সাহসী, আত্ম-সন্মানৰ প্ৰতি আত্মসচেতন, স্বাধীনচিতীয়া আৰু তেওঁৰ আছে পিতাকৰ প্ৰতি অগাধ শ্ৰদ্ধা আৰু ভক্তি। যাৰ বাবে তেওঁ জীৱনৰ মূল লক্ষ্য আৰু আদৰ্শ 'বিষ্ণুপ্ৰেম' ক ত্যাগ কৰি নৰকৰ দাসত্বৰ পৰা পিতাকক মুক্তি দিবৰ বাবে স্ব-ইচ্ছাই নৰকক বিয়া কৰাবলৈ বিচাৰিছে। তেওঁৰ বাবে পিতাক 'জগতৰ নমস্য দেৱতা, হিমাদ্ৰি সদৃশ' পিতাকৰ উচ্চশিৰ। তেনেজন দেৱশিল্পী বিশ্বকৰ্মাৰ সাধাৰণ নৰকৰ ওচৰত দাসত্ব স্বীকাৰ তেওঁ সহ্য কৰিব নোৱাৰে। ইন্দুমতীয়ে পিতাকৰ উদ্দেশ্যে কৈছে "... পিতা ধৰ্ম, পিতা স্বৰ্গ, যি পিতাক পূজা কৰিলে সকলো দেৱতা সন্তুষ্ট হয়, সেই পিতা তুমি মোৰ। আজি তোমাৰ কাৰণে যদি ভীষণ নৰকত পচিব লাগে সিও মোৰ স্বৰ্গবাস তুল্য হ'ব।" (পৃঃ ৫৩)

একেগৰাকী ইন্দুমতীৰ ব্ৰহ্মজ্ঞান আৰু ব্ৰহ্মোপলব্ধি নাটকৰ কাহিনীৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে। ইন্দুমতীয়ে পিতাকৰ আদেশ মতে শ্ৰীকৃষ্ণক বিয়া কৰাবলৈ অমান্তি হৈছে। তেওঁ জানে শ্ৰীকৃষ্ণ বিষ্ণুৰ অংশ অৱতাৰ হ'লেও মানুহ। তেওঁৰ মৃত্যু হ'ব। সেইবাবে

কৈছে —

"................. শ্ৰীকৃষ্ণ হ'ব পাৰা তুমি সত্য শিৱ সুন্দৰ মোৰ চিৰপূজ্য চিৰ আৰাধ্য দেৱতা নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ। তথাপি তোমাত মোৰ আকাংখ্যা নাই। নাৰায়ণৰ মনুষ্যমূৰ্তিক মই পূজা নকৰোঁ। তুমিও এদিন মৰিবা। তুমিও এদিন ধ্বংস হ'বা। আজি তুমিও মিছা .....।" (পৃ ১০১)

বহুসময়ত এই ইন্দুমতীক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকৰ মূল কাহিনীত ভক্তিৰসৰ সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰে সফলতা লাভ কৰিছে। নাট্যকাহিনীক স্পষ্ট কৰি দৰ্শকক বুজাবৰ বাবে আৰু গহীন ঘটনাৰ আৱেশৰ পৰা কিছু সময়ৰ বাবে আনন্দ দিবৰ বাবে নাট্যকাৰে কেইটামান লঘু দৃশ্যৰো অৱতাৰণা কৰিছে। নাট্যকাৰে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত নৰকৰ ৰাজ অভিষেক অনুষ্ঠান কিমান জাকজমকতাৰে পাতিছে তাকে প্ৰথম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত 'আলিবাটৰ দৃশ্য'ত বাটৰুৱাৰ কথোপকথনৰ মাজেদি দৰ্শকক জানিবলৈ দিছে। ৩ য় অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনৰ আৰম্ভণিত কামাখ্যা পৰ্বতৰ নামনিত অসুৰ কেইজনৰ কথোপকথনৰ মাধ্যমেৰে নৰকৰ অহংকাৰী মনোভাব, স্বেচ্ছাচাৰীতা আৰু শোষণৰ এখন উজ্জ্বল ছবি প্ৰকাশ পাইছে। অসুৰবোৰৰ লঘু কথোপকথনত নৰকৰ কামাখ্যা গোসাঁনীৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আৰু বিবাহৰ চৰ্ত সাপেক্ষে "একে নিশাতেই কুকুৰাই ডাক নৌ দিওঁতেই আমাৰ ৰজাই তেওঁৰ পৰ্বতলৈ উঠা আলিটো শিলেৰে বান্ধি দিব পাৰে তেন্তে তেওঁ ৰজাত বিয়াত বহিব পাৰে। ... (পৃঃ ৫৬) ইত্যাদি কথাবোৰত দৰ্শকৰ কাহিনীৰ লগত একাগ্ৰতা স্থাপনত সহায়ক হৈছে।

মুঠতে নাট্যকাৰে পৌৰাণিক নাটক 'নৰকাসুৰ'ত বিষয়বস্তু বা কাহিনী গঠনত 'কালিকা পুৰাণ, ৰামায়ণ, অসম বুৰঞ্জী আৰু কিম্বদন্তী"ৰ সমন্বয় ঘটাই মূল কাহিনীৰ কিছু নিৰ্বাচন, কিছু পৰিবৰ্জন আৰু কিছু পৰিবৰ্দ্ধন কৰিছে। নাটকখনত স্ব-কল্পিত, পৌৰাণিক--সকলো সামৰি লোৱাত নাটকীয় কথাবস্তুৱে জটিল ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। হ'লেও নাটকীয় কাহিনী বিন্যাসত আদি, মধ্য আৰু অন্ত স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ পাইছে। কাহিনীৰ আদি হ'ল নৰকাসুৰৰ জন্মৰ কাহিনী (কাত্যায়নীৰ মুখত) আৰু নৰকাসুৰৰ মাতৃ-ভক্তি; কাহিনীৰ মধ্য হ'ল -নৰকাসুৰৰ জীৱনৰ উচ্চাকাঙ্ক্ষা পূৰণ, (প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা আৰু ত্ৰিলোকৰ ৰাজ- ৰাজেশ্বৰ) আৰু মাতৃক কৰা অপমানৰ প্ৰতিশোধ পূৰণ আৰু হৃত আভিজাত্য উদ্ধাৰৰ বাবে ক্ৰমান্বয়ে পাপ কাৰ্যত লিপ্ত ; অন্তত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত— নৰকৰ পতন।

নাট্যকাৰে নাটকৰ কাহিনীভাগক চাৰিটা অংকত বিভাজন কৰিছে। প্ৰতিটো অংক আকৌ বিভিন্ন দৃশ্যত ৰূপায়ণ কৰিছে। ১ম অংকত চাৰিটা (৪টা) দৰ্শন; ২য় অংকত তিনিটা (৩টা) দৰ্শন; ৩য় অংকত পাঁচটা (৫টা) দৰ্শন; ৪ৰ্থ অংকত ছয়টা (৬ টা) দৰ্শন; মুঠতে চাৰিটা অংকত ওঠৰটা (১৮ টা) দৰ্শনৰ সংযোজনা কৰিছে। নাটকৰ আৰম্ভণিত 'প্ৰস্তাৱনা দৃশ্য' ব্যৱহাৰ কৰিছে।

নৰকাসুৰ নাটকত ঐক্য

নাটকীয় ঐক্য তিনিপ্ৰকাৰৰ — সময়ৰ ঐক্য, স্থানৰ ঐক্য আৰু ঘটনাৰ ঐক্য যাক ক্ৰিয়া বা কাৰ্যৰ ঐক্যও বোলা হয়। আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে ৰোমান্টিক নাট্যকাৰসকলে এই তিনি ঐক্য মানি চলা নাই। এৰিষ্টটলে বান্ধি দিয়া ঘটনাৰ ঐক্য নাট্যকাৰসকলে ভংগ কৰিছে, তাৰ ঠাইত তেওঁলোকে এটা ঘটনাত গুৰুত্ব নিদি মূল কাহিনীৰ আবেদন বিনষ্ট নোহোৱাকৈ ঘটনাৰ সংযোজনতহে গুৰুত্ব দিছে। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত নৰকৰ জন্ম আৰু মৃত্যুলৈকে সুদীৰ্ঘ জীৱন কাহিনীত বহুবোৰ সৰু-বৰ ঘটনা জড়িত হৈ আছে। নৰকৰ জন্মৰ কাহিনী ক'বলৈ যাওঁতে জনকৰ কাহিনী, মায়াৰ লগত বিবাহ, স্বৰ্গাভিযান, স্বৰ্গবিজয়, বশিষ্ঠক অপমান, কামাখ্যা দৰ্শনত বাধা আৰোপ, দেৱতা সকলক কৰা অপমান, বিশ্বকৰ্মাক-- দুৰ্গ, ৰাজ-উদ্যান, অট্টালিকা, খট্‌খটী নিৰ্মাণৰ নিৰ্দেশ, ইন্দুমতীৰ পিতৃ আৰু দেৱতাৰ মুক্তিৰ বাবে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ আগত প্ৰাৰ্থনা আৰু অৱশেষত কুঠোৰ তপস্যা, হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ গাভৰুক অপহৰণ, কামাখ্যাক অংকশায়িনীৰূপে পাবলৈ কামনা কৰা, বসুমতীৰ পুত্ৰক বচাবৰ বাবে আপ্ৰাণ চেষ্টা, সত্যভামাৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগত প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ আগমন আৰু বসুমতী অংশী সত্যভামাৰ নিৰ্দেশিত বিষ্ণু অংশী শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত নৰকৰ মৃত্যু ইত্যাদি বহুবোৰ ঘটনাৰ সংযোগত 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কাহিনীভাগ সৃষ্টি হৈছে।

নাটকখনত সময়ৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰা নাই। নাটকৰ কাহিনী সত্য, ত্ৰেতা আৰু দ্বাপৰ এই তিনিওটা কাল জুৰি ব্যাপ্ত হৈ আছে। সত্য যুগত বিষ্ণুৱে বৰাহ ৰূপ ধৰি হিৰণ্যাক্ষৰ হাতৰ পৰা বসুমতীক উদ্ধাৰ কৰে। ৰজস্বলা অৱস্থাত বৰাহৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুমতী (পৃথিৱীদেৱী)ৰ গৰ্ভসঞ্চাৰ হয়। কিন্তু দেৱতাসকলে সেই সন্তানক জন্ম হ'বলৈ নিদিলে। ত্ৰেতা যুগৰ মধ্যভাগত ৰামৰ দ্বাৰা ৰাৱণক বধ কৰাৰ পাছতহে জনকৰ যজ্ঞভূমিত বসুমতীয়ে সন্তানৰ জন্ম দিলে। মৰা মানুহৰ(নৰ) লাওখোলা (ক) ত মূৰ থৈ কান্দি থকা অৱস্থাত জনকে শিশুটো দেখিলে। সেয়ে গণনা কৰি নাম থলে নৰক। সেইজন নৰক ক্ৰমান্বয়ে ডাঙৰ হৈ অত্যাচাৰী হোৱাত দ্বাপৰত বিষ্ণুৰ মনুষ্য অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক বধ কৰে। সেই পিনৰ পৰা চালে তিনিটা কাল জুৰি ব্যাপ্ত হৈ থকা নৰকৰ কাহিনীত সময়ৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰা নাই।

নাটকৰ অন্য এটা ঐক্য হ'ল- স্থানৰ ঐক্য। সত্য, ত্ৰেতা আৰু দ্বাপৰ এই তিনিওটা কাল জুৰি ঘটা কাহিনীভাগত দেখাদেখিকৈ স্থানৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰিব নোৱাৰে। নৰকে স্বৰ্গ-মৰ্ত্য-পাতাল সকলোতে নিজৰ বীৰত্ব আৰু পৰাক্ৰমেৰে বিস্তাৰ লাভ কৰিছে।

'নৰকাসুৰ' নাটকখন লক্ষ্য কৰিলে আমি দেখোঁ — ইয়াত ঘটনা, সময় আৰু স্থানৰ ঐক্যত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিয়া নাই। তথাপিও এইটোও নুই কৰিব নোৱাৰি যে 'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ কাহিনীভাগৰ গভীৰত ভাবৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰিছে। নৰকৰ জীৱনত পতনৰ কাৰণ

কি? মাকক কৰা অপমানৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ সমৰ্থ হোৱা নৰকৰ সামৰ্থ্যৰ সঁচাৰ কাঠি বসুমতী নিজে। মাতৃভক্ত, মাতৃ আজ্ঞাকাৰী নৰক ক্ৰমান্বয়ে ক্ষমতাৰ উচ্চ শিখৰত উঠিছে। প্ৰথমতে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা আৰু অৱশেষত ত্ৰিলোকৰ ৰাজ-ৰাজেশ্বৰ। কিন্তু নিজৰ হৃত আত্মসন্মানবোধ ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে ক্ৰমান্বয়ে অধিক অত্যাচাৰী হৈ পৰিছে। তেওঁ মাতৃ - আজ্ঞা উলঙ্ঘন কৰিছে; দেৱ - দ্বিজ - ৰমণীক অত্যাচাৰ কৰিছে। অৱশেষত নৰকৰ অত্যাচাৰৰ পৰা সকলোকে নিষ্কৃতি দিবৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক বধ কৰিছে। অৰ্থাৎ নৰকৰ চাৰিত্ৰিক স্খলনেই নৰকৰ মৃত্যুৰ কাৰণ। নৰকৰ মৃত্যু সাধাৰণ মৃত্যু নহয়। স্বয়ং ভগৱানৰ হাতত মৃত্যু গ্ৰহণ কৰি নৰকে অমৰত্ব লাভ কৰিছে। 'নৰকাসুৰ' এখন পৌৰাণিক নাটক হিচাপে ইয়াত ভক্তি ধৰ্মৰ মাহাত্ম্য ফুটি উঠিছে। ইয়াত ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় এই সত্য প্ৰতিষ্ঠা হৈছে। ভগৱানে ভক্তৰ প্ৰতি দায়িত্ব আৰু কৰ্তব্য পালনৰ বাবে কিয় জন্ম গ্ৰহণ কৰে তাক নিজ মুখে ঘোষণা কৰিছে --

"পৰিত্ৰাণায় সাধুনাং বিনাশয় চ দুস্কৃতাম্।
ধৰ্ম সংস্থাপনাৰ্থায় সম্ভৱামি যুগে যুগে।।"

ইয়াতেই ভাবৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰিছে।

নৰকাসুৰ নাটকত আকস্মিকতা

আকস্মিকতাৰ সংযোগে নাটকলৈ ক্ৰিয়াশীলতা আনে আৰু নাটকীয় কাহিনীৰ আকৰ্ষণীয়তা বৃদ্ধিত সহায় কৰে। গতানুগতিকভাৱে আগবাঢ়ি থকা ঘটনা এটাৰ মাজত হঠাতে কোনো চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশৰ দ্বাৰা কাহিনীয়ে গতি সলালে নাটকলৈ আকস্মিকতা আহি পৰে। নাট্যকাৰে নৰকাসুৰ নাটকৰ কাহিনীক গতিশীল কৰি নাট্য আবেদন বৃদ্ধি কৰিবৰ বাবে আকস্মিকতাৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। ১ম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত নৰকৰ বিশ্ৰাম কক্ষত নিশা অকস্মাৎ অকলশৰীয়াকৈ মায়াৰ প্ৰৱেশৰ দ্বাৰা এটা ৰোমাঞ্চকৰ পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰিছে। নাটকখনৰ ৩য় অংকৰ ৩য় দৰ্শনত বশিষ্ঠ আৰু নৰকৰ কথোপকথনত নৰকৰ চাৰিত্ৰিক স্খলন প্ৰকাশ পাইছে। এই দৃশ্যত 'পৱন'ৰ আকস্মিক প্ৰৱেশ আৰু বক্তব্যত নৰকৰ অনিবাৰ্য মৃত্যুৰ এটা আভাস দৰ্শকৰ সন্মুখত দাঙি ধৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে --

"আসুৰিক তেজত দীপ্ত হৈ আসন্ন মৃত্যুৰ সন্মুখত পৈশাচিক নৃত্য কৰিছ নৰক! ৰঘু বংশৰ উপদেশদাতা, প্ৰাতঃস্মৰণীয় শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ শিক্ষাগুৰু বশিষ্ঠৰ ইচ্ছাত বাধা দি কিমানদিন ৰাখিবি? যি পৰ্য্যন্ত তোৰ এই আকাশলংঘা মইমতালিৰ ওৰ নপৰে, যি পৰ্য্যন্ত তোৰ পাপ নৰকমূৰ্ত্তি পৃথিৱীৰ পৰা অন্তৰ্হিত নহয়, সেই পৰ্য্যন্ত ক্ষমাৰ অৱতাৰ মুনি বশিষ্ঠ তোৰ ৰাজ্যতে ৰ'ল। ....।" (পৃঃ ৬১)

নৰকাসুৰ নাটকত বৈপৰীত্য

বৈপৰীত্য নাটকত এটা নহয় এটা ৰূপত প্ৰকাশ পায়। নাট্যকাৰে 'নৰকাসুৰ' নাটকত

পোনপটীয়াকৈ দেৱসমাজৰ বিপৰীতে নৰক চৰিত্ৰক দেখুৱাইছে। ইন্দুমতী চৰিত্ৰৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ নৰক চৰিত্ৰক স্থাপন কৰিছে। অৰ্থাৎ ইন্দুমতীয়ে পিতৃভক্তিৰ বাবে নিজৰ আদৰ্শ, বিষ্ণুপ্ৰেম ত্যাগ কৰিবলৈ কুণ্ঠিত হোৱা নাই। তাৰ বিপৰীতে নৰকে মাতৃভক্তিৰ চিন স্বৰূপে সৃষ্টিত তাণ্ডৱ সৃষ্টি কৰিছে --- স্বৰ্গ-বিজয় কৰি দেৱতাসকলৰ ওপৰত এসময়ত মাকক কৰা অপমানৰ ভীষণ প্ৰতিশোধ লৈছে। ইন্দুমতী চৰিত্ৰৰ ত্যাগৰ বিপৰীতে নৰকৰ প্ৰতিশোধ পৰায়ণতা-- এই দুয়োটা মনোভাৱৰ মাজত বৈপৰীত্য প্ৰকাশ পাইছে। সেইদৰে কাহিনীৰ উপস্থাপনতো আমি বৈপৰীত্য লক্ষ্য কৰোঁ। নৰকাসুৰৰ জীৱনক লৈ ঘটা গহীন কাহিনীৰ গহীন পৰিৱেশৰ বিপৰীতে নাট্যকাৰে লঘু-দৃশ্যৰ সংযোজনেৰে নাটকলৈ বৈপৰীত্য আনিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে-- প্ৰথম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনৰ বাটৰুৱা কেইজনৰ কথোপকথন আৰু তৃতীয় অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত অসুৰকেইজনৰ কথোপকথনৰ কথাকে ক'ব পাৰি।

নৰকাসুৰ নাটকত তুলনা বা সাদৃশ্য

কাহিনীৰ এটি অংশত থকা কোনো ভাব কাহিনীটোৰ অন্য অংশত পুনৰুক্তি কৰাটোৱেই হ'ল তুলনা বা সাদৃশ্য। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ আৰম্ভণিত নৰকৰ মাতৃভক্তি স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ পাইছে আৰু নাটকৰ আন এটা অংশত ইন্দুমতীৰ পিতাকৰ প্ৰতি গভীৰ ভক্তি প্ৰকাশ পাইছে। দুয়োটা ঘটনাৰ সংযোগত সুন্দৰকৈ নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন হৈছে।

নৰকাসুৰ নাটকত সংঘাত

নাটকৰ বাবে এটা অত্যাৱশ্যকীয় অংগ হ'ল সংঘাত। এই ৰীতিটোৰ ব্যৱহাৰৰ ওপৰত নাট্যকাহিনীৰ অগ্ৰগতি বহুতখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। অৰ্থাৎ সংঘাত আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে নাটকৰ অগ্ৰগতি আৰম্ভ হয় আৰু সংঘাত শেষ হ'লেই নাটকৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। এখন নাটকত সংঘাত দুই ধৰণে হব পাৰে-- অন্তঃসংঘাত আৰু বহিঃসংঘাত। 'নৰকাসুৰ'ত নাট্যকাৰে বেছিকৈ বহিঃসংঘাতৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিছে। নাটকখনত নৰক চৰিত্ৰটোৰ মাজত প্ৰচ্ছন্নভাবে অন্তঃসংঘাত প্ৰকাশ পাইছে। বহিঃসংঘাত আকৌ কেইবাধৰণে প্ৰকাশ পাব পাৰে-- দুজন ব্যক্তিৰ মাজত বা দুটা দলৰ মাজত, ব্যক্তি আৰু সমাজৰ মাজত আৰু ব্যক্তি আৰু দৈৱৰ মাজত। নাটকখনত নৰকৰ জীৱনত দৈৱৰ সংঘাত আৰম্ভ হৈছে নৰকে জন্মলাভ কৰাৰ আগতেই, মাতৃগৰ্ভত স্থিতি লাভ কৰাৰ মুহূৰ্তৰে পৰা। দেৱতাসকলে বসুমতীক অপমান আৰু অৱহেলা কৰিলে। যাৰফলত বসুমতীয়ে ভীষণ অপমান সহ্য কৰি নৰকক জন্ম দিবলগীয়া হ'ল-- বিদেহৰাজ জনকৰ ঘৰত। নিজে ধাত্ৰীৰ ছদ্মবেশত পুত্ৰক লালন-পালন কৰিবলগীয়া হ'ল। কাত্যায়নীয়ে আত্মপৰিচয় নিদিয়ালৈকে নৰকে জনকক পিতা আৰু সুমতীক মাতৃ বুলি ভাবি আছিল। পিতাক বিষ্ণু আৰু মাতৃ বসুমতী - - সৌভাগ্য আৰু গৌৰৱত নৰকৰ স্থান সমাজত উচ্চ হ'ব লাগিছিল। কিন্তু দৈৱই সেই

গৌৰৱ আৰু সৌভাগ্যৰ পৰা নৰকক বঞ্চিত কৰিছে আৰু সমাজত পৰিচিত কৰাইছে ঘৃণিত জাৰজ সন্তান হিচাপে।

নৰকৰ মৃত্যুত দৈৱৰ হাত আছে। নৰক শক্তিশালী-পৰাক্ৰমী ৰজা। নৰকৰ শৰীৰত বিষ্ণুৰ তেজ আছে। সেয়েহে নৰক অজৰ-অমৰ। নৰকৰ ওপৰত মাতৃ বসুমতীৰ আশীৰ্বাদ আছে। নৰক যিমানেই পতনমুখী নহওক নৰকৰ মৃত্যুৰ বাবে বসুমতীৰ অনুমতিৰ প্ৰয়োজন, তেনে অনুমতি বসুমতীয়ে কাকো কেতিয়াও নিদিয়ে। কিন্তু দৈৱই এনে এটা চক্ৰব্যূহ ৰচনা কৰিলে যে আপুনা-আপুনি এই অসম্ভৱো সম্ভৱ হৈ পৰিল। বসুমতী অংশী সত্যভামাই বিষ্ণু অংশী শ্ৰীকৃষ্ণক যুদ্ধক্ষেত্ৰত নৰক বধৰ অনুমতি দি অনুপ্ৰাণিত কৰিলে। দৈৱৰ হাতত নৰক বাৰে বাৰে পৰাজিত হৈছে।

নৰকাসুৰ নাটকত নাট্যশ্লেষ

নাটকীয় শ্লেষকো একপ্ৰকাৰৰ বৈপৰীত্যই বুলিব পাৰি। নাট্যশ্লেষৰ সাৰবস্তু হ'ল কথা আৰু কাৰ্যৰ দুতৰপীয়া গতি। একেটা কথাত যেতিয়া দ্ব্যৰ্থক ভাবৰ সৃষ্টি হয় তেতিয়াই নাট্যশ্লেষৰ উৎপত্তি হয়। অভিনেতাই এনেকুৱা এটা কথা কয় বা আচৰণ কৰে যিটো তেওঁৰ বাবে অসংগত বা অস্বাভাৱিক। অৰ্থাৎ কোৱা কথা আৰু কাৰ্যৰ মাজত যেতিয়াই অসংগতি হয় তেতিয়াই নাট্যশ্লেষৰ উৎপত্তি হয়। 'নৰকাসুৰ' নাটকত এই ৰীতিটোৰ ব্যৱহাৰ নাট্যকাৰে কৰিছে। ২য় অংকৰ ১ম দৰ্শনত ইন্দ্ৰই নিজৰ দেৱত্বৰ বাবে অহংকাৰ কৰিছে—

"দেৱতা অমৰ আমি
স্বৰ্গ সুখভোগ— যুগমীয়া দেৱৰ ভাগ্যত।" (পৃঃ ৩৬)

আৰু দৰ্প কৰি নৰকক সামান্য মনুষ্যৰ দৰে বধ কৰাৰ কথা কৈছে —

" মাতৃ-অপমানে তাৰ যথেষ্ট নহ'ল,
বিচাৰিছে আত্মনাশ ইন্দ্ৰৰ হাতত।
বেচ কথা! বৰুণ, পৱন!
সেয়ে হ'ব — তাকে দিম, নহওঁ কৃপণ।
এক বজ্ৰ-আঘাততে জাৰজ দৈত্যক
পঠিয়াম ভষ্ম কৰি ৰসাতললই।" (পৃঃ ৩৭)

সেইজন ইন্দ্ৰই নৰকৰ লগত যুদ্ধত পৰাজিত হৈ নিজ মুখে নিজৰ দুৰ্বলতাক স্বীকাৰ কৰিছে - ১ম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত এনেদৰে —

" মই আৰু দেৱৰাজ নহওঁ। বাটৰ ভিকহু পুৰন্দৰ। ভগৱান! ইমানতো মোক জীয়াই ৰাখিছা কিয়?" (পৃঃ ৪৩)

তেওঁ নিজৰ বিফলতাৰ কথা আক্ষেপেৰে কৈছে —

" হাতত নৰক প্ৰদত্ত লৌহজিঞ্জিৰি পিন্ধি, বুকুত দ্বাদশ মাৰ্তণ্ডৰ উত্তাপ লৈ এতিয়াই বিশ্বক দেখুৱাব লাগিব নিয়তিৰ অসীম প্ৰভাৱ।" (পৃঃ ৪৪)

নৰকৰ সম্পৰ্কে ইন্দ্ৰৰ মিথ্যা অহঙ্কাৰে তেওঁৰ নিজৰ কাৰ্যৰ মাজত সম্পূৰ্ণ অসংগতিহে প্ৰকাশ কৰিছে। ইয়াতেই নৰক চৰিত্ৰৰ কথা আৰু কামৰ মাজত নাট্যশ্লেষ ফুটি উঠিছে।

ইন্দ্ৰৰ দৰে বিশ্বকৰ্মা চৰিত্ৰৰ কথা আৰু কাৰ্যৰ মাজত বহুসময়ত কোনো সংগতি ৰক্ষা পৰা নাই। ২য় অংকৰ ৩য় দৰ্শনত নৰকৰ লগত যুঁজ কৰাৰ প্ৰসংগত বিশ্বকৰ্মাৰ উৎসাহযুক্ত বচন এনেধৰণৰ —

"...... নপলাওঁ, কেতিয়াওঁ নপলাও। লাগে যদি যুদ্ধ কৰিম, শতেক যন্ত্ৰণা মূৰ পাতি ল'ম। শিল্পীৰ নামত কলংক নানো।" (পৃঃ ৪৭) সেইজন বিশ্বকৰ্মাই অলপ সময়ৰ পাছতে পুনৰ কৈছে — " ...... পলায়ন কৰাই শ্ৰেয়।" (পৃঃ ৪৭) বিশ্বকৰ্মাৰ কথা আৰু কামৰ মাজত অসংগতি আৰু অস্বাভাৱিকতাই নাট্যশ্লেষৰ সৃষ্টি কৰিছে।

চতুৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত বিশ্বকৰ্মাৰ অন্য স্বৰূপ দেখিবলৈ পাওঁ। এইজন বিশ্বকৰ্মা দেৱতা বা শিল্পীয়েই নহয়, ব্ৰহ্মোপলব্ধি কৰা অন্য এজন পুৰুষ। তেওঁ নিজৰ জীয়ৰী ইন্দুমতীক ব্ৰহ্মৰ জ্ঞান দিব খুজিছে। তেওঁ কৈছে — "...... সপোন - তুমি সপোন — মই সপোন — সকলো সপোন! মায়াৰ আভৰণে সকলোৰে চকু অন্ধ কৰিছে। এবাৰ সেই মায়া-আভৰণ গুচাই মানস চকুৰ দিব্য দৃষ্টিৰে দুৰলৈ চাই পঠিওৱাচোন! কি দেখা পাবা জানা? সেই শংখচক্ৰগদাপদ্মধাৰী শ্ৰীমধুসূদন। হাঁহো হাঁহো বদন, ঢুলু ঢুলু নয়ন, পীতাম্বৰ পংকজ চৰণ সেই জগজনবিমোহন ভগৱানৰ উজ্জ্বল মূৰ্তি। সেই মূৰ্তিত ধূলিকণা সদৃশ তোমাক মিলাই দি এবাৰ চিন্তা কৰি চোৱাচোন — কোন কাৰ পিতা, কোন কাৰ কন্যা......" (পৃঃ ৯৩)।

এনে জ্ঞানগৰ্ভ কথা ক'ব পৰা এইজন বিশ্বকৰ্মাই শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাষত যেতিয়া এজন সাধাৰণ পিতাকৰ দৰে কন্যাক অৰ্পণ কৰিবলৈ কাতৰ প্ৰাৰ্থনা কৰে —

" ...... প্ৰভু! অনুগ্ৰহ কৰি মোৰ কন্যা ইন্দুমতীক গ্ৰহণ কৰি মোক কৃতাৰ্থ কৰা........" (পৃঃ ১০১)।

তেনে পৰিস্থিতিত নাটকীয় কথন আৰু কাৰ্যত নিশ্চয় নাট্যশ্লেষ ফুটি উঠিব।

নাট্যকাৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' নাটকত নৰক আৰু বসুমতীৰ মাজেৰে কাহিনীভাগত নাট্যশ্লেষৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। পিতৃ নাৰায়ণৰ বাহিৰে নৰকক কোনেও বধ কৰিব নোৱাৰে। বসুমতীয়ে কেতিয়াও নৰক বধৰ অনুমতি নিদিয়ে। অথচ নাৰায়ণেও বসুমতীৰ পৰা অনুমতি ল'ব লাগিব। বসুমতী আৰু নৰক দুয়ো নৰকৰ অমৰত্বৰ বিষয়ে নিশ্চিন্ত। দৰ্শকে অলপ সময়ৰে বাবে এই কথাৰ সত্যতা হয়তো উপলব্ধি কৰে। কিন্তু কাৰ্যতঃ কাহিনীয়ে বেলেগ গতি লয়। বসুন্ধৰাৰ অন্য ৰূপ সত্যভামাৰ অনুমতি লৈ নাৰায়ণৰ

অন্যৰূপ শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক বধ কৰাত নাটকখনত সুন্দৰকৈ নাট্যশ্লেষ ফুটি উঠিছে।

নৰকাসুৰ নাটকৰ কাহিনী সৃষ্টিত দুৰ্বলতা

নাটকৰ কাহিনীৰ সৌষ্ঠৱ বৃদ্ধিৰ কাৰণে নাট্যকাৰৰ সৃষ্টিমূলক প্ৰতিভাৰ প্ৰয়োজন। ওপৰৰ আলোচনাত বিভিন্ন নাট্যৰীতি আৰু কলা-কৌশলৰ প্ৰয়োগেৰে নাট্যকাৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ কাহিনী সৃষ্টিত কিমানখিনি সফলতা লাভ কৰিছে সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে। সেয়ে হ'লেও নাটখনত ৰৈ যোৱা কিছুমান দুৰ্বলতাৰ কথা নক'লে আলোচনাটো আধৰুৱা হৈ ৰ'ব। নাট্যকলাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা নাটকত আনুষঙ্গিক চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাবিলাকে মূল চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ বিকাশত সহায় কৰিব লাগে। 'নৰকাসুৰ' নাটকত কিন্তু সেইটো হৈ উঠা নাই। ময়দানৱ, সাত্যকি, বলৰাম, প্ৰদ্যুম্ন আদি চৰিত্ৰৰ কাৰ্যাৱলীয়ে মূল কাহিনীৰ বিকাশত পোনপটীয়াকৈ সহায় কৰা নাই। উক্ত চৰিত্ৰসমূহৰ কাৰ্যাৱলী মূল কাহিনীৰ বাবে অপৰিহাৰ্য অঙ্গ নোহোৱাৰ বাবে এই চৰিত্ৰসমূহক বাদ দিলেও ক্ষতি নহ'লহেঁতেন। তেনেদৰে মায়া আৰু ভগদত্তক লৈ সৃষ্টি কৰা ৩য় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনৰ ঘটনাংশও কাহিনীৰ বিকাশত অঙ্গাঙ্গীভাৱে জড়িত হৈ থকা নাই। এই দৃশ্যটোক বাদ দিলেও মূল-কাহিনীৰ বিকাশত বাধাৰ সৃষ্টি নহ'লহেঁতেন। পৌৰাণিক ঘটনা আৰু কাল্পনিক কথাৰ সংযোগত নাটকীয় কাহিনীক নিখুঁত ৰূপত সজাই তোলাত নাট্যকাৰ বহুসময়ত বিফল হৈছে।

নাটকৰ মূল চৰিত্ৰ হ'ল নৰক। নৰকক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাটকৰ কাহিনী ভাগ ৰচিত হৈছে। নাটকখনৰ প্ৰথম-অৱস্থাত নৰকক দয়ালু স্বভাৱৰ দেখুওৱা হৈছে। যিজন নৰকে সৰল অন্তঃকৰণেৰে বিনাদ্বিধাই ক'ব পাৰে— "আই। ৰজা হোৱা বৰ টান কাম...... ৰজা মানে মনুষ্যৰ ৰক্তপায়ী ৰাক্ষস নহয় জানো আই ?" (পৃঃ ১৫)

যিজন নৰকে মাতৃ-নিন্দা সহিব নোৱাৰি ঘটকক বধ কৰিছে, সেইজন নৰকে নিজৰ চাৰিত্ৰিক পৰিবৰ্তনত কৈ উঠিছে—" আই ! মই আজি কোমল অন্তঃকৰণেৰে তাহানিৰ সেই শান্ত শিষ্ট নৰক নহওঁ। চোৱা, মই আজি ৰাক্ষসতকৈও ভয়ংকৰ। এই চোৱা হাতত নৰশোণিত।" (পৃঃ ১৭)

তেনে কোমল অন্তৰৰ শান্ত-শিষ্ট নৰক ক্ৰমান্বয়ে কেনেকৈ স্বেচ্ছাচাৰী আৰু অত্যাচাৰী হ'ল, নাট্যকাৰে তাক স্পষ্টকৈ দৰ্শকক বুজি উঠিবলৈ সুযোগ দিব লাগিছিল। নাটকৰ ১ম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত স্বৰ্গঅভিযানৰ সময়ত নৰকৰ মুখত শুনিবলৈ পোৱা গৈছে—

" বুকু ফালি চোৱা যদি মায়া! দেখা পাবা — হৃদয়ৰ স্তৰে স্তৰে শোণিতেৰে লিখা আছে — মাতৃঋণ, ইন্দ্ৰৰ মুকুট, বৰুণৰ ছত্ৰ আৰু অদিতিৰ কৰ্ণৰ কুণ্ডল।" (পৃঃ ৪২)

দেৱতা আৰু ব্ৰাহ্মণ বিদ্বেষী নৰকৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা আৰু অত্যাচাৰত সকলোবোৰ

ত্ৰস্তমান হ'বলগীয়াত পৰে। দয়ালু অন্তৰৰ নৰকৰ হৃদয়ত ইমান ঘৃণা পুঞ্জীভূত হোৱাৰ কাৰণ হিচাপে নাটকত নাট্যকাৰে ১ম অংকৰ ১ম দৃশ্যত কাত্যায়নীৰ পুত্ৰ নৰকৰ কাষত আত্মপ্ৰকাশৰ সুযোগ লৈছে। কাত্যায়নীৰূপী বসুমতীয়ে নৰকৰ পূৰ্বৰ সকলো বৃত্তান্ত জনাই পুতেকৰ হৃদয়ত ঘৃণা জন্মাবলৈ যত্ন কৰিছে। কিন্তু যি ঘৃণাই নৰকক এটাৰ পাছত আন এটা পাপকৰ্ম্ম কৰিবলৈ উৎসাহ যোগাইছে, অত্যাচাৰী-অনাচাৰী হ'বলৈ বাধ্য কৰিছে, সেই ঘৃণা আৰু প্ৰতিশোধ পূৰণৰ মূল কাৰণ নাটকত আৰু স্পষ্টকৈ ফুটাই তুলিব লাগিছিল। তেতিয়া নৰক চৰিত্ৰৰ মাজত যথেচ্ছাভাব আৰু অত্যাচাৰৰ কাৰণ দৰ্শকে আৰু স্পষ্টকৈ বুজি পালেহেঁতেন।

নাটকৰ সময়সীমা নিৰ্দিষ্ট পৰিসৰৰ মাজত আবদ্ধ। মঞ্চত নাটক এখন দুই বা তিনি ঘণ্টাৰ ভিতৰত কৰি দেখুওৱাব লাগে। সেইবাবে কাহিনীত এবাৰ প্ৰকাশ পোৱা কথা দুনাই প্ৰকাশ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। দ্বিৰুক্তি বা পুনৰুক্তিৰ ব্যৱহাৰত কলাৰ সৌন্দৰ্য হানি হয়। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত কাহিনীৰ দ্বিৰুক্তি হৈছে। নৰকৰ জন্ম ৰহস্যটো— কাত্যায়নীয়ে নৰকক এবাৰ কোৱাৰ পাছত পুনৰ বাটৰুৱা দুজনৰ কথোপকথনত একেখিনি কথাৰে দ্বিৰুক্তি কৰাত নাটকীয় সৌন্দৰ্য ম্লান পৰিছে।

নাটকখনত ' মায়া ' চৰিত্ৰৰ কাৰ্যাৱলীতো আতিনাটকীয়তা প্ৰকাশ পাইছে। "অসূৰ্যস্পৰ্শা " বিদৰ্ভৰ ৰাজকন্যা মায়াই মাজনিশা অকলশৰে আহি প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ নৰকাসুৰৰ শয়নকক্ষত প্ৰৱেশ কৰি প্ৰেম নিৱেদন কৰা কাৰ্যত নিশ্চয় ৰোমাঞ্চ আছে। কিন্তু নাটকীয় কাহিনীত এই ঘটনাই যে অস্বাভাৱিকতা আনিছে এই কথাত সন্দেহ নাই।

নাটকৰ কাহিনীভাগত ' বাণ'ৰ মাথোঁ উল্লেখহে আছে। কাহিনীভাগত চৰিত্ৰটোৰ কাৰ্যাৱলী সন্নিৱিষ্ট নকৰাত কাহিনীৰ প্ৰয়োজন পূৰণ হোৱা নাই।

শিল্পৰীতিৰ ফালৰ পৰা নৰকাসুৰ নাটকত চৰিত্ৰ অঙ্কন

নাট্যকাৰসকলে পৌৰাণিক নাটকত চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাতকৈ কাহিনীৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা যায়। পৌৰাণিক নাটক ৰচনাত নাট্যকাৰৰ এটা বিশেষ সুবিধা এয়ে যে,নাট্যকাৰে কাহিনীভাগ ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ—য'ৰ পৰাই সংগ্ৰহ নকৰক, নিজৰ ইচ্ছা আৰু প্ৰয়োজন অনুসৰি নাটকৰ আখ্যানভাগত চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। অৱশ্যে তেনে কাৰ্যৰ দ্বাৰা পৌৰাণিক কাহিনীভাগৰ বিকৃতি যাতে নঘটে তাৰ বাবে নাট্যকাৰ সতৰ্ক থাকিব লাগিব। 'নৰকাসুৰ' নামৰ নাটকখনত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই নাটকৰ প্ৰয়োজনত প্ৰায় ডেৰকুৰিৰো ওপৰ চৰিত্ৰ সংযোগ কৰিছে। তাৰে কিছুমান গহীন চৰিত্ৰ আৰু কিছুমান লঘু চৰিত্ৰ। এনেদৰেও ক'ব পাৰি, নাট্যকাৰে পৌৰাণিক চৰিত্ৰসমূহৰ ৰূপায়ণৰ লগে লগে কিছুমান কৃত্ৰিম চৰিত্ৰও কল্পনা কৰি লৈছে।

আলোচনাৰ সুবিধাৰ বাবে নাটকত সন্নিৱিষ্ট চৰিত্ৰসমূহক আমি পুৰুষ আৰু নাৰী-চৰিত্ৰ এনেধৰণে ভগাই ল'ব পাৰোঁ। নৰক,বিশ্বকৰ্মা,শ্ৰীকৃষ্ণ,ইন্দ্ৰ,দেৱজিৎ আদি চৰিত্ৰসমূহক পুৰুষ চৰিত্ৰৰ শিতানত আৰু বসুমতী, মায়া, সত্যভামা আৰু ইন্দুমতীক উল্লেখযোগ্য নাৰী চৰিত্ৰৰ শিতানত থ'ব পাৰি। উল্লেখিত চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত কেইটামান চৰিত্ৰ অংকনত নাট্যকাৰে সফলতা লাভ কৰিছে, আন কেইটামান চৰিত্ৰ স্পষ্টভাৱে ফুটি উঠা নাই। অৱশ্যে নাটকৰ ঠেক পৰিসৰৰ ভিতৰত সকলোবোৰ চৰিত্ৰৰ বিকাশ সম্ভৱপৰ নহয়।

নৰকাসুৰ

'নৰকাসুৰ' নাটকৰ মূল চৰিত্ৰ হ'ল নৰক। বিদেহৰ ৰাজপুত্ৰ নৰক। সুমতিক মাতৃ বুলি, জনকক পিতৃ জানি ডাঙৰ হোৱা নৰকে হঠাতে গংগাৰ পাৰত ধাত্ৰী কাত্যায়নীৰ মুখত আত্মপৰিচয় পাই হতভম্ব হৈছে। শৈশৱ, কৈশোৰ অতিক্ৰম কৰি যৌৱনত ভৰি দিয়া ৰাজপুত্ৰ নৰকৰ বাবে আশ্চৰ্যজনক বাৰ্তা হৈ বৈ আছিল কাত্যায়নী, যাক তেওঁ এগৰাকী ধাত্ৰী বুলি ভাবিছিল, তেৱেঁই তেওঁৰ প্ৰকৃত মাতৃ, যাৰ আচল পৰিচয় দেৱী বসুমতী। দৈৱবাণীয়ে নৰকৰ মনৰ শংকা দূৰ কৰিলে। মাতৃ পৰিচয়ৰ আনন্দত আত্মহাৰা নৰকে পিতৃ-পৰিচয়ৰ বাবে ব্যাকুল হৈ পৰিল —

" কোৱা তেন্তে চেনেহী জননী!
পিতৃ কোন মোৰ?
কিবা নাম, কিবা ধাম, ক'ত থাকে তেওঁ ? " (পৃঃ ৫)

নৰকৰ কৌতূহল নিবৃত্তিৰ কাৰণে বসুমতীয়ে স্বীকাৰ কৰিলে — " শুনা বাছা - জন্ম তব বিষ্ণু ঔৰসত " (পৃঃ ১১)

পিতৃ-মাতৃৰ প্ৰকৃত পৰিচয় জানি নৰকে আনন্দত আত্মহাৰা হৈ চিঞৰি উঠিল—

" ধৰিত্ৰী জন্মদাত্ৰী — পিতৃ নাৰায়ণ "

সংগোপনে মাতৃৰ প্ৰতি নৰকৰ হৃদয়ৰ গভীৰত নিৰৱধি বৈ থকা ভক্তিৰ ধাৰা বাস্তৱত উচ্চাৰিত হ'ল —

"..
কয়ো যদি কোনাবাই পাপকণ্ঠ তুলি
মাতৃ মোৰ – মাতৃ মোৰ কলংকিনী বুলি
তথাপিতো – তথাপিতো - তুমি মোৰ মাতৃ
চিৰকাল – যুগে যুগে - জন্মে জন্মে
নৰকৰ আৰাধ্যা গোসাঁনী।" (পৃঃ ৯)

তেনে গৰাকী আৰাধ্যা গোসাঁনীৰ প্ৰতি কোনো কটু কথা শুনিবলৈ নৰক প্ৰস্তুত নহয়। সেয়ে প্ৰাগ্জ্যোতিষপুৰৰ অধিপতি ঘটকাসুৰৰ লগত যুদ্ধ কৰোঁতে, ঘটকাসুৰৰ মুখত মাতৃ-নিন্দা শুনি নৰক খঙত কম্পমান হৈ উঠিছে। অস্ত্ৰহীন ঘটকাসুৰৰ প্ৰতি বীৰোচিত মৰ্যাদা আগবঢ়োৱা নৰকে অৱশেষত ঘটকাসুৰক নিৰ্মম প্ৰহাৰ কৰি মৃত্যু দণ্ড দিছে —

"মাতৃনিন্দাকাৰী পামৰ! মৃত্যুৰ আগমুহূৰ্তত আজি শিকি যা - নৰকৰ মাতৃৰ অপযশ গোৱাৰ কেনে ভয়ংকৰ শাস্তি !......" (পৃঃ ১৬)

সহজসৰল, শান্ত-শিষ্ট নৰকৰ ঠাইত জন্ম হ'ল ৰক্তপিপাসু - প্ৰতিশোধ পৰায়ণ অসৎ এজন নৰকৰ। নৰকে বসুমতীক উদ্দেশ্য কৰি কৈছে —

"আই! মই আজি কোমল অন্তঃকৰণেৰে তাহানিৰ সেই শান্ত-শিষ্ট নৰক নহওঁ। চোৱা, মই আজি ৰাক্ষসতকৈও ভয়ংকৰ। এই চোৱা হাতত নৰশোণিত। এই শোণিতেৰে তোমাৰ চৰণৰ জেউতি চৰাওঁ।" (পৃঃ ১৭)

মাতৃনিন্দা আৰু হৃত আভিজাত্য উদ্ধাৰৰ বাবে নৰকে হৃদয়ত নিশ্চয় কৰি ল'লে। বিশেষকৈ এসময়ত মাকক অপমান কৰা দেৱ সমাজক শাস্তি দিবলৈ নৰক দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ। মহাপৰাক্ৰমী নৰকে সেই উদ্দেশ্যে স্বৰ্গাভিযানৰ যো-জা কৰিলে —

"মাতৃনিন্দা- প্ৰতিশোধ পূৰাবৰ হেতু
কৰিছে নৰকে এই যুদ্ধ- আয়োজন...." (পৃঃ ৩৯)

প্ৰাগ্জ্যোতিষপুৰৰ সম্ৰাট হৈ নৰকে শান্তি পোৱা নাই। হৃদয়ৰ গভীৰত হীনমন্যতা আৰু অপমানবোধৰ জ্বালাত তেওঁ ক্ষত-বিক্ষত। দেৱতা সকলৰ ওপৰত তীব্ৰ প্ৰতিশোধ লৈ তেওঁৰ হেৰুৱা আভিজাত্য উদ্ধাৰ কৰাৰ এক চুম্বকীয় আকৰ্ষণত প্ৰিয়তমা ভাৰ্যা মায়াৰ সদুপদেশ দলিয়াই পেলাইছে এনেদৰে —

"...... কোন সত্য ধৰ্ম্মতে অহংকাৰী দেৱতাসকলে মোৰ মাতৃ বসুমতীক নিন্দা কৰিব? মই যদিও আজি মৰ্ত্যৰ সিংহাসনত তথাপি মই জন্ম-অধিকাৰত দেৱতা। তেন্তে মায়া! কোন ন্যায়- ধৰ্মমতে মই আজি সেই সন্মানৰ পৰা বঞ্চিত হৈ স্বৰ্গচ্যুত ধুমকেতুৰ নিচিনা দেৱতামণ্ডলীৰ বিদ্ৰূপ গঞ্জনা নীৰৱে সহ্য কৰিম?" (পৃঃ ৪১)

লক্ষ্যত উপনীত হ'বলৈ যাওঁতে নৰকৰ জীৱনলৈ হয়তো ভয়াবহ পৰিণাম আহি পৰিব, তেনে পৰিণামলৈ নৰকে ভয় নকৰে। তেওঁ কৈছে —

"জন্ম- ৰহস্য যাৰ প্ৰলয়ৰ ঘনঘোৰ অন্ধকাৰত, মৃত্যুও নিশ্চয় তাৰ আন এটা মহাপ্ৰলয়। জন্মদিন, জন্মক্ষণ, জন্মদাতা মোৰ সকলোৱে এটা অভেদ্য সাঁথৰ। আৰু মৃত্যু! সেইবোৰ ভয় কি? হয় হওক আন এটা মহাসাঁথৰ। তাৰ নিমিত্তে মই চিন্তা নকৰোঁ।" (পৃঃ ৪১, ৪২)

নৰকৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য— " ইন্দ্ৰৰ মুকুট, বৰুণৰ ছত্ৰ আৰু অদিতিৰ কৰ্ণৰ কুণ্ডল।" (পৃঃ ৪২)

সমস্ত দেৱতামণ্ডলীক যুদ্ধত পৰাজিত কৰি, বন্দীত্বৰ শৃংখল পিন্ধাই দিলে। সিমানতো নৰক সন্তুষ্ট নহ'ল। প্ৰতিশোধৰ অদম্য স্পৃহাত যুদ্ধক্ষেত্ৰত অগ্নিবাণ নিক্ষেপ কৰিলে —

" ...... জ্বল, জ্বল এবে
ভীষণ মূৰ্তিৰে জ্বল অগ্নিবাণ মোৰ।
ইন্দ্ৰপুৰী হ'ক ভস্মীভূত
দেৱতাৰ অহংকাৰ হ'ক চূৰ্ণাকৃত।" (পৃঃ ৫০)

নৰকৰ চকুৰ সম্মুখতে ইন্দ্ৰৰ অমৰাৱতী পুৰি ছাৰখাৰ হ'ল। অহংকাৰ আৰু গৰ্বই ক্ৰমশঃ অজগৰৰ দৰে নৰকাসুৰক গিলি পেলালে। কামাখ্যা মহাপীঠ দৰ্শনৰ বাবে অহা মহামুনি বশিষ্ঠক নৰকাসুৰে দেৱী দৰ্শনৰ অনুমতি নিদিলে। বৰং কটূক্তি কৰিলে — "ব্ৰাহ্মণ! ব্ৰাহ্মণ তুমি? জ্ঞানা তপস্বী! বিশ্বগ্ৰাসী নৰকাসুৰে আজি দেৱতা ব্ৰাহ্মণ সকলোৰে মূৰত পদাঘাত কৰি সৃষ্টি ওলটপালট কৰি দিছে। তোমাৰ ইচ্ছা পূৰ্ণ নহয়। তোমাক কামাখ্যা দৰ্শনৰ সৌভাগ্যৰ পৰা মই বঞ্চিত কৰিলোঁ।" (পৃঃ ৬১)

যেতিয়ালৈকে দেৱী দৰ্শন নহয় বশিষ্ঠও উলটি নাযায়। সিমান দিন অপেক্ষা কৰিব, যিমান দিনলৈকে নৰক জীয়াই থাকিব। প্ৰকাৰান্তৰে নৰকৰ মৃত্যু যে অৱশ্যম্ভাৱী সেই ইংগিতকে বশিষ্ঠই দিলে। পাপৰ পঙ্কিলতাত ক্ৰমশঃ নৰক ডুবি গ'ল।

কামৰূপৰ আৰাধ্যা গোসাঁনী কামাখ্যা দেৱীও নৰকৰ দুষ্ট - দৃষ্টিৰ পৰা সাৰিব নোৱাৰিলে। নিজৰ অপৰিসীম শক্তিত মদমত্ত হৈ কামাখ্যা গোসানীক অংকশায়িনী কৰিবলৈ মনস্থ কৰিলে। নিশাটোৰ ভিতৰতে শিলৰ খট্-খটী বান্ধি কামাখ্যাক গ্ৰহণ কৰিব আৰু ৰাজকাৰেঙৰ বিলাস কক্ষত বন্দিনী কৰি ৰাখিব----

" ....
কামাখ্যা বৰদে দেৱী
নীলপৰ্বতবাসিনী!
লোৱা চাই নৰকৰ দোৰ্দণ্ড প্ৰতাপ।
অসম্ভৱো কৰিলোঁ সম্ভৱ।
এইবাৰ নহলা নে তুমি
অসুৰৰ পালংকশায়িনী?
মহিষ অসুৰ বধি খৰ্গ-আঘাতত
অবাবতে ৰক্তবীজ কণ্ঠছেদ কৰি
যি দৰ্পত শাসি ফুৰা কোটি ব্ৰহ্মাণ্ডক
সেই দৰ্প— অন্তহীন সৌন্দৰ্য্য-সুষমা
বান্ধি থ'ম অসুৰৰ বিশ্ৰাম কক্ষত।" (পৃঃ- ৬৮)

অকল ইমানেই নহয়। ক্ষমতাৰ অহংকাৰত অন্ধ হৈ এসময়ৰ একান্ত মাতৃভক্ত, মাতৃ আজ্ঞাকাৰী নৰকে, মাতৃ বসুমতীৰ আদেশ উলংঘন কৰি হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ কন্যা হৰণ কৰি আনিছে। মাতৃ বসুমতীৰ হৃদয় পুত্ৰৰ অবাধ্যতাত মৰ্মাহত হৈছে। "দেৱ-দ্বিজ-ৰমণীৰ উৎপীড়ক" (পৃঃ ৯১) বুলি তেওঁ কটু ভাষাৰে নৰকক কৰ্কথনা কৰিছে। তেওঁ আক্ষেপ কৰিছে — "আৰু যে মোৰ আজ্ঞাবহ পুত্ৰ নৰকাসুৰ জীৱিত নাই।..........." (পৃঃ ৯১)

নৰকাসুৰৰ প্ৰিয়তমা পত্নী মায়া নৰকৰ চাৰিত্ৰিক পতনত অসন্তুষ্ট। তেওঁ নৰকক বিপথগামী নহ'বৰ বাবে বাৰে বাৰে সতৰ্ক কৰিছে। মায়াৰ বক্তব্যত নৰকৰ অধঃপতনৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে —

"...
ৰজাৰ সভাত নাই তিৰোতাৰ স্থান।
কিয় তেন্তে সেই নীতি কৰি উলংঘন
বিৰাজিছে সোঁৱে-বাঁৱে কামিনী -কাঞ্চন?
সমুখত সুৰাপাত্ৰ , বাৰাংগণা-গীতি
এয়ে নে তোমাৰ ৰজা আজি ৰাজনীতি
ৰাজ্যজুৰি অনাবৃষ্টি
মহামাৰী লাগিছে ভীষণ
প্ৰজাসৱে ঘৰে ঘৰে কৰিছে ক্ৰন্দন,
কৰিছা নে কিবা ৰজা প্ৰতিকাৰ তাৰ?
প্ৰজাৰঞ্জক অতি

12086

আছিলা এদিন তুমি সকলোৰে প্ৰিয়,
আজি কিয় আচৰণ কৰা বিপৰীতে?
প্ৰজাসৱে আগৰ নিচিনা
নাগায় সুযশ কিয়?
শান্তিৰ আধাৰ তুমি,
কিয় আজি হ'লা এনে ঘোৰ অত্যাচাৰী?
নাই সুশাসন, নাই সুবিচাৰ
প্ৰজাসৱে কৰে হাহাকাৰ।
...." (পৃঃ ৮৯, ৯০)

নৰকৰ শুভাকাঙক্ষী মায়াই, নৰকৰ উপেক্ষা সহ্য কৰিও শেষ চেষ্টা দিছে---

"নুলিয়াবা চকুপানী নিৰীহ প্ৰজাৰ,
দেৱ- দ্বিজ- ৰমণীক অত্যাচাৰ কৰি
নানামিবা — নানামিবা তললই আৰু
সমূলঞ্চে তল যাবা পাপৰ পংকত।" (পৃঃ ৯০)

নৰকাসুৰ চৰিত্ৰটোলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়— এই চৰিত্ৰটোৰ ক্ৰমশঃ পৰিৱৰ্তন ঘটিছে। নাটকৰ আৰম্ভণিতে নৰক চৰিত্ৰৰ সহজ-সৰল, শান্ত-স্বভাৱৰ বিপৰীতে, নাটকৰ সমাপ্তিৰ ফাললৈ নৰকৰ অন্য এটা স্বৰূপহে প্ৰকাশ পাইছে। উপযুক্ত বীৰৰ গুণ তেওঁৰ আছিল। যাৰ বাবে অস্ত্ৰহীন ঘটকাসুৰক যুদ্ধক্ষেত্ৰত অন্যায়ভাৱে হত্যা কৰা নাছিল। বৰঞ্চ অস্ত্ৰদান কৰিহে নৰকে ঘটকৰ লগত যুদ্ধ কৰিছিল। সেইজন ক্ষমতাৱান শক্তিশালী নৰকে তেওঁৰ বিৰুদ্ধে স্বয়ং নাৰায়ণ শ্ৰীকৃষ্ণ যুঁজিবলৈ অহা শুনি আনন্দত আত্মহাৰা হৈছে —

"সঁচাকৈয়ে আজি মোৰ জীৱন সাৰ্থক। ভগৱান বিষ্ণুৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ পুৰুষশ্ৰেষ্ঠ শ্ৰীকৃষ্ণ মোৰ বিপক্ষত। ইয়াতকৈ গৌৰৱৰ কথা আৰু কি হ'ব পাৰে? ......"
(পৃঃ ৯৫)

তেওঁ ভাল পায় প্ৰাগজ্যোতিষপুৰক। সেয়েহে প্ৰাগজ্যোতিষপুৰলৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ আগমন হোৱাত তেওঁ কৃতকৃত্য হৈছে — "...... শ্ৰীকৃষ্ণৰ পদধূলি লৈ প্ৰাগজ্যোতিষৰ প্ৰতি ধূলিকণা পবিত্ৰ হ'ব। প্ৰাগজ্যোতিষ! মোৰ প্ৰাণৰ প্ৰাণ, ধৰাৰ স্বৰ্গ প্ৰাগজ্যোতিষ! আজি তোমাৰ কি সৌভাগ্য! যদি মোৰ জয় হয় তেন্তে অনন্তকাল তোমাৰ বুকুত ভগৱানক বন্দী কৰি ৰাখিম। তেতিয়া-- মোৰ স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী প্ৰাগজ্যোতিষ! তুমি মহাতীৰ্থত পৰিণত হ'বা।......" (পৃঃ ৯৫)

সমুখ সমৰত শ্ৰীকৃষ্ণই নিজ মুখে স্বীকাৰ কৰিলে — "...... তুমি দানৱো নোহোৱা, অসুৰো নোহোৱা, জন্ম অধিকাৰত তুমি তাতোকৈ বহুত ওপৰত। দেৱবীৰ্য্য তোমাৰ শিৰাই-শিৰাই প্ৰৱাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্ৰ আৰু ময়ো যে নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ।"

(পৃঃ ১০৬)

পিতৃৰ মুখৰ এই স্বীকাৰোক্তিলৈকে ইমানদিনে বাট চাই আছিল নৰক। অতদিনৰ প্ৰতীক্ষা পূৰণ হ'ল। জাৰজ নামৰ কলঙ্কৰ পৰা মুক্তি পাই নৰকে জীয়াই থকাৰ বাসনা পৰিত্যাগ কৰিলে। কাৰণ তেওঁৰ জীৱনৰ মূল উদ্দেশ্য — মাতৃ নিন্দাৰ প্ৰতিশোধ পূৰণ আৰু হৃত আভিজাত্য উদ্ধাৰ হ'ল। সেয়ে, তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক জানি শুনি বৈষ্ণৱাস্ত্ৰৰ 'গতি প্ৰতিৰোধ' কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰিলে। তেওঁ জানিছিল বৈষ্ণৱাস্ত্ৰক প্ৰতিৰোধ কৰিবলৈ শ্ৰীকৃষ্ণই সুদৰ্শন চক্ৰ নিক্ষেপ কৰিব আৰু লগে লগে তেওঁৰ জীৱন-নাটৰ সমাপ্তি ঘটিব। শ্ৰীকৃষ্ণই পুত্ৰৰ এনে বিষম অনুৰোধ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰে, সেয়েহে মৃত্যুৰ আগতে বাঞ্চিত বৰ ল'বলৈ নৰকক ক'লে। পিতৃ - পৰিচয়ৰ সীমাহীন তৃপ্তিত আত্মহাৰা নৰক। তেওঁৰ জীৱনৰ পৰা পাবলৈ আৰু একো নাই। সেয়েহে জীৱন ভিক্ষাৰ সলনি বৈকুণ্ঠগামী হ'বলৈ আকাঙক্ষা কৰিলে এনেদৰে ----

" নকৰোঁ জীৱনভিক্ষা মৃত্যুৰ কালত।
সঁচাকৈয়ে যদি তুমি হোৱা দয়াময়
তেন্তে হে শ্ৰীকৃষ্ণ!
শেষ বৰ কৰিলোঁ প্ৰাৰ্থনা —
দিয়া মোক অমৰত্ব দান।" (পৃঃ ১০৭)

অৱশেষত জ্যোতিৰ্ময় প্ৰাগজ্যোতিষৰ বুকুত এজন বীৰৰ মৃত্যু ঘটিল। সেই মৃত্যু সাধাৰণ মৃত্যু নহয়। যুগমীয়া কীৰ্তিৰ আলোকেৰে নৰক অমৰ হ'ল। স্বয়ং নাৰায়ণেও সত্যভামাৰ আগত নৰকৰ বীৰত্বক প্ৰসংশা কৰিছে —

"যোৱা বীৰ!
বৈকুণ্ঠত নিজ স্থান কৰা অধিকাৰ।
সত্যভামা! নোপজে হঠাতে আৰু
এনে বীৰ বসুধানন্দন।" (পৃঃ ১০৮)

ভাল আৰু বেয়া উভয় দিশৰ পৰা চালে নৰক এটা জটিল চৰিত্ৰ। দোষ আৰু গুণ দুয়োটা নৰকৰ ব্যক্তিত্বত বিদ্যমান। সংগীতপ্ৰেমী, সুকোমল হৃদয়ৰ গৰাকী নৰক। এজন সফল প্ৰেমিক তেওঁ; মায়াৰ হৃদয়জুৰি তেওঁৰ প্ৰেমৰ প্ৰৱাহ। তেওঁ এজন পৰাক্ৰমী ৰজা। তাতোকৈ ডাঙৰ কথা তেওঁ মাতৃভক্ত, মাকৰ প্ৰতিটো আজ্ঞা তেওঁ নিষ্ঠাৰে পালন কৰে। এবাৰ নৰকে ইন্দুমতীক কৈছিল — "...... তোমাৰ পিতৃপূজা শান্তিৰ নিজৰা, আনন্দৰ মন্দাকিনী আৰু মোৰ মাতৃ পূজা বিশ্বৰ প্ৰলয়, প্ৰতিহিংসাৰ জ্বালামুখী।" (পৃঃ ৫৩)

'নৰকাসুৰ' চৰিত্ৰটোৰ সম্পৰ্কে ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই "অসমীয়া নাট্য সাহিত্য"ত যথোচিত মন্তব্য আগবঢ়াইছে — "চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ফালৰ পৰা চালে নৰকাসুৰৰ অহংকাৰ, বীৰত্ব, প্ৰতিশোধপৰায়ণতা, আত্মপ্ৰতিষ্ঠাশীল আৰু স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ জীৱন্ত বিগ্ৰহৰূপে থিয়

দিছে। নৰকাসুৰ চৰিত্ৰই নাটৰ আন সকলো চৰিত্ৰক তল পেলাই বিৰাট ব্যক্তিত্বৰ পৰিচয় দিছে। সেই ফালৰ পৰা নাটকখনৰ নাম সাৰ্থক হৈছে।" (পৃঃ ২০১)

'নৰকাসুৰ' চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য আৰু নাট্যকাৰৰ সৃজনীশীল প্ৰতিভা

'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হ'ল নৰক । নৰকাসুৰ চৰিত্ৰটোৰ সম্বন্ধে নাট্য-সমালোচক-সকলৰ ধাৰণা প্ৰায় একে। ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যৰ মতে, "নাটকখনিত নৰকৰ চৰিত্ৰ মধুৰ, অথচ গধুৰ। নৰক মাতৃ ভক্তিপৰায়ণ। "জননী জন্মভূমিশ্চ স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী"- তেওঁৰ ধ্যানমন্ত্ৰ। মাতৃ-নিন্দা, মাতৃৰ বিপক্ষে এবাৰ লাঞ্ছনা, এষাৰ গঞ্জনাও তেওঁ সহ্য কৰিব নোৱাৰে। মাতৃৰ মৰ্য্যদা অটুট ৰাখিবলৈকেই, মাতৃ - নিন্দাৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈকেই "কালখড়্গ" ছুই তেওঁ স্বৰ্গপুৰী লণ্ড - ভণ্ড কৰিবলৈ অঙ্গীকাৰ কৰে আৰু তাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰি, দেৱতাৰ তেজ - মঙহেৰে অসুৰৰ মহাভোজ পাতে" (পৃঃ ২৮৬-৮৭ অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ জিলিঙণি)।

ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই নৰকাসুৰ চৰিত্ৰটোৰ সম্পৰ্কত যথোচিত মন্তব্য আগবঢ়াইছে -- "চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ফালৰ পৰা চালে নৰকাসুৰ অহংকাৰ, বীৰত্ব, প্ৰতিশোধপৰায়ণতা, আত্মপ্ৰতিষ্ঠাশীল আৰু স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ জীৱন্ত বিগ্ৰহৰূপে থিয় দিছে। নৰকাসুৰ চৰিত্ৰই নাটকৰ আন সকলো চৰিত্ৰক তল পেলাই বিৰাট ব্যক্তিত্বৰ পৰিচয় দিছে। সেই ফালৰ পৰা নাটকখনৰ নাম সাৰ্থক হৈছে" (পৃঃ ২০১ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য)।

ড° হৰিনাথ শৰ্মাদলৈৰ মতে, "মাতৃ-নিন্দা-প্ৰতিশোধ পূৰাবৰ হেতু" মহাপৰাক্ৰমী বীৰ নৰকে স্বৰ্গ-মৰ্ত্যত সন্ত্ৰাসৰ সৃষ্টি কৰে আৰু স্বৰ্গৰ দেৱতা মণ্ডলীক কৰায়ত্ত কৰে।...... নৰক ভীষণ অত্যাচাৰী, মদ্‌গৰ্বী, প্ৰতিশোধপৰায়ণ আৰু "দেৱ-দ্বিজ-ৰমণীৰ উৎপীড়ক" হৈ উঠাৰ আৰু এটা কাৰণ আছে। সেয়ে হৈছে নৰকৰ হৃত-আভিজাত্য উদ্ধাৰৰ প্ৰচেষ্টা" (পৃঃ ২০৪ সাহিত্য আৰু সংস্কৃতি)।

নৰকৰ চৰিত্ৰ সম্বন্ধে কৰা মন্তব্যত সমালোচকসকলে নৰক অত্যাচাৰী হোৱাৰ কাৰণ দেখুৱাইছে-- এটা হ'ল মাতৃক কৰা অপমান আৰু আনটো হ'ল তেওঁৰ হেৰুৱা আত্মসন্মান উদ্ধাৰৰ প্ৰচেষ্টা। এওঁলোকে ক'তো পিতৃ সম্পৰ্কে নৰকৰ ভাবনাৰ কথা এবাৰলৈও উল্লেখ কৰা নাই। দেখাত নাটকখনত পিতৃ সম্পৰ্কে মাথোঁ কেইটামান পৰিস্থিতিত হে তেওঁ কৌতূহল দেখুৱাইছে। **১ম অংকৰ ১ম দৃশ্য আৰু ৪ৰ্থ অংকৰ শেষ দৃশ্যত** আমি নৰকৰ পিতাকৰ উদ্দেশ্যে কেনেকুৱা ধাৰণা সেই বিষয়ে প্ৰকাশ পোৱাটো দেখিবলৈ পাইছোঁ। অৱশ্যে নাটকৰ ১ম অংকৰ ৪ৰ্থ দৰ্শনত 'দীন মই, হীন মই, বংশ - গৌৰৱত' বুলি মায়াৰ আগত নৰকে আক্ষেপ কৰোঁতে তাৰ মাজতো প্ৰচ্ছন্নভাৱে পিতাকৰ কথাই প্ৰকাশ পাইছে। নৰকৰ বংশগৌৰৱ কৰিবলৈ কোনো কাৰণ নাই। কিয়নো পিতাকে তেওঁক স্বীকৃতি দিয়া নাই। তেওঁ সমাজত পৰিচয় পাইছে "পুণ্যময়ী বসুধাৰ পুত্ৰ মহাপ্ৰাণ"

বুলিহে।

'নৰক' চৰিত্ৰটোত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ অভাৱ বুলি বহু কেইজন সমালোচকে কৈছে। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে, "নৰকাসুৰৰ চাৰিত্ৰিক মহত্ব আৰু অন্তৰ্দ্বন্দ্ব নথকাত তেওঁক ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ শাৰীলৈ উঠাব পৰা নাই।" (অসমীয়া নাট্য সাহিত্য পৃঃ২০২)

ড° হৰিনাথ শৰ্মাদলৈয়ে একে মন্তব্যকে কৰিছে -- ' নৰকৰ চৰিত্ৰত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ অভাৱ ' (সাহিত্য আৰু সংস্কৃতি ঃ পৃ-২০৬) ।

ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য আৰু সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ আলোচনাত নৰকৰ চৰিত্ৰত অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আছে নে নাই এই বিষয়ে একো মন্তব্য দাঙি ধৰা নাই। এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ব পাৰে সঁচাকৈয়ে নৰকাসুৰ চৰিত্ৰটোৰ মাজত অন্তৰ্দ্বন্দ্ব নাই নেকি ? নৰকাসুৰ চৰিত্ৰৰ মাজত অন্তৰ্দ্বন্দ্ব ফুটি উঠিছে নে নাই আলোচনা কৰাৰ আগতে অন্তৰ্দ্বন্দ্বনো কি সেই বিষয়ে জানি ল'ব লাগিব। ড° শৈলেন ভৰালীয়ে 'নাটক আৰু অসমীয়া নাটক'ত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ সম্পৰ্কে কৈছে -- " অন্তৰ্দ্বন্দ্ব হ'ল কোনো এটি চৰিত্ৰৰ মনৰ ভিতৰত নিজৰ লগত হোৱা সংঘাত। এই সংঘাতো বিভিন্ন উৎসৰ পৰা সৃষ্টি হ'ব পাৰে। চৰিত্ৰৰ আপোন-মনত দুটা ভাব অথবা আদৰ্শক লৈ সংঘাত সৃষ্টি হ'ব পাৰে। কেতিয়াবা আদৰ্শৰ লগত বাস্তৱৰ আৰু কেতিয়াবা বুদ্ধি অথবা যুক্তিৰ লগত হৃদয়ৰ সংঘাত ঘটিব পাৰে " (পৃঃ ২৮)।

নৰকাসুৰ চৰিত্ৰটোত প্ৰত্যক্ষভাৱে অন্তৰ্দ্বন্দ্ব দেখিবলৈ পোৱা নাযায়; কিন্তু নৰকাসুৰৰ কাৰ্যৰ মাজত পৰোক্ষভাৱে অন্তৰ্দ্বন্দ্ব প্ৰকাশ পোৱাটোকো নুই কৰিব নোৱাৰি। সেইপিনৰ পৰা নৰক এটা জটিল চৰিত্ৰ। নৰকৰ হৃদয়ত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ বীজ বসুমতীয়ে নিজে নজনাকৈ ৰোপণ কৰিছিল। তেওঁ পুত্ৰ নৰকৰ যোল্ল বছৰ পূৰ্ণ হোৱালৈকে তিল-তিলকৈ বাট চাইছিল। কাত্যায়নীৰূপী বসুমতীয়ে হৃদয়ৰ মাজত ঘণীভূত হৈ থকা তীব্ৰ প্ৰতিশোধস্পৃহা পূৰ্ণ কৰিবৰ উপযুক্ত সময় উপস্থিত বুলি জানি নৰকৰ সৰল মনত দেৱতাৰ বিপৰীতে ঘৃণা জগাই তুলিলে। নৰকক প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা আৰু ত্ৰিলোকৰ ৰাজ-ৰাজেশ্বৰ হোৱাৰ সপোন দেখুঁৱালে। কিন্তু বসুমতীয়ে এবাৰলৈ নাভাবিলে পুত্ৰ নৰকৰ ৰুদ্ধ হৃদয়ৰ মাজত মাতৃভক্তি, প্ৰতিশোধ পূৰণৰ আকাঙ্ক্ষা, অভিজাত্য উদ্ধাৰৰ প্ৰচেষ্টাৰ আৰতো সংগোপনে পিতাকৰ প্ৰতি কিমান আকৰ্ষণ আছিল, পিতাকৰ মৰমৰ পৰা বঞ্চিত হৈ নৰকৰ হৃদয় অতৃপ্তিত কেনেকৈ ভাঙি পৰিছিল। বসুমতী পুত্ৰৰ মাতৃভক্তিত সন্তুষ্ট হৈছিল আৰু নৰকে পিতৃভক্তিৰ অপূৰ্ণ আশা লৈ নিৰ্বিকাৰভাৱে মাকৰ ইচ্ছাত যন্ত্ৰৰ দৰে পৰিচালিত হৈছিল। তেওঁৰ হৃদয়ৰ আকুলতা --

" পিতৃ কোন মোৰ ?
কিবা নাম, কিবা ধাম, ক'ত থাকে তেওঁ ? " (পৃঃ ৫)

আনহাতে পিতাকক বহুৱাই 'পিতৃ-মাতৃৰ-যুগল মূৰতি' চোৱাৰ দুৰন্ত বাসনা মাজত

লৈ তেওঁ অনুভৱ কৰিছে " হতভাগ্য সন্তানৰ পিতৃ অজানিত" (পৃঃ ৮) কাত্যায়নীৰ মুখত যেতিয়া তেওঁ গম পালে নাৰায়নেই তেওঁৰ পিতাক তেতিয়া তেওঁ আনন্দ উচ্ছাসত চিঞৰি উঠিল "... পিতৃ নাৰায়ণ!! " (পৃঃ ১২) তেওঁৰ মাকৰ ওপৰত কোনো ক্ষোভ নাই। নাৰায়ণৰ পুত্ৰ হৈ তেওঁ পোৱা লঘুলাঞ্ছনাৰ বাবে অকল মাকেই দায়ী নহয়। ইচ্ছা কৰা হ'লে পিতাকে তেওঁৰ জীৱনটো সুন্দৰ কৰি তুলিব পাৰিলেহেঁতেন. মাকৰ ইচ্ছা আৰু অনুগ্ৰহতে তেওঁ ক্ৰমান্বয়ে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ ৰজা আৰু ত্ৰিলোকৰ ৰাজ-ৰাজেশ্বৰ হ'ল। পিতাকৰ আদৰ-স্নেহৰ পৰা বঞ্চিত নৰকৰ শিশু মনটোৱে বিদ্ৰোহ কৰে। সেই বিদ্ৰোহ তেওঁ মুখৰ কথাৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে। কাৰণ তেওঁ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ ৰজা, ত্ৰিলোকৰ ৰাজ-ৰাজেশ্বৰ; তেওঁৰ আছে স্বামীত্বৰ, পৌৰুষত্বৰ, ক্ষমতাৰ অহংকাৰ। তেওঁৰ হৃদয়ত নিৰৱধি বৈ আছে পিতৃপ্ৰেম। তেওঁৰ হৃদয়ত অহৰ্নিশে লাগি আছে প্ৰবল যুঁজ সেই যুঁজ পিতাকে পুত্ৰক পুত্ৰ বুলি চিনাকী নিদিয়াৰ চৰম যন্ত্ৰণাৰ যুঁজ। নৰকৰ হৃদয়ত মাতৃৰ প্ৰতি ভক্তি আৰু ভালপোৱাৰ বীজ বসুমতীয়ে ৰোপণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। কিয়নো কাত্যায়নীয়ে আত্মপৰিচয়ত দেৱতাসকলৰ প্ৰৰোচনাত কেনেকৈ দেৱী বসুমতীয়ে দুৰ্ভোগ ভুগিবলগীয়া হৈছিল, কেনেকৈ অপমানিতা হ'বলগীয়া হৈছিল, কেনেকৈ দেৱতা-ব্ৰাহ্মণ-গন্ধৰ্বৰ দুৱাৰে দুৱাৰে সন্তানৰ বাবে আশ্ৰয় বিচাৰিবলগীয়া হৈছিল - তেনে এক জীৱন্ত মৰ্মস্পৰ্শী অতীতৰ লগত নৰকক চিনাকি কৰি দিছিল। অতীতৰ সেই নিৰ্মম অপমানৰ যন্ত্ৰণা ষোল্ল বছৰীয়া পূৰ্ণ যৌৱনা যুৱকজনে হৃদয়েৰে অনুভৱ কৰিব পাৰিছে। মাতৃৰ সেই দুখাৱহ দিনবোৰত পিতাকৰ নিৰ্বিকাৰ ভূমিকাত নৰকৰ হৃদয়ত পিতাকৰ প্ৰতি অভিমান জাগি উঠাটোত অস্বাভাৱিকতা নাই। সেয়েহে কালকূট বিষ পান কৰি শিৱ নীলকণ্ঠ হোৱাৰ দৰে পিতাকৰ প্ৰতি থকা ক্ষোভ, অভিমান আৰু আক্ৰোশক নৰকে হৃদয়ৰ মাজতে গোপনে পি পেলাইছে। তেওঁৰ হৃদয় বিষাক্ত হৈ পৰিছে। সেই বিষৰে প্ৰতিক্ৰিয়া তেওঁ কৰা অস্বাভাৱিক কাৰ্যকলাপ সমূহ-- দেৱতাসকলক অপমান আৰু শাস্তিপ্ৰদান, বশিষ্ঠক অপমান, কামাখ্যাক বিবাহ কৰাৰ সঙ্কল্প, হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ কুমাৰীক অপহৰণ ইত্যাদি।

নৰকৰ বক্তব্যত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ প্ৰকাশ পোনপটীয়াকৈ ক'তো ব্যক্ত হোৱা নাই যদিও নৰক চৰিত্ৰত অন্তৰ্দ্বন্দ্ব নাই এই কথাষাৰো ক'ব নোৱাৰি। নাটকৰ **শেষ দৃশ্যটো** বিশ্লেষণ কৰি চালে নৰকৰ হৃদয়ত পুঞ্জীভূত হৈ থকা অন্তৰ্দ্বন্দ্ব উপলব্ধি কৰিব পৰা যায়। সত্যভামাক সাৰথি কৰি যুদ্ধক্ষেত্ৰত শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰৱেশ কৰাত নৰকে পুষ্পবৃষ্টিৰে দুয়োকে পূজা কৰি যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। এফালে পিতা আৰু আনফালে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ যুদ্ধৰ প্ৰতিযোদ্ধা হ'লেও নৰকৰ নমস্য। ইমান দিনে অতি আগ্ৰহেৰে বাট চাই থকা সেই শুভমুহূৰ্তটো উপস্থিত হোৱাত নৰক সন্তুষ্ট। কিন্তু সেয়ে হ'লেও অভিমান আৰু অহংকাৰ নৰকে পৰিত্যাগ কৰিব পৰা নাই। সেয়েহে শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক যেতিয়া সুধিলে-- 'কোৱা, তোমাক কি লাগে ?" (পৃঃ ১০৬)। তেতিয়া নৰকে পিতাকৰ পৰিচয় বিচাৰিব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু তাকে

নকৰি তেওঁ অহংকাৰ কৰিলে---

"জিভা সংযত কৰি কথা ক'ৱা গোপিকাৰঞ্জন! মোক কিবা লাগে নে তোমাক কিবা লাগে? কোন কাৰ দুৱাৰত ভিখাৰী? সাৱধান হোৱা। নৰকে আজি তোমাৰ অন্যায় যুঁজত হিৰণ্যকশিপু বধ আৰু দৈত্যৰাজ বলিক ছলনা কৰাৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ আগ বাঢ়িছে" (পৃঃ ১০৬)।

চতুৰ শ্ৰীকৃষ্ণই অৱশেষত স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল নৰকে যি প্ৰতিশোধ লবৰ বাবে যুঁজিবলৈ আহিছে সেই প্ৰতিশোধ লোৱাৰ অধিকাৰ নৰকৰ নাই। কিয়নো নৰক জন্ম সূত্ৰে অসুৰ নহয়। নৰক হ'ল বিষ্ণুৰ সন্তান --

"তুমি সেই প্ৰতিশোধৰ উত্তৰাধিকাৰী নোহোৱা নৰক। তুমি দানৱো নোহোৱা, অসুৰো নোহোৱা, জন্ম-অধিকাৰত তুমি তাতোকৈ বহুত ওপৰত। দেৱবীৰ্য্য তোমাৰ সিৰাই সিৰাই প্ৰৱাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্ৰ আৰু ময়ো যে নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ" (পৃঃ ১০৬)।

নৰকৰ হৃদয় বীণাত সপ্তসুৰ বাজি উঠিল। তেওঁৰ কাণে যেন বিশ্বাস নকৰিব। বাৰে বাৰে যেন তেওঁ সেই আমোঘ সত্য শ্ৰৱণ কৰিব। তেওঁৰ হৃদয়ত শুই থকা শিশুটো সাৰ পাই উঠিল। তেওঁ সমস্ত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ অৱসান ঘটাত উৎসাহত প্ৰথম বাৰৰ বাবে চিঞৰি উঠিল--

"কি ক'লা কি ক'লা শ্ৰীকৃষ্ণ? আকৌ কোৱা, সকলোৰে শুনাকৈ উচ্চস্বৰে কোৱা -- মই দৈত্য নহওঁ, অসুৰ নহওঁ, জন্ম-অধিকাৰত মই দেৱতা।" তেওঁৰ হৃদয় তৃপ্ত হ'ল। যি দৈৱই তেওঁক সূতাৰ আগত বন্ধা পুতলাৰ দৰে নচুৱাইছিল সেই দৈৱক তেওঁ ভ্ৰূকুটি কৰিলে। তেওঁ পিতাকক প্ৰমাণ বিচাৰিলে -- এনে প্ৰমাণ, যি প্ৰমাণ দিবলৈ গৈ পিতাকে পুত্ৰ বধৰ দৰে এটা ভয়ানক নিষ্ঠুৰ কাৰ্য কৰিবলৈ বাধ্য হ'ব। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক পুত্ৰ বধৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰিলে --

"...... কেৱল ক'লেই নহ'ব -- তাৰ প্ৰমাণ লাগে। যদি তোমাৰ কথা সঁচা হয় তেন্তে মোৰ এই বৈষ্ণৱাস্ত্ৰৰ গতি প্ৰতিৰোধ কৰা। যদি পাৰা তেতিয়া বিশ্বাস কৰিম, তেতিয়া জানিম তুমি মোৰ পিতা-- জগৎপিতা নাৰায়ণ" (পৃঃ ১০৬)।

নৰকৰ এনে উক্তিত শ্ৰীকৃষ্ণই মাথোঁ উত্তৰ দিলে- "কিন্তু তাৰ লগে লগে যে মই তোমাক হেৰুৱাম নৰক" (পৃঃ ১০৭)।

নৰকে জানে বৈষ্ণৱাস্ত্ৰৰ গতি প্ৰতিৰোধ কৰা মানেই শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত তেওঁৰ মৰণ অৱশ্যম্ভাৱী। নৰকে মৃত্যুক কামনা কৰে । কাৰণ ইমান দিনে অন্তৰ্দ্বন্দ্বত ভুগি ক্লান্ত হৈ পৰা নৰকৰ জীয়াই থকাৰ সমস্ত বাসনাৰ অন্ত হৈছে। তেওঁৰ অশান্ত মনে শান্তিৰ সন্ধান পাইছে-

"তথাপি মোৰ মনত শান্তি হ'ব। বিশ্বই জানিব-- তুমি মোৰ পিতা। মৰণত বৈকুণ্ঠ পাম (পৃঃ ১০৭)।

ইচ্ছা কৰা হ'লে নৰকে জীৱন ভিক্ষা খুজিব পাৰিলেহেঁতেন । কিন্তু পিতাকৰ কাষত পুত্ৰৰ পৰিচয় প্ৰদানৰ পাছত নৰকৰ বাবে জীৱনত কোনো আকাঙ্ক্ষা নাথাকিল। মাক বসুমতীয়ে নৰকৰ জীৱনত ক্ষমতা আৰু বৈভৱৰেৰে পূৰ্ণ কৰি আগতেই ৰাখিছে। তেওঁ ইতিমধ্যে মাতৃক অপমান কৰাসকলৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লোৱা কাৰ্যত সফলতা লাভ কৰিছে। নিজৰ আত্মসন্মান আৰু আভিজাত্য উদ্ধাৰৰ প্ৰচেষ্টা স্বৰূপে স্বৰ্গ-মৰ্ত-পাতালত ত্ৰাসৰ সৃষ্টি কৰিলেই । বাকী আছিল মাথোঁ পিতৃৰ স্বীকাৰোক্তি। সেই স্বীকাৰোক্তি পোৱাৰ পাছত নৰকৰ বাবে জীৱনত পাবলৈ আৰু একোৱেই বাকী নাথাকিল। সেই বাবে নৰকে বিনাদ্বিধাই ক'ব পাৰিছে--

" নকৰোঁ জীৱন ভিক্ষা মৃত্যুৰ কালত।
সঁচাকৈয়ে যদি হোৱা দয়াময়
তেন্তে হে শ্ৰীকৃষ্ণ!
দিয়া মোক অমৰত্ব দান।" (পৃঃ ১০৭)

নৰকে বৈষ্ণৱাস্ত্ৰ প্ৰহাৰ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হ'ল। তেওঁৰ অযথা প্ৰতীক্ষাৰ প্ৰয়োজন নাই--

"তেন্তে আৰু নকৰিবা অযথা পলম ।
চোৱা চক্ৰপাণি!
এই মোৰ বৈষ্ণৱাস্ত্ৰ কৰিলোঁ নিক্ষেপ" (পৃঃ ১০৭)।

সত্যভামাই শ্ৰীকৃষ্ণক আত্মৰক্ষা কৰিবলৈ আৰু বৈষ্ণৱাস্ত্ৰ প্ৰতিৰোধ কৰিবলৈ সুদৰ্শনক আজ্ঞা দিবলৈ ক'লে। শ্ৰীকৃষ্ণই সত্যভামাৰ নিৰ্দেশতহে যেন সুদৰ্শনক নিৰ্দেশ দিছে আৰু সুদৰ্শন চক্ৰই নৰকক বধ কৰিছে। জীৱনৰ অন্তিম মুহূৰ্তত মৃত্যুৰ দুৱাৰদলিত নৰকে ইমানদিনে পুহি ৰখা হৃদয়ৰ অন্তিম ইচ্ছা পূৰ্ণ কৰিছে পিতাকক সম্বোধন কৰি -----

" যদুপতি! পিতা! নাৰায়ণ!" (১০৮পৃ:) ।

অভিমানী নৰকে পুত্ৰ বধৰ যন্ত্ৰণা দি পিতাককো শাস্তি দিলে। যদিও নাটকখনৰ ক'তো নৰকৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব স্পষ্টভাৱে ফুটি উঠা দেখা নাযায় তথাপি নাটকখনৰ অন্তিম দৃশ্যটোত নৰকৰ বক্তব্যই এইটো প্ৰতিপন্ন কৰে যে তেওঁৰ হৃদয়ত প্ৰচ্ছন্নভাৱে অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আছিল। সেই যুজঁ বা দ্বন্দ্বৰ অন্তই তেওঁৰ জীৱনলৈও অন্ত কঢ়িয়াই আনিছিল। মৃত্যুৰে নৰকক পৰাজিত নায়কৰ লাঞ্ছনাৰ ঠাইত শান্তিৰ জয়মাল্য পিন্ধাই অমৰত্ব প্ৰদান কৰিছিল।

বিশ্বকৰ্মা

বিশ্বকৰ্মা এটা পৌৰাণিক চৰিত্ৰ। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত থকা পুৰুষ চৰিত্ৰসমূৰ ভিতৰত ' বিশ্বকৰ্মা ' এটা উল্লেখযোগ্য পুৰুষ চৰিত্ৰ। বিশ্বকৰ্মা এজন শিল্পী,এজন সত্যান্বেষী আৰু সৌন্দৰ্যৰ সাধক। নাট্যকাৰে বিশ্বকৰ্মাৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিত সযত্নে মনোনিৱেশ কৰিছে। নাট্যকাৰৰ কল্পনাশক্তি আৰু আদৰ্শবাদী মনৰ প্ৰতিফলন বিশ্বকৰ্মা চৰিত্ৰটোৰ মাজেদি

প্ৰকাশ পাইছে।

শিল্পী বিশ্বকৰ্মাৰ চৰিত্ৰত আত্মসন্মানবোধ যথেষ্ট। নৰকৰ দুৰ্দান্ত শক্তিৰ কাষত পৰাভূত হোৱা দেৱসমাজৰ অতি দুখ লগা অৱস্থা দেখি ময়দানৰে দুৰ্গ এৰি পলোৱাৰ উপায় আগ বঢ়াইছে, তাৰ প্ৰতিবাদ কৰি বিশ্বকৰ্মাই সাহসেৰে কৈছে - "তেনে কথা নক'বা ময়! নপলাওঁ, কেতিয়াও নপালাওঁ। লাগে যদি যুদ্ধ কৰিম, শতেক যন্ত্ৰণা মূৰ পাতি ল'ম। শিল্পীৰ নামত কলংক নানো।" (পৃঃ ৪৭)

পৰিস্থিতি তেওঁলোকৰ সপক্ষে নাছিল। সেয়েহে ' পলায়ন কৰাই শ্ৰেয়ঃ' (পৃঃ ৪৭) বুলি পুনৰাই সিদ্ধান্তৰ সলনি কৰিলে। তেনেসময়ত, বিশ্বকৰ্মাৰ জীয়ৰী ইন্দুমতীয়ে প্ৰতিবাদ কৰিলে। ইন্দুমতীৰ সাহসিকতাপূৰ্ণ যুক্তিত হতাশ হোৱা বিশ্বকৰ্মাই ' হয় বিজয় লাভ -- নহয় পতন' (পৃঃ ৪৮) বুলি যুদ্ধ ক্ষেত্ৰত জপিয়াই পৰিল।

অৱশেষত নৰকৰ হাতত দেৱতাসকল পৰাজিত হ'ল। প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ পোতাশালত বন্দী দেৱতাসকলৰ এজন ' বিশ্বকৰ্মা ', নৰকৰ প্ৰতিশোধৰ বহ্নিত বেয়াকৈ অপমানিত হ'ল। নৰক বিশ্বকৰ্মাৰ ওপৰত আগৰেপৰা ৰুষ্ট হৈ আছিল। বিশ্বকৰ্মাৰ কন্যা ইন্দুমতীক বিবাহ কৰাৰ মনেৰে নৰকে আগবঢ়োৱা প্ৰস্তাৱ, এসময়ত শিল্পীজনাই প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল। সুযোগ পাই নৰকে বিশ্বকৰ্মাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'লে। তেওঁ আদেশ কৰিলে -

" হয় দুৰ্গ, খট্‌খটী আৰু ৰাজপুৰী নিৰ্মাণ -- নহয় নৰকক কন্যা-প্ৰদান" (পৃঃ ৪৭)।

বিশ্বকৰ্মাই নৰকৰ প্ৰথম শাস্তি আনন্দ মনেৰে শিৰোধাৰ্য কৰিলে। কন্যাৰ সন্মান হানিতকৈ পিতৃ হিচাপে বিশ্বকৰ্মাৰ নিজৰ মান-হানি একো ডাঙৰ কথা নহয়। সেইবাবে বিশ্বকৰ্মাৰ নৰকলৈ প্ৰত্যুত্তৰ হ'ল - " হয় হওক এই বিশ্বকৰ্মাৰ ওখ মূৰ অৱনত, তোমাৰ ৰাজপুৰী নিৰ্মাণাৰ্থে ভাঙিম ভাঙিব লাগে শিল। তথাপি দেৱতাৰ জীয়ৰী কেতিয়াও অসুৰৰ উপভোগ্যা হ'ব নোৱাৰে। সৰগৰ অনাঘ্ৰাত পৰিজাত পাহি পুতিগন্ধময় নৰকৰ নিমিত্তে সৃষ্টি হোৱা নাই। ....(পৃঃ ৫২)

নাটকৰ চতুৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত 'বিশ্বকৰ্মা' চৰিত্ৰত দুটা অভিব্যক্তিৰ সংযোগ ঘটিছে। একেসময়তে তেওঁৰ মাজত দাৰ্শনিক শিল্পীৰ মনস্তত্ত্ব আৰু ভগৱানৰ প্ৰতি একান্ত ভক্তৰ অনাবিল ভক্তি প্ৰকাশ পাইছে। কৰ্মৰ মাজত জীৱনৰ আনন্দ, সেই আনন্দৰ মাজত ভগৱান বিৰাজমান-- এই উপলব্ধি বিশ্বকৰ্মাৰ শিল্পীমনৰ পৰিচায়ক। বিশ্বকৰ্মাই কৈছে - "শিল ভাঙিছোঁ। চকু পানীৰে নৰকৰ দুৰ্গৰ দেৱাল গাঁথিছোঁ। মই দেৱতাশিল্পী বিশ্বকৰ্মা। মোৰ এই কাম। বিৰাম নাই , বিশ্ৰাম নাই , কেৱল কাম কৰিছোঁ । বৰ সুন্দৰ হৈছে। অতৃপ্তিৰ মাজেদি তৃপ্ত হৈছোঁ। নৰককুণ্ডত পচি থাকিও ৰিণিকি ৰিণিকি বৈকুণ্ঠৰ পট দেখা পাইছোঁ। বেছ হ'ল। ভগৱান! ভগৱান! যি কৰিছা বৰ ভালেই কৰিছা। এতিয়া মই বৰ সুখত আছোঁ। এই মহা সুমংগল নাটৰ যেন শেষ আঁৰকাপোৰ নপৰে" (পৃ ঃ ৯২)।

বন্দীত্বৰ মাজত নিষ্ঠাৰে কৰ্মত মনোনিৱেশ কৰি বিশ্বকৰ্মাৰ ব্যক্তিত্ব জুইত পোৰা সোণৰ দৰে উজ্জ্বল হৈ উঠিছে। তেওঁৰ জ্ঞান-চকু মুকলি হৈছে, আত্মোপলব্ধি হৈছে। সেয়ে মায়াময় ঐহিক সুখক পৰিহাৰ কৰি, প্ৰকৃত সত্য ভগৱানক দিব্যদৃষ্টিৰে দেখিবলৈ পাইছে। বিশ্বকৰ্মাই মায়াক তেওঁৰ ভগৱান উপলব্ধিৰ বিষয়ে এনেদৰে কৈছে — "...... মায়াৰ আৱৰণে সকলোৰে চকু অন্ধ কৰিছে। এবাৰ সেই মায়া আৱৰণ গুচাই মানস চকুৰ দিব্য দৃষ্টিৰে দূৰলৈ চাই পঠিওৱাচোন। কি দেখা পাবা জানা? সেই শঙ্খচক্ৰগদাপদ্মধাৰী শ্ৰীমধুসূদন। হাঁহো হাঁহো বদন, ঢুলু ঢুলু নয়ন, পীতাম্বৰ পংকেজচৰণ সেই জগজ্জনবিমোহন ভগৱানৰ উজ্জ্বল মূৰ্তি। সেই মূৰ্তিত ধূলিকণা সদৃশ তোমাক মিলাই দি এবাৰ চিন্তা কৰি চোৱাচোন — কোন কাৰ পিতা, কোন কাৰ কন্যা। ভোজবাজী- এই বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডই এটা ভোজবাজী মাথোন। ....." (পৃঃ ৯৩)।

নৰকৰ আদেশত বন্দীত্ব গ্ৰহণৰ দ্বাৰা হৃদয়ৰ মাজত সুপ্ত হৈ থকা ঈশ্বৰ ভক্তি প্ৰকাশ পাবলৈকেহে যেন ইমানদিনে বিশ্বকৰ্মা বাট চাই আছিল। কঠোৰ শ্ৰমৰ মাজত অকলশৰে থকা বিশ্বকৰ্মাই আত্মদৰ্শন কৰিছে। ভগৱানৰ অস্তিত্ব হৃদয়ত উপলব্ধি কৰাৰ লগে লগে তেওঁৰ হৃদয়ৰ পৰা প্ৰতিশোধৰ স্পৃহা অন্তৰ্হিত হৈছে। তেওঁৰ হৃদয়ত দয়া,প্ৰেম,কৰুণা ভক্তিৰে ভৰি পৰিছে। যাৰবাবে তেওঁৰ শত্ৰু নৰকাসুৰক অভিশাপ দিয়াৰ পৰিৱৰ্তে আশীৰ্বাদ দিছে —

" বন্দী অৱস্থাতো যদি মোৰ এফেৰিমান স্বাধীনতা আছে তেন্তে আশীৰ্বাদ কৰিছোঁ ৰজা! তোমাৰ যশৰ ধ্বজাই আকাশ স্পৰ্শ কৰক " (পৃঃ ৯৪)।

মহান হৃদয়ৰ গৰাকী বিশ্বকৰ্মা। বিশ্বকৰ্মাৰ দূৰ-দৃষ্টি প্ৰশংসনীয়। তেওঁ নৰকৰ ভৱিষ্যত সম্বন্ধে নিশ্চিত। তেওঁ নৰকাসুৰক উদ্দেশ্য কৰি কৈছে- "....... শুনিছোঁ মই, জানিছোঁ মই, তোমাৰ বিৰুদ্ধে বিষ্ণুৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ নিজে অগ্ৰসৰ হৈছে। শুনি আনন্দত,গৰ্বত এই বিশ্বকৰ্মাৰ বুকু ফুলি উঠিছে। মনত ৰাখিবা,এইবাৰহে আচল ৰণ হ'ব। এই ৰণতহে তোমাৰ প্ৰকৃত গৌৰৱ। জিকিলে সন্মান আছে। হাৰিলে লাজ নাই — বৈকুণ্ঠ আছে। ধন্য তুমি! বৈৰীভাৱে চিন্তা কৰি ইমান সোনকালে ঈশ্বৰৰ শুভদৃষ্টি লাভ কৰিছা............." (পৃঃ ৯৪-৯৫)।

বিশ্বকৰ্মা চৰিত্ৰৰ অন্য এটা মহৎ গুণ হ'ল— সততা। বন্দী অৱস্থাত নৰকৰ বাবে অতি নিষ্ঠাৰে দুৰ্গ নিৰ্মাণ কৰিছে। বিশ্বকৰ্মাৰ সততা প্ৰকাশ পাইছে তেওঁৰ কাৰ্যত, তেওঁৰ বক্তব্যত-"...... যদিও মই চকুপানীৰে তোমাৰ এই দুৰ্গ গাঁথিছোঁ তথাপি তাত অলপো ফাঁকিফুকা নাই। যি পৰ্যন্ত তুমি এই দুৰ্গৰ ভিতৰত থকা, তোমাৰ কেশাগ্ৰ স্পৰ্শ কৰিবলৈকো কাৰো সাধ্য নহ'ব। বিশ্বৰ এনে মহাশক্তি নাই, এনে মহামন্ত্ৰ নাই যি এই দুৰ্গৰ এচটা শিল খহাব পাৰিব.........." (পৃঃ ৯৫)।

অৱশেষত দুৰ্গ নিৰ্মাণৰ কাম সম্পূৰ্ণ হ'ল আৰু বিশ্বকৰ্মাই মুক্তি লাভ কৰিলে।

প্ৰাগজ্যোতিষপুৰৰ অভেদ্য দুৰ্গত প্ৰৱেশৰ কোনো উপায় নেদেখি বলৰাম বিশ্বকৰ্মাৰ কাষ চাপিল। বলৰামে বিশ্বকৰ্মাক প্ৰাগজ্যোতিষৰ দুৰ্গৰ দুৱাৰ মুকলি কৰি দিবলৈ খাটনি ধৰিলে। প্ৰলয়ৰ ঘনঘোৰ অন্ধকাৰ নামি আহি বিশ্বকৰ্মাৰ ভাগ্যাকাশ অন্ধকাৰ কৰিলেও তেনে হীন প্ৰস্তাৱক বিশ্বকৰ্মাই সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰে। বিশ্বকৰ্মাৰ এনে সততাক শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰশংসা কৰিছে - " সাধু সাধু বিশ্বকৰ্মা! শলাগোঁ, সম্ভাষোঁ মই। ধন্য তুমি — উচ্চ অতি মহান হৃদয়...................." (পৃঃ- ১০০)।

নাট্যকাৰে বিশ্বকৰ্মা চৰিত্ৰটোৰ চিত্ৰনত গুৰুত্ব দিছে, পাৰ্যমানে বহলাবৰ যত্ন কৰিছে। যাৰবাবে, বিশ্বকৰ্মা চৰিত্ৰটো স্বকীয় ৰূপত যিমানেই সুন্দৰ নহওক বহু সময়ত এই চৰিত্ৰটো নাটকীয় কাহিনীৰ পৰা ফালৰি কাটি আহিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে নাটকখনৰ চতুৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনৰ শেষাংশৰ কথাই ক'ব পাৰি। মূল নৰক চৰিত্ৰৰ পৰা কাহিনীভাগ বিষয়ান্তৰিত হৈছে, শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু বিশ্বকৰ্মাৰ কথোপকথনত-'ষোল হাজাৰ কুঁৱৰীৰ' কথাই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে।

নাটকখনত 'বিশ্বকৰ্মা'ৰ চৰিত্ৰটোত কিছু অসংগতিও লক্ষ্য কৰা যায়। ২ য় অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত বিশ্বকৰ্মাই নৰকৰ আক্ৰমণৰ প্ৰত্যুত্তৰ দিবৰ বাবে যুদ্ধত জপিয়াই পৰিবলৈ ময়দানৱক পৰামৰ্শ দিছে। একেজন বিশ্বকৰ্মাই ময়'ক অলপসময়ৰ পিছতে যুদ্ধৰ আশা পৰিত্যাগ কৰি " পলায়ন কৰাই শ্ৰেয়ঃ " বুলি কৈছে। আকৌ তেওঁৰ জীয়ৰী ইন্দুমতীৰ উৎসাহভৰা বীৰোচিত বক্তব্যত পুনৰাই যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হ'বলৈ ওলাইছে - "......... হয় বিজয়লাভ - নহয় পতন " (পৃ:৪৮)।

বিশ্বকৰ্মা চৰিত্ৰৰ অন্য এটা অসংগতি চতুৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনৰ প্ৰথমাংশত দৃষ্টিগোচৰ হয়। নৰকৰ নিৰ্দেশত 'দুৰ্গ' নিৰ্মাণ কৰি থাকোঁতে বিশ্বকৰ্মাৰ মানসিক স্থিতি বৈকুণ্ঠপ্ৰয়াসী। তেওঁৰ মায়া আৱৰণ আঁতৰি গৈছে- সমগ্ৰ ' বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডই এটা ভোজবাজী" (পৃ:৯৩) সেই সত্য তেওঁ উপলব্ধি কৰিছে। তেওঁ মায়া পৰিহাৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে, সেইবাবে নিজৰ কন্যা ইন্দুমতীক 'সপোন' বুলি ভাবিছে। তেনেজন ব্ৰহ্মৰ উপলব্ধি কৰোঁতা বিশ্বকৰ্মাই নাটকখনৰ সেই একেটা অংকৰ শেষৰফালে সাধাৰণ কন্যাদায়গ্ৰস্ত পিতাকৰ দৰে সকাতৰে অনুৰোধ কৰিছে-"..... প্ৰভু! অনুগ্ৰহ কৰি মোৰ কন্যা ইন্দুমতীকো গ্ৰহণ কৰি মোক কৃতাৰ্থ কৰা......." (পৃঃ১০১)।

শ্ৰীকৃষ্ণ

অধৰ্মক বিনাশ কৰি ধৰ্মক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবৰ বাবে বিষ্ণুৱে ধৰাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰে। 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ মূল চৰিত্ৰ 'নৰক'ৰ জন্ম আৰু মৃত্যুৰ লগত পৰোক্ষ আৰু প্ৰত্যক্ষভাৱে বিষ্ণু আৰু বিষ্ণুৰ মানৱৰূপ শ্ৰীকৃষ্ণ জড়িত হৈ আছে। ১ম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত গংগাৰ তীৰত কাত্যায়নী আৰু নৰকৰ কথোপকথনৰ মাজত দৰ্শকে বিষ্ণুৰ

উপলব্ধি কৰে। কাত্যায়নীয়ে নৰকক নিজৰ পুত্র বুলি চিনাকী দিয়াৰ লগে লগে নৰকে প্রশ্নৰ পাছত প্রশ্ন কৰে , কাত্যায়নীৰূপী বসুমতী যদি তেওঁৰ মাতৃ তেনেহ'লে তেওঁৰ প্রকৃত পিতা কোন ?

"..................................
পিতৃ কোন মোৰ ?
কিবা নাম , কিবা ধাম ,ক'ত থাকে তেওঁ ? " (পৃঃ ৫)

পুত্রৰ আকুলতাত মাতৃ হৃদয় কুমলিল । কাত্যায়নীয়ে পুত্র নৰকক পিতাকৰ পৰিচয় দিলে—

" শুনা বাছা — জন্ম তব বিষ্ণু ঔৰসত
নোহো তুমি কম ভাগ্যৱান ;
বৰাহ ৰূপেৰে যেবে সৃষ্টিৰ আদিতে
অৱতাৰ ধৰিছিল বিষ্ণুৱে ধৰাত
বিশ্বপাতনিৰ সেই পুণ্য লগনত
পত্নীৰূপে তেওঁ মোক কৰিলে গ্রহণ ।
সেই পুণ্য সংযোগতে জনম তোমাৰ
বিষ্ণুবীর্য্য বয় তব প্রতি সিৰে সিৰে । " (পৃ:১১)

"বিষ্ণু-বীর্য্য" শৰীৰত ধাৰণ কৰি জন্ম ল'লেও নৰকক দেৱতাসমাজে জাৰজ নামেৰে নামাংকিত কৰিলে। ফলত দৈৱৰ এই ক্রুৰ পৰিহাসত অপমানিতা হ'ল বসুমতী আৰু তেওঁৰ গৰ্ভজাত সন্তান। অপমানৰ প্রতিশোধ ল'বলৈ বদ্ধপৰিকৰ হ'ল বসুমতী। তেওঁ প্রতীক্ষা কৰিলে নৰকৰ যোল্ল বছৰ পূর্ণ হোৱালৈ। দেৱসমাজৰ বিৰুদ্ধে নৰকৰ হৃদয়ত প্রতিশোধৰ দাবাগ্নি বসুমতীয়ে জ্বলাই তুলিলে। হৃত আভিজাত্য উদ্ধাৰ আৰু দেৱসমাজত নিজৰ স্থান প্রতিপন্ন কৰাৰ বাসনাই নৰকৰ সমগ্র সত্তা অধিকাৰ কৰিলে। 'দেৱ-দ্বিজ-ৰমণীৰ উৎপীড়ক ' হৈ নৰক পাপৰ দাবানলত পোত গ'ল। নৰকৰ উৎপীড়নত স্বর্গ-মর্ত্য- পাতাল সকলোতে হাহাকাৰ লাগিল। তেনে উৎপীড়ক নৰকৰ মৃত্যু সকলোৰে কাম্য হ'ল। কিন্তু নৰকৰ মৃত্যুও অসম্ভৱ। কিয়নো তেঁও বিষ্ণুৰ পুত্র। অন্যহাতে নৰকৰ মৃত্যু মাতৃআজ্ঞা অবিহনে অসম্ভৱ। তেনে নিষ্ঠুৰ আজ্ঞা বসুমতীয়ে কেতিয়াও নিদিয়ে। এনে এক জটিল পৰিস্থিতিত নাটকখনত শ্রীকৃষ্ণৰ ভূমিকা নাট্যকাৰে কৌশলেৰে ৰূপায়ণ কৰিছে।

নাটকখনত চতুর্থ অংকৰ প্রথম দর্শনত শ্রীকৃষ্ণৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। শ্রীকৃষ্ণৰ সন্মুখত ইন্দুমতীয়ে নৰক বধৰ প্রার্থনা জনাইছে। ইন্দুমতীৰ প্রার্থনা পূৰণ কৰিবলৈ অসমর্থ শ্রীকৃষ্ণ। কিন্তু দৈৱৰ দুর্বিপাকত বসুমতীৰ অন্যৰূপ সত্যভামাই শ্রীকৃষ্ণক ইন্দুমতীৰ ' নৰক বধৰ ' প্রার্থনা স্বীকাৰ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰিছে।

দেৱতা সমাজ , ইন্দুমতী সকলোৱে নৰকবধৰ বাবে ভগৱান শ্রীকৃষ্ণৰ কাষ চপা দেখি বসুমতী পুত্রৰ মৃত্যু সম্ভাৱনাত অস্থিৰ হৈ পৰিছে। তেওঁ শ্রীকৃষ্ণৰ চৰণত আকুল প্রার্থনা কৰিছে যাতে নৰকৰ জীৱন ৰক্ষা পৰে। শ্রীকৃষ্ণই কর্তব্যৰ আহ্বানত নিজপুত্র নৰকক বধ কৰিবলৈ প্রস্তুত হৈছে। তেওঁ বসুমতীক পুত্রস্নেহত অন্ধ হৈ বিশ্বমংগলৰ কথা সমূলি পাহৰি নাযাবলৈ সতর্ক কৰি দিছে। তেওঁ কৈছে —

" সর্বমংগলা দেৱী বসুন্ধৰা
অন্নদাত্রী মাতৃ তুমি জীৱ - জগতৰ ।
বিশ্বৰ কল্যাণ হেতু
মাতৃস্নেহ সমূলঞ্চে দিয়া বিসর্জন ।
ভাবি চোৱা ভেদ কৰি মায়া আভৰণ
কোন মই — কোন তুমি — কোনেবা নৰক ।
কি সম্বন্ধ আছে কাৰ সতে ?
সমুখত স্বার্থৰ কুঁৱলী
মাজত নাচিছে ঘোৰ মায়া - বিভীষিকা
তিয়াগৰ জিলিকণি আছে সিপাৰত । " (পৃঃ ৭৯)

বসুমতীৰ কৰুণ ক্রন্দনে শ্রীকৃষ্ণক কর্তব্যৰ পৰা বিচলিত কৰিব নোৱাৰে। শ্রীকৃষ্ণই ঘোৰ সমস্যাৰ মাজত পৰিও সৃষ্টিৰক্ষাৰ অৰ্থে 'নৰকৰ মৰণ অনিবাৰ্য্য' বুলি ঘোষণা কৰিছে।

নৰক বধৰ অভিযানত সত্যভামা শ্রীকৃষ্ণৰ ৰথৰ সাৰথি হ'ল। বসুমতীৰ পুত্রবধৰ অনুমতি অবিহনে শ্রীকৃষ্ণৰ নৰক নিধনৰ যি অসুবিধা আছিল তাকো স্বয়ং সত্যভামাই সহজ কৰি তুলিলে। ভগৱানৰ লীলা অপৰিসীম। তেওঁ মনত পেলাইছে—" তাহানি বসুমতীয়ে মোক প্রকাশ্যে পতিৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰাৰ ফলতেই আজি তেওঁৰ সত্যভামাৰূপে মানৱীজীৱন আৰু এই সত্যভামাৰ অনুৰোধতেই নৰক নিধন সহজতে হ'ব। হতভাগিনী ধৰিত্রীয়ে সেই কথা বুজি পোৱা নাই। " (পৃঃ ৮৬)

যুদ্ধক্ষেত্রত শ্রীকৃষ্ণই নৰকক যুদ্ধৰ পৰা নিবৃত্ত কৰিবলৈ যত্ন কৰিলে। সেয়ে তেওঁ নৰকক ক'লে — " .... তুমি দানৱো নোহোৱা , অসুৰো নোহোৱা , জন্ম অধিকাৰত তুমি তাতোকৈ বহুত ওপৰত। দেৱবীর্য্য তোমাৰ সিৰাই সিৰাই প্রৱাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্র আৰুময়ো যে নাৰায়ণৰ পূর্ণ অৱতাৰ শ্রীকৃষ্ণ।" (পৃঃ ১০৬)

শ্রীকৃষ্ণৰ এনে স্বীকাৰোক্তিত নৰকৰ জীৱনৰ হাবিয়াস পূর্ণ হ'ল। তেওঁৰ জীৱনৰ উদ্দেশ্য সফল হ'ল। সেয়ে তেওঁ শ্রীকৃষ্ণক বৈষ্ণৱাস্ত্র প্রতিৰোধ কৰি তেওঁ যে শ্রীকৃষ্ণৰ পুত্র সেই কথা প্রমাণ কৰিবলৈ দিলে। তেনে সন্ধিক্ষণত শ্রীকৃষ্ণই সত্যভামাৰ পৰামর্শ বিচাৰিলে। চতুৰ শ্রীকৃষ্ণই এনে এটা পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰিলে, সত্যভামাই অতর্কিতে নৰক বধৰ বাবে , শ্রীকৃষ্ণক সুদর্শন চক্র নিক্ষেপ কৰিবলৈ পৰামর্শ দিলে। সত্যভামাৰ

আদেশতহে যেন শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকবধ কৰিলে। নৰকৰ শৌৰ্য - বীৰ্যলৈ শ্ৰদ্ধা জনাই শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক প্ৰশংসা কৰিছে।

নাটকখনত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰটো কম সময়ৰ মাজত উজ্জ্বল ৰূপত ফুটি উঠিছে। দৰ্শকৰ উদ্দেশ্যে নাটকৰ অন্তত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ সংলাপটিৰ মহত্ত্ব আছে। শ্ৰীকৃষ্ণই কৈছে -

" পৰিত্ৰাণায় সাধূনাং বিনাশায় চ দুস্কৃতাম্ ।
ধৰ্মসংস্থাপনাৰ্থায় সম্ভৱামি যুগে যুগে ।।" (পৃঃ ১০৮)

ইন্দ্ৰ

'ইন্দ্ৰ' এটা পৌৰাণিক চৰিত্ৰ। 'নৰকাসুৰ' নামৰ নাটকখনত 'ইন্দ্ৰ' চৰিত্ৰটোত পুৰুষৰ স্বাভাৱিক দুৰ্বলতাবোৰৰ যেন প্ৰতিফলন ঘটিছে। ইন্দ্ৰ স্বৰ্গৰ ৰজা। ৰাজোচিত গুণৰ পৰিবৰ্তে নাটকখনত ইন্দ্ৰৰ মাজত কামনা-বিহ্বলতা, অদূৰদৰ্শিতা, অহংকাৰী মনোভাব ইত্যাদি দোষবোৰহে প্ৰকাশ পাইছে।

স্বৰ্গৰ দেৱৰাজ ইন্দ্ৰই ৰাজকাৰ্যলৈ চকু দিয়াতকৈ চকু ৰাখে অপ্সৰাৰ সৌন্দৰ্য আৰু নৃত্যত। সোমৰস পান আৰু নৃত্যগীতত মছগুল হৈ থাকিবলৈ নাপালে ইন্দ্ৰৰ খং উঠে। তেওঁৰ বিলাসী জীৱনত বাধা পৰিলেই তেওঁ ৰুষ্ট হয়। লাহ - বিলাসত মত্ত হৈ থাকোতেই নৰকে মৰ্ত্যত স্বৰ্গৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ - সজ্জা কৰিলে। ইন্দ্ৰক এই বতৰা বৰুণ আৰু পৱনে দিয়াৰ পিছতো তেওঁ বিশ্বাস কৰা নাই। তেওঁ নৰক আৰু বসুমতীৰ সম্পৰ্কে হীন মন্তব্য দিছে এনেদৰে--

" ...... সেই তাহানি ধৰিত্ৰীয়ে এমুঠনমান ল'ৰা এটাক নিজৰ পো বুলি কৈ তোমালোকৰ প্ৰত্যেকৰে পদূলিয়ে পদূলিয়ে দেখুৱাই লৈ ফুৰা। মই সোধোঁতে তাই কৈছিল -- সেইটোৰ বাপেক হেনো স্বয়ং নাৰায়ণ। পাহৰি গ'লা নে তোমালোকে —- তেতিয়া যে মই ঐৰাৱতক কৈছিলোঁ — দে তোৰ শুঁৰেৰে পকাই এই পোৱালিটোক নৰকলৈ নমাই। সেইটোৱে নহয় জানো নৰকাসুৰ? হোঁ। তাহানি বিষ্ণুৱে ৰূপ ধৰা বৰাহটোৰে সৈতে বসুমতীৰ যি খেলিমেলিখন ঘটিছিল তাতেই হেনো তাৰ উদ্ভৱ ......।" (পৃঃ ৩৪)

নন্দনৰ শান্তিৰ কোলাত বহি মাথোঁ ইন্দ্ৰই আত্ম প্ৰসাদ লভিছে —-

" দেৱতা -- অমৰ আমি
স্বৰ্গ -- সুখভোগ - যুগমীয়া দেৱৰ ভাগ্যত।" (পৃঃ ৩৬)

অদূৰদৰ্শী, অহংকাৰী ইন্দ্ৰৰ বাবে নৰকৰ দৰে অসুৰ এটা ধূলিকণা মাত্ৰ। তেওঁ কৈছে —

"মাতৃ - অপমানে তাৰ যথেষ্ট নহ'ল,
বিচাৰিছে আত্মনাশ ইন্দ্ৰৰ হাতত।
বেছ কথা! বৰুণ, পৱন!

সেয়ে হ'ব -- তাকে দিম, নহওঁ কৃপণ।
এক বজ্ৰ - আঘাততে জাৰজ দৈত্যক
পঠিয়াম ভস্ম কৰি ৰসাতললই।
.... ।। পৃঃ ৩৭

এনে দাম্ভিকতাপূৰ্ণ বচনৰ মৰ্যাদা ইন্দ্ৰই কাৰ্যতঃ ৰাখিব পৰা নাই। অতি দুখলগাকৈ ইন্দ্ৰ আৰু তেওঁৰ দেৱতা-সৈন্য নৰকৰ হাতত পৰাজিত হৈছে। যুদ্ধক্ষেত্ৰত ইন্দ্ৰই সাধাৰণ মানৱৰ দৰে নিজৰ পৰাজয়ৰ গ্লানিৰ কথা কাৰ্ত্তিকক কৈছে --

" মই আৰু দেৱৰাজ নহওঁ। বাটৰ ভিকহু পুৰন্দৰ। ভগৱান! ইমানতো মোক জীয়াই ৰাখিছা কিয়? প্ৰাণৰ পুতলা জয়ন্ত মোৰ অসুৰৰ তীক্ষ্ণ শৰত ক্ষত - বিক্ষত হৈ মাটিত বাগৰি আছে। গোটেই শৰীৰ তাৰ তেজেৰে ৰাঙলী। পুত্ৰশোকাতুৰা ৰাজৰাণী শচী আজি বাটৰ ভিখাৰিণী। উস্ পুৰন্দৰ। এই ভীষণ দৃশ্য দৰ্শন কৰাৰ আগতে তই মৰি নগলি কিয়?" (পৃঃ ৪৩, ৪৪)

অৱশেষত "হাতত নৰকপ্ৰদত্ত লৌহজিঞ্জিৰী পিন্ধি, বুকুত দ্বাদশ মাৰ্তণ্ডৰ উত্তাপ লৈ" (পৃঃ ৪৪) ইন্দ্ৰই নিজৰ পৰাজয়ৰ দৃশ্য বিশ্বক দেখুৱাবলগীয়া হ'ল। স্বৰ্গৰাজ ইন্দ্ৰৰ বাসস্থান অমৰাৱতীৰ ঠাইত নৰকৰ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ পুতিগন্ধময় পোতাশাল হ'ল। ইন্দ্ৰৰ বাবে আটাইতকৈ বেছি দুখলগা, অপমানজনক নিৰ্দেশ আছিল —- নৰকাসুৰৰ শিৰত "ইন্দ্ৰই মুকুট পিন্ধাব...." (পৃঃ ৫৪) -- তেনে শাস্তিও ইন্দ্ৰই নিৰ্বিবাদে মানি ল'বলগীয়া হ'ল।

দেৱজিৎ

'নৰকাসুৰ' নাটকত নাট্যকাৰৰ কুশল হাতৰ পৰশ লাগি প্ৰাণ পাই উঠা এটা চৰিত্ৰ হ'ল -- দেৱজিৎ। দেৱজিৎ নাট্যকাৰৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰ। নাট্যকাৰে নৰকাসুৰৰ সেনাপতি দেৱজিতৰ চৰিত্ৰ অংকনত মনোযোগ দিছে। নৰকৰ সেনাপতি হিচাপে দেৱজিৎ সুদক্ষ, সুযোগ্য , আৰু একান্ত অনুগত।

দেৱজিৎ প্ৰথমে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা ঘটকাসুৰৰ সেনাপতি আছিল। নৰকৰ লগত হোৱা যুদ্ধত ঘটকাসুৰৰ মৃত্যু ঘটে। 'মাতৃভক্তিৰ পুৰস্কাৰ' স্বৰূপে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰাজমুকুট সগৌৰৱে বসুমতীয়ে নৰকক পিন্ধাই দিলে। তেনে এক শুভমুহূৰ্তত "জয় মহাৰাজ নৰকাসুৰৰ জয়" (পৃঃ১৭) জয়ধ্বনি কৰি দেৱজিৎ আহি নৰকাসুৰৰ পদানত হৈছে। দেৱজিতে সমস্ত অসুৰ প্ৰজাগণৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰি তেওঁলোকৰ ৰজা হিচাপে নৰকাসুৰক প্ৰাগজ্যোতিষৰ ৰাজসিংহাসনলৈ আগবঢ়াই নিবলৈ আহিছে। তেওঁ নৰকক সম্বোধন কৰি কৈছে —

" শ্ৰীচৰণৰ দাস দেৱজিৎ অসুৰ - সেনাপতি মই আৰু এই সকল অনুগত

ভক্ত প্ৰজা। বৰ্তমান আপুনিয়েই আমাৰ ৰজা। আপোনাক ৰাজকাৰেঙলৈ আগবঢ়াই নিবলৈ আহিছোঁ। ব'লক মহাৰাজ!" (পৃঃ ১৭)

নৰকৰ সোঁহাত হৈ পৰিল সেনাপতি দেৱজিৎ। ৰজাৰ একান্ত বিশ্বস্ত, কৰ্মকুশলী, সুনিপুণ সেনাপতি দেৱজিৎ নৰকৰ সৎ - অসৎ সকলো কাৰ্যৰ সহায়ক হ'ল। দেৱজিতে স্বৰ্গাভিযানৰ সময়ত নৰকক উৎসাহ যোগাইছে এনেদৰে ----

"ৰজাৰ স্বাৰ্থই আজি----
স্বাৰ্থ আমি প্ৰজাসকলৰ।
ৰাজমাতৃ ধৰিত্ৰীয়ে
মাতৃ আমি অসুৰ জাতিৰ।
তদুপৰি মহাৰাজ!
শোভিছে শিৰত যাৰ
ৰাজছত্ৰ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ
সিজনাৰ আজ্ঞাবহ সমগ্ৰ অসুৰ।" (পৃঃ ৩৯)

এইজন বিশ্বাসী সেনাপতি দেৱজিতক লগত লৈ অনায়াসে নৰকে স্বৰ্গজয় কৰিলে। দেৱজিতৰ দৰে কৰ্মনিপুণ সেনাপতিৰ সহায়ত নৰকে কামাখ্যা গোসাঁনীক 'পালংকশায়িনী' কৰাৰ সপোন দেখিছে। 'একে নিশাতেই — কুকুৰাই ডাক নৌ দিওঁতেই" (পৃঃ ৬৬) কামাখ্যা পৰ্বতৰ ওপৰলৈ উঠা শিলৰ খট্‌খটী বান্ধি দিব পাৰিলে কামাখ্যা গোসাঁনীক লাভ কৰিব পাৰিব — এনে অসম্ভৱ কাৰ্যক বাস্তৱত সম্ভৱ কৰিবৰ বাবে নৰকে ভৰসা কৰিছে দেৱজিতৰ ওপৰত। গোটেই নিশা বিনিদ্ৰভাৱে একমুহূৰ্ত্তও জিৰণি নোলোৱাকৈ দেৱজিতে খট্‌খটী নিৰ্মাণৰ কাম পৰিচালনা কৰিছে। নিশা পূৰ্ণ হোৱাৰ আগতে পুৱাৰ আগমনৰ জাননি দিব পৰা কোনো কুকুৰা যাতে বাচি নাথাকে তাৰবাবে ব্যৱস্থা লৈছে। দেৱজিতে নৰকক আশ্বস্ত কৰিছে এনেদৰে ----

" অসুৰ সম্ৰাট! পূবে নৱগ্ৰহ পৰ্বতৰ পৰা পশ্চিমে কৃষ্ণবক্ষা নৈলৈকে, উত্তৰে দীৰ্ঘেশ্বৰী, মণিকৰ্ণেশ্বৰকে ধৰি, দক্ষিণে সুদূৰ সন্ধ্যাচললৈকে এই গোটেই খণ্ডৰ ভিতৰত কুকুৰাহে নালাগে কুকুৰাৰ ঘোলা কণী এটা পৰ্যন্ত বাকী ৰখা নাই। সমস্ত চুচিমচি আনি কাটি - ছিঙি ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ সোঁতত ভহাই দিছোঁ। (পৃঃ ৬৭)

দেৱীৰ ইচ্ছাত নৰকৰ সমস্ত যত্ন বিফল হ'ল। দৈৱই তেওঁক প্ৰতাৰণা কৰিলে। এনে বিফলতাত বিচলিত হৈ পৰা নৰকৰ বাবে দেৱজিৎ একমাত্ৰ "বাহুৰ আশ্ৰয়"।

দেৱজিৎ প্ৰকৃত যোদ্ধা আছিল। নৰকবধৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণৰ নেতৃত্বত অহা যাদৱ বাহিনীৰ লগত দেৱজিতে প্ৰবল প্ৰতাপেৰে যুঁজিছে। বলৰামৰ শক্তিশালী গদাৰ প্ৰহাৰক উপেক্ষা কৰি এইজন যোদ্ধাই বলৰামৰ উদ্দেশ্যে বীৰোচিত বক্তব্য ৰাখিছে এনেদৰে --

"মৃত্যুৰ ভয়ত অসুৰ সেনাপতি দেৱজিৎ কাতৰ নহয়। যুদ্ধক্ষেত্ৰত মৃত্যু গৌৰৱৰ

কথা।" (পৃঃ ১০৪)

মুঠতে, নাট্যকাৰে দেৱজিৎ চৰিত্ৰক বীৰৰ মৰ্যাদা দিবলৈ যত্ন কৰিছে বুলি ক'ব পাৰি।

বসুমতী, কাত্যায়নী, সত্যভামা

'নৰকাসুৰ' নামৰ নাটকখনত থকা সকলো নাৰীচৰিত্ৰৰ ভিতৰত নৰকৰ জীৱনৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ বিজড়িত চৰিত্ৰ হৈছে বসুমতী। বসুমতীক কালিকা পুৰাণত পৃথিৱীদেৱী; ৰামায়ণ, মহাভাৰত, হৰিবংশত পৃথিৱীৰ পুত্ৰ বুলি কোৱা হৈছে। নাট্যকাৰে মূলৰ পৰা অভিনৱত্ব প্ৰদান কৰি বসুমতীৰ চৰিত্ৰটোত সুকীয়া মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিছে। এই চৰিত্ৰটোৰ অভিব্যক্তি বিচিত্ৰ। বসুমতী চৰিত্ৰটোক নাট্যকাৰে তিনিধৰণে উপস্থাপন কৰিছে — পুত্ৰস্নেহত বিগলিতা কিন্তু ভয়ংকৰভাৱে প্ৰতিশোধপৰায়ণা দেৱী বসুমতী ৰূপে, জনকৰ ৰাজকাৰেঙত ছদ্মবেশত ধাত্ৰী কাত্যায়নী ৰূপে, আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰিয়তমা পত্নী সত্যভামা ৰূপে। দেখাত তিনিওটা পৃথক নাৰী চৰিত্ৰ যেন লাগিলেও ইটো চৰিত্ৰৰ সিটো চৰিত্ৰৰ লগত পৰস্পৰ সম্পৰ্ক আছে। আনকি তিনিওটা চৰিত্ৰৰে প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ ভাৱে নৰক চৰিত্ৰৰ লগত সম্বন্ধ আছে।

নৰকৰ মাতৃ বসুমতী। অথচ নৰকৰ ষোল্ল বছৰ পূৰ্ণ নোহোৱালৈকে তেওঁ নিজৰ পৰিচয় পুত্ৰৰ আগত গোপনে ৰাখিবলগীয়া হ'ল। জনকৰ আশ্ৰয়ত, জনকক পিতা মানি, সুমতিক মাতৃ হিচাপে জ্ঞান কৰি নৰকে যৌৱনত ভৰি দিলে। বসুমতীয়ে জনকৰ ঘৰত পুত্ৰৰ মোহত, পুত্ৰক আলপৈচান ধৰিবলৈ কাত্যায়নীৰ ছদ্মবেশত ধাত্ৰীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। অপত্য মাতৃস্নেহৰ কিঞ্চিৎ ধাত্ৰীহিচাপে নৰকৰ আলপৈচান ধৰি পূৰ্ণ কৰিলে।

কাত্যায়নীয়ে নৰকক উপযুক্ত সময়ত নিজৰ আৰু তেওঁৰ পতিৰ পৰিচয় দিলে -

" বিশ্বপাতনিৰ সেই পুণ্য লগনত
পত্নীৰূপে তেওঁ মোক কৰিলে গ্ৰহণ।
সেই পুণ্য সংযোগতে জনম তোমাৰ
বিষ্ণুবীৰ্য্য বয় তব প্ৰতি সিৰে সিৰে।" (পৃঃ ১১)

বসুমতীৰ হৃদয়ত পুঞ্জীভূত হৈ থকা বেদনাসমূহ অকাতৰে বাকী দিলে পুত্ৰ নৰকৰ আগত। অৱশ্যে বসুমতীয়ে তেওঁৰ হৃদয়ৰ মাজত ঘণীভূত হৈ থকা প্ৰতিশোধৰ কামনা পুত্ৰ নৰকে পূৰ্ণ কৰিব পাৰিবনে নোৱাৰিব তাৰবাবে প্ৰাপ্তবয়স্ক নৰকৰ মানসিকতা , মাতৃভক্তিৰ গভীৰতাৰ বুজ লৈ সন্তুষ্ট হৈছে ---

" ধন্য আজি গৰ্ভ বসুধাৰ
ধন্য মোৰ ধৰিত্ৰী- জনম।

দেখি তব ৰুদ্ৰ তেজ
শুনি তৱ কণ্ঠস্বৰ মহাশক্তিমান
পাহৰিলোঁ ক্ষন্তেকতে যাতনা প্ৰাণৰ,
বুজি পালোঁ
আজি হন্তে অসহায় নহয় বসুধা।" (পৃঃ ১০)

বসুমতীয়ে নৰক ডাঙৰ হোৱালৈকে গোপনে পুহি ৰাখিছে দেৱতাসমাজৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লোৱাৰ দুৰ্বাৰ কামনাক। সেইবাবে নৰকৰ উদ্দেশ্যে মাতৃ বসুমতীয়ে দেৱতাসকলে কৰা লাঞ্ছনাৰ কৰুণ কাহিনী বৰ্ণনা কৰিলে এনেদৰে ----

" যদিও জন্মিলা তুমি বিষ্ণুবীৰ্য্য লই
তথাপিতো সুবিশাল বিশ্বজগতত
তোমাৰ আশ্ৰয়দাতা --- একমাত্ৰ ৰাজৰ্ষি জনক ;
সিজনৰ বিনে আৰু
নিমিলিল ক'তো তব আশ্ৰয়ৰ স্থান। " (পৃঃ ১২)

'আকাশ-পাতাল , কৈলাস-গোলোক , স্বৰ্গ-মৰ্ত্য , অমৰাৱতী- অলকাপুৰী' ক'তো নৰকৰ আশ্ৰয় নহ'ল জানি নৰক বিস্ময়াভূত। বসুমতীয়ে নৰকৰ হৃদয়ত দেৱতা সকলৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিহিংসাৰ মনোভাৱ জগাই তুলিলে। তেওঁ নৰকাসুৰক উত্তেজিত কৰিবৰ বাবে ক'লে ----

" দেৱতা বিধাতা যক্ষ ৰক্ষ গন্ধৰ্ব কিন্নৰ
সকলোৱে তোমালৈ চাই
ঘৃণাভাৱে লুকুৱালে মুখ।
ভাবোঁ যদি সেই কথা
নাৰায়ণ পুত্ৰ তুমি - ভাবোঁ যদি লাঞ্ছণা তোমাৰ
ফাটি যাব খোজে বুকু
ভাহি যায় দুই চকু অশ্ৰু-প্লাৱনত। " (পৃঃ ১২)

বসুমতীয়ে তেওঁৰ পুত্ৰক প্ৰস্তুত কৰিলে ---- নিষ্পাপ সৰল মনৰ নৰকৰ হৃদয়ত কৌশলেৰে ক্ষমতাৰ বীজ ৰোপণৰ যো-জা কৰিলে। প্ৰথমে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ 'সিংহাসন' তাৰ পাছত ' ত্ৰিলোকৰ ৰাজ-ৰাজেশ্বৰ'---- ক্ষমতা লাভৰ অভিযান আৰম্ভ হ'ল নৰকৰ জীৱনত। ক'ব নোৱাৰাকৈ যন্ত্ৰৰ দৰে নৰক প্ৰস্তুত হ'ল ধ্বংসৰ বাবে, সেই ধ্বংসযজ্ঞৰ যন্ত্ৰী হ'ল মাতৃ বসুমতী। অৱশেষত বহুদিনৰ প্ৰতীক্ষাৰ অন্তত বসুমতীৰ জীৱনৰ সেই ইঙ্গিত ক্ষণ আহিল। তেওঁৰ উপযুক্ত পুত্ৰই স্বৰ্গ জয়ৰ আনন্দ তেওঁক প্ৰদান কৰিলে। নৰকে দেৱতাৰ অহংকাৰ চূৰ্ণীকৃত কৰি সমস্ত ইন্দ্ৰপুৰী-ভস্মীভূত কৰিলে। প্ৰজ্জ্বলিত ইন্দ্ৰপুৰীৰ দৃশ্য দেখি বসুমতীৰ অন্তৰ আনন্দত নাচি উঠিছে। অসীম আনন্দত তেওঁ কৈ উঠিছে---

" কেনে সুন্দৰ! কেনে সুন্দৰ!! জুই জ্বলিছে। চাৰিওফালে জুই জ্বলিছে!! নৰকাগ্নিয়ে এফালৰ পৰা দেৱপুৰী ভস্ম কৰিবলৈ ধৰিছে। ঠিক--ঠিক এইদৰেই এদিন হনুমন্তই কনকলংকা পুৰি ছাই কৰিছিল। সেই একে দৃশ্য। হাঃ হাঃ হাঃ। দেৱতাৰ পৰাভৱ---অসুৰৰ জয় আৰু ধৰিত্ৰীৰ অপমানৰ প্ৰতিশোধ! হাঃ হাঃ হাঃ!!" (পৃঃ ৫০)।

অৱশেষত বসুমতীৰ প্ৰতিশোধৰ তৃষ্ণা পৰিতৃপ্ত হ'ল। কিন্তু যি পথত নৰকক তেওঁ আগবঢ়াই দিছিল, সেই পথৰ পৰা নৰক উভতি নাহিল। ক্ৰমান্বয়ে মাতৃভক্ত, মাতৃ আজ্ঞাবাহী পুত্ৰ নৰক পথভ্ৰষ্ট হ'ল। মাতৃৰ বাধা নামানি 'হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা কুমাৰী যোড়শহাজাৰ' (পৃঃ ৯১) ধৰি আনিলে, তেতিয়াই বসুমতীয়ে বুজিলে তেওঁৰ পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ সময় ওচৰ চাপি আহিছে। এদিন যি পুত্ৰৰ অন্তৰত মাতৃভক্তিৰ গভীৰতা দেখি আশ্বস্ত হৈছিল," আজি হন্তে অসহায় নহয় বসুধা " বুলি তৃপ্তি লভিছিল, সেই গৰাকী মাতৃ বসুমতীয়ে পুত্ৰৰ অধঃপতনত কটুক্তি কৰিছে এনেদৰে - "........দেৱ-দ্বিজ ৰমণীৰ উৎপীড়ক তই......" (পৃঃ ৯১)

অপত্য-স্নেহত অন্ধ বসুমতী। পুত্ৰৰ চৰিত্ৰৰ স্খলন দেখিও, যি কোনো প্ৰকাৰে পুত্ৰৰ জীৱন ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে অহৰ্নিশে চেষ্টা কৰিছে। মাতৃ-হৃদয়ে পুত্ৰৰ সমস্ত দোষ-ক্ষমা কৰি দিছে। তেওঁ পুত্ৰৰ জীৱন ৰক্ষাৰ বাবে নাৰায়ণৰ কাষত প্ৰাৰ্থনা জনাইছে। তেওঁ কৃষ্ণৰ কাষত কৰযোৰে কৈছিল -".....মই তোমাৰ ভৰিত ধৰিছোঁ। নৰকৰ দোষ মাৰ্জনা কৰা। দয়াময় তুমি----পুত্ৰৰ তেজেৰে মাতৃৰ বুকু ৰঞ্জিত নকৰিবা প্ৰভু। " (পৃঃ ৭৯)

বসুমতীয়ে পুত্ৰৰ স্নেহত নিজৰ কৰ্তব্য পাহৰি গৈছে। তেওঁ বিশ্বৰ কল্যাণৰ বাবে ক্ষুদ্ৰ পুত্ৰ স্নেহ পৰিত্যাগ কৰিব লাগে-- সেই কথা শ্ৰীকৃষ্ণই সোঁৱৰাই দিছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ বুজনিত-বসুমতীৰ হৃদয় শাঁত পৰা নাই। বৰঞ্চ কলংকিত পুত্ৰৰ জীৱন তেওঁ বচাবই লাগিব, তাৰবাবে বিশ্বত তেওঁৰ পুণ্যময়ী ৰূপত লাগিলে কলংকৰ চেকা পৰক। তেওঁ কৈছে ---

" হওঁ মই কলংকিতা বিশ্বৰ ঘৃণিতা
সেয়ে মোৰ স্বৰ্গসুখ ----
তাতকই বেছি একো নকৰোঁ কামনা।
যদুপতি!
নাই প্ৰয়োজন ----
নালাগে কৰিব তুমি কলংক ভঞ্জন।
ভীষণ নৰক অগ্নি প্ৰলয়-শিখাৰে
জ্বলক অনন্ত কাল বসুধা-বুকুত
হোৱা নাই ---- নহবও কাতৰা ধৰিত্ৰী। " (পৃঃ ৭৯, ৮০)

শ্ৰীকৃষ্ণ নৰকবধৰ বাবে দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হোৱা দেখি বসুমতীয়ে নিজৰ মৃত্যু কামনা

কৰিছে এনেদৰে - " যদুপতি! যদুপতি!! সেই ভীষণ প্ৰলয় মুহূৰ্তৰ আগতে মোক বধ কৰা।" (পৃঃ ৮০)

বসুমতীয়ে পুত্ৰৰ আসন্ন মৃত্যুৰ তাড়নাত সাধাৰণ মানৱীৰ দৰে বিলাপ কৰিছে-

"কলৈ যাম? পুত্ৰৰ বিকট মৃত্যুদৃশ্য চাবলৈ - নহয় নে? উস্! হৃদয়ত বাৱণৰ চিতা জ্বলিছে। সাতো সাগৰৰ পানী ঢালিলেও তাক নুমাবৰ সাধ্য নাই। কি কৰিলা নিষ্ঠুৰ? একেটি পুত্ৰ-- দুখুনীৰ আঁচলৰ নিধি। বৰ যত্নেৰে, বৰ স্নেহেৰে তাক বুকুত বান্ধি লৈ ফুৰিছিলো। তাক আজি তুমি কাঢ়ি নিবলৈ ওলাইছা-- বিনা বিচাৰে বিনা কাৰণে- বিনা অধিকাৰে। কেনে সুন্দৰ কুৎসিত বিচাৰক তুমি! চমৎকাৰ তোমাৰ বিচাৰ-- অতি চমৎকাৰ! সাৰ্থক তোমাৰ দয়াময় নাম-- অন্তৰ কপটতাৰে পূৰ্ণ। কিন্তু-- নৰক মোৰ অমৰ-- অবধ্য। তাক বধ কৰিবলৈ হ'লে তোমাক মোৰ অনুমতি, মাতৃৰ অনুমতি লাগিব -- যি কদাপিতো সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে!" (পৃঃ ৮১)

তেনে এক মিথ্যা আশ্বাসক বুকুত বান্ধি বসুমতীয়ে পুত্ৰক ৰক্ষা কৰিবলৈ বদ্ধ-পৰিকৰ হ'ল। বসুমতী আৰু পুত্ৰ নৰকৰ বিপৰীতে নিয়তিয়ে কুটিল ষড়যন্ত্ৰ ৰচিলে। নৰকৰ অনিবাৰ্য মৰণৰ বাবে বসুমতীয়ে অনুমতি নিদিয়ে, কিন্তু বসুমতীৰ অন্যৰূপ সত্যভামাৰ ইতিমধ্যে জন্ম হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণই কৈছে --

" তাহানি বসুমতীয়ে মোক প্ৰকাশ্যে পতি ৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰাৰ ফলতেই আজি তেওঁৰ সত্যভামাৰূপে মানৱীজীৱন আৰু এই সত্যভামাৰ অনুৰোধতেই নৰক-নিধন সহজতে হ'ব। হতভাগিনী ধৰিত্ৰীয়ে সেই কথা বুজি পোৱা নাই।" (পৃঃ ৮৬)

অতীতৰ সকলো কথা মানৱী সত্যভামাই পাহৰি পেলালে। সেইবাবে নৰকৰ মৃত্যুদূতী ইন্দুমতীৰ ইচ্ছাক সঁহাৰি জনালে। অকল সেয়ে নহয়, শ্ৰীকৃষ্ণৰ নৰকবধৰ অভিযানত তেওঁ স্বইচ্ছাই ৰথৰ সাৰথি হ'বলৈ আগবাঢ়ি আহিল। যুদ্ধক্ষেত্ৰত সাৰথিবেশিনী সত্যভামাৰ হৃদয় বিচলিত হৈ উঠিছিল--

"..................... মই আৰু তোমাৰ ৰথৰ সাৰথি হ'ব নোৱাৰোঁ! দুৰ্বলা অবলা মই। ৰণক্ষেত্ৰত মোৰ স্থান নাই।" (পৃঃ ১০৬)

সেই অস্থিৰতা সাময়িক। তেওঁ পুনৰাই নিজক প্ৰস্তুত কৰি ল'লে। তেওঁ কৃষ্ণক কলে ----

"..... ময়ো পুৰুষপ্ৰধান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহধৰ্মিনী। কিন্তু মনটো দেখোন বৰ চঞ্চল হৈ উঠিছে, সেই কাৰণেহে। সি যি নহওক হৃদয়ত বল বান্ধিছো নাথ! তুমি যুদ্ধ কৰা।" (পৃঃ ১০৬)।

সত্যভামাৰ হৃদয়ত পূৰ্ব-জনমৰ স্মৃতি হয়তু জাগি উঠিব খুজিছিল। কিন্তু পৰিস্থিতিৰ তীব্ৰ পৰিৱৰ্ত্তনত অতীত ৰোমন্থনৰ সময় সত্যভামাই নাপালে। যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ এক জটিল পৰিস্থিতিত শ্ৰীকৃষ্ণই সত্যভামাক পৰামৰ্শ বিচাৰিলে -- "সত্যভামা! একমাত্ৰ বাকী সুদৰ্শন?"

(পৃঃ ১০৭)।

নৰক বধৰ যি অনুমতি মাতৃ বসুমতীয়ে নিদিও বুলি কৈছিল -- সেই অনুমতি বসুমতীৰ অন্য ৰূপ সত্যভামাই এনেদৰে দিলে --

" আত্মৰক্ষা কৰা নাথ! সুদৰ্শনে কৰক সহায়" (পৃঃ ১০৭)।

চতুৰ শ্ৰীকৃষ্ণই সেই সুযোগ গ্ৰহণ কৰিলে। সত্যভামাৰ নিৰ্দেশ মানিহে তেওঁ যেন সুদৰ্শনক আজ্ঞা দিলে --- "যোৱা সুদৰ্শন!" সুদৰ্শন চক্ৰৰ আঘাতত নৰকে মৃত্যু গ্ৰহণ কৰিলে। নৰকৰ মৃত্যুত সত্যভামাৰ পূৰ্বজ্ঞান উভতি আহিল ----

"সচাঁকৈয়ে -- সচাঁকৈয়ে কি কৰিলা --
কি কৰিলা তুমি নাৰায়ণ?
দাবানল জ্বলিল বুকুত।
নৰক! পুত্ৰ মোৰ!!" (পৃঃ ১০৮)

অৱশেষত দৈৱৰ নিকৰুণ পৰিহাসত বসুমতীয়েই পুত্ৰ বধৰ কাৰণ হ'ব লগা হ'ল।

মায়া

'মায়া' এটা পৌৰাণিক চৰিত্ৰ। পৌৰাণিক গ্ৰন্থত থকা 'মায়াৰ' সামান্য উল্লেখক নাট্যকাৰে কল্পনাৰ বোল সানি উজ্জ্বল ৰূপত অংকন কৰিছে।

বিদৰ্ভৰ ৰাজকুমাৰী মায়া। 'মধু ঋতু বসন্তৰ জোনালী সন্ধিয়া" ৰাজপুত্ৰ নৰকক কিৰাতৰ ঘটকাসুৰক বধ কৰি উভতি অহাৰ পথত কুমাৰী মায়াই প্ৰথম দেখা পায়। প্ৰেমৰ পূৰ্বৰাগত মায়াৰ হৃদয় ক্ষত - বিক্ষত। সেইবাবে মায়াই নৰকক কৈছে -

"......................................
তোমাৰেই শক্তিৱন্ত সুন্দৰ সুঠাম
অপৰূপ বীৰমূৰ্তি দেখিবৰে পৰা
তোমাৰেই বীৰত্বৰ অপূৰ্ব কাহিনী
দিনে নিশা শতমুখে শুনিবৰে পৰা
তুমিময় হ'ল মোৰ স্বপ্ন-জাগৰণ।" (পৃঃ-২৮)

প্ৰেমৰ পূৰ্ণতা লাভৰ বাবে মায়াই ভগৱতীক আৰাধনা কৰিলে -

"ধ্যান কৰি তোমাৰেই
প্ৰেমময় মোহন মূৰুতি
পূজিছিলোঁ মাতৃ ভৱানীক।
কত জনমৰ মোৰ পুণ্যৰ ফলত
তুষ্টা হই আদ্যাশক্তি জগত জননী

মধু-তন্দ্ৰা আৱেশতে কৰিলে আদেশ
সপিবলে' ; বৰমাল্য তোমাৰ কণ্ঠত।" (পৃঃ- ২৮,২৯)

তেনে দৈৱিক নিৰ্দেশ মানি মায়াই ৰাজপৰিয়ালৰ মৰ্যাদা নেওচি নিশাৰ অন্ধকাৰৰ সুযোগ লৈ নৰকৰ বিশ্ৰামকক্ষত নিঃসংকোচে প্ৰৱেশ কৰিবলৈ সাহস কৰিছে। 'অসূৰ্যস্পৰ্শা' ৰাজকন্যাৰ এনে নিঃসংকোচ প্ৰেম নিৱেদনত নৰকাসুৰ আশ্চৰ্যান্বিত। নৰকাসুৰে মায়াৰ প্ৰেম গ্ৰহণ কৰিবলৈ দ্বিধা অনুভৱ কৰিছে । তেওঁ মায়াক কৈছে—

"..
বিদৰ্ভৰ ৰাজকন্যা ভাৱী ৰাজেন্দ্ৰানী
নোৱাৰে সংগিনী হ'ব নৰকাসুৰৰ
দৈত্য মই, হীন মই, বংশ গৌৰৱত
নিন্দনীয়, ঘৃণনীয়, দেৱ-সমাজৰ
ৰক্তপাতকাৰী মই দুৰন্ত অসুৰ" (পৃঃ- ৩০)

নৰকৰ এনে স্বীকাৰোক্তিত মায়া অভিভূত। তেওঁ নৰকক বুজাইছে —

"হে সুন্দৰ !
পুণ্যময়ী বসুধাৰ পুত্ৰ মহাপ্ৰাণ!!
নকৰিবা নিজকেই অসন্মান
বীৰবৰ বক্তিগছ যিদৰে নহক—
দীপশিখা অনিন্দ্য সদায়।
নিজ গৌৰৱত-সমুজ্জ্বল তুমি
উদ্ভাসি বক্ষ বসুধাৰ ।" (পৃঃ- ৩০)

নৰকে মায়াক বিয়া কৰাই পত্নীৰ মৰ্যাদা দিলে । মায়া পতিপ্ৰাণা পত্নী। সেইবুলি মায়াই নৰকৰ সকলো কাৰ্যত সমৰ্থন কৰা নাই। " জ্ঞান চক্ষুহীন অন্ধ" আৰু " ক্ৰোধত দিক্ হাৰা" হোৱা স্বামীক তেওঁ উপযুক্ত সময়তেই "পোহৰৰ সন্ধান " দিবলৈ যত্ন কৰিছে । স্বৰ্গ অভিযানৰ আগমূহূৰ্তত মায়াই নৰকক যুদ্ধ যাত্ৰা বন্ধ কৰিবলৈ বাৰে বাৰে অনুৰুধ কৰিছিল-

" নাথ! সাৱধান, সামান্য কাৰণত বিশ্বৰ অভিশাপ গঞ্জনা মূৰ পাতি নলবা। তাৰ পৰিণাম ভয়ংকৰ ।" (পৃঃ- ৪১)

মায়া সুৰুচিসম্পনা, বিবেচনাশীলা, আৰু দুৰদৰ্শিনী। নৰকে স্বৰ্গ জয় কৰি আহিছে। তেওঁ স্বামী 'ত্ৰিলোকৰ ৰাজৰাজেশ্বৰ' । কিন্তু তেনে বিজয় আনন্দত মায়াই অংশ গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই । তেওঁৰ মনত বিষাদ জাগিছে - স্বামীৰ আশু বিপদৰ দূৰ্ভাৱনাত। তেওঁ ভাবিছে —

" বিশ্ববিজয়ী মোৰ স্বামী
বৈতালিকে গায় যশ-গান।

আজি উলটি আহিছে স্বামী ,
স্বৰ্গ-মৰ্ত্য -ত্ৰিভূৱন জয় কৰি থই
মদমত্ত হস্তীৰ নিচিনা
ভাঙিছিঙি সকলোকে চূৰ্ণাকৃত কৰি।
আনন্দত কিয় মোৰ মনত বিষাদ—
গৌৰৱত কলংকৰ চিতা?
হাঁহে তেওঁ, কান্দো মই—
হয় জানো এনে কাৰ্য্য উচিত ভাৰ্য্যাৰ
কোনে কয় কাণে কাণে আহি —
সাৱধান, সাৱধান মায়া!
কপাল পুৰিছে তোৰ!
সঁচা যেনে আকাশৰ জোন বেলি তৰা
মা কুৰু ধন-জন-যৌৱনগৰ্বম্
হৰতি নিমেষাৎ কালঃ সৰ্বম্
ইও তেনে অতি সঁচা কথা
বিশ্বৰ বিদ্ৰোহী, সৃষ্টিৰ বিদ্ৰোহী
গৰ্বিত স্বামীৰ মোৰ পতনৰ কাল
চমু চাপি আহে দিনে দিনে ।" (পৃঃ- ৫৬)

স্বামীক বুজাব নোৱাৰি মায়া ব্যাকুল হৈ পৰিছে । স্বামীৰ মঙ্গলৰ বাবে তেওঁ ভগৱানক প্ৰাৰ্থনা কৰিছে ।

" ভগৱান! ভগৱান!
কৰপুটে নিৱেদন কৰিছোঁ তোমাক
দিয়া যেন এতিয়াও সজ মতি গতি।" (পৃঃ- ৫৬)

মায়াই তেওঁৰ স্বামীক সজ পথলৈ আনিবলৈ যত্নৰ ত্ৰুটি কৰা নাই । ৰাজসভাত সুৰামত্ত নৰকক কঠোৰ বচন শুনাইছে -

"..
ৰাজসভা ইটো,
ৰাজসভাত নাই তিৰোতাৰ স্থান ।
কিয় তেন্তে সেই নীতি কৰি উলংঘন
বিৰাজিছে সোঁৱে- বাঁৱে কামিনী কাঞ্চন?
সমুখত সুৰাপাত্ৰ, বাৰংগনা- গীতি

এয়ে নে তোমাৰ ৰজা আজি ৰাজনীতি
ৰাজ্য জুৰি অনাবৃষ্টি
মাহামাৰী লাগিছে ভীষণ
প্ৰজাসৱে ঘৰে ঘৰে কৰিছে ক্ৰন্দন,
কৰিছা নে কিবা ৰজা প্ৰতিকাৰ তাৰ।" (পৃঃ- ৮৯)

মায়াৰ এনে উপদেশ শুনিবলৈ নৰকৰ আজৰি নাই। কিন্তু মায়াই নৰকৰ বাধা-নিষেধ নামানি শেষবাৰৰ বাবে সাৱধান কৰি দিলে -

"তোমাৰেই মংগলৰ হেতু
কইছোঁ যতেক কথা , কওঁ আৰু বাৰ
এতিয়াও হোৱা সাৱধান ।
নুলিয়াবা চকুপানী নিৰীহ প্ৰজাৰ ,
দেৱ-দ্বিজ-ৰমণীক অত্যাচাৰ কৰি
নানামিবা নানামিবা তললৈ আৰু
সমুলঞ্চে তল যাবা পাপৰ পংকত।" (পৃঃ- ৯০)

আহোপুৰুষাৰ্থ কৰিও মায়াই নৰকক ধ্বংসমুখী কাৰ্যৰ পৰা বিৰত কৰিব নোৱাৰিলে। অৱশেষত নৰকক বধ কৰিবৰ বাবে স্বয়ং শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰলৈ আহিল । যুদ্ধকালীন সময়ছোৱাত মায়াই নিজকে প্ৰস্তুত কৰি ল'লে পত্নীৰ কৰ্তব্য পালিবৰ বাবে । সাৰথিৰ বেশেৰে স্বামীক সহায় কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিল । মায়াৰ এই নতুন বেশত চমকিত হ'ল নৰক । প্ৰতিদিনৰ চিনাকি মায়াৰ এই নতুন বেশ নৰকৰ বাবে 'ছলনাময়ী' বুলি ধাৰণা হ'ল। মায়াই নৰকৰ শংকা দূৰ কৰিলে -

" তুমি যুদ্ধলৈ ওলাইছা অকলে । মই স্থিৰ হৈ কাৰেঙত সোমাই থাকিব পাৰোঁনে নাথ? সাজ পাৰ কৰি আহিছোঁ। তুমি যোদ্ধা, মই তোমাৰ ৰথৰ সাৰথি। শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগত ৰণ কৰিবা - মই ৰথৰ অশ্ব পৰিচালনা কৰিম । (পৃঃ- ৯৬)

সদা পৰিচিতা মায়াৰ মাজত নৰকে এজনী নতুন মায়াক আৱিষ্কাৰ কৰিলে। এই মায়া সাহসৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি । সখ্যভাবাপন্না মায়াৰ মাজত নৰকৰ সুযোগ্যা পত্নীৰ সমস্ত গুণ পুঞ্জীভূত হৈ আছিল। এই গৰাকী নতুন মায়াৰ উজ্জ্বল শক্তিসম্পন্না ৰূপে নৰকক অনাবিল আনন্দ প্ৰদান কৰিলে । মায়াই নৰকক উৎসাহ যোগালে-

" আজি মায়া তোমাৰ কায়াৰ ছায়া নাথ । শুনিছোঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সাৰথি তেওঁৰ সহধৰ্মিনী সত্যভামা। তোমাৰ সহধৰ্মিনী মায়াওতো জীয়াই আছে । তেন্তে আৰু কিহৰ ভয় । ওলোৱা ওলোৱা নাথ! অতি ওচৰতে শত্ৰুৱে কিবীলি পাৰিছে , তেজৰ নৈ বৈ গৈছে । শ্ৰীকৃষ্ণৰ পাঞ্চজন্য নিনাদত পৃথিৱীৰ বুকুত কঁপনি উঠিছে । সেনাপতি পঞ্চমুণ্ড মূৰ

ছিন্নমুণ্ড হৈ লুইতত ভাহি গৈছে। সেনাপতি দেৱজিৎ আহত হৈ মাটিত বাগৰি পৰিছে। অসুৰ সৈন্য নায়কৰ অভাৱত হতাশাগ্ৰস্ত। এইবাৰ তুমি আৰু মই । আজি তোমাক নিজ হাতেৰে মই যুদ্ধৰ সাজপাৰ কৰি দিম।" (পৃ:৯৬)

যুদ্ধ ক্ষেত্ৰলৈ মায়া ৰথৰ সাৰথি হিচাপে গ'ল । যুদ্ধত শ্ৰীকৃষ্ণৰ সুদৰ্শন চক্ৰই যেতিয়া নৰকৰ মুণ্ডচ্ছেদ কৰিলে মায়াই তেতিয়া "স্বামী! স্বামী!" মোকো নিয়া তোমাৰ লগত" বুলি ঠাইতে মূৰ্চ্ছা গ'ল ।

ইন্দুমতী

নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নামৰ নাটকখনত ইন্দুমতী এটি অনন্যা নাৰী চৰিত্ৰ । পৌৰণিক নাটকত কাহিনী ভাগৰ বিকৃতি নঘটাকৈ নাট্যকাৰে নিজে কিছুমান কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিব পাৰে । নাট্যকাৰে সেই সুযোগ গ্ৰহণ কৰিছে । ইন্দুমতী নাট্যকাৰ হাজৰিকাৰ এটা কাল্পনিক চৰিত্ৰ -তেওঁৰ মানস কন্যা।

দেৱশিল্পী বিশ্বকৰ্মাৰ জীয়ৰী ইন্দুমতী। নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ তুলিকাত ইন্দুমতী মনোৰম হৈ জিলিকি উঠিছে। ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰত ফুটি উঠিছে আত্মসন্মানবোধ, পিতৃভক্তি, প্ৰতিশোধৰ তীব্ৰ স্পৃহা আৰু ভগৱানৰ প্ৰতি অচলা ভক্তি।

নৰকৰ স্বৰ্গ আক্ৰমণৰ সময়ত ইন্দুমতীৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশ পাইছে । নৰকৰ পৰাক্ৰমৰ কাষত ত্ৰস্তমান হোৱা দেৱসমাজৰ দুখলগা বিলাইদেখিও অকণো বিচলিত হোৱা নাই ইন্দুমতী । বৰঞ্চ ময়দানৱৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ পৰা পলায়নৰ পৰিকল্পনা শুনি পিতাকক অভয় দিছে আৰু ময়দানৱক ধিক্কাৰ দিছে এনেদৰে —

" মনে মনে থাকা কাপুৰুষ ! যদি মৃত্যুৰ কাৰণে ইমান ভয় তেন্তে পুৰুষ হৈ জন্ম ধৰিছিলা কিয় ? শিল্পীপ্ৰধান বিশ্বকৰ্মাৰ শিষ্যত্ব গ্ৰহণ কৰিছিলা কিয় ? আদেশ কৰা পিতা! দুৰ্বলা অৱলা হ'লেও প্ৰৱল শক্তিৰে ৰণভূমি কঁপাই তুলিবৰ সামৰ্থ্যমোৰ আছে । হতাশ হ'বৰ, নিৰাশ হ'বৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই ..." (পৃঃ- ৪৮)।

হতাশাগ্ৰস্থ পিতৃৰ কাষত পুত্ৰৰ দৰে সাহসেৰে থিয় দিয়া ইন্দুমতীৰ মাজত বীৰত্ব আৰু আত্মসন্মানবোধ প্ৰকাশ পাইছে ।

নৰকৰ হাতত পৰাজিত হৈ বন্দী হোৱা বিশ্বকৰ্মাক নৰকে আদেশ দিলে-

" হয় দুৰ্গ খট্‌খটি আৰু ৰাজপুৰী নিৰ্মাণ নহয় নৰকক কন্যা প্ৰদান " (পৃঃ-৫২)

ইন্দুমতীয়ে পিতাকৰ দুৰ্গ খট্‌খটী আৰু ৰাজপুৰী নিৰ্মাণ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে নিজে নৰকক বিবাহ কৰিবলৈ সন্মত হ'ল । তেওঁ পিতাকক অনুৰোধ কৰিলে -

"পিতা মই আজি এটা অনুৰোধ কৰিছোঁ, দীনদুখিনীৰ দৰে আঁচল পাতি ভিক্ষা মাগিছোঁ , তুমি বন্ধন মুক্ত হোৱা । কন্যা হৈ মই তোমাৰ যন্ত্ৰণা চাই থাকিব নোৱাৰোঁ" (পৃঃ- ৫৩)।

পিতৃভক্তিৰ অতুলনীয় উদাহৰণ ইন্দুমতী। পিতাকৰ বাবে ইন্দুমতী য়ে জীৱনৰ সংস্কাৰ বিষ্ণুপ্ৰেম, বিশ্বপ্ৰেম পৰিত্যাগ কৰি তুচ্ছ সংসাৰ বন্ধনত সোমাবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰিছে। ইন্দুমতীৰ হৃদয়ৰ গভীৰতা বিশ্বকৰ্মাৰ বক্তব্যত প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে -

" তুচ্ছ ভোগ-বিলাস, বিষয়-বাসনা পৰিত্যাগ কৰি তই আজি যৌৱনতে সন্যাসিনী হৈছ ইন্দু, কিহৰ আশাত? বিশ্বপ্ৰেমত খিলঞ্জীয়া বিষ্ণুপ্ৰেমত মতলীয়া হৈ তেন্তে আজি তই অতি দীন, অতি হীন, অতি নিঃকিন মোৰ মুক্তিৰ কাৰণে লালায়িতা হৈ তোৰ সেই অসীম জলধিসংকাশ বিশ্বপ্ৰেম, বিষ্ণুপ্ৰেম ক্ষুদ্ৰ নৰকত কেন্দ্ৰীভূত কৰিব খুজিছ কিয়? সন্যাসিনীৰ সংসাৰ বন্ধন! ইন্দু! ই কি তোৰ নতুন ধৰ্ম?" (পৃঃ-৫৩)

ইন্দুমতীৰ বাবে " পিতা ধৰ্ম, পিতা স্বৰ্গ, যি পিতাক পূজা কৰিলে সকলো দেৱতা সন্তুষ্ট হয় " (পৃঃ- ৫৩)। সেইজন পিতাকৰ বাবে ইন্দুমতী আদৰ্শভ্ৰষ্টা হ'বলৈ কুণ্ঠিত নহয়। ইন্দুমতীয়ে নৰকক অনুৰোধ কৰিছে - " মোৰ পিতাক মুক্তি দিয়া সম্ৰাট। তাৰ পৰিবৰ্তে মই তোমাৰ স্বামীত্ব মানি ল'বলৈ সাজু আছোঁ" (পৃঃ- ৫৪)। ইন্দুমতীৰ এনে পিতৃ ভক্তি দেখি নৰকেও প্ৰশংসা কৰিছে -

" দেৱবালা! তোমাৰ পিতৃপূজা শান্তিৰ নিজৰা, আনন্দৰ মন্দাকিনী............."
(পৃঃ- ৫৩)।

কিন্তু তেনেকৈ প্ৰশংসা কৰিলেও নৰকে ইন্দুমতীক বিয়া কৰাবলৈ সন্মত হোৱা নাই। সম্ৰাটৰো সম্ৰাট নৰকাসুৰৰ সামান্য শিল্পীকন্যাৰ বিবাহ সম্ভৱ নহয় - তেনে অপমানসূচক মন্তব্যত ইন্দুমতীৰ আত্মসন্মানবোধত আঘাত লাগিল। তেওঁ পিতাক আৰু নিজৰ অপমানৰ পোটক তুলিবলৈ বদ্ধপৰিকৰ হ'ল —

"হৃদয়! পাষাণ হ, চকু অন্ধ হ, পিতা! পিতা!! মই তোমাক মুক্ত কৰিম। তপোবলৰ প্ৰভাৱেৰে, ব্ৰহ্মচৰ্য্যৰ ব্ৰহ্মাস্ত্ৰেৰে কিম্বা হৃদয়ৰ ৰক্তেৰে যেনেতেনে তোমাক মুক্ত কৰিম। দেৱতাৰ স্বাধীনতা ঘূৰাই আনিম। অসুৰ সাৱধান হবি।" (পৃঃ- ৫৪)

ইন্দুমতীয়ে পিতাক আৰু দেৱতাসকলৰ মুক্তিৰ কাৰণে ভগৱানক একান্ত মনে প্ৰাৰ্থনা কৰিলে —

"..........................
ভগৱান! ভগৱান!
দিয়াহে শকতি, দিয়াহে ভকতি
কান্দি কান্দি কান্দি গুচাওঁ দুৰ্গতি
...." (পৃঃ- ৬২)

ইন্দুমতীৰ এনে কঠোৰ সাধনাত আকাশবাণীয়ে সান্ত্বনা দিছে —

"পূৰ্ণব্ৰহ্ম ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ অৱতাৰ

অচিৰতে মুক্তি লাভ হ'ব দেৱতাৰ" (পৃঃ- ৬২)

পবিত্ৰ আকাশ বাণীৰ নিৰ্দেশ শিৰত পাতি লৈ ইন্দুমতী শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰ চাপিছে আৰু নৰকৰ অত্যাচাৰৰ কথা শ্ৰীকৃষ্ণৰ আগত বৰ্ণনা কৰিছে। তেওঁ কৈছে—

" .... নৰকাসুৰৰ প্ৰতি খোজত আজি ব্ৰহ্মাৰ ব্ৰহ্মাণ্ডই টলবল কৰিছে। দেৱতাৰ দেৱভূমি আজি নৰকৰ পদানত, দেৱৰাজ ইন্দ্ৰ নৰকৰ কৃপা ভিক্ষাৰী, বৰুণ ছত্ৰধাৰী, পৱন চোঁৱৰধাৰী, বিশ্বকৰ্মা নৰকৰ দুৰ্গ নিৰ্মাতা আৰু দেৱমাতা অদিতি নৰকমাতা ধৰিত্ৰীৰ পৰিচাৰিকা। স্বৰ্গ-মৰ্ত্য-পাতাল সকলোতে আজি দোৰ্দ্দণ্ড অৰাজকতা। হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ কুমাৰী হৰি নি নৰকে বন্দিনী কৰি ৰাখিছে। সিহঁতৰ তপ্ত অশ্ৰুজলেও তোমাৰ আসন টলাব নোৱাৰিবনে জগন্নাথ? কেৱল নৰকেইতো তোমাৰ পুত্ৰ নহয়। ব্ৰহ্মাণ্ডৰ সকলো জীৱই তোমাৰ পুত্ৰ-পুত্ৰী। আজি যদি এজনৰ অকল্যাণত বিশ্বৰ সকলোৰে কল্যাণ হয়, তেন্তে তুমি নীৰৱ হৈ থকাৰ কাৰণ কি কল্যাণময়? চোৱা- স্বৰ্গত আজি নৰক, মৰ্ত্যত আজি নৰক, যেনিয়েই চোৱা তেনিয়েই দেখা পাবা কেৱল সেই পূতিগন্ধময় জ্বলন্ত নৰক " (পৃঃ- ৭৫)।

শান্তিৰ সুশীতল ছায়া ভিক্ষাৰিণী ইন্দুমতীয়ে নিজৰ স্বাৰ্থতকৈ বিশ্বৰ স্বাৰ্থক আগস্থান দিছে। যাৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণই নৰক বধৰ কথা ভাবি চাবলগীয়া হৈছে।

শেষৰ ফাললৈ দেখা গৈছে - ইন্দুমতীৰ মন-প্ৰাণ ক্ৰমশঃ অসীমত মিলি গৈছে। কন্যাদায়গ্ৰস্ত পিতৃ বিশ্বকৰ্মাই শ্ৰীকৃষ্ণক পত্নীৰূপে ইন্দুমতীক গ্ৰহণ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰাত ইন্দুমতীয়ে সেই প্ৰস্তাৱত অসন্মতি প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ মায়াৰ সকলো বন্ধন ইতিমধ্যে ছিঙি পেলাইছে। তেওঁৰ ব্ৰহ্মোপলব্ধি হৈছে। তেওঁ পিতাকক কৈছে —

"আজি পুনু কিহৰ মায়া পিতা? শ্ৰীকৃষ্ণ! হ'ব পাৰা তুমি সেই সত্য শিৱ সুন্দৰ, মোৰ চিৰপূজ্য চিৰ আৰাধ্য দেৱতা নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ। তথাপি তোমাত মোৰ আকাঙ্ক্ষা নাই। নাৰায়ণৰ মনুষ্য মূৰ্ত্তিক মই পূজা নকৰোঁ। তুমিও এদিন মৰিবা। তুমিও এদিন ধ্বংস হ'বা। আজি তুমিও মিছা। সৌৱা চোৱাঁ, মোৰ স্বামী নাৰায়ণ। তেওঁৰ মৃত্যু নাই, ধ্বংস নাই, পৰিবৰ্তন নাই।"(পৃঃ- ১০১)

ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰ স্ব-মহিমাৰে মহিমান্বিতা।

চৰিত্ৰ সৃষ্টিত দুৰ্বলতা

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা আমি ক'ব পাৰোঁ যে 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰৰ সৃজনীশীল প্ৰতিভা ফুটি উঠিছে। অৱশ্যে এইটোও সত্য যে সকলোবোৰ চৰিত্ৰৰ বিকাশত নাট্যকাৰৰ কুশল হাতৰ পৰশ পৰা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে ভগদত্ত আৰু বাণ চৰিত্ৰৰ কথাকে ক'ব পাৰি। ভগদত্ত হ'ল মায়া আৰু নৰকৰ পুত্ৰ। নাটকখনৰ ৩য় অংকৰ ২য় দৰ্শনত ভগদত্ত আৰু মায়াৰ কথোপকথনৰ মাজেদি ভগদত্তৰ বীৰত্ব আৰু

সাহসৰ উমান পোৱা হৈছে । কিন্তু ভগদত্ত আৰু পিতাক নৰকৰ মাজত পৰস্পৰ সম্পৰ্ক পোনপটীয়াকৈ কোনো দৃশ্যতে দেখুওৱা নাই । তদুপৰি নৰকৰ চৰিত্ৰৰ বিকাশত ভগদত্তৰ ভূমিকা নিষ্ক্ৰিয়। ভগদত্ত চৰিত্ৰটো নাটকখনৰ ৪ৰ্থ অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত পুনৰ যোদ্ধাৰ ৰূপত দেখুওৱা হৈছে। তেওঁৰ সাহস আৰু বীৰত্বৰ ভূয়সী প্ৰশংসা কৰিছে প্ৰতিযোদ্ধা সাত্যকি আৰু প্ৰদ্যুম্নই। অৱশেষত নাটকৰ অন্তত পুনৰ ভগদত্তই মৃত পিতাকৰ কাষত শ্ৰীকৃষ্ণক ককৰ্থনা কৰিছে 'পিতৃহন্তা' বুলি। নাটক খনত ভগদত্ত আৰু নৰকৰ পিতাপুত্ৰৰ সম্পৰ্ক ক'তো ফুটি নুঠিল। নাট্যকাৰৰ অযত্নত ভগদত্ত চৰিত্ৰটোৱে উজ্জ্বলতা হেৰুৱাই পেলালে।

তেনেদৰে বাণ চৰিত্ৰটোৰ লগত নৰকৰ সম্পৰ্ক নাট্যকাৰে আৰু গভীৰ ভাৱে প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন । কিয়নো বাণৰ সংসৰ্গত পৰি নৰকে এটাৰ পাছত এটাকৈ অপকৰ্মত লিপ্ত হৈছে । এনেদৰেও ক'ব পাৰি নৰকৰ চাৰিত্ৰিক স্খলন আৰু পতনত বাণৰ সক্ৰিয় সহযোগিতা আছে । তেনেস্থলত নাট্যকাৰে সেই সম্পৰ্কটো নাটকখনত ফুটাই তুলাৰ অৱকাশ আছিল । নাট্যকাৰে মাথোঁ নাটকৰ ৪ৰ্থ অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত মায়াৰ মুখত বাণ চৰিত্ৰৰ উল্লেখহে কৰিছে –

" ....

শোণিতপতিৰ স'তে নৃপতি তোমাৰ

বন্ধুত্বৰ পৰিণাম হ'ল জানো আজি এনেকুৱা ?" (পৃঃ- ৮৭)

নৰকেও বাণৰ বন্ধুত্বক গৌৰৱেৰে স্বীকাৰ কৰে । সেইবাবে মায়াৰ শ্লেষৰ উত্তৰত ৰূঢ়ভাবে নৰকে মায়াক সাৱধান কৰি দিছে–

"মায়া! নেজানা নে তুমি

শোণিতৰ নৰপতি বাণ

পৰম বান্ধৱ মোৰ ?

সন্মানেৰে উচ্চাৰিবা নাম সিজনাৰ।" (পৃঃ- ৮৭)

নৰকৰ পতনৰ বাবে বাণক জগৰীয়া কৰিছে মায়াই । পত্নী হিচাপে মায়াৰ দৃঢ় বিশ্বাস বাণৰ সংস্পৰ্শত নৰকৰ অধঃপতন ঘটিছে । সেইবাবে তেওঁ বাণৰ প্ৰতি বিৰূপ মন্তব্য কৰিবলৈ এৰা নাই । মায়াই স্বামীক পৰিহাস কৰিছে –

"সন্মানিত বন্ধুৱে তোমাক

নিদিলে কিয়নো বাৰু শিক্ষা সন্মানৰ ?

....।" (পৃঃ- ৮৯)

পতি-পত্নীৰ কথোপকথনৰ মাজতে বাণৰ চৰিত্ৰটো সীমিত হৈ থাকিল । এই চৰিত্ৰটোক বিকাশ ঘটিবলৈ দিয়া হ'লে নিশ্চয় নৰক চৰিত্ৰটো আৰু উজ্জ্বল ৰূপত ফুটি

উঠিলহেঁতেন ।

"অসমীয়া নাট্য সাহিত্য"ত ড' সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মাই 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি সম্পৰ্কে এনেদৰে মন্তব্য আগবঢ়াইছে -- "................ চৰিত্ৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰৰ যি পৰিমিতাচাৰৰ একান্ত প্ৰয়োজন, এই নাটত তাৰ অভাৱ লক্ষ্য কৰা যায় । ইন্দুমতী, ময়, বিশ্বকৰ্ম্মা, সাত্যকি, বলৰাম, প্ৰদ্যুম্ন আদি চৰিত্ৰৰ কথাবস্তু বিকাশত নাইবা নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰাভিব্যক্তিত কোনো প্ৰয়োজন বা বৰঙণি দেখা নাযায় । বিশ্বকৰ্মা আৰু ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰ স্বকীয় ৰূপত যিমানেই সুন্দৰ নহওক , চৰিত্ৰকেইটাৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰিব নাটখনৰ কথাবস্তুৰ লগত এই চৰিত্ৰৰ অপৰিহাৰ্য্য সম্পৰ্ক দেখুৱাব পাৰিলেহে।" (পৃঃ- ২০০)

যি কি নহওক নাটক এখনৰ সীমিত সময়ৰ মাজত সকলোবোৰ চৰিত্ৰই বিকাশ লাভ কৰাটো সম্ভৱ নহয় । সেইফালৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে নৰকাসুৰ নাটকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰৰ কিছু দুৰ্বলতা ৰৈ যোৱাটোত কোনো অস্বাভাৱিকতা নাই।

NOWGONG GIRL'S COLLEGE LIBRARY
ACC No 12086
Date ....
NOWGONG (ASSAM)

শিল্পৰীতিৰ ফালৰ পৰা 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ সংলাপৰ বিচাৰ

নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মুখৰ বচনেই হ'ল সংলাপ । নাটকৰ সংলাপৰ সম্পৰ্কে হাডচনে তেওঁৰ – Introduction to Study of Literature ত এযাৰ কথা কৈছে —" Dialogue then becomes an essential adjunct to action, or even an itegral part of it : the story moving beneath the talk, and being, stage by stage, elucidated by it." অৰ্থাৎ সংলাপ হৈছে- কাৰ্যৰ অপৰিহাৰ্য সহযোগী উপাদান , ইয়াৰ যোগেদি নাটকৰ ঘটনা পৰম্পৰা ক্ৰমশঃ আগবাঢ়ে। সংলাপে কাহিনীৰ বৰ্ণনা আৰু অগ্ৰগতিৰ লগতে চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ মাজেৰে ব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক ৰস প্ৰদান কৰাৰ সমস্ত দায়িত্ব বহন কৰে । সংলাপে প্ৰত্যেক দৃশ্যৰ পৰিস্থিতি প্ৰকাশ কৰাৰ লগতে সেই দৃশ্যৰ লগত ইতিমধ্যে ঘটা আৰু পিছত ঘটিব লগীয়া ঘটনাক ক্ৰমশঃ ভাবি-পৰিণতিলৈ লৈ যোৱাৰ দায়িত্ব পালন কৰিব লাগে ।

'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ কাহিনীভাগৰ অগ্ৰগতিত সংলাপৰ ভূমিকা অতি প্ৰশংসনীয়। দৰ্শকে ১ম অংকৰ ১ম দৃশ্যত কাত্যায়নী আৰু নৰকৰ কথোপকথনৰ মাজেদি বসুমতী আৰু নৰকৰ জীৱনত ইতিমধ্যে সংঘটিত অতীতৰ ঘটনাৰ বিষয়ে জ্ঞাত হৈছে আৰু এই দৃশ্যতে মাতৃ বসুমতীৰ পুত্ৰ নৰকৰ বাবে লোৱা ভৱিষ্যতৰ কাৰ্য পন্থা আৰু নৰকৰ জীৱনলৈ আহিবলগীয়া পৰিৱৰ্তনৰ আভাস সংলাপৰ মাধ্যমেৰে দিয়াত নাট্যকাৰ সফল হৈছে। প্ৰতিটো দৃশ্যত ঘটি যোৱা ঘটনাৰ লগত ঘটিবলগীয়া ঘটনাৰ সংযোগ সাধনত নাটকীয় সংলাপৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা নৰকাসুৰ নাটকত পৰিস্ফুট হৈছে ।

তেনেদৰে সংলাপে আন এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কাৰ্যও সম্পন্ন কৰিছে । নাটক এখন নিৰ্দিষ্ট সময় সীমাৰ মাজত কৰি দেখুৱাব লাগে । সেই বাবে নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ মাজত কিছুমান ঘটনা বহলকৈ কৰি দেখুওৱাৰ অসুবিধা হয়, কেতিয়াবা নিৰ্দিষ্ট মঞ্চৰ পৰিৱেশেও এই কাৰ্য কৰি দেখুওৱাত বাধাৰ সৃষ্টি কৰে । নাট্যকাৰে তেনে ক্ষেত্ৰত সংলাপৰ সহায়েৰে উক্ত কাৰ্য সম্পন্ন কৰে । 'নৰকাসুৰ' নাটকখনতো সংলাপে তেনে কাৰ্য সম্পন্ন কৰিছে । উদাহৰণ স্বৰূপে ১ম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনৰ আলিবাটৰ দৃশ্যটোৰ কথাকে ক'ব পাৰোঁ । এই দৃশ্যত দুজন বাটৰুৱাই হাস্যমধুৰ লঘু কথোপকথনৰ মাজেৰে প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰত নৰকৰ ৰাজ-অভিষেক উৎসৱ কেনেকৈ পাতিছে তাৰ সম্ভেদ দৰ্শকক দিছে । ৰাজ-অভিষেক অনুষ্ঠানটো বৰ্ণাঢ্যভাৱে মঞ্চত কৰি দেখুওৱা নাই ।

তৃতীয় অংকৰ পঞ্চম দৰ্শনত কামাখ্যা পৰ্বতৰ নামনিত অসুৰ দুজনৰ কথোপকথনৰ মাজেৰে কামাখ্যা মন্দিৰলৈ যাব পৰাকৈ খট্‌খটী নিমাৰ্ণৰ ব্যস্ততা আৰু উদ্দেশ্য কি দৰ্শকে গম পাইছে । ইয়াত খট্‌খটী মঞ্চত তৈয়াৰ কৰি দেখুৱাৰ সলনি খট্‌খটী সৃষ্টিৰ কথাখিনি দৰ্শকে অসুৰৰ মূখতেই গম পাইছে এনেদৰে —

" তোৰ বুধিটো হ'লে বৰ শলাগিছোঁ পাই ! তই সেই জোঁৰগছ নুমুৱাই নিদিয়াহেঁতেন কাৰ সাধ্য আছে দেৱজিৎ সেনাপতিৰ চকুত ধূলি দি পলাব? উঃ! কান্ধ দুখন তেনেই গেলি গ'ল বোপাই সেই জয়ধন শিলবোৰ কঢ়িয়াই কঢ়িয়াই । ভাল নৰকাসুৰৰ ৰাজ্যত উপজিছিলো ঐ ! গধূলিৰে পৰা যদি এখন্তেক জিৰণি পালোঁ। ইপিনে বোলে আন শিলটো-সিপিনে বোলে ধৰ এইপাট। এই ছকুৰি হাজাৰ অসুৰকনো এনেকৈ গৰু খটাব লাগে নে? উঃ উঃ উঃ- দেহি ঐ !" (পৃঃ- ৬৩)

চৰিত্ৰাঙ্কনৰ উপায় স্বৰূপে হাডচনে দুই ধৰণৰ সংলাপৰ কথা কৈছে -"We may regard dramatic dialogue as a means of characterisation under two heads; taking, first, the utterances of a given person in his conversation with others, and then the remarks made about him by other persons in the play. " অৰ্থাৎ উক্ত দুই ধৰণৰ সংলাপ হ'ল প্ৰথমতে, যিজনৰ চৰিত্ৰ আঁকিব খোজা হয় , সেইজনে আন চৰিত্ৰৰ লগত পতা সংলাপ বা বচন আৰু দ্বিতীয়তে কোনো চৰিত্ৰই আন চৰিত্ৰৰ ওপৰত কৰা মন্তব্য । প্ৰথম বিধক কোৱা হয় প্ৰত্যক্ষ উক্তি বা প্ৰত্যক্ষ সংলাপ আৰু দ্বিতীয় বিধক কোৱা হয় পৰোক্ষ উক্তি বা পৰোক্ষ সংলাপ । প্ৰত্যক্ষ উক্তিত চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাবনা-বীৰত্ব-প্ৰেম-ঘৃণা ইত্যাদি পোনপটীয়াকৈ দৰ্শকে গম পায়। কিন্তু পৰোক্ষ উক্তিৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰে এটা চৰিত্ৰৰ মাজেৰে আন এটা চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত দোষ-গুণ, আৱেগ-অনুভূতি, আদৰ্শ ভাবনা আদিক দৰ্শকৰ আগত উদঙাই দেখুৱায় । নাট্যকাৰে লক্ষ্য ৰাখিব লাগে যাতে পৰোক্ষ উক্তিয়ে চৰিত্ৰটোৰ বিকাশ ঘটায় বা পাঠকৰ হৃদয়ত গভীৰভাৱে চাপ বহুৱাব পাৰে। সেইবাবে প্ৰত্যক্ষ উক্তিতকৈ পৰোক্ষ উক্তি নাটকীয় উদ্দেশ্যৰ ফালৰ পৰা সাৰ্থক কৰি ফুটাই তোলাটো এটা কষ্টসাধ্য কাম। প্ৰত্যক্ষ সংলাপেই হওক নতুবা পৰোক্ষ সংলাপেই হওক দৰ্শকৰ লগত চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি সংযোগ সাধন কৰাত দুয়ো বিধ সংলাপৰে গধুৰ দায়িত্ব আছে । 'নৰকাসুৰ' নাটকত নাট্য-প্ৰয়োজনত নাট্যকাৰে প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ দুয়োবিধ সংলাপৰ বহুল ব্যৱহাৰ কৰিছে ।

প্ৰত্যক্ষ উক্তি

প্ৰত্যক্ষ উক্তিৰ উদাহৰণ স্বৰূপে নাটকৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৃশ্যত নৰকে কাত্যায়নীৰ উদ্দেশ্যে কৰা প্ৰত্যক্ষ বক্তব্যৰ কথাকে কব পাৰি । কাত্যায়নীৰ প্ৰকৃত পৰিচয়

পাই নৰক হতভম্ব। নৰকে কাত্যায়নীক উদ্দেশ্য কৰি কৈছে—

অসম্ভৱ -অতি অসম্ভৱ কথা !
একোতেই নহয় মোৰ বিশ্বাস।
ইমানকে জানো মই —
সুমতীয়ে মাতৃ মোৰ
জন্মদাতা জনকনৃপতি
তুমি কিন্তু আজি মোক কোৱা বিপৰীতে।
কোন তুমি? কেনেকৈ হোৱা মাতৃ মোৰ ?
জানো মই , জানে সকলোৱে —
বিদেহৰ ৰাজপুত্ৰ মই
ৰাজধাত্ৰী তুমি কাত্যায়নী;
ইমানেই সম্বন্ধ আমাৰ । (পৃঃ- ২,৩)

প্ৰত্যক্ষ উক্তি কাত্যায়নীৰ মুখত এনেদৰে প্ৰকাশ পাইছে-

বসুন্ধৰা মই, পুত্ৰ! জননী তোমাৰ
কাত্যায়নী ছদ্মবেশী ধাত্ৰী ৰূপ লই
কৰিছিলো তোমাকেই লালন-পালন
অপত্য স্নেহত আৰু বিগলিতা হই
দিছিলোঁ যে অধৰত সহস্ৰ চুম্বন। (পৃঃ- ৩)

পৰোক্ষ উক্তি

পৰোক্ষ উক্তিৰ উদাহৰণ এনেধৰণৰ-

" স্বামী আজি জ্ঞান-চকুহীন অন্ধ, ক্ৰোধত দিক্‌হাৰা। তেওঁক অন্ধকাৰৰ ফালে যাবলৈ নিদি পোহৰৰ সন্ধান কৈ দিয়াটো যে আজি মোৰ কৰ্তব্য । মনত পৰে নে স্বামী। যিদিনা মই তোমাৰ ডিঙিত বৰমাল্য দিছিলোঁ সেইদিনা তোমাৰ হাতত নৰৰক্তৰ চেকা আছিল। তথাপিও দিছিলোঁ । কিয় দিছিলোঁ জানানে ? তাৰ কাৰণ সেই দিনা তুমি অত্যাচাৰীৰ কবলৰ পৰা আৰ্তনাদকাৰীক ৰক্ষা কৰিছিলা । ন্যায় কাৰণত ন্যায় যুদ্ধত দীপ্ত হৈ মধ্যাহ্নৰ সূৰ্যৰ দৰে উজ্জলি উঠিছিলা । মদমত্ত ঘটকাসুৰৰ হস্তী-বাহিনী সিংহবিক্ৰমেৰে মৰ্দিমূৰ কৰি পুণ্যভূমি কামৰূপত শান্তি স্থাপন কৰিছিলা । নীল পৰ্বতত মহামায়া কামাখ্যাক প্ৰতিষ্ঠা কৰি আই ধৰিত্ৰীৰ মুখ উজ্জ্বল কৰিছিলা । কিন্তু আজি ক'তা ?তোমাৰ সেই দীপ্ত সাম্য উজ্জ্বল মূৰ্ত্তি ক'লৈ পলাল ? তাৰ পৰিবৰ্তে তোমাৰ এক লালসাময় কদাকাৰ বিকট মূৰ্ত্তি দেখিছোঁ কিয় ?" (পৃঃ- ৪০,৪১)

অন্য এটা পৰোক্ষ উক্তিৰ উদাহৰণ হ'ল—

" .... নৰকাসুৰৰ প্ৰতি খোজত আজি ব্ৰহ্মাৰ ব্ৰহ্মাণ্ডই টলবল কৰিছে । দেৱতাৰ দেৱভূমি আজি নৰকৰ পদানতা , দেৱৰাজ ইন্দ্ৰ নৰকৰ কৃপা ভিখাৰী, বৰুণ ছত্ৰধাৰী , পৱন চোঁৰৰধাৰী, বিশ্বকৰ্মা নৰকৰ দুৰ্গনিৰ্মাতা আৰু দেৱমাতা অদিতি নৰকমাতা ধৰিত্ৰীৰ পৰিচাৰিকা। স্বৰ্গ-মৰ্ত্য-পাতাল সকলোতে আজি দুৰ্ঘোৰ অৰাজকতা । হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা ষোড়শ হাজাৰ কুমাৰী হৰি নি নৰকে বন্দিনী কৰি ৰাখিছে । সিহঁতৰ তপ্ত অশ্ৰুজলেও তোমাৰ আসন টলাব নোৱাৰিবনে জগন্নাথ?........................ ।"(পৃঃ- ৭৫)

উক্ত পৰোক্ষ উক্তি দুটা যথাক্ৰমে মায়া আৰু ইন্দুমতীৰ। এই দুয়োটা চৰিত্ৰই নৰক চৰিত্ৰক উদ্দেশ্য কৰি মন্তব্য দিছে। দুয়োগৰাকী নাৰীৰ বক্তব্যত পৰোক্ষভাৱে নৰক চৰিত্ৰৰ অত্যাচাৰ আৰু পতনৰ দিশ দুটা ফুটি উঠিছে। মায়াৰ উক্তিত এসময়ত নৰক কিমান ভাল আছিল তাৰ বৰ্ণনাৰ মাজেৰে এতিয়া নৰক ক্ৰমশঃ বেয়া হৈছে সেই কথা স্পষ্ট হৈছে আৰু ইন্দুমতীৰ উক্তিত স্বৰ্গ-মৰ্ত-পাতালত সন্ত্ৰাস সৃষ্টি কৰোতা অত্যাচাৰী নৰকৰ এখন উজ্জ্বল ছবি প্ৰকাশ পাইছে ।

নাটকত সংলাপ দুটা ধৰণে ব্যৱহৃত হয়- নাটকীয় আৰু স্বাভাৱিক ভাৱে । নাটকীয় সংলাপ চুটি আৰু স্পষ্ট হ'ব লাগে । যাতে ই নাটকীয় কাহিনীক ক্ষিপ্ৰগতিত আগবঢ়াই লৈ যাব পাৰে । অৱশ্যে এই কথা সদায় সঁচা নহয় বা প্ৰযোজ্য নহয় । দীঘলীয়া সংলাপৰ ব্যৱহাৰতো নাট্য আবেদন বৃদ্ধি পাব পাৰে । 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত চুটি আৰু দীঘলীয়া দুই ধৰণৰ সংলাপৰ ব্যৱহাৰ দেখা পোৱা যায় ।

চুটি সংলাপ

১ম অংকৰ ২য় দৰ্শনত ঘটক আৰু নৰকৰ কথোপকথনত চুটি সংলাপৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে । উদাহৰণ স্বৰূপে তলত দুটামান চুটি সংলাপৰ উল্লেখ কৰা হ'ল-

ঘটক। কোন তুমি সুন্দৰ যুৱক?
নৰক। তোমাৰ শত্ৰু নৰকাসুৰ।
ঘটক। ৰাজ্যলোভী জাৰজ নৰকাসুৰ ? (পৃঃ- ১৬)

অন্য কেইটামান চুটি সংলাপ এনেধৰণৰ —২য় অংকৰ ২য় দৰ্শনত প্ৰকাশ পাইছে-

নৰক। মায়া।
মোৰ কাৰ্য্যত বাধা নিদিবা ।
মায়া। বাধা দিয়াটোৱেই যে মোৰ কৰ্তব্য স্বামী !
নৰক। বাধা দি ৰাখিব পাৰিবা জানো ? (পৃঃ-৪০)

দীঘলীয়া সংলাপ

কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ বিকাশৰ প্ৰয়োজনত অৱশ্যে বহুবোৰ দীঘলীয়া সংলাপৰ ব্যৱহাৰো নাটকখনত কৰিছে। নৰক, কাত্যায়নী, মায়া, ইন্দু, প্ৰদুম্ন, আদি চৰিত্ৰৰ মুখত দীঘলীয়া বাক্যৰ দীঘলীয়া সংলাপ ব্যৱহৃত হৈছে। পৰিস্থিতিৰ প্ৰয়োজন আৰু চৰিত্ৰৰ ব্যঞ্জনাৰ বাবে এনে দীঘলীয়া সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নাট্য আবেদন সৃষ্টিত সহায়কহে হৈছে। তলত এটা দীঘলীয়া সংলাপৰ উদাহৰণ দিয়া হ'ল-

নৰক। মাতৃ। পুণ্যময়ী বসুধা জননী!!
অবাবতে দুখিলা পুত্ৰক।
অমাতৃৰ কৃত্ৰিম স্নেহত
যি হিয়াত, কাহানিও নুঠিল স্পন্দন,
তাত তুমি এটি মাথোঁ মোহন মন্ত্ৰেৰে
নিমিষতে কি প্ৰলয় কৰিলা সৃজন,
তুমি দিলা ভাবৰ ধুমুহা!
অতদিনে আছিল গোপনে
হিয়াত বন্দিনী হই ভক্তি-মন্দাকিনী
মুক্ত কৰি দিলা তুমি মায়া-পৰশত
বয় আজি শতধাৰে
তোমাৰে চৰণ ধিয়াই।
জানিছিলো অতদিনে ইয়াকেই মাথোঁ
বিদেহৰ ৰাজপুত্ৰ মই
আজি কিন্তু ভাগিল সপোন!
নিজমুখে তুমি মাতৃ! কৰিছা প্ৰকাশ
আকাশবাণীয়ে তাতে দিছে সমৰ্থন
দৃঢ়ভাৱে জানিছো যেতিয়া
নোহো মই সাধাৰণ বৈদেহী-কোঁৱৰ।
মাতৃ মোৰ—মাতৃ বসুন্ধৰা।
আচৰিত কিনো তাত দেখিলা জননী
বিচাৰিব খোজা দেখি পিতৃ-পৰিচয়?
এই ব্যাকুলতা মোৰ
নোহে মাতৃ! অশ্ৰদ্ধাৰ চিন,
বসুধাৰ পুত্ৰত্বৰ অপূৰ্ব গৌৰৱ

বঢ়ালে হিয়াত মোৰ তৃষ্ণা গৌৰৱৰ।
জানো মই —
প্ৰতি অংগে অনুভৱ কৰিছোঁ জননী!
মাতৃ যাৰ বিশ্বধাত্ৰী তুমি বসুন্ধৰা —
পিতৃ তাৰ সামান্য নহয়।
তুমি মোৰ আৰাধ্যা জননী
আজি হন্তে নৰকৰ এই হিয়াখনি
তোমাৰেই ভক্তি-সিংহাসন।
সকাতৰে—সযতনে পাতিছোঁ থাপনা
অন্তৰ্ভেদী আবেগৰ মহাপূজা লই
লই তাকে নিজগুণে
বহি মোৰ হৃদি-আসনত
পূৰ্ণ কৰা, ধন্য কৰা পুত্ৰৰ জনম।
কিন্তু আই! আগহাতে বহুৱা পিতৃক
পুণ্যৱান, শক্তিমান,
মহান পুৰুষ সেই বসুন্ধৰাপতি
হতভাগ্য সন্তানৰ পিতৃ অজানিত।
চাই সেই পিতৃ-মাতৃ যুগল মূৰতি--
ধন্য হওঁ, তৃপ্ত হওঁ মই
স্নান কৰোঁ জন্ম-গৌৰৱত। (পৃঃ-৬,৭,৮)

উদ্ধৃত দীঘলীয়া সংলাপটোৰ মাজেৰে নৰকৰ হৃদয়ৰ সৰলতা, মাতৃভক্তি, আৰু পিতাকৰ পৰিচয় জনাৰ ব্যাকুলতা অতি ভাবপ্ৰৱণভাৱে ফুটি উঠিছে। চুটি সংলাপত নৰকৰ হৃদয়ৰ অন্তৰ্নিহিত ভাবনা ফুটি নুঠিলহেঁতেন। নাটকীয় সংলাপ আকৌ বিভিন্ন ধৰণে প্ৰকাশ পাব পাৰে - আকাশবাণী, স্বগতোক্তি, কাষৰীয়া উক্তি, উদ্দেশ্যবাণী আদি। নৰকাসুৰ নাটকত উক্ত সংলাপবোৰৰ ব্যৱহাৰ ঘটিছে। এই খিনিতে উল্লেখ কৰাটো উচিত হ'ব যে বৰ্তমান বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰ সকলে আধুনিক নাটকত স্বগতোক্তি বা আকাশ বাণী আৰু কাষৰীয়া উক্তিৰ ব্যৱহাৰ বৰ্জন কৰিছে। তেওঁলোকৰ মতে মঞ্চত কোনো চৰিত্ৰই স্বগতোক্তিৰ নামত দৰ্শকলৈ লক্ষ্য কৰি এটা দীঘলীয়া ভাষণ দিব আৰু সেই চৰিত্ৰটোৰ কাষত থকা চৰিত্ৰ কেইটাই ভাষণটো কেতিয়া শেষ হ'ব তালৈ বাট চাই থকিব এনে কাৰ্যত অস্বাভাৱিকতা আছে। কাষৰীয়া উক্তিত আৰু অস্বাভাৱিকতা আছে। ৰঙ্গ মঞ্চত কোনো চৰিত্ৰই কেইটামান চৰিত্ৰৰ উপস্থিতিত মনৰ গোপন কথাবোৰ দৰ্শকৰ ফালে মুখখন অকণমান ঘূৰাই সৰু সৰুকৈ দৰ্শকক কোৱাটো অবাস্তৱ, অস্বাভাৱিক আৰু

অশোভনীয়। তদুপৰি মঞ্চৰ শেষৰ দৰ্শকজনেও শুনিব কিন্তু কাষত থকা চৰিত্ৰকেইটাই নুশুনিব এইটো কেনেকৈ সম্ভৱ হ'ব পাৰে। স্বগতোক্তি আৰু কাষৰীয়া উক্তিয়ে দৰ্শক পাঠকৰ লগত নাট্যকাৰৰহে সংযোগ স্থাপন কৰে । চৰিত্ৰৰ লগত চৰিত্ৰৰ সংযোগ নকৰে। সেইবাবে পৌৰাণিক নাটকৰ বাদে বৰ্ত্তমানৰ আধুনিক নাটকত এই ৰীতি কেইটা বাদ দিয়া হৈছে।

আকাশবাণী

'নৰকাসুৰ' যিহেতু এখন পৌৰাণিক নাটক সেইবাবে ইয়াত পৌৰাণিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিবৰ বাবে নাট্যকাৰে আকাশবাণীৰ ব্যৱহাৰত গুৰুত্ব দিছে । আকাশবাণী , দেৱবাণী, নেপথ্যবাণী, অদৃশ্যবাণী এই আটাইকেইটা একে । কাহিনীৰ বিকাশৰ বাবে অতি আৱশ্যকীয় কোনো কথা যদিহে যথাযোগ্য চৰিত্ৰক মঞ্চলৈ আনি তেওঁৰ মুখেৰে প্ৰকাশ কৰোৱা সম্ভৱ নহয় তেতিয়া সেই কথা চমুকৈ নেপথ্যৰ পৰা কৈ দিয়া হয় । কেতিয়াবা আকৌ মঞ্চস্থ চৰিত্ৰৰ উদ্দেশ্যে মঞ্চৰ আঁতৰৰ পৰা কোনো কথা কোৱা হয় । এনে ধৰণৰ সংলাপক আকাশবাণী ,দৈৱবাণী, নেপথ্যবাণী, বুলি কোৱা হয় । চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্বিবেকেই হ'ল দৈৱবাণী। নৰকাসুৰ নাটকত নাট্যকাৰে আকাশবাণীৰ বহুল ব্যৱহাৰ কৰিছে । তলত দুটামান উদাহৰণ দিয়া হ'ল —

১ম অংকৰ ১ম দৰ্শনত কাত্যায়নীৰ আত্মপৰিচয় পাই নৰকৰ বিশ্বাস হোৱা নাই। কাত্যায়নীয়েই যে বসুমতী আৰু বসুমতীৰেই সন্তান তেওঁ । তেতিয়া সেই সন্দেহ দূৰ কৰিবলৈ নৰকৰ মনত বিশ্বাস জন্মাবৰ বাবে আকাশবাণী হৈছে —

নকৰিবা সন্দেহ নৰক!
সঁচাকৈয়ে বসুন্ধৰা জননী তোমাৰ ।
আছা তুমি মাতৃৰ কাষত ।(পৃঃ- ৩,৪)

তৃতীয় অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত ইন্দুমতীয়ে ভগৱানক আৰাধনা কৰিছে নৰক বধৰ বাবে । তেওঁৰ শোকৰ সংগীতৰ উত্তৰ দিছে আকাশবাণীয়ে এনেদৰে —

নাগাবা, নাগাবা দেৱী শোকৰ সংগীত
ভাহিছে ব্ৰহ্মাণ্ড তযু চকুৰ পানীত।
পূৰ্ণব্ৰহ্ম ভগৱান কৃষ্ণ অৱতাৰ
অচিৰতে মুক্তিলাভ হ'ব দেৱতাৰ ।(পৃঃ- ৬২)

৩য় অংকৰ ৫ম দৰ্শনত কামাখ্যাক লাভ কৰিবলৈ নৰকে মাজনিশাৰ ভিতৰতে খট্খটীৰ কাম সম্পূৰ্ণ কৰোঁ কৰোঁ অৱস্থাত কুকুৰাৰ ডাকত ৰাতি পুৱাইছে । নৰকে ৰাতি পুৱাল বুলি বিশ্বাস কৰা নাই, তেতিয়া নৰকক বিশ্বাস জন্মাবলৈ আকাশবাণী কৰিছে। আৰু অচিৰতেই যে নৰকৰ পতন ঘটিব সেই কথাও আকাশবাণীয়ে সোঁৱৰাই দিছে —

উষাদেৱী লগ্নমতে বহিছে পাটত।
চা সৌৱা-আঁতৰিল মেঘ-যৱনিকা।
(হঠাতে ৰঙ্গমঞ্চ পোহৰ হৈ উঠে ।)
মাৰ্তণ্ডই লভিলে মুকুতি
নহ'ল অসুৰ তোৰ কাৰ্য্য সম্পূৰণ ।
অবাবতে অখ্যাতি আৰ্জিলি
কামাখ্যাত লোভ কৰি ব্যৰ্থ আস্পৰ্দ্ধাত
ওচৰতে মৰণ মাতিলি। (পৃঃ- ৭০)

স্বগতোক্তি

নাটকখনত স্বগতোক্তিৰ ব্যৱহাৰো কৰিছে। নানা ধৰণৰ সমস্যা আৰু সংঘাত জৰ্জৰিত চিন্তাক্লিষ্ট ব্যক্তিয়ে মঞ্চত অকলশৰীয়াকৈ বা অকলে প্ৰকাশ কৰা নিজৰ মনৰ ভাবক স্বগতোক্তি বোলা হয় । স্বগতোক্তি কথা-বতৰাৰ মাজেৰে প্ৰকাশ নকৰি আত্মভাষণৰ দৰে প্ৰকাশ কৰা হয় । 'নৰকাসুৰ'ত ব্যৱহৃত কেইটামান স্বগতোক্তিৰ উদাহৰণ তলত দাঙি ধৰা হ'ল-

শ্ৰীকৃষ্ণ। দুৰ্ঘোৰ সমস্যা ! দেৱতাৰ মৰণ মানে নৰকৰ জীৱন । নৰকৰ জীৱন মানে দেৱতাৰ মৰণ । দুটাৰ এটা বাছি লবই লাগিব । দেৱতাৰতো মৰণ হ'বই নোৱাৰে - গতিকে নৰকৰ মৰণ অনিবাৰ্য্য। (পৃঃ-৮১)

৪ৰ্থ অংকৰ ২য় দৰ্শনত বসুমতীয়ে পুত্ৰ নৰকক বধ নকৰিবলৈ শ্ৰীকৃষ্ণক বাৰে-বাৰে কাতৰ প্ৰাৰ্থনা কৰিছে । অৱশেষত বসুমতীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক নৰক বধৰ অনুমতি তেওঁ কেতিয়াও নিদিয়ে বুলি কৈ আঁতৰি গৈছে। সেইখিনি সময়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মানসিক অৱস্থা কেনেকুৱা হৈছিল তাৰ ইঙ্গিত শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্ত আত্মভাষণ অৰ্থাৎ স্বগতোক্তিয়ে দিছে ।

তেনেদৰে বসুমতীৰ পৰা পুত্ৰ নৰকক বধৰ অনুমতি কেনেকৈ আদায় কৰিব সেই বিষয়ে তেওঁৰ ভাবনা ৪ৰ্থ অংকৰ ২য় দৰ্শনত স্বগতোক্তিৰ জৰিয়তে দৰ্শকে গম পাইছে এনেদৰে-

শ্ৰীকৃষ্ণ। তাহানি বসুমতীয়ে মোক প্ৰকাশ্যে পতিৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰাৰ ফলতেই আজি তেওঁৰ সত্যভামাৰূপে মানৱী জীৱন আৰু এই সত্যভামাৰ অনুৰোধতেই নৰক-নিধন সহজতে হ'ব। হতভাগিনী ধৰিত্ৰীয়ে সেই কথা বুজি পোৱা নাই ।(পৃঃ- ৮৬)

স্বগতোক্তিয়ে চৰিত্ৰৰ অন্তৰ উপলব্ধিক স্পষ্টকৈ দৰ্শকক জানিবলৈ সুবিধা দিয়ে। ৪ৰ্থ অংকৰ ৪ৰ্থ দৰ্শনত বিশ্বকৰ্মাই অকলশৰীয়াকৈ দুৰ্গ তৈয়াৰ কৰি থাকোঁতে তেওঁৰ অন্তৰত কি ভাবৰ সৃষ্টি হৈছিল সেই কথা স্বগতোক্তিৰ দ্বাৰা কওঁতে দৰ্শকে স্পষ্টকৈ

চৰিত্ৰটো বুজি পোৱাত সুবিধা হৈছে। বিশ্বকৰ্মাই এইদৰে স্বগতোক্তি কৰিছে-

বিশ্বকৰ্মা। শিল ভাঙিছো। চকুপানীৰে নৰকৰ দুৰ্গৰ দেৱাল গাথিছোঁ। মই দেৱতাশিল্পী বিশ্বকৰ্মা । মোৰ এই কাম । বিৰাম নাই, বিশ্ৰাম নাই, কেৱল কাম কৰিছোঁ । বৰ সুন্দৰ হৈছে । অতৃপ্তিৰ মাজেদি তৃপ্ত হৈছোঁ ।নৰককুণ্ডত পচি থাকিও ৰিণিকি-ৰিণিকি বৈকুণ্ঠৰ পট দেখা পাইছোঁ । বেছ হ'ল ভগৱান ! ভগৱান! যি কৰিছা বৰ ভালেই কৰিছা। এতিয়া মই বৰ সুখত আছোঁ । এই মহা সুমঙ্গল নাটৰ যেন শেষ আঁৰকাপোৰ নপৰে। (পৃঃ- ৯২)

৪ৰ্থ অংকৰ ৪ৰ্থ দৰ্শনত নৰকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিপৰীতে যুদ্ধ কৰিবলৈ ওলোৱাত বসুমতীয়ে বাধা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। বসুমতীৰ বাধা নেমানি নৰক যুদ্ধ ক্ষেত্ৰলৈ সাহসেৰে ওলাই গৈছে । পুত্ৰৰ মৃত্যু অনিবাৰ্য বুলি জানি বসুমতীৰ হৃদয় বেদনাত ভাঙি পৰিছে । বসুমতীৰ স্বগতোক্তিৰ মাজেদি দৰ্শক পাঠকে মাতৃ হৃদয়ৰ উৎকণ্ঠা স্পষ্টকৈ উপলব্ধি কৰিব পাৰিছে -

বসুমতী। উস্- মোৰ বাচাৰ কি হ'ল । ধৰিত্ৰী! তোৰ সোণৰ সপোন ভাগিল। উপায় দিয়া। উপায় দিয়া ভগৱান ! নহয়— ই মোৰ প্ৰলাপ—প্ৰলাপ । তুমিতো দয়াময় নোহোৱা । নিষ্ঠুৰ হৃদয়হীন পাষাণ তুমি। কান্দিলে কি হ'ব? লাভনাই-— লাভ নাই। (পৃঃ-৯৭)

কাষৰীয়া উক্তি

'নৰকাসুৰ' নাটকত কাষৰীয়া উক্তিৰ সঘনে ব্যৱহাৰ হোৱা নাই যদিও নোহোৱাকৈ থকা নাই। কাষৰীয়া উক্তি হ'ল- অন্যান্য চৰিত্ৰৰ উপস্থিতিত কাষৰীয়া কোনো চৰিত্ৰই দৰ্শকৰ উদ্দেশ্যে কোৱা কথা । ১ম অংকৰ ২য় দৰ্শনত বসুমতীয়ে নৰকক প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ সিংহাসনত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবৰ বাবে অভিষেক উৎসৱ পতাৰ কথা কওঁতে নৰকে কাষৰীয়া উক্তিৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে—

নৰক। ব'লা আই ! (স্বগত) বুজা নাই— ই মোৰ সৌভাগ্য নে দুৰ্ভাগ্য জয় নে পৰাজয়? (পৃঃ-১৭)

প্ৰথম অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত বাটৰুৱাৰ কথোপকথনৰ মাজতো কাষৰীয়া উক্তিৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে-

সালভোগ। (স্বগত) এতিয়া দেউহে দেউ ঠায়েই নাই।
সেয়েহে কয় - মোমাই ! মোমাই ! কিহৰ ভোমাই ভোমাই?
গাখীৰে - গুড়ে লগত আনিছো— তেন্তে আহাঁ ভিতৰ
সোমাই। (পৃঃ-২০)

নেপথ্যবাণী

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে— নেপথ্যবাণী আৰু আকাশবাণী প্ৰায় একে। মঞ্চৰ ভিতৰৰ পৰা মঞ্চৰ উদ্দেশ্যে ইতিমধ্যে ঘটি যোৱা বা ঘটিব ধৰা পৰিৱেশ পৰিস্থিতিৰ সম্পৰ্কে কোৱা কথাকে নেপথ্যবাণী বোলে । প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত নৰকে ঘটকক বধ কৰি প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ আধিকাৰ কৰিলত নেপথ্যবাণী হৈছে —

" জয় মহাৰাজ নৰকাসুৰৰ জয় " ।(পৃঃ- ১৭)

সেইদৰে ২য় অংকৰ ৩য় দৰ্শনত নৰকে স্বৰ্গত দেৱতাৰ লগত যুদ্ধ কৰোঁতে নেপথ্যত নৰকাসুৰৰ নামত সৈন্যসকলে জয়ধ্বনি কৰিছে —

(নেপথ্যত) জয় নৰকাসুৰৰ জয় ।(পৃঃ- ৪৮)

উদ্দেশ্যবাণী

নেপথ্যবাণীৰ বিপৰীতধৰ্মী আন এবিধ বাণী হ'ল উদ্দেশ্য বাণী। নেপথ্যত থকা কাৰোবাৰ উদ্দেশ্যে মঞ্চৰ ওপৰৰ পৰা কোনো চৰিত্ৰই কিবা ক'লে - মঞ্চৰ ভিতৰত থকা জনৰ উদ্দেশ্যে কোৱা হয় বাবে এনে বাণীক উদ্দেশ্যবাণী বোলা হয়। 'নৰকাসুৰ' নাটকত ব্যৱহৃত উদ্দেশ্যবাণীৰ উদাহৰণ হ'ল— ৩য় অংকৰ ৫ম দৰ্শনত মাজনিশাতেই দেৱীৰ নিৰ্দেশত কুকুৰাই ডাক দিয়াত নৰকৰ মনৰ আশা অপূৰ্ণ হ'বলগীয়া হ'ল । নেপথ্যত কুকুৰাই ডাক দিয়াত দেৱজিতে কুকুৰাক অনুসৰণ কৰিবলৈ মঞ্চৰ ভিতৰলৈ গ'ল। তেতিয়া মঞ্চৰ ভিতৰত থকা দেৱজিতৰ উদ্দেশ্যে নৰকে কোৱা সংলাপেই হ'ল উদ্দেশ্যবাণী—

" ধৰা, ধৰা শীঘ্ৰে
বধ কৰা ততালিকে দুৰন্ত পক্ষীক।
পণ্ড হ'ল— পণ্ড হ'ল-- বুৰিল সকলো।
হ'ল মোৰ সৰ্বনাশ
দৰ্পনাশ নহ'ল দেৱীৰ!
ইকি দুৰ্ঘোৰ অন্যায়--
ইকি অসম্ভৱ কথা
অকাল- বোধন আজি কাৰ ছলনাত?
.............................।" (পৃঃ- ৬৯)

নেপথ্যবাণী আৰু উদ্দেশ্যবাণী এই দুয়োটা সংলাপৰ ৰীতি অকল পৌৰাণিক নাটকতে ব্যৱহৃত নহয় । আধুনিক নাটকতো কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োজনত এই ৰীতি দুটাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয় ।

নৰকাসুৰ নাটকৰ সংলাপত ছন্দ

'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ এটা উল্লেখযোগ্য দিশ হ'ল ইয়াৰ সংলাপ বৃত্তবন্ধ বা ছন্দপ্ৰধান। নাটকখনত প্ৰয়োগ হোৱা ছন্দৰ কথা ক'বলৈ যোৱাৰ আগতে ছন্দ কি সেই বিষয়ে অকণমান আলোচনা কৰি লোৱা উচিত হ'ব । শব্দৰ বিন্যাস ব্যৱস্থাৰ মাজেদি কাব্যৰ যি লয়পূৰ্ণ সৌন্দৰ্য সৃষ্টি হ'য়, তাকেই ছন্দ বুলিব পাৰি । উক্ত নিয়মত বিন্যাস ব্যৱস্থা বুলি ক'লে অক্ষৰ, ধ্বনি, মাত্ৰা, যতি, পৰ্ব, স্তবক, আৰু অন্ত্যমিলৰ মাজেদি গুনোতাই হৃদয়ত অনুভৱ কৰা এক প্ৰকাৰৰ জাগ্ৰত অথচ তুৰিয় অৱস্থাকে বুজোঁ । সেই মানসিক স্তৰতে কবি আৰু পাঠক বা শ্ৰোতাৰ মনৰ সংযোগ গভীৰভাৱে সাধিত হ'য় । পাঠক-শ্ৰোতাৰ হৃদয়ত ছন্দই সম্মোহনৰ সৃষ্টি কৰি ৰসানুভূতিৰ উদ্রেকত সহায় কৰে ।

যুগৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে আমাৰ সাহিত্যলৈও পৰিৱৰ্তন আহিছে । বিশেষকৈ আৱাহন যুগৰ শেষলৈকে প্ৰায়বোৰ অসমীয়া কবিয়ে অবিকলভাৱেই হওক নাইবা কিছু পৰিৱৰ্তিতভাৱেই হওক পুৰণি ছন্দ বোৰক লৈয়ে অসমীয়া কবিতা ৰচনা কৰিছিল । সময়ৰ পৰিৱৰ্তনত মানুহৰ মনৰ পৰিৱৰ্তন হৈছে, চিন্তাৰ পৰিৱৰ্তন হৈছে। সেইবাবে পুৰণি ছন্দ ৰীতিৰ পৰা কবিসকল ওলাই আহিছে আৰু পুৰণি ছন্দৰ লগত মিল থকা কেতিয়াবা আকৌ একেবাৰে মিল নথকা কিছুমান নতুন ছন্দৰ সৃষ্টি কৰিছে । আধুনিক মানসিকতাই কবিতালৈ এক নতুনত্ব কঢ়িয়াই আনিছে।

কথাছন্দ

পৌৰাণিক নাটকৰ সংলাপত নাট্যকাৰে সাধাৰণতে কবিতাৰ আংগিকৰ ব্যৱহাৰ কৰে । প্ৰায় বোৰ পৌৰাণিক নাটকৰ গদ্য সংলাপত পদছন্দৰ ব্যৱহাৰ দেখিবলৈ পোৱা যায় । নাটকৰ সংলাপত অলংকাৰ প্ৰয়োগৰ দ্বাৰা গদ্যছন্দ বা কথাছন্দৰ সৃষ্টি কৰা হ'য় । গদ্যছন্দ আমাৰ অসমীয়া সাহিত্যত আগৰে পৰা আছে। বিশেষকৈ ভট্টদেৱৰ ভাবাবেগেৰে সিক্ত স্পন্দিত গদ্য । তেওঁৰ ৰচনাত অলঙ্কাৰ যুক্ত বাক্যৰ প্ৰয়োগ প্ৰচুৰ । অলঙ্কাৰে গদ্যক কবিতাৰ সাজ পিন্ধাই দিয়ে । ইয়াৰ বাহিৰৰ পোছাকটোহে গদ্যৰ, অন্তৰ্নিহিত ভাবটোৱে অনুভূতিৰ লগত জড়িত হৈ হৃদয় জোকাৰি দিয়ে । আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত কথা বতৰাৰ মাজতো প্ৰচ্ছন্নভাৱে ছন্দ আৰু লয় প্ৰকাশ পায় । এই ছন্দ আৰু লয় মূলতঃ নিৰ্ভৰ কৰে ভাবাবেগৰ ওপৰত । ভাবাবেগে বাক্ৰীতিত যতিক আশ্ৰয় কৰি কথালৈ ছন্দ আৰু সুৰৰ মূৰ্চ্ছনা কঢ়িয়াই আনে । কবিতা বা নাটকত ব্যৱহৃত গদ্যময় ৰূপৰ মাজেদি কেনেকৈ

কাব্যিক আৱেদন প্ৰকাশ পাব পাৰে, এনে এটা প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে । কিন্তু কবিতাৰ অৰ্থ বহলভাৱে অনুভৱ কৰা লোকে গদ্যময় ৰূপতো কাব্যিক আনন্দক স্বীকাৰ কৰে । লিখকৰ ভাবানুভূতিক ৰূপ দিয়া যিকোনো ৰচনা বিশেষৰ মাজেৰে পাঠকৰ অন্তৰ স্পৰ্শ কৰি যদিহে সেই ৰচনাই আনন্দ দিব পাৰে, তেনে ৰচনা গতানুগতিক ছন্দত ৰচিত ছন্দোবদ্ধ ৰচনা নহৈ গদ্যময় ৰচনা হ'লেও সি কাব্যিক অনুভূতিৰ আনন্দ দান কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। এই গদ্য সাধাৰণ গদ্য নহয়, ই ভাৱানুভূতিৰে মিলি গভীৰভাৱে প্ৰকাশ পোৱা স্পন্দিত গদ্য বা আলোড়িত গদ্য । নাট্যকাৰসকলে নাটকৰ চৰিত্ৰক উজ্জ্বল ৰূপত ফুটাই তুলিবৰ বাবে আৰু চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ বৃদ্ধি কৰি নাটকত ব্যঞ্জনা সৃষ্টি কৰিবলৈ সাধাৰণ গদ্যৰ সলনি অলঙ্কাৰপূৰ্ণ গদ্যছন্দৰ বা কথাছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰে । অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' নাটকত বহুকেইটা চৰিত্ৰৰ মুখত পৰিৱেশ আৰু পৰিস্থিতিৰ লগত খাপ খোৱা কথাছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। তাৰ দুটামান নমুনা দিয়া হ'ল—

নৰক। যোৱা মায়া ! নৰকাসুৰে কোনো দিনে পৰিণাম চিন্তা নকৰে । জন্ম-ৰহস্য যাৰ প্ৰলয়ৰ ঘনঘোৰ অন্ধকাৰত , মৃত্যুও নিশ্চয় তাৰ আন এটা মহাপ্ৰলয় । জন্মদিন , জন্মক্ষণ , জন্মদাতা মোৰ সকলোৰে এটা অভেদ্য সাঁথৰ আৰু মৃত্যু! সেইবাবে ভয় কি? হয় হওক আন এটা মহাসাঁথৰ । তাৰ নিমিত্তে মই চিন্তা নকৰোঁ। বুকু ফালি চোৱা যদি মায়া! দেখা পাবা — হৃদয়ৰ স্তৰে স্তৰে শোণিতেৰে লিখা আছে -- মাতৃঋণ, ইন্দ্ৰৰ মুকুট, বৰুণৰ ছত্ৰ আৰু অদিতিৰ কৰ্ণৰ কুণ্ডল । তুমিতো সামান্য নাৰী, আকাশৰ অনন্ত কোটি নক্ষত্ৰ - তাৰকাই ডিঙি ভাঙি চিঞঁৰি যদি মোৰ গতিৰোধ কৰে তথাপি নৰকৰ গতি প্ৰতিৰোধ কৰিবৰ সাধ্য কাৰো নাই । (পৃষ্ঠা—৪১)

অন্য দুটা উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল——

নৰক। দেৱবালা ! তোমাৰ পিতৃপূজা শান্তিৰ নিজৰা , আনন্দৰ মন্দাকিনী আৰু মোৰ মাতৃপূজা বিশ্বৰ প্ৰলয় , প্ৰতিহিংসাৰ জ্বালামুখী । (পৃঃ ৫৩)

বসুমতী। কলৈ যাম ? পুত্ৰৰ বিকট মৃত্যুদৃশ্য চাবলৈ নহয়নে?— উস্! হৃদয়ত বাৰণৰ চিতা জ্বলিছে । সাতো সাগৰৰ পানী ঢালিলেও তাক নুমাবৰ সাধ্য নাই । কি কৰিলা নিষ্ঠুৰ ? একেটি পুত্ৰ - দুখুনীৰ আঁচলৰ নিধি । বৰ যত্নেৰে , বৰ স্নেহেৰে তাক বুকুত বান্ধি লৈ ফুৰিছিলো। তাক আজি কাঢ়ি নিবলৈ ওলাইছা— বিনা বিচাৰে, বিনা কাৰণে — বিনা অধিকাৰে । কেনে সুন্দৰ কুৎসিত বিচাৰক তুমি। চমৎকাৰ তোমাৰ বিচাৰ — অতি চমৎকাৰ! সাৰ্থক তোমাৰ দয়াময় নাম — অন্তৰ কপটতাৰে পূৰ্ণ । কিন্তু — নৰক মোৰ অমৰ - অবধ্য। তাক বধ কৰিবলৈ হ'লে তোমাক মোৰ অনুমতি , মাতৃৰ অনুমতি লাগিব — যি কদাপিতো সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে! (পৃঃ ৮১)

অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ

'নৰকাসুৰ' নাটকত নাট্যকাৰে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰো ব্যৱহাৰ কৰিছে। পদ বা পয়াৰ নামৰ ছন্দৰ আধাৰতেই এইবিধ ছন্দৰ সৃষ্টি হৈছে । পদছন্দৰ একোটা স্তৱক দুই শাৰীত শেষ হ'য় । ইয়াৰ প্ৰতিশাৰীত চৈধ্যটাকৈ অক্ষৰ থাকে । প্ৰতি শাৰীত আঠটা আৰু ছটা অক্ষৰৰ পাছত যথাক্ৰমে যতি বা বিৰাম পৰে। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত পদছন্দৰ দৰে চৈধ্যটাকৈ অক্ষৰ থাকে ; কিন্তু পদছন্দৰ দৰে প্ৰতি শাৰীত উক্ত বিৰাম নাই আৰু শাৰীৰ শেষ অক্ষৰৰ মিলো নাই। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত অন্ত্যানুপ্ৰাস বা অন্ত্যমিল নাথাকে । ভাবৰ প্ৰৱাহমানতাতহে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত গুৰুত্ব দিয়া হয়। এই বৈশিষ্ট্যৰ বাবে ভাব অনুসৰি অৰ্থক স্পষ্ট কৰি তোলাৰ উদ্দেশ্যে বাক্যৰ যি কোনো ঠাইতে অলপ বা পূৰ্ণ বিৰাম হয়। পংক্তিৰ শেষত হয়তো বিৰাম ন'হবও পাৰে। আমি এনেদৰে ক'ব পাৰো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ যোগেদি কবিতাই গতানুগতিক ছন্দৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰে আৰু এই সুবিধাটোৰ বাবে কবিতাত মুক্তক ছন্দই বিকাশ লাভ কৰিছে ।

বঙালী কবি মধুসূধন দত্তৰ চৈধ্য অক্ষৰীয়া ছন্দৰ আৰ্হিত অসমীয়া সাহিত্যত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। অসমীয়া সাহিত্যত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰথম সৃষ্টি কৰ্তা ভোলানাথ দাস আৰু ৰমাকান্ত চৌধুৰী । এই ছন্দৰ আৰ্হিত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ বহুবোৰ সংলাপ ৰচনা কৰিছে । নাটকত ব্যৱহৃত কেইটামান অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ উদাহৰণ হ'ল --

নৰক। সপোন-কাহিনী যেন / লাগিছে সকলো/
সঁচা তেনে,পূজনীয়া / বসুন্ধৰা তুমি ?/
অতি আলৌকিক কথা/ নহয় বিশ্বাস/ ((পৃঃ ৩)

উক্ত সংলাপটোত পদছন্দৰ দৰে প্ৰতিটো শাৰীত চৈধ্যটা অক্ষৰ আছে। কিন্তু পদ ছন্দৰ শাৰীবোৰত শেষ অক্ষৰৰ মিল থকাৰ দৰে ইয়াত শাৰীবোৰৰ শেষ অক্ষৰৰ মিল নাই -সেইবাবে ইয়াত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ হৈছে ।

অন্য এটা উদাহৰণ --

কাত্যা। মোৰেই জীৱন যদি / হয় এনেকুৱা /
যাৰ বাবে বিশ্বে কৰে / অনন্ত বিদ্ৰূপ /
নতুবা এনুৱা যদি / থাকে কোনো কথা /
যাৰ বাবে অন্তহীন/ গঞ্জনাৰ বাণী /
পশিবহি অহৰ্নিশে / কাণত তোমাৰ, /
থাকিবনে তেতিয়াও/ এই মাতৃ ভক্তি /
অনাবিল-অচঞ্চল-অকৃত্ৰিম হৈ ?/ (পৃঃ ৮)

গতানুগতিক ছন্দোবন্ধনৰ পৰা মুক্ত বাবে ই মুক্তক ছন্দ। ইয়াত অক্ষৰ মিল নাই

বাবে ই অমিত্ৰাক্ষৰ । ভাবৰ প্ৰৱাহমানতাই হ'ল এই ছন্দৰ মূল । ভাব হেৰাই নাযাবৰ বাবে বা ভাবৰ বিকৃতি নঘটিবৰ বাবে যথাযোগ্য যতি স্থাপনৰ ব্যৱস্থা আছে। অৰ্থাৎ কণ্ঠস্বৰৰ উত্থান-পতনত যতি স্থাপন কাৰ্য সমাপন হয়। মাথোঁ পদ ছন্দৰ দৰে উক্ত উদ্ধৃতিটোত শাৰীবোৰত চৈধ্যতা অক্ষৰক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে।

আৰু এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল--

শ্ৰীকৃষ্ণ। আপোনপাহৰা তুমি মায়াৰ মোহত
সাৰটিছা হীন স্বাৰ্থ মাথোঁ দিনে-ৰাতি ।
অপত্য স্নেহত দেৱী দুচকু তোমাৰ
ঢাকিলে তেনেই আজি সংসাৰী-মায়াই।
দেখিও যে দেখা নাই বুজিও নুবুজা
দহিছে অন্তৰ তব ভাৱাক্ৰান্তা তুমি। (পৃঃ ৮০)

ইয়াতো প্ৰতি শাৰীত চৈধ্যটাকৈ অক্ষৰ আছে । কিন্তু শাৰীবোৰৰ অন্ত্যানুপ্ৰাস বা অন্ত্যমিল নাই । ভাবৰ প্ৰৱাহমানতাত গুৰুত্ব দিয়া এনে ৰচনাত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দই বিকাশ লাভ কৰিছে ।

গৈৰীশ ছন্দ

অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ আৰু এটা শ্ৰেণী আছে । যাক মুক্তক ছন্দ বুলি কোৱা হয়। আধুনিক সাহিত্যত এই বিধ ছন্দই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে । এইবিধ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল বঙালী নাট্যকাৰ গিৰীশচন্দ্ৰ ঘোষে । তেওঁ নাটকত অভিনেতাৰ সুবিধাৰ বাবে মধুসূদন দত্তৰ চৈধ্য আখৰীয়া অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ পৰিৱৰ্তে এবিধ নতুন ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল। এইবিধ ছন্দৰ একোটা পংক্তিত চৈধ্যতাকৈ অক্ষৰ নিৰ্দিষ্টকৈ থাকিবই লাগিব এনে বাধ্যবাধকতা নাই । তাৰ পৰিৱৰ্তে একোটা ভাব সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰকাশ পাব পৰা শব্দ বা শব্দৰ সমষ্টিৰ ওপৰতহে পংক্তিবোৰ নিৰ্ভৰ কৰে । অৰ্থাৎ একোটা পংক্তিত ভাব প্ৰকাশ কৰিব পৰা হ'লেই হ'ল। পংক্তিত অক্ষৰ সংখ্যাৰ নিৰ্দিষ্ট ধৰা-বন্ধা নিয়ম নাই। এইবিধ ছন্দতো ভাবৰ প্ৰৱাহমানতাক গুৰুত্ব দিয়া হয় । এইবিধ ছন্দক গিৰীশ চন্দ্ৰৰ নাম অনুসৰি বঙালী সাহিত্যত 'গৈৰীশ ছন্দ' বোলে। আমাৰ নাট্যকাৰসকলে এইবিধ ছন্দ সংলাপত প্ৰচুৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। 'নৰকাসুৰ' নাটকত নাট্যকাৰে গৈৰীশ ছন্দৰ বহুল প্ৰয়োগ কৰিছে । তাৰ দুটামান নমুনা দিয়া হ'ল —

নৰক। অসম্ভৱ- অতি অসম্ভৱ কথা !
একোতেই নহয় বিশ্বাস মোৰ।
ইমানকে জানো মই—
সুমতীয়েই মাতৃ মোৰ
জন্মদাতা জনক নৃপতি

তুমি কিন্তু আজি মোক কোৱা বিপৰীতে ।
কোন তুমি ? কেনেকৈ হোৱা মাতৃ মোৰ?
জানো মই, জানে সকলোৱে--
বিদেহৰ ৰাজপুত্ৰ মই
ৰাজধাত্ৰী তুমি কাত্যায়নী;
সিমানেই সম্বন্ধ আমাৰ । (পৃঃ - ২)

কাত্যায়নী। ধন্য আজি গৰ্ভ বসুন্ধাৰ
ধন্য মোৰ ধৰিত্ৰী-জনম।
দেখি তব ৰুদ্ৰ তেজ
শুণি তব কণ্ঠস্বৰ মহাশক্তিমান
পাহৰিলোঁ ক্ষন্তেকতে যাতনা প্ৰাণৰ
বুজি পালোঁ
আজি হন্তে অসহায় নহয় বসুধা। (পৃঃ- ১০)

শ্ৰীকৃষ্ণ। তথাস্তু।
আজি ঘোৰ অমাৱস্যা নিশা
তোমাৰ ই মৃত্যু উপলক্ষে
জ্বলিব অযুত বন্তি— হ'ব দীপান্বিতা
আজিয়ে প্ৰথম দীপালী
জ্যোতিৰ্ময় প্ৰাগজ্যোতিষত ।
আলোকি ধৰাৰ বক্ষ
বছৰে বছৰে হ'ব এই তিথিতেই
নৰকৰ যুগমীয়া কীৰ্তিৰ দীপালী
—অমৰত্ব সেয়েই তোমাৰ । (পৃঃ- ১০৭)

ওপৰৰ উদ্ধৃতিবোৰত নিৰ্দিষ্ট অক্ষৰ সংখ্যা নাই আৰু শাৰীবোৰৰ অন্ত্যানুপ্ৰাস বা অন্ত্যমিল নাই ; মনৰ ভাবকহে গুৰুত্ব দিয়া হৈছে । সকলো বন্ধনৰ পৰা মুক্ত হৈ মনৰ ভাব প্ৰৱাহমানতাত মাত্ৰ গুৰুত্ব দিয়াৰ বাবে উক্ত সংলাপবোৰত মুক্তক ছন্দৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে ।

ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙণিত' অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটক সম্বন্ধে দিয়া এটা মন্তব্যৰে এই প্ৰসংগৰ সামৰণি মাৰিব খুজিছোঁ। তেওঁ কৈছে "তেওঁৰ নাট্যাৱলীত গদ্যতকৈ অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ বেছি ; সৰল সহজ ভাষাৰ ঠাইত কাব্যিক আৰু আলংকাৰিক ভাষাই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে । কাব্যিক বৈচিত্ৰ্যই কোনো কোনো ঠাইত কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্যক মূৰ তুলি দেখা দিবলৈ সুবিধাকে দিয়া নাই। ভাষাৰ মাধুৰ্য্যই দৃশ্যকাব্যৰ মাজতে শ্ৰব্য কাব্যৰ সুধাবৃষ্টি কৰি তেওঁৰ নাট্যাৱলীয়ে দৃশ্য কাব্যৰ ক্ৰুটি-বিচ্যুতি, ক্ষন্তেকলৈ হ'লেও পাহৰাই ৰাখে ; কবি নাট্যকাৰৰ লুকাভাকু খেলে আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে । (পৃঃ- ৩০০)

'নৰকাসুৰ' নাটকখনৰ ক্ষেত্ৰটো উক্ত মন্তব্য খাপ খায়।

নৰকাসুৰ নাটকত ব্যৱহৃত ভাষা

নাটকত সংলাপৰ স্বাভাৱিকতা বুলিলে দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহৃত অনলংকৃত ভাষাকে বুজোঁ । এইখিনিতে এটা প্ৰশ্ন হয় নাটকত সংলাপৰ-- ভাষা কেনেকুৱা হোৱা উচিত? "The Theory of Drama" ত নিকলে কৈছিল- "............ that the language of drama is assuredly not the language of ordinary life , although ,on the other hand, it fails if it be artificial"

অৰ্থাৎ নাটকৰ ভাষা একেবাৰে দৈনন্দিন জীৱনৰ ভাষাও নহয় আনহাতেদি যদি ই কৃত্ৰিম হয় তেতিয়াও নাটকীয় ভাষা হিচাপে অসফল হ'ব । দৈনন্দিন জীৱনৰ ভাষা আৰু কিছু অলংকৃত ভাষাৰ মাজত স্বাভাৱিক ভাৱে সজীৱ ৰূপত চৰিত্ৰক প্ৰকাশ কৰিব পৰা ভাষা নাটকত প্ৰয়োগ কৰিব লাগে । সংলাপত ব্যৱহৃত ভাষাৰ উপযুক্ততা আৰু মাধুৰ্য গুণৰ ওপৰত নাটকৰ কৃতকাৰ্যতা বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে । দৈনন্দিন জীৱনত আমি ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাৰ মাজতো পাৰ্থক্য আছে । আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত ব্যক্তিভেদে ভাষাৰ ৰূপ বেলেগ বেলেগ । ডা-ডাঙৰীয়া বা সামন্ত মানুহ এজনৰ ভাষাৰ লগত খৰিভাৰি, নাপিত নতুবা লগুৱা এজনৰ ভাষা নিশ্চয় বেলেগ হ'ব। এজন দাৰ্শনিকৰ ভাষাৰ লগত এজন বহুৱা বা বিদূষকৰ ভাষা নিশ্চয় একে হ'ব নোৱাৰে । তেনেদৰে পৰিস্থিতিভেদে একেজন মানুহৰ আবেগ অনুভূতি বেলেগ হয় আৰু তাৰ প্ৰকাশো বেলেগ হয়। কোনো এজন ব্যক্তিয়ে ভাৱপ্ৰৱণ অৱস্থাত কোৱা কথাবোৰৰ ভাষা কাব্যিক হয়, ক্ৰোধান্বিত অৱস্থাত ভাষা ৰূঢ় বা কঠোৰ হয় , গাৰ্হস্থ্য পৰিৱেশত ঘৰুৱা হয় ইত্যাদি । সেইদৰে নাটকতো ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰ ভেদে বা পৰিৱেশ ভেদে পাৰ্থক্য থকাটো স্বাভাৱিক । মুঠতে সংলাপৰ ভাষা নাটকত সংশ্লিষ্ট চৰিত্ৰ সমূহৰ লগত স্পষ্টৰূপত প্ৰকাশ পাব পাৰে ।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেদিৰ সংজ্ঞাত উল্লেখ কৰিছে—"...........in language with pleasurable accessories..... " অৰ্থাৎ ট্ৰেজেদিৰ ভাষা হ'ব লাগিব শিল্পসৌন্দৰ্যমণ্ডিত , লয়যুক্ত, ছন্দোবদ্ধ । নাটকৰ কোনো অংশ প্ৰকাশিত হ'ব মাত্ৰ ছন্দোবদ্ধ বাক্যত আৰু কোনো অংশ প্ৰকাশিত হ'ব সংগীতৰ সাহায্যত। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত ব্যৱহৃত ভাষাৰ ক্ষেত্ৰতো দেখা গৈছে নাট্যকাৰে লয়যুক্ত ছন্দোবদ্ধ বাক্য ব্যৱহাৰ কৰিছে। ছন্দ আৰু অলংকাৰেৰে শিল্প সৌন্দৰ্যমণ্ডিত ভাষাৰ অপূৰ্ব প্ৰয়োগেৰে নাটকৰ আস্বাদনত দৰ্শকক সহায় কৰিছে 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ ভাষা উচ্চ পৰ্যায়ৰ । এই ভাষাই নাটকৰ পৌৰাণিক কাহিনী প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত গাম্ভীৰ্য প্ৰদান কৰিছে । নাটকখনৰ বেছিভাগ সংলাপ অমিত্ৰাক্ষৰ

ছন্দত লিখা হৈছে । চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ সংলাপ দিয়াৰ কাৰণে উক্ত চৰিত্ৰ বোৰৰ পৌৰাণিক গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা পৰিছে । নৰকাসুৰ নাটকৰ ভাষা আৰু ছন্দ সম্বন্ধে তলত এটা আলোচনা আগবঢ়োৱা হ'ল।

অলংকাৰপূৰ্ণ ভাষা

'নৰকাসুৰ' নাটকখনত নাট্যকাৰে অলংকাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। পৰিৱেশ আৰু চৰিত্ৰৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰা অলংকাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰাত নাটকীয় সংলাপবোৰ শ্ৰুতিমধুৰ হৈছে। আমি জানো সাহিত্যত অলংকাৰ প্ৰয়োগ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা আছে । আমি দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাও পোনপটীয়াকৈ নকৈ অলংকাৰ লগাই কোৱাৰ যত্ন কৰোঁ। কাৰণ অলংকাৰে কথাবস্তুক অধিক স্পষ্ট কৰি তোলে, বাক্যলৈ ৰমণীয়তা গুণ আনে আৰু এনে ধৰণৰ বাক্যই পাঠক বা শ্ৰোতাৰ হৃদয়ত প্ৰভা ৰ বিস্তাৰ কৰে। অলংকাৰ কাক বোলে, অলংকাৰৰ স্বৰূপ আৰু লক্ষণ কি-এই সম্বন্ধে ভাৰতীয় আচাৰ্যসকলৰ স্পষ্ট ধাৰণা আছিল। ঋষি মুনি সকলৰ ৰচনাৰ মাজত সৌন্দৰ্যবৰ্দ্ধনৰ অৰ্থতেই অলং কাৰ ব্যৱহৃত হৈছিল। আলংকাৰিকসকলৰ দৃষ্টিত অলংকাৰৰ স্বৰূপ সম্বন্ধে বিভিন্ন মত উত্থাপিত হৈছিল। আচাৰ্য ভামহৰ মতে , অলংকাৰ হৈছে —"বক্ৰাভিধেয়া শব্দোক্তিৰিষ্টা বাচামলঙ্কৃতিঃ।" অৰ্থাৎ কবিৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশৰ বাবে যি বক্ৰতাপূৰ্ণ বিচিত্ৰ কথন ভঙ্গী প্ৰয়োগ কৰা হয়, সিয়েই হ'ল অলং কাৰ। দণ্ডীৰ মতে "কাব্যশোভাকৰান্ ধৰ্ম্মানলঙ্কাৰাণ প্ৰচক্ষ্যতে ।" অৰ্থাৎ কাব্যত যিসকল ধৰ্মই শোভা বৃদ্ধি কৰে সিয়েই অলংকাৰ। বামনৰ মতে, "কাব্য গ্ৰাহ্যমলঙ্কাৰৎ" অৰ্থাৎ কাব্যত অলংকাৰ থকাৰ বাবেই তাক কাব্যৰূপে গ্ৰহণ কৰা হয় । অলংকাৰ সম্বন্ধে ধ্বনিকাৰৰ স্পষ্ট উক্তি-

"ৰসাক্ষিপ্ততয়া যস্য বন্ধঃ শক্যক্ৰিয়ো ভবেৎ।
অপৃথক্‌যত্ননিৰ্বৰ্ত্তঃ সো'লঙ্কাৰো ধ্বনৌ মতঃ।।"

(ধ্বন্যালোক পৃঃ- ২/১৬)

অৰ্থাৎ ৰসৰ দ্বাৰা আক্ষিপ্ত বা আকৃষ্ট হ'লে যাৰ ৰচনা সম্ভৱপৰ হয় , ৰসৰ লগত এক যত্নৰ দ্বাৰা যিটো সম্পন্ন হয় ,তাকে ধ্বনি শাস্ত্ৰত অলংকাৰ বোলা হয় ।

অলংকাৰৰ সংজ্ঞা কিমান এই সম্পৰ্কে সঠিক সিদ্ধান্ত কোনো আলংকাৰিকে দিব পৰা নাই । কালৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে মানুহৰ ৰুচিৰ পৰিৱৰ্তন হৈছে, সৌন্দৰ্যবোধৰ সলনি হৈছে । মানুহৰ জ্ঞান-অভিজ্ঞতাৰ বৃদ্ধি হৈছে , নতুন নতুন বস্তুৰ আৱিষ্কাৰ হ'ব লাগিছে ,নতুন নতুন ধৰণৰ সৌন্দৰ্যৰ সন্ধানত মানুহ ব্যাকুল হৈ উঠিছে ফলত নতুন নতুন সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি হ'ব ধৰিছে । বিৱৰ্তনৰ মাজেদি অলংকাৰে সংখ্যাগৰিষ্ঠতা লাভ কৰি আহিছে। সেয়েহে আনন্দবৰ্দ্ধনে কৈছে যে অলংকাৰ অনন্ত– "অলঙ্কাৰাণামনন্তত্বাৎ।" অভিনৱ গুপ্তই অলংকাৰ অনন্ত হোৱাৰ কাৰণ দাঙি ধৰিছে । "প্ৰতিভানন্ত্যাৎ"অৰ্থাৎ কবি প্ৰতিভাৰ অন্ত

নাই ,সেয়ে অলংকাৰো অনন্ত । সেয়ে হ'লেও অলংকাৰক প্ৰধানতঃ দুটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে– শব্দালংকাৰ আৰু অৰ্থালংকাৰ। এই ভাগ দুটাৰো আকৌ বিভিন্ন ভাগ আছে ।

ওপৰত কাব্যত অলংকাৰ কাক কয়, ইয়াৰ প্ৰয়োজনীয়তা কি আৰু ইয়াক কেইটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি - সেই বিষয়ে তেনেই চমুকৈ আলোচনা কৰা হৈছে । এয়া হল কাব্যৰ কথা । নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এই কথাখিনি কিমান দূৰ প্ৰযোজ্য ? নাটক যিহেতু 'দৃশ্যকাব্য' সেইবাবে ইয়াত কাব্যৰ গুণ নিশ্চয় থাকিব। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত নাট্যকাৰৰ মাজত শুই থকা কবিজনে য'তে সুবিধা পাইছে ত'তে অলংকাৰৰে সৌন্দৰ্যমণ্ডিত ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মুখত বিভিন্ন ৰূপত শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালংকাৰেৰে পৰিপূৰ্ণ সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিছে । তাৰে কেইটামান উদাহৰণ তলত ব্যাখ্যাৰে সৈতে আগবঢ়াবলৈ যত্ন কৰা হ'ল —

'...
যি অদৃশ্য মায়াৱিনী মায়া-মূৰুতিয়ে
সপোনতে নৰকৰ নিজত্ব হৰিলে
যাৰ কণ্ঠ বিনিসৃত সংগীত কল্লোলে
উটুৱাই নিলে মোৰ হিয়া, মন, প্ৰাণ
সেই কল্পনাৰ মায়া মায়াৱী মুৰুতি
সঁচাকৈয়ে মায়া বিদৰ্ভৰ?" (পৃঃ-২৭)

উক্ত উদ্ধৃতিটোত যমক অলং কাৰ ব্যৱহৃত হৈছে দুটা বা তাতকৈ অধিক স্বৰযুক্ত ব্যঞ্জন নিৰ্দিষ্টক্ৰমত ব্যৱহৃত হ'লেই যমক অলংকাৰ হয় । তাৰ সাধাৰণতে দুটা ৰূপ– সাৰ্থক আৰু নিৰৰ্থক । ব্যৱহৃত ধ্বনি গুচ্ছৰ যদি অৰ্থ থাকে , অৰ্থাৎ যদি ব্যাকৰণৰ পদ হয় তেতিয়াহ'লে সি হয় সাৰ্থক যমক আৰু যদি ধ্বনি দুটা অৰ্থহীন হয় অথবা এটা অৰ্থযুক্ত আৰু আনটো অৰ্থহীন হয় তেতিয়াহ'লে সেইটোক নিৰৰ্থক যমক বোলে। উদ্ধৃতাংশত মায়া, মায়াৱিনী, মায়া-মূৰুতিয়ে, মায়াৱী এহি সকলো কেইটা পদতে স্বৰযুক্ত ব্যঞ্জন নিৰ্দিষ্ট ক্ৰমত ব্যৱহৃত হৈ যমক অলংকাৰ সৃষ্টি কৰিছে।

"যি অদৃশ্য মায়াৱিনী মায়া মূৰুতিয়ে" এই অংশত প্ৰথমৰ 'মায়াৱিনী' পদটোৰ 'মায়া' অংশ আঁতৰাই দিলে 'ৱিনী' অংশ নিৰৰ্থক , তেতিয়াও ইয়াত যমক অলংকাৰ হ'ব। ঠিক তেনেদৰে "সেই কল্পনাৰ মায়া মায়াৱী মূৰুতি " এই কবিতাংশৰ 'মায়াৱী' শব্দটোৰ 'মায়া' অংশ আঁতৰাই নিলে 'ৱী' নিৰৰ্থক। ইয়াতো যমক অলংকাৰহৈছে।

নাটকখনত ব্যৱহৃত **বক্ৰোক্তি অলংকাৰৰ** এটা উদাহৰণ হ'ল –

'...
সৌৰা– দেখিছা নে ?

নন্দনৰ পাৰিজাতকুঞ্জৰ আঁৰত
শচীৰ হাতত ধৰি
পৰিত্ৰাহি পৰিত্ৰাহি কৰি
সহস্ৰলোচন ইন্দ্ৰ— কেনেদৰে কঁপিছে ভয়ত ?
কি সুন্দৰ দৃশ্য ! কি সুন্দৰ
....।।" (পৃঃ- ১৩)

কওঁতাই যি অৰ্থত কয় , সেই অৰ্থ গ্ৰহণ নকৰি যদি শুনোতাই আন এটা অৰ্থ লয় তেতিয়াই বক্ৰোক্তি অলংকাৰ হয়। অৱশ্যে এইটো হ'ল শব্দালংকাৰৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য বক্ৰোক্তিৰ সীমিত ব্যৱহাৰ। উদ্ধৃতাংশত কাত্যায়নীয়ে যি 'সুন্দৰ দৃশ্য'ৰ কথা কৈছে সচাঁকৈয়ে সেই দৃশ্য সুন্দৰ নে ? ভয়ত কাতৰ হোৱা ইন্দ্ৰ আৰু শচীৰ উক্ত দৃশ্যৰ বৰ্ণনাৰে তেওঁলোকৰ জীৱনলৈ আহিব ধৰা ভয়ঙ্কৰ দুৰ্যোগৰ ফলস্বৰূপে জীৱন অসুন্দৰ হব , এই কথাহে শুনোতাই অনুভৱ কৰিছে ।এনে আওপকীয়া অৰ্থৰ অনুভৱত বক্ৰোক্তি অলংকাৰ হৈছে।

"...................... কিন্তু কোন সত্য ধৰ্ম-মতে অহংকাৰী দেৱতাসকলে মোৰ মাতৃ বসুমতীক নিন্দা কৰিব ? মই যদিও আজি মৰ্ত্যৰ সিংহাসনত তথাপি মই জন্ম অধিকাৰত দেৱতা । তেন্তে মায়া । কোন ন্যায় ধৰ্ম-মতে মই আজি সেই সন্মানৰ পৰা বঞ্চিত হৈ স্বৰ্গচ্যুত ধুমকেতুৰ নিচিনা দেৱতামণ্ডলীৰ বিদ্ৰূপ গঞ্জনা নিৰবে সহ্য কৰিম ?............." (পৃঃ- ৪১)

উক্ত উদ্ধৃতাংশত **'কাকু'** বক্ৰোক্তি অলংকাৰৰ ব্যৱহাৰ হৈছে ।'কাকু' শব্দৰ অৰ্থ হ'ল স্বৰভঙ্গী(intonation)।কাকু বক্ৰোক্তিত কণ্ঠস্বৰৰ বিশেষ ভঙ্গীৰে বিধিক নিষেধলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হয় , নাইবা নিষেধক বিধিৰূপে প্ৰতীয়মান কৰোৱা হয়। সাধাৰণতে প্ৰশ্ন-ভঙ্গীৰেই এই অলংকাৰটো গঠিত হয়। ইয়াত প্ৰশ্নটো কৰোঁতে উত্তৰৰ বাবে প্ৰশ্ন কৰা নহয়, কেৱল উল্লেখিত বিষয়টোত গুৰুত্ব দিবলৈকেহে প্ৰশ্নৰ উত্থাপন কৰা হয় । উক্ত সংলাপত নৰকে উত্তৰ বিচাৰি মায়াক প্ৰশ্ন কৰা নাই। বৰঞ্চ বসুমতী আৰু নৰকক নিন্দা কৰিব নালাগিছিল এই নিষেধাৰ্থত প্ৰশ্নটোৰ অৱতাৰণা কৰিছে ।

নাটকখনত ব্যৱহৃত এটা **উপমা অলংকাৰৰ** দৃষ্টান্ত এনেধৰণৰ—

"বীৰবৰ ! বস্তি গছ যিহৰে নহক —
দীপশিখা অনিন্দ্য সদায়।
..................................।" (পৃঃ ৩০)

সাদৃশ্যমূলক অলংকাৰৰ ভিতৰত প্ৰথম স্থান দিব লগা হয় উপমাক । ভাৰতীয় সাহিত্যত উপমা বুলি ক'লে তুলনা অৰ্থত ব্যৱহৃত হৈ আহিছে। তুলনা বুলি ক'লে আকৌ

যিকোনো সাদৃশ্যক বুজাব পাৰি । কিন্তু উপমা অলংকাৰ হ'বলৈ হ'লে দুটা বিসদৃশ বস্তুৰ ভিতৰত সাম্য বা সাদৃশ্য বিচাৰ কৰা হয় ।ৰামৰ চকুৰ লগত ৰহিমৰ চকুৰ সাদৃশ্যত উপমা অলংকাৰ নহয়। কিন্তু পদুমৰ পাহিৰ লগত প্ৰিয়াৰ নয়নৰ তুলনা কৰিলে তাত উপমা অলংকাৰ হয় ।কাৰণ পদুমৰ পাহি আৰু প্ৰিয়াৰ নয়ন দুয়োটা বিসদৃশ । তেনেদৰে উদ্ধৃতাংশত প্ৰয়োগ কৰা 'বস্তিগছ' শব্দটো 'বংশগৌৰৱৰ' অৰ্থত 'দীপশিখাক' নৰকৰ 'বলবীৰ্য-পৰাক্ৰম'ৰ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে । 'বীৰবৰ' নৰকক 'দীপশিখাৰ' লগত তুলনা কৰাত 'দুয়োটা' বিসদৃশ বস্তুৰ মাজত তুলনাৰ দ্বাৰা সংযোগ স্থাপন হোৱাত উপমা অলংকাৰ হৈছে ।

নাটকখনত **মালোপমা অলংকাৰৰ** ব্যৱহাৰো দেখা পোৱা যায় । উদাহৰণ-

"
....
হে নন্দন-বনবাণী সপোন-কুঁৱৰী !
থোৱা মোকো স্বপ্নত বুৰাই ।
নতু—হে নিঠুৰা স্বপ্ন-ইন্দ্ৰজালীবালা।
ধৰা—ধৰা ৰূপ মৰ্ত্য-জগতৰ।
ছায়াময়ী মায়াময়ী ছদ্মৰূপ ধৰি
নবঢাবা হৃদয়ত অতৃপ্ত অনল ।" (পৃঃ ২৪,২৫)

এটা উপমেয়ৰ লগত একাধিক উপমানৰ সম্বন্ধ স্থাপন হ'লে মালোপমা হয় । উদ্ধৃতাংশত 'মায়া' হ'ল উপমেয় আৰু উপমানবোৰ হ'ল— নন্দন-বনবাণী, সপোন-কুঁৱৰী, স্বপ্ন-ইন্দ্ৰজালীবালা, ছায়াময়ী, মায়াময়ী আদি । 'মায়া' এই উপমেয়ৰ লগত উক্ত একাধিক উপমাৰ সম্বন্ধ স্থাপনত মালোপমা অলংকাৰত পৰিণত হৈছে।

দুটা বস্তু দেখাত পৰস্পৰবিৰোধী যেন লাগিলেও তাৰ তাৎপৰ্যৰ পৰা যেতিয়া সেই বিৰোধৰ অৱসান হয় তেতিয়াই বিৰোধ অলংকাৰ হয় । ।অৰ্থাৎ দুটা বস্তুৰ মাজত দেখাত পৰস্পৰ বিৰোধী ভাব থাকিলেও যদিহে দুয়োটাৰ সমন্বয়ত এটা গভীৰ অৰ্থ ওলায় তেতিয়াই বিৰোধৰ অৱসান ঘটিব।আচলতে এই বিৰোধ আপাত দৃষ্টিতহে বিৰোধ, অনুভৱৰ বেলেগ স্তৰ এটাত তাৰ সাম্য বিৰাজমান । সেইবাবেই বিৰোধ অলংকাৰক **বিৰোধাভাস** বোলা হয় । ইয়াত প্ৰকৃত বিৰোধ নাই বৰঞ্চ বিৰোধৰ আভাসহে আছে । নাটকত ব্যৱহৃত এটা বিৰোধাভাসৰ উদাহৰণ এনে ধৰণৰ ---

"অমৃতৰ সৰসীত নমোৱাই মোক
কিয় তাত বান্ধি দিছা কাঁইটৰ ভুৰ ?" (পৃঃ ৯)

ইয়াত 'অমৃতৰ সৰসী ' সদৃশ মাতৃৰ প্ৰেম আৰু **'কাঁইটৰ ভুৰ'** অৰ্থাৎ নৰকৰ মাতৃ প্ৰেমত কাত্যায়নীৰ সন্দেহ এই দুটা ভাবৰ মাজত দেখাত বিৰোধ আছে যদিও বসুমতীয়ে পুত্ৰ নৰকৰ প্ৰেমত কোনো সন্দেহ কৰিব নালাগে অৰ্থাৎ নৰকৰ মাতৃৰ প্ৰতি অকুণ্ঠ ভাল পোৱা আৰু ভক্তি আছে এনে গভীৰ অৰ্থ সাধিত হৈছে । তেনেদৰে অন্য এটা বিৰোধাভাস

অলংকাৰ নিম্নোক্ত উদ্ধৃতাংশত ফুটি উঠিছে —

"মোহময়ী মায়াময়ী মৰ্মঘাতী বালা ।
হেৰা মোৰ অচিনাকি অতিপৰিচিতা
যৌৱনৰ সম্ভ্ৰান্ত আলহী !!
কিয় তুমি জানি বুজি সৰ্ব পৰিণাম
যাচি দিছা মোক আজি অমৃত-গৰল
পিবলৈ এক নিশ্বাসতে ?
................................" (পৃঃ- ২৯)

ইয়াত নৰকে "মোহময়ী মায়াময়ী মৰ্মঘাতী" বুলি মায়াক সম্বোধন কৰিছে। এই মায়া তেওঁৰ বাবে একে সময়তে অপৰিচিতা আৰু পৰিচিতা । দেখাত দুয়োটাৰ মাজত বিৰোধ থাকিলেও সেই বিৰোধৰ মাজত তেৱেঁই নৰকৰ জীৱনৰ সম্ভ্ৰান্ত আলহী অৰ্থাৎ আকাঙ্ক্ষিত প্ৰেমিকা এই গভীৰ ভাবটো প্ৰকাশ পাইছে । সেইবাবে ইয়াত বিৰোধাভাস হৈছে। সেইদৰে একেটা উদ্ধৃতিৰ 'যাচি দিছা মোক আজি অমৃত-গৰল' বুলি কওঁতে একেসময়তে 'অমৃত আৰু গৰল' পানত বিৰোধাভাস থাকিলেও এই বিৰোধাভাসৰ মাজত সাম্য ৰক্ষা কৰিছে "প্ৰেমত আনন্দ আৰু যন্ত্ৰণা" দুয়োটা আছে এই অৰ্থত । সেইবাবে ইয়াতো বিৰোধাভাস অলংকাৰ সাধিত হৈছে।

নাটকখনত **'কাৰণমালা'** নামৰ শৃঙ্খলামূলক অলংকাৰৰ ব্যৱহাৰো নাট্যকাৰে কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে —

"...
তোমাৰেই শক্তিৱন্ত সুন্দৰ সুঠাম
অপৰূপ বীৰমূৰ্তি দেখিবৰে পৰা
তোমাৰেই বীৰত্বৰ অপূৰ্ব কাহিনী
দিনে-নিশা শতমুখে শুনিবৰে পৰা
তুমিময় হ'ল মোৰ স্বপ্ন-জাগৰণ।
...." (পৃঃ- ২৮)

যেতিয়া পৰ্যায়বদ্ধ বাক্যবোৰ কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধত গঠিত হয় তেতিয়া তাক কাৰণমালা বুলি কোৱা হয় । এনেদৰে ক'ব পাৰি কোনো কাৰণত কাৰ্য যদি পৰৱৰ্তী কোনো কাৰ্যৰ কাৰণ হয় তেতিয়াহ'লে সেই অলংকাৰটোক কাৰণমালা অলংকাৰ বোলে। উক্ত উদ্ধৃতিটোত মায়াই নৰকক ভালপোৱা, প্ৰেমত পৰা কাৰ্যটোৰ কাৰণ হ'ল নৰকৰ শক্তি, সৌন্দৰ্য, বীৰত্ব আদি। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী কাৰ্য মায়াই নৰকক পতিৰূপে পাবলৈ মাতৃ-ভৱানীক কৰা প্ৰাৰ্থনা আৰু সেই প্ৰাৰ্থনাৰ ফলশ্ৰুতি আদ্যাশক্তিৰ আশীৰ্বাদ আৰু নৰকক বৰমাল্য প্ৰদান কৰাৰ আদেশ লাভ —

"ধ্যান কৰি তোমাৰেই

প্ৰেমময় মোহন মূৰুতি
পূজিছিলোঁ মাতৃ ভৱানীক।
কত জনমৰ পুণ্যৰ ফলত
তুষ্টা হই আদ্যাশক্তি জগৎ-জননী
মধু-তন্দ্ৰা-আৱেশতে কৰিলে আদেশ
সপিবলৈ' বৰমাল্য তোমাৰ কণ্ঠত । (পৃঃ- ২৮,২৯)

লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় গোটেই কবিতাংশত পৰ্যায়বদ্ধভাৱে বাক্যবোৰৰ কাৰ্য আৰু কাৰণৰ মাজত সম্বন্ধ গ্ৰথিত হৈছে । এইটো এটা কাৰণমালা অলংকাৰৰ উদাহৰণ।

সাৰ অলংকাৰৰ ব্যৱহাৰো নাটকখনত নাট্যকাৰে কৰিছে ভাব আৰু ভাষা উভয় বিধৰে উত্তৰোত্তৰ উৎকৰ্ষকেই সাৰ বোলা হয় ।

" আজি মোৰ বৰ আনন্দৰ দিন । আজিৰ প্ৰভাত কেনে সুন্দৰ । আজিৰ দিবাকৰ কেনে উজ্জ্বল ! আৰু আজিৰ এই মায়া মোৰ তাতোকৈ কেনে উজ্জ্বল মহাশক্তিসম্পন্না !" (পৃঃ- ৯৬)

উক্ত সংলাপ অংশত নৰকৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশৰ লগে লগে ভাব আৰু ভাষাৰ উত্তৰোত্তৰ উৎকৰ্ষ সাধন হোৱাত সাৰ অলঙ্কাৰ হৈছে ।

ব্যজস্তুতি অলঙ্কাৰৰ প্ৰয়োগো নাটকখনত কৰিছে। তাৰ এটা উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল —

"......................... কেনে সুন্দৰ কুৎসিৎ বিচাৰক তুমি ! চমৎকাৰ তোমাৰ বিচাৰ - - অতি চমৎকাৰ ! সাৰ্থক তোমাৰ দয়াময় নাম.....................।"(পৃঃ- ৮১)

নিন্দাৰ ছলেৰে প্ৰশংসা কৰিলে অথবা প্ৰশংসাৰ ছলেৰে নিন্দা কৰিলে তেনে অলঙ্কাৰক ব্যজস্তুতি অলঙ্কাৰ বোলে । উপৰোক্ত বাক্যাংশত শ্ৰীকৃষ্ণক বসুমতীয়ে প্ৰশংসাৰ ছলেৰে নিন্দা কৰিছে । ইয়াত ব্যজস্তুতি অলঙ্কাৰ প্ৰকাশ পাইছে ।

অনলংকৃত ভাষা

ওপৰৰ আলোচনাত 'নৰকাসুৰ ' নাটকখনত ব্যৱহৃত অলংকাৰপূৰ্ণ কাব্যিক ভাষাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে । নাটকখনত যেনেদৰে অলংকাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে তেনেধৰণে অনলংকৃত ভাষাৰ প্ৰয়োগো কৰা হৈছে । ১ ম অংকৰ ২ য় দৰ্শনত বসুমতী আৰু নৰকৰ সংলাপত কেনেকৈ অনলংকৃত ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিছে তাৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল-

নৰক।	আই ! ৰজা হোৱা বৰ টান কাম ।
বসুমতী।	কিয় পুত্ৰ ?
নৰক।	ৰজা মানে মনুষ্যৰ ৰক্তপায়ী ৰাক্ষস নহয় জানো আই ?

বসুমতী। আংশিকভাৱে হয় । কিন্তু মনত ৰাখিবা পুত্ৰ ! গাত ভগৱান নাৰায়ণৰ শোণিত থাকিলে , অসুৰৰ কল্যাণ কামনা কৰিলে আৰু ত্ৰিজগতৰ একছত্ৰী অধীশ্বৰ হ'বলৈ আশা ৰাখিলে কেতিয়াও ইমান দুৰ্বল হ'লে নচলিব । ৰজাৰ হৃদয়ত কোমলতা, কঠোৰতা সকলোকে সমানে স্থান দিব লাগিব । ৰাজনীতি আৰু মানৱনীতি একে বস্তু নহয় । বুজিছা ? (পৃঃ- ১৫)

'নৰকাসুৰ' নাটকখনত নিম্নশ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ ভাষাৰ বিষয়ে উল্লেখ নকৰিলে আলোচনাটো অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰ'ব । নাটকখনত সন্নিৱিষ্ট দুটামান লঘু সংলাপৰ দৃষ্টান্ত এনে ধৰণৰ –

১ম বাটৰুৱা পিছে দেউ। কিহৰ কাৰণেনো এই উৎসৱ হৈছে ?

মালভোগ তুমিও ভাল অকৰা দেও, তাকো নুবুজিলা । আজি যে আমাৰ নতুন নৰক ৰাজপাটত উঠিছে তাৰ ভু পোৱা-নে ?

২য় বাটৰুৱা সেইটো হ'লে জানো । শুনাত শুনো, আমাৰ ৰজাৰ হেনো মাক বসুমতী কিন্তু বাপেকৰ হ'লে বৰ ঠিক নাই বোলে । পাতাললৈ বসুমতীক হৰি নিছিল হিৰণ্যাক্ষই, তেওঁক উদ্ধাৰ কৰিলেগৈ গাহৰি এটাই , মাজতে হল এডোখৰ ল'বা-পোৱালি- – সেয়েই ৰজা । কথাটো সঁচানে দেউ ? (পৃঃ- ২০)

ওপৰৰ আলোচনাটোত উদ্ধৃতিসহ 'নৰকাসুৰ' নাটকত প্ৰয়োগ হোৱা ভাষা সম্পৰ্কে এটা ধাৰণা দিয়াৰ যত্ন কৰা হৈছে । নাট্যকাৰ হাজৰিকাই অলংকাৰপূৰ্ণ অনলংকৃত,ঘৰুৱা আৰু লঘু বিভিন্ন ধৰণৰ ভাষা প্ৰয়োগ কৰি নাটকখনত সংলাপৰ আকৰ্ষণীয়তা বৃদ্ধি কৰিছে।

সংলাপৰ দুৰ্বলতা

নাট্যকাৰ হাজৰিকাৰ সংলাপ ৰচনাত প্ৰকাশ পোৱা সৃজনী প্ৰতিভাৰ কথা কৈ অহা হৈছে । সেয়ে হ'লেও নাট্যকাৰৰ সংলাপ ৰচনাত যে কিছু দুৰ্বলতা ৰৈ গৈছে সেই বিষয়ে উল্লেখ নকৰিলে পক্ষপাতিত্ব কৰা হ'ব । নাটকত দেখা পোৱা দুৰ্বলতাৰ কথা ক'বলৈ যাওঁতে ড° সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'নাট্যতত্ত্ব মীমাংসাত' সংলাপৰ সম্পৰ্কে কোৱা কথাখিনি প্ৰসংগক্ৰমে আলোচনা কৰা যুগুত হ'ব । তেওঁ আলোচনাত দাঙি ধৰিছে যে নাটকীয় সংলাপ বিশেষ ধৰণৰ কথোপকথন আৰু তাক সজীৱ কৰি ৰাখিবলৈ হ'লে অৱশ্যেই কথোপকথনৰ সাধাৰণ ধৰ্ম ৰক্ষা পৰাটো আৱশ্যক । এই ধৰ্ম যিমানেই ৰক্ষা কৰিব পাৰি সংলাপ সিমানেই স্বাভাৱিক হয়। এই স্বাভাৱিকত্ব আকৌ দুটা বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। ক'ব পৰা বিষয় আৰু কোৱাৰ ধৰণৰ ওপৰত । ড° সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ ভাষাৰে –"বলার বিষয় সম্বন্ধে দেখা যায় কথোপকথনের সময়ে অনেক ক্ষেত্রেই একটি বিশেষ বিষয়ে কথা নিবদ্ধ থাকে না , বিষয় থেকে বিষয়ান্তরে চলাফেরা করে–

কথার মধ্যে অবান্তর কথাও এসে পড়ে। নাট্যকারের হাত- পা-এ বিষয়ে একেবারে বাধা না-থাকলেও যথেচ্ছাচার করার অবকাশ তাঁর খুবই কম । অবান্তরকে বর্জন করেও তাকে স্বাভাবিকতা বজায় রাখতে হয়।" (পৃঃ- ২৩৯ , নাট্যতত্ত্বমীমাংসা) .

নৰকাসুৰ নাটকখনত চৰিত্ৰবোৰে কথাৰ মাজত অবান্তৰ প্ৰসংগৰ বকলা মেলিছে। অৰ্থাৎ বিষয়ৰ পৰা বিষয়ান্তৰলৈ গৈ সংলাপৰ স্বাভাৱিকতা ভংগ কৰিছে। ৪ৰ্থ অংকৰ ৪ৰ্থ দৰ্শনৰ কথাকে এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিব পাৰি । শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু বিশ্বকৰ্মাই নৰকাসুৰৰ বিষয়ে কথা পাতি থকা অৱস্থাত- শ্ৰীকৃষ্ণই বিশ্বকৰ্মাক দ্বাৰকালৈ গৈ যোল্ল হাজাৰ আঠটা কুঁৱৰীটোল সাজিবলৈ নিৰ্দেশ দিছে। অকল ইমানেই নহয় সেই যোল্ল হাজাৰ ৰমণীনো কোন তাকে ক'বলৈ গৈ ত্ৰেতাত তেওঁ গ্ৰহণ কৰা ৰামচন্দ্ৰৰ কাহিনীটো ক'বলৈ আৰম্ভ কৰিছে । শ্ৰীকৃষ্ণৰ সংলাপত 'নৰকাসুৰ' বাদ পৰি 'ৰামচন্দ্ৰ' চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশত গুৰুত্ব দিয়াত কথাবস্তু বিষয়ৰ পৰা বিষয়ান্তৰলৈ গতি কৰিছে । এনে কৰাত সংলাপৰ স্বাভাৱিকতা ক্ষুণ্ণ হৈছে ।

নাটকখনৰ অন্য এটা অস্বাভাৱিকতা হ'ল – সংলাপত একে সময়তে চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত পদছন্দ আৰু কথা বা গদ্যৰ প্ৰয়োগ আকৌ কেতিয়াবা এটা চৰিত্ৰৰ মুখত কাব্য ছন্দৰ সংলাপ আৰু কথা বা গদ্যসংলাপৰ ব্যৱহাৰ। তাৰ এটা নমুনা হ'ল– ২য় অংকৰ প্ৰথম দৰ্শন। ইয়াত চৰিত্ৰবোৰৰ কেইটামানে গদ্যত কথা কৈছে ,তাৰ বিপৰীতে উত্তৰত কেইটামান চৰিত্ৰই কাব্যছন্দৰ সংলাপ প্ৰয়োগ কৰিছে। ইন্দ্ৰ কাৰ্তিকৰ মুখত গদ্য সংলাপ আৰু বৰুণ-পৱন আদি দেৱতাৰ মুখত পদ্য সংলাপত-দৃশ্যটোত অসামঞ্জস্য আহি পৰিছে। তেনেদৰে সেই একেটা দৃশ্যত ইন্দ্ৰৰ মুখত গদ্য সংলাপ প্ৰয়োগ হৈ থকা অৱস্থাত পুনৰ গদ্য সংলাপলৈ পৰিৱৰ্তিত হোৱাত শ্ৰুতিকটু হোৱাটো স্বাভাৱিক। গদ্য সংলাপ আৰু কাব্য সংলাপৰ এনে খেলি-মেলি প্ৰয়োগত নাটকীয় সংলাপত স্বাভাৱিকতা ৰক্ষা পৰা নাই । তদুপৰি দীঘলীয়া সংলাপৰ প্ৰয়োগত চৰিত্ৰবোৰৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশত মাজে মাজে বাধাৰ সৃষ্টি হৈছে।

ট্ৰেজেডি (Tragedy)

সাহিত্যৰ এটা উল্লেখযোগ্য শাখা হিচাপে নাটকত ব্যক্তিৰ জীৱনৰ হাঁহি-কান্দোন, সুখ-দুখ স্পষ্টভাৱে প্ৰতিফলিত হয় । সাধাৰণতে যিবোৰ নাটকত জীৱনৰ বিষাদময় দিশটো ৰূপায়িত হয় তাক ট্ৰেজেডি আৰু যিবোৰ নাটকত জীৱনৰ আনন্দময় দিশটো ৰূপায়িত কৰা হয় তাকে কমেডি বোলা হয় ।

ট্ৰেজেডি কাক বোলে ,ট্ৰেজেডিৰ লক্ষণ কেনে ধৰণৰ হোৱা উচিত ইত্যাদি প্ৰশ্নৰ উত্তৰৰ বাবে এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিক্‌ছ্' (Poetics) এখন উত্তম গ্ৰন্থ। 'পয়েটিক্‌ছ'ত ট্ৰেজেডিৰ বিষয়ে এৰিষ্টটলে বহলাই আলোচনা কৰিছে। অৱশ্যে এইটো সত্য যে এৰিষ্টটলে 'পয়েটিক্‌ছ্' ৰচনা কৰাৰ বহু বছৰৰ আগৰে পৰা গ্ৰীচত ট্ৰেজেডিৰ ৰচনা হৈছিল । গ্ৰীক নাট্যকাৰ এস্কিলাছ, ছফোক্লিছ আৰু ইউৰিপিডিছৰ নাটককেইখনক অৱলম্বন কৰিয়েই এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিছিল। সময়ৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে ট্ৰেজেডি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ বহুত পৰিৱৰ্তন হৈছে যদিও এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ বিষয়ে 'পয়েটিক্‌ছ'ত উল্লেখ কৰি থৈ যোৱা সংজ্ঞা টোৱেই বৰ্তমানলৈকে ট্ৰেজেডিৰ ভেটিৰূপে পৰিগণিত হৈ আছে

এৰিষ্টটলে 'পয়েটিক্‌ছ'ত ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা এনেদৰে দিছে– "A tragedy then, is the immitation of an action that is serious and also,as having magnitude, complete in itself ; in language with pleasureable accessories, each kind brought in separately, in the parts of the work, in a dramatic, not in a narrative form, with incidents arousing pity and fear wherewith to accomplish its Cathersis of such emotions."*(ch.vip.35)*

অৰ্থাৎ ট্ৰেজেডি হ'ল অভিনয়ৰ উপযোগী; স্বয়ং সম্পূৰ্ণ, বিশেষ আয়তন বিশিষ্ট, আৰু গহীন ঘটনাৰ অনুকৰণ; ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত যাৰ প্ৰতিটো অংশ স্বকীয়ভাৱে শিল্পসৌন্দৰ্যমণ্ডিত ; যাৰ প্ৰকাশৰীতি বৰ্ণনাত্মক নহয়- নাটকীয়হে ; যাৰ ক্ৰিয়াশীলতাই ভয় আৰু সহানুভূতি উদ্ৰেক কৰি অনুৰূপ অনুভূতি সমূহৰ পৰিশুদ্ধি বা বিমোক্ষণ ঘটায়।

উক্ত সংজ্ঞাটো বিশ্লেষণ কৰি চালেই ট্ৰেজেডিৰ লক্ষণসমূহ ওলায় পৰে। এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাটো আমি এনেদৰে বিচাৰ কৰিব পাৰো —

১। ট্ৰেজেডি জীৱনৰ কোনো গুৰুত্বপূৰ্ণ ঘটনাৰ অনুকৰণ (নাট্যৰূপ)। ইয়াত ঘটনাৰ অনুকৰণকহে বুজাইছে, কোনো মানুহক নহয়। ঘটনাটো গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ব লাগিব কাৰণ সাধাৰণ ঘটনাই মানুহৰ হৃদয়ত গভীৰ বেদনাৰ উদ্ৰেক কৰিব নোৱাৰে।

২। ট্ৰেজেডিৰ ঘটনা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আৰু বিশেষ আয়তনবিশিষ্ট হব লাগিব । স্বয়ংসম্পুৰ্ণ ঘটনা বোলোতে কাহিনীভাগৰ আদি , মধ্য আৰু অন্তৰ কথাকে বুজাইছে, যাতে দৰ্শকৰমনত স্পষ্ট হৈ উঠে ।

বিশেষ আয়তনবিশিষ্ট এইকাৰণেই হ'ব লাগিব যাতে গভীৰভাৱে অতি মৰ্মান্তিক বেদনা প্ৰকাশ পায় , অতি চুটি কাহিনীত ট্ৰেজেডিৰ ৰস সৃষ্টিত বাধা পৰিব।

৩। ট্ৰেজেডিৰ ভাষা শিল্পসৌন্দৰ্যমণ্ডিত হ'ব লাগিব। ঘটনাটো প্ৰকাশ কৰিব লাগিব - ছন্দোবদ্ধ বাক্য আৰু সংগীতৰ সহায়েৰে । সেইবুলি অলংকাৰপূৰ্ণ ভাষাৰে ঘটনাটো বৰ্ণনা কৰি গ'লে নহ'ব। অকল বৰ্ণনাত্মক হ'লে ট্ৰেজেডিৰ চাহিদা পুৰণ নহ'ব। ঘটনাটো বৰ্ণনাত্মক নহৈ নাটকীয় অভিনয়ৰ উপযোগী সংলাপ নিৰ্ভৰ হ'ব লাগিব। দৃশ্যৰ সহায়েৰে তাক অভিনয়ৰ উপযোগী কৰি তুলিব লাগিব ।

৪। অৱশেষত পাঠক-দৰ্শকৰ চিত্তত ভয় আৰু সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰি তেনেধৰণৰ অনুৰূপ অনুভূতিৰ পৰা মুক্ত কৰিব পাৰিব লাগিব ।.

এৰিষ্টটলৰ ট্ৰেজেডিৰ সম্পৰ্কে দিয়া সংজ্ঞাটোৰ "pity " শব্দটো পুতৌ অৰ্থত ব্যৱহাৰ হৈছে বুলি সমালোচকসকলে মানি ল'ব খোজা নাই। কিয়নো ট্ৰেজেডিৰ নায়কজন এজন বিশিষ্ট ব্যক্তি। এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ নায়কজন কেনে হ'ব লাগিব কৈ থৈ গৈছে - -"should be someone of high fame and flourishing prosperity" অৰ্থাৎ এনে এজন ব্যক্তি হ'ব লাগিব যাৰ সুখ্যাতি আৰু বিপুল সমৃদ্ধি আছে। তেনে এজন ব্যক্তিৰ ভাগ্যবিপৰ্যয়ৰ কাহিনী দেখি দৰ্শকৰ হৃদয়ত 'পুতৌ' নজন্মে, নিশ্চয় সহানুভূতিহে জন্মিব । এই প্ৰসংগত সমালোচক সকলে কৈছে –

"Terror, assuredly is frequently called forth by a great drama, althogh terror is not the chief emotion in an audience; but as regards pity, we may truly feel doubtfull whether in a high tragedy it may to any great extent enter in."

এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাটোৰ আটাইকৈ বিতৰ্কমূলক অংশটো হ'ল – ট্ৰেজেডিৰ উদ্দেশ্য ভয় আৰু সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰি তেনে ধৰণৰ অনুভূতিবোৰৰ বিমোচন ঘটোৱা। এৰিষ্টটলে এই প্ৰসংগত প্ৰয়োগ কৰা 'কেথাৰছিছ্' শব্দটোৱে সমালোচক সকলক যথেষ্ট চিন্তিত কৰি আহিছে । শব্দটোৰ বহল ব্যাখ্যা এৰিষ্টটলে ক'তো আগবঢ়োৱা নাই। 'পয়েটিক্‌ছ'ত মাথোন এঠাইতহে শব্দটোৰ উল্লেখ আছে । প্ৰসিদ্ধ অনুবাদক বাইৱাটাৰৰ মতে 'কেথাৰছিছ্' শব্দটোৰ অৰ্থ হ'ল 'বিমোক্ষণ'। এইটো চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ লগত সম্পৰ্ক থকা শব্দ।

এৰিষ্টটলৰ দেউতাক এজন চিকিৎসক আছিল । সেয়ে তেওঁৰ চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ যথেষ্ট জ্ঞান আছিল । 'পয়েটিক্‌ছ্' নামৰ গ্ৰন্থখনত তেওঁ চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ আৰু জীৱন-তত্ত্ব নিৰ্ভৰ ভালেমান উপমা আৰু ৰূপক ব্যৱহাৰ কৰিছে । গতিকে বাইৱাটাৰে ক'ব বিচাৰিছে যে 'কেথাৰছিছ্' শব্দটো চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ 'বিমোক্ষণ' অৰ্থতেই ব্যৱহৃত হৈছে । তেওঁ উক্ত যুক্তিটো প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ এই সম্পৰ্কত আন এটা যুক্তি ডাঙি ধৰিছে । তেওঁ কৈছে, এৰিষ্টটলে 'পলিটেইয়া' নামৰ গ্ৰন্থতো এই 'কেথাৰছিছ্' নামৰ শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে । শব্দটো চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ অৰ্থতে ব্যৱহাৰ কৰিছে।

পুৰণি চিকিৎসা শাস্ত্ৰত মানুহৰ অসুস্থতাৰ কাৰণ মানুহৰ শৰীৰত যি কোনো এটা বা দুটা ৰসৰ মাত্ৰাধিক্য বুলি ধৰা হৈছিল। সেইবাবে তেনে অসুস্থ মানুহক স্বাভাৱিক অৱস্থালৈ ঘূৰাই আনিবলৈ অতিমাত্ৰা ৰসখিনি উলিয়াই দি আটাইকেইটা ৰস সমপৰ্যায়ত ৰখাৰ দিহা কৰা হৈছিল । ঠিক তেনেদৰে মানুহৰ হৃদয়ত আৱেগ- উত্তেজনাৰ মাত্ৰাধিক্য ঘটিলে মানুহ অস্বাভাৱিক হৈ পৰে । তেনে অস্বাভাৱিক অৱস্থাৰ পৰা মুক্তি পাবলৈ মনৰ তীব্ৰ আৱেগ অনুভূতিক বাহিৰলৈ ওলিয়াই স্বাভাৱিক অৱস্থালৈ আনিব পাৰিব লাগিব । নাটকত নানা ধৰণৰ মৰ্মান্তিক যন্ত্ৰণাদায়ক দৃশ্যৰ ৰূপায়ণে দৰ্শকৰ মনত সঞ্চিত হৈ থকা মাত্ৰাধিক যন্ত্ৰণাৰ বাৰ্হিগমন ঘটায়। ফলত দৰ্শকৰ মন শান্ত-সমাহিত হৈ পৰে । সেই অৰ্থতেই 'কেথাৰছিছ' শব্দটোৰ অৰ্থ বিমোক্ষণ এক প্ৰকাৰৰ দেহ-মনৰ পৰিশোধন বুলিব পাৰি । লুকাচৰ মন্তব্য এই সম্পৰ্কত এনে ধৰণৰ –

"There is strong evidence that cathersis means, not "purification" but "purgation". A medical metaphor.(Aristotle was the son of a physician). yet owing to changes in medical thought,"purgation"has become radical misleading to modern minds. Inevitably we think of purgatives, and complete evacuations of waste products; and then outraged critics ask why our emotions should be so ill-treated. "

লুকাচে ক'ব বিচাৰিছে এৰিষ্টটলে প্লেটোৰ কাব্যৰ (নাটকো কাব্যৰ অন্তৰ্ভুক্ত) সম্পৰ্কে থকা অভিমতক খণ্ডন কৰিবলৈহে এই শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। প্লেটোৱে কাব্যক বৰ ভাল চকুৰে চোৱা নাছিল। কিয়নো কাব্যই আৱেগক প্ৰশ্ৰয় দিয়ে–poetry feeds and waters passions, weeds that should rather be killed by drought . প্লেটোৰ মতৰ বিৰোধিতা কৰিবলৈ ট্ৰেজেডিৰ উদ্দেশ্যৰ সম্পৰ্কে কওঁতে এৰিষ্টটলে আন শব্দ ব্যৱহাৰ নকৰি ডাক্তৰসকলে ব্যৱহাৰ কৰা এই 'কেথাৰছিছ্' শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল । কাৰণ তেওঁ নিজেই আছিল এজন ডাক্তৰৰ ল'ৰা । তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল কাব্যই আৱেগক প্ৰশ্ৰয় দি অহিত কৰাৰ সলনি আৱেগৰ মাত্ৰাধিক্য

কমোৱাতহে সহায় কৰে । সেই কাৰণে কাব্য বৰ্জনীয় নহয় বৰঞ্চ আমাৰ আদৰণীয়হে হোৱা উচিত।

কিছুমান সমালোচকৰ মতে কেথাৰছিছ্ শব্দটো এৰিষ্টটলে purification অৰ্থাৎ পৱিত্ৰীকৰণ অৰ্থত প্ৰয়োগ কৰিছে। তেওঁলোকৰ মতে ৰঙ্গমঞ্চত নায়কৰ দুখ-বিপৰ্যয় দেখি দৰ্শকৰ মনত সহানুভূতি উদয় হয় , ক্ৰমশঃ এনে ভাবৰ বৃদ্ধি হয় আৰু দৰ্শকৰ হৃদয় পৱিত্ৰ হৈ পৰে । নায়কৰ দুখ-দুৰ্বলতাৰ লগত দৰ্শকে নিজকে ৰিজাই চায় । নায়কৰ দৰে শক্তিশালী , গুণী ব্যক্তিৰ পতন দেখি দৰ্শকসকল নিজৰ অস্তিত্বৰ প্ৰতি সজাগ হয় । তেওঁলোকে দুৰ্বলতা পৰিহাৰ কৰি জীৱনযুঁজত যুঁজিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা পায়, নিজকে শোধন কৰাৰ সুযোগ পায়। আত্মাৰ শোধন হোৱা এনে মতবাদক আত্মশোধন বোলা হয়। কৰ্নেইল আদিয়ে এই মতবাদ আগবঢ়ালে - তেওঁলোকৰ মতে 'ট্ৰেজেডিত ঘটা ভয়ঙ্কৰ ঘটনাৱলীয়ে দৰ্শকক সকীয়াই দিয়ে দোষ দুৰ্বলতাখিনি আঁতৰাই নিজকে শোধন কৰি ল'বলৈ, যাতে নিজৰ জীৱনত তেওঁলোকে ট্ৰেজেডিত দেখা ধৰণৰ পৰিস্থিতিৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া নহয় ।

এৰিষ্টটলে 'পয়েটিক্‌ছ'ত কাব্যৰ পৰা পোৱা আনন্দৰ কথা বাৰে বাৰে উল্লেখ কৰিছে। যিহেতু এৰিষ্টটলৰ ট্ৰেজেডিৰ সম্পৰ্কে দিয়া সংজ্ঞাটোতহে অকল 'Catharsis' শব্দটোৰ উল্লেখ আছে তেনেস্থলত সেই শব্দটোৰ এটা বিশেষ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰা মত পোৱাটো দুৰূহ। কিন্তু কাব্যৰ আনন্দ যে অনুকৰণৰ পৰা পোৱা আনন্দ আৰু অনুকৰণৰ ফল স্বৰূপেই যে ট্ৰেজেডিয়ে এক প্ৰকাৰৰ বিশেষ আনন্দ প্ৰদান কৰে সেই কথা এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাই স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। ট্ৰেজেডিয়ে দিয়া আনন্দৰ সম্পৰ্কত তেওঁ কৈছে –

"we must not demand of tragedy any and every kind of pleasure but only that which comes of pity and fear through imitation. " ট্ৰেজেডিয়ে আনন্দ দিয়ে কাৰণেই আমি ট্ৰেজেডিৰ অভিনয় চাই ভাল পাওঁ। ট্ৰেজেডিৰ আনন্দ এক প্ৰকাৰৰ বিশেষ আনন্দ । সকলো ধৰণৰ আনন্দ ট্ৰেজেদিৰ পৰা আশা কৰা অনুচিত।

দৰ্শক ৰঙ্গমঞ্চলৈ যায় আনন্দৰ অন্বেষণত । সেই আনন্দৰ এটা বিশেষত্ব আছে , এটা বৈশিষ্ট্য আছে । দৰ্শকে কেতিয়াও মাত্ৰাধিক আৱেগ উত্তেজনা নিৰ্গমণ বা বিমোক্ষণ (purgation) কৰিবলৈ নাইবা আৱেগ অনুভূতিৰ পৱিত্ৰীকৰণ (purification) কৰিবলৈ নাযায় । আৰ্টৰ সকলো সৃষ্টিৰ নিচিনা ট্ৰেজেডিও এবিধ আৰ্ট। অন্যান্য কলাত্মক সৃষ্টিৰ দৰে ট্ৰেজেডিৰো মুখ্য উদ্দেশ্য আনন্দ প্ৰদান কৰা। ট্ৰেজেডিত ৰূপায়িত হোৱা দুখ, বেদনা, বিষাদ, যন্ত্ৰণা ইত্যাদি অনুভূতিৰ মাজেদিয়েই একপ্ৰকাৰৰ বিশেষ আনন্দ দৰ্শকে উপলব্ধি কৰে, যাক শৈল্পিক আনন্দ বুলিবও পাৰি।

নৰকাসুৰক ট্ৰেজেডি বুলিব পাৰিনে?

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডি সম্পৰ্কে কৈছে-- ট্ৰেজেডি হ'ল, অভিনয়ৰ উপযোগী, স্বয়ংসম্পূৰ্ণ, বিশেষ আয়তনবিশিষ্ট, আৰু গহীন ঘটনাৰ অনুকৰণ; ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত যাৰ প্ৰতিটো অংশ স্বকীয়ভাৱে শিল্পসৌন্দৰ্যমণ্ডিত ; যাৰ প্ৰকাশ ৰীতি বৰ্ণনাত্মক নহয়-নাটকীয়হে; যাৰ ক্ৰিয়াশীলতাই ভয় আৰু সহানুভূতি উদ্ৰেক কৰি অনুৰূপ অনুভূতি সমূহৰ পৰিশুদ্ধি বা বিমোক্ষণ ঘটায়।

উক্ত সংজ্ঞাটোত ট্ৰেজেডিৰ লক্ষণসমূহ ফট্‌ফটিয়াকৈ ওলাই আছে। লক্ষণকেইটা হ'ল – ১) ট্ৰেজেডি জীৱনৰ কোনো ঘটনাৰ অনুকৰণ ,২)ট্ৰেজেডিৰ ঘটনা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আৰু বিশেষ আয়তন বিশিষ্ট, ৩) ট্ৰেজেডিৰ ভাষা শিল্পসৌন্দৰ্যমণ্ডিত, ছন্দোবদ্ধ সংলাপ আৰু সংগীতেৰে মুখৰিত আৰু ৪) ভয় আৰু কৰুণাৰ উদ্ৰেক কৰি তেনেধৰণৰ অনুৰূপ অনুভূতিৰ পৰা মুক্ত কৰা।

প্ৰতিটো লক্ষণৰ ব্যাখ্যা সম্পৰ্কে সমালোচকসকলৰ মাজত মতভেদ আছে। তথাপিও উক্ত লক্ষণসমূহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ট্ৰেজেডিত জীৱনৰ বিষাদময় দিশটো অংকিত হয়। মঞ্চত জীৱনৰ এই বিষাদময় দিশৰ ৰূপায়ণ চাই দৰ্শক-পাঠকৰ উপলব্ধি হয় বিষাদৰ অভিজ্ঞতা কোনো ব্যক্তিৰ একান্ত ব্যক্তিগত নহয়, প্ৰত্যেক মানুহৰ তেনে ধৰণৰ বিষাদময় অভিজ্ঞতা আছে। প্ৰত্যেক মানুহ বিষাদৰ কম বেছি পৰিমাণে অংশীদাৰ। অভিজ্ঞতাৰ এনে বিশ্বজনীনতাক ট্ৰেজেডিৰ মূল বুলিব পাৰি।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডি সম্পৰ্কে আগবঢ়োৱা সংজ্ঞাটোৰ আলম লৈ আমি অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নামৰ নাটকখনত ট্ৰেজেডিৰ কি কি লক্ষণ প্ৰকাশ পাইছে বিচাৰ কৰিব পাৰোঁ। 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ কাহিনীত ট্ৰেজেডিৰ কাহিনীৰ গাম্ভীৰ্য আছে। কাহিনীভাগত নৰকৰ জীৱনৰ গভীৰ সমস্যা ৰূপায়িত হৈছে। জন্মৰ অধিকাৰত তেওঁ বৰাহ বিষ্ণুৰ পুত্ৰ। কিন্তু লালিত-পালিত হ'ব লগা হৈছে বিদেহ ৰাজ জনকৰ গৃহত। প্ৰাপ্য সম্মান আৰু অধিকাৰ হেৰুৱাই স্বৰ্গ-মৰ্ত্য-পাতাল সকলোতে তেওঁ পৰিচিত হৈছে হীন-নীচ-জাৰজ সন্তানৰূপে। তেনে স্থলত সুকোমল অন্তৰৰ নিষ্কলুষ নৰকে নিজৰ হৃত সম্মান উদ্ধাৰ কৰিবলৈ প্ৰাণ-পণে সংগ্ৰামত অৱতীৰ্ণ হ'ব লগা হৈছে। কাহিনীভাগত নৰকৰ জীৱনৰ আদ্যোপান্ত প্ৰকাশ পাইছে। নাট্যকাৰে কালিকা পুৰাণ, ৰামায়ণ, অসম বুৰঞ্জী আৰু কিম্বদন্তিৰ সমন্বয় ঘটাই নাট্যোপযোগীকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। ধৰ্মীয় সাহিত্যৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰি যুগুত কৰি উলিওৱা নাটকখনৰ কাহিনীভাগত গভীৰতা থকাটো স্বাভাৱিক।

নায়ক নৰকাসুৰৰ মাজত ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ কিছু লক্ষণ পোৱা যায়। ট্ৰেজেডিৰ নায়কজনৰ থাকিবলগীয়া গুণ সম্বন্ধে এৰিষ্টটলে কৈছে--

i) that the characters should be good ;
ii) that they should be appropriate;

iii) that they should be like reality or true to life ;
iv) that they should be consistent;

অৰ্থাৎ চৰিত্ৰ ভাল হ'ব লাগিব। ভাল বোলোঁতে এৰিষ্টটলে সম্ভৱতঃ নৈতিক চৰিত্ৰৰ কথাকে বুজাইছে। নায়কৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে এৰিষ্টটলে স্পষ্টকৈ কৈছে– "There remains, then, the intermediate kind of personage, a man not pre-eminently virtuous and just. " অৰ্থাৎ তাৰ পাছত বাকী থাকিল এজন মজলীয়া ব্যক্তিত্বৰ মানুহ, যি জন ঘাইকৈ সৰ্বপ্ৰধান; সদাচাৰী নহয়। নায়কৰ ভাল চৰিত্ৰ বুলি কওঁতে সকলো দোষৰ পৰা মুক্ত চৰিত্ৰক নিশ্চয় বুজোৱা নাই অৰ্থাৎ অবিমিশ্ৰ ভাল নহয়। কিয়নো কোনো চৰিত্ৰই অবিমিশ্ৰ সৎ অথবা অসৎ নহয়। এৰিষ্টটলৰ মতে দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য হ'ল - চৰিত্ৰ যথাযথ (appropriate) হ'ব লাগিব। তৃতীয়টো বৈশিষ্ট্য হ'ল - চৰিত্ৰ বাস্তৱ (true to life) হ'ব লাগিব। চতুৰ্থ বৈশিষ্ট্য হ'ল - চৰিত্ৰ সদায় সামঞ্জস্য(consistent)পূৰ্ণ হ'ব লাগিব। নাটকৰ পৰিণতিৰ প্ৰয়োজনত নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ মৌলিকত্ব কোনো পৰিস্থিতিতেই সলনি কৰিব নালাগিব। চৰিত্ৰৰ মাজত ক'ৰবাত অসামঞ্জস্য থাকিলে তাক ত্ৰুটিহীনভাৱে সামঞ্জস্য প্ৰদান কৰি সামঞ্জস্যপূৰ্ণ অসামাঞ্জস্যৰ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব লাগিব।

Aristotle allows for waywardness by saying that if the character is to be shown as being an inconsistent one , he should be consistently inconsistent. (*Aristotle's poetics*. Dr. S. Sen)

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰৰ সম্বন্ধে দিয়া লক্ষণ সমূহ নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰত কম বেছি পৰিমাণে দেখিবলৈ পোৱা যায়। নৰকাসুৰ চৰিত্ৰটো সম্পূৰ্ণ ভাল চৰিত্ৰও নহয়, সম্পূৰ্ণ বেয়া চৰিত্ৰও নহয়। মাতৃ বসুমতীক কৰা অপমানৰ পোটক তুলিবলৈ আৰু তেওঁৰ হৃত আত্ম-সন্মান উদ্ধাৰ কৰিবৰ বাবেহে ভালৰ পৰা বেয়ালৈ পৰিৱৰ্তিত হৈছে। প্ৰতিহিংসা পূৰণৰ দুৰ্বাৰ আকাঙ্ক্ষাই নৰকৰ হৃদয়ত দাবানল জ্বলাইছে। নৰক প্ৰতিশোধৰ অগ্নিত নিজে জ্বলিছে আৰু তাৰ উত্তাপত স্বৰ্গ-মৰ্ত্য-পাতাল প্ৰজ্জ্বলিত হৈছে। দেৱতাক পদানত কৰি স্বৰ্গ জয় কৰাৰ আনন্দত ক্ৰমশঃ নৰক এনেদৰে নিমজ্জিত হৈছে যে দেৱতা ব্ৰাহ্মণৰ ওপৰত অত্যাচাৰ কৰিবলৈ তেওঁ অকণো কুণ্ঠিত হোৱা নাই। ইন্দ্ৰক ক্ষমতাচ্যুত কৰি মুকুট কাঢ়ি আনিছে, বৰুণৰ ছত্ৰ হাতলৈ আনিছে আৰু অদিতিৰ কুণ্ডল মাক ধৰিত্ৰীক উপহাৰ দিছে। নিজৰ শক্তিত মদমত্ত হৈ কামাখ্যাদেৱীকো অংকশায়িনী কৰিবলৈ বৃথা চেষ্টা কৰিছে। মদগৰ্বী নৰকে মহামুনি বশিষ্ঠক কামাখ্যা দৰ্শনৰ পৰা বঞ্চিত কৰিছে। আনকি মাতৃ বসুমতীৰ আজ্ঞা অৱহেলা কৰি মাতৃৰ হৃদয়ত ব্যথা দি হিমাদ্ৰী প্ৰদেশৰ পৰা যোড়শ হাজাৰ কন্যা তেওঁ হৰণ কৰি আনিছে। শেষত বসুমতীয়েও নৰকক 'দেৱ-দ্বিজ-

ৰমণীৰ উৎপীড়ক' বুলি ঘৃণা কৰিছে আৰু লগতে আক্ষেপ কৰিছে— "মোৰ সেই আজ্ঞাবহ পুত্ৰ নৰকাসুৰ জীৱিত নাই " বুলি । প্ৰিয়তমা ভাৰ্যা মায়ায়ো নৰকক অতীতত তেওঁ কৰা ভাল কামবোৰৰ সোঁৱৰণ কৰাবলৈ যত্ন কৰিছে । মায়াই নৰকক বিয়া কৰাইছিল কাৰণ- "... তাৰ কাৰণ সেই দিনা তুমি অত্যাচাৰীৰ কবলৰ পৰা আৰ্তনাদকাৰীক ৰক্ষা কৰিছিলা। ন্যায় কাৰণত ন্যায় যুদ্ধত লিপ্ত হৈ মধ্যাহ্নৰ সূৰ্য্যৰ দৰে উজ্বলি উঠিছিলা। মদমত্ত ঘটকাসুৰৰ হস্তী-বাহিনী সিংহ-বিক্ৰমেৰে মষিমূৰ কৰি পুণ্যভূমি কামৰূপত শান্তি স্থাপন কৰিছিলা। নীল পৰ্বতত মহামায়া কামাখ্যাক প্ৰতিষ্ঠা কৰি আই ধৰিত্ৰীৰ মুখ উজ্জ্বল কৰিছিলা। কিন্তু আজি ক'তা? তোমাৰ সেই দীপ্ত সাম্য উজ্বল মূৰ্তি ক'লৈ পলাল? তাৰ পৰিৱৰ্তে তোমাৰ লালসাময় কদাকাৰ বিকট মূৰ্তি দেখিছোঁ কিয় ?" (পৃঃ- ৪১)

আপাতদৃষ্টিত বহু দোষ থাকিলেও নৰকৰ চৰিত্ৰত গুণৰো সমাৱেশ ঘটিছে। তেওঁ এজন উপযুক্ত বীৰ । প্ৰকৃত বীৰৰ গুণ তেওঁৰ গাত দেখা পোৱা যায় । যুদ্ধক্ষেত্ৰত অস্ত্ৰহীন হৈ পৰা ঘটকাসুৰক তেওঁ হত্যা কৰিব খোজা নাই । বৰং নিৰস্ত্ৰ ঘটকক অস্ত্ৰদান কৰি তেওঁৰ লগত যুদ্ধ কৰিছে । নৰকে যুদ্ধলৈ ভয় নকৰে । সেয়েহে স্বয়ং ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ অহা শুনি তেওঁ আনন্দত অধীৰ হৈছে ; আসন্ন মৃত্যুৰ ভয়ত কাতৰ হোৱা নাই । সন্মুখ যুদ্ধত শ্ৰীকৃষ্ণই নিজকে বিষ্ণুৰ মানৱ অৱতাৰ নাৰায়ণ বুলি পৰিচয় দি, নৰকক নিজৰ পুত্ৰ বুলি স্বীকাৰ কৰিলে। তেতিয়া নৰকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ সন্মুখত প্ৰস্তাৱ ৰাখিলে— সেই যুদ্ধত যদি মৃত্যু হয়, জগতে জানিব নৰক নাৰায়ণৰ পুত্ৰ বুলি। তেনেহেন বীৰ নৰকৰ মৃত্যুত শ্ৰীকৃষ্ণই কৈ উঠিল - 'নোপজে আৰু হঠাতে এনে বীৰ বসুন্ধা নন্দন" (পৃঃ- ১০৮)

নৰক মাতৃভক্ত। মাতৃ বসুমতীৰ পৰা নিজৰ জন্ম ৰহস্যৰ কথা শুনাৰ পাছত তেওঁ মাতৃ হৃদয়ৰ সমস্ত ব্যথাৰ লগত পৰিচিত হয় । মাতৃক নিন্দা কৰা সকলোৰে ওপৰত তেওঁ প্ৰতিশোধ লৈছে । সেয়েহে তেওঁ ইন্দুমতীক ক'ব পাৰিছে– " তোমাৰ পিতৃপুজা শান্তিৰ নিজৰা , আনন্দৰ মন্দাকিনী আৰু মোৰ মাতৃপুজা বিশ্বৰ প্ৰলয়, প্ৰতিহিংসাৰ জ্বালামুখি ।" (পৃঃ- ৫৩) এনে ভাবৰ প্ৰকাশে অহংকাৰী নৰকৰ নিষ্ঠুৰ যেন লগা হৃদয়ৰ মাজত নিৰৱধি বৈ থকা মাতৃভক্তিৰ প্ৰমাণ দিয়ে। নৰকৰ অন্য এটা গুণ হ'ল– সংগীত প্ৰীতি । সংগীতৰ প্ৰতি থকা দুৰ্বলতাৰ বাবে মায়াৰ প্ৰেমত নৰক আবদ্ধ হয়। নৰকৰ মায়াৰ প্ৰতি প্ৰেমৰ অভিব্যক্তিত প্ৰেমিক হৃদয়ৰ চানেকি প্ৰকাশ পাইছে । নৰকৰ শৈশৱ, কৈশোৰ আৰু যৌৱনৰ তিনিও অৱস্থাত ক'তো নিষ্ঠুৰতা প্ৰকাশ পোৱা নাই । বৰং ঘটকৰ লগত যুদ্ধ কৰোতে নৰকৰ মাজত দয়ালু স্বভাৱহে প্ৰকাশ পাইছিল । প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ ৰজা হিচাপেও তেওঁ প্ৰজাৰ প্ৰিয় আছিল । যাৰ বাবে স্বৰ্গ অভিযানৰ সময়ত তেওঁৰ এটি নিৰ্দেশত সকলো প্ৰজাই জীৱন আহুতি দিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল । নৰক চৰিত্ৰৰ মাজত একেধাৰে প্ৰবল পৰাক্ৰম , প্ৰজাৰঞ্জক মনোভাব, দয়াশীলতা, প্ৰেম আৰু মাতৃ-ভক্তি দেখিবলৈ পোৱা

গৈছে আৰু তাৰ বিপৰীতে তেওঁৰ মাজত ক্ষমতাৰ প্ৰতি লোভ, প্ৰতিশোধ পৰায়ণ মনোভাব, স্বেচ্ছাচাৰিতা , দাম্ভিকতা আদি বদ গুণবোৰো দেখা পোৱা গৈছে।

ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰ যথাযথ আৰু বাস্তৱ হ'ব লাগে । 'নৰকাসুৰ' ৰ চৰিত্ৰত এই দুয়োটা গুণ প্ৰকাশ পাইছে । দৈৱৰ দুৰ্বিপাকত ক্লান্ত হৈ পৰা এই চৰিত্ৰটোৰ আচাৰ আচৰণ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে বাস্তৱানুগ । মাতৃস্নেহৰ প্ৰতি সদা লালায়িত নৰক। যি মুহূৰ্তত নৰকে গম পাইছে - সুমতি তেওঁৰ তুলনীয়া মাতৃ আৰু জনক তেওঁৰ পালিত পিতা তেতিয়াই তেওঁৰ প্ৰাণে হাহাকাৰ কৰি উঠিছে - প্ৰকৃত পিতৃ মাতৃৰ পৰিচয় বিচাৰি। ইয়াত অস্বাভাৱিকতা নাই। বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ মাজত থকা প্ৰেম-প্ৰীতি, হিংসা-দ্বেষ, প্ৰতিশোধ পূৰণৰ ইচ্ছা, কামনা-লালসা, ক্ষমতা লিপ্সা , অহংকাৰ সকলোবোৰ নৰকৰ চৰিত্ৰৰ মাজত যথাযথ ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে।

ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰ সদায় সামঞ্জস্যপূৰ্ণ হ'ব লাগে '- এই লক্ষণটো নৰকাসুৰত বিদ্যমান। নৰকাসুৰ চৰিত্ৰৰ মাজত ক'ৰবাত অসামঞ্জস্য থাকিলেও সি সামঞ্জস্যপূৰ্ণ হৈ উঠিছে । অহংকাৰ আৰু স্বেচ্ছাচাৰিতা নৰক চৰিত্ৰৰ মৌল ধৰ্মত পৰিণত হৈছে। নাটকৰ পৰিণতিৰ প্ৰয়োজনত তাৰ ব্যতিক্ৰম ঘটা নাই। বৰঞ্চ মৌল ধৰ্ম ৰক্ষা কৰি নৰকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগত যুঁজিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছে । নৰকে পিতাকৰ পৰিচয় পাই বীৰদৰ্পে প্ৰস্তাৱ দিছে যদিহে প্ৰকৃততে তেওঁৰ পিতাক নাৰায়ণ হয় তেনেহ'লে পিতাক নাৰায়ণৰ হাততে তেওঁৰ মৃত্যু ঘটিব। কিয়নো বৈষ্ণৱাস্ত্ৰ প্ৰতিৰোধ কৰাৰ শক্তি নাৰায়ণৰ আছে, বৈষ্ণৱাস্ত্ৰৰ প্ৰতিৰোধ অৰ্থাৎ নৰকৰ মৃত্যু । নাট্যকাৰে নৰকৰ পতনৰ বাবে বাহিৰৰ পৰা কোনো ঘটনা জাপি দিয়া নাই । নৰকৰ চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত আচাৰ-আচৰণৰ মাজৰ পৰাই নৰকৰ মৃত্যু সম্ভৱ হৈ উঠিছে ।

ট্ৰেজেডিৰ ভাষা শিল্পসৌন্দৰ্যমণ্ডিত ছন্দে- গীতে মুখৰিত হ'ব লাগে , লগতে ইয়াৰ সংলাপ নাটকীয় হ'ব লাগে । 'নৰকাসুৰ'ত পৌৰাণিক কাহিনীৰ গাম্ভীৰ্য আনিবৰ বাবে নাট্যকাৰে সংলাপত কবিত্বময় বৰ্ণনা আৰু আৱেগময়ী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে । পৌৰাণিক নাটকত সাধাৰণতে দুখন বেলেগ জগত চিত্ৰিত হয়, এখন হ'ল দেৱতা, দানৱ আদি বাস কৰা গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ জগত আৰু আনখন হ'ল খৰিভাৰী, নাপিত, কুঁজীবুঢ়ী, বাটৰুৱা, সাধাৰণ সৈনিক, পেটুক ব্ৰাহ্মণ ইত্যাদি বাস কৰা আমাৰ সাধাৰণ দৈনন্দিন জীৱন । এই দুখন জগতৰ বাসিন্দা যিহেতু বেলেগ বেলেগ সেয়ে নাট্যকাৰে সংলাপতো পাৰ্থক্য আনিবলৈ যত্ন কৰে। 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ সংলাপত আমি এই পাৰ্থক্য লক্ষ কৰোঁ। সংলাপৰ ভাষা চৰিত্ৰৰ উপযোগী হ'ব লাগে । যিটো পৰিস্থিতিত যিটো চৰিত্ৰৰ মুখত যেনেধৰণৰ ভাষাই শোভা পায়, সেইটোৱেই সংলাপৰ বাবে আটাইতকৈ বাঞ্ছনীয় ভাষা। 'নৰকাসুৰ' নাটকত আমি চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত সময়োপযোগী আৰু চৰিত্ৰৰ উপযোগী সংলাপ পাইছোঁ– কিছুমান সংলাপ ছন্দ- লয়যুক্ত আৰু কিছুমান কবিতাময় গদ্য। 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত ছন্দ-লয়যুক্ত

সংলাপৰ মাজেদি এটি কাব্যিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰয়াস দেখা গৈছে ।

ডায়নিছাছ দেৱতাৰ উদ্দেশ্যে গোৱা সমবেত সংগীত বা কোৰাছৰ পৰাই ট্ৰেজেডিৰ উৎপত্তি বুলি কোৱা হৈছে । যি উপাদানৰ পৰা ট্ৰেজেডিৰ জন্ম হ'ল , সেই উপাদানক গ্ৰীক নাট্যকাৰসকলে নাটকত ৰাখিছিল। এস্কিলাছ আৰু ছফোক্লিছৰ নাটকত কোৰাছ অবিচ্ছেদ্যভাৱে জড়িত আছিল। কিন্তু তেওঁলোকৰ পাছৰ পৰা গ্ৰীক নাট্যকাৰৰ হাততেই কোৰাছৰ প্ৰাধান্য লাহে লাহে কমি আহিবলৈ ধৰিলে। আধুনিক যুগত সংলাপত বাস্তৱধৰ্মিতাক গুৰুত্ব দিয়াৰ লগে লগে নাটকত সংগীতৰ স্থান কমি আহিছে। সেইবুলি গীত থাকিলেই নাটক কৃত্ৰিম হৈ পৰে বুলি আমি ক'ব নোৱাৰোঁ। উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত সংগীতে বহুত সময়ত সহায় কৰে। কোনো কোনো মুহূৰ্তত ট্ৰেজেডিৰ ৰস ঘনীভূত কৰাত গীতৰ স্থান উল্লেখনীয়। ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ বিসংগতি নঘটোৱাকৈ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে সংগীতৰ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি।

'নৰকাসুৰ' নাটকত নাট্যকাৰে মুঠতে তেৰটা (১৩) গীতৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। নাটকখনত গীতসমূহ এনেদৰে ব্যৱহাৰ কৰিছে –

১ম গীতটো (প্ৰস্তাৱনাত) প্ৰকৃতি দেৱীৰ আগত বালক- বালিকাসকলে গাইছে ।

২য় গীতটো গংগাৰ বুকুত জলকুঁৱৰী সকলে গাইছে (প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত পট পৰিৱৰ্তনত ১ম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনৰ পাছত)।

৩য় গীতটো কুণ্ডিল নৈৰ তীৰৰ উপবনত মায়াই গাইছে ।

৪ৰ্থ গীতটো মালভোগ দেউৱে গাইছে (১ম অংকৰ ৩য় দৰ্শনত)।

৫ম গীতটো মায়াই নৰকৰ বিশ্ৰাম কক্ষত গাইছে (১ম অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত)।

৬ষ্ঠ গীতটো অপেশ্বৰাৰ মুখত দিছে নন্দন কাননৰ দৃশ্যত (দ্বিতীয় অংকৰ ১ম দৰ্শনত) ।

৭ম গীতটো প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰৰ সিংহ দুৱাৰত সৈন্যৰ মুখত দিছে (দ্বিতীয় অংকৰ ২য় দৰ্শনত)।

৮ম গীতটো বৈতালিকে গাইছে ৰাজকাৰেং সংলগ্ন উদ্যানত, মায়াৰ সন্মুখত (তৃতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত)।

৯ম গীতটো বশিষ্ঠৰ মুখত দিছে বৰলুইতৰ দাতিত (৩য় অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত) ।

১০ম ইন্দুমতীৰ মুখত গীত দিছে (৩য় অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত)।

একাদশ গীতটো নেপথ্যত দেৱতাসকলৰ মুখত দিছে (চতুৰ্থ অংকৰ ১ম দৰ্শনত)।

দ্বাদশ গীতটো যাদৱ সৈন্যসকলৰ মুখত (চতুৰ্থ অংকৰ ২য় দৰ্শনত)।

ত্ৰয়োদশ গীতটো প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ মন্ত্ৰণা চৰাত নটী বিলাকৰ মুখত দিছে (৪ৰ্থ অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত)।

উক্ত গীতসমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় কিছুমান গীত সমূহীয়াকৈ গাইছে – (১ম, ২য়, ৬ষ্ঠ, ৭ম, একাদশ, দ্বাদশ, ত্ৰয়োদশ গীত) আৰু কিছুমান গীত এককভাৱে গাইছে– (৩য় ,৪ৰ্থ ,৫ম ,৮ম, ৯ম, ১০ম)। নাটকৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰে এই গীতবোৰ সংযোগ কৰিছে যদিও সকলোবোৰ গীতৰ ব্যৱহাৰে নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য সাধনত সহায় কৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। কিছুমান গীতৰ ব্যৱহাৰে অৱশ্যে ট্ৰেজেডিৰ ৰসপুষ্টিত অৰিহণা যোগাইছে সেই কথা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

ট্ৰেজেডিত এৰিষ্টটলে দৃশ্যক শেষ স্থান দিছে । নাটকৰ ৰস-উদ্দীপনাত দৃশ্যই সহায় কৰিব পাৰে । তদুপৰি নাটক যিহেতু দৃশ্যকাব্য সেইবাবে নাটকত দৃশ্যকাব্যৰ উপযোগিতাক কোনেও নুই কৰিব নোৱাৰে । 'নৰকাসুৰ' নাটকত বহুকেইটা অংক আৰু সেই অংকবোৰক বহুকেইটা দৃশ্যত ভাগ কৰি নাটকীয় কাহিনীভাগক উপস্থাপন কৰা হৈছে । মুঠতে নাটকখনত চাৰিটা অংক আছে । প্ৰথম অংকত ৪টা দৰ্শন, দ্বিতীয় অংকত তিনিটা দৰ্শন, তৃতীয় অংকত ৫টা দৰ্শন, ৪ৰ্থ অংকত ৬টা দৰ্শন আছে । সেই হিচাপে মুঠতে দৰ্শনৰ সংখ্যা হ'ল - ওঠৰটা। উল্লেখিত অংক আৰু দৃশ্য বিভাজনে নাটকখনত আৱশ্যকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি নাটকখনৰ ৰস সৃষ্টিত অৰিহণা যোগাইছে ।

ওপৰৰ আলোচনাত 'নৰকাসুৰ' নাটকখনত ট্ৰেজেডিৰ কি কি লক্ষণ প্ৰকাশ পাইছে তাৰ এটা থুলমূল আভাস দিয়াৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে । তথাপিও প্ৰশ্ন হয় 'নৰকাসুৰ' এখন ট্ৰেজেডি হয়নে ? এই প্ৰসঙ্গত সমালোচকসকলৰ মন্তব্যক আগত ৰাখি 'নৰকাসুৰ'ক বিচাৰ কৰিব পাৰি ।

ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই ' অসমীয়া নাট্য সাহিত্য'ত পৌৰাণিক নাটকৰ সম্বন্ধে মূল্যবান বক্তব্য ৰাখিছে । তেওঁ কৈছে – " ভক্তিপ্ৰধান পৌৰাণিক নাটক ভাৰতীয় ধ্যান-ধাৰণা আৰু জীৱন সাধনৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে সম্পৰ্কান্বিত। পুৰাণৰ দেৱ-মহিমাজ্ঞাপক কাহিনীৰ ৰস ভাৰতীয় হিন্দুৰ মৰ্মে মৰ্মে প্ৰৱাহিত। তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত পুৰাণৰ আলৌকিক ঘটনা আৰু অৱতাৰবাদ কবিৰ কল্পনা নহয় , জীৱন্ত সত্য। যুক্তিবাদ আৰু বৈজ্ঞানিক প্ৰভাৱে শিক্ষিত সমাজৰ অংশবিশেষৰ বিশ্বাসৰ ভেটি কিঞ্চিত শিথিল কৰিলেও হাজাৰ বছৰৰ ধৰ্মসংস্কাৰে ওপৰুক্ত বিশ্বাসৰ ওপৰত সমূলাঘাত কৰি উচ্ছেদ কৰিব পৰা নাই। পৌৰাণিক নাট্যাখ্যানৰ ভাৱপ্ৰেৰণা আৰু জীৱনছন্দ আমাৰ সহজানুভূতিৰ সৈতে একে সুৰতে বন্ধা আছে ।" (পৃঃ-১৬৬)

শৰ্মাৰ চিন্তাধাৰাত আমাৰ সমাজ জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি স্পষ্টকৈ ফুটি উঠিছে। পাশ্চাত্য ট্ৰেজেডিৰ আৰ্হিত ভাৰতীয় ট্ৰেজেডিৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰিলেও ভাৰতীয় দৰ্শকৰ মনৰ সহজ বিশ্বাস, জাতীয় সংস্কাৰ আৰু ভক্তিৰসৰ মোহাচ্ছন্ন প্ৰভাৱে আমাৰ নাট্যকাৰক

বিশুদ্ধ ট্ৰেজেডি সৃষ্টিত বাধা প্ৰদান কৰে । ভাৰতীয় ধৰ্ম আৰু দৰ্শনত ট্ৰেজেডিক মানি লোৱা নহয় । ড° শৈলেন ভৰালীয়ে 'ট্ৰেজেদি বিচাৰত' সন্নিবিষ্ট কৰা " ভাৰতীয় প্ৰাদেশিক ভষাত ট্ৰেজেদি" নামৰ প্ৰবন্ধটোত কৈছে --

"................ ভাৰতীয় জাতীয় জীৱনতেই যিহেতুকে ট্ৰেজিক দৃষ্টিভংগী নাই , ভাৰতীয় সাহিত্যত ট্ৰেজেদি সৃষ্টি কৰাটো সম্ভৱ নহয় । পৌৰাণিক নাটকবোৰৰ ক্ষেত্ৰত এই কথা অধিকভাৱে প্ৰযোজ্য । পৌৰাণিক নাটকৰ পৰিণতি নিয়ন্ত্ৰিত হৈছে আমাৰ ধৰ্ম বিশ্বাসৰ দ্বাৰা-- মৃত্যুৰ পিছত যে এখন সুন্দৰ জগত আছে আৰু সেই জগতৰ সুখ কামনা কৰাটো যে মানুহৰ একান্ত লক্ষ্য নাইবা সংসাৰৰ জ্বালা-যন্ত্ৰণা পাপ আদিৰ পৰা মুক্তি পাবৰ একমাত্ৰ উপায় যে মৃত্যু-- এই বিশ্বাস স্পষ্টভাৱে প্ৰতিফলিত হয় পৌৰাণিক নাটক সমূহত। মৃত্যুক যেতিয়া এটি উপায় হিচাপে লোৱা হয়, যাৰ জৰিয়তে মানুহ ইয়াতকৈ ভাল জীৱন যাপন কৰাৰ আশা কৰিব পাৰে , সেই মৃত্যুৰ দৃশ্যঅংকনত ট্ৰেজেদিৰ প্ৰশ্ন উঠিব নোৱাৰে।" (পৃঃ ৫১)

জীৱন আৰু মৃত্যু সম্পৰ্কে ভাৰতীয় বিশ্বাসৰ লগত পাশ্চাত্য বিশ্বাসৰ মিল নাই । পাশ্চাত্যত বিশ্বাস কৰে ভোগ কৰি থকালৈকে যিটো জীৱন সিয়েই একমাত্ৰ জীৱন , মৃত্যুৰ পাছত জীৱনৰ একো নাথাকে। ভাৰতীয় বিশ্বাসত মৃত্যুৰ লগে লগে জীৱনৰ শেষ নহয়। ভাৰতীয় বিশ্বাসত মানুহে পূৰ্ব জন্মত কৰা ফল পৰজন্মত পায় অৰ্থাৎ আগৰ জন্মত কৰা কামৰ ফল এই জন্মত পায় । অৰ্থাৎ মানুহৰ জীৱনটো দীঘলীয়া। কৰ্মফল অনুযায়ী জন্ম লাভ কৰে আৰু পূণ্য কামৰ দ্বাৰা ঐহিক জীৱনতে পৰকালৰ সুখ গোটাই ল'ব পাৰে।

"নৰকাসুৰ" নাটকখনত মৃত্যুয়ে নৰকৰ জীৱনলৈ সাফল্যহে আনি দিছে। ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যু গ্ৰহণ কৰি নৰকৰ স্বৰ্গপ্ৰাপ্তি হৈছে - ইয়াত ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্য নাই। নাৰায়ণৰ পূৰ্ণঅৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক যুদ্ধৰ পৰা বাৰণ কৰিব খুজিছে , কিয়নো যুদ্ধত নৰকৰ মৃত্যু অনিবাৰ্য। কিন্তু নৰকে স্বয়ং মৃত্যু কামনা কৰিছে "তথাপি মোৰ মনত শান্তি হ'ব। বিশ্বই জানিব তুমি মোৰ পিতা। মৰণত বৈকুণ্ঠ পাম ।" (পৃঃ- ১০৭) নৰকে মৃত্যুৰ মাজেৰে অমৰত্ব লাভৰ বৰ বিচাৰিছে। কাৰণ তেওঁ জানে মৃত্যুত সকলো শেষ নহয় । মৃত্যুৰ পাছত ভগৱানৰ লগত বৈকুণ্ঠত মিলন ঘটিব । তেনে মৃত্যুক তেওঁ কিয় কামনা নকৰিব! নৰকৰ মৃত্যুৰ লগে লগে শ্ৰীকৃষ্ণই নৰকক কৈছে -- "যোৱা বীৰ ! বৈকুণ্ঠত নিজ স্থান কৰা অধিকাৰ। " (পৃঃ-১০৮)

নৰকৰ মৃত্যুত দৰ্শকৰ হৃদয়ত নৰকৰ সৌভাগ্যৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাহে উপজে। এয়া যে মৃত্যু নহয় এয়া নৰকৰ মুক্তি । যি পিতৃ পৰিচয়ৰ বাবে নৰকৰ হৃদয়ত প্ৰতিশোধৰ স্পৃহা জাগি উঠিছিল, সেই পিতৃ স্বয়ং ভগৱানে নৰকক পুত্ৰ বুলি স্বীকাৰ কৰাত তেওঁৰ হৃদয়ত জীয়াই থকাৰ ইচ্ছাৰ অৱসান ঘটিছে । শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যু বৰণ কৰাত নৰকৰ আত্মা পৱিত্ৰ হৈ নৰকৰ জীৱনৰ উদ্দেশ্য সফল হৈছে । ভগৱানৰ প্ৰতি থকা অগাধ বিশ্বাস আৰু

শ্ৰদ্ধাৰ বাবে নৰকৰ মৃত্যুত প্ৰথাসিদ্ধ ট্ৰেজেডি-সুলভ শোকৰ তীব্ৰতা বহু পৰিমাণে হ্ৰাস হৈ পৰিছে।

আমাৰ ট্ৰেজেডিৰ ৰচকসকলে দুটা বিপৰীতমুখী আকৰ্ষণৰ সমন্বয় সাধন কৰিব লগীয়া হৈছে। একে সময়তে পৰম্পৰাগত জাতীয় সংস্কাৰ আৰু আধুনিক পাশ্চাত্য জীৱন ধাৰণত আস্থা, এই দুই আকৰ্ষণৰ মাজত যি ট্ৰেজেডিৰ সৃষ্টি কৰিছে সি পৰিপূৰ্ণভাৱে প্ৰাচ্যও নহয় পাশ্চাত্যও নহয়। ট্ৰেজেডিৰ উদ্দেশ্য জীৱনৰ বাস্তৱ ছবি অংকন কৰা। সেইবাবে মানৱীয় দিশটোক ট্ৰেজেডিত আগ স্থান দিয়া হয়। পৌৰাণিক নাটকবোৰত আকৌ ধৰ্মীয় দৃষ্টিভংগী ফুটাই তুলিবৰ বাবে চৰিত্ৰসমূহৰ অতিমানৱীয় গুণবোৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। সেইবাবে দৰ্শকসকলৰ কাহিনীভাগৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপনত অসুবিধা হয়। ড° শৈলেন ভৰালীৰ ভাষাৰে ক'ব পৰি-- " মুঠতে , পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ট্ৰেজেডি ৰচনা কৰিলেও জাতীয় সংস্কাৰৰ প্ৰভাৱত আমাৰ নাট্যকাৰসকলে উপযুক্ত ট্ৰেজিক বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰিব পৰা নাই " (পৃঃ- ৫২ ট্ৰেজেদি বিচাৰ)। সেই ফালৰ পৰা 'নৰকাসুৰ' পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গীত ট্ৰেজেডি হৈও প্ৰাচ্য দৃষ্টিভংগীত ই ট্ৰেজেডি নহয়।

❏❏❏

সহায়ক গ্ৰন্থপঞ্জী

১। অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ

নৰকাসুৰ, ৮ম তাঙৰণ, বৰুৱা এজেঞ্চী, গুৱাহাটী - ১৯৮৭

২। ত্ৰৈলোক্য নাথ গোস্বামী ঃ

সাহিত্য আলোচনা, তৃতীয় সংস্কৰণ, বাণীপ্ৰকাশ, গুৱাহাটী - ১৯৯১

৩। নৱকান্ত বৰুৱা ঃ

কবিতাৰ দেহবিচাৰ, ষ্টুডেন্টচ্ ষ্টৰচ - ১৯৯৭

অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা, চতুৰ্থ সংস্কৰণ, এ.চি.গুহ এণ্ড চন্চ্ - ১৯৮৭

৪। ড° বাণীকান্ত কাকতি ঃ

পুৰণি কামৰূপৰ ধৰ্মৰ ধাৰা, প্ৰথম প্ৰকাশ, নৱজীৱন প্ৰেছ - ১৯৫৫

৫। বীৰেন বৰকটকী ঃ

সাহিত্যৰ পটভূমি, তৃতীয় প্ৰকাশ, ষ্টুডেন্টচ্ ষ্টৰচ - ১৯৯০

৬। ভৰত মুনি ঃ

নাট্যশাস্ত্ৰ, অসম নাট্য সন্মিলন প্ৰকাশন, প্ৰথম খণ্ড - ১৯৯১

৭। মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী ঃ

সাহিত্য দৰ্শন, তৃতীয় প্ৰকাশ, জাৰ্ণাল এম্পৰিয়াম - ১৯৮৮

৮। মহেন্দ্ৰ বৰা ঃ

সাহিত্য উপক্ৰমনিকা, তৃতীয় প্ৰকাশ, ষ্টুডেন্টচ্ ষ্টৰচ্ - ১৯৯০

৯। ড° লক্ষ্মী দেৱী ঃ

অসম দেশৰ বুৰঞ্জী, গুৱাহাটী - ১৯৮৭

১০। ড° শৈলেন ভৰালী ঃ

নাটক আৰু অসমীয়া নাটক, বাণীপ্ৰকাশ প্ৰা: লি: - ১৯৯০

ট্ৰেজেদি বিচাৰ, ষষ্ঠ প্ৰকাশ, চন্দ্ৰ প্ৰকাশ - ১৯৯৫

১১। ড° সতেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ

অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, ষষ্ঠ সংস্কৰণ, সৌমাৰ প্ৰকাশ - ১৯৯১

১২। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ

নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ, তৃতীয় প্ৰকাশ, গ্ৰন্থপীঠ - ১৯৮৩

১৩। ড° সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য ঃ

নাট্যতত্ত্বমীমাংসা, বিদ্যোদয় লাইব্ৰেৰী প্ৰা:লি:, কলিকতা - ৯

১৪। ড° হৰিনাথ শৰ্মাদলৈ ঃ

সাহিত্য আৰু সংস্কৃতি, দ্বিতীয় সংস্কৰণ, বীণাপাণি আৰ্ট প্ৰেছ - ১৯৮৭

সাহিত্য প্ৰৱেশ, তৃতীয় প্ৰকাশ, বীণাপাণি আৰ্ট প্ৰেছ - ১৯৯৭

15. **Aristotle :** *Poetics.*

16. **W. H. Hudson :** *An Introduction to the Study of Literature.*

17. **F.L. Lucas :** *Tragedy.*

18. **A. Nicoll :** *The Theory of Drama.*

19. **Dr. S.Sen :** *Aristotle's Poetics.*

* * * *