RNI Reference No. 1295786
Title Code. WBMUL00649

ISSN 00000000

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-Reviewed Journal

Vol. 1 : No. 1 : 2016

Published by

INDIAN NATIONAL FORUM OF ART AND CULTURE

Web: www.infac.co.in **email:** infac05@gmail.com

INSTRUCTIONS TO CONTRIBUTORS

1. Originality in writing is the *sine qua non* of any article intended to be published.
2. The article must be an unpublished one.
3. Essential requisites of an article: There must be (a) an Abstract in the beginning restricted preferably to 100 words indicating only of the scope and major findings of the article/paper; (b) sub-heading, where necessary; (c) endnotes indicating references with superscript number (e.g.,[1]) in the body of the article and the same number in the end note reference; (d) full form of abbreviation, when used; and (e) a short introduction of the author within 50 words.
4. Article submission formalities: (a) The article must be submitted with a (i) hard copy duly signed by the author together with a soft copy thereof; (ii) coloured passport size photograph of the author with full name in block letters at the back of the photograph; (iii) certificate in case of a research scholar from the research guide to the effect that the article is fit for publication. (b) The article must be restricted at the maximum length of 10 pages and composed: (i) when in English: on A-4 size paper using *Times New Roman* font maintaining 1.5 space in between lines; (ii) when in Bengali: on A-4 size paper using *Shonar Bangla* font maintaining space 1.5 in between lines; (iii) when in Hindi: on A-4 size paper using *Kokila* font maintaining space 1.5 in between lines.
5. Copyright: Copyright of each published article shall belong to Indian National Forum of Art and Culture.
6. Complimentary copy: The author will get a complimentary copy of the journal containing his/her article on publication thereof.
7. Return of Manuscript: No manuscript whether accepted for publication or not shall be returned to the author.
8. Caution: Submission of any article does not mean its automatic acceptance by the management for publication thereof in the journal. The publication of any article is subject to clearance of the Editorial Board and Peer Body.

WISDOM SPEAKS

© Indian National Forum of Art and Culture (INFAC)

All rights reserved by INFAC. No part of this publication may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from INFAC.

This publication is being brought out on the condition and understanding that the informations, comments, and views it contains are merely for reference and must not be taken as having the authority of or being binding in any way on the contributors of various articles/paper and publisher, who do not owe any responsibility whatsoever for any loss, damage, or distress to any person, whether or not a user or purchaser of this publication, on account of any action taken or not taken on the basis of this publication. Despite all the care taken, errors or omissions may have crept inadvertently into this publication. The publisher shall remain obliged if any such error or omission is brought to its notice. One must not circulate this publication in any other binding or cover. If circulated for reference or reading, this condition should be imposed on any acquirer.

Price per copy: ₹ 200 (Inland)

ISSN

RNI Reference No. 1295786

Title Code. WBMUL00649

Typeset by: Ahana Technology Services Pvt. Ltd., Kolkata.

Printed and published by Shyamal Baran Roy on behalf of Indian National Forum of Art and Culture (owner) and printed at Photo Process, 13-M/1B, Ariff Road, P.S. Ultadanga, Kolkata 700067 and published at P 222, Block 'A', Lake Town, P.O. and P.S. Lake Town, Kolkata 700089.
Editor: Dr. Nupur Ganguly

RNI ReferenceNo. 1295786
Title Code WBMUL00649

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-reviewed Journal
Vol. 1, No. 1, 2016, Kolkata

Peer Body

Prof. Dr. Subhankar Chakraborty
Former Vice-Chancellor, Rabindra Bharati University, Kolkata

Prof. Dr. Bashabi Fraser
Edinburgh Napier University, UK

Prof. Dr. Neil Fraser
Edinburgh Napier University, UK

Prof. Dr. Guy L. Beck
Tulane University, USA

Dr. Pradip Kumar Ghosh, D. Litt.
Musicologist

Prof. Dr. Sitansu Roy
Professor Emeritus, Visva-Bharati, West Bengal

Dr. Krishna Bihari Mishra, D. Litt.
Hindi Literateur

Sanjib Chattopadhyay
Bengali Literateur

Ajay Bhattacharya
Scholar and Philosopher

Jagannath Basu
Thespian and Ex-Director, Doordarshan Kendra, Kolkata

Prasanta Daw
Art Critic

Editorial Board

Editor

Dr. Nupur Ganguly
Vocal Music Department,
Rabindra Bharati University, Kolkata

Members

Prof. Dr. Sruti Bandopadhay
Dept. of Rabindrasangit, Dance and Drama,
Visva-Bharati, West Bengal

Prof. Dr. Sabyasachi Sarkhel
Dept. of Hindustani Classical Music,
Visva-Bharati, West Bengal

Prof. Dr. Subhasish Biswas
Dept. of History, Jadavpur University, Kolkata

Prof. Dr. Rajashree Shukla
Dept. of Hindi, Calcutta University

Dr. Tapu Biswas
Dept. of English, Visva-Bharati, West Bengal

Suktisubhra Pradhan
Ex-Associate Prof., Govt. College of Art and Craft, Kolkata

Convenor

Shyamal Baran Roy
Ex-Principal Correspondent, PTI
and Ex-President, Calcutta Press Club

From the Editor's Desk 3
Message 4
Role of INFAC from Assimilation to Flowering of Talent 5
M. K. Narayanan
Evolution of Indian Culture Through the Ages 7
P. N. Bhagawati
Unfolding Stages of Spiritual Values According to Geeta 15
Ajay Bhattacharya
Solidarity of Mankind: The Only Way to World Peace–Tagore's Message 20
Sitansu Ray
Genesis of Human Rights 24
Ramkishore Choudhury
Gender Justice, the Law and the Judiciary–Whither We Stand 28
Tapash Gan Choudhury
Regional Music Traditions of Bengal: A Brief Note 34
Pradip Kumar Ghosh
Influence of Vocal Music on Sitar 37
Sabyasachi Sarkhel
Ways of Achieving Perfection in Musicology 42
Nupur Ganguly
Evolution of the Changing Pattern of North Indian Rāgas: A Brief Study 45
Pulokes Bose
Away from the Limelight: Story of an Eremitic Musician 47
Abhirupa Misra
Manipuri Dance Tradition: The Uniting Force behind Religious Pluralism and Social Diversity 51
Sruti Bandopadhay
Centuries in Light and Shade 56
Prasanta Daw
A Tribute to Millet's Angelus 59
Subrata Ghosh
भारत की जातीय संस्कृति: सनातन मूल्य 63
कृष्णबिहारी मिश्र
वैश्वीकरण की सभ्यता और साहित्य 67
राजश्री शुक्ला उपाध्याय
हिन्दी नाटक—उद्‌भव एवं विकास 71
प्रताप जयसवाल
শৈশব-বাল্য শেক্সপিয়র এবং কালিদাস-এ 74
শুভঙ্কর চক্রবর্তী
বেতারের তারা 82
জগন্নাথ বসু
দিনলিপির রবীন্দ্রনাথ ও বিভূতিভূষণ 89
মিত্রা বন্দ্যোপাধ্যায়
অতুলপ্রসাদ সেনের আধ্যাত্মিক গান, তার চিত্রকল্প বিশ্লেষণ 92
সায়নী চ্যাটার্জী
বাউল সম্রাট শাহ্ আবদুল করিমের বিচ্ছেদ গান 97
মনিরা ইসলাম
কাজী নজরুল ইসলামের আধ্যাত্মিক মনন ও রাধাকৃষ্ণ প্রসঙ্গ 101
শ্যামলী ভট্টাচার্য

RNI Reference No. 1295786 **Title Code WBMUL00649**

FORM 1
FORM OF DECLARATION

(see rule 3)

I, Shyamal Baran Roy, declare that I am the ~~*Printer or * publisher or~~ *printer and publisher of the newspaper (Journal) entitled *Wisdom Speaks* ~~to be *printed at and *published or~~ to be *printed and published at P 222, Block A, Lake Town, Kolkata 700089 and that particulars in respect of the said newspaper (Journal) given hereunder are true to the best of my knowledge and belief.

1. Title of the newspaper	**Wisdom Speaks**
2. Language(s) in which it is (to be) published	**English, Bengali and Hindi (trilingual)**
3. Periodicity of its publication	
(a) Whether a daily, tri-weekly, bi-weekly, weekly fortnightly, or otherwise	**Annual**
(b) In the case of a daily, please state whether it: morning or evening newspaper?	**Not applicable**
(c) In the case of a newspaper other than a: daily, please state the days(s)/ date(s) on which it is (to be) published	**Once in a year every year preferably in the third week of November**
4. Retail selling price of the newspaper (Journal) per copy	**Rs 200 per copy**
(a) If the newspaper is for free distribution: please state that it is "for free distribution"	**Free for contributors and selected dignitaries and libraries**
(b) If it has only an annual subscription and no: retail price, please state the annual subscription	**Not applicable**
5. Publisher's name	**Shyamal Baran Roy**
● Nationality (a) Whether a citizen of India?	**Yes**
(b) If a foreigner, please state the country of: origin	**Not applicable**
Address (residence)	**BE 277, Sector 1, Salt Lake City, P.S. Bidhannagar North, Kolkata 700064**
6. Place of publication: (please give the complete postal address)	**P 222, Block A, Lake Town, P.O. and P.S. Lake Town, Kolkata 700089**
7. Printer's name	**Shyamal Baran Roy**
● Nationality	**Indian**
(a) Whether a citizen of India?	**Yes**
(b) If a foreigner, please state the country of origin	**Not applicable**
Address	**BE 277, Sector 1, Salt Lake City, P.S. Bidhannagar North, Kolkata 700064**
8. Name(s) of the printing press(es) where the: newspaper (Journal) is actually printed and the true and precise description of the premises on which the press(es) is/are installed	**Photo Process, 13-M/1B, Ariff Road, P.S. Ultadanga, Kolkata 700067**
9. Editor's name	**Dr. Nupur Ganguly**
● Nationality	**Indian**
(a) Whether a citizen of India?	**Yes**
(b) If a foreigner, please state the country of origin	**Not applicable**
Address	**19A, Bindhyabasinitala Road, Ariadaha, P.S. Belghoria, Kolkata 700057**
10. Owner's name(s)	**Indian National Forum of Art and Culture**
(a) Please state the particulars of individual(s) or: of the firm, Joint Stock Company, trust, co-operative society or association which owns the newspaper.	**Formed by a Deed of Trust dated the July 15, 2005 registered before the Additional Registrar of Assurances, Kolkata and recorded under Book No. IV, Vol. No. 69, Pages 355 to 398, Being No. 3857, for the Year 2005 And registered further as a public charitable trust Under Section 12 AA of the Income Tax Act, 1961. As on date, the Trust is composed of the following Trustees:**

Sl No.	Name and Address	Occupation	Designation	P.A. No.
1.	SHRI TAPASH GAN CHOUDHURY P 222, Block A, Lake Town, Kolkata 700089.	Advocate	Chairman, Board of Trustees (Founder Trustee)	ADPPG8710K
2.	SHRI RAM KISHORE CHOUDHURY 403 Surya Kiran, 4 Ashoka Road, Kolkata 700027.	Advocate	Member, Board of Trustees (w.e.f. 25/6/2007)	ACBPC0330Q
3.	SHRI NIRANJAN PRADHAN AE 406, Sector I, Salt Lake City, Kolkata 700064.	Sculptor	Member, Board of Trustees (w.e.f. 25/6/2007)	AFBPP0985R
4.	DR. SWAPAN KUMAR MUKHUTY 42, Anandapalit Road, Entally, Kolkata 700014.	I.R.S.(Retd.)	Member, Board of Trustees (w.e.f. 25/6/2007)	AENPM2650P
5.	SHRI BRAHMATOSH CHATTERJEE 5/1 A, Shyampukur Street, Kolkata 700004.	Vocal Singer	Member, Board of Trustees (Founder Trustee)	ACMPC9231H
6.	SHRI SUDHIR CHANDRA DUTTA 367 Jawpur Road, Kolkata 700074.	Bank Executive	Member, Board of Trustees (Founder Trustee)	ACPPD5001M
7.	SHRI SUBHASISH GHOSH P 222/1, Block A, Lake Town, Kolkata 700089.	Advocate	Convenor, Board of Trustees (w.e.f. 16/7/2005)	AFLPG8727L

(b) Please state whether the owner owns any other: newspaper, and, if so, its name, periodicity, language and place of publication.	**No**
11. Please state whether the declaration is in respect of:	
(a) a new newspaper, or	
(b) an existing newspaper,	
(c) in case the declaration falls under item	**A New Journal**
Date:	**20/07/2016**
The reason for filing the fresh declaration	**Not applicable it being the first declaration.**

Signature:

Name (in Block letters): SHYAMAL BARAN ROY

Designation: Printer and Publisher

Authenticated on this day 20th of month July year 2016 under my seal and signature.

20/7/16

Soumen Pal

Sub-Divisional Office
Bidhannagar

(Signature and seal of the Magistrate authenticating the declaration)

From the Editor's Desk

"The urge is at the root of all creations," said Rabindranath Tagore in *Siksha*. With the urge comes the idea and when the idea appears in the horizon, it seeks a way for expression and success. But how to make an idea successful? Here comes in mind the advice of Swami Vivekananda: "Take up one idea. Make that one idea your life—think of it, dream of it, and live on that idea. Let the brain, muscles, nerves, every part of your body, be full of that idea, and just leave every other idea alone. This is the way to success…."

These utterances are very closely and significantly justified to the advent of *Wisdom Speaks*. The need for a trend-setting tri-lingual multi-discipline peer-reviewed journal covering the fields of Architecture, History (inclusive of Social Science), Literature, Performing Arts, Philosophy, and Visual Arts was long felt by the management of the Indian National Forum of Art and Culture (INFAC). The dream and the urge both have come true with the maiden publication of the journal.

The core and essence of the journal is to publish research based articles in its operative fields to make it beneficial and useful to its readers. Tagore said in *Chitrangada*: "Establish your identity by working hard on a hard job." To continue a journal covering such a wide field as *Wisdom Speaks* intends to do is indeed a hard job; and establishing a distinct identity maintaining its quality is harder still. But Tagore has shown us the path to achieve it and we promise to establish our identity through hard work. The spirit of dedication of all those involved in the publication is our strength and that will keep alive the journal and make it strong and healthy.

The journal has been christened by one of our peers, the eminent scholar and philosopher Shri Ajay Bhattacharya. It has been so christened that the wisdom of scholars as concentrated in their thinking may find expression in this journal. It is hoped that the multi-dimensional journal of this stature will attract the attention of the academia and readers from various walks of life. At the end, may I be permitted to conclude with the Tagore's utterances: "Let my name be known far and wide as one of your own."

Nupur Ganguly

भारतीय सांस्कृतिक सम्बंध परिषद् | INDIAN COUNCIL FOR CULTURAL RELATIONS

(विदेश मंत्रालय, भारत सरकार)
(MINISTRY OF EXTERNAL AFFAIRS, GOVERNMENT OF INDIA)

Date : 20th May, 2016

Message

I am happy to know that that a non-government organisation (NGO) of the stature and strength of Indian National Forum of Art and Culture (INFAC) is publishing a peer-reviewed tri-lingual research oriented journal christened "Wisdom Speaks". The weight of the journal can very well be felt from the careful selection of its name; the members of its Peer Body and Editorial Board.

For the last several years, the activities of INFAC in promoting and invigorating art and culture in the country are under the close lens of ICCR, Kolkata. Its various activities have highly been appreciated from time to time by bodies of national importance like Lalit Kala Akademy and distinguished persons from various walks of life of the country. There is hardly any doubt that publication of "Wisdom Speaks" will be an added feather to its highly decorated cap.

I hope that the journal will be of real use and benefit not only to the members of the academic world but to its other readers as well.

(Goutam De)
Regional Director

9A HO CHI MINH SARANI, KOLKATA - 700 071, PHONES: 2282 2895, 3431, 0314, Fax: 033 2287 0028/4890
E-mail: iccrcal@gmail.com, rokolkata.iccr@nic.in, Website: www.iccr.gov.in

Role of INFAC from Assimilation to Flowering of Talent*

M. K. Narayanan

Civilizations are remembered long after they have ceased to exist not so much for their past glories as by their contributions to culture and art. Few may remember how powerful Greece or Rome were in their day, but several centuries later and long after the glories of these nations have been forgotten their civilizational impact continues to be felt through the art and culture these civilizations nursed and nurtured. Whether it is the Gothic art of Greece that adorns various heritage centres of India or Florentine, Islamic, Neo-Gothic, Renaissance art of related civilizations, the 21st Century connoisseur remains enthralled by their marvelous capabilities of durability, utility and beauty. Few may remember that Greece was the cradle of Democracy or that Rome is responsible for many of the advancements in varied fields, including Science, but their art and culture remain vivid reminders of the greatness of their civilizations. In our own case, whether it is the culture of the Harappan period or that of the Vijaynagar Empire, or the Ashokan era, their lasting legacies are that of art and culture.

What I am trying to convey is that a nation and an era that does not place enough emphasis on culture and art and does not take steps to create successive generations of artists some of whom may excel, but all of whom would make some contribution or other to the making of the nation is bound to be forgotten with the passage of time, and might well end up in the detritus of history. Our country with 5000 years of unbroken history, and remarkable legacy in various fields, cannot afford to falter on this score. Yet, it is also true that there have been periods in modern Indian history when culture and art have been allowed to languish. There have also been periods where little encouragement has been available, or provided, to young and aspiring artists.

Fortunately we see this changing. Apart from national academies, like the Lalit Kala Akademy and the Sangeet Natak Akademy, we have several more academies and societies that are actively involved in trying to spot new talent, are willing to take them under their care, help nurture their talent, and thereafter project them on to the national and international plane. Having said that, what is often lost sight of is that one has to actually go out and search for talent which is often hidden or obscured from public gaze. One of the best known examples of this is that of the legendary Maqbool Fida Hussain who came from a small town, Pandharpur in Maharashtra, and went to Bombay to earn his livelihood. He would normally have lived a life of obscurity had not someone spotted his genius. The rest is history. M. F. Hussain is today not merely one of the world's greatest painters, but he was the living embodiment of how talent, if spotted and nurtured, can flower into genius.

Our problem, hence, is that some of the most talented of people are not sufficiently

*Excerpts of the speech delivered by H.E. Shri M.K. Narayanan as Governor of West Bengal at a programme of INFAC on 18th June, 2011.

visible. They are not to be found solely in the cities and towns, but most often in the remotest of villages. They are not to be found in schools and institutions of formal learning, but often in slums and away from normal gaze. How do we encourage these persons to come forward and exhibit their talent. They suffer from many privations. First and foremost, many of them come from extremely poor homes and art is often seen as a 'waste of time.' Even if they are allowed to 'waste time,' they seldom have an opportunity to exhibit their talent. Further, even if they can sometimes display what talent they have, there is not enough encouragement. It is in these areas that all of us must put our shoulders to the wheel and from our 1.02 billion people of whom 10–15 percent are in the age bracket of 6–16, we must find more Hussains, more Picassos, more Subbulakshmis, more Lata Mangeshkars and so on.

It is for this reason that while praising organizations like INFAC, I am not merely mouthing platitudes. Organisations like INFAC play a very crucial role in making people realize that there is more to life than merely accumulating information through formal education. Here, I would like to quote the great Swami Vivekandanda who said: "Education is not the amount of information that we put into your brain and runs riot there undigested all your life. We must have life building, man-making, character-making assimilation of ideas."[1] From assimilation to flowering of talent is a crucial step and it is in this endeavour that organisations like INFAC play a key role.

Endnotes

1. *The Future of India*, selections from *The Complete Works of Swami Vivekananda*, Advaita Ashrama, Kolkata, 1998, vol. 3., pp.277–290.

Evolution of Indian Culture Through the Ages

P. N. Bhagawati

It is an amazing fact of history that though many other civilizations and cultures such as Greco-Roman, Egyptian and Babylonian, which flourished in the past, are no more and they live only in the pages of history or the archives of the museums, Indian culture is still a living culture—a vital force in the life of nearly 1/7th of the human race. It is nearly 5000 years old and yet it is vibrant and full of life. It has survived the ravages of time and still it shines with resplendent lustre which seems to emanate from something deep within. What is the reason for this uninterrupted perennial flow of Indian culture down the ages? Why does it still survive when other cultures have perished long ago? What are the distinctive characteristics it possesses? What is its core and essence? These are the questions which are answered in this article.

Swami Ranganathananda in his book *Eternal Values for a Changing Society* said: *Indian culture in its long career has experimented with life in its diverse aspects and levels. It has not neglected any of the values of life, but it has concentrated more on some than on others. Politics, economics, art, science, religion and philosophy—all these have been enriched by its contributions, but its greatest and most unique contribution is in the field of religion and philosophy.*[1]

Beginning of Indian culture—unknown

We have no means of knowledge as to where and at what date we can find the beginning of Indian culture. It is shrouded in the antiquity of the past, but there is no doubt that when this culture made its debut on the stage of human history, it disclosed a state of social evolution long past the primitive stage and poised for a mighty advance on the plane of mind and thought.

***Ṛg-Veda*—the first written record of Indian people and mankind**

The first record of the Indian people *Ṛg-Veda* which is also the first written record of mankind is an amazingly interesting document. Max Muller,[2] the great German Indologist, said of the *Ṛg-Veda*: *The Veda has a two-fold interest: it belongs to the history of world and to the history of India. As long as man continues to take an interest in the history of his race, and as long as we collect in libraries and museums the relics of former ages, the first place in that long row of books which contain the records of the Aryan branch of mankind, will belong for ever to the Ṛg-Veda.*

It is indeed difficult to fix the age of *Ṛg-Veda* but there is no doubt that it is over 5000 years old. It has come down to us through an elaborate oral traditions consciously designed to prevent any distortion. It has been said of the *Ṛg-Veda* by Jean Le Mee[3] in eloquent words glowing with admiration: *Precious or durable materials—gold, silver, bronze, marble, onyx or granite—have been used by most ancient peoples in an attempt to immortalize their achievements. Not so, however, with the ancient Aryans. They turned to what may seem the most volatile and insubstantial material of all—the spoken word—and out of this bubble of air fashioned a monument which more than thirty, perhaps forty centuries later stands untouched by time or the elements. For the pyramids have been eroded by the desert wind, the*

marble broken by earthquakes, and the gold stolen by robbers, while the Veda remains recited daily by an unbroken chain of generations, travelling like a great wave through the living substance of mind.

The Vedic seers viewed the world of perception and the world of thought as a continuum and prayed for the composite benediction of hearing noble thoughts and seeing noble deeds. They also expressed the philosophy of freedom and fearlessness in the climactic invocation.

Picture of people given by hymns of *Ṛg-Veda*

The *Ṛg-Veda* in its various hymns spread over 10 *Mandals* gives us the picture of a people who had already settled down to a life of stability and security and who were imbued with love of life, capacity for work and gift for poetry and literature. The vastness of the country, the fertility of its soil, copious rainfall, mighty rivers, rolling pasture lands and sparseness of the population gave them economic abundance and they had leisure to turn their mental energies in other pursuits. They saw the rapturous and indescribable beauty of nature around them and they burst forth into irresistible poetry adoring the rivers and the trees, the mountains and the clouds, the sun and the moon, the rain and the wind, the fields and the forests and the entire world of creation as the manifestation of the Divine. These hymns in adoration of the manifest beauty of the unmanifest constitute the *mantra* portion of the Vedas. This stage in the evolution of Indian culture was followed by ritualism or what may be called *karmmimansa*, and that led to the creation of literature which constitutes the *Brahmana* portion of the Vedas. The *Brahmanas* give a clear picture of the high moral and intellectual level of the ancient Vedic ṛṣis. But these early Indian seers were not satisfied with rituals and ritualistic worship. Their dynamic and restless minds began to experience deep stirrings and questionings. They started inquiring into the nature of the universe and the meaning of human existence. They forged ahead to wider horizons of tough and deeper levels of experience.

Indian history's entry into creative periods through Upaniṣads

Indian history entered its most creative period through Upaniṣads, which, so far as the subsequent history of India is concerned, was also the most decisive and pervasive. In the Upaniṣads, the mental life of man reached the highest summit of the most subtle philosophical speculation. It turned inward to the inner field of human experience as revealed in his consciousness. The Upaniṣads disclose the rational bent and speculative daring of these early Indian thinkers. These intrepid thinkers were unhampered by the tyranny of religious dogmas or political authority. They sought Truth with a single minded devotion and having discovered it, they burst forth into a glorious song in the Upaniṣads. They declared the essential unity of all animate and inanimate objects and asserted that Brahmā, the ultimate reality is the cause as well as substance of all that we see around us, *chetana* or *achetana*. They found that spirituality is not a matter of discussion or disquisition, but a matter of experience of the Divine in the human, of the spiritual in the physical and of the *atman* in the mind-body complex. The Upaniṣads thus gave a permanent orientation to Indian culture and invested it with the characteristic feature of spirituality. It is this spirituality which is the hall mark and life force of Indian culture and which has sustained it for over 5000 years.

Revelation of the essence of culture

Swami Ranganathananda said: *The essence of a culture is revealed in the type of man in whom that culture finds its own highest excellence manifested. A culture is worldly, if worldly success is what its most admired hero represents. If there is any truth in calling Indian culture spiritual, it derives from the fact that (throughout the ages) the most admired hero of the Indian people has been, and is, the man of God.*[4]

The ideal man of India is not the magnanimous man of Greece or the valiant knight of medieval Europe or the industrial tycoon of the western world, but the free man of spirit who has renounced all worldly desires and attach-

ments and realised the true self. It is India's pride that she has clung fast to this ideal all these thousands of years and produced in every generation and in every part of this vast ancient land from the time of the ṛṣis of the Upaniṣads to Vyas and Valmiki, Buddha and Mahavir, Shankaracharya and Vallabhācarya, Chaitanya and Surdas, Nanak and Kabir and Ramakrishna and Vivekananda and Mahatma Gandhi, men who have successfully achieved and realised this ideal.

Influence of spirituality in life of people

Time and again, it is this spirituality which has regenerated and revitalised our people. When the grand old tree of our culture appeared to be drying up, denuded of leaves and flowers, almost dying, the sap of spirituality running within its core has again infused life in it and made it bloom. There came a period of degeneration and decadence in Indian history after the dazzling Upaniṣadic era and it appeared that Indian culture was almost coming to an end. It was at such a critical period in our cultural history that a great spiritual giant was born, namely, Maharishi Veda-Vyas.

Emergence of Veda-Vyas at a critical period of Indian cultural history

Veda-Vyas was the son of a Brahmin called Parāsaraa, born of a fisherwoman named Satyawati. He brought about a renaissance in Indian culture. He collected the entire Vedic learning and for the first time re-arranged and re-organized it in the form of four Vedas, namely, the *Ṛg-Veda*, Yajur Veda, Sam Veda and Atharva Veda. He also wrote the great epic Mahabharata which contains the Gītā sung by Lord Krishna to Arjuna on the battlefield of Kurukshetra and gave to the world 18 *Puranas*. There has never been a more prolific writer in world history nor a poet of such literary excellence possessing such mastery over all departments of life. That is why Veda-Vyas represents the immortal spirit of India looking from the snow clad peaks to the dawn of a distant future.

Advent of Jainism and Buddhism in reviving Indian culture

But again the cycle went on turning and largely due to rigid emphasis on rites and ceremonies resulting in Brahmanical tyranny and consequent deterioration and degeneration in basic values and disregard of the fundamental truth, Indian culture reached its Nadir and appeared to be vanishing out of existence. That was, however, not to be the end of this great ancient culture, as two spiritual giants were born who founded two great non-vedic religions, Jainism and Buddhism and, through these two religions, they again revived and rehabilitated Indian culture.

It is interesting to note that in the earliest Brahmanical literature, there are found traces of the existence of a religious order which ranged itself strongly against the authority of Vedas and the institution of animal sacrifices. According to the Jain tradition, at the time of the Mahabharat war, this order was led by Neminath who is said to have belonged to the same Yadav family as Krishna and who is recognised as the 22nd Tirthankar. This Order gathered particular strength during the 8th century BC under Paraswanath, the 23rd Tirtankar who was born at Varanasi. This Order has been described as the Sraman Sangha, as distinct from the Vedic Order, and later, it became divided into the Jain and the Buddhist Orders under Mahavir and Buddha respectively.

Mahavir's release of new moral philosophy

Mahavir, according to the Jain tradition, was born in 599 BC and he was the 24th and last of the Tirthankars. He became an ascetic at the age of 30 and practised hard penance and meditation for 12 years and at last he attained enlightenment. The basic creed propounded by him consisted of 5 vows and 22 endurances and his chief contribution was the popularisation of the principle of *Ahimsa* on the basis of which he elaborated an ethical code for house-holders as well as for monks and, as its background, he put forward the philosophy of the 7 *Tattvas*. It is of importance to note that Jainism does not

believe in the existence of any supreme God as the creator of the world. According to Jain philosophy, man creates his own destiny by his own efforts or actions. Every human soul, in essence, is possessed of omniscience and omnipotence but such powers are restricted by the accumulated covering on it on account of its inherited *karmas*, and when a man becomes absolutely free from all passions, he is called a *jina* and he shines in his full force of omniscience and omnipotence. Mahavir, thus, released a new wave–a new moral philosophy; and the followers of his religion made a very significant contribution in the linguistic development of the country and also played their due part in the development of arts. Amongst the finest master pieces of Jain art are the huge statutes of Bahubali known as Gomateswar in Sharavan Bele Gola and Karkala in Mysore State, Hathigumpha cave temples carved in rocks in Orissa, the bewilderingly large number of temples and other architectural monuments on the Parash Nath Hills and in Pawapuri and Rajgir in Bihar and on the Girnar and at Palitana in Gujarat and the exquisitely carved marble temples at Mount Abu and Ranakpur which carry *to its highest perfection the Indian genius for the invention of graceful portions and their application to the decoration of masonry.*

Buddha's addition of a new dimension to Indian culture

Gautam Buddha also flourished round about the same time as Mahavir and he became the founder of Buddhist religion. He was born in Lumbini and he brought back life to Indian culture and added a new dimension to it. It is indeed a remarkable fact of history and it shows the great catholicity of Indian culture that though Buddha preached a philosophy which to some extent was different from the Vedanta or the Upaniṣads and which may be regarded as *Avaidika* because it does not recognise the Vedas as the supreme authority, even so, Indian culture recognised it as a great system of philosophy to be critically studied and examined and accepted Buddha as an *Avtara* of God.

Buddhism spread from one corner of India to another and it also overflowed to China, Japan and South-East Asia. The Buddhist monks became the cultural ambassadors of India and transplanted Buddhism into the soil of foreign countries. But, in course of time, Buddhism also began to degenerate into sects and sub-sects indulging in fruitless dialectics and became oblivious of the basic truth preached by the great Buddha. The ethical and moral values also appeared to have been erased from the minds and hearts of men.

Appearance of Saṅkarācarya in darkness of spiritual firmament of India

When there seemed to be darkness all around, there appeared on the spiritual firmament of India a young Namoodri boy born in a far off corner of India, the southern most tip of Kerala. He was the great Saṅkarācarya, the most outstanding genius the world has ever produced. Legend says that a life of only 16 years was vouchsafed to him, but Maharishi Vyas gave him a further lease of 16 years, because there was a Divine mission he had to fulfil. He wrote the famous *Sankarabhasya* and propounded his theory of *Advait Vedanta*. He expounded his system of *Advaitavada* with untiring zeal and moved from one corner of India to the other propagating it. He established four peethas in four comers of India, one in Badrinath, second in Dwarka, third in Jagannathpuri and the fourth in Sringeri. He defeated many eminent contemporary philosophers in philosophical discussions; wrote commentaries on the principal Upaniṣads, the Brahmasutra; and the Bhagavad Gītā; wrote two classical books *Atmobodha* and *Vivekchudamani* meant for the students to study Vedanta.

Ramanujācarya's contribution in propounding the doctrine of Visisthadwait

Then came another great philosopher called Ramanujācarya who became the chief propounder of the doctrine of *Visisthadwait*, that is, qualified monism or non-dualism. He criticized Sankara's monism or absolutism and established ontological relativity of God, the in-

dividual souls and the world and regarded the souls and the world as attributes of God.

Contribution of Madhwācarya in promoting Indian culture

The next great philosopher of the 12th/13th century was Madhwācarya who wrote a commentary on the Brahmsutras as also commentaries on the Upaniṣads and the Bhagwad Gītta on the lines of his interpretation, of Vedanta. He recognized the five distinctions of God and the individual soul, God and matter, the individual soul and matter, one individual soul and another and one material thing and another to be eternal. This is the central theme of Madhwācarya philosophy.

Contribution of Vallabhācarya in propounding Shuddhadwait system of philosophy

Then came Vallabhācarya who flourished in the 15th/16th Century. He was the founder of *Shuddhadwait* system of philosophy. In Gujarat, there are a large number of followers of Vallabhācarya who strongly emphasized *pushti*, that is, Divine Grace, as the most powerful and unfailing means of enjoying the highest bliss. The *sampradaya* founded by him is, therefore, called *pushti marg*, that is, the path of Divine Grace. Vallabhācarya accepted four basic works as authority, namely, the Vedas, the Bhagwat Gītā, the Brahmasutras and the Bhāgavata.

Bhāgavata which is the record of the experiences of Vyas in meditation and which is, therefore, known as the *Samadhi Bhasha*, enjoys the most important position in the Shuddhadwat system of Vallabhācarya. He wrote a large number of works but, unfortunately, all his works are not available in complete form. His commentary on the Brahmasutras called *Anu Bhashya* is available only upto 111.2.33, the remaining portion being supplied by second son Viththalesha. Vallabhācarya seems to have first written a comprehensive commentary on the Brahmasutras which may be described as *Brihad Bhashya* and then made a summary of this in the form of what is known as *Anu Bhashya*. Unfortunately, *Bridhad Bhasya* is not available and what we have is only a portion of *Anu Bhashya*. The *sampradaya* started by Vallabhācarya has wielded great influence in Gujarat and it has given primacy to *Bhakti* as the path of God realization.

Advent of Chaitanya in reviving Indian culture

About the same time as Vallabhācarya, flourished in the eastern part of India the great Chaitanya who preached total *bhakti* and devotion of Lord and submerged Bengal and Orissa in a tidal wave of divine love. He was born in the 15th century in a place called Navadwip which is now known as Nadia in Bengal. He studied in Navadwip and became a great scholar in various branches of knowledge. He was married first to Laxmi Priya and then to a lady by the name of Vishnu Priya. He was a great scholar and set up a school for teaching *nyaya* and other systems of philosophy to the students who came there to learn. However, a transformation came over him when he went to a temple and saw the footprints of the Lord in the temple. He stood transfixed with tears rolling down his cheeks and, from that moment onward, he underwent complete transformation; and intense love for Krishna filled his whole being. He gave up teaching and started singing the glory of the Lord with over powering love and complete surrender to Krishna. He spent the last 12 years of his life in the temple of Gambhure opposite Shri Jagannath temple in Puri; and, on one day, it is recorded in history that he went in the inner *sanctum* of the temple where there was the idol of Shri Jagannath, uttered his last prayers to the Lord and there after physically merged in the Divine. There was only one witness of the incident and that was the pujari of the temple. This incident is vividly described by Prabhudutte Brahmcharry of Gorakhpur press in his book entitled *Chaitanya Charitavali*. Chaitanya made a tremendous impact on the people and left behind him a deep and intense cult of *bhakti* which is still dominating the lives of the people not only in Bengal and Orissa but also in other parts of the country. Chaitanya left behind him eight verses which are overflowing

with Divine love. He sang the most beautiful *stratas* that have ever come from the pen of any human being.

Ramakrishna's emergence in promoting Indian culture

But this spiritual tide also appeared to subside and India once again fell in a deep spiritual stupor. The 17th and 18th centuries saw Indian culture at its lowest ebb. But there was something in Indian culture which could not die. There was a flame which could not perish. India was destined to shed light spiritually on the rest of the world and hence a great spiritual giant was born in a small village in Bengal in the first half of the 19th century. Gadadhar was his name, but he came to be known to the world as the great Ramakrishna Paramhansa. He was an unlettered man and yet he drew towards him the greatest intellectuals of his time. There was in him an ocean of spirituality which he poured out on all those who came to bathe in it. Look at the words of wisdom which he spoke, words which are faithfully recorded in the *Gospel of Sri Ramakishna* by Mahendranath Gupta.[5] The Gospel is the clearest possible proof that real knowledge comes from within and there is no greater knowledge than that which comes from living constantly with the Divine. One can find in his eyes immeasurable and unfathomable depths with a vast limitless ocean of spirituality lying hidden behind them. And what a wonderful phenomenon he was: the like of him has not been seen for centuries. He demonstrated in his life that all religions lead but to one goal, namely, Divinity. His parables are full of wisdom. The parable which immediately comes to mind is the one told by him to his disciples many a time. There was a doll of salt which decided to measure the depth of the ocean. It plunged into the ocean and went down and got dissolved in the water never to come back again to tell the world what it saw. So it is with the individual soul: once it realises the divine and merges in it, it is not possible for it to describe the divinity in words, for words can describe only objects of sense-experience and that is why the *Taittiriya Upaniṣads* describes Brahmā as that from which speech returns without reaching it, together with the mind.

Ramakrishna used to say soul has no sex, male or female. It is only in the body that sex exists and the man who desires to reach the spirit must wipe out sex distinction from his mind. He said: *Every woman represents the mother: how can I think of a woman in mere sex relation.* He brought himself to a stage where he would see none but mother in every woman. When taken to the house of prostitutes, he fell at their feet, bathed in tears, saying, *Mother, in one form thou art in the street and in another form, thou art the universe. 1 bow to thee, mother. I bow to thee.* From him all carnality had vanished and every woman's face was transformed for him and he saw in their faces the Divine mother. His message was to shun *Kamini Kanchana*. Of course, he did not mean thereby that you should not look at a woman or touch money. What he meant was that we should purge ourselves of lust and greed if we want to realise the Divine. Narendra came to him doubting and skeptical but the touch of the master transformed him into a Vivekananda. After the death of Ramakrishna, Vivekananda organized his band of disciples into a religious order and carried on the great task of reviving and reintegrating Indian culture.

Mahatma Gandhi's appearance epitomising the essence of Indian culture

And then appeared in the early 20th century a frail little man who was one day to shake to foundations of the British Empire. Mahatma Gandhi made his appearance on the Indian scene in the second decade of the 20th century. There was stored in him the accumulated spiritual energy of the entire race and he fashioned a new weapon, a spiritual instrument, to win freedom for the country. There was something hypnotic about this small little man which attracted the finest intellect in the country. He gathered around him a galaxy of giants who sat at his feet ready to carry out his slightest command. He was a giant amongst men and his spiritual dimension was so great that people

called him Mahatma. No one felt more deeply than he the mute and dumb agony of the people of his country. So identified was he with the misery and suffering of his people that he espoused for himself a life of renunciation and austerity. He practised truth and non-violence in life and he boldly asserted that truth is God. He epitomised the essence of Indian culture and it is because of the deep spirituality abiding within him that when he died by the bullet of an assassin, the entire nation mourned and wept for him as for one loved and lost. The greatest tribute was paid to him by Einstein who said: *500 years hence the world will scarcely believe that such man as this walked on the face of this earth.*

The heritage continues

It is a matter of pride for India that this succession of spiritual giant continues and there is not even a single period of time when India has not produced spiritual giants who have carried forward this great heritage of India.

Impact of Indian culture on countries outside

No account of Indian culture can be complete without referring to its impact on the outside world. It is an acknowledged fact that India's contribution to world thought and culture has no parallel in history. It is much larger and more deep and intense than that of Greece or Rome. We find references to Indian thought in Greek philosophical discursions. Prof. Urwick of England in his remarkable book *Message of Plato*[6] traces the major ideas of Plato to the Upaniṣads. There are various other references to Indian philosophical thought in the writings of the Greek philosophers. Reference of one famous episode of Alexander the Great which has been recorded by more than one Greek historian will suffice. Alexander came to the western region of India in the 4th century BC conquering all the countries on his way. But he had a secret desire to come in touch with the philosophy and spiritual thoughts of India. Greek historians have preserved the episode of his meeting with an Indian sage in Punjab. It is narrated in the classical accounts that the Emperor went to meet him and, impressed by his talk, the Emperor invited him to accompany him to Messopotamia which was then part of Greece. The sage declined the invitation. The Emperor persuaded and pressed him but he still did not accept. Then asserting his position as the Emperor, Alexander drew his sword and threatened to kill him if he did not obey his behest. On this, the sage burst into a laughter. When the Emperor asked the reason for his laughter and whether he was not afraid of the sword, the sage replied that this was the most foolish thing that he had ever said in his life. The Emperor of the material world could never kill him since he was not the body but the spirit, eternal and very free, which no fire could burn, no water could wet and no weapon could pierce. And for once, in his all conquering career, the Emperor came across a person who did not fear him. The whole world feared him, the whole world bent down before him, but here was this one man in India who stood calm, and fearless of all material power represented by the Emperor. This episode made a deep impact on the Greek mind and the typically philosophical doctrine and attitude represented by it considerably influenced its thinking.

The influence of Indian culture spread far and wide to different parts of Asia such as Thailand, Indonesia and other countries. There is no space to deal with the vast influence which the spiritual and cultural thought of India wielded over different parts of the world. Suffice it to say that it is a most precious heritage of mankind which we must try to preserve and cherish.

Indian culture gaining straength from spiritual tradition

This is the account of Indian culture through the ages. It has survived the ravages of time because of its spiritual strength involving spirit of dedication to service and sacrifice–*Tyaga* and *Seva*. The great tradition of service and sacrifice continue to animate and inspire Indian culture and it derives its strength from the great spiritual tradition which has inspired the

lives of Indians throughout these five thousand years.

Endnotes

1. Swami Ranganathananda, *Eternal Values for a Changing Society*, Vol. 1, p.4, Advaita Ashrama, Calcutta, 1958.
2. Friedrich Max Müller (6 December 1823—28 October 1900) was a German-born philologist and Orientalist, who lived and studied in Britain for most of his life. He was one of the founders of the western academic field of Indian studies and the discipline of comparative religion. Müller wrote both scholarly and popular works on the subject of Indology.
3. Jean studied Sanskrit at Columbia University and was a Visiting Senior Fellow (1978–79) at the South-East Asia Regional Studies Center of the University of Pennsylvania; a Fellow (1983–84) of the American Institute of Indian Studies in the Sanskrit Department of the University of Delhi. Jean's interest in Sanskrit resulted in his translation into English of twelve Hymns from the *Ṛg-Veda*, a volume first published by Alfred A. Knopf in 1975 that included original photographs by Ingbert Grüttner. In 2005 this book was transformed into a quadrilingual edition with a French translation by Jean himself, a German translation by Volker Stutzer, and a Spanish translation by Gerardo del Cerro.
4. Swami Ranganathananda, *Eternal Values for a Changing Society*, Vol. 1, p.17, Advaita Ashrama, Calcutta, 1958.
5. Swami Nikhilananda (Preface), *The Gospel of Sri Ramakrishna*, Vol 1:
   The Gospel of Sri Ramakrishna is the English translation by Swami Nikhilananda of the *Sri Sri Ramakrishna Kathamrita*, the conversations of Sri Ramakrishna with his disciples, devotees, and visitors, recorded by Mahendra Gupta, who wrote the book in Bengali under the pseudonym of "M".
6. E. I. Urwick, *The Message of Plato: A Re-Interpretation of the Republic*, Methuen, London, 1920.

P. N. Bhagawati is the former Chief Justice of India; the former Chairman of the UN Human Rights Commission; and the Chief Patron of Indian National Forum of Art and Culture.

Unfolding Stages of Spiritual Values According to Geeta

Ajay Bhattacharya

In Geeta, regarded as the unique source of value-oriented dynamism, there are enumerated ten stages that Lord Krishna takes Arjuna through, which are akin to what an individual may pass through on the path of emancipation. Here, Arjuna is the symbol of a socially successful as well as egoistically confident person, who had been pushed to face a critically disturbing situation, whereas Shree Krishna as the symbol of Supreme wisdom personified speaks at the time of the most urgent need of help for a perplexed sincere being. The author discusses in a thematic pattern the ten stages that Lord Krishna took Arjuna through.

Geeta—a documentary manual *cum* source book of value-oriented dynamism

The *Bhagavad Geeta* though celebrated as a religious scripture, actually belongs not merely to one particular community or country, but to all humanity as a documentary manual cum source-book of (holistically) Value-oriented Dynamism. Owing to its non-sectarian attitude, it has touched the hearts of millions and attracted the attention of sincere truth-seekers throughout the world.

Albeit, it needs no introduction, but for the sake of a thematic short discussion, a brief prologue may be placed. In spite of being a small part of the great Indian epic *Mahabharata* this text in the form of a dialogue, owing to the gravity, depth and magnitude of its contents, is adored as a scripture of the super-status of the Upanishad, the fountainhead of Wisdom Supreme.

Background of Mahabharata war

The epic *Mahabharata* mainly consists of the story of the two royal clans, named, Kaurava and Pandava. Though they were kinsmen, owing to the superiority complex embedded in the minds of the cunning Kaurava princes, they would try to harass and quarrel with the Pandavas very often. Consequently a devastating war broke out, which resulted from a dispute between them over the succession of the kingdom of Hastinapur, their homeland.

Setting of the discourse of Geeta

The setting of the discourse of Geeta was Kurukshetra, where the armies of the two quarrelling sides were ready for the battle. Before it ensued, Arjuna, the distinguished Pandava prince, requested Shree Krishna, his most revered friend, who was assisting him as the charioteer, to drive his chariot between the two armies for a quick surveillance, to see whom he had to fight with. When Shree Krishna drove it accordingly, seeing his respected teachers, revered elders, cousins as well as many old friends in that side, Arjuna suddenly became unnerved. Filled with sorrow, he felt that in order to win he would be forced to annihilate all those near and dear ones. As a result of this maudlin thought, he instantaneously decided to withdraw from the war and laid down his weapons. But this very Arjuna, before the start of the war, was panting for a thunderous encounter. Not only that, when he was asked by his eldest brother Yudhistira as to "how are Pandavas to break through an army commanded by invincible Bhisma?", he confidently replied, "where there is right, there victory is victor's win, not so much by strength and skill as by goodness and courage. Let us follow righteousness and fight without vanity." Surprisingly, when the same Arjuna came to the centre

of the two armies, the entire motivation for the battle vanished from his mind.

Arjuna, although an outstanding war-hero, familiar with the practice of fight since his boyhood days, perfectly equipped, as he was for any battle of life, suddenly found himself unable to maintain his upright attitude. Actually he was faced with a moral dilemma: whether to kill his kinsmen or retreat. There cropped up a conflict in his mind between his sense of duty and familial attachments.

Strangely notable is the fact that, in the moments of trial, even a hard working person, who would have shown his powers many times in various challenging situations, can fall into a state of utter dejection and that was projected vividly in the mental state of Arjuna. Also, it can be observed that a man of high calibre like Arjuna, is also liable to be shaken off, being distracted by the ego-centric tendencies, from his ideals of uplifting values, which he could follow sincerely in favourable conditions. This distressing sense may cause the mind of any egoistic person, even successful ones, to move in a narrow domain identifying itself with its personal ideas and cravings only. This sort of obsessive attachment arising from the sense of separate individuality rooted in one's 'mind-body' complex and therefrom to those related to one by familial ties and personal friendship, sometimes becomes the cause of unsurmountable obstacle of progressive movement in life.

Here, Arjuna, by the spell of ego-centric attachment, refused to perform the most essential duty on the eve of a delicate crisis for the prevailing society. As with Arjuna, so with every aspiring person, who strives for enlightenment of soul, this sort of perplexing conflict can naturally arise between the urge for psychic freedom and individualistic way of living persuaded by the sense of attachment to personal belonging and relations.

In Geeta, we find in response to Arjuna's apprehension Shree Krishna as the friend, philosopher cum guide of incredible magnitude, instead of supporting him, rebuked and admonished him to fight, because otherwise it would be not only dishonourable but utterly unjust also. Krishna prevented him by explaining in detail the weakness of the egoist human nature and how to overcome it by introspection and humanist courage. He gave Arjuna his instructions elaborately, which is embodied in the *Bhagavad Geeta*. Finally, being inspired by the discourse Arjuna became fully convinced and took up the arms and resolved to take part in the war. It may be mentioned that after a fierce battle the Pandavas won.

Discourse expounding integral theory of spirituality and its practice

Actually, the discourse in the form of a dialogue between Shree Krishna and Arjuna is meant to expound the theory of integral spirituality and its practice suitable for any person eager for value-oriented upbringing of the soul and emancipation. In the teachings, we find comprehensive and critical suggestions for truth-aspiring rational human beings to make the mental firmament free from the darkness of egotism by abandoning possessive attitude and craving.

The central message

In a nutshell, the central message is the call for integral uplift of the human psyche, individually as well as collectively. Shree Krishna advised Arjuna to reject his egoistic impulse to both action and inaction, and to be free even from the very attachment to the concept of virtue and vice also. Actually, one is to get rid of the idea of ego-centric "I-ness" as well as "My-ness." He is to realise his fundamental "I" consciousness, the real identity, which is never limited by the space-time frame.

Geeta gives importance to conscience uppermost. The mind by its nature is wayward; hence, it always directs the intellect to assist mind for fulfilment of sensual demands only. Accordingly, Geeta stresses the need for the control of functioning the intellect by conscience instead of mind. That is the basic teaching of Geeta.

A number of themes run through this discourse giving special importance to three aspects, namely, the necessity of performing one's

social duties without attachment; the exposition of the paths to liberation of the soul; and unfolding of divinity inherent in every being.

Ten stages of discourse

Actually, there can be seen ten stages that this immortal discourse takes through, which are akin to what a conscientious person passes through on the path of emancipation of his entire being. Especially, when a successful straightforward person, however efficient and powerful he may be, depends on his ability and aptitude solely rooted in his ego-oriented mind and moves forward accordingly, then invariably at a distinct phase of life his so-called confidence would be shattered. Even if he, being of extraordinary merit, is put in an emotionally challenging critical situation, despite his superability in solving problems of worldly mundane life, he becomes very much perplexed, and his so-called honesty and self-confidence becomes paralysed and crushed. But these sort of shocking experiences are to be considered as 'blessing in disguise' because in spite of being truly unpleasant, the impact of those dilemmas exposes the inherent darkness of ego-centricity and opens the hidden path of exploration for unfolding of the true nature of the world phenomenon as well as the real identity of the self.

Now, let us discuss briefly about the ten stages that Lord Krishna took Arjuna through. They are: (i) Ego-centric perplexity, (ii) Undermining negativity, (iii) Humiliating passivity, (iv) Thundering proximity, (v) Surrendering dependability, (vi) Value-oriented positivity, (vii) Integral relativity, (viii) Dialectical immunity, (ix) Dynamic equanimity, (x) Divine spontaneity.

Ego-centric perplexity: Arjuna, the invincible, who would not think twice before fighting out and killing persons of opposite side in the battlefield, became utterly perplexed seeing his near and dear ones in the enemy side just owing to ego-centric attachment. Ironically, the fact that those people were now taking the side of injustice had become secondary to him.

Undermining negativity: Arjuna was seeing in himself a self-demeaning transformation from an all-conquering warrior to a helpless petrified coward soldier.

Humiliating passivity: Having fallen into a helpless situation for the first time in life, Arjuna realised that even he was being unable to proceed with executing what he was here for. Thereby, he now understood the stark limitations of his capabilities of which he had been a proud possessor until now. All the pride of being, 'Arjuna, the great' was now gone. Hence, he decided to withdraw and resign himself in the chariot. Then Shree Krishna rebuked Arjuna and asked "wherefore, in this perilous hour are you assailed by panicky delusion?" and boldly advised him not to get into any egoistic sentimental value at all, verily he was just to do that which was needful, considering the present situation only. Shri Krishna also elaborated the falsity of egoism and necessity of observing spiritual values meticulously by shunning the appeal of ego, which is basically false.

Thundering proximity: It is owing to this shattering of the false ego of being a winner that Arjuna realised for the first time that he enjoyed a proximity to Krishna of which the whole cosmos would be envious of. Shree Krishna, the divine personality, whom Arjuna had so far considered as just a highly judicious person and an extremely loveable cousin, now in this moment of acute crisis revealed to be a thunderous manifestation of the Cosmic One in the form of Mahaguru.

Surrendering dependability: As an immediate outcome of this realisation, Arjuna laid aside his weapons and surrendered himself completely to Krishna. He earnestly expressed his helplessness to the Lord seeking guidance on the way forward.

Value-oriented positivity: Shree Krishna at the very outset reminded him that it was the same Arjuna who had always fought for justice without caring for anything else. Therefore, now as well, it was Arjuna's utmost duty to stand for justice and fight against those on the side of injustice, whatever be their status.

In life, we come across many such situations in connection with people around us which put us into a dialectical mode—in such situations

we need to adopt the same approach serenely, as one adopts towards a paper-weight; when we see important papers flying away due to wind, we make use of the nearest available paper-weight and stop the papers from flying away without being judgemental about the colours, texture, or price of it. Similar should be our attitude in circumstances when we see ourselves falling into a dialectical mode in connection with anyone around us. Our every action should be positively value-oriented and never attachment-centric.

Integral relativity: It was revealed to Arjuna that all people appeared to be living to him seemed to be living from a relative standpoint only. From the holistic standpoint, though everyone was already dead in the sense that this so-called life was not the prerogative of anyone—life and death were beyond the control of any individual—it was all the play of the one Cosmic Conscious force ruling the universe entirely. Intrinsically, Krishna revealed to Arjuna that he did not have the capability to grant death or life to anyone—both death and life were under the jurisdiction of the One ruling the Cosmos, and Arjuna, like others, was only a medium, a mere living instrument.

Dialectical immunity: Inside the integral Cosmos, everything and being is totally interconnected as well as related to the remaining existence as indivisible parts of it. Every happening, however small or big is an inevitable resultant in the domain of dynamic aspect of the Cosmos. Hence, the moment one becomes aware of this dialectic phenomenon, one's awareness leaps to a level of Equanimity—that is the very consciousness owing to which one realises the true nature of the self (which is the underlying Existence of Cosmos, i.e., the consciousness present transcendentally as well as immanently) and as the immediate and permanent effect of this realisation, one's mind becomes immune to any distracting vibration (whether pleasurable or painful) of the mundane aspect of the Cosmos. Until one attains this immunity, one yearns to be bereft of all adversities while clinging on to pleasantries—completely ignorant of the fact that both pain and pleasure are inevitable and indispensable parts of the Eternal cosmic play.

Dynamic equanimity: Lord Krishna advised Arjuna neither to get overwhelmed on joyous occasions nor to get shattered in adverse situations. Instead to proceed with equanimity, with the needful to be done in any situation, deploying the faculties given to him to the best extent possible.

Divine spontaneity: Ultimately, Shree Krishna imparted the hightest teaching of 'non-doer'hood to Arjuna, earmarking it as the highest secret amongst secrets. Arjuna then realised that he was merely an instrument through whom the Lord of the Cosmos was functioning, executing His divine plan; so was the Lord functioning through every other being. Arjuna understood that the coming into existence of every being, their sustenance, their destruction—everything happens in accordance with the super-intelligent functioning of the Cosmic non-dual one. Finally, Krishna concluded by asking Arjuna to proceed with doing as he felt like doing.

The secret of non-agenthood

Contradictory it may apparently seem but in fact there is no contradiction in those instructions. The secret of non-agenthood revealed by the Lord implies that no-one is actually the doer of any action even though the 'doing' is happening through the respective beings. Here, it may be recalled that according to the Vedantic doctrine of Karma, a person having the sense of (independent) doer-hood naturally becomes responsible for all his actions whether good or bad. But through holistic practice of appropriate spiritual disciplines and introspection, his mind can be uplifted to higher levels of purity and perception. At the highest level, he realises the falsity of the sense of agency. Only then, as the inevitable consequence, the validity of the said doctrine ceases for him. He becomes a 'free-man.' He sees that there is one Consciousness which is the Author behind every action happening through the various individuals. Therefore, every action that is getting done through any being is in reality the action of the cosmic energy—the individual beings are

mere instruments. Having understood this profoundest truth, Arjuna would realise that every thought emanating within him, every action happening through him was not his personal thought or action; it was play of the cosmic drama; it was the action of the Cosmic Director; he was merely a medium. Arjuna thereafter would carry on with his duties with a newly discovered ease owing to the awareness that the planner and the executor behind those actions was not Arjuna himself, but the ever-conscious, the super-intelligent Cosmic One. Every being is already a part of the eternal cosmic flow, but the difference is: in being aware or not. Arjuna now being aware of this fundamental truth became tensionless, effortless, choiceless, as well as fearless and was drawn into a state of divine spontaneity.

Ajay Bhattacharya is a celebrated scholar and a philosopher. He has written and edited a number of books on comparative religion, philosophy and mythology. He has a number of CDs containing recitations and hymns from scriptures like the *Veda*, *Tantra* and *Vedanta*.

Solidarity of Mankind: The Only Way to World Peace–Tagore's Message

Sitansu Ray

The article deals with Tagore's message on solidarity of mankind as the only way to world peace. In making such revelation, the author has laid emphasis on the problem of evil: way to overcome it; the religion of man; and the man-woman relationship; and concludes, in line with Tagore's thinking, that the cultivation of various attributes of the surplus in man's life can bring forth solidarity of mankind.

Introduction: Solidarity of mankind

While in dialogue with Albert Einstein, Rabindranath Tagore pronounces: *Matter is composed of protons and electrons, with gaps between them; but matter may seem to be solid. Similarly humanity is composed of individuals, yet they have their interconnection of human relationship, which gives living solidarity to a man's world.*

This kind of analogical pronouncement may seem to be very much casual in the discourse of physical science, but it is extremely invaluable in the great span of humanity.[1]

Tagore adds: *The entire universe is linked up with us in a similar manner, it is a human-universe. I have pursued this thought through art, literature and the religious consciousness of man.*[2]

Science, mathematics and philosophy are also the outcome of human pursuit. But, man is never a desolate being. He is always man-in-the-universe. Man is still the culmination of evolution of the universe. Man owes his origin not only to his parents and forefathers, not only to this life-generating earth, but also to the all-pervading cosmic force. Our *Gayatri Mantra* derived from the *Sukla Yayurveda* asserts this kind of realization. When an individual realizes that he or she is not merely part and parcel of the universe, but essentially at one with the universe, he or she will certainly realize the unifying principle of mankind, the solidarity of mankind, the auspicious concepts *Vishvam bhavatyekaneedam* and *Vasudhaiva Kutumvakam*. The very term *humanity* implies a monistic bond along with its pluralistic manifestations of truth, goodness and beauty; truth realized through scientific and philosophical wisdom; goodness achieved through love, familial bondage and social relationship; and beauty enjoyed by virtue of artistic creativity including music and dance, literature and threatre. *Sahitya* itself denotes and connotes *sahitatwa*, meaning togetherness, i.e., human unity.

Patriotism is of great value indeed, but only in the context of the history and geography of a particular land, of a particular nation. Instead of stern nationalism, love for humanity as a whole should be fostered. Strong nationalistic zeal induces undue chauvinistic complex at the cost of solidarity of mankind, the highest ideal of world civilization, the cherishable unity in diversity throughout the world.

The problem of evil: Way to overcome it

The problem of evil,[3] the crisis of civilization,[4] the satanic trend of man have always been there in human history. Fortunately enough, love, fellow-feeling, compassion, kindness, affection and overall goodness overpower all the grains of evil. Divinity in man is far more powerful than satanic violences. Evil is neither ab-

solute nor ultimate, though it exists in contrast to what is good.

There is imperfection in creation itself. Creation evolves perpetually overcoming all oddities, bypassing all untowardness, winning over or struggling with all evils. This is the dialectics of existence.

Evil is not end in itself, as peace is. According to Tagore's belief, evil is akin to what error is in our intellectual life.

While working out a sum or solving a problem, mistakes may occur. One has every scope of correction to achieve the correct answer. The history of the development of science has faced quite a number of mistakes; yet science is never deplorable. Similarly, life cannot be deplorable. Pessimism must not grasp us with the false notion that evil is at a standstill.

It is true that when a calamity comes, we are overwhelmed with unbearable pain. Events of hatred, envy, greed, killing and all such evil cults of violence and terrorism are much more dangerous than natural calamities. Man is very often defined as a rational animal. Yet, from time to time, we have to witness that he is the most treacherous and irrational of all animals. The path of violence and terrorism is an attempt at *short-circuiting history*.[5] Man has to pay for it somehow or other, sooner or later.

Tagore is deeply pained at all such events throughout the world. Yet, he sincerely believes and pronounces that the ideal of truth is not in the narrow present, not in our immediate sensations, but in the consciousness of the whole. Our life, always in movement, is facing towards the infinite. The evil has to pass on, it has to give way to what is good. A violin may produce torturous discordants. But, that is not its aim. An artiste tunes it properly and creates sweet music out of it. Similarly, in life and in the whole existence, the potentiality of perfection outweighs all discords. If the existence were an evil, it would not wait for any philosopher to prove it. Some pessimistic thinkers are apt to unduly magnify the evil, shunning the foresight of optimistic whole. The sense of goodness must come out of a truer view of our life.

In *Sabhyatar Sankat*, Tagore's last public address at Santiniketan, he asserts: *To lose faith in man is a sin, I shall retain that faith up to the end.*[6]

He hopes for the Divinity in Man, to be emerged out of solidarity of mankind.

The religion of man[7]

The individual man must realize in himself the manifestation of Man the Great. This is his religion. The essence of this religion is working in the core of all religions in different names and forms. An individual man misses himself when isolated. He attains his truer self in his wider human relationship. The multicellular body of an individual man is perishable, but his multipersonal humanity is immortal. This is to be realized in the religion of man. The Eternal Spirit of human unity, the Universe of Personality, the ideal of the Supreme Soul of mankind will lead us beyond the barriers of individual habits, superficial conventions and the trivialities of our daily living.

Tagore refers to Bauls, who have no image, temple, scripture or ceremonials, who ascribe in their songs their intense feeling of love for the man of the heart, i.e., *Maner Manush* or *Praner Manush*, akin to the Divinity of Man. They are unsophisticated and poor. They live simple life in obscurity in rural Bengal. From their songs Tagore finds a clue to the inner meaning of all religions. They find their God in the amazement of the star-lit night-sky, in the beauty of the floral environment and in the nectar of human relationship.[8]

The subtle medium of relationship between individuals is meant not for any utilitarian purpose but for its own ultimate truth.

Man's reverential loyalty to this spirit of unity is expressed in his religion, … proving that the truth of human unity is the truth of Man's God.[9]

To express in Tagore's own words again: *Religion consists in the endeavour of men to cultivate and express those qualities which are inherent in the nature of Man the Eternal, and to have faith in him. If these qualities were absolutely natural in individuals, religion could have no purpose. We begin our history with all the*

original promptings of our brute nature which helps us to fulfil those vital needs of ours that are immediate. But deeper within us there is a current of tendencies which runs in many ways in a contrary direction, the life current of universal humanity. Religion has its function in reconciling the contradiction, by subordinating the brute nature to what we consider as the truth of Man.[10]

Peace is but the harvest of truth. That is why man's earnest prayer is: *Lead me from untruth to the truth.* Bondage of untruth is caused by greed, self-interest, violence and brutality. Life's fulfilment cannot be achieved by means of these. Fulfilment lies in the freedom of consciousness achieved by virtue of the vision of unity. That is also the vision of truthfulness, the source of joy (*anandam*) and peace (*shantih*).

Man-woman relationship: Harmony between the two halves of humanity

Tagore cherished a very respectful attitude towards woman. His thoughts indulged neither in male chauvinism (sexism) nor in the so-called women's liberty (feminism). He believed not in the equality or sameness of man and woman, but in their complimentary roles for the optimum solidarity of mankind.

Human society is made of two halves, men and women. Neither of them should take the upper hand subjugating the other. If this happens, there will be disharmony. Masculine supremacy and aggressiveness of power cannot lead the world civilization which is unfortunately based on nationalism, that is to say, on politics and its consequent militarism. As Tagore observes, men have been losing their freedom and humanity in order to fit themselves in vast mechanical organizations. Instead of political diplomacy, economical exploitation and military competition, what is needed is worldwide social cooperation and reciprocity of spiritual ideals. Women should have their true place in these areas. Tagore believes that *love is of more value than power.*[11]

Man-woman relationship should be founded on respect, compassion and fellow-feeling for each other, and their utmost cooperation both in home and society. Both man and woman should realize that the permanent significance of home is not the narrowness of its enclosures but the eternal moral truth of human relationship revealing loyalty and love. The essence of this truth could be extended from family to society, from society to the whole realm of universal humanity and from humanity to Divinity, i.e., the higher humanity in man.

Furthermore, as a poet, Tagore always thinks that romantic love is the fertile ground of aesthetic creativity. In this respect, he values women in this way too: *Creative expressions attain their perfect form through emotions modulated. Woman has that expression natural to her—a cadence of restraint in her behavior, producing poetry of life. She has been an inspiration to man, guiding, most often unconsciously, his restless energy into an immense variety of creations in literature, art, music and religion.*[12]

But she must not exploit and attack the weak corners of man to demoralize him. Some such cases are there throughout the world. Much depends on mutual understanding and sympathy, on the other hand, much is destroyed through foul play from either side. Some of Tagore's short stories, novels and dance-darmas reveal all such complexities as experienced in some form or other in factual life. But if we choose to live an ideal life, it is not beyond our reach. All such ideals are discussed in Tagore's lectures and addresses as well as in other works.[13]

The essence of Tagorean ideas lies in the underlying harmony even in the midst of apparent discords. That harmony, if realized properly, can make human life a dynamic creative art along with reciprocal complementary roles of both men and women aspiring after a nobler civilization.

Conclusion: Towards the ideal of universal man

Man's scientific discovery and artistic creativity combined with universal moral values can create a newer world. By shedding off factionalism and taking up the principle of love, the

best of all human values, mankind can achieve creative unity.

There are inevitable dissimilarities, evils and unforeseen calamities in nature as well as in man's nature. It is man again who has been endeavouring to eradicate them, who has been trying to create a newer world. That kind of man is the example of the ideal of Universal and Eternal man, seen in human history itself, transcending biological life-span. On the whole, mankind is pluralistic in manifestation only but monistic in the core of spirit.

According to Tagore's belief, pessimism is a mere pose, just transitory in the eternal flow of time; optimism is humane and rational. That is why man can love, man is music-maker, dreamer of dreams, and, the designer of paradise. These are the attributes of the surplus in man's life. The surplus phase is akin to universality, eternity and infinity. Cultivation of these attributes can bring forth solidarity of mankind and therewith world-peace.

Endnotes

1. Rabindranath Tagore, *The Religion of Man* (The Hibbert Lectures for 1930), Appendix II *Note on the Nature of Reality* (A conversation between Rabindranath Tagore and Professor Albert Einstein in the afternoon of July 14, 1930, at the Professor's residence in Kaputh.) Macmillan, 1931, Visva-Bharati edition, May 2000, p.126.
2. ibid, p.126.
3. Rabindranath Tagore, *Sadhana*, Macmillan (1913), Indian reprint 1988, pp.39–54.
4. Rabindranath Tagore, *Sabhyatar Sankat (The Crisis of Civilization)*, *Kalantar (The Change of Time)*, *Rabindra Rachanavali (The Works of Rabindranath)*, Birth Centenary Edition 1962, Govt. of West Bengal, Vol. 13, pp.406–411. This is Tagore's last public address delivered at Santiniketan on the occasion of the 1st Baishakh, 1348, Bengali Era.
5. Humayun Kabir, *Introduction*, *Towards Universal Man* (A Compilation of Tagore's Essays), Asia Publishing House, 1961, reprint 1962, p.33.
6. *Sabhyatar Sankat*, op. cit. p.410.
7. Rabindranath Tagore, *The Religion of Man* (The Hibbert Lectures delivered in Oxford, at Manchester College, May, 1930), (Macmillan 1931), Visva-Bharati Edition, May, 2000, pp.1–140.
8. *Patraput-15*, *Rabindra-Rachanavali*, op.cit, Vol. 3, pp.376–381.
9. *Man's Nature*, *The Religion of Man*, op. cit, Ch-X, p.81.
10. ibid, p.81.
11. Rabindranath Tagore, *Woman*, *Personality* (Macmillan 1917), Indian Reprint 1985, p.179.
12. Rabindranath Tagore, *Woman and Home*, *Creative Unity* (Macmillan 1922), Indian edition 1959, p.157.
13. Rabindranath Tagore, *Bharatbarshiya Bibaha* (Indian Marriage), *Samaj* (Society), *Rabindra Rachanabali*, op. cit, Vol. 13, pp.5–20.

Sitansu Ray is a Professor Emeritus of Rabindra Sangit of the Visva-Bharati University and has lectured widely in India and abroad at the invitation of various educational bodies including UGC. His publications on Tagore adorn several journals, anthologies and yearbooks. He stood first in Dhrupad and Rabindra Sangit in the Tansen Music Competition in 1961–62.

Genesis of Human Rights

Ramkishore Choudhury

Evolution of the concept of human rights is the central theme of this article. In so doing, various aspects thereof have been discussed in short, highlighting, inter alia, in particular the role of the United Nations and the Supreme Court of India in promoting and protecting human rights.

Tracing back the laws on basic rights of man

Though the term 'Human Rights' is of recent origin, coming into vogue some 75 years back, some protection for the basic rights of man can be traced in Babylonian laws promulgated in the reigns of Urukagina of Lagash (3260 BC), Sargon of Akkad (2300 BC) and Hammurabi of Babylon (1792–1750 BC). Those Assyrian laws inscribed on the nine clay tablets in the reign of Tiglath-Pileser I (1115–1077 BC) gives hints of such protection. So do those Hittite laws ascribed to the reign of King Telepinus (1511–1486 BC). The Dharma of the Vedic period in India (1500–500 BC) too protected human rights. So did the jurisprudence of Lao Tzu (born 604 BC) and Confucius (550 or 551–478 BC) in China.

First use of the term 'human rights'

The term *Human Rights* is a formulation of a classic phrase *the rights of man.* Its first use seems to have been by the American President Franklin Roosevelt in his famous message to the U.S. Congress in January, 1941 calling for a world founded upon essential freedoms. These he listed as freedom of speech, freedom of religion, freedom from want, and freedom from fear. In listing the four freedoms in his message, the President declared: *Freedom means the supremacy of Human Rights everywhere. Our support goes to those who struggle to gain these rights to keep them.*

Later in that year, more specifically in August, 1941, Roosevelt and Churchill had a meeting, at the end of which they issued a statement that came to be known as the *Atlantic Charter* which emphasized the importance of *defending life, liberty, independence and religious freedom and preserving human rights and justice in every land.*

This formula was repeated shortly thereafter in the *Declaration of United Nations* signed on 1st January, 1942. Then came the Dumbarton Oak's proposal on the basis of which the San Francisco Conference prepared and opened the *Charter of the United Nations.* The Charter referred to the problems of human rights in its Preamble and in six different Articles. In the Preamble, the member states of the United Nations expressed their determination *to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nation large and small.* The expressions *promotion and encouraging respect for human rights* and *assisting in the realization of human rights and fundamental freedoms* appear with certain variations in different articles.

Tracing of roots of concern of United Nations for human rights

The roots of concern of the United Nations for human rights and fundamental freedoms may be traced to humanitarian traditions and the struggle for freedom and equality in almost all continents and to the English, American, French and Russian historic pronouncements made respectively in the 17th, 18th, 19th and 20th centuries.

It was the holocaust of the Second World

War which was immediately responsible for the inclusion of promotion and encouragement of respect for human rights and fundamental freedoms for all. The Second World War proved to many the close relationship that existed between outrageous behaviour of a government towards its own citizens and aggression against other nations. The need to curb this attitude led to respect for human rights and maintenance of peace and, accordingly, great emphasis was laid in the Charter on human rights and fundamental freedoms.

Universal Declaration of Human Rights

The need for promotion and encouragement of respect for human rights and fundamental freedoms found its expression in the *Universal Declaration of Human Rights* adopted by the UN General Assembly on 10th December, 1948. The Universal Declaration merely laid down certain general principles having moral force and set out certain standards for achievement of human rights. It did not have the force of law and was more in the nature of a binding moral commitment, a yardstick of international standards and a path finding instrument. The Preamble of the Universal Declaration recites that the member-states have pledged themselves to achieve, in cooperation with the United Nations, the promotion of universal respect for and observance of human rights and fundamental freedoms. The Declaration was proclaimed as a common standard of achievement for all peoples and all nations to the end that every individual and every organ of society, keeping this Declaration constantly in mind, shall strive by teaching and education to promote respect for these rights and freedoms and by progressive measures, national and international, to secure their universal and effective recognition and observance both among the peoples of member-states themselves and among the peoples of the territories under their jurisdiction. It is interesting to note that the Declaration laid greater emphasis on the civil and political rights. Of the thirty articles of the Declaration, only seven dealt with social and economic rights. Still the Declaration made a tremendous impact throughout the world amongst the member-nations and has been invoked on numerous occasions by the United Nations in support of action on a world scale for the solution of human right problems in specific fields.

Two International Covenants following the Declaration

The Declaration was followed by two important Covenants transforming the principles enunciated in the Declaration into treaty provisions entailing obligation on the part of each ratifying country. One was the *International Covenant on Civil and Political Rights* and its *Optional Protocol* and the other was the *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*. These two International Covenants and the Optional Protocol were adopted by the General Assembly of the United Nations on December 16, 1966 and another decade passed before they were ratified by a sufficient number of countries to bring them into force. While *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights* came into effect on January 3, 1976, the *International Covenant on Civil and Political Rights* entered into force on March 23, 1976 together with the *Optional Protocol*. It is of importance to note that these two Covenants are more than treaties between two states. They are also binding commitments made in the international arena by a state towards its citizens and others. Both these Covenants have been ratified by India.

Civil and political rights are essentially the product of the 18th and 19th centuries awakening and came into being as an answer against the feudal order. These rights are regarded as absolutely essential for the dignity of man and development of his personality and they are enshrined not only in the US Constitution but also in the constitutions of many other countries.

Realization of social and economic rights became essential to restructure the socio-economic order so that the enjoyment of civil and political rights would not remain confined

only to a fortunate few but the benefit of it can be reaped by everyone including the poor, downtrodden and economically backward classes of the people who constitute the bulk of the population.

It is pertinent to note that social and economic rights include the right to work; right to employment; the right to leisure; the right to public assistance in case of unemployment, old age and sickness; the right to collective bargaining; the right to education; and the like. These rights are now recognised in the constitutions of many countries, though disagreement persists on the details of the content of these rights.

It bears mentioning that there is indeed a close relationship between civil and political rights and social and economic rights. This realization is so obvious that the International Human Rights Conference in Tehran called by the UN General Assembly in 1968 declared in a final proclamation: *Since human rights and fundamental freedoms are indivisible, the full realization of civil and political rights without the enjoyment of economic, social and cultural rights is impossible.*

The UN General Assembly also in a Resolution A/32/130 passed on 16th December 1977 reiterated that *all human rights and fundamental freedoms are indivisible and inter-dependent and equal attention and urgent consideration should be given to the implementation, promotion and protection of both civil and political, and economic, social and cultural rights.*

Human Rights in India—a flashback

In India, protagonists of human rights since independence devoted their energies to civil and political rights to a large extent. These protagonists generally devoted their energies to rights which were immediately meaningful only to the upper and middle classes to the exclusion of the poor and the downtrodden. They remained preoccupied with the superstructure of civil and political rights of urban and rural elite to the exclusion of other human rights more meaningful at the grassroot level. When this phenomenon was pointed out to them, the standard reply was that the survival of political rights was very vital for the realization of other human rights. It needs to be mentioned, however, that though political rights are important and essential yet when we look at the realities of life, we find that preservation of political rights does not necessarily lead to promotion of other human rights. Even the civil and political rights have not been given full effect in many cases. There are quite a few human rights embodied in the *International Covenant on Civil and Political Rights* which touch the people at the grass root level, but which have unfortunately not received sufficient attention from human rights activists in India. It is surprising that though Article 7 of the Covenant prescribes that no one shall be subject to torture or to cruel, inhuman or degrading treatment or punishment, no one thought it fit to insist on inclusion of this immunity as a fundamental right when the Indian Constitution came to be amended in 1978, and this happened despite the fact that India ratified the Covenant.

It is high time that we come out of the obsession with the grandiose components of human rights and come to the grassroot conception of human rights and it is high time that we turn our attention to the large masses of people in the country who are deprived of human rights. Otherwise, *history might well have to record that the crusaders of human rights in India are so busy in protecting civil and political rights of urban and rural elite that they have little or no time to make the exercise of these rights real and meaningful for the entire people of the country.*

The Supreme Court of India in the recent decades has used its vast powers creatively in serving the cause of human rights in India. Two examples will be enough. The Supreme Court recognised the right to legal aid in a criminal trial and the right to speedy trial as basic human rights in the field of criminal justice and gave them a constitutional significance.[1] The Supreme Court also recognised that the right to life includes the right to live with human dignity and all that goes with it, namely, the bare necessaries of life such as adequate nutrition,

clothing and shelter over the head and facilities for reading, writing and expressing oneself in diverse forms, freely moving about and mixing and commingling with fellow human beings.[2]

Likewise, the National Human Rights Commission established in 1993 is also identified as an important player and an ally in securing citizenry's human rights including economic, social and cultural rights. Despite its serious limitation in the sense that the Commission can only make recommendations, it has acquired a high degree of credibility by taking a strong, independent and committed approach on one hand and by being innovative on the other.

Throughout the world social movements are going on to concretise and convert into reality the rights extended to vast areas like labour and welfare laws and social, economic and poverty legislation. Days are not far away when such movements will force those in power in different countries to make laws which will embody and protect this wider range of human rights.

Endnotes

1. *Hussainara Khatoon* v *Home Secretary, State of Bihar*, AIR 1979, SC 1360.
2. *Francis Coralie* v *Union Territory of Delhi*, AIR 1981, SC 746, 752.

Abbreviations

AIR: All India Reporter
SC: Supreme Court

Ramkishore Choudhury is a practicing advocate of Calcutta High Court, author of several legal treatises and the President of Indian National Forum of Art and Culture.

Gender Justice, the Law and the Judiciary– Whither We Stand

Tapash Gan Choudhury

Gender discrimination is a deep rooted problem which has pervaded the society in one form or the other. Sometime, it raises its head in the form of sexual harassment in the workplace; sometime, it raises its ugly face treating women as inferior to their male counterpart; sometime, its traumatic transparency can be found in deprivation of voting and other rights and even in worshipping. In this article, the author has made an illustrative study on the subject in the context of the Indian situation, highlighting, inter alia, the judiciary's role as Avatar where justice is seen to be violated.

Gender justice—meaning

The term *gender justice* in common parlance means and is used and understood to mean justice for women. It also covers transsexuals (those with anatomy of one sex but adopt the characteristics, behaviour, etc., of opposite sex), transgendered (those who get their sex changed by an operation) and intersex (hermaphrodite, i.e., a person who is not exactly a male or female and is in-between) since they often suffer from the vice of discrimination because of their sexuality.

Equality in treatment—constitutional provisions

The edifice of rule of law in a democratic country stands on equality of its citizens' rights. Speaking about the equality before the law, Article 14 of the Constitution of India declares: *[T]he State shall not deny to any person equality before the law or the equal protection of the laws within the territory of India.*

To make the expression 'equality' more meaningful, Article 15 of the Indian Constitution specifically prohibits discrimination on grounds of religion, race, caste, sex or place of birth and rescues the citizens from any such disability, liability, restriction; and Article 16 highlights equality of opportunity in matters of public employment.

When equality is spoken of, it envisages, inter alia, that no one should be discriminated against or denied justice only because of one's gender or sex. Gender justice suffers the worst humiliation when privacy, liberty and equality, considered as pillars of gender justice, are ignored and are tried to be trampled upon.

Women's contribution in nation building

Indian civilization has survived down the ages because of the silent contribution of the women in diverse capacities as a dutiful daughter, an adjusting wife, a sacrificing mother, a dominating mother-in-law and the unworldly widow. With the growth in education and the resulting enhancement of self-knowledge and self-prudence, they have now joined in a big way, lifting their household veil, in nation building and are working shoulder to shoulder with men. They have proved their worth not only in the traditional sectors like teaching, nursing and hospitality but also made their presence felt in medicine, engineering, aeronautics, law, politics and where not. But their entry and journey in the unknown fields have never been smooth and they have often to face discrimination in every conceivable form. Take the entry of women in the legal profession for example. It was not at all a smooth one.

Gender discrimination in legal profession—law's role in prevention

The Legal Practitioners Act, 1879 used the expression *any person* with regard to the eligibility for enrolment as a legal practitioner. The Full Benches of the Calcutta High Court and the Patna High Court on judicial side rejected the applications of women for enrolment under the Legal Practitioners Act, 1879 opining that the expression *person* as used in Act, 1879 does not include women.[1] The Allahabad High Court was the first Court to enroll a lady named Cornelia Sorabji under *person* clause on August 24, 1921, and it was done on administrative side. The controversy resultantly led to the passing of the Legal Practitioners (Women) Act, 1923 which granted the statutory right to women to practice law.

Gender discrimination in service—court's role in prevention

Court in rescue when privacy attacked: In service, women's right to privacy came under severe attack on several occasions. Take the case of *Neera Mathur* v *LIC*.[2] In Neera Mathur's case, Neera was a probationer in LIC. While in probation, her application for maternity leave was granted by her employer. But she was discharged from the service as she returned. The LIC's plea was that Neera had given false declaration at the stage of entering the service. In support of its contention, LIC showed that all candidates while entering service had to fill up a declaration. A lady candidate in columns 6(iii) to (viii) of the declaration was required to give information about her menstrual period, last date of menstruation, pregnancy and miscarriage. According to LIC, Neera had not given this information correctly and it was borne out from her maternity leave. In deciding the case, the Supreme Court observed: *The particulars to be furnished under columns (iii) to (viii) in the declaration are indeed embarrassing if not humiliating.* Holding these columns as unreasonable, the Court set aside the discharge.

The right to privacy and liberty of a woman in service was again questioned in *Air India* v *Nargesh Meerza*[3] where apart from other questions, the legality of Regulation 46(c) of Air India Employees Service Regulations was challenged. This regulation provided superannuation of an air hostess at the age of 35 years or on marriage if it takes place within four years of service or on first pregnancy, whichever is earlier. Declaring the provision for retirement on first pregnancy to be unreasonable, the Supreme Court observed: *Whether the woman after bearing children would continue in service or would find it difficult to look after the children is her personal matter and a problem which affects the air hostess concerned and the Corporation has nothing to do with the same.*

Court frowned on when family and domestic commitments questioned: The right to equality of a woman in employment was questioned in *C.B. Muthamma* v *Union of India*[4] where the petitioner, a lady officer in Indian Foreign Service, filed a writ petition claiming denial of promotion on the ground of hostile discrimination as she was a woman, bringing to the notice of the Court two rules, namely, Rule 8(2) of the Indian Foreign Service (Conduct and Discipline) Rules, 1961 which provided that a woman member in foreign service is required to obtain permission of the Government in writing before her marriage and to resign if the Government is satisfied that her family and domestic commitments are likely to come in the way of due and efficient discharge of her duties; and Rule 18(4) of the Indian Foreign Service (Recruitment, Cadre, Seniority and Promotion) Rules, 1961 which prohibited a married woman to be appointed in Foreign Service as of right. Taking into consideration the said rules, the Supreme Court observed: *Discrimination against women, in traumatic transparency, is found in this rule … If the family and domestic commitments of a woman member of the service are likely to come in the way of efficient discharge of duties, a similar situation may well arise in the case of a male member. In these days … one fails to understand the naked bias against the gentler of the species … And if the executive makes [such] rules …, the*

inference of die-hard allergy to gender parity is inevitable.

Court's explanation on equal pay laws: In *Associate Banks Officers' Association* v *State Bank of India*,[5] the Supreme Court explained the movement of equal pay for equal work thus: *Historically, equal pay for work of equal value has been a slogan of the women's movement. Equal pay laws, therefore, usually deal with sex-based discrimination in the pay scales of men and women doing the same or equal work in the same organisation. For example, the Equal Remuneration Act, 1976 provides for payment of equal remuneration to men and women workers and is meant to prevent discrimination on the ground of sex against women in the matter of employment.*

Gender discrimination in property rights—role of law and court in prevention

On economic emancipation issue, when the Supreme Court recognised the right of women to elimination of gender-biased discrimination particularly in respect of property,[6] the Hindu law under the Mitakshara School long deprived the women in the matter of devolution of interest in co-parcenary property.

Mitakshara School of Hindu Law recognises co-parcenership as a necessary qualification for managership of a joint Hindu family. This is long established.[7] In other words, the right to become a Manager depends upon the fundamental fact that the person on whom the right devolved is a co-parcener of the joint family.

It is also an established principle that the managership of the joint family property goes to a person by birth and is regulated by seniority and the Karta or the Manager occupies a position superior to that of the other members. A junior member cannot, therefore, deal with the joint family property as Manager so long as the Karta is available. This is subject, however, to some exceptions as specified in this respect in the statute called the Hindu Succession Act, 1956.

Section 6 of the Hindu Succession Act, 1956 before its amendment in 2005, dealt with devolution of interest only of a male Hindu in co-parcenary property and recognised the rule of devolution by survivorship amongst the members of the co-parcener. The retention of the Mitakshara co-parcenary property without including the females in it meant that the females could not inherit in ancestral property as their male counterparts could do. The law by excluding the daughter from participating in co-parcenary ownership thus not only contributed to her discrimination on the ground of gender but also led to oppression and negation of her fundamental right of equality guaranteed by the Constitution having regard to the need to render social justice to women.

Since the women did not possess the necessary qualification of co-parcenership, it was revolutionary to suppose that the seniormost female member of a joint Hindu family, even though she has adult sons who are entitled as co-parceners to the absolute ownership of the property, could be the Manager of the family.

Section 6 of the Hindu Succession Act, 1956 was amended in 2005 and brought in a magnificent change in the situation removing the discrepancy. The socially beneficial amendment recognised the right of female Hindus as co-parceners by birth in their own right in the same manner as the males and further enhanced their right to equality *apropos* succession. With effect from September 9, 2005, rights in the co-parcenary property among male and female members of a joint Hindu family became equal. With the removal of the disqualification to be a co-parcener, there remains now no impediment for a woman to be a Karta in a joint Hindu family. This is now firmly recognised by the court.

The Delhi High Court in a judgment pronounced on December 22, 2015 and published on February 16, 2016 opined that if a male member of a Hindu undivided family, by virtue of his being the first born eldest, can be a Karta, so can a female member.[8] There remains no restriction now in the law preventing the eldest female co-parcener of a Hindu undivided family from being its Karta, the Court observed. It would now be an odd proposi-

tion to suggest that while females would have equal rights of inheritance in a Hindu undivided property, this right would nonetheless be curtailed when it comes to the management of the same. The clear amended language of Section 6 of the Hindu Succession Act, 1956 does not stipulate any such restriction.

Gender discrimination in worshipping right—role of law and court in prevention

There is an age-old practice of prohibiting entry of women in the Shani Shingnapur temple situated in Ahmednagar district of Maharashtra. The ancient temple is dedicated to Saturn, a planet that astrologically governs the character and well-being of people without discriminating between man and woman. In 2015, a woman devotee made an abortive attempt to enter and offer prayers there which led to the suspension of seven security men engaged in protecting the temple. Purification rituals were also performed to cleanse the temple from the so-called desecration.

Similarly, in the famous Trambakeshwar temple in Nashik district of Maharashtra, which is one of the country's main Shiva shrines and home to one of the 12 *Jyotirlingas*, female devotees are debarred from entering the *sanctum sanctorum*. It is said that the ban on entry of women into the *garbhagriha (sanctum)* is an age-old tradition dating back to the Peshwa period. So far, only men were allowed entry daily between 6 A.M. and 7 A.M. into the sanctum where the main *Shiva Linga* is placed, and only after putting on a specific attire called the *sovala* (silk clothing), women could offer prayers from outside the area. In February, 2016, around 150 women under the banner of the outfit *Bhumata Ranragini Brigade* headed for the Trambakeshwar temple with the object of breaking the bar on female devotees. Police, however, prevented them from entering the temple. Subsequently, the *Bhumata Ranragini Brigade* led by the social activist Trupti Desai launched a high-voltage campaign to breach the ban at the temples and vowed to carry on with its movement for gender justice.

It is pertinent to note in this context that Section 3 of the Maharashtra Hindu Place of Worship (Entry Authorisation) Act, 1956, specifically provides that no Hindu of whatsoever section or class shall in any manner be prevented from entering such place of public worship or from worshipping or offering prayers as any other Hindu. In so legislating, the State had the backing of Article 25 of the Constitution of India which permits the State to throw open Hindu religious institutions of a public character to all classes and sections of Hindus. But in spite of the said provision of Act, 1956, the ban on female devotees to enter the temples in question still continues in naked breach of the provision. Such a blatant violation, it is widely believed, would not have been possible without the tacit support of the administration.

The battle for entry ultimately reached the court. On March 30, 2016 while hearing a public interest litigation (PIL) on an application of the social activist and votary of gender equality Vidya Bal filed in February, 2016 seeking to implement the provisions of the Act, 1956, a Division Bench of the Bombay High Court consisting of the Chief Justice D.H. Waghela and Justice M.S. Sonak opined that women cannot be barred from entering temples in Maharashtra holding that it is their fundamental right to go into places of worship and it is the government's duty to protect it. The Court observed that if men are allowed in a place of worship then women should also be permitted as no law prevents them from doing so. Accepting the assurance on behalf of the government given by the acting Advocate General that government is against gender discrimination, the Court in disposing of the application on April 1, 2016 expressed the view that in view of Articles 14, 15 and 25 of the Constitution of India, the government can take preventive steps to ensure that the fundamental rights of a citizen are fully realized and not allowed to be encroached upon by any authority. The Bench directed the Secretary of Maharashtra's Home Department to ensure that the policy and purpose of the Act, 1956 is fully carried out and directions are issued to all District Collectors and Superin-

tendents of Police. The High Court, while underlining the need for giving equal access to women, warned that any temple or person imposing restrictions can face a six month jail term under the Act, 1996.

On April 2, 2016, armed with the Court order, activists of *Bhumata Ranragini Brigade* led by Trupti Desai tried to gain entry into the core area of the Shani Shingnapur temple but were stopped by villagers and later detained by police. This was the second abortive attempt by the activists. The 400 year tradition of not allowing women the right to offer any prayer at the *Chauthara* (sacred platform) or touch the deity at the temple, however, came to an end on April 8, 2016 when Pushpak Kewadkar and Priyanka Jagtap, activists from *Bhumata Mahila Brigade*, a splinter group of the Trupti Desai-led *Bhumata Ranaragini Brigade*, climbed on the platform and performed the puja.

Meanwhile, the Trambakeshwar temple authorities who do not allow women to enter into its *sanctum sanctorum* have, after the Bombay High Court ruling, decided to bar men also from the core area. The move is meant to ensure equal treatment to both genders at the Shiva temple.

Fight for gender justice continues

Women have periodically stormed many male bastions with success. Examples galore are there. Without digging into the past which is replete with many illustrious examples, mention of a few important recent incidents may suffice. It was Bachendri Pal who became the first Indian woman to climb Mount Everest in 1984. Another exemplary name is of Santosh Yadav who became famous as the first woman in the world to climb Mount Everest twice. Who does not know the name of the braveheart Arunima Sinha who scaled Mount Everest to become the first woman amputee to achieve the feat? We have Malabat Purna, the 14 year old Telengana girl who became the youngest mountaineer to climb Mount Everest. We must not forget that State Bank of India which is the largest public sector bank after the Reserve Bank of India is headed now by a woman named Arundhati Bhattacharya. In 2015, she was listed as the 30th most powerful woman in the world by *Forbes*. And last but not the least, India's External Affairs Minister presently is a woman whose level of performance in the field is already internationally acclaimed.

The women, however, are well aware that they still will have to walk a long way to bring gender justice at par with that of men. If the dream is to be materialized, it needs strong support base—support in the form of social awareness and the sincerity of those manning the executive, legislature and judiciary being motivated with a desire to eliminate the glaring discrimination keeping in mind the need for development of the country at the top. The report on 'Men and Women in India 2012' brought out by the Ministry of Statistics and Programme Implementation does not auger well for the country's growth and development. The report highlights that in the Union Council of Ministers, women occupied only eight of seventy four positions. The report depicted a pale picture as to decision making by women and pointed out that 46% of females in the age group 15–19 years were not involved in decision making and that around 40% women had no access to money. It is pitiable to note that share of women in central government stood at 10% only. If the employment sector is divided into rural India and urban India, it was noticed that more women worked in rural India (26.1%) than in urban areas (13.8%). More recently, after the striking down of the National Judicial Appointments Commission, a five-judge Bench of the Supreme Court headed by J.S. Khehar, J., was examining the nature of reforms required to be infused into the process of selection of judges. Women lawyers made a strong plea that the collegium which selects judges must shed its inhibition to choose woman lawyers as judges. When Justice Khehar insisted that the ratio of female judges to male judges must be in the ratio of female advocates to male advocates, the women lawyers objected. With statistics, the women lawyers pleaded that the collegium must not resort to ratio-based selection

of woman lawyers. They reminded that women were allowed to practice only in 1923. The situation today is that of the 24 High Courts, nine do not have a single woman judge. Three have just one. More alarming is that since 1950, when the Supreme Court was established, only six of its 229 judges have been women.[9]

It is high time we perceive that the country cannot come close to realizing its full potential keeping half of its population untapped. The process of eliminating the systematic discrimination against women must start from the top with Parliament and political parties taking the lead in the matter and spreading it at grassroot level in various spheres.

References

Cases

1. *In re Regina Guha*, AIR 1917 Cal 161; *In re Sudhansu Bala Hazra*, AIR 1922 Pat 269.
2. AIR 1992 SC 392.
3. AIR 1981 SC 1829.
4. AIR 1979 SC 1868.
5. AIR 1998 SC 32.
6. *C. Masilamani Mudaliar* v *Idol of Sri Swaminathaswami Swaminathaswami Thirukoil*, (1996) 8 SCC 525.
7. *Commissioner of Income Tax, Madhya Pradesh, Nagpur and Bhandara* v *Seth Govindram Sugar Mills Ltd.*, AIR 1966 SC 24.
8. *Sujata Sharma* v *Manu Gupta*, judgment of Delhi High Court pronounced on December 22, 2015 and published on February 16, 2016, Coram Naimi Waziri, J.

Newspapers and periodicals

9. The Times Of India, Kolkata, April 4, 2016.

Acts and Statutes

Constitution of India, Articles 14, 15, 16, 25
Equal Remuneration Act, 1976
Hindu Succession Act, 1956, Section 6
Legal Practitioners Act, 1879
Legal Practitioners (Women) Act, 1923
Maharashtra Hindu Place of Worship (Entry Authorisation) Act, 1956, Section 3

Rules and Regulations

Air India Employees Service Regulations, Reg. 46(c)
Indian Foreign Service (Conduct and Discipline) Rules, 1961, Rule 8(2)
Indian Foreign Service (Recruitment, Cadre, Seniority and Promotion) Rules, 1961, Rule 18(4)

Abbreviations

AIR: All India Reporter (Law Journal)
Cal: Calcutta High Court
Pat: Patna High Court
Re: Regarding
SC: Supreme Court
SCC: Supreme Court Cases (Law Journal)

Tapash Gan Choudhury is an Advocate of Calcutta High Court, author of several legal treatise and the Chairman of the Board of Trustees of the Indian National Forum of Art and Culture.

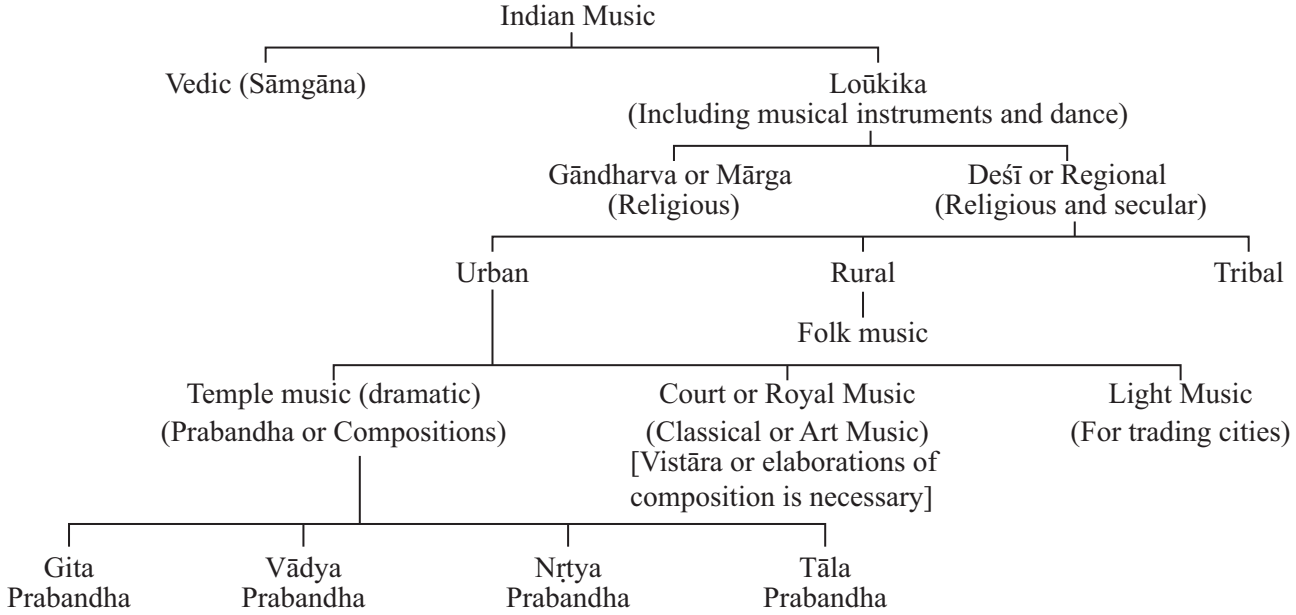
Regional Music Traditions of Bengal: A Brief Note

Pradip Kumar Ghosh

The article centres round the discussion on classification of Indian music and its various features with particular reference to traditional music of West Bengal, a federal state of India.

Foreword

It is perhaps known to the music scholars and music-loving people of India that since the dawn of civilisations, Indian culture has been classified into two major streams. One is known as *Vedic*, while the other is identified as Loūkika. Similary, Indian music is also classified into two above classes, i.e., Vedic and non-Vedic or Loūkika Saṅgīta. Vedic music refers to Vedic Sāmagāna, though the term 'Saṅgīta' is nowhere mentioned in any of the four Vedas, viz., Rk, Sāma, Yajuh and Atharva which was strictly performed in Vedic rituals and such type of songs were never used for entertainment of the common people or the Loūkika society. On the other hand, Loūkika Saṅgīta has been performed by the common people irrespective of caste and creed. Again, Loūkika Saṅgīta, as per our ancient Indian Musicological texts, has its two distinct types, namely, (i) Gāndharva or Mārga, and (ii) Deśi or regional. Again, Deśi or Regional Music can be sharply classified under three heads like, (a) Urban or Abhijata, (b) Rural or Grāmya, and (c) Tribal or Upajātīya. We know that urban or towns and cities are of three classes like, (i) Temple-oriented cities (Nāsik, Benaras, Tānjore, etc.), (ii) Capital cities or Fort-oriented cities (Jaipur, Agra, Delhi, etc.), and Trade cities (Kolkātā, Mumbāi, Mādras, etc.). Therefore, Urban music is naturally, of three types. Let us have a glimpse of the above:



Of the above three types of regional or Deśī music of India, the music tradition lies in the first two, i.e., in temple music (later known as Hāvelī Saṅgīta) and in Court music or Art Music (popularly known as Darbārī Saṅgīta). In temple music, composers are given priority. In those days they were known as Vāggeyakāra (lyricist, tuner or composer and performer). The tradition of Vāggeyakāra or composer-performers is known as Āchārya-Paramparā. These music classes are basically non-professional or amateur. But the tradition of Court music, which is essentially professional, is known as Gāyaka-Vādaka-Nartaka Paramparā or later known as Gharānā in North India, i.e., musician family. Such type of music is also known as Art Music where a composition or Prabandha (popularly known in north India as Gita or 'Bandish') is elaborated by the performers according to their tradition or Gharānā. The stages of performance or 'Silsilā' is the prime criteria of Gharānā music. So, a systematic training or 'Tālim' is essential for all performing artistes of Gharana system.

Another class of regional music is Folk. The tradition of Folk music is quite different to that of Temple music as well as of Darbārī or Court music. In this type of music, the structure or form, the language, the typical articulation of regional languages and the contexts of music is strictly followed. Such is the tradition of Folk music. Of course, when Folk musicians (whether villagers or city-dwellers) make their music as a saleable or ready commodity to satisfy the music-lovers of trading cities with the help of modern musical instruments, then obviously the rural or Folk music loses its originality as well as their true traditions.

Lastly, the third type of Urban music is the light music which are neither performed in temples nor in the royal courts. They are on the whole an entertaining music. Neither they have any rigid musical form, nor they follow strict performing 'Silsilā'. Hence, they do not bear any musical tradition. Our present discussion will start from here.

Traditional Music of West Bengal

Considering the above discussion in prologue, the traditional music of Bengal can broadly be found under the first two heads. The first one is composed Music or Prabandha, handed down from temple music, where classical Rāgas and Tālas are used without a Vistār or elaboration. Bengali Kīrtanas without Ākhara or extempore lyrical expansion by the singers are the best example of this type. During post-Caītanya period (16th to 18th century AD), Bengali Kīrtanas were known as 'Padāvalī Kīrtana' or 'Līlā-Kīrtana' where Padas or Prabandhas were dramatically composed on the basis of Lord Kṛsna's life as stated in 'Bhagavata'. Another type of Bengali Kīrtana, known as 'Nāmakīrtana', had been existed before the birth of Caītanyadeva. In this type, a few words signifying the names of Lord Kṛsna, are repeatedly sung with monotonous melody based on different Rāgas and on simple Tālas, prevailed in Bengal during that period. There are other types of Kīrtanas, but we are yet to trace their traditions.

In later period, a good number of urban type of Bengali songs were composed, such as Kālī-Kīrtana, Pāñcālī, Rāma-Līla, Maṅgala-gīta, Yātrā-gāna, etc. These had a very short-lived tradition.

The second type of traditional music is the court music or Darbārī Saṅgīta, including classical and semiclassical music, suc as, Dhrupad, Khayāl, Tappā, Thumrī, etc. Of course, instrumental music and dance are also included under this type. However, inspite of having a number of big and small Zamindars or Landlords in Bengal, no classical form or court music or Darbārī Saṅgīta emerged. Therefore, Bengal had to follow the HindusthānīDarbārī Saṅgīta from the 18th century and onward. This resulted a Hāvelī type of Dhrupad song (very close to Prabandha or Hāvelī style) emerged in Visnupur of West Bengal. Other forms of classical or Darbārī Saṅgīta could not be traced anywhere in Bengal.

In fact, the music tradition of Bengal of its own lies in Folk music and Kīrtan only. Slight variation or indulgence to any component of

such music (like tune, subject, regional gesture, and language etc.) will not be accepted by the music-lovers as a genuine folk-song. In West Bengal, like some other regions of India and abroad, folk songs are of three classes according to its nature, i.e., (a) of plateau region, (b) of plain land, and (c) of rivers and adjacent river-valleys. As for example Jhumur belongs to Western plateau, Pāñcālī of plain land of Burdwan district, Sārī of boatmen of Murśīdābād district, etc.

Again, folk songs of Bengal are classified broadly under the following heads: (i) religious; (ii) secular (iii) social rituals and festivals; (iv) working; (v) personal joys and sorrows; (vi) natural calamities and prosperity, etc.

Under the above heads a good number of regional folk songs are still in vogue. In present brief discussion, we are not going to describe them vividly. However, one of the important aspects of traditional folk songs of Bengal is the movements of notes. The songs of plateau region the notes tend to proceed like Rāga Bhupālī or Bibhās of West Bengal, while the songs of boatmen or river side area appears like Sā, Re (śuddha), Ma (śuddha), Pā, Dhā (śuddha) and Komal Ni. Of course, there are a few exceptions.

The tradition of Bengali kirtan emerged since the first half 16th century and it continued upto the first half 20th century. This tradition gave birth five regional styles or Gharānās of Bengali Kīrtana. They are Garānhātī, Renetī, Manoharśāhī, Mandāranī and Jhārkhandī styles. These styles emerged from different places of West Bengal and were named after the said places. However, now-a-days the Manoharśāhī and Renetī styles are alive. Others became obsolete.

Whatever traditional music of Bengal existed from the ancient and medieval period, has been exterminated by a class of so-called powerful persons and media, highly influenced by the Western pop-culture, since the last decade of 20th century. However, let us hope against hope.

Pradip Kumar Ghosh is an eminent musicologist of Bengal; a Ph.D. and D. Lit. in music from Rabindra Bharati University; and has to his credit a number of publications on music. As an expert, the author is associated with Visva-Bharati, Rabindra Bharati University, Calcutta University and State Music Academy (West Bengal).

Influence of Vocal Music on Sitar

Sabyasachi Sarkhel

In underlining development of vocal and instrumental music side by side since the beginning of Indian classical music, the author in this article has brought to fore how Sitar, Sarod and Sarangi have been influenced with the advent of Khayal, Thumri, Tarana, etc., as forms of vocal music.

From the very beginning of Indian classical music, both vocal and instrumental music have been developing side by side. In the early days, all Indian instruments using strings were called Vinas of different types, the Vina being a generic name for them.

Forms in Hindustani vocal music and corresponding musical instruments

In Hindustani vocal music the primary forms were Prabandha Gana, Jati Gana, etc. Later another form, i.e., Dhrupad which has been evolved from Prabandha, emerged as the most popular form of Hindustani music. During the heydays of Dhrupad, its corresponding musical instruments were Been and Rabab. The tradition of playing Been and Rabab as accompanying instruments with Dhrupad started from the famous Beenkar Misri Singh who continued his own Khandar bani style with the Gourhari bani of Tansen. The contemplative outlook and the technical details of Dhrupad were assiduously followed by the accompanying instrumentalists. The present alap style developed by generations of musicians is a synthesis of the main creative thinking and techniques of instrumentalists of the Seni period. The flow continued from Misri Singh to Sadarang and ultimately to Masit Khan who brought about the unique and revolutionary Masit Khani baj in Sitar which was a simplified instrumental counterpart of Dhrupad and its gayaki.

Next comes the golden era of some legendary instrumentalists like Ustad Imdad Khan, Ustad Enayat Khan, Ustad Alaudin Khan, Ustad Hafiz Ali Khan, Ustad Mustaq Ali Khan who with their creativity and masterly musical mind assimilated and adopted a variety of styles of playing instruments in the 'Gayaki Ang' introduced newer techniques to include layakari of Dhrupad, Upaj, Bol bant of Dhamar, etc.

Influence of Khayal, Thumri on corresponding instruments like sitar

After the advent of Khayal, Thumri, Tarana, etc., the corresponding instruments like Sitar, Sarod, Sarangi, etc., are very much influenced by these new forms of vocal music. Therefore, these instruments have developed some revolutionary changes in their structure and baj. In modern time, some great artists like Ustad Vilayat Khan, Pandit Ravi Shankar, Ustad Ali Akbar Khan, Pandit Nikhil Banerjee, Ustad Amjad Ali Khan, etc., developed different styles of their own in instrumental music.

The Sitar undisputedly has today developed into one of the finest musical instruments of the world through the sheer melodic sweetness of its sound and the wide scope it provides for innovation and almost limitless play of musical imagination.

Baj of sitar mainly dhrupad based in early days

In the early days the baj of Sitar was mainly Dhrupad based and the rhythmic element freely used Pakhawaj bols played through the mizrab of the right hand. Gradually, the left

hand executing the dignified movements of the Dhrupad ang devoid of murki-s developed into quicker and faster movements executing Gattoda again regulated by the right hand.

Influence of khayal on Sitar in later days

Later on, we notice the influence of the Khayal elements with distinct features of murki-s and brisk tan-s which had a definite impact on the style of Sitar playing. The right hand and the left hand which were utilised with equal importance and involvement in a later period witnessed a greater role being played by the left hand more significantly in the Alap portion. We could, therefore, say that the stylistic evolution is a progressive development from the Dhrupad ang based Sitar to a Khayal ang based Sitar.

Instrumental compositions for sitar composed by great composers

In the modern time some great composers like Pandit Dhruva Tara Joshi (Pt. D. T. Joshi), disciple of Ustad Enayat Khan and Ustad Faiaz Khan composed so many instrumental compositions for Sitar which were totally based on Khayal composition. Here are some examples:

Examples of vocal composition and instrumental composition for Sitar

Raga Bageshri

Vocal composition

×				2				0				3			
											रे	सा	ध	–	नि
											ए	री	ए	ऽ	मै
सा	–	म	–	ग	–	म	ग	रे	–	सा	म	–	ध	–प	ध
कै	ऽ	से	ऽ	ऽ	ऽ	घ	र	जा	ऽ	ऊँ	वी	ऽ	च	–	ड
नि	नि	ध	–	ग	–	म	ग	रे	रे	सा					
ग	र	रो	ऽ	क	त	ब	न	वा	ऽ	री					

Instrumental Composition for Sitar

×				2				0				3			
											रेरे	सा	ध	–ध	नि
											दिर	दा	दा	ऽर	द
सा	—	—	सा	—नि	सा	म	—	—	ध	–प	ध	नि	—	—	ध
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽर	दा	दा	ऽ	ऽ	दा	ऽर	दा	दा	ऽ	ऽ	दा
–म	म	प	ध	ग	ग	मम	गग	रे–	रेसा	–सा					
–र	दा	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽरा					

Raga Desh

Vocal Composition

×				2				0				3			
											म	ग	रे	म	प
											लं	ग	र	तो	हे
नि	–	सां	(सां)	नि	ध	प	ध	म	ग	रे	–	रे	नि	ध	नि
ला	ऽ	ज	न ऽ	आ	ऽ	रो	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	कै	ऽ	से	भ
प	ध	म	ग	रे	म	प	ध	म	ग	रे					
रूँ	ऽ	अ	ब	ज	ल	की	ऽ	ग	ग	र					

Composition for Sitar

×				2				0				3			
						रे	ग ग	सा	रे	–	म	– म	प	नि	नि
						दा	दिर	दा	हा	ऽ	दा	ऽ र	दा	दा	रा
सां	नि	ध	प	म	ग	रे	ग ग	सा	रे	–	म	– म	प	नि	नि
दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	ऽ	दा	ऽ र	दा	दा	रा
सां	–	–	प	– प	नि	सां	रें	नि	ध	प प	ध ध	म –	म म	– ग	रे
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽ र	दा	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा ऽ	र दा	ऽ र	दा
रे	निनि	ध	नि	प	ध ध	म	प	ध	म म	ग	रे	– रे	ग	नि	सा
दा	दि र	दा	रा	दा	दि र	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	ऽ र	दा	दा	रा
सां	– सां	सां,	सा	– सा	सा										
दा	ऽ र	दा,	दा	ऽ र	दा										

Raga Jaunpuri

Vocal composition

×				2				0				3			
								ध	म	प	सां	ध	–	पध	मप
								प्र	भु	मो	री	नै	ऽ	प ऽ	ऽ ऽ
ग	–	रे	सा	रे	म	प	–	म	म	प	नि	ध	–	प ध	म प
पा	ऽ	र	उ	ता	ऽ	रो	ऽ	तु	म	ही	ऽ	ही	ऽ	स ऽ	बऽ
ग	ग	रे	सा	रे	–	सा	–	सा	रे	म	प	प	गं	रें	सां
ज	ग	के	ऽ	त्रा	ऽ	ता	ऽ	औ	ऽ	र	न	को	ऽ	ई	ह
रें	नि	सां	रें	नि ध	–	प	–								
मा	ऽ	ऽ	ऽ	रो ऽ	ऽ	ऽ	ऽ								

Composition for sitar

×				2				0					3			
												प प	प	म म	प	सां
												दिर	दा	दिर	दा	रा
ध	–	–	प	–म	प	ग	–	–	रे	–सा	सा		रे	–	–	मम
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽ र	दा	दा	ऽ	ऽ	दा	ऽ र	दा		दा	ऽ	ऽ	दिर
ग–	ग रे	–रे	सा	रे	नि नि	सा सा	रे रे	नि–	नि ध	–ध	प		प	म म	प	ध
दा ऽ	र दा	ऽ र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा ऽ	रदा	ऽ र	दा		दा	दिर	दा	दा
–ध	सा	रे	म	प	गं गं	रें रें	सां सां	नि–	नि ध	–ध						
ऽ र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा ऽ	रदा	ऽ र						

Raga Yaman

Vocal composition

×				2				0				3			
											नि रे	सांनि	धप	म ग	रेंसा
											ल ऽ	ग ऽ	न ऽ	मो ऽ	रो ऽ
ग	रे	ग	–	म	ग	प	प	रे	–	सा	नि	सा	ध	नि	ध
ला	ऽ	गि	ऽ	उ	न	सं	ग	आ	ऽ	ली	का	ऽ	से	ऽ	क
नि	रे	ग	मे	ध	नि	रें	गं	गंरें	सांनि	धप					
हुँ	ऽ	मैं	ऽ	जी	ऽ	कि	ऽ	ब ऽ	ति ऽ	याँ ऽ					

Instrumental Composition for Sitar

×				2				0				3			
											नि नि	ध प	म ग	रे सा	नि रे
											दा रा	दा रा	दा रा	दा रा	दा रा
ग	रे	ग	–	रे	ग	मम	प प	रे –	रे सा	– सा	नि	सा	ध	–ध	नि
दा	रा	दा	ऽ	दा	रा	दिर	दिर	दा ऽ	रदा	ऽर	दा	रा	दा	ऽर	द
सा	निनि	रे	ग	म	धध	नि	रें	गंरें	सांनि	धप					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा रा	दा रा	दा रा					

Sabyasachi Sarkhel is an M.A. and a Ph.D. in Instrumental Music from Rabindra Bharati University. He is a Professor in Sitar in Dept. of Classical Music and also the Principal, Sangit Bhavana, Visva-Bharati University, Santiniketan. He is an 'A' grade artiste of All India Radio.

Ways of Achieving Perfection in Musicology

Nupur Ganguly

Indian Musicology or Nāda-vidyā is an old concept. To be a musicologist, one has to go through the different branches of knowledge along with the deep knowledge of Gīta, Vādya and Nartana. The article hints towards this aspect.

Origin of the word 'musicology'

'Musicology' is an English term. It is a combination of two words 'Music' and '*Logos*'. *Logos* means science or theory. It is a Latin word. The German term *Musikalische Wissenschaft*, meaning musical science, was first used in 1863 by Friedrich Chrysander. Later, it was accepted by the French as *Musicologie* and by the English as 'Musicology.'[1] In ancient India, the Musicology was synonymically known as Gandharva-Veda (गान्धर्व वेद). It was under the category of *Pancama-Veda* (पंचम-वेद).[2] In *Gandharva Veda*, the theories and science of music and dance were elaborately discussed during twelfth to fifteenth century BC.

Musicology–a study of different aspects of music

Musicology is a research-oriented study on every aspect of music—history, science, theory, composition, acoustics, philosophy and aesthetics. In the case of Indian music, proper and logical explanations of musical texts, written in Sanskrit and other classical languages, are the main aspects for musicological studies. In a word, musicology deals with all matters concerning music.

Musicology to develop musical knowledge

Musicology helps an artiste to develop his musical knowledge, but it does not help to produce an excellent performer because the talent of a musician is innate. There is no direct relation between knowledge of musicology and the inborn talent of an excellent artiste. It is observed that the great music maestros of our country were often not trained in musicology. Now, the question is why should we learn musicology?

Two sides of music

Music, though is a performing art, has two sides: on one side there is practice, or rehearsal, and, on the other side, there is knowledge. It is knowledge that helps a performer in any art of any country in the world to improve better and better. Just as 'practice' helps a process of art to survive, similarly knowledge helps the art to rise from the primitive to a state of artistocracy.

Meaning of the word 'knowledge'

Corollary to this is the question: what do we understand by 'knowledge'? We find in the dictionary that the word 'knowledge' emanates from the Sanskrit word *Jnana* (ज्ञान), and we also know that the meaning of the word 'Jnana' is true knowledge. Every day we learn, experience, and observe many things, all of which belong to apparent knowledge. What we know everyday cannot be called a true knowledge. As per our philosophy, true knowledge comes through observation, test, experiments and evidences. *Vidyā* is the other term of true knowledge. When the acquired true knowledge is systematically practised, it is called *Śiksā*. (The root-word *Śiks* means to get by heart through practice.) In case of music, the two words *Vidya* and *Śiksa* have different significances also. It is not possible to keep one survived leaving out the other. In the past, *Vidyā* used to be prac-

ticed by the *Ṛṣis* or saints and *Śikṣā* by the priests.

Different traditions of music learning and music practice

Researchers have proved that music learning and music practice both had different traditions. In the field of music-learning, tradition is used to be called *Acharya-Parampara* (आचार्य परंपरा) while in the field of performing art, it is referred to as *Gāyaka-Vādaka-Nartaka Paramparā* (गायक-वादक-नर्तक परंपरा). In the mediaeval period, the latter traditions, i.e., the *Gharānā* (घराना) of the professional Hindustani court music, came into existence.[3]

Ways of achieving dexterity in music

Dexterity in music can be achieved in two ways, i.e., (i) accomplishment through true knowledge and (ii) accomplishment through performance. Attainment of true knowledge is achieved through mental application and accomplishment in performance is attained through physical labour, i.e., practice. As the topic of discussion here is only Musiciology, the discussion centres round the attainment of acquiring true musical knowledge. Again, knowledge has two sides—general knowledge and special knowledge. Knowledge of Musicology, of course, belongs to the special category.

Special knowledge is such a thing which cannot be attained at one's will. To attain this, one has to take help of an *Pandit.* Kallinath, commentator of the book *Sangita Ratnakara* and a great music scholar of the 15–16th century, issued a note of caution and the learned scholar sayed: about the disaster that may befall if the teacher is not sufficiently educated—'the biggest fault of a non-specialised teacher is that, not only does he understands things wrongly due to lack of knowledge, but also teaches others wrongly.'

Guidance for being genuinely knowledgeable

However, the guidances, provided in the ancient musical books of out country, on how to be learned or genuinely knowledgeable (which to be suitable to be a good teacher), if assimilated, will appear as follows:

1. *Satyaśrayi* (सत्याश्रयी) (follower of truth only): To have trust on the truth for life-long.
2. *Saśradhya* (सश्रद्ध) (respectful): To respect knowledge and the learned men.
3. *Visleśaka* (विश्लेषक): Ability to accept or refuse anything through impartial judgement and analysis.
4. *Svikaraksama* (स्वीकारक्षम) (confession): Ability to concede self-ignorance and inability before public.
5. *Nirlobhī* (निर्लोभी): One who does not digress from his own goal and idiology for the lust for money, sex, reputation and power.
6. *Audārya* (औदार्य): Free from superstition.
7. *Titiksa* (तितिक्षा): Endless patience.
8. *Jnantṛsna* (ज्ञानतृष्णा): Eagerness to know the truth.
9. *Samyamī* (संयमी): Restraint in every sphere of life.
10. *Akapata* (अकपट): One who is candid.
11. *Jitendriya* (जितेन्द्रीय): One who controls five sense organs.
12. *Acauryavṛtti* (अचौर्यवृत्ति): One who does not let knowledge, acquired by someone else, to appear as his own.
13. *Nirapeksa* (निरपेक्ष): One who is impartial.
14. *Ahimsaka* (अहिंसक): One who is not envious.
15. *Astābaka* (अस्तावक): One who is not a flatterer.
16. *Aninduka* (अनिन्दुक): One who does not vilify.
17. *Mohamukta* (मोहमुक्त): One who does not have any illusion about earthly matter.
18. *Anusandhitsu* (अनुसंन्धिस्दु) (अनुसंधित्सु): One who is willing to know the truth.

A person possessing all these eighteen qualities is used to be designated as *Uttama Vidyāna* (उत्तम-विद्वान); with a few less of these qualities is known as *Madhyama Vidyāna* (मध्यम-विद्वान); and with even less of these qualities is referred *Adhama Vidyāna* (अधम-विद्वान). According to the old traditions, *Uttama Vidyāna* or *Uttama Jnanī* was the suitable for the teachership. In absence of *Uttama Vidyāna*, teaching may be managed

with the help of *Madhyama Vidyāna*, but it can never go on with *Adhama Vidyāna*.

Environment and requisite associates as components of knowledge

Two other things are inseparably linked with the quest for knowledge-environment and requisite associates. Ancient saints always used to prefer the solitude of natural environment as the place of concentration for the taught. In Western countries, many modern universities have been built far away from the din and bustle of the metropolises and all those are residential. It bears mentioning that unless it is residential, the teachers and pupils cannot find themselves identified with one another. This oneness and mutual relationships are not possible in our urban society. Urban environment is not conducive for education since the desirable sweet relationship between the teachers and the pupils does not grow there. To overcome this problem, Rabindranath Tagore, following the ancient Indian tradition, founded the school and the university at Santiniketan in West Bengal. Another thing we cannot deny that self-realization is not possible without solitude. This self-realization is the first step for acquiring knowledge. Without self-realization one cannot be either an ideal teacher or an ideal student.

If the study of Indian musicology is to be made meaningful, it is necessary that the conditions referred to above are satisfied.

Endnotes

1. Andre Previn, *Collins Encyclopedia of Music*, William Collins Sons and Co. Ltd., London, 1976, pp.371–372.
2. Dr. Nupur Ganguly, *Some Aspects of Indian Musicology*, Rup Prakashani, Kolkata, 2001, p.1.
3. Dr. Pradip Kumar Ghosh, *Hindusthani Sangite Gharanar Kramavikas*, Research Institute of Indian Musicology, Kolkata, 2002, p.14.

Bibliography

1. Ranade, Ashok DA, *Hindusthani Music*, National Book Trust of India, New Delhi, 1959.
2. Prajanananda Swami, *A Historical Study of Indian Music*, Anandadhara Prakashan, Kolkata, 1965

Nupur Ganguly is a first class first and a gold medalist in B.A. and a first class in M.A. in Music from Rabindra Bharati University, Dr. Nupur Ganguly did her Ph.D. in Musicology from the same University and is an Assistant Professor of Vocal Music Department of her alma mater. An 'A' grade artiste of All India Radio, Dr. Ganguly is one of the Vice-presidents of Indian National Forum of Art and Culture and is the Editor of *Wisdom Speaks*.

Evolution of the Changing Pattern of North Indian Rāgas: A Brief Study

Pulokes Bose

In this article, the author has tried to find out the development of Indian Rāgas since remote past. In this context, the author has thrown light on the two types of Rāgas, i.e., Gāndharva or Mārga and Desī.

Indian music is admired since long for its sweetness, clarity, shape-lines, accordance with grammatical norms; and its rāga is admired for its 'unity in diversity' like that of Indian culture. Since the ancient time, there has been an evolution in the changing patterns of the rāgas. The rāgas now-a-days are totally different from the ancient and medieval period. In the beginning of the 21st century, it was found to be really problematic in tracing the movements or true identity of a rāga or rāgas. The tradition too suffered ups and downs since the beginning of the 13th century AD. The oral and written traditions remained either misrepresented or overlooked. The peculiar rāga (form) governing the principles of Indian music with remarkable ingenuity has still remained unexplored. Though historical background, comparative study, empirical evidence are mandatory for the study of rāgas in Indian musicology, these aspects are not properly taken care of at present. The result is: rāgas are becoming monotonous in the jurisdiction of performers though it should not be so. In the absence of study, the present day musicians always have a tendency to turn a deaf ear to any logical and scientific explanation on rāgas.

Essential requisites to trace the beginning and the evolution of Rāga

Apart from the data essential for the correct understanding and the proper interpretation of the rāga, the research thereon, when undertaken, would reveal the masterpieces of the musical rāga art. An attempt is always required to trace the beginning and the evolution of Rāga from authoritative sources, many of which are still buried as unpublished rare compositions and manuscripts. Though it is a monumental work yet it is a required necessity. The work can commence with the classification of similar and dissimilar rāga from original sources, creating a data based on the comparison of the rāgas from medieval and the ancient texts and compositions, keeping in mind the sequence of development of rāga. The authenticity of the sources available for the comparative analysis of the rāga is required to be judged cautiously while undertaking the task.

A cursory look at the basic concept of Suddha rāgas would reveal that it totally varies from each other. The Mohammedan musicians did not write any original text on music; what they did were just the rechauffe of the Sanskrit treatises on the subject.[1] The type of music they formulated has now become the standard elite class music in India. But nothing is said about its originality.

Evolution of Rāga Vasanta

The rendition of the rāga Vasanta may be taken as an example. When the tonal pattern is taken into consideration, the Hindusthani system differs in many respects from the ancient one. In all Dhrupad and Padavali Kirtans of Bengal, Suddha Vasanta with its sharp Dhaivat and suddha Madhyama and void of Pancama are used. The varieties are the essence of North Indian Rāga tradition. Since the beginning of the 20th century, various types of Vasanta can be found to have evolved out of the basic scales, like Bilavala, Purvi, Asavari,

Marwa and Bhairavi.[2]

Evolution of Rāga Bhairav

For rāgas, we find variations when we compare it with the available texts. For example, the evolution of rāga Bhairav is to be noted. It is an ancient rāga and Sarangadeva had already classified it under the Desī rāgas in his text *Sangit-Ratnākara*. Before that, Pt. Someswar classified this rāga under the Major (Suddha) rāgas. It is quite natural for Desī or regional rāgas which may vary from one place to another and also from time to time.

Change of Desī rāgas

Due to the regional tastes and lyrical characteristics, the character of the Desī rāgas normally changed from time to time and one region to another.

Role of Rāga classification in preserving true identity of a rāga

It is a distinctive feature of the Indian tradition that two musical systems, namely, North Indian and Carnatic, flow within a single sovereign land. The two traditions of Indian music—Hindusthani and Carnatic—are continuing its legacy flowing parallel to each other. It is widely known that the Carnatic scholars and musicians are rigid in terms of rendition and composition unlike the North Indian musicians. Due to its flexibility, the North Indian style actively changed since the 13th century AD onwards. The change resulted in total deviation from its root. To a great extent, however, court music was responsible for that. It has to be said, however, that since the era of King Someswara (in 12th century AD), the rāga classification has been continuously playing an eminent part in preserving the traditional identity of a rāga.

Thinkers' contributions in overcoming obstacles

The thinkers and researchers like Guru Gñan Prakash Ghosh, Pt. Ajoy Chakraborty, Dr. Bimal Kumar Roy, Ustad Bade Gulam Ali Khan, Swami Prajnanananda, Dr. Premlata Sharma, O. C. Ganguly, Raja Sourindra Mohun Tagore, A.H Fox Strangways, Alain Danilou, Sangeet Acharya Brajendra Kishore Roy Choudhury, V. Ragavan, N. C. Mehta, Dr. Kailash Chandra Vrhaspati all contributed a lot in overcoming the obstacles in understanding the total scenario of our distinctive rāga traditions. But merely rāga classification, working on the skeleton structure of the combination of *Swaras* (notes) and *Shrutis* (micro-tones) would never help in reviving the rāga culture unless a comparative study on the rāga-roopa (identity) of diverse modes of a rāga is thoroughly expressed.

Conclusion

The texts are considered to be the source of structural core of rāga-concept. Like all abstract art, music is also one of them. This needs purity, determination, aesthetic sense and practice. A performer, student, teacher as well as a listener needs to be a musically learned person when art music is concerned. Rāgas in Indian music have played an important role since remote past. The Indian tradition has seen the era of the emergence of Gāndharva or Mārga Sangit where one can find two musical scales, viz., Shadja-grāma and Madhyama-grāma, Murchhanās, Jati, and thereafter Rāgas within the concept of Grāma-Murchhanā from which the earliest trace of the development of ancient Indian rāgas can be visualised. This leads to create the rāga theory in later time.

Endnotes

1. Sourindro Mohun Tagore, *Universal History of Music: Compiled from diverse sources together with various original notes on Hindusthani music*, Low Price Pub., New Delhi, 1890, p.58.
2. Prajanananda Swami, *Rag O Rup*, p.88.

Pulokes Bose is a research scholar and doing his Ph.D. in music from Rabindra Bharati University under his guide Dr. Nupur Ganguly.

Away from the Limelight: Story of an Eremitic Musician

Abhirupa Misra

Vidushi Annapurna, the daughter of Baba Alauddin Khan, has throughout her life maintained the tradition of Maihar Gharana founded by her father. She dedicated her life to teaching music leaving aside the glamour world of public show and performance. Her dedication to music, which became her life's philosophy, has been depicted in this article.

Background of the musician's personal life

Vidushi Annapurna Devi, born in 1927, has been the worthy daughter of Baba Alauddin Khan and veritable legacy of Maihar Seni Gharana. Her father Baba Alauddin Khan was the founder of Maihar Seni Gharana. Annapurna Devi has always been averse to publicity and self-promotion. She kept herself away from limelight and fame while dedicating her whole life to teaching music which resulted in producing several talented artistes who enriched Indian classicial music.

The king of Maihar, Brijnath Singh, named her Annapurna. Apart from that Annapurna is also known as Raoshan Ara. Amongst four brothers and sisters, she is the youngest. The mistreatment at in-law's home and tragic death of Jahan Ara, sister of Annapurna, made Alauddin Khan to discourage and refrain Annapurna from learning and practising music. However, after witnessing Annapurna's natural talent, dedication and love for music, Alauddin Khan had to teach and mentor her. After learning Dhrupad, she learnt the instruments like Sitar at first and later, upon her father's wish, Surbahar became everything of her life. In this context, Suhangshu Khurana in his article titled 'Notes From Behind a Locked Door,' published in *The Indian Express* wrote: "She began by learning the Sitar, but her father had chosen a different path for her—one that is strikingly opposite to the trajectory of his other famous student, Ravi Shankar. He asked Annapurna to play the Surbahar or the bass Sitar, a pensive, more meditative version of the Sitar."[1]

On May 15, 1941, Annapurna got married to Pandit Ravi Shankar at the age of just 14. The very next year, to be more specific on March 30, 1942, their only son Shubhendra Shankar was born. Gradually, distance focussed in relationship between Annapurna and Ravi Shankar which finally resulted in their divorce in 1982. In the same year on December 9, Annapurna got married to her student Rooshikumar Pandya. Since after the demise of Rooshikumar Pandya on April 13, 2013, she is living alone in an apartment at Mumbai named Akashganga.

A life dedicated to teaching of music

Annapurna maintained the tradition of Maihar Seni Gharana in her music. Everything she learned from her father, Alauddin Khan, she passed it on to her numerous disciples and helped them to establish and gain recognition. During her entire life, she refrained from public performance and kept herself hidden from the view of the general public. She dedicated her life to teaching music and mentoring her students. Her unfathomable discipline, patience and unconditional love for music reflects in her music. Annapurna has been very shy and calm in nature, which had a noticeable effect on her music.

Life's philosophy found in music

Annapurna found her life's philosophy in her music. She has since long been protecting and nurturing everything she acquired from her father with great care. Once she said: "It was during my years of studentship that my father would repeatedly tell me that my music should not be treated as a product for public display. It is a means of achieving one's own fulfilment, which should lead to one's own development as a human being."[2] Annapurna is the only female artiste who still plays the obsolete musical instrument Surbahar. She not only just practised Surbahar but also carried forward the tradition from Alauddin Khan with utmost sincerity and dedication. After learning Vocal, Sitar and Surbahar, she established herself as a unique artiste of Surbahar. Her rare public performances, some secretly recorded audio and method of teaching to her students can throw some light to her style of playing. Annapurna received training in Dhrupad Anga from Baba Alauddin Khan, and she maintained that in her playing style her moral stability and flexibility had a tremendous impact on her slow, steady and consistent performance style. She played Badhat of Ragas very carefully with undivided attention one note after another following absolute precision and the exact musical rules or grammar, which is a major characteristic of her playing style. There is a perfect coordination between her left and right hand making her music very systematic. In her music, there is a connection between her intellectual wisdom and spiritual heart conferring a different dimension to her performance. The use of Meend and Gamak in the Dhrupad Ang style gave her playing style more sense of completeness.[3] Professor Rooshikumar Pandya, a disciple of Annapurna Devi, told Tathagata Roychaudhuri during an interview which was published in *Times of India*: "In Annapurna Devi's music, every note is like an offering. She has a completely different sound. Pandit Ravi Shankarji and Ustad Ali Akbar Khan Sahib might have modified a part of what they learned from Baba Allauddin Khan Sahib in order to reach out to a larger audience. However, her music is completely what she learned from her father, and she insightfully preserved it in seclusion. So, there is a definite quality about that, which is very rare. The tonal quality of her music is also completely different."[4] In another interview with Swapan Kumar Bandopadhayay, Professor Pandya said: "Her approach, her dedication with which she proceeds and develops each note in the Alap—its clarity, preciseness, tonal quality is ineffable."[5]

The spiritual bondage between Surabahar and the musician

Annapurna Devi found a surprising similarity between Surbahar and herself in a spiritual way. Surbahar itself is a very demure instrument. It cannot express itself so easily or readily to everyone like Sitar, and it is also not available to everybody. That is why Surbahar became her eternal companion. Baba Alauddin Khan asked Annapurna Devi to take up Surbahar instead of the sitar. He understood, from the unconditional love, dedication and devotion of Annapurna towards music that she is the only person who can carry forward and keep alive his tradition and knowledge in Surbahar. In his opinion although Surbahar is not readily available to everyone, it will be appreciated by the audience who understand the depth of its music.[6] Professor Rooshikumar, while speaking on Annapurna, once said: "… her music is like an act of worship. When she surrenders to it, it just happens".[7]

The teaching method of the musician

Annapurna Devi has well established herself as an ideal teacher of music, and this is where her identity as a musician came to fulfilment. She is unbelievably modest; she used to say: "This is not my music. I am nothing. I am only giving you what Baba (Alauddin Khan) gave me."[8] Everything that she learned and inherited from her father, she gave it to her students with utmost sincerity. Annapurna Devi was very discreet in selecting her disciples. She only started coaching when she was sure that her student had developed a complete comprehension of music. Annapurna kept emphasizing

on this as it was necessary for her students to be at that level of perception so that they can appreciate the education she would provide them with thereby the music. Suresh Vyas, one of her disciples, said about the teaching technique of Annapurna thus: "She rebuilds or reshapes us to realize the inherent treasure of such music …. Similarly, Dhrupad is not everyone's cup of tea. For many, Dhrupad is a slow-moving, boring thing. But whoever she teaches, she is careful to raise his or her mind to a state of heightened aesthetic sensibility to enable them to appreciate such music. She teaches after the person has matured, and she sees to it that such music enters the soul of the learner."[9] Annapurna Devi is keeping the tradition of Maihar Seni Gharana that she inherited from her father alive through her disciples. She coached her students in different instruments. Pandit Nikhil Banerjee, Rooshikumar Pandya, Saswati Ghosh, Dr. Hemant Desai, Amit Hiren Roy, Sudhir Padhke, Daniel C. Bradley, Petar van Gelder, Sandhya Apte, Prabha Agarwal in Sitar; Bahadur Khan, Ashish Khan, Jatin Bhattacharya, Uma Guha, Basanta Kabra, Pradip Barat, Biren Banarjee, Stuti De, Suresh Vyas in Sarod and Hariprasad Chaurasia, Nityananda Haldipur, Milind Sheore, to name only a few, who are well respected figures in the world of music and who have enriched Indian classical music are all her disciples. Annapurna trained Pandit Hariprasad in such a way that was apparently impossible to play with Flute.

The musician's public performance and accomplishment

Annapurna Devi made rare public performance. The first time she ever played in front of public was at Maihar, in front of the King of Maihar Brijnath. There she played Raga Malkauns and Baba Alauddin Khan himself accompanied her on Tanpura. She also played some duets with Pandit Ravi Shankar. Her notable accomplishment include, amongst others, performance of Yaman Kalyan at Constitution Club Barracks organised by Narayan Menon of Sangit Natak Academy; Kaunsi Kanada at Constitution Club organised by Jhankar Music Circle; Sree Raga at Constitution Club of Delhi (30 March, 1955); Solo Kaushiki and Manj Khamaj at Ranji Stadium of Kolkata, organised by 'Ali Akbar College of Music' (April 14, 1956) and performance at Mumbai Santa Cruz organised by Suburban Music Circle.

Musician's contribution to nation building

Annapurna Devi's contribution to nation building is well recognised. In a special edition of the magazine *Femina*, published in celebration of 50th Anniversary of Independence of India, she was mentioned as one of the top 50 Indian women who had significant contribution in India after the independence.[10] In recognition of her contribution in music, she was awarded Padma Bhushan (1977), Sarangdev Fellowship by Sursingar (1988), bestowed with Sangit Natak Academy Award (1991), Deshikottom by Visva-Bharati (1999), Ratna by Sangit Natak Academy (2004).

Vidushi Annapurna Devi is the only female maestro of the Surbahar or the bass Sitar in the classical music genre in India. She never took up classical music as her profession and has not recorded any music album, yet she got ample respect and love from everybody.

Endnotes

1. S. Khurana, *The Indian Express, Notes from behind a locked door.* (16 October, 2012).
   R. Kumar, *The Hindu, Rich Legacy Remembered*, (August 18, 2011).
2. M. D. Nadkarni, *Woman & Home, Mid-Day, Annapurna Devi*, (9 January, 1998).
3. S. K. Bondyopadhyay, *An Unheard Melody, Annapurna Devi. An Authorised Biography.* The Lotus Collection an imprint of Roli Books Pvt. Ltd. M-75, G.K. II Market, New Delhi 110048, New Delhi, (2006).
4. T. R. Chowdhury, *Times of India, Every Note Annapurna Devi Plays is Like an Offering.* Kolkata, (2014, September 6).
5. S. K. Bondyopadhyay, *An Unheard Melody, Annapurna Devi. An Authorised Biography.* The Lotus Collection an imprint of Roli Books Pvt. Ltd. M-75, G.K. II Market, New Delhi 110048, New Delhi, (2006).
6. S. Khurana, *The Indian Express.* Notes from be-

hind a locked door. (16 October, 2012).
7. S. K. Bondyopadhyay, (2006). *An Unheard Melody, Annapurna Devi. An Authorised Biography.* The Lotus Collection an imprint of Roli Books Pvt. Ltd. M-75, G.K. II Market, New Delhi 110048, New Delhi.
8. *ibid*
9. *ibid*
10. *ibid*

References

1. Bali S., *Annapurna Devi—The Woman Shrouded in a Mystery*, *Society*, India (1988, January).
2. Swapan Kumar Bandopadhyay, Annapurna, Kolkata, Ananda Publishers, 2001.

Abhirupa Misra is a research scholar and doing her Ph.D. in music from Visva-Bharati, India under her guide Prof. Buddhadev Das.

Manipuri Dance Tradition: The Uniting Force behind Religious Pluralism and Social Diversity

Sruti Bandopadhay

Manipur, an extreme North-East state of India, blends dance with its rites of passage. The graceful and lyrical technique with the distinctive feminine (lasya) and the masculine (tandava) movements are the characterising features of the Manipuri dance. In this article an attempt has been made to review the social diversity that this dance form went through where religious pluralism played a conscious role for its development.

Dance blending with rites of passage

Manipur, the extreme North-East state of India, blends dance with its rites of passage. The indigenous performances in the *Laiharaoba*, an event coming down from time unknown, employ the participation of the community for spontaneous engagements leading to celebrations through dancing in relation to *Umanglais* (the forest gods). The word *lai* indicates God and here the forest Gods; and the word *haraoba* signifies merrymaking. Thus, *Laiharaoba* makes the festival marked as the 'merrymaking of gods.' The festival intends to adore the primitive forest deities through dance, music, sports and other activities.

Performed in the open arena, the directors of the festival, the priestesses, locally called the *maibis*, are proficient in worship through movements. The maibis, generally referred to as the priestesses, are unique powers of the festival. They not only conduct and control the total process of *Laiharaoba* but also are marked as 'divine' powers. They are considered as 'selected' by Gods to serve the deities. In Manipur, it is a very familiar scene that a girl gets possessed and behaves abnormally, refrains from normal food and loses awareness. She is then taken for the *maibi* training. She is now 'selected' by the 'divine' and, thus, destined to serve as a *maibi*. Like in many rituals or festivals in India, the origin and its pedagogical nature are derived from myth.

Women having a prime role in evolution and transference of culture

In Manipur, we also come across rituals like *Apokpa Khurumba*, literally meaning bowing to the supreme father, the creation of earth by *Leihou Maibi*, and other such myths. But, interestingly, we perceive that women had a prime role in the evolution and transference of cultural practice here. In *Laiharaoba*, the *maibi-jagoi*, i.e., the dance of the *maibis* saw the leadership of women in the ritualistic space. Apparently, men could also take part in the worship but they needed to be dressed as female and were called the *maiba*. A 'no gendering' system existed. The whole festival is ornamented with dances of various nature—from serious ritual dances of the *maibis* like *Laiching*, *Laisem*, *Laibou*, wherein the usage of hand-gestures plays the key role to participatory men; and woman dances like *Thougal*. The tradition continues even today when this festival is conducted in May–June every year and the community participates to celebrate in this social occasion.

Laiharaoba—the embryo of Meitei culture

Laiharaoba, often connoted the embryo of the *Meitei culture*, can be considered as the only truthful source of the indigenous qualities of the Meitei people. The rituals here are ornamented with rhythm, semiotic gestures, stylistic and interpretative movements; and dances

embedded in the ethnographic tradition of the race. An array of hand gesticulation conveys conscious construction of the life events. Dance in Manipur is a rare sensitive experience of devotion and has experienced pedagogy in ritualistic spaces where the tradition beholds the lineage into the sacramental proceedings. In *Laiharaoba*, the *maibi-jagoi* (the dances of the priestesses) saw the leadership of women in the ritualistic space.

Meitei culture going through transformation under the influence of Chaitanite Vaishnavism

What was once the 'natural' attitude changed to 'organized' one with the society experiencing *Hinduization* through the *Chaitanite Vaishnavism* in the 18th century. Two separate forms were put to practice—the *Natasamkirtana* and the *Rasalila*. This tradition is reflected in the worship of the Hindu deities in the mid-seventeenth century when the Meitei society went through the process of Hinduization. Hinduized culture being embedded in the day-to-day life of the people, the *Natasamkirtana* or the devotional chorus songs gained prominence at every social function of the public. Alongside, the *Rasalila* comprising of the love-sport stories of the deity, Krishna, was presented in the form of dance-dramas in the temple premises. All these being rooted very strongly in the past, the *Meitei* culture evolved a unique aura that became only of its kind.

Rajarshi Bhagyachandra's role in changing the route of development of race

The role of Rajarshi Bhagyachandra in the initiation of the race to the Hindu cult through Chaitanite Vaishnavism is the most unique incident in the history of Manipur. Rajarshi took to this faith and followed the initiators to disseminate it in the mass. His foresight merged the prevailing practices with that of the Vaishnava inspiration when such imposed identity changed the route of the development of this race. This is also distinctly perceived in case of their ritualistic practices. The rites of passage of this community were at this time ornamented with Hindu significances. The Vaishnava means of worship now being filtered into the society, the philosophy of humanism flowered unity and the new direction in culture bore stamps of the inherent minuteness of this race.

Hinduization distributing ritualistic to men and women

However, with Hinduization, the patriarchic system separated the two genders and ritualistic space was distributed among them. Two distinct forms—the *Natasamkirtana* and the *Rasalila* were conceived for the men and women respectively. In *Natasamkirtana* the role of men became primary and the gestures were created for the male body. The instruments to be played only by the male persona and women had no place in this collective prayer except for helping to set up the procedural gadgets. In the temples, the female bodies moved around the deities of the *Rasalila* completely covered with the *poloi*, *poshwan*, the veil and decorated with sequels to give a 'divine' effect. The body lost its identity and these 'de-gendered' bodies were imposed with the 'ethereal' consequences.

Repertoire of Manipuri dance distinctive of Meitei race

The idiosyncratic features characterizing the Manipuri dance apparently were the graceful and lyrical technique with the distinctive feminine (*lasya*) and the masculine (*tandava*) movements. The *Natasamakirtana*, which is basically a male dominated performance, has very typical masculine style of presentation. Also, men play the drums called the *pung* and cymbals called the *kartala* and sing while dancing—a distinguishing feature of the North-East India. Thus, the movement repertoire offers much variety though groups of these movements are specified for male or female. For example, the *Rasalila* dancing movement repertoire like in *Maharasa*, *Vasantarasa* or *Nityarasa* is for the women participants while the Rasas dealing with child Krishna's sports like *Gosthalila*, *Udukhalrasa*, have masculine movement repertoire created for children participating in these dance dramas commonly called the Krishna-*tandava*. Again, the *cholomtan-*

dava, the movement repertoire of the different branches of *Natasamakirtana*, is completely different from the Rasalila movement repertoire. We do find a lot of similarities of these movements with those in *Laiharaoba*, thereby suggesting the entire repertoire of Manipuri dance as distinctive of the Meitei race.

The people of Manipur embrace the archaic religion through the *Laiharaoba* and also are part of celebrations of the Vaishnava religion. The uniting force while co-existing in society is the common factor of praying through dance movements. In spite of the social diversity of culture of the *Laiharaoba* and that of the Hinduized practice, the peaceful co-existence of religious beliefs has survived.

As the aesthetics of this movement repertoire travelled to the stage, innovations from embodiment of expression, presentation of gendered bodies and identity gained prominence and thus a separate lineage of Manipuri dance pedagogy was initiated.

Influence of Manipuri dance on Tagore works

On March 27, 1899 Rabindranath Tagore witnessed Manipuri dances at Agartala in Tripura. Tripura is a neighbouring state of Manipur. At that time, it was under the rule of royal family and Radhakisor was the ruling King. The poet was invited by the King and on the day of Holi, i.e., the festival of colours, a function called *Vasantotsava* or the festival of the spring season was arranged for the poet. The performance place was in the natural setting just outside the city in the bower on top of a hilly site. Manipuri dances were featured in this festival. The devotional aspect, the lyrical grace, the restrained *abhinaya*, the accompanying songs and percussions of this dance form impressed him so much that within a decade we find him writing dramas where dances were supposedly assimilated, perhaps not academically but aesthetically, to give the dramatic structure an enhanced appeal. The participants used to sing themselves and do some actions. Tagore in appreciation of Manipuri dance form introduced the technique on his songs (*Rabindrasangit*). At his residential school, Tagore even made arrangements for learning Manipuri and masters, among whom Buddhimanta Singh, Nabakumar Singh, Baikuntha Singh demand special mention, were appointed. Here, the Manipuri dance technique was exploited to give visual effect to Tagore's lyrics or dramas but Manipuri dance presentation as a religious custom and its ritual was neither aimed for nor attempted. Hence, we find dance as an aesthetic exercise was predominating here rather than depicting the religious pluralism that shrouded the dance form till this stage of growth.

Role of a few masters in stage presentation of Manipuri dance

In the beginning of the 20th century a few masters started working outside Manipur where also the presentation of form gained prominence. Udayshankar invited Ojha Amubi Singh to compose stage-items on Manipuri dances. Amubi's composition *Nilakamal-adalasyama* came out to be a complete presentation of Manipuri dance incorporating the techniques, songs and rhythm for the stage. This should be treated as a 'milestone' in the stage repertoire of Manipuri Dance. It was performed by Amalashankar. Ojha Amubi Singh, Ojha Atomba Singh and Ojha Amudon Sharma were the three pillars of Manipuri dance compositions. Mention should be made of Thiyam Tarunkumar whose creative attitude gave special finesse to Manipuri Dance evolution. All these views were assimilated and utilized by the next generation masters of Manipuri dance like Ojha Babu Singh, Smt Thouranisabi Devi, Gambhini Devi, who concentrated on stage presentations, while the traditional temple presentations continue in Manipur. Ojha Amubi had many other compositions structured for the stage—Dasávatára, Geetagovinda, Krishna Nartan, etc. After him, his followers like Ojha Babu Singh, Suryamukhi Devi, Devjani Chaliha, Jitendra Singh, Nadia Singh and others worked for the stage repertoire. The works of Guru Singhajit Singh demands special mention as he moved to Delhi and worked under Triveni Kala Sangam. Among the ballets he produced using the different forms of Manipuri dances

were Babruvahana, Hayloee, Ingel-Lei, Leiman Khamba Thoibi as well as stories like Shakuntala, Savitri, Sita, Kumarasambhava.

Ojha Bipin Singh's contribution in making an attractive repertoire for stage

An important phase to make an attractive repertoire for stage was taken by Ojha Bipin Singh under Manipuri Nartanalaya in Mumbai, Kolkata and Imphal. He was assisted in his task by the Jhaveri Sisters especially Darshana Jhaveri. Kalavati Devi also joined in the venture. Ojha Bipin wanted to restructure Manipuri for public presentations. He exploited the *tandava* and the *lasya* aspect of this dance and combined them to give an absolute different look to the stage product. The Rasalila dance technique is adapted for stage, but selection of the piece is done keeping in mind the exhibition of intricate gestures, the rhythmic features, the tempo and the duration. His first efforts were concentrated to group compositions. He recomposed the traditional Maharasa and Vasantarasa for stage giving importance to the story line and taking advantage of the dramatic elements and selecting portions from the traditional presentations but making them brief, crisp, rhythmic, devoid of rituals and aesthetically appealing for a general audience. He devised a repertoire based on the concepts of *nritt*, *nritya* and *natya* of the Indian dramaturgy tradition. The proscenium presentation naturally gained importance along with the compositions. The primary requirement of the *mandala* or the circular presentation in the temples was broken and positioning of the danseuse with the dance and choreographic needs surfaced. The story line followed evolved around Krishna themes but they were not bound by rituals—a vital deviation from tradition. While composing for *abhinaya* items, the *nayika bheda*-s or the states of heroines highlighted in the Vaishnava texts were his priorities. Thus, we observe compositions like *abhisarika*, *khandita*, *anagakshepa* etc. In his later years, especially in Calcutta, Guruji was trying to give another turn to Manipuri Dance. He started working to devise a solo repertoire of Manipuri Dance. At times he wrote verses himself, for variations of rhythms and music he surveyed into the Samkirtana, which has developed with rich *tala* techniques and singing abilities. He often delved into the *basaka* which he felt was the core of Manipuri *abhinaya*, which embodies almost all the sixty-four emotive sentiments (*rasa*) as described in the Vaishnava texts. He intended to capture the minds of one and all who were not merely the devotees of Krishna like in Manipur but *sahridaya darshaka* or appreciative audience.

Coming out of the shadows of the Himalayas

The changing pedagogy in the advancement of Manipuri dance took its shape from the freedom of dancing in the lap of the meadows surrounded by Himalayas into the Hinduized temple premise and ventured out of the boundaries of Manipuri first to Shantiniketan and then it spread via Kolkata into the whole country. At present Manipuri Dance in diaspora is also picking up its pace—one important country being Bangladesh. Thus the transformations have reached a specific direction, where globalized demands and contemporary ideas are also being brought into its fold of existence. Manipuri Dance exists today in two distinctive areas:

I. The continuing practice in the ritualistic space in temples, where tradition marks its presence.
II. The continuing challenges in presentations related to spaces outside the Manipur boundaries, where the dance encounters space management with other classical dances and flags its subsistence.

Bibliography

1. Sruti Bandopadhay, *Dance: A Tool of Sanskritization in Manipur.* Dance dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices. Brisbane: Ausdance, July 18 2008. http://ausdance.org.au/articles/details/dance-the-tool-of-sanskritisation-process-in-manipur.
2. *Manipuri Dance: An Assessment on History and Presentation*, Shubhi Publications, New Delhi: 2010.
3. Suniti Kumar Chatterjee, *Kirata Janakriti*, Asiatic Society, Calcutta, 1974.

4. Pulin Das, *Mancha, Abhinaya, Natyakala O Rabindranath (Stage, Acting, Theatre and Rabindranath)*, Shamit Sarkar, Kolkata, 1398 (Bengali year).
5. Pratima Devi, *Nritya (Dance)*, Shantiniketan: Visva-Bharati, 1400 (Bengali year).
6. Shantidev Ghosh, *Rabindranath O Adhunik Bharaitya Nritya (Rabindranath and Modern Indian Dance)*, Ananda Publishers, Calcutta, 1396 (Bengali year).
7. Utpal K. Banerjee, *Tagore's Mystique of Dance*, Niyogi Books, New Delhi, 2011.
8. Saroj N. Parrat and John Parrat, *The Pleasing of the Gods: Meithei Laiharaoba*, Vikas Publishing House Pvt Ltd, New Delhi, 1997.
9. Dr M. Kirti Singh, *Religion and Culture of Manipur*, Manas Publications, Delhi, 1988.
10. E. Nilakantha Singh, *Manipuri Dance*, Omson Publications, New Delhi, 1997.
11. E. Nilkantha Singh, *Manipuri Sankirtana: Rituals and Philosophy.* International Cultural Conference, Manipur State Kala Academy, Imphal, 1991, p.4.
12. Dr Manjusri Chaki Sircar, *Feminism in a Traditional Society*, Shakti Books, New Delhi, 1984.
13. Kapila Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, Publication Division, New Delhi, 1974.

Sruti Bandopadhay is an M.A., Ph.D., D. Litt., Fulbright Fellow, Commonwealth Fellow and is the Professor in Manipuri Dance, Sangit Bhavana, Visva-Bharati University.

Centuries in Light and Shade

Prasanta Daw

The art treasure of India, it is known to all and sundry, has been enriched with the commendable contributions of those linked with the art movement. Their art works are mostly flavored with the international understanding based on Indian spirit. A few names which adorn the plaque of the memorial wall linked to the art movement in India are: Prodosh Dasgupta, Gopal Ghosh, Subho Tagore, Rathin Moitra, Chintamani Kar, Jainul Abedin, Chittaprasad Bhattacharjee, Amrita Shergil, Chitraniva Chowdhury and, last but not least, M.F. Husain. It is pertinent to note that Prodosh Dasgupta, Gopal Ghosh, Subho Tagore and Rathin Moitra were the founder members of historic Calcutta Group founded in 1943. In this article, the author has given a bird's eye view of this movement together with the contributions of a few of the crusaders of this movement.

Background of the art movement in India

India is regarded as one of the most enriched civilizations in the world. Its fascinating visual arts can be traced from the prehistoric era when the early men expressed their thrilling hunting experiences through paintings or drawings depicted on the cave walls. Later, the Harappan and Mahenjo Daro's gorgeous three-dimensional images were marked as a unique creation in plastic art. On the other hand, exquisitely remarkable murals of Ajanta caves portraying life of Lord Buddha are recognised as magnificent for their excellent stylistic as well as aesthetic approach. This incredible legacy being carried out by the predecessors from one dynasty to another with amazing variety of forms and contents became the fountainhead of Indian civilization.

Unfortunately, however, the graph of development in the traditional art practice came to a pause with the invasion of the European colonial culture. The School of Industrial Art was established in Kolkata in 1854 where the students were given the formal art education especially following the set rules of western academic art. So, this particular art became popular among many local artists under the immense influence of the British lords.

At this juncture, a few conscious artists felt the crisis of national identity. Raja Ravi Verma was among the pioneers who picked up indigenous themes as contents for his enchanted paintings but those had the marked impact of western realism. In the midst of such an atmosphere, Abanindranath Tagore introduced a novel art form through his *Krishna Leela* series of paintings executed in 1895 which was related to long established Indian art. Abanindranath was accordingly considered as harbinger who completely came out from the colonial influence of British culture. This outstanding exploration is known in the history as Neo-Bengal School of Art and that gradually transformed into an art movement, and spread almost across the country through his disciples. The movement was further strengthened with the foundation of the Indian Society of Oriental Art in 1907. Simultaneous contributions of artists like Prodosh Dasgupta, Gopal Ghosh, Subho Tagore, Rathin Moitra, Chintamani Kar, Jainul Abedin, Chittaprasad Bhattacharjee, Amrita Shergil, Chitraniva Chowdhury and, last but not least, M. F. Husain added diverse dimensions of modernism to this movement. The down memory lane journey below gives a bird's eye view to the contributions of these crusaders of the movement for modernism.

Prodosh Dasgupta (1912–91)
Prodosh Dasgupta was the student of Deviprasad Roy Chowdhury at Madras Art School and then of Royal Academy of Art, London. His sculptures developed with remarkable compositional and anatomical values in early stage.

Gopal Ghosh (1913–80)
Gopal Ghosh was also the student of Madras School of Art, after his stint in Jaipur Maharaja School of Art. He was basically a landscape painter; and his paintings acquire significance because of its lively calligraphic lines and warm bright colours redefining nature with all its splendor.

Subho Tagore (1912–85)
Subho Tagore was born and brought up at the historic Tagore family of Kolkata. Since his childhood, he kept him away from the traditional discipline of Jorasanko Thakurbari, the ancestral home of the Tagores, and created a distinctive self-identity in his lifestyle, paintings, literature, and so on. An avid art and antique collector, he was the publisher and editor of some Bengali magazines of which *Sundaram* was the path-breaking one. Besides that, bohemian Subho Tagore was a great collector and patron of textiles, handicrafts, folk arts, etc.

Rathin Moitra (1913–97)
Rathin Moitra, a close friend of Subho Tagore, was a student of Government School of Arts and Crafts, Kolkata, and a Professor in his alma mater. His early art works were imbued with western academic flavour that gradually took a new turn at a later phase. He simplified form with a wider space division, rhythmic lines and nostalgic feelings close to Indian artistic heritage.

Chintamani Kar (1915–2005)
Chintamani Kar was the alumni of Indian Society of Oriental Art and then of Akademi Da La Grad Seminar, Paris. A former Principal of the Government College of Arts and Crafts, Kolkata, Chintamani Kar's early representations have heavily been influenced by the Bengal School manner of art. Later on, he invented a distinct personal art form by blending European naturalism with Indian classical sculpture which art historian Dr. Mulkraj Anand marked as *Euro-Asian Synthesis*. His major works can be seen at Bhaskar Bhavan, a permanent museum established jointly by Chintamani Kar and Information and Cultural Department, Government of West Bengal.

Jainul Abedin (1914–76)
Jainul Abedin was born in Maymansingh district of undivided Bengal now forming part of Bangladesh. He was the student of Government School of Arts and Crafts, Kolkata, where later on he worked as a Professor. After partition, Jainul went back to Dacca and took the initiative in establishing Government Institute of Art at Dacca. He also founded Dacca Art Group and Lokasilpa Sangrahasala. Distinctive style of his paintings denotes blend of modern and folk arts.

Chittaprasad Bhattacharjee (1915–78)
Born in Naihati in the district presently of North 24 Parganas in West Bengal, Chittaprasad Bhattacharjee was almost a self-taught painter and associated with the Communist Party of India since his early life. During his full time engagement as a party worker, he had to mix up extensively with the common man and he became deeply moved seeing their miserable condition. His protest found expression in his paintings. The book *Hungry Bengal* written by him on 1943 famine expressing intense human distress was banned by the British administration.

Common bondage of Jainul Abedin and Chittaprasad Bhattacharjee
Both Jainul Abedin and Chittaprasad Bhattacharjee were socially conscious painters; both appeared in the art scene in 1940s in the midst of the Second World War horror, death, uncertainty across the globe, man-made famine of 1943, freedom struggle, anti-fascist movement, etc. This terrific heart-breaking situa-

tion alongside the pathetic human condition left a deep imprint in their socially conscious mind and found expressions in both of their art works.

Amrita Shergil (1913–41)
Budapest born Amrita Shergil was brought up in a rich cultural milieu learning visual art in western method. Shergil family migrated to India in 1935 and Amrita got the opportunity to see a variety of Indian art works beginning with Ajanta and ending with the folk arts. That gave her a sense of making a new art form. After initial trial and error, she created an innovative way of expression synthesizing the aesthetics of western and Indian arts. Amrita died at an early age of only 28 in 1941 leaving a footprint in Indian modern art.

Chitraniva Chowdhury (1913–99)
Chitraniva Chowdhury was born at her maternal uncle's house at Jiyagang, in the district of Murshidabad in West Bengal. She learnt painting and music under the tutelage of Nandalal Bose and Dinendranath Tagore at Santiniketan under the warm encouragement of none else than Rabindranath Tagore himself. Her intricate creativity involved nature, life, festivals of Santiniketan. Apart from that, her quick spot pencil portraits of many renowned personalities like Rabindranath, Abanindranath, Alauddin Khan, Ramkinkar Baij, Indira Gandhi within a few minutes deserves special mention. Moreover, her stitching and boutique works along with *alpana* are worth mentioning for their lively moving lines and elegance of colourful ornamentation.

M. F. Husain (1915–2011)
M. F. Husain began his artistic career as a hoarding painter and later was admitted to J. J. School of Art, Mumbai. By dint of his own merit, Husain became an iconic painter and one of the most colourful personalities in Indian firmament. A master in different mediums, Husain was the most controversial artist too during his lifetime. He died at the age of 95 on June 9, 2011 at a London hospital while remaining in self-exile.

Some unknown facts
It is in Indian culture that we observe with government patronization and private initiative birth centenaries of celebrated persons to remember their contributions in enriching the Indian treasure in various fields. In the field of art, while with private initiative, the birth centenaries of Prodosh Dasgupta, Gopal Ghosh, Chintamani Kar and Chitraniva Chowdhury were celebrated, nothing was done to celebrate the birth centenaries of Subho Tagore, Rathin Moitra, and Amrita Shergil. They remained in shadow during each of their centenary year. The birth centenaries of Chittaprasad Bhattacharjee and M. F. Husain are due in 2016. It is hoped that the country will celebrate their centenaries with proper respect due to them.

Prasanta Daw is an eminent art historian and art critic. Author of several books on art, he was awarded the *Paschim Banga Bangla Academy Life-Time Achievement Award* for his contribution in the field of visual art.

A Tribute to Millet's Angelus

Subrata Ghosh

Jean Francois Millet (October 4, 1814—January 20, 1875) was a famous French painter and one of the founders of the Barbizon School in rural France. He is categorized as part of the art movement termed 'Realism.' Millet has just completed his 200 birth anniversary and this essay brings to the fore an insight observation of his great painting, The Angelus, through which we can go for better understanding of his works.

The Bell

A perfect north light ushers upon a canvas placed on the easel. The whole composition of the canvas is a twilight field, a peasant's land. Two people are standing in front of this painting—one is the painter and the other one is his agent. The painter is leaning almost on the canvas, his beard and profile of the face are lit with the reflected light from the painting. He is almost smelling the paint layers. The painter turned to the person beside him and asked: *Well, what do you think of it, Sensier?* Sensier, his close friend and his agent smiled and replied: *It is the Angelus, Millet. Yes*, Millet said with satisfaction and continued: *Can you hear the bells?*

It was in 1859 that Jean-François Millet painted *The Angelus.* Vivid were his memories of the Angelus bell ringing while peasants were still working at twilight. Often he had seen his father standing, bareheaded, cap in hand, and his mother, with bowed head and folded hands, at the sound of the evening Angelus bell.

Millet recorded that impression to show the quiet peace of twilight, the rosy glow of sunset engulfing the fields, the church bells filling the evening air and the devout attitude of the peasants.

The depiction of the painting

Very aptly Millet had kept the title of this painting as *The Angelus* and it does deal with the prayer itself. This famous painting depicts a young man and a young woman standing in a field. They are farmers. He holds his cap reverently as he stands with head bowed. She, in a white cap and long blue apron over her dress, clasps her hands as a prayerful look sets her face. They pause in prayer near the end of the workday.

Image 1

The whole image has got a sombre sublime impression. The twilight changing light prevails all over. The horizon line is little upwards and the hedges gives a serine perspective which puts the viewers in a timeless zone, in between past and present. At the woman's feet is a basket of potatoes, and at her far side rests a wheelbarrow full of empty sacks. At the side of the man is a pitchfork spiked upright in the ground. The breaking clouds are blushed with light as birds flit in the twilight. The viewer can almost hear the bells ringing from the spire of the church in the distant right of the painting.

Angelus recalls

Praying the Angelus recalls the dialogue between the Archangel Gabriel and Mary by

reciting three versicles and responses with a Hail Mary after each set, another versicle and response, and then a concluding prayer. Traditionally, this was done while the local church bell tolled at 6 a.m., noon and 6 p.m. This is an old tradition of Catholic community.

Jean-François was asking his agent Sensier about this bell. The sound comes from the local church which comes and fades away slowly. It is just like a wave of life- comes and then goes off.

The beginning of Angelus

The Angelus traces its beginnings to the 13th century. In that era, bells were often inscribed with the Angelic Salutation. Before the Second Vatican Council's liturgical renewal, the concluding prayer was the Post Communion Prayer for Masses of Our Lady in Advent; but now it is the Opening Prayer for the Fourth Sunday of Advent. Millet's 'Angelus', it may be said, is a religious painting.

In Millet's Angelus as the subjects and the objects intersperse across the foreground, they create a strong visual rhythm. The compositional interrelation between the workers and their instruments serves to emphasize their close relationship and interdependence. *The Angelus* surely has intriguing deeper sense which provokes even the viewers of present time. It has got a unique timeless space where one can transcend him/herself from real to surreal world.

Childhood memory finding expression in Angelus

In 1865, Millet said: *The idea for The Angelus came to me because I remembered that my grandmother, hearing the church bell ringing while we were working in the fields, always made us stop work to say the Angelus prayer for the poor departed.* So it was a childhood memory which was behind the painting and not the desire to glorify some religious feeling; besides Millet was not a church-goer. He wanted to catch the immutable rhythms of peasant life in a simple scene. Here, he has focused on a short break, a moment of respite.

Entry of Angelus into art market

Millet had originally created this work for an American, Thomas Gold Appleton, who failed to take possession of the piece. Millet later changed the painting to include a steeple in the background and change the name from *Prayer for the Potato Crop* to *The Angelus.* After Appleton's failure to take possession, *The Angelus* had gone through many more collectors' hands. In 1860, a Belgian landscape painter and collector Victor de Papelen bought it for 1,000 francs. Gradually, *The Angelus* getting into more prestigious fight and effectively got enrolled into actual Art market. Many more buyers started showing interest to possess this work and it eventually roamed around from one collector to the other. Then, finally almost after fifteen years of Millet's death in 1989, this great painting had reached into the great historical bidding war between the Louvre (Antonin Proust) and the American Art Association (James F. Sutton). It fixed the sale price at 553,000 francs. Perhaps this incident explains the extraordinary destiny of *The Angelus.* It triggered an unbelievable rush of patriotic fervour when the Louvre aimed to keep it in their homeland.

The creator of Angelus and his growth

The artist was born in 1814 in Grunchy, in northwest France. This inland area off the rugged coast was a countryside of undulating downs beyond the moors. His father Jean Louis had real talent but could not afford to continue his passion in his life. His all dream went in vain by working in the field. Jean-François absorbed his father's appreciation for beauty and art. In his father, he found an exemplar to emulate. Jean-François also was impressed by his parents' piety and devotion. Since the beginning of childhood, he was given education by his father and a priest. His talent was identified and was appreciated by them in his early stage of life. He was taught literature, Greek and Latin languages, mythology and other streams of academics. Throughout this time, Jean-François was at home working on the family farm. His prime focus was on the working class of the

society. Jean-François was educated in art in a very authentic way and he had learned the academic skill very successfully. He became a man of culture with the heart of a peasant. Later, he declared of himself, *A peasant I was born and a peasant I will die.*

Millet was a socialist and he had proved his socialist ideology throughout his life. He had rejected urban bourgeois life and preferred to settle in country life. He was delighted to return to the country after his education in Paris. Barbizon became his home until the time of his death in 1875. He was able to organise a potential academic style of painting called Barbizon school. This school became a trend setter later on and also happened to be a great influential force for many impressionists as well as few Post-Impressionists like Van Gogh.

Salvador Dalí's interpretation of Angelus

This image and its strong senses had seized Salvador Dalí when he was a school boy. Dalí found this as print of *The Angelus* framed and hung on a wall of a corridor in his school. During his time Millet's painting, *The Angelus*, one of the most popular images in the world, was reproduced on everything from prints and postcards to everyday objects like teacups and inkwells. For many, this image was a sentimental work, but for Dalí it was troubling, with layers of hidden meaning, which he explored through daydreams and fantasies. He produced a series of paintings and writings—an entire mythology—on this single image. He stared at the couple, inventing stories about them. Dalí continued this fantasy as an adult. In one instance, he even arranged stones he found on a beach to resemble the two figures. Once he said: *I surrendered myself to a brief fantasy during which I imagined sculptures of the two figures in Millet's Angelus carved out of the highest rocks….*

Salvador Dalí developed the paranoiac-critical method of playing art historian which he used his disturbed interpretations to analyze different works of art in order to better tolerate his overactive visions. In Millet's Angelus, he was convinced the couple were praying over the grave of their child and he saw them as a couple of praying mantises. Dalí started observing coffin in the hidden layer of paints where a basket of potato is visible over it. He grew up with this belief and remained obsessed with Angelus till his old age. In 1963, he convinced the Musee de Louvre, where the original painting was kept, to investigate the work in order to confirm his intuitions. The museum authority allowed the original work of Millet to be scanned through x-rays. The x-ray report revealed that the casket of a small child originally laid between the feet of it's parents. The casket was removed by Millet himself. Dalí expressed this essential part in his painting depicting a couple appearing in ancient monumental ruins in a moonlit landscape in his version.

Image 2

This eternal truth has got somewhere a sublime tune bearing similarity with the bell of Millet. It establishes that Angelus bell has got the same universal ripples, same language and same awakening everywhere.

Bibliography

1. Salvador Dalí, *The Tragic Myth of Millet's Angelus: Paranoiac-Critical Interpretation Including The Myth of William Tell*, Reynolds Morse (Editorial introduction), Eleanor R. Morse (Translator), 1986.
2. *Existential Supervision*, edited by Emmy van Deurzen and Sarah Young, May 11, 1999 by Alexandra R. Murphy et al. and Richard Rand Jean-François Millet.

3. Alfred Sensier, *Peasant and Painter*, Helena De Kay, tr., 1815–77.
4. Alexandre Piedagnel, *J. F. Millet: Souvenirs de Barbizon*, 1831–1903.
5. http://www.catholic-sf.org/
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Angelus_ (painting).

Image courtesy

1. *Jean Francois Millet–El Ángelus* (Musee d'Orsay, 1857–1859.)
2. *Reminiscence Archeologique de l'Angelus de Millet*, 1932.

Subrata Ghosh is an artist and is the Head of the Faculty of Art and Design, Calcutta International School.

भारत की जातीय संस्कृतिः सनातन मूल्य

कृष्णबिहारी मिश्र

भारतीय संस्कृति का मूल प्रत्यय सनातन धर्म और सनातन जीवन मूल्य हैं। यह चिंतन पाश्चात्य चिंतन के मानवतावाद से भिन्न है, और सृष्टि में मनुष्य को ही नहीं बल्कि समस्त प्राणिजगत और प्रकृति को वरीयता देता है। यही सनातन मूल्य है, जो मानवतावाद से बहुत ऊँचे सोपान से जुड़ी उदात्त अवधारणा है। सनातन धर्म भौतिकता की महत्ता का निषेध कतई नहीं करता, पर चिन्मय मूल्यों को वरीयता देता है और सृष्टि के साथ जुड़ी दिव्यता की ज्योति के प्रति मनुष्य मात्र को संवेदनशील बनाता है। इन्हीं मूल्यों की व्याख्या एवं विश्लेषण इस लेख में प्रस्तुत हैं।

भारतीय संस्कृति की मूल प्रत्यय-पहचान है–सनातन धर्म। ऐतिहासिक साक्ष्य है कि देश और दुनिया के विभिन्न साम्प्रदायिक संगठन सनातन धर्म को साम्प्रदायिक संघ समझने की सदियों से भूल करते आ रहे हैं, और अपने साम्प्रदायिक औद्धत्य के आवेग में प्रायः इससे टकराते तथा मानव-मूल्यों को तहस-नहस करते रहे हैं।

विश्व संस्कृति के मर्म–पारखी महर्षि श्री अरविन्द ने सनातन धर्म की स्वकीय विशिष्टता को अपनी असाधारण प्रज्ञा से रेखांकित किया है, "जिसे हम हिंदूधर्म कहते हैं वह वास्तव में सनातन धर्म है, क्योंकि यही वह विश्वव्यापी धर्म है जो दूसरे सभी धर्मो का आलिंगन करता है। यदि कोई धर्म विश्वव्यापी न हो तो वह सनातन भी नहीं हो सकता। कोई संकुचित धर्म, साम्प्रदायिक धर्म, अनुदार धर्म कुछ काल और किसी मर्यादित हेतु के लिये ही रह सकता है। यही एक ऐसा धर्म है जो अपने अंदर सायंस के आविष्कारों और दर्शन शास्त्र के चिंतनों का पूर्वाभास देकर और उन्हें अपने अंदर मिलाकर जड़वाद पर विजय प्राप्त कर सकता है।"

सनातन धर्म पाश्चात्य लोक के मानवतावाद से प्रकृतितः भिन्न सृष्टि में मनुष्य को नहीं, लोक को वरीयता देता है। और स्पष्ट है, लोक कोरे मनुष्य से नहीं, सारे जीव–जन्तु और समग्र वनस्पति लोक तथा नदी, समुद्र, पर्वतीय क्षेत्र सब को लेकर बनता है। पेड़, पत्ते, दूब, पौधे, नदी, समुद्र, पहाड़ में दैवी सत्ता का साक्षात्कार करनेवाली भारतीय वेदान्त दृष्टि अणो–रणीयान–महतो महीयान, कितनी उदात्त हैं, यह सहज ही समझा जा सकता है। यही सनातन भाव है, यही सनातन धर्म है, जो पश्चिमी मानवतावाद से बहुत ऊँचे सोपान से जुड़ी उदात्त अवधारणा है। सनातन धर्म भौतिकता की महत्ता का निषेध कतई नहीं करता, पर चिन्मय मूल्यों को वरीयता देता है और सृष्टि के साथ जुड़ी दिव्यता की ज्योति के प्रति मनुष्य मात्र को संवेदनशील बनाता है।

भारत के जातीय प्रत्यय को जिसकी संज्ञा सनातन धर्म है, कुचलने–मारने की कुटिल कोशिश 'आसुरी सभ्यता' समय - समय पर करती रही है, इतिहास का यह त्रासद तथ्य है। पर भारत की अध्यात्म शक्ति के हस्तक्षेप और प्रतिरोध ने जातीय स्वकीयता की रक्षा की है, भारत की हस्ती की हर काल में रक्षा करने वाली शक्ति उसका निजी अध्यात्म बल है, जिसे लक्ष्य कर न केवल उर्दू कवि डॉ इकबाल बल्कि पूरी विश्व मनीषा चकित–चमत्कृत और आश्वस्त होती रही है। इतिहास का ध्यातव्य तथ्य है कि पाताल–प्रविष्ट भारतीय अध्यात्म की जड़ों को तहस–नहस करने के उद्देश्य से आसुरी सभ्यता ने सांघातिक आक्रमण द्वारा भारत की जातीय तन्द्रा को जागृति में रुपान्तरित किया। मध्यकाल का भक्ति आन्दोलन और उन्नीसवीं शताब्दी के जातीय–जागरण आन्दोलन इसी सत्य का प्रमाण हैं।

बींसवी शताब्दी के प्रथम दशक में गांधीजी ने अपने प्रसिद्ध आलेख 'हिन्द स्वराज' के माध्यम से आसुरी सभ्यता के प्रति भारत की अस्मिता को आगाह किया था। उसी स्तर की भूमिका पूर्ववर्ती काल यानी उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तर काल में स्वामी विवेकानन्द के वक्तव्यों में मुखर है। पाश्चात्य जगत् को स्वामीजी ने धर्म का मर्म समझाते अपने सहज ओजस्वी कंठ से कहा था, "तुम्हें अपने मस्तिष्क में यह सत्य टाँक लेना चाहिये कि धर्म कोरी वार्ता, सिद्धान्त अथवा पोथियों में नहीं निवास करता, वह पढ़ने का नहीं वह जीने और अनुभूति का विषय है।" इसी महत् सत्य की ओर बीसवीं शताब्दी में महात्मा गांधी ने इशारा करते जब कहा था कि " मेरी जीवन–चर्या ही मेरी भाषा है, यही मेरा सिद्धान्त है तो ऋषि–वाणी 'आचारो परमो धर्मः'–की महत्ता को ही बल के साथ रेखांकित किया था। मगर आज धर्म का मंच सजाने और धर्म का हल्ला करते अधर्म की जमीन उर्वर करने वालों तथा धर्म निरपेक्षता का ऊँचा राग टेरने वालों के उच्चारण और आचरण में गहरी खाई है। इस जाति के धौरन्धरिक के 'सुबोध पाखंड' और घिनौनी चतुराई को अब आम आदमी भी समझने लगा है कि अवाम को गुमराह कर अपना वर्चस्व कायम रखने के लिये अवसरजीवी राजनेताओं की तरह तथा-कथित बुद्धिजीवी का गिरोह किसिम–किसिम का मोहक बोल उच्चारता रहता है। और यह समझ अवाम को शब्द–सत्ता के प्रति अनास्थाशील बना रही है। सांस्कृतिक संकट की यह दुर्भाग्यपूर्ण स्थिति है।"

यह कितना दुर्भाग्यपूर्ण और घिनौना छल है कि मनुष्य मात्र को समानता–समता की भूमि पर प्रतिष्ठित करने वाला वेदान्त दर्शन जिस देश का मूल प्रत्यय और नियामक दर्शन हो तथा इतिहास के उज्ज्वल अध्याय को छोड़ भी दें और भारत के केवल आधुनिक परिदृश्य पर दृष्टिपात करते ही परमहंस श्री रामकृष्ण देव और महात्मा गांधी जैसे सर्वधर्म समन्वय के विग्रह दिखाई पड़ें, जिसकी मानवीय महत्ता के सामने विश्व मनीषा नत् शिर है, उस धरती पर धर्म निरपेक्षता का राग टेरना कितना हास्यास्पद और कैसी नादानी है !

भारत की प्राण–नाड़ी के पारखी इस सत्य को गहरी श्लाघा के साथ रेखांकित करते हैं कि भारत की जीवन-दृष्टि धर्मभित्तिक है। कवि–चिन्तक सच्चिदानन्द वात्स्यायन अज्ञेय बड़ा सटीक प्रश्न खड़ा करते हैं, "धर्मनिरपेक्ष होने का मतलब क्या है, खासकर इस देश में जहां लम्बी परम्परा से सब-कुछ धर्म के अधीन माना गया है ? यहां तक कि धर्म-निरपेक्षता की तर्क–संगति भी धर्म से ही सिद्ध की जाती

है।" भारत के जातीय प्रत्यय की यह अवधारणा आधुनिक विवेक के विधायक कोण का उज्ज्वल संकेत है।

मगर उन्नीसवीं शताब्दी के तथाकथित भारतीय नवजागरण का नायकत्व जिन आधुनिक पोथी–पंडितों के हाथ में था वे पाश्चात्य शिक्षा–संस्कृति में रचे–बसे थे और जिनकी सभ्यता की कसौटी हिंदुस्तानियों को अविकसित और असभ्य मानती थी। उनके सुधार आंदोलन का लक्ष्य भारत के लोगों को विलायती शैली में सभ्य बनाना था, उनके अभिशाप–दमित संस्कार का अभ्युत्थान कतई नहीं। इसलिए वे उनके रीति–रिवाज, सनातन आस्था और जातीय प्रत्यय तथा जीवन–शैली पर तीखा आघात करते थे। उनके सुधार और नवजागरण की शैली भारतीय लोकमन के लिए सर्वथा विजातीय थी। स्वामी विवेकानंद का विश्वास भिन्न था, जिसे बड़े बल के साथ वे प्रकट करते थे, "छीन लो किसी देश से उसकी संस्थाएँ, उसके रीति–रिवाज, उसके चाल–चलन, फिर बचा ही क्या रहेगा भला ? इन्हीं तंतुओं से तो राष्ट्र बँधा रहता है।" समाज–सुधारकों में राष्ट्र प्रेम तो था, पर देश में सनातन काल से प्रचलित और भारतीय लोक से संस्कार के रूप में युक्त रीति–रिवाज तथा प्रथाएँ, उनकी दृष्टि में असभ्यता और कुसंस्कार की द्योतक थीं। जिस सभ्यता के पक्षपोषक उन्नीसवीं शताब्दी के भारतीय समाज–सुधारक थे, उनका आदर्श विलायती रंगतवाली वह सभ्यता थी, जो पाश्चात्य सभ्यता के सामने माथा उन्नत कर खड़ी हो सके। भारतीय लोक में प्रचलित प्रथाओं में उन्हें अनेक कमियाँ दिखाई पड़ रही थीं, जिसमें नए संशोधन–संस्कार की अपेक्षा के वे आग्रही थे। और इसके लिए उन्हें पुराने भारतीय रस्म–रिवाज को तोड़ना जरुरी लग रहा था ताकि नई सभ्यता को खड़ी करने के लिए जमीन रची जा सके। उनके समाज–सुधार की प्रचेष्टा इसी सोच पर केंद्रित थी। स्वामी विवेकानन्द, श्री अरविंद और बीसवीं शताब्दी के लोकनायक महात्मा गांधी उस सभ्यता को भारत के लिए अनुपयुक्त और विजातीय मानते थे। यह मान्यता पाश्चात्य और भारतीय सभ्यता–संस्कृति की अंतरंग परिचिति और अभिज्ञता पर आधारित थी। इसलिए तथाकथित नवजागरण के नायकों और समाज–सुधारकों से उनका वैमत्य मुखर था।

भारत के अभ्युत्थान के लिए क्रियाशील ऋषिसत्ता की चिंतनधारा पाश्चात्य शिक्षा-संस्कृति के प्रभाव से दबे बुद्धिसत्ता से सर्वथा अलग थी। ऋषिसत्ता के प्रतिनिधि भारत की समस्या का समाधान भारत के लोक और शास्त्र के भीतर से रचने के आग्रही थे, भारत के लिए उसे ही सजातीय और विधायक मान रहे थे। वे सामाजिक विकृतियों, रुढ़ियों और कुसंस्कारों के पक्षपोषक नहीं थे। गतानुगतिकता में नव संस्कार और विज्ञानसम्मत विश्वास रचने के प्रबल आग्रही थे। महर्षि दयानंद और पं.ईश्वरचंद्र विद्यासागर में, भारतीय पुरा वाड्मय की अनेकमुखी समृद्धि की प्रामाणिक अभिज्ञता के आधार पर, जातीय गौरव-भाव उन्नत था। अपने असाधारण वैदुष्य को लोक-कल्याण के लिए नियोजित करने की उनकी अभीप्सा इतनी प्रबल और तीव्र थी कि तीखे प्रतिरोध और विकट चुनौती का मुकाबला करने को उनका धवल चरित्र सदा प्रस्तुत रहता था। युग–प्रवाह के विपरीत उनके मार्ग में पद-पद पर संकट और चुनौती अवरोध बनकर खड़े थे। उनका चरित्र-बल और विद्या–बल ही महत् जातीय प्रयोजन से क्रियाशील उनकी यात्रा का संबल था। सामाजिक कलुष-प्रक्षालन, लोक-संस्कार और लोकोत्थान की उनकी विशिष्ट राह ही भारतीय नवजागरण की सटीक राह थी, जिसे सर्वाधिक प्रभावी और मूल्यवान आलोक से परमहंस रामकृष्णदेव की अध्यात्म–साधना ने संपन्न किया। उस दैवी प्रकाश के सामने उन्नीसवीं सदी के दूसरे सारे विचार–मंच नमित होने को निरुपाय थे। रामकृष्णदेव की साधना में सर्वमयता का सहज आग्रह था। उनकी धर्म-साधना उन्हीं की तरह सहज थी। इसलिए सभी वर्ग तथा समग्र समाज द्वारा सहज स्वीकार्य थी। स्वामी दयानंद का विचार वेद-शास्त्र के सटीक ज्ञान और तीखे तर्क के बल पर खड़ा था, जिसकी मुद्रा रामकृष्ण परमहंस की तरह ऋजु और सर्वाश्रयी नहीं, आक्रामक थी। इसलिए उसकी व्याप्ति सीमित थी। शास्त्रवेत्ता पंडित ईश्वरचंद विद्यासागर का आयोजन समाज के दुर्भाग्य पर केंद्रित था। अपने मूल धर्म-विद्या-साधना से स्वयं को विरत कर विद्यासागर समाज में अभिशाप-मोचन में प्रवृत्त हुए थे।

नैसर्गिक करुणा से उत्थित उनका उपक्रम धर्म की सटीक समझ का परिचायक था। सांस्कृतिक बोध-जागरण की दिशा में वह एक विप्लवी उपक्रम था, जिसे सहज रुप में स्वीकारने को समाज तैयार नहीं था। विधवा-विवाह-आंदोलन को प्राणपुष्ट करने की सहज चिंता से विद्यासागर ने अपने ज्येष्ठ पुत्र का विवाह विधवा से किया था, जिसका सामान्य जन पर गहरा असर पड़ा था। अपने समय के शीर्ष अध्यात्म-पुरूष रामकृष्ण परमहंस ने उनके आयोजन को धर्म-भित्तिक उपक्रम के रुप में उछ्वसित कंठ से श्लाघामूलक स्वीकृति दी थी, जिसका धर्म-भीरु जगत पर गहरा असर पड़ा था। किंतु रुढ़ संस्कार के लिए करुणा-प्रेरित, पर शास्त्रसम्मत और विवेक-प्रसूत विद्यासागर का आंदोलन असहज और विजातीय ही प्रतीत होता रहा। तथापि विद्यासागर का संकल्प उनके विवेक पर खड़ा था, जिसके प्रति वे पूरी तरह प्रतिश्रुत और समर्पित थे।

समाज-संस्कार के विभिन्न आयोजनों के उद्योक्ता तत्कालीन शीर्ष बौद्धिक थे। इन सबसे भिन्न रामकृष्ण परमहंस निपढ़ सहज मानुष थे, जिनकी जीवन-साधना ऋजु ग्राम्य संस्कार से अनुशासित और धार्मिक आस्था से चालित थी। समाज-सुधार-संस्कार की उनमें महत्त्वाकांक्षा नहीं थी। इस तरह के मनोभाव से जन्मे बौद्धिकों के दर्प से वे घबड़ाते भी थे और उनकी सीमा–लघुता को पहचानते भी थे। उनकी सहजता और आध्यात्मिक उपलब्धि ने न केवल सामान्यजन को प्रभावित–जागृत किया, बल्कि प्रख्यात शास्त्रवेत्ता पंडितों और ब्राह्म समाज के बौद्धिक नायकों को भी आकृष्ट किया और उन्हें विधायक विकल्प का संकेत दिया। बिना किसी मंच और संगठन के रामकृष्ण परमहंस ने अपनी जीवन-लीला से सामाजिक जड़ता में एक प्रस्थान और सर्वथा आधुनिक गति की रचना की। दिशाहारा समय को सटीक राह सूझ गई और समाज में एक आध्यात्मिक स्फूर्ति जागृत हुई। उन्नीसवीं शताब्दी के वैचारिक संबल के रूप में वह एक असाधारण उपलब्धि थी। परमहंस की भाषा शास्त्र और बौद्धिक बल से अर्जित नहीं, हृदय की सहज भाषा थी।

ब्राह्म समाज और दूसरे समाज–सुधार मंच का उद्देश्य भारत को आधुनिक दृष्टि से, बल्कि कहना चाहिए अर्जित आंग्ल संस्कार से, सभ्य और समुन्नत करने का था। इन मंचों के उद्योक्ता–नायक की सभ्यता का आदर्श, पाश्चात्य सभ्यता थी। उस आंग्ल प्रभाव–दृष्टि को उन्नीसवीं शताब्दी का भारत अविकसित, अशिक्षित, कुसंस्कारग्रस्त, अंध विश्वासी, रुढ़िवादी और असभ्य दिखाई पड़ रहा था। उसी भारतीय परिदृश्य को सभ्यता की नई रोशनी से आलोकित करने के वे आकांक्षी थे। वे बुद्धिसत्ता के प्रतिनिधि थे, जिनकी आकांक्षा साम्राज्यशाही आंग्ल राजसत्ता की दर्प–कुंठा से जुड़ी आकांक्षा थी। स्मरणीय है, अंग्रेजी राज्य के नायकों का दर्प सदा मुखर रहता था कि वे अविकसित असभ्य भारत को सभ्य बना रहे हैं। और उनकी कुंठा तथा दर्पोक्ति अंग्रेजी राज के उपसंहार–काल तक उद्धत बनी रही। चर्चिल जैसे व्यक्ति ने पराजित मनोभाव के दबाव में महात्मा गांधी पर जो कटाक्ष किया

था, वह विकृत साम्राज्यशाही कुंठा और हीनमन्यता का ही सबूत था। सभ्यता-प्रसार के भारतीय ठेकेदार ही नवजागरण के प्रमुख नायक माने जाते हैं। वे आंग्ल सभ्यता की जो कलम भारत में रोपना चाहते थे, उसके लिए भारत की जमीन और आबोहवा अनुकूल नहीं थी। इसलिए स्वाभाविक था कि उनके आंदोलन-उपक्रम का प्रभाव बहुत क्षीण महज उस छोटे वर्ग पर पड़ा, जिससे जुड़े लोग अंग्रेजी शिक्षा में सयाने होकर विदेशी सरकार की चाकरी से जुड़े थे और अपनी रहनि तथा ओढ़ी हुई सभ्यता के दबाव में अपने को समाज–विशिष्ट और ऊँचा मानते उस पूरे समाज को, जो जातीय धुरी से बँधा था, कुरुप और असभ्य मानते थे। जिस सभ्यता का उन्हें दर्प था उसको एक बड़े लेखक की पुस्तक *Civilization: Its Cause and Cure* का हवाला देते गांधीजी ने 'हिंद स्वराज' में 'रोग' कहा है।

अंग्रेजों के साथ दीर्घ प्रवास और उनकी जीवनचर्या के अंतरंग परिचय के आधार पर श्री अरविंद और डॉ. आनंद कुमार स्वामी ने भारत को भारतीय दृष्टि से पढ़–समझकर, गाँवों, जंगलों, पहाड़ों में वास करनेवाले तथाकथित असभ्य लोगों के भीतर, उस आस्था और रीति–रिवाज के भीतर, जिसे आंग्ल दृष्टि ने कुसंस्कार और अंधविश्वास के रुप में देखा और दुनिया को दिखाया था, भारत के वास्तविक सांस्कृतिक आलोक का साक्षात्कार किया था, जो सदियों की दासता की मार से बुझा नहीं, दबा था। गहरी श्लाघा के साथ डॉ. आनंद कुमार स्वामी ने सांस्कृतिक आलोक के आधार की महत्ता को अपने विवेचन–लेखन द्वारा विश्व में उजागर किया। उनके बहुत पहले वेदांत के विश्व विख्यात परिव्राजक प्रवक्ता स्वामी विवेकानंद ने अमेरिका और योरोप के अनेक देशों के अंतरंग जीवन में प्रवेश कर उनकी सभ्यता–संस्कृति की सीमा–लघुता को, जिसके बल पर उनका दर्प खड़ा था, सटीक रुप में समझ लिया था और तब अपने देश की महत्ता उनको अधिक स्पष्ट हुई थी। उन्होंने पाश्चात्य देश की यात्रा से लौटकर मद्रास में आयोजित अपनी अभिनंदन–सभा को संबोधित करते अपना पक्ष स्पष्ट किया था, आजकल हम पाश्चात्य शिक्षा में शिक्षित जितने लोगों को देखते हैं, उनमें से एक का भी जीवन आशाप्रद नहीं है। इस समय हमारी एक ओर प्राचीन हिंदू और दूसरी ओर अर्वाचीन योरोपीय सभ्यता है। इन दोनों में यदि कोई एक को पसंद करने के लिए कहे, तो मैं प्राचीन हिंदू समाज को ही पसंद, करुँगा, क्योंकि अज्ञ होने पर भी, कुसंस्कार से घिरे होने पर भी, हिंदू के हृदय में एक विश्वास है, उसी विश्वास के बल पर वह अपने पैरों पर खड़ा हो सकता है। किंतु विलायती रंग में रंगे सर्वथा मेरुदंडविहीन बाबू लोग अपरिपक्व, श्रृंखलाशून्य, बेमेल विभिन्न भावों से भरे होते हैं। वे उन्हें हजम नहीं कर सकते–उनको आत्मसात् नहीं कर सकते। अपने पैरों पर वे खड़े नहीं हो सकते, उनका सिर हमेशा चक्कर खाया करता है। वे लोग जो कुछ कहते हैं उनका कारण जानते हो ? अंग्रेजों से थोड़ी शाबाशी पा जाना ही उनके सब कार्यो का मूल कारण है। वे लोग जो समाज–संस्कार करने के लिए अग्रसर होते हैं, हमारी कितनी ही सामाजिक प्रथाओं के विरुद्ध तीव्र आक्रमण करते हैं। उसका कारण केवल यह है कि हमारे ये आचार साहबों की प्रथा के विरुद्ध हैं। हमारी कितनी ही प्रथाएँ केवल इसलिए दोषपूर्ण है कि साहब लोग उन्हें दोषपूर्ण कहते हैं। मुझे ऐसे विचार पसंद नहीं। बल्कि जो कुछ तुम्हारा अपना है, उसे लेकर अपने बल पर खड़े रहो और मर जाओ। यदि जगत् में कोई पाप है तो वह दुर्बलता है। दुर्बलता ही मृत्यु है, दुर्बलता ही पाप है, इसलिए सब प्रकार की दुर्बलता का त्याग करो।'' दौर्बल्य–निरसन का वह आह्वान जातीय बोध–जागरण की ही प्रचेष्टा थी, जिसे उन्नीसवीं सदी का नवजागरण माना जाता है। किंतु वह इटली–योरोप के नवजागरण से प्रकृतितः भिन्न जातीय संस्कृति–बोध को, जो मरा नहीं दबा था, उत्थित करने की प्रचेष्टा थी और जिसके नायक ऋषिसत्ता के नायक थे, योरोप की तरह बुद्धिसत्ता के मालिक नहीं। भारतीय ऋषिसत्ता का प्रत्यय परा–अपरा की समग्रता पर केंद्रित सर्वमयता की विचार भूमि की सृष्टि होती है, जो परमहंस रामकृष्णदेव और महात्मा गांधी की जीवन–साधना में सर्वाधिक मुखर है।

तथ्य है कि रामकृष्णदेव की जीवनचर्या का लक्ष्य सुधार आंदोलन खड़ा कर विप्लव–रचना नहीं था। न तो उन्होंने किसी विचार–मंच और संगठन निर्माण की चेष्टा की या उसकी प्रेरणा जगाई और न तो शास्त्रार्थ–प्रवचन में प्रवृत्त हुए। सहज बोली–बानी उच्चारते परा ज्योति को अपने आचरण से व्यंजित करते रहे। सामान्य लोगों की जमीन पर निपट गँवई शैली में उनकी विश्वसनीय ज्योति लीला क्रियाशील रही, जो आधुनिक पंडिताई और शास्त्रीय पांडित्य–पीठिका पर खड़ी न होकर भी दोनों सरणियों से अधिक प्रभावी सिद्ध हुई। उस लीला–संस्पर्श का विधायक प्रभाव यह था कि ऐसे कृती पुरूषों का चरित्र विजातीय प्रभाव और पंडिताई प्रभुत्व के भार से दबे भारतीय लोकमानस की श्री हीन दशा के उद्धार–अभ्युत्थान में सक्रिय हुआ और अस्मिता ने नई जागृति का अनुभव किया, दिशाहारा समाज ने सटीक दिशा का बोध उपलब्ध किया।

वाचिक विधि ही भारत की सजातीय सनातन शिक्षाविधि है। पोथी–विद्या से रहित रामकृष्ण के अनुकूल यही विधि और सहज मानुष–लीला थी, जो हताश जाति में असाधारण बल रचनेवाली थी। परमहंस वाणी बौद्धिकता की अभिव्यक्ति नहीं, भाव–सत्ता की बोली थी, हृदय की भाषा थी, जो लोकमानस में सहज भरोसा जगानेवाली थी। परमहंस–साधना के लोक–प्रभाव का साक्ष्य है कि उनकी भूमिका उन्नीसवीं शताब्दी की अप्रतिम विप्लव–भूमिका थी, जो अपने स्वरुप में नितांत ऋजु और सहज गँवई थी। श्री रामकृष्ण के `नारायण' रूप प्रधान शिष्य विवेकानंद ने अपने गुरु की लीला– साधना से जो विरल प्रकाश अर्जित किया था, उसके सामने वह रोशनी, जो उन्होंने सारी दुनिया के विचार–जगत और बहुविध समृद्ध देशों के भौतिक वैभव के ऐंद्रजालिक चाकचिक्य की गहरी पड़ताल से उपलब्ध की थी, बहुत क्षीण थी और भारत के संदर्भ में उसका रचनात्मक मूल्य बहुत कम था। चाक्षुष अभिज्ञता पर स्वामी विवेकानंद का निष्कर्ष और निर्णय केंद्रित था। शास्त्र और लोक में प्रवेश कर उन्होंने भारत की प्राण–नाड़ी का साक्षात्कार किया था और इस निष्कर्ष पर पहुँचे थे कि परमहंस रामकृष्ण की जीवन–साधना में व्यंजित प्रकाश ही भारत की प्राण–नाड़ी पर केंद्रित है, इसलिए दमित और दिग्भ्रमित भारतीय लोक की जागृति और उद्धार के लिए उनके विवेक ने उसे ही सटीक प्रकाश माना और उसके लोक–प्रवेश के लिए सांगठनिक व्यवस्था दी।

आयरिश विचारक जेम्स हेनरी काजिंस ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक *The Renaissance in India* में उन्नीसवीं शताब्दी के तथाकथित नवजागरण के संदर्भ में प्रश्न किया है कि भारत तो चिर जाग्रत रहा है, फिर इसके जागरण का प्रश्न कैसे उठता है ? काजिंस के प्रश्न में निहित मनोभाव पर परवर्ती काल में श्री अरविंद ने भारतीय नवजागरण पर विमर्श करते टिप्पणी की है कि काजिंस भारत में सदा कायम रही उस आध्यात्मिक जागृति को लक्ष्य कर रहे थे, भारत के जाग्रत होने का प्रमाण मान रहे थे, जिस अध्यात्म शक्ति ने प्रत्येक काल में विनाश से बचाया है। काजिंस की टिप्पणी भारतीय प्रत्यय की स्वकीयता के विचक्षण सर्वेक्षण के निष्कर्ष रुप में प्रकट सटीक टिप्पणी है। भारत का अध्यात्म–प्रत्यय ही वह संबल है जो प्रत्येक संकट काल में उसके साथ सक्रिय रहकर भारत की जय–ध्वनि को समृद्ध करता रहा है। आधुनिक स्वातंत्र्य संग्राम में भी भारत के साथ यही अपराजेय बल था, चाहे बीच–बीच में संग्राम ने हिंस्र सरणि पकड़ी, पर साक्ष्य है

कि आग्नेय पथ के भारतीय योद्धाओं ने भी भारत के मूल प्रत्यय अध्यात्म–शक्ति की कभी उपेक्षा–अवहेला नहीं की। बंगाल में दुर्गापूजा–आयोजन और महाराष्ट्र में गणेश–पूजा–उत्सव प्रखर जातीय अभीप्सा से अनुप्रेरित धार्मिक अनुष्ठान थे। यहाँ तक कि भारत में समाजवाद की नींव रचनेवाले कृती पुरुष भी अध्यात्म–विधा से प्रतिबद्ध चिंतक थे।

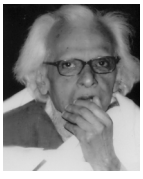
भारत के जातीय भाव–अध्यात्म चेतना को भारतीय साहित्य, विविध कला-मुद्रा और सामान्य लोक-जीवन-चर्या में जेम्स हेनरी काजिंस, आनंदकुमार स्वामी, स्वामी विवेकानंद, श्री अरविंद और महात्मा गांधी जैसे विदग्ध चिंतकों की प्रतिभा ने सटीक रूप में लक्ष्य किया था। इसी सत्य और प्रत्यय बोध के आधार पर आयरिश विचारक हेनरी काजिंस ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक *The Renaissance in India* में बड़े बलपूर्वक कहा है कि भारत सदा जागृत रहा है।

परमहंस रामकृष्ण की सर्वमयता के भाव की परवर्ती अभिव्यक्ति स्वदेशी आंदोलन की विविध सरणियों, महात्मा गांधी के सत्य के प्रयोग तथा सर्वोदय दर्शन, आधुनिक भारतीय साहित्य की स्वच्छंद सरणि की वैश्विक चेतना, श्री अरविंद की अतिमानस-परिकल्पना अवधारणा और महर्षि रमण तथा माता आनन्दमयी की अध्यात्म-साधना में उज्जवल रुप में दीप्त बीसवीं शताब्दी के भारतीय इतिहास का सत्य है, जो हिंसा के संहार-धरातल पर खड़े विश्व-मानुष के लिए एक सबल आश्वासन और विधायक विकल्प का संकेत है।

सनातन धर्म से जुड़ा कर्मकांड-विधान औपनिषदिक चेतना वेदांत पर केन्द्रित पुष्ट और रससिक्त अपरिहार्य अनुशासन है, जिसका आध्यात्मिक और कलात्मक मूल्य बहुत ऊँचा है। हिन्दू धर्म से जुड़ा कर्मकांड रूढ़-तमाशा नहीं, विधायक मूल्य से सम्पन्न कलात्मक अनुशासन है। लघुता से उत्तीर्ण होने की उसमें सहज अभीप्सा है। गोबर को गणेश बनाने की उसे कला आती है। प्राण-प्रतिष्ठा की विधाता-विधि का वह विकुंठ चित्त से प्रयोग करता है। सामान्य दूर्वा में देवत्व देखने की उसमें प्रातिभ दृष्टि है। तंदुल को अक्षत बनाने की विधि हिंदू कर्मकांड ने उसे सिखाई है। आलोक का मूल्य पहचानता है; मृत्तिका को सँवारकर मंगल का आह्वान करना उसे आता है। कलश के श्रृंगार का संविधान उसके उन्नत कला-बोध का परिचायक है। दृश्यमान जगत् के कण-कण के प्रति उसका कर्मकांड उदार है। आदि से अंत तक की सारी लोकयात्रा कर्मकांडभित्तिक है और इसीलिए रससिक्त है। उसके व्यावहारिक विवेक को परंपरा ने पोषण दिया है। अपने पुरखों के उपकार के प्रति सूखी भाषा में वह आभार नहीं प्रकट करता, आनुष्ठानिक ढंग से कृतज्ञता ज्ञापित करता है। वह जानता है, तुलसी दल, आम्र पल्लव और कटहल पात का कब, कहाँ और कैसे उपयोग करना चाहिए। अपरा के धूल-धुआँ के बीच परा–द्युति को उतारने की कला उसका कर्मकांड सिखाता है। आग-पानी को, नदी-पहाड़ को, खेत खलिहान को, चूल्हा-चक्की को, पेड़-पौधे को पूजनेवाला हिंदू जड़ की रूढ़ उपासना में नहीं लगा है और न तो किसी के विश्वास को चिढ़ाने के लिए वह ऐसा करता है। उसकी मृत्तिका-उपासना और उसके जीवन-छंद को बहुविध सहारा देनेवाले उपकरणों की पूजा-अर्चना का विशेष प्रयोजन है। पेड़ और कुएँ तक के विवाह का जिस धरती में कर्मकांड विधान है, वहाँ जिन्दगी का मतलब उतना ही नहीं है जितना जड़वादी दृष्टि मानती है।

भारत सनातन काल से जिंदगी को घेरे हर प्रकार के अशुभ के परिहार और रीतेपन को उल्लास–ज्योति से आपूरित करने का आयोजन रचता रहा है। विविध कर्मकांड–विधान शुभाग्रही मन की व्यवस्था है। और यह व्यवस्था जिंदगी के आस्वाद और सुरभि को जिलाए रखने में विशिष्ट भूमिका निभाती रही है। जागतिक संघात से पैदा होनेवाली ऊब, उच्चाटन और अवसाद से मनुष्य की रक्षा करने में हिंदू कर्मकांड की कला-मुद्रा की विशिष्ट भूमिका है। कर्मकांड साधन है, साध्य नहीं है—किंतु साध्य से कम महत्त्वपूर्ण साधन नहीं होता, यह सूझ भारतीय मेघा की स्वकीय विशिष्टता है। आज की भौतिक उपलब्धि यदि मनुष्य को सुख नहीं दे पा रही है तो सोचना और संधान करना जरुरी है कि कहीं हमारा कर्मकांड प्रदूषित तो नहीं हो रहा है या कि हम सजातीय धरातल से च्युत तो नहीं हो गए हैं।

साम्प्रतिक उपभोक्ता सभ्यता के औद्धत्य से आक्रांत जीवन से छीजते सहज प्रकाश और डरावने अवसाद को लक्ष्य कर संवेदनशील चिन्तक चिन्ता—व्याकुल हैं कि भारत की वेदान्त—अनुप्राणित जातीय चेतना की रक्षा कैसे की जाय। और उन्हें अनायास विश्व—प्रख्यात इतिहासवेत्ता और कृती चिन्तक टायनवी की तरह उपनिषद्, बुद्ध, श्री रामकृष्ण परमहंस और महात्मा गांधी की याद आती है। बीसवीं शताब्दी के प्रथम दशक, 1919 में महात्मा गांधी ने उस 'आसुरी सभ्यता' के प्रति आगाह किया था, जो सारी दुनिया की तरह आज उपनिषद् की धरती भारत में भी अश्लील मुद्रा में क्रियाशील है। गांधी की चेतावनी पर अपेक्षित कर्णपात न करने का यह त्रासद दुष्परिणाम है, जिसकी यातना खास ही नहीं, आम आदमी भी भोग रहा है। उद्धार की राह उपलब्ध करने ने लिये ऋषिसत्ता की शरण ही एकमात्र विधायक विकल्प है।



ज्ञानपीठ पुरस्कार से पुरस्कृत डा. कृष्णबिहारी मिश्र देश के विभिन्न विश्वविद्यालयों और सरकारी विद्या प्रतिष्ठानों के सारस्वत प्रसंगों में सक्रिय भूमिका लेते हैं। उन्होंने राष्ट्रीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय विचार गोष्ठियों में भी अंश ग्रहण किया हैं। उनको अपने कार्य के लिए विद्वत् समाज की बहुत स्वीकृति मिली है, जिसमें से उल्लेखनीय है निबंधकार के रूप में इतिहास द्वारा स्वीकृत, माखनलाल चतुर्वेदी राष्ट्रीय पत्रकारिता एवं संचार विश्वविद्यालय द्वारा डी. लिट्. की मानद उपाधि उन्हें उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान के "साहित्य भूषण" पुरस्कार से भी सम्मानित किया गया है।

वैश्वीकरण की सभ्यता और साहित्य

राजश्री शुक्ला उपाध्याय

आज वैश्वीकरण के युग में समस्त विश्व एक ग्लोबल विलेज-विश्व ग्राम बन कर सिमट गया है। दूरसंचार के साधनों से परस्पर जुड़ गया है, परंतु यह आभासी (वर्चुअल) जुड़ाव मनुष्य के मन को परस्पर जोड़ने में, स्नेहतंतु में बाँधने में असफल सिद्ध हुआ। मुक्त बाजार व्यवस्था के हामी इस भूमंडलीकरण के विचार ने जिस उपभोक्तावादी संस्कृति का प्रसार किया उसमें प्रत्येक गुण, परंपरा एवं मूल्य को उपभोग की कसौटी पर कसा जाता है। स्वाभाविक रूप से वैश्वीकरण, भूमंडलीकरण और उपभोक्तावादी संस्कृति ने साहित्य की अस्मिता, उपयोगिता और उसके सम्मान को लेकर प्रश्न खड़े किए। इस लेख में इन्हीं प्रश्नों के उत्तर तलाशने का प्रयत्न किया गया है।

भारतीय संस्कृति वसुधैव कुटुंबकम् की संस्कृति रही है। समस्त सृष्टि को एक परिवार के रूप मे मान कर अपनत्व के एक ही सूत्र मे आबद्ध करने वाला यह विचार भारतीय संस्कृति की व्यापकता की पहचान है।

अयं निजः परोवेति गणना लघुचेतसाम ।
उदारचरितानाम् तु वसुधैव कुटुंबकम ॥

अर्थात क्षुद्र हृदय के हिसाबी गणितज्ञ व्यक्ति ही विषयों एवं वस्तुओं को अपना-पराया की तराजू पर तौलते हैं। परंतु उदार चरित्र के व्यक्ति के लिए तो पूरी पृथ्वी ही अपने परिवार के समान प्रिय होती है। अपने इसी उदार व्यापक जीवनमूल्य की शक्ति के माध्यम से भारतीय चिंतन ने कभी समस्त विश्व को प्रेरित किया था। भारतीय चिंतन के इस जीवनमूल्य की प्रतिस्पर्धा में आज के बाजारवादी युग ने वैश्वीकरण और भूमंडलीकरण के एक नए विचार का प्रचार किया है। यह मानव समाज के लिए एक बड़ी विभीषिका का आकार ले रहा है।

समस्त भूमंडल को अपने अस्तित्व में समेट लेने वाला भूमंडलीकरण एक विचार है, जो राष्ट्रों-राज्यों की भौगोलिक एवं राजनीतिक सीमाओं का अतिक्रमण करता है और वैश्विक धरातल पर उनमें एकत्व का भ्रम उपजाता है। परंतु अपने मूल रूप मे यह एक आर्थिक अवधारणा है, जो उस उदारीकरण, निजीकरण और मुक्त बाज़ार-व्यवस्था को द्योतित करती है, जो सभी प्रतिबंधों को येन-केन-प्रकारेण हटाकर पूँजी और व्यापार के स्वतन्त्र प्रवाह की हिमायत करती है। सांस्कृतिक दृष्टि से यह आशा उपजाती है कि विभिन्न संस्कृतियों के पारस्परिक आदान प्रदान से कई रूढ़ियाँ टूटेंगी। पूरे विश्व के साथ एकात्म हो जाने वाले मानव स्वप्न को भूमंडलीकरण के इस चमकते आकर्षक रूप मे अपना अस्तित्व दिखाई देने लगा। परन्तु वस्तुतः तकनीकी विकास और मुक्त-बाज़ार व्यवस्था के कंधों पर चढ़कर आनेवाली यह अवधारणा एक मृगमरीचिका ही सिद्ध हुई। यद्यपि एक सीमा तक इस प्रक्रिया से देशों की दूरियाँ कम हुईं, पारस्परिक संपर्क भी सघन हो गया, परन्तु इससे क्या दिलों की दूरियाँ कम हुईं? क्या लोगों की मानसिकता मे एकता के तन्तु पनपे ? नहीं, बल्कि चाहे जिस लुभावने नाम और रूप मे उपस्थित हुई हो, वस्तुतः वैश्वीकरण की प्रक्रिया मात्र पूंजीवादी लाभ कमाने की मानसिकता से उपजी प्रक्रिया है। लोभ और स्वार्थ पर पूर्ण अवलम्बित इस प्रक्रिया का सदा ही साहित्य के साथ छत्तीस (३६) का संबंध रहा है।

भूमंडलीकरण का नव-उदारवाद मूलतः कल्याणकारी राज्य की अवधारणा का विलोम है। यह समान अधिकार और समान कर्मक्षेत्र का छलावा रचकर श्रमशील जनता और शोषित वर्गों का विरोध करता है। अमीरी-गरीबी के बीच की खाई निरंतर और चौड़ी और गहरी होती चली जाती है। भूमंडलीकरण का वास्तविक चेहरा, उस नये साम्राज्यवाद का चेहरा है, जो पूरे विश्व पर मात्र आर्थिक और राजनीतिक प्रभुत्व ही नहीं पाना चाहता, बल्कि सब पर सांस्कृतिक वर्चस्व भी स्थापित करना चाहता है। चूँकि भाषा किसी भी समाज की संस्कृति की संवाहिका शक्ति होती है, अतः भूमंडलीकरण की प्रक्रिया ने भाषा के स्वरूप पर भी अपना एक विशेष नकारात्मक प्रभाव डाला है। भूमंडलीकरण के साथ साहित्य के संबंध में यह विचार करते हुये इनके भाषिक परिप्रेक्ष्य का ध्यान रखना भी उतना ही आवश्यक है। विशेषकर भारत जैसे बहु-भाषाओं से समृद्ध देश के संबंध मे यह विषय और भी प्रासंगिक होता जाता है कि क्या भूमंडलीकरण भारतीय भाषाओं के विकास के लिए नये अवसर उत्पन्न कर रहा है ? क्या इन भाषाओं की स्वायत्त पहचान सुरक्षित रह पा रही है ? आज की इस मुक्त-बाज़ार व्यवस्था में, जहाँ जीवन के हर मूल्य को, मनुष्यता के सभी संसाधनों को "माल" बनकर अपने विक्रय की योग्यता सिद्ध करनी पड़ती है, ऐसे युग और स्थान पर साहित्य और भाषा के विषय में अधिक गहराई और संवेदनशीलता के साथ सोचने की आवश्यकता है।

कवि त्रिलोचन की पंक्तियाँ हैं—

कभी-कभी यूँ भी होता है, गीत कहीं कोई गाता है,
हूक किसी उर में उठती है, तुमने वही धार उमगा दी।
यूँ ही कुछ मुस्का कर तुमने, परिचय की यह गाँठ लगा दी।

साहित्य का हमारी चेतना के साथ इसी प्रकार का संबंध होता है। साहित्य हमारी संवेदना और चेतना को नया बोध देते हुये बहुरंगी जीवन के अनेक छुए-अनछुए पहलुओं से हमारा परिचय करा देता है। इस दृष्टि से साहित्य हमारी संवेदना को समृद्ध करते हुए हमारी चेतना को विकसित करने का दायित्व निभाता है। अज्ञेय कहते हैं—"साहित्य का इष्ट संवेदना की कोई एक नियंत्रित लीक नहीं है, उसका इष्ट है पूरे संवेदन का विस्तार ... कृति को पढ़कर पाठक को लगे कि 'मैं पढ़ने से पहले जो था वह अब नहीं रहा'—संवेदन का ऐसा रूपान्तरण हो तभी बात बनती है। "साहित्य हमारी चेतना को इतनी गहराई से स्पर्श करता है कि वह जीवन के विषय मे हमारा दृष्टिकोण तक बदल देता है। इसी रूप मे साहित्य की भूमिका हस्तक्षेप की क्रांतिकारी भूमिका बन जाती है। वह जीवन के साथ हमारा परिचय

ही नहीं कराता, बल्कि अवांछित स्थितियों के प्रति प्रतिरोध की प्रेरणा जगाकर उनके परिवर्तन का माध्यम भी बनता है। यद्‌पि यह भी सच है कि मानव समाज की चेतना के परिवर्तित होने के साथ-साथ स्वाभाविक गति से साहित्य स्वयं भी परिवर्तित होता चलता है। साहित्य में होनेवाले परिवर्तन उस समाज के जीवन एवं उनकी संस्कृति में आनेवाले बड़े परिवर्तनों के परिणाम होते हैं।

आज भूमंडलीकरण के युग में हम सब एक ग्लोबल विलेज – विश्व-ग्राम के निवासी बन गये हैं। आज साहित्य के साथ पाठक का संबंध और साहित्य के प्रणयन की परिस्थितियाँ—दोनों को वैश्वीकरण ने बहुत गहराई से प्रभावित किया है। आज जीवन के साथ हमारा परिचय साहित्य के माध्यम से न होकर टेक्नॉलॉजी के माध्यम से हो रहा है। साहित्य के माध्यम से जीवन को पहचानने के क्रम में हम मनुष्यता के उच्च मूल्यों को अपने हृदय में समाविष्ट करते थे। साहित्य हमारी संवेदना को मनुष्य के दुःख, आनन्द, करुणा, सहानुभूति इत्यादि सोपानों से क्रमशः बढ़ाते हुए प्राणिमात्र के प्रति भी सदय एवं संवेदनशील बनाता था। जबकि वैश्वीकरण की चमकीली तकनीक जीवन से हमारा एक झूठा परिचय करवाती है। इसके माध्यम से जीवन का सिर्फ वह रूप दिखाई पड़ता है, जो उपभोक्तावाद को बढ़ाने में सहायक हो सके। यह 'इण्डिया शाइनिंग' की चमक तो दिखाती है, परन्तु अपनी जमीन से जुड़े लोगों के विस्थापन पर ध्यान नहीं देती। वैश्वीकरण से रोजगार के अवसर बढ़ जाने के शोर-शराबे के बीच वास्तविक रूप से बहुसंख्यक जनता की बेरोजगारी पर ध्यान ही नहीं जा पाता। भारतीय परंपरा के 'वसुधैव कुटुंबकम्' के चिंतन को ग्लोबल विलेज की अवधारणा ने अपने पूंजीवादी जबड़ों में भींच लिया है। तेलुगु के कवि दर्भशयनम श्रीनिवासाचार्य ने प्रतिवाद करते हुए लिखा है—

ग्लोबल विलेज
वोक दुष्ट समासमु
कडुपुलो कनिदिंचि
काविभिचुं कोवड़मंटे इदे
कलसिपोवड़म पल्लेतनम
विडगोट्टदम ग्लोबल सूत्रमु
तप्पुडु जदबंधमुतो
पलले नवमानियोद्धु

अर्थात ग्लोबल विलेज एक दुष्ट समास है। पेट मे छुरी भोंककर आलिंगन करना इसी को कहते हैं। मिलजुल कर रहना गाँव का लक्षण है। अलगाव पैदा करना ही ग्लोबल का सूत्र है। अतः इस पदबंध से गाँव को अपमानित मत करो।

वस्तुतः उपभोक्तावादी मानसिकता से भरी हुई मुक्त बाजार व्यवस्था प्रत्येक गुण, प्रत्येक परंपरा, प्रत्येक मूल्य को उपभोग की कसौटी पर कसती है। इस व्यवस्था मे सबके बीच अपने विक्रय की योग्यता सिद्ध करनेवाला ही प्रशंसित होता है। इसलिए साहित्य के सम्मान और उसकी उपयोगिता पर भी इस नव-उदारवादी सभ्यता ने प्रश्न-चिन्ह लगाये। एक आंधी के रूप में संस्कृति और सभ्यता को प्रभावित करने वाली इस विचारधारा के सामने एक बार साहित्य लड़खड़ाता हुआ सा प्रतीत भी हुआ। परन्तु अपनी आंतरिक संवेदना की शक्ति के सहारे साहित्य ने शीघ्र ही वैश्वीकरण के चमकते मुखौटे में छिपे बाजारवाद के दस्यु को पहचान लिया। उसने स्वयं तो मुनादी करके स्वयं को बिकाऊ बनने से बचाया ही, बल्कि सचेतन मानसिकता को बाजारवाद के खतरों के प्रति आगाह भी किया। केदारनाथ सिंह 'हमलावर' शीर्षक कविता में कहते हैं—

वे फिर आ रहे हैं। ...
मगर यह सारा शहर चुप क्यों है ?
कोई आदमी किसी को आवाज क्यों नहीं देता इस शहर में ?
क्या अपनी भाषा की सारी क्रियाएँ हमने इसलिए ध्वस्त
कर दी हैं,
कि जब वे आयेंगे, तो,
उनसे बातचीत करने मे आसानी होगी ?

आदमी का आदमी को आवाज देना, सहचार और संवेदना के तंतुओं के जुड़े होने को सूचित करता है। यहाँ कविता पूरी गंभीरता के साथ हमारी उन आदतों की ओर संकेत करती है, जिनके कारण वैश्वीकरण का उपजीव्य, बाज़ार, हमारी चेतना पर क़ाबिज़ होता जा रहा है। 'कबिरा खड़ा बाज़ार मे' के समय से आज बाज़ार का रूप पूरी तरह से परिवर्तित हो गया है। वैश्वीकरण के दौर में बाज़ार मनुष्यता को नुकसान पहुंचानेवाली समस्त सामंती, औपनिवेशिक पूंजीवादी शक्तियों का प्रतीक बन गया है। यह बाज़ार ऐसी शक्ति के साथ मनुष्यता पर आक्रमण करता है कि इसकी संवेदना, चेतना और कर्मठता – सबकी धार को कुंद कर देता है। मनुष्य का हाथ एक बनावटी सौंदर्य से युक्त लाखों रूपयों की कलाई घड़ी चमकाने वाला जिन्स तो बन जाता है, पर लोहे की धार को काटनेवाला उस हाथ का फौलाद गायब हो जाता है। बाज़ार का यह चमचमाता लुभावना रूप हमारे संवेदन और चिन्तन को इस तरह जकड़ लेता है कि हम उस चमकते दर्पण के पीछे की गहरी कालिमा के बारे में सोच ही नहीं पाते। ऐसे समय में साहित्य ही एक शक्तिशाली हथियार बनकर सामने आता है। स्वाभाविक है कि संस्कृति और मानसिकता पर आक्रमण करनेवाली उपभोक्तावादी मनोवृत्ति से संघर्ष मानसिक शक्ति द्वारा ही किया जा सकेगा। आज की हिन्दी कविता कदम-कदम पर इन उपभोक्तावादी लक्षणों का प्रतिरोध करती है। अपने जीवन में इसकी पहचान कर उस पर व्यंग करती है। कवि शमशेर बहादुर सिंह बाज़ार की इस हावी होती जाती मानसिकता पर व्यंग करते हुए कहते हैं –

इल्मो – हिकमत, दीनोंइमाँ-, मुल्कोदौलत-, हुस्नों: इश्क़-
आपको बाज़ार से जो कहिए ला देता हूँ मैं !

शिक्षा, ईमान, धर्म, नैतिकता और मनुष्यता के वे सभी गुण जो साहित्य के उपकरण हैं, जो साहित्य के विषय हैं और साहित्य के माध्यम से जो जन-मन में रोपे जाते हैं, उन सब पर बाज़ार ने अर्थात उपभोक्तावादी मानसिकता ने अधिकार कर लिया है। भूमंडलीकरण के इस उपभोक्तावादी तंत्र की खूबी यह है कि यह किसी बाह्य आक्रमण के समान दिखाई नहीं पड़ता कि इससे लड़ा जाय, इसे रोका जाय; बल्कि यह अनेक भ्रमित करने वाले लुभावने अवतारों में हमारे भीतर चुपके-चुपके प्रवेश कर जाता है। कवि विश्वरञ्जन कहते हैं –

सचमुच भाई
यह तो हमारे ही
बहुत अन्दर
उग रहा है; उगता ही जा रहा है
बढ़ता ही जा रहा है लगातार
यहाँ आकर हमारी आत्माओं की बोली लगाई जा रही है सरे
आम।

कवि वशिष्ठ अनूप की पंक्तियाँ इसी तथ्य को व्यक्त करती हैं –

वफा, इंसानियत, इश्को-मोहब्बत
ये सब बेकार होता जा रहा है।
चलो बाज़ार से घर आ गए, पर
ये घर बाज़ार होता जा रहा है।

साहित्य की सबसे बड़ी सामर्थ्य इस विशेषता में है कि वह पाठक की संवेदना को आलोड़ित कर उसे अच्छाई की पक्षधरता के लिए प्रेरित करता है। प्रतिबद्धता का प्रश्न इसीलिए सदा से साहित्य का एक जीवंत-चर्चित विषय रहा है। साहित्य की लोकोन्मुखता, बहुजन हिताय से प्रेरित होना, जनवादी यथार्थ से परिचालित होना इत्यादि निरंतर सामाजिक यथार्थ के साथ साहित्य के एक द्वन्द्वात्मक संबंध की ओर संकेत करते हैं। वैश्वीकरण में मीडिया, यथार्थ के नाम पर हमें जिस सच का दर्शन कराता है, वह चूँकि तकनीक की पेचीदगी से छनकर, पूंजीपति के लाभ की दृष्टि से दिखाया जाता है, इसलिए वह कहीं से भी हमारी संवेदना को नहीं छूता। वह यथार्थ के नाम पर अयथार्थ होता है, वह हमारे जीवन का सच नहीं होता बल्कि बुद्धू-बक्से (टेलीविज़न) का सच, इंटरनेट का वर्चुअल सच होता है। यह रियल और वर्चुअल का द्वंद्व सामान्य मनुष्य को भ्रमित कर देता है।

भूमंडलीकरण के इस तकनीकी विकास का मूल है – अतिशय तीव्र गति। यह तथ्यों को, दृश्यों को इतनी तीव्र गति से निरंतर परिवर्तित करता रहता है कि दृष्टिगत घटना चाहे दिमाग तक तो पहुँच भी जाय, परंतु उसके आगे बढ़कर वह हृदय की समवेदना को स्पर्श करने का अवकाश ही नहीं पाती। कामायनी मे 'प्रसाद' इस गति के मूलभाव को व्यक्त करते हैं –

मैं तो अबाध गति मरुत सदृश
हूँ चाह रहा अपने मन की।
जो चूम चला जाता अगजग,
प्रतिपग मे कंपन की तरंग।
वह ज्वलनशील गतिमय पतंग।

दूरसंचार के अतिशय विकास ने मनुष्य को वह गतिमय पतंग बना दिया है, जो अपने असंतोष और कामना की अग्नि में निरन्तर जल रहा है। इस जलन को शीतल करने के लिए जीवन रस की बूंदें साहित्य ही प्रदान कर सकता है। कविता जब मनुष्य की संवेदना को छूती है, तो वह उसे एक बेहतर मनुष्य बनाती है, जीवन के वास्तविक मूल्यों में उसकी आस्था जगाती है, मनुष्यता के प्रति प्रेम उत्पन्न करती है, जो अन्ततः मनुष्य के तप्त हृदय को शीतलता प्रदान करते हैं । कबीर – सूर – तुलसी या प्रसाद – दिनकर – नागार्जुन अथवा रवीन्द्रनाथ टैगोर – प्रेमचंद – निराला इसलिए प्रासंगिक हैं, कि इनका साहित्य हमारी चेतना को भीतर से परिवर्तित करता है। भूमंडलीकरण की प्रक्रिया में –

किन्तु है बढ़ता गया मस्तिष्क ही निःशेष,
छूटकर पीछे रह गया है रह हृदय का देश।

साहित्य के क्षेत्र में भी इस वैश्वीकरण का प्रभाव देखने को मिलता है। साहित्य में मात्र वैचारिकता का आग्रह और संवेदनात्मकता की न्यूनता, उक्ति वैचित्र्य से युक्त भड़कीली भाषा और हार्दिक मार्मिकताका अभाव इत्यादि इसके लक्षण हैं। वस्तुतः साहित्य के रचयिता भी इसी समाज के अंग हैं और जिस प्रक्रिया ने संस्कृति, जीवन, रिश्ते-नाते, सबको अपनी चपेट मे ले लिया है, उसके प्रभाव से बचना कठिन भी है। परंतु मानवीय इतिहास ने सदैव प्रमाणित किया है कि जब मनुष्यता पर हो रहे आक्रमण जटिल हों, चहुमुखी हों और चेतना के स्तर पर हों तो उससे संघर्ष का सबसे कारगर हथियार साहित्य ही होता है। माना जाना चाहिए कि भूमंडलीकरण के इस युग मे साहित्य का दायित्व और अधिक बढ़ गया है।

साहित्य का एक बड़ा दायित्व है – हमारे सौंदर्य-बोध को जगाना। सौंदर्य चेतना का वह उज्ज्वल स्तर है, जो मनुष्यों के बीच एक समान रागात्मक तत्व की अनुभूति का बोध कराता है। वो मेघदूत के माध्यम से आकाशचारियों को भी धरतीपुत्रों के प्रति लगाव और आकर्षण की अनुभूति कराता है। ऐसे अवसरों पर साहित्य संघर्ष का औज़ार नहीं बनता, बल्कि प्रेम और सृजन के स्वप्नों द्वारा विश्व-मानव के हित साधन का वाहक बनता है – शोबार ओपोरे मानुष शोत्तो, तहार ओपोरे नाई। भूमंडलीकरण ने मनुष्य के सौंदर्य-बोध पर योजनाबद्ध रूप से आघात किया। प्रकृति से दूर कर, प्राकृतिक सौंदर्य से हटाकर मानवीय रुचियों और सौंदर्यबोध को एक नकली खाँचे में आबद्ध कर दिया। उद्योगीकरण और मशीनीकरण की विशेषता है कि वह एक ही साँचे मे बनी असंख्य वस्तुएं उत्पन्न कर सकता है, परंतु प्रकृति जिस प्रकार अपनी प्रत्येक कृति एक दूसरे से भिन्न और अनूठी रच लेती है, वह क्षमता यंत्र मे नहीं। अतः भूमंडलीकरण ने हमारी बुद्धियों का नियोजन इस प्रकार कर दिया है कारखानों से थोक-भाव में एक ही खाँचे में बनी हुई वस्तुओं में ही हम सौंदर्य समझने लगे। वन के खुले विस्तार के सौंदर्य और सुगंध के स्थान पर अब हमें गमलों में सजाये प्लास्टिक के पौधों और उनपर छिड़की इत्र की सुगंध ही आकर्षित करने लगी है। इसने एक ओर तो हमारी सौंदर्य-बोधात्मक सुरुचि को समाप्त किया ही, साथ-साथ एक ऐसी उबाऊ एकरूपता की सृष्टि की है, जहां धीरे-धीरे विविधवर्णी सौंदर्य को पहचानने की दृष्टि ही समाप्त होती जा रही है। यही हश्र सभी भारतीय भाषाओं का हो रहा है। बहुभाषिकता, बहुरंगी जीवन, बहुरंगी संस्कृति—सबसे हमारी सौंदर्य चेतना को अलग कर दिया जा रहा है। सौंदर्य-बोध को भी उपयोग और मौद्रिक मूल्यों से तौलकर पण्य बना देनेवाला आज का युग कला और सौंदर्य को बहुत निम्न स्तर पर उतार देता है। जबकि साहित्य की दृष्टि में कला अधिक उच्चतर मूल्यों की वाहिका होती है –

कला सबसे बड़ा संघर्ष बन जाती है
मनुष्य की आत्मा का –
प्रेम का कंवल कितना विशाल हो जाता है
आकाश जितना
और केवल उसीके दूसरे अर्थ सौंदर्य हो जाते हैं
मनुष्य की आत्मा में।

आत्मा की गहराई से उद्भूत सौन्दर्य के इस बोध के माध्यम से मनुष्य की मानसिकता सकारात्मकता की ओर उन्मुख होती है, तब उसे पाँच सितारा सभ्यता के रंगेपुते चेहरों के सौंदर्य की अपेक्षा श्रमजीवी भाल पर चुहचुहाते स्वेद कणों मे सौंदर्य प्रतीत होता है। उसकी दूधिया निगाहों मे फटी एड़ियों वाले काले गुट्ठल पैर भी खूब फब सकते हैं, उसे अपने गाँव की माटी चंपकवरणी प्रतीत होती है। परंतु इस सौंदर्य-बोध का निर्माण शीत-ताप नियंत्रित कक्षों में बैठ कर नहीं होता। यह प्रकृति-जीवन और समाज के बीच जाकर उनमें शामिल होने पर होता है। आज की भूमंडलीकरण के युग की उपभोक्तावादी संस्कृति मनुष्य को उस समाज, उस जीवन और वास्तविक प्रकृति से दूर कर रही है। तो कला और संस्कृति का विकास, सौंदर्य-बोध की अनुभूति, सबमें क्षरण हो रहा है। मानवीय जीवन-मूल्य, चारित्रिक उदात्तता, जीवन का संयम, कलात्मक सुरुचि, बहुरंगी लोक-संस्कृति, लोक-भाषाएँ, इन सब पर भूमंडलीकरण के कारण संकट के बादल छाये हैं। भूमंडलीकरण के प्रति-जीव्य (बाइ-प्रॉडक्ट) के रूप में आ रहे इन सामाजिक शत्रुओं के प्रतिरोध का दायित्व साहित्य पर ही है। आज फिर साहित्य ने वैश्वीकरण के खतरों को पहचाना ही है,

साथ-साथ वह उन सकारात्मक विश्वासों का दामन फिर थाम रहा है, जो आगे आने वाली पीढ़ियों की संवेदना को बचा सकें। जो हमारे भविष्य के कर्णधार बच्चों की सौंदर्य-चेतना को जगा सकें, जो उन्हें एक बेहतर मनुष्य बना सकें। कवि अज्ञेय की यह पंक्तियाँ इसी दिशा में संकेत करती हुई प्रतीत होती हैं—

अभी न हारो अच्छी, आत्मा,
मैं हूँ, तुम हो,
और अभी मेरी आस्था है।

राजश्री शुक्ला उपाध्याय कलकत्ता विश्वविद्यालय की मेधावी छात्रा रहीं। बी. ए. में प्रथम स्थान और एम. ए. में गोल्ड मेडल प्राप्त किया। सम्प्रति कलकत्ता विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग में अध्यापन करती है। वह `भारतीय भाषा परिषद', बंगीय हिन्दी परिषद और अपनी भाषा की कार्यकारिणी समिति की सदस्य हैं। उनकी कविता, कहानी और आलोचना की कई किताबें प्रकाशित हुई हैं। सम्प्रति कलकत्ता विश्वविद्यालय के सिंडिकेट की सदस्य हैं।

हिन्दी नाटक—उद्‌भव एवं विकास

प्रताप जयसवाल

५००० वर्ष पूर्व में जन्म ग्रहण करने वाली भारतीय नाट्य परंपरा में मूलत: भारत के सभी प्रांतो की भूमिका सक्रिय रही होगी जिसका स्वरूप निभानेवालियों से सर्वथा मुक्त रहा होगा। तदुपरान्त ई.पू. २००० में नाट्य शास्त्र की रचना के बाद नाटकों का शास्त्रीय स्वरूप उभरा एवं अपनी विकास यात्रा में तिन भागों में बिभक्त हिन्दी नाट्य विकास यात्रा का अत्यंत संक्षिप्त विवरण इस लेख में प्रस्तुत हैं।

भारतीय नाट्य परंपरा विश्व की सबसे प्राचीन एवं समृद्ध परंपरा रही है। जिसका प्रारम्भ ५००० वर्ष पूर्व हुआ था। मुख्यतः यह परंपरा देश के ऋतु पर्वों एवं परंपरागत अनुष्ठानो से जुड़ी हुयी थी। इसका प्राचीन स्वरूप मुख्यतः वर्णनात्मक ही था जिसमें आवृत्ति, नृत्य, गीत, संगीत, चित्रकला, मुर्तीकला एवं मूकाभिनय का अद्भुत समन्वय हुआ करता था। अपने इस वर्णनात्मक शैली के प्रभाव में हमारी नाट्य परंपरा आधिकारिक रुप से अपनी संप्रेषण शक्ति को विशिष्टता दर्ज कराती है। हर्ष उल्लास एवं आस्था की अभिव्यक्ति के रुप में उभरी हमारी नाट्य परंपरा निश्चित ही सरस एवं रंजन तत्व से भरपूर रही है। साहित्य के विभिन्न धाराओ के साथ तमाम ललित कलाओं का समन्वय उस युग के नाट्य सृजन की सरसता एवं इसकी संप्रेषण शक्ति को रेखांकित करता है। तत्कालीन नाट्य कर्मीयो में इसकी प्रयोजनीयता के प्रभाव में इसके विकसित स्वरूप की कल्पना का बीजारोपण हुआ तथा यह परंपरा तब से लगातार विकास पथ की यात्रा पर अग्रसर होती रही। फलस्वरुप नाटकों के विधि - विधान - वितान के आचार संहिता के रूप में ई० पू० २००० में भरत मुनि द्वारा नाट्य शास्त्र लिखा गया। जिसने नाटक को आध्यात्मिक एवं शास्त्रीय स्वरुप दिया। ब्रह्मा की अनुप्रेरणा में भरत मुनि द्वारा लिखे गये नाट्य शास्त्र को नाट्य वेद के रुप में आध्यात्मिक परिचिति मिली तथा इसे पंचम वेद के रुप में स्वीकृत किया गया। निःसन्देह नाट्य शास्त्र नाटको की प्रस्तुति के आचार संहिता का सवसे प्राचीनतम एवं प्रमाणित शास्त्र है।

भरत मुनि के नाट्य शास्त्र में पारंपरिक नाटकों की तरह मूकाभिनय, नृत्य एवं नाटकीयता के विभिन्न परंपराओं का परिमार्जित सम्मिश्रण कर इसे उन्नत किया गया। नाट्य शास्त्र में नाटकों के दस स्वरुप की व्याख्या की गई। जो एक से दस अंको में विभाजित था। इससे पहले वैश्विक स्तर पर नाट्य विधा पर कोई भी ऐसा प्राचीन शास्त्र नही लिखा गया जिसमें नाटको का इतना गहन अध्यन, सूक्ष्म चिन्तन किया गया हो।

भरत मुनि ने इसमे नाट्यकृति एवं नाट्य प्रस्तुति के तीन अभिन्न अंगो, नाट्यकार, निर्देशक एवं अभिनेता को सम्वोधित किया है। नाटक शब्द संस्कृत के नृत्य शब्द का ही रुपान्तरण है। पारंपरिक भारतीय नाटको में अभिव्यक्ति का माध्यम अभिनय के साथ नृत्य एवं संगीत भी रहा है जिसमे ओपेरा, बैले एवं नाटक का सरस संमिश्रण हुआ करता था।

हालाकि ऋग वेद में उर्वशी-पुरुरवा संवाद में नाटकीयता का आभास मिलता है तथापि प्राचीन कथा अनुसार सबसे प्रथम नाट्य प्रस्तुति स्वर्ग लोक में देवासुर संग्राम के नाम से मंचित होने की बात सर्वविदित है। इस नाटक में दैत्यो से पराजित देवताओं का मनोवल बढ़ाने के लिये देवताओं के सामर्थ्य एवं बल की स्तुति करते हुये देवता द्वारा दानवों पर विजय प्राप्त करने की कथा थी। प्रारंभिक अवस्था से ही नाट्य चिन्तकों ने भारतीय नाट्य धारा को दो प्रवाहों में विभक्त किया था, "नाट्यधर्मी" नाटक एवं "लोकधर्मी" नाटक। "लोकधर्मी" नाटकों में मानव व्यवहार का स्वाभिकता के साथ पुनरावृति किया जाता था जिसे हम रियेलिस्टिक यानि की यथार्थवादी प्रस्तुतियों के रुप में चिह्नित करते है। "नाट्यधर्मी" नाटको की प्रस्तुतियों में विशिष्ट आंगिको एवं प्रतिकात्मकता का प्रयोग हुआ करता था। जिसे यथार्थवादी नाटको की तुलना में अधिक कलात्मक समझा जा सकता है।

भारतीय नाट्य विकास यात्राको मूलतः तीन भागो में विभक्त किया जा सकता है। प्रथम - शास्त्रीय अथवा संस्कृत नाट्य शाखा, द्वितीय-पारंपरिक लोक नाट्य शाखा एवं तृतीय - आधुनिक नाट्य शाखा। निःसंदेह हिन्दी नाटक का जन्म संस्कृत नाटक के गर्भ से ही हुआ है। ऋग वैदिक काल से ही संस्कृत नाटकों के विकास का इतिहास मिलता है। सवाल यह उठता है कि जब ५००० साल पहले ही भारतीय नाट्य परंपरा का उद्‌भव हो चुका था एवं २००० ई० पू० में नाट्य शास्त्र की रचना हूई तो क्या बीच के ३००० साल में नाटकों कीं विकास यात्रा स्तम्भित थी ? या फिर इस बीच नाटकों का स्वरूप क्या था ? हालाकि इस बारे में कोई संन्तोष जनक अभिलेख उपलब्ध नही है। फिर भी भरत मुनि के पहले कृशाश्व एवं शिलालिन जैसे नाट्यचार्यो एवं गवेषको की उपस्थिति दर्ज होती है। जिनके द्वारा कोई लिखित शास्त्र उपलब्ध नही है पर निश्चित रुप में इनकी चिन्तन धारा के प्रवाह में नाट्य विकास यात्रा अग्रसर हुई होगी। भारतीय नाटको की परंपरा को सहज ही आध्यात्मिकता से जोड़ा जा सकता है। साथ ही देवासुर संग्राम नाटक के मंचन के उदाहरण के साथ नाटकों को लोकशिक्षा के शशक्त संवाहक के रुप में रेखांकित किया जा सकता है।

संस्कृत नाटक गुप्त काल ३०० से ६५० ई० तक अपने चरम विकास पर था जिसकी पुष्टि इस काल खण्ड के वीच नाट्य प्रस्तुतियों के लिये निर्मित प्रेक्षा गृह के क्रमागत निर्माण से होती है। गुप्तोत्तर काल ५०० से १२०० ई० तक संस्कृत नाटको का वर्चस्व रहा। इसके बाद मुगलो के आक्रमण एवं भारत पर उनके शासन की स्थापना के बाद संस्कृत नाटको का पतन आरम्भ हो गया। इस्लाम धर्म में "फने - मौशिकी" यानि कि नृत्य, गीत, संगीत नाट्यकला को वर्जित माने जाने के कारण मुगलिया सल्तनत द्वारा नाट्य प्रस्तुतियो पर कठोर प्रतिबंध लगा

दिया गया। रंगशालाओ को ध्वस्त किया जाने लगा। प्रेक्षा गृहो को ध्वस्त करने के साथ नाट्य प्रस्तुतियो पर कठोर शासन तन्त्र ने प्रतिबंध तो सफलता के साथ लगा दिया परंतु नाट्य रस प्रेमी भारतीय के हृदय में गहरी पैठी नाटको के प्रति रुझान एवं आस्था का उच्छेद मुगलिया शासन नही कर पाया। नागरी परिवेश में हुकुमत की सक्रियता एवं शासन तन्त्र की प्रत्यक्ष निगरानी में नाट्य मंचन स्तब्ध रहा परन्तु सुदूर ग्रामञ्चलो में मने से गहरी पैठी नाट्यरुचि लोक नाट्य के रूप में काश्मीर से कन्याकुमारी तक अपनी अपनी लोक भाषाओं में प्रस्फुटित होने लगी। १५०० से १७०० ई० तक का काल खण्ड लोक नाट्य का काल है जो हर प्रान्त में अपनी अपनी लोक शैलियो के रूप में पनपती एवं विकसित होती रही। इस सर्वभारतीय लोक नाट्य शैली ने संस्कृत के नाट्य विधान तथा आचार संहिता के बंधन से मुक्त हो कर अपना स्वाधीन अस्तित्व बनाया। इनकी प्रस्तुतियाँ गाँव के चौपालो, चौराहों में की जाती थी। क्यो कि वहाँ प्रेक्षागृह नही हुआ करते थे। हालाकि प्रारम्भिक अवस्था में इन शैलियों में बन्दना, नृत्य, गीत, संगीत एवं रूप सज्जा जैसे शास्त्रीय आंगिको का आंशिक समावेश था परन्तु इस का स्वरुप कालक्रम में बदलता चला गया एवं सम्पूर्ण रुप से शास्त्रीय विधान से सर्वथा मुक्त हो कर इस शैली ने एक स्वतःस्फूर्त स्वतंत्र स्वरुप धारण कर लिया।

१८वी शताब्दी में ईस्ट इडिया कंपनी के वर्चस्व के पहले तक का भारतीय नाटक लोक शैली का नाट्यकाल था। इस शैली को ना तो संस्कृत नाटक ही कहा जा सकता है और न ही हिन्दी नाटक। इस शताब्दी में अंग्रेजी हुकूमत के अधीन भारत मे अंग्रेजी सभ्यता अपने साथ मनोरंजन हेतु अपनी नाट्य विधा भी लेकर आयी। यह नाट्य विधा लोक नाट्य में रचे-रमे भारतीयों के लिये एक नया अनुभव था। अंग्रेजी नाट्यकार उस समय कल्पना लोक से निकल कर यथार्थ के धरातल पर स्थापित होने में सचेष्ट थे। अंग्रेजी में शेक्सपियर के कल्पनाशील नाटकों का अवसान हो रहा था तथा समस्या मूलक नाट्य धर्मी नाटकों का उदय हो रहा था। इनमें तत्कालीन आधुनिक समाज में व्याप्त कुरीतियो की व्याख्या एवं उसके निवारण का संदेश निहित था। अंग्रेजी के सारगर्भित नाटकों का भारतीय नाट्य चिंतन धारा पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही था। चूकि कलकत्ता अंग्रेजों की पहली राजधानी थी इस लिये सबसे प्रथम प्रभाव इसका बंगला नाट्य प्रस्तुतियों पर ही पड़ा। उल्लेखनीय है कि २०वी० शताब्दी के पूर्वार्ध में डी० एल० राय नें बांग्ला ने अंग्रेजी नाट्य वैशिष्ट के प्रभाव मे नये आंगिक के बांग्ला नाटको की रचना की शुरुयात की। परन्तु श्री राय के नाटको में शेक्सपियर का प्रचण्ड प्रभाव विद्धमान था। इनकी नाट्य रचनायें तत्कालीन अंग्रेजी नाटको की तरह समसामयिक समस्याओं से समृद्ध होते हुये भी शेक्सपियर की कल्पना जगत से जुड़ी हुयी थी। उपलब्धि यह थी की नाटक लोक मंच के ग्रामीण परिवेश से मुक्त हो कर नागरी वातावरण में नयी साज-सज्जा एवं अपने लक्ष्य विशेष के साथ प्रस्तुत किये जाने लगे थे। बांग्ला नाटकों का यह नया कलेवर पूरे भारतीय नाट्य परिवेश में संक्रमित होने लगा। पहले बांग्ला नाटको के अनुवाद और मंचन हुये फिर कालक्रम में ब्रितानी ढ़ाचे में हिन्दी नाट्य लेखन की शुरुआत हुयी।

बहरहाल १८ वी शती के मध्य से २०वी. शती के पूवार्ध की हिन्दी नाट्य यात्रा को तीन भागो में बाँटा जा सकता हैः

१) भारतेन्दु युग १८५०–१८८६

२) प्रसाद युग १८८९–१९३७

३) प्रेमचंद युग १८८९–१९३६

भारतेन्दु हरिशचंद ही आधुनिक नाटक के जन्मदाता कहे जाते है। पारसी नाटकों के फूहड़पन, अश्लीलता तथा दिशाहीनता से व्यथित हो कर अपनी अनुवाद परंपरा से मुक्तिलाभ करते हुये इन्होने रुचि सम्पन्न और समकालीन सामाजिक समस्याओ के साथ राष्ट्रीयता की भावना से सम्पन्न, भारत भूमि के ऐतिहासिक गौरव को प्रस्तुत करने वाले सार्थक नाटकों की रचना की। भारतेन्दु हिन्दी नाट्य लेखन के प्रणेता ही नहीं थें वरन उन्होने हिन्दी नाट्य लेखन को एक नयी दिशा की ओर उन्मुख किया जिसकी यात्रा निरंतर अग्रगामी हैं। सन् १८८१ में उन्होने अंधेर नगरी चौपट राजा नामक एक ऐसे राजनैतिक नाटक की रचना की जिसने ब्रिटानी हुकूमत की नीदं हराम कर दी तथा तत्कालीन शासन तन्त्र नें आतंकित होकर इस नाटक पर कठोर प्रतिबंध लगा दिया। भारतेन्दु युग के उल्लेखनीय नाट्यकारो में श्री निवास दास, राधाकृष्ण दास, किशोरीलाल गोस्वामी, राव कृष्णदेव शरण आदि का नाम लिया जा सकता है।

इस नाट्य लेखन परंपरा को आगे बढ़ाते हुये प्रसाद ने "ध्रुव-स्वामिनी" जैसे नारी–अस्मिता के पैरोकार तथा "चन्द्रगुप्त" जैसे राजनैतिक चेतना के नाटकों की सृष्टि की। प्रसाद की नाट्य रचना भाव-प्रवाह में विकसित हुई जिसमें मंचन की सुविधाओं को नियन्त्रित नही किया गया था। जब कि भारतेन्दु के नाटको की रचना में मंचन की सुविधाओं का पूर्ण ध्यान रखा गया है। इसीलिये प्रसाद के नाटक अपने में अर्न्तभुक्त विषय की उत्कृष्टता के बावजूद मंचन की दृष्टि से कठिन एवं जटिल साबित हुये। बावजूद इसके कई प्रसिद्ध नाट्य गोष्ठीयों ने उनके नाटको का उत्कृष्ट एवं सफल मंचन किया। प्रसाद युग नाट्य धारा के प्रमुख नाट्य कृतिकार बद्रीनाथ भट्ट, गोविन्द बल्लभ पन्त, गोपाल राम गहमरी, सुदर्शन, उदय शंकर भट्ट, बेचन शर्मा उग्र, हरेकृष्ण प्रेमी, सेठ गोबिन्द दास, लक्ष्मीनारायण मिश्र, विश्वम्भर शर्मा कौशिक आदि थे।

उर्दू साहित्य सृजन में रत धनपत राय ने मुन्शी प्रेमचंद के नये नाम के साथ हिन्दी साहित्य सृजन क्षेत्र में प्रवेश किया। मुन्शी प्रेम चंद पहले हिन्दी प्रगतिशील लेखक थे। आप मूलतः उपन्यास लेखक एवं कथाकार थे। उन्होनें अपने समय की सामाजिक कुरीतियों, नारी शोषण, धर्मान्धता, छुआछूत, साम्प्रदायिकता, साहुकारी शोषण के साथ राजनैतिक चेतना एवं राष्ट्र प्रेम से समृद्ध रचनाये दी। शोषकों के खिलाफ उनके पुरजोर बगावती तेवर ने तत्कालीन समाज को उद्वेलित ही नही किया वरन् कुरीति से भरे सामाजिक ढ़ाचे में बदलाव की तीव्र चेतना भी जाग्रत कर जन-गण में विद्रोह एवं परिवर्तन के भाव का संचार किया। साथ ही साथ गांधी वादी दृष्टिकोण पर आधारित अपनी रचनाओ के माध्यम से उन्होने संवेदनशील विषयों पर प्रखर प्रकाश डालते हुये नव-जागरण की प्रवृति को बल दिया। प्रेमचंद की रचनाओं का विभिन्न स्वदेशी एवं विदेशी भाषाओं में अनुवाद किया जाना उनकी अति विशिष्टता को रेखांकित करता है। हालाकि उन्होने कर्बला नाम से एक नाटक भी लिखा है। उनकी रचनाओं, गबन, कफन, सवा सेर गेहू, मृतक भोज, गोदान, पंच परमेश्वर, आदि का नाट्य रुपान्तर एवं सफल नाट्य मंचन प्रायः सभी भारतीय भाषाओ में विख्यात नाट्य दलो द्वारा किया गया है। यही नही उनकी रचनाओं पर सत्यजित राय एवं श्याम बेनेगल जैसे स्वयम् सिद्ध चलचित्र निर्देशको द्वारा सफल हिन्दी फिल्में भी बनायी गई। जो लोकप्रियता के शिखर पर पहुची। मूलतः नाट्यकार न होते हुये भी उनकी कथाओं एवं उपन्यासों के नाट्य एवं छाया चित्र रुपान्तरण ने सार्थक हिन्दी नाटको की विकास यात्रा को तीव्र अग्रगति प्रदान की। अतः कथाकार एवं उपन्यासकार होते हुये भी उनकी रचनाओं के नाट्य रुपान्तरण एवं मचंन द्वारा हिन्दी रंगमंच की विकास यात्रा को काफी बल मिला। निःसन्देह जिसे उनके अप्रत्यक्ष

अवदान के रुप में रेखांकित किया जाना आवश्यक हो जाता है।

२०वी सदी का पूवार्ध सारे विश्व को उद्वेलित कर देने वाला युग था। इस महान परिवर्तन के ऐतिहासिक युग में नवजागरण की चेतना से विश्व प्लावित हो रहा था। पुरानी मान्यताओ की अस्वीकृति के साथ नये मूल्य बोध अपनी उफान पर थे। इस समय पराधीन भारत में स्वतंत्रता संग्राम के साथ नव-जागरण की लहरें भी हिलोरें ले रही थी। १९१५ में गांधी जी के अफ्रीका से भारत लौटने के बाद उनकी सक्रियता में स्वतंत्रता संग्राम ने नया रुप धारण किया। १९२० के प्रथम असहयोग आंदोलन के प्रयोग की आंशिक सफलता, भारतीय दिग भ्रमित परंपरा एवं कुरीतियो की अंधेरी गलियो को प्रकाशित कर एक नयी दृष्टि तथा सोच प्रदान करने वाले प्रकाश स्तम्भ जैसी थी। छुआछूत, धर्मान्धता, साम्प्रदायिकता, नारीशोषण, साहूकारी शोषण, सती प्रथा जैसी कई कुरीतियाँ ऐसी थी जिसकी वजह से भारत की सामग्रिक शक्ति विभक्त एवं छिन्न-भिन्न थी। गांधी जी नें इस विखण्डन को पहचाना तथा देश की सामग्रिक शक्ति को एकात्म करने के लिये इन कुरीतियों एवं कुसंस्कारो से मुक्त भारतीय समाज के पुनर्गठन की आवश्यकता के लिये लोगों को प्रेरित करने के महत्व पर जोर दिया। भारतीय जनगण में गांधी जी के इस दृष्टिकोण पर आम सहमति भी बनी। गांधी जी के आवाहन पर कला, साहित्य एवं नाटकों के माध्यम से इस नये दर्शन का जोर-शोर से प्रचार भी होने लगा। फलःस्वरुप १९३० के असहयोग आन्दोलन तक नारी घरों की दहलीज पार कर साहित्य, राजनीति, शिक्षा एवं समाज सुधार के कार्यो में खुलकर हिस्सा लेने लगी। यही नहीं गांधी जी के असहयोग आन्दोलनो में नारियों नें असाधारण भूमिका ही नहीं निभायी वरन् उनके जेल भरो आन्दोलन में कारागार जानेवाली महिलाओं की संख्या भी रेखांकित करने योग्य है। जन जगारण के इस वातावरण के निर्माण में हिन्दी नाटको ने भी बड़ी अहम भूमिका निभायी।

१९४३ में मुम्बई में ईप्टा का गठन एक अति महत्वपूर्ण घटना थी। इस की शाखाये देश के हर प्रान्त में क्रमशः प्रसारित हुयी। तथा इन शाखाओं नें काश्मीर से कन्याकुमारी तक नाट्य प्रस्तुतियों के माध्यम से सामाजिक कुरीतियों के निराकरण के संदेश के साथ-साथ राष्ट्रीय चेतना एवं स्वतत्रता संग्राम को शशक्त बनाने में महत्वपूर्ण भूमिका का पालन किया।

स्वतंत्रता के बाद विकास के कई सोपानो का आरोहण करते हुये हिन्दी नाटक भारतेन्दु - प्रसाद युग से बहुत आगे निकल गया। देश स्वाधीन होने के बाद हमारे नाट्यकारों और रंगकर्मीयों को देश विदेश के नाट्य कर्मीयों तथा उनके द्वारा किये जा रहे प्रयोगों को देखने एवं उससे कुछ सीखने का अवसर मिला। विश्व युद्ध की विभीषिका के उपरान्त वैश्विक स्तर पर कुछ देशो के मानव समुदाय स्वयं को असहाय अनुभव कर रहे थे तथा कुछ देश पुर्ननिर्माण की चुनौतियों को स्वीकार कर कर्मशील जीवन का आवाहन कर रहे थे। उस समय वैश्विक स्तर पर इन दोनो प्रवृतियों का प्रतिनिधित्व दो नाट्य शैलियाँ कर रही थी। एक सेमुअल बेकेट की "एब्सर्ड" नाटक शैली और दूसरी बर्टोल्ट ब्रेख्त की "एपिक" नाट्य शैली। स्वतंत्रता के बाद पहले हमारे नाट्यकारों में एब्सर्ड नाटको का प्रभाव दिखा पर कालान्तर में ब्रेख्त का प्रभाव स्थायी रुप से स्थापित हुआ। १९५३ में संगीत नाटक एकाडेमी तथा नेशनल स्कूल आफ ड्रामा की स्थापना एक ऐतिहासिक घटना थी।

हिन्दी रंग कर्मीयों में संस्कृत नाटको एवं देश के विभिन्न लोक शैली के नाटको को समृद्ध करने की आकांक्षा बलवती हुई। १९७१ में संगीत नाटक एकाडेमी की गोल - मेज बैठक में देश के रंगकर्मीयों ने भारतीय नाटक के सामग्रिक रुप को परिभाषित करते हुये काश्मीर से कन्याकुमारी तक की लोक नाट्य शैलियों का हिन्दी में मंचन करने का सिद्ध संकल्प लिया तथा इसे क्रियान्वित करने की प्रक्रिया में स्वयं को समर्पित भी किया।

यद्यपि आज नही कहा जा सकता कि हिन्दी नाटक राष्ट्रीय स्तर के अनुकूल विकसित और समृद्ध हो गया है पर इतना अवश्य कहा जा सकता है कि आज वह मंच पूरी तरह से जुड़ गया है और उसका एक निजी रंगमंच भी निर्मित हो गया है। नाट्यकारो एवं नाट्यकर्मीयो को प्रोत्साहन नही मिल पाता है – रंग महोत्सवो की संख्या भी कम है – वैद्युतिक संचार माध्यम ने फिलहाल नाटकों की लोकप्रियता कम कर दी है। इन सारी कमियों के बाद भी निःसन्देह हिन्दी नाटकों का भविष्य उज्जवल है।

हिन्दी नाटक की विकास यात्रा को अग्रगति देने वाले विशिष्ट नाट्यकारों एवं नाट्यकर्मियो में उल्लेखनीय नाम है – हबिब तनवीर, बि. बी. कारन्त, अब्राहम अलकाजी, गिरीश कर्नाड, मणि मधुकर, भीष्म साहनी, डा. लक्ष्मी नारायण लाल, मोहन राकेश, निर्मल वर्मा, डा० शंकर शेष, धर्मवीर भारती, मृणाल पाण्डे, डॉ० कुसुम कुमार आदि का।

प्रताप जयसवाल एक बेहतरीन अभिनेता है। उन्होने बहुत सारी फिल्म, टेलीविजन, रंगमंच में अभिनय किया हैं। उन्होंने सकारात्मक एवं नकारात्मक दोनों प्रकार की भूमिकाओं में अपने समर्थ अभिनय द्वारा सफलता अर्जित की हैं।

শৈশব-বাল্য শেক্সপিয়র এবং কালিদাস-এ

শুভঙ্কর চক্রবর্তী

দেশভেদে কালভেদে শিশুর সবটুকুই মধুর। সব শিশুই সবকালে সবদেশে ভেতরে শিশুই থাকে। এই স্বাভাবিক চিরত্বের গুণেই সব মানুষেরই শিশুকে ভালো লাগে। কালিদাসের কাব্যে ও নাটকে শিশুদের ভেতর দিয়ে এই চিরন্তন মধুর শৈশব বাল্যকেই আমরা দেখি। শেক্সপিয়রের লেখনীতেও শৈশববাল্যের ভাবৈশ্বর্য অঙ্কনের শিল্পদক্ষতা যে ছিল তার প্রকৃষ্ট নিদর্শন শিশু ম্যামিল্লিয়াস। কিন্তু এই একটি মাত্র শিশু ছাড়া শেক্সপিয়রের নাটকের সব শিশু বালক শৈশব বাল্যের চিরন্তন স্বভাববৈশিষ্ট্য থেকে দূরেই রয়ে গেল। কালিদাসের কাব্য এবং শেক্সপিয়রের নাটকে শিশু চরিত্রগুলির উপর আলোকপাত করা হল এই প্রবন্ধে।

১

শেক্সপিয়রের সৃষ্টিসম্ভারে শিশু আছে কিন্তু শিশুর শৈশব-কথা বিরল। শিশুর অন্তরের অন্তঃপুরে প্রবেশ করে শৈশব বাল্য স্বভাবের বৈশিষ্ট্যে সাজিয়ে শিশু বালচরিত্র তিনি কদাচিৎ সৃষ্টি করেছেন। ঘটনাচ্ছলে, কথা প্রসঙ্গে, বর্ণনায় শৈশব দেখতে পাই। কিন্তু শিশুদের ভেতর দিয়ে শৈশব দেখি না। যে-কটি মুকুলিত শিশু বাল্যে প্রস্ফুটিত হয়েছে, যৌবনে পা রাখার আগেই তাদের মধ্যে কারও মৃত্যুসংবাদ শোনা গেছে, কাউকে মঞ্চে এনে প্রকাশ্যে হত্যা করা হয়েছে। শৈশববাল্য রক্তাক্ত হয়েছে শেক্সপিয়রের নাটকে। নাবালকের মৃত্যুযন্ত্রণার আর্তনাদ মহাকবির একের পর এক নাটকে। মহাকবির লেখনীশক্তি শিশু বালকদের আরক্ষণে অপারগ হয়েছে। শেক্সপিয়রের প্রধান প্রধান নায়কনায়িকার শৈশববাল্য নাটকে উপেক্ষিত।

অথচ 'অ্যাজ ইউ লাইক ইট' নাটকে ডিউকের জিজ্ঞাসার উত্তরে জেকাস বলেছিল—সারা দুনিয়াটা একটি রঙ্গমঞ্চ। নরনারী সে মঞ্চে কেবলমাত্র অভিনেতা অভিনেত্রী। তারা মঞ্চে প্রবেশ করে এবং অভিনয় শেষে প্রস্থান করে। জীবনের অনেক ভূমিকায় একজনকে অংশ নিতে হয়। জীবনের সাতটি কাল হচ্ছে সাতটি অঙ্ক। প্রথম অঙ্ক শিশুকাল। দ্বিতীয় অঙ্ক বালককাল। তৃতীয় . . . উদ্দাম প্রেমিক। কিন্তু শেক্সপিয়র জেকাসের কথা রাখেন নি। তাঁর কোনো নাটকেই নায়কনায়িকা মঞ্চে তাদের নিষ্পাপ, নিরুপদ্রব, আদুরে শিশুকাল ও প্রাণোচ্ছল বালককালের ভূমিকায় অংশ নেয় নি।

ধাত্রীর কোলে শিশুর ক্ষীণকণ্ঠে কান্না, হাতপা ছুঁড়ে দুষ্টুমি, স্কুলে যেতে অনিচ্ছুক বালকের বইয়ের ব্যাগ পিঠে ঘ্যানঘ্যানানি—এমন সব শৈশব বালস্বভাবের কথা তিনি কথাচ্ছলে এনেছেন। বাল্যসখ্যের আনন্দ, শৈশবের সারল্য, চিরকালের বালকের মতো থাকার বাসনা এসব কথোপকথনের মধ্যে উল্লেখ করেছেন। কিন্তু নাটকে শিশুবালকেরা দু'একটি ছাড়া কেউই শৈশবের হাবভাব, কলচ্ছলে, শিশুবাল চরিত্রের চিরন্তন স্বভাবস্বরূপে প্রস্ফুটিত হয়ে উঠতে পারে নি। যে-কটি প্রস্ফুটিত হতে পেরেছে তাদের মধ্যেও কেমন একটা উদ্বেগ ও ভয় রয়েছে। শিশুবালচরিত্র মঞ্চে আনতে শেক্সপিয়রের মধ্যে কেমন এক দ্বিধা, অনিচ্ছা, আশঙ্কা ছিল। বহু নাটকে শিশুর উল্লেখ আছে কিন্তু মঞ্চে তারা আসে নি। কোনো শিশু ধাত্রীশালা থেকে চুরি হয়ে গেছে। কোনো শিশুকে লুকিয়ে রাখতে হয়েছে। শিশু মঞ্চে এলেও তাড়াতাড়ি তাদের সরিয়ে দেবার অথবা বয়সে যুবক-যুবতী করে তোলার কেমন এক ব্যস্ততা নাট্যকারের মধ্যে। সর্পশিশু, শিশুপ্রেত এরকম সব প্রতীকে শিশু এসেছে।

'ম্যাকবেথ' নাটকে দুটি শিশু মঞ্চে এলো। কিন্তু তারা কেউ মানবশিশু ছিল না। দুটিই শিশুবেশে দুই প্রেতাত্মা। একটি রক্তাক্ত শিশুবেশে (a bloody child) মঞ্চে এসে ম্যাকবেথকে বলে গেল—নিজের সংকল্প সাধনে রক্তপাত করতেও দ্বিধা কোরো না। দ্বিতীয় প্রেতাত্মা শিশুটি গাছ হাতে মুকুট পরে মঞ্চে এসে (a child crowned, with a tree in his hand) রাজহন্তারক স্বৈরাচারী ম্যাকবেথকে অভয় দিয়ে চলে গেল।

'সিমবেলিন' নাটকে মাতৃহারা তিনটি শিশুর দু'টি সম্পর্কে কথাচ্ছলে জানা গেল তারা প্রাসাদের ধাত্রীশালা থেকে চুরি গেছে। অপর শিশুকন্যা ইমোজেন-এর শৈশবস্বভাবের চিত্রণ নেই। রাজপ্রাসাদ পিতার স্নেহে সে দ্রুত শৈশববাল্যকাল পেরিয়ে যৌবনে পা দিয়েছে।

'পেরিক্লিস দ্য প্রিন্স অব টায়ার' নাটকে দু'টি শিশুকন্যা মেরিনা ও ফিলেটিন। রূপে সর্বমনোলোভা মেরিনাকে মঞ্চে দেখা গেলেও ফিলেটিন মঞ্চে আসে নি। মেরিনার শৈশবও এসেছে কথা প্রসঙ্গে।

'টাইটাস অ্যাণ্ডোনিকাস' নাটকেও দু'টি শিশুর কথা আছে। মঞ্চে তাদের দেখাও গেল। কিন্তু তারাও শৈশবের স্বভাব বৈশিষ্ট্য থেকে দূরেই রয়ে গেল।

'টুয়েলফত নাইট' নাটকে সেব্যান্টিয়ান এবং ভাওলা যমজ শিশু ভাইবোন দু'টি কাহিনির শুরুতেই শৈশব পেরিয়ে যৌবনের পথে পা রেখেছে।

'কমেডি অব এররস' নাটকে চারটি শিশুর কথা আছে। কিন্তু তাদের শৈশবের চিত্রণ নেই। মঞ্চ তারা প্রবেশ করল একেবারে যুবক বেশে।

'হ্যামলেট' নাটকে ক্লডিয়াস যে হ্যামলেটকে বলেছে—তুমি মিষ্টি স্বভাবের ছেলে, নাটকের নায়ক সেই হ্যামলেট মঞ্চে শিশু বা বালকের ভূমিকায় নয়, যুবকের ভূমিকায় অংশ নিয়েছে।

'অ্যান্টনি ও ক্লিওপেট্রা' নাটকে মৃত্যুপথযাত্রী ক্লিওপেট্রা যেন ঘোরের মধ্যে থেকেই চারিয়ানকে বলছে— তুমি কি আমার বুকের ওপর আমার

শিশু-সন্তানটিকে দেখতে পাচ্ছ না ? সে যে আমার বুকের দুধ পান করে ঘুম পাড়াচ্ছে (Dost thou not see my baby at my breast that sucks the nurse asleep...)। কী মিষ্টি প্রলেপের মতো, মৃদু বাতাসের মতো তার স্পর্শ (As sweet as balm, as soft as air, as gentle...)। কিন্তু এ শিশু কোনো মানবশিশু নয়। নীলনদের একটি বিষধর সাপ। তাকে বুকের ওপর শিশুর মতো রেখে ক্লিওপেট্রা বলছে—এসো মৃত্যুদূত। তুমি তোমার ধারালো দাঁত দিয়ে আমার জীবনের বন্ধনটাকে কেটে দাও।

শেকসপিয়রের নাটকে কেবল দুটি শিশু আছে যারা মঞ্চে এসে তাদের বালসুলভ স্বভাবের চকিত প্রকাশ দেখিয়ে মিলিয়ে গেল। যেমন 'টাইটাস অ্যাণ্ডোনিকাস' নাটকে লুসিয়ামের বালক পুত্রটি । পারিবারিক আবহে একদিন দেখা গেল বালকটি বগলে বই চেপে ধরে দৌড়াচ্ছে। পেছনে পেছনে ছুটছে তার স্নেহময়ী পিসিমা ল্যাভিনিয়া (Lavinia running after young Lucius and the boy flies from her with his books under his arm)। বালক লুসিয়াসের বাল আচরণ মঞ্চে ঐ বই নিয়ে ছোটাছুটি পর্যন্ত।

'করাইওলেনাস' নাটকে কথাপ্রসঙ্গে একটি শিশুর বালস্বভাবের ক্ষণিক পরিচয় পেয়েছি। মার্সিয়াসের বালপুত্রটির দামালপনার বর্ণনা দিতে গিয়ে ভ্যালেরিয়া বলছে—বাপকা বেটা। বুধবার আমি ওকে দেখেছি আধঘন্টা ধরে একটি সোনার রঙের প্রজাপতির পেছনে ছোটাছুটি করতে। একবার সেটাকে ধরছিল আবার উড়িয়ে দিচ্ছিল। এভাবে খেলতে খেলতে যখন সে মাটিতে পড়ে গেল, রেগে গিয়ে প্রজাপতিটিকে ধরে দাঁতে কেটে আধখান করে দিল। (O' my word, the father's son! I'll swear 'tis a very pretty boy. O' my troth, I look'd upon him a Wednesday half an hour together; has such a confirmed countenance! I saw him run after a gilded butterfly; and when he caught it he let it go again, and after it again, and over and over he comes and up again, catch'd it again; or whether his fall enrag'd him, or how 'twas, he did so set his teeth and tear it. O, I warrant, how he mammock'd it!) এই পর্যন্ত। এই দামাল বালকটির বালস্বভাবের বর্ণনা ভ্যালেরিয়ার মুখেই যতটুকু শোনা গেল। বালকটি বালচরিত্র হয়ে মঞ্চেও এলো না।

'দি টেম্পেস্ট' নাটকে নির্জন দ্বীপের প্রকৃতির মধ্যে শিশুকাল থেকে পালিতা সরল মধুর বনলতা মিরান্দার শৈশব বাল্যের স্বভাবচিত্রণের অনুকূল অবসর ছিল। কিন্তু নাটকে সাগর, পর্বত, বনভূমির প্রকৃতি মিরান্দার শৈশব বাল্যকে বিকশিত করতে সহায়তা করেনি। মিরান্দা উদ্ভিন্নযৌবনা। তার প্রেমিক ফার্দিনান্দের প্রথম দৃষ্টিতেই মিরান্দা পূর্ণতাপ্রাপ্তা, অতুলনীয়া, জীবজগতের শ্রেষ্ঠ সৃষ্টি রূপসী শ্রেষ্ঠা এক নারী (for several virtues have I liked several women ... but you'o you, so perfect and so peerless, are created of every creature's best!) ফার্দিনান্দ তাকে বিয়ে করে নেপলসের যুবরানি করতে চায়। মিরান্দাও ফার্দিনান্দকে দেখে প্রথম যৌবনের মুগ্ধতায় প্রেমবিহ্বল হয়ে বলে উঠল—আমাকে বিয়ে করে তোমার স্ত্রী করো। আর যদি না-ও-করো আমি তোমার দাসী থেকেই মরবো (I am your wife, if you will marry me. If not, I'll die your maid)। টেম্পেস্ট নাটকে মিরান্দার প্রেমের স্বভাববর্ণনা, যৌবনের আবেগ, স্বপ্নঘোর, সংরাগের কথা আছে। কিন্তু অরণ্যপ্রকৃতির মধ্যে মিরান্দার শৈশববাল্যের স্বভাববর্ণনা নেই। 'টেম্পেস্ট' নাটকে নায়িকা মিরান্দা শিশুকাল ও বালককালের ভূমিকায় অংশ নেয় নি। শেকসপিয়র জেকাসের কথা রাখেন নি।

শেকসপিয়রের নাটক-কাব্য-সনেটগুচ্ছ মিলিয়ে ৪৩ খানা সৃষ্টির সম্ভারে (*The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford and IBH Publishing Co. Pvt. Ltd., New Delhi) একটি মাত্র শিশুই—'দি উইন্টার্স টেল' নাটকে, দ্বিতীয় অঙ্কে, রাজকুমার ম্যামিল্লিয়াস তার বালস্বভাব নিয়ে মঞ্চে এসেছে। শিশুর ভেতর দিয়ে দেশকাল ভেদে শৈশবের চিরত্ব দেখা গেল । আকাশের মতো শিশুটির চোখ (welkin eye)। এঁড়ে বাছুরের মতো সে চঞ্চল, একগুঁয়ে (wanton calf)। শিশুর মুখে পাকাপাকা কথা শুনে মা ও ধাত্রীদেব মজা পাওয়া, শিশু ম্যামিল্লিয়াসের কথা বলার ভঙ্গি, দুষ্টুমি, উত্যক্তকরার স্বভাব, তার চঞ্চলতা, পছন্দ-অপছন্দের বালসুলভ মর্জি, ভূতপরীর গল্প শোনার ও গল্প বলার আগ্রহ, ধাত্রীর সঙ্গে খুনসুটি, মানঅভিমান—সব মিলিয়ে একটি কলচ্ছল, চপলচঞ্চল আস্ত শিশু মঞ্চে শৈশবের নরমসুন্দর উচ্ছল প্রিয়তার আলো ছড়িয়ে দিয়ে গেল। শিশু ম্যামিল্লিয়াসের ভেতর দিয়ে চিরন্তন শিশুস্বভাব শেক্সপিয়র চিত্রণ করেছেন। শিশুর ভেতর দিয়ে শৈশব দেখলাম।

[Enter Hermiona, Mamillius and ladies]

Her. Take the boy to you; he so troubles me. 'tis post enduring.

1 lady. Come, my gracious lord.
Shall I be your play fellow?

Mam. No, I'll none of you.

1 lady. Why, my sweet lord?

Mam. You'll kiss me hard and speak to me as if I were a baby still. I love you better.

2 lady. And why so, my lord?

Mam. Not for because your brows are blacker; yet black brows, they say become some women best; so that there be not too much hair there, but in a semicircle or a half-moon made with a pen.

2 lady. Who taught't this?

Mam. I learned it out of women's faces. Pray now what colour are your eyebrows?

1 lady. Blue, my lord.

Mam. Nay, that's mock. I have seen a lady's nose. That has been blue, but not her eyebrows.

1 lady. Hark ye.
The Queen your mother rounds aface. We shall present our services to a fine new prince

one of these days; and then you'd wanton with us.
If we would have you…
Her. Come, sir, now.
I am for you again. Pray you sit by us,
And tell's a tale.
Mam. Merry or sad shall.
Her. As marry as you will.
Mam. A sad tale's best for winter, I have one of sprites and goblins.
Her. Let's have that, good sir.
Come on, sit down; come on, and do your best to fright me with your sprites; you're powerful at it.
Mam. There was a man—
Her. Nay, come, sit down; then on.
Mam. Dwelt by churchyard—I will tell it softly yond crickets shall not hear it.
Her. Come on them.
And give't me in mine ear.]

(বাংলা অনুবাদ)

(হার্মিওনি, ম্যামিল্লিয়াস ও অন্যান্য মহিলাদের প্রবেশ)

হার্মিওনি ॥ বাচ্চাটিকে তোমাদের কাছে সরিয়ে নাও। বড্ড বিরক্ত করছে। সহ্যের বাইরে চলে যাচ্ছে।

১ম মহিলা ॥ সুন্দর ছোটো রাজকুমার, আমার কাছে এসো। আমার সঙ্গে খেলা করবে ?

ম্যামিল্লিয়াস ॥ না, তোমাদের কারো সঙ্গে খেলব না।

১ম মহিলা ॥ কেন গো ছোট্ট মিষ্টি রাজকুমার ?

ম্যামিল্লিয়াস ॥ তুমি আমাকে আদর করতে গিয়ে বড্ড জোরে চুমো খাও। আর এমনভাবে কথা বলো আমি যেন এখনো বাচ্চাটিই আছি। তবুও তোমাকে আমি বেশি ভালবাসি।

২য় মহিলা ॥ কেন রাজকুমার ?

ম্যামিল্লিয়াস ॥ মোটেই ভেবো না তোমার ভুরু একটু বেশি কালো বলে ভালবাসি। লোকে বলে কালো ভুরুর মেয়েরা নাকি বেশ ভালো মেয়ে হয়। যাদের ভুরুতে বেশি চুল না থাকে তারাও ভালো মেয়ে হয়। কমল দিয়ে একটা অর্ধবৃত্ত বা অর্ধচন্দ্র আঁকলে যেমনটি দেখায়, ভালো মেয়েদের ভুরু নাকি সেরকমই হয়।

২য় মহিলা ॥ একথা তোমাকে কে শিখিয়েছে ?

ম্যামিল্লিয়াস ॥ মেয়েদের মুখ দেখে দেখেই আমি একথা শিখেছি। এখন একটু বলো দেখি তোমার ভুরুর রঙ কী ?

১ম মহিলা ॥ আমার ভুরুর রঙ নীল।

ম্যামিল্লিয়াস ॥ না। তুমি মিথ্যে বলছ। আমি একটি মেয়ের নীল নাক দেখেছি। কিন্তু তার ভুরু তো নীল ছিল না।

১ম মহিলা ॥ ঐ শোনো, মহারানি তোমার মা, ব্যস্ত হয়ে পড়েছেন। কয়েকদিন তোমাকে আমাদেরই সামলাতে হবে। তারপর তুমি যা খুশি কোরো।

হার্মিওনি ॥ কই, এসো দেখি বাছা, আবার তোমার সঙ্গে একটু সময় কাটাব। একটু শান্ত হয়ে বসে একটা গল্প বলো দেখি। আমরা শুনি।

ম্যামিল্লিয়াস ॥ দুঃখের গল্প বলব নাকি আনন্দের গল্প বলব ?

হার্মিওনি ॥ যতো আনন্দের বলতে পার ততোই ভালো।

ম্যামিল্লিয়াস ॥ শীতের দিনে দুঃখের গল্পই ভালো লাগবে। ভূত পরীর একটা সুন্দর গল্প আমি জানি।

হার্মিওনি ॥ তবে সেটাই বলো। এসো, বোসো। খুব সুন্দর করে গল্পটা বলো। ভূত দিয়ে আমাকে ভয় পাইয়ে দাও দেখি। সেটা তো তুমি বেশ ভালোই পার। তাই না ?

ম্যামিল্লিয়াস ॥ একটা লোক ছিল—

হার্মিওনি ॥ না, আগে এসে বসো, তারপর বলো।

ম্যামিল্লিয়াস ॥ গির্জার বাগানে সে থাকত। গল্পটা আমি কিন্তু খুব আস্তে আস্তে বলবো। বাগানের ঝিঁ ঝিঁ পোকারাও তা শুনতে পাবে না।

হার্মিওনি ॥ বেশ, তাহলে আমার কানেকানেই বলে যাও।

শৈশববাল্যের চিরন্তন বৈশিষ্ট্যে মুকুলিত ম্যামিল্লিয়াস মঞ্চে এসে দর্শক হৃদয় বাৎসল্যে উথলে দিল। কিন্তু শেক্সপিয়র এই প্রাণবন্ত শিশুটিকেও বাঁচতে দিলেন না। রানির চরিত্রে সন্দিহান নারীবিদ্বেষী রাজা ও কারাগারে নিক্ষিপ্ত নিষ্কলঙ্ক চরিত্রের রানির টানাপোড়েনের মধ্যে পড়ে এই প্রাণোচ্ছল শিশুটি মা'র কোল থেকে ছিন্ন হয়ে রাজপ্রাসাদে বসে কাঁদতে কাঁদতে আর না খেয়ে না ঘুমিয়ে, তার ওপর মায়ের বিচার হচ্ছে শুনে ভয়ে চিরতরে ঝরে গেল। শীতের দিনে দুঃখের গল্প বলতে চেয়েছিল শিশুটি। ভাগ্যের কী পরিহাস। গভীরতর দুঃখই কোমল সজীব শিশুটিকে মৃত্যুর কোলে সঁপে দিল।

এই একটি মাত্র শিশুর ক্ষেত্রেই শৈশববাল্য চিত্রণে শেক্সপিয়রের লেখনীশক্তির অসাধারণ নৈপুণ্য স্ফুরিত হয়েছে। এই নাটকেই কারাগারে নিক্ষেপের সময় রানি হার্মিওনি ছিল সন্তান সম্ভবা। কারাগারেই অফুরন্ত রূপরাশি নিয়ে তার একটি কন্যা জন্মায়। নাম তার পার্ডিটা। কিন্তু কন্যাটিকে শ্বাপদসংকুল জঙ্গলে মৃত্যুর মুখে ছেড়ে দেবার আদেশ দিল রাজা। অ্যান্টিগোনস সেই আদেশ পালন করল। এক সহৃদয় মেষপালক জঙ্গল থেকে শিশুটিকে তুলে নিয়ে লালনপালন করে। কিন্তু পার্ডিটার শৈশবের কোনো চিত্রণ নেই। পার্ডিটা দেখতে শুনতে, কথাবার্তায় কান্তিময়ী যুবতী। ষোলো বছর তাকে লুকিয়ে থাকতে হয়েছে।

শেক্সপিয়রের সনেট গুচ্ছে ১৫৪টি সনেট রয়েছে। কবি ওয়ার্ডসওয়ার্থের কথায় সনেটের চাবি দিয়ে শেক্সপিয়র তার হৃদয়দুয়ার খুলে দিয়েছেন (with this key Shakespeare unlocked his heart)। ভেতরের প্রবেশ করে দেখি সেখানে যৌবন, বয়স্কতা, বার্ধক্যের অপূর্ব উপলব্ধির চিত্রায়ণ রয়েছে কিন্তু শৈশব বাল্যের নেই।

প্রশ্ন জাগে বিশ্বের মহত্তম নাট্যপ্রতিভা শেক্সপিয়র শিশু-বাল চরিত্র সৃষ্টিতে তাঁর লেখনীশক্তির কার্পণ্য দেখিয়েছেন কেন ? শৈশব-বাল্য চিত্রণে তাঁর এত সতর্কতা ও উদ্বেগ কেন ? যে কটি শিশু বাল্যস্বভাবে প্রস্ফুটিত হবার সম্ভাবনা নিয়ে এসেছে সব-কটি শিশুর মৃত্যু ঘটেছে কেন ? মঞ্চে এনে কেন তাদের হত্যা করা হয়েছে ? ম্যামিল্লিয়াসের কথা পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে। 'ম্যাকবেথ' নাটকে ম্যাকডাফর নাবালক পুত্রটিকে তার

বালসুলভ চতুরবুদ্ধিতে, বাল সুলভ কৌতুহলে বড় সুন্দর ঢলঢল লাগছিল। দর্শকের হৃদয়ে স্নেহবাৎসল্য জাগছিল। রাজদ্রোহী ঘোষণা করায় ম্যাকডাফ পলাতক। বালকের বুকে পিতাকে নিয়ে গর্ব ছিল। মাকে সে জিজ্ঞেস করে–রাজদ্রোহী কাকে বলে মা? ন্যায় অন্যায় বোধ নিয়ে বালক মা'কে প্রশ্ন করে। মা উত্তর দিলে বালক নিজের মতো করে বোঝে। মন্তব্য করে বিশ্বাস করে না বাবা তার রাজদ্রোহী। মা যখন জিজ্ঞেস করে–পিতা জীবিত থাকতেও তুমি পিতৃহীন বাছা, এখন আমি কেমন করে তোমাদের বাঁচিয়ে রাখি? বালকবুদ্ধির কত সহজ উত্তর দেয়–পাখিরা যেমন করে বাঁচে। যখন যেমন পায়, পাখিরা তেমন খেয়ে বাঁচে। আমরাও পাখিদের মতো খেয়ে বাঁচব মা (As birds do, mother)। এমন সময় রাজখুনি মঞ্চে ঢোকে। খুনি যখন পিতা ম্যাকডাফকে রাজদ্রোহী বলে গালি দেয়, বালকের অন্তরে লালিত পিতার প্রতি শ্রদ্ধার মণিকোঠায় আঘাত লাগে। তীব্র প্রতিবাদ করে বালক–বাবাকে রাজদ্রোহী বলে গালি দিচ্ছ– মিথ্যেবাদী ঝাঁকড়াচুলো বদমাস (Thou liest, thou shag-ear'd villain) খুনি মঞ্চের ওপর মায়ের সামনে এই তেজি নির্মল-হৃদয় বালকটিকে ছুরিকাঘাতে হত্যা করে। বালক মৃত্যুযন্ত্রণায় আর্তনাদ করে ওঠে–মা'ও আমাকে হত্যা করেছে, তুমি পালাও, মাগো পালাও (He has killed me, mother run away, I pray you)।

'কিং জন' নাটকে একটি মহৎ-হৃদয় সুন্দর বালক (a noble boy/pretty child) আর্থার এসেছে। তারও বালক হৃদয় কোমল ও নির্মল। বুক জুড়ে বাঁচার স্বপ্ন। কিন্তু রাজমুকুট রক্ষা করতে কুচক্রী নিষ্ঠুর, ধূর্ত কাকা রাজা জন তার রাজমুকুটের পথে কন্টক বলে আশংকা করে বালক আর্থারকে হত্যা করার আদেশ দিল। রাজার চক্রান্তে স্তম্ভিত ও বিধ্বস্ত বালক আর্থার পালিয়ে বাঁচতে প্রাচীরের ওপর থেকে নিচে পাথরের ওপর ঝাঁপ দিল। বালকের কোমল বক্ষ দলিত হলো। নরম হাড় বিচুর্ণ হলো। মৃত্যুর যন্ত্রণায় বালকের করুণ আর্তনাদ– ওঃ কী কষ্ট। এই পাথরের বুকে প্রবেশ করেছে কাকার আত্মা। হে-ঈশ্বর, তুমি আমার আত্মাকে তুলে নাও। হে ইংলণ্ড, আমার দেহের অস্থিগুলি তুমি সঞ্চয় করে রেখো। পাথরের ওপর পড়ে রইল ক্ষুদ্র রাজপুত্র আর্থারের মৃতদেহ (morseal of dead royality)। 'তৃতীয় রিচার্ড' নাটকে হিংস্র নিষ্ঠুর শিশুহন্তা রিচার্ডের হাত থেকে ইয়র্কের বালক রিচার্ডকে বাঁচাবার জন্য অসহায় মা আশ্রয় নিল এক গীর্জায়। গীর্জার আশ্রয়ের পবিত্র অধিকার অগ্রাহ্য করে শিশুকে কেড়ে এনে কারাগারে নিক্ষেপ করে ক্ষমতালোলুপ রিচার্ড। 'ষষ্ঠ হেনরি' (তৃতীয় পর্ব) নাটকে হেনরির জেদি নাবালক পুত্রকে (wilful boy) বন্দি করে এডয়ার্ড, ক্লারেন্স, গ্লস্টার তিনজনে মিলে মায়ের সামনে বালককে খুঁচিয়ে খুঁচিয়ে হত্যা করে। পঞ্চম হেনরি তো শিশু হত্যার ভয়ংকর শপথ নিয়েছিল। নিজেকে নিজে শিশুহন্তার আসনে বসিয়েছিল। হারফ্লোর শহরের সামনে নগরপালের উদ্দেশ্যে কী ভয়ংকর তার শাসানি– সন্ধির জন্য মনস্থির করুন। না হলে আমাদের অকরুণ সৈন্যরা আপনাদের ফুলের মতো প্রস্ফুটিত শিশুদের ঘাস ছাঁটার মতে নির্মূল করে দেবে (mowing like grass your ... flowering infants)।

যে প্রশ্ন আমাদের মনে জাগে—শিশু মৃত্যুর, শিশুহত্যার এমন সব নৃশংস করুণ দৃশ্য মঞ্চে দেখাতে মানবিক সুন্দর বোধেপূর্ণ শেক্সপিয়রের হৃদয় কি কাতর হয় নি? মানবজীবনকে, মানবসমাজকে যিনি দেখেছেন অসাধারণ চিন্তাশীলতা, সাহসিকতা, সংবেদনশীলতা ও দরদ দিয়ে, মানুষের মনের গভীরে প্রতিনিয়ত আন্দোলিত আবেগ, অনুভূতি দ্বন্দ্ব সংঘাতকে যিনি পর্যালোচনা করেছেন গভীর সহানুভূতি ও দূরদৃষ্টি দিয়ে– সেই মহত্তম কবিমন শৈশব বাল্যের প্রতি এত অকরুণ হয়েছিল কেন? মানবতাবাদী মহাকবির মানবিকবোধগুলি কি ভোঁতা হয়ে গিয়েছিল? অসম্ভব। খুবই অসম্ভব। এহেন সমালোচনা অগ্রাহ্য।

তবে কি মঞ্চে শিশু হত্যার দৃশ্য দেখিয়ে দর্শক কাঁদিয়ে, দর্শক টেনে নাটকের টিকিট বিক্রি ছিল মহাকবির উদ্দেশ্য? রঙ্গমঞ্চের প্রতিদ্বন্দ্বীকে পেছনে ফেলে এগোনো ছিল লক্ষ্য? লক্ষ্য ছিল কি অর্থ রোজগার? শেক্সপিয়র খুবই বিষয়ী ছিলেন। নাটকের বাজার ভালোই বুঝতেন। Globe and Black Friars Theatre-এর আংশিক মালিকানা ছিল শেক্সপিয়রের। এই ব্যবসায়ী উদ্দেশ্য নিয়ে শিশু হত্যার করুণ দৃশ্য লিখলেও মঞ্চস্থ করলে শেক্সপিয়র বিশ্বনন্দিত মহাআদৃত হতেন না। সমকালকে মন্থন করে কালজয়ী মহাকবি হয়ে উঠতে পারতেন না। তবে কেন শৈশব-বাল্য চিত্রণে অনাদর? কেন নাবালক হত্যা? শিশুদেহের এত রক্ত কেন?

মুকুলিত শৈশব ও প্রস্ফুটিত বাল্যের উৎসাদনের এরকম সব দৃশ্য রচনার পেছনে শেক্সপিয়রের সমাজ চেতনার, চিন্তাভাবনা, সামগ্রিক জীবনবোধ, মানসিক দৃষ্টিভঙ্গির যে গতিমুখটি কাজ করেছিল, তাকে অনুধাবন করা সমীচীন হবে। যুগের সন্তান শেক্সপিয়রের মানসতায় রাজতন্ত্রের ব্যভিচারের প্রতি ছিল বিতৃষ্ণা। রাজতন্ত্রের প্রতাপের মধ্যে থেকেও শেক্সপিয়র বিকৃত-রাজসমারোহ (wrested pomp) এবং রাজাদের স্বৈরাচার, ক্ষমতা নিয়ে রক্তাক্ত-সংঘর্ষ, বাগাড়ম্বরের দাপট, ধার্মিক নিষ্ঠুরতা, ভণ্ডামি ও বিশ্বাসঘাতকতার প্রতি নিদারুণ ঘৃণা অন্তরে পোষণ করতেন। 'Bankruft', 'Broken man', 'Subtle king', 'Degenerate king'– অধঃপতিত রাজপরিবারে জন্ম নিয়েছে যে সব শিশু তাদের নিয়ে শেক্সপিয়রের সংবেদনশীল হৃদয় ছিল বড় উদ্বিগ্ন। যেখানে রাজপ্রাসাদ পাপপঙ্কিল, জীবন যেখানে উত্যক্ত, রাজপ্রাসাদ জুড়ে যেখানে আরণ্যক হিংস্রতা, সন্দেহ, ষড়যন্ত্র, লালসা, গুপ্তহত্যার বিষাক্ত ঘা, যেখানে মানবিক সম্পর্কের সুন্দর মুকুলগুলি ক্ষমতার স্বার্থসর্বস্ব তপ্ত কড়াইয়ে অনবরত ভাজা ভাজা হয়, সে মাটি শিশুদের বাসযোগ্য হতে পারে না। সে মাটিতে প্রস্ফুটিত হতে পারে না জীবনের সুন্দরতম কাল শৈশব-বাল্য। সে আবহে শৈশব বাল্যের সহজ সুখের আনন্দ নাশ হয়। শৈশব বাল্যের মিষ্টি চঞ্চল সুন্দর বৈশিষ্ট্য অকালে শুকিয়ে যায়। শিশুর কোমল প্রাণ শ্বাসরুদ্ধ হয়। ভীত স্তম্ভিত হতে হয় ইয়র্কের নাবালক রাজাকে। খুন হতে হয় ম্যাকডাফের জেদি বালককে। বীরপুংগবদের হাতে হেনরির পুত্রকে নিহত হতে হয়। মরতে হয় শিশু রাজকুমার ম্যামিল্লিয়াসকে। ডিউকের বালপুত্রকে খুন হতে হয়। মরতে হয় শিশু রাজকুমার আর্থারকে। ষোলো বছর ধরে লুকিয়ে রাখতে হয় রাজকন্যা পার্ডিটাকে। ষড়যন্ত্রে শিশু কন্যা মিরান্দাকে নির্বাসিত হতে হয় নির্জন দ্বীপে।

আমাদের বিশ্বাস রাজতন্ত্রের ক্ষমতালালসার মুকুট নিয়ে কাড়াকাড়ির, রক্তের মুখোশে মুখ ঢাকাঢাকির, স্বৈরচারের পচাগলা বাস্তবটা লোকসমক্ষে মঞ্চে দেখাতে যুগের সন্তান শেক্সপিয়র দুঃসাহসিকভাবে প্রস্তুত ছিলেন।

সে-উদ্দেশ্য সাধনে বুকের যন্ত্রণা বুকে চেপে, চোখের জলে আর অন্তরের কাতরতায় শিশুমৃত্যুর ও মঞ্চে শিশুহত্যার দৃশ্য তিনি লিখেছেন। শিশুহত্যার হৃদয়বিদারক দৃশ্যগুলি শাসকের নিষ্ঠুরতাকেই প্রকট করেছে। এসব দৃশ্য উঠে এসেছে শেক্সপিয়রের ইতিহাসনিষ্ঠ ও সমাজনিষ্ঠ চিন্তাবুনটের ধারা বেয়ে। কবিমানস সমকালের বীভৎসার স্বরূপ উন্মোচন করেছে বাস্তবের মঞ্চায়নে। স্বৈরতান্ত্রিক বীভৎসার বাস্তবায়ন ঘটেছে এসব দৃশ্যচিত্রণে। ক্রূরতার, নৃশংসতার এসব দৃশ্য সমকালের ও ভাবীকালের ক্ষমতালোভী দুর্বাধ্য প্রকৃতির স্বৈরাচারী শাসকের বিরুদ্ধে মহাকবির অশ্রুসিক্ত যন্ত্রণাবিদ্ধ প্রতিবাদ। রাজতন্ত্রে শিশুঘাতী বীভৎসার ওপর ধিক্কার। সর্বকালের মানুষকে এই বীভৎসা সম্বন্ধে মহাকবির সতর্কীকরণ। মানবদরদি শেক্সপিয়রের নাটকে শিশুমৃত্যু ও বালহত্যার দৃশ্য নির্মম প্রতীকধর্মী। কালের ভয়াল শিক্ষা।

২
শৈশব-বাল্য কালিদাস-এ

শেক্সপিয়র ও কালিদাস দু'জনার মধ্যে সময়ের ব্যবধান প্রায় ১২০০ বছরের মতো। কালিদাসের সময় খৃষ্টীয় ৪র্থ শতকের শেষ থেকে ৫ম শতকের প্রথম ভাগ। শেক্সপিয়রের সময় ১৬শ শতকের দ্বিতীয় ভাগ (জন্ম ১৫৬৪ সাল)। দুই মহাকবিই যুগের সন্তান। সমকালকে তাঁরা তাঁদের সমাজচেতনা, মানুষের প্রতি সহানুভূতি, গভীর দরদ, চিন্তাশীলতা ও দূরদৃষ্টি নিয়ে মন্থন করে কালজয়ী মহত্তম মানবতাবাদী মহাকবি হিসেবে আদৃত হতে পেরেছেন। তাঁদের সৃজন কর্মে ভাবীকালের মানুষ যেমন আনন্দ আস্বাদন করেন, আবার নিজেদের জীবনবোধের প্রেক্ষাপটের সতর্ক সন্ধান পান।

শেক্সপিয়রের মতো যুগের সন্তান কালিদাসের মানসতায়ও রাজতন্ত্রের পাপচক্র, মুকুট নিয়ে কাড়াকাড়ি শাসকদের অপকীর্তি, বর্বর লোভ, চক্রান্ত, ভণ্ডামি, মুখোশে ঢাকা আভিজাত্য, রাজপুত্রদের ভ্রষ্টাচারের প্রতি বিতৃষ্ণা ছিল। এসব ব্যভিচারের চিত্রণে ছিলেন নির্ভীক কালিদাস। 'অগ্নিপরিবেষ্টিত গৃহের ন্যায় ভয়ংকর' রাজপ্রাসাদের অভ্যন্তরীণ নানারূপ 'বিষাক্ত ঘা'র কথা লোকসমাজকে শোনাতে কালিদাস শঙ্কিত হন নি। অবিমৃষ্যকারী, রাজধর্মদ্রোহী, কর্তব্যভ্রষ্ট রাজাদের নিন্দা ও বিনিপাত উচ্চারণ করতে কালিদাসের লেখনী কুণ্ঠিত ও ভীত হয় নি। মহারাজ দিলীপ, মহারাজ রঘু, অজ, রাম, পুরূরবা, আয়ু, দুষ্মন্ত, অগ্নিমিত্রের মতো রাজাদের ধীরোদাও, শৌর্যবীর্য শাস্ত্রজ্ঞান সমন্বিত প্রজারঞ্জক, ধর্মপরায়ণ চরিত্রের গুণগরিমা কবি যেমন গভীর শ্রদ্ধার সঙ্গে বর্ণনা করেছেন, আবার তাদের ব্যক্তিগত চরিত্রের বিচ্যুতির, অরাজোচিত আচরণের, নারীর প্রতি কামার্ত মনোভাবের, রাজার ধর্মাসনের ও সমাজের পক্ষে অমঙ্গল-সাধক নানা দিকের কথা বলতে ছাড়েন নি। রঘুবংশ কাব্যের গোটা একটা সর্গ (একোণবিংশ) জুড়ে কালিদাস নির্ভয়ে ও সবিস্তারে মহারাজ অগ্নিবর্ণের নীতিহীন, অর্ধামিক, রাজধর্মদ্রোহী, নারীদেহলোলুপ, প্রজাপ্রতারক, লম্পট চরিত্র চিত্রণ করে সেদিন লোক সমক্ষে তুলে ধরেছেন।

কিন্তু রাজপ্রসাদের পাপচক্রের বিষাক্ত আবহের মধ্যে কালিদাস তাঁর শিশু বালক চরিত্রকে শুকিয়ে মরতে দেন নি। কবির হৃদয়ের অপত্যস্নেহ যেন হৃদয়বান বীরের বর্ম পরে রাজপ্রাসাদের পঙ্কিলতা ও আগুন থেকে শিশু বালকদের রক্ষা করেছে। কালিদাসের কাব্যে, নাটকে শিশুমৃত্যু নেই। শিশু হত্যা নেই। নাবালকের রক্তপাত নেই। শিশু বালকের অন্তরের অন্তঃপুরে প্রবেশ করে শৈশব বাল্যলীলার মাধুর্য ও ভাবৈশ্বর্য অঙ্কন করতে মহাকবির যেন আনন্দ ধরে না। কবির লেখনীশক্তির আরক্ষণে মুকুলিত সুন্দর শিশু নিরুপদ্রবে বাল্যের সৌন্দর্যে প্রস্ফুটিত হয়েছে। কালিদাস পরম যত্নে শৈশব-বাল্যের চিরকালের অন্তরের রূপ চিত্রণ করেছেন। কালিদাসের শিশু বালকদের মধ্যে আমরা আসল শিশু বালককে পাই। কালিদাসের প্রধান প্রধান নায়ক নায়িকা জীবনরঙ্গমঞ্চে শিশুকাল, বালককালের ভূমিকায় হেসে খেলে নেচে কুঁদে বেড়ে উঠে উদ্দাম যৌবনের ভূমিকায় অংশ নিতে মনের আনন্দে চলেছে। রাজতন্ত্রের চক্রব্যূহের মধ্যেই হোক, অগ্নিপরিবেষ্টিত ভয়ংকর রাজপ্রাসাদের মধ্যেই হোক, আর তপোবনের শান্ত পবিত্র আশ্রমিক পরিবেশেই হোক, সব অবস্থায় শিশু বালক নিরাপদ।

শৈশব-বাল্য স্বভাবের চিত্রণে কালিদাসের লেখনী অকৃপণ ও অকাতর। কালিদাসের নামে প্রচলিত ১৩ খানা কাব্য ও নাটক রয়েছে। তাদের মধ্যে ৬ খানা—'পুষ্পবাণ বিলাস', 'শৃঙ্গার-তিলক' , 'শৃঙ্গার রসাস্টক', 'নলোদয়', 'দ্বাত্রিংশৎ পুত্তালিকা'; 'শ্রুতবোধ'—কালিদাসের রচনা কিনা তা নিয়ে গভীর সংশয় প্রকাশ করেছেন কালিদাস-বিশেষজ্ঞরা।

বাকি যে ৭ খানা কাব্য ও নাটক রয়েছে, তাদের মধ্যে 'ঋতুসংহার' – কাব্যে ছ-টি ঋতুর সৌন্দর্য ও উপভোগ্যতার বর্ণনায় শৈশব বাল্য চিত্রণের প্রাসঙ্গিকতা নেই। বাকি ৩ খানা নাটক ও ৩ খানা কাব্যের প্রত্যেক খানায় শিশুবালকের কথা এসেছে। তাদের মুকুলিত শৈশব ও প্রস্ফুটিত বাল্য স্বভাবের অপূর্ব চিত্রণ রয়েছে। শিশুর সরলস্বভাব, তার আধোআধো কথা, টলমল করে চলা, কচি কচি দাঁতে মিষ্টি হাসি, বালকের দুষ্টুমি, ক্ষুদ্রশক্তি নিয়ে অসম্ভবকে সম্ভব করে তোলার চেষ্টা, আপনমনে এটা সেটা নিয়ে খেলা ও অদ্ভুত অদ্ভুত খেলায় মজা পাওয়া, উত্যক্ত করার স্বভাব, বালসুলভ খেয়ালখুশি, কৌতূহল ও আবদার, তার দস্যিপনা–এরকম আরও সব চিরন্তন শিশুবালস্বভাব কালিদাস পরম আদরে ও অপত্যস্নেহে চিত্রণ করেছেন। এক একটি শ্লোক যেন এক একখানি সজীব সুন্দর কোমল শৈশববাল্য স্বভাবের ছবি। শেক্সপিয়রের নাটকের মতো কালিদাসের এই ৬ খানা কাব্য-নাটকেও কোথাও কোথাও কাহিনির প্রয়োজনে, ঘটনাচ্ছলে শিশু বালক এসেছে। কিন্তু শেক্সপিয়র যেখানে উল্লেখ করেও তাদের শৈশববাল্য বর্ণনায় কার্পণ্য করেছেন, কালিদাস সেখানে উল্লিখিত শিশু হোক আর অনুপস্থিত শিশু বালক হোক তাদের প্রসঙ্গ এলেই তাদের শৈশব বাল্যস্বভাব সম্পর্কে অন্তত একটি শ্লোক রচনা না করে পারেন নি। শৈশববাল্য কথা বলার এতটুকু সুযোগকেও কালিদাস ছাড়েন নি।

যেমন 'বিক্রমোর্বশী' নাটকে তাদের পুত্র রাজকুমার আয়ু যখন মঞ্চে এলো তখন তার যুদ্ধাদির জন্য কবচ পরিধানের কাল অর্থাৎ যৌবন উপস্থিত। যৌব রাজ্যাভিষেক ও হয়েছে আয়ুর। কিন্তু কালিদাস সুযোগ খুঁজে আয়ুর শিশুকালের কিছু কথা বলতে আগ্রহী হলেন। শৈশব থেকেই আয়ু মা-উর্বশীর স্নেহের কোল থেকে বঞ্চিত। ভূমিষ্ঠ হবার সঙ্গে সঙ্গে উর্বশী তাকে ভগবান চ্যবনের আশ্রমে তাপসী সত্যবতীর কাছে গচ্ছিত রেখে চলে গেছে। রাজপ্রাসাদে এসেও এবং পিতামাতাকে পেয়েও তার মন টানছে আশ্রম আর তাপসী সত্যবতী। তাপসী যখন তাকে পিতামাতার কাছে রেখে আশ্রমে ফিরে যেতে চাইল, যুবক আয়ুর বুকের মধ্যে সুপ্ত শিশুমনটি চঞ্চল হয়ে উঠল। তরুণ আয়ু অসহায় শিশুর মতো বলে উঠল—'সত্যমের

নিবর্ত্তনম্ ? ইতো মামপি নেতুমর্হসি।' (সত্যিই চলা যাবে ? আমাকে এখানে রেখে যেও না। তোমার সঙ্গে নিয়ে চলো।) সত্যবতী বুঝিয়েসুঝিয়ে যখন তাকে রাজপ্রাসাদে থাকতে সম্মত করল, আয়ুর শৈশবস্বভাব আরেক বর্ণে জেগে উঠল—তবে, যে-ময়ূর শিশুর অচিরোদগত পুচ্ছকে একটু একটু চুলকে দিতুম বলে সে আমার কোলে ঘুমিয়ে পড়ত, তার যখন নতুন পুচ্ছ উঠবে তখন তাকে আমার কাছে পাঠিয়ে দিও। (যঃ সুপ্তবান্ মদঙ্কে শিখণ্ডকণ্ডুয়নোপলব্ধ সুখঃ/তং মে জাতকলাপং প্রেষয় শিতিকণ্ঠকং শিখিনম্॥) কালিদাম বড়োই শৈশববৎসল। তাঁর গৌরবী লেখনী শিশুমনের চালচিত্র অঙ্কনে অসাধারণ উৎসাহী ও নিপুণ।

নরনারীর বিরহকাতরতার দীর্ঘ নিঃশ্বাস যে 'মেঘদূত' কাব্য, সেখানে শৈশবের স্বভাববৈশিষ্ট্য চিত্রণের অবসর ছিল না। কিন্তু যক্ষের যে-মেঘ মন্দাক্রান্তাছন্দে তার যাত্রাপথে আমজামের বাগান, আধফোটা ফুলে, ভর্তি কদমগাছ দেখে দেখে, সদ্যচষা ক্ষেতের মিষ্টি গন্ধ নিয়ে ভেসে ভেসে যায়, যে-মেঘ দশার্ণ গ্রামের পাখপাখালির কলকাকলি আর গল্পে মশগুল গ্রামবৃদ্ধদের গল্প শুনতে শুনতে চলে, সে-মেঘ কি খেলায় মত্ত শিশুদের বাল্যখেলা একটু দাঁড়িয়ে একবার না দেখে যেতে পারে ? অলকাপুরির বালিকারা কতই না খেলা জানে। প্রথমে মন্দাকিনী নদীর চড়ায় সোনার কণার মতো বালি মুঠো মুঠো তুলে ছড়িয়ে দিয়ে তারা তাদের খেলায় মণি লুকিয়ে রাখে। তারপর ছুটোছুটি করে সে-মণি আগে কে খুঁজে বার করে আনতে পারে তার খেলা চলে। এই লুকোচুরি-মণি খেলায় তাদের কী যে আনন্দ। এতটুকু ক্লান্তি নেই। হে উত্তরমেঘ, তোমার যাত্রাপথে শিশুদের এই খেলার মজা এবং তাদের খেলার পদ্ধতি একবার দেখে যেও।

'মালবিকাগ্নিমিত্র' নাটকে মালবিকার শৈশববাল্য কথা বলার অবকাশ ছিল না। কিন্তু ও নাটকে নাটকের প্রয়োজনে যে বালিকাটির প্রসঙ্গ এসেছে, কালিদাস একটি শ্লোকে হলেও তার মধ্য দিয়ে চিরন্তন বাল বৈশিষ্ট্য চিত্রণ করেছেন। বালিকাটি রাজকুমারী বসুলক্ষী। ৪র্থ অঙ্কে জয়সেনার মুখে রাজকুমারীর বাল্যখেলার বর্ণনা রয়েছে। বসুলক্ষ্মী কন্দুক নিয়ে খেলা করে। একদিন খেলতে খেলতে একসময় কন্দুকের পেছনে ছুটতে ছুটতে সে একটি পিঙ্গল বানরের মুখে পড়ে। বানর তাকে তাড়া করায় বালিকা এত ভয় পায় যে বাতাসের দমক লেগে কিশলয়ের মতো সে থরথর করে কাঁপতে থাকে। কোলে উঠেও তার ভয়ের কাঁপুনি থামে না। ভয় বিকারের রূপ নিল। রাজা বললো, আহা কী কষ্ট ! ছেলেবেলাটা বড়োই দুঃখের। (কষ্টং কষ্টম্। কাতরো বালস্বভাব:)। কিন্তু ভয়বিকারের তাড়সেও কালিদাস বালিকাকে মরতে দেন নি। 'রঘুবংশ' কাব্যে মহারাজ দিলীপ থেকে অগ্নিবর্ণ এই ২৮ জন নৃপতি ক্রমে কোশল সাম্রাজ্য শাসন করেছিল। এদের মধ্যে দিলীপ, রঘু, অজ, দশরথ এবং রাম এই পাঁচজন রাজার রাজত্বকালে অযোধ্যার যতকিছু শ্রীবৃদ্ধি। কাব্যে ভুবনবিজয়ী রঘু ব্যতীত আর কারও শৈশব কথা নেই। কাব্য-নামাঙ্কিত প্রধান নায়ক রঘু তার শিশুকাল, বালককালের ভূমিকায় অংশ নিয়েছে। রঘুর শৈশবকালের বর্ণনা কালিদাসের শৈশবনিপুণ লেখনীতে মুখরিত হয়েছে। রূপে শিশু রঘু বালচন্দ্রমা যেন। বালচন্দ্রমার মতো প্রতিদিন সে বেড়ে উঠতে লাগল (পুপোষ বৃদ্ধিং . . . বালচন্দ্রমা:)। শিশুর অঙ্গপ্রত্যঙ্গের বর্ণনাও কালিদাসের আলেখ্য থেকে বাদ যায়নি। রঘুর প্রতিটি অঙ্গ অপূর্ব সুন্দর ও শুভলক্ষণযুক্ত। শিশু রঘুর চলন-বলনের ভেতর দিয়ে চিরন্তন শৈশববাল্য দেখি। ধাত্রী তাকে যা শেখায় শিশু রঘু আধো আধো স্বরে তা-ই বলে। ধাত্রীর আঙুল ধরে টলমল করে শিশু দু'এক পা চলতে ফিরতে পারে। ধাত্রী 'নম' করো বললেই শিশু পিতাকে প্রণাম করে। শিশু-রঘুর এই কাণ্ডকারখানা দেখে মহারাজ দিলীপের পিতৃহৃদয়ে আনন্দ আর ধরে না। শিশুকে বুকে চেপে তার মিষ্টি নরম স্পর্শসুখ আস্বাদন করে। রঘুর যখন ৩ বছর বয়স, তার চূড়করণ সম্পন্ন হলো। যখন ৫ বছর বয়স, সমবয়স্ক অমাত্য পুত্রদের সঙ্গে পাঠশালায় তার বিদ্যাশিক্ষা শুরু হলো। শিশু রঘুকে বালককাল আবেষ্টন করল। অসাধারণ ধীশক্তিসম্পন্ন বালক দ্রুত বর্ণশিক্ষা, শব্দশিক্ষা আয়ত্ত করে বিবিধ শাস্ত্র দক্ষতা লাভ করল। চারটি বিদ্যায় অগাধ পাণ্ডিত্য অর্জন করে রঘু এবার পিতা মহারাজ দিলীপের কাছে মৃগচর্ম পরে শাস্ত্রবিদ্যা-শিক্ষা শুরু করল। শিশুকাল বালককাল ধীরে ধীরে অতিক্রম করে রঘু পদার্পণ করল যৌবনে। মনোহর ধীর প্রশস্ত দেহ ধারণ করে সে বিশাল সাম্রাজ্যের ভার গ্রহণ করল।

কালিদাসের শৈশবনিপুণ লেখনী আরেকবার মুখর হয়ে উঠেছে 'কুমারসম্ভব' কাব্যে পার্বতীর শৈশববাল্য চিত্রণে। কাব্যের প্রথম সর্গে হিমালয়ের ঘরে মা মেনকার কোল আলো করে জন্ম নিল পার্বতী। কী অপরূপ শিশু পার্বতীর দেহশোভা। দিন দিন শিশু যত বড়ো হতে লাগল ক্রমেই লাবণ্যে প্রস্ফুটিত হলে লাগল। কন্যাকে দেখে দেখে মা-বাবার চোখ ও মনের তৃপ্তি আর যেন মেটে না। হিমালয় কন্যাকে সবসময় কাছে রাখে। সতৃষ্ণনয়নে স্নেহপূর্ণ মনে পার্বতীকে যত চেয়ে দেখে তত আরও চেয়ে থাকার বাসনা জন্মে। পার্বতীর কতই না আবদার। হিমালয় তার কোনো আবদারই অপূরণ রাখে না। পার্বতী ছেলেমানুষের মতো খেলাধুলো করে। সখিদের নিয়ে নদীর তীরে সে বালির ঘর বানিয়ে ভাঙাগড়া খেলে। আবার কখনও ঘুঁটি সাজিয়ে সাজিয়ে নতুন খেলা তৈরী করে। কখনও বা বালকল্পনা থেকে পুতুলকে ছেলেমেয়ে সাজায়। তাদের নিয়ে আপনমনে নানা খেলা খেল—

'মন্দাকিনী-সৈকত-বেদিকাভি: সা কন্দুকৈ: কৃত্রিম- পুত্রকৈশ্চ।
রেমে মুহূর্মধ্যগতা সখীনাং ক্রীড়ারসং নির্ব্বিশতীববাল্যে॥'

শিশু পার্বতীর খেয়ালখুশির খেলা ও তার পদ্ধতি দেখে বাবা হিমালয় ও মা মেনকার সুখের অন্ত নেই। শিশু পার্বতী দিনে দিনে বড়ো হলে লাগল। এবার বালিকা পার্বতীর পড়াশোনার সময়। লেখাপড়ায় পার্বতী মনোনিবেশ করল। তার মেধাশক্তি দেখে আত্মপরিজনের বিস্ময়ের সীমা নেই।

এভাবে শৈশব বাল্যের খেলাধুলো, পড়াশোনা, খেয়ালখুশি আবদার, বাল্যের চঞ্চল দুরন্ত দিনগুলি পাড়ি দিয়ে কিশোরী পার্বতী যৌবনের পূর্ণিমায় বিকশিত হয়ে উঠল। (বাল্যাৎ পরং সাথ বয়: প্রপেদে)। কালিদাস পার্বতীর যৌবন বহু শ্লোকে চিত্রিত করেছেন। কিন্তু পার্বতীর শৈশব বাল্যের সযত্ন চিত্রণে শ্লোকের কার্পণ্য করেন নি। নায়িকা পার্বতী তার শিশুকাল ও বাল্যকাল দুই ভূমিকায়ই সক্রিয় অংশ নিয়েছে।

'কুমারসম্ভব' কাব্যের ১৭টি সর্গই কালিদাসের রচনা কিনা তা নিয়ে কালিদাস-বিশেষজ্ঞদের মধ্যে সংশয় রয়েছে। কালিদাস-ব্যাখ্যাকর্তা মল্লিনাথ অষ্টম সর্গ পর্যন্ত ব্যাখ্যা করেছেন। বহু বিশেষজ্ঞই বিচার করে প্রতিপন্ন করতে চেয়েছেন যে নবম থেকে সপ্তদশ এই ন'টি সর্গ কালিদাসের রচনা নয়। কালিদাসের নামে কেউ চালাতে চেষ্টা করেছিলেন। যিনিই করুন, তিনি অতি দক্ষতার সঙ্গে কালিদাসের শৈশবনিপুণ লেখনী

হরণ করে তা দিয়ে ষড়ানন কুমার কার্ত্তিকেয়র শৈশববাল্যকাল বর্ণনা করেছেন।

পার্বতী ষড়ানন কুমারকে যখন কোলে নিল , মায়ের স্তন্য দুগ্ধধারা ক্ষরিত হতে লাগল। ষড়ানন পরম আনন্দে মায়ের স্তন্যপান করতে লাগল। আর পার্বতী কুমারের ছ'টি মুখেই একের পর এক চুমু খেল। কুমার একবার মায়ের কোলে ওঠে আরেকবার বাবার কোলে । ষড়াননের জন্মোৎসব মহাসমারোহে পালিত হলো। উপহার হাতে মাতৃগণ এসে শিশু কোলে নিয়ে আর্শীবাদ করল। কুমার শৈশবে মুকুলিত হয়ে কত ভঙ্গিতে চলে। কখনও চলতে গিয়ে পড়ে যায়, কখনও থিরথির করে চলে। চলতে গিয়ে কখনও তার পা কাঁপে, আবার স্থিরপায়ে চলে। বাড়ির উঠোনে খেলতে খেলতে সারাগায়ে ধুলো মেখে শিশু ষড়ানন অকারণে হাসে । আধো আধো কথা বলতে বলতে ধুলোমাখা দেহটুকু নিয়েই মা বাবার কোলে গিয়ে বসে পড়ে। কখনও বাবার বাহন ষাঁড়ের দুই শিং ধরে খেলে। মায়ের বাহন সিংহের সঙ্গে খেলায় তার কত আনন্দ। ভৃঙ্গীর টিকি ধরে টানা ছিল তার খেলার আরেক মজা। আবার কখনও বাবার কোলে উঠে তার গলার মুণ্ডমালার মুণ্ডগুলির কোটরে কচি কচি আঙ্গুল ঢুকিয়ে মুক্তাফল ভেবে দাঁতগুলি তুলে আনতে চেষ্টা করে। শিশুর কৌতুহলের শেষ নেই। বাবা মহাদেবের মাথায় যে তরঙ্গিনী স্থির হয়ে আছে তার শীতল জলে সে স্নান করবে। স্নান করে শীত লাগে। শীত দূর করতে বাবার কপালের নয়নের আগুনে শিশু তার হাত সেঁকে সেঁকে গরম করে নেয়। হাত যখন গরম হয় তখন নতুন এক খেলা তার মাথায় আসে। মহাককৌতুকে বাবার মাথায় জটাজালে আটকে থাকা আধখানা চাঁদকে নিজের গলায় বাঁকা করে লাগিয়ে চুকচুক করে চাঁদকে চুমো খায়। শিশুর মনোহর বাল্যখেলা দেখে মা বাবার দিনরাত আনন্দে কাটে। এভাবেই শৈশববাল্যের স্বভাবে মুকুলিত ষড়ানন একসময় নবযৌবন প্রাপ্ত হলো (নবযৌবনং স কিল—)।

কালিদাসের শৈশবনিপুণ লেখনী আরেকবার মুখর হয়ে উঠেছে 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম' নাটকে শিশু ভরতের শৈশববালস্বভাব চিত্রণে। নাটকে তপোবন-দুহিতা শকুন্তলার শৈশবচিত্রণ নেই। ললিতকলেবর অপূর্ব সুন্দরী শকুন্তলা যৌবনে বিকশিত। প্রথম অঙ্কে প্রিয়ংবদা বলছে–নিজের যৌবনকে গাল পেড়ো না।

প্রজাপতি মারীচের আশ্রমে প্রসিদ্ধ ভরত বংশের প্রতিষ্ঠাতা ভরতের প্রথম মঞ্চে প্রবেশ শৈশব বাল্যের চঞ্চল স্বভাব নিয়ে। শিশুর স্বভাবে যে চপলতা, দুরন্তপনা থাকে, তাপসীরা তা বোঝে না। ঝলমল ঝরণাকে তারা শাসনের বন্ধনে বাঁধতে চায়। শিশুর স্বভাবকে তারা তিরস্কার করে শোধরাতে যায়। অন্তরাল থেকে তাপসীর কণ্ঠ– ছিঃ। চপলতা কোরো না। এখানেও নিজের স্বভাব পেয়ে বসলে (মা ক্ খু চাপলং করহু। কহং গদো এব্ব অত্তণো পইদিং)। শিশু ভরত এমন কী করছিল যা দেখে অন্তরাল থেকে তাপসী তাকে তিরস্কার করল ? শিশু ভরত দস্যিপনা করছিল তার খেলার সাথি সিংহশাবকের সঙ্গে। শাবকটি সিংহীর স্তন্য পান করছিল। শিশু ভরত তাকে দুধ খেতে দেবে না। কারণ সিংহ শিশুর এখন তার সঙ্গে খেলা করার সময়। তার কথা শুনছিল না বলে সিংহশাবকের কচি কচি কেশর ধরে ভরত সবলে তাকে নিজের দিকে টানতে লাগল। খেলার ধরণও অদ্ভুত। শাবকের মুখের মধ্যে হাত ঢুকিয়ে তাঁর দাঁত গুণে দেখবে। দিতেই হবে গুণে দেখতে। কিন্তু সিংহশাবক যে মুখ খুলছে না। ভরতের বালসুলভ বুদ্ধি শিশু-অভিজ্ঞতার অনুষঙ্গে খেলে গেল।

বালক ॥ সিংহ, হাই তোলো তো। তোমার কটা দাঁত উঠেছে গুণে দেখব। (জিম্ম সিংহ, দন্তাইং দে গণইম্মং)।

দুর্ধষ সিংহের শাবকের সঙ্গে বালকের এই খেলা দেখে অন্তরালে থেকে রাজা দুষ্মন্ত বিস্মিত । তাপসীর বিচারে বালকের এহেন স্বভাব আশ্রমের আচরণ-বিরুদ্ধে। অসভ্যতামো। কিন্তু বালক চলে তার নিজের আত্মভাবে । 'শিশু মনোবিজ্ঞানের কোনো সূত্র ধরে' শিশুর স্বভাবের চালচিত্র, তার খেয়ালখেলা মর্জিবিচার করা যায় না । যায় না বলেই দুষ্মন্ত বিস্মিত হয়। শেক্সপিয়রে শিশু ম্যামিল্লিয়াসের ধাত্রীরা হতবাক হয়। কালিদাসে তাপসীরা অসন্তুষ্ট হয়। কিন্তু শিশুর স্বভাবধর্ম সেসব মানে না।

প্রথমা তাপসী ॥ অসভ্য শিশু (অবিনীদ), কেন আমাদের সন্তানতুল্য ওকে জ্বালাতন কচ্ছো ?

তাপসীর তিরস্কারে শিশুর রাগ হলো। তার জেদ গেল বেড়ে।

প্রথমা তাপসী ॥ বটে, আমার কথায় আবার রাগ আরও বাড়ল দেখছি (হন্ত বড়ঢই দে সংরম্ভো)। ঋষিরা যে তোমার সর্ব্বদমন নাম রেখেছন, তা দেখছি, ঠিকই হয়েছে। নামটা বর্ণে বর্ণে ফলেছে।

দ্বিতীয়া তাপসী ॥ শোনো সর্ব্বদমন। এই সিংহীর শাবককে যদি না ছাড়ো, সিংহী গিয়ে তোমাকে ধরবে।

এ কথা শুনে হেসে তাপসীকে ঠোঁট উলটে দেখিয়ে তার ভয় দেখানোকে তাচ্ছিল্য করে বালক বললো–

বালক ॥ ও বাবা কী ভয় কী ভয় । আমাকে সিংহীর ভয় দেখাচ্ছে । [(সস্মিতম্), অম্মহে বলিঅং ক্ খু ভীদো (অধরং দর্শয়তি)]

তাপসী যখন দেখল এ বালককে ভয় দেখিয়ে তার দস্যিপনা খেলা থেকে নিরস্ত করা যাবে না, ওর জেদ যাবে আরও বেড়ে তখন সে শৈশবের দুর্বলস্থানে বুদ্ধির চাল চাললো।

প্রথমা তাপসী॥ শোনো ভরত, সিংহ শাবকটিকে যদি ছেড়ে দাও, তোমাকে একটা খেলনা দেবো। খেলনাপ্রীতি জগৎজুড়ে সব শিশুর স্বভাব-বৈশিষ্ট্যে।

খেলনার কথা শুনে শিশু প্রলুব্ধ হলো ঠিকই। কিন্তু শিশুর নিজস্ব বিচারবুদ্ধি আছে। অভিজ্ঞতায় তারা জানে, বড়োরা দেবো বলেও অনেকসময় দেয় না । বালকের যুক্তি– আগে খেলনা তার হাতে দিতে হবে, তবে সে শাবককে ছাড়বে।

বালক ॥ কৈ তোমার খেলনা ? আগে দাও।

অগত্যা দ্বিতীয়া তাপসী প্রথমা তাপসীকে বললো, কথায় একে ভোলানো যাবে না। ঋষি কুমার মার্কণ্ডেয়ের যে নানারঙে চিত্রিত একটি মাটির ময়ূর আছে, সেটা এনে একে দাও।

বালক ॥ যতক্ষণ ময়ূর খেলনা না দাও, একে ছাড়ব না। একে নিয়েই খেলব। এই বলে তাপসীর দিকে চেয়ে হাসতে লাগল। [ইমিনা এবব দাব কীলিস্ সং। (তাপসীং বিলোক্য হসতি)]।

শৈশবমুগ্ধ দুষ্মন্তের মুখে ভরতের বাল্যরূপের বর্ণনা বড়ো সুন্দর চিত্রিত করেছেন কালিদাস–

রাজা দুষ্মন্ত ॥ আহা, এই দুরন্ত দুষ্টু বালকটিকে আমার বড়োই ভালো লেগেছে। খেলতে গিয়ে ওর সারা গায়ে ধুলো লেগেছে। কেমন বিনা কারণে ফিক্ ফিক্ করে হাসছে। হাসবার সময় ফুলের কুঁড়ির মতন কচি কচি দাঁতগুলি ইষৎ দেখা যাচ্ছে। একে তো আধো আধো কথা, তায় অস্ফুট উচ্চারণ। শুনতে কী মিষ্টি। কান জুড়িয়ে যায়। শিশুর সবটুকুই মধুর।

শুভঙ্কর চক্রবর্তী প্রাক্তন উপাচার্য, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কলকাতা এবং প্রাক্তন অধ্যক্ষ আশুতোষ কলেজ, কলকাতা।

বেতারের তারা

জগন্নাথ বসু

'নাটক' একটি অত্যন্ত জনপ্রিয় চারুকলা। নাটক বললেই মনের মধ্যে ভেসে ওঠে একটি মঞ্চ, কিছু চরিত্র, তাদের পোশাক, সংলাপ, মঞ্চের আলো, আবহ সংগীত ইত্যাদি। বেতারের নাটক কিন্তু এসব কিছু থেকে বেশ কিছুটা আলাদা। বেতারের নাটকের বৈশিষ্ট্যগুলি নিয়ে বিস্তারিত আলোচনা করা হলো এই নিবন্ধে।

এখন অনেকেরই হয়তো জানা নেই যে, আগে প্রতি রবিবার, শুক্রবার ও মাসের শেষ বৃহস্পতিবার—রেডিওতে অসাধারণ সব নাটক হত। রেডিওতে আগে যে ভাবে নাটকটা হত মানে মঞ্চের নাটকের যে ছায়া তার মধ্যে ছিল, আমি কাউকে ছোট করতে চাইছি না, তাঁরা তাঁদের মতন করে কাজ করেছেন, অসম্ভব জনপ্রিয় করেছেন রেডিও নাটককে, কিন্তু একথা তো বলতেই হবে রেডিও নাটকের একটা নিজস্ব ভাষা আছে। তার একটা অন্য শক্তি আছে। সে শক্তিটাকে খুঁজে পাওয়ার কিছু বিচ্ছিন্ন ভাবে চেষ্টাও হয়তো ছিল কিন্তু তার চেয়ে বেশি ছিল সেটাকে থিয়েটারি করে তোলার। আমার ঘাড়ে যখন দায়িত্ব এসে পড়ল তখন আমার মনে হল যতদূর সম্ভব এই শক্তিটাকে খুঁজে বার করতে হবে। মঞ্চের নাটকের ছায়া থেকে একে মুক্ত করতে হবে। তখন শ্যামবাজার পাঁচ মাথার মোড়ের পাঞ্জাবি হোটেলে নিয়মিত মোহিতদা, মনোজদারা আসতেন। ঐ হোটেলে বসে আমি ওনাদের সঙ্গে আলোচনা করতাম—কোন গল্পটা রেডিওতে ভালো আসবে ইত্যাদি-ইত্যাদি আর সেই মতন schedule তৈরি করতাম। মনোজদা আমাকে একদিন বললেন যে, 'রেডিও নাটকে আমি যদি এতগুলো নাট্যরূপ না দিতাম, তাহলে এই যে এখন তুমি আমাকে যে রকম নাটক লিখতে দেখছো তা আমি লিখতে পারতাম না।' আমি জিজ্ঞেস করলাম, 'এ কথা বলছেন কেন' ? উনি বললেন, 'রেডিও নাটক আমাকে শিখিয়েছে কতক্ষণের মধ্যে নাটকটা লিখতে হবে—নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে নাটকটা শেষ করে দিতে হবে। কোনওটা দিয়ে বলবে, এটা পঞ্চান্ন মিনিটের জন্য—এর মধ্যে আপনি কোন কোন জায়গায় জোর দেবেন, কী ভাবে লিখবেন, কী ভাবে সিনগুলো তৈরি করবেন—এসব ভাবনাগুলো কিন্তু রেডিওই আমাদের শিখিয়েছে'। এঁদের দ্বারা inspired হতে-হতেই আমি তখন এক একটা এমন নাটকের schedule করতাম যাতে পরীক্ষা-নিরীক্ষার কাজটা চলতে থাকে।

আমরা একটা কথা বলি না যে, mentally challenged বা physically challenged একটা মানুষের একটা অঙ্গ নেই একটা প্রতিবন্ধী মানুষের, যেটা handicapped বলা হত। আগে রেডিওটাকে সব সময় handicapped বলা হত। কিন্তু ঋত্বিক ঘটক কেন বলুন তো 'জ্বালা' করতে এলেন বেতারে ? সবাই একটা জ্বালা থেকে আত্মহত্যা করেছে। এই নাটকটা তো তিনি অন্য জায়গায় করতে পারতেন, তিনি রেডিওটা বেছে নিলেন কেন ? কেননা, এই মাধ্যম কল্পনা শক্তির এমন একটা জায়গা খুলে দিতে পারে যা অন্য মাধ্যমে সম্ভব নয়। আপনারা জানেন স্যামুয়েল বেকেট-এর মতন একজন নাট্যকার তিনি রেডিও-র জন্য এতগুলো নাটক লিখেছিলেন। কেন লিখেছিলেন ? এই মাধ্যমটার একটি অন্য শক্তি আছে। সেই শক্তির সন্ধানটা যদি আমরা করতে পারি–দেখব এই শক্তিটা ফ্যান্টাসির লেবেলে চলে যাওয়া বা অন্য জগতে চলে যাওয়া। রেডিও নাটকের শ্রোতারা দৃষ্টিহীন ধরে নিতে হবে। একজন দৃষ্টিহীন মানুষকে যদি একটা গল্প ঠিকঠাক পৌঁছে দিতে হয়, যে রকম বাড়তি সচেতন থাকতে হয়, সেই সচেতনতার জায়গাটা দেখতে হবে এবং সেখানে শক্তির জায়গাটা খুঁজে বের করতে হবে। স্ক্রিপ্ট-এর ব্যাপারে তো আমাদের সচেতন থাকতেই হয় যে, কি ভাবে আমরা ছবিটাকে দেখাব। যদি আমি মঞ্চের ওপর বলতে পারি কোনও দর্শককে, 'এই খোলো তো' যাকে বলছি সে এবং দরজা দু'টোই দেখা যাচ্ছে। কিন্তু এখানে ওভাবে বলতে পারব না কেননা দরজাটাও নেই আবার চরিত্রটাও নেই। এ দু'টো জিনিস দেখানোর জন্য কিন্তু বাড়তি সচেতনতা দরকার হয়। এটা সংলাপের ব্যাপারে বলছি। অভিনয় ছাড়া যেমন ধরুন সাউণ্ড এফেক্ট যার মধ্যে দিয়ে ছবিটা দেখতে পাই। নাটকের সেটটা সংলাপের মধ্যে থাকতে পারে, এমন এফেক্ট থাকতে পারে লোকের সামনে সেটা ছবি হয়ে যায়। যেমন ধরুন, scene change music, দৃশ্যান্তরে যাবার জন্য শুধুমাত্র যে মিউজিকটা আসছে। তারপর ধরুন বেতার নাটকে অভিনয় ব্যাপারটা। মনে করুন একটা ঘোড়ায় চড়ার দৃশ্য। ঘোড়ায় চড়ে কথা বলতে বলতে যাচ্ছে এই রকম একটা দৃশ্য। 'এই আমি উঠলাম' এই ডায়লগটা আমি যে, ঘোড়ায় চড়ছি এই ভাবে 'এই-আমি-উঠলাম' এ ভাবে বলা দরকার। তারপর একটু নিঃশ্বাসের সামান্য শব্দ। যাতে চরিত্রটা যে ঘোড়ায় উঠল তার সেই কায়িক শ্রমের চিহ্ন সেটা বুঝিয়ে দিতে হবে। ঘোড়ায় চড়ে যেতে যেতে ডায়লগটা চলছে। আমি যদি নরম্যাল বলতে থাকি তাহলে শ্রোতাকে হেল্প করা হবে না। এই যে আমি ঘোড়ার লাগামটা ধরে আছি মাঝে মাঝেই ক্ষুরের শব্দটা হবে। ধরুন ভারী জিনিস তুলছি। তুলে কথা বলছি। যে ভারী জিনিসটা 'এই আমি তুলতাম'। এই যে নিঃশ্বাসটা ফেললাম, এই নিঃশ্বাসটাও important। এই ছোট্ট নিঃশ্বাস। এই রকম অনেক ভাবনার ব্যাপার থাকে। কিন্তু এই যে ডায়লগটা বলছি, কেন বলছি, কী ভাবে বলছি সেটা স্টেজেতেও থাকে, সব জায়গাতেই থাকে। এটা অভিনয়ের সময় খুব সচেতন ভাবে প্রয়োগ করতে হয়। যেমন নাটকে প্রবেশ-প্রস্থান

আছে। আগেকার দিনে আমি যখন প্রথম রেডিও-তে এলাম, আমার বলতে অস্বস্তিই হচ্ছে যে, দেখতাম ওরা অনমাইক বলেছেন, 'চলে গেলেন'। আমাদের perspective বলে একটা দিক আছে। সেটা ভাবতে হবে। আমি মাইকের অবস্থান থেকে সামান্য একটু এগিয়ে কিংবা একটু অফে এভাবে মুখটা নিয়ে যাব। আমার অবস্থানটার ওপর নির্ভর করছে কিন্তু ছবিটা। এই কথা বলতে-বলতে আরও একটু সামনে চলে এলাম। রেডিও নাটকে কিন্তু প্রবেশ-প্রস্থান নির্ভর করে আমি ঠিক মাইকের কোন জায়গাটা নিচ্ছি। এই জায়গাগুলো কিন্তু ভীষণ important। ধরুন একটি সংলাপ, 'তাহলে পরশু আবার দেখা হচ্ছে' ? বলতে বলতে অভিনেতা যদি ধীরে ধীরে মাইক থেকে মুখটা সরিয়ে নেন তাহলে শ্রোতার মনের চোখে তার চলে যাওয়ার ছবিটা স্পষ্ট হয়।

এই মাধ্যমটার সম্বন্ধে ধারণা যাঁদের কম আছে, যাঁরা অনুশীলন করেননি, তাঁদের পক্ষে একটু অস্বস্তি হয়ে যায়। আমি তো প্রথম মঞ্চের মানুষকে নিয়েও রেডিওতে নাটক করতে গেছি। অনেক সময় তাঁদের বোঝাতে হয়েছে বেশি নয় একটু আন্ডারে যাওয়া, মাইক থেকে একটু বেশি সরে যদি কথা বলি, যেমন আমি থেকে একটু বেশি সরে কথা বলি, যেমন আমি চেঁচিয়ে মাইক থেকে সরে কথা বলছি–তা হবে না। প্রথমত তাতে চেঁচানো-চেঁচানো লাগতে পারে। আর একটা ব্যাপার হচ্ছে যে, hollow লাগবে। যেটা ভাল লাগবে না শুনতে। তাই আমরা বলি Don't shout but project your voice এই টেক্‌নিক্যাল জায়গাগুলো কিন্তু বোঝার দিক আছে যাঁরা ধরুন দূরদর্শনে কাজ করেন, তাঁরা যেমন মাপগুলো জেনে গেছেন। কী শট্ হচ্ছে আমার এক্সপ্রেশনটা তাহলে এতটা হবে। এই কাজটা করতে করতে তাঁরা এই জায়গার অভিজ্ঞতা অর্জন করে ফেলেছে। রেডিও নাটকেও কিন্তু তাই। বিস্ময়কর ভাবে লক্ষ্য করেছিলাম হয়তো যাঁরা বড় শিল্পী, যাঁরা খুব বড় মাপের হন তাঁরা এই রকমই হন। উৎপল দত্ত একবার 'টিনের তলোয়ার' করতে এসেছিলেন। আমি তখন প্রযোজক হইনি। শ্রীধর ভট্টাচার্য তখন বিখ্যাত প্রযোজক ছিলেন। আমি তাঁর পাশে তখন শিক্ষানবীশের মতন দাঁড়িয়েছিলাম। আমি ওই রকম দাঁড়িয়ে থাকতাম বরাবর জানবার জন্য। আমি অদ্ভুতভাবে লক্ষ্য করলাম যে, ভয়েস-এর ওপর-নীচ একেবারে বিস্ময়কর ভাবে নিয়ন্ত্রণ করছিলেন উৎপলদা। এখনও পর্যন্ত মনে পড়লে গায়ে কাঁটা দেয়। আমি হতবাক্, কী করে কীভাবে উনি পারলেন। উনি তো কখনও রেডিও নাটকে অভিনয় করেননি, তবে কি করে জানলেন যে, কি করে কিভাবে এগুলো করতে হবে। যেমন ধরুন, শম্ভুদাকে দেখেছি 'ঘাতক' নাটকে, বিমল করের। যাঁরা রেডিও নাটক শুনে থাকেন তাঁদের মনে থাকবে। ওখানে একটা দৃশ্য ছিল এটা আমি অনেক জায়গায় বলেওছি লিখেওছি হয়তো। একটা নিবিড় ভালবাসার দৃশ্য ছিল। একজন ভদ্রলোকের স্ত্রী সারাজীবন ধরেই অসুস্থ। তিনি তার স্ত্রীর সান্নিধ্য বেশি পাননি। বাইরে গেছেন। সেখানে গিয়ে তার শালীর সঙ্গে তার ফিজিক্যাল একটা নৈকট্য তৈরি হচ্ছে। একটা বৃষ্টিবাদলের রাতে আচমকা এই রকম একটা ঘটনা ঘটছে। আমি অবাক হয়ে লক্ষ্য করলাম যে, মুখের কোনও এক্সপ্রেশন নেই, উনি বললেন যে, 'মাধবী, মাধবী, আমি তোমাকে বোঝাতে পারব না তোমাকে আমি কতটা ভালবাসি'। তিনি হাতের তালুতে নিজের মুখটা রেখে এমনভাবে বললেন, 'মাধবী মাধবী'—এই স্খলিত উচ্চারণে—সেই নিবিড় ঘন পরিবেশটা যেন মূর্ত হয়ে উঠল—অদ্ভুত একটা গলা বার করলেন। কী টেক্‌নিক দিয়ে তিনি সেই ছবিটা আনলেন সেটা কল্পনাও করা যায় না।

এবার আমি আমার একটা নাটকের কথা বলি। আমার প্রযোজনায় শাঁওলীর নাট্যরূপ 'ফকির', বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের লেখা। এই নাটকটার প্রযোজনা করতে গিয়ে আমার তো প্রায় গলদঘর্ম অবস্থা। শম্ভুদা তো তখন প্রথম থেকে পুরো স্ক্রিপ্টটা দেখতেন। উনি বললেন, 'পড়ে শোনাও আমি শুনব'। তো আমি পড়ে শোনালাম। বললেন, 'এই যে তুমি পড়লে এবার আমি একবার পড়ব'। কোথাও 'তো' জুড়বে, এই রকম হবে, কোথাও একটু ওরকম হবে, কোথাও এই ডায়লগটা জুড়ব, আমি যে রকম ভাবে বলব সেটা তুমি রেকর্ড করবে। এই বার যে ডায়লগগুলো আমার ভেতর থেকে বেড়িয়ে আসবে সেটা হবে স্ক্রিপ্ট। ওটা হবে অভিনয়ের স্ক্রিপ্ট, সেটা রেকর্ডিং হবে। উনি আর মমতা চট্টোপাধ্যায় ছিলেন অভিনয়ে। সংসার সম্বন্ধে উদাসীন এই রকম একটা চরিত্র উনি করছেন। ওর স্ত্রীকে ফুসলিয়ে নিয়ে যাবে এই রকম একটা চরিত্র ছিল। স্ত্রীর নাম ছিল নিমি। তা ফুসলাবার সময় ডায়লগটা সেই চরিত্রটা বলছে, 'নিমি-নিমি, এই নিমি', রাত্রের দিকে জানলার পাশে ডাকছিল ফুসলাবার জন্য, আমি দেখছি ছেলেটা পারছে না মানে জুতসই হচ্ছে না। একটু সংকুচিত হয়ে কিছু বলতেও পারছি না, শম্ভুদা অভিনয় করছেন। কিন্তু আমি তো ডাইরেকস্‌ন দিচ্ছি। বললাম, 'না-না,এটা এই রকম নয়'। শম্ভুদা আমাকে ডাকলেন কাছে। সবার সামনে বললেন, 'তুমি কী চাইছো কি' ? আমি বললাম আমতা আমতা করে যে, 'ওই ডায়লগটা না ঠিক কি রকম একটা আমার মনে হচ্ছে আর কি'। উনি বললেন যে, লোকটি যখন ডাকছে ওকে তখনই লোকটা aroused—তাহলে কি রকম হতে পারে গলাটা–দেখালেন। এই ছোট-ছোট টুকরো-টুকরো জিনিস দিয়ে, আমার সব সময় মনে হয়, মাঝারির সঙ্গে-বড় মাপের তফাৎটা কোথায় বোঝা যায়। এক সেকেণ্ডও লাগবে না কোনও জিনিস গলা থেকে বের করে আনতে। শম্ভুদা ও তৃপ্তিদির অভিনীত নাটকে দেখবেন যে, ওই রকম গলা দিয়ে যে কী কাণ্ড করা যায় তা ভাবাই যায় না। সত্য বন্দ্যোপাধ্যায় যেমন ডায়লগ নিয়ে যা খুশি তাই করতে পারতেন। যে কোনও বয়স উনি করতে পারতেন। যেমন টাইপ রোলে এখনও আমার মনে দাগ কেটে আছে 'ফিরে লেখা' একটা নাটকে, নরেন্দ্রনাথ মিত্রের। 'তুমি টেলিফোনে বলছো যে, আমি পাইনি-পাইনি-পাইনি। তোমার চিঠি আমি পাইনি-পাইনি-পাইনি-। আমি যেন টেলিফোনের যন্ত্রের মধ্যে দিয়ে শুনছি তোমার চিঠি আমি চাইনি-চাইনি-চাইনি' এই যে তিনি তিনটে 'চাইনি' বলে ছিলেন তা আমি এখনও পর্যন্ত ভুলতে পারিনি। তুমি বলেছো, পাইনি, আমি টেলিফোনের মধ্যে শুনছি চাইনি। মানে এই যে হতাশা, ব্যর্থ প্রেমিক। মুহূর্তের মধ্যে তিনি কত কি আনতে পারতেন। মাইকের কথা যেটা বলছিলাম, মনে করুন যদি ফ্ল্যাশব্যাকে-এর কথা বলতে চাই, সিনেমায় যেটা দু'টো বয়সের লোককে দিয়ে করা হচ্ছে, একটা বয়স্ক লোক আর একটা কম বয়সের লোক। রেডিওতে করালে আলাদা স্কোপ আছে। যদি দু'টি চরিত্রই আমি করি আর যদি ধরুন এ রকম ডায়লগ থাকে যে, 'তোমার সঙ্গে আমার প্রায় পঁচিশ বছর পর দেখা হল, না' ? 'হ্যাঁ তা তো হবেই। সেই কফি হাউসে দেখা হত। সেই 'রক্তকরবী' দেখতে গেলাম। তুমি কখন এসেছো' ? 'আমি কখন থেকে তোমার জন্যে দাঁড়িয়ে আছি'। একটু স্পিডে কথা বললাম,

এই যে মাইক থেকে মুখটা সরিয়ে নিলাম, এই যে সামান্য মাইক থেকে একটু দূরে, away from মাইক করে নিলাম সঙ্গে সঙ্গে বয়স কমে এল। রেডিওতে এ ভাবেই ফ্যাশব্যাকে ইয়ং-এজ-এ কথা বলা যায়।

কালী বন্দ্যোপাধ্যায়–কালীদার কথা আমি বলি, উনি অদ্ভুত স্ক্যানিং করতেন। আমরা জানি ডায়লগটা মাঝে মাঝে ভাঙ্গা, একটু পজ্ ব্যবহার করা। উত্তমকুমার মারা যাবার পর সত্যজিৎ রায় বলেছিলেন যে, 'আমার ভাল লাগতো ওনার স্ক্যানিংটা'। আমিও ওনার অনেক ছবিতে লক্ষ্য করে দেখছি, উনি কি ভাবে ডায়লগগুলোকে ভাঙ্গছেন। এই স্ক্যানিংগুলো যে কত ইম্পরট্যান্ট সেটা যাঁরা অভিনয় করেন তাঁরা জানেন। আমার কাকা প্রেমাংশু বসু, উনি আমাকে বলতেন, তুমি লক্ষ্য করে দেখবে কালীদার স্ক্যানিংটা কিন্তু নর্মাল নয়, আমিও দেখতাম। রতন ঘোষের একটা নাটক রেডিও-তে হচ্ছে, তাতে একটা এই রকম দৃশ্য আছে যে, একটা সংসার কীভাবে ভাঙ্গছে, তছনছ হয়ে যাচ্ছে, দারিদ্র ইত্যাদি। উনি চোখে দেখেন বড় কম। ডায়লগটা এই রকম 'চারিদিকে বড় অন্ধকার–বউ'। উনি বলতেন, 'চারিদিকে বড় অন্ধকার–বউ', আমি লিখে দিতে পারি যে, অনেকে বলবে, যে কোনও শিল্পী বলবে এই ভাবে, 'চারিদিকে বড় অন্ধকার বউ'। উনি বলতেন, 'চারিদিকে বড় অন্ধকার–বউ', যেন খড়কুটোর মতো আঁকড়ে ধরতে চাইছেন। এই যে সব শিল্পীদের সঙ্গে কাজ করতে পেরেছি সেটা একটা দুর্লভ অভিজ্ঞতা।

এবার সত্যজিৎ রায়ের কথায় আসি। আমি 'সেপ্টোপাসের ক্ষিদে' নাটকটার স্ক্রিপ্ট পাঠিয়েছিলাম। ওনার সেটা ভালো লাগেনি। উনি আমাকে ফোন করলেন এবং আমাকে পোস্টে একটা স্ক্রিপ্ট পাঠিয়ে দিলেন। উনি নিজেই তার নাট্যরূপ দিয়েছেন। ওনার গল্পে উনি নিজেই নাট্যরূপ দিতেন। সেই গল্পটা আজ বলতে চাই। আমি একদিন ওনাকে ফোন করে বললাম, 'আমাকে আপনি পনেরো মিনিট সময় দেবেন' ? তা উনি বললেন, 'আপনি কে' ? আমি বললাম, 'আমি বেতারে চাকরি করি। আমি আপনার নাটকটা প্রোডাক্শন করছি। আপনি যে সাঁই-সাঁই একটা শব্দ লিখেছেন, ওটা কি চাবুকের মতন হবে' ? উনি একটু থেমে বললেন, 'আপনি তো কিছুই বোঝেননি দেখছি'। আমি সঙ্গে-সঙ্গে বলেছি, 'বুঝতে পারিনি বলেই তো আপনাকে ফোন করেছি'। একেবারে স্মার্ট উত্তর। তখন উনি বললেন, 'ও, আমার তো এখন সময় নেই, আমি এখন 'জনঅরণ্য' ছবির সুটিং করছি। আপনি একটা কাজ করুন তা আপনি কোথা থেকে বলছেন' ? 'আমি এই রেডিও অফিস থেকে বলছি'। 'ঠিক ছটায় চলে আসুন। আপনাকে পনেরো মিনিট সময় দেব'। ছটার আগেই চলে গিয়ে বাইরে একটু ঘুরলাম, ঠিক ছটার সময় বেল টিপলাম। উনি নিজেই এসে দরজা খুললেন। 'আসুন, ভেতরে আসুন', বসালেন, সেই বিখ্যাত জায়গাটাতে উনি বসলেন। তারপর আমরা আলোচনা আরম্ভ করে দিলাম। উনি পড়ছেন। মাঝে-মাঝেই দেখি অনেক পজ্ নিচ্ছেন। একটু সাস্ পেন্স ছিল একটা জায়গায়। 'আচ্ছা বারো বছর আগে আসামের জঙ্গলে তুমি একটা বন্দুক ব্যবহার করেছিলে, সেটা আছে' ? 'হ্যাঁ কেন' ? 'বন্দুকটা আছে এখনও তোমার কাছে' ? 'হ্যাঁ, কেন' ? 'টোটা ? 'টোটা আছে' ? 'হ্যাঁ, কেন' ? লং পজ্ নিচ্ছেন। আমি জিজ্ঞেস করলাম, 'কেন এত পজ্ নিচ্ছেন ? রেডিওতে যদি এত পজ্ নেন তাহলে যদি শ্রোতা মনে করে যন্ত্রটা বিগড়েছে'। উনি বললেন, 'বিদেশি নাটকে এই রকম পজ্ নেওয়া হয়, শোনেননি' ? 'হ্যাঁ শুনেছি'। 'এটা কখনও কেউ ভাববে না, এটা অ্যাক্টিং পজ্, লোকে ঠিক বুঝবে। লোকে এত বোকা হয় না'। আমি দেখেছি যাঁরা রেডিওতে আগে কাজ করতেন, তাঁরা পজ্ নেওয়াটা খুব একটা পছন্দ করতেন না। ওরা ডায়লগের পর ডায়লগ যাবে এইটা খুব পছন্দ করতেন। খুব এক-একজনের এই রকম ব্যতিক্রম ছিল। বেশির ভাগ লোক বলতেন, যে শ্রোতাকে ধরে রাখতে হবে। ওঁরা বলতেন, এটা তো স্টেজ নয় যে, টিকিট কেটে লোকে দেখতে-শুনতে গেছে। কেউ দুধ জাল দিচ্ছে। কেউ অমুক করতে গেছে, তাকে রেডিওতে টেনে আনতে হবে। এটা ঠিক, একটা ভাবনা হয় অনেক সময়। স্টেজেতে যেমন হয় প্রথমেই মূল নাটকে যাবে না। যেটা conflict সেই জায়গাতে একটু পরে যাবে। কারণ লেট কামাররা তখনও এসে পৌঁছাননি হলে। তাঁদের জন্য একটু সময় দরকার। মূল পথে চট করে যেতে নেই। খানিকটা চা-টা খাওয়া, হাসি ঠাট্টা হল তারপর আস্তে আস্তে মূলে প্রবেশ করল। কিন্তু রেডিও নাটকে এটা করা চলবে না। রেডিও নাটকে ওই চা-টা খাবার ওই পর্বটার কোনও সময় নেই। মুহূর্তে ধরতে হবে। সঙ্গে সঙ্গে বুঝতে হবে যে, কোথায় কী হচ্ছে। সূচনা থেকেই আসল জায়গায় চলে যেতে হবে।

বেতারে অভিনয়-এর ব্যাপারে আমাদের এই ভাবনা রাখতে হয় যে, আমরা যে মাধ্যমে কাজটা করছি, এমন ভাবে ভাবনাগুলো রাখতে হবে, নাটকের অভিনয় এমনভাবে করতে হবে, যাতে ব্যাপারটা দৃশ্যমান হয়ে যেতে পারে। একটা নাটকের শুরুতে সংলাপ আর পরিপূরক ধ্বনি-ব্যঞ্জনের সাহায্যে কোথায় ঘটনাটি ঘটছে কি ভাবে, স্পষ্ট সেটি দেখা যায়। নাট্যকার শুরুতেই নির্দেশ দিয়েছিলেন, হুইসিল দিয়ে ট্রেন ছেড়ে যাবার শব্দ। সেটা যেতে না যেতে ঝিঁ ঝিঁ পোকার একটানা আওয়াজের মধ্যে দূর থেকে একটা শেয়াল বা কুকুরের ডাক। ফিসফিস কণ্ঠে, 'কি বিচ্ছিরি স্টেশন, লোক নেই একটাও, কী অন্ধকার, ভয় করছে। ভাল লাগছে না'। 'কিন্তু রাতটা যে কাটাতেই হবে জোনাকী, উপায় নেই। কিন্তু ভয় পাবার মতন কী হল এমন'। 'জানি না'। 'আচ্ছা মালগুলো কী তাহলে। একটা ওয়েটিং রুম কিন্তু আছে এখানে, আগে একটা লোক জোগাড় করি, এখানে দাঁড়াও। তুমি এখানেই থেকো। আমি এক্ষুনি আসছি'। এই যে গলাটা দূরে সরে গেল, লোকটা গেল, প্ল্যাটফর্মে জুতোর শব্দটা মিলিয়ে গেল। ঝিঁ-ঝিঁর শব্দ, একটু পরেই জুতোর শব্দ আবার ফিরে এল, কাছে সরে এল। এই যে নাটকে কোথায় ঘটনাটি ঘটছে—একটা নির্জন প্ল্যাটফর্মে রাতের একটা ছবি শ্রোতারা দেখতে পেলেন। 'সেপ্টোপাসের ক্ষিদে' নাটকে সাসপেন্স আনার জন্য একটা সাউণ্ড এফেক্ট এর প্রয়োজন ছিল ওই যে গাছটার সাতটা শুঁড়। প্রথমে সে কীটপতঙ্গ খেতো। তারপর মুরগীতে হাত দিয়েছে। তারপর একটু বড় হতেই কি মানুষের দিকে হাত বাড়াল ? তাহলে তো horror। আমি সত্যজিৎ রায়কে বললাম, 'একটা চাবুকের ব্যবহার করব' ? তিনি বললেন, 'তুমি চিড়িয়াখানা' দেখেছো' ? 'হ্যাঁ. দেখেছি'। 'যেখানে ওই পুরনো দিনের ছবি দেখানো হয়, স্টুডিওগুলোতে। ওখানে দেখবে যে, জরাজীর্ণ একটা স্ক্রিন খুলে যাচ্ছে। ওখানে দেখবে যে, জরাজীর্ণ স্ক্রিন-এর একটা শব্দ আছে। সাউণ্ডটা খুবই পাওয়াফুল, ঘিস ঘিস ঘিস ঘিস একটা অদ্ভুত শব্দ'। তা উনি বললেন, 'সেটা আমি কি করে করেছি জানো' ? আমি বললাম, 'কি করে করলেন' ? 'উনি বললেন, 'একটা নতুন ছাতার বাট মসৃণ মেজেতে টেনে। আমি এই সাউণ্ডটা ডবল

স্পিডে ৩৮-এ রেকর্ড করে ১৯-এ বাজিয়ে ছিলাম—একটা অদ্ভুত সাসপেন্স্ আর্টিফিসিয়ালি তৈরি করা গেল' । উনি বললেন, 'তোমার কাছে এই সব মেশিন-টেশিন আছে' ? আমি বললাম, 'না' । তা উনি বললেন, 'তুমি তো দেখছি ঢাল নেই, তরোয়াল নেই, নিধিরাম সর্দার' । আমি চুপ করে রইলাম। আমি ওনার কাছে কিছু জিনিস চেয়েছিলাম। উনি দেন না কাউকে কি জানি কেন সে দিন স্নেহবশত আমাকে দিয়েছিলেন । ওঁর অমূল্য কিছু সাউণ্ড এফেক্টের ওপর রেকর্ড ছিল । সেগুলো আমাকে দিলেন । তিনি বললেন, 'কাউকে দিই না এই সব' । এরপর আমিও কাজে নেমে পড়লাম। চাবুকের শব্দটা ঐ একই ভাবে ৩৮-এ রেকর্ড করে ১৯-এ বাজালাম যাতে করে ক্ষুধার্ত সেপ্টোপাসের সাঁই সাঁই শব্দের horror সহজেই চলে এল ।

'কোনি' করার সময় খুব খাটতে হয়েছিল । কারণ জলের মধ্যে কিছু সিকোয়েন্স ছিল । সত্যদা ট্রেনার ছিলেন । ট্রেনিং করাচ্ছেন শাঁওলীকে । মেয়েটা জল থেকে উঠতে চাইছে, তখন সত্যদা পাড় থেকে কথা বলছেন– সে কি অভিনয় ! মেয়েটার খিদে পেয়েছে, কাঁদছে, উঠতে চাইছে। ট্রেনার সত্যদা তাকে কিছুতেই উঠতে দেবে না, 'আর পারছি না, আর পারছি না' । সত্যদা বলছেন, 'চপ্ একদম উঠবি না। বাড়িতে তোকে আর তোর ভাইকে পাউরুটি আর কলা খাওয়াব' । জলের মধ্যে থেকে কথা বলার যে দৃশ্যটি ছিল । জলের মধ্যে কথা বললে কথাগুলো কেমন হয়ে যায় না ? সেই রকম এফেক্টটা নেবার জন্য, আমরা ঠিক করলাম ক্যান্টিন থেকে একটা গামলা ভর্তি জল নিলাম । শাঁওলী একটু পিটপিটে আছে, ওর করতে অসুবিধে হচ্ছিল । তা বললাম, 'দেখুন জলটা ভালো আছে, আপনার কোনও অসুবিধা হবে না' । ওই গামলার জলের মধ্যে মুখ দিয়ে বলতে লাগল– 'আর পারছি না ।' আপনারা জানেন যে acoustics is very important, ধরুন ঘরের যে acoustics বাইরে গেলে সেটা আলাদা হয়ে যায়। ট্রেনে এক রকম acoustics আবার ট্রেনের বাথরুমে গেলে আর এক রকম acoustics । এইভাবে বুঝতে হয় যে, কোথায় গেলে কি ধরনের acoustics তৈরি হবে। এগুলো মাথায় রাখতে হয়। এখন যেমন অনেক সুবিধা হয়ে গেছে। কত সহজে আজকাল কাজগুলো হয়ে যাচ্ছে। আমি দেখে স্তম্ভিত হয়ে যাই। এখন সাউণ্ড-এর লেবেলগুলো কম্পিউটারে কত সহজে হয়ে যাচ্ছে। একটা জায়গা থেকে আর একটা জায়গাতে কত সহজে চলে যাওয়া যাচ্ছে। 'স্টপার'-এ জ্ঞানেশদা যেটা করেছিলেন, বড় ফুটবলার হওয়ার স্বপ্ন ছিল কিন্তু হতে পারেননি । কিন্তু ফুটবল ছিল ধ্যানজ্ঞান । আমি সত্যি সত্যি ফুটবল নিয়ে করতে গেলাম recording। এমন ধপ্ ধপ্ করে আওয়াজ হতে লাগল যে, সমস্ত সিন্টা মাঠে মারা গেল। তাই কী করব কী করব ভাবতে-ভাবতে রবারের বল দিয়ে রেকর্ড করলাম । যদি আপনি সমুদ্রের গর্জন নিয়ে রেকর্ড করেন কখনই সমুদ্রের গর্জন বলে মনে হবে না, মনে হবে ফ্যাক্টরীর আওয়াজ। ওটা যদি অন্য কোনও ভাবে তৈরি করেন তবে অনেক ভাল হবে।

'কাঞ্চনজঙ্ঘা' ছবি মানিকদা করলেন। উচ্চবিত্তদের নিয়ে গল্প। গল্পটা কোথায় হচ্ছে—না পাহাড়ে, দার্জিলিংটাও আছে আবার উচ্চবিত্তরাও আছে। মিউজিকটা কি হবে থিমের মধ্যে দিয়ে তো সেটা ধরিয়ে দিতে হবে। অদ্ভুত নেপালি ফোক্ ব্যবহার করলেন নেপালি বাঁশি দিয়ে। তার সঙ্গে কতগুলো ওয়েস্টার্ন ভেঙ্গে দিচ্ছেন। গোটা থিমটা ধরে নিল।

আর একটা জায়গা যেমন ধরুন, সংলাপের মধ্যেই ডিটেল ছবি পাওয়া যাচ্ছে। 'হ্যালো', এইটা মি. সেনের অফিস ? 'সরি, এখন তাঁকে পাবেন না', 'তিনি বোর্ড মিটিং-এ আছেন' । শ্রোতা সহজেই বুঝতে পারলেন ঘটনাটি অফিস পাড়ার । যেমন ধরুন, 'বন্ধুগণ পাঁচবছর স্বাধীনতার পরও শ্রমিকরা আজও কিছু পাননি । সংগ্রাম ছাড়া আমাদের পথ নেই । হা-য়া- য়া- (এই রকম একটা শ্রোতাদের শব্দ), দাম না কমান পর্যন্ত আমরা কিছুতেই ফিরে যেতে পারি না । কাজে যেতে পারি না' । এই যে শ্রোতা বুঝল যে, কারখানার গেটে হচ্ছে। এখানে সাউণ্ড-এর এফেক্টটা লেবেলটার ওপর নির্ভর করে। জনতার আওয়াজ যদি বক্তার ওপরে চলে যায় বুঝতে হবে বক্তা ভালোভাবে জনতাকে নিয়ন্ত্রণ করতে পারছেন না। মনে করুন, কোনও বাড়িতে গেলে এই রকম সংলাপ আসতে পারে। 'আরে। আসুন welcome-welcome হুইস্কি না ব্রাণ্ডি ?' অথবা এই রকম প্রশ্ন আসতে পারে, 'আরে বসুন না। চা না কফি ?' অথবা 'ঘরে তো বিশেষ কিছু নেই। গরম ফুলুরী আছে, খাবেন ?' এই তিনটি সংলাপই আপ্যায়নের কিন্তু তিনটি ভিন্ন স্তরের পরিবারকে রিপ্রেজেন্ট করে।

সময়সীমা কী ভাবে করতে হবে ? বেতার নাটকে নির্ধারিত সময়সীমায় মূল রচনার কিছু ছাঁটকাট, সংযোজন করতে হয় । নায়ক-নায়িকার পারস্পরিক আসক্তি বোঝাতে দু-একটা লাইন দিয়ে, বর্ণনা দিয়ে, কাজ সেরেছেন নাট্যকার। তার অনুসরণে সূত্রধরের সাহায্য নিলে অনেক সময় নাটকের রসহানি হয়। এটা অজিতেশবাবু বলতেন। নাট্যকার যেই ম্যানেজ করতে পারল না অমনি সূত্রধর ঢুকিয়ে দিল । এটা নাটকের একটা দুর্বল দিক। লেখক দু-লাইনের উক্তিতে যা বোঝালেন তা প্রতিষ্ঠিত করতে গিয়ে যথাযথ সংলাপ তৈরি করতে হয় । কখনও ওইটুকু বোঝাতে গিয়ে সৃষ্টি করতে হয় একাধিক সিকোয়েন্স।আবার উল্টোদিকে যতই দামি কাপড় হোক না কেন পাঞ্জাবি তৈরির জন্য প্রয়োজনীয় পরিমাণ কাপড় সঠিক মাপের এবং আকৃতিতে কেটে কুটে নিয়ে বাদবাকি কাপড়ের ছাঁটগুলো ফেলে দিতে হয় । কারণ একটু নির্মম না হলে পাঞ্জাবির মাপটাই বেঢপ, হাস্যকর হয়ে যাবে। দুধ জাল দিয়ে ক্ষীর করার মতন বেতার নাটকে সেই একই সংলাপ হতে হয় অনবদ্য। একটা উদাহরণে আসা যাক। একটা মঞ্চ অভিনীত রহস্যের নাটকের সংলাপ উল্লেখ করা যাক । 'না-না, এ হতে পারে না' । কাকার দিকে এগিয়ে গেল—'কাকা, কাকা আমি আপনাকে সেই প্রথম থেকে কতবার বোঝাবার চেষ্টা করছি তবু কেন আপনি বুঝতে পারছেন না যে, ওই লোকটা আমার দাদা নয় । আমি বুঝতে পারছি না যে ও কে ?' 'সঞ্জীব, আমি তোমার কাছে এটা আশা করিনি। তুমি কেন তোমার দাদাকে অস্বীকার করছো। ভেরি স্যাড্ আমি সত্যিই খুব দুঃখিত। ছেলেবেলার তোমার সেই ব্রেনের অসুখটা এতদিন পর আবার নতুন করে দেখা দিল নাকি ?' হতাশ হয়ে দারুণ ভয় পেয়ে শঙ্করের দিকে তাকিয়ে এগিয়ে গেল পুলিশ অফিসার মিঃ দত্তর কাছে । 'মিঃ দত্ত, আপনি বিশ্বাস করুন! ও-ও-ও আমার দাদা নয় । আমি বুঝতে পারছি না আপনারা কেন সবাই মিলে ওর কথাই বিশ্বাস করছেন। আমি তো অনেকভাবে আপনাকে প্রমাণ দিয়েছি । আমার দাদা এক বছর আগে মারা গেছে । প্লিজ-প্লিজ আমাকে বিশ্বাস করুন' । হাত ধরে। মিঃ দত্ত হাতটা ছাড়িয়ে নেয় । 'মিঃ চৌধুরী, কেন আপনি আপনার দাদাকে বারবার চিনতে চাইছেন না ? সেই দিন আমি প্রমাণ করেছি উনি আপনার দাদা শঙ্কর চৌধুরী ।' 'না-না-না, যতভাবেই আপনি প্রমাণ করুন না কেন, আমি নিশ্চিত জানি আমার দাদা

শঙ্কর চৌধুরীর মৃত্যু হয়েছে। নার্স সুচরিতা দেবী আমার দাদাকে অ্যান্টেড্ করতেন তিনিও জানেন এ কথা। আমিও জানি। আ-আ- আমার চোখের সামনে আমার দাদার মৃত্যু হয়েছে। হ্যাঁ, আমি নিজে আমার দাদাকে মেরে ফেলেছি।' এই সিকোয়েন্সটা মঞ্চে হয়েছে। মঞ্চে ও রেডিওতে এই দুই মাধ্যমেই এ নাটকটি সফল। নাট্যকার প্রয়াত সুভাষ বসু। নিজেরই লেখা একটা নাটকে এই অংশটিকে বার দশেক কাটাকুটি করে বেতারের জন্য দাঁড় করালেন এই রকম ভাবে। 'কাকা, আপনিও কি এটুকু বুঝতে পারছেন না ওই লোকটা আমার দাদা নয়'। 'হ্যাঁ, তোমার দাদা।' 'আঃ কেন আপনি বুঝতে চাইছেন্ না মিঃ দত্ত, আপনি অন্তত বিশ্বাস করুন।' Finger print-এর রেজাল্টাই প্রমাণ করছে, উনিই আপনার দাদা শঙ্কর চৌধুরী।' 'না-না- বিশ্বশুদ্ধ লোক বললেও আমি তা মানব না যে, উনি আমার দাদা, আমার দাদা শঙ্কর চৌধুরীর মৃত্যু হয়েছে। নার্স সুচরিতা দেবী তার সাক্ষী। আমার সামনে আমার হাতে।' অনেকটা ওই দুধ জ্বাল দিয়ে ক্ষীর করার মতন-গল্প। উপন্যাসের বেতার নাট্যরুপে ভাবনা-চিন্তাটা প্রায় চারগুণ বাড়ে। কাহিনির মূল সুরটি হৃদয়ঙ্গম করা, যত কম সংখ্যক চরিত্রের মাধ্যমে কাহিনিকে সাজানো, শুরু থেকেই দু-এক মিনিটের মধ্যেই স্থান-কাল-পাত্র, মূল রহস্যটা ধরিয়ে দেওয়া। যেমন, ফোন বাজছে, রিসিভার তোলার শব্দ, গম্ভীর কণ্ঠ 'হ্যালো, শুনুন আমি অমুক নাম্বার অমুক জায়গা থেকে বলছি। একটা বিশ্রী ঘটনা, একটা মানুষ মানে আমার স্ত্রী, আমি ক্লাব থেকে বাড়ি ফিরে দেখি তিনি – তার মৃতদেহ পড়ে রয়েছে। রাত দেড়টা না দু'টোর সময় এতবড় ফাঁকা বাড়িতে একলা একটা ডেড বডি—সঙ্গে এত রক্ত এত নারভাস লাগছে না আমার, এত বীভৎস বডিটা'। গম্ভীর কণ্ঠ, 'তবু ওই ভাবেই পাঁচ মিনিট বসে থাকুন। কাউকে ঢুকতে দেবেন না ঘরে। শুনুন, কোনও কিছুতে হাত দেবেন না, আমরা যাচ্ছি।' রিসিভার রাখার শব্দ, সাইরেন বাজিয়ে পুলিশের গাড়ি ছুটে আসছে। কিন্তু উপন্যাসে লেখা হয়েছে এইভাবে—ঘন সবুজরঙের বেবী অস্টিন এসে দাঁড়াল অমুক বাড়ির সামনে। আবছা আলো-আঁধারিতে নামলেন মিঃ অমুক। একি! সদর দরজা ভেজান কেন? এমন তো থাকে না। ঘন্টা বাজাবার পর কেউ এসে খুলে দেয়। বেশির ভাগ ক্ষেত্রে মিসেস অমুকই দরজা খোলেন। দরজা ঠেলে অন্ধকার হল ঘরটায় প্রবেশ করলেন মিঃ অমুক। সঠিক জায়গাটাতে সুইচ টিপলেন। একি! মিসেস অমুকের গায়ে রক্ত ভেসে যাচ্ছে যে, মুখখানা দেখে চেনা যাচ্ছে না। কি করবেন এখন উনি। হ্যাঁ পুলিশকে জানান দরকার। উৎকণ্ঠিত কম্পমান বিহ্বল মিঃ অমুক কাঁপা হাতে ডায়াল করলেন, পাঁচ-সাত মিনিটের মধ্যেই হেড কোয়ার্টারস থেকে সার্জেন্ট দলবল নিয়ে এসে পড়লেন। এই পুরো ঘটনাটাকে নাটকে নিয়ে যেতে, রেডিওতে যখন আনতে হয় তখন কতটা কাঁটছাঁট করে, কতটা ছোট করতে হয় তা এখানে দেখান হয়েছে। 'একা-একা' বলে একটা নাটক আমি করেছিলাম। তখন নাটকটা খুবই জনপ্রিয় হয়েছিল। মনোজ মিত্র-র নাট্যরূপ। বিমল করের গল্প, পরিচালনা করেছিলেন অজিত মুখোপাধ্যায়। এই নাটকের কাস্টিং এই রকম ছিল– আমরা প্রবাসে থাকি, বেনারস ওইদিকে উত্তরপ্রদেশে, আমার বাবার চরিত্র করেছিলেন বসন্ত চৌধুরী, আমি ওনার ছেলে। মঞ্জু দে এখানে কলকাতায় থাকতেন। মঞ্জুদের মেয়ে হচ্ছে জ্যোৎস্না বিশ্বাস আর ছিলেন পঞ্চানন ভট্টাচার্য, এই পাঁচজনের চরিত্র ছিল। মনোজদা খুব সুন্দর নাট্যরূপ দিয়েছিলেন। উনি দর্শনের অধ্যাপক ছিলেন। তাই দর্শনের জায়গাগুলো জুড়ে দিয়েছিলেন। বিমল করের গল্পটাকেও প্রায় অতিক্রম করে গিয়েছিলেন মনোজদা। অসাধারণ ভাবে শ্রোতা নিয়েছিল ওটা। তো ওইখানে বসন্ত চৌধুরী বাবা ছিলেন এবং ওনার স্ত্রী নেই—মারা গেছেন। এদিকে মঞ্জু দের বাড়িতে আমি চোখ দেখাতে গেছি। আমার চোখটা খুব খারাপ ছিল। মঞ্জুদের স্বামী নেই। বিধবা মহিলা, ওদের দু-জনের মধ্যে, মানে বসন্ত চৌধুরী ও মঞ্জুদের মধ্যে, এক সময় একটা রিলেশন ছিল কিন্তু অন্যত্র দু'জনের বিয়ে হয়ে গেছে। কিন্তু আজকে এই এতদিন পর ছেলেকে নিয়ে তিনি মঞ্জুদের বাড়িতে ছেলের চোখ দেখাতে এসেছেন। ছেলেটা একটু অন্যরকম ইন্‌টোর্ভাট আর মঞ্জুদের মেয়ে হচ্ছে ভীষণ এক্সটোর্ভাট। প্রথম থেকেই আমার চোখ নিয়েই গোটা নাটকটা। ধীরে ধীরে আমার চোখটা, আমি অন্ধত্বের দিকে প্রায় এগিয়ে যাচ্ছি। আমার একটা ডায়লগ ছিল। 'আমার চশমাটা কোথায় গেল পিসিমা?' এই ভাবে আমার এন্ট্রি ছিল এই নাটকটার মধ্যে। থিয়েটারে চলা-ফেরা তাকানো, পোশাক, অমুক-তমুক, মেকআপ এ সব তো বেতার নাটকে কিছু নেই। শুধু আমার গলা আছে। Voice and voice alone. এ ক্ষেত্রে আমি ছবিটাকে কি করে আনব? আমার কাকা প্রেমাংশু বসু এবং মঞ্জু দে বললেন, প্রথম থেকেই তোমাকে বোঝাতে হবে তোমার চোখের ব্যাপারে অসুবিধা আছে। হেল্পলেস চশমা ছাড়া। 'আমার চশমাটা কোথায় গেল পিসিমা-পিসিমা-পিসিমা-।' এমন ভাবে বলছি যেন আমার আন্‌কম্পফর্টেবল লাগছে। আমি 'নিঃসঙ্গতা' বলে একটা নাটক করেছিলাম, সেটা নিরুপ মিত্র-র রচনা। নাটকটার থিম আউটস্ট্যান্ডিং, সেটাতে ছিল কি, ছেলেটাকে স্কুলে মাস্টারমশাই খুব বকাঝকা করত। মাস্টারমশাই গেঁয়ো মতন ছিলেন। ইংরেজিতে ভালো ছিলেন। বিপিনকে বলতেন বি-পি-পিন। এক অদ্ভুত চরিত্র। ছাত্ররা ওই ভদ্রলোককে ব্যঙ্গ করে কিছু কথা বলেছিল। আমি তাদের লীডার ছিলাম। আমরা দু-তিনজন ছিলাম। মাস্টারমশাই শেষ পর্যন্ত আত্মহত্যা করেন, গলায় কাপড় দিয়ে। সুইসাইড নোট তিনি লিখে জানান যে, 'আমার মৃত্যুর জন্য কেউ দায়ী নয়। আমার ছাত্ররাও কেউ দায়ী নয়।' এরপর যখন লেখাটা এরা দেখে, তখন আমার চরিত্র উন্মাদ হয়ে যায়। আমি তখন বনজঙ্গলে ঘুরে বেড়াই। এক অসাধারণ চরিত্র। এর পরে কালীদার সঙ্গে (মাস্টারমশাই-এর চরিত্রে ছিলেন কালী বন্দ্যোপাধ্যায়) ফ্ল্যাশব্যাক-এ সিকোয়েন্সটা আসছে। অরুণ মুখোপাধ্যায়, 'বহুরূপী'র এই লিডার চরিত্রটাতে অভিনয় করছিলেন। আমাকে ওই রোলটা অজিতবাবু দেননি। যাই হোক দেননি বলে মনটা আমার খুব খারাপ ছিল। রেকর্ডিং-এর আগে অরুণবাবুর গলাটা ধরে গেল। উনি বললেন, 'পারব না'। উনি দু-দিন রিহার্স্যাল দিয়েছিলেন। উনি করলেন ছোট একটা পাঠ। তখন আমিও বললাম, 'পারব না। আপনি রেকর্ডিং ক্যানসেল করুন। আমার পক্ষে সম্ভব নয়'। অজিতদা তখন আমার নামে স্টেশন ডিরেক্টরকে বলতে গেছেন। দিলীপ বিশ্বাসকে গিয়ে বললেন, জগন্নাথ করতে চাইছে না। আমার রেকর্ডিং ডুবে গেল। তখন deviation সাংঘাতিক ছিল। এখনকার মতন নয়। এখন deviation হলে কেউ পাত্তাও দেয় না। আগে ডিরেক্টরও সাংঘাতিক ছিল। আমার পড়া নেই, কালীদা একটু দেখে দিলেন। দু'চারবার পড়ার পর অজিতদা বললেন, টেক্ করব। আমি কালীদার সঙ্গে অভিনয় করতে গিয়ে প্রায় ঠক্ ঠক্ করে কাঁপছিলাম। এই যে কথা বলতে গিয়ে বার বার আটকে যাচ্ছে। স্ক্রিপ্ট-এ কিন্তু ছিল না। অদ্ভুত ভাবে কালীদা অভিনয়

করলেন। এর পর আমার বিবেক দংশনের বড় সংলাপ ছিল। তৃপ্তিদি এসে আমাকে অভিনন্দন জানালেন। রেডিও নাটকে এমন কতকগুলো জায়গা আছে কল্পনার জায়গা। না দেখানোতে অন্য একটা মজা আছে। কত সময় বললে হাসবেন। এই যেমন উর্মিমালাকে নিয়ে একটা অনুষ্ঠানে গিয়েছি। একটা অল্পবয়সী মেয়ে খালি বলছে, 'আপনি এতো বড় কেন' ? কি বলব! আমি বললাম, 'কি করব আমার বয়স এমন হলে' । ও ভেবেছিল একটা অল্পবয়সী ছেলে হবে। ও যেটা ভেবেছিল সে রকম হয়েনি ওর কল্পনা ভেঙ্গে গিয়েছিল। এর থেকে বোঝা যায় রেডিও নাটক একটা কল্পনার জগৎ দিতে পারে। একটা অদ্ভুত আবেগ তৈরি করতে পারে রেডিও নাটক।

এবার টেক্‌নিক্যাল দিকগুলো বলি । যেমন ধরুন, প্রথম যখন নাটকটা পেলাম তখন তার কাস্টিং-এর ব্যাপারে চিন্তা-ভাবনা করতে হয়। রেডিওতে কতকগুলো ইনডেক্স কার্ড থাকে। সেই কার্ডগুলোতে লেখা থাকে এই কণ্ঠটা এই রকম, ওই কণ্ঠটা ওই রকম । সেই কার্ডগুলো আমাদের নিজস্ব কার্ড। আমাদের কতকগুলো টার্মস আছে। সেগুলো এখন ব্যবহার হয় কিনা জানি না রেডিওতে। তাতে ফীজ্ লেখা থাকে। এই কার্ড অন্যের হাতে যাবে না মানে, আমরা জানাতে চাই না কার কত ফীজ্। আর ওখানেই লেখা থাকত এই ভয়েসটা হিরোইনের ভয়েস-এর মতন। কোনও জায়গায় লেখা থাকত এটা হিরোইনের বোনের ভয়েস। কোনওটাতে ভিলেনের মতন ভয়েস এই সব কার্ড দেখে কাস্টিং হত। যাই হোক আমাদের মাথায়ও থাকত কার কি ধরনের ভয়েস। ধরুন একটা নাটকে একটা মেয়েদের কমনরুম। অল্পবয়সী মেয়েরা কথা বলে যাচ্ছে। সবগুলো ইয়ং মেয়ের গলা, সবটা গুলিয়ে যায়, চারটে ভয়েস চার রকম নিতে হয় তখন। একটা একটু বেস্-এ গলা। একটা husky গলা যাতে একটার সঙ্গে আর একটার difference বোঝা যায়। নাট্যকার একটু অসন্তুষ্ট হলেও একটু নাম ধরে ডাকাটা allow করতে হয়। যেটা স্টেজে করার দরকার নেই। টেলিভিশনে করার দরকার নেই। কাস্টিং হবার পর প্রথমে প্রযোজক কাস্টদের নাটকটা শোনান—সেটাই উচিত। এটা আমি জার্মানীতে গিয়েও দেখেছি। আমি একমাস ড্রামা কোর্স-এ গিয়েছিলাম। ওদের সঙ্গে অভিনয়ও করেছিলাম ইংরেজিতে, আর ওদের সঙ্গে কাজের অভিজ্ঞতাটাও থেকে গেছে। ওরা যে ভাবে কাজ করে, আমাদের এখানে ওই ভাবে কাজ করার স্কোপ নেই। রেডিও নাটকে আগে বুঝে নিতে হবে যে, পরিচালক কোন্ কোন্ জায়গায় ক্ল্যাইম্যাক্স চাইছেন। কোন্ কোন্ জায়গায় একটু স্পীড চাইছেন, ধীর স্থির কোথায় চাইছেন । পরিচালক ভালো অভিনেতা নাও হতে পারেন। ধরেই নিচ্ছি, তিনি ভালো অভিনেতা নন । একবার অজিতেশবাবুর সঙ্গে আমার মতের মিল হয়নি । একটা নাটকে ওনাকে দিয়ে অভিনয় করাচ্ছিলাম। উনি ছিলেন আর ছিলেন সন্তু মুখোপাধ্যায়। পট্ করে আমি বললাম, এটা ওরকম হবে না। উনিও পট্ করে স্ক্রিপ্টা রেখে বললেন, 'তাহলে তুমি অভিনয় করে দেখিয়ে দাও' । হঠাৎ কেন রেগে গেলেন, আমাকে খুব ভালোবাসতেন। আমি বললাম, 'আমি যেটা দেখাব সেটা তো আপনার মতন দক্ষ অভিনেতার মতন হবে না তবে অপরকে দেখলে আপনি বুঝতে পারবেন আমি ঠিক কোন জিনিসটা চাইছি' । উনি দেখলেন, তারপর আমার পিঠ চাপড়ে বললেন, 'তুমি কি রাগ করেছো ?' মঞ্চ নাটকেও মেঘনাদবাবু নিশ্চয়ই প্রথমে কাস্টদের নাটকটা শোনান। তখন অভিনেতা-অভিনেত্রীরা বুঝে যান উনি আসলে কি চাইছেন। আমাকে তাহলে এই করতে হবে– ওই করতে হবে। রেডিওতে পার্ট distribute করে দেবার পর একটা রিহার্সাল হয়। আগে তো চারটে রিহার্সাল কম করে হত, এখন তো একদিন-দু'দিন পর লোকে আসতেই চায় না, একটা রিহার্সালের পর একদিন মাইক্রোফোন রিহার্সাল করতে হবে। এটা বলা যেতে পারে অনেকটা সেট্-লাইট, রিহার্সালের মতন। আপনি এই ভাবে দাঁড়াবেন, ওভারলাপ করবেন এই ভাবে। টেলিফোনে এত তাড়াতাড়ি কথা বলছেন কেন ? অপর পক্ষে যে কথা বলছে তার জন্য তো পজ্ নিচ্ছেন না ? সেই কল্পনাটা তো নেই, অনেকে আছে ভাবে না, ডায়লগ আছে বলে যাচ্ছে। এদের নিয়ে বড় মুশকিল। মাতালের কথা। মাতালের কতকগুলো স্তর আছে। একটা মাতাল যেমন বোতল নিয়েই বলে চলেছে, 'এই খোল না, খোল' । তখনও বোতলের ছিপিটাই খোলা হয়নি। যেহেতু মাতালের দৃশ্য জড়িয়ে কথা বলতে শুরু করেছে। খেলই না কিন্তু জানে চরিত্রটা তো মাতালের। মনন, ভাবনাচিন্তা এগুলো যদি বাদ দিই তাহলে এরকমই হবে। এই যে মস্তিকটাকে কাজে লাগায় না এগুলো বস্তাপচা– অচল। তেমন কণ্ঠেও নানান রকম শেড্ আছে সেটাকে কাজে লাগাতে হবে। মাথাটা খাটাতে হয়। শিশিরকুমার ভাদুড়ি 'প্রতাপাদিত্য' বলে একটা নাটকে অভিনয় করেছিলেন। একটা পর্তুগীজ জলদস্যু, সমস্ত ডায়লগগুলো তিনি এই ভাবে দুলে দুলে বলেছিলেন। ওনাকে একজন জিজ্ঞাসা করেছিলেন, 'আচ্ছা সারাক্ষণ আপনি এইভাবে দুললেন কেন বলুন তো ?' 'আহা, বুঝতে পারছো না সারা জীবন তো তার জলে কেটেছে জাহাজের মধ্যে। দুলুনি অভ্যেস হয়ে গেছিল।'

সাউণ্ড-এর ব্যাপারে বেশ যত্ন নিতে হয়। সাউণ্ড রেক্‌ডিস্টকে আগে থেকে বলে রাখতে হয় – কী কী লাগবে– না হলে অনেক সময় প্রয়োজনীয় শব্দ পাওয়া যাবে না। রেডিওতে একটা effects library আছে। যেমন ধরুন, ঝিঁ-ঝিঁ পোকা ডাকার শব্দ । সেটা মনে হবে গ্রামে রাত্রিবেলা ঝিঁ-ঝিঁ ডাকছে এবং যদি ঝিঁ-ঝিঁর সঙ্গে ব্যাঙ ডাকে, টিপ্-টিপ্ করে বৃষ্টির শব্দ পাওয়া যায় তাহলে হবে বর্ষাকাল। ধরুন শেয়াল কুকুরের ডাক আছে, ধরুন অন্ধকার, গভীর রাত্রি সাস্‌পেন্স এই রকম সব ব্যাপার আছে। রাত্রির অনেক ভাগ আছে। আপনি যদি সব রাত্রিতে শেয়াল কুকুরের ডাক দেন রাত্রির বারোটা বেজে যাবে। যদি রাত্রিটা প্রসন্ন হয় তবে শিয়াল কুকুরের ডাকে বারোটা বাজবে। তখন অন্য কিছু ভাবতে হবে যেমন ধরুন দূরে একটা স্টিম ইঞ্জিন চলে গেল। 'পুষ্পকীট' বলে একটা নাটকে, সুবোধ ঘোষের লেখা গল্প, আমি করেছিলাম 'হরবোলা' চরিত্রে। একজন 'হরবোলা' তার একটা মেয়ের সঙ্গে আলাপ হয়। নানা গল্প, মেলামেশার মধ্যে দিয়ে সময় চলে যায় কিন্তু ছেলেটা জানতেও পারে না যে, মেয়েটার বিয়ে ঠিক হয়ে গেছে অন্য একটা জায়গায় । যখন সে জানতে পারলো প্রথমে হাসল ছেলেটা তারপর বর বউ যখন গাড়ি করে চলে যাচ্ছে তখন, কুকুরের গাড়ি-চাপা পড়ার ডাক দিয়ে চলে গেল (হরবোলা ছিল তো) । এই ভাবে হরবোলা ছেলেটি তার যন্ত্রণাটা বোঝাল। 'হুদ' বলে নাটকটায় একটা কুকুর কামড়াচ্ছে। কুকুরটাকে ছাড়াবার চেষ্টা করতে কুকুরটার গায়ে পা তুলে দিল। তারপর পাথর দিয়ে কুকুরটাকে মারল। কুকুরটা মরে গেল। পর পর এই যে স্টেপগুলো এটা হরবোলার সাহায্য ছাড়া করা সম্ভব হত না। জোড়া দেবার অসুবিধা হত। এই সমস্ত সীন্ গুলো যখন করতে হয় তখন মাউক্রোফোন থেকে একটু দূরত্বে থাকতে হয়। মাইক্রোফোনের সামনে

যেতে নেই। মাইকের সামনে থাকলে এলোমেলো হয়ে যাবার চান্স আছে। মিউজিক দিয়েও কিন্তু দারুণ contrast তৈরি করা যায়। এক্ষেত্রে আমি প্রয়াত প্রবীর মজুমদারের নাম স্মরণ করব। সলিলদার অ্যাসিস্টেন্ট ছিলেন। খুবই talented ছিলেন। অজিতেশদার 'সওদাগরের নৌকা' নাটকে রেডিওতে ওঁনার দারুণ কাজ দেখেছি।

রেডিও নাটক একটা জিনিস করেছে—বহু মানুষ, অশিক্ষিত মানুষ, দৃষ্টিহীন মানুষ, গ্রাম্য নিরক্ষর মানুষের কাছে বাংলা সাহিত্যকে এবং বিশ্ব সাহিত্যকেও পৌঁছে দিয়েছে। যে কোনও দিন বঙ্কিমচন্দ্র-এর 'রজনী' পড়েনি সেও কিন্তু 'রজনী' গল্পটা জানে। রেডিও নাটকের দৌলতে বহু মানুষ গল্পগুলো জেনে গেছেন। গ্রাম-বাংলার মানুষরা যাঁরা এখানে এসে থিয়েটার দেখতে পারতেন না, তাঁরা তো রেডিও-র নাটকই শুনতেন। একসময় রেডিও খুব জনপ্রিয় ছিল, তার কোনও প্রতিদ্বন্দ্বী ছিল না। এখন সেই জনপ্রিয়তায় ভাঁটা পড়েছে। এখন টিভিতে যেমন অনেক চ্যানেল হয়েছে, রেডিওতেও অনেক কিছু হয়েছে যেটা আগে ছিল না। কিন্তু শুক্রবারের, রবিবারের নাটকগুলোর দিন আজ শেষ—তবুও কি বলা যায় রাতের সব তারাই আছে দিনের আলোর গভীরে!

জগন্নাথ বসু একজন প্রাক্তন অধিকর্তা, কলকাতা দুরদর্শন কেন্দ্র, নাট্যকার, পরিচালক এবং বাচিকশিল্পী।

দিনলিপির রবীন্দ্রনাথ ও বিভূতিভূষণ

মিত্রা বন্দ্যোপাধ্যায়

একজন লেখককে জানতে হলে অর্থাৎ তাঁর মানসিকতা বুঝতে হলে রোজনামচা বা দিনলিপির কোন বিকল্প নেই। আবার দিনলিপি থেকেই সৃষ্টি হয়ে যায় গল্প, ভ্রমণকাহিনী আত্মকথা ইত্যাদি। বিভূতিভূষণ এবং রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রেও একই কথা প্রযোজ্য। এই দুই কালজয়ী মানুষের দিনলিপি সম্বন্ধে আলোচনা করা হলো এই প্রবন্ধে।

ভাষাচার্য সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় বলেছেন,

> "বিভূতিভূষণের মধ্যে একটা গভীর আধ্যাত্মিকতার ধারা অন্তঃসলিলা ফল্গুনদীর মত বইত। তাঁর সাধারণ চলা-ফেরার ধরণ-ধারণে কথাবার্তায় সেটা তেমন প্রকাশ পেতনা, তিনি যেন নিতান্তই ঢিলে ঢালা আত্মভোলা সদানন্দ মানুষ ছিলেন।···তাঁর সাহিত্যিক প্রতিভার মুখ্য কথা হচ্ছে প্রকৃতি-সম্বন্ধে তাঁর একটা পূর্ণ আর সমগ্র অনুভূতি।"

বিভূতিভূষণের দিনলিপিগুলি পাঠ করলে তাঁর সম্বন্ধে একটা সার্বিক ধারণা করা যায়। সাহিত্যিক পরিমল গোস্বামী একটি চরম কথা বলেছিলেন– 'রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের পরে এ সাহিত্য এদেশে আর লেখা হয়নি, সম্ভবত আর কখনো হবেও না।'

দিনলিপির এক জায়গায় স্বয়ং বিভূতিভূষণ বলেছেন– 'কখনো সুখে, কখনো দুঃখে, গহন পর্বতারণ্যে বা জনকোলাহল মুখর নগরীতে, বিভিন্ন মানুষের সংস্পর্শে বা শান্ত নিঃসঙ্গতার মধ্যে মন যেখানে নিজেকে লইয়াই ব্যস্ত ছিল- এইসব রচনার সৃষ্টি সেখানে।'

অধ্যাপক প্রমথনাথ বিশী বলেছিলেন –'বিভূতিভূষণের এই দিনলিপি জাতীয় রচনাগুলি একদেহে রোজনামচা, ভ্রমণকাহিনী, গল্প ও আত্মচিন্তা। ···এই সব রচনার ফলশ্রুতি একটি পরিপূর্ণ রচনা পাঠের আনন্দলাভ।'

বিভূতিভূষণের জন্ম ২৮ ভাদ্র, ১৩০১ (১২ সেপ্টেম্বর, ১৮৯৪)। তাঁর জন্ম হয় মামার বাড়ি কাঁচড়াপাড়ার কাছে ঘোষপাড়া মুরাতিপুর গ্রামে। এখন সেই গ্রামের কোন অস্তিত্বই নেই। সেই স্থানে গড়ে উঠেছে কল্যাণী বিশ্ববিদ্যালয়। তাঁর পিতা মহানন্দ মাতা মৃণালিনী দেবী থাকতেন পূর্বে যশোর-এর বনগ্রাম মহকুমায় অবস্থিত ইছামতি নদীর ধারে বারাকপুর গ্রামে- যা বর্তমানে দেশভাগের পর উঃ চব্বিশ পরগনা জেলায় পর্যবসিত।

একজন লেখককে পুরোপুরি জানতে হলে অর্থাৎ তাঁর মানসিকতা বুঝতে হলে এই রোজনামচা বা দিনলিপির কোনো বিকল্প নেই। রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রেও আমরা সেই সৌভাগ্য লাভ করেছি। তিনি পদ্মা নদীর পারে বোটে বসে কখন কী কী গান রচনা করেছিলেন তারও যেমন খোঁজ পাই আবার পিতার নির্দেশে কী ভাবে শিলাইদহের জমিদারী সামলাচ্ছিলেন তার খবরও পেয়ে যাই।

বিভূতিভূষণের দিনলিপির ক্ষেত্রেও সেই একই কথা। সেই সুদূর ভাগলপুরে জমিদারী এস্টেটের ম্যানেজার হিসাবে থাকাকালীন তাঁর মানসিক অবস্থার কথা যেমন জানতে পারি আবার 'অভিযাত্রিক' নামের দিনলিপিতে চট্টগ্রামে গিয়ে একাকী অত্যন্ত দুরূহ পাহাড় যাত্রা, সমুদ্রের নাবিক ও মাঝিমাল্লাদের জীবনের অদ্ভুত সব কাহিনী শোনা থেকে শুরু করে যাত্রাপথ সংক্ষিপ্ত করার জন্য দেশের বাড়ি থেকে বেড়িয়ে ঝোপজঙ্গলের ভিতর দিয়ে যাওয়ার সময় শেয়ালকাঁটা গাছের ফুলের ওপর হলুদ প্রজাপতির নৃত্য দেখে ধুলায় বসে পড়ে ঈশ্বরের আরাধনা করা – এই সবই আমরা তাঁর নিত্যদিনের লেখায় পেয়ে যাই। নিজের মৃত্যুর তিনদিন আগে পর্যন্তও বিভূতিভূষণ দিনলিপি লিখেছিলেন। তাঁরই দিনলিপি থেকে নিম্নে কিছু উদ্ধৃতি তুলে দিচ্ছি পাঠকদের অবগতির জন্য।

'আমি চাকরি উপলক্ষে এক বছর পূর্ববঙ্গ আরাকানের মংড়ু অঞ্চলে যাই। সে সময় রেলে স্টীমারে আমার অনেক অদ্ভুত ধরণের অভিজ্ঞতা হয়। অন্য কোনোভাবে এদের বলা যায় না, এই একধরণের ভ্রমণকাহিনী ছাড়া। . . .'

কলকাতায় বসে আছি, চাকুরি নেই – যদিও চাকুরির চেষ্টায় ঘোরাঘুরি করি।

একটি মাড়োয়ারী ফার্মের বাইরে দেখলুম বিজ্ঞাপন দেওয়া আছে। দুজন লোক তারা চায়। কোনোদিকে না চেয়ে সোজা ঢুকে পড়লুম আপিসের ভেতরে। আপিসটি স্বনামধন্য ব্যবসায়ী কেশোরাম পোদ্দারের। বিজ্ঞাপন দেখে এসেছি শুনে আপিসের দরোয়ান আমায় একটা ছোটো ঘরে নিয়ে গেল। সামনেই বসে ছিলেন কেশোরাম পোদ্দার। তখন অবিশ্যি চিনতুম না।

কেশোরাম পোদ্দার হিন্দিতে জিগ্যেস করলেন – আপনি কি পাস? বললুম, বি. এ. পাস করেছি ও বছর।

—কি জাতি ?

—ব্রাহ্মণ।

—বক্তৃতা দিতে পারেন?– কিসের বক্তৃতা ? ভালো বুঝতে পারলুম না, কিন্তু চাকুরির বাজার যেমন কড়া তাতে কোনো কিছুতেই হঠলে বা ভয় খেলে চাকুরি প্রাপ্তির যা-ও সম্ভাবনা ছিল তাও তো গেল। এ অবস্থায় বক্তৃতা তো সামান্য কথা, কেশোরামজি যদি জিগ্যেস করতেন নাচতে জানেন ? তা হলেও আমার মুখ দিয়ে হাঁ ছাড়া না বেরুতো না।

সুতরাং বললুম জানি। –আচ্ছা, আপনার ঠিকানা দিয়ে যান। কাল

বেলা দশটার সময় আসবেন।

পরদিন বেলা দশটার সময় কেশোরামবাবুর আপিসে গিয়ে দেখি লোকে লোকারণ্য। আমার মতো আরও পঞ্চাশ-ষাটটি বেকার কেশোরামবাবুর খাস বাইরের হলে অপেক্ষা করছে। এরা সবাই বক্তৃতা দেবে। বুঝলাম সবারই মরীয়া অবস্থা। বক্তৃতাই সই। . . .

অবশেষে আমার ডাক পড়লো। কেশোরামজি দেখলুম তাঁর খাস কামরায় নেই, ওদিকের বারান্দায় দূর কোনে একখানা চেয়ারে তিনি বসে।

কাছে যেতেই বললেন, আপনি কিছু বলুন–

—ইংরিজিতে না বাংলাতে ?

—বাংলায় বলুন

ইউনিভার্সিটি ইন্‌স্টিটিউটের আবৃত্তি প্রতিযোগিতার জন্যে বঙ্কিমচন্দ্রের লেখা খানিকটা মুখস্থ করেছিলাম। মনেও ছিল। সামনের থামের দিকে চেয়ে মরীয়ার সুরে তাই আবৃত্তি করে গেলুম। কেশোরাম খুশি হলেন। চাকুরি আমার হয়ে গেল।

পাঠকদের জ্ঞাতার্থে জানাই কেশোরাম পোদ্দারের 'গোরক্ষণীসভা'-র প্রচারকের চাকরি পেয়ে সেই সূত্রেই পূর্ব বাংলার বিস্তীর্ণ অঞ্চলে বিভূতিভূষণ ঘুরে বেড়িয়েছিলেন। বরিশাল, ফরিদপুর থেকে শুরু করে চট্টগ্রাম এবং সুদূর ব্রহ্মদেশের আরাকান ইয়োমা রেমুত পর্যন্ত চলে গেছিলেন অরণ্য দেখতে।

'অভিযাত্রিক' দিনলিপি থেকে আবার কিছু উদ্ধৃতি তুলে দিচ্ছি—

''আমার বন্ধু নীরদ (নীরদ সি চৌধুরী) আমার সঙ্গেই এসে থাকে। দুজনেরই অবস্থা সমান। কলকাতা থেকে বেরুনো হয়নি কোথাও অনেকদিন। নীরদ বললে—চল, কোথাও বেড়িয়ে আসি

রেলে কোথাও যাওয়া যায় বেশ ভেবে চিন্তে দেখলুম। দূরে কোথাও যাওয়া চলবে না, তত পয়সা নেই হাতে। সুতরাং আমি পরামর্শ দিলাম, মাটিনের ছোট রেলে চলো কোথাও যাওয়া যাক। সে বেশ নুতন জিনিস হবে এখন।

হাওড়া ময়দানে স্টেশনে ছোট লাইনে চেপে আমরা জাঙ্গিপাড়া কৃষ্ণনগরে রওনা হলুম। দুধারে যখন পড়লো ফাঁকা মাঠ আর বাঁশবন, আমবন'—আমাদের মন যেন মুক্তির আনন্দে নেচে উঠলো। . . .''

এইসময় বিভূতিভূষণ ৪১ নং মির্জাপুর স্ট্রীটের মেসে থাকতেন। সঙ্গে প্রখ্যাত নীরদ চন্দ্র চৌধুরী এবং 'ঠাকুমার ঝুলি'-র লেখক দক্ষিণারঞ্জন মিত্র মজুমদার ও থাকতেন। ওই স্থানে থাকার সময় এই তিন বন্ধুকে নিয়ে বেশ মজার কিছু ঘটনা আছে—তা বারান্তরে বলা যাবে। আবার আমরা দিনলিপিতে প্রবেশ করি—

''বেলা তিনটের সময় আমরা নামলুম গিয়ে জাঙ্গিপাড়া। দুজনে গ্রামের মধ্যে থেকে ঢুকলুম- বড় বড় বাঁশবন ঝোপঝাড় আর ছোটবড় পানাপুকুর চারিধারে।

বেলা তিনটের মধ্যে এমন ছায়া নেমে এসেছে যেন এখনি সন্ধ্যা হবে। আমরা একটা ময়রা দোকানে বসলুম—ময়রার সম্বল কালো দড়ির জালের পেছনে কলঙ্কধরা পেতলের থালার মাথায় সাজানো চিনির ডেলা সন্দেশ, তেলেভাজা, বাসি জিলিপি, কুচো গজা, চিঁড়ে মুড়কি আর বাতাসা।

কলকাতার বাবু দেখে ময়রা খাতির করে বসালে। নীরদ ইংরাজীতে বললে– যে রকম খাতির করলে এরপর নিতান্ত মুড়কি কেনা যায় না—উপায় কি ?

—এসো একটু চাল দেওয়া যাক—তুমিই আরম্ভ কর। ময়রাকে ডেকে নীরদ বললে—ওহে, ভালো সন্দেশ আছে ? ময়রা করুণ দৃষ্টিতে চিনির ডেলা সন্দেশের থালার দিকে চেয়ে বললে—আজ্ঞে খুব ভালো হবে না। একটু চিনি বেশি হবে—আপনাদের তা দেওয়া যায় না।

আমি চুপি চুপি বললুম—ময়রা আমাদের কি ভেবেছে হে ? দুজনের পকেট এক করলে খাবার বাজেট কত ? নীরদ উত্তর দিলে- সাত পয়সা। তার মধ্যে একটা পয়সা পান খাওয়ার জন্য রাখো—ছ' পয়সা।

আমি তখন তাচ্ছিল্যের সুরে বললুম—চিঁড়ে-মুড়কিই দাও তবে ছ' পয়সার, ও বরং ভালো, এসব জায়গায় বাজে ঘি তেল . . .''

এরকম লেখা দিনলিপির পাতা থেকে আরো অনেক তুলে দেওয়া যায় কিন্তু সে লোভ থেকে নিজেকে সংযত রাখছি কারণ রবীন্দ্রনাথের দিনলিপির কিছু পাঠও আমি এখানে দিতে প্রয়াসী হবো।

মহামানব রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর (১৯৪১) পরও তাঁর খ্যাতি তো কমেনি বরং উত্তরোত্তর বৃদ্ধিই হয়ে চলেছে। তাঁকে কোনো একদিক দিয়ে বিচার করা যায় না, এমনিই তাঁর বহুমুখী প্রতিভা। দেশবাসীকে নিয়েও তাঁর ভাবনাচিন্তার শেষ ছিল না। তাঁর বহু রচনার মধ্যেই আমরা এই দৃষ্টান্ত খুঁজে পাই। সে লেখা থেকে কিছু উদাহরণ নিম্নে দেওয়া গেল।

'রাশিয়ার চিঠি'-তে ৪ অক্টোবর, ১৯৩০ সালে লিখছেন—আতলান্তিক মহাসাগর রাশিয়া থেকে ফিরে এসেছি। চলেছি আমেরিকার পথে। রাশিয়া যাত্রায় আমার একটিমাত্র উদ্দেশ্য ছিল—ওখানে জনসাধারণের শিক্ষা-বিস্তারের কাজ কিরকম চলছে আর ওরা তার ফল কিরকম পাচ্ছে সেইটে অল্প সময়ের মধ্যে দেখে নেওয়া।

আমার মত এই যে, ভারতবর্ষের বুকের উপর যতকিছু দুঃখ আজ অভ্রভেদী হয়ে দাঁড়িয়ে আছে তার একটিমাত্র ভিত্তি হচ্ছে অশিক্ষা। জাতিভেদ, ধর্মবিরোধ, কর্মজড়তা, আর্থিক দৌর্বল্য-সমস্তই আঁকড়ে আছে এই শিক্ষার অভাবকে। সাইমন কমিশনে ভারতবর্ষের সমস্ত অপরাধের তালিকা শেষ করে ব্রিটিশ শাসনের কেবল একটিমাত্র অপরাধ কবুল করেছে। সে হচ্ছে, যথেষ্ট পরিমাণে শিক্ষাবিধানের ত্রুটি। কিন্তু আর কিছু বলবার দরকার ছিল না। মনে করুন যদি বলা হয়, গৃহস্থ সাবধান হতে শেখেনি, এক ঘর থেকে আর-এক ঘরে যেতে চৌকাঠে হুঁচট লেগে সে আছাড় খেয়ে পড়ে, জিনিসপত্র কেবলই হারায়, তার পরে খুঁজে পায় না, ছায়া দেখলে তাকে জুজু বলে ভয় করে, নিজের ভাইকে দেখে চোর এসেছে বলে লাঠি উঁচিয়ে মারতে যায়, কেবলই বিছানা আঁকড়ে পড়ে থাকে, উঠে হেঁটে বেড়াবার সাহসই নেই, খিদে পায় কিন্তু কোথায় আছে খুঁজে পায় না। অদৃষ্টের উপর অন্ধ নির্ভর করে থাকা ছাড়া অন্য সমস্ত পথ তার কাছে লুপ্ত, অতএব নিজের গৃহস্থালির তদারকের ভার তার উপর দেওয়া চলে না—তার পরে সবশেষে গলা অত্যন্ত খাটো করে যদি বলা হয়, আমি ওর বাতি নিবিয়ে রেখেছি—তাহলে সেটা কেমন হয় ?''

এই বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ তাঁর মনের ক্ষোভ ব্যক্ত করতে ছাড়েননি।

উনি লিখছেন—

> "ওরা একদিন ডাইনি বলে নিরপরাধীকে পুড়িয়েছে, পাপিষ্ঠ বলে বৈজ্ঞানিককে মেরেছে। ধর্মমতের স্বাতন্ত্র্যকে অতি নিষ্ঠুরভাবে পীড়ন করেছে। নিজেরই ধর্মের ভিন্ন

> সম্প্রদায়ের রাষ্ট্রাধিকারকে খর্ব এ রেখেছে; এ ছাড়া কত অন্ধতা, কত মূঢ়তা, কত কদাচার, মধ্যযুগের ইতিহাস থেকে তার তালিকা স্তূপাকার করে তোলা যায়-এ সমস্ত দূর হল কী করে ? বাইরেকার কোনো 'কোর্ট অফ ওয়ার্ডস' এর হাতে ওদের অক্ষমতার সংস্কার-সাধনের ভার দেওয়া হয়নি; একটিমাত্র শক্তি ওদের এগিয়ে দিয়েছে, সে হচ্ছে ওদের শিক্ষা।''

রবীন্দ্রনাথ বারবারই 'শিক্ষা'র ওপর জোর দিয়েছেন। বহু জায়গাতেই বলছেন শিক্ষা ছাড়া এগোনর কোন উপায়ই নেই। সমগ্র পৃথিবী ঘুরে তিনি সম্যক উপলব্ধি করেছেন শিক্ষার ওপর ভিত্তি করে পৃথিবীর বহু দেশ কীভাবে নিজেদের সার্বিকভাবে অগ্রগতির পথে এগিয়ে যাওয়ার চেষ্টা করছেন। উনি বলছেন—

> ''জাপান এই শিক্ষার যোগেই অল্পকালের মধ্যেই দেশের রাষ্ট্রশক্তিকে সর্ব-সাধারণের ইচ্ছা ও চেষ্টার সঙ্গে যুক্ত করে দিয়েছে, দেশের অর্থ উৎপাদনের শক্তিকে বহুগুণে বাড়িয়ে তুলেছে। বর্তমাণ তুরস্ক প্রবল বেগে এই শিক্ষা অগ্রসর করে দিয়ে ধর্মান্ধতার প্রবল বোঝা থেকে মুক্ত করার পথে চলেছে। 'ভারত শুধুই ঘুমায়ে রয়'। কেননা ঘরে আলো আসতে দেওয়া হয়নি- যে আলোতে আজকের পৃথিবী জেগে সেই শিক্ষার আলো ভারতে রুদ্ধ দ্বারের বাইরে।''

রবীন্দ্রনাথ ও বিভূতিভূষণের দিনলিপিগুলির আমাদের মনের রুদ্ধ দুয়ারগুলিকে অনেকটাই উন্মুক্ত করে দেয়। সমকালীন বিষয়গুলিকে আমরা তাঁদের দৃষ্টির মাধ্যমে অবলোকন করতে পারি।

এই দুজন মহৎ মানুষের নিজেদের মধ্যে খুব সুন্দর একটি সম্পর্ক ছিলো—সে ব্যাপারে কিছু আলোকপাত করে আমি এই লেখাটির যবনিকা টানবো।

বিভূতিভূষণ খুব শিশুবয়সে তাঁর পাঠশালায় পড়ার সময় তাঁরই এক শিক্ষকের মুখে রবীন্দ্রনাথের 'শরৎ' কবিতাটির পাঠ শুনে এবং সে কবিতার যে অন্ত্যমিল, ধ্বনিমাধুর্য, তাঁর শ্রুতিতে যে সৌন্দর্য্যে ধরা দিয়েছিলো তা সারাজীবনেও ভুলতে পারেননি তিনি। পরবর্তিকালে যখন তাঁর পরিচয় ঘটলো তাঁর অতি প্রিয় এই মানুষটির সঙ্গে তা বহু লেখার মধ্যে দিয়ে তিনি প্রকাশ করেছেন। পরবর্তীকালেও যখন রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন জায়গায় বক্তৃতা দিতে আসতেন কোলকাতায় তাঁর প্রিয় শান্তিনিকেতন থেকে, ডেকে পাঠাতেন কয়েকজন মানুষকে তার মধ্যে বিভূতিভূষণও থাকতেন। রবীন্দ্রনাথ নিজের কিছু লেখা বা গল্পপাঠের আসরেও ডাক পাঠাতেন বিভূতিভূষণকে। বিভূতিভূষণের লেখা থেকেই আমরা কিছুটা দেখে নিতেই পারি সে সময়কালীন বিষয়টিকে–

প্রথম রবীন্দ্রনাথকে দর্শন করেন বিভূতিভূষণ সেন্ট পলস্ কলেজে হোস্টেলের সামনের মাঠে। দর্শনার্থীদের ভিড়ের ভিতর বিভূতিভূষণও দাঁড়িয়ে আছেন। তিনি এলেন ভিড়ের মাঝখানের সরু পথটি দিয়ে। বিভূতিভূষণের মনে হলো আগের দেখা কোনো ছবিতেই রবীন্দ্রনাথের ঠিকঠাক রূপটি ফুটে ওঠেনি। তিনি লিখছেন—'কি একটি অনন্যসাধারণ দীপ্তদৃষ্টি চোখ, চিবুকের নীচে শ্মশ্রুরাজির বাঁকা ভার। একেবারে তাঁর কাছ ঘেঁষে দাঁড়িয়েছি। তাঁর অতটা নিকট সান্নিধ্য লাভের আনন্দে তখন আমি আত্মহারা। সেই রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর; ছেলেবেলায় তাঁর কবিতা গগন পালের মুখে প্রথম শুনে মুগ্ধ হই।'

রবীন্দ্রনাথ বক্তৃতা দিতে উঠলেন। বিভূতিভূষণ মন্ত্রমুগ্ধের মতো তাঁর মুখের দিকে তাকিয়ে আছেন। এমন অসাধারণ কণ্ঠস্বর তিনি আর কখনোও শোনেননি। রবীন্দ্রনাথের বক্তৃতার আর কোনো কথাই বিভূতিভূষণের মনেছিলো না। শুধু মনেছিলো রবীন্দ্রনাথ তাঁর বক্তৃতার একটি কথা ডানহাতের চাঁপার কলির মতো আঙ্গুলের সাহায্যে সুশ্রী মুদ্রা রচনা করে বলেছিলেন, ''কল্পলোক . . . কল্পলোক''।

১৯৩৩ সালের ১লা মে রবীন্দ্রনাথ বিভূতিভূষণকে তাঁর নাটক 'বাঁশরি' শোনাবার জন্য ডেকে পাঠান। বিভূতিভূষণ তাঁর দিনলিপিতে লিখছেন, 'স্কুল থেকে টাকা নিয়ে বঙ্গশ্রী। সেখানে গিয়ে শুনি রবীন্দ্রনাথ আমার সন্ধান করেছেন-রবীন্দ্রনাথ নতুন নাটক পড়বেন-বলেছেন বিভূতিকে আনা চাই।'

১৯৪১ সাল (১৩৪৮, ২২ শ্রাবণ) বিভূতিভূষণ মির্জাপুর স্ট্রীটে থাকাকালীন শুনলেন রবীন্দ্রনাথ আর নেই। শুনেই তিনি জোড়াসাঁকোয় গেলেন। সেখানে ভিড়ে উনি ঢুকতে পারলেন না, স্কুলে গিয়ে শুনলেন রবীন্দ্রনাথ ১২টা ১৩ মিনিটে গত হয়েছেন। স্কুলের শিক্ষকদের ও ছাত্রদের নিয়ে হেঁটে তিনি কলেজ স্কোয়ার হয়ে গিরীশপার্ক এর কাছে গিয়ে দাঁড়ালেন। কিছুক্ষণের ভিতর বিরাট জনতা ঠেলতে ঠেলতে চিত্তরঞ্জন এভিন্যু হয়ে চললো। বিভূতিভূষণ শেষবারের মতো দেখার সুযোগ পেলেন। দিনলিপিতে লিখলেন– ''তারপর ট্রেনে চলে এলুম বনগাঁ। শ্রাবণের মেঘনির্মুক্ত নীল আকাশ ও ঘন সবুজ দিগন্ত বিস্তীর্ণ ধানের ক্ষেতের শোভা দেখতে দেখতে কেবলই মনে হচ্ছিল—

> গগনে গগনে নব নব দেশে রবি
> নব প্রাতে জাগে নূতন জনম লভি—

অনেকদিন আগে ঠিক এই সময়ে রবীন্দ্রনাথের 'ছিন্নপত্র' পড়তে পড়তে ব্যারাকপুর ফিরছিলুম—মায়ের হাতের তালের বড়া খেয়েছিলুম, সে কথা মনে পড়ল।''

মিত্রা বন্দ্যোপাধ্যায় কথাসাহিত্যিক ৺বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের পুত্রবধু ও সাহিত্যিক ৺তারাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়ের সহধর্মিনী। তিনি একজন রবীন্দ্রসংগীত শিল্পী এবং রবীন্দ্রসংগীতে ডক্টরেট।

অতুলপ্রসাদ সেনের আধ্যাত্মিক গান, তার চিত্রকল্প বিশ্লেষণ

সায়নী চ্যাটার্জী

অতুলপ্রসাদ সেন নিষ্ঠাবান ব্রাহ্ম হয়েও হরিনাম করতে মোটেও পিছপা হননি। শিল্পী মাত্রেরই ব্যক্তিগত জীবনে অভিঘাত থাকে। অতুলপ্রসাদের সৃষ্টিতে সম্ভবত তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের অভিঘাত খুবই উচ্চারিত আর সেইজন্যই অতুলপ্রসাদের অনেক গানই একটি দৃষ্টিকোণ থেকে autobiographical বা আত্মজীবনীমূলক। এই প্রবন্ধে বিশেষ কয়েকটি গানের বিশ্লেষণ করা হয়েছে।

অতুলপ্রসাদের বাবা নিষ্ঠাবান ব্রাহ্ম ছিলেন। অতুলপ্রসাদ নিজেও সারা জীবন ব্রাহ্মধর্মের সঙ্গে বা বিভিন্ন ব্রাহ্মসমাজের অনুষ্ঠানের সঙ্গে প্রত্যক্ষ যোগাযোগ রাখতেন। কারো কারোর মতে রামমোহন খ্রিষ্টান ধর্মের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে হিন্দুদের মূর্তি-পূজাকে অস্বীকার করেছেন। একেশ্বরবাদী হয়েছেন। বলা বাহুল্য, ব্রাহ্মসমাজের প্রচারে বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামীকে সমাজ থেকে অপসারিত করার চেষ্টা হয়েছিল এই অভিযোগে যে তিনি তাঁর প্রবচন দেবার সময় শ্রীহরির নাম উল্লেখ করতেন। আমরা একটি বইতে পাই "a resolution forbidding the use of the name 'Hari' in the Sadharan Brahmo-samaj was passed compelling Pandit Bejoy Krishna Goswami to give up his preaching from the pulpit"।[১]

অতুলপ্রসাদ সেকালের একজন সফল ব্যারিষ্টার ছিলেন। বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী সম্পর্কে ব্রাহ্মসমাজের এই মন্তব্য, আমরা অনুমান করি, তাঁর অজানা ছিল। কিন্তু তৎসত্ত্বেও তিনি নিষ্টাবান ব্রাহ্ম হয়েও হরিনাম করতে মোটেই পিছপা হন নি।

'হরি হে, তুমি আমার সকল হবে কবে' অতুলপ্রসাদের আধ্যাত্মিকতা বোঝার জন্য আমরা গানটিকে যথাযথ উদ্ধৃত করছি—

"হরি হে, তুমি আমার সকল হবে কবে ?
আমার মনের মাঝে ভবের কাজে
মালিক হয়ে রবে কবে?
আমার সকল সুখে সকল দুখে
তোমার চরণ ধরব বুকে,
কণ্ঠ আমার সকল কথায় তোমার কথাই ক'বে ॥
কিনব যাহা ভবের হাটে;
আনব তোমার চরণ বাটে;
তোমার কাছে হে মহাজন, সবই বাঁধা রবে কবে?
আমি স্বার্থ প্রাচীর করে খাড়া
গড়ব যখন আপন কারা
বজ্র হয়ে তুমি তারে ভাঙবে ভীষণ রবে ॥
পায়ে যখন ঠেলবে সবাই,
তোমার পায়ে পাইব ঠাঁই;
জগতের সকল আপন হতে আপন হবে কবে?
শেষে ফিরব যখন সন্ধ্যাবেলা
সাঙ্গ করে ভবের খেলা
জননী হয়ে তখন কোল বাড়ায়ে লবে ॥"[২]

গীতায় শ্রীকৃষ্ণ বলেছেন—

"যো মাং পশ্যতি সর্বত্রং সর্বং চ ময়ি পশ্যতি"[৩]

যে আমাকে সব কিছুতে দেখে এবং সব কিছুকে যে আমার মধ্যে দেখে সেই আমাকে পায়। শ্রীকৃষ্ণ আরও বলেন, যে সকল কর্ম করে সে আমার জন্যই করে। যে আমাকে পরম বলে জানে যে সমস্ত সঙ্গ পরিত্যাগ করে কেবলমাত্র আমার ভক্ত।

উদ্ধৃত গানটিতে অতুলপ্রসাদ যখন বলেন "আমার মনের মাঝে ভবের কাজে মালিক হয়ে রবে।" তখন তিনি প্রকৃত প্রস্তাবে একমাত্র শ্রীহরির দেওয়া কাজ করার আকাঙ্খা প্রকাশ করেছেন। শ্রীকৃষ্ণ বলেছিলেন 'যা কিছু করবে কেবলমাত্র আমারই কাজ'। অতুলপ্রসাদ বলেন, 'আমি তো তোমারই কাজ করতে চাইছি। কবে তুমি আমার মনের ভেতর চেয়ার পেতে আমার জাগতিক সকল কাজকে নিয়ন্ত্রণ করবে'। শঙ্কারাচার্য শিব মানস পূজার স্তোত্রে বলেন' 'স্তোত্রানি সর্বা গিরো' আমার সকল বাক্যই হোয়ে উঠুক।[৪] অতুলপ্রসাদ বলেন 'কণ্ঠ আমার সকল কথায় তোমার কথাই কবে।'

ঈশ্বরের কথা ছাড়া অতুলপ্রসাদ অন্য কথা বলতে চান না, ভাবতে চান না। আর এই ব্যাপারে তিনি ঈশ্বরের সহায়তা প্রার্থনা করেন। অতুলপ্রসাদের দর্শন অনুসারে আমরা সকলেই ঈশ্বরের সান্নিধ্য থেকে বিচ্ছিন্ন হয়েছি। স্বার্থবোধে চালিত আমরা সকলেই আপন আপন স্বার্থ অনুসরণ করে আমাদের চারধারে একটি করে কারাগৃহ নির্মাণ করেছি এবং সেখানে আমরা আর্তনাদ করি। এই স্বার্থবুদ্ধিকে ব্যক্তি সহজে দূর করতে পারে না। একমাত্র স্বয়ং ভগবান বজ্রের সহায়তায় সেই কারা দেওয়াল ভাঙতে পারেন। সমকালীন কবি নজরুল ইসলাম বলেছিলেন—

'ভাঙ ভাঙ ভাঙ কারা আঘাতে আঘাতে কর।' অতুলপ্রসাদ বুঝি বলেন যে, কারাগৃহে আমরা আবদ্ধ আছি, সে তো আমাদেরই রচনা। সেই কারার দেওয়াল একমাত্র করুণাময় ঈশ্বরের বজ্রাঘাতেই ভাঙতে পারে,

'আমি স্বার্থ প্রাচীর করে খাড়া

গড়ব যখন আপন কারা
বজ্র হয়ে তুমি তারে ভাঙবে ভীষণ রবে' ॥

ব্যক্তিগত জীবনে পারিবারিক—ব্যাপারে অতুলপ্রসাদ খুব একটা সুখী ছিলেন না। অতুলপ্রসাদের দাম্পত্য জীবনের অবস্থাটা উপলব্ধি করার উদ্দেশ্যে বিনয়েন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের 'অতুলপ্রসাদ' গ্রন্থটি থেকে একটি বিস্তৃত উদ্ধৃতি উপস্থাপনা করছি।

"একদিন বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্মসমিতির অধিবেশনের পর তাঁকে একটু বেশি কর্মক্লান্ত দেখে জিজ্ঞাসা করলাম, কেমন আছেন? একটু যেন ক্লান্ত ও চিন্তিত দেখাচ্ছে—সব ভাল তো? তিনি বললেন—হ্যাঁ, না একটু ইতস্তত করলেন এবং পরক্ষণেই বললেন,—বুঝেছ, আজ সব শেষ হয়ে গেল, এ পাঁচ মাসে যা ঠিকঠাক হয়ে গেছে বলে এক স্বস্তি এসেছিল, আজ বোধ হয় তা সব ভেঙ্গেচুরে শেষ হয়ে গেল। মিসেস বোধহয় আর আমার এখানে থাকবেন না – জানি না, বাড়ী গিয়ে কি দেখবো—কিন্তু আমার যেন মনে হচ্ছে তাঁর পুরানো ব্যারাম এখনো যায়নি। আমার স্ত্রী কোনদিনই আমার মাকে ও বোনদের সহ্য করতে পারতেন না—তবুও সেই অসুস্থ অবস্থায় উপায়হীন হয়ে আমার ছোট বোন ছুটকীকে (প্রভা) অনুরোধ করে শুশ্রুষার ভার এবং আমার বাড়ীঘর চালাবার ভার দিয়েছিলাম যাতে আমার দৈনন্দিন জীবন ও আদালতের কাজ অব্যাহত থাকে। এতদিন তো ভালই চলছিল, কিন্তু এই কয়েক সপ্তাহ পূর্বে মিসেস সেন বলে বসলেন, দিলীপের কাছে নৈনিতে একটা ভাল বেয়ারাকে পাঠাতে হবে এবং চেয়ে বসলেন আমার খাস বেয়ারাকে (যে আমার আদালতের প্রস্তুতির জন্য সমস্ত সাজসরঞ্জাম করে দেয়) পাঠিয়ে দিতে। আমি অবাক হয়ে গেলাম, আপত্তি করলাম এবং বললাম তাতে আমি অচল হয়ে পড়বো—অন্য বেয়ারাকে পাঠিয়ে দেওয়া যাক। কিছুতেই তিনি রাজী হচ্ছিলেন না, শেষে আমি জোর করে অন্য বেয়ারাটিকে পাঠিয়ে দিলাম। তারপর কয়েক সপ্তাহ কেটে গেল—আজ বোধ হয় তিনি বেশ ভাল বোধ করেছিলেন, হুইলওয়ালা চেয়ার ঘুরিয়ে একবার সামনের ঘরে ঢুকলেন সে, ঘরে আমার মায়ের বড় একখানা সুন্দর তৈলচিত্র উপরে ঝুলান ছিল—সেটি দেখে বলে উঠলেন 'She is still here to guard my house . . .?' বলেই চেয়ার ঘুরিয়ে নিজের কামরায় চলে গেলেন একটু পরেই তাঁর এক বর্ষীয়সী আত্মীয় তীব্রস্বরে আমাকে বললেন, এ ফটোটা সরিয়ে ফেলা হোক—আমিও তীব্র ভাবে উত্তর দিলাম, না কিছুতেই তা হবে না—স্বর্গগত মায়ের ফটো সরিয়ে আমি তাঁকে অপমান করতে পারবো না। আমিও আমার রাগ সংবরণ করতে পারিনি। এই নিয়ে দুইপাঁচ মিনিট কথা কাটাকাটি হলো—

বুঝতে পারলাম মিসেসের জেদ চেপে গিয়েছে, মিসেস্ সেন কে ভীষণ উত্তেজিত দেখলাম এবং ব্যাপারটা আর বেশীদূর না গড়ায় এই কথা ভেবে তাড়াতাড়ি মিটিং-এ চলে এসেছি। জানি না বাড়ী গিয়ে কি দেখবো। যা ঘটে গেল তা সহ্য করা যায় না, সহ্য করা উচিত নয়।"

এককথায় পেশাগত জীবনে সফল ব্যারিষ্টার হলেও সামাজিক বা রাজনৈতিক জীবনে অতুলপ্রসাদের যথেষ্ট সাফল্য থাকলেও পারিবারিক জীবনে তিনি তথাকথিত ব্যর্থ। এই ব্যর্থটাকে অতুলপ্রসাদ ঈশ্বরের করুণা বা দাক্ষিণ্য বলেই মনে করেন। তাই অতুলপ্রসাদ বলেন—

"—আমায় রাখতে যদি আপন ঘরে,
বিশ্ব ঘরে পেতাম না ঠাঁই
দু'জনে যদি হত আপন
হত না মোর আপন সবাই ॥" [৬]

দাম্পত্য জীবনে, অতুলপ্রসাদ বলেন—

"নিত্য আমি অনিত্যরে -
আঁকড়ে ছিলাম রুদ্ধ ঘরে;" [৭]

"জাগতিক ভোগ এবং আনন্দ অনিত্যের সেবা থেকে উৎসারিত হয়। ভগবান যখন ওই দুটো কেড়ে নেন, তখন স্বাভাবিক ভাবেই অনিত্যের আরাধনা থেকে বিচ্যুত হয়ে নিত্যের উপাসনা করে। শিল্পী মাত্রেরই ব্যক্তিগত জীবনে অভিঘাত থাকে। অতুলপ্রসাদের সৃষ্টিতে সম্ভবত তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের অভিঘাত খুবই উচ্চারিত। আর সেইজন্যই অতুলপ্রসাদের অনেক গানই একটি বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে autobiographical বা আত্মজীবনীমূলক। যদিও ব্যক্তিগত জীবনে বিভিন্ন সামাজিক ও রাজনৈতিক কারণে অতুলপ্রসাদ ব্যস্ত থাকতেন। যেমন অতুলপ্রসাদ প্রথম থেকে ১৯১৬–১৭ খ্রিঃ পর্যন্ত কংগ্রেস কর্মী ছিলেন। লখনৌ কংগ্রেসে তাঁর বিশেষ স্থান ছিল। সংযুক্ত প্রদেশে liberal লিগের তিনি একজন নেতা ছিলেন। আইন ব্যবসায়ে তাঁর সাফল্যে এবং পাণ্ডিত্যের খ্যাতি বহুবিস্তৃত ছিল এবং তিনি Leader of Oudh Bar অর্থাৎ অযোধ্যায় উকিলদের তিনি নেতা ছিলেন।" [৮] লখনৌ শহরে নানা রকম সমাজসেবার কাজে তিনি যুক্ত ছিলেন, তাঁর সমাজসেবার প্রসঙ্গে অরুণপ্রকাশ ব্যানার্জীর কথা বিনয়েন্দ্র দাশগুপ্ত উদ্ধৃত করেছেন, "যাহা সচক্ষে দেখিয়াছি তাহা লিপিবদ্ধ করতে চাই। বিশ বৎসরে পূর্বের কথা (অর্থাৎ ১৯১৬ সাল) গোমতীতে বন্যা আসিয়াছে, অবিরাম মুষলধারায় বৃষ্টির জন্য লখনৌ নগরীর, গরীবদের পল্লীগুলি বিধবস্ত হইয়াছে, অনেক স্ত্রী পুরুষ ছেলে মেয়েদের হাত ধরিয়া নগরের রাজপথে আশ্রয় লইয়াছে, অতুলপ্রসাদ সন্ধ্যার সময় আমাদের বাড়ীর সন্মুখ দিয়া পদব্রজে যাইতেছিলেন। আমিও গিয়া তাঁহার সহিত সেদিন অনেক রাত্রি পর্যন্ত ঘুরিয়াছিলাম। গরিবদের অর্থ দিয়া, স্কুল, মন্দির বা অন্য কোনো জনসাধারণ আবাসস্থানে তাহাদের জন্য আশ্রয় করিয়া দিয়া তিনি যে প্রকার অর্থহীন নিরাশ্রয়দের সাহায্য করিয়াছিলেন তাহা আমি কখনো ভুলিব না।" [৯] আপাত দৃষ্টিতে বহির্জগতে তিনি যথেষ্ট কর্মব্যস্ত ছিলেন।

'বহুজন হিতায় চ' কিন্তু শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে তিনি ভীষণভাবেই অর্ন্তমুখী। ফ্রয়েডের মনস্তত্ব অনুযায়ী বন বা অরণ্য হল অবচেতন মনের প্রতীক। অর্ন্তমুখী মন সচেতন মনকে পরিত্যাগ করে অবচেতনে যায়। রামচন্দ্র বনে যায়। অতুলপ্রসাদ অন্তর্জগতের বৃন্দাবনে গেলেন।

"এ বনেতে বনমালী, কোথা তব বনফুল
কার লাগি ধায় এত দলে দলে অলিকুল ?
সুরভি পবন মোরে ঘুরাইছে মিছে ঘোরে,
শুধু কি ফুটা ও কাঁটা, ফোটাও নাকি মুকুল ?" [১০]

উদ্ধৃত গানটির প্রথম দুটি পংক্তি একটি প্যারাডক্স-এর উপস্থাপন করেছে। বনটিতে সুরভিত বাতাস। অলিকুল ছুটছে দলে দলে, কিন্তু কি মুশকিল। গীতিকার সেখানে তো ফুল খুঁজে পাচ্ছেন না। ফুলের খোঁজেই তো অলিকুল ছোটে, ফুলের গন্ধেই তো বাতাস আকুল হয়। তাই গীতিকার বনমালীকে জিজ্ঞেস করেছেন 'আরে ফুলগুলো কোথায়?' Situation-টির মধ্যে একটা নাটকীয়তা আছে। গীতিকারের খেয়াল নেই যে বনমালি

নিজেই পুষ্পনীভ এবং তাহার গন্ধে বাতাস সুগন্ধিত এবং অলিকুল আকৃষ্ট।

মুরলী কাঁদে 'রাধে রাধে' বলে,
শ্যামসুন্দর, হায়, ভাসে নয়নজলে॥
দেখো যমুনা জলে শূন্য তরী দোলে।
শূন্যে ঝোলে, ঝুলা নীপতরু তলে।
'রাধে রাধে' বলে॥ [১১]

প্রকৃতপক্ষে গীতিকারের প্রধান অন্বিষ্ট হল ধ্বনি। তাই অতুলপ্রসাদ শুনতে পান—

"আনন্দে রুমক ঝুমু বাজে,
বাজে গো বাজে।
সুন্দর সাজে" [১২]

ধ্বনি শ্রুতিগাহ্য। তাকে যখন চক্ষু-ইন্দ্রিয়ের নিরিখে বর্ণনা করা হয় 'তখন সেটা synetheia-র উদাহরণ। অতুলপ্রসাদ নূপুরের ধ্বনির সুন্দর সাজ প্রত্যক্ষ করছেন। এই ধ্বনি থেকেই রূপ উৎসারিত হয়। নূপুরের ধ্বনি দ্বারা আকৃষ্ট হয়ে তিনি নটরাজকে নৃত্যচঞ্চল দেখতে পান। কিন্তু গীতিকার নটরাজের কোনো বর্ণনা দেন নি৷ অর্থাৎ তাঁর কাছে দৃশ্য গুরুত্বপূর্ণ নয়। নৃত্য গুরুত্বপূর্ণ। চিত্ত পরে নৃত্য করে যে নটরাজ তার নৃত্যের তালে তালে—

"কুঞ্জবন মুঞ্জরিল,
পুলকে অলি গুঞ্জরিল
নীপমূলে দুলে দুলে শিখীকুল নাচে"[১৩]

অর্থাৎ সকল অস্তিত্বে অতুলপ্রসাদের অন্তর্জগতে নটরাজের নৃত্যের তালে তালে এক অলৌকিক ধ্বনিময় জগৎ রচিত হল। সেখানে কুঞ্জবন যেন শব্দ করে মুঞ্জরিত হচ্ছে। এই অলৌকিক লোক বৃন্দাবন। শহরে গাড়ি-ঘোড়া, আমলা-সামলা, উকিল, ব্যারিষ্টার, জজ, মোক্তার, বাদী বিবাদী, সাক্ষী-সাবুদ এসবই কাজল মেঘ। আর সেখানে বিজলী-সম বৃন্দাবন কখন কখন গীতিকারের অর্ন্তজগতে জেগে ওঠে। ওই বৃন্দাবন অতুলপ্রসাদের জীবনে অনুপম। সেখানে তিনি বাঁশির শব্দ শুনতে পান। 'যে বাঁশি প্রণব ধ্বনি একের কথা' বলে। আর তার বিপরীতে লক্ষ্যহীন লক্ষ-আশা বহির্জগতে রন রক্ত সফলতা। এই উভয়ের পারস্পারিক দ্বন্দের মধ্যে গীতিকার আনন্দে 'রুমক ঝুম বাজে' গানটিতে নিজেকে স্থাপিত করেছেন। তিনি যেন সেক্সপিয়রের ট্রাজেডির একটি চরিত্র। ম্যাকবেথের জিজ্ঞাসাটি To do or not to be হ্যামলেটের জিজ্ঞাসা ছিল To be or not to be, অতুলপ্রসাদের লক্ষ্যহীন লক্ষ্য আশা শব্দবন্ধটি রজনীকান্তের লক্ষ্য শূন্য লক্ষ্য বাসনা শব্দবন্ধটিকে মনে করিয়ে দেয়।

অতুলপ্রসাদের গানের বৈশিষ্ট্য হল তাঁর Suggestion-এ। অন্তর্জগতের বৃন্দাবনে তিনি বনমালীর কাছে ছুটে গিয়ে প্রশ্ন করেন—

"এ বনেতে বনমালী, কোথা তব বনফুল
কার লাগি ধায় এত দলে দলে অলিকুল" [১৪]

অতুলপ্রসাদ সোজাসুজি বলছেন না যে `বৃন্দাবনে কোন ফুল নেই।' অথচ ভ্রমর কেন ধায় এর কারণ স্বয়ং বংশীধর নিজেই ত সেই ফুল, যার দিকে সমস্ত পৃথিবী ছুটে যাচ্ছে। কিন্তু অতুলপ্রসাদ সে কথার উল্লেখ করলেন না তাঁর "এ বনেতে বনমালী, কোথা তব বনফুল" গানে। কে এই বনমালী? অতুলপ্রসাদ বলেন—

"প্রভাতে যারে দেখিবে বলি
দ্বার খোলে কুসুম-কলি,
কুঞ্জে ফুকারে অলি
যাহারে বারে বারে॥
নিঝর কলকণ্ঠ গীতি
বন্দে যাহারে,
শৈল বন পুষ্প কুল
বন্দে যাহারে,
যার প্রেমে চন্দ্র তারা
কাটে নিশি তন্দ্রা-হারা,
যার প্রেমের ধারা
বহিছে শত ধারে"[১৫]

অতুলপ্রসাদ সমস্ত বিশ্বপ্রকৃতিতে শতধারে বনমালীর প্রেমের ধারা প্রত্যক্ষ করেন। এই প্রেমের ধারা মূর্চ্ছনার মত। বাঁশী বাজাচ্ছেন বংশীধারী ` সেই বংশীধারীর অশ্রুত বাঁশির ডাক' অতুলপ্রসাদকে আকুল করেছে। অতুলপ্রসাদ বলেন—

"বিনা সে সখারে
রহিতে মন নারে॥"[১৬]

ওই অনির্দ্দেশ্য সখাকে উদ্দেশ্য করে অতুলপ্রসাদ বলেন-

"তুমি গাও, তুমি গাও গো
গাহো মম জীবনে বসি,
বেদনে বাঁধা জীবনে বীণা
ঝঙ্কারী বাজাও।
তুমি গাও"[১৭]

অতুলপ্রসাদ বলেন—

"বেদনে বাঁধা জীবন বীণা
ঝঙ্কারী বাজাও
তুমি গাও।"[১৮]

ভারতীয় দর্শন বলে, অত্যুৎকট দুঃখে পরিব্যক্ত এ জীবন। আর সেই দুঃখ বেদনাকে ঝঙ্কারিত করে গীতিকারের জীবনবীণা বেজে উঠুক। অর্থাৎ ব্যথা-বেদনা সুরের মধ্যে আত্মপ্রকাশ করেছে। পুনর্জন্ম লাভ করেছে। সকল শ্রেষ্ঠ সুরের উৎসমুখ বোধ হয় জীবন-যাতনা।

আর এই সুর এ মরু সংসারে গীতিকারের মনকে স্নিগ্ধ করবে। এই সুরই সকল ভয়-ভাবনাকে ভুলিয়ে নিয়ে গীতিকারের মধ্যে অভয় গানের তরঙ্গ তুলবে। আর সেই গান গাইতে গাইতে গীতিকার সংসারসমুদ্রে তার তরী চালিত করবেন।

অতুলপ্রসাদ সাংসারিক জীবনে যে দুঃখ পেয়েছেন 'সে কথা আমরা উল্লেখ করেছি। আর এই দুঃখ থেকে উৎসারিত হয়েছে তাঁর অকৃপণ ভালবাসা। অতুলপ্রসাদ বলেন, "সবারে বাসরে ভালো," যাকে ভয় করি তাকেও ভালোবাসতে হবে। প্রসাদ বলেন, "যারে তুই ভাবিস ফণি তারও মাথায় আছে মণি।" প্রচলিত বিশ্বাস অনুসারে সাপ তো বাঁশির সুরে নাচে, অতুলপ্রসাদ বলেন, প্রেমের বাঁশি বাজিয়ে সংসারের সকলকেই বংশীভূত করা যায়। পৃথিবীটা তাহলে বুঝি তপোবন হয়ে উঠবে। যেখানে সাপ খেলবে বেঁজির সঙ্গে। হায়না খেলবে হরিণের সঙ্গে। অতুলপ্রসাদ বলেন–যা কোমল এবং যা ভয়ানক, যা সুন্দর এবং যা কুৎসিত, যা পবিত্র এবং যা

অপবিত্র তা আদ্যাশক্তি মহামায়া মায়ের সৃষ্টি। তাই মা তো কারুকে রক্ষা করবেন কাউকে নাশ করবেন তা হয় না।

"সবাই যে তোর মায়ের ছেলে,
রাখবি কারে, কারে ফেলে?"[১৯]

অতুলপ্রসাদ জানেন, সাপ আর ব্যাঙ, সিংহ এবং ইঁদুর, মানুষ এ পশু, সকলকেই তো মৃত্যু মুখে পতিত হতে হবে।

"একই নাওয়ে সকল ভাইয়ে
যেতে হবে রে ওপারে"[২০]

তাই পরস্পরের মধ্যে হানাহানি করে কি লাভ, 'ইত্যত্র ভাবঃ।' অতুলপ্রসাদ বলেন এটা আমার, ওটা আমার বলেই তো ঝগড়া হয়, একটা লোকের নিজের যা যা আছে, তা একটা দোকান ঘর খুলে বিলিয়ে দিলেই তো হলো—

"করি তুই আপন আপন
হারালি যা ছিল আপন
এবার তোর ভরা আপন
বিলিয়ে দে তুই যারে তারে॥" [২১]

উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে 'আপন' শব্দটিকে নিয়ে pun করা হয়েছে। 'আপন' শব্দটির মানে হল নিজের। 'আপন' শব্দটির মানে হল দোকান। কথিত আছে 'গুরু নানক একবার মুদির দোকান খুলেছিলেন। আর সেই দোকানঘরে যা সামগ্রী আছে তিনি তা সব বিলিয়ে দিয়েছিলেন। নানক, শ্রীচৈতন্যের প্রভাব অতুলপ্রসাদের উপর অত্যন্ত গভীর। অন্যত্র অতুলপ্রসাদ বলেন—'

"ভোলেনি ভারত, ভোলেনি সেকথা,
অহিংসার বাণী উঠেছিল হেথা;
নানক, নিমাই করেছিল ভাই
সকল ভারত নন্দনে।" [২২]

অতুলপ্রসাদ বলেন,

"করি তুই আপন আপন
হারালি যা ছিল আপন;"[২৩]

এটা একটি paradox, নিজের নিজের করে, আমার যেটা নিজের, সেটাকেই হারাই। নিজের যা আছে তাকে বিলিয়ে দিলে, হয়তো প্রকৃত সত্তাকে আমরা খুঁজে পাই। 'ইত্যত্র ভাবঃ'।

আজও অতুলপ্রসাদ নিজের সবকিছু বিলিয়ে দিয়ে দেখেন তাঁর হৃদয়-সরোবরে আনন্দের জোয়ার। আর সেখানে তাঁর প্রাণ ভাসছে। কিন্তু প্রাণ আনন্দের সমুদ্রে কোন কুল কিনারা পাচ্ছে না।

"আজি হরষ সরসি কি জোয়ারা প্রাণমেন্ন মিলত কূলকিনারা॥"[২৪]

লক্ষণীয়, গানটির ভাষায় ব্রজবুলীর অভিঘাত আছে। এ জীবনের পথ কন্টকাকীর্ণ। উপনিষদের ঋষি বলেন-॥ "দুর্গম্ পথস্তৎ কবয়োর্বদন্তি।"

অথচ চারধারে অন্ধকার। কিন্তু অতুলপ্রসাদ অনুভব করেন, কে যেন তাঁকে অন্ধকারে ঠিক চালিয়ে নিয়ে যাচ্ছে। তাকে তিনি দেখতে পাচ্ছেন না। তাঁর স্বরূপ তিনি জানেন না, অথচ তিনি তাঁর বাস্তব অস্তিত্ব উপলবদ্ধি করেন। এই অনুভব mysterium tremendum-এর অনুভব। তাঁর সামনে কোন কথা সরে না। আর কথা যেখানে শেষ হয়, সেখানেই তো সুরের শুরু। তাই অতুলপ্রসাদের "আমারে এ আঁধারে এমন করে চালায় কে গো," এই গানটি অতুলপ্রসাদের নন্দনতত্ত্বের কথা বলে। অতুলপ্রসাদ তাঁর অনির্দ্দেশ্য সাথীকে বলেন—আমায় হাত ধরে নিয়ে চল, আমার হাত ছেড়না।

অনির্দ্দেশ্য কোন এক সুন্দরের জন্যে কবির আজীবন তপস্যা এবং অপেক্ষা। সংসারে তো কেউ কারো নয়। তাই সকল মানুষের প্রতিনিধি হিসাবে গীতিকার অতুলপ্রসাদ Alienation বা বিছিন্নতাবোধকে কাটানোর জন্যে দরজা খুলে থাকেন। একলা ঘরে সুন্দরের প্রতীক্ষায়।

প্রতীক্ষা সার্থক হলো একদিন শূন্য ঘরে আসিল সুন্দর। আর সেই সুন্দর বঁধুর সঙ্গে মিলিত হয়ে কবির অর্ন্তজগতে সমস্ত গ্লানিমা কোথায় উধাও হলো। তারপরে গীতিকার বলেন-

"আজ আমার নাইকো কেহ পর,
সুখীরে করেছি সখা, দুঃখীরে দোসর
ওগো অনেক দিনের পর" ॥[২৫]

প্রিয় মিলনের আনন্দে আত্মহারা অতুলপ্রসাদ, কবির ভালবাসা বহুজনমুখী হয়ে উঠল। উপসংহারে বলতে হয় অতুলপ্রসাদের আধ্যাত্মিক গান ভোরের শিশিরের মত নীরবে উপস্থাপিত। নিভৃত হৃদয়ে আধ্যাত্মিক আকুতি এখানে চোখের জলে শিশির প্রতিবিম্বিত সূর্যালোকের মত ঝলমলে।

তথ্যসূত্র

১। বিনয়েন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত, অতুলপ্রসাদ সেন প্রসঙ্গে সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজ, কলকাতা, ডিসেম্বর, ১৯৭১, পৃ.৯৪।
২। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১ টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুয়ারী, ১৯৮৬, পৃ.৬৭।
৩। সম্পাদকঃ স্বামী জগানন্দঃ, গীতা, উদ্বোধন কার্যালয়, কলকাতা, এপ্রিল, ১৯৬১, পৃ.১৫৭।
৪। প্রকাশঃ পণ্ডিত লালবিহারী মিশ্র, নিত্য কর্ম পূজা, গীতা প্রেস, গোরক্ষপুর, ২০০৭।
৫। বিনয়েন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত, অতুলপ্রসাদ সেন প্রসঙ্গে, সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজ, কলকাতা, ডিসেম্বর ১৯৭১, পৃ.২৯ ও ৩০।
৬। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুয়ারী, ১৯৮৬, পৃ.৬১ ।
৭। তদেব, পৃ.৭।
৮। বিনয়েন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত, অতুলপ্রসাদ সেন প্রসঙ্গে, সাধারণ ব্রাহ্ম সমাজ, কলকাতা, ডিসেম্বর ১৯৭১, পৃ.১০১।
৯। তদেব, পৃ.৯৯।
১০। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুয়ারী, ১৯৮৬, পৃ.৪৮।
১১। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুয়ারী, ১৯৮৬, পৃ.১৩৮।
১২। তদেব, পৃ.৪৩।
১৩। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুয়ারী, ১৯৮৬, পৃ.১৩৮।
১৪। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুয়ারী, ১৯৮৬, পৃ.৪৮।
১৫। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুয়ারী, ১৯৮৬, পৃ.৫০।
১৬। তদেব।
১৭। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ

গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুযারী, ১৯৮৬, পৃ.৫২।
১৮। তদেব।
১৯। তদেব পৃ.৫৪।
২০। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুযারী, ১৯৮৬, পৃ.৫৪।
২১। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুযারী, ১৯৮৬, পৃ.৫৪।
২২। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুযারী, ১৯৮৬, পৃ.৫৪ ও ৫৫।
২৩। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুযারী, ১৯৮৬, পৃ.১।
২৪। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুযারী, ১৯৮৬, পৃ.৫৭।
২৫। বুদ্ধদেব রায়, সংকলন, সম্পাদনা ও স্বরলিপি, ১০১টি অতুলপ্রসাদের শ্রেষ্ঠ গানের স্বরলিপি, সাহিত্যম, কলকাতা, জানুযারী, ১৯৮৬, পৃ.৬৩।

সায়নী চ্যাটার্জী একজন গবেষিকা। কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক ড. নূপুর গাঙ্গুলী।

বাউল সম্রাট শাহ্ আবদুল করিমের বিচ্ছেদ গান

মনিরা ইসলাম

বিচ্ছেদ গান বাংলা লোকসঙ্গীতের এক জনপ্রিয় গীতশৈলী। বাউল সম্রাট শাহ আবদুল করিমের অনেক রচনার মধ্যে বিচ্ছেদ গানের ধারাটি বিশেষভাবে সমাদৃত হয়েছে নাগরিক এবং গ্রামীণ সমাজে। শাহ আবদুল করিমের সহজ কাব্যময়তা এবং নমনীয় সুর আকৃষ্ট করেছে বাউল, সাধক এবং সর্বসাধারণ মন।

"আগে কি সুন্দর দিন কাটাইতাম
গ্রামের নওজোয়ান হিন্দু মুসলমান
মিলিয়া বাউলা গান আর মুর্শিদী গাইতাম"

গানটি বাঙ্গালীর লোকসঙ্গীতের আসরে গাওয়া হয়নি, এমনটা বিরল। বাংলাদেশ, পশ্চিমবঙ্গ তথা বিশ্বের যেখানেই বাঙ্গালী আছে সেখানেই গুঞ্জরিত হয়েছে বাংলাদেশের ভাটি অঞ্চলের সুনামগঞ্জ জেলার উজানধল গ্রামের খুব সাধারণ এক বাউল সাধকের অধিকশ্রুত এই গানটি যার সেই গীতিকারের নাম শাহ্ আবদুল করিম। বাংলাদেশের মানুষ শাহ্ আবদুল করিমের গানে বিভোর হয়ে তাঁকে "বাউল সম্রাট" উপাধি দিয়েছেন।

বাউল সম্রাট শাহ্ আবদুল করিম যেসব ধরনের গান রচনা করেছেন সেগুলো হল: দেহতত্ত্ব, ভাটিয়ালি, জারি, সারি, মুর্শিদী, মরমিয়া, ধামাইল, গীত, বিচ্ছেদী গান, গণসঙ্গীত ও আধ্যাত্মিক প্রভৃতি। শাহ্ আবদুল করিম শুরুর দিকে মালজোড়া গানের শিল্পী ও রচয়িতা ছিলেন। আমার আজকের লেখা "শাহ আবদুল করিমের বিচ্ছেদ গান"। বিচ্ছেদ গান লোকসঙ্গীতের একটি অধিক জনপ্রিয় গীতশৈলী। যেহেতু লোকসঙ্গীতের ধারা সুতরাং বিচ্ছেদ গান নিয়ে আলোচনার পূর্বে স্বল্প পরিসরে আলোচনা করা প্রয়োজন লোকসঙ্গীত নিয়ে। সাধারণ অর্থে লোকমুখে প্রচলিত সাধারণ মানুষের জন্য রচিত গীতধারাকে লোকসঙ্গীত বলে।

শিষ্ট সঙ্গীত থেকে ভিন্ন রীতির মৌখিক ভাব প্রচলিত নানা আঞ্চলিক গান লোকসঙ্গীত হিসেবে চিহ্নিত হয়। নিম্নবর্গের শ্রমজীবি জনতা, যাদের সমাজ রাষ্ট্রের পরিচালনার ক্ষমতা থাকে না কিন্তু মানুষের বেঁচে থাকার সবকিছুই যারা উৎপাদন করে এবং মর্যাদা পায় না, তারাই লোক সাধারণ এবং তাদের জীবন থেকে জন্ম হয় লোকসঙ্গীতের। লোক সমাজের চিন্তা চেতনার ধারক ও বাহক লোকগীতি। লোকসঙ্গীত লোক মুখে প্রচারিত, লোকশ্রুতিতে গৃহীত এবং লোক স্মৃতিতে সংরক্ষিত। অর্থাৎ আমাদের পল্লীগ্রামের খুব সাধারণ মানুষের জীবনের গল্প নিয়ে রচিত নিগুঢ় কাব্যে সহজ সরল সুরে প্রকাশিত গীতশৈলীই হচ্ছে লোকসঙ্গীত।

নাট্যশাস্ত্রকার মহামুনি ভরত তার নাট্যশাস্ত্র গ্রন্থে (খ্রি: পূ. ২য় শতক) অষ্টরসের কথা উল্লেখ করেছেন, তার মধ্যে করুণ রস একটি। করুণ অর্থ শোক। এই রসের মাধ্যমে শোকের বহিঃপ্রকাশ ঘটে।

মিলন এবং বিচ্ছেদ জীবনের অনিবার্য ঘটনা। ইংরেজী কবি শেলীর উক্তি:

"Our sweetest songs are those tell of saddest thoughts."

শিল্পী করিমের বিচ্ছেদী গানের স্বার্থকতা ফুটে উঠেছে উক্ত উক্তিতে। সাহিত্যে ট্রাজেডি বা বিয়োগাত্মক বিষয় কেন আমাদের নন্দিত করে তা নিয়ে তাত্ত্বিকেরা আলোচনা করেছেন। বঙ্গ লোকজীবনে বিচ্ছেদ গানে দুঃখ, বেদনা বা শোক শিল্পরূপ লাভ করেছে। বাংলাদেশের সাধারণ মানুষ গায়কদের বিচ্ছেদ গান গাইবার অনুরোধ করে। বাংলাদেশের সে সকল গীতিকবিরাই বিচ্ছেদ গান রচনা করেছেন, তাঁদের মধ্যে বিজয় সরকার, রাধারমন দত্ত, লালন সাঁইজী, উকলি মুন্সী, জালালউদ্দিন, হাসন রাজা এবং শাহ আবদুল করিম প্রমুখ নাম উল্লেখযোগ্য। বাংলাদেশের পল্লীকবি জসিমউদ্দিন ও অনেক বিচ্ছেদ গান সংগ্রহ করেন বাংলার গ্রামে গ্রামে ঘুরে ঘুরে। বিচ্ছেদ গান বাঙ্গালীদের জনপ্রিয় এক গীতশৈলী।

বৌদ্ধ দর্শন চার আর্য সত্যের কথা বলেছেন:

(ক) সকলি দুঃখ
(খ) দুঃখের কারণ আছে
(গ) এ দুঃখ নিরোধ সম্ভব
(ঘ) দুঃখ নিরোধের মার্গ আছে।

এ থেকে দুঃখ এক অনিবার্য সত্য হিসেবে চিহ্নিত হয়। বৌদ্ধরা দুঃখকে আধ্যাত্মিক, অধিভৌতিক ও আধিদৈবিক পর্যায়ে বিভক্ত করেছেন। রোগ, শোক জ্বরাব্যাধি, প্রিয় বিয়োগ, অপ্রিয় সংযোগ, ইপ্সিত বস্তুর অপ্রাপ্তি থেকে জন্মায় দুঃখ, অনুভূত হয় বেদনা। বৈষ্ণব তাত্ত্বিক রূপ গোস্বামী জীবনের এক মানবিক সম্পর্কে দ্বিরূপ দেখেছেন।

নায়ক নায়িকার সংযুক্ত বা বিযুক্ত অবস্থার অনভিপ্রেত বিচ্ছেদের ভাবকে বলা হয় বিপ্রলম্ভ। এটি পূর্বরাগ, মান, প্রবাস, প্রেমবৈচিত্ত্য ভেদে চতুর্বিধ।

পূর্বরাগ: নায়ক ও নায়িকার মিলনের পূর্বে দর্শন ও শ্রবণাঙ্গিত হতে জাত রতি।

মান: একস্থানে থাকলেও মিলনের প্রতিবন্ধক ভাব থেকে মান-অভিমানের জন্ম হয়।

প্রেম বৈচিত্ত্য: মিলনে বিরহের কাল্পনিক ভয়-রস কীর্তনে নায়িকা আক্ষেপানুরাগ কে প্রেম বৈচিত্ত্য বলা হয়।

প্রবাস: অতি ঘনিষ্ট নায়ক নায়িকা দেশান্তর গমনের ব্যবধান জাত বেদনা প্রবাসে প্রকাশিত হয়। এ বিরহ অচিরস্থায়ী ও দীর্ঘস্থায়ী এই দুই প্রকার।

এই তাত্ত্বিক উপাদানগুলো উত্তরকালে লৌকিক বিচ্ছেদ গানে প্রভাব বিস্তার করেছেন। রাধাকৃষ্ণের প্রতীক গণতান্ত্রিক সাধারণী করণে যে কোন

নর নারীর বিরহ চিহ্নিত হয়েছে। নর বা নারী অপ্রাপ্তিত বেদনা এই মত্তলোকেই রচনা করেছেন বিচ্ছেদ গান।

"নায়ক নায়িকার ভেতরকার বিচ্ছেদ এই গানের উপজীব্য। তবে মানবিক বিচ্ছেদ এই গানের প্রধান বিষয় নয়। পরমাত্মার সাথে জীবাত্মা। স্রষ্টার সঙ্গে সৃষ্টি ও ভক্তের সঙ্গে ভগবানের বিচ্ছেদই এই গানের প্রধান উপজীব্য। এই অর্থে বিচ্ছেদী, আধ্যাত্মিক লোকগীতি। এই গানের প্রতীক সম্পর্কের ব্যবহার যথেষ্ট। মরমী গুণ সম্পন্ন হওয়া বিচ্ছেদী গানে এক প্রকার অস্পষ্টতা ও গূঢ়তার ব্যঞ্জনা দেখা যায়। রাধাকৃষ্ণের প্রণয় সম্পর্কের বিরহমূলক দিকটিকে এই গানে বিশেষভাবে ব্যবহার করা হয়।"[১]

ভাটি বাংলার সুরে আর হৃদয়ের টানে এখনো যিনি গীতরসে বিভোর করে রেখেছেন বাঙ্গালী বাংলাভাষী মানুষকে তিনি শাহ্ আবদুল করিম। বাংলাদেশের তরুণ প্রজন্মের কাজে ওনার মত জনপ্রিয় আর অন্য কোন বাউল নেই। তাঁর গান শুনে বিমোহিত হয় ছোট থেকে বড় সবাই।

শাহ্ আবদুল করিম যে ভূগোলে থাকতেন তাঁর বর্ণনা আবশ্যক। কারণ এই ভৌগোলিক পরিবেশের প্রভাব ছিল তাঁর গানে বর্তমান। শাহ্ আবদুল করিম জন্মেছেন বাংলাদেশের ভাটি অঞ্চলে অর্থাৎ সিলেট বিভাগের সুনামগঞ্জ জেলার দিবাই উপজেলার উজনধল গ্রামে। তাঁর বাড়ির পাশ দিয়ে বয়ে গেছে কালনী নদী। বছরের ছয়মাসই পানিতে নিমজ্জিত থাকতো তাঁর এলাকা। প্রবাদে আছে—

বর্ষার নাও হেমন্তে পাও।

অর্থাৎ বর্ষাকালে নদী ছাড়া কল্পনা করা যায় না ভাটি অঞ্চল আর শীতকালে পায়ে হেঁটে চলতে হয় ক্রোশের পর ক্রোশ। ভাটি এলাকার লোকজন মূল কৃষি কাজ করে শীতকালে। বর্ষাকালে জীবন জড়িয়ে পড়ে নৌকা নদীর সাথে, স্বভাবতই বর্ষাকালে ভাটির লোকজনের অবসর থাকে। এই সময়ে বসে তাদের গানের আসর। জলমগ্ন ফসলের মাঠ, জ্বরা-মরণ, ঝড়, বন্যা, দিগন্ত বিস্তারী জলরাশি আর তাতে পালতোলা নৌকার ছবির মত বিচরণ। প্রকৃতির ভাবেই মানুষের মন উতলা করে রাখে। এর মধ্যে সরল ঈশ্বর বিশ্বাস আর নিয়তি নির্ভর জীবনের কাহিনী মানুষকে করে রাখে উন্মুক্ত মাতাল। সহজাত ভাবে সৃষ্টি হয় কাব্য আর তারে সুর জুড়ে দেয় সহজ সুনিপুন ভাবে। সেই সৌন্দর্য ভাটি অঞ্চলের মানুষদের বিশেষ অহংকারের অলংকার। তাদের কথা ও সুর গ্রামভিত্তিক বাংলাদেশের ভিন্নতর সৌন্দর্যের স্থান। এর সুর ভাটি অঞ্চলের হলেও স্থান কাল পাত্র নির্বিশেষে দেশ বিদেশের নাগরিক মনকে আচ্ছন্ন করে পরম বিহ্বলতায়। সুনাম গঞ্জের ভূপ্রকৃতি বাউল সাধক হওয়ার জন্য খুব সহায়ক। হাসন রাজা রাধারমনদত্ত, আরকুম শাহ্, শাহ্ আবদুল করিমের পূর্ণভূমি সুনামগঞ্জ।

লোকসঙ্গীতের প্রথিতযশা গবেষক মৃদুল কান্তি চক্রবর্তী তাঁর লেখায় সিলেটের লৌকিক ধারার বর্ণনা করেছেন এমনভাবে—

> "বৃহত্তর সিলেটের লৌকিক ঐতিহ্যে মূলত দুটি ধারা প্রবাহমান একটি বৈষ্ণব অপরটি সুফি। সুরের ছন্দ ও ভঙ্গিতে বৈষ্ণব ধারাটি হলো বিলম্বিত বীড়, আশ্রয়ী এবং তা লীলায়িত অনুগামী বাদ্যযন্ত্র একতারাযুক্ত লাউয়া বা লাউ। সুফি ধারাটির সুর প্রধানত গতিপ্রধান, কাটাকাটা ঝটকা দেওয়া ত্রিমাত্রিক ছন্দ। অনুগামী যন্ত্র দোতারা ও খমক। বৈষ্ণব ধারার লীলায়িত চলনের মধ্যে সুফির ধারাটি নিয়ে এলো এক গতির আবেগ। এই দুটি ধারাই প্রগতিশীল সাময়িক মূখ্য ভূমিকা ছিল হিন্দু মুসলমানের এক মিলিত ভাবধারা এক মিলিত সংস্কৃতি গড়ে তোলার। হিন্দুর গুরু মুসলমানের মুর্শিদ, হিন্দুর রাধাকৃষ্ণ মুসলমানের আশিক মাশুক মিলে মিশে গেছে। এই যুগলধারার যোগ্য উত্তরসুরি বাউল আবদুল করিম যার গানে এরই প্রতিধ্বনি শোনা যায়।"[২]

শাহ্ আবদুল করিমের গানে বৈষ্ণব ও সুফি দুই ধারার বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায়। বৈষ্ণব সাধক রাধারমন দত্তের গানে অনুপ্রাণিত করিম। তাইতো রাধারমনের গানের সাথে সাদৃশ্য পাওয়া যায় তাঁর গানে। রাধারমন দত্ত লিখেছেন—

> কুঞ্জ সাজাও গিয়া আসবে শ্যাম কালিয়া কেন গো রাই
> কাঁদিতেছ পাগলিনী ইইয়া।

করিমের গানেও বৈষ্ণব ধারা—

> সখি কুঞ্জ সাজাও গো আজ আমার প্রাণনাথ আসিতে পারে
> মনে চায় প্রাণে চায় দিলে চায় যারে।

প্রবাদে আছে "কানু ছাড়া গীত নাই, রাধা ছাড়া সাধা নাই।" বাংলার পল্লীর লোককবিদের লোকজ শিল্প সাহিত্যে বার বার ব্যবহৃত হয়েছে রাধা কৃষ্ণ। রাধা এখানে জীবাত্মা আর কৃষ্ণ হলো পরমাত্মা। লোককবিদের গানে কবিতায় শিল্পকর্মে রাধা কৃষ্ণের সাথে জীবাত্মার সাথে পরমাত্মার প্রেম বিরহের প্রতিচ্ছবি ফুটে উঠেছে। শাহ্ আবদুল করিমও এই একটি পথের পথিক। তাঁর গানে ফুটে উঠেছে—

> "আমি ফুল, বন্ধু ফুলের ভ্রমরা কেমনে ভুলিব আমি বাঁচি
> না তারে ছাড়া॥ না আসিলে কালো ভ্রমর কে হবে
> মোর যৌবনের দোসর সে বিনে মোর শূন্য বাসর
> আমি জিয়ন্তে মরা॥"

অনুরূপ সুফি গানের উদাহরণ—

> "প্রেমের বাজারে বিকে মানিক সোনারে যেই জনে চিনিয়া
> কিনে লভ্য হয় তার দুআনারে"

সুফি ও বৈষ্ণব ধারার মূল বিষয় হচ্ছে 'প্রেম'। প্রেমকে অবলম্বন করে জগৎ জীবনের রহস্য খুঁজে বেড়িয়েছেন বাংলার বাউল সাধকরা।

সীমার মাঝে অসীমের সন্ধান, দেহ থেকে দেহাতীতে, রূপ থেকে অরূপের মাঝে সাধনায় নিমগ্ন বাউল সাধকরা। যেখানে প্রেম হলো প্রধান উপাদান। প্রেম মিলনের চেয়ে বিরহ বেদনা প্রেমকে মহিমান্বিত করে। কবি গেয়েছেন—

> "পিরিত ভালো না সখি তোমরা প্রেম করিওনা পিরিত
> করছে যেজন জানে সেজন পিরিতের কী বেদনা"

শাহ্ আবদুল করিমের বিবাহ করার ইচ্ছা ছিলো না। কিন্তু মুর্শিদ মৌলাবক্সের ইচ্ছা ও বাবা-মার মনোবাসনা পূর্ণ করার জন্য বিয়ে করতে রাজি হন। মুর্শিদের বাড়ি থেকে নিজের বাড়ি ধলগ্রামে যাওয়ার পথে আসামমুড়া গ্রামের ধর্মমেয়ের বাড়িতে ওঠেন। সেই ধর্মমেয়ের বাড়ীর পাশে মমজানকে দেখে ধর্মমেয়ের কাছে মনঃইচ্ছা প্রকাশ করেন। অতঃপর ধর্মমেয়ের সহযোগিতায় মমজান এর সাথে বাবা, মা ও মুর্শিদের

উপস্থিতিতে প্রথম বিবাহ বন্ধনে আবদ্ধ হন বাউল। কিন্তু খুব বেশিদিন একসাথে থাকতে পারেনি। একসাথে দুজনের মধ্যে বাদ সাধে গান। গান পাগল করিম বাধ্য হয়ে বেছে নিলেন গানকেই।

অতঃপর তিনি বৈশাখী নামে একজনের সাথে বিবাহ বন্ধনে আবদ্ধ হন। স্ত্রীকে ভালোবেসে সরলা বলে ডাকতেন। `কালীর ঢেউ' এ সরলা বর্ণনা দিয়েছেন এইভাবে—

"সরল তুমি, শান্ত তুমি, নুরের পুতুল সরল জানিয়া আমি
নাম রাখিলাম সরলা।"

সরলা কে বাড়ীতে রেখে আবদুল করিম দেশে বিদেশে গান গেয়ে মানুষকে আনন্দ দিয়ে বেড়াতেন। বাউল আর সরলার সংসারের জন্ম নেয় একমাত্র পুত্র শাহ্ নুর জালাল। গান প্রেমিক বাউল অন্যসময়ের মত ঐদিন গিয়েছিলেন সিলেটে গান গাইতে। তিন চারদিন কোন খোঁজ খবর নেই। ছেলে নুর জালালও তখন পড়াশোনার জন্য ছিলেন সিলেটে। এদিকে এক রাতে শূন্য বাড়িতে মৃত্যুবরণ করেন সরলা। দুদিন পর খবর পেয়ে পাগলের মত ছুটে আসেন প্রাণপ্রিয় স্ত্রী সরলা কে দেখার জন্য কিন্তু ততক্ষণে তো তাঁর প্রাণবন্ধু তাঁকে ছেড়ে চলে গেছেন অচিন দেশে। প্রাণ প্রিয় সরলার বিচ্ছেদ তাঁর রচনায় ধরা পড়েছে বারবার—

"কোনো পিরীতি বাড়াই লাইরে বন্ধু
ছেড়ে যাইবা যদি।"

গান তাঁর জীবন থেকে সুখ, আনন্দ সব কেড়ে নিয়েছে। গানের জন্য তাঁকে গ্রামবাসী একঘরে করে দেয়। এই গানের জন্যই মৃত্যুকালে শেষ দেখা টুকুও দেখতে পাননি তাঁর সরলাকে। এই আফসোস ছিল তাঁর মৃত্যুর আগে পর্যন্ত। নিজেকে কোন মতেই ক্ষমা করতে পারেননি। এই দীর্ঘ সময়টা তাঁর ধ্যানজ্ঞানে বসবাস করেছে সরলা। সরলার মৃত্যুতে পাগল প্রায় হয়ে গিয়েছিলেন আবদুল করিম। তাইতো চোখের সামনে বাড়ীর উঠোনে দিয়েছিলেন প্রাণপ্রিয় স্ত্রীর সমাধি। তাঁর সরলার পাশেই নির্ধারণ করে রেখেছিলেন নিজের সমাধির জায়গা। তাই আবদুল করিম লিখেছিলেন—

"বন্ধুরে কই পাবো সখি
সখি আমারে বলো না
আমার বন্ধু বিনে পাগল মনে
বোঝাইলে বুঝে না।"

শাহ্ আবদুল করিমের কাছে সরলাই ছিল মুর্শিদ।

টি এম আহমেদ কায়সার-এর একটি সাক্ষাৎকারে বাউল সম্রাট বলেছিলেন—

"আজকের এই করিম কখনোই করিম হয়ে উঠতে পারতো না যদি কপালের ফেরে সরলার মতো বউনা পেতাম। আমি সরলাকে এখনো মুর্শিদ জ্ঞান করি। দীর্ঘ বাউল জীবনে দিনের পর দিন ঘড়বাড়ি ছেড়ে ঘুরে বেড়িয়েছি। সরলা ন্যূনতম কষ্টও আমাকে বুঝতে দেয়নি। পোড়া কপাল আমার এমন বউকে ধরে রাখতে পারিনি। মৃত্যুই তাঁর সকল কষ্টের অবসান ঘটিয়েছে।"

এই সাক্ষাৎকার পাঠ করলে বোঝা যায় সরলা কোন স্থানে ছিলো বাউলের জীবনে। এই প্রাণপ্রিয় সখি চলে যাওয়ায় আবদুল করিম বিশাল বিরহ সাগরে তলিয়ে যান আর সেই বিরহের সাগর থেকে উঠে এসেছে তাঁর কালজয়ী বিচ্ছেদ গানগুলি।

বাউল সম্রাট শাহ্ আবদুল করিমের বিচ্ছেদ গানগুলি:

১. বন্ধু দরদিয়ারে
আমি তোমারে চাইরে বন্ধু
আর আমার দরদি নাইরে।

২. আমি কুল হারা কলঙ্কিনী
আমারে কেই ছুঁইও নাগো সজনী

৩. কেমনে ভুলিব আমি বাঁচিনা তারে ছাড়া
আমি ফুল বন্ধু ফুলের ভোমরা

৪. কেনে পিরীতি বাড়াইলাইরে বন্ধু
ছেড়ে যাইবা যদি

৫. বন্ধে মায়া লাগাইছে পিরিতি শিখাইছে
কী জাদু করিয়া বন্ধে মায়া লাগাইছে

৬. পিরিতে শান্তি মিলেনা, মন মিলে মানুষ মিলে
সময় মিলে না

৭. প্রাণনাথ
ছাড়িয়া যাইও না মোরে রে

৮. বসন্ত বাতাসে সইগো
বন্ধুর বাড়ি ফুলের গন্ধ আমার বাড়ি আসে

৯. আইলায় না আইলায় নারে বন্ধু
করলায় রে দেওয়ানা

১০. তুমি বিনে আকুল পরান
থাকতে চায় না ঘরেরে

১১. আসি বলে গেলে বন্ধু
আইলো না

উপরে তাঁর বহুল জনপ্রিয় কিছু বিচ্ছেদী গানের উদাহরণ দেয়া হল। যারা গবেষণা করে যা অনেক বেশি লোকসঙ্গীতের চর্চা করে তারা নির্দ্বিধায় বলতে পারবে এই গানগুলোর জনপ্রিয়তা সম্পর্কে। তরুণ প্রজন্মের মুখে মুখে ফিরে এই গানগুলো। সাধক তাঁর অনেক রচনার মধ্যে চিরস্মরণীয় হয়ে থাকবে তাঁর এই বিচ্ছেদী গানের জন্য।

আমার মাঝে মাঝে মনে হয় কেন এই গানগুলো এত জনপ্রিয়তা পেয়েছে। অনেকের সাথে কথা বলে এবং আমার নিজের অনুমানে মনে হয়, আবদুল করিমের গানের সহজ কাব্যময়তা তাঁর সরল সুর তাঁর বিচ্ছেদ গানের জনপ্রিয়তা অন্যতম কারণ। সহজ কথাটি সহজভাবে বলাই হচ্ছে সবচেয়ে কঠিন কাজ। আর এই কঠিন কাজটি করেছে খুব সহজভাবে বাউল সম্রাট। আগুনে পুঁড়ে যেমন সোনা খাঁটি হয় তেমনি দুঃখ, কষ্ট, বিরহে জ্বলে মানুষ খাঁটি হয়। আবদুল করিমের জীবনে নিত্যসঙ্গী ছিল অভাব। অভাবের সঙ্গে তার নিত্য বসবাস ছিলো জীবনের বেশির ভাগ সময়ে। তারপর প্রাণপ্রিয় স্ত্রীর বিয়োগ তাঁকে আরো প্রেমের আগুনে জ্বালিয়ে কয়লা করেছিলো। তাঁর এই অবিস্মরণীয় সৃষ্টি বিচ্ছেদ গানের জন্য তিনি যুগ যুগ বেঁচে থাকবেন বাঙ্গালীর মন ও মননে।

বাউল সম্রাট শাহ্ আবদুল করিমের জন্ম ১৯১৬ খ্রিষ্টাব্দের ১৫ ফ্রেব্রুয়ারি [বাংলা ১৩২২ ফাল্গুন মাসের প্রথম মঙ্গলবার]। বর্তমান সিলেট

বিভাগের দিরাই উপজেলার উজানধল গ্রামে। পিতার নাম ইব্রাহীম আলী মায়ের নাম নাইওরজান বিবি। ছয় ভাইবোনের মধ্যে আবদুল করিম ছিলো একমাত্র ভাই। অর্থাভাবে স্কুলের দরজা মাড়ানো হয়নি তবে তৎকালীন বৃটিশদের নৈশ স্কুলে পড়েছিলেন মাত্র ৮ দিন। পিতামহের ভাই ছিলেন নসিব উল্লাহ, যার প্রত্যক্ষ প্রভাব পড়েছিলো শিশু করিমের ওপর। নসির উল্লাহ ছিলেন শাহ আবদুল করিমের মরমিধারায় প্রবেশের প্রথম পরিবেশ, প্রথম প্রেরণা।

ধীরে ধীরে বাউল চিন্ময় কেন্দ্রীভূত হয়ে গেলেন। তিনি মৌলাবস্ত্র মুন্সীর মুরিদ হন। যার দার্শনিক প্রভাব ছিলো করিমের জীবনে। এক পর্যায়ে বিয়ে করেন বৈশাখী তথা সরলা বিবিকে। তাঁদের একজন পুত্র সন্তান ছিলো যার নাম শাহ্ নুর জালাল। তিনি ও বাবা শাহ্ আবদুল করিমের জীবনদর্শনের অন্যতম অনুসারী।

জীবনদশায় তিনি পাঁচটি গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। সেগুলো হলো (১) কালনীর ঢেউ (২) ভাটির চিঠি (৩) কালনীর কূলে (৪) আফতাব সঙ্গী ও (৫) গণসঙ্গীত।

তিনি আনুমানিক ৫০০ গান রচনা করেন।

বাউল সম্রাট শাহ্ আবদুল করিম জীবনে অনেক কষ্ট করে দিনানিপাত করেছেন কিন্তু তাঁর জীবনের শেষ দিকে তিনি অনেক সম্মানে সম্মানিত হন। বাংলাদেশের সর্বোচ্চ পদক `একুশে পদক' পান ২০০১ সালে। মেরিল প্রথম আলো পুরস্কার আজীবন সম্মান পেয়েছেন। তাছাড়া পেয়েছেন দেশ বিদেশের অসংখ্য মানুষের ভালোবাসা এবং সম্মান, যা কিনা ৯৯% বাউলের জীবনে জীবনদ্দশায় অনুপস্থিত থাকে।

মানুষ মরণশীল। প্রকৃতির নিয়মেই প্রস্থান। তবে সে যে রাজকীয় প্রস্থান। ২০০৯ সালের ১২ সেপ্টেম্বর সকালে ৯৩ বছর বয়সে পুত্র, শিষ্য, অনুরাগীদের দুঃখের সাগরে ভাসিয়ে দিয়ে পাড়ি জমান প্রাণপ্রিয় সরলার দেশে।

বিশ্বায়নের প্লাবনে হারিয়ে যাচ্ছে আঞ্চলিক ভাষা, সংস্কৃতি, মন ও মানসিকতা। কিন্তু পলি মাটি চাপা পড়েও বীজ যেমন বহু পরেই অঙ্কুরিত তেমনি আত্মপ্রকাশ ঘটেছে বাউল সম্রাট শাহ্ আবদুল করিমের। তবে আমাদের নতুন প্রজন্মের দায়িত্ব হলো আমাদের এই সংস্কৃতি লুপ্ত হতে দেয়া যাবে না, আমাদেরই সংরক্ষণ করতে হবে। কেননা এর মধ্যে নিহিত থাকে মানুষের মন এবং মননের বীজ।

তথ্যসূত্র

১। সঙ্গীতকোষ, পৃষ্ঠা.৪৮৪।
২। শাহ্ আবদুল করিম পাঠ ও পাঠকৃতি, পৃষ্ঠা.১১২।

গ্রন্থপঞ্জী

১। দাশ সুমন কুমার, শাহ আবদুল করিম স্মারক গ্রন্থ, অন্বেষা প্রকাশনী, ২০০৯।
২। দেব চিত্তরঞ্জন, বাংলার পল্লীগীতি, ন্যাশনাল বুক এজেন্সি প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৯৮।
৩। দাশ সুমন কুমার, শাহ আবদুল করিম সংবর্ধন-গ্রন্থ, উৎস প্রকাশন, ২০০৮।
৪। হুদা মুহম্মদ নরুল (সম্পাদিত), লোকসঙ্গীত, বাংলাদেশ এশিয়াটিক সোসাইটি, ২০০৭।
৫। আহমদ ওয়াকিল, ঘাটুগান, বইপত্র, ২০১৪।
৬। ইসলাম সামীয়ূল, বাংলাদেশের লোকসঙ্গীতে শ্রেণি বিন্যাস, বাংলা একাডেমী, ২০০৭।
৭। চৌধুরী কমল, সিলেটের ইতিহাস, দেজ পাবলিশিং, ২০১২।
৮। ইমাম শুভেন্দু (সম্পাদিত), শাহ আবদুল করিম পাঠ ও পাঠকৃতি, বইপত্র, ২০১০।
৯। চৌধুরী মিহির কান্তি, শাহ আবদুল করিম জীবন ও কর্ম, ইত্যাদি গ্রন্থ প্রকাশ, ২০১০।
১০। চক্রবর্তী মৃদুল কান্তি, বাংলা গানের ধারা, বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৩।
১১। ইমাম শুভেন্দু (সম্পাদিত), শাহ আবদুল করিম রচনাসমগ্র, বইপত্র, ২০১৩।

মনিরা ইসলাম একজন গবেষিকা। কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক ড. হীরেন্দ্রনাথ মুখার্জী।

কাজী নজরুল ইসলামের আধ্যাত্মিক মনন ও রাধাকৃষ্ণ প্রসঙ্গ

শ্যামলী ভট্টাচার্য

তারুণ্যের উচ্ছ্বাস, স্বাধীনতার প্রতি সুতীব্র আকাঙ্খা নিয়ে ধর্মীয় গোঁড়ামীকে ভেঙে ফেলতে চেয়েছিলেন কবি কাজী নজরুল ইসলাম। আবার অতি শৈশব কাল থেকেই আধ্যাত্মিকতার বীজ প্রোথিত হয়েছিল তাঁর জীবনে যার ফলস্বরূপ আমরা পাই বহু সংখ্যক ভক্তিরসাপ্লুত সংগীত। এর মধ্যে একদিকে যেমন ইসলামী ধর্ম সংগীত আছে তেমনি হিন্দু ধর্ম সংগীত ও রয়েছে। এই হিন্দু ধর্ম সংগীতগুলির মধ্যে রাধা কৃষ্ণ এই দুই সনাতন প্রেমিক প্রেমিকাকে নিয়ে অসংখ্য সংগীত তিনি রচনা করেছিলেন, যেগুলি কথা, সুর ও ভাবের ত্রিবেণী সম্মিলনে হয়ে উঠেছে বৈষ্ণব পদাবলীরই সুরগত তথা ভাবগত অনুরণন ও বাংলা গানের অমূল্য রতন।

যৌবনের উদ্যামতা, স্বাধীনতার প্রতি সুতীব্র আকাঙ্খা, সাম্প্রদায়িক সম্মেলনের সেতুপথ সন্ধানী, একই সাথে প্রেম, অনুরাগ, ভক্তমনের অধিকারী কবি, সুরকার, গীতিকার, নাট্যকার কাজী নজরুল ইসলাম। পরাধীনতার যাবতীয় প্রতিকূল পরিবেশের বিরুদ্ধে, অসাম্য, অনৈক্য, সাম্প্রদায়িক হানাহানির বিরুদ্ধে সোচ্চার হয়ে একদিকে যেমন তিনি বিদ্রোহী কবি হিসাবে বাঙালী পাঠকদের মনের মণিকোঠায় নিজের আসন করে নিয়েছেন, অপর দিকে তাঁর জীবনে আধ্যাত্মিকতার স্রোত ক্রমশঃ স্রোতস্বিনী হয়ে তাঁর কবি সত্তাকে প্রভাবিত করেছিল। কবি মানসে নিহিত আধ্যাত্মিক ভাবটি তাঁর কাব্য-সাহিত্য, সংগীত ও অন্যান্য রচনার মধ্যে দিয়ে প্রস্ফুটিত হয়েছে।

অধ্যাত্ম অর্থ, অধি + আত্মা, যা আত্মাকে অধিকার করিয়া বর্তে, বা পরমাত্মা বিষয়ক।[১] সংক্ষিপ্ত বৈষ্ণব অভিধান অনুযায়ী অধ্যাত্ম্য বিদ্যার অর্থ মোক্ষপদ, আত্মবিদ্যা।[২] কাজী নজরুল ইসলামের অন্তরাত্মায় আধ্যাত্মিকতা খুবই সুদৃঢ় ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত। সহজেই অনুমেয়, পিতা ফকির আহমদের পরধর্ম সহিষ্ণু মনভাব, কবির জন্মভিটা চুরুলিয়া গ্রামের মাজার ও দেব-দেউল কেন্দ্রীক তৎকালীন গ্রামীন সমাজ ব্যবস্থা, আবার পিতার অকাল মৃত্যুতে সংসারের চাপে লেটোর দলে যোগদানের মাধ্যমে বহু মানুষ ও সংস্কৃতির সাথে পরিচয় খুব অল্প বয়স থেকেই যা অন্য ধর্মের প্রতি তাঁকে শ্রদ্ধাশীল করে তুলেছিল। যার ছবি কবির পরবর্তী জীবনের বিভিন্ন ঘটনায় ফুটে ওঠে।

চুরুলিয়া গ্রামের পাশ দিয়ে প্রবাহিত অজয় নদ, যার অপরপাড়ে গীত গোবিন্দ রচয়িতা, সাধবকবি জয়দেবের গ্রাম কেন্দুবিল্ব ও কাছেই রয়েছে চণ্ডীদাসের গ্রাম নান্নুর। এই দুই সাধকের সাধনার মাধ্যম ছিল কাব্য এবং সংগীত। আবার দুই জনেই সকলের উপরে মানুষকে স্থান দিয়েছিলেন। চণ্ডী দাসের একটি পদে তাঁর এই চিন্তা হয় বাঙ্ময়—"সবার উপরে মানুষ সত্য তাহার উপরে নাই"। এই ভক্তি ও মানবতার চেতনা আপামর বাঙালী হৃদয়কে উদ্বেলিত করেছিল। স্বাভাবিক ভাবে বাল্যজীবনে নজরুলের হৃদয়েও এই দুই মরমী সাধকের বাণী রেখাপাত করেছিল।

নজরুলের জ্ঞান পিপাসু মন, বিধিবদ্ধ শিক্ষার বাইরেও যেকোন শিক্ষণীয় বিষয়ের প্রতি তাঁকে আকর্ষণ করতো। "কথকতা, কীর্তন, যাত্রাগান, মৌলবীর কোরাণ পাঠ সবই তিনি গভীর আগ্রহে শুনতেন ও বাউল সুফী সাধু সন্ন্যাসীদের সঙ্গে তাঁর বিশেষ অন্তরঙ্গতা গড়ে উঠেছিল। তিনি ছিলেন স্বভাব উদাসীন, তাই তাঁকে লোকে তারাক্ষ্যাপা ও নজরআলী নামে অভিহিত করতো।"[৩] খুব অল্প বয়সেই ইসলাম ধর্মে জ্ঞান লাভের সাথে সাথে রামায়ণ, মহাভারত এই সব মহাকাব্য পাঠও তিনি সম্পন্ন করেছিলেন। লেটোর দলে থাকাকালীন বালক নজরুল রচনা করেছিলেন অনবদ্য সব পালা যার মধ্যে চাষার সঙ, মেঘনাদবদ, শকুনি বধ, দাতাকর্ণ, কবি কালিদাস, আকবর বাদশা ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য। লেটোর দলে থাকাকালীনই আমরা পাই তাঁর রচিত রাধাকৃষ্ণের গান "একেলে যাবো না যমুনা",[৪] "সখি নিকুঞ্জ সাজান বৃথা হল।"[৪]

বিভিন্ন তথ্য বিশ্লেষণ করে জানা যায় নজরুল হজরত মনসুর হল্লাজের, 'অনাল্ হক্' তত্ত্ব ও হিন্দু 'সোহম' তত্ত্বে বিশ্বাসী ছিলেন। এই দুইয়েরই সারার্থ এক—"আমিই সত্য, আমার মধ্যে ঈশ্বর"। আবার পরবর্তী সময়ে ১৯২০-এর দশকে নজরুল বন্ধুমহলে নিজেকে নাস্তিক বলেও প্রচার করেছেন বলে শোনা যায়। অর্থাৎ নজরুল "বিধি নিষেধের উর্দ্ধে স্থির"। তাঁর জীবনে ধর্মীয় গোঁড়ামীকে কখনো স্থান দেননি, যা তাঁর পরবর্তী জীবনের বিভিন্ন কার্যাবলীর মধ্য দিয়ে ফুটে ওঠে, যেমন ১৯২৪ সালের ২৫শে এপ্রিল প্রমিলা দেবীকে (আশালতা) বিবাহ করার পরও স্ত্রীর ধর্মীয় রীতিতে হস্তক্ষেপ না করা, কবির শাশুড়ী গিরীবালা দেবীর নিজ ধর্মাচরণে কখনো হস্তক্ষেপ না করা, সন্তানদের নামকরণে ধর্মীয় ও সামাজিক গোঁড়ামিকে প্রাধান্য না দেওয়া (যেমন কৃষ্ণ মহম্মদ ইসলাম, অরিন্দম খালেদ, কাজী সব্যসাচী, কাজী অনিরুদ্ধ) আবার সমান উৎসাহে ঈদ উৎসব ও দোল উৎসব পালন, ফুল্লরা মহাপীঠে দেবীর মন্দিরের সামনে নাটমন্দিরে বসে প্রাণায়াম যোগে জপ ও জপ শেষে অর্ধবাহ্যদশায় একখানি গান রচনা করে গেয়ে ওঠা, ব্ল্যাক-আউটের রাতে নিবিড় অন্ধকারে একা-একা হেটে গিয়ে দক্ষিণেশ্বরে ধ্যানে বসা, আবার বিরজা সুন্দরীর অন্তিম শয্যার পাশে বসে ভক্ত হরিদাসের মত নাম কীর্তন করা, ইত্যাদি বিভিন্ন ঘটনাবলী। রাজ্যেশ্বর মিত্র তাঁর "আগরতলায় শচীনদেব বর্মন" স্মৃতিকথায় লিখেছেন "স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের কাছে শুনেছি হিমাংশু দত্ত ও নজরুল ইসলাম দুজনে রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠে স্বামী অভেদানন্দজীর কাছে দীক্ষা গ্রহণ করতে

যান, কিন্তু সময় হয়নি বলে অভেদানন্দজী তাঁদের অপেক্ষা করতে নির্দেশ দেন।"[৫]

১৯৩০ সালে কবির প্রাণাধিক প্রিয় পুত্র বুলবুলের অকাল প্রয়াণ নজরুলকে শোকের ছায়ায় ঢেকে ফেলার সাথে সাথে আধ্যাত্মিক জগতের দিকে আরও টেনে নিয়ে যায়। যার ফলস্বরূপ লালগোলা হাইস্কুলের প্রধান শিক্ষক গৃহী যোগী বরদাচরণ মজুমদারের কাছে দীক্ষা গ্রহণের মধ্য দিয়ে যেন এক নতুন জীবনে প্রবেশ করেন। কবির ভাষায় "আমি অসত্য হতে সত্যে এলাম, তিমির হতে জ্যোতিতে এলাম, মৃত্যু হতে অমৃতে এলাম।"[৬] শোনা যায় এই সময় তিনি গেরুয়া পোশাক পরিধান শুরু করেন এবং বাড়ির চিলেকোঠায় কালী প্রতিমা স্থাপন করে মন্ত্র জপও করতেন।

কাজী নজরুল ইসলামের এহেন উদার মনোভাব, হিন্দু ধর্ম সম্পৃক্ততা, হিন্দু ধর্ম সংগীত রচনা, হিন্দু ধর্মাচরণ, গোঁড়া মুসলিম সম্প্রদায়ের মানুষেরা ভালচোখে দেখেননি । বাউল ধ্বংসের ফতোয়ার রচয়িতা রিয়াজুদ্দিন আহম্মদ "লোকটা মুসলমান না শয়তান"[৭]— এ প্রশ্ন তুলে শূলে বিদ্ধ করার ফতোয়া দিয়েছিলেন। আবার গোঁড়া হিন্দুধর্মের মানুষেরাও তাঁদের ধর্মাচরণে কাজী নজরুলের এই অনুপ্রবেশ ভালভাবে মেনে নিতে পারেননি।

এতৎসত্ত্বেও এটা বলা যায় অধ্যাত্মসাধনে তাঁর মন অন্তর্মুখী হওয়ার ফলে তাঁর সৃজনী প্রতিভায় নতুন দিকের উন্মোচন হয় এবং যা হতে সবচেয়ে বেশী সমৃদ্ধশালী হয়েছে বাংলাগান, কারণ তাঁর এই অধ্যাত্মিক মনন থেকেই তিনি রচনা করেছেন প্রায় ১২০০-র কাছাকাছি আধ্যাত্মিক ভাবাশ্রিত গান । এর মধ্যে যেমন হাম্দ্, নাতসহ ইসলামী ঐতিহ্যের গান আছে তেমনি শ্যামাসংগীত, আগমনী, বিজয়ার গান, রাধাকৃষ্ণ, শিব, পরব্রহ্মা, শঙ্খচক্র গদাপদ্মধারী নারায়ণ প্রমুখ দেব দেবী ও অবতার মহাপুরুষদের নিয়ে রচিত গানও রয়েছে, যেগুলি বাংলা গানের রত্নসম ও মহামূল্যবান।

কাজী নজরুল ইসলামের জীবনে আধ্যাত্মিকতা ও উদার ধর্মীয় মনস্তত্ব আলোচনার পর তাঁর সৃষ্টিতে কিভাবে রাধাকৃষ্ণ প্রসঙ্গ স্থান নিয়েছে তা নিয়ে আলোচনা করতে পারি। রাধা কৃষ্ণের পূর্বরাগ, অনুরাগ, বিচ্ছেদ, মিলন ব্রজলীলার পটভূমিতে রচনা করেছেন অসংখ্য গান। এগুলিকে আমরা বৈষ্ণবীয় ভাবধারার সংগীতও বলতে পারি । জয়দেবের গীতগোবিন্দ থেকে শুরু করে বিদ্যাপতি, চণ্ডীদাস, গোবিন্দদাস প্রমুখ সাধক কবি ও পরবর্তীকালে শ্রী চৈতন্যদেবের হাত ধরে বাংলায় বৈষ্ণব পদাবলীর উত্তরণ । "বাংলার বৈষ্ণব সম্প্রদায় সুদীর্ঘকাল ধরিয়া পদাবলীকে যোগ রূঢ় ভাবে গানের পর্যায়ভুক্ত করিয়া আসিতেছে"।[৮] চৈতন্য দেবের পূর্বে রাধা কৃষ্ণের যে সমস্ত পদ রচিত হয়েছে তার বেশীর ভাগই হল প্রাকৃত বা লৌকিক, কিন্তু মহাপ্রভুর আবির্ভাব ও পরবর্তীকালে তাঁর ভক্তি প্রচারে সমস্ত আদিরসাত্মক কাহিনী অধ্যাত্মরাগরঞ্জিত হয়ে প্রেমভক্তি রসে পূর্ণ হয়ে ওঠে। ফলতঃ রাধাকৃষ্ণ সাধারণ প্রণয় প্রণয়ী না থেকে পরমাত্মা ও জীবাত্মা বা ভগবান ও ভক্তের প্রতীকরূপে পূজিত হন।

জয়দেব, চণ্ডীদাস, বিদ্যাপতি প্রমুখ সাধক কবিদের সুযোগ্য উত্তরসূরী কাজী নজরুল ইসলাম রচনা করেছেন তাঁর অসংখ্য ভক্তি রসাত্মক রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক গান। কখনো তিনি মরমীয়া রাধার সঙ্গে এক হয়ে কৃষ্ণ প্রেমানুভূতি লাভ করেছেন আবার কৃষ্ণ অদর্শনে রাধার বিরহকাতর অবস্থাও অনুভব করেছেন। নজরুল রচিত রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক গানগুলিকে প্রধান দুটিভাগে ভাগ করা যায়, যার প্রথমভাগ রাধাকৃষ্ণের প্রেম, ভক্তি, বিরহ নিয়ে রচিত, যাকে পুনরায় বিষয়ানুসারে কয়েকটি পর্যায়ে ভাগ করা যায়। দ্বিতীয় ভাগ শিষ্টের পালন ও দুষ্টের দমনকারী শঙ্খ, চক্র, গদা, পদ্মধারী নারায়ণকে নিয়ে রচিত গান।

প্রথম পর্যায়ভুক্ত রাধাকৃষ্ণ প্রেমলীলার গানগুলির মধ্যে যে বিষয় ভিত্তিক উপ-বিভাগ লক্ষ্য করা যায়, তার মধ্যে সর্বোৎকৃষ্ট সৃষ্টি হল কীর্তনাঙ্গের গান। কীর্তন, বাংলা গানের এক মূল্যবান সম্পদ। সেই সম্পদ আরো সমৃদ্ধশালী করেছেন কাজী নজরুল ইসলাম । পদাবলী কীর্তনে বর্ণিত রাধাকৃষ্ণ লীলা কাহিনীর বিভিন্ন পর্যায় এই গানের প্রধান উপজীব্য যেমন—"সখি আমিই না হয় মান করেছিনু তোরা তো সকলে ছিলি, ফিরে গেল হরি তোরা পায়ে ধরি কেন নাহি ফিরাইলি", "কোন রস যমুনার কূলে", "তোরা যা না লো সখি মথুরাতে", "নব কিশলয়ে নব শয্যা পাতিয়া ফুটিল মানস মাধবী কুঞ্জে" ইত্যাদি।

রাধাকৃষ্ণ লীলার অপর এক অঙ্গ ঝুলন উৎসবকে ঘিরে কবি রচনা করেছেন কিছু গান, যেমন "ঝুলন ঝুলনায় দে দোলায়ে", "ঝুলন দোলায় দোলে নওল কিশোর", "দোলে বন তমালের ঝুলনাতে।"

রাধাকৃষ্ণ লীলা অসম্পূর্ণ থাকে হোলী খেলা ছাড়া। যে হোলী খেলা বা রঙের উৎসবের উপর কবি রচনা করেছেন বিশেষ গান হোরী, যেমন— "আজি মনে মনে লাগে হোরী", "দোল ফাগুনের দোল লেগেছে।"

কবি হিন্দুস্থানী ভজন গানের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে বিশেষ ধরনের গান রচনা করে ভজন নামে আখ্যায়িত করেন। এই গানের ও মূখ্য উপজীব্য শ্রীকৃষ্ণ। যেমন— "রাধা তুলসী প্রেম পিয়াসী", " তোমার নামের মহিমা শ্রীহরি", "নওল কিশোর শ্যামল এল।"

হিন্দী ভাষাতেও কিছু কৃষ্ণ বিষয়ক গান কবি রচনা করেছেন যাকে হিন্দীগীত বলা হয়েছে, এর মধ্যে উল্লেখযোগ্য, কিছু গান " চক্র সুদর্শন ছোড়কে মোহন", "তুমহি মোহন চাঁদ", "তুমহো মেরে মনকে মোহন"।

এছাড়া ভক্তিমূলক আরো অসংখ্য গান রচনা করেন যেগুলির মধ্যে কিছু খেয়ালাঙ্গ, টপ্পা, ঠুমরী, দাদরা, ধূনসহ নানা লোকসংগীত ভাঙা সুরে রচিত, যেমন—"তুমি আনন্দ ঘন শ্যাম", "তুমি যদি রাধা হতে শ্যাম", "রসঘন শ্যাম কল্যাণ সুন্দর" ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য।

কৃষ্ণের বাল্যলীলা অবলম্বনেও কিছু গান রচনা করেন, যেমন "জাগো গোপাল জাগো গোপাল" "মদন মোহন শিশু নটবর" । আবার শ্রীকৃষ্ণ লীলাভূমি বৃন্দাবনের প্রতি দূর্নিবার আকর্ষণ কবির ভাষায় বাঙ্ময় "গোঠের রাখাল বলে দেরে কোথায় বৃন্দাবন"।

দ্বিতীয় ভাগ, অর্থাৎ নারায়ণ রূপী শ্রী বিষ্ণুর আরাধনায় কবি কিছু গান রচনা করেন যেমন "জয় নারায়ণ অনন্তরূপ ধারী", "তোমার মহাবিশ্বে কিছু হারায়নাতো কভু", "জাগো জাগো শঙ্খচক্র গদা পদ্মধারী" ইত্যাদি।

তদানীন্তন রাজনৈতিক, সামাজিক অস্থিরতা, কবির বিদ্রোহী মনে যে আলোড়ন তুলেছিল সেই উদ্দীপনার ভাবও প্রকাশ পেয়েছে, কবি রচিত অনেক গানের মধ্য দিয়ে। শ্রীকৃষ্ণের মোহন বংশীধ্বনিতে জগত যেমন প্রেমভাবে ডুবে যেত, কবি সেই সুর দিয়ে সমাজের অন্যায়, অত্যাচার, হানাহানি দূর করে মানব প্রেম জাগরিত করার আহ্বান জানিয়েছেন, তেমনি পাঞ্চজন্য শঙ্খনিনাদের মধ্য দিয়ে জনসাধারণের চিত্তের অবসাদ

ও ভয়ভীতি দূর করার আহ্বানও জানাচ্ছেন পার্থসারথীর কাছে।

কাজী নজরুল ইসলামের রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক সংগীত, সৌন্দর্যের সঙ্গে নান্দনিক বোধের অবিচ্ছেদ্য বন্ধনে বাঁধা পড়ে রবীন্দ্রনাথের ভাষায় 'সুমিতি' অর্থাৎ সামগ্রিকভাবে সুষমামণ্ডিত হয়েছে। বৃহদারণ্যক উপনিষদে বলা হয়েছে—

"হৃদয়ে হ্যেব শ্রদ্ধা প্রতিষ্ঠিতা ভবতি
হৃদয়ে হ্যেব সত্যং প্রতিষ্ঠিত ভবতি।"

অর্থাৎ শ্রদ্ধা হৃদয়েরই বৃত্তিবিশেষ এবং হৃদয়ের দ্বারাই মানুষ সত্যকে জানে। অতএব শ্রদ্ধা ও সত্য হৃদয়েই প্রতিষ্ঠিত। সত্যদ্রষ্টা মহাসাধক কাজী নজরুল ইসলাম ভক্তি বন্দনার মধ্যে দিয়ে সর্বধর্ম সমন্বয়ের মৈত্রী বন্ধন গ্রথিত করতে চেয়েছিলেন যা আমাদের মানসচেতনার উত্তরণেরও সার্থক সহায়ক।

তথ্যসূত্র

১। জ্ঞানেন্দ্র মোহন দাস, বাঙ্গলা ভাষার অভিধান, প্রথম খণ্ড, সাহিত্য সংসদ, কলকাতা, ১৯৯৪, পৃ.৫০।
২। গৌড়ীয়, বেদান্ত শব্দকোষ, পৃ.১৭।
৩। দেবব্রত দত্ত, সংগীত তত্ত্ব (নজরুল প্রসঙ্গ), দেবব্রত দত্ত ট্রাষ্ট, কলিকাতা, ২০০৬, পৃ.১।
৪। রহমান বাবু, নজরুল সংগীতের নানা প্রসঙ্গ, সিকদার আবুলবাশার, গতিধারা, ঢাকা, ২০০৭, পৃ.৪৭।
৫। রাজ্যেশ্বর মিত্র, আগরতলায় শচীনদেব বর্মন, দেশ বর্ষ ৬২, সংখ্যা-৫, ১৯৯৪।
৬। বরদাচরণ মজুমদার, পথ হারাবার পথ, ভুমিকা, ১৯৪০।
৭। করুণাময়ী গোস্বামী, নজরুল গীতি প্রসঙ্গ, বাংলা আকাদেমী, ঢাকা, ১৯৯৬, পৃ-২৭২।
৮। খগেন্দ্রনাথ মিত্র, বৈষ্ণব পদাবলী, কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, কলকাতা ১৯৬১, পৃ.৩।

গ্রন্থপঞ্জী

১। আহমদ মুজফফর, কাজী নজরুল ইসলাম স্মৃতি কথা, ন্যাশনাল বুক এজেন্সি, কলকাতা, ১৯৬৫।
২। আবদুল ওদুত, নজরুল প্রতিভা, বর্মন পাবলিশিং হাউস, ৭২, হ্যারিসন রোড, কলিকাতা, ১৯৪৯।
৩। করুনাময় গোস্বামী, নজরুলগীতি প্রসঙ্গ, মহম্মদ নুরুল হুদা, বাংলা একাদেমী, ঢাকা, ১৯৯৬।
৪। দেবব্রত দত্ত, সংগীত তত্ত্ব, ১৫ শ্যামাচরণ দে স্ট্রিট, কলিকাতা ৭০০০৭৩, দেবব্রত দত্ত ট্রাষ্ট, ২০০৬।
৫। জ্ঞানেন্দ্র মোহন দাস, বাংলা ভাষার অভিধান (প্রথম খণ্ড), সাহিত্য সংসদ, কলকাতা, ১৯৯৪।
৬। বিশ্বনাথ দে, নজরুল স্মৃতি, নির্মল কুমার সাহা, ১৮বি, শ্যামাচরণ দে ষ্ট্রীট, কলকাতা ১২, ১৯৭০।
৭। অরুণ কুমার বসু, নজরুল জীবনী, পশ্চিমবঙ্গ বাঙ্গলা আকাদেমী, ১/১ আচার্য জগদীশ চন্দ্র বসু রোড, কলকাতা ২০, ২০০০।
৮। বুদ্ধদেব বন্দ্যোপাধ্যায়, নজরুল সাহিত্যে লৌকিকজীবন ও সংস্কৃতি, কলকাতা লোক সংস্কৃতি ও আদিবাসী সংস্কৃতি কেন্দ্র, তথ্য সংস্কৃতি বিভাগ, ২০০৮।
৯। বরদাচরণ মজুমদার, পথ হারাবার পথ, গিরিজা লাইব্রেরী, কলকাতা ৮৯, ১৯৪০।
১০। রহমান বাবু, নজরুল সংগীতের নানা প্রসঙ্গ, সিকদার আবুলবাশার, গতিধারা, ঢাকা, ২০০৭।
১১। কল্পতরু সেনগুপ্ত, নজরুলগীতি সহায়িকা, পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমী, কলকাতা, ১৯৯১।
১২। কল্পতরু সেনগুপ্ত, জনগণের কবি কাজী নজরুল ইসলাম, আর্য ম্যানসন, সুবোধ মল্লিক স্কোয়ার, পশ্চিমবঙ্গ পুস্তক পর্ষদ, কলকাতা ১৩, ১৯৯২।

শ্যামলী ভট্টাচার্য একজন গবেষিকা, কণ্ঠসংগীত বিভাগ রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক ড. হীরেন্দ্রনাথ মুখার্জী।

Profile of Peer Body Members

Prof. Dr. Subhankar Chakraborty An acclaimed educationist, Prof. Dr. Chakraborty was the Principal of Asutosh College, Kolkata and the Vice-Chancellor of Rabindra Bharati University, Kolkata. During his long career as an educationist, he has authored many books and received many awards.

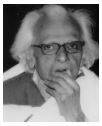
Prof. Dr. Bashabi Fraser Dr. Bashabi Fraser is the Professor of English and Creative Writing, Director of Scottish Centre of Tagore Studies, School of Arts and Creative Industries at Edinburgh Napier University. She specializes in Postcolonial Literature and Theory, Tagore Studies, Personal Narratives and Creative Practice.

Prof. Dr. Neil Fraser Former Senior Lecturer in Social Policy, Edinburgh University (1971–2009), Neil is now an Honorary Fellow, School of Social and Political Studies, University of Edinburgh, Scotland, UK. His research project includes,amongst others, 'Social Security through Guaranteed Employment' (on MGNREGA in India) Social Policy and Administration, Nov. 2015.

Prof. Dr. Guy L. Beck A historian of religions and a musicologist associated with Tulane University, USA, Prof. Beck has been researching on Indian vocal music for many years. His work titled *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound* is regarded as a unique contribution to sacred sound in Hindu religious thought and practice.

Dr. Pradip Kumar Ghosh An emnient musicologist of Bengal, Dr. Ghosh is a Ph.D. and D.Litt. in music; and has to his credit a number of publications on music. As an expert, he is associated with Visva-Bharati, Rabindra Bharati University, Calcutta University and State Music Academy (West Bengal).

Prof. Dr. Sitansu Ray Professor Emeritus of Rabindra Sangit of the Visva-Bharati University, Dr. Roy has lectured widely in India and abroad at the invitation of various educational bodies including UGC. His publications on Tagore adorn several journals, anthologies and yearbooks.



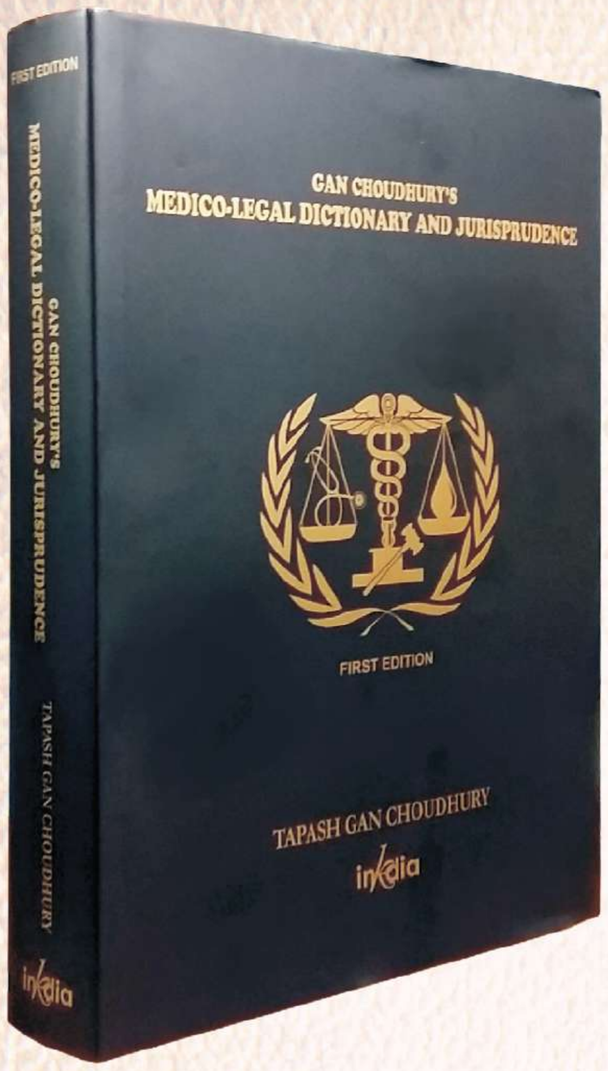
Dr. Krishnabihari Mishra Renowned Hindi writer, thinker, philosopher and the Jyanpeeth award winner Dr. Mishra was awarded honorary D.Litt. from Makhanlal Chaturvedi National University of Journalism and Communication, U.P., for his contribution in Hindi literature. He has taken a lead role in various universities in educational matters.

Sanjib Chattopadhyay Eminent Bengali novelist and writer of short stories, Chattopadhyay has also written fiction for children. His most famous novella *Swetpatharer Tebil* (*The Ivory Table*) is an example of his characteristic style of story-telling which mixes tension, dilemma, curiosity, pity, humor, and satire.

Ajay Bhattacharya A celebrated scholar and a philosopher, Bhattacharya has written and edited a number of books on comparative religion, philosophy and mythology. He has a number of CDs containing recitations and hymns from scriptures like the *Veda*, *Tantra* and *Vedanta*.

Jagannath Basu Thespian and a former Director, Doordarshan Kendra, Kolkata, Basu is one of the pioneers in Bengal who took the initiative to bring talk theater to a live on-stage environment, devoid of any sets, props and make-up,directly communicating with the audience purely by modulations of voice.

Prasanta Daw An eminent art historian and art critic, Daw has authored several books on art. He was awarded the *Paschim Banga Bangla Academy Life-Time Achievement Award* for his contribution in the field of visual art.



Release of the Dictionary on November 28, 2015 at Calcutta

From L. to R. Hon'ble. Mr. Justice Joymalya Bagchi of Calcutta High Court; Hon'ble. Mr Justice Altamas Kabir, former Chief Justice of India; the author; and Hon'ble. Mrs. Justice Manjula Chellur, Chief Justice of Calcutta High Court.

Gan Choudhury's
Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence

First Edition, January 2016

Tapash Gan Choudhury

VIEWS

"The pursuit of legal endeavours by all those involved relating to medicine and health care requires the study of a medical dictionary which not only defines a particular medical word in the science of medicine with accuracy but discusses various aspects emerging out of that word based on medical and, where found necessary, with legal analysis. *Gan Choudhury's Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence* serves this purpose exceedingly well. … The dictionary will be of immense value to the consumers and distributors of medical and health care services, social security investigators, lawyers and judges dealing with medico-legal cases".

P.N.Bhagwati, Former Chief Justice of India

"Finally, a well-researched dictionary with medico-legal analysis of various words used in the science of medicine, amongst others, has has ben presented by Tapash Gan Choudhury. The genius and usefulness of *Gan Choudhury's Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence* is that issues involving the use of many medical terms have been analysed with sound and balanced judgment".

Altamas Kabir, Former Chief Justice of India

"This book of utility and quality is an excellent contribution not in one field but in three. It has an integrated approach of three related subjects of Law, Medicine and Jurisprudence. This dictionary is quite expansive besides being comprehensive, defining words/terms in as many words as required, not less not more, touching various aspects including their import and impact in terms of law. Wherever necessary, they are supported by judicial pronouncements as to how they are read, understood and interpreted".

Shivaraj V. Patil,Former Judge, Supreme Court of India

Medical jurisprudence is getting importance now-a-days with the terms like DNA, brain mapping and lie detection etc coming into picture in many cases. There is need for more awareness on medical jurisprudence with many cases of medico-legal nature coming before the courts. The book *Gan Choudhury's Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence*, a rare publication, would throw light on many grey areas helping the practitioners in legal and medical profession. The dictionary would come to immense help in the administration of justice.

Manjula Chellur, Chief Justice, Calcutta High Court

inkdia Books
BE - 277, Salt Lake City, Kolkata - 700 064
(M) - 9830503409
E - inkdiabooks@gmail.com

INDIAN NATIONAL FORUM OF ART AND CULTURE

Administrative Ofiice:
P. 867, BLOCK 'A' , LAKE TOWN , KOLKATA 700 089
***E-mail** : infac05@gmail.com ***Web**: www.infac.co.in
Tel. No. (033) 2534 4200
Mobile - 9830266029

Printed and published by Shyamal Baran Roy on behalf of Indian National Forum of Art and Culture (owner) and printed at Photo Process, 13-M/1B, Ariff Road, P.S. Ultadanga, Kolkata 700067 and published at P 222, Block 'A', Lake Town, P.O. and P.S. Lake Town, Kolkata 700089.
Editor: Dr. Nupur Ganguly