তবে বাংলা নাটকের জন্মকথা আলোচনা প্রসঙ্গে অবশ্যই স্মরণে রাখা প্রয়োজন যাত্রা, পালাগান, পাঁচালি ইত্যাদি গ্রামীণ ও লৌকিক নৃত্য-গীত-নির্ভর বিভিন্ন সাংস্কৃতিক মাধ্যমগুলির কথা। গ্রামীণ জীবনে উচ্চতর সমাজে কৃষ্ণবিষয়ক ও রামায়ণবিষয়ক এবং নিম্নবর্গীয় সমাজে মনসা, ধর্মরাজ বা শিবঠাকুরের পালাগানের চল ছিল। মধ্যযুগীয় বাংলা সাহিত্যে দেবোৎসব উপলক্ষে পরিবেশিত যেসব 'নাটগীত'-এর কথা বলা হয়ে থাকে তাদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য জয়দেবের *গীতগোবিন্দ*, বড়ু চণ্ডীদাসের *শ্রীকৃষ্ণকীর্তন* ইত্যাদি অভিনয়পোযোগী রচনা। প্রাক্-চৈতন্য যুগ থেকেই বাংলায় যেসব মঙ্গল ও পাঁচালি গান প্রচলিত ছিল তাদের মধ্যেও নাটকীয় উপাদানের অভাব ছিল না। বাংলা নাটকের সূচনায় এইসব প্রচলিত সাংস্কৃতিক মাধ্যমগুলির যে বিশেষ ভূমিকা ছিল তা স্বীকার করতে হয়।

নাট্যক্রিয়া (dramatic action) এবং নাটকীয় দ্বন্দ্ব (dramatic conflict)

অ্যারিস্টট্‌ল তাঁর *পোয়েটিক্‌স্*-এ ট্র্যাজেডিকে বলেছিলেন 'imitation of an action.' অর্থাৎ নাটক হলো 'action' বা কর্মবৃত্ত তথা নাট্যক্রিয়ার অনুকৃতি। তাঁর বিচারে তাই নাটকের আখ্যান বস্তুই নাট্যক্রিয়া। এই নাট্যক্রিয়াই নাটকে প্রতিফলিত মানবজীবনের রূপ। মানবজীবনের সুখ-দুঃখের নানা ঘটনার মধ্যে নাটকীয় দ্বন্দ্বের উপকরণগুলি (elements of conflict) প্রত্যক্ষ করতে হবে এবং সেই উপকরণগুলিতে আবেগের সঙ্গে সাড়া দিতে হবে। উপকরণগুলির মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্কের সূক্ষ্ম ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া লক্ষ করতে হবে।

নাটকীয় দ্বন্দ্ব নাট্যক্রিয়ার সূচনা করে। নাট্যক্রিয়া সে-কারণে সংঘাত-সংঘর্ষ তাড়িত। তাতে থাকবে গতি ও পরিবর্তনশীলতা, এই নাটকীয় দ্বন্দ্ব, গতি ও পরিবর্তনশীলতা নাটকের পাত্র-পাত্রীদের চলন-বলন-দেহের ভাষার ব্যক্ত হবে, দৃষ্টি ও শ্রুতি চেতনার মাধ্যমে তা দর্শকমণ্ডলীর মধ্যে সঞ্চারিত হবে। দর্শকমণ্ডলীর মনে চমক, শিহরণ, আবেগের তীব্রতা সৃষ্টি হবে। অর্থাৎ নাটকীয় দ্বন্দ্বের অনুভূতি ও নাট্যক্রিয়ার গতি দর্শকমণ্ডলীকে আকৃষ্ট ও আবিষ্ট করে রাখবে।

নাট্যক্রিয়া কখনও বহির্মুখী, যেমন মারলো-র *এড্‌ওয়ার্ড দ্য সেকেন্ড* যেখানে রাজা দ্বিতীয় এডওয়ার্ড-এর সঙ্গে অভিজাতবর্গের রাজনৈতিক ক্ষমতার দ্বন্দ্ব নাটকের মূল আখ্যান বস্তু। আবার কখনও নাট্যক্রিয়া পুরোপুরি অন্তর্মুখী, যেমন টি. এস. এলিয়ট-এর *মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল* নাটকটি। শেক্‌স্‌পিয়র-এর বিখ্যাত ট্র্যাজেডি *হ্যামলেট*-এ আবার নাট্যক্রিয়া কখনও বহির্মুখী, কখনও অন্তর্মুখী। বহির্মুখী বা অন্তর্মুখী যেমনই হোক না কেন, নাট্যক্রিয়ার থাকবে একটি গতি; নাটকীয় দ্বন্দ্ব/সংঘাত থেকে যে সংকট বা 'crisis' তৈরি হবে নাট্যক্রিয়ার পরিসমাপ্তিতে তার অবসান/মীমাংসা হবে।

নাটকীয় দ্বন্দ্ব ব্যতীত নাট্যক্রিয়া হয় না, সেই দ্বন্দ্বের গুণ ও পরিমাণ যেমনই হোক না কেন। নাটকীয় দ্বন্দ্ব নানা প্রকারের হতে পারে। এক, অদৃশ্য ও অজ্ঞেয় নিয়তি বা দৈবশক্তির সঙ্গে মানুষের দ্বন্দ্ব, যেমনটা দেখতে পাওয়া যায় প্রাচীন গ্রিস-এর নাটকে— ঈস্কিলাস-এর *আগামেমনন* ও সোফোক্লেস-এর *ঈডিপাস* নাটকে অথবা ক্ষীরোদপ্রসাদের *নরনারায়ণ*-এর মতো পৌরাণিক নাটকে, যেখানে নায়ক-চরিত্রেরা নিয়তি-তাড়িত। প্রাচীন মানববিশ্বের ভাগ্য তথা ঐশী বিরূপতার প্রেক্ষিতে এ এক অ-সম ও বিপর্যয়কর দ্বন্দ্ব। দুই, মানুষে মানুষে দ্বন্দ্ব। শেক্‌স্‌পিয়র-এর *ওথেলো* নাটকে নায়কের প্রতিস্পর্ধী খলনায়ক ইয়াগো। নায়ক ও খলনায়কের এই প্রতিস্পর্ধাই নাট্যক্রিয়ার চালিকাশক্তি। রবীন্দ্রনাথের *বিসর্জন* নাটকে গোবিন্দমাণিক্য ও রঘুপতির সংঘর্ষও এই গোত্রের। আদর্শ ও দৃষ্টিভঙ্গির লড়াই নাটকের আখ্যানবস্তুর সারকথা

Scanned with CamScanner

উদ্ভটত্বজনিত দ্বন্দ্ব কমেডিতে যে নাট্য-সংকট নির্মাণ করে তা অনেকাংশেই স্বল্পস্থায়ী ও কৌতুককর।

।। নাটকের স্বরূপ ● গঠন কৌশল।।

কাব্য ও উপন্যাস কিংবা ছোটো গল্পের সঙ্গে নাটকের মূল পার্থক্য এইখানে যে, সংলাপ তথা কথোপকথনের মাধ্যমে নাটকের পাত্র-পাত্রীরা মঞ্চের ওপর বাস্তবের এক অধ্যাস (illusion of reality) গড়ে তোলেন রঙ্গশালায় উপস্থিত দর্শকমণ্ডলীর সম্মুখে। একটি লিখিত নাটক সেই অর্থে সংলাপ-কথোপকথন-মঞ্চ নির্দেশের সমাহারে রচিত একটি 'বই' (text) হলেও তার প্রযোজনার প্রায়োগিক দিকটি বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। সেনেকা-র ট্র্যাজেডি, মিলটন-এর কাব্যনাট্য *Samson Agonistes*, শেলি-র *Prometheus Unbound* প্রভৃতি ব্যক্তিগত পাঠ বা 'closet reading'-এর জন্যে রচিত হলেও 'নাটক' বলতে আমরা সাধারণভাবে এক ফলিত সাহিত্যকর্মকেই বুঝে থাকি, যার সাফল্য ও সার্থকতা অভিনয়শৈলী, মঞ্চনির্মাণশিল্প, আলো-রূপসজ্জা-ধ্বনি-প্রেক্ষাপট নির্মাণ ইত্যাদি এবং সর্বোপরি দর্শকমণ্ডলীর রুচি-চাহিদা-প্রাপ্তমনস্কতার উপর নির্ভরশীল। তাই অভিনয়দক্ষতা, পরিচালনা, মঞ্চস্থাপত্য, প্রাকরণিক উৎকর্ষের কারণে অনেক সাধারণ নাটকও হয়ে ওঠে অসাধারণ প্রযোজনা।

অ্যারিস্টটল্ তাঁর কাব্যনির্মাণকলা গ্রন্থে 'ট্র্যাজেডি'র যে ছ-টি প্রত্যঙ্গের উল্লেখ করেছিলেন, নাটকের উপাদান তথা উপকরণ আলোচনায় সেগুলি অপরিহার্য। এগুলির মধ্যে দুটি 'ভাষা' (language) ও 'সুর' (song), উপাদানভুক্ত ; তিনটি, 'আখ্যানবস্তু' (plot), 'চরিত্র' (character) ও 'চিন্তন' (thought), উপকরণের অন্তর্ভুক্ত এবং একটি 'মঞ্চ বা রূপসজ্জা' (spectacle) অনুকরণরীতি বিষয়ক। এদের মধ্যে আখ্যানবস্তু, যা নাটকীয় ঘটনা পরম্পরাকে একটি সুশৃঙ্খল রূপ দেয়, অ্যারিস্টটল-এর বিচার-অনুযায়ী সর্বাধিক গুরুত্বপূর্ণ। তিনি 'আখ্যানবস্তু' (*mythos* / plot) ও 'নাট্যক্রিয়া' (*praxis* / action)-র মধ্যে পার্থক্য করেননি। কারণ 'আখ্যানবস্তু' 'নাট্যক্রিয়ায়' পরিণত হয়। 'চরিত্র' (character) তাঁর মতে প্লটের অধীনস্থ।

একজন প্রয়োগবাদী ও জীবনবিজ্ঞানী অ্যারিস্টটল কাব্যকলাকে যেভাবে দেখেছেন তা সম্যকভাবে বুঝতে গেলে তাঁর *পদার্থবিদ্যা* গ্রন্থে তিনি বস্তুর উৎপত্তি ও পরিণতির যে চারটি কারণ উল্লেখ করেছেন সেগুলি ফিরে দেখা প্রয়োজন। একটি বীজ কীভাবে একটি বৃক্ষে ক্রমবিকশিত হয় তার চতুর্বিধ কারণ নির্দেশ করেছিলেন তিনি— আদি কারণ (efficient cause), সমবায়ী কারণ (material cause), অবয়বী কারণ (formal cause) এবং চূড়ান্ত কারণ (final cause)। একইরকমভাবে দেখলে 'ট্র্যাজেডি' তথা নাটকের উৎপত্তির কারণগুলিও চার প্রকার। নাট্যরচয়িতার নির্মাণক্ষমতা নাটকের আদি কারণ ; উপাদান ও উপকরণ তথা অনুকার্য বিষয়— ভাষা, সুর, চরিত্র ও আখ্যানবস্তু— তার সমবায়ী কারণ ; নাটক বর্ণনাত্মক নয়, ক্রিয়াত্মক এবং বিশেষ অনুকরণরীতি তার অবয়বী কারণ ; সমগ্র নাটকটি যে লক্ষ্যের অভিমুখে ক্রমে উন্মোচিত হয়— ট্র্যাজেডির ক্ষেত্রে যেমন করুণা ও শঙ্কার উদ্দীপনা ও প্রশমন (catharsis)— সেই পরিণতি তার চূড়ান্ত কারণ।

প্রাচীনকালে তার উদ্ভবের যুগ থেকে আজ পর্যন্ত নাটক এক বহু বিচিত্র উপকরণ, উপাদান, রীতি-পদ্ধতির সর্বাত্মক ফলিত শিল্প-পরিবেশন, এক 'composite art'। তার আখ্যানবস্তু (Plot) ঘটনা-পরম্পরার (Action) মধ্যে দিয়ে প্রয়োজনীয় চরিত্রসৃষ্টি (Characterisation) ও চরিত্রসমূহের সংলাপ (Dialogue) অবলম্বনে অগ্রসর হয় শীর্ষবিন্দু (Climax), নাট্যসংকট

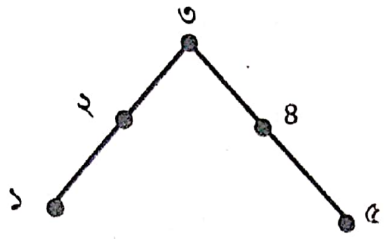
Scanned with CamScanner

পঞ্চাঙ্ক নাটকের পাঁচটি পর্যায় :

সাধারণভাবে পাঁচ অঙ্কে বিভক্ত পূর্ণ দৈর্ঘ্যের নাটকে প্লটের পাঁচটি অংশ বা পর্যায় থাকে। উনিশ শতকে জার্মান সমালোচক Gustav Freytag নাটকের এই পাঁচটি পর্যায়ের ক্রমবিন্যাসকে একটি পিরামিডের গঠনের সঙ্গে উপমিত করেন। প্রথম অঙ্কে 'সূচনা' বা 'প্রারম্ভ' ; দ্বিতীয় অঙ্কে 'জটিলতা ও প্রবাহ' ; তৃতীয় অঙ্কে নাটক ঘনীভূত হয়ে পৌঁছোয় তার 'শীর্ষবিন্দু'তে। এই পর্যন্ত প্লটের 'ঊর্ধ্বমুখী গতি' (Rising Action)। চতুর্থ অঙ্কে 'গ্রন্থিমোচন' তথা জটিলতা-মুক্তির পর কাহিনি পায় 'অধোগতি' (Falling Action)। পঞ্চমাঙ্কে নাট্যকাহিনি পৌঁছয় তার 'সমাপ্তি'তে। অবশ্য এই কাঠামো একটি 'মডেল' এবং

Scanned with CamScanner

সর্বদা এর নিখুঁত অনুসরণ করা হয় না। নীচের চিত্রে দেখানো হল সূচনা থেকে পরিণতির দিকে নাটক কীভাবে এগিয়ে যায়।



১. সূচনা বা প্রারম্ভ (Exposition/Introduction) ; ২. জটিলতা ও প্রবাহ (Complication and Development) ; ৩. শীর্ষবিন্দু (The Climax) ; ৪. গ্রন্থিমোচন (Falling Action) ; ৫. সমাপ্তি (Resolution).

নাটকের 'সূচনা' (Exposition) অংশে মুখ্য চরিত্রসমূহ, মূল আখ্যানবস্তু, সংঘাতের ধারণা ছাড়াও প্রয়োজনীয় নেপথ্য-তথ্যাদির সঙ্গে দর্শকমণ্ডলীকে পরিচিত করে তোলেন নাট্যকার। প্রথম এক বা একাধিক দৃশ্যে উপস্থাপনার এই প্রাথমিক পর্বটি, যথাবিহিত সেরে ফেলেন তিনি। দ্বিতীয় পর্যায়ে 'জটিলতা ও প্রবাহ' (Complication and Development) অংশে নাট্যদ্বন্দ্ব তীব্রতা পায় ও নানা জটিলতার মধ্যে দিয়ে প্লট 'শীর্ষবিন্দু' বা 'Climax' অভিমুখে ধাবিত হতে থাকে। Climax কাহিনির 'ঊর্ধ্বমুখী গতির সর্বোচ্চ চূড়া, যা নাটকের চকিত মোড় ফেরা ; 'Rising Action' শেষে এবার অবতরণের পালা— Falling Action ; 'সমাপ্তি' বা 'Resolution'-এ পৌঁছে যে পিরামিড-কাঠামোর কথা Freytag বলেছিলেন তার চিত্রটি স্পষ্ট হয়।

নাটকের গঠনকৌশল বিষয়ে পাশ্চাত্যরীতির এই পঞ্চসন্ধি আরও ভালোভাবে বোঝা যায় কোনো একটি বিশেষ নাটকের কাঠামো নিয়ে আলোচনা করলে। দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের বিখ্যাত ঐতিহাসিক নাটক চন্দ্রগুপ্ত এখানে উদাহরণস্বরূপ গৃহীত হল :

(১) সূচনা (Exposition) : প্রারম্ভিক উপস্থাপনার কাজটি এ নাটকে যথাবিধি সম্পন্ন হয়েছে প্রথম অঙ্কের চারটি দৃশ্যে। প্রথম দৃশ্যে কেন্দ্রীয় চরিত্র চন্দ্রগুপ্তকে উপস্থিত করা হয়েছে গ্রিক শিবিরে, যেখানে সম্রাট সেকেন্দার ভারতের প্রাকৃতিক সৌন্দর্য ও সে দেশের মানুষদের শৌর্য-বীর্যের প্রশংসায় পঞ্চমুখ। চন্দ্রগুপ্তের গ্রিক রণকৌশল শিক্ষার বিষয়টি এখানে খুবই তাৎপর্যপূর্ণ। সেকেন্দার-এর সঙ্গে সাক্ষাতের মধ্যে দিয়ে এই দৃশ্যে চন্দ্রগুপ্ত চরিত্রের সাহস, বীরত্ব ও সামরিক দক্ষতার পূর্বাভাস দেওয়া হয়েছে। ওই দৃশ্যের শেষাংশে সেকেন্দার-এর ভবিষ্যদ্বাণী— 'তুমি হৃতরাজ্য উদ্ধার কর্ব্বে। তুমি দুর্জ্জয় দিগ্বিজয়ী হবে।'—নাটকের ক্লাইম্যাক্স ও ফলিং অ্যাকশনকে ইঙ্গিত করেছে। দ্বিতীয় দৃশ্যে চাণক্য ও কাত্যায়নের চরিত্রদুটি উদ্‌ঘাটিত হয়েছে। তৃতীয় দৃশ্যে চন্দ্রগুপ্তের প্রতিপক্ষ অত্যাচারী নন্দরাজ ও চন্দ্রগুপ্ত-জননী মুরাকে উপস্থিত করা হয়েছে। এই দৃশ্যে অপমানিত চাণক্যের উক্তি— 'এই নন্দবংশ ধ্বংস না করি ত আমি চণকের সন্তান নই। তোমার রক্তে রঞ্জিত হস্তে এই শিখা বাঁধবো, এই প্রতিজ্ঞা করে গেলাম...।'— নাটকের 'Resolution' বা চূড়ান্ত পরিণতির ইঙ্গিতবাহী। প্রথম অঙ্কের শেষ তথা চতুর্থ দৃশ্যে মলয়রাজ্যের রাজা চন্দ্রকেতুর সঙ্গে চন্দ্রগুপ্তের বন্ধুত্ব, চন্দ্রগুপ্তের প্রতি চন্দ্রকেতুর বোন ছায়ার অনুরাগ, চন্দ্রগুপ্তের প্রতি চন্দ্রকেতুর সামরিক সাহায্যের আশ্বাস ও চন্দ্রগুপ্ত-কর্তৃক চাণক্যকে গুরু হিসেবে বরণের প্রসঙ্গগুলো নাটকের প্রারম্ভিক উপস্থাপনা পর্বের রীতি মেনেই ঘটেছে।

Scanned with CamScanner

(২) জটিলতা ও প্রবাহ (Complication and Development) : নাট্যকাহিনির ঊর্ধ্বগতি (Rising Action) : এই পর্বে বৃত্ত ও উপবৃত্তগুলির সন্নিবেশে ঘটনাগতির ক্রমবিস্তার ঘটেছে। দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে সেকেন্দার-এর মৃত্যুসংবাদ ও এশিয়ার সম্রাটপদে সেলুকাসের অভিষেক এই বিস্তারকে সূচিত করে। এই সঙ্গেই পাই কন্যা হেলেন-এর কাছে সেলুকাস-এর ভারতজয়ের অভীপ্সা প্রকাশ ; সৈন্যাধ্যক্ষ অ্যান্টিগোনস-এর সঙ্গে তাঁর দ্বন্দ্ব ; হেলেন-এর প্রতি অ্যান্টিগোনস্-এর প্রেমনিবেদন ; হেলেন-এর প্রত্যাখ্যান ও তার নালিশে সেলুকাস-এর হাতে প্রথমে অ্যান্টিগোনস্ বন্দি ও পরে রাজ্য হতে বিতাড়িত। দ্বিতীয় দৃশ্যে যুদ্ধক্ষেত্রে মুরার মাতৃহৃদয়ে দ্বন্দ্ব ; চন্দ্রগুপ্তের মগধ জয় ও চাণক্যের নন্দবংশ ধ্বংসের প্রতিজ্ঞা পূরণের সম্ভাবনা উজ্জ্বল। তৃতীয় দৃশ্যে অ্যান্টিগোনস্‌ের হাতে সেলুকাস-এর পরাজয় ও সেলুকাস-হেলেনের বন্দিদশার কথা রয়েছে। হেলেন কর্তৃক অ্যান্টিগোনস্-এর বিবাহ-প্রস্তাব প্রত্যাখ্যাত হওয়ার পরে অ্যান্টিগোনস্-এর মনোভাবের পরিবর্তন ঘটে এবং সেলুকাস তার হৃতরাজ্য ফিরে পান। 'উপবৃত্ত' ও 'শাখাবৃত্ত' এখানে মূল কাহিনিকে জটিলতা ও বিস্তৃতি দান করে। চতুর্থ দৃশ্যে রাজা চন্দ্রকেতু ও তাঁর বোন ছায়ার কথোপকথন থেকে চন্দ্রগুপ্ত সম্পর্কে ছায়ার গভীর উদ্‌বেগ ও তাঁকে সাহায্য করতে যুদ্ধক্ষেত্রে যাবার ব্যাকুলতা চন্দ্রগুপ্ত-ছায়ার অনুরাগ-পর্বটিকে আরও স্পষ্ট করে তোলে। এ এক একপক্ষীয় অনুরাগের কাল্পনিক কাহিনি যা চন্দ্রগুপ্ত-চাণক্যের ঐতিহাসিক কাহিনি ও চন্দ্রগুপ্ত-চন্দ্রকেতুর বন্ধুত্বের পরিপূরক উপকাহিনির পাশাপাশি ইতিহাস ও কল্পনার এক চমৎকার মেলবন্ধন। পঞ্চম দৃশ্যে চন্দ্রগুপ্তের পরাজয় ও যুদ্ধক্ষেত্র থেকে পলায়নের কথা আছে। কিন্তু মুরা ও চাণক্যের উদ্দীপনাময় ভাষণে প্রাণিত চন্দ্রগুপ্ত নতুন উদ্যমে যুদ্ধ শুরু করেন। যুদ্ধে নন্দরাজ পরাস্ত ও বন্দি হন। এইভাবে নাটকের মূল 'বৃত্ত' চূড়ান্ত বিন্দু বা 'climax'-এর দিকে অগ্রসর হতে থাকে।

নাট্যকাহিনির ঊর্ধ্বগতি (Rising Action) অব্যাহত থাকে তৃতীয় অঙ্কে। প্রথম দৃশ্যে গ্রিক সৈনিকদের প্রত্যাবর্তন দেখানো হয়েছে। আনন্দিত চিত্তে, সদলে গান গাইতে গাইতে তারা চলেছে। কিন্তু অ্যান্টিগোনস-এর মনে আনন্দের লেশমাত্র নেই। কিসের তাড়নায় যেন তিনি ভেসে চলেছেন। সেলুকাস-হেলেন-অ্যান্টিগোনস-এর যে উপকাহিনিকে নাট্যকার মূল ঐতিহাসিক কাহিনির সঙ্গে যুক্ত করতে চেয়েছেন, তারই একটি অংশ এই দৃশ্যে পাই। এই উপকাহিনিটি নাটকের শিল্পকাঠামোয় যথাযথভাবে সম্পৃক্ত হয়নি বলেই অধিকাংশের অভিমত। দ্বিতীয় ও তৃতীয় দৃশ্যে মূল কাহিনি বিস্তৃত হয়ে শীর্ষবিন্দুর কাছাকাছি উপনীত। নন্দ ও তার শ্যালক বাচাল কারাগারে। চাণক্য নন্দকে বধ করতে ও নন্দ বংশ ধ্বংস করতে উদ্যত। কাত্যায়নকে দিয়ে নন্দকে বলি দেওয়ার আয়োজন করেন চাণক্য। চতুর্থ দৃশ্যে সেলুকাস ও হেলেন-এর পাণ্ডিত্যপূর্ণ তর্ক শেষ হয় মধুর আপসে। সেলুকাস-এর ভারত জয়ের ইচ্ছার আড়ালে যে প্রতিশোধস্পৃহা বর্তমান ছিল হেলেন তা সমর্থন করেন না। দৃশ্যটি দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যেরই প্রায় পুনরাবৃত্তি এবং সে কারণে খুব শিল্পসম্মত বলে মনে হয় না। পঞ্চম দৃশ্যে চন্দ্রগুপ্তের প্রতি ছায়ার গভীর-গোপন একপক্ষীয় অনুরাগ অপূর্ণতার অভিমানে পৌঁছেছে এক চূড়ান্ত পরিণতিতে।

(৩) নাটকের শীর্ষবিন্দু (Climax) : তৃতীয় অঙ্কের ষষ্ঠ দৃশ্যেই নাট্যকাহিনি এসে পৌঁছোয় তার চূড়ান্তবিন্দু বা climax-এ, যা নাটকের Rising Action-এর সর্বোচ্চ শিখর। সম্রাট সেকেন্দার ও অত্যাচারিত চাণক্যের দুটি ভবিষ্যদ্বাণীই এখানে সত্য হয়ে ওঠে। নন্দকে বধ করতে

Scanned with CamScanner

চাণক্যের আদেশে কাত্যায়ন খড়্গ তুললে মহারাজা চন্দ্রগুপ্তের মার্জনার নির্দেশ নিয়ে চন্দ্রকেতু আসেন। ইত্যবসরে মুরা প্রবেশ করে নন্দবধের আদেশ দেন। কাত্যায়নের খড়্গ নন্দের মস্তক ছিন্ন করে। মুরার বিলাপ, চন্দ্রগুপ্তের প্রবেশ, কাত্যায়নের নির্বাসন ও সবশেষে ক্ষমাপ্রার্থী জননীর কাছে নতজানু চন্দ্রগুপ্ত—এইভাবে নাট্যকাহিনি তার শীর্ষবিন্দু থেকে 'Failing Action'-এর দিকে যেতে থাকে।

(৪) **গ্রন্থিমোচন (Falling Action) :** চতুর্থ অঙ্কের ছ-টি দৃশ্যে বৃত্ত ও উপবৃত্ত সহ নাটকের আখ্যানবস্তু পরিণাম অভিমুখে যাত্রা করেছে। তবে প্রথম ও দ্বিতীয় দৃশ্যে চন্দ্রগুপ্ত ও চাণক্য তথা গুরু-শিষ্যের মধ্যেকার সম্পর্কে ভাঙন, চন্দ্রগুপ্তের ক্ষমতার দম্ভ এবং বন্ধু চন্দ্রকেতুর বিদায়ের ঘটনা এ-দুটি দৃশ্যকে পূর্ববর্তী শীর্ষবিন্দুর প্রায়-সমান উচ্চতায় স্থাপন করেছে। কাহিনির অধোগতি এর পর থেকেই। তৃতীয় দৃশ্যে সেলুকাস-হেলেন উপকাহিনি কার্যত তৃতীয় অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্যেরই পুনরাবৃত্তি। আর চতুর্থ দৃশ্যে অ্যান্টিগোনস-এর সুদূর গ্রিস-এর পল্লিকুটিরে গিয়ে মা'র কাছ থেকে তার পিতৃপরিচয় শোনা এই উপকাহিনির শেষ পরিণতি সূচিত করলেও দৃশ্যটি শিল্পসম্মত হয়ে ওঠেনি এবং 'স্থানের ঐক্য' (Unity of place)-কে লঙ্ঘন করেছে। পঞ্চম দৃশ্যে গুরু চাণক্য ও ভ্রাতৃপ্রতিম চন্দ্রকেতুকে হারিয়ে একাকী ও বিপন্ন চন্দ্রগুপ্তের অসহায়তা Falling Action-এর সূচক। ষষ্ঠ দৃশ্যে ছায়া ও চন্দ্রগুপ্তের উপকাহিনি চকিতে পূর্ণতার আভাস পেয়ে নেমে আসে গ্রন্থিমোচনের নিম্নমুখী ধারায়। চন্দ্রগুপ্তের জয়ে যার পর নাই খুশি ছায়াকে মুরা পুত্রবধূরূপে গ্রহণ করতে চাইলেও চন্দ্রগুপ্ত গ্রিকদের সঙ্গে সন্ধির শর্তমতো হেলেন-কেই সম্রাজ্ঞী করার কথা ঘোষণা করেন।

(৫) **সমাপ্ত (Resolution) :** পঞ্চম অঙ্কের পাঁচটি দৃশ্য নিয়ে রচিত হয়েছে চন্দ্রগুপ্ত নাটকের শেষ পরিণতি। প্রথম ও চতুর্থ দৃশ্যে সেলুকাস-এর পরাজয় ও সন্ধির শর্তানুযায়ী চন্দ্রগুপ্ত-হেলেন-এর পরিণয়ে মূল কাহিনির নিরসন। দ্বিতীয় দৃশ্যে চাণক্যের অন্তরের বেদনা ও আকুতি (যার কথা চতুর্থ অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে পাই) চমকপ্রদভাবে উপসংহারে পৌঁছেছে। যে ভিক্ষুকবালিকার কণ্ঠস্বর ও গান শুনে তিনি স্মৃতিমেদুরতায় ভারাক্রান্ত হয়েছিলেন, দেখা গেল সেই তাঁর হারানো কন্যা আত্রেয়ী। তৃতীয় দৃশ্যে ছায়া-চন্দ্রগুপ্ত উপকাহিনি শিল্প ও বাস্তবের প্রত্যাশামতো এক বিষাদ-বিধুর রোমান্টিক পরিণতিতে পৌঁছোয়। পঞ্চম দৃশ্যে সবকটি কাহিনিসূত্র পরিসমাপ্তি অর্জন করে মূল কাহিনির সঙ্গে একটানে সম্পর্কিত হয়ে। চাণক্য বিদায় নেন আত্রেয়ীকে নিয়ে। কাত্যায়ন হন চন্দ্রগুপ্তের মন্ত্রী। অ্যান্টিগোনস্ হেলেনকে তাঁর প্রকৃত পরিচয় জানিয়ে আশীর্বাদ করলে হেলেন-এর দুঃখের ভার লাঘব হয়ে যায়। মাতা মুরাকে মর্যাদা দিতে চন্দ্রগুপ্ত তাঁর রাজবংশের নাম দেন 'মৌর্যবংশ'। হেলেন ছায়াকে কাছে টেনে নেন, মহারাজা চন্দ্রগুপ্তের পত্নীত্বের গৌরব সানন্দে ভাগ করে নিতে। এ'ভাবেই নাটক পৌঁছে যায় সার্থক সমাপ্তির অন্তিমলগ্নে।

গুস্তাভ ফ্রেতাগ নাটকের যে পিরামিড-সদৃশ গঠনের কথা বলেছিলেন তাতে আখ্যানভাগের সমুন্নতি বা শীর্ষবিন্দু তৃতীয় অঙ্কে আসার কথা। তবে কোনো নাটকের আখ্যানবস্তুর সমুন্নতি তার আগে বা পরে হতেই পারে। সেক্ষেত্রে এই পিরামিড গঠন বদলে যেতে পারে। এ বিষয়ে হাডসন তাঁর মূল্যবান আলোচনায় শেক্স্পিয়ার-এর *জুলিয়াস সিজার* নাটকটিকে ফ্রেতাগ-এর পিরামিড-গঠনের যথার্থ উদাহরণ বলে উল্লেখ করেছেন কারণ এই নাটকটিতে সমুন্নতি সূচিত হয়েছে আখ্যানভাগের ঠিক মধ্যবিন্দুতে। অন্যদিকে *কিং লিয়ার* নাটকের সমুন্নতির সূচনা

Scanned with CamScanner

নাটকে মঞ্চসজ্জা, দৃশ্যপট :

নাটক তার সর্বকালীন আবেদন সত্ত্বেও একটি বিশেষ স্থান ও কালের প্রেক্ষিতে একটি প্রত্যক্ষ ভিত্তিভূমির ওপর যেভাবে দাঁড়িয়ে থাকে তেমনটা কাব্য-কবিতা, এমনকি গল্প-উপন্যাসের ক্ষেত্রেও ঘটে না। নাটক মঞ্চে অভিনেয়— মঞ্চস্থাপত্য, দৃশ্যপট ইত্যাদি নাটককে দেয় তার সঠিক ও নিজস্ব পরিবেশ যা থেকে নাটক পায় সজীবতা। যেমন বার্নার্ড শ, গল্‌স্‌ওয়ার্দির বাস্তববাদী নাটকগুলিতে, কিংবা আর্নল্ড ওয়েস্‌কার-এর *Roots* নাটকের মঞ্চায়নে নানা উপকরণ ও আসবাবে বাস্তবতার আবহ গড়ে তুলতে হয়। আবার মঞ্চ হতে পারে প্রতীকী ; বাস্তবতার বৈশদ্যের বদলে অল্প দু-একটি ব্যঞ্জনায় মঞ্চকে অর্থবহ তাৎপর্য দেওয়া যায়। যেমন আমরা দেখি রবীন্দ্রনাথের রক্তকরবী কিংবা স্যামুয়েল বেকেট-এর *Waiting for Godot*-তে। একাঙ্ক নাটকে সাধারণভাবে দৃশ্য পরিবর্তনের সুযোগ থাকে না। অনেক পূর্ণ দৈর্ঘ্যের নাটকও একই মঞ্চসজ্জায় আগাগোড়া অভিনীত হতে পারে, যেমন সোফোক্লেস-এর *Oedipus the King*. ইব্‌সেন-এর *A Doll's House*-এও কয়েকদিন ব্যাপী নাট্যকাহিনি অভিনীত হয় হেলমার-দের একটি মাত্র ঘরে। অন্যদিকে শেক্‌স্‌পিয়র-এর নাটকে দ্রুত বদলাতে থাকে মঞ্চসজ্জা ও দৃশ্যপট। স্থান ও কালের ক্ল্যাসিকাল ঐক্যরীতিকে অগ্রাহ্য করে তাঁর নাটক তাঁর সময়ের জীবন-বাস্তবের চালচিত্রকে প্রোজ্জ্বল করে রাখে।

নাটকের ত্রিবিধ ঐক্য :

সংহত শিল্পরূপ হিসেবে নাটকের বিচার করতে গেলে ধ্রুপদি নাট্যকার ও নাট্য সমালোচকদের প্রবর্তিত স্থান, কাল ও ঘটনার ঐক্যনীতি বিষয়ে অবহিত থাকা বিশেষ প্রয়োজন। অবশ্য ধ্রুপদি ঐক্যনীতিগুলি শেক্‌স্‌পিয়র-সহ রোমান্টিক নাট্যকারেরা মেনে চলেন নি। সময় বা কালের ঐক্য (Unity of Time) বলতে অ্যারিস্টটল্ 'single revolution of the sun' অর্থাৎ চব্বিশ ঘণ্টার সীমা নির্দেশ করেছিলেন। তবে মোটের উপর নাটকের আখ্যানবস্তু মঞ্চে অভিনয় করতে যতটুকু সময় লাগে বাস্তবজীবনের ততটুকুই যেন নাটকে উপস্থাপিত হয়, এরকমই সুপারিশ করেছিলেন ক্ল্যাসিক্যাল নাট্যকার ও ভাষ্যদাতারা। স্থানের ঐক্য (Unity of Place) বলতে বোঝায় যে নাটকে এমন কোনো স্থানের উল্লেখ থাকবে না যেখানে নাট্য-নির্দেশিত সময়সীমায় পাত্র-পাত্রীদের যাতায়াত করা সম্ভব নয়। যেমন রবীন্দ্রনাথের *মুক্তধারা* নাটকে ঘটনাস্থল ওই একই ভৈরবের মন্দিরে যাবার পথ। অথচ দ্বিজেন্দ্রলালের চন্দ্রগুপ্ত নাটকে ভারতবর্ষ থেকে দৃশ্যান্তর হয় সুদূর গ্রিস-এর এক পল্লিগৃহে যেখানে অ্যান্টিগোন্‌স তার বৃদ্ধা মা-র সঙ্গে কথোপকথনে রত। শেক্‌স্‌পিয়র-এর *অ্যান্টনি অ্যান্ড ক্লিওপেট্রা*-ও স্থানিক ঐক্য লঙ্ঘনের এক চূড়ান্ত দৃষ্টান্ত। একদিকে রোম, অন্যদিকে মিশর— এই দুই দেশের দুই স্বতন্ত্র ভৌগোলিক ও সামাজিক-রাজনৈতিক জগতে কুশীলবদের সক্রিয় দেখি আমরা। সময় ও স্থানের ঐক্যবিধি নাট্যকারের স্বাধীনতা ও নাটকের স্বাভাবিক গতি ব্যাহত করে বলে সনাতনপন্থীদের এই দুই নিয়ম শেক্‌সপিয়র ও তাঁর পরবর্তীকালে তেমনভাবে অনুসৃত হয়নি। তবে ঘটনার ঐক্য (Unity of Action) শেক্‌স্‌পিয়র-সহ সকল নাট্যরচয়িতাই পালন করেছেন নাট্য-কাহিনির অখণ্ডতা অক্ষুণ্ণ রাখতে। এমন কোনো ঘটনা যেন নাটকে না থাকে যা তার মূল বিষয় ও সুরের পরিপন্থী,

Scanned with CamScanner

অর্থাৎ যা আদি-মধ্য-অন্ত্য-সমন্বিত একটি সংহত আখ্যানবস্তু নির্মাণে বিঘ্ন ঘটায়। ইংরেজি সাহিত্যে বেন জনসন অবশ্য তাঁর নাটকগুলিতে এই ত্রয়ী ঐক্যনীতি পালন করেছিলেন। বাংলা নাটকে এই তিন ঐক্যসূত্রের যথার্থ প্রয়োগ লক্ষ করা যায় সলিল সেনের ডাউন ট্রেন-এ।

কালগত, স্থানগত ও ঘটনাগত ঐক্যের যে ত্রিবিধ সূত্র নির্দেশ করেছিলেন অ্যারিস্টটল, শেক্‌স্‌পিয়র তাঁর প্রথম পর্বের নাটক দ্য কমেডি অব এররস এবং শেষ দিকের রচনা দ্য টেম্পেস্ট বাদে কোথাও সেই নির্দেশ অনুসরণ করেননি। প্রাচীন গ্রিক নাটকে যেমন অনিবার্য নিয়তির টানে এককেন্দ্রিক কাহিনি বিয়োগান্ত পরিণতির দিকে চালিত হয়েছিল, শেক্‌স্‌পিয়র-এর নাটকে তেমন দেখি না। গ্রিক নাটকে কোনো উপকাহিনি থাকত না, কিন্তু শেক্‌স্‌পিয়র-এর ট্র্যাজেডি ও কমেডিতে এক বা একাধিক উপকাহিনি আছে।

যেভাবে প্রাচীন গ্রিস-এ ডায়োনিসাস-এর উৎসবে গীত সমবেত স্তবগান থেকে নাটকের উদ্ভব হয়েছিল, তাতে করে একটি স্থানে, স্বল্প পরিসরে একটি একমুখী উপস্থাপনা ছিল তার স্বাভাবিক রীতি। কিন্তু নবজাগরণ ও তার পরবর্তী নাট্যচর্চায় এই ত্রিবিধ ঐক্যনীতি অনুসরণ করা ছিল দুরূহ ও সময়ের সঙ্গে কিছুটা সংগতিহীন। তবে ঘটনাগত ঐক্য কোনো অবস্থাতেই লঙ্ঘিত হওয়া উচিত নয় কারণ তাতে করে নাটকের সামগ্রিক বিন্যাস শিথিল হয়ে পড়বে ও নাট্যরস ব্যাহত হবে। যেমন লক্ষ করা যায় মধুসূদনের *কৃষ্ণকুমারী নাটক*-এর মদনিকা ও ধনদাসের উপাখ্যানগুলির ক্ষেত্রে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর রূপক নাটকগুলিতে সাধারণভাবে স্থানগত ঐক্য মেনে একটি দৃশ্যপটে নাট্যক্রিয়াকে সীমাবদ্ধ রেখেছেন।

সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রীরা এই 'ত্রয়ী ঐক্য' বিষয়ে সতর্ক ছিলেন না। দুটি ঘটনার মধ্যে দীর্ঘ বারো বছরের ব্যবধান — যেমন দেখা যায় *উত্তররামচরিত*-এর প্রথম-দ্বিতীয় অঙ্কে— পাশ্চাত্যরীতির কালিক ঐক্যের নিয়মবিরুদ্ধ। ভরতের *নাট্যশাস্ত্র*-এ একটি অঙ্কে একদিনের ঘটনা সন্নিবেশ করার নির্দেশ ছিল। বিশ্বনাথের *সাহিত্যদর্পণ*-এ তার সমর্থনও পাওয়া গিয়েছিল—'নানেকদিননির্বর্ত্য-কথয়া সম্প্রযোজিতঃ'। তবে সংস্কৃত নাটসাহিত্যে ঘটনা-স্থান-কালের এই ত্রিবিধ ঐক্যের নিয়মনিষ্ঠা তেমনভাবে পালিত হয়নি। মূল নাট্যকাহিনির সহায়ক সংক্ষিপ্ত ঘটনা 'পতাকা' ও মূল কাহিনির সঙ্গে সম্পর্কহীন বা পরোক্ষভাবে যুক্ত ঘটনা 'প্রকরী'র অর্থ-প্রকৃতি বুঝিয়ে দিয়ে নাট্যসমালোচকরা ঘটনার সামগ্রিক ঐক্যের গুরুত্ব উল্লেখ করেছিলেন।

নাট্যশ্লেষ : যখন নাটকে কোনো সংলাপ বা ঘটনা বা পরিস্থিতি শ্লেষের মতো দুটি ভিন্ন ও প্রতিমুখী অর্থ /তাৎপর্য ব্যঞ্জিত করে তখন তাকে বলা হয় নাট্যশ্লেষ বা 'dramatic irony'। কমেডি নাটকে এর পরিচয় 'comic irony' আর ট্র্যাজেডিতে এর নাম 'tragic irony'। সমগ্র নাট্যকাঠামোয় এ এক অপরিহার্য উপাদান।

হাডসন এই নাট্যশ্লেষকে উল্লেখ করেছেন নাট্যক্রিয়ার অগ্রগতি ও চরমোৎকর্ষের পথে একান্ত প্রয়োজনীয় এক বৈপরীত্য হিসেবে— 'the contrast between two aspects of the same thing'. মঞ্চে নাটকের পাত্র-পাত্রীরা যা বলে বা করে তার আপাত অর্থ/তাৎপর্য এবং সেইসব কথা বা কাজ দর্শকমণ্ডলী যেভাবে উপলব্ধি ও অনুধাবন করে, এ দুয়ের মধ্যে থাকে বৈপরীত্যের পরিহাস। ঠিক কীভাবে গড়ে ওঠে এই নাট্যশ্লেষ সে সম্পর্কে হাডসন-এর ব্যাখ্যাও বিশেষভাবে গ্রহণযোগ্য ''.... this difference necessarily arises whenever the characters act or speak in ignorance of important facts of which meanwhile the spectators are in possession.''

Scanned with CamScanner

ম্যাকবেথ-কে দেখা যায় অনিশ্চয়তা ও উৎকণ্ঠার তীব্র আবর্তে বন্দি।

অতি-নাটক বা অতি-নাটকীয়তা (melodrama) নাটকের ত্রুটি বলেই গণ্য হয়ে থাকে। আবেগের অতি রঞ্জন ও তারল্যে, কাকতালীয় ঘটনার আকস্মিকতায় নাট্যদ্বন্দ্ব, চরিত্র ও কাহিনির ক্রমপরিণতি যখন স্থূল, অবাস্তব, আতিশয্যধর্মী হয়ে ওঠে তখন আমরা তাকে *অতি-নাটকীয়* আখ্যা দিয়ে থাকি। ধরা যাক্ রবীন্দ্রনাথের *রাজা* ও *রানী* নাটকের মেলোড্রামাসুলভ পরিণতি। শেষ দৃশ্যে সুমিত্রা কুমারসেনের ছিন্ন মুণ্ড সোনার থালায় বিক্রমদেবের সমীপে নিয়ে এল এবং এসেই মৃত্যু হল সুমিত্রার। সেখানে হঠাৎই আবির্ভূত হয়ে ইলা জ্ঞান হারাল। দীনবন্ধু মিত্রের *নীল-দর্পণ* নাটকের বিয়োগান্তক পরিণতির করুণ রসও আত্মহত্যা-হত্যা-মৃত্যুর অতি-নাটকীয়তায় শিল্পসম্মত গভীরতা অর্জন করতে পারেনি। ডিকেন্স ও হার্ডি-র মতো যুগন্ধর

Scanned with CamScanner