অসমৰ নাট্যকলা

পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন

মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী

জোনমণি গগৈ

অসমৰ নাট্যকলা

পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন

মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী
জোনমণি গগৈ

আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইন
গুৱাহাটী, অসম

অসমৰ নাট্যকলা : পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন

Asomar Natyakala: Parampara aru Parivartan
(Theatre Arts of Assam: Tradition and Change)

Mrinal Jyoti Goswami, PhD
Assistant Professor, Discipline of Assamese, Krishna Kanta Handiqui State Open University (KKHSOU), Guwahati

Junmoni Gogoi, PhD
Assistant Professor, Department of Assamese, Krishna Bora B.Ed. College, Lanka, Assam

© Mrinal Jyoti Goswami and Junmoni Gogoi, 2026
First published as an e-book: October 2026

ISBN (e-book): 978-81-980486-4-6
Price: Free. This e-book is distributed free of charge and is not for sale.

Published by
AANK_A Creative Line
Nice N Novel Landmark, HN 26, Flat 301, Phaguna Rabha High School Path, Jatia, Guwahati 781006, Assam, India
aank.org

Cover design: Dr. Sanjib Borah

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the authors and the publisher, except for brief quotations in scholarly work with full acknowledgement of the source.

The authors are solely responsible for the views expressed and the facts presented in this book.

সৰ্বস্বত্ব সংৰক্ষিত। লেখকদ্বয় আৰু প্ৰকাশকৰ লিখিত অনুমতি অবিহনে এই গ্ৰন্থখন সম্পূৰ্ণ বা আংশিকভাৱে পুনৰ্মুদ্ৰণ, পুনৰুৎপাদন বা বৈদ্যুতিন মাধ্যমেৰে বিতৰণ কৰিব নোৱাৰিব। বিদ্যায়তনিক উদ্ধৃতিৰ ক্ষেত্ৰত স্বীকৃত পদ্ধতিৰে উৎস উল্লেখ কৰিব লাগিব।

উৎসৰ্গা

সদ্যপ্ৰয়াত
মা বীণাপ্ৰভা দলে গোস্বামী
আৰু
মা দেৱলতা গগৈৰ
সজল স্মৃতিত
আমাৰ দুয়োৰে গভীৰ শ্ৰদ্ধা আৰু ভালপোৱাৰ চিনস্বৰূপে
এই গ্ৰন্থখন উৎসৰ্গা কৰিলোঁ।

লেখকৰ কথা

অসমৰ নাট্যকলাৰ ইতিহাস কেৱল লিখিত নাটকৰ ইতিহাস নহয়। নাট্যপাঠৰ সমান্তৰালভাৱে অভিনেতাৰ শৰীৰ আৰু কণ্ঠ, সংগীত, নৃত্য, বাদ্য, মঞ্চ বা পৰিৱেশনস্থান, দৃশ্য-সংৰচনা, আলোকসম্পাত, দৰ্শক আৰু সমাজৰ সৈতে গঢ় লৈ উঠা সম্পৰ্কও এই ইতিহাসৰ অবিচ্ছেদ্য অংশ। এই উপলব্ধিৰ পৰাই *অসমৰ নাট্যকলা : পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন* গ্ৰন্থখনৰ গাঁথনি নিৰ্মাণ কৰা হৈছে।

অসমৰ নাট্যঐতিহ্য বহুমাত্ৰিক। লোকসমাজৰ বিভিন্ন পৰিৱেশ্য কলা, ওজাপালি, পুতলাভিনয়, কুশান-গান, ঢুলীয়া-খুলীয়া পৰম্পৰা, শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ অংকীয়া নাট আৰু তাৰ পৰিৱেশন-ৰূপ ভাওনা, সত্ৰ-নামঘৰকেন্দ্ৰিক সংগীত-নৃত্য-অভিনয়ৰ সুসংগঠিত পৰম্পৰা, ঊনবিংশ শতিকাত গঢ় লৈ উঠা আধুনিক অসমীয়া নাটক, প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ, নাট্যসমাজ, স্বৰাজোত্তৰ অপেছাদাৰী নাট্যচৰ্চা, ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ আৰু একবিংশ শতিকাৰ বহুমুখী পৰিৱেশন—এই সকলোবোৰ পৰস্পৰৰ পৰা বিচ্ছিন্ন নহয়। ভিন্ন সময় আৰু সামাজিক পৰিস্থিতিত সিহঁতে পৰস্পৰৰ সৈতে সংলাপ, সংঘাত, গ্ৰহণ আৰু ৰূপান্তৰৰ সম্পৰ্ক স্থাপন কৰি অসমৰ নাট্যসংস্কৃতি নিৰ্মাণ কৰিছে।

গ্ৰন্থখনৰ মূল চিন্তাসূত্ৰ হৈছে—পৰম্পৰা → ৰূপান্তৰ → আধুনিকতা → সমসাময়িক পৰিৱেশন। অংকীয়া নাটৰ সাহিত্যিক গঠন আৰু ভাওনাৰ জীৱন্ত পৰিৱেশন-পদ্ধতিৰ মাজৰ পাৰ্থক্য যেনেদৰে গুৰুত্বপূৰ্ণ, একেদৰে নাট্যপাঠ আৰু পৰিৱেশন-পাঠৰ পাৰ্থক্যও গুৰুত্বপূৰ্ণ। এখন নাটক লিখিত পাঠ হিচাপে যি; বাস্তৱ মঞ্চত অভিনেতা, স্থান, দৃশ্য, শব্দ আৰু দৰ্শকৰ উপস্থিতিত সেয়া নতুন শিল্পৰূপ লাভ কৰে।

প্ৰথম ছটা অধ্যায়ত নাটকৰ শিল্পস্বৰূপ, অসমীয়া নাটকৰ ঐতিহ্য, আধুনিক নাট্যধাৰা, পৰিৱেশনস্থানৰ বিৱৰ্তন, লোকপৰিৱেশ্য কলা আৰু সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য কলাৰ আলোচনা কৰা হৈছে। তাৰ পাছৰ তিনিটা অধ্যায়ত অসমৰ আধুনিক নাট্যপৰিৱেশনক কালানুক্ৰমে—প্ৰাক্-স্বাধীনতা, স্বৰাজোত্তৰ বিংশ শতিকা আৰু

২০০১–২০২৬ সময়ছোৱা—বিশ্লেষণ কৰা হৈছে। ইয়াত কেৱল কোন নাটক কেতিয়া ৰচিত হৈছিল তাৰ তালিকা দিয়াতকৈ নাটক ক'ত আৰু কেনেদৰে মঞ্চস্থ হৈছিল, অভিনয়-পৰিচালনা-দৃশ্যভাষা কেনেদৰে সলনি হৈছিল আৰু দৰ্শক-সমাজৰ সৈতে নাটকৰ সম্পৰ্ক কেনেদৰে পুনৰ্গঠিত হৈছিল, সেই দিশসমূহক বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হৈছে।

এই গ্ৰন্থ প্ৰস্তুত কৰোঁতে প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ, গৱেষণাধৰ্মী-প্ৰবন্ধ, গৱেষণা-গ্ৰন্থ, পাঠ্যসামগ্ৰী, নাট্যসংগঠন আৰু নাট্য-ইতিহাস সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন নথিৰ সহায় লোৱা হৈছে। তাৰ লগতে নাট্যদল, নাট্যকৰ্মী, নাট্যমঞ্চ আৰু প্ৰযোজনা সম্পৰ্কীয় কিছুমান তথ্য লেখকদ্বয়ৰ ক্ষেত্ৰসমীক্ষা, সাক্ষাৎকাৰ, প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা আৰু সংৰক্ষিত ব্যক্তিগত বা সাংগঠনিক নথিৰ ওপৰতো প্ৰতিষ্ঠিত। যিবোৰ ঐতিহাসিক দাবী প্ৰকাশিত উৎসৰ পৰা লোৱা হৈছে, সেইবোৰ যথাসম্ভৱ উৎস-উল্লেখসহ দিয়া হৈছে; লেখকদ্বয়ে নিজে সংগ্ৰহ আৰু সত্যতা নিৰূপণ কৰা তথ্যকো তাৰ স্বৰূপ অনুসৰি ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে।

পৰিশেষত অতি বিনম্ৰতাৰে স্বীকাৰ কৰোঁ যে, অসমৰ নাট্যচৰ্চাৰ বিস্তৃতি বহু ব্যাপক; এখন গ্ৰন্থত সকলো নাট্যদল, শিল্পী, নাটক আৰু প্ৰযোজনাৰ পূৰ্ণ ইতিহাস লিপিবদ্ধ কৰিবলৈ সময় আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে প্ৰয়োজন হ'ব। লগতে অসমৰ প্ৰত্যেকজন নাট্যশিল্পীৰ বিষয়ে লিখিবলৈ হ'লে গভীৰ গৱেষণাৰো প্ৰয়োজনবোধ কৰোঁ। ইয়াত উল্লেখ কৰা নাট্যকৰ্মী, নাটক, পৰিচালক আদিৰ নামেৰে পৰিৱৰ্তিত সমাজৰ ছবি অংকণ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। তদুপৰি বহুলাংশ কথা গুৱাহাটীকেন্দ্ৰিক। অসমৰ ভিন ভিন অঞ্চলত বহু নাট্যকাৰ-পৰিচালকে বহু ভাল কাম কৰি আহিছে। এই সকলোখিনি তথ্য সংগ্ৰহ কৰিবলৈ আমি সক্ষম হোৱা নাই। সেয়ে এই গ্ৰন্থখনক সম্পূৰ্ণ অভিধান বা বিশ্বকোষ হিচাপে নহয়, অসমৰ নাট্যকলাৰ প্ৰধান পৰম্পৰা, ৰূপান্তৰ আৰু পৰিৱেশনগত প্ৰৱণতাসমূহ বুজিবলৈ এখন সুসংগঠিত ইতিহাসধৰ্মী আৰু বিশ্লেষণাত্মক গ্ৰন্থ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিবলৈ আহ্বান জনালোঁ। গৱেষণাৰ বাবে নতুন প্ৰশ্ন, নতুন উৎস আৰু নতুন আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰ মুকলি কৰিব পাৰিলেই আমাৰ এই প্ৰয়াস সাৰ্থক হ'ব। লগতে গ্ৰন্থখনৰ প্ৰচ্ছদটি বৰ সুন্দৰকৈ ডিজাইন কৰি দিয়াৰ বাবে ভাতৃপ্ৰতীম সঞ্জীৱ বৰাক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলোঁ। আমাক জী অইনাও জেংৰাই-এ সদায়েই তাগিদা দিছিল কামটো সম্পূৰ্ণ কৰিবলৈ। তাইক ভগৱন্তই কুশলে ৰাখক।

মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী
জোনমণি গগৈ

তথ্যসূত্ৰ আৰু পদ্ধতি সম্পৰ্কীয় টোকা

এই গ্ৰন্থত প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ, গৱেষণা-প্ৰবন্ধ, গৱেষণা-গ্ৰন্থ আৰু আন নথিভুক্ত উৎসৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা তথ্যৰ ক্ষেত্ৰত লেখক-চন পদ্ধতি অনুসৰি উৎস উল্লেখ কৰা হৈছে। প্ৰত্যক্ষ উদ্ধৃতিৰ ক্ষেত্ৰত যথাসম্ভৱ পৃষ্ঠা-সংখ্যাও দিয়া হৈছে।

অসমৰ নাট্য-ইতিহাসৰ বহু তথ্য এতিয়াও মান্য প্ৰকাশিত উৎসত সম্পূৰ্ণভাৱে নথিভুক্ত হোৱা নাই। এনে ক্ষেত্ৰত লেখকদ্বয়ৰ ক্ষেত্ৰসমীক্ষা, সাক্ষাৎকাৰ, নাট্যদল বা প্ৰতিষ্ঠানে সংৰক্ষণ কৰা নথি, স্মৰণিকা, ব্যক্তিগত সংগ্ৰহ আৰু প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ ভিত্তিত সত্যতা নিৰূপণ কৰা তথ্য ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। প্ৰকাশিত গৌণ উৎসৰ অনুপস্থিতিক এনে তথ্যৰ অসত্যতাৰ প্ৰমাণ বুলি ধৰা হোৱা নাই।

বিভিন্ন উৎসত একেটা ঘটনা, তাৰিখ, নাটকৰ নাম অথবা নাট্যমঞ্চ সম্পৰ্কীয় তথ্যত মতভেদ দেখা দিলে অধিক নিৰ্ভৰযোগ্য আৰু প্ৰত্যক্ষ উৎসক অগ্ৰাধিকাৰ দিয়া হৈছে। নিশ্চিতভাৱে সত্যতা নিৰূপণ কৰিব নোৱাৰা আৰু গ্ৰন্থৰ মূল যুক্তিৰ বাবে অতি প্ৰয়োজনীয় নোহোৱা তথ্য বাদ দিয়া হৈছে।

পুৰণি অসমীয়াৰ বানান, উৎসৰ শিৰোনাম আৰু প্ৰত্যক্ষ উদ্ধৃতি প্ৰয়োজন অনুসৰি মূল উৎসৰ স্বৰূপ বজাই ৰাখি উপস্থাপন কৰা হৈছে; মূল গদ্যত মান্য অসমীয়া বানান, স্বাভাৱিক বাক্যগঠন আৰু একে পৰিভাষা ব্যৱহাৰৰ চেষ্টা কৰা হৈছে।

সূচীপত্ৰ

প্ৰথম অধ্যায়
শিল্পকলা ৰূপে নাটক আৰু অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস 1

দ্বিতীয় অধ্যায়
অংকীয়া নাট, ঝুমুৰা আৰু শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাট 19

তৃতীয় অধ্যায়
নাটকৰ কেইটিমান অৰ্বাচীন ধাৰা 43

চতুৰ্থ অধ্যায়
অসমত নাট পৰিৱেশনৰ স্থানৰ বিৱৰ্তন 60

পঞ্চম অধ্যায়
অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলা 113

ষষ্ঠ অধ্যায়
অসমৰ সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য কলা 138

সপ্তম অধ্যায়
প্ৰাক্-স্বাধীনতাকালীন অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱেশন. 169

অষ্টম অধ্যায়
স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱেশন (বিংশ শতিকাৰ শেষলৈকে). 178

নৱম অধ্যায়
একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱেশন. 191

তথ্যসূত্ৰ. 208

নামসূচী. 218

বিষয়সূচী 221

প্ৰথম অধ্যায়

শিল্পকলা ৰূপে নাটক আৰু অসমীয়া নাটকৰ চমু ইতিহাস

প্ৰত্যেকজন ব্যক্তিয়েই বিভিন্ন ধৰণে বাস্তৱ জীৱনত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাসমূহ প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্নপৰ। এনেদৰেই প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰাৰ ফলস্বৰূপেই সৃষ্টি হৈছে ভিন ভিন কলাৰূপৰ। অৱশ্যে প্ৰত্যেকটো শিল্পৰূপৰে কিছুমান বিশেষ বিশেষ বৈশিষ্ট্য বিৰাজমান। এই স্বতন্ত্ৰ বৈশিষ্ট্যবোৰেই প্ৰত্যেকটো শিল্পকলাক স্বকীয় ৰূপত চিহ্নিত কৰাত সহায় কৰিছে। শিল্পকলা বা সাহিত্যকলাৰ বিভিন্ন বিভাগবোৰৰ ভিতৰত এটি উল্লেখযোগ্য বিভাগ হ'ল "নাটক"। সাধাৰণভাৱে চাবলৈ গ'লে দেখা যায় যে ইয়াৰ প্ৰধান স্বতন্ত্ৰ বৈশিষ্ট্যটো হ'ল দৃশ্যধৰ্মিতা। কিয়নো নাটক পঢ়া আৰু শুনাৰ উপৰি চকুৰে চাইও উপভোগ কৰিব পাৰি। সেয়ে নাটকক "দৃশ্য-শ্ৰব্য কলা" বুলি অভিহিত কৰা হয়।

নাটক একাধিক শিল্পমাধ্যমৰ সমন্বয়ত গঢ় লৈ উঠা এক জটিল সমন্বিত কলাৰূপ। লিখিত নাট্যপাঠৰ লগতে অভিনয়, কণ্ঠ, সংগীত, গতি, দৃশ্য, পোহৰ, স্থান আৰু দৰ্শকৰ উপস্থিতিয়ে পৰিৱেশনত নতুন শিল্পৰূপ সৃষ্টি কৰে। এই কাৰণেই নাটক আৰু থিয়েটাৰৰ সৈতে সমাজৰ সম্পৰ্ক বিশেষভাৱে নিবিড়। গল্প, কবিতা বা উপন্যাসৰ দৰে নাটকো পাঠযোগ্য সাহিত্য; কিন্তু মঞ্চত পৰিৱেশিত হোৱাৰ সময়ত ই অভিনেতা আৰু দৰ্শকৰ প্ৰত্যক্ষ উপস্থিতিত এক পৃথক নান্দনিক অভিজ্ঞতা সৃষ্টি কৰে।

নাটকৰ প্ৰধান বিশেষত্ব যে দৃশ্যধৰ্মিতা, সেই কথা আমি ইতিমধ্যেই উল্লেখ কৰি আহিছোঁ। উল্লিখিত উদ্ধৃতিটোৱেও নাটক এখন পাঠ কৰি বা শুনি ৰস আস্বাদন কৰাৰ লগতে যে চকুৰে চাইও উপভোগ কৰা হয় তাৰে ধাৰণা দিয়ে। অসমীয়া "নাটক" শব্দটোৰ মূল হ'ল সংস্কৃত "নট্" ধাতু; ইয়াৰ অৰ্থ লৰচৰ কৰা বা স্পষ্টৰূপে অংগ সঞ্চালন কৰা। ইয়াৰ পৰাও অনুমান কৰিব পাৰি যে

"নাটক" অভিনয়ৰ যোগেদি প্ৰদৰ্শনযোগ্য ৰচনা। এই প্ৰসংগত Marjorie Boultonয়ে তেওঁৰ *The Anatomy of Drama* গ্ৰন্থত দিয়া এষাৰ মন্তব্য উল্লেখ কৰিব পাৰি: "It is not intended that the eye shall perceive marks on paper and the imagination turn them into sights, sounds and actions: the text of the play is meant to be translated into sights, sounds and actions which occur literally and physically on the stage." (Boulton, 1960, p. 3)।

নাটকৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে একক আৰু সৰ্বসন্মত তত্ত্ব নাই। অনুকৰণ, খেল, আচাৰ-অনুষ্ঠান, উৎসৱ, নৃত্য, সংগীত, কাহিনী-কথন আৰু সামূহিক সামাজিক ক্ৰিয়াৰ দৰে বিভিন্ন মানৱীয় আচৰণক নাট্যপৰিৱেশনৰ সম্ভাব্য উৎস হিচাপে পণ্ডিতসকলে আলোচনা কৰিছে। সেয়ে নাটকৰ জন্ম কেৱল এটা কাৰণৰ ফল বুলি ধৰা সমীচীন নহয়; ভিন্ন সমাজত ভিন্ন ঐতিহাসিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে নাট্যধৰ্মী পৰিৱেশন গঢ় লৈ উঠিছে।

প্ৰাচীন ইজিপ্তৰ ওছিৰিছ-কেন্দ্ৰিক ধৰ্মীয় আচাৰ আৰু উৎসৱ, গ্ৰীচৰ ডায়োনিছাছ-কেন্দ্ৰিক উৎসৱ আৰু অন্যান্য সামূহিক অনুষ্ঠানক নাট্যউৎপত্তিৰ আলোচনাত প্ৰায়ে উল্লেখ কৰা হয়। কিন্তু এই আচাৰসমূহক আধুনিক অৰ্থত পূৰ্ণাংগ নাটক বুলি এককভাৱে চিহ্নিত কৰাটো অতি সৰলীকৰণ হ'ব। ইয়াৰ মাজত অভিনয়, সংগীত, কোৰাছ, শোভাযাত্ৰা আৰু কাহিনীভিত্তিক উপস্থাপনৰ বিভিন্ন নাট্যধৰ্মী উপাদান দেখা যায়।

ইংলেণ্ডতো ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানক আশ্ৰয় কৰিয়েই নাটকৰ জন্ম। গীৰ্জাৰ পুৰোহিতসকলে খ্ৰীষ্টধৰ্মৰ প্ৰতি জনগণক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ খ্ৰীষ্টমাছ আৰু ইষ্টাৰৰ সময়ত বাইবেলৰ কাহিনীৰ আধাৰত নাটকীয় পৰিৱেশন কৰিছিল। প্ৰথমতে গীৰ্জাৰ ভিতৰতে অনুষ্ঠিত হোৱা এনে নাট্যানুষ্ঠান জনপ্ৰিয়তা আৰু জনসমাগম বৃদ্ধিৰ লগে লগে পাছলৈ গীৰ্জাৰ চাৰিবেৰৰ বাহিৰলৈ ওলাই আহে আৰু নাটক ৰচনাৰ আৰ্হিটোৱেও ক্ৰমবিকাশ লাভ কৰে। পৰৱৰ্তী কালত গীৰ্জা বা খ্ৰীষ্টধৰ্মৰ অনুশাসনৰ পৰা মুক্ত হৈ নাটক ৰচনাৰ এক স্বতন্ত্ৰ ধাৰাৰ সূচনা হয়।

ভাৰতীয় নাট্যপৰম্পৰাৰ আলোচনাত বৈদিক সংলাপ, আচাৰ-অনুষ্ঠান আৰু সামূহিক পৰিৱেশনৰ কথা উল্লেখ কৰা হয়। *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত নাট্যক পঞ্চম বেদৰূপে সৃষ্টি কৰাৰ যি কাহিনী আছে, সেয়া নাট্যৰ পবিত্ৰ উৎস ব্যাখ্যা কৰা এক পৰম্পৰাগত পৌৰাণিক বৰ্ণনা; তাক ঐতিহাসিক উৎপত্তিৰ প্ৰত্যক্ষ দলিল হিচাপে ধৰা নহয়। *নাট্যশাস্ত্ৰ* এখন বহুস্তৰীয় ৰচনা; আধুনিক গৱেষণাত ইয়াৰ

মূল সংকলনক সাধাৰণতে খ্ৰীষ্টপূৰ্ব দ্বিতীয় শতিকা আৰু খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় শতিকাৰ মাজৰ বিস্তৃত সময়সীমাৰ সৈতে সম্পৰ্কিত কৰা হয়।

এই সকলো উদাহৰণে দেখুৱায় যে নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাস আচাৰ-অনুষ্ঠান, উৎসৱ, সংগীত, নৃত্য, কাহিনী-কথন, অনুকৰণ আৰু সামাজিক সমাবেশৰ সৈতে গভীৰভাৱে জড়িত। কিন্তু সকলো সমাজতে একে ধৰণৰ "আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ পৰা নাটকলৈ" ক্ৰমবিকাশ ঘটিছিল বুলি ধৰা উচিত নহয়। নাট্যধৰ্মী পৰিৱেশন ভিন্ন সমাজত ভিন্ন উৎস আৰু সামাজিক প্ৰয়োজনৰ মাজেৰে বিকশিত হৈছে।

নাটকৰ সংজ্ঞা

প্ৰাচীন কালৰে পৰা বিভিন্ন দেশৰ ভিন ভিন নাট্যসমালোচকে নাটকৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা পৰিলক্ষিত হয়। প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য উভয়তে কলাৰসিকসকলে তেওঁলোকৰ নিজৰ নিজৰ ধাৰণা আৰু উপলব্ধিৰে নাটকৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। তলত তাৰে কেইটিমান উল্লেখ কৰা হ'ল।

প্ৰাচ্য তাত্ত্বিকসকলৰ দৃষ্টিত

ভৰতে *নাট্যশাস্ত্ৰত* নাটকৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিছে এনেদৰে: "লোকবৃত্তানুকৰণং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্।।" অৰ্থাৎ লোক বা মানুহৰ বৃত্তান্ত, ক্ৰিয়াকলাপ অনুকৰণ কৰা এই নাটক মোৰ ৰচনা। স্থানান্তৰত তেওঁ পুনৰ উল্লেখ কৰিছে:

দেৱতামৃত্বীনাং চ ৰাজ্ঞাং লোকস্য চৈব হি।

নাট্যশাস্ত্ৰত নাটকক পূৰ্বে সংঘটিত কাৰ্যকলাপৰ অনুকৰণ বা পুনঃসৃজনৰূপে ব্যাখ্যা কৰা হৈছে। ধনঞ্জয়ৰ *দশৰূপকত* অৱস্থাৰ অনুকৰণক নাট্যৰ মূল বৈশিষ্ট্য বুলি ধৰা হৈছে; নন্দিকেশ্বৰৰ *অভিনয়দৰ্পণ*তো নাট্য, অভিনয় আৰু পূৰ্বকথাৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ কথা উল্লেখ আছে। এই সংজ্ঞাসমূহৰ কেন্দ্ৰত অনুকৰণ, কাৰ্য আৰু উপস্থাপনৰ ধাৰণাই বিশেষ স্থান লাভ কৰিছে।

এওঁলোকৰ পাছতো বৰ্তমানলৈকে বিভিন্নজন প্ৰাচ্য তাত্ত্বিকে নাটকৰ সংজ্ঞা আগবঢ়াইছে যদিও সকলো ক্ষেত্ৰতে এই একে ধৰণৰ ভাববস্তুৰেই অনুৰণিত হৈছে।

পাশ্চাত্য তাত্ত্বিকসকলৰ দৃষ্টিত

প্ৰাচ্য নাট্যতাত্ত্বিকসকলৰ দৰে অতি প্ৰাচীন কালৰ পৰাই পাশ্চাত্যতো নাটক সম্পৰ্কে বিভিন্ন পণ্ডিতে মত আগবঢ়াই আহিছে। তাৰে ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল পাশ্চাত্যৰ বিখ্যাত নন্দনতাত্ত্বিক এৰিষ্টটল। তেওঁৰ *পয়েটিকছ্* গ্ৰন্থত নাটক আৰু বিশেষকৈ ট্ৰেজেডীৰ গঠন, কাৰ্য, চৰিত্ৰ আৰু অনুকৰণ সম্পৰ্কে বিস্তৃত আলোচনা আছে। এৰিষ্টটলে নাট্যক মূলতঃ ক্ৰিয়াৰ অনুকৰণৰূপে ব্যাখ্যা কৰে; অৰ্থাৎ নাট্যৰ কেন্দ্ৰত থাকে জীৱনৰ কাৰ্যকলাপৰ দৃশ্যমান আৰু সংগঠিত উপস্থাপন (Aristotle, 1895, ch. 6)।

দৰ্শনীয় ৰূপায়ণৰ কথা আহি যোৱাৰ লগে লগে দুটা কথা আহি পৰে: ৰূপায়ণ কৰিবলৈ কোনো ব্যক্তি আৰু সেয়া দৰ্শন কৰিবৰ বাবে দৰ্শক। এই দুয়োটা কথাই হ'ল নাটকৰ প্ৰাণবস্তুস্বৰূপ আৰু ইয়েই আন আন সাহিত্যকলাৰ পৰা নাটকক পৃথক কৰিছে। এৰিষ্টটলেই বিভিন্ন শিল্পৰূপৰ পাৰ্থক্যৰ কথা ক'বলৈ গৈ উল্লেখ কৰিছিল যে সকলো শিল্পকলাতে অনুকৰণ কৰা হয়; কিন্তু প্ৰত্যেকৰে মাধ্যম, বিষয় আৰু পদ্ধতি পৃথক। নাটকৰ উপস্থাপন পদ্ধতি হ'ল দৃশ্যাত্মক; অৰ্থাৎ দৰ্শনীয় ৰূপত অনুকৰণ কৰা হয়। এই সংজ্ঞাটোৱে নাটকৰ বিষয়ে ধাৰণা কৰাত আমাক সহায় কৰিব।

ইয়াৰ পৰৱৰ্তী সময়তো পাশ্চাত্যত বিভিন্ন নাট্যসমালোচকে নাটক সম্পৰ্কে তেওঁলোকৰ মতামত আগবঢ়াইছে। অৱশ্যে এই সংজ্ঞাবোৰতো এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাটিৰে অনুৰণন শুনা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে বিংশ শতিকাৰ এজন বিখ্যাত নাট্যতাত্ত্বিক এলাৰডিছ নিকলে আগবঢ়োৱা সংজ্ঞালৈ আঙুলিয়াব পাৰি। নিকলে তেওঁৰ *The Theory of Drama* গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰা বিখ্যাত সংজ্ঞাটো ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। সেই সংজ্ঞা অনুযায়ী নাটক হ'ল জীৱন সম্পৰ্কীয় ধাৰণাসমূহৰ অভিব্যক্তিৰ এনে এক শিল্পকলা, য'ত সেই অভিব্যক্তি অভিনেতাসকলৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত হোৱাৰ উপযোগী আৰু সেই অভিব্যক্তি তাৰ শ্ৰৱণীয় বচন আৰু দৰ্শনীয় ক্ৰিয়াশীলতাৰে সমবেত দৰ্শকমণ্ডলীৰ মনোৰঞ্জনৰ কাৰণ হ'ব পাৰে। নিকলৰ সংজ্ঞা বিশ্লেষণ কৰিলে আমি দেখোঁ যে ইয়াৰ মাজতো এৰিষ্টটলৰ সংজ্ঞাৰেই অনুৰণন ঘটিছে। ইয়াৰ পৰাই অনুমান কৰিব পাৰি যে এৰিষ্টটলে কিমান সূক্ষ্মভাৱে বিচাৰ-বিবেচনা কৰি নাটকৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিছিল।

এনেদৰে প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য উভয়তে নাটক সম্পৰ্কে আগবঢ়োৱা সংজ্ঞাসমূহৰ পৰা আমি ধাৰণা কৰিব পাৰোঁ যে নাটকত মানুহৰ জীৱনত সংঘটিত ঘটনা বা

অৱস্থাৰ অনুকৰণ কৰা হয় দৰ্শনীয় ৰূপত। অৱশ্যে আমি ইয়াৰ কলাত্মক উপস্থাপনৰ কথাটোত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিব লাগিব।

নাটক সম্পৰ্কে আগবঢ়োৱা সংজ্ঞাসমূহে আমাক নাটকৰ কেইটিমান মৌলিক দিশ বা উপাদানৰ লগত পৰিচয় কৰাই দিয়ে। নাটক আমি দুই ধৰণে বিশ্লেষণ কৰিব পাৰোঁ: সাহিত্যিক দৃষ্টিভংগীৰে আৰু পৰিৱেশনশৈলীগত দৃষ্টিভংগীৰে। সাহিত্যিক দৃষ্টিভংগী বুলি ক'লে তাত নাটকৰ কাহিনী, সংলাপ, চৰিত্ৰ আদি উপাদানৰ কথা আহে। আনহাতে পৰিৱেশনশৈলীগত দৃষ্টিভংগীৰ কথা আহিলে তাত অভিনয়, দৰ্শক, মঞ্চ, দৃশ্যসজ্জা, পোহৰ বা আলোকসম্পাত আৰু আৱহসংগীত প্ৰভৃতি উপাদানসমূহৰ কথা অন্তৰ্ভুক্ত হয়। এই প্ৰবন্ধটোত আমি অৱশ্যে সেই দিশবোৰৰ কথা আলোচনা নকৰি নাটকৰ সৃষ্টি কেনেদৰে হৈছিল আৰু নাটকৰ সংজ্ঞা সম্পৰ্কেহে কিছু কথা আলোচনা কৰিলোঁ। পৰৱৰ্তী এটি প্ৰবন্ধত পৰিৱেশনশৈলীগত দিশ সম্পৰ্কে কিছু কথা আলোচনা কৰিম।

নাটকৰ ৰূপ-বৈচিত্ৰ্য

মানুহৰ জীৱনত হাঁহি আৰু কান্দোনৰ যুগপৎ মিলন সংঘটিত হয়। যিকোনো সাহিত্যৰ প্ৰধান উপজীব্য যিহেতু মানুহ, সেয়েহে তাৰ মাজেদিও মানুহৰ এই দ্বৈত ৰূপৰেই প্ৰকাশ ঘটে। এই দুটা ৰূপ নাটকত যিমান স্পষ্টৰূপত প্ৰতিফলিত হয়, আন কোনো সাহিত্যকৰ্মৰ মাজত সিমান সুন্দৰভাৱে অনুৰণিত নহয়। এৰিষ্টটলৰ সময়ৰে পৰা মানুহৰ জীৱনৰ এই দ্বৈত ৰূপৰ আধাৰতেই দুই শ্ৰেণীৰ নাটক চলি আহিছে। সেই দুটা হ'ল ট্ৰেজেডী আৰু কমেডী।

ট্ৰেজেডী

আমি ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰিছোঁ যে গ্ৰীক দেৱতা ডায়োনিছাছক বসন্তকালত স্মৰণ কৰা কোৰাছৰ পৰাই ট্ৰেজেডীৰ উদ্ভৱ হৈছে। এই সময়ত ভক্তসকলে ডায়োনিছাছ দেৱতাৰ জীৱনৰ কৰুণ ফালটোৰ কথা স্মৰণ কৰি শোকগীত গাইছিল। এই গীতবোৰক "ছাগ-গীত" বোলা হয়। থেছপিছ নামৰ গ্ৰীক কবি-অভিনেতাজনে এই গীতবোৰৰ মাজত অভিনয় অংশ সংযোগ কৰি ইয়াক ক্ৰমবিকশিত কৰে। অৱশ্যে এই নাটকসমূহক ট্ৰেজেডী আখ্যা দিয়াৰ ক্ষেত্ৰত মতপাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয়। কোনো কোনোৰ মতে গ্ৰীকসকলে ছাগ-গীত অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা "ট্ৰাগোছ" শব্দৰ পৰা ইয়াৰ উদ্ভৱ হৈছে। আন কিছুমানৰ ধাৰণা মতে ট্ৰেজেডীৰ অভিনয়ৰ আগে আগে "ছাটীৰ" জাতীয় হাস্যৰসাত্মক নাটকৰ অভিনয়ত চৰিত্ৰসমূহে ছাগলীৰ চামৰা পৰিধান কৰিছিল। গতিকে ছাগলী অৰ্থাৎ

"ট্ৰাগোছ"ৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখি "ছাটীৰ"ৰ লগত পৰিৱেশিত মূল নাটককে ট্ৰেজেডী বোলা হয়।

এৰিষ্টটলে *পয়েটিক্ছ*-ত ট্ৰেজেডীক গুৰুতৰ, সম্পূৰ্ণ আৰু নিৰ্দিষ্ট ব্যাপ্তিযুক্ত ক্ৰিয়াৰ অনুকৰণৰূপে ব্যাখ্যা কৰিছে। এই অনুকৰণ বৰ্ণনামূলক নহয়; নাটকীয় কাৰ্যৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পায় আৰু ভাষা-শৈলীৰ বিভিন্ন শিল্পগুণৰ সহায়ত ভয় আৰু কৰুণাৰ উদ্ৰেক ঘটাই সংশ্লিষ্ট আৱেগসমূহৰ কেথাৰছিছ সাধন কৰে (Aristotle, 1895, ch. 6)। এই ব্যাখ্যাৰ মাজতেই ট্ৰেজেডীৰ মূল গঠন, কাৰ্যকেন্দ্ৰিকতা আৰু আৱেগিক প্ৰভাৱৰ ভিত্তি স্পষ্ট হৈ উঠে।

ট্ৰেজেডী জীৱনৰ কোনো গহীন অথবা গুৰুগম্ভীৰ ঘটনাৰ অনুকৰণ।

- এই ঘটনা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আৰু বিশেষ আয়তনবিশিষ্ট।
- ভাষা শিল্পসৌন্দৰ্যেৰে মণ্ডিত, ছন্দে-গীতে মুখৰিত।
- প্ৰকাশভংগী নাটকীয় অৰ্থাৎ সংলাপযুক্ত।
- ট্ৰেজেডীয়ে দৰ্শক-পাঠকৰ মনত ভয় আৰু কৰুণাৰ উদ্ৰেক কৰি পৰিশেষত এই অনুভূতিৰ পৰা কেথাৰছিছ ঘটায়।

এৰিষ্টটলে ব্যৱহাৰ কৰা "কেথাৰছিছ" শব্দটোৰ ব্যাখ্যা সম্পৰ্কে বিভিন্ন পণ্ডিতৰ মাজত মতবিৰোধ আছে। কোনো কোনোৰ মতে ইয়াৰ অৰ্থ "পবিত্ৰীকৰণ"। এই মত পোষণ কৰা সমালোচকসকলে ধাৰণা কৰে যে ট্ৰেজেডীৰ নায়কৰ দুখ-বিপৰ্যয় দেখি দৰ্শক-পাঠকৰ মনত যি অনুভূতি সৃষ্টি হয়, সেই জাতীয় অনুভূতিয়ে তেওঁলোকৰ অন্তৰ পবিত্ৰ কৰে। আন এক শ্ৰেণীৰ মতে কেথাৰছিছৰ অৰ্থ হ'ল "বিমোক্ষণ"। ইয়াৰ অৰ্থ ট্ৰেজেডীয়ে দৰ্শক-পাঠকৰ মাত্ৰাধিক আৱেগ-অনুভূতিসমূহ প্ৰকাশৰ পথ মুকলি কৰি দি মনৰ স্বাভাৱিক অৱস্থা ঘূৰাই আনে। ই চিকিৎসাবিজ্ঞানৰ লগত জড়িত শব্দ, যাৰ এটা অৰ্থ হ'ল দেহৰ পৰিশোধন। এই দুই অৰ্থ বিশ্লেষণ কৰি পৰিশেষত এটা কথা ক'ব পাৰি যে ট্ৰেজেডীয়ে অন্তৰত কৰুণা আৰু আতংকৰ অনুভূতি জগাই তোলে যদিও সেই জাগৰণেই দৰ্শক-পাঠকৰ মনলৈ আনন্দৰ ভাবো কঢ়িয়াই আনে।

কমেডী

গ্ৰীক দেৱতা ডায়োনিছাছক স্তুতি কৰি অনুষ্ঠিত উৎসৱৰ গীত, শোভাযাত্ৰা আৰু হাস্য-ব্যংগমূলক উপাদানৰ সৈতে কমেডীৰ প্ৰাচীন বিকাশ জড়িত। এৰিষ্টটলে *পয়েটিক্ছ*-ত কমেডীক নিম্নতৰ বা হাস্যকৰ চৰিত্ৰ-আচৰণৰ অনুকৰণ হিচাপে আলোচনা কৰিছে; কিন্তু সেই হাস্যকৰতা যন্ত্ৰণাদায়ক বা ধ্বংসাত্মক দোষৰ সমাৰ্থক নহয় (Aristotle, 1895, ch. 5)। সময়ৰ লগে লগে কমেডী এক স্বতন্ত্ৰ শিল্পৰূপলৈ বিকশিত হয়। এৰিষ্টোফেনিছৰ পৰা আৰম্ভ কৰি মিনাণ্ডাৰ

আৰু পাছলৈ ছেইক্সপীয়েৰৰ নাট্যৰচনাত কমেডীয়ে নতুন নতুন ৰূপ আৰু নাটকীয় সম্ভাৱনা লাভ কৰে।

কমেডীৰ মূল সম্পৰ্ক মানুহৰ বহিৰ্জগতৰ লগত। কমেডীয়ে মানুহক আনন্দ প্ৰদান কৰাৰ মাজেদি শিক্ষা প্ৰদান কৰে। কমেডীৰ পৰম্পৰাই আমাক এটা কথাই অনুভৱ কৰোৱায়, সেয়া হ'ল কমেডী বুলি ক'লে প্ৰধানকৈ হাস্যৰসাত্মক নাটকৰ কথাই মনলৈ আহে আৰু ইয়াত হাস্যৰসৰ প্ৰয়োজনীয়তা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। কমেডীত ব্যংগ থকা উচিতনে অনুচিত সেই সম্পৰ্কেও বিভিন্ন মতবিৰোধ আছে। তথাপিতো এটা সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিব পাৰি যে ব্যংগ থাকিলেও তাৰ চোক কম হ'ব লাগে।

বিভিন্ন নাট্যসমালোচকে কমেডীক বিভিন্ন ধৰণে শ্ৰেণীবিভাগ কৰি আলোচনা কৰিছে। এই শ্ৰেণীবিভাগৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকে হাস্যৰসৰ প্ৰকৃতি বা ধৰণক মাপকাঠি হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। সেইকেইটা হ'ল "ৰোমাণ্টিক কমেডী", "কমেডী অব হিউমাৰ্ছ" (ব্যংগ কমেডী), "কমেডী অব মেনাৰ্ছ", "প্ৰহসন" ইত্যাদি। অৱশ্যে সকলোৱে এই শ্ৰেণীবিভাগ মানি লোৱা নাই। বিভিন্ন আলোচকে আগবঢ়োৱা বিশ্লেষণৰ আধাৰত কমেডীক প্ৰধানকৈ দুটা ভাগত ভগাব পাৰি: "লঘু কমেডী" আৰু "গহীন কমেডী"। লঘু কমেডীত কেৱল নিৰ্মল হাস্যৰসহে সৃষ্টি কৰা হয়। আনহাতে গহীন কমেডীত হাস্যৰসৰ আভাস থাকিলেও জীৱন তথা সমাজৰ গুৰুগম্ভীৰ সমস্যা ৰূপায়ণ কৰা হয়।

সমালোচকসকলে এই দুটি প্ৰধান শ্ৰেণীবিভাগৰ উপৰি আন কেইবাটাও শ্ৰেণীবিভাগৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। এবিধ হ'ল "ট্ৰেজি-কমেডী"। ইয়াৰ নামৰ পৰাই আমি ধাৰণা কৰিব পাৰোঁ যে ইয়াত ট্ৰেজেডী আৰু কমেডীৰ মিশ্ৰণ ঘটে। আৰম্ভণিতে ট্ৰেজেডীৰ লক্ষণ আৰু শেষলৈ কমেডীৰ লক্ষণ ফুটি উঠা এই শ্ৰেণীৰ নাটকৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে মিলনেৰে। ছেইক্সপীয়েৰৰ *দ্যা মাৰ্চেণ্ট অব ভেনিচ, দ্যা টেম্পেষ্ট* আদি নাটক এই শ্ৰেণীৰ উদাহৰণ।

নাটকৰ আলোচনাৰ প্ৰসংগত আলোচকসকলে "মেলোড্ৰামা" নামৰ আন এক শ্ৰেণীৰ নাটকৰ কথাও উল্লেখ কৰে। প্ৰথমতে গীতৰ প্ৰাধান্য থকা নাটককে মেলোড্ৰামা ৰূপে চিহ্নিত কৰা হৈছিল যদিও কালক্ৰমত ই এনে শ্ৰেণীৰ নাটকক বুজাবলৈ ধৰিলে, য'ত ঘটনাৰ ওপৰত অত্যধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰি চৰিত্ৰাংকন আৰু ভাবৰ গভীৰতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য নাৰাখি আকস্মিক আৰু চাঞ্চল্যকৰ ঘটনাৰে দৰ্শক-পাঠকক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। মূলতঃ বাহ্যিক আড়ম্বৰপূৰ্ণতাই এনেবিধ নাটকত প্ৰাধান্য পায়।

এইবোৰৰ উপৰি বিভিন্ন দৃষ্টিকোণৰ পৰাও নাটকক শ্ৰেণীবিভাগ কৰি আলোচনা কৰা হয়; যথা কাহিনীৰ গাঁথনিগত দিশেৰে ধ্ৰুপদী নাটক আৰু

ৰোমাণ্টিক নাটক। যিবোৰ নাটকৰ কাহিনীভাগ আঁটিল, দৃঢ় গাঁথনিযুক্ত আৰু সংযত, আৰু যিবোৰত নাটকৰ তিনি ঐক্য মানি চলা হয়, সেইবোৰেই ধ্ৰুপদী নাটক। আনহাতে ৰোমাণ্টিক নাটক ইয়াৰ ঠিক বিপৰীত বৈশিষ্ট্যৰে চিহ্নিত। অৰ্থাৎ কাহিনী শিথিল, বিষয়বস্তুৰ বৈচিত্ৰ্য প্ৰদৰ্শিত হয় আৰু কেৱল ক্ৰিয়াৰ ঐক্যহে মানি চলা হয়। নাটকত প্ৰকাশ পোৱা বিষয়বস্তু অনুসৰি পৌৰাণিক নাটক, বুৰঞ্জীমূলক নাটক, সামাজিক নাটক আৰু কাল্পনিক নাটক আদি ভাগত শ্ৰেণীবিভাগ কৰিও আলোচনা কৰা হয়। পৌৰাণিক কাহিনী সম্বলিত নাটকেই পৌৰাণিক নাটক, ঐতিহাসিক ঘটনাৰ আধাৰত ৰচিত হ'লে বুৰঞ্জীমূলক, সামাজিক সমস্যা তথা সামাজিক জীৱনৰ স্বৰূপ দাঙি ধৰিব বিচৰা নাটকেই সামাজিক নাটক আৰু যিবোৰ নাটকৰ বিষয়বস্তু মূলতঃ কাল্পনিক, সেইবোৰেই কাল্পনিক নাটক।

অসমীয়া নাটৰ প্ৰস্তুতি পৰ্ব

বহু যুগৰ আগৰে পৰা অসমীয়া সমাজতো যে ধৰ্মীয় কৃত্যৰ অনুষংগৰূপে বিভিন্ন নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ প্ৰচলন আছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। ইয়াৰ প্ৰাচীনত্বৰ কথা আমি গম পাব পাৰোঁ ভৰতমুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত থকা উল্লেখৰ পৰা। তাত উল্লেখ আছে:

চতুৰ্বিধা প্ৰবৃত্তিশ্চ প্ৰোক্তা নাট্য প্ৰয়োগতঃ।
আবন্তী দাক্ষিণাত্যাশ্চ পাঞ্চালী ওড্ৰমাগধী।।

ইয়াৰে "ওড্ৰমাগধী"য়ে অংগ, বংগ, কলিংগ, ওড্ৰ, মগধ, পুণ্ড্ৰ, নেপাল, প্ৰাগেজ্যোতিষ আদি ঠাই সামৰিছে। এই বক্তব্যৰ পৰাই আমি অনুমান কৰিব পাৰোঁ যে প্ৰাচীন কালৰে পৰাই অসমত লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ পৰম্পৰা প্ৰৱহমান। ঠিক সেইদৰে খ্ৰীষ্টীয় চতুৰ্দশ–পঞ্চদশ শতিকাত ৰচিত বিভিন্ন সাহিত্যৰাজিয়েও ইয়াৰ সাক্ষ্য বহন কৰে। এই ৰচনাবোৰত কিছু পৰিমাণে নাটকীয় গুণবিশিষ্ট জনবিনোদনৰ উল্লেখ আছে। তেতিয়াৰ সাহিত্যিকসকলৰ ৰচনাৰাজিত নাট, নট-নটীৰ উল্লেখ, *কালিকাপুৰাণ*ৰ ৮৯তম অধ্যায়ত "পাঞ্চালিকা বিহাৰ"ৰ উল্লেখ, ওজাপালি, পুতলা নাচ আদিয়ে নাট্যপৰম্পৰাত অসমৰ চহকী দিশটোৰ কথাকেই প্ৰতিপন্ন কৰে। সংস্কৃত "পাঞ্চালিকা" শব্দৰ অৰ্থ হ'ল পুতলা। পূৰ্বতে পুতলা নাচৰ সৈতে নৃত্য-গীত-অভিনয় কৰাকে পাঞ্চালিকা বিহাৰ বুলি কোৱা হৈছিল। পৰৱৰ্তী কালত পুৰণি গুজৰাট, ৰাজস্থানকে ধৰি বংগ আৰু অসমত ই প্ৰাচীন আখ্যায়িকাৰ সৈতে যুক্ত হয়। লোকসমাজত এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাৰ সমাদৰ আজিও বিৰাজমান। *কালিকাপুৰাণ*ত চণ্ডিকাক উপাসনা কৰাৰ

প্ৰসংগত পুষ্যা নক্ষত্ৰযুক্তা তৃতীয়া তিথিত পাঞ্চালিকা বিহাৰ আৰু শিশু কৌতুক কৰাৰ বিধান আছে।

পঞ্চদশ শতিকাৰ মাজভাগত শংকৰদেৱে (১৪৪৯–১৫৬৮) আগতে উল্লেখ কৰি অহা অৰ্ধ-নাটকীয় তথা নাটকীয় পৰম্পৰাসমূহৰ পৰা বিভিন্ন উপাদান আহৰণ কৰি অসমীয়া নাটকৰ সুসংহত ধাৰাৰ সূচনা কৰে। তেওঁৰ প্ৰধান শিষ্য মাধৱদেৱেও এই প্ৰচেষ্টাত বিশেষ অৱদান আগবঢ়ায়। অংকীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ওজাপালিকে ধৰি অসমৰ পূৰ্বপ্ৰচলিত গীত-আখ্যান-অভিনয়ভিত্তিক পৰিৱেশন-পৰম্পৰাৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা হৈছে। কালিৰাম মেধিয়ে অসমীয়া নাটকৰ গভীৰ উৎস সন্ধান কৰোঁতে ওজাপালিৰ সমবেত গায়ন-পৰিৱেশনক বিশেষ গুৰুত্ব দিছে আৰু শংকৰদেৱে এই পৰম্পৰাৰ নাটকীয় সম্ভাৱনাক অধিক সুসংহত ৰূপ দিয়া বুলি মত আগবঢ়াইছে (Medhi, 1959)। এই দৃষ্টিত শংকৰদেৱৰ কৃতিত্ব পূৰ্বপৰম্পৰাক অনুকৰণ কৰাত নহয়, বৰঞ্চ তাক নতুন নাট্যভাষা, সংগীত, অভিনয় আৰু ভক্তিমূলক নান্দনিকতাৰে পুনৰ্গঠন কৰাত।

শংকৰদেৱৰ কাপৰ পৰা নিঃসৃত হয় *পত্নীপ্ৰসাদ, কালিদমন, কেলিগোপাল, ৰুক্মিণীহৰণ, পাৰিজাতহৰণ* আৰু *ৰামবিজয়* নাট। তেওঁৰ প্ৰধান শিষ্য মাধৱদেৱে লিখি উলিয়ায় *চোৰধৰা, পিম্পৰা গুচোৱা, ভোজন-বিহাৰ, অৰ্জুন ভঞ্জন, ভূমি লেটোৱা* আদি নাট। এই প্ৰচেষ্টাবোৰেই আছিল অসমীয়া নাট্যধাৰাৰ প্ৰথম পদক্ষেপ; কিন্তু তেওঁলোকৰ নাটক ৰচনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল একশৰণ নামধৰ্ম প্ৰচাৰ।

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পাছত তেওঁলোকৰ আৰ্হিতে বিভিন্নজনে নাটক ৰচনাৰ কৰ্মত অগ্ৰসৰ হৈছিল। গোপালদেৱ বা ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা ৰচিত *জন্মযাত্ৰা, নন্দোৎসৱ* আৰু *উদ্ধৱযান;* মাধৱদেৱৰ ভাগিন ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ দ্বাৰা ৰচিত *কংসবধ;* এওঁৰেই পুত্ৰ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ৰচিত *নৃসিংহ যাত্ৰা* আৰু *স্যমন্তক হৰণ;* দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ সমসাময়িক দ্বিজ ভূষণৰ *অজামিল উপাখ্যান;* শ্ৰীৰাম আতাৰ *সুভদ্ৰা হৰণ* আদি শংকৰোত্তৰ যুগৰ উল্লেখযোগ্য নাট। কিন্তু ক্ৰমাৎ শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে ৰচনা কৰি থৈ যোৱা অংকীয়া নাটসমূহে পূৰ্বৰ গৰিমাময় ৰূপ হেৰুৱাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এই সময়ছোৱাতে ভাওনাই ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰে আৰু অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিতে বিভিন্নজনে সংস্কৃত নাটো ৰচনা কৰে। তেনে কেইখনমান সংস্কৃত নাট হৈছে ধৰ্মদেৱ ভট্টৰ *ধৰ্মোদয়,* কবিচন্দ্ৰ দ্বিজৰ *কাম কুমাৰ হৰণ,* কবি-সূৰ্যৰ *বিঘ্নেশ-জন্মোদয়* আৰু দীন দ্বিজৰ *শঙ্খচূড় বধ*। অৱশ্যে পৰৱৰ্তী সময়ত বিভিন্ন কাৰক অংকীয়া নাটৰ প্ৰচলনত হেঙাৰস্বৰূপ হৈ পৰিছিল যদিও ছেগা-চোৰোকাকৈ নাট অভিনয় চলি

আছিল। এনেদৰে পুৰণি অসমীয়া নাট্যপৰম্পৰা প্ৰৱহমান হৈছিল যদিও আৰম্ভণিৰ তুলনাত তাৰ মানদণ্ড উন্নত হৈ থকা নাছিল।

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ আৰম্ভণি

অসমৰ সামাজিক-ৰাজনৈতিক স্তৰত চলা অস্থিৰতাৰ বাবে ১৮২৬ চনত “ইয়াণ্ডাবু সন্ধি” মৰ্মে অসম ব্ৰিটিছৰ অধীনলৈ যায়। তেওঁলোকৰ আগমনে অসমীয়া সমাজ জীৱনত আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটায়। পশ্চিমীয়া শিক্ষা, ধ্যান-ধাৰণাৰে পুষ্ট হৈ অসমীয়া সাহিত্যসেৱীসকলেও তেওঁলোকক অনুকৰণ কৰি নাটক লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ফলস্বৰূপে ১৮৫৭ চনত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ হাতত *ৰাম-নৱমী নাটক* নামেৰে প্ৰথম অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ উন্মেষ ঘটে। *অৰুণোদই*ৰ পাতত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ পোৱা এই নাটকখন পিছে সেই সময়ত মঞ্চস্থ হোৱা নাছিল। মন কৰিবলগীয়া যে এই নাটকখনৰ নাম অধিকাংশ পুথিতে *ৰাম-নৱমী* বুলি উল্লেখ আছে। কিন্তু গুণাভিৰাম বৰুৱাই লিখোঁতে *ৰাম-নৱমী নাটক* নামেৰেহে লিখিছিল বাবে আমিও তেনেদৰে লিখাহে যুগুত।

গুণাভিৰাম বৰুৱাই মঞ্চক উপলক্ষ কৰি নাটক ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা নাছিল; তেওঁৰ প্ৰধান লক্ষ্য আছিল সমাজ-সংস্কাৰৰ প্ৰয়াস আৰু নতুন সাহিত্যিক কৌতূহল। ১৮৬১ চনত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই *কানীয়াৰ কীৰ্তন* ৰচনা কৰে আৰু সেই বছৰেই শিৱসাগৰত অস্থায়ী মঞ্চত নাটকখন মঞ্চস্থ হয়। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই ইয়াক শিৱসাগৰত আধুনিক মঞ্চত অভিনীত হোৱা প্ৰাৰম্ভিক অসমীয়া নাটসমূহৰ ভিতৰত বিশেষ স্থান দিছে (হাজৰিকা, ১৯৯৫)। ১৮৭১ চনত ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈয়ে *বঙাল বঙালনী* ৰচনা কৰে আৰু নগাঁৱৰ হয়বৰগাঁও অঞ্চলত অস্থায়ী মঞ্চত নাটকখন অভিনীত হয়। সেই সময়ৰ আন এগৰাকী উল্লেখযোগ্য নাট্যকাৰ ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে *সীতাহৰণ* আৰু *ৰাৱণ বধ* ৰচনা কৰে। নাট দুখনৰ সঠিক ৰচনাকালক লৈ পণ্ডিতসকলৰ মাজত মতভেদ আছে; অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য আৰু শৈলেন ভৰালীৰ আলোচনাত এই নাটসমূহক ঊনবিংশ শতিকাৰ সত্তৰ–আশীৰ দশকৰ পৌৰাণিক নাট্যচৰ্চাৰ সৈতে সংযোগ কৰা হৈছে (ভট্টাচাৰ্য, ১৯৮৮; ভৰালী, ১৯৯২; হাজৰিকা, ১৯৯৫)। *সীতাহৰণ*ক আধুনিক অসমীয়া পৌৰাণিক নাটৰ প্ৰাৰম্ভিক নিদৰ্শনসমূহৰ অন্যতম হিচাপে বিবেচনা কৰিব পাৰি।

এই পাঁচখনেই হৈছে প্ৰাৰম্ভিক স্তৰৰ অসমীয়া নাটক আৰু এনেদৰেই অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ শুভাৰম্ভ হ’ল।

প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালৰ অসমীয়া নাটক

পূৰ্বৱৰ্তী শাখাত আলোচনা কৰা পাঁচোখন নাটক প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালতে ৰচিত যদিও আলোচনাৰ সুবিধা তথা অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ আৰম্ভণি পৰ্বৰ সঠিক ধাৰণা প্ৰদান কৰিবলৈকে বেলেগে উল্লেখ কৰা হ'ল। এই শাখাত তাৰ পৰৱৰ্তী কালত ৰচিত নাটকসমূহৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ব।

প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালত কলকাতা উচ্চ শিক্ষাৰ এক মুখ্য কেন্দ্ৰ হৈ উঠাত তাত অধ্যয়নৰত অসমীয়া ছাত্ৰসমাজে সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত অংশ লয়। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, বেণুধৰ ৰাজখোৱা, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আদিৰ সক্ৰিয়তাৰে অসমীয়া সাহিত্যৰ বহু ক্ষেত্ৰ নতুন গতি লাভ কৰে। এই পৰিৱেশতে ঘনশ্যাম বৰুৱা, ৰমাকান্ত বৰকাকতী, ৰত্নধৰ বৰুৱা আৰু গুঞ্জানন বৰুৱাই ছেইক্সপীয়েৰৰ *The Comedy of Errors*-ক *ভ্ৰমৰংগ* নামেৰে অসমীয়া সামাজিক পৰিৱেশৰ সৈতে মিলাই অভিযোজনা কৰে। হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যই এই অভিযোজনাত ইংৰাজী নাট্যকাহিনীক অসমীয়া পৰিৱেশ আৰু সামাজিক বাস্তৱতালৈ ৰূপান্তৰ কৰাৰ অভিনৱ কৌশল লক্ষ্য কৰিছে (ভট্টাচাৰ্য, ১৯৮৮)। কলকাতাৰ ভবানীচৰণ দত্ত লেন আৰু মীৰ্জাপুৰ ষ্ট্ৰীটত নাটখনৰ প্ৰাৰম্ভিক অভিনয় হয়; ১৮৯০ চনত পটুৱাটোলত ৰংগমঞ্চ পাতি ৰাজহুৱাভাৱে ইয়াক মঞ্চস্থ কৰা হয়।

১৯০০ খ্ৰীঃত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই লিখি উলিয়ালে *জয়মতী* নামৰ নাটকখন। এইখন প্ৰথম অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। অৱশ্যে ইয়াৰ আগতেই *গাঁওবুঢ়া* (১৮৯৭) নাটেৰে তেওঁ অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰখনত ভুমুকি মাৰিছিল। পৰৱৰ্তী কালত গোহাঞিবৰুৱাই লিখি উলিয়ালে *গদাধৰ* (১৯০৭), *টেটোন তামুলী* (১৯০৯), *সাধনী* (১৯১০), *লাচিত বৰফুকন* (১৯১৫), *ভূত নে ভ্ৰম* (১৯২৪), *বাণৰজা* (১৯৩৩) আদি নাটক। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাইও ৰসৰ ভাণ্ডাৰ মেলি লিখি উলিয়ালে *লিতিকাই* (১৮৮৯), *নোমল* (১৯১৩), *পাঁচনি* (১৯১৩) আৰু *চিকৰপতি নিকৰপতি* (১৯১৩)। বুৰঞ্জীৰ কাহিনীৰ আলমত তেওঁ *চক্ৰধ্বজ সিংহ* (১৯১৫), *বেলিমাৰ* (১৯১৫), *জয়মতী কুঁৱৰী* (১৯১৫), *গদাধৰ ৰজা* (১৯১৮) আদি নাটক ৰচনা কৰে। এই সময়তে পদুম বৰুৱা, নবীন বৰদলৈ, ৰজনী বৰদলৈ, ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত, বুধীন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্য, বেণুধৰ ৰাজখোৱা, হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা, পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা, দুৰ্গানাথ চাংকাকতী, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা আদিয়েও বিভিন্ন নাটক ৰচনা কৰিছিল। ইয়াৰে ভিতৰত পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মাৰ *হৰিচন্দ্ৰ নাটক*

(১৮৯৩), বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ *সেউতি-কিৰণ* (১৮৯৪), মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *মহৰী* (১৮৯৬) আদি উল্লেখযোগ্য।

এইদৰে শতিকাটোৰ প্ৰথম দশকত পৌৰাণিক আখ্যানভিত্তিক, বুৰঞ্জীমূলক আৰু কিছু সামাজিক ভাবধাৰাৰ হাস্যৰসাত্মক বা ব্যংগাত্মক ৰচনাৰ মাজেদি অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ভেটি এটা গঢ় লৈ উঠে। এই শতিকাটোৰ প্ৰথমটো দশকতে চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই ৰচনা কৰে *মেঘনাদ বধ* (১৯০৪)। এই নাটকখনক অসমীয়া পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰগতিৰ প্ৰথম স্তম্ভ (milestone) বুলিব পাৰি বুলি সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মন্তব্য কৰিছে। কিয়নো এই নাটকখনৰ বিষয়বস্তু আৰু ভাষা মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ *মেঘনাদ বধ কাব্যৰ* পৰা চয়ন কৰা হৈছে যদিও অসমীয়া নাট্যকাৰে ইমান সাৱলীল তথা সুষমভাৱে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে যে সেয়া শলাগিবলগীয়া। তদুপৰি অসমীয়া নাট্য-ইতিহাসত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগৰ এয়াই প্ৰথম প্ৰয়াস।

এই শতিকাৰ দ্বিতীয়, তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ দশকত অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ধাৰাটো অধিক ঠন ধৰি উঠিল। এই সময়ছোৱাৰ নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই মুঠ পঞ্চল্লিশখন আৰু নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাই সাতখন নাটকেৰে অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনলৈ অৱদান আগবঢ়ালে। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা আৰু নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাই এই সময়ছোৱাতে তেওঁলোকৰ নাট্যজীৱনৰ পাতনি মেলিছিল আৰু স্বৰাজোত্তৰ কালতো কেইবাখনো নাটকেৰে অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰলৈ অৱদান আগবঢ়াইছিল। সেই সময়ৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত গণেশ গগৈ আছিল অন্যতম। তেওঁৰ *শকুনিৰ প্ৰতিশোধ* (১৯২৯) আৰু *কাশ্মীৰ কুমাৰী* (তৃতীয় সংস্কঃ ১৯৬৩) দুখন মঞ্চসফল নাটক। এই সময়ত আৰু বহু নাট্যকাৰে অসমীয়া নাটকৰ ভঁৰাল সমৃদ্ধ কৰিছিল। মিত্ৰদেৱ মহন্তই *কুকুৰীকণাৰ আঠমঙলা* (১৯১৭), *বৈদেহী বিয়োগ* (ৰ. ১৯৩০), *বিয়া বিপৰ্যয়* (১৯২৪); ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰে *শ্ৰীবৎসচিন্তা* (১৯২৭); নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈয়ে *গৃহলক্ষ্মী* (১৯১১); দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাই *পাৰ্থ পৰাজয়* (১৯০৯); পাৰ্বতীপ্ৰসাদ বৰুৱাই *সোণৰ সোলেঙ* (১৯১৯); কামাখ্যানাথ ঠাকুৰে *বেউলা* (১৯৩৩); দণ্ডিনাথ কলিতাই *সতীৰ তেজ* (১৯৩১); নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাই *বদন বৰফুকন* (১৯২৭), *চন্দ্ৰকান্ত সিংহ* (১৯৩১); দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰে *বামুণীকোঁৱৰ* (১৯২৯); প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীয়ে *নীলাম্বৰ* (১৯৩৩); কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্যই *নগাকোঁৱৰ* (১৯৩৫); ৰাধানাথ সন্দিকৈয়ে *মূলাগাভৰু* (১৯২৪); পাজিৰুদ্দিন আহমেদে *গুলেনাৰ* (১৯২৪) আদি নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্যসাহিত্যলৈ বৰঙণি আগবঢ়ালে। এওঁলোকৰ উপৰি প্ৰাক্-স্বাধীনতাৰ কালছোৱাত পদ্মধৰ চলিহা, বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা, কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱা ইত্যাদি নাট্যকাৰসকলেও অসমীয়া নাটকৰ বিকাশ ত্বৰান্বিত কৰিবলৈ সততে যত্নপৰ হৈছিল।

প্ৰাক্-স্বাধীনতাৰ কালছোৱাৰ আটাইতকৈ শক্তিশালী নাট্যকাৰজন হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ ধাৰাটোৱে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ হাতত নতুন সুঁতি গ্ৰহণ কৰিলে। *শোণিত কুঁৱৰী* (১৯২৫) নাটকেৰে অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰত খোজ পেলোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদে এই নাটকখনত পৌৰাণিক আখ্যানটোত নতুন ভাব আৰু সৌন্দৰ্য আৰোপ কৰিলে। জ্যোতিপ্ৰসাদে এই নাটকখনত অসমৰ থলুৱা গীত আৰু সুৰৰ সংযোজন কৰি অসমীয়া নাটকক নতুন ৰহন দিলে। জ্যোতিপ্ৰসাদে বাস্তৱবাদী চিন্তা-চৰ্চা, অপূৰ্ব গীতিময়তা, ৰূপকধৰ্মিতা, ভাষাৰ সৌন্দৰ্য, বক্তব্যৰ প্ৰাসংগিকতা তথা বৈচিত্ৰ্যময়তাৰে অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰলৈ নতুনত্ব আদৰি অনাৰ কথা ইতিমধ্যেই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। তেওঁ *ৰূপালীম* (১৯৩৬), *কাৰেঙৰ লিগিৰী* (১৯৩৭), *নিমাতী কইনা* (১৯৬৪), *লভিতা* (১৯৪৮) নাটকেৰে অসমীয়া নাট্যসাহিত্যত বাস্তৱবাদী চিন্তা-চৰ্চা আৰম্ভ কৰে। নাটকৰ পৰিৱেশনগত দিশতো নতুনত্বৰ চাপ পৰিল। অৰ্থাৎ অসমীয়া আধুনিক নাটকে দ্বিতীয় এটি স্তৰত ভৰি দিলে। আগতে উল্লেখ কৰি অহাৰ দৰে এই সময়ছোৱাতে অসমীয়া নাটকত সহ-অভিনয় আৰম্ভ হয়, ছন্দোবদ্ধ সংলাপৰ ঠাইত স্বাভাৱিক বাক্‌ভংগী ব্যৱহৃত হয়। এনেদৰেই প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালত অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাটোৱে ব্যাপক ৰূপ লাভ কৰে।

উত্তৰ-স্বাধীনতা বা স্বৰাজোত্তৰ কালৰ অসমীয়া নাটক

ভাৰতবৰ্ষই স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পাছৰে পৰা অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ধাৰাটোৱেও সম্পূৰ্ণৰূপে সামাজিক নাটকৰ সুঁতিটোকে গ্ৰহণ কৰিলে। স্বৰাজোত্তৰ কালতহে জ্যোতিপ্ৰসাদে আৰম্ভ কৰা বাস্তৱবাদী নাটকৰ ধাৰাটোৱে বিকাশ লাভ কৰাৰ অনুকূল পৰিৱেশ সৃষ্টি হয়। শৈলেন ভৰালীৰ ভাষাৰে: "স্বাধীনতা লাভৰ ঠিক পাছতেই প্ৰকাশিত কেইবাখনো নাটকৰ কাহিনী-নিৰ্মাণ, চৰিত্ৰ-সৃষ্টি আৰু উপস্থাপন-পদ্ধতিত গতানুগতিকতা অতিক্ৰম কৰাৰ চেষ্টা কৰা হ'ল। ইয়াৰে দুটা ভাল উদাহৰণ নগাঁও নাট্য-সমিতিৰ *পিয়লি ফুকন* (১৯৪৮) আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *লভিতা* (১৯৪৮)" (ভৰালী, ২০০৮, পৃ. ৬)। এই সময়ছোৱাৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল সাৰদাকান্ত বৰদলৈ আৰু কৃষ্ণানন্দ ভট্টাচাৰ্যই লিখি উলিওৱা *মগৰীবৰ আজান* (১৯৪৮)। এই দশকটোত কেইবাখনো পৌৰাণিক নাটক ৰচিত হৈছিল: মুক্তিনাথ বৰদলৈৰ *ভক্ত প্ৰহ্লাদ* (১৯৪৯), সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ *কৰ্ণ* (১৯৪৯) আৰু *লক্ষ্মণ* (১৯৪৯) ইত্যাদি। ইয়াৰ পাছৰ পৰা ক্ৰমায়ে পৌৰাণিক নাটকৰ ধাৰা ক্ষীণ হৈ আহে। অৱশ্যে পৰৱৰ্তী

কালত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰে ২০০২ চনত *পিতামহৰ শৰশয্যা* নামেৰে এখন সাৰ্থক পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰিছে (ভৰালী, ২০০৮, পৃ. ৯)।

এই কালছোৱাত ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰা এটাও প্ৰৱাহিত হৈ আছিল। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই *ছত্ৰপতি শিবাজী* (১৯৪৭), প্ৰবীণ ফুকনে *মণিৰাম দেৱান* (১৯৪৮) আৰু *লাচিত বৰফুকন* (১৯৪৯), সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই *কুশল কোঁৱৰ* (১৯৪৯) ইত্যাদি ঐতিহাসিক নাটক ৰচনা কৰিছিল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে প্ৰফুল্ল বৰাইও *পিয়লি ফুকন* (১৯৪৮) নামৰ আন এখন নাটক ৰচনা কৰিছিল (ভৰালী, ২০০৮, পৃ. ১০–১১)।

পঞ্চাশৰ দশকত ৰচিত সাৰদা বৰদলৈৰ *পহিলা তাৰিখ* (১৯৫৪) আৰু গিৰীশ চৌধুৰীৰ *মিনা বজাৰ* (১৯৫৮) নামৰ নাটক দুখনত নতুন জীৱনবোধৰ প্ৰকাশ ঘটিল। ইয়াৰ উপৰি অনিল চৌধুৰীৰ *প্ৰতিবাদ* (১৯৫৩), প্ৰবীণ ফুকনৰ *শতিকাৰ বান* (১৯৫৮), সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তীৰ *অভিমান* (১৯৫২) আৰু *কংকন* (১৯৫৬); সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *শিখা* (১৯৫৭), জনাৰ্দন ঠাকুৰৰ *ভৈয়ামৰ সেন্দুৰী আলি* (১৯৫৪), অৰুণ শৰ্মাৰ *উৰুখা পঁজা* (১৯৬০) এই দশকটোৰ উল্লেখযোগ্য ফচল। প্ৰণিধানযোগ্য যে ক্ষীণভাৱে হ'লেও এই দশকটোত ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰা এটাও প্ৰৱাহিত হৈ আছিল। আব্দুল মালিকৰ *ৰাজদ্ৰোহী* (১৯৫৬), ফণী শৰ্মাৰ *ভোগজৰা* (১৯৫৭), সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *জ্যোতিৰেখা* (১৯৫৮), হেম শৰ্মাৰ *কাঞ্চনমালা* (১৯৫৭) ইত্যাদি এই ধাৰাটোৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। ইয়াৰ পাছৰ দশক কেইটাতো অৱশ্যে ছেগা-চোৰোকাকৈ হ'লেও ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰা প্ৰৱাহিত হৈ থাকিল। উদাহৰণ হিচাপে আমি উল্লেখ কৰিব পাৰোঁ: উত্তম বৰুৱাৰ *বৰ মানুহৰ দোলা* (১৯৬১), *জেৰেঙাৰ সতী* (১৯৬২) আৰু *বৰৰজা ফুলেশ্বৰী* (১৯৭১); যুগল দাসৰ *১৮৫৭* (১৯৬২); সুৰেন ভাগৱতীৰ *গোমধৰ কোঁৱৰ* (১৯৮৪); দ্বিজেন্দ্ৰ মোহন গোস্বামীৰ *গড়মা কুঁৱৰী* (১৯৯০); দিনেশ শৰ্মাৰ *তেজে ধোৱা জালিয়ানৱালাবাগ* (২০০৩); মুনীন ভূঞাৰ *জৰৌৰৌৱা পৰজা* (২০০০) ইত্যাদি (ভৰালী, ২০০৮, পৃ. ৮–৫৭)।

ষাঠিৰ দশকত ৰচিত লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ *নিমিলা অংক* (১৯৬৫) আৰু ফণী শৰ্মাৰ *কিয়?* (১৯৬১) দুখন উল্লেখযোগ্য সামাজিক নাটক। তাৰ পৰৱৰ্তী কালৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে ৰচিত কেইখনমান উল্লেখযোগ্য সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক চেতনাযুক্ত নাট হ'ল ফণী শৰ্মাৰ *চিৰাজ* (১৯৬৭); প্ৰফুল্ল বৰাৰ *সাঁকো* (১৯৬৫); অৰুণ শৰ্মাৰ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য* (১৯৬৭), *পৰশুৰাম* (২০০১), *পুৰুষ* (২০০১), *কুকুৰনেচীয়া মানুহ* (২০০১), *অন্য এক অধ্যায়* (২০০১), *অগ্নিগড়* (২০০১), *চিঞৰ* (২০০১), *অদিতিৰ আত্মকথা* (২০০১); অনিল চৌধুৰীৰ *চিৰন্তন* (১৯৫৫); অভয় ডেকাৰ *গড়াখহনীয়া* (১৯৫৫); অমৰ পাঠকৰ *ইন্টাৰভিউ* (১৯৫৫); মহেন্দ্ৰ

বৰঠাকুৰৰ *জন্ম* (১৯৭৬), *শিপা* (ৰ. ১৯৮২), *পিতামহৰ শৰশয্যা* (ৰ. ২০০২), *আঁহতগুৰিৰ নতুন বাট* (১৯৭৭), *এই মাটিতে* (ৰ. ১৯৮২), *শ'ৰাগুৰি চাপৰি* (১৯৯৮), *দধীচি* (ৰ. ১৯৮৫), *মুখ্যমন্ত্ৰী* (১৯৮৯), *সম্ৰাট আৰু সুন্দৰী* (ৰ. ১৯৮৯), *মাজনিশাৰ চিএঞৰ* (১৯৯৬), *বলিয়া হাতী* (১৯৯৬), *বিষ্ণুপ্ৰসাদ* (২০০০), *সিঁচা পানীৰ মাছ* (২০০১); মুনীন ভূঞাৰ *সন্ধিক্ষণ* (২০০০); অতুল বৰদলৈৰ *বৃক্ষৰ খোজ* (২০০৩); ৰত্ন ওজাৰ *গহ্বৰ* (১৯৬৯); আব্দুল মজিদৰ *চোৰ* (১৯৭২); হিমেন্দ্ৰ কুমাৰ বৰঠাকুৰৰ *বাঘ* (১৯৭১), *দ্বীপ* (১৯৭২) আৰু *মমৰ ঘৰ* (১৯৭২); অৰূপ চক্ৰৱৰ্তীৰ *আগমনি* (১৯৭০); অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *উত্তৰ পুৰুষ* (১৯৮০), *আমি স্বাতুৰ* (২০০০); ৰাম গোস্বামীৰ *মাদল* (২০০৫); ৰফিকুল হোচেইনৰ *ধোঁৱা* (১৯৯৫), *দৈৱকী* (১৯৯৫), *জলাশয়* (১৯৯৫); বসন্ত শইকীয়াৰ *উগ্ৰপন্থী* (২০০১), *অন্য এক পৰশুৰাম* (২০০৬); অজিত মহন্তৰ *শ্ৰদ্ধেয় ৰাইজ* (১৯৮৯); চন্দ্ৰধৰ চমুৱাৰ *কংস* (২০০৮) আৰু *পোৱা ভেটিৰ নতুন ঘৰ* (২০০৮); নৰেন পাটগিৰিৰ *কৰ্ণ কথা* (২০০৮), *আলাপ অন্তৰাগ* (২০০৮), *ৰজা আহে* (২০০৮); জীমণি চৌধুৰী আৰু পাকিজা বেগমৰ *মেনকা* (অপ্ৰ.) ইত্যাদি (ভৰালী, ২০০৮, পৃ. ২৫–৫৭)।

সত্তৰৰ দশকতে অসমীয়া নাট্যধাৰাত জাৰ্মান দেশীয় নাট্যমঞ্চত জনপ্ৰিয় হোৱা “এপিক থিয়েটাৰ” আৰু আমেৰিকাত আলোড়ন সৃষ্টি কৰা “এবছাৰ্ড নাটকে”ও ঠাই পালে। এপিক থিয়েটাৰৰ আৰ্হিৰে লিখা নাটকসমূহৰ ভিতৰত মুনীন শৰ্মাৰ *সভ্যতাৰ সংকট* (১৯৯০), অৰুণ শৰ্মাৰ *বুৰঞ্জীপাঠ* (২০০১), অৰুণ গোস্বামীৰ *আজি* (২০০৫), অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *এজন ৰজা আছিল* (১৯৮৫); লিয়াকৎ আলিৰ *মোৰে মলুৱাক কোনে মাৰিলে ৰে* (অপ্ৰ.); প্ৰমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাঁউ* (১৯৯৫) আদি উল্লেখযোগ্য। অৰুণ শৰ্মাই এবছাৰ্ড নাটকৰ আৰ্হিত তেনে নাটক অসমীয়াত ৰচনা কৰিলে। উল্লেখযোগ্য যে এটা সময়ত এবছাৰ্ড শব্দটোৰ সমাৰ্থক শব্দ হিচাপে অসমীয়াত “উদ্ভট” শব্দটো প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। কিন্তু সাম্প্ৰতিক কালৰ সমালোচকসকলে “উদ্ভট” শব্দই নাটকৰ ক্ষেত্ৰত “এবছাৰ্ড”ৰ সম্পূৰ্ণ অৰ্থ বহন নকৰে বুলি বিবেচনা কৰি অসমীয়া ভাষাত (আনকি অনেক ভাৰতীয় ভাষাতো) “এবছাৰ্ড” শব্দকে ব্যৱহাৰ কৰে। অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* (ৰ. ১৯৬৪) এখন সাৰ্থক এবছাৰ্ড নাটক। এইখনৰ লগতে পৰৱৰ্তী কালত ৰচনা কৰা বসন্ত শইকীয়াৰ *মৃগতৃষ্ণা* (১৯৭২), *মানুহ* (১৯৭৭) আৰু *অসুৰ* (১৯৭৭) আদি উল্লেখযোগ্য অসমীয়া এবছাৰ্ড নাটক।

সত্তৰৰ দশকৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে কেইবাখনো মনোবিশ্লেষণধৰ্মী নাটো ৰচিত হৈছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *নায়িকা নাট্যকাৰ* (১৯৭৬),

মৃণাল মাহী (১৯৭৭); ৰাম গোস্বামীৰ *জীৱন বৃত্ত* (১৯৮০), কৰুণা ডেকাৰ *উৰুখা* (২০০৫), জয়ন্ত দাসৰ *বসন্ত আকৌ আহিব* (অপ্ৰ.) ইত্যাদি প্ৰণিধানযোগ্য।

ষাঠিৰ দশকত ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত আৰম্ভ হোৱা নাটকত লোককলাৰ সমলৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ ধাৰণাটো আশীৰ দশকত অসমীয়া নাটকত প্ৰৱেশ কৰিলে। এই ধাৰাত ৰচিত কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল যুগল দাসৰ *বায়নৰ খোল* (১৯৮২), সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ *মহাৰাজা* (১৯৮৩); অৰুণ শৰ্মাৰ *বুৰঞ্জীপাঠ* (২০০১); অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *এজন ৰজা আছিল* (১৯৮৫); বসন্ত দাসৰ *ৰংফাৰপী ৰংবে* (২০০৬) আৰু *থং নক্কে* (২০০৬); বসন্ত শইকীয়াৰ *ভঙুৱা ৰজা* (অপ্ৰ.); আনন্দমোহন ভাগৱতীৰ *জতুগৃহ* (অপ্ৰ.); আলি হাইদৰৰ *এখন নিলাজ মানুহৰ দেশ* (১৯৮৮), *যুগসন্ধিৰ কাব্য* (২০০৮), *নৈশ যুদ্ধ* (অপ্ৰ.) আৰু *ধুমুহা পখীৰ নীড়* (২০০৮); কৰুণা ডেকাৰ *শৰাইঘাট* (অপ্ৰ.), *শুনা শুনা সভাসদ* (অপ্ৰ.), *চং* (অপ্ৰ.) আৰু *অভিমন্যু* (অপ্ৰ.); গুণাকৰ দেৱগোস্বামীৰ *সতী* (অপ্ৰ.), *বীৰাঙ্গনা* (অপ্ৰ.), *জেৰেঙা* (অপ্ৰ.) আৰু *ৰত্নাকৰ* (অপ্ৰ.); পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ *নাঙল, মাটি আৰু মানুহ* (১৯৮৯), *চক্ৰবেহু* (২০০৪), *কমলা কুঁৱৰী* (২০০০); প্ৰমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাঁউ* (১৯৯৫); মুনীন ভূঞাৰ *হাতী আৰু ফান্দি* (২০০০); দীপক মহন্তৰ *উলংগ ৰজা* (২০১৪); ফণী তালুকদাৰৰ *কুৰুৱাই পাৰে ৰাও* (অপ্ৰ.); ৰমণী বৰ্মণৰ *শ্ৰম* (অপ্ৰ.); লিয়াকৎ আলিৰ *মোৰে মলুৱাক কোনে মাৰিলে ৰে* (অপ্ৰ.) আৰু *জোনাকে ধোৱা অৰণ্য* (১৯৯৭); সীতানাথ লহকৰৰ *কহয় চণ্ডী দাস* (১৯৯৯) আদি।

এই সময়ছোৱাত আৰু বহু নাট্যকাৰে বিভিন্ন নাটক লিখি অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰিছে। প্ৰধান কথাটো হ'ল এই নাটকসমূহৰ অধিকাংশই এতিয়ালৈকে ছপাৰ মুখ দেখা নাই। তদুপৰি দুই-এখন নাটক মঞ্চস্থ হোৱাৰ পাছতে বিলুপ্তও হৈ গৈছে। অসমত প্ৰচলিত ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ বাবে ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই *কামধেনু, অন্ধকূপ, স্বৰ্গৰ দুৱাৰ, সমুদ্ৰ মন্থন, শতাব্দী, নীলকণ্ঠ, গধূলি, গহ্বৰ, দীনবন্ধু* আদিৰ দৰে উৎকৃষ্ট নাটক ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ উপৰি প্ৰফুল্ল বৰা, জিতেন শৰ্মা আৰু হেমন্ত দত্তই ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ বাবে ৰচনা কৰা নাটকসমূহো উল্লেখযোগ্য। অসমৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত হৈ থকা একাংকিকা নাটকৰ প্ৰতিযোগিতাসমূহেও অসমীয়া নাট্যধাৰালৈ নতুনত্বৰ বতৰা কঢ়িয়াইছে। তদুপৰি ভিন ভিন ভাষাৰ বিভিন্ন বিখ্যাত নাটক অসমীয়ালৈ অনুবাদ, অভিযোজনা হৈছে আৰু মঞ্চস্থ হৈ আছে। তাৰে ভিতৰত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই কৰা *ওথেলো* আৰু *মেকবেথ*; অজিত বৰুৱাই কৰা *হেমলেট*; দিনেশ শৰ্মাই কৰা *মাৰ্চেণ্ট অব ভেনিচ* আৰু *জুলিয়াছ চিজাৰ*; দয়ানন্দ পাঠকে কৰা *ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েট, জুলিয়াছ চিজাৰ* আৰু *হেমলেট*; দুলাল ৰয়ে কৰা মোহন ৰাকেশৰ *আধে-অধুৰে*,

গগলৰ *বেৰিচৰ* অসমীয়া অভিযোজনা *চৰকাৰী ইন্সপেক্টৰ*, মলিয়েৰৰ *দি মাইজাৰৰ* অসমীয়া ৰূপান্তৰ *মাছৰ তেলেৰে মাছ*, গাৰ্থিয়া ল'ৰ্কাৰ *হাউচ অব বাৰ্ণাড আলবাৰৰ* অসমীয়া অভিযোজনা *ফাটেমা বিবিৰ ঘৰ*; বেকেটৰ *ৱেটিং ফৰ গডোৰ* শৈলেন ভৰালীয়ে কৰা অসমীয়া অনুবাদ *গডোৰ প্ৰতীক্ষাত*; কেম্যুৰ *কেলিগুলা* (অসমীয়া অভিযোজনা বিমল কুমাৰ হাজৰিকা) আদি উল্লেখযোগ্য। এইখিনিৰ উপৰি ধৰ্মবীৰ ভাৰতীৰ *অন্ধ যুগ*; বিজয় তেণ্ডুলকাৰৰ *ঘাচিৰাম কটোৱাল, চুপ: আদালত জাৰি হে*; গিৰীশ কাৰ্ণাডৰ *হয়বদন, নাগমণ্ডল, অগ্নি আৰু বৰ্ষা*; হবিব তনৱিৰৰ *চৰণদাস চোৰ*; মোহন ৰাকেশৰ *আষাঢ় কা এক দিন*; বাদল চৰকাৰৰ *এবং ইন্দ্ৰজিৎ*; জে এম চীঞ্জৰ *ৰাইডাৰচ টু দ্যা চী*; মাৰ্গাৰেট ড্যুৰাছৰ *ল্যা মিউজিকা*; ইবচেনৰ *ডলছ হাউচ, ঘোষ্টছ, ৱাইল্ড ডাক, এন এনিমি অব দ্যা পিপ'ল*; ব্ৰেখটৰ *মাদাৰ, মাদাৰ কৰেজ এণ্ড হাৰ চিলড্ৰেন*; ছফক্লিছৰ *এণ্টিগনি* আৰু *ইউৰিপিডাচ*; চেখভৰ *চেৰী অৰ্চাৰ্ড* আৰু *দ্যা ছিগাল*; লুইজি পিৰানডেলুৰ *ছিক্স কেৰেক্টাৰ ইন ছাৰ্চ অব এন অথৰ*; বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব'ৰ *পিগ্মেলিয়ন*; জে বি প্ৰিষ্টলীৰ *এন ইন্সপেক্টৰ কলছ্*; মলিয়েৰৰ *টাৰটুফ*; জাঁ পল ছাৰ্তৰ *মেন উইডাৱট শ্বেদ'ছ* আৰু *ইন কেমেৰা* আদি অসমীয়ালৈ অনুবাদ হোৱাৰ লগতে মঞ্চস্থও হৈছে। এই নাটকসমূহৰ উপৰি আৰু বিভিন্ন ভাৰতীয় তথা বিদেশী নাটক এতিয়াও অসমীয়ালৈ অভিযোজনা, অনুবাদ হৈ আছে।

একবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা অসমীয়া নাট্যচৰ্চাত কেইটামান উল্লেখযোগ্য নতুন প্ৰৱণতা অধিক স্পষ্ট হয়। উত্তৰ-আধুনিক চিন্তাৰ প্ৰভাৱ, জনগোষ্ঠীয় অভিজ্ঞতা আৰু পৰিচয়বোধ, লোক আৰু সত্ৰীয়া পৰিৱেশন-পৰম্পৰাৰ নতুন পুনঃপাঠ, শৰীৰ-স্থান-দৃশ্য-শব্দক কেন্দ্ৰ কৰি কৰা পৰীক্ষা, নাট্যপাঠ-কেন্দ্ৰিকতাৰ পৰা সৰি অহা কিছুমান পৰিৱেশন আৰু নতুন মাধ্যমৰ ব্যৱহাৰ—এই সকলোবোৰ সমান্তৰালভাৱে সক্ৰিয় হয়। অৱশ্যে সমসাময়িক অসমীয়া নাট্যচৰ্চাক কোনো চাৰিটা স্থিৰ শ্ৰেণীত সীমাবদ্ধ কৰিব নোৱাৰি; প্ৰচেনিয়াম, বাস্তৱবাদী আৰু নাট্যপাঠ-কেন্দ্ৰিক নাটকো একে সময়তে শক্তিশালীভাৱে অব্যাহত থাকে।

এই আলোচনাৰ পৰা এটা কথা স্পষ্টৰূপে প্ৰতিপন্ন হৈছে যে আলোচ্য সময়ছোৱাত অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত ভিন ভিন নাট্যকাৰে নাটক ৰচনাৰ প্ৰক্ৰিয়া অব্যাহত ৰাখিছে। অনেক নাট্যকৰ্মীয়ে নিজস্ব পৰিৱেশনশৈলী, কাৰিকৰী কৌশল, বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা তথা ধাৰণাৰে নাটক পৰিৱেশন অব্যাহত ৰাখিছে। অসমৰ নাট্যপৰিমণ্ডল সৃজনশীল কৰি ৰাখিবলৈ অনেক নিষ্ঠাৱান নাট্যকৰ্মীয়ে জীৱনমুখী গতিময়তা আৰু অক্লান্ত পৰিশ্ৰমেৰে অসমৰ শদিয়াৰ পৰা ধুবুৰীলৈকে এক ইতিবাচক গণনাট্যৰ ভেটি নিৰ্মাণ কৰিছে। এই অধ্যায়ৰ আলোচনাক সমগ্ৰ

গ্ৰন্থখনৰ এক সংক্ষিপ্ত ঐতিহাসিক মানচিত্ৰ হিচাপে পঢ়িব পাৰি; ইয়াত উল্লিখিত বহু নাট্যধাৰা, পৰিৱেশন-পদ্ধতি আৰু ঐতিহাসিক স্তৰ পৰৱৰ্তী অধ্যায়সমূহত নিজ নিজ বিষয়-সীমা অনুসৰি বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰা হৈছে।

অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ এই দীৰ্ঘ যাত্ৰাৰ ভিতৰত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নাট্যঐতিহ্য এক স্বতন্ত্ৰ আৰু সুসংহত ধাৰা। সেই নাট্যঐতিহ্যৰ সাহিত্যিক গঠন, ঝুমুৰা আৰু শংকৰোত্তৰ নাটৰ বিকাশ পৰৱৰ্তী অধ্যায়ত আলোচনা কৰা হ'ব।

দ্বিতীয় অধ্যায়

অংকীয়া নাট, ঝুমুৰা আৰু শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাট

অংকীয়া নাট

ষোড়শ শতিকাৰ আদিভাগত শংকৰদেৱে (১৪৪৯–১৫৬৮) অসমত প্ৰচলন থকা বিভিন্ন অৰ্ধ-নাটকীয় নাট্যধাৰাসমূহৰ লগতে তীৰ্থভ্ৰমণৰ সময়ত দেখা বিভিন্ন নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ সমল একীভূত কৰি এক নতুন ধৰণৰ নাট্যশৈলীৰ প্ৰৱৰ্তন কৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত এই নাট্যধাৰাটোক "অংকীয়া নাট" বুলি অভিহিত কৰা হয়। শংকৰদেৱে কিন্তু এই অভিধাটো প্ৰচলন কৰা নাছিল। তেওঁ লিখা নাটসমূহৰ পাঠত "নাটক", "নাট", "যাত্ৰা" আৰু "নৃত্য"—এই চাৰিটা শব্দহে প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে "সহি *পত্নিপ্ৰসাদ* নাম নাটঃ" (*পত্নীপ্ৰসাদ*), "*কেলিগোপাল* নামেদং নাটকং মুক্তি সাধকম্" (*কেলিগোপাল*), "শ্ৰী *পাৰিজাত হৰণ* যাত্ৰাঃ", "*পাৰিজাত হৰণঃ* লীলাযাত্ৰাঃ" (*পাৰিজাত হৰণ*), "*শ্ৰীৰাম বিজয়* সীতাবিবিধ বিহাৰ নৃত্য" (*ৰাম বিজয়*) ইত্যাদি। অংকীয়া নাটৰ পৰিৱেশনক "ভাওনা" বোলা হয়। অংকীয়া নাট দুই ধৰণে বিশ্লেষণ কৰিব পাৰি—সাহিত্যিক দৃষ্টিভংগীৰে আৰু পৰিৱেশনশৈলীগত দিশেৰে। এই অধ্যায়টিত মূলতঃ সাহিত্যিক দৃষ্টিভংগীৰেহে অংকীয়া নাটৰ বিষয়ে আলোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা যাব। ষষ্ঠ অধ্যায়ত ইয়াৰ পৰিৱেশনশৈলীগত দিশসমূহ বহলাই আলোচনা কৰা হ'ব।

শংকৰদেৱে এই নাট্যশৈলী সৃষ্টি কৰাৰ মূলতে আছিল তেওঁ প্ৰৱৰ্তন কৰা "এক শৰণ নাম ধৰ্ম"ৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰ। শংকৰদেৱে "একেশ্বৰবাদ"ত বিশ্বাস কৰিছিল আৰু "কৃষ্ণসে পৰম দেৱ" বুলি কৈ "নিষ্কাম ভক্তি"ক শ্ৰেষ্ঠ বিবেচনা কৰিছিল। শংকৰদেৱৰ সৃষ্টিকৰ্মৰ মাজত সোমাই থকা এই মূল দৰ্শনটো

অনুধাৱন কৰিলেহে তেওঁৰ নাট্যসৃষ্টিক সঠিকভাৱে বুজিব পৰা যাব। শংকৰদেৱে বিশ্বাস কৰিছিল যে ব্যক্তিৰ আত্মা সৃষ্টিকৰ্তাৰ মায়াৰ দ্বাৰা আচ্ছাদিত হৈ থাকে। ইয়াক অতিক্ৰম কৰিবলৈ ভক্তসকলে ঈশ্বৰক আৰাধনা কৰিব লাগিব আৰু এইদৰে তেওঁলোকে পুনৰ্জন্মৰ চক্ৰৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰিব। তেওঁৰ নাটসমূহতো এই কথাই বাৰে বাৰে ব্যক্ত হৈছে।

শংকৰদেৱে কেতিয়া এই নাট্যশৈলীৰ শুভাৰম্ভ ঘটালে সেই বিষয়ে ভিন ভিন চৰিতপুথিত বেলেগ বেলেগ সময়ৰ কথা উল্লেখ আছে। *কথা-গুৰুচৰিত* অনুসৰি প্ৰথম বিবাহৰ পাছত আলিপুখুৰীত হৰি-কীৰ্তন চৰ্চাৰ সময়তে *চিহ্নযাত্ৰা*ৰ মঞ্চায়ন হৈছিল বুলি বুজা যায়। আনহাতে *গুৰু-চৰিত-কথাত* প্ৰথম তীৰ্থভ্ৰমণৰ পৰা উভতি আহি দ্বিতীয় বিবাহৰ পাছত কুসুম্বৰৰ সৰিয়হতলী পৰিষ্কাৰ কৰি হৰিগৃহ নিৰ্মাণ, কৃষ্ণকথা চৰ্চা আৰু তাৰ পাছত *চিহ্নযাত্ৰা* উপস্থাপনৰ কথা পোৱা যায়। এই দ্বিতীয় মত অনুসৰি তীৰ্থভ্ৰমণ, জগন্নাথ ক্ষেত্ৰৰ অভিজ্ঞতা, *ভাগৱত* অধ্যয়ন আৰু বৈষ্ণৱ ভাবধাৰাৰ অধিক সুসংহত উপলব্ধিৰ পাছতহে শংকৰদেৱে হৰিগৃহ-কেন্দ্ৰিক ধৰ্মীয়-সাংস্কৃতিক পৰিৱেশ গঢ়ি *চিহ্নযাত্ৰা* উপস্থাপন কৰিছিল। সময়-গণনাৰ ফালৰ পৰা এই পৰ্যায়ত তেওঁৰ বয়স প্ৰায় ষাঠিৰ ওচৰচাপৰি আছিল বুলি ধৰা হয়। সেইবাবে ইতিহাসচৰ্চাত এই দ্বিতীয় সময়সীমাক অধিক সম্ভাব্য বুলি বিবেচনা কৰা হয়; তথাপি চৰিতপুথিৰ ভিন্ন পাঠৰ বাবে বিষয়টো সম্পূৰ্ণ নিৰ্বিবাদ নহয়।

শংকৰদেৱে যে *চিহ্নযাত্ৰা* নাট মঞ্চস্থ কৰিছিল সেই বিষয়েও কিছু মতদ্বৈধতা আছে। মহেশ্বৰ নেওগে তেওঁৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশ পোৱা *গুৰু-চৰিত-কথা*ৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে যে দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ *গুৰুচৰিত* প্ৰমুখ্যে প্ৰথম পৰ্যায়ৰ চৰিতসমূহত (ভূষণ দ্বিজ, ৰামানন্দ দ্বিজ, বৈকুণ্ঠ দ্বিজ আৰু অনিৰুদ্ধ দাসে ৰচনা কৰা) ক'তো *চিহ্নযাত্ৰা*ৰ প্ৰসংগ উল্লেখ নাই। ঠিক সেইদৰে শংকৰদেৱৰ প্ৰহ্লাদ চৰিতত "বৈকুণ্ঠৰ সাতখন দুৱাৰ"ৰ প্ৰসংগহে আছে; কিন্তু *চিহ্নযাত্ৰাত* উল্লেখ থকাৰ দৰে "সপ্ত বৈকুণ্ঠ" বা "সাত বৈকুণ্ঠ"ৰ প্ৰসংগ তেওঁৰ কোনো লিখনিত উল্লেখ নাই। সেয়ে এয়া পিছৰ কালৰ চৰিতকাৰসকলৰ কাল্পনিক সংযোজন হ'ব পাৰে বুলি নেওগে অনুমান কৰিছে। এতিয়াও এই বিষয়ে গভীৰ অধ্যয়নৰ বাট মুকলি হৈ আছে।

গুৰু-চৰিত-কথা, বৰদোৱা গুৰুচৰিত, ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ নামত প্ৰচলিত চৰিত আৰু দ্বাৰিকানাথ দ্বিজৰ *সন্তাৱলীত চিহ্নযাত্ৰা*ৰ যি বৰ্ণনা সন্নিৱিষ্ট হৈছে, মূলতঃ সেই বিৱৰণসমূহৰ আধাৰতেই ইয়াৰ মঞ্চায়নৰ ৰূপ সম্পৰ্কে ধাৰণা কৰা হয়। নাটখনৰ লিখিত পাঠ বৰ্তমান উপলব্ধ নহয়। প্ৰদীপজ্যোতি মহন্তই *চিহ্নযাত্ৰাক* সেই সময়ৰ লোকপৰিৱেশন, ধৰ্মীয় ভাবনা, দৃশ্যকলা, সংগীত আৰু সামূহিক

শিল্পচৰ্চাৰ এক সমন্বিত ৰূপ হিচাপে ব্যাখ্যা কৰিছে। তেওঁৰ আলোচনাত এই পৰিৱেশনক ভাৰতীয় আধ্যাত্মিক-শাস্ত্ৰীয় ঐতিহ্য আৰু অসমৰ লোকজীৱন-লোককলাৰ মাজত এক সৃষ্টিশীল সেতুবন্ধ হিচাপে দেখা হৈছে; গায়ন-বায়ন, ধেমালি, সূত্ৰধাৰ, বাদ্য, ৰাগসংগীত, ছোঁ-সামগ্ৰী আৰু ভক্তিৰ আদৰ্শৰ সংযোগে পৰৱৰ্তী অংকীয়া ভাওনাৰ বহু পৰিৱেশন-উপাদানৰ ভিত্তি গঢ়ি তোলে (মহন্ত, ২০০৭)। *চিহ্নযাত্ৰা*ক অংকীয়া নাট হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পৰা যায় নে নাই সেই সম্পৰ্কে অৱশ্যে মতবিৰোধ আছে। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই ইয়াক লিখিত নাটতকৈ অভিনয়মূলক পৰিৱেশন হিচাপে গণ্য কৰাটো অধিক যুক্তিসংগত বুলি মত আগবঢ়ায়; ৰাজমোহন নাথে পটচিত্ৰকেন্দ্ৰিক আংগিক অভিনয়ৰ দিশটোক গুৰুত্ব দিয়ে; মহেশ্বৰ নেওগে ইয়াক অসমীয়া নাট্য-ইতিহাসৰ এক প্ৰাৰম্ভিক নাটকীয় উপস্থাপন হিচাপে বিবেচনা কৰে। *চিহ্নযাত্ৰা* প্ৰথমবাৰ মঞ্চস্থ হোৱাৰ পাছত পুনৰ্মঞ্চায়নৰ উল্লেখ চৰিতপুথিসমূহত স্পষ্টকৈ পোৱা নাযায়; সেয়ে ইয়াৰ পৰৱৰ্তী পৰিৱেশন সম্পৰ্কে নিশ্চিত সিদ্ধান্ত নোলোৱাই সমীচীন।

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ *গুৰু-চৰিত*ত শংকৰদেৱে দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থভ্ৰমণ কৰি ঘূৰি অহাৰ পাছত *জন্মযাত্ৰা* নামেৰে নাট এখন লিখি ভাওনা কৰোৱাৰ কথা উল্লেখ আছে। ঠিক সেইদৰে *বৰদোৱা গুৰুচৰিতত কংসবধ* নামেৰে আন এখন নাট লিখি মঞ্চস্থ কৰাৰ প্ৰসংগ উল্লেখ আছে। কিন্তু *চিহ্নযাত্ৰা*খনৰ দৰে এই দুখন নাটো বৰ্তমান বিলুপ্ত। বৰ্তমান শংকৰদেৱে লিখা ছয়খন নাট অক্ষত অৱস্থাত পোৱা গৈছে। বাণীকান্ত কাকতি, মহেশ্বৰ নেওগ, সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, কৃষ্ণপ্ৰসাদ মাগধ, অম্বিকানাথ বৰা, কালিৰাম মেধি প্ৰমুখ্যে বিভিন্নজন সাহিত্যিক, ইতিহাসকাৰৰ মতে *পত্নীপ্ৰসাদ* শংকৰদেৱৰ প্ৰথম লিখিত নাট। অৱশ্যে, এই নাটখনিৰ ৰচনাৰ কাল সম্পৰ্কে সকলোৰে মাজত মতবিৰোধ আছে। বাণীকান্ত কাকতিৰ মতে শংকৰদেৱে এই নাটখনি ১৫২১ খ্ৰীঃ মানত ধুৱাহাটত থাকোঁতে ৰচনা কৰিছিল; সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে ১৫৪০–১৫৫০ খ্ৰীঃৰ ভিতৰত। *কথা-গুৰুচৰিত*ৰ মতে এই নাটখনি শংকৰদেৱে বৰপেটাৰ চূণপোৰাত মাধৱদেৱৰ মাতৃৰ সকামত মঞ্চস্থ কৰাইছিল। লিখাৰ সময়সীমা সম্পৰ্কে মতবিৰোধ থাকিলেও সকলোৱেই একমুখে এই নাটখনিক বৰ্তমানলৈকে প্ৰাপ্ত শংকৰদেৱৰ প্ৰথম লিখিত নাট বুলি মানি লৈছে। তাৰ পাছত তেওঁ ভিন ভিন সময়ত লিখি উলিয়ালে— *কালিদমন, কেলিগোপাল, ৰুক্মিণীহৰণ, পাৰিজাতহৰণ* আৰু *ৰামবিজয়*। ইয়াৰ পাছৰে পৰাই অসমীয়া নাটকৰ এক ধাৰাবাহিক ইতিহাস পোৱা যায়। এই ফালৰ পৰা অসমীয়া নাট্য-ইতিহাসত মহাপুৰুষ শংকৰদেৱক প্ৰথম অসমীয়া নাট্যকাৰ হিচাপে মান্য কৰা হয়। ভাৰতীয় আঞ্চলিক ভাষাৰ নাট্য-ইতিহাসত তেওঁৰ অৱস্থান বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ; অৱশ্যে সৰ্বভাৰতীয় পৰিসৰত একক

"প্ৰথম"ৰ দাবী কৰাৰ ক্ষেত্ৰত অঞ্চলভেদে বিকশিত নাট্য আৰু লোকপৰিৱেশন-পৰম্পৰাৰ ভিন্ন ইতিহাস বিবেচনা কৰা প্ৰয়োজন।

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে "অংকীয়া নাট" শব্দ দুটা পৰৱৰ্তী কালৰ সংযোজন। বিশেষণবাচক "অংকীয়া" শব্দৰ লগত বিশেষ্য "নাট" শব্দটো সংযোগ নহ'লে কোনো অৰ্থ ওলাই নপৰে। দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ *গুৰুচৰিত* ("দেৱানৰ বাণী শুনি সীতা সয়ম্বৰ। *ৰামায়ণ* অংক কৰি দিলন্ত শংকৰ।।") পুথিৰ লগতে আন আন চৰিতপুথিতো "নাট" বুজাবলৈ "অংক" শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ঠিক সেইদৰে *নাট্যশাস্ত্ৰ*তো নাটকীয় কাহিনীৰ স্তৰ চিহ্নিত কৰা বিভাগ বুজাবলৈ অংক শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা নাটখিনি বুজাবলৈ কোনে কি কাৰণত "নাট"ৰ প্ৰতিশব্দৰূপে "অংক" শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ ল'লে সেইয়া গম পোৱা নাযায়। এই সম্পৰ্কে মহেশ্বৰ নেওগে তেওঁৰ *Sankardeva and His Times: Early History of the Vaisnava Faith and Movement in Assam* গ্ৰন্থত গৱেষক S.K. Dey-য়ে লিখা এষাৰ কথা অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে–"the word anka is used in medieval vernacular literature in the sense of drama in general, without any reference, express or implied to the highly technical anka of the Sanskrit Drama." এই "নাট" বুজোৱা "অংক" শব্দটোৰ সৈতে পৰৱৰ্তী কালত বৈষ্ণৱ সমাজে "-ঈয়া" প্ৰত্যয় যোগ দি "অংকীয়া নাট" অভিধাটো সৃষ্টি কৰি বিশেষণ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ লয়। আনহাতে খেনোৰ মতে, ভক্ত সমাজে "গুৰু অংকীয়া নাট" বা "গুৰু অংক" বুলি কোৱাৰ পৰা "অংকীয়া নাট" আখ্যাৰ প্ৰচলন হৈছে। "অংকীয়া নাট" অভিধাটোৰ সৃষ্টি সম্পৰ্কে ভিন ভিন মত পোৱা যায় যদিও গুৰু দুজনাৰ নাট বা সেই সাঁচত ঢলা নাটকেইখনক আন নাটৰ পৰা পৃথক কৰি দেখুৱাবৰ বাবেই পৰৱৰ্তী ভক্ত সমাজে এই অভিধাটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল বুলি ধাৰণা কৰা হয়। শংকৰদেৱৰ প্ৰধান শিষ্য মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা নাটকেইখনক আকৌ "ঝুমুৰা" বুলি অভিহিত কৰা হয়; অৱশ্যে *অৰ্জুন-ভঞ্জন* নাটখনক বাদ দিহে। মাধৱদেৱেও তেওঁৰ নাটসমূহত "নাট" আৰু "যাত্ৰা" শব্দ দুটাহে প্ৰয়োগ কৰিছিল। "ঝুমুৰা" শব্দটোও পৰৱৰ্তী কালৰ সৃষ্টি।

এই নতুন নাট্যশৈলীটো সৃষ্টি কৰোঁতে শংকৰদেৱে বিবিধ উৎসৰ পৰা সমল আহৰণ কৰিছিল। মূলতঃ সংস্কৃত নাটক আৰু অসম তথা ভাৰতত প্ৰচলিত ভিন ভিন লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ দ্বাৰা তেওঁ প্ৰভাৱিত হৈছিল। অৱশ্যে সকলো সমল যে পোনে পোনে ব্যৱহাৰ কৰিছিল তেনে নহয়; জুমুঠিটো গ্ৰহণ কৰি তাত আপোন মনৰ মাধুৰীৰে ৰহন সানি অসমীয়া মাটি-পানীৰে জীপাল কৰি তুলিছিল। সংস্কৃত নাটকৰ আৰ্হিত নাটৰ নান্দী, প্ৰৰোচনা, প্ৰস্তাৱনা আৰু ভৰতবাক্যৰ

অনুৰূপ মুক্তিমংগল ভটিমা, পূৰ্বৰংগ আৰু শ্লোকৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল যদিও নাটৰ গীতিধৰ্মিতা, নৃত্য আৰু মুদ্ৰাৰ প্ৰাচুৰ্য আৰু সূত্ৰধাৰৰ প্ৰাধান্য তথা কথাসূত্ৰৰ প্ৰয়োগ আদি বিশেষত্ব লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ পৰা আহৰণ কৰিছিল। অংকীয়া নাটত অন্তৰ্ভুক্ত তিনিবিধ প্ৰধান নৃত্যৰ ভিতৰত সূত্ৰধাৰৰ নৃত্যকেই আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি বিবেচনা কৰা হয়। নৃত্যবিশাৰদসকলৰ মতে, সূত্ৰধাৰৰ হাত-ভৰি আৰু মূৰৰ বিভিন্ন মুদ্ৰা আৰু ভংগীবোৰৰ লগত বিয়াহৰ ওজাপালিৰ ওজাৰ মুদ্ৰা আৰু ভংগীৰ মিল আছে। ঠিক সেইদৰে সংস্কৃত নাটকত বহু দৃশ্য মঞ্চত দেখুওৱাৰ পৰা বাৰণ কৰা আছে; কিন্তু অংকীয়া নাটত যুদ্ধ, বিবাহ, জন্ম-মৃত্যু আদি অভিনয় কৰি দেখুওৱা হয়। সম্ভৱতঃ এয়া লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ পৰাই আহৰণ কৰা।

শংকৰদেৱে তীৰ্থভ্ৰমণ কৰোঁতে হয়তো অসমৰ বাহিৰত সংস্কৃত নাট্যানুষ্ঠান দৰ্শন কৰাৰ সুযোগ লাভ কৰিছিল। তেনে নাট্যানুষ্ঠানৰ দৰ্শনে আওপকীয়াকৈ হ'লেও তেওঁক অংকীয়া নাট সৃষ্টিত অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল বুলি ক'ব পাৰি। এইখিনিতে এটা কথা উল্লেখ কৰি যাব লাগিব যে বহু সমালোচকে অংকীয়া নাট আৰু অভিনয়ৰ লগত মধ্যযুগৰ ভাৰতীয় বহু পৰম্পৰাগত নাট্যানুষ্ঠানৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিছে। এই সম্পৰ্কে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই কৈ গৈছে—"এই সাদৃশ্য কিছু পৰিমাণে কাকতালীয়ৱৎ, কিছু পৰিমাণে যুগ পৰিৱেশৰ ফল আৰু কিছু পৰিমাণে সংস্কৃত নাট ৰচনা বিধানৰ লগত সম্পৰ্ক ৰখাৰ ফল বুলি ক'ব পাৰি।" কিন্তু মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল, সেই সময়লৈকে ভাৰতত সংস্কৃত নাটৰ বাদে প্ৰান্তীয় নাট্য পৰম্পৰাসমূহ গঢ় লৈ উঠা নাছিল। ভাৰতত পৰম্পৰাগতভাৱে চলি অহা বুলি উল্লেখ কৰা নাট্যানুষ্ঠানবোৰ, যথা ৰাসলীলা, নৌটংকী, কভিট্টু নাটকম (cavittu natakam), যাত্ৰা, যক্ষগান, ভৱাই, ভামাকালাপম (bhamakalapam), ভাগৱত মেলা, কুচিপুড়ি, ভেটি নাটক (veethi nataka) আদি পৰম্পৰা আৰম্ভ হৈছিল যোড়শ শতিকাত আৰু তমাচা, কথাকলি, ৰামলীলা, চাৰেইকেল্লা চাউ (seraikella chau), চভং-খায়াল (svang-khyal), ময়ুৰভঞ্জ চাউ, পুৰুলিয়া চাউ আদি সপ্তদশ শতিকাতহে সৃষ্টি হৈছিল। এই কথা Farley P. Richmond, Darius L. Swann আৰু Phillip B. Zarrilliৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশ পোৱা *Indian Theatre: Traditions of Performance* কিতাপখনৰ পাতনি অংশত ৰেখাচিত্ৰৰ সহায়ত সুন্দৰভাৱে দেখুওৱা হৈছে। অংকীয়া নাটৰ পৰৱৰ্তী সময়ত সৃষ্ট ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰচলিত এই লোকনাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ ওপৰত প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে হ'লেও সংস্কৃত নাট আৰু অভিনয়ৰ প্ৰভাৱ পৰিব পাৰে। গতিকে একে উৎসৰ আংগিকৰ ভেটিত বা অনুপ্ৰেৰণাত সৃষ্টি হোৱাৰ কাৰণে মধ্যযুগীয় লোকনাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ লগত

অংকীয়া নাটৰ কিছু সাদৃশ্য থকাটো স্বাভাৱিক। কিন্তু এইবোৰৰ পৰা শংকৰদেৱে কোনো অনুপ্ৰেৰণা পোৱাৰ সম্ভাৱনা একেবাৰে শূন্য।

অংকীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু মূলতঃ কৃষ্ণকেন্দ্ৰিক। শংকৰদেৱৰ প্ৰায় গোটেই কেইখন নাট যুৱক কৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ৰচনা কৰা হৈছে আৰু তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব ঘোষণা কৰা হৈছে। কেৱল *ৰামবিজয়* নাটখনিহে “ৰাম” চৰিত্ৰটোক প্ৰাধান্য দি ৰচনা কৰা হৈছে। *ৰামবিজয়* নাটখনিৰ আধাৰ গ্ৰন্থ *ৰামায়ণ*ৰ আদিকাণ্ড আৰু বাকী নাটকেইখনৰ আধাৰ গ্ৰন্থ *ভাগৱত পুৰাণ*; অৱশ্যে প্ৰয়োজনসাপেক্ষে *বিষ্ণুপুৰাণ, হৰিবংশ* আদিৰ লগতে আন আন পুৰাণৰ পৰাও তেওঁ সমল সংগ্ৰহ কৰিছিল। আধাৰ গ্ৰন্থসমূহৰ পৰা আহৰণ কৰা মূল কাহিনীভাগৰ লগত শংকৰদেৱে নিজস্ব প্ৰতিভাৰ ৰহন সানি একক ধৰণে নাটসমূহ ৰচনা কৰি উলিয়াইছে। নাট কেইখনৰ কাহিনী উপস্থাপনৰ শৈলীটো প্ৰায় সৰলৰৈখিক—সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা নান্দী শ্লোক পাঠ, প্ৰৰোচনা, প্ৰস্তাৱনা, নাটৰ অভিনয় (গীতাভিনয়) আৰু শেষত মুক্তিমংগল ভটিমা পাঠেৰে নাটৰ সামৰণি। অংকীয়া নাটৰ আৰম্ভণিতে অভিনয়ৰ মংগল প্ৰাৰ্থনাৰে উপাস্য দেৱতা কৃষ্ণ বা ৰামৰ প্ৰতি স্তুতি আৰু তাৰ পাছতেই নাট্য কাহিনীৰ পূৰ্বাভাস দাঙি ধৰা হয়। ইয়াকে নান্দী শ্লোক বোলে। অভিনয় কৰিবলৈ খোজা নাটখনৰ কাহিনীভাগৰ প্ৰশংসা কৰি, সেয়া যে ভগৱান কৃষ্ণৰ লীলা-অৱতাৰৰ কাহিনী তাকে কৈ আৰু কাহিনীক “মুক্তি সাধকম” বুলি অভিহিত কৰি দৰ্শকক অভিনয়ৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত তথা আগ্ৰহী কৰি তোলা হয়; এয়াই প্ৰৰোচনা। তাৰ পাছতেই মূল নাট আৰম্ভ হোৱাৰ পূৰ্বে, সূত্ৰধাৰে আন সংগীৰ সৈতে কথা-বাৰ্তাৰে কোন অভিনেতা কেনেদৰে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰিব তাৰ সূচনা কৰে; এয়াই প্ৰস্তাৱনা। নাটৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ, কাৰ্য আৰু প্ৰস্থান নৃত্য-গীতেৰে ভৰপূৰ। সেয়েহে অংকীয়া নাটক নৃত্য-গীত প্ৰধান নাট বুলিও ক’ব পাৰি। নাটৰ শেষত সংস্কৃত নাটকত থকা “ভৰতবাক্য”ৰ অনুৰূপ মুক্তিমংগল ভটিমাৰে সৰ্বদোষ মৰিষণ কৰিবলৈ ভগৱন্তক স্তুতি কৰি নাটৰ সামৰণি মৰা হয়। নাটৰ মাজে মাজে সূত্ৰধাৰে কথাসূত্ৰৰ জৰিয়তে কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নি থাকে। সংস্কৃত নাটকত সূত্ৰধাৰে নাট আৰম্ভ কৰি প্ৰস্থান কৰে; কিন্তু অংকীয়া নাটত পৰিৱেশন স্থানত উপস্থিত থাকি নাটকখন আগুৱাই লৈ যায়। অংকীয়া নাটৰ কাহিনী উপস্থাপনৰ শৈলীটোৰ সৈতে সংস্কৃত নাটকৰ কাহিনী উপস্থাপন শৈলীৰ মিল দেখা যায় যদিও পৰিৱেশনগত দিশত ভালেখিনি পাৰ্থক্য ৰক্ষিত হৈছে। এই বিষয়ে পৰৱৰ্তী অধ্যায় এটিত বহলাই আলোচনা কৰা হ’ব। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰা হ’ল যে সংস্কৃত নাটৰ কাহিনীত প্ৰয়োগ হোৱা পঞ্চসন্ধি (মুখ, প্ৰতিমুখ, গৰ্ভ, অৱমৰ্শ আৰু নিৰ্বহণ) অংকীয়া

নাটসমূহৰ দুখনমানত (*ৰুক্মিণীহৰণ* আৰু *পাৰিজাত হৰণ*) সুস্পষ্টভাৱে ফুটি উঠিছে।

প্ৰত্যেকটো সৃষ্টিকৰ্মৰে কিছুমান স্বকীয় বৈশিষ্ট্য থাকে আৰু সেই বৈশিষ্ট্যবোৰে শিল্পকৰ্মটোক একক আৰু অদ্বিতীয় ৰূপত তুলি ধৰে। সাহিত্যিক দৃষ্টিভংগীৰে বিচাৰ কৰিলে অংকীয়া নাটৰো তেনে কেইটিমান বিশেষ বৈশিষ্ট্য চকুত পৰে। সাহিত্যৰ ইতিহাসকাৰ তথা নাট্য-সমালোচক সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই সেই বৈশিষ্ট্যসমূহ লিপিবদ্ধ কৰিছে এনেদৰে—সূত্ৰধাৰৰ প্ৰাধান্য, কাব্যধৰ্মী গীত-শ্লোক আৰু পয়াৰৰ প্ৰাচুৰ্য, ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগ আৰু লয়যুক্ত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ। আনহাতে অংকীয়া নাটৰ ৰস বিচাৰো এক বিশেষ বিষয়। তলত এই দিশকেইটা চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

সূত্ৰধাৰৰ প্ৰাধান্য

অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰে এক বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। সংস্কৃত নাটকৰ আদৰ্শতে শংকৰদেৱে সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰটো নিৰ্মাণ কৰিছিল যদিও সেই সময়ৰ অসমীয়া জনগণৰ শিক্ষা আৰু সামাজিক মননৰ কথা বিবেচনা কৰি নতুন বৈশিষ্ট্য কেইটামান আৰোপ কৰিছিল। সংস্কৃত নাটকত পূৰ্বৰংগ বিধানখিনি সমাপন কৰাৰ পাছত নান্দী পাঠ কৰি, নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা আগবঢ়াই "ইতি সূত্ৰো নিষ্ক্ৰান্তঃ" বুলি কৈ তেওঁ মঞ্চৰ পৰা আঁতৰি যায়। কিন্তু অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনে সেই কামখিনি কৰি "ইতি সূত্ৰো নিষ্ক্ৰান্তঃ" বুলি কয় যদিও মঞ্চৰ পৰা আঁতৰি নগৈ মঞ্চত উপস্থিত থাকি মঞ্চাভিনয় পৰিচালনা কৰে, সংগীৰ সহযোগত নাটৰ বিষয়বস্তু ব্যাখ্যা কৰি নাটখনিক পৰিণতিলৈ আগুৱাই লৈ যায়। সেয়ে কোৱা হয় অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন একাধাৰে গায়ক, নৰ্তক, পৰিস্থিতি ব্যাখ্যাকাৰী আৰু অভিনয় পৰিচালক। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যোৱা হ'ল যে সূত্ৰধাৰৰ চৰিত্ৰটোত দেখিবলৈ পোৱা এই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ মিল অসমত প্ৰচলিত ওজাপালিৰ ওজা, পুতলা নাচৰ বায়ন আৰু দোৱাৰীৰ সৈতেহে দেখা যায়। অংকীয়া নাট এখনত সূত্ৰধাৰে সমাপন কৰা কাৰ্যসমূহ তলত দিয়া ধৰণে ক্ৰমানুসাৰে লিপিবদ্ধ কৰিব পাৰি:

- নান্দী শ্লোক পাঠ,
- প্ৰাৰম্ভিক ভটিমাৰ আবৃত্তি,
- মাংগলিক ভক্তিজ্ঞাপক নৃত্য প্ৰদৰ্শন,
- সংগীৰ লগত কথা প্ৰসংগত নাটৰ নাম আৰু অভিনয় দৰ্শনৰ ফলকথন,
- প্ৰধান চৰিত্ৰকে প্ৰমুখ্য কৰি পাত্ৰ-পাত্ৰীসমূহক ৰংগমঞ্চত প্ৰৱেশকৰণ আৰু দৰ্শকৰ আগত পৰিচয় জ্ঞাপন,

- নাটকীয় ঘটনা পৰম্পৰা আৰু পৰিস্থিতিসমূহ শ্লোক, গীত আৰু কথাসূত্ৰৰে সমজুৰাৰ আগত ব্যক্ত কৰি উপস্থাপন কৰা ঘটনাপ্ৰৱাহৰ সংযোগ-সূত্ৰ স্থাপন,
- মাজে মাজে এয়া যে ভগৱন্তৰ লীলা, সেই কথা সোঁৱৰাই থকা,
- আধুনিক নাটকৰ স্মাৰকৰ দৰে অভিনেতাৰ কাৰ্য-কৰণ স্মৰণ কৰাই দিয়া,
- ৰংগমঞ্চত অভিনয় কৰি দেখুৱাব নোৱৰা ঘটনাসমূহৰ বৰ্ণনা প্ৰদান কৰা,
- মুক্তিমংগল ভটিমাৰ দ্বাৰা নাটৰ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱা।

এই আলোচনাৰ পৰা এটা কথা স্পষ্টৰূপত উদ্ভাসিত হৈছে যে, অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন নাটৰ চৰিত্ৰ আৰু দৰ্শকৰ মাজৰ মধ্যস্থ ব্যক্তি। সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশতে অভিনীত ঘটনাই পৰিসমাপ্তিৰ পথত অগ্ৰসৰ হয়। লগতে নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মাজেৰে দৰ্শক বা পাঠকে যাতে ভগৱানৰ লীলা মহত্ত্ব অনুভৱ কৰিব পাৰে তাৰ বাবে সূত্ৰধাৰে অভিনয়ৰ মাজে মাজে ভগৱানৰ লীলা মাহাত্ম্য বৰ্ণনা কৰি থাকে।

কাব্যধৰ্মী গীত, শ্লোক আৰু পয়াৰৰ প্ৰাচুৰ্য

অংকীয়া নাটত কাব্যধৰ্মী গীত, শ্লোক আৰু পয়াৰৰ বহুল প্ৰয়োগ ঘটা দেখা যায়। অংকীয়া নাটৰ আৰম্ভণি আৰু সমাপ্তিৰ লগতে গোটেই নাটকীয় কাহিনীভাগকে গীতিমুখৰ কৰি পৰিণতিৰ পথলৈ আগবঢ়াই লৈ যোৱা হয়। অংকীয়া নাটত সংলাপ আৰু কথাসূত্ৰৰ প্ৰয়োগ কৰা হয় যদিও সেইখিনি নহ'লেও কেৱল গীত আৰু পয়াৰৰ দ্বাৰাই নাটকীয় কাহিনীভাগ অনুধাৱন কৰিবলৈ কোনো অসুবিধা নহয়। প্ৰতিটো ঘটনা, পৰিস্থিতিকে প্ৰথমতে শ্লোকেৰে উপস্থাপন কৰি পুনৰ গীতৰ মাধ্যমেৰে বহলাই বৰ্ণনা কৰা হয়। আনকি নাট্যকাহিনীৰ স্তৰ, চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক আৰু শাৰীৰিক অভিব্যক্তি আদিও গীতৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ কৰা হয়। সেইবাবেই অংকীয়া নাটসমূহক "গীতিধৰ্মী নাট" হিচাপেও আখ্যা দিব পাৰি। অংকীয়া নাটত বিভিন্ন গীতৰ প্ৰয়োগ হয় আৰু সেই গীতসমূহক বহলভাৱে এনেদৰে বিভাজন কৰিব পাৰি—ভক্তিপ্ৰধান গুৰুগম্ভীৰ ভটিমা, নাট্য কাহিনীৰ অংগীভূত ৰাগ-তালযুক্ত অনুভূতিশীল গীত, বৰ্ণনাত্মক পয়াৰ আৰু প্ৰৱেশৰ গীত।

ভক্তিপ্ৰধান গুৰুগম্ভীৰ ভটিমাসমূহ স্তুতিমূলক। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই অংকীয়া নাটৰ ভটিমাক তিনি প্ৰকাৰত বিভাজন কৰিছে—দেৱতাৰ প্ৰশস্তিমূলক ভটিমাক দেৱ ভটিমা, ৰজাৰ প্ৰশস্তিমূলক ভটিমাক ৰাজ ভটিমা আৰু চৰিত্ৰৰ ৰূপ-গুণক উদ্দেশ্য কৰি গোৱা ভটিমাক নাট ভটিমা। অৱশ্যে কোনো কোনো সমালোচকে নাট ভটিমাক দেৱ ভটিমাৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব বিচাৰে। কাৰণ নাট ভটিমাত মূলতঃ

কৃষ্ণ-ৰুক্মিণী বা ৰাম-সীতাৰ ৰূপ-গুণহে বৰ্ণনা কৰি স্তুতি কৰা হয়। নাটৰ শেষত সকলোৰে মংগল কামনা কৰি মুক্তিমংগল ভটিমা গোৱা হয়। নাট্যকাহিনীক আগবঢ়াই নিবলৈ ৰাগ-তালযুক্ত কিছু গীত চৰিত্ৰই গায়; এই গীতসমূহ মূলতঃ অনুভূতিশীল গীত। ঠিক সেইদৰে নাট্যকাহিনীৰ অংগীভূত বৰ্ণনাত্মক পয়াৰ পৰিৱেশন কৰা হয়। অংকীয়া নাটত প্ৰায় প্ৰতিটো চৰিত্ৰই নৃত্য ভংগিমাৰে প্ৰৱেশ কৰে। চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশৰ সময়ত চৰিত্ৰটোৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য-বিশেষত্ব গীতৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰা হয়। সেয়াই প্ৰৱেশৰ গীত। নাটকীয় কাহিনীৰ লগত গভীৰ সম্পৰ্কৰে বান্ধ খাই থকা এই গীতবোৰত বিবিধ অলংকাৰে সুৰগা চৰাইছে। সেই বাবেই সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই এই গীতবোৰ সাংগীতিক মূল্যৰ ফালৰ পৰা উচ্চমান বিশিষ্ট আৰু ইয়াৰ সাহিত্যিক মূল্যও অপৰিসীম বুলি মত পোষণ কৰিছে।

শংকৰদেৱৰ নাটত সৰ্বমুঠ ১২৮টা গীত (বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশিত *অংকীয়া নাট* গ্ৰন্থখনৰ মতে) সন্নিৱিষ্ট হৈছে আৰু সেইবোৰত উল্লেখ থকা ৰাগৰ সংখ্যা পঁচিশ। ৰাগ কেইটা হ'ল সিন্ধুৰা, আশোৱাৰী, শ্ৰীগৌড়ী, কৌ, দোমানি, বেলোৱাৰ, সুহাই, শ্ৰীগান্ধাৰ, ভাটিয়ালী, কল্যাণ, মাহুৰ, ধনশ্ৰী, গৌৰী, গান্ধাৰ, অহিৰ, শ্ৰী, নাট মল্লাৰ, শাৰংগ, শ্যাম, কেদাৰ, নাট, তুড়, কানাড়া, বসন্ত আৰু পৱৰতাল। অৱশ্যে কোনো কোনোৱে এই সংখ্যা ১২৯ বুলিও কয় আৰু দুই-এটা ৰাগৰ নাম পৃথকে উল্লেখ কৰিছে। ঠিক সেইদৰে শংকৰদেৱে নাটৰ গীতসমূহত নখন তালৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল, সেই কেইখন হ'ল একতালি, পৰিতাল, যতিতাল, ৰূপকতাল, বিষমতাল, চুটকলা, যতিমানতাল, দোমানি আৰু খৰমান। অৱশ্যে বেলেগ বেলেগ গ্ৰন্থত তালকেইখনৰ নামৰ ক্ষেত্ৰতো কিছু গড়মিল আছে। উল্লেখযোগ্য যে এই তাল কেইখনৰ আধাৰত পৰৱৰ্তী সময়ত প্ৰায় ৪০খনমান তালৰ সৃষ্টি হৈছে।

মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা বুলি অবিসংবাদিতভাৱে মানি লোৱা পাঁচখন নাটত ২৪টা গীত আছে আৰু তাত ব্যৱহাৰ হোৱা ৰাগসমূহ এনেধৰণৰ—সিন্ধুৰা, বসন্ত, শ্যাম, শ্ৰী, আশোৱাৰী, বেলোৱাৰ, বৰাড়ি, গৌৰী, কামোদ, কানাড়া, তুৰ বা তুড়, কল্যাণ, শ্ৰীগান্ধাৰ, বসন্ত আৰু ভাটিয়ালী। মাধৱদেৱে একতালি, পৰিতাল, যতিমান, ৰূপক, খৰমান আৰু যতিতাল ব্যৱহাৰ কৰিছিল (বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশিত *অংকীয়া নাট* গ্ৰন্থখনৰ মতে)। অৱশ্যে বেলেগে সম্পাদনা কৰি প্ৰকাশ কৰা কিতাপত এই সংখ্যা কিছু অদল-বদল হৈছে।

শংকৰদেৱে তেওঁৰ অংকীয়া নাটকেইখনত বহু সংস্কৃত শ্লোক ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু তাৰে প্ৰায় আটাইবোৰেই নিজে ৰচনা কৰা। নাটৰ আৰম্ভণিতে

দুটা শ্লোক (নান্দী শ্লোক) পৰিৱেশন কৰি দেৱবন্দনা কৰাৰ লগতে নাটৰ বিষয়বস্তুৰ সূচনা কৰা হয়। ঠিক সেইদৰে নাটৰ ভিতৰত প্ৰাসংগিক কথাৰ বৰ্ণনাৰ বাবেও শংকৰদেৱে শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এইবোৰ মূলতঃ নাটকীয় ঘটনা প্ৰৱাহৰ পৰিস্থিতি বৰ্ণনাকাৰী শ্লোক। *পত্নীপ্ৰসাদ* আৰু *কেলিগোপাল* নাটৰ বাদে আন কেইখন নাটৰ সমাপ্তিৰ আগে আগে (মুক্তিমংগল ভটিমা পৰিৱেশন কৰাৰ আগে আগে) একোটিকৈ শ্লোক অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। এই শ্লোকসমূহৰ পৰাও নাটকীয় কাহিনীভাগ সহজেই অনুধাৱন কৰিব পাৰি। শংকৰদেৱৰ নাটকেইখনত সৰ্বমুঠ ১৬৯টা শ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে।

ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগ

অংকীয়া নাটৰ তৃতীয় উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'ল ইয়াৰ ভাষা। এই নাটসমূহত ব্যৱহৃত কৃত্ৰিম সাহিত্যিক ভাষাটিক ব্ৰজাৱলী বা ব্ৰজবুলি বুলি কোৱা হয়। মধ্যযুগীয় পূব ভাৰতৰ বৈষ্ণৱ কবিসকলে স্থানীয় ভাষাৰ উপাদান, বিশেষকৈ মৈথিলী আৰু পূব ভাৰতীয় ভাষিক বৈশিষ্ট্যৰ সৈতে ভক্তিকাব্যৰ এক আদৰ্শ সাহিত্যিক ৰূপ গঢ়ি তুলিছিল। এই ভাষাই প্ৰাদেশিক সীমা অতিক্ৰম কৰি বৈষ্ণৱ ভক্তি-সাহিত্যক এক বহল সাংস্কৃতিক যোগাযোগক্ষেত্ৰ প্ৰদান কৰিছিল। অসমত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নাট আৰু গীতত ব্ৰজাৱলীৰ ব্যৱহাৰে এক বিশেষ নাট্য-সাংগীতিক ভাষা সৃষ্টি কৰে, যাৰ দ্বাৰা স্থানীয় দৰ্শক আৰু বৃহত্তৰ বৈষ্ণৱ সাংস্কৃতিক পৰিসৰৰ মাজত সংযোগ স্থাপন হয়।

"ব্ৰজাৱলী" বা "ব্ৰজবুলি" অভিধা দুটাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন সমালোচকৰ মাজত মতবিৰোধ থকা দেখা যায়। এনে মতামতসমূহ বিচাৰ কৰি বিশিষ্ট বৈষ্ণৱ পণ্ডিত কৃষ্ণনাৰায়ণ প্ৰসাদ মাগধে মন্তব্য কৰিছে যে, "'ব্ৰজবুলি'-ৰ নামেৰে পৰিচিত ভাষাৰ প্ৰাচীন আৰু অসমৰ জনমানসত ব্যাপ্ত ৰূপেই হৈছে 'ব্ৰজাৱলী'।" অৱশ্যে এটা কথা ঠিক যে অসমৰ বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ "ব্ৰজাৱলী" আৰু বঙালী বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ "ব্ৰজবুলি" সম্পূৰ্ণৰূপে একে নহয়। ভাষাগত দিশত কিছু পাৰ্থক্য ৰক্ষিত হৈছে। অৱশ্যে সুকুমাৰ সেন প্ৰমুখ্যে অসমৰো কেইবাজনো পণ্ডিতে এই দুই ভাষাৰ অভিন্নতা স্বীকাৰ কৰিছে। "ব্ৰজ" শব্দৰ লগত "আৱলী" প্ৰত্যয় যোগ হৈ "ব্ৰজাৱলী" সিদ্ধ কৰা হৈছে বুলি মহেশ্বৰ নেওগে মত পোষণ কৰে। এই সকলোবোৰ মত বিচাৰ কৰি এক স্থিৰ সিদ্ধান্তত আহিব পাৰি যে, "ব্ৰজবুলি" হিচাপে সৰ্বভাৰতত প্ৰচলিত সাহিত্য ৰচনাত ব্যৱহৃত ভাষিক ৰূপটোকেই অসমত "ব্ৰজাৱলী" বুলি গণ্য কৰা হয়। অৰ্থাৎ এই দুই অভিধা অভিন্ন অৰ্থতে ব্যৱহাৰ কৰা যায়।

ৰাধা-কৃষ্ণৰ ৰম্য ক্ৰীড়াভূমি হ'ল ব্ৰজধাম বা ব্ৰজমণ্ডল। এই ব্ৰজমণ্ডলত প্ৰচলিত ভাষাটোক ব্ৰজ ভাষা বুলি কোৱা হয়। ব্ৰজ ভাষাতো কৃষ্ণলীলা বিষয়ক বিবিধ কাব্য ৰচনা কৰা হৈছে। সেই বাবে বহু সমালোচকে কৃষ্ণৰ লীলাভূমি ব্ৰজৰ পৰাই এই ভাষাৰ নাম "ব্ৰজবোলী" হৈ তাৰ ৰূপান্তৰ ঘটি "ব্ৰজবুলি" হৈ পৰিছে বুলি মত পোষণ কৰে। লগতে এই দুই ভাষা অভিন্ন বুলিও ক'ব বিচাৰে। অৱশ্যে পৰিশেষ বিচাৰত স্থিৰ কৰা হৈছে যে, এই দুই ভাষাৰ সাহিত্যৰাজিৰ আধাৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা হ'লেও দুয়োটা পৃথক পৃথক ভাষা। ব্ৰজ ভাষাৰ শব্দ গ্ৰহণ কৰি ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ শব্দভাণ্ডাৰ সমৃদ্ধ হৈছে যদিও দুয়োটাৰ মাজত ভিন্নতা বিৰাজমান।

"ব্ৰজাৱলী" বা "ব্ৰজবুলি" অভিধা দুটাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন সমালোচকৰ মাজত মতবিৰোধ থকাৰ দৰে ইয়াৰ উৎপত্তিৰ ক্ষেত্ৰতো সমালোচকসকলৰ মাজত মতবিৰোধ থকা দেখা যায়। গ্ৰীয়াৰ্ছনে মত পোষণ কৰিছিল যে ই এক প্ৰকাৰৰ "বৰ্ণসংকৰ ভাষা" বা "লিংগুৱা ফ্ৰাংকা"। মৈথিল কোকিল বিদ্যাপতিক অনুকৰণ কৰিবলৈ গৈ বংগৰ বৈষ্ণৱ কবিকুলে নজনাকৈয়ে ইয়াক সৃষ্টি কৰিছিল; অৰ্থাৎ মৈথিলী ভাষা ব্ৰজবুলিৰ জননী স্বৰূপ। সুকুমাৰ সেন প্ৰমুখ্যে অসমৰো বিভিন্ন পণ্ডিতে এই মতামত বহু কাল জুৰি মানি লৈছিল যদিও পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁলোকে মত সলনি কৰে। বিভিন্ন বহিৰংগ আৰু অন্তৰংগৰ সাক্ষ্য প্ৰদান কৰি তেওঁলোকে নিজৰে মত খাৰিজ কৰি কয় যে, অৰ্বাচীন অৱহট্‌ঠ ভাষাৰ পৰা খ্ৰীষ্টীয় পঞ্চদশ শতিকাত উত্তৰ-পূৰ্ব ভাৰতত ব্ৰজবুলিৰ বিকাশ ঘটে আৰু এয়া কোনোধৰণৰ কৃত্ৰিম ভাষা নহয়, স্বাভাৱিক ভাষাহে। সত্যেন্দ্ৰ নাৰায়ণ গোস্বামীয়েও মত পোষণ কৰিছে যে, "সম্প্ৰতি ভাষাতাত্ত্বিক বিচাৰ-বিশ্লেষণত এইটো কথা একপ্ৰকাৰ নিশ্চিতই হৈছে যে ভাৰতীয় আৰ্য ভাষাৰ ক্ৰমবিকাশৰ বিশেষকৈ মধ্য ভাৰতীয় আৰ্যভাষাৰ কালছোৱাৰ তৃতীয় খলপাৰ প্ৰাকৃতোদ্ভূত ভাষা অপভ্ৰংশৰে অৰ্বাচীন ৰূপ অৱহট্‌ঠৰ পৰা ব্ৰজবুলিৰ বিকাশ।... ...দৰাচলতে মানুহৰ মুখ বাগৰি প্ৰৱৰ্তি থকা এই অৱহট্‌ঠৰ জুমুঠিৰ ওপৰতে আৰ্যভাষাৰ নানা স্থানীয় ঘঁহনি-পিহনিৰ ফলত ব্ৰজবুলিৰ উদ্ভৱ হ'ল। ইয়াৰ প্ৰধান পৃষ্ঠপোষক আছিল বৈষ্ণৱ সাধু-সন্ত, কবি-সাহিত্যিকসকল। ফলত আৰ্যাৱৰ্তৰ অন্তৰ্গত অসম, বংগ, উৰিষ্যা, মৈথিল, অযোধ্যা, কোশল আদি খণ্ডত ব্ৰজবুলিয়েই সেই বৈষ্ণৱ ভক্তিবাদী কবিসকলৰ বিশেষ প্ৰযত্নত একশ্ৰেণী সাহিত্যৰ বাহক তথা আধাৰ হৈ পৰিল। নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ গুৰি ধৰোঁতাসকলে সেই সূত্ৰেই ব্ৰজবুলিক বিশেষ মৰ্যাদা দিছিল।" ড° বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাই তেওঁৰ *Aspects of Early Assamese Literature* গ্ৰন্থত "ব্ৰজাৱলী"ক অসমৰ সাংস্কৃতিক, আধ্যাত্মিক

আৰু ভাষাতাত্ত্বিক দিশলৈ লক্ষ্য কৰি "উমৈহতীয়া ৰাষ্ট্ৰীয় ভাষা" (A common national language) আখ্যা দিছে।

প্ৰসংগত উল্লেখ কৰি যাব লাগিব যে, অসমৰ ব্ৰজাৱলী সাহিত্য আৰু বাকী ঠাইসমূহৰ ব্ৰজবুলি বা ব্ৰজাৱলী সাহিত্যৰ দাৰ্শনিক তত্ত্বতো কিছু পাৰ্থক্য আছে। অসমৰ বাহিৰে আন ঠাইৰ বৈষ্ণৱ কবিসকলে তেওঁলোকৰ লিখনিত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্তিক উপাসনা কৰিছে আৰু তেওঁলোকৰ প্ৰেম-বৈচিত্ৰ্য বাৰেবৰণীয়া ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। আনহাতে অসমৰ বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ ৰচনাত আমি ৰাধা চৰিত্ৰৰ প্ৰকাশ দেখা নাপাওঁ; তেওঁলোকে কেৱল কৃষ্ণৰ লীলামালাহে প্ৰকাশ কৰিছে, কোনো এজনী গোপিনীৰ কথা বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰা নাই। এক কথাত ক'ব পাৰি, অসম ব্যতিৰেকে আন ব্ৰজাৱলী বৈষ্ণৱ সাহিত্যত ৰাধাতত্ত্বই বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। তেওঁলোকে ৰাধাক কৃষ্ণৰ হ্লাদিনী (আনন্দিতা) শক্তিৰ ঘনীভূত মূৰ্ত ৰূপ হিচাপে বিবেচনা কৰি তেওঁক কৃষ্ণৰ নিত্য প্ৰেম-স্বৰূপিণী বুলি কয়। ৰাধা ভগৱানৰ বাবে প্ৰেম-কল্পলতা আৰু ভক্তসকলৰ বাবে প্ৰেম-কল্পতৰু। ৰাধাৰ মাজত কৃষ্ণ প্ৰেমৰ চৰম অভিব্যক্তি প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁ পূৰ্ণ-শক্তি স্বৰূপা আৰু কৃষ্ণ পূৰ্ণ-শক্তিমান, সেয়ে দুয়োকে অভিন্ন বুলি বিবেচনা কৰা হয়। অনাদি কালৰ পৰা দুয়ো ভিন্ন ৰূপত অৱতীৰ্ণ হৈ লীলাৰসৰ আস্বাদনৰ সুযোগ প্ৰদান কৰিছে। এই অভেদত্বৰ বাবে লীলা সম্ভৱ নহয়, সেয়ে দুয়োৰে পৃথক সত্তাৰ প্ৰয়োজন। ভগৱানে তেওঁৰ অচিন্ত্য শক্তিৰ বলত অভেদৰ মাজত ভেদ সাধিত কৰে আৰু এয়াই অচিন্ত্য-ভেদাভেদ। কিন্তু অসমীয়া ব্ৰজাৱলী সাহিত্যত এনে ৰাধাতত্ত্বৰ স্থান নাই।

শংকৰদেৱে কিয় তেওঁৰ নাটত এই ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছিল সেই বিষয়ে ক'বলৈ গৈ অম্বিকানাথ বৰাই তেওঁৰ দ্বাৰা সম্পাদিত *ৰুক্মিণীহৰণ* নাটৰ পাতনিত তিনিটা কাৰণ উল্লেখ কৰিছে। প্ৰথমতে, ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচনা কৰিলে নাটসমূহৰ আৱেদন অসমতে আবদ্ধ নাথাকি সমগ্ৰ পূব ভাৰততে ই গ্ৰহণীয় হ'ব আৰু লগতে কাষৰীয়া বংগ, বিহাৰ আৰু ওড়িশাৰ বৈষ্ণৱ সমাজৰ লগত সমন্বয় সাধন কৰাতো সহায়ক হ'ব। দ্বিতীয়তে, ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগে নাটবোৰৰ মৰ্যাদা তথা গাম্ভীৰ্য বৃদ্ধি কৰিব। নাটৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী দেৱ-দেৱী হোৱা বাবে তেওঁলোকৰ মুখত জনগণৰ কথিত ভাষা প্ৰদান কৰিলে দেৱ-দেৱীৰ ঐশ্বৰিকত্ব লাঘৱ হ'ব পাৰে বুলি মহাপুৰুষজনাৰ মনত হয়তো ধাৰণা এটা হৈছিল। ঠিক সেইদৰে দেৱ ভাষা সংস্কৃত প্ৰয়োগ কৰিলে সকলোৱে বুজিব নোৱাৰিব। সেয়ে সকলোৱে বুজিব পৰা ভাষা ব্ৰজাৱলী তেওঁ তেওঁৰ নাটত প্ৰয়োগ কৰিলে। এই ভাষাই তেওঁৰ নাটসমূহক সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত অধিক জনপ্ৰিয় কৰিও তুলিলে। তৃতীয়তে, ব্ৰজাৱলী শব্দটোৱে দৰ্শক বা পাঠকক

আকৰ্ষণ কৰাৰো থল আছে। ব্ৰজাৱলীত “ব্ৰজ” শব্দাংশ থকাৰ বাবে সকলোৱে ইয়াক ব্ৰজধামৰ, অৰ্থাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা-বৈচিত্ৰ্যৰে পূৰ্ণ পবিত্ৰ স্থানৰ ভাষা বুলি ধাৰণা কৰিব বুলি নাট্যকাৰগৰাকীয়ে অনুভৱ কৰিছিল। আনহাতে, এই কৃত্ৰিম ভাষাটোৰ সুৰ কোমল, ছন্দোবদ্ধ আৰু প্ৰকাশভংগী সহজ-সৰল। এই তিনিটা কাৰণতেই শংকৰদেৱে তেওঁৰ নাটত ব্ৰজাৱলী ভাষাটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল বুলি ধাৰণা কৰা হয় আৰু সেই ক্ষেত্ৰত তেওঁ সফল হৈছিল বুলিও ক'ব পাৰি। কাৰণ সেই সময়ৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে অনাখৰী গঞাসমাজে অতি সহজেই এই ভাষাত লিখা নাটৰ বচন কণ্ঠস্থ কৰি ভাওনা কৰি আহিছে। শংকৰদেৱৰ সাৰ্থকতা তাতেই লুকাই আছে।

লয়যুক্ত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ

লয়যুক্ত গদ্য অথবা বৃত্তগন্ধী গদ্যৰ ব্যৱহাৰ হ'ল অংকীয়া নাটৰ চতুৰ্থ বৈশিষ্ট্য। শংকৰদেৱে তেওঁৰ নাটসমূহৰ চৰিত্ৰৰ মুখত আৰু কথাসূত্ৰত এক ধৰণৰ লয়যুক্ত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যোৱা হ'ল যে মিথিলাৰ বিদ্যাপতি, গোবিন্দ, উমাপতি আদি নাট্যকাৰসকলে সেই সময়ত ৰচনা কৰা নাটসমূহত গীতসমূহ মৈথিলী ভাষাত আৰু চৰিত্ৰৰ মুখৰ বচনত সংস্কৃত বা প্ৰাকৃত ভাষাহে প্ৰয়োগ কৰিছিল। শংকৰদেৱেই পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে নাটকত এনেদৰে প্ৰান্তীয় ভাষা ব্যৱহাৰ কৰে। অৱশ্যে, সেইয়া সম্পূৰ্ণৰূপে বিশুদ্ধ অসমীয়া গদ্যৰ নিদৰ্শন বুলিব নোৱাৰি; এক ধৰণৰ লয়যুক্ত বা বৃত্তগন্ধী ভাষাহে। তথাপিতো ক'ব পাৰি যে, শংকৰদেৱৰ হাততে অসমীয়া গদ্যৰ উন্মেষ ঘটিল; কিন্তু সেয়া পৰৱৰ্তী সময়ত সম্পূৰ্ণৰূপত প্ৰস্ফুটিত হৈ উঠিল বৈকুণ্ঠনাথ ভাগৱত ভট্টাচাৰ্যৰ হাততহে।

অংকীয়া নাটত ব্যৱহাৰ কৰা গদ্যত অনুপ্ৰাসৰ সঘন প্ৰয়োগ দেখা যায় আৰু সুৰ অনুসৰি শব্দ বিন্যাসৰ ৰীতি মানি চলা হয়। বহু ক্ষেত্ৰত সমান দৈৰ্ঘ্যৰ চুটি চুটি বাক্যৰ প্ৰয়োগ ইয়াৰ এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। ঠিক সেইদৰে স্থান বিশেষে অনুপ্ৰাসযুক্ত দীৰ্ঘ সমাসবদ্ধ পদৰ ব্যৱহাৰো কৰা হয়। এইবোৰ বৈশিষ্ট্যই ইয়াৰ গদ্যক সাধাৰণ গদ্যতকৈ পৃথক কৰিছে।

এই বৈশিষ্ট্য কেইটাই অংকীয়া নাটক আন নাট্যশৈলীৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখিছে। অৱশ্যে শংকৰদেৱৰ প্ৰধান শিষ্য মাধৱদেৱে এই বৈশিষ্ট্য কেইটা কিছু পৰিমাণে সৰলীকৃত কৰি এক নতুন নাট্যশৈলীৰ সৃষ্টি কৰে। এই বিষয়ে পৰৱৰ্তী শাখাটোত আলোচনা কৰা যাব।

অংকীয়া নাটৰ ৰস বিচাৰ

যিকোনো সাহিত্য আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ৰস বিচাৰ এটি প্ৰয়োজনীয় দিশ। সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে কাব্য বা নাটৰ ক্ষেত্ৰত ৰস সৃষ্টিকে প্ৰধান কথাৰূপে মানি লৈ ৰসতত্ত্বৰ বিশদ আলোচনা কৰিছে। অংকীয়া নাটৰ ৰস সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাৰ আগতে ৰস মানেনো কি সেয়া চমুকৈ কোৱা উচিত হ'ব।

"ৰস" শব্দই ব্যুৎপত্তিগতভাৱে "ৰসিত" বা আস্বাদিত অৰ্থ নিৰূপণ কৰে। *সাহিত্য দৰ্পণ*ত বিশ্বনাথ কবিৰাজে মন্তব্য কৰিছে—"ৰস্যতে ইতি ৰসঃ", অৰ্থাৎ যিটো ৰসিত বা আস্বাদিত হয় সিয়ে ৰস। লৌকিক অৰ্থত জিভাৰে আস্বাদিত বিভিন্ন অনুভূতি বা উপলব্ধিকেই আমি ৰস বুলি কওঁ। কিন্তু কাব্যত কবিয়ে অনুভৱ কৰা পৰম আনন্দৰ স্বৰূপ পাঠক-শ্ৰোতাৰ হৃদয়লৈও সঞ্চাৰিত কৰি তুলিব বিচাৰে। এই আনন্দৰ স্বৰূপ লোকোত্তৰ; ইয়াকেই কাব্যৰ ৰস বুলি কোৱা হয়। *ঋগ্বেদ*ত "জুলীয়া বস্তু"ক বুজাবলৈ এই শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। পৰৱৰ্তীকালৰ উপনিষদত ৰসৰ অৰ্থৰ পৰিৱৰ্তন ঘটি ই হ'ল "সাৰ পদাৰ্থ"। *তৈত্তিৰীয় উপনিষদ*ত আছে—"ৰসো বৈ সঃ ৰসং হ্যেৱায়ং লব্ধা আনন্দীভৱতি", অৰ্থাৎ ৰস মানে আনন্দ। আনন্দময়ী মহাসত্তাক উপলব্ধি কৰিবলৈ উপনিষদৰ যুগৰ ঋষি-মুনিসকলে কঠোৰ তপস্যা কৰিছিল। তেওঁলোকে পৰিশেষত উপলব্ধি কৰিছিল দুখ-শোকৰ অতীত এক পূৰ্ণানন্দ অৱস্থা। ইয়াৰ আলম লৈয়ে পৰৱৰ্তীকালৰ আচাৰ্যসকলে ৰসৰ অৰ্থ নিৰূপণ কৰিলে—ৰস হ'ল সৌন্দৰ্যবোধৰ পৰা সৃষ্টি হোৱা অতিজাগতিক আনন্দময়ী অৱস্থা। ইয়াক কেৱল মানসিকভাৱেহে উপলব্ধি কৰিব পাৰি। ভাৰতীয় সাহিত্য, শাস্ত্ৰত ৰসৰ ধাৰণা ভৰতমুনিৰ দিনতেই প্ৰতিষ্ঠা হৈছে বুলি ঠাৱৰ কৰা হয়। তেওঁ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত উল্লেখ কৰিছে—"ন হি ৰসাদৃতে কশ্চিদৰ্থঃ প্ৰৱৰ্ততে।" অৰ্থাৎ ৰসৰ অবিহনে বাক্যৰ কোনো অৰ্থৰে উপক্ৰম হ'ব নোৱাৰে। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ ভৰতমুনিয়ে আঠ প্ৰকাৰ ৰসৰ উল্লেখ কৰিছে; তেওঁৰ পৰৱৰ্তী কোনো কোনোৱে "শান্ত ৰস"কো ৰসৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি মুঠতে ন প্ৰকাৰ ৰসৰ কথা কৈছে। সেই নৱবিধ ৰস হৈছে শৃংগাৰ বা আদি, হাস্য, কৰুণ, বীৰ, ভয়ানক, অদ্ভুত, ৰৌদ্ৰ, বীভৎস আৰু শান্ত। বহুতে এই নৱবিধ ৰসৰ উপৰি বাৎসল্যকো ৰসৰ লগত স্থান দিব খোজে।

কাব্য বা নাটত প্ৰকাশ হোৱা বিভাৱ (কাৰণ), অনুভাৱ (কাৰ্য) আৰু সঞ্চাৰী ভাবৰ সংযোগত অন্তৰৰ স্থায়ী ভাব ৰসাৱস্থাত পৰিণত হয়। নৱবিধ স্থায়ীভাবৰ ভেটিত নৱৰসৰ সৃষ্টি হয় যদিও ইয়াৰ ভেটিত বৈষ্ণৱ পদ-নাটৰ ৰস বিচাৰ কৰাত অসুবিধা আছে। কাৰণ, এইবোৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য "ভক্তিৰস"ত আকণ্ঠ নিমজ্জিত কৰোৱাহে। কিন্তু ভৰতমুনিয়ে কোৱা নৱবিধ ৰসৰ ভিতৰত আমি

"ভক্তিৰস"ৰ কথা উল্লেখ নাপাওঁ। তেন্তে ভক্তিৰস মানেনো কি? কোনে এই ৰস সৃষ্টি কৰিলে?

ভক্তিৰসৰ সৰ্বপ্ৰথম প্ৰবক্তা হ'ল মহাৰাষ্ট্ৰৰ পণ্ডিত বোপদেৱ। তেওঁৰ মতে "ব্যাসাদিৰ দ্বাৰা বৰ্ণিত বিষ্ণু বা বিষ্ণুভক্তসকলৰ গুণানুকীৰ্তন, শ্ৰৱণাদিৰ পৰা উৎপন্ন চমৎকাৰ বিশেষৰ নামেই ভক্তিৰস।" এই ভক্তিৰসেই একমাত্ৰ ৰস, ইয়াৰ আগত বাকী সকলো ৰসেই নিষ্প্ৰভ—"সূৰ্য আৰু জোনাকী পৰুৱাৰ মাজত যি প্ৰভেদ, ভক্তিৰস আৰু অন্যান্য ৰসৰ মাজতো সেই একেই প্ৰভেদ।" মহাপুৰুষ মাধৱদেৱেও "ৰসময়ী ভকতি"ৰ কথা কৈছে। বৈষ্ণৱসকলৰ মতে কৃষ্ণ বা পৰমব্ৰহ্মৰ প্ৰতি যি ৰতি সেয়া "কৃষ্ণৰতি" বা "ভক্তিৰস"। শৃংগাৰ, বীৰ, ভয়ানক, কৰুণ, অদ্ভুত আদি অন্যান্য লৌকিক ৰসৰ সহায়ত ই জন্মে; গতিকে এইবোৰ ভক্তিৰসৰ সহায়ক ৰসহে।

বিশ্বনাথ কবিৰাজৰ মতে, প্ৰিয় বস্তুৰ প্ৰতি মানৱ মনৰ সহজ অনুৰাগেই ৰতি। বৈষ্ণৱৰ প্ৰিয় বস্তু ভগৱান কৃষ্ণ, গতিকে তেওঁলোকৰ ৰতি লৌকিক নহয়, বৰং ই কৃষ্ণৰতি। এই ৰতিৰ ৰসৰূপ পাঁচ প্ৰকাৰে দেখা দিলেও স্বৰূপতঃ একেবিধ মূল ৰসৰে, অৰ্থাৎ ভক্তিৰসৰে, সেই পাঁচবিধ প্ৰকাৰভেদ মাত্ৰ। শ্ৰৱণ-কীৰ্তন-স্মৰণ ইত্যাদিৰ দ্বাৰা ভক্তহৃদয়ত উদ্ৰেক হোৱা স্থায়ীভাব "কৃষ্ণৰতি"ক বিভাৱ, অনুভাৱ, ব্যভিচাৰী (সঞ্চাৰী) ভাবৰ যোগেদি আস্বাদনীয় অৱস্থালৈ আনিলেই সি ভক্তিৰসত পৰিণত হয়। ভগৱান কৃষ্ণৰ প্ৰতি ভক্তৰ ৰতি পাঁচ প্ৰকাৰে প্ৰকাশ পায়; এই পাঁচ প্ৰকাৰৰ ৰতিয়েই পাঁচ প্ৰকাৰ ভক্তিৰসত পৰিণত হয়। যথা—শান্ত ভক্তিৰস, দাস্য ভক্তিৰস, সখ্য ভক্তিৰস, বাৎসল্য ভক্তিৰস আৰু শৃংগাৰাত্মক ভক্তিৰস।

শান্ত ভক্তিৰসত ভক্তই শ্ৰীকৃষ্ণ বা তেওঁৰ অৱতাৰসমূহক চিৰন্তন বুলি বিবেচনা কৰি বিষয়-বাসনা ত্যাগেৰে তেওঁৰ শ্ৰীচৰণত নিজকে সমৰ্পণ কৰে, ইয়াৰ স্থায়ী ভাব শান্তৰতি। দাস্য ভক্তিৰসত ভক্তই নিজকে কৃষ্ণৰ ভৃত্য বা দাস হিচাপে কল্পনা কৰি কৃতাৰ্থ হয়, ইয়াৰ স্থায়ী ভাব দাস্যৰতি। সখ্য ভক্তিৰসত ভক্ত আৰু ভক্তাৰ সম্বন্ধ সখিৰ দৰে হয়, এই ৰসৰ স্থায়ী ভাব সখ্যৰতি। বাৎসল্য ভক্তিৰসত ভক্তা আৰু ভক্তৰ সম্বন্ধ পাল্য-পালকৰ দৰে। ইয়াৰ স্থায়ী ভাব বাৎসল্যৰতি; ইয়াত কৃষ্ণনিষ্ঠা, কৃষ্ণসেৱা, শংকাহীন ভাবৰ উপৰি মমতাবোধে বিশেষ স্থান লাভ কৰে। শৃংগাৰাত্মক ভক্তিৰস বা মধুৰ ভক্তিৰসত ভক্ত আৰু ভক্তা কান্তা আৰু কান্তৰ সম্বন্ধৰে সম্পৰ্কীয় হয়। ইয়াত আন কেইটা ৰসত থকা ভাবৰ উপৰি কৃষ্ণসুখৰ নিমিত্তে আত্মসমৰ্পণৰ ভাব নিহিত হৈ থাকে। ইয়াৰ স্থায়ী ভাব মধুৰৰতি।

বহু সমালোচকে এই মধুৰ ৰসক শৃংগাৰ ৰসৰ সমপৰ্যায়ৰ বুলি ক'ব খোজে; কিন্তু মধুৰ ৰস বিশুদ্ধভাৱে প্ৰেমাশ্ৰিত আৰু শৃংগাৰ কামাশ্ৰিত। সেয়ে দুয়োটা একে বুলি ক'ব নোৱাৰি। মধুৰ ৰস মূলতঃ দুই প্ৰকাৰৰ—সম্ভোগ আৰু বিপ্ৰলম্ভ। নায়ক-নায়িকাৰ পৰস্পৰ চুম্বন, আলিংগন আদিৰ সম্ভোগ অৱস্থাৰ বৰ্ণনাৰ পৰা যি ৰস নিষ্পত্তি হয় সিয়েই সম্ভোগ; আনহাতে নায়ক-নায়িকা দূৰত থকা অৱস্থাত সৃষ্টি হোৱা মধুৰ ৰসেই বিপ্ৰলম্ভ। বিপ্ৰলম্ভ মধুৰ ভক্তিৰসক শ্ৰীৰূপ গোস্বামীয়ে পুনৰ চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰি আলোচনা কৰিছে; সেই কেইটা হ'ল পূৰ্বৰাগ, মান, প্ৰেম-বৈচিত্ৰ্য আৰু প্ৰবাস। নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ পূৰ্বৰ অনুৰাগকে পূৰ্বৰাগ বোলে। প্ৰেমৰ আনন্দৰ মাজত নায়ক-নায়িকাৰ কোনো কাৰণ নোহোৱাকৈ যি ক্ৰোধভাব জন্মে তাকে মান বুলি কোৱা হয়। ই হৈছে "হৰ্ষ, বিষাদ, ভয়, আশা, অহংকাৰ, ক্ৰোধ, প্ৰেম, বিতৃষ্ণা ইত্যাদিৰ সম্মিলিত ৰূপ।" এই ৰসত ৰাধা-কৃষ্ণৰ মিলন সাধিত হয়। তাৰ পিছতে এনেবোৰ কাৰণত মানৰ সৃষ্টি হোৱা দেখা যায়। নায়ক-নায়িকা মিলিত হৈ থকা অৱস্থাত সম্ভাব্য প্ৰিয়া বিচ্ছেদৰ আশংকাত দুখ অনুভূত হোৱাটোকেই প্ৰেম-বৈচিত্ৰ্য বোলে। আনহাতে বিভিন্ন কাৰণত নায়ক-নায়িকাৰ বিচ্ছেদ ঘটিলে জন্ম হোৱা শোকৰ পৰা নিষ্পন্ন ৰসকে প্ৰবাস বোলে। ব্ৰজবুলি কাব্যত বিৰহৰ পদাৱলীসমূহ ইয়াৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। ঠিক সেইদৰে সম্ভোগ শৃংগাৰকো চাৰিটা ভাগত ভগাব পাৰি—সংক্ষিপ্ত, সংকীৰ্ণ, সমৃদ্ধমান আৰু সম্পন্ন। নায়ক-নায়িকাৰ পূৰ্বৰাগৰ পিছৰ কম সময়ৰ বাবে হোৱা মিলনকে সংক্ষিপ্ত সম্ভোগ বোলে। আনহাতে মান-অভিমানৰ পিছৰ মিলনক সংকীৰ্ণ সম্ভোগ আৰু প্ৰবাসৰ পিছত হঠাতে হোৱা মিলনক সমৃদ্ধমান সম্ভোগ বোলে। প্ৰেম-বৈচিত্ৰ্য দশাৰ পিছৰ মিলনক সম্পন্ন সম্ভোগ বুলি কোৱা হয়।

অসমৰ বৈষ্ণৱ কবিকুলে তেওঁলোকৰ ৰচনাত শান্ত আৰু দাস্য ভক্তিৰসক প্ৰাধান্য দিছে। শংকৰদেৱৰ নাটসমূহত বহু সময়ত শৃংগাৰাত্মক ভক্তিৰস বা মধুৰ ভক্তিৰসৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। বহু সময়ত আন আন লৌকিক ৰসসমূহৰ সমাৱেশ ঘটিছে যদিও পৰিশেষত ভক্তিৰসতে এই আটাইবোৰ লীন হৈ গৈছে। শংকৰদেৱৰ নাট ৰচনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্যই হৈছে ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰ। সেই উদ্দেশ্য আগত ৰাখি ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰৰ মাধ্যম হিচাপে তেওঁ অংকীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰিছিল আৰু সেই নাটসমূহৰ মাজেৰে জনসাধাৰণক ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰিছিল। মাধৱদেৱে তেওঁৰ ৰচনাত বাৎসল্য ভক্তিৰসক যিদৰে তুলি ধৰিছে সেয়া দুৰ্লভ বুলিয়েই ক'ব পৰা যায়। তেওঁৰ নাট আৰু ঝুমুৰাৰ শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ আৰু চিৰন্তন মাতৃ যশোদাৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে বাৎসল্য ৰসৰ নিঃসৰণ

ঘটিলেও শিশু কৃষ্ণৰ কাৰ্যকলাপৰ মাজেৰে ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্যহে পৰিণতিত পৰিস্ফুট হয়।

ঝুমুৰা

গুৰু শংকৰদেৱৰ ছত্ৰছায়াতে থাকি মাধৱদেৱে (১৪৮৯–১৫৮৬) তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ আৰম্ভণি কৰিছিল যদিও তেওঁ আছিল দূৰদৰ্শী। তেওঁ জানিছিল, গুৰুৰ পদাংক অনুসৰণ কৰি, কেৱল তেওঁক অনুকৰণ কৰি সাহিত্যসৃষ্টিত ব্ৰতী হ'লে পৰৱৰ্তী সময়ত গুৰুৰ ছাঁত তেওঁ লুকাই পৰিব বা হেৰাই যাব। সেয়ে তেওঁ বিষয়বস্তুগত দিশত গুৰুক অনুসৰণ কৰিও প্ৰতিটো সাহিত্যকৰ্মৰে উপস্থাপন ৰীতিত নিজৰ উপস্থিতি স্বকীয় ধৰণে ঘোষণা কৰি গৈছে। মাধৱদেৱে প্ৰায় প্ৰতিটো সাহিত্যসৃষ্টি দাস্য আৰু বাৎসল্য ভক্তিৰসক প্ৰাধান্য দি ৰচনা কৰিছে। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত যুৱক কৃষ্ণৰ বিভিন্ন লীলামালা চিত্ৰিত হৈছে; কিন্তু মাধৱদেৱৰ ৰচনাত শিশু কৃষ্ণৰ প্ৰাধান্য বহু বেছি। মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা নাটৰ ক্ষেত্ৰতো সেই কথাষাৰ প্ৰযোজ্য।

শংকৰ গুৰুজনাৰ দৰে অংকীয়া নাট ৰচনাতো মাধৱদেৱে হাত দিছিল যদিও তাৰ মাজতে স্বকীয় প্ৰতিভাৰে এক নব্য শৈলীৰ সৃষ্টি কৰে। মাধৱদেৱে সৃষ্টি কৰা এই শৈলীটোক "ঝুমুৰা" অভিধাৰে অভিহিত কৰা হয়। ঝুমুৰাসমূহ মাধৱদেৱৰ সাহিত্য প্ৰতিভাৰ এক অপূৰ্ব নিদৰ্শন। দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ চৰিতপুথিখনত *দধি মথন ঝুমুৰা* আৰু *কথা-গুৰুচৰিতত ৰাস ঝুমুৰা* শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায় যদিও কেৱল মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা নাট কেইখনক বুজাবলৈহে এই অভিধাটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। তদুপৰি ইয়াৰ বাহিৰে আন পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যত এই অভিধাটোৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা নাযায়। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে মাধৱদেৱে তেওঁৰ ৰচনাত ঝুমুৰা শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল। এই অভিধাটিও পৰৱৰ্তী বৈষ্ণৱ কবিকুলৰ উদ্ভাৱন।

অসমীয়া লোকসমাজত প্ৰচলিত "গুৰু বাৰ নাট" প্ৰবচনটোৰ আধাৰত মাধৱদেৱে ছয়খন নাট ৰচনা কৰিছিল বুলি ধাৰণা কৰা হয়। শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা ছয়খন নাটৰ নাম ইতিমধ্যেই উল্লেখ কৰি যোৱা হৈছে; কিন্তু মাধৱদেৱে যে ছয়খন নাটহে ৰচনা কৰিছিল সেই ক্ষেত্ৰত কিছু মতদ্বৈধতা আছে। *চোৰধৰা, পিম্পৰা-গুচোৱা, ভোজন-বিহাৰ, অৰ্জুন-ভঞ্জন* আৰু *ভূমি-লেটোৱা*—এই পাঁচখন নাট যে মাধৱদেৱে ৰচনা কৰিছিল তাত কাৰোৰে দ্বিমত নাই। কিন্তু তেওঁৰ ষষ্ঠখন নাট সম্পৰ্কে সকলোৰে মাজত সন্দেহ আছে। কাৰণ কেইবাখনো নাটত তেওঁৰ নামত ভণিতা পেলোৱা আছে। আনহাতে চৰিতপুথিত *ৰাম-যাত্ৰা* (*ৰাম*

ভাৱনা) আৰু *গোৱৰ্দ্ধন-যাত্ৰা* নাট দুখন ৰচনা কৰি অভিনয় কৰাৰ প্ৰসংগ উল্লেখ আছে। *কথা-গুৰুচৰিতত* উল্লেখ থকা মতে *ৰাম-যাত্ৰা* (*ৰাম ভাৱনা*) নাটখনি দীঘল হোৱাৰ বাবে নষ্ট কৰি পেলোৱা হ'ল; কিন্তু *গোৱৰ্দ্ধন-যাত্ৰা* নাটখনি কি হ'ল তাৰ সম্ভেদ পাবলৈ নাই। ঠিক সেইদৰে *নৃসিংহ যাত্ৰা* নামৰ নাট এখনো বিষ্ণু আতাৰ অনুৰোধ মৰ্মে ভাওনা কৰি নিজে নৃসিংহৰ ভাও লোৱাৰ কথাও চৰিতপুথিত উল্লেখ আছে। কিন্তু সেই নাটখন তেওঁ নিজেই ৰচনা কৰিছিল নে আনে ৰচনা কৰা আছিল তাৰ সঠিক বিৱৰণ সন্নিৱিষ্ট হোৱা নাই। পৰৱৰ্তী সময়ত দৈত্যাৰি ঠাকুৰেও *নৃসিংহ যাত্ৰা* নামেৰে এখন নাট ৰচনা কৰিছিল আৰু সেয়াও মাধৱদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পাছতহে। সেয়ে একে নামৰ নাটখন তেওঁ ৰচনা কৰিছিল বুলিও ভাবিব পাৰি। মাধৱদেৱৰ নামত ভণিতা থকা নাট কেইখনমান হ'ল *কোটোৰা-খেলা, ব্ৰহ্মমোহন, ভূষণ-হৰণ* আৰু *ৰাস-ঝুমুৰা*। কালিৰাম মেধিয়ে সংকলন কৰা *অংকাৱলীত* এই নাটকেইখন অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে যদিও তেওঁ মত পোষণ কৰিছে যে, এই নাটকেইখন মাধৱদেৱৰ নামত আনে ৰচনা কৰা। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যোৱা হ'ল যে, *কথা-গুৰুচৰিতত কোটোৰা-খেলা* আৰু *ৰাস-ঝুমুৰা* নাটদুখন মাধৱদেৱৰ ৰচনা বুলি কৈ যোৱা হৈছে। কিন্তু এই নাটদুখনৰ বিষয়বস্তু, উপস্থাপনৰীতি, ভাষা, ৰাধা চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য আদিৰ বাবে ইতিহাসকাৰসকলে এই কথা মানি ল'ব বিচৰা নাই। তাতে *কথা-গুৰুচৰিত*খন অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষৰ ফালৰ ৰচনা আৰু ইয়াৰ সকলো কথা প্ৰামাণ্য নহয় বুলি সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মত পোষণ কৰিছে। কালিৰাম মেধিয়ে *গোৱৰ্দ্ধন-যাত্ৰা* নাটখন বাকী পাঁচখন নাটৰ সৈতে সংযোজিত কৰি “বাৰ নাট”ৰ ভিতৰত মাধৱদেৱে লিখা ছয়খন নাটৰ তালিকা সম্পূৰ্ণ কৰিছে। আনহাতে কৰবী ডেকা হাজৰিকাই *গোৱৰ্দ্ধন-যাত্ৰা*ৰ পৰিৱৰ্তে *ভূষণ-হৰণ* নাটখন যোগ দি ছয়খন নাট সম্পূৰ্ণ কৰিব বিচাৰে।

অৰ্জুন-ভঞ্জন মাধৱদেৱৰ প্ৰথম নাট্যাৰ্ঘ। এই নাটখনি শংকৰদেৱ জীয়াই থকা কালত গণককুছিত থাকোঁতে ৰচনা কৰিছিল বুলি কালিৰাম মেধিয়ে মত পোষণ কৰিছে। মেধিৰ মতে শংকৰদেৱেও অভিনয়ত অংশগ্ৰহণ কৰা এই নাটখনৰ ৰচনা কাল ১৫৩৯ খ্ৰীঃ। কিন্তু সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে গণককুছিত থাকোঁতে ৰচনা কৰা কথাটো মানি ল'লে সেই সময়সীমা ১৫৫০ খ্ৰীঃৰ আগত হ'ব নোৱাৰে। *চোৰ ধৰা* আৰু *পিম্পৰা গুচোৱা* ১৫৭০–৮০ খ্ৰীঃৰ ভিতৰত সুন্দৰীদিয়াত থাকোঁতে ৰচনা কৰা আৰু *ভোজন-বিহাৰ* ১৫৮০–৯০ খ্ৰীঃৰ ভিতৰত বৰপেটাত থকা কালত ৰচনা কৰা। *অৰ্জুন-ভঞ্জন* নাটখনত এটি সম্পূৰ্ণ কাহিনী বৰ্ণিত হৈছে আৰু কৃষ্ণ চৰিত্ৰৰ ঈশ্বৰত্ব সম্পৰ্কে বাৰে বাৰে সোঁৱৰাই থকা হৈছে। এই নাটখনিক ঝুমুৰাৰ ভিতৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নহয়। আনহাতে এই

নাটখনৰ বিষয়বস্তুৰ গাঁথনিৰ শংকৰদেৱৰ নাটসমূহৰ সৈতে মিল আছে। তাৰ পৰৱৰ্তী সময়ত লিখা নাটসমূহত মূলতঃ কৃষ্ণৰ শিশুসুলভ দুষ্টালি চিত্ৰিত হৈছে। এই নাটকেইখনত কৃষ্ণক এটি মানৱ শিশু ৰূপেই উপস্থাপন কৰি তেওঁৰ ঈশ্বৰত্ব সম্পৰ্কে কোনো কথা বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰা নাই। মাধৱদেৱৰ নাটকেইখনত ব্যৱহৃত নান্দীশ্লোকসমূহৰ বেছিভাগেই তেওঁ নিজে লিখা নহয়; লীলাশুকৰ *কৃষ্ণকৰ্ণামৃত* গ্ৰন্থৰ পৰা তুলি অনা হৈছে। *ভোজন-বিহাৰ* নাটৰ নান্দীশ্লোকটিহে মাধৱদেৱে নিজে লিখা।

শংকৰদেৱৰ দৰে মাধৱদেৱৰ নাটসমূহৰো মূল চৰিত্ৰ কৃষ্ণ যদিও সেয়া কৃষ্ণৰ বাল্যৰূপহে। *অৰ্জুন-ভঞ্জন* আৰু *ভোজন-বিহাৰ* নাট দুখনৰ মূল আধাৰ হ'ল *ভাগৱত*ৰ দশম স্কন্ধ। *অৰ্জুন-ভঞ্জনত* লীলাশুকৰ *কৃষ্ণকৰ্ণামৃত* গ্ৰন্থৰ পাঁচটা শ্লোক ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এই নাটখনত *হৰিবংশ*ৰো প্ৰভাৱ অনুভূত হয়। আনহাতে বাকী কেইখন নাটৰ কাহিনীভাগ হুবহু ৰূপত পুৰাণত নাই। লীলাশুকৰ *কৃষ্ণকৰ্ণামৃত* গ্ৰন্থত একোটাকৈ শ্লোকত ঘটনাসমূহ বৰ্ণনা কৰা হৈছে আৰু তাকে আধাৰ হিচাপে লৈ মাধৱদেৱে নাটকেইখন ৰচনা কৰিছে। *অৰ্জুন-ভঞ্জন* নাটখনৰ বাদে বাকী কেইখন নাটত পূৰ্ণ ঘটনা, উপাখ্যান বা কথাবস্তুৰ বিৰৰণ নাই; ক্ষুদ্ৰ ঘটনা একোটিহে নাটকীয় ৰূপত বৰ্ণিত হৈছে। নাটকেইখনত কিন্তু কথাবস্তুৰ কোনো ধৰণৰ বিকাশ সাধন হোৱা নাই।

এতিয়া "ঝুমুৰা" পৰিভাষা বা অভিধাটো ক'ৰ পৰা আহিব পাৰে সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা হওক। শুভংকৰ কবিৰ *সংগীত দামোদৰ* পুথিত শৃংগাৰ ৰসাত্মক, মধুৰ গুণযুক্ত আৰু শিথিলবন্ধী ছন্দসজ্জাৰ এবিধ সংগীত ৰূপৰ নাম "ঝুমুৰি" হিচাপে উল্লেখ আছে। ঠিক সেইদৰে বিদ্যাপতিৰ এটি গীতত নাৰীসকলে পৰিৱেশন কৰা এটা গীতক "ঝুমুৰি" বুলি কোৱা হৈছে। মিথিলাৰ নাৰীসকলৰ মাজত, বিশেষকৈ কম বয়সীয়াসকলে পৰিৱেশন কৰা আদি ৰসাত্মক এটি নৃত্যৰ নামো "ঝুমুৰি"। উত্তৰ প্ৰদেশৰ কোনো কোনো অঞ্চলতো আদি ৰসাত্মক "ঝুমুৰ" নামৰ এটি লোকনৃত্য শৈলীৰ প্ৰচলন আছে। এই নৃত্যে অৱশ্যে আন ঠাইতো প্ৰচলন থকা দেখা যায়। অসমৰ চাহ-বাগানীয়াসকলৰ মাজতো এই নৃত্যশৈলীৰ প্ৰচলন আছে। বংগদেশত প্ৰচলিত "ঝুমুৰ"ত দুটা দলে অংশগ্ৰহণ কৰি প্ৰশ্নোত্তৰ আৰ্হিত নৃত্য-গীত কৰে। এয়াও শৃংগাৰ ৰসাত্মক নৃত্য-গীত। ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ হ'ল বড়ু চণ্ডীদাসৰ *শ্ৰীকৃষ্ণকীৰ্তন*। ইয়াৰ উপৰি সৰহপাদৰ এটা চৰ্যাপদত "ঝুমুৰ" শব্দটো উল্লেখ আছে। আনহাতে বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ ৰচনাত অষ্টাক্ষৰী ছন্দশৈলী এটাৰ নাম "ঝুমুৰি"।

অৱশ্যে এইবোৰৰ পৰাই যে মাধৱদেৱৰ নাটসমূহ বুজোৱা "ঝুমুৰা" শব্দটো আহিছে সেয়া আমি ন দি ক'ব নোৱাৰোঁ। অৱশ্যে *সংগীত দামোদৰ*ত উল্লেখ থকা

“সাংগীতক” নামৰ নাট্যবিধৰ লগত ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে বুলি কোনো কোনোৱে মত পোষণ কৰে। আনহাতে সংস্কৃত উপৰূপকত থকা “গোষ্ঠী” নামৰ শ্ৰেণীটোত কৃষ্ণৰ গৰখীয়া ৰূপৰ নৃত্য প্ৰকাশ কৰা হয়। ইয়াৰো ৰস অৱশ্যে শৃংগাৰহে। মাধৱদেৱৰ নাটসমূহৰ লগত মৌলিক পাৰ্থক্য এইটোৱেই। বহু সমালোচকে মত পোষণ কৰে যে মাধৱদেৱে *ৰাস-ঝুমুৰা* নামৰ এখন নাট ৰচনা কৰি অভিনয় কৰিছিল আৰু এই নাটখনে ব্যাপক জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল। সেইবাবেই পৰৱৰ্তী কালত প্ৰায় একে লক্ষণযুক্ত মাধৱদেৱৰ নাটসমূহক ঝুমুৰা বুলিবলৈ ল’লে।

মাধৱদেৱৰ নাটসমূহ বিচাৰ কৰিলে আমি তাত কেইটামান বিশেষ বৈশিষ্ট্য দেখিবলৈ পাওঁ। সেইবোৰেই ঝুমুৰাৰ বৈশিষ্ট্য বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। যথা:

- ঝুমুৰাসমূহত স্বল্প পৰিসৰৰ এটা ঘটনা উপস্থাপন কৰা হয়। নাটৰ পঞ্চসন্ধি দেখা নাযায়, কাৰণ কাহিনীভাগৰ কোনো বিকাশ নঘটে।
- ঝুমুৰাসমূহৰ আধাৰ গ্ৰন্থ মূলতঃ *কৃষ্ণকৰ্ণামৃতহে, ভাগৱত* নহয়। অৱশ্যে *ভাগৱত* আৰু *হৰিবংশৰ* পৰাও কিছু পৰিমাণে আলম গ্ৰহণ কৰিছে।
- ভটিমাৰ প্ৰয়োগ কম। কেৱল *ভোজন-বিহাৰ* নাটতহে এটি ভটিমা ব্যৱহৃত হৈছে।
- ঝুমুৰাসমূহত ব্যৱহৃত শ্লোকসমূহ মাধৱদেৱে নিজে ৰচনা কৰা নহয়; সেয়া হয় *ভাগৱত* নাইবা *কৃষ্ণকৰ্ণামৃত* গ্ৰন্থৰ পৰা আহৃত। এটা শ্লোকহে তেওঁৰ নিজা ৰচনা।
- মাধৱদেৱৰ নাট কেইখন বাৎসল্য ৰস প্ৰধান যদিও শেষত গৈ সকলো ভক্তিৰসৰ অতল সমুদ্ৰত লীন হৈ গৈছে।
- ঝুমুৰাসমূহ মূলতঃ নৃত্য-গীত প্ৰধান। একেখিনি কথাকে বচনেৰে কোৱাৰ লগতে গীতৰ দ্বাৰাও প্ৰকাশ কৰা হৈছে।
- শিশু কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদা প্ৰায় আটাইকেইখন ঝুমুৰাৰে প্ৰধান চৰিত্ৰ।
- ঝুমুৰাত আৰম্ভণিৰ ভটিমা আৰু সামৰণিৰ মুক্তিমংগল ভটিমা নাই।
- নাটৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী যদিও গীতৰ ভাষা বিশুদ্ধ অসমীয়া।

এই বৈশিষ্ট্য কেইটালৈ লক্ষ্য কৰিলেই আমি ধাৰণা কৰিব পাৰোঁ যে, মাধৱদেৱে শংকৰদেৱৰ ছত্ৰছায়াত থাকি সেই আৰ্হিতে নাট ৰচনা কৰিছিল যদিও ইয়াৰ মাজত কিছু নতুন বিশেষত্ব যোগ দি আৰু পূৰ্বৰ কিছু বৈশিষ্ট্য বাদ দি এক নতুন ধৰণৰ নাট্যশৈলীৰ সৃষ্টি কৰে। এয়াই মাধৱদেৱৰ মৌলিকত্বৰ উজ্জ্বল চানেকী।

শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাট

অসমীয়া সাহিত্যৰ যুগবিভাজন অনুসৰি “শংকৰোত্তৰ যুগ” বুলি ক’লে শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পৰা ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ আগৰ সময়ছোৱাক বুজা যায়। সময়ৰ জোখেৰে ই সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকা আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম দুটা দশক সামৰে। এই সময়ছোৱাত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ আৰ্হিক সাৰোগত কৰি যিবোৰ নাট ৰচিত আৰু অভিনীত হৈছিল সেই নাটসমূহকে শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাট বুলি কোৱা হয়। এই সময়ছোৱাত অসমৰ বিভিন্ন স্থানত অসংখ্য সত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হয় আৰু গাঁওসমূহতো অসংখ্য নামঘৰ স্থাপন হয়। এই সত্ৰ আৰু নামঘৰসমূহ নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ, প্ৰসাৰ আৰু বিকাশৰ কেন্দ্ৰ হৈ পৰিল। আনহাতে, জনসাধাৰণক সেই ধৰ্মৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত কৰিবলৈ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰকসকলে নাট ৰচনা আৰু অভিনয়ক প্ৰধান উপায় স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰে। আকৌ, সন্ত-মহন্তসকলৰ তিথি-মহোৎসৱ, জন্মাষ্টমী, দৌলযাত্ৰা আদি নানান ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানতো অভিনয় কৰিবলৈ নাট ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা আহি পৰে। তেনেদৰে কোনো সত্ৰাধিকাৰে আনুষ্ঠানিকভাৱে সত্ৰাধিকাৰ বাব পোৱাৰ লগে লগেও একোখন নাট ৰচনা আৰু সেই নাটৰ অভিনয় কৰি নিজৰ নাট্যাভিনয়ৰ পৰিচয় দিবলগীয়া হৈছিল। এনেবোৰ কাৰণতে, শংকৰোত্তৰ যুগত যথেষ্ট পৰিমাণে নতুন নাট ৰচনা হ’বলৈ ধৰে।

এই সময়ছোৱাত নাটসমূহৰ আধাৰ গ্ৰন্থ সলনি হয়। ফলস্বৰূপে নাটৰ বিষয়বস্তু, নাটকীয় কলা-কৌশল, উপস্থাপনৰীতি আদিত পৰিৱৰ্তন ঘটে। পূৰ্বৰ বহু বৈশিষ্ট্য পৰিহাৰ কৰি কেৱল লোকমনোৰঞ্জনক গুৰুত্ব দি নাট ৰচিত হ’বলৈ ধৰে। উদাহৰণস্বৰূপে এই সময়ছোৱাৰ নাটত সংস্কৃত শ্লোকৰ প্ৰয়োগ প্ৰায় একেবাৰেই কমি যায়। এয়া তদানীন্তন কালৰ নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰতিভাৰ অভাৱ বুলি ক’লেও ভুল কোৱা নহ’ব। এই সময়ছোৱাতে ভাওনাই ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাও লাভ কৰে। তাৰ ফলস্বৰূপেও নাটৰ বিষয়বস্তুত মনোৰঞ্জনধৰ্মী কাব্য-কাহিনীয়ে ঠাই পায়। আহোম ৰাজসভাত প্ৰদৰ্শিত হোৱা তেনে কেইখনমান নাট হ’ল *বাৰণ বধ, পদ্মাৱতী হৰণ, ৰুক্মিণী-হৰণ* আৰু *অক্ৰূৰাগমন*। এই সময়ছোৱাতে বিদ্যোৎসাহী আহোম ৰজা আৰু ৰাজ বিষয়াৰ অনুপ্ৰেৰণাত অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিত সংস্কৃত নাটকো ৰচিত হৈছিল। তেনে কেইখনমান সংস্কৃত নাট হৈছে ধৰ্মদেৱ ভট্টৰ *ধৰ্মোদয়,* কবিচন্দ্ৰ দ্বিজৰ *কাম কুমাৰ হৰণ,* কবি-সূৰ্যৰ *বিঘ্নেশ-জন্মোদয়* আৰু দীন দ্বিজৰ *শঙ্খচূড় বধ*। ইয়াৰ প্ৰথমখন নাট বাদ দি বাকী তিনিখন নাটৰ কাহিনী পুৰাণ আধাৰিত। অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে বঙলা যাত্ৰাৰ আৰ্হিত “ধুৰা নাট” নামেৰে আন এবিধ নতুন শৈলীৰ নাটৰ উদ্ভৱ ঘটে।

নাটৰ ভাষা বঙলা প্ৰভাৱপুষ্ট আৰু সূত্ৰধাৰে ধুতি-চাদৰ-পাগ-চাপকন পিন্ধি চোঁৰৰ এটি ঘূৰাই নাচি-নাচি গীতৰ যোগেদি গোটেই কাহিনীভাগ আগুৱাই নিয়ে। সেইবাবেই সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মত পোষণ কৰিছে যে এই শ্ৰেণীৰ নাটত বঙলা ধূপ-কীৰ্তনৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। আনহাতে এই সময়ছোৱাত মাজুলীৰ কমলাবাৰী সত্ৰত “ফৌজীয়া ভাওনা” নামৰ আন এক শ্ৰেণীৰ নাটেও জন্ম লাভ কৰে। এই শ্ৰেণীৰ নাটত সূত্ৰধাৰে অধিক দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰে আৰু ভাষা মিশ্ৰিত; অৰ্থাৎ সংস্কৃত, ব্ৰজাৱলী আৰু অসমীয়াৰ সংমিশ্ৰণত গঢ় লৈ উঠা।

মন কৰিবলগীয়া যে এই সময়ছোৱাতে নামনি অসমত বংগদেশৰ যাত্ৰাই প্ৰৱেশ কৰে আৰু ক্ৰমশঃ ভাওনাৰ বিস্তৃতি উজনি অসমৰ গাঁও তথা সত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰি সীমাবদ্ধ হৈ পৰে। কিন্তু এটা কথা ঠিক যে, গুণগত দিশৰ পৰা উচ্চ পৰ্যায়ৰ নহ'লেও শংকৰোত্তৰ যুগত যথেষ্ট সংখ্যক নাট ৰচিত হৈছে আৰু এই নাটসমূহে অসমীয়া নাট্যধাৰাটোক প্ৰৱহমান কৰি ৰাখে।

শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাটসমূহ বিশ্লেষণ কৰিলে সেইবোৰৰ মাজত কিছু নতুন বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠা দেখিবলৈ পোৱা যায়। সেই বৈশিষ্ট্যসমূহ তলত দিয়া ধৰণে লিপিবদ্ধ কৰিব পাৰি।

- নাটৰ বিষয়বস্তু চয়নৰ ক্ষেত্ৰত *ভাগৱত*ৰ কাহিনীৰ উপৰি *ৰামায়ণ, মহাভাৰত*ৰ কাহিনীৰ লগতে বধকাব্যৰ কাহিনীসমূহেও এই যুগৰ নাট্যকাৰসকলক বিশেষভাৱে আকৰ্ষিত কৰে।
- কলা-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰতো নান্দী শ্লোক, মুক্তিমংগল ভটিমা আৰু অন্যান্য সংস্কৃত শ্লোকৰ প্ৰাধান্য হ্ৰাস পায়। অৱশ্যে, ইয়াৰ মূলতেই শংকৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলৰ কাব্য প্ৰতিভাৰ অভাৱ।
- ভাব আৰু আদৰ্শৰ ক্ষেত্ৰতো শংকৰোত্তৰ কালৰ নাটবোৰত ধৰ্মীয় ভাবৰ প্ৰভাৱ হ্ৰাস পায়; দৰ্শক বা জনসাধাৰণৰ সস্তীয়া মনোৰঞ্জনৰ প্ৰতিহে অধিক গুৰুত্ব দিয়াৰ বাবে সাধাৰণ আমোদজনক কাহিনীয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰিবলৈ ধৰে। লগতে “বহুৱা” আদি চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰি লৌকিক ৰস পৰিৱেশনৰ চেষ্টা চলে।
- প্ৰাক্-শংকৰী আৰু শংকৰী যুগৰ কবিসকলৰ পদ ৰচনাৰ স্পষ্ট প্ৰভাৱ তথা বহু ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ বিভিন্ন পদ পোনে পোনে নাটসমূহত ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা যায়।
- চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ ক্ষেত্ৰতো শংকৰোত্তৰ নাটবোৰত মৌলিকতাৰ অভাৱ দেখা দিয়ে। এনে নাটকসমূহত ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰভাৱ হ্ৰাস পোৱাটো পৰিলক্ষিত হয়। বহুসময়ত এইবোৰত পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। আনহাতে, নাটকৰ গীতসমূহো ব্ৰজাৱলীৰ পৰিৱৰ্তে অসমীয়া ভাষাত ৰচনা

কৰা হৈছে। কেতিয়াবা আকৌ নাটকৰ মাজৰ এনে গীতত শংকৰদেৱ বা মাধৱদেৱৰ গীত একোটিকৈ থাপি দিয়া হৈছে।

- শংকৰোত্তৰ নাটবোৰত বিলাপ-বিননি আদিৰো মাত্ৰা বৃদ্ধি হ'বলৈ ধৰে। ইত্যাদি।
- আহোম ৰজাসকলৰ অনুপ্ৰেৰণাত অংকীয়া নাটৰ কৌশলত ৰচিত হোৱা সংস্কৃত নাটসমূহত নাটৰ সংলাপ আৰু সূত্ৰধাৰৰ কথাত সংস্কৃত ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। অৱশ্যে নাটৰ মাজত থকা গীতসমূহত অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। অসমীয়া গীতসমূহত দুলড়ী, ছবি, লেছাৰী, মুক্তাৱলী আদি ছন্দৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে। সংস্কৃতত ৰচিত ৰাগ-তালযুক্ত গীতসমূহত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰয়োগ হোৱাত গীতবোৰ সহজ আৰু শ্ৰুতিমধুৰ হৈছিল।

মাধৱদেৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰি যোৱা বাৰজন ধৰ্মাচাৰ্যৰ অন্যতম গোপালদেৱ বা ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা এই সময়ছোৱাৰ এগৰাকী উল্লেখযোগ্য নাট্যকাৰ। এওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত *জন্মযাত্ৰা, নন্দোৎসৱ* আৰু *উদ্ধৱযান*—এই তিনিখন শংকৰোত্তৰ যুগৰ উল্লেখযোগ্য নাট। *জন্মযাত্ৰা* আৰু *নন্দোৎসৱ*ক দুখন সুকীয়া নাটৰূপে গণ্য নকৰি একেখন নাটৰে দুটা খণ্ড বুলিও ধৰিব পাৰি। নাট দুখনৰ ৰচনাত নাট্যকাৰ শংকৰদেৱৰ *দশম*ৰ দ্বাৰা প্ৰভূতভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছে। ইয়াত নান্দী শ্লোক আৰু ভটিমা পৰিহৃত হৈছে। সেইদৰে, *উদ্ধৱযান* নাটখনিতো শংকৰদেৱৰ *গোপীউদ্ধৱ সংবাদ*ৰ প্ৰভাৱ দেখা যায়।

সেইদৰে, মাধৱদেৱৰ ভাগিন ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ দ্বাৰা ৰচিত *কংসবধ* শংকৰোত্তৰ যুগৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য নাট। ইয়াত নাট্যকাৰে অংকীয়া নাটৰ প্ৰায় আটাইবোৰ লক্ষণেই নিখুঁতভাৱে অনুকৰণ কৰিছে। এওঁৰেই পুত্ৰ দৈত্যাৰি ঠাকুৰ ৰচিত *নৃসিংহ যাত্ৰা* আৰু *স্যমন্তক হৰণ* নাটত নান্দী শ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে। কাহিনীভাগ *ভাগৱত*ৰ পৰা অনা হ'লেও *কীৰ্তন*ৰ "প্ৰহ্লাদ চৰিত" আৰু "স্যমন্তক হৰণ" পদৰ প্ৰভাৱ ইয়াত লক্ষ্য কৰা যায়। দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ সমসাময়িক দ্বিজ ভূষণৰ *অজামিল উপাখ্যান* শংকৰোত্তৰ যুগৰ এখনি উল্লেখযোগ্য নাট। এই নাটখনৰ অন্যান্য গীতবোৰৰ লগতে আৰম্ভণিৰ ভটিমাটোও অসমীয়াত ৰচনা কৰা হৈছে আৰু মুক্তিমংগল ভটিমা পৰিহাৰ কৰা হৈছে।

শ্ৰীৰাম আতাৰ *সুভদ্ৰা হৰণ* শংকৰোত্তৰ যুগৰ আন এখনি উল্লেখযোগ্য নাট। এই নাটখনি মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ *ৰুক্মিণীহৰণ* নাটৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা। ইয়াত নান্দী শ্লোক, প্ৰাৰম্ভিক ভটিমা আৰু অন্যান্য সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ প্ৰয়োগ আছে। সেইদৰে লক্ষ্মীনাথ দাসৰ *কুমৰ হৰণ* এখনি উল্লেখযোগ্য নাট। শংকৰোত্তৰ

যুগৰ এই নাটখনিৰ ৰচনা আৰু ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত আহোম ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ অৱদান আছিল বুলি নাটৰ শেষত থকা ভটিমাটিত পোৱা যায়।

চন্দ্ৰকান্ত ৰাজা নৃপতি প্ৰধান।
কৰাৱত শুহি নাট নিৰমান।।

এই নাটখনিৰ গঠনৰীতিত দুই-এটা নতুন বৈশিষ্ট্যই প্ৰকাশ লাভ কৰিছে যদিও শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিও ইয়াত ভালেখিনি সংৰক্ষিত হৈছে।

এইবোৰৰ উপৰি যদুমণিদেৱৰ *ফল্গুযাত্ৰা*; দীন গোপালদেৱৰ *সীতাহৰণ*; কৃষ্ণদাসৰ *বভ্ৰুবাহন*; পূৰ্ণকান্ত মহন্তৰ *লংকাদহন*, *হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান*, *সিন্ধুযাত্ৰা* আদিও কেইখনমান শংকৰোত্তৰ যুগৰ উল্লেখযোগ্য নাট।

শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নাট্যসৃষ্টিৰ পাছতো অংকীয়া নাটৰ সাঁচ অনুসৰি বহু নাট ৰচিত হয়। এই শংকৰোত্তৰ নাটসমূহে আগৰ নাট্যগঠনৰ বহু বৈশিষ্ট্য বহন কৰাৰ লগতে স্থানীয় ভাষা, সামাজিক ৰুচি, আনুষ্ঠানিক প্ৰয়োজন আৰু পৰিৱেশন-পৰিস্থিতি অনুসৰি বিভিন্ন ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। কিছুমান নাটত সংস্কৃত শ্লোক, ভটিমা আৰু আগৰ নাট্যসাঁচ অধিক প্ৰবল; আন কিছুমানত স্থানীয় ভাষা, হাস্যৰস আৰু জনজীৱনৰ উপাদান অধিক স্পষ্ট। সেয়ে শংকৰোত্তৰ যুগক কেৱল অনুকৰণ বা অৱক্ষয়ৰ পৰ্যায় বুলি নেদেখি, অংকীয়া নাটৰ সামাজিক বিস্তাৰ আৰু স্থানীয় পুনৰ্ৰূপায়ণৰ পৰ্যায় হিচাপেও বিবেচনা কৰা উচিত।

অংকীয়া নাটৰ সাঁচত নাট ৰচনাৰ এই ধাৰা ঔপনিৱেশিক আধুনিক নাটৰ আগমনৰ পাছতো সম্পূৰ্ণ বিলুপ্ত নহ'ল। গাঁও, নামঘৰ আৰু সত্ৰকেন্দ্ৰিক পৰিৱেশন-সংস্কৃতিত এই ধাৰা অব্যাহত থাকে; পৰৱৰ্তী সময়ত অসমীয়া মাতৃভাষাত ৰচিত ভাওনা-নাট আৰু নতুন নাট্যৰচনাইও এই জীৱন্ত পৰম্পৰাক আগবঢ়ায়। এই ঐতিহ্যৰ পৰিৱেশনগত দিশ ষষ্ঠ অধ্যায়ত বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰা হৈছে।

অংকীয়া নাট, ঝুমুৰা আৰু শংকৰোত্তৰ নাটৰ এই ধাৰাই অসমৰ নিজস্ব নাট্য-ঐতিহ্যৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভিত্তি নিৰ্মাণ কৰে। ঊনবিংশ শতিকাৰ পৰা পাশ্চাত্য শিক্ষা, ঔপনিৱেশিক আধুনিকতা আৰু নতুন নাট্যপাঠৰ আগমনৰ লগে লগে অসমীয়া নাট্যচৰ্চাত আন একাধিক অৰ্বাচীন নাট্যধাৰাৰ সৈতে সংলাপ আৰম্ভ হয়। সেই আধুনিক আৰু সমসাময়িক নাট্যধাৰাসমূহৰ তাত্ত্বিক স্বৰূপ পৰৱৰ্তী অধ্যায়ত আলোচনা কৰা হৈছে।

তৃতীয় অধ্যায়

নাটকৰ কেইটিমান অৰ্বাচীন ধাৰা

অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস সম্পৰ্কে কৰা আলোচনাটিতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, ব্ৰিটিছ ঔপনিৱেশিক শাসনৰ অন্তৰ্ভুক্ত হোৱাৰ পাছতেই অসমতো পাশ্চাত্য নাট্যশৈলীয়ে প্ৰৱেশ কৰে। আৰম্ভ হয় আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পৰম্পৰা। সেই দিশৰ পৰা ক'বলৈ গ'লে আধুনিক অসমীয়া নাট্যচৰ্চা মূলতঃ পাশ্চাত্য নাট্যধাৰাকেন্দ্ৰিক। সামাজিক নাটকৰ ধাৰাটিৰে আৰম্ভ হোৱা আধুনিক অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰাটিৰ প্ৰাৰম্ভিক কালছোৱাত ঐতিহাসিক আৰু পৌৰাণিক নাটকে এক বিশিষ্ট আসন লাভ কৰিছিল। সামাজিক নাটক বুলিলে সাধাৰণতে সমাজৰ মনন প্ৰকাশক নাটককে বুজায়। সেই দিশৰ পৰা চাবলৈ গ'লে ঐতিহাসিক আৰু পৌৰাণিক নাটকো সামাজিক নাটকৰে অংশবিশেষ মাত্ৰ।

পৌৰাণিক নাটক বুলি ক'লে পুৰাণ বা পৌৰাণিক কাহিনী সম্বলিত নাটকৰ কথা বুজা যায়। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত* পৌৰাণিক নাটকৰ কেইটামান সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য উল্লেখ কৰিছে। তলত সেয়া উল্লেখ কৰা হ'ল—

- আখ্যানৰ ধৰ্মমূলকতা,
- অতিপ্ৰাকৃত বা অলৌকিক প্ৰসংগৰ অৱতাৰণা,
- ইতিহাসে ঢুকি নোপোৱা অতি প্ৰাচীন কালৰ জীৱনধাৰাৰ চিত্ৰণ, যি সময়ত ধৰ্মনীতি, প্ৰেম আদিৰ ভাৱনা আধুনিক কালৰ পৰা কিছু পৃথক আছিল,
- ভাগ্যচক্ৰ বা নিয়তি আৰু কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ,
- ধৰ্মৰ জয়, অধৰ্মৰ পৰাজয় আৰু নৈতিক আদৰ্শ প্ৰচাৰ। প্ৰাচীন গ্ৰীক ট্ৰেজেডীৰ Fate বা নিয়তিৰ যি অখণ্ড প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়, ঠিক তেনে ধৰণৰ নিয়তিৰ ক্ৰূৰ পৰিহাস আৰু প্ৰভাৱ আমাৰ পৌৰাণিক নাটকত নাই যদিও, স্থান বিশেষে দেৱতাৰ দ্ব্যৰ্থক বৰ প্ৰদান কৰা ঘটনাই নিয়তিৰ প্ৰভাৱ

প্ৰদৰ্শন নকৰাকৈ থকা নাই। সেই প্ৰভাৱৰ পৰিণতি সকলো সময়তে অৱশ্যে শোকাবহ নহয়।

পৌৰাণিক নাটকত নাট্যকাৰসকলে পুৰাণ আধাৰিত কাহিনীক সামান্য পৰিৱৰ্তন কৰি নাইবা মূল ঘটনাৰ কোনো সাল-সলনি নঘটোৱাকৈ তাৰ সৈতে কাল্পনিক কাহিনী সংযোগ কৰি নাটকীয় ৰূপ প্ৰদান কৰে। বহু সময়ত পৰিচিত কাহিনীত চাঞ্চল্যকৰ, দুঃসাহসিক অথবা বীৰত্বব্যঞ্জক কথা যোগ কৰি বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তুলিববৈলে যত্ন কৰা দেখা যায়। ধৰ্মীয় আদৰ্শইও কেতিয়াবা বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। দুই-এগৰাকী নাট্যকাৰে পৌৰাণিক চৰিত্ৰক মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিভংগীৰেও বিশ্লেষণ কৰিবলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়।

ইতিহাসৰ কোনো ঘটনা বা বিষয়বস্তুক আধাৰ হিচাপে লৈ ৰচিত নাটককে ঐতিহাসিক নাটক আখ্যা দিয়া হয়। স্বদেশপ্ৰীতি আৰু অতীতৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল মনোভাবেই এই শ্ৰেণীৰ নাটকৰ মূল প্ৰেৰণা। এচকাইলাচ (Aeschylus) নামৰ গ্ৰীক নাট্যকাৰজনে খ্ৰীষ্টপূৰ্ব ৪৭২ চনত গ্ৰীচ আৰু পাৰস্যৰ সংঘৰ্ষৰ পটভূমিত ৰচনা কৰা *পাৰ্চি* (*Persians*) নামৰ নাটকখনক পাশ্চাত্য সাহিত্যত প্ৰথম ঐতিহাসিক নাটক আখ্যা দিয়া হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যৰ *মালৱিকাগ্নিমিত্ৰম্, মুদ্ৰাৰাক্ষসম্* আদি নাটকৰ কাহিনী কিছু পৰিমাণে ঐতিহাসিক ঘটনাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। অৱশ্যে ঠাইভেদে, সময়ভেদে এই শ্ৰেণীৰ নাটকৰ ৰূপায়ণ ৰীতি বেলেগ বেলেগ। জাতীয় চেতনা উদ্বুদ্ধ হ'লে, দেশৰ প্ৰাচীন গৰিমাৰ প্ৰতি আস্থা বাঢ়িলে, অতীতৰ শৌৰ্য-বীৰ্য, গুণ-গৰিমাৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লাভৰ চেষ্টা চলিলেই এই ধাৰাৰ নাটকৰ সৃষ্টি বেছি হয়।

এটা কথা মনত ৰখা উচিত যে, বুৰঞ্জীমূলক বা ঐতিহাসিক নাটক কিন্তু ইতিহাসৰ পুনৰাবৃত্তি নহয়। ই হ'ল মানৱ অভিব্যক্তি আৰু ঐতিহাসিক ঘটনাৰ কলাত্মক ৰূপ। বহু সময়ত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ ডেউকা মেলি ন-ৰূপেৰে ঐতিহাসিক ঘটনা এটা সজাই তোলে। ঐতিহাসিক নাটকসমূহত কাহিনী বা প্লট বিকাশৰ সংহত ৰূপ দেখিবলৈ পোৱা যায়। কাল্পনিক উপ-কাহিনী সংযোজন কৰি নাট্যোৎকণ্ঠা বৃদ্ধি কৰাৰ লগতে ৰোমাঞ্চ সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়। যথোপযুক্ত পৰিৱেশ-পৰিস্থিতি সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰসকলে এনে নাটকত প্ৰায়ে ছন্দোবদ্ধ সংলাপ সন্নিৱিষ্ট কৰে। মূলতঃ এই শ্ৰেণীৰ নাটকত ইতিহাস আৰু কল্পনাৰ সুসমন্বয় ঘটে।

আধুনিক আৰু সমসাময়িক নাট্যচৰ্চাত বিভিন্ন সময়ত ভিন্ন নান্দনিক আন্দোলন, নাট্যতত্ত্ব, পৰিৱেশন-পদ্ধতি, স্থান-বিন্যাস আৰু নাট্যসংগঠনৰ আৰ্হি গঢ় লৈ উঠিছে। এই অধ্যায়ত আলোচনাৰ সুবিধাৰ বাবে বাস্তৱবাদ, প্ৰকৃতিবাদ, প্ৰতীকবাদ, অভিব্যক্তিবাদ, এপিক থিয়েটাৰ, এবছাৰ্ডনাট্যধাৰা, থিয়েটাৰ অব

ৰুটছ, উত্তৰ-আধুনিক থিয়েটাৰ, প'ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰ আৰু শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰৰ কেইটিমান প্ৰধান ধাৰণা ক্ৰমে আলোচনা কৰা হৈছে। এই সকলোবোৰ একে বিশ্লেষণাত্মক স্তৰৰ শ্ৰেণী নহয় আৰু এটা শৈলীৰ পৰা আন এটালৈ হোৱা সৰল ক্ৰমবিকাশো নহয়; ভিন্ন ঐতিহাসিক-সামাজিক প্ৰেক্ষাপটত গঢ় লৈ উঠা পৃথক নাট্যচিন্তা আৰু অনুশীলন হিচাপেহে সিহঁতক বুজা অধিক যথাযথ।

বাস্তৱবাদ (Realism)

ঊনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত ইউৰোপীয় নাটক আৰু থিয়েটাৰত বাস্তৱবাদে আধুনিক মঞ্চভাষাৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিৱৰ্তন ঘটায়। দৈনন্দিন সামাজিক জীৱন, চিনাকি পৰিৱেশ, ব্যক্তিৰ মানসিক প্ৰেৰণা, পাৰিবাৰিক আৰু সামাজিক সংঘাত, কাৰণ-ফলৰ সম্পৰ্ক আৰু বিশ্বাসযোগ্য আচৰণ নাট্যগঠনৰ কেন্দ্ৰলৈ আহে। ইবচেন, চেখভ আদি নাট্যকাৰৰ ৰচনাই ঘৰুৱা আৰু সামাজিক স্থানক নাটকীয় সংঘাতৰ ক্ষেত্ৰ কৰি তোলে; অভিনয়তো ঘোষণাধৰ্মী ভংগীৰ পৰিৱৰ্তে সূক্ষ্ম আচৰণ, অন্তৰ্পাঠ, নীৰৱতা আৰু দলীয় সমন্বয়ৰ প্ৰয়োজন বৃদ্ধি পায়। বাস্তৱবাদৰ লক্ষ্য মঞ্চত জীৱনৰ যান্ত্ৰিক নকল কৰা নহয়; চিনাকি জীৱন-জগতৰ ভিতৰত লুকাই থকা সামাজিক আৰু মনস্তাত্ত্বিক সংঘাতক বিশ্বাসযোগ্য নাট্যৰূপ দিয়া (Styan, 1981a)।

প্ৰকৃতিবাদ (Naturalism)

প্ৰকৃতিবাদ বাস্তৱবাদৰ সৈতে ঘনিষ্ঠ হ'লেও ই অধিক কঠোৰ পৰ্যবেক্ষণ, বস্তুগত পৰিৱেশ আৰু মানুহৰ আচৰণত বংশগতি, সামাজিক অৱস্থা আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিক চাপৰ প্ৰভাৱৰ ওপৰত বিশেষ জোৰ দিয়ে। এমিল জোলাৰ নাট্যচিন্তাত বৈজ্ঞানিক পৰ্যবেক্ষণৰ আদৰ্শ বিশেষ গুৰুত্ব লাভ কৰে। ফলত মঞ্চৰ স্থান, সামগ্ৰী, সামাজিক পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্ৰৰ আচৰণৰ মাজত অধিক নিবিড় কাৰণগত সম্পৰ্ক স্থাপন কৰাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। বাস্তৱবাদ আৰু প্ৰকৃতিবাদ একে নহয়; প্ৰকৃতিবাদে বাস্তৱবাদী উপস্থাপনক অধিক বস্তুগত, পৰিৱেশ-নিয়ন্ত্ৰিত আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত অধিক নিয়তিবাদী দিশলৈ লৈ যায় (Styan, 1981a)।

প্ৰতীকবাদ (Symbolism)

প্ৰতীকবাদে দৃশ্যমান বাস্তৱৰ নিখুঁত পুনৰুৎপাদনতকৈ ইংগিত, পৰিৱেশ, নীৰৱতা, সংগীত, পোহৰ, ৰং, ছবি আৰু পুনৰাবৃত্ত চিহ্নৰ মাধ্যমেৰে অদৃশ্য বা অন্তৰ্নিহিত বাস্তৱ অনুভৱ কৰোৱাত গুৰুত্ব দিয়ে। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগত ইউৰোপীয় সাহিত্য আৰু থিয়েটাৰত গঢ় লৈ উঠা এই প্ৰৱণতাই মঞ্চক বাস্তৱ কোঠাৰ অনুকৃতিৰ পৰা কাব্যিক আৰু মানসিক স্থানলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ পথ মুকলি কৰে। প্ৰতীকবাদী নাট্যভাষাত স্পষ্ট ব্যাখ্যাতকৈ ইংগিত আৰু আবহ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ; সেইবাবে দৰ্শকো অৰ্থ নিৰ্মাণৰ সক্ৰিয় অংশীদাৰ হৈ উঠে (Styan, 1981b)।

অভিব্যক্তিবাদ (Expressionism)

অভিব্যক্তিবাদে বাহ্যিক জগতক স্থিৰ আৰু নিৰপেক্ষ বাস্তৱ হিচাপে দেখুৱাবৰ পৰিৱৰ্তে চৰিত্ৰৰ অন্তৰ-অভিজ্ঞতা, ভয়, সামাজিক চাপ, যান্ত্ৰিকতা আৰু সংকটৰ দৃষ্টিৰে বিকৃত বা তীব্ৰ ৰূপত মঞ্চস্থ কৰে। খণ্ডিত দৃশ্য, অতিশয়িত বা শৈলীকৃত শৰীৰী ভংগী, তীব্ৰ পোহৰ-ছাঁ, বিমূৰ্ত মঞ্চস্থান, পুনৰাবৃত্তি আৰু ব্যক্তিনামৰ পৰিৱৰ্তে প্ৰকাৰধৰ্মী চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ইয়াৰ সৈতে জড়িত হ'ব পাৰে। এই প্ৰৱণতাই বাস্তৱবাদী প্ৰতিনিধিত্বৰ সীমা ভাঙি মঞ্চক অন্তৰ-বাস্তৱ আৰু সামাজিক অস্থিৰতাৰ দৃশ্যভাষালৈ আগবঢ়ায়; পৰৱৰ্তী এবছাৰ্ডনাট্যধাৰা আৰু অন্যান্য পৰীক্ষামূলক মঞ্চভাষা বুজিবলৈ এই সেতুটো গুৰুত্বপূৰ্ণ (Styan, 1981c)।

এপিক থিয়েটাৰ (Epic Theatre)

জাৰ্মান নাট্যকাৰ বাৰ্টল্ট ব্ৰেখট বিংশ শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ পৰা নাট্যপৰিৱেশনত এক নতুন বৰ্ণনাত্মক কৌশল বিকশিত কৰে, যাক এপিক থিয়েটাৰ বুলি অভিহিত কৰা হয়। এই পদ্ধতিত নাটকীয় ঘটনাৰ সৈতে দৰ্শকৰ একান্ত আৱেগিক একাত্মতা হ্ৰাস কৰি ঘটনাবোৰক সমালোচনামূলক দূৰত্বৰ পৰা চাবলৈ উৎসাহিত কৰা হয়। কাহিনী, গান, ফলক, মন্তব্য, দৃশ্যভংগ, প্ৰত্যক্ষ সম্বোধন আৰু বিচ্ছিন্নতাৰ কৌশলৰ সহায়ত দৰ্শকক সামাজিক বাস্তৱতা সম্বন্ধে চিন্তা আৰু মূল্যায়নৰ দিশে সক্ৰিয় কৰাৰ চেষ্টা ব্ৰেখটৰ নাট্যচিন্তাৰ এক মুখ্য বৈশিষ্ট্য (Styan, 1981c)।

ব্ৰেখট এই নাট্য কৌশলত কেইটামান গুণ সন্নিৱিষ্ট কৰিছিল। সেইকেইটা হ'ল ঐতিহাসিকীকৰণ, মহাকাব্যৰ বৰ্ণনাধৰ্মী ৰচনাৰীতি আৰু বিচ্ছিন্নতা। মূলতঃ ঐতিহাসিক নাইবা অতীতৰ ঘটনাৰ আধাৰত ব্ৰেখট তেওঁৰ নাট্য কাহিনীসমূহ নিৰ্মাণ কৰিছিল; কাৰণ তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল যে, অতীতৰ ঘটনাৱলী আৰু অভিজ্ঞতাই সমাজ সংস্কাৰ কৰিবলৈ মানুহৰ মনত সজাগতা আনিব; অতীতৰ আৱৰ্জনা দূৰ কৰিবলৈ মানুহ আগবাঢ়ি আহিব। এই নাট্যধাৰাৰ আন এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল মহাকাব্যৰ দৰে বৰ্ণনাৰীতি; ইয়াত বক্তা, শ্ৰোতা আৰু দ্ৰষ্টাৰ মাজত ব্যৱধানৰ ইংগিত থাকে। ব্ৰেখট নাটকৰ দৃশ্যসমূহৰ সমন্বয় ৰখাৰ পৰিৱৰ্তে প্ৰত্যেকটো দৃশ্য গাইগুটীয়া কৰি দৰ্শকৰ ভাবাবেগ ৰোধ কৰিব বিচাৰে। ঠিক সেইদৰে এই নাট্যধাৰাত উল্লেখ থকা বিচ্ছিন্নতা কিন্তু সমাজ চিন্তাৰ পৰা বিচ্ছিন্নতা নহয়; তেওঁ মোহৰ পৰা বিচ্ছিন্নতাৰ কথাহে কৈছিল। ব্ৰেখট তেওঁৰ নাটকত মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ মাজত থকা কাল্পনিক দেৱালখনো ভাঙি পেলাইছিল। তেওঁ বিচাৰিছিল যে মঞ্চ ক্ৰিয়াৰ লগত দৰ্শক একাত্ম হোৱাৰ পৰিৱৰ্তে নাটকীয় সংঘাতৰ লগত সম্পৰ্ক বিচ্ছিন্ন কৰি ঘটনাৰ পৰ্যবেক্ষক হওক, কাৰণ তেনে ধৰণৰ অনুৰাগে মুক্ত চিন্তাত প্ৰতিবন্ধকতা আনিব পাৰে বুলি তেওঁ অনুভৱ কৰিছিল। এই ধাৰাৰ নাটৰ মাজেদি এক ধৰণৰ বৈপ্লৱিক চিন্তাৰো উন্মেষ ঘটোৱা হয়। সমাজত চলি থকা বিভিন্ন শোষণ-নিষ্পেষণৰ বিৰুদ্ধে দৰিদ্ৰ-আৰ্তজনৰ সংগ্ৰামৰ প্ৰতিচ্ছবি প্ৰতিফলিত কৰা হয়, অৰ্থাৎ নাটকসমূহ উদ্দেশ্যধৰ্মী। মন কৰিবলগীয়া যে, এই ধাৰাৰ নাটকত দৃশ্যসজ্জা, পোহৰ আদিৰে মায়াজাল ৰচনা কৰাৰ পৰিৱৰ্তে সকলো ঘটনা বাস্তৱসন্মতভাৱে উপস্থাপন কৰাতহে অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা হয়।

এবছাৰ্ডনাট্যধাৰা (Theatre of the Absurd)

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ-পৰৱৰ্তী ইউৰোপীয় সমাজত যুদ্ধৰ ধ্বংস, বিশ্বাসৰ সংকট, নিঃসংগতাবোধ, স্থানচ্যুতি আৰু মানৱ অস্তিত্বৰ অৰ্থ সম্পৰ্কীয় প্ৰশ্ন অধিক তীব্ৰ হৈ উঠে। এলবাৰ্ট ক্যেমুৰ *The Myth of Sisyphus* (১৯৪২)-ত "absurd" ধাৰণাটি মানৱজীৱনৰ অৰ্থ-অন্বেষণ আৰু অৰ্থহীন যেন লগা জগতৰ মাজৰ অসামঞ্জস্যৰ দাৰ্শনিক অভিজ্ঞতা হিচাপে আলোচিত হয়। পাছলৈ Martin Esslin-এ Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet আৰু Harold Pinter-ৰ কিছুমান নাট্যৰচনাকে ধৰি ভিন্ন নাট্য-অনুশীলন একেলগে আলোচনা কৰি Theatre of the Absurd অভিধাটোক নাট্যসমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰে (Esslin, 1961)। এই নাট্যকাৰসকল

কোনো একক ঘোষণাপত্ৰ মানি চলা সংগঠিত আন্দোলনৰ সদস্য নাছিল; বৰং তেওঁলোকৰ নাটকত দেখা পোৱা কিছুমান সাদৃশ্য বুজাবলৈ এই অভিধা ব্যৱহৃত হৈছে।

এবছাৰ্ড নাট্যধাৰাত পৰম্পৰাগত আৰম্ভণি-সংঘাত-পৰিণতি-নিৰ্ভৰ একৰৈখিক কাহিনী বহু সময়ত ভাঙি যায়। চক্ৰাকাৰ ক্ৰিয়া, একে কথা বা আচৰণৰ পুনৰাবৃত্তি, কাৰণ-ফল সম্পৰ্কৰ শিথিলতা, হঠাৎ স্থবিৰতা, অপেক্ষা, নীৰৱতা, বিৰতি আৰু অসম্পূৰ্ণ ঘটনাক্ৰম নাট্যগাঁথনিৰ অংশ হৈ উঠে। চৰিত্ৰৰ পৰিচয়ো বহু সময়ত স্থিৰ বা পূৰ্ণাংগ মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যাৰে গঢ়া নহয়। এই অনিশ্চয়তাৰ ভিতৰত কৌতুক, ব্যংগ, আতংক আৰু কৰুণ অনুভৱ একেলগে উপস্থিত হ'ব পাৰে।

ভাষা আৰু যোগাযোগৰ সংকট এই ধাৰাৰ আন এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্য। সংলাপ থাকিলেও কথোপকথন বহু সময়ত পৰস্পৰৰ সৈতে সঁচাকৈ সংযুক্ত নহয়; শব্দ পুনৰাবৃত্ত হয়, কথাৰ অৰ্থ সৰি যায়, উত্তৰ প্ৰশ্নৰ সৈতে নোমিলিব পাৰে, অথবা নীৰৱতা কথাতকৈ অধিক অৰ্থবাহী হৈ উঠে। ইয়াৰ অৰ্থ দৰ্শকৰ সৈতে যোগাযোগ অস্বীকাৰ কৰা নহয়; বৰং মানৱ-মানৱৰ যোগাযোগ কিমান ভংগুৰ, অসম্পূৰ্ণ বা ব্যৰ্থ হ'ব পাৰে—নাট্যভাষাই সেই অভিজ্ঞতাক দৰ্শকৰ আগত দৃশ্যমান আৰু শ্ৰব্য কৰি তোলে।

আধুনিক দৰ্শন, মনোবিজ্ঞান আৰু সময়-চিন্তাৰ পৰিৱৰ্তনেও এই নাট্যভাষা বুজিবলৈ বৃহত্তৰ বৌদ্ধিক পটভূমি প্ৰদান কৰে। Henri Bergson আৰু William James-ৰ সময় আৰু চেতনাৰ প্ৰৱাহ সম্পৰ্কীয় চিন্তা, "যান্ত্ৰিক সময়"ৰ বিপৰীতে ব্যক্তিগত বা "আন্তৰিক সময়"ৰ অভিজ্ঞতা, আৰু Freud–Jung-ৰ বহুতৰপীয়া চেতনা-বিষয়ক আলোচনা আধুনিক নাট্যচিন্তাত সময়ক একৰৈখিক নহয় বুলি ভাবিবলৈ সহায় কৰিছিল। কিন্তু এই চিন্তাসমূহক এবছাৰ্ড নাটকৰ পোনপটীয়া বা একমাত্ৰ উৎপত্তি-কাৰণ বুলি ধৰা উচিত নহয়; বৰং এইবোৰ বিংশ শতিকাৰ বৃহত্তৰ মানসিক-বৌদ্ধিক পৰিৱেশৰ অংশ।

জীৱনবোধৰ প্ৰশ্নত মানুহৰ সৈতে বিশ্বজগত, মানুহৰ সৈতে মানুহ আৰু মানুহৰ সৈতে নিজৰ অন্তৰলোকৰ সম্পৰ্ক—এই তিনিটা স্তৰ বিশেষ তাৎপৰ্য লাভ কৰে। যুদ্ধোত্তৰ অনিশ্চয়তা, ছিন্নমূলতা আৰু নিঃসংগতাৰ অভিজ্ঞতাই এই সম্পৰ্কসমূহক অস্থিৰ কৰি তোলে। এবছাৰ্ডনাট্যধাৰাই এই অস্থিৰতাক কোনো সুসংহত দাৰ্শনিক সমাধান দিয়াৰ পৰিৱৰ্তে মঞ্চত এক অভিজ্ঞতা হিচাপে নিৰ্মাণ কৰে; সেইবাবে দৃশ্য, নীৰৱতা, পুনৰাবৃত্ত আচৰণ, বস্তু, স্থান আৰু অপেক্ষাও সংলাপৰ সমান গুৰুত্ব লাভ কৰিব পাৰে।

এই নাট্যধাৰাত গতি আৰু স্থবিৰতা, বিস্ময় আৰু অপেক্ষা, কৌতুক আৰু যন্ত্ৰণা একেলগে ক্ৰিয়া কৰে। দৰ্শকৰ মাজত উৎকণ্ঠা সৃষ্টি হ'লেও সেই উৎকণ্ঠা প্ৰচলিত নাটকৰ দৰে নিশ্চিত সমাধানত শেষ হ'বই লাগিব বুলি কোনো নিয়ম নাই। নাট্যক্ৰিয়া বহু সময়ত পুনৰ আৰম্ভণিৰ অৱস্থালৈ ঘূৰি আহে বা অসমাপ্ত অনুভৱ সৃষ্টি কৰে। সেয়ে এবছাৰ্ড নাটকক কেৱল "উদ্ভট" বা অৰ্থহীন নাটক বুলি ক'লে ইয়াৰ নান্দনিক আৰু দাৰ্শনিক পৰিসৰ সংকুচিত হয়; "এবছাৰ্ড" অভিধাটো ব্যৱহাৰ কৰাই অধিক যথাযথ।

ভাৰতীয় নাট্যচৰ্চাত ষাঠিৰ দশকৰ বাদল চৰকাৰৰ *এবং ইন্দ্ৰজিৎ*-ৰ দৰে নাটক এবছাৰ্ড আৰু অস্তিত্ববাদী নাট্যচিন্তাৰ সৈতে সমধৰ্মী আলোচনাৰে অধ্যয়ন কৰা হৈছে। অসমীয়া নাট্যচৰ্চাত অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* (১৯৬৪)-ত এবছাৰ্ড নাট্যধাৰাৰ একাধিক বৈশিষ্ট্য দেখা যায়; ইয়াক "অসমৰ প্ৰথম এবছাৰ্ড নাটক" বুলি দাবী কৰা হয়।

থিয়েটাৰ অব ৰুটছ (Theatre of Roots) আৰু লোককলাধৰ্মী নাট্যচৰ্চা

"থিয়েটাৰ অব ৰুটছ" কোনো লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ নতুন নাম নহয়। ই আধুনিক ভাৰতীয় নাট্যকৰ্মীসকলে শাস্ত্ৰীয়, লোক, আচাৰমূলক, আঞ্চলিক আৰু অন্যান্য দেশীয় পৰিৱেশন-সম্পদৰ সৈতে নতুন নাট্যভাষা গঢ়িবলৈ কৰা সংলাপৰ এক তাত্ত্বিক-ঐতিহাসিক পৰিসৰ। সেয়ে ভাওনা, লোকনৃত্য, লোকগীত, মুখা বা কোনো থলুৱা আংগিক ব্যৱহাৰ কৰিলেই কোনো প্ৰযোজনা স্বয়ংক্ৰিয়ভাৱে "থিয়েটাৰ অব ৰুটছ" হৈ নাযায়। আধুনিক নাট্যগঠন, পৰিচালনা, অভিনেতা-দৰ্শক সম্পৰ্ক আৰু দেশীয় পৰিৱেশন-সম্পদৰ সচেতন পুনৰ্পাঠৰ মাজত সৃষ্টি হোৱা নতুন সংযোগটোৱেই ইয়াত অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ (Mee, 2008)। অসমীয়া সমালোচনাত চলি অহা "লোককলাধৰ্মী নাটক" বা "লোকনাট্যধৰ্মী নাটক" অভিধাবোৰক এই বৃহত্তৰ প্ৰেক্ষাপটৰ স্থানীয় আলোচনাৰূপে বুজিব পাৰি, কিন্তু অসমৰ নিজস্ব লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ ঐতিহাসিক পৰম্পৰাৰ সৈতে এই আধুনিক আন্দোলনক একে বুলি ধৰা উচিত নহয়।

বিংশ শতিকাৰ ষাঠিৰ দশকত ভাৰতীয় নাট্য পৰিপ্ৰেক্ষিতত "মূললৈ উভতি যোৱা" মূল মন্ত্ৰেৰে এক বিশেষ আন্দোলনে গা কৰি উঠিছিল। ভাৰতীয় নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে বিশ্বাস কৰিছিল যে, ভাৰতীয় চিন্তাৰ গভীৰতা আৰু ভাৰতীয় নাটকৰ স্বকীয়তা প্ৰকাশৰ বাবে পাশ্চাত্য নাট্যশৈলীতকৈ মাটিৰ গোন্ধ থকা শৈলী, আংগিক আদিহে উপযুক্ত মাধ্যম। এই আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত

হৈ অসমৰ নাট্যকাৰসকলেও আশীৰ দশকৰ পৰা নিজৰ নাট্য সৃষ্টিত থলুৱা সমল আৰু থলুৱা শৈলীৰ প্ৰয়োগ কৰিবলৈ লয়। নাট্য সমালোচক শৈলেন ভৰালীয়ে তেওঁৰ গ্ৰন্থ *অসমীয়া নাটক: স্বৰাজোত্তৰ কালত* সেইবাবেই মন্তব্য কৰিছে—“আশীৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাটকত স্বকীয়তাৰ অন্বেষণ আৰম্ভ হৈছে।” একেই মনোভাব চকুৰ আগত ৰাখি অসমীয়া নাট্যকাৰসকলেও লোককলাৰ বিবিধ আংগিকলৈ দৃষ্টি দিয়ে।

অৱশ্যে মন কৰিবলগীয়া যে, অসমীয়া নাট্য সমালোচকসকলে “লোককলাধৰ্মী নাটক” পৰিভাষাটোৰ পৰিৱৰ্তে “লোকনাট্যধৰ্মী নাটক” পৰিভাষাটো ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। এই অভিধাটো কেতিয়া কোনে প্ৰথম প্ৰয়োগ কৰিছিল সেই বিষয়ে প্ৰকৃত তথ্য পাবলৈ নাই। কিন্তু “লোকনাট্যধৰ্মী নাটক” পৰিভাষাটোৱে লোকনাট্যৰ শৈলীগত দিশ এটাকহে প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। শৈলী বুলি কোৱাৰ লগে লগেই তাৰ লগত নাটকীয় বা অৰ্ধ-নাটকীয় উপস্থাপন এটাৰ কথা আহি পৰে; কিন্তু এই গোটেই পৰিক্ৰমাটো যেনেদৰে আৰম্ভ হৈছিল তাৰ লগত কেৱল লোকনাট্যৰ শৈলীয়েই সংলগ্ন হৈ থকা নাছিল। উদাহৰণস্বৰূপে ৰতন থিয়ামে মণিপুৰী সমৰ কলা “থাংটা”ও তেওঁৰ নাটকত প্ৰয়োগ কৰিছিল। অৱশ্যে, শৈলেন ভৰালীয়ে এই শ্ৰেণীৰ নাটকক বুজাবলৈ “থলুৱা শৈলীৰে পৰিৱেশন কৰা নাটক” অভিধাটো প্ৰয়োগ কৰাৰ লগতে “আধুনিক অসমীয়া নাটকত লোককলাৰ প্ৰয়োগ” নামৰ প্ৰবন্ধ এটাও ৰচনা কৰিছে। এই দুয়োটা কথা বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিয়েই মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীয়ে “লোকনাট্যধৰ্মী নাটক” শীৰ্ষক প্ৰবন্ধটোত উল্লেখ কৰিছে—“আমি যদি ‘লোকনাট্যধৰ্মী নাটক’ অভিধাটো সলাই লওঁ তেন্তে গোটেই সমস্যাটোৱেই সামৰণি পৰে। ‘লোকনাট্যধৰ্মী নাটক’ৰ পৰিৱৰ্তে ‘লোককলাধৰ্মী নাটক’ অভিধাটো প্ৰয়োগ কৰিলেই এই সমস্যাৰ পৰা মুক্ত হ’ব পাৰি যেন মোৰ ব্যক্তিগতভাৱে বোধ হয়।”

ভাৰতবৰ্ষ ব্ৰিটিছ ঔপনিৱেশিক শাসনৰ অন্তৰ্ভুক্ত হোৱাৰ আগলৈকে সমগ্ৰ দেশতে প্ৰচলিত নাট্যচৰ্চা আছিল মূলতঃ দুই ধৰণৰ—সংস্কৃত নাট্যচৰ্চা আৰু লোকনাট্য বা তাৰ আধাৰত সৃষ্ট লোকমূলৰ নাট্যচৰ্চা। কিন্তু ব্ৰিটিছে উপনিৱেশ স্থাপন কৰাৰ পাছতে মূলতঃ প্ৰচেনিয়াম-কেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰ বা পাশ্চাত্য নাট্যচৰ্চাটিয়েই মূল ধাৰা হিচাপে প্ৰচলিত হ’ব ধৰিলে। অৱশ্যে, সেই সময়ছোৱাতো প্ৰায়বিলাক ঠাইতে লোকনাট্যচৰ্চা আৰু ঠাই বিশেষে সংস্কৃত নাটকৰ চৰ্চা প্ৰচলিত হৈ আছিল। স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পাছতো প্ৰচেনিয়াম-কেন্দ্ৰিক নাট্যধাৰাটিয়েই অব্যাহত আছিল। কিন্তু তাৰ মাজতে কিছু সংখ্যক নাট্যকৰ্মীয়ে অনুধাৱন কৰিলে যে, পাশ্চাত্যধৰ্মী নাট্যচৰ্চাই প্ৰকৃতাৰ্থত ভাৰতীয় ধাৰণা, চিন্তা, বক্তব্য, নন্দনতত্ত্ব, অভিনয় ৰীতি, পৰিৱেশন শৈলী আদি সঠিকভাৱে প্ৰকাশ

কৰিব নোৱাৰে। সেইবাবেই যোৱা শতিকাৰ ষাঠিৰ দশকত কিছু সংখ্যক নাট্যকৰ্মীয়ে ভাৰতীয় নাটকত ভাৰতীয়ত্ব বিচাৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। তাৰ ফলস্বৰূপে ভাৰতবৰ্ষত বিকল্প থিয়েটাৰৰ সূচনা হয় আৰু এই ধাৰণাটিকেই “ভাৰতীয় থিয়েটাৰ” বা “Indian Theatre” বুলি কোৱা হ’বলৈ ধৰে। Erin B. Mee-ৰ ভাষাৰে ক’ব পাৰি—“After Independence, a number of playwrights and directors turned to classical dance, religious, ritual, martial arts and popular entertainment (genres that had come to be identified as ‘Indian’) along with Sanskrit aesthetics to see what dramaturgical structures, acting styles and staging technique could be used to create an “indigenous non-realistic style of production that in turn could define as ‘Indian Theatre’.”

এই “মূললৈ উভতি যোৱা” প্ৰচেষ্টাই পৰৱৰ্তী সময়ত থিয়েটাৰ অব ৰুটছৰ আলোচনাত অধিক স্পষ্ট তাত্ত্বিক ৰূপ লাভ কৰে। ইয়াত দৃশ্যগত অনুশীলন, অভিনেতা-দৰ্শক সম্পৰ্ক, নাট্যগাঁথনি আৰু নান্দনিক লক্ষ্যৰ ক্ষেত্ৰত ঔপনিৱেশিক প্ৰচেনিয়াম-কেন্দ্ৰিক অভ্যাসৰ পৰা আঁতৰি দেশীয় পৰিৱেশন-সম্পদৰ সৈতে নতুন সংলাপ স্থাপন কৰাৰ চেষ্টা দেখা যায়। অৱশ্যে এই প্ৰযোজনাসমূহ কেৱল “পুৰণিলৈ উভতি যোৱা” নহয়; আধুনিক নাট্যপদ্ধতি আৰু ভাৰতীয় পৰম্পৰাগত পৰিৱেশন-জ্ঞানৰ সমাহৰণত বহু ক্ষেত্ৰত এক নতুন সংকৰ নাট্যৰূপ গঢ় লৈ উঠে।

ধৰ্মবীৰ ভাৰতী, মোহন ৰাকেশ, ইব্ৰাহীম আলকাজী, কভালম নাৰায়ণ পানিক্কৰ, গিৰীশ কাৰ্ণাড, ৰতন থিয়াম, হেইছনাম কানহাইলাল, হবিব তনভীৰ, চন্দ্ৰশেখৰ কাম্বাৰ, বিজয় তেণ্ডুলকাৰ, বিজয় মেহতা, সতীশ আলেকাৰ, বি. ভি. কাৰান্থ আদি নাট্যকাৰ-পৰিচালকে স্বাধীনতা-পৰৱৰ্তী ভাৰতীয় নাট্যচৰ্চাত দেশীয় পৰিৱেশন-সম্পদৰ নতুন ব্যৱহাৰৰ বিভিন্ন পথ মুকলি কৰে। সমালোচক আৰু নাট্যচিন্তক সুৰেশ আৱস্থিয়ে এই প্ৰৱণতাক তাত্ত্বিকভাৱে ব্যাখ্যা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ ভূমিকা লয়; তেওঁৰ আৰু Richard Schechner-ৰ “Theatre of Roots: Encounter with Tradition” (১৯৮৯) প্ৰবন্ধ এই আলোচনাৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ পাঠ (Awasthi & Schechner, 1989)। ভাৰত চৰকাৰৰ ১৯৫২ চনৰ ৩১ মে’ৰ সিদ্ধান্তেৰে সংগীত নাটক অকাডেমী গঠিত হয় আৰু ১৯৫৩ চনত ই আনুষ্ঠানিকভাৱে উদ্বোধিত হৈ কাৰ্যক্ষম হয়; ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয় ১৯৫৯ চনত স্থাপিত হয়। এই জাতীয় সাংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠানসমূহে পৰৱৰ্তী ভাৰতীয় নাট্যচৰ্চা, প্ৰশিক্ষণ আৰু পৰম্পৰাগত পৰিৱেশন-সম্পদৰ পুনৰ্পাঠৰ বাবে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰতিষ্ঠানগত পৰিৱেশ গঢ়ি তোলে। সত্যব্ৰত ৰাউতে তেওঁৰ “Theatre

of Roots: Mapping the Indian Theatre” শীৰ্ষক আলোচনাত এই প্ৰক্ৰিয়াৰ দুটা তাৎপৰ্য চিহ্নিত কৰিছে (Rout, n.d.)—

- “These popular theatre forms, which were almost at the verge of extinction during the colonial time, breathed new life through these interactions.”
- “They help developing a new hybrid theatre through the power of their potential strength which is purely Indian.”

এই আলোচনাৰ পৰা কেইটামান কথা স্পষ্ট হ'ল। সেইখিনি এনেদৰে লিপিবদ্ধ কৰিব পাৰি—

লোকনাট্যধৰ্মী নাট্যচৰ্চা মূলতঃ স্বৰাজোত্তৰ কালত ভাৰতত আৰম্ভ হোৱা এক ধৰণৰ নব্য সম্পৰীক্ষা আৰু ই এক “হাইব্ৰিড থিয়েট্ৰিকেল ফৰ্ম”।

- এই নাট্যচৰ্চাৰ কেন্দ্ৰবিন্দু আছিল ভাৰতীয় চিন্তা, মনন, নন্দনতত্ত্ব, দৃশ্যগত অনুশীলন, অভিনেতা-দৰ্শকৰ সম্পৰ্ক, ড্ৰামাটাৰ্জিকেল গাঁথনি আদিৰ সমন্বয়ত সৃষ্ট ভাৰতীয় লোকমূলৰ বা লোকজীৱনৰ প্ৰতিফলন।
- এই নব্যচিন্তাত তদানীন্তন ভাৰতীয় লোকজীৱনে এক বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল।
- ভাৰতীয় মননৰ বাস্তৱতাৰ প্ৰকাশকস্বৰূপ এই নাট্যচৰ্চাত পৰম্পৰাগত চিন্তা আৰু আধুনিকতাৰ সংঘাত তথা সুসমন্বয় ৰক্ষিত হৈছে।

লোককলাৰ ক্ষেত্ৰত অসম অতিকে সমৃদ্ধিশালী। সত্ৰীয়া পৰম্পৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি লোকগীত, লোকাচাৰ-বিশ্বাসৰ লগত জড়িত গীত-নৃত্যযুক্ত অনুষ্ঠান আৰু বিবিধ লোকপৰিৱেশ্য কলাৰে অসমৰ লোকসমাজ চহকী। এই সকলোবোৰৰ পৰা সাৰ অংশ নিজৰ নাট্যকৰ্মত ব্যৱহাৰ কৰি অসমীয়া নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে বিশেষকৈ বিংশ শতিকাৰ আশীৰ দশকৰ পৰা স্বকীয় নাট্যভাষাৰ অন্বেষণ তীব্ৰ কৰে। লেখকদ্বয়ৰ সংগৃহীত পৰিৱেশন-তথ্য অনুসৰি ১৯৭৮ চনত লখিমপুৰত আলি হাইদৰে *ধুমুহা পখীৰ নীড়* নাটকখন হাতে লিখা অৱস্থাতে ভাওনাৰ শৈলী ব্যৱহাৰ কৰি মঞ্চস্থ কৰে; সেই সময়ত নাটকখনে ছপা ৰূপ লাভ কৰা নাছিল। যুগল দাসৰ *বায়নৰ খোল* ১৯৮১ চনত ৰচিত হোৱা, গুৱাহাটীৰ বৈজয়ন্তী নাট্য দলে হাতে লিখা অৱস্থাতে মঞ্চস্থ কৰা আৰু ১৯৮২ চনত প্ৰকাশিত হোৱাৰ তথ্যও এই ইতিহাসত গুৰুত্বপূৰ্ণ। সেয়ে “প্ৰথম” বুলি একক স্থিৰ দাবী কৰাৰ পৰিৱৰ্তে পৰিৱেশন আৰু প্ৰকাশ—এই দুটা পৃথক তথ্যসূত্ৰ বিবেচনা কৰি *ধুমুহা পখীৰ নীড়* আৰু *বায়নৰ খোল*ক অসমীয়া লোককলাধৰ্মী আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ প্ৰাৰম্ভিক উল্লেখযোগ্য উদাহৰণ হিচাপে চোৱাটো অধিক সমীচীন।

উল্লেখযোগ্য যে, নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে নাটকত সাধাৰণতে তিনি ধৰণে লোককলাৰ সমল ব্যৱহাৰ কৰে। প্ৰথমতে কোনো লোকনাট্য বা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ পৰিৱেশন শৈলী ব্যৱহাৰ কৰি লিখা বা পৰিৱেশন কৰা নাটক, যেনে ছত্তিচগড়ৰ লোকনাট্য "নাচ"ৰ আধাৰত হবিব তনভীৰে পৰিৱেশন কৰা *চৰণদাস চোৰ*, ওজাপালিৰ শৈলীত লিখা *মহাৰাজা* নাটকখন; দ্বিতীয়তে লোকনাট্য শৈলীৰ বাদে লোককলাৰ আন আন সমল (লোকগীত, লোকনৃত্য, লোকসমৰ কলাৰ লগতে লোকভাষা আদি) ব্যৱহাৰেৰে লিখা নাটক, যেনে মণিপুৰৰ ৰতন থিয়ামৰ *চক্ৰবেহু* (নাটকখনত মণিপুৰী লোকসমৰ কলা "থাংটা" ব্যৱহাৰ কৰি পৰিৱেশন কৰা হৈছে), নৰেন পাটগিৰিৰ *দিবাকৰৰ আত্মকথা* (নাটকখন গোৱালপৰীয়া লোকগীতৰ সুৰেৰে সজোৱা হৈছে), প্ৰমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাঁউ* (নাটকখন থিয়নাম আৰু বিয়ানামৰ সুৰ, নৃত্যৰ শৈলীৰ প্ৰয়োগেৰে লিখা হৈছে); তৃতীয়তে কোনো লোককাহিনী, জনশ্ৰুতি, সাধুকথাক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ লোকজীৱনৰ বিবিধ কলাৰে (গীত, নৃত্য, খেল আদিৰে) তুলি ধৰা নাটক, যেনে পৰমানন্দ ৰাজবংশী ৰচিত *কমলাকুঁৱৰী* (কমলাকুঁৱৰীৰ সাধুৰ আধাৰত ৰচিত আৰু বিয়ানাম, দিহানাম আদি বিভিন্ন লোককলাৰ সমল ব্যৱহাৰ কৰি পৰিৱেশন কৰা হৈছিল), বসন্ত দাসৰ *ৰংফাৰপী ৰংবে* (কাৰ্বি লোককাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত আৰু ৰবিজিতা গগৈয়ে কাৰ্বি গীত, নৃত্য, চলন ভংগিমা আদিৰ ব্যৱহাৰেৰে পৰিচালনা কৰি মঞ্চস্থ কৰিছিল), শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ *ট'প'ইডম* (ৰাভা লোককাহিনী এটি ৰাভা লোকগীত, নৃত্য আৰু ৰাভাভাষাৰে তুলি ধৰা হৈছিল) বা মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ *সোণৰ শিং থকা ঘৰিয়ালৰ চকু* (খামতি সাধু এটি পুতলা নাচ, অসমৰ লোকখেল-ধেমালিৰ লগতে বিবিধ নৃত্যৰ পাদ-চালন ভংগিমা তথা শাৰীৰিক অভিব্যক্তিৰ সহায়েৰে পৰিৱেশন কৰা হৈছিল), *টোপনিয়ে তোৰে কলাতলত ঘৰ* (কেইবাটাও অসমীয়া সাধু তথা লোককথা, নিচুকণি গীতৰ সৈতে লোকখেল-ধেমালিৰ লগতে বিবিধ নৃত্যৰ পাদ-চালন ভংগিমা তথা শাৰীৰিক অভিব্যক্তিৰ সহায়েৰে পৰিৱেশন কৰা হৈছিল), *ইৰিকতি মিৰিকতি—দ্যা বাটাৰফ্লাই এফেক্ট* (*বুঢ়ী আইৰ সাধু*ত অন্তৰ্ভুক্ত "বাঘ আৰু কেকোঁৰা" সাধুটি লোকখেল-ধেমালিৰ লগতে বিবিধ নৃত্যৰ পাদ-চালন ভংগিমা তথা শাৰীৰিক অভিব্যক্তিৰ সহায়েৰে পৰিৱেশন কৰা হৈছিল), *এলিচ ইন আচাম* (*বুঢ়ী আইৰ সাধু*ত অন্তৰ্ভুক্ত কেইবাটাও সাধু, লোকখেল-ধেমালিৰ লগতে বিবিধ নৃত্যৰ পাদ-চালন ভংগিমা তথা শাৰীৰিক অভিব্যক্তিৰ সহায়েৰে পৰিৱেশন কৰা হৈছিল) ইত্যাদি।

উত্তৰ-আধুনিক নাটক

উত্তৰ-আধুনিক থিয়েটাৰ কোনো একক, সুসংহত নাট্যশৈলী বা নিৰ্দিষ্ট নাট্য-বিদ্যালয় নহয়। ই আধুনিকতাৰ নিশ্চিততা, একক সত্য, একৰৈখিক ইতিহাস, স্থিৰ পৰিচয় আৰু একমাত্ৰ কৰ্তৃত্বশীল অৰ্থৰ প্ৰতি সন্দেহৰ সৈতে যুক্ত এক বহুমুখী সাংস্কৃতিক-দাৰ্শনিক প্ৰৱণতা। Jean-François Lyotard-এ *The Postmodern Condition*-ত বৃহৎ বা সৰ্বব্যাপী ব্যাখ্যামূলক কাহিনীৰ প্ৰতি অবিশ্বাসক উত্তৰ-আধুনিক অৱস্থাৰ এটা মুখ্য লক্ষণ হিচাপে ব্যাখ্যা কৰিছে (Lyotard, 1984)। নাট্যক্ষেত্ৰত এই মনোভাব কোনো নিৰ্দিষ্ট ফৰ্মুলাত প্ৰকাশ নাপায়; ভিন্ন নাট্যকৰ্মীয়ে ভিন্ন নান্দনিক কৌশলেৰে ইয়াক ৰূপ দিয়ে।

উত্তৰ-আধুনিক নাট্যচৰ্চাত খণ্ডিত গঠন, বহুমুখী দৃষ্টিকোণ, আন্তঃপাঠগততা, উদ্ধৃতি আৰু পুনৰুদ্ধৃতি, ব্যংগ, পেৰ'ডি, পেষ্টিছ, আত্ম-প্ৰতিফলন, চিহ্ন আৰু সাংস্কৃতিক সংকেতৰ পুনৰ্বিন্যাস, উচ্চ আৰু জনপ্ৰিয় সংস্কৃতিৰ সীমা অতিক্ৰম, বহুমাধ্যমিকতা আৰু দৰ্শকৰ সক্ৰিয় অৰ্থ-নিৰ্মাণ দেখা যাব পাৰে। Roland Barthes-ৰ “লেখকৰ মৃত্যু” বিষয়ক চিন্তা আৰু Elinor Fuchs-ৰ *The Death of Character*-ৰ আলোচনাই পাঠ, চৰিত্ৰ আৰু নাট্য-অৰ্থৰ স্থিৰতা সম্পৰ্কে নতুন প্ৰশ্ন উত্থাপন কৰে; কিন্তু ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে লেখক বা চৰিত্ৰ আক্ষৰিকভাৱে “নোহোৱা” হৈ যায়। চৰিত্ৰ খণ্ডিত, বহুৰূপী বা অস্থিৰ হ'ব পাৰে, আৰু নাটকৰ অৰ্থ একমাত্ৰ লেখক, পৰিচালক বা চৰিত্ৰৰ হাতত স্থিৰ নাথাকি পৰিৱেশন আৰু দৰ্শকৰ মাজৰ সম্পৰ্কতো গঢ় ল'ব পাৰে (Fuchs, 1996)।

এই ধাৰাৰ কিছুমান প্ৰযোজনাত পূৰ্বলিখিত নাট্যপাঠক পুনৰ্গঠন কৰা হয়, কিছুমানত অভিনেতা-পৰিচালকৰ যৌথ সৃষ্টিক্ৰিয়া আৰু তাৎক্ষণিক অনুশীলনৰ সহায়ত উপাদান সংগঠিত হয়, আৰু কিছুমানত চিত্ৰ, চলচ্চিত্ৰ, শব্দ, সংগীত, স্থাপত্য, দৈনন্দিন বস্তু বা ডিজিটেল মাধ্যম নাট্য-অৰ্থৰ অংশ হয়। কিন্তু “উত্তৰ-আধুনিক” হ'বলৈ সহযোগিতামূলক নাট্যসৃষ্টি বা বহুমাধ্যমিকতা বাধ্যতামূলক নহয়। ঠিক সেইদৰে metatheatre আৰু metanarrative একে ধাৰণা নহয়: metatheatre-ত নাটকে নিজৰ নাট্য-নিৰ্মাণ, অভিনয় বা প্ৰতিনিধিত্বৰ প্ৰক্ৰিয়াকেই দৃশ্যমান বা প্ৰশ্নবিদ্ধ কৰিব পাৰে; metanarrative-এ বৃহত্তৰ ব্যাখ্যামূলক কাহিনী বা মতাদৰ্শগত কাঠামোক বুজায়।

Bonnie Marranca-ই *The Theatre of Images* (১৯৭৭)-ত Robert Wilson, Richard Foreman আৰু Lee Breuer-ৰ দৰে শিল্পীৰ কামৰ আলোচনাৰে দৃশ্য, শব্দ, বস্তু, দেহ আৰু স্থানৰ আপেক্ষিক স্বায়ত্তশাসনৰ ওপৰত

ভিত্তি কৰা এক নাট্যসংগঠনৰ কথা আগবঢ়ায় (Marranca, 1977)। “কল্পচিত্ৰময়ী থিয়েটাৰ”ক সমগ্ৰ উত্তৰ-আধুনিক থিয়েটাৰৰ সমাৰ্থক বুলি ধৰা ঠিক নহয়; কিন্তু নাট্যপাঠৰ একক আধিপত্য শিথিল কৰি দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য স্তৰক নিজস্ব গাঁথনি দিয়াৰ বাবে এই নাট্যচিন্তা উত্তৰ-আধুনিক পৰিৱেশনৰ আলোচনাত বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। দৃশ্য আৰু পাঠ একে অৰ্থৰ সৰল চিত্ৰায়ণ নকৰি সমান্তৰাল বা কেতিয়াবা পৰস্পৰ-বিৰোধী স্তৰ হিচাপেও ক্ৰিয়া কৰিব পাৰে।

অধিস্থাপন-কলা আৰু অধিস্থাপন-পৰিৱেশনেও সমসাময়িক নাট্যভাষাক প্ৰভাৱিত কৰিছে। Marcel Duchamp-ৰ ১৯১৭ চনৰ *Fountain*-ৰ দৰে ready-made শিল্পকৰ্মে দৈনন্দিন বস্তুৰ স্থান, নাম আৰু প্ৰসংগ সলনি কৰি শিল্প-অৰ্থ গঢ়াৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ পূৰ্বসূৰী ধাৰণা সৃষ্টি কৰিছিল। পৰৱৰ্তী অধিস্থাপন-পৰিৱেশনত বস্তু, স্থান, দেহ, সময় আৰু দৰ্শকৰ উপস্থিতি মিলি এক সামগ্ৰিক অভিজ্ঞতা গঢ়ে। লেখকদ্বয়ৰ সংগৃহীত অসমৰ শিল্প-নাট্যচৰ্চাৰ তথ্যত দিলীপ তামুলীৰ *মস্তিষ্কৰ কোণ* অধিস্থাপন আৰু জিৰচং থিয়েটাৰৰ কিছুমান প্ৰযোজনাত অধিস্থাপনধৰ্মী কৌশলৰ ব্যৱহাৰৰ উল্লেখ আছে; এইবোৰক অসমৰ সমসাময়িক দৃশ্য-পৰিৱেশন ভাষাৰ বিকাশৰ প্ৰাসংগিক উদাহৰণ হিচাপে ল’ব পাৰি।

যাদু-বাস্তৱতা মূলতঃ সাহিত্য আৰু দৃশ্যকলাৰ আলোচনাৰ পৰা বিকশিত এক ধাৰণা। Franz Roh-এ ১৯২৫ চনত চিত্ৰকলাৰ প্ৰসংগত ইয়াৰ পূৰ্বসূৰী অভিধা ব্যৱহাৰ কৰে আৰু Angel Flores-এ ১৯৫৫ চনত লেটিন আমেৰিকান সাহিত্যৰ আলোচনাত “magical realism” শব্দটোক বিশেষভাৱে প্ৰচলিত কৰে। নাট্যপৰিৱেশনৰ ক্ষেত্ৰত বাস্তৱ আৰু অলৌকিকৰ সীমা ইচ্ছাকৃতভাৱে অস্পষ্ট কৰাৰ ফলত মঞ্চীয় বাস্তৱতাৰ ভিতৰতে যাদুকৰী ঘটনাই স্বাভাৱিক উপস্থিতি লাভ কৰিব পাৰে। অসমৰ লোকবিশ্বাস, মৌখিক আখ্যান, মিথ আৰু দৈনন্দিন বাস্তৱৰ সহাবস্থান এই পদ্ধতিৰ সৈতে তুলনামূলক পাঠৰ সুযোগ দিয়ে; কিন্তু লেটিন আমেৰিকান আৰু অসমীয়া সামাজিক-ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপট একে বুলি ধৰা উচিত নহয়।

এই গ্ৰন্থৰ বিশ্লেষণাত্মক প্ৰস্তাৱ হিচাপে নাট্যমঞ্চত যাদু-বাস্তৱতাৰ অভিজ্ঞতা বুজাবলৈ “চতুৰ্থ ক্ষেত্ৰ” ধাৰণাটি ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি। মঞ্চীয় স্থানক প্ৰথম ক্ষেত্ৰ, দৈনন্দিন বাস্তৱক দ্বিতীয় আৰু যাদুকৰী বা কল্পলোকীয় অভিজ্ঞতাক তৃতীয় ক্ষেত্ৰ হিচাপে ধৰি এই স্তৰসমূহৰ সংমিশ্ৰণে যি নতুন দৃশ্য-শ্ৰব্য বাস্তৱ গঢ়ে, তাক “চতুৰ্থ ক্ষেত্ৰ” বুলি বুজোৱা হৈছে। পোহৰ, ছাঁ, সংগীত, স্থান-গঠন, প্ৰতীকী সংকেত, অভিনেতাৰ দেহ আৰু দৰ্শকৰ দৃষ্টি-পথে এই ক্ষেত্ৰ নিৰ্মাণত ভূমিকা লয়। এইটো যাদু-বাস্তৱতাৰ কোনো সৰ্বজনস্বীকৃত তাত্ত্বিক সংজ্ঞা নহয়;

নাট্যপৰিৱেশন বিশ্লেষণৰ সুবিধাৰ বাবে এই গ্ৰন্থত আগবঢ়োৱা এটা কাৰ্যকৰী ব্যাখ্যামূলক মডেল।

উত্তৰ-আধুনিক নাট্যচিন্তাৰ সৈতে আন্তঃপাঠগততাৰো (intertextuality) ঘনিষ্ঠ সংযোগ আছে। Julia Kristeva-ই ১৯৬০ৰ দশকৰ মাজভাগ–শেষভাগত Bakhtin-ৰ সংলাপধৰ্মিতা-বিষয়ক চিন্তাৰ পুনৰ্পাঠৰ মাজেৰে পৰিভাষাটোক তাত্ত্বিক গুৰুত্ব দিয়ে। কোনো পাঠেই স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নহয়; পূৰ্বৰ আৰু সমসাময়িক পাঠ, ভাষা, সাংস্কৃতিক সংকেত, স্মৃতি আৰু বক্তব্যৰ সৈতে সম্পৰ্কৰ মাজেৰে ইয়াৰ অৰ্থ গঢ় লয়। মঞ্চত এই সম্পৰ্ক নাট্যপাঠৰ উদ্ধৃতি, লোক-আখ্যান, গান, দৃশ্য, চলচ্চিত্ৰ, জনপ্ৰিয় সংস্কৃতি, পুৰাণ, সংবাদ বা অন্য পৰিৱেশনৰ স্মৃতিৰ ৰূপতো প্ৰকাশ পাব পাৰে।

লেখকদ্বয়ৰ সংগৃহীত প্ৰযোজনা-তথ্য অনুসৰি অসমৰ সাম্প্ৰতিক নাট্যচৰ্চাত এই বহুমুখী কৌশলৰ কিছুমান উল্লেখযোগ্য অনুশীলন দেখা যায়। ৰবিজিতা গগৈৰ *গাঁথা–the First Text* আৰু *নেওতা নিৰ্মাণ*, ২০০৩ চনত সমুদ্ৰ কাজল শইকীয়াৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী_ Defining Spaces into Spaces* (An Architectural Installation-Performance), আৰু মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ *ৰজাই হুকুম দিছে* (২০০৬) আদি প্ৰযোজনাক এই প্ৰসংগত আলোচনা কৰিব পাৰি। লেখকদ্বয়ৰ সংৰক্ষিত নথি অনুসৰি অৰুণ শৰ্মাই *ৰজাই হুকুম দিছে*-ত যাদু-বাস্তৱতাধৰ্মী কৌশলৰ উপস্থিতিৰ বিষয়ে মত প্ৰকাশ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ৰ *ইমান ইমান পানী* (We are drowning), *টোপনি এ তোৰে কলাতলত ঘৰ* (Complacency ruins us!), *ইথাৰৰ ইড়িকা_Ethereal Epoch* আৰু *ভোকৰ সাধু_the Myth of Hunger*-তো পাঠ, দৃশ্য, দেহ, লোকসমল আৰু বহুমাধ্যমিক কৌশলৰ বিভিন্ন সংমিশ্ৰণ দেখা যায়। এই উদাহৰণসমূহক কোনো একক "উত্তৰ-আধুনিক" লেবেলত স্থিৰ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে প্ৰযোজনা-নিৰ্দিষ্ট গঠন আৰু কৌশল অনুসৰি বিশ্লেষণ কৰাই অধিক সমীচীন।

সেয়ে খণ্ডিত উপস্থাপন, বহুমাধ্যমিকতা, অধিস্থাপন, আন্তঃপাঠগততা বা যাদু-বাস্তৱতা—এইবোৰৰ কোনো এটা বৈশিষ্ট্য উপস্থিত থাকিলেই কোনো প্ৰযোজনা স্বয়ংক্ৰিয়ভাৱে উত্তৰ-আধুনিক নাটক হৈ নাযায়। এই অভিধা ব্যৱহাৰ কৰোঁতে প্ৰযোজনাটোৰ সামগ্ৰিক নান্দনিক গঠন, সত্য আৰু প্ৰতিনিধিত্বৰ প্ৰতি দৃষ্টিভংগী, পাঠ-দেহ-দৃশ্যৰ সম্পৰ্ক আৰু দৰ্শকৰ ভূমিকা একেলগে বিবেচনা কৰা প্ৰয়োজন। ইয়াৰ পাছৰ অংশত আলোচনা কৰা প'ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰৰ সৈতে এই ক্ষেত্ৰৰ বহু সংযোগ আছে, কিন্তু দুয়োটা একে তাত্ত্বিক ধাৰণা নহয়।

উত্তৰ-আধুনিক আৰু প'ষ্টড্ৰামাটিক: পাৰ্থক্যৰ সীমাৰেখা

উত্তৰ-আধুনিকতা আৰু প'ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰৰ মাজত বহু ক্ষেত্ৰত সংযোগ থাকিলেও দুয়োটাক সমাৰ্থক বুলি ধৰা উচিত নহয়। উত্তৰ-আধুনিকতা বৃহত্তৰ দাৰ্শনিক-সাংস্কৃতিক অৱস্থান; ই একক সত্য, একৰৈখিক ইতিহাস, স্থিৰ পৰিচয় আৰু একমাত্ৰ লেখকীয় অৰ্থৰ প্ৰতি সন্দেহ প্ৰকাশ কৰে। প'ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰ হৈছে বিশেষভাৱে পৰিৱেশন-সংগঠনৰ এক তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা, য'ত কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু লিখিত নাট্যপাঠৰ কেন্দ্ৰীয় আধিপত্য শিথিল হৈ শৰীৰ, দৃশ্য, শব্দ, সময়, স্থান, মাধ্যম আৰু জীৱন্ত উপস্থিতিয়ে সমান্তৰালভাৱে অৰ্থ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। কোনো প'ষ্টড্ৰামাটিক প্ৰযোজনাত উত্তৰ-আধুনিক বৈশিষ্ট্য থাকিব পাৰে; কিন্তু প্ৰতিটো উত্তৰ-আধুনিক নাটক প'ষ্টড্ৰামাটিক নহয় আৰু প্ৰতিটো পৰীক্ষামূলক প্ৰযোজনাকো প'ষ্টড্ৰামাটিক বুলি ক'ব নোৱাৰি (Fuchs, 1996; Lehmann, 2006)।

প'ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰ

প'ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰ (Postdramatic Theatre) কোনো একক নাট্যদল বা নিৰ্দিষ্ট মুহূৰ্তত আৰম্ভ হোৱা আন্দোলনৰ নাম নহয়। জাৰ্মান নাট্যতাত্ত্বিক Hans-Thies Lehmann-এ ১৯৯৯ চনত প্ৰকাশিত *Postdramatisches Theater* গ্ৰন্থত বিংশ শতিকাৰ শেষাৰ্ধৰ বিভিন্ন নাট্য-অনুশীলন বিশ্লেষণ কৰি এই তাত্ত্বিক কাঠামো আগবঢ়ায়; ইংৰাজী অনুবাদ ২০০৬ চনত প্ৰকাশ পায় (Lehmann, 2006)। "প'ষ্টড্ৰামাটিক" মানে নাটক বা নাট্যপাঠৰ অৱসান নহয়। মূল কথা হৈছে—কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু লিখিত নাট্যপাঠ পৰিৱেশনৰ একমাত্ৰ সংগঠক বা কেন্দ্ৰীয় কৰ্তৃত্ব হৈ নাথাকিবও পাৰে।

এই ধাৰণাত দেহ, দৃশ্য, শব্দ, সংগীত, নীৰৱতা, স্থান, সময়, বস্তু, আলোক, ডিজিটেল বা অন্য মাধ্যম আৰু অভিনেতাৰ জীৱন্ত উপস্থিতিয়ে পাঠৰ সৈতে সমান্তৰালভাৱে অৰ্থ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। একৰৈখিক কাহিনীৰ সলনি সমান্তৰাল বিন্যাস, একাধিক ঘটনা বা সংকেতৰ একে সময়ৰ উপস্থিতি, দৃশ্য-শ্ৰব্য ঘনত্ব আৰু বিচ্ছিন্ন অংশৰ সহাবস্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ব পাৰে। সেয়ে নাট্যপাঠ → চৰিত্ৰ → কাহিনী → প্ৰতিনিধিত্ব—এই একমুখী শৃংখলৰ পৰিৱৰ্তে পাঠ + দেহ + দৃশ্য + শব্দ + স্থান + মাধ্যম + উপস্থিতি মিলি "পৰিৱেশন-ঘটনা" নিৰ্মাণ কৰিব পাৰে। এই বিন্যাস কোনো কঠোৰ ফৰ্মুলা নহয়; তাত্ত্বিক পাৰ্থক্য বুজাবলৈ ব্যৱহৃত এক ব্যাখ্যামূলক কাঠামো।

প’ষ্টড্ৰামাটিক পৰিৱেশনত দৰ্শক কেৱল কাহিনী অনুসৰণ কৰা গ্ৰাহক নহয়; জীৱন্ত উপস্থিতি, স্থানিক দূৰত্ব, সময়ৰ দৈৰ্ঘ্য, পুনৰাবৃত্তি, দেহৰ শক্তি, শব্দ বা দৃশ্যগত সংঘাতৰ মাজেৰে তেওঁ পৰিৱেশনৰ সৈতে প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক স্থাপন কৰে। এই কাৰণেই প’ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰৰ আলোচনা পৰিৱেশন-কলা (Performance Art), অধিস্থাপন-কলা, নৃত্য-থিয়েটাৰ আৰু অন্য সমসাময়িক পৰিৱেশন পদ্ধতিৰ সৈতে সংলাপত আছে। তথাপি সকলো পৰীক্ষামূলক, বহুমাধ্যমিক বা পাঠ-সংক্ষিপ্ত প্ৰযোজনাই প’ষ্টড্ৰামাটিক নহয়; প্ৰযোজনা-নিৰ্দিষ্ট গঠন আৰু অৰ্থ-সৃষ্টিৰ নীতি বিশ্লেষণ কৰিহে এই অভিধা ব্যৱহাৰ কৰা উচিত।

লেখকদ্বয়ৰ সংৰক্ষিত প্ৰযোজনা-নথি অনুসৰি ২০২২ চনৰ ২৩ আৰু ২৪ জুনত মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ পৰিকল্পনা আৰু পৰিচালনাৰে গুৱাহাটীৰ “উদাৰা” ষ্টুডিঅ’ থিয়েটাৰত *এৰিণ্ডিৰাচ মেটামৰ্ফচিচ* মঞ্চস্থ হয়। প্ৰযোজনাটোৰ গঠনত নাট্যপাঠৰ কেন্দ্ৰীয়তা শিথিল কৰি শৰীৰ, দৃশ্য, শব্দ, স্থান আৰু অভিনেতাৰ উপস্থিতিক সমান্তৰাল অৰ্থবাহী উপাদান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল; সেইবাবে ইয়াক প’ষ্টড্ৰামাটিক বৈশিষ্ট্যৰ আলোচনাত পঢ়িব পাৰি। “প’ষ্ট-টেক্সট” অভিধাটো কেতিয়াবা পাঠৰ কেন্দ্ৰীয়তা অধিক শিথিল হোৱা কিছুমান প্ৰযোজনা বুজাবলৈ বৰ্ণনামূলকভাৱে ব্যৱহৃত হয়, কিন্তু ইয়াক প’ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰৰ সমান প্ৰতিষ্ঠিত স্বাধীন নাট্যধাৰা হিচাপে ধৰা হোৱা নাই। এই প্ৰযোজনাক অসমৰ “প্ৰথম” প’ষ্টড্ৰামাটিক প্ৰযোজনা বুলি চিহ্নিত কৰিবলৈ অধিক বিস্তৃত ঐতিহাসিক সত্যতা নিৰূপণ প্ৰয়োজন। ভাস্কৰ জ্যোতি বৰাই এই প্ৰযোজনাৰ খণ্ডিত কথন, অভিনেতা আৰু বস্তুৰ সম্পৰ্ক আৰু পৰিৱেশন-স্থান বিশ্লেষণ কৰিছে (B. J. Borah, 2026)।

শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰ (Physical Theatre)

শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰ কোনো একক পদ্ধতি বা এজন তাত্ত্বিকৰ বিদ্যালয় নহয়; ই এক বিস্তৃত পৰিৱেশন-ক্ষেত্ৰ। যেতিয়া দেহ, গতি, অংগভংগী, ছন্দ, সাম্য, স্থানিক সম্পৰ্ক, দলগত গতি আৰু জীৱন্ত শাৰীৰিক উপস্থিতি নাট্য-অৰ্থ নিৰ্মাণৰ প্ৰধান মাধ্যম হৈ উঠে, তেতিয়া “শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰ” অভিধাটো অধিক যথাযথ হয়। কেৱল মঞ্চত অধিক গতি বা নৃত্য থাকিলেই কোনো প্ৰযোজনা শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰ নহয়; দেহ আৰু গতি প্ৰযোজনাৰ নাট্যগাঁথনি আৰু অৰ্থ-সৃষ্টিৰ কেন্দ্ৰীয় নীতি হ’ব লাগে।

Jacques Lecoq-ৰ গতিকেন্দ্ৰিক প্ৰশিক্ষণ, মুখা, তাৎক্ষণিক সৃষ্টিক্ৰিয়া আৰু “কাব্যিক দেহ”ৰ অন্বেষণ; Vsevolod Meyerhold-ৰ বায়’মেকানিক্স;

Jerzy Grotowski-ৰ অভিনেতাকেন্দ্ৰিক অনুশীলন—এই সকলো কামেই সমসাময়িক শৰীৰকেন্দ্ৰিক পৰিৱেশনৰ বিভিন্ন পথ বুজিবলৈ সহায়ক। কিন্তু Lecoq, Meyerhold বা Grotowski-ৰ কোনো এজনৰ পদ্ধতিকেই শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰৰ সম্পূৰ্ণ সমাৰ্থক বুলি ধৰা নাযায় (Lecoq, 2000; Meyerhold, 1969)। এই ক্ষেত্ৰত দৃশ্যগত গাঁথনি, বস্তু, স্থান, শ্বাস, শক্তি, নীৰৱতা আৰু দলগত ছন্দেও দেহৰ সৈতে মিলি অৰ্থ সৃষ্টি কৰে।

অসমৰ ভাওনা, সত্ৰীয়া, ওজাপালি, বিহু বা বিভিন্ন জনগোষ্ঠীয় নৃত্য-পৰিৱেশন নিজে নিজে "Physical Theatre" নহয়। এইবোৰৰ নিজস্ব ঐতিহাসিক, সামাজিক, ধৰ্মীয় আৰু নান্দনিক পৰিচয় আছে। অৱশ্যে এই পৰম্পৰাসমূহৰ দেহগত জ্ঞান, পদচালনা, ছন্দ, কণ্ঠ-শৰীৰ সমন্বয়, দলগত গতি আৰু স্থান-সম্পৰ্ক সমসাময়িক নাট্যকৰ্মীৰ শৰীৰকেন্দ্ৰিক অনুসন্ধানৰ সম্পদ হ'ব পাৰে। পৰম্পৰাগত ৰূপ আৰু আধুনিক শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰৰ এই পাৰ্থক্য অক্ষুণ্ণ ৰাখিয়েই দুয়োৰে সৃষ্টিশীল সংলাপ বিশ্লেষণ কৰা উচিত।

বাস্তৱবাদৰ পৰা আৰম্ভ কৰি প'ষ্টড্ৰামাটিক আৰু শৰীৰকেন্দ্ৰিক পৰিৱেশনলৈকে এই বিভিন্ন নাট্যচিন্তা অসমীয়া নাট্যচৰ্চাত পোনপটীয়া অনুকৰণৰ ৰূপত প্ৰৱেশ কৰা নাই; স্থানীয় নাট্য-ঐতিহ্য, সামাজিক বাস্তৱতা, অভিনেতাৰ প্ৰশিক্ষণ, উপলব্ধ স্থান আৰু সৃষ্টিশীল প্ৰয়োজনৰ সৈতে সংলাপৰ মাজেৰে সিহঁতে ভিন্ন ৰূপ লাভ কৰিছে। এই তাত্ত্বিক ধাৰাসমূহ মঞ্চত কিদৰে ৰূপ লাভ কৰে, সেয়া বুজিবলৈ পৰিৱেশন স্থান, মঞ্চ-ব্যৱস্থা আৰু দৰ্শক-সম্পৰ্কো সমান গুৰুত্বপূৰ্ণ; সেয়ে পৰৱৰ্তী অধ্যায়ত অসমত নাট পৰিৱেশনৰ স্থানৰ বিৱৰ্তন আলোচনা কৰা হৈছে। এই অধ্যায়ত তত্ত্ব আৰু ধাৰণাৰ ভিত্তি স্থাপন কৰাৰ পাছত অষ্টম আৰু নৱম অধ্যায়ত অসমীয়া মঞ্চত এই চিন্তাসমূহৰ প্ৰয়োগ, ৰূপান্তৰ আৰু সীমা পৃথকভাৱে আলোচনা কৰা হৈছে। কোনো সমসাময়িক প্ৰযোজনাক একেটা তাত্ত্বিক অভিধাৰে স্থিৰভাৱে চিহ্নিত কৰাৰ আগতে তাৰ গঠন, সৃষ্টিপদ্ধতি, পৰিৱেশন-সম্পৰ্ক আৰু প্ৰযোজনা-নিৰ্দিষ্ট প্ৰমাণ বিশ্লেষণ কৰাটো প্ৰয়োজন।

চতুৰ্থ অধ্যায়

অসমত নাট পৰিৱেশনৰ স্থানৰ বিৱৰ্তন

পৰিৱেশ্য কলা উপস্থাপনৰ বাবে পৰিৱেশন স্থান এক মৌলিক অংগ। মঞ্চৰ ইতিহাসৰ লগত নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাস ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত; কিন্তু “মঞ্চ” শব্দটোক কেৱল আধুনিক প্ৰচেনিয়াম বা স্থায়ী ৰংগমঞ্চৰ অৰ্থত সীমাবদ্ধ কৰিলে অসমৰ বহুমুখী পৰিৱেশন-পৰম্পৰা বুজা নাযায়। লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ সামূহিক স্থান, নামঘৰ-সত্ৰৰ খলা, অস্থায়ী মঞ্চ, স্থায়ী নাট্যমন্দিৰ, প্ৰেক্ষাগৃহ, অন্তৰংগ বা ব্লেক-বক্সধৰ্মী স্থান আৰু বিকল্প পৰিৱেশন স্থান—এই সকলো স্তৰৰ পৰিৱৰ্তনৰ মাজেৰে অসমত নাট পৰিৱেশনৰ স্থানৰ বিৱৰ্তন গঢ় লৈ উঠিছে।

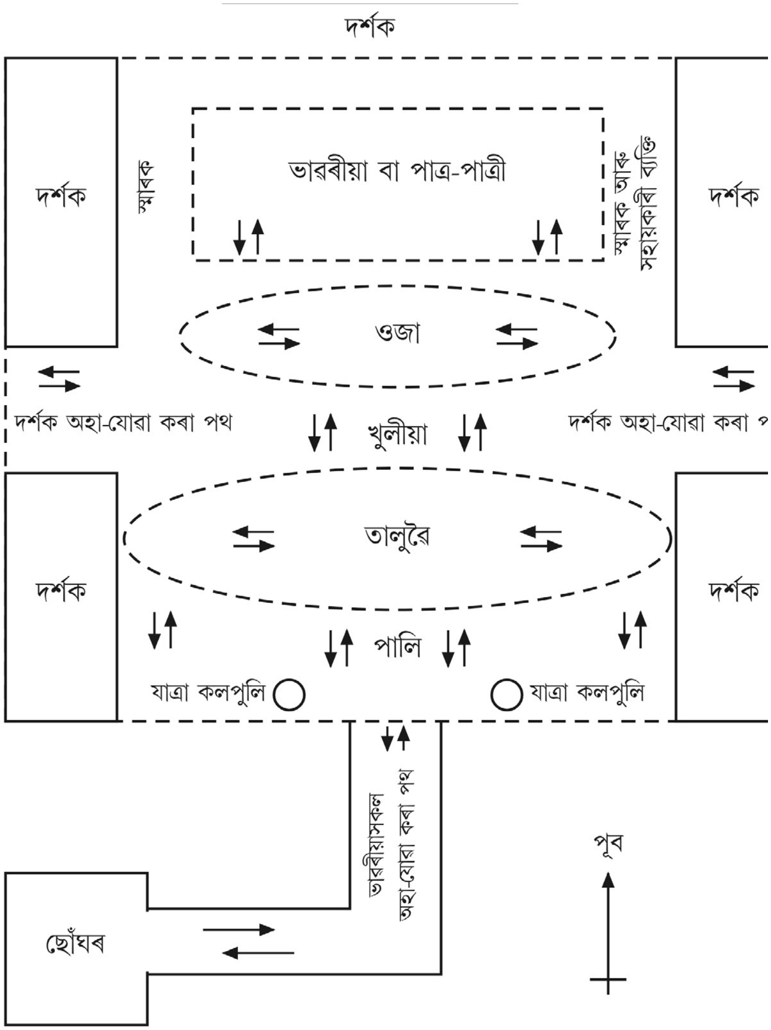
এই অধ্যায়ত অসমত নাট্যকলাৰ পৰিৱেশন স্থানৰ বিৱৰ্তন আলোচনা কৰা হৈছে। পূৰ্বৰ অধ্যায়সমূহত পৰিৱেশন সম্পৰ্কে কিছুমান প্ৰাসংগিক কথা আহিছে যদিও ইয়াত বিশেষভাৱে নাট, ভাওনা, লোকনাট্য আৰু আধুনিক থিয়েটাৰৰ সৈতে জড়িত স্থান, মঞ্চ, নাট্যগৃহ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ ঐতিহাসিক ৰূপান্তৰক কেন্দ্ৰ কৰা হৈছে। সামাজিক জীৱনৰ সকলো ধৰণৰ পৰিৱেশন এই আলোচনাৰ আওতালৈ অনা হোৱা নাই।

অসমীয়া নাট্যকলাৰ পৰিৱেশন স্থানৰ ইতিহাস একৰৈখিক নহয়। লোকপৰিৱেশ্য কলাত খলা, চোতাল, মুকলি পথাৰ, মন্দিৰৰ প্ৰাংগণ বা আন সামূহিক স্থান ব্যৱহৃত হৈছিল; ভাওনাৰ সৈতে নামঘৰ আৰু খলা বিশেষ সামাজিক-ধৰ্মীয় অৰ্থ লাভ কৰে; ঔপনিৱেশিক আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ সৈতে অস্থায়ী আৰু পাছলৈ স্থায়ী প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ বিস্তাৰ ঘটে। এই নতুন মঞ্চব্যৱস্থা আগৰ পৰিৱেশন স্থানসমূহক সম্পূৰ্ণ প্ৰতিস্থাপন কৰা নাছিল; বিভিন্ন স্থান-পদ্ধতি সমান্তৰালভাৱে চলি থাকে।

লোকনাট্যৰ মঞ্চ

অসমত বিবিধ শৈলীৰ লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ প্ৰচলন আছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত ওজাপালি, কামৰূপীয়া ঢুলীয়া, ঢুলীয়া ভাওনা, কুশান-গান, খুলীয়া ভাওনা, ধুৰা নাট, পালা গান, ভাও-গান, ভাৰিগান আদি উল্লেখযোগ্য। ইতিমধ্যে এই বিষয়ে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। এই লোকনাট্যসমূহৰ পৰিৱেশন স্থান আছিল মূলতঃ সমতল ভূমি আৰু অস্থায়ীভাৱে নিৰ্মাণ কৰি লোৱা অভিনয়-খোলা বা খলা বা ৰভাতল। সাধাৰণতে ৰভাতলৰ সোঁমাজৰ স্থানখিনি বৃত্তাকাৰে বা বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰে খালি ৰাখি ইয়াৰ চাৰিওকাষে দৰ্শকসকল বহে। ধৰ্মীয় কৃত্য আৰু উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ লগত সংগতি ৰাখি পৰিৱেশন কৰা হয় বাবে এনে পৰিৱেশনৰ এফালে বিগ্ৰহ বা মূৰ্তিও থাকে। এই সকলোবোৰ লোকনাট্যৰ পৰিৱেশন মূলতঃ মুকলি ঠাই, খোলা মঞ্চ, চোতাল, কোনো গৃহস্থৰ বা ৰাজহুৱা স্থানৰ প্ৰাংগণত কৰা হৈছিল বা এতিয়াও কৰা হয়। অৱশ্যে, বৰ্তমান প্ৰচেনিয়াম বা তেনে আৰ্হিৰ মঞ্চতো এনে পৰিৱেশন উপস্থাপন কৰা হয়।

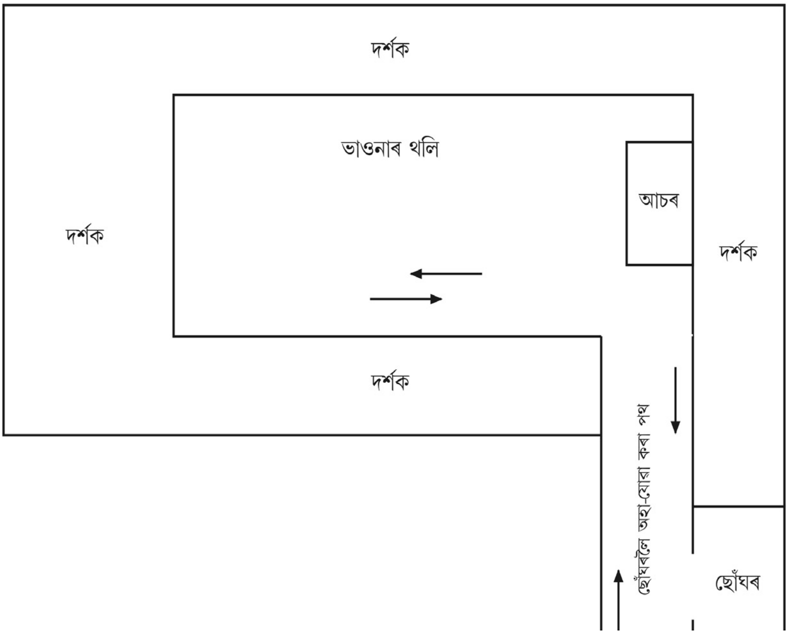
তলত অসমৰ দুটি লোকনাট্যৰ পৰিৱেশন স্থানৰ “গ্ৰাউণ্ড প্লান” বা “ভূমি ৰেখাচিত্ৰ” কেনেধৰণৰ সেয়া অংকন কৰি দিয়া হ’ল। এই চিত্ৰ দুখন নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই *ভাৰতৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ পৰিৱেশ্য কলা* (২০০৯) কিতাপখনত অংকন কৰি সন্নিৱিষ্ট কৰিছিল। তাৰ আধাৰতে চিত্ৰসমূহ পুনৰ অংকন কৰা হৈছে। প্ৰথম চিত্ৰখন লক্ষ্য কৰিলে চকুত পৰিব যে, কোনো ৰভাখলাৰ মধ্যভাগৰ সমতল অংশকে এই লোকনাট্য বিধৰ মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। আনহাতে বিগ্ৰহ বা বেদী অংশ ৰভাখলাৰ পৰা পৃথক ৰূপে থাকে আৰু সেইফালে পিঠি দিয়েও দৰ্শকে পৰিৱেশন উপভোগ কৰে।



চিত্ৰ ১: খুলীয়া ভাউৰীয়াৰ ৰভাখলা আৰু অভিনয় খলা

উৎস: নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাৰ *ভাৰতৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ পৰিৱেশ্য কলা* (২০০৯), পৃ. ২৬৬

পুনৰ অংকন: মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী



চিত্ৰ ২: পালা গানৰ মঞ্চ আৰু আচৰ
উৎস: নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাৰ *ভাৰতৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ পৰিৱেশ্য কলা* (২০০৯), পৃ. ২৮৬
পুনৰ অংকন: মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী

ইয়াত “আচৰ” মানে বাদ্য আৰু কণ্ঠশিল্পীৰ দলটোক বুজোৱা হৈছে। এই চিত্ৰ দুখনে নিশ্চয় অসমীয়া লোকনাট্যৰ মঞ্চ কেনে আছিল সেই বিষয়ে সম্যক ধাৰণা প্ৰদান কৰিলে। অসমত প্ৰচলিত আন আন লোকনাট্যসমূহৰো পৰিৱেশনৰ স্থানসমূহ প্ৰায় একেধৰণৰেই। যিকোনো এটা লোকনাট্য পৰম্পৰালৈ লক্ষ্য কৰিলেই প্ৰায় একেধৰণৰ মঞ্চ স্থাপত্য দেখা যায়। হয়তো ক’ৰবাত ছোঁঘৰৰ স্থান, ভাৱৰীয়া অহা-যোৱা কৰাৰ পথ আদিত কিছু পৰিৱৰ্তন হ’ব পাৰে। কিন্তু এটা কথা আমি সকলোৱে মনত ৰখা উচিত যে, এই সকলোবোৰ কেৱল অস্থায়ীভাৱে নিৰ্মাণ কৰি লোৱা পৰিৱেশন স্থানহে।

পুতলা নাচৰ মঞ্চ

অসমৰ পুতলাভিনয় লোকনাট্য পৰম্পৰাটিৰ বিষয়ে ইতিমধ্যে পূৰ্বৱৰ্তী অধ্যায় এটিত বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে। এতিয়া প্ৰশ্নটো হ’ল, ইয়াৰ মঞ্চখননো কেনেকুৱা? পুতলাভিনয়ো লোকনাট্য পৰম্পৰাৰে এক শৈলীবিশেষ

যদিও ইয়াৰ পৰিৱেশনৰ স্থান আন লোকনাট্য শৈলীবোৰতকৈ বেলেগ। সেয়ে ইয়াৰ মঞ্চখনৰ বিষয়ে পৃথকভাৱে আলোচনা কৰাৰ প্ৰাসংগিকতা বৰ্তমান।

সাধাৰণতে বাঁহেৰে এখন চাং বা ওখ সৰু মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি লোৱা হয় আৰু চাৰিওকাযে কাপোৰ দি ওপৰফালে খোলা ৰখা হয়। সন্মুখতো কাপোৰ এখন আঁৰ কাপোৰ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এই মঞ্চখন নিৰ্মাণ কৰোঁতে ব্যৱহাৰ কৰা সামগ্ৰীসমূহ হ'ল বাঁহ, ত্ৰিপাল, ক'লা বা বগা বা ফুলাম স্ক্ৰীন অথবা ফুলাম তলপাৰা। মূলতঃ মাজত কিছু অংশ পুতলাসমূহ নচুওৱাৰ বাবে ৰাখি "পিকচাৰ ফ্ৰেম"ৰ দৰে সৰু মঞ্চ এটি তৈয়াৰ কৰি লোৱা হয়। ওপৰফালে বাঁহ বান্ধি তাতে কলাসূতাত পুতলাসমূহ ওলমাই ৰখা হয়। পূৰ্বতে এই মঞ্চখন কেনেধৰণৰ আছিল সেই বিষয়ে কোনো ধৰণৰ লিপিবদ্ধ তথ্য পাবলৈ নাই। বিংশ শতিকাত যেনেদৰে মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি পুতলা নাচ পৰিৱেশন কৰা হয় তালৈ লক্ষ্য কৰিলে এই মঞ্চটোত কিন্তু প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ প্ৰভাৱ পৰা অনুভূত হয়।

মন্দিৰৰ প্ৰাংগণ

মন্দিৰৰ প্ৰাংগণো এসময়ৰ অসমত পৰিৱেশন স্থান হিচাপে বিবেচিত হৈছিল। মূলতঃ অসমত পূৰ্বে প্ৰচলিত দেৱদাসী নৃত্যৰ পৰিৱেশনৰ বাবে মন্দিৰৰ প্ৰাংগণক মঞ্চৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে, এটা সময়ত গীৰ্জাঘৰসমূহতো নাটক পৰিৱেশন হৈছিল আৰু সেইবোৰ স্থানক মঞ্চৰ মৰ্যাদা প্ৰদান কৰা হৈছে। দেৱদাসী নৃত্যৰ পৰম্পৰা বিশ্বৰ বহু ঠাইত প্ৰচলিত থকাৰ বিভিন্ন প্ৰমাণ পোৱা যায়। অসমত এই পৰম্পৰাটোক "নটীনাচ" বুলি কোৱা হয়। প্ৰধানতঃ শৈৱ মন্দিৰত এই নৃত্যশৈলীৰ প্ৰচলন আছিল আৰু সেয়া দেৱতাৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে প্ৰদৰ্শন কৰাৰ পৰম্পৰা চলি আহিছিল। এক কথাত ক'ব পাৰি যে, এই নৃত্য মন্দিৰ আদিত পূজা-সেৱাৰ অংগ হিচাপে ব্যৱহৃত হৈছিল।

এই নৃত্যশৈলীটো আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্বিক অভিনয়ৰ সমষ্টি। অসমৰ দেৰগাঁৱৰ নেঘেৰিটিং শিৱদ'ল, বিশ্বনাথৰ শিৱদ'ল, ডুবিৰ পৰিহৰেশ্বৰ দেৱালয়, ৰংপুৰৰ ৰংগনাথ বা ৰং নাথ, পিংগলেশ্বৰ শিৱমন্দিৰ, বিশ্বেৰ দেৱালয়, উমানন্দ শিৱদ'ল, ৰংপুৰৰ মুক্তিনাথ শিৱদ'ল, জয়সাগৰৰ বৈদ্যনাথ দ'ল, শিঙৰিৰ গুপ্তেশ্বৰ শিৱমন্দিৰ, গোপেশ্বৰ শিৱমন্দিৰ, মদন-কামদেৱ মন্দিৰ, কামাখ্যা আৰু হাজোৰ হয়গ্ৰীৱ-মাধৱ মন্দিৰত পূৰ্বতে এই নৃত্যৰ প্ৰচলন আছিল। কিন্তু বিভিন্ন কাৰণবশতঃ বিংশ শতিকাৰ আদি ভাগত এই নৃত্য একেবাৰে লোপ পাইছিল। অৱশ্যে ১৯৫৮ চনত ৰত্নেশ্বৰ তালুকদাৰে কেইগৰাকীমান শিল্পীৰ সহযোগত সেয়া পুনৰ উদ্ধাৰ কৰে। এই নৃত্যশৈলীটোৰ কিছু অংশ সত্ৰীয়া নৃত্যৰ

লগতো মিল থকা দেখা যায় আৰু ইয়াক অসমৰ মাৰ্গীয় নৃত্য পৰম্পৰাৰ ধাৰা বহন কৰিব পৰা নৃত্য পৰম্পৰা বুলি মহেশ্বৰ নেওগে কৈ গৈছে; আনকি এই নৃত্যশৈলীটোৰ মূল্য "কহিনুৰৰ" দৰে বুলিও তেওঁ মন্তব্য কৰি গৈছে।

জাতীয় নাটশালা নামঘৰ

অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক জীৱনত প্ৰধানতঃ যিকেইটা ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আহিছে, তাৰ ভিতৰত নামঘৰ অন্যতম। নামঘৰ অসমৰ ভক্তি আন্দোলনৰ এক অভিনৱ সৃষ্টি, বিশিষ্ট ধৰ্মীয় অনুষ্ঠান তথা নাটঘৰো। কোনো কোনো পণ্ডিতে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ আগতো এনে ধৰ্মীয় অনুষ্ঠান আছিল বুলি মত পোষণ কৰিলেও তাৰ নিৰ্ভুল তথ্য এতিয়ালৈকে আৱিষ্কৃত হোৱা নাই। *কথা-গুৰুচৰিতত* উল্লেখ থকা অনুসৰি শংকৰদেৱে প্ৰথমবাৰ বিবাহ কৰাৰ পাছত জন্মভূমি আলিপুখুৰীত হৰি কীৰ্তন চৰ্চা কৰিবলৈ লয়। কিন্তু সেই ঠাইত অসুবিধা পোৱাত কঠিয়াতলিত চাৰিহাটী কৰি হৰিগৃহ বান্ধে আৰু ভায়েক ৰামৰায়ৰ হতুৱাই দেৱগৃহ সজায়। অৱশ্যে, *গুৰু-চৰিত-কথাত* এই সময়সীমা তেওঁ প্ৰথমবাৰ তীৰ্থ ভ্ৰমণ কৰি ঘূৰি আহি দ্বিতীয় বিবাহ কৰাৰ পাছত বুলি উল্লেখ আছে। দ্বিতীয় বিবাহৰ পাছতহে তেওঁ কুসুম্বৰৰ সৰিয়হ তলী চাফা কৰি হৰিগৃহ নিৰ্মাণ কৰি কৃষ্ণকথা চৰ্চা কৰিবলৈ ল'লে। এই হৰিগৃহই হ'ল প্ৰথমটো নামঘৰ। এই নামঘৰতেই হয়তো শংকৰদেৱে *চিহ্নযাত্ৰা* ভাওনা আয়োজন কৰিছিল। সেই দিশৰ পৰা ই অসমৰ প্ৰথমটো স্থায়ী নাট পৰিৱেশনৰ স্থান বুলি ক'ব পাৰি। এই বিষয়ে ইতিমধ্যে কিছু কথা আলোচনা কৰি অহা হৈছে বাবে পুনৰুক্তি কৰা নহ'ল।

দুয়োখন চৰিতত ইয়াৰ নিৰ্মাণৰ সময় সম্পৰ্কে মতপাৰ্থক্য আছে যদিও আমি শংকৰদেৱকে নামঘৰৰ প্ৰতিষ্ঠাপক বুলি অভিহিত কৰিব পাৰোঁ। বৰদোৱাত স্থাপন কৰা প্ৰথমটো হৰিগৃহৰ পাছত শংকৰদেৱে বেলগুৰি-ধুৱাহাট আৰু পাটবাউসীতো এনে হৰিগৃহ নিৰ্মাণ কৰিছিল বুলি চৰিতপুথিসমূহে সাক্ষ্য দাঙি ধৰে।

পৰৱৰ্তী সময়ত নৰনাৰায়ণ-চিলাৰায়ৰ পৃষ্ঠপোষকতাত সম্ভৱতঃ ভেলাতো (মধুপুৰ?) তেওঁ এটি হৰিগৃহ নিৰ্মাণ কৰিছিল। কিন্তু ইয়াৰ ইতিহাস ভালদৰে ৰক্ষিত নোহোৱাৰ বাবে সঠিকভাৱে কোৱা টান। সেয়ে সামগ্ৰিকভাৱে ওপৰত উল্লেখ কৰা তিনিটা হৰিগৃহহে শংকৰদেৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল বুলি বিবেচনা কৰা হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে "নামঘৰ" শব্দটো সৰ্বপ্ৰথমে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল কুৰুৱাবাহী সত্ৰৰ *ভাগৱত* পাঠক ৰামানন্দ দ্বিজে ৰচনা কৰা

*বংশীগোপালদেৱ চৰিত*ত। পৰৱৰ্তী সময়ত এই শব্দটো সণ্ঢালনিভাৱে প্ৰচলিত হ'বলৈ ধৰে।

এই আলোচনাৰ আধাৰত ক'ব পাৰি যে সত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ আগতেই নামঘৰৰ প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল আৰু নামঘৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই পৰৱৰ্তী সত্ৰানুষ্ঠানৰ বহু সামাজিক-সাংস্কৃতিক কাৰ্য বিস্তাৰ লাভ কৰে। শংকৰদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পাছত সৃষ্টি হোৱা সত্ৰসমূহৰ প্ৰভাৱত অসমৰ বহু গাঁৱতো নামঘৰ স্থাপিত হয় আৰু এই প্ৰতিষ্ঠান নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্মীয়-সামাজিক জীৱনৰ অপৰিহাৰ্য গ্ৰাম্যকেন্দ্ৰত পৰিণত হয়। অমলেন্দু গুহইও সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ বিস্তাৰৰ সৈতে গাঁৱে-গাঁৱে, খেলে-খেলে নামঘৰৰ উদ্ভৱক সংযোগ কৰি দেখুৱাইছে (গুহ, ১৯৯৩)। প্ৰথম অৱস্থাত সত্ৰসমূহে গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহৰ নেতৃত্ব বহন কৰিলেও পৰৱৰ্তী সময়ত বিভিন্ন কাৰণত বহু নামঘৰে মূল সত্ৰৰ আনুগত্য বজাই ৰাখি স্বতন্ত্ৰ স্থানীয় অনুষ্ঠান হিচাপে বিকাশ লাভ কৰে। এই নামঘৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই গাঁওসমূহত কলা-কৃষ্টি চৰ্চাৰ এক বিস্তৃত পৰিৱেশ গঢ়ি উঠে।

সত্ৰ এখনৰো মূল ধৰ্ম আৰু কৃষ্টি চৰ্চাৰ কেন্দ্ৰ হ'ল নামঘৰ। সাধাৰণতে সত্ৰৰ নামঘৰসমূহ বৃহৎ আকাৰৰ, সুসজ্জিত মণিকূট, নামঘৰ, টুপ, বাটচ'ৰা, ছোঁঘৰ, তোৰণ সম্বলিত সম্পূৰ্ণ নামঘৰ। মণিকূটত বিগ্ৰহ বা আসন থাকে; নামঘৰত আসন, ডবা-খোল আদি বাদ্যযন্ত্ৰ আৰু ধৰ্মগ্ৰন্থ থাকে। মূল নামঘৰৰ পশ্চিম পিনে নামঘৰটোৰ মূধচটো ভাঙি অৰ্ধচন্দ্ৰাকৃতি কৰি সজা গৃহ-অংশটোৱেই টুপ। এই টুপ অংশতেই নামঘৰত প্ৰৱেশ কৰাৰ মূল দুৱাৰখন থাকে আৰু দুৱাৰত পদুম ফুল, লতা বা নামসিংহ কাটি দিয়া হয়। প্ৰসংগত উল্লেখযোগ্য যে নামসিংহ কাটি দিলে সেয়া "সিংহদুৱাৰ" বুলি কোৱা হয় আৰু আন ফুল, লতা কাটিলে সেয়া "ফুল-তেতেলা-কটা" দুৱাৰ বুলি কোৱা হয়। ছোঁঘৰত ভাওনাৰ সা-সামগ্ৰী ৰখা হয়। বাটচ'ৰা আৰু তোৰণ মূল নামঘৰৰ লগত সংলগ্ন নহয়। সাধাৰণতে মণিকূট আৰু টুপ অংশক বাদ দি নামঘৰক তিনিটা ভাগত বিভাজন কৰা হয়—আসন থকা অংশক অৰ্চন স্থান, পুথি-ঠগা আদি ৰাখি ধৰ্মগ্ৰন্থ পাঠ কৰা অংশক বন্দন স্থান আৰু যি অংশত বৈ ভক্তই আশিস লয় সেই অংশক পদসেৱন স্থান বুলি কোৱা হয়। সাধাৰণতে সত্ৰৰ নামঘৰ পূবা-পশ্চিমাকৈ সজা হয় যদিও মায়ামৰীয়া সত্ৰৰ নামঘৰ উত্তৰ-দক্ষিণাকৈ সজা হয়। ইয়াৰ পৰাই ধাৰণা কৰিব পাৰি যে সত্ৰৰ সংহতিভেদে নামঘৰৰ স্থাপত্যৰ কিছু পাৰ্থক্য ৰক্ষিত হৈছে।

অসমৰ গাঁওসমূহত থকা নামঘৰসমূহ সাধাৰণতে গাঁৱৰ লোকসকল কোনখন সত্ৰৰ শিষ্য, তাৰ আধাৰতেই নিৰ্মাণ কৰা হয়। অসমৰ গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহ সাধাৰণতে মণিকূট, নামঘৰ আৰু বাটচ'ৰাৰ সমষ্টি। গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহত

সাধাৰণতে তোৰণ দেখা নাযায়, যদিও দুই-এঠাইত আছে। মণিকূট আৰু বাটচ'ৰাক বাদ দি সাধাৰণতে পাঁচ বা সাত কোঠালিযুক্ত নামঘৰ সজা হয়। এই নামঘৰসমূহত পৰিষ্কাৰ-পৰিচ্ছন্ন পোছাক পিন্ধা যিকোনো লোকেই প্ৰৱেশ কৰিব পাৰে; নামঘৰত কোনোধৰণৰ জাতিভিত্তিক বা অৰ্থনৈতিক শ্ৰেণীবিভাজন মানি চলা নহয়। ই এক বিশাল সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ হিচাপে কাম কৰে। সেয়ে কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে নামঘৰৰ উদ্দেশ্য ছটা বুলি ঠাৱৰ কৰিছে—উপাসনা থলী, গ্ৰাম্য আদালত, গ্ৰাম্য সংসদ, সংগ্ৰহালয়, সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ। এক কথাত ক'ব পাৰি যে, নামঘৰ অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ সাংস্কৃতিক মঞ্চস্বৰূপ।

শংকৰদেৱে হৰিগৃহ প্ৰতিষ্ঠা কৰোঁতে তাৰ গঠনশৈলী বা স্থাপত্য কেনে আছিল সেই বিষয়ে কোনো ধৰণৰ তথ্য পোৱা নাযায়। এতিয়া অসমৰ সত্ৰ বা গাঁও অঞ্চলত থকা নামঘৰসমূহৰ প্ৰায় সকলোবোৰেই বিংশ শতিকাতহে নিৰ্মিত। অৱশ্যে মায়ামৰা বা মায়ামৰীয়া নামঘৰসমূহ আটোমটোকাৰীকৈ আৰু বিতোপনভাৱে নিৰ্মাণ কৰাৰ তথ্য বিভিন্ন পুথিত সংৰক্ষিত হৈছে। ১৬২৯ খ্ৰীঃত মায়ামৰীয়াসকলৰ আদিগুৰু অনিৰুদ্ধদেৱৰ পুত্ৰ কৃষ্ণদেৱে স্থাপন কৰা খুটিয়াপোতা সত্ৰৰ "নামঘৰৰ খুঁটা, চ'তি আৰু বেৰত চিত্ৰ-বিচিত্ৰ ফুল-লতা, পখিলা, দেৱ-দেৱীৰ প্ৰতিমূৰ্তি আদি খোদিত কৰি অংকন কৰিছিল... ...মানুহে সেই নামঘৰক ফুলাম নামঘৰ বুলিছিল।" বুলি উল্লেখ আছে। কিন্তু সেইবোৰৰো নিৰ্মাণ শৈলীৰ বিষয়ে সবিশেষ তথ্য পোৱা নাযায়। সাধাৰণতে অসমত সহজলভ্য বাঁহ, বেত, খেৰ, কাঠ আদিৰে নামঘৰসমূহ নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল বাবে প্ৰাচীন নামঘৰৰ কোনো নিদৰ্শন পাবলৈ নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই উল্লেখ কৰি গৈছে যে "অসমীয়া নামধৰ্ম যেনেকৈ সহজ-সৰল দৰ্শনৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত, অসমীয়া নামঘৰৰ স্থাপত্যও তেনেকুৱাই।" এই ক্ষেত্ৰত তেওঁ আকৌ মন্তব্য আগবঢ়াইছে যে "বৰদোৱাৰ যিটো নামঘৰ আছে সি আড়ম্বৰবৰ্জিত আৰু তেনেই সহজ-সৰল, কেৱল মণিকূটৰ ওপৰত দ'ল আৰু নামঘৰটো। দ'লটো বাদ দিলে তাৰ বৈখিক ৰূপ বাৰ্লিনত সজা মেক্স ৰেইনাৰ্টৰ জনতাৰ থিয়েটাৰ (Valkishe Theatre) ঘৰৰ লগত মিলাব পাৰি।"

সাধাৰণতে গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহ মণিকূট, মূল কীৰ্তন ঘৰ বা নামঘৰ আৰু বাটচ'ৰাৰ সমষ্টি। অৱশ্যে আৰ্থিকভাৱে পিছপৰা কোনো কোনো অঞ্চলত কেৱল মূল কীৰ্তন গৃহটোহে দেখা যায়। ইতিমধ্যে আমি উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে এই কেইটাৰ উপৰি নামঘৰত তোৰণ, ছোঁঘৰ আৰু টুপ থাকে। দুফালে দুটা খুঁটাৰ ওপৰত চৈৰ আকৃতিৰে নিৰ্মাণ কৰা তোৰণে নামঘৰৰ প্ৰৱেশ পথ সূচিত কৰে। তোৰণ পূৰ্বতে অসমৰ হাবিত পোৱা কাঠেৰে সজা হৈছিল যদিও বৰ্তমান কংক্ৰিটেৰে সজা হয়। কোনো কোনো নামঘৰৰ তোৰণৰ ভাস্কৰ্য অতি মনোৰম।

তোৰণৰ পিছতে থাকে বাটচ'ৰা। সত্ৰ বা নামঘৰৰ সুনিৰ্দিষ্ট আৰু সুনিৰ্মিত প্ৰৱেশ পথ নিৰ্ধাৰণ কৰি তাত দুচলীয়াকৈ যি সৰু খোলা ঘৰ এটি সজা হয়, তাকে বাটচ'ৰা বোলা হয়। এই বাটচ'ৰাক বুজাবলৈ "কৰাপাট" বা "বাটঘৰা" শব্দও ব্যৱহাৰ কৰা হয়। গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহত ভালদৰে বাটচ'ৰা সাজিব নোৱাৰিলে সৰুকৈ এখন চালি নিৰ্মাণ কৰি দিয়া হয় আৰু ইয়াক "ঢেঁকেৰী-চালি" বোলে। এই বাটচ'ৰা কেতিয়া আৰু কেনেকৈ নামঘৰৰ স্থাপত্যটোত প্ৰৱেশ কৰিলে সেই বিষয়েও প্ৰকৃত তথ্য পাবলৈ নাই। টুপ সম্পৰ্কে ইতিমধ্যে পূৰ্বৰ শাখাটোত আলোচনা কৰি অহা হৈছে বাবে পুনৰাবৃত্তি কৰা নহ'ল। কেৱল এটা কথা সংযোজন কৰি যোৱা হ'ল যে টুপ নামঘৰৰ বহিৰংগ অংগ আৰু এটা সময়ত টুপ অংশতেই গ্ৰাম্য বিচাৰসভা, গ্ৰাম্য সংসদ অনুষ্ঠিত কৰা হৈছিল। টুপ অংশত গাঁৱৰ মূল বিষয়ববীয়াসকলে আসন গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু ৰাইজে নামঘৰৰ চোতালত অৱস্থান কৰি এই সভাসমূহ চলাইছিল। টুপৰ গাতে লগাই দক্ষিণ-পশ্চিম চুকতে ছোঁঘৰটো সজা হয়। ভাওনা কৰোঁতে প্ৰয়োজন হোৱা মুখাকে ধৰি বিভিন্ন ছোঁ সামগ্ৰী, পোছাক-পৰিচ্ছদ, আ-অলংকাৰ ইয়াত ৰখা হয়। ভাৱৰীয়াই ইয়াৰ পৰাই ভাওনাস্থলীত প্ৰৱেশ কৰে।

নামঘৰ স্থাপত্যৰ মূল অংশ দুটা হ'ল মণিকূট আৰু কীৰ্তন ঘৰ বা নামঘৰ। কপিলা বাৎস্যায়নৰ মতে "নামঘৰটো হ'ল বাঁহ আৰু ইকৰাৰ আঁতৰাব পৰা বেৰৰে সৈতে এটা আয়তাকাৰ গৃহ।" নামঘৰ পূবা-পশ্চিমাকৈ সজা হয় যদিও মায়ামৰা সত্ৰৰ শিষ্যসকলে উত্তৰ-দক্ষিণাকৈ নিৰ্মাণ কৰে। মণিকূট আৰু টুপ অংশ বাদ দি নামঘৰৰ দৈৰ্ঘ্য আৰু প্ৰস্থৰ অনুপাত সাধাৰণতে ৩:২। এটা শাৰীত সাতটাকৈ খুঁটা দি চৈধ্যটা খুঁটাৰে সাত কোঠালিৰ নামঘৰ সজা হয় যদিও তিনি বা পাঁচ কোঠালিৰ নামঘৰো আছে। চৈধ্যটা খুঁটা (মূল খুঁটা) চৈধ্যজন পাৰিষদৰ প্ৰতীক বুলি বিবেচনা কৰা হয়। এই খুঁটা কেইটা চ'তিৰে দুচলীয়াকৈ সংযোগ কৰা হয়। তাৰ পাছত দুয়োফালে মূল খুঁটাতকৈ চাপৰ দুলানি খুঁটা (চালি খুঁটা) পুতি মূল চালতকৈ চাপৰকৈ সংযোজন কৰি ঘৰটো বৰ্ধিত কৰা হয়। মূল খুঁটাৰ আধাৰত বিভাজন কৰি একেবাৰে সন্মুখৰ ভাগৰ কোঠাটোক "শিৰ" বোলা হয় আৰু ইয়াতে আসন স্থাপন কৰা হয়। শেষৰ কোঠালিৰ উত্তৰ বা দক্ষিণ পিনে তিনিটা খুঁটাৰে চাং এখন পাতি তাতে ডবা থোৱা হয়। নামঘৰৰ চ'তিসমূহ বিবিধ ফুল-লতা আদিৰে অলংকৃত কৰা হয়। উত্তৰ ফালৰ দ্বিতীয়টো খুঁটাক "লাইখুঁটা" বুলি কোৱা হয়। সত্ৰৰ নামঘৰত তাত অধিকাৰ বা গোসাঁইসকল বহে আৰু গ্ৰাম্য নামঘৰত বুঢ়া ভকতগৰাকীয়েহে তাত বহাৰ অধিকাৰ লাভ কৰে। দক্ষিণফালে ব্ৰাহ্মণৰ স্থান আৰু উত্তৰফালে আইসকল বহে।

নামঘৰৰ মণিকূট অথবা মূল উপাসনা-অংশত গুৰু আসন, সিংহাসন বা গৰুড়াসন প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়। সংহতি, সত্ৰ আৰু অঞ্চলভেদে নামকৰণ আৰু গঠনশৈলীত ভিন্নতা দেখা যায়। সাধাৰণতে কাঠেৰে নিৰ্মিত এই বহু-খলপীয়া আসনত কাছ, হাতী, সিংহ, গৰুড়, দশাৱতাৰ, ফুল-লতা আদি ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ হয়; ওপৰৰ অংশত আমহি ঘৰ, পুথি, গোসাঁই কাপোৰ, চন্দ্ৰতাপ আৰু আন শোভাসামগ্ৰী থাকে। এই ভাস্কৰ্য-গঠন কেতিয়াৰ পৰা বৰ্তমানৰ ৰূপ ল'লে তাৰ নিশ্চিত ঐতিহাসিক দলিল উপলব্ধ নহয়। চৰিতপুথিত মাধৱদেৱৰ সময়ত বৰপেটা সত্ৰত আসন নিৰ্মাণৰ উল্লেখ থাকিলেও আজিৰ গঠনশৈলীৰ সম্পূৰ্ণ বিৱৰণ নাই। সেয়ে বৰ্তমানৰ গুৰু আসন বা সিংহাসনক এককালীন স্থিৰ নক্সা বুলি নধৰি বিভিন্ন যুগৰ শিল্পী, ভকত আৰু স্থানীয় ৰুচিৰ সংযোজনত ক্ৰমে বিকশিত হোৱা এক জীৱন্ত ধৰ্মীয়-শৈল্পিক ৰূপ হিচাপে দেখা অধিক যুক্তিসংগত।

আসনৰ দক্ষিণফালে পুথি আৰু ঠগি বা ঠগা থাকে। উত্তৰফালে থাকে গছা। গছাৰ আকৃতি বিভিন্ন ধৰণৰ আৰু ইয়াতে চাকি জ্বলোৱা হয়। নামঘৰত থকা ঠগাসমূহো বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ; ইয়াতো অসমীয়া লোকশিল্পীয়ে বিভিন্ন চানেকী কাটি দিয়া দেখা যায়। মণিকূট নথকা নামঘৰসমূহত নামঘৰৰ প্ৰয়োজনীয় সামগ্ৰীসমূহ এই শিৰ অংশতেই ৰখা যায়। মণিকূট থকা নামঘৰত সেয়া মণিকূটত ৰখা হয়।

নামঘৰ বা কীৰ্তন ঘৰটোৰ সন্মুখভাগত পথালিকৈ মণিকূট সজা হয়। বহু গ্ৰাম্য নামঘৰৰ মণিকূট নাথাকে। মণিকূট থকা নামঘৰসমূহত আসনভাগ মণিকূটত স্থাপন কৰা হয় অথবা নামঘৰ আৰু মণিকূট দুয়ো ঠাইতে প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়। সাধাৰণতে মণিকূটত তিৰোতাৰ প্ৰৱেশ নিষিদ্ধ। এই মণিকূট নামঘৰৰ মূল স্থাপত্যৰ লগত কেনেদৰে সংলগ্ন হ'ল বা কোনে কৰিলে সেয়াও আলোছায়াময় অন্ধকাৰত নিমজ্জিত হৈ আছে। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত থকা সত্ৰৰ নামঘৰ আৰু গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহ নিৰীক্ষণ কৰি আলোচকসকলে মণিকূটক ভাঁজলগা চালৰ, চাৰিচলীয়া আৰু গম্বুজচলীয়া বুলি বিভাজন কৰিছে। মন কৰিবলগীয়া যে ভূষণ দ্বিজৰ চৰিতত "মণিকূট" শব্দটোৰ প্ৰয়োগ আছে যদিও তাৰ স্থাপত্য কেনে আছিল সেয়া উল্লেখ নাই। প্ৰসংগক্ৰমে স্মৰণযোগ্য যে, ব্ৰিটিছসকলে অসমৰ শাসনভাৰ গ্ৰহণ কৰাৰ পাছত অসম আৰ্হিৰ ঘৰবোৰত গম্বুজ একোটা সংযোজন ঘটাইছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত বিভিন্ন ঠাইত এই আৰ্হিটো গ্ৰহণ কৰা হয়। গম্বুজ আকৃতিৰ মণিকূটৰ সৃষ্টি ইয়াৰ পৰাই হৈছিল নেকি সেই বিষয়েও সন্দেহ আছে বুলি বহু গৱেষকে মন্তব্য কৰে।

সাধাৰণতে দেখা যায় যে ব্ৰহ্মসংহতিৰ সত্ৰসমূহৰ একোজনা আৰাধ্য বিগ্ৰহ থাকে আৰু তেখেতক স্থাপন কৰা হয় মণিকূটত। এয়া যেন কোনো হিন্দু

মন্দিৰৰ গৰ্ভভাগ। ইয়াত সত্ৰৰ অধিকাৰ তথা অন্যান্যসকলে ত্ৰিসন্ধ্যা পূজা-অৰ্চনা কৰে। এই ঠালৰ অন্তৰ্গত বা সত্ৰৰ অনুগামী গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহৰো মণিকূটত বিগ্ৰহ ৰখা হয় আৰু দ্বিসন্ধ্যা পূজা কৰা হয়। নামঘৰত তেওঁলোকে নাম-কীৰ্তন আৰু কৃষ্টি চৰ্চা কৰে। সেই বাবেই পুলিন কলিতাই তেওঁৰ *নামঘৰ বুৰঞ্জী*ত উল্লেখ কৰিছে যে, বাকী সংহতিসমূহৰ মণিকূটে এক প্ৰকাৰৰ ভঁৰালৰ কাম কৰে আৰু সত্ৰ বা নামঘৰৰ মূল্যৱান সম্পদসমূহ ইয়াত ৰখা হয়। সাম্প্ৰতিক সময়ত পিচে প্ৰায়বোৰ নামঘৰৰে মণিকূটত গুৰু আসন বা সিংহাসন ৰখা হৈছে। কলিতাই পুনৰ মন্তব্য আগবঢ়াইছে: "মাধৱদেৱ আৰু দামোদৰদেৱৰ মতান্তৰ আৰু মনান্তৰৰ ফল যিহেতু আছিল ব্ৰহ্মসংহতি আৰু নিকা সংহতিৰ উৎপত্তিৰ কাৰণ; তেনেতে আমি ভাবি ল'ব পাৰোঁ নেকি যে মণিকূটৰ সংযোজন ব্ৰহ্মসংহতিৰেই খাটাংকৈ হয়। মণিকূটৰ সংযোজনে নামঘৰক সৌন্দৰ্য দান কৰে। সেই সৌন্দৰ্যৰ আকৰ্ষণতেই নামঘৰলৈ মণিকূট আহিল নেকি? খেৰ-বাঁহেৰে সজা দিনত মণিকূট নিশ্চয় দুচলীয়াই আছিল। তাৰ পিছত খাছিসকলৰ সৈতে কোনো প্ৰকাৰ সংশ্ৰৱৰ ফলত অধিক সৌন্দৰ্যযুক্ত চাৰিচলীয়া মণিকূট সজাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হ'ল নেকি?"

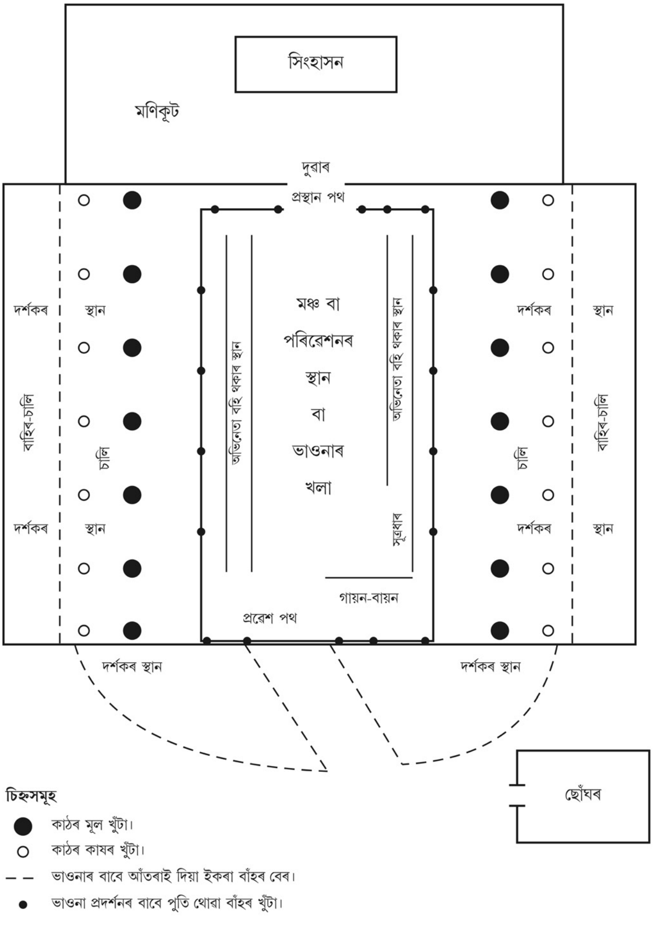
সামগ্ৰিকভাৱে সত্ৰ আৰু গ্ৰাম্য নামঘৰৰ স্থাপত্য বা গঠন ৰীতি পূৰ্বতে এনে ধৰণৰেই আছিল যদিও সাম্প্ৰতিক যুগৰ আহ্বানমৰ্মে প্ৰায়বিলাক নামঘৰ কংক্ৰিটৰ হৈ পৰিছে। চ'তিত কাঠৰ ঠাইত এলুমিনিয়াম, চালত খেৰৰ ঠাইত টিনপাত লগোৱা হৈছে। টুপসমূহ নাইকীয়া হৈছে, দাৰু শিল্প অন্তৰ্ধান হৈছে আৰু কাষত বাঁহেৰে নিৰ্মাণ কৰা খুলিব পৰা অংশটোও নাইকীয়া হৈ সম্পূৰ্ণৰূপে বন্ধ কংক্ৰিটৰ ৰূপ লৈছে। দুৱাৰ মুখত থকা জয়-বিজয়ৰ প্ৰতিমূৰ্তিৰ ঠাই সিংহই (নামসিংহ?) দখল কৰিছে।

অসমৰ গ্ৰাম্য নামঘৰৰ উদ্দেশ্য ছটা—উপাসনা থলী, গ্ৰাম্য আদালত, গ্ৰাম্য সংসদ, সংগ্ৰহালয়, সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ। এই কথাও ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, সত্ৰৰ নামঘৰসমূহত চৈধ্য প্ৰসংগ কৰা হয় আৰু গ্ৰাম্য নামঘৰত কেৱল দুই বা তিনি প্ৰসংগহে কৰা হয়। মন কৰিবলগীয়া যে শংকৰদেৱে বৰদোৱাত থাকোঁতে *চিহ্নযাত্ৰা* মঞ্চস্থ কৰাৰ পাছত দৌলউৎসৱ কৰিছিল আৰু তাৰ বাবে কেইবাটাও গীত লিখি সুৰ সংযোগ কৰি পৰিৱেশন কৰিছিল। সেই অনুসৰি গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহতো কৃষ্ণকথা চৰ্চা কৰাৰ লগতে বিভিন্ন ধৰ্মীয় উৎসৱ-অনুষ্ঠান উদ্যাপন কৰা হয়। নামঘৰত নাম-কীৰ্তন কৰাৰ উপৰি গাঁৱৰ বাৰ্ষিক বৰসবাহ, ভাওনা, পালনাম আদি পতা হয়। তদুপৰি মহাপুৰুষসকলৰ তিথিত নাম-কীৰ্তন, ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰা হয়। নামঘৰত নাম-কীৰ্তনৰ লগতে গুৰু দুজনাৰ ভক্তিমূলক গ্ৰন্থসমূহ পাঠ কৰা হয়। পাঠকে ঘোষা,

পদসমূহ মাজে মাজে ব্যাখ্যা কৰি যায় আৰু ভকতসকলে সেই ধৰ্মীয় কথাবোৰ কাণপাতি শ্ৰৱণ কৰে। শংকৰদেৱৰ দিনৰে পৰাই এই প্ৰথা চলি আহিছে।

এই আলোচনাৰ পৰা এটা কথা স্পষ্ট হৈছে যে, অসমৰ পুৰণি স্থায়ী পৰিৱেশনৰ স্থান হিচাপে আমি নামঘৰকে অভিহিত কৰিব পাৰোঁ। নামঘৰ কেতিয়াৰে পৰা স্থায়ী পৰিৱেশনৰ স্থান হিচাপে চিহ্নিত হ'ল বা কোনে এই পৰিক্ৰমা আৰম্ভ কৰিলে সেই বিষয়ে এতিয়াও অধিক গৱেষণাৰ প্ৰয়োজন আছে। শংকৰদেৱে তেওঁৰ দিনতে হৰিগৃহ স্থাপন কৰাৰ লগতে যাত্ৰা-ভাওনাৰ শুভাৰম্ভ কৰাৰ কথা সকলোৱে জানে। অৱশ্যে, এই পৰিৱেশনসমূহ নামঘৰত যে কৰা হৈছিল তাৰ কোনো প্ৰমাণসিদ্ধ তথ্য চৰিতসমূহত লিপিবদ্ধ ৰূপত নাই। কিন্তু সেই সময়ত যে হৰিগৃহৰ ভিতৰত এনে চৰ্চা কৰা হোৱা নাছিল সেই কথা উল্লেখ আছে। শংকৰদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পাছত নাৰায়ণ দাস ঠাকুৰ আতাই দামোদৰদেৱৰ উদাহৰণ দি হৰিগৃহ সাজি বৰঘৰ, গায়ন, বায়ন, নটুৱা, যাত্ৰা-মহোৎসৱ, ভাওনা কৰিবলৈ মাধৱদেৱক অনুৰোধ কৰাত তেওঁক গুৰুজনাই এই কামৰ বাবে নামঘৰ বা হৰিগৃহ ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ বাৰণ কৰি গৈছে বুলি কয়। কিন্তু নাৰায়ণ দাসে, গুৰুজনাই মাধৱদেৱক ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাবে অধিষ্ঠিত কৰি যোৱা বাবে সেয়া প্ৰসাৰৰ ব্যৱস্থা কৰাহে যুগুত বুলি কোৱাত মাধৱদেৱে তেওঁৰ কথা মানি “ৰঙ্গাৱন গৃহ” প্ৰতিষ্ঠা কৰি *ভাগৱত* থাপন কৰি দিনত *ভোজন বেহাৰ* আৰু ৰাতি *দধি-মথন* নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ কথা চৰিতপুথিত উল্লেখ আছে। এই পৰিৱেশনত বালকসকলে নটুৱা ভাও লোৱাৰ লগতে পুৰুষসকলেই যে স্ত্ৰীবেশ ধৰি দধিমথনকাৰীৰ ভাও গ্ৰহণ কৰিছিল, সেই কথাও চৰিতপুথিত বিস্তৃতভাৱে উল্লেখ কৰা হৈছে। এইদৰে হৰিচৰ্চা তথা কৃষ্টিচৰ্চাৰ বাবে স্থাপন কৰা গৃহটোৱে ৰাইজৰ মাজত সমাদৰ লাভ কৰিলে আৰু সেই চৰ্চা গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহলৈ সম্প্ৰসাৰিত হ'ল বুলি ভাবিব পাৰি।

নামঘৰসমূহক কেনেদৰে মঞ্চ তথা প্ৰেক্ষাগৃহ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয় সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা যাওক। লগতে তলত মহেশ্বৰ নেওগে অংকন কৰা নামঘৰৰ ৰেখাচিত্ৰ এটি সকলোৱে বুজি পাবৰ বাবে পুনৰ অংকন কৰি সংলগ্ন কৰা হ'ল।



চিত্ৰ ৩: নামঘৰৰ গ্ৰাউণ্ড প্লান
উৎস: মহেশ্বৰ নেওগৰ *Bhaona: The Ritual Play of Assam* (1984)
পুনৰ অংকন: মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী

সাধাৰণতে ভাওনা পৰিৱেশনৰ বাবে মঞ্চ হিচাপে নামঘৰৰ মজিয়াখনকে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। নামঘৰত আসনভাগ থাকিলে সেই খোটালিটো এৰি আৰু নাথাকিলে সেই খোটালিটোও অন্তৰ্ভুক্ত কৰি মঞ্চৰ সন্মুখৰ সীমা নিৰ্ধাৰণ কৰি লোৱা হয়। নামঘৰৰ পশ্চিম দিশত অগ্নিগড় স্থাপন কৰি সীমা নিৰ্ধাৰণ কৰা হয়। এই অগ্নিগড়ৰ মাজেদিয়েই গায়ন-বায়ন-সূত্ৰধাৰৰ লগতে সকলো অভিনেতাই প্ৰৱেশ কৰে। গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰ অগ্নিগড়ৰ কাষত বহে আৰু থাপনাৰ

ফালে মুখ কৰি থাকে। নামঘৰৰ উত্তৰ আৰু দক্ষিণ দিশত অভিনেতাসকলৰ বহাৰ স্থান নিৰ্ধাৰণ কৰি দি সেই দিশ দুটাত মঞ্চখনৰ সীমা নিৰ্ধাৰণ কৰা হয়। প্ৰায়ে অভিনয় ক্ষেত্ৰৰ ওপৰত বগা কাপোৰৰ জলম লগোৱা আৰু ৰঙা নক্সা থকা চন্দ্ৰতাপ আঁৰি দিয়া হয়। আজিকালি অৱশ্যে বাঁহেৰে নিৰ্মাণ কৰা এটি স্থাপত্য তৈয়াৰ কৰি তাত বিভিন্ন ধৰণৰ ৰং-বিৰঙৰ কাগজ কাটি কৰা ফুল আদি লগাই দি ভাওনাৰ অভিনয়স্থল নিৰ্ধাৰণ কৰি লোৱা দেখা যায়। ছোঁঘৰত ভাওনাখনৰ প্ৰয়োজনীয় সা-সামগ্ৰীখিনি থোৱা হয়। সত্ৰাধিকাৰ বা গাঁৱৰ গণ্য-মান্য ব্যক্তিসকল থাপনা বা মণিকূটৰ কাষত বহে। বাকী দৰ্শকসকল নামঘৰৰ উত্তৰ-দক্ষিণফালে থকা চালি দুখনৰ তলত বহে। প্ৰয়োজনসাপেক্ষে কাষত থকা বাঁহৰ বেৰকেউখনেই খুলি দি অস্থায়ী চালি সাজি দৰ্শক বহাৰ স্থান সম্প্ৰসাৰণ কৰি লোৱা হয়। অৱশ্যে আজিকালি স্থায়ী বেৰ নিৰ্মাণ কৰাত প্ৰেক্ষাগৃহৰ সম্প্ৰসাৰণ কৰিব নোৱাৰা অৱস্থা এটাৰ সৃষ্টি হৈছে।

উপৰ্যুক্ত আলোচনাৰ পৰা আৰু এটা কথা স্পষ্টভাৱে আমাৰ চকুত ধৰা পৰিল যে, গ্ৰাম্য নামঘৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই অসমৰ কলাচৰ্চাৰ পৰম্পৰা এটা গঢ় লৈ উঠিল। নামঘৰসমূহ হৈ পৰিল অসমীয়া শিল্পচৰ্চাৰ এক বিশিষ্ট কেন্দ্ৰ। সেইবাবেই হয়তো বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাই নামঘৰক “জাতীয় নাটশালা” বুলি আখ্যায়িত কৰিছিল।

মুকলি বহল ঠাইতো ওখ ৰভা নিৰ্মাণ কৰি ভাওনা কৰাৰ পৰম্পৰা এটা প্ৰচলিত হৈ আছে। লগতে পৰৱৰ্তী সময়ত এই নামঘৰকে আধাৰ হিচাপে লৈ ব্যাপক পৰিসৰত “বাৰেচহৰীয়া ভাওনা” বা “হেজাৰী ভাওনা” আদি নতুন নাট্যৰূপৰ সৃষ্টি হ’ল আৰু পৰিৱেশনৰ নতুন স্থান এটিৰো জন্ম হ’ল। বাৰেচহৰীয়া ভাওনাৰ মঞ্চখন অলপ পৃথক ধৰণে সজা হয়। মঞ্চৰ পৃষ্ঠভূমিৰ সোঁমাজত অস্থায়ীভাৱে সিংহাসন প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয় আৰু এই সিংহাসনকে কেন্দ্ৰ কৰি পদুমৰ পাহিৰ আৰ্হিত বিশ-পঁচিশখন ৰভা নিৰ্মাণ কৰি বৃত্তৰ ৰূপ দিয়া হয়। প্ৰতিখন ৰভাকে খলা বুলি কোৱা হয় আৰু প্ৰতিখন ৰভাৰ সন্মুখত বাটচ’ৰা সাজি দিয়া হয়।

ৰংঘৰ

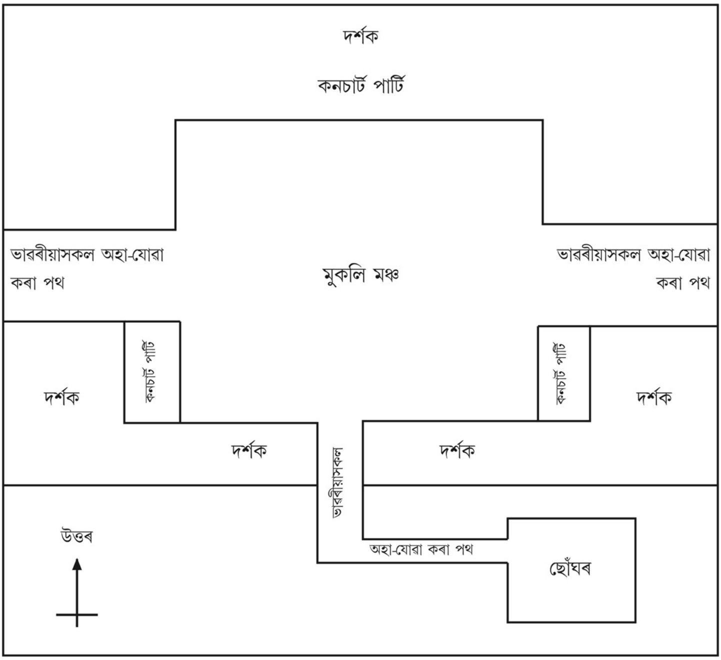
ৰংঘৰ এটা দুমহলীয়া ঐতিহাসিক পকীঘৰ। শিৱসাগৰৰ ৰূপহী পথাৰত অৱস্থিত এই ঘৰটোত বহিয়েই আহোম স্বৰ্গদেউ, ৰাজপৰিয়ালৰ সদস্য তথা বিশিষ্ট বিষয়াসকলে ৰঙালী বিহুৰ সময়ত অনুষ্ঠিত হোৱা ম’হ যুঁজ, শেন যুঁজকে

প্ৰমুখ্য কৰি অন্যান্য বিনোদনমূলক কাৰ্যসূচীসমূহ উপভোগ কৰিছিল। এই বিনোদনমূলক কাৰ্যসূচীসমূহত নাট্যধৰ্মী পৰিৱেশনো অন্তৰ্ভুক্ত হৈছিল।

স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহই পোনপ্ৰথমে এই ঘৰটো কাঠ আৰু বাঁহেৰে নিৰ্মাণ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত স্বৰ্গদেউ প্ৰমত্ত সিংহই ১৭৪৬ খ্ৰীষ্টাব্দত বৰ্তমান ৰূপত নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াইছিল। ৰংঘৰটো দুই খলপীয়া, ইটাববৰণীয়া আৰু দেখিবলৈ হাঁহ কণীৰ দৰে। ইচলামিক স্থাপত্যৰ প্ৰভাৱপুষ্ট এই নিৰ্মাণ শৈলী। ইয়াৰ কেন্দ্ৰীয় গাঁথনিটো চতুৰ্ভুজ আকৃতিৰ দৰে যদিও দুই মূৰ আগবঢ়াই দিয়াৰ ফলত সামগ্ৰিকভাৱে অষ্টভুজাকৃতি ৰূপ লৈছে। অৰ্ধবৃত্তাকাৰ চালখন কিছুমান বৃহদাকৃতিৰ স্তম্ভ আৰু ধেনুভেৰীয়া গাঁথনিয়ে ধৰি ৰাখিছে। চূড়াটোত মগৰমুখী নাওৰ মটিফ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ৮৮ ফুট আৰু ৩৬.৫ ফুট বহল এই ঘৰটো মূলতঃ পেভিলিয়ন হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল আৰু সন্মুখৰ মুকলি পথাৰখন মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যাওঁ যে, ৰংঘৰ এছিয়াৰ প্ৰথমটো পেভিলিয়ন হিচাপে প্ৰখ্যাত। সেই দিশৰ পৰা ইয়াকো অসমৰ এক প্ৰাচীন পৰিৱেশন স্থান হিচাপে বিবেচনা কৰিব পাৰি।

যাত্ৰা গানৰ পৰিৱেশন স্থান

ব্ৰিটিছসকলৰ ৰাজ্য পত্তনৰ সময়ছোৱাতে নামনি অসমত যাত্ৰা গান বা যাত্ৰা নাটৰ প্ৰচলন বৃদ্ধি পায়। প্ৰথম অৱস্থাত বাংলা নাট কৰা হৈছিল যদিও পৰৱৰ্তী সময়ত অসমীয়া ভাষাৰ নাট পৰিৱেশন হ'বলৈ ধৰে। এই যাত্ৰা পাৰ্টিসমূহৰ বাবেই একপ্ৰকাৰৰ অৰ্ধস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ হ'বলৈ ধৰে। নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই এই বিষয়ে উল্লেখ কৰি গৈছে "সভাখলাৰ যি কোনো এটা দিশৰ চূড়ান্ত ভাগত অথবা পশ্চিমফালে দৰ্শকসকলক বহা স্থানৰ পৰা কিছু ওখ হোৱাকৈ মাটি, কাঠ, তক্তা, বাঁহ আদিৰে দীঘলে-বহলে প্ৰায় ১৫/২০ ফুট পৰিমাণৰ মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হ'ল।" সন্মুখভাগ খোলা আৰু বাকীবোৰ দিশ কাপোৰেৰে ঢকা, অৱশ্যে অভিনেতাসকলৰ প্ৰৱেশ-প্ৰস্থানৰ বাবে বাট থাকে। নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই এনে মঞ্চৰ ৰেখাচিত্ৰ এটি অংকন কৰিছে। তাকে সুবিধাৰ্থে পুনৰ অংকন কৰি তলত দিয়া হ'ল।



চিত্ৰ ৪: যাত্ৰা নাটৰ খোলা বা মুকলি মঞ্চ
উৎস: নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাৰ *ভাৰতৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ পৰিৱেশ্য কলা* (২০০৯), পৃ. ৩৩৬
পুনৰ অংকন: মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী

অসমত প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ আৰম্ভণি

অসমৰ সামাজিক-ৰাজনৈতিক স্তৰত চলা অস্থিৰতাৰ বাবে ১৮২৬ খ্ৰীঃত "ইয়াণ্ডাবু সন্ধি" মৰ্মে অসম ব্ৰিটিছৰ অধীনলৈ যায়। তেওঁলোকৰ আগমনে অসমীয়া সমাজ জীৱনত আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটায়। পশ্চিমীয়া শিক্ষা, ধ্যান-ধাৰণাৰে পুষ্ট হৈ অসমীয়া সাহিত্যসেৱীসকলেও তেওঁলোকক অনুকৰণ কৰি নাটক লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ফলস্বৰূপে ১৮৫৭ চনত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ হাতত *ৰাম-নৱমী নাটক* নামেৰে প্ৰথম অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ উন্মেষ ঘটে। *অৰুণোদই*ৰ পাতত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ পোৱা এই নাটকখন পিছে সেই সময়ত মঞ্চস্থ হোৱা নাছিল।

১৮৬১ চনত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ কাপৰ পৰা নিৰ্গত হয় এই সময়ছোৱাৰ দ্বিতীয়খন নাটক *কানীয়াৰ কীৰ্তন*। শিৱসাগৰত অস্থায়ী মঞ্চত (অসমৰ?) মঞ্চস্থ

হোৱা এই নাটকখনেই অসমৰ আধুনিক মঞ্চৰ প্ৰথম অসমীয়া নাটক। সেই হিচাপে শিৱসাগৰতেই আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱেশন আৰম্ভ হয়। তাৰ পাছৰে পৰাই শিৱসাগৰত নাট্যচৰ্চা চলি থাকে যদিও কি কি নাটক মঞ্চস্থ হৈছিল সেই বিষয়ে কোনো ধৰণৰ লিপিবদ্ধ তথ্য পাবলৈ নাই। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *মঞ্চলেখাত* উল্লেখ আছে যে, ১৮৯৯ চনত “শিৱসাগৰ নাট্যসমাজ” গঠন কৰা হয় যদিও আমোলাপট্টিৰ ৰাজহুৱা নামঘৰ, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ পিতৃ দীননাথ বেজবৰুৱাৰ উদ্যোগত তেওঁলোকৰ নামঘৰত, সংকীৰ্তন নামঘৰ আদিত নাটক অভিনয় হোৱাৰ কথা জনা যায়। সেই হিচাপে নামঘৰকেই তদানীন্তন সময়ত মঞ্চ হিচাপে যে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল সেই কথা ধাৰণা কৰাত অসুবিধা নহয়। অৱশ্যে, অস্থায়ীভাৱে নিৰ্মাণ কৰি লোৱা মঞ্চসমূহৰ স্থাপত্য কেনে ধৰণৰ আছিল সেয়া ক’তো উল্লেখ নাই যদিও প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ আৰ্হিতে স্থাপন কৰা হৈছিল বুলি ভাবিব পাৰি।

তৃতীয়খন আধুনিক অসমীয়া নাটক হ’ল ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈয়ে ৰচনা কৰা *বঙাল বঙালনী* নাটক; ৰচনাৰ সময় ১৮৭১ চন। নগাঁৱৰ হয়বৰগাঁও বীণাপাণি নাট্য মন্দিৰত এই নাটকখন সেই সময়ছোৱাতে মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল বুলি অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই *মঞ্চলেখাত* উল্লেখ কৰি গৈছে। অৱশ্যে, তেতিয়া বীণাপাণি নাট্য মন্দিৰৰো স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ হোৱা নাছিল।

আলোচ্য সময়ছোৱাৰ আন এগৰাকী প্ৰধান অসমীয়া নাট্যকাৰ হ’ল ৰমাকান্ত চৌধুৰী। গুৱাহাটীৰ ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে লিখি উলিয়াইছিল *সীতাহৰণ* আৰু *ৰাৱণ বধ* নামৰ দুখন নাটক আৰু এই দুয়োখন নাটক সেই সময়ত গুৱাহাটীত বহুবাৰ মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। সেই সময়ত গুৱাহাটীতো স্থায়ী মঞ্চ নাছিল বাবে বিভিন্ন ঠাইত, কাৰোবাৰ ঘৰৰ প্ৰাংগণত অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰিয়েই নাটক কেইখন মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল।

এই পাঁচখন নাটকেই হ’ল প্ৰথম স্তৰটোৰ লিখিত আধুনিক অসমীয়া নাটক। এই সময়ছোৱাতে কোনো কোনো নাট্যানুৰাগীয়ে নগাঁও, যোৰহাট, গুৱাহাটী আদি ঠাইত নাট্যাভিনয় কৰিছিল বুলি শুনা যায় যদিও ক’ত কোনে কি নাটকৰ অভিনয় কৰিছিল বা কেনে ধৰণৰ নাটক মঞ্চস্থ কৰিছিল সেই বিষয়ে কোনো তথ্য পাবলৈ নাই। তদুপৰি এই সময়ছোৱাত অসমত ক’তো স্থায়ী মঞ্চ নথকাৰ বাবে সকলোৱে অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰিহে নাটক মঞ্চস্থ কৰিছিল। মন কৰিবলগীয়া যে, সেই সময়ছোৱাত কোনো ধৰণৰ নাট্য দল গঠন কৰাৰ পৰিৱৰ্তে দুৰ্গা পূজাৰ লগত সংগতি ৰাখি সেই নিৰ্দিষ্ট অঞ্চলটোৰ নাটক ভালপোৱা কেইজনমান ব্যক্তিয়ে ৰাইজৰ সহযোগত অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল। লাহে লাহে স্থায়ী নাট্যমন্দিৰ বা নাটশালা স্থাপন কৰিবলৈ

উদ্যোগ লোৱা হ'ল আৰু সেই নাট্যমন্দিৰ বা নাটশালাবোৰত সেই অনুষ্ঠানটোৰ (নাট্যমন্দিৰ, নাট মন্দিৰ, নাট্য সমাজ, নাট্যমঞ্চ বা নাটশালা) নামেৰেই নাটক পৰিৱেশন হ'বলৈ ধৰে।

অসমৰ স্থায়ী প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ

অসমৰ প্ৰাৰম্ভিক প্ৰচেনিয়াম আৰ্হিৰ স্থায়ী মঞ্চসমূহৰ অন্যতম এটা মঞ্চ প্ৰসিদ্ধ শক্তিপীঠ কামাখ্যাধামত নিৰ্মিত হৈছিল। ঊনবিংশ শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকত কলকাতাৰ পৰা "গোপাল" নামৰ এগৰাকী বঙালী ভদ্ৰলোক আহি কামাখ্যাধামত উপস্থিত হয়হি। তেওঁ আছিল নৃত্য-গীত বিশাৰদ, সেইবাবে সকলোৱে তেওঁক "ওস্তাদ" বুলি মাতিছিল। ১৮৭৭ চনত কামাখ্যাধামৰ গৌৰী প্ৰসাদ শৰ্মা, উমাকান্ত শৰ্মা, ৰামকৃষ্ণ শৰ্মা, লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা, বালিকৃষ্ণ শৰ্মাৰ সৈতে লগ লাগি গোপাল ওস্তাদে প্ৰচেনিয়াম আৰ্হিৰ এটা স্থায়ী ৰংগমঞ্চ স্থাপন কৰে (মঞ্চ শব্দটোৰ পৰিভাষা হিচাপে অসমত "ৰংগমঞ্চ" অভিধাটিও ব্যৱহাৰ কৰা হয়)। কিছুমান অসমীয়া নাট্য-ইতিহাসৰ উৎসত ইয়াক অসমৰ প্ৰাৰম্ভিক স্থায়ী ৰংগমঞ্চসমূহৰ ভিতৰত প্ৰথম হিচাপে উল্লেখ কৰা হৈছে। ইয়াতে *জয়দ্ৰথ বধ* নামৰ বাংলা নাটক এখন পোনপ্ৰথমে মঞ্চস্থ কৰি তেওঁলোকে নাট্যযাত্ৰা আৰম্ভ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁলোকে অসমীয়া নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। অৱশ্যে, এদিন আকস্মিক দুৰ্ঘটনাত নাট্যমঞ্চটি জুইত জাহ যোৱাৰ লগতে গোপাল ওস্তাদৰো অকাল মৃত্যু ঘটে। ইয়াৰ পাছত কিছুদিন স্থবিৰতা আহিছিল যদিও ১৯০১ চনত জীৱেশ্বৰ শৰ্মাই পুনৰ নেতৃত্ব লৈ কলকাতাৰ বিখ্যাত শিল্পী বৰদা প্ৰসন্ন মজুমদাৰক কামাখ্যাধামলৈ আনি নতুন দৃশ্যপট, কোষ-পট আদি নিৰ্মাণ কৰিবলৈ দিয়ে আৰু ১৯০৩ চনত এই নাট্যমঞ্চটোৱে এক ন-ৰূপেৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। ১৯৭৬ চনৰ মাৰ্চ মাহত এই কামাখ্যা নাট্য সমিতিয়ে শতবৰ্ষ উদ্যাপন কৰে আৰু সেই সময়তে এটি সুন্দৰ মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ হাতত লৈছিল যদিও বিভিন্ন কাৰণত সেয়া সম্ভৱ হৈ নুঠিল। লাহে লাহে এই নাট্যমঞ্চটো এলাগী হৈ পৰিল। তথাপিতো প্ৰায় আশীৰ দশকলৈকে ছেগা-চোৰোকাকৈ হ'লেও দুই-এখন নাটক মঞ্চস্থ হৈছিল। পৰিতাপৰ বিষয় যে ইমান পুৰণি নাট্যমঞ্চটো এতিয়া প্ৰায় নিঃশেষ বুলিয়েই ক'ব পাৰি।

গুৱাহাটীৰ নাট্যপ্ৰেমীসকলে অস্থায়ী ৰংগমঞ্চ পাতি নাটক অভিনয় কৰি থকা সময়তেই লতাশিল খেলপথাৰৰ দক্ষিণৰ লেম্বৰোড আৰু ফটিক চন্দ্ৰ পথৰ সংযোগস্থলীৰ ওচৰৰে ঘৰ এটাত স্থায়ী ৰংগমঞ্চ এটি স্থাপন কৰা হয়। তাৰে এটা পকীঘৰত নাট্যমন্দিৰৰ উপৰি গড়কাপ্তানী আৰু গুৱাহাটী মিউনিচিপালিটীৰ

অফিচো আছিল। অৱশ্যে এই নাট্যমঞ্চটো কোনে কেতিয়া নিৰ্মাণ কৰিছিল তাৰ কোনো ধৰণৰ তথ্য উপলব্ধ নহয়। কিন্তু এই নাট্যমন্দিৰত নিয়মিতভাৱে নাট্যচৰ্চা কৰাৰ কথা গম পোৱা যায়। ফটিক চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ পুত্ৰ আৰু মাণিক চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ভতিজা পদুম বৰুৱা আছিল এই নাট্যপ্ৰযোজনাসমূহৰ গুৰি ধৰোঁতা। এই নাট্যমঞ্চটোত সেই সময়ত গুৱাহাটীত থকা বিভিন্ন ব্ৰিটিছ চাহাব আৰু তেওঁলোকৰ পত্নীসকলেও নাটক চাবলৈ আহিছিল। ১৮৯৭ চনত অসমত হোৱা বৰ ভুঁইকঁপত এই নাট্যমন্দিৰটি সম্পূৰ্ণৰূপে ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হয়। এনেদৰেই ইতিহাসৰ এখিলা পাত কালৰ বুকুত লয় পালে।

এই নাট্যমন্দিৰটো ভাগি পৰাত গুৱাহাটীৰ নাট্যপ্ৰেমীসকলৰ মাজত বৰ আহুকালৰ সৃষ্টি হৈছিল। দুৰ্গা পূজাথলীৰ লগে লগে গুৱাহাটীৰ নাট্যানুষ্ঠানে আজি এঠাইত, কালিলৈ সিঠাইত ঠাই সলাই ফুৰিব লগা হৈছিল। উজান বজাৰৰ ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰৰ ৰাধানাথ বৰুৱা তহচিলদাৰৰ আহল-বহল বুলনিচ'ৰাত দুৰ্গা পূজাৰ সময়ত নাটক মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। সেই সময়ত যোৰপুখুৰীৰ পাৰত বা আন আন ঠাইতো অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাটক মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। সেই সময়ত ৰোহিণী কুমাৰ চৌধুৰীৰ নেতৃত্বত কেইবাগৰাকী নাট্যপ্ৰেমী ব্যক্তিয়ে লগ হৈ ভৰলুমুখ অঞ্চলতো অস্থায়ী মঞ্চ পাতি নাট্যাভিনয় কৰাৰ কথা গম পোৱা যায়।

ঊনবিংশ শতিকাৰ অন্তিমভাগত গুৱাহাটীৰ নগৰীয়া নাট্যচৰ্চাত পানবজাৰৰ আৰ্য নাট্য সমাজ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰতিষ্ঠান হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। ১৮৯৭ চনৰ বৰ ভুঁইকঁপত গুৱাহাটীৰ আগৰ নাট্যঘৰ ধ্বংস হোৱাৰ পাছত ১৮৯৮ চনত পানবজাৰ-শুক্ৰেশ্বৰ অঞ্চলত আৰ্য নাট্য সমাজৰ নাট্যমন্দিৰ স্থাপিত হয়; সমসাময়িক ঐতিহাসিক বিৱৰণেও ১৮৯৮ চনটোকেই সমৰ্থন কৰে (Guwahati Metropolitan Development Authority, n.d.)। স্থানীয় নাট্য-ইতিহাসত আৰম্ভণিৰ পৰ্যায়ত জাহাজ কোম্পানীৰ গুদামঘৰ ব্যৱহাৰ কৰি নাট্যচৰ্চা চলোৱাৰ কথাও উল্লেখ আছে। মাণিক চন্দ্ৰ বৰুৱা, কালীচৰণ সেন, চিদানন্দ চৌধুৰী আৰু অন্যান্য অসমীয়া-বঙালী নাট্যপ্ৰেমীৰ উদ্যোগে এই প্ৰতিষ্ঠান গঢ় লৈ উঠে। প্ৰথম অৱস্থাত অসমীয়া আৰু বঙালী নাট্যকৰ্মীয়ে সমিলমিলেৰে ইয়াত নাটক মঞ্চস্থ কৰিছিল। আগৰ নাট্যমন্দিৰ ধ্বংস হোৱাৰ পাছত গুৱাহাটীৰ নাট্যপ্ৰেমীসকলৰ বাবে আৰ্য নাট্য সমাজ এক মুখ্য নাট্যকেন্দ্ৰ হৈ উঠে। এইদৰে ইয়াক গুৱাহাটীৰ প্ৰাৰম্ভিক স্থায়ী নাট্যঘৰসমূহৰ ভিতৰত, বিশেষকৈ আগৰ নাট্যঘৰৰ পাছৰ দ্বিতীয় গুৰুত্বপূৰ্ণ নগৰীয়া নাট্যমঞ্চ হিচাপে গণ্য কৰিব পাৰি।

১৯১২ চনৰ পাছত এই নাট্যমঞ্চটোত কোনে কি নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল সেই বিষয়ে সঠিক তথ্য পোৱা নাযায়। অৱশ্যে, এই নাট্যমঞ্চটোতে ১৯৪৯ চনত

গুৱাহাটী শিল্পী সংঘই সহ-অভিনয় পুনৰ আৰম্ভ কৰি তাৰ ভেটি সুদৃঢ় কৰি তোলে। ইয়াৰ পাছতো সেই নাট্যমঞ্চত বিভিন্ন নাটক পৰিৱেশিত হোৱাৰ লগতে বিষ্ণু ৰাভাই এবাৰ তাণ্ডৱ নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰিছিল বুলিও জনা যায়। পৰৱৰ্তী সময়ত, গুৱাহাটী মেডিকেল কলেজ স্থাপন কৰিবৰ বাবে অসম চৰকাৰে ১৯৬২ চনৰ ২৪ নৱেম্বৰ তাৰিখে এই নাট্যমঞ্চটোৰ মাটিখিনি অধিগ্ৰহণ কৰে। এনেদৰেই গুৱাহাটী চহৰৰ এই পুৰণি নাট্যমঞ্চটো কালৰ গৰ্ভত লোপ পালে।

এই তিনিটাই আছিল অসমৰ আৰম্ভণি পৰ্বৰ স্থায়ী প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ। ইয়াৰ পাছতে গুৱাহাটীকে ধৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত প্ৰচেনিয়াম আৰ্হিৰ স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ হ'বলৈ ধৰে।

অসমত স্থায়ী প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ বিৱৰ্তন

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ বছৰ কেইটাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ দশক কেইটাত অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত স্থায়ী প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ স্থাপন হয়। স্থায়ী প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ স্থাপন হোৱাৰ সময়লৈকে সেইবোৰ ঠাইত প্ৰচেনিয়ামৰ আৰ্হিতে অস্থায়ীভাৱে নিৰ্মাণ কৰি লোৱা মঞ্চত নাটক পৰিৱেশন হৈ আহিছিল। দুৰ্ভাগ্যজনক কথাটো হ'ল সেই কালত কেনেদৰে মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল তাৰ কোনো ধৰণৰ তথ্য ক'তো বিস্তৃতভাৱে লিপিবদ্ধ হৈ থকা নাই। তলত অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত কেতিয়া স্থায়ী প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ স্থাপন হৈছিল সেই বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

শিৱসাগৰ

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, শিৱসাগৰতেই প্ৰথমখন অসমীয়া আধুনিক নাটক অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। ১৮৯৯ চনত ফণীধৰ চলিহা, ৰাধিকামোহন বৰুৱা, গুঞ্জানন বৰুৱা, বেণুধৰ ৰাজখোৱা, কেশৱানন্দ ভৰালী, ৰত্নেশ্বৰ বৰুৱা, ফণীভূষণ বৰুৱা আদি নাট্যপ্ৰাণ ব্যক্তিসকলৰ প্ৰচেষ্টাত আৰম্ভ হোৱা শিৱসাগৰ নাট্যসমাজে *সীতাৰ পাতাল প্ৰৱেশ* (*বৈদেহি বিচ্ছেদ*) নাটকেৰে তেওঁলোকৰ নাট্যযাত্ৰাৰ শুভাৰম্ভ কৰে। প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাত স্থাপন কৰা নাটঘৰটো ভাগি যোৱাত আমোলাপট্টিৰ ৰাজহুৱা নামঘৰৰ কাষত ঘৰ এটা সাজি নাটশাল স্থাপন কৰে। এই সময়ছোৱাত আগবাঢ়ি আহিছিল কুলধৰ চলিহা, তাৰিণীপ্ৰসাদ বৰুৱা, শূলধৰ বৰকটকী, নন্দীনাথ ফুকন, চম্পকধৰ বৰুৱা, ৰত্নধৰ বৰকটকী, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, নৰেণ ফুকন, লোকনাথ শৰ্মা আদি ব্যক্তিসকল। পৰৱৰ্তী সময়ত শিৱসাগৰৰ ৰাইজে নিৰ্মাণ কৰা কো-অপাৰেটিভ ষ্টোৰৰ দোকান ঘৰটোকে কিনি লৈ শিৱসাগৰ নাট্যসমাজে তাতে

নাটশাল পাতে। সেয়া ১৯১৩ চনৰ আগৰ কথা বুলি অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই মত পোষণ কৰিছে। ১৯২২–২৩ চনত এই ঠাইৰ নাটঘৰটো উৰলি যোৱাত স্থায়ীভাৱে নাটশাল পতাৰ কথা চিন্তা কৰি বৰ্তমান নাটশাল থকা ঠাইত নাট্যমঞ্চৰ কাম আৰম্ভ কৰা হয় আৰু ১৯২৪ চনত এটা স্থায়ী নাটশাল স্থাপন কৰা হয়।

১৯৫৮ চনত শিৱসাগৰ নাট্যসমাজে তেওঁলোকৰ নাটশালাটোক ন-ৰূপ আৰু প্ৰাণ প্ৰদান কৰি “ভাগৱতীপ্ৰসাদ বৰুৱা ঘূৰণ মঞ্চ” নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ায়। সহজানন্দ ভৰালীয়ে আগভাগ লৈ নিৰ্মাণ কৰা এই ঘূৰণ মঞ্চটো অসমৰ প্ৰাৰম্ভিক ঘূৰণ মঞ্চসমূহৰ অন্যতম হিচাপে উল্লেখযোগ্য। এই মঞ্চত একেলগে তিনিটা দৃশ্যসজ্জা সাজু কৰি ৰাখিব পৰা গৈছিল আৰু মঞ্চটো ঘূৰাব পৰা গৈছিল। এই মঞ্চত পোনপ্ৰথম বাৰৰ বাবে সাৰদাকান্ত বৰদলৈয়ে ৰচনা কৰা *তেজ-মঙহ* (*সেই বাটেদি*) নাটকখন মঞ্চস্থ কৰি মঞ্চ মুকলি কৰা হৈছিল। অৱশ্যে বৰ্তমান এই ঘূৰণ মঞ্চটো বেয়া হৈ পৰিছে।

নাজিৰা

১৯০০ চনৰ পৰাই নাজিৰাত নাট্যচৰ্চাৰ কিছু উল্লেখ পোৱা যায় যদিও সেই সময়ৰ নাট্যপৰিৱেশনৰ পূৰ্ণ তথ্য সংৰক্ষিত হোৱা নাই আৰু স্থায়ী ৰংগমঞ্চও নাছিল। ১৯১৮ চনত নাজিৰা নাট্যমন্দিৰ গঢ়ি তোলাৰ উদ্যোগ অধিক সুস্পষ্ট হয় আৰু বিভিন্ন ঠাইত অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাটক পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যৰ বিৱৰণৰ পৰা বুজা যায় যে এনে অস্থায়ী মঞ্চবোৰ কাঠৰ খুঁটা আৰু তক্তাৰে চাৰি-পাঁচ ফুটমান ওখকৈ সাজি, তাৰ সৈতে বহু দৰ্শক বহিব পৰা বৃহৎ আৱৰণযুক্ত স্থান সংযুক্ত কৰা হৈছিল (ভট্টাচাৰ্য, ১৯৮৮)। পৰৱৰ্তী সময়ত আগৰ মঞ্চ নষ্ট হোৱাৰ পাছত ১৯২৬ চনত পূৰণমল লাহতিকে আদি কৰি বিভিন্নজনৰ সহায়ত অসম কোম্পানীৰ মাটিত স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হয়; ১৯৪৬ চনত ৰংগমঞ্চটো পুনৰ উন্নীত কৰা হয়।

যোৰহাট

যোৰহাটত ঊনবিংশ শতিকাৰ অন্তিমভাগতেই আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ বীজ দেখা যায়। লেখকদ্বয়ৰ সংগৃহীত স্থানীয় নাট্য-ইতিহাসভিত্তিক তথ্য অনুসৰি ১৮৮৫ চনমানত বুদ্ধীন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্যৰ *ৰমণী গাভৰু* নাটকখন বুঢ়ী গোঁসানীৰ দেৱালৰ খোলাত অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল; এই ঘটনাক যোৰহাটৰ আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ এক প্ৰাৰম্ভিক নিদৰ্শন হিচাপে ধৰা যায়। ইয়াৰ সমান্তৰালে যোৰহাটৰ নাগৰিক-সাংস্কৃতিক সংগঠনবো বিকাশ ঘটিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত “যোৰহাট এমেচাৰ থিয়েটাৰ” নামেৰে সংগঠিত নাট্যচৰ্চাৰ ধাৰা গঢ় লৈ

উঠে। চৰকাৰী জিলা-ইতিহাসত ১৮৯৬ চনত যোৰহাটত অস্থায়ী থিয়েটাৰ হল স্থাপন আৰু ১৮৯৮ চনত স্থায়ী থিয়েটাৰ হল নিৰ্মাণৰ উল্লেখ আছে (Jorhat District Administration, n.d.)। সেয়ে ১৮৮৫ চনৰ প্ৰাৰম্ভিক নাট্য-পৰিৱেশন, ১৮৯৬ চনৰ সংগঠিত অস্থায়ী মঞ্চ আৰু ১৮৯৮ চনৰ স্থায়ী নাট্যঘৰ—এই তিনিটা ঘটনাক পৃথক ঐতিহাসিক স্তৰ হিচাপে বিবেচনা কৰাটো অধিক যুক্তিসংগত।

যোৰহাটৰ নাট্যচৰ্চা পৰৱৰ্তী দশকসমূহতো একেৰাহে চলি থাকে। লেখকদ্বয়ৰ সংগৃহীত স্থানীয় তথ্যত ১৯১৪–১৫ চনমানত বৰ্তমানৰ স্থানত মঞ্চ পুনৰ্গঠন, প্ৰাতিষ্ঠানিক পুনৰ্বিন্যাস আৰু “যোৰহাট থিয়েটাৰ” নামটোৰ স্থায়ী প্ৰচলনৰ প্ৰসংগ পোৱা যায়। এই তথ্যক ১৮৯৮ চনৰ প্ৰথম স্থায়ী থিয়েটাৰ হল নিৰ্মাণৰ সৈতে একে ঘটনা বুলি নধৰি যোৰহাটৰ নাট্যমঞ্চৰ পৰৱৰ্তী বিকাশ-পৰ্যায় হিচাপে দেখা উচিত। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, ৰাধানাথ ফুকন, জয়চন্দ্ৰ মিশ্ৰ, ৰাজেন্দ্ৰ ঘোষ, জগন্নাথ বৰুৱা, সাৰদা বৰুৱা, অপূৰ্ব পাল, গোবিন্দ বেজবৰুৱা, বুদ্ধীন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্য আদি নাট্যৰসিকৰ অংশগ্ৰহণে যোৰহাটক অসমৰ এক উল্লেখযোগ্য আধুনিক নাট্যকেন্দ্ৰলৈ উন্নীত কৰে।

সমসাময়িক সময়তে যোৰহাটৰ পশ্চিমফালে “তৰাজান নাট্য সমাজ”, পূবে “কেন্দুগুৰি কৃষ্টি-কলা মঞ্চ”, দক্ষিণে “বঙাল পুখুৰী নাট্যসমাজ”, উত্তৰে “বালিগাঁও সন্মিলিত নাট্যমন্দিৰ” প্ৰতিষ্ঠিত হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে, ১৯০১ চনমানতে বালিগাঁও অঞ্চলৰ কোৱোকাতলী গাঁৱৰ কীৰ্তিচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে ঘৰৰ দুৰ্গাপূজাৰ সময়ত ঘৰৰ টোলত আধুনিক ধৰণৰ অভিনয়ৰ সূত্ৰপাত কৰিছিল। ১৯২১ চনত আনন্দচন্দ্ৰ বেজবৰুৱাই মাটি এবিঘা দিয়াত তাতে “বালিগাঁও সন্মিলিত নাট্যমন্দিৰ”ৰ স্থায়ী মঞ্চখনৰ নিৰ্মাণ আৰম্ভ হয় আৰু ১৯৫০–৫১ চনত পকীঘৰৰ ৰূপ লাভ কৰে।

যোৰহাট নগৰৰ কাষৰে টীয়ক, জাঁজী অঞ্চলতো কেইবাটাও নাট্যমঞ্চ স্থাপন কৰা হয়। ১৮৯৫ চনতে “জাঁজী নাট্যসমাজ”ৰ জন্ম হয় যদিও ১৯১৬ চনমানতহে অস্থায়ীভাৱে হ’লেও এটি নাটশালা গঢ়ি তোলা হয়। পৰৱৰ্তী সময়ত ১৯৫০ চনতহে স্থায়ীভাৱে নাটশালা আৰু হলঘৰ নিৰ্মাণ কৰা হয় আৰু “জাঁজী নাট্যসমাজ কলাভৱন” নামেৰে নতুনকৈ নামকৰণ কৰা হয়।

গোলাঘাট

জয়চন্দ্ৰ মুঞ্চিপৰ উদ্যোগত ১৮৯৫ চনত “গোলাঘাট নাট্যমন্দিৰ”ৰ ভেটি স্থাপন কৰা হয়। ইয়াৰ আগতেও সেই অঞ্চলত বাংলা নাটক অভিনয় কৰা হৈছিল যদিও ১৮৯৬ চনত *হৰিশচন্দ্ৰ* নামৰ বাংলা নাটক এখন অনুবাদ কৰি মঞ্চস্থ কৰি আধুনিক অসমীয়া নাট্যযাত্ৰা আৰম্ভ কৰে। নাট্যদলটোৰ নামকৰণ

কৰা হয় “গোলাঘাট এমেছাৰ ছোচাইটী” নামেৰে। ১৮৯৬ চনত মাটিৰ মালিকৰ সৈতে কিবা মনোমালিন্য হোৱাত বৰ্তমান লোকানন্দ নামঘৰ থকা ঠাইত নতুনকৈ নাট্যমন্দিৰ স্থাপন কৰা হয়। বিভিন্ন কাৰণত সেই অঞ্চলত নাট্যচৰ্চা স্থবিৰ হৈ পৰিছিল আৰু ১৯০৩ চনত এই অস্থায়ী মঞ্চটোও ভাগি পৰে। তাৰ পাছতে সেই ঠাইতে পুনৰ নতুনকৈ অস্থায়ী মঞ্চ এটা নিৰ্মাণ কৰি নাট মেলে। ১৯১৯ চনতে নাটঘৰটো বৰ্তমান থকা ঠাইলৈ আনি স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰাৰ কথা চিন্তা কৰা হৈছিল যদিও সেয়া হৈ উঠা নাছিল। ১৯৩৮ চনতহে বৰ্তমান থকা ঠাইত স্থায়ী মঞ্চ এটি নিৰ্মাণ কৰি লোৱা হয়।

দেৰগাঁও

অসমত মঞ্চ স্থাপনৰ ধুম উঠি থকা সময়তেই দেৰগাঁৱতো তাৰ বা লাগিছিল। লক্ষেশ্বৰ পূজাৰী, শশীধৰ গোস্বামী, বোধেশ্বৰ ঠাকুৰ, মহো বায়ন, নৰনাথ মহন্ত, ধীৰেন দত্ত আদি নাট্যপ্ৰেমী ৰাইজৰ আশাশুধীয়া চেষ্টাত ১৯২৯ চনত *উৰ্বশী উদ্ধাৰ* নাটকৰ অভিনয়েৰে “বাপুজী নাট্যমন্দিৰ” ধাৰণাটোৰ বীজ ৰোপণ কৰা হয়। *উৰ্বশী উদ্ধাৰ* নাটক পৰিৱেশনৰ লগত জড়িত ব্যক্তিসকলে ১৯৩০ চনত “ধৰ্ম নাট্যমন্দিৰ” নামেৰে নাটঘৰটো নামকৰণ কৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত, ১৯৪৮ চনত এই নাট্যমন্দিৰটোৰ নাম সলনি কৰি “বাপুজী নাট্যমন্দিৰ” কৰা হয়। ইয়াৰ পাছত দেৰগাঁৱত কেইবাটাও নাট্যমন্দিৰ স্থাপিত হয়—“দেৰগাঁও টাউন ক্লাব”, “বৰুৱা-ফুকন গাঁও নাট্যমন্দিৰ”, “মিলন নাট্যমন্দিৰ”, “গণনাট্য মন্দিৰ”, “বহাগী নাট্যমন্দিৰ” আদি।

ডিব্ৰুগড়

১৮৭২ চনতে দুৰ্গা পূজা উপলক্ষে *প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ* নাটকেৰে ডিব্ৰুগড়ত আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ শুভাৰম্ভ ঘটে। ভৱকান্ত বৰুৱা আৰু ৰাধানাথ চাংকাকতিৰ উদ্যোগত মঞ্চস্থ হোৱা এই নাটকখনিত অসমীয়া আৰু বাংলাভাষী সকলোৱে সমানে হাত উজান দিছিল যদিও নাটকখনি বাংলা ভাষাতহে পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। এনেদৰেই সমূহ ৰাইজৰ প্ৰচেষ্টাত পাঁচ আলিত “বঙালী এমেছাৰ থিয়েটাৰ”ৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়। পৰৱৰ্তী সময়ত অসমীয়া লোকসকলে এককভাৱে নাটশাল পাতিবলৈ মনস্থ কৰে আৰু ঘনশ্যাম খাৰঘৰীয়া ফুকন আৰু ফণীধৰ চলিহাৰ যত্নত খেৰ-বাঁহৰ এটা অস্থায়ী নাট্যমন্দিৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। তেওঁলোকে ১৮৮৫ চনত “জনৈক জ্ঞানী” ছদ্মনামেৰে লিখা *অভিমন্যু বধ* নাটকখন মঞ্চস্থ কৰে। ৰাধানাথ চাংকাকতি, লক্ষ্মীনাথ কাকতি, পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা, চন্দ্ৰধৰ ৰাজখোৱা, ঘনশ্যাম খাৰঘৰীয়া ফুকন, হৰিনাৰায়ণ শৰ্মা, হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী প্ৰমুখ্যে আৰু

বহুজন নাট্যপ্ৰেমী ৰাইজে আৰম্ভ কৰা এই নাট্যচৰ্চাই আছিল "আমোলাপট্টি চৌখিন নাট্যমন্দিৰ"ৰ আদি পৰ্ব। এই অস্থায়ী নাট্যমন্দিৰটো কোনোবাই এদিন জুই লগাই ধ্বংস কৰে। তাৰ পাছত ১৯০৫–০৬ চনত টংকেশ্বৰ বৰুৱাৰ সম্পাদকত্বত কাৰ্য-নিৰ্বাহক সভাই ভৱিষ্যতে কিনাৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰে পূজাঘৰৰ কাষত থকা গোলাপচন্দ্ৰ বৰুৱা (দুৱাৰা)ৰ মাটি বন্দবস্ত কৰি পুনৰ নতুনকৈ অস্থায়ী নাটঘৰ নিৰ্মাণ কৰে। সেয়াও এদিন ধুমুহাত ভাগি পৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত সেই ঠাইতে স্থায়ী নাটঘৰ এটি নিৰ্মাণ কৰা হয়।

তিনিচুকীয়া

ডিব্ৰুগড়ৰ কাষতে থকা তিনিচুকীয়াও অসমৰ আধুনিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনত পিছ পৰি থকা নাছিল। ১৯১৪ চনতে তিনিচুকীয়া পুখুৰীৰ পাৰত *হৰিশ্চন্দ্ৰ* নামৰ নাটক এখন মঞ্চস্থ হোৱাৰ পৰাই ইয়াত নাট্যচৰ্চাৰ শুভাৰম্ভ ঘটে। অৱশ্যে ১৯২০ চনমানৰ পৰাহে তাত *চন্দ্ৰহংস, মেঘনাদ বধ, পাৰ্থ-পৰাজয়, বৈদেহি বিচ্ছেদ, অম্বা, ৰমণী গাভৰু* আদি নাটকেৰে নাট্যচৰ্চাই এক মাত্ৰা লাভ কৰে। এই নাট্যচৰ্চাই ১৯২৫ চনত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা "গোপালচন্দ্ৰ-ৰবিচন্দ্ৰ নাট্যমন্দিৰ"তহে প্ৰাণ পাই উঠে। গোপালচন্দ্ৰ দত্তদেৱ, ৰবিচন্দ্ৰ দত্তদেৱ, আনন্দ বৰুৱা, গিৰীণ বৰঠাকুৰ, নন্দ দাস, দিবাকৰ ফুকন আদি লোকৰ দ্বাৰা এই নাট্যমন্দিৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়। ১৯২৫ চনতেই টিনৰ চাল, পকা ভেটি, লোৰ খুঁটা আৰু মাৰলীৰে এটা ছোঁঘৰৰ সৈতে নাট্যমন্দিৰ আৰু পূজাঘৰ স্থাপন হয়।

লখিমপুৰ

অসমৰ নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰখনত এক বিশিষ্ট আসন অধিকাৰ কৰি আছে লখিমপুৰে। অৱশ্যে অসমৰ আন ঠাইবোৰৰ দৰে লখিমপুৰতো কেতিয়া আৰু কি নাটকেৰে আধুনিক নাট্যচৰ্চা আৰম্ভ হৈছিল সেয়া আলোছায়াময়। লখিমপুৰতো প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাত স্থায়ী ৰংগমঞ্চ নাছিল। বিভিন্ন উৎসৱ উপলক্ষে অস্থায়ী ৰংগমঞ্চ পাতি নাটক পৰিৱেশন কৰাৰ কথা জনা যায়। ১৯১১ চনত পঞ্চম জৰ্জৰ ৰাজ অভিষেক উপলক্ষে অনুষ্ঠিত দৰবাৰত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰা, ভোলানাথ শৰ্মা হাজৰিকা, হাৰিবৰ দাস, কন্দৰ্পনাথ ফুকন আদি নাট্যপ্ৰাণ ব্যক্তিসকলে নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ কথা গম পোৱা যায়। এই মঞ্চখনকেই পৰৱৰ্তী সময়ত পঞ্চানন দেৱালৰ কাষলৈ সম্প্ৰসাৰিত কৰি নাটঘৰ স্থাপন কৰা হয় আৰু "পঞ্চানন দেৱালয় নাট্যমন্দিৰ" (১৯২৭) নামেৰে নামকৰণ কৰা হয়। বিংশ শতিকাৰ সপ্তম দশকলৈকে এই নাট্যমন্দিৰটোৱেই আছিল লখিমপুৰৰ প্ৰধান নাট্যচৰ্চাৰ কেন্দ্ৰ।

লখিমপুৰৰ দাঁতিকাষৰীয়া পানীগাঁও অঞ্চলতো ১৯২৪ চনত “পানীগাঁও প্ৰগতি সংঘ” নামেৰে নাট্যদল এটা গঠন কৰা হয় আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত এটি নাট্যমন্দিৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়। ঠিক সেইদৰে বিহপুৰীয়া অঞ্চলতো ১৯৩০ চনতে “বিহপুৰীয়া সন্মিলিত নাট্যসমাজ” (প্ৰথম অৱস্থাত নাম আছিল ইউনিয়ন থিয়েটাৰ পাৰ্টি) প্ৰতিষ্ঠা হয় আৰু এই নাট্যসমাজে *কনৌজ কুঁৱৰী, নৰকাসুৰ, নীলাম্বৰ, মণিৰাম দেৱান, ছাহজাহান, মুক্তি-সংগ্ৰাম, পিয়লি ফুকন* নাটক মঞ্চস্থ কৰি অৱদান আগবঢ়াইছে। তাৰ লগতে নাৰায়ণপুৰত “বীণাপাণি নাট্যসমাজ” আৰু ধলপুৰত “আদৰ্শ নাট্যসমাজ” প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল বিংশ শতিকাৰ তৃতীয়–চতুৰ্থ দশকত। তেওঁলোকেও নিজা নিজা ধৰণে প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ স্থাপন কৰি অসমীয়া নাটক মঞ্চস্থ কৰি আহিছে।

বিশ্বনাথ চাৰিআলি

অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনত এক উল্লেখযোগ্য স্থান অধিকাৰ কৰি আছে বিশ্বনাথ চাৰিআলিয়ে। বিশ্বনাথ চাৰিআলিত যাত্ৰাধৰ্মী দুই-এক নাটকেৰে নাট্যচৰ্চাৰ পাতনি মেলা হয় যদিও ১৯৩১ চনতহে এক নাট্যসমাজৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়। তেওঁলোকে ১৯৩১ চনৰ পৰা ১৯৩৬ চনলৈকে বিভিন্ন অস্থায়ী মঞ্চত নাট্যচৰ্চা কৰি আছিল যদিও ১৯৩৭ চনত কেইবাজনো বিশিষ্ট ব্যক্তিয়ে (কৃপানাথ মালাকাৰ, ধীৰনাথ মেধি, মীনাৰাম বৰা, দেৱেশ্বৰ শৰ্মা) মাটি দান কৰি স্থায়ী নাট্যমঞ্চ গঠন কৰিবলৈ উৎসাহিত কৰে। যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা বৰঠাকুৰ, বুদ্ধীন্দ্ৰনাথ গোস্বামী, অমৃতলাল বৰুৱা, ডিম্বেশ্বৰ গোস্বামী, ভোগীৰাম দাস, দেবেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, ভদ্ৰেশ্বৰ গোস্বামী আদি ব্যক্তিৰ উদ্যোগ আৰু প্ৰচেষ্টাত এই নাট্যসমাজখন গঠিত হয়। প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাত তেওঁলোকৰ নাট্যসমাজৰ নাম ঠিক হোৱা নাছিল যদিও বিশ্বনাথ চাৰিআলিৰে ভাগি যোৱা বঙালী থিয়েটাৰ পাৰ্টিৰ মঞ্চৰ সামগ্ৰীবোৰ ক্ৰয় কৰোঁতে পোৱা এখন তোৰণত “বীণাপাণি থিয়েটাৰ পাৰ্টি” লিখা আছিল আৰু সেইটোকে সলাই “বীণাপাণি নাট্যসমাজ” কৰা হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে এই নাট্যসমাজে ১৯৪২ চনতে জেনেৰেটৰৰ দ্বাৰা বিজুলী চাকি জ্বলাই নাটক প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। এই নাট্যসমাজৰ স্থায়ী ৰংগমঞ্চটোও ১৯৬৪ চনত ঘূৰণ ৰংগমঞ্চ হিচাপে নিৰ্মাণ কৰি উলিওৱা হয়। কিন্তু বৰ্তমান সেই মঞ্চটো নতুনকৈ নিৰ্মাণ কৰা হৈছে আৰু ঘূৰণ মঞ্চটো নাইকীয়া কৰা হৈছে।

জামুগুৰিহাট, চতিয়া

বিশ্বনাথ চাৰিআলিৰ কাষতে থকা জামুগুৰিহাটত অৱস্থিত “বাপুজী ভৱন নাট্য সমিতি”য়েও অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনলৈ অৱদান আগবঢ়াই আহিছে। *টেক্সি ড্ৰাইভাৰ, সেই বাটেদি, বিভ্ৰাট, হাইদৰ আলি, মহাসমৰ, ঋণ পৰিশোধ, নদী আৰু নিজৰা* তেওঁলোকৰ উল্লেখযোগ্য প্ৰযোজনা। ঠিক সেইদৰে চতিয়া অঞ্চলতো তেজপুৰৰ বাণ ৰংগমঞ্চ স্থাপন কৰাৰ কিছুদিন পাছতে “থিয়েটাৰ পাৰ্টি” নামেৰে এটা ৰংগমঞ্চ স্থাপন কৰা হয়। বংশীধৰ হাজৰিকা, খৰ্গেশ্বৰ হাজৰিকা, ৰাধাকান্ত হাজৰিকা, শ্ৰীধৰ ফুকন, হৰিবিলাস ফুকন, গজেন বৰুৱা, ঘন কলিতা আদি লোকৰ নাট্যচৰ্চাৰ কেন্দ্ৰ আছিল এই চতিয়া থিয়েটাৰ পাৰ্টি। পৰৱৰ্তী সময়ত এই নাম সলাই “চতিয়া নাট্যসমাজ” কৰা হয়। এই মঞ্চতেই ফণী শৰ্মাই বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ লগত লগ লাগি *এমুঠি চাউল* নাটকখন মঞ্চস্থ কৰিছিল।

তেজপুৰ

অসমৰ সাংস্কৃতিক প্ৰাণকেন্দ্ৰস্বৰূপ তেজপুৰ আছিল অসমৰ আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰো প্ৰাণকেন্দ্ৰ। তেজপুৰ বুলি ক’লে আমি মূলতঃ বাণ থিয়েটাৰৰ কথাই কওঁ যদিও তেজপুৰ চহৰৰ দাঁতিকাষৰীয়া অঞ্চল ডিপোটা, বেচেৰীয়া, মিলন বাকৰি, মোৱামাৰী, ডেকাৰগাঁও, বাঁহবাৰী, বিহগুৰি, পিঠাখোৱা, পৰ্বতীয়া, হলেশ্বৰ, দা-ধৰা বামুণ চুবুৰী, মিচন চাৰিআলি, মাজগাঁও আদি অঞ্চলতো ঊনবিংশ শতিকাৰ আদি দশক তিনিটাত বিভিন্ন নাট্যমন্দিৰৰ শুভাৰম্ভ হৈছিল। এই নাট্যমন্দিৰসমূহতো বিভিন্ন নাটক নিৱেদন কৰি তেওঁলোকে নাট্যচৰ্চা কৰি সামগ্ৰিকভাৱে অসমৰ নাট্য ক্ষেত্ৰখনলৈ অতুলনীয় অৱদান আগবঢ়াই আহিছে।

তেজপুৰত ঊনবিংশ শতিকাৰ অন্তিম দশকৰ পৰা নাট্যাভিনয় আৰু ভাষা-সংস্কৃতিৰ সংগঠিত চৰ্চা সমান্তৰালভাৱে বিকশিত হয়। ১৮৯৬ চনত লক্ষ্মীকান্ত দাসৰ ঘৰৰ দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাৰ *হৰিশ্চন্দ্ৰ* আৰু দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *মহৰি* অভিনীত হয়; একে সময়তে *সীতাৰ বনবাসো* মঞ্চস্থ হয়। অঞ্চলটোৰ প্ৰাৰম্ভিক নাট্যদলসমূহৰ ভিতৰত অবৈতনিক নাট্য সমাজ উল্লেখযোগ্য, য’ত অসমীয়া আৰু বঙালী উভয় সম্প্ৰদায়ৰ অংশগ্ৰহণ আছিল। ১৯০১ চনৰ পৰা নিজাববীয়াকৈ নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ ধাৰা অধিক স্পষ্ট হয়। ইয়াৰ সমান্তৰালে ১৮৯০ চনত লম্বোদৰ বৰাৰ উদ্যোগত গঢ় লৈ উঠা অসমীয়া ভাষাৰ আলোচনা সভা ১৮৯৭ চনত তেজপুৰ অসমীয়া ভাষা উন্নতি সাধিনী সভা নামেৰে পুনৰ সংগঠিত হয়। এই সভাই ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নয়ন, পুৰণি গীত-মাতৰ পুনৰুজ্জীৱন, নামঘৰ-নিৰ্মাণ আৰু সাহিত্য-সংগীত বিষয়ক ৰাজহুৱা

আলোচনাৰ দৰে কাৰ্যৰ জৰিয়তে তেজপুৰৰ সাংস্কৃতিক পৰিৱেশ গঢ়ি তোলাত বিশেষ ভূমিকা লয়। হৰবিলাস আগৰৱালাৰ সভাপতিত্বত আয়োজন হোৱা এক ৰাজহুৱা সভাত নতুনকৈ সাজি উলিয়াবলৈ লোৱা নামঘৰটোৰ কাম অভাউসা সভাক অৰ্পণ কৰি তাৰ নাম অভাউসা সভাৰ নামঘৰ থোৱা হয়।

এই নামঘৰটোত আৰম্ভ কৰা নাট্যমন্দিৰটোৰ নামকৰণ সম্পৰ্কেও প্ৰথম অৱস্থাত মতবিৰোধ ঘটিছিল। এটা দলে "মহাভৈৰৱ নাটমন্দিৰ" হ'ব লাগে বুলি কোৱাৰ বিপৰীতে আন এটা দলে "ভৈৰৱী নাটমন্দিৰ" হ'ব লাগে বুলি মত পোষণ কৰিছিল। সেই সময়ৰ নাট্যমন্দিৰৰ নামকৰণ সম্পৰ্কে আয়োজিত এখন সভাত অঃ ভাঃ উঃ সাঃ সভাৰ সম্পাদক পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই বৰ বুদ্ধিদীপ্ততাৰে দুয়োপক্ষক সন্মত কৰাই "বাণ নাট্যমন্দিৰ" নামটো গ্ৰহণ কৰায়। পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই *মোৰ সোঁৱৰণীত* লিখিছিল "পাছে পাচলৈ থিয়েটাৰৰ বতাহে পাই নাট মন্দিৰৰ অসমীয়া চালিখন উৰুৱাই নিয়াত তাৰ ঠাই ষ্টেজ নামৰ তালিয়ে অধিকাৰ কৰিছে। এতিয়া সেই আলমতে বাণ নাট্যমন্দিৰটিৰ 'বাণ ষ্টেজ' নামে জনাজাত হৈছে।" অৱশ্যে কেতিয়াৰ পৰা এই নাম সলনি হ'ল সেই বিষয়ে সঠিক তথ্য পোৱা নাযায়। প্ৰসংগক্ৰমে স্মৰণযোগ্য যে, ১৯২১ চনত তেজপুৰৰ বাণ ৰংগমঞ্চত বৈদ্যুতিক পোহৰত *নীলাম্বৰ* নাটখন মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। এইখনেই বৈদ্যুতিক পোহৰত মঞ্চস্থ হোৱা প্ৰথম অসমীয়া নাটক। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে এই নাটকখনতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাইও অভিনেতা হিচাপে ভূমুকি মাৰিছিল। ইয়াৰ পাছত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *শোণিত কুঁৱৰী* নাটকখন ১৯২৪ চনত মঞ্চস্থ কৰাৰ সময়তো বৈদ্যুতিক পোহৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল।

নগাঁও

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, তৃতীয়খন আধুনিক অসমীয়া নাটক *বঙাল-বঙালনী* নাটক পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল ১৮৭১ চনত, স্থান আছিল হয়বৰগাঁও "বীণাপাণি নাট্যমন্দিৰ"। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে সেই সময়ত এই বীণাপাণি নাট্যমন্দিৰো অস্থায়ী ৰূপতহে আছিল। প্ৰথম অৱস্থাত এই নাট্যমন্দিৰটোৰ নাম আছিল "বীণাপাণি ৰংগমঞ্চ"। ১৯২৪ চন মানত সেই সময়ৰ চৰকাৰৰ পৰা স্থায়ী মাটি লাভ কৰাত তাতে স্থায়ী মঞ্চ স্থাপনৰ কাম আগবঢ়োৱা হয় আৰু তেতিয়াই নামটো সলাই "বীণাপাণি নাট্যমন্দিৰ" কৰা হয়।

নগাঁও অঞ্চলত ১৮৮৬ চনত অস্থায়ী ৰংগমঞ্চত *অভিমন্যু বধ* নাটকৰ অভিনয় হোৱাৰ কথা হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যইও *নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনিত* উল্লেখ কৰি

গৈছে। ঠিক সেইদৰে মহাৰাণী ভিক্তোৰিয়াৰ হীৰক জয়ন্তী উৎসৱত দেৱনাথ বৰদলৈয়ে লিখা *জৰাসন্ধ বধ* আৰু ১৮৯৭ চনত ৰত্নেশ্বৰ মহন্তৰ *দ্ৰৌপদীৰ বেণীবন্ধন* নাটকখন অভিনয় কৰাৰ কথা জনা যায়। ১৯০২ চনত নগাঁওত “নগাঁও আছামিজ ড্ৰেমেটিক ক্লাব” নামৰ এটি নাট্যদল গঠন কৰি নাটঘৰ এটা বান্ধিবলৈ লোৱা হয়। অৱশ্যে ১৯২০ চনৰ পৰাহে ই স্থায়িত্ব লাভ কৰে। সেই সময়ত পূৰ্বৰ খেৰৰ ঘৰটো ভাঙি পূবা-পশ্চিমাকৈ কাঠৰ খুঁটা আৰু টিনৰ বেৰেৰে নতুন ঘৰটো সজা হৈছিল। এই নাট্যদলটিকে ১৯২৮ চনত “নগাঁও নাট্যমন্দিৰ” নামেৰে নতুনকৈ নামকৰণ কৰা হয়। নাট্যমন্দিৰটোৰ প্ৰতিষ্ঠাকালৰ মুখিয়ালসকল আছিল বিমলাকান্ত বৰুৱা, শশীকান্ত বৰুৱা, কনক চন্দ্ৰ শৰ্মা, বিষুচন্দ্ৰ শৰ্মা, দুৰ্গাচৰণ গোহাঞি, নীলকান্ত বৰুৱা, গুণনাথ বৰুৱা, শক্তিনাথ ফুকন, কুশচন্দ্ৰ শৰ্মা আদি।

বৰপেটা

আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰত বৰপেটা অঞ্চলো পিছ পৰি থকা নাছিল। প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাত তিথিৰাম বায়নে ১৮৬০–৬৫ চনত বাংলা যাত্ৰা-গান মঞ্চস্থ কৰি ফুৰিছিল যদিও ১৯০৫ চনত কেদাৰনাথ ৰায়চৌধুৰী, শৰৎকুমাৰ লাহিড়ী আৰু মনহৰি দাস লগ লাগি “বান্ধৱ নাট্যসমিতি” গঠন কৰি নাট মেলিবলৈ ধৰে। প্ৰথমতে কেইবাখনো বাংলা নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ পিছত তেওঁলোকৰ লগ লাগে হৰিপ্ৰসাদ ব্ৰহ্মচাৰী। ইতিমধ্যে কেদাৰনাথ ৰায়চৌধুৰী, শৰৎকুমাৰ লাহিড়ীও তাৰ পৰা বদলি হৈ গৈছিল। মনহৰি দাস, হৰিপ্ৰসাদ ব্ৰহ্মচাৰীৰ সৈতে আৰু কেইবাজনেও লগ লাগি *মেঘনাদ বধ* নাটকখনি মঞ্চস্থ কৰে। এইখনেই আছিল বৰপেটা অঞ্চলত মঞ্চস্থ হোৱা প্ৰথম অসমীয়া নাটক। কিন্তু দুখৰ কথা এয়ে যে অসমীয়া ভাষাৰ নাট্যাভিনয় দীঘলীয়া নহ’ল। পুনৰ বাংলা ভাষাৰ নাটকে বৰপেটাৰ মঞ্চ অধিকাৰ কৰিলে। পৰৱৰ্তী সময়ত অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীৰ *কল্যাণময়ী* নাটকখন মঞ্চস্থ কৰি পুনৰ অসমীয়া নাট্যাভিনয় আৰম্ভ কৰা হয়। ইয়াৰ পাছতে বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকত অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীয়ে বৰপেটাৰ পৰা বাংলা নাটকৰ অভিনয় দূৰ কৰিবলৈ *জয়দ্ৰথ বধ* আৰু *শিখিধ্বজৰ দানপৰীক্ষা* নামৰ দুখন নাটক ৰচনা কৰে। সেই সময়তে এই নাটক দুখন দক্ষিণহাটীৰ যাত্ৰা দলে মঞ্চস্থ কৰিছিল। ১৯১৬–১৭ চনত জনাৰ্দ্দন দাস প্ৰমুখ্যে কেইবাজনো লোক লগ লাগি গঠন কৰে “ফ্ৰেণ্ডছ ড্ৰেমেটিক ক্লাব”। তেওঁলোকে *লৱকুশ বধ* নামৰ নাটক এখন প্ৰথমবাৰৰ বাবে মঞ্চস্থ কৰে। ১৯২৩ চনত গিৰিশ চৌধুৰী আৰু গণেশ চৌধুৰীৰ প্ৰচেষ্টাত *দেৱলা দেৱী* নাটকখন মঞ্চস্থ হোৱাৰ কথাও গম পোৱা যায়।

এনেদৰেই বৰপেটাত নাট্যচৰ্চা আৰম্ভ হোৱাৰ পাছত কালক্ৰমত এদিন "মিলন মন্দিৰ" নামেৰে নাট্যমন্দিৰ এটা সজাৰ পৰিকল্পনা কৰা হয় আৰু তাৰ বাবে অৰ্থ আহৰণ কৰিবলৈ বিভিন্ন নাটক পৰিৱেশন কৰা হয়। তাৰে ভিতৰত কেইবাখনো বাংলা নাটক আৰু তিনিখন অসমীয়া নাটক আছিল—*মেৱাৰ পতন, বনবীৰ, জনা, ছাজাহান, চন্দ্ৰগুপ্ত, কৰ্ণাৰ্জুন, কালাপাহাৰ, ধৰ্মপৰীক্ষা, বিজয়া, নীলাম্বৰ, মানৰ দিন* আদি। বিভিন্ন বিপৰ্যয়ৰ পাছত ১৯৩১ চনত এই নাট্যমঞ্চটোৰ আধামান কাম সম্পূৰ্ণ হৈছিল যদিও পৰৱৰ্তী সময়ত, অৰ্থাৎ ১৯৪৫ চনতহে ই স্থায়ী ৰূপ লাভ কৰে আৰু *মেৱাৰ পতন* নাটকেৰে মঞ্চ মুকলি কৰা হয়।

বৰপেটা অঞ্চলৰ নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে "ফুকন ৰংগমঞ্চ"ইও। তেওঁলোকেও কেইবাখনো উল্লেখযোগ্য নাটক নিৱেদন কৰি বৰপেটাৰ নাট্যচৰ্চা উজ্জীৱিত কৰিছিল। "মিলন মন্দিৰ আৰু পিছলৈ ফুকন হলত 'সম্পূৰ্ণ নাটক'ৰ অনুশীলন আৰম্ভ হয়। ভাল নাটক, উৎকৃষ্ট পৰিচালনা, সুচিন্তিত মঞ্চসজ্জা, চতুৰ পোহৰ প্ৰক্ষেপণ এই সকলোবোৰৰ সাধনা আৰম্ভ হ'ল।"

বৰপেটাত বিভিন্ন নাট্যদলে নাটক পৰিৱেশন কৰি আহিছে আৰু তাৰে ভিতৰত উল্লেখযোগ্য নাট্যদল হ'ল ৰংঘৰ। *আজি* নাটকেৰে নাট্যযাত্ৰা আৰম্ভ কৰা ৰংঘৰে নিজাববীয়াকৈ সৰু মঞ্চ এটিও সাজি লৈছে।

বৰপেটা জিলাৰ পাঠশালা অঞ্চলক অসমৰ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ পীঠস্থান বুলি অভিহিত কৰা হয়। ১৯৬৩ চনত অচ্যুত লহকৰে "নটৰাজ থিয়েটাৰ" প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ আগতেও সেই অঞ্চলত চৌখিন বা এমেচাৰ নাট্যচৰ্চা অব্যাহত আছিল। এই অঞ্চলত কেতিয়া কেনেদৰে নাট্যচৰ্চাৰ আৰম্ভ হৈছিল সেয়া অসমৰ আন ঠাইবোৰৰ দৰেই আলোছায়াময়। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই *মঞ্চলেখাত* উল্লেখ কৰাৰ মতে ১৯২২ চনত সন্তদেৱ চৌধুৰীৰ উদ্যোগত এই অঞ্চলত এটি উন্নতমানৰ ৰংগমঞ্চ স্থাপিত হৈছিল। *পাৰ্থ পৰাজয়* নাটকেৰে নাট্যযাত্ৰা আৰম্ভ কৰা এই "আজাদ নাট্যমঞ্চ"টোত পৰৱৰ্তী সময়ত *ধ্ৰুৱচৰিত, শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ, বৈদেহী বিয়োগ, নন্দদুলাল, কুৰুক্ষেত্ৰ, নীলাম্বৰ, ছত্ৰপতি শিৱাজী, জয়দেৱ, বনবীৰ, ত্ৰিশংকুৰ স্বৰ্গলাভ, লক্ষবলি, শ্মশান, ছাজাহান* আদি নাটক সফলতাৰে মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। সেই সময়ত নাট্যচৰ্চাৰ গুৰিধৰোঁতাসকল আছিল ৰত্ন তালুকদাৰ, ৰজনীকান্ত চৌধুৰী, ৰামনাথ শৰ্মা, তৰণীকান্ত চৌধুৰী, দেউপতি শৰ্মা, গৌৰী শৰ্মা, সিদ্ধেশ্বৰ শৰ্মা আদি।

বৰপেটা অঞ্চলৰ পাটাচাৰকুছিতো বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণি মানৰে পৰাই নাট্যচৰ্চা আৰম্ভ হৈছিল যদিও তাৰ কোনো সঠিক তথ্য পাবলৈ নাই। কাতিৰাম গাঁওবুঢ়াৰ নেতৃত্বত ১৯১৯ চন মানত স্থায়ী নাট্যমঞ্চ এটি স্থাপন কৰিবলৈ যত্ন

কৰা হৈছিল। কিন্তু বিভিন্ন কাৰণত সেই সময়ত সেয়া সম্ভৱ হৈ নুঠিল। এই সময়তেই "পাটাচাৰকুছি নাট্যসভা" নামেৰে অনুষ্ঠানটিৰ নামকৰণ কৰা হয়। ইয়াৰ আগতে অস্থায়ী ৰংগমঞ্চতে তেওঁলোকে নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল আৰু সেই অস্থায়ী মঞ্চও স্থায়ী মঞ্চৰ অনুৰূপেই আছিল। শিল্পীসকল আছিল ভাগতীৰাম ডেকা, দাসৰাম ডেকা, পুৰাৰাম দাস, চন্দ্ৰকান্ত চৌধুৰী আদি। ১৯২১ চনৰ আদিভাগতে কান্তেশ্বৰ দেৱচৌধুৰী আৰু ঘনকান্ত শৰ্মাৰ প্ৰচেষ্টাত স্থায়ীভাৱে মঞ্চখন নিৰ্মাণ কৰা হয় আৰু ১৯৩০ চনত নাট্যানুষ্ঠানটোৰ নাম সলনি কৰি "পাটাচাৰকুছি নাট্যসমিতি" কৰা হয়।

নলবাৰী

কলা-সংস্কৃতিৰ সংগমস্থল নলবাৰী জিলা। "নলবাৰী ছাত্ৰ সন্মিলন" আৰু ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ দৰে লোকৰ প্ৰচেষ্টাত ১৯২৬ চনত "নলবাৰী নাট্যসমিতি" নামেৰে এটি নাট্যানুষ্ঠানৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়। অস্থায়ী ৰংগমঞ্চ সাজি তেওঁলোকে ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ *সিংহাসন* আৰু থানেশ্বৰ শৰ্মাৰ *নল-দময়ন্তী* নাটক দুখন মঞ্চস্থ কৰি নাট্যযাত্ৰা আৰম্ভ কৰে। ১৯৫০–৬০ চনৰ ভিতৰত এই নাট্যমন্দিৰটোৰ স্থায়ী পকীঘৰ নিৰ্মাণ কৰা হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে নলবাৰী চহৰৰ উপকণ্ঠত অৱস্থিত বিভিন্ন গাঁৱতো ভিন ভিন নাট্যমন্দিৰ, সমিতি তথা নাট্যদলে নাটক পৰিৱেশন কৰি নলবাৰীৰ নাট্যাকাশ উজলাই ৰাখিছে।

গোৱালপাৰা

নামনি অসমৰ গোৱালপাৰা চহৰ তথা তাৰ দাঁতিকাষৰীয়া অঞ্চলসমূহো আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰত পিছ পৰি থকা নাছিল। কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিতেই গোৱালপাৰা চহৰত আধুনিক নাট্যাভিনয়ৰ পাতনি মেলা হয়। ১৯০৫ চনত এই চহৰত এটি যাত্ৰা দলৰ সৃষ্টি হৈছিল আৰু দলটোৱে বিভিন্ন যাত্ৰাধৰ্মী নাট অভিনয় কৰিছিল বুলি গম পোৱা যায়। ১৯১২ চনত ইয়াত "অসম ক্লাব" নামেৰে এটি সংস্থা গঠন হয়। তেওঁলোকে নিজাকৈ ৰংগমঞ্চ স্থাপন কৰি নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল। সমসাময়িক সময়ত "এমেচাৰ থিয়েটাৰ ক্লাব" নামেৰে এটা নাট্যদলো গঠন হয়। এই নাট্যদলে অসম ক্লাবত *মেঘনাদ বধ, পাৰ্থ পৰাজয়, ৰজা হৰিচন্দ্ৰ* আদি নাটক অভিনয় কৰি নাট্যযাত্ৰাৰ আৰম্ভণি ঘটায়।

ধুবুৰী

অসমৰ পশ্চিম প্ৰান্তত অৱস্থিত ধুবুৰী অঞ্চলতো অসমত আৰম্ভ হোৱা আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ উকমুকনি উঠিছিল। মূলতঃ ইয়াত বাহিৰৰ পৰা চাকৰিসূত্ৰে গৈ থকা লোকসকলৰ প্ৰচেষ্টাত অসমীয়া নাটক দুই-এখন মঞ্চস্থ হৈছিল। অৱশ্যে

১৯২৬ চনত ইয়াত অনুষ্ঠিত হোৱা অসম সাহিত্য সভাৰ অধিৱেশনত অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ লোকৰ অংশগ্ৰহণেৰে *জয়মতী কুঁৱৰী* নাটকখন মঞ্চস্থ কৰা হয়। সেই অধিৱেশনতে বৰপেটাৰ দক্ষিণহাটী যাত্ৰা দলে *জয়দ্ৰথ বধ* যাত্ৰাখনো মঞ্চস্থ কৰিছিল। ১৯৪৬ চনত পদ্মধৰ চলিহাৰ প্ৰচেষ্টাত এই চহৰত মঞ্চস্থ হয় *মনোমতী* উপন্যাসখনৰ নাট্যৰূপ। পৰৱৰ্তী সময়ত *বদন বৰফুকন* নাটকখনো ইয়াত সফলতাৰে মঞ্চস্থ হৈছিল বুলি অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই মন্তব্য কৰি গৈছে। ১৯৪৯ চনত ইয়াত "অসম সংঘ" নামেৰে সাংস্কৃতিক সংঘ স্থাপিত হয়। এই সংঘই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতিৰ হকে অহোপুৰুষাৰ্থ কৰি আহিছে। এই সংঘতে ১৯৫৭ চনত ৰূপকোঁৱৰৰ নাট্যসমিতিয়ে "ৰূপকোঁৱৰৰ নাট্যমঞ্চ" প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ অনুমতি বিচাৰে। কেইটামান চৰ্তসাপেক্ষে এই অনুমতি গ্ৰাহ্য হয় আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত ই এক স্থায়ী মঞ্চ ৰূপে চিহ্নিত হয়। অৱশ্যে মন কৰিবলগীয়া যে এই অঞ্চলৰ বেছিভাগ মানুহ বাংলাভাষী হোৱাৰ বাবে ইয়াত মূলতঃ বাংলা ভাষাতহে নাট্যচৰ্চা অব্যাহত আছে।

মংগলদৈ

১৯০৬ চনত মংগলদৈত "মংগলদৈ অসমীয়া মজলিচ" নামৰ সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান এটিৰ জন্ম হয়। উদ্যোক্তাসকল আছিল বেণুধৰ ৰাজখোৱা, কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ, দুৰ্লভ চন্দ্ৰ দাস, ৰজত চন্দ্ৰ বৰুৱা, লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা, বুদ্ধীশ্বৰ বৰদলৈ আদি। তেওঁলোকেই *পৰীক্ষিতৰ ব্ৰহ্মশাপ, সীতাহৰণ, ৰাৱণবধ, সাবিত্ৰী-সত্যবান, মেঘনাদ বধ, পাৰ্থ-পৰাজয়* আদি নাটক মঞ্চস্থ কৰি মংগলদৈত আধুনিক নাট্যচৰ্চা আৰম্ভ কৰে। পোনপ্ৰথমে বেগা নৈৰ সিপাৰে অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাট্যচৰ্চা আৰম্ভ কৰিছিল। ১৯২৩ চনত মংগলদৈ টাউনৰ আবাসী আৰু চাকৰিয়াল ব্যক্তিসকলে এটি স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰাৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰে আৰু ১৯২৪ চনত নিৰ্মাণৰ কাম সম্পূৰ্ণ হয়। এই কামৰ উদ্যোক্তাসকল আছিল শৰতচন্দ্ৰ বৰুৱা, বাসৱ চন্দ্ৰ বৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ শৰ্মা, শশধৰ ঘোষ, গংগাধৰ ডেকা, যোগেশ বৰুৱা, পূৰ্ণানন্দ ৰাজখোৱা, কুমুদ বৰা, ৰজনীকান্ত শৰ্মা, মহেন্দ্ৰ বৰা, ডাঃ পোৱাল চন্দ্ৰ দুৱৰা, ৰত্নবালা ডেকা, মহকুমাধিপতি আই. মজিদ, ই.এ.চি. কমল চন্দ্ৰ কাকতি আদি ব্যক্তিসকল।

আজাৰা

বিনন্দিচন্দ্ৰ বৰুৱা, মেদিনীকান্ত বৰুৱা, ৰাধাকান্ত বৰুৱা, ডুবা মহাজন, জগত বৰুৱা, প্ৰতাপ বৰুৱা, কীৰ্তিৰাম বৰুৱা, দণ্ডিৰাম বৰুৱা, হলিৰাম মহন্ত, আনন্দিৰাম বৰুৱা, ধৰ্মেশ্বৰ দাস আদি ব্যক্তিসকলৰ প্ৰচেষ্টাত ১৯১৪ চনতে

আজাৰাত এটি নাট্যমন্দিৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়। বিনন্দিচন্দ্ৰ বৰুৱাই ৰচনা কৰা *সাৱিত্ৰী-সত্যৱান* নাটেৰে এই নাট্যমন্দিৰটো মুকলি কৰা হৈছিল।

উত্তৰ গুৱাহাটী

উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ৰংমহল অঞ্চলটোত অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাট প্ৰযোজনা চলি আছিল যদিও ১৯১০–১১ চনত "বান্ধৱ মিলন নাট্যসমিতি" নামেৰে এটি নাট্যদল প্ৰতিষ্ঠা হয় আৰু তেওঁলোকে এটি স্থায়ী নাট্যমন্দিৰ স্থাপন কৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত এই নাট্যদলটো "বান্ধৱ মিলন অপেৰা পাৰ্টি" আৰু "ৰংমহল নাট্যসমিতি" নামেৰে দুটা ভাগত বিভাজিত হৈ পৰে।

উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ৰজাদুৱাৰ অঞ্চলৰ গোসাঁইঘাটতো স্থায়ী নাটশালা সাজি নৰেন্দ্ৰনাথ বৰুৱা, কহিম বৰুৱা, মহেন্দ্ৰ বৰুৱা আদি ব্যক্তিসকলে নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল। ঠিক সেইদৰে শিলসাঁকোত নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈয়ে দানস্বৰূপে দিয়া মাটিত ১৯২৫ চনত উত্তৰ গুৱাহাটী নাট্যসমিতি স্থাপন কৰা হয়। উদ্যোক্তাসকল আছিল দেৱেন্দ্ৰকুমাৰ বৰুৱা, অন্নৰাম বৰুৱা, ডম্বৰুধৰ বৰুৱা, চন্দ্ৰকুমাৰ বৰুৱা, কুমুদচন্দ্ৰ বৰদলৈ, ভগীৰাম বৰুৱা আদি।

তেওঁলোকৰ প্ৰেক্ষাগৃহটো পৰৱৰ্তী সময়ত "লক্ষ্মীৰাম বৰুৱা নাট্যমন্দিৰ" নামেৰে নামাংকিত কৰা হয়।

গুৱাহাটী

অসমৰ প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ ইতিবৃত্তৰ আৰম্ভণি পৰ্বটোৰ কথা লিখোঁতেই গুৱাহাটীৰ নাট্যমঞ্চৰ কিছু কথা কৈ যোৱা হৈছে। তাৰ পৰৱৰ্তী সময়ৰ নাট্যমঞ্চৰ কথা এতিয়া আলোচনা কৰা হ'ব। ১৯১১ চনত সম্ৰাট পঞ্চম জৰ্জৰ ৰাজ্যাভিষেক উপলক্ষে নাটক মঞ্চস্থ কৰাক লৈ "আৰ্য নাট্যমঞ্চ"ৰ লগত জড়িত অসমীয়া আৰু বঙালী নাট্যানুৰাগীসকলৰ মাজত মনোমালিন্য ঘটে। ঘটনাটি অপ্ৰীতিকৰ আছিল যদিও তাৰ পৰিণাম শুভ আৰু ফলপ্ৰসূ হ'ল। ৰাধানাথ ফুকন, সত্যনাথ বৰা, ভোলানাথ দাস, যোগেন্দ্ৰনাথ বৰুৱা, দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, শম্ভুৰাম বৰা, ৰঘুনাথ চৌধাৰী আদিয়ে এখন ৰাজহুৱা সভা পাতি অসমীয়াসকলৰ বাবে নিজাকৈ উজান বজাৰত এটি স্থায়ী ৰংগমঞ্চ সাজিবলৈ মনস্থ কৰে। সত্যনাথ বৰাই পূজাৰ লগত সম্পৰ্ক নথকাকৈ কেৱল থিয়েটাৰ ঘৰ এটা সজাৰ কথাত অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰাত সৰ্বসন্মতিক্ৰমে সেয়াই গৃহীত হয়। বৰ্তমানৰ কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ থকা মাটিখিনি আছিল উগ্ৰতাৰা মন্দিৰৰ নামত। মাটিখিনি নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈয়ে লিজত লৈ থৈছিল আৰু তাতে এটা খেৰৰ ঘৰ আছিল। সেই সময়ত জুই লাগি খেৰৰ ঘৰটো ধ্বংস হোৱাত মাটিখিনি উদং হৈ আছিল। নাট্যপ্ৰেমী

ৰাইজে তেতিয়াৰ উগ্ৰতাৰা মন্দিৰৰ দলৈ হৰিনাথ শৰ্মাৰ লগতে সেই মাটিখিনি লিজত ৰখা নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈৰ লগত কথা পাতি মাটিখিনি নাট্যমন্দিৰৰ বাবে পট্টা কৰি ল'লে। বিভিন্ন নাট্যপ্ৰেমী অসমীয়া ৰাইজৰ দান-বৰঙণীৰে ১৯১৫ চনত এই নতুন নাট্যমন্দিৰটি ঘৰে-দুৱাৰে সম্পূৰ্ণ হৈ "কামৰূপ নাট্য সমিতি" নামেৰে জন্ম লাভ কৰে। উল্লেখযোগ্য যে ভোলানাথ দাসে নিজ হাতে এই নাট্যমন্দিৰটিৰ দুৱাৰ-খিৰিকীসমূহ নিৰ্মাণ কৰাৰ লগতে শম্ভুৰাম শৰ্মাৰ পৰলোকপ্ৰাপ্তি ঘটাত আধাসজা নাটঘৰটি সম্পূৰ্ণ কৰাৰ দায়িত্ব লৈছিল। ইয়াৰোপৰি আৰম্ভণিৰ সময়ছোৱাত ঢাকাৰ পৰা মাতি অনা শ্যামাপদ দাস নামৰ শিল্পীজনৰ লগতে মহেন্দ্ৰ ডেকাফুকনেও এই মঞ্চৰ বাবে কেইবাখনো দৃশ্যপট আঁকি উলিয়াইছিল।

এই নাট্যমন্দিৰটোৱে ক্ৰমে বহুতো উল্লেখযোগ্য নাটক মঞ্চস্থ কৰি জনমানসত নিজৰ ভাৱমূৰ্তি সবল কৰি তোলে। ১৯২৩–১৯২৪ চনত ৰংগমঞ্চটোৰ উন্নতি সাধন কৰি ইয়াক "কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ" ৰূপে নামকৰণ কৰা হয়, কিন্তু নাট্যদলটিৰ নাম "কামৰূপ নাট্য সমিতি" ৰূপেই ৰখা হয়। উল্লেখযোগ্য যে ১৯২৭ চনত কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰত বৈদ্যুতিক পোহৰ যোগানৰ ব্যৱস্থা আৰম্ভ হয় আৰু তেতিয়াৰ পৰাই গুৱাহাটীত বিজুলীৰ পোহৰত নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ পৰিক্ৰমা আৰম্ভ হয়। সেইবাবেই ১৯৩৫ চনৰ ২০ মাৰ্চ তাৰিখে এই নাট্যমন্দিৰতে প্ৰথম অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ *জয়মতী* অসমত প্ৰথমবাৰৰ বাবে মুক্তি দিয়া হয়। সেই সময়ত গুৱাহাটীত থকা চিনেমা হল দুটাত পোহৰ যোগানৰ সুব্যৱস্থা নথকাত লক্ষ্মীনাথ দাসে নাট্যমন্দিৰত তাৰ উপযুক্ত ব্যৱস্থা কৰি দিয়াত এই কথাছবিখন ইয়াত মুক্তি দিয়া হৈছিল। সেই হিচাপে তেওঁ সম্ভৱতঃ নাটকৰ বাবেও এনে পদক্ষেপ হাতত লৈছিল। এই দিশৰে সমীক্ষা কৰিলে লক্ষ্মীনাথ দাসকে গুৱাহাটীৰ আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰখনৰ প্ৰথমগৰাকী আলোক শিল্পী বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। ১৯৩৯ চনৰ শেষৰ ফালে এই নাট্যমন্দিৰটি জৰাজীৰ্ণ হৈ পৰাত ইয়াক ভাঙি ৰাইজৰ দানেৰে নতুনকৈ নিৰ্মাণ কৰা হয়। অৱশ্যে তাৰ পাছতেই দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ বাবে এই নাট্যমন্দিৰটি "এ আৰ পি"য়ে কেইবছৰমানৰ বাবে দখল কৰাত বহু মূল্যবান সম্পত্তি বিনষ্ট হয়। ১৯৪৫ চনৰ পাছত ইয়াত পুনৰ নাট্যাভিনয় আৰম্ভ হয়। বৰ্তমানলৈকে এই নাট্যমন্দিৰটো কেইবাবাৰো নতুনকৈ সজাই পৰাই লোৱা হৈছে। বিভিন্ন উল্লেখযোগ্য নাটক প্ৰযোজনা কৰি দৰ্শকৰ উচ্চ প্ৰশংসা লাভ কৰা নাট্যসমিতিখন তথা নাট্যমঞ্চটো বৰ্তমানেও অসমৰ এটা প্ৰধান নাট্যমঞ্চ। অৱশ্যে, বহু বছৰ ধৰি তেওঁলোকৰ নিজা নাট্য প্ৰযোজনা প্ৰায় নাই বুলিয়েই ক'ব পাৰি।

ইয়াৰ উপৰি অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত নাট্যপ্ৰেমী ব্যক্তিসকলৰ প্ৰচেষ্টাত সৰু-বৰ নাট্যমন্দিৰ বা মঞ্চ প্ৰতিষ্ঠা হৈছে। এই আলোচনাত থোৰতে কিছু অঞ্চলৰ

নাট্যমঞ্চৰ কথাহে দাঙি ধৰা হ'ল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যাওঁ যে, স্বৰাজোত্তৰ কালত অসমৰ প্ৰায় সকলো জিলাতে জিলা পুথিভঁৰালৰ লগত একোটাকৈ মঞ্চ তথা প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ হৈছে। কিন্তু পৰিতাপৰ কথা যে অসমৰ মঞ্চসমূহ বিজ্ঞানসম্মতভাৱে তৈয়াৰ কৰা নোহোৱাৰ বাবে নাটক পৰিৱেশন কৰোঁতে অসুবিধাৰ সন্মুখীন হোৱা যায়।

স্বৰাজোত্তৰ কালত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ জন্ম শতবৰ্ষৰ লগত সংগতি ৰাখি সকলো ৰাজ্যতে একোটাকৈ নাট্যমঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ কৰা হয় আৰু সেইবোৰৰ নামকৰণ কৰা হয় "ৰবীন্দ্ৰ ভৱন" হিচাপে। অসমতো গুৱাহাটীত ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ কাষতে তেনেদৰেই "ৰবীন্দ্ৰ ভৱন" স্থাপন কৰা হয়। অসমৰ এটা উল্লেখযোগ্য মঞ্চ হিচাপে এই ভৱনটি স্বীকৃত। ঠিক সেইদৰে গুৱাহাটীত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পাছত তাতো ৫টা মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। এটি এম্ফিথিয়েটাৰ আৰু বাকী চাৰিটা প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ। তাৰে ভিতৰত মাধৱদেৱ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰেক্ষাগৃহটো এই সময়ৰ আটাইতকৈ বেছি চাহিদা থকা মঞ্চ। ঠিক সেইদৰে গুৱাহাটীৰে মাছখোৱাত আছে "প্ৰাগজ্যোতি সাংস্কৃতিক প্ৰকল্প"ৰ এটি অত্যাধুনিক মঞ্চ তথা প্ৰেক্ষাগৃহ। এইটোও অসমৰ এটি উল্লেখযোগ্য মঞ্চ। ইয়াৰ উপৰি গুৱাহাটীতে বহুকেইটা উল্লেখযোগ্য সৰু সৰু মঞ্চ তথা প্ৰেক্ষাগৃহ আছে।

এই আলোচনাটিত প্ৰতিভাত হৈছে যে, ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ দশক তিনিটা আৰু বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ দশক তিনিটাৰ ভিতৰত অসমৰ প্ৰধান প্ৰধান মফচল অঞ্চলসমূহত একোটিকৈ পাশ্চাত্য আৰ্হিৰ "প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ" নিৰ্মাণ হয়। অৱশ্যে তাৰ পৰৱৰ্তী সময়তো বিভিন্ন ঠাইত সৰু-বৰ প্ৰচেনিয়াম আৰ্হিৰ মঞ্চ স্থাপন হৈয়েই আছে। প্ৰায় একবিংশ শতিকাৰ প্ৰাৰম্ভিক বছৰ কেইটামানলৈকে অসমৰ নাট্যচৰ্চা মূলতঃ প্ৰচেনিয়াম মঞ্চকেন্দ্ৰিকেই আছিল।

এই সময়ছোৱাত কিন্তু বিশ্বৰ বিভিন্ন ঠাইত "ব্লেক বক্স থিয়েটাৰ", "থ্ৰাষ্ট ষ্টেজ", "এৰেণা থিয়েটাৰ", "থিয়েটাৰ ইন দ্যা ৰাউণ্ড" আদিৰ দৰে নতুন নতুন পৰিৱেশন স্থানৰ ধাৰণাৰ বিস্তাৰ ঘটিছিল। কিন্তু সেই বতাহে অসমক বৰ বেছি কোবাই যাব পৰা নাছিল। অৱশ্যে তাৰ মাজতে দুই-এচাটি বতাহে যে স্থিৰিৰ পানীখিনিত ঢৌ তোলা নাছিল তেনে নহয়। পৰৱৰ্তী শাখাটোত এই বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'ব।

বিকল্প পৰিৱেশন স্থান

প্ৰচেনিয়ামকে আদি কৰি আন আন আবদ্ধ মঞ্চসমূহত নাটক পৰিৱেশন কৰি কৰি যেন এসময়ত পৃথিৱীৰ নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকল ভাগৰি পৰিল। গতানুগতিকতাৰ বৃত্তত আবদ্ধ হৈ পৰা নাট্যচৰ্চাক গতিশীল ৰূপ প্ৰদান কৰিবলৈকে তাৰ মাজৰে কিছু নাট্যপ্ৰেমী উন্মুখ হৈ উঠিল। তাৰ ফলস্বৰূপেই বিশ্বৰ বিভিন্ন ঠাইত নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে বিকল্প পৰিৱেশন স্থানৰ সন্ধান কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এক কথাত ক'ব পাৰি স্থৱিৰ যেন হৈ পৰা নাট্যচৰ্চাক গতিশীল ৰূপ প্ৰদান কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰেই বিকল্প থিয়েটাৰ বা মঞ্চৰ আৰম্ভণি ঘটে। কিন্তু তাৰ অৰ্থ প্ৰচেনিয়াম মঞ্চক নস্যাৎ কৰা নহয়। সেইবাবেই হয়তো নৰেন পাটগিৰিয়ে বিকল্প থিয়েটাৰ সম্পৰ্কে ক'বলৈ গৈ কৈছে "বিকল্প থিয়েটাৰৰ অন্বেষণৰ অৰ্থ মঞ্চ নাটকৰ বিৰোধিতা নহয়।" ইয়াত তেওঁ মঞ্চ শব্দটোৱে প্ৰচেনিয়াম মঞ্চকেই নিৰ্দেশ কৰিছে।

বিংশ শতিকাৰ ষষ্ঠ দশকত ভাৰতীয় থিয়েটাৰতো আৰম্ভ হৈছিল মূললৈ উভতি যোৱাৰ পৰিক্ৰমা। ধৰ্মবীৰ ভাৰতীৰ *অন্ধ যুগ* নাটকখনেৰে ভাৰতীয় নাটকত ভাৰতীয়ত্ব বিচাৰৰ পৰিক্ৰমা আৰম্ভ হয়। এই নাটকখনেই সত্তৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ প্ৰতিষ্ঠাপক সঞ্চালক ইব্ৰাহিম আলকাজীয়ে (Ebrahim Alkazi) নতুন দিল্লীৰ ফিৰোজ শ্বাহ কোটলা আৰু পুৰণা কিল্লাক পৰিৱেশন স্থান হিচাপে লৈ প্ৰদৰ্শন কৰিলে। তাৰ পাছতো তেওঁ কেইবাখনো নাটক বিভিন্ন ঐতিহাসিক স্থাপত্যকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে লৈ উপস্থাপন কৰিলে। এয়া যেন ভাৰতত বিকল্প থিয়েটাৰৰ উকমুকনি। এই দশকটোৰে শেষৰ ফালে পশ্চিমবংগত বাদল চৰকাৰে এক নব্য ধাৰণাৰে "থাৰ্ড থিয়েটাৰ" নামৰ বিকল্প থিয়েটাৰ আৰম্ভ কৰিলে। অৱশ্যে, এই ধাৰণাটি পূৰ্বৰে পৰা থকা "যাত্ৰা"ৰ ধাৰণাৰ সৈতে কিছু নতুন ধাৰণা সংযোগ কৰি বাদল চৰকাৰে সৃষ্টি কৰিছিল। যিকোনো ঠাইত নাটক পৰিৱেশন কৰি তেওঁ সেয়া "থাৰ্ড থিয়েটাৰ" বা "মুক্ত-থিয়েটাৰ" নামকৰণ কৰিলে। মন কৰিবলগীয়া যে এই ধাৰণাৰ সৈতে পূৰ্বৰে পৰা প্ৰচলন থকা "বাটৰ নাট"ৰ ধাৰণাৰ কিছু পাৰ্থক্য আছে। এই ধাৰণাটিত প্ৰাধান্য পালে দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ প্ৰত্যক্ষ যোগাযোগখিনিয়ে আৰু বক্তব্যৰ প্ৰসংগই।

তেনে সময়তে, বিংশ শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকতে Richard Schechner-এ "পাৰফৰ্মেটিভ চাৰ্কুমষ্টেন্স"ৰ অন্বেষণ আৰম্ভ কৰিলে আৰু "পৰিৱেশ থিয়েটাৰ"ৰ সৃষ্টি হ'ল। তেওঁ গেৰেজকে আদি কৰি যিকোনো ঠাইকে পৰিৱেশনৰ স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি বিকল্প থিয়েটাৰৰ অন্বেষণ কৰিছিল। ইয়াৰ কিছুদিন পাছত

মণিপুৰত হেইছনাম কানহাইলালেও আৰম্ভ কৰিলে বিকল্পৰ সন্ধান। অৱশ্যে, তেওঁ মঞ্চৰ পৰিৱৰ্তে অভিনেতাৰ শৰীৰী ভাষাক প্ৰাধান্য দি, বিষয়বস্তুৰ প্ৰাসংগিকতাক গুৰুত্ব দিহে নতুনত্বৰ সন্ধানত ৰত হৈছিল। তেওঁ প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ লগতে মণিপুৰী মণ্ডপকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এনেদৰে বিভিন্ন ঠাইত ভিন ভিন নাট্যকৰ্মীয়ে বিকল্পৰ সন্ধানত ৰত হৈছিল। এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰি যাব লাগিব যে বিকল্প থিয়েটাৰত দুটা দিশ থাকে— প্ৰথমতে বিকল্প ধাৰণা, বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপন বা কথকতা (Narrative Style) আৰু দ্বিতীয়তে বিকল্প স্থান বা মঞ্চ। দুয়োটা দিশ ইটোৱে সিটোৰ পৰিপূৰক, গতিকে এটাক বাদ দি আনটোৰ কথা আলোচনা কৰা সম্ভৱ নহয়। সেয়ে এই আলোচনাটিতো দুয়োটাকে গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিয়েই আৰম্ভ কৰিবলগীয়া হৈছে।

অসমত বিকল্প পৰিৱেশন স্থানৰ অন্বেষণ

অসমত বিকল্প থিয়েটাৰ বা বিকল্প পৰিৱেশন স্থানৰ অন্বেষণ আৰম্ভ হয় দুলাল ৰয়ৰ হাতত। ১৯৬৭ চনতে ভৰলুমুখত থকা গীৰ্জাৰ “লুই মেমৰিয়েল হল”ৰ হোষ্টেলৰ কোঠাকে মঞ্চ হিচাপে সাজি তেওঁ দুখন নাটক প্ৰদৰ্শন কৰে। নাটক দুখন আছিল আদ্য ৰংগাচাৰ্যৰ *শুনা জন্মেজয়*ৰ তেওঁ নিজে কৰা অনুবাদ আৰু হেৰল্ড পিণ্টাৰৰ *দ্যা কেয়াৰ টেকাৰ*ৰ অসমীয়া অভিযোজনা। ইয়াৰ পাছত আনন্দমোহন ভাগৱতী, নৃপেন ভাগৱতী, সুৰেণ বৰাৰ লগতে দিশপুৰ অঞ্চলৰ ৰাইজৰ সহযোগত ১৯৮১ চনত বৰ্তমান দিশপুৰ কলেজ থকা অঞ্চলটো আৰু বৰ্তমান বজাৰৰ কাষৰ পাহাৰৰ নামনিত দুলাল ৰয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *ৰূপালীম* নাটকখন মঞ্চস্থ কৰিছিল। সেই সময়ত আজিৰ এই কংক্ৰিটৰ গাঁথনিসমূহ নাছিল। ৰয়ে মুকলি পৰিৱেশ আৰু পাহাৰৰ ভৌগোলিক অৱস্থিতিখিনিকে কামত লগাই কিছু কৃত্ৰিম মঞ্চসজ্জা তৈয়াৰ কৰি গোটেই ঠাইখিনিকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

এয়াই আছিল অসমত বিকল্প থিয়েটাৰ বা বিকল্প পৰিৱেশন স্থানৰ অন্বেষণৰ আৰম্ভণি। ইয়াৰ পাছৰে পৰা বিভিন্নজন নাট্যকৰ্মীয়ে তেওঁলোকৰ নিজৰ নিজৰ ধৰণে বিকল্প থিয়েটাৰৰ সন্ধানত ৰত হৈছে। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, অসমত নিৰ্মিত প্ৰায় সকলোবোৰ থিয়েটাৰৰই প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ। ১৯৮৬ চনত পৰিকল্পনা আৰম্ভ হোৱা, ১৯৮৮ চনত আধাৰশিলা স্থাপন কৰা আৰু ১৯৯৮ চনত উদ্বোধন হোৱা গুৱাহাটীৰ পাঞ্জাবাৰীস্থিত “শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ”ত প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ বাহিৰেও এটা মুকলি মঞ্চ স্থাপন কৰা হৈছিল। সেই মুকলি মঞ্চটো গ্ৰীক এম্ফিথিয়েটাৰৰ আৰ্হিত নিৰ্মিত। অৱশ্যে অতি কমসংখ্যক লোকেহে

সেই মঞ্চটো নাটক পৰিৱেশনৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰিছে। এইটোৰ বাদে সেই সময়লৈকে অসমত ক'তো এৰেণা থিয়েটাৰ বা এম্ফিথিয়েটাৰ পাবলৈ নাছিল। আনহাতে ব্লেক বক্স থিয়েটাৰ, থ্ৰাষ্ট ষ্টেজ বা থিয়েটাৰ ইন দ্যা ৰাউণ্ড সেই সময়লৈকে অসমত ক'তোৱেই নিৰ্মাণ হোৱা নাছিল।

বিংশ শতিকাৰ অসমৰ বিকল্প মঞ্চসমূহ

দুলাল ৰয়ৰ পৰিকল্পনা আৰু পৰিচালনাৰে প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ *নীলাম্বৰ* আৰু ধৰ্মবীৰ ভাৰতীৰ *অন্ধ যুগ* নাটক দুখনৰ নিজে কৰা অসমীয়া অভিযোজনা ১৯৮৪ চনৰ ৩০–৩১ ডিচেম্বৰ আৰু ১৯৮৫ চনৰ ১–২ জানুৱাৰী তাৰিখে তেজপুৰৰ "ক'ল পাৰ্ক" (বৰ্তমান চিত্ৰলেখা উদ্যান)ত মুকলি মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। নাটক পৰিৱেশন কৰিবলৈ চাঙৰ দৰে মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰাৰ লগতে সেই স্থানৰ ভৌগোলিক অৱস্থিতিকো তেওঁ নাটকৰ পৰিৱেশনৰ স্থান হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যাওঁ যে ইব্ৰাহিম আলকাজীয়ে ঐতিহাসিক স্থাপত্যক মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি *অন্ধ যুগ* নাটকখন পৰিৱেশন কৰোঁতে দুলাল ৰয়ো তাৰ পৰিৱেশনৰ সৈতে জড়িত আছিল। ঠিক সেইদৰে ১৯৮৬ চনত অসম চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ৰ হৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী* নাটকখন ভৰলুমুখৰ ফিল্ডৰ কাষত নদীৰ পাৰত মঞ্চস্থ কৰে। ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ কাষৰ বাটটিৰ লগতে কাষৰ কেইবাটাও ঠাইত বিভিন্ন দৃশ্যসজ্জা নিৰ্মাণ কৰি লৈ মুক্তাংগনত এই নাটকখন তেওঁ মঞ্চস্থ কৰিছিল।

১৯৮৫ চনত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা "সূৰ্য্য"ই ১৯৮৬ চনত মহেশ এলকুঁচৱাৰ মূল মাৰাঠী নাটক *হোলী*ৰ একে নামেৰে কৰা অসমীয়া অভিযোজনাটি নয়ন প্ৰসাদৰ পৰিচালনাৰে কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰত প্ৰদৰ্শন কৰে। এই প্ৰযোজনাটি অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰত এই বাবেই গুৰুত্বপূৰ্ণ যে, সেই সময়তেই পৰিচালকে প্ৰেক্ষাগৃহটিকহে পৰিৱেশনৰ স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। মূল প্ৰচেনিয়াম মঞ্চখন বাদ দি প্ৰেক্ষাগৃহৰ মজিয়া অংশটোকে তিনিওফালে দৰ্শক বহিব পৰাকৈ সুবিধা কৰি দি নাটকখন পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। সেয়াও "ব্লেক বক্স থিয়েটাৰ" বা অধিক শুদ্ধভাৱে "থ্ৰাষ্ট ষ্টেজ"ৰ দৰে ধাৰণা এটিৰ ৰূপান্তৰিত ৰূপ বুলি ক'ব পাৰি। প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু মঞ্চৰ পৰিৱেশন স্থানক লৈ এনে ধৰণৰ সম্পৰীক্ষা অসমত একেবাৰেই নতুন আছিল বুলি ক'ব পাৰি। ১৯৮৭ চনতো নাট্যদলটিয়ে নয়ন প্ৰসাদৰ পৰিচালনাৰেই বাদল চৰকাৰৰ মূল বাংলা নাটক *হট্টমেলাৰ ওপাৰে*ৰ অসমীয়া অভিযোজনা *অজীৰ্ণপুৰৰ সিপাৰে* মঞ্চস্থ কৰে। সেই সময়তো তেওঁলোকে একেধৰণৰেই পৰিৱেশন স্থানৰ ধাৰণাটি ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

১৯৮৯ চনত গুৱাহাটীৰ “গৌৰী সদন”ৰ কোঠাটিকেই মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি সূৰ্য্যই অনুষ্ঠিত কৰিছিল “অন্তৰংগ এসন্ধ্যা”। গৌৰী সদনৰ ডাঙৰ কোঠাটোকেই “ব্লেক বক্স” থিয়েটাৰৰ আৰ্হিত প্ৰস্তুত কৰি লৈ নয়ন প্ৰসাদৰ পৰিচালনাৰে মঞ্চস্থ হয় *এচমকা ৰ'দৰ সন্ধানত* আৰু *ডেৰ ইঞ্চি উচ্চতাত* নামৰ দুখন নাটক। সমুদ্ৰগুপ্ত কাশ্যপে ১৯৮৯ চনৰ ২৯ ডিচেম্বৰৰ *দৈনিক অসমত* “বুকুৰ গভীৰলৈ ‘সূৰ্য্য’ৰ এসন্ধ্যা” লিখনিটোত উল্লেখ কৰিছে “ভাৰতীয় নাট্য জগতত স্বকীয় স্থান পোৱা শ্ৰীনিৰ্মল ভাৰ্মাৰ মূল হিন্দী নাটৰ অসমীয়া অভিযোজনা ‘*এচমকা ৰ'দৰ সন্ধানত*’ আৰু ‘*ডেৰ ইঞ্চি উচ্চতাত*’ অন্তৰংগ বা ইণ্টিমেট নাটক হিচাপে বোধহয় অসমৰ প্ৰথম পৰীক্ষামূলক পৰিৱেশন। দুয়োখন নাটক একেটা সন্ধিয়াতে পৰিৱেশন কৰা হৈছিল মাজত দহ মিনিটমানৰ বিৰতি সহ মুঠ নবৈ মিনিট সময়ৰ ভিতৰত। নাট পৰিৱেশনৰ স্থান—গৌৰী সদন য'ত নাটক কৰিবলৈ কোনো মঞ্চ নাই। আৰু য'ত নাটক চাবৰ বাবে দৰ্শকৰ আসন তেনেই সীমিত মাত্ৰ পঁয়ষষ্ঠিখন। আৰু বোধকৰো সিমানেই যথেষ্ট।”

সমুদ্ৰগুপ্ত কাশ্যপৰ সমসাময়িক প্ৰতিবেদনে গৌৰী সদনৰ এই আয়োজনক “বোধহয় অসমৰ প্ৰথম পৰীক্ষামূলক” অন্তৰংগ পৰিৱেশন বুলি উল্লেখ কৰিছে। সেয়ে উপলব্ধ নথিৰ ভিত্তিত গৌৰী সদনক অসমৰ নথিবদ্ধ প্ৰাথমিক অন্তৰংগ মঞ্চ-প্ৰয়োগসমূহৰ অন্যতম আৰু সূৰ্য্যৰ এই আয়োজনক অন্তৰংগ নাট্যচৰ্চাৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰাৰম্ভিক উদাহৰণ হিচাপে চিহ্নিত কৰাটো অধিক সমীচীন। সূৰ্য্যই ইয়াৰ পাছতো বিভিন্ন অন্তৰংগ শৈলীৰ নাটক পৰিৱেশন অব্যাহত ৰাখে।

১৯৯০ চনত সূৰ্য্যৰ সৌজন্যত সেই স্থানতে ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ কেইগৰাকীমান ছাত্ৰই পৰিৱেশন কৰে ফুগাৰ্ডৰ *দ্যা আইলেণ্ড* নাটকৰ হিন্দী অনুবাদ *আইলেণ্ড*। অনুবাদ আৰু পৰিচালনা আছিল বিবেক মিশ্ৰৰ। এই নাটকখন সেই সময়তে যোৰহাট, নলবাৰী আৰু মংগলদৈতো মঞ্চস্থ হৈছিল। তাৰ ফলস্বৰূপে অন্তৰংগ থিয়েটাৰ শৈলীটোৰ সৈতে গুৱাহাটীৰ বাদে আন ঠাইৰ ৰাইজেও চিনাকী হোৱাৰ সুযোগ লাভ কৰিলে। ১৯৯০ চনত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা “ছিগাল থিয়েটাৰ”এ গৌৰী সদনৰ এই ঘৰটোকেই অলপ পৃথক ধৰণে ব্যৱহাৰ কৰি বাহাৰুল ইছলামৰ পৰিচালনাৰে তেওঁলোকৰ প্ৰথম প্ৰযোজনা হিচাপে কৰুণা ডেকাৰ নাটক *উৰুখা* মঞ্চস্থ কৰিছিল। মূলতঃ ষ্টাইলাইজড্ অভিনয়ক প্ৰাধান্য দি কৰা এই নাটকখনৰ প্ৰযোজনাই স্থৱিৰ অসমীয়া নাট্যক্ষেত্ৰখনত এক নতুন ঢৌৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ১৯৯২ চনত এই স্থানতে অনুপ হাজৰিকাৰ পৰিচালনাৰে ছিগালে *জীৱন ইয়াত আৰু তাত* নাটকখন মঞ্চস্থ কৰিছিল। ছিগাল থিয়েটাৰে পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁলোকৰ ঘৰৰ প্ৰাংগণৰ মুকলি ঠাইখিনিকো মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি আছিল। এই পৰিক্ৰমা একবিংশ শতিকাৰ আদি দশকটোৰো

কেইটামান বছৰলৈকে চলি আছিল। সেই হিচাপে এই ঠাইখিনিকো ছিগাল থিয়েটাৰৰ মূল ব্যক্তি বাহাৰুল ইছলাম আৰু ভাগীৰথী বাই কদমে বিকল্প মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল বুলি আমি ক'ব পাৰোঁ।

১৯৫৪ চনতে প্ৰতিষ্ঠা হোৱা গুৱাহাটীৰ "নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছ" নামৰ সংঘটোৰ বেনাৰত অৰূপ চক্ৰৱৰ্তীৰ পৰিচালনাৰে ১৯৯৮ চনত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাট *নৰকাসুৰ* নীলাচল পাহাৰস্থিত কামাখ্যা মন্দিৰৰ মুকলি প্ৰাংগণত প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশত মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। সেয়াও এক মুক্তাংগন পৰিৱেশন আছিল। ঠিক সেইদৰে তেজপুৰত দীপক মহন্তই বিংশ শতিকাৰ শেষৰ দশকটোতে বাদল চৰকাৰৰ "থাৰ্ড থিয়েটাৰ"ৰ আৰ্হিতে চৰকাৰৰে কেইবাখনো নাটক অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি মঞ্চস্থ কৰিছিল। তদুপৰি তেওঁৰ নিজা ঘৰৰ সন্মুখতে ওখ ঢিপ এটাকে মঞ্চ হিচাপে লৈ সৰু সৰু নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। শাওলী মিত্ৰৰ বিখ্যাত নাটক *নাথৱতী অনাথৱৎ*ৰ জ্ঞান পূজাৰীয়ে কৰা অনুবাদটিও পকী ঘৰ এটাৰ বাৰাণ্ডা আৰু সন্মুখৰ মুকলি ঠাইখিনি সামৰি, বাৰাণ্ডাৰ সমান উচ্চতাত কাঠৰ ৰেম্প সাজি মঞ্চস্থ কৰিছিল। নাটকখন পৰিৱেশন কৰাৰ সময়ত মঞ্চখনৰ লগতে দৰ্শক বহা ঠাইত কোনো চাল বা চাদ বা ঢাকনি আঁৰি দিয়া নাছিল। মঞ্চখনতো কোনো ধৰণৰ উইংছ বা ফ্লাই আদি ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল। অৱশ্যে আধুনিক পোহৰ ব্যৱস্থাত ব্যৱহাৰ কৰা পোহৰ যোগানৰ সামগ্ৰী (সেই সময়ত তেজপুৰত প্ৰাপ্ত) ব্যৱহাৰ কৰি পোহৰ পৰিকল্পনা কৰিছিল।

এনেদৰেই অসমত বিকল্প মঞ্চৰ সন্ধান আৰম্ভ হয়। বিংশ শতিকাৰ এই সময়ছোৱাত হয়তো কোনো কোনো নাট্যপ্ৰেমীয়ে অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত বিকল্প মঞ্চৰ সন্ধান কৰিছিল; কিন্তু সেই সকলোবোৰৰ তথ্য ক'তো লিপিবদ্ধ ৰূপত পাবলৈ নাই। আনহাতে একবিংশ শতিকাতহে এই পৰিক্ৰমাই গতি লাভ কৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়।

২০০০-২০২২ চনলৈ অসমৰ বিকল্প মঞ্চসমূহ

একবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে, ২০০২ চনত ৰবিজিতা গগৈ আৰু দিলীপ তামুলীয়ে গুৱাহাটীৰ পাঞ্জাবাৰীস্থিত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰৰ বাকৰিত এটি পৰিৱেশন কৰে। পৰিৱেশনটিৰ ধাৰাটিক "অধিস্থাপন পৰিৱেশন" বুলি অভিহিত কৰা হয়। অধিস্থাপন পৰিৱেশনৰ ধাৰণাটি সৃষ্টি হৈছিল "অধিস্থাপন কলা"ক কেন্দ্ৰ কৰি। অধিস্থাপন কলা সম্পৰ্কে কিছু কথা ইতিমধ্যে আলোচনা কৰি অহাৰ বাবে সেয়া পুনৰাবৃত্তি কৰা নহ'ল। ১৯৯০ চনত অসমৰ এগৰাকী প্ৰখ্যাত গ্ৰাফিকচ্ শিল্পী দিলীপ তামুলীয়ে *মস্তিষ্কৰ কোণ* নামেৰে এটা অধিস্থাপন গুৱাহাটীৰ

“ৰাজ্যিক কলা বীথিকা”ত স্থাপন কৰি এই নব্য শৈলীটো অসমৰ কলা জগতলৈ আদৰি আনে। ৰবিজিতা গগৈ আৰু দিলীপ তামুলীয়ে *Identity Market* নামেৰে কলাক্ষেত্ৰত কৰা পৰিৱেশনটিৰে অসমত অধিস্থাপন পৰিৱেশনৰ ধাৰাটো আৰম্ভ কৰে আৰু তেওঁলোকে খোলা ঠাইখিনিত বিভিন্ন অধিস্থাপন কৰি সেই ঠাইখিনিকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

২০০১–২০০২ চনত কাৰ্বি আংলঙৰ তাৰালাংচু আৰু সোণাপুৰত অনুষ্ঠিত কাৰ্বি যুব মহোৎসৱত ৰবিজিতা গগৈয়ে মুকলি ঠাইখিনিকে মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি *ৰংফাৰপী ৰংবে* আৰু *থং-নকবে* নামৰ দুখন নাটক মঞ্চস্থ কৰিছিল।

কোনো এক স্থাপত্যকে পৰিৱেশনৰ স্থান হিচাপে লৈ নাটক কৰা ধাৰণাটো অসমত আৰম্ভ কৰিছিল সমুদ্ৰ কাজল শইকীয়াই। ২০০৩ চনত সেই সময়ৰ ৰবীন্দ্ৰ ভৱনৰ গোটেই স্থাপত্যটোকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি তেওঁ *কাৰেঙৰ লিগিৰী- Defining Spaces into Spaces* নামৰ নাটকখন পৰিৱেশন কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী* নাটকখনক আধাৰ হিচাপে লৈ বিভিন্নজন কবিৰ কবিতা, গান আদিৰে নাটকখনৰ পৰিৱেশন-পাঠ নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। প্ৰেক্ষাগৃহৰ বাহিৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু মঞ্চ সকলো ঠাইতে বিভিন্ন ধৰণৰ অধিস্থাপন কৰিছিল আৰু সেই সকলোবোৰ গোটেই স্থাপত্যটোৰ অংশ ৰূপেই সৃষ্টি কৰি লৈছিল। এই সকলো ঠাইকে প্ৰদৰ্শনীটোৰ পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। এয়া আছিল উত্তৰ-আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ এক সম্পৰীক্ষা।

তদানীন্তন সময়ত গুৱাহাটীৰ ৰবীন্দ্ৰ ভৱন মেৰামতিৰ বাবে বন্ধ হৈ পৰে, লগতে নাটক এখন পৰিৱেশনৰ খৰচ বাঢ়ি আহে। সেই সময়তে গুৱাহাটীৰ নাট্যকৰ্মীসকলে নাটক কৰিবলৈ নতুন স্থানৰ সন্ধান কৰে, নতুন ধাৰণাৰ সন্ধান কৰে; আৰম্ভ হয় অন্তৰংগভাৱে নাটক কৰাৰ ধাৰণা। মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহৃত হয় “সূৰ্য্য” নামৰ নাট্যদলটোৰ নিজা স্থায়ী ঘৰটো। উজান বজাৰৰ চাৰিআলিৰ সৰু ঘৰ এটাত আৰম্ভ হোৱা সূৰ্য্যই পৰৱৰ্তী সময়ত কামৰূপ একাডেমীৰ পিছফালে চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা পথত এটা পকী ঘৰ নিৰ্মাণ কৰি তেওঁলোকৰ সংঘটোক এটি স্থায়ী ঠিকনা প্ৰদান কৰে। সূৰ্য্যই নিজা ক্লাব ঘৰটোতে (৩৫ × ২০ ফুটৰ এটা কোঠা) এনে নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ কৰে। কোঠাটোৰ সমতল ক্ষেত্ৰখনৰ এটা অংশ অভিনয়ৰ বাবে আৰু আনটো অংশ দৰ্শক বহিবলৈ সুবিধা কৰি দিয়া হৈছিল। ইয়াতেই ধীৰু ভূঞাৰ সোঁৱৰণত সাত্যকী ডি’কম ভূঞাৰ পৰিকল্পনা আৰু পৰিচালনাৰে ২০০৪ চনৰ অক্টোবৰ মাহত মঞ্চস্থ হয় *মাথোঁ চিঠি* নামৰ এটি অন্তৰংগ পৰিৱেশন। তাৰ ঠিক পিছে পিছে ২০০৪ চনৰ নৱেম্বৰ মাহত জ্যোতি নাৰায়ণ নাথৰ পৰিচালনাৰে *গোগাপণ্টি লাক্ৰাটুৰা* আৰু *আক্ৰান্ত*

নামৰ গল্প দুটাৰে "গল্প নাটক" বা "গল্প নাট" নামৰ এটা নতুন শৈলীৰ সূচনা হয়। এই শৈলীটো হ'ল কোনো এক গল্পৰ আধাৰত তাত থকা নাটকীয়তাখিনি দৰ্শকৰ সন্মুখত তুলি ধৰা। কোনো এটা চৰিত্ৰই গল্পৰ কথকৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি নাটকখনৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিয়ে। গুৱাহাটীত "অনুভৱ দ্যা এক্টৰছ্ গীল্ড" আৰু "সূৰ্য্য"ই এই নতুন পৰম্পৰাটো আৰম্ভ কৰে। এই অন্তৰংগ ঠাইখিনিকে পৰৱৰ্তী সময়ত সম্পূৰ্ণ নাটক প্ৰদৰ্শন কৰাৰ ক্ষেত্ৰ হিচাপেও ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ৰবিজিতা গগৈৰ পৰিচালনাৰে "জিৰছং থিয়েটাৰ" আৰু "সূৰ্য্য"ই নিৱেদন কৰে *যাত্ৰা শুভ হওক* নামৰ নাটক এখন। অসমৰ তৃতীয়খন উত্তৰ-আধুনিক নাটক ৰবিজিতা গগৈৰ *নেওতা নিৰ্মাণ* (প্ৰথমখন ৰবিজিতা গগৈৰে *গাঁথা—the First Text* ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত মঞ্চস্থ হৈছিল; দ্বিতীয়খন সমুদ্ৰ কাজল শইকীয়াৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী- Defining Spaces to Spaces*), চতুৰ্থখন উত্তৰ-আধুনিক নাটক মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ *ৰজাই হুকুম দিছে,* পঞ্চমখন উত্তৰ-আধুনিক নাটক মণিমালা দাসৰ *নহয় কোন?* আদি সেই স্থানতে মঞ্চস্থ হৈছিল। এই আটাইকেইখন নাটকৰ প্ৰযোজনা আছিল "জিৰছং থিয়েটাৰ" আৰু "সূৰ্য্য"ৰ। তাৰ পাছৰে পৰা এতিয়ালৈকে এই মঞ্চখনতে অসম তথা ভাৰতৰ বহু নাট্যদলে অন্তৰংগভাৱে নাটক পৰিৱেশন কৰি আহিছে। যি সময়ত মঞ্চৰ অভাৱত, আৰ্থিক সাহায্যৰ অভাৱত বিভিন্ন নাট্যদলে নাট মেলা এৰি দিব বিচাৰিছিল, সেই সময়ত সূৰ্য্যই সকলোকে তেওঁলোকৰ ক্লাৱ ঘৰৰ মজিয়াখন নাটক কৰিবলৈ দি গুৱাহাটীৰ লগতে অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰখনক এক ধৰণে উজ্জীৱিত কৰি ৰাখিছে। এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰি যাওঁ যে পৰৱৰ্তী সময়ত মংগলদৈৰ "জিপচী গীল্ড" নামৰ নাট্যদলটোৱে তেওঁলোকৰ সৰু ক্লাৱ ঘৰটোতো এনেদৰে গল্প নাটক কৰাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ কৰে।

সূৰ্য্যৰ অন্তৰংগ মঞ্চত পৰিৱেশন হোৱা নাটকসমূহে বিভিন্ন ধৰণৰ সম্পৰীক্ষাৰে অসমীয়া নাটকক আগুৱাই লৈ গৈছে। পূৰ্বতে ইয়াত কৰা গল্প নাটকসমূহত বিশেষ দৃশ্যসজ্জা কৰা হোৱা নাছিল। সাধাৰণ সাংকেতিক দৃশ্যসজ্জা নিৰ্মাণ কৰি পোহৰৰ মায়াজাল আৰু আবহ-সংগীতৰ সহায়েৰে এনে নাটক পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত এনে নাটকতো নতুন কাৰিকৰী কৌশল প্ৰয়োগ কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে ২০০৬ চনত মঞ্চস্থ হোৱা *নহয় কোন?* নাটকখনতে পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে লেপটপ ব্যৱহাৰ কৰি মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীয়ে আবহ-সংগীত নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছিল। লগতে সেইবাৰ কোঠাটো পথালিকে মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি দুয়োফালে দুটা প্ৰজেক্টৰ ব্যৱহাৰ কৰি কিছু দৃশ্য প্ৰক্ষেপ কৰা হৈছিল। এয়া আছিল নতুন ধৰণৰ সম্পৰীক্ষা। ইয়াৰ আগলৈকে চি ডি, টেপ নাইবা লাইভ মিউজিক ব্যৱহাৰ কৰাৰ পৰম্পৰাহে প্ৰচলিত আছিল।

লগতে দুয়োফালে প্ৰজেক্টৰ ব্যৱহাৰ কৰাটোও আছিল নতুন সম্পৰীক্ষা। তাৰ পাছৰে পৰা লেপটপ ব্যৱহাৰ কৰি (নতুন নতুন ছফটৱেৰ ব্যৱহাৰ কৰি) আবহ-সংগীত নিয়ন্ত্ৰণ কৰাৰ প্ৰক্ৰিয়াটো সণ্চালনিভাৱে প্ৰয়োগ হ'বলৈ ধৰে। এক কথাত ক'ব পাৰি এই মঞ্চখনকে কেন্দ্ৰ কৰি নতুন কাৰিকৰী কৌশলৰ প্ৰচলনৰ লগতে অসমীয়া উত্তৰ-আধুনিক নাটকে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে। সেয়ে অসমৰ নাট্যক্ষেত্ৰত ইয়াৰ গুৰুত্ব অপৰিসীম।

২০০৮ চনত জিৰছং থিয়েটাৰে নাগালেণ্ডৰ "দ্যা ড্ৰীমচ্ আনলিমিটেড" নাট্যগোষ্ঠীৰ সহযোগত গুৱাহাটীৰ ফাঁচী বজাৰৰ সমীপত ব্ৰহ্মপুত্ৰ নদীৰ বুকুত থকা এখন জাহাজত *টেকন'কালাৰ ড্ৰীমচ্* ২ নামৰ নাটক এখন মঞ্চস্থ কৰিছিল। নাগালেণ্ডৰ সমসাময়িক সমাজ জীৱনৰ আধাৰত নিৰ্মাণ কৰা এই নাটকখন পৰিচালনা কৰিছিল ৰবিজিতা গগৈয়ে। Desire Machine নামৰ সংস্থাটোৰ এটি আৰ্ট প্ৰজেক্ট "Periferry"ৰ অংশ হিচাপে এই প্ৰযোজনাটি কৰা হৈছিল। মূলতঃ ব্ৰহ্মপুত্ৰত থকা "পেৰিফেৰী" নামৰ অচল জাহাজক কেন্দ্ৰ কৰি এই প্ৰকল্পটো চলি আছিল। ৰবিজিতাই সেই সময়ত জাহাজখনৰ ডেক আৰু বিভিন্ন ঠাই সামৰি *টেকন'কালাৰ ড্ৰীমচ্* ২ নাটকখন মঞ্চস্থ কৰিছিল। দৰ্শকে ঠিয় হৈ বা বহি নাটকখন উপভোগ কৰিছিল। জাহাজ এখনকো যে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি এই ধাৰণাটি এই প্ৰযোজনাৰে আৰম্ভ হয়। সাম্প্ৰতিক সময়ত জিৰছং থিয়েটাৰে গুৱাহাটী আৰ্টিষ্ট গীল্ডৰ সৰু কোঠালিটোকো পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি দুই-এক পৰিৱেশন প্ৰস্তুত কৰিছে।

ছিগাল থিয়েটাৰে ২০০৫ চনত ৰাধাগোবিন্দ বৰুৱা পথৰ জুৰণি উপপথত অৱস্থিত তেওঁলোকৰ বাসভৱনৰ ওপৰ মহলাত প্ৰায় ১৫০ জন দৰ্শক বহিব পৰা গেলাৰীসহ এটি সৰু ষ্টুডিঅ' থিয়েটাৰ স্থাপন কৰে। নাটকৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় পোহৰ আৰু শব্দ-ব্যৱস্থাৰে সজ্জিত এই অন্তৰংগ পৰিসৰটোৱে নতুন নাট্যকৰ্মীক নিয়মিত আখৰা, সম্পৰীক্ষা আৰু সৰু দৰ্শকগোষ্ঠীৰ সন্মুখত নাটক পৰিৱেশন কৰাৰ সুযোগ দিয়ে। বাহাৰুল ইছলামৰ সৈতে হোৱা লেখকদ্বয়ৰ ব্যক্তিগত যোগাযোগ আৰু সংগৃহীত তথ্যৰ পৰা এই স্থানটোক নতুন প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মীৰ আত্মপৰীক্ষা আৰু অন্তৰংগ নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰ হিচাপে গঢ়ি তোলাৰ উদ্দেশ্য স্পষ্ট হয়। ষ্টুডিঅ'টো গঢ়ি তোলাৰ সময়ত দেওবাৰে নিয়মিত নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ "সাপ্তাহিক থিয়েটাৰ" ধাৰণাও জড়িত আছিল। এই উদ্যোগে গুৱাহাটীত বিকল্প আৰু অন্তৰংগ পৰিৱেশন স্থানৰ বিকাশত উল্লেখযোগ্য ভূমিকা লয়।

২০০৩ চনত পবিত্ৰ ৰাভাই তেওঁৰ গৃহ চহৰ টংলাত "দাপোন-The Mirror" নামৰ নাট্যদলটি গঠন কৰে। প্ৰথম অৱস্থাত টংলা চহৰত থকা লোকপ্ৰিয় গোপীনাথ বৰদলৈ ভৱনটিকে নিজৰ কৰ্মক্ষেত্ৰ হিচাপে লৈ নাট্য

পৰিক্ৰমা আৰম্ভ কৰা পবিত্ৰই সেই সময়ত নাট্যমঞ্চটোৰ প্ৰচেনিয়াম অংশটোক মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে প্ৰেক্ষাগৃহটোকহে মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। বহু সময়ত সাধাৰণতে মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা অংশটোত চকী পাৰি দৰ্শকক বহাৰ সুবিধা কৰি দিছিল। ঠিক যেন "থিয়েটাৰ ইন দ্যা ৰাউণ্ড"ৰ এক সৰলীকৃত ৰূপ। সেই সময়তে মঞ্চখনৰ বাহিৰত থকা খালি ঠাইখিনিকো মুক্তাংগন মঞ্চৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰি সৰু সৰু পৰিৱেশন মঞ্চস্থ কৰিছিল। ২০০৫–০৬ চন মানৰ পৰা মিলনপুৰত "আমাৰ গাঁও" নামেৰে এক আৱাসিক স্থান গঢ়ি তোলাৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হয় আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত নভাঙত ইয়াৰ কাম সম্পন্ন হয়। ইয়াতে তেওঁ বৰ্তমান বিশেষভাৱে সক্ষম (যিসকলক আমি বাওনা বুলি কওঁ) কিছু ব্যক্তিক গোটাই আনি "আমাৰ গাঁও" নামেৰে এক আৱাসিক স্থান গঢ়ি তুলিছে। শিল্পীসকলে তাতে বাস কৰি নিজে খেতি-বাটি কৰি নাট্যচৰ্চা কৰে। সেই আৱাসিক স্থানতে আঁহত গছ এজোপাক কেন্দ্ৰ কৰি এক মুক্তাংগন গঢ়ি তুলিছে আৰু তাতে নাটক পৰিৱেশন কৰা হয়। ইয়াৰ লগতে নাটকৰ আখৰা তথা নাটক মঞ্চস্থ কৰিব পৰা এটা আহল-বহল ঘৰ নিৰ্মাণ কৰি লৈছিল। সেই ঘৰটিকে বৰ্তমান তেওঁ "ব্লেক বক্স" থিয়েটাৰৰ আৰ্হিত স্থায়ী ৰূপে নিৰ্মাণ কৰি লৈছে।

২০০৬ চনত মণিপুৰৰ নাট্য-ব্যক্তিত্ব হেইছনাম কানহাইলালে তেওঁৰ শিষ্য শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ গাঁওখনত এটি কৰ্মশালা অনুষ্ঠিত কৰাৰ সিদ্ধান্ত ল'লে। এই গোটেই প্ৰকল্পটোৰ নাম আছিল "নেচাৰ ল'ৰ প্ৰজেক্ট"। গোৱালপাৰাৰ ৰামপুৰ নামৰ গাঁওখনত এডোখৰ মুকলি ঠাইত চাৰিওফালে থাকিব পৰাকৈ ঘৰ সাজি লৈ মাজতে মণিপুৰী মণ্ডপৰ আৰ্হিত এটি অস্থায়ী ঘৰ নিৰ্মাণ কৰি লোৱা হয়। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ পৰা বাচি বাচি অনা কিছুসংখ্যক শিক্ষাৰ্থী আৰু শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ নিজা নাট্যদল বাদুংদুপ্পাৰ শিল্পীসকলক লৈ এই আৱাসিক নাট্য কৰ্মশালাটো আয়োজন কৰা হৈছিল। সমন্বয়ক আছিল মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী, শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভা আৰু গৌৰৱ বৰুৱা। গোটেই প্ৰক্ৰিয়াটো সংৰক্ষণৰ দায়িত্ব দি ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ পৰা পবিত্ৰ ৰাভাক পঠিওৱা হৈছিল। এই নাট্য কৰ্মশালাতে নতুন দিল্লীৰ এগৰাকী শিল্পী লোকেশ জৈনেও অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। কৰ্মশালাটো য'ত অনুষ্ঠিত হৈছিল তাৰ সন্মুখত আছিল এক বিশাল শালনি। কলাক্ষেত্ৰ মণিপুৰৰ আনগৰাকী কৰ্ণধাৰ ইমা সাবিত্ৰী, লোকেশ আৰু অসমৰ প্ৰণামী বৰাক লৈ এই শালনিখনতে কানহাইলালে ছেইক্সপীয়েৰৰ *মেকবেথ* নাটকখন বেলেগ ধৰণে কৰাৰ পৰিকল্পনা কৰিছিল আৰু কেইবাখনো চাং নিৰ্মাণ কৰি লৈ নাটকখনৰ আখৰা কৰিছিল। আৰু তেতিয়াই কানহাইলালে এই শালনিখনক *মেকবেথ*ৰ সৈন্যসমূহৰ দৰে অনুভৱ হয় বুলি ব্যক্ত কৰি "মেকবেথ

অৰণ্য” নামেৰে নামকৰণ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত এই নাটকখন নহ’ল; কিন্তু শালনিখনে এক নতুন নাম পালে, পৰিৱেশন স্থানৰ ধাৰণাটোৰ বিস্তাৰ ঘটিল।

“নেচাৰ ল’ৰ প্ৰজেক্ট” কৰ্মশালাটোৰ শেষত এইচ. এচ. শিৱপ্ৰকাশৰ নাটক *সতী* অসমীয়া, বড়ো আৰু ৰাভা ভাষাত মণ্ডপ হিচাপে নিৰ্মাণ কৰা ঠাইখিনিকে কেন্দ্ৰ কৰি পৰিৱেশন কৰা হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে এই ঠাইখিনিকে মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি কানহাইলালৰ বিখ্যাত নাটক *দ্ৰৌপদী*খনো মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। ইয়াৰ পাছৰে পৰা শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ ধাৰণাই বিস্তাৰ লাভ কৰে।

২০০৮ চনত মণিপুৰৰ নাট্য-ব্যক্তিত্ব হেইছনাম কানহাইলালৰ সৈতে নেডাৰলেণ্ডৰ ইভলীন প’লেন্সৰ “পাৱাৰ অফ পাপেট্ৰী” নামেৰে এক সহযোগী প্ৰকল্প কৰাৰ কথা ঠিক হয়। পোনপ্ৰথমে মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীক সমন্বয়কৰ দায়িত্ব প্ৰদান কৰি গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় অথবা গুৱাহাটীৰ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰত এই কৰ্মশালাটো অনুষ্ঠিত কৰাৰ পৰিকল্পনা কৰা হৈছিল। কিন্তু বিশেষ কাৰণবশতঃ সেয়া কাৰ্যকৰী নহ’ল। তেতিয়া কানহাইলালে গোটেই প্ৰকল্পটো শুক্ৰাচাৰ্যৰ বাদুংদুপ্পাতে কৰাৰ কথা ঠিক কৰে। দুয়ো পক্ষ মান্তি হোৱাত প্ৰকল্পটো কাৰ্যকৰী হয়। ব্যক্তিগত অসুবিধাৰ বাবে মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীয়ে কায়িকভাৱে এই প্ৰকল্পৰ সমন্বয়কৰ দায়িত্ব পালন কৰিব নোৱৰাত শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাই এই দায়িত্ব লয়। আৰু এই প্ৰকল্পক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই বৰ্তমানৰ ঠাইখিনিত বাদুংদুপ্পা কলাকেন্দ্ৰ স্থায়ীভাৱে প্ৰতিষ্ঠা হয়। ইভলীনে সেই সময়ত সমগ্ৰ অঞ্চলটোৰ বিভিন্ন ঠাইক পৰিৱেশন স্থান হিচাপে লৈ সৰু সৰু বিভিন্ন পৰিৱেশন প্ৰস্তুত কৰি প্ৰদৰ্শন কৰিছিল।

বৰ্তমান এই কলাক্ষেত্ৰত আৱাসিক স্থলীৰ লগত লাগি থকা শালগছখিনিক কেন্দ্ৰ কৰিও তেওঁলোকে এক পৰিৱেশন স্থান নিৰূপণ কৰি লৈছে। ঠিক সেইদৰে সন্মুখত মুকলি পথাৰ আৰু একাষে মণ্ডপ আৰ্হিৰ এটি ঘৰ আছে। এই দুয়োটা অঞ্চলকে তেওঁলোকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। ক’ব নোৱৰাকৈয়ে তেওঁলোকে অসমৰ নাট্যমঞ্চ ধাৰণাটিত দুটি নতুন স্থান যোগ কৰিলে।

বাদুংদুপ্পা কলাকেন্দ্ৰতে কানহাইলালৰ উদ্যোগত, শুক্ৰাচাৰ্যৰ প্ৰচেষ্টাত ২০০৮ চনত আৰম্ভ হয় “আণ্ডাৰ দ্য চাল ট্ৰী” নামৰ এটি নাট্য উৎসৱ। এই নাট্য উৎসৱত শালনিৰ মাজৰ এডোখৰ ঠাই ঠিক কৰি বাঁহ আৰু ধানখেৰেৰে বেকড্ৰপ আৰু উইংছ নিৰ্মাণ কৰি লোৱা হয়। শালগছবিলাকত বাঁহৰ চাং পাতি গেলাৰীৰ দৰে কৰি দৰ্শক বহিব পৰা ব্যৱস্থা কৰা হয়, কিছু দৰ্শক মাটিতো বহে। এয়া যেন শালনিৰ মাজত সৃষ্টি কৰি লোৱা গ্ৰীক এম্ফিথিয়েটাৰৰে এক সম্প্ৰসাৰিত তথা বিকল্প ৰূপ। কোনো ধৰণৰ বাহ্যিক পোহৰৰ ব্যৱস্থা বা ৰেকৰ্ড

কৰা সংগীত ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ এই নাট্য উৎসৱটি পালন কৰা হয়; নাটকসমূহ কেৱল দিনৰ ভাগতহে মঞ্চস্থ কৰা হয়। বৰ্তমানলৈকে কেইবাটাও আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যদলৰ যোগদানেৰে এই উৎসৱটিয়ে অসমৰ নাম উজলাই আহিছে। আনহাতে বাদুংদুপ্পা কলাকেন্দ্ৰৰ "আণ্ডাৰ দ্য চাল ট্ৰী" নাট্য উৎসৱটোক আধাৰ হিচাপে লৈয়েই পৰৱৰ্তী সময়ত লাহে লাহে অসমৰ বহু ঠাইত বিকল্প থিয়েটাৰৰ নাট্য উৎসৱ আৰম্ভ হৈছে বুলি ক'লেও ভুল কোৱা নহ'ব।

অসমীয়া বিকল্প থিয়েটাৰক লৈ এক নতুন ধৰণৰ সম্পৰীক্ষা কৰিছিল হিমাংশু প্ৰসাদ দাসে। ২০০৭ চনত তেওঁ মিৰ্জাৰ আমৰংগাত "গুৱেৰ্ণিকা" নামেৰে এটি নাট্যদল আৰম্ভ কৰে। সেই বছৰেই হিমাংশু প্ৰসাদ দাসে গুৱাহাটীৰ চিটি বাছত এখন নাটক কৰিবলৈ ধৰে। নাটকখনৰ নাম আছিল *এই চহৰৰ ৰোমিঅ'-জুলিয়েট*। এই পৰিৱেশনটোত তেওঁলোক চিটি বাছত ঘূৰি ফুৰে আৰু নাটক পৰিৱেশন কৰে। এক অৰ্থত চিটি বাছখনকে মঞ্চ তথা বাছত থকা আৰোহীসকলক দৰ্শক হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল। ঠিক সেইদৰে ২০১০ চনত গুৱাহাটীৰ ৰাজপথত *লাইফ পেইণ্টিং* নামেৰে আন এক প্ৰযোজনাও প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত "গুৱেৰ্ণিকা"ক আৱাসিক নাট্যচৰ্চা কেন্দ্ৰ হিচাপে গঢ়ি তোলে আৰু সেই ঠাইডোখৰৰ মুক্তাংগনকে আদি কৰি এটা সৰু কোঠাকো হিমাংশু আৰু প্ৰণামী বৰাই পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। এই স্থানতো অসমৰ লগতে আন আন ঠাইৰ নাট্যদলে নাটক পৰিৱেশন কৰেহি।

২০১০ চনত গুৱাহাটীৰ দীপৰ বিলৰ কাষৰ অঞ্চল, ডাকিনী পাহাৰক কেন্দ্ৰ কৰি দীপজ্যোতি কাকতিয়ে *দুৰ্যোধনৰ উৰুভংগ* নামৰ নাটক এখন মঞ্চস্থ কৰিছিল। তেওঁ সেই সময়ত ঠাইখনৰ নৈসৰ্গিক আৰু ভৌগোলিক অৱস্থিতিকে আধাৰ হিচাপে লৈ পৰিৱেশন ক্ষেত্ৰৰ সীমা নিৰ্ধাৰণ কৰিছিল। এয়াও এক অৰ্থত স্থান-নিৰ্দিষ্ট পৰিৱেশন (Site-Specific Performance)ৰ এক সম্প্ৰসাৰণ।

১৯৯৭ চনতে ৰূপজ্যোতি মহন্তৰ উদ্যোগত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা যোৰহাটৰ "ৰেপ্লিকা" নামৰ নাট্যগোষ্ঠীটোৱে সেই সময়ৰ পৰাই প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ লগতে বিভিন্ন ঠাই মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি নাটক পৰিৱেশন কৰি আহিছে। ২০০২-০৩ চনত যোৰহাট ষ্টেডিয়ামৰ ফিল্ডত কেইবাটাও দৃশ্যসজ্জা প্ৰস্তুত কৰি *ব'হাগৰ দুপৰীয়া* নামৰ নাটকখন পৰিৱেশন কৰিছিল। ফুটবল খেল এখনক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই এই নাটকখন প্ৰস্তুত কৰা হৈছিল। ঠিক সেইদৰে ফুকন আলিৰ কাষতে থকা ঘৰ এটাৰ বাৰাণ্ডা আৰু প্ৰাংগণত *ভয়েই মানুহৰ জীৱন* মঞ্চস্থ কৰিছিল আৰু ২০১০ চনত নেহেৰু পাৰ্কৰ পুৰণি মিউনিচিপালিটিৰ ঘৰটোৰ বাৰাণ্ডা আৰু প্ৰাংগণত *বেডৰূম* নামৰ নাটকখন ৩৬ দিন ধৰি প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। তেওঁলোকে বিভিন্ন ভাৰাঘৰত নিজৰ নাট্যদলটো চলাই নিছিল আৰু সেই

ঘৰসমূহৰ বাৰাণ্ডা তথা চাদখনতো মাজে মাজে নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল। ২০১১ চনত নিজাকৈ মাটি কিনি তাতে বিভিন্ন ধৰণৰ খেতি কৰি নাটক কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে আৰু নিজাকৈ এক আৱাসিক নাট্যক্ষেত্ৰ গঢ়ি তোলে। ইয়াতে ফুটুকলাৰে বেৰ নিৰ্মাণ কৰি অস্থায়ীভাৱে প্ৰচেনিয়ামৰ দৰে এটা মঞ্চ তৈয়াৰ কৰি লোৱাৰ লগতে নাট্যক্ষেত্ৰখনৰ বিভিন্ন ঠাইকো নাটক কৰিবলৈ পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। এক কথাত ক'ব পাৰি যে এয়াও স্থান-নিৰ্দিষ্ট পৰিৱেশনৰ এক সম্প্ৰসাৰণ।

২০১১ চনত ছিপাঝাৰৰ অসীম কুমাৰ নাথে তেওঁৰ নাট্যদল "চৰ্চা"ৰ জৰিয়তে "বাঁহনিৰ তল"ত নাটক পৰিৱেশন কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰাৰ লগতে নাট্য উৎসৱ এটিও আৰম্ভ কৰিছিল। ঘৰৰ কাষতে থকা বাঁহনিখনক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই তেওঁ এই নাট্য পৰিৱেশন ক্ষেত্ৰখন তৈয়াৰ কৰি লৈছিল আৰু ইয়াতেই *লাইভ কেনভাচ, বিড়াল তপস্বী* আদি নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল। দৰ্শক বহিবৰ বাবেও বাঁহেৰে চাং সাজি দিয়া হৈছিল। লগতে তেওঁলোকে "চোতাল নাট" নামেৰে মানুহৰ ঘৰৰ চোতালতো নাটক কৰিছিল।

শিৱসাগৰৰ পলাশ মেচে "OFTAS" নামৰ নাট্যদলটোৰ হৈ ২০১২ চনত *শ্ৰীশ্ৰী চক্ৰ* নামেৰে এখন নাটক কৰিছিল। সেই নাটকখন প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ সৈতে থকা প্ৰেক্ষাগৃহ এটাতে কৰিছিল যদিও অভিনয় অংশ প্ৰেক্ষাগৃহটোৰ মজিয়াত কৰিছিল আৰু দৰ্শক প্ৰচেনিয়াম মঞ্চটোৰ লগতে প্ৰেক্ষাগৃহটোৰ চাৰিওফালে বহিছিল। এয়াও যেন "থিয়েটাৰ ইন দ্যা ৰাউণ্ড"ৰে এক সম্প্ৰসাৰিত ৰূপ। ঠিক সেইদৰে ২০১৪ চনত ছেইক্সপীয়েৰৰ *কীং লীয়েৰ* নাটকখনৰ আধাৰত নিৰ্মাণ কৰা *Fall of a King-বুঢ়া মানুহৰ বাবে দেশ নাই* নামৰ নাটক এখন মঞ্চস্থ কৰিছিল। এই নাটকখন দিনত পৰিৱেশন কৰাৰ লগতে ৰাতিও পৰিৱেশন কৰিছিল। গাঁৱৰ এটি পকা আলিবাটৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ঘৰ এখনৰ বাৰীলৈকে সকলো ঠাইতে নাটকখন পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। দৰ্শকসকল নাটকখনে এঠাইৰ পৰা আন ঠাইলৈ গতি কৰাৰ লগে লগে অনুসৰণ কৰি গৈ আছিল। দিনৰ পোহৰত কৰোঁতে কৃত্ৰিম পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰা হোৱা নাছিল আৰু ৰাতি কৰোঁতে সেয়া ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

ধেমাজীৰ পংকজ চেতীয়াৰ উদ্যোগত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা "মেকবেথ ড্ৰামা" নামৰ নাট্যদলটোৱে ২০১০ৰ পৰা ২০১২ চনলৈ হাবি এখনৰ মাজ অংশ মোকলাই "নৈসৰ্গিক ক্ষেত্ৰ" নাম দি নাট্য উৎসৱ এটি আয়োজন কৰিছিল। দিনৰ ভাগতে নাটক মঞ্চস্থ হোৱা এই ক্ষেত্ৰখনতো আন স্থানবোৰৰ দৰেই পৰিৱেশন স্থান এটি নিৰ্মাণ কৰি লৈছিল। তেওঁলোকে তদানীন্তন সময়ত মানুহৰ ঘৰৰ ড্ৰয়িং ৰূমতো নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল।

তেজপুৰৰ ডিপোট গাঁৱত অৰ্পণ বেজবৰুৱাই নিজৰ ঘৰতে বাঁহ-টিনৰ এঢলীয়া চালি এখন সাজি "অসমীয়া সাংস্কৃতিক সমাজ"ৰ নাটকসমূহৰ আখৰা কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত, ২০১২ চন মানৰ পৰা ইয়াতেই মানুহ বহিব পৰাকৈ কিছু অংশ সাজি দি সৰু সৰু নাটকৰ প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। বৰ্তমান এইটো প্ৰচেনিয়ামৰ আৰ্হিতে কংক্ৰিটেৰে সাজিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে।

লখিমপুৰ জিলাৰ ফুলবাৰীৰ বোকানদীত দয়াল কৃষ নাথৰ উদ্যোগত জন্ম হোৱা "অভিনৱ থিয়েটাৰ"এ ২০১২ চনত সেই অঞ্চলতে "অভিনৱ থিয়েটাৰ প্ৰকল্প" নামেৰে এটি আৱাসিক নাট্যক্ষেত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। এই নাট্যক্ষেত্ৰত তেওঁ এটি মুক্তাংগন তৈয়াৰ কৰি লোৱাৰ লগতে প্ৰায় ১০০ জন দৰ্শক বহিব পৰা সৰু অন্তৰংগ প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ কৰি লৈছে। তেওঁলোকে তাতে নাট্য কৰ্মশালা আয়োজন কৰাৰ লগতে নাট্য উৎসৱ এটিও আৰম্ভ কৰিবলৈ লৈছে।

২০১৪ চনত ছিপাঝাৰৰ চাংকু নিৰঞ্জন নাথে ৰখাই থোৱা উইংগাৰ গাড়ী এখনৰ ওপৰত উঠি *লাইফ হিষ্ট্ৰি অব প্ৰকাশ ৰাজবংশী* নামৰ নাটক এখন কৰিছিল। তেওঁ এই নাটকখন সেই সময়ত অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত মঞ্চস্থ কৰিছিল।

২০১৪ চনৰ পৰাই তিনিচুকীয়াৰ কাকপথাৰত "ৰংডুলি সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ"ৰ হৈ গুণমণি নাথে চোতাল নাট কৰি আহিছে। ঘৰৰ চোতালখনকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি তেওঁ কৰা কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল *সপোনে উৰা মাৰে সাপোন আনিবলৈ, মন মঞ্চ: এ জাৰ্নি, ঢুলীয়া ওজা* আৰু *মৌন ওঁঠ মুখৰ হৃদয়* আদি।

১৯৯৮ চনতে নলবাৰীৰ কৈঠালকুছিত "সূনাগ" নামৰ নাট্যদলটো প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল আৰু এতিয়াও তেওঁলোকৰ নাট্যচৰ্চা অব্যাহত আছে। তেওঁলোকেও ২০১৫ চন মানৰ পৰা কৈঠালকুছিৰ পথাৰতে "সূনাগৰ পথাৰ নাটমেলা" আয়োজন কৰি আহিছে। প্ৰথম অৱস্থাত কম দলৰ অংশগ্ৰহণেৰে আৰম্ভ হোৱা এই নাটমেলাত বৰ্তমান বহু নাট্যদলে অংশগ্ৰহণ কৰেহি। তেওঁলোকেও পথাৰৰ মাজতে বাঁহ, ধানখেৰ, ফুটুকলাকে আদি কৰি তেনে বনজাত সামগ্ৰীৰে বেকড্ৰপ, উইংছ সহিতে এটি পৰিৱেশনৰ স্থান প্ৰস্তুত কৰে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যাওঁ যে ২০১১–১২ চনতে কাকপথাৰ অঞ্চলতো দিগন্ত হাজৰিকাই পথাৰতে এনেদৰে নাট কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। এই ঠাইসমূহত নাটক পৰিৱেশন কৰা হয় দিনৰ পোহৰত।

১৯৯৫ চনতে অনুপ হাজৰিকা আৰু পাকিজা বেগমৰ উদ্যোগত গুৱাহাটীত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা "বা" নাট্যগোষ্ঠীয়ে ২০১৬ চনত "বা-ষ্টুডিঅ' থিয়েটাৰ" আনুষ্ঠানিকভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰে। এই নাট্যমঞ্চটোও ঘৰৰ এটি কোঠাৰ এটা অংশত কাপোৰৰ উইংছ, পিছফালে কাপোৰৰ বেকড্ৰপ লগাই সম্পূৰ্ণ অত্যাধুনিক

পোহৰ আৰু শব্দ ব্যৱস্থাৰে নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। আনফালে মজিয়াখনৰ লগতে সৰু গেলাৰী এটাৰে দৰ্শক বহিব পৰা ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। “বা” নাট্যদলৰ হৈ ভাস্কৰ বৰুৱাৰ পৰিচালনাৰে মঞ্চস্থ কৰা *টেটোন তামুলী* নাটকখনেৰে এই নাট্যমঞ্চটি মুকলি কৰা হৈছিল। তাৰ পাছৰে পৰা “বা” নাট্যদলৰ লগতে অসম তথা ভাৰতৰ বিভিন্ন নাট্যদলে এই ষ্টুডিঅ’ থিয়েটাৰত নাটক মঞ্চস্থ কৰি আহিছে। প্ৰচেনিয়ামৰ আৰ্হি মানি এই মঞ্চটো নিৰ্মাণ কৰা হৈছে যদিও অন্তৰংগ থিয়েটাৰৰ বাবে ই উপযুক্ত মঞ্চ বুলি বিবেচনা কৰিব পাৰি। এই সময়তেই ছিপাঝাৰৰ “চৰ্চা” নাট্যদলেও প্ৰচেনিয়াম আৰ্হিত এটি সৰু অন্তৰংগ মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি লৈছে। তাতে তেওঁলোকে নিজৰ নাট্যচৰ্চা অব্যাহত ৰখাৰ লগতে বেলেগ নাট্যদলকো নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ সুবিধা প্ৰদান কৰে। গুৱাহাটীৰ জ্যোতি নাৰায়ণ নাথৰ “অনুভৱ দ্যা এক্টৰছ্ গীল্ড” নামৰ নাট্যদলটোৱেও বহু আগতেই নিজৰ নাটকৰ আখৰাৰ বাবে ঘৰৰ চাদতে এটি কোঠা নিৰ্মাণ কৰি লৈছিল। এই সময়ছোৱাতে সেইটোকে সৰু ষ্টুডিঅ’ থিয়েটাৰৰ দৰে কৰি কেইগৰাকীমান দৰ্শক বহিব পৰাকৈ নাটক পৰিৱেশন কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। লগতে বেলেগ বেলেগ নাট্যদলকো নাটক পৰিৱেশন কৰিবলৈ দিবলৈ লয়।

বিশ্বজিৎ ডেকাৰ নেতৃত্বত ২০০৩ চনত জন্ম হোৱা “জেংৰাই থিয়েটাৰ”এ ২০১৫ চনত “জেংৰাই থিয়েটাৰ গ্ৰাম” নামেৰে এক আৱাসিক নাট্যক্ষেত্ৰ আৰম্ভ কৰে। মংগলদৈৰ কাষৰে থাৰ্ড কলনি, উপহুপাৰাত গঢ় লৈ উঠা “জেংৰাই থিয়েটাৰ গ্ৰাম”তো বিকল্প মঞ্চ তথা থিয়েটাৰৰ চৰ্চা চলি আছে। ২০১৬ চনৰ পৰা তেওঁলোকে সেই পৰিৱেশন স্থানতে “জেংৰাই থিয়েটাৰ উৎসৱ” অনুষ্ঠিত কৰি আহিছে। চাং ঘৰৰ আৰ্হিত গঢ়ি তোলা কেইবাটাও ঘৰ আৰু সন্মুখত মুকলি ঠাই, এনেদৰেই গঢ়ি উঠিছে এই নাট্যক্ষেত্ৰখন। তেওঁলোকৰো এখন মুকলি মঞ্চ আছে। বাঁহ, বেত, মৰাপাট আদিৰে নিৰ্মাণ কৰা বেকড্ৰপ আৰু উইংছ ব্যৱহাৰ কৰি এই নাট্যমঞ্চটো নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। তেওঁলোকৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাট্য প্ৰযোজনা হৈছে *খবৰ কাগজ, চিকেন পাৰ্লাৰ, ন’ মেনচ লেণ্ড* আৰু *যোগ্য ভোগ্য বসুন্ধৰা*। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে এওঁলোকেও “আচাৰ”ৰ ইণ্ডাষ্ট্ৰি এটা গঢ়ি তুলি তাৰ জৰিয়তে বহনক্ষম থিয়েটাৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰি আহিছে।

নলবাৰীৰ পাপৰি মেধিয়ে ২০১৬ চন মানৰ পৰাই “পাৰফৰ্মেন্স কনভাৰ্চেশ্বন” শীৰ্ষকেৰে ঘৰৰ ড্ৰয়িং ৰূম, শ্ৰেণীকোঠা, গছৰ তল, বাৰাণ্ডা আদি বিভিন্ন ঠাইকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে বিবেচনা কৰি *এণ্টিগনি: এ পাৰফৰ্মেন্স কনভাৰ্চেশ্বন, ফেলানী: এ পাৰফৰ্মেন্স কনভাৰ্চেশ্বন* আদি পৰিৱেশন কৰি আহিছে। পাপৰিৰ মতে সকলো ঠাইকে পৰিৱেশনৰ স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি।

গুৱাহাটীৰ ৰিপম ভৰদ্বাজৰ পৰিচালনাৰে “সৃষ্টি -uniting culture and society” নাট্যদলে ২০১৬ চনত গুৱাহাটীৰ ভূতনাথ শ্মশানৰ কেইবাটাও অংশত বাদল চৰকাৰৰ *পাগলা ঘোড়া* নাটকখন পৰিৱেশন কৰিছিল। নাটকখনৰ বিষয়বস্তুৰ লগত শ্মশানৰ সম্পৰ্ক থকাৰ বাবেই ৰিপমে শ্মশানকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে বিবেচনা কৰিছিল বুলি ধাৰণা কৰাত অসুবিধা নহয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে সেই সময়তো ভূতনাথত কাৰোবাৰ চিতা জ্বলিয়েই আছিল। দৰ্শকসকলে ঠিয় হৈয়েই পৰিৱেশন উপভোগ কৰিছিল।

২০১৭ চনত ছিপাঝাৰত চাংকু নিৰঞ্জন নাথ আৰু কুল কুলদীপৰ তত্ত্বাৱধানত মেক্সীম গৰ্কীৰ *Lower Depths* নাটকখন *লাফাংগাৰ লাইফ* নামেৰে মঞ্চস্থ হয়। নাটকখন তেওঁলোকে স্কুল এখনৰ ফিল্ডত মঞ্চস্থ কৰিছিল। ফিল্ডখনত এখন অভাৰব্ৰিজৰ দৰে মঞ্চসজ্জা তৈয়াৰ কৰি লৈ দুয়োফালে দৰ্শক বহাৰ সুবিধা কৰি দিছিল।

প্ৰবীণ শইকীয়াৰ উদ্যোগত গহপুৰৰ বৰঙাবাৰীত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা “বাট থিয়েটাৰ”এ ২০১৭ চনৰ পৰা “অৰণ্য দ্যা জংঘল” নামেৰে এটি নাট্য মহোৎসৱ আয়োজন কৰি আহিছে। এখন কাঠনিত খেৰ, বাঁহ, বেত আদিৰে বেকড্ৰপ, উইংছ সহিতে এটি পৰিৱেশনৰ স্থান প্ৰস্তুত কৰি লয়। পৰিৱেশন স্থানৰ মাজতে আছে কেইবাজোপাও ডাঙৰ গছ। ইয়াত দিনৰ পোহৰত বিভিন্ন অনুষ্ঠান পৰিৱেশন কৰাৰ লগতে ৰাতি কৃত্ৰিম পোহৰতো নাটক মঞ্চস্থ কৰা হয়। এইটোৱেই এই মঞ্চটোৰ বিশেষত্ব।

২০১৭ চনৰ পৰা মৰিগাঁওৰ বগৰীগুৰি গাঁৱৰ তিনিআলিটোতে নাৰিকলৰ পাতেৰে প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ দৰে ঠাই এখন নিৰ্মাণ কৰি গোবিন কুমাৰ নাথে *ভাইৰাচ* নামৰ নাটক এখন মঞ্চস্থ কৰে। সেই মঞ্চতে তেওঁৰ পৰিচালনাৰে *টিট ফৰ টেট* নামৰ শিশু নাটক এখনো মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল।

গুৱাহাটীৰ মালিগাঁওৰ শংকৰ নগৰৰ আদিংগিৰি পাহাৰত মানবেন্দ্ৰ ৰাংহাং চৌধুৰীৰ নেতৃত্বত গঠন হোৱা “আভিজ্ঞান” নাট্যদলটিয়ে ২০১৭ চনত গঢ়ি তুলিছে “আভিজ্ঞান নাট্য ক্ষেত্ৰ”। এই নাট্যক্ষেত্ৰত মাটিৰ ঢিপ তুলি চাৰিওকাষে বাঁহেৰে নিৰ্মিত বেৰেৰে এটি মুকলি মঞ্চ সাজি লোৱা হৈছে। দৰ্শক বহিবৰ বাবে পাহাৰৰ ঢাপ কাটি গেলাৰীসদৃশকৈ নিৰ্মাণ কৰি দিয়া হৈছে। তেওঁলোকে *তৃতীয়, কমফৰ্ট ৰমেন, মাজুলী* আদি নাটকৰ আখৰা ইয়াতেই কৰাৰ লগতে এই নাট্যমঞ্চটিকে কেন্দ্ৰ কৰি ২০১৯ চনৰ পৰা “আদিংগিৰি নাট্য উৎসৱ” অনুষ্ঠিত কৰি আহিছে।

যোৰহাটৰ নকছাৰীৰ মুৰং মিল গাঁৱত উজ্জ্বল পাওগামৰ উদ্যোগত “নৈ-পৰীয়া: শব্দ ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য মহোৎসৱ” নামেৰে নাট্য উৎসৱ অনুষ্ঠিত হৈ আহিছে।

২০১৫ চনত প্ৰচেনিয়াম মঞ্চকে কেন্দ্ৰ কৰি আয়োজন কৰা এই নাট্য মহোৎসৱটিৰ নাম আছিল “শব্দ নাট্য মহোৎসৱ”। পৰৱৰ্তী সময়ত, ২০১৮ চনৰ পৰা নদী এখনৰ ক্ষীণ সুঁতি এটাৰ এটা পাৰত নাটক কৰিবৰ বাবে খেৰ-বাঁহেৰে নিৰ্মিত বেকড্ৰপ আৰু উইংছ নিৰ্মাণ কৰি দিয়া হয় আৰু নাম দিয়া হয় “নৈ-পৰীয়া: শব্দ ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য মহোৎসৱ”। নৈখনৰ আনটো পাৰত মাটি বা বাঁহেৰে নিৰ্মিত চাঙত বহি দৰ্শকে নাটক চায়। ইয়াতো কেৱল দিনৰ পোহৰতহে নাটক মঞ্চস্থ কৰা হয়।

২০১৮ চনত “ৰংডুলি সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ”ৰ হৈ গুণমণি নাথে গছৰ তল বা তেনে ধৰণৰ মুক্ত অঞ্চলত *হেঁপাহৰ জোলোঙা* নামৰ নাটক এখন কৰিছিল। তেওঁ যিকোনো ঠাইতে এই নাটকখন মঞ্চস্থ কৰি আহিছে।

মৰিগাঁও জিলাৰ চৰাইবাহী গাঁৱৰ সোণাই নৈৰ পাৰত প্ৰীতম যোগীৰ উদ্যোগত গঠিত “তত্বানেষী” নামৰ নাট্যগোষ্ঠীটোৱে ২০১৯–২০ চনৰ পৰা “হোলোং দ্যা থিয়েটাৰ ফেষ্টিভেল” নামেৰে এটি নাট্য উৎসৱ আয়োজন কৰি আহিছে। ইয়াত তেওঁলোকে নদীৰ পাৰৰ পথাৰত ধানখেৰ আৰু গছৰ পাতেৰে বেকড্ৰপ, উইংছ সহিতে এটি পৰিৱেশনৰ স্থান নিৰ্মাণ কৰে। অসমৰ লগতে ভাৰতৰ বেলেগ বেলেগ ঠাইৰ পৰা নিমন্ত্ৰিত নাট্যদলে এই ঠাইত আহি নাটক পৰিৱেশন কৰেহি।

ধেমাজীত ৰূপান্তৰ বৰপাত্ৰ গোঁহাইয়ে ২০২০ চনত “থিয়েটাৰী ৰং আৰু থিয়েটাৰী ধং” নামৰ নাট্যদলৰ হৈ বাৰ্টল্ট ব্ৰেখটৰ *দ্য জীউচ ৱাইফ* নাটকখনৰ পুষ্প গগৈয়ে কৰা অনুবাদ *বাৰু তেনেহলে আহিলোঁ* ধেমাজীৰ ভেহপাৰাত অৱস্থিত তেওঁলোকৰ ঘৰৰ বাৰাণ্ডা আৰু চোতালত মঞ্চস্থ কৰিছিল। নাটকখন কৰোঁতে কৃত্ৰিম পোহৰৰ ব্যৱস্থাও কৰিছিল। হেমন্ত বৰপাত্ৰ গোঁহাইয়ে ৰচনা কৰা *ছন্দিত গদ্যত এপিয়লা মদ্য, অথবা এটি পদ্য অথবা নৈবেদ্য* নাটকখনো দুলীয়াজানৰ “পথাৰ” নাট্যদলে পবিত্ৰ চেতীয়াৰ পৰিকল্পনা আৰু পৰিচালনাৰে সেই সময়তে উক্ত স্থানত মঞ্চস্থ কৰিছিল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে এই নাটকখন তেওঁলোকে পূৰ্বৰে পৰা যিকোনো স্থানতে (মূলতঃ বাট, ঘৰ, পদুলি আদিত) মঞ্চস্থ কৰি আহিছে।

গুৱাহাটীৰ মইনুল হকৰ তত্ত্বাৱধানত গঢ় লৈ উঠা “মাইম একাডেমী”য়ে বৰ্তমান নিজাববীয়াকৈ এটি সৰু প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ কৰি লৈছে। তেওঁলোকে সেই মঞ্চটি ঘৰৰ কোঠা এটিকে দুভাগত বিভক্ত কৰি পোহৰ নিক্ষেপণৰ সামগ্ৰীসমূহ লগাই লৈ ষ্টুডিঅ' থিয়েটাৰৰ দৰে কৰি লৈছে। ২০২০ চনৰ নৱেম্বৰ মাহত ইয়াত ভাস্কৰ বৰুৱাৰ পৰিচালনাৰে মঞ্চস্থ হয় *মোৰ পাল তোৰ পাল আপোনাৰ পাল*। এইটো প্ৰযোজনাত দৰ্শকক এটা কোঠাৰ ভিতৰত বহিবলৈ দিয়া হয়।

আকৰ্ষণীয় কথাটো হ'ল, প্ৰথম চৰিত্ৰই কোঠাটোত সোমাই দৰ্শকৰ লগত কথোপকথন কৰে। কথোপকথনৰ বিষয়ে নাটকৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় চৰিত্ৰই নাজানে। প্ৰথম চৰিত্ৰ সোমোৱাৰ ১২ মিনিট পাছত দ্বিতীয় চৰিত্ৰ সোমায়, তাৰ ১৯ মিনিট পাছত তৃতীয় চৰিত্ৰ সোমায়। নাটকখনত পুতেক-বোৱাৰীয়েকৰ লগত ফ্লেটত থকা বুঢ়া এজনৰ কথা বৰ্ণনা কৰা হৈছে। নাটকখনৰ পাঠটো অভিনেতা আৰু দৰ্শকৰ কথোপকথনৰ মাজতে নিৰ্মাণ হয়।

গোৰেশ্বৰৰ পৰী শৰণীয়াই ২০১০ চনত আৰম্ভ কৰা "চিফুং দ্যা আৰ্টিষ্ট" নামৰ নাট্যদলটোৱেও বিকল্পভাৱে প্ৰচেনিয়ামৰ পৰিৱৰ্তে মুকলি ঠাই বা মুক্তাংগনত নাটক পৰিৱেশন কৰে। ২০১৪ চনত নলবাৰীত ইয়াৰ দ্বিতীয়টো শাখা স্থাপন কৰা হয়। তেওঁলোকৰ "চিফুং কলাকেন্দ্ৰ"ই ২০২০ চনত "বননীৰ নাট্যবেলা" অনুষ্ঠিত কৰিছিল; ঠিক সেইদৰে তেওঁলোকে "ব্ৰহ্মপুত্ৰ অধ্যয়ন উৎসৱ"ও আয়োজন কৰিছিল। তেওঁলোকৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাট্য প্ৰযোজনা হ'ল *মন্দোদৰী, থেং ফাখ্ৰী* আৰু *কা কা কাউৰী*।

২০২১ চনত তিতাবৰৰ ঢেকিয়াজুলীত প্ৰশান্ত ফুকনৰ ঘৰৰ চোতালখনকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি কিশোৰ কুমাৰ ভৰদ্বাজ আৰু প্ৰয়াগ ফুকনে *থ্ৰি লাইভচ* নামৰ নাটক এখন পৰিৱেশন কৰিছিল। মুখা ব্যৱহাৰ কৰি এই নাটকখন তেওঁলোকে পৰিৱেশন কৰিছিল আৰু ই আছিল এক ধৰণৰ ক্লাউন পাৰফৰ্মেন্স। এক অৰ্থত ই অসমীয়া মুখা ভাওনাৰ নব্য সম্প্ৰসাৰণ।

মণিমালা দাস আৰু মৃদুল গুপ্তাই সোণাপুৰত "দেংৰালী: ক্ৰিয়েটৰ হাব" নামেৰে এটি নাট্যক্ষেত্ৰ ২০২১ চনত আনুষ্ঠানিকভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ইয়াতেই বাঁহগছৰ তলত মাটিৰ ঢিপ কৰি, চাৰিওফালে ঘূৰণীয়াকৈ বাঁহৰ খুঁটি পুতি এখন মুকলি মঞ্চ প্ৰস্তুত কৰি লৈছে আৰু নাটক পৰিৱেশন কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে। দৰ্শক বহিবৰ বাবে পাহাৰখিনি খলপা-খলপকৈ কাটি গেলাৰীসদৃশ কৰি বাঁহৰ চাং সাজি বহিব পৰাকৈ নিৰ্মাণ কৰি লোৱা হৈছে। তেওঁলোকে সময়ে সময়ে তাতে নাটক পৰিৱেশন কৰি আহিছে। ইয়াত পৰিৱেশন কৰা তেওঁলোকৰ এখন উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল মণিমালা দাসৰ পৰিচালনাৰে *ভূমিকন্যা*। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যোৱা হ'ল যে সোণাপুৰ কলেজৰ ভকেশ্বনেল ষ্টাডি (থিয়েটাৰ ক্ৰাফট) বিভাগৰ অধ্যাপিকা মণিমালা দাসে তেওঁলোকৰ কলেজতো মাটিৰ ঢিপ বা পাহাৰৰ নামনি আদি অঞ্চল ব্যৱহাৰ কৰি সৰু সৰু পৰিৱেশন মঞ্চস্থ কৰি আহিছে। এয়া তেওঁলোকৰ বিদ্যায়তনিক পাঠ্যক্ৰমৰ অংশস্বৰূপ।

ভাস্কৰ বৰুৱা আৰু দ্বৰথী ভৰদ্বাজৰ উদ্যোগত ২০২১ চনৰ পৰা কামৰূপ জিলাৰ তেতেলীয়াৰ লটাবাৰীৰ পাহাৰ এটিৰ লগত থকা সমতল ভূমি এখনত "জোনাক- এ গ্ৰুপ অফ লিটিল ষ্টাৰ" নামৰ নাট্যদলটিয়ে আৱাসিক কৰ্মশালা

এলানি আয়োজন কৰি আহিছে। তেওঁলোকে মুকলি ঠাইখিনিৰ বিভিন্ন অংশকে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে বিবেচনা কৰি কৰ্মশালাসমূহৰ শেষত বিভিন্ন পৰিৱেশন প্ৰদৰ্শন কৰি আহিছে। মন কৰিবলগীয়া যে ভোটা, চাকি আদিৰ পোহৰতেই নিৰ্দিষ্ট স্থানটোত যেনেধৰণৰ পৰিৱেশন সম্ভৱ তেনে পৰিৱেশনহে তেওঁলোকে তাত মঞ্চস্থ কৰে। মূলতঃ স্থান-নিৰ্দিষ্ট পৰিৱেশনত তেওঁলোকে গুৰুত্ব প্ৰদান কৰি আহিছে।

২০২২ চনৰ জানুৱাৰী মাহত ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ড° ভূপেন পৰিৱেশ্য কলা কেন্দ্ৰৰ শিক্ষাৰ্থীসকলক লৈ জ্যোতি নাৰায়ণ নাথে *অলপ আগতে আমি কি কথা পাতি আছিলোঁ* নামৰ এটি পৰিৱেশন মঞ্চস্থ কৰে। নীলমণি ফুকনৰ কবিতাৰ আধাৰত প্ৰস্তুত কৰা এই নাটকখন বিশ্ববিদ্যালয় চৌহদৰে গছ-বননিৰ মাজত ৰাতি কৃত্ৰিম পোহৰ ব্যৱস্থা ব্যৱহাৰ কৰি পৰিৱেশন কৰা হৈছিল।

২০২২ চনত ধেমাজীত অৱস্থিত "বিদ্যা-দ্যা লিভিং স্কুল"ৰ মুক্তাংগনত থকা বগৰী গছ এজোপাক কেন্দ্ৰ কৰি গ্ৰীক এম্ফিথিয়েটাৰৰ আৰ্হিত পৰিৱেশন স্থান নিৰ্ধাৰণ কৰি *আষাঢ় কা এক দিন* আৰু *অন্ধ যুগ* নামৰ দুখন নাটক পলাশ মেচৰ পৰিকল্পনাতে মঞ্চস্থ কৰা হয়।

গুৱাহাটীৰ উজান বজাৰৰ নাওজান পথৰ গৃহ নং ৫২ত সান্তনা বৰদলৈৰ নিজা উদ্যোগত "উদাৰা" নামৰ এটি অন্তৰংগ প্ৰেক্ষাগৃহ বহু বছৰ আগতেই স্থাপন কৰা হৈছিল। অন্তৰংগ আলাপ-আলোচনা বা চিনেমা প্ৰদৰ্শনৰ বাবে এই প্ৰেক্ষাগৃহটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল যদিও ২০২২ চনৰ পৰা আন নাট্যদলকো নাটক পৰিৱেশনৰ বাবে দিবলৈ লৈছে। কৌশিক নাথৰ পৰিচালনাৰে "ভাৰৰীয়া-দ্যা টি পজিটিভ" নামৰ নাট্যদলটোৱে এই মঞ্চত পৰিৱেশন কৰিছিল *অব্যক্ত*। ঠিক তাৰ পাছতে মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ পৰিচালনাৰে আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইন নাট্যদলে মঞ্চস্থ কৰিছিল *এৰিণ্ডিৰাচ মেটামৰ্ফচিচ* নামৰ নাটক এখন। অৱশ্যে এইটো অন্তৰংগ প্ৰেক্ষাগৃহ হ'লেও গেলাৰীৰে সৈতে সৰু প্ৰচেনিয়াম থিয়েটাৰ বা মঞ্চৰ আভাস এটিও পোৱা যায়।

গুৱাহাটীৰ গুণাকৰ দেৱগোস্বামীয়েও তেওঁৰ নাট্যদল "পূৰ্বৰংগ"ৰ বাবে ঘৰতে সৰুকৈ আখৰাৰ বাবে ঠাই এডোখৰ ঠিক কৰি লৈছে আৰু প্ৰয়োজনসাপেক্ষে তাতো নাটক মঞ্চস্থ কৰে। ৰয়ন্তী ৰাভাই "মাঞ্চালেংকা" নামৰ নাট্যদল এটি প্ৰতিষ্ঠা কৰি গোৱালপাৰাত এটি আৱাসিক নাট্যক্ষেত্ৰ গঢ়ি তুলিবলৈ যত্ন কৰিছে। তেওঁ তাতে মুক্তাংগনত কেইবাখনো সৰু সৰু নাটক পৰিৱেশন কৰিছে। সৰুপেটাৰ "মঞ্চ" নামৰ নাট্যদলটোৱে ২০২২ চনত তেওঁলোকৰ নাট্যদলটোৰ ৰূপালী জয়ন্তী আয়োজন কৰিছিল। উদযাপনৰ বাবে তেওঁলোকে ফিল্ড এখনত প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু মঞ্চ সাজি কেইবাখনো নাটক মঞ্চস্থ

কৰাইছিল। ঠিক সেইদৰে বঙাইগাঁওৰ মাণিকপুৰৰ “আকাশ গোষ্ঠী”য়েও “ছাত্ৰী জুপিতৰা দাস সোঁৱৰণী আটাং নাট্য মেলা” ২০২১–২২ চনত অনুষ্ঠিত কৰিছিল। এই উৎসৱটোও তেওঁলোকে পথাৰৰ মাজতে বাঁহ, বেত আদিৰে মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি অনুষ্ঠিত কৰিছিল।

এই উদাহৰণসমূহে দেখুৱায় যে একবিংশ শতিকাত অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত নাট্যকৰ্মীসকলে প্ৰচলিত প্ৰেক্ষাগৃহৰ বাহিৰেও মুকলি ঠাই, ঘৰৰ কোঠা, বাৰাণ্ডা, পাহাৰৰ ঢাল, নদীৰ পাৰ, বিদ্যালয়-চৌহদ আৰু সৰু অন্তৰংগ স্থানক নাট্যপৰিৱেশনৰ বাবে পুনৰব্যৱহাৰ কৰিছে। এই অধ্যায়ত উল্লেখ কৰা কিছুমান সাম্প্ৰতিক বিকল্প পৰিৱেশন স্থানৰ তথ্য প্ৰকাশিত উৎসত সম্পূৰ্ণৰূপে নথিবদ্ধ নোহোৱাত ক্ষেত্ৰসমীক্ষা, নাট্যদলৰ নথি, ব্যক্তিগত যোগাযোগ আৰু লেখকদ্বয়ৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ সহায় লোৱা হৈছে। এই উদাহৰণসমূহক অসমৰ সকলো বিকল্প নাট্যচৰ্চাৰ সম্পূৰ্ণ তালিকা বুলি ধৰা হোৱা নাই; বৰং নথিবদ্ধ কিছুমান প্ৰৱণতাৰ উদাহৰণ হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে।

মঞ্চ আৰু পৰিৱেশন স্থানৰ এই বিৱৰ্তন অসমৰ নাট্য-ইতিহাসৰ কেৱল আন্তঃগাঁথনিগত ইতিহাস নহয়; বিভিন্ন স্থান-পদ্ধতিৰ ভিতৰত গঢ় লৈ উঠা লোকপৰিৱেশ্য কলা, সামূহিক অংশগ্ৰহণ আৰু দেহ-সংগীত-আচাৰকেন্দ্ৰিক পৰম্পৰাই এই ইতিহাসক গভীৰ সাংস্কৃতিক ভিত্তি দিয়ে। পৰৱৰ্তী অধ্যায়ত অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ সেই বহুমুখী পৰম্পৰা আলোচনা কৰা হৈছে।

পঞ্চম অধ্যায়

অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলা

অসমৰ পৰিৱেশ্য কলা

লোকপৰিৱেশ্য কলা কোনো “অপৰিশীলিত” বা শাস্ত্ৰীয় কলাৰ পূৰ্বস্তৰ নহয়। ই নিৰ্দিষ্ট সমাজ-সম্প্ৰদায়ৰ উৎসৱ, আচাৰ-অনুষ্ঠান, কৃষি আৰু জীৱিকা, ধৰ্মীয় বিশ্বাস, সামাজিক স্মৃতি, মনোৰঞ্জন আৰু সামূহিক অভিজ্ঞতাৰ সৈতে জড়িত জীৱন্ত পৰিৱেশন-পৰম্পৰা। এই কলাসমূহ মৌখিক আৰু দেহগত জ্ঞান, অনুশীলন আৰু সামাজিক অংশগ্ৰহণৰ মাজেৰে প্ৰজন্মৰ পৰা প্ৰজন্মলৈ সঞ্চাৰিত হয় আৰু সময়, স্থান আৰু সমাজৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে নতুন ৰূপো গ্ৰহণ কৰে। “লোক” আৰু “শাস্ত্ৰীয়”ৰ মাজত কঠোৰ বা একৰৈখিক উন্নয়ন-সম্পৰ্ক স্থাপন কৰা সমীচীন নহয়; দুয়ো ক্ষেত্ৰৰ মাজত ঐতিহাসিকভাৱে আদান-প্ৰদান, পুনৰূপায়ণ আৰু পাৰস্পৰিক প্ৰভাৱ ঘটিছে।

এইখিনিতে তৃতীয় অধ্যায়ত আলোচনা কৰা “থিয়েটাৰ অব ৰুটছ”ৰ সৈতে অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট কৰা প্ৰয়োজন। ওজাপালি, পুতলাভিনয়, কুশান-গান, ঢুলীয়া-খুলীয়া আদি অসমৰ নিজস্ব ঐতিহাসিক পৰিৱেশন-পৰম্পৰা; এইবোৰ আধুনিক “থিয়েটাৰ অব ৰুটছ” আন্দোলনৰ উদাহৰণ নহয়। থিয়েটাৰ অব ৰুটছত আধুনিক নাট্যকৰ্মীয়ে এনে দেশীয় সম্পদৰ সৈতে নতুন নাট্যগঠন, পৰিচালনা আৰু অভিনেতা-দৰ্শক সম্পৰ্কৰ স্তৰত সংলাপ স্থাপন কৰে। এই পাৰ্থক্য বজাই ৰাখিলে ঐতিহাসিক লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ নিজস্বতা আৰু আধুনিক পুনৰ্পাঠ—দুয়োটাই স্পষ্ট থাকে।

“গ্ৰাম্যসমাজৰ, মূলতঃ কৃষিকৰ্মৰ জড়িত এচাম পাৰদৰ্শী গায়ক, নৰ্তক, অভিনেতা ক্ৰমায়ে এনে পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ ধাৰক তথা বাহকৰ স্বাৰ্থত কৃষিকৰ্মৰ সৈতে বিচ্ছিন্ন হৈ এই কলাসমূহৰ বৃত্তিধাৰী হৈ পৰিল। এই লোকসকলে

ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাই পৰিভ্ৰমণ কৰিছিল আৰু জনসমাজত নাট, ভাট, গন্ধৰ্ব, বৈৰাগী, বীণকাৰ আদি পৰিচয়ৰে জনাজাত হৈ পৰিল। পাণিনিৰ দিনত এওঁলোক স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত হৈ ভাৰতীয় আন্তঃগাঁথনিত সংঘটিত সংস্কাৰ আন্দোলনৰ বাহক হিচাপে চিহ্নিত হ'ল। কালক্ৰমত এওঁলোকৰ পৰিৱেশ্য কলাসমূহে ভাৰতৰ সামাজিক, সাংস্কৃতিক পৰিৱৰ্তনৰ আহিলা হিচাপে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে।"

ভাৰতীয় নাট্যতত্ত্বৰ ইতিহাসত *নাট্যশাস্ত্ৰ*ৰ "দেশী" আৰু "মাৰ্গী" ধাৰণা বিভিন্ন আঞ্চলিক আৰু শাস্ত্ৰবদ্ধ ৰূপৰ পাৰ্থক্য বুজিবলৈ সহায়ক। কিন্তু "লোকধৰ্মী"ক আধুনিক অৰ্থত "লোকনাট্য"ৰ সমাৰ্থক ধৰা উচিত নহয়; লোকধৰ্মী আৰু নাট্যধৰ্মী মূলতঃ উপস্থাপনৰ দুটা পদ্ধতি বা ভংগীৰ তাত্ত্বিক পাৰ্থক্য। অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ ইতিহাস নিৰ্ণয় কৰিবলৈ স্থানীয় আচাৰ, মৌখিক পৰম্পৰা, সাহিত্যিক উল্লেখ, শিলালিপি, পুৰাণ, চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য আৰু ক্ষেত্ৰসমীক্ষাৰ তথ্য একেলগে বিবেচনা কৰা প্ৰয়োজন।

অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰা পৃথিৱীৰ অন্যান্য সমাজবোৰত প্ৰচলিত থকা লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ সমগোত্ৰীয় বিভিন্ন লোকপৰিৱেশ্য কলা অসমতো প্ৰচলিত হৈ আহিছে। ভৰতমুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত থকা উল্লেখৰ পৰা আমি ইয়াৰ প্ৰাচীনত্বৰ কথা গম পাব পাৰোঁ—

চতুৰ্বিধা প্ৰবৃত্তিশ্চ প্ৰোক্তা নাট্য প্ৰয়োগতঃ।
আবন্তী দাক্ষিণাত্যাশ্চ পাঞ্চালী ওড্ৰমাগধী।।

ইয়াৰে "ওড্ৰমাগধী" নামৰ প্ৰবৃত্তিটো অংগ, বংগ, কলিংগ, ওড্ৰ, মগধ, পুণ্ড্ৰ, নেপাল, প্ৰাগেজ্যাতিষ আদি ঠাইত প্ৰচলিত আছিল। ঠিক সেইদৰে নান্দিকেশ্বৰৰ *অভিনয় দৰ্পণ*ত পাৰ্বতীয়ে ঊষাক লাস্য নৃত্য শিকোৱাৰ কথা উল্লেখ আছে। চীনা পৰিব্ৰাজক হিউৱেনচাঙেও তেওঁৰ টোকাত ব্যক্ত কৰি গৈছে যে ষষ্ঠ–সপ্তম শতিকাত ভাস্কৰবৰ্মাৰ ৰাজসভাত তেওঁক প্ৰতিদিনেই নৃত্য-গীতেৰে আপ্যায়িত কৰা হৈছিল। অসমত পোৱা বিভিন্ন তাম্ৰশাসন তথা অনুশাসন, কিছু ভাস্কৰ্য, *কালিকা পুৰাণ*ৰ দৰে পুথিয়েও এই ক্ষেত্ৰত প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। সেইবোৰৰ পৰাই আমি সিদ্ধান্ত ল'ব পাৰোঁ যে অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰাই অসমত পৰিৱেশ্য কলাৰ পৰম্পৰা প্ৰৱহমান।

অসমৰ প্ৰাচীন নৃত্য-সংগীত পৰম্পৰাক কেৱল মাৰ্গীয় ঐতিহ্যৰ ফল বুলি ব্যাখ্যা কৰিব নোৱাৰি। থলুৱা আৰু জনগোষ্ঠীয় ৰীতিৰ সৈতে বহু প্ৰাচীন স্তৰৰ সাংস্কৃতিক বিনিময় ইয়াৰ ভিতৰত সক্ৰিয় আছিল; পৰৱৰ্তী সময়ত আৰ্য আৰু শাস্ত্ৰীয় সাংস্কৃতিক প্ৰভাৱ গভীৰ হোৱাৰ লগে লগে মাৰ্গীয় নৃত্য-সংগীতৰ উপাদানো অধিক সুস্পষ্ট হয়। মহেশ্বৰ নেওগ প্ৰমুখ্যে পণ্ডিতে অসমত শাস্ত্ৰীয়

বা মাৰ্গীয় লক্ষণ বহন কৰা নটী/দেৱদাসী, ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া—এই তিনিটা নৃত্যধাৰাক বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিছে। নটী বা দেৱদাসী নৃত্য দেৱালয়-মন্দিৰকেন্দ্ৰিক পূজা-সেৱাৰ অংগ আছিল যদিও বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ ভিতৰত ই প্ৰায় লোপ পায়; ১৯৫৮ চনত ৰত্নেশ্বৰ তালুকদাৰ আৰু সহযোগী শিল্পীৰ উদ্যোগত ইয়াৰ পুনৰুদ্ধাৰৰ চেষ্টা কৰা হয়। ওজাপালি গীত, নৃত্য আৰু আখ্যানৰ সমন্বিত অৰ্ধ-নাটকীয় পৰিৱেশন; ইয়াৰ ভিতৰত শাস্ত্ৰীয় আৰু লোকীয়—দুয়ো ধাৰাৰ উপাদান দেখা যায়।

মাৰ্গীয় শৈলীৰ তৃতীয়টো ধাৰা হ'ল সত্ৰীয়া শৈলী। আপুনি নিশ্চয় জানে যে, নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ ফলত ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন প্ৰদেশৰ দৰে অসমতো বিভিন্ন ধৰণৰ পৰিৱেশ্য কলাৰ সৃষ্টি হয়। মূলতঃ জনসমাজক ওচৰ চপাই আনিবৰ বাবেই শংকৰদেৱ প্ৰমুখ্যে বৈষ্ণৱ কবিসকলে বিভিন্ন পৰিৱেশ্য কলাৰ সৃষ্টি কৰিলে। এই বিষয়েও পৰৱৰ্তী সময়ত বহলাই আলোচনা কৰা যাব।

অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলা

লোকসংস্কৃতিবিদ ৰিচাৰ্ড এম. ডৰচনে লোকসংস্কৃতিক চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰিছে—মৌখিক সাহিত্য, ভৌতিক সংস্কৃতি, সামাজিক লোকপ্ৰথা বা লোকাচাৰ আৰু লোকপৰিৱেশ্য কলা। কৃষিভিত্তিক লোকসমাজত দৈনন্দিন জীৱনৰ লগত জড়িত হৈ থকা বিভিন্ন বিশ্বাস, আচাৰ-অনুষ্ঠান, বিভিন্ন ধৰ্মীয় পৰম্পৰা তথা লোকমনোৰঞ্জন, কৰ্মস্পৃহা বৃদ্ধি আদি বিভিন্ন কাৰকৰ আধাৰতেই গীত, নৃত্য আৰু নাট্যৰ সৃষ্টি হয়। লোকসমাজত প্ৰচলিত এই গীত, নৃত্য আৰু লোকনাট্যৰ সমষ্টিয়েই হ'ল লোকপৰিৱেশ্য কলা। ডৰচনে লোকপৰিৱেশ্য কলাক পুনৰ তিনিটা ভাগত ভাগ কৰিছে, যথা—(ক) লোকসংগীত, (খ) লোকনৃত্য, (গ) লোকনাট্য। কিন্তু তেওঁ কৰা বিভাজন মতে অসমীয়া লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিলে কিছু ক্ষেত্ৰত অসুবিধাৰ সন্মুখীন হোৱা যায়। কাৰণ ভাৰতীয় ধাৰণা মতে সংগীতৰ ভিতৰতে নৃত্য, গীত আৰু বাদ্য সোমাই থাকে। সেই বাবে অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ বিভাজনৰ ক্ষেত্ৰত দ্বিতীয়টো বাদ দিয়া হ'ল। লোকসংগীতৰ ভিতৰতে লোকনৃত্য আৰু লোকবাদ্যৰ কথাটি সোমাই থকা বাবে লোকনৃত্যক বেলেগ এটা বিভাগ হিচাপে আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা উপলব্ধি কৰা নহ'ল। তলত এই বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

লোকসংগীত

শাৰংগদেৱৰ *সংগীত ৰত্নাকৰ* পুথিত সংগীতৰ সংজ্ঞা দিয়া হৈছে এনেদৰে— “গীতং বাদ্যং তথা নৃত্যং ত্ৰয়ং সংগীতমুচ্যতে।” অৰ্থাৎ সংগীত বুলি ক’লে আমি বুজোঁ যে ই গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যৰ সমষ্টি। সুৰ সঞ্চাৰ কৰি বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহযোগত পৰিৱেশন কৰা কবিতাই গীত। ইয়াত গীতৰ ভাব আৰু ৰস দৰ্শকৰ চিত্তলৈ কঢ়িয়াই নিবৰ বাবে যিখিনি অভিনয় আৰু অভিনয় প্ৰকাৰ্যৰ সংযোগ কৰা হয় সেয়াই নৃত্ত বা নৃত্য। এই তিনিটাৰ সহযোগত সৃষ্টি হয় সংগীতৰ। লোকসংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো একেই কথা খাটে। অৰ্থাৎ লোকগীত, লোকনৃত্য আৰু লোকবাদ্যৰ সমন্বয়েই হ’ল লোকসংগীত।

লোকগীত

সাধাৰণতে আমি লোক কবিতাৰাজিকে লোকগীত বুলি অভিহিত কৰোঁ যদিও সেয়া শুদ্ধ বুলি কোৱা টান। কাৰণ ইয়াত সাংগীতিক দিশটোৰ প্ৰতি গুৰুত্ব দিয়া নহয়। কিন্তু লোকগীত হ’বলৈ হ’লে তাত সুৰ-তাল-বাদ্যৰ সংযোজন ঘটাব লাগিব। লোকগীতসমূহ মৌখিক পৰম্পৰাৰে প্ৰৱাহিত হৈ অহা বাবে তাৰ সুনিৰ্দিষ্ট স্বৰলিপি লিপিবদ্ধ অৱস্থাত পোৱা নাযায়। সেই বাবে স্থান বিশেষে সুৰ, তাল, বাদ্যৰ উপৰি গীতৰ পাঠাংশৰো অমিল লক্ষ্য কৰা যায়। লোকগীতসমূহৰ লগত সম্পৃক্ত হৈ থাকে নৃত্য। লোকমনক আৱেগচঞ্চল আৰু প্ৰাণৱন্ত কৰিবৰ বাবেই নৃত্য সংযোগ কৰা হয়।

অসমৰ লোকসমাজখনো বিভিন্ন লোকসংগীতেৰে ভৰি আছে। গীতৰ বিষয়বস্তু তথা পৰিৱেশন কৰা অনুষংগ অনুসৰি ইয়াক তলত দিয়া ধৰণে বিভাজিত কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি।

উৎসৱ-অনুষ্ঠানমূলক গীত

লোকসমাজ এখন বিভিন্ন পৰম্পৰাগত বিশ্বাস, আচাৰ-অনুষ্ঠান, ধৰ্মীয় পৰম্পৰাৰ আধাৰতে আৱৰ্তিত। মূলতঃ খেতি বা কৃষিকৰ্মৰ লগত জড়িত বিভিন্ন উৰ্বৰতাজনিত বিশ্বাস, ধৰ্মীয় পৰম্পৰাৰ আধাৰতে যিবোৰ গীত পৰিৱেশন কৰা হয় সেইবোৰকে উৎসৱ-অনুষ্ঠানমূলক গীত বোলা হয়। অসমৰ দুটিমান প্ৰধান উৎসৱ-অনুষ্ঠানমূলক গীত হ’ল বিহুগীত, হুঁচৰি গীত, বিয়ানাম বা গীত আদি।

ব’হাগৰ সময়ত অসমৰ আকাশত ঢোল-পেঁপাৰ মাতৰ লগে লগে কিছুমান গীত মুখৰিত হৈ উঠে। এইবোৰকে বিহুগীত বোলা হয়। এই গীতসমূহ প্ৰেম-প্ৰণয়মূলক যদিও ইয়াত উৰ্বৰতাজনিত বিশ্বাস জড়িত হৈ আছে। ঠিক সেইদৰে

হুঁচৰি নামো বিহুৰ সময়তে গোৱা হয়। অসমীয়া সমাজত প্ৰচলিত বিয়ানাম বা গীতসমূহ অসমীয়া সংগীতৰ অমূল্য সম্পদ। এইবোৰৰ মাজেদি "স্মৃতি শাস্ত্ৰৰ নীতিৰ দ্বাৰা সংযত পৱিত্ৰ মিলনৰ মধুৰ ভাব ধ্বনিত হয়" বুলি মহেশ্বৰ নেওগে মন্তব্য কৰিছে। বিয়ানামৰ লগত জড়িত আন এবিধ গীত হ'ল যোৰানাম। নামনি অসমত এইবিধ গীতক খিচাগীত বোলে।

অসমৰ আন অনুষ্ঠানমূলক গীতবোৰৰ ভিতৰত ভেকুলী বিয়াৰ গীত, মহোহো গীত, চূড়াকৰণৰ গীত, কাতিপূজাৰ গীত, বাঁশপূজাৰ গীত, মনসাপূজাৰ গীত, হোলি গীত, আইনাম, সুবচনীৰ গীত, অপেচৰীৰ গীত, হুদুম পূজাৰ গীত, সোণাৰায় (ব্যাঘ্ৰদেৱতাৰ) পূজাৰ গীত, গোসাঁই নাম, তোলনী বিয়াৰ গীত ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য। প্ৰণিধানযোগ্য যে উৎসৱ-অনুষ্ঠানমূলক গীতসমূহত স্থানীয় লোকাচাৰ আৰু ভাষাৰ প্ৰয়োগ ঘটিলেও ভাবৰ ঐক্য, প্ৰকাশভংগীৰ অকৃত্ৰিমতা আৰু অনুভৱৰ আন্তৰিকতা সাধাৰণতে দেখিবলৈ পোৱা যায় বুলি সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মন্তব্য কৰিছে।

আখ্যান গীত

যিবোৰ গীতত কোনো এটা আখ্যান জড়িত হৈ থাকে সেইবোৰকে আখ্যান গীত বোলা হয়। অসমীয়া আখ্যান গীতসমূহক পুনৰ তিনিটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি—(ক) বুৰঞ্জীমূলক, (খ) কিম্বদন্তিমূলক আৰু (গ) কাল্পনিক।

(ক) বুৰঞ্জীমূলক: যিবোৰ আখ্যান গীতত কোনো বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ কথা বৰ্ণনা কৰা হৈছে তেনে গীতকে বুৰঞ্জীমূলক আখ্যান গীত বোলে। অসমৰ কেইটিমান উল্লেখযোগ্য বুৰঞ্জীমূলক গীত হ'ল বৰফুকনৰ গীত, নাহৰৰ গীত, মণিৰাম দেৱানৰ গীত, হৰদত্ত-বীৰদত্ত গীত, জয়মতী কুঁৱৰীৰ গীত আদি।

(খ) কিম্বদন্তিমূলক: যিবোৰ আখ্যান গীতৰ মূল ভেটি হ'ল জনসমাজত প্ৰচলিত কোনো জনশ্ৰুতি বা কিম্বদন্তি, তেনে গীতসমূহকে কিম্বদন্তিমূলক আখ্যান গীত বোলে। যেনে ফুলকোঁৱৰৰ গীত, জনাগাভৰুৰ গীত, কমলা কুঁৱৰীৰ গীত, ৰাধিকা শান্তিৰ গীত আদি।

(গ) কাল্পনিক: কল্পনাক আধাৰ হিচাপে লৈ যিবোৰ আখ্যান গীত ৰচনা কৰা হৈছে সেইবোৰকে কাল্পনিক আখ্যান গীত বোলা হয়। যেনে কন্যাবাৰমাহী গীত, দুবলা শান্তিৰ গীত, জনধন বনিয়াৰ গীত, মধুমতীৰ গীত ইত্যাদি।

বিবিধ বিষয়ক গীত

উল্লিখিত বিভাগ দুটাত অন্তৰ্ভুক্ত নোহোৱা গীতসমূহক এই বিভাগত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। এই বিবিধ বিষয়ক গীতবোৰৰ ভিতৰত নিচুকণি গীত, নাওখেলোৱা

গীত, বৰশীবোৱা গীত, নাঙেলী গীত, চাহ পুৰাণৰ গীত, চট্কা গীত, জুনা গীত, মৈষাল গীত, মাহুত গীত (হাতীমাউতৰ গীত), ধান কটাৰ গীত, দেহবিচাৰ গীত, টোকাৰী গীত, নাগাৰা নাম, পগলা-পাৰ্বতীৰ গীত, সদাশিৱৰ গীত, জিকিৰ আৰু জাৰী ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য।

উল্লেখযোগ্য যে এই গীতসমূহৰ বিষয়বস্তু বা অনুষংগৰ কথা বিবেচনা কৰি বিভিন্ন সংস্কৃতিবিদে এই বিভাগ কেইটিক পুনৰ কিছুমান সৰু সৰু বিভাজনত বিভক্ত কৰিও আলোচনা কৰিছে। যেনে শ্ৰমৰ সৈতে জড়িত গীত (ধান কটাৰ গীত), শিশুৰ সৈতে জড়িত গীত (নিচুকণি গীত), সংস্কাৰমূলক গীত (উপনয়নৰ গীত), ব্যংগপ্ৰধান গীত (চট্কা গীত), প্ৰেম-প্ৰণয়মূলক গীত (বিহুগীত) ইত্যাদি। এনেদৰে বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে অসমীয়া লোকগীতৰ ভঁৰাল বিবিধ উপকৰণেৰে ভৰি আছে।

লোকনৃত্য

সাধাৰণতে যিবোৰ নৃত্য পৰিমাৰ্জিত, ৰীতিবদ্ধ, প্ৰণালীবদ্ধ নহয় তেনে নৃত্যকে লোকনৃত্য বোলা হয়। বিভিন্ন আচাৰ-অনুষ্ঠান, পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় বিশ্বাস, পূজা-উপাসনাৰ লগত জড়িত হৈ থকা লোকগীতসমূহৰ লগত লোকনৃত্য জড়িত হৈ আছে। সাধাৰণতে লোকগীতৰ নাম অনুসাৰেই তাৰ সৈতে সম্পৰ্কিত নৃত্যটিৰ নামকৰণ কৰা হয়। আনহাতে বহুসময়ত ইয়াৰ নামকৰণৰ লগত জড়িত হৈ থাকে সামাজিক অনুষংগ। সমাজৰ কোনো পৰম্পৰা, আচাৰ-অনুষ্ঠান আদিৰ অনুষংগ অনুসৰি গীত বা নৃত্যৰ নামকৰণ কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে বিহু উৎসৱৰ অনুষংগত পৰিৱেশন কৰা গীতসমূহ হ'ল বিহুগীত; ঠিক সেইদৰে ইয়াৰ লগত জড়িত নৃত্যটিয়েই বিহু নৃত্য।

অসমৰ বহু লোকনৃত্য অৰ্ধ-নাটকীয় গুণসম্পন্ন হোৱা বাবে ইয়াক লোকনাট্যৰো অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হয়। লোকগীতক যিদৰে মূলতঃ তিনিটা ভাগত ভাগ কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি, ঠিক সেইদৰে অসমৰ লোকনৃত্যসমূহকো তলত দিয়া দুটা ভাগত ভাগ কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি—পূজা-উপাসনাৰ লগত জড়িত নৃত্য আৰু উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত নৃত্য।

পূজা-উপাসনাৰ লগত জড়িত নৃত্য

জনসমাজত প্ৰচলিত বিভিন্ন পূজা-উপাসনা পদ্ধতিসমূহৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে সম্পৰ্কিত হৈ আছে নৃত্য। সেইবোৰৰ ভিতৰত পুতলা নাচ, ঢুলীয়া নাচ, ওজাপালি নাচ তথা বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত প্ৰচলিত দেওধা-দেউলা নাচসমূহ উল্লেখযোগ্য।

ওজাপালি অনুষ্ঠান দুই প্ৰকাৰৰ। এটা ভাগত মহাকাব্যক আশ্ৰয় কৰি আৰু আনটো ভাগত দেৱী পূজাৰ অনুষংগত গীত গাই নৃত্য কৰা হয়। অৱশ্যে ওজাপালি নৃত্য মাৰ্গীয় শৈলীৰ বুলি সমালোচকসকলে বিবেচনা কৰে। তথাপিতো ক'ব পাৰি সেয়া লোকপৰম্পৰাতেই আৰম্ভ হৈছিল। আনহাতে ইয়াৰ লগত নাটকীয়তা সংলগ্ন হৈ থকা বাবে ইয়াক লোকনাট্যৰ অন্তৰ্ভুক্তও কৰা হয়। আচলতে এই বিভাজনসমূহৰ মাজত কোনো কঠোৰ সীমাৰেখা নাই। এই বিষয়ে পৰৱৰ্তী শাখাত বহলাই আলোচনা কৰা হ'ব।

অসমৰ বিভিন্ন লৌকিক পূজা-উপাসনাৰ অনুষংগত কোনো নিৰ্দিষ্ট এজনৰ গাত দেও উঠা বুলি বিশ্বাস কৰা হয়। ঐন্দ্ৰজালিক শক্তিসম্পন্ন আৰু ভৱিষ্যদ্বক্তাৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি এজন বা একাধিক পুৰুষ বা মহিলাই এনে অনুষ্ঠানত নিৰ্দিষ্ট ধৰণে বিশেষ কিছুমান নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। এওঁলোকক আমি দেওধা, দেওধনী, দেধানী, দেউলা বুলি অভিহিত কৰোঁ। দেওধনী, দেৱদাসী, কাতিপূজাৰ নৃত্য, হুদুম পূজাৰ নৃত্য, বৰোসকলৰ খেৰাই নৃত্য, ৰাভাৰ ফাৰকান্তি নৃত্য, কাৰ্বিসকলৰ চমাংকান নৃত্য, মিচিংসকলৰ মিবু দাকনাম নৃত্য, বিভিন্ন জনগোষ্ঠীয়ে পালন কৰা মাৰৈ পূজাত কৰা নৃত্য আদি এই শ্ৰেণীৰ উল্লেখযোগ্য নৃত্য।

উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ লগত জড়িত নৃত্য

লোকসমাজত বহুতো পৰম্পৰাগত উৎসৱ-অনুষ্ঠান পালন কৰা হয়। পৃথিৱীৰ প্ৰায়বিলাক সংস্কৃতিতে প্ৰচলিত উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ লগত গীত আৰু নৃত্য সম্পৃক্ত হৈ থাকে। এইবোৰৰ লগত জড়িত নৃত্যসমূহকে আমি উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ লগত জড়িত নৃত্য বুলি অভিহিত কৰোঁ। অসমো ইয়াৰ ঊৰ্ধ্বত নহয়। অসমৰ কেইটিমান উল্লেখযোগ্য এনে ধৰণৰ নৃত্য হ'ল বিহু নৃত্য, হুঁচৰি নৃত্য, বৰোসকলৰ বাগৰুম্বা, বৈসাগু, বগেজৰী, ৰাভাসকলৰ সাথাৰ, বহুৰুঙী, মিচিংসকলৰ গুমৰাগ চমান, চঃ মান্নাম, কাৰ্বিসকলৰ দোমাহী কেকান, হাচ্ছা কেকান আদি।

সমালোচকসকলে এই দুটি প্ৰধান ভাগৰ উপৰি কৃষিৰ লগত জড়িত তথা প্ৰেম-প্ৰণয়মূলক নৃত্য বুলি আন দুটা ভাগতো কিছুমান নৃত্য অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব বিচাৰে। কিন্তু এই দুয়োটা ভাগৰে নৃত্যসমূহো উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ লগতেই জড়িত হোৱা বাবে তাতেই অন্তৰ্ভুক্ত কৰি ৰাখিব পাৰি।

লোকবাদ্য

লোকগীত আৰু লোকনৃত্যৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ আছে বাদ্যযন্ত্ৰ। এটা জাতিৰ সংগীত প্ৰীতি আৰু শিল্প-কলা চেতনাৰ অন্যতম নিদৰ্শন হ'ল বাদ্যযন্ত্ৰসমূহ। নৃত্য তথা গীতৰ তাল-লয় ৰক্ষা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বাদ্যযন্ত্ৰৰ সংযোগ

কৰাটো অপৰিহাৰ্য। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনি সৃষ্টি কৰিবৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰা যিকোনো উপাদানকে বাদ্যযন্ত্ৰ বোলা হয়। লোকসংগীত বা শাস্ত্ৰীয় সংগীত সকলোতেই বাদ্যই গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। ভৰতমুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*তো বাদ্যযন্ত্ৰৰ কথা উল্লেখ আছে। বাদ্যযন্ত্ৰসমূহক মূলতঃ চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে। *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত উল্লেখ আছে—

ততং চৈৱাৱনদ্ধং চ ঘনং সুষিৰমেৱ চ।
চতুৰ্বিধং তু বিজ্ঞেয়মাতোদ্যং লক্ষণান্বিতম্।।

তত, অৱনদ্ধ, ঘন আৰু সুষিৰ—এই চাৰিটা শ্ৰেণীত বাদ্যযন্ত্ৰসমূহ বিভাজিত কৰিব পাৰি। উল্লেখযোগ্য যে অসমৰ লোকবাদ্যসমূহকো এই চাৰিটা শ্ৰেণীত বিভাজিত কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি।

(ক) তত বাদ্য: যিবোৰ বাদ্যযন্ত্ৰত তাঁৰ বা তেনেধৰণৰ সামগ্ৰী সংযুক্ত হৈ থাকে তেনে বাদ্যযন্ত্ৰকে তত বাদ্য বোলা হয়। অসমৰ লোকসমাজত প্ৰচলিত প্ৰধান তত বাদ্যসমূহৰ ভিতৰত বীণ, বেনা, একতাঁৰ, দোতাঁৰা, টোকাৰী, গগনা, বৰোসকলৰ চেৰেজা, তিৱাৰ তন্দ্ৰাং, মিচিংসকলৰ গুংগা, ৰাভাসকলৰ বাদুংদুপ্পা উল্লেখযোগ্য।

(খ) অৱনদ্ধ বাদ্য: কোনো মাটিৰ বাচন, কাঠৰ ফোপোলা অংশ এটাত চামৰা চিয়াই এনে বাদ্যযন্ত্ৰ নিৰ্মাণ কৰা হয়। বহু লোকসংস্কৃতিবিদে অৱনদ্ধ বাদ্যকে আদিম বাদ্য বুলি ক'ব খোজে। বেদতো এইবিধ বাদ্যযন্ত্ৰৰ নাম উল্লেখ আছে। "ভৌমী দুন্দুভি" বা "ভাণ্ড" বুলি বেদত ইয়াক নামকৰণ কৰা হৈছে। অসমৰ এনে লোকবাদ্যৰ কেইটিমান উদাহৰণ হ'ল ঢোল, ডগৰ, ঢাক, নাগাৰা, ডবা, ডম্বৰু, ঢোলক ইত্যাদি। উল্লেখযোগ্য যে অসমৰ বিভিন্ন নৃগোষ্ঠীৰ মাজত ঢোল বিভিন্ন নামেৰে পৰিচিত। যেনে মিচিংসকলৰ দুমদুম, বৰোসকলৰ মাজত খাম, খ্ৰাম, কাৰ্বিসকলৰ মাজত ছেংব্ৰুপ ইত্যাদি। তদুপৰি অসমীয়া লোকসমাজত বৰঢোল, ঢেপাঢোল, জয়ঢোল, ৰাজাঢোল, কাড়াঢোল, বিহুঢোল, মাদল আদি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ঢোল বাদ্যযন্ত্ৰ হিচাপে ব্যৱহৃত হোৱা দেখা যায়।

(গ) ঘন বাদ্য: বাঁহ, কাঠ, শিল, মাটি বা ধাতুৰে নিৰ্মিত বাদ্যৰ এডোখৰ আনডোখৰৰ ওপৰত যতনেৰে কোবাই ঘনকাৰ্য সম্পাদন কৰা হয় আৰু তাৰ পৰা সৃষ্টি হোৱা শব্দ গীত বা নৃত্যৰ লগত সংযোগ কৰা হয়। ঘনকাৰ্যৰ বাবে ব্যৱহৃত এনে বাদ্যসমূহকে ঘন বাদ্য বুলি কোৱা হয়। অসমৰ লোকসমাজত প্ৰচলিত কেইটিমান উল্লেখযোগ্য ঘন বাদ্য হ'ল টকা, তাল, কৰতাল, খুটিতাল, মঞ্জুৰী, কাঁহ, বৰকাঁহ ইত্যাদি। অসমৰ নৃগোষ্ঠীসমূহৰ মাজতো এনে ঘন বাদ্য

প্ৰচুৰভাৱে ব্যৱহৃত হয়। যেনে মিচিংসকলৰ লুপি, বৰোসকলৰ জোথা, কাৰ্বিৰ ছেংছ্, ৰাভাৰ কাসি ইত্যাদি।

(ঘ) সুষিৰ বাদ্য: সুষিৰ পদৰ অৰ্থ বিন্ধা বা ফুটাযুক্ত। যিবোৰ বাদ্যযন্ত্ৰত থকা ফুটাত মুখেৰে ফুৱাই সাংগীতিক ধ্বনি সৃষ্টি কৰা হয় সেইবোৰকে সুষিৰ বাদ্য বোলে। অসমৰ কেইবিধমান সুষিৰ লোকবাদ্য হ'ল বাঁহী, কালি, পেঁপা, শংখ, সুতুলী, শিঙা, বৰোসকলৰ চিফুং, মিচিংসকলৰ দুম্‌্গেগ, কাৰ্বিসকলৰ পংছে ইত্যাদি।

এনেদৰে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে, অসমৰ লোকসংগীতৰ জগতখন বিভিন্ন মণি-মৰকতেৰে ভৰি আছে। বিভিন্ন লোকগীত, তাৰ লগত জড়িত নৃত্য তথা বাদ্যযন্ত্ৰই অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ এই দিশটোৰ সমৃদ্ধিৰ কথাকেই প্ৰতিপন্ন কৰে। প্ৰধান কথাটি হ'ল লোকনৃত্য, লোকগীত আৰু লোকবাদ্য তিনিওটা ইটোৰ লগত সিটো ওতপ্ৰোতভাৱে বান্ধ খাই আছে আৰু এইবোৰক পৃথকে আলোচনা কৰা কঠিন।

লোকনাট্য

লোকনাট্য এক প্ৰকাৰৰ গীতাভিনয় বা নৃত্য-গীত-বাদ্য আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি। বহুসময়ত লোকনাট্যত নৃত্য-গীতৰ আধিক্যহে দেখা যায়। লোকনাট্যৰ সৃষ্টিৰ মূলতে আছে বিভিন্ন ধৰ্মীয় কৃত্য আৰু উৎসৱ-অনুষ্ঠান। সাধাৰণতে লোকনাট্যৰ এক নিৰ্দিষ্ট লিখিত ৰূপ পোৱা নাযায়। অতীজৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে বিবিধ লোকনাট্যৰ কাহিনী আৰু ৰূপ অলিখিতভাৱেই প্ৰৱহমান হৈ আহিছে। গঞাসমাজৰ জনগণৰ জীৱনৰ পটভূমিত যি নাট্যধৰ্মী ৰচনা মৌখিক ৰূপত ৰচিত হয়, য'ত কাহিনী-আশ্ৰিত চৰিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰানুযায়ী সংলাপ, গীত, নৃত্যৰ লগতে লোকবাদ্যৰ সমাহাৰ ঘটোৱা হয়, তাকে লোকনাট্য আখ্যা দিব পাৰি। ভৰতে *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত "লৌকিকী" আৰু "নাট্যধৰ্মী" নামৰ দুটা শব্দ প্ৰয়োগ কৰিছে। ইয়াত "লৌকিকী"য়ে লোকনাট্যৰ কথাই ব্যক্ত কৰিছে বুলি অনুধাৱন কৰিব পাৰি। তদুপৰি *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত কোৱা হৈছে—

স্বভাৱভাৱোপগতং শুদ্ধবিকৃতং তথা।
লোক বাৰ্তা ক্ৰিয়োপেতমঙ্গলীলা বিৱৰ্জিতম্।।

স্বভাৱাভিনয়োপেতং নানা স্ত্ৰী পুৰুষাশ্ৰয়ম্।
যদীদৃশং ভৱেন্নাট্যং লোকধৰ্মী তু সা স্মৃতা।।

অৰ্থাৎ য'ত লোক স্বভাৱ অনুসৰি ভাব প্ৰদৰ্শন কৰা হয়, সৰল তথা অকৃত্ৰিম ক্ৰিয়া-কলাপ আৰু সামান্য প্ৰজাজনৰ আচাৰ-আচৰণক বিষয়বস্তু ৰূপে কৌশলপূৰ্ণ ভাব-ভংগী বৰ্জিত আংগিক অভিনয়েৰে সহজ-সৰলভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰা হয় আৰু য'ত বিভিন্ন ধৰণৰ স্ত্ৰী-পুৰুষে অংশগ্ৰহণ কৰে, তেনে নাট্যানুষ্ঠানেই লোকধৰ্মী। এই বক্তব্যৰ পৰা আমি তদানীন্তন সমাজত লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ স্থিতি সম্পৰ্কে স্পষ্ট আৰু পৰিষ্কাৰ ধাৰণা লাভ কৰোঁ।

স্বতঃস্ফূৰ্ত অংশগ্ৰহণ আৰু সৰ্বাত্মক অভিব্যক্তিয়েই লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ মূল বৈশিষ্ট্য। লোকসমাজৰ বিভিন্ন উৎসৱ, ধৰ্মীয় পৰম্পৰা, আচাৰ, গীত-নৃত্য আৰু যাদুবিশ্বাসৰ অনুষংগত লোকনাট্যৰ বহু প্ৰাচীন ৰূপ গঢ় লৈ উঠিছিল। J. T. Shipley-ৰ *Dictionary of World Literature*-তো লোকনাট্যৰ আদি উৎসক প্ৰাচীন ধৰ্মীয় আচাৰ আৰু গীত-নৃত্যযুক্ত যাদুকেন্দ্ৰিক অনুষ্ঠানৰ সৈতে সংযোগ কৰি দেখা হৈছে (Shipley, 1953)।

লোকনাট্য সংঘটননিৰ্ভৰ আৰু অভিজ্ঞতা-জড়িত কলা হোৱা বাবে ই লিখিত শব্দৰ মাজত সীমাবদ্ধ নহয়। লোকনাট্যই আংগিক আৰু বাচিক অভিনয়ৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য ৰাখিব নিবিচাৰে; এই দুয়োবিধ অভিনয়-শৈলী লোকনাট্যত একাকাৰ হৈ যায়। লোকনাট্য পৰম্পৰাত ধ্বনি, ছন্দ আৰু চলনৰ যোগেদি জীৱনৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাবোৰ প্ৰকাশিত হয়। কথিত বচন আৰু অংগী-ভংগীয়ে এটা নিৰ্দিষ্ট স্থান গ্ৰহণ কৰে। গ্ৰাম্য জীৱনধাৰণ প্ৰণালী, মূলতঃ কৃষিকৰ্মৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত আৰু তাৰ অনুষংগতে পৰিৱেশিত হোৱা ভিন ভিন নৃত্য, গীত আৰু নাটকীয় কৰ্ম-কাণ্ডই সনা-পিটিকা হৈ লোকনাট্যৰ স্বৰূপ ধাৰণ কৰে। লোকসংস্কৃতিৰ কোনো এটা আচাৰ-অনুষ্ঠানক লোকনাট্য বুলি অভিহিত কৰিবলৈ হ'লে সেই আচাৰ-অনুষ্ঠানটিয়ে নাটকৰ বৈশিষ্ট্যবোৰো পূৰণ কৰিব লাগিব। এটা কাহিনী আৰু কাহিনীটো পৰিৱেশন কৰাৰ সময়ত চৰিত্ৰবিলাকৰ কথা-বাৰ্তাক নানান অংগী-ভংগীৰে কৰা প্ৰকাশময়তাই হ'ল নাটকীয় উপাদান। নাটকৰ এই বৈশিষ্ট্যবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠিলেহে এটা লোকানুষ্ঠানক লোকনাট্য বুলি বিবেচনা কৰা হয়। সহজভাৱে ক'বলৈ হ'লে, লোকনাট্যত নৃত্য-গীত, বাদ্য আৰু অভিনয়—এই তিনিটা উপাদানৰ সমন্বয় সাধন হয়।

লোকনাট্যৰ ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপটলৈ চালে দেখা যায়, যোৱা ১৫–১৬ শতিকাৰ পৰাই লোকনাট্য পৰম্পৰাই ভাৰতভূমিৰ বিভিন্ন অঞ্চলত শক্তিশালী ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। অৱশ্যে তাৰ আগৰে পৰাই ইয়াৰ প্ৰচলন আছিল। মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল, সংস্কৃত ভাষাৰ আধিপত্যৰ পৰিৱৰ্তে লোকনাট্যত স্থানীয় ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হ'বলৈ ধৰে। সূচনাকালত লোকনাট্য আছিল মূলতঃ ভক্তিমূলক আৰু ধৰ্মীয় আৱেগত বন্দী। কিন্তু সময়ৰ লগে লগে

লোকনাট্যৰ এনে চৰিত্ৰৰ সলনি হ'বলৈ ধৰে আৰু এই নাট্য পৰম্পৰাত ধৰ্মনিৰপেক্ষ ভাবনাৰ সংযোগ ঘটে। ৰোমাণ্টিক লোককাহিনী, লোকআখ্যান, লোকমূলৰ শ্ৰদ্ধেয় বীৰ-বীৰাংগনাসকলৰ জীৱনীমূলক উপাখ্যানবোৰেও বিবিধ লোককলাৰ আংগিকৰ সহায়ত মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে।

ভাৰতীয় লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ মূল ভেটি হ'ল কথকতা পৰম্পৰা। এজন বা একাধিক কথক বা গায়ক বা আবৃত্তিকাৰে বিভিন্ন গীত, নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়েৰে কাহিনীভাগ বৰ্ণনা কৰাৰ লগতে ব্যাখ্যা কৰি, অভিনয় কৰি লোকমনোৰঞ্জনৰ ব্যৱস্থা কৰে। অসমৰ লোকনাট্য পৰম্পৰাও ইয়াৰ ঊৰ্ধ্বত নহয়। অসমৰ লোকনাট্য পৰম্পৰাত এই কথকজনক সূত্ৰধাৰ, ওঝা, ওজা আদি বিভিন্ন নামেৰে জনা যায়।

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ পাতনি মেলাৰ কেইবা শতিকা পূৰ্বৰে পৰা অসমত ভালেমান নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ প্ৰচলন হৈ আছিল। ওজাপালি লোকনাট্যানুষ্ঠানক এই ক্ষেত্ৰত অন্যতম বুলি ক'ব পাৰি। প্ৰণিধানযোগ্য যে বাণীকান্ত কাকতিয়ে অংকীয়া নাটক ওজাপালিৰেই সংস্কৃত আৰু উন্নত ৰূপ বুলি মন্তব্য কৰিছে। লোকনাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ বিশেষত্বসমূহ বিচাৰ কৰি বিভিন্ন লোকসংস্কৃতিবিদে ইয়াক ভিন ভিন ধৰণে শ্ৰেণীবিভাজন কৰি আলোচনা কৰে। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া যে, আন ঠাইৰ লেখীয়াকৈ অসমৰ লোকনাট্য অনুষ্ঠানবোৰকো শ্ৰেণীভুক্ত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান অসুবিধা আছে। কাৰণ অসমৰ লোকনাট্যানুষ্ঠানসমূহত নৃত্য বা গীতৰ লগত আন আন বৈশিষ্ট্যবোৰ এৰাব নোৱৰা ধৰণে সম্পৃক্ত হৈ থকা দেখা যায়। অসমৰ প্ৰধান লোকনাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান বুলি ক'লে আমি পুতলা নাচ বা পুতলাভিনয়, ওজাপালি, কুশান-গান, ঢুলীয়া ভাওনা, খুলীয়া ভাওনা, ভাৰিগান, ধুৰ নাট, পালা-গান ভাওনা আদিকে বুজোঁ। ইয়াৰে ভাৰিগান, ধুৰ নাট, পালা-গান ভাওনাৰ পৰম্পৰা একেবাৰে অৰ্বাচীন (অষ্টাদশ–ঊনবিংশ শতিকাৰ)।

তলত ইয়াৰে উল্লেখযোগ্য কেইটামান শৈলীৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

অসমৰ কেইটিমান নিৰ্বাচিত লোকনাট্য পৰম্পৰা

পুতলাভিনয়

সমগ্ৰ বিশ্বতে প্ৰচলিত লোকনাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ ভিতৰত পুতলা নাচ বা পুতলাভিনয় অন্যতম আৰু ই অতি প্ৰাচীন পৰম্পৰা হিচাপে স্বীকৃত। পুতলা এক নিৰ্জীৱ বস্তু বা সামগ্ৰী; ইয়াক সূতা, ৰছী, লাঠি আদিৰে পৰিচালনা কৰি

কোনো কাহিনী বা ঘটনা বৰ্ণনা কৰা হয়। ভাৰততো অতীজৰে পৰা পুতলা নাচৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত থকাৰ বিভিন্ন স্বাক্ষৰ আছে। ভৰতমুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত "সূত্ৰংধাৰয়তি" পদটো লিপিবদ্ধ হোৱাৰ পৰাই আমি ধাৰণা কৰিব পাৰোঁ যে এই কিতাপখন লিখাৰ পূৰ্বৰে পৰাই ভাৰতত পুতলা নাচৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত আছিল। ঠিক সেইদৰে পতঞ্জলিৰ *মহাভাষ্য*ত পুতলাৰ জৰিয়তে *কংস বধ*ৰ অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰাৰ কথা উল্লেখ আছে।

অসমত পুতলা বা পুতলাধৰ্মী পৰিৱেশনৰ প্ৰাচীন পাঠগত ইংগিত পোৱা যায়। খ্ৰীষ্টীয় দশম-একাদশ শতিকাত ৰচিত *কালিকা পুৰাণ* পুথিখনত শুক্লপক্ষৰ পুষ্যানক্ষত্ৰযুক্ত তৃতীয়া তিথিত চণ্ডিকা দেৱীক "পাঞ্চালিকা বিহাৰ" আৰু শিশু কৌতুকেৰে উপাসনা কৰাৰ বিধি লিপিবদ্ধ হৈছে। ঠিক সেইদৰে শংকৰদেৱৰ জন্মৰ বাইছ দিনৰ দিনা কুসুম্বৰ ভূঞাৰ ঘৰত পুতলা নাচৰ আয়োজন কৰাৰ কথা *কথা-গুৰুচৰিত*ত উল্লেখ আছে। শংকৰদেৱৰ লিখনিতো উল্লেখ আছে—

কতো গীত গান্ত কৃষ্ণ গোপীৰ বচনে।
ছায়া পুতলাক যেন নচাৱে যতনে।।

আৰু

টাটেকীয়া যেন জড় পুতলাক
যন্ত্ৰত তুলি নচাৱৈ।

*কালিকা পুৰাণ*ৰ "পাঞ্চালিকা বিহাৰ"ৰ উল্লেখ আৰু চৰিতসাহিত্যত পুতলা-সম্পৰ্কীয় বৰ্ণনাই অসমত পুতলা বা পুতলাধৰ্মী পৰিৱেশনৰ প্ৰাচীন পাঠগত সংকেত দিয়ে। কিন্তু এই উল্লেখসমূহৰ পৰা দশম-একাদশ শতিকাৰ আগৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে একেৰাহে একে পুতলাভিনয়-পৰম্পৰা অবিচ্ছিন্নভাৱে চলি আহিছে বুলি নিশ্চিত সিদ্ধান্ত লোৱা সমীচীন নহয়। মধ্যযুগীয় সাহিত্যত পুতলা আৰু পুতলা নচোৱা ব্যক্তিৰ উল্লেখ অৱশ্যেই এই পৰিৱেশন-ধাৰণাৰ ঐতিহাসিক উপস্থিতি বুজিবলৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ। "তাতকীয়া" বা "টাটেকীয়া" আদি অভিধাৰ ব্যৱহাৰকো সেই বৃহত্তৰ পাঠগত প্ৰেক্ষাপটত বিবেচনা কৰিব লাগে।

মন কৰিবলগীয়া যে সমগ্ৰ পৃথিৱীত চাৰি প্ৰকাৰৰ পুতলা নাচৰ প্ৰচলন আছে—দস্তান পুতলা, লাঠি পুতলা, ছাঁয়া পুতলা আৰু ৰছী পুতলা। এটা সময়ত হয়তো ছাঁয়া পুতলাৰ প্ৰচলন অসমত আছিল কিন্তু বৰ্তমান সেয়া বিলুপ্ত। আনহাতে ৰছী পুতলাৰ পৰম্পৰাটো অতীজৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে চেগা-চোৰোকাকৈ হ'লেও বৰ্তি আছে। অৱশ্যে এই পৰম্পৰাও এটা সময়ত মন্দিৰ বা ধৰ্মীয় কৃত্যৰ লগতহে সম্পৰ্কীয় হৈ আছিল বুলি অনুধাৱন কৰিব পাৰি। কাৰণ,

পুতলা নাচ সাধাৰণতে বিভিন্ন পূজা-উপাসনা, সংস্কাৰমূলক কৃত্য, চূড়াকৰণ, উপনয়ন, বিবাহ, মৃতকৰ শ্ৰাদ্ধৰ অন্তত অনুষ্ঠিত কৰা হৈছিল। ঠিক সেইদৰে দেউল, ফাকুৱা, ভঠেলি আদি উৎসৱৰ লগত সংগতি ৰাখিও পুতলাভিনয়ৰ আয়োজন কৰা হয়।

অসমত ৰছীৰে পৰিচালনা কৰা পুতলাসমূহ মূলতঃ ঢিলা কাঠ (মদাৰ, ওডাল, মজ, নিম আদি), কুঁহিলা, বাঁহৰ কামি বা তমাল বা দৈ আদিৰে নিৰ্মাণ কৰা হয়। কাঠ আৰু কুঁহিলাৰে নিৰ্মিত পুতলাত নিৰ্দিষ্ট স্থানত মূৰ, চকু, কাণ, মুখ আদি হেঙুল-হাইতালেৰে সুসজ্জিত কৰি দিয়া হয়। আনহাতে বাঁহৰ কামি বা তমাল বা দৈৰে নিৰ্মিত পুতলাসমূহ সৰু সৰু পাতল ঢাৰীৰ দৰে বৈ আকৃতিগতভাৱে ঘূৰাই তাৰ ওপৰত গোবৰ মিশ্ৰিত মাটি সানি শুকুৱাই ৰং কৰা হয়। পুতলা নিৰ্মাণ কৰা ব্যক্তিগৰাকীক কাৰিকৰ (কামৰূপত), চিতিকাৰ (দৰঙত), খনিকৰ (উজনি ফালে), মালাকৰ বা সোলাকৰ (গোৱালপাৰা অঞ্চলত) নামেৰে জনা যায়।

পুতলা নাচত বিবৃত কাহিনীভাগ সাধাৰণতে *ৰামায়ণ, মহাভাৰতৰ* পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছিল যদিও আন আন পুৰাণৰ কাহিনীৰ আধাৰতো নাট ৰচনা হোৱাৰ প্ৰমাণ আছে। আনকি বহুসময়ত তদানীন্তন কালৰ ঘটনাও ইয়াৰ কাহিনী হিচাপে গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। তেনে কেইখনমান নাট হ'ল *কন্ট্ৰোল-পুৰাণ, ছাত্ৰ-আন্দোলন, চি. পি. আৰ. আৰ* আদি।

ৰছী পুতলাভিনয়ত সূত্ৰধাৰ বা বাজীকৰজনে দৰ্শকৰ পৰা অদৃশ্য হৈ থাকি হাতৰ আঙুলিত ৰছী বান্ধি লৈ পুতলাসমূহ প্ৰদৰ্শন কৰে। দলটোত গায়ন, বায়ন, ডাইনা-পালি আৰু পালি থাকে। তেওঁলোকে মঞ্চৰ কাষতে অৱস্থান কৰি সহযোগ কৰে। সূত্ৰধাৰজনে মঞ্চৰ পিছফালে লুকাই থাকি পুতলাসমূহ নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। পুতলা নাচত সাধাৰণতে খুটিতাল, খোল বা মৃদংগ, বাঁহ-কলগছৰ পাত-নাৰিকলৰ পাত অথবা নলৰ পাবেৰে সজা পেঁপা ব্যৱহাৰ কৰা হয়। সূত্ৰধাৰে পেঁপাৰে ভিন ভিন স্বৰ উলিয়াই পুতলাৰ মুখত ভাষা দিয়ে। সাধাৰণতে মূল নাটৰ লগত সম্পৰ্ক থকা পুতলাৰ লগতে মাজে মাজে নিৰ্মল হাস্যৰসৰ যোগান ধৰিবলৈকো পৃথকে পৃথকে পুতলা নিৰ্মাণ কৰি প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। সেইবোৰকো ঠাইভেদে ভিন ভিন নামেৰে জনা যায়।

পুতলা নাচৰ ওজাজনে বগা ধুতি, বগা চোলা পৰিধান কৰে। মূৰত চাদৰ বা ফুলাম গামোচাৰ পাগ, ডিঙিত গামোচা, কপালত বগা চন্দনৰ ফোট লয়। ঠিক সেইদৰে সূত্ৰধাৰৰ লগতে বাকীসকলেও বগা ধুতি, চোলা পৰিধান কৰে। সূত্ৰধাৰে ডিঙিতো গামোচা লয়। ওজা বা গায়নে ইংগিত প্ৰদান কৰাৰ পাছতে বায়নসকলে বাজনা বজায় আৰু কিছু সময়ৰ পাছত ওজাই সোঁহাতত চোঁৱৰ

এডাল লৈ বহাৰ পৰা উঠি সমবেত ৰাইজক প্ৰণিপাত জনাই বন্দনা-পদ আৰম্ভ কৰে। সেই সময়তেই সূত্ৰধাৰে মঞ্চত পুতলাভিনয় আৰম্ভ কৰে। এনেদৰেই পুতলাভিনয় আৰম্ভ হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যোৱা হ'ল যে, অসমৰ বিশিষ্ট পুতলা নিৰ্মাতা স্বৰ্গীয় হৰগোবিন্দ শৰ্মাই হাল বোৱা, দমকল মৰা, মটৰ চলোৱা, ট্ৰেইন চলোৱা, উৰা জাহাজ চলোৱা পুতলাও নিৰ্মাণ কৰি প্ৰদৰ্শন কৰিছিল।

যিবোৰ পুতলা ব্যৱহাৰৰ অযোগ্য হৈ পৰে সেই পুতলাসমূহ বোৱতী নদীত সন্মান সহকাৰে উটুৱাই দিয়া হয়। এটা কথা ঠিক যে পুতলাভিনয়ৰ বোৱতী পৰম্পৰাত ভিন ভিন সময়ত তদানীন্তন সময়ৰ প্ৰভাৱ ভালদৰেই পৰিছিল। সাম্প্ৰতিক সময়ত অসমত বহু কম সংখ্যক লোকেহে এই কলা পৰম্পৰাৰ লগত সংযুক্ত হৈ আছে।

ওজাপালি

অসমৰ প্ৰাচীন পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ ভিতৰত এটা উল্লেখযোগ্য অৰ্ধ-নাটকীয় নাট্যানুষ্ঠান হ'ল ওজাপালি। এই পৰম্পৰা মূলতঃ ধৰ্মীয় প্ৰসংগৰ সৈতে সম্পৃক্ত আৰু সৰ্বভাৰতীয় কথকতা পৰম্পৰাৰ লগতো ইয়াৰ বহু সাদৃশ্য আছে। নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই ওজাপালিক কথকতা-ভিত্তিক সৰ্বভাৰতীয় আখ্যান-পৰিৱেশনৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ধাৰক-বাহক হিচাপে বিবেচনা কৰিছে (শৰ্মা, ২০০৯)। প্ৰাক্-শংকৰী যুগৰে পৰা অসমত ওজাপালিৰ প্ৰচলন আছিল বুলি বহু গৱেষকে মত আগবঢ়াইছে। ওজা আৰু পালিসকলে গীত, কথোপকথন, নৃত্যভংগী আৰু অভিনয়ৰ জৰিয়তে *ৰামায়ণ, মহাভাৰত* আৰু বিভিন্ন পুৰাণৰ কাহিনী উপস্থাপন কৰে; স্থানীয় ভাষা আৰু ব্যাখ্যামূলক কথনে দৰ্শকৰ সৈতে তাৎক্ষণিক যোগাযোগ স্থাপন কৰে। ইয়াৰ গঠন আৰু বিকাশত থলুৱা, আৰ্য আৰু আৰ্যভিন্ন সাংস্কৃতিক উপাদানৰ সংমিশ্ৰণ দেখা যায়। ওজাপালিৰ নৃত্য-সংগীতত শাস্ত্ৰীয় নৃত্য আৰু ৰাগসংগীতৰ সৈতে সাদৃশ্যও লক্ষ্য কৰা হৈছে। এই মিশ্ৰ স্বৰূপেই ওজাপালিক অসমৰ এক বহুমাত্ৰিক পৰিৱেশন-পৰম্পৰা হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে।

কথকতা পৰম্পৰাৰ প্ৰত্যক্ষ ধাৰক আৰু বাহক ওজাপালিৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত বহুতো পুৰাকথা (Myth) আৰু জনশ্ৰুতি জড়িত হৈ আছে। প্ৰথমটি মতবাদ অনুসৰি এই কলাশিল্পবিধৰ উদ্ভৱ হৈছিল দেৱতাৰ অনুগ্ৰহত। ইন্দ্ৰৰ অভিশাপ মতে অৰ্জুন এবছৰৰ বাবে নপুংসক হৈছিল আৰু সেই সময়ছোৱাত বৃহন্নলাৰূপে বিৰাটৰ পুত্ৰী উত্তৰাক গান্ধৰ্ব বিদ্যাৰ শিক্ষা প্ৰদান কৰিছিল আৰু সেয়াই ওজাপালি বিদ্যা। দৰঙত প্ৰচলিত আন এটি মতবাদ মতে “পাৰিজাতী” নামৰ ব্যাসিনী মহিলা এগৰাকীয়ে সপোনত এই বিদ্যা লাভ কৰিছিল আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁ নিজৰ শিষ্যসকলক শিকাইছিল। আন এক মতবাদ অনুসৰি

ব্যাসকলাই আৰু কেন্দুকলাই নামৰ ককাই-ভায়েক ইয়াৰ প্ৰৱৰ্তক আৰু দুয়ো ক্ৰমে বিয়াহ আৰু সুকনান্নী ওজাপালিৰ প্ৰৱৰ্তক। মন কৰিবলগীয়া যে সমগ্ৰ ভাৰততে একে ধৰণৰ বা সমধৰ্মী বিবিধ লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ প্ৰচলন আছে।

ওজাপালি অনুষ্ঠানক পাঠ, প্ৰসংগ, সংযুতি, পৰিৱেশন শৈলী বা প্ৰণালীৰ আধাৰত বিভিন্ন ধৰণে শ্ৰেণীবিভাজন কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি। এই কলাশিল্পবিধৰ মূল বা অন্যতম লক্ষ্য কাহিনী কথন আৰু গীত-পদৰ আবৃত্তি। ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ পাঠ তথা বিষয়বস্তুৰ আধাৰত সামগ্ৰিকভাৱে (ক) মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি আৰু (খ) মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালি বুলি বিভাজন কৰিব পাৰি। ঠিক সেইদৰে অনুষংগৰ ফালৰ পৰা ইয়াক পুনৰ (ক) বিষ্ণু পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালি আৰু (খ) শাক্ত অনুষংগ বা দেৱী পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালি বুলিও বিভাজন কৰিব পাৰি।

অসমত প্ৰচলিত বিবিধ ওজাপালি শৈলীক অনুষংগ অনুসৰি কৰা এই দুই বিভাজনত এনেদৰে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি—ব্যাস-ওজাপালি, ৰায়মন সংগীত বা *ৰামায়ণ* গোৱা ওজাপালি, ভাউৰা ওজাপালি, দুৰ্গাৱৰী ওজাপালি, সত্ৰীয়া ওজাপালি, পাঞ্চালী ওজাপালি আৰু দুলড়ী ওজাপালি বিষ্ণু পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালিৰ অন্তৰ্ভুক্ত। ঠিক সেইদৰে সুকনান্নী ওজাপালি, বিষহৰি ওজাপালি, মাৰে-গান, *পদ্মা পুৰাণ* বা *পদ্মা পুৰাণ*ৰ গান, তুকুৰীয়া ওজাপালি, গীতালু-গীত বা গাহান, ৰাখোৱাল গীত শাক্ত অনুষংগ বা দেৱী পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালিৰ অন্তৰ্গত।

ওজাপালি অনুষ্ঠানসমূহত মূলতঃ এজন ওজা, এজন ডাইনা পালি আৰু কেইবাজনো পালি থাকে। ওজা আৰু ডাইনা পালিয়ে কথোপকথন, নৃত্য-ভংগিমাৰে লোকৰঞ্জনপূৰ্ণ ঘটনা বা কাহিনী উপস্থাপন কৰি নাট্যানুষ্ঠানৰ মূল কাহিনীভাগ আগুৱাই লৈ যায়। ওজাই “দিহা”ৰে আৰম্ভ কৰি একোটি কাহিনী বিভিন্ন ৰাগত গাই যায় আৰু পালিসকলে খুটিতাল বজাই ভৰিৰে তাল ৰাখি সেইখিনি দোহাৰে। ইয়াত হস্তমুদ্ৰাৰ প্ৰদৰ্শনো এক বিশেষ বৈশিষ্ট্য বুলি ক’ব পাৰি।

জনসমাজত প্ৰচলিত প্ৰায়বিলাক ধৰ্মীয় কৃত্যৰ সৈতে একো একোটা মিথ বা লোককথাৰ প্ৰচলন থাকে। ধৰ্মীয় কৃত্যসমূহ সম্পাদন কৰোঁতে অনুষংগৰূপে মিথসমূহৰ আংগিক-বাচিক ৰূপায়ণ কৰা যায়। ওজাপালি অনুষ্ঠানতো মূলতঃ এই প্ৰকাৰ্যই সম্পাদন কৰা হয়। ইয়াৰ অভিনয় অংশবোৰত অনুকৰণাত্মক (mimetic) অভিনয়ৰ লগতে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে মুখাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়, মাজে মাজে অসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্যাৱলীৰে স্থূল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা হয় আৰু মাজে মাজে সমসাময়িক ঘটনাৰ সৈতে সংগতি স্থাপন কৰি তিৰ্যক মন্তব্য ব্যক্ত কৰা

হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যাওঁ যে, সত্ৰীয়া ওজাপালিত অৱশ্যে অসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্যাৱলীৰে স্থূল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা নহয় আৰু সত্ৰ বিশেষে ইয়াৰ পৰিৱেশন শৈলীৰ ভিন্নতা আছে। ওজাপালি অনুষ্ঠানত ডাইনা পালিয়ে এক বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। তেওঁৱেই বিষয়বস্তু আগবঢ়াই নিয়াত ওজাক সহায় কৰাৰ লগতে কথোপকথনৰ জৰিয়তে ওজাই উত্থাপন কৰা প্ৰাসংগিক প্ৰশ্নসমূহৰ উত্তৰ প্ৰদানৰ আলমতে সুধী সমাজক নাটকীয় সংলাপ, অংগী-ভংগী আৰু নাট্যাভিনয়ৰ সোৱাদ প্ৰদান কৰে।

আমাৰ এই আলোচনাত সামগ্ৰিকভাৱে ওজাপালিৰ বিষয়ে এটি ধাৰণাহে প্ৰদান কৰা হ'ল। ইতিমধ্যে আমি উল্লেখ কৰি অহা প্ৰত্যেক বিধ ওজাপালিৰে নিজা নিজা বিশেষ বৈশিষ্ট্য আছে।

কুশান-গান

অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ উত্তৰ পাৰত প্ৰচলিত এটি উল্লেখযোগ্য লোকনাট্যানুষ্ঠান হ'ল কুশান-গান। কুশান-গানক "ৰাবান-গান", "কুশান পালা", "বেণা-গান" আদি অভিধাৰেও অভিহিত কৰা হয়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যাওঁ যে পশ্চিমবংগৰ জলপাইগুৰি আৰু কোচ বিহাৰ, বিহাৰৰ পূৰ্ণিয়া, ভূটানৰ দুৰ্বাচ, নেপালৰ ঝাপা, বাংলাদেশৰ ৰংপুৰ আৰু ময়মনসিংহ জিলাতো কুশান-গানৰ পৰম্পৰা পৰিলক্ষিত হয়। এই পৰম্পৰাৰ লগত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰো কিছু পৰিমাণে সামঞ্জস্য আছে আৰু ই সৰ্বভাৰতীয় কথকতা পৰম্পৰাৰ আধাৰতেই সৃষ্টি হৈছে। কুশান-গান *ৰামায়ণ*-কথকতাৰ আধাৰত সৃষ্ট। আলোচকসকলে কুশান-গানৰ "বিষয়বস্তু আৰু অভিনয় শৈলী ওড্ৰ-মাগধী প্ৰবৃত্তিৰ লগত খাপ খোৱা বিধৰ" বুলি মত পোষণ কৰিছে।

"কুশান" শব্দটোৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত পণ্ডিতসকলৰ মাজত মতবিৰোধ আছে। কোনো কোনোৰ মতে এই পদটো "কুশীলৱ" পদৰ পৰা আহিছে। কুশীলৱ শব্দটোৰ অৰ্থ হৈছে গায়ক কবি, গায়ক, ভাৱৰীয়া, নট, নৰ্তক, বাল্মীকিৰ আন এটা নাম, ৰামচন্দ্ৰৰ দুই পুত্ৰ (কুশ + লৱ)। আন এচাম পণ্ডিতে মত পোষণ কৰে যে ৰামৰ দুই পুত্ৰ লৱ আৰু কুশই *ৰামায়ণ*ৰ পদ গোৱাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ কৰিছিল আৰু তাৰ পৰাই "কুশান-গান"ৰ সৃষ্টি হৈছে। "কুশ"ৰ নাম বিশেষভাৱে জড়িত হ'লেহে "কুশান" হ'ব পাৰে; সেই মৰ্মে "লৱ"ৰ নাম সংযুক্ত হৈ "লৱান" হ'ব লাগিছিল। কিন্তু সেয়া সম্পন্ন নহ'ল। সেয়ে এই দুই নামৰ আধাৰত "কুশান" পদটো সৃষ্টি হোৱাৰ কথাটো বহু পণ্ডিতে মানি নলয়। আন এচামে মন্তব্য কৰে যে "কোচান" শব্দৰ পৰা "কুশান"ৰ সৃষ্টি হৈছে। কোচান মানে "কোচৰজা"। কোচ ৰজাসকলৰ ৰাজত্বকালত বিকশিত ৰূপ লাভ কৰাৰ বাবে এইবিধ

পৰিৱেশ্য কলাৰ নাম কোচান > কুচান > কুশান হৈছে। অৱশ্যে এই পৰম্পৰা কোচ ৰজাসকলৰ দিনত আৰম্ভ হৈছে বুলি ক'লে ইতিহাসক অস্বীকাৰ কৰা হ'ব। সেয়ে এই মতবাদটো অধিকাংশ পণ্ডিতে মানি ল'ব নিবিচাৰে।

এই কলাশিল্পবিধ গীত-নৃত্ত-নৃত্য-নাট্য-বাদ্য আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি। সেয়ে ইয়াৰ লগত "গান" পদটো প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। আনহাতে "পালা" পদটোও ইয়াৰ লগত সংলগ্ন কৰি দিয়া হয়। "পালা"ৰ অৰ্থ অভিনয় বা সংগীতৰ এটি এটি আখ্যায়িকা, গীত আৰু অভিনয়ৰ বিষয়, কাহিনী, নাটক আৰু কীৰ্তন অথবা ধৰ্ম সম্বন্ধীয় সংগীতৰ সম্পূৰ্ণ ইতিবৃত্তৰ কিছু অংশ। এই অৰ্থকেইটাৰ আধাৰত ক'ব পাৰি যে এই পদৰ প্ৰয়োগো যথাৰ্থ। অৱশ্যে সংস্কৃত ভাষাত এই পদৰ প্ৰয়োগ দেখা নাযায়। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি যাওঁ যে ৰাৱণ চৰিত্ৰপ্ৰধান কুশান-গানক "ৰাবান-গান" বুলি অভিহিত কৰা হয়। অৱশ্যে চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্যৰ আধাৰত এই কলাবিধৰ নামকৰণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত পণ্ডিতসকলে সন্দেহ প্ৰকাশ কৰে।

অসমৰ এগৰাকী লোকসংস্কৃতিৰ সাধক নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই মত পোষণ কৰে যে প্ৰথম অৱস্থাত কুশান-গান কেৱল গীত-নৃত্ত-নৃত্য-বাদ্য প্ৰধান আছিল, পৰৱৰ্তী সময়তহে পালা বা নাট্যৰ সংযোজন ঘটে। মূলতঃ বাচিক পৰম্পৰাৰে প্ৰচলিত হৈ অহা এই নাটসমূহৰ পৰিৱেশনৰ ভাষা আছিল কমতা অঞ্চলত প্ৰচলিত অসমীয়া ভাষা আৰু তাক এতিয়া ৰাজবংশী বা দেশী ভাষা হিচাপে নামকৰণ কৰা হয়। বাচিক পৰম্পৰাৰে প্ৰচলিত নাটসমূহ সময়ৰ লগে লগে লোকে পাহৰিবলৈ ধৰাত পৰৱৰ্তী সময়ত *কৃত্তিবাসী ৰামায়ণ*ৰ সমল সংযোজন কৰি নাট লিখিবলৈ লোৱা হ'ল আৰু ইয়াৰ ভাষা ক্ৰমায়ে বঙলুৱা হৈ পৰিল। সাম্প্ৰতিক সময়ত প্ৰচলিত কুশান-গানৰ অভিনয়সমূহৰ পয়াৰ, সংলাপ আদি *কৃত্তিবাসী ৰামায়ণ* আশ্ৰিত। অৱশ্যে এই পৰিৱেশনত জাতি-ধৰ্ম-বৰ্ণ-সম্প্ৰদায় নিৰ্বিশেষে সকলো জড়িত হ'ব পাৰে। কুশান-গানত আন আন লোকনাট্যৰ দৰে আনন্দ প্ৰদানৰ লগতে লোকশিক্ষা তথা আধ্যাত্মিক শিক্ষা প্ৰদান কৰা হয়। শ্যামা-পূজা, দুৰ্গা-পূজা, বাসন্তী-পূজা, মনসা-পূজা আদি ধৰ্মীয় উৎসৱৰ উপৰি বিভিন্ন মেলা, বিবাহ অনুষ্ঠান আদিতো এই কলাবিধৰ প্ৰদৰ্শন কৰা হয়।

কুশান-গানৰ দলটোৰ সংযুতি এনে ধৰণৰ—এজন প্ৰধান গায়ক বা গীদাল, বেণা বাদক, এজন দাইনাপালি, চাৰি-পাঁচজন পালি বা পাইল, এজন প্ৰধান সহকাৰী দোৱাৰী বা দোহাৰী, খোলবাদক বা বায়ন বা বাইন, এজন বা দুজন মন্দিৰা বা জুৰি বাদক, চাৰি-পাঁচজন নৰ্তকীবেশী ল'ৰা বা ছোকৰা বা ছুকুৰী বা ছুক্ৰী। এই পৰিৱেশনত বেণা অপৰিহাৰ্য বাদ্যযন্ত্ৰ, মূল গীদালে বেণা বজায়; সেই বাবেই বহুতে ইয়াক "বেণা-গান" বা "বেণা-কুশান" বুলিও অভিহিত কৰে।

ইয়াৰ উপৰি বাঁহী, মন্দিৰা, খোল এই পৰিৱেশনত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ভাৱৰীয়াসকলৰ পোছাক-পৰিচ্ছদত বৰ বিশেষ বিচিত্ৰতা নাছিল যদিও সম্প্ৰতি ইয়াতো আধুনিকতাৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। মন কৰিবলগীয়া যে পূৰ্বতে এই পৰিৱেশনত মুখা প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল বুলি বহু আলোচকে উল্লেখ কৰি গৈছে যদিও সম্প্ৰতি ইয়াৰ পৰিৱেশনত কোনো ধৰণৰ মুখাৰ প্ৰয়োগ কৰা নহয়।

সাধাৰণতে ৰভাখলাৰ খোলা ঠাইত, মাজত আয়তাকাৰ বা বৰ্গাকৃতিৰ অংশ এটাত পৰিৱেশন কৰা কুশান-গানত তিনিটা অংশ থাকে—প্ৰস্তাৱনা, বাদ্য সংগীত বা বন্দনা আৰু মূল কাহিনী। প্ৰস্তাৱনাত বাদ্যযন্ত্ৰৰ ঐক্যতান সৃষ্টি কৰা হয়। ইয়াৰ পাছতে অভিনয়ৰ মংগল কামনা কৰি বাদ্য সংগীতৰ সৈতে সংস্কৃত শ্লোক এটা বা দুটা আবৃত্তি কৰা হয়। সকলো কুশান-গানৰ পৰিৱেশনত সংস্কৃত শ্লোক আবৃত্তি কৰা নহয়। কিন্তু এই অংশটোতেই গীদালে সৰস্বতীক বন্দনা কৰে আৰু বাকীসকলে গীত-পদ দোহাৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। সৰস্বতীক বন্দনা কৰাৰ পাছতে সাধাৰণতে ৰামৰ বন্দনা কৰা হয়। অৱশ্যে সকলোতে ৰামৰো বন্দনা কৰা নহয়। ইয়াৰ পাছতে চাৰিযুগ বন্দনা কৰি বন্দনা অংশ সামৰা হয়। শেষৰ অভিনয় অংশ “নাচ, গান, সংলাপ, বাদ্য, হাস্যকৌতুক আৰু সামৰণি-প্ৰাৰ্থনা”ৰ সমষ্টি। পালাৰ আৰম্ভণিতে অভিনয় প্ৰসংগত হ’ব পৰা দোষ-ত্ৰুটিৰ মাৰ্জনা বিচাৰি গীদালে দৰ্শকমণ্ডলী আৰু গুৰুৰ পৰা ক্ষমা ভিক্ষা কৰে। তাৰ পাছতেই মূল অভিনয় অংশ পৰিৱেশন কৰা হয়। সংলাপ, গীত, নৃত্যৰ মাজেৰে অভিনয় কৰা এই অংশটোত আন আন লোকনাট্যৰ দৰে ব্যংগাত্মক প্ৰকাৰ্য, হাস্য-কৌতুক সৃষ্টি কৰা হয়। স্থূল হাস্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে ইয়াত মূল পালাৰ লগত সংগতি নথকা কিছুমান বিসদৃশ পৰিস্থিতি অভিনয় কৰা হয় আৰু সেই অংশসমূহক “চং” বা “ফ্যাস” বোলা হয়। গীদালে বিভিন্ন পয়াৰ গাই আন আন ভাৱৰীয়াসকলৰ অভিনয়ৰ সহযোগত পালা বা নাট্যাভিনয়ৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিয়ে। শেষত কুশান-পালা দৰ্শনৰ মাহাত্ম্য বা *ৰামায়ণ*-মাহাত্ম্যৰ বৰ্ণনাৰে কুশান-গানৰ সামৰণি সূচিত কৰা হয়। ইয়াৰ পাছতে খোলৰ বোল, বেণাৰ সুৰ, বাঁহীৰ নিস্বন আদিৰে এক সমলয় সৃষ্টি কৰি খোলা ভঙা হয় আৰু কুশান-গানৰ সামৰণি পৰে।

ঢুলীয়া ভাওনা

মূলতঃ কামৰূপ আৰু দৰঙত প্ৰচলিত ঢুলীয়া ভাওনা অসমৰ আন এটা প্ৰধান লোকনাট্যানুষ্ঠান। ঢুলীয়া ভাওনাক “ঢুলীয়া ভাউৰীয়া”, “ঢুলীয়া ভাইৰা” আদি অভিধাৰেও অভিহিত কৰা হয়। ঢোল শব্দটো থকাৰ পৰাই আমি ধাৰণা কৰিব পাৰোঁ যে এই লোকনাট্যবিধত ঢোল ব্যৱহাৰ কৰা হয়, অৰ্থাৎ ইয়াত ঢোল

বজাই আনৰ ভাও দেখুৱায়। আপুনি নিশ্চয় জানে যে ঢোলক “দেৱ বাদ্য” হিচাপে বিবেচনা কৰা হয় আৰু অতীজৰে পৰা জনসমাজত ইয়াৰ প্ৰচলন থকাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। অসমীয়া সমাজৰ বিভিন্ন সামাজিক অনুষংগত, যেনে বিবাহ, পূজা-পাতল, সংস্কাৰমূলক কাৰ্য, মন্দিৰ-থান-পূজাখলাতো ঢোল বাদন কৰা হয়।

অসমত বাস কৰা প্ৰায় প্ৰতিটো জাতি-জনজাতিৰ মাজত ব্যৱহৃত ঢোলসমূহ বিভিন্ন নামেৰে পৰিচিত বা ঢোলৰ জোখ অনুসৰি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ, যথা বৰঢোল, ঢেপাঢোল বা চুঙাঢোল, ৰাজাঢোল, জয়ঢোল, দেওঢোল, পাতিঢোল, মাদল, খাম, ছেং, দুমদুম ইত্যাদি। ইয়াৰে ভিতৰত বৰঢোল, ঢেপাঢোল বা চুঙাঢোল, জয়ঢোলৰ আকৃতি বহু ডাঙৰ আৰু বহু ঠাইত সমাৰ্থক শব্দৰূপেও ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ই দীঘলে প্ৰায় তিনি ফুট, পৰিধি প্ৰায় ছয়-সাত ফুট; কুৰি বা কোংৰ ব্যাস প্ৰায় আঢ়ৈ ফুট আৰু তালিৰ ব্যাস দুই ফুট। ঢুলীয়া ভাওনাত প্ৰধানতঃ এই বিধ ঢোলেই ব্যৱহাৰ কৰা হয়। অৱশ্যে ইয়াৰ লগতে আন আন ঢোলো ঢুলীয়া ভাওনাৰ পৰিৱেশনত ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই ঢুলীয়াক চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি বুলি মত পোষণ কৰিছে, যথা পূজা-উপাসনাৰ সৈতে জড়িত ঢুলীয়া, বিহু আদি উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ সৈতে সম্পৰ্কযুক্ত ঢুলীয়া, সংস্কাৰমূলক কৃত্যাদিৰ সৈতে জড়িত ঢুলীয়া আৰু সভা-মেলা আদিৰ লগত যুক্ত ঢুলীয়া।

সাধাৰণতে সভা-মেলাৰ সৈতে জড়িত ঢুলীয়াসকলে ভাওনা কৰে আৰু তেনে এটি ঢুলীয়া ভাউৰীয়াৰ দলত প্ৰায় ৬০–৭০ জন শিল্পী থাকে। ঘাই ঢুলীয়া, ঢুলীয়া, তালুৱৈ (যিসকলে বিভিন্ন ধৰণৰ তাল বজায়), কালী বাদক বা কালীয়া, বায়ন বা বাইন (যিজনে খোল সংগত কৰে), গায়ক বা গাইন, আঁৰিয়া ধৰা, কুষ্টি প্ৰদৰ্শনকাৰী, ভাউৰীয়া বা ভাইৰা, অভিনয়ত অংশগ্ৰহণকাৰী ঢুলীয়া আৰু কালীয়াৰে গঠিত হয় এনে এটা দল। মন কৰিবলগীয়া যে সাম্প্ৰতিক সময়ত বাঁহীবাদক, ড্ৰাম বাদক আৰু কৰ্ণেট বাদককো এই দলত অন্তৰ্ভুক্ত কৰি লোৱা হৈছে। এই পৰিৱেশ্য কলাবিধত ঢোল বাদন, গীত আৰু নৃত্য প্ৰদৰ্শনৰ উপৰি নাট্যাভিনয় অৰ্থাৎ চং আৰু নাট বা নাটক প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই মত পোষণ কৰিছে যে পূৰ্বতে এই সভা-গোৱা ঢুলীয়াৰ সৈতে কুষ্টি প্ৰদৰ্শন, নাটক, চং আদিৰ প্ৰচলন নাছিল; পৰৱৰ্তী সময়ত গোটেই ৰাতিটো দৰ্শকক মুগ্ধ কৰি ৰখাৰ স্বাৰ্থতে এইবোৰৰ সংযোজন কৰা হয়।

ঢুলীয়া ভাওনাত আঁৰিয়া ধৰাজনে এক বিশেষ ভূমিকা পালন কৰে। তেওঁ হাতত আঁৰিয়া ধৰি তাল-খোল-ঢোল আদিৰ সমলয়ৰ লগত সংগতি ৰাখি গোৱা গীত-পদ আবৃত্তি কৰি, বিভিন্ন নৃত্য-ভংগিমাৰে সকলো শিল্পীকে ৰভাখলাত

প্ৰৱেশ কৰোৱায়। ঘাই ঢুলীয়াজন দলটোৰ দলপতি আৰু পৰিচালকস্বৰূপ। ঢুলীয়া ভাওনাৰ ভাউৰীয়া বা ভাইৰাসকলে বিসদৃশ পোছাক পৰিধান কৰি বহু সময়ত ঘাই ঢুলীয়াৰ সৈতে কথা-বতৰাৰ মাজেৰে হাস্য-ব্যংগৰ সৃষ্টি কৰে। আনহাতে অভিনয় অংশত এওঁলোকৰ উপৰি অভিনয় কৰিব পৰা ঢুলীয়া আৰু পালিসকলেও অংশগ্ৰহণ কৰে। ঢুলীয়া ভাওনাত মূলতঃ তিনি প্ৰকাৰৰ মুখাৰ প্ৰচলন আছে—দেৱী আৰু মানৱীৰ মুখা, দানৱ-অসুৰৰ মুখা আৰু জীৱ-জন্তু-চৰাই আদিৰ মুখা। প্ৰসংগত উল্লেখযোগ্য যে পূৰ্বতে এই পৰিৱেশনত নাৰীয়ে অংশগ্ৰহণ কৰা নাছিল যদিও পৰৱৰ্তী সময়ত সহ-অভিনয়ৰ প্ৰচলন হয়।

ঢুলীয়া ভাওনাৰ পৰিৱেশনৰ সংযুতি এনে ধৰণৰ—বাদ্য বাজনা, প্ৰস্তাৱনা, বাদ্যসংগীত, খোৰ বা কুষ্টি প্ৰদৰ্শন-চং প্ৰদৰ্শন, মুখা নৃত্য প্ৰদৰ্শন, কুষ্টি প্ৰদৰ্শন, সম্পূৰ্ণাংগ নাট-অভিনয় আৰু সামৰণি বা পৰিসমাপ্তি। সম্পূৰ্ণাংগ নাট-অভিনয় হোৱাৰ পূৰ্বে হাস্য-ব্যংগৰ সৃষ্টি কৰি লোৱা হয়। ঢুলীয়া ভাওনাত দুই প্ৰকাৰৰ অভিনয় দেখা পোৱা যায়—ধৰ্মীয় তথা পৌৰাণিক কাহিনীৰ সৈতে জড়িত অভিনয় আৰু বাস্তৱ জীৱনৰ সৈতে সম্পৃক্ত ব্যংগ আৰু কৌতুকধৰ্মী চং। *ৰামায়ণ, মহাভাৰত*, বিবিধ পুৰাণৰ উপৰি বুৰঞ্জীমূলক বিভিন্ন ঘটনা, ৰাজনৈতিক ঘটনা, সামাজিক ঘটনা আদিৰ অভিনয় ইয়াৰে প্ৰথমটো ভাগৰ অন্তৰ্গত। বাস্তৱ জীৱনৰ লগত সম্পৃক্ত ব্যংগ আৰু কৌতুকধৰ্মী চংসমূহ প্ৰধানতঃ এক প্ৰকাৰৰ সামাজিক প্ৰহসন। নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই চঙক লিখিত নাটতকৈ তাৎক্ষণিকভাৱে গঢ় লৈ উঠা, প্ৰকাৰাত্মক চৰিত্ৰ আৰু ঢিলেঢালা পৰিস্থিতি-সংযোজনেৰে আগবঢ়া সামাজিক-ব্যংগাত্মক অভিনয়ৰূপ হিচাপে ব্যাখ্যা কৰিছে (শৰ্মা, ২০০৯)। প্ৰসংগত মন কৰিবলগীয়া যে নাট বা নাটকৰ অভিনয় অংশত ভাৱৰীয়াসকলে যিখিনি পাৰে চৰিত্ৰোপযোগী সাজ-সজ্জা কৰে; কিন্তু চঙত সেয়া কৰা নহয়। চংসমূহকো মহাকাব্য-পুৰাণ আদিৰ আধাৰত পল্লৱিত চং (*শূৰ্পনখাৰ বিয়া, কীচক বধ* আদি), ঐতিহাসিক ঘটনাৰ চং (*ভাৰত-পাকিস্তান যুদ্ধ, বিদেশী খেদা আন্দোলন* আদি), ৰাজনৈতিক বিষয়ৰ চং (*স্বৰাজৰ ভাও, গান্ধী মহাৰাজ* আদি) আৰু সামাজিক ব্যাপাৰ আশ্ৰয়ী চং (*ফেউৰাৰ চং, চাহাব-মেমৰ খং, বামুণৰ চং* আদি) ইত্যাদি ভাগত ভগাব পাৰি।

আজিকালিৰ ঢুলীয়া পৰিৱেশনত নাট্যাভিনয়ৰ পূৰ্বে, অৰ্থাৎ সম্পূৰ্ণাংগ নাট-অভিনয়ৰ পূৰ্বে এক ধৰণৰ নৃত্য-নাটিকা প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ লোৱা হৈছে। ইয়াকে “কাটিং” বুলি কোৱা হয়। ইয়াকো পৌৰাণিক কথাআশ্ৰিত (*কংস নাটিকা, মোহিত ৰাৱণ বধ*) আৰু সামাজিক সমস্যাপ্ৰধান (*কামিনী কাঞ্চন*) এই দুই ভাগত ভগাব পাৰি। স্মৰণযোগ্য যে কামৰূপৰ কৈহাটী অঞ্চলৰ মোহন ভাইৰাই এই ঢুলীয়া

পৰিৱেশনৰ আগে আগে "বৈন্যেনী" (বৰ্ণেনী) নামৰ এটি নতুন পৰম্পৰাৰ সৃষ্টি কৰে।

আন আন লোকনাট্যৰ দৰে ঢুলীয়া ভাওনাতো গীত-নৃত্য-বাদ্য-অভিনয়ৰ সমাহাৰ ঘটে আৰু এইবোৰৰ পৰিৱেশনশৈলীত সামঞ্জস্য লক্ষ্য কৰা যায়। ঢুলীয়া ভাওনাৰ নাটসমূহত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষা লোকসমাজৰ কথিত ভাষা বা লোকভাষা। পূৰ্বতে কোনো ধৰণৰ লিখিত নাট নাছিল যদিও পৰৱৰ্তী সময়ত ই লিখিত ৰূপ লাভ কৰিছে। এই নাট্যাভিনয়ত লোকসমাজৰ সমস্যা, ৰুচি-অভিৰুচিৰ প্ৰকাশ ঘটে আৰু সেইবাবেই হয়তো নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই মন্তব্য কৰিছে "ঢুলীয়া নাট, চঙেই হওক; অথবা বৰ্ণেনীয়েই হওক এইবোৰ বক্ৰাঘাত, বক্ৰোক্তি, পৰিহাস, কৌতুক আৰু ব্যংগৰ তীক্ষ্ণ প্ৰয়োগৰ পৰিণতিত নাটকবোৰৰ কথাবস্তুৰ মূল সৌন্দৰ্য্য ব্যাহত হৈ পৰে। সেইবাবে ঢুলীয়া ভাওনাত ব্যৱহৃত নাটত বিশুদ্ধ নাট্যৰস পোৱা যায় বুলি ক'ব নোৱাৰি, কাৰণ এইবোৰৰ মূল উদ্দেশ্য স্থূল হাস্যৰস উদ্গীৰণ।" সামগ্ৰিকভাৱে ইয়াকেই ক'ব পাৰি যে এই লোকনাট্যৰ সৃষ্টি হৈছে অনাক্ষৰী লোকসমাজক আনন্দ প্ৰদান কৰা বা অমল হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাৰ বাবে, সেয়ে ইয়াৰ মাজত লোকায়ত সমাজৰ গভীৰ প্ৰভাৱ ৰক্ষিত হৈছে।

খুলীয়া ভাওনা

ঢুলীয়া ভাওনাৰ সমগোত্ৰীয় আন এটা লোকনাট্যানুষ্ঠান হ'ল খুলীয়া ভাওনা। এই অনুষ্ঠানটি জনসমাজত "খুলীয়া ভাউৰীয়া" নামেৰেহে অধিক জনপ্ৰিয়। এই লোকনাট্যবিধ যিবোৰ অঞ্চলত বিশেষভাৱে প্ৰচলিত সেই অঞ্চলসমূহত "ভাওনা" অভিধাটোৰ সলনি "ভাউৰীয়া" অভিধাটোহে অধিক ব্যৱহৃত হৈ আহিছে। খুলীয়া শব্দটো থকাৰ পৰাই আমি অনুধাৱন কৰিব পাৰোঁ যে এই নাট্যাভিনয়ত খোল বজাই অভিনয় পৰিৱেশন কৰা হয়। পূৰ্বতে এই লোককলাবিধ সমগ্ৰ নামনি অসমতেই প্ৰচলিত হৈ আছিল যদিও সময়ৰ গ্ৰাসত ই বহুলাংশে ঢুলীয়া ভাওনাৰ মাজত নিমজ্জিত হৈ পৰিল। অৱশ্যে দৰং আৰু পূব কামৰূপ অঞ্চলত ই বৰ্তমানেও স্বয়ংসম্পূৰ্ণ কলা হিচাপে ৰক্ষিত হৈ আহিছে। খোল শব্দটো থকাৰ পৰাই ইয়াৰ সৃষ্টিৰ সৈতে শংকৰদেৱক সংযুক্ত কৰাৰ পৰম্পৰা এটা প্ৰচলিত হৈ আহিছে। কিন্তু বিভিন্ন গৱেষণাৰ অন্তত প্ৰমাণ হৈছে যে ই শংকৰদেৱৰ পূৰ্বৰে পৰা প্ৰচলিত হৈ থকা এটি বিশিষ্ট নাট্যশৈলী। গৱেষণাত এই কথাও সূচিত হৈছে যে পশ্চিম অসমত খোলৰ ব্যৱহাৰ নৱ-বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ আগৰে পৰা বিভিন্ন লোকধৰ্মীয় আৰু আখ্যানমূলক গীত-পৰিৱেশনত আছিল। খুলীয়া ভাউৰীয়াত ব্যৱহৃত খোল আকৃতি আৰু ব্যৱহাৰৰ দিশত শংকৰী খোলৰ সৈতে

সম্পূৰ্ণ একে নহয়; পশ্চিম অসমৰ আন খোল-পৰম্পৰাৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য অধিক স্পষ্ট। এই তথ্যই খুলীয়া ভাওনাক কেৱল শংকৰদেৱোত্তৰ সৃষ্টি বুলি গণ্য কৰাৰ সৰল ধাৰণাক জটিল কৰি তোলে।

ইয়াৰ পৰা আমি এক স্থিৰ সিদ্ধান্তলৈ আহিব পাৰোঁ যে, ই শংকৰপূৰ্বৰ এক পৰিৱেশ্য কলা। এই পৰিৱেশ্য কলাবিধত মূলতঃ *ৰামায়ণ, মহাভাৰত,* বিশেষভাৱে ৰাম সৰস্বতী কৃত “বধ কাব্য”সমূহৰ পৰা বিষয়বস্তু চয়ন কৰা হয় আৰু লোকৰুচিৰ আধাৰত লোকমনক আনন্দাপ্লুত কৰি লোকশিক্ষা প্ৰদান কৰিবলৈ যত্ন কৰা হয়। অৱশ্যে, এই ক্ষেত্ৰত একাধিক বহুৱা চৰিত্ৰৰ সহায়েৰে স্থূল হাস্যৰস সৃষ্টিতহে অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা দেখা যায়। মন কৰিবলগীয়া যে, খুলীয়া ভাওনাৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশকস্বৰূপ মুখ্য গায়ক ওঝা বা ওজাৰ পোছাক-পাতি আৰু অংগী-ভংগীৰ ব্যাস গোৱা ওজাপালিৰ সৈতেহে মিল আছে। আনকি দুয়োটা নাট্যশৈলীৰ বিষয়বস্তুৰ আধাৰ একে, গীত-পদৰ সাংগীতিক শৈলী, ৰাগ-তাল, সুৰ-সঞ্চাৰৰ সাদৃশ্য চকুত লগা বিধৰ। সেয়ে ব্যাস গোৱা ওজাপালিৰ পৰাই এই নাট্যধাৰাটিৰ উদ্ভৱ হৈছে বুলি ধাৰণা কৰা হয়।

বিভিন্ন ঘৰুৱা আৰু ৰাজহুৱা উৎসৱ-অনুষ্ঠান, পূজা-পাতলৰ প্ৰসংগত এই ভাওনা পৰিৱেশন কৰা হয়। বিশেষভাৱে বাসুদেৱ পূজাৰ অধিবাসৰ দিনা প্ৰায়ে এই অনুষ্ঠান পৰিৱেশন কৰা দেখা যায়। সাধাৰণতে ৰভাখলাৰ সোঁমাজতে ইয়াৰ অভিনয় খলা নিৰ্বাচন কৰি বাঁহৰ খুটি আৰু ৰছীৰে চাৰিসীমা নিৰ্ধাৰণ কৰি লোৱা হয়। খুলীয়া ভাওনাতো মুখাৰ ব্যৱহাৰ প্ৰচুৰ; বিশেষভাৱে আম, কঁঠাল, ওডালা, চাউগছৰ কাঠৰ পৰা প্ৰস্তুত কৰা মুখা ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ব্ৰহ্মা আৰু যমৰ বাদে আন দেৱ-দেৱী অথবা মানৱী চৰিত্ৰই মুখাৰ ব্যৱহাৰ নকৰে। দৈত্য-দানৱ-অসুৰ, জীৱ-জন্তু চৰিত্ৰত অভিনয় কৰাসকলে মুখাৰ ব্যৱহাৰ কৰে। ঠিক সেইদৰে স্থানীয়ভাৱে সহজলভ্য কাঠ-বাঁহেৰে সাজি লোৱা বিভিন্ন হস্ত-সামগ্ৰী এই পৰিৱেশনত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। খুলীয়া ভাওনাত সহ-অভিনয়ৰ প্ৰচলন নাই। এই লোকনাট্য পৰিৱেশনৰ সময়ত সাধাৰণতে পূব দিশত এখন থাপনা বা বেদী বা বিগ্ৰহ স্থাপন কৰাৰ লগতে পশ্চিম সীমাত, অৰ্থাৎ যি ফালেৰে ভাৱৰীয়াসকলে ছোঁ-ঘৰৰ পৰা খলালৈ প্ৰৱেশ কৰে তাতে এযোৰ কলপুলি পুতিব লাগে। এই যোৰ কলপুলিক “যাত্ৰা কলপুলি” বুলি অভিহিত কৰা হয়।

খুলীয়া ভাওনাৰ দলটোৰ সংযুতি এনে ধৰণৰ—এজন ওজা বা ওঝা, চাৰি-পাঁচজন খুলীয়া, দুই-চাৰিজন তালুৰৈ, চাৰি-পাঁচজন পালি, বিশ-পঁচিছজন মান ভাৱৰীয়া আৰু কেইজনমান সহায়কাৰী ব্যক্তি। খোল-তালৰ ছন্দ আৰু নৃত্যৰে খুলীয়া ভাওনাৰ শুভাৰম্ভ কৰা হয় আৰু এই পৰ্বটোক “খোল-ঘাতন” বা “খোল-ঘাতা” বোলে। ইয়াৰ পাছতেই ওজা প্ৰৱেশৰ ঘাতা বা চেও বজায় আৰু

তেওঁ সোঁহাতত চোঁৱৰ আৰু বাওঁহাতত এখন বস্ত্ৰ লৈ ময়ূৰৰ দৰে প্ৰৱেশ কৰি ৰাম বা সৰস্বতী বিষয়ক শ্লোক আবৃত্তি কৰে। তাৰ পাছতেই নৃত্য-ভংগী, হস্তমুদ্ৰা আৰু গতি-ভংগীৰে বন্দনা কৰে। বন্দনা অংশ ওজাই গাই যায় আৰু পালিসকলে দোহাৰে।

বন্দনাৰ পৰৱৰ্তী স্তৰটোৰ নাম "নাটক-কথনী"; ইয়াত গীত-নৃত্যৰ ভংগিমাৰে নাটকৰ নাম আৰু বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে দৰ্শকক পূৰ্বাভাস প্ৰদান কৰা হয়। ইয়াৰ পাছতে ওজাই বিশিষ্ট গীতৰ আবৃত্তি, খোলৰ ছেও আৰু তালবাদনৰ জৰিয়তে প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে খলাত প্ৰৱেশ কৰোৱায়। এই সময়ত প্ৰৱেশ কৰোৱা চৰিত্ৰটোৰ আগে আগে এটা চৰিত্ৰই আঁৰিয়া ধৰি যায়। আঁৰিয়া ধৰা চৰিত্ৰটোৱে মূল চৰিত্ৰৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য অনুসৰি নৃত্য কৰি যায় আৰু মূল চৰিত্ৰটোৱে নৃত্য-ভংগিমাৰেই প্ৰৱেশ কৰে। ওজাই মধ্যস্থ ব্যক্তিৰ দৰে অভিনীত হ'বলগীয়া ঘটনাৰ প্ৰতিটো অংশ বা পৰিস্থিতিৰ ইংগিত সমগ্ৰ পৰিৱেশনতে প্ৰদান কৰি যায়, ইয়াক "ওজাৰ সূচনা" বোলা হয়। সংলাপৰ মাধ্যমেৰে কাহিনীভাগ আগুৱাই নিয়া হয়। সংলাপৰ ভাষা পদ্যধৰ্মী। গদ্যধৰ্মী সংলাপৰ প্ৰয়োগ দেখা নাযায়। চৰিত্ৰসমূহে নৃত্য-ভংগিমাৰে সংলাপ প্ৰক্ষেপণ কৰে। বিলাপ-গীতৰ প্ৰয়োগ খুলীয়া ভাওনাৰ এটা আকৰ্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ লগতে এই নাটত যুদ্ধৰ অভিনয় চকুত লগা। ওজাই খোল-তালৰ লয়ৰ ক্ৰমবৰ্ধমান সুৰত ওজঃপ্ৰধান গীত গায় আৰু চৰিত্ৰসমূহে সেই একে তালত নৃত্য-ভংগিমাৰে যুদ্ধ কৰে। এই লোকনাট্যৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ হ'ল বহুৱা। বহুৱাৰ গীত-পদ, বচন আৰু সংলাপৰ এটা ডাঙৰ অংশ তাৎক্ষণিকভাৱে গঢ় লৈ উঠিব পাৰে। প্ৰয়োজন অনুসৰি তেওঁলোকে সংলাপ ৰচনা, গীত, প্ৰবাদ-প্ৰবচন, সাঁথৰ আদি ব্যৱহাৰ কৰে। অসংগতিপূৰ্ণ পোছাক-পৰিচ্ছদ, বেশ-ভূষা, উপকৰণ আৰু কথা-বতৰাৰ সহায়ত হাস্যৰস সৃষ্টি কৰাটোৱেই বহুৱাৰ অন্যতম মুখ্য নাটকীয় কৌশল। অৱশ্যে, এটা কথা উল্লেখযোগ্য যে এওঁলোকে সৃষ্টি কৰা হাস্যৰস প্ৰধানতঃ স্থূল প্ৰকৃতিৰ। খুলীয়া ভাওনাত বহুৱাৰ উপৰি আন আন চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপ আৰু কাৰ্যৰ মাজত হাস্যৰস প্ৰকাশ কৰাৰ প্ৰৱণতা থাকে। উদাহৰণস্বৰূপে ৰামৰ মৃত্যুৰ বতৰা সীতাক দিওঁতে সীতাই নাচি নাচি কান্দে।

খুলীয়া ভাওনাৰ সামৰণি পৰে এটি সমবেত প্ৰাৰ্থনাৰে। কোনো ধৰণৰ বাদ্য সংগত নকৰাকৈ ওজাই গোৱা প্ৰাৰ্থনাটো সকলোৱে দোহাৰে আৰু এনেদৰেই নাটখনৰ সামৰণি পৰে। পূৰ্বতে কথকতা পৰম্পৰাৰে এই নাটসমূহ প্ৰচলিত হৈ আহিছিল যদিও বৰ্তমান *ৰামায়ণ, মহাভাৰত*ৰ পৰা একোটা কাহিনী বাচি লৈ নাটক কাটি লোৱা হয়।

অন্যান্য লোকনাট্য পৰম্পৰা

অসমত প্ৰচলিত আন এটি উল্লেখযোগ্য লোকনাট্য পৰম্পৰা হ'ল "ভাৰিগান"। অসমত বাস কৰা পাতিৰাভাসকলৰ মাজত এই পৰম্পৰাটো প্ৰচলিত আছে। মূলতঃ খোল, তাল আৰু "ঝালি" নামৰ ঘনবাদ্য আৰু বংশী বা বংশী (বাঁহী) এই পৰিৱেশনত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ভাৰিগানত মুখা পিন্ধি আৰু মুখা নিপিন্ধাকৈও অভিনয় কৰা হয়। মুখা নিপিন্ধাকৈ কৰা অভিনয় যাত্ৰাধৰ্মী। এই অভিনয়ত মূল গায়ক বা গীদাল বা গাওনীয়া বা ওজা, পাইল বা পালি, খোলবাদক, ঝালিবাদক আৰু ভাৱৰীয়া থাকে। খোলা মঞ্চত কৰা এই অভিনয়ত স্থানীয়ভাৱে সহজলভ্য পোছাক-পৰিচ্ছদ পিন্ধি পিঠাগুৰি, চূন, সেন্দুৰ, হালধি, ছাঁই আদিৰ ৰং ব্যৱহাৰ কৰি ৰূপসজ্জা কৰি লয়। খোল বাদনেৰে আৰম্ভ কৰি হৰি, নাৰায়ণ, ৰামচন্দ্ৰ, ৰঘুনাথ, সৰস্বতী, শিক্ষা গুৰু, দীক্ষা গুৰু, পিতৃ-মাতৃ আৰু সামাজিকক বন্দনা কৰি নাটৰ নাম ঘোষণাৰে প্ৰস্তাৱনা কৰা হয়। তাৰ পাছতে মূল নাটৰ অভিনয় অংশ প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। ভাৰিগানত যুদ্ধৰ বৰ্ণনাই প্ৰাধান্য লাভ কৰা দেখা যায়। ইয়াৰ ভাষাত বঙলুৱা ঠাঁচ লক্ষ্য কৰা যায়।

বইতামাৰী অঞ্চলত "ভাও-গান" নামৰ আন এবিধ লোকনাট্যৰ প্ৰচলন থকাৰ কথা নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই উল্লেখ কৰি গৈছে। বহুৱালী গীতৰ প্ৰাধান্য থকা এই লোকনাটবিধৰ ভাষা বঙলা ভাষাৰ চাপৰ পৰা মুক্ত। বহু ক্ষেত্ৰত ভাৰিগানৰ সৈতে ইয়াৰ মিল আছে। খ্ৰীঃ অষ্টাদশ–উনবিংশ শতিকাত অংকীয়া নাটৰ আধাৰত উজনি অসমত "ধুৰা নাট" বা "ভাওনা নাট" নামৰ এক নতুন কলাৰূপৰ সৃষ্টি হয়। ধুৰ নাট লোকমনোৰঞ্জন প্ৰদানৰ উদ্দেশ্যে ৰচিত হৈছিল আৰু ইয়াত ধৰ্মৰ এঢলীয়া টান দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। অৱশ্যে অন্তঃসলিলা ফল্গুৰ দৰে অংকীয়া ভাওনাত প্ৰকাশিত আধ্যাত্মিক লক্ষ্য বা আদৰ্শ এটি প্ৰবাহিত হৈ থাকে। লোকায়তৰ ৰুচি আৰু আচৰণভিত্তিক অভিনয়ৰ বাবেই ইয়াক নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই অসমৰ লোকনাট্য পৰম্পৰাত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। বিভিন্ন পুৰাণ, উপপুৰাণৰ পৰা বিষয়বস্তু চয়ন কৰি ৰচনা কৰা এই নাটৰ ভাষা লোকভাষাৰ অধিক ওচৰ চপা।

মাজুলীৰ আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰত "পাঞ্চালী ওজাপালি" নামেৰে এটি লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ প্ৰচলন আছে। ঠিক সেইদৰে নগাঁও অঞ্চলত "পালা গান" বা "পালা ভাওনা" নামেৰে আন এবিধ কলাৰূপৰো প্ৰচলন আছে। ইয়াৰ সৈতে ওড়িশাৰ পালা-গানৰ কিছু মিল আছে। খ্ৰীঃ ১৮২৮ চনৰ পাছতহে নগাঁও অঞ্চলত এই কলাবিধৰ উদ্ভৱ হয় বুলি নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাই তেওঁৰ *অসমৰ লোকনাট* কিতাপখনত উল্লেখ কৰিছে। এই তথ্য তেওঁ ব্যক্তিগত সাক্ষাৎকাৰযোগে লাভ

কৰিছিল বুলিও উল্লেখ কৰি গৈছে। এই পালা গানত সূত্ৰধাৰৰ পৰিৱৰ্তে “বিবেক” নামৰ চৰিত্ৰ এটি থাকে।

এনেদৰে বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে, অসমত অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰা লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ এক সবল ধাৰা প্ৰৱহমান হৈ আছে।

অসমৰ লোকপৰিৱেশ্য পৰম্পৰাৰ সমান্তৰালত নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনক কেন্দ্ৰ কৰি সত্ৰ আৰু নামঘৰৰ ভিতৰত সংগীত, নৃত্য, নাট্য, বাদ্য, দৃশ্য আৰু সামূহিক অংশগ্ৰহণৰ এক পৃথক সমন্বিত পৰিৱেশন-পৰম্পৰা বিকশিত হয়। এই সত্ৰকেন্দ্ৰিক পৰিৱেশ্য কলাৰ আলোচনা পৰৱৰ্তী অধ্যায়ৰ বিষয়।

ষষ্ঠ অধ্যায়

অসমৰ সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য কলা

সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য কলাৰ ঐতিহাসিক স্বৰূপ বুজিবলৈ প্ৰথমে “সত্ৰ” অভিধাটোৰ অৰ্থ আৰু অসমৰ নৱ-বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাত ইয়াৰ বিশেষ ৰূপটো স্পষ্ট কৰা প্ৰয়োজন। “সত্ৰ” শব্দটো শংকৰদেৱ-পূৰ্ব উৎসতো ভিন্ন অৰ্থত ব্যৱহৃত হৈছিল; কিন্তু অসমৰ নৱ-বৈষ্ণৱৰ সমাজত পৰৱৰ্তী সময়ত গঢ় লৈ উঠা সত্ৰ-প্ৰতিষ্ঠানৰ ঐতিহাসিক আৰু সাংগঠনিক ৰূপ সেই আগৰ প্ৰয়োগৰ সৈতে একে নহয়। শংকৰদেৱৰ নাম-প্ৰসংগ, *ভাগৱত*-পাঠ, হৰিকথা আৰু সামূহিক সাংস্কৃতিক চৰ্চাৰ কেন্দ্ৰসমূহৰ পৰা পৰৱৰ্তী বৈষ্ণৱ আচাৰ্য আৰু শিষ্য-পৰম্পৰাৰ হাতত এই প্ৰাতিষ্ঠানিক কাঠামো ধাপে ধাপে বিকশিত হয়।

“সত্ৰ” অভিধাটোৰ অৱশ্যে শংকৰপূৰ্ব কালতো প্ৰচলন থকাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। ভাস্কৰবৰ্মাৰ “নিধানপুৰ ফলি”ত উল্লেখ আছে “বলিচৰুসত্ৰোপযোগায়”। এই কথা নগেন্দ্ৰ নাথ বসুৱে *The Social History of Kamarupa (vol-3)*-ত উল্লেখ কৰি গৈছে। ঠিক সেইদৰে “আমবাৰী শিলালিপি”ৰ পাঠ উদ্ধাৰ কৰোঁতা প্ৰতাপ চন্দ্ৰ চৌধুৰীয়ে এই ফলিখনত “সত্ৰ” শব্দটোৰ উল্লেখ আছে বুলি দেখুৱাই অভিধাটো ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ পৰাই প্ৰচলিত হৈ থকাৰ কথা কৈ গৈছে। কিন্তু জৰাজীৰ্ণ ফলিখনৰ পাঠ কিমানদূৰ শুদ্ধভাৱে উদ্ধাৰ কৰা হৈছে, সেই বিষয়ে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছে। অৱশ্যে, এটা কথা ঠিক যে, সেই সময়ত সত্ৰ শব্দটোৰ প্ৰয়োগ আছিল যদিও, অসমৰ জাতীয় জীৱনত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পৰাকৈ তেনে অনুষ্ঠানৰ প্ৰচলন থকাৰ সাক্ষ্য বহন কৰিব পৰা কোনো তথ্য বৰ্তমানলৈকে আৱিষ্কৃত হোৱা নাই।

শতপথ ব্ৰাহ্মণ, মহাভাৰত, ভাগৱত আদিতো ভিন্ন অৰ্থত “সত্ৰ” অভিধাটো প্ৰয়োগ হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই শব্দটোৰ কৰ্ম পৰিধি নিৰ্মিত হৈছিল উপনিষদীয় যুগতেই। সৎ লোকক ত্ৰাণ কৰোঁতা, পুণ্যধামলৈ গতিপ্ৰদান কৰোঁতা

অৰ্থত ব্যৱহৃত অভিধাটোৱে এটা সময়ত ১২ দিনতকৈ অধিক দিনৰ বাবে কৰা যজ্ঞ বা যজ্ঞস্থলীক সূচাইছিল। তাৰ পাছতে ই “জ্ঞানময় যজ্ঞ”ৰ ধাৰণালৈ ৰূপান্তৰিত হয়। নৈমিষাৰণ্যত শৌনক আদি মুনিসকলে যজ্ঞ কৰি থাকোঁতে সূত উগ্ৰশ্ৰৱা তাত উপস্থিত হৈছিলহি। যজ্ঞৰ অৱসৰৰ সময়ত তেওঁক মুনিসকলে *ভাগৱত* ব্যাখ্যা কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰিছিল আৰু তেওঁ সেয়া মানি লৈছিল। তেনেদৰেই এদিন “সুদীৰ্ঘ কালজোৰা এনে জ্ঞানযজ্ঞ পৰিচালনাৰ বাবে স্বাভাৱিকতে আৱাসিক আৰু অৰ্থনৈতিক ব্যৱস্থা এটাও জড়িত হৈছিল বা গঢ় লৈ উঠিছিল।” তাৰ আধাৰতে অসমৰ বৈষ্ণৱ ভক্তিৰ কেন্দ্ৰস্থল তথা ভকতৰ সংযোগস্থলক বুজাবলৈ “সত্ৰ” শব্দটোৰ প্ৰয়োগ হয়।

বৰদোৱাৰ পৰা বিভিন্ন সময়ত ভিন ভিন স্থানলৈ পৰিভ্ৰমণ কৰি থকা কালত শংকৰদেৱে য'তেই বাহৰ পাতিছিল, তাতেই ভক্তিসাধনৰ বাবে এটি নিৰ্দিষ্ট গৃহ নিৰ্মাণ কৰি ধৰ্মচৰ্চা কৰাৰ পৰিৱেশ এটা তৈয়াৰ কৰি লৈছিল। গীত-নাট-পদ ৰচনা কৰি সেইবোৰৰ শ্ৰৱণ-কীৰ্তনেৰে, চৌপাশে বাস কৰা ৰাইজৰ অংশগ্ৰহণেৰে ভাগৱতকেন্দ্ৰিক চৰ্চাৰ এক পৰিমণ্ডল সৃষ্টি কৰিছিল। এনেদৰেই শংকৰ-পৰৱৰ্তী কালত বিশিষ্ট ৰূপ লাভ কৰা “সত্ৰ”ৰ এটি প্ৰাথমিক ৰূপ তৈয়াৰ হৈছিল। এই ভক্তি সাধনাৰ ক্ষেত্ৰখনক কোনোৱে “দেৱগৃহ”, কোনোৱে “হৰিগৃহ” আৰু কোনোৱে “সত্ৰগৃহ” অভিধাৰে অভিহিত কৰিছে।

শংকৰদেৱে দি যোৱা সত্ৰৰ এই প্ৰাথমিক ভেটিটোৰ আধাৰতেই পৰৱৰ্তী সময়ত আজি আমি দেখা পোৱা সত্ৰৰ আনুষ্ঠানিক ৰূপটো প্ৰতিষ্ঠা হয়। মাধৱদেৱে বৰপেটা আৰু সুন্দৰীদিয়াত, দামোদৰদেৱে পাটবাউসীত, হৰিদেৱে বহৰিত এনে স্থায়ী আৱাসিক গাঁথনি এটি প্ৰতিষ্ঠা কৰে। তাৰ পাছত মাধৱদেৱ আৰু দামোদৰদেৱৰ আশিস তথা অনুজ্ঞা লৈ বিভিন্নজনে অসমৰ ভিন ভিন ঠাইত এনে অনুষ্ঠান স্থাপন কৰে। সময়ে সময়ে বিভিন্ন সংঘাতৰ বাবে—মূলতঃ মতৰ অমিল, গুৰুৰ প্ৰতি পৰাকাষ্ঠা আৰু সাধনমাৰ্গৰ মাজত সৃষ্টি হোৱা চিন্তাৰ পাৰ্থক্যৰ বাবে—সত্ৰানুষ্ঠানসমূহৰ মাজত সংহতিৰ বিভাজন হ'ল। এটা সময়ত ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাৰ বাবেও “ৰজাঘৰীয়া সত্ৰ” নামেৰে বিভাজিত হ'ল।

এই সকলোবোৰৰ ঊৰ্ধ্বত এটা কথা ক'ব লাগিব যে শংকৰদেৱ, মাধৱদেৱ, দামোদৰদেৱ আৰু হৰিদেৱৰ দেহাৱসানৰ প্ৰায় দুশ বছৰৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাত সমগ্ৰ অসমতে বিভিন্ন সত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'ল। তীৰ্থনাথ শৰ্মাই এই সময়ছোৱাক “সত্ৰায়ণ পৰ্ব” বুলি অভিধায়িত কৰিছে। এই সময়ছোৱাত সত্ৰানুষ্ঠানত বিভিন্ন ইতিবাচক তথা নেতিবাচক দিশো সংযোজিত হ'ল। মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল এই সত্ৰসমূহ বিকেন্দ্ৰীকৃত ৰূপতহে পৰিচালিত হৈ থাকে। আন ধৰ্মানুষ্ঠানবোৰ যেনেদৰে কোনো নিৰ্দিষ্ট কেন্দ্ৰক আধাৰ হিচাপে লৈ পৰিচালিত

হয়, সেয়া ইয়াত অনুপস্থিত। অসমৰ এটা মূৰৰ পৰা আন এটা মূৰলৈ গাঁৱৰ চুকে-কোণে সত্ৰবোৰ সংস্থাপিত হৈ সমস্ত অসমবাসীক এক ধৰ্মৰ ডোলেৰে বান্ধি ঐক্য আৰু সংহতি প্ৰতিষ্ঠাত প্ৰভূত বৰঙণি যোগাই আহিছে; অৱশ্যে তাৰ মাজতে যে সংঘাতো সৃষ্টি হোৱা নাই সেয়া নহয়। তদুপৰি এই সত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই পৰৱৰ্তী সময়ত অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে নামঘৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'ল। তাৰ আধাৰতেই ক'ব পাৰি যে, অসমৰ ধৰ্মীয় জীৱনত বিগত পাঁচশ বছৰৰো অধিক কালজুৰি বৈষ্ণৱ সত্ৰসমূহে এক বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে। আনহাতে এই সত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই শংকৰদেৱে আৰম্ভ কৰা গীত-নৃত্য-নাট্য-ভাস্কৰ্য-চিত্ৰ আদিৰ চৰ্চাও অব্যাহত থাকে। পৰিৱৰ্তিত সময়ে এনে কলাচৰ্চাতো নতুনত্বৰ পৰশ পেলায়। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে দি যোৱা ভিন্ন কলাৰূপক আধাৰ হিচাপে লৈ ন ন প্ৰয়াসেৰে সকলো সত্ৰানুষ্ঠানেই নিজস্ব ধৰণে সাহিত্য-সংগীত-নাট্য-ভাস্কৰ্য-চিত্ৰ আদি দিশত নতুনত্বৰ সঞ্চাৰ কৰিলে।

মূলতঃ সত্ৰসমূহেই ধৰ্মচৰ্চাৰ কেন্দ্ৰৰ লগতে সংস্কৃতি আৰু সুকুমাৰ কলাচৰ্চাৰ মূল কেন্দ্ৰ হিচাপে বিবেচিত হৈ আহিছে; এক অৰ্থত অসমীয়া সমাজ-সংস্কৃতিৰ ধ্বজা বহন কৰি আহিছে। শংকৰদেৱে আৰম্ভ কৰা অংকীয়া ভাওনাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই সত্ৰীয়া সংগীত আৰু নাট্যকলা তথা আন আন সুকুমাৰ কলাৰূপ গঢ় লৈ উঠিছিল আৰু লাহে লাহে সমগ্ৰ অসমীয়া সমাজৰ সংস্কৃতি চৰ্চাৰ আধাৰ হিচাপে চিহ্নিত হ'ল। মন কৰিবলগীয়া যে, শংকৰদেৱে *চিহ্নযাত্ৰা* উপস্থাপন কৰাৰ যিখিনি বৰ্ণনা চৰিতপুথিসমূহত লিপিবদ্ধ হৈছে, তাৰ মাজতেই আধুনিক কালত ব্যৱহাৰ কৰা “পৰিৱেশ্য কলা” অভিধাটোৰ অৰ্থ সম্পূৰ্ণৰূপে ৰক্ষিত হৈছে। সেইবাবেই বিশিষ্ট সত্ৰীয়া সাধক মহেশ্বৰ নেওগে সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য কলা শৈলীটোক মাৰ্গীয় পৰিৱেশ্য কলাৰ পৰম্পৰা বহনকাৰী হিচাপে চিহ্নিত কৰি গৈছে। কিন্তু পৰিতাপৰ কথা, বৰ্তমান বহু সত্ৰীয়া সাধকে অংকীয়া ভাওনা বা সত্ৰীয়া নৃত্যক সাম্প্ৰতিক সময়তহে পৰিৱেশ্য কলাৰূপে পৰিৱেশন কৰা হৈছে বুলি মত পোষণ কৰে। অথচ বিজ্ঞানসন্মত তথা যুক্তিপূৰ্ণভাৱে বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে সেয়া শংকৰদেৱৰ *চিহ্নযাত্ৰা* অভিনয় কল্পনাতেই সোমাই আছিল।

সত্ৰীয়া সংগীত

শংকৰদেৱে আৰম্ভ কৰা অংকীয়া ভাওনাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই সত্ৰীয়া সংগীত আৰু সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়া যে গঢ় লৈ উঠিছিল, সেই কথা ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। *ভাগৱত*ক মূল আধাৰ গ্ৰন্থ হিচাপে লৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ জীৱন আৰু কাৰ্যকলাপক কেন্দ্ৰ কৰি আৰু ভক্তিৰ পবিত্ৰতাক প্ৰস্ফুটিত কৰি

শংকৰদেৱে ভালেখিনি গীত-কাব্য ৰচনা কৰিলে। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ প্ৰমুখ্যে নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ নেতাসকলে সাহিত্যৰ দৰে সংগীতকো প্ৰচাৰৰ মাধ্যম ৰূপে গ্ৰহণ কৰিছিল। সৰ্বভাৰতীয় নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখিবলগীয়া হোৱাত গীত আৰু আন নাট্য সাহিত্যত গহীন, গধুৰ ভক্তিৰ ভাব প্ৰকাশৰ কাৰণে গহীন অথচ মধুৰ ভাষা ব্ৰজবুলি বা ব্ৰজাৱলীৰ আশ্ৰয় ল'লে। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দ্বাৰা ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত গীতসমূহ পৰৱৰ্তী যুগত “বৰগীত” নামে জনাজাত হয়। বৰগীতসমূহ অসমৰ মাৰ্গীয় সংগীত। শংকৰদেৱ বিৰচিত গীতবোৰে কেনেকৈ শিষ্যসকলক তেওঁৰ ওচৰলৈ আকৰ্ষণ কৰি আনিছিল সেই কথা চৰিতপুথিসমূহত সবিস্তাৰে পোৱা যায়।

অসমৰ সত্ৰীয়া সংগীতক প্ৰধানতঃ দুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি বুলি কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে মত পোষণ কৰিছে: (ক) শাস্ত্ৰীয় পৰ্যায়ৰ সংগীত আৰু (খ) লঘু পৰ্যায়ৰ সংগীত। মহাপুৰুষ দুজনাই দি যোৱা বৰগীত আৰু নাটৰ গীতসমূহৰ উপৰি সত্ৰত পালিত, বৰ্ধিত আৰু বৰগীতৰ আৰ্হিত বিকশিত হোৱা সংগীত শাখাকো সত্ৰীয়া সংগীতৰ পৰিসীমাত ধৰা হয়। বৰগীত আৰু সেই পৰ্যায়ৰ গীতখিনি তথা নাটত ব্যৱহৃত গীতসমূহক মাৰ্গীয় বা শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ শাৰীত ধৰা হয়। আনহাতে দিহানামসমূহক লঘু পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে পুৰুষ আৰু মহিলাভেদে দিহানামসমূহক প্ৰধানতঃ দুটা ভাগত ভাগ কৰা হয় আৰু গোৱাৰ উপলক্ষ অনুযায়ী সেইবোৰকো পুনৰ সৰু সৰু উপবিভাগত বিভাজন কৰা হৈছে। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত বৰগীত বা নাটৰ গীত (কেশৱ হামাকেৰি ৰাখহু প্ৰাণ, *ৰুক্মিণীহৰণ* নাট), *নামঘোষা* (কৰুণাময় ৰাম কৰুণাময়), *কীৰ্তন* (ইবাৰ কৰুণাময় নকৰাঁ নৈৰাশ এহে)-ৰ পদো দিহা হিচাপে গোৱা হয়।

শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ সময়ৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে সত্ৰীয়া সংগীতৰ বিবিধ শাখা-উপশাখাৰ সৃষ্টি হৈছে। মূলতঃ এই সংগীত চৰ্চা কেৱল সত্ৰানুষ্ঠানকেন্দ্ৰিক নহৈ সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মাজলৈ প্ৰৱাহিত হোৱাৰ ফলতেই এই বিচিত্ৰতাৰ সমাহাৰ ঘটিছে। অসমত বসবাস কৰা বিভিন্ন জাতি-জনজাতিৰ মাজলৈ এই চৰ্চা প্ৰৱাহিত কৰিবলৈ ভিন ভিন সময়ত বিভিন্নজন সত্ৰাধিকাৰ তথা কোনো কোনো সংহতিৰ থুলে কৰা প্ৰচেষ্টাৰ ফলত এই ব্যাপ্তি লাভ কৰে। তাৰ ফলস্বৰূপে বিবিধ জাতি-জনজাতিৰ জীৱনচৰ্যা তথা সংস্কৃতিচৰ্যাৰ সংযুতিৰ সংযোগেৰে ন ন ৰূপত বিন্যস্ত হৈ প্ৰসাৰিত হৈছে। এইবোৰৰ পৰিৱেশনগত দিশটো আলোচনা কৰিলে আৰু অধিক বিচিত্ৰ চিত্ৰ আমাৰ চকুৰ আগত উদ্ভাসিত হৈ উঠে।

শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ ৰচনাৰাজিৰ এক বৃহৎ অংশ গায়ন, পাঠ আৰু সামূহিক শ্ৰৱণ-কীৰ্তনৰ সৈতে ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত। সকলো পাঠৰ সুৰ তেওঁলোকে নিজে নিৰ্দিষ্ট কৰি যোৱা নাই; সেইবাবে মৌখিক সংবাহন, সত্ৰ-নামঘৰৰ স্থানীয় গায়কী আৰু সময়ভেদে গঢ় লৈ উঠা পৰিৱেশন-শৈলীয়ে বহু পাঠৰ পৃথক সাংগীতিক ৰূপ নিৰ্মাণ কৰিছে। এই পটভূমিত সত্ৰীয়া সংগীত বা অসমৰ ভক্তি-সংগীতৰ ভিতৰত আংগিক, স্থান, সময়, পৰিৱেশন-পটভূমি আৰু ধৰ্মীয়-লৌকিক ব্যৱহাৰৰ বৈচিত্ৰ্য গঢ় লৈ উঠিছে। প্ৰদীপজ্যোতি মহন্ত সম্পাদিত *Vaisnavite Music of Assam*-ত এই পৰম্পৰাক সাংস্কৃতিক পাঠ, সামূহিক গায়ন, কলাসমষ্টি আৰু পৰিৱেশন-প্ৰসংগৰ বিস্তৃত কাঠামোৰ ভিতৰত আলোচনা কৰা হৈছে (P. J. Mahanta, 2016)। বৰগীত, *কীৰ্তন-নামঘোষা*ৰ গায়ন, নাম-প্ৰসংগ, ভাওনা, সত্ৰীয়া নাচ, ওজাপালি, ঠিয়নাম, বীৰা নাম, দৌলোৎসৱৰ গীত আদি সত্ৰ, অঞ্চল আৰু নামঘৰভেদে ভিন্ন গায়কী আৰু পৰিৱেশন-ৰীতিৰে প্ৰচলিত। এই বৈচিত্ৰ্যই অসমৰ ভক্তি-সংগীত পৰম্পৰাক অধিক সমৃদ্ধ আৰু বহুমাত্ৰিক কৰি তুলিছে।

শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা গীতসমূহ প্ৰথম পৰ্যায়ত সাংস্কৃতিক স্মৃতি আৰু মৌখিক সংবাহনৰ জৰিয়তে প্ৰজন্মৰ পৰা প্ৰজন্মলৈ প্ৰৱাহিত হৈছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত লিখিত পাঠৰ বিস্তাৰৰ পাছতো মৌখিক আৰু লিখিত—এই দুয়ো ধাৰাই একেলগে পৰম্পৰাটোক বহন কৰি আহিছে। ফলত সময়, স্থান আৰু পৰিৱেশন-সমাজৰ প্ৰভাৱত সুৰ, গায়কী আৰু উপস্থাপনৰ ভিন্নতা দেখা দিয়াটো স্বাভাৱিক। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা অসমৰ ভক্তি-সংগীতক সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক স্মৃতি সংৰক্ষণ আৰু সংবাহনৰ এক জীৱন্ত মাধ্যম হিচাপে বুজিব পাৰি (P. J. Mahanta, 2016)।

বৰগীত

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে ভক্তি ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ বাবে ভক্তিতত্ত্ব আৰু কৃষ্ণলীলা সামৰি যিখিনি গীতিকবিতা ৰচনা কৰিছিল, সেইখিনিকে “বৰগীত” বুলি সুকীয়া মৰ্যাদা প্ৰদান কৰা হৈছে। অৱশ্যে এই নামকৰণ শংকৰদেৱ বা মাধৱদেৱে কৰাৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট প্ৰমাণ বৰ্তমানলৈকে পোৱা যোৱা নাই। শংকৰদেৱে “গীত” (“অনেক শ্ৰমকৈ গীতখানি কৈলো”) অভিধাটো প্ৰয়োগ কৰাৰ কথা চৰিতপুথিত উল্লেখ আছে।

“বৰগীত” অভিধাটো হয়তো পৰৱৰ্তী কালৰ সৃষ্টি। অসমীয়া সমাজত শ্ৰেষ্ঠ কৰ্ম বা ডাঙৰক সূচাবলৈ “বৰ” অভিধাটো প্ৰয়োগ কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে বৰপো, বৰকাপোৰ, বৰজনা ইত্যাদি। সেয়ে শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ বিৰচিত

গীতসমূহ বুজাবলৈ শ্ৰেষ্ঠত্বসূচক “বৰ” বিশেষণটো পৰৱৰ্তী কালৰ বৈষ্ণৱসকলে সংযোগ কৰি “বৰগীত” আখ্যা দিয়ে বুলি ধাৰণা কৰা হয়। কাৰণ শংকৰ-মাধৱৰ এই গীতসমূহৰ বিষয়বস্তু, আধ্যাত্মিকতা, ধাৰ্মিকতা, পবিত্ৰতা আৰু শ্ৰেষ্ঠত্বৰ দিশৰ পৰা জুখি চালে বুজা যায় যে ইয়াৰ মান অতি উচ্চ পৰ্যায়ৰ।

বাণীকান্ত কাকতিয়ে বৰগীতসমূহক “Noble Numbers” বুলি অভিহিত কৰিছে। কাকতিয়ে এই প্ৰসংগত ইংৰাজ কবি ৰবাৰ্ট হেৰিকৰ কথা টানি আনিছে। খ্ৰীষ্টীয় ১৫৯১–১৬৭৪ চনৰ ভিতৰত এই কবিজনাই কিছুমান আধ্যাত্মিক ভাবসম্পন্ন কবিতা ৰচনা কৰিছিল আৰু তাৰ সৈতে তুলনা কৰিয়েই কাকতিয়ে এই অভিধাটো প্ৰদান কৰিছিল। ঠিক সেইদৰে কালিৰাম মেধিয়ে “The Great Song or Song Celestial”, দেবেন্দ্ৰনাথ বেজবৰুৱাই “Holy Song”, ৰাজমোহন নাথে “Classical Song” আৰু মহেশ্বৰ নেওগে “অসমৰ ক্লাচিকেল সংগীত” বুলি অভিধায়িত কৰিছে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে, ৰাজমোহন নাথে ঘোষাকহে “Noble Numbers” বুলি কৈ গৈছে।

চৰিতপুথিত উল্লেখ থকা মতে শংকৰদেৱে বাৰকুৰি গীত ৰচনা কৰিছিল; কিন্তু কমলা বায়নে আওৰবালৈ নিওঁতে বনপোৰা জুইত সকলো জাহ গ'ল। ভকতসকলৰ মুখত ৩৪টা (কাৰোবাৰ মতে ৩৫টা) গীতহে ৰ'ল। মনৰ দুখত শংকৰদেৱে মাধৱদেৱক গীত লিখিবলৈ আজ্ঞা দিয়ে। মাধৱদেৱেও সেই কথা মানি লৈ নকুৰি এঘাৰটা গীত ৰচনা কৰে। অৱশ্যে কোনো কোনোৰ মতে এই সংখ্যাতো তাৰতম্য আছে। তদুপৰি সকলো গীত এতিয়াও আৱিষ্কৃত হোৱা নাই।

বিষয়বস্তুৰ মহত্ত্ব, ৰচনাভংগীৰ সৌন্দৰ্য, সুৰৰ গাম্ভীৰ্য আৰু প্ৰকাশৰ সংযমে বৰগীতক অন্যান্য গীতৰ পৰা পৃথক কৰিছে। এই সম্পৰ্কে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বিভিন্নজন গৱেষক-বিদ্বানে আলোচনা কৰিছে আৰু তাৰ মাজতেই ফুটি উঠিছে ইয়াৰ “সাহিত্য-সংগীতৰ বিবিধ নন্দনৰ ঐশ্বৰ্য”। “অসম সংগীত নাটক অকাডেমী” তথা ৰাষ্ট্ৰীয় “সংগীত নাটক অকাডেমী”য়ে ইয়াৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰচাৰৰ বাবে বিভিন্ন কাৰ্যপন্থা হাতত লৈছে। “বৰগীত গৱেষণা সমিতি”য়ে প্ৰকল্পভিত্তিক কামেৰে এই গীতসমূহৰ বিবিধ দিশ লিপিবদ্ধ ৰূপত সংৰক্ষণ কৰিছে। মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল বৰগীতসমূহ লোকমনোৰঞ্জনৰ পৰিৱৰ্তে প্ৰাৰ্থনাৰ গীত ৰূপেহে প্ৰচলিত হৈছিল। সংগীত শাস্ত্ৰৰ বিধি মতে বৰগীতবোৰ পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ গীত। কিন্তু অসমৰ এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ সংগীতজ্ঞ তথা শিক্ষাবিদ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তই সত্ৰীয়া সংগীত বা বৰগীতত দুটা সুকীয়া পৰম্পৰাৰ অস্তিত্ব বিচাৰি পাইছে। এটা হ'ল সৰ্বভাৰতীয় পৰম্পৰা আৰু আনটো হ'ল অসমীয়া পৰম্পৰা। বৰগীতৰ যি সংগীত পদ্ধতি সি সৰ্বভাৰতীয় ৰাগ সংগীত পদ্ধতিৰেই এক বিশেষ ৰূপ। বৰগীতত থকা শ্যাম, কল্যাণ, অহিৰ, ললিত,

বসন্ত, ধনশ্ৰী আদি ৰাগৰ নাম ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ জগতত সুপ্ৰচলিত। অৱশ্যে বৰগীতত এই ৰাগবোৰৰ নিজস্ব ৰূপ বৰ্তমান। আনহাতে ৰূপক, একতালী আদি দুই-এখন তালৰ বাহিৰে বৰগীত পদ্ধতিৰ আনবোৰ তালৰ নাম প্ৰচলিত হিন্দুস্থানী বা কৰ্ণাটকী শৈলীৰ তালৰ নামৰ লগত নিমিলিলেও প্ৰয়োগ বিধিৰ ফালৰ পৰা ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ তাল-বিধিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। আগ্ৰহী পাঠকে এই সম্পৰ্কে গ্ৰন্থপঞ্জীত উল্লেখ থকা বৰগীত সম্পৰ্কীয় পুথিসমূহ অধ্যয়ন কৰিব পাৰে।

আনহাতে, বৰগীতৰ ৰচনাশৈলী, সাংগীতিক গাঁথনি আৰু পৰিৱেশন ৰীতিত এনে কিছুমান বৈশিষ্ট্য আছে যিবোৰৰ লগত অসমৰ মাটি-পানীৰ বিশেষ সম্পৰ্ক আছে আৰু সেই ফালৰ পৰা বৰগীতসমূহ অসমীয়া পৰম্পৰাৰ বস্তু। সেয়েহে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ দৰে বিশেষজ্ঞ-চিন্তাবিদে বৰগীতৰ মাজেৰে স্বতন্ত্ৰ অসমীয়া বা কামৰূপী ধাৰাৰ অস্তিত্ব দেখিবলৈ পাইছে।

এই আলোচনাৰ পৰা এটা কথা স্পষ্টৰূপত ফুটি উঠিল যে, বৰগীতসমূহৰ নিজা কিছুমান বিশেষত্ব আছে, যিবোৰৰ বাবে ইয়াক আন গীতসমূহৰ পৰা পৃথক ৰূপত ৰখা হৈছে। মহেশ্বৰ নেওগে বৰগীতৰ মাজত সংৰক্ষিত বৈশিষ্ট্যসমূহ এনেদৰে লিপিবদ্ধ কৰিছে: বৰগীতৰ ভাষা, বিষয়বস্তুৰ সংৰক্ষণশীলতা, বৰগীতৰ সুৰ, চৈধ্য প্ৰসংগৰ পৰিক্ৰমাত বৰগীতৰ স্থান, সীমাবদ্ধ পবিত্ৰতা আৰু ভক্তিৰ গাঢ়তা। ইয়াৰে তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ বৈশিষ্ট্য দুটাহে মূলতঃ পৰিৱেশনশৈলীগত দিশৰ লগত সম্পৰ্কীয়; বাকী কেইটা বৈশিষ্ট্য সাহিত্যিক দৃষ্টিভংগীৰহে।

বৰগীতৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী বা ব্ৰজবুলি। শংকৰদেৱৰ নাটৰ কথা আলোচনা কৰোঁতে ব্ৰজাৱলী বা ব্ৰজবুলি ভাষা সম্পৰ্কে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰি অহা হৈছে বাবে সেইখিনি পুনৰাবৃত্তি কৰা নহ'ল। ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচনা কৰাৰ বাবেই বৰগীতবোৰক সেই সময়ত প্ৰচলিত আন লৌকিক গীতৰ পৰা পৃথক কৰি বিশেষ স্থান দিয়া হ'ল বুলি ধাৰণা কৰিব পাৰি।

বৰগীতৰ দ্বিতীয়টো বৈশিষ্ট্য হ'ল বিষয়বস্তুৰ সীমাবদ্ধতা। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ আন ৰচনাসমূহৰ দৰে বৰগীতসমূহৰো মূল চৰিত্ৰ হ'ল শ্ৰীকৃষ্ণ। কিন্তু বৰগীতত মূলতঃ আধ্যাত্মিক চিন্তাৰ সু-প্ৰকাশ, বেদান্তৰ তত্ত্ব প্ৰকাশ, ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাল্যকালৰ ৰূপ তথা বিশ্ববিমোহন ৰূপৰ বৰ্ণনাহে দেখা পোৱা যায়। সেইবাবেই মহেশ্বৰ নেওগে কৈ গৈছে "'হৰমোহন', 'প্ৰেমকলহ', 'ৰাসযাত্ৰা' বা '*কেলিগোপাল*'ৰ কাহিনী বৰগীতত নাই। বৰগীতত আছে 'বেদান্তৰ মৰ্ম' সহজ-সৰল ভাষাত; তাত বাজি আছে আধ্যাত্মিক চিন্তা ঐকান্তিক ব্যক্তিৰ গদ গদ সুৰত আৰু আছে বিশ্বম্ভৰ 'ভগৱান স্বয়ং' শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিশ্ব বিমোহন বাল্যৰূপৰ বিৱৰণ জকমকীয়া শব্দৰ আধাৰত।"

বৰগীতৰ তৃতীয়টো বৈশিষ্ট্য হৈছে সুৰৰ ভাৱঘনত্ব। শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা বুলি অবিসম্বাদিতভাৱে মানি লোৱা ৩৪টা বৰগীতত মুঠ তেৰটি ৰাগৰ ব্যৱহাৰ চকুত পৰে; যথা আশোৱাৰী, তুৰ বসন্ত, ধনশ্ৰী, গৌৰী, বসন্ত, শ্ৰী, কেদাৰ, কল্যাণ, ভূপালী, নাটমল্লাৰ, মাহুৰ, অহিৰ, সুহাই। মন কৰিবলগীয়া যে শংকৰদেৱে বৰগীতৰ কোনো তাল নিৰ্দিষ্টভাৱে নিৰ্ধাৰণ কৰি যোৱা নাই। মাধৱদেৱৰ ৰচনাত আঠাইশটি ৰাগৰ ব্যৱহাৰ আছে; যথা আশোৱাৰী, ধনশ্ৰী, ভাটিয়ালী, সুহাই, মাহুৰ ধনশ্ৰী, বসন্ত, সিন্ধুৰা, বৰাড়ী, তুৰ ভাটিয়ালী, মাহুৰ, গৌড়ী, শ্ৰী, শ্যামগোড়া, নাট, বেলোৱাৰ, শ্ৰীগান্ধাৰ, কমোদ, মাউৰ, মাউৰ ধনশ্ৰী, মল্লাৰ, নট মল্লাৰ, তুৰ বসন্ত, কৌ, কেডাৰ, অহিৰ, শ্যাম, ললিত আৰু কানাড়া। বৰগীতৰ সুৰ বৰ্ণনীয় বিষয়ৰ সৈতে একীভূত হৈ আছে। ৰাগ-তাল-ছন্দ-লয় আৰু ভক্তিৰ আৱেগপ্ৰোথিত সুৰ সঞ্চালন আৰু বিভিন্ন ৰসৰ সমাহাৰেৰে প্ৰসংগোপযোগী সুৰৰ চয়নে ক'ব নোৱৰাকৈয়ে শ্ৰোতাক এক আনন্দময় জগতত বিলীন কৰি দিয়ে। এই আনন্দ কিন্তু লৌকিক নহয়; ভগৱন্তৰ শ্ৰীচৰণত নিজকে সমৰ্পণ কৰি দিওঁতে সৃষ্টি হোৱা অলৌকিক আনন্দহে।

বৰগীতৰ মূল বৈশিষ্ট্যটো হ'ল সত্ৰীয়া চৈধ্য প্ৰসংগৰ অংগৰূপে কৰা পৰিৱেশন। সত্ৰসমূহত পুৱাৰ পৰা গধূলিলৈকে যি পাঠ-প্ৰসংগ হয় সেই প্ৰসংগৰ আৰম্ভণি বৰগীতেৰেই কৰা হয়। নিৰ্দিষ্ট কোনো ধৰা-বন্ধা সূচী নাই যদিও সাধাৰণতে পুৱাৰ প্ৰসংগত পুৱাৰ ৰাগ বা বিয়লিৰ প্ৰসংগত বিয়লিৰ ৰাগ গোৱা হয়। অসমৰ বিভিন্ন সত্ৰত বৰগীতৰ পিছত অন্যান্য ক্ৰমসমূহৰ তাৰতম্য দেখা যায় যদিও যিকোনো প্ৰসংগৰ আৰম্ভণিতে বৰগীত গোৱা ৰীতি প্ৰায় সৰ্বত্ৰ বিদ্যমান। এই বৈশিষ্ট্যটোৱেই হ'ল বৰগীতক অসমীয়া মাৰ্গীয় সংগীত বুলি কোৱা কথাটোৰ মূল আধাৰ। এক কথাত ক'ব পাৰি বৰগীতৰ অনন্য সাংগীতিক বৈভৱ আৰু পৰিৱেশনশৈলীগত দিশৰ ৰীতিবদ্ধ সংযুতিৰ বাবেই মহেশ্বৰ নেওগে ইয়াৰ মাজত মাৰ্গীয় সংগীতৰ পৰম্পৰা লক্ষ্য কৰিছিল। কাৰণ কীৰ্তনঘৰৰ চৈধ্য প্ৰসংগৰ অনুষংগৰূপে পৰিৱেশন কৰা বৰগীতৰ ৰীতিবদ্ধ পৰিৱেশনশৈলীত এক ৰীতিবদ্ধ গাঁথনি (Structure within a structure) জড়িত হৈ আছে।

বৰগীত পৰিৱেশনৰ আৰম্ভণিতে খোল-তালৰ "যোৰণি", "চাহিনী", "ধুমুহি", "গুৰুঘাত", "ছোড়া" আদি ৰীতিবদ্ধ বাদ্যাংশৰ জৰিয়তে প্ৰাথমিক আয়োজন সম্পন্ন কৰি ৰাগতালনি বা ৰাগদিয়াৰে ৰাগৰ ৰূপ প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়। ইয়াৰ পাছত মুখ্য গায়নে ধ্ৰুৱ অংশৰ প্ৰথম শাৰী মেলে আৰু পালি তথা সহযোগীসকলে সমস্বৰে দোহাৰে; পৰৱৰ্তী পুনৰাবৃত্তিৰ লগে লগে নিৰ্দিষ্ট তালৰ ঘাতেৰে খোল-তাল পুনৰ যোগ হয়। প্ৰতিটো চৰণ সাধাৰণতে দুটা পংক্তিৰ সমষ্টি, আৰু শেষৰ ভনিতাযুক্ত চৰণৰ বাদ্যাংশক বহু ঠাইত "ঠেলা বাজনা" বুলি কোৱা হয়।

সত্ৰভেদে পাতনি ঠেলা, সৰু ঠেলা, বৰ ঠেলা আদি ভাগ, তাল-লয় আৰু সমাপ্তিৰ পদ্ধতিত ভিন্নতা দেখা যায়। কেতিয়াবা পদৰ অংশ তাল বা বাদ্যসংগত নোহোৱাকৈও গোৱা হয়; শেষত দ্ৰুত লয়ৰ বাদ্যাংশেৰে পৰিৱেশন সামৰা হয়। এই সকলো কৌশল একে ধৰণে সকলো সত্ৰত প্ৰচলিত নহয়; সংহতি, সত্ৰ আৰু স্থানীয় পৰম্পৰাভেদে যথেষ্ট ভিন্নতা আছে। সেয়ে মঞ্চত বা আন মাধ্যমত প্ৰদৰ্শিত বৰগীত আৰু সত্ৰ-নামঘৰৰ প্ৰসংগভিত্তিক বৰগীতৰ মাজত পাৰ্থক্য বুজি আলোচনা কৰা প্ৰয়োজন।

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা এই শ্ৰেণীৰ গীতসমূহকহে অবিসম্বাদিতভাৱে বৰগীত বোলা হয়। সেয়ে ইয়াৰ সীমাবদ্ধ পবিত্ৰতাও অন্য এক বৈশিষ্ট্য। চৰিতপুথিত “বাৰকুৰি” গীতৰ কথা উল্লেখ থাকিলেও বৰ্তমান প্ৰাপ্ত শংকৰ-মাধৱৰ মুঠ ২১৬টা গীতকহে অবিসম্বাদিতভাৱে বৰগীত বোলা হয়। মহেশ্বৰ নেওগে উল্লেখ কৰা বৰগীতৰ শেষৰটো বিশেষত্ব হ’ল ভক্তিৰ গাঢ়তা। এক কথাত ক’ব পাৰি বৰগীতৰ মাজত ভক্তি অনুভূতিৰ যি ব্যাপক ৰূপ দেখিবলৈ পোৱা যায় তেনে ৰূপ শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ আন গীত-পদসমূহত অনুভূত নহয়। মূলতঃ “ভক্তি অনুভূতিৰ আৱেগময়তা আৰু তীব্ৰতাই বৰগীতসমূহক সেই সময়ত ৰচিত আন সকলো গীততকৈ পৃথক কৰিছে।”

কীৰ্তন, নামঘোষা আৰু আনুষংগিক ধাৰা

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে বৰগীতৰ উপৰি *কীৰ্তনঘোষা* আৰু *নামঘোষা* নামেৰে আন দুখন গ্ৰন্থ ৰচনা কৰাৰ কথা আমি সকলোৱে জানোঁ। দুয়োগৰাকী মহাপুৰুষৰ এই দুয়োখন ৰচনা সাহিত্য বা কাব্যকৰ্ম ৰূপেও শ্ৰেষ্ঠ ৰচনা বুলি সমাদৃত। কিন্তু দুয়োখন গ্ৰন্থ মূলতঃ সামূহিকভাৱে গাব পৰা প্ৰাৰ্থনাসংগীত ৰূপেহে ৰচিত হৈছিল। তেওঁলোকৰ জীৱনকালতে এই দুয়োখন গ্ৰন্থই সংগীতৰূপেও বহল প্ৰচলন লাভ কৰিছিল। সত্ৰসমূহত দৈনিক প্ৰচলিত প্ৰাৰ্থনা বা প্ৰসংগক্ৰমত বৰগীতৰ উপৰি *কীৰ্তনঘোষা* আৰু *নামঘোষাই*ও বিশেষ স্থান লাভ কৰিলে। নিৰ্দিষ্ট সুৰত বান্ধি দিয়া *কীৰ্তন*ৰ প্ৰতিটো অধ্যায় আৰু *নামঘোষা*ৰ ছন্দসমূহক লৈয়ো আন এক সংগীত ধাৰাই অসমৰ সত্ৰ আৰু গাঁওসমূহত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰিলে। এই ধাৰা বৰগীতৰ দৰে ৰাগ আৰু তালেৰে নিবন্ধিত নহয় যদিও সুৰৰ বিচৰণৰ ৰূপ, লয় আৰু ভক্তিভাবৰ ঘনত্ব আদি বৈশিষ্ট্য সামৰি এই ধাৰাকো আন এক বিশিষ্ট ধাৰা বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। বৰগীতৰ তুলনাত ই অধিক জনমুখী আৰু সামূহিক অংশগ্ৰহণৰ আদৰ্শৰে পুষ্ট।

ঠিক সেইদৰে শংকৰোত্তৰ কালত ভালেসংখ্যক সন্ত-বৈষ্ণৱে ৰাগ-তালযুক্ত গীত ৰচনা কৰি গৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে আমি গোপাল আতাৰ গীত, পুৰুষোত্তম

ঠাকুৰৰ গীত, যদুমণিদেৱৰ গীত, পদ্মপ্ৰিয়া আইৰ গীতৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰোঁ। এই গীতসমূহো সত্ৰৰ লগত সংহতি অনুসৰি নামঘৰসমূহত ভিন্ন প্ৰসংগত পৰিৱেশন কৰা হয়। তেনেদৰে শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা *ভাগৱত*ো কীৰ্তনঘৰৰ আনুষ্ঠানিক প্ৰসংগৰীতিত পৰিৱেশন কৰা হয়। প্ৰহৰানুসৰি ৰাগৰ প্ৰয়োগেৰে *ভাগৱত* পাঠ কৰা হয়। অৱশ্যে মন কৰিবলগীয়া যে, আন গীতসমূহ পৰিৱেশন কৰোঁতে তাৰ সৈতে বাদ্যযন্ত্ৰ সংগত কৰি পৰিৱেশন কৰা হয়; কিন্তু *ভাগৱত* পাঠ কৰোঁতে বাদ্য সংগত নকৰাকৈয়ে পৰিৱেশন কৰা হয়; লগতে তাল-লয়ৰ শৃংখলা ইমানকৈ মানি চলা নহয়। তথাপিতো ইয়াৰ মাজতেই এক নতুন ধৰণৰ সাংগীতিক অভিব্যক্তি প্ৰকাশিত হয় আৰু সেয়াই *ভাগৱত* পাঠৰ মনোহাৰিত্ব।

হাততালিৰ লয়ত বান্ধি ৰখা এই সাংগীতিক ৰূপসমূহ মূলতঃ সামূহিক স্মৃতিৰ অংশস্বৰূপেই অসমীয়া সমাজত অতীজৰে পৰা প্ৰচলিত হৈ আহিছে আৰু চলি থাকিব। তাতেই শংকৰদেৱৰ সংগীত ভাৱনাৰ মূল কথাখিনি লুকাই আছে।

সত্ৰীয়া নৃত্য

ভাৰতবৰ্ষৰ আন আন ঠাইৰ দৰে অসমতো অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰা নৃত্যৰ "মাৰ্গী" আৰু "দেশী" এই দুয়োটা ধাৰা হাতত ধৰাধৰিকৈ চলি আহিছে। অসমৰ মাৰ্গীয় বা শাস্ত্ৰীয় নৃত্য বুলিলে সত্ৰীয়া নৃত্য, দেৱদাসী নৃত্য, ওজাপালি নৃত্যকে বুজা যায় বুলি ইতিপূৰ্বে কৈ অহা হৈছে। মূলতঃ অংকীয়া ভাওনাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই শংকৰদেৱে ইয়াৰ জন্ম দিয়ে। অৱশ্যে সেয়া কেৱল জনবিনোদন বা ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাবেই সৃষ্টি কৰিছিল বুলি ভাবিলে ভুল হ'ব। ইয়াৰ অন্তৰালত যে অসমৰ কলা-সংস্কৃতিক ন-ৰূপেৰে সৰ্বভাৰতীয় প্ৰেক্ষাপটত তুলি ধৰাৰ সচেতন প্ৰচেষ্টা নিহিত আছিল সেই কথাও বিভিন্ন ধৰণে অনুধাৱন কৰিব পাৰি। কাৰণ অসমত ইমানবোৰ জনপ্ৰিয় লোকপৰিৱেশ্য কলা থকাৰ পাছতো তেওঁ কিয়নো এই নব্য ধাৰাটোৰ সৃষ্টি কৰিব? ইয়াৰ অন্তৰালত নিশ্চয় আমি পূৰ্বতে কৰা মন্তব্যটোৱেই ক্ৰিয়া কৰি আছিল। শংকৰদেৱে *কীৰ্তন*ত উল্লেখ কৰি গৈছে "মোৰ যশ গায়া যিটো কৰে গীত নৃত্য নাহি তাৰ শঙ্কা সিটো ভৈল কৃত্য কৃত্য।।" এয়া *ভাগৱত*ৰ পদৰ অনুৰণন (পদ - ১১২৭৪৪)। ইয়াৰ পৰাই উপলব্ধি কৰিব পাৰি যে মহাপুৰুষজনাই *ভাগৱত পুৰাণ*ৰ সূত্ৰ অনুধাৱন কৰিয়েই এই অভিনৱ নৃত্যশৈলীটোৰ শুভাৰম্ভ কৰিছিল।

শংকৰদেৱৰ পিছত তেওঁৰ প্ৰধান শিষ্য মাধৱদেৱেও গুৰুৰ পদাংক অনুসৰণ কৰি নিজৰ উন্মেষশালিনী প্ৰতিভাৰে অৱদান আগবঢ়াই থৈ গৈছে। তেওঁ নাটৰ নাচৰ উপৰি অতি কম আয়াসতে অনুষ্ঠিত কৰিব পৰা নাচৰ সৃষ্টি কৰিলে, যেনে চালি নাচ। এই ক্ষেত্ৰত মন কৰিবলগীয়া যে মাধৱদেৱে নতুন নাচ সৃষ্টি কৰোঁতে

কিন্তু শংকৰদেৱে তৈয়াৰ কৰি যোৱা নাচৰ নীতি-নিৰ্বন্ধ বা বৈয়াকৰণিক ৰীতিবোৰৰ পৰা আঁতৰি অহা নাছিল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে তেওঁ বৰপেটাত “ৰঙ্গাৱনগৃহ” নামেৰে এক কাৰুকাৰ্যখচিত কীৰ্তনঘৰ সাজি উলিয়াই তাত এই নৃত্য ধাৰাটোৰ চৰ্চা কৰিছিল। কিন্তু ৰাজৰোষত পৰি তেওঁৰ অনেক লটি-ঘটি হ'ল। সেইবাবে এই নাচৰ চৰ্চাৰ বিকাশ বাধাপ্ৰাপ্ত হ'ল। অৱশ্যে তেওঁৰেই শিষ্য পদ্ম আতা (কমলাবাৰী সত্ৰৰ প্ৰতিষ্ঠাপক)ই এই নাচ বৰপেটাত শিকি আহি উজনি অসমত প্ৰচাৰ কৰিবলৈ লোৱাত লুপ্ত নোহোৱাকৈ থাকিল। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ তিৰোভাৱৰ পৰৱৰ্তী সময়তো এই পৰম্পৰা ব্যাহত নহ'ল। সত্ৰসমূহে শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে সৃষ্টি কৰি যোৱা মূল নাচসমূহৰ আধাৰত পৰিৱৰ্তিত সময়ৰ লগত খাপখোৱাই নতুন নতুন নাচৰো সৃষ্টি কৰিলে। যেনে ভিন ভিন প্ৰৱেশৰ আৰু নাটৰ কাহিনীৰ আধাৰৰ নাচ (উদাহৰণস্বৰূপে লৱণু চুৰি নাচ, কংসৰ প্ৰৱেশ নাচ), সত্ৰীয়া ওজাপালি, বিভিন্ন নটুৱা নাচ, ৰজাঘৰীয়া চালি নাচ ইত্যাদি। একোখন তালক বিভিন্ন প্ৰকাৰে অলংকৃত কৰি নতুন নতুন বাজনাও তৈয়াৰ কৰিলে। ৰজাঘৰে কিছুমান সত্ৰানুষ্ঠানক ৰাজমৰ্যাদা প্ৰদান কৰাৰ লগতে সত্ৰীয়া নৃত্যক প্ৰথমবাৰৰ বাবে সত্ৰৰ পৰা উলিয়াই নি ৰাজহাউলিত ঠাই দিলে। ৰাজসভাত প্ৰদৰ্শনৰ কালত ভক্তিৰ গাঢ়তাতকৈ কলাত্মক দিশৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰখাত নতুন নৃত্যভংগিমাৰ সৃষ্টি হ'ল। কমলাবাৰী সত্ৰৰ “ৰজাঘৰীয়া চালি” ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ। ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ ৰাজসভাত ৰাজ আতিথ্যত থকা মণিপুৰৰ ৰজা ভাগ্যচন্দ্ৰৰ সন্মানাৰ্থে ৰজাই কমলাবাৰী সত্ৰক চালি নাচ পৰিৱেশন কৰিবলৈ আমন্ত্ৰণ জনোৱাত সত্ৰই পুৰণি নাচ ভাগ হুবহু ৰূপত নপঠিয়াই নতুন বাজনা আৰু নাচেৰে সজাই পৰিৱেশন কৰিলে। ৰজাঘৰীয়া চালি নাচ ভাগ এনেদৰেই সৃষ্টি হ'ল। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে আৰম্ভ কৰা এই নৃত্য পৰম্পৰাটোৱে অধিক সুসংহত আৰু স্বতন্ত্ৰ পৰম্পৰাৰূপে সত্ৰায়ণ পৰ্বটোতহে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। এয়াও এক ধৰণৰ “সামূহিক কলাচেতনা আৰু কৰ্ষণৰ সুফল”। এক কথাত ক'ব পাৰি সত্ৰীয়া নৃত্য “শংকৰ-মাধৱৰ দিনৰপৰা এক অবিচ্ছিন্ন পৰম্পৰাৰ মাধ্যমেদি বিভিন্ন সময়ত গঢ় লৈ উঠা” পৰম্পৰা আৰু ভাৰতীয় নৃত্য ঐতিহ্যৰ এটি প্ৰধান ধাৰা। সত্ৰসমূহে এই শাস্ত্ৰীয় ধাৰাটোৰ বাহক তথা সংৰক্ষক হিচাপে কাম কৰি গ'ল। এই সময়ছোৱাতে “সংৰক্ষণশীলতাৰ সমান্তৰালভাৱে আদৰ্শানুগ, সম্পৰীক্ষামূলক নতুন সৃষ্টি, সংযোগ আৰু সম্প্ৰসাৰণৰ যুগপৎ প্ৰক্ৰিয়া এটাও চলি আছিল।” সেইবাবেই এই ধাৰাটোক “সত্ৰীয়া নৃত্য” অভিধাৰে অভিহিত কৰা হয়।

ভাৰতীয় স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ সময়ত সৃষ্টি হোৱা জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰ ফলশ্ৰুতিত সমগ্ৰ ভাৰততে আৰম্ভ হোৱা পুৰণি ঐতিহ্যৰ নৱমূল্যায়নৰ ধাৰণাটিৰ

ফলস্বৰূপেই লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই শংকৰ-মাধৱৰ সৃষ্টিক "অসমৰ ঐতিহ্যৰ বৰভেটি" বুলি অভিহিত কৰিছিল। এই প্ৰসংগত তেওঁ সংগীত-নৃত্যৰ প্ৰসংগও টানি আনিছিল। এনেদৰেই আৰম্ভ হৈছিল ইতিহাসগত, নন্দনতত্ত্বগত আৰু সামাজিক নৱমূল্যায়নৰ প্ৰসংগ। তাৰ ক্ৰমবিৱৰ্তনৰ ফলস্বৰূপে এদিন শংকৰদেৱৰ নৃত্যৰাজি আৰু তাৰ সংৰচনাৰ আদৰ্শৰে সৃষ্ট গোটনাচসমূহক একত্ৰিত কৰি এটা একক নামেৰে নামাংকিত কৰাৰ প্ৰয়োজন অনুভূত হ'ল। এটা সময়ত মৌখিক শিক্ষাক্ৰমত (Oral pedagogy) প্ৰচলিত হৈ থকা এই নৃত্যশৈলীটোক "সত্ৰীয়া নৃত্য" নামকৰণ কৰা হয় ১৯৫৯ চনত। এই ক্ষেত্ৰত কমলাবাৰী সত্ৰৰ মণিৰাম দত্ত মুক্তিয়াৰ আৰু মহেশ্বৰ নেওগৰ অৱদান, উদ্যোগ আৰু আলোচনা স্মৰণযোগ্য। বহুতে পিছে এই অভিধাটো মানি ল'ব নিবিচাৰি "শংকৰী নৃত্য" হিচাপে অভিহিত কৰিব বিচাৰে।

সত্ৰায়ণ পৰ্বটোতে বিভিন্নজন সত্ৰাধিকাৰ, কুশলী সংগীতজ্ঞ, পাৰংগম গায়ন-বায়নে সৃষ্টিশীল পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে ভাওনাৰ পৰিৱেশনীয় নন্দনতত্ত্বৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখিও নতুন ৰূপবন্ধ নিৰ্মাণ কৰে। লগতে এই সকলোবোৰ নিজৰ নিজৰ ধৰণে সত্ৰীয়া পৰম্পৰাৰ কাৰ্যক্ৰমত প্ৰথাযুক্ত (institutionalized) কৰি ল'লে। সত্ৰানুষ্ঠানক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই এক প্ৰকাৰৰ সমূহীয়া অংশগ্ৰহণৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ সুফলস্বৰূপে এই গোটেই নৃত্য পৰম্পৰাটো নিৰ্মিত হৈছিল বাবেই বিশেষণসূচক "সত্ৰীয়া" অভিধাটো ব্যৱহাৰ কৰি ইয়াৰ নামকৰণ কৰাৰ প্ৰক্ৰিয়াটো আৰম্ভ হৈছিল। মূলতঃ অৰ্বাচীন "সত্ৰীয়া নৃত্য" অভিধাটোৱে শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পৰৱৰ্তী কালৰ সাধকসকলৰ সাধনা আৰু কৰ্ষণৰ ফলস্বৰূপে সৃষ্ট সমস্ত নৃত্যৰাজিকে সামৰি লৈছে। উল্লেখযোগ্য যে, ১৯৯৫ চনত ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ে অসমীয়া বিভাগৰ অধীনত সত্ৰীয়া সংগীতৰ ২–৩ বছৰীয়া পাঠ্যক্ৰমৰ এটা স্বতন্ত্ৰ ধাৰা প্ৰস্তুত কৰাৰ সময়ত অসমৰ এগৰাকী বিশিষ্ট সংস্কৃতিবিদ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তক বিশেষজ্ঞ হিচাপে লৈ বিভিন্নজনৰ মতামত গ্ৰহণ কৰে। সেই মতামতসমূহৰ আধাৰত "সত্ৰীয়া নৃত্য" অভিধাটো বাস্তৱসন্মত বুলি বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তই পৰামৰ্শ প্ৰদান কৰে আৰু বিশ্ববিদ্যালয়ৰ একাডেমিক কাউন্সিলেও সেয়া গ্ৰহণ কৰি মান্যতা প্ৰদান কৰে।

সত্ৰীয়া নৃত্যই সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত শাস্ত্ৰীয় নৃত্য হিচাপে আনুষ্ঠানিক স্বীকৃতি লাভ কৰে ২০০০ চনৰ নৱেম্বৰত। এই স্বীকৃতি লাভৰ বাবে মহেশ্বৰ নেওগে আগবঢ়োৱা প্ৰাথমিক উদ্যোগ আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত ভূপেন হাজৰিকাকে প্ৰমুখ্য কৰি বিভিন্ন পণ্ডিত, শিল্পী আৰু সংস্কৃতিকৰ্মীৰ প্ৰচেষ্টা স্মৰণযোগ্য। ১৫ নৱেম্বৰ ২০০০ত গুৱাহাটীৰ ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত অনুষ্ঠিত নৃত্য-সমাৰোহত সংগীত নাটক অকাডেমীৰ তৰফৰ পৰা সত্ৰীয়াই ভাৰতৰ শাস্ত্ৰীয় নৃত্যধাৰাসমূহৰ অন্যতম

হিচাপে স্বীকৃতি লাভ কৰাৰ কথা ৰাজহুৱাভাৱে ঘোষণা কৰা হয়। অকাডেমীৰ সংশ্লিষ্ট সিদ্ধান্তৰ সুনিৰ্দিষ্ট তাৰিখ থকা মূল কাৰ্যবিৱৰণী উদ্ধাৰ নোহোৱালৈকে ইয়াত এই ৰাজহুৱা ঘোষণাটোকেই নিৰাপদ কাল-চিহ্ন হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে।

সত্ৰীয়া নৃত্য প্ৰধানকৈ ভাওনাৰ লগত জড়িত। এক কথাত ক'ব পাৰি অংকীয়া ভাওনাই হ'ল সত্ৰীয়া নৃত্যৰ মূল ভেটি। সত্ৰীয়া নৃত্যক আমি দুই ধৰণে ভগাব পাৰোঁ: (ক) নাটৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা নৃত্য আৰু (খ) স্বতন্ত্ৰভাৱে সৃষ্টি হোৱা নৃত্য। ভাওনাৰ বিভিন্ন নাচ নাটৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা নৃত্য। ভাওনাৰ বাহিৰেও কোনো কোনো সত্ৰত বিভিন্ন উপলক্ষত পৰিৱেশন কৰা নটুৱা নাচ, চালি নাচ, ৰজাঘৰীয়া চালি, নাদু-ভংগী, আউনিআটী সত্ৰৰ ওজাপালি, অৰা নৃত্য, দক্ষিণপাত সত্ৰৰ ইন্দ্ৰাভিষেক নাচ আদি প্ৰচলিত আছে; এইবোৰ স্বতন্ত্ৰভাৱে সৃষ্টি হোৱা নৃত্য।

সত্ৰীয়া নৃত্যৰ পৰিৱৰ্ধনত সৃষ্টি হোৱা ভংগী বাজনাবোৰৰ আধাৰতেই সত্ৰানুষ্ঠানবোৰত এক ধৰণৰ বিশেষ শিক্ষা পদ্ধতিৰ আৰম্ভ হ'ল আৰু কালক্ৰমত প্ৰণালীবদ্ধ শিক্ষণ ব্যৱস্থা গঢ় লৈ উঠিল। সেই শিক্ষণ প্ৰণালীটো হ'ল “মাটি আখৰা”। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে এই শিক্ষণ প্ৰণালীটো আৰম্ভ কৰিছিল নে নাই সেয়া আলোচায়াময়। কোনো এখন চৰিতপুথিতে এই বিষয়ে কোনো তথ্য সন্নিৱিষ্ট হোৱা নাই। সত্ৰভেদে মাটি আখৰাৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰভেদ তথা সংখ্যাৰ তাৰতম্য থকা দেখা যায় যদিও বৰ্তমান সৰ্বসন্মতিক্ৰমে ৬৪খন মাটি আখৰা আছে বুলি স্বীকৃতি দিয়া হৈছে। ইয়াৰে কেইখনমান হ'ল খচকা বা দণ্ডৱত, কাছ বান্ধ, মতা ওৰা, মাইকী ওৰা, বুকুচোৱা, হাড় ভঙা, পচলা তোলা, গেৰোৱা চোৱা, পানী সিঁচা, উধালন, কাটিলন, বাঘ জাপ, জলক, থিয়লন, তেলটুপী, উধা পাক, শাৰী পাক, ম'ৰাই পানী খোৱা ইত্যাদি। এই মাটি আখৰাসমূহ ৮টা ভাগত (ওৰা, চটা, জলক, চিটিকা, পাক, জাপ, লন আৰু খৰ) বিভক্ত।

সত্ৰীয়া নৃত্যৰ কৌশলক প্ৰধানকৈ শুদ্ধ নাচ (নৃত্ত), অভিনয়যুক্ত নাচ (নৃত্য) আৰু নাট্যাভিনয় এই তিনিটা বহল ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। এক কথাত ক'ব পাৰি সত্ৰীয়া নৃত্যত নৃত্ত, নৃত্য আৰু নাট্য এই তিনিওটা শাস্ত্ৰীয় উপাদানৰ সমাহাৰ ঘটিছে। নৃত্ত মানে তাল-লয়াশ্ৰিত, ভাব আৰু অভিনয়হীন নাচ; নৃত্য মানে তাল-লয়াশ্ৰিত, ৰস তথা ভাবাশ্ৰিত আৰু অভিনয়যুক্ত নাচ; নাট্য হ'ল ৰসাশ্ৰিত আৰু অভিনয়প্ৰধান সংলাপযুক্ত পৰিৱেশন। সত্ৰীয়া নৃত্যৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'ল ইয়াত ব্যৱহাৰ কৰা হস্ত প্ৰদৰ্শন। ইয়াত সৰ্বমুঠ ৭৬খন মূল হস্তৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়; তাৰে ৪৪খন নৃত্যহস্ত (অসংযুক্ত ২৯খন আৰু সংযুক্ত ১৫খন) আৰু ৩২খন নৃত্তহস্ত।

প্ৰত্যেকটো নৃত্য শৈলীৰে একোটা নিজাববীয়া প্ৰাথমিক থিয় হোৱাৰ ভংগী থাকে। সত্ৰীয়া নৃত্যত এই অৱস্থাক "ওৰা" বোলে। ই সত্ৰীয়া নৃত্য গাঁথনিৰো মূল ভেটি। পুৰুষসুলভ নৃত্যভংগিমাৰ বাবে "মতা ওৰা" আৰু স্ত্ৰীসুলভ ভংগিমাৰ বাবে "মাইকী ওৰা"ৰ প্ৰচলন আছে। *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত পদচালনা ৰীতিক "চাৰি" বোলে। সত্ৰীয়া নৃত্যত ইয়াক "খোজ দিয়া" বা "ভৰিমান" বোলে। দেহৰ ভৰ ঊৰ্দ্ধমুখী কৰি তাৰে দেহলৈ লঘিমা গুণ আনি নৃত্য কৰাটো এই নৃত্যধাৰাৰ এটা প্ৰধান লক্ষণ আৰু ইয়াক "উলাহ" বুলি কোৱা হয়। এই নৃত্যৰ জ্যামিতিক বিন্যাস অৰ্ধবৃত্তাকাৰ। অতীজতে এই নৃত্য পুৰুষপ্ৰধান আছিল; সাম্প্ৰতিক সময়ত মহিলা বা ছোৱালীয়েও এই নাচ নাচে। অৱশ্যে পুৰুষপ্ৰধান হ'লেও ইয়াত লাস্য নৃত্য বৰ্তমান। এই নৃত্যশৈলীৰ প্ৰধান ৰস হ'ল ভক্তি। সত্ৰীয়া নৃত্য কোনো এখন বিশেষ প্ৰাচীন শাস্ত্ৰৰ আধাৰত সংৰচনা কৰা হোৱা নাই। ইয়াত প্ৰাচীন বিভিন্ন নৃত্য-নাট্য বিষয়ক শাস্ত্ৰৰ উপাদানৰ লগতে স্থানীয় উপাদানৰো সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। সত্ৰীয়া নৃত্যৰ আহাৰ্যৰ বৈবিধ্য মন কৰিবলগীয়া। এই নৃত্য ধাৰাত নৃত্যবৈবিধ্য থকাৰ বাবে প্ৰতিটো নৃত্যৰ আহাৰ্য প্ৰকৰণতো বৈচিত্ৰ্য বৰ্তমান। অৱশ্যে সম্প্ৰতি সংগীত নাটক অকাডেমীয়ে শাস্ত্ৰীয় মৰ্যাদা প্ৰদান কৰাৰ পিছত আৰু স্থান-কালৰ সীমাবদ্ধতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি এক নিৰ্দিষ্ট ৰূপ প্ৰদান কৰিবলৈ যত্ন কৰা দেখা গৈছে।

সত্ৰীয়া নৃত্যৰ নৃত্য প্ৰকৰণসমূহক বিভিন্নজনে বিভিন্ন ধৰণে বিভাজিত কৰিছে। ইয়াৰে কিছুমান নাট্য আধাৰিত আৰু কিছুমান স্বতন্ত্ৰ। নাট্য আধাৰিত প্ৰধান নৃত্য প্ৰকৰণসমূহ হ'ল গায়ন-বায়ন বা ধেমালিৰ নাচ, সূত্ৰধাৰী নাচ, গোঁসাই প্ৰৱেশৰ নাচ বা কৃষ্ণ নাচ, বেহাৰ বা গোপী প্ৰৱেশৰ নাচ, বিভিন্ন ভাৱৰীয়া প্ৰৱেশৰ নাচ, শ্লোক-গীত-ভটিমাৰ নাচ, যুদ্ধৰ নাচ, ভংগী নাচ আৰু গোঁসাইৰ অন্যান্য নাচ (যেনে ৰামৰ ধনুভঙা নাচ, কৃষ্ণৰ কালী শিৰৰ নাচ ইত্যাদি)। আনহাতে স্বতন্ত্ৰ নাচবোৰ হ'ল ঝুমুৰা নাচ, চালি নাচ, ৰজাঘৰীয়া চালি নাচ, নাদু-ভংগী, বৰ প্ৰৱেশৰ নাচ, নটুৱা নাচ, সত্ৰীয়া ওজাপালি, অৰা নাচ, ইন্দ্ৰাভিষেক নাচ, ঘোষা কীৰ্তনৰ নাচ, মানচোক নাচ ইত্যাদি। বিভিন্নজনে অৱশ্যে এই প্ৰকৰণসমূহ বেলেগ বেলেগ ধৰণেও শ্ৰেণী বিভাজন কৰিছে। প্ৰদীপ চলিহাই ইয়াক থোৰতে নটুৱা নাচ, সূত্ৰধাৰী নাচ, কৃষ্ণভংগী আৰু গোপীভংগী হিচাপে বিভাজন কৰিছে।

সত্ৰীয়া বাদ্যযন্ত্ৰ

সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য কলাত খোল, মৃদংগ, ডবা, নাগেৰা আদি অৱনদ্ধ বাদ্য; পাতি তাল, বৰতাল, ভোৰতাল, বৰকাঁহ, খুটি তাল, মন্দিৰা আদি ঘন বাদ্য;

চাৰেংদাৰ আৰু ৰবাব নামৰ তত বাদ্য তথা শংখ আৰু কালি নামৰ সুষিৰ বাদ্য ব্যৱহাৰ কৰা হয়। পূৰ্বৰে পৰা এনে বাদ্য ব্যৱহৃত হৈ অহাৰ কথা আমি চৰিতপুথিসমূহতো উল্লেখ পাওঁ।

প্ৰাচীন সাহিত্যত মৃদংগৰ কথা উল্লেখ থকাৰ পৰা সেয়া অতি পুৰণি বাদ্যযন্ত্ৰ বুলি সহজেই ধাৰণা কৰিব পাৰি। কিন্তু শংকৰদেৱে *চিহ্নযাত্ৰা* পৰিৱেশন কৰিবৰ বাবেই খোল নিৰ্মাণ কৰোৱাৰ কথা চৰিতপুথিত উল্লেখ আছে। এক কথাত ক'ব পাৰি, শংকৰদেৱে অসমীয়া সংগীতৰ ক্ষেত্ৰখনত এক নতুন বাদ্যযন্ত্ৰ সংযোগ কৰিলে। সেই বাদ্যযন্ত্ৰ আজি অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ঐতিহ্যৰ বাহক ৰূপে চিহ্নিত আৰু সমাদৃত হৈছে। এই সম্পৰ্কে *শংকৰ চৰিত*ত উল্লেখ আছে:

কপিলি মুখত কুমাৰ আছয়
শুনু এক সৰ্বজনে।।

খোল গঢ়িবাক বোলা এবে তাক
চানেকি পথায়া দিয়া।
তেতিক্ষণে কাঠ একদাল আনি
সাজিলা আনন্দ হয়া।।

*কথা-গুৰুচৰিত*খনত শংকৰদেৱে দিয়া খোলৰ জোখ উল্লেখ আছে "সোঁহাতত আঘাট স্থল সাত আঙুল আৰ বাওঁহাতৰ তেৰ আঙুল।" ঠিক সেইদৰে বিভিন্ন ৰাগৰ গীত গাই তাত খোল-তাল সংগত কৰাৰ কথা উল্লেখ আছে। অৱশ্যে এইখিনিতে এটা প্ৰশ্নৰো উদ্ৰেক হয়: কুমাৰে সাধাৰণতে মাটিৰ সামগ্ৰীহে নিৰ্মাণ কৰে; তেন্তে শংকৰদেৱৰ আজ্ঞা মতে কুমাৰে কেনেকৈ কাঠেৰে খোল নিৰ্মাণ কৰিব? বাঢ়ৈ এগৰাকীয়ে কাঠেৰে সজাটো মানি ল'ব পাৰি; কিন্তু কুমাৰে কাঠেৰে খোল নিৰ্মাণ কৰাৰ কথাটো কিছু পৰিমাণে ভ্ৰান্তিজনক যেন বোধ হয়। হয়তো সেই সময়ত খোল মাটিৰ খোলাত মৃদংগৰ দৰেই নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। পৰৱৰ্তী সময়তহে কাঠৰ খোল ব্যৱহাৰৰ পৰম্পৰাটো আৰম্ভ হয়। এই বিষয়ে এতিয়াও গৱেষণাৰ প্ৰয়োজনীয়তা আছে। তথাপিতো এটা কথা ঠিক যে, শংকৰদেৱৰ সময়তেই "খোল" নামৰ বাদ্যটোৰ সৃষ্টি হয়। হয়তো তাৰ প্ৰকৃত ৰূপ আজিৰ প্ৰচলিত ৰূপৰ পৰা কিছু পৰিমাণে ভিন্ন আছিল।

অংকীয়া নাটত নাটৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলেও এক নিৰ্দিষ্ট ছেৱে ছেৱে বজোৱা সংগীতৰ তালে তালে নৃত্যভংগিমাৰে ৰংগভূমিত প্ৰৱেশ কৰে বুলি ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। সেই দিশৰ পৰা ধাৰণা কৰিব পাৰি যে, পূৰ্বতে সত্ৰীয়া সংগীতত মৃদংগৰ প্ৰয়োগ নাছিল। কিন্তু ৰজাঘৰীয়া চালি নাচৰ বোল মৃদংগৰ;

সেয়ে অনুমান কৰিব পাৰি যে, শংকৰোত্তৰ কালতহে মৃদংগই সত্ৰীয়া সংগীতত ঠাই পায়। স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহৰ (১৬৯৬–১৭১৪) ৰাজত্বকালত “পাখোৱাজী” (পাখৌজী) বাজনা ৰাজদৰবাৰত স্থান পালে আৰু তাৰ ফলস্বৰূপেই ৰাজঅনুগ্ৰহপ্ৰাপ্ত সত্ৰতো ঠাই পালে। অৱশ্যে, তেওঁলোকে সেয়া ভক্তিৰ আদৰ্শৰ ছেকনীৰে ছেকি সত্ৰীয়া পৰম্পৰাৰ লগত একীভূত কৰি ল’লে। বিশেষকৈ প্ৰসংগৰ বাহিৰৰ প্ৰদৰ্শনমূলক অনুষ্ঠানত সংগত কৰিবলৈ ল’লে। ঠিক সেইদৰে মূলতঃ গঞা নামঘৰৰ কীৰ্তন বা প্ৰসংগৰীতিতহে নাগেৰাৰ প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। মহেশ্বৰ নেওগে অৱশ্যে “নাগেৰা চালি-নাচত খোলৰ লগত চলে” বুলি কৈ গৈছে। পাতি তাল, ভোৰতাল, বৰকাঁহ, মন্দিৰা আদি ঘন বাদ্য বিভিন্ন প্ৰসংগত ব্যৱহাৰ কৰা হয় যদিও খুটি তালৰ প্ৰয়োগ প্ৰধানতঃ সত্ৰীয়া ওজাপালি নৃত্যত কৰা দেখা যায়; এয়া ওজাপালিৰ প্ৰভাৱপুষ্ট বুলি অনুমান কৰাত অসুবিধা নহয়। মাধৱদেৱে “শুনলো পণ্ডিতহৰিপদ সেৱাৰসে থিৰ কৰু চিত” বৰগীতটি পৰিৱেশন কৰোঁতে সাৰেংদাৰ বা চাৰিন্দা, ৰবাব (ৰুদ্ৰবীণা) বজোৱাৰ কথা চৰিতপুথিত উল্লেখ আছে। সম্প্ৰতি গীত পৰিৱেশন আৰু ভাওনাত বাঁহী আৰু বেহেলাৰ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়; সেয়া অতি অৰ্বাচীন প্ৰয়োগ। গায়ন-বায়নৰ ধেমালিত কেইখনমান সত্ৰত কালি বজোৱা দেখা যায়।

আলোচনাটিত আৰু এটা কথা স্পষ্ট হৈছে যে, পুৰণি অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিলৈও সত্ৰৰ অৱদান ৰাজকীয় পৃষ্ঠপোষকতাজনিত অৱদানতকৈ কোনো গুণে কম নহয়। বৰং কোনো কোনো দিশত অধিক বুলিয়েই ক’ব লাগিব। পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যসৃষ্টিৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস আছিল প্ৰধানতঃ দুটা—সত্ৰ আৰু ৰজাঘৰ। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নেতৃত্বত যি ধৰ্মীয় সাহিত্য গঢ়ি উঠিছিল সেই সাহিত্যৰ ক্ৰমবৰ্ধমান সৃষ্টিত সত্ৰানুষ্ঠানৰ প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ প্ৰভাৱ অনস্বীকাৰ্য। নাট, গীত, চৰিত সাহিত্য আদি সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ঈৰ্ষা কৰিবলগীয়া স্থান সত্ৰই অধিকাৰ কৰি আছে। সত্ৰানুষ্ঠানত অংকীয়া ভাওনাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই খোলৰ বোল, তাল, নাচ, গীত আৰু অভিনয়ৰ বিভিন্ন অংগ বিকশিত হৈ উঠিল। অসমীয়া সংস্কৃতি ন-ৰূপেৰে উদ্ভাসিত হ’ল আৰু অসমে এক নব্য মাৰ্গীয় পৰিৱেশ্য কলা লাভ কৰিলে। সেইবাবেই ক’ব পাৰি শংকৰদেৱে অসমীয়া জাতিটোৰ সকলো ব্যক্তিকে স্বৰূপতে গায়ক, ভাৱৰীয়া, নাট-নটুৱা কৰি থৈ গ’ল।

অংকীয়া ভাওনা

শংকৰদেৱৰ *চিহ্নযাত্ৰা* নাট্যকল্পনা সম্পৰ্কে যিখিনি তথ্য ভিন ভিন চৰিতপুথিত উল্লেখ আছে তাৰ মাজতেই এই কলাবিধৰ পৰিৱেশন-পাঠ (Performance Text)-ৰ ৰূপ এটি আমাৰ আগত উদ্ভাসিত হয়। এই পৰিৱেশনটিতেই সমাহিত হৈছিল সাম্প্ৰতিক সময়ত ব্যৱহাৰ কৰা “সমন্বিত পৰিৱেশন” (total performance) ধাৰণাটোৰ এক সংহত ৰূপ। তলৰ আলোচনাত এই অভিধাটোৰ প্ৰয়োগৰ সাৰ্থকতা অধিক স্পষ্ট হ’ব।

শংকৰদেৱে তেওঁৰ নাটসমূহক “নাট”, “নাটক”, “যাত্ৰা”, “নৃত্য” অভিধাৰে অভিধায়িত কৰাৰ কথা ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। বৰ্তমান অংকীয়া নাট পৰিৱেশনৰ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা “ভাওনা” শব্দটো শংকৰদেৱে প্ৰয়োগ কৰাৰ প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ চৰিতখনত “ভাওনা কৰিহে কৃষ্ণ পূজিবে লাগয়” বুলি উল্লেখ আছে। ই “ভাওনা” অভিধাটোৰ বৰ্তমানলৈকে উপলব্ধ প্ৰাচীন লিখিত ব্যৱহাৰসমূহৰ অন্যতম। ক’ব পাৰি ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ হাতেৰেই “ভাওনা” অভিধাটোৱে লিখিত পৰম্পৰাত প্ৰৱেশ কৰে। অৱশ্যে, তেওঁ এই অভিধাটো প্ৰয়োগ কৰাৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে মৌখিক পৰম্পৰাত ই পূৰ্বৰে পৰা প্ৰচলিত আছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত “নাট” শব্দটোৰ সৈতে “অংকীয়া” শব্দটো সংযোজিত হোৱাৰ দৰে “ভাওনা” শব্দটোৰ সৈতেও “অংকীয়া” শব্দটোৰ সংযোজন ঘটে। মূলতঃ শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে লিখা নাট কেইখনৰ লগতে সেই সাঁচত ঢালি ৰচনা কৰা নাট কেইখনৰ পৰিৱেশন বুজাবলৈকে “অংকীয়া ভাওনা” অভিধাটো প্ৰয়োগ কৰা হয়। সাধাৰণ অৰ্থত “ভাওনা” শব্দটোৱেই অভিনয় বুজায়। পৰৱৰ্তী কালত বিবিধ শৈলীৰ নাট ৰচনা আৰু পৰিৱেশন হোৱাৰ বাবে (ধুৰা ভাওনা, ফৌজীয়া ভাওনা, পালা ভাওনা, জুৰি ভাওনা, চোক্ৰা গানৰ ভাওনা আৰু মাতৃভাষা ভাওনা) অংকীয়া নাট থুলটোত অন্তৰ্ভুক্ত নাটসমূহৰ পৰিৱেশন সূচাবলৈ পৃথকে “অংকীয়া ভাওনা” অভিধাটোৰ প্ৰয়োগ আৰম্ভ হয়। এক অৰ্থত ক’ব পাৰি অংকীয়া নাট পৰিৱেশন কৰা কাৰ্যকে অংকীয়া ভাওনা বোলা হয়। কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে *সত্ৰ সংস্কৃতিৰ ৰূপৰেখা* গ্ৰন্থত আধুনিক প্ৰয়োগত “ভাওনা”ক অভিনয় বা নাট-পৰিৱেশন আৰু “নাট-কটা/নাট লেখা”ক ৰচনা-কাৰ্যৰ সৈতে পৃথক কৰি দেখুৱাইছে (দেৱগোস্বামী, ১৯৭৩)। এই পৃথকীকৰণ অৰ্বাচীন ব্যৱহাৰৰ ফল। এই প্ৰসংগত আৰু এটি কথা উল্লেখ কৰি যোৱা উচিত হ’ব যে, শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ সময়তেই এই শ্ৰেণীৰ নাট-ভাওনা দুটা ভাগ হোৱা চকুত পৰে। এটি পূৰ্ণাংগ আৰু আনটি ক্ষুদ্ৰাৱয়বৰ। ক্ষুদ্ৰাৱয়বৰ ভাগটিক “দিন ভাওনা” অভিধাৰে সূচোৱা হৈছিল। মাধৱদেৱে ভাদৰ

গুৰু কীৰ্তনত দিন আৰু ৰাতি ভাওনাৰ ব্যৱস্থাটো ৰেহা লগাই দিয়াৰ কথাও চৰিতপুথিসমূহত বিস্তৃতভাৱে বৰ্ণিত আছে।

শংকৰদেৱৰ সময়ত তেওঁৰ নাটসমূহৰ পৰিৱেশন ৰূপ কেনে আছিল সেই বিষয়ে পূৰ্ণাংগ লিখিত নিৰ্দেশনা উপলব্ধ নহয়। দুখনমান চৰিতত *চিহ্নযাত্ৰা*ৰ অভিনয় আৰু কেইখনমান নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ প্ৰসংগ বিস্তৃতভাৱে পোৱা যায়। এই পৰিৱেশন-পৰম্পৰা মূলতঃ মৌখিক অনুশীলন, সামাজিক স্মৃতি আৰু সত্ৰ-নামঘৰকেন্দ্ৰিক সাংস্কৃতিক সংবাহনৰ জৰিয়তে চলি আহিছে; সেয়ে সময়ভেদে বিভিন্ন স্থানীয় আৰু নান্দনিক উপাদান ইয়াত সংযোজিত হোৱাটো স্বাভাৱিক। প্ৰদীপজ্যোতি মহন্তৰ আলোচনাত অংকীয়া ভাওনাৰ পৰিৱেশন-পাঠত নাট্যধৰ্মী আৰু লোকধৰ্মী, মাৰ্গী আৰু দেশী—এই দ্বৈত উপাদানসমূহৰ সংহতিক বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হৈছে (মহন্ত, ২০০৭)। এই সংহত স্বৰূপেই ভাওনাক একে সময়তে শাস্ত্ৰীয় ঐতিহ্য, লোকজীৱন আৰু ভক্তিমূলক সামূহিকতাৰ সৈতে যুক্ত কৰে।

অংকীয়া ভাওনা বা ভাওনা এখন প্ৰদৰ্শন কৰাৰ পৰিক্ৰমাটোক মূলতঃ তিনিটা ভাগত বিভক্ত কৰি আলোচনা কৰিব পাৰি—“পূৰ্ব-প্ৰস্তুতি”, “পৰিৱেশন” আৰু “সামৰণি”। এই শব্দ তিনিটা সম্পূৰ্ণৰূপে আভিধানিক অৰ্থতেই ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। তলত এই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ’ব। ইয়াৰ আগতে ভাওনাৰ পৰিৱেশন স্থান সম্পৰ্কে দুটিমান কথা উল্লেখ কৰি যোৱা হ’ল।

যি কোনো পৰিৱেশনত পৰিৱেশন স্থানৰ গুৰুত্ব অপৰিসীম। এই বিষয়ে কিছু কথা ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। ভাওনা প্ৰদৰ্শন কৰা হয় “নামঘৰ”ত। নামঘৰৰ মজিয়াখনকেই মঞ্চ তথা প্ৰেক্ষাগৃহ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয় বা নামঘৰেই হ’ল ভাওনাৰ পৰিৱেশন তথা দৰ্শকৰ স্থান। এই পৰিৱেশন স্থানটোক সেই সময়ত “খলা” অভিধাৰে সূচোৱা হয়। অসমৰ পৰিৱেশন স্থানৰ বিৱৰ্তন সম্পৰ্কে এটি বেলেগ অধ্যায় এই কিতাপখনত থকাৰ বাবে সেই আলোচনা পিচলৈ ৰখা হ’ল।

পূৰ্ব-প্ৰস্তুতি: নাটমেলা

শংকৰদেৱে *চিহ্নযাত্ৰা* পৰিৱেশন কৰাৰ আগমুহূৰ্তত যেনেদৰে বিভিন্নজনৰ সহযোগত (কুমাৰৰ হতুৱাই খোল নিৰ্মাণ, চমাৰৰ হতুৱাই ঘূণ লগোৱা, কঁহাৰৰ হতুৱাই মন্দিৰা, খুটিতাল, বৰতাল আদি তাল নিৰ্মাণ কৰা ইত্যাদি) প্ৰস্তুতি চলাইছিল, ঠিক সেইদৰে আজিও ভাওনাৰ পূৰ্বে আখৰাকে আদি কৰি পৰিৱেশনৰ লগত সম্পৰ্কীয় দিশসমূহৰ প্ৰস্তুতি কৰা হয়। এই পৰ্যায়টোকে ভাওনাৰ “পূৰ্ব-প্ৰস্তুতি” বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। সাধাৰণতে আজিকালি ভাওনাৰ এমাহ পূৰ্বে “নাটমেলা” নামৰ অনুষ্ঠান এটিৰে ভাওনাখনৰ পাতনি

মেলা হয়। শংকৰদেৱৰ বা মাধৱদেৱে এনে কৰিছিল নে নাই সেই বিষয়ে কিন্তু কোনো তথ্য চৰিতপুথিত পোৱা নাযায়। কোনে কেতিয়া এই পৰম্পৰাটোৰ পাতনি মেলিলে সেয়া জনা নাযায়। কিন্তু বৰ ভক্তি সহকাৰে এই অনুষ্ঠানটোৰেই ভাওনাৰ আখৰা আৰম্ভ কৰা হয়। ধাৰণা কৰা হয় এয়া হয়তো পৰৱৰ্তী কালৰ কোনো সত্ৰীয়া কলাসাধকৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ উজ্জ্বল স্বাক্ষৰ আৰু ই মৌখিক পৰম্পৰাৰে সঞ্চাৰিত হৈ বৰ্তমানলৈকে প্ৰচলিত হৈ আছে।

নাটমেলাৰ দিনা সন্ধিয়া নাম প্ৰসংগৰ আয়োজন কৰি, শৰাই এভাগি দি সকলোৰেই নামঘৰত সেৱা লৈ নাট এখন ঠিক কৰি ভাওসমূহ বিতৰণ কৰে। লগতে আন প্ৰায় সকলো কামৰ দায়িত্বভাৰো সেইদিনাখনেই নিৰ্ধাৰণ কৰি দিয়া হয়। তাৰ পাছতেই প্ৰত্যেকদিনা সন্ধিয়া বা সময় মিলাই নামঘৰতে ভাওনাৰ আখৰা আৰম্ভ হয়। শংকৰদেৱৰ দিনতো তেওঁ হয়তো তেনেদৰে আখৰা আৰম্ভ কৰিছিল। সেইবাবেই কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে *শংকৰদেৱৰ নাট আৰু ভাওনা* গ্ৰন্থখনত মন্তব্য আগবঢ়াইছে “শংকৰদেৱৰ সংগৰ মানুহখিনি যাৰ হয়তো শিল্প ভাৱনা, শিল্পচেতনাৰ প্ৰাথমিক জ্ঞান অভিজ্ঞতাও নিচেইকৈ নাছিল, তেনে লোককেই কিজানি শিকাই বুজাই পাকৈত কৰি ল’ব লাগিছিল।”

সূত্ৰধাৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সকলো অভিনেতাই বায়ন-গায়নৰ সহযোগত আখৰা কৰে। গায়ন-বায়নসকলেও তেওঁলোকৰ ধেমালি অংশৰ বাবে গাণিকা বা জোৰা ধৰিবলৈ (গাবলৈ) আখৰা কৰে। খনিকৰে লগত সহযোগী লৈ নাট পৰিৱেশনৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় আহাৰ্যসমূহ নিৰ্মাণ কৰে (বৰ্তমান সময়ত সেয়া ভাৰাত অনাও দেখা যায়)। গাঁওখনৰ প্ৰত্যেকঘৰ মানুহ বা সত্ৰখনৰ প্ৰত্যেকগৰাকী ভকত-বৈষ্ণৱেই কিবা নহয় কিবা প্ৰকাৰে ভাওনাৰ পূৰ্ব-প্ৰস্তুতিৰ পৰ্বটোত জড়িত হৈ পৰে। ইয়াৰ পৰা বাদ নপৰে গাঁৱত বা কাষৰীয়া অঞ্চলত থকা চমাৰজনো। কাৰণ প্ৰয়োজন সাপেক্ষে চমাৰৰ হতুৱাই খোলসমূহৰ বৰটি, মলুৱা বন্ধা, তলা, কাটনিতলা, ঘূণ, মাৰ্জক লগোৱা আদি কৰ্ম সমাপন কৰি সকলো ঠিক কৰি লোৱা হয়। বায়নজনে নিজে খোলটো চমাৰৰ কাষলৈ নি নাইবা গাঁৱৰ বা সত্ৰৰ কোনো লোকৰ সহায়ত সেইখিনি কাম সমাপন কৰে। আখৰাৰ সময়ত চাহটোপা যোগান ধৰাৰ পৰা, নামঘৰ সৰা-মোচা কৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ভাওনাৰ দিনা অনুষ্ঠিত সবাহৰ প্ৰসাদ বিলাবলৈ কলপাত কটালৈকে সৰু-বৰ বিভিন্ন কামত হাত উজান দি সকলোৰেই ভাওনাৰ অংগীভূত হৈ পৰে। সেইবাবেই নিজৰ গাঁৱৰ ভাওনাখন যিমান আপোন লাগে আন গাঁৱত পতা একেখন ভাওনাও কিন্তু সিমান আপোন হৈ নপৰে।

এইখিনিতেই আন এটা দিশো আমাৰ চকুত উদ্ভাসিত হৈ উঠে। লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ভাৰতত প্ৰচলিত বিবিধ নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানসমূহলৈ

লক্ষ্য কৰিলে এটা কথা চকুত পৰে যে, সেই অনুষ্ঠানসমূহৰ পৰিৱেশনত বিশেষ এচাম ব্যক্তিহে জড়িত হৈ থাকে। এক কথাত ক'ব পাৰি তেনে পৰিৱেশনবোৰ কোনো সম্প্ৰদায়কেন্দ্ৰিক পৰিৱেশনহে। অসমৰ গাঁওসমূহৰ অধিকাংশতে মিশ্ৰিত জাতি-উপজাতি-ধৰ্মাৱলম্বীলোকে সমিলমিলেৰে বাস কৰে আৰু গাঁওখনত অনুষ্ঠিত হোৱা ভাওনাত সকলোৱে সমানে অংশগ্ৰহণ কৰে। সেইবাবেই ভাওনাক "সমূহীয়া অংশগ্ৰহণৰ কলা পৰিক্ৰমা বা অনুশীলন" (Community Involvement Art Process or Practices) বুলিও অভিহিত কৰিব পাৰি।

পৰিৱেশন : খলাত যেতিয়া নামে

ভাওনাৰ দিনা নাম-প্ৰসংগ, গায়ন-বায়ন আৰু আন আন প্ৰস্তুতিমূলক কাৰ্যই সমগ্ৰ পৰিৱেশটোক উৎসৱমুখৰ কৰি তোলে। অভিনয়াংশৰ পূৰ্বে গায়ন-বায়নৰ ধেমালি অংশ বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ। *গুৰু-চৰিত-কথা* আৰু *বৰদোৱা গুৰুচৰিত*ৰ বিৱৰণত বৰ ধেমালি, ঘোষা ধেমালি, নট ধেমালি, ৰাগ ধেমালি আদি বিভিন্ন ধেমালিৰ উল্লেখ পোৱা যায়; এইবোৰে ভাওনাৰ পূৰ্বৰংগসদৃশ সংগীত-নৃত্য-বাদ্যভিত্তিক পৰম্পৰাৰ ঐতিহাসিক ভিত্তি সূচায়। অৱশ্যে ধেমালিৰ সংখ্যা, নাম, ক্ৰম আৰু পৰিৱেশন-পদ্ধতি সকলো সত্ৰ বা অঞ্চলত একে আৰু স্থিৰ নহয়। এক উমৈহতীয়া পৰিৱেশন-ব্যাকৰণৰ ভিতৰত সত্ৰভেদে আৰু স্থানীয় পৰম্পৰাভেদে ভিন্নতা দেখা যায় (নেওগ, ২০০৩)।

সংস্কৃত নাটক অভিনয় কৰাৰ পূৰ্বে পূৰ্বৰংগ অনুষ্ঠিত কৰাৰ বিধান আছে। ভাওনাৰ ধেমালি অংশটো ঠিক পূৰ্বৰংগসদৃশ। গায়ন-বায়ন আৰু দুগৰাকী আঁৰিয়াধৰা শিল্পীৰে গাণিকা বা গায়ন-বায়নৰ (সত্ৰভেদে গায়ন-বায়নৰ সংখ্যাৰ ভিন্নতা দেখা যায়) জোৰা দলটো গঠিত। বায়নসকলে খোল আৰু গায়নসকলে তাল লৈ যোগদান কৰে। অগ্নিগড়ৰ মুখতে আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰত গাণিকা দলটোৱে আঁঠু লয়। উচ্চস্বৰৰ হৰিধ্বনি আৰু ডবা, কাঁহ, শংখ, ঘণ্টাৰ ধ্বনিৰে এক মংগলময় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি লোৱাৰ পাছত আঁৰ কাপোৰখন আঁতৰাই দিয়া হয় আৰু বৰবায়নৰ নেতৃত্বত সকলোৱে মঞ্চ বা খলাত প্ৰৱেশ কৰে। কোনো কোনো অঞ্চলৰ ভাওনাত গায়ন-বায়নৰ জোৰ উঠাৰ আগে আগে বৰগায়ন, বৰবায়ন বা সন্মানীয় জ্যেষ্ঠজনে দুটিমান শ্লোক গোৱাৰ নিয়মো দেখা পোৱা যায়। এই শ্লোককেইটি মৌখিক সঞ্চাৰণেৰে পুৰুষানুক্ৰমে বাগৰি আহিছে। অৱশ্যে ঠাইভেদে, সত্ৰভেদে ইয়াৰ গোৱাৰ ক্ৰমৰ ভিন্নতা তথা পাঠান্তৰো আছে। এই শ্লোককেইটিৰ এটিত শংকৰদেৱক ঈশ্বৰ জ্ঞানেৰে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। তাৰ আধাৰতেই ই মূলতঃ শংকৰপৰৱৰ্তী কালৰ কোনো গুণী সত্ৰীয়া সাধকৰ সৃষ্টি বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

খলাত প্ৰৱেশ কৰি বৰবায়ন সমেত সকলো বায়নে একাতি হৈ এখন হাতৰে সেৱা জনায় আৰু গায়নসকলে থিয় হৈ মূৰ চাপৰায়। ইয়াকে জোৰণি বোলা হয়। তাৰ পাছতেই বৰবায়নে "অ' ধেই, ধেই, ধেই ধেই" বুলি মুখেৰে কৈ খোলত চাপৰ মাৰে আৰু বহা চাহিনি আৰম্ভ কৰে। এই সময়তো বায়নসকল একাতি হৈ বহি থাকে আৰু গায়নসকলে থিয় হৈ থাকিয়েই তাল সংগত কৰে। ইয়াৰ পাছতে বায়নসকলে থিয় হয় আৰু গায়নসকলে পূৰ্বৰ দৰে থাকিয়েই থিয় চাহিনিৰ ঘোষা পৰিৱেশন কৰে আৰু তেতিয়া কোনো কোনো ঠাইত কালি বজোৱা হয়। *কীৰ্তন-ঘোষা*ৰ কেইফাঁকিমান পদ গোৱা হয় আৰু সেয়া শেষ হ'লেই থিয় চাহিনি শেষ কৰা হয়। ইয়াত কোনো ধৰণৰ নাচ নচা নহয়। তাৰ পাছত ক্ৰমান্বয়ে ধুমুহি, বিবিধ ঠেলা, মান, চলনা, খান্দী, চোক, ঘাত, তালনি, সঁচাৰ আৰু ধেমালি কেইখন বজায়। তাৰে কেইখনমান ধেমালি হ'ল ন-ধেমালি, নাট ধেমালি, সৰু ধেমালি, বৰ ধেমালি, দেৱ ধেমালি, ৰাগ ধেমালি, ছোঁ ধেমালি, ঘোষা ধেমালি আদি। মূলতঃ বাৰ ধেমালিৰ কথা কোৱা হয় যদিও বৰ্তমান এই ধেমালিৰ সংখ্যা প্ৰায় ঊনৈশখন। বিভিন্ন সত্ৰত এনে ধেমালি পৃথক পৃথক ৰূপত প্ৰচলিত হৈ আহিছে। শংকৰদেৱৰ সময়ত ইমানখিনি ধেমালি হয়তো নাছিল। বহু ধেমালি পৰৱৰ্তী কালৰ গুণীজ্ঞানী গায়ন-বায়নে আপোন মনৰ মাধুৰীৰে পূৰ্বৰ পৰা প্ৰচলিত হৈ থকা ধেমালিৰ আধাৰত নতুনকৈ সাজি উলিয়াইছে। থিয় চাহিনিৰ মুঠ সংখ্যা দুখন—সকলো ধেমালিৰ লগৰ এখন আৰু বৰ ধেমালিৰ লগৰ এখন। ঠিক সেইদৰে বহি চাহিনি বা বহা চাহিনিৰ সংখ্যা প্ৰায় ২৫ খন। সকলো ধেমালিৰ আগে আগে তাৰ লগত সম্পৰ্কীয় চাহিনি বজোৱা নিয়ম। প্ৰতিখন ধেমালিৰ আৰম্ভণিতে বায়নে কাতিকৈ আৰু গায়নসকলে থিয় হৈ মূৰ চাপৰাই সেৱা জনায়। ধেমালি শেষ কৰাৰ পাছত সকলোৱে সন্মুখলৈ মূৰ দোঁৱাই কৰজোৰে আঁঠু লয়।

জোৰণিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ধেমালিলৈকে সকলো প্ৰকাৰ্যই হৈছে জটিল পদচালনা বা ভৰিমান যুক্ত নৃত্ত। ইয়াত *নাট্যশাস্ত্ৰ*ই বিধান দিয়া "আকাশিকা" আৰু "ভৌমী চাৰী"ৰ সৈতে মিল থকা তালবিন্যস্ত জটিল পদভেদৰো প্ৰয়োগ আছে। এই ধেমালি অংশৰ সৌন্দৰ্য নিহিত হৈ আছে পদচালনা, বিভিন্ন বাজনা আৰু লয়ৰ মাজে মাজে বায়নসকলে দেখুওৱা দৃষ্টিনন্দন হস্তকৰ্মত। উলাস, হালি, উৎপ্লাৱন, জাপ, পাক আদি এই নাচত বিশেষভাৱে প্ৰয়োগ কৰা হয়। থলুৱাভাৱে আহৰিত তেৱাই, চিৰিল, চিটিকা, জুতি, লেচেৰি খোচৰা, চেচেৰি কোবোৱা আদি চাৰী ব্যৱহাৰ কৰা হয়। আকল পাকৰ প্ৰয়োগ বহু বেছি বুলি জগন্নাথ মহন্তই উল্লেখ কৰি গৈছে। বায়নসকলে বহা চাহিনি শেষ কৰাৰ পাছতেই আঁৰিয়াধাৰীসকলে খলাৰ নিৰ্দিষ্ট ঠাইত প্ৰজ্বলিত আঁৰিয়া দুদাল থৈ

দিয়ে আৰু উঠা চাহিনি, মান, চলনা আৰু ধেমালিৰ বাবে ঠাই এৰি দিয়ে। আঁৰিয়াধাৰী দুগৰাকীক শ্ৰৱণ-কীৰ্তনৰ প্ৰতীক ৰূপেও গণ্য কৰা হয়। সাধাৰণতে ভাওনা এখনত ন্যূনতম নখন চোক বজোৱা হয়। দিন ভাওনাত ঘোষা ধেমালি আৰু বৰ ধেমালি বজোৱা নহয়।

গায়ন-বায়নৰ এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ অংশ হ'ল "পানী পৰুৱা" বা "ঢেৰাপাক"। পানীত পৰুৱাই গতি কৰাৰ লগত সাদৃশ্য থকাৰ বাবেই ইয়াক এই নামেৰে অভিধায়িত কৰা হৈছে। বৰবায়নগৰাকীৰ নেতৃত্বত গায়ন-বায়নসকলে এটা শাৰীত কতীয়াকৈ গা হলাই বেগিনী চাৰী (*অভিনয় দৰ্পণ*ত উল্লেখ থকা চাৰীভেদ) প্ৰয়োগ কৰি তাল-লয়-মান ৰক্ষা কৰি খলাত সাতপাক মাৰে। এইদৰে ঘূৰোঁতে "OOOO" এই আৰ্হিৰ চাৰিটা মণ্ডলৰ অৱতাৰণা কৰা হয়। ইয়াৰে মণিকুটৰ পিনৰ প্ৰথম মণ্ডলটো শ্ৰীকৃষ্ণৰ অৱস্থান, ক্ৰমান্বয়ে দৈৱিক চৰিত্ৰ (দেৱতা, ঋষি, নায়ক আদি চৰিত্ৰ), আসুৰিক বা খলনায়ক আৰু শেষৰটো আচৰ বা দোহাৰ অৱস্থান বুলি বিবেচনা কৰি লোৱা হয়।

গাণিকাৰ শেষৰফালে পৰিৱেশন কৰা "ঘোষা ধেমালি" অংশ এক বিশিষ্ট নৃত্যানুষ্ঠান বুলি ক'ব পাৰি। এই অংশটোত নৃত্য আৰু নৃত্তৰ সমাহাৰ ঘটিছে। গায়নসকলে অৰ্ধবৃত্তাকাৰে বহি গোৱা ঘোষাৰ ছন্দ আৰু তাল-লয়ৰ লগত প্ৰধান বায়নগৰাকী অথবা গোটেই কেইগৰাকী বায়নে বিভিন্ন হস্তকৰ্মৰ প্ৰদৰ্শন কৰে। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে ঘোষা ধেমালিত বৰবায়নে ১১ টা খোল আৰু বাকী বায়নে ৭ টা; প্ৰদীপজ্যোতি মহন্তৰ মতে ৯ টা আৰু কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীৰ মতে ৭ টা খোল একেলগে পৰিৱেশন কৰা হয়। এই অংশটোত প্ৰয়োগ কৰা ৩৫ খনতকৈয়ো অধিক হস্তৰ কথা গম পোৱা যায়। সাধাৰণতে বায়নসকলে ন্যূনতম ৯ খনৰ পৰা ২১ খনলৈকে হস্ত এই ধেমালি অংশত প্ৰদৰ্শন কৰে। দুটা পৃথক তত্ত্ব (ভক্তি পাতনৰ তত্ত্ব আৰু সৃষ্টি পাতনৰ তত্ত্ব) প্ৰয়োগ কৰি বায়নসকলে হস্তভেদ প্ৰদৰ্শন কৰে। ভক্তি পাতনৰ তত্ত্ব মানি চলাসকলে মুজুৰা, কপোত, কৰ্ত্তনি, মোৰোপা, মকৰা গোচোৰা নাচ, হস্তীজল, জগৎ, ধ্বজ, চন্দ্ৰ, সূৰ্য, বায়ু, বহ্নি, মৎস্য, কূৰ্ম, ধৰ্মবৃক্ষ, বটু, পাঁজিকটা আদি হস্ত প্ৰদৰ্শন কৰে আৰু সৃষ্টি পাতনৰ তত্ত্ব মানি চলাসকলে খোল মাননি, থাপনা, মুজুৰা, দশ অৱতাৰ নাম, ধৰ্মবৃক্ষ, পাঁজিকটা হস্ত প্ৰদৰ্শন কৰে। এই ধেমালিখনত প্ৰধান বায়নগৰাকীয়ে সাতটা বা নটা খোল বজাই দৰ্শকক বিনোদিত কৰে। তেওঁ বহি থকা অৱস্থাতে আন বায়নসকল খোলকেইটা তেওঁৰ আগে-পিচে, কাষত আৰু মূৰৰ ওপৰত ধৰি থিয় হৈ থাকে। বৰবায়নে "হৰি লৈলো হৰি লৈলো শৰণ ইবেলি" ঘোষাফাঁকি গাই বাজনা বজায়। এই ঘোষাফাঁকি লিপিবদ্ধ ৰূপত ক'তো পোৱা নাযায় বাবে "নিৰক্ষৰী ঘোষা" বুলি কোৱা হয়। *চিহ্নযাত্ৰা*ৰ অভিনয়ত ঘোষা ধেমালিৰ উল্লেখ থকাৰ পৰা এই

ঘোষাফাঁকি তেতিয়াই সৃষ্টি হৈছিল আৰু মৌখিক পৰম্পৰাৰেই বৰ্তমানলৈকে প্ৰচলিত হৈ আছে বুলি কোৱা হয়। অৱশ্যে এই বিষয়ে চৰিতপুথিতো কোনো তথ্য লিপিবদ্ধ হোৱা নাই। এই অংশটোত বৰগায়নে গাই থকাৰ লগে লগে বাকীসকলে দোহাৰে আৰু ডবা, কালি আদি বজোৱা হয়। ঘোষা ধেমালিৰ পাছতে ৰাগসঁচাৰ অংশটো বজোৱা হয় আৰু গায়নে ভাওনাখনৰ গীতৰ ৰাগসমূহ সঞ্চাৰ কৰি লয়। প্ৰত্যেকটো ৰাগ সঞ্চাৰ কৰাৰ পাছত “ঘেতা” বজোৱা হয়। ইয়াৰ পাছতেই সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশেৰে মূল নাট আৰম্ভ কৰা হয়। গায়ন-বায়নৰ দলটোৱে খলাৰ আচৰ বা দোহাৰ স্থানত অৱস্থান গ্ৰহণ কৰে।

ভাওনাৰ পূৰ্বৰংগসদৃশ অংশত ধেমালিৰ একাধিক কাৰ্য আছে। ই এফালে দৰ্শক-সমাগম আৰু অনুষ্ঠানমুখৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে, আনফালে সমবেত বাদ্যসংগীত, নৃত্য, তাল-লয় আৰু নাট্য-উদ্বোধনৰ নান্দনিক ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত কৰে। প্ৰদীপজ্যোতি মহন্তই এই অংশত ভক্তি, লোকনন্দন, সমবেত গায়ন-বায়ন আৰু ভাৰতীয় মাৰ্গীয় নৃত্য-সংগীতৰ উপাদানসমূহৰ সহাবস্থান লক্ষ্য কৰিছে (মহন্ত, ২০০৭)। সেয়ে ধেমালিক কেৱল নাট আৰম্ভ হোৱাৰ আগৰ আনুষ্ঠানিক অংশ বুলি নেদেখি সমগ্ৰ ভাওনাৰ পৰিৱেশন-ভাষা নিৰ্মাণ কৰা এক মুখ্য উপাদান হিচাপে বিবেচনা কৰা উচিত।

গায়ন-বায়ন প্ৰৱেশ কৰোঁতে আঁৰ কাপোৰ ধৰাৰ দৰে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশৰ সময়তো আঁৰ কাপোৰ ধৰা হয়। খোল-তালৰ ধ্বনিৰ লগতে হৰিধ্বনিৰে আঁৰ কাপোৰখন আঁতৰাই দিয়াৰ পাছত সূত্ৰধাৰে খলাত প্ৰৱেশ কৰে। তালাশ্ৰয়ী বাজনাৰ আধাৰত শুদ্ধ নাচ বা নৃত্ত কৰি সূত্ৰধাৰে ৰাইজৰ সন্মুখত শ্লোক-কথাসূত্ৰৰে নাটখনিৰ অভিনয়ৰ পাতনি মেলে। চৰিতপুথিত উল্লেখ থকা মতে *চিহ্নযাত্ৰাত* শংকৰদেৱে নিজেই সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। সূত্ৰধাৰী নাচত আছে জটিল পদকৰ্ম আৰু নৃত্যহস্তৰ বহুল প্ৰয়োগ। ইয়াত বিভিন্ন ধৰণৰ উলাস, চটা আৰু পাক প্ৰয়োগ কৰা হয়। প্ৰচেনিয়াম থিয়েটাৰত দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত এক দূৰত্ব নিৰ্ধাৰিত হৈ থাকে। কিন্তু ভাওনাত সূত্ৰধাৰে গোটেই খলাখনত কৰা নৃত্যভংগিমা তথা কথাসূত্ৰৰে দৰ্শকসকলকো ভাওনাখনৰ অংশীদাৰ কৰি লয়। নাট এখনত সূত্ৰধাৰৰ গুৰুত্ব কি আৰু তেওঁ কি কি প্ৰকাৰ্য সাধন কৰে সেই বিষয়ে ইতিমধ্যে আলোচনা কৰি অহা হৈছে বাবে সেয়া দোহৰা নহ'ল।

সূত্ৰধাৰে গায়ন-বায়নৰ সহযোগত নাটৰ নাম ঘোষণা কৰাৰ লগতে মূল পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ প্ৰৱেশৰ কথা ঘোষণা কৰে। নাট্যপাঠত “ইতি সূত্ৰ নিষ্ক্ৰান্ত” জাতীয় নিৰ্দেশ থাকিলেও বাস্তৱ ভাওনাত সূত্ৰধাৰে সম্পূৰ্ণভাৱে খলা এৰি নাযায়; সাধাৰণতে একাষে অৱস্থান কৰি প্ৰয়োজন অনুসৰি কথাসূত্ৰেৰে নাট্যক্ৰিয়া

আগুৱাই নিয়ে। গায়ন-বায়নৰ দলটোৱেও আচৰ বা দোহাৰ স্থানত অৱস্থান কৰি পৰিৱেশনক সহযোগ কৰে। এই ব্যৱস্থাই ভাওনাত লিখিত নাট্যপাঠ আৰু জীৱন্ত পৰিৱেশন-পদ্ধতিৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট কৰে।

নাটখনৰ মুখ্য চৰিত্ৰ—বিশেষকৈ শ্ৰীকৃষ্ণ বা ৰাম—প্ৰৱেশ কৰাৰ আগত আঁৰ কাপোৰ ধৰা হয়। হৰিধ্বনি, ডবা, কাঁহ, আতচবাজী আৰু উৰুলিৰে সৈতে আঁৰ কাপোৰ আঁতৰোৱাৰ পাছত নায়কক দৰ্শকৰ সন্মুখত প্ৰকাশ কৰা হয়; বহু পৰম্পৰাত দৰ্শকে এই মুহূৰ্তত ভক্তিভাৱে সেৱা জনায়। নায়কে নৃত্যভংগিমাৰে প্ৰৱেশ কৰি হস্তকৰ্ম, পাক, পদসঞ্চালন, পদ-প্ৰসাৰণ, ত্ৰিভংগী আৰু বৈষ্ণৱ স্থানৰ সংযোগেৰে এক সুসংহত নৃত্যাংশ পৰিৱেশন কৰে। এই অংশক “গোঁসাই নাচ” বা “গোঁসাই প্ৰৱেশৰ নাচ” বুলি কোৱা হয়। নাচৰ আগত প্ৰৱেশৰ গীত থাকে আৰু বাজনাৰ লয়-ছন্দে নায়কৰ নটবৰ-সদৃশ ভাবমূৰ্তি নিৰ্মাণত সহায় কৰে। নৃত্যাংশত খলাৰ পথালি আৰু লম্বমান—দুয়ো দিশৰ স্থান ব্যৱহাৰ কৰা হয়; নৃত্য শেষ হোৱাৰ পাছত নায়কে ভাৱৰীয়াসকলৰ নিৰ্দিষ্ট অংশত স্থান গ্ৰহণ কৰে।

মন কৰিবলগীয়া যে যুৱক কৃষ্ণ বা ৰামৰ প্ৰৱেশতহে এই ধৰণৰ নৃত্যাংশ থাকে। শিশু কৃষ্ণ বা মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰা কেইখনত থকা বালক কৃষ্ণৰ নাচৰ ভংগিমা পৃথক। বালক কৃষ্ণৰ সৈতে গোপবালকসকলে একেলগেই প্ৰৱেশ কৰে আৰু এই নাচটিক “গোপবালক নাচ” বা “বাহাৰ নাচ” বুলি কোৱা হয়। *ভোজন বেহাৰ* নাটখনি মঞ্চস্থ কৰাৰ সময়ত এই নাচ সৃষ্টি কৰা হৈছিল। এই শুদ্ধ নাচভাগিত কোনো ধৰণৰ অভিনয়ৰ স্থান নাই আৰু কৃষ্ণৰ বালসুলভ খেলনাৰ ভংগীহে অধিক ব্যৱহৃত হয়। মাটি আখৰৰ বহু উপাদানৰ প্ৰয়োগ এই নাচৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। এই নাচৰ মঞ্চ পৰিক্ৰমা বৃত্তাকাৰ।

ইয়াৰ পাছতেই নাটখনৰ মহিলা চৰিত্ৰসমূহে প্ৰৱেশ কৰে। এই নাচভাগিক “গোপী প্ৰৱেশৰ নাচ” বা “স্ত্ৰী প্ৰৱেশৰ নাচ” বুলি কোৱা হয়। লাস্যধৰ্মী এই নাচভাগিত পতাক, অলপদ্ম, পল্লৱ আদি হস্তৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। নাটৰ নায়িকা, গোঁসানী, যশোদাৰ দৰে সন্মানীয় স্ত্ৰী, গোপীসকলক প্ৰৱেশ কৰাবৰ বাবেই এই নাচভাগিৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে।

ভাওনাত থকা ৰজা, মন্ত্ৰী, সেনাপতি, বীৰ, দূত, ঋষি-মুনি, দেৱতা, বান্দৰ, ৰাক্ষস আদি চৰিত্ৰয়ো নাচি নাচিয়েই প্ৰথমতে প্ৰৱেশ কৰি লয়। এই নাচবোৰ অধিক পৰিমাণে পদকৰ্মভিত্তিক আৰু চুটি চুটি। সেইবাবে বহু সময়ত ইয়াক ভংগী নাচ বুলিও অভিহিত কৰা হয়। সাধাৰণতে ৰজাৰ প্ৰৱেশৰ সময়ত গীত গোৱা নিয়ম। *নাট্যশাস্ত্ৰ* মতে বিভাজন কৰিলে ধীৰোদাত্ত আৰু ধীৰললিত ৰজাৰ ক্ষেত্ৰত আঁৰ কাপোৰ ধৰি পূৰ্বৰ দৰে মুখধ্বনি আৰু বাদ্যৰ সংযোগেৰে গম্ভীৰ পৰিৱেশ এটি সৃষ্টি কৰি লোৱা হয়। আনহাতে উদ্ধত আৰু আসুৰিক স্বভাৱৰ

ৰজাৰ ক্ষেত্ৰত এই নিয়মবোৰ বাধ্যতামূলকভাৱে মানি চলা নহয়। শুদ্ধ নাচৰ অন্তৰ্গত ৰজা প্ৰৱেশৰ নাচত বাওঁহাতে ঘূৰি এটি বৃত্তৰ সৃষ্টি কৰা হয়। আনহাতে কেতিয়াবা সোঁৱে-বাওঁৱে দিয়া পদকৰ্মৰ বাবে অৰ্ধবৃত্তৰ সমষ্টিৰেহে বৃত্তটো সম্পূৰ্ণ হয়।

ভাওনাত সেনাপতি, যোদ্ধা, মন্ত্ৰী আদি থাকিলে বীৰ প্ৰৱেশৰ নাচ নাচি প্ৰৱেশ কৰে। মধ্য শ্ৰেণীৰ ভাৱৰীয়া হিচাপে বিবেচিত এই চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশত আঁৰ কাপোৰ ধৰা নাযায়। ঠিক সেইদৰে দেৱতা আদি চৰিত্ৰ থাকিলেও ৰজা-মহাৰজাৰ দৰেই দেহভংগিমাৰে প্ৰৱেশৰ নৃত্য কৰি খলাত সোমায়। ইয়াৰ লগতে নাটখনত দূত, প্ৰহৰী, দ্বাৰপাল আদি চৰিত্ৰ থাকিলেও নাচি নাচিয়েই প্ৰৱেশ কৰে।

ভাওনাত পৰিস্থিতি অনুযায়ী থকা গীতসমূহতো চৰিত্ৰই নাচিয়েই অভিনয়াংশ প্ৰদৰ্শন কৰে। বহু সময়ত এই নাচসমূহত কেৱল শুদ্ধ নাচো প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। মন কৰিবলগীয়া যে গীতসমূহত (খৰমান গীত বাদে) মূলতঃ সাত্ত্বিক অভিনয়ত অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা হয়। ভটিমা বা শ্লোকসমূহতো নাচ জড়িত হৈ থাকে। শ্লোকৰ নাচসমূহ “নৃত্ত”ধৰ্মী আৰু ভটিমাৰ নাচ “নৃত্য”ধৰ্মী। ভটিমাত নৃত্যহস্ত প্ৰদৰ্শন কৰা নিয়ম। আংগিক অভিনয়ৰ লগতে ইয়াত শুদ্ধ নাচো অন্তৰ্ভুক্ত হৈ থাকে।

ভাওনাত চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰস্থানো নাচৰ ভংগিমাৰেই কৰা হয়। ইয়াক ভংগী নাচ বুলি অভিহিত কৰা হয়। চুটি চুটি অভিনয়হীন নাচক ভংগী নাচ বোলা হয়। কোনো নিৰ্দিষ্ট তালৰ আধাৰত এই নাচৰ বোলসমূহ তৈয়াৰ কৰি লোৱা হৈছে। কৃষ্ণৰ লৱণু চুৰি, কালি দমন নাচ, কংস বধৰ নাচ, ৰামৰ হৰধনু ভংগৰ নাচ, কৃষ্ণ আৰু গোপবালকসকলৰ বিবিধ কাৰ্যও ভংগী নাচৰ জৰিয়তে সমাপন কৰা হয়।

ভাওনাত কোনো যুদ্ধ থাকিলে সেয়াও নৃত্যভংগিমাৰেই সমাপন কৰা হয়। উলাহ যি কোনো যুদ্ধৰ নাচৰ মূল বৈশিষ্ট্য। যুদ্ধৰ ক্ষেত্ৰতো ধনু, গদা, তৰোৱাল, মুষ্টিযুদ্ধ আদিৰ নৃত্যভংগিমাৰ পাৰ্থক্য আছে। যুদ্ধত পোনতে হস্ত বা মুদ্ৰা ব্যৱহাৰ কৰি অভিনয় কৰা হৈছিল নে প্ৰতীকী অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল, সেই বিষয়ে সবিশেষ পাবলৈ নাই। বৰ্তমান প্ৰতীকী অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰিয়েই নাচৰ ভংগিমাৰে সেয়া কৰা হয়। অৱশ্যে অনাখৰী জনগণে শাস্ত্ৰনিৰ্ধাৰিত হস্তভেদসমূহ বুজি নোপোৱাৰ সম্ভাৱনা অধিক হোৱা বাবে প্ৰতীকী অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ ব্যৱহাৰ আৰম্ভ হ'ল বুলি অনুধাৱন কৰাত বিশেষ অসুবিধা নহয়। হয়তো শংকৰদেৱৰ দিনতেই সেই পৰিক্ৰমাৰ আৰম্ভ হৈছিল। তেওঁ অভিনয়ৰ বাবে সুপৰিকল্পিত নৃত্যহস্তৰ সৃষ্টি কৰি গৈছিল যদিও প্ৰতিপাদ্য বিষয়ক নাটকীয় আৰু লৌকিক ব্যঞ্জনা প্ৰদান কৰিবৰ বাবেই তেনে প্ৰতীকী উপাদানৰ সহায় লৈছিল বুলি ভাবিব পাৰি।

এই নাচসমূহৰ মূল আধাৰ হ'ল ভাওনাখনৰ মাজত উদ্ভাসিত হোৱা বিবিধ ৰস। তাৰ আধাৰতেই ভিন্নধৰ্মী নৃত্য, তাল, ৰাগৰ সৃষ্টি কৰি পৰিৱেশ-পৰিস্থিতি বা বৰ্ণনীয় ঘটনাংশ নাটকীয় কৰি তোলা হৈছে। লগতে এই বাবেই নাট্যশাস্ত্ৰনিৰ্ধাৰিত বাধা-নিষেধসমূহ মানি নচলি লৌকিক উপাদানসমূহৰ সমাহাৰ ঘটোৱা হৈছে।

ভাওনাৰ মাজৰ পৰিস্থিতি বা কাৰ্যকাৰণ সম্পৰ্কে সূত্ৰধাৰে কথাসূত্ৰৰে বৰ্ণনা কৰি যায় আৰু ঠায়ে ঠায়ে চৰিত্ৰৰ মুখৰ বচনেৰে কাহিনীভাগ আগুৱাই নি পৰিসমাপ্তিৰ ফালে লৈ যোৱা হয়। ভাওনাৰ শেষত মূল নায়ক সহিতে সূত্ৰধাৰ তথা আন আন পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলে একেলগে খৰমান নাচেৰে ভাওনাখন সমাপ্ত কৰে। খৰমান নাচ অংশটো মূলতঃ গীতৰ সৈতে পৰিৱেশন কৰা হয়। ইয়াৰ তালৰ লগত তিনিখন ভংগী আছে যদিও সত্ৰভেদে প্ৰভেদ দেখাও পোৱা যায়। এইদৰেই খলাত ভাওনাৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে।

সামৰণি: নাটসামৰা

ভাওনাখন সমাপ্ত হোৱাৰ লগে লগে ভাওনাৰ আনুষ্ঠানিক পৰিৱেশন শেষ হয় যদিও গোটেই প্ৰক্ৰিয়াটোৰ বা পৰিৱেশনশৈলীটোৰ সামৰণি সেই দিনাই নহয়। ভাওনাৰ পৰৱৰ্তী দিনা বা দুই-এদিনৰ পাছত "নাটসামৰা" নামৰ অনুষ্ঠান এটিৰেহে আনুষ্ঠানিকভাৱে ভাওনাখনৰ সামৰণি মৰা হয়। সেই দিনা সত্ৰৰ সকলোৱে বা গাঁৱৰ ৰাইজে নামঘৰত শৰাই এখন দি নাম প্ৰসংগ কৰি ভাওনাখন কৰোঁতে কিবা যদি দায়-দোষ ঘটিছে বা নাজানি কিবা ভুল কৰিছে সেই সকলোবোৰ মৰিষণ কৰিবৰ বাবে হৰিৰ শ্ৰীচৰণত প্ৰাৰ্থনা জনাই আনুষ্ঠানিকভাৱে ভাওনাখনৰ সামৰণি মাৰে। এই পৰম্পৰাটো শংকৰদেৱ বা মাধৱদেৱে কৰিছিল নে নাই সেই বিষয়েও কিন্তু কোনো তথ্য চৰিতপুথিত পোৱা নাযায়। কিন্তু নাটমেলাৰ দৰে নাটসামৰা অনুষ্ঠানটিও বৰ ভক্তি সহকাৰে পালন কৰা হয়। গোটেই প্ৰক্ৰিয়াটো অনুধাৱন কৰিলে ধাৰণা কৰা হয় এয়াও হয়তো পৰৱৰ্তী কালৰ কোনো সত্ৰীয়া কলাসাধকৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ উজ্জ্বল স্বাক্ষৰ আৰু ই মৌখিক পৰম্পৰাৰে সঞ্চাৰিত হৈ বৰ্তমানলৈকে প্ৰচলিত হৈ আছে।

শংকৰদেৱৰ নাট্যভাৱনা : পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন

ভাওনা এখন খলাত প্ৰদৰ্শন কৰাৰ সময়ত তাৰ সৈতে আনুষংগিকভাৱে আন বহু দিশ জড়িত হৈ থাকে। মূলতঃ পৰিৱেশন স্থান, দৰ্শক, অভিনয়, মঞ্চসজ্জা, দৃশ্যসজ্জা, আলোকসম্পাত আৰু আৱহসংগীত ইয়াৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। এই সকলো দিশ সম্পৰ্কেও শংকৰদেৱে চিন্তা কৰিছিল আৰু তাৰ

মাজতেই লুকাই আছে শংকৰদেৱৰ মঞ্চভাৱনা বা নাট্যভাৱনা। কোনো আনুষ্ঠানিক পৰিৱেশনৰ কথা অহাৰ লগে লগেই অৱধাৰিতভাৱে তাৰ সৈতে আহে মঞ্চ বা পৰিৱেশন স্থানৰ ধাৰণাটি। ইতিমধ্যে কৈ অহা হৈছে নামঘৰৰ সমতল মজিয়াখনকেই শংকৰদেৱে পৰিৱেশন স্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এই বিষয়ে পৃথকে আলোচনাও সন্নিৱিষ্ট কৰা হ'ব। অৱশ্যে পৰৱৰ্তী কালত মুকলি ঠাইত ৰভা খলা দি বা সম্প্ৰতি প্ৰচেনিয়াম মঞ্চত ভাওনা কৰা হয়।

দ্বিতীয়তে আহিল দৰ্শকৰ ধাৰণা। ভাওনাৰ দৰ্শকসকল আছিল সত্ৰৰ ভকত-বৈষ্ণৱ বা গাঁৱৰ ৰাইজ। সকলোৱেই নামঘৰৰ মজিয়াখনতেই ঢাৰি-কঠ-পাটি পাৰি বহি ভাওনা উপভোগ কৰিছিল। ভাওনাৰ সময়ত দৰ্শক অধিক হয় বুলি ভাবিয়েই কাষৰ বেৰ কেইখন আঁতৰাই দি দুয়োফালে অস্থায়ী চালি দি বঢ়াই দিয়া হয়। সম্প্ৰতি প্ৰচেনিয়াম মঞ্চত বা ৰভা সাজি পৰিৱেশন কৰাৰ সময়ত স্থায়ী বা অস্থায়ীভাৱে চকী পাৰি দিয়া হয়।

ভাওনাৰ অভিনয় অংশটো লেখত ল'বলগীয়া আৰু ইয়াৰ মাজত সময়ৰ চাপ অধিক স্পষ্ট। ভৰত মুনিয়ে *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত অভিনয়ক আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্ত্বিক—এই ভাগকেইটাত বিভাজন কৰাৰ কথা ইতিমধ্যে কৈ অহা হৈছে। এই দিশকেইটা ভাওনাতো সম্পূৰ্ণৰূপে ৰক্ষিত হৈছে।

প্ৰথমতে আংগিক অভিনয়ৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা যাওক। শংকৰদেৱৰ *চিহ্নযাত্ৰা* এক ধৰণৰ মূকাভিনয় হোৱাৰ বাবে তাত আংগিক অভিনয়ে যে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছিল সেই বিষয়ে ধাৰণা কৰিব পাৰি। তাৰ পৰৱৰ্তী কালৰ ভাওনাসমূহত নৃত্যভংগিমাৰে সূত্ৰধাৰকে ধৰি সকলো চৰিত্ৰক প্ৰৱেশ কৰোৱাৰ ধাৰণাটোৰ লগতে বিভিন্ন ধৰণৰ নৃত্যভংগিমাৰ সংযোগেৰে আংগিক অভিনয় কৰোৱাৰ ধাৰণাটো আৰম্ভ হয়। এই কথা বৰ্তমান অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত মঞ্চস্থ হৈ থকা ভাওনাসমূহেও প্ৰমাণ কৰে। এই ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে অভিনেতাৰ পাৰদৰ্শিতাৰ কথাটোও আহি পৰে। অৱশ্যে এয়া ভাল নে বেয়া হৈছে সেয়া লৈও মতানক্য আছে।

ইয়াৰ পিছতেই আহে বাচিক অভিনয়ৰ কথা। *চিহ্নযাত্ৰাত* কোনো ধৰণৰ সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাছিল যদিও বাকী কেইখন নাটত সূত্ৰধাৰ তথা চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপ আৰু গীত সংযোগ কৰি বাচিক অভিনয় সংযোজন কৰা হৈছিল। বৰ্তমান মঞ্চস্থ হৈ থকা ভাওনাসমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলে আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে এই উপাদানটিৰ লগত সংযুক্ত হৈ আছে "অতি নাটকীয়তা"। নাটক পৰিৱেশনত অতি নাটকীয়তা শব্দটোৱে মাত্ৰাধিক অভিনয়ক সূচায়। শংকৰদেৱৰ দিনত বাচিক অভিনয় কেনেদৰে হৈছিল তাৰ কোনো তথ্য সঠিকভাৱে ক'তো লিপিবদ্ধ হৈ নথকা বাবে সেই সময়ৰ অভিনয়ত অতি নাটকীয়তা সংযুক্ত হৈ

আছিল নে নাই সেই বিষয়ে সঠিকভাৱে একো ক'ব নোৱাৰি। তথাপিতো ধাৰণা কৰিব পাৰি যে, অংকীয়া ভাওনাত বৰ্ণিত ঘটনাৰাজি সৰ্বসাধাৰণৰ পৃথিৱীখনত সংঘটিত হোৱা বাস্তৱ ঘটনা নহয়। সেয়ে তেনে অভিনয়ত অতি নাটকীয়তা স্বতঃপ্ৰণোদিতভাৱে ৰক্ষা কৰা হৈছিল আৰু সেয়া শংকৰদেৱৰ দিনৰে পৰা ৰক্ষিত হৈছে। অৱশ্যে তাত কিছু পৰিমাণে যোগ-বিয়োগ হোৱাৰ সম্ভাৱনা নুই কৰিব নোৱাৰি। এই অতি নাটকীয়তাৰ দিশটো আংগিক অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰতো পৰিলক্ষিত হয়। অৱশ্যে অসমত প্ৰচলিত বিভিন্ন লোকনাট্যলৈ লক্ষ্য কৰিলে আমাৰ চকুত পৰে যে, সেইবোৰতো অতি নাটকীয়তা বিৰাজমান। সেয়ে তেনেবোৰ নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ পৰা সমল গ্ৰহণ কৰাৰ বাবে অংকীয়া নাটতো এই বৈশিষ্ট্যটো ৰক্ষিত হৈছে বুলি ভাবিব পাৰি। তদুপৰি লোকনাট্যৰ এনে অনুষ্ঠানবোৰে সৰ্বসাধাৰণক মোহিত কৰাৰ কথাটো শংকৰদেৱে নিশ্চয় লক্ষ্য কৰিছিল। সেয়ে এই বিশেষত্বটো তেওঁ স্বতঃপ্ৰণোদিতভাৱে ৰক্ষা কৰিছিল বুলি ভাবিব পাৰি।

ইয়াৰ পিছতে আহে আহাৰ্য অভিনয়ৰ কথা। অসমৰ নাট্য পৰম্পৰালৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে "মুখা" নামৰ পুস্ত আহাৰ্যটো অসমৰ লোকনাট্যতো ব্যৱহৃত হয়; অংকীয়া ভাওনাও তাৰ ঊৰ্ধ্বত নহয়। ভাওনাৰ মুখা প্ৰধানতঃ তিনি প্ৰকাৰে তৈয়াৰ কৰা হয়—তামোলৰ ঢকুৱাৰে, কাঠেৰে আৰু বাঁহৰ কাঠীৰে। নীল, তেলী ছাই, চূণ, পূৰৈগুটিৰ ৰং আদিৰে এইবোৰ বোলোৱা আৰু অংকন কৰা হৈছিল। সম্প্ৰতি এইবোৰতো আধুনিক পদ্ধতি ব্যৱহৃত হৈছে। ঠিক সেইদৰে বিভিন্ন প্ৰাণী বা অপ্ৰাণীবাচক সামগ্ৰী, যেনে ৰথ, যুদ্ধৰ অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ আদিও অংকীয়া ভাওনাত ব্যৱহৃত হয়। ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ হিচাপে আমি *চিহ্নযাত্ৰা* নাট মঞ্চস্থ হোৱাৰ কথাটোলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। এই বিষয়ে ৰামচৰণ ঠাকুৰে ৰচনা কৰা চৰিতপুথিখনত উল্লেখ আছে

যাৰ যিবা বাহন তাহাঙ্ক সাজিলন্ত।
মুখা বন্ধ কৰি তাৰ চোঁউ নিৰ্লিন্ত।। (১৪৭৫)

ভাওনাৰ ছোঁ যত সভাঘৰে নিল।
আঁৰ বস্ত্ৰ দিয়া তাঙ্ক ঢাকি থৈলা।। (১৪৭৬)

গৰুড়ৰ মুখা সৰ্বজয়ক দিলন্ত।
কেতাইখায়ো খোল দোহাৰে ধৰিলন্ত।। (১৪৭৭)

সবৰ্বজয় আতে মুখা পিন্ধিয়া গৈলন্ত।
লাম্ফ দিয়া শংকৰে উপৰে উঠিলন্ত।। (১৪৭৮)

এই পদসমূহৰ পৰা ঠাৱৰ কৰিব পাৰি যে অংকীয়া ভাওনাৰ আহাৰ্যৰ দিশটোত শংকৰদেৱে যথেষ্ট গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিছিল। অসমীয়া ভাওনাত ব্যৱহাৰ কৰা পূৰ্বৰ আহাৰ্য সম্পৰ্কে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই উল্লেখ কৰিছে “ঋষি-মুনি ব্ৰাহ্মণৰ ক্ষেত্ৰত ধৌতি, সন্ন্যাসীৰ ক্ষেত্ৰত গেৰুৱা বসন, ৰজা, বীৰ, দেৱতা আদিৰ ক্ষেত্ৰত বালিচন্দা, আয়না বা জৰিৰ কামকৰা বুকুচোলা বা চাপকন অথবা কোট, ঠেঙা, ইজাৰ বা ধুতি, মূৰত কিৰিটি, কৃষ্ণ বা বিষ্ণুৰ ক্ষেত্ৰত হালধীয়া অঙ্গবস্ত্ৰ, বুকুৱলী, পিঠিৱলী, মূৰত মৈৰাপাখী, ডিঙিত পঞ্চবৰ্ণৰ মালা, কাণত কুণ্ডল; ৰাক্ষস-অসুৰ-দানৱৰ ঘোৰ ৰঙা অথবা ক’লা বস্ত্ৰ, মান্যানুসৰি গাত জাকজমক পোছাক বা জীৰ্ণ বস্ত্ৰও ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়।” ঠিক সেইদৰে সূত্ৰধাৰে হাতত গাম-খাৰু, ভৰিত জুনুকা, ডিঙিত সোণৰ মণি-মালা পিন্ধে। বহু চৰিত্ৰই কৃত্ৰিম দীঘল চুলিও ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ভাওনাৰ অংগ-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত পূৰ্বতে ফুল, হেঙুল-হাইতাল-খৰিমাটি আদিৰ লগতে বিভিন্ন প্ৰাকৃতিক উপাদান ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। “সাধাৰণতে বগা, নীলা, ৰঙা, অৱস্থাভেদে কমলা আৰু ক’লা ৰঙৰ প্ৰলেপ চৰিত্ৰত সনা হয়। ঋষি-মুনি, ব্ৰাহ্মণ আদিত বগা, কৃষ্ণ, বিষ্ণু, শ্ৰীৰাম আদি চৰিত্ৰত নীলা, দেৱতা গন্ধৰ্বত ৰঙা আৰু দানৱ, ৰাক্ষস, পিশাচ আদি চৰিত্ৰত ক’লা প্ৰলেপ সনা হয়।”

অভিনয়ৰ শেষৰটো উপাদান সাত্বিক অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰতো ভাওনাসমূহত গভীৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰা হয়। অংকীয়া নাটসমূহত বিভিন্ন ৰসৰ সমাৱেশ ঘটিছে আৰু সেই ৰস সুধীজনৰ আগত প্ৰতিভাত কৰিবলৈ হ’লে অভিনেতাই সাত্বিক অভিনয়ত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিবই লাগিব। তদুপৰি বিভিন্ন ৰসৰ প্ৰকাশক অংশসমূহত বিশেষ বিশেষ ৰাগৰ গীত সংযোজন কৰি সাত্বিক অভিনয় কৰিবৰ বাবে অভিনেতাজনক সুবিধা প্ৰদান কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে বিষাদৰ প্ৰকাশৰ বাবে “লেচাৰি” নামৰ গায়নশৈলীটোৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। অৱশ্যে ভাওনাত সকলো লৌকিক ৰস ভক্তি ৰসত বিলীন হয় বুলি বিবেচনা কৰা হয়, কাৰণ ইয়াৰ প্ৰধান ৰস ভক্তি।

পৰিৱেশনগত দিশৰ দ্বিতীয়টো উপাদান হ’ল দৰ্শক। গাঁৱৰ সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজে অতি ভক্তি সহকাৰে ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰে বাবে দৰ্শকৰ অভাৱ নহয়। অতীজৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে এই পৰম্পৰা অব্যাহত আছে। তৃতীয়তে আহিল মঞ্চ। শংকৰদেৱে সৰিয়হ তলি চিকুণাই, তাতে চাৰিখুটি মাৰি নামঘৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি *চিহ্নযাত্ৰা* ভাওনাৰে অসমীয়া নাটকৰ পৰম্পৰাৰ শুভাৰম্ভ কৰাৰ পৰাই

অসমে এক প্ৰকাৰৰ স্থায়ী নাট্যমঞ্চ লাভ কৰে। সেই দিশৰ পৰা নামঘৰক অসমৰ স্থায়ী নাট-পৰিৱেশন স্থানৰ এক প্ৰাৰম্ভিক ৰূপ হিচাপে চাব পাৰি। মন কৰিবলগীয়া যে নামঘৰৰ সমতল ভূমিখনকেই শংকৰদেৱে ভাওনাৰ মঞ্চ হিচাপে চিহ্নিত কৰিলে। তাত দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত উচ্চতাৰ কোনো ধৰণৰ পাৰ্থক্য ৰক্ষা কৰা নহ'ল। তেনে কৰাৰ ফলত পিছৰ দৰ্শকখিনিৰ অভিনেতাসকলৰ অভিনয় সঠিক ৰূপত অনুধাৱন কৰাত অসুবিধা হ'ব পৰা কথাটো সম্প্ৰতি বিবেচনা কৰা দেখা যায়। পৰৱৰ্তী সময়ত মুকলি বহল ঠাইতো ওখ ৰভা নিৰ্মাণ কৰি ভাওনা কৰাৰ পৰম্পৰা এটা প্ৰচলিত হোৱা দেখা যায়। অৱশ্যে এই ধাৰা কেতিয়া আৰম্ভ হ'ল সেয়া সঠিককৈ ক'ব নোৱাৰি যদিও সত্ৰই ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰাৰ পাছত এনে ধাৰাৰ সৃষ্টি হোৱাৰ সম্ভাৱনা নুই কৰিব নোৱাৰি।

ভাওনাৰ মঞ্চসজ্জাৰ দিশটো অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি অনুধাৱন কৰিব পাৰি। *চিহ্নযাত্ৰাত* বিভিন্ন ধৰণৰ দৃশ্যপট অংকন কৰি সেইবোৰ স্থানত অভিনয় কৰোৱাৰ কথা জনা যায়। ইতিমধ্যে সেই নাটখনৰ পৰিৱেশন সম্পৰ্কে ৰামচৰণ ঠাকুৰে উল্লেখ কৰা পদৰ একাংশ উদ্ধৃত কৰি অহা হৈছে। সেই অংশটোৱে আমাক এই ধাৰণাই প্ৰদান কৰে। শংকৰদেৱৰ *চিহ্নযাত্ৰা* নাটখনৰ দৃশ্যসজ্জাটো আধুনিক ধৰণে কৰা শ্ৰেণীবিভাজনৰ আধাৰত বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে তেওঁ তাত মাত্ৰাভিত্তিক দৃশ্যসজ্জা ব্যৱহাৰ কৰিছিল। কাৰণ বিভিন্ন ধৰণৰ চিত্ৰপটৰ সন্মুখত এই নাটখন অভিনীত হোৱাৰ কথা চৰিতপুথিসমূহত উল্লেখ আছে। এনে দৃশ্যসজ্জাৰে মঞ্চমায়াৰ সৃষ্টি হৈছিল যদিও দৰ্শকক একেবাৰে কাষতে লাভ নকৰাৰ বাবে শংকৰদেৱে তেওঁৰ মূল উদ্দেশ্যত (সমমৰ্যাদাৰে ধৰ্ম প্ৰচাৰ) ব্যাঘাত হ'ব বুলি অনুভৱ কৰি পৰৱৰ্তী কালত এই ধাৰণা সম্পূৰ্ণৰূপে পৰিত্যাগ কৰে। তেওঁ অসম তথা ভাৰতৰ বিভিন্ন লোকনাট্য লক্ষ্য কৰি সেইবোৰত প্ৰচলিত কাল্পনিক ৰীতিৰ দৃশ্যসজ্জাৰ ধাৰণাটোকে গ্ৰহণ কৰিলে। উল্লেখযোগ্য যে প্ৰাচীন কালৰ গ্ৰীক নাটকতো এই ৰীতিৰ দৃশ্যসজ্জা বহুলভাৱে ব্যৱহৃত হৈছিল। কাল্পনিক ৰীতিৰ ভিত্তিত দৃশ্য বিভাগ কৰোঁতে কোনো ধৰণৰ দৃশ্য উপকৰণৰ পৰিৱৰ্তে অভিনেতাৰ সংলাপৰ মাধ্যমেদি দৰ্শক-পাঠকক দৃশ্যটোৰ আভাস প্ৰদান কৰা হয়। শংকৰদেৱেও সেইদৰে অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰিছে

সূত্ৰ: ৰুক্মিণীক বাণী শুনি কহুঁ যৈচে বেদনিধি আৱলঃ তা দেখহ শুনহ
নিৰন্তৰে হৰিবোল হৰিবোল।

অগ্নিগড়ত জ্বলোৱা ন-গচি চাকিৰ পোহৰে চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ-মুহূৰ্তক দৃশ্যগতভাৱে বিশেষকৈ চিহ্নিত কৰিছিল বুলি ব্যাখ্যা কৰিব পাৰি। নামঘৰৰ

আন পোহৰৰ তুলনাত এই অঞ্চল অধিক উজ্জ্বল হোৱাত অভিনেতাৰ সাজ-পোছাক, মুখমণ্ডল আৰু নৃত্যভংগী দৰ্শকৰ দৃষ্টিত স্পষ্ট হৈ উঠিছিল। আধুনিক আলোক-পৰিকল্পনাৰ দৃষ্টিৰে চালে এই ব্যৱস্থাৰ উল্লেখযোগ্য দৃশ্যগত তাৎপৰ্য আছে; কিন্তু আধুনিক “Light Designer” পেশাগত অভিধা অতীতৰ এই অনুশীলনত প্ৰত্যক্ষভাৱে আৰোপ কৰা সমীচীন নহয়। পৰৱৰ্তী সময়ত পেট্ৰমাক্স, লেণ্ঠন আৰু বিজুলী পোহৰৰ ব্যৱহাৰে ভাওনাৰ আলোক-ব্যৱস্থাত নতুন পৰিৱৰ্তন আনে।

এতিয়া আৱহসংগীতৰ দিশটো বিবেচনা কৰি চোৱা যাওক। অংকীয়া ভাওনাসমূহ সংগীতপ্ৰধান বুলি সকলোৱে জানে। ভাওনা এখন আৰম্ভ হয় গায়ন-বায়নেৰে। পাছত সূত্ৰধাৰ প্ৰমুখ্যে সকলো চৰিত্ৰই সংগীতৰ তালে তালে নৃত্য কৰি মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগতে অভিনয় অংশতো নৃত্যভংগিমাৰেই অভিনয় কৰে। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে সকলোৱে গীত গায়। এই সকলো সময়তে খোল-তাল-কালি আদি বিভিন্ন বাদ্য সংগত কৰি সংগীতৰ ঐক্যতান সৃষ্টি কৰা হয়।

সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য কলাক কেৱল সত্ৰীয়া নৃত্য বা ভাওনাৰ মাজত সীমাবদ্ধ কৰিব নোৱাৰি। বৰগীত, গায়ন-বায়ন, খোল-তালৰ বাদ্য-ভাষা, মাটি-আখৰা, নৃত্য, ভাওনা, আহাৰ্য, মুখা, স্থান-বিন্যাস আৰু ভক্ত-দৰ্শকৰ অংশগ্ৰহণ—এই সকলো মিলি এক বৃহত্তৰ পৰিৱেশন-ব্যৱস্থা গঢ়ে। আধুনিক তাত্ত্বিক ভাষাৰে ইয়াক এক সমন্বিত পৰিৱেশন-পৰিস্থিতিতন্ত্ৰ (performance ecology) হিচাপে পঢ়িব পাৰি, যদিও এই অভিধা ঐতিহাসিক পৰম্পৰাটোৰ নিজস্ব শব্দ নহয়।

এই পৰম্পৰা কোনো স্থিৰ অতীত নহয়। সত্ৰ, নামঘৰ, উৎসৱ, মঞ্চ, শিক্ষানুষ্ঠান আৰু সাংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠানৰ ভিন্ন পৰিসৰত ইয়াৰ পুনৰ্পাঠ, প্ৰশিক্ষণ, মান্যকৰণ আৰু পুনৰূপায়ণ চলি আহিছে। একে সময়তে লোকপৰিৱেশ্য কলা আৰু সত্ৰীয়া কলাৰ সৈতে অসমৰ আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ সংলাপো অব্যাহত থাকে।

এই জীৱন্ত পৰম্পৰাৰ সমান্তৰালত ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা অসমত আধুনিক নাট্যপাঠ, নতুন মঞ্চ, নাট্যসমাজ আৰু নগৰ-মফচলকেন্দ্ৰিক নাট্যপৰিৱেশনৰ অন্য এক ধাৰা গঢ় লৈ উঠে। এইখিনিলৈকে প্ৰথম ছয় অধ্যায়ে নাট্যধাৰা, পৰিৱেশন স্থান, লোকপৰিৱেশ্য কলা আৰু সত্ৰীয়া পৰিৱেশ্য পৰম্পৰাৰ ভিত্তিগত ৰূপ স্পষ্ট কৰিছে। এতিয়াৰ পৰা আলোচনাই কালানুক্ৰমিকভাৱে আধুনিক অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাস অনুসৰণ কৰিব; তাৰ প্ৰথম পৰ্যায় প্ৰাক্-স্বাধীনতাকাল, যিটো সপ্তম অধ্যায়ৰ বিষয়।

সপ্তম অধ্যায়

প্ৰাক্-স্বাধীনতাকালীন অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱেশন

আধুনিক অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ আৰম্ভণি

অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস আলোচনা কৰোঁতে নাট্যসাহিত্যৰ ইতিহাস আৰু নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাসৰ মাজত এটা প্ৰয়োজনীয় পাৰ্থক্য ৰক্ষা কৰিব লাগে। এখন নাটক কেতিয়া ৰচিত বা প্ৰকাশিত হৈছিল, তাৰ কাহিনী বা সাহিত্যিক বৈশিষ্ট্য কি আছিল—এইবোৰ নাট্যসাহিত্যৰ ইতিহাসৰ বিষয়। আনহাতে সেই নাটকখন কেতিয়া আৰু ক'ত মঞ্চস্থ হৈছিল, কোনে অভিনয় কৰিছিল, কেনে মঞ্চত পৰিৱেশন কৰা হৈছিল, দৃশ্যসজ্জা, সংগীত আৰু আলোকসম্পাতৰ ব্যৱস্থা কেনে আছিল, দৰ্শক কোন আছিল আৰু পৰিৱেশনটোৱে সংশ্লিষ্ট সমাজত কেনে সাংস্কৃতিক ভূমিকা পালন কৰিছিল—এইবোৰ নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাসৰ বিষয়। অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এই দুয়োটা ইতিহাস সদায় সমান্তৰালভাৱে আগবঢ়া নাই।

ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা অসমত পাশ্চাত্য আৰ্হিৰ আধুনিক নাটকৰ ৰচনা আৰম্ভ হোৱাৰ সময়ত সেই নাটকসমূহ পৰিৱেশন কৰিবলৈ আজিৰ দৰে সুসজ্জিত স্থায়ী প্ৰেক্ষাগৃহ বা নিয়মিত নাট্যমঞ্চ সৰ্বত্ৰ নাছিল। স্থানীয় নাট্যানুৰাগীয়ে অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল। সেয়ে অসমীয়া আধুনিক নাট্যপৰিৱেশনৰ আৰম্ভণিৰ ইতিহাস একে সময়তে নাট্যপাঠ, অপেছাদাৰী শিল্পী, অস্থায়ী মঞ্চ আৰু নতুন নগৰীয়া-মফচলীয়া দৰ্শক-সমাজ গঢ় লৈ উঠাৰ ইতিহাস।

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ প্ৰাৰম্ভিক স্তৰৰ সৈতে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী নাটক*, হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্তন*, ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ *বঙাল বঙালনী* আৰু ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ *সীতাহৰণ* আৰু *ৰাৱণ বধ*ৰ নাম জড়িত। এই নাটকসমূহৰ সাহিত্যিক গুৰুত্ব প্ৰথম অধ্যায়ত ইতিমধ্যে আলোচিত হৈছে। ইয়াত সেই আলোচনা পুনৰাবৃত্তি নকৰি পৰিৱেশনৰ ইতিহাসত এই নাটকসমূহৰ স্থানটোকহে গুৰুত্ব দিয়া হৈছে।

১৮৬১ চনত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্তন* ৰচিত হয় আৰু সেই বছৰেই শিৱসাগৰত অস্থায়ী মঞ্চত নাটকখন মঞ্চস্থ কৰা হয়। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ মতে এইখনেই অসমত আধুনিক মঞ্চত অভিনীত প্ৰথম অসমীয়া নাটক (হাজৰিকা, ১৯৯৫, পৃ. ৯২)। ঘটনাটোৰ ঐতিহাসিক তাৎপৰ্য কেৱল এখন নাটকৰ প্ৰথম অভিনয়ত সীমাবদ্ধ নহয়; ইয়াৰ মাজেৰে লিখিত আধুনিক অসমীয়া নাট্যপাঠ আৰু নতুন ধৰণৰ মঞ্চাভিনয়ৰ প্ৰত্যক্ষ সংযোগ ঘটিবলৈ আৰম্ভ কৰে।

১৮৭১ চনত ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ *বঙাল বঙালনী* ৰচিত হয়। নাটকখন নগাঁৱৰ হয়বৰগাঁৱৰ বীণাপাণি নাট্য মন্দিৰত পৰিৱেশিত হৈছিল বুলি অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই উল্লেখ কৰিছে; অৱশ্যে সেই সময়ত বীণাপাণি নাট্য মন্দিৰৰ স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মিত হোৱা নাছিল। এই তথ্যই দেখুৱায় যে নাট্যসংগঠন আৰু স্থায়ী নাট্যমঞ্চ সদায় একে সময়তে গঢ় লৈ উঠা নাছিল।

ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে *সীতাহৰণ* আৰু *ৰাৱণ বধ* ৰচনা কৰাৰ লগতে অস্থায়ী ৰংগমঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নিজে প্ৰযোজনা আৰু পৰিচালনা কৰি নাটক দুখন মঞ্চস্থ কৰাৰ উল্লেখ পোৱা যায়। নাটক দুখনৰ সঠিক ৰচনাকাল নিশ্চিত নহ'লেও ঊনবিংশ শতিকাৰ ১৮৭০–৮০ৰ সময়ছোৱাৰ ভিতৰত ৰচিত বুলি অনুমান কৰা হৈছে। গুৱাহাটীত সেই সময়ত স্থায়ী মঞ্চ নথকাৰ বাবে বিভিন্ন স্থানত বা ব্যক্তিগত ঘৰৰ প্ৰাংগণত অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাটক দুখন পৰিৱেশন কৰা হৈছিল।

অস্থায়ী মঞ্চৰ পৰা স্থায়ী নাট্যপ্ৰতিষ্ঠানলৈ

অসমীয়া আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ বিস্তাৰৰ লগে লগে অস্থায়ী মঞ্চৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি স্থায়ী নাট্যমঞ্চ আৰু নাট্যসংগঠন প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰয়োজন অনুভূত হয়। চতুৰ্থ অধ্যায়ত অসমৰ পৰিৱেশন স্থানৰ বিৱৰ্তনৰ প্ৰসংগত এই স্থাপত্যগত ইতিহাস বিশদভাৱে আলোচনা কৰা হৈছে। ইয়াত তাৰ নাট্যপৰিৱেশনগত তাৎপৰ্যহে বিবেচ্য। স্থায়ী নাট্যমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ লগে লগে নিয়মিত আখৰা,

মঞ্চসজ্জা সংৰক্ষণ, পৰ্দা আৰু দৃশ্যপটৰ ব্যৱহাৰ, আলোকসম্পাতৰ উন্নয়ন আৰু নিয়মিত দৰ্শক গঢ়ি তোলাৰ সুযোগ বৃদ্ধি পায়।

এই বিকাশ কেৱল এখন চহৰক কেন্দ্ৰ কৰি হোৱা নাছিল। শিৱসাগৰ, নগাঁও, যোৰহাট, গুৱাহাটী, বৰপেটা, তেজপুৰ আৰু অসমৰ আন বিভিন্ন ঠাইত স্থানীয় নাট্যানুৰাগী, সামাজিক সংগঠন, শিক্ষিত মধ্যবিত্ত সমাজ আৰু সাংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠানৰ উদ্যোগত নাট্যাভিনয়ৰ পৰিৱেশ গঢ় লৈ উঠে। অঞ্চলভেদে এই বিকাশৰ সময় আৰু স্বৰূপ পৃথক হ'লেও এটা সাধাৰণ প্ৰৱণতা স্পষ্ট—নাটক ক্ৰমে অসমীয়া জনজীৱনৰ সংগঠিত আধুনিক সাংস্কৃতিক কাৰ্যকলাপৰ অংশ হৈ উঠে।

ঔপনিৱেশিক শিক্ষাব্যৱস্থা আৰু কলকাতাৰ সৈতে অসমীয়া শিক্ষিত সমাজৰ যোগাযোগেও এই পৰিৱৰ্তনত ভূমিকা পালন কৰিছিল। উচ্চশিক্ষাৰ বাবে কলকাতালৈ যোৱা অসমীয়া ছাত্ৰসকল তাত বাংলা আৰু পাশ্চাত্য আৰ্হিৰ নাট্যচৰ্চাৰ সৈতে পৰিচিত হয়। নাটক নিৰ্বাচন, মঞ্চসজ্জা, অভিনয়, দৃশ্যান্তৰ আৰু নাট্যসংগঠন সম্পৰ্কে লাভ কৰা অভিজ্ঞতা লৈ তেওঁলোকৰ বহুতেই অসমলৈ উভতি আহে। ফলত অসমীয়া আধুনিক নাট্যচৰ্চা স্থানীয় সামাজিক প্ৰয়োজনৰ লগতে ঔপনিৱেশিক নগৰীয়া নাট্যসংস্কৃতিৰ সৈতেও সংলাপত প্ৰৱেশ কৰে।

তেজপুৰ, বাণ থিয়েটাৰ আৰু আধুনিক মঞ্চৰ বিকাশ

প্ৰাক্-স্বাধীনতাকালীন অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাসত তেজপুৰৰ স্থান বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। তেজপুৰ চহৰ আৰু ইয়াৰ পাৰ্শ্ববৰ্তী অঞ্চলত বিভিন্ন নাট্যদল, সাংস্কৃতিক সংগঠন আৰু স্থানীয় নাট্যানুৰাগীৰ উদ্যোগত এক বিস্তৃত নাট্যপৰিৱেশ গঢ় লৈ উঠিছিল। বাণ থিয়েটাৰে এই পৰিৱেশক অধিক সংগঠিত ৰূপ দিয়ে। স্থায়ী নাট্যমঞ্চ, নিয়মিত নাট্যাভিনয়, স্থানীয় শিল্পীৰ অংশগ্ৰহণ আৰু প্ৰযুক্তিগত নতুনত্বৰ সমন্বয়ত ইয়াত আধুনিক মঞ্চ-সংস্কৃতি ক্ৰমে বিকশিত হয়।

১৯২১ চনত বাণ ৰংগমঞ্চত *নীলাম্বৰ* নাট বৈদ্যুতিক পোহৰত মঞ্চস্থ কৰাৰ উল্লেখ আছে আৰু এই প্ৰযোজনাত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই অভিনেতা হিচাপে অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *শোণিত কুঁৱৰী* মঞ্চস্থ কৰোঁতেও বৈদ্যুতিক পোহৰৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। এই প্ৰযুক্তিগত পৰিৱৰ্তনে মঞ্চৰ দৃশ্যমানতা নিয়ন্ত্ৰণ, নাটকীয় মুহূৰ্তত পোহৰৰ মাত্ৰা পৰিৱৰ্তন আৰু আবহ নিৰ্মাণৰ নতুন সম্ভাৱনা সৃষ্টি কৰে।

বাণ থিয়েটাৰ নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ ঠাইৰ লগতে অভিনেতা গঢ়াৰো ক্ষেত্ৰ আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *শোণিত কুঁৱৰী* ১৯২৪ চনত এই মঞ্চতে প্ৰথম অভিনীত হয় (Das, n.d.)। ফণী শৰ্মাই ১৯২৮ চনত *ৰাণা প্ৰতাপ* নাটকত আকবৰৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰি বাণৰ মঞ্চত প্ৰথম আত্মপ্ৰকাশ কৰে; তাৰ আগতে তেওঁ প্ৰেক্ষাগৃহটোৰ মহিলা দৰ্শকৰ আসনৰ দুৱাৰত পহৰা দিয়াৰ দায়িত্বত আছিল (Boro, n.d.)। এই সৰু তথ্যটোৱে সেই সময়ৰ নাট্যগৃহত মহিলা আৰু পুৰুষ দৰ্শকৰ পৃথক আসন-ব্যৱস্থাৰ কথাও মনত পেলাই দিয়ে। বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাইও বাণৰ মঞ্চত অভিনয় কৰিছিল; *কাৰেঙৰ লিগিৰী*ৰ অভিনয়ৰ বাবেও তেওঁ প্ৰশংসিত হৈছিল (S. Borah, 2025)। চল্লিশৰ দশকৰ মাজভাগত জ্যোতিপ্ৰসাদে বাণ থিয়েটাৰৰ সংগীত শাখাৰ দায়িত্ব লয় (Das, n.d.)। এইদৰে একেখন নাট্যগৃহৰ ভিতৰতে অভিনয়, সংগীত আৰু দৰ্শক-ব্যৱস্থাৰ এক সম্পূৰ্ণ মঞ্চ-সংস্কৃতি গঢ় লৈ উঠিছিল।

তেজপুৰ অঞ্চলৰ নাট্যচৰ্চা বাণ থিয়েটাৰৰ মাজতেই সীমাবদ্ধ নাছিল। চতিয়া, জামুগুৰিহাট আৰু আন অঞ্চলতো নাট্যসংগঠনে স্থানীয় নাট্যচৰ্চাক বিস্তৃত কৰিছিল। এই ধৰণৰ আঞ্চলিক নাট্যসংগঠনে অভিনেতা, সংগীতশিল্পী আৰু নাট্যকৰ্মীৰ নতুন প্ৰজন্ম গঢ় দিয়াৰ লগতে নাটকক চহৰৰ কেন্দ্ৰৰ বাহিৰলৈ লৈ গৈছিল।

গুৱাহাটীত শিক্ষানুষ্ঠানকেন্দ্ৰিক নাট্যচৰ্চাই এই বিস্তাৰৰ আন এটা দিশ দেখুৱায়। ১৯১৪ চনত আৰ্ল ল কলেজ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পাছত অধ্যক্ষ জ্ঞানদাভিৰাম বৰুৱাৰ পৃষ্ঠপোষকতাত কলেজৰ ছাত্ৰ-শিক্ষকে *হেমপ্ৰভা, ভাগ্য পৰীক্ষা, মোগল-পাঠান, ৰণজিৎ, কাৰেঙৰ লিগিৰী, নীলাম্বৰ, লহঙা* আৰু *বিসৰ্জন*ৰ দৰে নাটক মঞ্চস্থ কৰে; *লহঙা*ত জ্ঞানদাভিৰাম বৰুৱা আৰু তেওঁৰ পুত্ৰ মনোভিৰাম বৰুৱাই অভিনয় কৰিছিল (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১৩৫)। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ পৰা অহা ছাত্ৰসকলৰ জৰিয়তে এই অভিজ্ঞতা নগৰৰ বাহিৰলৈও বিয়পি পৰাৰ সম্ভাৱনা আছিল। ১৯২৪ চনত আৰ্ল ল কলেজৰ নাট্যকৰ্মীয়ে কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ *নীলাম্বৰ* মঞ্চস্থ কৰে। ১৯২৭ চনত লক্ষ্মীনাথ দাসৰ উদ্যোগত নাট্যমন্দিৰটোত বৈদ্যুতিক পোহৰৰ যোগান আৰম্ভ হোৱাৰ পাছত গুৱাহাটীত বিজুলীৰ পোহৰত নিয়মীয়াকৈ নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ সুবিধা বিস্তৃত হয় (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ৯৫, ১৩৪)।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আৰু পৰিৱেশন-চিন্তাৰ পৰিৱৰ্তন

প্ৰাক্-স্বাধীনতাকালীন অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ বিকাশত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ অৱদান বহুমুখী। তেওঁ কেৱল নাট্যকাৰ নাছিল; অভিনয়, সংগীত, মঞ্চ-চিন্তা আৰু নাট্যপৰিৱেশনৰ সৈতে প্ৰত্যক্ষভাৱে যুক্ত আছিল। *শোণিত কুঁৱৰীৰ* মাধ্যমেৰে অসমীয়া নাটকে নতুন সুঁতি লাভ কৰাৰ লগতে থলুৱা গীত আৰু সুৰৰ সংযোজনে অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ স্বকীয়তা নিৰ্মাণত ভূমিকা পালন কৰিছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যচিন্তাত সংগীত, অভিনয়, দৃশ্য আৰু সামগ্ৰিক উপস্থাপনক পৰস্পৰৰ সৈতে সম্পৰ্কিত কৰি চোৱাৰ প্ৰৱণতা স্পষ্ট। এই সময়লৈ আহোঁতে অসমীয়া আধুনিক নাট্যপৰিৱেশন ক্ৰমে কেৱল সংলাপ উচ্চাৰণ আৰু কাহিনী উপস্থাপনৰ পৰা আঁতৰি পৰিচালনা, অভিনয়, সংগীত, মঞ্চসজ্জা আৰু পোহৰৰ সমন্বিত শিল্প হিচাপে বিকশিত হ'বলৈ আৰম্ভ কৰে।

প্ৰাক্-স্বাধীনতাৰ শেষৰ পৰ্যায়লৈ আহোঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগতে বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, ফণী শৰ্মা আৰু আন নাট্যকৰ্মীৰ সক্ৰিয়তাই অভিনয়, সংগীত আৰু নাট্যপৰিৱেশনৰ ক্ষেত্ৰখন অধিক গতিশীল কৰি তোলে। নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতা, সংগীতজ্ঞ আৰু পৰিচালক—এই ভূমিকাসমূহ বহু সময়ত একেজন শিল্পীৰ ভিতৰতে মিলিত হৈছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ মঞ্চায়নে গুৱাহাটীতো স্থানীয় গীত, নৃত্য আৰু দৃশ্যৰূপৰ প্ৰশ্ন আগলৈ আনে। ১৯২৫ চনত গঠিত চিত্ৰলেখা নাট্য সংঘই *কুবেৰ* আৰু *শোণিত কুঁৱৰীৰ* দৰে মৌলিক অসমীয়া নাটক মঞ্চস্থ কৰে। *জয়মতী কুঁৱৰী* আৰু *শোণিত কুঁৱৰীৰ* প্ৰযোজনাত অসমীয়া ঠাঁচৰ সুৰ, নৃত্য আৰু সাজসজ্জাৰ ব্যৱহাৰে নাট্যপাঠৰ সাংস্কৃতিক পৰিচয় মঞ্চত দৃশ্যমান কৰে; কাহিলীপাৰাৰ ঢুলীয়া আৰু স্থানীয় গীতিনাট্যৰ অভিজ্ঞতাৰ সৈতে এই মঞ্চচিন্তাৰ সম্পৰ্কো লক্ষ কৰিব পাৰি (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ৯৬–৯৭)। স্থায়ী মঞ্চত নিয়মীয়া প্ৰদৰ্শনৰ ধাৰণাও এই সময়ত শক্তিশালী হয়। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *মঞ্চলেখাৰ* আধাৰত জোনমণি গগৈয়ে উল্লেখ কৰিছে যে ১৯৩১ চনত *নৰকাসুৰ* নাটকখন একেৰাহে চৈধ্যটা শনিবাৰে মঞ্চস্থ হৈছিল (গগৈ, ২০১৬)। ই নাটকক এককালীন উৎসৱৰ অনুষ্ঠানৰ সলনি বাৰে বাৰে চাব পৰা নগৰীয়া সাংস্কৃতিক আয়োজন হিচাপে গঢ়ি তোলাৰ আগতীয়া প্ৰচেষ্টা দেখুৱায়।

অভিনয়, সহ-অভিনয় আৰু মঞ্চৰীতিৰ পৰিৱৰ্তন

প্ৰাক্-স্বাধীনতাকালীন আধুনিক অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাসত অভিনয়-পদ্ধতিৰ পৰিৱৰ্তন বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া। প্ৰাৰম্ভিক মঞ্চত আবৃত্তিধৰ্মী উচ্চাৰণ, ছন্দোবদ্ধ সংলাপ আৰু কিছু মাত্ৰাত অতিৰঞ্জিত অংগী-ভংগীৰ প্ৰৱণতা থাকিলেও সময়ৰ লগে লগে স্বাভাৱিক বাক্‌ভংগী আৰু পৰিস্থিতিসংগত অভিনয়ৰ প্ৰতি আগ্ৰহ বৃদ্ধি পায়। এই পৰিৱৰ্তন আধুনিক সামাজিক বাস্তৱতা আৰু মানুহৰ দৈনন্দিন আচৰণক মঞ্চত অধিক বিশ্বাসযোগ্যভাৱে প্ৰকাশ কৰাৰ নতুন চাহিদাৰ সৈতে সম্পৰ্কিত।

সহ-অভিনয়ৰ আৰম্ভণিও অসমীয়া মঞ্চৰ সামাজিক ইতিহাসত বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। প্ৰাৰম্ভিক আধুনিক মঞ্চত নাৰী চৰিত্ৰত পুৰুষ অভিনেতাই অভিনয় কৰাৰ প্ৰচলন আছিল। সমাজত নাট্যাভিনয়ৰ গ্ৰহণযোগ্যতা বৃদ্ধি পোৱা আৰু সামাজিক দৃষ্টিভংগীৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে নাৰী শিল্পীৰ মঞ্চত অংশগ্ৰহণৰ পথ ক্ৰমে মুকলি হয়। এই পৰিৱৰ্তনে নাৰী চৰিত্ৰৰ মঞ্চীয় উপস্থাপন আৰু সামগ্ৰিক নাট্যবাস্তৱতাৰ ক্ষেত্ৰত নতুন সম্ভাৱনা সৃষ্টি কৰে।

একেদৰে দৃশ্যসজ্জা আৰু মঞ্চসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰতো পৰিৱৰ্তন আহে। অস্থায়ী মঞ্চত সীমিত উপকৰণেৰে স্থান নিৰ্দেশ কৰাৰ পৰা স্থায়ী নাট্যমঞ্চত পৰ্দা, দৃশ্যপট, মঞ্চ-সামগ্ৰী আৰু প্ৰযুক্তিগত ব্যৱস্থাৰ অধিক পৰিকল্পিত ব্যৱহাৰ সম্ভৱ হয়। বৈদ্যুতিক পোহৰৰ আগমনে এই দৃশ্যভাষা অধিক বিস্তৃত কৰে। সংগীতো ক্ৰমে নাটকীয় পৰিস্থিতি নিৰ্মাণ, চৰিত্ৰৰ আৱেগিক অৱস্থা আৰু দৃশ্যান্তৰৰ সৈতে অধিক সচেতনভাৱে যুক্ত হয়।

সাজপোছাক আৰু ৰূপসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰতো চৰিত্ৰ-নিৰ্মাণৰ পদ্ধতি সলনি হয়। অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাট্যস্মৃতিৰ আধাৰত গগৈয়ে দিয়া বিৱৰণ অনুসৰি প্ৰাৰম্ভিক মঞ্চত বজাৰৰ পৰা কিনা জৰী-মখমল, দীঘল চোলা, গুণাৰ জিলমিল, মুকুট, কঁকালত লোৱা ঘাগৰা আৰু মুখৰ কাষলৈ বঢ়োৱা আঁকি লোৱা দাড়িয়ে ৰজা, বীৰ বা পৌৰাণিক চৰিত্ৰ বুজাইছিল; বজাৰত কিনা দাড়ি-গোঁফৰ ব্যৱহাৰত কেতিয়াবা চৰিত্ৰৰ মাজত দৃশ্যগত অসামঞ্জস্যও দেখা গৈছিল। পাছলৈ নাটকৰ চৰিত্ৰ আৰু সামাজিক পৰিৱেশৰ সৈতে মিলাই পোছাক বাছনি কৰাৰ প্ৰৱণতা বৃদ্ধি পায়; ইংৰাজী ধৰণৰ জৰীৰ অংগৰখাৰ সলনি সৰু আঁচলৰ হাত-পেটিকোট আৰু সতীৰ মুকুটৰ সলনি স্থানীয় অলংকাৰ ব্যৱহাৰৰ উল্লেখো পোৱা যায় (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ৯৩–৯৪)।

নাট্যসমাজ, জাতীয় চেতনা আৰু নতুন দৰ্শক

প্ৰাক্-স্বাধীনতাকালীন অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ বিস্তাৰৰ ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন নাট্যসমাজ, নাট্যমন্দিৰ, শিক্ষানুষ্ঠান আৰু স্থানীয় সাংস্কৃতিক সংগঠনৰ ভূমিকা বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। এই সংগঠনসমূহে নিয়মিত নাট্যাভিনয় আয়োজন কৰাৰ লগতে অভিনেতা, সংগীতশিল্পী আৰু মঞ্চকৰ্মীৰ বাবে অনুশীলনৰ ক্ষেত্ৰ সৃষ্টি কৰে। নাটক চাবলৈ নিয়মিতভাৱে সমবেত হোৱা দৰ্শক-সমাজো ইয়াৰ মাধ্যমেৰে গঢ় লৈ উঠে।

ঔপনিৱেশিক সময়ৰ শেষৰ ফালে ঐতিহাসিক আৰু জাতীয়তাবোধসম্পন্ন নাটকৰ জনপ্ৰিয়তা বৃদ্ধিৰ লগে লগে নাট্যমঞ্চ সামাজিক আৰু জাতীয় চেতনা প্ৰকাশৰো ক্ষেত্ৰ হৈ উঠে। নাটকৰ মাধ্যমেৰে অতীতৰ বীৰ চৰিত্ৰ, ঐতিহাসিক ঘটনা, সামাজিক সমস্যা আৰু স্বদেশ-চেতনা দৰ্শকৰ সন্মুখত উপস্থাপিত হয়। সামূহিক পৰিৱেশন-অভিজ্ঞতাই মঞ্চক জনজীৱনৰ সক্ৰিয় সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰত পৰিণত কৰে।

১৯৩৯ চনৰ শেষভাগত জৰাজীৰ্ণ কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ ভাঙি ৰাইজৰ দান-বৰঙণিৰে পুনৰ নিৰ্মাণ কৰা হয়; কিন্তু তাৰ পাছতে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ সময়ত বিমান-আক্ৰমণৰ সতৰ্কতামূলক ব্যৱস্থাৰ দায়িত্বত থকা চৰকাৰী সংস্থাই নাট্যগৃহটো দখল কৰাত মঞ্চসামগ্ৰীৰ ক্ষতি হয় আৰু নিয়মীয়া নাট্যচৰ্চা ব্যাহত হয়। ১৯৪৫ চনৰ পাছত পুনৰ নাট্যাভিনয় আৰম্ভ হয় আৰু ১৯৪৬ চনত সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তীৰ পৰিচালনাত প্ৰবীণ ফুকনৰ *মণিৰাম দেৱান* মঞ্চস্থ হয়; ১৯৪৭ চনৰ *লাচিত বৰফুকন*ৰ মঞ্চায়নো এই পুনৰ সক্ৰিয়তাৰ অংশ। স্বাধীনতাৰ দুৱাৰদলিত ঐতিহাসিক নাটকৰ এই মঞ্চায়নসমূহে জাতীয় আত্মপৰিচয় আৰু ৰাজনৈতিক চেতনাৰ সৈতে মঞ্চৰ সংযোগ স্পষ্ট কৰে (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ৯৮–৯৯, ১৩৪)।

এই সময়ছোৱাত গঢ় লৈ উঠা নাট্যদল আৰু নাট্যসমাজৰ আন এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ অৱদান আছিল প্ৰশিক্ষণৰ অনানুষ্ঠানিক ক্ষেত্ৰ সৃষ্টি কৰা। পৃথক নাট্যবিদ্যালয় বা সুসংগঠিত অভিনয়-প্ৰশিক্ষণৰ সুযোগ সীমিত থকা অৱস্থাত আখৰা নিজেই শিক্ষাৰ স্থান আছিল। জ্যেষ্ঠ অভিনেতাৰ পৰা কনিষ্ঠ অভিনেতাই সংলাপ, অংগী-ভংগী আৰু মঞ্চশৃংখলা শিকিছিল; সংগীতজ্ঞৰ পৰা গীত আৰু বাদ্যৰ ব্যৱহাৰ, মঞ্চকৰ্মীৰ পৰা দৃশ্যসজ্জা আৰু মঞ্চ-ব্যৱস্থাপনা আয়ত্ত কৰিছিল।

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধত স্থায়ী নাট্যসমাজৰ সমান্তৰালত যাত্ৰা, অপেৰা আৰু ভ্ৰমণশীল নাট্যদলৰো বিকাশ ঘটে। এই ভ্ৰমণশীল নাট্যপৰম্পৰাই মঞ্চ, অভিনেতা, সংগীত আৰু প্ৰযোজনাৰ সামগ্ৰী এক স্থানৰ পৰা আন স্থানলৈ লৈ গৈ নতুন দৰ্শক-ক্ষেত্ৰ সৃষ্টি কৰে; পৰৱৰ্তী ভ্ৰাম্যমাণ

থিয়েটাৰৰ সাংগঠনিক ইতিহাস বুজিবলৈ এই পূৰ্বসূৰী ধাৰাবোৰ বিশেষভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ।

এই ভ্ৰমণশীল ধাৰাত নাট্যাচাৰ্য ব্ৰজনাথ শৰ্মাৰ ভূমিকা বিশেষ। ভায়োলিনা বৰাৰ মতে ১৯২১ চনত তেওঁ অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰথম ভ্ৰমণশীল নাট্যদল আৰম্ভ কৰে (V. Borah, n.d.)। ১৯৩০ চনত গঠিত অসম কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টিয়ে সংগঠিত কোম্পানী হিচাপে ঠায়ে ঠায়ে প্ৰদৰ্শন কৰে আৰু ১৯৩৬ চনত দলটো ভাঙি যায় (Rajbanshi, 2022)। পাটগিৰিৰ মতে ব্ৰজনাথৰ প্ৰথম দলটোৱে মুকলি ঠাইত আৰু কোহিনুৰ অপেৰাই প্ৰেক্ষাগৃহত পৰিৱেশন কৰিছিল; দুয়োটা দলেই গোটেই নিশা চলা যাত্ৰাৰ সলনি প্ৰায় তিনি ঘণ্টাৰ ভিতৰতে প্ৰদৰ্শন সামৰিছিল (Patgiri, 2019)। ফণী শৰ্মাও ১৯৩০ চনত এই দলত যোগ দিয়ে (Boro, n.d.)। প্ৰদৰ্শনৰ স্থান আৰু সময়সীমাৰ এই পৰিৱৰ্তনে যাত্ৰাৰ পৰা আধুনিক মঞ্চৰীতিলৈ হোৱা ৰূপান্তৰৰ এটা স্পষ্ট দিশ দেখুৱায়।

অভিনেত্ৰীৰ ৰাজহুৱা মঞ্চত অংশগ্ৰহণো এই সময়ৰ নাট্য-ইতিহাসৰ উল্লেখযোগ্য পৰিৱৰ্তন। উপলব্ধ গৱেষণা অনুসৰি ব্ৰজনাথ শৰ্মাৰ অসম কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টিৰ ১৯৩৩ চনৰ ডুমডুমাৰ *মৰাণ জীয়ৰী* প্ৰযোজনাত নাৰীৰ মঞ্চাভিনয় এক গুৰুত্বপূৰ্ণ মাইলফলক। এই ঘটনাক একক “মুক্তিৰ মুহূৰ্ত” বুলি নেদেখি, সামাজিক বাধা, পেছাদাৰী নাট্যদল আৰু নতুন ৰাজহুৱা সংস্কৃতিৰ মাজেৰে নাৰী-অংশগ্ৰহণ ক্ৰমে বিস্তৃত হোৱা প্ৰক্ৰিয়াৰ অংশ হিচাপে দেখা উচিত।

গুৱাহাটীৰ ক্ষেত্ৰত ১৯৩৬ চনত সুন্দৰ সেৱী সংঘৰ *কল্যাণী* নাটকত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ পৰিচালনাত কল্যাণী ফুকনৰ অভিনয়ক জোনমণি গগৈয়ে নগৰখনৰ সহ-অভিনয়ৰ এক উল্লেখযোগ্য উদাহৰণ হিচাপে আলোচনা কৰিছে। অৱশ্যে এই ঘটনাক সমগ্ৰ অসমৰ প্ৰথম সহ-অভিনয় বুলি ধৰা উচিত নহয়; একেখন গৱেষণা-গ্ৰন্থত গোলাঘাটৰ ১৯১৩ চনৰ আগৰ উদাহৰণো আছে (গগৈ, ২০১৬)। স্বাধীনতাৰ পাছত গুৱাহাটী শিল্পী সংঘৰ ১৯৪৯ চনৰ *ছাহজাহান* আৰু ১৯৫০ চনৰ *প্ৰতিবাদ*ৰ দৰে প্ৰযোজনাত এই ধাৰা অব্যাহত থাকে।

মঞ্চত নাৰীৰ প্ৰৱেশৰ প্ৰশ্নটো প্ৰেক্ষাগৃহত নাৰী দৰ্শকৰ স্থানৰ প্ৰশ্নৰ সৈতেও জড়িত। অজিত পাটোৱাৰীৰ বিৱৰণ অনুসৰি গুৱাহাটীৰ কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ, পাণবজাৰৰ আৰ্য নাট্যমঞ্চ আৰু অস্থায়ী যাত্ৰা-পেণ্ডেলত ১৯৪৭ চনলৈকে মহিলা আৰু শিশু দৰ্শক সুকীয়াকৈ বহিছিল আৰু সাধাৰণতে নাৰী চৰিত্ৰত ডেকা ল’ৰাই অভিনয় কৰিছিল (Patowary, n.d.)। যোৰহাট থিয়েটাৰৰ মঞ্চত ১৯৩৭ চনত সহ-অভিনয় আৰম্ভ হয়; তাত প্ৰথম অভিনেত্ৰী আছিল গুণবালা গগৈ (Jorhat District Administration, n.d.)। গোলাঘাট, ডুমডুমা, গুৱাহাটী আৰু যোৰহাটৰ এই চনবোৰে দেখুৱায় যে সহ-অভিনয় সকলো ঠাইতে একে

সময়তে গৃহীত হোৱা নাছিল; ঠাই আৰু নাট্যদলভেদে ই বিভিন্ন সময়ত আৰম্ভ হৈছিল।

প্ৰাক্-স্বাধীনতাৰ নাট্যপৰিৱেশনৰ ঐতিহাসিক তাৎপৰ্য

ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ অস্থায়ী মঞ্চৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধৰ স্থায়ী নাট্যমন্দিৰ, বৈদ্যুতিক আলোকসম্পাত, সংগঠিত নাট্যসমাজ আৰু অধিক সচেতন মঞ্চৰীতিলৈ হোৱা যাত্ৰাই অসমীয়া আধুনিক নাট্যপৰিৱেশনৰ ভিত্তি নিৰ্মাণ কৰে। *কানীয়াৰ কীৰ্তন*ৰ শিৱসাগৰৰ অস্থায়ী মঞ্চ, নগাঁৱৰ *বঙাল বঙালনী*, গুৱাহাটীত ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ *সীতাহৰণ* আৰু *বাৰণ বধ*ৰ প্ৰযোজনা, তেজপুৰৰ বাণ থিয়েটাৰ, বৈদ্যুতিক পোহৰৰ ব্যৱহাৰ আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যচিন্তা—এই সকলো ঘটনাই আধুনিক অসমীয়া মঞ্চৰ নিৰ্মাণ-প্ৰক্ৰিয়াটো স্পষ্ট কৰে।

১৯৪৭ চনত ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ সময়লৈ অসমত আধুনিক নাট্যপৰিৱেশনৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় কেইবাটাও ভিত্তি ইতিমধ্যে গঢ় লৈ উঠিছিল—নাট্যকাৰ আৰু নাট্যপাঠৰ এক বিস্তৃত ভঁৰাল, স্থায়ী আৰু অস্থায়ী মঞ্চ, নাট্যসমাজ আৰু নাট্যদল, অভিনয়ৰ অভিজ্ঞতা, সংগীত আৰু দৃশ্যসজ্জাৰ মঞ্চীয় প্ৰয়োগ, আলোকসম্পাতৰ প্ৰযুক্তিগত ব্যৱহাৰ আৰু নাটক চোৱা এক সামাজিক দৰ্শক-সংস্কৃতি। এই ভিত্তিৰ ওপৰতেই স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাট্যচৰ্চা অধিক বিস্তৃত আৰু বৈচিত্ৰ্যময় হৈ উঠে।

অষ্টম অধ্যায়

স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱেশন (বিংশ শতিকাৰ শেষলৈকে)

স্বৰাজোত্তৰ পৰিৱেশ আৰু অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ নতুন গতি

১৯৪৭ চনত ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ পাছত অসমৰ সামাজিক, ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক জীৱনত যি ব্যাপক পৰিৱৰ্তন আৰম্ভ হয়, অসমীয়া নাট্যচৰ্চাও তাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ নাথাকে। প্ৰাক্-স্বাধীনতাৰ সময়ত গঢ় লৈ উঠা নাট্যমঞ্চ, নাট্যসমাজ, অভিনয়-পৰম্পৰা আৰু দৰ্শক-সংস্কৃতিৰ ভিত্তিৰ ওপৰত স্বৰাজোত্তৰ কালৰ নাট্যচৰ্চা আগবাঢ়ে; কিন্তু নতুন সময়ৰ অভিজ্ঞতাই নাটকৰ বিষয়, অভিনয়, পৰিচালনা, মঞ্চ-ব্যৱস্থা আৰু নাট্যসংগঠনৰ ক্ষেত্ৰত নতুন প্ৰয়োজন সৃষ্টি কৰে।

স্বাধীনতাৰ আশা আৰু বাস্তৱতাৰ মাজৰ ব্যৱধান, সামাজিক অসমতা, মধ্যবিত্ত জীৱনৰ সংকট, ৰাজনৈতিক অস্থিৰতা, মূল্যবোধৰ পৰিৱৰ্তন, নগৰায়ণ, শিক্ষাৰ বিস্তাৰ আৰু নতুন বিশ্বদৃষ্টিয়ে অসমীয়া নাটক আৰু তাৰ পৰিৱেশনক ক্ৰমে অধিক সমসাময়িক কৰি তোলে। সামাজিক নাটকৰ সুঁতি অধিক শক্তিশালী হয় আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকত বিকশিত বাস্তৱবাদী প্ৰৱণতাই নতুন সামাজিক পৰিৱেশত অধিক বিস্তৃতি লাভ কৰে।

স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ অন্যতম প্ৰধান বৈশিষ্ট্য আছিল অপেছাদাৰী বা চৌখিন নাট্যচৰ্চাৰ ব্যাপক বিস্তাৰ। গুৱাহাটী, তেজপুৰ, নগাঁও, যোৰহাট, ডিব্ৰুগড়, শিৱসাগৰ, গোলাঘাট, বৰপেটা, নলবাৰী, মঙলদৈ, লখিমপুৰ, তিনিচুকীয়া আৰু আন বহু নগৰ-মফচলত নাট্যদল, সাংস্কৃতিক সংঘ, ক্লাব, শিক্ষানুষ্ঠান আৰু স্থানীয় সংগঠনে নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ ধৰে। “অপেছাদাৰী”

শব্দটোৱে ইয়াৰ শিল্পমান নিম্ন আছিল বুলি নুবুজায়; অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ বহু গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰু নতুন অভিনেতা-পৰিচালকৰ বিকাশ এই ক্ষেত্ৰখনতেই ঘটিছিল।

এই অপেছাদাৰী নাট্যসংগঠনবোৰৰ বহুতৰে আয়ুস দীঘলীয়া। ১৯৫০ চনত প্ৰতিষ্ঠিত জামুগুৰিহাটৰ বাপুজী ভৱন নাট্য সমাজে ২০২৫ চনৰ ডিচেম্বৰত প্লেটিনাম জয়ন্তী বৰ্ষত ভৰি দিয়ে (The Sentinel, 2025a); ১৯৫৬ চনত নগাঁও কলামন্দিৰ প্ৰতিষ্ঠিত হয় (The Assam Tribune, n.d.-h); ১৯৭৬ চনত পবিত্ৰ কুমাৰ ডেকাই "ঐক্যতান" গঠন কৰে (Deka, 2025)। প্ৰজন্মৰ পাছত প্ৰজন্ম ধৰি চলি অহা এনে দলৰ নিয়মীয়া প্ৰযোজনা, প্ৰতিযোগিতা আৰু সমাৰোহেই স্বৰাজোত্তৰ মঞ্চক জীয়াই ৰাখে।

গণনাট্য আন্দোলন আৰু সংগঠিত নাট্যক্ষেত্ৰ

স্বৰাজোত্তৰ অসমৰ নাট্যচৰ্চাত ভাৰতীয় গণ নাট্য সংঘ (IPTA)-ৰ অসম শাখা আৰু গণমুখী সাংস্কৃতিক আন্দোলনৰ ভূমিকাও উল্লেখযোগ্য। ১৯৪৭ চনৰ পৰাই অসমত IPTA-সংলগ্ন সাংস্কৃতিক কাৰ্যকলাপ সংগঠিত ৰূপে সক্ৰিয় হয় আৰু হেমাংগ বিশ্বাস, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, ভূপেন হাজৰিকা আদি বিভিন্ন সময়ত এই বৃহত্তৰ সাংস্কৃতিক পৰিসৰৰ সৈতে জড়িত থাকে। গীত, নাটক, দলীয় পৰিৱেশন আৰু সাংস্কৃতিক অভিযাত্ৰাৰ মাধ্যমেৰে সমাজৰ বিস্তৃত অংশৰ সৈতে নাট্য-সংস্কৃতিৰ পোনপটীয়া সম্পৰ্ক স্থাপন কৰাৰ এই প্ৰয়াসে স্বৰাজোত্তৰ অসমৰ গণমুখী নাট্যচেতনা আৰু সংগঠিত সাংস্কৃতিক কৰ্মৰ বিকাশত এক ঐতিহাসিক স্তৰ গঢ়ে। এই ইতিহাসৰ বিস্তৃত মূল্যায়নৰ বাবে সংগঠনৰ নথি, সমসাময়িক সংবাদ-উৎস, স্মৃতিকথা আৰু অংশগ্ৰহণকাৰীৰ সাক্ষ্য একেলগে বিবেচনা কৰা প্ৰয়োজন।

এই আন্দোলনৰ সাংগঠনিক যাত্ৰাৰ কেইটামান মাইলৰ খুঁটি নথিত পোৱা যায়। ১৯৪৭ চনত শিলচৰত অসম IPTA-ৰ প্ৰথম সন্মিলনত প্ৰায় দুশ প্ৰতিনিধি উপস্থিত আছিল আৰু ১৯৪৯ চনত ডিব্ৰুগড়ত দ্বিতীয় সন্মিলন অনুষ্ঠিত হয়। হেমাংগ বিশ্বাস আৰু ভূপেন হাজৰিকাৰ মূল উদ্যোগত ১৯৫৫ চনত গুৱাহাটীত আন এখন সন্মিলন অনুষ্ঠিত হয়; ৰংগিলী বিশ্বাসে ইয়াক সংগঠনটোৰ আটাইতকৈ মৰ্যাদাপূৰ্ণ আৰু সফল সন্মিলন বুলি অভিহিত কৰিছে। ১৯৬০ চনৰ ভাষাগত অশান্তিৰ পাছত IPTA-ৰ এটা শান্তি-দলে ২৭ আগষ্টত শ্বিলঙত প্ৰথম অনুষ্ঠান কৰে আৰু প্ৰায় এমাহ ধৰি ভ্ৰমণ কৰি ছেপ্টেম্বৰত তেজপুৰ পায় (R. Biswas, 2017)। গীত, নাটক আৰু দলীয় পৰিৱেশন লৈ ঠায়ে ঠায়ে ঘূৰি ফুৰা

এনে দলে সামাজিক সংকটৰ সময়ত মঞ্চক ৰাইজৰ মাজলৈ লৈ যোৱাৰ এক আৰ্হি গঢ়ি তোলে।

একেদৰে ১৯৫৯ চনত অসম নাট্য সন্মিলনৰ গঠন অসমৰ অপেছাদাৰী আৰু একাংকিকা-কেন্দ্ৰিক নাট্যচৰ্চাক ৰাজ্যিক সাংগঠনিক মঞ্চৰ সৈতে সংযুক্ত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ। বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ নেতৃত্বৰ সৈতে জড়িত এই প্ৰাথমিক পৰ্বটোৱে বিভিন্ন শাখা, নাট্য-সন্মিলন, প্ৰতিযোগিতা, আলোচনা আৰু প্ৰকাশনমূলক উদ্যোগৰ মাধ্যমেৰে অসমৰ বহু অঞ্চলৰ নাট্যকৰ্মীক এক বৃহত্তৰ নাট্য-জালৰ ভিতৰত আনিবলৈ সহায় কৰে। সেয়ে স্বৰাজোত্তৰ নাট্য-ইতিহাসক কেৱল পৃথক নাট্যদল বা পৰিচালকৰ ইতিহাস হিচাপে নাচাই গণনাট্য আন্দোলন, নাট্য-সন্মিলন আৰু সংগঠিত সাংস্কৃতিক নেটৱৰ্কৰ ইতিহাস হিচাপেও পঢ়া প্ৰয়োজন।

সন্মিলনৰ লগতে একাংকিকা প্ৰতিযোগিতাই এই সময়ৰ অপেছাদাৰী মঞ্চক নিয়মীয়া কাম দিছিল। চতিয়া নাট্য সমাজৰ ৰাজ্যিক পৰ্যায়ৰ একাংকিকা প্ৰতিযোগিতা বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ মৃত্যুৰ বছৰ ১৯৬৯ চনত আৰম্ভ হয় (The Sentinel, 2025b)। "জ্যোতিৰূপা"ৰ একাংকিকা প্ৰতিযোগিতাই ২০২০ চনত ৪১তম বৰ্ষত ভৰি দিয়ে (The Assam Tribune, n.d.-e); আশীৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে এই প্ৰতিযোগিতাত "ঐক্যতান"ৰ এখন প্ৰযোজনাই শ্ৰেষ্ঠ প্ৰযোজনা আৰু শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালনাৰ বঁটা লাভ কৰে (Deka, 2025)। একাংকিকাৰ সীমিত সময়, সহজে কঢ়িয়াব পৰা মঞ্চসজ্জা আৰু প্ৰযোজনা, পৰিচালনা, অভিনয় আদিৰ সুকীয়া বঁটাই এই নাটকবোৰক এক নিজস্ব গঢ় দিছিল; পৰিচালনাক এক সুকীয়া কৃতিত্ব হিচাপে চিনি পোৱাৰ অভ্যাসো এনে প্ৰতিযোগিতাৰ জৰিয়তে বহুলভাৱে গঢ় লৈ উঠে।

পৰিচালক, অভিনেতা আৰু নতুন মঞ্চভাষা

স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ এটা মৌলিক পৰিৱৰ্তন হৈছে পৰিচালকৰ ভূমিকা ক্ৰমে অধিক সৃষ্টিশীল আৰু স্বতন্ত্ৰ হৈ উঠা। নাট্যপাঠ অনুসৰি অভিনেতাক মঞ্চত সংগঠিত কৰাৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি পৰিচালক নাট্যপাঠৰ ব্যাখ্যাকাৰী আৰু সামগ্ৰিক পৰিৱেশন-পাঠৰ নিৰ্মাতা হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। নাট্যকাৰৰ লিখিত পাঠ একে থাকিলেও মঞ্চত তাৰ দৃশ্যমান আৰু শ্ৰব্য ৰূপ কিদৰে গঢ় লৈ উঠিব, অভিনেতাৰ শৰীৰ আৰু কণ্ঠ কেনেদৰে ব্যৱহৃত হ'ব, পোহৰ-শব্দ-দৃশ্যসজ্জা কেনেদৰে অৰ্থ নিৰ্মাণত অংশ ল'ব—এই সিদ্ধান্তসমূহত পৰিচালকৰ সৃষ্টিশীল ভূমিকা বৃদ্ধি পায়।

এই পৰিৱৰ্তনৰ সৈতে অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰতো নতুন সচেতনতা সৃষ্টি হয়। সামাজিক বাস্তৱবাদী নাটকৰ বিস্তাৰৰ লগে লগে কথোপকথনৰ স্বাভাৱিকতা, শৰীৰী আচৰণ, নীৰৱতা, প্ৰতিক্ৰিয়া আৰু চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্বিক অৱস্থাৰ প্ৰতি অধিক মনোযোগ দিয়া হয়। কিন্তু অসমীয়া অভিনয় বাস্তৱবাদী ধাৰাতেই সীমাবদ্ধ হৈ নাথাকে; এবছাৰ্ড, মহাকাব্যিক আৰু লোককলাধৰ্মী নাট্যচৰ্চাৰ আগমনৰ লগে লগে অভিনেতাৰ শৰীৰ আৰু কণ্ঠৰ ব্যৱহাৰো নাট্যশৈলী অনুসৰি সলনি হয়।

এই সময়ছোৱাত অভিনেতা-প্ৰশিক্ষণৰ প্ৰয়োজনীয়তা সম্পৰ্কেও সচেতনতা বৃদ্ধি পায়। কণ্ঠ, উচ্চাৰণ, শৰীৰ, গতি, ছন্দ, মনঃসংযোগ, সহ-অভিনেতাৰ সৈতে সম্পৰ্ক আৰু মঞ্চস্থানৰ সচেতন ব্যৱহাৰ—এই সকলো দিশ ক্ৰমে নাট্যচৰ্চাৰ অংশ হৈ উঠে। নাট্যদলৰ আখৰা নিজেই বহু ক্ষেত্ৰত প্ৰশিক্ষণৰ ক্ষেত্ৰ আছিল; পৰৱৰ্তী সময়ত কৰ্মশালা আৰু সংগঠিত নাট্য-প্ৰশিক্ষণৰ ধাৰা বৃদ্ধি পোৱাত এই প্ৰক্ৰিয়া অধিক পদ্ধতিগত হয়।

বেতাৰো এই সময়ত অভিনেতাৰ কণ্ঠ-শিক্ষাৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ক্ষেত্ৰ হৈ পৰে। ১৯৪৮ চনৰ ১ জুলাইত অল ইণ্ডিয়া ৰেডিঅ'ৰ শ্বিলং–গুৱাহাটী কেন্দ্ৰ আৰম্ভ হয়; গুৱাহাটীৰ ষ্টুডিঅ' আছিল উজানবজাৰৰ কমিচনাৰৰ বঙলাত (Northeast Now, 2019b)। বেতাৰ-নাটকত শ্ৰোতাই অভিনেতাক নেদেখে; উচ্চাৰণ, কণ্ঠৰ উঠা-নমা, বিৰতি আৰু শব্দ-প্ৰভাৱৰ জৰিয়তেহে চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতি গঢ়িব লাগে। অভিনেত্ৰী বীণা প্ৰসাদে কেন্দ্ৰটো আৰম্ভ হোৱাৰ সময়ৰ পৰাই সাতশৰো অধিক বেতাৰ-নাটকত অভিনয় কৰে আৰু ১৯৭২ চনত দুলাল ৰয়ৰ *প্ৰেয়সী*ৰে মঞ্চলৈ আহে (The Assam Tribune, n.d.-a)। ১৯৬২ চনত কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই আকাশবাণী গুৱাহাটীত নাট্য-প্ৰযোজকৰ দায়িত্ব লৈ "নাট চ'ৰা"ৰ জৰিয়তে ধ্ৰুপদী অসমীয়া নাটক বেতাৰত পুনৰ পৰিৱেশন কৰে (Deka, 2024)। বেতাৰ আৰু মঞ্চৰ মাজত শিল্পীৰ এই আহ-যাহে অসমীয়া অভিনয়ত কণ্ঠৰ ব্যৱহাৰক অধিক সচেতন কৰি তোলে।

কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য, দুলাল ৰয়, ৰত্ন ওজা, নীলু চক্ৰৱৰ্তী, নয়ন প্ৰসাদ, নৰেন পাটগিৰি, অৰিনাশ শৰ্মা, ইন্দ্ৰ বণিয়া, প্ৰাঞ্জল শইকীয়া, বাহাৰুল ইছলাম, ভাগীৰথী, অনুপ হাজৰিকা আৰু পাকিজা বেগমকে ধৰি বহু নাট্যকৰ্মীৰ কামত এই পৰিচালককেন্দ্ৰিক সৃষ্টিশীলতাৰ বিভিন্ন ৰূপ দেখা যায়। এই ইতিহাস কেইজনমান ব্যক্তিৰ কৃতিত্বৰ একৰৈখিক ইতিহাস নহয়; অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত বিভিন্ন প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মীৰ সমান্তৰাল সাধনাই ক্ষেত্ৰখনক বিকশিত কৰিছে।

এই প্ৰজন্মৰ কেইজনমান পৰিচালকৰ প্ৰশিক্ষণৰ পটভূমিয়েও মঞ্চভাষাৰ পৰিৱৰ্তন বুজাত সহায় কৰে। কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই লণ্ডনৰ নিউ এৰা

একাডেমীৰ পৰা ১৯৬০ চনত ডিপ্ল'মা লাভ কৰি সেই বছৰতে "অসম নেচনেল থিয়েটাৰ" গঠন কৰে (Deka, 2024; A. Gogoi, 2024); ষাঠিৰ দশকৰ মাজভাগত অৰুণ শৰ্মাৰ সৈতে তেওঁ "অসম জাতীয় নাট্যশালা আন্দোলন সমিতি" আৰম্ভ কৰে (Deka, 2024)। দুলাল ৰয়ে ১৯৬৩ চনত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ত নাম লগাই ১৯৬৬ চনত পৰিচালনাৰ ডিপ্ল'মা লাভ কৰে আৰু ১৯৭৫ চনত সাংস্কৃতিক পৰিক্ৰমা সঞ্চালকালয়ৰ নাট্য শাখাৰ প্ৰযোজক হয়। ১৯৭৬ চনত তেওঁৰ পৰিচালনাত অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত একেৰাহে ন দিন মঞ্চস্থ হয় (Deka, 2026)। এখন পৰীক্ষামূলক নাটকৰ এনে একেৰাহে প্ৰদৰ্শনে দেখুৱায় যে নতুন মঞ্চভাষাৰ বাবেও গুৱাহাটীত এক নিয়মীয়া দৰ্শক-সমাজ গঢ় লৈ উঠিছিল।

বাস্তৱবাদৰ পৰা নতুন নাট্যধাৰালৈ

স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনত বাস্তৱবাদ এক শক্তিশালী ধাৰা হৈ থাকিলেও বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত অসমীয়া নাট্যকৰ্মী বিশ্বনাট্যৰ বিভিন্ন নতুন চিন্তা আৰু পৰিৱেশন-পদ্ধতিৰ সৈতে পৰিচিত হয়। এপিক থিয়েটাৰ, এবছাৰ্ড নাট্যধাৰা, অভিব্যক্তিবাদ, এৰিনা নাটক, অংশগ্ৰহণমূলক থিয়েটাৰ, তৃতীয় থিয়েটাৰ, আচাৰভিত্তিক থিয়েটাৰ, থিয়েটাৰ অব ৰুটছ্-সংশ্লিষ্ট লোককলাধৰ্মী নাট্যচৰ্চা আৰু গ্ৰুপ থিয়েটাৰৰ দৰে ধাৰণা অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ আলোচনাত প্ৰৱেশ কৰে।

এই নতুন নাট্যধাৰাসমূহৰ তাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য তৃতীয় অধ্যায়ত ইতিমধ্যে আলোচনা কৰা হৈছে। ইয়াত প্ৰয়োজনীয় প্ৰশ্ন হৈছে—এইবোৰে অসমীয়া পৰিৱেশনক কেনেদৰে প্ৰভাৱিত কৰিলে। এপিক নাট্যচিন্তাই দৰ্শকক নাট্যঘটনাৰ প্ৰতি সমালোচনামূলক দূৰত্বত ৰাখিবলৈ নতুন উপায় দেখুৱালে; এবছাৰ্ড নাট্যধাৰাই প্ৰচলিত কাহিনী, চৰিত্ৰ-নিৰ্মাণ আৰু স্বাভাৱিক সংলাপৰ সীমা ভাঙি নীৰৱতা, পুনৰাবৃত্তি আৰু অস্তিত্বগত সংকটক মঞ্চভাষাৰ অংশ কৰি তুলিলে। থিয়েটাৰ অব ৰুটছ্-সংশ্লিষ্ট লোককলাধৰ্মী নাট্যচৰ্চাই অসমৰ নিজস্ব গীত, নৃত্য, কথকতা, মুখা, বাদ্য আৰু লোকাভিনয়ক আধুনিক নাটকৰ সৈতে নতুন সম্পৰ্কত চোৱাৰ সুযোগ সৃষ্টি কৰিলে।

অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ*ৰ দৰে নাটক অসমীয়া নাট্যপাঠ আৰু মঞ্চত এবছাৰ্ডধৰ্মী অভিজ্ঞতাৰ সম্ভাৱনা মুকলি কৰাৰ ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য। ১৯৭৬ চনত দুলাল ৰয়ৰ পৰিচালনাত হোৱা এই নাটকৰ মঞ্চায়ন আধুনিক অসমীয়া পৰিচালনা-পদ্ধতিৰ আলোচনাত বিশেষ স্থান লাভ কৰিছে; ইয়াৰ মঞ্চগঠনৰ কথা এই

অধ্যায়ৰ পৰৱৰ্তী অংশত আলোচনা কৰা হৈছে। এই উদাহৰণে নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালকৰ সৃষ্টিশীল সম্পৰ্কৰো এটা নতুন পৰ্যায় নিৰ্দেশ কৰে—লিখিত নাটকখন পৰিচালকৰ ব্যাখ্যা, অভিনেতাৰ শৰীৰ আৰু মঞ্চৰ দৃশ্য-শ্ৰব্য ভাষাৰ মাধ্যমেৰে নতুন শিল্পৰূপ লাভ কৰে।

অসমীয়ালৈ ভাৰতীয় আৰু বিদেশী নাটকৰ অনুবাদ আৰু অভিযোজনেও এই সময়ত পৰিৱেশন-ভাষাৰ বিস্তাৰত ভূমিকা পালন কৰে। মলিয়েৰ, জাঁ-পল ছাৰ্ত্ৰ, বেকেট, ইবচেন, ব্ৰেখট, চেখভ, পিৰানডেল্লো, গিৰীশ কৰ্ণাড, মোহন ৰাকেশ, বিজয় তেণ্ডুলকাৰ, বাদল চৰকাৰ আদি নাট্যকাৰৰ নাটক অনুবাদ বা অভিযোজনৰ মাধ্যমেৰে অসমীয়া অভিনেতা, পৰিচালক আৰু দৰ্শক ভিন্ন নাট্যগঠন, চৰিত্ৰ-নিৰ্মাণ, অভিনয়-পদ্ধতি আৰু দাৰ্শনিক প্ৰশ্নৰ সৈতে প্ৰত্যক্ষ মঞ্চীয় সম্পৰ্ক স্থাপন কৰিবলৈ সক্ষম হয়।

নিৰ্বাচিত প্ৰযোজনা : গুৱাহাটীৰ মঞ্চৰ অভিজ্ঞতা

স্বৰাজোত্তৰ পৰিৱেশনৰ ওপৰৰ আলোচনা গুৱাহাটীৰ কেইখনমান নথিভুক্ত প্ৰযোজনাৰ জৰিয়তে অধিক স্পষ্টকৈ বুজিব পাৰি। এই উদাহৰণসমূহ সমগ্ৰ অসমৰ প্ৰতিনিধি নহয়; কিন্তু নগৰখনৰ অপেছাদাৰী দল, প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু পৰিচালকৰ কামৰ মাজেৰে মঞ্চভাষাৰ পৰিৱৰ্তন কেনেকৈ ঘটিছিল, সেয়া ইয়াৰ পৰা ধৰা পৰে। ১৯৫২ চনত "কামৰূপ নাট্য সমিতি"ৰ প্ৰযোজনাত মঞ্চস্থ সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তীৰ *অভিমানত* অতীতৰ ঘটনা বৰ্তমান দৃশ্যৰ মাজলৈ ঘূৰাই অনাৰ কৌশল ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল; ১৯৫৫ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ গুৱাহাটী অধিৱেশনত প্ৰবীণ ফুকনৰ *মণিৰাম দেৱান* মুকলি মঞ্চত প্ৰদৰ্শিত হয় (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১০২–১০৪)। ১৯৫৪ চনৰ জুনত উজানবজাৰৰ একাংশ যুৱকে দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ *চাকনৈয়া* নাটকখন *জীৱনৰ পচোৱা* নামেৰে কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰত মঞ্চস্থ কৰে; নীপ বৰুৱা আৰু উপেন্দ্ৰজিৎ শৰ্মাই ইয়াৰ পৰিচালনা কৰিছিল। এই প্ৰযোজনাৰ বাবে গোট খোৱা যুৱকসকলেই পাছলৈ "নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছ"ক স্থায়ী ৰূপ দিয়ে; ১৯৮৮ চনৰ পৰা দলটোৱে মহেন্দ্ৰ কুমাৰ স্মৃতি দ্বিবাৰ্ষিক একাংক নাট্য প্ৰতিযোগিতা, শিশু-নাট আৰু নাট-সমাৰোহৰ জৰিয়তে নতুন শিল্পীক সুযোগ দি আহিছে (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১৩৭–১৪০)।

পৰীক্ষামূলক মঞ্চচিন্তাৰ এটা উল্লেখযোগ্য উদাহৰণ ১৯৬৭ চনত কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ পৰিচালনাত মঞ্চস্থ অৰুণ শৰ্মাৰ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য*। ইয়াত বিভিন্ন আকৃতিৰ মঞ্চবেদী, প্ৰতীকী দৃশ্যসজ্জা, পোহৰ-ছাঁৰ খেল আৰু শৈলীবদ্ধ অভিনয়ৰ পৰিকল্পনা কৰা হৈছিল; কিন্তু আৰ্থিক আৰু কাৰিকৰী সীমাবদ্ধতাৰ

বাবে সকলো পৰিকল্পনা ৰূপায়ণ কৰিব পৰা নগ'ল (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১০২–১০৪)। এই অভিজ্ঞতাই দেখুৱায় যে নতুন নান্দনিক চিন্তা সফল হ'বলৈ নাট্যপাঠ আৰু পৰিচালকৰ উদ্দেশ্যৰ লগতে মঞ্চসামগ্ৰী, দক্ষ কৰ্মী আৰু প্ৰস্তুতিৰ সময়ো প্ৰয়োজন।

দুলাল ৰয়ৰ পৰিচালনাত বিশ্বনাটকৰ অভিযোজন, এবছাৰ্ডধৰ্মী অনুসন্ধান আৰু লোক-পৰিৱেশনৰ নতুন ব্যৱহাৰ একেলগে দেখা যায়। ১৯৭২ চনত "নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্ছ"ৰ প্ৰযোজনাত তেওঁ বাৰ্নাৰ্ড শ্ব'ৰ *পিগমেলিয়নৰ* অসমীয়া অভিযোজন *প্ৰেয়সী* মঞ্চস্থ কৰে; প্ৰযোজনাটোৱে দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য প্ৰতিযোগিতাত কেইবাটাও বঁটা লাভ কৰে। ১৯৭৬ চনত তেওঁ অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* আৰু অতুল বৰদলৈৰ *বৃক্ষৰ খোজ* পৰিচালনা কৰে। *আহাৰত* ঘৰৰ বাস্তৱ আৰ্হিৰ পৰিৱৰ্তে বৃত্ত, বিভিন্ন মঞ্চবেদী আৰু স্তম্ভ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল; পোহৰ, নীৰৱতা আৰু আৱহসংগীতে মানুহৰ বিচ্ছিন্নতা আৰু অসংগতিৰ অনুভৱ প্ৰকাশ কৰিছিল। *বৃক্ষৰ খোজত* মাছমৰীয়া সমাজৰ সংগীত আৰু ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিৰ সম্পৰ্ক মঞ্চত সংগঠিত কৰা হয় (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১০৫–১০৮)। ১৯৮০ চনৰ অক্টোবৰৰ শেষৰ দুদিনত মঞ্চস্থ কৰা সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ *মহাৰাজাত* তেওঁ ওজাপালিৰ কথন আৰু অভিনয়-পদ্ধতিক আধুনিক নাট্যগঠনৰ সৈতে যুক্ত কৰে। হাততোলী ব্যৱস্থাৰে দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ দূৰত্ব কমোৱাৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল, অভিনেতা দৰ্শকৰ মাজলৈ আহিছিল আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ বিভিন্ন অংশৰ পৰা পোহৰ নিক্ষেপ কৰা হৈছিল; একেটা বেদীয়েই পোহৰৰ ভিন্ন বিন্যাসৰ সহায়ত ৰাজআসন, ৰাজপথ, অন্তঃপুৰ বা প্ৰাচীৰৰ ৰূপ লৈছিল (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১০৮–১১১)। মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *জন্মৰ* মঞ্চায়নতো বিভিন্ন উচ্চতাৰ মঞ্চবেদী, অগতানুগতিক পোহৰ আৰু সংগীতৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়।

১৯৭৪ চনত "নক্সা নাট্য পৰিষদ"ৰ *মা* প্ৰযোজনাই সামাজিক-ৰাজনৈতিক বিষয় আৰু দলীয় মঞ্চকামৰ সম্পৰ্ক আন এটা দিশলৈ আগবঢ়ায়। গৰ্কীৰ আখ্যানৰ ব্ৰেখটীয় নাট্যৰূপৰ এই অসমীয়া অভিযোজন কৰিছিল পবিত্ৰ কুমাৰ ডেকাই; পৰিচালনা কৰিছিল ৰত্ন ওজাই, পৰামৰ্শদাতা আছিল কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য আৰু সংগীত দিছিল ভূপেন হাজৰিকাই। জিলা পুথিভঁৰালৰ মঞ্চত হোৱা এই প্ৰযোজনাৰ কৃতিত্ব কেৱল এগৰাকী পৰিচালকৰ নামত সীমাবদ্ধ নহয়; অভিযোজক, সংগীতকাৰ, অভিনেতা আৰু কাৰিকৰী সহকৰ্মীৰ সমবায়ী শ্ৰমেই ইয়াৰ ৰাজনৈতিক বক্তব্যক মঞ্চত প্ৰকাশযোগ্য কৰি তুলিছিল। প্ৰযোজনাটো চাৰি নিশা মঞ্চস্থ হৈছিল (Deka, 2025)।

আশীৰ দশকত নতুন দল গঠনৰ প্ৰক্ৰিয়াও মঞ্চভাষাৰ পৰিৱৰ্তনৰ সৈতে জড়িত। "প্ৰগতি শিল্পী সংঘ"ত বিদ্যু চক্ৰৱৰ্তীয়ে হিন্দীৰ পৰা অনুবাদ কৰা নাটক

প্ৰস্তুত কৰাক লৈ হোৱা মতান্তৰৰ পাছত একাংশ যুৱ নাট্যকৰ্মীয়ে গঠন কৰা "সূৰ্য"ই ১৯৮৫ চনৰ পূৰ্ণাংগ নাট্য প্ৰতিযোগিতাত নীলু চক্ৰৱৰ্তীৰ পৰিচালনাত অৰুণ শৰ্মাৰ *কুকুৰনেচীয়া মানুহ* মঞ্চস্থ কৰে। বিদ্যু চক্ৰৱৰ্তী, নবীন গগৈ, প্ৰেম প্ৰসাদ, তপন তালুকদাৰ, সঞ্জীৱ হাজৰিকা, নয়ন প্ৰসাদ আৰু তপন দাস আদি আছিল দলটোৰ প্ৰতিষ্ঠাকালীন কৰ্মী। ১৯৮৭ চনত দলটোৱে বাদল চৰকাৰৰ নাটকৰ অসমীয়া অভিযোজন মঞ্চস্থ কৰে আৰু ১৯৮৯ চনত গৌৰী সদনৰ এটা ডাঙৰ কোঠাক অন্তৰংগ নাট্যগৃহৰ ৰূপ দি "অন্তৰংগ এসন্ধ্যা"ৰ আয়োজন কৰে, যাৰ কথা চতুৰ্থ অধ্যায়ত আলোচনা কৰা হৈছে (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১১৬, ১৪০–১৪২)।

নাৰী নাট্যকৰ্মীৰ পৰিচালনা আৰু দৃশ্য-পৰিকল্পনাৰ ভূমিকাও এই সময়ত স্পষ্ট হয়। ১৯৯৮ চনত হোমেন বৰগোহাঞিৰ উপন্যাস *মৎস্যগন্ধাৰ* নাট্যৰূপ *মেনকা* মঞ্চস্থ হয়; নাট্যৰূপ দিছিল জীমণি চৌধুৰী আৰু পাকিজা বেগমে, পৰিচালনা কৰিছিল পাকিজা বেগমে। এটা বৃত্তাকাৰ জাল আৰু নদীৰ পাৰৰ ঘৰৰ প্ৰতীকী গঠন আছিল দৃশ্যসজ্জাৰ কেন্দ্ৰ; লোকজীৱনৰ পৰা আহৰণ কৰা সংগীত আৰু প্ৰতীকী পোহৰ-ছাঁয়ে সীমিত মঞ্চসামগ্ৰীক অৰ্থবাহী কৰি তুলিছিল। ১৯৯৪ চনত নৰেন পাটগিৰিৰ ৰচনা আৰু পৰিচালনাৰ *ৰজা আহেত* মাছমৰীয়া জীৱনৰ চিত্ৰকেন্দ্ৰিক দৃশ্যপট, মঞ্চত আঁৰি থোৱা জাল, ছাঁ-পোহৰৰ পৰিৱেশ আৰু লোকসংগীতভিত্তিক আৱহসংগীতে সামাজিক প্ৰশ্নক দৃশ্যমান কৰে। ৰবিজিতা গগৈৰ পৰিচালনাত মাৰ্গাৰিট ডুৰাছৰ উপন্যাসৰ অভিযোজন *দেৱী পীঠ তেজতত* পৰিত্যক্ত ঘৰৰ প্ৰতীকী দৃশ্যসজ্জা আৰু পোহৰ-ছাঁৰ গতিয়ে নায়িকাৰ মানসিক জগত উন্মোচন কৰিছিল (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১১৩–১১৫)।

দৃশ্যভাষা, প্ৰযুক্তি আৰু স্থান-চেতনা

স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ পৰিৱৰ্তন মঞ্চসজ্জা, দৃশ্য-সংৰচনা, আলোকসম্পাত আৰু শব্দৰ ব্যৱহাৰত বিশেষভাৱে প্ৰতিফলিত হয়। প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ ভিতৰত বাস্তৱবাদী দৃশ্য নিৰ্মাণৰ বাবে আঁকা দৃশ্যপট, ঘৰৰ আভ্যন্তৰীণ সজ্জা, আচবাব আৰু মঞ্চ-সামগ্ৰীৰ ব্যৱহাৰ চলি থাকিলেও ক্ৰমে দৃশ্যসজ্জা অধিক প্ৰতীকী আৰু কাৰ্যকৰী হ'বলৈ ধৰে। সীমিত বস্তু, স্তৰ, মঞ্চস্থান, অভিনেতাৰ গতি আৰু পোহৰৰ মাধ্যমেৰেও স্থান আৰু অৰ্থ সৃষ্টি কৰিব পাৰি— এই উপলব্ধি শক্তিশালী হয়।

আলোকসম্পাতৰ ক্ষেত্ৰতো পোহৰ কেৱল অভিনেতাক দৃশ্যমান কৰি ৰখাৰ মাধ্যম হৈ নাথাকে। পোহৰৰ দিশ, তীব্ৰতা, অন্ধকাৰ, ছায়া আৰু পৰিৱৰ্তনৰ

মাধ্যমেৰে সময়, স্থান, মানসিক অৱস্থা আৰু নাটকীয় আবহ নিৰ্মাণৰ প্ৰৱণতা বৃদ্ধি পায়। একেদৰে আৱহসংগীত আৰু শব্দৰ ক্ষেত্ৰতো নীৰৱতা, বিশেষ ধ্বনি, কণ্ঠ আৰু সংগীতক নাটকীয় অৰ্থ নিৰ্মাণৰ উপাদান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

গুৱাহাটীৰ মঞ্চত পোহৰ-পৰিকল্পনাৰ এই ধাৰাবাহিকতা কেইবাজনো নাট্যকৰ্মীৰ কামত নথিভুক্ত। বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত হীৰামন গোস্বামী, নয়ন প্ৰসাদ, প্ৰেম প্ৰসাদ, অ' পি নায়াৰ, অচ্যুত বিষয়া আৰু দ্বীজেন দাসে বিভিন্ন দল আৰু প্ৰযোজনাত পোহৰ-পৰিকল্পনাৰ দায়িত্ব পালন কৰিছিল; পৰৱৰ্তী প্ৰৱাহত অনুপ হাজৰিকা, ভাগীৰথী, ৰবিজিতা গগৈ, জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ আদিৰ কামে পোহৰক অধিক সচেতন সৃষ্টিশীল উপাদান হিচাপে আগবঢ়াই নিয়ে। এওঁলোকৰ সকলোকে আজিৰ পেছাগত অৰ্থত “আলোক-পৰিকল্পক” বুলি অভিহিত কৰাটো সমীচীন নহয় যেন বোধ হয়, কাৰণ বহুতে পৰিচালনা, অভিনয় বা দলীয় নেপথ্যকামৰ লগতে পোহৰৰ দায়িত্ব লৈছিল। তথাপি এই বহুমুখী অভিজ্ঞতাৰ মাজেৰেই পোহৰ মঞ্চ দৃশ্যমান কৰাৰ কাৰিকৰী প্ৰয়োজনৰ পৰা সময়, আবহ, মানসিক অৱস্থা আৰু মঞ্চৰ গভীৰতা নিৰ্মাণৰ স্বতন্ত্ৰ নান্দনিক মাধ্যমলৈ ৰূপান্তৰিত হয়।

এই সময়ছোৱাতে প্ৰচেনিয়ামৰ বাহিৰৰ স্থানৰ প্ৰতিও আগ্ৰহ বৃদ্ধি পায়। ইয়াৰ স্থানভিত্তিক ইতিহাস চতুৰ্থ অধ্যায়ত বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰা হৈছে। স্বৰাজোত্তৰ সময়ৰ তাৎপৰ্য এইখিনিতে যে সৰু কোঠা, প্ৰেক্ষাগৃহৰ মজিয়া বা ঘনিষ্ঠ অভিনয়ক্ষেত্ৰ ব্যৱহাৰে অভিনেতা-দৰ্শকৰ দূৰত্ব, দৃষ্টিকোণ আৰু পৰিচালনাৰ ছন্দ সলনি কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ফলত পৰিৱেশন স্থান ক্ৰমে কেৱল নাটক অনুষ্ঠিত কৰাৰ পটভূমি হৈ নাথাকি পৰিচালনাৰ সৃষ্টিশীল সিদ্ধান্তৰ অংশ হৈ উঠে।

প্ৰচেনিয়ামৰ বাহিৰৰ এই অনুসন্ধান বৰাক উপত্যকাতো দেখা যায়। ১৯৮৫ চনত বাদল চৰকাৰে হাইলাকান্দিলৈ আহি পৰিচালনা কৰা কৰ্মশালাৰ পৰা হাইলাকান্দিৰ “গোত্ৰহীন” আৰু শিলচৰৰ “বেদুইন” নাট্যদলৰ জন্ম হয়; ১৯৮৬ চনত বিশ্বজিৎ দাসে শিলচৰত “ক'ৰাছ” গঠন কৰে (M. Biswas, n.d.)। মঞ্চ আৰু দৰ্শকৰ আসনৰ ব্যৱধান কমোৱা আৰু কম সামগ্ৰীৰে অভিনেতাৰ শৰীৰক কেন্দ্ৰ কৰি নাটক গঢ়া তৃতীয় থিয়েটাৰৰ এই চৰ্চাই বৰাক উপত্যকাৰ নাট্যক্ষেত্ৰতো বিকল্প পৰিৱেশন-স্থানৰ ধাৰণা বিয়পাই দিয়ে।

স্বৰাজোত্তৰ সময়ৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয় আৰু অন্যান্য প্ৰশিক্ষণ-প্ৰতিষ্ঠানৰ সৈতে অসমৰ নাট্যকৰ্মীৰ যোগাযোগে অভিনয়, পৰিচালনা, আখৰাভিত্তিক শিক্ষণ-পদ্ধতি আৰু মঞ্চ-নক্সাৰ ক্ষেত্ৰত নতুন প্ৰভাৱ আনে। দুলাল ৰয়, বাহাৰুল ইছলামকে ধৰি বিভিন্ন প্ৰজন্মৰ প্ৰশিক্ষিত নাট্যকৰ্মীৰ কামত

এই আদান-প্ৰদান দৃশ্যমান হয়। ১৯৯০ চনৰ ১০ ডিচেম্বৰত গুৱাহাটীত প্ৰতিষ্ঠিত "ছিগাল থিয়েটাৰ" (১৯৯৫ চনত ছিগাল থিয়েটাৰ একাডেমীৰ আৰম্ভণি), ১৯৯৩–৯৪ চনত "ৰংগপীঠ" নামেৰে নতুনকৈ নামকৰণ কৰা দুলাল ৰয়ৰ "নাটঘৰ", ১৯৯৫ চনত অনুপ হাজৰিকা আৰু পাকিজা বেগমে গঠন কৰা "বা", একে বছৰতে ডিফুত আৰম্ভ হৈ পাছলৈ গুৱাহাটীক কেন্দ্ৰ কৰি লোৱা "জিৰছং থিয়েটাৰ" আৰু নব্বৈৰ দশকত "পূৰ্বৰংগ নাট্য পৰিষদ" নামেৰে আৰম্ভ হৈ ১৯৯৯ চনৰ ২০ জুনক প্ৰতিষ্ঠা-দিন হিচাপে গ্ৰহণ কৰা "পূৰ্বৰংগ"ৰ দৰে সংগঠনৰ কাৰ্যকলাপে শতিকাটোৰ শেষত প্ৰশিক্ষণ, প্ৰযোজনা আৰু নতুন নাট্যভাষাৰ ক্ষেত্ৰ অধিক বিস্তৃত কৰে (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১৪৩–১৫১)।

দলীয় প্ৰস্তুতিৰ পদ্ধতিয়েও এই সময়ত নাট্যদলক শিল্পী গঢ়াৰ ক্ষেত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। ৰবিজিতা গগৈৰ "জিৰছং থিয়েটাৰ"ত লিখিত সংলাপৰ ব্যাখ্যাৰ লগতে অভিনেতাৰ চলন, স্থানৰ ব্যৱহাৰ আৰু দলীয় তাৎক্ষণিক সৃষ্টিৰ পৰা পৰিৱেশনৰ উপাদান বাছনি কৰা হয়; ইয়াত আখৰা পূৰ্বনিৰ্ধাৰিত কাম শিকাৰ সময় নহয়, দৃশ্যৰ গঠন নিৰ্ণয়ৰ ক্ষেত্ৰ। গীত-ধ্বনি, সাহিত্যৰ বিভিন্ন পাঠ আৰু শৰীৰী ক্ৰিয়াৰ মাজত সম্পৰ্ক গঢ়াৰ এই পদ্ধতি পাছৰ *গাঁথা—the First Text*-ৰ দৰে প্ৰযোজনাত স্পষ্ট হয়। "ৰংগপীঠ"ৰ ঘোষিত লক্ষ্যত নান্দনিক নাট্যচৰ্চাৰ সৈতে যুৱ শিল্পীক প্ৰশিক্ষণ দিয়াৰ দায়িত্বও যুক্ত আছিল; জ্যেষ্ঠ শিল্পীৰ সৈতে কাম কৰা, দৃশ্য পুনৰ কৰা আৰু মঞ্চৰ দায়িত্ব ভাগ কৰি লোৱাৰ মাজেৰে তাত শিক্ষণ সম্পন্ন হয়। সময় মানি আখৰাত উপস্থিত থকা, সহকৰ্মীৰ ক্ৰিয়াৰ প্ৰতি সঁহাৰি দিয়া আৰু নিজৰ কামৰ সংশোধন গ্ৰহণ কৰাও এই প্ৰস্তুতিৰ অংশ। নটসূৰ্য ফণী শৰ্মাৰ স্মৃতিৰ সৈতে যুক্ত সংগঠন আৰু অন্যান্য সৰু-বৰ দলৰ স্মাৰক অনুষ্ঠান, নাট্যসমাৰোহ আৰু বিশেষ মঞ্চায়নেও শিল্পীক কাম দেখুওৱাৰ সুযোগ দিয়ে; ফলত নগৰখনৰ নাট্যজীৱন কেইটামান বহুল আলোচিত দলৰ ভিতৰতে সীমাবদ্ধ নাথাকে।

ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ : জনপ্ৰিয় মঞ্চৰ পৃথক ধাৰা

স্বৰাজোত্তৰ অসমৰ নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাসত ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ উত্থান এক বিশেষ ঘটনা। ১৯৫৯ চনত সদানন্দ (সদা) লহকৰে নটৰাজ অপেৰা গঠন কৰে। এই ভ্ৰমণশীল অপেৰাৰ অভিজ্ঞতা আৰু আগৰ যাত্ৰা-অপেৰা পৰম্পৰাৰ ভিত্তিত অচ্যুত লহকৰে ১৯৬৩ চনত পাঠশালাত নটৰাজ থিয়েটাৰ গঠন কৰি আধুনিক অসমীয়া ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ পেছাদাৰী আৰু সাংগঠনিক ৰূপ সুসংহত কৰে। নাট্যদল, অভিনেতা, মঞ্চসজ্জা, পোহৰ-শব্দৰ সামগ্ৰী আৰু প্ৰয়োজনীয়

আন্তঃগাঁথনি লৈ বিভিন্ন স্থানলৈ গৈ অস্থায়ীভাৱে সম্পূৰ্ণ নাট্যমঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নিয়মিত নাটক পৰিৱেশন কৰাটো এই ধাৰাৰ বিশেষত্ব। পৰৱৰ্তী দশকসমূহত একাধিক ভ্ৰাম্যমাণ দলৰ বিকাশে ইয়াক বৃহৎ সাংস্কৃতিক উদ্যোগত পৰিণত কৰে।

ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ জনপ্ৰিয়তাৰ এটা মূল কাৰণ আছিল মঞ্চ-প্ৰযুক্তিৰ অবিৰত পৰীক্ষা। ১৯৬৩ চনৰ ২ অক্টোবৰত পাঠশালাৰ হৰিমন্দিৰৰ চৌহদত সজা অস্থায়ী প্ৰেক্ষাগৃহত ফণী শৰ্মাৰ *ভোগজৰা* নাটকেৰে নটৰাজ থিয়েটাৰৰ যাত্ৰা আৰম্ভ হয় (Baishya, 2022; ETV Bharat Assam, 2026)। প্ৰথম বছৰতে দলটোৱে টায়াৰৰ চকা লগোৱা দুখন মঞ্চ ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু প্ৰদৰ্শনৰ সময়ত জোকাৰণি কমাবলৈ দ্বিতীয় বছৰত কলিকতাৰ পৰা লোহাৰ চকা আনে (Baishya, 2022)। ভায়োলিনা বৰাই অৱশ্যে দ্বৈত মঞ্চৰ ব্যৱহাৰৰ কৃতিত্ব ১৯৬৮ চনৰ মঞ্চৰূপা থিয়েটাৰক দিছে (V. Borah, n.d.)। এখন মঞ্চত দৃশ্য চলি থাকোঁতে আনখনত পৰৱৰ্তী দৃশ্যৰ সজ্জা প্ৰস্তুত কৰিব পৰাত দৃশ্যান্তৰৰ বিৰতি নোহোৱা হয় আৰু বৃহৎ পেণ্ডেলৰ দৰ্শকৰ মনোযোগ অটুট থাকে। পাছলৈ অচ্যুত লহকৰে পাঁচখন মঞ্চৰ “থিয়েটাৰস্কোপ” ধাৰণাও প্ৰয়োগ কৰে; এই ব্যৱস্থাৰে মঞ্চস্থ প্ৰথম নাটক আছিল *১৮৫৭* (Patgiri, 2019)।

সত্তৰ আৰু আশীৰ দশকত দলৰ সংখ্যা আৰু প্ৰতিযোগিতা দুয়োটাই বাঢ়ে। ইংৰাজী “মবাইল থিয়েটাৰ” অভিধাটো ১৯৬৯ চনত ৰাধাগোবিন্দ বৰুৱাই গুৱাহাটীৰ লতাশিল পথাৰত সুৰদেৱী থিয়েটাৰৰ প্ৰদৰ্শনৰ পাছত দলটোৰ মন্তব্য-বহীত প্ৰথম ব্যৱহাৰ কৰিছিল বুলি উল্লেখ পোৱা যায় (Sarma, 2022)। ১৯৭৬ চনত ৰতন লহকৰে কোহিনুৰ থিয়েটাৰ আৰম্ভ কৰে (Patgiri, 2019); ১৯৮০ চনত নটৰাজৰ প্ৰাক্তন সম্পাদক কৃষ্ণ ৰায়ে আৱাহন থিয়েটাৰ গঢ়ে (The Assam Tribune, n.d.-g) আৰু ১৯৮৪ চনত মহানন্দ শৰ্মাই অপৰূপা থিয়েটাৰ গঠন কৰে (Baishya, 2022)। বিশ্বসাহিত্যৰ কাহিনীও পেণ্ডেলৰ মঞ্চলৈ আহে; ১৯৭৯ চনত কোহিনুৰে *অথেলো* মঞ্চস্থ কৰে আৰু তাত মহানন্দ শৰ্মাই ইয়াগোৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰে। ১৯৮৩ চনত এটা ভ্ৰাম্যমাণ দলৰ *মহাভাৰত* প্ৰযোজনাত কাঁড়ে কাঁড়ে খুন্দা খাওঁতে মঞ্চত বিজুলী চমকাৰ দৰে প্ৰভাৱে কাৰিকৰী দক্ষতাৰ নতুন মান স্থাপন কৰে (Ganguly, 2018)। ভ্ৰমণৰ পৰিসৰো ৰাজ্যৰ বাহিৰলৈ বিয়পে; ১৯৭৭–৭৮ চনত নটৰাজে বিহাৰত প্ৰদৰ্শন কৰি লোকচান ভোগে, আনহাতে দলটো নেপাললৈকো যায় আৰু বংগত ইয়াৰ প্ৰদৰ্শন সফল হয় (Patgiri, 2019)। পাটগিৰিৰ হিচাপত ত্ৰিশৰ দশকৰ পৰা অসমত প্ৰায় ১৩৩টা ভ্ৰাম্যমাণ দল গঠিত হৈছে আৰু ২০১৯ চনত প্ৰায় ৬০টা দল সক্ৰিয় আছিল (Patgiri, 2019)।

ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ ব্যৱসায়িক নাট্যব্যৱস্থা হ'লেও অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাসত ইয়াৰ গুৰুত্ব কেৱল বাণিজ্যিক সফলতাত সীমাবদ্ধ নহয়। ই অসমৰ নগৰ-মফচল আৰু গ্ৰামাঞ্চলৰ বিপুলসংখ্যক দৰ্শকৰ ওচৰলৈ আধুনিক নাট্যমঞ্চ লৈ যায়, অভিনেতাৰ পেছাদাৰী কৰ্মক্ষেত্ৰ আৰু নাট্যকাৰৰ বাবে নিয়মিত নাট্যৰচনাৰ ক্ষেত্ৰ সৃষ্টি কৰে। তথাপি এই গ্ৰন্থত ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ পূৰ্ণ ইতিহাস পৃথকভাৱে বিশদ আলোচনা কৰা হোৱা নাই; বৃহত্তৰ স্বৰাজোত্তৰ নাট্যক্ষেত্ৰৰ এটা শক্তিশালী ধাৰা হিচাপেহে ইয়াৰ ভূমিকা চিহ্নিত কৰা হৈছে।

আশী–নব্বৈৰ দশক আৰু শতিকা-শেষৰ বহুমুখী নাট্যক্ষেত্ৰ

আশীৰ দশকলৈ আহোঁতে অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ ক্ষেত্ৰখন অধিক বৈচিত্ৰ্যময় হৈ উঠে। বাস্তৱবাদী সামাজিক নাটকৰ সমান্তৰালভাৱে এবছাৰ্ড, মহাকাব্যিক, লোককলাধৰ্মী, প্ৰতীকী আৰু অন্যান্য পৰীক্ষামূলক নাট্যভাষা সক্ৰিয় হয়। পৰিচালকে নাট্যপাঠৰ কাহিনী মঞ্চত পুনৰ উৎপাদন কৰাৰ পৰিৱৰ্তে শৰীৰ, পোহৰ, শব্দ, দৃশ্যসজ্জা, গতি, ছন্দ আৰু নীৰৱতাৰ সমন্বয়ত নিজস্ব পৰিৱেশন-পাঠ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ ধৰে।

নাট্যদলসমূহ এই পৰিৱৰ্তনৰ অন্যতম প্ৰধান বাহক আছিল। গুৱাহাটীৰ লগতে ডিব্ৰুগড়, যোৰহাট, নগাঁও, তেজপুৰ, শিৱসাগৰ, গোলাঘাট, বৰপেটা, নলবাৰী, লখিমপুৰ আৰু অসমৰ আন অঞ্চলত গঢ় লৈ উঠা নাট্যগোষ্ঠীয়ে নিয়মিত প্ৰযোজনা, আখৰা, নাট্যোৎসৱ আৰু কৰ্মশালাৰ মাধ্যমেৰে নাট্যচৰ্চাক জীয়াই ৰাখে। নাট্যোৎসৱ, কৰ্মশালা, অনুবাদ আৰু আন্তঃৰাজ্যিক নাট্যযোগাযোগে অসমৰ নাট্যকৰ্মীক দেশৰ আন নাট্যধাৰাৰ সৈতে অধিক প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্কত আনে।

আশী আৰু নব্বৈৰ দশকত সংগীত নাটক অকাডেমীৰ আঞ্চলিক আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় উৎসৱেও অসমৰ প্ৰযোজনাক দেশৰ নাট্যমঞ্চৰ সৈতে যুক্ত কৰে। অকাডেমীৰ বাৰ্ষিক প্ৰতিবেদন অনুসৰি ১৯৮৫ চনৰ নৱেম্বৰত কলিকতাত অনুষ্ঠিত পূৰ্বাঞ্চলীয় নাট্যোৎসৱত কৰুণা ডেকাৰ পৰিচালনাত অসম ৰেপাৰ্টৰী থিয়েটাৰৰ প্ৰযোজনা মঞ্চস্থ হয়। ১৯৮৬ চনৰ ২৩–২৮ অক্টোবৰত সাংস্কৃতিক পৰিক্ৰমা সঞ্চালকালয়ৰ সহযোগত গুৱাহাটীতে পূৰ্বাঞ্চলীয় নাট্যোৎসৱ অনুষ্ঠিত হয়; তাত নলবাৰী জিলাৰ চমতাৰ এটা দলৰ হৈ ৰমণী কুমাৰ বৰ্মন আৰু উত্তৰ লখিমপুৰৰ এটা দলৰ হৈ আলী হাইদাৰে পৰিচালনা কৰা প্ৰযোজনা মঞ্চস্থ হয়। ১৯৯১ চনত নলবাৰীৰ ধৰ্মপুৰৰ এটা নাট্য সমাজৰ প্ৰযোজনা ২২ জানুৱাৰীত কলিকতাত আৰু ২৭ মাৰ্চত দিল্লীৰ নাট্য সমাৰোহত প্ৰদৰ্শিত হয় (Sangeet Natak Akademi, 1986, 1987, 1991)। চমতা, উত্তৰ লখিমপুৰ বা ধৰ্মপুৰৰ

দলবোৰৰ এই উপস্থিতিয়ে দেখুৱায় যে অকাডেমীৰ আঞ্চলিক আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় মঞ্চলৈ অসমৰ যাত্ৰা কেৱল গুৱাহাটীৰ পৰা হোৱা নাছিল। অকাডেমীৰ ১৯৬৯ চনৰ বঁটা অংকীয়া নাটৰ বাবে গহনচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে আৰু ১৯৮৬ চনৰ বঁটা অসমীয়া নাট্যৰচনাৰ বাবে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই লাভ কৰে (Sangeet Natak Akademi, 1970, 1987)।

নব্বৈৰ দশকত এই বহুমুখিতা অধিক স্পষ্ট হয়। মহিলা নাট্যকৰ্মীৰ অংশগ্ৰহণ অভিনয়ৰ লগতে পৰিচালনা, নাট্যসংগঠন আৰু নাট্যচৰ্চাৰ অন্যান্য ক্ষেত্ৰতো অধিক দৃশ্যমান হয়। শতিকা শেষ হোৱাৰ সময়লৈ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশন একাধিক সমান্তৰাল প্ৰৱাহৰ ক্ষেত্ৰ হৈ উঠে—প্ৰচেনিয়াম মঞ্চত বাস্তৱবাদী সামাজিক নাটক, মহাকাব্যিক আৰু এবছাৰ্ড নাট্যচিন্তা, লোককলাধৰ্মী নাট্যচৰ্চা, ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ বৃহৎ জনপ্ৰিয় ক্ষেত্ৰ আৰু সৰু নাট্যদলৰ পৰীক্ষামূলক চৰ্চা একেলগে সক্ৰিয় থাকে।

এইদৰে ১৯৪৭ৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ শেষলৈ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ ইতিহাস কোনো এটা শৈলীৰ ক্ৰমবিকাশ নহয়। ই বহু শৈলী, বহু নাট্যদল, বহু অঞ্চল আৰু বিভিন্ন প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মীৰ সহাবস্থানৰ ইতিহাস। এই বহুমুখী ভিত্তিৰ ওপৰতেই একবিংশ শতিকাত শৰীৰকেন্দ্ৰিক পৰিৱেশন, নতুন দৃশ্য-সংৰচনা, সহযোগিতামূলক সৃষ্টিপদ্ধতি, মাল্টিমিডিয়া আৰু ৰাষ্ট্ৰীয়-আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যযোগাযোগ অধিক বিস্তৃত ৰূপ লাভ কৰে।

নৱম অধ্যায়

একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটকৰ পৰিৱেশন

নতুন শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ পৰিৱৰ্তিত স্বৰূপ

একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশন ২০০১ চনত হঠাৎ জন্ম লোৱা কোনো নতুন ধাৰা নহয়। বিংশ শতিকাৰ শেষৰ দশকসমূহত গঢ় লৈ উঠা পৰিচালককেন্দ্ৰিক নাট্যচৰ্চা, অভিনয়-প্ৰশিক্ষণ, বিকল্প স্থান, লোকপৰম্পৰাৰ পুনৰ্পাঠ, অনুবাদ-অভিযোজন আৰু দৃশ্য-শ্ৰব্য মঞ্চভাষাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই নতুন শতিকাৰ নাট্যচৰ্চা আগবাঢ়ে। কিন্তু ২০০১ৰ পাছত এই প্ৰৱণতাসমূহ অধিক বহুকেন্দ্ৰিক, সহযোগিতামূলক, স্থান-সচেতন, শৰীৰকেন্দ্ৰিক আৰু ৰাষ্ট্ৰীয়-আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় যোগাযোগমুখী ৰূপত বিকশিত হয়।

২০০১–২০২৬ সময়ছোৱাক একেটা সমসাময়িক খণ্ড বুলি ধৰা গ'লেও ইয়াৰ ভিতৰত ধাৰাবাহিকতা আৰু পৰিৱৰ্তনৰ কেইটিমান স্তৰ দেখা যায়। ২০০১–২০১০ সময়ত বিংশ শতিকাৰ শেষভাগত গঢ় লৈ উঠা দল, পৰিচালককেন্দ্ৰিক নাট্যচৰ্চা, বিকল্প স্থান, অনুবাদ-অভিযোজন আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় উৎসৱত পৰিৱেশন অধিক দৃশ্যমান হয়। ২০১১–২০১৯ সময়ত নতুন প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মী, জনগোষ্ঠীয় আৰু আঞ্চলিক কেন্দ্ৰ, সহযোগিতামূলক সৃষ্টিপদ্ধতি, শৰীৰ-দৃশ্য-শব্দক কেন্দ্ৰ কৰা পৰীক্ষা, দৃশ্য-সংৰচনা আৰু উৎসৱ-যোগসূত্ৰৰ বিস্তাৰ অধিক স্পষ্ট হয়। ২০২০–২০২১ৰ মহামাৰীয়ে জীৱন্ত মঞ্চৰ স্বাভাৱিক গতি ব্যাহত কৰি ডিজিটেল যোগাযোগ, পাঠ, আলোচনা আৰু প্ৰশিক্ষণক সাময়িকভাৱে অধিক গুৰুত্ব দিয়ে। ২০২২–২০২৬ সময়ত জীৱন্ত মঞ্চ, ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ, উৎসৱ, ৰাষ্ট্ৰীয়-আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় আদান-প্ৰদান আৰু নতুন প্ৰযোজনাৰ

গতি পুনৰ সক্ৰিয় হয়। এই সময়-বিভাজন কঠোৰ সীমাৰেখা নহয়; পৰিৱৰ্তনৰ গতি বুজাবলৈ ব্যৱহৃত বিশ্লেষণাত্মক সহায়হে।

এই সময়ত ব্যক্তি আৰু সমাজৰ সম্পৰ্ক, ৰাজনৈতিক হিংসা, জাতিগত সংঘাত, পৰিচয়, ভূমি, প্ৰান্তীয়তা, নাৰী-অভিজ্ঞতা, শৰীৰ, স্মৃতি, ইতিহাস, পৰিৱেশ, নগৰজীৱন, স্থানচ্যুতি, যুদ্ধ, বিশ্বায়ন আৰু দ্ৰুত পৰিৱৰ্তিত সামাজিক মূল্যবোধ নাট্যচৰ্চাৰ অংশ হয়। এই বিষয়সমূহ কেৱল সংলাপ বা কাহিনীৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ নাপায়; অভিনেতাৰ শৰীৰ, দৃশ্য, শব্দ, পোহৰ, নীৰৱতা, সংগীত, বস্তু আৰু পৰিৱেশন স্থানেও অৰ্থ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ ধৰে।

একবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰাই অসমৰ নাট্যচৰ্চাত বিভিন্ন প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মীৰ সহাবস্থান দেখা যায়। বিংশ শতিকাৰ শেষৰ দশকসমূহত সক্ৰিয় হৈ উঠা পৰিচালক আৰু নাট্যদলসমূহে কাম অব্যাহত ৰখাৰ লগতে নতুন প্ৰজন্মৰ পৰিচালক, অভিনেতা, নাট্যকাৰ, দৃশ্য-পৰিকল্পক আৰু আলোক-পৰিকল্পক নাট্যক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰে। গুৱাহাটী এক গুৰুত্বপূৰ্ণ নাট্যকেন্দ্ৰ হৈ থাকিলেও তেজপুৰ, নগাঁও, যোৰহাট, ডিব্ৰুগড়, তিনিচুকীয়া, গোলাঘাট, লখিমপুৰ, ধেমাজি, মাজুলী, গোৱালপাৰা, নলবাৰী, বৰপেটা, কোকৰাঝাৰ আৰু আন বহু অঞ্চলত সমান্তৰাল নাট্যচৰ্চা চলি থাকে।

নতুন শতিকাত অসমৰ নাট্যদলসমূহৰ ৰাষ্ট্ৰীয় উৎসৱত উপস্থাপন অধিক দৃশ্যমান হয়। "জিৰছং থিয়েটাৰ"ৰ *গাঁথা—the First Text* (ভাৰত ৰং মহোৎসৱ, ২০০৪) আৰু *টেকনিকলাৰ ড্ৰীমছ* ২ (২০১০), "দাপোন—দ্য মিৰৰ"ৰ *আ-চিক আ-ছং* (২০০৮), "বা"ৰ *শৰ কটা মানুহ* (২০১৩) আৰু *জয়মতী* (২০১৫) আৰু আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইনৰ *ইমান ইমান পানী* (২০১৪)-ৰ দৰে প্ৰযোজনাই অসমৰ বহুধৰণৰ নাট্যভাষাক ৰাষ্ট্ৰীয় দৰ্শকৰ আগত তুলি ধৰে। বন্ধনীৰ চনবোৰ ৰাষ্ট্ৰীয় উৎসৱত অংশগ্ৰহণৰ চন, প্ৰথম মঞ্চায়নৰ চন নহয়। এইখিনি কেৱল উদাহৰণ হিচাপেহে ইয়াত উল্লেখ কৰা হৈছে। ইয়াৰ বাহিৰেও বহু নাটক এনে নাট্য উৎসৱসমূহত পৰিৱেশন হৈছিল।

এই সময়ত ৰাষ্ট্ৰীয় উৎসৱবোৰো অসমলৈ আহিবলৈ ধৰে। ২০০২ চনৰ ৩ এপ্ৰিলত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰত সংগীত নাটক অকাডেমীৰ ২০০১ চনৰ বঁটা প্ৰদান কৰা হয় আৰু ৪–৯ এপ্ৰিলত ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত ইয়াৰ লগে লগে এক উৎসৱ অনুষ্ঠিত হয় (Sangeet Natak Akademi, 2003)। ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ নাট্যোৎসৱ "পূৰ্বোত্তৰ নাট্য সমাৰোহ"ৰ প্ৰথম আয়োজন ২০০৭ চনত গুৱাহাটীতে হয় (National School of Drama, n.d.)। ২০১৪ চনৰ ১১–১৬ জানুৱাৰীত ১৬সংখ্যক ভাৰত ৰং মহোৎসৱৰ এটা পৰ্ব প্ৰথমবাৰৰ বাবে গুৱাহাটীৰ ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত অনুষ্ঠিত হয় (The Assam

Tribune, n.d.-d; Millennium Post, 2014)। ২০১৮ চনৰ ১১–২৫ মাৰ্চত অষ্টম থিয়েটাৰ অলিম্পিকৰ গুৱাহাটী পৰ্বও কলাক্ষেত্ৰত অনুষ্ঠিত হয় (Northeast Now, 2018b)। এনে উৎসৱে স্থানীয় দৰ্শক আৰু নাট্যকৰ্মীক নিজৰ চহৰতে দেশ-বিদেশৰ প্ৰযোজনা চোৱাৰ সুযোগ দিয়ে। আনফালে ২০১০ চনৰ এপ্ৰিলত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ আমন্ত্ৰণত কোহিনুৰ থিয়েটাৰে নতুন দিল্লীৰ ইন্দিৰা গান্ধী ৰাষ্ট্ৰীয় কলা কেন্দ্ৰত প্ৰদৰ্শন কৰে; ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰো এনেদৰে ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যমঞ্চৰ আলোচনালৈ আহে (The Assam Tribune, n.d.-f; V. Borah, n.d.)।

গোৱালপাৰাৰ "বাদুংদুপ্পা কলাকেন্দ্ৰ" আৰু শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ উদ্যোগত সম্প্ৰদায়ভিত্তিক, প্ৰকৃতি-কেন্দ্ৰিক আৰু জনগোষ্ঠীয় অভিজ্ঞতাক কেন্দ্ৰ কৰা নাট্যচৰ্চাই এক বিশেষ স্থান লাভ কৰে। হেইছনাম কানহাইলালৰ সহযোগিতাৰ প্ৰেক্ষাপটত ২০০৮ চনত আৰম্ভ হোৱা "আণ্ডাৰ দ্য চাল ট্ৰী" উৎসৱে শালনিৰ ভিতৰত প্ৰাকৃতিক পোহৰ আৰু শব্দৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল পৰিৱেশন, স্থানীয় অংশগ্ৰহণ আৰু ৰাষ্ট্ৰীয়-আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য-সম্পৰ্কৰ এক স্বকীয় মঞ্চ গঢ়ে। টংলাকেন্দ্ৰিক পবিত্ৰ ৰাভাৰ "দাপোন—দ্যা মিৰৰ"-এও জনগোষ্ঠীয় আৰু অন্তৰ্ভুক্তিমূলক নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰ বিস্তৃত কৰে।

শিশুৰ বাবে কৰা নাটকেও এই পৰিসৰত নিজস্ব মঞ্চ পায়। ২০২৩ চনৰ জুলাইত ৰাভা হাচং স্বায়ত্তশাসিত পৰিষদৰ সহযোগত বাদুংদুপ্পা কলাকেন্দ্ৰত অনুষ্ঠিত দ্বাদশ শিশু নাট্যোৎসৱত ৰাভা লেখক আৰু পৰিচালকৰ চাৰিখন নাটক মঞ্চস্থ হয়; চামেলী ৰাভাই ৰচনা আৰু পৰিচালনা কৰা *হোমৱৰ্ক* তাৰে এখন। একে উৎসৱতে লুকিমণি বৰুৱা ভূঞাই লিখা শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ জীৱনী উন্মোচন কৰা হয় (EastMojo, 2023a)। এনে নিয়মীয়া আয়োজনে জনগোষ্ঠীয় ভাষাৰ নাট্যচৰ্চাক নতুন প্ৰজন্মৰ ওচৰলৈ লৈ যায়।

অভিনেতা, শৰীৰ, পৰিচালনা আৰু নতুন পৰিৱেশন-পাঠ

একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ এটা বিশেষ লক্ষণ হৈছে অভিনেতাৰ শৰীৰক নাট্য-অৰ্থ নিৰ্মাণৰ স্বতন্ত্ৰ উপাদান হিচাপে অধিক সচেতনভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা। সংলাপ নাটকৰ প্ৰধান বাহক হৈ থাকিলেও শৰীৰৰ গতি, স্থিৰতা, পুনৰাবৃত্তি, ছন্দ, শ্বাস, কণ্ঠ, নীৰৱতা, দলগত বিন্যাস আৰু স্থানৰ সৈতে অভিনেতাৰ সম্পৰ্ক বহু পৰিৱেশনত অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ হৈ উঠে। ইয়াৰ ফলত অভিনয় কেৱল চৰিত্ৰৰ মনস্তত্ত্ব বাস্তৱসন্মতভাৱে প্ৰকাশ কৰাৰ কৌশলত সীমাবদ্ধ নাথাকে; অভিনেতাৰ উপস্থিতি নিজেই মঞ্চীয় চিহ্ন আৰু অৰ্থ নিৰ্মাণৰ মাধ্যম হৈ উঠে।

এই পৰিৱৰ্তনৰ পটভূমিত কৰ্মশালা আৰু প্ৰশিক্ষণভিত্তিক নাট্যচৰ্চাৰ বিস্তাৰ উল্লেখযোগ্য। ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়কে ধৰি বিভিন্ন নাট্যপ্ৰতিষ্ঠানৰ সম্প্ৰসাৰণমূলক কাৰ্যসূচী, অসমৰ নাট্যদলসমূহৰ নিজস্ব কৰ্মশালা আৰু দেশৰ বিভিন্ন নাট্যকৰ্মীৰ সৈতে হোৱা আদান-প্ৰদানে অভিনয়-প্ৰশিক্ষণৰ ধাৰণাক অধিক পদ্ধতিগত কৰে। নাট্যপাঠ পঢ়া, শৰীৰচৰ্চা, কণ্ঠ, দলগত অনুশীলন, তাৎক্ষণিক অভিনয় আৰু মঞ্চস্থানৰ ব্যৱহাৰ একেটা প্ৰশিক্ষণ-প্ৰক্ৰিয়াৰ ভিতৰলৈ আহে।

পৰিচালকৰ ভূমিকাও এই সময়ত অধিক বহুমাত্ৰিক হয়। পৰিচালক কেৱল নাট্যপাঠৰ সংলাপ আৰু চৰিত্ৰক মঞ্চত সজাই তোলা ব্যক্তি নহয়; পোহৰ, শব্দ, দৃশ্যসজ্জা, অভিনেতাৰ শৰীৰ, গতি, ছন্দ, নীৰৱতা আৰু দৰ্শকৰ দৃষ্টিকোণ সংগঠিত কৰা সৃষ্টিশীল শিল্পী। আগৰ প্ৰজন্মৰ নয়ন প্ৰসাদ, অৱিনাশ শৰ্মা, বাহাৰুল ইছলাম, অনুপ হাজৰিকা আৰু পাকিজা বেগমৰ লগতে ৰবিজিতা গগৈ, গুণাকৰ দেৱগোস্বামী, জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ, সমুদ্ৰ কাজল শইকীয়া, মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী, ৰিপম ভৰদ্বাজ, ভাস্কৰ বৰুৱা, সঞ্জীৱ বুঢ়াগোহাঁই আৰু প্ৰণৱ ভৰালীৰ দৰে নাট্যকৰ্মীৰ কামত এই পৰিচালককেন্দ্ৰিক সৃষ্টিশীলতা ভিন্ন ৰূপত প্ৰকাশ পায়।

এই সময়ত নাট্যপাঠ আৰু পৰিৱেশন-পাঠৰ পাৰ্থক্য অধিক স্পষ্ট হৈ উঠে। নাট্যকাৰৰ লিখিত পাঠ পৰিৱেশনৰ এটা প্ৰধান উৎস যদিও মঞ্চত সৃষ্টি হোৱা সম্পূৰ্ণ শিল্পবস্তুটো কেৱল সেই পাঠৰ দৃশ্যমান অনুবাদ নহয়। অভিনেতাৰ শৰীৰ, স্থান, পোহৰ, শব্দ, সংগীত, বস্তু, পোছাক আৰু দৰ্শকৰ উপস্থিতিৰ সমন্বয়ত সৃষ্টি হোৱা নতুন বিন্যাসটোৱেই পৰিৱেশন-পাঠ। কোনো কোনো প্ৰযোজনাত মূল নাট্যপাঠ সংক্ষিপ্ত বা পুনৰ্বিন্যস্ত হয়; কোনো ক্ষেত্ৰত কৰ্মশালা আৰু অভিনেতাৰ তাৎক্ষণিক সৃষ্টিৰ মাজেৰে দৃশ্য নিৰ্মাণ হয়।

নিৰ্বাচিত প্ৰযোজনা : নতুন সহস্ৰাব্দৰ গুৱাহাটী

নতুন সহস্ৰাব্দৰ এই প্ৰৱণতাসমূহ গুৱাহাটীৰ কেইখনমান নথিভুক্ত প্ৰযোজনাত স্পষ্টকৈ দেখা যায়। ২০০১ চনত “পূৰ্ববংগ”ৰ প্ৰযোজনাত ৰাম গোস্বামীৰ ৰচনা আৰু গুণাকৰ দেৱগোস্বামীৰ পৰিচালনাৰ *মাদলত* চাহ-জনগোষ্ঠীৰ জীৱন আৰু সামাজিক অভিজ্ঞতা উপস্থাপন কৰা হৈছিল; মঞ্চৰ মুখ্য সামগ্ৰী আছিল এখন বেঞ্চ, আৰু অভিনেতাৰ ব্যৱহাৰ অনুসৰি সেই সীমিত সামগ্ৰীৰ অৰ্থ সলনি হৈছিল (গোস্বামী, ২০১২, পৃ. ২০৩–২০৪)। অংকীয়া নাট, ভাওনা, সত্ৰীয়া, ওজাপালি, দেওধনী আৰু মাটি-আখৰাৰ উপাদানক আধুনিক মঞ্চৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি পুনৰ সংগঠিত কৰাৰ চেষ্টা গুণাকৰ দেৱগোস্বামীৰ

কামৰ বৈশিষ্ট্য; তাত পৰম্পৰা বাহ্যিক সজ্জা হিচাপে নহয়, অভিনেতাৰ শৰীৰ, ছন্দ আৰু দৃশ্যগঠনৰ ভিতৰুৱা উৎস হিচাপে উপস্থিত হয়।

২০০৩ চনৰ আগষ্টত ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত মঞ্চস্থ “জিৰছং থিয়েটাৰ”ৰ *গাঁথা—the First Text*-ত ৰবিজিতা গগৈৰ পৰিচালনাত নিতু বৰুৱাৰ কবিতা, মনোজ কুমাৰ গোস্বামীৰ গল্প আৰু ব্ৰেখটৰ *মাদাৰ* নাটকৰ অংশসহ বিভিন্ন উৎসৰ পাঠ সংযুক্ত কৰা হৈছিল। এঘাৰটা দৃশ্যৰ গঠন, আলোকচিত্ৰৰ প্ৰক্ষেপণ, সংগীত আৰু শৰীৰী গতিবিন্যাসে একক কাহিনীৰ সলনি পৰস্পৰ-সম্পৰ্কিত মঞ্চঘটনা সৃষ্টি কৰিছিল; দিলীপ তামুলীৰ দৃশ্যসজ্জাই অভিনেতা, ছবি, শব্দ আৰু পাঠৰ মাজৰ সম্পৰ্ক নিৰ্মাণত অংশ লৈছিল (গগৈ, ২০১৬)। একে বছৰৰ অক্টোবৰত সমুদ্ৰ কাজল শইকীয়াৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী—ডিফাইনিং স্পেচেছ ইনটু স্পেচেছ*ত ৰবীন্দ্ৰ ভৱনৰ চিৰি, বাৰান্দা আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ বিভিন্ন অংশ ব্যৱহাৰ কৰা হয় আৰু দৰ্শকে অভিনেতাৰ পিছে পিছে এঠাইৰ পৰা আন ঠাইলৈ যায় (চতুৰ্থ অধ্যায় দ্ৰষ্টব্য)। ২০০৫ চনত আৰম্ভ হোৱা ছিগাল থিয়েটাৰৰ ষ্টুডিঅ’ নাট্যগৃহৰ সাপ্তাহিক নাট্যপ্ৰদৰ্শনে বাহাৰুল ইছলাম আৰু ভাগীৰথীৰ নেতৃত্বত নতুন শিল্পীক নিজৰ কাম পৰীক্ষা কৰাৰ আৰু দল আৰু দৰ্শকৰ মাজত নিয়মীয়া সাক্ষাতৰ সুযোগ দিয়ে (গগৈ, ২০১৬, পৃ. ১৪৫)।

জ্যোতি নাৰায়ণ নাথৰ “অনুভৱ দ্য এক্টৰ্ছ গিল্ড”ৰ কামত স্থানীয় কথ্যভাষা আৰু নগৰীয়া অভিজ্ঞতাই নাট্যোপযোগী ৰূপ লাভ কৰে। মলিয়েৰৰ *দ্য মাইজাৰ*ৰ অসমীয়া পুনৰ্ৰূপায়ণ *এনাই লোকক’তো দেখা নাই*ত কামৰূপীয়া ভাষাই চৰিত্ৰৰ সামাজিক পৰিচয় আৰু সংলাপৰ প্ৰকাশভংগী নিৰ্ধাৰণ কৰে; আনহাতে *ডব্লিউ ডব্লিউ ডব্লিউ ডট অসম ডট কম*ৰ দৃশ্যবিন্যাসত কম্পিউটাৰ-পৰ্দাৰ দৰে প্ৰযুক্তিগত চিহ্ন ব্যৱহৃত হয়। ভাস্কৰ বৰুৱাৰ *ক্ৰাউনলেছ প্ৰিন্স*ত তেওঁৰ অভিনয়-পৰিচালনা, ড’ৰথী ভৰদ্বাজৰ অভিনয়, ভাৰত চুতীয়াৰ পোহৰ আৰু বিজিত কুমাৰ দাসৰ শৰীৰী গতিৰ পৰিকল্পনাই দৃশ্যগঠনৰ সহযোগিতামূলক প্ৰকৃতি স্পষ্ট কৰে। “বা”ৰ *শৰ কটা মানুহ, সৰু ধেমালি বৰ ধেমালি* আৰু *জয়মতী*ত সামাজিক অভিজ্ঞতা, ব্যংগ আৰু ঐতিহাসিক স্মৃতিৰ পৃথক উপস্থাপন দেখা যায়। এই সময়ৰ বহু প্ৰযোজনাত অসমীয়াৰ সৈতে আঞ্চলিক কথ্যভাষা, বড়ো, ৰাভা, ইংৰাজী আৰু কল্পিত ধ্বনিৰ ব্যৱহাৰে সংলাপৰ অৰ্থৰ লগতে চৰিত্ৰৰ পৰিচয় আৰু ক্ষমতাৰ সম্পৰ্কো প্ৰকাশ কৰে।

এই দশকত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱলৈ অসমৰ দলসমূহৰ যাতায়াত বৃদ্ধি পোৱাৰ লগে লগে ভ্ৰমণযোগ্য মঞ্চসজ্জা, সময়সীমা, ভাষা আৰু কাৰিকৰী অভিযোজনৰ প্ৰশ্নও নাট্যপ্ৰস্তুতিৰ অংশ হৈ পৰে। একে পোহৰ-পৰিকল্পক, সংগীতশিল্পী, দৃশ্য-নক্সাকাৰ বা অভিনেতাই একাধিক দলৰ সৈতে কাম কৰাটো গুৱাহাটীৰ

নাট্যক্ষেত্ৰত সাধাৰণ ঘটনা; ফলত এটা দলত অৰ্জন কৰা কাৰিকৰী অভিজ্ঞতা আন দলৰ প্ৰয়োজনাত নতুন ৰূপত ব্যৱহৃত হয় আৰু দলসমূহ পৃথক দ্বীপ হৈ নাথাকে। দীঘলীয়া অভিজ্ঞতা থকা পৰিচালকৰ মঞ্চচিন্তাও নতুনকৈ সংগঠিত হৈ থাকে। ২০১৬ চনৰ পাছৰ প্ৰযোজনা নয়ন প্ৰসাদৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী : অন্য পাঠ* বহুলপৰিচিত নাট্যপাঠৰ সাংস্কৃতিক পৰিচিতি বজাই ৰাখিও নতুন সময়ৰ সামাজিক প্ৰশ্ন আৰু মঞ্চৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি তাৰ ভিতৰৰ সম্পৰ্ক পুনৰ বিবেচনা কৰা হৈছে; ইয়াত পৰিচিত পাঠ দৰ্শকৰ পূৰ্বজ্ঞানৰ উৎস আৰু পৰিৱেশনৰ সিদ্ধান্তবোৰ সেই জ্ঞানৰ সৈতে সংলাপ স্থাপন কৰে। *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* আৰু *তদন্তও* তেওঁৰ অব্যাহত নাট্যকামৰ অংশ।

পৰম্পৰাৰ পুনৰ্পাঠ, জনগোষ্ঠীয় অভিজ্ঞতা আৰু স্থান-সচেতনতা

একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যচৰ্চাত পৰম্পৰাগত আৰু জনগোষ্ঠীয় পৰিৱেশন-উপাদানৰ সৈতে আধুনিক থিয়েটাৰৰ সম্পৰ্ক নতুনভাৱে নিৰ্মিত হয়। ইয়াক কেৱল “লোকউপাদানৰ ব্যৱহাৰ” বুলি সীমাবদ্ধ কৰিলে সময়ছোৱাৰ জটিলতা ধৰা নপৰে। কিছুমান নাট্যকৰ্মীয়ে গীত, নৃত্য, বাদ্য, মুখা, কথকতা বা আচাৰমূলক উপাদান ব্যৱহাৰ কৰে; আন কিছুমানে স্থানীয় সমাজৰ শৰীৰী অভ্যাস, ভাষা, স্থান, প্ৰকৃতি আৰু সামূহিক স্মৃতিকেই নাট্যসৃষ্টিৰ ভিত্তি কৰে।

পৰিৱেশন স্থানৰ বিকল্প ব্যৱহাৰৰ বিস্তৃত ইতিহাস চতুৰ্থ অধ্যায়ত ইতিমধ্যে আলোচনা কৰা হৈছে। সেয়ে ইয়াত সেই তথ্য পুনৰাবৃত্তি নকৰি কেৱল নান্দনিক তাৎপৰ্যটোক চিহ্নিত কৰা হৈছে—একবিংশ শতিকাত স্থান ক্ৰমে নাটক অনুষ্ঠিত কৰাৰ নিৰপেক্ষ পটভূমি হৈ নাথাকি পৰিৱেশন-পাঠৰ অৰ্থ নিৰ্মাণ, অভিনেতা-দৰ্শক সম্পৰ্ক আৰু দৃশ্য-শ্ৰব্য বিন্যাসৰ সক্ৰিয় উপাদান হৈ উঠে।

এই স্থান-সচেতনতাই প্ৰচলিত প্ৰেক্ষাগৃহৰ বাহিৰৰ পৰিৱেশনকো নতুন দৃষ্টিৰে চাবলৈ শিকায়। অৱশ্যে প্ৰেক্ষাগৃহৰ বাহিৰত নাটক হ’লেই তাক স্থান-নিৰ্দিষ্ট পৰিৱেশন বুলি কোৱা সমীচীন নহয়; নিৰ্দিষ্ট স্থানটোৰ ইতিহাস, ভৌগোলিকতা, শব্দ, বস্তুগত বৈশিষ্ট্য বা সামাজিক স্মৃতি পৰিৱেশনৰ অৰ্থৰ অবিচ্ছেদ্য অংশ হ’লেহে এই পৰিভাষা অধিক যথাযথ হয়।

একবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকত সামাজিক মাধ্যম নাট্যপ্ৰচাৰৰ মুখ্য মাধ্যমলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। আগতে পোষ্টাৰ, প্ৰচাৰ-পত্ৰ, সংবাদপত্ৰ আৰু ব্যক্তিগত যোগাযোগৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰা দলসমূহে ডিজিটেল মাধ্যমৰ সহায়ত আখৰাৰ ছবি, চমু দৃশ্যাংশ, সাক্ষাৎকাৰ আৰু মঞ্চায়নৰ তথ্য প্ৰচাৰ কৰিবলৈ লয়; ইয়াৰ ফলত প্ৰচাৰৰ গতি বাঢ়ে, যদিও ডিজিটেল দৃশ্যমানতা আৰু

প্ৰেক্ষাগৃহত দৰ্শকৰ উপস্থিতি একে কথা নহয়। একে সময়তে স্বাধীন সাংস্কৃতিক স্থান, সৰু অনুষ্ঠানস্থল আৰু শিক্ষানুষ্ঠানৰ চৌহদো নাট্যপ্ৰদৰ্শনৰ সম্ভাব্য স্থান হিচাপে আলোচনালৈ আহে। সকলো স্থান নাটকৰ উপযোগী নহ'লেও এনে সন্ধানে কম ব্যয়, সীমিত দৰ্শক আৰু অন্তৰংগ পৰিৱেশৰ সম্ভাৱনা দেখুৱায়; ২০২০ৰ দশকত "উদাৰা" বা আদিংগিৰিৰ দৰে স্থানৰ ব্যৱহাৰ এই আগ্ৰহৰ পটভূমিত বুজিব পাৰি।

সাম্প্ৰতিক গুৱাহাটীৰ সৰু সাংস্কৃতিক স্থানসমূহৰ ভিতৰত বামুণীমৈদামৰ অনুৰাধা চিনেপ্লেক্স চৌহদৰ "আগোৰা দ্য স্পেচ" উল্লেখযোগ্য। প্ৰতিষ্ঠানটোৰ নিজা পৰিচয় অনুসৰি ২০১৯ চনত আৰম্ভ হোৱা এই স্থানত ৰাধিকা গোস্বামী আৰু সহযোগীসকলৰ উদ্যোগত নাট্যপ্ৰদৰ্শন, শিশু আৰু যুৱকৰ কৰ্মশালা, পাঠাভিনয় আৰু আলোচনা অনুষ্ঠিত হয় (AGORA, The Space, n.d.)। ২০২৪ চনৰ ৭ ছেপ্টেম্বৰত শ্ৰিষ্টি ভাগৱতী আৰু ৰাধিকা গোস্বামীৰ পৰিচালনাত ইয়াত *দ্য চেয়াৰ্ছ—এ মিউজিকেল* মঞ্চস্থ হয় (Chatterjee, 2024)। ২০২৬ চনৰ ২৮–২৯ মাৰ্চত "জিৰছং থিয়েটাৰ"ৰ সহযোগত অনুষ্ঠিত জয়ৰংগম ফ্ৰিঞ্জেছ অসম কাৰ্যসূচীত ৰিপাম ভৰদ্বাজৰ ৰচনা আৰু পৰিচালনাৰ *মেন ইন এ বক্স*, কলিকতাৰ সন্তোষপুৰ অনুচিন্তনৰ *লেটাৰ্ছ টু দ্য আনবৰ্ণ চিলড্ৰেন অৱ ফাতিমা জাহান* আৰু নাট্যচৰ্চাৰ ভৱিষ্যৎ সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ আয়োজনৰ তথ্য সংবাদত পোৱা যায় (The Sentinel, 2026a)। আসনসংখ্যা কম হ'লেও এনে স্থানে স্থানীয় প্ৰযোজনা, অতিথি দল আৰু নাট্য-আলোচনাক একে কাৰ্যসূচীৰ ভিতৰত সংগঠিত কৰাৰ সুযোগ দিয়ে।

দৃশ্য-সংৰচনা, প্ৰযুক্তি আৰু আন্তঃমাধ্যমিকতা

একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনত দৃশ্য-সংৰচনা (scenography)-ৰ গুৰুত্ব বিশেষভাৱে বৃদ্ধি পায়। দৃশ্যসজ্জা, আলোক-পৰিকল্পনা, পোছাক, মঞ্চ-সামগ্ৰী, শব্দ আৰু অভিনেতাৰ শৰীৰক পৃথক পৃথক বিভাগ হিচাপে নাচাই সামগ্ৰিক দৃশ্য-শ্ৰব্য বিন্যাস হিচাপে চোৱাৰ প্ৰৱণতা শক্তিশালী হয়। বাস্তৱ ঘৰৰ অনুকৃতি নিৰ্মাণ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে সীমিত বস্তু, বিমূৰ্ত আকৃতি, কাপোৰ, কাঠ, বাঁহ, চলমান সামগ্ৰী, ছায়া, পোহৰ আৰু অভিনেতাৰ শৰীৰে স্থান নিৰ্দেশ কৰিবলৈ ধৰে।

আলোক-পৰিকল্পনাৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযুক্তিগত সুবিধা বৃদ্ধিৰ লগে লগে সৃষ্টিশীল প্ৰয়োগৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি পায়। শব্দৰ ক্ষেত্ৰত আগতে ৰেকৰ্ড কৰা আৱহসংগীতৰ লগতে জীৱন্ত শব্দ, অভিনেতাৰ কণ্ঠ, শ্বাস, বাদ্যযন্ত্ৰ, দৈনন্দিন বস্তুৰ ধ্বনি আৰু

নীৰৱতা ব্যৱহৃত হয়। কোনো কোনো পৰিৱেশনত ভিডিঅ', প্ৰক্ষেপণ আৰু অন্যান্য ডিজিটেল মাধ্যমো দৃশ্য-সংৰচনাৰ অংশ হয়। কিন্তু প্ৰযুক্তিৰ উপস্থিতিয়েই পৰিৱেশনক সমসাময়িক কৰি নোতোলে; প্ৰযুক্তি নাট্য-অৰ্থৰ সৈতে কিমান নিবিড়ভাৱে যুক্ত হৈছে, সেইটোৱেই অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ।

নতুন সহস্ৰাব্দত পোহৰ, পোছাক, ৰূপসজ্জা, দৃশ্য-নক্সা আৰু সংগীতত বিশেষজ্ঞৰ ভূমিকা স্পষ্ট হয়। নথিভুক্ত নাট্যকামৰ ভিতৰত পোহৰ-পৰিকল্পনাত শৈলেন কাকতি, স্বৰ্গীয় কবীন্দ্ৰ দাস, মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী, কৌশিক বৰবৰা, তপন কুমাৰ বৰুৱা, ডিম্পল কুমাৰ দাস, দিবস জ্যোতি বৰুৱা, ভাৰত চুতীয়া আৰু প্ৰণৱ নিবিৰ; পোছাক-পৰিকল্পনাত ৰাণী দত্ত বৰুৱা, গৰিমা গাৰ্গ; ৰূপসজ্জাত তীব্ৰজ্যোতি বৈৰাগী আৰু শংকু বৰুৱা; নাট্যসংগীত আৰু সংগীত-নক্সাত তাৰালি শৰ্মা, সোনমণি শৰ্মা, মঞ্জিত নাথ আৰু অৰ্ণৱ বশিষ্ঠৰ কাম উল্লেখযোগ্য। এই সমবায়ী শ্ৰমৰ এটা নথিভুক্ত উদাহৰণ "অভিজ্ঞানম্"ৰ *কমফৰ্ট উইমেন : এন আনটল্ড হিষ্ট্ৰী*। নাট্য-বঁটাৰ নথি অনুসৰি ২০১৮ চনৰ ১৫ এপ্ৰিলত দিল্লীৰ শ্ৰীৰাম চেণ্টাৰত প্ৰদৰ্শিত এই নাটকৰ ৰচনা আৰু পৰিচালনা ৰংহাং চৌধুৰীৰ; পোছাকত বৰ্ষা দেৱী আৰু ৰিমঝিম ডেকা, সংগীতত বৰ্ণালী চৌধুৰী আৰু ইয়াছিনুৰ ৰহমান, পোহৰত ডিম্পল কুমাৰ দাস, ৰূপসজ্জাত তীব্ৰজ্যোতি বৈৰাগী আৰু দৃশ্যসজ্জাত কিশোৰ বৰ্মন আৰু হেম কুমাৰ তালুকদাৰ জড়িত আছিল (Mahindra Excellence in Theatre Awards, n.d.)। এনে পূৰ্ণ কৃতিত্ব-তালিকা সংৰক্ষণ কৰিলে নাট্য-ইতিহাসত অভিনেতা আৰু পৰিচালকৰ কাষত নেপথ্য-শিল্পীৰ শ্ৰমো দৃশ্যমান হয়।

একবিংশ শতিকাত মহিলা নাট্যকৰ্মীৰ সৃষ্টিশীল ভূমিকা অভিনয়ৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি পৰিচালনা, নাট্যলিখন, দল-সংগঠন, প্ৰশিক্ষণ, পোছাক, ৰূপসজ্জা, পুতলা-নাট্য আৰু বিকল্প পৰিৱেশনলৈ বিস্তৃত হৈছে। ৰবিজিতা গগৈ, ভাগীৰথী, পাকিজা বেগম, উজ্জ্বলা বৰ্মন, পাপৰি মেধি, ইৰিণ শবনম, বাবী বৰুৱা, ড্ৰিশনা কলিতা, বিনীতা দেৱী, বি. পাক্ষী, বৰ্ণালী মেধি, নম্ৰতা শৰ্মা, জেৰিফা ৱাহিদ, ৰাণী দত্ত বৰুৱা আৰু বৰ্ষাৰাণী বিষয়াৰ বিভিন্ন ভূমিকা এই বিস্তাৰৰ অংশ; স্মৃতা বৰ্মণে প্ৰভাত গোস্বামীৰ নাটক পৰিচালনা কৰি পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰতো স্বতন্ত্ৰ উপস্থিতি দেখুৱাইছে। প্ৰচেনিয়াম প্ৰযোজনাৰ বাহিৰত মইনুল হক, প্ৰাঞ্জল গগৈ, কুলদীপ পাটগিৰি, মুকুন্দ নাথ, ইব্ৰাহিম খলিল আৰু বিজিত কুমাৰ দাসৰ মূকাভিনয়-সংলগ্ন কাম, ড্ৰিশনা কলিতা আৰু বিনীতা দেৱীৰ পুতলা-নাট্য আৰু কিছুমত বানো আৰু ৰাজীৱ কুমাৰ সাউদৰ অন্তৰ্ভুক্তিমূলক কামেও নাট্যপৰিসৰ বহলাইছে। ইয়াৰে বিজিত কুমাৰ দাসৰ "থাৰ্ড থিয়েটাৰ" শিৱসাগৰ-ভিত্তিক দল; গুৱাহাটীৰ সৈতে তেওঁৰ কামৰ সংযোগহে ইয়াত গ্ৰহণ কৰা হৈছে।

নাট্যোৎসৱ, অনুবাদ আৰু বহির্জগতৰ সৈতে সংযোগ

অসমৰ নাট্যপ্ৰযোজনাই ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱত অংশগ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰৱণতা এই সময়ত বিশেষভাৱে দৃশ্যমান। এই অধ্যায়ৰ আৰম্ভণিতে উল্লেখ কৰা প্ৰযোজনাসমূহৰ ৰাষ্ট্ৰীয় মঞ্চত অংশগ্ৰহণে অসমৰ নাট্যচৰ্চা আৰু দেশৰ বৃহত্তৰ নাট্যপৰিসৰৰ মাজত সক্ৰিয় আদান-প্ৰদানৰ দিশটো স্পষ্ট কৰে। আনহাতে গুৱাহাটী থিয়েটাৰ উৎসৱৰ দৰে আয়োজনে ভাৰতৰ অন্য নগৰৰ বহুল আলোচিত প্ৰযোজনা গুৱাহাটীলৈ আনি স্থানীয় দৰ্শকক ভিন্ন অভিনয়-পদ্ধতি, নাট্য-নক্সা আৰু কাৰিকৰী মানৰ সৈতে প্ৰত্যক্ষভাৱে পৰিচিত কৰে। “পূৰ্বৰংগ”, ছিগাল থিয়েটাৰ আৰু অন্যান্য দলৰ উৎসৱ, নটসূৰ্য নাট্যোৎসৱ আৰু বিভিন্ন স্মাৰক নাট্যসমাৰোহে নগৰখনত নিয়মীয়া নাট্যদৰ্শনৰ সংস্কৃতি বজাই ৰাখে; নটসূৰ্য নাট্যোৎসৱত সঞ্জীৱ বুঢ়াগোহাঁইৰ পৰিচালনাৰ *চৰণদাস চোৰ*ৰ প্ৰদৰ্শন প্ৰযোজনা আৰু উৎসৱ-পৰিসৰৰ এনে সংযোগৰ এটা উদাহৰণ।

গুৱাহাটীৰ নিয়মীয়া উৎসৱবোৰৰ ভিতৰত ইংৰাজী সাপ্তাহিক “জি প্লাছ”-এ ২০১৬ চনত আৰম্ভ কৰা গুৱাহাটী থিয়েটাৰ উৎসৱে প্ৰতি সংস্কৰণতে জীৱনজোৰা নাট্যসাধনাৰ বাবে এগৰাকী শিল্পীক “লাইফ ইন দ্য থিয়েটাৰ” সন্মান জনায়; কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য, অৰুণ শৰ্মা, নিপন গোস্বামী আৰু শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভাৰ পাছত ২০২২ চনত দুলাল ৰয় আৰু ২০২৩ চনত অৱিনাশ শৰ্মাই এই সন্মান লাভ কৰে (EastMojo, 2022, 2023b)। সমাহাৰ নাট্য গোষ্ঠীয়ে ২০০৭ চনত আৰম্ভ কৰা ব্ৰজনাথ শৰ্মা স্মৃতি আন্তঃৰাজ্যিক নাট্য সমাৰোহৰ পঞ্চদশ সংস্কৰণ ২০২৪ চনৰ ১২–১৫ ছেপ্টেম্বৰত জিলা পুথিভঁৰালৰ প্ৰেক্ষাগৃহত অনুষ্ঠিত হয় (Singh, 2024)। নাট্যাচাৰ্যজনৰ নামত চলা এই সমাৰোহে স্বাধীনতাৰ আগৰ ভ্ৰমণশীল মঞ্চৰ স্মৃতিক আজিৰ প্ৰেক্ষাগৃহৰ সৈতে সংযোগ কৰে।

বিংশ শতিকাত গঢ় লোৱা অসম নাট্য সন্মিলনো এই সময়ত সক্ৰিয় হৈ থাকে। ২০১৮ চনৰ জানুৱাৰীত মঙলদৈত দুলাল ৰয়ৰ সভাপতিত্বত সন্মিলনৰ ৫৬সংখ্যক অধিৱেশন আৰম্ভ হয় (Northeast Now, 2018a) আৰু ২০২১ চনৰ ১৮–২২ ফেব্ৰুৱাৰীত দুলীয়াজানত ৫৯সংখ্যক অধিৱেশন অনুষ্ঠিত হয় (The Sentinel, 2021a)। অধিৱেশনবোৰত নাট্য-প্ৰদৰ্শন, বঁটা প্ৰদান আৰু আলোচনাৰ জৰিয়তে বিভিন্ন জিলাৰ নাট্যকৰ্মী একত্ৰিত হোৱাৰ পৰম্পৰা অব্যাহত থাকে।

অনুবাদ আৰু অভিযোজনৰ ক্ষেত্ৰতো এই আন্তঃসম্পৰ্ক দেখা যায়। গিৰীশ কৰ্ণাড, মোহন ৰাকেশ, ছেমুৱেল বেকেট, ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ আৰু আন ভাৰতীয়-বিদেশী সাহিত্যিকৰ নাট্য ৰচনাৰ অসমীয়া মঞ্চৰূপ এই সময়েইত সৃষ্টি হয়।

পঞ্চৰত্ন. নাগ মণ্ডল, তেওঁ আহিব এদিন, ইতি মৃণালিনী, আহাৰৰ এদিন আদি বিভিন্ন প্ৰযোজনাই দেখুৱায় যে অনুবাদ বা অভিযোজন কেৱল ভাষান্তৰ নহয়; স্থানীয় অভিনেতা, দৰ্শক, স্থান আৰু সাংস্কৃতিক অভিজ্ঞতাৰ সৈতে অন্য ভাষাৰ নাট্যপাঠৰ নতুন সংলাপ।

নাট্যোৎসৱৰ বৃদ্ধিয়েও অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ স্বৰূপত প্ৰভাৱ পেলায়। উৎসৱত বিভিন্ন অঞ্চল আৰু নাট্যপদ্ধতিৰ প্ৰযোজনা চোৱাৰ সুযোগ সৃষ্টি হয়; নাট্যকৰ্মীৰ মাজত আলোচনা, কৰ্মশালা আৰু সহযোগিতা গঢ় লৈ উঠে। গুৱাহাটীৰ লগতে অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত স্থানীয়, আঞ্চলিক, ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱৰ বিকাশে নাট্যচৰ্চাক অধিক আদান-প্ৰদানমুখী কৰি তুলিছে।

এই সময়ত অসমৰ নাট্যদল আৰু নাট্যকৰ্মীয়ে বিদেশৰ উৎসৱলৈকো যাত্ৰা কৰে। ২০১৫ চনৰ ১৯–২৬ নৱেম্বৰত ঢাকাৰ বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমীত অনুষ্ঠিত প্ৰথম আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় থলুৱা নাট্যোৎসৱত বাংলাদেশৰ থলুৱা দলৰ লগতে অসম, মণিপুৰ, ত্ৰিপুৰা, মিজোৰাম আৰু ঝাৰখণ্ডৰ নাটক মঞ্চস্থ হয় (Dey, 2015)। ২০১৮ চনৰ ৮–১৬ মাৰ্চত ছিলেটৰ কবি নজৰুল প্ৰেক্ষাগৃহত অনুষ্ঠিত বৰাক-সুৰমা নাট্যোৎসৱত শিলচৰৰ দশৰূপক সাংস্কৃতিক সংস্থা, গণসুৰ সাংস্কৃতিক সংস্থা আৰু হাইলাকান্দিৰ বিবৰ্তন থিয়েটাৰ গ্ৰুপে বাংলা নাটক পৰিৱেশন কৰে (Chowdhury, 2018)। ২০১৯ চনত কাঠমাণ্ডুত অনুষ্ঠিত প্ৰথম নেপাল আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱত গুৱাহাটীৰ উইংছ থিয়েটাৰৰ হৈ কিছমত বানোৱে পৰিচালনা কৰা *হেলেন* ৩ মাৰ্চত কীৰ্তিপুৰ থিয়েটাৰত মঞ্চস্থ হয় (Nepali Times, 2019; Northeast Now, 2019a)। ভাওনাও এই সময়ত বিদেশৰ মঞ্চ পায়। অৰূপ শইকীয়াৰ মতে তেওঁৰ নেতৃত্বত প্ৰজন্ম উন্মেষ দলে ২০১৮ চনৰ ১৫ ছেপ্টেম্বৰত নতুন দিল্লীত প্ৰথম ইংৰাজী ভাওনা পৰিৱেশন কৰে আৰু পাছলৈ মস্কো, ছেণ্ট পিটাৰ্ছবাৰ্গ, ফিনলেণ্ড, ছিংগাপুৰ, মাকাও, দুবাই আৰু আবু ধাবিত ভাওনা পৰিৱেশন কৰে (Saikia, n.d.); ডুবাইত দলটোৱে ইংৰাজী ভাষাত অংকীয়া ভাওনা *কেলিগোপাল* মঞ্চস্থ কৰে (The Assam Tribune, n.d.-b)। কলম্বো, ছাংহাই, য়ংইন আৰু টিউনিছিয়াত এই গ্ৰন্থৰ সহ-লেখকৰ কামৰ কথা পৰৱৰ্তী অংশত উল্লেখ কৰা হৈছে। এনে যাত্ৰাই অসমৰ নাটকক ভাষা আৰু দেশৰ সীমা পাৰ কৰাই নতুন দৰ্শকৰ সৈতে সংযোগ কৰে।

আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় যোগাযোগৰ এটা উদাহৰণ ভুল্লুং-ভুথুৰ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱ। এই গ্ৰন্থৰ প্ৰকাশক আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইন এই উৎসৱৰ আয়োজক; সেয়ে ইয়াত আয়োজকৰ প্ৰতিবেদনৰ পৰা অনুষ্ঠান, অংশগ্ৰহণ আৰু কাৰ্যসূচীৰ তথ্যহে লোৱা হৈছে। ২০২৩ চনৰ ৪–১০ অক্টোবৰত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ সমাজৰ সহযোগত অনুষ্ঠিত প্ৰথম সংস্কৰণত শ্ৰীলংকাৰ

আনটাচড আৰু *লাভ এণ্ড লকডাউনৰ* লগতে *এৰিণ্ডিৰাচ মেটামৰ্ফচিচ* প্ৰদৰ্শিত হয়; ৬–১০ অক্টোবৰত এম. জি. এম. ছফীৰৰ পৰিচালনাত তেইশজন অংশগ্ৰহণকাৰীৰে শৰীৰকেন্দ্ৰিক নাট্যৰ কৰ্মশালা আৰু ৮ অক্টোবৰত গুৱাহাটী কলেজত নাট্য-আলোচনা অনুষ্ঠিত হয় (AANK_A Creative Line, 2024a)। ২০২৪ চনৰ সংস্কৰণত ৪ আৰু ৬ ছেপ্টেম্বৰত আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় আদান-প্ৰদান আৰু শৰীৰ-আখ্যানৰ সম্পৰ্কবিষয়ক আলোচনা আৰু ৫ ছেপ্টেম্বৰত গৱেষণা-আলোচনা অনুষ্ঠিত হয় (AANK_A Creative Line, 2025b); ২০২৫ চনৰ ৩–৭ ছেপ্টেম্বৰৰ তৃতীয় সংস্কৰণত দক্ষিণ কোৰিয়া, ৰোমানিয়া, টিউনিছিয়া, ক্ৰ'ৱেছিয়া, শ্ৰীলংকা আৰু ভাৰতৰ শিল্পীয়ে এঘাৰটা পৰিৱেশন আগবঢ়ায় আৰু ব্যক্তিগত আখ্যান, মুখা আৰু শৰীৰকেন্দ্ৰিক নাট্যৰ কৰ্মশালা অনুষ্ঠিত হয় (AANK_A Creative Line, 2026)। উৎসৱত গঢ়ি উঠা যোগাযোগ যৌথ প্ৰযোজনালৈও আগবাঢ়িছে: ২০২৪ চনত আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইন আৰু শ্ৰীলংকাৰ ইণ্টাৰ এক্ট আৰ্টৰ সহযোগিতাত মঞ্জুলা ৱেদিৱৰ্দেনাৰ নাটক *প্ৰেমৰ দোলনা* এম. ছফীৰৰ পৰিকল্পনা আৰু পৰিচালনা, জাহ্নৱী বৰাৰ অভিনয় আৰু মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ অসমীয়া অনুবাদ আৰু পোহৰ-পৰিকল্পনাৰে কলাক্ষেত্ৰৰ শ্ৰীশ্ৰী মাধৱদেৱ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰেক্ষাগৃহত ২৮–২৯ এপ্ৰিলত প্ৰদৰ্শিত হয় (AANK_A Creative Line, 2024b)। এই নাটকখন পৰৱৰ্তী সময়ত কলম্বো ইণ্টাৰনেচনেল থিয়েটাৰ ফেষ্টিভেলৰ লগতে চিউল মনড্ৰামা ফেষ্টিভেলত মঞ্চস্থ হয়। এই গ্ৰন্থখন উৎসৱটোৰ ২০২৬ চনৰ সংস্কৰণৰ উদ্বোধনী অনুষ্ঠানত প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

এই গ্ৰন্থৰ সহ-লেখক মৃণাল জ্যোতি গোস্বামীৰ নাট্যকৰ্মো এই সময়ৰ অসমীয়া নাট্যচৰ্চা আৰু ইয়াৰ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় যোগাযোগৰ অংশ। লেখকৰ নিজৰ কাম হোৱা বাবে ইয়াত প্ৰকাশিত বাতৰি, সমালোচনা আৰু প্ৰতিবেদনৰ লগতে লেখকৰ নিজৰ জীৱন-পঞ্জীৰ তথ্য লোৱা হৈছে; প্ৰকাশিত উৎস থকা ক্ষেত্ৰত তাৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। নাট্যকাৰ, পৰিচালক আৰু নাট্য-গৱেষক হিচাপে তেওঁ তিনি দশক ধৰি পঞ্চাশখনতকৈ অধিক প্ৰযোজনা পৰিচালনা কৰিছে (AANK_A Creative Line, n.d.-a)। তেওঁৰ ৰচিত নাটকৰ ভিতৰত *বাজীকৰৰ অমৃত কথা, ইমান ইমান পানী, টোপনি এ' তোৰে কলাতলত ঘৰ, ইৰিকতি মিৰিকতি, Etheror Irika: Ethereal Epoch, ভোকৰ সাধু,* নম্ৰতা শৰ্মাৰ সৈতে লিখা *Eréndira's Metamorphosis, Alice in Assam* আৰু ম'ন ড্ৰামা *A River's Tale* উল্লেখযোগ্য; এই নাটকবোৰ তেওঁ নিজেই পৰিচালনা কৰিছে। *ইমান ইমান পানী* ২০১৪ চনত ১৬সংখ্যক ভাৰত ৰং মহোৎসৱত নতুন দিল্লীৰ শ্ৰীৰাম চেণ্টাৰত মঞ্চস্থ হয় আৰু *ইৰিকতি মিৰিকতি* ২০১৬ চনত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ

শিশু নাট্যোৎসৱ ঝচনে-বচপনত প্ৰদৰ্শিত হয়। পোহৰ-পৰিকল্পক হিচাপে তেওঁ "বা", "জিৰছং থিয়েটাৰ", "ছিগাল থিয়েটাৰ" আদি দলৰ বহু প্ৰযোজনাত কাম কৰে; অৱিনাশ শৰ্মাৰ পৰিচালনাৰ *নাগ মণ্ডল*ৰ পোহৰ-পৰিকল্পনাৰ বাবে তেওঁ ২০১২ চনৰ মাহিন্দ্ৰা এক্সেলেন্স ইন থিয়েটাৰ এৱাৰ্ডছত মনোনয়ন লাভ কৰে। ২০২৬ চনৰ জুলাইত Bodousa Foundation-ৰ সৈতে কৰ্মশালা-প্ৰযোজনা হিচাপে তেওঁ *দাপোন* ৰচনা আৰু পৰিচালনা কৰে।

আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় মঞ্চত তেওঁৰ যাত্ৰাৰ মূল কেন্দ্ৰ কলম্বো আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱ। *ইমান ইমান পানী* ২০১৭ চনত কলম্বো আৰু বাট্টিকালোৱাত অনুষ্ঠিত ষষ্ঠ সংস্কৰণৰ বাবে নিৰ্বাচিত হয় (The Assam Tribune, n.d.-c); ২০১৮ চনৰ সপ্তম সংস্কৰণত কলম্বোৰ লায়নেল ৱেণ্ডট থিয়েটাৰত *Etheror Irika* মঞ্চস্থ হয় (Sunday Times, 2018) আৰু ২০১৯ চনৰ অষ্টম সংস্কৰণত *ভোকৰ সাধু*। ২০২৩ চনৰ উৎসৱত তেওঁৰ পৰিচালনাত নম্ৰতা শৰ্মাই *Erendira's Metamorphosis* পৰিৱেশন কৰে (Joshi, 2023)। ম'ন ড্ৰামা *A River's Tale* ২০২৪ চনৰ দশম সংস্কৰণত মঞ্চস্থ হয় (Vishwa, 2024) আৰু ইয়াৰ অভিনেত্ৰী কংকণা দাসে দক্ষিণ এছিয়াৰ একক নাটক শিতানত বিচাৰকমণ্ডলীৰ বিশেষ বঁটা লাভ কৰে (AANK_A Creative Line, 2025a); ২০২৫ চনৰ ১ মে'ত টিউনিছিয়াৰ ফাটনাছাত অনুষ্ঠিত পঞ্চম ছাহাৰা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱত নীলুৎপলা পাচনীয়ে নাটকখন পৰিৱেশন কৰে (AANK_A Creative Line, 2025c)। একেখন নাটক মাজুলীৰ দ্বিতীয় নাটঘৰ নাট্যোৎসৱতো মঞ্চস্থ হয় (The Morung Express, 2025)। ২০২৬ চনত তেওঁ ৰচনা, পৰিকল্পনা আৰু পৰিচালনা কৰা একক শৰীৰী নাটক *The Body as Border* মলয় বৰুৱাৰ অভিনয়েৰে দ্বাদশ কলম্বো আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱত মঞ্চস্থ হয়। একে বছৰতে টিউনিছিয়াৰ ছাহাৰা নাট্যোৎসৱে তেওঁক বিশিষ্ট অতিথি হিচাপে নিমন্ত্ৰণ জনাইছিল যদিও অসমৰ হোৱা নিৰ্বাচনৰ বাবে যাব নোৱাৰিলে।

শিক্ষাবিদ হিচাপেও তেওঁ বিদেশৰ আলোচনা-চক্ৰত অসমৰ নাট্যপৰম্পৰা আৰু নাট্যোৎসৱৰ অভিজ্ঞতা তুলি ধৰে। ২০১৭ চনৰ নৱেম্বৰত চীনৰ ছাংহাই থিয়েটাৰ একাডেমীয়ে আইটিআই–ইউনেস্কো নেটৱৰ্কৰ সহযোগত আয়োজন কৰা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় আলোচনা-চক্ৰত তেওঁ নাট্যতত্ত্বৰ আলোকত অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসৰ ওপৰত গৱেষণা-পত্ৰ আগবঢ়ায়; ২০১৭ আৰু ২০১৮ চনত কলম্বোত ইণ্টাৰ এক্ট আৰ্টে আয়োজন কৰা কৰ্মশালাত তেওঁ মেটা-থিয়েটাৰ আৰু ভাওনাৰ ওপৰত বক্তৃতা দিয়ে। ২০২৪ চনৰ ১৫–১৭ জুলাইত দক্ষিণ কোৰিয়াৰ য়ংইন আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় থিয়েটাৰ ফ'ৰামত তেওঁ ভূল্লুং-ভূথুৰ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত মূল গৱেষণা-পত্ৰ আগবঢ়ায় আৰু ন খন দেশৰ প্ৰতিনিধিয়ে

স্বাক্ষৰ কৰা “নিউ ৱৰ্ল্ড থিয়েটাৰ নেটৱৰ্ক”ৰ বুজাবুজি-চুক্তিত ভাৰতক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে; একে বছৰৰ কলম্বো উৎসৱৰ থিয়েটাৰ ফ’ৰামত তেওঁ অসমৰ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱৰ বিৱৰ্তনৰ ওপৰত মূল বক্তৃতা দিয়ে (আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইন, 2025a)। ২০২৪ চনৰ পৰা তেওঁ কলম্বো উৎসৱৰ সমিতিৰ সদস্য; ২০২৫ আৰু ২০২৬ চনৰ উৎসৱত তেওঁ মূল বক্তৃতা দিয়ে, পৰিচালক-ফ’ৰাম সঞ্চালনা কৰে আৰু অভিনেতাৰ বাবে শৰীৰচৰ্চাৰ কৰ্মশালা পৰিচালনা কৰে। তেওঁৰ ইংৰাজী গ্ৰন্থ *Drama, Theatre and Performance: Theories and Practices* শ্ৰীলংকাৰ Chandakara Publication-ৰ পৰা প্ৰকাশ পায় আৰু ২০২৬ চনৰ ২৫ আগষ্টত কলম্বো উৎসৱত উন্মোচিত হয়। একবিংশ শতিকাৰ অসমৰ নাট্যপৰিৱেশনৰ ওপৰত তেওঁৰ গৱেষণা ৰুটলেজৰ পৰা প্ৰকাশিত এখন সম্পাদিত গ্ৰন্থতো সন্নিৱিষ্ট হৈছে (Goswami, 2022)।

তেওঁৰ নতুন কামৰ ভিতৰত নাটক, চলচ্চিত্ৰ আৰু গৱেষণাৰ বাবে আঠটা বিনামূলীয়া এপ উল্লেখযোগ্য। পৰিচালকৰ ডিজিটেল টোকাবহী *সুধাকণ্ঠ* ইয়াৰ মূল এপ; বাকী ছটা ষ্টুডিঅ’ৰ কাম ই এটা প্ৰযোজনাত একত্ৰিত কৰে। ছটা ষ্টুডিঅ’ হ’ল যদুমণিৰ ক্ৰাফ্ট ষ্টুডিঅ’ *শিল্প কুটিৰ*, নাটকৰ পোহৰ-পৰিকল্পনা আৰু নিয়ন্ত্ৰণৰ *সোণপখিলী*, মঞ্চৰ বাবে ধ্বনি, ছবি, ভিডিঅ’ আৰু উপশিৰোনামৰ *বুঢ়া লুইত*, চিত্ৰনাট্য আৰু চলচ্চিত্ৰ প্ৰযোজনাৰ *আৰোহণ*, মঞ্চ-ব্লকিং, গতি আৰু স্থানবিন্যাসৰ *শ্ৰীনিবাৰণ* আৰু থিয়েটাৰ, চলচ্চিত্ৰ আৰু পৰিৱেশনৰ অভিলেখাগাৰ *কুমচুং*; অষ্টমটো এপ অসমীয়া গৱেষণাৰ প্ৰণালীতত্ত্বৰ ষ্টুডিঅ’ *প্ৰদীপ*। আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইনৰ হৈ তেওঁ নিৰ্মাণ কৰা এই এপবোৰ বিনামূলীয়া, ইণ্টাৰনেট নোহোৱাকৈও চলে আৰু অসমীয়া-ইংৰাজী দুয়োটা ভাষাতে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি; ২০২৬ চনৰ ২৫ অক্টোবৰত উৎসৱৰ উদ্বোধনী অনুষ্ঠানত এই গ্ৰন্থৰ লগতে এপবোৰো উন্মোচন কৰা হৈছে (AANK_A Creative Line, n.d.-b)। নাট্যপ্ৰযোজনাৰ প্ৰস্তুতি, পোহৰ, ধ্বনি আৰু অভিলেখন অসমীয়া ভাষাতে কৰিব পৰা এনে সঁজুলিয়ে একবিংশ শতিকাৰ নাট্যচৰ্চাত ডিজিটেল প্ৰযুক্তিৰ এটা নতুন দিশ সূচায়।

পৰিৱেশন-পাঠৰ বিস্তাৰ আৰু নতুন তাত্ত্বিক সম্ভাৱনা

একবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকলৈ আহোঁতে অসমীয়া নাট্যচৰ্চাত নাট্যপাঠৰ সলনি পৰিৱেশন-পাঠৰ ওপৰত অধিক জোৰ দিয়া কিছুমান প্ৰযোজনা দেখা যায়। সকলো সমসাময়িক বা পৰীক্ষামূলক নাটকক “প’ষ্টড্ৰামাটিক” বা “প’ষ্ট-টেক্সট” বুলি অভিহিত কৰাটো সমীচীন নহয়। প’ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰত নাট্যপাঠ

পৰিৱেশনৰ একমাত্ৰ সংগঠক নাথাকে; শৰীৰ, দৃশ্য, শব্দ, সময়, স্থান আৰু উপস্থিতি সমান্তৰাল অৰ্থবাহী উপাদান হিচাপে কাম কৰিব পাৰে। অসমৰ কিছুমান সমসাময়িক প্ৰযোজনাত এই ধৰণৰ বৈশিষ্ট্য দেখা যায় যদিও প্ৰত্যেক প্ৰযোজনাৰ গঠন আৰু সৃষ্টিপদ্ধতি বিশ্লেষণ নকৰাকৈ কোনো তাত্ত্বিক অভিধা প্ৰয়োগ কৰা উচিত নহয়।

শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰৰ ক্ষেত্ৰতো একে সতৰ্কতা প্ৰয়োজন। শৰীৰ সকলো নাট্যপৰিৱেশনৰে মৌলিক মাধ্যম; কিন্তু যি পৰিৱেশনত শৰীৰৰ গতি, শক্তি, ছন্দ, ভাৰ, স্থান, শ্বাস আৰু উপস্থিতি নাট্য-অৰ্থ নিৰ্মাণৰ প্ৰধান সংগঠক হৈ উঠে, সেই ক্ষেত্ৰত "শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰ" পৰিভাষাটো অধিক প্ৰাসংগিক। একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যচৰ্চাত এই ধৰণৰ অনুসন্ধান বৃদ্ধি পোৱাৰ লগে লগে অভিনেতা-প্ৰশিক্ষণৰ ক্ষেত্ৰতো স্থানীয় পৰিৱেশন-পৰম্পৰা আৰু সমসাময়িক শৰীৰী অনুশীলনৰ মাজত নতুন সম্পৰ্ক নিৰ্মাণৰ সম্ভাৱনা দেখা যায়।

একবিংশ শতিকাত ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰো প্ৰযুক্তি, বৃহৎ দৃশ্য-চমক, জনপ্ৰিয় কাহিনী, তাৰকা-অভিনয় আৰু ভ্ৰমণশীল ব্যৱস্থাপনাৰ নতুন ৰূপৰ সৈতে অব্যাহত থাকে। এই ব্যৱস্থাই নাট্যকাৰ, অভিনেতা, সংগীতজ্ঞ, কাৰিকৰী কৰ্মী আৰু স্থানীয় আয়োজকৰ বাবে বিস্তৃত পেছাদাৰী ক্ষেত্ৰ সৃষ্টি কৰে। ক'ভিড-১৯ মহামাৰীৰ সময়ত ভ্ৰমণশীল প্ৰদৰ্শনী-মৌসুম বন্ধ হোৱাত এই বৃহৎ সাংস্কৃতিক উদ্যোগ গভীৰভাৱে ক্ষতিগ্ৰস্ত হয়; ২০২১ চনৰ অক্টোবৰৰ পৰা বিভিন্ন দলে পুনৰ ভ্ৰমণশীল জীৱন্ত প্ৰদৰ্শন আৰম্ভ কৰে (The Sentinel, 2021b)।

নটৰাজ থিয়েটাৰ ২০০৩ চনত প্ৰায় চল্লিশ বছৰৰ মূৰত বন্ধ হয় (Baishya, 2022); তথাপি দলটোৱে আৰম্ভ কৰা পেণ্ডেল-মঞ্চৰ আৰ্হি নতুন শতিকাতো অব্যাহত থাকে। এই সময়ত দৃশ্য-চমক আৰু জীৱন্ত পৰিৱেশনৰ মাজৰ টনা-আঁজোৰা স্পষ্ট হয়। ২০২৬ চনৰ এপ্ৰিলত প্ৰকাশিত এক বিশ্লেষণত তাৰকা-শিল্পীৰ পাৰিশ্ৰমিক বৃদ্ধিৰ ফলত সংগীতশিল্পী আৰু নেপথ্য-কৰ্মীৰ পাৰিশ্ৰমিক হেঁচা খোৱা, জীৱন্ত সংগীতৰ ঠাইত যান্ত্ৰিক সংগীত অহা আৰু কিছুমান দল বন্ধ হোৱাৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে (ETV Bharat Assam, 2026)। ২০২৫ চনৰ আগষ্টত কোহিনুৰ থিয়েটাৰে সোণালী জয়ন্তী বৰ্ষৰ নাট্যযাত্ৰা আৰম্ভ কৰে (Niyomiya Barta, 2025)। ২০২৬ চনৰ অক্টোবৰৰ আৰম্ভণিতে দলটোৰ প্ৰযোজক-পৰিচালক তপন লহকৰে ইয়াক বন্ধ কৰাৰ সম্ভাৱনাৰ ইংগিত দিছিল (The Sentinel, 2026b); কিন্তু দৰ্শক আৰু শুভাকাংক্ষীৰ আহ্বানত কেইদিনমানৰ পাছতে তেওঁ কোহিনুৰ বন্ধ নহয়, চলিত নাট্যবৰ্ষৰ যাত্ৰা শেষলৈকে চলিব আৰু অনাগত দিনতো দলটো চলি থাকিব বুলি ঘোষণা কৰে (Niyomiya Barta, 2026)। এই অনিশ্চয়তা আৰু তাৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ সঁহাৰিয়ে দেখুৱায় যে

ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ ভৱিষ্যৎ প্ৰযুক্তিৰ লগতে শিল্পী-কৰ্মীৰ জীৱিকা, দৰ্শকৰ সমৰ্থন আৰু জীৱন্ত পৰিৱেশনৰ মান ৰক্ষাৰ প্ৰশ্নৰ সৈতে জড়িত।

ক'ভিড-১৯, ডিজিটেল সংযোগ আৰু পুনৰ জীৱন্ত মঞ্চলৈ

২০২০ চনৰ ক'ভিড-১৯ মহামাৰীয়ে নাট্যচৰ্চাৰ স্বাভাৱিক প্ৰৱাহ হঠাৎ ব্যাহত কৰে। সামাজিক দূৰত্ব, প্ৰেক্ষাগৃহ বন্ধ হোৱা আৰু জনসমাগমৰ ওপৰত সীমাবদ্ধতাই নাট্যক্ষেত্ৰত প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱ পেলায়। সেই সময়ত অনলাইন আলোচনা, ৱেবিনাৰ, নাট্যপাঠ, ডিজিটেল প্ৰশিক্ষণ আৰু নাটক সম্পৰ্কিত বিভিন্ন আন্তঃক্ৰিয়ামূলক কাৰ্যসূচী বৃদ্ধি পায়। ডিজিটেল মাধ্যম জীৱন্ত নাট্যপৰিৱেশনৰ সম্পূৰ্ণ বিকল্প নহ'লেও যোগাযোগ, আলোচনা, পাঠ, প্ৰশিক্ষণ আৰু নাট্যচৰ্চাৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষাৰ উপায় হিচাপে বিশেষ গুৰুত্ব লাভ কৰে।

মহামাৰীৰ পাছত পুনৰ জীৱন্ত নাট্যপৰিৱেশন আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে অসমৰ নাট্যক্ষেত্ৰত নাট্যোৎসৱ, নতুন প্ৰযোজনা আৰু আন্তঃৰাজ্যিক-আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় যোগাযোগ পুনৰ সক্ৰিয় হয়। ২০২২ৰ পাছৰ সময়ত এই প্ৰৱণতা অধিক দৃশ্যমান। নতুন নাট্যদল আৰু নতুন প্ৰজন্মৰ অভিনেতা-পৰিচালকৰ লগতে আগৰ প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মীয়েও কাম অব্যাহত ৰাখিছে। ফলত একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যচৰ্চা কোনো এটা প্ৰজন্মই আন এটা প্ৰজন্মক প্ৰতিস্থাপন কৰাৰ ইতিহাস নহয়; বিভিন্ন প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মীৰ সহাবস্থান, মতভেদ, সহযোগিতা আৰু পৃথক নান্দনিক অনুসন্ধানৰ ক্ষেত্ৰ।

মহামাৰীৰ পাছত জীৱন্ত মঞ্চলৈ উভতি অহাৰ উল্লেখযোগ্য প্ৰযোজনাসমূহৰ ভিতৰত তাৰালি শৰ্মাৰ প্ৰযোজনাত প্ৰণৱ ভৰালীৰ ৰচনা আৰু পৰিচালনাৰ *বাউলী মেঘৰ সাধু* বিশেষভাৱে স্মৰণীয়; বৰ্ষাৰাণী বিষয়াও ইয়াৰ অভিনয়ৰ সৈতে জড়িত। নাটকখনক কোনো “প্ৰথম” দাবীৰ সৈতে নোযোৰাকৈ দৰ্শক, অভিনেতা আৰু মঞ্চ পুনৰ একেটা শাৰীৰিক পৰিসৰত মিলিত হোৱাৰ সাংস্কৃতিক পুনৰুত্থানৰ অংশ হিচাপে চোৱাই যথাযথ। এই সময়ত প্ৰেক্ষাগৃহৰ সংকটো স্পষ্ট হয়: বহু দশক ধৰি গুৱাহাটীৰ মুখ্য মঞ্চ হৈ থকা ৰবীন্দ্ৰ ভৱন তিনি বছৰ বন্ধ হৈ থকাত ২০২৫ চনৰ জুলাইত শিল্পীসকলে ইয়াক পুনৰ মুকলি কৰাৰ দাবী জনায় (The Times of India, 2025); ২০২৬ চনৰ জুলাইত সাংস্কৃতিক পৰিক্ৰমা বিভাগৰ মন্ত্ৰীয়ে ইয়াৰ মেৰামতিৰ কাম পৰ্যালোচনা কৰে (G Plus, 2026)। এনে বৃহৎ প্ৰেক্ষাগৃহ বন্ধ থাকিলে মঞ্চায়নৰ সময়সূচী, দলৰ ব্যয় আৰু দৰ্শকৰ যোগাযোগ প্ৰভাৱিত হয়; বিকল্প সৰু স্থানে সকলো বৃহৎ প্ৰযোজনাৰ ঠাই ল'ব নোৱাৰে। ২০২৪ চনৰ জুনত ঘোষিত পুনৰ্নিৰ্মাণৰ আঁচনিত ৫০০

আসনৰ মূল প্ৰেক্ষাগৃহৰ লগতে সৰু প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু এটা ব্লেক-বক্স স্থানৰ কথা কোৱা হৈছে (The Sentinel, 2024b); অৰ্থাৎ পৰীক্ষামূলক আৰু অন্তৰংগ পৰিৱেশনৰ প্ৰয়োজনো এতিয়া চৰকাৰী প্ৰেক্ষাগৃহৰ পৰিকল্পনাত স্বীকৃতি পাইছে।

২০২০ৰ দশকত নতুন প্ৰজন্মৰ নাট্যকৰ্মীয়েও স্থানীয় বাস্তৱতা, দৃশ্যভাষা আৰু সহযোগিতামূলক সৃষ্টিপদ্ধতিৰে উল্লেখযোগ্য প্ৰযোজনা আগবঢ়ায়। বিদ্যুৎ কুমাৰ নাথৰ *ৰঘুনাথ* ২০২২ৰ পৰা ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত বিশেষ মনোযোগ লাভ কৰে। ২০২৪ চনৰ মাহিন্দ্ৰা এক্সেলেন্স ইন থিয়েটাৰ এৱাৰ্ডছত নাটকখনে ছটা বঁটা লাভ কৰে; বিদ্যুৎ কুমাৰ নাথে পৰিচালনা, অভিনয়, মৌলিক নাট্যপাঠ, প্ৰযোজনা আৰু মঞ্চ-পৰিকল্পনাৰ বঁটা পায় আৰু গৌতম শইকীয়াই আলোক-পৰিকল্পনাৰ বঁটা লাভ কৰে (The Sentinel, 2024a)। মঞ্চ আৰু পোহৰৰ পৰিকল্পনাৰ এই স্বীকৃতিয়ে দৃশ্য-সংৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত অসমৰ নাট্যকৰ্মীৰ কামৰ ৰাষ্ট্ৰীয় মূল্যায়নো সূচায়। “জিৰছং থিয়েটাৰ”ৰ হৈ ৰবিজিতা গগৈৰ অভিযোজন আৰু পৰিচালনাৰে *ইতি মৃণালিনী* ২০২৫ চনৰ ভাৰত ৰং মহোৎসৱত মঞ্চস্থ হয়; তেওঁৰ *এণ্টিগনি মেনিয়াত* ছফ'ক্লিছৰ আখ্যান সমকালীন সামাজিক-সাংস্কৃতিক অভিজ্ঞতাৰ সৈতে নতুনকৈ গঢ় লৈছে। ২০২৬ চনৰ ১৭ ফেব্ৰুৱাৰীত তুৰাৰ জিলা পুথিভঁৰালৰ প্ৰেক্ষাগৃহত অনুষ্ঠিত ভাৰত ৰং মহোৎসৱৰ মেঘালয় পৰ্বত “অনুভৱ দ্য এক্টৰ্ছ গিল্ড”ৰ জ্যোতি নাৰায়ণ নাথৰ ৰচনা আৰু পৰিচালনাৰ বহুভাষিক *দ্য ৰাইজ ক্ৰিয়েচাৰ* প্ৰদৰ্শিত হয় (Press Information Bureau, 2026); একে মহোৎসৱৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ নিৰ্বাচিত নাটকৰ তালিকাত “পূৰ্বৰংগ”ৰ *দ্ৰোণাচাৰ্য* আৰু *শ্ৰী গুৰুৱে নমঃ* আৰু ভাস্কৰ বৰুৱাৰ নাট্যদল জোনাকৰ *মলখুৰ*ৰ নামো আছে (National School of Drama, 2025)। *কামৰূপা*ৰ দৰে অসম-সংযুক্ত আন প্ৰযোজনাও মহোৎসৱৰ বিভিন্ন সংস্কৰণত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। এই উদাহৰণসমূহে ২০০১–২০২৬ সময়সীমাৰ শেষ পৰ্যায়লৈ অসমৰ নাট্যচৰ্চাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় যোগাযোগ অব্যাহত থকাৰ সাক্ষ্য বহন কৰে।

পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তনৰ মাজত একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটক

একবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ মূল বৈশিষ্ট্য কোনো এটা নতুন নাট্যশৈলীত সীমাবদ্ধ নহয়; ইয়াৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হৈছে বহুত্ব। প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ আৰু বাস্তৱবাদী অভিনয়ৰ ধাৰা অব্যাহত থকাৰ সমান্তৰালভাৱে পৰিৱেশন স্থান, অভিনয়-পদ্ধতি, অভিযোজন, সহযোগিতামূলক সৃষ্টি, শৰীৰ-দৃশ্য-শব্দৰ ব্যৱহাৰ আৰু দৃশ্য-শ্ৰব্য নান্দনিকতাত নতুন অনুসন্ধান চলি থাকে।

এই বহুত্বৰ মাজত অসমৰ লোক আৰু সত্ৰীয়া পৰিৱেশন-পৰম্পৰাৰ গুৰুত্ব নতুনভাৱে উপলব্ধি কৰা হৈছে। অংকীয়া নাট-ভাওনা, ওজাপালি, বিভিন্ন লোকপৰিৱেশ্য কলা, জনগোষ্ঠীয় নৃত্য-সংগীত আৰু সামূহিক পৰিৱেশন-পদ্ধতি আধুনিক নাট্যকৰ্মীৰ বাবে কেৱল অতীতৰ ঐতিহ্য নহয়; এইবোৰ শৰীৰ, কণ্ঠ, ছন্দ, স্থান আৰু দৰ্শক-সম্পৰ্কৰ নিজস্ব জ্ঞানভাণ্ডাৰ।

সামগ্ৰিকভাৱে ২০০১ৰ পৰা ২০২৬লৈ অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশনৰ যাত্ৰাক "পুৰণিৰ পৰা নতুনলৈ" হোৱা কোনো সৰল অগ্ৰগতি বুলি ব্যাখ্যা কৰিব নোৱাৰি। ইয়াত পৰম্পৰা আৰু আধুনিকতা, লোক আৰু নগৰ, পাঠ আৰু শৰীৰ, পৰিৱেশন স্থানৰ বহুমুখিতা, স্থানীয়তা আৰু বিশ্বজনীন যোগাযোগ, জীৱন্ত উপস্থিতি আৰু ডিজিটেল মাধ্যম—এই সকলোবোৰৰ মাজত অবিৰত সংলাপ চলি আছে। কিছুমান পুৰণি ৰূপ নতুন প্ৰযুক্তিৰ সৈতে সহাবস্থান কৰিছে; কিছুমান পৰম্পৰাগত উপাদান নতুন নান্দনিকতাত পুনৰ্পাঠ হৈছে; আনফালে বিশ্বনাট্যৰ নতুন ধাৰাও অসমৰ নিজস্ব সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক বাস্তৱতাৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ কৰি নতুন অৰ্থ লাভ কৰিছে।

এই দৃষ্টিৰ পৰা চালে *অসমৰ নাট্যকলা: পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন* গ্ৰন্থখনত আলোচনা কৰা অসমৰ নাট্যযাত্ৰাৰ মূল সুৰটো একবিংশ শতিকাত অধিক স্পষ্ট হয়। লোকপৰিৱেশ্য কলা, সত্ৰীয়া পৰিৱেশন, অংকীয়া নাট-ভাওনা, ঔপনিৱেশিক সময়ত গঢ় লৈ উঠা আধুনিক মঞ্চ, প্ৰাক্-স্বাধীনতাৰ নাট্যসমাজ, স্বৰাজোত্তৰ অপেছাদাৰী নাট্যচৰ্চা, ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ, নতুন নাট্যধাৰা আৰু সমসাময়িক পৰিৱেশন—এইবোৰ পৰস্পৰৰ পৰা সম্পূৰ্ণ বিচ্ছিন্ন অধ্যায় নহয়। এই সকলো স্তৰেই অসমৰ নাট্য-সংস্কৃতিৰ চলমান ইতিহাসৰ অংশ।

সেয়ে অসমৰ নাট্যকলাৰ ইতিহাস মূলতঃ কেৱল নাট্যপাঠৰ ইতিহাস নহয়, কেৱল নাট্যমঞ্চৰ ইতিহাসো নহয়। ই পাঠ, শৰীৰ, কণ্ঠ, সংগীত, স্থান, দৃশ্য, প্ৰযুক্তি, দৰ্শক আৰু সমাজৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ ইতিহাস। পৰম্পৰা ইয়াত স্থিৰ অতীত নহয় আৰু পৰিৱৰ্তনো অতীতৰ সম্পূৰ্ণ অস্বীকাৰ নহয়। নতুন সময়ত পুৰণি জ্ঞান, নতুন প্ৰযুক্তি, স্থানীয় অভিজ্ঞতা আৰু বিশ্বনাট্যৰ সৈতে হোৱা সংলাপৰ মাজেৰেই অসমীয়া নাট্যপৰিৱেশন নিজৰ নতুন নতুন ৰূপ নিৰ্মাণ কৰি আহিছে। এই চলমান ৰূপান্তৰেই অসমৰ নাট্যকলাৰ জীৱন্ত শক্তি। এই গ্ৰন্থৰ সামগ্ৰিক আলোচনাৰ দৃষ্টিত এই পৰিৱৰ্তন কোনো বিচ্ছিন্ন আধুনিকতা নহয়; ই অসমৰ বহুপৰ্যায়ী নাট্যঐতিহ্যৰ ভিতৰত চলি থকা পুনৰ্পাঠ, অভিযোজন আৰু নতুন সৃষ্টিৰ ধাৰাবাহিক প্ৰক্ৰিয়া। পৰিশেষত স্বীকাৰ কৰোঁ যে, এই গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰা প্ৰযোজনাসমূহৰ উপৰি আৰু বহু নতুন ধৰণৰ নটক পৰিৱেশন অসমত হৈ আছে; সকলোখিনি সামৰিব নোৱৰাটো আমাৰ সীমাৱদ্ধতা।

তথ্যসূত্ৰ

অসমীয়া উৎস

গগৈ, জোনমণি (২০১৬); *গুৱাহাটীৰ আধুনিক নাট্যচৰ্চা: এটি সমীক্ষাত্মক অধ্যয়ন* (অপ্ৰকাশিত পিএইচডি গৱেষণা-গ্ৰন্থ); গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়।

গুহ, অমলেন্দু (১৯৯৩); *বৈষ্ণৱবাদৰ পৰা মায়ামৰীয়া বিদ্ৰোহলৈ*; ষ্টুডেণ্টচ্ ষ্ট'ৰচ্।

গোস্বামী, মৃণাল জ্যোতি (২০১২); *সমাজ বাস্তৱতাবাদ আৰু মঞ্চৰীতিৰ আলোকৰ সাম্প্ৰতিক অসমীয়া নাটক: এটি অধ্যয়ন (১৯৬৭–২০০৩ চনলৈ)* (অপ্ৰকাশিত পিএইচডি গৱেষণা-গ্ৰন্থ); গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়।

গোস্বামী, মৃণাল জ্যোতি (২০২৩); পৰিৱেশন অধ্যয়ন তত্ত্বৰ আধাৰত সত্ৰীয়া সংগীত; নন্দিতা ভট্টাচাৰ্য গোস্বামী (সম্পা.), *ঐতিহ্য—The Heritage, ১৪*(১), ১৬২–১৭১।

দেৱগোস্বামী, কেশৱানন্দ (১৯৭৩); *সত্ৰ সংস্কৃতিৰ ৰূপৰেখা*; বনলতা।

দেৱগোস্বামী, কেশৱানন্দ (সম্পা.) (২০১৫); *শংকৰদেৱৰ নাট আৰু ভাওনা*; সাহিত্য অকাডেমি।

নেওগ, মহেশ্বৰ (সম্পা.) (২০০৩); *গুৰু-চৰিত-কথা*; গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় প্ৰকাশন বিভাগ।

ভট্টাচাৰ্য, হৰিচন্দ্ৰ (১৯৮৮); *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি (আদিৰ পৰা ১৯৬৭ চন পৰ্যন্ত)*; লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল।

ভৰালী, শৈলেন (১৯৯২); *অসমীয়া লোক-নাট্য পৰম্পৰা*; বাণী প্ৰকাশ।

ভৰালী, শৈলেন (২০০৮); *অসমীয়া নাটক: স্বৰাজোত্তৰ কাল*; চন্দ্ৰ প্ৰকাশ।

মহন্ত, প্ৰদীপজ্যোতি (২০০৭); *শংকৰদেৱৰ শিল্পলোক*; পূৰ্বাঞ্চল প্ৰকাশ।

শৰ্মা, দিলীপ (২০০৫, ডিচেম্বৰ); দুলাল ৰয়ৰ নাট্য চৰ্চা আৰু ভাবনা; *কথা গুৱাহাটী*, ১১–১৩।

শৰ্মা, নবীন চন্দ্ৰ (২০০৭); *অসমীয়া লোক সংস্কৃতিৰ আভাস*; বাণী প্ৰকাশ।

শৰ্মা, নবীন চন্দ্ৰ (২০০৯); *ভাৰতৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ পৰিৱেশ্য কলা*; বনলতা।

শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ (২০০২); *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*; সৌমাৰ প্ৰকাশ।

হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ (১৯৯৫); *মঞ্চলেখা*; লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল।

ইংৰাজী উৎস

Aristotle. (1895). *Aristotle's theory of poetry and fine art: With a critical text and a translation of the Poetics* (S. H. Butcher, Trans.). Macmillan.

Awasthi, S., & Schechner, R. (1989). "Theatre of Roots": Encounter with tradition. *TDR, 33*(4), 48–69.

Baishya, S. K. (2022). Producers and construction of the spectacle in Bhraamyamaan theatre of Assam. *The Creative Launcher, 7*(4), 34–42. https://doi.org/10.53032/tcl.2022.7.4.05

Borah, B. J. (2026). Accelerated rhythms: Performance, tradition, and transformation in 21st century Assamese theatre. *Critical Stages/Scènes critiques*, (33). https://www.critical-stages.org/33/accelerated-rhythms-performance-tradition-and-transformation-in-21st-century-assamese-theatre/

Boulton, M. (1960). *The anatomy of drama*. Routledge & Kegan Paul.

Craig, H. (1955). *English religious drama of the Middle Ages*. Clarendon Press.

Esslin, M. (1961). *The theatre of the absurd*. Doubleday.

Fuchs, E. (1996). *The death of character: Perspectives on theater after modernism*. Indiana University Press.

Gogoi, J., & Goswami, M. J. (2012). A critical and historical study of the staging technique of Sankaradeva's plays. *The Heritage, 3*(2), 139–152.

Goswami, M. J. (2022). Play and performance in 21st century Assam: Narratives from the margins. In K. M. B. Islam (Ed.), *Literatures from Northeast India* (pp. 53–72). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003272946

Kakati, B. (Ed.). (1959). *Aspects of early Assamese literature* (2nd ed.). Gauhati University.

Lecoq, J. (2000). *The moving body: Teaching creative theatre* (D. Bradby, Trans.). Methuen Drama.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge. (Original work published 1999)

Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1979)

Mahanta, P. (1985). *Western influence on modern Assamese drama: From 1857 to the present time*. Mittal Publications.

Mahanta, P. J. (Ed.). (2016). *Vaisnavite music of Assam: Its institutionalization and performative context*. Purbanchal Prakash.

Marranca, B. (Ed.). (1977). *The theatre of images*. Drama Book Specialists.

Medhi, K. (1959). Origin of the Assamese drama. In B. Kakati (Ed.), *Aspects of early Assamese literature* (2nd ed., pp. 189–216). Gauhati University.

Mee, E. B. (2008). *Theatre of roots: Redirecting the modern Indian stage*. Seagull Books.

Meyerhold, V. (1969). *Meyerhold on theatre* (E. Braun, Ed. & Trans.). Methuen.

Neog, M. (1965). *Sankaradeva and his times: Early history of the Vaisnava faith and movement in Assam*. Gauhati University.

Neog, M. (1984). *Bhaona: The ritual play of Assam*. Sangeet Natak Akademi.

Nicoll, A. (1966). *The theory of drama*. B. Blom.

Patgiri, R. (2019). Mobile theatre of Assam: A socio-historical perspective. *Journal of North East India Studies, 9*(1), 29–51. http://www.jneis.com/wp-content/uploads/2019/05/9.1.2.pdf

Richmond, F. P., Swann, D. L., & Zarrilli, P. B. (2007). *Indian theatre: Traditions of performance*. Motilal Banarsidass.

Rout, S. (n.d.). *Theatre of roots: Mapping the Indian theatre* [Unpublished manuscript]. Academia.edu. https://www.academia.edu/34216405/Theatre_of_Roots_Mapping_the_Indian_Theatre

Schechner, R. (2006). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

Shipley, J. T. (Ed.). (1953). *Dictionary of world literature: Criticism, forms, technique*. Philosophical Library.

Styan, J. L. (1981a). *Modern drama in theory and practice: Vol. 1. Realism and naturalism*. Cambridge University Press.

Styan, J. L. (1981b). *Modern drama in theory and practice: Vol. 2. Symbolism, surrealism and the absurd*. Cambridge University Press.

Styan, J. L. (1981c). *Modern drama in theory and practice: Vol. 3. Expressionism and epic theatre*. Cambridge University Press.

প্রাতিষ্ঠানিক/অনলাইন উৎস

AANK_A Creative Line. (n.d.-a). *About us*. https://aank.org/about-us/

AANK_A Creative Line. (n.d.-b). *Digital tools*. https://aank.org/digital-tools/

AANK_A Creative Line. (2024a). *Bhullung-Bhuthur International Theatre Festival report 2023*. https://aank.org/wp-content/uploads/2024/08/BBITF-2023-Report.pdf

AANK_A Creative Line. (2024b). *International collaborative theatre project 2024* [Brochure]. https://aank.org/wp-content/uploads/2024/08/Brochure_International-Collaborative-Theatre-Project.pdf

AANK_A Creative Line. (2025a). *Annual report 2024–2025*. https://aank.org/wp-content/uploads/2025/06/Activity-Report-2024-25_compressed.pdf

AANK_A Creative Line. (2025b). *BBITF 2024 report*. https://aank.org/wp-content/uploads/2025/06/Report_BBITF24_single-pages_compressed.pdf

AANK_A Creative Line. (2025c). *Resonance in the dunes: A River's Tale at the 5th International Festival of Theatre in the Sahara, Tunisia* [Tour report]. https://aank.org/wp-content/uploads/2025/06/Report-Tunisia_compressed.pdf

AANK_A Creative Line. (2026). *BBITF 2025 report*. https://aank.org/wp-content/uploads/2026/02/Report_BBITF-2025_compressed.pdf

AGORA, The Space. (n.d.). Organisation profile. LinkedIn. https://in.linkedin.com/company/agora-the-space

The Assam Tribune. (n.d.-a). Actress Bina Prasad passes away. https://assamtribune.com/actress-bina-prasad-passes-away

The Assam Tribune. (n.d.-b). Ankiya Bhaona Keligopal wows Dubai audience. https://assamtribune.com/ankiya-bhaona-keligopal-wows-dubai-audience

The Assam Tribune. (n.d.-c). Assamese play selected for Colombo fest. https://assamtribune.com/assamese-play-selected-for-colombo-fest

The Assam Tribune. (n.d.-d). Global drama fest from today. https://assamtribune.com/global-drama-fest-from-today

The Assam Tribune. (n.d.-e). Jyotirupa one-act play contest begins. https://assamtribune.com/jyotirupa-one-act-play-contest-begins

The Assam Tribune. (n.d.-f). Kohinoor theatre to perform in New Delhi. https://assamtribune.com/kohinoor-theatre-to-perform-in-new-delhi

The Assam Tribune. (n.d.-g). Mobile theatre maestro Krishna Roy turns 80. https://assamtribune.com/mobile-theatre-maestro-krishna-roy-turns-80

The Assam Tribune. (n.d.-h). Renovated Nagaon Kala Mandir opened. https://assamtribune.com/renovated-nagaon-kala-mandir-opened

Biswas, M. (n.d.). Alternative non-proscenium theatre practices in Assam: An overview. Sahapedia. https://www.sahapedia.org/alternative-non-proscenium-theatre-practices-assam-overview

Biswas, R. (2017, November 29). Bhupen Hazarika: His leftist years. RAIOT. https://raiot.in/bhupen-hazarika-his-leftist-years/

Borah, S. (2025, June 20). Bishnu Prasad Rabha: Assam's cultural icon. The Sentinel. https://www.sentinelassam.com/amp/story/more-news/editorial/bishnu-prasad-rabha-assams-cultural-icon

Borah, V. (n.d.). *Bhramyomaan theatre of Assam: A study of its origin and place within the popular*. Delhi College of Arts and Commerce, University of Delhi. https://dcac.du.ac.in/assets/pdf/Journal/Vol-2/18.pdf

Boro, S. (n.d.). 45th death anniversary of Natasurya. The Assam Tribune. https://assamtribune.com/45th-death-anniversary-of-natasurya

Chatterjee, A. (2024, September 9). The Chairs (2024) [Review]. Ambar Chatterjee's Reviews. https://aambar.wordpress.com/2024/09/09/the-chairs-2024/

Chowdhury, D. (2018, March 11). Barak-Surma Theatre Festival 2018. The Daily Star. https://www.thedailystar.net/node/1546675

Das, R. (n.d.). Jyotiprasad Agarwala: Creativity and context. Sahapedia. https://www.sahapedia.org/jyotiprasad-agarwala-creativity-and-context

Deka, P. (2024, November 15). Kulada Kumar Bhattacharjee: The end of an era in Assamese cinema and theatre. North East Film Journal. https://northeastfilmjournal.com/kulada-kumar-bhattacharjee-the-end-of-an-era-in-assamese-cinema-and-theatre

Deka, P. (2025, November 9). Aikyatan: On the threshold of the golden jubilee. North East Film Journal. https://northeastfilmjournal.com/aikyatan-on-the-threshold-of-the-golden-jubilee

Deka, P. (2026, May 22). Dulal Roy: A life dedicated to the art of theatre. North East Film Journal. https://northeastfilmjournal.com/dulal-roy-a-life-dedicated-to-the-art-of-theatre

Dey, S. (2015, December 29). A buzzing year in theatre. The Daily Star. https://www.thedailystar.net/arts-entertainment/theatre/buzzing-year-theatre-194110

EastMojo. (2022, November 14). Curtains down on 5th edition of Guwahati Theatre Festival. https://eastmojo.com/assam/2022/11/14/curtains-down-on-5th-edition-of-guwahati-theatre-festival/

EastMojo. (2023a, July 30). Assam: 12th children's theatre festival held at Badungduppa Kalakendra. https://www.eastmojo.com/news/2023/07/30/assam-12th-childrens-theatre-festival-held-at-badungduppa-kalakendra/

EastMojo. (2023b, September 11). Assam: Dramatist Abinash Sarma honoured at Guwahati Theatre Festival. https://eastmojo.com/assam/2023/09/11/assam-dramatist-abinash-sarma-honoured-at-guwahati-theatre-festival/

ETV Bharat Assam. (2026, April 28). অসমৰ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ: জাকজমকতা, অত্যাধুনিক প্ৰযুক্তিৰ মাজত হেৰাই গৈছে নেকি নাটকৰ 'প্ৰাণ' ? [Assam's mobile theatre: Has the 'soul' of drama been lost amid glitz and cutting-edge technology?] https://www.etvbharat.com/as/entertainment/explainer-why-assam-mobile-theatre-conceptualised-by-achyut-lahkar-is-losing-its-charm-ass26042700933

G Plus. (2026, July 9). Cultural affairs minister reviews Rabindra Bhawan renovation in Guwahati, seeks speedy completion. https://www.guwahatiplus.com/cultural-affairs-minister-reviews-rabindra-bhawan-renovation-in-guwahati-seeks-speedy-completion

Ganguly, G. (2018, August 25). Assam's mobile theatre: A glorious journey. Northeast Now. https://nenow.in/opinion/assams-mobile-theatre-glorious-journey.html

Gogoi, A. (2024, November 10). Kulada Kumar Bhattacharya's legacy in Assamese drama. The Sentinel. https://sentinelassam.com/more-news/life/kulada-kumar-bhattacharyas-legacy-in-assamese-drama

Guwahati Metropolitan Development Authority. (n.d.). *Forever Guwahati*. Government of Assam. https://gmda.assam.gov.in/frontimpotentdata/coffee-table-book-forever-guwahati

Jorhat District Administration. (n.d.). *History of Jorhat*. Government of Assam. https://jorhat.assam.gov.in/about-us/history-jorhat

Joshi, A. (2023). A promising comeback: Colombo International Theatre Festival and Sri Lankan theatre. *Critical Stages/Scènes critiques*, (28). https://www.critical-stages.org/28/?p=129

Mahindra Excellence in Theatre Awards. (n.d.). *Comfort women: An untold history*. https://metawards.com/plays/comfort-women-an-untold-history

Millennium Post. (2014, January 6). Let the show begin. https://www.millenniumpost.in/let-the-show-begin-193378

The Morung Express. (2025, January 14). 2nd Naatghar Majuli Theatre Festival 2025 culminates. https://morungexpress.com/2nd-naatghar-majuli-theatre-festival-2025-culminates

National School of Drama. (n.d.). North East extension programme. https://nsd.gov.in/delhi/?p=1231

National School of Drama. (2025). *List of plays selected in the first phase for 25th Bharat Rang Mahotsav 2026*. https://nsd.gov.in/delhi/wp-content/uploads/2025/12/brm-result.pdf

Nepali Times. (2019, March 1). About town. https://nepalitimes.com/news/nitfest-2019-e0om2da5

Niyomiya Barta. (2025, August 18). কহিনুৰ থিয়েটাৰ-ৰ সোণালী জয়ন্তী বৰ্ষৰ নাট্যযাত্ৰা আৰম্ভ [Kohinoor Theatre begins the theatre year of its golden jubilee]. https://niyomiyabarta.com/assam/golden-jubilee-year-drama-journey-of-kohinoor-theatre-begins/

Niyomiya Barta. (2026, October 12). বন্ধ নহয় কহিনুৰ, ছ'চিয়েল মিডিয়াত ঘোষণা প্ৰযোজক তপন লহকৰৰ [Kohinoor will not close, producer Tapan Lahkar announces on social media]. https://niyomiyabarta.com/artists-horizon/kohinor-will-not-closed-say-producer/

Northeast Now. (2018a, January 4). Five-day state conference of Asom Natya Sanmilan begins at Mangaldai. https://nenow.in/north-east-news/asom-natya-sanmilan.html

Northeast Now. (2018b, March 6). Guwahati all set to co-host 8th Theatre Olympics with 3 international, 12 national plays. https://nenow.in/north-east-news/guwahati-all-set-to-co-host-8th-theatre-olympics-with-3-international-12-national-plays.html

Northeast Now. (2019a, January 26). Assam: Guwahati artiste Kismat to stage her play in NIFT, Kathmandu. https://nenow.in/north-east-news/assam/assam-guwahati-artiste-kismat-to-stage-her-first-play-in-nift-kathmandu.html

Northeast Now. (2019b, July 1). All India Radio Guwahati and Shillong celebrate 72nd birthday. https://nenow.in/north-east-news/assam/all-india-radio-guwahati-and-shillong-celebrate-72nd-birthday.html

Patowary, A. (n.d.). Stage acting started in early 1840s. The Assam Tribune. https://assamtribune.com/stage-acting-started-in-early-1840s

Press Information Bureau. (2026, February 22). National School of Drama organised Meghalaya chapter of 25th Bharat Rang Mahotsav. https://www.pib.gov.in/PressReleasePage.aspx?PRID=2231481&lang=2&reg=48

Rajbanshi, S. (2022, November 30). Mobile theatre of Assam and new aesthetics of drama. The Sentinel. https://sentinelassam.com/editorial/mobile-theatre-of-assam-and-new-aesthetics-of-drama-625980

Saikia, A. (n.d.). Bhaona: Dramatic pride of Assam. *Ka Jingshai*, (IX). https://kajingshai.rkmshillong.org/postdetails.php?postId=285

Sangeet Natak Akademi. (1970). *Annual report 1969–70*. https://icvtesting.nvli.in/system/files/indculturePDFs/SNA_AR_1969_70_Eng_1.pdf

Sangeet Natak Akademi. (1986). *Annual report 1985–86*. https://icvtesting.nvli.in/system/files/indculturePDFs/SNA_AR_1985_86_Eng_1.pdf

Sangeet Natak Akademi. (1987). *Annual report 1986–87*. https://icvtesting.nvli.in/system/files/indculturePDFs/SNA_AR_1986_87_Eng_1.pdf

Sangeet Natak Akademi. (1991). *Annual report 1990–91*. https://icvtesting.nvli.in/system/files/indculturePDFs/SNA_AR_1990_91_Eng.pdf

Sangeet Natak Akademi. (2003). *Annual report 2002–03*. https://icvtesting.nvli.in/system/files/indculturePDFs/SNA_AR_2002_03_Eng_1.pdf

Sarma, S. K. (2022, June 16). Mobile theatre of Assam and its impact on socio-cultural life. The Sentinel. https://sentinelassam.com/editorial/mobile-theatre-of-assam-and-its-impact-on-socio-cultural-life-597458

The Sentinel. (2021a, February 17). 59th conference of Asom Natya Sanmilan from February 18 in Duliajan. https://sentinelassam.com/amp/story/cities/guwahati-city/59th-conference-of-asom-natya-sanmilan-from-february-18-in-duliajan-524979

The Sentinel. (2021b, October 11). Mobile theatres start staging shows following COVID protocol. https://www.sentinelassam.com/amp/story/cities/guwahati-city/mobile-theatres-start-staging-shows-following-covid-protocol-558496

The Sentinel. (2024a, March 22). Assamese play 'Raghunath' sweeps six awards at META 2024. https://www.sentinelassam.com/topheadlines/assamese-play-raghunath-sweeps-six-awards-at-meta-2024

The Sentinel. (2024b, June 29). Assam CM announces Rs 111-crore overhaul of Guwahati's Rabindra Bhawan to modernize infrastructure. https://www.sentinelassam.com/amp/story/cities/guwahati-city/cm-himanta-biswa-sarma-announces-rs-111-crore-overhaul-of-guwahatis-rabindra-bhawan-to-modernize-infrastructure

The Sentinel. (2025a, December 22). Bapuji Bhavan Natya Samaj begins platinum jubilee celebrations in Jamugurihat. https://www.sentinelassam.com/amp/story/topheadlines/bapuji-bhavan-natya-samaj-begins-platinum-jubilee-celebrations-in-jamugurihat

The Sentinel. (2025b, December 27). Sootea Natya Samaj to organise state-level one-act play competition. https://www.sentinelassam.com/amp/story/north-east-india-news/assam-news/sootea-natya-samaj-to-organise-state-level-one-act-play-competition

The Sentinel. (2026a, March 28). Jairangam Fringes Assam 2026 opens in Guwahati this weekend. https://www.sentinelassam.com/cities/guwahati-city/jairangam-fringes-assam-2026-opens-in-guwahati-this-weekend

The Sentinel. (2026b, October 10). Kohinoor Theatre may shut down after five decades, hints director Tapan Lahkar. https://www.sentinelassam.com/breakingnews/kohinoor-theatre-may-shut-down-after-five-decades-hints-director-tapan-lahkar

Singh, A. (2024, September 11). Brajanath Sharma Memorial Inter-State Drama festival returns to Guwahati. EastMojo. https://eastmojo.com/assam/guwahati/2024/09/11/brajanath-sharma-memorial-inter-state-drama-festival-returns-to-guwahati/

Sunday Times. (2018, May 13). All the world's a stage. https://www.pressreader.com/sri-lanka/sunday-times-sri-lanka/20180513/284262415864913

The Times of India. (2025, July 19). Artists protest, urge govt to reopen Rabindra Bhawan shut for three years. https://timesofindia.indiatimes.com/city/guwahati/artists-protest-urge-govt-to-reopen-rabindra-bhawan-shut-for-three-years/articleshow/122770632.cms

Vishwa, S. (2024, August 3). International theatre to take the stage in Sri Lanka. Daily FT. https://www.ft.lk/harmony_page/International-theatre-to-take-the-stage-in-Sri-Lanka/10523-765087

নামসূচী

অচ্যুত লহকৰ 88, 187–188
অনুপ হাজৰিকা 97, 106, 181, 186–187, 194
অমলেন্দু গুহ 66
অৰুণ শৰ্মা 14–16, 49, 56, 182–185, 199
অৰূপ শইকীয়া 200
এৰিষ্টটল 4–6
এলবাৰ্ট ক্যেমু 47
কালিৰাম মেধি 9, 21, 36, 143
কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য 181, 183–184, 199
কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামী 67, 141, 154, 156, 159
গণেশ গগৈ 12
গুণবালা গগৈ 176
গুণাকৰ দেৱগোস্বামী 16, 111, 194
গুণাভিৰাম বৰুৱা 10, 75, 170
গোপালদেৱ 9, 41–42
ঘনশ্যাম বৰুৱা 11
চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা 11–12, 81
জাক লেকক 58–59
জুলিয়া ক্ৰিষ্টেভা 56
জেৰ্জি গ্ৰোট'স্কি 59
জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা 13, 67, 86, 95–96, 99, 144, 171, 173, 178–179
দিলীপ তামুলী 55, 98–99, 195
দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা 11, 85
দুলাল ৰয় 16, 95–96, 181–182, 184, 186–187, 199
ধনঞ্জয় 3
নন্দিকেশ্বৰ 3
নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা 61–63, 74–75, 126, 129, 131–133, 136
পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা 11, 86
পাকিজা বেগম 15, 106, 181, 185, 187, 194, 198

পুলিন কলিতা 70
পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা 11
প্ৰদীপজ্যোতি মহন্ত 20, 142, 155, 159–160
ফণী শৰ্মা 14, 85, 172–173, 176, 187–188
বাণীকান্ত কাকতি 21, 123, 143
বাদল চৰকাৰ 17, 49, 94, 96, 98, 108, 183, 185–186
বাৰ্টল্ট ব্ৰেখট 17, 46–47, 109, 183–184, 195
বাহাৰুল ইছলাম 97–98, 101, 181, 186, 194–195
বিদ্যুৎ কুমাৰ নাথ 206
বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা 85, 144, 172–173, 179–180
বীণা প্ৰসাদ 181
বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত 143, 149
বেণুধৰ ৰাজখোৱা 11–12, 79, 90
ব্ৰজনাথ শৰ্মা 176, 199
ভবানীচৰণ দত্ত 11
ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া 16
ভৰত 3, 8, 23–24, 32, 114, 120–121, 124, 164
ভাস্কৰ বৰুৱা 107, 109–110, 194–195, 206
মহানন্দ শৰ্মা 188
মহেশ্বৰ নেওগ 20–22, 28, 65, 71–72, 114, 117, 140, 143–146, 149, 153, 159
মাধৱদেৱ 9, 18, 21–22, 27–28, 31, 33–39, 41–42, 69–71, 93, 139–150, 153–154, 156, 161, 163, 201
মাৰ্জৰি বৌল্টন 2
মিত্ৰদেৱ মহন্ত 12
মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী 50, 53, 56, 58, 62–63, 72, 75, 100, 102–103, 111, 194, 198, 201
ৰতন লহকৰ 188
ৰত্নধৰ বৰুৱা 11
ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত 11, 87
ৰবিজিতা গগৈ 53, 56, 98–101, 185–187, 194–195, 198, 206
ৰমাকান্ত বৰকাকতী 11
লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা 11, 76, 143, 149
শংকৰদেৱ 9, 18–25, 27–28, 30–31, 34–39, 41–42, 65–67, 70–71, 93, 95, 98, 103, 115, 123–124, 133–134, 138–150, 152–158, 160, 162–167, 192, 200
শুক্ৰাচাৰ্য ৰাভা 53, 102–103, 193, 199
শৈলেন ভৰালী 10, 13, 17, 50
সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা 12, 21, 23, 25–27, 36, 40, 43, 117, 138, 166
সদানন্দ (সদা) লহকৰ 187
সমুদ্ৰগুপ্ত কাশ্যপ 97

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য 10–11, 80, 86
হৰেশ্বৰ শৰ্মা 11
হেইছনাম কানহাইলাল 51, 95, 102–103, 193
হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী 11, 82
হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা 10, 75, 170
হেমাংগ বিশ্বাস 179
Arthur Adamov 47
Bonnie Marranca 54–55
C. G. Jung 48
Elinor Fuchs 54, 57
Erin B. Mee 49, 51
Eugène Ionesco 47
Hans-Thies Lehmann 57
Harold Pinter 47
Henri Bergson 48
Jean Genet 47
Jean-François Lyotard 54
Lee Breuer 54
Marcel Duchamp 55
Martin Esslin 47
Richard Foreman 54
Richard Schechner 51, 94
Robert Wilson 54
Roland Barthes 54
Samuel Beckett 47
Sigmund Freud 48
Suresh Awasthi 51
Vsevolod Meyerhold 58–59
William James 48

বিষয়সূচী

অংকীয়া নাট 9, 19, 21–28, 31–32, 34–35, 39, 41–42, 123, 136, 153–154, 165–167, 190, 194, 207
অগ্নিগড় 14, 72, 157, 167
অন্তৰংগ মঞ্চ 97, 100, 107
অপেৰা 91, 175–176, 187
অভিব্যক্তিবাদ (Expressionism) 44, 46, 182
অসম নাট্য সন্মিলন 180, 199
আঁৰ কাপোৰ 64, 157, 160–162
আংগিক অভিনয় 21, 122, 162, 164–165
আণ্ডাৰ দ্য চাল ট্ৰী 103–104, 193
আৰ্য নাট্য সমাজ 78
আলোকসম্পাত 5, 163, 169, 171, 177, 185
আহাৰ্য অভিনয় 64, 151, 156, 164–166, 168
ইতি মৃণালিনী 200, 206
ইমান ইমান পানী 56, 192, 201–202
উত্তৰ-আধুনিক থিয়েটাৰ 45, 54–55
উৎসৱ-যোগসূত্ৰ 191
একাংকিকা প্ৰতিযোগিতা 180, 183
এজন ৰজা আছিল 15–16
এপিক থিয়েটাৰ (Epic Theatre) 15, 44, 46, 182
এবছাৰ্ড নাট্যধাৰা (Theatre of the Absurd) 47–49, 182
এৰিণ্ডিৰাচ মেটামৰ্ফচিচ 58, 111, 201
ওজাপালি 8–9, 23, 25, 53, 59, 61, 113, 115, 118–119, 123, 126–128, 134, 136, 142, 147–148, 150–151, 153, 184, 194, 207
ক'ভিড-১৯ মহামাৰীকালীন নাট্যচৰ্চা 191, 204–205
কলম্বো আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱ 201–203
কামৰূপা (নাটক) 206
কামাখ্যাধামৰ মঞ্চ 77
কাৰেঙৰ লিগিৰী 13, 56, 96, 99–100, 172, 195–196

কোহিনুৰ থিয়েটাৰ 188, 193, 204
খলা 60–62, 73, 134–135, 155, 157–164
খুলীয়া 61–62, 113, 123, 133–135
গণনাট্য আন্দোলন 179–180
গাঁথা–the First Text 56, 100, 187, 192, 195
গায়ন-বায়ন 21, 72, 149, 151, 153, 156–161, 168
গুৱাহাটী থিয়েটাৰ উৎসৱ 199
ছিগাল থিয়েটাৰ 97–98, 101, 187, 195, 199, 202
জয়মতী 11, 90, 92, 117, 173, 192, 195
জিৰছুং থিয়েটাৰ 100–101, 187, 192, 195, 197, 202, 206
জোৰণি 158
ডিজিটেল পৰিৱেশন/মাধ্যম 54, 57, 191, 196, 198, 203, 205, 207
থিয়েটাৰ অব ইমেজ (Theatre of Images) 54
থিয়েটাৰ অব ৰুটছ (Theatre of Roots) 44, 49, 51, 113, 182
থিয়েটাৰ অলিম্পিক 192
দশৰূপক 3
দাপোন–দ্য মিৰৰ 101, 192–193
দৃশ্য-সংৰচনা 185, 190–191, 197–198, 206
দেওধনী 119, 194
দ্বৈত মঞ্চ 188
দ্য ৰাইজ ক্ৰিয়েচাৰ 206
ধুমুহা পখীৰ নীড় 16, 52
ধেমালি 21, 53, 151, 153, 156–160, 195
নটৰাজ অপেৰা 187
নটৰাজ থিয়েটাৰ 88, 187–188, 204
নাট্যপাঠ 1, 17, 42, 54–58, 160–161, 168–170, 173, 177, 180, 182, 184, 189, 194, 196, 200, 203, 205–207
নাট্যশাস্ত্ৰ 2–3, 8, 22, 32, 114, 120–121, 124, 151, 158, 161, 163–164
নামঘৰ 39, 42, 60, 65–73, 76, 79, 82, 85–86, 137, 140, 142, 146–147, 153, 155–156, 163–164, 166–168
পৰিৱেশন স্থান 24, 59–61, 63–64, 74, 93–96, 99, 101, 103–108, 110–112, 155, 163–164, 167–168, 170, 186, 192, 196, 206–207
পৰিৱেশন-পাঠ 99, 154–155, 180, 189, 193–194, 196, 203
প'ষ্টড্ৰামাটিক থিয়েটাৰ (Postdramatic Theatre) 45, 56–58, 203
পুতলাভিনয় 63, 113, 123–126
প্ৰকৃতিবাদ (Naturalism) 44–45
প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ 60, 64, 75–77, 79, 84, 91, 93–96, 104–105, 108–109, 164, 185, 190, 206
প্ৰতীকবাদ (Symbolism) 44, 46

বৰগীত 141–146, 153, 168
বাণ থিয়েটাৰ 85–86, 171–172, 177
বাদুংদুপ্পা কলাকেন্দ্ৰ 102–104, 193
বায়নৰ খোল 16, 52
বাস্তৱবাদ (Realism) 13, 17, 44–46, 59, 178, 181–182, 185, 189–190, 206
বিকল্প পৰিৱেশন স্থান 60, 94–95, 112
বুৰঞ্জীপাঠ 15–16
বেতাৰ নাটক 181
ভাওনা 9, 19, 21, 31, 36, 39–40, 42, 49, 52, 59–61, 65–66, 68, 70–73, 110, 123, 130–136, 140, 142, 147, 149–150, 153–157, 159–168, 194, 200, 202, 207
ভাৰত ৰং মহোৎসৱ 192, 201, 206
ভূল্লুং-ভূথুৰ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্যোৎসৱ 200, 202
ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ 16, 88, 175, 187–191, 193, 204–205, 207
মহাৰাজা 16, 53, 184
মুখা 49, 58, 68, 110, 127, 130, 132, 134, 136, 165–166, 168, 182, 196, 201
যোৰহাট থিয়েটাৰ 81, 176
ৰঘুনাথ (নাটক) 206
ৰাম-নৱমী নাটক 10, 75, 170
ৰূপালীম 13, 95
লভিতা 13
লোকনাট্য 22–23, 49–50, 52–53, 60–61, 63–64, 114–115, 118–119, 121–123, 127–130, 133–136, 156, 165, 167
লোকপৰিৱেশ্য কলা 8, 49, 52, 60–61, 112–115, 121–122, 136–137, 147, 168, 207
শৰীৰকেন্দ্ৰিক থিয়েটাৰ (Physical Theatre) 45, 58–59, 204
শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ 93, 95, 98, 103, 192, 200
সংগীত নাটক অকাডেমী 51, 143, 150–151, 189, 192
সত্ৰ 17, 39–40, 42, 52, 59–60, 64–70, 73, 115, 127–128, 136–143, 145–158, 163–164, 167–168, 194, 207
সত্ৰীয়া নৃত্য 64, 140, 147–151, 168
সত্ৰীয়া সংগীত 140–143, 149, 153
সহ-অভিনয় 13, 79, 132, 134, 174, 176
সহযোগিতামূলক নাট্যসৃষ্টি 54
সূত্ৰধাৰ 21, 23–26, 40–41, 72, 123, 125–126, 137, 151, 156, 160, 163–164, 166–168
স্থান-নিৰ্দিষ্ট পৰিৱেশন (Site-Specific Performance) 104–105, 111, 196
Defining Spaces into Spaces 56, 99
IPTA 179

কিতাপখনৰ বিষয়ে

অসমৰ নাট্যকলাৰ ইতিহাস কেৱল লিখিত নাটকৰ ইতিহাস নহয়; অভিনেতাৰ শৰীৰ আৰু কণ্ঠ, সংগীত, নৃত্য, মঞ্চ, পোহৰ আৰু দৰ্শকৰ সম্পৰ্কও এই ইতিহাসৰ অংশ। এই গ্ৰন্থত ওজাপালি, পুতলা নাচ, কুশান গান, ঢুলীয়া-খুলীয়া আদি লোকপৰিৱেশ্য কলা, শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ অংকীয়া নাট আৰু ভাওনা, সত্ৰীয়া পৰিৱেশন, নামঘৰৰ পৰা প্ৰচেনিয়াম মঞ্চলৈ পৰিৱেশন-স্থানৰ বিৱৰ্তন, ঊনবিংশ শতিকাৰ আধুনিক নাটক, স্বাধীনোত্তৰ নাট্যচৰ্চা, ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ আৰু ২০০১–২০২৬ৰ বহুমুখী পৰিৱেশনক এক ধাৰাবাহিক ইতিহাস হিচাপে বিচাৰ কৰা হৈছে। নাটক কেতিয়া ৰচিত হৈছিল তাতকৈও ক'ত, কেনেকৈ আৰু কাৰ আগত মঞ্চস্থ হৈছিল, সেই প্ৰশ্নটোৱেই গ্ৰন্থখনৰ মূল সূত্ৰ।

নাট্যকৰ্মী, শিক্ষাৰ্থী আৰু গৱেষকৰ বাবে অসমৰ পৰিৱেশন-ঐতিহ্যক নতুনকৈ চাবলৈ গ্ৰন্থখনে এক বিস্তৃত পটভূমি আগবঢ়ায়।

লেখকদ্বয়ৰ বিষয়ে

মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ৰাজ্যিক মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিষয়ৰ সহকাৰী অধ্যাপক। অসমীয়া নাটক, ভাওনা, পৰিৱেশন অধ্যয়ন আৰু সত্ৰীয়া পৰম্পৰা তেওঁৰ প্ৰধান আগ্ৰহৰ ক্ষেত্ৰ। নাট্যপৰিচালনা, দৃশ্য-পৰিকল্পনা, নাট্যৰচনা আৰু আন্তৰ্জাতিক সাংস্কৃতিক বিনিময়ৰ সৈতে তেওঁ দীঘলীয়া সময় ধৰি জড়িত।

জোনমণি গগৈ কৃষ্ণ বৰা বি.এড. কলেজ, লংকাৰ অসমীয়া বিভাগৰ সহকাৰী অধ্যাপক। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা গুৱাহাটীৰ আধুনিক নাট্যচৰ্চা বিষয়ত পিএইচডি ডিগ্ৰী লাভ কৰিছে। আধুনিক অসমীয়া নাট্যচৰ্চা, গুৱাহাটীৰ মঞ্চ-ইতিহাস আৰু ভাওনা তেওঁৰ গৱেষণাৰ প্ৰধান ক্ষেত্ৰ; সাজ-পোছাক পৰিকল্পনা আৰু নাট্যোৎসৱৰ সাংগঠনিক কামৰ সৈতেও তেওঁ জড়িত।

প্ৰকাশক
আঁক_এ ক্ৰিয়েটিভ লাইন
aank.org

ISBN 978-81-980486-4-6
9 788198 048646
বিনামূলীয়া ই-বুক