RNI WBMUL/2016/72327

ISSN 2456-5121
14 October 2020

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-Reviewed Journal

Vol. 5 : No. 1 : 2020

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 The article must be an unpublished one.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) citations within text should be enclosed in parentheses following the author-date system, for example, (Ganguly 2001) and the full bibliographic information given in the list of references; (d) full form of abbreviations, 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 A4 size paper using *Garamond* font set in one-and-a-half line spacing; (ii) when in Bengali: on A4 size paper using *Stm-Bnt-Arjun* font set in one-and-a-half line spacing; (iii) when in Hindi: on A4 size paper using *Kruti Dev 010* font set in one-and-a-half line spacing..
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)

Declaration and Prohibition

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.

RNI WBMUL/2016/72327
ISSN 2456-5121

Price per copy: ₹ 200 (Inland)

Distributed in India by:

S C Sarkar & Sons Pvt Ltd.
1C, Bankim Chatterjee Street, College Square
Kolkata 700 073 (India)
Telphone: (033) 2241 6305/6533 4864
Tele Fax: (033) 2219 2424
Email: aveekde@cal3.vsnl.net.in

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

Editor : Dr. Nupur Ganguly

RNI WBMUL/2016/72327
ISSN 2456-5121

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-reviewed Journal
Vol. 5, No. October 2020, Kolkata

Contents

From Editor Desk 2

Should Sanskrit find its due place in the niche of our national life? Tapash Gan Choudhury 3

First Impression of Mohiniyattam Repertoire: Swati Period (1829- 1846), Soma Dutta 13

Aesthetics of Indian Classical Dance- A New Approach of Study, Anuradha Roy 17

যৌথ প্রযোজিত নাটকে রবীন্দ্রনাথের নাটকের গানের ব্যবহার, সাবরিনা আক্তার টিনা 22

রবীন্দ্রনাথের প্রথম গীতি সংকলন গ্রন্থ 'রবিচ্ছায়া', মিশকাতুল মমতাজ 29

নন্দনতাত্ত্বিক রবীন্দ্রনাথ, শাশ্বতী রায়চৌধুরী 35

খেয়াল শৈলীতে আগ্রা-আত্রোলীঘরানার উৎপত্তি ও বিকাশ, অমৃতা সরখেল 40

ছাম দার্জিলিঙের লামা নৃত্যের একটি অনুসন্ধান, মৌ মুখার্জী 44

তবলার গঠন ও নির্মাণ পদ্ধতি, সোমেনজিৎ চক্রবর্তী 48

बनारसीदास चतुर्वेदी और मुंषी प्रेमचंद के बीच पत्र संवाद, राम प्रवेश रजक 52

भारत विभाजन का स्त्री प्रसंग, राजश्री शुक्ला उपाध्याय 56

Peer Body

Prof. Subhankar Chakraborty, Former Vice-Chancellor, Rabindra Bharati University ■ **Prof. Sadhan Chakraborti**, Vice-Chancellor, Kazi Nazrul University ■ **Ajay Bhattacharya**, Scholar and Philosopher ■ **Dr Pradip Kumar Ghosh**, D.Litt., Musicologist ■ **Prof. Bashabi Fraser**, Edinburgh Napier University ■ **Prof. Neil Fraser**, Edinburgh Napier University ■ **Prof. Guy L. Beck**, Tulane University ■ **Dr Krishna Bihari Mishra**, D.Litt., Hindi Literateur ■ **Sanjib Chattopadhyay**, Bengali Literateur ■ **Prof. Sitansu Roy**, Professor Emeritus, Visva-Bharati ■ **Prof. (retd.) Sanjukta Dasgupta**, English, Calcutta University ■ **Biplab Das Gupta**, Actor ■ **Prasanta Daw**, Art Critic

Editorial Board

Editor

Dr Nupur Ganguly, Associate Professor, Vocal Music Department, Rabindra Bharati University, Kolkata (Email: nupurganguly.music@gmail.com)

Members

Prof. Rajashree Shukla, Dept. of Hindi, Calcutta University ■ **Prof. Amal Pal,** Dept. of Bengali, Visva-Bharati ■ **Prof. Anindya Shekhar Purakayastha,** Dept. of English, Kazi Nazrul University ■ **Prof. Amitava Chatterjee,** Dept. of History, Kazi Nazrul University ■ **Prof. Sruti Bandopadhay,** Dept. of Rabindrasangit, Dance and Drama, Visva-Bharati ■ **Prof. Sabyasachi Sarkhel,** Dept. of Hindustani Classical Music, Visva-Bharati ■ **Dr. Sangeeta Pandit,** Prof. & H.O.D. of Vocal Music, Faculty of Performing Arts, Benaras Hindu University ■ **Dr Tapu Biswas,** Asst. Prof. Dept. of English, Visva-Bharati ■ **Dr Leena Taposi Khan,** Asso. Prof., Dept. of Music, Dhaka University ■ **Dr Manashi Majumder**, Asso. Prof., Bengal Music College ■ **Suktisubhra Pradhan**, Ex-Asso. Prof., Govt. College of Art and Craft, Kolkata ■ **Sutanu Chatterjee,** Asso. Prof., Dept. of Sculpture, Visva-Bharati ■ Convenor **Shyamal Baran Roy**, former journalist

E-mail IDs of Editorial Board Members are given at pages 60-61

 RNI WBMUL/2016/72327; ISSN 2456-5121

From the Editor's Desk

We have entered into the fifth year of publication of our Tri-lingual Peer- reviewed journal Wisdom Speaks. This is a difficult year we are all passing through due to Covid 19 pandemic situation. It has created a social distance not only in our social life but has also kept ourselves away from our normal routine activities. We have, however, not succumbed to the pressure and even in this difficult period have decided to bring out the publication full of materials, though in a thinner form.

I feel proud to inform our readers the inclusion of Prof. Sangeeta Pandit, of the Department of Vocal Music, Faculty of Performing Arts of Benaras Hindu University as a member of the Editorial Board of the journal. It is our ardent belief that the journal will be much benefitted with her participation, guidance and valuable suggestion.

I wish that all our readers and sympathisers will pray for an illuminating new year removing the darkness of 2020.

Nupur Ganguly

Should Sanskrit find its due place in the niche of our national life?

Tapash Gan Choudhury

Many eyebrows are often raised whenever any attempt and /or effort is made to introduce Sanskrit at the post-graduate or undergraduate level at any university or as an elective subject at the school level. Many question the efficacy and utility of its introduction at the university, college or school level, it being a dead language according to their estimation and assessment. Many again find in this attempt a sinister motive of the concerned authorities, influenced by the thoughts of religious fundamentalist forces, to break the secular fabric of the country, since Sanskrit as a language is recited as mantras in temples or religious ceremonies of the Hindus. None of these assessments and apprehensions is tenable if we look into the glorious past and the future prospect of the language. The current analysis is made making an in-depth study on consideration of these aspects.

Pandit Jawaharlal Nehru, the first official Prime Minister of India on formal declaration of India's independence on August 15, 1947, wrote in his autobiography Discovery of India [(1)]:

"If I was asked what the greatest treasure is, which India possesses and what is her finest heritage, I would answer unhesitatingly - it is the Sanskrit language and literature, and all that it contains. This is a magnificent inheritance, and so long as this endures and influences the life of our people, so long the basic genius of India will continue".

The glorious past of the language

It may sound strange to know that while only 5% of the Sanskrit literature contains mantras recited in temples or in religious ceremonies, the remaining 95% has nothing to do with religion. It was the language of the country's star philosophers, scientists, mathematicians, poets, playwrights, grammarians, jurists, etc. While in grammar, Panini and Patanjali (authors of Ashtadhyayi and the Mahabhashya) have hardly any equals in the world, in astronomy and mathematics the works of Aryabhatta, Brahmagupta and Bhaskar and Varahamihira opened up new frontiers for mankind, as did the works of Charak and Sushrut in medicine. In philosophy, Gautama (founder of the Nyaya system), Ashvaghosha (author of Buddha Charita), Kapila (founder of the Sankhya system), Shankaracharya, Brihaspati, etc., present the widest range of philosophical systems the world has ever seen, from deeply religious to strongly atheistic. Jaimini's Mimansa Sutras laid the foundation of a whole system of rational interpretation of texts which was used not only in religion but also in law, philosophy, grammar, etc. In literature, the contribution of Sanskrit is of the foremost order. The works of Kalidas (Shakuntala, Meghdoot, Malavikagnimitra, etc.), Bhavabhuti (Malti Madhav, Uttar Ramcharit, etc.) and the epics of Valmiki, Vyas, etc. are known to the entire world.[(2)]

Evolution and changes of the Sanskrit language over the years

Language changes with the passage of time. Similarly, the Sanskrit language kept also changing from around 2000 B.C.

Samhita or Mantra consists of the four books, namely, Rig-Veda, Samveda, Yajurveda, and Atharvaveda. The word 'Samhita' means a collection. Rig-Veda, composed probably around 2000 B.C., is considered to be earliest Sanskrit work. It continued from generation to generation by oral tradition, and had to be memorized orally in the Gurukul by the young boys by repeating the verses chanted by their

Guru. The Rig-Veda, regarded as the principal Veda, is the most sacred of Hindu literature, and consists of 1028 hymns (richas) dedicated to various nature gods like Indra, Agni, Surya, Soma, Varuna, etc. The Samveda is really Rig-Veda set to music. In Yajurveda, about 2/3rd of the Richas (poems) are taken from the Rig-Veda. Atharva Veda is regarded as a later addition to the Samhitas, which were earlier known as 'trayi vidya' consisting of the Rig-Veda, Yajurveda and Samveda.(2)

The Brahmanas, written subsequent to the Samhitas, are books written in prose in which the method of performing the various yagyas is given. Each Brahmana is attached to some Samhita. Thus, attached to the Rig-Veda - the Aitareya Brahmana and the Kaushiteki Brahmana; attached to the Samveda - the Tandya Brahmana and some other Brahmanas; attached to the white (shukla) Yajurveda - the Shatapatha Brahmana and some other Brahmanas; attached to the black (Krishna) Yajurveda - the Taitareya Brahmana and some other Brahmanas; attached to the Atharvaveda - the Gopath Brahmana. The language of Brahmanas is somewhat different from that of the Samhitas; obviously because the Sanskrit language had changed by the time they were written.(2)

The Aranyaks, which are forest books, contain the germs of philosophical thought, though in undeveloped form. The Aranyaks were written subsequent to the Brahmanas, and, the Sanskrit of the Aranyaks is slightly different from that of the Brahmanas.(2)

The Upanishads which incorporated developed philosophical ideas is the last part of the Veda and the language of the Upanishads is different from that of earlier Vedic works for the reason that the Sanskrit language kept changing over the centuries.(2)

The above four, namely, the Samhitas, the Brahmanas, the Aranyaks, and the Upanishads are collectively known as Veda or Shruti.(2)

In the 5th Century B.C., the great scholar Panini wrote his great book `Ashtadhyayi' (book of eight chapters). In this book, Panini fixed the rules of Sanskrit and thereafter no further changes in Sanskrit were permitted except slight changes made by two other great grammarians, namely, Katyayana who wrote his book called Vartika, and Patanjali who wrote his commentary on the Ashtadhyayi called the MahaBhashya. Except for the slight changes by these two subsequent grammarians, Sanskrit as it exists today is really Panini's Sanskrit or Classical Sanskrit. It can be said that after Panini wrote his Ashtadhyayi, the entire non-Vedic Sanskrit literature was written in accordance with Panini's grammar.(2)

What Panini did was that he studied carefully the existing Sanskrit language in his time and then refined, purified and systematized it so as to make it a language of great logic, precision and elegance. Thus, Panini made Sanskrit a highly developed and powerful vehicle of expression in which scientific ideas could be expressed with great precision and clarity. This language was made uniform all over India, so that scholars from North, South East and West could understand each other.(2)

Rick Briggs, a NASA research scholar, wrote in an article published in 1985 (3) that Nagesha, is one of a group of three or four prominent theoreticians who stand at the end of a long tradition of investigation. Its beginnings date to the middle of the first millennium B.C. when the morphology and phonological structure of the language, as well as the framework for its syntactic description were codified by Panini. His successors elucidated the brief, algebraic formulations that he had used as grammatical rules and where possible tried to improve upon them. A great deal of fervent grammatical research took place between the fourth century B.C and the fourth century A.D. and culminated in the seminal work, the Vaakyapadiya by Bhartrhari. Little was done subsequently to advance the study of syntax, until the so-called "New Grammarian" school appeared in the early part of the sixteenth century with the publication of Bhattoji Dikshita's Vaiyakarana-bhusanasara and its commentary by his relative Kaundabhatta, who worked from Benares. Nagesha (1730-1810) was responsible for a major work, the *Vaiyakaranasiddhantamanjusa*, or Treasury of definitive statements of grammarians, which was condensed later into the earlier described work. These books have not yet been translated. It would seem that detailed analyses of sentences and discourse units had just received a great impetus from Nagesha.

Arrangement of alphabets of Sanskrit language - more rational and systematic

In the arrangement of the alphabets of the Sanskrit language in a rational and systematic manner lies its significance, uniqueness and beauty. No language in the world has its alphabets arranged in such a rational and systematic manner as has been done in case of Sanskrit language. In the English language, the alphabets from 'A to Z' are not arranged in any logical or rational manner. There is no reason why 'F' is followed by 'G' or why 'P' is followed by 'Q', etc. The alphabets in English are all arranged haphazardly and at random. On the other hand, Panini in his first fourteen Sutras arranged alphabets in the Sanskrit language in a very scientific and logical manner, after close observation of the sounds in human speech. Thus, for example, the vowels, 'a, aa, i, ee, u, oo, ae, ai, o, ou' are arranged according to the shape of the mouth when these sounds are emitted, 'a' and 'aa', are pronounced from the throat, 'I' and 'ee' from the palate, 'o' and 'oo' from the lips, etc. In the same way, the consonants have been arranged in a sequence on a scientific pattern. The 'ka varga' (i.e. ka, kha, ga, gha, nga) are emitted from the throat, the 'cha varga' from the palate, the 'ta varga' from the roof of the mouth, the 't.a varga' from the teeth, and the 'pa varga' from the lips.[4]

Non-Vedic Sanskrit literature – hallmark of great literary, philosophical, & scientific works

The Vedic literature is only about 1% of the entire Sanskrit literature. About 99% of Sanskrit literature is non-Vedic which stands on Panini's grammar and this non-Vedic Sanskrit literature became the hallmark of all great literary, philosophical, and scientific works in ancient India because it provided for uniformity and systematized the language so that scholars could easily express and communicate their ideas with great precision.[4]

Sanskrit language in development of Non-Vedic Sanskrit literature

The Ramayana, the Mahabharata, the Puranas, the works of Kalidas, etc. are all existing in accordance with Panini's grammar. It may be noted in this context that though some parts of the Mahabharata were written before Panini because Panini referred to the Mahabharata in his Ashtadhyayi, even those parts of the Mahabharata were altered and made in accordance with Panini's grammar. Thus, today all of the Sanskrit non-Vedic literature is in accordance with Panini's grammar, except a few words and expressions, called apashabdas or apabhramshas (as Patanjali has described them) which for some reason could not be fitted into Panini's system, and hence have been left as they were.[4]

Sanskrit language in development of Indian philosophy

Learning of Sanskrit is a must to decipher the Indian philosophy on which our culture and heritage are based. If we peep into vastness of Indian philosophy, we can see there are six systems of Classical (orthodox) Indian philosophy (Shat Dharshana) and three non-classical (unorthodox) systems. The six classical (orthodox) systems are: Nyaya, Vaisheshik, Sankya, Yoga, Purva Mimansa and Uttar Mimansa (also known as Vedanta). The non-classical (unorthodox) systems are: Buddhism, Jainism, and Charvak.

Nyaya, which is one of the six systems of Classical (orthodox) Indian philosophy, presents the scientific outlook and insists that nothing is acceptable unless it is in accordance with reason and experience. The Nyaya philosophy gave great support and encouragement to science in ancient India. The Nyaya Philosophy places great emphasis on the pratyaksha pramana (direct proof). This is also the approach of science because in science we largely rely on observation, experiment and logical inferences. But Pratyaksha pramana (direct proof) may not necessarily lead to truthful knowledge in all cases. For instance, we see the sun rising from the east in the morning, going up above us in the mid-day, and setting in the west. If we rely only on Pratyaksha Pramana (direct proof) we would conclude that the sun goes around the earth The great mathematician and astronomer Aryabhatta in his book Arybhatiya wrote that the same visual impression will be created if we assume that the earth is spinning on its axis. In other words, if the earth is rotating on its axis, it will appear that the sun rises from the east and sets in the west. Hence, along with Pratyaksha Pramana (direct proof), we have also to apply reason, as observation alone may not always lead to truthful knowledge[4].

It bears mentioning here that the Nyaya philosophy being one of the six orthodox systems in Indian

philosophy, the great scientists of the country of the then time could not be persecuted by the orthodox people as had happened in Europe since these scientists could say that they were relying on an orthodox philosophy, namely, the Nyaya. If we look at Europe, we can see how some of the greatest scientists like Galileo were persecuted by the Church for preaching ideas inconsistent with the Bible[4].

It is again pertinent to note that the Nyaya philosophy developed logic to an extent even beyond what Aristotle and other Greek thinkers did and logical thinking is necessary for science.

Vaisheshik – presents the atomic (parmanu) theory, which was the physics of ancient India. Originally, Nyaya and Vaisheshik were regarded as one system, but since physics is the most fundamental of all sciences, the Vaisheshik system was later separated from Nyaya and made as a separate system of philosophy[4].

Sankhya philosophy has given the materialist ontological foundation on which the later Nyaya-Vaisheshik scientific philosophy was built, and hence it can be said that Indian philosophy represents the scientific approach as the Sankhya-Nyaya-Vaisheshik system However, very little of the original literature on Sankhya has survived, and there is some controversy about its basic principles, some saying that it is dualistic and not monistic because it has two entities, purush and prakriti in it.[4].

Yoga – presents a method of physical and mental discipline.[4].

Purva Mimansa (or briefly mimansa) – lays emphasis on the performance of the yagya for attaining various spiritual and worldly benefits. Hence, relies on the Brahmana part of the Vedas[4].

Uttar Mimansa (or Vedanta) – lays emphasis on brahmagyan, hence relies on the Upanishad part of the Vedas[4].

It is said that the classical and non-classical system of philosophy differ in that the former accept the authority of the Vedas while the latter do not. However, this does not seem to be correct as a close examination shows that the first four classical systems do not really accept the authority of the Vedas. It is the last two, the Purva Mimansa and the Uttar Mimansa which certainly rely on the Veda.

Sanskrit's contribution in development of Mathematics

Decimal system–Indian origin The decimal system was perhaps the most revolutionary and greatest scientific achievement in the ancient world in mathematics. The numbers in the decimal system were called Arabic numerals by the Europeans, but surprisingly the Arab scholars called them Hindu numerals. Were they really Arabic or Hindu? The answer lies here: the languages - Urdu, Persian and Arabic - are written from right to left but if you ask any speaker of these languages to write any number, e.g., 257, he will write the number from left to right. This shows that these numbers were taken from a language which was written from left to right and not from right to left. It is accepted now that these numbers came from India and they were copied by the Arabs from us.[4].

Zero–Indian invention In the Roman numerals there is no single number greater than M, which stands for one thousand. To write 2000, we have to write 'MM', to write 3000 we have to write 'MMM', and to write one million, one has to write 'M' one thousand times. On the other hand, under Indian system, to express one million, we have just to write the number one followed by six zeros. In the Roman numerals, there is no zero. Zero was an invention of ancient India and progress was not possible without this invention[4].

Rick Briggs, a NASA research scholar, wrote in an article published in 1985 [5] : "Let us not forget that among the great accomplishments of the Indian thinkers were the invention of zero, and of the binary number system a thousand years before the West re-invented them".

The study of history would show that ancient Romans could not express any number larger than one thousand except by repeating M and the other numerals again and again. The number 1, 00,000 is called a lac in the Indian numeral system. 100 lacs is called one crore, 100 crores is called one arab, 100 arabs is called one kharab, 100 kharabs is called one neel, 100 neels is called one padma, 100 padmas is called one shankh, 100 shankh is called one mahashankh, etc. Thus, one mahashankh will be the number 1 followed by 19 zeros.[6]

Aryabhatta's contribution in development of Mathematics Aryabhatta in his famous book called the *Aryabhatiya*

wrote about algebra, arithmetic, trigonometry, quadratic equations and the sine table. He calculated the value of Pi at 3.1416, which is close to the actual value which is about 3.14159. Aryabhatta's works were later adopted by the Greeks and then the Arabs.[6]

Sanskrit's contribution in development of Astronomy

In ancient India, Aryabhatta in his book *Aryabhatiya* presented a mathematical system that postulated that the earth rotated on its axis. He also considered the motion of the planets with respect to the sun. The other famous astronomers of that time were- Brahma Gupta, Bhaskara, and Varahamihira. Brahma Gupta who headed the astronomical observatory at Ujjain and wrote a famous text on astronomy. Bhaskara also was a head of the astronomical observatory at Ujjain. Varahamihira presented a theory of gravitation which suggested that there is a force due to which bodies stuck to the earth, and also kept the heavenly bodies in their determined places[6].

We can certainly boast of the fact that even today predictions can be made about the time and date of solar and lunar eclipses on the basis of calculations made by the ancient astronomers thousands of years ago, and that too at a time when there were no modern instruments like telescopes etc., and observations had to be made with the naked eye.

Sanskrit's contribution in development of Medicine

The names of Sushruta and Charaka are the most famous in ancient Indian medicine.

Sushruta is regarded as the father of Indian surgery and he invented cataract surgery, plastic surgery etc. many centuries before it was invented by the westerners. In his book Sushruta Samhita, he has mentioned in great detail about the medicines and surgeries, including dozens of instruments used in surgeries, details of which can be seen on the internet by using Google. Sushruta said that to be a good surgeon one has to have a good knowledge of anatomy.[6]

Charaka Samhita is an ancient Indian Ayurvedic text on internal medicine written by Charaka and it is central to the modern day practice of Ayurvedic medicine.[6]

Both *Sushruta Samhita* and *Charaka Samhita* were written in Sanskrit. It is pertinent to note in this context that the various achievements in medicine in ancient India including the surgical instruments used by Sushruta find mention in London Science Museum, where a floor is dedicated entirely to medicine.[6]

Sanskrit and Artificial Intelligence

Rick Briggs, the NASA researcher, in an article published 1985, wrote [7] : In the past twenty years, much time, effort, and money has been expended on designing an unambiguous representation of natural languages to make them accessible to computer processing. These efforts have centered around creating schemata designed to parallel logical relations with relations expressed by the syntax and semantics of natural languages, which are clearly cumbersome and ambiguous in their function as vehicles for the transmission of logical data. Understandably, there is a widespread belief that natural languages are unsuitable for the transmission of many ideas that artificial languages can render with great precision and mathematical rigor. But this dichotomy, which has served as a premise underlying much work in the areas of linguistics and artificial intelligence, is a false one. There is at least one language, Sanskrit, which for the duration of almost 1,000 years was a living spoken language with a considerable literature of its own. Besides works of literary value, there was a long philosophical and grammatical tradition that has continued to exist with undiminished vigor until the present century. Among the accomplishments of the grammarians can be reckoned a method for paraphrasing Sanskrit in a manner that is identical not only in essence but in form with current work in Artificial Intelligence.

Sanskrit effect in increasing verbal memory

James Hartzell, a post-doctoral researcher at the Basque Center on Cognition, Brain and Language, in Spain and a Guest Researcher at the Center for Mind/Brain Sciences at University of Trento, in Italy, in revealing his experiment with Sanskrit in an article published on January 02, 2018 wrote: I spent many years studying and translating Sanskrit, and became fascinated by its apparent impact on mind and memory. In India's ancient learning methods textual memorization is standard: traditional scholars,

or pandits, master many different types of Sanskrit poetry and prose texts; and the tradition holds that exactly memorizing and reciting the ancient words and phrases, known as mantras, enhances both memory and thinking.[8]

Hartzell further said [8] : I had also noticed that the more Sanskrit I studied and translated, the better my verbal memory seemed to become. Fellow students and teachers often remarked on my ability to exactly repeat lecturers' own sentences when asking them questions in class. Other translators of Sanskrit told me of similar cognitive shifts. So I was curious: was there actually a language-specific "Sanskrit effect" as claimed by the tradition?

Hartzell continued [8] : When I entered the cognitive neuroscience doctoral program at the University of Trento (Italy) in 2011, I had the opportunity to start investigating this question. India's Vedic Sanskrit pandits train for years to orally memorize and exactly recite 3,000-year old oral texts ranging from 40,000 to over 100,000 words. We wanted to find out how such intense verbal memory training affects the physical structure of their brains. Through the India-Trento Partnership for Advanced Research (ITPAR), we recruited professional Vedic pandits from several government-sponsored schools in the Delhi region; then we used structural magnetic resonance imaging (MRI) at India's National Brain Research Center to scan the brains of pandits and controls matched for age, gender, handedness, eye- dominance and multilingualism.

Speaking about his findings, Hartzell said [8] : What we discovered from the structural MRI scanning was remarkable. Numerous regions in the brains of the pandits were dramatically larger than those of controls, with over 10 percent more grey matter across both cerebral hemispheres, and substantial increases in cortical thickness. Although the exact cellular underpinnings of gray matter and cortical thickness measures are still under investigation, increases in these metrics consistently correlate with enhanced cognitive function.

Most interestingly, author Hartzell noted that the pandits' right hippocampus—a region of the brain that plays a vital role in both short and long-term memory—had more gray matter than other regions and controls across nearly 75 per cent of this sub-cortical structure. The author said that our brains have two hippocampus, one on the left and one on the right, and without them we cannot record any new information. Many memory functions are shared by the two hippocampus. The right is, however, more specialized for patterns, whether sound, spatial or visual So, the increases in large gray matter found in the pandits' right hippocampus made sense: accurate recitation requires highly precise sound pattern encoding and reproduction. The pandits also showed substantially thickening of right temporal cortex regions that are associated with speech prosody and voice identity. [8]

British rulers' approach towards Indian culture

The attitude of the British rulers towards Indian culture passed through three historical phases.

The first phase was from about 1600 AD when the British came to India and established their settlements in Bombay, Madras and Calcutta as traders up to 1757 when the Battle of Plassey was fought. During that period the attitude of the British was totally indifferent towards Indian culture because they had come here as merchants to make money and they were not interested in the Indian culture at all [9].

The second phase was from 1757 to 1857 AD, i.e., up to the Sepoy mutiny. In 1757 the Battle of Plassey was fought after which the Diwani of Bengal was granted to the British by the Mughal emperor. This transformed the Britishers from merchants to rulers, after which the entire province of Bengal (which included Bihar and Orissa) came under their rule. Since a ruler has to know about his subjects in order to properly administer their territory, hence, from 1757 to 1857, the Britishers carefully studied Indian culture and made some important contributions, particularly with respect to spread of knowledge of Indian culture to the West [9].

The third phase begins with the Indian mutiny of 1857 and its suppression by the British rulers. After 1857, the British started systematically demolishing Indian culture. "The British started introducing new and apparently effective means for studying and analyzing languages. The subsequent introduction of Western methods of language analysis, including such areas of research as historical and structural linguistics,

and lately generative linguistics, has for a long time acted as an impediment to further research along the traditional ways"[9]. It is because of the third phase that we had forgotten the great achievements of our ancestors including their achievements in science.

Sanskrit, Greek and Latin - all descended from a common ancestor

It is in the second phase of the British rule that the British started showing interest in Indian culture. Among Britishers, the foremost was Sir William Jones. One of the most brilliant men of 18th century, Sir William Jones came to India in 1783 as a judge of the then Supreme Court of Judicature at Fort Williams in Bengal; he got interested to learn Sanskrit; and it grew so strong in him that within six years he not only became the master of the language but also translated into English Kalidasa's Abhigyan Shakuntalam into English Shakuntala. This work was brought to the notice of the great German scholar Goethe who greatly praised it. Sir William proved that Sanskrit was very close to Greek and Latin. In fact, it was closer to Greek than to Latin because Sanskrit has three numbers – singular, dual and plural as is the case with Greek, whereas Latin has only two numbers – singular and plural, like in English, Hindi and many other languages. It was Sir William Jones who established that Sanskrit, Greek and Latin were all descended from a common ancestor.

The Report of the Sanskrit Commission [10] set up by the Government of India with Dr. Suniti Kumar Chatterjee as its Chairman, submitted in 1957 speaks also in the same tone when it says at page 71 of the report that Sanskrit is one of the greatest languages of the world and it is the classical language par excellence not only of India but of a good part of Asia as well. At page 73, the report highlights that the Indian people and the Indian civilization were born, so to say, in the lap of Sanskrit and it went hand in hand with the historical development of the Indian people, and gave the noblest expression to their mind and culture which has come down to our day as an inheritance of priceless order for India, nay, for the entire world. The report further speaks at page 74 about the great mental and spiritual link of Sanskrit and of it being the elder sister of Greek and Latin, and cousin of English, French and Russian.

Sanskrit and national solidarity

The Sanskrit Commission on the subject of "Sanskrit and National Solidarity" in Chapter IV of the Report of the Sanskrit Commission [10] stated that Sanskrit is the embodiment of Indian culture and civilisation. It then observes that the Indian People look upon Sanskrit as the binding force for the different people of this great country, which was described as the greatest discovery which, the Commission made as it travelled from Kerala to Kashmir and from Kamarupa to Saurastra. The Commission, while so travelling, found that though the people of this country differed in a number of ways, they all were proud to regard themselves as participants in a common heritage; and that heritage emphatically is the heritage of Sanskrit. According to the Commission, one of the witnesses which appeared before it went to the length of suggesting that if the Sanskrit Commission had come before the States Reorganisation Commission, many of the recent bickerings in our national life could have been avoided. (Pages 80 and 81).

Sanskrit language as viewed in the National Policy on Education

We may now advert to the broad framework of our education policy as accepted by the Central Government and formulated in 1968 and 1986.

In the 1968 policy [11] the following found place qua this language in para 4(3)(d): "Considering the special importance of Sanskrit to the growth and development of Indian languages and its unique contribution to the cultural unity of the country, facilities for its teaching at the school and university stages should be offered on more liberal basis. Development of new methods of teaching the language should be encouraged, and the possibility explored of including the study of Sanskrit in those courses (such as modern Indian philosophy) at the first and second degree stages, where such knowledge is useful".

The 1986 policy [12] has to say as below in this regard in para 5.33: "Research in Indology, the humanities and Social Sciences will receive adequate support. To fulfill the need for the synthesis of knowledge, inter-disciplinary research will be encouraged. Efforts will be made to delve into India's ancient fund of knowledge and to relate it to contemporary reality. This effort will imply the development of facilities for the intensive study of Sanskrit…."

Sanskrit language as seen through the coloured eyes of the apex court

After about two hundred and twelve years since Sir William Jones came to India and highlighted the importance of Sanskrit through his works, and thirty eight years after the Sanskrit Commission submitted its report, it fell on the shoulder of the Supreme Court of India to highlight the Sanskrit's importance and see that it finds its due place in the niche of our national life. In *Santosh Kumar and others* v. *The Secretary, Ministry of Human Resources Development and another* [13], the Supreme Court observed that Sanskrit is the mother of all Indo-Aryan languages and it is this language in which our Vedas, Puranas and Upanishads have been written and in which Kalidasa, Bhavbuti, Banbhatta and Dandi wrote their classics. Teachings of Shankaracharya, Ramanuj, Madhwacharya, Nimbark and Vallabhacharya would not have been woven into the fabric of Indian culture if Sanskrit would not have been available to them as a medium of expressing their thoughts.

Teaching of Sanskrit – whether against secularism

It is judicially acknowledged that secularism is the basic structure of the Constitution of India. The case of S.R. Bomani v Union of India [14] settled this principle. In that case, the observations of some of the learned judges on socialism may be referred to.

Sawant, J., in S.R. Bomani's case quoted in Para 147 of the judgment what Shri M.C. Setalvad had stated on secularism in his Patel Memorial Lectures, 1965. One of the observations made by Setalvad was that a secular State is not hostile to religion but holds itself neutral in matters of religion. Furthermore, in Para 148 of the judgment it is stated that the State's tolerance of religion does not make it either a religious or a theocratic State.

Remaswami, J. in Para 179 of the judgment in S.R. Bomani's case stated that secularism represents faiths born out of the exercise of rational faculties and it enables to see the imperative requirements for human progress in all aspects and cultural and social advancement and indeed for human survival itself.

Justice H.R. Khanna, a former judge of the Supreme Court of India, in an article [15]. opined that secularism is neither anti-God nor pro-God; it treats alike the devout, the agonistic and the atheist. According to him, secularism is not the antithesis of religious devoutness. He would like to dispel the impression that if a person is devout Hindu or devout Muslim, he ceases to be secular. This is illustrated by saying that Vivekananda and Gandhiji were the greatest Hindus yet their entire life and teachings embodied the essence of secularism.

The Supreme Court of India in *Santosh Kumar and others* v. *The Secretary, Ministry of Human Resources Development and another* [16] observed in no uncertain term that teaching of Sanskrit can in no way be regarded as against secularism. The apex court highlighted that our Constitution requires giving of fillip to Sanskrit because of what has been stated in Article 351, in which while dealing with the duty of the Union to promote the spread of Hindi, it has been provided that it would draw, whenever necessary or desirable, for its vocabulary, primarily on Sanskrit. Encouragement to Sanskrit is also necessary because of its inclusion as one of the languages in the Eighth Schedule of the Constitution of India. The Supreme Court concluded by saying that in view of the importance of Sanskrit for nurturing our cultural heritage, because of which even the official education policy has highlighted the need of study of Sanskrit, making it an elective subject, while not conceding this status to Arabic and/or Persian, would not in any way militate against the basic tenet of secularism.

Some terminologies relevant for the article

Monistic The word 'monistic' means that there is only one entity in the world.

Shankaracharya's Advaita philosophy says that there is only one entity in the world i.e. Brahman whereas the various objects like table, glass, pen, room etc. are not different from each other, and their difference is only an illusion.

Pluralistic The word 'pluralistic' is in contrast to the word 'monistic'

The Nyaya -Vaisheshik system is (i) realist, and (2) pluralistic. This is in contrast to Advaita Vedanta of Shankaracharya which is monastic and regards the world as illusion or maya in the ultimate analysis. The Nyaya- Vaisheshik systems

says that there are several real entities and the world comprises of not just one entity, but a large number of entities which are different e.g. table, book, room, human bodies etc. Hence the Nyaya philosophy is pluralistic and not monistic.

Ontology It is one of two most important branches of philosophy, the other is epistemology Ontology is the study of existence. In other words, in ontology the questions asked are: what really exists? Does God exist? Does the world exist or is it illusion (maya)? What is real, and what is only apparently real?

Epistemology Considered as another most important branch of philosophy, it is the study of the means of valid knowledge. For instance, how do I know that this object in front of me exists? The answer is that - it is Pratyaksha (evident)? I can see it with my eyes. Pratyaksha is the knowledge which we derive from the five senses, and pratyaksha pramana (direct proof) is regarded as the pradhan pramana (principal proof) or the most basic of all the means of valid knowledge.

However, there are other pramanas, e.g., anuman (inference), shabda (statement of some expert or authoritative persons) etc. Thus, much of scientific knowledge comes from anuman pramana. For instance, Rutherford never saw an atom with his eyes, but by studying the scattering of alpha rays (which are positively charged helium ions) he used anuman praman (inference) to deduce that there was a positively charged nucleus around which negatively charged electrons were orbiting. Similarly, black holes cannot be known by pratyaksha pramana (since light cannot escape from them), but we can infer their existence by the movement of some nearby heavenly bodies on which an invisible body (the black hole) is exercising a gravitational pull.

The third Pramana in the epistemology of the Nyaya system is Shabda Pramana, which is the statement of an expert or a person having great reputation in a particular field. We often accept such statements to be correct, even though we may not understand the proof, because the person making it has a reputation of an expert. For instance, we accept that e=mc2 as Shabda pramana since Einstein has a great reputation as a theoretical physicist, although we ourselves may be unable to understand how he reached that equation (as that will require a knowledge of higher mathematics and physics which we may not possess). Similarly, we accept what our doctor, as an expert , tells us about our ailment.

There is another pramana called upama (analogy) in the Nyaya system.

Sir William Jones was born in 1746 and he was a child prodigy who had mastered several languages such as Greek, Latin, Persian, Arabic, Hebrew etc. at a very young age. He had studied at Oxford University and also passed his Bar examination to qualify as a lawyer. Sir William Jones came to India in 1783 as a Judge of the Supreme Court of Calcutta. When he came to India, he was told that there was an ancient Indian language called 'Sanskrit' and this aroused his curiosity and he became determined to study it. Consequently, he enquired and found a good teacher called Ram Lochan Kavi Bhushan – a poor Bengali Brahman who lived in a dark and dingy room in a crowded locality in Calcutta. Sir William Jones established the Asiatic Society in Calcutta and also translated many of the great Sanskrit works e.g. Abhigyan Shakuntalam into English.

References and citations

1. Jawaharlal Nehru, *Discovery of India,* Publisher: (US); Meridian Books(UK), Publication date: 14/11/1946
2. Justice Markandey Katju, Judge, Supreme Court of India, Sanskrit As A Language Of Science - speech delivered at the Indian Institute of Science, Bangalore (13.10.2009), www.outlookindia.com
3. Briggs, R. (1985), Knowledge Representation in Sanskrit and Artificial Intelligence. AI Magazine, 6(1), 32. https://doi.org/10.1609/aimag.v6i1.466
4. Ibid2
5. Ibid3
6. Ibid2
7. Ibid3

8. James Hartzell (2018), A Neuroscientist Explores the "Sanskrit Effect" © 2018 Scientific American, A division of Nature America, Inc., https://blogs.scientificamerican.com/observations/a-neuroscientist-e
9. Ibid2
10. Report of the Sanskrit Commission, http://cslrepository.nvli.in//handle/123456789/1961
11. National Policy on Education,1968 https://www.mhrd.gov.in/sites/upload_files/mhrd/files/document-reports/NPE-1968.pdf
12. National Policy on Education,1986, https://www.mhrd.gov.in/sites/upload_files/mhrd/files/upload_document/npe.pdf
13. Santosh Kumar and others v. The Secretary, Ministry of Human Resources Development and another, AIR1995 SC 293
14. S.R. Bomani v Union of India AIR 1994 SC1918: (1994) 3 SCC 1
15. H.R. Khanna, 'The Spirit of Secularism' as printed in 'Secularism and India: Dilemmas and Challenges' edited by Shri MM Sankhdhar, Publisher : South Asia Books (December 1, 1992)
16. Ibid 14.

The author is a practicing Advocate of Calcutta High Court and is the Chairman, Board of Trustees of Indian National Forum of Art and Culture.

First Impression of Mohiniyattam Repertoire: Swati Period (1829- 1846)

Soma Dutta

Historically, we got the first impression of Mohiniyattam dance style and repertoire in the court of Maharaja Swati Thirunnal in 19th century. Kerala had Lasya dance tradition for a long time and Travancore royal family was the great patron of the dance tradition. But in the Swati period, Mohiniyattam was reconstructed or revived with the adaptation of reconstruction structure of Bharatnatyam. That was not a blind adaptation, but certain philosophy was there behind the action.

The style and repertoire of Mohiniyattam which is included in the list of Classical Dances of India and earned popularity in and outside the country was structured in Kerala Kalamandalam founded by the renowed poet Vallathol Narayanan Menon and Mukund Raja in 1930. It has not emerged as a form of dance suddenly but carries with it a long historical background. We find strong evidence of the living dance style of this region in literature, temple arts and other sources of history.

Epics Period:

From the Tamil Epics Silapadikaram and Manimekhalai (around 500 A.D) two later Sangam poems manifested the development and progress of the art of dancing in the interim time period. Cilapadikaram and Manimekhalai both had a central character who is the courtesan or a dancer. Manimekhalai also gives the clear feature about the music and dance training of the courtesan. There we find the detailed preparation of 'Arengatram' (maiden performance before the public) in this epic poem. There is something which becomes very clear when we compare the passages on art in Sangam works and the passages in these two later works, Cilapadikaram and Manimekhalai. The art of dancing had progressed and prospered much during that interval between the Sangam works and the two later poems.

2nd Chera period: Kulashekhara Dynasty 800-1102 (Brahmanabad and Bhakti Movement)

Chera, Chola and Pandya, the three dynasties, ruled a long period in the south region (Kerala, Tamilnadu, Karnataka). The Chera kingdom established their power in Kerala in the early centuries of the Christian era. Around 300 or 500 A.D, Kalabras (hill tribes) revolted against the Chera-Chola kingdom and defeated them. They were probably Buddhists and Jains and revolted against the growing power of the Brahmins and the land donations to them by the kings at that time. By 800 or 900 A.D, the second Chera kingdom established in Kerala and the fresh emigrant of Brahmans put their feet on this land. Around the early 8th century, Kulashekhara rule was noted as the 'Golden Age' in Kerala history of the benevolent and enlightened rule of the king. The age witnessed efflorescence in all dimensions of literature, religion, learning, arts and trades. Though early Buddhism and Jainism left their influence, Brahmanabad established firmly in this region with the cast system. In the 1st Chera period, there was no such norms of religious practice and the differences between the common people, according to religion cast and culture, were very rare. Shankaracharya and the Advaita philosophy highly influenced the literate people in 2nd Chera period. He wrote his commentaries in Bramhasutras, the Bhagavat Gita and the principal Upanisads, composed philosophical poems like Vivekachudamani, Upadesasahasri, Atmabodha and several Stotra works like Sivanandalahari and Soundaryalahori. But the common people were in the influence of Buddhism and Jainism. Malayalam

language also formed gradually in the period of Kulashekhara though it was in an undeveloped form.

Bhakti movement did the master job in influencing common people with their free flow of local language and the music and songs. Bhakti movement did not make any kind of discrimination and divisions between common people. The Shaivaite and Vaishnavite Bhakti movements were led by the Alwar and Nayanars respectively in south India. Early Brahmanabad and philosophy of Shankaracharya thus grasped the Shaivaite and Vaishnavite Bhakti movements and established Hinduism as the prime religion in this arena.

Temple and Temple Arts: The temple's administration was in the control of Brahmins and the emperor. New festivals were instituted with a view to making Hindu religion more attractive to the common people. Special mention may be made of the Onam festival, which was celebrated at Trikkakara on a fabulous scale under the kulashekharas.(2) Similarly, other festivals were introduced in the other temples to attract people to move spiritually. Fairs connected with the festivals also give impetus to the business and trade in the realm. 'Kutthu' and 'Kudiyattam' came into existence in the period (9th century). 'Kuthambalam', where the 'Kutthu' was performed, also has emerged in this period. Sculpture and paintings also evolved with the new religious influence and association with the strong and durable temples. Probably the 'Devdasi' system in the temples had its birth in Kulashekhara period. It is said that the king himself presented his daughter as a devdasi before the Lord of Srirangam. The evidence of Devdasi traditions is:

i) Stone inscription of the year 932 A.D found in the Chokkur Shiva temple near Calicut.

ii) Documents of payments made to the Nangis (danseuses) and Nattuvans(teachers of dancing) in the tear 934 A.D in Tali Shiva temple at Nadumpuram.

iii) 12th century A.D Vadakkumnatha Shiva temple of Trichur.

During the period, danseuses were known by the various names of Nangas, Talinangas, Nangachi, Nangayer, Talivadhu, Koothathi, Tevidichi etc. It deserves mentioning that we cannot say with certainty that the Mohiniyattam is directly originated from the Devdasi tradition but the south Indian region had the devdasi tradition, so the flow of dance art continued through the centuries.

Literary Evidence of Mohiniyattam:

'Vyavaharamala' (1709), an earlier evidence of Mohiniyattam, as largely told, is the commentary composed by Mazhamangalam Narayan Numbudiri but some scholars like Kavalam Narayan Panikkaar claim it as a fake one. The strong reference to the Mohiniyattam is found in the text 'Ghosayatra', the piece written for Ottam Thullal, a dance drama presentation by poet Kunjan Numbiar in the latter half of 18thcentury. In this text, the term Mohini Natanam indicates the lasya dance traditions of that period. There exists the detailed discussion of the court of Ambalapuzha.

The passage in Ghosayatra reads thus:

Nataka natanum narmavinodam
Pathaka patanam pavakoothum
Muthanimulamaar Mohiniattam
Patavamerina palapala melam

Translation: Drama actors,comedians and jokars
Episodes in drama discourses, puppet shows
Buxom ladies, their Mohiniyattam
Singers etc exhibiting different talents.

Next, we can mention the Balarama Bharatam, the 18th century treaty written by Maharaja Kartica Thirunnal Balarama Verma of Travancore. Balarama Verma mentioned about Mohini Dance along with the Perani Dance, Vilasa Dance when describing the Pada Veda, in Utkshipta Pada in sloka no. 41-42. Here, it is mentioned that it makes use of in the posture for jogging, dance, in the posture of mohini dance; for, looking towards the right side when begging, or in thoughtfulness; in ridiculing, in sarcasm.(3)

It is said that the Travancore royal family is the extension of Chera dynasty and the family was a great patron of the lasya dance tradition of Kerala. Travancore had a Natakasala and the royal family paid the entire dancer, musician, nattuvans (dance teacher) associated with the royal Natakasala. So, it may be said that the Lasya Dance tradition continued for a long time in Kerala and Maharaja Kartika Thirunal wrote

Balaramabharatam with the experience of the dance tradition.

Maharaja Swati Thirunal: 19th Century

Swati Thirunal became the ruler of Travancore when he was only 16 years old in 1829. He was not only the patron of music and dance but he himself was a poet and composer. He had written nearly 400 compositions of music in Sanskrit, Malayalam, Telegu and Kannada languages. Maharaja's music teacher later became his Diwan. Subha Rao has written in one of his letters that there was no end of music and dance in the palace of Travancore at that time. The Maharaja had a great troupe of poet, musician, vocalist, dancer and Nattuvans in his court. Parameswara Bhagavatar (musician), poet Irayimman Tampi (Vocalist), Vadivellu (Nattuvan) Sugandhavali (Dancer) along with Maharaja shape up Mohiniyattam. Vadivellu and dancer Sugandhavali were from Maharaja Sarfoji's court of Tanjavur and they were the part of the revival of Sadir Natyam and had a good training of Carnatic music. So, when they composed dance and music in Swati Thirunnal's court, the influence of Carnatic music and sadir was there in the music and dance respectively. The practical aspect of Mohiniyattam and its repertoire were first formed in the court of Maharaja Swati Thirunal. The repertoire was:

Cholkettu in the place of Allaripu

Padam Varnam Tillana

Chokettu is the only traditional item that comes as it is with unknown composer. There was no Varnam and Padam structure in Kerala. Vadivellu was a good composer of Varnam previously. Maharaja and Irayimman Tampi wrote numbers of Padam and Varnams of Mohiniyattam Presentation. There were 50 Padams(17/20 by Swati Thirunal and 25 Padams by Irayimman Tampi), 20 Varnams (5 by Irayimman Tampi).

Classification of the items:

Chokettu: Chollu means syllables and Kettu means tie together. So the Cholkettu means the binding of the rhythmic syllables. Pure dance movements are set to the rhythm of the music. Cholkettu begins with a sloka offering to the goddess Bhagabati and ends with the praise of Shiva. This is the invocatory item and one Cholkettu in Raga Chakrabagam is the most ancient and a traditional item. We cannot get to the composer and the choreographer of the item.

Padam: This, as a pure abhinaya item, depends onto the capability of the dancer's expression. Facial expression and Mudras are the main basis of the abhinaya. The literary contents in the padams round up with the Nayika separated from her beloved (nayaka) and expresses her feeling for him. A Padam consists of three sections–Pallavi, Anupallavi and Charanam. The Nayaka of the Padam is not a real man but the divine one. So, the abhinaya framework centered of Sringara- Bhakti. Swati Thirunal was the devotee of Lord Padmanava and all his Padams are dedicated to his Lord. The philosophy is Jivatma (Nayika) eagerly waiting to meet Paramatma (Nayaka lord Padmanavan).

Tillana: This is also a pure dance (nritta) item based on Ragas and Talas. It is said that the structure of Tillana in Carnatic music is almost similar to the Taranas in Hisdustani music. This is the last item in Mohiniyattam performance as well as in Bharatnatyam.

Conclusion

Scholars address Swati period as the first revival period of Mohiniyattam. Literary and historical evidences proved that the Lasya Dance tradition has a continuous flow through the ages and it always got the royal patronage. Mohiniyattam(Mohini means fascinating woman and Attam means Dance) namely is a Lasya dance, but in the recent past it is called a poor cousin of Bharatnatyam because of the adaptation of the repertoire structure and musical aspect of Bharatnatyam.

Evolution of every art form describes the evolution of the related society as we can see in Mohiniyattam also. The first repertoire which formed in Swati period also described the truth. Cholkettu, the invocatory item, begins with the Bhagavati stuti. The primary society of Kerala followed Marumakkhathayam or the matrilineal system of inheritance and worship of the Mother Goddesses. Bhagavati, Kali and Durga were the prime Goddesses. Shaivism also was the primary beliefs of this society. As the religious beliefs reformed with the invasion of Brahmanism and Vaishnavism, the society also changed. With the cast system and the patriarchal inheritance adopted by the society, the importance of Mother Goddesses defused and Vishnu or Padmanavan became the prime God.

The kings declared themselves as the devotees of the God and the concept of the Padam emerged. Swati Thirunal also presents himself as the great devotee of Padmanava and wrote numbers of Padams and the philosophy of Jivatma and Paramatma was gradually infused in the dance form. Tuning with the religious philosophy set in the Swati period extended and completed its construction in the later part of the 20th century. In the 21st century, Mohiniyattam is no longer the poor cousin of Bharatnatyam but is the 'most lyrical dance of India'.

References

1. A survey of Kerala History : A.Sreedhara Menon : D.C. Books : Second Edition 2007 : Kerala : Page 128-129
2. A Survey of Kerala History : A.Sreedhara Menon: D.C.Books : Second Edition 2007 : Page 134
3. Balarama Bharatam: Karthika Thirunal Bala Rama Verma : Translated and study by Prof. V.S. Sharma: 1st English Edition :August 2004 : Thiruvanantapuram, Kerala: page 166

Bibliography

1. Prof. Kalamandalam Leelamma: MOHINIYATTAM sidhantam program: First Edition: Sahitya Pravarthaka Co operative society Ltd. Kottayam, Kerala: 2016
2. Shivaji Bharati: The Art of Mohiniyattam: First Edition: Lancer International, New Delhi: 1986
3. Venu,G and Paniker Nirmala: Mohiniyattam, The Lasya Dance: Second Edition: Natana Koirali: kerala: 1995
4. Nartanam: A quarterly Journalof Indian Dance: Volume IX, no.1. February 2009-April 2009.
5. Kalamandalam Satyabhama, Kalamandalam Lathika Mohandas: Mohiniyattam, Charitam, Sidhantam, Prayogam: First Edition: Matribhumi Books: Kozhicade, Kerala:April 2014
6. Journal 'Sruti': January 2018
7. Bhalla Deepti Omchery: Vanishing Temple Arts: First Edition: Subhi Publication: Gurgaon, Hariyana: 2006
8. Paniker Nirmala: Nangiyer Kuthu (The Classical Dance-Theatre of Nangiers): Second Edition: Natana Koirali, Trichur, Kerala: 2005
9. Jones Betty Tree: Mohiniyattam,A Dance Tradition of Kerala, A research paper
10. Dr. Kalamandalam Radhika: Mohiniyattam, The Lyrical Dance of Kerala: First Edition: Matribhumi Books, Kerala: 2004
11. Panikkar Kavalam Narayana: Sopanatatvam (The Tradition and Philosophy of Sopana Music): Traslation by Sulini Nair: First Edition: An inprint of Manjul Publishig House:2017
12. Menon A. Sreedhara: A Survey of Kerala History: Second Edition: D.C Books: Kerala: 2007
13. Panikkar Kavalam Narayana: Folklore of Kerala: First Edition: National Book Trust, New Delhi: 1999
14. Rele Kanak: MOHINIYATTAM,The Lyrical Dance: Nalanda Research centre:1992: Mumbai.
15. Paniker Nirmala: Nangiar Kutthu (The classical Dance Theatre of Kerala) Natana Koirali : Kerala : Second revised Edition 2005

Soma Dutta
Ph.D scholar (Dance Department Rabindra Bharati University)
Guide: Dr. Madhuri Majumdar
E-mail :Soma.charaibeti@gmail.com

Aesthetics of Indian Classical Dance- A New Approach of Study

Anuradha Roy

Aesthetics of Indian Classical Dance has been studied using a new approach based on a standard technique of science using foot print of the dancer. Fractal Dimension (FD) with the Box-Counting method for the "Adavus" or pure dance movements in BharatNatyam and Kuchipudi dance form has been used for assessment of aesthetes .

Dance is a rich source of material for researchers interested in the integration of movement and cognition.The multiple aspects of embodied cognition involved in performing and perceiving dance have inspired scientists to use dance as a means for studying motor control, expertise, and action-perception links. The aim of this review is to present basic research on cognitive and neural processes implicated in the execution, expression, and observation of dance, and to bring into relief contemporary issues and open research questions.

1. Dancers' exemplary motor control, in terms of postural control, equilibrium maintenance, and stabilization.
2. How dancers' timing and on-line synchronization are influenced by attention demands and motorexperience.
3. The critical roles played by sequence learning and memory.
4. How dancers make strategic use of visual and motor imagery.
5. The insights into the neural coupling between action and perception yielded through exploration of the brain architecture mediating dance observation .
6. Aneuroesthetics perspective that sheds new light on the way audiences perceive and evaluate dance expression.Current and emerging issues are presented regarding future directions that will facilitate the ongoing dialogue between science and dance.

Spectator's aesthetics experience of dance

Spectators' aesthetic experience of dance may be observed from the perspective of some esthetics studies, and from the perspective of cognition oriented research on dance and aesthetic experience of dance .

Aesthetic experience is defined as a particular state of mind that is characterized by a focus on a certain object which engages and fascinates a subject, whereas all other actions in the environment are excluded from consciousness.

The experiments are carried out during eight different performances of various dance forms, including classical ballet, contemporary dance, flamenco and folklore. Three factors of aesthetic experience of dance performances are identified. Dynamism, Fascination and Evaluation. The work reveals that dancers' aesthetics experience has a

somewhat different factorial structure from that of the spectators'. Unlike spectators' aesthetic experience, dancers' aesthetic experience singles out the excitement factor. Dancer's aesthetic experience and that of the spectators proved to be both quantitatively and qualitatively different and in terms of relation between them, there is a correlation and regularity. For the purpose of measuring the aesthetic experience of dance performances, the instrument used consists of 12 seven-degree scales. Each of 3 dimensions was measured with 4 rating scale: Dynamism (expressive, powerful, strong, exciting), Fascination (eternal, unspeakable, unique, exceptional) and Evaluation (dedication , elegant, seductive, emotion).

Emotional identification

Most recent study suggests that dance is an effective medium for examining the communication of performer's emotions and intentions as well as aesthetic qualities of movements. Basic emotions, such as sadness, anger, happiness and fear, expressed in dance can be communicated accurately. It was found that audience perception of the emotions expressed in dance performance was congruent with choreographer's expressive intentions. The contribution of authors who investigated aesthetic experience in dance from the perspective of cognitive oriented research, revealed interesting factors that affects aesthetic experience of dance. After conducting research on participants who observed contemporary dance, a group of authors identified that numerous factors, such as visual elements, characteristics of dancers, movement, choreography, interpretation, emotional recognition, novelty, spatial/dynamic, intellectual and emotional stimulation and previous experience, affect the aesthetic experience of dance. Concerning cognitive interpretation in dance performances suggests that the attribution of meaning involves the spectator's cognitive background, and that it is not a specific property of the aesthetic stimulus. It has been suggested that in the spectator an effective response to body movement can be explained by sympathetic kinesthesia .When spectators observe a dance, it is possible that they create visual stimulation coming from dancers into kinesthetic and visual images of themselves making movements. Such response to the stimulation caused by dancer's movements may lead to the situation when a spectator experiences and feels a dancer and thus emphatically experiences the dancer's affect.

Fractal Study – a new approach for assessment of aesthetics

Since the different formal characteristics of different types of dance influence the subjective experience of dance in the observer, and since this factors of aesthetic experience of dance performances can be identified, it can be expected that there will be correlation between aesthetic experience of dance performances and emotional identification. In order to reveal the differences of spectators' aesthetic experience of dance performances and then differences of spectators' emotional identification, analyses of variance was conducted. To determine whether there is a relationship between the aesthetic experience of dance and emotional identification, correlation analysis was carried out. The objective of this study consisted in investigating the relationship between aesthetic experience and emotional identification in the performances of different types of artistic dance.

Recently, a study "Aesthetics of Bharata Natyam Poses Evaluated Through Fractal Analysis" has been reported by Sangeeta Jadhav & Jyoti D. Pawar. Fractals are known for their aesthetic appeal. We have calculated the Fractal Dimension (FD) with the Box-Counting method for the Adavus, pure dance movements in Bharata Natyam. These poses were found to be Fractal with the FD in the range of 1.3–1.5. This FD range has already been proved to be naturally aesthetically appealing to the human eye. Fractals have not been used so far for Indian Classical Dance (ICD) pose analysis. In this paper

FD was used for auto classification of system generated dance poses. This experimental study also reveals that the dance poses in the FD range of 1.5–1.6 are also found to be creative and appealing by the dance experts.

In the present work, instead of "Poses" footprints were taken for assessment of aesthetics of dance.

The main focus in our case is given on the footprints of a dancer performing Indian classical dance eliciting nine rasa.

The footprints are taken on suitable dust and the corresponding pictures are shown in Figs.1-9

Fig 1 Love or Romance (*Śringāra*),

Fig 2 Gaiety or Humor (Hāsya)

Fig 3 Compassion (Kāruṇya)

Fig4.Fury (Raudra)

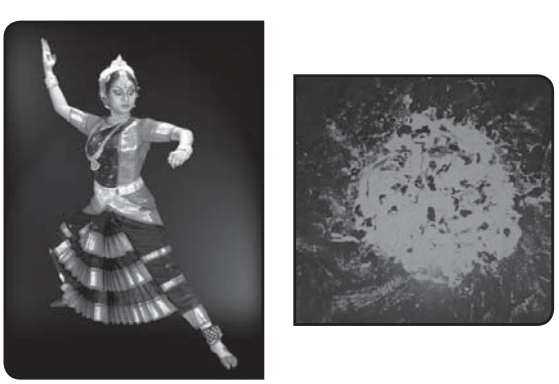


Fig 5.Valor (Veera)

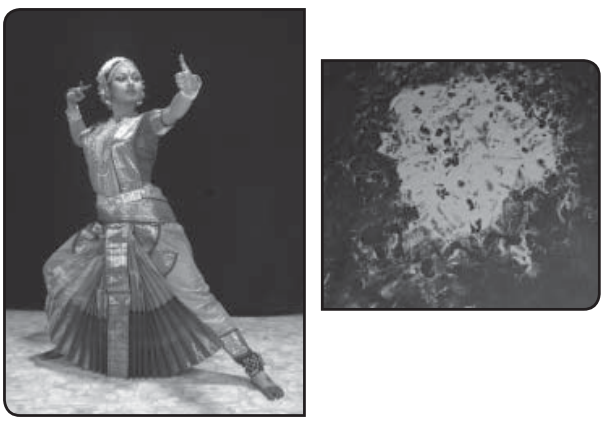


Fig6.Terrible (bhayankara)

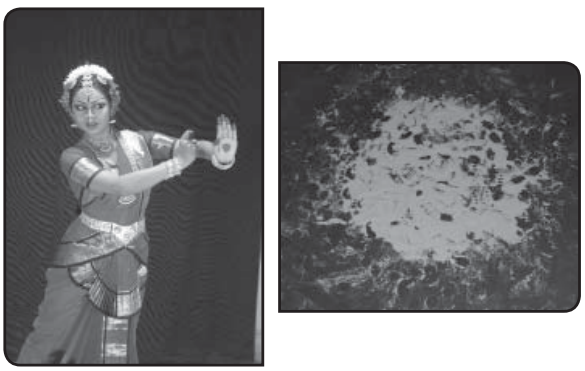


Fig7. Loathesomeness (bibhatsa)

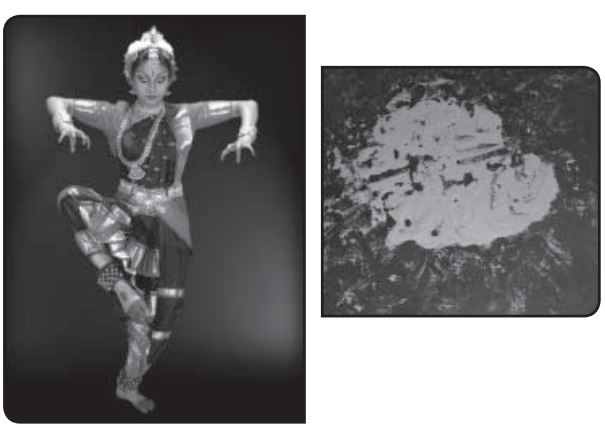


Fig8. Wonder (adbhuta)

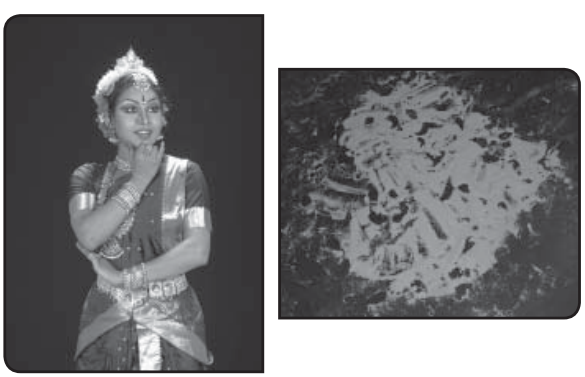


Fig9. Silence or Tranquility (shanta)

Method of analyses

One can assess complexity of footprints in each case in terms of a non – linear parameter based on chaos-fractal dimension. Using number of pixel in the images , this parameter can be assessed in several ways.

Conclusion

From Box counting one can calculate Fractal Dimension. The more is the value of fractal dimension, the more aesthetics is presentation. This follows from the fact that the more is the value of fractal dimension, the more is the retained symmetry. This approach is completely new of study aesthetics of Indian Classical Dance. This method is also useful for training, learning process, a choreography and of course in dance therapy.

Bibliography

1. Benoit B. Mandelbrot ,The fractal geometry of nature, Mac Mellan
2. Jadhav Sangeeta ,Towards Automation and Classification of BharataNatyam Dance Sequences,International Journal of Computer Science and Applications,

Anuradha Roy
Research Scholar
Department of Dance, Faculty of Fine Arts,
Rabindra Bharati University
Supervisors : Prof. Amita Dutta (Mookherjee) and Prof. Dipak Ghosh.
E-mail : anuradha_roy08@yahoo.co.in

যৌথ প্রযোজিত নাটকে রবীন্দ্রনাথের নাটকের গানের ব্যবহার

ড. সাবরিনা আক্তার টিনা

রবীন্দ্রনাথ নাট্যজগতে প্রবেশ করেছিলেন নাট্যরচয়িতা, অভিনেতা ও প্রযোজকরূপে। নিজের নাটকে গান লেখার আদিপর্বে রবীন্দ্রনাথ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও স্বর্ণকুমারী দেবীর নাটকে প্রচুর গান লিখেছিলেন। ঠাকুরবাড়ীর জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ও স্বর্ণকুমারী দেবীও বিদেশী অপেরা এবং বাংলা যাত্রার মধ্যে সমীকরণ ঘটিয়ে গানের সম্মিলনে নাটকের একটি বিশেষরূপ গীতিনাট্য রচনায় উৎসাহী হয়েছিলেন। সেই সময় তিনি যৌথ প্রযোজনায় নাটক রচনা এবং নাটকে গান সংযোজন করেছেন। তাছাড়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁর ঐতিহাসিক নাটকেও সংগীত ব্যবহার করতেন এবং কোনো নাটকের কঠিনতম পরিস্থিতিতে উপযুক্ত সংগীত রচনার জন্য তিনি কিশোর রবীন্দ্রনাথের সাহায্য গ্রহণ করেছেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের জীবনস্মৃতিতে একথা পাওয়া যায়। বিলেত থেকে ফিরে রবীন্দ্রনাথ সংগীতময় নাট্যরচনার দ্বারাই নাট্যজীবন শুরু করেছিলেন।

রবীন্দ্রনাথ যখন কৈশোরে পদার্পণ করেন তখন বাংলাদেশে যাত্রার উন্মেষ ঘটেছে। প্রাচীন যাত্রার সঙ্গে নতুন কালের পাঁচালি-তর্জা-কবি-হাফ আখড়াই প্রভৃতি মিশ্রিত হয়ে একপ্রকার সংগীতবহুল গীতাভিনয়ের সৃষ্টি হচ্ছিল যা খ্রীষ্টিয় উনবিংশ শতকের শেষ কয়েক দশকেই বাংলাদেশে ছড়িয়ে পড়েছিল। ঠাকুরবাড়ীর জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, স্বর্ণকুমারী দেবীও বিদেশী অপেরা এবং বাংলা যাত্রার মধ্যে সমীকরণ ঘটিয়ে গানের সম্মিলনে নাটকের একটি বিশেষরূপ গীতিনাট্য রচনায় উৎসাহী হয়েছিলেন। তাছাড়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁর ঐতিহাসিক নাটকেও সংগীত ব্যবহার করতেন এবং কোনো নাটকের কঠিনতম পরিস্থিতিতে উপযুক্ত সংগীত রচনার জন্য তিনি কিশোর রবীন্দ্রনাথের সাহায্য গ্রহণ করেছেন। বিলেত থেকে ফিরে রবীন্দ্রনাথ সংগীতময় নাট্যরচনার দ্বারাই নাট্যজীবন শুরু করেছিলেন।

তিনি যখন নাট্য রচনার ক্ষেত্রে অবতীর্ণ হন তখন বাংলা নাটক, মঞ্চ, প্রযোজনা, দর্শক সবই একটি সুশৃঙ্খল পর্যায়ে উপনীত হয়েছিল। সংস্কৃত নাটক, পাশ্চাত্য নাট্যশালা, গীতাভিনয় ও যাত্রা এসবের ঐতিহ্যর সম্মিলনে বাংলা নাটক একটি প্রতিষ্ঠিত ভিত্তির উপর ততদিনে সুসংগঠিত হয়ে গেছে। রবীন্দ্রনাথ নাট্যজগতে প্রবেশ করেছিলেন নাট্যরচয়িতা, অভিনেতা ও প্রযোজকরূপে। যদিও তিনি সাধারণ রঙ্গমঞ্চের কিছু রচনা করেননি, তাঁর নাট্যরচনার প্রধান গুরুত্বপূর্ণ দিক ছিল সাহিত্যপদবাচ্য। তবে তার নাটকে সংগীতের ব্যবহার সম্পর্কে নীহাররঞ্জন রায় গীতধর্ম ও সুরধর্মকেই রবীন্দ্রনাট্য কলার প্রধান বৈশিষ্ট্যরূপে অভিহিত করেছেন। তিনি বলেন ঃ

''নাটকের মধ্যে নাটকীয় ধর্ম তত নাই যত আছে গীতধর্ম ও সুরধর্ম।''[১]

সঙ্গীতের প্রতি তাঁর আকর্ষণ চিরকালের। তাঁর এই গীতিপ্রাণতার প্রকাশ ঘটেছে তাঁর সমগ্র সাহিত্যকর্মে তথা সাহিত্য ও নাট্য-সম্ভারে। তিনি যেখানে নাটকের ভাব প্রকাশে অসমর্থ হয়েছেন, সেখানেই সঙ্গীত যোজনা করেছেন। তিনি রচনার শুরু থেকেই গানকে নাটকের বিষয়ের সাথে যুক্ত করেছেন। আর তাই তিনি লিখেছেন ঃ

গানের ভিতর দিয়ে যখন দেখি ভুবনখানি
তখন তারে চিনি আমি, তখন তারে জানি।

সঙ্গীতচিন্তায় 'পশ্চিমা যাত্রীর ডায়রীতে রবীন্দ্রনাথ তাঁর অন্তর ধর্মের স্বরূপটি প্রকাশ করেছেন এভাবে, 'গান লিখতে যেমন আমার নিবিড় আনন্দ হয়, এমন আর কিছুতে হয় না। এমন নেশায় ধরে যে, তখন গুরুতর কাজের গুরুত্ব একেবারে চলে যায়, বড়ো বড়ো দায়িত্বের ভারাকর্ষণটা হঠাৎ লোপ পায়, কর্তব্যের দাবিগুলোকে মন একেবারে নামাঞ্জুর করে দেয়।'[২]

ইন্দিরাদেবী চৌধুরাণী তাঁর রবীন্দ্র সঙ্গীতের ত্রিবেণী সংগম গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের বিলাত বাসকালীন সঙ্গীত জীবনের কথা প্রসঙ্গে লিখেছেন ঃ

''আমরা মায়ের সঙ্গে অনুমান ১৮৭৭ খৃষ্টাব্দে গিয়ে পৌঁছই (বিলাতে)। পরে বাবা ও রবিকাকা ১৮৭৮ খৃষ্টাব্দে আসেন। সেই সময় থেকেই বিলিতী সঙ্গীতের সাথে তাঁর (রবীন্দ্রনাথের) পরিচয় হয়, এবং শুনেছি তাঁর সুরেলা, জোরালো তার সপ্তকের চড়াগলা, যাকে ও দেশে বলে টেনর শুনে ওরা মুগ্ধ হতো।''[৩]

১৮৮০ সালে রবীন্দ্রনাথ পিতার আদেশে দেশে ফিরে আসেন এবং সমৃদ্ধ হয়ে আসেন পাশ্চাত্য নৃত্যগীতের নানাবিধ অভিজ্ঞতায়। বিলেত থেকে ফিরে এসে তিনি নাটকের গানে পাশ্চাত্য সুরের প্রয়োগ করেন। তিনি বাংলা নাটকের প্রচলিত গ্রহণ না করে বাঙ্গালি ঐতিহ্য ও ভারতীয় ধারার সাথে পাশ্চাত্য নাট্যভাবনাকে সঙ্গী করে নাটক রচনা করেছেন।

নিজের নাটকে গান লেখার আদিপর্বে রবীন্দ্রনাথ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও স্বর্ণকুমারী দেবীর নাটকে প্রচুর গান লিখেছিলেন। জোড়াসাঁকোয় তখন

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'মানময়ী' (১৮৮০) গীতিনাট্যটি অভিনীত হওয়ার জন্য প্রস্তুত। এই গীতিনাট্যটির জন্য রবীন্দ্রনাথ একটি সঙ্গীত রচনা করেন, 'আয় তবে সহচরী হাতে হাতে ধরি ধরি' - গীতিনাট্যের শেষ দিকে গানটি যুক্ত হয়।। অবশ্য এর পূর্বে তিনি বালক বয়সে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'সরোজিনী' র জন্য একটি গান রচনা করেন 'জ্বল্ জ্বল্ চিতা দ্বিগুণ দ্বিগুণ'।

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ির পারিবারিক মঞ্চে মাত্র ষোল বছর বয়সে অগ্রজ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর রচিত 'হঠাৎ নবাব' নাটকে (মলিয়ের লা বুর্জোয়া জাঁতিরোম অবলম্বনে রচিত) ও পরে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরেরই 'অলিকবাবু' নাটকে অভিনয় করেছিলেন।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গান রচনার ভাঙ্গাগড়ার খেলায় একটি সুর কে অনেকভাবে ব্যবহার করেছেন। যেমন 'কালমৃগয়া' গীতিনাট্যের 'সমুখে তে বহিছে তটিনী' গানটির সুরে 'হাসি কেন নাই ও নয়নে' গানটি রচিত হয়েছে।

'বুঝেছি বুঝেছি সখা ভেঙ্গেছে প্রণয়' গানটি 'স্বপ্নময়ী' নাটকের তৃতীয় অঙ্ক ষষ্ঠ গর্ভাঙ্কে সুমতির গান হিসেবে ব্যবহৃত হয়েছে আবার এই গানটিই 'ভগ্নহৃদয়' নাটকের উনবিংশ সর্গে ললিতার গান হিসেবেও ব্যবহৃত হয়েছে।[৪]

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নাটক ছাড়াও রবীন্দ্রনাথ স্বর্ণকুমারী দেবীর 'খড়গ-পরিণয়' গাঁথাতে রবীন্দ্রনাথ গান লিখেছেন। 'তারে দেহ গো আনি' গানটি গাঁথায় ব্যবহৃত হলেও গ্রন্থে সেটিকে বাদ দেয়া হয়েছিল। গানটি পরে 'রবিচ্ছায়ায়' সংকলিত হয়েছিল এবং ইন্দিরাদেবী এর স্বরলিপি লিপিবদ্ধ করেন যা 'স্বরবিতান ৩৫' খন্ডে সংরক্ষিত হয়। উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য বলেছেন,

''তিনি পৃথিবীর অন্যতম শ্রেষ্ঠ লিরিক কবি বা গীতিকবি এবং তাহার প্রতিভার স্বরূপই হইতেছে লিরিক্যাল বা গীতিধর্মী। আত্মস্বভাবমূলক গীতিকবিতা বা গান তাঁহার প্রতিভার উপযুক্ত বিকাশস্থল। তাঁহার কবি-মানস একান্তভাবে স্বতন্ত্রধর্মী। একটা নিবিড় subjectivity বা মন্ময়তাই তাঁহার বৈশিষ্ট্য। ব্যক্তিগত ভাব ও অনুভূতির দর্পণে তিনি জগৎ ও জীবনকে দেখিয়াছেন। বস্তুজগৎ তাঁহার অনুভূতি কল্পনার বিচিত্র বর্ণে রূপান্তরিত হইয়া তাঁহার একান্ত মনোজগতের জিনিস হইয়া গিয়াছে। গীতধর্মী প্রতিভার রহস্যই এই যে, যাহাকেই উহা সাহিত্যের বিষয়ীভূত করে তাহাকেই মনোরাজ্যের বর্ণচ্ছটায় রঞ্জিত করে এবং যে সুর সেই মনোরাজ্যে বাজে, সেই সুরই তাকে ঝংকৃত করে। সাহিত্যিক জীবনের প্রথম হইতেই দেখা যায়, তাঁহার সন্ধানপর দৃষ্টি বস্তুর মধ্য অন্তঃপ্রবিষ্ট হইয়া বাহ্যরূপের অন্তরাল ভেদ করিয়া ভাব, আদর্শ বা তত্ত্বের একটা বৃহত্তর প্রতিষ্ঠাভূমি কামনা করিয়ছে। একটা বিশিষ্ট অনুভূতি, সংস্কার, ধারণা, ভাব, চিন্তা, তত্ত্ব বা আদর্শের দ্বারা প্রভাবান্বিত মনের দ্বারে যখন বাহিরের বস্তু বা ঘটনা উপস্থিত হয় তখন গায়ে সেই মনের রঙ লাগিয়া যায় ; তাহাদের নিজস্ব সত্তা অবিকৃত থাকে না। রবীন্দ্রনাথের এই একান্ত আত্মভাব-কল্পনা প্রধান গীতিধর্মী কবিমানস তাঁহার প্রায় সমস্ত সাহিত্যসৃষ্টিকে নিয়ন্ত্রন করিয়াছে।''[৫]

সেই সময় তিনি যৌথ প্রযোজনায় যে সব নাটক রচনা এবং নাটকে গান সংযোজন করেছেন তার মধ্যে রয়েছে ঃ

১. পুরুবিক্রম ঃ

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ রচিত এই নাটকটি প্রথম প্রকাশ হয় ৯ জুলাই, ১৮৭৪ সনে। প্রথম সংস্করণে রবীন্দ্রনাথের কোন গান ছিল না কিন্তু দ্বিতীয় সংস্করণে ''এক সূত্রে বাঁধিয়াছি সহস্রটি মন'' গানটি অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছিল।[৬]

২. সরোজিনী ঃ

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ নাটক রচনার অনেক ক্ষেত্রেই রবীন্দ্রনাথের পরামর্শ গ্রহণ করতেন। জোতিরিন্দ্রনাথ তাঁর 'সরোজিনী' নাটক সম্পর্কে ''জীবন-স্মৃতি''তে বলেছেন,

''রাজপুত মহিলাদের চিতা প্রবেশের যে একখানা দৃশ্য আছে; তাহাতে পূর্বে আমি গদ্যে একটা বক্তৃতা রচনা করিয়া দিয়াছিলাম। যখন এই স্থানটা পড়িয়া প্রুফ দেখা হইতেছিল, তখন রবীন্দ্রনাথ পাশের ঘরে পড়াশুনা বন্ধ করিয়া চুপ করিয়া বসিয়া বসিয়া শুনিতেছিল। গদ্য রচনাটি এখানে একেবারেই খাপ খায় নাই বুঝিয়া কিশোর রবি একেবারে আমাদের ঘরে আসিয়া হাজির। তিনি বলিলেন এখানে পদ্য রচনা ব্যতীত কিছুই জোর বাঁধিতে পারে না। প্রস্তাবটা আমি উপেক্ষা করিতে পারি না কারণ, প্রথম হইতে আমারও মনটা কেমন খুঁৎ খুঁৎ করিতেছিল। এখন আর সময় কৈ! আমি সময়াভাবের আপত্তি উত্থাপন করিতে রবীন্দ্রনাথ সেই বক্তৃতাটির পরিবর্তে একটা গান রচনা করিয়া দিবার উদ্দ্যোগ লইলেন এবং তখনই খুব অল্প সময়ের মধ্যে 'জ্বল জ্বল চিতা দ্বিগুণ দ্বিগুণ' এই গানটি রচনা করিয়া আনিয়া আমাদিগকে চমৎকৃত করিয়াছিলেন''।[৭]

সেই থেকে এই গানটি জোতিরিন্দ্রনাথ রচিত ''সরোজিনী'' নাটকে অর্ন্তভুক্ত হয়েছে। এই নাটকটি ১৮৭৫ সালের ৩০ শে নভেম্বর প্রকাশিত হয়। নাটকের ষষ্ঠ অঙ্কের একেবারে শেষ অংশে গানটি আছে। নাটকটি প্রকাশে দেড়মাস পর গ্রেট ন্যাশনাল থিয়েটারে এটি অভিনীত হয়। সরোজিনীর ভূমিকায় খ্যাতনামা অভিনেত্রী বিনোদিনী ও বিজয়সিংহের ভুমিকায় অমৃতলাল বসু অভিনয় করেন। তখনকার দিনে নাটকটি সাহিত্য ও জনপ্রিয়তার ক্ষেত্রে বিপুল জনপ্রিয়তা অর্জন করে। এই গানটর উন্মাদনাময় আবেদন নাটকটিতে একটি নতুন মাত্রা সংযোজন করেছিল।

সরোজিনীতে অভিনয় করে বিনোদিনী লিখেছেন, ''সরোজিনী'' নাটকের একটি দৃশ্যে রাজপুত ললনারা গাইতে গাইতে চিতারোহণ করছেন। সে দৃশ্যটি যেন মানুষকে উন্মাদ করে দিত। তিন চার জায়গায় ধূ-ধূ করে চিতা জ্বলছে, সে আগুনে শিখা দুতিন হাত উঁচুতে উঠে লকলক করছে। তখন তো বিদ্যুতের আলো ছিল না, স্টেজের উপর ৪। ৫ ফুট লম্বা সরু সরু কাঠ জ্বেলে দেয়া হতো। লাল রঙের শাড়ী পরে কেউ-বা ফুলের গয়নায় সেজে, কেউ বা ফুলের মালা হাতে নিয়ে এক এক দল রাজপুত রমণী,

জ্বল জ্বল চিতা দ্বিগুণ দ্বিগুণ
পরাণ সঁপিবে বিধবা বালা।
জ্বলুক জ্বলুক চিতার আগুন
জুড়াবে এখনি প্রাণের জ্বালা।
দেখ্ রে যবন দেখরে তোরা
যে জ্বালা হৃদয়ে জ্বালালি সবে

সাক্ষী রহিলেন দেবতা তার
এর প্রতিফল ভুগিতে হবে।

গাইতে গাইতে চিতা প্রদিক্ষণ করছে, আর ঝুপ করে আগুনের মধ্যে পড়ছে। সঙ্গে সঙ্গে পিচকারী করে সেই আগুনের মধ্যে কেরোসিন ছড়িয়ে দেওয়া হচ্ছে, আর আগুন দাউ দাউ করে জ্বলে উঠছে, তাতে কারু বা চুল পুড়ে যাচ্ছে, কারু বা কাপড় ধরে উঠছে - তবু কারু ভ্রুক্ষেপ নেই-তারা আবার ঘুরে আসছে, আবার সেই আগুনের মধ্যে ঝাঁপিয়ে পড়ছে। তখন যে কি রকমের একটা উত্তেজনা হত তা লিখে বোঝাতে পারছি না।[৮]

সমসাময়িক পত্রিকাগুলোতে নাটকটির সমালোচনায় গানটির ভূমিকার কথা বারবার এসেছে এবং তখনকার দিনে নাটকটি সাহিত্যে ও অভিনয়ের ক্ষেত্রে বিপুল জনপ্রিয়তা অর্জন করে। প্রশান্তপাল কুমারের ধারণা এই সমাদরের পিছনে রবীন্দ্রনাথ রচিত এই গানটির অবদান কম নয়। কিন্তু বহুকাল প্রকৃত রচয়িতার পরিচয়টি না জানা থাকায় সমস্ত প্রশংসা জ্যোতিরিন্দ্রনাথের খাতেই জমা হযেছে।[৯]

৩. অশ্রুমতী ঃ

১৮৭৯ তে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ইংল্যান্ড খাকাকালীন সময়ে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের 'অশ্রুমতী' নাটক প্রকাশিত হয়। নাটকটি রবীন্দ্রনাথকে উৎসর্গ করে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ লেখেনঃ

'ভাই রবি,

তুমি অশ্রুমতীকে দেখবার জন্য উৎসুক হয়ে আছ। এই লও, আমার অশ্রুমতীকে তোমার কাছে পাঠাই। ইংল্যান্ড-প্রবাসে তাকে দেখে, তোমার প্রবাস-দুখ যদি ক্ষণকালের জন্যেও ঘোচে তা হলে আমি সুখী হব।

৯ই শ্রাবণ তোমার
দাদা' ১০

এই নাটকটির তৃতীয় অঙ্ক তৃতীয় গর্ভাঙ্কে রবীন্দ্রনাথ-রচিত প্রথম ব্রজবুলি পদ ''গহন কুসুমকুঞ্জ-মাঝে'' গানটি মহিলার গান রূপে ব্যবহৃত হয়েছিল।

৪. মানময়ী ঃ

১৮৮০ তে দেশী-বিদেশী সুরের সম্মিলনে রচনা হয় জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'মানময়ী' নামে গীতিনাট্য। মানভঙ্গ নামে প্রথম এবং ''আয় তবে সহচরী, হাতে হাতে ধরি ধরি'' গানটি নাটকটির শেষের দিকে সংযোজন করা হয়।

এই নাটকের আরো দুটি গান রবীন্দ্রনাথের। সজনীকান্ত দাস লিখেছেন ঃ

''মানময়ী''র গানগুলি রবীন্দ্রনাথকে পড়িয়া শুনাইয়াছিলাম, তিনি ইহার মধ্যে মাত্র আর দুটি গান নিজের বলিয়া সন্দেহ প্রকাশ করিয়াছেন। গানদুটি হলো ঃ

১. '[রতির গান] ছিলে কোথায় বলো, কত কি যে হল' দ্র গীতবিতান ৩। ৯৫২ সুর অজ্ঞাত।

২. '[বসন্তের গান] চলো চলো, চলো চলো, চলো চলো, ফুলধনু দ্র ঐ ৩। ৯৫২ সুর অজ্ঞাত।''[১১]

গান দুটি দুই অঙ্কের গীতিনাট্যটির প্রথম অঙ্কের অন্তর্গত।

৫. খড়্গ-পরিণয়

স্বর্ণকুমারী দেবীর ''খড়্গ-পরিণয়'' গাঁথায় রবীন্দ্রনাথের 'তারে দেহ গো আনি' [ভারতী, চৈত্র ১২৮৬। ৫৫৫] গানটি ব্যবহৃত হয়েছিল, অবশ্য গ্রন্থে গানটি বাদ দেয়া হয়। গানটি পরে রবিচ্ছায়ায় ''বেহাগ-আড়াঠেকা'' সুর-তাল নির্দেশ-সহ সংকলিত হয়েছে।[১২]

৬. স্বপ্নময়ী ঃ

১৮৮২ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের ''স্বপ্নময়ী'' নাটকে রবীন্দ্রনাথের লেখা ১৫ টি গান ব্যবহৃত হয়েছে । এই নাটকটির চতুর্থ অঙ্ক চতুর্থ দৃশ্যে রবীন্দ্রনাথের কবিতা ''দিল্লী দরবার'' কবিতাটি কিছু পরিবর্তন করে শুভসিংহের স্বগতোক্তি রূপে ব্যবহার করা হয়। কবিতাটি হিন্দুমেরার একাদশ অধিবেশন উপলক্ষে ১২৮৩ বঙ্গাব্দে রচিত হয়েছিল।[১৩]

বেঙ্গল লাইব্রেরির ক্যাটালগ অনুসারে নাটকটি ২৪ মার্চ ১৮৮২ সালে রচিত হয়। এই নাটকে ব্যবহৃত গানগুলো হলোঃ

১. বল্ গোলাপ মোরে বল। ২য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক। ''বালক'' পত্রিকায় ১২৯০ বঙ্গাধের বৈশাখ সংখ্যায় প্রতিভাসুন্দরী দেবী-কৃত এই গানটির স্বরলিপি প্রকাশিত হয়। তার সঙ্গে গানটির সচিত্র প্রতিলিপি লিথোগ্রাফ পদ্ধতিতে মুদ্রিত হয়। এটির প্রস্তুতকর্তা রবীন্দ্রনাথের বেঙ্গল অ্যাকাডেমির সহপাঠী হরিসচন্দ্র হালদার। স্বরবিতান ২০। পিলু - খেমটা।

২. আমি স্বপনে রয়েছি ভোর। ২য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক, গৌরী। স্বরবিতান ৩৫। মিশ্র আশাবরী - দাদরা।

৩. আঁধার শাখা উজল করি। ২য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক, গৌড়সারং - কাওয়ালি। স্বরবিতান ২০। ভারতী, মাঘ ১২৮৭ (পৃ ৪৭৬) সংখ্যায় ভগ্নহৃদয় কাব্যের পঞ্চম সর্গে প্রমোদার গান রূপে প্রকাশিত হয়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্বপ্নময়ী (২৪ মার্চ ১৮৮২) নাটকে 'গৌড়সারং-কাওয়ালি' সুর-তাল-নির্দেশ দেখা যায়, কিন্তু রবিচ্ছায়াতে 'গৌড়সারং-যৎ',আবার স্বরলিপি গীতিমালায় জ্যোতিরিন্দ্রনাথ গানটির স্বরলিপি করেছেন ঝাঁপতাল ছন্দে। গানটি বিলেত যাত্রার আগে আমেদাবাদে থাকার সময় রচিত।[১৪]

৪. হৃদয় মোর কোমল অতি। ২য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক, গৌড়সারং - কাওয়ালি, এই গানটির স্বরলিপি ইন্দিরা দেবী-কৃত এবং স্বরবিতান ৩৫ এ সুরতাল ''মিশ্র গৌড়সারং-ঝাঁপতাল'', গানটির আদি-রূপ 'ভগ্নহৃদয়'-এর পঞ্চম সর্গে দেখা যায়।

৫. হাসি কেন নাই ও নয়নে। ৩য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক, সিন্ধু ঝিঁঝিট, ইন্দিরা দেবী এই গানটিরও স্বরলিপি করেছেন। সেখানে সুর তাল ''মিশ্র-সিন্ধু-কাহারবা''।

৬. ক্ষমা কর মোরে সখি শুধায়ো না আর। ৩য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক, ঝিঁঝিট-কাওয়ালি। ভগ্নহৃদয়ে মুরলার গান। স্বরবিতান ৫১ তে ইন্দিরাদেবীকৃত স্বরলিপিতে ২৩ মাত্রার তালে নিবদ্ধ।[১৫]

৭. এসো গো এসো বনদেবতা। ৩য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক, প্রভাতী। স্বরলিপি নেই।

৮. দেশে দেশে ভ্রমি তব দুখ গান গাহিয়ে। ৩য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক। স্বরবিতান ৪৭। বাহার - একতাল।

৯. দে লো সখি দে পরাইয়ে গলে। ৩য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক, দেশ। এই গানটি 'রবিচ্ছায়া'তে নেই, তবে বহুল পরিবর্তিত আকারে 'মায়ার খেলা' গীতিনাট্যে ব্যবহৃত হয়েছে। গীতবিতান - এর 'গ্রন্থপরিচয়'-এ বলা হয়েছে, ইন্দিরা দেবীর অভিমত এই যে ''স্বপ্নময়ী''র গানটি জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচনা অথবা অক্ষয় চৌধুরীর হলেও হতে পারে। কিন্তু 'মায়ার খেলা'র পরিবর্তিত পাঠটি সম্পর্ককে উক্ত 'গ্রন্থপরিচয়ণ'-এর পাদটীকায় লেখা হয়েছে যে, সম্পূর্ণ গানটি-সম্পর্কে স্বরলিপি-গীতিমালার সংকেতে জানা যায় এই গানটির প্রকৃত রচয়িতা রবীন্দ্রনাথ। তা ছাড়া, এ ব্যাপারে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের লিখিত অভিমতও এই ধারণার সপক্ষে রয়েছে। এ ছাড়া আরও একটি প্রমাণ আছে - ''ভগ্নহৃদয়'' - এর দ্বিতীয় সর্গের শুরুতেই নলিনীর মুখে ''সখি অলকচিকুরে কিশলয়-সাথে / একটি গোলাপ পরায়ে দে'' কাব্যসংলাপটি এই গানের প্রাথমিক রূপ হিসেবে চিহ্নিত করা যায়। দেশ মল্লার - কাহারবা।

১০. বুঝেছি বুঝেছি সখা ভেঙেছে প্রণয়। ৩য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ গর্ভাঙ্ক। মিশ্র পিলু - দাদরা।

১১. বলি গো সজনি যেও না যেও না। ৪র্থ অঙ্ক ৩য় গর্ভাঙ্ক, খট। স্বরবিতান ৩২। যোগিয়া -একতাল।

১২. দেখে যা, দেখে যা, দেখে যা লো তোরা। ৫য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক। ছায়ানট, কালিংরা - আড়খেমটা।

১৩. আয় তবে সহচরি। ৫য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক। ছায়ানট - ত্রিতাল।

১৪. কে যেতেছিস আয় রে হেথা । ৫য় অঙ্ক ১ম গর্ভাঙ্ক । এই গানটি ইন্দিরা দেবী স্বরলিপি করেন। স্বরবিতান ৩৫ এ লিপিবদ্ধ আছে। গানটির সুরকার জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর। বাগেশ্রী - খেমটা।

১৫. অনন্ত সাগর মাঝে দাও তরী ভাসাইয়া। ৫য় অঙ্ক শেষ দৃশ্য। এ ছাড়াও পঞ্চম অঙ্কের প্রথম গর্ভাঙ্কে সুমতির গান 'নিতান্ত না রইতে পেরে দেখিতে এলেম আপনি'র (রাগিণী। সর্ফদা) সাথে ''বউঠাকুরানীর হাট''-এর 'আজ তোমারে দেখতে এলেম' গানটির সাথে অনেক সাদৃশ্য রয়েছে। বাগেশ্রী -আড়াঠেকা।

''স্বপ্নময়ী'' নাটকের গানগুলো সম্পর্কে কয়েকটি তথ্য পাওয়া যায়। ''বল গোলাপ মোরে বল্'' গানটি রবীন্দ্রনাথের 'কড়ি ও কোমলে' অন্তর্ভূক্ত ছিল এবং পরে প্রতিভাসুন্দরী দেবী এর স্বরলিপি করলে তা ''সহজে গান শিক্ষা'' এ মুদ্রিত হয়। সম্ভবত এটাই রবীন্দ্রসংগীতের প্রথম মুদ্রিত স্বরলিপি।[১৬]

৭. বসন্তলীলা ঃ ১৯০০ সালের ২৩ মার্চ প্রকাশিত। এই গীতিনাট্যটিতে রবীন্দ্রনাথের ''মরি লো মরি আমায়'' (ইমন-কীর্তন - দাদরা) গানটি অন্তর্ভুক্ত।

৮. ধ্যানভঙ্গ ঃ ১৫ এপ্রিল ১৯০০ সালে প্রকাশিত এই গীতিনাট্যটিতে রবীন্দ্রনাথের 'আজু সখি মুহু মুহু' (বেহাগ-কীর্তন - ঝাঁপতাল) ও 'গহন ঘন ছাইল গগন ঘনাইয়া' (মেঘ মল্লার - ত্রিতাল) গান দুটি রয়েছে।

৯. পুনর্বসন্ত ঃ গীতিনাট্যটি জ্যোতিরিন্দ্রনাথ রচিত 'মানময়ী' নাটকের পরিবর্তিত রূপ, ১৮৯৯ এর ১৪ই মার্চ প্রকাশিত। এ নাটকটিতে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের ৫ টি গানসহ ২০ টি আছে। রবীন্দ্রনাথের গানগুলি হলোঃ

১. এ কী আকুলতা ভুবনে। বাহার - ত্রিতাল।

২. চলো চলো, চলো চলো। সুর অজ্ঞাত।

৩. ছিলে কোথা বলো। সুর অজ্ঞাত।

৪. কোথা ছিলি সজনী লো। মিশ্র ভৈরবী - ত্রিতাল।

৫. সেই তো বসন্ত ফিরে এলো। বাহার - ত্রিতাল।

৬. বনে এমন ফুল ফুটেছে। খাম্বাজ - দাদরা।

৭. দেলো সখী দে পরাইয়ে গলে। দেশ মল্লার - কাহারবা।

৮. মধুর মিলন হাসিতে মিশিছে। মিশ্র বেহাগ - কাহারবা - দাদরা।

৯. এত ফুল কে ফুটালে কাননে। মিশ্র কালাংড়া - দাদরা।

১০. সে আসে ধীরে। দেশ - দাদরা।

১১. ধীরে ধীরে প্রাণে আমার। বেহাগ-খাম্বাজ - ঝাঁপতাল।

১২. তুমি যেও না এখনি। ভৈরবী - ত্রিতাল।

১৩.হৃদয়ের মণি আদরিনী মোর। খাম্বাজ - একতাল।

১৪.আয় তবে সহচরী। ছায়ানট - ত্রিতাল।

১৫.আজি আঁখি জুড়োল। ভীমপালশ্রী-মুলতান - ত্রিতাল।১৭

১০.বিবাহোৎসব (১২৯০)

১২৯০ বঙ্গাধের ফাল্গুন মাসের শেষ সপ্তাহে স্বর্ণকুমারী দেবীর জ্যেষ্ঠা কন্যা হিরণ্ময়ী দেবীর সঙ্গে ফণিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের বিয়ে হয়। সরলা দেবী লিখেছেন ঃ

''বাসরের আমোদ-উৎসব স্বরূপ রবিমামা ''বিবাহোৎসব'' বলে একটি গীতি-নাটিকা রচনা করে অভিনয় করালেন দিদির সমবয়সী বা তাঁর চেয়ে কিছু বড় বোনদের দিয়ে। এতে দিদির খুসীও ছিল (ব্রাহ্ম নেতা দুর্গামোহন দাসের কনিষ্ঠা কন্যা শৈলবালা)। সরোজা দিদি (দ্বিজেন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠা কন্যা) তাতে ছিলেন নায়িকা - অন্যরা সব তাঁর সখী। দুজন পুরুষ ছিল (আরও একটি পুরুষ চরিত্র ছিল পিতার ভূমিকায়), একজন নায়ক ও একজন তার আমুদে সখা। দ্বিপু দাদার প্রথমা স্ত্রী দিনুর মা - সুশীলা বৌঠান ও সুপ্রভাদিদি (শরৎকুমারী দিদির দ্বিতীয় কন্যা) এই দুজনে ঐ পুরুষ সেজেছিলেন।''[১৮]

সরলা দেবী গীতিনাট্যটি রবীন্দ্রনাথের রচনা বলে উল্লেখ করলেও এটি একটি যৌথ রচনা - মোট ৭ টি দৃশ্যে ৪৫টি গানের মধ্যে শুধু রবীন্দ্রনাথ-রচিত ২৮ টি গান থাকলেও অন্যগুলি জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, অক্ষয় চৌধুরী ও স্বর্ণকুমারী দেবীর লেখা। গীতিনাটিকাটির যে মুদ্রিত কপিটি পাওয়া যায় তা কলিকাতা, বহুবাজার শ্রীনাথ দাসের লেন, ১৭নং ভবনে, বি. কে. দাস এবং কোম্পানির যন্ত্রে অমৃতলাল ঘোষের মুদ্রণ। মূল্য চার আনা। নিচে গানগুলো নাটকে রচয়িতার নাম, গায়কের নাম, রাগ ও তালসহ তালিকা দেয়া হলো ঃ

১ম দৃশ্য ঃ

১. বরলো, বরলো ডালা। স্বর্ণকুমারী দেবীর রচনা। সখীদ্বয় ইন্দু ও উষা। বেহাগ কাওয়ালি।

২. হোথায় একটি গাছের আড়ালে। স্বর্ণকুমারী দেবীর রচনা। সখীদ্বয় ইন্দু ও উষা। ঝিঁঝিট - একতালা।

৩. যা, যা, তুলগে লো তোর। স্বর্ণকুমারী দেবীর রচনা। সখীদ্বয় ইন্দু ও উষা। খাম্বাজ - একতালা।

৪. এই মল্লিকাটি পরাইব চুলে। স্বর্ণকুমারী দেবীর রচনা। সখীদ্বয় ইন্দু ও উষা। কাফি - যৎ।

৫. মানিনু মানিনু হার। স্বর্ণকুমারী দেবীর রচনা। উষা। পিলু - কাওয়ালি।

৬. কেমন, সখি, আমার সাথে। স্বর্ণকুমারী দেবীর রচনা। ইন্দু। দেশ - খেমটা ।

৭.নাচে শ্যামা তালে তালে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সম্মিলিত গান খাম্বাজ। ''ভগ্নহৃদয়'' কাব্যের দ্বিতীয় সর্গের অন্তর্গত গান।

২য় দৃশ্য ঃ

৮. ওই জানালার কাছে বসে আছে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। ''ছবি ও গান''- এ অন্তর্গত। কবির গান। স্বরবিতান ২০। মিশ্র খাম্বাজ, একতাল।

৯. সাধ করে কেন সখা ঘটাবে গেরো। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখার গান। ঝিঁঝিট - খেমটা।

১০. ধীরে ধীরে প্রাণে আমার এসো হে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। গানটি নাটক 'নলিনী' ও গীতিনাট্য 'মায়ার খেলা'তে ব্যবহৃত হয়েছে। স্বরবিতান ৩২। বেহাগ-খাম্বাজ - ঝাঁপতাল।

১১. তুমি আছ কোন্ পাড়া। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখার গান। স্বরবিতান ৫১। সিন্ধু - একতাল।

''কালমৃগয়া''য় বিদূষকের ''আঃ বেচেছি এখন'' গানটির সুর এটিতে ব্যবহার করা হয়েছে। এই গানটি ও 'সাধ করে কেন সখা ঘটাবে গেরো' গানটি ''রবীন্দ্রনাথের আর কোন গীত-গ্রন্থে মুদ্রিত নাই'' যুক্তিতে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় এই গানগুলোকে অক্ষয় চৌধুরীর রচনা বলে অনুমান করেছেন। কিন্তু ১৩০১ বঙ্গাব্দের ফাল্গুন মাসে প্রকাশিত ''ভারতী'' পত্রিকায় 'বাঙ্গলার হাসির গান ও তাহার কবি' প্রবন্ধে সরলা দেবী রবীন্দ্রনাথের হাস্যরসাত্মক গান হিসেবে এই দুটি গান উদ্ধৃত করে লিখেছেন ঃ

''বোধ করি কবি নিজে তাঁহার এই গানগুলির বিলোপ ইচ্ছা করেন। তাঁহার সংকলিত 'গানের বহিতে' এগুলি স্থান পায় নাই এবং শুনা যায় সখিসমিতির শিল্পমেলায় অভিনয়োদ্দেশ্যে যখন এই গীতিনাটিকাখানি ('বিবাহ উৎসব') মুদ্রিত করিবার প্রস্তাব হয় তখন কবি মত প্রকাশ করিয়াছিলেন, না ছাপাইলেই ভালো হয়।''[১৯]

তা ছাড়া ১৩০০ বঙ্গাব্দের বৈশাখ-সংখ্যায় 'ভারতী' পত্রিকায় 'ওই জানালার কাছে বসে আছে' এবং 'সাধ করে কেন সখা ঘটাবে গেরো' গান দুটির এবং জ্যৈষ্ঠ-সংখ্যায় 'ধীরে ধীরে প্রাণে আমার এসো হে' এবং ''তুমি আছো কোন্ পাড়া'' গান দুটির স্বরলিপিকার হিসেবে সরলা দেবীর নাম সূচীপত্রে মুদ্রিত থাকা সত্বেও প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ''স্বরলিপিকার অনুল্লিখিত'' ইত্যাদি মন্তব্য করেছেন ।[২০]

৩য় দৃশ্য ঃ

১২.গেছ-গেছ যাও মন এস না আমার কাছে। অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর রচনা। কবির গান। সিন্ধু ভৈরবী - আড়াঠেকা।

১৩.রিমঝিম ঘন ঘন রে । রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখীদের গান। মল্লার - কাওয়ালি। 'কালমৃগয়ায়' 'ঝমঝম ঘন ঘন রে বরষে' প্রথম ব্যবহার করা হয়েছে, ''বাল্মীকিপ্রতিভা''য় ১২৯২ বঙ্গাব্দের দ্বিতীয় সংস্করণে বর্তমান পাঠটি গ্রহণ করা হয়েছে।

১৪.তারে দেখাতে পারি নে কেন প্রাণ। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। জয়জয়ন্তী-ঝাঁপতাল। গানটি মায়ার খেলায় ব্যবহার করা হয়েছে। স্বরবিতান ৪৮।

১৫.দেখো ওই কে এসেছে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। সিন্ধু - খাম্বাজ, স্বরবিতান ৩৫।

১৬.ভালো যদি বাসো সখি। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। পিলু - ঝাঁপতাল। স্বরবিতান ৩৫। মালতীপুথির পান্ডুলিপিতে পাওয়া যায়।

১৭.ও কেন ভালোবাসা জানাতে আসে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। নায়িকার গান। পিলু - খেমটা। স্বরবিতান ২০। নাটক নলিনীতে ব্যবহৃত হয়েছে।

১৮.ভালোবসিলে যদি সে ভালো না বাসে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। কালিংড়া - খেমটা। স্বরবিতান ২০। নলিনীতে ব্যবহৃত হয়েছে।

১৯.বনে এমন ফুল ফুটেছে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখীদের গান। খাম্বাজ - আড়খেমটা। স্বরবিতান ২০। প্রকৃতির প্রতিশোধ নাটকে গানটি ব্যবহৃত হয়েছে।

২০.কেন রে চাস ফিরে ফিরে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান, ভৈরবী - আড়খেমটা, স্বরবিতান ৩২। রবীন্দ্রভবনে রক্ষিত ''পুষ্পাঞ্জলি'' পান্ডুলিপিতে রয়েছে।

৪র্থ দৃশ্য ঃ

২১.মনে রয়ে গেল মনের কথা। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। নায়িকার গান। বেহাগড়া - কাওয়ালি। স্বরবিতান ২০। নলিনীতে ব্যবহৃত হয়েছে।

২২.এ সুখ বসনে সই কেন লো।। প্রথম সখী। বেহাগ - মধ্যমান।

২৩.প্রমোদে ঢালিয়া দিনু মন। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। নায়িকার গান। বেহাগ কাওয়ালি। স্বরবিতান ৩২।

২৪.ছি ছি আ ছি ও কি কথা। । নায়িকার গান। মুলতান - আড়খেমটা।

২৫.বুঝি বেলা বহে যায়। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। নায়িকার গান। মূলতান - আড়খেমটা। প্রকৃতির প্রতিশোধ নাটকেও গানটি ব্যবহৃত হয়েছে। স্বরবিতান ২০।

২৬.আর বুঝতে বাকী নাইক। অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর রচনা। সখীর গান। ঝিঁঝিট খাম্বাজ - আড়খেমটা।

২৭.কথা কসনে লো রাই। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখীদের গান। ভৈরবী - আড়খেমটা। 'রবিচ্ছায়াতে' সংকলিত হয়নি বলেই সম্ভবত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় লিখেছেন, 'মনে হয় গানটি অক্ষয় চৌধুরীর

রচনা' কিন্তু ১৩০৪ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত 'স্বরলিপি-গীতিমালা' বা ১৩১৬ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত 'গান' গ্রন্থে অন্তর্ভূক্তি এই ভ্রান্ত অনুমানের বিরোধিতা করে।[২১]

২৮.ও কেন চুরি করে যায়। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। বেহাগ - খেমটা। স্বরবিতান ৩২।

৫ম দৃশ্য ঃ

২৯.একা একা এত দিন কেটে গেল। জ্যোতিন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। মোহিনী - খেমটা।

৩০.এত হাসি কেন আজ। জ্যোতিন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখার গান। সিন্ধু ভৈরবী - খেমটা।

৩১.তুমি কি বুঝি সখা। জ্যোতিন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান। গৌড়মল্লার - একতালা।

৩২.কি কর সখা। অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর রচনা। কবির গান। কুকব - ঢিমে তেতালা।

৩৩.সখা সাধিতে সাধাতে কত সুখ। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। গৌড় সারং - দাদরা। কানাই সামন্ত লিখেছেন ঃ

''স্বরলিপি-গীতিমালা পুস্তকে মুদ্রিত দীর্ঘতর পাঠ রবীন্দ্রনাথ ও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচনা বলিয়া নির্দিষ্ট। 'গানের বহি' প্রভৃতি গ্রন্থে পূর্বোক্ত রচনার প্রথমার্ধ মাত্র গৃহীত, এজন্য ঐটুকুই রবীন্দ্ররচনা বলে মনে হয়। অবশিষ্ট রচনাংশের শ্রী ও শৈলীও পৃথক - উহাই জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচনা হইতে পারে। 'গানের বহি'তে ও 'বিবাহ-উৎসব' গীতিনাট্যে একই পাঠ দেয়া যায়। উহাই গীতবিতানে সংকলিত।''[২২]

৬ষ্ঠ দৃশ্য ঃ

৩৪.এত ফুল কে ফোটালে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখীদের গান। স্বরবিতান ৩৫। মিশ্রকালাংরা - খেমটা।

৩৫.আমাদের সখীরে কে নিয়ে যাবে রে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখীদের গান। স্বরবিতান ৫১। মিশ্র জয়জয়ন্তী - খেমটা।

৩৬.সখী সে গেলো কোথায়। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। ২য় সখীর গান। স্বরবিতান ৪৮। মায়ার খেলাতে গানটি ব্যবহৃত হয়েছে। মিশ্রবেহাগ - খেমটা।

৩৭.কোথা ছিলি সজনি লো। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখীদের গান। স্বরবিতান ৩৫। মূলতানি - কাওয়ালি।

৩৮.সখি কাননে কুসুম ফুটিবে। জ্যোতিন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। নায়িকার গান। পিলু বারোয়া।

৩৯.ও কি কথা বল সখি ছি ছি। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। সখীদের গান। স্বরবিতান ৫১। দেশখাম্বাজ - কাওয়ালি।

৪০.আজ তোমারে ধরব চাঁদ। অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর রচনা। সোহিনী - খেমটা।

৪১.মধুর মিলন। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। বেহাগ - তালফেরতা। স্বরবিতান ৩৫।

৪২.এ মধু যামিনী ও মধু চাঁদিনী। অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর রচনা। সখির গান। কীর্তন - আড়াখেমটা।

৪৩.দেখে যা দেখে যা দেখে যা লো তোরা। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। কবির গান, স্বরবিতান ২০। গানটি নলিনীর পান্ডুলিপিতে রয়েছে। মালতীপুথির পান্ডুলিপিতেও পাওয়া যায়। কালাংড়া -আড়খেমটা।

৭ম দৃশ্য ঃ

৪৪.মা একবার দাঁড়াগো হেরি চন্দ্রানন। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। নেপথ্যে পিতার গান। স্বরবিতান ৩২। ভৈরবী - আড়াঠেকা।

৪৫.মা আমার কেন তারে ম্লান নেহারি। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের রচনা। পিতার গান। স্বরবিতান ৩২। ভূপালি - কাওয়ালি।

১২৯২ বঙ্গাধের ১১ আষাঢ় তারিখে পরবর্তী একটি অভিনয়ের বিবরণ দিয়েছেন ইন্দিরা দেবী। অভিনয়টি হয় সুপ্রভা দেবীর সঙ্গে সুকুমার হালদারের বিবাহের দিন 'দিনুর মা সুশীলা-বউঠান নায়ক সেজেছিলেন। তিনি গান এবং অভিনয় দুই-ই সুন্দর করতেন। তাঁর একটি গান 'ও কেন চুরি করে চায়' তখন খুব জনপ্রিয় হয়েছিল। নায়িকাকে দেখে মোহিত হয়ে তিনি গাইতেন, 'ওই জানালার পাশে বসে আছে' ..... তার উত্তরে সরলা দিদি সখা সেজে তাঁর মোহভঙ্গের উদ্দেশ্যে গান করতেন 'তুমি আছ কোন্ পাড়া'।[২৩]

জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ীতে গানের চর্চার সাথে নাটক অভিনয়ের প্রচলন ছিল। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীত চর্চার পাশাপাশি নাট্যাভিনয় দেখার সুযোগ হয়েছিল এবং নাটকে গান সংযোজনের হাতেখড়ি হয়েছিল অগ্রজদের বিভিন্ন নাটকে। তাই তিনি সঙ্গীতকে নাটকে খুব সহজেই সন্নিবেশ করেছেন। তবে নাটক রচনায় বিষয়বস্তু এবং সংলাপ রচনার ক্ষেত্রে পূর্ববর্তী ও সমসাময়িকদের থেকে একেবারেই ভিন্ন ছিলেন। নাটকের বিষয়, উপস্থাপনা, পরিবেশনা, সঙ্গীতরচনা প্রভৃতি সর্বক্ষেত্রেই তিনি নতুনত্ব দেখিয়েছেন এবং সফল হয়েছেন। বাংলা নাট্যসাহিত্যের আধুনিক যুগের প্রথম প্রতিনিধি তিনি। তাঁর পারিবারিক ঐতিহ্য, ব্যক্তিত্বের সাহচর্য ও বিলেতের নাট্য ও সংগীত অভিজ্ঞতা এবং জানার প্রবল পিপাসা থেকে স্বতন্ত্র ধারার নাটক রচনায় সাফল্য দেখিয়েছেন।

তথ্যসূত্র ঃ

১. নীহাররঞ্জন রায়, রবীন্দ্র সাহিত্যের ভূমিকা, (কলকাতা নিউ এজ পাবলিশার্স, ১৩৬৯) পৃ ২৮৩।

২. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, সঙ্গীতচিন্তা, (কলকাতা বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, ১৩৭৩) পৃ ২০১।

৩. আলো সরকার, রবীন্দ্রনাট্য প্রসঙ্গঃ সাংগীতিক প্রয়োগ, (কলকাতা সারস্বত লাইব্রেরী, ১৯৮৬) পৃ ২৫।

৪. নিতাই বসু, রবীন্দ্রসংগীতের উৎস সন্ধানে, (কলকাতা সাহিত্যায়ন, ১৯৯০) পৃ ৯৩।

৫. উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য, রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা, (কলকাতা ওরিয়েন্ট বুক কোম্পানি, ১৩৭৯) পৃ ২৭-২৮।

৬. প্রবীরগুহ ঠাকুরতা, রবীন্দ্রসংগীত মহাকোষ, (কলকাতা দেণজ পাবলিশিং, ২০০৮) পৃ ৪০০।

৭. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী প্রথম খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২) পৃ ১৪৭।

৮. বিনোদিনী দাসী, আমার অভিনেত্রী জীবন, (কলিকাতা, ১৩৭৬), পৃ ১০৬-১০৭।

৯. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী প্রথম খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২) পৃ ২২১।

১০. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ৩৯।

১১. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ৬৫।

১২. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ৭২।

১৩. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ১৩৪।

১৪. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ৫।

১৫. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ৭৫।

১৬. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ১৩৪-১৩৫।

১৭. প্রবীরগুহ ঠাকুরতা, রবীন্দ্রসংগীত মহাকোষ ১, (কলকাতা দে'জ পাবলিশিং, ২০০৮), পৃ ৪০২।

১৮. নিতাই বসু, রবীন্দ্রসংগীতের উৎস সন্ধানে, (কলিকাতা সাহিত্যায়ন, ১৯৯০), পৃ ১০১।

১৯. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ১৯৪।

২০. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ১৯৪।

২১. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ১৯৫।

২২. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ১৯৪।

২৩. প্রশান্তকুমার পাল, রবিজীবনী দ্বিতীয় খন্ড, (কলকাতা আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮২), পৃ ১৯৬।

সাবরিনা আক্তার টিনা
সহকারী অধ্যাপক, সংগীত বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়
E-mail : bashori8@hotmail.com

রবীন্দ্রনাথের প্রথম গীতি সংকলন গ্রন্থ ‘রবিচ্ছায়া’

মিশকাতুল মমতাজ

বর্তমানে যারা রবীন্দ্র সংগীত চর্চা করেন তাঁরা রবীন্দ্রনাথের গীতবিতান গ্রন্থটির ওপর অনেকখানি নির্ভরশীল। কিন্তু গীতবিতান রবীন্দ্রনাথের প্রথম গীতির সংকলন গ্রন্থ ছিল না। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রণীত, যোগেন্দ্রনারায়ন মিত্র কর্তৃক প্রকাশিত ‘রবিচ্ছায়া’ ছিল রবীন্দ্রনাথের প্রথম সঙ্গীত সংকলন গ্রন্থ। এই গ্রন্থে ১২৯১ বঙ্গাব্দ পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের রচিত গান গুলো সংকলন করে প্রকাশ করা হয়েছিল যা পরবর্তীতে গীতবিতান সহ অন্যান্য সঙ্গীত সংকলন গ্রন্থ প্রকাশের পথ সুগম করে দিয়েছিল শুধু তাই নয়, রবীন্দ্রনাথের কৈশোর কাল হতে রচিত অনেক গানকে হারিয়ে যাওয়ার হাত থেকে রক্ষা করেছিল। ‘রবিচ্ছায়া’-র প্রকাশের পরে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সেই সময়ের বাঙালি সমাজের বিশিষ্ট সঙ্গীত রচয়িতা রূপে কতখানি প্রতিষ্ঠা লাভ করেছিলেন এবং তাঁর রচিত গানের স্বতন্ত্র ধারার পাঠক গ্রহণযোগ্যতা কতটুকু প্রতিষ্ঠা লাভ করেছিল তার ওপরে এই নিবন্ধে কিছুটা আলোকপাত করা হয়েছে। এই নিবন্ধে রবীন্দ্রনাথের প্রথম গীতি সংকলন গ্রন্থ ‘রবিচ্ছায়া’ প্রকাশের ইতিহাস এবং সঙ্গীত সংকলন গ্রন্থ হিসেবে ’রবিচ্ছায়া’র সার্থকতা কতটুকু তা আলোচনা করা হয়েছে।

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের বিপুল সাহিত্য কর্মের মধ্যে নিজের গানের প্রতি ছিল তাঁর অসীম মমতা। শেষ বয়সে তিনি নিজেও উপলব্ধি থেকে বলেছিলেন যে, তাঁর রচনা সম্ভারের সবকিছু মহাকালের অতলে হারিয়ে গেলেও তাঁর গান চিরদিন বাঙালীর মনে প্রাণে ও সংস্কৃতিতে একাত্ম হয়ে বেঁচে থাকবে। সত্যিই তাই। বর্তমানে বাঙালীর অন্যতম স্পর্শকাতর জায়গা হল রবীন্দ্রনাথের গান। তবে সূচনালগ্নে রবীন্দ্রনাথের গান বৃহত্তর জনমানুষের কাছে প্রতিষ্ঠা লাভ করার আগে, জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়িতে প্রতিষ্ঠা লাভ করেছিল। ঠাকুরবাড়ির নাট্যাভিনয়, ব্রাহ্মসমাজের বিভিন্ন অনুষ্ঠানকে কেন্দ্র করে রবীন্দ্রনাথের গান লেখার সূচনা হয়েছিল এবং রবীন্দ্রনাথের গানের প্রথম শিল্পীরা ছিলেন ঠাকুর বাড়ির সদস্যরা। স্বদেশ সঙ্গীত রচনায় ঠাকুর পরিবারের দান ছিল স্মরণীয়। ব্রাহ্ম সামাজিক কারণে পরোক্ষভাবে হলেও রবীন্দ্রসঙ্গীত চর্চিত হত এবং জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়ির বাইরেও রবীন্দ্রসঙ্গীতের গীতিগুলো ঠাকুরবাড়ি গণ্ডি পেরিয়ে ক্রমেই চারপাশে ছড়িয়ে পড়েছিল। রবীন্দ্রনাথের গান গুলো হয়ে উঠেছিল রবীন্দ্রসংগীত। তাঁর বাল্যকৈশোরের গান গুলি ধীরে ধীরে জনচিত্তকে অধিকার করতে শুরু করেছিল।

সঙ্গীত সংকলন গ্রন্থ হিসেবে ‘রবিচ্ছায়া’।

রবীন্দ্র সংগীতের প্রচার ও প্রসারে রবীন্দ্রনাথের গানের সংকলন গ্রন্থ গুলির যে অপরিসীম ভূমিকা রাখে তা বলার বাহুল্য রাখে না। রবীন্দ্রসঙ্গীতের সংরক্ষণের প্রাথমিক প্রয়াস তাঁর গীতির সংকলন গ্রন্থগুলোর প্রকাশনার মাধ্যমেই শুরু হয়েছিল। রবীন্দ্রসংগীতের প্রথম পর্বের সংকলন ও সংরক্ষণের পদ্ধতি গুলো যদি আমরা দেখি, তাহলে দেখতে পাই রবীন্দ্রনাথের রচিত অনেক গান ব্রাহ্ম সামাজিক কারণে, অথবা পারিবারিক নাটক চর্চার জন্য রচিত হলেও কিছু কিছু গান তৎকালীন বিভিন্ন সাহিত্য পত্রিকা গুলোতে ছড়িয়ে-ছিটিয়ে ছাপানো হত, কিন্তু গ্রন্থ হিসেবে সে সকল গানগুলোকে একত্র করে গীতি সংকলন গ্রন্থ হিসেবে প্রকাশের প্রথম উদাহরণ ছিল তার সংগীত সংকলন গ্রন্থ ‘রবিচ্ছায়া’। বলা যেতে পারে রবীন্দ্রনাথের আদি পর্বের সংগীতের সর্বপ্রথম সংকলন ছিল এই গ্রন্থটি। ‘রবিচ্ছায়া’ প্রকাশিত হয়েছিল বৈশাখ ১২৯২ বঙ্গাব্দে[১]। বেঙ্গল লাইব্রেরীর তালিকা অনুযায়ী গ্রন্থের প্রকাশকাল ২৯ জ্যৈষ্ঠ ১২৯২ বঙ্গাব্দ। কিন্তু তৎকালীন সঞ্জীবনী পত্রিকার ২০ বৈশাখে গ্রন্থটি সমালোচনা এবং ২৭ বৈশাখ সহ পরবর্তী কয়েকটি সংখ্যায় গ্রন্থটির বিজ্ঞাপন প্রকাশিত হয়েছিল। তাতে বোঝা যায় যে, ১২৯২ সালের বৈশাখ মাসেই গ্রন্থটি আত্মপ্রকাশ করেছিল[২]। রবীন্দ্রনাথের জীবদ্দশায় দেশতম সংকলন গ্রন্থটি ছিল গীতবিতান (১৩৩৮ বঙ্গাব্দ), ‘গান’ (১৩১৬ বঙ্গাব্দ), ‘বাউল’ (১৪ আশ্বিন, ১৩১২ বঙ্গাব্দ), ‘প্রবাহিণী’ (১৩৩২ বঙ্গাব্দ) সহ আর কিছু সংগীত সংকলন গ্রন্থ বা গীতি গ্রন্থ। তবে প্রথম সংগীত সংকলন গ্রন্থ হিসেবে, ‘রবিচ্ছায়া’ রবীন্দ্রসঙ্গীত প্রচার এবং প্রসারের পথ অনেকটাই সুগম করে দিয়েছিল।

নামকরণ ও প্রকাশের নেপথ্যে ঃ

‘রবিচ্ছায়া’ গ্রন্থটি তার ২৪ বছর বয়সের প্রথম গীতি সংকলন গ্রন্থ এবং এটিই ছিল রবীন্দ্র-নামাঙ্কিত প্রথম ও স্বতন্ত্র গীতগ্রন্থ। এই গ্রন্থটির নামকরণ রবীন্দ্রনাথের নিজেরই। নামকরণের প্রসঙ্গে প্রকাশককে পাঠানো পত্রে তিনি লিখেছিলেন — ‘‘আলেছায়া বল্লে’-কেমন হয়? আর ‘‘রবিচ্ছায়া’’ যদি বলেন সে আপনাদের অনুগ্রহ।’’[৩]

প্রথম সংগীত সংকলন গ্রন্থ হিসেবে কবি চেয়েছিলেন গ্রন্থভুক্ত

গানগুলো শুধুমাত্র সাংগীতিক আবেদনের নয়, কাব্যিক আবেদনেও পাঠকের কাছে সমাদৃত হোক। কিন্তু এই বিষয়ে কবির মনে হয়ত দ্বিধা ছিল তাই 'রবিচ্ছায়া'-র রচয়িতা নিবেদনের তিনি লিখেছিলেন—

''... অনেক কারণে গান ছাপান নিস্ফল বোধ হয়। সুর সঙ্গে না থাকিলে গানের কথাগুলি নিতান্ত অসম্পূর্ণ। তা ছাড়া গানের কবিতা সকল সময়ে পাঠ্য হয় না, কারণ সুরে ও কথায় মিলিয়া তবে গানের কবিতা গঠিত হয়। এইজন্য সুর ছাড়া গান ছাপার অক্ষরে পড়িতে অনেকস্থলে অত্যন্ত খাপছাড়া ঠেকে।''[৪]

কিন্তু সুর ছাড়া কবিতাও যে সংস্কৃতি চর্চার অন্যতম উপাদান হতে পারে তার প্রমাণ আজ বাঙালির ঘরে ঘরে তার শেষতম সংকলন গ্রন্থ 'গীতবিতান' এর উপস্থিতি।

তবে তাঁর এই গ্রন্থটি প্রকাশের উদ্যোগ তাঁর নিজের ছিল না। এই সংকলন গ্রন্থটি তৎকালীন সাধারণ ব্রাহ্মসমাজের অধ্যক্ষ তরুণকবির গান গুলো সংগ্রহ করে 'রবিচ্ছায়া' নামে বাংলা ১২৯২ সালের বৈশাখ মাসে প্রকাশ করেছিলেন[৫]। ৪৫নং বেনেটোলা লেন এ সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ যন্ত্রে মুদ্রণ করেছিলেন গিরিশচন্দ্র ঘোষ[৬]। প্রকাশক যোগেন্দ্র নারায়ন মিত্র সত্যিকারের অর্থে একজন রবীন্দ্র অনুরাগী ছিলেন। তাঁর গ্রন্থের প্রকাশকের নিবেদনে তা প্রকাশ পায় - ''বাবু রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীতগুলি পুস্তকাকারে প্রকাশিত হইল। প্রতিবর্ষেই তাঁহার ধর্ম্মসঙ্গীতগুলি তান লয় স্বরযোগে যখন গীত হয়, তখন মনে হয় বুঝি স্বর্গ হইতে সে সকল সংগীত আকাশ ভাসাইয়া ধীরে ধীরে পৃথিবীতলে এ সংসার দাবদাহে দগ্ধ মানবমণ্ডলীকে শান্তি দিবার জন্যই নামিয়ে আসিতেছে।.... এই সঙ্গীতগুলি এতদিন রচয়িতার উদাসীনতা বশতঃ নানাস্থানে বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িয়াছিল। কখনও আলোক দেখিত কি না জানি না। সঙ্গীত, চিত্র প্রভৃতি যে সকল বিদ্যার গুনে মানবহৃদয়ের কোমল ভাবগুলি সম্যক প্রস্ফুটিত হয় সেগুলির আদর আমাদের দেশে ক্রমে বাড়িতেছে ইহা অতি আনন্দের বিষয়। কিন্তু তবুও গুরুজনের নিকট গান করিতে অনেকে সংকোচ বোধ করেন। তাহার কারণ সচরাচর দুইটি-- সামাজিক শিক্ষার অভাব আর ভাল গানের অভাব, -- শেষোক্ত কারণটি কতক পরিমাণে দূরীকরণ করা এই পুস্তকের একটি উদ্দেশ্য। সাধারণে এই সঙ্গীতগুলি গান করিয়া ও পাঠ করিয়া উপকৃত হইবেন, তাই সযত্নে তাহা সংগ্রহ করিয়া এই ''রবিচ্ছায়া'' প্রকাশ করিলাম। ১২৯১ সনের শেষ দিন পর্যন্ত রবীন্দ্র বাবু সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন প্রায় সেগুলি সমস্তই এক পুস্তকে দেওয়া গেল।''[৭]

গ্রন্থের অন্তর্গত ও বর্জিত গান সমুহ ঃ

এই গ্রন্থের গানগুলিকে বিবিধ সংগীত, ব্রহ্মসংগীত ও জাতীয় সঙ্গীত এই তিন ভাগে সাজানো হয়েছিল। এছাড়াও পরিশিষ্টের অন্তর্ভুক্ত আরো চারটি গান এই গ্রন্থে সংযোজিত হয়েছিল। বিবিধ সংগীত পর্যায়ে ১১৬ টি গান, ব্রহ্মসংগীত পর্যায়ে ৭৪টি গান এবং জাতীয় সংগীত পর্যায়ে ৭টি গান 'রবিচ্ছায়া'-র অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছিল।[৮] এই গ্রন্থে প্রকাশিত ২০১টি গানের তালিকা ১২৯১ সালের শেষ দিন পর্যন্ত রবীন্দ্র রচিত গানের সম্পূর্ণ তালিকা নয় বেশ কিছু গান বর্জন করা হয়েছিল।

যেসব গান এই গ্রন্থে বর্জন করা হয়েছিল সেসব গানের তালিকাঃ

১। গগনের থালে রবিচন্দ্র দীপক জ্বলে।
১৮ই মাঘ, ১২৮১ বঙ্গাব্দ, ব্রাহ্মসমাজ মন্দিরে গাওয়া।

২। জ্বল জ্বল চিতা দ্বিগুণ দ্বিগুণ
জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সরোজিনী নাটকের (অগ্রহায়ন, ১২৯২ বঙ্গাব্দ) জন্য রচিত

৩। শাঙন গগনে ঘোর ঘনঘটা
ভারতী পত্রিকা। আশ্বিন ১২৮৪ বঙ্গাব্দ

৪। বজাও রে মোহন বাঁশি
ভারতী পত্রিকা। পৌষ ১২৮৪ বঙ্গাব্দ

৫। হম সখি দারিদ নারি
ভারতীপত্রিকা। মাঘ ১২৮৪ বঙ্গাব্দ

৬। সতিমির রজনী, সচকিত সজনী (মিশ্র জয়ন্তী)
ভারতী পত্রিকা। ফাল্গুন ১২৮৪ বঙ্গাব্দ

৭। সখি রে পিরীত বুঝবে কে (টোড়ী)
ভারতী পত্রিকা। ফাল্গুন ১২৮৪ বঙ্গাব্দ

৮। বাদর বরখন নীরদ গরজন (মল্লার)
ভারতী পত্রিকা। চৈত্র ১২৮৫ বঙ্গাব্দ

৯। বারবার সখি বারণ করনু (ইমন কল্যাণ)
ভারতী পত্রিকা। বৈশাখ ১২৮৫ বঙ্গাব্দ

১০। অয়ি বিষাদিণী বীণা (বাহার, কাওয়ালী)
জাতীয় সংগীত (দ্বিতীয় সংস্করণ ১২৮৫ বঙ্গাব্দ)

১১। ভারত রে তোর কলঙ্কিত পরমাণুরাশি (ভৈরবী)
জাতীয় সংগীত (দ্বিতীয় সংস্করণ ১২৮৫ বঙ্গাব্দ)

১২। মাধব না কহ আদর বাণী
ভারতী পত্রিকা। বৈশাখ বঙ্গাব্দ

১৩। পাগলিনী তোর লাগি
ভারতী পত্রিকা। আষাঢ় ১২৮৬ বঙ্গাব্দ

১৪। ভাসিয়ে দে তরী (জয়জয়ন্তী, একতলা)
ভারতী পত্রিকা। ভাদ্র ১২৮৬ বঙ্গাব্দ

১৫। ছিলে কোথা বল

১৬। চলো চলো, চলো চলো
জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'মানময়ী' গীতিনাট্যে জন্য রচিত

১৭। এক সূত্রে বাঁধিয়াছি (খাম্বাজ, একতালা)
জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের 'পুরুবিক্রম' (দ্বিতীয় সংস্করণ, ১৮৮৬) নাটকের জন্য রচিত

১৮। হম যব না রব সজনী (বেহাগ)
ভারতী পত্রিকা। বৈশাখ ১২৮৭ বঙ্গাব্দ

১৯। সখি লো, সখি লো নিকরুন মাধব (দেশ)
ভারতী পত্রিকা। অগ্রহায়ণ ১২৮৭ বঙ্গাব্দ

২০। আজকে তবে মিলে যাব

২১। এক ডোরে বাঁধা আছি মোরা সকলে (খাম্বাজ)

২২। এখন করবো কি বল (পিলু)

২৩। শোন তোরা সবে শোন (ঝিঁঝিট)

২৪। তবে আয় সবে আয়

২৫। কালি কালি বলো রে আজ

২৬। এ কি এ ঘোর বন! এনুকোথা (দেশ-বেহাগ)

২৭। পথ ভুলেছিস সত্যি বটে (পিলু)

২৮। নিশুম্ভ মর্দিনী অম্বে (কানাড়া)
স্বরলিপি নেই, গীতবিতানে নেই

২৯। দেখো হে ঠাকুর, বলি এনেছি মোরা (কাফি)

৩০। নিয়ে আয় কৃপাণ (কানাড়া)

৩১। (হায়) কি দশা হল আমার (গারা ভৈরবী)

৩২। এ কেমন হল মন আমার (সিন্ধু ভৈরবী)

৩৩। আরে, কি এত ভাবনা (পরজ)

৩৪। শোন তোরা শোন এ আদেশ

৩৫। ব্যাকুল হয়ে বনে বনে (খাম্বাজ)

৩৬। আর না আর না এখানে আর না (নট নারায়ন)

৩৭। জীবনের কিছু হল না হায় (হাম্বীর)

৩৮। থাম থাম কি করিবি বধি পাখিটির প্রাণ (সিন্ধু ভৈরবী)

৩৯। কি বলিনু আমি (বাহার)

৪০। এ কি এ, এ কি এ স্থির চপলা! (ভূপালি)

৪১। কোথা লুকাইলে (টোড়ী)

৪২। কোনো গো আপন মনে (সিন্ধু)

৪৩। কোথায় সে ঊষাময়ী প্রতিমা (টোড়ী)

৪৪। এই যে হেরি গো দেবী আমারি (বাহার)

৪৫। হৃদয়ে রাখো গো, দেবী (গৌড়মল্লার)
স্বরলিপি নেই, গীতবিতানে নেই

৪৬। বধূয়া অসময় কেন হে প্রকাশ
ভারতী পত্রিকা, কার্তিক বঙ্গাব্দ

৪৭। মলিন মুখে ফুটুক হাসি
ভারতী পত্রিকা। অগ্রহায়ণ ১২৮৮ বঙ্গাব্দ

৪৮। সারা বরষে দেখি নে মা
ভারতী পত্রিকা। পৌষ ১২৮৮ বঙ্গাব্দ

৪৯। করবীতে ফুল শুকালো
ভারতী পত্রিকা। মাঘ ১২৮৮ বঙ্গাব্দ

৫০। এসো গো এসো বনদেবতা
জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'স্বপ্নময়ী' নাটকের জন্য লেখা

৫১। কে যেতেছিস আইরে হেথায় (বাগেশ্রী খেমটা)
জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'স্বপ্নময়ী' নাটকের জন্য লেখা

৫২। আজ আমার আনন্দ দেখে কে
ভারতী। আশ্বিন ১২৮৯ বঙ্গাব্দ

৫৩। সাধ করে কেনো সখা
বিবাহ উৎসব ১২৯০ বঙ্গাব্দ

৫৪। তুমি আছো কোন পাড়া
বিবাহ উৎসব ১২৯০ বঙ্গাব্দ

৫৫। তারে দেখাতে পারিনে কেন প্রাণ
মায়ার খেলা ১২৯৫ বঙ্গাব্দ

৫৬। দেখো ওই কে এসেছে
বিবাহ উৎসব ১২৯০ বঙ্গাব্দ

৫৭। কথা কস নে লো রাই
প্রকৃতির পরিশোধ ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৫৮। সখা, সাধিতে সাধাতে কত সুখ
বিবাহ উৎসব ১২৯০ বঙ্গাব্দ

৫৯। কোথা ছিলি সজনী গো লো
বিবাহ উৎসব ১২৯০ বঙ্গাব্দ

৬০। ও কি কথা সখি
বিবাহ উৎসব ১২৯০ বঙ্গাব্দ

৬১। মা আমার, কেন তোরে ম্লান নেহারি
বিবাহ উৎসব ১২৯০ বঙ্গাব্দ

৬২। দুঃখের মিলন টুটিবার নয়
নলিনী পাণ্ডুলিপি ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৬৩। সখি ওই বুঝি বাঁশি বাজে
নলিনী পাণ্ডুলিপি ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৬৪। প্রিয়ে তোমারে ঢেঁকি হলে
প্রকৃতির পরিশোধ ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৬৫। বসন্ত আওল রে
ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী বঙ্গাব্দ

৬৬। হৃদয়কে সাধ মিসাওল হৃদয়ে
ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৬৭। শ্যাম রে, নিপট কঠিন মন তোরে
ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৬৮। বঁধুয়া হিয়াপরে আওরে
ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৬৯। শুন সখি বাজারি বাঁশি
ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৭০। শ্যাম, মুখে তব মধুর অধরমে
ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী ১২৯১ বঙ্গাব্দ

৭১। সখা, মোদের বেঁধে রাখ প্রেমডোরে
তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা, ফাল্গুন ১২৯১ বঙ্গাব্দ (ভৈরবী একতালা)

উপরোক্ত তালিকার ২০ থেকে ৪৫ সংখ্যক গানগুলো পরবর্তীতে 'বাল্মীকি-প্রতিভা' (১৮৮১ বঙ্গাব্দ - প্রথম সংস্করণ) গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছিল।

'রবিচ্ছায়া'-র অনেকগুলি গানের শিরোনামে রাগ ও তাল উল্লেখ করা হয়েছে। তবে 'রবিচ্ছায়া'-র অন্তর্গত কিছু গান যেগুলো 'রবিচ্ছায়া' প্রকাশের পরেও সুর ও তাল সংযোজিত হয়নি, কবিতগুলোর সুর-সংযোজনের ভার কবি সঙ্গীতজ্ঞ পাঠকদের উপরই ছেড়ে দিয়েছিলেন।

''... অনেকগুলি গানের রাগ রাগিণীর নাম লেখা নাই সে গানগুলিতে এখন সুর বসান হয় নাই। সঙ্গীতজ্ঞ পাঠকগণ ইচ্ছা করিলে সে অভাব পুরণ করিয়া লইতে পারেন।''[১০]

যে গান গুলিতে সুর তাল সংযোজিত হয়নি[১১] সেই গান গুলি হলঃ

১। নিঝর মিশিছে তটিনীর সাথে

২। গিয়াছে সেদিন যেদিন হৃদয়

৩। আজ তোমারে দেখতে এলেম

৪। সোনার পিঞ্জর ভাঙ্গিয়ে আমার

৫। মন হোতে প্রেম যেতেছে শুকায়ে

৬। দুজনে মিলিয়া যদি ভ্রমি গো

৭। ছেলেখেলা কোর না লো

৮। কে আমার সংশয় মিটায়

৯। নাচ্ শ্যামা তালে তালে

১০। আর কি আমি ছাড়ব তোরে

১১। বসন্ত প্রভাতে এক মালতীর ফুল

১২। মায়ের বিমল যশে কে

কেবলমাত্র রবিচ্ছায়া নয়, ইন্ডিয়ান পাবলিশিং হাউস থেকে প্রকাশিত, রবীন্দ্রনাথের 'গান' (১৩১৬ বঙ্গাব্দ) নামক আরেকটি গীতিসংকলন গ্রন্থ প্রকাশিত হয়েছিল। যার প্রকাশক ছিলেন চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়। সেই গ্রন্থ প্রকাশকের নিবেদনেও, প্রকাশক পাঠকের স্বাধীনতা দিয়েছিলেন সুর বিহীন কবিতাগুলোতে সুরারোপিত করার।[১২] অবশ্যই এই স্বাধীনতা রবীন্দ্রনাথের নিজের দেওয়া ছিল। নিজের গান সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের স্পর্শকাতরতা থাকা সত্ত্বেও তিনি স্বেচ্ছায় সাধারণ পাঠকদের উপরে সুর সংযোজনের ভার ছেড়ে দিয়েছিলেন। হয়তো তখন তিনি উপলব্ধি করেছিলেন পাঠকের তাঁর সৃষ্টির প্রতি আনুগত্যের মানসিকতা তখনো তৈরি হয়নি এবং এই অবস্থায় সেই স্বাধীনতাটুকু যদি না দেয়া হয় তবে তাঁর গ্রন্থের গ্রহণযোগ্যতা কমে যেতে পারে। আবার আরেকটি দৃষ্টিতে দেখলে এমনও হতে পারে যে, রবীন্দ্রনাথ তখন পর্যন্ত হয়ত নিজের লেখা গানের ঐশ্চর্যকে চিনতে পারেননি। কিন্তু পরবর্তীকালে রচনাগুলোর সম্পর্কে তিনি মিনতি করে বলেছিলেন যেন তাঁর গানের ওপরে ''স্টিমরোলার''[১৩] চালানো না হয়।

গীতিসংকলন গ্রন্থ হিসেবে সার্থকতা ও সমালোচনা ঃ

তাঁর গান গুলো প্রকাশ করার অনীহা গ্রন্থের রচয়িতার নিবেদনে দেখা যায় - ''ইহার অনেক গানই বিস্তৃত বাল্যকালের মুহূর্ত - স্থায়ী সুখ দুঃখের সহিত দুইদণ্ড খেলা করিয়া কে কোথায় ঝরিয়া পড়িয়াছিল— সেই সকল শুষ্কপত্র চারিদিক হইতে জড় করিয়া বইয়ের পাতার মধ্যে তাহাদিগকে স্থায়ীভাবে রক্ষা করিলে গ্রন্থকার ছাড়া আর কাহারও তাহাতে কোন আনন্দ নাই। আমার এইরূপ মনের ভাব। এই জন্য এ গানগুলি আজ সাত আট বৎসর ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত হইয়া পড়িয়া আছে, আমি ছাপাইতে চেষ্টা করি নাই। আমি নিজে হইলে হয়ত ছাপাইতাম না। কিন্তু প্রকাশক মহাশয় যখন ছাপাইতেছেন, তখন আর আমার তাহাতে আপত্তি কিছু নাই। ... এই গ্রন্থে প্রকাশিত অনেকগুলি গান আমার দাদা — পূজনীয় শ্রীযুক্ত জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয় এর সুরের অনুসারে লিখিত হয় অনেকগুলি গানে আমি নিজে সুর বসাইয়াছি, এবং কতকগুলি গান হিন্দুস্তানী গানের সুরে বসানো হয়''[১৪]

কবির এই উক্তি থেকে তাঁর সে সময়ের রচিত গান গুলোর স্বরূপ বোঝা যায়। কিন্তু এই উপলব্ধি একান্তই কবির ব্যক্তিগত। তাঁর গানের বিশেষত্ব সে যুগেই যে কি পরিমান স্বতন্ত্র ছিল এবং গানগুলো পাঠক ও শ্রোতার মন তখন থেকেই কিভাবে হরণ করেছিল তা প্রকাশকের বক্তব্যে প্রকাশ পায়।

''তাঁহার কবিতাগুলি সরল সুমিষ্ট ও প্রাণস্পর্শী, তাঁহার সঙ্গীতগুলি ততোধিক সরল সুমিষ্ট ও প্রাণস্পর্শী। ... ঘোর সংসার কাননে ''তমস-ঘন-ঘোরা গহন রজনীর' নাম শুনিয়া কোন পান্থ-হৃদয় না ক্ষণকালের নিমিত্ত স্তম্ভিত হয়? বা সেই 'জীবনের ধ্রুবতারা'র উদ্দেশ্য পাইয়াই বা কোন অনুতপ্ত হৃদয় না আশ্বাস লাভ করে? বাস্তবিক সে সঙ্গীত শ্রবণে প্রাণ ইহলোকের অতীত হইয়া যায়, পাঠ করিলে অষাঢ় প্রাণে ধর্ম্মভাব জাগিয়া উঠে, ঘোর সংসারমুগ্ধ প্রাণও ক্ষণকালের জন্য উদাসভাব ধারণ করে। তাঁহার স্বভাব-সংগীত প্রকৃতিতে নব ভাবে সাজাইয়া হৃদয়ের সম্মুখে উপস্থিত করে, প্রকৃতি যেন কোমল জ্যোৎস্নায় স্নাত হইয়া দিব্যমূর্ত্তি পরিগ্রহ করিয়া চক্ষের সম্মুখে আগমন করে, তাঁহার প্রণয়-সঙ্গীতগুলি সুমধুর ভাবে হৃদয়-তন্ত্রী আঘাত করে, প্রাণের বিশুদ্ধ প্রেমের সঞ্চার।''[১৫]

সমকালীন সঞ্জীবনী পত্রের সমালোচনাতেও (২০ বৈশাখ, ১২৯২ বঙ্গাব্দ) বলা হয়।

''রবীন্দ্র বাবু ২৫ বৎসর বয়স পার না হইতেই একজন বিখ্যাত কবি ও প্রসিদ্ধ প্রবন্ধ লেখক বলিয়া সাধারণের নিকট পরিচিত হইয়াছেন। সংগীত প্রণয়নে তাঁহার যে অসাধারণ ক্ষমতা আছে তাহা ''রবিচ্ছায়া' পাঠে বিশেষরূপে অবগত হইলাম। সঙ্গীত গুলি যেমন সরল, সুমিষ্ট ও কবিত্বে পূর্ণ তেমনিই মনোহারিণী রাগিনীতে সঙ্গবদ্ধ এমন হৃদয় মুগ্ধকর সংগীত বাঙালির মধ্যে আর কেহ প্রণয়ন করিতে পারেন কিনা আমরা জানি না।'[১৬]

একই সমালোচনায় আরো লেখা হয়েছিল

'... রবিচ্ছায়া একখানি সংগীত পুস্তক ... আমরা সংগীত শাস্ত্রের কোনও ধার ধারি না ... কিন্তু আমাদের দুই - একজন এই গ্রন্থের যে দুই একটি সংগীত গাহিয়া শুনাইয়াছেন তাহাতে আমরা মুগ্ধ হইয়াছি-'[১৭]

এই উক্তি থেকে বোঝা যায় রবীন্দ্রনাথ সেই সময়েই বাঙালি সমাজের বিশিষ্ট সংগীত রচয়িতা রূপে প্রতিষ্ঠা লাভ করেছিলেন এবং পরবর্তীতে তাঁর গানের স্বতন্ত্র ধারার গ্রহণযোগ্যতার প্রমাণ পাওয়া যায় সেই যুগ থেকেই।

কিন্তু তবুও রবিচ্ছায়া যথেষ্ট জনপ্রিয় হয়নি, হ্রাসকৃতমূল্যে গ্রন্থটির বিক্রয় এর বিজ্ঞাপনই তা প্রমাণ করেছিল। তবে গ্রন্থটির বাণিজ্যিক সফলতা, রবীন্দ্রসংগীতের তৎকালীন জনপ্রিয়তার মাপকাঠি নয়। কেননা ওই সময়ই (১৪ অগ্রহায়ণ ১২৯২ বঙ্গাব্দ) সঞ্জীবনীতে মুদ্রিত একটি বিজ্ঞাপন পাওয়া যায়। বিজ্ঞাপনটিতে লেখা ছিল-

'ব্রহ্মসংগীত শিক্ষা প্রথম ভাগ ... স্বর ও মাত্রা সাধনাদির উপদেশ এবং কণ্ঠ প্রস্তুতোপযোগী কতিপয় সাধনসহ আদি ভারতবর্ষ এবং সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ এবং বাবু রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের ১৯ টি গীত স্বরলিপিবদ্ধ হইয়াছে।'[১৮]

এখানে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের নাম উল্লেখ এবং তাঁর গানের স্বরলিপি প্রকাশ যথেষ্ট তাৎপর্যপূর্ণ ছিল। এ থেকেই সমসাময়িক সাংস্কৃতিক প্রেক্ষাপটে 'রবিচ্ছায়া'-র গুরুত্ব ও সার্থকতা অস্বীকার করা যায় না। জোড়াসাঁকোর অভিজাত ঠাকুর বাড়ির পরিশীলিত সাংস্কৃতিক পরিবেশে বেড়ে ওঠা রবীন্দ্রনাথের সেই সময়ের রচিত গানগুলোকে একত্র করে 'রবিচ্ছায়া'য় ছাপা হয়েছিল বটে, কিন্তু সেই সময়ে সেসব গানের রসগ্রাহীর সংখ্যা ছিল খুবই নগন্য। কিন্তু তাঁর গান এবং কবিতার আবেদন যে সাধারণ মানুষের মনে সহসা রেখা পাত করবে না সে তো স্বাভাবিক ছিল। কিন্তু রবিচ্ছায়ার পথ এসেছিল পরবর্তী সংকলন গ্রন্থগুলো। এখানেই রবিচ্ছায়ার সার্থকতা।

উপসংহার

রবিচ্ছায়া থেকে শুরু হয়েছিল তাঁর রচিত গানগুলোকে একটি গীতি সংকলন গ্রন্থ রূপে সংরক্ষণ ও প্রকাশের প্রয়াস। এবং এটা অস্বীকার করার উপায় নেই যে, 'রবিচ্ছায়া' এবং পরবর্তীকালে রচিত রবীন্দ্রনাথের অন্যান্য গানের বইগুলোর কারণেই বিপুল সংখ্যক রবীন্দ্রনাথের গান বিস্মৃতির কবল থেকে রক্ষা পেয়েছে এবং বর্তমানে রবীন্দ্রসঙ্গীত হিসেবে সার্বজনের কাছে পৌঁছানোর জন্যে অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করেছে।

সূত্র নির্দেশ ঃ

১। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, , পৃষ্ঠা ১৯৫

২। প্রশান্ত কুমার পাল, *রবিজীবনী ২য় খণ্ড*, আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ভারত, ১৯৯০, পৃষ্ঠা ২

৩। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৯৫

৪। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, , পৃষ্ঠা ১৯১

৫। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রজীবনী* - ১ম খণ্ড, (পুনর্মুদ্রিত ৫ম সংস্করণ), বিশ্বভারতী গ্রন্থবিভাগ, কলকাতা, ভারত, ২০১৭, পৃষ্ঠা ২১৬

৬। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৯২

৭। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৯২

৮। সংঘমিত্রা বন্দ্যোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রসাহিত্যের আদিপর্ব*, সিগনেট প্রেস, কলকাতা, ভারত, ২০১৩, পৃষ্ঠা ৯৮

৯। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ২৮৯

১০। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৯১

১১। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৯৫

১২। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ২১১

১৩। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রজীবনী* - ৪র্থ খণ্ড, (পুনর্মুদ্রিত ৪র্থ সংস্করণ), বিশ্বভারতী গ্রন্থবিভাগ, কলকাতা, ভারত, ২০১৬, পৃষ্ঠা ২৩৯

১৪। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৯১

১৫। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮, পৃষ্ঠা ১৯৪

১৬। সংঘমিত্রা বন্দ্যোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রসাহিত্যের আদিপর্ব*, সিগনেট প্রেস, কলকাতা, ভারত, ২০১৩, পৃষ্ঠা ৩২৪

১৭। সুভাষ চৌধুরী, *গীতবিতানের জগৎ*, প্যাপিরাস, কলকাতা, ভারত, ২০০৬, পৃষ্ঠা ১৫

১৮। প্রশান্ত কুমার পাল, *রবিজীবনী তৃতীয় খণ্ড*, আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ভারত, ২০০৬, পৃষ্ঠা ৪

গ্রন্থপুঞ্জি / গ্রন্থসূত্র

১। প্রবীর গুহ ঠাকুরতা, *রবীন্দ্রসঙ্গীত মহাকোষ* - প্রথম ভাগ, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা, ভারত, ২০০৮

২। প্রশান্ত কুমার পাল, *রবিজীবনী ২য় খণ্ড*, আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ভারত, ১৯৯০

৩। প্রশান্ত কুমার পাল, *রবিজীবনী তৃতীয় খণ্ড*, আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ভারত, ২০০৬

৪। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রজীবনী* - ১ম খণ্ড, (পুনর্মুদ্রিত ৫ম সংস্করণ), বিশ্বভারতী গ্রন্থবিভাগ, কলকাতা, ভারত, ২০১৭

৫। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রজীবনী* - ৪র্থ খণ্ড, (পুনর্মুদ্রিত ৪র্থ সংস্করণ), বিশ্বভারতী গ্রন্থবিভাগ, কলকাতা, ভারত, ২০১৬

৬। সংঘমিত্রা বন্দ্যোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রসাহিত্যের আদিপর্ব*, সিগনেট প্রেস, কলকাতা, ভারত, ২০১৩

৭। সুভাষ চৌধুরী, *গীতবিতানের জগৎ*, প্যাপিরাস, কলকাতা, ভারত, ২০০৬

মিশকাতুল মমতাজ
প্রভাষক, সংগীত বিভাগ, চট্টগ্রাম বিশ্ববিদ্যালয়, চট্টগ্রাম, বাংলাদেশ
E-mail : miskatulmumtaz@gmail.com

নন্দনতাত্ত্বিক রবীন্দ্রনাথ

ড. শাশ্বতী রায়চৌধুরী

শিল্পের বহু রূপবৈচিত্র্যের স্রষ্টা রবীন্দ্রনাথ তাঁর সংগীত, কবিতা, পত্র, প্রবন্ধে সত্য-সুন্দর-মঙ্গল-প্রকাশ-সাহিত্য-আনন্দর মধ্য দিয়েই নন্দনতত্বকে প্রকাশ করতে সচেষ্ট হয়েছিলেন। রবীন্দ্রনন্দনতত্ব অনুযায়ী শিল্প এবং সাহিত্যের সংজ্ঞার অর্থ গৃহীত হয়েছিল রূপ ও রসের অদ্বৈত মিলন রূপে। রবীন্দ্রনাথের গানের অভিকর্ষ প্রধাণত ভাবের দিকে। সেই নান্দনিক ও আধ্যাত্মিক ভাব তাঁর সুর ও বাণীকে নিয়ে গেছে এক অনির্বচনীয়ের দ্বারে। সংগীতের নন্দনতত্বের সাপেক্ষবাদ, নিরপেক্ষবাদ, আবেগবাদ, রূপকৈবল্যবাদ এবং এগুলির সঙ্গে সংশ্লিষ্ট দেশে বিদেশে প্রচলিত অন্যান্য সকল মতবাদ থেকে রবীন্দ্রনাথের সাংগীতিক তথা নান্দনিক চিন্তা ছিল মুক্ত। তাঁর দার্শনিকতা এবং সৃষ্টির নান্দনিকতা যেমন জগৎ ও জীবনের সংজ্ঞার সমন্বিত তেমনি অসীম ও অনন্তের ব্যঞ্জনাবাহী।

রবীন্দ্রনাথ নন্দনতত্ত্ব কথাটি ব্যবহারের পক্ষপাতী ছিলেন Aesthetic, এর প্রতিশব্দ রূপে। নন্দনতত্ত্বের প্রধান আলোচ্য বিষয়রূপে রূপবান শিল্প সাহিত্যের সমস্ত শাখার সামগ্রিক তত্ত্বালোচনা গৃহীত হয়ে থাকে। শিল্পের জন্মরহস্য থেকে মানবজীবনে শিল্প সাহিত্যের মুখ্য ও গৌন ভূমিকা সমস্তই নন্দনতত্ত্বের বিষয়। রবীন্দ্রনাথ যিনি শিল্পের অজস্র রূপবৈচিত্র্যের স্রষ্টা তিনি কয়েক দশক ধরে প্রবন্ধে,পত্রে,কবিতা,সংগীতে তাঁর নন্দনতত্ত্ব সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। সত্য-সুন্দর-মঙ্গল,প্রকাশ,সাহিত্য ও আনন্দ, এই ছয়টি তত্ত্বের মধ্যেই তিনি সৌন্দর্যদর্শন তথা নন্দনতত্ত্বকে প্রকাশ করেছেন। সংগীতের নন্দনতত্ত্বে সাপেক্ষবাদ, নিরপেক্ষবাদ তথা আবেগবাদ ও রূপকৈবল্যবাদ এবং এগুলির সঙ্গে সংশ্লিষ্ট অন্যান্য যেসব মতবাদ দেশে , বিদেশে গড়ে উঠেছে , সেগুলির কোনোটিতেই রবীন্দ্রনাথের সংগীতচিন্তাকে অন্তর্ভুক্ত করা যায় না। তা চিরসচল, সজীব, জীবনধারার সঙ্গে ক্রমবিবর্তনশীল এবং যে কোনো মতবাদ - থেকে মুক্ত। প্রথম ভাষণের ভাবাবেগধর্মী প্রতিপাদ্য থেকে যাত্রা শুরু করে বিশুদ্ধ সুরের নান্দনিক রূপবাদে পৌঁছেও তিনি রূপকৈবল্যবাদে আবদ্ধ নন। তাঁর দার্শনিকতা এবং সৃষ্টির নান্দনিকতা যেমন জগৎ ও জীবনের সংজ্ঞায় সমন্বিত তেমনি অসীম ও অনন্তের ব্যঞ্জনাবাহী, ''আনন্দলোকে মঙ্গলালোকে বিরাজ সত্যসুন্দর।''

রবীন্দ্রনাথের গানের অভিকর্ষ প্রধানত ভাবের দিকে। ভাবটিই তাঁর প্রাণ, তার উপাদান, তার নিহিত গূঢ় রহস্য। সেই ভাব নান্দনিক এবং আধ্যাত্মিক। তা যেমন একদিকে প্রকৃতির রূপে রসে তন্ময় তেমনি আবার আত্মার বোধে আলোকিত, উদ্দীপিত। রবীন্দ্রনাথের কবিচিত্ত থেকে উৎসারিত হয়ে তা খুঁজেছে অসীমের আশ্রয়, চেয়েছে অনির্বচনীয়কে স্পর্শ করতে। রবীন্দ্রনাথের গানের বাণী গুলি ধ্যান করলে তাই বোধ হওয়া স্বাভাবিক। কিন্তু যখন সুরে গাওয়া হয় তখন তা ভাবের পরিপূর্ণ প্রতিমা হয়ে ওঠে। সুর-বাণীকে নিয়ে যায় অনির্বচনীয়ের দ্বারে, তাকে মুক্তি দেয় রসের অবন্ধন সঞ্চারে। তখন আর তা মর্ত কণ্ঠের সংগীত নয় , তা প্রাণের সৌন্দর্যলোকে অভিসার, অনন্তের বীণাঝংকার, আত্মার স্বরূপোলব্ধি।

সৌন্দর্যদর্শনে সাহিত্য ঃ

রবীন্দ্রনাথ বিশ্বাস করতেন, বিভিন্ন শিল্পের সংজ্ঞা ও সার্থকতার ভিন্নতা থাকলেও সকলেরই সামান্য লক্ষণ ''রসসৃষ্টি'' বা আনন্দদান। কিন্তু রূপ ছাড়া রসের অস্তিত্ব কোথায়? এদের সম্পর্ক আধার ও আধেয়র। বিভিন্ন শিল্পের পার্থক্য যতটা বাহ্য আকারগত ততটা অন্তরঙ্গ নয়। হয়ত সেই কারণে সব আর্টকেই রবীন্দ্রনাথ এক ''সাহিত্য'' শব্দের দ্বারা বোঝাতে চেয়েছিলেন। সহিত শব্দ থেকেই 'সাহিত্য' শব্দের উৎপত্তি। এতএব ধাতুগত অর্থ ধরলে সাহিত্য শব্দের মধ্যে একটি মিলনের ভাব দেখতে পাওয়া যায় এবং এই ভাবটিকেই রবীন্দ্রনাথ আর্ট এর প্রধান উপকারিতা বলে মানতেন। যে যে কেবল ভাবে ভাবে, ভাষায় ভাষায়, গ্রন্থে গ্রন্থে মিলন তা নয়, মানুষের সঙ্গে মানুষের, অতীতের সঙ্গে বর্তমানের, সুরের সঙ্গে নিকটের নিতান্ত অন্তরঙ্গ যোগসাধন ব্যতীত আর কিছুর দ্বারাই সম্ভবপর নয়। সাহিত্যে মানব চরিত্রের পূর্ণ এবং সার্থক প্রতিফলন হওয়া প্রয়োজন। তাহলেই সার্থক সাহিত্য সৃষ্টি হবে। এতএব আমরা দেখছি যে রবীন্দ্রনাথের চিন্তা অনুযায়ী সাহিত্যের ক্ষেত্রে প্রকাশ ক্ষমতার চেয়ে শিল্পের বিষয়বস্তুই বড় হয়ে উঠল। তিনি বলেছেন সাহিত্যলোকে মনুষ্য চরিত্রের সবটাই প্রবেশাধিকার পাবে না। মানুষের নিম্নতর বৃত্তিগুলির স্থান সাহিত্যে তিনি দিতে অনিচ্ছুক ছিলেন। কারণ শুধু হীণবৃত্তি গুলি দিয়ে কোনো প্রকৃত মানুষকে বোঝায় না। ''সাহিত্যের পথে'' প্রবন্ধে তিনি বললেন, 'সাহিত্য সৃষ্টি, শিল্পসৃষ্টি সেই প্রলয়লোকে যেখানে দায় নেই, ভার নেই, যেখানে উপকরণ মায়া তার ধ্যানরূপটাই সত্য, সেখানে মানুষ আপনাকে সমস্ত আত্মসাৎ করিয়াছে।' প্রেম, দয়া, সহানুভূতি প্রভৃতি যে সব ধ্রুবগুণে মানুষ ঐশ্বর্যবান রবীন্দ্রনাথ সেই গুণগুলিকেই সাহিত্যে স্থান দিতে চান। সাহিত্য সাধনা তাই অনেকটা যোগ সাধনার মত। সাহিত্যে রস অনুভূতির ভাবটি বলতে রবীন্দ্রনাথ সম্পূর্ণ নিরাসক্ত ভাবের আনন্দরূপ বোঝাতে চেয়েছেন। আমাদের প্রাচীন সাহিত্য

দর্শনে ও মধ্যযুগীয় দর্শনেও এই রসাস্বাদনকে ''ব্রহ্মাস্বাদসহোদরা'' বলা হয়েছে। এখানে সাহিত্য শব্দের পরিবর্তে আর্ট শব্দটির অনায়াস ব্যবহার সম্ভব ছিল। আর্ট এর বিভিন্ন শাখার মধ্যে এই ঐক্যের সূত্রটি কোথায়? রবীন্দ্রনাথ বলেছেন যাবতীয় শিল্প expression of personality বা ব্যক্তিত্বের অভিব্যক্তি। এই personality প্রাত্যহিক ক্ষুধা পিপাসার উর্দ্ধস্থ অখন্ড স্রষ্টা সত্তা, রবীন্দ্রনাথ অন্য প্রসঙ্গে যাকে বলেছেন ''বড়ো আমি''। আর ''ছোট আমি'' হচ্ছে Individual. Personality ই সৃষ্টি করে, Individual নয়। সাধারণ মানুষ হিসেবে শিল্পী ক্ষুদ্রতার দ্বারা আক্রান্ত হতে পারেন কিন্তু শিল্পী তিনি তখনই যখন তিনি জাগতিক তুচ্ছতার দ্বারা আন্দোলিত হন না। শিল্প সৃষ্টির মুহূর্তে ব্যক্তিগত তুচ্ছতা থেকে মুক্ত হলে তবেই তিনি পাঠককে তার ব্যক্তিগত কামনা ও মোহ থেকে মুক্তি দিতে পারেন এবং দূরের সঙ্গে নিকটের, অতীতের সঙ্গে বর্তমান ও ভবিষ্যতের, একের সঙ্গে অপরের ঐক্য সৃষ্টি করতে পারেন। কিন্তু এই ঐক্যবস্তু জগতের ঐক্য নয়, ভাবজগতের ঐক্য। তাই প্রয়োজনের মলিনতা সাহিত্যকে কলঙ্কিত করে না। ''সোনারতরী'' কাব্যের ''পুরস্কার'' কবিতায় যে কবি ধনৈশ্বর্যের পরিবর্তে শুধুমাত্র একগাছি মালায় পূর্ণ তৃপ্তি পেয়েছিলেন, সেই তো যথার্থ শিল্পী। শিল্প সৃষ্টির মুহূর্তে প্রয়োজনের তুচ্ছতা থাকে না। থাকে শুধুই প্রকাশের তাগিদ, অন্তরের অহৈতুক আনন্দকে প্রত্যক্ষ গোচর করিয়ে পর্যাপ্তি দানের বাসনা। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় সাহিত্যে সাহিত্যিক লীলাময়। মানুষ এমন প্রাণী যার কোনো কর্মই উদ্দেশ্যহীন নয় , এই মার্কসীয় বস্তুবাদী সিদ্ধান্তে রবীন্দ্রনাথের কোনো বিশ্বাস ছিল না। একজন ভাববাদী স্রষ্ঠা রূপেই তিনি সাহিত্য সৃষ্টি করেছেন এবং সাহিত্যের তত্ত্ব ব্যাখ্যা করেছেন। এ বিষয়ে কান্ট, শিলার ও স্পেনসর-এর সঙ্গেই তার ভাবৈক্য লক্ষণীয়।

রূপ ও রস ঃ

যে বিশ্বসৃষ্টিকে বলা হয় ঈশ্বরের লীলা, তার দুটি দিক আছে। সীমার দিকে আছে রূপের জগৎ, শব্দ-গন্ধ, স্পর্শের জগৎ আর অসীমের দিকে আছে রসের জগৎ। শিল্পের আছে পরস্পর নির্ভর এই দুটি দিক , রূপ ও রসের দিক। রবীন্দ্রনাথের শিল্প ভাবনায় এই দুই এর মূল্যই সমান স্বীকৃত। 'রূপ' হচ্ছে একটি অখন্ড মূর্তি। রবীন্দ্রনাথ রূপ বলতে শিল্পের অবিভাজ্য মূর্তিকেই বুঝতেন। তাই সাহিত্য আলোচনায় বিশ্লেষণমূলক পদ্ধতি তিনি সহ্য করতে পারেন নি। কিন্তু শিল্পে রূপের সার্থকতা কোথায়? তা আছে রসে। ''রস'' হল আনন্দ। পাঠককে রস বা আনন্দ দেওয়াই সাহিত্যিকের লক্ষ্য। রূপ থেকে যদি রসের প্রতীতি না জন্মায় তা হলে রূপ অসার্থক। অপরূপের ইঙ্গিত বহন করাতেই রবীন্দ্রনাথের মতে রূপের চূড়ান্ত সাফল্য। শিল্প হচ্ছে রূপ সৃষ্টি। রূপের সার্থকতা রসে। রূপ আশ্রয় করে কোনো বিষয়কে। বিষয়ই সাহিত্য বা শিল্প নয়। তাঁর মতে সাহিত্যিকের originality বিষয়ে নেই, আছে রূপে।

সাহিত্য সম্পর্কে যে কথা প্রযোজ্য সংগীত ও চিত্র সম্পর্কেও সে কথা প্রযোজ্য। সংগীতে রাগ-রাগিণীর একটি বাহ্যরূপ আছে যার মূল্য অবশ্য স্বীকার্য। কিন্তু যখন তান,বিস্তার বাহ্য রূপচর্চা মাত্র হয়ে দাঁড়ায় রস-সৃষ্টিতে সাহায্য করে না তখন তা বর্জিত হওয়া উচিত। ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় ও দিলীপ কুমার রায়-এর কাছে এই অভিমত রবীন্দ্রনাথ একাধিকবার ব্যক্ত করেছেন যে সুর যদি কথাকে সঙ্গী না করে সংগীতকে সুরলোকের ইন্দ্রসভায় প্রেরণ না করে এবং কলাকারের কসরতে পরিণত হয় তাহলে সুর সম্বন্বিত হলেও কোনো রচনা সংগীতের মর্যাদা দাবী করতে পারে না। হিন্দুস্থানী গানের প্রতি রবীন্দ্রনাথ বীতরাগ ছিলেন না। কিন্তু এই গান তখনই তার কাছে দুঃসহ মনে হত যখন আলাপের আতিশয্য গায়কের বিলাপ বলে মনে হত। সুরের সঙ্গে কথার নিবিড় যোগ হয়েছে বাংলার কীর্তনের ক্ষেত্রে। আর তাই বাংলার কীর্তন তাঁর কাছে ছিল প্রিয়। তাঁর কাছে কীর্তন সংগীত ছিল অপরূপ। কীর্তনের প্রতি অনুরক্ত রবীন্দ্রনাথ তাই বলেছিলেন,' ... কীর্তনে-সুরে বাক্যে অর্ধনারীশ্বর যোগ হয়েছে। যোগের এই দুই অঙ্কের মধ্যে কে বড়ো কে ছোটো সে বিচারের চেষ্টা করা উচিত নয়।''[১] নিজের গানের ক্ষেত্রে বললেন, ''অন্তত আমার নিজের কবিত্বের ইতিহাসে দেখতে পাই, গান-রচনা অর্থাৎ সংগীতের সঙ্গে বাণীর মিলন-সাধনই এখন আমার প্রধান সাধনা হয়ে উঠেছে।''[২] তাঁর মতে বাংলার গান তখনই বিশুদ্ধ সংগীতে পরিণত হবে যখন কথা ও সুর পরস্পরকে সাহায্য করে একটি আদর্শ সংগীত প্রতিষ্ঠা করবে। 'সেখানে সুর যেমন বাক্যকে মানে, তেমনি বাক্যও সুরকে অতিক্রম করে না। কেননা, অতিক্রমণের দ্বারা সমগ্র সৃষ্টির সামঞ্জস্য নষ্ট করা কলারীতিবিরুদ্ধ।'[৩]

নন্দনতত্ত্বে প্রকাশ ঃ

সংগীতের মত চিত্রেও রূপ ও রসের অভিন্নত্ব কাম্য। সংগীতে সাহিত্যের মত ভাষা আছে, তদাতিরিক্ত আছে সুর এবং চিত্রে রঙ ও রেখাই সম্বল। রঙ ও রেখা দিয়ে গড়ে ওঠা রূপের মূল্য ছবিতে রবীন্দ্রনাথ মেনে নিয়েছেন। কিন্তু suggestiveness এর গুরুত্ব তিনি সবিশেষ উল্লেখ করেছেন। চলতি ভাষাকে সাহিত্যিক সাহিত্যে সর্বস্ব জ্ঞান করেন নি, সংগীতের কথাকে গায়ক সর্বোপরি স্থাপন করেন নি এবং রঙ এর চটুলতা সৃষ্টিকে চিত্রকর একমাত্র কাজ বলে মনে করেন নি। প্রত্যেক শিল্পীই কিছুটা অতিরিক্ততা যোগ করে এমন রূপ সৃষ্টি করেছে যে রূপ পরিণামে অপরূপের ইঙ্গিতবাহী রসের দ্যোতনা সৃষ্টি করেছে।

বিষয়বস্তু নির্বাচনের পর বিষয় প্রকাশের প্রসঙ্গ আসে। সাহিত্য তথা শিল্পকলার সার্থকতার প্রথম শর্ত হচ্ছে প্রকাশ পাওয়া। রবীন্দ্রনাথ বললেন, জ্ঞানের কথা নয়, ভাবের কথাই সাহিত্যে প্রকাশ পায়। জ্ঞানের কথা প্রমাণ করতে হয় কিন্তু ভাবের কথা ''প্রকাশ'' ও ''সঞ্চার'' করে দিতে হয়। দর্শন বা বিজ্ঞান যে কথা জানায় তা সুনিশ্চিত এবং তার প্রকাশও সরাসরি। ছন্দ-অলংকারের পরিপাট্য দর্শনে বা বিজ্ঞানে অবাঞ্চিত। কিন্তু সাহিত্যে যে রূপ ফুটিয়ে তোলা হয় তা পাঠকের অন্তরেও সঞ্চারিত হওয়া প্রয়োজন। তাই ছন্দ, অলংকার ও আভাস ইঙ্গিতের আবশ্যিকতা। ''প্রকাশ'' অর্থে রবীন্দ্রনাথ রূপ নির্মিতি বুঝতেন। কেবলমাত্র অন্তরের গভীরে জাত অনুভূতিকেই শিল্পের মর্যাদা দেওয়ার মত Absolute Idealist তিনি ছিলেন না।

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন শিল্প জীবনের মতোই আপন প্রাণের আবেগে গড়ে উঠেছে এবং মানুষ শিল্প সাহিত্যের স্বরূপ ঠিক মতো না জেনেই এর থেকে আনন্দ লাভ করেছে। মানুষের অনুভূতিলোকে যে আবেগ সঞ্চারিত হয় তার ভান্ডার এত অফুরন্ত যে তা অনেক সময় প্রয়োজনবোধের সীমা ছাড়িয়ে আত্মপ্রকাশের জন্য ব্যাকুল হয়ে ওঠে। এই প্রয়োজনাতিরিক্ত আবেগের প্রাচুর্যকে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন surplus in man এই উদ্বৃত্ত আবেগের প্রেরণা থেকেই শিল্প-সাহিত্যের সৃষ্টি হয়। এর উদ্দেশ্য ''অপ্রয়োজনের আনন্দ''। রবীন্দ্রনাথের কথায় যে পূর্ব গোলার্ধের বিস্তৃত অংশ জুড়ে যে সৃষ্টি প্রচেষ্টা পাথরের গায়ে অপরূপ সৌন্দর্য সৃষ্টি করল

হাজার বাধা বিপত্তি অতিক্রম করে তা শিল্প 'কী' এই প্রশ্নের উত্তর দিচ্ছে। শিল্প হল মহাসত্তার আহ্বানে মানুষের সৃষ্টিশীল মনের প্রত্যুত্তর। এতএব আমরা দেখি রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্প হল প্রধানত মানুষের প্রকাশ ক্ষমতা। এ বিষয়ে সর্বপ্রথম আলোকপাত করেন ক্রোচে। কিন্তু ক্রোচের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টিভঙ্গীর কিছুটা পার্থক্য আছে। ক্রোচের মতে শিল্পকর্মের কাজ মনের মধ্যে শেষ হয়ে যায় অর্থাৎ প্রধান কাজ করে মানুষের মস্তিষ্ক। তাকে প্রকাশ করার কথা পরে আসে। আর রবীন্দ্রনাথ বলেন শিল্পী, জীবনের সুখ, আনন্দ, বেদনাকে আত্মস্থ করে নিজের শিল্পকর্মের মধ্যে তার নিজস্ব উপলব্ধিকে ফুটিয়ে তোলে। তাই প্রকাশিত বস্তুই হল বড় কথা।

রবীন্দ্রনাথের কাছে সাহিত্য হল ''প্রকাশ''। তাঁর মতে মানুষের সৃষ্টির মধ্য দিয়েই হয় ব্রহ্মের প্রকাশ। পরিদৃশ্যমান জগৎ সাহিত্য স্রষ্টার অন্তরে প্রবেশ করে পরিণত হচ্ছে মানসজগতে এবং যতক্ষণ না পর্যন্ত বাইরে প্রকাশ পাচ্ছে ততক্ষণ নিরর্থক। অর্থাৎ সাহিত্য বৃহৎ জীবনের এবং আনন্দের প্রকাশ। তিনি বলেছেন মানুষ যেখানে অখন্ড সত্য, সেখানে মানব আত্মার তিনটি রূপ আছে , 'আমি আছি', 'আমি জানি', 'আমি প্রকাশ করি' , (I am – I know – I express)।[৪] অপরের সঙ্গে অর্থাৎ মানুষের সঙ্গে মানুষের আত্মার মিলনেই উপলব্ধির প্রকাশ। এই অন্যের সঙ্গে ঐক্যবোধ দ্বারা যে মাহাত্ম্য ঘটে সেইটিই হচ্ছে আত্মার ঐশ্বর্য, সেই মিলনের প্রেরণায় মানুষ নিজেকে নানাপ্রকারে প্রকাশ করতে থাকে। তাজমহল-এর দৃষ্টান্ত দিয়ে তিনি বুঝিয়েছেন সাজাহান-এর হৃদয়-এর প্রেম, তীব্র বিরহ, বেদনার আনন্দ অনন্তকে স্পর্শ করেছিল, তারই প্রমাণ তাজমহল। যারা আহার, বাসস্থান বা পরিধেয় বস্ত্র নিয়ে পরিতৃপ্ত তাদের কাছে তাজমহল অথবা সাহিত্য হয়ত অর্থহীন হতে পারে কিন্তু রস সৃষ্টির ক্ষেত্রে আত্মাকে পরিতৃপ্ত করার প্রয়োজনে মানব চেতনার পূর্ণ স্বরূপের বিকাশ যে সাহিত্যে, বা শিল্পকলায় তার প্রয়োজন আছে। রবীন্দ্রনাথের 'প্রকাশতত্ত্বে' প্রকাশ ভিতর ও বাইরের একাত্মতা সাধন, রূপের মধ্য দিয়ে বিস্তৃত হওয়া এবং বিস্তারের মধ্য দিয়ে সত্য হয়ে ওঠা। তাঁর ভাবনায় সৃষ্টির প্রেরণা ও প্রকাশের প্রেরণার মূলে আছে মানুষের সীমাহীন আত্মোপলব্ধির বাসনা। এই আত্মোপলব্ধিতেই আনন্দ, এখানেই সত্য, এখানেই সৌন্দর্য। শিল্প এবং সাহিত্য হল স্রষ্টার আত্মপ্রকাশ, অর্থাৎ তার অনুভূতি, আবেগ এবং ব্যক্তিত্বের প্রকাশ। কিন্তু চূড়ান্ত সত্য হল মানবসত্য, যা ইন্দ্রিয়, মন এবং আত্মার সমষ্টি। সমগ্র মানবকে প্রকাশের চেষ্টাই সাহিত্যের প্রাণ।

রবীন্দ্রদর্শনে সত্য ঃ

রবীন্দ্রনাথ যখন প্রকাশ ক্ষমতার কথা স্বীকার করে নিলেন তখন এই কথাটিও বললেন যে প্রকাশিত রূপ যেমন সত্য তেমনি রূপের বিষয়বস্তুও সত্য। তবে শিল্পরূপ হল মুখ্য, শিল্পের বিষয়বস্তু হল গৌণ। রবীন্দ্রনাথ কবি Keats এর ''Beauty is truth– truth is beauty''[৫] এই কথাটি নিলেন। বললেন শেষ কথা হচ্ছে Truth is Beauty কাব্যের রূপ যদি truth রূপে অত্যন্ত প্রতীতিযোগ্য না হয় তাহলে তথ্যের আদালতে তা অনিন্দনীয় হলেও কাব্যের দরবারে সে নিন্দিত হবে। অনেক ক্ষেত্রে শিল্পের বিষয়বস্তু এক হয় কিন্তু শিল্পের প্রকাশভঙ্গীর রকমফের অবশ্যম্ভাবী। কাজেই রূপটিই বড় কথা। প্রকাশের ক্ষেত্রে 'সাহিত্যের পথে' প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ বললেন 'শরীরের পিপাসা ছাড়া আর এক পিপাসাও মানুষের আছে। সংগীত, চিত্র, সাহিত্য মানুষের হৃদয়ের সম্বন্ধে সেই পিপাসাকে জানান দিচ্ছে.... সে বলছে আমাকে বাহিরে প্রকাশ কর রূপে, রঙে, সুরে, বাণীতে, নৃত্যে। যেমন করে পার আমার অব্যক্ত কথাটিকে ব্যক্ত করে দাও।'

সাহিত্য স্রষ্টা তাঁর অভিজ্ঞতার জগৎকে সাহিত্য করে তোলার জন্য কল্পনার আশ্রয় নেন। রবীন্দ্রনাথের মতে কল্পনা সৃজনশীল শক্তি। একে তিনি বলেছেন 'সোনার কাঠি'। রূপকথায় সোনার কাঠির স্পর্শে যেমন রাজকন্যার ঘুম ভাঙে কল্পনা-রূপ সৃজনী শক্তির স্পর্শে বাঙ্ময় হয়ে ওঠে সাহিত্য স্রষ্ঠার অন্তরের অভিজ্ঞতার সম্পদ। রবীন্দ্রনাথ কল্পনার তিনটি বিশেষ ভূমিকার কথা বলেছেন। প্রথমত , কল্পনা অপরের মর্মের মধ্যে প্রবেশ করায়; দ্বিতীয়ত , কল্পনা খন্ডকে সমগ্রের সঙ্গে যুক্ত করে বিচ্ছিন্নের মধ্যে ঐক্য এনে দেয়; তৃতীয়ত, কল্পনা জ্ঞানের বস্তুকে ভাবের বস্তুতে পরিণত করে, তথ্যের মধ্যে সত্যের প্রকাশ ঘটায়। কল্পনার দৃষ্টিই পূর্ণ দৃষ্টি, ইস্থেটিক দৃষ্টি। এই দৃষ্টি কোনো বিশিষ্ট ধরনের স্বতন্ত্র দৃষ্টি নয়, কোনো অধিকারী বিশেষের দৃষ্টি নয়, কোনো রহস্যময় জাদুদৃষ্টি নয়, ধ্যানদৃষ্টি নয়, মানুষের স্বাভাবিক দৃষ্টিই ইস্থেটিক দৃষ্টি। আবরণ সরে গেলে এই চর্মচক্ষুর দেখাই ইস্থেটিক দৃষ্টি হয়ে ওঠে।

সাহিত্যতত্ত্ব এবং নন্দনতত্ত্ব বা সৌন্দর্যতত্ত্বের আলোচনায় রবীন্দ্রনাথ ''সত্য'', ''সুন্দর'', ''মঙ্গল'' ও ''আনন্দ''-র পারস্পরিক সম্পর্ক নিরূপণের প্রয়াস করেছেন। সত্যকে বিশ্লেষণ করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ ব্যক্তিসত্তার উপর জোর দিয়েছেন। তাই ব্যক্তির উপলব্ধির সত্যকে বললেন বিশেষ ভাবে সত্য। কিন্তু তাকে জ্ঞানের সত্য থেকে পৃথক করলেন। বিজ্ঞানের সত্য আমাদের নিত্য প্রয়োজনে লাগে। কিন্তু বোধ বা অনুভব যে সত্যকে প্রত্যক্ষ দর্শন করে তা আমাদের অন্তরের বস্তু হয়ে একটা সমগ্রতা লাভ করে। বুদ্ধি দ্বারা আমরা কোনো বস্তুকে বিশ্লেষণ করি, তার তথ্য উদ্ঘাটন করতে পারি কিন্তু বস্তুটির মর্মসত্যকে জানতে হলে বোধির সহায়তা চাই। কবির কথায় আমাদের মন যে জ্ঞানরাজ্যে বিচরণ করে সেটা দুই মুখো পদার্থ , তার একটা দিক হচ্ছে তথ্য, আর একটা দিক হচ্ছে সত্য। আমাদের প্রতিদিনের জীবনে সত্য যে কোনো ছোট বড় ঘটনার সঙ্গেই মিশে থাকে এবং সেটি যে সুন্দর সেটি আমরা উপলব্ধি করতে পারি না কারণ নিত্য অভ্যাসে সেগুলি আবৃত থাকে। তাঁর বক্তব্য ছিল যে এই কথাটি জানার প্রয়োজন যে মানুষ কেন ছবি আঁকতে বসে, কেন গান করে? গানের সুরে নিজেকে ভাসিয়ে দিলেই সব জিনিসের মূল্য যেন একমুহূর্তে বদলে যায়। যা অকিঞ্চিৎকর ছিল তাও অপরূপ হয়ে ওঠে? কেন? কেননা গানের সুরের আলোয় সত্যকে দর্শন করা যায়। অন্তরে সর্বদা এই গানের দৃষ্টি থাকে না বলেই সত্য তুচ্ছ হয়ে সরে যায়। গানের দৃষ্টি বলতে সত্য দৃষ্টিকে বুঝিয়েছেন। এই সত্য দৃষ্টি যখন আমাদের হৃদয়ে প্রত্যক্ষ হয় তখনই আমরা সুন্দরকে উপলব্ধি করতে পারি। অর্থাৎ 'সত্য' সম্বন্ধে তিনি দুরকম সত্যের কথা বলেছেন, প্রাকৃত সত্য এবং সাহিত্য সত্য। এর প্রথমটি তথ্য স্তরের আর দ্বিতীয়টি মানসিক স্তরের। এর মধ্যে সাহিত্যের সত্যকেই তিনি চিরন্তন বলেছেন। তাঁর মতে তথ্যগত সত্য খন্ডিত, কিন্তু উপলব্ধি বা বোধ যে সত্যকে প্রত্যক্ষ করে তা পূর্ণ। তথ্য ও সত্যের পার্থক্য রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন উদাহরণ-এর সাহায্যে বুঝিয়েছেন। তাঁর প্রদত্ত একটি দৃষ্টান্ত ঃ

'জনম অবধি হাম রূপ নেহারনু নয়ন ন তিরপিত ভেল
লাখ লাখ যুগ হিয়ে হিয়ে রাখনু তবু হিয় জুড়ন ন গেল।'[৬]

'লাখ লাখ যুগ' হৃদয়ের সঙ্গে হৃদয়কে মিলিয়ে রাখা বাস্তবে কখনই সম্ভব নয়। আসলে অনন্ত প্রেমের দিব্য দ্যোতনা এখানে প্রকাশিত হয়েছে। এটাই অন্তরের সত্য , সাহিত্য সত্য। এই সত্য রসিকের চিত্তে সৌন্দর্য ও আনন্দের অনুভূতি জাগায়।

রবীন্দ্রদৃষ্টিতে সুন্দর ঃ

সৌন্দর্য সম্বন্ধে, রবীন্দ্রনাথের ধারণা ছিল যে, সৌন্দর্য জগতের সঙ্গে, সংহত করে বললে ব্যক্তি বা বস্তুর সঙ্গে, আত্মার আত্মীয় স্থাপন থেকে উদ্ভুত। সৌন্দর্য যেখানে, সেখানে সামঞ্জস্য, সুষমা, মিলন, ঐক্য। তাই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন 'যাহার হৃদয়ে যত সৌন্দর্য বিরাজ করিতেছে, সে ততই সৌন্দর্য উপভোগ করিতে পারে।... আমি যে ফুল এত ভালোবাসি তাহার কারণ আর কিছু নয়। ফুলের সহিত আমার হৃদয়ের গূঢ় একটি ঐক্য আছে।' তিনি আরও বলেছেন ''গোলাপের আছে বিশেষ আকার আয়তনের কতকগুলি পাপড়ি, বোঁটা, তাকে ঘিরে আছে সবুজ পাতা। এই সমস্তকে নিয়ে বিরাজ করে এই সমস্তের অতীত একটি ঐক্যতত্ত্ব, তাকে বলি সৌন্দর্য।"৭

শ্যামলী কাব্যগ্রন্থের 'আমি' কবিতায় এই উপলব্ধি তিনি প্রকাশ করেছেন-

''আমারই চেতনার রঙে পান্না হল সবুজ,
চুনি উঠল রাঙা হয়ে।
আমি চোখ মেললুম আকাশে,
জ্বলে উঠল আলো
পূবে পশ্চিমে।
গোলাপের দিকে চেয়ে বললুম 'সুন্দর',
সুন্দর হলো সে।"

তাঁর ধারণা অনুসারে সৌন্দর্য আমাদের অনুভূতিকে যখন নিবিড় করে, তখন দুঃখকেও সুন্দর মনে হয়। 'যা আনন্দ দেয় তাকেই মন সুন্দর বলে, আর সেটাই সাহিত্যের সামগ্রী। সাহিত্য কী দিয়ে এই সৌন্দর্যের বোধ কে জাগায় সে কথা গৌণ, নিবিড় বোধের দ্বারাই প্রমাণ হয় সুন্দরের।"৮ শিল্প ও সাহিত্যের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রভাবনায় সত্য ও সুন্দর অভিন্ন হলেও তিনি বিশ্বাস করেছেন, সাহিত্যের উদ্দেশ্য সৌন্দর্য প্রকাশ নয়, সুন্দর করে মানুষের ভাবকে প্রকাশ করা।

সৌন্দর্যদর্শনে মঙ্গল ঃ

সৌন্দর্যের সঙ্গে মঙ্গলের নিবিড় ও গভীর ঐক্য। সৌন্দর্য মানুষকে সংকীর্ণতা থেকে মুহূর্তের জন্য মুক্তি দেয়। কালিদাস-এর 'অভিজ্ঞান শকুন্তলাম' এ শকুন্তলার দুঃখের নীরব তপস্যার মধ্যে যে মঙ্গলজ্যোতি ফুটে উঠেছে , তা মিলনের মধ্য দিয়ে সৌন্দর্যের সৃষ্টি করেছে। সৌন্দর্য মূর্তিই মঙ্গলের পূর্ণমূর্তি এবং মঙ্গল মূর্তিই সৌন্দর্যের পূর্ণস্বরূপ।

আনন্দতত্ত্ব ঃ

সত্য, সুন্দর, মঙ্গল-এর আধার যে সাহিত্য তাতে রবীন্দ্রনাথ দেখে ছেন আনন্দের প্রকাশ এবং তা হল অনুভূতি এবং অত্মোপলব্ধির আনন্দ। দুঃখের কিংবা সুখের যাই অনুভূতি হোক যদি তা গভীর হয় তাহলে আত্মানুভূতিই নিবিড় হয়। এই আত্মোপলব্ধির আনন্দের কারণ আত্মচৈতন্যের বিস্তার বোধ, একেই কবি বলেছেন 'বিশুদ্ধ আনন্দ' এবং সাহিত্যে এই আনন্দরূপের অভিব্যক্তিকে বলেছেন লীলা। শিল্প, সাহিত্য সৃষ্টির তাগিদ প্রয়োজন সাধনের বৃত্তি নয়, তা রূপকলা সৃষ্টি করার বৃত্তি। এই রূপলোক সৃষ্টির মধ্য দিয়ে মানুষ আপনাকে বিচিত্র ভাবে খুঁজে পায় , এই পাওয়াকেই কবি বলেছেন লীলা। কেবল শিল্প সাহিত্যে নয়, আত্মোপলব্ধিতেও রবীন্দ্রনাথ আনন্দবাদী।

আপনাকে জানার আকুতি মানুষের চিরন্তন আকুতি, আপনাকে জানার উপায় হল বিশ্বজীবন ও বিশ্ব প্রকৃতির মধ্যে নিজেকে প্রতিফলিত করে দেখা। অর্থাৎ জীবন ও প্রকৃতিকে প্রাপ্তির যোগে আপন অন্তরে গ্রহণ করে আপন মনের মাধুরী মিশিয়ে তাকে কোনো শিল্পকর্মের মধ্যে প্রকাশ করাই হল আত্মদর্শন। তাই কাব্যের সত্য, সাহিত্যের সত্য বস্তুর অস্তিত্বগত সত্য নয়, তা স্রষ্টার মানস অনুভূতির সত্য। কবি লিখলেন ----

''নারদ কহিলা হাসি, সেই সত্য যা রচিবে তুমি,
ঘটে যা তা সব সত্য নহে। কবি তব মনোভূমি
রামের জনমস্থান অযোধ্যার চেয়ে সত্য জেনো।"৯

এ শুধু অহেতুক কবির উচ্ছাস নয়, রবীন্দ্রনাথ এর মধ্য দিয়েই নন্দনলোকের দ্বার উদ্ঘাটনের প্রয়াস করেছেন। এই কবিতায় তিনি দেখি য়েছেন যে কাব্যগত সত্যের কতখানি মূল্য। রাম আদর্শ পুরুষ ছিলেন আর বাল্মীকির মনে আদর্শের একটি উচ্চ ধারণা ছিল। কিন্তু শুধু রাম-এর প্রাত্যহিক, দৈনন্দিন জীবন যাত্রাকে ফুটিয়ে তুললে তার মহত্ত্বকে উপলব্ধি করা যাবে না। তার সঙ্গে প্রয়োজন কবির কল্পনা। সেইজন্য 'রাম' নামের এই আদর্শ চরিত্রের অনুকূল করে বাল্মীকি যা রচনা করলেন অর্থাৎ যে রামায়ণ রচিত হল তা প্রকৃত তথ্য অপেক্ষা অধিকতর 'সত্য' রূপে পরিগণিত হল। এমনকি রাম যে কথা হয়ত বলেননি কিন্তু সে কথা কেবল রামই বলতে পারতেন সেই কথাই বাল্মীকি রামকে দিয়ে বলিয়েছেন এবং সেই কাজই রামকে দিয়ে করিয়েছেন যা সাধারণ মানুষের পক্ষে সম্ভব নয়। এই বাল্মীকি রামকে কাব্যগত সত্যের দিক দিয়ে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। রামায়ণের রাম সত্যতম, নিত্যতম রাম হয়ে মানুষের হৃদয়ে প্রতিষ্ঠিত হয়েছেন।

শিল্পভোগ্যতার দরুণ যে স্বর্গীয় আনন্দলাভ হয় সেই আনন্দ সৃষ্টিই হল সকল শিল্পসৃষ্টির মূল লক্ষ্য বা উদ্দেশ্য। আনন্দকে রবীন্দ্রনাথ অলৌকিক অর্থেই সৌন্দর্যানুভূতির গুণ বা ধর্ম বলেছেন। আনন্দের পথেই শিল্পীর আত্মপোলব্ধি। আনন্দেই বিশ্বব্রহ্মান্ডের সব কিছু স্থিতি গতির নিবৃত্তি। শিল্পভোগ্যতার আনন্দ বিশুদ্ধ, বিমুক্ত আনন্দ। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য অনুভূতি আর শৈল্পিক অনুভূতি ভিন্ন। আত্মার সেখানে বন্ধনমুক্তি সেখানেই অতীন্দ্রিয়, ঐশ্বরিক আনন্দের আভাস।

উপসংহার ঃ

রবীন্দ্রনাথ যিনি শিল্পী হিসেবে ছিলেন অসাধারণ রূপ বৈচিত্র্যের স্রষ্টা, যার রূপনির্মাণের সাধনার হেতু ছিল রসসৃষ্টির আগ্রহ, বস্তুতন্ত্রের ব্যাপক আধিপত্যের যুগেও যিনি কর্মে ও চিন্তায় ছিলেন রোমান্টিক, ভাববাদী দর্শনে বিশ্বাসী হয়েও জগৎ বিচ্ছিন্ন ভাববাদ যিনি সমর্থন করেননি, শিল্পতত্ত্বের আলোচনাতেও তিনি আপনিই ছিলেন আপন পথের রচয়িতা। শিল্প সাহিত্য সম্পর্কে অজস্র প্রবন্ধ লিখেছেন, কিন্তু কোনো তত্ত্ব দাঁড় করাতে চান নি। ভারতীয় দর্শন থেকে আরম্ভ করে নিওপ্লেটোনিক, হেগেলীয় এবং রোমান্টিক সাহিত্য দর্শন তাঁর চিন্তাভাবনার উপর সূক্ষ্ম প্রভাব বিস্তার করেছে অথচ তাঁর ব্যক্তিগত সিদ্ধান্তের পরিবর্তন ঘটাতে পারেনি। এখানেই সম্ভবত নন্দনতাত্ত্বিক রবীন্দ্রনাথের তুলনাহীন স্বাতন্ত্র্য।

কল্পনা এবং উপলব্ধিকে ভাষায়িত করে রবীন্দ্রনাথ গানের বানীকে যেমন সমৃদ্ধ করেন তেমনি গান সম্পর্কে দুরন্ত এক সংকেতও পৌঁছে দেন মানব মনে। মনের ভাব গাঢ়তম, তীব্রতম রূপে প্রকাশ করার হাতিয়ার যে সংগীত, তারই উজ্বল দৃষ্টান্ত তাঁর গান। গানের নিজস্ব রূপের আড়ালে যে অরূপ বীণা বাজে তা হৃদয়ের তন্ত্রীতে আঘাত করে, হৃদয়বীণা ঝংকৃত হয়, রসের সঞ্চার হয়, অনির্বচনীয় ধরা পড়ে মানসলোকে, অধরামাধুরীর সন্ধান মেলে, আননন্দময় জগৎ তৈরী হয়। রবীন্দ্রনাথের সৃজনী প্রতিভা তাঁর রচনা সৌকর্যে আমাদের ভাবনার, চিন্তার, কল্পনার উৎকর্ষ সাধন করে , মানসিক উত্তরণ ঘটিয়ে আমাদের নান্দনিকতার দ্বারে পৌঁছে দেয়। দর্শনের প্রয়োগ ঘটাবেন বলে কিন্তু কবি কখনোই গান রচনা করেন নি। তথাপি অহৈতুক আনন্দের গভীর প্রাপ্তি ঘটানোর জন্য কিছু তত্ত্ব কবির গানে যেন আপনিই স্থান করে নিয়েছে। জীবন ও মৃত্যু, বন্ধন ও মুক্তি, অস্তিত্ব ও বিরহ, আসক্তি ও বৈরাগ্য, সীমা ও অসীম, পাওয়া ও না পাওয়া ইত্যাদি কাব্য বা দর্শন সূত্রগুলির উৎসের সঙ্গে কবির আবাল্যের পরিচয় আর তার মাধ্যমেই কবি আমাদের লোকাতীত আনন্দের সন্ধান দিয়েছেন। ভিক্টোরিয় ওকাম্পো বলেছেন 'Hunger for unity' হল কবির দর্শন। অর্থাৎ একাত্মবোধের যে তৃষ্ণা কবিকে ব্যাকুল করে বা চালিত করে তাই হল কবির দর্শন। সারাজীবন এত, কবিতা, প্রবন্ধ, গান রচিত হল কিন্তু কবি নিজেকে রেখে দিলেন একটি সূক্ষ্ম পর্দার আড়ালে আর সেই পর্দাটি রচিত হয়েছে দার্শনিকতার, নান্দনিকতার সূক্ষ্মতন্তুতে। রবীন্দ্রনাথের নান্দনিক ভাবনায় সত্য-সুন্দর-মঙ্গলের যে একাত্মতার রেশ পাওয়া যায় তা তাঁর গানেও ধরা পড়েছে ,

''সত্য মঙ্গল প্রেমময় তুমি, ধ্রুবজ্যোতি তুমি অন্ধকারে।
তুমি সদা যার হৃদে বিরাজ দুখজ্বালা সেই পাশরে
সব দুখ জ্বালা সেই পাশরে।''[১০]

উৎস নির্দেশ ঃ

১. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর আলাপ আলোচনা সংগীত চিন্তা, পৃ. ৯০।
২. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর আমাদের সংগীত সংগীত চিন্তা, পৃ. ৬৯।
৩. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর কথা ও সুর সংগীত চিন্তা, পৃ. ৮১।
৪. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সাহিত্যের পথে সাহিত্য রবীন্দ্ররচনাবলী দ্বাদশ খণ্ড, পৃ. ৪৩৪।
৫. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সাহিত্যের পথে রবীন্দ্ররচনাবলী দ্বাদশ খণ্ড, পৃ. ৪৩৩।
৬. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সাহিত্যের পথে রবীন্দ্ররচনাবলী দ্বাদশ খণ্ড, পৃ. ৪৪৪।
৭. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সাহিত্যের পথে সাহিত্বতত্ত্ব, পৃ. ৪৭৩।
৮. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সাহিত্যের পথে ''অমিয় চক্রবর্তীকে লেখা পত্র'', পৃ. ৪২২।
৯. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ভাষা ও ছন্দ কাহিনী রবীন্দ্ররচনাবলী ৩য় খণ্ড পৃ. ১০২।
১০. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর গীতবিতান পূজাপর্যায় নং ৪৫২।

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী ঃ

১। অনীতা মুখোপাধ্যায় ঃ রবীন্দ্রসংগীতে তত্ত্বভাবনা ও দর্শনচিন্তার পটভূমিকা; পুস্তক বিপণি, কলকাতা, সেপ্টেম্বর, ১৯৯৬।
২। অরুণ ভট্টাচার্য ঃ নন্দনতত্ত্বের সূত্র; উত্তরসুরি প্রকাশনী; কলকাতা, ১৯৮১।
৩। প্রবাস জীবন চৌধুরী ঃ রবীন্দ্রনাথের সৌন্দর্যদর্শন; বিশ্ববীণা ; কলকাতা, ভাদ্র ১৩৯৮।
৪। বিষ্ণুপদ ভট্টাচার্য ঃ রবীন্দ্রনাথ সৌন্দর্যদর্শন ও অলংকার শাস্ত্র; আনন্দ পাবলিশার্স প্রা লি, কলকাতা, বৈশাখ ১৩৯৬।
৫। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ সংগীতচিন্তা; বিশ্বভারতী, কলকাতা ২৫শে বৈশাখ, ১৩৯২।
৬। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ আত্মপরিচয়; বিশ্বভারতী গ্রন্থন বিভাগ, সংস্করণ ১৪০০।
৭। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ সাহিত্য; বিশ্বভারতী, ১৩৭৬।
৮। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ সাহিত্যের পথে ; বিশ্বভারতী, ১৩৭৬।
৯। ড. সত্যেন্দ্রনাথ রায় ঃ সাহিত্যতত্ত্বে রবীন্দ্রনাথ; সংস্কৃত পুস্তক ভান্ডার কলকাতা, ১৩৭৯।
১০। হিরন্ময় বন্দ্যোপাধ্যায় ঃ রবীন্দ্রশিল্পতত্ত্ব; রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় কলকাতা, ১৩৭৭।

ড. শাশ্বতী রায়চৌধুরী
অ্যাসিস্ট্যান্ট প্রফেসর ও বিভাগীয় প্রধান, রবীন্দ্রসংগীত বিভাগ
পদ্মজা নাইডু কলেজ অফ মিউজিক (বর্ধমান বিশ্ববিদ্যালয়), বর্ধমান
E-mail : saswati.src@gmail.com

খেয়াল শৈলীতে আগ্রা-আত্রৌলী ঘরানার উৎপত্তি ও বিকাশ

অমৃতা সরখেল

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে আগ্রা-আত্রৌলী ঘরানার স্থান অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। ধ্রুপদী আঙ্গিকে পরিবেশিত ভারীচালের খেয়ালগায়কী এই ঘরানার মূল বৈশিষ্ট্য আগ্রা ও আত্রৌলী এই দুটি ঘরানার পারস্পরিক সাহচর্যে উৎপন্ন এই ঘরানার উদ্ভব, ক্রমবিকাশ ও গায়নরীতি সম্পর্কে এই প্রবন্ধে আলোকপাত করা হয়েছে।

ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস বহু প্রাচীন। প্রাক-দৈনিক যুগ থেকেই বিভিন্ন ধরণের সঙ্গীত রীতি ভারতবর্ষে এসেছে ও যুগে যুগে কালে কালে বিবর্তনের হাত ধরে ঋদ্ধ হয়েছে। বৈদিক যুগের সঙ্গীত তিনটি স্বরের সমাহার থেকে ক্রমান্বয়ে সাতটি স্বর, গ্রাম-মূর্ছনা, গান্ধর্ব সঙ্গীত, দেশি সঙ্গীত, প্রবন্ধ ইত্যাদি স্তর অতিক্রম করে ক্রমে ধ্রুপদ ও খেয়ালে বিবর্তিত হয়। এই সময়ে আঞ্চলিকতা ভেদে বিভিন্ন বৈশিষ্ট্যযুক্ত খেয়ালের রীতিপদ্ধতি উদ্ভূত হয়, যা গোষ্ঠীবদ্ধ রূপে ''ঘরানা'' নামে পরিচিতি পায়। ''ঘরানা শব্দটি এসেছে সংস্কৃত ''গৃহ'' শব্দ এবং হিন্দি ''ঘর'' শব্দ থেকে''[১] ঘর অর্থাৎ বংশ; হিন্দি ও উর্দু দুটি ভাষাতেই ঘরানা শব্দের অর্থ ''বংশ বৈশিষ্ট্য'' বোঝায়। সঙ্গীত জগতে ঘরানা বলতে গুণী বংশ পরম্পরা বোঝানো হয়। ঘরানা শব্দের ব্যবহারিক অর্থ হল রীতি বা পদ্ধতি (style)। যদি কোন সঙ্গীতবিদ কোন একটি নতুন রীতির শৈলী তৈরি করেন এবং সেটি অন্তত তিনটি প্রজন্ম ধরে (বংশ বা শিষ্য পবম্পরায়) সফলভাবে প্রচলিত ও প্রতিষ্ঠিত হয় তবেই তাকে একটি নতুন শৈলী বা ঘরানা বলা যেতে পারে।

সঙ্গীতের অন্যান্য সমস্ত শাখার মত খেয়ালেও বিভিন্ন ঘরানা রয়েছে। ভারতবর্ষের বিভিন্ন স্থানে বিভিন্ন সময়ে তার উৎপত্তি ও বিকাশ ঘটেছে। মুঘল যুগের পূর্বে এই ঘরানাগুলি সম্যক পরিচিতি লাভ করতে পারেনি ঠিকই, তবে মুঘলযুগে রাজ অনুগ্রহ পাওয়ায় এই ঘরানাগুলির শিল্প ও শৈলী যথাযথ গুণগত মর্যাদা পায় এবং ঘরানাগুলি অনেক বেশি প্রসিদ্ধি লাভ করে। পরবর্তীকালে এই ঘরানার শিল্পীরাই বংশ ও শিষ্য পরম্পরায় এই শৈলীর চর্চা করেন, তাকে সমৃদ্ধ করেন এবং নানা বিবর্তনের মাধ্যমে খেয়ালকে সঙ্গীত জগতে সুপ্রতিষ্ঠিত করেন।

খেয়ালের প্রাচীন ঘরানাগুলির মধ্যে আগ্রা ঘরানা অন্যতম। দিল্লী শহরের প্রায় ২০০ কিমি দক্ষিণপূর্বে আগ্রা শহর অবস্থিত। ঐতিহাসিকদের মতে ১৫০৯ সালে সিকন্দর লোদি এই শহর প্রতিষ্ঠা করেন যা সাঙ্গীতিক প্রতিষ্ঠা পেয়েছিল মূলত মুঘল আমলে। কোন মতে এই ঘরানা গোয়ালিয়রের থেকেও প্রাচীন। এই ঘরানার পূর্বে ধ্রুপদেরই চর্চা হত কিন্তু পরবর্তীকালে খেয়ালের প্রচলন হয় ও প্রবল জনপ্রিয়তা লাভ করে। আত্রৌলী ঘরানার সঙ্গে আগ্রার এতই বেশি ঘনিষ্ঠতা আছে যে দুটি ঘরানার সদস্যদের নির্দিষ্ট করে পৃথকীকরণ সম্ভব নয়। বৈবাহিত সম্পর্ক এবং গুরু-শিষ্য পরম্পরা দুইভাবেই আগ্রা ও আত্রৌলি মিলেমিশে একাকার হয়ে গেছে। তাই এই ঘরানাকে ''আগ্রা-আত্রৌলী'' ঘরানা নামেও অভিহিত করা হয়। ''The Atrauligharana, to which Mehboob Khan belonged, can very well be described as a branch of Agra and is in fact mentioned in the same breath.''[২]

আগ্রা-আত্রৌলী ঘরানার উৎপত্তি ঃ

সঙ্গীতবিদদের মতে ত্রয়োদশ শতকে আলাউদ্দিন খিলজির সময়ে আমীর খুসরোর সমসাময়িক নওহর বাণীর গাইয়ে ছিলেন নায়ক গোপাল, যিনি এই ঘরানার সূত্রপাত করেন। ইনি ছিলেন হিন্দু রাজপুত ও দেবগিরির সভাগায়ক। এঁর চারজন শিষ্যের নাম পাওয়া যায়, যথা — অলখ দাস, খলক দাস, মলখ দাস ও লোহং দাস। এর মধ্যে অলখ দাসের শিষ্যদ্বয় সুজানসিং (মতান্তরে সুজান দাস) ও বিচিত্র সিং ছিলেন নৌহার রাজপুত। এই সুজান সিং পরে ইসলাম ধর্ম অবলম্বন করে হাজি সুজান খাঁ নাম গ্রহণ করেন। আইন-ই-আকবরি গ্রন্থে আবুল ফজল এবং রাগ-দর্পণ গ্রন্থে ফকিরুল্লা বলেছেন হাজি সুজান খাঁ ছিলেন সম্রাট আকবরের সভাসদ। ''সম্রাট আকবর তাঁকে ''দীপকজ্যোত'' উপাধি দেন এবং একটি ধ্রুপদে এর উল্লেখ আছে।''[৩] ইনিই প্রথম এই ঘরানাকে প্রতিষ্ঠিত করেছিলেন। এই সময়ে আগ্রা ঘরানার ধ্রুপদ-ধামারের প্রচলন ছিল, খেয়াল গাওয়া হত না। হাজি সুজান খাঁর পুত্র সুরজন সিং-এর বংশধরদের মধ্যে দুইয়ুম খাঁ সরসরঙ্গ (ঔরঙ্গজেবের সময়কালীন) ও তাঁর পুত্র কইয়ুম খাঁ শ্যামরঙ্গ (মহম্মদ শাহ রঙ্গিলের সময়কালীন) এবং কন্যার বংশে ফয়েজ মহম্মদের নাম পাওয়া যায়, যাঁরা বিখ্যাত সঙ্গীতগুণী ছিলেন।

কইয়ুম খাঁর চার পুত্র- জুঙ্গু খাঁ, সুশু খাঁ, গুলাম খাঁ ও খুদাবকশের মধ্যে জুঙ্গু খাঁ ও খুদাবকশ (হুসেন গওয়াইয়া নামেও পরিচিত) বিখ্যাত ছিলেন। খুদাবকশের কণ্ঠ অত্যন্ত কর্কশ ও বিকৃত ছিল বলে তিনি সর্বদাই উপেক্ষিত

হতেন। তাই তিনি গৃহত্যাগ করে গোয়ালিয়রে নখন পীরবকশের কাছে শিক্ষা গ্রহণ করতে যান এবং চোদ্দ বছর তাঁর কাছে খেয়ালের অসামান্য তালিম পেয়ে অত্যন্ত সুললিত কণ্ঠের অধিকারী হয়ে পুনরায় আগ্রা ফিরে আসেন। তখন তাঁর ধ্রুপদী ভারি চালের খেয়াল শুনে সকলে মোহিত হয়ে যান। এমনকি ডাগর বাণীর প্রবর্তক বহরম খাঁ জয়পুরে সওয়াই রাম সিংএর দরবারে ''টোপী বদল ভাই'' হিসেবে তাঁর সঙ্গে আত্মীয়তার সম্পর্কও তৈরি করেন। ''আমাদের দেশে আগে যেমন মেয়েরা সই পাতাত, এঁরাও সেইরকম পরস্পরের টুপি বিনিময় করে 'টোপী বদল ভাই হয়ে যান।''[৪] বলা বাহুল্য, এঁর হাত ধরেই আগ্রায় খেয়াল গানের সূত্রপাত।

অপরদিকে অষ্টাদশ শতাব্দীতে গোয়ালিয়র থেকে চার ভাই হিদায়ত খাঁ, মোগল খাঁ (রাজাজি), করিম হুসেন ও জব্বর খাঁ উত্তরপ্রদেশের আত্রৌলীতে এসে বসবাস শুরু করলেন। ক্রমে এঁদের সঙ্গে আগ্রা ঘরানার সম্পর্ক রচিত হয়। করিম হুসেনের পুত্র মুনশী গুলাম হুসেনই সম্ভবত প্রথম আগ্রা ঘরানার শিষ্য হন।

আগ্রা-আত্রৌলী ঘরানার বিকাশঃ

খুদাবকশ তাঁর প্রাপ্ত শিক্ষা ভ্রাতুষ্পুত্র শের খাঁ (জুঙ্গু খাঁর পুত্র) এবং তাঁর পুত্র গুলাম আব্বাস খাঁ ও গুলাম হায়দর খাঁ (কল্লন খাঁ নামেই পরিচিত) ও কিছু সুযোগ্য শিষ্য, যেমন বিশম্ভর দিন, মুনশী গুলাম হুসেন, আলী বকশ খাঁ ভরতপুরওয়ালে, পণ্ডিত শিবদিনসহ প্রমুখকে দান করেছিলেন। ''বৈবাহিক সম্পর্ক ছাড়া, আগ্রা ঘরানা কিভাবে আত্রৌলীতে গেল তাঁর প্রকৃত দৃষ্টান্ত মুনশী গোলাম হুসেন।''[৫] মুনশী গুলাম হুসেনই প্রথম আত্রৌলীর আল্লাদিয়া খাঁ সহ বহু উস্তাদকে তালিম দিয়েছিলেন। গুলাম আব্বাস খাঁ আলওয়ার, টঙ্ক, জয়পুর, মাইসোর এমনকি রামপুরের দরবারে (নবাব হামীদ আলি খাঁর আমলে) সুপ্রতিষ্ঠিত ছিলেন। কল্লন খাঁ মহারাজা মাধো সিং এর আমলে জয়পুরেই ছিলেন। শের খাঁর পুত্র নখন খাঁ (নিসার হুসেন নামেও পরিচিত) অত্যন্ত উচ্চমানের গাইয়ে ছিলেন। শের খাঁ ও নখন খাঁ দুজনে মিলে মুম্বাই ও মাইসোর অঞ্চলে আগ্রা গায়কীর প্রচার ও প্রসার করেছিলেন। এই সময়ে জোহরা বাই আগ্রার শের খাঁ, কল্লন খাঁ, মেহবুব খাঁ এঁদের সবার কাছে শিক্ষাগ্রহণ করে খ্যাতির শীর্ষে পৌঁছেছিলেন। নখন খাঁর বিবাহ হয় আত্রৌলী ঘরানার লাল খাঁর কন্যা ও মেহবুব খাঁ দরসপিয়ার ভগিনী জসিয়া বেগমের সাথে। এই প্রথম আত্রৌলীর সাথে আগ্রার বৈবাহিক সম্পর্কের গুরু। মেহবুব খাঁ আত্রৌলী ঘরানার হাজী জহুর খাঁর পুত্র এবং এই ঘরানার একজন অন্যতম শিল্পী ও রচনাকার। ইনি ''দরসপিয়া'' ছদ্মনামে বহু বন্দিশ রচনা করেছেন যা সকল ঘরানার শিল্পীদের কাছেই অমূল্য সম্পদ হয়ে রয়েছে। অপরদিকে গুলাম আব্বাসের দুই কন্যার মধ্যে আব্বাসি বেগমের সাথে বিবাহ হয় সেকেন্দ্রাবাদ (রঙ্গিলে) ঘরানার সফদর হুসেন খাঁর সাথে, এঁদেরই পুত্র হলেন আগ্রা ঘরানার সর্বশ্রেষ্ঠ শিল্পী উস্তাদ ফৈয়াজ খাঁ, যাঁর বর্ণময় গায়কী আগ্রার গায়নশৈলীর নবরূপায়ণ ঘটায় দ্বিতীয়া কন্যা কাদ্রি বেগমের সাথে বিবাহ হয় মথুরার কালে খাঁ সাহেবের (সরসপিয়া) সাথে। কল্লন খাঁর পুত্র তসদ্দুক হুসেন খাঁ অত্যন্ত গুণী গাইয়ে ও রচনাকার ছিলেন- বিনোদপিয়া ছদ্মনামে বহু বন্দিশ রচনা করেছেন। ইনি পার্সি, উর্দু তিনটি ভাষাই জানতেন। উর্দুতে একটি বইও লিখেছিলেন যার পাণ্ডুলিপি শেষপর্যন্ত প্রকাশিত হয়নি। ইনি বরোদাতে ''সঙ্গীত হাই স্কুলে'' শিক্ষকতা করতেন। বিদূষী দীপালি নাগ এঁরই শিষ্যা। কল্লন খাঁর কন্যা হায়দরি বেগমের সঙ্গে নখন খাঁর জ্যেষ্ঠ পুত্র মহম্মদ খাঁর বিবাহ হয়।

পরবর্তী প্রজন্মে নখন খাঁর পুত্রদের মধ্যে মহম্মদ খাঁ, আব্দুল্লা খাঁ, মহম্মদ সিদ্দিকি/সিদ্দিকি খাঁ, বাবু খাঁ, বিলায়েত হুসেন খাঁ, (বড়ে) ননহে খাঁ এবং কন্যা ফৈয়াজি বেগমের নাম পাওয়া যায় মহম্মদ খাঁ এঁর ভ্রাতাদের শিক্ষাদান করেছিলেন। এঁদের মধ্যে আব্দুল্লা খাঁ অসাধারণ মানের গাইয়ে ছিলেন। বিলায়াত হুসেন খাঁ এবং ননহে খাঁ কল্লন খাঁর কাছেও শিক্ষা পেয়েছেন। আগ্রাঘরেবিলায়েতহুসেনখাঁএকাধারেএকজনবিখ্যাতগাইয়েওরচনাকার। ইনি মাইসোরের সভাগায়ক ছিলেন এবং আকাশবাণী, সঙ্গীত নাটক আকাদেমি ও ভারতীয় কলা কেন্দ্রের সাথে সম্পর্কযুক্ত ছিলেন। এঁর রচিত বিখ্যাত বই ''সঙ্গীতজ্ঞ কি সংস্করণ'' ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের অমূল্য সম্পদ হয়ে রয়েছে। নখন খাঁর অনেক শিষ্যদের মধ্যে ভাস্কর বুয়া বাখলের নাম অবিস্মরণীয় নখন খাঁর কন্যা ফৈরাজি বেগমের সাথে বিবাহ হয় জয়পুর আত্রৌলী ঘরানার আলতাফ হুসেনের সাথে।

অপরদিকে এই প্রজন্মেই আমরা পাই ঘরের সর্বশ্রেষ্ঠ রত্ন ফৈয়াজ খাঁ সাহেবকে। যদিও এঁর জন্মের পূর্বেই তাঁর পিতার মৃত্যু হওয়ার তাঁর মাতামহ গুলাম আব্বাস খাঁ-ই তাঁর শিক্ষার দায়িত্বভার গ্রহণ করেন। তাছাড়াও তিনি তাঁর কাকা ফিদাহুসেন খাঁর কাছে সেকেন্দ্রাবাদ ঘরানার তালিম পেয়েছিলেন। বিবাহের পর দরসপিয়ার কাছে প্রচুর বন্দিশ, পরে ভাইয়া গনপতরাও ও মৌজুদ্দিনের কাছে ঠুমরীর তালিম পান।

R. C. Mehta এর মতে ''..... On his father's side Faiyaz Khan was associated with "Rangile Gharana". The founder of this *gharana*, Miyan Ramjan Khan "Rangile" was a disciple of *dhrupada* singer Imambaksh of Jodhpur.... Safdar Hussain Khan died even before his son Faiyaz Khan was born on 8th Feb, 1881 and brought up at Agra. Gulam Abbas Khan, his maternal grandfather, taught Faiyaz Khan *hori dhamara, dhrupada and khayala.*

..... Between 1907 to 1910, when he was at Calcutta, he learnt *thumri and dadara* from Ganpatrao Bhaiya. He was not adversed to learning from other gharanas. So he learnt many *cijas* from Mehboob Khan (his father-in-law) and Kale Khan, and *thumri* expert Moujuddin Khan.''[৬]

অনন্য প্রতিভাশালী এই শিল্পী তৎকালীন যুগে ভারতবর্ষের শ্রেষ্ঠ শিল্পীর স্থান গ্রহণ করেছিলেন। তিনি একাধারে ধ্রুপদ, ধামার, খেয়াল, ঠুমরী, গজল ইত্যাদি সঙ্গীতের বহু শাখার ওপর একচ্ছত্র আধিপত্য স্থাপন করেছিলেন। তিনি প্রেমপিয়া ছদ্মনামে বহু বন্দিশ রচনা করেছেন। তাঁর প্রতিভার সম্মানস্বরূপ তিনি আফতাব-এ-মৌসিকী (মাইসোর রাজসভা), জ্ঞানরত্ন (বরোদা রাজসভা), সঙ্গীত রত্নাকর (মরিস কলেজ) ইত্যাদি সম্মানে ভূষিত হয়েছিলেন। ফৈয়াজ খাঁর প্রথম বিবাহ হয় গোয়ালিয়রের ফয়েজ মহম্মদ খাঁর কন্যার সাথে, দ্বিতীয় বিবাহ হয় আত্রৌলীর মেহবুব খাঁর কন্যা বসিরন বেগমের সাথে এবং গোয়ালিয়র ও আত্রৌলীর বহু ''খাস চীজ'' ফৈয়াজ খাঁ এই ঘরানাগুলি থেকে শিক্ষা করেন। খাঁ সাহেবের প্রচুর

শিষ্য-শিষ্যা ছিলেন। এঁদের মধ্যে আগ্রা-আত্রৌলীর আতা হুসেন খাঁ হলেন অগ্রগণ্য, এছাড়াও লতাফত হুসেন খাঁ, শরাফর হুসেন খাঁ (আত্রৌলীর লিয়াকত হুসেন খাঁর পুত্র), দিলীপচন্দ্র বেদী, দেবপ্রসাদ গর্গ, ডি টি যোশী, শ্রীকৃষ্ণ রতনজনকর, আজমত হুসেন খাঁ দিলরঙ্গ, পণ্ডিত দিনকর কৈকিনী, মালকা জান, সিদ্ধেশ্বরী দেবী প্রমুখ। এছাড়াও পণ্ডিত জগন্নাথ বুয়া পুরোহিত, পণ্ডিত সি. আর. ব্যাস, পণ্ডিত জিতেন্দ্র অভিষেকী, পণ্ডিত বিজয় কিচলু, সুমতি মুততকর, ললিতা রাও প্রমুখ এই ঘরানার উত্তরাধিকার বহন করেছেন। শ্রী সন্দীপ বাগচীর মতে, ''.....However, in the recent past, the Agra gharana was represented by such singers as Bhashkarbua Bakhle, Dilip Chandra Bedi, Jagannath Purohit, Sumati Mutatkar, Dipali Nag and others..... Moreover, a number of well-known singers are among Pandit Jagannathbua Purohit's disciples, such as Pandit C. R. Vyas and Pandit Jitendra Abhisheki.''[৭]

পরবর্তী প্রজন্মে বসির খাঁ তাঁর পিতা মহম্মদ খাঁর কাছে এবং কিছুকাল কল্লন খাঁর কাছেও শিখেছেন। এঁর চার পুত্রের মধ্যে নাসিম আহমেদের সাথে আতা হুসেন খাঁর কন্যা ভিকার বেগমের বিবাহ হয়, যাঁদের পুত্র ওয়াসিম আহমেদ খাঁ এখন আগ্রা-আত্রৌলীর বিশিষ্ট প্রতিনিধি। ফৈয়াজি বেগমের সাথে বিবাহ হয় আত্রৌলীর আলতাফ হুসেন খাঁর সাথে, যাঁর তিন পুত্র খাদিম হুসেন খাঁ (এঁর সাথে দরসপিয়ার ভ্রাতুষ্পুত্রী হাসিনা বেগমের বিবাহ হয়), আনওয়ার হুসেন খাঁ ও লতাফত হুসেন খাঁ আগ্রার তিন নক্ষত্র। বিলায়েত হুসেন খাঁর পুত্রদের মধ্যে ইউসুফ হুসেন ও ইউনুস হুসেন খাঁ উল্লেখযোগ্য এঁর কন্যা জুবেদা বেগমের সাথে লতাফত খাঁর বিবাহ হয়। এপ্রদিকে আতা হুসেন খাঁর শিষ্যদের মধ্যে শফী আহমেদ খাঁ, সুনীল বসু, কুমারপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়, হামিদ হুসেন খাঁ প্রমুখ অগ্রগণ্য। জয়পুর-আত্রৌলীর অনেকেই আগ্রার কাছে তালিম পেয়েছেন। ''খাঁ সাহেবের সাকরেদরাও আগ্রা আত্রৌলীর কাছে তালিম নিতে দ্বিধা বোধ করেননি; যথা কেসরবাই কেরকর ভাস্কর বুয়ার কাছে, মঘুবাই কুর্দিকর বিলায়েত হুসেন খাঁর কাছে, কিশোরী আমনকর আনওয়ার হুসেনের কাছে।''[৮]

আগ্রা-আত্রৌলী ঘরানার গায়নরীতি

ধ্রুপদের নৌহার বাণী থেকে উদ্ভূত ধ্রুপদ ভাঙা ভারী চালের এই গায়কীর অনুমান করা যায় প্রাপ্ত রেকর্ড থেকে (১৯০০ সাল)। আগ্রার প্রথম রেকর্ড পাওয়া যায় জোহরা বাই এর, এবং পরবর্তীকালে ফৈয়াজ খাঁ সাহেবের, যা তাঁর বৃদ্ধবয়সের অসুস্থ শরীরের গান। এই ঘরানার গায়কীতে প্রধানত বীর রসের প্রাধান্য থাকে। প্রবল প্রতাপশালী জোয়ারিদার কণ্ঠ, শুদ্ধ আকার, ''দম-সাঁস'' এর বিশেষ প্রয়োগ লক্ষিত হয়। আগ্রা ঘরের গায়কীর মূল বিশেষত্ব হল এতে ধ্রুপদের মত নোমতোম আলাপচারীও জোড় পরিবেশিত হয়। এই অংশে বীণে অনুকরণে বিভিন্ন লয়কারী করা হয়ে থাকে। আগ্রা ঘরের গাইয়েরা ''বন্দিশ ভরনা'' তে অত্যন্ত দক্ষ। মধ্য বিলম্বিত বন্দিশ ও পরে দ্রুত গাওয়া হয়। কখনো কাওয়ালি ঢঙে, কখনো ঠুমরীর মত বোল-বনানার কায়দায় আস্থায়ী অন্তরা বোল বিস্তারের দ্বারা পেশ করা হয়। বন্দিশের সাহিত্যের ওপর জোর দেওয়া হয় যথেষ্ট। ''... Agra singers have excellent in what is known as Bandish Bharna. The term can be defined as the art of explaining the bandish as also the raga in a structured form keeping in ming the theka and laya. This is different from the ragalaap sung before the bandish as also from the very slow vistaar in the Kiranagayaki. In fact the tempo generally preferred by the Agra singers has been medium and has very rarely been ati-vilambit.''[৯]

আগ্রা-আত্রৌলী ঘরের বহু গুণী বিখ্যাত রচনাকার ছিলেন ও রচনায় তাঁদের ছদ্মনাম ব্যবহার করতেন; যেমন- বিনোদ পিয়া (তসদ্দুক হুসেন খাঁ), আব্দুল্লা খাঁ ('এরি আলী পিয়া বিন' বিখ্যাত বন্দিশের রচয়িতা), প্রাণপিয়া (বিলায়েত হুসেন খাঁ), প্রেমপিয়া (ফৈয়াজ খাঁ), শাকির (ননহে খাঁ), সজনপিয়া (খাদিম হুসেন খাঁ), দরসপিয়া (মহবুব খাঁ), দর্পণ (ইউনুস হুসেন খাঁ), রতনপিয়া (আতা হুসেন খাঁ), প্রেমরঙ্গ (শরাফৎ হুসেন খাঁ), কুন্দন (নাসিম আহমেদ খাঁ) প্রভৃতি।

এঁদের রচনা অন্যান্য ঘরানাতেও বহুল প্রচলিত; যেমন যোগ রাগে ''সাজন মোরে ঘর আয়ে'', ইমন রাগে ''এরি আলি পিয়া বিন'', জয়জয়ন্তী রাগে ''মোরে মন্দর অবলো'', নটবেহাগ রাগে ''ঝন ঝন ঝন ঝন পায়েল বাজে'' ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য আগ্রা ঘরের বিশেষত্ব হল তার লয়কারী, বোল-বাঁট ও বোলতান। এগুলি ভারী লরজদার টপ্পা অঙ্গের কাজ, যা ধ্রুপদ ধামার ভেঙ্গে নেওয়া হয়েছে। এখানে দুগুণ, চৌগুণ, আড়ি বিভিন্ন লয়ের ফান্দা ব্যবহৃত হয় এবং তবলার সাথ-সঙ্গত লক্ষিত হয়। ''... Baat, which is actually the distribution of taal, among the syllables of the bandish, which is definitely a derivative of dhrupad-dhamar singing. Bol Taan and Bol Banana (elegantly played around with the lyrics with emphasis on the rhythm, borrowed from qawwali) form a special portion of khayal contributed by the Agra ustads...''.[১০]

সর্বদা রাগরূপ অক্ষুণ্ণ রেখে তান করা হয়। খুব দ্রুত লয়ে তানের ব্যবহার কম, লয়বদ্ধ তান হয়। হলক তান, গমক তান, ফুট, টপ্পা অঙ্গের তান পুকার ইত্যাদি ব্যবহৃত হয়। সরগমের ব্যবহার খুবই কম। তালের ব্যবহার খুবই গুরুত্বপূর্ণ, এই ঘরের গাইয়েরা খুব লয়দার হয়ে থাকেন। মধ্য বিলম্বিত একতাল, তিনতাল, ঝুমরা ইত্যাদি এবং দ্রুত তিনতাল, একতাল ইত্যাদিতে গাওয়া হয়। গাইয়ে ও সঙ্গতকারী তবলিয়ার মধ্যে বিশেষ সাঙ্গীতিক আদানপ্রদান লক্ষণীয়।

আগ্রা — আত্রৌলী ঘরানার গায়কীই প্রমাণ করে যে এই ঘরানাটি মূলত তিনটি ঘরানার সমন্বয়। আগ্রার নিজস্ব নৌহার বাণীর গায়কীর মধ্যে একদিকে যেমন খুদাবকশের হাত ধরে গোয়ালিয়রের গায়কী এসেছে, তেমনই অপরদিকে আত্রৌলী ঘরানার একটি শাখার মাধ্যমে গৌহার বাণীর গায়কীও আগ্রার গায়কীতে এসে মিশেছে। এই তিনটি ধারার সংমিশ্রনে আগ্রা-আত্রৌলীর গায়ন শৈলী বিকশিত হয়েছে এবং অন্যান্য ঘরানা থেকে নিজেকে স্বতন্ত্র করে তুলেছে। এই গায়কী যে বহু শিল্পীর গায়ন শৈলীকে প্রভাবিত করেছে সে সম্পর্কে সন্দেহের অবকাশ নেই। এই ঘরানার বহুমূল্যবান ও জনপ্রিয় বন্দিশ রয়েছে যা চিরদিন সঙ্গীতের ইতিহাসে অমূল্য সম্পদ হয়ে থাকবে।

তথ্যসূত্র ঃ

১। সব্যসাচী সরখেল, সেতারের বিবর্তনে জয়পুর সেনীয়া ও ইমদাদখানি ঘরানা, দ্বিতীয় সংস্করণ, জয়ন্তী প্রকাশনী, কোলকাতা, ২০১৯, পৃঃ ৫৭

২। I.T.C. Sangeet Research Academy, Khayal Gharanas, Kolkata, 2004, page no. 14

৩। কুমার প্রসাদ মুখোপাধ্যায়, কুদরত রঙ্গিবিরঙ্গী, আনন্দ পাবলিশার্স, কোলকাতা, সপ্তম মুদ্রণ, ১৪১৮, পৃঃ ১২৮

৪। কুমার প্রসাদ মুখোপাধ্যায়, কুদরত রঙ্গিবিরঙ্গী, আনন্দ পাবলিশার্স, কোলকাতা, সপ্তম মুদ্রণ, ১৪১৮, পৃঃ ১৩০

৫। তদেব ১৩০

৬। R. C. Mehta, Indian Classical Music and Gharana Tradition, Readworthy, New Delhi, 2008, page no. 90

৭। Sandeep Bagchi, NAD, Understanding Raga Music, eESHWAR, Mumbai, 1998, page no. 178

৮। কুমার প্রসাদ মুখোপাধ্যায়, কুদরত রঙ্গিবিরঙ্গী, আনন্দ পাবলিশার্স, কোলকাতা, সপ্তম মুদ্রণ, ১৪১৮, পৃঃ ১৩০

৯। I.T.C. Sangeet Research Academy, Khayal Gharanas, Kolkata, 2004, page no. 14

১০। Ibid. page no. 19

গ্রন্থপঞ্জী ঃ

১। ঘোষ, জ্ঞানপ্রকাশ, তহজীব-এ-মৌসিকী, বাউলমন প্রকাশন, কোলকাতা, ১৯৯৪

২। ঘোষ, ডঃ প্রদীপকুমার, সঙ্গীতশাস্ত্র সমীক্ষা, পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সঙ্গীত আকাদেমি, কোলকাতা, ১৯৯২

৩। ঘোষ, ডঃ প্রদীপকুমার, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে ঘরানার ক্রমবিকাশ, রিসার্চ ইন্সটিটিউট অব ইন্ডিয়ান মিউজিকোলজি, কোলকাতা, ২০১২

৪। মুখোপাধ্যায়, কুমার প্রসাদ, কুদরত রঙ্গিবিরঙ্গী, আনন্দ পাবলিশার্স, কোলকাতা, ২০১১

৫। মুখোপাধ্যায়, কুমার প্রসাদ, খেয়াল ও হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের অবক্ষয়, দে'জ পাবলিশিং, কোলকাতা, ২০০৩

৬। মুখোপাধ্যায়, কুমার প্রসাদ, মজলিস, আনন্দ পাবলিশার্স, কোলকাতা, ১৯৯৯

৭। মুখোপাধ্যায়, কুমার প্রসাদ, ম্যহফিল, দে'জ পাবলিশিং, কোলকাতা, ২০০১

৮। মুখোপাধ্যায়, দিলীপকুমার, ভারতীয় সঙ্গীতে ঘরানার ইতিহাস, এ মুখার্জী অ্যাণ্ড কোম্পানী প্রাইভেট লিমিটেড, কোলকাতা, ১৯৪১

৯। রায়চৌধুরী, বিমলাকান্ত, ভারতীয় সঙ্গীত কোষ, সাম্প্রতম প্রকাশন, কোলকাতা, ২০০৯

১০। সরখেল, ডঃ সব্যসাচী, সেতারের বিবর্তনে জয়পুর সেনীয়া ও ইমদাদখানি ঘরানা, জয়ন্তী প্রকাশনী, কোলকাতা, ২০১৯

১১। Bagchi, Sandeep, NAD-UNDERSTANDING RAGA MUSIC, eESHWAR, New Delhi, 1998

১২। Deshpande, Vamanrao, Indian Musical Tradition, Popular Prakashan, Bombay, 1987

১৩। ITC Sangeet Research Akademy, Khayal Gharanas, ITC Sangeet Research Akademy, Kolkata, 2004

১৪। Karnani, Chetan, Form in Indian Music, A Study in Indian Music, RAWAT PUBLICATIONS, Jaipur and New Delhi, 2005

১৫। Mehta, R. C., Indian Classical Music and Gharana Tradition, Readworthy, New Delhi, 2008

অমৃতা সরখেল
গবেষিকা, কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়।
আকাশবাণী ও দূরদর্শনের নিয়মিত শিল্পী (খেয়াল ও ঠুমরী—দাদরা)।
E-mail : alaap.amrita@gmail.com

ছাম দার্জিলিঙের লামা নৃত্যের একটি অনুসন্ধান

মৌ মুখার্জী

তিব্বতের বৌদ্ধসন্ন্যাসী 'লামা' সম্প্রদায়ের তান্ত্রিক ধারার এই অতি পরিচিত মুখোশ নৃত্য মানুষের মনের খারাপ ধারণা দূর করে এবং মানুষের মনের বুদ্ধিবৃত্তির শুভ জাগরণ ঘটায় বলে ধারণা করা হয়। 'লামা' সম্প্রদায়ের প্রবক্তা পদ্মসম্ভবের জন্মদিন উপলক্ষ্যে উচ্চমানের সমৃদ্ধশালী তান্ত্রিক সাধনপদ্ধতির অংশযুক্ত সেচু অনুষ্ঠানে ছাম নৃত্য অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে। এটি উপস্থাপিত হয়ে থাকে বৌদ্ধ সন্ন্যাসীদের ধ্যান, যোগ এবং শারীরিক কিছু নৃত্য ভঙ্গিমার দ্বারা, যার মধ্যে মুখোশ একটি বিশেষ গুরুত্বপুর্ণ ভূমিকা নিয়ে থাকে। এই নৃত্য দার্জিলিঙের ডালি গুম্ফাতে বর্তমানেও অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে, সেই ক্ষেত্রসমীক্ষা থেকে প্রাপ্ত মুখোশ নৃত্য ছামের বর্ণনা ও বিশ্লায়নের যুগে পরিবর্তিত সমাজে গুম্ফা-শিক্ষা তথা লামা নৃত্যের সামাজিক গ্রহণযোগ্যতার বিষয় বিবৃত করা হল।

ছাম হচ্ছে তিব্বতের বৌদ্ধসন্ন্যাসী 'লামা' সম্প্রদায়ের তান্ত্রিক ধারার মুখোশ নৃত্য পদ্ধতি। এই নৃত্যশৈ্লী তিব্বত ছাড়াও ভুটান, নেপাল ও ভারতের হিমালয় পর্বতমালার পার্বত্য অঞ্চলের বৌদ্ধ গুম্ফাতে প্রধানত দেখতে পাওয়া যায়। প্রধানত ছাম সহ পবিত্র ধর্মীয় নৃত্য অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে বাৎসরিক ভাবে যে কোনো মাসের দশম দিনে তথা গুরু পদ্মসম্ভবের জন্মদিনে। এখানে গুরু পদ্মসম্ভবকে গুরু রিনপোচে নামেও চিহ্নিত করা হয়। গুরু পদ্মসম্ভবের সময় থেকেই তিব্বতে মুখোশ নৃত্যের সূচনা হয়। এই নৃত্য সবাইকে বোঝায় যে একজন দেবতা বিবিধ রূপ নিয়ে পৃথিবীতে আসেন, যিনি সকল মানুষের মনের খারাপ ধারণা দূর করেন এবং মানুষের মনের বুদ্ধিবৃত্তির শুভ জাগরণ ঘটায়।

ঐতিহাসিক পটভূমি

বৌদ্ধধর্মের তান্ত্রিক লামা নৃত্য ছামের প্রসঙ্গে আসতে গেলে তিব্বতে এই নৃত্যের প্রবক্তা পদ্মসম্ভব সম্পর্কে কিছু আলোচনা প্রয়োজন। মনে করা হয় যে সপ্তম থেকে অষ্টম শতাব্দীর মধ্যে বর্তমান বঙ্গেরই উড্ডিয়ান নামক কোনো স্থানের রাজা ছিলেন তান্ত্রিক আচার্য ইন্দ্রভূতি গৌতম। তাঁর রচিত 'জ্ঞানসিদ্ধি' ছিল একটি বিশিষ্ট বৌদ্ধ-তান্ত্রিক গ্রন্থ। ইন্দ্রভূতি গৌতম ছিলেন তিব্বতীয় বৌদ্ধ সন্ন্যাসী 'লামা' সম্প্রদায়ের প্রবক্তা পদ্মসম্ভবের পিতা। এই তিব্বতীয় লামা গোষ্ঠীর প্রবক্তা পদ্মসম্ভবের সঙ্গে বিবাহ হয় গৌড়ের অধিবাসী বাঙালি বৌদ্ধাচার্য শান্তিরক্ষিতের ভগিনী মন্দরবার সঙ্গে; আর তাঁদের বিবাহ নিয়ে একটি কাহিনিও প্রচলিত আছে। এই কাহিনিতে বলা হয় যে , ইন্দ্রভূ তির পুত্র পদ্মসম্ভব প্রজাদের উপর অত্যাচার করার জন্য ইন্দ্রভূ তি তাঁর পুত্র পদ্মসম্ভবকে রাজ্য থেকে নির্বাসিত করেন, এই সময় পদ্মসম্ভব নানা জায়গায় ভ্রমণের পর শান্তিরক্ষিতের ভগিনী মন্দরবাকে বিবাহ করেন।

আবার অন্যদিকে দেখা যায় যে, ষষ্ঠ শতাব্দীর শেষভাগে তিব্বতে বৌদ্ধধর্মের প্রবেশ ঘটে এবং অষ্টম শতাব্দীর মধ্যভাগ অবধি তিব্বতে 'বন্পা' সম্প্রদায়ের ব্যাপকতাও লক্ষ করা যায়। এই বন্পারা ভূত-প্রেত-পেতনি, পিশাচ-দৈত্য-দানব, রাক্ষস-যক্ষ প্রভৃতি অপদেবতাদের উপাসনা করত। যার ফলে তিব্বত তখন জাদু, ভূ তপ্রেতবাদ ও নানা গুহ্যসাধনার কেন্দ্র হয়ে উঠেছিল। ধারণা করা হয় যে অষ্টম শতকের মধ্য ভাগে তিব্বতের পরাক্রমী রাজা খ্রি-স্রং-ল্দে-ব্ৎসান বানান ভেদে খ্রি-স্রং-দি-ৎসানের (khere-srong-ide-tsan 755-97A.D.) রাজত্ব ছিল। তিনি ছিলেন বৌদ্ধধর্মাবলম্বী। এই সময় তিব্বতে বৌদ্ধধর্ম প্রসারের জন্য তিনি শান্তিরক্ষিতকে তিব্বতে আহ্বান করেন। শান্তিরক্ষিত তখন নেপালে ছিলেন; এরপর তিব্বতে গিয়ে তিনি প্রায় চার মাস ব্যাপী বৌদ্ধধর্ম প্রচার করেন। কথিত আছে যে এই সময় বৌদ্ধধর্ম প্রচারের কারণে তিব্বতে দেবতা ও অপদেবতা কূ ল এমন রেগে যান যে তার ফলে তিব্বতে বিবিধ নৈসর্গিক তথা প্রাকৃতিক বিপর্যয় ও নানা প্রকার অপদেবতার উৎপাত ঘটতে শুরু করল। তখন শান্তিরক্ষিত তিব্বত ছাড়তে বাধ্য হলেন। এর কিছুকাল পর তিব্বতের রাজা তাকে আবার আমন্ত্রন করলে তিনি দ্বিতীয়বারের জন্য আবার তিব্বত গমন করেন, কিন্তু সেই সময়ও অপদেবতাদের প্রকোপ আবার শুরু হয়। এই সকল অপদেবতাদের শান্তিরক্ষিত কিছুতেই বশ করতে না পারায় তখন তাঁর ভগ্নীপতি পদ্মসম্ভবকে তিব্বতে নিয়ে আসার জন্য রাজাকে পরামর্শ দান করেন। কারণ পদ্মসম্ভব প্রেতযোনি, পিশাচ প্রভৃতি অপদেবতাদের জাদুমন্ত্রের দ্বারা বশ করতে পারতেন। তাই তিব্বতের রাজার নিমন্ত্রণে পদ্মসম্ভব তিব্বতে গিয়ে অল্প সময়ের মধ্যে সেই স্থানের অনিষ্ঠকারি অপদেবতাদের জাদুমন্ত্রের দ্বারা বশীভূ ত করেছিলেন এবং তিব্বতে লামা সম্প্রদায়ে সৃষ্টি করলেন। তার ফলে 'বন্পা' সম্প্রদায় দুর্বল হয়ে যায় এবং ক্রমশ তারা তাদের অস্তিত্ব হারিয়ে ফেলতে থাকে।

এরই পরবর্তী পর্যায়ে তিব্বতে এই বৌদ্ধ লামা সম্প্রদায়ের তান্ত্রিক আচারকে কেন্দ্র করেই ছাম নৃত্যের উদ্ভব ঘটে। এই বিষয়ে বিশিষ্ট ক্ষেত্রগবেষক বিমলেন্দু মজুমদারও একই মত পোষণ করেন। বাঙালি বৌদ্ধ মহাচার্য দীপঙ্কর-শ্রীজ্ঞান (অতীশ দীপঙ্কর) আনুমানিক ১০৪০ খ্রিস্টাব্দ থেকে প্রায় ১৩ বছর, তাঁর মৃত্যুর কাল

আনুমানিক ১০৫৩ খ্রিস্টাব্দ পর্যন্ত তিব্বতে অবস্থান করেন বলে মনে করা হয়। এর পরবর্তী সময়কালে বৌদ্ধধর্মের অনেক পরিবর্তন হয় বলে বিমলেন্দু মজুমদার মনে করেন; এবং তাঁর মতে, ''১. আদি ঞিঙ-মা-পা (Mnying-ma-pa), ২. সংস্কারবাদী-কা-দম্-পা (Bkah-gdoms-pa) এবং কাদমপা থেকে পরে সৃষ্টি হয়েছে গে-লুগ-পা (Dge-lug-pa)। একই ভাবে 'চাম' বা ধর্মীয় নৃত্যের ক্ষেত্রেও পরিবর্তন ঘটে গেছে। 'চাম' নৃত্যনাটকে সাধারণত প্রাচীন ধর্মীয় কাহিনি, পৌরাণিক কাহিনি, ঐতিহাসিক ঘটনা ইত্যাদি কাহিনি ব্যবহার করা হয়ে থাকে'[১]। ছাম নৃত্যে কাহিনির বিষয়বস্তু ধর্মীয়, পৌরাণিক, ঐতিহাসিক ঘটনা ছাড়াও বিভিন্ন সামাজিক বিষয়কেন্দ্রিকও হয়ে থাকে। দীপঙ্কর শ্রীজ্ঞানের আদি ঞিঙ-মা-পা গোষ্ঠীর মধ্যে বৌদ্ধধর্মের এই নাচ বেশি সংখ্যায় দেখা যায়।

তিব্বতীয় ছাম নৃত্যের প্রেক্ষিত ও বৈশিষ্ট্য

বিমলেন্দু মজুমদারের মত অনুযায়ি এই নৃত্যে পরবর্তীকালে যেমন উন্নতি ঘটেছে একই ভাবে আবার কখনো তার বিকৃতিও ঘটেছে; কখনো এটা উচ্চস্তরে গেছে আবার কখনো নিম্নস্তরে চলে গেছে। অর্থাৎ, প্রাচীন কোনো ধর্ম যখন লোকস্তরে চলে যায় তখন তার আদি বৈশিষ্ট্য সামান্যই বজায় থাকে কিন্তু অন্য লোক-বৈশিষ্ট্য তাকে প্রভাবিত করে। সাহেবরা ছামকে ডেভিল ডান্সও (Devil Dance) বলে, কিন্তু বৌদ্ধ বা লামারা একে ডেভিলের ডান্স বলে না। ছাম আসলে একপ্রকার ধর্মীয় নৃত্য, যা দুই প্রকারের হয় লোকনাট্য ও নৃত্যনাট্য। এটি প্রধানত দুটি বিষয়কে কেন্দ্র করে অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে- (ক) পারলৌকিক বিষয়কে কেন্দ্র করে (খ) বিভিন্ন ধর্মীয় অনুষ্ঠানকে কেন্দ্র করে। ভুটানে ও সিকিমে এই নৃত্যটিকে রাজকীয় তান্ত্রিক নৃত্য বলা হয়ে থাকে। এই সম্পূর্ণ অনুষ্ঠানকে সেচু ডান্সও (Tsechu Dance) বলা হয়, যার মধ্যে ছাম নৃত্য হল এই সেচুরই একটি অংশ। প্রায় দশটা মুখোশ নাচের উল্লেখ পাওয়া যায়, এই মুখোশ নৃত্যনাট্য এক একটি নির্দিষ্ট কাহিনিকে কেন্দ্র করে উপস্থাপিত হয়ে থাকে। এই কাহিনি গুলোকে কেন্দ্র করে প্রধানত পাঁচটা বা ছটা চরিত্র থাকে এবং কাহিনির শেষে অধর্মের পরাজয় ও ধর্মের জয় দেখানো হয়। অর্থাৎ, শক্তির কাছে অপশক্তির পরাজয়ই এই ছাম নাচের উদ্দেশ্য। এই ছাম নাচে একজন দেবতার মুখোশ পরবেন তিনি হবেন দেবতার অংশ, আর একজন অপ-দেবতার মুখোশ পরবেন তিনি হবেন অপ-দেবতার অংশ। এছাড়াও অন্তত একটি জোকারের চরিত্র দেখতে পাওয়া যায়, যিনি সাধারণ নিরক্ষর মানুষের সঙ্গে সংযোগ স্থাপকের কাজ করে থাকেন, একে ড্রামাটিক রিলিফ (Dramatic Relief) হিসেবে চিহ্নিত করা যায়।

তিব্বতের বৌদ্ধ মন্দির তথা গুম্ফার (Monastery) নৃত্যধারা ছিল খুবই উচ্চমানের সমৃদ্ধশালী তান্ত্রিক সাধনপদ্ধতির অংশ। বৌদ্ধ সন্ন্যাসীরা ধ্যান, যোগ এবং শারীরিক কিছু ভঙ্গিমার দ্বারা এই নৃত্য উপস্থাপন করত। বেশির ভাগ নৃত্যই চিহ্নিত করা হত চার প্রকার তন্ত্র সাধন রীতির মধ্য দিয়ে। এই চার প্রকার তন্ত্রসাধন রীতি হল , (এক) শান্ত করা, (দুই) প্রবল শক্তি প্রয়োগ করা, (তিন) নিজের কর্ম শক্তির দ্বারা অন্যকে চালনা করা, এবং (চার) যথার্থ দৈবশক্তিকে বাড়িয়ে তোলা। এই ধর্মীয় অনুষ্ঠানটি আসলে তিব্বতের পবিত্র ধর্মীয় তান্ত্রিক ধারার পুরুষাণুক্রমিক এক ঐতিহ্যবাহী ড্রুক-থুপটেন-সাংগাগ-ছোলিং-মনাষ্ট্রির (Druk Thubten Sangag Choling Monastery) নৃত্যানুষ্ঠান। এই অনুষ্ঠানটির তিনদিন আগে থেকে বিবিধ ধর্মীয় আচার ও প্রার্থনার দ্বারা দেবতা যমান্তকের আরাধনা করা হয়, এরপর নৃত্যানুষ্ঠানটি অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে। পশুপাখিদের রূপ ধারণ করেও কখনো কখনো এই তান্ত্রিক নৃত্যগুলো অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে। উদাহরণস্বরূপ দেবতা যমান্তক একটি মহিষের রূপ ধারণ করেন।

দার্জিলিঙের ছাম প্রসঙ্গ

দার্জিলিঙের ড্রুক-সা-নাগ চোয়েলিং মনেষ্ট্রির লামা আনাম্চারিয়া টারসি কুর্মে ছাম প্রসঙ্গে আলোচনায় বলেন- সুন্দর মানবজীবনে কখনও কখনও বিবিধ বাধা আসে, কিন্তু কেন? আসলে ছামের মুখোশ প্রধানত সবই কোনো না কোনো দেবতারই রূপ এবং বৌদ্ধ ধর্ম অনুসারে কোনো মানুষের মৃত্যু হলে সেই মানুষের আত্মা ৪৯ দিন আশ্রয়হীন ভাবে ঘুরে বেড়ায়; আত্মার তখন কোথাও জন্ম হয় না। এই ৪৯ দিন আশ্রয়হীন ভাবে আত্মা ঘুরে বেড়ানোর সময় এই সকল মুখোশে দেখা রূপধারী দেবী-দেবতারা এই একই রূপেই আত্মার সঙ্গে দেখা করেন। তাই এই ৪৯ দিনের মধ্যে দেখা এই অদ্ভুত রূপের দেবী-দেবতাদের দেখে সেই আত্মা যাতে ভয় না পায়, আর যাতে তারা দেবী-দেবতাদের মনে রাখতে পারে তাই মানুষদেরকে বৌদ্ধ ধর্মীয় মঠ থেকে এই অদ্ভুত রূপধারী দেবী-দেবতাদের মুখ গুলো চিনিয়ে দেওয়া হয়। কারণ এই দেবী-দেবতাদের দেখে যদি কেউ ভীত হয় তবে সেই মানুষের পরবর্তী জীবনও বাধার সম্মুখীন হয়। সেই কারণেই এই ছাম নৃত্য করার রীতিটি প্রচলন হয়। আমরা যে সকল ভয়ঙ্কর মুখোশরূপী দেবতাদের দেখি তারা সকলেই ভেতরে শান্ত; যেমন বাড়িতে বাবা মা তাঁর সন্তানকে শাসন করার সময় যে রাগি রূপ ধারণ করে ঠিক তেমনিই দেবতা তাঁর শান্ত রূপের আড়ালে এক রাগি রূপকে দর্শন করায়।

বৌদ্ধধর্মে বিভিন্ন অনুগামী সম্প্রদায় তথা সেক্ট আছে; যার মধ্যে ইংমাপা, কাইউপা, সাইকি আপা, কেলুপা এই চারটি (four men sects) অনুগামী সম্প্রদায়ের নাম বিশেষ ভাবে শোনা যায়। যার মধ্যে কাইউপা সম্প্রদায়টির অনুগামী হল দার্জিলিং-এর ড্রুক-সা-নাগ চোয়েলিং মনেষ্ট্রি (ডালি গুম্ফা)। এই কাইউপা আবার আট ভাগে বিভক্ত। এই প্রত্যেকটি অনুগামী সম্প্রদায়ের ছামগুলোতে নাচের ভঙ্গিমায় ও পদক্ষেপে কিছু কিছু পার্থক্য থাকে বলে লামা আনাম্চারিয়া টারসি কুর্মে বলেন। ছামের মুখোশ প্রধানত কাঠের তৈরি হয় এবং নৃত্যানুষ্ঠানের আগে এই মুখোশগুলোকে রং করিয়ে নেওয়া হয়। মুখোশ প্রথমে কেবল কাঠেরই তৈরি করা হত, এগুলো আসত ভুটান থেকে। পরে মুখোশ ফাইবারেরও তৈরি করা হয়ে থাকে। তার সাথে মুখোশে কাপড়ের সাজ-সজ্জাও থাকে। পোষাক পুরোটাই সিল্কের তথা বেনারসী সিল্কের হয়ে থাকে। মুখোশের সঙ্গে যে চুলের ব্যবহার করা হয় তা রেশম দিয়ে তৈরি হয়। নৃত্যশিল্পীর পায়ে থাকে বড় ভারি দেখতে বুটের মত জুতো। ছাম নাচের ক্ষেত্রে প্রাচীন থেকে বর্তমানে পরিবেশনার কোনো পরিবর্তন ঘটেনি, তবে মুখোশ নৃত্যের অঙ্গ বিক্ষেপেরও উপস্থাপনার কিছু কিছু পরিবর্তন হয়েছে। এই নাচে বাদ্যযন্ত্র থাকে- বাদ্যযন্ত্র হল গ্যালিং, ট্রামপেট, শঙ্খ, সিংগ্যেন রোলমো ইত্যাদি।

বর্তমানে দার্জিলিঙের 'সেচু' উৎসব-কেন্দ্রিক ছাম নৃত্যের উপস্থাপন রীতি

ছামের মুখোশের সঙ্গে দৈহিক ভারসাম্য রেখে শিল্পী এই নৃত্য গুলো প্রদর্শন করে বিভিন্ন লয় ও বাদ্যযন্ত্রের সহযোগে। যার মধ্যে থাকে বিভিন্ন বলিষ্ঠ পদচালনা এবং দেহের ধীর ও দাপুটে অঙ্গ-ভঙ্গির। এর মধ্যে প্রধানত বিবিধ চারী, ভ্রমরী, উৎপ্লাবনের প্রয়োগ দেখতে পাওয়া যায়। পাদ ভেদের বৈশিষ্ট্যই এই নাচের প্রধান উপজীব্য। বৌদ্ধ তান্ত্রিক মন্ত্রোচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে বৌদ্ধ লামারা তাঁদের এই ধর্মীয় নৃত্য উপস্থাপন করে থাকেন। দার্জিলিঙের ছাম নৃত্য দেখা যায় বাৎসরিক 'সেচু' উৎসবে। এই অনুষ্ঠানে এক থেকে দুই জন হাস্য কৌতুককার বা ভাঁড় থাকে। এ ছাড়াও নিম্নলিখিত পর্যায়ে এই ছাম নৃত্য গুলো অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে।

- গরুড় ঃ পঞ্চধ্যানী বুদ্ধের মধ্যে অমোঘসিদ্ধির বর্ণ সবুজ, মুদ্রা অভয়, হস্তে বিশ্ববজ্র। ইনি বর্ষাকাল, তিতো স্বাদের ও রাত্রি মধ্যযামের প্রতীক। এর মাথায় সাপের সপ্তফণার ছাতা, এই দেবতার সন্মুখের কুন্ডে সর্পগণের বসবাস এবং এর বাহন একজোড়া গরুড়। মুখে সাপ নিয়ে এই একজোড়া গরুড়ের নৃত্য এই অংশে দেখতে পাওয়া যায়।
- সামছোয়ে (TSAMCHOE) ঃ খারাপ আত্মারা সারা জগৎ জুড়ে থাকে তারা যাতে অনুষ্ঠানে কোনো বাধা না সৃষ্টি করতে পারে সেই কারণে এই নাচ করা হয়। এটি একটি পবিত্র বৌদ্ধিক ধর্মীয় নৃত্য। এই নাচের দ্বারা গুপ্ত তন্ত্রের প্রকাশ ঘটে। গুরু পদ্মসম্ভবার আটটি গুপ্ত তন্ত্রের রূপ এই নৃত্যানুষ্ঠানে দেখা যায়। এছাড়াও ধর্মপালের উপস্থিতিও দেখা যায়। এই আটটি দীক্ষিত ব্যক্তির রহস্যমূলক পদ্ধতি হল—

(১) গুরু দর্জেদ্রলোয়ে (GURU DORJE DROLOE) ঃ নাচ শুরু হয় গুরু দর্জেদ্রলোয়ের প্রবেশ দিয়ে। উজ্জ্বল ব্রোকেটের পোশাক পরে এবং মুখে থাকে বীভৎস লাল মুখোশ।

(২) গুরু সাক্কিয়া সেঙ্গে (GURU SHAKYA SENGE) ঃ যিনি লাল ও হলুদ সাধুদের বেশ পরে থাকেন, তিনি হলেন ঈশ্বর বুদ্ধের দীক্ষিত ব্যক্তি, তিনি একটি বাটি হাতে বয়ে বেড়ান। ইনি হলেন গুরু রিম্পোচে, শান্তির প্রতীক।

(৩) পেমা গিয়ালপো (PEMA GYALPO) ঃ ইনি ব্রোকেটের পোশাক ও লাল মুখোশ পরিধান করেন।

(৪) পদ্মসম্ভবা (PADMA SAMBHAVA) ঃ তিব্বতীয় বৌদ্ধ সন্ন্যাসী 'লামা' সম্প্রদায়ের প্রবক্তা পদ্মসম্ভব। ইনি লাল ও হলুদ পোশাক পরেন ও সাদা মুখোশের সাথে মাথায় পরেন সূঁচালো লাল টুপি, একে পন্ডিতের টুপি বা শিরস্ত্রাণ বলা হয়। গুরু রিম্পোচে হলেন প্রবীণ ব্যক্তি, ইনি এই আট জনের মধ্যে পড়েন না। তিনি পরিধান করেন তামাটে রঙের মুখোশ; এবং তাঁর দুই সহযোগী হলেন মন্দরবা আর ইয়েসে সোগিয়েল।

(৫) পাদ্মা জুনঙ্গন্যি (PADMA JUNGNEY) ঃ ইনি নীল মুখোশ পরিধান করেন, এর তৃতীয় নয়ন আছে, এবং ইনি বজ্র ও ঘন্টা বহন করেন।

(৬) লোডেন ছোগস্যে (LODEN CHOGSEY) ঃ ইনি লাল ও হলুদ পোশাক পরিধান করেন, এঁর মুখোশের রঙ সাদা, এবং মাথায় লাল বড় টুপি বা শিরস্ত্রাণ থাকে। ইনি এক হাতে ডমরু (ছোট আকারের হাতে ধরা ড্রাম) ও অন্য হাতে সুগন্ধি পাত্র বহন করেন।

(৭) ন্যিমা ওয়েসের (NYIMA WOESER) ঃ ইনি হলুদ মুখোশ ব্যবহার করেন এবং হাতে বহন করেন শূল বা ত্রিশূল ও সূর্য।

(৮) সেনগে ড্রাড্রোগ (SENGE DRADROG) ঃ ইনি পরিধান করেন ব্রোকেটের পোশাক এবং ভয়ঙ্কর দেখতে নীল মুখোশ।

গুরু রিম্পোচে বসে থাকেন, তাঁর মাথার উপর থাকে ক্ষুদ্র ছাতা; এবং তাঁর জন্য নাচ করেন বাকি আট জন দীক্ষিত ব্যক্তিরা। নৃত্য শেষে এই সকল দীক্ষিত ব্যক্তিরা গুরু রিম্পোচের পাশে তাঁরা ক্রমান্বয়ে অবস্থান অনুযায়ী বসেন।

এরপর ডাক-ডাকিনীদের অবির্ভাব ঘটে। এবং এরাও গুরু রিম্পোচের এবং পূর্বে উল্লেখিত আট জন দীক্ষিত ব্যক্তির সামনে গান ও নৃত্য পরিবেশন করে। এদের সকলের পরিবেশনা শেষে এরা এবং এদের পারিপার্শ্বিক অনুগামীরা নৃত্য স্থল থেকে প্রস্থান করেন।

- শেরক্ষেম (SHERKKHEM) ঃ এঁরা তান্ত্রিক নৃত্য শিল্পী, যাঁরা অলৌকিক শক্তির অধিকারী, এঁদের পরিচালনার দ্বারা নৃত্য স্থলটি পবিত্র করেন।

- গো মা শি (GO MA SHI) ঃ এই নৃত্যটি চারটি দিকের অধিষ্ঠাতারা অনুষ্ঠিত করেন। এঁরা বহন করেন হুক, লাসো, চেন এবং ঘন্টা। এই সব কিছু শুভ ধর্ম প্রতিষ্ঠার জন্য দুষ্ট শত্রুদের বশে আনে ও দমনের কাজ করে এবং এদের সঠিক ধর্ম পথে নিয়ে আসে।

- দুরধাগ (DURDHAG) ঃ এই নৃত্যশৈলীটি শ্মশানের দেবতার উদ্দেশে পালন করা হয়। যে সকল সম্মিলিত অশুভ শক্তি তাদের শপথ লঙ্ঘন করেছে, তারা যাতে দেবতার মতবাদের কোনো ক্ষতি না করে তার জন্য তাদের শক্তি দমন করত এই দেবতা। নৃত্যে মানুষের অন্তিম অবস্থার রূপকে দেখিয়ে তাদেরকে সতর্ক করা হয়।

- সোকলেন অ্যান্ড গিন্‌গ (TSOKLEN & GING) ঃ সোকলেন পরিধান করেন একটি লম্বা উজ্জ্বল রং যুক্ত পোশাক এবং বীভৎস ভয়াল আকৃতির মুখোশ। এরা সিংহ বা বাঘের ছালের অনুরূপ একটি পোশাক পরিধান করেন ও মুখোশ ব্যবহার করেন এবং একটি ছোট বাদ্যযন্ত্র (ড্রাম) সঙ্গে নিয়ে নৃত্য পরিবেশন করেন। এই নৃত্য সব রকম বাধাবিপত্তিকে কাটিয়ে এক আনন্দদায়ক শুভবার্তা বা আশীর্বাদের বিশ্বাসকে বহন করে আনে।

- মানিং (MANING) ঃ এই নৃত্যটিকে মহাকালের নৃত্য বলা হয়ে থাকে। সে হল ধর্মের এক শক্তিশালী অভিভাবক।

- শাওয়া (SHAWA) ঃ এই নৃত্যটি একটি বশীকরণ মূলক নৃত্য। যা একটি হরিণকে দিয়ে চিত্রিত করা হয়। যার মূলে বাতাসের রাজাকে কী ভাবে গুরু রিম্পোচে বশীভূত করে ছিল, তা হরিণ দ্বারা চিত্রিত করা হয়ে থাকে।

- তাক, সেনগে অ্যান্ড খোংগ (TAK–SENGE & KHUNG) ঃ তিব্বতীয় লোকাচার বিদ্যার পরিপ্রেক্ষিতে এই নৃত্য অনুষ্ঠিত হয়। এতে বাঘ, বরফের দেশের সিংহ (এটিকে সিঙ্গীছাম বলা যায়), গরুড় পাখি, অর্থাৎ যে প্রাণীরা বিরল ও মহার্ঘ। এরা চিহ্নিত করে মানুষের নীতির প্রকৃষ্টতা ও সম্মানকে। শেষের দুটি পবিত্র ধর্মীয় নৃত্য অনুষ্ঠিত হয়েছিল উৎসর্গমূলক নৈবেদ্য হিসেবে, যা মানবজাতির মঙ্গল ও সমৃদ্ধির জন্য কামনা করা হয়েছিল। টাসি বা টার্সি -এর মানে মঙ্গল, এই নাচগুলি হল সর্ব মঙ্গলের প্রতীক। বিশ্বাস, যা দেখলে সবার মঙ্গল হয়। যে নাচ করে তার শান্তি, যে নাচটা দেখে তারও শান্তি হয়, সর্ব সংসারে সেই শান্তি ছড়িয়ে পড়ে। জীবনের বাঁধা ছিন্ন করাই এই নাচের বৈশিষ্ট্য।

- হাসআংগ (HASHANG) ঃ হাসআংগ হল 'লাফিং বুদ্ধা'র তিব্বতী নাম। তিনি সব সময় হাস্যরত অবস্থায় থাকেন। তিনি চিত্রিত করেন মনের অভ্যান্তরীণ শান্তি এবং সীমাহীন সমৃদ্ধি ও উন্নতি। তাই কোনো অনুষ্ঠানে তাঁর উপস্থিতি যা সমৃদ্ধি ও উন্নতিকে চিহ্নিত করে।

উপসংহার

ছাম নৃত্য প্রসঙ্গের সঙ্গে সঙ্গে সার্বিক ভাবে বর্তমান প্রেক্ষাপটের পর্যালোচনায় দেখা যায় - বৌদ্ধসন্ন্যাসী 'লামা' সম্প্রদায়ের তান্ত্রিক ধারার মুখোশ নৃত্য ছামেরও প্রবহমানতার সঙ্গে সঙ্গে রূপান্তর ঘটেছে শতাব্দীর পর শতাব্দী ধরে; আবার অনেক ক্ষেত্রে হয়তো তার অবলুপ্তিও ঘটেছে এই প্রবাহিত কালের স্রোতেই। কিন্তু শত প্রতিকূলতার মধ্যেও সমাজ-সংস্কৃতির এই ধর্মীয় রীতি, আচারকে আশ্রয় করে গড়ে উঠা ছাম নৃত্য তার আপন মহিমায় আজও সাচ্ছন্দেই টিকে আছে। তবে, বিশ্বায়নের ফলে সমাজে আধুনিকতার ছোঁয়ায়, বর্তমান প্রজন্মের ধর্মীয় ঐতিহ্যকে না মানতে শেখার এক প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়। যা আধুনিক সমাজের ধর্মীয় ও সামাজিক সংস্কারকে কুসংস্কার বলে চিহ্নিত করে। সেই সকল কারণের ফলে আধুনিক সামাজিক জীবনে ইংরেজি মাধ্যমের শিক্ষার প্রতি প্রবণতা বৃদ্ধি পাচ্ছে এবং বৌদ্ধ গুম্ফা-কেন্দ্রিক শিক্ষা গ্রহণের প্রবণতা ধীরে ধীরে কমে যেতে দেখা যাচ্ছে। এই সকল কারণে পুরনো দিনের শিল্পীদের মৃত্যুর পর সেই অভাব পূরণের জন্য নতুন শিল্পীদের এগিয়ে আসতেও আজ আর বিশেষ দেখা যায় না। যার ফলে পরবর্তী সময়ে এই ঐতিহ্যশালী নৃত্যধারা কী রূপে টিকে থাকবে তা আজ বলা যায় না।

তথ্যসূত্র ঃ

(১) মজুমদার, বিমলেন্দু. দেশ ও কালের প্রেক্ষাপটে উত্তরবঙ্গের লোকনাটক. শিলিগুড়ি উত্তরবঙ্গ বিশ্ববিদ্যালয়, [প্রকাশিতব্য], পৃ. ৪০.

- ডুক-সা-নাগ চোয়েলিং মনেষ্ট্রি (ডালি গুম্ফা) থেকে প্রাপ্ত তথ্য।(২০১৬)
- সাক্ষাৎকার
- বিমলেন্দু মজুমদার (২০১৯)
- লামা আনামাচারিয়া টারসি কুর্মে (ডালি গুম্ফা, দার্জিলিং-২০১৮)

সহায়ক গ্রন্থ ঃ

১। দাশগুপ্ত, নলিনীনাথ. বাঙ্গালায় বৌদ্ধধর্ম. কলকাতা এ, মুখার্জ্জী এন্ড কোং, বৈশাখ ১৩৫৫.(১৯৪৮)
২। ভট্টাচার্য, নরেন্দ্রনাথ. ধর্ম ও সংস্কৃতি প্রাচীন ভারতীয় প্রেক্ষাপট. কলকাতা আনন্দ, ১৯৯৬.
৩। রায়, নীহাররঞ্জন. বাঙ্গালীর ইতিহাস আদিপর্ব. ২য় সংস্করণ. কলকাতা দেণজ, ১৯৯৩.
৪। সুর, অতুল. বাঙলা ও বাঙালীর বিবর্তন. ৪র্থ সংস্করণ. কলকাতা সাহিত্যলোক, ২০০৮.

মৌ মুখার্জী
গবেষিকা, নৃত্য বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক ঃ ড. মাধুরী মজুমদার।
Email: moumukherjeekol101@gmail.com

তবলার গঠন ও নির্মাণ পদ্ধতি

সোমেনজিৎ চক্রবর্তী

আদিম যুগে মানুষের মধ্যে যখন সভ্যতার আলো প্রবেশ করেনি, তখন থেকে মানুষ চর্মাচ্ছাদিত যন্ত্রে আঘাত করে বিপদের বার্তা জানাত একে অপরকে আবার আনন্দ উল্লাস প্রকাশের ক্ষেত্রে এই চর্মাচ্ছাদিত বাদ্যযন্ত্রের একটি বিশেষ ভূমিকা ছিল। চর্মাচ্ছাদিত বাদ্যযন্ত্রকে ''অবনদ্ধ'' বা ''আনদ্ধ'' বাদ্যযন্ত্র বলে । আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে 'তবলা' সবচেয়ে আধুনিক তাল বাদদ্যযন্ত্র। উত্তর ভারতীয় সংগীত সমাজে তবলা মুখ্য সহযোগী তালবাদ্য হিসেবে পরিচিত। অবনদ্ধ বাদ্যযন্ত্র ''তবলা'' এর গঠন ও নির্মাণ পদ্ধতির বিশ্লেষণ এই সংক্ষিপ্ত অভিসন্দর্ভের প্রধান প্রতিপাদ্য বিষয়।

''তবলা'' একটি অবনদ্ধ বা আনদ্ধ শ্রেণীর সর্বজনপ্রিয় তাল বাদ্যযন্ত্র। প্রাচীন যুগের পুষ্কর বাদ্যের বিবর্তিত রূপ হলো বর্তমানের 'তবলা'। তথাপি তবলার ইতিহাস সম্বন্ধে খুব নিশ্চিতভাবে কিছু বলা কঠিন। কারণ এমন কিছু প্রমাণ লিখিত ভাবে নেই যার সাহায্যে তবলার জন্মবৃত্তান্ত সম্বন্ধে সঠিকভাবে কিছু বলা যায়।

'তবলা' শব্দটি আরব দেশের ''ত্তবল' এর সাথে জড়িত থাকতে পারে। ''ত্তবল'' শব্দটির আরবিক অর্থ ''Drum'' মুসলমানরা যখন ভারতবর্ষে আসে তখন তারা বিভিন্ন মাপের জুড়ি Drum সঙ্গে করে নিয়ে আসেন। যার নাম ''নাকাড়া''। এই নাকাড়া যুদ্ধের সময় সৈন্যসামন্তদের যুদ্ধে উদ্বুদ্ধ করার জন্য বাজানো হত। ভারতে এই ধরণের Drum গুলোকে বলা হত ''তবলজঙ্গ''। অনেকে মনে করেনএই 'তবলজঙ্গ' হতে কালক্রমে তবলার উৎপত্তি। মুক্তেশ্বর ও ভুবনেশ্বরের মন্দির গাত্রের মূর্তিগুলোর মধ্যে তবলার আকারের বাদ্যযন্ত্রের অস্তিত্ব দেখা যায়। প্রখ্যাত সঙ্গীতবিদ স্বামী প্রজ্ঞানন্দ তবলা হিন্দু Drum - এর সাহায্যে প্রভাবান্বিত বলে মনে করেন। আবার বাংলাদেশের প্রখ্যাত তবলা শিল্পী শ্রী কৃষ্ণ কুমার গাঙ্গুলী মহাশয়ের লেখা থেকে জানা যায় যে সারনাথের কাছে ভূগর্ভ হতে যে শিলাখণ্ডটি পাওয়া গিয়েছে তাতে কয়েকটি মূর্তি খচিত আছে। একটি মূর্তিতে একজন তবলা বাজাচ্ছেন দেখা যায়, আর একটিতে একজন সেতার বাজাচ্ছেন এবং আর একটিতে একজন নৃত্য করছেন দেখা যায়। ভূ-তত্ত্ববিদ এবং প্রত্ন-তত্ত্ববিদদের মতে ঐ শিলাখণ্ড ২৫০০ বছরেরও বেশী পুরাতন। ঐ শিলাখণ্ড সারনাথের Museum এ রাখা আছে। যদি এটি প্রমাণিত সত্য হয় তা হলে তবলার অস্তিত্ব বছর পূর্বেও ছিল তা মেনে নিতে হবে।

ভারতীয় সঙ্গীতে একটি বিশেষ সংযোজন খেয়ালের রূপ। কালক্রমে কাওয়ালী, ঠুমরী, টপ্পা ইত্যাদির সাহায্যে অলংকরণে খেয়ালের রূপায়ণ। এক্ষেত্রে সঙ্গতে পাখোয়াজের চেয়ে অধিক জনপ্রিয় বাদ্য হয়ে উঠল তবলা। তবলার ব্যবহার সম্বন্ধে আদি গ্রন্থাদিতে কোন উল্লেখ পাওয়া যায় না, তবে প্রথম তবলা বাদক এবং প্রচারক রূপে দিল্লী ঘরানার ওস্তাদ সুধার খাঁকেই মানা হয়। তবে তবলার উৎপত্তি এবং সৃষ্টিকর্তা যিনিই হোন না কেন, অবনদ্ধ বাদ্যযন্ত্রটির গুরুত্ব আজ সংগীত জগতে অপরিসীম।

তবলার রূপ ও বিভিন্ন অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের বর্ণনা

বিভিন্ন অংশ, বিভিন্ন নাম

প্রচলিত পরিভাষা

হাঁড়ি, পুরী, বিঁড়ে, গুলি, পাগড়ী, গাব, গাববিহীন স্থান, কানি, ডায়া, বাঁয়া।

বিদেশী পরিভাষা

লক্‌রী, ছাউনী, গুড়রী, গট্টা, গজ্‌রা, স্যাহী, মৈদান, কিনার, দাহিনা, ডগ্‌গী।

প্রাচীন সংস্কৃত রূপ

পিণ্ড, কবল, চর্মাচ্ছাদনী, বাটিকা, বধ্র, দোরক, মণ্ডলী, বলয়, বেষ্টনী, রোহন, খিরণ, ছদন, প্রান্ত, দক্ষিণ মুখ, বাম মুখ।

ডাহিনার গঠন বৈশিষ্ট্য ঃ

তবলাকে শুদ্ধ ভাষায় তলমৃদঙ্গ বলে। সাময়িকভাবে তবলার আকৃতি অর্ধগোম্বুজাকার।

তবলার প্রধান অঙ্গ কাঠের সাহায্যে নির্মিত। তবলার অভ্যন্তর ফাঁপা এবং বায়ুপূর্ণ। এর অভ্যন্তরস্থ দেওয়াল অসমানভাবে খোদাই করা হয়। তবলার অভ্যন্তর বায়ুপূর্ণ হওয়ায় 'অনুবাদ' সৃষ্টি হয়।

তবলার প্রধান অঙ্গ অর্থাৎ 'কাঠ' কে 'লাক্ড়ী' বলে। এটি সাধারণত রক্তচন্দন, মেহগনি, খয়ের, আবলুস, নিম, শিশু, শিরীষ, বিজয়শাল, কাঁঠাল, সবেদা প্রভৃতি কাঠ দ্বারা তৈরী হয়। তবলার উচ্চতা-আঠারো থেকে কুড়ি ইঞ্চি। উপরিতলের ব্যাস-পাঁচ থেকে সাড়ে ছয় ইঞ্চি। নিম্নভাগের ব্যাস-আট থেকে নয় ইঞ্চি। ছোট্ সংখ্যা-বত্রিশটি। তবলার গায়ে কাঠের ছোট ছোট টুকরো থাকে। গোলাকৃত এই টুকরোগুলিকে 'গুলি' বলে। হিন্দিতে গুলিকে 'গট্টা' বলা হয়। গট্টার সংখ্যা আটটি। এগুলি সুর বাঁধার উপকরণ।

তবলার উপরিভাগে ছাউনী অবস্থিত। এর তিনটি অংশ-

ক। কানি বা চাঁটি বা কিনার, অর্ধ ইঞ্চি পরিমান বাইরের দিকে অবস্থিত।
খ। সুর বা লব বা ময়দান মধ্যবর্তীস্থানে অবস্থিত।
গ। গাব - স্যাহী - কেন্দ্রস্থলে অবস্থিত।

'স্যাহী', 'করুনাই', বা 'সরু'-র প্রয়োজনীয়তা হল চামড়াকে ভারী করা। এই জন্য স্যাহহীর কেন্দ্রস্থলে কিছু লৌহচূর্ণ আঠার (সাধারণত ভাতের) সাহায্যে লাগানো হয়। কৃষ্ণ বর্ণ এই অংশটির জন্য ধ্বনি বহুলাংশে বৃদ্ধি পায় এবং নিয়মিত সম্পর্কযুক্ত উপসুর সৃষ্টি হয়। কৃষ্ণবর্ণ অংশটির ''খিরণ'' বা পুড়ী বলে। এই পদ্ধতিটি এদেশে দীর্ঘদিন ধরে প্রচলিত। মুনিভারত (আনুমানিক ২০০ খ্রিঃ পূঃ) একে বিলেপন বা রোহন বলেছেন। মিশ্র পদার্থ সহযোগে পলেস্তারা লাগিয়ে ধ্বনি সৃষ্টি প্রক্রিয়া প্রথম প্রচলিত হয় মায়ানমারে। চাঁটি অংশটি মধ্যবর্তী অংশকে মূল অংশ (কাঠ) থেকে দূরে রাখে। এর ফলে ময়দানে স্থায়ীত্ব বৃদ্ধি পায়। ছাউনীর প্রান্তসীমা সমান 'নিস্পন্দ বিন্দু'। খিরন যুক্ত ময়দানের কেন্দ্রস্থল 'নিস্পন্দ বিন্দু'। তবলার 'স্পন্দ বিন্দু' সৃষ্টি হয় আঘাতের স্থান ও মান অনুসারে।

গঠনতভাবে ছাউনী চার প্রকার।

ক। বোম্বে ছাউনী, খ। সাধারণ ছাউনী, গ। বিনুনী ছাউনী, ঘ। আলা ছাউনী।

ছাউনীতে ছাগল বা বাছুরের চামড়া ব্যবহার করাহ য়। আলা ছাউনী সর্বাপেক্ষা পুরু। ছাউনীকে কেন্দ্র করে ষোলটি ছিদ্রযুক্ত চামড়ার অংশটিকে চাক, পাগড়ী বা গজরা বলে। ছাউনী বা গজরাকে একত্রে 'পুড়ি' বলে।

তবলার ধ্বনি বৈচিত্র্যের সমান বিততি নিয়ন্ত্রিত হয় ছোট্ বা বদ্ধি বা দোয়াল বা ডোরীর সাহায্য।

কাঠের নিম্নভাগে অবস্থিত চর্মনির্মিত বৃত্তাকার বেষ্টনীকে গুজরী বরা হয়।

সংগীত শাস্ত্রানুসারে আনদ্ধ যন্ত্রে আঘাত করার পদ্ধতিকে বলে 'পাট' বা ''পাটাক্ষার''। আঘাতের ফলে তবলার উপরিভাগ অর্থাৎ ছাউনীটি ভিতরের বাতাসকে একবার চাপ দেয়, পরবর্তীতে চাপ মুক্ত করে। চামড়ায় আন্দোলনের সম্ভাবনা থাকায় ফাঁপা বায়ুপূর্ণ স্তরটি আন্দোলিত হয় এবং ধ্বনির উদ্ভব ঘটে।

আনদ্ধে ধ্বনি শক্তি নির্ভর করে তালবাদ্যের আকৃতির উপর। অবনদ্ধ তালবাদ্য সমূহের মধ্যে তবলায় সব থেকে বেশী 'অভিযোজন' ঘটেছে। প্রয়োজনে ছোট ব্যাসযুক্ত তবলা শ্রীখোলের বিকল্প রূপে এবং বড় ব্যাস যুক্ত তবলা পখাওয়াজের বিকল্প রূপে ব্যবহৃত হয়। আমেরিকায় ইলেকট্রনিক তবলাও প্রচলিত।

তবলাকে সাধারণত 'অচলস্বর' অর্থাৎ ষড়জ বা পঞ্চমে বাঁধা হয়। প্রয়োজনে মাধ্যমেও সুর বাঁধা হয়। ডুগীর সুর সাধারণত এক সপ্তক নীচে থাকে। তবলার নিয়ন্ত্রণ নির্ভর করে মস্তিষ্কের বাম অংশের উপরে। ডুগী বা তবলা বাজাবার সময় সমগ্র মস্তিষ্কই কাজ করে।

তবলা শব্দটি পারসীক, সাধারণতভাবে একটি প্রান্ত চর্মাবৃত। পারসীক অর্থে সমস্ত তালবাদ্যকে তবলা বলা হয়। অবশ্য বর্তমানে ডুগী ও ডাহিনাকে একত্রে তবলা বলে।

বিদ্যমান সময়ে তবলা সর্বাধিক জনপ্রিয় আনুষ্ঠানিক অনুরক্ত অনুগত সিদ্ধ আতত-বিতত এক ও সমসুর সম্পন্ন সভ্য অবনদ্ধ তালবাদ্য। তবলার প্রয়োজন তালরক্ষা, সুর এখানে পরিপূরক উপাদান।

বাঁয়ার গঠন বৈশিষ্ট্য ঃ

ডুগীকে শুদ্ধ ভাষায় বাম-মৃদঙ্গ বলে। ডুগীর সাথে অর্ধহরিতকীর সৌসাদৃশ্য বর্তমান। ডুগীর প্রধান অংশ মৃত্তিকা বা ধাতু (তামা, স্টীল, রূপা) দ্বারা গঠিত। একে কুঁড়ি (হিন্দি) বা হাড়ি (বাংলা) বলে। ডুগীর গঠন শৈলীর সঙ্গে তবলার সম্পূর্ণ সাযূজ্য নেই। কুঁড়ির উন্মুক্ত প্রান্তদেশ সরু চামড়া দেওয়া হয়। এঁকে ময়দান, লব বা তালা বলে। ময়দান বা তালার প্রান্ত দেশে সরু চামড়া দেওয়া হয়। এর নাম পরতালা বা চাঁটি বা কিনারী। তালা বা পরতালার বন্ধন পাগড়ীর (বেড়ী) সাহায্যে অটুট থাকে। কুঁড়ির নিম্ন দেশেও ছোট পাগড়ী থাকে।

পাগড়ী দুটি বিভিন্ন উপকরণের সাহায্যে আবদ্ধ থাকে। চর্মরজ্জু সাধারণ উপকরণ, একে ছোট্ বা ছোটা বলে। উপকরণটি সূত্লী হলে তাকে ভোরী বলে। নাইলনফিতা যুক্ত দোয়ালী'র অস্তিত্বও বর্তমান।

সুতাযুক্ত ডুগীতে পিতলের আংটা থাকে। এর সাহায্যে সুর কম বা বেশী করা যায়। নাইলন ফিতা সহজলভ্য কিন্তু সম্প্রসারনশীল। চর্ম প্রচলিত ও উপযোগী উপকরণ।

পাগড়ীর মধ্যবর্তী ক্ষুদ্রস্থান 'ঘাট' নামে পরিচিত। ডুগীর ঘাট সংখ্যা ষোল। ডুগীর গাব বা খিরন বা স্যাহী একপাশে অবস্থিত। ডুগীরকে সুরে বাধা হয় না। এতে সুর বাধার কোন উপকরণ নেই। ডুগীর সুর সাধারণত তবলার সুরের এক সপ্তক নীচে থাকে। পাকিস্তানে ডুগীতে 'নূর' বলে। ডুগীর বাজানো হয় আঙ্গুলের সন্ধিস্থল ও তালুর গোড়ার অংশ দিয়ে। ডুগীর নিয়ন্ত্রণ নির্ভর করে মস্তিষ্কের দক্ষিণ প্রান্তের উপর।

ধ্বনি কোষের গঠন ঃ

তবলা বাদ্যযন্ত্র টানযুক্ত আচ্ছাদন দ্বারা আবৃত। আচ্ছাদন ও গহ্বরস্থ বায়ুর যোজিত স্পন্দন এক্ষেত্রে শব্দ সৃষ্টি করে। তবলার অবিরাম আঘাতে শব্দ উৎপন্ন হয়। ফলস্বরূপ সে শব্দ স্থায়ী বা নিয়মিত হয়। এর কারণে সার্বিকভাবে আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্র সমূহ সুরেলা স্বনকের পর্যায়ে পড়ে না। আনদ্ধে উৎপন্ন শব্দকে পর্যাবৃত অপসুর বলা যায়। তবলার স্যাহীর কেন্দ্রস্থল পুরু। এটি পরিধির দিকে ক্রমশ পাতলা হয়ে এসেছে। এর ফলে আচ্ছাদনের স্পন্দনে শুধু মাত্র সমমেল থাকে, উপসুর থাকে না। এই জন্য তবলাকে সুরোৎসারী তালবাদ্য রূপে গণ্য করা যায়। বাঁয়াতে ভারযুক্ত অংশ (অর্থাৎ স্যাহী) এক পাশে। সুতরাং আচ্ছাদনের ভার অপ্রতিসম। তবলা ও বাঁয়ার আচ্ছাদনের স্পন্দনাংক ও উৎপন্ন শব্দের প্রকৃতি প্রান্তিক টানের উপর নির্ভর করে। এর ফলে এরা গতিহীন নয়।

তবলার বিভিন্ন উপকরণের জন্য প্রয়োজনীয় কাঁচামাল ও যন্ত্রপাতি ঃ

তবলা নির্মানের পিছনে প্রধান কাঁচামাল হলো কাঠ এবং চামড়া। তবলার প্রধান অঙ্গ অর্থাৎ মুল কাঠামো কাঠের তৈরি। বিভিন্ন ধরণের বৃক্ষের মধ্যে প্রধানত রক্তচন্দন, মেহগনি, খয়ের, আবলুস, নিম, শিশু, শিরীষ, বিজয়শাল প্রভৃতি বৃক্ষের কাঠ ব্যবহার করা হয়। এই কাঠ সার কাঠ হলে সবচেয়ে বেশী উপযোগী হয়। সাধারণ কাঠের আদর্শ উচ্চতা হচ্ছে ১০.৫" থেকে ১১"। যে কাঠ তবলা প্রস্তুত করার জন্য নির্বাচন করা হয় তার ওজন ৪ কেজি হলে আদর্শ ধরা হয়। একটি আদর্শ তবলার উপরিতলের ব্যাস ৫.৫" থেকে ৬" পর্যন্ত হয়ে থাকে এবং পুরুত্ব ০.৫" বা ৪ সুতো। কাঠটিকে মাঝখানে প্রায় ৬" পর্যন্ত খোদাই করা হয়।

চামড়ার ক্ষেত্রে গরু, মহিষ, উট, ছাগলের চামড়া ব্যবহার করা হয়। ছাউনির কাজে সাধারণত ছাগল এবং গরুর চামড়া ব্যবহার করা হয়। 'ছোট'-এর ক্ষেত্রে গরু, মহিষ এবং উটের চামড়া ব্যবহার করা হয়। 'ছোট'-এ যে চামড়া ব্যবহার করা হয়, তার ওজন প্রায় ৩৫০-৫০০ গ্রাম, লম্বায় প্রায় ১০ মিটার এবং পাশে প্রায় ৪ সুতো পর্যন্ত হয়ে থাকে। পাগড়ীতে ছোট ছোট গরুর চামড়ার টুকরো ব্যবহার করা হয়। ''গুলি'' গুলো সাধারণত নিম, মেহগনি কাঠের হয়ে থাকে। এই গুলি লম্বায় প্রায় ২.৫", পাশে ১"২ সুতো, মোটা প্রায় ৪" এবং ওজন প্রায় ৫০ গ্রাম।

''গাব'' তৈরীর কাঁচামাল হলো ভাত এবং লোহার চূর্ণ। এখানে ভাত আঠার কাজ করে। আবার বিভিন্ন কলকারখানায় লোহা গলানোর সময় কিছু লোহা বাইরে বেরিয়ে আসে। এই লোহা গুলোকে সংগ্রহ করে চূর্ণ করে তবলা তৈরীর কাজে ব্যবহার করা হয়। যন্ত্রপাতি ঃ তবলা প্রস্তুত করার সময় নিম্নলিখিত যন্ত্রপাতি গুলো ব্যবহার করা হয়। চাপা, কাঠি, হাতুড়ী, প্লাস, সুতুড়ী, চিয়ারী, বাটালী বা খুরজী, পাহার।

তবলা নির্মাণ পদ্ধতি ঃ

তবলা নির্মাণের সময় প্রথম কাজ হচ্ছে কাঠ নির্বাচন। সাধারণত শিরীষ, রক্ত চন্দন, মেহগনি, খয়ের, আবলুস, নিম, শিশু, বিজয়শাল গাছের কাঠ ব্যবহার করা হয়। প্রথমে কাঠটিকে নিয়ে অর্ধগোম্বুজাকৃতি করে তৈরী করা হয়। তারপর এর মাঝখানের অংশকে খোদাই করে খোল তৈরী করা হয়। এই খোলের দোল অসমানভাবে খোদাই করা হয়। এই খোলোর অভ্যন্তর ফাঁপা এবং বায়ুপূর্ণ হওয়ায় 'অনুনাদ' সৃষ্টি হয়। খোলের ওজন, কাঠের উৎকর্ষ-অপকর্ষ এবং খোলের মাঝখানের খোদাই-এর উপর তবলার আওয়াজের ভাল-মন্দ নির্ভর করে।

এরপর তৈরী করা হয় ছাউনি। ছাউনী তৈরীর প্রধান উপকরণ হলো চামড়া। সাধারণত ছাগল এবং গরুর চামড়া ছাউনীতে ব্যবহার করাহ হয়। ছাউনির তিনটি অংশ থাকে। এগুলো হলো ঃ

ক। কানি বা চাঁটি বা কিনার।

খ। সুর বা লব বা ময়দান।

গ। গাব।

ছাউনি তৈরী করার সময় তিন টুকরা চামড়ার প্রয়োজন। কাঠের উপর কিনারে যে চামড়া ব্যবহার করা হয়, তা গরুর চামড়া। এরপর কানি এবং সুরে যে চামড়া ব্যবহার কা হয় তা ছাগলের চামড়া। প্রথমে এই চামড়া তিনটিকে জলে ভিজিয়ে নরম কা হয়। এরপর চামড়ার যে পাশে চর্বিযুক্ত থাকে যে পাশকে ঘসে মসৃণ করা হয়।

এরপর প্রথমে কিনারের চামড়া তারপর সুরের চামড়া এবং তার উপর কানির চামড়া পর্যায়ক্রমে বসিয়ে তবলার উপর বসানো হয়। চামড়ার যে অংশ কাঠের চারদিকে ঝুলে থাকে, তাতে -টি ছিদ্র করে নরম চামড়ার সাহায্যে ছোট পাগড়ীর সাথে আটকে দেওয়া হয়, যাতে চামড়া কাঠের উপর যায়। কাঠের উপরের দিকে উপরোক্ত ছিদ্রগুলোর উপর আরো ছিদ্র করা হয় এবং একটি টুকরো চামড়ার সাহায্যে তিনটি চামড়াকে একসাথে আটকে নেওয়া হয়। তবলার পাশে ঝুলে থাকা চামড়ার উপরের দিকে ৪৮টি ছিদ্র করে চামড়া তিনটির সাথে পাগড়ীকে ভালোভাবে আটকে নেওয়া হয়। এইভাবে ছিদ্র করাকে ''ঘাই কাটা'' বলে। ছাউনি তৈরী করার পর তবলার কাঠের উপর বসিয়েপাগড়ীর ভিতর দিয়ে ছোট্ লাগিয়ে ছোট পাগড়ীর সাথে ভালোভাবে টান দেওয়া হয়। যাতে কাঠের উপরে যে কানির চামড়াটি আছে, তাকে মাঝখান থেকে গোল করে কেটে নেওয়া হয়। কানির চামড়া কাটার ফলে সুরের চামড়াটি আমাদের দৃষ্টিগোচর হয় এবং তার উপর গাব লাগানো হয়।

গাব লাগানোর আছে ছাউনিকে রোদে দিয়ে ভালো করে লাগানো হয়। তার আগে ভাত এবং লৌহচূর্ণ একসঙ্গে শিল নোড়াতে পিষে পেষ্ট তৈরী করা হয়। হাত দিয়ে ধরলে কিছুটা মসলা বাটার মত মনে হয়। এই পেষ্ট কয়েকটি স্তরে লাগানো হয়। সাধারণত ৪-৬টি স্তরে হয়ে থাকে এবং প্রতি স্তরে ব্যাস ক্রমশ ছোট হতে থাকে। প্রতিবারই পাথর দিয়ে গাব টিকে বারবার ঘসে দেওয়া হয়। এইভাবে গাব লাগানো হয়ে গেলে কানির চামড়াটি চাপা কাঠি দিয়ে আরো কিছু গোল করে কেটে নেওয়া হয় উন্নত

সুর ধ্বনি উৎপন্ন হওয়ার জন্য। এরপর ছোটগুলোকে ভালোভাবে টেনে তার মধ্যে গুলি লাগিয়ে তবলাটিকে বাজানো উপয়োগী করে তোলা হয়।

উপসংহার ঃ

কোন বাদ্যযন্ত্রই একটি মাত্র কম্পাংক যুক্ত বিশুদ্ধ সুর উৎপন্ন করে না। কোন বাদ্যযন্ত্র যখন একটি স্বর ধ্বনিত হয়, তখন সেই স্বরটি ছাড়াও আরো বিভিন্ন কম্পাংক বিশিষ্ট অসংখ্য স্বর বাজতে থাকে। এদের ঐক্যসুর বা হার্মোনিক্স বলে। প্রধান স্বরটির কম্পাংক "f" হলে এর সাথে 2f, 3f, 4f, 5f ..... প্রভৃতি অনন্ত সংখ্যক কম্পাংক বিশিষ্ট সুর সমষ্টি মিশ্রিত থাকে। 2f, 3f, 4f, 5f হল দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম হার্মোনিক্স। কম্পাংক বৃদ্ধির সাথে সাথে উচ্চতর হার্মোনিক্সের ক্ষেত্রে তরঙ্গের উচ্চতা দ্রুত হ্রাস পায়। প্রাবল্যের এই ক্রমাবনতিক বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রের ক্ষেত্রে বিভিন্ন। এর ফলে উৎপন্ন শব্দের গুণগত পার্থক্য ঘটে। বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রের 'জাতি' অভিন্ন নয়। এই 'গুণের উপর ভিত্তি করে না দেখেও বাদ্যযন্ত্রকে শনাক্ত করা সম্ভব।

তবলা উত্তর ভারতীয় সংগীতের অবিচ্ছেদ্য অংশ। এক কথায় এর পরিচয় হল— সর্বাধিক জনপ্রিয়-আনুষ্ঠানিক অনুরক্ত আতত-বিতত এক ও সমসুর সম্পন্ন সভ্য-আনদ্ধ বাদ্য। তবলায় উৎপন্ন ধ্বনির তীব্রতা খুব বেশী না হওয়ায় এক সুরে বাঁধার প্রয়োজন হয়। তবলা সাধারণত $512H_z$ তীক্ষ্মতা সম্পন্ন সুরে বাঁধা হয়।

আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্রের উদ্ভব ঘটেছিল আত্মরক্ষা ও আক্রমণের উদ্দেশ্যে ফল স্বরূপ। প্রায় সমস্ত আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্রই 'বেসুর' কিন্তু নলাকৃতি অবয়বের জন্য আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্রই হওয়া সত্বেও তবলা অংশ ব্যতিক্রমী ভাবে সুরেলা। তবলায় অসমানভাবে লৌহচূর্ণ আঠার সাহায্যে লাগানো হয়। পদ্ধতির নাম 'বিলেতপন বা রোহন। উৎপন্ন কৃষ্ণবর্ণ বৃত্তাকার অংশটি হলো স্যাহী বা ময়দান বা গাব। স্যাহী চামড়াকে ভারী করে। ফল স্বরূপ নিয়মিত সম্পর্ক যুক্ত সুর সমূহ সৃষ্টি হয়। স্যাহীর জন্যে স্বনকের প্রলম্বন দীর্ঘ হয়। এতে বাড়তি গতিশক্তি ধরে রাখার ক্ষমতা থাকে। তবলার অভ্যন্তর ফাঁপা ও বায়ুপূর্ণ। বায়ুপূর্ণ ধ্বনি কোষের অবরুদ্ধ বাতাস ধ্বনির দৈর্ঘ্যকে দীর্ঘ করে। আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্র টানযুক্ত আচ্ছাদনে আবৃত। এর ষোলটি ঘাট ঝিল্লির টানকে সমান রাখে। অর্থাৎ সুরে বাঁধার প্রচেষ্টা হল উপরি পর্দার টানকে সর্বত্র সমান রাখা। আচ্ছাদন ও গহ্বরস্থ বায়ুর যোজিত স্পন্দন এক্ষেত্রে স্বনকে পরিণত হয়। তবলায় পাঁচটি টোনের হার্মোনিক্স পর্যায় আনা সম্ভব। এর দ্বিতীয় ও তৃতীয় হার্মোনিক্স হল মুখ্য স্পন্দন।

আনদ্ধে সবিরাম আঘাতের ফলে বাদ্যযন্ত্র সুরেলা স্বনকের পর্যায়ে পড়ে না, আনদ্ধে উৎপন্ন সুরকে পর্যাবৃত্ত অপসুর বলা হয়। তবলায় স্যাহীর কেন্দ্র হল পুরু। এটি পরিধির দিকে ক্রমশ পাতলা হয়ে এসেছে। এর ফলে আচ্ছাদনের স্পন্দনে শুধু সমমেল থাকে, উপসুর থাকে না। সার্বিকভাবে আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্র সমূহের মধ্যে মূলত তবলা সুরোৎসারী তালবাদ্য।

তথ্যসূত্র ঃ

সাক্ষাৎকার ঃ

শ্রী ভূতনাথ দাস, মিনতি বাদ্যভাণ্ডার-শোভাবাজার, কলকাতা
শ্রী অমল দাস, বরাহনগর, কোলকাতা
শ্রী অজিত দাস, নিউ তবলা বিতান, চট্টগ্রাম, বাংলাদেশ

গ্রন্থপঞ্জী ঃ

১। ভট্টাচার্য্য প্রবীর কুমার, ভারতীয় তাল প্রসঙ্গ (২য় খণ্ড), অন্বেষণ, কোলকাতা, ২৫শে জানুয়ারী, ১৯৮৯ ইং।
২। চক্রবর্তী সত্যবান, ধ্বনিতত্ত্ব ও মনস্তত্ত্ব, কল্যাণী প্রকাশনী, কোলকাতা, ১৯৯৩ ইং।
৩। চক্রবর্তী মৃগাঙ্গ শেখর, তালতত্ত্বের ক্রমঃবিকাশ, ফার্মা. কে. এল. এম., কোলকাতা, ১৯৯৩ ইং।
৪। দেব বি. চৈতন্য, ভারতীয় বাদ্যযন্ত্র, ন্যাশলান বুক ট্রাস্ট, নিউ দিল্লী, ১৯৯১ ইং।
৫। নন্দী সুবোধ, তবলার কথা (১ম খণ্ড), দুর্গা নন্দী, কোলকাতা, ১৯৮৯ ইং।
৬। মুখোপাধ্যায় যুগোল কিশোর, উচ্চতর স্বণ-বিদ্যা, কোলকাতা।
৭। ঘোষ শংকর, আনদ্ধ, সোমেনজিৎ চক্রবর্তী, কোলকাতা, ১৯৯৪ ইং।
৮। রায় ইন্দুভূষণ, তবলা বিজ্ঞান, ভারতী প্রকাশনী, কোলকাতা, ১৭ই অগ্রহায়ন, ১৯৮৮ ইং।

সোমেনজিৎ চক্রবর্তী
প্রভাষক, সংগীত বিভাগ, চট্টগ্রাম বিশ্ববিদ্যালয়
চট্টগ্রাম, বাংলাদেশ
E-mail : somenjit.music.cu@gmail.com

बनारसीदास चतुर्वेदी और मुंशी प्रेमचंद के बीच पत्र संवाद

डॉ राम प्रवेश रजक

पत्र लेखन कला और पत्र साहित्य को भारतीय परिप्रेक्ष्य में बहुत अधिक महत्व नहीं दिया गया है; परंतु बड़े साहित्यकारों के बीच पत्रों का आदान प्रदान अनेक सांस्कृतिक एवं साहित्यिक महत्व के तथ्य उजागर करता है। बड़े लेखकों के संरक्षित पत्रों के माध्यम से हम न सिर्फ उनके व्यक्तित्व के अनछुए पहलुओं से परिचित होते हैं, बल्कि उस युग के सामाजिक चिंतन और साहित्यिक परिदृश्य से भी अवगत होते हैं। हिंदी साहित्य के महत्वपूर्ण लेखक प्रेमचंद और बनारसीदास चतुर्वेदी के बीच इस प्रकार का पत्र व्यवहार उस युग के भारतीय और वैश्विक साहित्यिक परिदृश्य का एक सांकेतिक परिदर्शन करवाता है। इस आलेख में इन दोनों बड़े लेखकों के बीच पत्र व्यवहार का एक संक्षिप्त विश्लेषण किया गया है।

बनारसी दास चतुर्वेदी पत्र लिखने की कला के विशेषज्ञ थे। उन्होंने जितने अधिक व्यक्तियों को व्यक्तिगत पत्र लिखे उतने किसी भी अन्य हिन्दी के पत्रकार अथवा साहित्यकार ने नहीं लिखे होंगे। पत्र साहित्य बहुत ही अनमोल निधि है। पर यह किसी की चेतना में नहीं है। भारतीय साहित्य में इसे विशेष महत्व नहीं दिया पर पश्चिम के देशों में इसे बहुत महत्व दिया गया है। भारत की अन्य भाषाओं जैसे बंगला, उर्दू, मराठी आदि क्षेत्रों में पत्रों को संभालकर रखने की प्रवृति पायी जाती है। अमृत राय प्रेमचंद की चिट्ठी–पत्री के विषय में लिखते हैं – ''प्रेमचंद की चिट्ठी–पत्री का घेरा बहुत लंबा–चौड़ा था। निजी दोस्तों के अलावा हिन्दी और उर्दू के बहुत से नये पुराने, नामी और गुमनाम लेखकों से उनकी बराबर खत–किताबत थी। हंस, जागरण और माधुरी के संपादन काल में संपादकीय पत्र–व्यवहार भी बहुत काफी था। लेकिन इनका थोड़ा ही अंश अब तक मिल सका है। बाकी के मिलने की बहुत आशा भी नहीं है। अधिकांश चिट्ठियाँ नष्ट हो चुकी है। मुंशी जी को खुद भी चिट्ठियाँ संभालकर रखने की आदत न थी। जवाब देते ही फाड़कर फेंक देते थे। तो भी न जाने कैसे और क्यों उनके कागजों में बहुत सी ऊल–जलूल बेकार चिट्ठियों के ढेर से दस–पाँच अच्छी चिट्ठियाँ भी मिल गयीं – आचार्य नरेन्द्र देव की जो उन्होंने पं0 जवाहरलाल नेहरू की किताब 'लेटरस् फ्रॉम ए फादर' के हिन्दी अनुवाद के सिलसिले में मुंशी जी को लिखी थी, पंडित अमरनाथ झा की जो उन्होंने 'रंगभूमि' पढ़कर 1925 में देहरादून से लिखी थी, पंडित हजारी प्रसाद द्विवेदी की जो उन्होंने मुंशी जी को आमंत्रित करते हुए शांतिनिकेतन से लिखी थी।''1 प्रेमचंद और बनारसीदास दोनों ही अपने समय के बहुचर्चित व्यक्ति थे।

'विशाल भारत' को लेकर बनारसीदास, तो अपनी कहानी, उपन्यास के माध्यम से प्रेमचंद का विशेष महत्व था। दोनों में विभिन्न विषयों को लेकर पत्र–व्यवहार भी हुआ है। ''बनारसीदास जी मुंशी जी को अक्सर अंग्रेजी में ही पत्र लिखते थे, लिहाजा मुंशी जी के जवाब भी अक्सर अंग्रेजी में हैं।''[2] पारिवारिक, सामाजिक बातों के अलावा दोनों में साहित्यिक बातें भी अधिक होती थीं। चतुर्वेदी जी किसी भी मानक पुस्तक के अनुवाद पर बहुत ध्यान देते थे। प्रेमचंद की कहानियाँ आये दिन 'मॉडर्न रिव्यू' और "विशाल भारत' में छपती रहती थी। चतुर्वेदी जी यह चाहते थे कि उनकी प्रसिद्ध समस्त कहानियों को अंग्रेजी या अन्य भाषा में अनुवाद कर छापा जाय। इसके लिए उन्होंने बहुत उपाय भी किये। रामानंद चट्टोपाध्याय जी के पुत्र अशोक चट्टोपाध्याय जो केम्ब्रीज विश्वविद्यालय के बी. ए. थे। उनसे अनुवाद के लिए बात की थी। प्रेमचंद के गौरव और यश में वृद्धि के लिए वह ऐसा चाहते थे। ''मैं उस दिन का स्वप्न देख रहा हूँ जबकि किसी हिन्दी गल्प लेखक की कहानियों का अनुवाद रशियन, जर्मन, फ्रेंच इत्यादि भाषाओं में होगा। यदि आप ही को यह गौरव प्राप्त हो तब तो बात ही क्या है? मेरे हृदय में आपके प्रति श्रद्धा इसलिए है कि आप दूसरी भाषा वालों को कुछ देकर

हिन्दी का माथा ऊँचा कर सकते हैं। बंगला इत्यादि से दान लेते–लेते हमारा गौरव बढ़ नहीं रहा।''3 चतुर्वेदी जी लिखते हैं –

''प्रिय प्रेमचंद जी,

कृपया अपनी सब पुस्तकें–मेरा मतलब उपन्यासों और कहानियों से है।

मेरे मित्र –

Mr. Tarachand Roy
Professor of Hindi
Berlin University
Hohexzollerndamm 1616
Berlin-Wilmersdorf
Germany

को भेज दें।

मिस्टर राय को जर्मन भाषा पर अद्‌भुत अधिकार है। यहाँ पर मैं इतना और जोड़ दूँ कि टैगोर की संपूर्ण जर्मनी यात्रा में वही उनके दुभाषिये थे। मिस्टर राय हमारे सर्वश्रेष्ठ लेखकों की कहानियों का अनुवाद करना चाहते हैं और मैं उनसे कह रहा हूँ कि आप ही से शुरू करें। आपकी कहानियों को जर्मन में देखकर मुझे कितनी खुशी होगी, मैं उस भाषा का एक शब्द भी नहीं जानता। मिस्टर राय को आपके एक संक्षिप्त जीवन वृत की भी जरूरत होगी। प्रोफेसर गौडवाला मुझको अच्छा नहीं लगता। उसमें आत्मीयता नहीं है। क्या आप मुझे अपने जीवन के बारे में कुछ नोट्स देने की कृपा करेंगे।''[4] चतुर्वेदी जी प्रेमचंद की कहानियों के उनके विचारों के बड़े पोषक थे। पढ़ना और पढ़ाना उनका शौक था। तथा उनकी कहानियों पर आयी टिप्पणी को वे छापते थे और प्रेमचंद को भी इससे अवगत कराते थे। ''हमारे जनवरी के स्वराज्यांक के लिए आपको एक कहानी लिखनी होगी। कृपया उसे महीने भर के अन्दर भेज दें। प्रेमाश्रम के ढंग की कोई चीज बहुत अच्छी रहेगी। लेकिन मैं अपनी बात आपके ऊपर लादना नहीं चाहता। आप कलाकार हैं और जो मन चाहे लिखने के लिए आपको स्वतंत्र छोड़ना ही ठीक है। ताराचंद राम को आपकी कहानी 'मंत्र' बहुत अच्छी लगी पर उनका खयाल है कि कहानी ''एक चिलम तम्बाकू का भी रवादार न हुआ' के साथ खत्म हो जानी चाहिए थी और मैं उनसे सहमत हूँ।''5 चतुर्वेदी जी अपने साहित्य और सेवा कर्म के लिए तो जाने ही जाते हैं पर साहित्य जगत उनके द्वारा घासलेटी साहित्य के विरुद्ध चलाये आन्दोलन के लिए भी जानता है। इस विषय पर चतुर्वेदी जी ने प्रेमचंद से सम्मति माँगते हुए एक पत्र लिखा।

''प्रिय प्रेमचंद जी,

प्रणाम। घासलेटी साहित्य के विरुद्ध जो आन्दोलन मैं कर रहा था उनकी मैंने अब इति श्री कर दी है और अंतिम लेख 'घासलेटी–विरोधी' आन्दोलन का उपसंहार है। 'विशाल भारत' में लिख रहा हूँ। इस अवसर में आपकी सम्मति इस आन्दोलन के विषय में चाहता हूँ। मैंने सुना था कि आपने 'भारत' में मेरे समर्थन में एक चिट्ठी लिखी थी। क्या उसकी प्रतिलिपि आपके पास है?मैंने रख छोड़ी थी पर वह खो गई। श्रीयुत सुन्दरलाल जी से मैं प्रयाग में मिला था। उन्होंने मुझसे कहा 'तुमने' इस गंदे साहित्य के विरुद्ध आन्दोलन उठाकर सचमुच बहुत अच्छा कार्य किया। किसी न किसी को यह कार्य करना चाहिए था। यद्यपि इससे प्रारंभ में घासलेटी लेखकों को कुछ विज्ञापन जरूर मिला, फिर यह कार्य बहुत आवश्यक था। मेरा विश्वास है कि आपकी इस आन्दोलन में मेरे साथ सहानुभूति थी। साहित्यिक दृष्टि से चॉकलेटी साहित्य सचमुच अत्यंत भयंकर है। मुझे खेद है कि "प्रताप' तथा 'कर्मवीर' जैसे राष्ट्रीय पत्रों में इस आन्दोलन को बिल्कुल प्हदवतम किया। कृपया विस्तारपूर्वक अपनी सम्मति इस विषय में भेजिये मैं उसे अपने लेख में उद्धृत करूँगा।''6

प्रेमचन्द और चतुर्वेदी जी के पत्रों में आपसी तालमेल, सूझ बूझ अपनापन को बड़े अच्छे से देखा जा सकता है। दोनों के मन में एक दूसरे के लिए तनिक भी क्लेश नहीं था। समय पड़ने पर एक दूसरे से वह सलाह लिया या दिया भी करते थे। एक दूसरे को अच्छी सलाह देकर साहित्य सेवा में अग्रसर करते हुए देखा जा सकता है जो भी बातें होती थी बड़ी स्पष्ट होती थी। तनिक भी दुराव नहीं था। समय की व्यस्तता में चतुर्वेदी जी को प्रेमचंद कहानी लिखने का वादा करते हैं तो निराला के साहित्य पर विद्रोह जताने पर चतुर्वेदी जी को व्यर्थ के वाद–विवाद से बचने की सलाह भी देते हैं तो वही जयशंकर प्रसाद के नाटक 'कंकाल' की चतुर्वेदी जी द्वारा आलोचना किये जाने पर उसे श्रेष्ठ ठहराते हुए अपना निरापद मत भी रखते हैं।

''प्रिय बनारसीदास जी,

बनारस चले जाने के कारण आपके खतों का जवाब देने में मुझे देर हो गयी। आप चाहते हैं कि मैं आपके लिए एक कहानी लिखूँ। मैं इन दिनों खुराफात में बुरी तरह फँसा हुआ हूँ। अकेले दम "जागरण' निकाल रहा हूँ। मेरा सारा वक्त

उसी में चला जाता है तो भी मैं एक कहानी लिखने की कोशिश करूँगा। मैंने निराला का लेख नहीं पढ़ा। मुझे लगता है कि आप इन छोटी–छोटी बातों को लेकर खामखाह इतना परेशान होते हैं। लोग व्यर्थ ही हमको वाद–विवाद में खींचने की कोशिश करते हैं। अपनी तरफ से उन्हें न्यौता दिया जाय?आपको 'कंकाल' पसंद नहीं आया। इसका मुझे खेद है मैं बड़ी उदार रूचि का आदमी हूँ और आलोचनात्मक बुद्धि मुझमें बहुत कम है। 'कंकाल' में मुझको सच्चा आनंद मिला। और मैं पुस्तक से भी अधिक उस आदमी का प्रशंसक हूँ। वह बहुत खुले हुए और स्पष्टवादी आदमी हैं। अपने कहानी – अंक के लिए आप हिन्दी के जाने–माने लेखकों से चीजें माँगिये, जैसे–जैनेन्द्र, सुर्दशन, कौशिक, प्रसाद, द्विज, हिन्दू होस्टल प्रयाग के वीरेश्वर सिंह। इनके अलावा आप चाहें तो गुजराती, बंगला, उर्दू और मराठी कहानीकारों को भी अपनी–अपनी भाषा में एक कहानी लिखने के लिए आमंत्रित कर सकते हैं। फिर उसमें यूरोप और अमेरिका के आधुनिक कहानीकारों के अनुवाद होने चाहिए। कहानी के मूल सिद्ध ांतों पर एक लेख भी बेजा न होगा।''7

प्रेमचंद अपने एक पत्र में चतुर्वेदी जी के एक लेख पर सुझाव देते हुए लिखते हैं। ''मैंने आपकी "समाधि' आनंदपूर्वक पढ़ी। आप साधु को उसमें क्यों ले आये?कहानी और ज्यादा अच्छी चलती अगर आप अपने व्यंगात्मक स्वर में, पत्नी की ब्रजभाषा के साथ एक संपादक के कष्टों और आपदाओं का चित्रण कर सकते।''8 दोनों में सिर्फ साहित्य या किसी काम से संबंधित बातें ही नहीं होती थी बल्कि व्यक्तिगत विषयों पर भी अपने पत्रों में चर्चा करते थे। 'समाधि' को पढ़ने के बाद एक सुझाव प्रेमचंद ने दिया कि आप एक संपादक के कष्टों और आपदाओं का चित्रण कर सकते थे। प्रेमचंद जी लिखते हैं – ''आपकी समालोचना पाकर श्रीमती प्रेमचंद को बहुत ही खुशी होगी। साहित्यिक संसार से अब तक उन्हें न्याय नहीं मिला है। क्योंकि मैं उनके ऊपर छाया हुआ हूँ या इसलिए कि हो सकता है कुछ अक्लमंदों का यह खयाल हो कि मैं ही उन कहानियों का असल लेखक हूँ। मैं इस बात से इनकार नहीं करता कि मैं उनके साहित्यिक बनाव–सँवार के लिए जिम्मेदार हूँ, मगर कल्पना और लेखन पूरी तरह उन्हीं का होता है। एक–एक पंक्ति में संघर्षपरायण ा नारी बोलती है।''9 पंडित बनारसीदास जी के पत्नी के मृत्यु के उपरांत उनके एकाकी जीवन पर चिंता जाहिर करते हुए प्रेमचंद लिखते हैं। ''आप अपना घर क्यों नहीं बसाते, संन्यास ले रहे हैं जबिक आपको गृहस्थ होना चाहिए। भला हो विधवा–विवाह का, आपको अपने लिए कन्या पाने में कठिनाई न होगी। संयम एक वरदान है मगर हत्या करना अभिशाप। एक थोड़ी बहुत पढ़ी–लिखी सुसंस्कृत, अधेड़ महिला आपके लिए आदर्श होगी। तब आपको यहाँ वहाँ झुकी हुई, शर्मायी हुई भीख सी माँगती हुई नजरें डालने की जरूरत नहीं रहेगी। वह मानसिक और भावात्मक दोनों रूपों में आपकी रक्षा करेगी।''10

चतुर्वेदी जी 'विशाल भारत' का संपादन बड़े कुशलतापूर्वक कर रहे थे। वहीं प्रेमचंद द्वारा 'हंस' और 'जागरण पत्रिका' का संपादन अर्थाभाव में असह्य होता जा रहा था। एक पत्र में प्रेमचंद, चतुर्वेदी जी से इस बात की पुष्टि करते हैं। ''बड़े दुःख की बात है कि अब मेरी चलाई हुई कोई चीज अपने पैरों पर नहीं खड़ी हो सकी। 'हंस' पर मुझे बहुत खर्चा नहीं आता मगर 'जागरण' असह्य होता जा रहा है। मैं सोच–सोचकर हैरान हुआ जाता हूँ कि कैसे इस परिस्थिति से बाहर निकलूँ। हर महीने मुझे कोई दो सौ रुपये का घाटा आता है। यह चीज कब तक चल सकती है। एक बार उसको शुरु करने की गलती कर चुकने पर अब उसको बंद करने के रास्ते में अपना अहम आड़े आता है। लोग कैसे हँसेंगे और खिल्ली उड़ायेंगे। अगर मुझे कुछ विज्ञापन मिल जाते तो मैं घसीट ले जाता। इसमें आप मेरी कुछ मदद कर सकते हैं?बंगाल केमिकल खूब इस्तहार कर रहा है। 'जागरण' में विज्ञापन देने के लिए उनसे कहा जा सकता है मैं आपका बड़ा कृतज्ञ होऊँगा अगर आपका कोई मित्र यह विज्ञापन हमारे लिए हासिल कर सके। फिर बिरला बंधु हैं और उनकी जूट की चीजें हैं। वे भी खूब विज्ञापन करते हैं। उनसे आप मेरी ओर से प्रार्थना कर सकते हैं। अगर मुझे सिर्फ सौ रुपये महीने की आमदनी हो जाय तो स्थिति सँभाली जा सकती है। अपनी निजी आवश्यकताओं की मुझे चिंता नहीं है। अपनी पुस्तकों और लेखन से मुझको खाने भर को मिल जाता मगर इन पत्रों को कैसे चलाऊँ, यही समस्या है। अगर मुझमें यह साहस होता कि इनको बंद कर सकता तो मैं इन सारी परेशानियों से बच जाता मगर वह साहस नहीं जुटता। यह अपनी अयोग्यता की एक दुखद स्वीकृति होगी जिससे मैं अपनी शक्ति भर बचना चाहता हूँ। मैंने आपको दोस्त जानकर अपना दिल आपके सामने खोल दिया है। और मुझे आशा है कि यह बात आप ही तक रहेगी। अगर आपको ऐसा कुछ खयाल हो कि मैं आप पर बहुत भारी बोझ डाल रहा हूँ तो आप चिंता न करें।''11

चतुर्वेदी जी का रवीन्द्रनाथ और सी.एफ. एण्ड्रयूज से अच्छा संपर्क था। पत्र संवाद भी होता था। शांतिनिकेतन में वह रह भी चुके थे। उन्हें शांतिनिकेतन का पंडा कहा जाता

था। रामधारी सिंह 'दिनकर' हों या अन्य लेखकों को वह समय–समय पर शांतिनिकेतन के र्दशन करा चुके थे। अतः उन्होंने प्रेमचंद को भी शांतिनिकेतन आने का न्यौता दिया था। पर प्रेमचंद शांतिनिकेतन नहीं आ पाये, एक पत्र के द्व ारा यह पुष्टि होती है – ''मैं शांतिनिकेतन नहीं जा सकता। वहाँ पर मेरे लिए कोई आकर्षण नहीं है वे लोग मुझसे उम्मीद करेंगे कि, मैं बड़ा विद्वतापूर्ण भाषण दूँ जो कि मैं कर नहीं सकता। मैं कोई विद्वान आदमी नहीं हूँ तो भी अगर वे लोग मुझे काफी पहले से बुलायें तो मैं आने की कोशिश कर सकता हूँ। मिनट भर की तार की सूचना पर मैं तैयारी नहीं कर सकता।''12 ऐसा नहीं है कि प्रेमचंद रवीन्द्रनाथ को नहीं जानते थे या उनसे प्रभावित नहीं थे। दोनों उस समय के नामी हस्ती थे। पर दोनों के अपने–अपने सिद्धांत थे। प्रेमचंद से चतुर्वेदी जी ने पूछा था – ''आपकी लेख–शैली पर देशी या विदेशी किन–किन गल्प लेखकों की रचना का प्रभाव पड़ा है?''13 तो प्रेमचंद जी ने जवाब दिया – ''मेरे ऊपर किसी विशेष लेखक की शैली का प्रभाव नहीं पड़ा। बहुत कुछ पं0 रतननाथ दर लखनवी और कुछ डॉ0 रवीन्द्रनाथ ठाकुर का असर पड़ा है।''14

निष्कर्ष – इस प्रकार बनारसी दास चतुर्वेदी और प्रेमचंद के पत्र–संवाद के माध्यम से दोनों के संवेदना से पूर्ण चिंतन के विविध आयाम दृष्टिगोचर होते हैं।

संदर्भ–सूची

1. प्रेमचंद की चिट्ठी–पत्री–संपादक–अमृत राय, हंस प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण–1964, पृ0–भूमिका से
2. वही – भूमिका से
3. वही – पृ0–70
4. वही – पृ0–72
5. वही – पृ0–71
6. वही – पृ0–73
7. वही – पृ0–78
8. वही – पृ0–81
9. वही – पृ0–81
10. वही – पृ0–87
11. वही – पृ0–84
12. वही – पृ0–94
13. वही – पृ0–74
14. वही – पृ0–76

डॉ राम प्रवेश रजक कलकत्ता विश्वविद्यालय में सहायक प्राक्ष्यापक हैं। इन्होंने विश्व भारती शांतिनिकेतन से पीएचडी की उपाधि प्राप्त की। पुनर्गठित प. बं. हिन्दी अकादमी के सदस्य हैं।
rajak.ram2010@gmail.com

भारत विभाजन का स्त्री प्रसंग

राजश्री शुक्ला उपाध्याय

स्वाधीनता जैसे महत्वपूर्ण मानव मूल्य को प्राप्त करने के लिए भारतीय समाज ने वृहद संघर्ष किया था; परंतु स्वाधीनता का पुनीत स्वप्न भारतीयों के लिए देश विभाजन जैसे मोहभंग का दंश लेकर आया था। स्वाधीनता के संघर्ष में स्त्री पुरुषों की एक समान भूमिका होने के बावजूद विभाजन के दौर में सांप्रदायिक आधार पर जनसंख्या की अदला–बदली के क्रम में स्त्रियों को जघन्यतम वीभत्स अत्याचारों की अनेक पाशविक स्थितियों का सामना करना पड़ा। समाज मानो मनुष्यों का समाज न रहकर नर पशुओं का समाज हो गया। स्वाधीनता के साथ आए हुए इस रिसते घाव ने स्त्री के समस्त व्यक्तित्व को और सबसे अधिक उसके आत्मविश्वास को बहुत क्षति पहुंचाई। इस लेख में भारतीय इतिहास में काले धब्बे के रूप में छप गए देश विभाजन के इस स्त्री प्रसंग को उपस्थित किया गया है।

"Freedom is the open window through which pours the sunlight of the human spirit and human dignity." – Herbert Hoover.

स्वाधीनता मानव जीवन का एक बहुत बड़ा मूल्य है। इसीलिए अपनी गुलामी के दिनों में भारत देश ने प्राणपण से राष्ट्र को स्वाधीन करने के लिए प्रयत्न किया। देश की स्वाधीनता के लिए किए जा रहे यज्ञ में जनता ने नाना रूपों में अपनी समिधा सुलगाई और अपने प्राणों की आहुति दी, यह देश का इतिहास विस्तृत रूप से बताता है। मनुष्य एक विवेकवान प्राणी है। इसलिए उसके जीवन के लिए भौतिक सुख सुविधाओं के साथ साथ अनेक जीवन मूल्य भी आवश्यक होते हैं। सत्य, न्याय, कर्मठता, त्याग, परिश्रम लोकतंत्र इत्यादि ऐसे ही जीवन मूल्य हैं, जिनके लिए मनुष्य कठिन से कठिन प्रयास करता है।

एक लंबे कालखंड तक उपनिवेशवादी शासन के अंतर्गत ब्रिटिश शासकों के अधीन रहते हुए भारतीय समुदाय जब विपन्न स्थिति में पहुंच गया था, ऐसे समय में देश के अनेक उत्कृष्ट समाज सुधारकों एवं नेताओं ने देश की जनता को स्वाधीनता के स्वप्न की ओर देखने को प्रेरित किया। वास्तव में स्वाधीनता मानव समाज एवं जीवन का एक ऐसा स्वप्न है जो मनुष्य के जीवन के हर क्षण को प्रतिभासित करता है। मनुष्य ही नहीं, अन्य समस्त प्राणी भी स्वतंत्र होकर ही जीवन यापन करना चाहते हैं। स्वाधीनता का तात्पर्य सिर्फ राजनीतिक स्व शासन से नहीं है, बल्कि स्वाधीनता समाज की मूल जीवनदृष्टि में प्रकट होती है। स्वाधीनता का मनोभाव अन्य व्यक्तियों के साथ हमारे संबंध की मानसिकता से भी परिचालित होता है। अज्ञेय जी कहते हैं ''पराधीनता का बंधन न रहने से ही हम स्वाधीन नहीं हो जाते। स्वाधीनता भी संकल्प मांगती है और वह संकल्प केवल स्वाधीनता के भोग का नहीं, उस के दूसरे तक प्रसार का संकल्प है। जो अ पराधीनता में इतने भर से संतुष्ट हैं कि हम पर तो कोई बंधन नहीं है वे दूसरे की स्वाधीनता का छिनना देख लेते हैं, बल्कि स्वयं छीन लेते हैं। स्वाधीनता भी न्याय की तरह अविभाज्य और संकल्पमूलक है।'' ब्रिटिश उपनिवेशवाद से स्वतंत्र होने का विशेषकर राजनीतिक स्वतंत्रता को प्राप्त करने का सपना भारत देश के नागरिकों का एक बड़ा सुनहरा सपना था। क्योंकि यह उम्मीद थी कि राजनीतिक रूप से स्वतंत्र होकर हम अपने देश की अन्य सभी समस्याओं को अपने तरीके से सुलझा सकेंगे। इसलिए स्वतंत्रता के सपने को देश ने बड़े चाव से अपनी आंखों में सजाया था, परंतु जब भारत स्वतंत्र हुआ तो एक स्वप्न के पूरा होने के उल्लास से कहीं अधिक बड़ी पीड़ा विभाजन की विभीषिका के रूप में हमारे देश को मिली। आज यह बड़ा प्रश्न मन में उठता है कि देश विभाजन की इस भयानक बड़ी त्रासदी के लिए जिम्मेदार किन्हें माना जाए। जबकि देशवासियों के सबसे बड़े सपने सी थी – स्वतंत्रता।

तुम्हारे बच्चों को कष्टों में आज याद हुई।
तुम्हारे आने से पूरी सभी मुराद हुई ।।
गुलामखानों में राष्ट्रीयता आबाद हुई।
मादरे हिन्द यों बोली कि मैं आजाद हुई। 2

देश के स्वतंत्र होने के बाद देश विभाजन के नाम पर जो भयानक रक्तपात और हिंसा चारों ओर दिखाई पड़ी उसने जनता के हृदय को तार–तार कर दिया। स्वतंत्रता का जो सुनहरा सपना आंखों में पल रहा था; जिन इंद्रधनुषी रंगों से स्वाधीन आकाश को देखने की इच्छा मन में वर्षों से पनप रही थी, उस इंद्रधनुष् को रक्त की लालिमा ने अपने काले आवरण में लपेट लिया। फैज अहमद फैज ने अत्यंत पीड़ा के साथ लिखा –

यह दाग दाग उजाला यह शब गजीदा सहर ।
वो इंतिजार था जिसका, ये वो सहर तो नहीं।।3

सचमुच देश का संवेदनशील मानस स्वाधीनता के उल्लास से अधिक विभाजन की त्रासदी से पीड़ित हो उठा था। मेनन और भसीन ने अत्यंत शोध कर कहा :

"the largest peacetime mass migration in history. 5 lacs to 10 lacs people had perished within three months 7 million Muslims and 5 million Hindus and Sikhs are martyred in the largest and most terrible exchange of population known to history".4

साहित्यकार की संवेदना तो अधिक स्पर्शकातर होती ही है, अतः उनके साहित्य में इस सामाजिक विडंबना और व्यथा की अभिव्यक्ति का होना स्वाभाविक ही है ।

हिंदी साहित्य में जब हम विभाजन के प्रसंग का अध्ययन करते हैं, तो एक आश्चर्यजनक तथ्य की ओर ध्यान जाता है कि विभाजन के बाद इस विषय पर जल्दी से कोई बड़ा उपन्यास प्रकाशित नहीं हुआ। यद्यपि गुरुदत्त, जगत शर्मा इत्यादि कुछ लोगों ने देश विभाजन को केंद्र कर कुछ उपन्यास लिखे परंतु साहित्यिक दृष्टि से महत्वपूर्ण उपन्यास आने में थोड़ा वक्त लग गया। एक कारण यह समझ में आता है कि देश विभाजन का दंश और दर्द इतना गहरा था कि साहित्यिक कृति लिखने लायक तटस्थता की मनोदशा ही नहीं बन पा रही थी। देश के जन समुदाय को इस भ्रम में रखा गया था कि मुसलमान होने के कारण वह पाकिस्तान चला जाएगा और पाकिस्तान ही उसका वतन होगा। पाकिस्तान के हिंदू भारत में आ जाएंगे और यह उनकी मातृभूमि बन जाएगी। परंतु देश विभाजन के नियंताओं ने इस मानवीय प्रवृत्ति पर विचार ही नहीं किया कि जन्म भूमि का संबंध किसी भी प्रकार के धर्म और संप्रदाय से इतर अपनी मिट्टी के साथ होता है। पांच तत्वों से बने हुए मानव शरीर का पालन पोषण धरती की जिस गोद में होता है, जिसके अणु परमाणु जल और वायु में वह बड़ा होता है, उस धरती के साथ उसके नाभि नाल संबंध का टूटना सहज नहीं होता। वह धर्म के नियंताओं और राजनीतिक कुचक्रों से निर्देशित नहीं होता । इसलिए धर्म के नाम पर किए गए इस विभाजन ने लोगों को अपने वतन से उखाड़ दिया। वे अपने इतिहास से अलग हो गए। अपनी जड़ों से, अपने गांव से, अपनी मातृभूमि से उखड़ कर वहां पहुंचे; जहां धर्म के अतिरिक्त और कुछ भी अपना नहीं था। न उन्हें अपनापन मिला न उन्हें अपने जैसा व्यवहार मिला। और एक नए देश में अनधिकृत और पराए निवासी के रूप में उनका जीवन अत्यंत कष्टप्रद हो गया।

इसलिए जब जनसंख्या का परिवर्तन और विस्थापन हुआ तो जो भयानक दृश्य और रक्तपात उपस्थित हुआ, वह अत्यंत वीभत्स और अकल्पनीय था। दुनिया में ऐसा कोई उदाहरण नहीं मिलता जहां इस प्रकार का युद्ध, सीमा और देश के लिए नहीं बल्कि संस्कृति और धर्म के नाम पर लड़ा गया हो। विभाजन के नाम पर बने दोनों देशों को इन्हीं एक जैसी समस्याओं ने घेरा । यद्यपि अपनी जमीन छोड़कर आए लोगों को जमीन दे दी गई; परंतु वह कहीं जंगल के रूप में, कहीं पठार के रूप में, कहीं उजड़े गांवों के रूप में रही। उनके पास अपने खाने पीने की कोई व्यवस्था नहीं थी। पहनने ओढ़ने को रजाई गद्दे बिछावन कुछ भी नहीं थे। दोनों तरफ के देशों को बहुत बड़ी शरणार्थी समस्या का सामना करना पड़ा। इस पूरी त्रासदी का बहुत यथार्थ और सच्चा वृत्तांत हमें यशपाल के उपन्यास 'झूठा सच' में प्राप्त होता है। 'झूठा सच' में विस्थापन का दर्द बताते हुए यशपाल कहते हैं – ''पाकिस्तान हिंदू मुसलमान को अलग करें को बना रहा । बाकी हम तो देख रहे कि मियां बीवी बाप बेटा और भाई बहन को अलग कर रहा है। लड़ाई से तो लोग वापस आ जाते हैं मगर पाकिस्तान से कोई वापस नहीं आता तो क्या पाकिस्तान मृत्यु देश है?''5

सामान्य तौर पर देश विभाजन ने पूरे भारत देश की जनता को प्रभावित किया था। इसकी त्रासदी से पूरा देश पीड़ित हुआ था। परंतु सबसे बढ़कर दयनीय और त्रासद स्थिति स्त्रियों की रही। एक अद्भुत बात यह है कि सांप्रदायिक दंगे और सामाजिक हिंसा, चाहे किसी भी कारण से हो; परंतु नुकसान की स्थिति में हमेशा स्त्री ही आती है। सांप्रदायिक दंगों में जघन्यतम पाशविकता का शिकार भी स्त्री को अधिक होना पड़ता है। इसलिए स्त्री कभी सांप्रदायिकता की समर्थक नहीं होती। क्योंकि उसे हर हाल में नुकसान ही उठाना पड़ता है। असगर अली इंजीनियर ने एक शोध करते हुए पाया कि "महिलाओं को सांप्रदायिक प्रचार द्वारा आसानी से प्रभावित नहीं किया जा सकता। अधिकांश महिलाएं समाज की शांति और सद्भाव को समाप्त करने वाली किसी कार्यवाही का समर्थन नहीं करती। यह एक बड़ी शक्ति है जो सांप्रदायिकता से मुकाबला कर सकती है।" "देश विभाजन के बाद भी स्त्री को इसी दुर्दशा से गुजरना पड़ा।

स्वाधीनता से पूर्व हमारे देश में स्त्री की सामाजिक स्थिति में कुछ सकारात्मक परिवर्तन आने लगे थे । नवजागरण काल के प्रबुद्धचेता नेताओं के प्रभाव के कारण समाज की सोच में परिवर्तन आया था। क्रमशः स्त्री शिक्षा और स्त्री जागरूकता का प्रतिशत बढ़ गया था । परंतु इसके बावजूद देश विभाजन के पूर्व भारतीय समुदाय में स्त्रियों के लिए पर्दा प्रथा का प्रचलन था। यह पर्दा प्रथा हिंदुओं और मुसलमानों में एक समान ही थी। इसलिए 1918 ईस्वी में ऑल इंडिया विमेंस कॉन्फ्रेंस ने पर्दा हटाओ की मांग की और आंदोलन किया था । स्वाधीनता संग्राम के दौरान सांस्कृ

तिक पुनर्जागरण , दयानंद सरस्वती के आर्य समाज के प्रभाव और महात्मा गांधी के आंदोलन के प्रभाव से भारतीय समाज में स्त्री शिक्षा, सचेतनता और स्त्री व्यक्तित्व की दृष्टि से एक बड़ा सकारात्मक परिवर्तन दिखाई पड़ा। आर्य समाज के आंदोलन ने स्त्री को शिक्षा का अधिकार दिलाते हुए उसके लिए शिक्षिका और इस प्रकार के अन्य कार्यों का रास्ता खोला तो महात्मा गांधी के आंदोलन ने असहयोग आंदोलन, जेल भरो आन्दोलन, प्रभात फेरी, सत्याग्रह इत्यादि में स्त्रियों को खुलकर आगे आने का आह्वान किया। महात्मा गांधी ने स्त्रियों को यह समझाया कि यदि आप शिक्षित न भी हों तो भी सेवा के माध्यम से स्वाधीनता के यज्ञ में अपनी समिधा लगा सकती हैं । उनकी इस प्रकार की बातों से शहरी से लेकर ग्रामीण तक सभी स्त्रियां प्रभावित हुईं और उनके आत्मविश्वास की वृद्धि हुई। यही कारण है कि भारतीय स्वाधीनता आंदोलन के आखिरी दौर में पुरुषों के साथ साथ स्त्रियां भी सभी क्षेत्रों में कंधे से कंधा मिलाकर आंदोलन करती हुई दिखाई पड़ती हैं। पूरे स्वाधीनता आंदोलन में स्त्री की यह सामाजिक राजनीतिक उपस्थिति उसके आत्मविश्वास युक्त व्यक्तित्व की परिचायक है। परंतु स्वाधीनता आंदोलन का लक्ष्य जो स्वतंत्रता थी उस लक्ष्य ने विभाजन के रूप में स्त्री के इस अर्जित आत्मविश्वास, व्यक्तित्व और सशक्तिकरण पर बहुत तीव्र आघात किया ।

भारत विभाजन के समय बहुत बड़े पैमाने पर लड़कियों का अपहरण और बलात्कार हुआ। बालिका–युवती–वृद्धा–हर उम्र की स्त्री, सांप्रदायिक दंगाइयों के लिए सिर्फ एक स्त्री देह के रूप में परिवर्तित होकर रह गई। स्वाधीनता के साथ हुए देश विभाजन के दंगों के दौरान स्त्रियों पर असंख्य अमानुषिक अत्याचारों के उदाहरण और उल्लेख मिलते हैं। बलात्कार अंगभंग और पाशविकता का नंगा नाच उनके शरीरों के साथ किया गया। जिसने पूरी स्त्री जाति के शरीर पर ही प्रहार नहीं किया बल्कि उनकी आत्मा तक को आतंक और भय के साए में बहुत भीतर तक धकेल दिया। हिंदी के उपन्यासकारों साहित्यकारों ने इस बात का बार–बार उल्लेख किया है ।

''वह इनकी मां बेटियों को बेइज्जत करें यह उनकी मां बेटियों को बेइज्जत करें मां बेटियां तो बर्बाद होने के लिए ही हैं''7

इस सच का स्त्रियों ने बहुत दर्द के साथ अनुभव किया कि पुरुषों की दृष्टि में मां बेटियों का अस्तित्व बर्बाद होने के लिए ही है। जनाना तुम्हें जनने की ही कसूरवार है। इस प्रकार का शोषण सिर्फ दंगाइयों द्वारा ही नहीं किया गया, बल्कि इसका एक दूसरा और कहीं अधिक पीड़ादायक आयाम भी रहा। दंगाइयों और पर पुरुषों द्वारा शोषण तो था ही, स्त्री पर तो उसके अपनों ने भी करुणा नहीं की। अपने परिवार का सम्मान बचाने के नाम पर अपने ही पिता भाई पति द्वारा स्त्रियों का तिरस्कार किया गया। सामाजिक दोमुहेपन की जो तस्वीर उस समय की स्त्रियों को देखने को मिली, उसका दर्द अत्यंत मर्मांतक है। कोई पुरुष जब सांप्रदायिक दंगाइयों की भीड़ से बचकर, हफ्तों दिनों महीनों बाद अपने गांव अपने परिवार की ओर लौट आए तो जी खोल कर उनका स्वागत किया जाता था। उन्हें गले मिलकर अपने परिवार में जगह दी जाती थी। परंतु दंगाइयों से बड़ी हिम्मत से लड़कर छुपते छुपाते यदि कोई स्त्री अपने गांव में अपने परिवार के पास लौट आती थी, तो परिवार की झूठी मर्यादा को बचाने के नाम पर वह अपने ही पिता भाई और पति द्वारा दुतकारी जाती थी। उसे ही पतिता और पापिनी होने की निगाह से देखा जाता था। उसके लिए एक तरफ आग और दूसरी तरफ कुआं; एक तरफ खाई और दूसरी ओर तालाब जैसी स्थिति हो जाती थी। शारीरिक रूप से घर्षित हुई लुटपिट कर लौटती स्त्री की आत्मा तक अपनों के इस अस्वीकार से लहूलुहान होती गई। यह दर्द भारतीय विभाजन के इतिहास में कभी भी न भुलाए जा सकने वाले, टीसते हुए दर्द के रूप में अंकित रहेगा। स्त्री के लिए भारतीय समाज में शारीरिक शुचिता की यह अद्‌भुत व्याख्या है कि जहां पीड़ित स्त्री को ही उस पर हुए अत्याचार के लिए दोषी ठहराया जाता है और वह किसी भी सामाजिक सहानुभूति से भी रिक्त रह जाती है। इसी सामाजिक दुर्भाव के कारण उस समय भी दंगे की शिकार स्त्रियां न घर की रह गईं, न घाट की । प्रियंवद ने लिखा है – ''इनकी इस तरह बेइज्जती करोगे तो कोई भला मानस इन्हें घर में कैसे बसा सकेगा। इनका अपराध यही है कि इनके साथ अत्याचार किया गया है, पशुता और अनाचार तुम करो, उसका दंड बेचारी स्त्री भोगेगी। वह बेचारी भुगतने और भोगी जाने के लिए ही है।''8 इस प्रसंग पर टिप्पणी करते हुए वीरेंद्र यादव कहते हैं – ''वह वतन और शहर से दरबदर हुई है । उनसे अपने घर परिवार में भी बहिष्कृत सरीखा सुलूक किया । विभाजन की महात्रासदी के दौरान बिछड़े मर्दो की परिवार में वापसी पर जश्न हुआ और खुशियां मनाई गई । लेकिन स्त्री की वापसी पर मातम ही नहीं बल्कि उसे घर की दहलीज से उल्टे पांव तिरस्कृत कर वापस कर दिया गया।''9 चंद्रकांता ने लिखा है – ''दया धर्म का ठेकेदार समाज लुटी पिटी स्त्रियों के प्रति दयालु भले हो उन्हें अपनी बनाई शुचि लकीरों के भीतर स्वीकार नहीं सकता था। अचानक घर की देवियों से कलंकिनी बनी स्त्रियों के प्रति धार्मिक जनों का रवैया बेहद ठंडा और तटस्थ नीति का कायल था।''10

स्त्री की अस्मिता का एक बड़ा महत्वपूर्ण आयाम उसके मातृत्व से संबद्ध होता है। विशेषकर पारंपरिक भारतीय समाज में स्त्री के सम्मान और उसकी सामाजिक पहचान में मातृत्व का एक बड़ा प्रभाव रहा है। परंतु विभाजन के दौर में स्त्री जीवन की एक बड़ी त्रासदी अपनी संतानों के छीन लिए जाने की त्रासदी थी। यह उनकी ममता का दर्द था। जनसंख्या परिवर्तन के समय सांप्रदायिक दंगों के बीच जिन मांओं से उनके बच्चों का बिछोह हो गया था वे अत्यंत व्याकुल थी, परंतु घर वापसी का रास्ता उनके लिए बंद था। अपनी संतानों का छीन लिया जाना उनकी ममता के लिए, उनके मानसिक स्वास्थ्य के लिए शारीरिक यातना से भी कहीं अधिक बड़ी यातना थी।

देश विभाजन के समय हुए दंगों ने मानवीय समाज में छिपी

पाशविकता का बहुत क्रूर बर्बर अमानुषिक और असभ्य रूप प्रदर्शित किया। विभाजन के समय स्त्री को महज एक देह मान कर उस पर अनेक पाशविक अत्याचार किए गए। सांप्रदायिक दंगों में स्त्रियों के शरीरों के अंग भंग के अनेक भद्दे वीभत्स दृश्य दोनों देशों के लोगों ने देखे। जहां स्त्रियों ने स्वयं इस प्रकार के दृश्यों को देखकर अपने आप को सांप्रदायिकता से अलग रखा, बल्कि अनेक बार अपने समाज के पुरुषों के विरूद्ध जा कर छुप कर अन्य संप्रदाय की महिलाओं की सहायता भी की; वहीं सांप्रदायिक उन्माद में बर्बर हुआ पुरुष समाज इन दृश्यों में जुगुप्सा के साथ शामिल हुआ। स्त्रियों के शारीरिक अंगों के छेदन में सबसे ज्यादा उदाहरण उसके स्तनों को काट कर फेंक देने के पाए गए। वस्तुतः यह घटना पितृसत्तात्मक सामंती मानसिकता की परिचायक है। सामंती मानसिकता से भरे पुरुष दंगाइयों की, स्त्री के स्तनों को काट कर फेंक देने के पीछे, मंशा यह रही कि आगामी पीढ़ी के पोषण की शक्ति को छीन लिया जाय। परंतु स्त्री की दृष्टि से उसका अंग भंग, विषेशकर स्तनों का नष्ट होना , काट कर फेंक दिया जाना, उसके अपने अस्तित्व पर प्रश्नचिन्ह बनकर रह जाता था। वह अपनी पहचान को खोकर भीतर से पूरी तरह टूट जाने की स्थिति में आ जाती थी।

स्त्री का टूटना किसी भी समाज की आधी आबादी के टूट जाने का लक्षण है, परंतु देश विभाजन के नाम पर भारतीय स्त्री ने, बल्कि भारत और पाकिस्तान दोनों देशों की स्त्रियों ने, इस समूचे दर्द के भ्रष्टतम भयानक रूप को देखा और भोगा। इसका परिण ाम यह हुआ कि दोनों देशों की स्त्रियों के सशक्तिकरण की दिषा में होने वाली प्रगति वर्षों के लिए पिछड़ गई। आजाद भारत के परिप्रेक्ष्य में तो सामाजिक राजनीतिक परिदृश्य में स्वतंत्रता के बाद स्त्री की उपस्थिति बिल्कुल घट गई। स्वतंत्रता के पूर्व सामाजिक आंदोलनों में बढ़–चढ़कर भाग लेने वाली स्त्री विभाजन के दौर में हुए अत्याचारों से मानसिक रूप से वर्षों पिछड़ गई और पुनः अपने खोल में सिमटने लगी। इस परिघटना एवं उसकी प्रतिक्रिया ने स्त्री को ही नहीं वरन् पूरे भारतीय समाज की प्रगति को बहुत क्षति पहुंचाई। स्वतंत्र देश में स्त्री को संवैधानिक रूप से तो पुरुष के बराबर मान्यता प्राप्त रही, परंतु व्यावहारिक यथार्थ के रूप में उसे फिर से आत्मविश्वास एवं आत्मसम्मान प्राप्त करने में अत्यधिक आंतरिक शक्ति का नियोजन करना पड़ा । सामाजिक – राजनीतिक – आर्थिक सभी क्षेत्रों में स्त्री समानता की दशा आज भी मनोनुकूल अवस्था तक नहीं पहुंच सकी है। स्त्री समाज इस दिशा में आज भी सतत प्रयत्नशील है।

संदर्भ

1. सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन ' अज्ञेय ' ,शाश्वती , पृ 34
2. सुभद्रा कुमारी चौहान , स्वागत गीत
3. फैज अहमद फैज , सुबह – ए – आजादी
4. Menon & Bhasin , The boundary commission
5. यशपाल , झूठा सच , पृ 438
6. इंजीनियर असगर अली ,भारत में साम्प्रदायिकताःइतिहास और अनुभव, पृ 162–163
7. यशपाल , झूठा सच , पृ 441
8. यशपाल, झूठा सच, पृ 415
9. वीरेंद्र यादव, तद्भव पत्रिका अंक 9, पृ 29
10. चंद्रकांता, कथा सतीसर , पृ 214

कलकाता विक्ष्वविद्यालय में प्राध्यापक प्रो राजश्री शुक्ला हिंदी साहित्य की विदुषी, आलोचक एवं लेखक हैं। कई साहित्यिक एवं सामाजिक पुरस्कारों से सम्मानित प्रोफेसर शुक्ला कलकाता विक्ष्वविद्यालय के सीनेट व सिंडिकेट की सदस्य रह चुकी हैं। पुनर्गठित पश्चिम बंग हिंदी अकादमी की सदस्य हैं। भारतीय भाषा परिषद की कार्यकारिणी सदस्य और बंगीय हिन्दी परिषद की उपाध्यक्ष के रूप में अपनी सेवाएं प्रदान कर रही हैं।

rajashree.cu@gmail.com

Profile of Editorial Board Members

Dr Nupur Ganguly A Ph.D. in Musicology, Dr Ganguly is an Associate Professor of the Vocal Music Department of Rabindra Bharati University. An 'A' Grade Artiste of All India Radio, Kolkata, she is on the expert committee of Calcutta University, Burdwan University, Kazi Nazrul University and CBSE Board. She has to her credit a number of publications. Dr Ganguly is one of the Vice-presidents and a member of the Board of Trustees of Indian National Forum of Art and Culture and is the Editor of Wisdom Speaks. Email: nupurganguly.music@gmail.com

Prof. Rajashree Shukla Dr Shukla is the Professor of the Department of Hindi, Calcutta University, and teaches Hindi literature along with Modern Poetry in Hindi there. Author of a number of publications, Dr Shukla holds executive positions in Bhartiya Bhasha Parishad and Bangiya Hindi Parishad, amongst others. She is in charge of the Hindi section of Wisdom Speaks. Email: rajashree.cu@gmail.com

Prof. Amal Pal A poet and critic, Dr Pal is the author of a number of books and Professor and Head of the Department of Bengali, Visva-Bharati. He is in charge of the Bengali section of Wisdom Speaks. Email: amalpal60@gmail.com

Prof. Anindya Sekhar Purakayastha A Professor of the Department ofEnglish, Kazi Nazrul University, Purakayastha has been selected Fulbright Academic and Professional Excellence Fellow, 2018–19 of University of Massachusetts, USA. Email: anindyasp@gmail.com

Prof. Amitava Chatterjee A Professor of History, Kazi Nazrul University, Chatterjee has to his credit a number of publications. Email: bubaiapu@yahoo.com

Prof. Sruti Bandopadhay A D.Litt. from Visva-Bharati, Dr Bandopadhay is a 'Top' Grade artiste of Manipuri Dance in Doordarshan. The holder of Fulbright Fellowship (2007), Dr Bandopadhay is a Professor in Manipuri Dance at Visva- Bharati. Email: srutibandopadhay@gmail.com

Prof. Sabyasachi Sarkhel Dr Sarkhel is the Professor in Sitar, Department of Classical Music, Visva-Bharati and an 'A' grade Artiste of All India Radio and Doordarshan. Email: sabyasachi.sitar@gmail.com

Prof. Sangeeta Pandit Dr. Pandit is the H.O.D. of Vocal Music, Faculty of Performing Arts, Benaras Hindu University, Varanasi. Recipient of many prizes and fellowships, she possesses expertise in North-Indian Classical Vocal Music styles, Sugam Sangeet, Geet, Ghazals and Folk Songs (Uttar Pradesh) . Dr. Pandit has joined the 'Wisdom Speaks' Editorial Board as a member in early 2020. E-mail: dsangeetapandit@gmail.com

Dr Leena Taposi Khan alias Mohoshina Akter Khanom A Ph.D. from the University of Dhaka, Bangladesh, Dr Khan is an Associate Professor of the Department of Music of the Dhaka University and has to her credit many academic publications, as well as being connected with various professional bodies in her country. Email: leena631@hotmail.com

Dr Manasi Majumder An Associate Professor of Bengal Music College, affiliated to University of Calcutta, Dr Majumder is a Ph.D. in Vocal Music from Rabindra Bharati University and a regular artiste of All India Radio in Khayal and Thumri. Email: manasisarega@gmail.com

Sutanu Chatterjee Recipient of many prestigious awards, Chatterjee is an Associate Professor and teaches in the Sculpture Department, Kala Bhavana, Visva-Bharati. Email: sutanu.chatterjee6@gmail.com

Suktisubhra Pradhan A former Associate Professor of the Government College of Art and Craft, Kolkata, Pradhan is an accomplished painter and a recipient of many awards. Email: suktisubhrapradhan@gmail.com

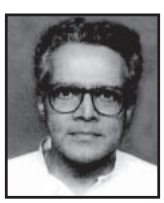
Dr Tapu Biswas An Assistant Professor, Department of English and Other Modern European Languages, Visva-Bharati, Dr Biswas is the author of several books. Email: tapu_biswas@yahoo.com

Shyamal Baran Roy A former senior journalist, Roy was the former President ofthe Calcutta Press Club. He is the the Convenor of the Editorial Board of Wisdom Speaks. Email: shyamalbroy@gmail.com

Profile of Peer Body Members

Prof. Subhankar Chakraborty An acclaimed educationist, Prof. 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. Sadhan Chakraborti Professor of Philosophy, Jadavpur University, Prof. Chakraborty is the Vice-Chancellor, Kazi Nazrul University, Asansol and has authored a number of books on Philosophy and Psychology.



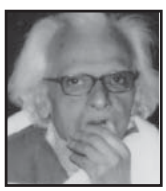
Ajay Bhattacharya A celebrated scholar and a philosopher, Bhattacharya has written and edited a number of books on comparative religion, philosophy and mythology.

Dr Pradip Kumar Ghosh An emnient musicologist of Bengal, Dr Ghosh is a 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. 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. 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.

Prof. 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 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.

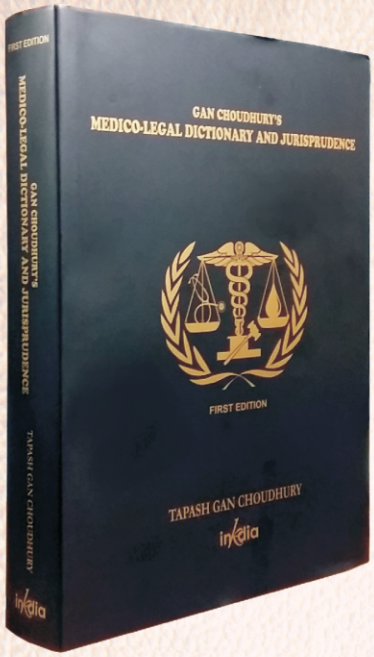
Sanjib Chattopadhyay An eminent Bengali novelist and writer of short stories, Chattopadhyay's style of story-telling mixes tension, dilemma, curiosity, pity, humor, and satire. He received Sahitya Akademi Award in 2018 for his novel Sri Krishner Sesh Kota Din.

Prof. Sitansu Ray Professor Emeritus of Rabindra Sangit of the Visva-Bharati. Prof. Roy has lectured widely in India and abroad at the invitation of various educational bodies including UGC.

Dr Sanjukta Dasgupta Former Professor and former Head, Dept of English and former Dean, Faculty of Arts, Calcutta University, she is a poet, critic and translator and the recipient of numerous national and international grants and fellowships. She is a member of the General Council of Sahitya Akademi, New Delhi, and Convenor of the English Advisory Board, Sahitya Akademi. She is the author of many books on literary studies, media and gender studies.

Biplab Das Gupta Making a paradigm shift from a teacher to a Copy Writer in advertising and then in acting, Das Gupta, in between, worked as a news reader in television for sometime. As an actor, he has taken part in acting in various teleseries and telefilms and wrote mega serial and telescripts. For corporates and various service sectors he conducts training and workshop sessions on Communication Motivation, Leadership, Soft skills, Stress, Crisis Management.

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

V I E W S

"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
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