ISSN : 2347-7180

(A Bilingual Research Journal indexed in UGC-CARE List)

DOGO RANGSANG

Research Journal, Vol.: IX :: Issue: XVI :: July, 2022

দগো ৰাংছাং

গৱেষণা পত্রিকা, নৱম বছৰ, ষষ্ঠদশ সংখ্যা, জুলাই, ২০২২

CHIEF EDITOR (HON.) : Dr. Upen Rabha Hakacham
EDITORS (HON.) : Dr. Lalit Chandra Rabha
: Dr. Dhaneswar Kalita

মুখ্য সম্পাদক (অবৈতনিক) : ড° উপেন ৰাভা হাকাচাম
সম্পাদকদ্বয় (অবৈতনিক) : ড° ললিত চন্দ্ৰ ৰাভা
: ড° ধনেশ্বৰ কলিতা

Study on Sankardeva and Madhavdeva's Paramartha Based Bargeet: A Comparative Perspective
● Dr. Daisy Rani Deka /249
North East India-Bangladesh Cross-Border Trade: An Evaluation of Constraints and Opportunities
● Rupan Chakma ● Dr. A. S. Yarso /259
Inverting the Structures of Domination: A Study on Thoibi in the Manipuri Epic *Khumba Thoibi Seireng*
● Mutum Shanta Singh ● Dr. Rajkumari Ashalata Devi /269
Re-constructing Identity beyond Cultural Differences: A Critical Study of the Selected Short Stories of Rohinton Mistry
● Arup Sarma /275
Moral Bankruptcy and Psychological Degradation of Characters in the Novels of Iris Murdoch
● Rachna Juli /286
Blending of Magical Realism in Marquez's *One Hundred Years of Solitude*: A Critical Study
● Amitabh Ranjan Kanu ● Dr. Ashikur Rahman /293
Oppressed Psyche of a Celestial Nymph: The Play of Intersectional Factors in Kavita Kane's *Menaka's Choice*
● Dr. Sreekala B /298
Amalgamated Lexemes as a Stylistic Innovation in Salman Rushdie's Select Novels
(44) Rudiments of Protest and Resistance in TaslimaNasreen's All About Women
● Dr. Chandana Chetia /330
(45) An Analysis on Work Related Factors at Workplace of Paid Women Domestic Workers in Kerala
● Sreeanandan /339
(46) Support from Social safety nets and Institutions to farmers experiencing crop loss: Learning from field survey in Assam, India
● Dr. Daisy Das ● Dhritiraj Sarma /344
(47) Mahatma Gandhi and his Alternative Theory of Economic Sustainability
● Ajit Debnath /353
(48) India's Five Years Planning and Women Empowerment: A Critical Analysis
● Rezibul Alom /364
(49) Socio- Economic Characteristics of Diary Farmers in Greater Guwahati Region of Assam, India
● Hemen Sarma ● Dr. [illegible] /374
(50) Dystopian Narratives: A Study of the film *[illegible] The Seed (202*
● Dwijfun Basumatary ● Dr. [illegible] /386
(51) Eldery in Joint Family: A Sociological Exegesis of Intergenerational Connectivity in Urban India
● Dr. [illegible] Behera /395
(53) Colonialism and Its Impact on Native Identity: A St
Achebe's *No Longer at Ease*
● Nayan Jyoti Hazarika /408
(54) A Historical Perspective of Acculturation of the Mis
Brahmaputra Valley
● Durlav Raj Taid /416
(55) Social Sector Development and Economic Growth o
India
● Dr. Barindra Das /425
(56) The Legend of Hastir Kanya in Koch Rajbanshi Fo
Eco-Critical Study
● Dr. Umesh Das /434
(57) Production and Productivity Status of Pineapple Cu
Assam
● Dr. Debajit Bhuyan ● Shraddhanjali Bhattacharjee
(58) Re-evaluating Journalism Practices in mainstream
TV News Channels
● Dr. Nongmaithem Rohinkanta Singh /456
(59) NEP 2020: Play Based Pedagogy and Cognitive Be
at Foundational Stage
● Dr. Meena Sehrawat ● Dr. Chiter Rekha /467
(60) Understanding the term 'Multani' in the 17th centu
Accounts

A Peer Reviewed Bilingual Research Journal
(Indexed in UGC-CARE List)

ISSN 2347-7180

DOGO RANGSANG RESEARCH JOURNAL
দগো ৰাংছাং গৱেষণা পত্ৰিকা

Vol. IX, Issue. XVI
নৱম বছৰ, ষষ্ঠদশ সংখ্যা
July, 2022
জুলাই, ২০২২

Chief Editor (Hon.) : Dr. Upen Rabha Hakacham
Editors (Hon.) : Dr. Lalit Chandra Rabha
Dr. Dhaneswar Kalita

মুখ্য সম্পাদক (অবৈতনিক) : ড° উপেন ৰাভা হাকাচাম
সম্পাদকদ্বয় (অবৈতনিক) : ড° ললিত চন্দ্ৰ ৰাভা
ড° ধনেশ্বৰ কলিতা

Dogo Rangsang Research Society
Reg. No. KAM-M/263/L/ 595 of 2015-16
দগো ৰাংছাং গৱেষণা সমিতি

Dogo Rangsang Research Journal (ISSN : 2347-7180)
(A Bilingual Research Journal of Social Science and Humanities indexed in UGC-CARE List.), Vol. IX, Issue XVI, July, 2022

EDITORIAL BOARD :

ADVISERS :

1. Dr. Biplab Chakravarty, Retired Professor, Dept. of Bengali, Vardhaman University.
2. Dr. K. V. Subbarao, Retired Professor, Dept. of Linguistics, Delhi University.
3. Dr. Prabin Ch. Das, Retired Professor, Dept. of Folklore, Gauhati University.
4. Dr. Irshad Ali, Retired Professor, Dept. of Anthropology, Gauhati University.
5. Dr. Dipti Phukan Patgiri, Retired Prof. and HOD, Dept. of Assamese, Gauhati University.

REVIEWERS OF PAPERS :

1. Dr. Ajit Kumar Baishya, Professor, Department of Linguistic, Assam University, Silchar.
2. Dr. Nava Kr. Handique, Professor, Department of Assamese, Dibrugarh University, Dibrugarh.
3. Dr. Dilip Kalita, Professor & Director, ABILAC, Guwahati.
4. Dr. Dipak Kr. Roy, Professor, Department of Bengali, Raiganj University, West Bengal.
5. Dr. Jyotirekha Hazarika, Associate Professor, Department of Assamese, J.B. College (Autonomous), Jorhat.
6. Dr. Prafulla Kr. Nath, Professor, Department of Assamese, Gauhati University.
7. Dr. Jagat Swargiary, Sr. Professor, Dept. of Education, Gauhati University.
8. Dr. Ratul Mahanta, Professor, Dept. of Economices, Gauhati University.
9. Dr. Sumi Kalita, Associate Professor, Department of Assamese, Bodoland University, Kokrajhar.
10. Dr. Polee Saikia, Professor & HoD, Dept. of Education, Gauhati University.
11. Dr. Dhurba Pratim Sharma, Associate Professor, Dept. of Political Science, Gauhati University.
12. Dr. Gajendra Adhikari, Retd. Principal, D.K. Girls' College, Mirza.
13. Dr. Ankuran Dutta, Associate Professor & Head, Dept. of Communication and Journalism, Gauhati University.
14. Dr. Rabindra Nath Sarma, Associate Professor, Central University of Jharkhand.

INTERNAL REVIEWERS OF THIS ISSUE :

1. Dr. Upen Rabha Hakacham (Chief Editor)
2. Dr. Lalit Ch. Rabha (Honorary Editor)
2. Dr. Dipankar Saikia, Associate Profesor, Dept. of English, Biswanath College, Biswanath

CHIEF EDITOR (HON.) :

1. Dr. Upen Rabha Hakacham
Professor and Former Head, Dept. of Assamese, Gauhati University.

EDITORS (HON.) :

1. Dr. Lalit Chandra Rabha, Principal, Dudhnoi College, Dudhnoi.
2. Dr. Dhaneswar Kalita, Asst. Professor, Assamese, Sharaighat College, Changsari, Kamrup (R), Assam.

Price: Rs. 400/- (Four hundred) only
Design & Layout : Kamal Krishna Sarmah

Published by Dr. Angshuman Das, Secretary, Dogo Rangsang Research Society, and **Printed at** Dream Graphics, Naokata, Tamulpur (BTR), Assam.

Dogo Rangsang Research Journal
(A Bilingual Research Journal
Indexed in UGC-CARE List)

ISSN : 2347-7180
Vol. IX, Issue XVI, July, 2022

সূচীপত্র

CONTENT

অসমীয়া বিভাগ ঃ

(১) নৱকান্ত বৰুৱাৰ শিশু গীতি-কবিতা ঃ এক বিশ্লেষণ
● ড° হীৰামণি তালুকদাৰ /০১

(২) অসমীয়া প্ৰবাদ-প্ৰবচনত অসমীয়া জাতিৰ জীৱন শৈলী ঃ এক বিশ্লেষণ
● টুলুমণি গগৈ /০৯

(৩) ধ্ৰুপদী ভাষাৰ মৰ্যাদা আৰু অসমীয়া ভাষা ঃ এক বিশ্লেষণাত্মক অধ্যয়ন
● ড° সংগীতা শইকীয়া ● ফেঞ্চী চুতীয়া /১৮

(৪) স্বৰাজোত্তৰ কালৰ নিম্নবৰ্গীয় চেতনা প্ৰতিফলিত অসমীয়া উপন্যাস ঃ এটি অধ্যয়ন
● নীহাৰিকা ফুকন /২৫

(৫) অৰূপা পটঙ্গীয়া কলিতাৰ 'ফেলানী' উপন্যাসত প্ৰতিফলিত বস্তিকেন্দ্ৰিক নাৰীৰ প্ৰতিবাদী কণ্ঠ ঃ এক অধ্যয়ন
● ৰবি চাহু /৩২

(৬) আধুনিক অসমীয়া নাটকত সাধুকথাৰ পুনৰনিৰ্মাণ
● ড° বিনীতা বৰা দেৱচৌধুৰী ● ভূপা পাটগিৰি /৩৯

(৭) অম্বিকাচৰণ চৌধুৰীৰ 'তপস্বিনী ৰাণী অভয়েশ্বৰী' নাটকত ব্যৱহৃত ৰাজবংশী কথ্যৰূপৰ ভাষাতাত্ত্বিক বিশ্লেষণ
● ছন্দামিতা ৰায় /৪৬

(৮) মিচিং জনগোষ্ঠীৰ দ্বিতীয় ভাষা আহৰণ ঃ পৰিৱেশ আৰু পৰ্যালোচনা
● ড° দিলীপ ৰাজবংশী ● ৰিন্‌চিন্ বৰুৱা /৫৪

(৯) *বুঢ়ীদিহিঙৰ মৌপ্যা আৰু আচাৰ্য* উপন্যাসত প্ৰতিফলিত টাই-ফাকেসকলৰ সমাজ-সাংস্কৃতিক জীৱন ঃ এক অৱলোকন
● দুৰ্লভ শেনচোৱা /৬৩

(১০) ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া ৰচিত ভ্ৰাম্যমাণ নাটকৰ কলা-কৌশল ঃ চমু আলোচনা
● নীলাক্ষি ডেকা ● ড° গীতাঞ্জলি হাজৰিকা /৭৩

(১১) প্ৰব্ৰজিত সম্প্ৰদায়ৰ প্ৰজন্মভিত্তিক ভাষা ব্যৱহাৰৰ ভিন্নতা
● ৰেহেনা আখতাৰা /৮১
(১২) ড° মালিনীৰ 'বিদেহ নন্দিনী' উপন্যাসত প্ৰতিফলিত নাৰীচেতনা ঃ এটি অধ্যয়ন
● আইমী বৰা /৮৯
(১৩) হৰিমোহন সৰকাৰৰ *'বহুৰঙী গীতৰ আঁচলত'* পুথিখনৰ বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা
● দীপিকা ৰাভা /৯৬
(১৪) অসমীয়া ভাষাত লো-শিল্পৰ গুৰুত্ব
● ড° লক্ষ্মী দেৱী /১০৪
(১৫) অসমৰ যাত্ৰাভিনয়ৰ কলা-কৌশল ঃ অতীত আৰু বৰ্তমান
● ড° ৰূপলেখা ঠাকুৰীয়া বণিয়া /১১১
(১৬) নাগালেণ্ডৰ কোহিমা জিলাৰ পৰ্যটন ঃ এটি আলোচনা
● তৰুণ লইং ● ধনেশ কুমাৰ লইং /১২০
(১৭) ভূপেন হাজৰিকাৰ গীতত আধ্যাত্মিক জীৱনবোধৰ সৱল প্ৰতিফলন
● ড° লোহিত ৰাভা /১২৬
(১৮) মহিম বৰাৰ *কাঠনিবাৰী ঘাটত* নিম্ন-মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ জীৱনাদৰ্শ
● শিৱজিত দত্ত /১৩২
(১৯) অসমত তিৱা ভাষাৰ সাম্প্ৰতিক স্থিতি
● ড° সীমা ভূঞা /১৪০
(২০) অসমীয়া অভিধানৰ ইতিহাস ঃ এটি আলোচনা
● ড° মিতালী নাথ /১৪৫
(২১) গোপালচৰণ দ্বিজৰ গদ্যশৈলী
● ড° বনলতা দাস /১৫৩
(২২) শৈলীবিজ্ঞানৰ আধাৰত য়েছে দৰজে ঠংচিৰ 'শৰ কটা মানুহ'ৰ গদ্যশৈলী
● চিম্পী গগৈ /১৬০
(২৩) অৰূপা পটঙ্গীয়া কলিতাৰ চুটিগল্পত সামাজিক অৱক্ষয়ৰ চিত্ৰ
● ড° মীনাক্ষী তামুলী /১৬৯
(২৪) দেউৰীসকলৰ পৰম্পৰাগত সাজ-পাৰ
● পৰিস্মিতা দাস /১৭৪
(২৫) উমাকান্ত শৰ্মাৰ 'এজাক মানুহ এখন অৰণ্য'ত চাহ শ্ৰমিকৰ জীৱন আৰু সংগ্ৰামৰ চিত্ৰ
● ড° গকুল কুমাৰ দাস /১৮১
(২৬) দক্ষিণ কামৰূপৰ পাতিৰাভাসকলৰ লোকখাদ্য
● মিডিয়া ৰাণী ৰাভা /১৮৮
(২৭) ভূপেন হাজৰিকাৰ গীতত শ্ৰেণী-সংগ্ৰামৰ ছবি
● ড° দীপামণি বৰুৱা দাস /১৯৪

Dogo Rangsang Research Journal
(A Bilingual Research Journal
Indexed in UGC-CARE List)

ISSN : 2347-7180
Vol. IX, Issue XVI, July, 2022

অসমৰ যাত্ৰাভিনয়ৰ কলা-কৌশল ঃ অতীত আৰু বৰ্তমান (দক্ষিণ কামৰূপৰ বিশেষ উল্লিখনসহ)

● ড° ৰূপলেখা ঠাকুৰীয়া বনিয়া
জ্যেষ্ঠ সহকাৰী অধ্যাপক, অসমীয়া বিভাগ, নলবাৰী বাণিজ্য মহাবিদ্যালয়।
e-mail: rajuchhaygaon@gmail.com, ফোন ঃ ৮৮২২২৯০৫০৬

সংক্ষিপ্তসাৰ ঃ *ভাৰতীয় লোকনাট্যৰ এটা বিশেষ ৰূপ হৈছে 'যাত্ৰা'। আজিৰে পাৰ এশ-ডেৰশ বছৰ আগতে সংগঠিত হোৱা 'যাত্ৰা' নামৰ নাট্যানুষ্ঠানটিয়ে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এটা অধ্যায় চহকী কৰিছে।*

অসমৰ যাত্ৰাৰ কথা ক'বলৈ হ'লে আমি দুটা কথা উল্লেখ কৰিবলগীয়া হয়। প্ৰথমটো যাত্ৰাই 'চিহ্নযাত্ৰা' হৈ পিছলৈ অংকীয়া ভাওনাৰ ঐতিহ্যপূৰ্ণ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে। কিন্তু এই সোঁতটো আধুনিক যুগৰ সংস্পৰ্শলৈ আহি থমকি ৰৈছে। যাত্ৰাৰ পৰা ভাওনাত নিঃশেষ হোৱা এই সোঁতটোৰ লগত পাশ্চাত্য ধাৰাৰ সংমিশ্ৰণত ঊনবিংশ শতিকাত সৃষ্টি হ'ল আন এটা ধাৰাৰ। এই ধাৰাটোক আখ্যায়িত কৰা হ'ল 'যাত্ৰা' নামেৰে। ১৮৬০-৭০ চনত নামনি অসমত এই নতুন ধাৰাটো প্ৰবাহিত হৈ যাত্ৰাপাৰ্টী ৰূপে ঐতিহ্য বহন কৰিলে। এটা সময়লৈকে নামনি অসমৰ সমাজ জীৱনত এই যাত্ৰাপাৰ্টীসমূহে এক বিশেষ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। একমাত্ৰ মনোৰঞ্জনৰ মাধ্যম আছিল। নামনি অসমৰ ঐতিহ্যমণ্ডিত যাত্ৰাভিনয়ৰ পৰম্পৰা সময়ৰ অগ্ৰগতিত পৰিবৰ্তন হৈ ১৯৬৩ চনত পাঠশালা নগৰত ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰ দল গঠন হ'ল। পৰৱৰ্তী কালত উত্তৰ কামৰূপত (বৰপেটা-নলবাৰী আদি) যাত্ৰাদলৰ প্ৰভাৱ ক্ৰমে কমি অহাৰ বিপৰীতে দক্ষিণ কামৰূপত কিন্তু আজিও যাত্ৰাভিনয়ৰ পৰম্পৰা অব্যাহত থাকিল। ঐতিহ্য পৰম্পৰাৰ মাজেদি আহি বিষয়বস্তু আৰু কলা-কৌশল আদি ভিন্ন দিশত যাত্ৰাভিনৰ কেনেকুৱা ধৰণৰ পৰিবৰ্তন আহিছে আৰু ইয়ে পূৰ্বৰ গৌৰৱ আৰু মৰ্যদা অক্ষুন্ন ৰাখিব পৰিছেনে নাই তাক পোহৰলৈ আনি বিচাৰ কৰাই এই গৱেষণামুলক লেখনিটোৰ মূল উদ্দেশ্য।

বীজ শব্দ ঃ *খোলাপাৰ্টী, যাত্ৰাপালা, যাত্ৰাগান, বায়নপাৰ্টী, চোক্ৰা, বিবেকগীত, বাহিৰা-নৃত্য, কনচাৰ্ট, যাত্ৰাপাৰ্টী।*

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস অৰ্বাচীন নহয়। পঞ্চদশ শতিকাৰ শেষ আৰু ষোড়শ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে শংকৰদেৱে প্ৰৱৰ্তন কৰা অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ পৰাই অসমত পূৰ্ণ-পৰ্য্যায়ৰ নাট আৰু অভিনয়ৰ প্ৰচলন হয়। প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰৰ আলমত থলুৱা লোক নাট্যানুষ্ঠানৰ উপকৰণৰ সংযোগত অসমত অংকীয়া নাট ভাওনা ৰচনা কৰা হৈছিল। এই অংকীয়া নাটে কেবাশ বছৰ ধৰি অসমীয়া জনসাধাৰণৰ মাজত জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰি আহিছে।

বৃটিছৰ আগমনৰ লগে লগে পাশ্চাত্য কলা-সংস্কৃতিৰ সোঁত অসমলৈ বৈ অহাৰ ফলত প্ৰাচীন অংকীয়া নাটৰ ৰচনা হ্ৰাস পালে আৰু পাশ্চাত্য শিক্ষাৰে শিক্ষিত ডেকাসকলে বিদেশী সংস্কৃতিৰ প্ৰতি অধিক আগ্ৰহী হৈ উঠে। অংকীয়া ভাওনাৰ লগতে অন্যান্য লোকনাট্যানুষ্ঠান ওজা-পালি, পুতলা নৃত্য, ঢুলীয়া, বায়নপাৰ্টী আদিৰ প্ৰচাৰ-প্ৰসাৰ স্তিমিত হৈ আহিবলৈ ধৰে। ইতিমধ্যে বাংলা নাটত শ্বেক্চপীয়েৰৰ নাটকৰ কলা-কৌশলৰ প্ৰভাৱ অধিককৈ পৰিল

আৰু বাংলা নাটকে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল। ফলস্বৰূপে পাশ্চাত্য আদৰ্শ, অনুপ্ৰেৰণা আৰু আৰ্হিত আমাৰ দেশত এক নতুন নাট্যধাৰাৰ সূচনা হ'ল। পৰম্পৰাগত লোক-নাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ কলা-কৌশল, অভিনয় উদ্দেশ্য আদিবো ক্ৰমে আমূল পৰিবৰ্তন ঘটিল। এই পৰিবৰ্তনৰ বতাহ আহিল বঙ্গদেশৰ যাত্ৰাধৰ্মী নাট্যানুষ্ঠানৰ জৰিয়তে। কালক্ৰমত এই বঙ্গদেশীয় যাত্ৰাপাৰ্টীবোৰৰ আৰ্হিতেই অসমতো গঠন হ'ল যাত্ৰাপাৰ্টী।

অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসত যাত্ৰাভিনয়ে এটি অধ্যায় সামৰি নাট্য ইতিহাসৰ কলেৱৰ বৃদ্ধি কৰিছে লগতে অসমৰ ভ্ৰাম্যমান নাট্যশিল্পৰ ওৰি ধৰি আছে। অসমত এই যাত্ৰাভিনয়ৰ প্ৰচলন কেতিয়াৰ পৰা কেনেধৰণে হ'ল তাৰ সঠিক সিদ্ধান্ত নিৰূপণ কৰিব নোৱাৰি যদিও সাংস্কৃতিক ইতিহাসৰ পাত লুটিয়ালে ইংৰাজসকলে এই দিশত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা দেখা যায়। গোনতে কামৰূপৰ এচাম সংস্কৃতিবান নাট্যপ্ৰেমী লোকৰ দ্বাৰা বংগীয় পালাগান অতিশয় জনপ্ৰিয় আৰু আদৰণীয় হৈ উঠে। বৰপেটাকে আদি কৰি অসমত সত্ৰসমূহৰ প্ৰভাৱ সত্বেও অবিভক্ত কামৰূপত 'যাত্ৰা'ই খোপনি পুতি লৈ অংকীয়া নাট ভাওনাৰ প্ৰভাৱৰ পৰা জনসাধাৰণক আঁতৰাই নিবলৈ সক্ষম হয়। অসমত যাত্ৰাদল গঠনৰ ক্ষেত্ৰত সৰ্বপ্ৰথমে বৰপেটাৰ তিথিৰাম বায়নৰ নাম ল'ব লাগিব। তিথিৰাম বায়নে গোবিন্দৰাম চৌধুৰীৰ সহযোগত যাত্ৰাদল এটি গঠন কৰি 'দুৰ্য্যোধন উৰুভঙ্গ', 'ৰামৰ বনবাস' আৰু 'ৰাধাৰ মানভঞ্জন' নামৰ এই তিনিখন নাট পৰিবেশন কৰিছিল বুলি জনা যায়।[১]

১৮৬০-৭০ চনৰ ভিতৰত অবিভক্ত কামৰূপ জিলাৰ মুগকুছি গাঁৱত জয়দেৱ শৰ্মাৰ নেতৃত্বত যাত্ৰাদল এটি গঠন হয়। ইয়াৰ পিছত অনুমানিক ১৮৭০-৯০ চনৰ ভিতৰত কামাখ্যা পাহাৰ নিবাসী কাতিয়া আৰু আহিনা নামৰ ভাতৃদ্বয়ে এটা যাত্ৰাদল গঠন কৰে। তেওঁলোকে 'দশভূজা', 'পণমুক্তি', 'ভক্তপ্ৰহ্লাদ' আদি বাংলা পালা বাংলা ভাষাৰেই মঞ্চাভিনয়ৰ পাতনি মেলে।[২] কামাখ্যাত যাত্ৰাদলটি গঠন হোৱাৰ পাছত নামনি অসমৰ পলাশবাৰী, বঙ্গাইগাঁও, বইটামাৰী, পাঠশালা, বামুনকুছি, মাজিৰগাঁও, সদিলাপুৰ, খিদিৰপুখুৰী, শলেশালা, ডুবি, নহিৰা, ৰহা, মাদুলিঝাৰ, হাউলী, হাজো, মাজগাঁও, শুৱালকুছি, আমৰঙ্গা, মণিয়েৰী তিনিআলি, ৰামপুৰৰ আমৰমূৰ, ভূৰাপাৰা, উপৰহালি, নলবাৰী, কলবাৰী, হালধীবাদী আদি ঠাইত বহুতো যাত্ৰাদল গঠন হয়। কালক্ৰমত এই যাত্ৰাপাৰ্টীবোৰত আধুনিকতাৰ পৰশ লাগে। ১৯৬৩ চনত যাত্ৰাৰ ভিন্ন দিশৰ পৰিবৰ্তন হৈ ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰলৈ উত্তৰণ হ'ল। উত্তৰ কামৰূপত এই যাত্ৰাপাৰ্টীসমূহ ১৯৭০ চনৰ পাছত সম্পূৰ্ণৰূপে থিয়েটাৰলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল যদিও দক্ষিণ কামৰূপত কিন্তু বৰ্তমানেও যাত্ৰাধৰ্মী নাট্যাভিনয়ৰ জনপ্ৰিয়তা বৈ গ'ল। নামনি অসমৰ দুই এখন ঠাইৰ লগতে দক্ষিণ কামৰূপত বৰ্তমানো নতুন নতুন যাত্ৰাদল গঠন হৈয়ে আছে।

'যাত্ৰা' সৰ্বসাধাৰণ জনতাৰ মনোৰঞ্জনৰ এটি সুন্দৰ মাধ্যম। এসময়ত জনবিনোদনৰ একমাত্ৰ মাধ্যম আছিল 'যাত্ৰা'। যাত্ৰাভিনয়ৰ কলা-কৌশলৰ কথা ক'বলৈ গ'লে চৰিত্ৰ প্ৰকাশক সাজসজ্জা, মেক-আপ, নাৰী চৰিত্ৰত পুৰুষৰ অভিনয়, সুৰ সমন্বয়ৰ বাবে কনচাৰ্ট পাৰ্টী আদিৰ কথাই ক'বলগীয়া হয়। ইয়াৰ লগতে যাত্ৰাত 'বিবেক' আৰু 'চোক্ৰা'ৰ ব্যৱহাৰৰ কথাটোও আহি পৰে। যাত্ৰাভিনয়ৰ কলা-কৌশল সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাৰ প্ৰাক্‌মুহূৰ্ত্তত আৰম্ভণি কালৰ যাত্ৰা সম্পৰ্কে অলপ কথা উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব। আৰম্ভণিতে জনবহুল ৰভাতলত মুকলি ভাবে যাত্ৰা নাট মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। ৰভাৰ সোঁমাজতে এটা মাটিৰ ঢিপ, তাৰ ওপৰত পাৰি দিয়ে এখন ত্ৰিপাল। ঢিপ বা ভেটিটোৰ চাৰিকোণত কলগছ বা বাঁহৰ খুঁটা পুতি তাৰ ওপৰত ত্ৰিপাল বা খেৰেৰে ঢাকি দিয়া এখন 'চানিমাৰা'। সেই 'চানিমাৰা'ৰ চাৰিকোণত পোহৰৰ কাৰণে ওলোমাই দিয়া হয় চাৰিটা বা তাতকৈ বেছি হাৰিকেন (হেচাক) লাইট। ইয়াৰ আগতে হেনো লাইটৰ অভাৱত ভোটা নাইবা মাটিৰ চাকি জ্বলাইছিল। সাজঘৰ (Green Room) মঞ্চৰ পৰা প্ৰায় এশগজমান নিলগত থাকে। সাজঘৰৰ পৰা মঞ্চলৈ আহিব পৰা এটা বা দুটা বাট। বাট দুটাৰ দুয়োকাষে বাঁহ বান্ধি দিয়ে যাতে দৰ্শকে সেই বাট বন্ধ কৰি নবহে। মঞ্চৰ চাৰিওফালে দৰ্শক বহিবলৈ ধানখেৰ বা আন কিবা ব্যৱস্থা কৰি দিয়া হয়। চাৰিওফালে অগণন দৰ্শকে একান্তভাৱে বহি নাটকীয় ঘটনাৰ সৈতে একীভূত হয়। মাটিৰ ঢিপটোত (মঞ্চ) ত্ৰিপালখন পাৰি দিয়াৰ পাছতে হাৰমনিয়াম, দাইনা, কৰতাল, বাঁহী আদিৰে সৈতে বাজনাদাৰ আহি মঞ্চৰ একাষৰ নিৰ্দ্দিষ্ট ঠাইত বহেহি। অলপ পাছতে বাজি উঠে এটা বা দুটা দীঘলীয়া কনচাৰ্ট (ঐক্যতান)। এই ঐক্যতান আছিল ৰাগপ্ৰধান। ইয়াৰ পাছতে এজনে আহি যাত্ৰাৰ প্ৰগ্ৰেম

(নাটৰ কাৰ্যক্ৰমণিকা) মঞ্চৰ ওপৰৰ পৰা লাডু কৰি দৰ্শকলৈ দলিয়াই দিবলৈ ধৰে। প্ৰগ্ৰেম পাবলৈ দৰ্শকৰ যে কিমান হেতা-ওপৰা সেইটো নেদেখাজনে উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰে। এয়া হ'ল প্ৰায় ১৯৫০ চনৰ পৰা ১৯৭০ চনৰ ভিতৰৰ যাত্ৰাদলৰ এটা থুলমুল বিৱৰণ।

যাত্ৰামঞ্চত অভিনয় কৰাটো অতি কষ্টসাধ্য। এখন খোলামঞ্চ, য'ত নাই কোনো দৃশ্যসজ্জা। শব্দ ক্ষেপণৰ বাবে নাই কোনো সুবিধা বা ব্যৱস্থা। দূৰত থকা সাজগৃহৰ পৰা দৌৰি আহি মঞ্চত চলি থকা ভাওৰীয়াৰ বচন বা কাৰ্যত সময়মতে বাধা বা সমৰ্থন কৰিব লাগিব। এনে ঘাত-প্ৰতিঘাত সময়মতে কাৰ্যকৰী কৰিব নোৱাৰিলে অভিনয়ৰ মানদণ্ড ৰক্ষা কৰিবৰ কোনো উপায় নাই। তদুপৰি নাটকৰ স্ত্ৰী চৰিত্ৰৰ ৰূপদান কৰিছিল পুৰুষে। পুৰুষে নাৰী চৰিত্ৰ অভিনয় কৰাটো অতি টান কাম। আকৌ সেই নাৰীৰূপী পুৰুষৰ লগত আনজন পুৰুষ ভাওৰীয়াই অভিনয় কৰোঁতে 'মুদ' আনিবলৈ যথেষ্ট সাৱধান অৰ্থাৎ মনোযোগী হোৱা প্ৰয়োজন। অভিনয় বিষয়টোৱেই হৈছে অতি টান বিষয়। গতিকে তেনে এটা পৰিবেশত খোলা মঞ্চত অভিনয় কৰোঁতে যিমান সাৱধানতা অৱলম্বন কৰিব লাগিব সেইটো সাধনা নকৰিলে কৰাটো অসম্ভৱ। কেতিয়াবা কেতিয়াবা খোলা মঞ্চৰ নাট্যাভিনয়ত এনে কিছুমান ঘটনাৰ সৃষ্টি হয় যি ঘটনাৰ বাবে দৰ্শকবৃন্দই হাঁহি হাঁহি মাটিত বাগৰি পৰিবলগীয়া হয়।

তেনে এটা হাস্যমধুৰ ঘটনা এইখিনিতে উল্লেখ কৰা হ'ল– নাট্যাভিনয় অনুসৰি মৃত্যুবৰণ কৰা কোনো চৰিত্ৰই মঞ্চত মৃত অৱস্থাতপৰি থাকিলে কোনোবা দুজন ব্যক্তি (যাত্ৰাদলৰ মানুহ) মঞ্চলৈ আহি মৃত চৰিত্ৰটোক দাঙি নিবলগীয়া হয়। কেতিয়াবা কিবা ব্যতিক্ৰমত সময়মতে উক্ত ব্যক্তি দুজন মঞ্চত উপস্থিত নহ'লে মৃত চৰিত্ৰটোৱে নিজে নিজে উঠি দৌৰ মাৰিবলগীয়া হয়। এনে ধৰণৰ কাৰ্যকলাপে যাত্ৰাভিনয়ত বুজাব নোৱাৰা হাস্যৰস দান কৰে। খোলা মঞ্চত এনে ধৰণৰ বিসংগতি বহুতো আছিল। কিন্তু পৰৱৰ্ত্তী কালত অৰ্থাৎ প্ৰায় ১৯৭০ চনৰ পাছত যাত্ৰাভিনয়ে পুৰণি ৰীতি পৰিত্যাগ কৰি আধুনিক আদব কায়দাৰে সজ্জিত হ'বলৈ ধৰে। যাত্ৰাভিনয়ৰ এই পৰিবৰ্তনৰ কথা 'বাংলা সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত'ত এনেদৰে উল্লেখ কৰিছে- 'বস্তুতঃ বাংলা যাত্ৰাগানের ইতিহাসই হ'ল পরিবর্তনের ইতিহাস। এখনও সেই পরিবর্তন চলছে। ইদানীং যাত্রা পুরোপুরি মঞ্চধর্মী হয়ে উঠেছে; মঞ্চের অনেক কলা-কৌশলও যাত্রায় ব্যবহৃত হচ্ছে।'[৩]

যাত্ৰাভিনয়ত প্ৰগ্ৰেম বিতৰণৰ পাছত 'কনচাৰ্ট পাৰ্টী'ৰ সুৰৰ শৰাই বা সুৰৰ ঝংকাৰ শেষ হোৱাৰ লগে লগে গীতি নৃত-নাটিকা আৰম্ভ হয়। এই নৃত্য-নাটিকাক 'বাহিৰা ছিং' বা 'বাহিৰা কাটিং' বুলিও কোৱা হয়। বাহিৰা ছিং শেষ হোৱাৰ লগে লগে মূল নাটক বা পালা আৰম্ভ হয়।

(ক) মঞ্চ ঃ

নাট্যাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰথম আৰু প্ৰধান গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান হ'ল 'মঞ্চ'। ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰা হৈছে যে আৰম্ভণিতে যাত্ৰাভিনয়ৰ কাৰণে কোনো মঞ্চ(Plate form) ব্যৱহাৰ হোৱা নাছিল। ইংৰাজ আগমনৰ পাছত অৱশ্যে ইংৰাজী ৰংগমঞ্চৰ অনুকৰণত ১৬ বৰ্গফুট আকৃতিৰ এক ডেৰফুট ওখ বাঁহ আৰু তক্তাৰ মঞ্চ সজা হৈছিল। মঞ্চখনৰ চৌদিশ আছিল উন্মুক্ত আৰু মঞ্চৰ এটাফালে বাঁহ আৰু ৰচীৰে বান্ধি তাত বাদ্যযন্ত্ৰীসকলক বহুওৱা হৈছিল। পুৰণি যাত্ৰাত বাদ্যযন্ত্ৰ হিচাবে ব্যৱহাৰ হৈছিল খোল, তাল আৰু মঞ্জিৰা। ইংৰাজসকল আগমনৰ পাছত বাদ্যযন্ত্ৰ হিচাপে হাৰমনিয়াম, ক্ৰেৰিওনেট আৰু তবলা ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। মঞ্চৰ পৰা কেইফুটমান আঁতৰত অভিনেতাসকলৰ সাজ-সজ্জাৰ বাবে সাজঘৰ (Green Room) ৰখা হৈছিল। এই সাজঘৰৰ পৰা দৰ্শকৰ মাজেৰে অভিনেতাসকলে মঞ্চলৈ অহা-যোৱা কৰিছিল।[৪]

আৰম্ভণিৰ যাত্ৰাৰ মঞ্চখন আছিল অতি নিৰাড়ম্বৰ। প্ৰথম অৱস্থাত মঞ্চৰ ওপৰফালেও মুকলি আছিল। পাছলৈ কলপাত, খেৰ নাইবা কাঁহিবনেৰে আবৃত কৰা হৈছিল। বৰ্তমান যাত্ৰামঞ্চৰ ওপৰ দিশত ত্ৰিপাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়। আৰম্ভণিৰ পৰা বহু বছৰলৈ বৈদ্যুতিক শব্দযন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ নাছিল। অভিনেতাই উদাত্ত কণ্ঠেৰে হেজাৰ হেজাৰ দৰ্শকৰ আগত সংলাপ মাতিছিল। সত্তৰৰ দশকৰ শেষৰফালে যাত্ৰাজগতত বৈদ্যুতিক শব্দযন্ত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘটিছিল।

১৯৬৪ চনৰ পৰা দক্ষিণ কামৰূপৰ নাট্যাভিনয়ত যাত্ৰাপাৰ্টী আৰু ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ মধ্যৱৰ্ত্তী ৰূপত সুকীয়া ধাৰা এটি প্ৰৱাহিত হোৱা দেখা গৈছিল। এই সময়চোৱাত তিনিফাল খোলা মঞ্চ, আলোক সম্পাতৰ ব্যৱস্থা, আধুনিক

গীতি-নৃত্যৰ ব্যৱহাৰেৰে দক্ষিণ কামৰূপৰ যাত্ৰাভিনয়ে এক বিশিষ্ট ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিলে।[৫] আঁৰ কাপোৰ (স্ক্ৰীন) আৰু পাৰ্শ্বপট (উইঙ্গ)ৰ ব্যৱহাৰে পূৰ্বৰ মুকলি মঞ্চৰ মুক্ত পৰিবেশৰ অভিনয় ধাৰাক প্ৰত্যাখ্যান কৰিলে। অৱশ্যে উত্তৰ কামৰূপত ১৯২৩-২৪ চনত 'অজলা মিলন সংঘ'ক ভেটি কৰি লৈ দীননাথ শৰ্মাৰ প্ৰচেষ্টাত 'নিৰ্বাক থিয়েটাৰ'ত তেওঁ নিজ গাঁও বামুণকুছিৰ দুৰ্গা পূজাথলীত মানুহৰ ঘৰৰ পৰা চালপিৰা আনি মঞ্চ সজাইছিল। মঞ্চৰ সন্মুখত আৰু পিছৰফালে ক্ৰমে একোখনকৈ পৰ্দা দিয়া হৈছিল। দৃশ্যসজ্জাত গছ-গছনিৰ ডাল-পাত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পাৰ্শ্বপট(উইংছ)ত কাপোৰ, পোহৰৰ বাবে কাৰ্বাইট লাইট মঞ্চত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। প্ৰত্যেক দৃশ্যৰ বিৰতিত আৰু মাজত হাৰম'নিয়াম, ঢোল আৰু জুৰি তালেৰে লঘু সংগীতৰ সুৰ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকৰ মন সজীৱ কৰি তোলাৰ বাবে প্ৰচেষ্টা চলাইছিল। ১৯৪৭ চনত 'চিত্ৰলেখা নাট্যমঞ্চ'ত হেঁচাক লাইটৰ সহায়েৰে বগা কাপোৰত পোহৰ নিক্ষেপ কৰি বোঁৱতী নৈৰ দৃশ্য দেখুওৱা হৈছিল আৰু তাৰ মাজেৰে নাৱত অভিনেতা উঠি যোৱা দৃশ্যই দৰ্শকক অভিভূত কৰিছিল।[৬]

যাত্ৰামঞ্চত হেঁচাক লাইট অথবা পেট্ৰমাক্স লাইট ব্যৱহাৰ হোৱাৰ পিছত যাত্ৰাৰ খোলা মঞ্চৰ ঠাইত এটাফাল ক'লা আঁৰ-কাপোৰেৰে বন্ধ কৰি তিনিফাল মুক্ত ৰাখি অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰাৰ ব্যৱস্থাৰ প্ৰচলন হ'ল। ক'লা আঁৰ-কাপোৰ বন্ধা পথৰ দুয়োফালেৰে দুটা প্ৰৱেশপথ ৰখা হ'ল। তিনিফাল খোলা মঞ্চ ব্যৱহাৰ হোৱাৰ লগে লগে মঞ্চৰ পৰা এশগজমান দূৰত থকা 'সাজঘৰ' মঞ্চৰ ক'লা-কাপোৰ বন্ধা দিশৰ গাতে লাগি থকা হ'ল। সাজঘৰটোৰ এভাগ যাত্ৰাদলটোৰ ৰান্ধনিশাল হিচাপে ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা গ'ল। বৈদ্যুতিক শব্দযন্ত্ৰ, বৈদ্যুতিক লাইট আৰু তিনিফাল খোলা মঞ্চৰ ব্যৱস্থা হোৱাত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলে বহুখিনি সকাহ পাইছে। বৰ্তমান স্ক্ৰীণ পৰিৱৰ্তন আৰু সাধাৰণ দৃশ্য সজ্জাদিৰো ব্যৱস্থা কৰা দেখা গৈছে। বৰ্তমান কিছুমান অঞ্চলত দেখা যায় যাত্ৰা মঞ্চৰ বাবে স্থায়ীভাৱে ওখকৈ মাটি ভৰাই চাৰিওফালে ইটা-চিমেন্টেৰে মঞ্চৰ আকাৰত গাথি থোৱা হয়। যাত্ৰাভিনয়ৰ সময়ত চাৰিওফালে চাৰিটা কাঠৰ নাইবা বাঁহৰ খুঁটা পুতি পূৰ্বতে বনাই থোৱা মঞ্চখনত ত্ৰিপাল পাৰি লোৱা হয়। মঞ্চৰ ওপৰ দিশত বাঁহ বান্ধি ত্ৰিপাল দিয়া হয়। মঞ্চখনৰ ওপৰভাগৰ চাৰিওফালে আকৰ্ষণীয় কৰিবলৈ দহৰ পৰা পোন্ধৰ ছেন্টিমিটাৰমান বহল কাপোৰ কুছি কুছি আঁৰি দিয়া হয়। যাত্ৰামঞ্চৰ পূৰ্বৰ এখন স্ক্ৰীণৰ ঠাইত বৰ্তমান পাঁচ-ছয়খন (স্ক্ৰীণ) আঁৰ কাপোৰ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা গৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত এখন বগা ৰঙৰ নেটস্ক্ৰীণ থকাও দেখা যায়। প্ৰয়োজনবোধে আধুনিক ইলেকট্ৰ'নিক কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰি ব'গা নেটস্ক্ৰীণখন টানি অতি আকৰ্ষণীয় দৃশ্য প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। মঞ্চৰ সন্মুখত বাদ্যযন্ত্ৰীসকলৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট কৰি ৰখা বেষ্টনীৰ লগতে লাইটৰ কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰা শিল্পীজন থাকে। পূৰ্বতে স্মাৰকজন আৰু নাট্যাভিনয়ৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা সামগ্ৰীসমূহ মঞ্চৰ সন্মুখৰ বেষ্টনীৰ মাজতে ৰখা হৈছিল। বৰ্তমান মঞ্চৰ পিছফালে থাকে। লাইটৰ কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰা শিল্পীজনে মঞ্চৰ সন্মুখৰ পৰা দৃশ্য অনুসৰি পৰিবেশ ফুটাই তুলিবলৈ যি ধৰণৰ লাইট (পোহৰ) প্ৰয়োগ কৰিব লাগে, সেই ধৰণে কৰে। যাত্ৰা নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ আগমুহূৰ্ত্তত থিয়েটাৰত প্ৰদৰ্শন কৰাৰ নিচিনাকৈ মঞ্চপটত 'ফোকাচ'ৰ জৰিয়তে নাটৰ নাম, প্ৰযোজকৰ নাম, নাট্যকাৰ, অভিনেতা-অভিনেত্ৰী, বাদ্যযন্ত্ৰী, কলা-কুশলী, গায়ক-গায়িকা, নৃত্য শিল্পীসকলৰ নাম আদি অতি আকৰ্ষণীয় কৌশলেৰে মনোমোহাকৈ দৰ্শকৰ চকুৰ আগত দাঙি ধৰে। ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ নাটকত যিধৰণৰ ইলেকট্ৰ'নিক কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰা হয়, বৰ্তমান যাত্ৰাৰ নাটতো একেই ইলেকট্ৰ'নিক কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। কিন্তু নিম্ন মানৰ যাত্ৰামঞ্চৰ বাবে আৰু মুকলি ৰভাৰ তলত নাট মঞ্চস্থ হয় বাবে অৰ্থাৎ পেক্ষাগৃহৰ অভাৱত যাত্ৰামঞ্চৰ শব্দ ব্যৱস্থা উন্নত নহয়।

দক্ষিণ কামৰূপৰ বড়িহাটৰ 'যুগশ্ৰী নাট্য পৰিষদে' ১৯৮০ চনত যাত্ৰা মঞ্চত কামৰূপ জিলাৰ ভিতৰত প্ৰথম ইলেকট্ৰ'নিক পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰে বুলি জনা যায়। ইলেক্‌ট্ৰ'নিক পোহৰ প্ৰয়োগ কৰা তেওঁলাকৰ প্ৰথম নাটখন আছিল— 'দক্ষযজ্ঞ'।[৭]

১৯৯০-১৯৯২ চনৰ পৰা দক্ষিণ কামৰূপৰ প্ৰায় সকলো যাত্ৰাদলত বৈদ্যুতিক ব্যৱস্থাৰ সমাহাৰ ঘটাই ভ্ৰাম্যমাণ নাট্য-কৌশল প্ৰয়োগ কৰি যাত্ৰাদলে দৰ্শকক পূৰ্ণ বিনোদন দিবলৈ সক্ষম হৈছে। আধুনিক যন্ত্ৰ সংগীতে বৰ্তমান যাত্ৰাক প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলা পৰিলক্ষিত হৈছে। প্ৰযুক্তিবিদ্যাৰ নতুন আৱিস্কাৰে প্ৰতিজন ব্যক্তিকেই একোজন কলা-কুশলী কৰি

গঢ়ি তুলিছে। ঘৰতে বহি দূৰদৰ্শন, কম্পিউটাৰ আদিৰ কলা-কৌশলৰ মাজত ডুবি থকা দৰ্শকে কলা-কৌশল বিহীন 'যাত্ৰা' চোৱাৰ নিশ্চয় আগ্ৰহী নহ'লহেঁতেন। কিন্তু এতিয়া যাত্ৰাই বৰ্তমান যুগৰ মানুহৰ মানসিকতাৰ লগত খাপ খোৱাকৈ যাত্ৰাভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

খ) পোহৰ/মঞ্চসজ্জা ঃ

মঞ্চাভিনয়ৰ এটা প্ৰয়োজনীয় উপাদান হ'ল পোহৰ। পোহৰৰ প্ৰয়োজন নাটকত দুই ধৰণৰ। প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু মঞ্চৰ অন্ধকাৰ দূৰ কৰি নাট্যবস্তুক দৃশ্যমান কৰি তোলা আৰু নাট্যাভিনয়ত যি মঞ্চসজ্জা বা নাট্য শিল্পীৰ ৰূপসজ্জা ব্যৱহাৰ কৰা হয়, তাৰ দ্বাৰা অবাস্তৱতা দূৰ কৰি বাস্তৱত বিভ্ৰম সৃষ্টি কৰা। নাট্যশিল্পৰ এই বস্তুবিভ্ৰম সৃষ্টি কৰাই হ'ল পোহৰ নিক্ষেপৰ প্ৰধান কাম।[৮]

১৯৮৯-৯০ চন মানৰ পৰা অসমৰ প্ৰায় সকলো যাত্ৰাদলত বৈদ্যুতিক লাইটৰ সমাহাৰ হ'ল আৰু ইয়ে যাত্ৰাজগতত পোহৰ ব্যৱস্থাত থকা বিভিন্ন অসুবিধা আঁতৰ কৰিলে। পূৰ্বেই উল্লেখ কৰা হৈছে যে পোহৰৰ বাবে যাত্ৰা মঞ্চত আদিতে ভোটা নাইবা মাটিৰ চাকি আৰু পৰৱৰ্তীকালত হেচাক লাইট ব্যৱহৃত হৈছিল।

গ) সাজ-সজ্জা ঃ

নাটকৰ পৰিবেশ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সাজ-সজ্জাই বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। পৰিবেশ সৃষ্টিৰ ওপৰতেই নাটক এখনৰ সফলতা বিফলতা নিৰ্ভৰ কৰে। সাজ-সজ্জা হৈছে নাটকৰ পৰিবেশ সৃষ্টিৰ বহিৰঙ্গ উপাদান। সেয়ে এখন মঞ্চসফল নাট হ'বলৈ নাট্যকাৰ-পৰিচালক উভয়ে সাজ-সজ্জা নিৰ্বাচনত সজাগ হোৱা প্ৰয়োজন।

যাত্ৰাভিনয়ত নাটক বা পালাৰ কাহিনীভাগ পৌৰাণিক, ধৰ্মীয়, কাল্পনিক আৰু ঐতিহাসিক ঘটনাৰ পৰা লোৱা হৈছিল। অৱশ্যে পাছলৈ সামাজিক সমস্যাৰ পটভূমিক লৈও নাটক ৰচিত হ'ব ধৰে।

যাত্ৰা মঞ্চত আৰম্ভণিৰে পৰা দেখা গৈছে যে, ধৰ্মমূলক নাটকত ঋষি-মুনিসকলে কৌপীন অথবা বল্কল ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ৰজা, সেনাপতি, মন্ত্ৰী আদিৰ পোছাক আছিল ৰাজকীয়। ৰজাই শিৰত জকমকীয়া ৰাজমুকুট পৰিধান কৰিছিল। ৰজা, মন্ত্ৰী, সেনাপতি আদি চৰিত্ৰবোৰেও কাণ-ডিঙি-বাহু আদিত মূল্যবান ধাতৰ মণি পৰিধান কৰিছিল। তেনেদৰে ৰাজকীয় নাৰী চৰিত্ৰসমূহেও দেহৰ বিভিন্ন অংগত মূল্যবান আ-অলংকাৰ পৰিধান কৰাৰ উপৰি শিৰত কিৰীটি পৰিধান কৰিছিল। বৰ্তমানো এনেধৰণৰ সাজপাৰেই কৰা দেখা যায়। পাহাৰীয়া জাতিৰ চৰিত্ৰৰ সাজপাৰ বুলিলে মতা মানুহৰ ক্ষেত্ৰত অতি চুটি একবস্ত্ৰ পৰিধান কৰে, মাইকীসকলৰ আছিল আঁঠুৰ ওপৰত স্কাৰ্ট আৰু ওপৰভাগত টপ। মূৰত মতা-মাইকী উভয়েই গছৰ পাত আদিৰে সুন্দৰ ৰূপসজ্জা কৰা দেখা যায়।

যাত্ৰাত ব্যৱহৃত প্ৰসাধন সামগ্ৰীৰ ভিতৰত কেইটামান হ'ল— গ্লিচাৰিন, ফ্ৰেগ্ৰেন্সৱাট, পিউৰি (হালধীয়া), বেদমিনাৰ, কাজল, আল্‌তা, লিপষ্টিক, আইব্ৰু, আইলাইনাৰ, লিপ্‌লাইনাৰ, সেন্দুৰ, জক্‌জকা (অভ্ৰ) আদি। এইখিনিতে উল্লেখনীয় যে ১৯৩৩ চনত ব্ৰজনাথ শৰ্মাই সহ-অভিনয় আৰম্ভ কৰি অসমৰ যাত্ৰাভিনয়ত এক বলিষ্ঠ অৰিহণা আগবঢ়ায়।[৯] দক্ষিণ কামৰূপৰ যাত্ৰাত ষাঠিৰ দশকৰ শেষৰ ফালেহে সহ-অভিনয় আৰম্ভ হয়।[১০]

ঘ) পাণ্ডুলিপি/পালা ঃ

বঙ্গদেশীয় যাত্ৰাপাৰ্টীৰ আৰ্হিত অসমত গঠন হোৱা যাত্ৰাপাৰ্টীয়ে বহু বছৰ ধৰি বাংলা নাটেৰে যাত্ৰাভিনয় কৰিছিল। বহুবছৰ পিছত কিছুসংখ্যক অসমীয়া যাত্ৰাপাৰ্টীয়ে বাংলা নাটবোৰেই অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি অভিনয় কৰিবলৈ ল'লে। এনে অনুদিত নাট অভিনয় কৰি জনসাধাৰণৰ প্ৰচুৰ জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। আদিতে যাত্ৰা নাটসমূহ যিহেতু পৌৰাণিক শাস্ত্ৰৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি ৰচনা কৰা হৈছিল, সেয়েহে নাটবোৰে সহজতে দৰ্শকক আকৃষ্ট কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। কিন্তু অৰ্দ্ধশতিকাতকৈও বেছি সময় অসমত বাংলা নাটৰ অভিনয়েই চলিছিল। ১৯৩০-৩১ চনলৈকে অসমত বাংলা নাট অভিনয় হোৱাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ আছে।[১১]

যাত্ৰা নাটৰ বিষয়বস্তু আদিতে পৌৰাণিক আছিল যদিও পৰৱৰ্ত্তীকালত ঐতিহাসিক আৰু সামাজিক কথাবস্তুৰো আদৰ বাঢ়িছিল। কিন্তু বিষয়বস্তু যিয়েই নহওক, যাত্ৰা নাটবোৰ আছিল দীৰ্ঘ অৱয়বৰ। এই নাটবোৰ প্ৰায়েই পাঁচ

অংকযুক্ত আৰু বিভিন্ন দৃশ্যত বিভক্ত আছিল। সেয়েহে এই ধৰণৰ নাটকৰ মঞ্চাভিনয়ৰ কাৰণে গোটেই নিশাটোৰ প্ৰয়োজন হৈছিল।

বংগদেশৰ বিখ্যাত নাট্যকাৰ ব্ৰজেন্দ্ৰ কুমাৰ দে, মুকুন্দ দাস, নন্দগোপাল ৰায়চৌধুৰী আদি নাট্যকাৰৰ বাংলা নাটবোৰৰ আকৰ্ষণ যাত্ৰাপাৰ্টীৰ বাবে আছিল অতি বেছি। পালা সম্ৰাট ব্ৰজেন্দ্ৰ কুমাৰ দেৰ ভাৰত তীৰ্থ, চণ্ড মুকুল, ৰাণী সাবিত্ৰীবাঈ, নিষিদ্ধ ফল, শ্যামন্তক হৰণ, স্বৰ্গীয় বীৰ, অম্বাদেৱী, অস্পৃশ্যতা বৰ্জন, পুৰুষোত্তম, কুৰুক্ষেত্ৰেৰ আগে, গণমুক্তি, ধাত্ৰীপান্না, শেষ নামাজ, সতীৰ ঘাট ইত্যাদি কালজয়ী নাটৰ অভিনয়ে দৰ্শকক যথেষ্ট আকৃষ্ট কৰিছিল। বাংলা নাটৰ প্ৰতি থকা অস্বাভাৱিক প্ৰীতিয়ে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটা দিশ কিছু বছৰৰ বাবে দুৰ্বল কৰিছিল। অৱশ্যে কিছু বছৰ পাছত স্বৈৰাচাৰীমান দূৰদৰ্শী, সংস্কৃতিপ্ৰেমীয়ে পৌৰাণিক কাহিনীৰ আধাৰত অসমীয়া নাট ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ গতি জীপাল কৰিলে। এই ক্ষেত্ৰত অগ্ৰিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ 'জয়দ্ৰথ বধ' নাটক এক মাইলৰ খুটি বুলি চিহ্নিত হ'ল।[১২] তেওঁৰ আন এখন সফল নাট হ'ল 'ভক্ত গৌৰৱ'। এনে প্ৰচেষ্টাৰ ফলস্বৰূপে ৰায়চৌধুৰীৰ পাছত যাত্ৰাপাৰ্টীত মৌলিক নাটৰ অভিনয় আৰম্ভ হ'ল। এনে দুখন মৌলিক নাটক 'নগাকোঁৱৰ' আৰু 'মৰাণ জীয়ৰী' ব্ৰজনাথ শৰ্মাই কহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টীত অভিনয় কৰি যাত্ৰাদলক আৰু এখোজ আগবঢ়াই নিয়াত সহায় কৰে। ঠিক তেনেদৰে সাহিত্যাচাৰ্য অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ একাংকিক নাটক এনেদৰেই অভিনীত হৈছিল। ইয়াৰ ফলত ক্ৰমে বাংলা নাটৰ অনুপ্ৰৱেশ ক্ৰমশঃ হ্ৰাস পায়। এইক্ষেত্ৰত ব্ৰজনাথ শৰ্মা আছিল বাটকটীয়া, লগতে মৰোৱা পাৰ্টী; নটৰাজ পাৰ্টী, পিপলিবাৰী পাৰ্টী আদি দলবোৰৰ অৱদান স্মৰণীয়।

যাত্ৰা নাটসমূহে লোক শিক্ষা প্ৰদানত এক বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। আদিৰে পৰা যাত্ৰাদলসমূহে ধৰ্মমূলক নাট প্ৰদৰ্শনত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। বৰ্তমান দুই এখন মৌলিক কাল্পনিক নাট প্ৰদৰ্শন হৈছে যদিও ধৰ্মমূলক নাটৰ প্ৰভাৱ কিন্তু এতিয়াও কমা নাই। ধৰ্মমূলক নাটসমূহত ভাৰতীয় দৰ্শনৰ অন্তৰ্গত কৰ্মফলবাদৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। গতিকে এনে নাট উপভোগে যাত্ৰা দৰ্শকক নৈতিক, আধ্যাত্মিক উভয় দিশতে শিক্ষা প্ৰদান কৰিব পাৰিছে। উল্লেখ্য যে ১৯৬৫ চনত যাত্ৰাদলবোৰে সামাজিক সমস্যাধৰ্মী নাটক পৰিৱেশন কৰি যাত্ৰা নাটকক আধুনিক কৰি তুলিছিল।[১৩]

ঙ) কনচাৰ্ট পাৰ্টী ঃ

কনচাৰ্ট পাৰ্টী হ'ল যাত্ৰাভিনয়ৰ আন এটি উল্লেখনীয় অৱদান। যাত্ৰামঞ্চৰ সন্মুখত বাদ্যযন্ত্ৰী সকলে আসন গ্ৰহণ কৰি নাট আৰম্ভ হোৱাৰ আগে আগে এক সন্মিলিত সুৰৰ ধ্বনি প্ৰদৰ্শন কৰে। ইয়াকে কনচাৰ্ট বজা বুলি কোৱা হয়। প্ৰথম কনচাৰ্ট শেষ হোৱাৰ লগে লগে ৰভাতলীত 'প্ৰ'গ্ৰেম' বিলোৱা কাৰ্য আৰম্ভ হয়। ইয়াৰ পাছতেই দ্বিতীয় 'কনচাৰ্ট'ৰ শব্দধ্বনি শুনা যায় আৰু লগে লগে যাত্ৰাভিনয় আৰম্ভ হয়। মঞ্চত অভিনয় কৰা অভিনেতাসকলৰ দৰে মঞ্চৰ সন্মুখত থকা বাদ্যযন্ত্ৰীসকলো নাট্যাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত সমানে দায়বদ্ধ। নাটকৰ দৃশ্য অনুসৰি পৰিৱেশ ফুটাই তোলাৰ সহায়ক হিচাপে বাদ্যত সুৰৰ বাগি তুলিব লাগে। গতিকে বাদ্যযন্ত্ৰীসকলে নাটৰ প্ৰতিমুহূৰ্ত্ততে সজাগ হৈ থাকিব লাগে। নাটকৰ কৰুণ দৃশ্য এটা চলি থকা সময়ত কৰুণ সংগীত প্ৰবাহৰ পৰিৱৰ্তে যদি ভয়াবহ সংগীত বাজি থাকে তেনেহ'লে সেয়া নাটক হৈ নাথাকিব। বৰ্তমান যাত্ৰাজগতত ব্যৱহৃত বাদ্যযন্ত্ৰসমূহৰ ভিতৰত হাৰমনিয়াম, বাঁহী, ক্লেৰিওনেট, কৰ্ণেট, শঙ্খ-ঘন্টা, মাৰকোছ, জাজ, ছাইড্ৰাম, দহিনা-তবলা, ঢোলকী, খোল-তাল, মঞ্জুৰী, থুৰী, পেদ, চেক্সোফোন, কঙ্গু, কেচিও আদি দেশী-বিদেশী বাদ্যযন্ত্ৰ উল্লেখনীয়।

চ) প্ৰ'গ্ৰেম বিতৰণ ঃ

যাত্ৰাভিনয়ৰ লগত জড়িত আন এটা কাৰ্য হ'ল প্ৰ'গ্ৰেম বিতৰণ। 'প্ৰ'গ্ৰেম' (কাৰ্যক্ৰমণিকা) হ'ল অভিনয় কৰিবলৈ লোৱা নাটখনৰ পূৰ্বাভাস। আৰু এই উদ্দেশ্যে নাটখনৰ বিষয়ে থোৰতে কেইখিলামান কাগজত ছপাই উলিওৱা হয়। মঞ্চস্থ কৰিবলৈ হাতত লোৱা নাটখনত কেইটা অংক আছে, কোন অংকৰ কোন দৃশ্যত কোন কোন চৰিত্ৰ মঞ্চত প্ৰৱেশ ঘটিব, সেই বিষয়ে প্ৰ'গ্ৰেমখনত আগতীয়াকৈ সম্ভেদ পোৱা যায়। নাট্য কাহিনীৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কেও কিছু আভাস প্ৰ'গ্ৰেমত পোৱা যায়। প্ৰ'গ্ৰেমখন নাট উপভোগ কৰা দৰ্শকৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ। কিয়নো মুকলি মঞ্চত অভিনয় কৰা

নাটখনত দৃশ্যপট মঞ্চত উপস্থাপন কৰা নহয়। সেয়ে নাটৰ প্ৰতিটো দৃশ্যৰ স্থান, পৰিৱেশ আদি বুজিবলৈ প্ৰ'গ্ৰেমখনৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰে। দৰ্শকে সহজে বুজি পাবলৈ প্ৰ'গ্ৰেমখনত বিস্তৃতভাৱে লিখা থাকে ঘটনাটো কোন ঠাইৰ। প্ৰতিজন দৰ্শকক একোখনকৈ প্ৰ'গ্ৰেম দিবলৈ অসুবিধা হেতুকে কনচাৰ্ট পাৰ্টীৰ সুৰ সমলয় শেষ হোৱাৰ লগে লগে বেগ এখনৰ সৈতে ব্যক্তি এজন মঞ্চলৈ আহি প্ৰ'গ্ৰেমসমূহ লাড়ু কৰি দৰ্শকৰ মাজলৈ দলিয়ায়। আৰম্ভণিৰ যাত্ৰাভিনয়ত এই 'প্ৰগ্ৰেম বিতৰণ' ব্যৱস্থাটো নাছিল। ১৯৮৫ -৮৬ চন মানৰ পৰা ইয়াৰ ব্যৱহাৰ হোৱা বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। বৰ্তমান পেছাদাৰী আৰু অপেছাদাৰী নাট্যদলবোৰেও তাৰ আৰ্হিত নাট্যদলটোৰ লগতে অভিনয় কৰা নাটকৰ সংক্ষেপ বিৱৰণ সম্পৰ্কীয় কিছুকথাৰে একো একোখন পত্ৰিকা প্ৰকাশ কৰা দেখা যায়। এই পত্ৰিকা বা প্ৰ'গ্ৰেমসমূহ নাট্যদলটোৰ ইতিহাস ৰক্ষাৰ এক আহিলা বুলি গণ্য কৰিব পাৰি।

ছ) বাহিৰা দৃশ্য ঃ

প্ৰ'গ্ৰেম বিতৰণ কৰাৰ পাছত যাত্ৰাদলটোৱে আৰম্ভ কৰে বাহিৰা দৃশ্য। সৰু সৰু কাহিনী উপকাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত মূল নাটকৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা এই বাহিৰা দৃশ্যসমূহৰো এক সুকীয়া মৰ্যাদা আছে। পৌৰাণিক কাহিনী, উপকাহিনী একোটাক গীত-মাত, নৃত্য-বাদ্যৰে মঞ্চত উপস্থাপন কৰি কোনো বচন নোকোৱাকৈ কেৱল অঙ্গ সঞ্চালনৰ দ্বাৰা দৰ্শকে বুজি পোৱাকৈ পৰিৱেশন কৰা এই অনুষ্ঠানটোকে যথাৰ্থতে বাহিৰা দৃশ্য বুলি কোৱা হয়। বাহিৰা দৃশ্যৰ সংলাপ, গীত সকলো মঞ্চৰ সন্মুখত বহি থকা গায়ক, সংলাপ কওঁতা আৰু বাদ্যশিল্পীসকলে পৰিৱেশন কৰে। তাৰ সতে সুৰ মিলাই মঞ্চত উপবিষ্ট হয় অভিনেতা-অভিনেত্ৰী। সীতাহৰণ, বালীবধ, মহিষাসুৰ বধ, জটায়ু বধ, কামদেৱ ভষ্ম, দুষ্মন্ত-শকুন্তলা ইত্যাদি সৰু সৰু উপকাহিনীবোৰৰ আধাৰত নৃত্যশিল্পীসকলে নৃত্যৰ ভংগীমাৰে গীতৰ সুৰ অনুসৰি বুজাই দিবলৈ চেষ্টা কৰে। বৰ্তমানো যাত্ৰাদলসমূহত এই বাহিৰা নৃত্যৰ প্ৰচলন চলি আহিছে।

জ) চোক্ৰা নৃত্য ঃ

যাত্ৰানাটৰ এটা উল্লেখনীয় উপাদান হ'ল 'চোক্ৰা নৃত্য'। 'চোক্ৰা' শব্দটি সম্ভৱতঃ হিন্দীৰ পৰা অহা। যাৰ অৰ্থ ল'ৰা অৰ্থাৎ ল'ৰাৰ নাচ।[১৪] প্ৰায় আঠ-দহ বছৰমানৰ ভিতৰৰ দেখনিয়াৰ, সুস্বাস্থ্যৰ, সুকণ্ঠী ল'ৰা কিছুমান বাছি লৈ উপযুক্ত প্ৰশিক্ষণ দিয়া হয়। চোক্ৰা নাচৰ শিল্পীসকলৰ সাজ-সজ্জা আছিল বৰ আমোদজনক। ল'ৰাহঁতক কঁকালত পিন্ধাই দিয়া হয় ফুলাম বা ৰঙীণ ঘাগ্ৰা। গাত পিন্ধোৱা হয় এক প্ৰকাৰ চুটি ফ্ৰকৰ দৰে ফুলাম চোলা। কঁকালত বান্ধি দিয়া হয় এখন চিত্ৰ-বিচিত্ৰ টঙালি। দুই হাতৰ আঙুলি আৰু বাহুত দুখনকৈ ৰঙীণ ৰুমাল। মূৰতো সেইদৰে এখন ডাঙৰ ৰুমাল বিশেষ কায়দা কৰি বান্ধি দিয়া হয়। দুভৰিত বান্ধি দিয়া হয় ঘুংগুৰ বা জুনুকা। ঠাইবিশেষে পৰিচালকসকলৰ পৰামৰ্শমতে পোছাকৰ সলনি হোৱাও পৰিলক্ষিত হয়। গীতৰ ছন্দৰ তালে তালে বাদ্যযন্ত্ৰৰ লগত সংগতি থকা আনুষংগিক নৃত্যবোৰে দৰ্শকক আমোদ প্ৰদান কৰি আত্মহাৰা কৰে।

বিষয়বস্তুৰ গতানুগতিকতা ভাঙি দৰ্শকক আন ধৰণে কিঞ্চিৎ মনোৰঞ্জন দি পুনৰ ঘটনাক্ৰমলৈ ঘোৰাটোৱে চোক্ৰা নৃত্যৰ উদ্দেশ্য। আৰম্ভণি কালৰ যাত্ৰাত 'নৃত্য-নাটিকা'ৰ ব্যৱহাৰ নাছিল। তাৰ ঠাইত 'চোক্ৰা নৃত্য' আছিল। সত্তৰৰ দশকৰ পৰাই যাত্ৰা পালাত চোক্ৰা নৃত্যৰ প্ৰভাৱ কমি আহিল। পৰৱৰ্ত্তী যাত্ৰানাটত চোক্ৰা নৃত্য সম্পূৰ্ণৰূপে লুপ্ত হ'ল। আশীৰ দশকত যাত্ৰা নাটত আন এক ধৰণেৰে দৰ্শকক মনোৰঞ্জন দিবলৈ চেষ্টা কৰা দেখা গৈছিল। মূল নাটৰ মাজত কিছু সময়ৰ বাবে ব্যঙ্গাত্মক নাইবা হাস্যৰসাত্মক কাহিনী উপস্থাপনেৰে নৃত্য-গীতৰ সমাহাৰেৰে দৰ্শকক মনোৰঞ্জন দিয়াৰ চেষ্টা কৰিছিল। মূল নাটৰ লগত ইয়াৰ কোনোধৰণৰ সম্পৰ্ক থকা দেখা নাযায়। বৰ্তমান যাত্ৰা নাটত এনেধৰণৰ নৃত্য-গীতবোৰ প্ৰচলন নাই।

ঝ) সংগীত আৰু শব্দক্ষেপন ঃ

মঞ্চকলাৰ চতুৰ্থ উপাদান হ'ল আবহ সংগীত তথা শব্দ সংযোজন। নাটকৰ পৰিৱেশ ৰচনাত আবহ সংগীতৰ ভূমিকা অপৰিহাৰ্য। নাটক সৃষ্টিৰ দিনৰে পৰা সেই ভূমিকা আবহ সংগীতে পালন কৰি আহিছে। সংগীতৰ লগত যিদৰে বাদ্যযন্ত্ৰ জড়িত, সেইদৰে সফল নাট্যাভিনয়ৰ কাৰণে বাদ্যযন্ত্ৰৰ প্ৰয়োজন অপৰিহাৰ্য। পৰিৱেশ সৃষ্টি হৈছে নাটকৰ

আতাইতকৈ প্ৰয়োজনীয় দিশ। এই পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সংগীত আৰু বাদ্যযন্ত্ৰই এক বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে।

যাত্ৰাভিনয়ৰ প্ৰথম অৱস্থাৰ পৰা ষষ্ঠ দশকলৈকে খোল, তাল, হাৰমনিয়াম, তবলা, বাঁহী, বেহেলা আদি বাদ্যৰ প্ৰচলন আছিল। আশীৰ দশকৰ শেষৰফালে যাত্ৰা জগতলৈ নতুন নতুন বাদ্যযন্ত্ৰৰ আগমন হ'ল। ইয়াৰ জৰিয়তে বহুতো শিক্ষিত অভিজ্ঞ বাদ্যশিল্পীৰ যাত্ৰাজগতত প্ৰবেশ ঘটিল। বৰ্তমান যাত্ৰাজগতত হাৰমনিয়াম, বাঁহী, ক্লেৰিওনেট, কৰ্ণেট, শঙ্খ-ঘন্টা, মাৰকোছ, জাজ, ছাইড্ৰাম, দাইনা-তবলা, ঢোলকী, খোল-তাল, মঞ্জৰী, থুৰী, পেদ, চেক্সোফোন, কঙ্গু, কেচিও আদি দেশী-বিদেশী বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়।

ঞ) বিবেক :

বিবেক যাত্ৰাভিনয়ৰ এটা অতি আকৰ্ষণীয় আৰু অৰ্থব্যঞ্জক চৰিত্ৰ। বিবেক শব্দটোৰ আভিধানিক অৰ্থ হ'ল ন্যায়-অন্যায়, ভাল-বেয়া বুজা শক্তি। ই এটা মানসিক ক্ৰিয়া মাত্ৰ, ইয়াৰ শাৰীৰিক স্থিতি নাই। কিন্তু বৃটিছৰ ভাৰত আগমনৰ পাছৰ পাশ্চাত্য প্ৰভাৱযুক্ত যাত্ৰাপাৰ্টিৰ নাটত ইয়াক এটি শাৰীৰিক চৰিত্ৰ হিচাপে উপস্থাপন কৰি ন্যায়ৰ পক্ষে জনসাধাৰণক সচেতন কৰি এক প্ৰজ্ঞাৰ সঞ্চাৰ কৰিব বিচৰা হয়।[১৫]

যাত্ৰানাট আৰম্ভ হোৱাৰ পৰা শেষলৈকে বিবেক নামৰ চৰিত্ৰটোৱে নাটখন দৰ্শকৰ আগত উপস্থাপন কৰাত সহজসাধ্য কৰি তোলে। এই চৰিত্ৰটোৱে পৰিস্কাৰ ধূতি-চোলা পিন্ধে আৰু গাত চেলেং চাদৰ লয় আৰু কেতিয়াবা মূৰত পাগুৰি মৰাও দেখা যায়। যুদ্ধ-বিগ্ৰহ লগাৰ সময়ত নাইবা কোনো সংঘাতপূৰ্ণ দৃশ্যৰ আগত ভৱিষ্যতত হ'ব পৰা বিপদৰ বিষয়ে আগজাননী দি সোঁৱৰণ কৰি দিয়া, দৰ্শকৰ সৈতে যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰি প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে দৰ্শকৰ আগত দাঙি ধৰাত বিবেক চৰিত্ৰৰ এক সুকীয়া বৈশিষ্ট্য আছে। এই বিবেক চৰিত্ৰটো মানুহৰ চিন্তাশক্তিৰ প্ৰতীক অথবা মানুহৰ চেতনা যোগাবলৈ সৃষ্টি কৰা চৰিত্ৰ বুলিও দুই এক সমালোচকে ভাবে।

বিবেক চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা অভিনেতাজন সুশ্ৰী হোৱাটো প্ৰয়োজনীয় লগতে তেওঁ হ'ব লাগে সুকণ্ঠী। বিবেক চৰিত্ৰটিয়ে যাত্ৰামঞ্চত কেৱল গানেই গায় তেনে নহয়, এই চৰিত্ৰটিয়ে প্ৰয়োজনবোধে সংলাপ নিক্ষেপ কৰি সহ-অভিনেতাৰ লগত যথাৰ্থ অভিনয়ো কৰে। বিবেকে নায়ক অথবা খলনায়কক শুদ্ধ পথৰ সন্ধান দিয়ে।

অসমৰ যাত্ৰাপাৰ্টিৰ এই বিবেক চৰিত্ৰটি ঢুলীয়াৰ ভাওৰীয়া আৰু অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ মাজতো এই ৰূপটো দেখা যায়। মহাভাৰতৰ ভীষ্ম, বিদুৰ আৰু ৰামায়ণৰ বিভীষণ চৰিত্ৰৰ পৰা বিবেক চৰিত্ৰৰ উদ্ভৱ হোৱাৰ সপক্ষেও এচাম পণ্ডিতৰ মত আছে।[১৬]

'পণমুক্তি' যাত্ৰা নাটত পৰিৱেশন কৰা বিবেকৰ গীত এটিৰ দুফাঁকিমান দাঙি ধৰা হ'ল—

তই কৰিলি কি?
তই কৰিলি কি?
হাতৰ কুঠাৰ তই ভৰিত মাৰিলি,
তই কৰিলি কি সৰ্বনাশী।
ভুলৰ কৰা শুধৰণি
তই.........................।[১৭]

আৰম্ভণি কালত যাত্ৰাপালাত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা এই বিবেক চৰিত্ৰটিয়ে এটা সময়ত যাত্ৰা নাটৰ পৰা বিদায় ল'লে। অসমৰ যাত্ৰা পালাত তিনিফাল খোলা মঞ্চৰ ব্যৱহাৰ হোৱাৰ পৰা বিবেক চৰিত্ৰৰ উপস্থিতি নাইকীয়া হ'ল বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।[১৮]

পৰিশেষত ক'ব পাৰি যে যাত্ৰাদলসমূহে অসমীয়া নাট্যজগতলৈ এক বিশেষ বৰঙণি যোগাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। এই দলবোৰৰ জৰিয়তে অভিনয়প্ৰেমী শিল্পীসকলে তেওঁলোকৰ অভিনয় দক্ষতা প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ এখন বহল ক্ষেত্ৰ পাইছে। যাত্ৰাভিনয় হ'ল ধনী-দুখীয়া, শিক্ষিত-অশিক্ষিত নিৰ্বিশেষে উপভোগ কৰিব পৰা এক হৃদয়স্পৰ্শী, জনপ্ৰিয়

সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান। লগতে যাত্ৰাদলসমূহে অসমীয়া নাট্যজগতলৈ এক বিশেষ বৰঙণি যোগাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। যাত্ৰানুষ্ঠানসমূহে যাত্ৰাৰ কলা-কুশলী তথা দৰ্শকসকলক মানসিক প্ৰশান্তি দিয়াৰ উপৰি সামাজিক বান্ধোন কটকটীয়া কৰে। ই হ'ল যাত্ৰাভিনয়ৰ অসমীয়া সমাজলৈ এক আপুৰুগীয়া অৱদান।••

অন্ত্যটীকা আৰু প্ৰসংগ সূত্ৰ :

১। তালুকদাৰ, ভূপেন : *অসমৰ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ নাটক : এটি সমীক্ষাত্মক অধ্যয়ন,* (গৱেষণা গ্ৰন্থ) পৃ.১৮
২। ভট্টাচাৰ্য, হৰিশ্চন্দ্ৰ : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি,* ১৯৮৮, পৃ.১০৭
৩। বন্দোপাধ্যায়, অসিত কুমাৰ : *বাংলা সাহিত্যেৰে ইতিবৃত্ত,* চতুৰ্থ খণ্ড, ১৩৯২ (বাং)স পৃ.৫৮৬
৪। শৰ্মা, ধীৰেণ : অসমত যাত্ৰাভিনয়ৰ স্বৰূপ; চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়া (সম্পা) *গৰীয়সী,* এপ্ৰিল সংখ্যা, ১৯৯৫
৫। শৰ্মা, ধীৰেণ : পৰম্পৰা আৰু পৰিবৰ্তনত দক্ষিণ কামৰূপৰ এশবছৰীয়া যাত্ৰাভিনয়, গজেন্দ্ৰ অধিকাৰী (সম্পা) *দক্ষিণ কোল,* ৰূপালী জয়ন্তী সংখ্যা, ২০০৫, পৃ.২৫৭-২৫৮
৬। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ : *মঞ্চলেখা,* ১৯৬৭, পৃ.১০৯
৭। সংবাদদাতা : সুৰেণ মহন্ত, প্ৰযোজক 'যুগশ্ৰী নাট্য পৰিষদ', বড়িহাট, (কামৰূপ) ১৭/১/২০১০ ইং।
৮। দাস, বাদল : *নাট্যকলা আৰু অভিনয় শিল্প,* পৃ.১০৭
৯। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ : প্ৰাগুক্ত, পৃ.১০৯
১০। সংবাদদাতা : কুমুদ ঠাকুৰীয়া, নাট্যকাৰ, পৰিচালক, যাত্ৰাভিনেতা, ছয়গাঁও, কামৰূপ (১৬/১/২০১২)
১১। কলিতা, ভবেন : *বিংশ শতিকাৰ অসমৰ যাত্ৰাদল,* ২০০৩, পৃ.৮
১২। ভট্টাচাৰ্য, হৰিশ্চন্দ্ৰ : প্ৰাগুক্ত, পৃ.৬৭
১৩। কলিতা, ভবেন : প্ৰাগুক্ত, পৃ.৯
১৪। ৰাজখোৱা, প্ৰফুল্ল কুমাৰ : চুকোৰা নাচ আৰু যাত্ৰা ভাওনা- এটি হেৰাই যোৱা স্মৃতি; *দৈনিক অসম,* ২০ ডিচেম্বৰ, ২০০৯ চন।
১৫। শৰ্মা, ধীৰেণ : *অসমৰ নাট্য সুবাস,* পৃ. ১৭
১৬। সদ্যোক্ত, পৃ.২০
১৭। সংবাদদাতা : প্ৰমোদ মজুমদাৰ, যাত্ৰাভিনেতা তথা যাত্ৰাদল সংগঠক, ৰামপুৰ, কামৰূপ (গ্ৰাম) ২০০৭ চন, বয়স ৮৫
১৮। সংবাদদাতা : কুমুদ ঠাকুৰীয়া, ছয়গাঁও, নাট্যকাৰ, অভিনেতা, কামৰূপ (গ্ৰাম্য) বয়স-৭৬, ২০১২ চন।