।। কথামুখ ।।

১.

প্রজাপতি ব্রহ্মার সৃজনক্ষমতা তাঁর শ্রেষ্ঠ জীবসৃষ্টি মানুষের মধ্যে অনিবার্য স্বাভাবিকতাতেই সঞ্চারিত হয়েছিল। মানুষ তার সৃষ্টিময় শক্তি-র পরিচয় দিয়েছে স্মরণাতীত কাল থেকে, এবং যতই সহজাত বলে মনে হোক - নৃত্য, গীত এবং বাদ্য তার আদিমতম তিন শিল্পসৃষ্টি। অরণ্যচারী এবং গুহাশ্রয়ী মানুষও শিকারযাত্রার পূর্বে গীতবাদ্যের পুলকে রোমাঞ্চিত হয়েছে, ভোজনপর্বের পূর্বে নৃত্যের উন্মাদনায় মত্ত হয়েছে - এ কেবল আমাদের কল্পনা নয়, গুহাগাত্রে অঙ্কিত চিত্রে এর প্রমাণ রেখে গেছেন আমাদের বিস্মৃত পূর্বসূরিগণই। সেই অর্থে চিত্র এবং ভাস্কর্যও মানুষের প্রাচীন শিল্পকলা, কিন্তু প্রাচীনতম এই নৃত্য-গীত-বাদ্য - সম্ভবত সবচেয়ে প্রাচীন, মানুষের গান। তবু গান মানুষের সৃষ্টি, সহজাত নয়। সর্বকালের শ্রেষ্ঠ কবি সঠিকভাবেই বলেছেন -

"পাখিরে দিয়েছ গান, গায় সেই গান,
তার বেশি করে না সে দান।
আমারে দিয়েছ সুর, আমি তার বেশি করি দান,
আমি গাই গান।" ১

গানের এই প্রাচীনত্বের তুলনায় নাটক অনেক অর্বাচীন। বস্তুত নাট্যকলার ইতিহাসও সুপ্রাচীন সন্দেহ নেই, কিন্তু নাটক আসলে যৌথ শিল্প বা multiple art . সংগীত-নৃত্য-বাদ্যের সুনিশ্চিত সহযোগিতা ভিন্ন যার উদ্ভব সম্ভব ছিলনা। সেই কারণেই যে-কোন

ভাষাভাষীর শিল্পসৃষ্টির ইতিহাসে সংগীতের উদ্ভব যেমন ঘটেছে অনেক আগে, তাদের সাহিত্যে সংগীতের প্রতিস্থাপনাও দেখতে পাই নাট্যসৃষ্টির বহুপূর্বেই।

গ্রীসদেশের ঐতিহ্য অত্যন্ত প্রাচীন। পারস্য থেকে আর্যজাতির একটি শ্রেণী, যাঁরা নিজেদের বলতেন Pelasgian , যখন এশিয়া-মাইনর ও গ্রীসে প্রথম বসতি স্থাপন করেন, সংগীতের সূচনাও গ্রীসে তখন থেকেই। লিখিত সাহিত্যের সৌজন্যে অন্তত এটুকু আমরা বলতে পারি যে, কবি হোমারের যুগ (১২০০ - ৮০০ খ্রী:পূ:) গ্রীস দেশে সংগীতের স্বর্ণযুগ। অথচ আমরা এ কথা অত্যন্ত সুনিশ্চিতভাবেই বলতে পারি খ্রী:পূ: ৫০০ শতকের পূর্বে গ্রীক সাহিত্যে নাট্যকলার কোন চিহ্ন ছিলনা। ইংরেজ জাতির সাংগীতিক উত্তরাধিকার যে রীতিমত প্রাচীন, এ কথা বিভিন্ন সূত্রে আমাদের জানা হয়ে যায়; কিন্তু ইংরেজি সাহিত্যের ইতিহাস ইংরেজি নাট্যসৃষ্টির যে দলিল আমাদের কাছে উপস্থিত করে তাতে এর বয়:ক্রম সাড়ে চারশো বছরের বেশী ভাবা চলে না। গ্রীক ট্র্যাজেডি এবং রোমান কমেডির আদর্শে প্রথম ইংরেজি নাটক রচিত হতে খ্রীস্টীয় ষোড়শ শতকের প্রথমার্ধ প্রায় উত্তীর্ণ হয়ে গিয়েছিল। ভারতবর্ষে নাট্যকলার ইতিহাস অত্যন্ত প্রাচীন, কিন্তু নির্ভরযোগ্য সূত্র থেকে বলা যায় খ্রীস্টীয় প্রথম শতকের আগে এর সূচনা হয়নি। অথচ ভারতীয় সংগীতের অস্তিত্ব প্রাক-বৈদিক কালে সিন্ধুসভ্যতার যুগেই লক্ষ্য করা যায় বলে ভারতীয় সংগীতকলার এক বিদেশী গবেষক আমাদের জানিয়েছেন।[২] বাংলা সাহিত্যের সৌজন্যে বাংলা গান এবং বাংলা নাটকের উদ্ভবের যে প্রামাণ্য নিদর্শন আমরা

পাই, তাতেও সংগীত অপেক্ষা নাটকের অর্বাচীনত্ব দেখা যায়। বাংলা সাহিত্যের প্রাচীনতম নিদর্শন চর্যাপদের প্রত্যেক কবিতায় সুর ও তালের উল্লেখ থাকায় ধরে নেওয়া চলে এগুলির সাংগীতিক প্রয়োগ ছিল। কিন্তু বাংলা নাটকের ইতিহাস কোনক্রমেই উনবিংশ শতকের #1 মধ্যভাগের চেয়ে প্রাচীনতর নয়। বাংলা নাট্যবীজের সন্ধান করলেও বড়জোর আমরা খ্রীষ্টীয় ত্রয়োদশ শতকে উপস্থিত হতে পারি। সুতরাং গীত যে নাটক অপেক্ষা বহু পূর্বকালের সৃষ্টি, এ বিষয়ে সন্দেহের বিশেষ অবকাশ আছে বলে মনে হয়না।

প্রসঙ্গত আরো একটি কথা আমাদের স্মরণ রাখতে হবে। মোটামুটিভাবে আমাদের পরিচিত ভাষাসমূহের সাহিত্যের ইতিহাস এবং তার বিশ্লেষণ এ কথা প্রমাণ করে যে, প্রধানত সংগীতকে আশ্রয় করেই নাট্যসম্ভাবনা দেখা গিয়েছে। প্রথম পর্বের নাটক আসলে সংগীতমুখ্য এবং সংগীতনির্ভর। নাট্যসাহিত্য তার সাবালকত্ব অর্জন করার পরই সংগীতের নির্ভরতা ত্যাগ করতে পেরেছে, যদিও এ কথার অর্থ এই নয় যে গীতবর্জনেই নাটকের প্রকৃত সার্থকতা। সংগীতের শম্পুটে নাট্যপ্রাণের এই বিকাশ সঠিকভাবে অনুধাবনের জন্য আমাদের পরিচিত ঐতিহ্যসম্পন্ন দুই প্রাচীন সাহিত্য - গ্রীক এবং ভারতীয় সাহিত্য, উপযুক্ত প্রাসঙ্গিকতায় বিশ্লেষণ করা যেতে পারে।

২.

গ্রীক সাহিত্যে ট্র্যাজেডি এবং কমেডির জন্ম হয়েছে কেমন করে, সে বিষয়ে পন্ডিত গবেষকদের মধ্যে মতভেদ প্রচুর। এ বিষয়ে প্রামাণ্য গ্রন্থ Poetics - এই সেই মতভেদের বীজ সংরক্ষিত আছে বলে আমাদের ধারণা। কিন্তু এদের জন্মের অনেক আগেই যে সমবেত-সংগীত বা Chorus - এর উদ্ভব, সে সম্বন্ধে কোন সন্দেহ নেই। কারণ, ট্র্যাজেডি এবং কমেডি নিয়ে Aristotle বিস্তর আলোচনা করেছেন, কিন্তু কোরাস সম্বন্ধে তাঁর ধারণা যে খুব স্পষ্ট ছিলনা, এ কথা তাঁর গ্রন্থ থেকে বোঝা যায়। এই গ্রন্থের অষ্টাদশ পরিচ্ছেদে কোরাস সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য, এটি নাটকের অচ্ছেদ্য অঙ্গ। তাঁর সময়ে এটি নিশ্চয়ই সত্যভাষণ, কিন্তু তিনি আরো বলেছেন, কোরাসকে অন্যতম অভিনেতা হিসাবে গ্রহণ করা উচিত। এই মন্তব্য থেকেই বোঝা যায়, কোরাস তাঁর সময়ে প্রায় পরিত্যক্ত হয়ে উঠেছিল এবং তার আঙ্গিক কৌশলও বিস্মৃত হয়ে পড়েছিল। কোরাস একসময়ে Bacchae বা Eumenides - এর মতো অতিকুশলী শিল্পীর হাতে কী ধরণের উন্নত শিল্পে পরিণত হয়েছিল, তার সম্যক্ ধারণা তাঁর ছিলনা। প্রকৃতপক্ষে ট্র্যাজেডি নাটকের একটি মহৎযুগও তখন অতিক্রান্ত। যদি Poetics - এর রচনাকাল আমরা ধরে নিই ৩৩০ খ্রীষ্টপূর্বাব্দ, তাহলে তার দুই শতাব্দী আগেই প্রকাশিত হয়েছে Thespis রচিত প্রথম ট্র্যাজেডি এবং সেই পর্বের শেষ মহৎ নাট্যরচয়িতার কালও শেষ হয়ে গিয়েছে অন্তর বৎসর পূর্বেই। বস্তুত, কিছু নূতন ধরণের কমেডি ছাড়া Aristotle উল্লেখযোগ্য

নাট্যসৃষ্টি তাঁর জীবৎকালে পাননি। অবশ্য এথেন্সের সংস্কৃতির সৌজন্যে এবং তাঁর পাণ্ডিত্যের দানে নাট্যসৃষ্টির অনেকখানি অভাব পূর্ণ করে নিয়ে যে আলোচনা তিনি করেছেন তা থেকেও একথা অনায়াসেই প্রমাণিত হয় যে, ট্র্যাজেডি এবং কমেডি, দু'জাতীয় নাট্যসৃষ্টিরই আদিরূপ ছিল সমবেত-সংগীত বা কোরাস। গ্রীক দেবতা Dionysus, যে দেবতার পরিচয় "The God of trees and fruits and produce of various kinds," [৪] - তাঁর পূজা উপলক্ষে যে সমবেত-সংগীত প্রচলিত ছিল, তাই গ্রীক নাটকের আদি উৎস। গ্রীক নাটক সম্বন্ধে নিষ্ঠ গবেষকগণ মোটামুটিভাবে এ বিষয়ে একমত হয়েছেন যে, এই দেবতার বিবাহ বা বিজয়োৎসবমূলক কোরাস থেকে এসেছে কমেডি এবং তাঁর পরাজয় এবং মৃত্যুসূচক নৃত্যগীতের অনুষ্ঠান থেকে এসেছে ট্র্যাজেডি। সমবেত-সংগীত থেকে নাটক কী ভাবে আবির্ভূত হলো Aristotle অতি সংক্ষিপ্তভাবে তার উল্লেখ করেছেন। তাঁর উল্লেখ অবশ্য ট্র্যাজেডি সম্বন্ধেই, কিন্তু ট্র্যাজেডি যেহেতু ~~xxxxxxxxxx~~ নিঃসন্দেহে কমেডি অপেক্ষা প্রাচীনতর - নাট্য-সাহিত্যের উদ্ভব বিষয়ে এই আলোচনাই আমাদের সন্তুষ্ট করতে পারবে। সমবেত-সংগীত থেকে ট্র্যাজেডি এসেছে অতি ধীর পদক্ষেপে। প্রথমে সমবেত গায়কদল থেকে একজন এসেছে আলাদা হয়ে। সংগীতের মাধ্যমেই সে তার প্রশ্ন তুলে ধরেছে এবং সমবেত গায়কদল সংগীতেই তার উত্তর দিয়েছে। এইভাবে উদ্ভব 'এক অভিনেতা'র এবং নাটকের

দিকে তার দ্বিতীয় পদক্ষেপ সংযোজিত হলো তার সংলাপের মাধ্যমে। এর পরবর্তী স্তরগুলি সম্বন্ধে Aristotle - এর বক্তব্য, অভিনেতার সংখ্যা এক থেকে দুটিতে নিয়ে গেলেন Aeschylus এবং তিনিই নাটকে কোরাসের ভূমিকা অনেক কাটছাঁট করে দিয়ে সংগীত অপেক্ষা সংলাপকে অনেক বেশী গুরুত্বপূর্ণ করে তুললেন। নাট্যকার Sophocles চরিত্রের সংখ্যা বাড়িয়ে করলেন তিন এবং দৃশ্যসংযোজনও হলো তাঁর সময়েই। অর্থাৎ সংগীতের পক্ষপুটে গ্রীক নাটকের অভ্যুদয় হলেও তার সাবালকত্ব অর্জনের ইতিহাস আসলে এই পক্ষপুট থেকে মুক্তক্ষেত্রে আত্মপ্রতিষ্ঠার ইতিহাস। শেষ পর্যন্ত প্রাচীন গ্রীক রঙ্গমঞ্চের ইতিহাস অনুসন্ধান করে আমরা জানতে পারি, অভিনেতা ও কোরাসের জন্য পৃথক স্থানের ব্যবস্থা হয়েছিল - প্রথমে উঁচু মঞ্চে অভিনেতা, তারপর পৃথক Orchestra নামক স্থানে কোরাস এবং সর্বশেষে অর্ধবৃত্তাকার আসনে দর্শক। Aristotle তাঁর Poetics - এর অষ্টাদশ অধ্যায়েই বলেছেন, নাট্যকারগণ নাটকে কোরাস ব্যবহার করেছেন বিরতি নির্দেশনার মতো। Horace অবশ্য তাঁর Ars Poetica - তে বলেছেন, কোরাসকে এই ভাবে ব্যবহার না করে নাটকের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হিসাবেই তাকে ব্যবহার করা উচিত।

৩.

গ্রীক নাটকের উদ্ভবে সংগীতের ভূমিকা আলোচনার পর সংস্কৃত নাটকের উদ্ভব-পর্বে সংগীতের ভূমিকা কী ছিল তা আলোচনা করা যেতে পারে। গ্রীক নাটকের উৎপত্তি বিষয়ে Poetics যেমন নির্ভরযোগ্য, সংস্কৃত নাটকের উদ্ভব ও তত্ত্ববিষয়ে ঠিক সেইরকমই নির্ভরযোগ্য আচার্য ভরতের 'নাট্যশাস্ত্র'। তিনি নাট্যবেদকে বলেছেন

#/ পঞ্চম/বেদ যা জনগণের চাপে ও মহেন্দ্রপ্রমুখ দেবতাদের অনুরোধে প্রজাপতি ব্রহ্মা কর্তৃক সৃষ্ট। পূর্বে চারখানি বেদ প্রচলিত ছিল। প্রচলিত চারটি বেদের নির্যাস নিয়ে রচিত হলো এই বেদ - পঞ্চম/বেদ : #/

'' জগ্রাহ পাঠ্যমৃগ্বেদাৎ সামভ্যো গীতমেব চ।
যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাথর্বণাদপি ।।''
(নাট্যশাস্ত্র, ১।১৭)

আমরা দেখতে পাই যে, 'ঋগ্বেদ', 'সামবেদ', 'যজুর্বেদ' ও 'অথর্ববেদ' থেকে যথাক্রমে পাঠ্য, সংগীত, অভিনয় এবং রস আহরণ করে

#/ সৃষ্ট হলো পঞ্চম/বেদ। লোকহিতের জন্য সৃষ্ট এই বেদ 'লোক-বেদ' নামেও খ্যাত হলো :

''তস্মাদ্ গম্ভীরার্থাঃ শব্দা যে লোকবেদসংসিদ্ধাঃ।
সর্বজনেন গ্রাহ্যাঃ সংযোজ্যা নাটকে বিধিবৎ ।।''
(নাট্যশাস্ত্র, ২৭।৪৬)

যুগের দাবী স্বীকার করে নিয়েই, জনগণের মঙ্গলের উদ্দেশ্যে রচিত হলো এই লোক-বেদ অর্থাৎ 'নাট্যবেদ'।

গ্রীক নাটকের সমবেত-সংগীত বা অন্যান্য ভাষায় নাটকের উৎসরূপে যে সংগীত দেখতে পাই, সংস্কৃত নাটকের ক্ষেত্রেও তার ব্যতিক্রম

নেই । বরং নৃত্য-গীতের ভূমিকা অনেক বেশী ই ছিল বলা চলে । এই বক্তব্যের সমর্থনে নানা প্রমাণ উদ্ধৃত করা যেতে পারে ।

অধ্যাপক লেভি (S. Lévi) প্রমাণ করে দেখিয়েছেন যে, বৈদিক যুগে নৃত্য-গীতের চর্চা লক্ষণীয়রূপে উৎকর্ষ লাভ করেছিল এবং তিনি এও প্রমাণ করেছেন যে, বৈদিক সূক্ত-গুলি সর্বক্ষেত্রেই গীত হতো । কালক্রমে নৃত্য ও গীতের মাধ্যমে সৃষ্ট হয়েছে সংস্কৃত নাটক । তাঁর অনুমান -

" The suggestion is that these dialogues call for miming : and connected with the ritual dance, song and music, they represent a kind of refind and sacerdotalised dramatic spectacle " [৫]

সংস্কৃত নাটক নিয়ে আজ পর্যন্ত যেসব মনীষী আলোচনা করেছেন, তাঁরা প্রায় প্রত্যেকেই এই মত সমর্থন করেছেন । যেমন A.B.Keith তাঁর 'The Sanskrit drama গ্রন্থে, [৬] ড: সুশীল কুমার দে ' A History of Sanskrit Literature, গ্রন্থে এবং Sten Konow তাঁর "The Indian Classical period' Drama গ্রন্থে । শেষোক্ত জনের মন্তব্য এই প্রসঙ্গে উদ্ধৃত করা যেতে পারে : " Mimic performances making mostly the display of song, music and dance contribute to the formation of the Sanskrit Drama. " [৭]

পূর্বোক্ত মতামত সূত্রে এ কথা নি:সন্দেহে বলা যায় যে, সংস্কৃত নাটকের উৎপত্তিতে বৈদিক যুগের নৃত্য ও গীতের একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রয়েছে । পৌরাণিক যুগে 'নট্' শব্দটির ব্যাখ্যায়ও দেখা যায় যে 'নট্' শব্দটির সঙ্গে নৃত্য ও গীতের সম্পর্ক রয়েছে ।

প্রাচীন সংস্কৃত নাটক এবং সেই সম্পর্কে প্রাপ্ত কিছু তথ্য বিচার করে এবার দেখা যেতে পারে, প্রকৃতই নাটকের উদ্ভব-পর্বে গীত এবং নৃত্যের বাহুল্য ছিল কিনা ।

রামায়ণ এবং মহাভারত সৃষ্টিমূলক সংস্কৃত সাহিত্যের দুই আদি নিদর্শন । অবশ্যই এগুলিকে নাট্য-লক্ষণাক্রান্ত বলে আমরা বিবেচনা করিনা, কিন্তু এদুটিতে নাটকের কিছু উল্লেখ আছে এবং সেই প্রাপ্ত তথ্য থেকে সংস্কৃত নাটকের আদিরূপের সন্ধান পেতে পারি ।

দশরথের মৃত্যুকালে ভরত দুঃস্বপ্ন দেখলে তাঁর বন্ধুগণ নৃত্য-গীত ও নাট্যাভিনয়ের আয়োজন করেন -

''বাদয়ন্তি তদা শান্তিং লাসয়ন্ত্যপি চাপরে ।
নাটকান্যপরে স্ক্রাহুর্হাস্যানি বিবিধানি চ ।।''

(রামায়ণ, অযোধ্যাকান্ড, ৬৯সর্গ, ৩।৪)

মহাভারতে অভিমন্যু ও উত্তরার বিবাহোৎসবে মান্য অতিথিদের অভ্যর্থনার ভার নিয়েছিলেন নট, বৈতালিক, সূত(সংগীতজ্ঞ) এবং মগধ(নর্তক) -

''গায়নাখ্যানশীলাশ্চ
নটবৈতালিকাস্তথা ।
স্তবন্তস্তানুপাতিষ্ঠন্
সূতাশ্চ সহ মাগধৈঃ ।।''

(মহাভারত, বিরাট পর্ব, বৈবাহিক পর্ব, ৭২ অধ্যায়, ২৯ শ্লোক)

একথা অনস্বীকার্য যে, সংগীতের ভূমিকা সর্বক্ষেত্রেই এক গুরুত্বপূর্ণ স্থান অধিকার করে আছে । নাটকের ক্ষেত্রেও যে সেই

পূর্ব ইতিহাসই পাওয়া যায়, আচার্য ভরতের 'নাট্যশাস্ত্র' থেকে তার সমর্থন সন্ধান করা যেতে পারে।

প্রযোজকের গুণাবলী সম্পর্কে 'নাট্যশাস্ত্রে' উল্লিখিত হয়েছে -

''সমত্বমংগমাধুর্যং পাঠ্যং প্রকৃতয়ো রসা: ।।
বাদ্যং গানং সনেপথ্যমেতজ্জ্ঞেয়ং প্রযোক্তৃভি: ।''
(নাট্যশাস্ত্র, ২৭।৮০-৮১)

প্রয়োগ সম্পর্কে নির্দেশ -

''সুবাদ্যতা সুগানত্বং সুপাঠ্যত্বং তথৈব চ।
শাস্ত্রকর্মসমাযোগ: প্রয়োগ ইতি সংজ্ঞিত: ।''
(নাট্যশাস্ত্র, ২৭।১০১)

বিশ্লেষণে আমরা দেখি, যন্ত্রসংগীত, কন্ঠসংগীত ও আবৃত্তি এই তিনের উৎকর্ষ এবং নাট্যশাস্ত্রের নিয়মানুসারে সব ব্যাপারেই সমন্বয় ও সমতাই উত্তম প্রয়োগ।

আদর্শ নট ও নটী হতে গেলে আমরা দেখি -

''বুদ্ধিমত্বং সুরূপত্বং লয়তালজ্ঞতা তথা।
রসভাবজ্ঞতা চৈব বয়স্থত্বং কুতূহলম্ ।।''
(নাট্যশাস্ত্র, ২৭।৯৯)

বিশ্লেষণে আমরা বুঝতে পারি যে নট ও নটীর অন্যান্য গুণাবলীর সঙ্গে লয় ও তালের জ্ঞান অবশ্যই থাকতে হবে।

পূর্বে উল্লিখিত আলোচনার নির্গলিতার্থ এই যে সংস্কৃত নাটকে সংগীতের একটি বিশেষ ভূমিকা আছে এবং এই কারণে প্রযোজনা, প্রয়োগ ও নট-নটী নির্বাচনের ক্ষেত্রেও সংগীত একটি বিচার্য বিষয়রূপে গুরুত্ব পেয়েছে।

সংস্কৃত নাটকে সংগীতের এই ভূমিকাসহ নাট্য-অঙ্গ সম্বন্ধে কী নির্দেশ দেওয়া হয়েছিল সে বিষয়ে বিশদ ব্যাখ্যার জন্যও আমরা 'নাট্য-বেদ' রূপে কথিত আচার্য ভরতের 'নাট্যশাস্ত্রে'র শরণাপন্ন হবো ।

নাটক সংস্কৃতে 'দৃশ্যকাব্য' এবং সংস্কৃত 'দৃশ্য-কাব্যে'র আটাশটি রূপের মধ্যে দশটি 'রূপক' ও আঠারোটি 'উপরূপক' নামে পরিচিত ।

'রূপক' দশটি হলো -

''নাটকমথ প্রকরণং ভাণব্যায়োগসমবকার ডিমা : ।
ঈহামৃগাংকবীথ্য: প্রহসনমিতি রূপকানি দশ ।।'' ৩

অর্থাৎ রূপকসমূহ হলো নাটক, প্রকরণ, ভাণ, ব্যায়োগ, সমবকার, ডিম, ঈহামৃগ, অংক, বীথী ও প্রহসন ।

প্রথম রূপক 'দেবাসুর-সংগ্রাম'-এর অভিনয় সুষ্ঠুভাবে সম্পন্ন হয়নি, বিঘ্ন উপস্থিত হয়েছিল । তারপর দ্বিতীয় রূপক 'অমৃত-মন্থন' মোটামুটি নির্বিঘ্নেই সম্পন্ন হয় । তৃতীয় রূপকটির অভিনয়ের স্থান নির্ধারিত হয় হিমালয় কন্দর, শিবের সম্মুখে; রূপকটির নাম 'ত্রিপুরদাহ'। এই রূপকাভিনয়ের মধ্য দিয়ে আর্য ও আর্যেতর মৈত্রী সুদৃঢ় হলো । এর আগের অভিনয়ে দৈত্যদের যে অসন্তুষ্টির কারণ ঘটেছিল তা মোটামুটি দূরীভূত হলো । মহাদেব নাটক দেখলেন, মহাদেবের অনুচরগণও আনন্দিত হলো । কিন্তু নাটকে নৃত্য ও সংগীতের অভাব বোধ করলেন মহাদেব । তাই তিনি নাটকের 'পূর্বরংগে' সংগীতের

সঙ্গে নৃত্যযোজনার উপদেশ দিলেন -

''পূর্বরংগবিধাবস্মিন্ যুক্তা সম্যক্ প্রযুজ্যতাম্ ।
বর্ধমানকযোগেন গীতেষ্বাসাদিতেষু চ ।।''

(নাট্যশাস্ত্র, ৪।১৪)

এই 'পূর্বরংগে'র অনুষ্ঠান 'তৌর্যত্রিক' - অর্থাৎ নৃত্য, গীত ও বাদ্য । 'পূর্বরংগে'র এই সাংগীতিক অনুষ্ঠানকে আবশ্যিক করবার নির্দেশও 'নাট্যশাস্ত্রে' পাওয়া যায় ।

'পূর্বরংগে'র উনিশটি(মতান্তরে বাইশটি) অংগ । এই উনিশটি অংগের 'নয়টি' যবনিকার অন্তরালে ও অবশিষ্ট 'দশটি' রঙ্গমঞ্চেই অনুষ্ঠিত হবার নির্দেশ রয়েছে ।

'পূর্বরংগে'র নয়টি অংগ 'নবাংগ' নামে অভিহিত । তন্ত্রী ও বাদ্য-সংযোগে এই অংগগুলি রঙ্গপীঠের বাইরে অর্থাৎ নেপথ্যে গীত হয়; এবং এই 'নবাংগ' অনুষ্ঠানকে নাট্যরস-আস্বাদনের প্রস্তুতি-পর্বরূপে আখ্যায়িত করা হয়ে থাকে -

''এতানি চ বহির্গীতান্যন্তর্যবনিকাগতৈঃ ।
প্রযোক্তৃভিঃ প্রযোজ্যানি তন্ত্রীভাণ্ডকৃতানি তু ।''

(নাট্যশাস্ত্র, ৫।১১)

পূর্বাংগে 'নবাংগ'-এর লক্ষণগুলি -

।। কুতপস্য তু বিন্যাসঃ প্রত্যাহারঃ ইতি স্মৃতঃ ।
তথাবতরণং শ্রোক্তং গায়কানাং নিবেশনম্ ।।
পরিগীত-ত্রিয়ারম্ভ আরম্ভ ইতি কীর্তিতঃ ।
আতোদ্যরঞ্জনার্থং তু ভবেদাশ্রাবণাবিধিঃ ।।
বাদ্যবৃত্তিবিভাগার্থং বস্তুপাণির্বিধীয়তে ।
তন্ত্র্যাশ্রয় স্তরণার্থং তু ভবেচ্চ পরিঘট্টনা ।।

তথা পাণিবিভাগার্থং ভবেৎ সংঘোটনাবিধিঃ ।
তন্ত্রীভাণ্ডসমাযোগান্ মার্গাসারিতমিষ্যতে ।।
কালপাত-বিভাগার্থং ভবেদাসারিতাভিধা ।।''
(নাট্যশাস্ত্র, ৫।১৭-২১)

ওই লক্ষণগুলি বিশ্লেষণ করলে দাঁড়ায় -

(১) প্রত্যাহার - কুতপবিন্যাস বা বাদ্যযন্ত্র স্থাপন ।

(২) অবতরণ - গায়ক-গায়িকাগণের আসন গ্রহণ ।

(৩) আরম্ভ - গীতকর্মের শুরু ।

(৪) আশ্রাবণা - বাদ্যযন্ত্রে চাঁট্-বাঁধা ।

(৫) বস্তুপাণি - বিভিন্ন বাদন ব্যাপারের মহড়া ।

(৬) পরিঘট্টনা - তারযন্ত্রে সুর বাঁধা ।

(৭) সংঘোটনা - তাল দেবার জন্য হস্ত-চালনার মহড়া ।

(৮) মার্গাসারিত - তার-যন্ত্র ও বাদ্য-ভাণ্ডের সহ-বাদন ।

(৯) আসারিত - তাল দেওয়া ।

উল্লিখিত লক্ষণগুলির বিশ্লেষণে স্পষ্টতই প্রতীয়মান হয় যে, সমস্ত ব্যাপারটিই সংগীত-বিষয়ক । এর উদ্দেশ্য, প্রেক্ষকের হৃদয়কে সংগীতের সুরে সংকীর্ণতামুক্ত, উদার ও সামাজিক করে তোলা এবং নাট্যরস-আস্বাদনের জন্য প্রেক্ষকের মনকে প্রস্তুত করা ।

এই 'নবাংগ' অনুষ্ঠানের পর ওঠে যবনিকা । রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করে নর্তক, নর্তকী ও নান্দী-পাঠকের দল । শুরু হয় নৃত্য, গীত ও আবৃত্তি ।

উত্তরাংশে 'দশাংগে'র যে লক্ষণগুলি নির্দেশ করা হয়েছে তার প্রথমেই পাই 'গীতবিধি' অর্থাৎ দেবতার মাহাত্ম্য-গান। এরপর নান্দী-পাঠকগণ কর্তৃক গীত হয় দুইটি 'ধ্রুবা' - 'উত্থাপনী' ও 'পরিবর্ত' এবং এই সঙ্গে 'পূর্বরংগে' পাঁচটি 'ধ্রুবা'র প্রয়োগও করতে হয়। যথা - 'উত্থাপনী', 'পরিবর্ত', 'শুষ্কাবকৃষ্টা', 'সিতা' ও 'বিষ্কিম্ভা'।

এভাবেই দেখি, সংগীতের মাধ্যমেই 'পূর্বরংগে'র 'নবাংগ' ও 'দশাংগে' অনুষ্ঠানের পর পাঠ করা হয় 'নান্দী'। এই 'নান্দী-পাঠ'ও অনেকের মতে সংগীত-নৃত্য বিষয়ক। "The nāndī is only a remnant of a longer religious ceremony which formed the pūrva-raṅga, associated with music, recitation and dance, in honour of a particular God." ৮

পরবর্তী স্তর পর্যায়ে আমরা নাটকের দুটি রূপের সাক্ষাৎ পাই। (১) আবিদ্ধ ও (২) সুকুমার। 'আবিদ্ধ' অভিনয়ে উগ্র, উদ্ধত রাজসিক রূপটিই ফুটে ওঠে। সংঘর্ষ, সংগ্রাম, আঘাত-আক্রোশ, ছলনা-ইন্দ্রজাল, শোষণ-পীড়ন প্রভৃতি অমানুষিক উত্তেজনা ও উদ্দীপনার ব্যাপার নিয়েই 'আবিদ্ধ' অভিনয়। পক্ষান্তরে অভিনয় যখন কান্ত, কোমল, মমতা-মেদুর, হৃদয়রসে সিক্ত ও অভিষিক্ত তখন যে রূপটির প্রকাশ ঘটে তা 'সুকুমার' অভিনয়।

'অবস্থানুকৃতিনাট্যম্' - তাই আমরা প্রাথমিক অবস্থায় দেখি দেবাসুর-সংগ্রামই ছিল রূপকের প্রধান উপজীব্য। দেব ও অসুরের

ক্ষমতালোভী যুদ্ধই ছিল নাটকের প্রধান ঘটনা, কাজেই সংগীতের মতো ললিতকলার ব্যবহার সেখানে সীমিত; তাই সেখানে 'আবিদ্ধ' রূপ। কিন্তু কালক্রমে অবস্থার পরিবর্তনে নাটকের রূপ ও রীতি পরিবর্তিত হয়েছে। সামাজিক, রাষ্ট্রিক ও রুচির পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে নাটকের রূপ ও রীতির পরিবর্তন ঘটেছে, বৃদ্ধি পেয়েছে সংগীতের ব্যবহার - 'সুকুমার' রূপের উদ্ভব হয়েছে।

সংস্কৃত নাটকে চারটি বৃত্তির কথা বলা হয়েছে। যেমন - (১) ভারতীবৃত্তি, (২) সাত্বতীবৃত্তি, (৩) কৈশিকী বৃত্তি ও (৪) আরভটীবৃত্তি। এরমধ্যে সংগীত-প্রধান কৈশিকী বৃত্তির উৎপত্তি হয়েছে সামবেদ থেকে। কৈশিকী বৃত্তির লক্ষণ নির্দেশে বলা হয়েছে -

''যা শ্লক্ষ্ণনেপথ্য-বিশেষচিত্রা
স্ত্রীসংযুতা যা বহুনৃত্তগীতা।
কামোপভোগপ্রভবোপচারা
তাং কৈশিকীবৃত্তিমুদাহরন্তি।''

(নাট্যশাস্ত্র, ২২।৪৭)

(নাটকীয় পাত্র-পাত্রীর প্রেম-প্রণয়োজ্জ্বল, কান্ত-কোমল, স্ত্রীবহুল, নৃত্য-গীতসংকুল এই 'কৈশিকী' বৃত্তিই বৃত্তি চারটির মধ্যে সর্বজনবোধ্য, সর্বজনগ্রাহ্য। এই বৃত্তিই সকলের আনন্দবিধায়ক এবং সে আনন্দ উৎকট বা উগ্র উগ্র নয়, তা সরল ও তরল এবং মনোহারিণী)

'কৈশিকী' বৃত্তির প্রসিদ্ধ কিছু নাটকের নাম :

'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্'- কালিদাস

'বিক্রমোর্বশীয়ম্' - কালিদাস

NORTH BENGAL
UNIVERSITY LIBRARY
RAJA RAMMOHUNPUR
106877
5 APR 1991

'মৃচ্ছকটিকম্' - শূদ্রক

'রত্নাবলী' - শ্রীহর্ষ

'কর্পূরমঞ্জরী' - রাজশেখর ।

এরপর সংস্কৃত নাটকের 'লাস্যাংগ' সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন ।

।।মুখ-নির্বহণে সাংগে লাস্যাংগানি দশাপি চ ।''
(দশরূপক, ৩।৫১)

এবং ''লাস্যং হি নৃত্যগীতাদিব্যাপারবিশেষ: ।'' এই 'লাস্যাংগ'গুলিতে আমরা দেখতে পাই যে কখনও সংগীতের কখনও বা আবৃত্তির মাধ্যমে প্রেমিক ও প্রেমার্তজীবনের সুখ-দু:খ, আশা-নৈরাশ্য, অভিমান-অপমান, রাগ-রোষ, আকুতি ও আর্তি প্রকাশ করে । নাটকে এই 'লাস্যাংগ' প্রয়োগের নির্দেশ রয়েছে ।

'লাস্যাংগ'সমূহ দশপ্রকার ।

যথা - ।।গেয়পদং স্থিতপাঠ্যমাসীনং পুষ্পগণ্ডিকা ।
প্রচ্ছেদকস্ত্রিগূঢ়ং চ সৈন্ধবাখ্যং দ্বিগূঢ়কম্ । ২১২
উত্তমোত্তমকং চান্যদুক্তপ্রত্যুক্তমেব চ ।
লাস্যে দশবিধং হ্যেতদঙ্গমুক্তং মণীষিভি: ।।'' ২১৩

অর্থাৎ এই প্রকারভেদগুলি - (১) গেয়পদ (২) স্থিতপাঠ্য (৩) আসীন (৪) পুষ্পগণ্ডিকা (৫) প্রচ্ছেদক (৬) ত্রিগূঢ় (৭) সৈন্ধব (৮) দ্বিগূঢ় (৯) উত্তমোত্তক ও (১০) উক্তপ্রত্যুক্ত । এদের ব্যাখ্যায় বলা হয়েছে -

গেয়পদ - ''তন্ত্রীভাণ্ডং পুরস্কৃত্যোপবিষ্টস্যাসনে পুর: । ২১৪
শুদ্ধং গানং গেয়পদম্ ।।''

(আসনে বসে বীণা প্রভৃতি তার-যন্ত্রের সাহায্যে যে শুদ্ধ

সংগীতের আলাপ তা 'গেয়পদ'।)

স্থিতপাঠ্য - ''স্থিতপাঠ্যং তদুচ্যতে।
মদনোত্তাপিতা যত্র পঠতি প্রাকৃতং স্থিতা ।।'' ২১৫
(মদনোত্তাপিতা নায়িকা
স্থিরভাবে বসে যদি প্রাকৃতপদ পাঠ করে তবে 'স্থিতপাঠ্য' হবে।)

আসীনা -''নিখিলাতোদ্যরহিতং শোকচিন্তান্বিতাবলা।
প্রসাধিত গাত্রং যদাসীনাসীনমেব তৎ ।।'' ২১৬
(শোক ও চিন্তাযুক্ত নায়িকা দেহে প্রসাধন না করে এবং
কোনরূপ বাদ্যযন্ত্রের সাহায্য না নিয়ে বসে গান করলে
'আসীনা' হবে।)

পুষ্পগন্ডিকা -''আতোদ্যমিশ্রিতং গেয়ং ছন্দাংসি বিবিধানি চ।
স্ত্রীপুংসয়োর্বিপর্য্যাসচেষ্টিতং পুষ্পগন্ডিকা ।।''২১৭
(বিবিধ ছন্দের গান নানা প্রকার বাদ্যযন্ত্র সহকারে গেয়ে
যদি স্ত্রী-পুরুষ বিপরীত ব্যবহার করে তবে 'পুষ্পগন্ডিকা
হবে।)

প্রচ্ছেদক ও ত্রিগূঢ় -''অন্যাসক্তং পতিং মত্বা প্রেমবিচ্ছেদমন্যুনা।
বীণাপূর্বং স্মরং গানং স্ত্রিয়াঃ প্রচ্ছেদকো মতঃ ।।
স্ত্রীবেশধারিণাং পুংসাং নাট্যং গূঢ়ং ত্রিগূঢ়কম্ ।।''২১৮
(স্বামীকে অন্য নারীতে আসক্ত মনে করে প্রণয়ে বঞ্চিত
হওয়ার দুঃখে স্ত্রীচরিত্র বীণা সহকারে গান করলে
'প্রচ্ছেদক' লাস্যাংগ হবে এবং স্ত্রীবেশধারী পুরুষ কর্তৃক
মনোহর অভিনয়কে - 'ত্রিগূঢ়ক' বলে।)

সৈন্ধব - ''কশ্চন ভ্রষ্টসংকেত: সুব্যক্তকরণান্বিত: ।।

প্রাকৃতং বচনং ব্যক্তি যত্র তৎ সৈন্ধবং মতম্ ।।'' ২১১

(সংকেতে ব্যর্থ হয়ে কোন নায়ক সুস্পষ্টভাবে বীণা বাজিয়ে প্রাকৃত বচন প্রয়োগ করলে 'সৈন্ধব' পর্যায়ভুক্ত বলে বিবেচিত হবে ।)

দ্বিগূঢ়, উত্তমোত্তক এবং উক্ত-প্রত্যুক্ত -

''চতুরস্রপদং গীতং মুখপ্রতিমুখান্বিতম্ ।। ২২০

দ্বিগূঢ় রসভাবাঢ্যং -

উত্তমোত্তকং পুন: ।।

কোপপ্রসাদজমধিক্ষেপযুক্তং রসোত্তরম্ ।

হাবহেলান্বিতং চিত্রশ্লোকবন্ধমনোহরম্ ।। ২২১

উক্তি-প্রত্যুক্তি সংযুক্তং সোপালম্ভমলীকবৎ ।

বিলাসান্বিত গীতার্থমুক্ত-প্রত্যুক্তমুচ্যতে ।।'' ২২২

(চারটি পদে বিভক্ত উক্তি-প্রত্যুক্তি-যুক্ত এবং রসে ও ভাবে সমৃদ্ধ সংগীতকে 'দ্বিগূঢ়' বলে ।

ক্রোধ বা অনুগ্রহ থেকে জাত, ধিক্কারযুক্ত, রস-সমৃদ্ধ সংগীতকে 'উত্তমোত্তক' আখ্যা দেওয়া হয় - এবং হাস্য হাব ও হেলা সংযুক্ত সুন্দর শ্লোকবন্ধের দ্বারা মনোহর, মিথ্যা ভর্ৎসনাপূর্ণ, উক্তি-প্রত্যুক্তি-সমন্বিত ও বিলাসযুক্ত সংগীতকে 'উক্ত-প্রত্যুক্ত' বলে ।)

সংস্কৃত নাটকের 'লাস্যাংগ' আলোচিত হলো । প্রতিটি নাটকে যে 'লাস্যাংগ' প্রযোজ্য সে সম্বন্ধে দর্পণকারের নির্দেশ -

''লাস্যাংগানি দশ যথালাভং রসব্যাপেক্ষয়া ।''

'লাস্যাংগ' আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে এও প্রতিফলিত হলো যে, সংস্কৃত রূপক বা 'উপরূপকে' সংগীত-ব্যবহারের স্পষ্ট নির্দেশ রয়েছে - নাটকের স্বার্থেই । আমরা বিভিন্ন 'রূপকের' আলোচনায় দেখতে পাই বিভিন্ন প্রকার নাটকের স্বস্ব রস, বৃত্তি, সন্ধিসংখ্যা ইত্যাদি । সংগীত-প্রয়োগের যে সাধারণ নির্দেশ নাট্যশাস্ত্রে রয়েছে তা প্রত্যেকটি 'রূপকে'র ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য, একথা ধরে নিয়ে বিশেষভাবে যেখানে তা ব্যবহৃত হয়েছে সে সম্বন্ধে অতিসংক্ষিপ্ত কিছু আলোচনার প্রয়োজন অনুভব করি ।

শ্লোক সংখ্যা ৭ - ১১ : এখানে নাটকের পরিচয় দিতে গিয়ে বলা হয়েছে, নাটকের রস হবে 'শৃঙ্গার', 'বীর' ও 'শান্ত' এই তিনের অন্যতম । কিন্তু একটি মাত্র রস থাকলে নাটকের আকর্ষণ থাকে না, তাই 'রস-ভাব-সমুজ্জ্বল' হতে হবে এবং বৃত্তি হবে 'কৈশিকী', 'শাত্বতী' বা 'ভারতী' ।'কৈশিকী' বৃত্তি লক্ষণে উক্ত হয়েছে যে, 'কৈশিকী' বৃত্তি নৃত্য-গীতবহুল ।

শ্লোক সংখ্যা ২২৪ - ২২৫ : এখানে প্রকরণ সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে, প্রকরণের প্রধান রস 'শৃঙ্গার' এবং প্রধান বৃত্তি 'কৈশিকী' ।

শ্লোক সংখ্যা ২২৭ - ২৩০ : এখানে ভাণ সম্বন্ধে মন্তব্য করা হয়েছে, এতে প্রধান কোন রস না থাকলেও 'বীর' ও 'শৃঙ্গার' রস আছে । বৃত্তি - 'ভারতী' । 'মুখ ও নির্বহণ' সন্ধি আছে । দশটি 'লাস্যাংগ' থাকবে ।

শ্লোক সংখ্যা ২৫৪ : এখানে বীথী সম্বন্ধে বক্তব্য এর প্রধান রস শৃঙ্গার। বৃত্তি - কৈশিকী'। দ্বিসন্ধি - 'মুখ ও নির্বহণ'।

শ্লোক সংখ্যা ২৬৪ - ২৬৫ : এখানে প্রহসন সম্বন্ধে বলা হয়েছে এটি দ্বিসন্ধি। দশটি 'লাস্যাংগ' অপরিহার্য। প্রধান রস 'শৃঙ্গার', বৃত্তি - 'কৈশিকী'।

এখানে একটি বিষয়ের উল্লেখের প্রয়োজন যে, বিভিন্ন 'রূপকে' সংগীতের সমান গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা আমরা দেখতে পাই না। বিভিন্ন লক্ষণ আলোচনা করলে তা সম্যক্ বুঝতে পারি। অবশ্য সংগীত-ব্যবহারের যে সাধারণ নির্দেশগুলি রয়েছে, সর্বক্ষেত্রে সেগুলি প্রযোজ্য হতো বলে ধরে নেওয়া অসংগত হবে না। পরবর্তীতে আমরা 'উপরূপকে' সংগীতের ভূমিকা কী ছিল তাই দেখাতে সচেষ্ট হবো।

নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত উপরূপকগুলি হলো -

''নাটিকা ত্রোটকং গোষ্ঠী, সট্টকং, নাট্যরাসকম্।
প্রস্থানাল্লাপ্যকাব্যানি প্রেঙ্খণং রাসকং তথা ।। ৪
সংলাপকং শ্রীগদিতং শিল্পিকং চ বিলাসিকা।
দুর্মল্লিকা প্রকরণী হল্লীশো ভাণিকেতি চ ।।''৫

উপরূপকসমূহ - নাটিকা, ত্রোটক, গোষ্ঠী, সট্টক, নাট্যরাসক, প্রস্থান, উল্লাপ্য, কাব্য, প্রেঙ্খণ, রাসক, সংলাপক, শ্রীগদিত, শিল্পক, বিলাসিকা, দুর্মল্লিকা, প্রকরণী, হল্লীশ ও ভাণিকা।

উপরূপক সমূহের সংজ্ঞা ও বিশ্লেষণ পাওয়া যায় 'নাট্যশাস্ত্রে'। উল্লিখিত আঠারোটি প্রকরণের পরিচয় আছে যথাক্রমে

২৬৯-২৭২, ২৭৩, ২৭৫, ২৭৬, ২৭৭, ২৭৮-২৭৯, ২৮০-২৮১, ২৮২-২৮৩, ২৮৪, ২৮৫-২৮৭, ২৮৮-২৯০, ২৯১-২৯২, ২৯৩-২৯৪, ২৯৫-৩০০, ৩০১-৩০২, ৩০৩-৩০৫, ৩০৬, ৩০৭ ও ৩০৮-৩১২ সংখ্যক শ্লোকে। নৃত্য-গীত-বহুল কৈশিকী বৃত্তি যাদের উপজীব্য বলে ব্যাখ্যা করা হয়েছে সেইসব প্রকরণ হলো - নাটিকা, গোষ্ঠী, সট্টক, নাট্যরাসকম্, প্রস্থান, রাসক, বিলাসিকা, দুর্মল্লিকা, প্রকরণী, হল্লীশ ও ভাণিকা। কয়েকটি উপরূপকে আরভটী ছাড়া যেকোন বৃত্তি থাকতে পারে, যেমন - কাব্য, প্রকরণী ও উল্লাপ্য। কয়েকটি উপরূপকে সংগীত ও তাল-লয়ের বিশেষ গুরুত্ব আছে। এদের মধ্যে সর্বপ্রধান হচ্ছে নাটিকা এবং সট্টক। বলা হয়েছে, সুললিত অভিনয় এবং উপযুক্ত নৃত্যগীতের প্রয়োগেই এর সার্থকতা নির্ভর করে। কয়েকটি উপরূপকে বহু তাল এবং লয়ের সংযোজনা বিধিসম্মত বলা হয়েছে। এগুলি হলো - নাট্যরাসকম্, প্রস্থান এবং হল্লীশ। বিভিন্ন প্রকার সংগীতের প্রয়োগ সম্বন্ধেও বিশেষ কিছু উপরূপকের ক্ষেত্র নির্দিষ্ট করা হয়েছে, যেমন - উল্লাপ্যে থাকে 'অস্তগীত' নামক মনোহর সংগীত, 'ডম্বতাল' প্রভৃতি সংগীত থাকে কাব্যে, প্রেক্ষণ উপরূপকের মুখ্যে 'নান্দী' ও 'প্ররোচনা' গীতের প্রয়োজন থাকে, নৃত্যগীত ছু ছাড়াও নানা কলার সমাবেশ থাকে রাসক-এ। নৃত্যাদি শিল্পকলাই অন্যান্য কিছু উপরূপকের প্রাণ, যেমন-শ্রীগদিত ও শিল্পক। সুতরাং বিস্তৃত বিশ্লেষণ ছাড়াও একথা বোঝা কষ্টকর নয় যে উপরূপকগুলির প্রকৃতি ছিল মিশ্র ধরণের - সংগীত ও নৃত্যকলা ছিল এদের অনেকেরই অপরিহার্য অঙ্গ। অতঃপর তত্ত্বকথার নীরস ক্ষেত্র ত্যাগ করে সংস্কৃত নাটকের উর্বর ভূমিতে অবতরণ করা যাক।

৪. মহাকবি কালিদাসকে ধ্রুপদী সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ রূপকার ধরে নেওয়া হয়, কিন্তু তাঁর পূর্বেও শক্তিমান নাট্যকারের সন্ধান আমরা পেয়েছি - যাঁদের মধ্যে ভাস[১] এবং অশ্বঘোষের নাম নিশ্চয়ই করতে হবে। কালিদাসের পরবর্তী নাট্যকারদের মধ্যে শূদ্রক, ভবভূতি, বিশাখ দত্ত প্রভৃতি এই গৌরবময় নাট্যযুগের অন্তর্ভুক্ত । এঁরা প্রায় প্রত্যেকেই রূপক ও উপরূপকের লক্ষণ মেনেই নাটক রচনা করেছেন। ধ্রুপদী যুগের নাট্যকারদের নাটকে সংগীতের আপেক্ষিক প্রাধান্য প্রমাণের আগে একটি কৌতূককর বিষয় অবগত থাকা প্রয়োজন, সংস্কৃত নাটকে সংগীতের ব্যবহার কিন্তু হতো বেশীরভাগ ক্ষেত্রেই প্রাকৃত ভাষায়, এবং প্রায় প্রচলিত রীতি অনুসারে মহারাষ্ট্রী প্রাকৃতে । অবশ্য ব্যতিক্রম যে নেই, এমন নয় । অন্যান্য প্রাকৃত, এমন কি খাঁটি সংস্কৃত ভাষাতেও, সংগীত রচনা করা হয়েছে ।কালিদাসের 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্' - এর পঞ্চম অঙ্কে বৈতালিকের গান আমাদের নিশ্চয়ই মনে পড়বে । সংগীতে মহারাষ্ট্রী প্রাকৃত ভাষার এই প্রাধান্যের কারণ বোধহয় এই যে, এই প্রাকৃতে স্বরধ্বনির প্রাধান্য অপেক্ষা বেশী, গীতের পক্ষে যা উপযোগী । প্রসঙ্গত বলা যায়, প্রাকৃত ভাষায় নাটক নিতান্তই কম, যা আছে তার মধ্যে রাজশেখরের 'কর্পূরমঞ্জরী'-ই প্রধান ।

মহাকবি ভাস নাটক রচনা করেছেন সর্বসমেত তেরোটি । ভাসের নাটকগুলিতে একটি বিশেষ নির্দেশ দেখা যায় যা অন্য কোন নাট্যকারের নাটকে অনুপস্থিত । তেরোটি নাটকের মধ্যে একমাত্র ব্যতিক্রম 'মধ্যমব্যায়োগ' নাটকখানি । অন্যান্য বারোটি নাটকে

দেখতে পাই নাটক শুরু হয়েছে, ''নান্দ্যন্তে ততঃ প্রবিশতি সূত্রধারঃ'' দিয়ে। এ ক্ষেত্রে বলা চলে যে, নাট্যশাস্ত্রনির্দেশিত পূর্বরংগের 'ত্রৌর্যত্রিক' ক্রিয়া অর্থাৎ নৃত্য-গীত ও বাদ্যাদির পর নান্দী এবং তৎপর ('নান্দ্যন্তে') নাটক শুরু। নান্দীতেও যে সংগীতাংশ রয়েছে একথা পূর্বেই উল্লিখিত। পণ্ডিত গণপতি শাস্ত্রীও নান্দী বলতে প্রারম্ভিক সংগীতকে বোঝাতে চেয়েছেন -

''নন্দিঃ আনন্দঃ তস্যা ইয়ং নান্দী
গীতবাদ্যবাদনাদিরূপা ক্রিয়া।''

এখানে উল্লেখের প্রয়োজন যে, মহাকবি ভাসের যুগ ছিল রাজনৈতিক সংগ্রাম ও সংঘর্ষের যুগ। রাজ্যরক্ষা, রাজ্য-উদ্ধার প্রভৃতিই ছিল এ যুগের রাষ্ট্রনৈতিক সমস্যা। সেখানে নর-নারীর সুখ-শান্তি ও দাম্পত্যজীবনের স্বতন্ত্র কোন মূল্য ছিল না। প্রয়োজনে রাষ্ট্রিক কারণে জীবন পর্যন্ত উৎসর্গ করতে হতো। কাজেই এ হেন রাজনৈতিক দ্বন্দ্ব-সঙ্কুল পরিবেশে সুকুমার অভিনয়ের সুযোগ খুব বেশী ছিল না।

ধ্রুপদী যুগের সকলের নাটকে সংগীতের ব্যবহার দেখাতে গেলে যে বিপুল পরিসরের প্রয়োজন তা আমাদের নেই, কারণ সংস্কৃত নাটক আমাদের মুখ্য আলোচ্য নয়। সুতরাং কেবলমাত্র কালিদাসের নাটকে সংগীত-ব্যবহারের সংক্ষিপ্ত পরিচয়ই দৃষ্টান্ত হিসাবে গ্রহণ করা হবে। 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্' নাটকটি কালিদাসের অন্যান্য নাটকের মধ্যে উল্লেখযোগ্য একটি বিশেষ কারণে। ঋতু-সংগীতের

ব্যবহার লক্ষণীয়ভাবে এই নাটকেই প্রথম দেখা যায়। এই নাটকে নান্দী-সংগীতের পর সূত্রধার যখন উপস্থিত সভাসদগণের শ্রুতিরঞ্জনের জন্য নটীকে গান পরিবেশন করতে আহ্বান জানালেন, তখন নটী জিজ্ঞেস করে -

''অধ কদমং উণ উদুং অধিকারঅ গাইস্‌সং ?''

সূত্রধার গ্রীষ্মঋতুর গান গাইতে বলে বললেন -

''আর্যে! তদিমমেব তাবদচিরপ্রবৃত্তমুপভোগক্ষমং গ্রীষ্মসময়মধিকৃত্য গীয়তাম্‌। ...''

নটী গাইলো -

''ইসীসিচুম্বিআইং ভমরেহিং সুউমারকেসরসিহাইং।
ওদংসআন্তি দঅমাণা পমদাথো সিরীসকুসুমাইং।।''

গানটির বঙ্গানুবাদ -

''কেশর কিঞ্জল্ক যার, অতিশয় সুকুমার
যাহে বসি অলিগণ করিছে চুম্বন।
এ' হেন শিরীষ ফুল, তুলিয়া প্রমদাকুল,
করিতেছে ধীরে ধীরে কর্ণেরভূষণ।''[১০]

এ বিষয়ে বিস্তৃত ব্যাখ্যা এবং বিশ্লেষণ করেছেন স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ তাঁর 'সংগীত ও সংস্কৃতি' গ্রন্থের দ্বিতীয় খন্ডে।

এই নাটকে সংস্কৃত ভাষায় বৈতালিকের সংগীতের উল্লেখ প্রস্তাবনার পূর্বেই করা হয়েছে। প্রথম বৈতালিক গেয়েছে -

''স্বসুখনিরভিলাষঃ খিদ্যসে লোকহেতোঃ...!'' ইত্যাদি

এবং দ্বিতীয় বৈতালিকের গীতের আরম্ভ -

''নিয়ময়সি বিমার্গপ্রস্থিতানাত্তদণ্ডং ...!'' ইত্যাদি ।

পঞ্চম অঙ্কের প্রারম্ভে হংসপদিকার- ''অহিণবমহুলোহভাবিদো...!'' ইত্যাদি গানের একটি সুন্দর অনুবাদ পাই রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের লেখায় :

''নব মধুলোভী ওগো মধুকর,
চূতমঞ্জরী চুমি,
কমল নিবাসে যে প্রীতি পেয়েছ
কেমনে ভুলিলে তুমি ।''১১

'মালবিকাগ্নিমিত্রম্' - নাটকেও কালিদাস সংগীতকে বহিরঙ্গ অলংকার হিসাবে শুধু নয়, নাট্য-বিষয়ের প্রয়োজনেও লাগিয়েছেন । নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কের সূচনা গীত দিয়ে । পরে মহিষী ধারিণীর পরিচারিকা মালবিকা যে গানটি করে তা এই :

''দুল্লহো পিও তস্সিং ভব হিঅঅ নিরাসং
অম্মো অপঙ্গও মে ফুরই কিং পি বামও ।
এসো সো চিরদিট্ঠো কহং উন উবণইদব্বো ।
নাহ! মং পরাহীণং তুই গণঅ সতিণ্হম্ ।।''

অগ্নিমিত্রের সামনে এই গান যে গানমাত্র নয়, বিদূষক সে কথা সংগোপনে রাজাকে বলেছে । ধারিণীর সম্মুখে প্রেম নিবেদন করা সংগত নয় বলে মালবিকা এই চতুষ্পদী অবলম্বন করেই প্রেম প্রকাশ করেছে ।

কালিদাসের নাটকে সবচেয়ে বেশী সংগীতের ব্যবহার দেখি 'বিক্রমোর্বশীয়ম্' নাটকে । রাজা প্রচুর গান গেয়েছেন, প্রায় রীতিবিরুদ্ধ

ভাবে একবার রাজকন্যার প্রাকৃত ভাষায় গানও সন্নিবিষ্ট হয়েছে (''হিঅ আহি অপি অনুবধও সরবরু এ ধনুঅবধও ....''। চতুর্থ অঙ্ক) আলোচনা দীর্ঘতর না করে আমরা আমাদের সবচেয়ে পরিচিত বিদেশী ভাষা ইংরেজিতে রচিত নাটকের উদ্ভব-পর্ব পর্যালোচনা করতে পারি ।

৫.

ইংরেজি সাহিত্যে নাটকের উদ্ভব খুব বেশী দিনের ঘটনা নয়, অন্তত সার্থক নাটকের । সংগীত ইংরেজি নাটকের প্রথম থেকেই কিছু অপ্রধান ভূমিকায় আছে, অবশ্য তরল নাটক এবং অপেরা জাতীয় নাটকের কথা স্বতন্ত্র - এবং পৃথকভাবেই অপেরা নাটকের আলোচনা আমাদের করতে হবে ।

ইংরেজি সাহিত্যে এলিজাবেথীয় যুগেই (১৫৫০ - ১৬৩০ খ্রীস্টাব্দ) প্রকৃতপক্ষে নাটকের উদ্ভব ঘটেছে । সমালোচকগণ মোটামুটিভাবে এ বিষয়ে একমত যে প্রথম ইংরেজি ট্র্যাজেডির রচনাকাল ১৫৬১ খ্রীস্টাব্দ, নাম 'Gorboduc ' এবং নাট্যকার Thomas Sackville ও Thomas Norton । প্রথম ইংরেজি কমেডি রচিত হয়েছে কয়েক বৎসর পূর্বেই - ১৫৫৩ খ্রীস্টাব্দে, নাম 'Ralph Roister Doister' রচয়িতা Udall । এর সঙ্গে যুগ্মভাবে আর একটি নাটকের নাম করা হয়, সেটি ' Grammer Gurton's Needle '

কমেডিতে গানের ব্যবহার অপেক্ষাকৃত বেশী, কিন্তু 'Gorboduc' নামক পঞ্চাঙ্ক ট্র্যাজেডিতে একেবারেই কোন গান ছিল না।

এলিজাবেথীয় যুগে ইংরেজি সাহিত্যের, এবং সম্ভবত সমগ্র বিশ্ব সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ নাট্যকার William Shakespeare-এর আবির্ভাব ঘটে। শেক্সপীয়রের নাটকে গানের সংখ্যা খুব যে বেশী নয়, কিন্তু সংগীত তিনি বর্জন করেননি মোটেই। তাঁর নাটকে সংগীতের ভূমিকা সম্বন্ধে লিখিত একটি গ্রন্থ থেকে আমরা জানতে পাই, তাঁর নাটকের দলে সংগীতজ্ঞ এক বালক অভিনেতা সর্বদাই রাখা হতো।[১২] শেক্সপীয়রের As you like it এবং Twelfth Night - এ গান আছে, Hamlet - এর বিষণ্ণ ট্র্যাজেডিতেও ওফেলিয়া গান গেয়েছে এবং দেস্দিমোনা গেয়েছে Othello নামক গুরুগম্ভীর নাটকে। ট্র্যাজেডিতে সংগীত-সংস্থাপনের ব্যাপারে শেক্সপীয়র অত্যন্ত সতর্ক ছিলেন, একথা বুঝতে আমাদের অসুবিধা হয়না। ট্র্যাজেডিতে প্রায় অকারণে কোন গান ব্যবহার করা হয়নি। শুধু ট্র্যাজেডির মধ্যে কিছু অবকাশ সৃষ্টির জন্য যখন তিনি গান ব্যবহার করেছেন তখন তা দিয়েছেন মুখ্যত বালক বা ভাঁড় জাতীয় চরিত্রের মুখে। যেমন Julius Caesar নাটকে ক্যাল্পুর্ণিয়া গান গায়নি কিন্তু ব্রুটাসকে গান শুনিয়েছে লুসিয়াস। আবার Antony and Cleopatra নাটকে ক্লিওপ্যাট্রা কোন গান গায়নি, গান গেয়েছে একটি বালক। King Lear, Hamlet এবং Romeo and Juliet নাটকে প্রধানত ভাঁড় জাতীয় চরিত্রই গান গেয়েছে।

সংগীতকে সংলাপের পরিপূরক হিসাবেও ব্যবহার করেছেন শেক্সপীয়র। এ ছাড়াও বিষণ্ণ পরিবেশ সৃষ্টির জন্য তাঁর সংগীতের প্রয়োগ লক্ষ্য করবার মতো। Othello নাটকে 'উইলো গীতি' পরিবেশ-সৃষ্টির একটি সুন্দর দৃষ্টান্ত। চরিত্রকে সঠিক ব্যাপ্তি দেবার এবং ঘটনাবর্তকে পরিস্ফুট করার কাজেও তিনি লাগিয়েছেন সংগীতকে। একই গান তিনি [illegible] বিভিন্ন নাটকে বিভিন্ন উদ্দেশ্যে ব্যবহার করেছেন।

King Lear নাটকে বিদূষক গেয়েছে - [illegible]

"He that has a little tiny wit, -
With hey, ho, the wind and the rain, -
Must make content with his fortunes fit,
For the rain it raineth every day."

এখানে গানটি ট্র্যাজেডির করুণ সুরকে আরো করুণ করে তুলেছে। কিন্তু সেই একই গান যখন Twelfth Night নাটকে ফেস্টির মুখে শুনি, তখন তা শুধুমাত্র অলঙ্কারের মতোই বাহুল্য বলে মনে হয়।

চরিত্রের ওপর আলোকপাত ঘটেছে কিছু কিছু গানে। যেমন - Romeo and Juliet নাটকে " An old have rooar ", As you like It নাটকে "Blow, blow, thou winter wind" এবং Troilus and Cressida নাটকে "Love,Love,nothing but love" এরকম দৃষ্টান্ত আরো অনেক পাওয়া যাবে।

শেক্সপীয়রের নাটকে নৃত্যসংযুক্ত গানের অবতারণাও দেখতে পাওয়া যায়, যেখানে নৃত্য গৌণ, গানই প্রধান। As you like It - এ

"Then there is mirth in heaven " কিংবা The tempest -এ সমবেত কণ্ঠে "Honour, riches, marriage-blessing." আমাদের মনে পড়বে এই প্রসঙ্গে ।

আরো একটি কথা স্মরণ রাখতে হবে, এলিজাবেথীয় যুগে ভদ্রমহিলার জনসাধারণের সামনে গান গাওয়াটা রীতিবিরুদ্ধ ছিল । সাধারনত গানের জন্য নির্দিষ্ট ছিল ভৃত্য ও চারণ কবির দল । Much Ado About Nothing নাটকে শেক্সপীয়র প্রচলিত রীতি থেকে সরে এলেন । এই প্রসঙ্গে বালথাজারের - "Sigh no more,Ladies" উল্লেখ্য । As you Like It - নাটকে জ্যাকুইসের অনুরোধে অ্যামিয়েন্সকে গাইতে হলো আর বলতে হলো " 'tis no matter how it be in tune so it makes noice enough." 'Troilus and Cressida ' - নাটকে বহু দ্বিধা ও সঙ্কোচের পর প্যান্ডারাসকে গান গাইতে হলো । Hamlet নাটকে ওফেলিয়াকেও অনেক গান গাইতে হয়েছে । এই কারণে সমালোচক বলেছেন, ''শেক্সপীয়র ও ওফেলিয়ার মুখে অনেকগুলি সঙ্গীতের অবতারণা করে বিপ্লবাত্মক মনেরই পরিচয় দিয়েছেন ।''[১৩] এসব কথা মনে রাখা দরকার এই জন্য যে, বাংলা নাটকের অভ্যুদয়ের অব্যবহিত পরবর্তী থেকেই শেক্সপীয়র ছিলেন বাঙালী নাট্যকারদের আদর্শ ।

আর একটি প্রসঙ্গ এখানে উল্লেখের প্রয়োজন আছে, বাংলা নাটকের জন্যই । সংগীত বলতে কেবলমাত্র কণ্ঠসংগীতের অর্থাৎ বাণীযুক্ত-সুরবিন্যাস বুঝলে বোধহয় সংগীতের ব্যবহার সম্বন্ধে সম্পূর্ণ বোধের

পরিচয় দেওয়া হয়না। নাটকে যন্ত্রসংগীত ব্যবহার করে যে আবহ রচনা করা হয় তাকেও একজাতীয় সংগীত বলতে হবে, অন্তত এই অর্থে যে, নাট্যসংলাপের অপূর্ণতা তা পূর্ণ করতে সাহায্য করে এবং যন্ত্র-সংগীতের সক্রিয় সাহায্যের জন্য নাটককে সেখানে অপেক্ষা করতে হয়। এলিজাবেথীয় যুগের নাট্যকারগণ নাটকে কণ্ঠসংগীত-সৃষ্টির ব্যাপারে কিছু কার্পণ্য দেখালেও যন্ত্রসংগীতের সহায়তা যে প্রভূত পরিমাণে গ্রহণ করেছেন সমালোচক সেকথা জানিয়েছেন - "In Elizabethan drama its(instrumental music) use can be traced from the 1550s to the end of Shakespeare's career."[১৪]

এলিজাবেথীয় যুগে যন্ত্রানুষঙ্গ নাটকের অপরিহার্য অঙ্গ হয়ে দাঁড়িয়েছিল। শেক্সপীয়রের সমসাময়িক নাট্যকার Christopher Marlowe-এর Doctor Foustus কিংবা Thomas Kyd-এর Spanish Tragedy নাটকে যন্ত্রের ব্যবহার কত অবিচ্ছেদ্য ছিল সেকথা ইংরেজ নাট্যসমালোচকদের সাক্ষ্য থেকে আমরা জানতে পারি। শেক্সপীয়রের নাটকেও যন্ত্রের ব্যবহার সঠিক পরিবেশ পরিস্ফুটনে অত্যন্ত সহায়ক হয়েছিল। কখনও দূতের ভেরী, কখনও বিদূষকের বাঁশী, কখনও বা সৈনিকের রণদামামা। অদ্ভুত, অপার্থিব সংগীতের প্রয়োগও রয়েছে তাঁর নাটকে। যেমন - "Still quiring to the young-eyed cherubins;/Such harmony is in Immortal souls/ But whilst this muddy vesture of decay/ Doth grossly close it in, we cannot hear'it."

যন্ত্রসংগীতকে শেক্সপীয়র 'brazen din' বলেছেন, এবং গ্রহের সংগীতকে বলেছেন 'tunes spheres' - কীট্স এই 'tuned spheres' -কে বলেছেন "Cherubins chanting heavenly notes" I

গৃহমুখের গভীর সংকেত পাই শেক্সপীয়রের Richard-II -এ 'harsh-resounding trumpets' -এর মধ্যে। যেখানে ইংল্যান্ড বিজয়ী, দেশপ্রেমে উদ্বুদ্ধ, সেখানে শোনানো হয়েছে দামামার নির্ঘোষ। দ্বিতীয় রিচার্ডের মনের সম্যক অবস্থা বোঝাতে নীচগ্রামে তার-যন্ত্রের সংগীত সেখানে বাজানো হয়েছিল।

এই প্রসঙ্গে 'broken consort -এর উল্লেখ প্রয়োজন। এও একপ্রকার যন্ত্রসংগীত। তার-যন্ত্র এবং মুখ দিয়ে বাজানো যন্ত্রের (wind instruments মিলনকে এই নামে আখ্যায়িত করা হয়েছে। Broken Consort -এর দ্বারা দেশে প্রশান্তি ও অন্তর্বিপ্লবের ইঙ্গিত দেওয়া হতো। শেক্সপীয়রেরই Troilus and Cressida নাটক থেকে এর দৃষ্টান্ত গ্রহণ করা যেতে পারে -

"You have broke it cousin, and by my life,
You shall make it whole again: you shall piece
It out with a piece of your performance.
Nell, he is full of harmony."

শেক্সপীয়রের নাটকে পার্থিব সংগীতের ব্যবহার দেখাতে, Pericles, Prince of Tyre নাটক থেকে কিছুটা উল্লেখ করা যেতে পারে -

"The music of the spheres! List my Marina.
Rarest sounds! Do ye not hear ?
... most heavenly music !
It nips me unto listening, and thick slumber
Hangs upon my eyes .... "

এই অপার্থিব সংগীত শুনতে শুনতেই ঘুমিয়ে পড়লেন পেরিক্লিস, স্বপ্নাদেশ পেলেন ডায়ানার। অবশেষে স্বপ্নাদেশ অনুসারে মন্দিরে হারানো স্ত্রীর সঙ্গে মিলন হলো। কিন্তু এ ব্যাপারে আর বাগ্‌বিস্তার নিষ্প্রয়োজন। অত:পর অপেরা নাটকের উদ্ভব এবং বিবর্তনের সংক্ষিপ্ত পরিচয় গ্রহণ করেই আমরা আমাদের মূল আলোচনার কথামুখ সমাপ্ত করবো।

৬.

অপেরা বলতে সাধারণত আমরা বুঝি সংগীত-সংলাপের

#1 মাধ্যমেরচিত নাটক। ইংরেজ নাট্যকারগণ মোটামুটিভাবে একে বর্জন করেছেন। ফ্রান্স, ইটালী এবং জার্মানী এই ধরণের নাটকের উৎসভূমি। আজও ইউরোপীয় সাহিত্যে অপেরার কদর যে শেষ হয়নি, Three-penny-opera তার প্রমাণ। ইংরেজিতে এই শ্রেনীটি প্রায় অনুপস্থিত বলেই কন্টিনেন্টাল সাহিত্যে এর উৎস খুঁজতে হবে।

১৬00 খ্রীস্টাব্দে ফ্লোরেন্সে অনুষ্ঠিত 'Jacopo Peri' -এর Euridice - কেই প্রথম অপেরা বলে চিহ্নিত করা হয়ে থাকে, যদিও মধ্যযুগে বা তারও আগে এমন কয়েক ধরণের নাট্য প্রয়াস দেখা যায় যার মধ্যে অপেরার বিশিষ্ট লক্ষণ প্রকাশিত। এই প্রসঙ্গে 'Secular Singspie 'masked plays', 'Pastoral plays', 'miracle and mystery plays' - এর নাম উল্লেখ করা যেতে পারে। এগুলি সংগীত এবং সংলাপের সংমিশ্রণে রচিত।

প্রথম দিকের অপেরা প্রধানত ছিল ভজনা-গীতি। এই সমস্ত ভজনা-গীতি গীতির সহযোগীরূপে খুবই সীমিতভাবে বাদ্যযন্ত্রের ব্যবহার হতো। কিন্তু ক্রমে ক্রমে এর রূপ ও রীতির পরিবর্তনে একদিকে যেমন অর্কেস্ট্রার(Orchestra) গুরুত্ব বৃদ্ধি পায় অন্যদিকে তেমনি কণ্ঠ-সংগীতের প্রভাবও বাড়তে থাকে, সৃষ্ট হয় এক নূতন সংগীতরীতি যা 'Coloratura' ("Colouring") নামে অভিহিত। এই নূতন রীতিতে সংগীতের সুর-বিক্ষেপের(সুর কাঁপিয়ে, উচ্চ-নীচ সুরগ্রামে) বিভিন্ন কলাকৌশলের সাহায্যে এক দীর্ঘ অধ্যায় পরিবেশন করা হতো গায়কদের সু-সু গায়কী বৈশিষ্ট্য। এই গীতগুলির পরিবেশনা সাধারণত গায়কের নিজস্ব সংযোজন-দক্ষতার ওপরই নির্ভরশীল ছিল। সপ্তদশ শতকে অপেরার উল্লেখযোগ্য ব্যক্তি-ত্ব - ইটালীর Monteverdi এবং Alessandro Scarlatti এবং ফ্রান্সের Lully ।

অষ্টাদশ শতকে গায়কের স্বতন্ত্র ভূমিকার ওপর গুরুত্ব বাড়তে থাকে এবং একটি নির্দিষ্ট সংগীত-রীতির উদ্ভব ঘটে। এই রীতিতে যেমন স্বতন্ত্র সংগীতের ব্যবহার দেখা যেত, তেমনি নাটকীয় সংলাপরূপে সংক্ষিপ্তাকারে মার্জিত সংগীতের ব্যবহারও হতো - এবং বাদ্যযন্ত্রের ঝঙ্কারে তা আরো আকর্ষণীয় হয়ে উঠতো। এতে সবচাইতে মনোগ্রাহী নাটকীয় অংশ ছিল অর্কেস্ট্রার ব্যবহার। 'Da Capo aria' - রীতিতে আবেগময় সংগীতের মাধ্যমে নাটকীয় চরিত্রের বিকাশও ঘটানো হতো।

এক সংগীত (Solos) ছাড়াও দ্বৈত-সংগীত(Duet) ও গণ-সংগীতের (Ensemble Scenes) ব্যবহারও দেখা যেত।

সাধারণত একক, কোরাস এবং শিল্পীদের সমবেত উপস্থিতিতে এবং বিভিন্ন নির্দিষ্ট রীতির সংগীত-প্রয়োগে শেষ দৃশ্যটিকে আকর্ষণীয় করে তোলা হতো। নাটকীয় গতি অপেক্ষা সংগীত-প্রয়োগের গুরুত্বই ছিল বেশী।

অর্কেস্ট্রারও একটি নির্দিষ্ট রীতি ছিল। দৃশ্য উঠবার পূর্বে প্রস্তাবনা (Overture) দিয়ে শুরু হতো 'Da Capo' রীতিতে। তারপর তৎকালীন প্রচলিত নৃত্যরীতিতে শুরু হতো নৃত্যবহুল অভিনয় (Ballet)। এই রীতি ফ্রান্সের অপেরাতে অনুসৃত হতো।

ইতালী এবং ফ্রান্সে এই রীতিরই অনুবর্তন চলতে থাকে। প্রথমদিকে রাজন্যবর্গের এবং অভিজাত সম্প্রদায়ের আনুকুল্যেই এই সকল অপেরা অভিনয় হতো, পরবর্তীকালে উৎসবাদি উপলক্ষেও এর প্রচলন ঘটে। ব্যবসায়িক ভিত্তিতে অপেরার প্রচলন হয় ১৬৩৭ খ্রীস্টাব্দে ভেনিসে প্রথম সাধারণ রঙ্গালয় স্থাপনের মাধ্যমে। এর কিছু পরে প্যারিসে Italian অপেরার সৃষ্টি হয়। অস্ট্রিয়া এবং ইংলণ্ডেও এর প্রচলন ঘটে। এই ধরণের অপেরা রচয়িতাদের মধ্যে ১৭০০ খ্রীস্টাব্দে George Frederic Handel ইতালীয় অপেরার Grand-master রূপে আখ্যায়িত হন।

অষ্টাদশ শতকে অপেরার দু'টি স্বতন্ত্র ধারার পরিচয় আমরা লাভ করি। একটি গুরুগম্ভীর 'Opera Seria', অপরটি প্রহসনজাতীয় লঘুরসাত্মক 'opera buffa'। Christoph Gluck এবং W.A. Mozart উভয় রীতির কিছু কিছু পরিবর্তন ঘটিয়ে অপেরাকে জনপ্রিয় করে তুলবার চেষ্টা করেছিলেন।

~~'French Opéra Comique' ... 'opera buffa' উদ্ভব~~

'French Opéra Comique' কে 'Opera buffa' -এর উন্নতরূপ বলা যায়। নেপোলিয়নের যুগে ফ্রান্সে যে 'Grand opera' -র সৃষ্টি হয় তা রীতির দিক থেকে কিছুটা স্বতন্ত্র। এ যুগের দু'জন প্রখ্যাত অপেরা রচয়িতা হলেন, Spontini এবং Cherubini। Beethoven -এর Opera 'Fidelio' - ফ্রান্সের 'Grand opera' - এর প্রভাবান্বিত হলেও পরবর্তীকালে 'Romantic opera' -এর দিকে এক ধাপ এগিয়ে নিয়ে যায়।

জার্মানীতে 'Romantic opera' -এর প্রথম প্রচলন করেন Weber। রোমান্টিক যুগের সমস্ত লক্ষণই এতে পরিস্ফুট। অরণ্যের দৃশ্যাবলী, অলৌকিক শক্তি-সমূহ, মধ্যযুগীয় শৌর্যবীর্যের প্রতি আনুগত্য এবং এছাড়াও ভূত-প্রেত যৎস্যনারী ইত্যাদি বিষয়ের উপস্থাপনাও এতে রয়েছে। Weber তাঁর অপেরাগুলিতে যেমন বিভিন্ন দৃশ্যের অবতারণা করেছেন তেমনি কোরাস ও অর্কেস্ট্রার প্রয়োগ ঘটিয়েছেন সুচিন্তিত উপায়ে। জার্মান লোক-সংগীতকে তিনি এক সংগীতরূপে ব্যবহার করেছেন এবং জাকজমক-পূর্ণ পোষাক-পরিচ্ছদ ব্যবহার করে একে আরো আকর্ষণীয় করে তুলেছেন। ইউরোপের অন্যান্য দেশেও 'Romantic opera' অপেরা বিশেষ সমাদর লাভ করে। এই প্রসঙ্গে Smetana, Glinka, Tchaikovsky ও Mussorgsky -এর নাম উল্লেখ করা যেতে পারে। Wagner এর 'music drama' গুলি খ্যাতির চূড়ায় পৌঁছেছিল।

ফ্রান্সে 'Grand opera' এবং 'Opéra Comique' পাশাপাশি উন্নত হতে থাকে। 'Grand Opera' -এর কিছু পরিবর্তন সাধিত হয় Meyerbeer -এর হাতে। Boieldieu, Auber এবং Thomas এর

যাতে 'Opéra comique' আরও রোমান্টিকধর্মী হয়ে পড়ে। Bizet এ Carmen-'Romantic opera' -তে বাস্তবতা নিয়ে আসবার চেষ্টা করেন। রূপ ও রীতির দিক থেকে তাঁর অপেরাগুলি 'Opéra Comique'-এর কাছাকাছি।

ঊনবিংশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে অপেরার ইতিহাসে নানা মতবাদের প্রভাব পড়তে থাকে। জার্মানীর বিপ্লববাদী Wagner এবং ইতালীর বিবর্তনবাদী Verdi এঁদের মধ্যে অগ্রগণ্য। Wagner তাঁর অপেরাকে 'musical drama' -তে রূপায়িত করেন। তাঁর 'Speaking song' (Sprechgesang) সর্বক্ষণের জন্য এক অনবদ্য গীতিময়তা সৃষ্টি করে। তাঁর 'Symphonic orchestra' শুধুমাত্র সংগীতের স্বার্থেই ব্যবহৃত হয়নি বরং তা নাটকীয় ঘটনা বিকাশের সহায়করূপে দেখা দিয়েছে। 'Leitmotiv তাঁর 'musical drama' -এর এক বিশেষ দিক।

Verdi -এর দীর্ঘ সংগীত-জীবনের ব্যাপ্তিকাল তাঁর প্রথম যৌবনের রচনা থেকে ৮০ বছর বয়সে লেখা 'Falstaff' পর্যন্ত অপেরার উন্নয়নের ইতিহাস। তিনি প্রথমদিকে ইতালীয় 'bel canto style' এ আরম্ভ করেছিলেন। সুরসৃষ্টি ও চরিত্রসৃষ্টিতে তিনি অসাধারণ কৃতিত্বের পরিচয় রেখেছেন। সুকৌশলে তিনি চিরাচরিত প্রথায় রচিত অপেরার অনুবর্তন থেকে নিজেকে মুক্ত রেখেছিলেন।

Verdi-এর পর ইতালীতে বাস্তবানুগ (Realism) অপেরা সৃষ্টির প্রচেষ্টা দেখা যায়। চরিত্রকে শৌর্যে-বীর্যে মহিমান্বিত না করে অনাড়ম্বরভাবেই অপেরামঞ্চে উপস্থাপিত করাই ছিল বাস্তববাদীদের লক্ষ্য। এই ধারাটির পৃষ্ঠপোষকরূপে Mascagni, Leoncavallo এবং

Giordano প্রভৃতির নাম উল্লেখ প্রয়োজন। Puccini কে আমরা এই ধারারই একজন বলে মনে করতে পারি যদিও তাঁর কিছু কিছু অপেরাতে অন্য ধারারও পরিচয় রয়েছে।

ফ্রান্সে Debussy -এর 'Pelléas et Mélisande' কেই Impressionism এর প্রকৃষ্ট নিদর্শনরূপে দেখানো হয়ে থাকে। এই রীতির প্রধান বৈশিষ্ট্য যে এখানে সংলাপ গীত হতো না। Wagner -এর অপেরার সঙ্গে বৈপরীত্য থাকলেও কোন-কোন ক্ষেত্রে সাদৃশ্যও দেখা যায়। তাঁর সংগীতগুলি 'speaking songs'। তিনি 'symphonic' অর্কেস্ট্রা ব্যবহার করেন, এবং Wagner -এর 'Leitmotiv' রীতির নিদর্শনও রয়েছে তাঁর রচনাগুলিতে। পরবর্তীকালে তাঁর প্রভাব বিস্তৃত।

বিংশ শতকের প্রথমার্ধে অপেরা এবং অন্যান্য সংগীত রীতি নানা মতবাদের দ্বারা পরিমার্জিত হয়। Expressionism, neo-objectivism, neo-classicism, bitonality, polytonality, Atonality প্রভৃতি। বিপুলায়তন অর্কেস্ট্রার প্রচলন এই সময়েই শুরু হয়। অর্কেস্ট্রার আসরে 'Chamber-works' এর উদ্ভব ঘটে। Stravinsky, Hindemith, Honegger, Milhaud, prokófiev, Shostakovitch এবং Schonberg এই সময়কালের অপেরা রচয়িতাদের মধ্যে অগ্রগণ্য। 'symphonic drama'-কে 'Theatrical opera'-য় রূপান্তরিত করতে এঁরা সবাই সচেষ্ট ছিলেন। এই যুগের উল্লেখযোগ্য অপেরারূপে –

Alban Berg - এর 'Wazzeck', 'Milhaud' - এর 'Christoph Colombe' এবং 'Bolivar', Honegger- এর 'Joan of Arc at the stake', Gershwin - এর 'Porgy' এবং 'Bess', Benjamin Britten - এর 'Peter Grimes' এবং 'The Rape of Lucretia', Gurglio Menotti - এর 'The Medium', 'The Tele-phones', এবং 'Ex: The Consul' - এর নাম করা যেতে পারে।

অপেরার আলোচনা প্রসঙ্গে Oscar Thompson - এর বক্তব্য প্রণিধানযোগ্য -

"What them, has come of this struggle of the word and the note, the poem and the setting ? A vast enrichment, through a greatly increased variety, of the musical art itself, as wellas as of that repertory of entertainment which for the public is part music, part play and part spectacle." ১৫

অপেরা আলোচনার প্রসঙ্গে যে 'Operetta' সম্পর্কে কিছু আলোচনার প্রয়োজনীয়তা আছে বলে মনে করি। অষ্টাদশ শতকে ইতালীতে 'Operetta' অর্থাৎ 'little opera' - এর সৃষ্টি হয়। 'Operetta' - অপেরার সংক্ষিপ্তসার রূপ বলে প্রাথমিকভাবে মেনে নেওয়া যায়। কিন্তু পরবর্তী কালে 'little opera' - কে আরো ব্যাপক অর্থে ব্যবহৃত হতে দেখা যায়। 'little opera' বলতে পরবর্তী কালে এমন একটি মঞ্চ-ব্যবস্থা বোঝাতো যা কণ্ঠসংগীত, গদ্য-সংলাপ এবং আকর্ষণীয় আবহ-সংগীত দ্বারা গ্রথিত। বিষয় অবশ্য হাল্কা এবং গুরু দুরকমই হতে পারতো এবং এতে জনপ্রিয় সংগীত, প্রচলিত নৃত্য এবং অন্তঃ-সংগীতের বিচিত্র ব্যবহার

লক্ষ্য করা যেত। 'Operetta' -এর উদ্ভব ইতালীতে হলেও পরবর্তীকালে বিভিন্ন দেশে এর প্রচলন ঘটে। অন্যান্য 'Operetta' গুলির মধ্যে - 'French operetta', 'Viennese operetta', 'Modern continental operetta', 'English operetta' এবং 'American Musical Comedy' - এর নামোল্লেখের প্রয়োজন।

সাধারণভাবে নাট্যপ্রকরণের উদ্ভবে ও বিবর্তনে সংগীতের ভূমিকা সম্বন্ধে একটি সংক্ষিপ্ত মুখবন্ধ সেরে রাখা গেল। অতঃপর বাংলা নাটকের উদ্ভব এবং তার সাংগীতিক উত্তরাধিকার বিষয়ে আমরা কৌতূহলী হতে পারি।

।।। উল্লেখপঞ্জি ।।

১। বলাকা : রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর । ২৮-সংখ্যক কবিতা ।

২। দ্র. Prehistoric India : Stuart Piggot, Penguin Ed.London(1961) P.270

৩। Ingram Bywater অনূদিত Poetics গ্রন্থে Gilbert Murray -র ভূমিকা দ্রষ্টব্য ।(Reprint,1967)P.11-12

৪। The Tragic Drama of the Greek : A.E. Haigh. P.5

৫। দ্র. A History of Sanskrit Literature,Classical period(C.U.) Vol.I(1947) : General Editor -S.N.Dasgupta.P.44

৬। উল্লিখিত গ্রন্থের প্রথম সংস্করণের পৃ. ১৬ দ্রষ্টব্য ।

৭। The Indian Drama : Sten Konow(Translated by Dr.S.N.Ghosal.P.XXI)

৮। A History of Sanskrit Literature,Classical period(C.U.) Vol.I(1947) : General Editor - S.N.Dasgupta. P.649

৯। ভাসের আবির্ভাবকাল নিয়ে অবশ্য মতান্তর আছে, কিন্তু সে বিতর্কে আমরা প্রবেশ করতে চাইনা, Keith -এর বক্তব্যই আমরা গ্রহণ করেছি ।

১০। এই অনুবাদ এবং অন্যান্য গানের অনুবাদের জন্য সত্যচরণ শাস্ত্রী সম্পাদিত''কালিদাসের গ্রন্থাবলী'' দ্রষ্টব্য ।

১১। অনুবাদটি অবশ্য সুন্দর হলেও ঠিক বিশ্বস্ত নয় ।

১২। দ্র. Shakespeare's use of Songs : Richmond Noble

১৩। শেক্সপীয়র : সত্যপ্রসাদ সেনগুপ্ত । পৃ. ৪৪৬ ।

১৪। Music in Shakespearen Tragedy : F.W.Sternfield. P. 4

১৫। দ্র. The Word of Music : Compiled and edited by K.B.Sandvid Associate Editors, R.H.Hill & K.Claussen P.1504