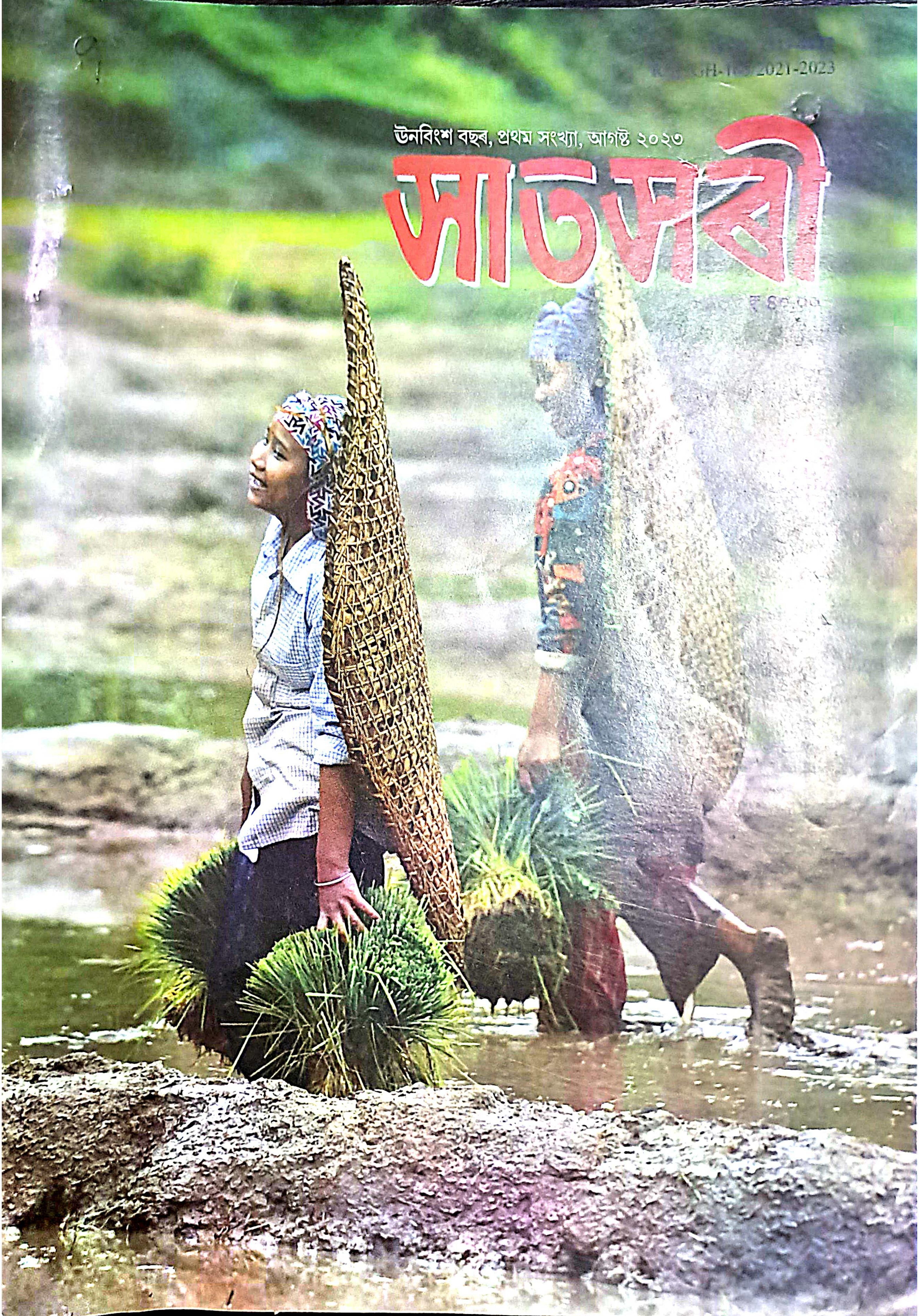

GH-1 2021-2023
উনবিংশ বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা, আগষ্ট ২০২৩
সাতসৰী

SATSARI

সাতসৰী

উনবিংশ বছৰ, প্ৰথম সংখ্যা • আগষ্ট, ২০২৩

Vol. No.: 19, Issue No. 01 • August, 2023 • Pages : 112

Reg. No. : ASSASS/2011/35776

ISSN: 2319-8893 • Rs.40.00

প্ৰবন্ধ নিবন্ধ

ড° হীৰেন গোহাঁই • মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ সম্পৰ্কে এখন অনন্য গ্ৰন্থ • ২১
বিকাশ শৰ্মা • আহোম যুগত মানুহ কিনা-বেচা • ২৫
ড° ধীৰাজ পাটৰ, প্ৰাৰ্থনা দত্ত • সাংস্কৃতিক বস্তুবাদ আৰু অসমীয়া সাহিত্যত ইয়াৰ প্ৰকাশ • ২৮
ড° সূৰ্য দাস • ব্ৰিটিছ চৰকাৰে নিষিদ্ধ কৰা চাৰিখন অসমীয়া পুথি • ৩৫
ত্ৰৈলোক্য মোহন নাথ • খাম্‌তি মহাভাৰত ঃ লিক্ চাও থাম্মা পুকত্ৰাম (ধৰ্মপুত্ৰ) • ৪০
ড° বন্তি ফুকন সোণোৱাল • ৰমণী গাভৰুৰ পণবন্দিত্বৰ পৰিবেদনা • ৪২
ড° গীতালী শইকীয়া • সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ নাটক • ৪৫
উদয়ন বিশ্বাস • শিল্পৰ বোধোদয়, পৰিৱেশ আৰু আমি • ৫০
ইমৰান হুছেইন • হিন্দু পুৰাণকল্পৰ মায়াময় অপশক্তি • ৫৪

বিশেষ লেখা

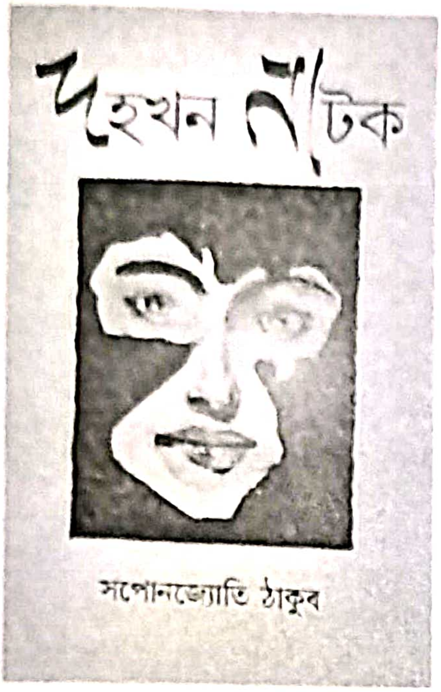
পংকজ কুমাৰ নেওগ • নাৰীবাদী বিপ্লৱৰ জননী ৰোকেয়া সখাৱত হুছেইন • ৬২
ড° নৰপ্ৰসাদ নাথ • ইউথেনেছিয়া ঃ বিৰামহীন যন্ত্ৰণাৰ পৰা চিৰমুক্তি! • ৬৫

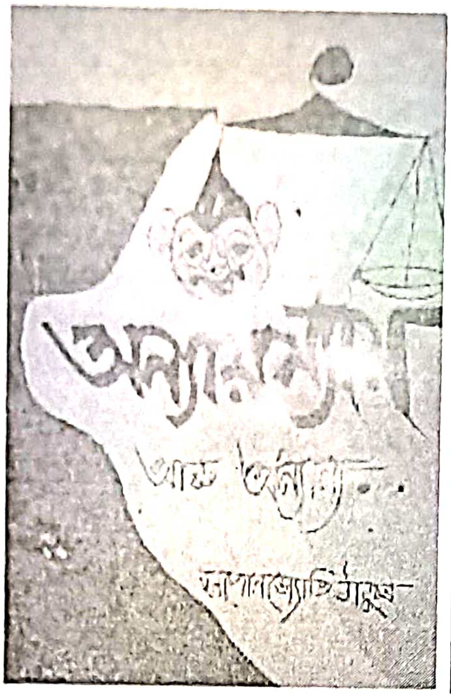
কবিতা

মনোজ বৰপূজাৰী • ৬৮
জয়ন্ত দত্ত • ৬৯
নীলিম কুমাৰ • ৭০
ৰাজীৱ বৰা, বন্দনা কৌশিক বৰদলৈ, বন্দনা বৰা • ৭১
সৌৰভ শইকীয়া, প্ৰতীম বৰুৱা • ৭২
নীলিমা ঠাকুৰীয়া হক • ৭৩
দাদুল ভূঞা, মিণ্টুল হাজৰিকা • ৭৪

গল্প

ভাস্কৰ জ্যোতি নাথ • মহানগৰত এদিন অয়নাস্ত বৰুৱা • ৭৫
জিস্তু গীতাৰ্থ • বিলয় • ৭৯
পাপৰি গোস্বামী • কেম'ন আছিস্ অঞ্জনা • ৮৯





সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ নাটক

ড° গীতালী শইকীয়া

সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ অসমৰ নাট্য-সাহিত্য, অনাতাঁৰ নাট আৰু মঞ্চ জগতৰ এটি পৰিচিত নাম। বিংশ শতিকাৰ আশীৰ দশকতে দেৰগাঁও অঞ্চলৰ প্ৰতিভাৱান নাট্যকৰ্মী, অভিনেতা, কবি (প্ৰয়াত) সঞ্জীৱ কলিতাৰ লগত হোৱা সংযোগে নাট্যকাৰ সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ নাটক ভালপোৱা মনটোক সাৰ-পানী যোগালে। পাছলৈ নাটকক জীৱন (নিচা হয়, কিন্তু পেচা বুলি এইবাৰেই ক'ব খোজা নাই, কিয়নো অসমত এনেচোৰ নাট্যদলে নিজে ধনবিত খৰচ কৰিহে নাটক কৰি আছে) বুলি গ্ৰহণ কৰা সপোনজ্যোতি ঠাকুৰে উচ্চ মানৰ মননশীল অনাতাঁৰ নাট আৰু পূৰ্ণাংগ মঞ্চনাটৰ জৰিয়তে অসমৰ নাট্যজগতলৈ যথেষ্ট বৰঙণি আগবঢ়াইছে। ঠাকুৰৰ প্ৰায়বোৰ নাটকেই নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে ভৰা গহীন সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক নাটক। প্ৰতিভাৱান আৰু প্ৰচুৰ সৃজনীশীলতাৰে ভৰা নাট্যকাৰজনৰ জীৱন-জিজ্ঞাসাই নাটকসমূহক এটা সুকীয়া মাত্ৰা দান কৰিছে। নাট্যকাৰে তীক্ষ্ণ দৃষ্টিৰে বাস্তৱক পৰ্যবেক্ষণ কৰি সংবেদনশীলতাৰে নাটকৰ ৰূপত বাস্তৱিক জীৱন, সমাজ, সংস্কৃতি, ৰাজনীতি, অৰ্থনীতিক সূক্ষ্মভাৱে চালিজাৰি চাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। পৌৰাণিক কাহিনীৰ পৰা নাটকৰ চৰিত্ৰ কিছুমান গ্ৰহণ কৰিলেও পুৰাকথাক নতুন চিন্তাৰে অপৰম্পৰাগত ৰূপত আধুনিক প্ৰেক্ষাপটত খাপ খোৱাকৈ উপস্থাপন কৰি সপোনজ্যোতি ঠাকুৰে নতুন অৰ্থ সংযোজন কৰিছে। সেইবিলাকক নতুনকৈ বিশ্লেষণ কৰিছে। ঠাকুৰৰ নাটকৰ ভাষা যথেষ্ট শক্তিশালী; সংলাপসমূহত ব্যৱহৃত শব্দচয়ন, ৰচনাৰ শৈলী ওখ মাপৰ। হাস্যৰস, ব্যংগ আৰু শ্লেষৰ যথাৰ্থ প্ৰয়োগৰ ফলত গহীন নাটক এখনেও দৰ্শক শ্ৰোতাক আকৰ্ষণ কৰে। এই নাটকবোৰৰ পাঠ হিচাপেও যথেষ্ট সাহিত্য মূল্য আছে। কিন্তু অসমত পাঠ হিচাপে বা সাহিত্য হিচাপে নাটক পঢ়াৰ পৰিৱেশ এতিয়াও গঢ়ি উঠা নাই।

নাটক হ'ল এক গণমুখী শিল্প; জনগণৰ ওচৰ চপাৰ প্ৰচেষ্টা এই প্ৰায়োগিক কলাৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। অসমীয়া নাটকৰ এক চহকী ঐতিহ্য আছে। এই ঐতিহ্যক জীয়ন দি ন ন ৰূপত নতুন পৰীক্ষাৰে বিভিন্নজন নাট্যকাৰে সজাই তুলিছে। অৰুণ শৰ্মাৰ 'আহাৰ', নিৰাৰণ ভট্টাচাৰ্য, 'কুকুৰনেচীয়া মানুহ', বসন্ত শইকীয়াৰ 'মানুহ', 'অসুৰ', 'মৃগতৃষ্ণা' উদ্ভট বা এবছাৰ্ড নাটক (Absurd

Drama) হিচাপে চৰ্চিত হৈছে।

সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ নাটকত পশ্চিমীয়া শৈলী আৰু ভাৰতীয় শৈলীৰ সুষম সংযোজন ঘটিছে। তেওঁ 'Theatre of Roots' নাট্য আন্দোলনৰো অংশীদাৰ। অতিআধুনিক ডিজিটেল পৃথিৱীত মঞ্চ আৰু গ্ৰন্থই প্ৰত্যাহ্বানৰ সন্মুখীন হোৱাৰ পৰত বিভিন্ন সম্পৰীক্ষাৰে নাটকক সাধাৰণ মানুহৰ মাজলৈ লৈ গৈ জনপ্ৰিয় কৰিব পৰাটো নাট্যকাৰ-পৰিচালকজনৰ বিশেষ সফলতা বুলিব পাৰি। ত্ৰিশৰো অধিক অনাতাঁৰ নাট, ভালেমান পূৰ্ণাংগ মঞ্চ নাটকত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলোৱাৰ লগতে আৰু মঞ্চবিহীন ঠাইতো কম খৰচতে অপৰম্পৰাগত মঞ্চসজ্জাৰে আৰম্ভ কৰিলে 'চোতাল নাট' (Courtyard Play)। জনগোষ্ঠীয় ভাষাৰ নাটক কৰাৰ উপৰি তেওঁ পাশ্চাত্যৰ নাটকৰ আকৰ্ষণীয় অভিযোজনা (adaptation) কৰিছে। এটা আলোচনাতে ঠাকুৰৰ আটাইবোৰ নাটক সামৰি লোৱা অসম্ভৱ। সেয়ে এই চমু আলোচনাটিত কেইখনমান পূৰ্ণাংগ নাটকৰ বিষয়েহে আলোচনা আগবঢ়োৱা হৈছে।

'ৰত্নাকৰ আদি' (১৯৯৭), 'দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল' (২০০০), 'কল্যাণ খৰমান' (২০০১), 'বাঘময়' (১৯৯৫), 'অঘৰী আত্মাৰ কাহিনী' (২০১৭), 'অন্যায়-ন্যায়' (১৯৯৪), 'বোবা নিশাৰ কথা' (২০১০), 'চাৰ্কাছ' (২০১০), 'হাতীৰ কথা' (২০১৫), 'ভগ্নাংশ' (২০১৯) আদি নাটকত সামাজিক, ৰাজনৈতিক, পাৰিবাৰিক অথবা ব্যক্তিগত ঘটনাসমূহক দুই-তিনি তৰপীয়া অৰ্থৰ সংযোজনাৰে নিটোলকৈ বান্ধিছে। ঘটনাসমূহৰ তলসুঁতিত বৈ থাকে একো একোটা সামাজিক-ৰাজনৈতিক বাগধাৰা (Discourse)ৰ সমালোচনা। জটিল সংঘাতময় পৰিস্থিতি বা পৰিৱেশনিৰ্ভৰ দ্বন্দ্ব, মানসিক দ্বন্দ্বসমূহো প্ৰতীকৰ মাজেৰে অন্তৰ্স্পৰ্শীকৈ ৰূপায়ণ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে নাটকৰ বাবে নতুন কলা-কৌশল সুচিন্তিত, সুপৰিকল্পিতভাৱে সন্ধান কৰিছে। এনে সুপৰিকল্পিত কলাকৌশলে নাটকবোৰ সফল হোৱাত সহায় কৰিছে। মনোৰঞ্জনৰ লগতে গম্ভীৰ ভাষা আৰু শৈলী সংযোজিত মন-মগজু জোকাৰি দিব পৰা চিন্তাৰ খোৰাকে নাটকসমূহক বিশিষ্টতা প্ৰদান কৰিছে। সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ এগৰাকী সামাজিকভাৱে দায়বদ্ধ লেখক। নাট্যকাৰ নিজেই যিহেতু এগৰাকী সফল নাট্য পৰিচালক; সেয়ে মঞ্চায়ন সম্পৰ্কীয় প্ৰায়োগিক কৌশলবোৰ তেওঁৰ নাটকত নিমজ্জিত হৈ থাকে। মঞ্চ নিৰ্দ্দেশনা (Stage direction) সংক্ষেপে ইংগিতধৰ্মীভাৱে ৰাখি পৰিচালকৰ সৃজনীশীলতালৈ নাট্যকাৰে কিছু স্বাধীনতা (space) এৰি থয়। উদাহৰণস্বৰূপে 'ৰত্নাকৰ আদি' নাটকখনৰ প্ৰস্তাৱনা দৃশ্যত ব্যাধে এখন ধনু লৈ টোঁৱাই থাকে।' 'দৃশ্য/৩'ত 'দেহৰক্ষীসহ এজন সদাগৰ আহে। ৰক্ষীৰ হাতত অস্ত্ৰ।' বাৰ্নাৰ্ড শ্বৰ নাটকত থকাৰ দৰে দীঘল দীঘল মঞ্চ নিৰ্দ্দেশনা ঠাকুৰৰ নাটকত দেখা পোৱা নাযায়। ভালেকেইখন নাটকত কোৰাছৰ ব্যৱহাৰ মন কৰিবলগীয়া। 'ৰত্নাকৰ আদি' আৰু 'অঘৰী আত্মাৰ কাহিনী'ত নিজস্ব ৰীতিত নাট্যকাৰে গ্ৰীক নাটকৰ কোৰাছ নিজা ধৰণে ব্যৱহাৰ কৰিছে। শংকৰদেৱৰ সূত্ৰধাৰে যিদৰে মঞ্চত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে উপস্থিত থাকি মঞ্চত ঘটিব লগা ঘটনাৰ পূৰ্বাভাস দি মন্তব্য দিয়ে নাইবা হৈ যোৱা ঘটনা বিশ্লেষণ কৰে, সেইদৰে 'অঘৰী আত্মাৰ কাহিনী'তো কোৰাছে একেধৰণৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰিছে। 'আত্মা' নামৰ ল'ৰা এটাৰ জন্ম হয় ভাদ মাহৰ জন্মাষ্টমীৰ দিনা। সেই কথা সূত্ৰধাৰৰূপী দুটি নাৰী চৰিত্ৰ (কোৰাছ)ই মঞ্চত আগতীয়াকৈ জনায়— 'ভাদ মাহৰ অষ্টমী তিথি'। কৃষ্ণ জন্ম হোৱাৰ দিনাই জন্ম হোৱা আত্মা দৰিদ্ৰ পিতৃগৃহৰ পৰা নিৰ্বাসিত হয় নন্দ মাষ্টৰৰ ঘৰলৈ। নন্দ মাষ্টৰৰ ঘৰতে আত্মা দুখে-কষ্টই ডাঙৰ-দীঘল হয়। কিন্তু মধ্যবিত্তীয় পৰিমণ্ডলত নিঃস্ব গৃহহীন মানেই সমাজৰ আৱৰ্জনা। আত্মাই ওপৰলৈ উঠাৰ সপোন দেখিছিল। সপোন পূৰণ কৰিব নোৱাৰিলে সি। পৰিচয় এটা বিচাৰিছিল— নন্দ মাষ্টৰে পাৰিবাৰিক সীমাবদ্ধতাৰ মাজত নিচলা ল'ৰাটোক পৰিচয় এটা প্ৰদান কৰিবলৈ সক্ষম নহ'ল। আত্মাৰ জীৱনৰ পৰিহাস এয়ে যে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মতিথিতে জন্ম হোৱা আত্মা কৃষ্ণৰ দৰে সৌভাগ্যশালী নহ'ল। জীৱন-যুঁজত পৰাজিত এই আত্মাক মানুহৰ আত্মা (Soul)ৰ লগত সানমিহলি কৰি প্ৰতীকী অৰ্থত জীৱ নামধাৰী অথচ 'ৰাবিশ্ব' (rubbish) সদৃশ মূল্যহীন বস্তুৰ লগত তুলনা কৰি উপস্থাপন কৰিছে। চৰিত্ৰৰ ৰূপান্তৰৰ কথাও প্ৰকাশ কৰিছে— *গীতাৰ* শ্লোক এটাৰ যথোচিত ব্যৱহাৰেৰে নাটকখনৰ আবেদন বৃদ্ধি কৰাৰ লগতে মঞ্চায়নৰ কৌশললৈ নতুনত্ব আনিছে— "বাসাংসি জীৰ্ণানি যথা বিহায়/ নৱানি গৃহ্নাতি নৰোং পৰাণি।/ তথা শৰীৰাণি বিহায় জীৰ্ণা/ ন্যন্যাতি সংযাতি নৱানি দেহী।" মানুহে যেনেকৈ জৰাজীৰ্ণ কাপোৰ ত্যাগ কৰি নতুন কাপোৰ লয়, আত্মায়ো সেইদৰে জৰাগ্ৰস্ত দেহ এৰি নতুন দেহত আশ্ৰয় গ্ৰহণ কৰে। নাটকখনৰ সামৰণি দ্ব্যৰ্থক। আত্মাৰ মৃত্যু হয় নে আত্মা নামৰ চৰিত্ৰটোৰ ৰূপান্তৰৰ আৰম্ভণিহে সেই প্ৰশ্ন নাট্যকাৰে দৰ্শক-পঢ়ুৱৈলৈ এৰিছে। সংস্কৃত শ্লোকৰ লগতে লোকসংগীতৰ নতুন ধৰণৰ উপস্থাপন, সময়ৰ ব্যৱধান পূৰাবলৈ কোৰাছৰ দ্বাৰা ঘটনাৰ বৰ্ণন, গীতৰ জৰিয়তে সাম্প্ৰতিক ধৰ্মীয়, ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক, সামাজিক ভণ্ডামি তথা ব্যক্তিগত বিশ্বাসঘাতকতা আদিৰ প্ৰতি কৰা কটাক্ষৰ উপস্থাপনো নতুন ধৰণেৰে গীতৰ মাজেৰে আকৰ্ষণীয়ভাৱে সাধিত হৈছে।

নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই কৈছে— 'নতুন নতুন চিন্তাচৰ্চ্চাৰে, আধুনিক সমাজখনৰ জটিল, সংঘাত আৰু বৈচিত্ৰ্যময় ঘটনা আৰু বিষয়সমূহ সন্ধান কৰি আনি একোটি অনুপম সৃষ্টিৰ ৰূপত সপোনজ্যোতিয়ে তেওঁৰ নাটককেইখন আধুনিক নাট্যসমাজলৈ আগবঢ়াইছে। তেওঁৰ নাটকে অসমৰ মঞ্চাভিনয় আৰু একেধাৰে নাট্য সাহিত্যলৈ অপাৰ সমৃদ্ধি দান কৰিছে। অসমৰ আধুনিক নাট্যধাৰাত এক বৈশিষ্ট্য আৰু মাত্ৰা সংযোগ কৰিছে। ('সপোনৰ নাটক' *দহখন নাটক*, পৃঃ৭) নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ গতানুগতিক বা সচৰাচৰ চিত্ৰায়িত হৈ অহা (type) চৰিত্ৰ নহয়। চৰিত্ৰবিলাকক 'নতুন নাৰী' (New Woman) বা 'নতুন পুৰুষ' (New man, angry young man) বুলিব পাৰি। কেতবোৰ নাৰী চৰিত্ৰ নিমাখিত, কেতবোৰ শক্তিশালী। তেওঁলোকে আত্মসমালোচনাৰ মাজেৰে নিজৰ জীৱনত ঘটা ঘটনাৱলীৰ বিশ্লেষণৰ জৰিয়তে বন্দীদশাৰ পৰা ওলাই আহিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। আনহাতে কিছুমান নাৰী চৰিত্ৰই অন্যায়-উৎপীড়নৰ বলি হৈ জীৱন পাত কৰিব লগা হৈছে। 'অন্যায়-ন্যায়' (১৯৯৪)ৰ নাৰী চৰিত্ৰ সন্ধ্যা স্বামীৰ অৱহেলা আৰু মানসিক উৎপীড়নৰ বলি। তাইৰ কথাবোৰ ওকৰ দি শুনাৰ পাছত সন্ধ্যাই বিকাশক কয়— 'তুমি মোক ভলিউম কম কৰি থোৱা ৰেডিঅ' বুলি কৈছিলা, আচলতে মোৰ বিকৃতি

বেটাৰী শেষেই। মই অচল হৈ যোৱা বেডিঅ'হে। মই মৃত মানুহ।" নিজকে মৃত মানুহ বুলি বিশ্লেষণ কৰিব পৰাতে চৰিত্ৰটোৰ মহত্ব লুকাই আছে। এটা ভণ্ড মধ্যবিত্ত পৰিয়ালত থাকি অৱশেষত প্ৰতিবাদৰ উপায় হিচাপে সন্ধ্যাই বাছি ল'লে স্বেচ্ছামৃত্যু— আত্মহত্যা। সেই আত্মহত্যাক সন্ধ্যাৰ স্বামীগৃহই দুৰ্ঘটনাৰ ৰূপ দিছে। নহ'লে পৰিয়ালৰ মান-সন্মান যে নবয়। নাটকখনত ট্ৰেড ইউনিয়নৰ ছেক্ৰেটেৰী, উগ্ৰপন্থী সংগঠন, চৰকাৰী বিষয়াৰ কাৰ্যকলাপক ব্যংগ কৰিছে।

'বোবা নিশাৰ কথা'ত দিব্যাংগ কিশোৰী 'সাদৰ'ৰ ৰক্ষক ভক্ষকলৈ ৰূপান্তৰ হোৱাৰ কুৎসিত মানসিকতা উপস্থাপন কৰিছে হৰিমন, প্ৰহ্লাদ, ঈশ্বৰ, সব্যসাচী চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে। হাতত লাঠী এডাল লৈ যিজন হৰিমনে আগতে কৈছিল— "তাই মোৰ জিম্মাত আছে। মই তাইৰ ৰখীয়া। কোনো কাৰণতে গাত আঁচোৰ এটা লাগিবলৈ দিব নোৱাৰোঁ।' পাছত কিন্তু সেইজন হৰিমনৰ হাততে সাদৰ যৌন নিৰ্যাতনৰ বলি হয়। সাদৰৰ দেউতাকক হৰিমনে কৈফিয়ৎ দিছে, 'মই নোৱাৰিলোঁ। মই প্ৰহ্লাদৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলোঁ। ঈশ্বৰ প্ৰসাদৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলোঁ, আনকি সব্যসাচীৰ শক্তিৰ পৰাও ৰক্ষা কৰিলোঁ। কিন্তু মই মোৰ পৰা, নিজৰ পৰা, তাইক ৰক্ষা কৰি নোৱাৰিলো— যজ্ঞকাই। ...মই সাদৰক ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলো।' নাটকখনত মানৱ-মনৰ জটিলতালৈ জুমি চাই নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছে। চৰিত্ৰবোৰ বাস্তৱৰ পৃথিৱীখনৰে একো একোজন ভব্য-গব্য বাসিন্দা।

সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ নাটক 'গেলিলিঅ' গেলিলি' নাটকৰ এটি মুহূৰ্ত

'ৰত্নাকৰ আদি', 'দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল', 'কল্যাণ খৰমান' নাটকৰ কাহিনী যদিও দুই মহাকাব্য ক্ৰমে ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ কাহিনী-আধাৰিত, কাহিনীবোৰ মহাকাব্য দুখনৰ পৰা হুবহু তুলি দিয়া হোৱা নাই; বৰঞ্চ নতুন চিন্তা আৰু বিশ্লেষণেৰে অভিনৱ ৰূপ দি আধুনিক প্ৰেক্ষাপটত ন-কৈ বিশ্লেষণ কৰিছে। 'ৰত্নাকৰ আদি'ত প্ৰথমে ৰত্নাকৰক দস্যু হিচাপে (আৰণ্যক) উপস্থাপন কৰিলেও শেষলৈ দেখা গ'ল যে 'ব্যাধৰ কাঁড়েৰে ক্ৰৌঞ্চ পখী নিহত হোৱাৰ পাছত মুখেৰে 'মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ত্বমগমঃ/ শাশ্বতী সমাঃ/...' শ্লোক নিৰ্গত হৈ অহা ৰত্নাকৰ (বাল্মিকী) প্ৰকৃততে ৰামায়ণৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ ৰামহে। নাটকখনত ৰত্নাকৰ আৰু পত্নীৰ কথোপকথন মন কৰিবলগীয়া ঃ পত্নীয়ে ৰত্নাকৰক ৰাৱণে সীতাক হৰি নিয়াৰ দৰে এটা অনুষংগ সপোনত দেখা বুলি ব্যক্ত কৰিছে— "এজন ভয়ানক শক্তিশালী নায়কে মোক আপোনাৰ পৰা আঁতৰাই উৰুৱাই লৈ গৈ বন্দী কৰি থোৱাৰ দিবাস্বপ্ন দেখোঁ। সেই শক্তিশালী নায়কে মোক প্ৰেম নিবেদন কৰে, মই প্ৰত্যাখ্যান কৰোঁ। বুকুত মিঠা মিঠা ভয় এটা লৈ মই আপোনাৰ বীৰত্বপূৰ্ণ আগমনলৈ অপেক্ষা কৰোঁ। গছৰ বান্দৰকে সোধো মোৰ বনবাসী স্বামীক দেখিছেনে?" নাটকখনত ৰাম চৰিত্ৰক অলৌকিক বা অতিমানৱ (Superman/god) ৰূপত সৃষ্টি নকৰি মানুহ হিচাপে অংকন কৰিছে। 'প্ৰস্তাৱনা'ৰ আৰম্ভণিতে সকলো শিল্পী আহে। গীত আৰম্ভ হয়—

হে ৰূপকাৰ, হে ৰূপকাৰ
আঁকিবানে এখন ছবি তোমাৰ,
তুমি শিল্পী তুমি জ্ঞান
তুমিয়েই সজোৱা নিজক বাৰম্বাৰ—।

কোৰাছ মঞ্চলৈ আহি কয়— "হে মানুহ, তোমাক নমস্কাৰ।" নাটকখনৰ সামৰণিতো কোৰাছৰ মুখত দিয়া সংলাপ মন কৰিবলগীয়া—

"কোনো ব্যক্তি তেওঁৰ সৃষ্টিতকৈ মহৎ নহয়। কিন্তু তোমাৰ সৃষ্টিয়েই মহৎ সেয়ে তুমি

মহৎ।" বাল্মিকী সীতাৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে মানুহৰ বিপুল সম্ভাৱনাৰ প্ৰসংগে অনন্য ৰূপত উপস্থাপন কৰিছে। বহুক্ষেত্ৰ আলিৰ সংলাপসমূহ আধুনিক গদ্যত ওখ খাপৰ ভাষাত ৰচিত। নাট্যকাৰে ভালেমান তৎসম আৰু তদ্ভৱ শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে।

'দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল'ত ৰাজনৈতিক শ্লেষ (Political Irony) ব্যাপ্ত হৈ আছে। নাটকখনৰ মটিফ ক্ষমতাৰ খেদা-খামোৰা। 'দ্ৰৌপদী'ক পাঁচ ভাই-ককায়ে বিয়া কৰোৱাৰ পুৰাকাহিনীক আধুনিক পটভূমিত বিচাৰ কৰি চোৱা হৈছে। নাটকখনৰ বিষয়বস্তু, উপস্থাপন ৰীতি, সংলাপ অতি বলিষ্ঠ— প্লটৰ সংযুতি নিটোল। 'দৃশ্য/১'ৰ মঞ্চসজ্জাৰ যি নিৰ্দ্দেশনা নাট্যকাৰে সংযোগ কৰিছে তালৈ মন কৰিলে ৰাজনৈতিক-সামাজিক বিশৃংখলতাৰ ইংগিত এটা পাব পাৰি। নাটকখনত নাট্যকাৰ নিজেই এটা চৰিত্ৰ। তেওঁ কথক (Narrator)ৰ ভূমিকাও পালন কৰিছে। নাট্যকাৰ পৰিচালকৰ সহায়কাৰী মঞ্চসজ্জাৰ কলা-কুশলীও তাত একোটা চৰিত্ৰ। আৰম্ভণিতেই নাট্যকাৰে ইফালে-সিফালে চাই ওলাই আহে। মঞ্চৰ আচবাব বিশৃংখল। মঞ্চৰ এটা চুকত শুই থকা এযোৰ ভৰি। নাট্যকাৰে পোনে পোনে দৰ্শকক সম্বোধন কৰে— 'বহিছে? বহক। মযো সেইখিনিত ছেটত বং দিয়া মইখিনিত টুল এখনত বহি আছিলোঁ। ... তাত চাগে বং লাগি আছে (দৰ্শকক তপিনা দেখুৱায়) হেঃ হেঃ মযো আৰু দেই। আহি চিধাই তপিনা দেখুৱাইছোঁ। কি ক'ব। মোৰ স্বভাব-চৰিত্ৰ তেনেই অকটা। আচ্ছা আচ্ছা, মইনো আকৌ কোন? আপোনালোকক কোৱাই নাই নহয়। মই নাট্যকাৰ আকৌ। এখন নাটকৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বস্তু। যিদৰে ছেটত বং দিবলৈ এখন টুল লাগে, ...সেইদৰে এজন নাট্যকাৰ লাগে। ...প্ৰথমেই মই ঘোষণা কৰিছোঁ মোৰ কোনো সামাজিক দায়বদ্ধতা নাই দেই। কিয়নো মোৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবিলাকে যে প্ৰচলিত নীতি-নিয়ম মানি চলিব তেনে কোনো গ্যাৰাণ্টি নাই দেই।' পুনৰ সংযোগ কৰি কয়— 'এই নাটকৰ কাহিনী কাল্পনিক। ইয়াৰ চৰিত্ৰ বা ঘটনাৰ লগত যদি কোনোবা কাব্য-মহাকাব্য কিম্বা সৰু কাব্যৰ মিল দেখা যায় নহয়, তাত কিন্তু মোৰ কোনো দোষ নাই। দোষ সেই মহাকাব্যবিলাকৰ।' গণতন্ত্ৰত সংখ্যাই সকলো। এটা চৰিত্ৰই ইংগিতেৰে গণতান্ত্ৰিক পদ্ধতিক সমালোচনা কৰি কৈছে— 'একেবাৰে ন্যায়ৰ কথা কৈছোঁ। সৰহ নম্বৰ 'The magic number, that's the name of democracy'। তোমাৰ হাতত সৰহ নম্বৰ আছে তুমি ছোৱালী এবছৰলৈ পাইছা। এয়াই গণতন্ত্ৰ।' নাটকখনত আছে দীঘল সংলাপ। সংলাপ আৰু দৃশ্যসমূহত শ্লেষ (Irony) আৰু ব্যংগ (Satire) সূক্ষ্মভাৱে সংপৃক্ত। 'দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল'ত কথকৰূপী নাট্যকাৰৰ ভূমিকাই প্ৰচলিত পৰম্পৰাগত নাট্যশৈলীৰ বন্ধন ভাঙি পেলাইছে।

'কল্যাণ খৰমান'ৰ কথাবস্তু দুৰ্যোধনৰ উৰুভংগৰ পাছত অহংকাৰী দুৰ্যোধনৰ উপলব্ধিৰ মনঃস্তাত্বিক বিশ্লেষণেৰে নিৰ্মিত। বিখ্যাত ভাৰতীয় নাট্যকাৰ ধৰমবীৰ ভাৰতী (Dharamvir Bharati)ৰ *অন্ধযুগ* (১৯৫৩)ত যুদ্ধপ্ৰৱণ ক্ষমতালোভী মানুহ এদলৰ শেষ দশা, যুদ্ধৰ পৰিণতি আৰু অৰ্থহীনতা, নৈৰাজ্য মৰ্মস্পৰ্শী ৰূপত দাঙি ধৰিছে। 'কল্যাণ খৰমান'তো নাট্যকাৰ ঠাকুৰে যুদ্ধৰ অৱশ্যম্ভাৱী পৰিণতি আৰু অন্তঃসাৰশূন্যতাক উত্থাপন কৰিছে। লগতে দুৰ্যোধনৰ মনৰ উপলব্ধিয়ে নাট্যকাৰৰ যুদ্ধ সম্পৰ্কীয় দৰ্শনো প্ৰকাশ কৰিছে। অসূয়া, হিংসা, নিষ্ঠুৰভাবাপন্ন মানুহতকৈ গছ শ্ৰেষ্ঠ। সেয়ে দুৰ্যোধনে কৈছে— 'এটা উৰুৰে মানুহে থিয় দি খোজকাঢ়িব নোৱাৰে কিয়? কিয় নোৱাৰে যুদ্ধ মানুহে থিয় দি খোজকাঢ়িব নোৱাৰে কিয়? কিয় নোৱাৰে যুদ্ধ কৰিব? ...অহংকাৰৰ জন্ম দিয়ে এই উৰুৱে। এই যুগল সুষ্ঠ উৰুৱেই জন্ম দিয়ে খোজকঢ়াৰ আকাংক্ষা। ...মানুহে খোজ কাঢ়িব নোৱাৰিলেহেঁতেন যদি মানুহবিলাক বৃক্ষৰ দৰে স্থিৰ হৈ থাকিলহেঁতেন।' দুৰ্যোধনে অনুভৱ কৰিছে মানুহ গছৰ দৰে স্থিৰ হোৱা হ'লে যুদ্ধৰ নিচিনা ভয়াবহ ঘটনাবোৰ নঘটিলহেঁতেন। উল্লেখযোগ্য যে নাটকখনত চৰিত্ৰ কেৱল দুটা। দুৰ্যোধন আৰু অশ্বত্থামা। 'প্ৰস্তাৱনা দৃশ্য'ৰ পৰা 'দৃশ্য/১'ৰ যথেষ্ট দীঘল দীঘল সংলাপ কেৱল কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ দুৰ্যোধনৰ মুখত দিয়া হৈছে। সংলাপসমূহ এক ধৰণৰ স্বগতোক্তি (Soliloquy)। দুৰ্যোধনৰ সংলাপসমূহ এক ধৰণৰ স্বগতোক্তি (Soliloquy)। দুৰ্যোধনৰ উপলব্ধিত দাৰ্শনিক অভিব্যক্তি স্পষ্ট— 'উৰু ভংগৰ পাছত এয়া এক অন্য জীৱন। দ্বিতীয় জন্ম।' সাম্প্ৰতিক সময়ৰ বিভিন্ন ঘটনাৱলীক নাট্যকাৰে সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে পৰ্যবেক্ষণ কৰিছে। নব্বৈৰ দশকৰ গুপ্তহত্যা অসমৰ এক কলংকিত অধ্যায়। এনে ঘটনাক শ্লেষৰ প্ৰয়োগেৰে কটাক্ষ কৰিছে— 'ধৰ্মযুদ্ধ পৰ্যবসিত হয় গুপ্তহত্যালৈ।' নাটকখনত যুদ্ধবাজ মানুহলৈ নাট্যকাৰে এৰিছে অলেখ উত্তৰহীন প্ৰশ্ন। ভালদৰে লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় ঠাকুৰৰ নাটকসমূহে সমসাময়িক ইতিহাসৰ বহু কথাই লিপিবদ্ধ কৰিছে।

নাট্যকাৰে নাটকৰ পৰিৱেশ্য ৰূপটোক নিজস্ব ৰীতিৰে বসাল আৰু উপভোগ্য কৰি তুলিবলৈ নাটকসমূহত লোকনাট্য, গীত-শ্লোক, ঘোষা-পদ আদি ব্যৱহাৰ কৰিছে। এইবিলাকৰ লগতে হাস্যৰসৰ প্ৰয়োগে কিন্তু নাটকৰ গাম্ভীৰ্যত আঘাত হনা নাই। বৰঞ্চ গম্ভীৰ বিষয় একোটাক হৃদয়ংগম কৰিবলৈ হাস্যৰসে সহায়হে কৰিছে। 'সংযোগ'ত কোৱা হৈছে এই পৃথিৱীত কোনো নতুন ঘটনা ঘটা নাই। ৰামায়ণৰ দিনতো জানকী লাঞ্ছিত হৈছিল, সাম্প্ৰতিক সময়তো সেই লাঞ্ছনা ভিন্ন ৰূপত চলিয়েই আছে। ("একেই আছে পৃথিৱীখন, একেই আছে, — চেনিৰ সোৱাদ একে আছে, পৰুৱা একে আছে, মৰম একে আছে, হিংসা একেই আছে।")। কবি ভৱভূতিৰ উত্তৰ-*ৰামচৰিত*ৰ সময়তে আৰম্ভ হোৱা সুদীৰ্ঘ যাত্ৰা আৰু জানকীক অন্ধকাৰৰ কৰাল গ্ৰাসৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰাৰ প্ৰচেষ্টাই নাটকখনৰ মূল উপজীব্য। সেই সুদীৰ্ঘ যাত্ৰাত হোৱা অভিজ্ঞতাক বহুতৰপীয়া কাহিনীত বিন্যাস কৰা হৈছে। এনে নতুনত্ববাহী চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আৰু কাহিনীৰ নাটকীয় অথচ বাস্তৱসন্মত ৰূপায়ণ অভিনৱ।

প্ৰথমে অনাতাঁৰ নাট হিচাপে জনপ্ৰিয়, সৰ্বভাৰতীয় অনাতাঁৰ নাট প্ৰতিযোগিতাত পুৰস্কৃত নাটক 'হাতীৰ কথা' ২০১৭ চনত পূৰ্ণাংগ নাটকৰ ৰূপ দি মঞ্চস্থ কৰা হয়। গোষ্ঠীসংঘৰ্ষ, দুটা ধৰ্মাৱলম্বী মানুহৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক, সংঘৰ্ষ আদিৰ পটভূমিত ৰচিত এইখন নাটকো প্ৰতীকধৰ্মী। তৰপে তৰপে গথা ব্যঞ্জনা এই নাটকতো পৰিলক্ষিত হয়। এফালেদি মহলদাৰৰ হাতীমহলত ফান্দী হিচাপে কাম কৰা ফান্দীৰ হাতীৰ প্ৰতি অন্তহীন আকৰ্ষণ, মৰম; মহলদাৰৰ শোষণ, নিষ্পেষণ; হাতী-মানুহৰ সংঘাত, আৰু শস্য-পথাৰত হাতীপোক নামৰ এবিধ অপকাৰী পোকৰ আক্ৰমণ ('দেখাত সৰু, কিন্তু ডাঙৰ হাতী একোটাতকৈ জোৰ বেছি। জাক পাতি আহে।') নাটকখনত হাতী যদি কেতিয়াবা আবেগিক সম্পৰ্কৰ প্ৰতীক, কেতিয়াবা ক্ষমতাৰ প্ৰতীক, কেতিয়াবা ত্ৰাসৰ

প্ৰতীক হৈ ৰূপায়িত হৈছে। স্বামীৰ হাতত নিৰ্যাতিতা উচ্চশিক্ষিতা ডাক্তৰ মিনাক্ষীয়ে ফান্দীৰ পুত্ৰ বিমানক কয়— 'যুঁজ দিয়াৰ বিকল্প নাই।' এইখন নাটকতো ৰাজনৈতিক শোষণ-বঞ্চনা, বিপ্লৱীৰ প্ৰতি-বিপ্লৱী কাৰ্য, প্ৰৱঞ্চনা, বিশ্বাসঘাতকতা, শ্ৰেণীসংঘাত শক্তিশালী ৰূপত ফুটি উঠিছে।

'বাঘময়' নাটকখন পৰিৱেশবাদী (Ecocritical) সাহিত্যৰ প্ৰেক্ষাপট (Perspective)ত বিচাৰ কৰি চোৱাৰ থল আছে। বিজ্ঞান-প্ৰযুক্তিবিদ্যাৰ বিস্ফোৰণ, উদ্যোগীকৰণ, আধুনিক জীৱনশৈলীয়ে প্ৰাকৃতিক সম্পদক অহৰহ লুণ্ঠন কৰিবলৈ উদ্‌গণি যোগাইছে— উদং হৈছে প্ৰকৃতিৰ বক্ষ। নাট্যকাৰ সপোনজ্যোতি ঠাকুৰে লোকসাধুৰ পৃথিৱী আৰু আধুনিক ঔদ্যোগীকিকৰণ জৰ্জৰিত পৃথিৱীক একেখন সমতলত ৰাখি সমস্যাৰ গভীৰলৈ দৰ্শকক লৈ যাবলৈ চেষ্টা কৰিছে— মানুহো প্ৰকৃতিৰে অংশ। কিন্তু অধিক লাভ আৰু অত্যধিক লোভৰ বাবে মানুহে এই কথা পাহৰি পেলাইছে। সেয়ে মানুহ নঞৰ্থক পৰিৱৰ্তন বা ৰূপান্তৰৰ (Metamorphoses) গ্ৰাসত বন্দী। সাধুকথা বা লোক কাহিনীত মানুহ বাঘলৈ ৰূপান্তৰ হয় যদিও পুনৰ মানুহৰ ৰূপ ঘূৰাই পায়। আধুনিক পৃথিৱীৰ ভয়াবহতাক উত্থাপন কৰি নাট্যকাৰে বুজাব খুজিছে এই পৃথিৱীত এতিয়া মানুহ বাঘলৈ ৰূপান্তৰ হয়, কিন্তু মানুহলৈ পুনৰ ৰূপান্তৰ সম্ভৱ হৈ নুঠে। 'বাঘময়'ত নদীবান্ধৰ ভয়াবহতাকো ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। নদীবান্ধৰ ফলত জনগোষ্ঠীয় মানুহখিনি ঘৰ-বাৰী মাটি হেৰুৱাই সৰ্বস্বান্ত হৈছে। Displacementৰ যন্ত্ৰণা, ভয়-ত্ৰাসে মানুহক দিক্‌বিদিক শূন্য কৰি তুলিছে। নাটকখনত পিকনিকথলীত প্ৰতিজন মানুহ আত্মৰক্ষাৰ বাবে বাঘলৈ ৰূপান্তৰ হোৱা ঘটনাটো প্ৰতীকী। এটা মমতাহীন, অসংবেদনশীল ব্যৱস্থা (System)ৰ বিৰুদ্ধে সজোৰে গুঁজৰি উঠাৰ বাদে জনসাধাৰণৰ কি গত্যন্তৰ আছে? নাটকখনৰ পৰিৱেশ্য ৰূপৰ সম্পৰীক্ষা প্লটৰ সংৰচনাত বান্ধ খাই আছে— ৰঘুৰ হোটেলৰ দীঘল ছিৰি, মেনেজাৰৰ লগত ৰঘুৰ সম্পৰ্কৰ ভিন্ন ভিন্ন ৰূপ, মাছৰ নাচ আদি প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাৰে ভৰা। সংগীত, লোকনাট্যৰ কলাত্মক প্ৰয়োগে নাটকখন উচ্চমানৰ কৰি তুলিছে। সাম্প্ৰতিক সময়ৰ দুৰ্নীতি, অনীতি, ৰাজনৈতিক শঠতা, অমানৱীয়তা, যান্ত্ৰিকতাৰ নিৰ্মমতাৰে ভৰা সাম্প্ৰতিক পৰিৱেশত মানুহ হিংস্ৰ জানোৱাৰলৈ ৰূপান্তৰ হৈছে।

এখন পূৰ্ণাংগ নাটক মঞ্চস্থ কৰোঁতে যথেষ্ট টকা-পইচাৰ প্ৰয়োজন হয়; সেয়ে কম খৰচতে কেনেকৈ নাটক কৰিব পৰা যায় সেই বিষয়ে চিন্তাচৰ্চা কৰি সপোনজ্যোতি ঠাকুৰে মুকলি মঞ্চ হিচাপে বাছি ল'লে মানুহৰ ঘৰৰ চোতাল, শিক্ষানুষ্ঠান, কাৰ্যালয়ৰ প্ৰাংগণ। একাংকিকা নাটকতকৈ দীঘল, পূৰ্ণাংগ মঞ্চ নাটকতকৈ চুটি এই প্ৰকাৰৰ নাটকক নাম দিলে 'চোতাল-নাট'। ইতিমধ্যে তিনিখন চোতাল-নাট— 'ব'দালি পামত দৃশ্যান্তৰ' (২০১৫), 'গেলিলিঅ' গেলিলি' (২০১৯) (বাৰ্টোল্ড ব্ৰেখ্‌টৰ *The Life of Galileo*ৰ ক্ষীৰধৰ বৰুৱাই কৰা অসমীয়া ৰূপান্তৰৰ আধাৰত), আৰু *ঘৰৰ সাধু* (২০২১)য়ে দৰ্শকক মনোৰঞ্জনৰ লগতে চিন্তাৰ খোৰাক যোগাইছে। চোতাল-নাটকেইখন ভালেমান ঠাইলৈ নিমন্ত্ৰিত হৈছে। কোনো ধৰণৰ কৃত্ৰিম পোহৰ, শব্দ, আৰু বিশেষ মঞ্চসজ্জা (settings) নোহোৱাকৈ সামান্য আয়োজনেৰে ব্যতিক্ৰমী ব্যৱস্থাৰে পৰিৱেশন কৰিব পৰা এনে সম্পৰীক্ষাই নাট্যকাৰগৰাকীৰ প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে।

১৯৮৯ চনত আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰযোগে প্ৰচাৰিত 'বিস্ফোৰণ' ঠাকুৰৰ প্ৰথম অনাতাঁৰ নাট। তেওঁৰ নাটক 'মধুৰতম সময়' গুৱাহাটী আৰু ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰযোগে বহুবাৰ প্ৰচাৰিত হৈছে। 'মোৰ প্ৰথমটো ঘৰ', 'সুৰ-অসুৰ' দুখন উচ্চ প্ৰশংসিত অনাতাঁৰ ধাৰাবাহিক। ইতিমধ্যে আকাশবাণীৰ বাৰ্ষিক সৰ্বভাৰতীয় নাট প্ৰতিযোগিতাত ঠাকুৰৰ তিনিখনকৈ নাটকে ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰে সন্মানিত হৈছে। 'ডকুমদাৰ' ২০১৯ বৰ্ষৰ আকাশবাণীৰ সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত শ্ৰেষ্ঠ অনাতাঁৰ নাট। *অন্যায়-ন্যায়* নাটকখন হিন্দী ভাষালৈ অনুবাদ হৈছে। প্ৰকাশিত নাট্য সংকলন— *অন্যায়-ন্যায় আৰু অন্যান্য, সংস্কাৰ আৰু সৰু ধেমালি বৰ ধেমালি, বাঘময় আৰু দ্ৰৌপদী পৰিয়াল, তিনিখন একাংক, ফুলে ফুলে কথা* আৰু *দহখন নাটক*। ঠাকুৰৰ ভালেকেইখন নাটক অপ্ৰকাশিত ৰূপত আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ বিখ্যাত নাটক *কাৰেঙৰ লিগিৰি*ৰ বিনিৰ্মাণৰ ভিত্তিত ৰচিত 'কাৰেঙৰ লিগিৰি ঃ অন্য পাঠ' (২০১৭) এক অভিনৱ অভিযোজনা (adaptation)।

দৃশ্যকাব্য হিচাপে নাটকৰ দৃশ্যগত আৰু কাব্যৰূপ (কাব্যৰূপ বোলোতে বিষয়বস্তু আৰু ভাষাৰ ব্যঞ্জনাত্মক স্বৰূপৰ কথা সূচোৱা হৈছে)ক গুৰুত্ব দিয়া নাট্যকাৰ ঠাকুৰ এই শিল্পৰ সৈতে একাত্মভাৱে জড়িত। গ্ৰামাঞ্চলৰ নতুন প্ৰজন্মৰ শিকাৰু শিল্পীক দেহেকেহে লাগি প্ৰশিক্ষিত কৰি বহু প্ৰত্যাহ্বানৰ মাজতো নাটকৰ জীৱন চলাই নিয়া সপোনজ্যোতি ঠাকুৰে প্ৰকৃতাৰ্থত ভাৰতীয় নাট্যজগতলৈ অপৰিমেয় অৱদান আগবঢ়াই আছে। মুনীন ভূঞাই যথাৰ্থভাৱেই কৈছে— 'তেওঁৰ পৰা আশা কৰিবলগীয়া বহুখিনি আছে। নিজে নাট পৰিচালনা কৰাৰ বাবে মঞ্চনাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰভাৱ পৰিছে। নাট্যকাৰ পৰিচালকে নাট ৰচনাৰ সময়ত কিছু দৃশ্যৰ পৰিকল্পনা, কম্প'জিশ্যন আৰু অভিনয়ৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰিবলৈ থৈ দিয়ে। অভিজ্ঞতা বঢ়াৰ লগে লগে ক্ৰমাত সপোনে নিজকে ক্ষুৰধাৰ কৰি তোলাৰ ফালে নি আছে।' 'দ্ৰৌপদী পৰিয়াল' নাটক ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ। সমসাময়িক সময়ত এনে ক্ষুৰধাৰ দৃষ্টিৰে প্ৰকাশ কৰা নাটক অসমীয়া মঞ্চত বিৰল।" ('তিনিজন পৰিচালকৰ দৃষ্টিত সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ নাটক', *দহখন নাটক*, পৃঃ ১২)

ইমানবোৰ সৃষ্টিৰে নাট্য সাহিত্যক চহকী কৰা সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ নাটকৰ বিষয়ে অধ্যয়ন কৰিবলৈ লৈ দেখা পালোঁ নাটকসমূহৰ সাহিত্য মূল্য অপৰিসীম। সাহিত্যৰ বিভিন্ন তত্ত্ব আৰু পৰিপ্ৰেক্ষিতত প্ৰতিখন নাটক বিচাৰ কৰি চোৱাৰ ভালেমান অৱকাশ আছে। এই নাটকসমূহ মনঃসমীক্ষাত্মক পৰিপ্ৰেক্ষিত (Psychoanalysis), নিম্নবৰ্গীয় অধ্যয়ন (Subaltern Studies), নাৰীবাদী অধ্যয়ন (Feminist Study), পৰিৱেশ নাৰীবাদী অধ্যয়ন (Ecofeminism), উত্তৰ-ঔপনিৱেশিক অধ্যয়ন (Postcolonialism) আদি বিভিন্ন সাহিত্য-তত্ত্বৰ আধাৰত আলোচনা কৰাৰ লগতে নাটকৰ ভাষা, শৈলী, পৰিৱেশ্য ৰূপ (Theatrical Performance) আদিৰ বিষয়েও গৱেষণা কৰাৰ যথেষ্ট থল আছে। ■

লেখিকাৰ ঠিকনা ঃ সহযোগী অধ্যাপক, ইংৰাজী বিভাগ, হেমচন্দ্ৰ দেৱগোস্বামী মহাবিদ্যালয়, নিতাইপুখুৰী, ফোন ঃ ৯১০১৪৫৩৩৮১