RNI WBMUL/2016/72327

ISSN 2456-5121
14 October 2021

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-Reviewed
UGC-recognised Journal

Vol. 6 : No. 1 : 2021

Published by
INDIAN NATIONAL FORUM OF ART AND CULTURE
Web: www.infac.co.in ■ www.wisdomspeaks.infac.co.in
email: infac05@gmail.com ■ wisdomspeaks2016@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 The article must be an unpublished one.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
UGC-recognised Journal

Vol. 6 : No. 1 : October 2021

Contents

From the Editor's Desk 2

Tagore's Textiles and Intertextuality: An Interdisciplinary Approach on How Tagore Incorporates Textile Nuances in His Text- Sabyasachi Sengupta, Prabir Kumar Choudhuri 3

Jharkhand Movement and Muslim League Politics in 1940s, - Krishanu Ghosh 10

Perpetuity of the Colonized Mind: West as India's Touchstone- Arnab Gan Choudhury 15

Tribute to the Mother Nature! - Subho Sarkar and Dr. Tapati Sinha 21

বিংশ শতাব্দীতে বাঙালির খয়াল গানের চর্চা- ড. চন্দ্রানী দাস 22

লোকসুর ও সংস্কৃতির আঙিনায় রবীন্দ্রনাথ- ড. শাশ্বতী রায়চৌধুরী 25

শারীরিক কসরৎ ও রঙ্গাভিনয়ের যুথমিশ্রণ ঃ লাঠিখেলা- শাকিলা তাসমিন 29

বাংলা চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র (১৯৩১-১৯৮০)- ডঃ ইতি পাল 36

বাংলাদেশের মণিপুরিদের নৃত্যগীতে গীতগোবিন্দের পরোক্ষ প্রভাব- ইয়াতসিংহ শুভ 40

অমিত প্রেমের রবি ঃ প্রেক্ষাপট মুক্তি ও মানবী- দেবশ্রী দোলন 45

রবীন্দ্র নাটক নটীর পূজা ঃ বৌদ্ধধর্মের প্রতিফলন ও পর্যালোচনা, - সাবরিনা আক্তার টিনা 51

বিনি সুতোর মালা ঃ প্রসঙ্গ রবীন্দ্রনাথ- কৃষ্ণা গুহ রায় 56

শতবর্ষে রূপ তাপসের সৃষ্টির জগৎ, প্রশান্ত দাঁ 60

वर्त्तमान परिप्रेक्ष्य और गीता का कर्म सिद्धांत; नरेन्द्र कोहली रचित 'अभिज्ञान' के सन्दर्भ में- अमित कौर 63

कामायनी में पारिस्थितिक – स्त्रीवाद- श्वेता रस्तोगी 68

नौकर की कमीज : दाम्पत्य जीवन और स्त्री प्रश्न, - नीरज कुमार चौधरी 74

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 ■ **Siddhartha Singha**, 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 ■ **Debojoy Chanda,** Asst. Prof., Dept. of English, Panskura Banamali College, West Bengal ■ **Dr Leena Taposi Khan,** Asso. Prof., Dept. of Music, Dhaka University ■ **Dr Manashi Majumder**, Asso. Prof., Bengal Music College ■ **Mujibar Rahaman**, Script writer & Film Director ■ **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 80-81

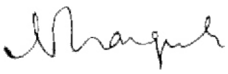
From the Editor's Desk

At the outset, let me share a happy piece of news with the contributors, the subscribers, and the innumerable readers and well-wishers of Wisdom Speaks: the journal has been recognised by the University Grant Commission (UGC)and added to the CARE list. This has certainly been a feather added to our cap. This recognition has cast upon us the added responsibility of upgrading our standards in keeping with the expectations of the UGC. We undertake to faithfully discharge our responsibility in this regard so that the journal can reach new heights.

In spite of the pandemic situation continuing for the second successive year, overcoming all odds, we have been able to publish the sixth issue (Vol. 6) of the journal in a thinner form but with contents full of substance.

We welcome short comments and views on articles written by the contributors to this issue from the readers. All such views and comments are to be addressed to the Editor, Wisdom Speaks, C/O Indian National Forum of Art and Culture, P. 867, Block 'A' Lake Town, Kolkata 700089, or to be e-mailed to wisdomspeaks2016@gmail.com.

We are an optimistic group and we believe 2022 will dawn with new hopes and aspirations in an environment ready to absorb the same.



Nupur Ganguly

Tagore's Textiles and Intertextuality: An Interdisciplinary Approach on How Tagore Incorporates Textile Nuances in His Text

Sabyasachi Sengupta,
Prabir Kumar Choudhuri

Textiles serves the purpose of creating possibilities to explore the physicality ever more, yet a theoretical inquiry on its various connotations, necessary to be read through different epistemological fields. Rabindranath had an inquiry upon Textiles (fashion, clothing, apparels). This study explores few anecdotes on how they have appeared in light of the Semiotic Theories and intertextuality that would be a novelty for tomorrow's Design solution.

Keyword: Rabindranath, Tagore, Tagorian Textiles, Intertextuality, Text, Semiotics, Design

Textiles and texts are so interrelated that this diad could be compared to an inseparable concept primarily if seen in the light of etymological derivatives and discourse. Albeit, 'Textiles' and 'Text' both have this commonness at the very beginning of word formation; have maintained a different field in epistemological inquiry, one being in the field of science and technology and the latter mostly as philosophical; the simile between human body and weaving / cloth / textiles are observed by different writers at different time in the field of literature c.f. cādariyā, jhini re jhini (keeping on weaving my body-cloth or cāddar, Sant Kabir, 15th century CE) or "[j]oy and woe are woven fine, / a clothing for the soul divine" (Auguries of Innocence, William Blake, 1863) and so on. Both of these English words are found to be derived from the Latin word textilis-(web / canvas / fabric) and texere-(to weave) that further goes to the hypothetical Proto -Indo-European[3] root: *teks- meaning a web, a canvas, woven fabric, cloth, or something that is woven in origin. In ancient metaphor, 'thought' was considered to be a thread, a true story teller or a poet is the weaver, and the textus (a style or texture of a work) is the cloth. The approach of Rabindranath Tagore, perhaps the rarest of the polymaths in the world of reading (emphasis: authors) Textiles' intertextuality, who, apart from the colossal writing assortment (includes painting, doodling, sketches and so on apart from the other literary spectrum), is found to be almost bound to a task to integrate Textile nuances in his anecdotes and prescribed these through every possible application, whenever he feels befitting. He talked about textiles and its various subsets in maximum possible ways: as metaphors, as child learning texts, as one of the cardinal socio-cultural, economic, and political markers – seen in personal space, and also in essays on the social milieu of the given speech community. This paper will study a few of his writings poignant with these textile nuances and will find models in understanding through an interdisciplinary approach. The volumes of Rabindranath's work never stop to appeal to his readers, translated in most of the written languages and researched in different fields of epistemology.

While unfolding Rabindranath's initial writings, it can be seen, in his own words, as a very personal experience at the beginning; he writes in jibansriti, that is Memoirs from Life, "[W]hatever I wrote till that time, it was reserved in my own closet till a journal, named gaināŋkur got published. Without any hesitance, they started publishing all my poetic musings." Tagore, through his writings, has maintained his personal journey of being associated

with textiles through and through as in Wordsworth's words, "it takes its origin from emotion recollected in tranquillity." Rabindranath, again and again, introduces his readers with the textiles, sartorial , fashion, and clothing analogies, a kind that is quite extraordinary for a polymath, yet profoundly put in different contexts while narrating deeper thoughts on poetics, theories or other essays. He has invited these arguments by the name of ordinary fashion and extraordinary fashion with different connotations and denotations, and it is found that many of his prescriptions have been penned down by Edward Sapir, the American sociologist, who, in spite of being a sociologist also had closely noted on the Fashion Theory, "…the fashion is accepted by the average people with little demur and is not so much reconciled with a taste as substituted for it…"[6] (Sapir '07)Tagore remains close to the field of textiles since his early memoirs that continued and reflected even in his last writings before he left this world. From jibansriti, he recollects his young days as, "[T]here was no trace of delicacy in our dishes. The number of clothes was so meagre that it would be disgraceful to hold that list in front of any present-day boy. I never got to wear socks for any reason before I turned ten. On a winter's day, one white shirt over another was more than sufficient. I have never blamed my fate for this…". And yet in an academic space of writing on the importance of Historicality in literature, in his last year, 1941, he mentions, "[W]inter night-- early in the morning, pale light began to appear through the darkness. Our belongings were like that of the deprived ones. There was absolutely no excess of warm clothing. I would come out of the warm blanket with only one shirt on. But there was no need to come out so soon. Like everyone else, I could put myself crouched comfortably until at least six o'clock in the morning." It would be apposite to put a comparative study chart of Tagore's mention on different textile elements here, for a quick introduction about his interests: He has mentioned about for more than 1200 (twelve hundred) times on various textiles elements in his writings, that too not exhaustive list as it is derived from what is available based on the conversion of his writings in online mode. (fig.1)

Friendship-Love Dichotomy: In the light of Tagorian Anecdotes

While writing on the differences between the friendship and serious love affairs, he introduces textiles. He writes, "[T]hat there are many differences in friendship and love, but the difference cannot be caught in a jiffy. Friendship is informal; love is formal, dressy. He writes, if the clothes are torn in one or two places there is no harm or if it is slightly dirty or even if it does not reach below the knee, it is not forbidden to wear it. It's perfect if it just gets comfortable with the body. But the garments of love will not be allowed to be a little torn, will not be dirty, and has to be properly ironed, tidy. Friendship accepts everything, wear and tear, worn-out, and even torn clothes but love is not ready to accept that. When our loved one is engaged in improper entertainment, our soul gets ruined, but that does not apply to a friend; even if, at times, when we get exuberant with hedonistic pleasures, we want our friends to join us!" While writing on various issues like these, even minute details of associating textile nuances are noticed by him, he never forgets to bring about the analogy of different vestimentary codes.

While he writes about the difference between friendship and love as two guiding emotions that human beings possess, he mentions with ready imaginaries taking from vestimentary codes. As the one of the main characteristics of being the social and political animal in this planet, he invites his readers to comprehend from the various systems of the physicality of the clothes - torn, dirty, inadequate lengths, silhouettes and get associated with these the codes of this emotive relationship (socio-cultural) that is quite apolitical in nature: the friendship. He clarifies, friendship doesn't require any of these vestimentary codes to announce or denounce its cohesiveness amongst the group. Thus, in this part of Tagore's note echoes the textiles once again. He offers his readers to find the correctness of attire, etiquette, and manners that develops from 'love' demanding certain crucial codes to celebrate this formal system: the clothes are brought back to this understanding: clothes that are built from 'love' need to be the other way round, needs to be proper, tidy, and well ironed. Wherein, the clothes for friendship are just a system of comfort that of 'love', demurs anything casual or natural. It demands a most formal system of codes. The sign-

system of these relationships is seen as mutually-exclusive[8] to each other to Tagore as he used this dichotomy of textiles as a notable sign-system in understanding the emotions that are socio-culturally positioned all-over amongst the populace. The sign – system, first perceived by Ferdinand de Saussure is based on a diad that gives rise to the signifier (concept) and signified (the sound pattern) while he discussed the meaning that sound produces in a given language and analysing the nature of linguistic sign (fig.2). This very model can easily be traced to the fundamentals of semiotics where from the sign system developed.

Socio-cultural analysis of wearable Textiles: Tagore's Analysis on two Old Bengali Poets:

The sign – system in this part of Tagore's writing is based on the condition of the clothes that are worn in different socio-cultural contexts; Tagore's psychology of clothing and textiles also invites his readers to study how different socio-cultural context of textiles brought into this space while using as a comparative learning from two different provinces; when he writes about poetics and the comparison of the stylistics[9] of two great poets, baśōntōrāẏ[10] and biddāpōti[11], he has used this sign system in a more decorative method of intertextuality. Tagore writes, "… Some speculate that baśōntōrāẏ and biddāpōti are same person. I don't know if there is any historical evidence against this view, but if you read their writings, there is no doubt in mind that they were individually two different poets. First, there are many differences in the (language) stylistics of the two. In the writings of biddāpōti – incorporating bāŋgla[12] in brajbhāśā, and in the writings of rāẏbaśōntō (baśōntōrāẏ) - mixing brajbhāśā in bāŋgla. It seems from the themes as if brajbhāśā language was the official - formal dress code language of the poetry of our ancient poets. When it comes to describing śām (lord kriśnō), he would immediately make him drop off his (lord kriśnō/ śām) ordinary dhuti – cādōr i.e., Lord Krishna in Bengal dresses up likewise and dress him up (in his poems) in vrindāvani cāpkān with thirty-two closed buttons on and would make himself wear the burden of the vrindāvani śāmli[13] (turban) on his head. Nonetheless, the poet rāẏbaśōntō almost couldn't stand it. He would've dressed himself with the vrindāvani ones for a while and would just say - "Get rid of it"! The language of baśōntōrāẏ's poetry is the same as the idea of poetry… it is common to see people who look like as if a person is not wearing clothes, rather the clothes are wearing the person. (S) he respects her/him clothes so much that when you look at it, the only thing that makes you think of her/him is he's just the clothes-hanger and the person is just the price of the clothes. It seems to me that the ornaments of many women work more than their veils, people look at her diamond tiara/diadem for so long that there is no time to look at her face. " While discussing on the stylistics of two different poets from different era in the early Bengal, Tagore re-contextualises the textiles' analogy once again to make his readers comfortable in comprehending the essence of his point. He, now thirty-five year old (the essay was written in 1896), is found to be in a serious discourse with his readers by putting on two different socio-cultural spaces occupied by two geographical locales seen through this analysis of the dress codes system. The vestimentary dialectics Tagore himself has brought into in this essay is one of its kinds in the analysis of two stylistics, two poetic geniuses had shown in a given linguistic space.

This essay would be the most interesting to find the introduction of an approach to the interdisciplinary studies of (1) linguistics (stylistics) and (2) historical literary studies (comparative studies) – with (3) textiles' unique communication power in re-defining a wider socio-cultural milieu. Thus, a model can be prepared out of this as Tagore finds the *dhuti – cādōr* vs *vrindāvani cāpkān* (with 32 buttons) and the headgear. The argument in this essay that carries on with the linguistic- literary studies, also finds the cardinal dialectic of the two diametrically opposite dress-codes holding the nuances of Textiles as his personal choice for analogical explanation. Going by C. S. Peirce , "[T]he sign stands for something to the idea which produces, or modifies …" announced about the Triadic theory of sign. From the paper titled: On a New List of Categories, 1867 it is put that the Triadic carries the Sign (Representamen) and has a relation to the Object that further necessitates an Interpretant and also "[I]n fact, it is nothing

but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing can never be completely stripped off; it is only changed for something more diaphanous. So, there is an infinite regression here. Finally, the interpretant is nothing but another representation to which the torch of truth is handed along; and as representation, it has its interpretant again. Lo, another infinite series." While Tagore's observation on the two poets with analogy drawn from the textile field, Peirce's model can be used here for understanding the communication Tagore extends towards his readers (fig.3).

On one hand the dhuti – cādōr ensemble is depicting the fluidity in the sartorial repertoire while the śāmli - cāpkān (vrindāvani with 32 buttons) – ensemble clearly invites the sense of authority, legitimacy, and rigidity. It goes on finding the original sign system depicting signifier and signified as these two ensembles are diametrically opposite in the sense of social positioning of textiles and fashion with a construction of real sense of cultural, socio-economic, and political distinctiveness. This dichotomy of the sartoriality of the dress codes from two different provinces as mentioned by Tagore also enlightens the positivity and structural space for finding this distinction where he writes about thirty-two buttons (not just a mere three or four buttons) more specifically which are within this sign system pointing towards the negative-fluidity of textiles. In textiles, whatever primarily indicates the flow of fabric as the only truth sign, turns into a different sign system of sartorial bondage the moment construction process takes place and further, with the portrayal of the stylistics of two poets *rāẏbaśōntō (baśōntōrāẏ)* and *biddāpōti* this is more than clear to find the types-- the *dhuti – cādōr* vs *śāmli- cāpkān* (vrindāvani): the former represents of that textiles nuances which can be always perceived as an interpretation through semiotic triads of Peirce:

The former is draped to achieve the definition of wearable

<u>Triad 'A' (> natural > fluid, > non-tagged >)</u>
<u>= dhuti – cādōr</u> and the latter, a legitimate fashioned ensemble part

<u>Triad 'a' (> Tagged > Disciplined > Ranked>)</u>
<u>= śāmli - cāpkān</u>

The sign system can be seen as a signifier as in this case of Triad A, it is the *dhuti – cādōr* that is a natural sign and for Triad 'a' the *śāmli - cāpkān* is seen Ranked sign. Similarly, as sign gives rise to the Object or the signified, in Triad 'A', it is perceived as the non-tagged and Tagged in Triad 'a'. With these given codes and further deciphering the symbols, Tagore also finds out the difference in proximity/ body semiotics between 'loved one' and the 'respected one' while placing the imaginary of dressing up of *śām* (Lord Krishna) in his analysis in two different ethnic identities. By introducing the garments or ensembles (politics of textiles) as strong analogical cues he made a foundation of the anticolonial politics of textiles of Bengal as early as in 1892 that was at least two decades prior to his important writings on textiles politics particularly related to the *śadeśi* movement in around 1905. From this point of analysis, a clear picture of his likeness and thoughts on the socio-cultural politics of Textiles is found. From the linguisticor textual elements viewpoint, it also pulls up many patterns that binds and unbinds ethnicity, societal narratives of clothing, culture choice in making of the intimate god and so on. A detailed sartorial marker making an identity generative exercise is observed here in the first part of the quotation. " [I]t is common to see people who look like as if a person is not wearing clothes, rather the clothes is wearing the person. (S)he respects her/him clothes so much that when you look at it, the only thing that makes you think of her/him is s/he's just the clothes-hanger and the person is just the price of the clothes….". The next part of the paragraph is more unswervingly put in the light of the then prevailing personal space or bodily semiotics as a continuity of textiles' defining the body as the primary option to be associated with. He creates a discourse in this sense while comparing the literary styles of the two poets and their stylistics and exemplified by his own penchant method that is by now already established; his reflective understanding of textiles invites textile derivatives like the fashion accessories in which the body gets excited by its presence (or absence) of the associative material opulence. The diamond tiara

/ diadem in this objectification and the worshiping (fetish) of clothes come into the fore of the topic. He talks about the lady whose hair-parting is ornated with diamonds. Thus, indicates that the bulk of a diamond ornament decorating the face of the lady yet such that the original beauty of her face actually gets veiled in this process. The observer continues to find the diamonds more attractive than the face which hides itself from this process of beautification. "[I]t seems to me that the ornaments of many women work more than their veils, people look at her diamond tiara/diadem for so long that there is no time to look at her face. We see that stage of poetry almost occasionally …" With this observation, Tagore invites yet another point of view from the repertoire of textiles, a much talked about system since colonial politics of hedonism and decadence began to draw attention attached to the other idiom, fetish. As early as in the year 1896 he states the essence of the overdoing with one's own attire and self-beautification with textiles with the statement, "[A]s if the person is not wearing clothes, rather the clothes is wearing the person" that later on he has been seen to have mentioned with a direct connotation in textiles and fashion with the word fetish while discussing about the western ethos in an essay called Nationalism in the West published with other essays in 'Nationalism' (1916). The statement he makes hereafter stating the person is just 'the clothes-hanger' and 'the person is just the price of the clothes' reinstate the fact of his observation with the decadence of a certain group in populace in contrast to a humble background of the colonial place and the seeds of anti-colonial dialogue is coming into court.

Conclusion

While commenting on the Poetry and its Theory, Tagore brings back the textiles, his most beloved analogical tool. He writes, "[I]f the poets continue to construct *merjāi-s* and *pājāmā-s* of theories on their poems by trimming those down to fit a particular theory to the size of its own body, and presenting those theories in the society by decorating in those ensembles, then what kind of childlike looks at those theories would appear and that work is not suitable for the poets. There is nothing wrong with doing such a thing like a tailormade sometimes, and I do not mind if the fat old theories sometimes come to the conferences in such a dress, leaving their *thān-dhuti* (the other name for undyed dhuti with maximum length in yardage) on during special occasions. Even, while writing a brief note, he succinctly exemplifies with the many sartorial codes. He talks about the theory behind poetry writing and he mentions about the *merjāi* (short shirt) and *pājāmā* at the onset of describing the state of theory suffers when presented by some poets and again about the *thān-dhuti* (the completed dhuti from the handloom i.e., the uncut dhuti) as formation of the counter theory for the poets. He writes, if the poets introduce each theory behind poetry-writing to the society by dressing it up with truncated garments like *merjāi* and pājāmā-s on the very body of their poems, wouldn't it be somewhat looking immature, something childlike and that would not be quite right. In this way he talks about the dress codes and fittings also. He also says mentions about the tailormade or bespoke method of making textiles into clothing in this context. From his earliest memories till his last days, Tagore thus never forgets to draw these analogical extensions that he recollected from his surroundings from the gamut of his experienced textiles and clothing. As this paper deals with a new approach to find textiles as a beginning to an experience of seeing and finding textiles-text relation (signifier-signified marker) in different interdisciplinary space of academics, it also indicates on how the polymath (almost eponymous), has grounded the freedom of thinking textiles' weaving characteristics into a textually engaging through a thorough re-reading of Tagore Texts in the light of different fields. It is also found that even today the avant-garde Rabindranath Tagore keeps on playing role the mesmeriser to his readers with academic introspective queries. What is emphasised by reading, experienced, and mesmeriser in the introductory and subsequent paragraphs is to include these fields of study to come together for a better world of knowledge sharing in the 21st century newcomer. Tagore remains to have embodied with profound theories, uncharted, would be a kind of fountain-head for many more academic discourses to concur upon.

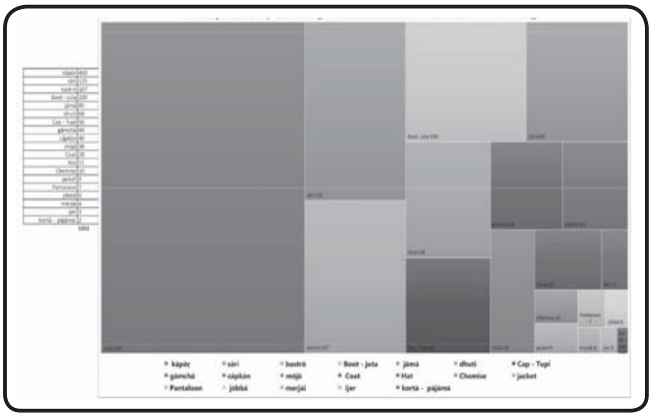


Fig. 1 : A Comparative Study Chart of Tagore's mention on different Textile Elements in his writings

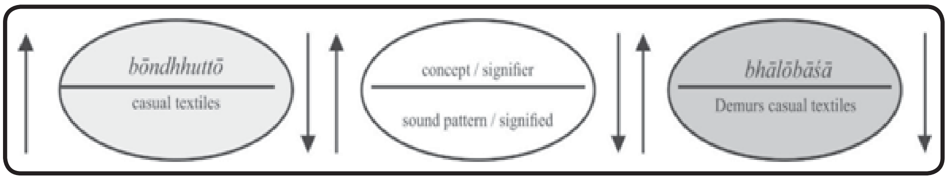


Fig. 2 Tagorian Textiles used for friendship-love parlance in the light of Saussure's signifier - signified Diad

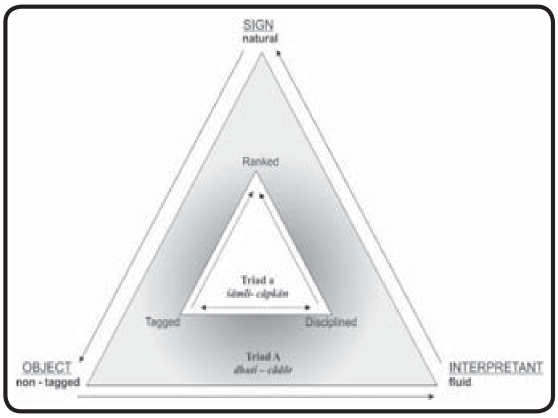


Fig: 3. Socio-cultural analysis of wearable Textiles w.r.t śām in light of C. S. Peirce's Triad

Note:

ISO 15919: All Bengali (bāŋlā) words are purposefully appropriated and typed as per the nearest possible pronunciation by using the symbols available in the MS Word. The pronunciation follows the standard phonology rules provided by ISO 15919 "Transliteration of Indic scripts into Latin characters"

Select Bibliography:

English:

1. Barthes, R., S/Z, Online ed. ResearchGate
2. Bhattacharya, S. Rabindranath *Tagore: An Interpretation*, Penguin India, 2011
3. Saussure, F. de, *Course in General Linguistics*, ed. and anno.: Harris, R. Bloomsbury, 2013
4. http://www.cspeirce.com/
5. https://web.archive.org/web/20030806032358/http://www.indiana.edu/~sign/

Bengali:

1. Rabindra Rachanabali,125thbirth anniversary edition, Visva Bharati, 1985
2. Ray, Malay, bāŋālir beśhbāś, (Kolkata, 2013)
3. Bandopadhyaya, H., boŋgiyo śabdōkoś, part I & II, Sahitya Academy, 1996
4. Seth, N., kolkātāsthō tōntubonik jātir itihāś, unknown
5. prōbāśi (1936)
6. bāmābōdhini pōtrikā, (1871)
7. śāhittō pōriśat pōtrikā, (1927, 3rd Vol.)
8. Pal, P. K., rōbijiboni, Vol.1,II, Ananda Publishers, 2000

Sabyasachi Sengupta, M.F.Tech, is an Associate Professor, NIFT, Kolkata and Research Scholar at Silpa Sadana (Textiles), Palli Samgathana Vibhaga, Visva-Bharati (Central University) Shantiniketan. E-mail: sabyasachi.sengupta@nift.ac.in

Dr Prabir Kumar Choudhuri, Ph.D, MIE, FISCA, MISTE is an Associate Professor (Textile), Silpa-Sadana, and Vice-Principal, Palli Samgathana Vibhaga, Visva-Bharati (Central University) Shantiniketan, West Bengal, India: Research Guide of Sabyasachi Sengupta. E-mail: pkc1@rediffmail.com

Jharkhand Movement and Muslim League Politics in 1940s

Krishanu Ghosh

Jharkhand came into existence as a new state on 15th, November, 2000. Jharkhand movement has three phases- the first phase is the Jaipal Phase, second Phase-of 1960s and the third phase, which ultimately achieved success, began with the strategy of a united front with non-tribal population. In the first phase, the Adivasi Mahasabha came closer to the Muslim League, mainly after the Pakistan resolution was adopted by the Muslim League at Lahore in March, 1940. There was an unrecorded alliance between Adibasi Mahasaba leaders and the Muslim League leaders from 1941 to 1946.After the Bengal riots, the link between League and Adibasi Mahasaba decreased. Partition changed the whole situation, and the link between Muslim League and Adivasi Mahasabha also ended.

Key Words : Jharkhand, Adivasi Mahasabha, Pakistan resolution, Jaipal Singh, Raghib Ansari

The making of Jharkhand as a separate tribal state is a complicated story. The struggle for a separate state for tribals has been of two types. One model is the Nagaland model in which the tribals had asked for national autonomy, which virtually meant independence from India. But, unlike the northeastern tribes, the Adivasi Mahasabha leadership, under a remarkable leader Jaipal Singh, decided to resort to a democratic model which accepted the tribal state as a part of India.

Jharkhand movement began in the closing decade of colonial rule in India with the view that the Adivasi should come together to assert their political and cultural demands. Jharkhand movement has three phases- the first phase is the Jaipal Phase, second Phase is of the 1960s and, the third phase, which ultimately achieved success, began with the strategy of a united front with the non-tribal population.

The struggle for a separate tribal state shaped up in the 1920s and in 1929, which later paved the ground for a political struggle in 1938 with the formation of the Adivasi Mahasabha.[1] It followed a pro-British and anti-Congress path until India became independent. The Adibasi Sabha had declared the Muhammadans to be Adibasis which shows that it was a movement whose object was to gather all the forces against the Congress rather than consolidating the aboriginals.[2] It remained mainstream politics and took the shape of freedom movement. The Missionaries sought to keep it under their influence by excluding the entire nationalist' elements from this movement.

Relation between Adivasi Mahasabha and Muslim League before 1940

As far back as in June 1939, it was noticed that the "Star of India", a Muslim League daily of Calcutta was giving publicity to Jaipal Singh's activities.[3] The Muslim League had boycotted the district board election of 1939 generally throughout the province, but in Chota Nagpur there was considerable Muslim support for the Adibasis.[4] When the Second World War started on 3rd September, 1939 Adibasi Masabha passed a resolution pledging the support of the Adibasis to the British Government. Jaipal Singh also asked his audience to be ready for a call to take up arms in support of the British Government and asked his audience to lend support to the British Government by purchasing defense bonds.[5]

Adivasi Mahasabha and Muslim League relation during Second World War

During the Second World War, the Adivasi Mahasabha came closer to the Muslim League, especially after Pakistan resolution was formally adopted by the Muslim League at Lahore in March, 1940.[6] A secret document revealed that the Muslim League had plans to foment a movement for independent Jharkhand by the aboriginals of Chota Nagpur and Santal Parganas and this Jharkhand would seek union with the Central Provinces and finally link up with Hyderabad which was seeking an outlet to the sea at Goa on the western sea cost of India by the making the 1200 miles long "corridor" running across India.[7] Information is also available that Jaipal Singh was heavily financed by the Bengal Muslim league, whose plan was to include much coveted Chhota Nagpur in Eastern Pakistan.[8] The Muslim League is reported to have donated one lakh rupees for propaganda work.[9] Some Muslim volunteers had pledged to work for separation of Chota Nagpur. Some Muslim League workers of Singbhum district were friendly with Jaipal Singh. The president of Muslim League, Amin Ahmad and Md. Hanif who was owner of a petrol pump helped Jaipal Singh with money and petrol.[10]

In general, Muslims did not sympathize with the Quit India Movement and the Adibasis of Chota Nagpur were watching for the opportunity to capture the local bodies when Congressmen resigned their seats.[11]

The first sign of the alliance between Jaipal Singh and the Muslim League was found in March 1941 when a prominent Bengal Muslim League Leader Raghib Ansari of Calcutta wrote to Zafar Imam, a prominent Behar Muslim League leader, asking the leader to attend the Adibasi Conference which was scheduled to be held in Ranchi in March and give every help possible.[12] This meeting of the Mahasabha held at Ranchi from March 8 to 10, 1941, appears to have been a most successful tribal gathering. In this meeting, many Muslim leaguers were invited by Raghib Ahsan of Calcutta Corporation to attend the conference when the tribals were to demand their Adivasi Pakistan.[13] In this conference at which representatives of the Bengal Muslim league were present, Jaipal Singh made a public reference to his friendship with the Bengal Muslim League in the following words: "I have been invited to address a protest meeting at the Calcutta Town Hall where the entire Ministry and other eminent leaders (Muslim) of Bengal would be present. I mention this to let the British Government know that we are not alone in our grievances and that the Muslims and the Adibasis are not going to tolerate Hindu Raj for one second. We will fight for our religious integrity and for racial izzat".[14]

This meeting was also addressed by the Muslim League leaders of Bengal who mentioned that in that province the Adibasis were being enumerated as Hindus and therefore the Premier of Bengal had invited Jaipal Singh to start an agitation to counteract this move for which the necessary funds and workers would be placed at his disposal. S.M. Usman, M.L.A. (Bengal), urged that the League should support the Adibasi movement.[15]

A message of goodwill sent by the Premier of Bengal and the Finance Minister was also read out and the Bengal leaders subsequently addressed a meeting of the Muslims of Ranchi and asked them to support the Adibasis who were the ancient rulers of India and who had been ruthlessly suppressed by the Congress and caste Hindus. Adibasi Workers were recruited to tour amongst the Adibasis in Bengal and do propaganda against their enumeration as Hindus and incite them against the Hindus in the following way so that "message of Pakistan and Adivasistan was carried to every home of Santal":

1. They were to preach that the Santals should boycott the Congress and Mahasabha and keep aloof from other movement.
2. They were to preach that the Santals were not Hindus but a separate nation and the original rulers and master of India were ruined and enslaved by the foreign Aryans.
3. They were to preach that the Santals and the Adibasis should combine and unite with the Muslims and the League for obtaining their freedom and rights, because both were beef-

> eaters and as minorities both opposed Hindu domination and both of them demand the separation and freedom of Chota Nagpur and Santal Parganas just as the Muslims demanded the separation of Pakistan.[16]

Though Mr. Usman above referred to was allowed to address the gathering, Jaipal Singh made it clear that he did not approve of the League's Pakistan policy.[17] India Government's note on Adibasi Agitation, however, says: " The Adibasi country being adjacent to the Province of Bengal which had a Muslim League Ministry and as it was the dream of the Muslims to have an Eastern Pakistan consisting of the whole of Bengal and Assam and the Muslim majority areas of Burma and Behar, they felt that if the Adibasis , who in a majority in certain districts bordering on this eastern Pakistan could be sufficiently agitated and an alliance could be forged with them, it would be possible to carve out a separate province of Jharkhand where Muslim influence would be great to start with and it would ultimately be possible for the Muslim to dominate it by conversation and other methods of infiltration. Jaipal Singh also felt that in his effort to crave out the Jharkhand province for the Adibasis , he had to obtain somebody's support and to this end he tried to exploit the help of Muslims for nearly five years, i.e. from 1941 to 1946, there was an unwritten alliance between Jaipal Singh and the Muslim League leaders of Bengal to that end. This alliance with Muslim League, however lost Jaipal Singh the support of N.N.Rakshit".[18]

Raghib Ahsan also sent letter to Sri Kwaja Nizimuddin, H.S. Shuhrewardy and other members of the Bengal Pradesh Muslim Leahue in which he made the suggestion that there should be a confederacy of Bengsman (East Pakistan and Adivasisthan). He also wrote, "It would be realised that Pakistan depends on the agreement of the British, the rulers of India and that they will wholly favour Adivasisthan –Pakistan Confederacy because it would give free scope to Christian Missions in Chota Nagpure".[19]

The Muslim League had given unqualified support to the Adibasi Mahasabha candidates in the Bihar Legislative Assembly elections, 1946. The main slogan of the Adivasi Mahasabha was 'Jharkhand Alag Prant' and even of "Pakistan Jindabad" in the Bihar Legislative Assembly election.[20] Adivasis resorted to violence during the election with the help of Muslim League and gained little bit success at the poll.

Jaipal Singh was present in Calcutta on August 16,1946 , the Direct Action Day of the Muslim League , and was one of the speakers at a mass Muslim meeting held at the Octerlony Monument. On that occasion, he is reported to have said that 100 million Adibasis were with the Muslims; they had enough of Ram Raj; and that 100 million Adibasis and 100 million Muslims were ready to fight against the Congress hand-in-hand; that the Adivasis in Assam were 47 lakhs and were ready to face bullets with the help of the Muslims.[21] The incident following thereafter opened the eyes of Jaipal Singh. On September 29, 1946 at the Adibasi Mahasbha meeting, in his presidential speech, he said,

"…The Bengal riots have shocked most people. I was myself in Calcutta from August 16th to 20th arriving there on the morning of the so-called Direct-Action Day. After much cajoling, I managed to get a taxi but it was not to go far. Within a few minutes, about a hundred Muslim League volunteers, with their flags and lathis, stopped the car, some of them jumped on the foot boards, asked the Sikh driver to lift no passengers at all and to evacuate me or run the risk of having his car burnt. My luggage was taken out by the volunteers. I got coolies and cheerfully walked along the beautiful Howrah Bridge. About midway the same taxi turned up and I rushed into it and managed to get to my hotel. I had another experience that early morning but I need not tell you. I have been disgusted by the whole affair. Imagine my being ill in Tatanagar, then getting a special invitation from the Chief Minister and then coming in for this kind of humiliation from people you have been helping and what is worse, seeing the indescribable savagery of Bengalis, indigenous and otherwise. I have seen some horrible scenes in war areas but I do not think they were as harrowing. You could get reconciled to war facts but not to unnecessary carnage wrought irrationally by fanatics indiscriminately.

You will ask me who was to blame. I do not know and I do not think we shall ever know that. I myself would not like to declare a war when I am fasting and I am in a minority. It seems certain that both parties were fully prepared for a foolish battle. Both parties have endeavored to drag us into that extent.

I spoke for a few minutes at that Calcutta meeting on August 16th, although I was feeling ill , and what I said was: Nearly ten crores of Adibasis all over India have been completely ignored and they are with you in your fight for Minority Rights. This has been widely circulated in the Muslim Press and for Minority Rights Pakistan has been substituted. Many of my friends have been very perturbed by this appearance in the press and they think I have suddenly either gone politically insane or been blinded by the luster of filthy lucre. I ask you to judge for yourselves. There have been jokes about pacts. There are no pacts not finances. Huge promises were made with a view to impressing most of our leaders, who obviously must become unbalanced by promises. I know promises like, the Congress ones, would never be honored. You will wonder why I am being so blunt. I assure our Muslim friends they will continue to receive our protection against Hindus but they must behave themselves. They must not issue false pamphlets purporting to be in our name. Such tactics damage us both. Let us play a clean game and brave game. We may be minorities but we are not cowards."[22]

Conclusion:

Meanwhile, Jaipal Singh was elected to the Constituent Assembly and he was engaged in Assembly work. On September 29, 1947 at the Adibasi Mahasbha meeting, in his presidential speech, he said, "Although Muslim League was supporting the Jharkhand Movement, Adibasis will not allow themselves to be misled by the League. He was not in favour of Pakistan and did not like to boycott the Assembly. He, however, reiterated his demand for separation of Chota Nagpur and hoped the movement would continue till success was achieved".[23]

Partition changed the whole situation and the link between Muslim League and Adivasi Mahasabha also ended. On December 31, 1949 and January 1, 1950, the Adivasi Mahasabha held a meeting at Karandih Maidan in Jamshedpur. After two days of serious debates and discussions, it was decided that Adivasi Mahasabha should be converted into a political party and it would be named 'Jharkhand Party'. That is how 'Jharkhand Party' emerged.

Notes and References :

1. Hitendra K Patel,' 'Tribalisation' of Indigenous Communities, History, Collective Memory, Literature and the Political Present: A Preliminary Discussion', in Challenges in Indian History, Edited by Ranjit Sen, Anjona Chattopadhya, Mrinal Kanti Mali, Kolkata, 2017, p.31
2. Fortnightly Report for the Month of March, 1939, Home Political 1939 F_18-5_39
3. Secret West Bengal Police Report
4. Fortnightly Report for the Month of March, 1939, Home Political 1939 F_18-5_39
5. Fortnightly Report for the Month of March ,1939,Home Political 1940 F_18-6_40
6. L. N. Rana, The Adivasi Mahasabha (1938-1949), in Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 53(1992), p.401
7. Pyarelal, Mahatma Gandhi – The Last Phase, Vol. IX, Book-Two, Part-1, Ahmedabad, 1956, p. 333
8. Digitized private papers Sardar Patel, 1950, 23.8.1949. Dear Mr. Shankar To, V. Sankar, Esqr., I.C.S., private Secy. to Dy. Prime Minister of India, Bombay.
9. Report of the Christian Missionary Activities Enquiry Committee, Madhya Pradesh, 1956, Vol. I, P.9
10. Bihar State Archive,1947: F/N-270
11. Fortnightly Report for the Month of December1940, Home Political 1940 F_18-12_40
12. Digitized private papers Sardar Patel, 1950, 23.8.1949. Dear Mr. Shankar To, V. Sankar, Esqr., I.C.S., private Secy. to Dy. Prime Minister of India, Bombay.
13. Secret West Bengal Police Report
14. Digitized private papers Sardar Patel, 1950, 23.8.1949. Dear Mr. Shankar To, V. Sankar, Esqr.,

I.C.S., private Secy. to Dy. Prime Minister of India, Bombay.

15. Fortnightly Report for the Month of March1941, Home Political 1941 F_18-3_41
16. Digitized private papers Sardar Patel, 1950, 23.8.1949. Dear Mr. Shankar To, V. Sankar, Esqr., I.C.S., private Secy. to Dy. Prime Minister of India, Bombay.
17. Fortnightly Report for the Month of March1941, Home Political 1941 F_18-3_41
18. Digitized private papers Sardar Patel, 1950, 23.8.1949. Dear Mr. Shankar To, V. Sankar, Esqr., I.C.S., private Secy. to Dy. Prime Minister of India, Bombay.
19. Ravi Shankar Sahay, History of Tribal Leadership In Jharkhand, Allahabad, 2013, p.105
20. Rajendra Prasad, Atmakatha(in Hindi), New Delhi, 1965, p. 829
21. Digitized private papers Sardar Patel, 1950, 23.8.1949. Dear Mr. Shankar To, V. Sankar, Esqr., I.C.S., private Secy. to Dy. Prime Minister of India, Bombay
22. Political Agitation Action Against the Speech of Mr. Jaipal Singh Exhausting the Advisory to Increase For A LightHOME_POLITICAL_I_1946_NA_F-53-1
23. Ravi Shankar Sahay, History of Tribal Leadership in Jharkhand, Allahabad, 2013, p. 107

The author is an Assistant Professor, Department of History, Bhairab Ganguly College, West Bengal and a Research Scholar, Department of History, Rabindra Bharati University, West Bengal.
E-mail : kreshanubgc@gmail.com

Perpetuity of the Colonized Mind: West as India's Touchstone

Arnab Gan Choudhury

The post-colonial Indian society uses Western societal standards as a rubric towards constructing its own habitual convention. From employing the Western societal model in framing the nation's Constitution to gauging one's level of education by one's fluency in the English language, the Indian society has looked up to the West in constructing a so-called 'sophisticated' and 'civilized' society. The effect of such colonial hangover is manifest in various aspects of the post-colonial Indian society, including the arena of art. The Western influence on post-colonial Indian artists and its attestation and consumption by the public based on a Western rubric of 'good taste' and aesthetic value are issues highlighted in the article.

Key words: Post-colonial hangovers, westernization of Indian art, colonization of the mind, post-colonial legislation, enslavement of the mind.

The great Indian scientist Charak mentioned in his book 'Charak Samhita' that debating is necessary for the development of science, particularly debating with one's mental equals. It is this debate which leads us to assess whether the mental equals of an Indian really do match with that of the Westerners in blindly following their culture, habitats and tradition leaving aside its own.

The essence of India lies in its strong cultural heritage. Indian culture and civilization, both as a whole, has remained vibrant and alive for more than 5000 years when the traces of many cultures and civilizations are found in the achieves of the museums. Its root started gradually eroding since the land's colonization by the British.

British domination

India was in British domination from 1600 to 1947 AD (August14/15). The entire period of domination can be split in three historical phases – the first phase spread over from 1600 AD to 1756, the second from 1757 to 1856, and the third from 1857 to August 14/15, 1947.

In the first phase starting from 1600 AD, the British came to India and established their settlements in Bombay, Madras, and Calcutta as traders and were busy making its root stronger in these places till 1756. During this period, the British took a totally indifferent attitude towards Indian culture in view of the fact that they came here as merchants to earn money and were least interested in Indian culture.

In the second phase, on winning the Battle of Plassey in 1757 and getting the grant of *Diwani* of Bengal from the Mughal Emperor, the Britishers transformed themselves from merchants to rulers and after that the entire province of Bengal, which included Bihar and Orissa, came under their rule. With the initiation of the territorial rule started a new role of the Britishers in its efforts to know the subjects to be ruled closely and this need compelled the Britishers to carefully study Indian culture and monitor it.

In the third phase began the Indian mutiny of 1857 and with it started systematically the suppression of the colonized by the British rulers in different manners, with native culture becoming its first casualty. "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 traditional ways"[1]. It is because of the third phase that the majority of Indians have forgotten the achievements of our predecessors in science, art and literature.

Dehumanization of Indians in colonial governance

For the longest of times, a significant number of nations around the globe were in the grasp of the British. Of the three tiers of governance, based on L.J. Butler's categorization*, the Dominions – mostly white settlements including Australia, Canada and New Zealand – occupied the first tier and were allowed some room for freedom. India, known as the 'jewel in the crown of the British Empire' and occupying the subsequent tier was unremittingly abused and depleted of her resources.[2] The sentiment of mediocrity brought about by the treatment under frontier rule, alluded to as the 'white man's burden', and being continually subjected to acts of dehumanization adversely affected the Indian psyche. At that point, some British foundations in India were watched with the written sign: 'No dogs or Indians allowed.' Dehumanization of this sort is known to prompt rejection, brutality and in its most extraordinary structure, decimation. This sentiment of bad form and hatred shown towards the Indians during the colonial period is felt over the ages.

Stark change in essence of Indian culture dominating post-colonial Indian society

The consequence of so many years of domination and cultural invasion found its reflection in the post-colonial Indian society which started using Western societal standards as a rubric towards constructing its own habitual convention. Free India, as a third world nation, started embracing and idolizing the West in every respect and adopted Western conventions as a benchmark towards which the Indian society must strive for in order to be considered as a 'developed' nation. Right from introducing the Western societal model in framing the nation's Constitution to gauging one's level of education by one's fluency in the English language, Indian society has looked up to the West in its endeavour to build a 'sophisticated' and 'civilized' society. The lives of the denizens constituting such a society are constantly shaped by Eurocentric standards of life, and it is closely monitored that their actions perpetually conform to such a touchstone.

One of the most pernicious consequences of colonialism was what K. C. Bhattacharya aptly described as the 'enslavement of minds'. It produced a feeling of inferiority, an erasure of memory and cultures, an alien conceptual vocabulary and a hegemonic perspective from which to view the world".[3]

Frantz Fanon, the French West Indian psychiatrist, once observed that the colonial relation between Europe and the rest of the world as being devoid of dogmatic intentions was a false belief.

DeSouza, in this context, asserts: "The myth that was promoted was that the conceptual schemas of Europe, their normative goals, were valid for the whole world. By buying into them, we, the colonized people, developed an idiom and a vocabulary that was alien to us since we either abandoned our own schema or allowed it to atrophy. We may have black skins but we had begun to wear white masks".[4]

This is exemplified by the adoption of the English language by Indians, which is inseparably connected to personality and culture. Even after 74 years of independence, average Indians have not been able to come out of that colonial influence which has made a deep inroad in our culture. We feel free and proud to express ourselves more in English than in our mother tongue even in our family gatherings. Some parents proudly convey that their children are not comfortable in their mother tongue. It is no wonder that while English language has enhanced life for certain classes of Indian society (which is a small portion of the total Indian population), it has in the same breath adversely affected our self-esteem;

further fragmented our general public; and has caused alienation at multiple levels. This language that we have acknowledged into our framework has partitioned us, as it is presently held as a symbol of power and status. When something is held as a symbol, it shows that it has been collectively acknowledged and seen so by society. This demonstrates the degree to which we have internalized the English language as a symbol of power and vernacular languages as one of inferiority.

Grappling between native tradition and modernization by colonizers, the colonized mind suffered from a crisis in identity. This 'social amnesia', created with the gradual withdrawal from one's way of life and roots, was joined by inferiorization and loss of self-esteem and beseized the colonized with the thought that adopting the colonizer's standard of life was the only way of being acknowledged as members of a 'civilized' society. Traditional social practices disregarded and dismissed by the colonizers resulted in a social gap between the colonizer and the colonized and in its endeavor to bridge this social gap, colonialism prompted the appropriation of a 'forced identity'. In anguish of being colonially inferiorized, his self-esteem demeaned and identity in crisis, Franz Fanon wrote what aptly reflects the sentiments of colonized Indians:

> Out of the blackest part of my soul, across the zebra striping of my mind, surges this desire to be suddenly *white*.
>
> I wish to be acknowledged not as *black* but as *white*.
>
> Now … who but a white woman can do this for me? By loving me she proves I am worthy of white love. I am loved like a white man.
>
> I am a white man.…
>
> I marry white culture, white beauty, white whiteness.
>
> When my restless hands caress those white breasts, they grasp white civilization and
>
> dignity and make them mine (Fanon, 1967: 63).

Crisis manifest in the art world too

Indian art skills were traditionally passed on from father to son or from *Guru* (master) to *Shishya* (student). Colonial influence disrupted such a traditional passing of art and deranged the traditional image of the artist. The "East India Company, in the guise of having a moral obligation and duty towards the colonized and in order to bring progress to the country announced the establishment of art schools in India. This formal control of art education was envisaged as a way of inculcating good taste through legislation in the life on the Indians".[5]

Under British Imperialism, native and traditional art forms of the nation were met with remarkable insensitivity. With the former Indian patrons of traditional art being stripped of their wealth and influence and the British Empire having established major schools of art in principal cities across the nation, Western art became pervasive. The Western influence and style had inevitably and irrevocably penetrated the Indian art culture and became increasingly common as Indian artists began working for the European patrons of the East India Company and the British Raj. The crisis of national identity which found its manifestation in other aspects of the postcolonial Indian society had its reflection in the realm of art also.

The formal control of art and Westernized art education were manifest in the works of Raja Ravi Verma (1848-1906). Verma was "the first of the new Indian artists of British India to bring significantly new connotations to the identity of an artist and of, specifically, an 'Indian artist' in his lifetime. He represents both the Westernization of painting in India and a new pictorial trend of illustrating Hindu mythology and epics."[6] The works of Raja Ravi Verma were celebrated and revered by the Indian audience and Indian art patrons among whom the colonizers had inculcated the notion of 'good taste' in art as that which reflected Western art aesthetics. While nationalist schools of art such as the 'Bengal

School' was critical of Verma's Westernization of Indian art and Indian subjects and portrayed his style as "imitative, European, and based 'on the academic nostrums of Anglo-Indian schools'; and looked it as 'blasphemous 'in paintings of Indian mythology"[7], such criticisms did not seem to waver the opinions of the colonially legislated minds of the Indian audience and patrons of art.

Western influence in Indian art did not end with the British Empire's exit from the nation.

Patronage towards artists working with such Western art aesthetics and aligning their own works with Western artistic movements were lauded and celebrated long after the nation gained its 'freedom'. The works of Maqbool Fida Hussain (1915 – 2011) went on to define Indian art of the twentieth century and Hussain was (and still is) hailed as arguably the most celebrated and successful contemporary Indian artist. Associated with 'Indian Modernism' of the 1940s, Hussain's works were heavily influenced by the works of Pablo Picasso and the early twentieth century avant-garde Cubist movement that revolutionized European painting and sculpture. With its "rough edges and aggressive texture", Hussain's paintings "challenged the ideal notion of the Indian female nude, just as Picasso's nudes had done in their time"[8]. While the subject of his works was largely Indian, Hussain's 'style' imitated one that had its roots in the West. The Indian audience and patrons of art, still gauging taste in accordance with that set by the West, approved, celebrated and hailed the works of Hussain as the greatest to have been produced by an 'Indian artist'. Today, as the country continues to celebrate the works of Raja Ravi Verma and Maqbool Fida Hussain and hail them as among the greatest to have graced the nation artistically, we shall find that the colonizers' legislation – of 'good taste' -did not leave the nation with them – it has remained etched into the minds of the nation's colonially hung over patrons and its post-colonial artists.

This enslavement of the mind resulting in a feeling of inferiority and erasure of culture and tradition as a consequence of colonialism[9], as DeSouza asserts, is manifest, not only in the history of Indian art but also contemporary Indian society. Western ideals are upheld, revered and deemed as defining as sophisticated society. While there have been numerous attempts of nationalist revival in Indian art as well as other aspects of the Indian society and culture –from the twentieth century Bengal School of Art's avant-garde nationalist movement, led by Abanindranath Tagore, against the Western academic art styles and advocating what was initially termed as "Indian style of painting" to present day Government-led efforts in collaboration with native artisans to revive Indian

Left to right: M.F. Hussain. *Untitled*,1960, Pablo Picasso. *Jeune Fille A La Mandoline*, 1910.

heritage and culture – a large part of the Indian society remains unwavered in their disposition towards Western societal standards, aesthetics, products, and ideals as being ‘superior’, ‘more sophisticated’ than our own.

Need for coming out of the Western influence

In 2020, India completed seventy-three years as an independent nation – a nation that must no longer adhere to external legislation but keep its existence as a ‘free’ nation. We must ask ourselves: As a nation, have we been, in the true sense of the term, liberated? Are our minds truly free, truly independent? Do we not continually find ourselves in a state of crisis of identity – of national identity – as we persistently rebuke our own societal practices, labeling them as ‘backward’ and ‘primitive’ and strive to inculcate and emulate Western societal standards? These are serious issues that should bother us now.

In my own works, I have made an endeavour to highlight how the contemporary Indian society has adopted Western standards and aesthetics – shunning its own culture, heritage and tradition.

Example1: *Breakfast in America* (2020) brings to the forefront an adoption of Western culinary practices by the Indian masses – the spoon, the fork, the knife, and the napkin are our attempts to be ‘white’, to be at par with our Western counter parts, to be adjudged ‘sophisticated’ and ‘civilized’ members of a society for our way is too ‘primitive’ – savages eat with their hands.

Arnab Gan Choudhury. Still from *Breakfast in America*, 2020.

Example 2: Import --> *The quick brown fox ran over the fence* (2020) deals with the adoption and weaponization of the English language by the ‘educated ’Indians and the Indian society at large – where one’s grip on a foreign language becomes one’s tutelage; where the use of vernacular is considered a lack of ‘proper ’education; and where fluency in the English language determines the nation’s intellects.

Arnab Gan Choudhury. *Import --> The quick brown fox ran over the fence*, 2020.

Example 3: *Return Gift* (2020) critiques the Indian society’s obsession with foreign goods and products, deeming such products to be superior to any that can be produced by the nation. It is ingrained in our minds that our nation lacks the expertise, there sources and the sophistication that is ever-inherent in our Western counterparts. It is ingrained in our minds – minds that have remained colonized long after the nation’s independence.

Arnab Gan Choudhury. *Return Gift*, 2020.

Conclusion

Contemporary Indian society has always looked up to and idolized Western societal standards. Our lives and our lifestyles are continually legislated by such standards and are in conformation with the Western exemplar. A prolonged adoption of such standards has eventually transmuted into a procedural memory. The finger cannot be pointed at anyone. While there are always exceptions to every case, we, as a society, have lingered in our colonial hangover and we are all accountable for what our society reflects this day – and I am, undeniably, no exception. Writing this essay in a foreign language is the attestation.

References:

1. 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

2. Miller, William S. (2011). *Independent Personality: National Identity Formation in Britain's Dominions and India*. Research Papers. Paper 93.
3. DeSouza, P.R. (2017). *The Recolonization of the Indian Mind. Revista Críticade Ciências Sociais*, 137.
4. DeSouza, P.R. (2017).*The Recolonization of the Indian Mind. Revista Críticade Ciências Sociais*, 139
5. Anil Relia, Shalvi Agarvwal, Amdavad ni Gufa, Hutheesing Visual Arts Centre, Kanorid Centre for Arts. 2014. *Colonial Influence on Raja Ravi Varma and His Contemporaries : From the Collection of Anil Relia*. Ahmedabad Archer.
6. Thakurta, Tapati Guha. *Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848-1906).* Studies in History 2, no. 2 (August, 1986), 165
7. Ibid 6
8. *"Picasso's Legacy to Indian Art."* 2013. State of the Art. July 18, 2013. https://blog.saffronart.com/2013/07/18/picassos-legacy-to-indian-art/.
9. DeSouza, P.R. (2017).*The Recolonization of the Indian Mind. Revista Críticade Ciências Sociais*, 137.

Bibliography :

- Anil Relia, Shalvi Agarvwal, Amdavad Ni Gufa, Visual Arts, and Centre For. 2014. *Colonial Influence on Raja Ravi Varma and His Contemporaries : From the Collection of Anil Relia*. Ahmedabad Archer.
- Miller, William S. (2011). *Independent Personality: National Identity Formation in Britain's Dominions and India.*
- DeSouza, P. R. (2017). *The Recolonization of the Indian Mind. Revista Crítica de Ciências Sociais*
- Thakurta, Tapati Guha. *Westernisation and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma(1848-1906).* Studies in History, no. 2 (August 1986).
- "Picasso's Legacy to Indian Art." 2013. State of the Art. July 18, 2013. https://blog.saffronart.com/2013/07/18/picassos-legacy-to-indian-art/.

✶ According to L.J. Butler'sdivision of British colonieson the basis of governance, the British colonies were categorized into three tiers. The first tier, also known as The Dominions- essentially white settlements (Australia, Canada, New Zealand, to name a few) were given some leeway and independence. Colonies belonging to the second tier were incessantly exploited and drained of their resources (India was placed in this tier). The third tier was subjected to 'indirect rule'. (Miller, 2011)

Arnab Gan Choudhury (b. 1994, Kolkata, India) is an Indian interdisciplinary artist. He completed his BFA in Interdisciplinary Sculpture from Maryland Institute College of Art, USA in 2021. His first solo art exhibition was held at the age of four in 1999. His other notable solo exhibitions were held at Gaganendra Shilpa Pradarshashala (Kolkata), Gateway 1 Gallery, Maryland (USA). He has been featured in a number of group exhibitions notable among which were at Birla Academy of Art & Culture (Kolkata), Karnataka Chitrakala Parisath (Bengaluru), Abanindranath Tagore Gallery of the Indian Council for Cultural Relations, (Kolkata), Eastern Zonal Cultural Center(Kolkata), Monmouth Museum (New Jersey, Area 405, Maryland, USA) ,and La Galleria Pall Mall, London. E-mail : arnabgc94@gmail.com Website: www.arnabgc.art

Tribute to the Mother Nature!
A SONG OF TEARS

Painting by : Subho Sarkar
Poem by : Dr. Tapati Sinha

Pen & Ink along with Acrylic Colors.

A SONG OF TEARS

After the scorching summer days,
Earth was joyous with rains,
Flowing in passion and
Carrying the fragrance of flowers
As heart melt like morning dews.

Oh my loving God,
You had showered in plenty your beauty and love.
But the sacred potion of your love
Couldn't drench the human greed.

Soon came a time when the forests dwindled,
The waves of fiery heats followed,
With wild fires raging and burning the trees,
The greens were lost and fields were left barren;
Like the burning month of Ashwin
They snatched the soul and charms of nature
As if Earth was made to seat in a hard penance.

As man wrote his own story
Stretching his arm of ills and malady
In a drunken run to grapple the heaven,
People ended in hunger and tear
Only to gain the pleasures of hell.

Sweet tunes of Nature were lost in sobs,
That left the earth in wails
With inhuman dance of greed and cruelty,
While pity and love forgotton
Tribute of flower were torn apart
Offerings went in vain in thorny gaiety
by human hands with blood and scathing nails,
Left the Earth in silent wails.

Subha Sarkar A Bahrain - based Indian artist
E-mail : subhorupu11@gmail.com

Dr. Tapati Sinha brought up and educated in Santiniketan has interest in various art forms, culture and heritage. With background in ancient history, archaeology, Sanskrit and literature she enjoys writing.
E-mail: tapatisinha52@gmail.com

বিংশ শতাব্দীতে বাঙালির খয়াল গানের চর্চা

ড. চন্দ্রানী দাস

হিন্দুস্থানী রীতির খয়াল গানের প্রাণবন্ত গীতশৈলীর দ্বারা আকৃষ্ট হয়ে বাঙালি সংগীতানুরাগীগণ খয়াল গানে শিক্ষানবিশী করার জন্য অতি আগ্রহী হয়ে ওঠেন। বাংলায় পঞ্চাদশ শতাব্দী থেকে খয়াল গানের আগমন ঘটলেও বাঙালিদের মনে প্রাণসঞ্চারিত হয় উনিশ শতক থেকে। ফলে সে সময় থেকে পশ্চিমী ওস্তাদগণের নিকট খয়াল গান শেখার এক বিশেষ প্রবণতা দেখা যায় বাঙালিদের মধ্যে। খয়াল গান শিখে বহু বাঙালি প্রতিভাগুণে গায়করূপে সর্বভারতীয় খ্যাতি অর্জন করে প্রসিদ্ধিলাভ করেন। বিংশ শতাব্দীতে বাঙালিদের সংস্কৃতিতে খয়াল গানের উন্নত চর্চার এক উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত লক্ষ্য করা যায়। তাই আলোচ্য বিষয় ‘‘বিংশ শতাব্দীতে বাঙালির খয়াল গানের চর্চা’’ নির্বাচন করা হল।

হিন্দুস্থানী শাস্ত্রীয় সংগীতের অন্যতম গীতশৈলী ‘খয়াল’ ত্রয়োদশ - চতুর্দশ খ্রিস্টাব্দে আমীর খসরু দ্বারা সৃষ্ট হয়ে অভিজাত সমাজে প্রচলিত ছিল। পরবর্তী সময় পঞ্চদশ খ্রিস্টাব্দে জৌনপুরের সঙ্গীতজ্ঞ সুলতান হুসেন শর্কীর প্রচেষ্টায় এই গীতশৈলী দরবারে স্বীকৃতি পায় এবং তখন থেকে উত্তর প্রদেশের বিভিন্ন দরবারের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের চর্চা ছিল। খয়াল সৃষ্টির ইতিহাস থেকে আমরা জানি পঞ্চদশ শতাব্দীতে সুলতান হুসেন শর্কী ‘চুটকলা খয়াল’ এবং অষ্টাদশ শতাব্দীতে সদারঙ্গ কলাবন্তী খয়াল সৃষ্টি করেছিলেন। সুলতান হুসেন শর্কী রাজনৈতিক কারণে বাংলায় এসে বসবাস করতে থাকেন। ফলে আগমনের ফলে বাংলায় দরবারের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের চর্চার প্রচলন ঘটে বিভিন্ন পশ্চিমী ওস্তাদগণের মাধ্যমে। সেসময়ে বাঙালিদের মধ্যে খয়াল গানের চর্চা আরম্ভ না হলেও বাংলার বিভিন্ন নবাবদের দরবারের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের চচলা অব্যাহত ছিল।

রাগসংগীত চর্চার ইতিহাস থেকে জানা যায়, বাঙালিদের মধ্যে খয়াল গানের চর্চা শুরু হয় অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষার্ধে বর্ধমানের রাজদরবারের মধ্য দিয়ে। সে সময়ে বর্ধমানের মহারাজা তেজশ্চন্দ্রের রাজদরবারের দেওয়ান রঘুনাথ রায় (১৭৫০-১৮৩৬) বাংলাদেশে প্রথম খয়াল গানের চর্চা করেন।[১] তিনি বর্ধমান রাজার আনুকুল্যে দিল্লী ও লক্ষ্ণৌ থেকে আগত পশ্চিমী কলাকারদের কাছে প্রথম হিন্দুস্থানী খয়াল গান শিখে ব্যুৎপত্তি লাভ করেন। তারপর খয়াল গানের আদর্শে চার তুকযুক্ত বাংলা খয়াল গান রচনা করেন। রঘুনাথ রায়ের সংগীত প্রতিভা গুণে বাংলা খয়াল গান বা খয়ালাঙ্গীয় বাংলা গানের এক বিশেষ ধারার প্রচলন হয়। সে সময় থেকে অনেক বাঙালি হিন্দুস্থানী খয়াল গান শেখার জন্য আগ্রহী হন এবং বিভিন্ন ওস্তাদদের কাছে খয়াল গান শিখতে আরম্ভ করেন।

উনিশ শতকে বাঙালির খয়াল গানের চর্চা ঃ

উনিশ শতকের প্রথমার্ধ থেকে নদীয়া, কৃষ্ণনগর রাজদরবারের মধ্য দিয়ে অনেক বাঙালি খয়াল গানের চর্চা করেন। সেসময়ে দরবারের সঙ্গে যুক্ত বাঙালি খয়াল গায়ক হিসাবে মাধবচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, কানাইলাল চক্রবর্তী, মাধবলাল চক্রবর্তী, বিষ্ণুচন্দ্র চক্রবর্তী, কৃষ্ণপ্রসাদ চক্রবর্তী, দয়ারাম চক্রবর্তী প্রভৃতি নাম পাওয়া যায়।

তবে উনিশ শতকের প্রথমার্ধ থেকে কৃষ্ণনগরের দেওয়ান কার্তিকেয়চন্দ্র রায় (১৮২০-১৮৮৫) বাঙালি খয়াল গায়ক হিসাবে প্রতিষ্ঠিত হন। অন্যদিকে বিষ্ণুচন্দ্র চক্রবর্তী জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ী এবং ব্রাহ্মসমাজের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের চর্চার প্রসার ঘটান। বিষ্ণুচন্দ্র চক্রবর্তী ধ্রুপদ গায়ক হিসাবে প্রতিষ্ঠিত থাকলেও খয়াল গানেও সমভাবে আদৃত ছিলেন। তাছাড়া তিনি খয়াল গানের আদর্শে ব্রহ্মসংগীত শ্রেণীর অনেক খয়ালাঙ্গ বাংলা গানের সুর রচনা এবং পরিবেশনের মধ্য দিয়ে এক বিশেষ ধারার প্রবর্তন করেন।

উনিশ শতকের শেষার্ধ থেকে বিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত বাঙালির খয়াল গানের চর্চা ঃ

এই সময়ে বাঙালিদের মধ্যে খয়াল গানের চর্চার উল্লেখযোগ্য প্রসার ঘটে। সেসময়ে একদিকে যেমন রাজা, জমিদারদের পৃষ্ঠপোষকতায় খয়াল গানের প্রসারবৃদ্ধি সম্ভব হয়েছে তেমনি বাংলা তথা কলকাতার অভিজাত পরিবারগুলির বদান্যতায় খয়াল গানের চর্চা বিস্তারলাভ করেছে। মীনাক্ষী বিশ্বাস রচিত ‘পরম্পরা’ নামক গ্রন্থ থেকে জানা যায়, ‘‘হিন্দুস্থানী খেয়াল সংগীত পদ্ধতি ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধেই বাঙালি পরিপূর্ণভাবে গ্রহণ করেছে। এর মূলে রাজা, জমিদার ইত্যাদিদের পৃষ্ঠপোষকতা যেমন কার্যকরী হয়েছে তেমনি অপরদিকে বিভিন্ন প্রদেশ থেকে শিল্পী বাংলায় এসে বসবাস শুরু হেতুও বাঙালি এই কাজে নিজেদের সবিশেষ আত্মনিয়োগ করতে পেরেছেন। এছাড়া বাংলার কিছু কিছু নামী শিল্পী এই বিষয়ে উচ্চ শিক্ষার উদ্দেশ্যে পশ্চিম অঞ্চলে যাত্রাও করেছিলেন।’’[২]

উনিশ শতকের শেষার্ধ থেকে বিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত যেসব বাঙালি খয়াল গায়করূপে প্রসিদ্ধ হয়েছেন তাঁদের মধ্যে রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, অঘোরনাথ চক্রবর্তী, বামাচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়, যাদুমনি,

সাতকড়ি মালাকার প্রমুখজন। তাঁদের মধ্যে গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী বাংলায় খয়াল গানের চর্চার প্রসারে বিপুল অবদান রেখে গেছেন, তিনি বিভিন্ন সংগীতগুণীদের কাছে ধ্রুপদ, খয়াল এবং ঠুমরী গান শেখেন। তিনি রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, তানসেনবংশীয় মহম্মদ আলি খাঁ, লক্ষ্ণৌর ওস্তাদ বড়ে মুন্নে খাঁ ওস্তাদ বদল খাঁর কাছে ধ্রুপদ, খয়ালের তালিম নেন। তাছাড়া গণপত রাও এবং মৌজুদ্দিনের কাছে ঠুমরী গানের তালিম নেন।

উচ্চাঙ্গ সংগীতে দক্ষ হয়ে একদিকে গায়করূপে যেমন খয়াল গানকে সমৃদ্ধ করেন তেমনি অন্যদিকে শিক্ষকরূপে ও খয়াল গানের এক বিরাট শিষ্য সম্প্রদায় তৈরী করেন যাঁদের মধ্য দিয়ে বাংলার সংস্কৃতিতে খয়াল গানের বিপুল চর্চা অব্যাহত থাকে। তাঁর উল্লেখযোগ্য শিষ্যরা হলেন জ্ঞানেন্দ্র গোস্বামী, তারাপদ চক্রবর্তী, সুখেন্দু গোস্বামী প্রমুখ।

উনিশ শতকের শেষার্ধ থেকে বাঙালিদের মধ্যে খয়াল গানের চর্চার প্রসার ঘটাতে নবাব ওয়াজেদ আলী শাহর মেটিয়াবুরুজের সংগীত দরবারের এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রয়েছে।

বিংশ শতকে বাঙালির খয়াল গানের চর্চা ঃ

বিংশ শতকে বাংলায় অনেক প্রতিভাবান খয়াল শিল্পীদের আবির্ভাব ঘটেছে। বিজ্ঞানের অগ্রগতির ফলে এই সময়ে সংগীতানুষ্ঠান, গ্রামোফোন কোম্পানী, বেতার কেন্দ্র, সংগীত সম্মেলন, জলসার মধ্য দিয়ে খয়াল গানের চর্চা তৎকালীন অভিজাত সমাজ ছাড়াও জনসাধারণের মধ্যে ব্যাপকভাবে বিস্তারলাভ করে। ফলে মধ্যবিত্ত ধনী সম্প্রদায়ের মধ্যে উচ্চাঙ্গ সংগীত চর্চার প্রবণতা ক্রমে ক্রমে বৃদ্ধি পায়। তাছাড়া সেসময়ে বাংলার বহু সংগীতানুরাগী সংস্কৃতিমনস্ক গুণীজনদের ঐকান্তিক প্রচেষ্টায় বহু সংগীত শিক্ষা প্রতিষ্ঠান গড়ে ওঠে যার মধ্য দিয়ে সংগীত চর্চার সুযোগ বৃদ্ধি পায়। বাংলায় আগত বিভিন্ন ঘরানার ওস্তাদদের কাছে উচ্চাঙ্গ সংগীতের তালিম নিয়ে বাঙালিরা নিজেদের প্রতিভার স্বতন্ত্রতায় খয়াল গানের জনপ্রিয়তা এবং গ্রাহ্যতার বৃদ্ধি ঘটায়। এমনকি খয়াল গানের গায়কীতে বিচিত্র ধারার সংযোজন করে বাঙালিরা স্বমহিমায় নিজেদের প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হয়েছেন। তাছাড়া স্কুল, কলেজ, বিশ্ববিদ্যালয়ের মতো প্রথাগত শিক্ষাপ্রতিষ্ঠানে 'সংগীত' মূল বিষয়রূপে স্বীকৃত হওয়ায় খয়াল গান চর্চার আরও বিস্তারলাভ ঘটে।

বিংশ শতকে যেসব বাঙালি খয়ালশিল্পী হিসাবে প্রসিদ্ধ হয়ে আছেন তাঁদের মধ্যে সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়, জ্ঞানেন্দ্র প্রসাদ গোস্বামী, তারাপদ চক্রবর্তী, ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায়, সুখেন্দু গোস্বামী, জ্ঞানপ্রকাশ ঘোষ, চিন্ময় লাহিড়ী, উষারঞ্জন মুখোপাধ্যায়, প্রসুন বন্দ্যোপাধ্যায়, মীরা বন্দ্যোপাধ্যায় প্রমুখ। এঁদের মধ্যে সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়, জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামী, তারাপদ চক্রবর্তী, ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায়, সুখেন্দু গোস্বামী হিন্দুস্থানী খয়াল গানের গায়ক হয়েও বাংলা খয়াল গান এবং বাংলা রাগপ্রধান গানের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের চর্চা করেছেন। সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৯১-১৯৮০) বিষ্ণুপুর ঘরানার এক খ্যাতনামা উচ্চাঙ্গ সংগীতের শিল্পী। তিনি ধ্রুপদ, খয়াল, টপ্পা গানে ব্যুৎপত্তিলাভ করার পর কলকাতায় এসে স্থায়ীভাবে বসবাস করেন। সে সময়ে উচ্চাঙ্গ সংগীতের বিভিন্ন সংগীত সম্মেলন, বেতার কেন্দ্রের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের প্রচার করেন। তাছাড়া হিন্দুস্থানী খয়াল গানের আদর্শে অনেক বাংলা খয়াল গান রচনা করেছেন এবং সেগুলি গ্রন্থাকারে সংরক্ষিত আছে। তাঁর সুযোগ্য পুত্র অমিয়রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় এবং নীহাররঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়ও খয়াল গায়করূপে প্রসিদ্ধ হয়ে আছেন। খয়াল গান চর্চায় এক অন্যতম বাঙালি সংগীত শিল্পী জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামী (১৯০২-১৯৪৭)। তিনি পিতৃব্য রাধিকা প্রসাদ গোস্বামী, গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী, বিষ্ণু দিগম্বর পলুস্কর, ফৈয়াজ খাঁ প্রমুখদের কাছে ধ্রুপদ ও খয়াল গানের তালিম নিয়ে চর্চা করে গেছেন। তবে সংগীত জগতে খয়াল গায়করূপেই খ্যাত হয়ে আছেন। তাছাড়া তাঁরা সুমধুর জোয়ারী কণ্ঠে খয়াল গানের রীতির প্রয়োগে বাংলা খয়াল, গান এবং বাংলা রাগপ্রধান গানের বহুল প্রচার করে গেছেন। তাঁর সম্পর্কে করুণাময় গোস্বামী তাঁর 'সংগীতকোষ' গ্রন্থে লিখেছেন, ''অসাধারণ মনোরম কণ্ঠ ও অলঙ্কারে নিপুণ অধিকার, এ দুয়ের ফলে অচিরেই তিনি বিপুল জনপ্রিয়তা অর্জনে সমর্থ হন।''[৩] তারাপদ চক্রবর্তী (১৯০৯-১৯৭৫) ও খয়াল গান চর্চার ইতিহাসে বিশেষ অবদান রেখে গেছেন। তিনি সাতকড়ি মালাকার, গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তীর কাছে উচ্চাঙ্গ সংগীতের তালিম নিয়ে খয়াল এবং ঠুমরী গানে বিশেষ দক্ষতা অর্জন করেন। তাছাড়া বিশেষত বাংলা খয়াল, ঠুমরী, রাগপ্রধান গানে এক অসাধারণ গায়ন বৈশিষ্ট্যের মধ্য দিয়ে জনপ্রিয়তার শীর্ষে অবস্থান করেন। সংগীত শিক্ষকরূপেও তিনি কৃতী খয়াল গায়ক তৈরী করে গেছেন। তাঁর সুযোগ্য শিষ্য উষারঞ্জন মুখোপাধ্যায় এবং মানস চক্রবর্তী খয়াল গায়করূপে স্বনামধন্য হয়ে আছেন। বাঙালিদের খয়াল গানের চর্চায় ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায় (১৯০৯-১৯৭৭) এক অবিস্মরণীয় নাম। তিনি নগেন দত্ত, খলিফা বদল খাঁ, ফৈয়াজ খাঁর নিকট উচ্চাঙ্গ সংগীতের তালিম নিয়ে খয়াল, ঠুমরী, টপ্পা গানে পারদর্শী হয়ে ওঠেন। তাঁর সুমধুর কণ্ঠস্বর, অসাধারণ মনোগ্রাহী গায়কীর জন্য খয়াল গানে সর্বভারতীয় গায়করূপে প্রতিষ্ঠিত হন। তাছাড়া বাংলা খয়াল গান, রাগপ্রধান গানেও অনেক কৃতিত্ব রেখে গেছেন। সখেন্দু গোস্বামী (১৯১১-১৯৮৩) খয়াল গান চর্চার মধ্য দিয়ে অনেক কৃতী খয়াল গানের শিষ্য-শিষ্যা তৈরী করে গেছেন।

বাঙালীদের খয়াল গান চর্চার প্রচার ও প্রসারে জ্ঞানপ্রকাশ ঘোষ (১৯১২-১৯৯৭) এক অতুলনীয় অবদান রেখে গেছেন। এক অনন্য সংগীতপ্রতিভার অধিকারী জ্ঞানপ্রকাশ ঘোষ বাংলা সংস্কৃতির এক উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। তাঁর বহুমুখী প্রতিভার পরিস্ফুরণে উচ্চাঙ্গ সংগীত জগতের বিভিন্ন ক্ষেত্রে সৃজনশীলতার স্বাক্ষর রেখে গেছেন। কণ্ঠসংগীত ছাড়া বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্র বাদনেও দক্ষ ছিলেন। তিনি অনেক খয়াল গানের বন্দীশ এবং বাংলা রাগপ্রধান গান রচনা করে গেছেন যা বাংলার সংগীত জগতে রত্নভাণ্ডাররূপে সংরক্ষিত আছে। আরও বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য যে তিনি শিক্ষকরূপে বহু কৃতী খয়াল শিল্পী এবং তবলা বাদক তৈরী করে গেছেন। তাঁর খ্যাতনামা খয়াল গানের শিষ্য-শিষ্যাদের মধ্যে অরুণ ভাদুড়ি, অজয় চক্রবর্তী, প্রসুন বন্দ্যোপাধ্যায়, তনিমা ঠাকুর, কৌশিকী চক্রবর্তী প্রমুখ উল্লেখযোগ্য। প্রাতিষ্ঠানিক প্রচেষ্টায় জ্ঞানপ্রকাশ ঘোষ খয়াল গানের বিপুল প্রসার ঘটান।

চিন্ময় লাহিড়ী (১৯১৬-১৯৮৪) বাংলার একজন যশস্বী খয়াল গায়ক। তিনি রতনঝংকার, দিলীপ বেদী, খুরশিদ আলী খাঁ, ছোটে খাঁ প্রমুখদের কাছে খয়াল গান শেখেন। বিচিত্র তান, সরগমের প্রয়োগে এক অসাধারণ গায়নশৈলীর দ্বারা রাগ পরিবেশনায় শিল্পসৌন্দর্যমাধুর্যে তিনি

শ্রোতাদের এক জনপ্রিয় গায়করূপে আদৃত হয়ে আছেন। তাছাড়া বাংলা রাগপ্রধান গানের মধ্য দিয়েও অনেক কৃতিত্ব রেখে গেছেন। তাঁর সুযোগ্য পুত্র শ্যামল লাহিড়ী এবং পুত্রবধূ মন্দিরা লাহিড়ীও খয়াল শিল্পী রূপে খ্যাত হয়ে আছেন।

সুতরাং দেখা যায় এই সময়ের মধ্য দিয়ে অনেক গুণী বাঙালি খয়াল গায়ক চর্চার মধ্য দিয়ে অনেক অবদান রেখে গেছেন।

বিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ থেকে বর্তমানকাল পর্যন্ত বাঙালির খয়াল গানের চর্চা ঃ

এই সময়ে বহু প্রতিভাবান খয়াল শিল্পীদের আবির্ভাব ঘটে যাঁরা বিভিন্ন ঘরানার তালিমপ্রাপ্ত হয়ে খয়াল গায়কীতে আরও নতুন নতুন বৈশিষ্ট্যের সংযোজনা করে নিজেদের সংগীত প্রতিভার স্বাক্ষর রেখে স্মরণীয় হয়ে আছেন। তাঁদের মধ্যে যামিনীনাথ গঙ্গোপাধ্যায় (১৯০৬-২০০২), দীপালি নাগ (১৯২২-২০০৯), মালবিকা কানন (১৯৩০-২০০৯), কৃষ্ণা দাশগুপ্ত (১৯৩৮-২০১৩), মানস চক্রবর্তী (১৯৪২-২০১২), সমরেশ চৌধুরী, অরুণ ভাদুরী প্রমুখ। তাঁরা খয়াল গান চর্চা করে বাংলার সংস্কৃতিকে আরও সমৃদ্ধ করেন।

এই সময়কালের মধ্যে খয়াল গানের বিশিষ্ট শিল্পীরূপে যেসব বাঙালি বর্তমানে রয়েছেন তাঁদের মধ্যে অমিয়রঞ্জন বন্দোপাধ্যায়, নীহাররঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়, অলক চট্টোপাধ্যায়, বকুল চট্টোপাধ্যায়, মীরা দত্ত রায়, অজয় চক্রবর্তী, শুভ্রা গুহ, কৌশিকী চক্রবর্তী প্রমুখ উল্লেখযোগ্য। তাঁদের নিরলস সাধনার এবং শিক্ষাদানের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের চর্চা অব্যাহত রয়েছে। বলা যায় বাংলার সংস্কৃতিতে এখনও হিন্দুস্থানী খয়াল গানের উল্লেখযোগ্য গ্রাহ্যতা রয়েছে। তথাপি প্রচার মাধ্যমে স্থূলরুচির সংস্কৃতির প্রাধান্য থাকায় খয়াল গানের প্রচারে কিছুটা হ্রাস ঘটে। এই প্রসঙ্গে ‘‘খয়াল গানের ক্রমবিকাশ ঃ একটি সমীক্ষা’’ নামক বই থেকে বলা যায়, ‘‘বিংশ শতাব্দীর আশির দশক পর্যন্ত খয়াল গানের উল্লেখযোগ্য প্রচার ও প্রসার ছিল। কিন্তু তার পরবর্তী সময় থেকে কোন এক অজ্ঞাত কারণে এই গীতরীতিকে প্রচার মাধ্যমগুলি অবহেলা করতে থাকে এবং তার স্থলে অতি লঘু চরিত্রের বিনোদনীয় গানগুলিকে জনমানসে জনপ্রিয় করার প্রচেষ্টায় রত রয়েছে। তথাপি বলা যায় একবিংশ শতাব্দীতেও প্রচার মাধ্যমের মধ্য দিয়ে খয়াল গানের বিপুল প্রসার না থাকলেও বিপুল চর্চা রয়েছে।’’[৪]

তথ্যপঞ্জী ঃ

১. ড. উৎপলা গোস্বামী, কলকাতায় সংগীতচর্চা (কলকাতা ঃ সংস্কৃতি অধিকর্তা, ১৯৯১), ৭০

২. মীনাক্ষী বিশ্বাস, পরম্পরা (কলকাতা ঃ সপ্তর্ষি প্রকাশন, ২০১৩), ১০৪

৩. করুণাময় গোস্বামী, সংগীতকোষ (ঢাকা ঃ বাংলা একাডেমী, ২০০৪), ২১৪

৪. ড. চন্দ্রানী দাস, খয়াল্ গানের ক্রমবিকাশ ঃ একটি সমীক্ষা (কলকাতাঃ লেভান্ত বুকস্, ২০১১), ৬১

চন্দ্রানী দাস

সহকারী অধ্যাপিকা, কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

E-mail : drchandranidas@gmail.com

লোকসুর ও সংস্কৃতির আঙিনায় রবীন্দ্রনাথ

ড. শাশ্বতী রায়চৌধুরী

লোকায়ত সুরের প্রতি রবীন্দ্রনাথের গভীর আকর্ষণ তাঁর সংগীত ও সাহিত্য সৃষ্টির ক্ষেত্রে প্রেরণার উৎস সে কথা অনস্বীকার্য। 'বাউল গান' শীর্ষক আলোচনায় এই আত্মিক টানের পরিচয় মেলে। এই লোকায়ত ভাব সাধনার সূত্র ধরেই 'মনের মানুষ' এর অস্তিত্ব খোঁজার ব্যাকুলতা রবীন্দ্রনাথের গানে পরিলক্ষিত হয়। লোকজ যে কোনো সুর কবিকে পৃথকভাবে নাড়া দেয়নি। যে কোনো গ্রাম্য মেঠো সুর, যার সাথে প্রাণের যোগ আছে তাকেই কবি আত্মস্থ করেছেন নিজস্বতার নিরিখে। লোকসংগীত ও সংস্কৃতির মাধুর্য ও নির্যাসটুকু আত্মীকরণ করে নিজস্ব দর্শন, অনুভূতি, চিন্তা, চেতনা ও মননে নতুন রূপে প্রতিষ্ঠা দিয়েছেন।

লোকায়ত সংস্কৃতি এবং লোকজীবনের সহজ, সরল মরমিয়া সুরের প্রতি পরম প্রীতিই হল রবীন্দ্রসংগীতে লোকায়ত চেতনার উৎস। লোকসংগীত ও সংস্কৃতির প্রতি রবীন্দ্রনাথের গভীর অনুরাগ, তার সজীব প্রাণময়তা তাঁর সাহিত্য ও সংগীত সৃষ্টিতে, দার্শনিক উপলব্ধির ক্ষেত্রে আজীবন বিপুল প্রেরণা জুগিয়েছে। অতীত ঐতিহ্যের প্রতিনিধি স্বরূপ লোকসংগীতের সুর কে সঙ্গে নিয়ে তিনি সেকালের সুবিস্তৃত লোকসমাজের সঙ্গে একাত্ম হতে সক্রিয় হয়েছিলেন। ঊনবিংশ শতকে জাতীয় চেতনা উদ্রেকের তাগিদে এবং সাজাত্যপ্রীতির পুনরুত্থান এর জন্য প্রাচীন ঐতিহ্য অনুশীলনের যে স্বাভাবিক প্রবণতা লক্ষ্য করা গিয়েছিল তা লোকসংস্কৃতিকে বাদ দিয়ে পুনঃপ্রতিষ্ঠা করা সার্থক ভাবে সম্ভবপর ছিল না। লোকসুরের প্রতি কবির আত্মিক টান হঠাৎ সৃষ্টি হয়নি। এর বীজ লুকিয়েছিল ঠাকুর পরিবারের সাংস্কৃতিক পরিবেশ এবং বাল্যকালে ব্যক্তিগত সংগীত শিক্ষায় দেশী সংগীতের ধারায়।

রবীন্দ্র সাহিত্য - সংগীতে সহজিয়া সুর ও সংস্কৃতি

পারিবারিক ঐতিহ্যের উত্তরাধিকার রবীন্দ্রনাথ 'ভারতী' পত্রিকায় 'বাউল গান' শীর্ষক আলোচনায় সর্বপ্রথম প্রকাশ্যে দেশীয় লোকসংগীতের প্রতি তাঁর গভীর টান, কৌতূহল ব্যক্ত করেছিলেন। ''আমার লেখা যাঁরা পড়েছেন তাঁরা জানেন বাউল পদাবলীর প্রতি আমার অনুরাগ আমি অনেক লেখায় প্রকাশ করেছি। শিলাইদহে যখন ছিলাম, বাউল দলের সঙ্গে আমার সর্বদাই দেখা সাক্ষাৎ ও আলাপ আলোচনা হত। আমার অনেক গানেই আমি বাউলের সুর গ্রহণ করেছি এবং অনেক গানে অন্য রাগ-রাগিণীর সঙ্গে আমার জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে বাউল সুরের মিলন ঘটেছে। এর থেকে বোঝা যাবে বাউলের সুর ও বাণী কোন্ এক সময়ে আমার মনের মধ্যে সহজ হয়ে মিশে গেছে। আমার মনে আছে, তখন আমার নবীন বয়স, শিলাইদহ অঞ্চলেরই এক বাউল কলকাতায় একতারা বাজিয়ে গেয়েছিল —

কোথায় পাব তারে
আমার মনের মানুষ যে রে!
হারায়ে সেই মানুষে তার উদ্দেশ্যে
দেশ-বিদেশে বেড়াই ঘুরে।

কথা নিতান্ত সহজ, কিন্তু সুরের যোগে এর অর্থ অপূর্ব জ্যোতিতে উজ্জ্বল হয়ে উঠেছিল। এই কথাটাই উপনিষদের ভাষায় শোনা গিয়েছে তং বেদ্যং পুরুষং বেদ মা বো মৃত্যুঃ পরিব্যথাঃ। যাকে জানবার সেই পুরুষকেই জানো, নইলে সে মরণবেদনা। অপণ্ডিতের মুখে এই কথাটাই শুনলুম তাঁর গেঁয়ো সুরে সহজ ভাষায়, যাঁকে সকলের চেয়ে জানবার তাঁকেই সকলের চেয়ে না জানবার বেদনা, অন্ধকারে মাকে দেখতে পাচ্ছেনা যে শিশু তারই কান্নার সুর , তার কণ্ঠে বেজে উঠেছে। 'অন্তরতর যদয়মাত্মা' উপনিষদের এই বাণী এদের মুখে যখন 'মনের মানুষ' বলে শুনলুম, আমার মনে বড়ো বিস্ময় লেগেছিল। এর অনেক কাল পরে ক্ষিতিমোহন সেন মহাশয়ের অমূল্য সঞ্চয়ের থেকে এমন বাউলের গান শুনেছি, ভাষার, সরলতায়, ভাবের গভীরতায়, সুরের দরদে যার তুলনা মেলে না , তাতে যেমন জ্ঞানের তত্ত্ব তেমনি কাব্যরচনা, তেমনি ভক্তির রস মিশেছে। লোকসাহিত্যে এমন অপূর্বতা আর কোথাও পাওয়া যায় বলে বিশ্বাস করি নে।''[১] বাংলাদেশের উপর দিয়ে বৌদ্ধ, জৈন, হিন্দু, নাথ, বৈষ্ণব, মুসলমান প্রভৃতি ধর্মচিন্তার প্রবাহ রয়েছে কিন্তু তাও লোকায়ত ধর্মের ধারা মুছে যায় নি। বিভিন্ন ধর্মমত থেকে উপাদান সংগ্রহ করে লোকায়ত ধর্মগুলি আরও পুষ্ট ও উন্নত হয়েছে। এমনই একটি ধর্ম হল বাউল। বাংলার মাটিতেই তার বিকাশ, বাঙালীর জাতীয় ধর্মচেতনায় তার আত্মিক সম্পর্ক ও সম্বন্ধ প্রতিষ্ঠিত। বাউল সংগীতেই বাউল শাস্ত্র। গানগুলি বিশ্লেষিত হলেই উপলব্ধ হয় তার তত্ত্বকথার মর্ম। মনের মানুষের সন্ধানই বাউলদের সাধনার একমাত্র লক্ষ্য। লালন ফকিরের গান —

'দিনের দিন দিন ফুরালো
শুকনাতে তরণী
দিনের দিন দিন ফুরালো,
বেসা রে দিন গুনি।'

এই গানের সংগেই রবীন্দ্রনাথের 'আমার দিন ফুরালো' গানটি সমার্থক হয়ে উঠছে। লোকায়ত ভাবসাধনার সূত্র স্বরূপ 'মনের মানুষ' অনুসন্ধানের মত ব্যাকুলতা রবীন্দ্রনাথের বেশ কয়েকটি গানে লক্ষ্য করা যায়। যেমন, 'আমার প্রাণের মানুষ আছে প্রাণে', 'তোর গোপন প্রাণে একলা মানুষ', 'আমি তারেই খুঁজে বেড়াই', 'আমার হিয়ার মাঝে লুকিয়েছিলে', 'সে যে মনের মানুষ কেন তারে বসিয়ে রাখিস'। 'ক্ষ্যাপা তুই আছিস আপন খেয়াল ধরে', গানটিতে কবি তাঁদের কথাই স্মরণ করেছেন যাঁরা লোকায়ত জীবনের পার্থিব জগৎ থেকে নিজস্ব সাধন পথেই নিমগ্ন থাকেন। মনের মানুষের সন্ধানে রবীন্দ্রনাথ

আপন মনের গহন দ্বারে কান পেতেছেন জীবনসীমা থেকে মানবসীমায় উত্তীর্ণ হয়ে।

শ্রী শান্তিদেব ঘোষ এর ‘রবীন্দ্রসংগীত’ গ্রন্থ অনুযায়ী ১৩০১-০২ সালের পর্ব থেকেই কবির গানে আমাদের দেশজ লোক-গীতির সুরের অনুপ্রবেশ ঘটতে থাকে। তার কয়েকটি উদাহরণ হল, ‘একবার তোরা মা বলিয়া ডাক’, ‘আমরা মিলেছি আজ’, ‘তবু মনে রেখো’, ‘আমারে কে নিবি ভাই’, ‘খাঁচার পাখী ছিল’, ‘বড় বেদনার মত বেজেছে’, ‘হৃদয়ের এ কুল ও কুল দুকুল ভেসে যায়’। সুরগত বিশ্লেষণের গভীরে প্রবেশ না করলেও একথা বলতে অসুবিধা নেই যে তার বহু গানই বাউল সুর হিসেবে চিহ্নিত থাকলেও সেগুলিকে লোকসংগীতের শ্রেণীতে বিভাজন করে দেওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথের কাছে বিষয়টি খুব মুখ্য ছিল না বলে যে কোনো দেশী লোকায়ত গ্রাম্য মেঠো সুরকেই, যার সঙ্গে প্রাণের যোগ আছে তাকেই তিনি বাউল সুর বলে নির্দেশ করেছেন। তাই যাত্রা, পাঁচালী, কথাকতা, কবিগান, তর্জা, ভাটিয়ালী, সারি, যে কোনো সুরই পৃথকভাবে কবিকে নাড়া দেয়নি। তার পরিবর্তে সমস্ত সুরকেই বাউলদের লোকায়ত সহজিয়া, মরমিয়া সুর বলে গ্রহণ করেছেন।

১৮৯১-১৯০১ পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথ শিলাইদহ অঞ্চলে অতিবাহিত করেছিলেন। শান্তিনিকেতনে আশ্রম বিদ্যালয় প্রতিষ্ঠার (১৯০১) পর তার কর্মস্থল নদীমাতৃক পূর্ববাংলা থেকে পশ্চিমের রুক্ষ, ঊষর, লালমাটি ও খোয়াই এর স্থানে স্থানান্তরিত হল। পূর্ববাংলার মত বীরভূমেও বাউল ও দেশজ সংগীতের বহুল প্রচলন ছিল তখন থেকেই। আমেরিকায় — ‘The Touch Stone’ পত্রিকায় (Feb 1/21) প্রকাশিত Marguerite Wilkinson এবং রবীন্দ্রনাথের সাক্ষাৎকারের কথোপকথন তুলে ধরা হল, "I have heard that your poems are often sung and chanted by the people of your country"– said I– 'that is true– is it not'

'Yes'– he said– 'it is true. Our people love poetry. I know villagers in my neighbourhood– who after their day's work in the field– gather under the stars before some hut and sing in chorus till midnight devotional songs– belonging to the best lyrical literature of their language'.

Wilkinson কবিকে জিজ্ঞাসা করেছেন ---

"If the people enjoy singing your poems is it because they are like folk poetry?" রবীন্দ্রনাথ উত্তর দিয়েছেন —

'Some of my poems are like folk poetry'– ... 'but some are in the romantic style and some in the classical style.'[2]

আন্দাজ করতে অসুবিধা হয়না এই সব কথাগুলি কলকাতা (জোড়াসাঁকো) বা বাংলাদেশ (শিলাইদহ) সম্বন্ধে নয়, বীরভূমের শান্তিনিকেতন ও তার পার্শ্ববর্তী অঞ্চল সম্বন্ধে। এখানের গ্রামীণ লিরিকধর্মী গানগুলিকে কবি অভিজাত গান বলেই শ্রদ্ধাজ্ঞাপন করেছেন। শান্তিনিকেতন সংলগ্ন সাঁওতালদের নৃত্যগীত খুবই আকর্ষনীয়। এইসব সাঁওতাল পল্লিতে তাদের বিভিন্ন অনুষ্ঠানে কবি বহুবার উপস্থিত থেকে তাদের সমবেত নৃত্যগীত উপভোগ করেছিলেন। তাঁর কবিতা, গান, প্রবন্ধে , সাঁওতালদের সম্পর্কে বহু প্রসঙ্গ রয়েছে। ‘ওগো সাঁওতালি ছেলে’ গানটিতে বর্ষা মেঘের রূপক হল সাঁওতালি ছেলে। পুনশ্চ কাব্যের, ‘ক্যামেলিয়া’ কবিতায় সাঁওতাল রমনীর যে প্রসঙ্গ কবি এনেছেন তাতে কবিতাটি অন্য মাধুর্য পেয়েছে —

‘বাবু, ডেকেছিস কেনে?’
বেরিয়ে এসে দেখি ক্যামোলিয়া
সাঁওতাল মেয়ের কানে,
কালো গালের উপর আলো করেছে।
সে আবার জিজ্ঞাসা করলে, ‘ডেকেছিস কেনে?’
আমি বললেম ‘এই জন্যেই।’[3]

শান্তিনিকেতনে থাকাকালীন বীরভূম জেলার বহু বাউলের সঙ্গে তাঁর অন্তরঙ্গতা গড়ে উঠেছিল। জয়দেবের কেন্দুলী মেলাতে বাংলার দূরবর্তী অঞ্চল থেকে বাউলরা সমবেত হত। বাউল গানের যে এক মহা আয়োজন। বিশ্বভ্রমণ কালে কবি বাংলার লোকসংগীত ও তার দরিদ্র, নিরক্ষর, সরল মনা শিল্পীদের কথা প্রচার করেছিলেন সর্বত্র এবং তার ফলশ্রুতি স্বরূপ পাশ্চাত্যের বিদগ্ধ পন্ডিত মানুষরাও এই অঞ্চলের সংগীত সম্পর্কে অত্যন্ত উৎসাহী হয়েছিলেন। শান্তিনিকেতনের পরিদর্শক অধ্যাপক সিলভা লেভি ও তাঁর স্ত্রী মাদাম লেভিকে জয়দেবের মেলাতে কবি পাঠিয়েছিলেন সম্ভবত ১৯২১-২২ সালে, যা তাঁরা অত্যন্ত উপভোগ করেন। সেই বাউলের আসরের গোপাল ক্ষ্যাপার নাম উল্লেখযোগ্য। ১৯২৯-১৯৩২ পর্যন্ত শান্তিনিকেতনে হাঙ্গেরিয়ান প্রাচ্যতত্ত্ববিদ, Ggula Germanus রবীন্দ্রনাথের আহ্বানে অধ্যাপক হিসেবে আসেন ‘ইসলামিক স্টাডিজ’ প্রবর্তন করতে। তাঁর সহধর্মিনীর হাঙ্গেরিয়ান ভাষার বই থেকে জানা যায় যে শান্তিনিকেতনের আশপাশ অঞ্চলের গ্রামের সাঁওতাল নৃত্যগীত তাদের অত্যন্ত আকৃষ্ট করে।

১৯৩১ সালে বীরভূমের জেলাশাসক থাকাকালীন আচার্য গুরুসদয় দত্ত গ্রামীণ নৃত্যগীত প্রসারণের চেষ্টা করেন বীরভূমের লুপ্ত হতে বসা বীরত্বপূর্ণ রায়বেঁশে নৃত্যর পুনরাবিষ্কার করে। রবীন্দ্রনাথ শান্তিনিকেতনে তাঁকে আমন্ত্রণ জানান এবং কবির সম্মুখে রায়বেঁশে নৃত্যগীত প্রদর্শিত হয়। নৃত্যে মুগ্ধ রবীন্দ্রনাথ ‘নবীন’ ঋতুনাটকে পুরুষদের দলবদ্ধ নৃত্যরূপে একে যুক্ত করেন।

বীরভূমের মাল সম্প্রদায়ের পটুয়াদের এবং পটুয়া গানেরও কবি গুণগ্রাহী ছিলেন। উত্তরায়ণে এরা কবিকে পটের খেলা ও গান শোনাতে আসত।

মনোহরশাহী কীর্তনের প্রাচীন সংগীতকেন্দ্র ছিল বীরভূমের ময়নাডাল, বর্ধমানের কান্দরা ও শ্রীখন্ড। ভারতীয় সংগীত নিয়ে গবেষণার জন্য শান্তিনিকেতনে আগত Arnold Blake কে রবীন্দ্রনাথ মনোহরশাহী কীর্তন সম্পর্কে শিক্ষা ও তথ্যাদি সংগ্রহ করার জন্য ময়নাডাল পাঠিয়েছিলেন। ‘শ্যামা’ নৃত্যনাট্যের ‘এই পেটিকা আমার’, ‘তোমায় দেখে মনে লাগে ব্যথা’, ‘হায় রে নূপুর’ গান গুলিতে এই মনোহরশাহী কীর্তনের আভাস মেলে।

বীরভূমের প্রচলিত লোকসংগীত ঝুমুর যা মূলত প্রেমসংগীত এবং যার বিষয়বস্তুতে রাধাকৃষ্ণের প্রেমই মুখ্য স্থান অধিকার করে থাকে। এই গানের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের প্রেম পর্যায়ের গানের ভাবগত ও রচনাগত সাদৃশ্য চোখে পড়ে। একটি প্রসিদ্ধ ঝুমুর গান হল ---

'অতির সকাল বেলায়
বাঁশিটা বাজাচ্ছে কালা
আয় কাঁখে কলসি লেয় রাধা
বাঁশি শুনতে গো যমুনা কে যায়।'

এর সঙ্গে সাদৃশ্য পাওয়া যায় নিম্নলিখিত প্রেম পর্যায়ের রবীন্দ্রসংগীত গুলির ---

(১)

'এখনো তারে চোখে দেখিনি
শুধু বাঁশি শুনেছি।
মন প্রাণ যাহা ছিল দিয়ে ফেলেছি।
শুনেছি মুরতি কালো তা না দেখা ভালো।
সখী চলো আমি জল আনিতে যমুনায় যাব কি।'

(২)

'মরি লো মরি
আমায় বাঁশিতে ডেকেছে কে।'

(৩)

'ওগো শোনো কে বাজায়
বনফুলের মালার গন্ধ বাঁশির তানে মিশে যায়।'

'বাউল' এই সাধক সম্প্রদায়ের সাধন ভজন প্রণালী সম্পর্কেও কবি অত্যন্ত আগ্রহী ছিলেন এবং ক্ষিতিমোহন সেন কবিকে এ ব্যাপারে সহায়তাও করতেন। 'খাঁচার ভিতর অচিন পাখি' গানটি মূলত লালন ফকিরের হলেও বোলপুরের রাস্তায় কোনো এক অখ্যাত বাউলের কণ্ঠেই তিনি প্রথম গানটি শোনেন। আশ্রমে কবিকে বিশুদাস ও গোপাল ক্ষ্যাপা নামক দুজন বাউল গান শোনাতে আসতেন নিয়মিত ভাবে। রবীন্দ্রনাথের বিভিন্ন কবিতা, গান, নাটক, উপন্যাসে এই বাউলদের নানা প্রসঙ্গ এনেছেন। 'শেষ সপ্তক' এর ৪১ সংখ্যক কবিতাটিতে এই বাউল প্রসঙ্গ এসেছে।

'নেচে নেচে
চলে যায় বৈরাগী
পাঁচরঙের তালি দেওয়া আল-খাল্লা পরে।
এসো আমার অমানী বন্ধুরা
মন্দিরা বাজিয়ে
তোমাদের ধুলোমাখা পায়ে
যদি ঘুঙুর বাঁধা থাকে
লজ্জা পাব না।'[৪]

পত্রপুট কাব্যের ৫নং কবিতা যেটি ২৫শে অক্টোবর ১৯৩৫ সালে রচিত হয় শান্তিনিকেতনে সেই কবিতার শেষ স্তবকটি উল্লেখযোগ্য —

'কেরোসিনের দোকানের সামনে
চোখে পড়ল একজন একেলে বাউল।
তালি দেওয়া আলখাল্লা উপরে
কোমরে বাঁধা একটা বাঁয়া
লোক জমেছে চারিদিকে।'[৫]

'ফাল্গুনী' নাটকে রবীন্দ্রনাথ নিজে অন্ধ বাউল-এর ভূমিকায় সংগীত ও নৃত্য পরিবেশন করেছিলেন। অবনীন্দ্রনাথ আঁকলেন অবিস্মরনীয় রবি বাউলের ছবি। ১৮৯৫ সালে প্রথম শান্তিনিকেতনে ৭ই পৌষের মেলা বসে। তত্ত্বোধিনী পত্রিকা অনুযায়ী জানা যায় প্রথম বৎসর থেকেই মেলাতে বাউলে গানের আসর বসে, যে নিয়মের ব্যতিক্রম এখনো পর্যন্ত হয়নি।

১৯০০ সালের পর থেকে বেশ কয়েক বছর বলা যায় বাউল গানই হয়ে উঠল কবির সর্বক্ষণের সঙ্গী। ১৯০৫ সালের বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পর্বে কবি উপলব্ধি করেছিলেন বাউলদের মত নিরাসক্ত, বৈরাগী হয়েই এই ধূলি-পিঙ্গল দেশকে ভালোবাসা সম্ভব। তাই অনিবার্য ভাবেই আত্মীকরণ করেছিলেন লোকজ সুর যা কবির ভাষায় ছিল কীর্তন-বাউলের সুর। আর সম্ভবত এই কারণেই ১৯০৫-এ প্রকাশিত স্বদেশীসংগীত সংকলনের নামকরণ করেছিলেন 'বাউল'। 'প্রায়শ্চিত্ত' নাটকে জন্ম হল ধনঞ্জয় বৈরাগীর। তার একতারার ঝংকারে জোয়ার এল বাউলাঙ্গ, কীর্তনাঙ্গ গানের। এই পর্ব থেকেই আর একটি লক্ষ্যনীয় বিষয় ছিল লোকসুরের ওপর নানা রাগ-রাগিণীর ছায়া ফেলার চেষ্টা। যেমন 'তোর আপনজনে ছাড়বে তোরে' গানটিতে ভূপালী বিভাস সারি-র একটি মিলিত সুরের আভাস দেয়। অথচ কোনটিই সুস্পষ্ট ভাবে নির্দিষ্ট হয় না। একই ভাবে 'নিশিদিন ভরসা রাখিস' গানেও বিভাসের ছায়া পাওয়া যায়।

পরবর্তী যুগের গীতিমাল্য-গীতালি (১৩২১) পর্বের বহু গানেও এই কীর্তন-বাউল সুর একাকার হয়েছে, কিছুক্ষেত্রে রাগসংগীতের ছায়াকে সঙ্গে নিয়েও। 'তুমি যে সুরের আগুন লাগিয়ে দিলে', 'জানি নাই গো সাধন তোমার', 'এই কথাটা ধরে রাখিস', 'সহজ হবি সহজ হবি' প্রভৃতি হল এই পর্বের গান। কীর্তন বাউলের যুক্ত প্রভাবই গীতাঞ্জলি-গীতালির অসামান্যতার একটা প্রধান কারণ। আমৃত্যু লোকসুর-সংস্কৃতির প্রতি অনুরাগের কারণেই কবির সঙ্গে সহজিয়া বৈষ্ণব বাউল দরবেশের অন্তরের এক আশ্চর্য সম্পর্ক গড়ে উঠেছিল। কবি সামগ্রিক ভাবে লোকসংগীত-সংস্কৃতির মাধুর্য টুকু, নির্যাস টুকু আত্মীকরণ করে নিজের শিক্ষা-চিন্তা ও বৈদগ্ধে নতুন রূপে প্রতিষ্ঠা দিয়েছেন। ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় এর মত অনুযায়ী স্বরবর্ণের সুদীর্ঘ টান, উচ্চারণের গ্রাম্য ভাব একেবারেই নেই। অর্থাৎ রূর‍্যালিজম বা গ্রামীণতার এখানে নিতান্তই অভাব। কেবল অবয়বগত বা সুরগত ভাবেই নয়, রবীন্দ্রনাথের জীবনবোধ, উপলব্ধির ভিত্তিমূলে স্তরে স্তরে জমে ছিল লোকায়ত বাউলদের আধ্যাত্মিকতা।

উৎস নির্দেশ ঃ

১. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ বাউল-গান সংগীত চিন্তা (১৩৯২), পৃ. ৩১১-৩১২।

২. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ INTERVIEW, সংগীতচিন্তা (১৩৯২), পৃ. ৩২৯।

৩. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ পুনশ্চ ''রবীন্দ্র-রচনাবলী ৩য় খন্ড, জন্মশতবর্ষ সংস্করণ, প. ব. সরকার, ১৯৬১, পৃ. ৫১-৫২।

৪. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ শেষসপ্তক, রবীন্দ্র-রচনাবলী, ৩য় খন্ড, জন্মশতবর্ষ সংস্করণ, প. ব. সরকার, পৃ. ৩৬১।

৫. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ পত্রপুট, রবীন্দ্র-রচনাবলী, ৩য় খন্ড, জন্মশতবর্ষ সংস্করণ, প. ব. সরকার, ১৯৬১, পৃ. ২৪৫।

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী ঃ

১. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ পল্লীপ্রকৃতি রবীন্দ্র-রচনাবলী ত্রয়োদশ, চতুর্দর্শ খন্ড, জন্মশতবর্ষ সংস্করণ, প. ব. সরকার ১৯৬১।

২. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ গীতবিতান, ২য় খন্ড প্রকাশ ফাল্গুন ১৩৯৮, প্রকাশক শ্রী সুধাংশুশেখর শাসমল, বিশ্বভারতী, ৬ আচার্য জগদীশ বসু রোড। কলকাতা, ১৭।

৩. ক্ষিতিমোহন সেন ঃ রবীন্দ্রনাথ ও শান্তিনিকেতন, পুনশ্চ প্রকাশক সন্দীপ নায়ক, ১১৪এন, ড. এস. সি. ব্যানার্জ্জী রোড, কলকাতা, ১০, সেপ্টেম্বর, ২০১২।

৪. শ্রী প্রফুল্ল কুমার দাস রবীন্দ্রসংগীত-প্রসঙ্গ প্রকাশন বিভাগ, জিজ্ঞাসা এজেন্সিজ লিমিটেড, ১এ, কলেজ রো, কলকাতা , ০৯, আশ্বিন ১৩৯৮।

৫. প. ব. সরকার রবীন্দ্রপ্রসঙ্গ, প্রথম প্রকাশ ২৫শে বৈশাখ ১৩৯৫। প্রকাশক, শ্রী প্রীতিকৃষ্ণ ভট্টাচার্য, মহাকরণ।

৬. শান্তিদেব ঘোষ রবীন্দ্রসংগীত বিশ্বভারতী প্রকাশক শ্রী সুধাংশু শেখর শাসমল। ৬ আচার্য জগদীশ বসু রোড, কলকাতা, ১৭, ৭ই পৌষ ১৩৪৯।

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

শারীরিক কসরৎ ও রঙ্গাভিনয়ের যুথমিশ্রণ ঃ লাঠিখেলা

শাকিলা তাসমিন

বাংলার ঐতিহ্যবাহী নাট্যরীতির ধারায় লাঠিখেলা অন্যতম। অঞ্চলভেদ লাঠিখেলা- নড়ি বাড়ি, সর্দা বাড়ী খেলা নামে পরিচিত হলেও ‘সর্দার বাড়ীর খেলা’ (আঞ্চলিক নাম) লাঠিখেলা নামেই সুপরিচিত। নাট্যের অন্যতম আঙ্গিক ‘লাঠিখেলা’ যা বহুল প্রচলিত হলেও মূলত অবহেলিত শিল্পমাধ্যম। বাংলার অন্যান্য শিল্প মাধ্যমের ন্যায় এটি সাধারণের কাছে সেই অর্থে হৃদয়াঙ্গম হয়ে উঠেনি প্রচার, প্রসার ও অপ্রতুলতার কারণে। আমাদের ঐতিহ্য ভূমিতে সারা বছরই উন্মুক্ত প্রান্তরে কিংবা বাড়ির আঙিনায় বৈঠকি, মারফতি প্রভৃতি গানের আসর অনুষ্ঠিত হয়। আসর থেকে আসরে অভিনীত হয় গাজীর গান, কারবালার প্রান্তরের হাসান হোসেনের কাহিনি, বিচার গান, লাঠিখেলা প্রভৃতি। এছাড়াও বাৎসরিক ওরশ, মেলা, নিঃসন্তান দম্পতির সন্তান কামনার জন্য বিভিন্ন মানত অনুষ্ঠিত হয়। এই ধারায় লাঠিখেলা অঞ্চলভেদে নড়িবাড়ি, ডাংবাড়ি, কসরৎ নাট্য রূপে পরিগণিত। ঐতিহ্যবাহী বাঙলা নাট্যের ধারায় লাঠিখেলা মূলত এক ধরনের শারীরিক কসরৎমূলক ক্রীড়া। শারীরিক ক্রীড়া নৈপুণ্য ব্যতিরেকে এই খেলায় অংশ গ্রহণ সম্ভবপর নয়। লাঠি খেলোয়াড়কে শারীরিকভাবে নৈপুণ্য প্রদর্শনে পারদর্শীতার পাশাপাশি প্রতি শধের চলনে বলনে হতে হয় কৌশলী। শারীরিক ছন্দ (Rhythm) লাঠিখেলার অন্যতম অনুষঙ্গ রূপে বিবেচ্য। আমরা জানি, নাটক নানা রসের সন্নিবেশে দর্শক হৃদয়গ্রাহী হয়ে উঠে। ‘ভরত নাট্যশাস্ত্রে’ ৮ টি রসের কথা বলা হয়েছে। সে অনুযায়ী লাঠিখেলা বীর রসের অন্তভুক্ত। লাঠিখেলা উপভোগ কালে প্রতীয়মান হয় এতে বীর রসের সঙ্গে হাস্যরসাত্মক পরিবেশনা যেমন - কৌতুক, ঠাট্টা, রঙ্গ তামাশা, শারীরিক কসরৎ, ম্যাজিক, সঙ্গীত, ক্ষুদ্রাকৃতির নাট্যমূলক ক্রিয়া ইত্যাদি পরিলক্ষিত হয়। বক্ষ্যমাণ প্রবন্ধে এই বিষয়সমূহ বিশদভাবে বর্ণিত হয়েছে।

লাঠিখেলার ইতিহাস অন্বেষণ ঃ

আমাদের দেশে প্রধানত কুষ্টিয়া, জামালপুর, মেহেরপুর, মানিকগঞ্জ প্রভৃতি অঞ্চলে লাঠিখেলার দলের অস্তিত্ব বিদ্যমান। লাঠিখেলার ইতিহাস পর্যালোচনা করলে দেখা যায়, মধ্যযুগের বিভিন্ন নাট্যমূলক উপাদানে ‘লাঠির’ ব্যবহার পরিলক্ষিত হয়। মধ্যযুগের নাট্যমূলক পরিবেশনায় অভিনয়ের যে আয়োজন তাতে শারীরিক কসরৎ এর প্রমাণ লভ্য, যেমন - দ্বৈতযুদ্ধ, মল্লযুদ্ধ প্রভৃতি। এছাড়াও চৈতন্যদেব যে লাঠিখেলায় পারদর্শী ছিলেন তার প্রমাণ পাওয়া যায় নিম্নোক্ত পদে ঃ-

‘‘অদ্বৈত কহে সত কহি না করহ কোপ।
লগুড় ফিরাইতে পার তবে জানি গোপ।।
তবে লগু লইয়া প্রভু ফিরাইতে লাগিল,
বার বার আকাশে ফেলি লুকিয়ে ধরিল। ইত্যাদি’’[১]

এমনকি লীলা নাট্যেও অভিনেতা দ্বারা ‘গন্ধমাদন’ পর্বত বহনের ইঙ্গিত আছে এবং বিভিন্ন পদে হাতে ‘নড়ি’ ব্যবহারের প্রসঙ্গে বিদ্যমান। আবার লাঠিখেলায় খেলোয়াড়দের আস্ত ঢেঁকি উত্তোলন ও ঘুরিয়ে নানা খেলা প্রদর্শনের বিষয়টিও পরিদৃশ্যমান। বাঙালি সংস্কৃতির মূলে প্রথিত আছে আবহমান বাংলার লোকজ ঐতিহ্য ও সাংস্কৃতিক পরিমণ্ডল। আদিম বা শিকার যুগ হতে ফল সংগ্রহ কিংবা পশু শিকারে মানুষ সঙ্গবদ্ধ ভাবে অংশগ্রহণ করতো এবং আত্মরক্ষার্থে একমাত্র হাতিয়ার ছিল গাছের শক্ত ডাল কিংবা লাঠি। পরবর্তীকালে এই লাঠির বিচিত্র ও বহুল ব্যবহার পরিলক্ষিত হয়। মানুষ শিকার কাজে যেমন এটির ব্যবহার করতো তেমনি পরবর্তীতে যদ্ধ কিংবা সমাজ ব্যবস্থার একমাত্র অস্ত্র রূপে লাঠির ব্যবহার শুরু হয়। এ প্রসঙ্গে ড. ওয়াকিল আহমদ বলেন —

‘‘আমাদের দেশে কিছুকাল আগে পর্যন্ত জমিদারগণ লাঠিয়াল দল রাখতেন যোদ্ধ হিসাবে। যুদ্ধক্ষেত্রের প্রয়োজনীয়তা ফুরানোর পর লাঠি নিয়ে শৌর্যবীর্য ও কলাকৌশল প্রয়োগের ক্ষেত্র দাঁড়ায় সামাজিক ও ধর্মীয় অনুষ্ঠানের আখড়াগুলি, সে বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই।’’[২]

মূলত অষ্টাদশ শতকে নীলকর বণিক ও জমিদারগণদের বিরুদ্ধে সশস্ত্র সংগ্রামের হাতিয়ার রূপে লাঠির ব্যবহার শুরু হয়। ১৭৭২ সালে তিতুমীর শত্রুদের সাথে যুদ্ধের নিমিত্তে নাড়িকেল বাড়িয়ায় বাঁশেরকেল্লা স্থাপন করেন। তিনি তাঁর সৈন্য বাহিনী নিয়ে এই বাঁশেরকেল্লা থেকে বাঁশের লাঠির সাহায্যে যুদ্ধ ঘোষণা করেন। তিতুমীরের যুদ্ধকেন্দ্রিক এলাকা ছিল চব্বিশ পরগণা, নদীয়া ও ফরিদপুর জেলা। তিতুমীর ইংরেজদের অত্যাচার লুণ্ঠন থেকে বাঁচতে এই লাঠিয়াল বাহিনীকে নিয়ে ‘হামকল বাহিনী’ গড়ে তোলেন। সে বাহিনীর প্রধান অস্ত্র ছিল বাঁশের লাঠি। তিতুমীরের এই আন্দোলন ছিল প্রধানত ধর্মীয় ও সামাজিক বিষয়কে নিয়ে ব্রিটিশ ও অত্যাচারী জমিদার শ্রেণির বিরুদ্ধে। তিতুমীরের পিতা মীর নেসার আলী একজন প্রখ্যাত লাঠিয়াল ও মল্লযোদ্ধা ছিলেন। তবে তিতুমীরের ‘লাঠিয়াল বাহিনী’ বা ‘হামকল বাহিনী’ ইংরেজদের কামানের গোলায় ধ্বংস হয় এবং তিতুমীর শহীদ হন।

মূলত অষ্টাদশ শতকে (১৭৭২-১৮৩১) মেহেরপুর জেলায় আত্মরক্ষায় ব্যবহৃত ‘হামকল বাহিনী’ নানা কৌশল ও কসরত দেখিয়ে জনপ্রিয় হয়ে উঠে গ্রামীণ জীবনযাত্রায়। তবে লাঠিখেলা বিলুপ্ত হবার সম্ভাব্যতা তুলে ধরে আঙ্গিকারটি রক্ষার্থে প্রধান লাঠিয়াল কুষ্টিয়ার সিরাজুল হক চৌধুরী এবং তাঁর শিষ্য মেহেরপুরের মোঃ জানারুদ্দীন ১৯৭৭ সালে প্রতিষ্ঠা করেন ‘বাংলাদেশ লাঠিয়াল বাহিনী’। এই সূত্র ধরে মানিকগঞ্জ জেলার প্রথমেই ‘ডাকনাচের’ প্রচলন শুরু হয়। এ বিষয়ে জানা যায় যে, ‘‘এক সময় মানিকগঞ্জ জেলার বিভিন্ন গ্রামে ডাকনাচ-এর প্রচলন ছিল। বর্তমানে এই নাচ বিলুপ্ত প্রায়। দুইদল পুরুষের কৃত্রিম যুদ্ধ এই নাচের বিষয়। নাচের শুরুতে একদল পুরয যুদ্ধ যুদ্ধ খেলায় বা অভিনয়ে অংশগ্রহণের নিমিত্তে অন্য একটি দলকে আহবান করে। শত্রু পক্ষের দল আক্রমন করেছে এরকম অভিনয়ের মাধ্যমে সরকার বা

দলপতি চিৎকার করে সহযোদ্ধাদের ডাক দেয় বা আহবান করে। তার এই ডাক ক্রমে উচ্চঃস্বরে রূপান্তরিত হয় এবং এর কণ্ঠধ্বনি এক গ্রাম থেকে অন্য গ্রামে প্রতিধ্বনিত হতে থাকে। দল প্রধানের ডাক শুনে সহযোদ্ধারা যে যেখানে দিয়ে পারে নাচতে মঞ্চভূমিতে একত্রিত হয়। নাচের এই পর্বটি ডাক বলা হয়। দ্বিতীয় পর্বে বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রের বাজনা বাজানোর তালে শুরু হয় লাঠি দিয়ে দৃষ্টিনন্দিত যুদ্ধের নানা কৌশল দেখানোর অভিনয়।"[৩]

লাঠিখেলা শুরু হয় বিস্ময়কর মিউজিকের মাধ্যমে। বড় পিতলের পাতিলের মুখে কাঁসার থালা রেখে কাঠি দিয়ে এই মিউজিক তৈরী হয়। মূলত ডাক নাচ, ঢালি নাচ, রায়বেঁশে নাচের ধারায় লাঠিখেলার প্রচলন শুরু হয় মানিকগঞ্জ অঞ্চলে। এই প্রত্যেকটি নাচে লাঠি এবং এই কাঠির ব্যবহার করা হতো এবং এ ধারার নাচ পক্ষ প্রতিপক্ষের লড়াই ও বাদ্যযন্ত্রের সুর, তাল-লয়ের সমন্বয়ে পরিসমাপ্তি লাভ করে। বিশেষ করে ডাকনাচ ও রায়বেঁশে নাচে 'রায়বেঁশে' নামে এক প্রকার শক্ত লাঠির ব্যবহার করা হতো। যাতে পুরুষরা শৌর্যবীর্য প্রদর্শন করতো বীররসাত্মক ভঙ্গিতে। অন্যদিকে ডাকনাচে লাঠি ও বাদ্যযন্ত্রের সাহায্যে দুই পুরুষের কৃত্রিম যুদ্ধ প্রদর্শিত হতো। এই চার ধরনের নাচ সম্পর্কে জানা যায় —

"লাঠি খেলার অংশ রূপে বিবেচ্য ডাকনাচ, কাঠি নাচ, কালিনাচ এবং রায়বেঁশে নাচ — এ ফিউশন, একীকরণ বা একাঙ্গীকরণের বিষয়টি খুব সহজেই প্রত্যক্ষ করা যায়। যেহেতু একাঙ্গীকরণ তত্ত্বের অন্যতম একটি শর্ত হলো 'বিচিত্র বিষয় আত্মাসাৎকরণপূর্বক কাব্যের কাহিনি সৃষ্টি, আঙ্গিক আকারদানের কৌশল।"[৪] এই চার ধারার নাচের বিলুপ্তি ঘটে এবং এই জায়গায় স্থান করে টিকে রয়েছে লাঠিখেলা। লাঠিখেলা মূলত পাঁচটি পর্যায়ে অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে।

ধর্মীয় উৎসব — মহররম এবং ঈদ

সামাজিক উৎসব — যে কোন পার্বণ

পারিবারিক উৎসব — বিয়ে, জন্মদিন

প্রতিযোগিতামূলক পরিবেশনা (খেলোয়াড়দের বীরত্ব প্রদর্শনমূলক খেলা)

মানত (সন্তান কামনার্থে)। এই প্রদর্শনী সমূহ মূলত শুষ্ক মৌসুমে অনুষ্ঠিত হয়। এই সময়ে নিজ এলাকায় লাঠিয়াল দল আমন্ত্রিত হন এবং এতে খেলোয়ারা স্বতঃস্ফূর্ত ভাবে অংশ গ্রহণ করে। শুদু তা নয় তারা এই আমন্ত্রণের অপেক্ষায় থাকেন বললেও অত্যুক্তি হবে না।

লাঠিখেলায় ধর্মীয় বিষয় প্রযুক্ত রয়েছে এবং মুসলিম সম্প্রদায়ের মধ্যে মহরম মাসকে কেন্দ্র করে এ খেলার প্রদর্শনী দৃষ্ট হয়। হিন্দু কিংবা অন্য সম্প্রদায়ের মধ্যে এই খেলায় অংশগ্রহণ পরিলক্ষিত হয় না। এটি মুসলিম সম্প্রদায়ের একটি ঐতিহ্য এই বিষয়টি আরও স্পষ্ট হয় কিছু তাল বোল যেমন - আল্লা-রসুলের নাম, আলী আলী নানা শধ করার কৌশল। লাঠিয়ালগণ লাঠিখেলার কসরত এর সঙ্গে মেলার আয়োজন করতো। রাতের বেলা মশালের আলোয় চলতো লাঠিয়ালদের তীব্র প্রতিদ্বন্দ্বীতাপূর্ণ খেলা। এ বিষয়ে জানা যায় যে লাঠিয়ালদের লাঠিখেলার পারদর্শীতায় একটি ভারী গাছের গুঁড়ি তীব্র ঘোরানের কৌশলে মনে হতো একটি শোলা কাঠি ঘুরছে। মহররম মাসকে উপলক্ষ্য করে লাঠি খেলোয়াড়রা বৎসরে প্রায় একমাস ব্যাপি লাঠিখেলা প্রদর্শন করতো আসর থেকে আসরে। তবে বর্তমানে এই বিষয়টি পরিলক্ষিত হয় না। অন্যদিকে বিভিন্ন সময় প্রতিযোগিতামূলক অনুষ্ঠিত হয় এতে জয়ের আকাঙ্ক্ষায় খেলোয়াড়গণ হিংস্র হয়ে ওঠে। তবে কোনো নৃশংস ঘটনা ঘটেনা, এই ব্যাপারে তারা সচেষ্ট থাকবার চেষ্টা করে।

বিভিন্ন প্রদর্শনীপূর্বক খেলোয়াড়গণ মহড়া কার্যক্রম পরিচালিত করে থাকে, বিশেষ করে ওস্তাদদের বাড়িতে বাঁশি ও ঢোলের তালে, সুরে রাতব্যাপি মহড়া (তাদের ভাষায় প্র্যাকটিস) পর্ব চলতে থাকে। লাঠিখেলায় প্রায় প্রত্যেক খেলোয়াড় ৮/১০ বছর বয়স থেকে বংশ পরম্পরায় লাঠিখেলার কৌশল আত্বঃস্থ করে থাকে। এ বিষয়ে জানা যায় য, মেহেরপুর জেলার চর গোয়াল গ্রামের বিখ্যাত 'ছেরু সর্দার' নীলকর রুমফিল্ডের বিখ্যাত নায়েব রমেশচন্দ্র ঘোষালকে লাঠির আঘাতে হত্যা করে এবং বংশের উত্তরাধিকারীদের জন্য লাঠিখেলা বাধ্যতামূলক করেন। তার নির্দেশে সেই ধারা এখনো অব্যাহত রয়েছে।

লাঠিখেলার প্রায়োগিক কৌশল ও কমিক পর্ব ঃ

লাঠিখেলার শুরুতে বাদ্যযন্ত্রের সুর, তাল ও তুমুল করতালির মাধ্যমে দলপতি খেলোয়াড়দের "ডাক"[৫] শুরু করেন। এখানে 'ডাক' অর্থ নিঃশ্বাসে ডাকা বা খেলোয়াড়দের খেলার জন্য আহ্বান করা বোঝানো হয়েছে। এই 'ডাকে' খেলোয়াড়গণ অভিনয় স্থলে উপস্থিত হয়। এবং তারা দলপতির পা ছুঁয়ে সালাম করে আশীর্বাদ নিয়ে থাকে। নানা অঙ্গভঙ্গি ও শারীরিক ক্রীড়া প্রদর্শন করে প্রত্যেকেই হাতে লাঠি নিয়ে চক্রাকারে ঘোরাতে থাকে। হঠাৎ থেমে গিয়ে গোল হয়ে দাঁড়ায় এবং ঘুরে ঘুরে লাঠির বিভিন্ন কলাকৌশল প্রদর্শন করে। এরপর থেমে গিয়ে দুই লাইনে দাঁড়িয়ে নিজেদের মধ্যকার কৃত্রিম যুদ্ধে অবতীর্ন হবার প্রস্তুতি নিয়ে থাকে। তারপর যে কোন একদল চিৎকার করে বলে "সাবধান-খবরদার-হুঁশিয়ার। যে দল প্রতিপক্ষকে আক্রমণ করবে তারা আবার অন্য দলের উদ্দেশ্য বলে 'হুঁশিয়ার'-একহান ঘুর্ণিঝড়ের বাড়ী আসলো।"৬ এভাবে একে অপরের দিকে তেড়ে যায় হঠাৎ থেমে গিয়ে পুনরায় বলে সাবধান-সামলাইস। এভাবে চার জন করে উভয় দলের আট জন লাঠি নিয়ে কৃত্রিম যুদ্ধ শুরু করে। সেই সাথে সাবধান-খবরদার। প্রতিপক্ষ যতবার এই দুটো শধ বলে ততই খেলোয়াড়গণ ক্ষিপ্র থেকে ক্ষিপ্রতর হয়ে উঠে এবং পদবিক্ষেপে লাঠি তুমুল ঘোরানোর মধ্য দিয়ে আসন্ন লড়াই মোকাবেলা করে আস্তে আস্তে থেমে যায়। তারপর দুজন অভিনেতা মঞ্চে প্রবেশ করে 'কৌতুক' বলার জন্যে তাদের অঙ্গভঙ্গি দেখেই দর্শক তীব্র হাসিতে ফেটে পড়ে। এই ধরনের কৌতুককর অনুনাট্য অশ্লীল ও ভাড়ামিপূর্ণ হয়ে থাকে। যেমন — ডাকাত দিয়ে চোর মারাঃ এতে বলা হয় যে, এক দম্পতি অনেক টাকা ব্যাংক থেকে নিয়ে বাড়িতে রাখে। এটা বুঝতে পেরে চোর ও ডাকাত উভয়ই সেই বাড়িতে চুরি করবে সিদ্ধান্ত গ্রহণ করে। বাড়িতে চোর এসে লুকিয়ে থাকে। এরপর ডাকাত আসলে বাড়ির মালিকের কাছে চাবি চায়, মালিক বুঝতে পারে চোর ঘরে লুকানো আছে তখন সে ডাকাতকে চাবি হিসাবে চোরকে দেখিয়ে দিয়ে বলে, এই চাবি তখন চোর-ডাকাত মারামারি লেগে যায় এবং বাড়ির মালিক টাকা নিয়ে বেরিয়ে পড়ে। নানা শারীরিক ভঙ্গি ও সংলাপ প্রক্ষেপণে হাসির উদ্রেক করে।

স্কুলের ছাত্র ঃ একজন ছাত্র তার শিক্ষককে জিজ্ঞাসা করে দুধের কেজি যদি পাঁচ টাকা হয় তবে আমার বয়স কত? তখন পাশের একজন ছাত্র বলে স্যার

আমি বলতে পারব। শিক্ষক অবাক হয়ে বলে বলো। তখন ছাত্র বলে আমার বাড়ির পাশে হাফ পাগল আছে তার বয়স দশ বছর। স্যার এ হল ফুল পাগল এর বয়স বিশ বছর।

খাদক নটখৈইটা ঃ এক ব্যাক্তির বাবার শ্রাদ্ধে এক ব্রাহ্মণ নিমন্ত্রিত হন। নিমন্ত্রণ রক্ষার্থে তিনি যখন নটখৈটের বাড়ি যান ততক্ষণে সব খাবার নটখৈ ইটা সাবাড় করে ফেলে। তার বাবা মা বিপদে পড়ে এবং উপায়ান্ত না পেয়ে এক গ্লাস দুধ মুখের সামনে নিল তখনই নটখৈইটা বলে উঠে 'বাবা আমি বলে দিই এই দুধ কোথা থেকে আনলে ; দর্শক বুঝতে পারে এবং হাসতে থাকে।

এরপর শুরু হয় গীতে গীতে আসর বন্দনা সান্দার সান্দারাণীকে 'ডাক' দিলে সান্দারাণী বলে ঃ ঘোড়ার যত চিৎকার কচ্ছ কেন? তখন শুরু হয় সান্দারাণী ও সান্দারের উক্তি প্রত্যুক্তিমূলক গীত।

''সান্দার ঃ প্রথমে বন্দনা করি মহাদেবের পায়। তার নাম লইয়া লোকে ভবপাড়ে যায়।

সান্দারানী ঃ তারপরে বন্দনা করি কৃষ্ণ প্রভু পায় বাঁশি বাজায়ে কৃষ্ণ রাধাকে বোলায় তারপর বন্দনা করি চৌচালা ঘর তার মধ্যে বসত করে জালালি কৈতর। এরপর 'বাইদা' ও 'বাইদানী' প্রবেশ।

বাইদা ঃ তারপর বন্দনা করি খাটাস প্রভুর পায়, আমার বাইদানীরে কৈতর ধইরা ধইরা খা।

বাইদানী ঃ তারপর বন্দনা করি কুত্তা প্রভুর পায়ে। আমার বাইদারে খাটাস ধইরা খা, তারপরে বন্দনা করি ঐ ঘরের কালি আমার সাথে ঝগড়া করিলি তুই হবি বুড়া চাচার শালী। এরপর বন্দনা করি শবরী কলা আমার সাথে ঝগড়া করলে তুই হবি ঐ বেটার শালা।''[৭]

এভাবে নানা কৌতুককর পরিবেশনা শেষে শুরু হয় বন্দনা পর্ব।

''পশ্চিমে বন্দনা করি মক্কা মসজিদ ঘর
সে ঘরেতে পড়ে নামাজ মুমিন মুসলমান (লম্বা সুর)
উত্তরে বন্দনা করি হিমালয় পর্বত
সে পর্বতে চালায় রথ শিব ও শঙ্করী (লম্বা সুর)
পূবেতে বন্দনা করি পূবে উদয় ভানু
এক দিকেতে উদয় ভানু চৌদিকে হয় আলো (লম্বা সুর)
দক্ষিণে বন্দনা করি ক্ষীর নদী সাগর
সে সাগরে ভাসায় ডিঙ্গা সাধু সওদাগর (লম্বা সুর)
চৌদিকে বন্দনা করে মধ্যে করলাম স্থিতি
এই আসরে। (লম্বা সুর)
এসো আমার লক্ষী স্বরস্বতী।''[৮]

লাঠিলেখায় প্রযুক্ত রঙ্গাভিনয় ঃ

এরপর শুরু হয় স্বামী-স্ত্রী বিষয়ক অনুনাট্য কানার সাজ পর্ব। এতে কানার স্ত্রী গীত কথা ও সংলাপে কিভাবে কানাকে প্রতারিত করছে তাই পরিবেশিত হয়। নাট্যের শুরুতে কানার বউ ত্যক্ত বিরক্ত হয়ে বলে —

''কানাগো উষ্টি কানা কানাগো গুষ্টি কানা।
কানা বলে ঃ ঐ বউ আমারে খাইবার দে
কানার বউ উত্তররে বলে
ভাত দিমু কি দিয়া মাঝ মারতে হইবো।''[৯]

যথারীতি কানা বউ এর কথায় মাছ ধরতে যায় এবং নানা আঙ্গিকাভিনয় দ্বারা সে বিশটি কৈ মাছ ধরার কৌশল দর্শক সম্মুখে প্রদর্শন করে যা সত্যিই বিস্ময়কর। আঙ্গিক অভিনয়ের কৌশল ও অভাবনীয়। অবশেষে কানার মাছ ধরা এবং বৌ এর রন্ধন প্রক্রিয়া শেষে খাবার প্রাক্কালে কানা বিশটি কৈ মাছের হিসাব চাইলে বৌ হিসাব দিতে অপারগতা প্রকাশ করে। ফলে কানা তাকে প্রহারে উদ্যত হয়। তখন গীতের মাধ্যমে উনিশটি কৈ মাছের বর্ণনা তুলে ধরে এবং কানার বৌ কানাকে একটি কৈ মাছ খেতে দেয়। গীতে গীতে কানার বৌ এর মাছের হিসাব নিম্নে বর্ণিত হলো ঃ

''হাত ধইরা কই মারিস না
পা ধইরা কই মারিস না
মারিস না ও বাপের ঠাকুর
তরে কৈয়ের নিকাশ১০ সেই
চারডা নিল তোর বুড়া নানি
আর রইল ষোল
হাত ধইরা কই মারিস না-নিকাশ দেই।
পা ধইরা কই মারিস না
মারিসনারে বাপের ঠাকুর
তরে কৈয়ের নিকাশ দেই
চারড়া নিল তোর বুইন হোরী
আর রইলো বারড়া
হাত ধইরা কই মারিস না-নিকাশ দেই।
চাল কিনা চাইডা দিলাম
আর রইলো আট-টা
হাত ধইরা কই মারিস না-নিকাশ দেই।
ধুইবার গেছি দুইডা গেলো
আর রইলো ছয়ডা
দুইড়া দিরাম পোলার বেডারে
হাত ধইরা কই মারিস না-নিকাশ দেই।
আর রইলো চাইরডা
তিনডা দিয়া কিনলাম খেতা সেলার সুইচ
আর রইলো একটা
হাত ধইরা কই মারিস না।''[১১]

এভাবে উনিশটি কৈ মাছের হিসাব দিয়ে কানার বৌ কানাকে রেখে বাপের বাড়ি যাবার হুমকি দেয়। আস্তে আস্তে সবাই বাদ্যযন্ত্রের তাল, লয়, সুর ও ছন্দে বেরিয়ে যায়। মেলায় মেলায় সওদা কেনা বেচা এবং সংসারের নিত্যকার অভাব নিয়ে বাইদা বাইদানির সাজ পর্ব। এই পর্বে দেখা যায়, এক

বাইদার দুই বাইদানী (দুই স্ত্রী) বড় ও ছোট বাইদানীর সমভাবে মন রক্ষা করা বাইদার (স্বামী) পক্ষে কতটা দুষ্কর তা এই বিষয়টির মধ্য দিয়ে তুলে ধরা হয়েছে।

''ও জ্বালা সহন না যায়
এক বাইদার দুই বাইদানী
আমি পড়লাম বিষম জ্বালায়
ও জ্বালা সহন না যায়
আমার ছোট বাইদানির হাউশ বেশি
দাঁতে লাগায় আউলা মেশি
গোলাপী জামা গায়
আমি পড়লাম বিষয় দায়
দুই বাইদানী সঙ্গে কইরা আইলাম জামশার মেলায়।
ও জ্বালা সহন না যায়
আমার বড় বাইদানীর মনকালা সদাই
ও জ্বালা সহন না যায়
বাইদানী দায়—
ঐ আমার আল্লাদের সোয়ামী
আমারে চার দিনের নাইওর দিবানী।
আইজ যাবো কাইল আসবো
কাইন্দো না সোয়ামী
চার দিনের নাইওর দিবানী।''[১২]

এভাবে কেঁদে কেঁদে বাইদা ও দুই বাইদানী বেরিয়ে যায়।

লাঠিখেলায় পরিবেশিত সবচেয়ে মজার ও আকর্ষণীয় একটি অনুনাট্য আল্লাদ চানের পর্ব। এতে আল্লাদ চানের বিয়ের আগ্রহ ও তার প্রস্তুতি বিষয়ক পর্ব হাস্যরসাত্মক অভিনয়ে তুলে ধরা হয়েছে। প্রথমে আল্লাদ চান শারীরিক বিভিন্ন অঙ্গভঙ্গী গীতে, ছন্দে ও অপরূপ ভঙ্গীমা শরীরে প্রদর্শন করে মঞ্চে প্রবেশ করে ঃ

''আল্লাদের পোলা ঐ আমিরে
আমার মাথায় গাছ জালাইছেরে
ভাইরে ভাই ঝিটকা কালই গোপীনাথপুর।
রাজবাড়ি আর ফরিদপুর কলাকোপার মাইজ খাড়া
ব্যাপারী আসে ঢাকী জোড়া
ছুটি দিয়ে ভাই মারবো ঘোড়া
আল্লাদের পোলা ... ঐ।
আমার মাথায় গাছ জালাইছেরে।
গোস্ত মান্তা দিঘুলিয়া
নিমবাড়ি আর পুটুইলা ফাঁকে রইলো শিমুইলা।
বায়রা গেলাম রেলে চইড়া
রেল গেল জাহাজে চইড়া
ঐ বেটা তো হইছে বুইড়া
আল্লাদের পোলা ... ঐ।
আমার মাথায় গাছ জালাইছেরে
পাটের বাজার দাম পুড়িল
ইউনিয়ন বোটে নালিশ করলো
উকিল মুক্তার ভাতে মাইলো।
বেইভে দেখি ব্যাপার ভারী
যাওয়া হইলো না শুশুর বাড়ি।
আল্লাদের পোলা ... ঐ।
আমার মাথায় গাছ জালাইছেরে।''[১৩]

প্রাথমিক পর্যায়ের শিক্ষা শিখনের নানা রকম কৌশল অঙ্গীকৃত হয়েছে আল্লাদ চান পর্বের হাস্য রসাত্মক অনুনাট্য। এরপর ''আল্লাদ চান' বিয়ে করবে বলে কাকার নিকট অভিমত ব্যক্ত করে। কাকা তাকে বিয়ের পূর্বে পড়ালেখা শেখার কথা জানালে সে তাতে সম্মত হয় এবং সে শুদ্ধ বাংলা, আরবি, ইংরেজী ভাষা রপ্ত করার হাস্যরসাত্মক কৌশল উপস্থাপন করে আল্লাদ চান। পরবর্তীতে শিক্ষা শেষ করে বিবাহে উপনীত হয় হঠাৎ সে বিয়ের আসরে বলে উঠে ঃ

''হে আল্লাহ তুমি আমার পেটে কুত্তডি পোলা দিও।
আল্লাদ চানের কথা শুনে কাকা জিজ্ঞাসা করে ঃ
ঐ তুই পোলা দিয়া কি করবি?
আল্লাদ ঃ চকে ধান কাটবো।
আবার বলে আমার বউ পেডে একটা নাও (নৌকা) দিও
কাকা ঃ নাও দিয়া কি করবি?
আল্লাদ ঃ নাও দিয়া আমার পোলাপান নদী পার অইবো কাহা
তখন কাকা তাকে বলে ঃ আরও বর চাও মন দিয়ে চাও।''[১৪]

লাঠিখেলায় শারীরিক কসরতমূলক পরিবেশনা ঃ

এক পর্যায়ে দেখা যায়, আল্লাদ চান বৌ এর পরবর্তীতে শাশুড়ি বিয়ের জন্য প্রস্তাব দেয়। শাশুড়ি কাঁদে পাগলা জামাই এর কাছে মেয়ে বিয়ে দেয় বলে। এভাবে নানা কৌতুককর পরিবেশনা নৃত্য ও গীতে এ পর্বের সমাপ্তি ঘটে এবং আল্লাদ চান নতুন বৌ এর মুখ দর্শকদের প্রদর্শন করে টাকা

সংগ্রহ করতে করতে বেরিয়ে যায়। এরপর শুরু হয় রণহুঙ্কারের নানা শারীরিক ভিত্তিক কসরতমূলক প্রদর্শনীর। যেমন —

খবরদার।
সাবধান।
হুঁশিয়ার।
হো হো হো ধ্বনিতে চিৎকার।
বাহাত খবরদার।

'এই যে সোনার চান— ''একহান মইচ বাটার''১৫ বাড়ি আসলো। ফিরাস

ভাই হুঁশিয়ার সাবধান। এসকল হুঙ্কার প্রধানত প্রতি পক্ষকে ঘায়েল করে জমি কিংবা বাড়ি নিয়ে যুদ্ধের অবতারণা করে। লাঠিখেলার প্রত্যেকটি পর্ব হোক জাদু প্রদর্শনী কিংবা অনুনাট্য ভিত্তিক পরিবেশনা, প্রত্যেক পর্বে

খেলোয়াড়দের শারীরিক কসরত প্রদর্শন করতে হয়। এছাড়া উল্লেখযোগ্য কসরতমূলক শারীরিক প্রদর্শনীর মধ্যে রয়েছে —

টেকি প্রদর্শন।

সর্বাঙ্গ আসন।

শরীর বিভিন্ন আকৃতিতে রূপদান। আবার উল্লেখযোগ্য শারীরিক কসরতমূলক পরিবেশনা হচ্ছে ঃ

নড়িবাড়ি ঃ জোড়ায় জোড়ায় বিভক্ত হয়ে একজন আরেকজনের সাথে যুদ্ধের প্রস্তুতি।

ঢেঁকিখেলা ঃ একজন শক্তিশালী সদস্য গামছা দিয়ে তার কোমরের দুপাশে ঢেঁকি বেঁধে চারদিকে ঘুরাতো।

রিং খেলা ঃ একটি ছোট রিং যার ভেতর দিয়ে দুই তিন জন পর্যায়ক্রমে ঢুকে যেত। পরবর্তীতে বের হতে না পেরে চিৎকার করতো এবং টাকার বিনিময়ে তাদর বের করা হতো। এতে শারীরিক কসরত পরিলক্ষিত হয়।

রাক্ষস পর্বের খেলা ঃ অভিনয় স্থলে একজন কে দাঁড় করিয়ে কোমরে বেল্ট বেঁধে তারপর দুই পাশে মোটা দঁড়ি বাঁধতো। এক পাশে সাত জন করে মোট চৌদ্দ জন একজন লোককে দঁড়ি দিয়ে বেঁধে ধরে রাখতো। তারপর দলের প্রধান এক গ্লাস পানিতে মন্ত্র পড়ে ফুঁ দিয়ে গ্লাসের পানি দড়ি বাঁধা লোকটির শরীরে তিনবার ছিটিয়ে দিতো। পানি ছিটিয়ে দেওয়ার পর লোকটা অলৌকিক শক্তি সম্পন্ন হয়ে যায়, যাকে কিনা চৌদ্দ জন শক্তিধর খেলোয়াড় ধরে রাখতে সময় হয় না। ঐ লোকটা শুধু মানুষকে কামড়াতে চায় অর্থাৎ সে রাক্ষসে রূপান্তরিত হয়। তখন ঐ রাক্ষসধারী লোকটার সামনে একটা জ্যান্ত মুরগি দেয়া হয়-যা ধরে কাঁচা অবস্থায় টেনে হিঁচড়ে নাড়িভুঁড়ি সহ খেয়ে ফেলে। এরপর রাক্ষসধারী লোকটার চোখ বড় বড় হয়ে যায় তখন মন্ত্রপড়া পানি পুনরায় তার গায়ে ছিটিয়ে দেয়া হয় এবং সে মাটিতে পড়ে জ্ঞান হারিয়ে ফেলে। কিছুক্ষণ পর তার জ্ঞান ফিরে আসে এবং স্বাভাবিক হয়ে উঠে। এই রাক্ষস পর্বটি দর্শক হতবাক ও বিস্ময়ের সাথে উপভোগ করে।

এই শারীরিক কসরতে মূলত বিদেশী প্রভাবে নিজস্ব সংস্কৃতিকে উপেক্ষা করার যে প্রবণতা মানুষের মধ্যে তা তুলে ধরছে হাস্যরসাত্মক ভাবে। এবং ঐতিহ্যবাহী উপাদান সমূহ শারীরিক ভঙ্গিতে প্রদর্শন করা হয়েছে মানুষকে সচেতন করার লক্ষ্যে। সত্যিই শিক্ষিত সমাজের প্রতি লাঠি খেলোড়ারদের এই ইঙ্গিত যৌক্তিক এবং সময় উপযোগী। লাঠিখেলার প্রয়োগ ও কৌশল সম্পর্কে ড. ওয়াকিল আহমদ বলেন —

"কৃত্রিম যুদ্ধের মহড়ায় দ্বৈত লাঠিখেলা হয়। এখানেও সাহস, কৌশল ও ক্ষিপ্রতার প্রয়োজন আছে। একক লাঠিখেলায় সামনে, পেছনে, পাশে আড়াআড়ি ভাবে মাথার উপরে, দুপারের ফাঁক দিয়ে অত্যন্ত দ্রুততার সাথে লাঠি ঘুরানোর মধ্যে প্রকৃত সৌন্দর্য ও আনন্দ নিহিত আছে।"[১৬]

লাঠিখেলা পরিবেশিত হয় প্রধানত গ্রামের হাটে, বিস্তৃর্ণ সমতল ভুমি, স্কুল কলেজের মাঠে কিংবা বাড়ির আঙ্গিনায়। এই লাঠিখেলার জন্য কোনো নির্দিষ্ট ভূমির প্রয়োজন হয় না। সাধারণত চারিদিকে দর্শক পরিবেষ্টিত হয়ে অত্যন্ত উৎসাহ উদ্দীপনার মধ্য দিয়ে গ্রামের সাধারণ জনগোষ্ঠী উপভোগ করে থাকে এই খেলা। লাঠিখেলা উপস্থাপনার মধ্য দিয়ে দর্শক অভিনেতার মধ্যে একটি আত্মিক সম্পর্ক তৈরি হয়। দর্শক এবং অভিনেতারা একাত্ম হয়ে লাঠিখেলা পরিবেশনাটি সুসম্পন্ন করে থাকে। লাঠিখেলার প্রধান যিনি তিনি দর্শক মতামত ও দর্শকের চাহিদাকে প্রাধান্য দিয়ে নানা কৌশল প্রদর্শন করে থাকে।

লাঠিখেলায় ব্যবহৃত পোশাক, রূপসজ্জা ও প্রপসের ব্যবহার ঃ

মূলত খোলা প্রান্তরে দর্শক অভিনেতার সামগ্রিক প্রয়াসে লাঠি খেলার পর্ব সমূহ সূচারুভাবে সম্পন্ন হয়ে থাকে এবং দর্শক অভিনেতার মেলবন্ধন সূচিত হয়। লাঠিখেলার পোশাকের ক্ষেত্রে দেখা যায় যে, তারা সচেতনভাবেই পোশাকে একটি রূপরেখা তুলে ধরবার চেষ্টা করেছে। যেমন লাঠিখেলা 'খেলা" এজন্য খেলোয়াড়গণ জার্সি পরিধান করেছে। আবার চরিত্রমূলক পোশাকের ব্যবহারও পরিলক্ষিত হয়। যেমন — বউ চরিত্রে শাড়ি আবার কেউ লুঙ্গি, শার্ট পরিধান করে অভিনয়ে অংশ নিয়েছে। তাদের সঙ্গে আলাপকালে এর কোনো যৌক্তিকতা তুলে ধরতে না পারলেও মূলত তারা চরিত্রানুগ পোশাক ব্যবহারের চেষ্টা করছে বলে প্রতিভাত হয়।

মেক-আপের ক্ষেত্রেও 'আল্লাদ চান' পর্বে দেখা যায় কেউ কেউ দাঁড়ি গোঁফ সহকারে অভিনয় প্রদর্শন করছে। আবার দেখা যায় 'আল্লাদ চানের' মাথায় গাছ গজিয়েছে বলে একটি আমের ডাল মাথায় বহন করছে। উক্ত চরিত্রের শ্বশুরের দাঁড়ি ও বৌ চরিত্রের লাল জরিদার শাড়ি গহনার ব্যবহারও পরিলক্ষিত হয়। সচেতনভাবেই তারা মেক-আপের ব্যবহার করেছে। আল্লাদ চান পর্বে আল্লাদ চানের মেক-আপ সত্যিই দৃষ্টি নন্দন এবং অভিনয়ের পরিপূরক ছিল। এই মেক-আপের 'সঙের' প্রভাব পরিলক্ষিত হয়। এছাড়া এই খেলায় প্রপস এর ব্যবহার খুবই তাৎপর্যপূর্ণ বলেই অনুমেয়। সামগ্রিক লাঠিখেলায় প্রপস ছিল অভিনয়ের অনুষঙ্গ। যেমন - বয়স্ক অভিনেতার বয়সে নুজ্য প্রায় বলে লাঠির ব্যবহার করেছে। এছাড়া চাটাই, ছুরি, জাদুর জন্য প্রপস বাক্স, গ্লাস প্রভৃতির ব্যবহার লক্ষ্যণীয়। লাঠিখেলায় প্রধানত তিন ধরনের লাঠির ব্যবহার দেখা যায় —

বড় লাঠি প্রায় সাড়ে চার থেকে পাঁচ ফুট উচ্চতা সম্পন্ন। যা সাধারণত দুই জন খেলোয়াড় একে অপরের দক্ষতা কিংবা কৃত্রিম যুদ্ধের অবতারণা স্বরূপ ব্যবহার করে থাকে।

মাঝারি লাঠি প্রায় আড়াই থেকে তিন ফুট উচ্চতা সম্পন্ন। এই লাঠি ৮/১০ জন খেলোয়াড় দুভাগে বিভক্ত হয়ে তাদের কৌশল প্রদর্শনে ব্যবহার করে।

অন্যদিকে এক ফুট উচ্চতার ছোট লাঠি অভিনয়ের অনুষঙ্গ রূপে ব্যবহার করা হয়। এই লাঠি মূলত যে কোন মসৃণ বাঁশ দিয়ে তৈরি করা হয়। এটি ব্যবহারে কেউ হয়তো বাঁশি বাজানোর অভিনয় করছে কিংবা বৃদ্ধ তার হাতের লাঠি হিসাবে ব্যবহার করছে কিংবা কাউকে তাড়িয়ে বেড়াচ্ছে।

সঙ্গীত ও বাদ্যযন্ত্রের নানামাত্রিক সুর ও তালের ছন্দ লাঠিয়ালদের শরীরের প্রতিটি ভাব ভঙ্গিমায় অসাধারণ ভাবে ফুটে উঠেছে। আমরা পাশ্চাতের অভিনেতাদের বিশেষ করে ব্যালে কিংবা কমোডিয়া দেল আর্তের অভিনেতাদেরে নৃত্য-কৌশল ও পারদর্শীতার বিষয়টি সম্পর্কে জানি, শারীরিক ছন্দ ও কৌশল না থাকলে কখনোই এই ধারার অভিনয় সম্ভবপর নয়। ধারণা করা যায় একজন লাঠিয়াল যদি সমকৌশলী না হয় তবে এই মাধ্যমে পারদর্শীতা অর্জন কিংবা অংশ গ্রহণ সম্ভব নয়। তাল ও সুরের

ছন্দে গ্রামের এই স্বল্প শিক্ষিত ও অক্ষরজ্ঞানহীন লাঠিয়ালদের যে ছন্দময় শারীরিক কসরৎ তা সত্যিই বিস্ময়কর। লাঠিখেলার পরিবেশনার ক্ষেত্রে অপরিহার্য্যরূপে বিবেচ্য ঢোলের বাদ্য, কাঁসার ঘন্টা, সানাই, বাঁশি, ঝাঁঝ, করতাল, হারমোনিয়াম, পিতলের হাঁড়ি, কাঁসার থালা, লাঠি প্রভৃতি। মূলত ঢোলের বাদ্যের রয়েছে নানা বোল যেমন — এক ধামা চাল, একটা পটল কিংবা তাকতা ধাতিং ধাতিং, তাতাং ধাতিং তা প্রভৃতি। আবার নৃত্যেও নানা মুদ্রা পরিলক্ষিত হয়। যেমন — নৌকা বাইচ নৃত্য, মানুষ কোতা নৃত্য, আলী আলী নৃত্য, হাজরা কোটা নৃত্য ও ঢালী নৃত্য। এসকল তাল ও নাচের সমন্বয়ে লাঠিখেলার পরিবেশনা দর্শক শ্রোতাকে বিমোহিত করে। তবে প্রত্যেক খেলোয়াড়ের পায়ে ঝুমুর বাধ্যতামূলক। এটি মূলত শারীরিক ছন্দ ও ক্ষিপ্রতাকে ত্বরান্বিত করে এবং নানাবিধ ছন্দ তৈরিতে সহায়ক ভূমিকা পালন করে।

লাঠিখেলা পরিবেশনার ক্ষেত্রে নিম্নোক্ত বিষয়গুলো পরিলক্ষিত হয় ঃ

লাঠিখেলা মূলত আসর বন্দনার মধ্য দিয়ে শুরু হয় এবং বাঁশির সুরে জাতীয় সঙ্গীত বাজানোর মাধ্যমে পরিসমাপ্তি লাভ করে।

অভিনেতাদের প্রধান অবলম্বন শারীরিক ভঙ্গি (physical action) এবং সংগীতের পারদর্শিতা।

রঙ্গরস কৌতুক ভাঁড়ামী ও অশ্লীল অঙ্গভঙ্গি রূপে বিবেচ্য।

সমকালীন বিষয় নিয়ে ক্ষুদ্র নাটিকা ও সচেতনতামূলক পরিবেশনা।

নিরর্থক অঙ্গভঙ্গি ও চিৎকার।

পরিবেশ ও ঘটনা অনুযায়ী প্রপস ব্যবহার।

বাদ্যযন্ত্রের নানামাত্রিক ব্যবহার।

মৌখিক ভাবে রচিত কাহিনির উপস্থাপনা।

দর্শক ও অভিনেতার সরাসরি সম্পর্ক স্থাপন।

বাংলাদেশে লাঠিখেলার যে সূচনা পর্ব প্রায় ১৮০০ সাল থেকে এখন পর্যন্ত নিরবে নিভৃতে তাদের প্রদর্শনী অব্যাহত রেখেছে। বাংলাদেশের মেহেরপুর, কুষ্টিয়া প্রভৃতি অঞ্চলের ধারাবাহিকতায় মানিকগঞ্জের কয়েকটি গ্রামে লাঠিখেলা পরিলক্ষিত হয়। এটি একটি স্থবির ও অনগ্রসর শিল্পমাধ্যম। অনগ্রসরতার অন্যতম কারণ সমূহ চিহ্নিত করা যায় এরূপে ঃ

দারিদ্রতা ও শিক্ষার অভাব।

কর্মসংস্থানের অভাব।

জীবন জীবিকার তাগিদে এই খেলা থেকে সরে এসে বিদেশ পাড়ি দিচ্ছেন খেলোয়াড়গণ।

সঠিক দিক নির্দেশনা।

সর্বোপরি সরকারি পৃষ্ঠপোষকতার অভাব।

লাঠিখেলা পর্যালোচনায় দেখা যায়, লাঠি খেলোয়াড়েরা নিরক্ষর কিংবা অর্ধশিক্ষিত। মূলত বংশপরম্পরায় লাঠিখেলার দলগুলো তদের কার্যক্রম পরিচালনা করে থাকে। লাঠি খেলোয়াড়দের শিক্ষাগত যোগ্যতা, পেশা প্রায় একই সমপর্যায়ের। পরিবার থেকে প্রাতিষ্ঠানিক শিক্ষার সুব্যবস্থা থাকলে সুশিক্ষিত লাঠিয়াল হিসেবে নিজেদের প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হতো, এ জন্য প্রয়োজন সামাজিক সচেতনতা ও সরকারি হস্তক্ষেপ। নতুন প্রজন্মের লাঠিয়ালরা মনে করেন তাঁদের পূর্ব পুরুষ স্বশিক্ষিত ও স্বাবলম্বী নয়। তাই তারাও তাদের সন্তানদের উচ্চতর শিক্ষায় শিক্ষিত করতে সক্ষম হচ্ছে না।

উপসংহার ঃ

আদিম যুগে ব্যবহৃত ‘লাঠি’ আত্মরক্ষার কৌশল থেকে এখন নাট্যশিল্প আঙ্গিকে রূপায়িত হয়েছে। তবে এই আঙ্গিকের বহুল প্রদর্শনী খুব একটা পরিলক্ষিত হয় না। যদিও বছরে দু একবার প্রদর্শনীর ব্যবস্থা হয় সেটাও নিজ গ্রাম-পাড়া কিংবা জেলায় সীমাবদ্ধ থাকে। এই-অবহেলিত শিল্প মাধ্যমটির যথার্থ সংরক্ষণ অপরিহার্য বলে বিবেচ্য। এই ক্ষেত্রে একটি রূপরেখা বা সঠিক দিক নিদের্শনা প্রয়োজন। যেমন ঃ

সমগ্র বাংলাদেশ লাঠিখেলার দল সমূহের সঠিক সংখ্যা ও তথ্য সংগ্রহ।

তাদের কর্মসংস্থান ও উন্নত প্রশিক্ষণের ব্যবস্থা।

লাঠিখেলাকে শিক্ষা কার্যক্রমের অন্তর্ভূক্তকরণ।

তাদের শিক্ষা ব্যবস্থা নিশ্চিত করণ ও আর্থিক সহায়তা প্রদান।

নিজ-এলাকা বা অঞ্চল ভিত্তিক বিভিন্ন শিক্ষা প্রতিষ্ঠান, শহরে ও শিল্পকলা একাডেমিতে প্রদর্শনীর ব্যবস্থা।

আলোচনা, সেমিনারের মাধ্যমে এক প্রচার ও প্রসার।

সর্বোপরি সরকারি পৃষ্ঠপোষকতায় অত্যাবশ্যক।

তবে দক্ষতা সম্পন্ন অভিনেতার শারীরিক ভাণ, ভণিতা, ক্ষিপ্রতা ও নানা রসের সমন্বয়ে উপস্থাপিত হয় লাঠিখেলা। এই খেলোয়াড়রা একেবারে নিরেট ও নিভৃত পল্লীর আলো বাতাসে ও পাখির কলকাকলিতে খুঁজে পায় জীবনের আস্বাদ। লাঠিখেলার সামগ্রিক পর্যালোচনায় দেখা যায় প্রায় প্রত্যেকটি দলের লাঠিখেলার উপস্থাপনা কৌশল, উপকরণ, খেলা পর্ব, চলন, বলন প্রভৃতি প্রায় একই ধারায় পর্যবসিত হয়। প্রতিদলেই আছে বাইদানী পর্ব, আল্লাদ চানের পর্ব, গুরুদর্শা পর্ব, কানার সাজ পর্ব, কমিক, নানান শারীরিক কসরৎ প্রভৃতি। লাঠিখেলার যে সকল খেলা পর্ব এবং গীত রয়েছে সেগুলোর কোনো লেখ্য রূপ নেই। এই খেলা পর্ব ও গীত যুগ যুগ ধরে মৌখিক রীতিতে বংশ পরম্পরায় বাহিত হচ্ছে। লাঠিখেলা মূলত খেলোয়াড়দের অক্লান্ত পরিশ্রম ও অধ্যাবসায়ের ফসল। শারীরিক কসরৎ ও রঙ্গাভিনয় ভিত্তিক লাঠিখেলা আমাদের অতীত — বর্তমান ও ভবিষ্যৎ এর ঐতিহ্যবাহী শিল্পরীতি রূপে বিবেচ্য। নানা প্রতিকূল পরিবেশ উপেক্ষা করে তারা এই শিল্পচর্চা অব্যাহত রাখার চেষ্টায় রত। সঠিক চর্চা ও প্রাতিষ্ঠানিক শিক্ষার সুযোগ থাকলে বাংলার ঐতিহ্যবাহী এই শিল্পরীতি বাহিত হবে যুগযুগান্তর।

তথ্যসূত্র ঃ

১. সেলিম আল দীন, *মধ্যযুগের বাঙলা নাট্য*, বাংলা একাডেমী, ঢাকা, ১৯৯৬, পৃ. ১৬।

২. ড. ওয়াকিল আহমদ, *বাংলার লোক — সংস্কৃতি, বাংলা একাডেমী*, ঢাকা, ১৯৭৪, পৃ. ৪৩৬।

৩. সেলিম আল দীন সম্পাদিত *থিয়েটার স্টাডিজ (১৪ তম সংখ্যা)* নাটক ও নাট্যতত্ত্ব বিভাগ, ডাঃবি, ঢাকা, ২০০৭, পৃ. ১৬।

৪. প্রাগুক্ত।

৫. ‘ডাক’ এটি একটি দীর্ঘ লয়ের সুর এই সুর আদিম যুগে শিকার পর্বে রা রা রা ধ্বনির মতই বিকট, যা শ্রবণ মাত্র রক্ত চঞ্চল হয়ে উঠে।

৬. ঘূর্ণিঝড়ের বাড়ি — এখানে এক পক্ষ অন্য পক্ষকে (প্রতিপক্ষ) আক্রমণের তীব্রতা বোঝাতে ঘূর্ণিঝড় শধটি ব্যবহার করেছে, কারণ ঘূর্ণিঝড়ের প্রকোপতার মধ্যে আক্রমণের তীব্রতা বোঝানোর ইঙ্গিত রয়েছে।

৭. মানিকগঞ্জ জেলার জামশার নয়াপাড়া গ্রামের লাঠি খেলা প্রত্যক্ষণ পূর্বক লিপিবদ্ধ করা হয়েছে।

৮. প্রাগুক্ত।

৯. প্রাগুক্ত।

১০. নিকাশ 'নিকাশ' মূলক আঞ্চলিক শধ, এটি হিসাব অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে।

১১. মানিকগঞ্জ জেলার জামশার নয়াপাড়া গ্রামের লাঠি খেলা প্রত্যক্ষণ পূর্বক লিপিবদ্ধ করা হয়েছে।

১২. প্রাগুক্ত।

১৩. প্রাগুক্ত।

১৪. প্রাগুক্ত।

১৫. মইচ বাটা — এটি আঞ্চলিক শধ। মইচ বাটার, যা দিয়ে পাটাতে মরচি মিহি করে বাটা হয়। সেগুলো মূলত পাথরের তৈরী। পাথর নিক্ষেপের ব্যাথার তীব্রতা বোঝাতে এ শধ ব্যবহৃত হয়েছে।

১৬. ড. ওয়াকিল আহমদ, *বাংলার লোক — সংস্কৃতি*, বাংলা একাডেমী, ঢাকা, ১৯৭৪, পৃ. ৪৩৬।

গ্রন্থপুঞ্জি

১. সেলিম আল দীন, মধ্যযুগের বাঙলা নাট্য, বাংলা একাডেমী, ঢাকা, ১৯৯৬।

২. ড. ওয়াকিল আহমদ, বাংলার লোক — সংস্কৃতি, বাংলা একাডেমী, ঢাকা, ১৯৭৪।

৩. সেলিম আল দীন সম্পাদিত থিয়েটার স্টাডিজ (১৪ তম সংখ্যা) নাটক ও নাট্যতত্ত্ব বিভাগ, ডাঃবি, ঢাকা, ২০০৭।

শাকিলা তাসমিন
সহকারী অধ্যাপক, নাট্যকলা বিভাগ, চট্টগ্রাম বিশ্ববিদ্যালয়, চট্টগ্রাম
E-mail : sakilatasmincu@gmail.com

বাংলা চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র (১৯৩১-১৯৮০)

ডঃ ইতি পাল

বর্তমান এই প্রবন্ধের লক্ষ্য হলো ১৯৩১ থেকে ১৯৮০ সাল পর্যন্ত নির্মিত বাংলা চলচ্চিত্রের প্রধান নারী চরিত্র গুলির আঙ্গিকগত বিশ্লেষণ। এই বিশ্লেষণের ক্ষেত্রে পারিবারিক, সামাজিক, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক, প্রেক্ষাপট খুব স্বাভাবিকভাবেই উন্মোচিত হয়েছে। এই প্রবন্ধে কোথাও যেমন নারী চরিত্রের দৃঢ়তাকে তুলে ধরা হয়েছে সে রকম নারী চরিত্রের চিরকালীন নীরব, সহনশীল, নিষ্পেষিত চেহারার রূপটিও তুলে ধরার চেষ্টা করা হয়েছে চলচ্চিত্রের নিরিখে।

চলচ্চিত্র নির্মাণের প্রাথমিক অবস্থা থেকে শুরু করে আধুনিক সময় পর্যন্ত চলচ্চিত্রচর্চাকে কেন্দ্র করে যে সমাজ সাংস্কৃতিক, দার্শনিক আলোচনা প্রাধান্য পেয়েছে তার মধ্যে নারীবাদী ধারণা অন্যতম। ১৮৯৫ থেকে শুরু করে (নির্বাক) ১৯৩১ এ সবাক চলচ্চিত্র তার যাত্রা শুরু করলেও নারীবাদী ধারণা ও তত্ত্ব কেন্দ্র করে আলোচনায় আসতে আমাদের ১৯৭০ সাল পর্যন্ত অপেক্ষা করতে হয়েছে। ১৯৬০ দশকের শেষভাগে 'নারীবাদ'এর বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে নারীবাদী দৃষ্টিকোণ থেকে চলচ্চিত্রকে নিয়ে গবেষণা শুরু হয়। উল্লেখিত প্রবন্ধে ১৯৩১ থেকে ১৯৮০ পর্যন্ত সবাক চলচ্চিত্রের প্রথম ৫০ বছরের নারীদের অবস্থান, চলচ্চিত্র কাঠামোয় নারীদের ভূমিকা কেন্দ্রিক আলোচনা করা হবে।

১৯৩৪ সালে দেবকি কুমার বসু পরিচালিত সুবোধ গঙ্গোপাধ্যায় সম্পাদিত ছবি হল 'চন্ডীদাস'। সমাজের জাতিভেদ ব্যবস্থার প্রতিবাদে এই ছবি তৎকালীন সময়ে আলোড়ন সৃষ্টি করেছিল। ছবির নায়ক মন্দিরের পুরোহিত চন্ডীদাসের সঙ্গে ধোপার মেয়ে বিধবা রামির (উমাশশী) প্রণয় গাথাই চলচ্চিত্রের মূল উপজীব্য। সমাজ নির্যাতিতা রামি যেরকম চন্ডীদাসকে দেবতার আসনে বসিয়ে ছিল তেমনি চন্ডীদাসও রামি কে একই আসনে বসিয়ে ছিল। ছবির অন্য চরিত্র অন্ধ গায়ক শ্রীদাম ও তার স্ত্রী কঙ্কন ছিল রামির আশ্রয়দাতা। চন্ডীদাস ও রামির প্রেমকে সমাজ ভালো চোখে নেয় নি। যার ফলে শ্রীদাম, কঙ্কন, রামি ও চন্ডীদাস চারজনকে গ্রাম থেকে বিতাড়িত হতে হয়।

এই চলচ্চিত্রে উচ্চবর্ণ ব্রাহ্মণ চন্ডীদাসের সঙ্গে নিম্নবর্ণের রামির প্রেমকাহিনীকে শ্রেষ্ঠত্বের আসনে বসানো হয়েছে। ১৯৩৪ সালে তৎকালীন রক্ষণশীল সামাজিক পরিবেশ ও পরিস্থিতিতে এই প্রেমকে দর্শক স্বীকৃতি দিয়েছিল। একাধারে বিধবা ও সমাজ লাঞ্ছিতা নারী যেখানে সাধারণত নিজেকে গুটিয়ে রাখে সেখানে তথাকথিত সমাজের দ্বারা নির্ধারিত করে দেওয়া বিধিনিষেধ ভেঙে নারী প্রকাশ করেছিল তার সহজাত অনুভূতি। সমাজ নির্ধারিত নারীর নির্মাণ ক্রিয়ায় নারীর অবস্থানকে প্রতিবাদ জানিয়েছিল রামি। যার স্বীকৃতি দিয়েছিল শ্রীকৃষ্ণ ভক্ত শ্রীদাম। তাই পোড়া বাস্তুভিটে ত্যাগ করে শ্রীদাম যখন গ্রাম ছেড়ে চলে যায় তখন তার স্ত্রী জানতে চায়, তারা কোথায় যাচ্ছে? যার প্রত্যুত্তরে শ্রীদাম জানায়- "যে ঘর তোমার কোনদিন পুড়বে না, সেই ঘরের উদ্দেশ্যে"। অর্থাৎ এখানে সেই ঘর বলতে আরও বৃহত্তর ঘরের কথা বলা হয়েছে। যেখানে সমাজের কোনো বিধিনিষেধ থাকবে না। চলচ্চিত্রে রামির অবস্থানকে প্রাধান্য দেওয়া ও তৎকালীন সমাজের বিপরীতে গিয়ে এই চলচ্চিত্র নারীর অধিকার, সিদ্ধান্ত ও সচেতনতাকে স্বীকৃতি দিয়েছিল। এইসব সত্ত্বাকেই সামগ্রিকভাবে প্রাধান্য দিয়ে তৎকালীন দর্শকের মন জয় করেছিল এই ছবিটি, যা নিউ থিয়েটার্স এর প্রথম বাণিজ্যিকভাবে সফল ছবি।

'কবি' (১৯৪৯) চলচ্চিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্ব ও তার উত্থান এর মধ্যে নিহিত আছে 'কবি' চলচ্চিত্রের নায়ক নিতাইচরণের ডোম থেকে কবিয়াল হয়ে রসিক সমাজের মান্যতা পাওয়া। কিন্তু এই উত্থানের পথে মানসিক শক্তি ও উৎসাহ দিয়েছিল ঠাকুরঝি (অনুভা)। সামাজিক কলঙ্কের গঞ্জনায় জর্জরিত হলেও ঠাকুরঝি কখনোই কিছু মনে করেনি তার ভালবাসার আত্মবিশ্বাসে। কবিয়ালের মতোই উঁচু জাতের শিল্পীকে সে মনে মনে শ্রদ্ধা করেছে। কবিয়ালের প্রতি গড়ে উঠেছে তার অগাধ আত্মবিশ্বাস। কিন্তু এই আত্মবিশ্বাসে আঘাত লেগেছিল ঝুমুর দলের মেয়ে বসনের (নীলিমা) আগমনে। ঝুমুর দলের মধ্যে যে চটুল আদিরসাত্মক নাচ ও গানের প্রচলন থাকে তারই প্রতিনিধি হিসেবে দেখানো হয়েছে বসনকে। ঝুমুর দলে কবিয়াল এর গানের সঙ্গে বসনের নাচকে চটুল দৃষ্টিতে দেখানো হয়েছে। কিন্তু কবিয়ালের মন ডাকছিল দেহাতিত স্নিগ্ধ প্রেমের পরশ। রূপবিলাসিনীর প্রচ্ছন্ন আত্মসমর্পণ কে উপেক্ষা করে কবিয়াল বেরিয়ে পড়লো কৃষ্ণচূড়ার তলায় সেই কালো মেয়ে ঠাকুরঝির কাছে। যার দুঃখে বসন মারা গেল ও শেষে কবিয়ালও পেল না তার ঠাকুরঝিকে। 'কবি' চলচ্চিত্রে প্রধান দুটি নারী চরিত্র ঠাকুরঝি ও বসন। যে চরিত্র দুটির মধ্য দিয়ে এই সমাজের লাঞ্ছনা-গঞ্জনা কে দেখানো হয়েছে। দেহলালসাতুর মানুষদের ঝুমুর দলের মেয়েদের প্রতি খারাপ নজর

ও অন্যদিকে নিভৃত আত্মসমর্পণে কবিয়ালের প্রতি ঠাকুরঝির পথ চেয়ে বসে থাকা এই দুই বিপরীতধর্মী চরিত্রের জীবনদীপ নির্বাপিত হয়েছে। পুরুষের দৃষ্টিকোণ থেকেই বসনকে দ্রষ্টব্যবস্তু হিসেবে উপস্থাপন করা হয়ে থাকলেও ঠাকুরঝির অন্তর্নিহিত নিঃস্বার্থ প্রেমই ছবির প্রধান বিষয়বস্তু হয়ে দাঁড়িয়েছে। তবুও সামগ্রিকভাবে নারীরা পিতৃতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার নিষ্পেষণের শিকার, তা প্রকাশিত হয়েছে এই চলচ্চিত্রে।

সামাজিক প্রাসঙ্গিকতার জন্য নরনারীর ভূমিকা কেন্দ্রিক গভীর মানবিক চিত্র হলো 'পথের পাঁচালী' (১৯৫৫)। যার মধ্যে গ্রাম্যসমাজের নারীর অবহেলা আশ্চর্য বস্তুনিষ্ঠ চিত্রন লক্ষণীয়। সংসারে ক্ষুদ্র গৃহকোণে নারীরাই যেখানে সংসারে গৃহকর্তী সেখানেই সর্বজয়ার (করুণা) কাছে অবহেলিত হয়েছে ইন্দিরঠাকুরণ (চূণীবালা)। সংসারে পুত্র সন্তান জন্মানোর পর থেকেই দুর্গার প্রতি অবহেলা যেন আমাদের গ্রামীণ সমাজের পুত্রের তুলনায় কন্যার অবহেলাই ধরা পড়েছে। সারাদিনের কাজের শেষে রাতে সর্বজয়া যখন স্বামী হরিহরের কাছে বেনারসের ঘাটে যাবার কথা বলে, তখন দেখে যে হরিহর ঘুমিয়ে পড়েছে। এখানেও যে ঘরের প্রধান নারী চরিত্র সর্বজয়া সেও অবহেলিত হরিহরের কাছে। এরই সঙ্গে নেপথ্যে ইন্দিরঠাকুরুণের কন্ঠে গীত 'হরি দিন তো গেল সন্ধ্যে হলো' গানটি সামগ্রিকভাবে যেন বঞ্চনার বিলাপরূপে প্রতিধ্বনিত হয়েছে। তবুও দুর্গা ও ইন্দির ঠাকুরুণেরপ্রতি সর্বজয়ার নিষ্ঠুর ব্যবহার আমাদের মনকে সর্বজয়ার প্রতি নিষ্করুণ কঠোর করে তোলে না। কারণ এটি অনেকটাই লিঙ্গের সামাজিক নির্মাণের যে ধারা চলে এসেছে তার উপর নির্ভরশীল। অর্থাৎ পুত্রের তুলনায় কণ্যার অনাদর, বিধবা ননদকে গঞ্জনা করা, এসবই আমাদের পুরুষপ্রধান সমাজের কাঠামোর মধ্যেকার সংরক্ষিত অভ্যেস বা রীতি। ''সমাজ-চিত্রণের এই স্বাভাবিক ও নিরপেক্ষ গুণের জন্য সর্বজয়াকে চরিত্র হিসেবে ঘৃণার্হ মনে হয় না আমরা বুঝিসে এই পুরুষ-প্রধান সমাজের অমানবিক সংরক্ষণশীল বিধি-নিয়মের আজন্ম সংস্কারে বন্দি, শিক্ষার সুযোগ না পাওয়া সামান্য নারী মাত্র, যে অগোচরে নারীর ইনি গ্রহকারিনী''।[২] সর্বজয়া না হয়ে সেখানে অন্য কেউ হলেও ইন্দির ঠাকুরুণেরও দুর্গার কপালে একই অনাদর জুটত। আবার 'অপরাজিত' (১৯৫৬) ছবির শেষদিকে অপুর কাছ থেকে মানসিক ভাবে বিচ্ছিন্ন হয়ে, নিঃসঙ্গ বিধবা সর্বজয়ার করুণ মৃত্যু দৃশ্য যেন উপলব্ধি করায় নিষ্ঠুর বিচারের নিভৃত গম্ভীর বাণী। যাকে আমরা বলতে পারি 'এ মেজার অফ পোয়েটিক জাস্টিস'। আবার 'অপুর সংসার' (১৯৫৯) ছবিতেও অপর্ণাকে মানসিক ভারসাম্যহীন ছেলের সঙ্গে বিয়ের দেবার উদ্যোগও ওই মানসিক ভারসাম্যহীন ছেলেকে বিয়ে করার জন্য পিতার জোরাজুরিতে প্রমাণিত হয় যে পুরুষ শাসিত সমাজে নারীকে পণ্য হিসেবে দেখবার মানসিকতা। পাশাপাশি অপর্ণার মা অপর্ণাকে রক্ষা করেছে তার মহীয়সী নারী চরিত্রের দৃঢ়তা দিয়ে। কিন্তু পথের পাঁচালী চলচ্চিত্রে দুর্গার মত অপর্ণাও অকালে চলে গিয়েছে বিধাতার নিষ্ঠুর পরিহাসে। যুগে যুগে উপন্যাস থেকে চলচ্চিত্রে ব্যঞ্জনা প্রকশে বলি হতে হয়েছে নারী চরিত্রকেই, নৈবেদ্য চড়েছে নারীর হাহাকারে।

ইতালিয়ান নববাস্তবতার আন্তর্জাতিক প্রভাবে যেমন সত্যজিৎ রায় প্রভাবিত হয়েছিলেন তেমনি ঋত্বিক ঘটক ও তাদের মধ্যে একজন, যিনি নববাস্তববাদের তাদিগকে অন্তরের চালিকাশক্তি দ্বারাই গ্রহণ করেছিলেন। তার চলচ্চিত্রের ফ্রেমের মধ্যে এসেছিল অন্তররাষ্ট্রীয় বাস্তবতা তথা কলকাতা শহরসহ মফস্বলের উদ্বাস্তু জীবনের যন্ত্রণাক্লিষ্ট ছবি। তার বেশিরভাগ চলচ্চিত্রে মাতৃমূর্তির 'আর্কিটাইপাল' ইমেজ উঠে এসেছে। যার সঙ্গে পৌরাণিকতারও এক যোগসুত্র প্রকাশিত করতে চেয়েছিলেন।

১৯৬০ সালে শক্তিপদ রাজগুরুর 'চেনামুখ' গল্প অবলম্বনে ঋত্বিক ঘটকের পরিচালিত ছবি 'মেঘে ঢাকা তারা'। উদ্বাস্তু জীবনের প্রতিনিয়ত লড়াই, দ্বন্দ্ব, টানাপোড়েনের প্রতিচ্ছবি হলো 'মেঘে ঢাকা তারা'। যার কেন্দ্রীয় চরিত্র নীতা। তবুও চলচ্চিত্রকার তিনটি নারী চরিত্র অর্থাৎ নীতার মা, নীতার বোন ও নীতার পারস্পরিক অবস্থান ও অবক্ষয় নিয়ে আলো-আঁধারে চিত্র রচনা করেছেন। চলচ্চিত্রের সাদাপর্দার কালো অন্ধকার সমাজে, পরিবারে নিষ্পেষিত হয়ে চিরতরে হারিয়ে গেল নীতা। সুবিধা বুঝে বড় মেয়ের প্রেমিকের সঙ্গে ছোট মেয়েকে বিয়ে দেওয়ার মধ্যে মায়ের স্বার্থ পূরণ হয়েছে। অর্থাৎ একটি বিবাহযোগ্যা মেয়েকে উপযুক্ত পাত্রের হাতে সমর্পণ করার মধ্য দিয়ে অভাবের সংসারে অন্নের ভাগ কমার যুক্তিটিও প্রতিষ্ঠা পায়। তাই খুব স্বাভাবিকভাবেই বৃহত্তর সংসারের দিকে তাকিয়ে নীতা হয়ে ওঠে একজন ত্রাতা ও নিজেকেই সে বলি দেয় নিম্ন অর্থনৈতিক সামাজিক ও পারিবারিক পরিকাঠামোর কাছে। তাই নীতার ঘরছাড়া দৃশ্যে মধ্যবিত্ত বাঙালি পরিবারে চিরকালীন নীরব, সহনশীল, নিষ্পেষিত নারীর চেহারার রূপ তুলে ধরার ক্ষেত্রে 'আয় উমা কোলে লই' গানটি এক মর্মান্তিক হাহাকারের দ্যোতনা সৃষ্টি করে ।

১৯৬০ সালে সত্যজিৎ রায় পরিচালিত 'দেবী' চলচ্চিত্রেও মানুষের ধর্মীয় আবেগ-অনুভূতি ও অন্ধকুসংস্কারের বলি হয়েছে 'দয়াময়ী' (শর্মিলা)। জমিদার কালীকিংকর রায়ের স্বপ্নে ছোট বৌমা দয়াময়ীর মধ্যে দেবী দর্শন লাভ ও নারী থেকে দয়াময়ীর দেবীর স্তরে উন্নীত হওয়ার মধ্যে আদতে একজন নারীর নিজস্ব স্বত্তাকে পুড়ে যেতে দেখা যায় কুসংস্কারের দাবানলে। গলায় মালা পড়ে ঠাকুরের আসনে বসে থাকা এবং খোকাকে না বাঁচাতে পারার কষ্ট ও শেষে উদভ্রান্তের মত বাড়ি থেকে বেরিয়ে গিয়ে সমস্ত যন্ত্রণার অবসান ঘটিয়েছে। ভুল হচ্ছে জেনেও প্রতিবাদ না করতে পারার কষ্ট প্রকাশিত হয়েছে দয়াময়ীর চরিত্রের মধ্যে।পরিচালক রাজেন তরফদার ও ১৯৬০ সালেই 'গঙ্গা' চলচ্চিত্রটি নির্মাণ করেছেন। যেখানে সীমাও অসীমের মাঝে নিজেকে ভাসিয়ে দিয়ে প্রবাহমান নদী ও রহস্যময় সমুদ্রে বিপদকে অবজ্ঞা করে মাছ মারা পেশার মধ্যে নিজেকে আবদ্ধ রাখার যে দৃঢ়-সংকল্প মানসিকতার পরিচয় পাওয়া যায় এই চলচ্চিত্রে। যেখানে প্রধানত দুটি নারী চরিত্র গামলিপাঁচি (সন্ধ্যা রায়), হিমি (রুমা গুহঠাকুরতা)। বিলাসের কাকা পাঁচু তাই চাইছিলেন গামলি পাঁচির সাথে বিলাসের বিয়ে হোক। মাছ ধরা মরসুম শেষ হলেই ফিরে এসে তিনি তাদের দুজনকে বিয়ে দেবেন। উত্তাল নদী ও সমুদ্রের মধ্যে নৌকার উপর দাঁড়িয়ে মাঝিদের জীবন তরণী অগ্রসর হয়। তাই প্রত্যেকটি নদীর ঘাটই তাদের জীবনে আনে নববসন্তের আগমন। সেরকমই একটি নদীর ঘাটে হিমির সঙ্গে পরিচয় হয় বিলাসের। বিলাস, হিমিকে বিয়ে করতে চাইলেও হিমি রাজী হয়না। বরং তিনি তার প্রেমকে এক উচ্চ অবস্থানে স্বীকৃতি দিয়ে প্রত্যেকবার সেই ঘাটেই বিলাসের

জন্য অপেক্ষা করবে বলে জানায়। তাই সার্থকভাবেই 'গঙ্গা গঙ্গার তরঙ্গে প্রাণ পদ্ম ভাসাইলাম রে' সংগীতের মধ্যে হিমির প্রেমকে এক চিরকালীন নব বাস্তবতার রূপ দেওয়া হয়েছে। প্রসঙ্গত চলচ্চিত্রের শুরুতে ও 'প্রাণপদ্ম' বলতে নৌকাকেই বোঝানো হয়েছিল কিন্তু চলচ্চিত্রের শেষে এর অর্থ পরিবর্তিত হয়ে চিরকালীন প্রেমিকের অর্থে রূপান্তরিত হয়।

১৯৬৪ সালে মৃণাল সেন পরিচালিত চলচ্চিত্র 'প্রতিনিধি'তে পাওয়া যায় বিধবা বিবাহ সম্পর্কে ১৯৬০ দশকের এক সামাজিক প্রতিচ্ছবি। বিংশ শতাধীর দ্বিতীয়ার্ধেও পিতৃতান্ত্রিক সমাজ অনুমোদন করেনা নারীর ব্যক্তিগত ইচ্ছা ও স্বাধীনতাকে । তবু চলচ্চিত্রে প্রধান নারী চরিত্র বিধবা 'রমা' (সাবিত্রী) সন্তানসহ যখন দ্বিতীয়বার বিবাহের সিদ্ধান্ত নেয় তখন সমকালীনতার বিচারে তিনি আর পাঁচজন নারীর তুলনায় স্বতন্ত্র হয়ে ওঠেন। কিন্তু শেষ পর্যন্ত রমা আত্মসমর্পণ করে পিতৃতান্ত্রিক সংস্কারের পরম্পরার কাছে। ১৯৬৫ সালে 'সুবর্ণরেখা' চলচ্চিত্রে উদ্বাস্তু জীবনের লড়াই হল চলচ্চিত্রের প্রধান উপজীব্য। অভাবের তাড়নায় 'সীতার' (মাধবী) জীবনে নেমে আসে এক মর্মান্তিক পরিণতি। যার ফলে সীতাকে মৃত্যুবরণ করতে হয়। এক বৃহত্তর সামাজিক সমস্যা, দেশভাগ ইত্যাদি বড় উপলক্ষ্য হলেও তার প্রভাব পড়েছে সীতার জীবনে ।

তরুণ মজুমদার পরিচালিত 'নিমন্ত্রণ' চলচ্চিত্রেও দুটি নারী চরিত্রের পরিচয় পাওয়া যায়। 'কুমি' (সন্ধ্যা রায়) ও 'সরমা' (নন্দিনী)। ছবির নায়ক হিরুর সঙ্গে কুমির মনের মিল হলেও সামাজিক জাত-পাতের কারণে দুটি জীবন এক হতে পারেনি। আবার মৃত্যু পথযাত্রী যতীন বাবুর অনুরোধে তার কন্যা সরমাকে বিয়ে করতে বাধ্য হলেও তাদের মধ্যে মনের মিল হয়নি। কুমি কে ভুলতে সরমা কাজে আত্মনিয়োগ করে। ক্রমশ সে অর্থনৈতিকভাবে সচ্ছল হলেও সরমা কিন্তু হিরুর ভালোবাসা পায় না। অন্যদিকে কুমিও বৈবাহিক জীবনে সুখী নয়। এই চলচ্চিত্রের মধ্যে তৎকালীন সামাজিক কুসংস্কারে প্রভাবে কুমি ও সরমা দুজনের জীবনেই পরিস্ফুট হয়েছে না পাওয়ার বেদনা।

অদ্বৈত মল্লবর্মণের 'তিতাস একটি নদীর নাম' উপন্যাস অবলম্বনে ঋত্বিক ঘটক পরিচালিত 'তিতাস একটি নদীর নাম' চলচ্চিত্রে দুটি মুখ্য নারী চরিত্র 'বাসন্তী' (রোজীআফসারী) ও 'অনন্তের মা' (কাবেরী)। চলচ্চিত্রটিতে একটি সম্প্রদায়ের জীবন বৃত্তান্ত বর্ণিত হয়েছে। বিভিন্ন চরিত্রের মধ্যে তাই নারী চরিত্রগুলি খুব গুরুত্বপূর্ণ স্থান অধিকার করেছে। অনন্তের মায়ের চরিত্র প্রকাশিত হয়েছে কাহিনীর ঘাত-প্রতিঘাত ও বিশ্লেষণ প্রক্রিয়ায়। জীবনের প্রথম দিকে বিবাহের পর জলদস্যুদের দ্বারা অপহৃত হলেও শেষ দিকে তার স্বামী কিশোরের সান্নিধ্যে আসে ও মানসিক ভারসাম্যহীন কিশোরকে যাবতীয় পরিচর্যা করা ও দোলের দিন নদীতে স্নান করাতে গিয়ে দুই জনেরই মৃত্যু হয়। অনন্তর মায়ের জীবনে মর্মান্তিক পরিসমাপ্তি নেমে আসে।

অনন্তর মায়ের জীবন আপামর মধ্যবিত্ত বাঙালি নারীর জীবন, নিঃশধে মুখ বুজে সামাজিক বঞ্চনার শিকার হয়ে দিন কাটিয়েছে। কিন্তু তার ভিন্নধর্মী চরিত্র হলো বাসন্তী। যাকে এই চলচ্চিত্রে মুখ্য নারী চরিত্র বলা যায়। তিতাস নদীকে কেন্দ্র করে এই চলচ্চিত্রে বাকি চরিত্রগুলির বিকাশ। কাহিনীর বহমানতা ক্রমশই যেন তা ব্যক্তিকেন্দ্রিক হতে হতে অন্তিম পর্বে বাসন্তীই যেন তিতাসের রূপ পরিগ্রহ করেছে। খুশি-আনন্দে, উচ্ছল যৌবনে ভরপুর নদীটির মতোই বাসন্তীর জীবন অগ্রসর হলেও মধ্যপর্বে সমস্ত আনন্দ উদ্বেলতা যেন থমকে যায়। গ্রামের মানুষ যখন তিতাসের পাড়ে অবস্থিত নিজেদেরকে ভিটে ছেড়ে অন্যত্র চলে যাবার পরিকল্পনা করছে তখন দৃঢ় প্রত্যয়ে মৃত প্রায় নদীর মতই নিজের ক্ষয়িষ্ণু অবস্থাকেই শেষ আশ্রয়ের মতো আঁকড়ে ধরে রাখতে চেয়েছে বাসন্তী। চলচ্চিত্রের শেষে বাসন্তী তিতাসের কোলে মাথা রেখেই জলের হাহাকার করতে করতে মৃত্যুবরণ করে। অর্থাৎ এখানেই তিতাস ও বাসন্তীর মিলনে ও একাকীত্বকরনে ঋত্বিক ঘটক নারীর এক অনন্য রূপ চলচ্চিত্রায়িত করলেন, যা তথাকথিত বাঙালি নারী থেকে অনেকটাই আলাদা। ''ঋত্বিকের ছবির বিষয়বস্তু অনুযায়ী তিনি নারীচরিত্রগুলিকে এঁকেছেন পরম মমত্ব ও বাস্তবজ্ঞান নিয়ে। তাই নারীচরিত্রগুলি বাস্তব যুগোপযোগী''।[২]

ঋত্বিক ঘটক তার চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রকে যেরকম মাতৃরূপে নিয়ে এসেছেন, সেরকম সত্যজিৎ রায় ও তাঁর চলচ্চিত্রে নারীর অবহেলাকে তুলে ধরার পাশাপাশি নারীর প্রতিবাদী রূপটিকেও ফুটিয়ে তুলেছেন। দেবী চলচ্চিত্রে 'দয়াময়ী' গলায় মালা পড়ে ঠাকুরের আসনে চুপ করে বসে থাকলেও 'নায়ক' (১৯৬৬) চলচ্চিত্রে প্রধান নারী চরিত্র 'অদিতি' (শর্মিলা) প্রতিবাদ করেছে তার ক্ষুরধার লেখনীর মধ্য দিয়ে। যিনি বাংলার আধুনিক নারী তথা 'আধুনিকা', যেকোনো কমার্শিয়াল ছবি দেখেনা। চলচ্চিত্রে নায়কের সামনে নিজের সম্মান বোধকে অটুট রেখে সত্যি কথা প্রকাশ করে। আবার 'অরণ্যের দিনরাত্রি' (১৯৬৯) মধ্যেও অপর্ণা (শর্মিলা) চরিত্রের দৃঢ়তা, বুদ্ধিদীপ্ততা ও শিক্ষিত কথাবার্তা দিয়ে হয়ে উঠেছে আধুনিক নারীর প্রতিমূর্তি। আবার 'সীমাবদ্ধ' (১৯৭১) চলচ্চিত্রেও স্পষ্টবাদী মেরুদন্ড যুক্ত এক নারী চরিত্র টুটুল (শর্মিলা) যে প্রতি মুহূর্তে তথাকথিত সভ্যসমাজ কে দাঁড় করিয়েছে প্রশ্নচিহ্নের সামনে। পঞ্চাশের দশকে রক্ষণশীল পরিবারের গৃহবধূর ছবি ফুটে উঠেছে 'মহানগর' (১৯৬৩) চলচ্চিত্রে। যেখানে সমস্ত রক্ষণশীলতা কে দূরে সরিয়ে বাড়ির অমতে চাকরিতে যোগ দেয় গৃহবধূ আরতী (মাধবী)। হয়ে ওঠে পরিবারের একমাত্র উপার্জনক্ষম সদস্য। পাশাপাশি 'কাঞ্চনজঙ্ঘা' (১৯৬২) ছবিতে মণীষার (অলকানন্দা) দৃঢ় আত্মসচেতন ভাবমূর্তি নারীর আত্মাভিমানকে প্রকাশিত করেছে। মণীষা প্রাধান্য দিয়েছে তার নিজের অন্তরের অনুভুতিকেই।

মৃণাল সেনের 'একদিনপ্রতিদিন' (১৯৭৯) চলচ্চিত্রের মধ্যেও রয়েছে একটি নারীকে কেন্দ্র করে উৎকণ্ঠা, শংকা ও লোকেদের নানা জল্পনার প্রসঙ্গ। চলচ্চিত্রের প্রধান নারী চরিত্র চিনুর(মমতাশংকর) অজ্ঞাত কারণে দেরি করে বাড়ি ফেরার জন্য উদ্ভুত নানা টানাপোড়েন, উৎকণ্ঠা, বাড়ির লোকেদের লোকনিন্দার ভয় ইত্যাদি বিষয়ে মধ্যবিত্ত সমাজে নারীর অবস্থান ও সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গিকে বাস্তবতার পর্যায়ে তুলে ধরেছেন পরিচালক মৃণাল সেন। ''আমাদেরআধা-সামন্ততান্ত্রিক সমাজের কর্মরত নারীরাও যেকতটা অসহায় এবং নির্যাতিত তা নিষ্ঠুরভাবে উন্মোচিত হয় একদিন প্রতিদিন-এ''[৩]। আবার তরুণ মজুমদারের নানা চলচ্চিত্রে নারীর বিভিন্ন সামাজিক অবস্থান, মনস্তাত্ত্বিক দিকটি প্রকাশিত হয়েছে। যেমন 'বালিকা বধূ' (১৯৬৭) চলচ্চিত্রে প্রকাশিত হয়েছে বালিকা থেকে প্রাপ্তবয়স্ক নারী তথা বধূ হয়ে ওঠার গল্প।

অর্থাৎ এখানে বিশ্লেষিত হয়েছে নারী জীবনের বিভিন্ন বয়সে, বিকাশের মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের পর্বটি।

অর্থাৎ সামগ্রিকভাবে বিভিন্ন চলচ্চিত্রকারেরা তাদের কর্মকাণ্ড, বীক্ষাও বিশ্লেষণী শক্তির দ্বারা নারী চরিত্রকে বিশ্লেষিত করেছেন বিভিন্ন আঙ্গিক থেকে। বিভিন্ন চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রগুলি কোথাও নিঃশধে তাদের পরিবারকে এগিয়ে দেওয়া, কারো ক্ষেত্রে সামাজিক বা পারিবারিক প্রতিবাদে সামিল হওয়া, আবার কারো ক্ষেত্রে নিজেই চালিকাশক্তি হয়ে ওঠার প্রয়াস দেখা গেছে। স্বাধীনতা-উত্তর উদ্ভূত সামাজিক পরিস্থিতি, দেশভাগ ও অভাবজনিত কারণে নারীদের দুর্দশা আরও বৃদ্ধি পেয়েছে। পাশাপাশি ষাটের দশকের মধ্যবর্তী সময়ের পর থেকে সামাজিক রাজনৈতিক ও অর্থনৈতিক পরিবর্তন ও শিক্ষার বিস্তারের প্রেক্ষিতে নারীদের চেতনা ও নিজস্বতা ক্রমশ বৃদ্ধি পেয়েছে। যার প্রভাব অন্যান্য শিল্পমাধ্যমের মত চলচ্চিত্রেও পড়েছে। চলচ্চিত্রে চিত্রায়িত নানা নারী চরিত্র যেমন রামি, ঠাকুরঝি, বসন, সর্বজয়া, ইন্দির ঠাকরুন, দুর্গা, অপর্ণা, নীতা, দয়াময়ী ইত্যাদি যারা আজ প্রত্যেকেই বাঙালি তথা বৃহত্তর নারী সমাজের প্রতিনিধি। ঐতিহাসিক গুরুত্বের দিক থেকে আজ এরা বড়ই বেশি প্রাসঙ্গিক। ব্যক্তিগত আদর্শের দৃঢ়তার অভাব থাকায় অনেক নারী চরিত্রকেই ভুগতে হয়েছে চরম সিদ্ধান্তহীনতায়। আজও এই সিদ্ধান্তহীনতায় প্রতিবাদহীন হয়ে থাকতে হয় তাদের। ফলে এই একাকীত্ব আজও উপমহাদেশের নারীদের সঙ্গী। চলচ্চিত্র কালের প্রবাহের সাক্ষী হয়ে বহন করেছে অনেক নারীর অস্ফুট আর্তনাদ ও প্রতিবাদ। কিন্তু একবিংশ শতাধীর পরিবর্তিত সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গি ও সংস্কারমুক্ত মানসিকতার ফলে আজকের নীতা, দয়াময়ী, হিমিরা অনেক বেশি প্রতিবাদী। পাশাপাশি আজকে অদিতি, অপর্ণা, টুটুল, মণীষাদের সংখ্যাও বৃদ্ধি পেয়েছে। যার মধ্য দিয়ে প্রতিনিয়ত উন্মোচিত হয়ে চলেছে এক স্বতন্ত্র নারীসত্তা ।

তথ্যসূত্রঃ

১. চট্টোপাধ্যায়,অমিতাভ, চলচ্চিত্র সমাজ ও সত্যজিৎ রায়,ফিল্ম স্টাডি সেন্টার, আসানসোল,পৃষ্ঠা-৩৪

২. প্রসঙ্গ ঋত্বিককুমার ঘটকঃ সামগ্রিক মূল্যায়ন,সম্পাদক বিভাস মুখোপাধ্যায় পৃষ্ঠা-১৯৫

৩. প্রসঙ্গ মৃণাল সেন, চলচ্চিত্র সমালোচনা , সম্পাদক বিভাস মুখোপাধ্যায়, চলচ্চিত্রকে চর্চা, কলকাতা, পৃষ্ঠা-২২৩

গ্রন্থপঞ্জীঃ

১. চট্টোপাধ্যায়, অমিতাভ, (১৯৮৩), চলচ্চিত্র সমাজ ও সত্যজিৎ রায় (প্রথমখন্ড), ফিল্মস্টাডি সেন্টার, আসানসোল।

২. দাশগুপ্ত, ধীমান (সম্পাদিত), (২০০৬), চলচ্চিত্রের অভিধান (তৃতীয় সংস্করণ), বাণীশিল্প, কলকাতা।

৩. রায়, সত্যজিৎ, (১৯৮৯) বিষয় চলচ্চিত্র, আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা।

৪. চট্টোপাধ্যায়, গৌতম, (২০১৫) বাংলা চলচ্চিত্রেব অভিধান (প্রথম সংস্করণ), বাণীশিল্প, কলকাতা।

৫. চট্টোপাধ্যায়, অমিতাভ, (২০১১), জাগরনের বিস্ময়, পথের পাঁচালী গ্রন্থ, কলকাতা।

৬. দাশগুপ্ত, ধীমান (সম্পাদিত), (২০০৭), সিনেমার ভাষা, মিত্র ও ঘোষ, কলকাতা।

৭. মুখোপাধ্যায়, বিভাস (সম্পাদক), (২০১৭), প্রসঙ্গ ঋত্বিক কুমার ঘটক, সামগ্রিক মূল্যায়ন, চলচ্চিত্র চর্চা, সংখ্যা-২৫, কলকাতা।

ডঃ ইতি পাল
সঙ্গীতবিদ্যা বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়
E-mail : itipaul2@gmail.com

বাংলাদেশের মণিপুরিদের নৃত্যগীতে গীতগোবিন্দের পরোক্ষ প্রভাব

ইয়াতসিংহ শুভ

বাংলাদেশে বসবাসরত ক্ষুদ্র-নৃগোষ্ঠীদের অন্যতম মণিপুরিদের সংস্কৃতির রয়েছে এক বৈচিত্র্যময় ইতিহাস। আজ থেকে আনুমানিক ৩০০ বছর আগে তাঁরা ভারতের মণিপুর রাজ্য থেকে বাংলাদেশে আসেন। কিন্তু বাংলার সঙ্গে তাঁদের যোগাযোগ আরও পুরনো। গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম যখন থেকে মণিপুরে প্রসার লাভ করল, তখন থেকেই বাংলার সঙ্গে রচিত হয়ে গেল যোগসূত্র। যা কিছু বাংলার বৈষ্ণবসমাজকে প্রভাবিত করেছে, তা একইভাবে প্রভাবিত করেছে মণিপুরের সংস্কৃতিকেও। এর মাঝে অন্যতম হল কবি জয়দেব রচিত 'গীতগোবিন্দ'। শুধু প্রত্যক্ষভাবে নয়, পরোক্ষভাবেও গীতগোবিন্দের প্রভাব দেখা যায় মণিপুরিদের মাঝে। একদিকে তাঁদের রয়েছে জীবন ঘনিষ্ঠ সংস্কৃতি, অন্য দিকে তার বৈচিত্র্যময়তা। সেই বৈচিত্র্যময় বহুধা বিভক্ত দিকগুলিরই একটি হলো মণিপুরি নৃত্যগীতে গীতগোবিন্দের প্রভাব। গীতগোবিন্দের ভাষা তাঁদের কাছে পরিচিত ছিল না। অথচ এখন গীতগোবিন্দ খুঁজতে গেলে মণিপুরিদের কাছেই যেতে হবে। শুধু গীতগোবিন্দই নয়, গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্মের রূপটিও তাঁরা ভীষণ যত্নে লালন করে চলেছেন। এর কারণ হলো, তাঁদের চমৎকার অভিযোজন ক্ষমতাই এভাবে নানা বিষয়কে নিজস্ব রীতিতে সংযুক্ত করার উপায় খুঁজে দিয়েছে। শুধু তাই নয়, নিজ মাতৃভূমি থেকে বিচ্যুত হয়ে যাঁদেরকে ভারতবর্ষের নানা জায়গায় ছড়িয়ে পড়তে হয়েছিল — তাঁরা সবাই একাধিক জায়গায় অবস্থান করলেও অন্তরে অভিন্ন সংস্কৃতির ধারক ও বাহক হওয়ায় পরস্পরের সঙ্গে রয়েছে অবিচ্ছিন্ন।

বাংলাদেশের সিলেটে যে মণিপুরিদের বাস, তাঁদের আদিনিবাস ছিল ভারতের মণিপুর রাজ্য। আজ থেকে প্রায় তিনশত বছর পূর্বে তাঁরা এদেশে আসেন। বিভিন্ন যুদ্ধ, অন্তর্দ্বন্দ্ব ইত্যাদি নানা কারণে তাদেরকে নিজের মাতৃভূমি ছেড়ে ভারতবর্ষের নানা প্রান্তে ছড়িয়ে পড়তে হয়েছে। সেই সময়েই তাদের একাংশ এসে বসতি স্থাপন করেন বর্তমান বাংলাদেশের সিলেট এবং আশেপাশের কিছু অঞ্চলে। এর মাঝে বাংলাদেশে বর্তমানে সিলেট বিভাগের মৌলভীবাজার জেলার কমলগঞ্জ উপজেলার ভানুগাছে সবচেয়ে বেশি মণিপুরিদের বসবাস রয়েছে। মণিপুরিরা ভানুগাছকে দ্বিতীয় মণিপুর বলে মনে করে। কারণ, সুদীর্ঘকাল ধরে মণিপুরিরা এখানে নির্বিঘ্নভাবে তাঁদের ধর্ম-কর্ম-সাংস্কৃতিক চর্চা চালিয়ে আসছেন। এখান থেকে মণিপুরিদের লীলা কীর্তন, নাটক, যাত্রা, রামায়ণগীতি ও থিয়েটার বিকাশ লাভ করেছে।[১] তবে বাংলাদেশে ঠিক কখন থেকে রাসনৃত্যের সূচনা হয়েছে এ ব্যাপারে তেমন কোনো তথ্য পাওয়া যায় না। এ কে শেরাম অনেক রকম তথ্য উপাত্ত উপস্থাপন করে দেখিয়েছেন যে, ১৭৯৮ সালের কাছাকাছি সময়ে এ দেশে মণিপুরি রাস সংস্কৃতির চর্চা প্রথম শুরু হয়। তবে বোদ্ধামহলের দৃষ্টি আকর্ষিত হয় মূলত কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের সিলেট সফরের পরে, সেটা ১৯১৯ সালে।[২] মণিপুরিরা এদেশে এসে যে নৃত্যগীতের চর্চার মাধ্যমে সবার কাছে প্রশংসিত হন, সেটির মূল গ্রথীত রয়েছে মণিপুর রাজ্যে। কারণ, মণিপুর ত্যাগ করার আগেই তাঁদের নৃত্যগীত, নটপালা প্রভৃতির যে কাঠামো, সেটি তৈরি হয়ে গিয়েছিল। এ কারণে এটাও ধরে নেয়া যায় যে, মণিপুরি নৃত্যগীতে গীতগোবিন্দ কিংবা বৈষ্ণবপদাবলীর প্রভাব অনেক আগেই প্রতিষ্ঠিত হয়ে গিয়েছিল। ভানুগাছে সরেজমিনে পর্যবেক্ষণ করে দেখা যায়, মণিপুরিরা এখনও তাঁদের সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য অত্যন্ত যত্নসহকারে আগলে রেখেছেন। তবে তাঁদের দুটি সম্প্রদায়ের মাঝে সাংস্কৃতিক চর্চার কিছু ভিন্নতা রয়েছে। মণিপুরিদের এই দুটি সম্প্রদায় হল বিষ্ণুপ্রিয়া এবং মৈতৈ। বিষ্ণুপ্রিয়া এবং মৈতৈ সম্প্রদায়ের মূল পার্থক্যটা হল ভাষাগত ভিন্নতা। উভয় সম্প্রদায়ই মণিপুরি সংগীতের বাংলা, ব্রজবুলী, সংস্কৃত ভাষার পদগুলো যার যার নিজের ভাষায় অনুবাদ করে গাওয়ার ব্যাপারে সচেষ্ট রয়েছেন। তবে, মৈতৈদের চেয়ে বিষ্ণুপ্রিয়ারা কম অনুবাদ করেছেন।

মণিপুর রাজ্য থেকে সিলেটে চলে আসার পরেও এখানকার সঙ্গে মণিপুরের একটা যোগাযোগ সব সময়ই ছিল। ফলে, মণিপুরি সংস্কৃতির যে রূপটি অভিন্ন মণিপুরে গড়ে উঠেছিল, তা এখনও প্রায় অক্ষুণ্ণ রয়েছে। কমলগঞ্জে বসবাসরত মণিপুরিরা নিজেদের সংস্কৃতির প্রতি যত্নশীল এবং সচেতন। সরকারি পৃষ্ঠপোষকতায় সেখানে মণিপুরি ললিতকলা একাডেমি প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। একাডেমিতে নিয়মিত নানা কর্মসূচি থাকে। এতে মণিপুরি নৃত্য ও সংগীতের প্রশিক্ষণ সর্বাধিক গুরুত্ব পায়। খুব কম সম্প্রদায়ই আছেন, যারা সংগীত ও নৃত্যকে শুধুমাত্র পরিবেশনা শিল্পকলার মাঝে না রেখে একে জীবনযাপনের আবশ্যকীয় উপাদানে পরিণত করতে পেরেছেন। মণিপুরি জনগোষ্ঠী তাদের মাঝে অন্যতম। মণিপুরিদের কাছে তাঁদের নৃত্যগীত কেবল পরিবেশনার জন্য রচিত হয়নি। বরং এর সঙ্গে নিবিড়ভাবে জড়িয়ে রয়েছে তাঁদের স্বকীয়তা। মণিপুরিদের নৃত্যগীত সম্পর্কে অনুসন্ধান করতে গিয়ে সিলেটের কমলগঞ্জে বসবাসরত মণিপুরিদের সঙ্গে যোগাযোগ করা হয়েছে। সেখানকার একজন গবেষক এবং প্রাবন্ধিক হেমন্তকুমার সিংহ মণিপুরিদের নৃত্যগীত সম্পর্কে বর্ণনা করতে গিয়ে বলেন, 'এই রাস ও সংকীর্তন বিলুপ্ত হবে না। কেন, জানেন? এগুলোই হল মণিপুরিদের ধর্ম। জন্ম, মৃত্যু, বিয়ে, আকার, ধর্মপালন সব ক্ষেত্রেই এই অনুষ্ঠানগুলো জড়িত। মণিপুর বিবাহ যখন হয়, সেখানেও দেখবেন নৃত্যগীতের মাধ্যমেই হচ্ছে।'[৩]

মণিপুরিদের পুরনো লোকনৃত্যধারার মাঝে সবচেয়ে বেশি প্রচলিত নৃত্যগীত হল 'লাইহারাওবা'। 'লাই' শব্দের অর্থ দেবতা, 'হারাওবা' অর্থ আনন্দ। এর

সঙ্গে যুক্ত হয় 'জগোই', অর্থাৎ নৃত্য'। সুতরাং 'লাইহারাওবা জগোই' দ্বারা বোঝায় দেবতাদের আনন্দময় নৃত্য। লাইহারাওবা নৃত্যগীত অঞ্চলভেদে পাঁচ প্রকার। যেমন ঃ কংলৈ হারাওবা, মোইরাং হারাওবা, করুচিং হারাওবা, অন্দ্রো হারাওবা, চকপা হারাওবা। এছাড়াও রয়েছে লৈশেম জগোই, মাইবী জগোই, খম্বা-থৈবী জগোই, থাবল চোংবী, থাঙ-তা জগোই ইত্যাদি।[৪]

মণিপুরিরা বৈষ্ণবধর্মের সংস্পর্শে আসার আগে বিভিন্ন লৌকিক দেবদেবীর পূজা করতেন। পরবর্তীতে তারাই হিন্দু অন্যান্য দেবতার সঙ্গে একীভূত হয়ে নতুন রূপ ধারণ করেন। ফলে দেখা যায়, প্রাচীন অনেক নৃত্যগীতও নতুন বৈষ্ণবীর দর্শনের সঙ্গে মিশে যায় এবং বাঙ্গালীর বৈষ্ণবপদাবলী নবরূপে মণিপুরি নৃত্যগীতের সূচনা কর। যেমন, ১৮শ শতাব্দীর প্রারম্ভে পামহৈবার 'রামনন্দী' ধর্ম প্রচলিত হয়। এর প্রভাবেই 'বঙ্গদেশপালা' নামক এক ধরনের পালার প্রচলন হয়। ড. তপা সেনগুপ্ত এই বঙ্গদেশ পালার দুটি বিভাগ বর্ণনা করেছেন।[৫] যেমন ঃ সেবক পালা, লৈবাকচাবা বা থৌবাপালা। সেবকপালা হল কোনথৌজাম ওজার অনুসরণকারীদের দ্বারা কৃত অনুষ্ঠান। কোনথৌজাম ছিলেন বাঙ্গালী কীর্তন গায়ক ও শিক্ষক। থৌবাল অথোকপম - এর গায়কদের গীতরীতি হল থৌবপালা। থৌবালনোডাং এর গুরুগণ যে গুরু-শিষ্য পরম্পরায় কীর্তনের ধারা সৃষ্টি করেন, তা যুদ্ধের সময় লোপ পায়। মহারাজ নরসিংহ ব্রহ্মদেশ বা বার্মার অধীনতা থেকে মণিপুরকে স্বাধীন করলে মন্দিরে গোবিন্দ বিগ্রহের সামনে এই পালা পুনরায় চালু হয়। 'বঙ্গদেশ পালা'র পরবর্তী গুরুত্বপূর্ণ মণিপুরি সাংস্কৃতিক সংযোজনা হল 'রাসনৃত্য'। বঙ্গদেশ পালা মণিপুরে ভীষণ জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল। রাজপরিবার ও সাধারণ মানুষ - সকলেই এই কীর্তনের আন্দ উপভোগ করার জন্য উৎসাহী হয়ে উঠেছিলেন। এমন পরিবেশে মহারাজ ভাগ্যচন্দ্র প্রবর্তন করলেন 'মণিপুরি রাসনৃত্যের'। এই ধারার নৃত্যগীত বৈষ্ণবীয় দর্শনের অসাধারণ ধারক ও প্রকাশক। মণিপুরিরা রাসনৃত্যকে প্রধানত সাতটি ভাগে ভাগ করেছেন।[৬] যেমন ঃ মহারাস, কুঞ্জরাস, বসন্তরাস, নিত্যরাস বা নর্ত্তন রাস, দিবারাস, উদুখল রাস বা দামোদর রাস, গোপরাস।

মণিপুরি নৃত্যগীতের ধারার নানা রূপ প্রকাশক অবস্থাকে এই একই গ্রন্থে তিনটি প্রধান ভাগে বর্ণনা করা হয়েছে।

যেমন ঃ

ক। পুংলোল জগোই ঃ এই নৃত্যগীতে গানের বদলে মৃদঙ্গের বোলের উপর নির্ভর করা হয়।

খ। মোততৌবা বা নোয়বা ঃ এটি অভিনয়প্রধান নৃত্য। এতে গানের ভাবনুসারে বা গান ছাড়াও কেবলমাত্র অঙ্গ বিক্ষেপের দ্বারা অন্তঃকরণের ভাব প্রকাশিত হয়।

গ। লীলা ঃ একে নাট্য বলেও অভিহিত করা হয়। কোনো কাহিনীকে এতে আঙ্গিক, বাচিক, আহার্য্য এবং সাত্ত্বিক - এই চার প্রকার অভিনয়ের সাহায্যে প্রকাশ করা হয়।

মণিপুরিদের নৃত্যগীতের মাঝে 'বসন্তরাস', নটপালা, খুবক ঈশৈ প্রভৃতি সরাসরিভাবে কবি জয়দেব রচিত 'গীতগোবিন্দ' দ্বারা প্রভাবিত। বসন্তরাসের মূল কাহিনী নেয় হয়েছে গীতগোবিন্দ থেকে, নটপালায় 'বাসকসজ্জা' রচনায় গীতগোবিন্দ থেকে গান নেয়া হয়েছে। খুবক ঈশৈ বা করতালি নৃত্যে প্রধানত গীতগোবিন্দের দশাবতার স্তোত্র কীর্তন করা হয়। কিন্তু এর বাইরেও মণিপুরি নৃত্যগীতে গীতগোবিন্দের পরোক্ষ প্রভাব বহুল অংশে লক্ষ করা যায়। মণিপুরিরা যে দর্শনকে অবলম্বন করে রাসকীর্তন, নটপালা প্রভৃতি রচনা করেছেন, তার মূলেই রয়েছে গীতগোবিন্দের প্রেরণা। এ বিষয়ে প্রাবন্ধিক হেমন্তকুমার সিংহ বলেন ঃ

> পদাবলীর ধারনা প্রথম আনেন জয়দেব, পরবর্তীতে তাঁকে অনুসরণ করে পদ রচনা করেন চণ্ডীদাস, বিদ্যাপতি প্রমুখ। এরপর একে একে পদ রচনা করতে শুরু করেন বৈষ্ণব কবিগন। তাঁদের মধ্যে আছেন বলরাম দাস, নারোত্তম দাস, জ্ঞানদাস প্রমুখ অসংখ্য পদকর্তা। নাম বলে শেষ করা যাবে না। মণিপুরিদের কাছে এরা সাধারণ কবি নন। এরা হলেন মহাজন। তাঁদের পদগুলো জীবনের সাধন ও ভজনের উপলব্ধি। প্রকৃতপক্ষে, মণিপুরি সংস্কৃতি এই পদাবলীর দ্বারাই প্রভাবিত।[৭]

মণিপুরি নৃত্যগীতের প্রধান দর্শনই হল রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলা। ভক্ত ও ভগবানের একাত্মতা অনুভবের উদ্দেশ্যকে সামনে রেখেই সকল রাসকীর্তন রচিত হয়। আরো নির্দিষ্ট করে বলতে গেলে, ভারতের মণিপুর রাজ্যে বৈষ্ণবধর্মের প্রসারের সময় যে সাংস্কৃতিক বিপ্লব হয়েছিল, তার হাত ধরেই মণিপুরি নৃত্যগীতের বর্তমান অবয়ব গড়ে ওঠে। ফলে, বৈষ্ণবপদকর্তাদের প্রভাব স্বীকার করা সত্ত্বেও এটি সহজে অনুমেয় যে, কবি জয়দেবের গীতগোবিন্দে বর্ণিত রাধা ও কৃষ্ণের স্বরূপই হল সকল তত্ত্বের আদি রূপ। বিশিষ্ট নাট্যনির্মাতা এবং গবেষক শুভাশিস সিনহার মতে ঃ

> বৈষ্ণব পদাবলীর যে দর্শন, রাধা কৃষ্ণের লীলা, তা গীতিনাট্য বা নাট্যাল্লেখ্য হিসেবে গীতগোবিন্দকে সবচেয়ে প্রাচীন বলে আমরা ধরি। যেহেতু বৈষ্ণবপদকর্তাদের কাছ থেকে পদাবলী সংগ্রহ করে মণিপুরে নতুন কালচারাল মুভমেন্ট শুরু হয়, তাই আমরা বলতে পারব যে, বৈষ্ণবপদাবলী বা কীর্তনের যে প্রভাব মণিপুরি সমাজে রয়েছে, সেখানে গীতগোবিন্দের স্থান অবশ্যই আছে। এটা পরোক্ষভাবে আছে।[৮]

মণিপুরিরা তাদের নৃত্যগীতকে কেবল পরিবেশন শিল্পকলার মাঝেই সীমাবদ্ধ রাখেন না। বরং গীতগোবিন্দ ও অন্যান্য বৈষ্ণবপদাবলীর দর্শন সামাজিক ও নিত্য নৈমিত্তিক জীবনের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গিভাবে জড়িয়ে আছে। সে হিসেবে গীতগোবিন্দের প্রভাব নৃত্যগীত ছাড়িয়ে আরো অনেক গভীর। মণিপুরিদের কাছে গীতগোবিন্দের গুরুত্ব এতটাই বেশি যে তাঁরা গীতগোবিন্দের রচয়িতা কবি জয়দেবকে সম্বোধন করেন 'কবিরাজ গোস্বামী' বলে। অর্থাৎ, সকল কবি তথা পদকর্তাদের যিনি রাজা। যখন থেকে গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম মণিপুরে প্রতিষ্ঠিত হতে শুরু করলো, তখন থেকেই গীতগোবিন্দের গীত, শ্লোক, দর্শন মণিপুরিদের জন্য আবশ্যিক হয়ে উঠেছিল। মণিপুর রাজ্য থেকে বিচ্ছিন্ন হবার পরেও এখনো সিলেটে অঞ্চলের মণিপুরিরা সমানভাবে গীতগোবিন্দকে প্রত্যক্ষ এবং পরোক্ষভাবে অনুসরণ করে আসছেন। গীতগোবিন্দের প্রত্যক্ষ প্রভাব এর বাণীর সূত্র ধরে নির্ণয় করা গেলেও পরোক্ষ প্রভাবটা অনেকখানিই প্রচ্ছন্ন। এ প্রভাব রয়েছে মণিপুরি নৃত্যগীতের মূল দর্শন, কাঠামো, নিত্যপাঠ্য গ্রন্থ প্রভৃতির আড়ালে।

মণিপুরি নৃত্যগীতে গীতগোবিন্দের পরোক্ষ প্রভাব নির্ণয়ে অনেকগুলো বৈশিষ্ট্যকে গুরুত্ব দেয়া যেতে পরে। তন্মধ্যে বিশেষভাবে সাতটি ক্ষেত্র নিয়ে সংক্ষেপে আলোচনা করা হলো।

২.১। পদাবলীর উৎসরূপ
২.২। ভক্তি ও আত্মনিবেদন
২.৩। অলৌকিক দেবতার মানবীকরণ
২.৪। লোকায়ত নাট্যাভিনয়ের গুণ
২.৫। নিত্যপাঠ্য গ্রন্থরূপে মর্যাদা ও চর্চা
২.৬। কীর্তনরূপে প্রকাশ
২.৭। গীতিকাব্যময়তার উৎসরূপ

২.১। পদাবলীর উৎসরূপ ঃ মণিপুরিদের রাসনৃত্যের প্রধান প্রেরণা বৈষ্ণবপদাবলী। আর এই বৈষ্ণবপদাবলীর উৎসমূখ হল জয়দেবের গীতগোবিন্দ। এর প্রথম প্রমান হল 'পদ' শব্দটি। পণ্ডিতদের মতে, 'পদ' শব্দটি জয়দেবেরও বহু আগে থেকে প্রচলিত ছিল। কিন্তু 'পদাবলী' অর্থে এই শব্দটির প্রয়োগ শুরু হয় গীতগোবিন্দের অব্যবহিত পর থেকে। এ কথার বর্ণনা পাওয়া যায় নীলরতন সেনের বর্ণনায়। তিনি লিখেছেন, 'সংগীত শ্লোক' — এই অর্থে প্রথম 'পদাবলী' কথাটি ব্যবহার করলেন কবি জয়দেব গোস্বামী (দ্বাদশ শতকের শেষভাগ) তাঁর গীতগোবিন্দ কাব্যে। জয়দেবের গীতগোবিন্দ দিয়েই বৈষ্ণব পদাবলীর সূচনা। গোড়ীর বৈষ্ণব মহাজনেরা পদাবলীর ভাষা ভাব ছন্দ অলংকারে মূল বিষয়বস্তুতে যেমন জয়দেবকে অনুসরণ করেছেন, পদাবলী নামটিও তেমন আত্মসাৎ করেছেন ধরা যেতে পারে।'[৯]

জয়দেব তাঁর রচনায় পরমার্থ ভক্তির যে পথ প্রদর্শন করে গেছেন, পরর্বতী বৈষ্ণবপদকর্তাগণ তাই অনুসরণ করেছেন। কারণ, গীতগোবিন্দে গীতিরচনার যে ছন্দ ও সহজ সরল ভাব ছিল, বৈষ্ণবসাহিত্যে সেটাই মানুষের আকর্ষণের মূল তত্ত্ব। শ্রীসুকুমার সেন বলেন, 'ইঁহারই গীতি কবিতার আদর্শে বাঙ্গালা দেশে মিথিলায় ও অন্যত্র রাধাকৃষ্ণ পদাবলী ও অনুরূপ গীতিকবিতার ধারাস্রোত নামিয়েছিল।'[১০]

সুতরাং, বলা যায়, গীতগোবিন্দে যে বৈষ্ণবীয় দর্শনের সূচনা হয়েছিল, পরবর্তীতে তাই পদাবলীর উদ্ভব করে এবং এই দর্শনকে অবলম্বন করেই মণিপুরি মহারাজ ভাগ্যচন্দ্রের পরবর্তী সময়ে সাংস্কৃতিক বিপ্লব হয়।

২.২। ভক্তি ও আত্মনিবেদন ঃ জয়দেবই প্রথম রাধাকৃষ্ণকে অবলম্বন করে কাব্য রচনা করেননি। তাঁরও বহু আগে থেকে রাধাকৃষ্ণের বিষয়ে অনেক তথ্য পাওয়া যায়। যেমন, গাথা সপ্তশতীতে প্রায় দু'হাজার বছর আগে রাই, কানু ও গোপীদের উল্লেখ পাওয়া যায়। নবম শতকে আনন্দ বর্ধনকৃত ধ্বন্যালোকে সংকলিত শ্লোক-গুলির মধ্যেও দুটি শ্লোকে রাধাকৃষ্ণের উল্লেখ রয়েছে।[১১] কিন্তু জয়দেবের আগে এরকমভাবে প্রেম ও ভক্তির সম্মিলন কখনও ঘটেনি। এই বিষয়ে গীতগোবিন্দের ১০ম সর্গ, শ্লোক ২ থেকে ১০, ১৯ নম্বর গানটি লক্ষ করা যেতে পারে। গানটির প্রথম দুটি পঙক্তি ঃ 'বদসি যদি কিঞ্চিদপি দন্তরুচিকৌমুদী/হরতি দরতিমিরমতিঘোরম।'[১২] এই গানটিতে যেই তত্ত্ব প্রকাশ পেয়েছে, তা বৈষ্ণবতত্ত্বের জন্য দিকনির্দেশকাস্বরূপ। এখানে রাধার মানভঞ্জনের জন্য শ্রীকৃষ্ণের কী আকুল প্রার্থনা! ভক্তের ভক্তিতে বশীভূত ভগবান নিজের মাথায় ভক্তের চরণ রাখতে বলছেন। শ্রীকৃষ্ণ পরমেশ্বর বলে রাধাই যে কেবল আত্মনিবেদন করবে, তা নয়। ভগবান নিজেও ভক্তের করুণার কাছে নতশির। ড. তপা সেনগুপ্ত বলে, 'পারস্পরিক আত্মনিবেদন যে পরস্পরের প্রতি পূর্ণ প্রেমেরই প্রতিফলন, তাহাই গীতগোবিন্দের মূল কথা। মণিপুরি নৃত্যধারা তাহার আঙ্গিকে এই পরম সত্যটিকেও প্রকাশ করিয়া দিয়া নিজেকে আরো মৌলিক এবং অনন্য করিয়া তুলিতে পারিয়াছে।'[১৩]

মণিপুরি নৃত্যগীতে এই ভক্তিভাব ও আত্মনিবেদনই মুল কথা। রাসলীলায় যারা নৃত্য পরিবেশন করেন, তারা মূলত নৃত্যের মাধ্যমে ঈশ্বরের পূজা করেন। সেখানে যারা দর্শক থাকেন, তাঁরা নৃত্যরত শিল্পীদের প্রশংসা করেন না, কিংবা হর্ষধ্বনি করেন না, বরং অশ্রুজড়িত কণ্ঠে ঈশ্বরের গুণগান করেন এবং ভক্তিভরে নৃত্যগীত দর্শন করেন। এভাবে জয়দেবের কাব্যগীতের ভাব হয়ে উঠেছে মণিপুরিদের সাধনা।

২.৩। অলৌকিক দেবতার মানবীকরণ ঃ মণিপুরিদের রাসলীলা, নটপালা প্রভৃতি নৃত্যগীতে রাধা এবং কৃষ্ণ সবসময়েই কেন্দ্রে থাকেন। কিন্তু তাঁরা দেবতার আসনে থেকেও ভীষণভাবে মানবীয় চরিত্ররূপে নৃত্যগীতে ধরা দেন। পরিবেশনারীতির গুনে ভগবান কৃষ্ণ হয়ে ওঠে ভক্তের খুব আপন কেউ। এই দিকটিও প্রথম আসে গীতগোবিন্দে। যেখান থেকে বৈষ্ণবপদাবলীতে এবং অতঃপর মণিপুরি নৃত্যগীতে। এ বিষয়ে নীহাররঞ্জন রায়ের মতটি প্রণিধানযোগ্য। তিনি বলেন, 'অলৌকিক দেবকাহিনী ও লৌকিক প্রেমগাথার এরূপ সমন্বয় ইতিপূর্বে ভারতীয় সাহিত্যে আর দেখা যায় নাই। গীতগোবিন্দের এই সমন্বয় ধারায়ই পরবর্তী বৈষ্ণব মহাজন—পদাবলীর উদ্ভব।'[১৪] মানবীয় প্রেমের এই রূপে একাধারে প্রকাশ পেয়েছে ইন্দ্রিয় আর অতীন্দ্রিয় প্রেম। অনেক পণ্ডিত গীতগোবিন্দকে আদি রসাত্মক বলে থাকেন। কিন্তু ভাবের জগতে এই বিচারের কোনও মূল্য থাকে না। সেখানে বাস্তবের আশা নিরাশার দোলায় বর্ণিত হয় পরমার্থিক ভক্তির স্বরূপ। গীতগোবিন্দের আগে অন্যত্র যেমন শ্রীমদ্ভাগবত, ব্রহ্মবৈবর্ত্তপুরাণ, পদ্মপুরাণ প্রভৃতি গ্রন্থে কৃষ্ণের উল্লেখ আছে। কিন্তু কোথাও রাধা কৃষ্ণের এমন নতুন এবং অপার্থিক প্রেমের বর্ণনা পাওয়া যায় না। কবি জয়দেব সীমার মাঝে অসীমের সন্ধানে ভক্ত ও ভগবানের হৃদয়ের অভিন্ন সুরটি যেন প্রথম চিনিয়ে দিয়েছিলেন। শুভাশিস সিনহা এ প্রসঙ্গে বলেন ঃ

> এই ভালবাসা, প্রেম, নিজেকে চেনা-এসব মূল্যবোধের চর্চার অন্যতম উৎস এগুলো। দেখবেন যে রাসের গানগুলো প্রতিদিন মানুষ চলতে ফিরতে অবসরে রকাজের ফাঁকে গুনগুন করছে। আবার, এটা কিন্তু অনেক উচ্চমার্গীয় ফিলসফিক্যাল গান, সেই ফিলসফি সে অনুধাবন করে গাইছে ব্যাপারটা এমন না। প্রতিদিনের জীবনযাপনেই এটি থাকছে। এরই মাঝে তার আনাগোনা। আধ্যাত্মিক বিষয়টা এভাবে Social একটা রূপ পেয়ে গেল। অনুভূতির জগতে তখন কৃষ্ণ সবসময় দেবতার আসনে থাকেন না। তাঁর সঙ্গে যেন নিত্য দিনের চেনাশোনা।[১৫]

২.৪। লোকায়ত নাট্যাভিনয়ের গুণ ঃ গীতগোবিন্দের ভাষা সংস্কৃত হলেও এর বৈশিষ্ট্য সে সময়কার লোকায়ত দর্শন, ছন্দ, গ্রন্থনা প্রভৃতির খুব কাছাকাছি। অর্থাৎ, লোকায়ত সাংগীতিক ধারার প্রকাশ পেয়েছে গীতগোবিন্দে। গীতগোবিন্দে বর্ণিত চরিত্র, কাহিনীসূত্র, সর্গবিভাগ ইত্যাদি পর্যালোচনা করলে দেখা যায়, এতে যথেষ্ট

নাট্যাভিনয়ের উপাদান রয়েছে। বিশেষ করে কৃষ্ণ ও সখীর কথোপকথন কিংবা রাধা ও সখীর কথোপকথন ভীষণভাবে নাট্যগুনসম্পন্ন। এই গুণই বিভিন্ন চরিত্রকে পদাবলীর নানা অবস্থা ভেদের পথে অগ্রসর করেছে। এর প্রভাব একটু হলেও পড়েছে মণিপুরি নৃত্যগীতে। গীতগোবিন্দে নাট্যগুণ সম্বন্ধে ইউরোপীয় সমালোচকগণ একে Pastoral Drama, Lyrical Drama, Melodrama ইত্যাদি আখ্যা দিয়েছেন।[১৬] মণিপুরি নৃত্যগীতের নাট্যগুণ, বিশেষত মহারাজ ভাগ্যচন্দ্রের সময়কালের পরে রচিত রাসগুলোতে গীতগোবিন্দের এই বৈশিষ্ট্য বিশেষভাবে লক্ষ করা যায়। পুংচোলমে কোনও কাহিনী সূত্র না হলেও চলে, কিন্তু বাকি সকল প্রকার রাস তথা নৃত্যগীতে গীতগোবিন্দের ন্যায় নাট্যগুণ রয়েছে।

২.৫। নিত্যপাঠ্য গ্রন্থরূপে মর্যাদা ও চর্চা ঃ জয়দেব যখন 'গীতগোবিন্দ' রচনা করেন, তখনও গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম অতটা প্রসারিত হয়নি। কিন্তু যখন মহাপ্রভূর যুগে বৈষ্ণব মতবাদের প্রচার বাড়তে থাকল, গীতগোবিন্দের কদরও বাড়তে থাকল। বৈষ্ণবগণ গীতগোবিন্দের ভক্তিরসে এতটাই আপ্লুত ছিলেন যে, গ্রন্থটি ধর্মগ্রন্থের মর্যাদা পেল। মণিপুরেও একই ঘটনা ঘটল। সেখনে গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম যাওয়ার আগেই গীতগোবিন্দ গিয়েছিল। পরবর্তীতে প্রথমে রামানন্দী এবং পর্যায়ক্রমে গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম সেখানে প্রতিষ্ঠিত হলে গীতগোবিন্দ নিত্যপাঠ্য ধর্মগ্রন্থের মর্যাদা পেয়েছিল। ফলে একথা সহজেই অনুমেয় যে, মণিপুরি সাধকগণ শ্রীমদ্ভাগবতের ন্যায় শ্রীগীতগোবিন্দও অনুসরণ করতেন। এ বিষয়ে মণিপুরের বিখ্যাত পণ্ডিত নীলকান্ত সিংহ মনে করেন, মহারাজ ভাগ্যচন্দ্রের আমলে নানা বৈষ্ণবশাস্ত্র এবং সাহিত্যপাঠের চর্চা শুরু হয়। একই সময়ে একসঙ্গে গীতগোবিন্দ, শ্রীমদ্ভাগবত এবং কৃষ্ণদাস কবিরাজের চৈতন্যচরিত প্রতিটি বৈষ্ণবের অবশ্য পাঠ্য রূপে গৃহীত হয়।[১৭]

২.৬। কীর্তনরূপে প্রকাশ ঃ বিষ্ণুপুরের বিষ্ণুমন্দিরে দশাবতার স্তোত্র গাওয়া ছিল মণিপুরিদের প্রথম বৈষ্ণবীয় কীর্তন। প্রথমাবস্থায় স্তোত্রগুলো কীর্তনের মত গাওয়া হত না, তবে খুব কম সময়েই অবস্থার পরিবর্তন ঘটে। এখনকার মণিপুরি পুং বাদ্যযন্ত্রের উৎপত্তি এই বিষ্ণুমন্দিরের কীর্তনের সুবিধার্থেই হয়েছিল। এ বিষয়ে মহুয়া মুখোপাধ্যায়ের পর্যালোচনা প্রণিধানযোগ্য। তাঁর মতে, পঞ্চদশ শতকে বাংলার ভবানীনাথ ভট্টাচার্য মণিপুরের বিষ্ণুপুরে মন্দিরে পূজার ভার পান। সেখানে তিনি প্রথম জয়দেবের দশাবতার স্তোত্র কীর্তন শুরু করেন। একই সময়ে আরো কয়েকজন কীর্তনীয়া যারা বঙ্গদেশ থেকে ওখানে গিয়েছিলেন, সবাই মিলে নিয়মিত সন্ধ্যারতির সময়ে সেখানে কীর্তন করতেন। এভাবেই ধীরে ধীরে মণিপুরে দশাবতার তথা বাংলার কীর্তনের প্রবর্তন ঘটে।[১৮] মহারাজ ভাগ্যচন্দ্রের আমলে গীতগোবিন্দের গানগুলো আরো ছড়িয়ে পড়ে। বিশেষ করে নটপালার শিল্পীরা গীতগোবিন্দের গানগুলো কীর্তন অঙ্গিকে পরিবেহন করতে শুরু করেন। এভাবেই মণিপুরে বাংলার কীর্তনের ধারণাটি প্রথম ছড়িয়ে পড়ে গীতগোবিন্দের সহায়তায়। সুতরাং, মণিপুরিদের কীর্তনের চর্চায় গীতগোবিন্দের পরোক্ষ প্রভাব অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ।

২.৭। গীতিকাব্যময়তার উৎসরূপ ঃ বিশিষ্ট গবেষকগণ গীতগোবিন্দকে সবচেয়ে প্রাচীন কাব্য হিসেবে নির্ধারণ করেছেন যা পরবর্তী সংগীতধারাকে নানাভাবে প্রভাবিত করেছে। মণিপুরিদের নৃত্যগীতের মাঝেও এই গীতিকাব্যময়তা প্রকাশ পায়। এ বিষয়ে প্রদীপ কুমার নন্দী রচিত *বাংলা গান ও নজরুল সংগীত প্রসঙ্গ* গ্রন্থ থেকে কয়েকজন স্বনামধন্য গবেষকের উদ্ধৃতি উল্লেখ করা হলো ঃ

- ❖ ড. প্রভাত কুমার গোস্বামী ঃ *জয়দেবের গীতগোবিন্দই* সম্ভবত প্রাচীন নাট্যগীত।
- ❖ দিলীপ কুমার রায় ঃ *চর্যাগীতির* পর গীতগোবিন্দ হল সংগীতের প্রাচীন নিদর্শন যাহা আজকের সংগীতের সফল রূপকার।
- ❖ ড. সুশীল কুমার ঃ *গীতগোবিন্দ হল* একটি নতুন ধরনের রচনা যা বাংলা সংগীতের বিরাট ঐতিহ্য।
- ❖ অসিত কুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ঃ *জয়দেবের গীতগোবিন্দ* একটি খণ্ডকাব্য।[১৯]

এই মন্তব্যগুলি থেকেই বোঝা যাচ্ছে বোদ্ধা মহলে গীতিকাব্য হিসেবে এর গ্রনযোগ্যতা কত বেশি। বঙ্গদেশীয় সংস্কৃতির কাব্যধর্মী বৈশিষ্ট্য এভাবে প্রথম প্রকাশ পেয়েছে গীতগোবিন্দে, তারপরে বৈষ্ণবপদাবলীর হাত ধরে মণিপুরি নৃত্যগীতে। এ কারণে মণিপুরিদের নৃত্যগীতে যেমন বানীর মাহাত্ম, তেমনি গুরুত্ব রয়েছে সুরের। কৃষ্ণলীলার বর্ণনায় কীর্তনীয়া এবং দর্শক নিজেদের ভিন্ন ভাবেন না। নৃত্যগীত পরিবেশনায় সবাই যেন কৃষ্ণতত্ত্বের অভিন্ন অনুগামী। তাছাড়া গীতগোবিন্দ যেহেতু গীতাকারে লিখিত, শুরু থেকেই তাই বিভিন্ন মন্দিরে এই গানগুলোর চর্চা বেশ জনপ্রিয় হয়ে উঠেছিল।

উপসংহার ঃ সময়ের সঙ্গে সঙ্গে সব জনগোষ্ঠীর সংস্কৃতিকেই বিশ্বায়নের প্রভাব মোকাবিলা করতে হয়। যারা নিজস্ব সংস্কৃতিকে চলমান সময়ের তালে উপস্থাপন করতে সক্ষম হন, তাঁরাই শেষ পর্যন্ত টিকে থাকতে পারেন। মণিপুরি জনগোষ্ঠী এদিক দিয়ে অনেকটাই এগিয়ে। সারা বিশ্বে মণিপুরি সংস্কৃতির প্রসার বাড়ছে, তাদের নৃত্যগীত সমাদৃত হচ্ছে। এই সংস্কৃতির নানা বিষয়ে গবেষণার দ্বারা আরো নতুন নতুন তত্ত্ব খুঁজে বের করার প্রয়োজনীয়তা রয়েছে।

তথ্যসূত্র ঃ

১. ড. রণজিত সিংহ, *বাংলাদেশের মণিপুরি সমাজ ও সংস্কৃতি*, উৎস প্রকাশন, ঢাকা ২০১৪, পৃ. ২৯৭

২. একে শেরাম, *মণিপুরী মঞ্জুসা*, বিশ্বসাহিত্য ভবন, ঢাকা ২০১৭, পৃ. ২৮৪

৩. সাক্ষাৎকার ঃ হেমন্তকুমার সিংহ, প্রাবন্ধিক ও গবেষক, কমলগঞ্জ, সিলেট

৪. একে শেরাম, *মণিপুরী মঞ্জুসা*, বিশ্বসাহিত্য ভবন, ঢাকা ২০১৭, পৃ. ২৩২

৫. ড. তপা সেনগুপ্ত, *বৈষ্ণবধর্মের পরিপ্রেক্ষিতে মণিপুরী নৃত্যধারার সমীক্ষা*, সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, কলকাতা ২০০৮, পৃ. ২৭

৬. ড. তপা সেনগুপ্ত, *বৈষ্ণবধর্মের পরিপ্রেক্ষিতে মণিপুরী নৃত্যধারার সমীক্ষা*, সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, কলকাতা ২০০৮, পৃ. ৩৭

৭. সাক্ষাৎকার ঃ হেমন্তকুমার সিংহ, প্রাবন্ধিক ও গবেষক, কমলগঞ্জ, সিলেট
৮. সাক্ষাৎকার ঃ শুভাশিস সিনহা, নাট্যনির্মাতা ও গবেষক, কমলগঞ্জ, সিলেট
৯. নীলরতন সেন, সম্পাদনা ঃ মাহবুবুল আলম, *বৈষ্ণব পদাবলী আলোচনা*, খান ব্রাদার্স এণ্ড কোম্পানী ১৯৮১, পৃ. ১
১০. শ্রীসুকুমার সেন, *বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস* (১ম খণ্ড), আনন্দ, কলকাতা, দ্বাদশ মুদ্রণ - ২০১৫, পৃ. ৩২
১১. নীলরতন সেন, সম্পাদনা ঃ মাহবুবুল আলম, *বৈষ্ণব পদাবলী আলোচনা*, খান ব্রাদার্স এণ্ড কোম্পানী ১৯৮১, পৃ. ৬
১২. শ্রী হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়, *কবি জয়দেব ও শ্রীগীতগোবিন্দ*, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা ১৪২৩, পৃ. ২৪৩
১৩. ড. তপা সেনগুপ্ত, *বৈষ্ণবধর্মের পরিপ্রেক্ষিতে মণিপুরী নৃত্যধারার সমীক্ষা*, সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, কলকাতা ২০০৮, পৃ. ২৬
১৪. নীহাররঞ্জন রায়, *বাঙ্গালীর ইতিহাস* (আদিপর্ব), দে'জ পাবলিশিং কলকাতা, সপ্তম সংস্করণ, ১৪১৬, পৃ. ৬২৮
১৫. সাক্ষাৎকার ঃ শুভাশিস সিনহা, নাট্যনির্মাতা ও গবেষক, কমলগঞ্জ, সিলেট
১৬. করুণাময় গোস্বামী, *বাংলা গানের বিবর্তন*, বাংলা একাডেমি, ঢাকা ১৯৯৩, পৃ. ৩১
১৭. ড. তপা সেনগুপ্ত, *বৈষ্ণবধর্মের পরিপ্রেক্ষিতে মণিপুরী নৃত্যধারার সমীক্ষা*, সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, কলকাতা ২০০৮, পৃ. ২৫
১৮. মহুয়া মুখোপাধ্যায়, *ভারতীয় নৃত্যে ত্রয়ী*, এন. ই. পাবলিশার্স, কলকাতা ২০০৩, পৃ. ২৪
১৯. প্রদীপ কুমার নন্দ, *বাংলা গান ও নজরুল সংগীত প্রসঙ্গ*, কাকলী প্রকাশনি, ঢাকা-২০০৭, পৃ. ৫০

গ্রন্থপঞ্জী

১. একে শেরাম, *মণিপুরী মঞ্জুসা*, বিশ্বসাহিত্য ভবন, ঢাকা ২০১৭
২. করুণাময় গোস্বামী, *বাংলা গানের বিবর্তন*, বাংলা একাডেমি, ঢাকা ১৯৯৩
৩. ড. তপা সেনগুপ্ত, *বৈষ্ণবধর্মের পরিপ্রেক্ষিতে মণিপুরী নৃত্যধারার সমীক্ষা*, সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, কলকাতা ২০০৮
৪. নীহাররঞ্জন রায়, *বাঙ্গালীর ইতিহাস* (আদিপর্ব), দে'জ পাবলিশিং কলকাতা, সপ্তম সংস্করণ, ১৪১৬
৫. নীলরতন সেন, সম্পাদনা ঃ মাহবুবুল আলম, *বৈষ্ণব পদাবলী আলোচনা*, খান ব্রাদার্স এণ্ড কোম্পানী ১৯৮১
৬. প্রদীপ কুমার নন্দী, *বাংলা গান ও নজরুল সংগীত প্রসঙ্গ*, কাকলী প্রকাশনি, ঢাকা-২০০৭
৭. মহুয়া মুখোপাধ্যায়, *ভারতীয় নৃত্যে ত্রয়ী*, এন. ই. পাবলিশার্স, কলকাতা ২০০৩
৮. ড. রণজিত সিংহ, *বাংলাদেশের মণিপুরি সমাজ ও সংস্কৃতি*, উৎস প্রকাশন, ঢাকা ২০১৪
৯. শ্রীসুকুমার সেন, *বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস* (১ম খণ্ড), আনন্দ, কলকাতা, দ্বাদশ মুদ্রণ - ২০১৫
১০. শ্রী হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় ঃ *কবি জয়দেব ও শ্রীগীতগোবিন্দ*, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা ১৪২৩

ক্ষেত্র সমীক্ষা

ভানুগাছ, উপজেলা ঃ কমলগঞ্জ, জেলা ঃ মৌলভীবাজার, সিলেট

সাক্ষাৎকার

হেমন্তকুমার সিংহ, শুভাশিস সিনহা

ইয়াতসিংহ শুভ
প্রভাষক, সংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র বিশ্ববিদ্যালয়, বাংলাদেশ, শাহজাদপুর, সিরাজগঞ্জ
E-mail : eyatshuvo@gmail.com

অমিত প্রেমের রবি ঃ প্রেক্ষাপট মুক্তি ও মানবী

দেবশ্রী দোলন

রবীন্দ্রনাথ তাঁর সমগ্র জীবনে 'প্রেম' বিষয়টিকে সর্বত্র ছড়িয়ে দেয়ার চেষ্টা করেছেন। তাঁর এই অমোঘ প্রেম মুরতী আরাধ্য ছিল তখনকার বহু সাহিত্যপ্রেমী নারীর হৃদয়ে। তৎকালীন সময়ে নারীমুক্তির বিভিন্ন প্রতিবন্ধকতা থাকলেও রবীন্দ্রনাথ তাঁর অগ্রজদের অনুপ্রেরণায় তা কাটিয়ে উঠে নারীদেরকে দিয়েছিলেন বাহির মহলে বিচরণের স্বাদ। তারই ধারাবাহিকতায় ঠাকুরবাড়ির সাহিত্যাঙ্গনে উঠে এসেছে বিভিন্ন নারীর নাম। রবীন্দ্রনাথের এরূপ নারীভাবনায় আসক্ত হয়ে তখনকার বিভিন্ন নারীরাই তাঁর প্রতি নিজেদের দুর্বলতা প্রকাশ করেছিলেন। আর রবীন্দ্রনাথও নিজের প্রেমসুধারস দিয়ে আপ্লুত করেছেন তাঁদের হৃদয়। ভ্রাতৃবধু কাদম্বরী দেবীর সাথে গড়ে ওঠা কৈশোরক প্রেম তাঁর যৌবনে গিয়ে নাড়া দেয়। কিন্তু সমাজ পরিপন্থী বেনামী সে প্রেম পূর্ণতা না পেলেও রবির অন্তরে আমরণ দাগ রেখে গেছে। পরবর্তীকালে একে একে বেশ কয়েকটি অসমবয়সী প্রেম তাঁর জীবনে গভীর রেখাপাত করেছে। যা তাঁর লেখনীতে ভাস্বর। নলিনী থেকে বিজয়া পর্যন্ত সকল নামই রবীন্দ্রনাথের জীবনে বিশেষভাবে বিশেষরূপে জায়গা দখল করেছে। কিন্তু তা সত্ত্বেও বিবাহিত জীবনকে তিনি উপেক্ষা করেন নি। স্ত্রী মৃণালিনী দেবীকে দিয়েছেন তাঁর যোগ্য সম্মান। রবীন্দ্রনাথের সমগ্র জীবনকালে এসকল নারীরা যার যার স্বকীয়তা ও স্বাতন্ত্র্য বজায় রেখে নিজেদের প্রেমকে উৎসর্গ করেছেন রবীন্দ্রনাথের নামে। আর সেই সব প্রেম অপূর্ণ হয়েও পূর্ণতা পেয়েছে রবীন্দ্রনাথের বিভিন্ন লেখনীর চরণে। রবীন্দ্রনাথের এসব অমিত প্রেমের রূপমাধুর্য্যই এই প্রবন্ধের মূল বিষয় হিসেবে তুলে ধরা হয়েছে।

মনুষ্য সৃষ্টির অফুরন্ত ঝর্ণাধারায় রবি ঠাকুরের পদচারণা আজ আপামর বাঙালি তথা বিশ্ববাসীর অন্তরে। সৃষ্টির এই দর্শনচেতনার মূল উৎস হলো প্রেম। কবির ভাষায় — ''জগতকে বেষ্টন করিয়া চারিদিকে প্রেমের জাল পাতা রহিয়াছে।'' রবীন্দ্রনাথ মূলতঃ ছিলেন প্রেমের কবি, ভালোবাসার কবি। মানবমনের অন্তহীন প্রেমানুভূতি নিয়ে রবীন্দ্রনাথ যেভাবে খেলা করেছেন, দ্বিতীয় কেউ তা ততটা সম্ভবপর করতে পারেননি। তাই বলা যয়, এই বিশ্বজগতের সাথে মানুষের স্বাভাবিক সম্পর্ক স্থাপন করাই হলো রবীন্দ্র প্রেমদর্শনের সত্য ধর্ম। রবীন্দ্রনাথ কল্পনাবাদী কবি বা রোমান্টিক কবি হয়েও কল্পনার উৎকর্ষ সাধনে, লোভে, কামে, মায়ায়, নৈষ্কর্মে আবদ্ধ যে অন্তর্দৃষ্টির স্বীকার সংযোগ করেন তা আজও অস্বাভাবিক। তবে কবির প্রেম সেই পথকেই সাধন স্বভাবের সত্যপথ হিসেবে চিহ্নিত করেছে। কবির জীবনে প্রেম নানা রূপবৈচিত্র্য নিয়ে এসেছে বারংবার। কখনো মানবীয় প্রেম, কখনো প্রকৃতিপ্রেম, এতদসত্ত্বেও প্রেমের এই সকল ক্ষেত্র পরিব্যাপ্ত ও প্রকাশিত হয় মানব প্রেমকে আবিষ্ট করে। রবীন্দ্রনাথের দর্শনে সেসব কল্পনা ও বাস্তব জীবন কোথাও এসে মিলিত হয়ে মানবীয় প্রেমের ভিন্ন ভিন্ন মুহূর্ত ও অনুভূতিগুলোকে রঞ্জিত করে তুলেছে তাঁর আদর্শবাদের মধ্য দিয়ে।

ঠাকুর পরিবারের সদস্য হিসেবে রবীন্দ্রনাথের নারীদের প্রতি ছিল উদার মনোভাব। তবে সেসময় বাঙালি পরিবার ও সমাজে নারীদের অবস্থা খুবই শোচনীয় ছিল। মাত্র একশো থেকে দেড়শো বছর আগেও নারীদের জীবন ছিল অন্দরমহলে, খাঁচার পাখির মত বন্দী। স্বামী ব্যতীত বাইরের লোকের সাথে দেকা সাক্ষাতের কোনরূপ সুযোগ ছিল না। এমনকি পড়াশোনাতেও ছিল কঠোর নিষেধাজ্ঞা। পড়াশোনার বিষয়ে সেসময়কার বিভিন্ন ভ্রান্ত ধারণা কঠোরভাবে প্রচলিত ছিল। সমাজপতিদের ধারণা, পড়াশোনা শিখলে গুরুজনদের অমান্য করবে, সংসারে অমঙ্গল হবে, এমনকি বিধবা হতে পারে বলেও মনে করা হতো। এসকল ভ্রান্ত ধারণা দূর করা, নারীদের সমূহ শিক্ষা দান করা এবং তাদের অবরোধ মোচনে জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ির কয়েকজন সদস্যের নাম ছিল সর্বাগ্রে। এই অবরোধ ভাঙতে দেবেন্দ্রনাথ থেকে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত অনেকেই গুরুত্বপূর্ণ অবদান রাখেন। তাঁদের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ, হেমেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, রবীন্দ্রনাথ, জ্ঞানদানন্দিনী, স্বর্ণকুমারী, ইন্দিরাদেবী চৌধুরাণী প্রমুখের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। ঠাকুরবাড়ির এসকল কারারোধকরা সাহিত্যে নারীর উন্মুক্ত পদচারণাকে সাদরে গ্রহণ করলেন। তবে এঁরা সকলেই যে নারীমুক্তি সম্পর্কে সমানভাবে ভেবেছিলেন এমনটা নয়। তাঁদের চিন্তাভাবনার মধ্যে স্ববিরোধিতাও লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু নারীমুক্তিতে রবীন্দ্রভাবনার পিছনে অন্যান্য সদস্যদের অনুপ্রেরণা ছিল চোখে পড়ার মতো। এঁদের ধারাবাহিকতা অনুযায়ী দেখা যায় দ্বারকানাথ স্ত্রী শিক্ষার পক্ষপাতি হলেও নিজ পরিবারে তা প্রয়োগে অসমর্থ ছিলেন। অন্যদিকে দেবেন্দ্রনাথ এই প্রথা ভাঙতে সক্ষম হয়েছিলেন। তবে সেক্ষেত্রেও তাঁকে সহ্য করতে হয়েছে নানা গঞ্জনা। তিনি সমাজ সংস্কারের বিষয়ে রক্ষণশীল হলেও নারী শিক্ষার সমর্থক হিসেবে নিজের কন্যা এবং পুত্রবধূদের জন্য অন্তঃপুরেই শিক্ষাগ্রহণের ব্যবস্থা করেছিলেন। তিনি স্ত্রী শিক্ষার সকল অবরোধ ভেঙে ১৮৪৯ সালে বেথুন বালিকা বিদ্যালয় স্থাপনের পর তাঁর বড়ো মেয়ে সৌদামিনী দেবীকে ভর্তি করে দিয়েছিলেন।

সেকালের সমাজসংস্কৃতির প্রেক্ষিতে দেবেন্দ্রনাথের তুলনায় তাঁর পুত্ররা অনেক বেশি অগ্রসর ছিলেন। শুধুমাত্র পুরুষরাই নয়, নারীরাও অসামান্য উৎসাহের সাথে আধুনিকতার পথে এগিয়ে এসেছিলেন। তবে এক্ষেত্রে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অবদান রেখেছিলেন দেবেন্দ্রনাথের সর্বকনিষ্ঠ পুত্র রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। পারিবারিক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে পূর্বসূরীদের এ সম্পর্কে নানাবিধ অবদানই রবীন্দ্রনাথের অনুপ্রেরণার উৎস। কিন্তু জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা দ্বিজেন্দ্রনাথ নারীদের অবরোধ বিরোধী হলেও রক্ষণশীলতার বাইরে

যেতে পারেন নি। আর তাই সেসময় জীবনযাত্রা আর মূল্যবোধের দিক দিয়ে তাঁরা আদৌ 'আধুনিক' হিসেবে গড়ে উঠতে পারেননি।

এই অবস্থার আমূল পরিবর্তন আসে রবীন্দ্রনাথের দ্বিতীয় জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা সত্যেন্দ্রনাথের হাত ধরে। সাথে ছিলেন তাঁর সহধর্মিণী জ্ঞানদানন্দিনী দেবী। প্রথম ভারতীয় সিভিলিয়ান অফিসার হিসেবে নারীমুক্তির চিন্তায় সোচ্চার হওয়া অসম্ভব কিছু নয়। তবে বিলেত গমণের পূর্বেই তিনি এই নারী পুরুষ স্বাতন্ত্র্য ও অসমতাপূর্ণ মূল্যবোধে বিশ্বাস হারান। আর তাঁর এই চিন্তাধারার পরিণত বিকাশ ঘটে ১৮৬৪ সালে যখন তিনি প্রথম সিভিল সার্ভেন্ট হয়ে দেশে ফিরে আসেন। নিজের সহধর্মিণীকে দিয়েই তিনি প্রথম নারীমুক্তির সাহসী পদক্ষেপ গ্রহণ করেন। তিনিই প্রথম স্ত্রীকে আপন কর্মস্থান আহমেদাবাদে নিয়ে যান। তাছাড়া তিনিই প্রথম নারীদের সচরাচর পোশাকের বাইরে আধুনিক পোশাকের ধারা চালু করেন। যার ধারাবাহিকতা রক্ষায় জ্ঞানদানন্দিনী দেবীর ভূমিকা অপরিসীম। পরবর্তীকালে ঠাকুর পরিবারে শিক্ষা ও সাহিত্য চর্চায় জ্ঞানদানন্দিনী দেবীর অগ্রগণ্য ভূমিকা সর্বাগ্রে লক্ষ্য করা যায়। সত্যেন্দ্রনাথ এভাবে কেবল স্ত্রীর অবরোধ মোচন করেই ক্ষান্ত হননি, স্ত্রীকে সুশিক্ষিত করার লক্ষ্যেও ইংরেজিসহ বিভিন্ন ভাষায় পারদর্শী করেন। তাছাড়া তিনি সন্তানদের ইংরেজি শেখানোর জন্য আড়াই বছর ইংল্যাণ্ডে রেখেছিলেন। পাশাপাশি তিনি সন্তানদের সুশিক্ষায় শিক্ষিত করেছিলেন এমনকি স্বেচ্ছা বিবাহের অনুমতিও দিয়েছিলেন।

সত্যেন্দ্রনাথের মতো এমন সাহসী দৃষ্টান্ত পরিবারের অন্য কেউ না নিলেও তার আংশিক প্রভাব পড়েছিলো জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ও রবীন্দ্রনাথের উপর। তবে তাঁদের কেউই দেবেন্দ্রনাথ বা দ্বিজেন্দ্রনাথের প্রভাব কাটিয়ে উঠতে পারেনি। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ গোড়ার দিকে কিছুটা রক্ষণশীল থাকলেও সময়ের স্রোতে বাহ্যত 'আধুনিক' হয়ে ওঠেন। সকলকে অবাক করে দিয়ে তিনিও গড়ের মাঠে ঘোড়ায় চড়ে বেরিয়েছিলেন। তবে নারীমুক্তির আদর্শ কতটা তাঁকে নাড়া দিয়েছিলো তা অবশ্য জানা যায় নি।

অন্যদিকে সত্যেন্দ্রনাথ ও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ উভয়েরই নারীমুক্তি বা অবরোধ ভাঙার বিভিন্ন পদক্ষেপ দেখে রবীন্দ্রনাথও উদ্বুদ্ধ হয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথ বা তাঁর স্ত্রী জ্ঞানদানন্দিনী দেবীর বাল্য বয়সে সেভাবে সখ্য গড়ে না উঠলেও কৈশোর ও যৌবনে তাঁদের সাহচর্য রবীন্দ্রনাথকে উদার মানসিকতার অধিকারি হতে সাহায্য করেছিলো। তবে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সঙ্গে তিনি বাল্যকাল থেকেই ঘনিষ্ঠ ছিলেন। এর সাথেই সাত বছর বয়সে তিনি খেলার সাথী হিসেবে পেয়েছিলেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্ত্রী কাদম্বরী দেবীকে। কাদম্বরী দেবী রবীন্দ্রনাথের চেয়ে বছর দুয়েকের বড়ো হওয়ায় রবীন্দ্রমানসে তাঁর প্রভাব ছিল ব্যাপক এবং গভীর। রবীন্দ্রনাথের জীবনে নারীভাবনার উন্মোচনে শুধুমাত্র পারিবারিক প্রেক্ষাপটই অনুপ্রেরণা যোগায় নি বরং অনুপ্রেরিত হয়েছেন তাঁর প্রথম যৌবনের নারীদের সংস্পর্শের মাধ্যমে। রবীন্দ্রনাথের নারীদের প্রতি সমকালীন এমন উদারভাবনা এবং পারিবারিক প্রেক্ষাপটে নারীদের এমন প্রগতিশীল অবরোধ মোচনের দৃষ্টিভঙ্গিই রবীন্দ্রনাথের মনে নতুন ধারার সঞ্চার করেছিল। যা তাঁর মনে এক বিমূর্ত স্ফূরণ জাগিয়েছিল।

অনেকেই রবীন্দ্রনাথকে কল্পনাবাদী কবি মনে করলেও তিনি যে রোমান্টিক কবিও বটে তা তাঁর কল্পনার উৎকর্ষ ও অন্তর্দৃষ্টির স্বীকার সংযোগ স্থাপনের মাধ্যমে বোঝা যায়। তবে রোমান্টিকতা কেবল কল্পনাকে ঘিরে তৈরি হয়না, তা কল্পনা ও বাস্তব পরস্পরকে সম্পৃক্ত করে। যে কোন বাস্তবিক উপাদানের ক্ষেত্রে হোক, ঈশ্বরের ক্ষেত্রেই হোক এমনকি জীব কিংবা জড়ই হোক, তার মধ্যে নূন্যতম কিছু সৌন্দর্য্যকে আবিস্কার করে তাকে সত্যরূপে গ্রহণ করাই হচ্ছে প্রেম। যদি কোন ব্যক্তিমন সুন্দরকে আপন চেতনায় অনুধাবনপূর্বক নিজের করে পাওয়ার চেষ্টায় নিজের আত্মঅভিব্যক্তিকে তার কাছে সমর্পণ করে উভয়ের মধ্যে পারস্পরিক ভালবাসার অনুভূতি আদান প্রদান করে তাকেই এক অর্থে প্রেমের আখ্যা দেয়া যেতে পারে। এ সম্পর্কে কবি নিজে বলেছেন,

> ''আমারে যে বলে ওরা জন্ম রোমান্টিক, সে কথা মানিয়া লই, রসতীর্থ পথের পথিক।''[১]

মানবীয় দৃষ্টিকোণ থেকে প্রেম মূলত তিন প্রকার। যেমন - জাগতিক প্রেম, আধ্যাত্ম প্রেম ও ভগবৎ প্রেম। এসকল প্রেমের মধ্যে জাগতিক প্রেমকে কেন্দ্র করেই মানব মনের প্রেম ও জীবন সংসারের লীলাভূমি গড়ে ওঠে। বিচ্ছেদ, বেদনা, বিরহ ও মিলনের অতৃপ্ত আকাঙ্ক্ষা এসব কিছুই প্রেমের সহজাত বৈশিষ্ট্য। প্রেমিক - প্রেমিকার মনের মধ্যকার বিশ্বাস, নিঃস্বার্থ ও সন্দেহমুক্ত ভালোবাসার মধ্য দিয়েই প্রেমের সার্থক প্রকাশ সম্ভব। 'প্রেম'-তার বিভিন্ন চিত্র, পরিধি, পরিব্যাপ্তি নিয়ে মানব মনে ভিন্ন ভিন্ন অনুভূতি দ্বারা মায়ার জাল বিস্তার করে। তবে রবীন্দ্রনাথের প্রেমের ধারা কিছুটা ভিন্ন। তাঁর মতে, ''আত্মপ্রেমেই সর্বলোক প্রিয় হয় ক্রমশঃ''। অর্থাৎ যেসকল জীবাত্মার মধ্যে আত্মপ্রেম প্রসারিত হয় না, তারা প্রেমের আলোকে দৃশ্যমানও নয়। তাই জাগতিক সমস্ত অস্তিত্ব অন্তঃসারশূণ্য মনে হয়। তখন পৃথিবীর সকল কিছুই অব্যক্ত, অপ্রকাশিত প্রতিভাত হয়। আত্মপ্রেমই তখন মূল হয়ে ওঠে। তাই রবীন্দ্রনাথের ভাবদর্শন অনুযায়ী, মানব মনোদর্শনে প্রেমই সত্য, প্রেমই শিব, প্রেমই সুন্দর।

রবীন্দ্রনাথের সমস্ত জীবনে ও লেখনীতে প্রেমের ভাব বহুভাবে, বহু ধারায় বিকশিত হয়েছে। তাঁর প্রেমভাব শুধুমাত্র পূজা পর্যায়ের ভাবধারায়ই নয়, প্রতিভাত হয়েছে প্রকৃতিতেও। এসব কিছুই রবীন্দ্রনাথ প্রেমভাবে একাকার করে নিয়েছেন। তবে তাঁর এই প্রেমভাবে দেহের তুলনায় মানসিক এবং আধ্যাত্মিক যোগাযোগ ছিল অনেক বেশি। রবীন্দ্রনাথকে নিয়ে লেখা বিভিন্নজনের লেখনী থেকে জানা যায়, তাঁর প্রেমে পরার প্রথম দিককার চিন্তাভাবনা ততোটা পরিপক্কতা পায়নি। তিনি প্রথম যে বালিকার প্রেমে পরেন সে প্রেম ছিল বাল্যপ্রেম। তাতে কোনরূপ অসৎ বা কুরুচিপূর্ণ ছাপ ছিল না। সেই বালিকা ছিল তাঁর অন্যতম জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্ত্রী কাদম্বরী দেবী। কাদম্বরী দেবী ছিলেন রবির প্রথম খেলার সাথী, অতঃপর সাহিত্যের পথ প্রদর্শক, বন্ধু, প্রথম পাঠিকা ও সমালোচক, তাঁর পথের দিশারী। তাঁদের মধ্যে এক প্রকার কৈশোরক প্রেমের রেখাপাত ঘটলেও তা ছিল নিতান্তই বাৎসল্য প্রেমে ভরপুর। রবীন্দ্রনাথ কাদম্বরীকে দেখতেন অন্যতম অনুপ্রেরণাদায়ক হিসেবে। রবীন্দ্রনাথ তাঁকে যেভাবে দেখেছিলেন, অনুভব করেছিলেন সেভাবেই তুলে ধরেছেন সকলের সামনে। তাঁদের মধ্যে যে প্রেম তা কোন উন্মোচিত প্রেম নয়, যার কোন সম্ভাষণ নেই। কিন্তু জানা যায়, একটা বয়স পর্যন্ত রবীন্দ্রচিত্ত কাদম্বরীপ্রেমে আকণ্ঠ নিমজ্জিত ছিল। সদ্য মাতৃহারা বালকের দায়ভার নেয়ার পর সদ্য বিয়ে হয়ে আসা নববধূর মধ্যে শুধুমাত্র মাতৃস্নেহেই প্রতিভাত হয়েছিল। কিন্তু সময়ের স্রোতে তা কৈশোরক প্রেমে এসে দাঁড়ালেও পরিণতি পাওয়ার যোগ্য ছিল না আর পায়ও নি। জানা যায়, রবির বিয়ের কিছুকাল পরেই কাদম্বরী আত্মহনন করেন। তাঁর নিঃসঙ্গ জীবনে হয়তো কোন আশার রেখাপাত হয়নি বলে তিনি এই পথ বেচে নিতে

বাধ্য হয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁর সারাজীবনে ভালোবাসার ক্ষেত্রে এক আলো আঁধারি সম্পর্কে বিশ্বাসী ছিলেন, যা কোন নির্দিষ্ট সামাজিক পরিচয়ে বন্দী নয়, যা কোন সুনির্দিষ্ট অবয়বহীন এবং সেই কারণেই যে কোন অবয়ব ধারণে তাঁর বাঁধা ছিল না। তাই রবীন্দ্রনাথ যদি কাদম্বরী দেবীকে কোনদিন ভালোবেসেও থাকেন, সে কথা তাঁর কাছে স্পষ্টত ব্যক্ত করা স্বভাব বিরুদ্ধ ছিল বলেই অনুমান করা যায়।

রবীন্দ্রনাথের জীবনে নারীদের আসা যাওয়ার মাঝে আনা তরখড়ও একজন পথিক ছিলেন। আনা তরখড় ছিলেন ভীষণভাবে পাশ্চাত্য প্রভাবিত। ভ্রাতৃবধূ কাদম্বরী দেবীর পরেই যদি কারো প্রেমে পড়ে থাকেন তিনিই হলেন আনা তরখড়। ১৮৭৮ সালে আহমেদাবাদে দাদা সত্যেন্দ্রনাথের সাথে মাস তিনেক থেকে তিনি বোম্বাইতে চলে যান। সেখানে সত্যেন্দ্রনাথের বন্ধু আত্মারাম পাণ্ডুরংয়ের বাড়িতে আশ্রয় নেন। ইংরেজি ভাষা ও সংস্কৃতি এবং বিদেশী আদব কায়দা শেখার জন্য রবীন্দ্রনাথ প্রায় সাত আট সপ্তাহ থাকেন এই অভিজাত পরিবারে। সেখানেই তাঁর সাথে পরিচয় হয় আত্মারাম পাণ্ডুরংয়ের কনিষ্ঠ কন্যা আনা তরখড়ের সাথে। রবীন্দ্রনাথ এবারই প্রথম কাদম্বরী দেবী ছাড়া অন্য কোন নারীর সান্নিধ্যে আসেন। এই আনা তরখড়ের উপরেই দায়িত্ব পড়েছিলো রবীন্দ্রনাথকে সামান্য ইংরেজ করে তোলার। অমন সুদর্শন কবি ও গায়কের প্রেমে পড়তে বছর দুয়েকের বড়ো আনারও বেশি সময় লাগেনি। তবে এখানে এসে রবীন্দ্রনাথ ইংরেজি শেখার বদলে কবিতা, গান দিয়ে আনাকে মুগ্ধ করতেই বেশি আগ্রহী ছিলেন। তাঁর রঙিন মনের রঙ দিয়ে আনাকে নতুন নাম দিলেন ''নলিনী''। 'নলিনী' যে রবীন্দ্রনাথের হৃদয়ের উপরকতটা আঁচড় কেটেছিলেন তা আনার সাথে শেষ দেখার ৪৯ বছর পর দিলীপ কুমার রায় আর অতুল প্রসাদ সেন-এর সাথেও এক অনানুষ্ঠানিক আলাপে তিনি প্রকাশ করেছিলেন —

> ''আমার সঙ্গে সে প্রায়ই যেচে মিশতে আসত। কত ছুতো করেই সে ঘুরতো আমার আনাচে কানাচে। আমাকে বিমর্ষ দেখলে দিত সান্ত্বনা, প্রফুল্ল দেখলে পিছন থেকে ধরত চোখ টিপে। এ কথা আমি মানব যে আমি বেশ টের পেতাম যে ঘটবার মতন একটা কিছু ঘটছে, কিন্তু হ্যায় রে, সে হওয়াটাকে উস্কে দেওয়ারদিকে আমার আমার না ছিল কোনরকম তৎপরতা, না কোন প্রত্যুতপন্নমতিত্ব। একদিন সন্ধ্যাবেলা, সে আচমকা এসে হাজির আমার ঘরে। চাঁদনী রাত। চারদিকে সে যে কী অপরূপ আলো হাওয়া! কিন্তু আমি তখন কেবলি ভাবছি বাড়ির কথা। ভালো লাগছে না কিছুই। ... সে বলে বসল আহা! কী ভাবো আকাশপাতাল। তার ধরনধারণ জানা সত্ত্বেও আমার একটু যেন কেমন লাগল। কারণ সে প্রশ্নটা করতে না করতে একেবারে আমার নেয়ারের খাটের উপরেই এসে বসল। ... আচ্ছা আমার হাত ধরে টানো তো — টাগ আব ওয়ারে দেখি যে জেতে। ... শেষে একদিন বলল তেমনি আচমকা; জানো কোনো মেয়ে ঘুমিয়ে পড়লে যদি তার দস্তানা কেউ চুরি করতে পারে তবে তা অধিকার জন্মায় মেয়েটিকে চুমো খাওয়ার? বলে খানিক বাদে আমার আরাম কেদারায় নেতিয়ে পড়ল নিদ্রাবেশে। ঘুম ভাঙতেই সে চাইল পাশে তার দস্তানার দিকে। একটিও কেউ চুরি করেনি। ...[২]

আন্না তরখড়ের এই অগাধ প্রেম রবীন্দ্রনাথের মনে এক নৈসর্গিক ছাপ ফেলেছিলো। বিভিন্ন কাব্যনাটকে এই 'নলিনী' চরিত্রটি প্রায়শই একটি চপল স্বভাবের আপাত নিষ্ঠুরা অথচ প্রেমময়ী নারী হিসেবে উপস্থাপন করেছেন। আনাও যে রবীন্দ্রনাথের প্রতি বেশ দুর্বল ছিলেন, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। আনার ভালোবাসা রবীন্দ্রনাথের মনে দাগ কেটেছিল ঠিকই কিন্তু প্রণয়ে পরিণতি পায়নি, অঙ্কুরিত হয়েছিল ঠিকই কিন্তু পল্লবিত হয়নি। তাই আনা বা রবীন্দ্রনাথ কেউই 'নলিনী' নামটি ভোলেন নি।

রবীন্দ্রনাথের জীবনে আনার অপরিণত অধ্যায় শেষ হওয়ার পর ১৮৭৮ সালে প্রথমবারের মত তিনি ব্রাইটনে পাড়ি জমান। সেখানে তিনি ইংরেজ পরিবার ও সমাজে নারীদের যে মর্যাদা লক্ষ্য করেছেন তা তাঁকে বিশেষভাবে ভাবতে সাহায্য করেছিল। তিনি তাঁর পর্যবেক্ষণ ও বিশ্লেষণধর্মী মনোভাবের দ্বারা কয়েকটি চিঠি লিখেছিলেন যা মাসিক 'ভারতী' পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিলো। তাতে তিনি ইংল্যাণ্ডের সমাজের নারী পুরুষদের মেলামেশা এবং তাদের পারস্পরিক সম্পর্কের মুগ্ধতা নিয়ে লিখেছেন।

> ''মেয়েপুরুষ একত্রে মিলে আমোদ প্রমোদ করাই ত স্বাভাবিক। মেয়েরা ত মনুষ্যজাতির অন্তর্গত, ঈশ্বর ত তাদের সমাজের একাংশ করে সৃষ্টি করেছেন। মানুষে মানুষে আমোদে প্রমোদে মেলামেশি করাকে একটা মহাপতক, সমাজবিরুদ্ধ, রোমাঞ্চজনক ব্যাপার কোরে তোলা শুদ্ধ। স্বাভাবিক নয়, তা অসামাজিক, সুতরাং এক হিসেবে অসভ্য। পুরুষেরা বাইরের সমস্ত আমোদ প্রমোদে লিপ্ত রয়েছে, আর মেয়েরা তাঁদের নিজস্ব সম্পত্তি একটা পোষা প্রাণীর মত অন্তঃপুরের দেয়ালের শৃংখলে বাঁধা আছে।... এ সকল যদি পাপ না হয় তবে নরহত্যা করাও পাপ নয়; সমাজের অর্ধেক মানুষকে পশু করে ফেলা যদি ঈশ্বরের অভিপ্রেত বলে প্রচার কর, তা হলে তাঁর নামের অপমান করা হয়। মেয়েদের সমাজ থেকে নির্বাসিত কোরে দিয়ে আমরা কতটা সুখ এবং উন্নতি থেকে বঞ্চিত হই, তা বিলেতের সমাজে এলে বোঝা যায়।''[৩]

সেসময়ে ব্রাইটনে তাঁর ভ্রাতৃবধু জ্ঞানদানন্দিনী দেবীও ছিলেন। জানা যায়, রবীন্দ্রনাথ সেখানকার একটি স্কুলেও মাস দুয়েকের জন্য ভর্তি হয়েছিলেন। এরপরই তিনি লণ্ডনে যান আনুষ্ঠানিক লেখাপড়া শেখার জন্য। ১৮৭৯-৮০ সালের শিক্ষাবর্ষে আইসিএস প্রতিযোগিতামূলক পরীক্ষা দেবার প্রস্তুতি গ্রহণের জন্য ইউনিভার্সিটি কলেজ অব লণ্ডনে ভর্তি হন। তবে আবদ্ধ জীবনের প্রতি বরাবরই অনীহা থাকায় রবীন্দ্রনাথ এই পরীক্ষার জন্য কোন আগ্রহই প্রকাশ করেন নি। তিনি তাঁর থাকা খাওয়ার জন্য রিজেন্টস স্ট্রীটে ঘর ভাড়া নিয়েছিলেন। তবে সেখানে তাঁকে বেশিদিন থাকতে হয়নি। অল্প কয়েকদিন পরেই দশ নম্বর স্ট্যাভিস্টক প্লেসে ডাক্তার জন স্কটের বাড়িতে অতিথি হিসেবে থাকতে শুরু করেন। সেখানে ডাঃ স্কটের দুই মেয়ে ফ্যানি আর ল্যুসির সাথে তাঁর বেশ সখ্য গড়ে ওঠে। এমনকি রবীন্দ্রনাথের সুদর্শন চেহারা দেখে তাঁদের প্রেমে পড়তেও খুব বেশি দেরি হলো না। এর মধ্যে ল্যুসিই একটু বেশি দুর্বল হয়ে পড়ে। অপরপক্ষে রবীন্দ্রনাথও তাঁর থেকে ছয় বছরের বড়ো ল্যুসির প্রতি বেশ দুর্বল হয়ে পড়েন।

ল্যুসি রবীন্দ্রনাথের কাছে বাংলা শিখতে আগ্রহ প্রকাশ করেন। পরবর্তীকালে বাংলা শেখানোর দরুন বাংলাভাষার উচ্চারণগত কিছু অসঙ্গতি ল্যুসির চোখে পড়ে। তখনই রবীন্দ্রনাথ প্রথম সচেতন হলেন বাংলা ভাষাতত্ত্ব সম্পর্কে। এরই ধারাবাহিকতায় বছর পাঁচেক পরে বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ পত্রিকায় তিনি বাংলা ভাষার প্রথম বর্ণনামূলক ব্যাকরণের ব্যবহার সম্পর্কে লিখেন। তারই ফলশ্রুতিতে আনুমানিক ১৯০৮ বা ১৯০৯ সালের দিকে একেবারে নতুন ধরনের বই ''শব্দতত্ত্ব'' এর প্রকাশ করা হয়। এদিক থেকে বিবেচনা করলে দেখা যায়, বাংলা ভাষাতত্ত্বে ল্যুসির পরোক্ষ অবদান আজও রয়ে গেছে। অন্যদিকে ল্যুসি রবীন্দ্রনাথকে বেশকিছু ইংরেজি, আইরিশ এবং স্কটিশ গান শিখিয়ে তাঁর সংগীত রচনাতেও অবদান রাখেন। যার ব্যবহার তাঁর রচিত গীতিনাট্য ''বাল্মীকি প্রতিভা'' (১৮৮০) এবং ''মায়ার খেলা'' (১৮৮৮)-তে স্পষ্টভাবে চোখে পড়ে। কেবল সুর নয়, বাণীর ক্ষেত্রেও ইংরেজি, স্কটিশ ও আইরিশ, প্রভাব লক্ষ্য করা যায়।

রবীন্দ্রনাথ ও ল্যুসির যে একটা গভীর সম্পর্ক ছিল তার প্রকাশ্য দুটি তথ্যের মাধ্যমে আরও স্পষ্টতা পায়। একটি রবীন্দ্রনাথের বিদায়কাল, অন্যটি ১৮৯০ সালে দ্বিতীয়বার বিলেত গিয়ে তাঁদের দেখা না পেয়ে হতাশ হয়ে ফিরে আসা। রবীন্দ্রনাথ তাঁর ''জীবনস্মৃতিতে'' স্কট পরিবার থেকে বিদায় নেয়ার সেই বিষন্ন মনোভাবের কথা উল্লেখ করেছেন এভাবে —

''বিদায়কালে মিসেস স্কট আমার হাত দুটি ধরিয়া কহিলেন, এমন করিয়াই যদি চলিয়া যাইবে তবে এত অল্প দিনের জন্য তুমি কেন এখানে আসিলে।''[৪]

অন্যদিকে ১৮৯০ সালে রবীন্দ্রনাথের দ্বিতীয়বার বিলেতযাত্রায় তিনি স্কট পরিবারের সাথে দেখা করতে গিয়ে সেখানে তাদের না পেয়ে বিষন্ন বদনে ফিরে আসেন। জানা যায়, স্কট পরিবার সেখান থেকে লণ্ডনের দক্ষিণ পশ্চিম উপকণ্ঠে নিউ সাউথ মল্ডেনে চলে যান। রবীন্দ্রনাথ তাঁর ''য়োরোপযাত্রীর ডায়রী''-তে এ সম্পর্কে উল্লেখ করেছেন —

''ভারী নিরাশ হৃদয়ে আমার সেই পরিচিত বাড়ি থেকে বেরলুম। মনে কল্পনা উদয় হল, মৃত্যুর বহুকাল পরে আবার যেন পৃথিবীতে ফিরে এসেছি। আমাদের সেই বাড়ির দরজার কাছে এসে দ্বারীকে জিজ্ঞেস করলুম — আমার সেই অমুক এখানে আছে তো? দ্বারী উত্তর করলে - না, সে অনেকদিন হলো চলে গেছে। চলে গেছে, সেও চলে গেছে। আমি মনে করছিলুম কেবল আমিই চলে গিয়েছিলুম, পৃথিবীসুদ্ধ আর সবাই আছে। আমি চলে যাওয়ার পরে সকলেই আপন আপন সময় অনুসারে চলে গেছে। তবে তো সেই সমস্ত জানা লোকেরা কেউ কারো ঠিকানা খুঁজে পাবে না। জগতের কোথাও আর তাদের নির্দিষ্ট মিলনের জায়গা রইলো না। .... একবার ইচ্ছে হল — অন্তঃপুরের সেই বাগানটা দেখে আসি - আমার সেই গাছগুলো কত বড়ো হয়েছে ...''[৫]

রবীন্দ্রনাথের সাথে ল্যুসির সম্পর্কের দৌড়াত্ম্য অনেক দূর না গেলেও পরবর্তীতে এক ভদ্রলোকের চিঠির মাধ্যমে তার পরিপূর্ণ তথ্য পাওয়া সম্ভব। জানা যায়, ল্যুসি সেই ভদ্রলোকের সম্পর্কে আন্টি হয় এবং শেষ বয়সে ল্যুসি ভীষণ অসহায়ত্বের মধ্যে দিন গুজরান করেন। রবীন্দ্রনাথ ও ল্যুসির ঘনিষ্ঠতার কথা জেনে ল্যুসির অসুস্থতা ও সম্বলহীনতার কথা জানিয়ে তিনি চিঠি লেখেন। সাথে কিছু অর্থ সহায়তার কথাও তিনি উল্লেখ করেন। সেসময় রবীন্দ্রনাথ কানাডায় অবস্থানরত থাকায় চিঠি পেয়েছিলেন কি না সে সম্পর্কে কোন তথ্য পরবর্তীতে পাওয়া যায়নি।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রথম জীবনে বৌঠান কাদম্বরী দেবীর স্নেহ ও ভালবাসায় সিক্ত হয়েছিলেন এবং তার কিছুকাল পরেই ক্রমাগতভাবে যে তিন যুবতীর প্রেমে পড়েছিলেন এ সকল কিছুর মধ্যেই একটা বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায়। দেখা যায় তারা সকলেই রবীন্দ্রনাথের চেয়ে বয়সে বড়ো। ধারণা করা যায়, ছেলেবেলায় মাতৃস্নেহ থেকে বঞ্চিত হওয়া এবং এই অভাবকে মর্মে মর্মে অনুধাবন করার প্রতিফলনই হল এই অসম বয়সী প্রেম।

রবীন্দ্রনাথ যে শুধুমাত্র বয়সে বড়ো নারীদের প্রতিই প্রেমে মজেছেন এমন নয়, একজন পুরুষ হিসেবে নাতনীর বয়সী কিশোরীর প্রেমে জালে জড়িয়ে পড়ার নজিরও তাঁর রয়েছে। বাস্তবিক জীবনের এমন অভিজ্ঞতা থেকেই হয়তো রবি ঠাকুর বলেছেন —

''প্রেমের ফাঁদ পাতা ভুবনে, কে কোথা ধরা পড়ে কে জানে।''

প্রেমের গতি বিচিত্র। দুটি হৃদয় বাহ্যিক কোন কিছু বিচার না করে কখন যে একে অন্যের নিকট ধাবিত হয় তা বোঝা তার। এক্ষেত্রে হৃদয়বান পুরুষের বয়স যা ই হোক না কেন হৃদয়ে প্রেম জাগতে তো বাঁধা নেই। সেদিক থেকে বিবেচনা করলে রবীন্দ্রনাথ আর কিশোরী রানুর প্রেম একটি উল্লেখযোগ্য ঘটনা। স্ত্রীর মৃত্যু, নোবেল প্রাপ্তির বিশ্বজোড়া খ্যাতি, ভালোবাসা কোন কিছুই যখন কবির মনের খিদে মেটাতে পারছিল না তখনই তাঁর জীবনে উদিত সূর্যের মত ধরা দেন রানু মুখার্জি। তাঁর কাছে রবীন্দ্রনাথের দেবত্ব ছিল অর্থহীন। যেখানে সকলে রবীন্দ্রনাথকে গুরুদেব বলে সম্বোধন করেন, রানু মুখার্জি সেখানে বন্ধুত্বকে প্রশ্রয় দিয়েছিলেন অকপটে। ১৯১৭ সালে দুজনের পত্র বিনিময়ের মাধ্যমে যখন একটি অনির্বচনীয় সম্পর্কের ভিত্তিভূমি রচিত হচ্ছিল তখন রানুর বয়স ছিল এগারো, আর নোবেলজয়ী রবীন্দ্রনাথের ছিল ছাপান্ন বছর বয়স। চিঠিতে পরস্পরের সম্বোধনও ছিল কৌতুহলপূর্ণ। রবীন্দ্রনাথ লিখতেন 'ভারী দুষ্টু' সম্বোধনে আর রানু লিখতেন 'প্রিয় রবিবাবু' সম্বোধনে। রবীন্দ্রনাথ প্রথমদিকে এই সম্পর্ককে হালকা কৌতূহল হিসেবে নিলেও ধীরে ধীরে নিজেকে সঁপে দেন এই আগ্রাসী বালিকার মোহজালে। এই কিশোরীর দৈহিক সৌন্দর্য আর ব্যতিক্রমধর্মী ব্যক্তিত্ব ছাড়া তেমন কিছুই ছিল না রবীন্দ্রনাথকে আকৃষ্ট করার মত। অন্যদিকে, রবীন্দ্রনাথের বয়স ষাট বাষট্টি যেটাই হোক না কেন দেহসৌষ্ঠবে ও গঠনে তিনি ছিলেন অতুলনীয় রূপের অধিকারী। এ সম্পর্কে কবি নিজেই এডওয়ার্ড টমসনকে বলেছেন,

''আমি সেদিন পর্যন্ত ষাট বৎসরের পূর্ণ যৌবন ভোগ করছিলুম।''[৬]

রবীন্দ্রনাথকে সপ্তদশী রানুর সঙ্গে দিনের পর দিন সহাস্যে শিলং পাহাড়ের পথে পথে ভ্রমণরত অবস্থায় দেখা গেছে। রানুর জীবনের সে সকল শ্রেষ্ঠ বসন্তের দিনগুলি শুধুমাত্র রবীন্দ্রনাথের প্রতি উদ্ভাসিত তাঁর ভালোবাসাতেই কেটেছিল। উভয়ের প্রতি ভালোবাসায় তাঁদের কোন কপটতা বা অস্পষ্টতা ছিল না। স্ত্রীর মৃত্যুর পর যখন মানসিকভাবে এককিত্বতায় পর্যবসিত ঠিক তখনই রবীন্দ্রনাথের জীবনে রানুর প্রবেশ। অস্টাদশী রানুকে রবীন্দ্রনাথ তখন লিখেছেন,

''বিধাতা আমাকে অনেকটা পরিমাণে একলা করে দিয়েছেন। কিন্তু তুমি হঠাৎ এসে আমার সেই জীবনের জটিলতার একান্তে যে বাসাটি বেঁধেছো, তাতে আমাকে আনন্দ দিয়েছে। হয়তো আমার কর্মে, আমার সাধনায় এই জিনিসটির বিশেষ প্রয়োজন ছিল, তাই আমার বিধাতা এই রসটুকু আমাকে জুটিয়ে দিয়েছেন।''[৭]

রবীন্দ্রনাথ এবং রানু মুখার্জীর মধ্যে সত্যিকার সম্পর্ক কি ছিল তা সহজে বোঝার কোন সাধ্য নেই। কিন্তু তারপরেও রবীন্দ্রনাথ এ প্রেমের গভীরতা ও তীব্রতা বিপুলভাবে অনুভব করেছিলেন। কিন্তু রানু মুখার্জী তাঁর অদম্য ভলোবাসাকে পুরোপুরিভাবে সমর্পিত করেছিলেন রবীন্দ্রনাথের মধ্যে। ১৯১৭ থেকে ১৯২৫ সাল, মোট আট বছরের দীর্ঘ ভালোবাসার অবসান ঘটে শিল্পপতির পুত্র বীরেন্দ্রের সঙ্গে রানুর বিবাহের মধ্য দিয়ে। কবির তখনকার অব্যক্ত বেদনা প্রকাশ পেয়েছে শুধুমাত্র তখনকার গান আর কবিতার মাধ্যমে। দীর্ঘ আট বছরে রানু মুখার্জীকে প্রেরিত ২২০ টি চিঠিতে রবীন্দ্রনাথ অসংখ্যবার তাঁর নিরঙ্কুশ ভালোবাসা প্রকাশ করেছেন। তাই রবীন্দ্রনাথ বাহ্যত এ সম্পর্ক ছিন্ন করতে চাইলেও কল্পনায় হয়তো ভেবেছিলেন তাঁর ''ভারী দুষ্টু''র মনের আকাশে রবির আলোটুকু বুঝি উজ্জ্বল হয়েই থাকবে। তাই বহু বছর পরেও তাঁর (রানু) কথা মনে রেখে তিনি গান রচনা করেন —

''ওগো তুমি পঞ্চদশী, তুমি পৌঁছিলে পূর্ণিমাতে
মৃদুস্মিত স্বপ্নের আভাস তব বিহ্বল রাতে।''

রবীন্দ্রনাথ কারো প্রণয়কে কখনো 'না' বলেন নি। যৌবনের আলোকজ্জ্বল সময় থেকে ষাট বছরের প্রৌঢ়ত্ব পর্যন্ত তিনি প্রেমকে বহুবার বহুরূপে সাড়া দিয়েছেন। রানু মুখার্জীর চলে যাওয়ার বেশ কয়েক বছর পরে রবীন্দ্রনাথের জীবনে আবারও প্রেমের বসন্ত এসেছিল। আর্জেন্টিনা অধিবাসী, সাহিত্যপ্রেমী ভিক্টোরিয়া ওকাম্পো ছিলেন রবীন্দ্রনাথের সেই বসন্তের পাখি। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁকে ডাকতেন ''বিজয়া'' নামে। ভিক্টোরিয়া ওকাম্পো মূলত ছিলেন একজন নারীবাদী লেখিকা এবং বিগত ত্রিশ থেকে ষাটের দশক পর্যন্ত প্রবল প্রতাপে রাজত্ব করা সুর (SUR) নামের এক প্রগতিশীল পত্রিকার সম্পাদিকা। ওকাম্পো ছিলেন রবীন্দ্রনাথের শেষ বয়সের প্রেম। রবীন্দ্রনাথের তখন ছিল ৬৩ এবং ওকাম্পোর ছিল ৩৪ বছর বয়স। ১৯২৪ সালে পেরুর স্বাধীনতা সংগ্রামের শত বছর বার্ষিকীর উদযাপন অনুষ্ঠানে অংশগ্রহণের জন্য রবীন্দ্রনাথ জাহাজে উঠলেও মাঝপথে অসুস্থ হয়ে আর্জেন্টিনায় অবস্থান করতে হয় তাঁকে। আর সেখানেই ভিক্টোরিয়া ওকাম্পোর সাথে রবীন্দ্রনাথের পরিচয়। যদিও ওকাম্পো রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যের প্রতি পূর্বে থেকেই গুণমুগ্ধ ছিলেন। পরবর্তীকালের রবীন্দ্রনাথের 'গীতাঞ্জলি'র ইংরেজি, স্প্যানিশ ও ফরাসী ভাষার অনুবাদ পড়ে আরও বেশি শিহরিত হন। ধীরে ধীরে রবীন্দ্রনাথের কবিতারও রীতিমত ভক্ত হয়ে ওঠেন ওকাম্পো। একই সময়ে ওকাম্পোর বৈবাহিক জীবনেও নানা টানাপোড়েন চলছিল। একপ্রকার ভাঙনের দিকেই এগোচ্ছিল ওকাম্পো আর মনেকো এস্ত্রাদার সম্পর্ক। ঠিক সেসময়েই রবীন্দ্রনাথের 'গীতাঞ্জলি'র কিছু আধ্যাত্মিক কবিতা তাঁর অস্থিতিশীল জীবনে শান্তির পরশ নিয়ে আসে। রবীন্দ্রনাথের সাথে তাঁর প্রথম সাক্ষাতের সেই মুহূর্তটি ওকাম্পো তাঁর স্মৃতির পটে এভাবে তলে ধরেছিলেন —

> ''... প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই তিনি এলেন; নীরব, সুদূর, তুলনাহীন বিনীত। ঘরে এসে দাঁড়ালেন, আবার এও সত্যি যে ঘরে যেন তিনি নেই। ... তেষট্টি বছর, প্রায় আবার বাবার বয়সী, অথচ কপালে একটি রেখাও নেই, যেন কোন দায়িত্বভারই নষ্ট করতে পারে না তাঁর সোনালী শরীরের স্নিগ্ধতা। সুগোল সমর্থ গ্রীবা পর্যন্ত নেমে এসেছে উছলে - ওঠা ঢেউতোলা সাদা চুলের রাশি। শ্মশ্রুমণ্ডল মুখের নিচের দিকটা আড়াল, আর তারই ফলে মুখের উপরের দিকটা হয়ে উঠেছে আরো দীপ্যমান। মসৃণ ত্বকের অন্তরালে তাঁর সমগ্র মুখাবয়বের গড়ন এক অবিশ্বাস্য সৌন্দর্য রচনা করেছে, তেমনি সুন্দর তাঁর কালো চোখ, নিখুঁত টানা ভারী পল্লব। শুভ্র কেশদাম আর স্নিগ্ধ শ্মশ্রু, এর বৈপরীত্যে জ্বলে উঠছে তাঁর চোখের সজীবতা। ...''[৮]

রবীন্দ্রনাথ আর্জেন্টিনার বুয়েনোস আইরেসের এক হোটেলে ছিলেন তাঁর সহযাত্রী এবং কাজের সার্বক্ষণিক সঙ্গী লেনার্ড এলমহার্স্টের সাথে। সেখানে মাত্র কয়েকদিন থাকার কথা থাকলেও শারীরিক অসুস্থতাজনিত কারণে তাঁর পরবর্তী গন্তব্য চিলি সফরে নিষেধাজ্ঞা দেন সেখানকার ডাক্তার। এদিকে ওকাম্পো রবীন্দ্রনাথের শারীরিক অবনতির কথা জেনে তাঁকে নিয়ে এক আত্মীয়ের (ভাড়া করা) বাসায় থাকার বন্দোবস্ত করেন। বাড়িটির নাম ছিল 'মিরালরিও'। এই বাড়ি থেকে উত্তর দিকে কয়েক পা গেলেই দেখতে পাওয়া যায় তটরেখাবিহীন বিশাল নদী 'প্লাতা'। নদীর ধারের এই বাসাটিতেই রবীন্দ্রনাথ কাটিয়েছিলেন তাঁর জীবনের ঘটনাস্থল দুই মাস। প্রথমদিকে ভৃত্য দ্বারা সেবাযত্ন রা হলেও পরবর্তী সময়ে ওকাম্পো নিজের হাতেই সে দায়িত্ব তুলে নেন। আর এই সময়ের মধ্যেই সৃষ্টি হয়েছিল রবীন্দ্রনাথ আর ওকাম্পোর 'রহস্যময় প্রেমের' নান্দনিক উপাখ্যানগুলো। স্নেহ ও ভালোবাসার কাঙাল রবীন্দ্রনাথ ভিক্টোরি ওকাম্পোর রূপে, গুণে, সেবাযত্ন আর ব্যক্তিত্ব অচিরেই মুগ্ধ হয়েছিলেন। আর এই মুগ্ধতা থেকেই 'ভিক্টোরিয়া' শব্দের অর্থের মনে রেখে তাঁকে নাম দিলেন 'বিজয়া'। প্রেমের এই নতুন আভাস পেয়েই রবীন্দ্রনাথের বৌঠানের সঙ্গে সেই কৈশোরকে প্রণয়ের কথা মনে পড়ে যায়। আর তার পরের দিনই রবীন্দ্রনাথ রচনা করেছিলেন 'পূরবী' কাব্যগ্রন্থের অন্তর্গত সেই বিখ্যাত কবিতা 'বিদেশী ফুল'।

> ''প্রবাসের দিন মোর পরিপূর্ণ করে দিলে নারী,
> মাধুর্যের সুধায়; কত সহজে করিলে আপনারি
> দূরদেশী পথিকেরে; যেমন সহজে সন্ধ্যাকাশে
> আমার অজানা তারা সাবর্গ হতে স্থির স্নিগ্ধ হাসে
> আমারে করিল অভ্যর্থনা''

ধীরে ধীরে ওকাম্পোর প্রতি আকস্মিক কিন্তু এক তীব্র আকর্ষণ কবির হৃদয়কে প্রবল বেগে নাড়া দেয়। জগৎ বিখ্যাত কবি এবং সুদর্শন ব্যক্তি হলেও বয়সের পার্থক্যের কারণে তাঁর কবিতাগুলোর ভাবে অনেক জায়গাতেই ভীরু প্রেমের ও অব্যক্ত অভিমানের কথা স্পষ্টভাবে ফুটে ওঠে। অন্যদিকে ওকাম্পোও কলমে ছড়িয়ে দিলেন নিজের স্নিগ্ধ অনুভূতিগুলোকে। কবিকে স্মরণ করে লিখলেন 'Tagore en las barrancas de San Isidro' বাংলায় যাকে বলা যায় 'সান ইসিদ্রোর উপত্যকায় রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর'।

দীর্ঘ দুমাস পরে রবীন্দ্রনাথ শান্তিনিকেতন ফিরলেন একজন স্বাধীনচেতা, আধুনিক, নারীবাদী লেখিকা ভিক্টোরিয়া ওকাম্পোর শুদ্ধ ভালোবাসা নিয়ে। ভালোবাসার সৌরভ দুই মহাদেশে ছড়িয়ে পড়তে বেশি সময় লাগেনি। তাঁদের দুজনের মধ্যে এত এত চিঠি ও উপহার আদার প্রদান হয়েছিল যা তাঁদের মধ্যে থাকা পারস্পরিক শ্রদ্ধা আর স্নেহের কথাই বলে। এতসব উপহারের মধ্যে একটি ছিল রবীন্দ্রনাথের 'পূরবী' কাব্যগ্রন্থটি। ১৯২৫ সালে লেখা এই বইটি মূলত ওকাম্পোকে উৎসর্গ করে লিখেছিলেন কবি। যেখানে লেখা ছিল 'বিজয়ার করকমলে'। পরে ১৯৪০ সালে তিনি এটি ওকাম্পোকে উপহারস্বরূপ প্রদান করেন। সমগ্র লেখনীতে রবীন্দ্রনাথ প্রেম ও প্রকৃতি নিয়ে প্রায় ৪০০ টি কবিতা লিখেছেন। বিস্ময়করভাবে যার অধিকাংশই ওকাম্পোর সাথে দেখা হওয়ার পরে লেখা।

রবীন্দ্রনাথ আর ওকাম্পোর দেখা হয়েছিল মাত্র দুবার। ১৯২৪ সালের পর তাদের শেষবার দেখা হয়েছিল ১৯৩০ সালে, ফ্রান্সে। দেখা না হলেও নিয়মিত যোগাযোগ ছিল তাঁদের মধ্যে। পারস্পরিক শ্রদ্ধার কোন কমতি ছিল না দুজনের মধ্যে। ১৯২৪ সালের পর থেকে প্রায় প্রতিটি কবিতায়ই খুঁজে পাওয়া যায় ওকাম্পোর ছায়া। ১৯৪১ সালে রবীন্দ্রনাথের মৃত্যু সংবাদে বিমর্ষ হয়ে পড়েন ওকাম্পো। কলম হাতে লিখে ফেলেন কয়েক ছত্র কবিতা। হয়তো এটাই তাঁর রবীন্দ্রনাথের প্রতি চিরবিদায় জানানোর একমাত্র পথ ছিল।

রবীন্দ্রনাথের মত প্রেমিক পুরুষ বাংলা সাহিত্যে দ্বিতীয়টি মেলা ভার। তাঁর মতো কাম গন্ধহীন সূক্ষ্ম প্রেমের প্রকাশ আর কোন কবির মধ্যে দেখা যায় না। তাঁর প্রেমানুভূতির প্রধান বৈশিষ্ট্যই হচ্ছে, প্রেমের সঙ্গে কবি গভীরভাবে লিপ্ত থাকেন। এই কারণেই রবীন্দ্রনাথের মানবপ্রেম, ঈশ্বরপ্রেম, প্রকৃতিপ্রেম, মানবীপ্রেম সমান আবেগ আর আন্তরিকতায় রূপায়িত।

তথ্যনির্দেশ ঃ

১. গোলাম মুরশিদ, রবীন্দ্রনাথের নারীভাবনা, অবসর প্রকাশনা সংস্থা, ঢাকা, ফেব্রুয়ারি ২০২০, পৃষ্ঠা-১২৩

২. তদেব, পৃষ্ঠা ১৩১

৩. তদেব, পৃষ্ঠা ৮৫
৪. তবেদ, পৃষ্ঠা ১৩৯
৫. প্রশান্ত পাল, রবিজীবনী, তৃতীয় খণ্ড, আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, পৃষ্ঠা ১৫৫
৬. আসাদ জামান, রবীন্দ্রনাথের প্রণয়িনীগণ, সারাবাংলা, ঢাকা, আগস্ট ৬, ২০২০, sarabangla.net https"//sarabangla.net/post/sb-454403/asad-jaman-rt-lovers1/
৭. আসাদ জামান, রবীন্দ্রনাথের প্রণয়িনীগণ, সারাবাংলা, ঢাকা, আগস্ট ৬, ২০২০, sarabangla.net https"//sarabangla.net/post/sb-454403/asad-jaman-rt-lovers1/
৮. অভিজিৎ রায়, ভিক্টোরিয়া ওকাম্পো, এক রবি বিদেশিনীর খোঁজে, অবসর প্রকাশনা সংস্থা, ঢাকা, ফেব্রুয়ারি ২০১৫, পৃষ্ঠা ২৫

গ্রন্থপঞ্জী ঃ

১. গোলাম মুরশিদ, রবীন্দ্রনাথের নারীভাবনা, অবসর প্রকাশনা সংস্থা, ঢাকা, ফেব্রুয়ারি, ২০২০
২. গৌরী ভট্টাচার্য, রবীন্দ্রসংগীতের বিভিন্ন স্তর, মেরিট ফেয়ার প্রকাশন, ঢাকা, ফেব্রুয়ারি ২০০৭
৩. চিত্রা দেব, ঠাকুরবাড়ি অন্দরমহল, আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা, তৃতীয় সংস্করণের নবম মুদ্রণ ২০১৮
৪. শাহিদা খাতুন ও মাহবুব আজাদ, রবীন্দ্রনাথের কতিপয় চিঠি, বাংলা একাডেমি, ঢাকা, জুন ২০১২

দেবশ্রী দোলন
প্রভাষক, বিভাগীয় প্রধান, সংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র বিশ্ববিদ্যালয়, শাহজাদপুর, সিরাজগঞ্জ
E-mail : debosreedolon1992@gmail.com

রবীন্দ্র নাটক নটীর পূজা ঃ বৌদ্ধধর্মের প্রতিফলন ও পর্যালোচনা

সাবরিনা আক্তার টিনা

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ছিলেন গৌতম বুদ্ধের স্ব-স্বীকৃত শিষ্য। মানবতার ধারণার বিশ্বাসী। তিনি তাঁর সাহিত্য, গান, কবিতা, প্রবন্ধ, নাটক ও চিঠিপত্রের মাধ্যমে গৌতম বুদ্ধের শাশ্বত কল্যাণের বাণী বিশ্বের মানুষের কাছে পৌঁছে দিয়েছেন। তাঁর রচিত প্রায় ১০টি নাটকে বৌদ্ধধর্মের গুণাবলী ও সহনশীলতার প্রকাশ পেয়েছে। বুদ্ধের প্রতি তিনি গভীর শ্রদ্ধাশীল ছিলেন, বুদ্ধের শিক্ষা মানবতাবাদী দর্শন যা মানবতার জন্য সর্বজনীন সম্মান দেয় যা তাকে অনুপ্রাণিত করেছে। এর প্রতিফলন ঘটেছে নটীর পূজা নাটকটিতে। আলোচ্য প্রবন্ধে তারই এক বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা তুলে ধরা হয়েছে।

প্রাচীন ভারতের সভ্যতা, ইতিহাস,শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে বৌদ্ধধর্ম এবং তার ঐতিহ্য একটি গুরুত্বপূর্ণ স্থান দখল করে রয়েছে। এর হাজার বছরের লালিত ধর্মদর্শন, সাহিত্য ও ইতিহাস ঠাকুর পরিবারকেও প্রভাবিত করেছিল। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের (১৮৬১-১৯৪১) জন্মের অনেক আগেই তাঁর বাবা মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ তাঁর ছেলে সত্যেন্দ্রনাথ এবং কেশব চন্দ্র ও কালী কমল গাঙ্গুলীকে নিয়ে ১৮৫৯ সালে সিংহল (শ্রীলংকা) যান এবং সেখানে বৌদ্ধধর্ম ও তাঁর দর্শন সম্পর্কে প্রভূত জ্ঞান অর্জন করেন। এ ধর্মে প্রভাবিত হয়ে দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর লেখেন *আর্যধর্ম এবং বৌদ্ধধর্মেও পরস্পর ঘাত প্রতিঘাত* (১৯০১) ও নানাচিন্তা, সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর লেখেন বৌদ্ধধর্ম (১৯০১) (অরূপ কুমার চট্টোপাধ্যায়, ১৯৯৬ ঃ ১৩৩)। এমনই এক পরিবেশ রবীন্দ্রনাথের জন্ম এবং এরই ধারাবাহিকতায় রবীন্দ্রনাথ নিজেও বৌদ্ধধর্ম চর্চার মধ্যে বেড়ে উঠেন, আর তাই বৌদ্ধ সাহিত্যও ইতিহাসের প্রতি তার ভালোবাসা প্রকাশ পায় অনুবাদ গ্রন্থ ‘বৌদ্ধধর্ম’ ও ‘বুদ্ধচরিত’ এর মাধ্যমে। তিনি নিজের মধ্যে ধারণ করেন বুদ্ধের অহিংসা, মৈত্রী, উপেক্ষা, মানবতা, ত্যাগ, অসাম্প্রদায়িকতা, আত্ম সংযম, নৈতিক আচরণ। মানবধর্মকে নিজের ধর্ম হিসেবে গ্রহণ করেন। তিনি একেশ্বরবাদ ব্রাহ্ম ধর্মের অনুসারী হলেও উপনিষদ শ্লোক এবং বুদ্ধের শিক্ষাতেও প্রভাবিত হয়েছিলেন। সাহিত্য, গান, কবিতা, প্রবন্ধ, নাটক ও চিঠিপত্রের মাধ্যমে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর গৌতম বুদ্ধের শাশ্বত কল্যাণেরবাণী বিশ্বের মানুষের কাছে পৌঁছে দিয়েছেন। ১৩৪২ বঙ্গাব্দের ৪ঠা জৈষ্ঠ্য বৈশাখী পূর্ণিমা উপলক্ষে কোলকাতা মহাবোধি সোসাইটি আয়োজিত একটি অনুষ্ঠানে গৌতম বুদ্ধ প্রসঙ্গে বুদ্ধকে সর্বশ্রেষ্ঠ মানব হিসেবে উল্লেখ করেন এবং আরো জানান তিনি জন্মোৎসব এসেছেন প্রণাম নিবেদন করতে, একান্ত নিভৃতে যা তাঁকে বরাবর সমর্পণ করেছেন, সেই অর্ঘ্য আজ এখানে উৎসর্গ করতে (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০২০ ঃ ৭)। প্রবোধ চন্দ্র সেন বলেছেন ঃ

“অহিংসা, বিশ্বমৈত্রী, করণা, ত্যাগ, ঐক্য, সংহতি এবং সর্বমানবের সমতা এই ক'টি নীতির জন্য বৌদ্ধ সংস্কৃতি ও রবীন্দ্র সংস্কৃতি গভীর যোগসূত্রে গাঁথা।” (অনীতা মুখোপাধ্যায়, ১৯৯৬ ঃ ১৯১)।

মূলত রাজেন্দ্রলাল মিত্রের ‘দি সংস্কৃত বুদ্ধিস্ট লিটারেচার অফ নেপাল’ গ্রন্থটি থেকে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর অনেক বৌদ্ধ আখ্যানের সন্ধান পেয়েছেন (চার চন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৩৬ ঃ ৪৪১)। এখান থেকেই তিনি কাহিনী গ্রহন করে রচনা করেন *কথা ও কাহিনী* কাব্য গ্রন্থের *ভিক্ষা, পূজারিণী, উপগুপ্ত, মালিনী, পরিশোধ, চণ্ডালী, মূল্যপ্রাপিত, নগরলক্ষ্মী ও মস্তকবিক্রয়* সহ ৩৩ টি কবিতা। এই কাব্যগ্রন্থের সংকলিত সকল আখ্যান এবং যে সংকলিত নেপালী-কথা বর্ণিত হয়েছে তা রাজেন্দ্রনাথ মিত্রের সকল বৌদ্ধ ও বৌদ্ধ সম্বন্ধীয় ইংরেজী গ্রন্থ থেকে নেয়া (সুধাংশ বিমল বড়ুয়া, ১৯৬৭ ঃ ১২০)।

শান্তিনিকেতনে শিক্ষার্থীদের জন্য তিনি ‘বৌদ্ধধর্ম’ নামে একটি বিশেষ পাঠক্রম রেখেছিলেন এবং অধ্যাপক নিতাই বেনোড গোস্বামীকে শিক্ষক হিসেবে নিযুক্ত করেন এবং তাকে বৌদ্ধধর্মে উচ্চশিক্ষার জন্য বৌদ্ধশিক্ষা ও সংস্কৃতি প্রধান সিংহল ও বার্মাতে পাঠিয়েছিলেন। শান্তিনিকেতনের বৌদ্ধধর্ম অধ্যয়নের এই কেন্দ্রটি বৌদ্ধদের সংস্কৃতির বড় সিম্পোজিয়াম গুলোর মধ্যে একটি (Sudhansu Bimal Barua, 1978 : 3)। তিনি বুদ্ধকে নিজের গুরু হিসেবে আখ্যারিত করেন এবং তীর্থযাত্রা হয়ে থাইল্যাণ্ডের সিয়াম ভ্রমণ করেন কারণ হিসেবে তিনি উল্লেখ করেন, সিয়ামের রাজা তাঁর মতন একজন ধর্মপ্রাণ বৌদ্ধ।

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ভারতবর্ষের বিভিন্ন যুগের পৌরাণিক আখ্যান অনুসরণ করে অনেক নাটক রচনা করেছেন তবে বৌদ্ধযুগের কাহিনী তিনি সর্বাধিক নাটক রচনা করেছেন। তাঁর রচিত ১০টি নাটকে বৌদ্ধ আখ্যান রয়েছে বা নানাভাবে বুদ্ধ প্রসঙ্গ এসেছে। যেমন ঃ *মালিনী (১৮৯৬), রাজা (১৯১০), গুরু (১৯১৮), অরূপরতন (১৯২০), নটীর পূজা (১৯২৬), শাপমোচন (১৯৩১), চণ্ডালিকা (১৯৩৮), নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকা (১৯৩৮)।*

১৯১৬ এবং ১৯২১ সালে *রাজা* নাটকের দুটি সংস্করণ প্রকাশিত হয়। একই কাহিনীর পটভূমিতে রচনা করেন ১৯২০ সালে অরূপরতন এবং ১৯৩১ -এ *শাপমোচন*। *রাজা* নাটকটি বৌদ্ধ কুশজাতকের গল্পের অনুপ্রেরণার লেখা হয়েছে। রাজেন্দ্রলাল মিত্র সম্পাদিত *The Sanskrit Buddhist Literature of Nepal* - এ রাজপুত্র কুশের দুটি গল্প ছিল। একটি *kusa jatak* এবং অপরটি মহাবস্তু অবদানের *The Story of Kusa*। রবিজীবনী রচয়িতা প্রশান্তকুমার পাল খুব জোড়ের সঙ্গেই জানিয়েছিলেন *The Story of Kusa* অবলম্বনে *রাজা* নাটক রচিত হল (শান্তিদেব ঘোষ, ১৯৮৩ ঃ ১০৪)। এই উপাখ্যানটি রাজেন্দ্রলাল সম্পাদিত গ্রন্থে ১৪২ থেকে ১৪৪ পৃষ্ঠা পর্যন্ত বিস্তৃত ছিল। রবীন্দ্রনাথের সংগ্রহ যে বইটি ছিল, সেটির ১৪৪ পৃষ্ঠায় রবীন্দ্রনাথের হস্তাক্ষরে ‘রাজা’ শব্দটি খুঁজে পাওয়া যায়। তাছাড়া, ১৯৩১ সালে রচিত *শাপমোচন* প্রসঙ্গেও রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন ঃ

"যে বৌদ্ধ আখ্যান অবলম্বন করে রাজা নাটক রচিত, তারই আভাসে শাপমোচন কথিকাটি রচনা করা হল।" (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৩৫)।

কথা ও কাহিনী (১৯০৮)-র *পূজারিনী* কবিতার আখ্যানভাগ অবলম্বনে *নটীর পূজা* নাটকটি রচিত হয়। (শান্তিদেব ঘোষ, ১৯৮৩ ঃ ২১)। পূজারিনী কবিতার সংক্ষিপ্ত কাহিনী এখানে বিস্তৃত হয়েছে এবং গীত ও নৃত্যের মাত্রা যোজিত হয়ে তা এক গীতনৃত্য নাট্যরূপ ধারণ করেছে। সংগীত ও নৃত্যের এমন গভীর ব্যবহার, এমন ব্যঞ্জনাঘন গ্রন্থনা খুব কমই ঘটে। কাহিনীর শুরুতেই রাজকন্যারা ঘুমিয়ে থাকায় কেবল রাজ নটী শ্রীমতী সেখানে প্রবেশ করে প্রণাম করে। ভিক্ষু তার কাছেই ভিক্ষা চায়। নটী ভিক্ষা দিতে প্রস্তুত হলেও তার কাছে এমন কিছু নেই যা সে দিতে পারে। তবুও ভিক্ষু খুশি হয় এবং তাকে জানিয়ে যায় ভগবান তাকে দদয়া করেছে। তার পূজার ফুল গ্রহন করা হবে। নেটী। সামাজিক মর্যাদায় উচ্চ নয়। চারপাশের ধর্মসংঘাতের মধ্যে সে এগোচ্ছে। বুদ্ধ উপাসনাতেও বাঁধা আসে। কিন্তু সে ভিক্ষুর কথায় এক ঘোরের মধ্যে রয়েছে। এই ঘটনাটির মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে বৌদ্ধধর্মে জাতপাতের কোন স্থান নেই। এর মধ্যে রাজকন্যারা প্রবেশ করে ভিক্ষা দিতে কিন্তু ততক্ষণে ভিক্ষু গান গাইতে গাইতে চলে গেছে, গানটি ছিল জাগরণী গান। সুপ্রভাতে অমিতপুণ্যভাগীর সন্ধানে বের হয়েছে 'কে জাগে কে জাগে'। মহারাজ বিম্বিসার বসন্তপূর্ণিমার দিন ভগবান বুদ্ধের জন্মোৎসব পালন করবেন। রাজা রানীকে স্মরণ করেছেন। কিন্তু রানী ক্ষুব্ধ। কারণ তার পুত্র চিত্র ভিক্ষু হয়ে রাজ্য ত্যাগ করেছেন। তাই তার দারুণ বিতৃষ্ণা এবং আক্রোশ। সেই আক্রোশ গিয়ে পড়ে বুদ্ধের শিক্ষার উপর, কখনো বা রাজার উপর, সবসময় তিনি দগ্ধ হতে থাকেন তার পুত্রের বিচ্ছেদে। রানী লোকেশ্বরী রাস্তায় বুদ্ধের ধ্বনি শুনতে পাচ্ছেন, তা তার মর্মমূলে আঘাত হানছে। তিনি শান্ত হতে পারছেন না। তিনি এ মন্ত্র আর শুনতে চান না। এই মন্ত্রে রাজা চলে গেছেন, তার পুত্র মার কোল ছেড়ে চলে গেছে। অসহ্য তার কাছে এসব। উপালি নটীর কাছে ভিক্ষা নিতে এসেছেন শুনে তিনি রেগে যান। উপহাস করে তিনি বলেন পতিতা এখন পরিত্রারের বাণী শোনাবে। সে শুতে চায়, ভিক্ষু তাকে কি মন্ত্র দিয়েছে। শ্রীমতী করজোড় করে বলে উঠেঃ

ওঁ নমঃ বুদ্ধায় গুরবে
নমঃ ধর্মায় তারিণে
নমঃ সংঘায় মহত্তমায় নমঃ। (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৪০)

আরো একটি মন্ত্রশ্লোক বলতে বললে সে বলে ঃ

মহাকর ণিকো নাথো হিতায় সব্বপাণিনং
পুরেত্বা পারমীসব্বা পত্তো সম্বোধিমুত্তমম। (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৪০)

রানীও একসাথে উচ্চারণ করতে থাকে। এরই মধ্যে অনুচর জানায় রাজকুমার চিত্র এসেছেন রানীর সাথে দেখা করতে। অমনি বুদ্ধধর্মের প্রতি রানীর আস্থা চলে আসে। তার ধারণা হয় মন্ত্রপাঠই তাকে ফিরিয়ে এনেছে।

বুদ্ধ যেদিন সকলের সাথে দেখা করতে এসেছিলেন, সেদিন শ্রীমতী যায়নি কারণ হিসেবে জানায় সেদিন মলিন ছিল সে এবং নৈবদ্য প্রস্তুত ছিল না। সে আরো জানায় অত সহজে তাঁর কাছে গেলে যাওয়া যে ব্যর্থ। তাকে চেয়ে দেখলে বা তার কথা শুনলেই কি শোনা হয়ে গেলো? অন্তর দিয়ে তাকে অনুভব করতে হয়। নন্দা জানায় 'ভগবানকে দেখতে গিয়েছিলেম আমরা, ভগবান নিজে এসে দেখা দিয়েছেন শ্রীমতীকে, ওর অন্তরের মধ্যে'। গানের মধ্যেই সে খুঁজে বেড়াচ্ছে ভগবানকে। সে তার দ্বারে এসেছিল। তার প্রাণ জেগে উঠছে। উপালি তার প্রাণকে জাগিয়ে তুলেছে। বুদ্ধের উপস্থিতি অন্তর দিয়ে অনুভব করতে চাইছে। এরই মধ্যে ভিক্ষুণী উৎপলপর্ণার প্রবেশ এবং সে আদেশ জানায়, 'আজ বসন্তপূর্ণিমায় ভগবান বোধিসত্ত্বের জন্মোৎসব। অশোকবনে তাঁর আসনে পূজা-নিবেদনের ভার শ্রীমতীর উপর'। রাজকন্যাদের কাছে এ আদেশ ভালো লাগে না। শ্রীমতী পূজার শুরুতে অশোকবনের আসন বেদী ধোবার জন্য গেলে রাজকন্যারা ঠিক করে যে শ্রীমতীকে কে দিয়ে বুদ্ধপূজা তারা সইবে না। মলিকা যেন কিছু করে।

দ্বিতীয় অঙ্কে রাজোদ্যানে লোকেশ্বরী ও মল্লিকা কথা বলছে। ছেলের সাথে দেখা করে তার মন ভরেনি। কেবলই মনে হচ্ছে এই ধর্মে মা ছেলের পক্ষে অনাবশ্যক এবং স্ত্রীকে স্বামীর প্রয়োজন নেই। রাজকন্যার কিছুতেই স্বীকার করতে চাইছে না শ্রীমতী পূজা দিবে। রানী আশ্বাস দেন এ পূজা হবে না, পূজাকে সে সমূলে উচ্ছেদ করবে। রত্নাবলী জানায় যেখানে সে পূজারিনী হয়ে পূজা করতে যাচ্ছে সেখানেই তাকে নটী হয়ে নাচতে হবে। তবে এই প্রস্তাবে রানীর মন সায় দিচ্ছে না। কারণ সেখানে তিনি নিজের হাতে অনেক দিন পূজা দিয়েছেন। পূজার বেদী ভেঙে পড়বে সেও তিনি সইতে পারবেন কিন্তু রাজরানীর পূজার আসনে নটীর চরণাঘাত তিনি সহ্য করতে পারবেন না। লোকেশ্বরী দোটানায় পড়েছেন। একদিকে তার মনের ভিতর বুদ্ধের প্রতি আনুগত্য, অন্যদিকে স্বামী - পুত্র হারানোর মর্মবেদনা। তিনি ঠিক করেছেন 'ভিতরের উপাসিকা আছে, সে ভিতরেই থাক, বাইরে আছে নিষ্ঠুরা, আছে রাজকূলবধু, তাকে কেউ পরাস্ত করতে পারবে না।' ধূপ, দীপ, গন্ধ, মাল্য, মঙ্গলঘট প্রভৃতি পূজোপকরণ নিয়ে রাজবাটিতে একদল নারী প্রবেশ করে বনপথের পূজা সমাধা করতে। তারা বৌদ্ধমন্ত্র উচ্চারণ করেন।

বন্ন-গন্ধ-গুণোপেতং এতং কুসুমসন্ততিং
পূজয়ামি মুনিন্দস্স সিরি-পাদ-সরোরুহে। (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৪৭)

পূজা শেষে তারা স্তুপমূলে যেতে চাইলে দেখতে পায় যাবার পথ বেড়া দিয়ে আটকানো। নন্দা জানায় বোধহয় রাজার নিষেধ। শ্রীমতী জানায় প্রভুর আদেশ আছে যেতেই হবে। গান ধরে ঃ 'বাঁধন-ছেঁড়ার সাধন হবে। ছেড়ে যাব তীর মাভৈঃ রবে।' গানের মাধ্যমে শ্রীমতী শক্তি সঞ্চয় করছে। ভৈরবের শক্তিতে বাঁধন আজ ছিড়বে। সে নিজে বজ্রভেরী বাজিয়ে বুদ্ধ পূজার ব্রতে অগ্রসর হবে তার তরঙ্গের ডাক এসেছে। রাজপরিবার থেকে যত বাঁধাই আসুক সে অগ্রসর হবেই। এই গানটিতে আরেকটি জিনিস রবীন্দ্রনাথ প্রকাশ করেছেন। বৌদ্ধ সংস্কৃতির সাথে হিন্দু সংস্কৃতির মিলন। তিনি বুদ্ধের কাছে শক্তি চাইবার সময় তাকে ভৈরবীরূপে ডাকছেন। অসামান্য একটি গান। যাবতীয় শঙ্কাকে পিছনে ফেলে শ্রীমতি পূজায় যাচ্ছে। অন্তঃপুররক্ষিণী প্রবেশ করেন তার পূজার থালা ছিনিয়ে নেয়। তাকদ্বোর দিয়ে প্রবেশ করতে দেবে না। কিন্তু সে রাজার বাঁধা মানবে না। এরই মধ্যে উৎপলপর্ণা এসে জানায় শ্রীমতীর উপর পূজার আদেশ বলবৎ আছে। তাই রাজার বাঁধা থাকলেও সে বাঁধা আপনিই পথ করে দেবে। রাস্তায় ক্রন্দন, গর্জনের আওয়াজ শোনা যাচ্ছে, নগরে আগুন লেগেছে, উদ্যানের ভিতর কারা প্রবেশ করে ভাংচুর করছে।

শ্রীমতী আঁধারের মাঝে দেখতে চায়। তাঁর মাঝে আপনারে সে দেখতে চায়। সুখের গ্লানি সে সইতে পারছে না, অশ্রুধাসেব ধুয়ে যাক, তাও যেন সে দেখতে পায়। বিপদের কালো ঘন ছায়া ঘনিয়ে এসেছে, নিজেকে ভুলিয়ে দিতে পারে। সে সত্যরূপকে দেখতে চায়। রাতের ওপারে যে আলো লুকিয়ে আছে, তাই সে দেখতে চাচ্ছে। রক্ষিণী এসে সেখান থেকে পালাতে অনুরোধ করে তাদের। কারণ মহারাজ অজাতশত্রু দেবদত্তের কাছে দীক্ষা নিয়েছেন এবং অশোকবনে বুদ্ধের আসন ভেঙে দিয়েছেন এবং যে সেখানে আরতি করবে, স্তবমন্ত্র পড়বে, তার প্রাণদণ্ডের হুমকি দিয়েছেন। শ্রীমতী জানায় বুদ্ধের আসন অক্ষয়। রাজা তো শুধু পাথরের আসন ভেঙেছেন কিন্তু মনের আসন তো ভাঙতে পারেননি। অন্য রক্ষিণী প্রবেশ করে জানায় দেবদত্তের শিষ্যেরা উৎপলাপর্ণাকে হত্যা করেছে। এরই মধ্যে রত্নাবলী রক্ষিণীদের সাথে প্রবেশ করে জানায় রাজার আদেশ শ্রীমতী অশোকবনে আরতির বেলায় প্রভুর আসনবেদীর সামনে নাচবে। শ্রীমতী রাজি হয় এতে। এই পরিস্থিতিতে ভিক্ষুদল এসে অহিংস গান ধরেঃ

হিংসায় উন্মত্ত পৃথ্বী, নিত্য নিঠুর দ্বন্দ্ব
ঘোর কুটিল পন্থ তার লোভজটিল বন্ধ। (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৫৩)

এই গানটি শুধু নাটকটির মধ্যেই নয়, আমাদের বর্তমান সমাজের যে কোন হিংসার বিরুদ্ধে এবং অহিংসার পক্ষে এক অসাধারণ রচনা। বুদ্ধের অহিংসার বাণী যেন ধ্বনিত হচ্ছে এই গানে। তৃতীয় অঙ্ক রাজোদ্যান। নাচের সাজে সেজেছে শ্রীমতী। মালতী জানায় উৎপলপর্ণার মৃতদেহ দাহ করবার জন্য যারা নিয়ে যাচ্ছে তার মাঝে সে তার মনের মানুষকে দেখতে পেয়েছে। সে তার কাছে যেতে চাইছে। শ্রীমতী জানায় যার কাছে সে ফিরে যাচ্ছে সে মুক্তপুরুষ, সেই পারে মালতীকে মুক্ত করতে। উপালি চলে গেছে কিন্তু সে মনে করে তার কাছেই আছে। তবুও মনে ভয় আসে, সে আছে কিন্তু উপালি নেই কালি নিশিভোরে। তার মনে উপালি অক্ষয় হয়ে আছে।

বাইরে আবারো গর্জন শোনা যায়। প্রচণ্ড মারামারি। শ্রীমতী মালতি কে পৌঁছে দিতে প্রাচীরদ্বার পর্যন্ত যাচ্ছে। রত্নাবলী ও মল্লিকা হিন্দু-বৌদ্ধের হিংসা নিয়ে কথা বলে। মন্ত্র পরলেই কেবল ভিক্ষু হওয়া যায় না। এই ভিক্ষুধর্ম রাজধর্মকে নষ্ট করছে। এদের একটাই কথা আজ অশোক চৈতের বুদ্ধ পূজা হবে এবং শ্রীমতীকে নাচতে হবে। বাসবী প্রবেশ করে জানায় সে প্রতিজ্ঞা করে এসেছে শ্রীমতী কে নাচতে হবে। মল্লিকা এসে জানায় অজাতশত্রু দেবদত্তের শিষ্যদের সামলাতে পারছেন না। সবাই অনুমান করছে ওরা পথের মধ্যে বিম্বসার মহারাজকে হত্যা করেছে। এমন সময় তারা শ্রীমতীকে দেখতে পায়, যেন স্বপ্নে সে চলছে মধ্যাহ্নের দীপ্ত মরীচিকার মতন, নিজের মধ্যে নেই সে। শ্রীমতী তার নিজেকে সমর্পিত করতে প্রস্তুত। আজ সে বুদ্ধের চরণ শরণ করে নিচ্ছে। নিজেকে সে আগেই সমর্পণ করেছে যাই ঘটুক আজ সে মুখোমুখি হবে। রত্নাবলী অশোকবনে শ্রীমতীর অপমান দেখতে চায় কিন্তু বাসবী নয়। বরং শ্রীমতীকে বুদ্ধ মন্ত্র তাকে শিখিয়ে দিতে বলে ঃ

উত্তমঙ্গেন বন্দেহং পাদপংসুবরুত্তমং
বুদ্ধে যো খলিতো দোসো বুদ্ধো থমতু তং মম।
(রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৫৮)

মন্ত্র শেখানো শেষ হলে শ্রীমতী গান ধরে। শ্রীমতী বুঝতে পারছে সে পূজা দিতে পারবে না। তার পূজার থালা, প্রদীপ সব খান খান হয়ে গেছে। এবার তারার আলোয় রঙিন ছায়ায় আলো জ্বলবে। সে বুঝতে পারছে সে সব হারানোর নাটেই আবার ফিরে যাচ্ছে নটীর বেশে। সেই অন্ধকার ঘাটে, তবুও পারের সাথীকে শেষ নিবেদন। সবাই প্রস্থান করে এবং ভিক্ষুদল গান গাইতে গাইতে প্রবেশ করে শান্তির বারতা নিয়ে আসে। সব মলিনতা, কলুষতা, দুর্দিন পার হয়ে আসুক মহাশান্তি, মহাক্ষেম, মহাপূণ্য মহাপ্রেম।

আকাশতলে ভাঙা স্তুপে ভগ্নপ্রায় আসনদেবীর সামনে সকলে অপেক্ষা করছে কখন নটী আসবে নাচ শুরু হবে। রত্নাবলী জানায় রানী লোকেশ্বর আসলে নাচ শুরু হবে। কিংকরীরা অধর্মের ভয়ে ব্যাকুল হয়ে আছে। প্রভুর পূজার জায়গায় নটীর নাচ। রত্নাবলী জানায় বুদ্ধের পূজা এই রাজ্যে নিষিদ্ধ। রক্ষিণী সংশয়ে রয়েছে। কারণ শ্রীমতীকে তারা ভক্তি করতো কিন্তু সে তো নাচতে রাজি হয়েছে। কিংকরী জানায় তার মধ্যে তারা স্বর্গের আলো দেখেছিল। এর মধ্যে সজ্জিত শ্রীমতীর প্রবেশ। কিংকরী বলে ওঠে পাপদেহে একশো বাতির আলো জ্বালিয়েছে। পাপিষ্ঠা, শ্রীমতী, ভগবানের আসনের সামনে নির্লজ্জ ভাবে আজ নাচবে। তার পা দুখান আজ শুকিয়ে কাঠ হয়ে গেল না কেন? শ্রীমতী জানায় তার উপায় নেই আদেশ আছে। কিংকরীরা বলে নরকে গিয়ে শতলক্ষ বৎসর ধরে জ্বলন্ত অঙ্গারের উপর তাকে দিনরাত নাচতে হবে। আপাদমস্তক যেসব অলংকার সে পরেছে, প্রত্যেকটি অলংকার আগুনের বেড়ি হয়ে তার হাড়ে মাংসে জড়িয়ে থাকবে, তার নাড়ীতে নাড়ীতে জ্বালার স্রোত বইবে। এমন সময় মলিকা প্রবেশ করে জানায়, বুদ্ধপূজার নিষেধাজ্ঞা তুলে নেওয়া হয়েছে। পথে পথে দুন্দুভি জানিয়ে তারই ঘোষণা প্রচার হচ্ছে। আরো একটি সংবাদ হলো, মহারাজ অজাতশত্রু স্বয়ং এখানে এসে পূজা দেবেন। রত্নাবলী আর দেরি করতে চায় না শ্রীমতীকে অপমান করার। তাই রানিকে তাড়াতাড়ি ডেকে আনতে বলে, কারণ রানি না আসলে নাচ শুরু হবে না। লোকেশ্বরী প্রবেশ করে শ্রীমতীকে নিভৃতে ডেকে নিয়ে যায়। তাকে বিষ খেতে বলে। কারণ বুদ্ধের আসনের সামনে সকলের সামনে নাচলে তার অপমান হবে, রত্নাবলী এই আদেশ রাজার কাছ থেকে নিয়ে এসেছে যা খণ্ডাবার নয়। কিন্তু শ্রীমতী রাজি নয় বিষ খেতে। সে নাচবেই। রত্নাবলী বারবার নাচ শুরুর জন্য তাড়া দিতে থাকে। একমুহূর্তে দেরি করা যাবে না কারণ বিদ্রোহীরা যে কোন সময় রাজোদ্যানে ঢুকে পড়বে। শ্রীমতী গান ও নাচ শুরু করে ঃ

আমায় ক্ষমো হে ক্ষমো, নমো হে নমো -
তোমায় স্মরি হে নির পম। (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৬১)

রত্নাবলী বিরক্ত এ কী রকমের নাচ! এর অর্থ কি! শ্রীমতী গানের মধ্যে আত্মনিবেদন করছে। নাচের তালে তালে ক্ষমা চাইছে! নৃত্যরসে আজ তার চিত্ত উচ্ছল হয়ে বাজছে। তার সকল দেহ আকুল হয়ে আছে মন্ত্রহারা স্তবে। আজ নাচের মাধ্যমে তার নব জন্ম হচ্ছে। আজ তার বন্দনা তার ভঙ্গিতে সংগীতে বিরাজ করছে। লোকেশ্বরী রত্নাবলীকে থামতে বলে। শ্রীমতী গেয়ে নেচে যায় ঃ 'এ কী পরম ব্যাথায় পরান কাঁপায়, কাঁপন বক্ষে লাগে।' নাচের ভঙ্গিতে সে তার গায়ের গহনাগুলো খুলে ফেলে স্তুপে বিসর্জন দিচ্ছে। রত্নাবলী রেগে বলতে শুরু করে এ কি অপমান! এ তো সব রাজবাড়ীর গহনা। এ তার নিজের গায়ের অলংকার। তক্ষনি কুড়িয়ে মাথা ঠেকাতে বলে শ্রীমতীকে। লোকেশ্বরী রত্নাবলীকে থামতে বলে। জানায় এতে ওর দোষ নেই। এই নাচের অঙ্গই এভাবে আভরণ ফেলে দেয়া, আনন্দে শরীরও দুলছে। রানীনিজের গলা থেকে হার খুলে ফেলে। গানে শ্রীমতী জানায় তার

সব বেদনা, চেতনা আজ প্রভুর পায়ে সমর্পিত। আজ বন্দনা নাচের তালে গানের মাধ্যমে বিরাজ করছে। শ্রীমতীকে রানী থামতে নিষেধ করে। শ্রীমতী গেয়ে যায় 'তোমার বন্দনা মোর ভঙ্গিতে আজ, সংগীতে বিরাজে।' আগের গানে শ্রীমতী গহনা খুলে ফেলে, এ গানে বেশভূষা। নাচের পোষাক খুলতে ভিতর থেকে বের হয় ভিক্ষুণীর পীতবস্ত্র। রত্নাবলী বলে ওঠে এতো পূজা করা হয়ে গেল। রক্ষিণীকে রাজার দণ্ড পূজার নিষেধাজ্ঞা মনে করিয়ে দেয় কিন্তু রক্ষিণী জানায় সে তো পূজার মন্ত্র উচ্চারণ করেনি। এ সময় শ্রীমতী বলে উঠে ঃ

বুদ্ধং শরণং গচ্ছামি
ধম্মং শরণং গচ্ছামি (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৬৩)

রক্ষিণী শ্রীমতীকে থামতে বললেও সে থামে না। বলতেই থাকে ঃ

বুদ্ধং শরণং গচ্ছামি
ধম্মং শরণং গচ্ছামি -
সংঘং শরণং গচ্ছামি। (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৬৩)

মৃত্যুভয় শ্রীমতীকে স্পর্শ করে না। সে মন্ত্র পড়েই যায় এবং রানীও মন্ত্রপাঠ শুরু করেন। রত্নাবলী আবারো রাজার আদেশ স্মরণ করিয়ে দিলে রক্ষিণী মন্ত্র উচ্চারণরত শ্রীমতীকে অস্ত্রাঘাত করলে সে বুদ্ধের ভাঙা আসনের উপর লুটিয়ে পড়ে। রক্ষিণীর এবার ক্ষমা করো ক্ষমা করো বলতে বলতে পায়ের ধূলো নিতে থাকে। লোকেশ্বরী শ্রীমতীর মাথা কোলে নিয়ে তার বসনের একপ্রান্ত মাথায় ঠেকিয়ে বলে উঠে এই ভিক্ষুণীর বস্ত্র আমাকে দিয়ে গেলি। রত্নাবলী ভয়ে ধুলায় বসে পড়ে। প্রতিহারিণী প্রবেশ করে জানায় রাজা পূজা নিয়ে কাননদ্বারে অপেক্ষা করছে, দেবীর সম্মতির জন্য। মল্লিকা প্রস্থান করে রাজাকে সম্মতি জানানোর জন্য। রত্নাবলী ছাড়া সবাই বুদ্ধমন্ত্র উচ্চারণ করতে থাকে। কিন্তু মহারাজ নটীহত্যার খবর শুনে আতঙ্কে ফিরে চলে যায় পূজা না দিয়ে। রত্নাবলী ছাড়া সকলকে নিয়ে পালঙ্ক আনতে যায় লোকেশ্বরী শ্রীমতীর দেহ বহন করার জন্য। সকলে চলে গেলে রত্নাবলী শ্রীমতীর পা স্পর্শ করে প্রণামের পর উচ্চারণ করে বুদ্ধমন্ত্র ঃ

বুদ্ধং শরণং গচ্ছামি
ধম্মং শরণং গচ্ছামি -
সংঘং শরণং গচ্ছামি। (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ২৬৪)

নিজের প্রাণ উৎসর্গ করে বুদ্ধ পূজা সমাধা করে যেতে যেতে শ্রীমতী রত্নাবলীকেও বৌদ্ধধর্মে দীক্ষিত করে গেল।

রবীন্দ্রনাথের এক অপূর্ব রচনা এই নটীর পূজা। শ্রীমতীর অবিচল ভক্তি এবং আত্মত্যাগ এই নাটকের মূল বিষয়। নাটকের শুরু থেকেই রানীর মনে বুদ্ধের প্রতি ভক্তির ভাব-তরঙ্গের উত্থান-পতন ঘটেছে কিন্তু শেষে শ্রীমতীর আত্মত্যাগ তাকে ভক্তিতে ফিরিয়ে এনেছে। শ্রীমতী নাচে এসে বুদ্ধপূজা করলো। নাচকেই সে মাধ্যম হিসেবে বেছে নিয়েছে। নৃত্যের মাধ্যমে আরাধনা বা পূজা প্রাচীন ভারতের ঐতিহ্য ছিল। রবীন্দ্রনাথ সেই ধারণাকে তুলে ধরেছেন। নাচ বলতে আমরা বুঝি অঙ্গভঙ্গির মাধ্যমে দর্শকের মনোরঞ্জন, ঠিক একই ভাবনায় রত্নাবলী প্রথম দিকে শ্রীমতীর নাচ বুঝতে সমর্থ হয় না। এই নৃত্যগীতিতে রবীন্দ্রনাথের নৃত্যনাট্যের সূচনা হয়। রাজপুরীর আদেশ বুদ্ধের জন্মদিনে সম্পূর্ণ নতুন এক নৃত্যশৈলী প্রদর্শনের মাধ্যমে শ্রীমতী ভক্তির বিনম্র প্রকাশের এক নতুন ধারার সূচনা করলো। এ নাটকে রবীন্দ্রনাথ সমাজের উপেক্ষিত একটি শ্রেণীকে গৌরবান্বিত করেছেন। সমাজের যে কোন মানুষের সমান স্বাধীনতা আছে ঈশ্বর আরাধনার। যে কেউ পূজা করতে পারে। সে দাসীই হোক বা হোক নটী। বুদ্ধের প্রতি রবীন্দ্র নাথের গভীর শ্রদ্ধা ছিল, বুদ্ধের শিক্ষা হলো মানবতাবাদী দর্শন যা মানবতার জন্য সর্বজনীন সম্মান দেয়। এরই প্রতিফলন ঘটেছে এই নাটকটিতে।

একটি ঐতিহাসিক ধর্মবিরোধের আবহাওয়া-সৃষ্টিতে, ঘটনার দ্রুতগতিতে, চরিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহির্দ্বন্দ্বের সম্মিলিত রূপবিভক্তিতে, আবেগময়, পরিমিত, ব্যঞ্জনামুখর ভাষণে, বাস্তব জীবন চেতনার মায়া সৃষ্টিতে এই নাটকটি সমগ্র রবীন্দ্রনাট্য-সাহিত্যের মধ্যে একটি বিশেষ স্থান অধিকার করে আছে। প্রকৃতপক্ষে গানই এ নাটকে মহান বক্তব্যের ধারক, নাচের মধ্য দিয়ে সেই বক্তব্যই যেন আরো মর্মস্পর্শী হয়ে উঠেছে। সংগীত ও নৃত্যের এমন গভীর ব্যবহার, আবৃতি ও গানের সাথে ছিল মূকাভিনয় এবং মণিপুরী নৃত্য। রবীন্দ্রনাথ নিজে ছাত্রীদের নির্বাচন করেন, তাদের অভিনয় শেখান এবং মহড়ার দায়িত্ব নেন। গান ও নাচের দায়িত্ব দেন যথাক্রমে দিনেন্দ্রনাথ এবং প্রতিমা দেবী ও নবকুমারকে (শান্তিদেব ঘোষ, ১৯৮৩ ঃ ২১)।

১৩৩৩ সালে (১৯২৬) ২৫ শে বৈশাখ সন্ধ্যাবেলা রবীন্দ্রনাথের জন্মোৎসব উপলক্ষে শান্তিনিকেতনে প্রথম নাটকটি অভিনিত হয়। এ সময় নাটকটিতে উপালি চরিত্র এবং সূচনা অংশটি ছিল না। জোড়াসাঁকোয় দ্বিতীয় অভিনয় কালে ১৩৩৩ সালের মাঘ মাসে সূচনা এবং উপালি চরিত্রটি যোজিত হয়। উপালি চরিত্রে রবীন্দ্রনাথ নিজে অভিনয় করেন (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ২০০৪ ঃ ৬৮১)। নাটকের শেষ অংশে 'আমায় মো হে মোষ' ভৈরবী রাগিণীতে রচিত গানটির সঙ্গে শ্রীমতী গৌরী দেবী মনিপুরী নৃত্যসহযোগে পরিবেশন করেন। গানটির সাথে শ্রীমতীর আত্মনিবেদনের প্রাণবন্ত অভিনয় সেদিন সকল দর্শককে গভীরভাবে নাড়া দিয়েছিল। গান ও নাচের মাধ্যমে ভগবান বুদ্ধের উদ্দেশ্যে এইভাবে যে আত্মনিবেদন করা যায় তা সেবারই প্রথম অনুভব করেন। কলকাতা থেকে আগত দর্শকেরা মুগ্ধ হয়ে বারবার রবীন্দ্রনাথকে অনুধেে করে যান নাটকটি কলকাতায় মঞ্চস্থ করার জন্য। ঋতুরঙ্গে মেয়েদের নাচ মূলত তৈরি হয়েছিল মণিপুরী এবং গরবা নাচকে ভিত্তি করে। একক ও সমজেত নৃত্যে ছিল ভাবাভিনয় বা সজ নৃত্য -ছন্দে মূকাভিনয়ের প্রাধান্য। ১৯২৬ সালে নাটকটিতে শ্রীমতির নাচ মণিপুরী ঢঙে রচিত হয় কিন্তু ১৯৩১ সালে গুরুদেবের ৭০ তম জন্মোৎসবের সময় যখন এটি আবার অভিনীত হয় তখন সম্পূর্ণরূপেই শ্রীমতীর নাচটি নতুনভাবে মণিপুরীর সাথে কথাগুলি নাচের সর্বপ্রথম মিলনে পরিবেশিত হয় (শান্তিদেব ঘোষ, ১৯৮৩ ঃ ২২)। পর্যায়ের দিক থেকে গানে পূজা পর্যায়ের সংখ্যাধিক্য। নটীর পূজায় ১২টি বান ছাড়াও নিম্নোলিখিত বৌদ্ধমন্ত্রগুলি সুরারোপিত ছিল ঃ

১. ওঁ নমো বুদ্ধায় গুরবে। রাগ ভৈরবী।
২. নমো নমো বুদ্ধ দিবাকরায়। রাগ বেহাগ।
৩. উত্তমঙ্গেন বন্দেহং পাদপংসু। রাগ কাফি।

নাথিয়ে সরণং অঞ্চ। রাগ মিশ্র রামকেলি। (প্রবীরগুহ ঠাকুরতা, ২০০৮ ঃ ৪৮৯)

পূজারিনী কবিতার সংক্ষিপ্ত কাহিনী এখানে বিস্তৃত হয়েছে এবত গীত ও নৃত্যের মাত্রা যোজিত হয়ে তা এক গীতনৃত্য নাট্যরূপ ধারণ করেছে। গানই এ নাটকে মহান বক্তব্যের ধারক, সেই বক্তব্যেই যেন নাচের মধ্য দিয়ে আরো

মর্মস্পর্শী হয়ে উঠেছে। গানের মাধ্যমে শ্রীমতী ঈশ্বরের আরাধনা করেছে। প্রথমে গানে ভগবানের সাথে মিলনের আকুতি এবং নৃত্যের মাধ্যমে নিজের জীবন বিসর্জন দিয়ে প্রতিষ্ঠা করেছে।

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর বৌদ্ধধর্ম দ্বারা প্রভাবিত ছিলেন এবং তাঁর নানা সৃষ্টিকর্মের মধ্যে তারই বহিঃপ্রকাশ ঘটেছে। আধুনিক মুক্ত ধর্ম হিসেবে তিনি বৌদ্ধধর্মকে বেছে নিয়েছেন। তিনি গৌতম বুদ্ধকে 'সর্বশ্রেষ্ঠ মানুষ', 'একজন বিশিষ্ট ব্যক্তিত্ব', 'নরোত্তমা,' 'মহান শান্ত', 'পরম পবিত্র', 'করুণাময়', 'অদ্বিতীয় আলো' ইত্যাদি নামে ভূষিত করেছেন। মালিনীতে বুদ্ধের মতই রাজকন্যা অন্ধকারে নিমজ্জিত প্রজাদের ব্রাহ্মণ ধর্মের সংকীর্ণ সাম্প্রদায়ীকতার বিরুদ্ধে সর্বজনীন বৌদ্ধ সহনশীলতা প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছেন। নৃত্যনাট্য চণ্ডালিকাতেও একই সুর দেখতে পাওয়া যায়। নটীর পূজায় আমরা দেখতে পাই সমাজের যে কোন মানুষের সমান স্বাধীনতা আছে ঈশ্বর আরাধনার, যে কেউ পূজো করতে পারে, সে দাসী ই হোক বা হোক নটী। সবক্ষেত্রেই জাতপাতের উর্দ্ধে মানবতার জয়গান। রবীন্দ্রনাথ সমাজের উপেক্ষিত একটি শ্রেণীকে গৌরবান্বিত করেছেন। নাটকটির কাহিনী আবর্তিত হয়েছে হিন্দুধর্ম ও নবপ্রচারিত বৌদ্ধধর্মের দ্বন্দ্বের পটভূমিকায়।

তথ্যসূত্র ঃ

১. অনীতা মুখোপাধ্যায় (১৯৯৬), *রবীন্দ্রসংগীতে বৌদ্ধ অনুপ্রেরণা*, পশ্চিমবঙ্গ, রবীন্দ্র সংখ্যা ১৪০৩, কলকাতা।

২. অরূপ কুমার চট্টোপাধ্যায় (১৯৯৬), *রবীন্দ্রনাটকে বৌদ্ধভাবনা*, পশ্চিমবঙ্গ, রবীন্দ্র সংখ্যা, কলকাতা।

৩. আলো সরকার (১৯৮৬), *রবীন্দ্রনাট্য প্রসঙ্গ ঃ সাংগীতিক প্রয়োগ*, সারস্বত লাব্রেরী, কলকাতা।

৪. উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য (১৯৭২), *রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা*, ওরিয়েন্ট বুক কোম্পানি, কলকাতা।

৫. করুণাময় গোস্বামী (২০০৯), *রবীন্দ্র নাট্যসংগীত*, বাংলা একাডেমী, ঢাকা।

৬. চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (১৯৩৬), *রবিরশ্মি (পূর্বভাগ)*, দে বুক সেন্টার, কলকাতা।

৭. স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ (১৯৬৬), *নাট্যসংগীতের রূপায়ণ*, রামকৃষ্ণ সারদা প্রিন্টিং, কলিকাতা।

৮. দেবজ্যোতি দত্ত মজুমদার (১৯৮৭), *রবীন্দ্রসংগীতের ক্রমবিকাশ ও বিবর্তন*, সাহিত্যলোক, কলকাতা।

৯. নিতাই বসু (১৯৯০), *রবীন্দ্রসংগীতের উৎস সন্ধানে*, সাহিত্যায়ন, কলকাতা।

১০. প্রবীরগুহ ঠাকুরতা (২০০৮), *রবীন্দ্রসংগীত মহাকোষ ১*, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা।

১১. প্রবীরগুহ ঠাকুরতা (২০০৮), *রবীন্দ্রসংগীত মহাকোষ ১*, দে'জ পাবলিশিং, কলকাতা।

১২. প্রশান্তকুমার পাল (১৯৮২), *রবিজীবনী দ্বিতীয় খণ্ড*, আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা।

১৩. বিষ্ণু বসু (১৯৮৭), *রবীন্দ্রনাথের থিয়েটার*, প্রতিভাস, কলিকাতা।

১৪. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৯৪৮), *জীবনস্মৃতি*, দে'জ পাবিলিসার্স, কলিকাতা।

১৫. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর (২০০৪), *রবীন্দ্র-রচনাবলী*, নবম খণ্ড, ঐতিহ্য, বাংলাবাজার, ঢাকা।

১৬. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর (২০০৪), *রবীন্দ্র-রচনাবলী*, নবম খণ্ড, ঐতিহ্য, বাংলাবাজার, ঢাকা।

১৭. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর (২০০৪), *রবীন্দ্র-রচনাবলী*, একাদশ খণ্ড, ঐতিহ্য, বাংলাবাজার, ঢাকা।

১৮. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর (২০২০), *বুদ্ধদেব*, মাটিগন্ধা, বাংলাবাজার, ঢাকা।

১৯. শান্তিদেব ঘোষ (১৯৮৩), *গুরুদেব রবীন্দ্রনাথ ও আধুনিক ভারতীয় নৃত্য*, আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা।

২০. সুধাংশু বিমল বড়ুয়া (১৯৬৭), *রবীন্দ্রনাথ ও বৌদ্ধ সংস্কৃতি*, সাহিত্য সংসদ, কলকাতা।

২১. সুধীর চক্রবর্তী (১৯৮৫), *গানের লীলার সেই কিনারে*, অরুণা প্রকাশনী, কলকাতা।

২২. সুভাষ চৌধুরী (২০০৪), *গীতবিতানের জগৎ*, প্যাপিরাস, কলকাতা।

23. Aronson, A (1943), *Rabindranath Through Western Eyes,* Kitabistab, Allahabad

24. Baruam, Sudhasnu Bimal (2011), *Rabindranath Tagore and Bubbhist Culture,* Biddhist Publication Society Kandy, Sri Lanka, BPS Online Edition ©

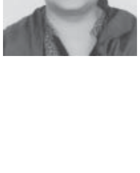
25. Ghosh Goutam Kumar (2014). *The Philosophy of Rabindranath Tagore : in the light of Buddhism.* Diss. University of North Bengal. Kolkata.

26. Mondal Nasiruddin (2004), *Tagore philosophical anthropology : apropos Vedanta and Buddism.* Diss. University of North Bengal. Kolkata

27. Tagore, Rabindranath (1970), *The Religion of Man,* Unwin Books, London.

28. Tagore, Rabindranath (2000), Shadhana, Mac Millan Bub, New York, USA

29. Tagore, Rabindranath (1905), *Dhammapada (Buddha Vagga),* Bishho Bharati, Kolkata.



সাবরিনা আক্তার টিনা

সহকারী অধ্যাপক, সংগীত বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়

E-mail : bashori8@hotmail.com

বিনি সুতোর মালা ঃ প্রসঙ্গ রবীন্দ্রনাথ

কৃষ্ণা গুহ রায়

আমাদের জীবনের প্রতিটি অনুভূতির সঙ্গে কবিগুরু জড়িয়ে আছেন, তাঁর সৃজনশীলতার প্রতিটি ছত্রে ছত্রে লুকিয়ে আছে অপার বিস্ময়। তাঁর জীবনের টুকরো মুহূর্তগুলোকে বিনি সুতোর মালায় গেঁথে এই লেখনী।

চৈত্র শেষে বৈশাখ-জ্যৈষ্ঠকে নিয়ে বাংলার বুকে হাজির হন বরুণ দেব। তার প্রখর তাপে বাংলার আকাশ-বাতাস যখন ক্রমশ দগ্ধ হতে শুরু করে, সেই সময় বাংলার হৃদয় বাঙালির মননে শুরু হয় আরাধনার প্রস্তুতি। বাঙালি ও বাংলা শুধু নয় দেশ ও তার সীমানা ছাড়িয়ে প্রবাসেও তার পদধ্বনি শোনা যায়। সকলে যেন জারিত হতে শুরু করি তার সাহিত্য ও কাব্য রসে। সে এক অনাবিল অনুভূতি।

সেই উৎসবের সূচনা হয় ২৫ শে বৈশাখ কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের জন্ম দিবসকে স্মরণের মধ্য দিয়ে। যিনি নিজের দেশের শুধু নন বিদেশেও সমানভাবে সমাদৃত। যার রচিত সঙ্গীত ভারতবর্ষের নয়, আমাদের প্রতিবেশী রাষ্ট্র বাংলাদেশেরও জাতীয় সংগীত। পৃথিবীতে একমাত্র তিনিই এই সম্মানের অধিকারী।

আমরা জীবনের প্রতি মুহূর্তে তার গান, কবিতা ও সাহিত্যের রসে নিজেকে শুদ্ধ করি। যদিও আনুষ্ঠানিকভাবে রবীন্দ্রনাথের জন্মদিন ২৫ শে বৈশাখ। কিন্তু কবিগুরু স্বয়ং শান্তি নিকেতনে পহেলা বৈশাখ তার জন্মদিন পালন করতেন ।

''তোমায় কিছু দেবো বলে চায় যে আমার মন নাইবা তোমার থাকলো প্রয়োজন।'' নতুন যুগের বাণীদূত রবীন্দ্রনাথ। খন্ডকালের হয়েও তিনি সর্বকালের। বিশেষ দেশের হয়েও সব দেশেই তার সাদর প্রতিষ্ঠা।

আমাদের জীবনের নানা অনুভূতির সঙ্গে তিনি জড়িয়ে আছেন। তাঁর গানের বাণী ও সুরে মর্মে মর্মে অনুভব করি বিচিত্র ভাবনা, বেদনা, আকুলতা ও জীবন দর্শন। মানুষের হৃদয় কন্দরে সুখ-দুঃখ, আনন্দ-বেদনার, গভীর গম্ভীর অনুভূতিতে যে নিত্যলীলা তাকেই তিনি রূপময় করে তুলেছেন। তার অনুভূতিকে সঙ্গে নিয়েই কর্মমুখর জীবনে শুরু হয় পথ চলা। ও আলোর পথযাত্রী লক্ষ্যে অবিচল থেকে সমস্ত তমসার বুক চিরে এগিয়ে চল। আজ বরণ করে নাও যা সত্য, যা শাশ্বত মানবকল্যাণে যা কিছু ভাল তাকেই। সৌন্দর্য পিয়াসী বিশ্ববরেণ্য কবিকে আমরা খুঁজে পাই তার জীবনের টুকরো টুকরো ঘটনার মধ্য দিয়ে ।

রবীন্দ্রনাথের বড়দিদি সৌদামিনী দেবী পুত্রসম ছোট ভাইকে মানুষ করেছিলেন। কবি বলতেন, ''আমার বড় দিদি আমাকে মানুষ করেছেন তিনি আমাকে খুব ভালবাসতেন। মায়ের ঝোঁক ছিল জ্যোতিদা আর বড়দার উপরেই। আমিতো তার কালো ছেলে। বড়দির কাছে কিন্তু সেই কালো ছেলেই ছিল সবচেয়ে ভালো। তিনি বলতেন, যাই বলো রবির মতন কেউ না। বড়দিদির হাত থেকে আমাকে তুলে নিলেন নতুন বৌঠান।'' পরবর্তীকালে সেই কালো ছেলেই সারা বিশ্ব আলো করেছিলেন।

একবার একটা জোর গুজব ওঠল রাশিয়া বুঝি ভারত আক্রমণ করবে। রবীন্দ্রনাথের মা সারদা দেবীর কাছেও এ গুজব পৌঁছালো। মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ তখন হিমালয় অঞ্চলে। গুজবে আতঙ্কগ্রস্ত হয়ে সারদা দেবী রাশিয়ানদের সম্পর্কে স্বামীকে সাবধান করে দেবার জন্য একটি চিঠি লেখার বিশেষ প্রয়োজন বোধ করলেন। কিন্তু বাড়িতে যার কাছেই এর জন্য শরনাপন্ন হন। তিনি তাতে কান দেন না। কেননা এই গুজবে তারা সামান্য বিচলিত নন। অগত্যা তিনি বাধ্য হয়ে শরণ নিলেন কনিষ্ঠ বালক পুত্রের। বালক রবীন্দ্রনাথ মহা উৎসাহে মায়ের সেই ইচ্ছা পূরণ করলেন।

১৯০৫ এর ১৯শে জানুয়ারি। সকাল থেকেই টিপ টিপ বৃষ্টি। মহর্ষির অবস্থা আশঙ্কাজনক। স্থির হয়ে শুয়ে আছেন শয্যায়। আত্মীয়-স্বজন, ছেলে মেয়ে সবাই একে একে তার সামনে যাচ্ছেন। রবীন্দ্রনাথ কাছে গেলে সৌদামিনী দেবী আচ্ছন্নের মতন পরে থাকা পিতার কানের কাছে মুখ নিয়ে বলতে থাকেন, রবি, রবি এসেছে। ''পিতা একবার একটু চোখ মেলে হাতের আঙ্গুল দিয়ে ইশারা করলেন পুত্রকে বসতে। দেবেন্দ্রনাথ মাথাটি একটু হেলিয়ে দিলেন পুত্রের দিকে। যেন কিছু শুনতে চান। সৌদামিনী ছোট ভাইকে বললেন, আজ সকালে উপাসনা হয়নি, বোধহয় তাই শুনতে চাইছেন। তুমি ব্রাহ্মধর্ম পড়ো।'' রবীন্দ্রনাথ পিতার কানের কাছে মুখ নিয়ে আস্তে আস্তে পড়তে লাগলেন, অসতো মা সদগময় / তমসো মা জ্যোতির্গময়। মহর্ষি বলে ওঠেন, আমি বাড়ি যাব। তারপরেই বাকরুদ্ধ। চলে গেলেন, দুপুর তখন একটা পঞ্চান্ন মিনিট।

সেবার বৈশাখের দাবদাহে শান্তিনিকেতনের শান্তি বিপন্ন। গাছের একটি পাতাও নড়ে না। হঠাৎ করে সম্পুর্ন আকাশ কালো মেঘে ছেয়ে গেল। বৃষ্টির কয়েক ফোটা ক্ষিতি মোহন সেনের গায়ে পরতেই সোল্লাসে ছুটে এলেন, গুরুদেব গুরুদেব বৃষ্টি এসেছে। রবীন্দ্রনাথ স্মিত হেসে লিখে ফেললেন, 'ঐ আসে, ঐ অতি ভৈরব হরোষে, জলসিঞ্চিত ক্ষিতিসৌরভরভসে'। রচিত হল কালবৈশাখী কবিতা।

সেই ক্ষিতি মোহন সেনের কন্যা, নোবেল জয়ী অর্থনীতিবিদ অমর্ত্য সেনের মা, আশ্রম কন্যা অমিতা সেন ১৯৯৫ সালে আমাকে আকাশবাণীর 'বসন্ত উৎসব' উপলক্ষ্যে এক ব্যক্তিগত সাক্ষাৎকারে জানিয়েছিলেন, এই যে আজকে আমার কাছে এসেছো সে তো তারই জন্য। শান্তিনিকেতনে তার 'প্রতীচীর' বারান্দায় রাখা বেতের চেয়ারগুলো দেখিয়ে বলেছিলেন, এখানে বসতেন আমাদের প্রিয় কবি। সেদিন দুপুরে খাবার টেবিলে শুধুই কবির গল্প।

কবিগুরু যেবার বসন্ত উৎসবের সূচনা করলেন, অমিতাদি তখন ছাত্রী। পলাশের ডাল হাতে নিয়ে শুরু হতো 'ওরে গৃহবাসী দ্বার খোল দিয়ে'।

আক্ষেপ করে বলেছিলেন, তখন আবীর খেলা হতো না। রবীন্দ্রনাথ পছন্দ করতেন না। আর রাত হলেই উনি আমাদেরকে নিয়ে যেতেন কোপাইয়ের ধারে। সবাই মিলে গোল হয়ে বসে আমরা গাইতাম, 'আজ জোছনা রাতে সবাই গেছে বনে।'

ছবি আঁকায় মন দিয়েছিলেন জীবনের হেমন্তবেলায়, ৬৭ বছর বয়সে। ছায়াছবি পরিচালনায় হাত দিলেন আরও একটু পরে, প্রায় ৭০ বছরে। ছায়াছবিটির নাম নটীর পূজা। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর পরিচালিত একমাত্র চলচ্চিত্র। জীবিতকালেই তাঁর অনেক কাহিনী ছায়াছবিতে রূপান্তরিত হয়েছে। কিন্তু নটীর পূজা তাঁর পরিচালনায় প্রথম ও শেষ ছায়াছবি। ঘটনাটিকে উপমহাদেশের চলচ্চিত্রশিল্পের ইতিহাসে একটি মাইলফলক বলা যেতে পারে। কারণ, এ দেশে এই শিল্পমাধ্যমটির উষালগ্নের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের প্রত্যক্ষ ও নিবিড় সম্পৃক্ততার এক সৃজনশীল দৃষ্টান্ত হয়ে আছে ১৯৩২ সালের এই ঘটনাটি।

বিদেশ থেকে আনা বিজ্ঞানের দান এই নতুন শিল্প সম্পর্কে কবির মনোভাব বেশ প্রসন্নই ছিল। তিনি নিজেও তাঁর কাহিনী নিয়ে নির্মিত ছায়াছবিতে অভিনয় করেছেন, নাটক 'তপতী'কে ব্রিটিশ ডমিনিয়ন ফিল্মস লিমিটেড ১৯২৯ সালে চলচ্চিত্রে রূপান্তরিত করেছিল। যে ছবির শুটিং হয় শান্তিনিকেতনে, ১৯২৯ সালে। কবি এতে প্রধান ভূমিকায় অভিনয় করেন। আট রিলের এই ছায়াছবির হাত ধরেই রুপালি পর্দায় কবির প্রথম আবির্ভাব। শিল্পসৃষ্টির এই নতুন আঙ্গিকটির সম্ভাবনা এবং এর বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে কবির চিন্তাভাবনার ধারণা পাওয়া যায় তাঁর একটি চিঠিতে, যেখানে তিনি লিখেছেন, ছায়াচিত্রের প্রধান জিনিসটা হচ্ছে দৃশ্যের গতিপ্রবাহ। এই চলমান রূপের সৌন্দর্য বা মহিমা এমন করে পরিস্ফুট করা উচিত, যা কোনও বাক্যের সাহায্য ছাড়া আপনাকে সম্পূর্ণ সার্থক করতে পারে। সুরের চলমান ধারায় সংগীত যেমন বিনা বাক্যেই আপন মাহাত্ম্য লাভ করতে পারে, তেমনি রূপের চলৎপ্রবাহ কেন একটি স্বতন্ত্র রসসৃষ্টিরূপে উন্মোচিত হবে না?' ছায়াছবির সেই হাঁটিহাঁটি পা পা যুগেই ভবিষ্যতদ্রষ্টা রবীন্দ্রনাথ দেখতে পেয়েছিলেন, এক অপার সম্ভাবনা লুকিয়ে রয়েছে চলচ্চিত্রের 'দৃশ্যের গতিপ্রবাহের' সৌন্দর্যে। শিল্পটি যে একদিন এর সব বৈশিষ্ট্য নিয়ে একটি শক্তিশালী ও গতিশীল মাধ্যমে উন্মোচিত হবে, সে ইঙ্গিতও খুঁজে পাওয়া যায় তাঁর এই চিঠির ছত্রে।

রবীন্দ্রনাথের কথা-কাহিনীতে বৌদ্ধ যুগের আখ্যানমূলক 'পূজারিণী' নামে যে কবিতাটি আছে, তার মূল ভাব অবলম্বন করে ''নটীর পূজা'' নৃত্যনাট্যটি রচনা করা হয়। এর কাহিনী সবারই জানা। তবু রচনাটির সংক্ষিপ্ত পুনরাবৃত্তি হয়তো অসঙ্গত হবে না। ধর্মদ্বেষী দেবদত্তের শিষ্যরা সম্রাট অজাতশত্রুর সহায়তায় তখন সব বৌদ্ধমন্দির ধ্বংসে উন্মত্ত। মগধ রাজসভার নটী ভক্তিমতী শ্রীমতী রাজরোষে মৃত্যু নিশ্চিত জেনেও পূজার জন্য প্রস্তুত হন। আততায়ীর ছুরিকাঘাতে প্রাণ দিয়ে শ্রীমতী পূজা শেষ করেছিলেন। এই নর্তকীর দেহ যেন আরতির দীপশিখায় রূপ নিল সেদিন। নাটকের মূল বক্তব্য এটুকু।

শান্তিনিকেতনের ছাত্রছাত্রীরাই এই নাটকের কুশীলব। রবীন্দ্রনাথের তত্ত্বাবধানে ও শিক্ষাগুণে নটীর পূজা উচ্চতম নাট্যকলাসম্মত ভাবাভিনয়ে উন্নীত হয়েছিল। ঘটনাবাহুল্যকে বর্জন করে ভাবকেই দক্ষতার সঙ্গে ফুটিয়ে তোলা ছিল এর মূল লক্ষ্য। মাত্র দুই ঘণ্টাকাল অভিনয়ে কবি বিভিন্ন চরিত্রের মধ্য দিয়ে নানা ভাবের সংঘাতে মনোজগতের নিবিড় রহস্য প্রকাশ করেছেন শৈল্পিক দক্ষতায়। তিনি প্রমাণ করলেন, রঙ্গমঞ্চে দৃশ্যপটের আড়ম্বর বাদ দিয়েও উচ্চতম নাট্যকলার মান অক্ষুণ্ন রাখা সম্ভব। প্রাচীন ভারতীয় প্রথার নৃত্যকলা নাটকের আরেকটি বৈশিষ্ট্য। অভিনয় ও সংগীতের মাধুর্যে নাটকটি অল্প সময়ের মধ্যে সমালোচকদের প্রশংসা ও দর্শকের সাধুবাদ অর্জনে সক্ষম হল। শ্রীমতীর ভূমিকায় নন্দলাল বসুর কন্যা গৌরী বসু বিশেষ সুনাম অর্জন করেন।

সে সময় শান্তিনিকেতনের আর্থিক অনটনের কারণে রবীন্দ্রনাথ বিব্রত ও দিশেহারা। বিশ্বভারতীর শূন্য তহবিলে কিছু অর্থাগম হতে পারে ভেবে কবি কলকাতায় নাটকটির সাহায্য-রজনী মঞ্চস্থ করতে মনস্থির করলেন। নাটকটির খ্যাতি ও উচ্চমানের অভিনয়ও তাঁকে এ ব্যাপারে উৎসাহিত করেছিল। কবির সুহৃদরা অবশ্য কলকাতায় জনসমক্ষে বিশ্বভারতীর ছাত্রীদের অভিনয়ের ব্যাপারে কিছুটা অস্বস্তিতে পড়লেন। সে সময়ের রক্ষণশীল সমাজে ভদ্রঘরের মেয়েদের প্রকাশ্যে মঞ্চে অভিনয় ও নৃত্যসংগীত পরিবেশনা নিয়ে যথেষ্ট বিরূপ মনোভাব ছিল। নটীর পূজার দলে সবাই নন্দলাল বসুর কন্যা গৌরী বসুর মতো অনূঢ়া ও ভদ্রঘরের মেয়ে। রবীন্দ্রনাথ সমস্যাটির অন্তর্নিহিত তাৎপর্য বুঝে প্রায় পুরুষবর্জিত এই নাটকে একটি অন্যতম পুরুষ চরিত্র ভিক্ষু উপালীকে জুড়ে দিলেন। শুধু এই নয়, কবি স্বয়ং ভিক্ষু উপালীর ভূমিকায় মঞ্চে অবতীর্ণ হলেন। এভাবে বিরূপ সমালোচনা, বিশেষ করে রক্ষণশীলদের প্রতিরোধকে কিছুটা নমনীয় করা হল। পরবর্তী সময়ে উচ্চ ও মধ্যবিত্ত পরিবারের মেয়েদের জনসমক্ষে অভিনয়কে বৈধতা দেওয়ার উদ্দেশ্যে কবি স্বয়ং রঙ্গমঞ্চে এক পাশে বসে থাকতেন। ফলে তাঁর উপস্থিতি মঞ্চের শিল্পীদের জন্য এক বিশেষ মর্যাদা আরোপ করে।

রবীন্দ্রনাথের এই প্রচেষ্টাকে ইংরেজি সংবাদপত্র ''দ্য স্টেটসম্যান'' স্বাগত জানিয়ে মন্তব্য করে 'তিনি মঞ্চকে এক মানবিক রূপ এবং বিজয়ীদের কলাকে মর্যাদা দিয়েছেন; মামুলি নাচকে করেছেন নৃত্যকলায় রূপান্তর।' নটীর পূজা সে সময়ের সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গিকে কিছুটা পরিবর্তন করে শিক্ষিতা মেয়েদের প্রকাশ্য রঙ্গালয়ে অবতীর্ণ হওয়ার পথকে সুগম করেছিল, এতে সন্দেহ নেই। আর এই অনুকূল বাতাবরণ সৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথের ছিল পথিকৃতের ভূমিকা।

বিশ্বভারতীর সাহায্যকল্পে নটীর পূজা কলকাতায় অভিনীত হয় বেশ কয়েকবার। সমালোচকের প্রশংসাও পেল যথেষ্ট। ১৯৩১ সালের শেষের দিকে কবি বিশ্বভারতীর দল নিয়ে কলকাতায় এলেন নটীর পূজা অভিনয় করতে। নিউ থিয়েটার্সের স্বত্বাধিকারী এবং প্রধান কর্ণধার বি এন সরকার নৃত্যনাট্যটির অভিনয়ের সুখ্যাতিতে মুগ্ধ হয়ে কবিকে অনুরোধ জানালেন তাঁর নিউ থিয়েটারের ব্যাপারে এবং রবীন্দ্রনাথের পরিচালনায় নটীর পূজার মঞ্চরূপকে ছায়াছবিতে পরিণত করার। সঙ্গে প্রস্তাব দিলেন এই ছায়াছবির টিকিটের বিক্রয় থেকে যা লাভ হবে, তার অর্ধেক রবীন্দ্রনাথের শ্রীনিকেতন প্রকল্পের সাহায্যার্থে দেওয়া হবে। কবি সম্মতি দিলে শুটিং শুরু হল নিউ থিয়েটার্সের স্টুডিওর এক নম্বর ফ্লোরে। সেদিন স্টুডিওতে অগণিত দর্শনার্থী হাজির তাঁদের প্রিয় কবিকে একনজর দেখতে।

সে সময় নিউ থিয়েটার্সের পতাকাতলে বহু গুণী মানুষের সমাবেশ ঘটেছিল। এঁদের মধ্যে প্রথমেই উল্লেখ করতে হয় কাজী নজরুল ইসলাম, প্রেমেন্দ্র মিত্র, শৈলজারঞ্জন মুখোপাধ্যায়, প্রেমাঙ্কুর আতর্থী ও বুদ্ধদেব বসুর নাম; যাঁরা কাহিনী, চিত্রনাট্য, সংলাপ লেখক ও গীতিকার হিসেবে নিউ থিয়েটার্সের প্রযোজিত অনেক ছায়াছবিতে ওতপ্রোতভাবে জড়িত ছিলেন। নিউ থিয়েটার্সের পঁচিশ সদস্যের একটি টিম মাত্র পাঁচ দিনে একনাগাড়ে

শুটিং করে ছবিটির কাজ শেষ করে। ব্যস্ততার কারণে রবীন্দ্রনাথের পক্ষে এর বেশি সময় কলকাতায় কাটানো সম্ভব ছিল না। তাঁকে নটীর পূজার পুরো দল নিয়ে অতি সত্বর ইউরোপে যাওয়ার সব প্রস্তুতি শেষ করতে হবে। শ্রীনিকেতনের প্রকল্পের জন্য প্রচুর অর্থের প্রয়োজন। তাই বিদেশে অর্থ সংগ্রহের জন্য না গেলেই নয়।

নিউ থিয়েটার্স কবির এহেন পরিস্থিতির প্রতি সম্মান দেখিয়ে সব রকমের সহযোগিতা করেছিল। শুটিংয়ের সুবিধার জন্য স্টুডিওর ভেতর থেকে শকুন্তলা ছায়াছবির জন্য তৈরি ছনের কুঁড়েঘরের সেটটি রাতারাতি সরিয়ে ফেলা হল। যে সময় এ ছবির শুটিংয়ের কাজ চলছিল সে সময়টা ছিল গ্রীষ্মকাল। তখন ফ্লোরে এয়ারকন্ডিশন ব্যবস্থা না থাকায় ফ্লোরের চারদিক আটকানো দমবন্ধ গরমে কাজ করতে হত সবাইকে। শুটিং চলার সময় ফ্যান চালানো যেত না। ফ্যান চলত প্রত্যেক শটের শেষে। কবি সেই গরম সহ্য করতে না পেরে মাঝেমধ্যেই বেরিয়ে আসতেন ফ্লোরের বাইরে। আমগাছের ছায়ায় একটু বিশ্রাম নিয়ে আবার ঢুকে যেতেন ফ্লোরে। বি এন সরকার কবির কষ্টের কথা জানতে পেরেই হুকুম দিলেন পুকুর পাড়ে চারদিক খোলা, হাওয়া খেলা একটি গোলাকৃতি ঘর তৈরি করতে। রাতারাতি তৈরি হল এক নম্বর ফ্লোরের সামনে আমগাছের ছায়ায় খড়ের ছাউনি দেওয়া ঘর। কবি যে কদিন স্টুডিওতে কাজ করেছিলেন, সে কদিনই এখানে বিশ্রাম নিতেন শুটিংয়ের ফাঁকে ফাঁকে। এটি নিউ থিয়েটার্সের রবীন্দ্রস্মৃতিধন্য বিখ্যাত গোলঘর। কবি এই অভিজ্ঞতা ও স্টুডিওর মনোরম পরিবেশ দেখে বলেছিলেন, 'এটা আমার দ্বিতীয় শান্তিনিকেতন।'

পিনাকী চক্রবর্তী তাঁর নিউ থিয়েটার্স বইয়ে এই শুটিংপর্বের আরও একটি মজার ঘটনার উল্লেখ করেছেন। সে সময় স্টুডিওতে নিয়ম ছিল প্রতিদিন ঠিক তিনটে বাজলে সেখানে উপস্থিত সবাইকে এক কাপ করে চা খাওয়ানো হত। ক্যানটিন ইনচার্জ ননী বাবু নিজে চা দিতেন, সঙ্গে তাঁর সহকারীর হাতে কাপভরা বালতি নিয়ে। একদিন নটীর পূজার শুটিং চলাকালে ননী বাবু সবাইকে চা দিয়ে যাচ্ছেন। সেদিন স্টুডিওতে উপস্থিত ছিলেন স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ ও ক্ষিতিমোহন সেন। এ সময় তাঁদের জন্য সুন্দর ট্রেতে আলাদাভাবে চা এল। কবি সেদিন আলাদা চা না খেয়ে ক্যানটিনের চা ক্যানটিনের কাপে খেতে চাইলেন। বি এন সরকার নিজের হাতে চায়ের কাপ নিয়ে এলেন কবি ও ক্ষিতিমোহন সেনের জন্য। নটীর পূজায় যেসব মেয়েরা অভিনয় করছিলেন তাঁদের চা দেওয়া হল;তবে তাঁরা জানালেন যে তাঁরা চা খান না। ক্ষিতিমোহন সেন মজা করে বললেন, ওরা No Tea (নো টি) কথাটা ননীবাবু বুঝতে পারেননি তখন কবি বাংলায় মানে করে বুঝিয়ে দেন ওরা নাচিয়ে, মানে নটীর দল।

নটীর পূজা ২২ সেপ্টেম্বর ১৯৩২ চিত্রা সিনেমা হলে মুক্তি পায়। রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং উপস্থিত ছিলেন সেদিন প্রেক্ষাগৃহে। ছবির ক্যামেরার কাজ করেছেন নিতীন বসু, শব্দ গ্রহণে মুকুল বসু। সংগীতে দীনেন্দ্রনাথ ঠাকুর আর সম্পাদনায় সুবোধ মিত্র। সম্পাদনা শেষে ছবিটির দৈর্ঘ্য দাঁড়ায় ১০ হাজার ৫৭৭ ফুটে। অভিনয়ে শান্তিনিকেতনে ছাত্রছাত্রীরা সবাই দক্ষতার পরিচয় দিয়েছেন। নটী শ্রীমতীর ভূমিকায় ছিলেন ললিতা সেন, রানী লোকেশ্বরীর ভূমিকায় সুমিতা চক্রবর্তী, লীলা মজুমদার উৎপলার বেশে এবং ভিক্ষু উপালীর ভূমিকায় স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ। বলে রাখা ভালো, মঞ্চে নৃত্য নাট্যটি যেভাবে অভিনীত হত ঠিক সেভাবেই ফিল্মে ধারণ করা হয়েছে। পত্রিকায় বলা হল 'ইট ব্রোক দ্য কনভেনশনাল রুল অব সিনেমা' এবং 'ফিল্মড লাইক স্টেজ প্লে।' ৪ঠা ডিসেম্বর ১৯৩২ এ ছবিটি শ্রী রূপা সিনেমা হলে আবার দেখানো হয়। প্রেক্ষাগৃহের বিজ্ঞাপনে ছবির নৃত্যগীতের প্রশংসা করে সে আমলের প্রথামত শেষ করা হল দর্শকদের প্রতি এই আবেদন জানিয়ে 'মা-লক্ষ্মীদের সঙ্গে আনিতে ভুলিবেন না; স্বতন্ত্র ব্যবস্থা আছে।'

সংবাদপত্রের ভূয়সী প্রশংসা সত্ত্বেও নটীর পূজা ছায়াছবি বাণিজ্যিকভাবে খুব সফল হতে পারেনি। বি এন সরকার অবশ্য শুটিংয়ের জন্য মাত্র পাঁচ দিন বরাদ্দ করাকেই এর মূল কারণ মনে করেছেন। আগেই বলা হয়েছে, কবির ইউরোপ যাত্রার ব্যস্ততায় পাঁচ দিনের বেশি সময় দেওয়া সম্ভব হয়নি। তবে তাঁকে বিদেশে যেতে হয়নি সে যাত্রায়। অসুস্থ শরীরে কবি ইউরোপ যাবেন জেনে শঙ্কিত গান্ধী শ্রীনিকেতনের জন্য অর্থ পাঠিয়ে বিদেশযাত্রা থেকে বিরত করেছিলেন তাঁকে। ১৯৪০ সালে নিউ থিয়েটার্স স্টুডিওতে আগুন লেগে অনেক ছবির প্রিন্টের সঙ্গে নটীর পূজার নেগেটিভও জ্বলে যায়। তবে তার একটি আংশিক ১৬ মিলিমিটার ফিল্ম রাখা আছে রবীন্দ্রভবনের সংগ্রহে, তবে রবীন্দ্রস্মৃতিধন্য সেই খড়ের চালের গোলঘর হারিয়ে গেছে চিরদিনের জন্য।

১৯১১ সালের ২৬শে ডিসেম্বর। কলকাতার গ্রিয়ার পার্কে কংগ্রেসের ২৬ তম অধিবেশনের প্রস্তুতি চলছে। ভারত সফরে আসছেন সভাসদ সম্রাট পঞ্চম জর্জ ও সম্রাজ্ঞী মেরি। সে সময়টা ছিল বাঙালির কাছে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। ১৯০৫ সালের ৩০শে অক্টোবর বাঙালির সব আবেদন-নিবেদন অগ্রাহ্য করে শাসনকার্যে সুবিধার অজুহাতে ইংরেজ সরকার বাংলা ভাগ করেছেন। প্রবল বেদনায় বাঙালি মর্মাহত। এই সময় কলকাতায় জাতীয় কংগ্রেসের অধিবেশনের দিন ঠিক করা হলো ২৬ থেকে ২৮শে ডিসেম্বর।

রাজদম্পতি কলকাতায় উপস্থিত হবেন ৩০শে ডিসেম্বর। কংগ্রেসের তখন মধ্যপন্থি নেতাদের প্রাধান্য। অতএব স্থির করা হল যে কলকাতায় আগমন উপলক্ষ্যে রাজদম্পতিকে স্বাগত জানানো হবে। রাজদম্পতিকে বন্দনার জন্য গান গীত হবে। নবীনচন্দ্র সেন, অক্ষয় কুমার বড়াল, দ্বিজেন্দ্রলাল রায় প্রমুখেরা রাজা ও রানীর আগমন উপলক্ষ্যে রাজ প্রশস্তি ও স্বাগত গান লিখে ফেললেন। রবীন্দ্রনাথের জনৈক রাজভক্ত বন্ধু তাঁকে রাজবন্দনা লিখতে অনুরোধ করলেন। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ সে অনুরোধ রক্ষা করলেন না।

২৬শে ডিসেম্বর কলকাতায় কংগ্রেসের জাতীয় অধিবেশন শুরু হল। প্রথম দিন সরলা দেবীর পরিচালনায় সমবেত কণ্ঠে গীত হল বঙ্কিমচন্দ্র রচিত 'বন্দেমাতরম্' গানটি। দ্বিতীয় দিন ২৭ শে ডিসেম্বর অধিবেশন শুরু হল বেলা ১২ টায়। এইদিন অধিবেশনের শুরুতেই শোনা গেল একটি নতুন স্বদেশ সঙ্গীত। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর রচিত পাঁচ স্তবকের গান "জনগণমন অধিনায়ক জয় হে, ভারত ভাগ্য বিধাতা।" এই সম্মেলক গানের নেতৃত্ব দিলেন দীনেন্দ্রনাথ ঠাকুর। গায়ক দলে ছিলেন অমল হোম, চিত্রলেখা সিদ্ধান্ত প্রমুখ। জনগণমন গানটি শ্রোতাদের মর্ম স্পর্শ করেছিল। অমৃতবাজার পত্রিকায় এই গানকে, "Song Of Benediction" বলে অভিহিত করা হল। সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় তার "বেঙ্গলি" কাগজে লিখলেন, "a patriotic song composed by Babu Rabindra Nath Tagore."

গানটির মর্মার্থ বাঙালিরা বুঝতে পারলেও ইংরেজি পত্রিকাগুলো এর সঠিক তাৎপর্য্য একেবারেই বুঝতে পারলেন না। তাদের কাছে গানটি রাজ বন্দনা সমার্থক মনে হল। "ইংলিশ ম্যান পত্রিকা" এই প্রসঙ্গে লিখল, "a hymn song of welcome to the King Emperor specially composed for the occassion by Babu Rabindra Nath Tagore." রাজ অনুগত পত্রিকার বিবরণ অনুযায়ী বিলেতে সাপ্তাহিক "ইন্ডিয়া" পত্রিকায় এই সম্পর্কে লেখা হলো , "composed in honour of the Royal visit." ইংরেজি

পত্রিকার এই বিবরণ পড়ে রবীন্দ্র বিরোধীদল তাঁর বিরুদ্ধে কুৎসা রটনা ও অপপ্রচারে সরব হয়ে উঠল।

এসব দেখে তিনি ব্যথিত হলেন। কিন্তু কোনও প্রতিবাদ করলেন না। নীরব থাকাই শ্রেয় মনে করলেন। কংগ্রেস অধিবেশনে গানটি গীত হবার একমাস পরেই জোড়াসাঁকো বাড়িতে মাঘোৎসব উপলক্ষ্যে গানটি ব্রহ্মসঙ্গীত হিসেবে সমবেত কণ্ঠে গীত হল। এরপরের ১৯১৭ সালে কলকাতায় অনুষ্ঠিত কংগ্রেসের অধিবেশনে গানটি উদ্বোধনী সঙ্গীত হিসেবে গীত হল। রবীন্দ্রনাথও সেখানে উপস্থিত ছিলেন ''স্টেটসম্যান'' পত্রিকায় এবার এই গান প্রসঙ্গে উল্লেখ করা হল, ''a national song composed by Sir Rabindra Nath Tagore.''

এবার আর এই গানের তাৎপর্য্য বুঝতে ইংরেজি পত্রিকার ভুল হল না। কংগ্রেস মঞ্চ থেকে দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন দাশ এই গানকে ''Song of glory and victory of India'' বলে অভিহিত করলেন।

কি পরিপ্রেক্ষিতে রবীন্দ্রনাথ এই গানটি লিখেছিলেন সেই তথ্য দীর্ঘদিন পরে জানা গেল বিশ্বভারতীর প্রাক্তন ছাত্র পুলিনবিহারী সেনকে লেখা একটি চিঠিতে ২০শেডিসেম্বর, ১৯৩৭। রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন, ''রাজ সরকারে প্রতিষ্ঠাবান আমার কোনও বন্ধু সম্রাটের (পঞ্চম জর্জ) জয়গান রচনার জন্য আমাকে বিশেষ করে অনুরোধ জানিয়েছিলেন। শুনে বিস্মিত হয়েছিলুম। এই বিস্ময়ের সঙ্গে মনে উত্তাপেরও সঞ্চার হয়েছিল। তারই প্রবল প্রতিক্রিয়ার ধাক্কায় আমি জনগণমন অধিনায়ক গানে সেই ভারত বিধাতার জয় ঘোষণা করেছি। পতন-অভ্যুদয়-বন্ধুর পন্থা যুগ যুগ ধাবিত যাত্রীদের যিনি চিরসারথি, যিনি জনগনের অন্তর্যামী পথ পরিচায়ক, সেই যুগ যুগান্তের মানব ভাগ্য রথচালক যে পঞ্চম বা ষষ্ঠ কোনও জর্জই কোনওক্রমে হতে পারেন না, সেকথা রাজভক্ত বন্ধুও অনুভব করেছিলেন।''

জোড়াসাঁকো রবীন্দ্রভারতীর প্রদর্শন শালার প্রতিষ্ঠাতা অধ্যক্ষ এবং চিত্রশিল্পী শ্রী সমর ভৌমিক তার একমাত্র কন্যাটিকে যখন চৌদ্দ বছর বয়সে হারালেন তখন ছবি আঁকায় আরও মনসংযোগ বাড়িয়েছিলেন। আমাকে যেদিন তিনি প্রথম দেখেন কন্যা হারা পিতার বুকে জেগে উঠেছিল অপার পিতৃস্নেহ। ১৯৫৫ সালে তদানীন্তন সোভিয়েত রাশিয়ায় ভারত সরকারের যুব শিল্পী হিসাবে নির্বাচিত প্রতিনিধি হয়ে যখন তিনি মস্কো গিয়ে চিত্র কর্মশালায় যোগ দেন তখন তিনি লক্ষ্য করেছিলেন অধিকাংশ যুবক-যুবতী শিল্পীর মধ্যে একটাই মূল কথা ব্যক্ত হয়েছে তা হল বিশ্বজনীনতা এবং বিশ্ব ভ্রাতৃত্ব। যা স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ মনেপ্রাণে বিশ্বাস করতেন। পরবর্তীকালে ভারত সরকারের সাংস্কৃতিক বিনিময়ের সূত্র ধরে তিনি যখন বিশ্ব ভ্রমণ করেছিলেন, বিভিন্ন দেশের বিখ্যাত শিল্পী ও লেখকদের সঙ্গে আলাপচারিতায় উনি লক্ষ্য করেছিলেন বিরোধিতা দিয়ে সমস্ত কাজ ভণ্ডুল করার চেষ্টা এইসব জায়গায় নেই। বরং চিন্তা ও কর্মের মিলনের চেষ্টা সকলের মধ্যে একান্ত ভাবে রয়েছে। এর ফলে ঐক্যমতে পৌঁছবার একটা সর্বাত্মক চেষ্টা লক্ষ্য করা যায়। উল্লেখ্য রবীন্দ্রনাথও মতান্তরে বিশ্বাস করতেন মনান্তরে নয়। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য শ্রদ্ধাভাজন মানুষটির মুখেই শুনেছিলাম হাঙ্গেরির কথা। হাঙ্গেরি দেশটি মূলত গ্রিক ও রোমান সভ্যতা এবং ভারতীয় সংস্কৃতির মিলনস্থল। হুন এবং ম্যাকগ্রেরিয়ানদের আদি বাসস্থান। অতি প্রাচীনকাল থেকে এদের সভ্যতা এবং সংস্কৃতি প্রাচীন চিন্তার মিশ্রণে চলছে। দুই পাহাড়ের মাঝখান দিয়ে মোটা তাঁরে বাঁধানো সরু পথে অজস্র ফুলের গাছ। সেগুলো অনাদি অনন্তকাল ধরে রূপ ও সৌগন্ধ বিতরণ করে চলেছে। এই হাঙ্গেরিতে বালাতান ফুরাদের বৃক্ষ ছায়ায় রবীন্দ্রনাথ অসুস্থ অবস্থায় থেকেও তাঁর ''লেখন'' সমাপন করেছিলেন। যেদিন এই বইয়ের কাজ শেষ হল, সেদিনই তিনি সুস্থ হয়ে লেকের পাড়ে অনেকটা ঘুরে বেড়িয়েছিলেন। আর একটি পপলার গাছের চারা পুঁতেছিলেন। সেই বৃক্ষের চারা ডালপালা ছাড়িয়ে এখন অনেকটাই বড়। রামকিঙ্করের গড়া রবীন্দ্রনাথের মূর্তি সেই গাছের তলায় স্থাপিত যা দ্রষ্টব্যও বটে। ঐতরেয় ব্রাহ্মণে আছে, ''আত্মসংস্কৃতি বার্ব শিল্পানী'', অর্থাৎ শিল্পই আত্ম সংস্কৃতিকে বিকশিত করে। একথা অনস্বীকার্য যে কোনও শিল্পের প্রতি রবীন্দ্রনাথের অগাধ পাণ্ডিত্য তার আত্মার সংস্কৃতিকে বিকশিত করেছিল ।

একজন রাজার কথা শুনেছিলাম শৈশবে। তিনি আসতেন একা একা বৈশাখে। গানে, কবিতায়, নৃত্যে, নাটকে ফুলের সভায়। শুনেছি বিশাল তাঁর চকমিলান বাড়ি। তাঁর মনোজগতে ছিলনা পরিখা কোনও, ছিলনা প্রহরা। সে খোলা জানালার ধারে বসে কখনও অমল হয়ে নিত্য পথচারীদের আনাগোনা প্রত্যক্ষ করত, কখনও তারাপদ হয়ে আতিথেয়তার আরাম বর্জন করে নিজেকে ভাসিয়ে দিয়েছিল প্রকৃতির উন্মুক্ত ঠিকানায়। আবার কখনওবা সেই রাজাই বীরপুরুষ হয়ে উন্মুক্ত তরবারী হাতে ভয়ঙ্কর দস্যুদের হাত থেকে মাকে রক্ষা করতে দৃঢ়সঙ্কল্প। শিলাইদহের প্রজারা বুঝেছিল সেই রাজার স্নেহচ্ছায়া। দেশ, কালের গণ্ডী ছাড়িয়ে তিনি যে তখন সবার হৃদয়ের রাজা। বিশ্বজয়ের মুকুট মাথায় পরেও নিরহঙ্কারী রাজাই যে একমাত্র বলতে পারেন, ''এ মনিহার আমায় নাহি সাজে।'' ভানুসিংহের হাতে খড়ি, মাটি, শ্রীরাধার ছবি ঝুরঝুর, পাখোয়াজে জমজমাট গানের আসর ভেঙ্গে, শূন্য ভিটে, রিক্ত তালগাছের মাথায় ভাঙা জীবনের গান, কাক ডেকে যায়, হু হু বাতাসের শব্দে শুনি বাস্তুসাপের গাজন। মেহের আলীর মতন চিৎকার করে উঠি — ''সব ঝুট হ্যায়''।

সহায়ক পত্রিকাপঞ্জী ঃ

পশ্চিমবঙ্গ পত্রিকা (রবীন্দ্র সংখ্যা), ২০০৩

সাপ্তাহিক বর্তমান পত্রিকা, ২০১৩

বঙ্গদর্শণ পত্রিকা, বাংলা লাইব্রেরি ডট কম

কৃষ্ণা গুহ রায়,

কবি, লেখিকা, সাহিত্য বিষয়ক গবেষিকা, কলকাতা, পশ্চিমবঙ্গ, ভারত।

E-mail : krishnaguharoy916@gmail.com

 RNI WBMUL/2016/72327; ISSN 2456-5121

শতবর্ষে রূপ তাপসের সৃষ্টির জগৎ

প্রশান্ত দাঁ

শিল্পীর শিল্পকর্মের প্রকৃত বিচারক দর্শক। তাঁদের স্বীকৃতি যে কোন শিল্পীর কাছে সবচেয়ে বড় পুরস্কার। বলাই বাহুল্য শিল্পী সুনীল কুমার পাল বহু আগেই এই সম্মানে ভূষিত হয়েছেন। শিল্পকলার বিভিন্ন শাখা প্রশাখার প্রায় সবকটিতেই নিরলস এই সাধকের সচ্ছন্দ্য বিচরণ লক্ষ্য করা যায়। যদিও ভাস্কার হিসেবেই তাঁর সমধিক পরিচিতি। তবুও চিত্রকলা, স্থাপত্য, প্রতিমা-নির্মাণ, নিমন্ত্রন পত্র অলঙ্করণ, মঞ্চসজ্জা, তোরণ তৈরি, লেখন-শিল্প ইত্যাদি সবকিছুতেই তিনি সৃষ্টি করেছেন এক নতুন নন্দন স্বাদুতার। ভাস্কর্য, চিত্রকলা, স্থাপত্য, লেখনশিল্পকে সুসংহত করে একটা অনির্বচনীয় সৌন্দর্যবোধ গড়ে তোলার উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত হল পুরুলিয়ার রামকৃষ্ণ মিশন বিদ্যাপীঠ। শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত এই বিরাট প্রকল্পের তিনিই ছিলেন প্রধান রূপকার। এই বিদ্যাপীঠ না দেখলে গোটা সুনীল পালের শিল্পকীর্তিকে বোঝা যাবে না। এ ছাড়াও দেশের বিভিন্ন প্রান্তে এবং সংগ্রহশালায় ছড়িয়ে আছে তাঁর শিল্পকর্ম। বহু গুণের অধিকারী, বিনম্র সাদাসিধে এই মানুষটি স্বল্পকাল রোগভোগের পর লোকান্তরিত হন ২ রা আগষ্ট, ২০১২ তাঁর লেকটাউন পাতিপুকুরের বাসভবনে। তাঁর প্রয়াণে শিল্পকলা চর্চার জগতে অনেকটা জায়গা ফাঁকা হয়ে যায়।

সুনীল পালের জন্ম ১৯২০ সালে কলকাতার সিমলা অঞ্চলে। প্রবেশিকা পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হবার পর কলকাতার সরকারী চারু ও কারুকলা মহাবিদ্যালয়ে ভর্তি হয়েছিলেন ১৯৩৫ সালে। শৈশব থেকেই শিল্পকলার প্রতি তাঁর প্রগাঢ় আসক্তি ছিল। ছবি আঁকতেন, মূর্তি গড়তেন। তিনি বুঝেছিলেন আর্ট স্কুলে ভর্তি হওয়া ছাড়া তাঁর কোন গতি নেই। এই আর্ট স্কুলেই শিক্ষক হিসাবে পেয়েছিলেন মুকুল দে, রমেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী, মনীন্দ্রভূষণ গুপ্ত, বসন্ত গাঙ্গুলী, প্রহ্লাদ কর্মকার, বলাই দাস প্রমুখদের। আর্ট স্কুলেই তাঁর শিল্প দৃষ্টির দীক্ষা হয়েছিল। স্কুলের শেষ পরীক্ষায় তিনি উত্তীর্ণ হন ১৯৪০ সালে। অধ্যক্ষ মুকুল দের স্নেহধণ্য এই কৃতী ছাত্রটি ছাত্রাবস্থাতেই কালিমম্পং যাবার পথে করোনেশন ব্রীজে স্থাপনার জন্যে ব্রিটিশ উনিকর্ণের দশ ফুট লম্বা প্লাসটার মূর্তি এবং দুটো বড় আয়তনের বাঘ নির্মানের কাজ পেয়েছিলেন। শিল্প কাজটি উচ্চ প্রশংসিত হয়েছিল। প্লাসটার থেকে ওই মূর্তিগুলো ধাতুতে ঢালাই করেছিলেন 'নর্টন কোম্পানী'। প্রায় এই সময়ে শিল্পীকৃত একটি উল্লেখযোগ্য ভাস্কর্য হল 'ইউরেকা'।

শিল্পী সুনীল কুমার পাল (১৯২০ - ২০১২)

১৯৪২ সাল। নেপাল সরকারের কাছ থেকে আমন্ত্রণ আসে, সেখানকার ধীরাজ ত্রিভুবন বীর বিক্রম শাহদেব রাণা এবং প্রধানমন্ত্রী জঙ্গ বাহাদুর রাজার রাণার প্রতিমূর্তি গড়ার। আমন্ত্রণ গ্রহণ করায় টীচারশিপের পরীক্ষা দেওয়া আর, সম্ভব হয়নি। আক্ষেপ করতে আর্ট স্কুলের তদানীন্তন অধ্যক্ষ শিল্পী মুকুল দে তাঁর এই প্রিয় ছাত্রটিকে বলেছিলেন, ''তোর পরীক্ষা ওইখানে গিয়ে দিগে যা।'' বলাই বাহুল্য এই তরুণ শিল্পীর কাজ দারুণভাবে সমাদৃত হয়েছিল এবং বলা যায় টীচারশিপের চেয়ে অনেক বড় পরীক্ষায় তিনি সসম্মানে উত্তীর্ণ হয়েছিলেন। এই কাজের সুবাদেই ভারতীয় ভাস্কর্যের নেপালী ধারাকে বুঝে নেবার সুযোগ পেয়েছিলেন। কাটমাণ্ডোয় থাকার সময়ে কাজের অবসরে নিজের তাগিদেরও কিছু শিল্পকাজ করেছেন। যতদূর মনে পড়ছে একটি সুন্দর রিলিফের ভাস্কর্য দেখেছি সেখানকার সংগ্রহশালায়। এ ছাড়াও কিছু পেন্সিল ড্রইং করেছিলেন যা চরিত্রগতভাবে ন্যাচারালিস্টিক হলেও তার মধ্যে ভারতীয় শিল্প ঐতিহ্যের একটা সুবাস পাওয়া যায়। এ প্রসঙ্গে 'কাটমাণ্ডো শহর', তেহার জুয়া', 'ভক্কুনাচ' এবং আরও কিছু পেন্সিলের ড্রইং দেখে শিল্পীর মুন্সীয়ানার পরিচয় পাওয়া যায়। প্রসঙ্গক্রমে মনে পড়ছে মিত্তির বাড়ির ঠাকুর দালানের অসাধারণ পেন্সিল ড্রইংটিও।

রাজ আমন্ত্রণে নেপালে মূর্তি গড়তে যাওয়াকে কেন্দ্র করে শিল্পীকে সংবর্ধনা জানিয়েছিলেন তাঁর বন্ধুরা। এ ব্যাপারে উদ্যোগী হয়েছিলেন আমার পিতা প্রয়াত মধুসূদন দাঁ। আমাদের শোভাবাজার বেনিয়াটোলা স্ট্রীটের বাড়িতেই ছিল এঁদের নিয়মিত আড্ডার নির্দিষ্ট স্থান। কবি, সাহিত্যিক, শিল্পী, অভিনেতা প্রভৃতি কত রকমের বাবার পরিচিত মানুষেরা এখানে জড়ো হয়ে শিল্প সংস্কৃতির নানা দিক নিয়ে আলাপ আলোচনা করতেন। এখান থেকে হাতে লেখা ম্যাগাজিন 'প্রগতি' বেরোত। যাইহোক, বাল্য বন্ধদের এই সংবর্ধনার ব্যাপারে সুনীল পাল 'বিজলী কেবিন, মিটারস কাফে' নামে একটি লেখায় লিখছেন, ''শিল্পের, পথে চলতে চলতে জীবন কাটল। ভাগ্যগুণে সমাদর, সংবর্ধনা সব পেয়েছি, দেশের সর্বোচ্চ শিল্প-পুরস্কারও পেয়েছি, বিধাতা আমায় অনেক দিয়েছেন। কিন্তু আমাকে জীবনের প্রথম সংবর্ধনা দিয়েছে আমার এই বাল্য বন্ধুরা। বিয়াল্লিশ সালে নেপাল গেলাম মূর্তি গড়তে নেপাল সরকারের আহ্বানে, এই উপলক্ষে আমারই এই বন্ধুরা মিলে দশ-বারো জনের একটা সভা ডেকে বেনেটোলায় মধু দাঁর দোতলার

বৈঠকখানায় আমায় সংবর্ধনা জানিয়েছিল। তারা আমায় সেদিন কী ভেবে জয় যাত্রায় পাঠিয়েছিল জানি না। কিন্তু সেই সভায় যথারীতি মানপত্র দিয়েছিল আবার উপঢৌকনও দিয়েছিল।" প্রসঙ্গক্রমে বলে রাখি 'প্রগতি'র আড্ডা থেমে যাবার পর সুনীল পাল 'রূপয়ানী'র সঙ্গে যুক্ত হয়েছিলেন। এই আড্ডা বসত গ্রে স্ট্রীট ও সেন্ট্রাল এ্যাভিনিউয়ের সংযোগস্থালে সতু লাহার বাড়িতে। এখানে শিল্প সংস্কৃতির নানা দিক নিয়ে আলাপ আলোচনা হতো। এরপর ১৯৪৬ সালে কলকাতার অ্যাকাডেমি অফ ফাইন আর্টস এর সর্বভারতীয় বার্ষিক প্রদর্শনীকৃত সেরা 'মেঘদূত' রিলিফ ভাস্কর্যটি সেই প্রদর্শনীতে কাজের সুবাদে রাজ্যপালের স্বর্ণপদক লাভ করে। প্রচার বিমুখ, বিনম্র এই শিল্পস্রষ্টাকে পশ্চিমবঙ্গ সরকার অবনীন্দ্র পুরস্কারে (১৯৮৭), রবীন্দ্রভারতী কিছু বিশ্ববিদ্যালয় আকাদেমি পুরস্কার (১৯৮৮-৮৯), ওয়েস্ট বেঙ্গল স্টেট আকাদেমি অফ ডান্স, ড্রামা, মিউজিক এ্যাণ্ড ভিজুয়াল আর্টস (১৯৮৮), আকাদেমি অফ ফাইন আর্টস লেডি রানু মুখার্জী — লাইফ টাইম অ্যাচীভমেন্ট পুরস্কার (২০০৩) এবং রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় সম্মানসূচক ডি লিট (২০০5) সম্মানে ভূষিত করে। ইন্ডিয়ান ন্যাশনাল ফোরাম অফ আর্ট এন্ড কালচার কর্তৃক সম্বর্ধনা (২০০৭) উল্লেখযোগ্য। এ ছাড়াও জীবনে অনেক সম্মান, সংবর্ধনা পেয়েছেন বিভিন্ন জায়গা থেকে। আর একটি সংবর্ধনা অনুষ্ঠান, আঞ্চলিক ভিত্তিতে খুব সাদামাটা এবং অনাড়ম্বর হলেও আমার কাছে সেটিও খুব গুরুত্বপূর্ণ বলে মনে হয়। দক্ষিণ দমদম পৌরসভার নাগরিক, কবি, চিত্রকর, সাহিত্যিক, শিক্ষাবিদ, সংস্কৃতি ও সমাজসেবীদের উদ্যোগে শিল্পীর ৬৭ তম জন্ম জয়ন্তীতে ১লা ফেব্রুয়ারী ১৯৮৭ তারিখে এই সভা হয়েছিল লেক টাউন অঞ্চলে ১ নং পল্লী শ্রী কলোনীর শিশু উদ্যানে। মূল আয়োজক ছিল মুকুল মেলা লাইব্রেরী। এই উপলক্ষে শিল্পকলার প্রদর্শনীও হয়েছিল। এই অনুষ্ঠানে উপস্থিত ছিলেন চিত্রশিল্পী ইন্দ্র দুগার, সত্যেন ঘোষাল, রথীন মৈত্র, গনেশ হালুই, অধ্যাপক অমিয় কুমার মজুমদার, লেডি রানু মুখার্জী, স্বামী হিরন্ময়ানন্দ মহারাজজী, অধ্যাপক অশোক ভট্টাচার্য এবং আরো অনেক বিশিষ্ট মানুষ। সেদিন এই সব গুণী মানুষদের সঙ্গে উপস্থিত হয়েছিলেন স্থানীয় বাজারের মাছ, সবজি বিক্রেতা, শ্রমিক, রিক্সা চালক থেকে পল্লীবাসীরা। এটা ছিল একটা অভূতপূর্ব সংবর্ধনা সভা। শিল্পকলার মাধ্যমে সাধারণ মানুষের সঙ্গে শিল্পীর আত্মিক সম্পর্ক যে কত নিবিড় ছিল তা আজ আর নতুন করে বলার অপেক্ষা রাখে না।

ভাস্কর হিসাবেই সুনীল পালের সমধিক পরিচিতি; জীবনভর নানা ধরণের ভাস্কর্য রচনা করেছেন, নানা কলা কৌশলে, বিচিত্র বিষয়কে কেন্দ্র করে। তৈরি হয়েছে বিষয় অনুযায়ী আঙ্গিককে অবলম্বন করে। তাই তাঁর ত্রিমাত্রিক রূপকলায় কোন একঘেয়েমি নেই। যেমন রাজা ত্রিভুবন ও যুধা সামসেরের স্টাডিমূলক প্রতিমূর্তি দুটি চরম বাস্তবানুগ কাজের নিদর্শন। এ প্রসঙ্গে চীনা নেতা এবং ফকিরের মূর্তি দুটিও উল্লেখ্য। আবিষ্কারের একটি উচ্ছ্বাসঘন আনন্দময় মুহূর্ত ফুটে উঠেছে তিনটি মানুষের কম্পোজিশনে। 'ইউরেকা' নামের এই ভাস্কর্যটিতে রয়েছে রোদ্যাঁর অনুপ্রেরণা। আবার 'দুই নারী'তে লক্ষ্য করা যায় মিশরীয় শিল্প আদর্শের ব্যঞ্জনা। 'মেঘদূত' এ অনুভব করা যায় সনাতন বাংলার লোকায়ত শিল্পের সুষমা। 'পূজা' ভাস্কর্যটি মূর্ত হয়েছে ভারতীয় ধ্রুপদী ভাস্কর্যের ভাব গাম্ভীর্যময় সৌন্দর্যের প্রেরণায়। কলকাতা শহরে উন্মুক্ত প্রাঙ্গনে তাঁর কয়েকটি ভাস্কর্য রয়েছে। এর মধ্যে উল্লেখযোগ্য হল দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন, বাঘাযতীন, ডাঃ বিধানচন্দ্র রায়, দ্য ফ্লেম, ব্যারাকপুরের গান্ধী ঘাটের অসাধারণ রিলিফ কাজ ইত্যাদি।

মেঘদূত ঃ সুনীল কুমার পাল

উল্লেখযোগ্য প্রতিমূর্তির মধ্যে রয়েছে চার্লি চ্যাপলীন, নেলী সেনগুপ্ত, সুনীতি কুমার চট্টোপাধ্যায়, রবীন্দ্রনাথ, বাবা আম্বেদকার, গিরীশ ঘোষ, মাইকেল মধুসূদন দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন, স্বামী বিবেকানন্দ, অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর, লেডি রানু মুখার্জী প্রভৃতি।

দ্বিমাত্রিক রিলিফ কাজে সুনীল পালের মুন্সীয়ানা চোখ মেলে দেখ বার মতো। এ ব্যাপারে বিশেষ করে মনে পড়ে বিংশ শতাব্দীর পঞ্চাশ দতকে করা ব্যারাকপুর গান্ধীঘাটের রিলিফ ভাস্কর্যটি। জাতির জনক মহাত্মা গান্ধীর নেতৃত্বে স্বাধীনতা সংগ্রামের বর্ণনামূলক উৎকীর্ন কম্পোজিশগুলো শিল্পসম্মতভাবে সুন্দর হয়ে উঠেছে। অনুরূপভাবে স্বামী বিবেকানন্দের জীবনভিত্তিক রিলিফ কাজটিও চোখের সামনে ভেসে ওঠে। কি নিঁখুত পুঙ্খানুপুঙ্খ বর্ণনা, গাঠনিকতায় কি দারুণ দক্ষতা, সঙ্গীতের ধ্বনি তরঙ্গের মতো বিষয় ভাবনা বিস্তারলাভ করেছে। কলকাতার অ্যাকাডেমি অফ ফাইন আর্টস এর প্রবেশ পথের ওপর দিকে রূপকলা কেন্দ্রিক রিলিফ কাজটিও দর্শকদের নিরন্তর নজর কাড়ে। রিলিফ ভাস্কর্যের কাজে শিল্পীর মুন্সীয়ানা ছিল সাংঘাতিক।

সুনীল পালের শিল্প সমগ্রের আর একটি বিশেষ দিক হল স্থাপত্য। মন্দির, উপাসনা গৃহ, বিদ্যালয়, আবাসস্থল ইত্যাদি যাই হোক না কেন তাকে শিল্প সুষমায় মণ্ডিত করে দৃষ্টি নন্দন করে তোলাতে তাঁর উল্লেখযোগ্য অবদান রয়েছে। দৃষ্টান্ত হিসাবে পুরুলিয়া 'রামকৃষ্ণ মিশন বিদ্যাপীঠ' এর প্রসঙ্গ আলোচনা করা যেতে পারে। মূল প্রবেশ দ্বারে সজ্জিত মঙ্গল কলস মানুষের মনে এক পবিত্র ভাব সঞ্চার করে। ঢুকেই বাঁ দিকে অফিস। এই বাড়ির আকৃতি রথের মতো। কেন? অফিস হচ্ছে বিদ্যাপীঠের বিরাট কর্ম যজ্ঞের চালিকা শক্তি। তার কাজে গতি না থাকলে সমস্ত কর্মপ্রবাহ ধীরগতি ও বিলম্বিত হবে। রথ গতির প্রতীক। তাই অফিস বাড়ির স্থাপত্যে রথের চেহারা দেওয়া হয়েছে। ব্যায়ামাগারের ঢোকার মুখে ওপরের দেওয়ালে রিলিফের কাজে দেখা যাচ্ছে বীর হনুমান গন্ধমাদন পর্বত বয়ে নিয়ে চলেছে। শরীর চর্চায় শক্তি ও সাহসিকতার প্রয়োজন, এই কথা মনে রেখে এমনটি

করা হয়েছে। এইভাবে কার্যকারিতার সঙ্গে সামঞ্জস্য বজায় রেখে স্থাপত্য নির্মাণ এবং তাতে প্রসঙ্গোচিত শিল্পকলা আরোপ করা হয়েছে। ফলে এক একটি স্থাপত্য এক একটি আর্ট পীস হয়ে উঠেছে।

সুনীল পালের শিল্পলোকের আর এক উজ্জ্বল নিদর্শন হল প্রতিমা শিল্প। অনেকে ভাস্করদের প্রতিমা নির্মাণকে ছোট করে দেখেন। কিন্তু শিল্পী একে অন্যান্য শিল্পের মতো সমান গুরুত্ব দিয়ে দেখেছেন। তাঁর মতে, ''মার্গ সঙ্গীত আছে আবার গ্রাম সঙ্গীতও আছে। দুটোর এক দর নয়। কিন্তু দুটোই জীবনের ধন। তাই, কোনটাই কম নয়।'' এই উপলব্ধি থেকেই শিল্পী যথেষ্ট মর্যাদা সহকারে পরম যত্নে প্রতিমা গড়েছেন। চিরাচরিত এক চালার, ডাকের সাজের আকর্ণ বিস্তীর্ণ দুর্গা প্রতিমার আদলকে বদলে নতুন রূপকল্পের প্রতিষ্ঠা করেছিলেন। ১৯৪৫ সালে ভবানীপুরের কাঁসারি পাড়ায় ক্ল্যাসিক ঢং এ মূর্তি গড়েছিলেন। দেখলে মনে হবে পাথরের তৈরি। সে প্রতিমা দেখ তে ভিড় উপছে পড়েছিল। শিল্প ঐতিহাসিক ও সি গাঙ্গলী প্রতিমা রূপের প্রশংসা করেছিলেন। প্রতিমা সাত দিন প্যান্ডেলে রাখা হয়েছিল। কিন্তু সে প্রতিমার আলোকচিত্র দেখে অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর বলেছিলেন, ''কুমোরেরা যা করে তাই ঠিক। মেলা পার্বণে ক্ল্যাসিক মূর্তি আড়ষ্ট বলে মনে হয়। পারমানেন্ট ভ্যালু এক্ষেত্রে আর্টকে ভারাক্রান্ত করে তোলে। ''এ কথা শোনার পর সুনীল পালের প্রতিমার আঙ্গিক-চিন্তা বদলে যায়। ক্ল্যাসিকের পথে না গিয়ে এরপর থেকে তিনি তিব্বতী, মিশরীয় এমন কি লোকায়তের অনুপ্রেরণায় প্রতিমা গড়েছেন। সে সব দেবীকল্প শান্ত স্নিগ্ধ, শক্তি সুষমায় মণ্ডিত। উত্তর কলকাতার বিডন পার্ক, হাটখোলা, কুমোরটুলি অঞ্চলে দুর্গা প্রতিমা গড়েছেন। আর সরস্বতী প্রতিমা গড়েছেন অনেক জায়গায়। এর মধ্যে আছে দেওঘর বিদ্যাপীঠ, রূপয়ানী, কলকাতার গর্ভনমেন্ট আর্ট কলেজ। পুরুলিয়া রামকৃষ্ণ মিশন বিদ্যাপীঠ প্রভৃতি জায়গার প্রতিমা যারা দেখেছেন তারাই মুগ্ধ হয়েছেন। ইদানীংকালে থীমের ঠাকুর, আর্টের ঠাকুর প্রভৃতি নিয়ে মাতামাতি কম হয় না। কিন্তু মনে রাখতে হবে তথাকথিত থীমের ঠাকুরের পথিকৃত হলেন সুনীল কুমার পাল। দুঃখের বিষয় এ কথা অনুচ্চারিতই থেকে গেছে। প্রসঙ্গ উঠলে আজকাল কেউ সুনীল পালের নাম করেন না।

মঙ্গলারতি ঃ সুনীল কুমার পাল

মঞ্চসজ্জা, তোরনের ডিজাইন, আমন্ত্রন পত্র চিত্রন ও লিখন প্রভৃতি কলাতেও শিল্পীর স্বকীয়তার প্রতিফলন সুস্পষ্ট। এক সময়ে তাঁর করা বঙ্গ সংস্কৃতি সম্মেলনের আমন্ত্রণ পত্র দেখে চোখ জুড়িয়ে যেত। রেখায় লেখায় তা ছিল অনিন্দ্যসুন্দর। লেখার হাতও ছিল খুব ভাল। লেখার সূত্রপাত ঘটেছিল অদ্ভুতভাবে। আমি ওনাকে শিল্পকলা সংক্রান্ত নানা প্রশ্ন করতাম। বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই উনি তাঁর লিখিত উত্তর আমাকে দিতেন। সেগুলো প্রবন্ধ বা নিবন্ধের আকার ধারণ করতো। ওই লেখাগুলো এবং আরও কয়েকটি অন্যান্য রচনা আমি দুই মলাটে একত্রিত করি। আমার সম্পাদনায় এই বইটি প্রকাশ করে পশ্চিমবঙ্গ সরকারের তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগের অধীন রাজ্য চারুকলা পর্যদ। বইটির নাম 'কিছু স্মৃতিকথা কিছু শিল্প ভাবনা।''। প্রকাশকাল ১৯৯৮। অসাধারণ লেখার সুবাদে এই পুস্তকের লেখক পশ্চিমবঙ্গ বাংলা অ্যাকাডেমি কর্তৃক 'মনোজ মোহন বসু' স্মৃতি পুরস্কারে সম্মানিত হন ২০০৫ সালে। নিজস্ব শিল্প বৈশিষ্ট্যের মত সাহিত্য রচনার ক্ষেত্রেও সুনীল পালের একটা নিজস্ব ধরণ আছে। দীর্ঘ জীবনের শিল্প সাধনার নিরিখে তিনি সমাজ জীবন, শিল্পী, শিল্পকলাকে যে ভাবে দেখেছেন তা লিখেছেন সাদামাটা, ঘরোয়া ভাষায়। অনুভূতির গভীরতা ও প্রকাশের প্রসারতায় লেখকের কি অপরিসীম ক্ষমতা তা বইটি পড়লে বোঝা যায়। সাহিত্যের উদ্দেশ্য সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর বলেছেন, ''অন্তরের জিনিসকে বাহিরের, ভাবের জিনিসকে ভাষায়, নিজের জিনিসকে বিশ্বমানবের ও ক্ষণকালের জিনিসকে চিরকালের করিয়া তোলা সাহিত্যের কাজ।'' কবিগুরুর এই অভিমতের বেশ কয়েকটি বৈশিষ্ট্য খুঁজে পাওয়া যায় এই পুস্তকের লেখমালায়।

দুঃখের বিষয় ২০১২ সালের ৫ জুলাই বার্দ্ধক্যজনিত কারণে গুরুতর অসুস্থ হয়ে পরের দিন হাজরা লান্সডাউন ক্রসিং-এ অবস্থিত রামকৃষ্ণ সেবা প্রতিষ্ঠানে ভর্তি হন। চিকিৎসার পর ৩০ জুলাই তাঁকে ছেড়ে দেওয়া হয়। অবশেষে জীবন মৃত্যুর টানাটানিতে ২ আগস্ট ২০১২ বিকেল ৪-১৫ মিনিটে প্রয়াত হন লেক টাউনের পাতিপুকুরে স্বগৃহে। কাশীমিত্র শ্মশান ঘাটে তাঁর শেষকৃত্য সম্পন্ন হয়। শিল্প সংস্কৃতির জগতে নেমে আসে গভীর শোকের ছায়া।

পিতৃতুল্য নির্মল-হৃদয় এই মানুষটির ঘনিষ্ট সান্নিধ্যে দীর্ঘকাল থাকার সৌভাগ্য আমার হয়েছিল। সেই সুবাদে খুব কাছ থেকে তাঁকে দেখেছি। পেয়েছি তাঁর অকৃপন স্নেহ, আশীর্বাদ। সদা হাস্যময়, পরপোকারী, নিরহঙ্কার, সাদাসিধে মানুষটির শিশুসুলভ আচার আচরণ ভোলবার নয়। জন্মশতবর্ষে তাঁকে জানাই আমার সশ্রদ্ধ প্রণাম।

Prasanta Daw An eminent art historian and art critic and a member of the Peer Body of Wisdom Speaks.

वर्त्तमान परिप्रेक्ष्य और गीता का कर्म सिद्धांत; नरेन्द्र कोहली रचित 'अभिज्ञान' के सन्दर्भ में

अमित कौर

मनुष्य और समाज के दुखों का मूल उसके कर्म में ही नहीं, अकर्म में भी निहित होता है। उस अकर्म का स्वीकार और सुधार ही सुखी और स्वस्थ मानव जीवन को प्राप्त करने की राह की ओर एक कदम है। 'अभिज्ञान' उपन्यास में नरेन्द्र कोहली जी, श्री कृष्ण और सुदामा की कथा के माध्यम से कर्म–सिद्धांत को वर्त्तमान सन्दर्भ में प्रस्तुत करते हैं, जिससे साधारण मनुष्य भी अपने जीवन में इसका पालन कर सके।

प्रस्तावना

नरेन्द्र कोहली जी अपने समकालीन कथाकारों से पर्याप्त भिन्न हैंद्यउन्होंने मिथकीय और पौराणिक चरित्रों पर जो कथाएँ लिखी हैं, वे सर्वथा मौलिक और आधुनिक है ये कथाएँ भारतीयता की जड़ों तक पहुँचती है, उसे सींचती है और उसके भीतर छिपे कणों से मानव और जीवन से जुड़े सत्य से पाठक को रूबरू कराती है। 'अभिज्ञान' 'श्रीमद्भागवत गीता' की पृष्ठभूमि से युक्त होते हुए मानव को अपने भीतर के चेतन तत्व को जगाने, मानने तथा दर्शन कराने की कथा है। इस उपन्यास की मूल कथा का आधार सुदामा और श्री कृष्ण की मैत्री है पर इस कथा के माध्यम से लेखक का उद्देश्य एक विस्तृत मानव समुदाय को, उसके जीवन, कर्म, अकर्म, सुख–दुःख के रहस्यों का अभिज्ञान कराना है "कृष्ण–सुदामा मैत्री के प्रख्यात कथानक के माध्यम से उपन्यासकार ने 'गीता' में वर्णित 'कर्म–सिद्धांत' को आधुनिक परिप्रेक्ष्य में समझाने का प्रयास किया है। असीम संभावनाओं का उत्स होने पर भी मनुष्य जब तक 'कर्म' में प्रवृत नहीं होता, उसे कोई उपलब्धि नहीं मिल सकती।"[1]

कर्म और अकर्म की वर्तमान सापेक्ष व्याख्या, नरेन्द्र कोहली रचित 'अभिज्ञान' के सन्दर्भ में :

'कर्म' का सामान्य अर्थ है–किया गया काम। प्रत्येक कार्य के साथ ही उसका फल संलग्न होता है, पर कर्म का फल इस तथ्य में निहित होता है कि कर्म किस दिशा में किया गया है।

'श्रीमद्भागवत गीता' में श्री कृष्ण ने कहा है कि कर्म पर ही तुम्हारा अधिकार है, लेकिन कर्म के फलों में कभी नहींइसलिए कर्म को फल के लिए मत करों और न ही कर्म करने में तुम्हारी आसक्ति हों –

कर्मण्येवाधिकारस्ते मा फलेषु कदाचनै।

मा कर्मफलहेतुर्भूर्मा ते सड्गौसत्वकर्मणि।।[2]

(श्रीमद्भागवत गीता द्वितीय अध्याय, श्लोक 47)

नरेन्द्र कोहली रचित 'अभिज्ञान' मूल रूप से एक चिंतन प्रधान उपन्यास है। उपन्यास की कथा में सुदामा और श्री कृष्ण की मैत्री की कथा को पृष्ठभूमि में रखकर नरेन्द्र कोहली जी ने 'कर्म सिद्धांत' को वर्त्तमान परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत किया है। उपन्यास में सुदामा और श्री कृष्ण किसी पौराणिक पात्र के रूप में उपस्थित न हो मानवीय रूप में प्रतिष्ठित है और साथ ही मानव जीवन की दुर्बलताओं से युक्त भी वर्त्तमान जीवन जितना संभावनाओं से भरा पड़ा है उतना ही संदेह से घिरा हुआ भी है। मनुष्य अपने कर्म का फल तत्काल पाने की हडबडाहट में कर्म को उसकी पूर्णता में पूर्ण नहीं करता और फिर उसकी अपेक्षाएं–कि फल संतोषजनक नहीं है। मानव अपने कर्म का फल तो तत्काल चाहता है, पर अकर्म की ओर निश्चिंत रहता है। 'अभिज्ञान' उपन्यास के द्वारा नरेन्द्र कोहली जी 'कर्म सिद्ध

ांत' की व्याख्या करने के साथ–साथ मानव को अकर्म के फल को स्वीकार करना भी सिखाते हैं। मनुष्य का ध्यान केवल 'फल' पर केन्द्रित है,उसके 'कर्म' पर नहीं, अकर्म पर तो उसने कभी विचार ही नहीं किया। यह उपन्यास न केवल हमें भक्ति ,ज्ञान, और कर्म सिद्धांत को समझाता है, बल्कि अकर्म के सिद्धांत को भी समझाता है। वर्त्तमान विश्व अपने कर्म के फल को लेकर संतुष्ट नहीं है, पर उसके दुखों का मूल तो अकर्म में है। इस उपन्यास का मूल उद्देश्य कर्म और अकर्म के इसी द्वन्द्व का विस्तृत जनसमुदाय और पाठक को अभिज्ञान कराना है,साथ ही चिंतन और सृजन का समन्वय कर खुशहाल मानव जीवन की राह प्रशस्त करना भी।

कृष्ण–सुदामा की कथा से मूलतः सभी परिचित है, पर अभिज्ञान उपन्यास में सुदामा केवल एक ब्राह्माण न होकर दर्शनशास्त्र के एक बहुत बड़े विद्वान है, जो दर्शन शास्त्र पर एक अत्यंत महत्वपूर्ण ग्रन्थ लिख रहे हैं। मन के असमंजस से अंततः मुठभेड़ कर सुदामा द्वारका अपने मित्र श्री कृष्ण से मिलने पहुँचते है। अतः श्री कृष्ण और सुदामा का आमना –सामना होते ही श्री कृष्ण का 'कर्म –सिद्धांत' अपने व्यापक रूप में प्रकट हो जाता है। "मैंने अध्यात्म को सदा आधुनिक मनोविज्ञान के पर्याय के रूप में ही देखा है। मेरे लिए अध्यात्मिक समस्याएँ, मनोवैज्ञानिक समस्याएं ही हैं। मनुष्य सुखी रहना चाहता है। सुखी रहने के लिए वह क्या करे? कर्म करे या न करे? करे तो कितना करे और कैसे करे? उसका फल उसे किस रूप में मिलेगा? मिलेगा या नहीं?.... जैसे अनेक प्रश्न मन में उभरने लगे थे।"[3]

आज साधारण जन मानता है कि कर्म का फल नहीं मिलता। न अच्छे कर्म का पुरस्कार मिलता है, न बुरे कर्म का दंड। ऐसे में समाज की कर्मण्यता शिथिल होने लगती है। अतः आवश्यक हो जाता है कि यह खोजा जाए, कि फल कब ,क्यों और कैसे मिलता है।... मैंने यह पाया कि कर्म और फल दोनों शब्दों के साथ बहुत–सी भ्रांत अवधारणायें जोड़ दी गई हैं। सामान्य जन का चिंतन तनिक भी वैज्ञानिक नहीं है। वह मनमाने ढंग से अपने किसी भी कार्य के लिए, कोई भी फल चाहने लगता है। वह अपने कर्म और उस फल में, वैज्ञानिक कार्य –कारण संबंध ढूंढने का प्रयत्न नहीं करता, जबकि सृष्टि पूर्णतः वैज्ञानिक नियमों पर चल रही है। प्रयत्न यह होना चाहिए कि प्रयोगशालाओं और सिद्धांत ग्रंथों में ही नहीं, अपने व्यावहारिक जीवन में भी हम यह खोजें, कि किस कर्म का कौन–सा परिणाम होगा। जो कर्म हमने किया था, उसका परिणाम उस दिशा में क्यों नहीं निकला, जिस दिशा में हम चाहते हैं। और यदि सचमुच हम यह विश्लेषण करना सीख जाएँगे तो हम पाएँगे कि प्रकृति ने कर्म का विभाजन 'अच्छे' और 'बुरे' वर्गों में नहीं किया है, न ही परिणाम का विभाजान 'पुण्य' और 'पाप' अथवा 'पुरस्कार' और 'दंड' के रूप में हुआ है। वहाँ तो क्रिया बन अगली प्रतिक्रिया को जन्म देती है। अर्थात् प्रत्येक कर्म का फल होता है। कोई कर्म निष्फल नहीं है। मुझे लगता है कि हमारा जन–सामान्य जब इस तथ्य को समझेगा तो वह अधिक सार्थक कर्म कर पाँएँगा। कर्म का सन्देश परलौकिक सिद्धांत नहीं – इस भौतिक जगत का वैज्ञानिक नियम है, जो मनुष्य को उसके सामर्थ्य से परिचित करता है।[4]

इसी सन्दर्भ में आज की शिक्षा का ही एक उदाहरण देखते हैं। आज का समय ऑनलाइन शिक्षा का युग है। शिक्षा की यह नयी पद्धति असीम संभावनाओं को अपने में समेटे हुए भी त्रुटियों से युक्त और विघटनकारी परिणामों को लिए हुए है। गौतम बुद्ध ने कहा हैं कि

पहुँचने से अधिक जरुरी

ठीक से यात्रा करना है।[5]

पर यहाँ तो सब को बस पहुँचना है पर कहाँ?। सब के अपने दृ अपने गंतव्य तथा फल है। छात्र का उद्देश्य एक कक्षा से दूसरी कक्षा में पहुंचना मात्र है। शिक्षण से जुड़े लोगो का गंतव्य, उनका फलमहीने की पहली तारीख को मिलने वाली धन राशि है। यदि छात्र फल का विचार न कर अपनी यात्रा का लुफ्त लेते हुए चले तो, विषय के ज्ञान का लाभ तो उसे प्राप्त होगा ही,साथ ही नयी शिक्षण तकनिकी, सरकार द्वारा शिक्षा के लिए खोले गए विभिन्न ऑनलाइन पोर्टोरल, भिन्न–भिन्न शिक्षण संस्थानों द्वारा आयोजित संगोष्ठियों में में भाग ले, नयी–नयी चीजों को सीख अपना ज्ञानवर्धन कर, न केवल अच्छे अंकों को प्राप्त कर अपनी यात्रा पूर्ण करेगा बल्कि अपनी संतोषजनक यात्रा की पूर्णता पर प्रसन्न भी होगा और अपने उज्ज्वल भविष्य के लिए पूरी तरह आश्वस्त भी। अपनी कड़ी मेहनत से वह आज जिस ज्ञान को प्राप्त करेगा उससे वह आज भी सम्मान का पात्र है और भविष्य में भी वह सम्मान और यश का अधिकारी होगा। पर यदि छात्र का उद्देश्य और कर्म केवल एक कक्षा से दूसरी कक्षा में पहुँचना मात्र है, तो फल की मात्रा भी कागज़ के एक टुकड़े

के रूप में होगी। इसीलिए श्री कृष्ण कहते हैं–" फल की इच्छा, कर्म को संकुचित तथा फल को सीमित करती है।"[6]

शिक्षण संस्थान से जुड़े लोगों तथा कर्म सिद्धांत के इस नियम को श्री कृष्ण द्वारका में नियुक अध्यापकों के द्वारा समझाते हुए भी कहते है–" जिसने फल की कामना की, उसे उतना ही अथवा उससे भी कम मिला तथा उसने अपना क्षय किया; और जिसने फल की कामना नहीं की, उसे ज्ञान भी मिला, सम्मान भी, यश भी और धन भी।"[7]

श्री कृष्ण का कर्म में प्रगाढ़ विश्वास हैं। उनके लिए भक्ति भी वही सच्ची है जो कर्म से युक्त है–" भक्ति भावना है और ज्ञान चिंतन –यदि व्यक्ति चाहे तो उनका समाहार कर्म में कर सकता है।"[8] श्री कृष्ण के अनुसार ईश्वर ने ये नियम तो नहीं बनाये कि अन्न उपजाने के लिए किसी अलौकिक सत्ता की भक्ति करनी होगी, पर यह नियम जरुर बनाया कि अन्न उपजाने के लिए श्रम करना होगा। पर यदि हम भावना के रूप में भी भक्ति को देखें तो श्री कृष्ण के अनुसार" किसान यदि धरती के प्रति भक्ति भाव रखता है तो वह उसे जोतते, बोते, काटते हुए इस बात का ध्यान रखता है कि वह धरती की उर्वरा शक्ति बनाये रखे, उसे क्षीण न होने दे। कृषि–शास्त्री धरती की पूजा करता है तो दिन–रात मिट्टी के कणों का परीक्षण और प्रयोग करता है, सिंचाई का चिंतन करता है, बीजों के प्रकारों का अध्ययन करता है। अतः वे लोग अपनी इस भक्ति के कारण, धरती से अधिक अन्न पाने में सफल होते है। पर यदि वे लोग अपने पसीने के स्थान पर धूप,दीप और चन्दन से धरती की पूजा करते हैं तो लाभ नहीं होता। यह वैसे ही है जैसे सुदामा दिन–रात पोथियों और विचारों से सिर मारता है तो ज्ञान पाता है। यदि यह सरस्वती की मूर्ति बनाकर उसकी आरती उतारता रहे तो इससे बड़ा बौड़म कोई न होगा।[9]

भक्तिकालीन संत कवि कबीर सर्वव्यापी ईश्वर को जाति, धर्म की संकीर्णताओं से परे स्वंय के अंदर खोजने को कहते हैं –

मौको कहा ढूंढे रे बन्दे
मैं तो तेरे पास में
न मैं मंदिर,
न मैं मस्जिद,
न काबे कैलाश में,
न मैं कोनों क्रिया कर्म में
न ही जोग–वैराग्यमें
खोजें तो तुरंत मिले
पल भर की तलाश में।

ईश्वर सर्वव्यापी है, सब जगह विद्यमान है। सच में सब जगह– व्हाट्सएप, फेसबुक, इनस्टाग्राम, ट्विटर इत्यादि और इसी प्रकार की बहुत सी सोशल मीडिया से जुडी जगहों पर भी। जैसे ही मानव समाज पर कोई संकट आता है, कोई महामारी समाज और विश्व में फैलने लगती है लोग इन्ही माध्यमों पर ईश्वर को पुकारते हैं–'भगवान् है कहाँ तू....।' श्री कृष्ण मानते हैं कि कोई भगवान् अपने भक्त की रक्षा नहीं करता बल्कि उसे ही प्रकृति के अनुसार आचरण करना पड़ता है, अपनी सुरक्षा के इंतजाम करने होते है। सावधानी और सतर्कता बरतनी पड़ती है और यथाशक्ति अपनी रक्षा करनी पड़ती है।" जीवन के प्रति यह ममता उसे प्रकृति ने दी है। प्रकृति चाहती है कि वह जिये, अपने प्राणों की रक्षा करें और जीवन की परंपरा को आगे बढ़ाये।.... जीवन के भीतर आत्मरक्षा की भावना, प्रकृति का आदेश है।[10]

वैसे तो मनुष्य चाँद तक पहुँच गया है और स्वयं को स्वयंप्रभु ही मानने लगा है। पर जब भी मानव समाज पर कोई संकट आता है, विश्व महामारी ग्रस्त होता है। लोगों की आस्तिकता में सहसा ही ज्वार आ जाता है, भक्ति की धारा बड़े वेग से बहने लगती है। श्री कृष्ण व्यंग्य भरी मुस्कान लिए सुदामा से कहते है –" भगवान् सोमनाथ को मंदिर में स्थापित कर लोगों ने उन्हें अपना संरक्षक मान लिया है।..... भक्त अपनी देवी मूर्तियों की रक्षा करते है।...देवी मूर्तियाँ अपने भक्तों की रक्षा नहीं करती।"[11] इसका स्पष्ट प्रमाण केदारनाथ में होने वाली विघटनकारी घटना है।

प्रत्येक मनुष्य के मन में कर्म, फल, सुख, दुःख से जुड़े कुछ प्रश्न अवश्य होते हैं। ऐसे ही कुछ प्रश्न मेरे चेतन –अवचेतन मन और चिंतन का हिस्सा न जाने कब से थे। ऐसे ही कुछ प्रश्न सुदामा के मन में भी थे, जो वह श्री कृष्ण से करते हैं–" जो परिश्रम करता है, वह असफल रहता है और जो कामचोरी करता है, वह अंततः लाभ में रहता है ...मैंने सब ओर से अपना मन मारकर, अपने परिवार की उपेक्षा कर, अपना सिर पुस्तकों, ग्रंथों और सिद्धांतों में गढ़ा दिया। यथासंभव मनोयोग और परिश्रम से ज्ञान के क्षेत्र में डटा रहा, पर क्या मिला मुझे ? निर्धनता, उपेक्षा, पत्नी और बच्चों का कष्ट देखने की पीड़ा। और जिन्होनें ज्ञान मार्ग छोड़ दिया, जो चापलूसी और झूठ पर उतर आये, उन्होंने पाया धन और सम्मान,ऊँचे –ऊँचे संपर्क और पद।[12]

'अभिज्ञान' की कथा संरचना से होते हुए मेरे स्वयं के बहुत सारे द्वंदों का समाधान श्री कृष्ण के इस उत्तर में निहित है–" तुमने चाहा ज्ञान और विद्वता। उसी के लिए तुमने परिश्रम भी किया। और आज कोई नहीं कह सकता कि तुम दर्शनशास्त्र के सिद्धांत ग्रंथो के ज्ञानी और विद्वान् नहीं हो। तुमने धन, संपर्क और पद तो चाहा ही नहीं था। उसके लिए तुमने कर्म भी नहीं किया था, तो फिर वह तुम्हें कैसे मिल जाता।.....बीज विद्वता के बोओगे और फल तुम संपर्क के काटोगे?..... धन कमाने के लिए क्या किया? कृषि या व्यापार? जिन सफल लोगों की चर्चा तुम कर रहे हो, उन लोगो ने न विद्वता और ज्ञान की आकांक्षा की और न उसके लिए प्रयत्न किया। उन्होंने सदा संपर्क, पद और धन के लिए प्रयत्न किया।.... उन्होंने जिसके लिए प्रयत्न किया, वह पाया; तुमने जो चाहा वह तुम्हें मिला। उन्हें ज्ञान नहीं मिला, तुम्हे धन नहीं मिलाजिसके बीज बोए गए, वही फल मिला।"[13]

यहाँ मेरे सम्पूर्ण प्रश्नों का समाधान नहीं हुआ और न ही सुदामा के मन के द्वंदों का। प्रत्येक मनुष्य अपने जीवन पर्यन्त इस द्वन्द और प्रश्न से जूझता है कि–'मैंने तो कभी किसी का बुरा नहीं किया, न ही चाहा, उल्टा मैं तो इस–उस व्यक्ति का भला ही चाहता था। फिर भगवान् मेरे साथ ही ऐसा क्यों होता है? लोग मेरे साथ ऐसा क्यों करते हैं?।' मनुष्य की ये प्रवृति है कि वह अपने अकर्म को नहीं देखता और अपनी मूढ़ता को भी भगवान् के सिर लाद देता है। मनुष्य के अन्तकरण में चल रहे इन प्रश्नों का उत्तर अभिज्ञान में श्री कृष्ण इस प्रकार देते हैं–" गेंद, दीवार और फेंकना– ये तीन उपकरण है। गेंद कीचड़ में मारी जाएँगी तो वह लौटेगी तो नहीं ही, उल्टे हम पर कीचड़ के छीटे पड़ेंगे, ढूह में मारोगे तो न लौटेगी, न छीटे पड़ेंगे।... वैसे ही यह देखना पड़ेगा कि जिस मनुष्य की भलाई की जा रही है, वह दीवार है, ढूह है या कीचड़"[14] हम इसे कौरवो और पाण्ड्वो के उदाहरण से भी समझ सकते हैं, पाण्ड्वो ने सदैव दुर्योधन का भला चाहा, उसकी भलाई की और दुर्योधन ने पांड्वो के साथ क्या किया ये सर्वविदित है। इसलिए मूढ़ न बने। किसी का भला करे पर अकर्म न करें, सतर्क रहे।

समान्यतः लोग वैयक्तिक कर्म में ही व्यस्त रहते हैं और अच्छा समाज तथा अच्छी व्यवस्था बनाने के लिए तनिक भी कार्य नहीं करते।"[15] प्रत्येक मनुष्य अपने चर्चाओं में व्यवस्था के दोष को गिनाता है, पर स्वयं के अन्तःकरण और कर्मो की या यूँ कहे अकर्मों की जांच नहीं करता मनुष्य 'मैं' में सीमित है पर विकास 'वसुधैव कुटुम्बकम' में समाहित है। श्री कृष्ण विकास को समग्रता में देखते हैं। उनकी विराट दृष्टि किसान, श्रमिकों, जुलाहों, कर्मकर मजदूरों, नए–नए प्रयोगों, शोधों, चिंताओं तथा अध्ययनों के लिए तपस्यारत ऋषि–मुनियों, ज्ञानियों–विज्ञानियों के विषय में सोचती हैं तो घर में कार्य करती हुई, सबके लिए त्याग, बलिदान और श्रम करती, किन्तु पुरूषों के आधिपत्य में पिसती हुई नारियों के विषय में भी। उनका स्पष्ट विश्वास है कि" जो समाज मिलकर अपने विकास के लिए कर्म नहीं करता। उसका व्यक्ति कर्म भी बहुत फल प्राप्त नहीं कर सकता।"[16]

सृष्टि बहुत बड़ी है , इसीलिए प्राकृतिक व्यवस्था भी बहुत विराट है। मानव उसका एक छोटा सा अंग है। मनुष्य से अलग होकर मानव समाज में प्राकृतिक व्यवस्था नहीं चलती... अपने निजी स्वार्थ के लिए व्यक्ति समाज की बड़ी से बड़ी क्षति कर देता है। वह ये भूल जाता है कि समाज वह वायुमंडल है, जिसमें उसे भी सांस लेनी है, यह वह कुआं है, जिसमें से उसे भी पानी पीना है। वह यदि उस वायुमंडल अथवा कुएं को दूषित करेगा तो वह दूषण उसके शरीर में भी प्रवेश करेगा; और तब वह स्वयं को बचाने के लिए कुछ नहीं कर पाएंगा। ऐसा समाज भीतर से खोखला होता जाता है। जहाँ सामाजिक कर्म नहीं होता, सामाजिक न्याय नहीं होता, सामाजिक निर्माण नहीं होता, वह समाज जड़ हो जाता है। आगे नहीं बढ़ता। वह प्राकृतिक शक्तियों की गति को रोकने लगता है। जब आगे बढ़ने की उसकी भीतरी शक्ति समाप्त हो जाती है और आगे बढ़ने की क्षमता उसमे पूर्णतः नष्ट हो जाती है, तब प्रकृति अपना कार्य करने के लिए रूेतिहासिक शक्तियों से काम लेती है। तब कोई न कोई विकसित समाज, बाहर से उस जड़ समाज पर आक्रमण करता है। किसी भी समाज पर, बाहरी आक्रमण यदि सफल हो जाता है तो वह पराजित समाज के सामाजिक अकर्म का फल है। विजयी समाज, पराजित समाज पर विभिन्न प्रकार के अत्याचार करता है, उसका शोषण करता है। उसकी धन–सम्पति का अपहरण करता है। प्रकृति व्यवस्था की ओर से ये सारे प्रयत्न पराजित समाज को चेताने के प्रयत्न है।"[17].......

उपसंहारः

कर्म सृष्टि का नियम है। प्रातः की पहली किरण से ही सृष्टि का कर्म शुरू हो जाता है। अन्धकार का तम मिट जाता है और पूरी सृष्टि सूर्य के प्रकाश से सुशोभित हो जाती है। पर यदि हम कम्बल ताने सोये रहते है और

हमने कभी सूर्योदय नहीं देखा,तो ये हमारा अकर्म है। अपने शरीर को स्वस्थ रखने के लिए भी हमें कर्म रूपी तप करना पड़ता है, जहाँ कर्म में शिथिलता आई, अकर्म बढ़ा। वही परिणाम दिखने लगते हैं। 'कोई तीस की उम्र में भी स्वयं को अस्वस्थ महसूस करने लगता है और किसी का मिजाज सत्तर की उम्र में भी बीस वाला होता है।' सुदामा जब श्री कृष्ण से मिलते हैं तो उन्हें लगता है–" कृष्ण उनके समवयस्क होते हुए भी शारीरिक शक्ति, क्षमता और उर्जा में उनसे बहुत बढ़कर थे। सुदामा ने कभी भी अपने शरीर की चिंता नहीं की थी; अब उन्हें लग रहा था कि बदले में शरीर ने भी उनकी चिंता नहीं की।"[18]

अतः श्री कृष्ण का कर्म सिद्धांत मानवता और समाज के लिए एक उद्घोष है। यदि मनुष्य जाति अब भी न चेती तो– 'पाछे पचतावें'। कर्म सिद्धांत के अनुरूप–" प्रकृति कर्म का फल तत्काल देती है; किन्तु अकर्म का दंड भी उसी शीघ्रता से प्रदान करती है।"[19] अतः ज्ञान और विवेक प्रत्येक मनुष्य के पास है, कर्म को साथ लाना है। जो कर्म सिद्धांत के अभिज्ञान के साथ होगा।

संदर्भ–सूची

1. यादव हितेंद्र, सुरभि कविता, सक्सेना सुनीता, पौराणिक उपन्यासः समीक्षात्मक अध्ययन–नरेन्द्र कोहली, वाणी प्रकाशन, दिल्ली, प्रकाशन वर्ष–2000 (पृ0 सं0–25)
2. श्रीमद्भगवत गीता, भक्तिवेदांत बुक ट्रस्ट, हरे कृष्ण धाम, जुहू, मुम्बई, प्रकाशन वर्ष 2017 अध्याय–2, श्लोक–47 (पृ0 सं0–102)
3. यादव हितेंद्र, सुरभि कविता, सक्सेना सुनीता, पौराणिक उपन्यासः समीक्षात्मक अध्ययन–नरेन्द्र कोहली, वाणी प्रकाशन, दिल्ली, प्रकाशन वर्ष–2000 (पृ0 सं0–25)
4. वही (पृ0 सं0–29–30)
5. keepinspringme.in
6. कोहली. डॉ नरेन्द्र, अभिज्ञान,राजपाल एंड संज, दिल्ली, प्रकाशन वर्ष–2017 (पृ0 सं0–114)
7. वही (पृ0 सं0–115)
8. वही (पृ0 सं0–101)
9. वही (पृ0 सं0–101)
10. वही (पृ0 सं0–108)
11. वही (पृ0 सं0–111)
12. वही (पृ0 सं0–115)
13. वही (पृ0 सं0–117)
14. वही (पृ0 सं0–117)
15. वही (पृ0 सं0–121)
16. वही (पृ0 सं0–119)
17. वही (पृ0 सं0–121)
18. वही (पृ0 सं0–110)
19. वही (पृ0 सं0–120)

संदर्भ–सूची

1. यादव हितेंद्र, सुरभि कविता ,सक्सेना सुनीता, पौराणिक उपन्यासः समीक्षात्मक अध्ययन–नरेन्द्र कोहली, वाणी प्रकाशन, दिल्ली, प्रकाशन वर्ष–2000
2. श्रीमद्भगवत गीता, भक्तिवेदांत बुक ट्रस्ट, हरे कृष्ण धाम, जुहू, मुम्बई, प्रकाशन वर्ष 2017
3. यादव हितेंद्र, सुरभि कविता ,सक्सेना सुनीता, पौराणिक उपन्यासः समीक्षात्मक अध्ययन–नरेन्द्र कोहली, वाणी प्रकाशन, दिल्ली, प्रकाशन वर्ष–2000
4. वही
5. keepinspringme.in
6. कोहली. डॉ नरेन्द्र, अभिज्ञान, राजपाल एंड संज, दिल्ली, प्रकाशन वर्ष–2017
7. वही
8. वही
9. वही
10. वही
11. वही
13. वही
14. वही
15. वही
16. वही
17. वही
18. वही
19. वही

अमित कौर–विभागाध्यक्ष हिंदी विभाग, श्री अग्रसेन कॉलेज, कलकत्ता विश्वविद्यालय, पश्चिम बंगाल।
E-mail : akaur815@gmail.com। दूरभाष–7596890098।

कामायनी में पारिस्थितिक – स्त्रीवाद

श्वेता रस्तोगी

प्रकृति और पयविरण के संरक्षण के साथ साथ स्त्रीवादी विमर्श आधुनिक विचारणा का सक प्रमुरव विषय है, जिसे संयुक्त रूप से पारिस्थतिक के अन्तर्गत समम्का जाता है हिन्दी प्रसिद्ध महाकाव्य "कामायनी" में अन्य अनेक गम्भर दार्शनिक विषयों के साथ साथ प्रकृति और मानव सृष्टि के गहरे पारस्परिक संपर्क पर गहन चिंतन मनन अभिव्यक्त किया गया है। इस चिंतन का आधार कामायनी की नायिका "श्रद्धा" को बनाकर कवि जयशंकर प्रसाद ने सृष्टि के स्त्री–आयाम को विशिष्ट रुप से अपस्थित किया हे। इस लेख में कामायनी के अंतर्गत अभिव्थक्त पारिस्थितिक स्त्रीवाद को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है।

छायावादी काव्य सर्जना ने द्विवेदीयुगीन इतिवृत्तात्मकता से अलग प्रकृति के खुले प्रांगण को अपनी सृजन चेतना का लक्ष्य माना। प्रकृति मानो छायावादी कवियों के लिए अपने निजी प्रेम प्रसंगों और राष्ट्रीयता की प्रेरणा का प्रसार बनती गई ।प्रकृति के निर्मल उद्‌गार में कवियों ने केवल प्रेम से भरी रचनाएं ही नहीं रची वरन प्रकृति इनके लिए एक वनस्थली थी ।इन्हीं छायावादी कवियों में जयशंकर प्रसाद प्रमुख स्तंभ जिन्धेने अपनी रचनात्मकता द्वारा अतीत के पुनरुत्थान द्वारा वर्तमान अंग्रेजी दासता से मुक्ति हेतु अपनी कई रचनाओं में भारतीयों को जगाने का प्रयास किया। प्रसाद जी द्वारा रचित अंतिम कृति 'कामायनी' में सुख–दुख की समरसता को व्यक्त करते हुए प्रकृति मनुष्य के लिए कितनी आवश्यक है इस बात को भी अंकित किया है। प्रकृति की सर्वव्यापी भूमिका को 'कामायनी' में प्रसाद जी ने व्यक्त किया है। मैंने अपने आलेख में 'कामायनी' नामक महाकाव्य में पारिस्थितिक–चिंतन के तहत श्रद्धा के माध्यम से पारिस्थितिक – स्त्रीवादी चिंतन को लक्ष्य करते हुए वर्तमान समय में पर्यावरण और प्रकृति की महत्ता को दिखाते हुए भौतिकता के जाल में फंसे मनुष्य के चक्षु खोलने का प्रयास किया है। प्रसाद जी ने कामायनी में जिस पारिस्थितिक संकट की ओर अप्रत्यक्ष रूप से इशारा किया है, मानो वो भी आने वाले समय में मनुष्य की निर्मम नियति को भाँप चुके थे, शायद इसीलिए श्रद्धा मनु इड़ा की प्रतीकात्मकता के माध्यम से संपूर्ण विश्व में मनुष्य, पर्यावरण और प्रकृति के सहसंबंध का सार्वभौमिक संदेश देते नजर आते हैं।

प्रकृति की संस्कृति है और विपरीत कृति की विकृति है प्रकृति ।प्रकृति से जब – जब मानव ने छेड़ – छाड़ की तब तब वह दुष्परिणाम भुगतने के लिए बाध्य हुआ। प्रकृति सदा से रही है और रहेगी दुर्जेय इसी बात को प्रसाद जी 'कामायनी' के 'चिंतासर्ग' में कहते हैंः–

प्रकृति रही दुर्जेय पराजित हम सब थे भूले मद में भोले थें, हां तिरते केवल सब विलासिता के नद में।"[1]

विलासिता के नद में डूबा व्यक्ति केवल भौतिक सुख–सुविधाओं को जीवन का मूल लक्ष्य मानता है, परंतु वह भूल जाता है कि हम जिस प्रकृति का दोहन कर रहे हैं हम उसी प्रकृति का ही हिस्सा है। हम प्रकृति का नाश कर अपनी सुविधाओं को अतिशय महत्व देंगे तो वह दिन दूर नहीं कि प्रकृति स्वयं अपने दोहन का बदला प्राकृतिक आपदाओं के रूप में लेकर हमें पराजित कर स्वयं को दुर्जेय साबित कर दें। हम जिस डाल पर बैठे हैं उसी को काट रहे हैं। प्रकृति तो देवी है क्योंकि वह हमें देती है, धरा है क्योंकि हमारे भार को वहन करती हैं, मां है अपने उर्वरा भूमि रूपी आंचल से हमारी भूख को मिटाती है, परंतु मनुष्य शोषण और दोहन के क्रम में प्रकृति की उर्वरा को नष्ट करने से बाज नहीं आता। इसी कारण भूकंप आते हैं, सुनामी कहर का आगमन होता है। औद्योगिकरण के प्रसार से क्लोरोफ्लोरोकार्बन की मात्रा नित्य प्रति बढ़ रही है। वातावरण की ऊपरी सतह पर अव्यवस्थित ओजोन की जीवन रक्षक परत पतली होती जा रही है और कई स्थलों पर इसके फटने तक के प्रमाण मिले हैं। इससे पराबैगनी किरणों का विकिरण विस्तृत हो रहा है। नेत्र, चर्म व त्वचा के रोग प्रकोप को फलने फूलने का अवसर मिल रहा है। 'कामायनी' का 'चिंता सर्ग' प्रकृति और मनुष्य के साथ संबंधों के प्रति चिंतन व्यक्त करता है कि मनुष्य का दोहन अगर इस कदर बढ़ता जाएगा तो प्रकृति भी अपने विकराल रूप से मनुष्य को ग्रस लेगी। इसी स्थिति को प्रसाद जी ने व्यक्त करते हुए कहा है :–

"शक्ति रही हां शक्ति, प्रकृति

थी पद–तल में विनम्र विश्रांत

कांपती धरणी, उन चरणों से

होकर प्रतिदिन ही आक्रांत।[2]

यहां भौमताप, वायु प्रदूषण ,जल प्रदूषण, समुद्र प्रदूषण, जंगलों का नाश आदि समस्याएँ आज के मनुष्य के सामने मुंह फाड़े खड़े हो गए हैं। मनु ने अपनी शक्ति के प्रभुत्व में प्रकृति और मनुष्य के बीच की अवस्थिति को अनदेखा कर दिया। इसी देव संस्कृति को प्रसाद जी ने उपभोग संस्कृति के रूप को व्यक्त किया है। इसलिए प्रसाद जी एक ही तत्व की प्रधानता पर जोर देते हुए कहते हैं:–

"एक ही तत्व की ही प्रधानता

कहो उसे जड़ या चेतन"[3]

उपरोक्त पंक्तियों में पारिस्थितिक–दर्शन में प्रकृति की अवस्थिति में जड़ और चेतन को समान स्थान दिया गया है। कामायनी की शुरुआत ही जल–प्लावन से होती है। जल–प्लावन के पश्चात उत्पन्न नई सृष्टि में हिमालय के उत्तुग शिखर पर बैठा अकेला मनु प्रकृति की समस्त ऊर्जा वह अपने अंदर समाहित कर लेना चाहता है, परंतु जीवन में भोग उसे जड़ बना देत हैं। मनुष्य द्वारा प्रकृति का दोहन यह भोग नहीं है तो क्या है? इस बात को सूक्ष्म रूप से के. वनजा अपनी पुस्तक 'इको–फेमिनिज्म' में स्पष्ट रूप से व्यक्त करते हुए कहती हैं :–

"विज्ञान के विकास से आविष्कृत औद्योगिक उपकरणों से प्रथम विश्व युद्ध में जो नाश हुआ वही भविष्य के महाप्रलय के कारण बनने की सूचना देने के साथ इससे बचने के मार्ग की तलाश भी कामायनी में है। दूसरी ओर भारत में उस समय ब्रिटिश साम्राज्य की नींव जो डाली गई उस उपनिवेशवादी ताकत का तानाशाही स्वरूप एवं उपभोक्ता संसकार भी कामायनी में प्रतीक बनकर समसामयिकता की झलक प्रदान करता है। इन सभी स्थितियों में प्रसाद जी पूंजीवादी यंत्र युग के अतिवाद की भर्त्सना अवश्य कर रहे थे ।इसके साथ यह भी प्रतीकात्मक रूप में उभर आया है कि भारत में विद्यमान जो सामंती व्यवस्था थी वह ब्रिटिश साम्राज्यवाद के सामने चूर–चूर होकर पूंजीवादी व्यवस्था में परिणत हो गई।"[4] देव–जाति के समान मानव–जाति भी आज अहंकार के मद में चूर है तथा प्रकृति के संकेतों को समझने का प्रयत्न करना मनुष्य अपनी दुर्बलता समझता है। अपने आविष्कारों को अपनी सफलता मानकर इतरा रहा है।प्रकृति रही दूर्जेय कहकर प्रसाद जी आधुनिक वैज्ञानिकों को सचेत करना चाहते हैं तथा संदेश देते हैं कि प्रकृति पर विजय पाना सर्वथा कठिन है तथा प्राकृतिक संसाधनों से छेड़छाड़ करने से हमारा पर्यावरण प्रभावित होता है और यही विनाश का कारण बन सकता है।

कामायनी के श्रद्धा–सर्ग में श्रद्धा एक प्रेमिका और पत्नी के रूप में मनु के जीवन को संवारने का प्रयत्न करती है। वह मनु के साथ प्रकृति स्वरूपा स्त्री बनकर संपूर्ण शोषित प्रकृति, पशु–पक्षियों के लिए जीवनदायिनी प्रेरिका बनती है। इन सब के शोषण का विरोध करते हुए अपने इस लक्ष्य में मनु के जीवन प्रेम और संयम युक्त जीवन यापन करेगी। श्रद्धा संसार में समरसता और हिंसा मुक्त जीवन को महत्व देती है। मनु भोगवादी जीवन आकांक्षाओं का प्रतिनिधित्व करता है। वह अपने जीवन में पशु–बलि, भौतिक सुविधाओं को महत्व देता है, जबकि श्रद्धा इसके बिल्कुल विपरीत है। इसी हिंसा और अहिंसा के द्वंद को मनु और श्रद्धा के रूप में दिखाते हुए केवल श्रद्धा के पारिस्थितिकी–स्त्रीवादी स्वरूप को व्यापक रूप में व्यंजित करते हुए कहती–: "स्त्री इस संसार में अमृत प्रवाह बनकर अर्थात स्त्री में जो स्त्रैणता एवं मानवीय पक्ष है वह खुद रक्षणीय बनकर इस प्रकृति के समस्त जीव–जंतुओं का पोषण एवं पालन करती है। इको–फेमिनिज्म का मूल तत्व भी यही है। उसमें स्त्री की अनंत शक्ति को स्वीकार किया जाता है। कामायनी में मनु में पुरुषवर्चस्ववादी जो पूंजीवादी संस्कार कायम है। स्त्री और प्रकृति की स्थिरता पर आधिपत्य स्थापित करता है उस संस्कार की पहचान अवश्य प्रसाद में है। मनुवादी संस्कार के पक्ष में बिल्कुल नहीं है प्रसाद। प्रसाद आधुनिक युग के संस्कार को मनुवादी संस्कार मानते हैं। उस संस्कार की कमजोरियों को प्रसाद कामायनी में अंकित भी करते हैं लेकिन इस संस्कार को परिष्कृत कर सकल चराचरों में संपुष्ट एवं सबको समान अधिकार एवं स्थान देने में समर्थ एक प्रकृति संस्कार के गठन में स्त्री ही सक्षम है; यह पहचान कर प्रसाद जी उसके ऊपर यह दायित्व सौंप देते हैं।"[5] यहां श्रद्धा का प्रकृतिस्वरुपा बनकर पर्यावरण में संतुलन बनाना उसे एक स्त्री की गरिमा से कहीं ज्यादा ऊंचा उठाया गया है। हम विलासिता से भरे जीवन में प्रकृति और पशु पक्षी के शोषण को बढ़ावा देकर कहीं ना कहीं स्वयं के ही विनाश को प्रशस्त कर रहे हैं। यही भोग वादी वृत्ति हमें अंधता की ओर ढकेल रही है जिसे प्रसाद जी 'श्रद्धा–सर्ग' में इस प्रकार व्यक्त करते हैं:–

"एक तुम, यह विस्तृत भूखंड,

प्रकृति वैभव से भरा अमंद

कर्म का भोग, भोग का कर्म,

यही जड़ का चेतन आनंद"[6]

प्राकृतिक संपदा से भरा हुआ विस्तृत भूखंड धरती माता की देन है ।इसे भौतिक लालसा हेतु नष्ट करना उचित नहीं है, क्योंकि इंसान को अपने किए गए हर उचित–अनुचित कर्म का फल खुद ही भुगतना पड़ता है या यूं कहें अपने कर्मों का कर्ज खुद ही अदा करता है मनुष्य। जिस चेतन सृष्टि को मनुष्य जड़ बनाने पर तुला हुआ है वह अपने ऊपर किए गए हर अत्याचार का बदला लेकर एक दिन जरूर आनंदित महसूस करेगी। माया –मोह ही मनुष्य को शोषण की ओर ले जाते हैं जिसे प्रसाद जी महसूस करते हुए कहते हैंः–

"एक माया आ रहा था पशु अतिथि के साथ,
हो रहा था मोह करुणा से सजीव सनाथ।
चपल कोमल–कर रहा फिर सतत पशु के अंग,
स्नेह से करता चमर–उदग्रीव हो वह संग।"[7]

मनु श्रद्धा को समझाने का प्रयत्न करता है। सभी प्रकार के आकर्षणों से युक्त यह विश्वास हमारे भोग्य के लिए है।मनु संपूर्ण संसार को अपने भोग के लिए समझता है। मनु देवता को प्रसन्न करने के लिए पशु की बलि देता है। इस चीज का विरोध श्रद्धा करती है। जीवन का यही मूल आधार नहीं है कि किसी का प्राण लेकर अपनी भूख मिटाई जाए। एक दूसरे को खा जाने के आधार पर ही बनी हुई है तुम्हारी मानवता। इस क्षमता को मानवता कहने में श्रद्धा कदापि विश्वास नहीं रखती है। श्रद्धा कहती हैः–

"अपने में सब कुछ भर कैसे व्यक्ति विकास करेगा,
यह एकांत स्वार्थ भीषण है अपना नाश करेगा।
औरों को हंसते देखो मनु–हंसो और सुख पाओ,
अपने सुख को विस्तृत कर लो सब को सुखी बनाओ!
रचना–मूलक सृष्टि–यज्ञ यह यज्ञ–पुरुष का जो है,
संसृति–सेवा भाग हमारा उसे विकसने को है!
सुख को सीमित कर अपने में केवल दुःख छोड़ोगे, इतर
प्राणियों की पीड़ा लख अपना मुंह मोड़ोगे ।"[8]

मनुष्य केवल अपने सुख–दुख का ही ध्यान रखें और प्राकृतिक उपादान के प्रति निर्मम होकर उनका शोषण करें तो यह कैसे संभव है कि प्रकृति भी मनुष्य के इस कुकृत्य को सह जाए? मनुष्य की स्वार्थपरता ही उसके नाश का कारण बनती है। प्रकृति तो सदा से हरीतिमा का प्रचार करती हुई परिवर्तनशील है–ः

"प्रकृति पल पर परिवर्तनशील है ।पर्यावरण और जीवन में नवीनता का संचार करने वाले प्रकृति का भक्षण मनुष्य कैसे कर सकता है?"[9] इसी बात को श्रद्धा मनु को समझाना चाहती है ः– "श्रद्धा कामायनी का जवलंत पात्र है। नई मानवता की सृष्टि समय की मांग है। उस मानवता को अब तक की गलतियों एवं खामियों से शुद्ध कर नए ढंग से संवारने के लिए मनु के परिष्कार के साथ आधुनिक बुद्धि तर्क के तहत नए के निर्माण में उद्धत इड़ा का परिष्कार भी श्रद्धा के जरिए संभव हो जाता है। पारिस्थितिक स्त्रीवाद संपूर्ण मानवता के परिष्कार को लक्ष्य करके चलता है उसमें समस्त भेदभाव को समाप्त कर अहिंसा का उदात्त लक्ष्य निहित है।"[10] यहां एक मानवीय धरातल से ऊपर उठकर प्राकृतिक उपादान और पर्यावरण के प्रति सचेत होकर मनु को उसके पुरुष आधिपत्य मनोवृति से मुक्ति दिलाने की कोशिश करती हैं ।इस धरा को धरा ही रहने दिया जाए। जिस प्रकार से हरीतिमा से युक्त यह धरती हमारे मन को लुभाती हैं; परंतु मनुष्य अगर भौतिक लालसा हेतु इसी प्रकृति का दोहन करे तो क्या पुनः उस खोई हुई हरियाली को पाया जा सकत हैं? यही सवाल श्रद्धा 'कर्म–सर्ग 'में मनु से पूछती हैः–

"सूखे, झड़े और तब कुचले सौरभ को पाओगे।

फिर आमोद कहाँ से मधुमय वसुधा पर लाओगे।"[11]

इसीलिए श्रद्धा प्राकृतिक दोहन का विरोध करती हैं श्रद्धा का कहना बिल्कुल सही है कि फूलों की जो कलियां अभी खुली ही नहीं उन कलियों को फूलों की खुशबू ने वातावरण को सुरभित ही नहीं किया उन्हें खिलने से पहले नष्ट कर देना कहां तक उचित है? पर्यावरण और प्राकृतिक हरीतिमा को नष्ट करके कहां से खुशियों का हुलास पा सकते हैं? फलों और फूलों से नदी, पृथ्वी को कहां से पाएंगे। 'कामायनी' के 'श्रद्धा–सर्ग–में जहां श्रद्धा द्वारा प्रकृति को बचाने का प्रयत्न है वहीं स्वर्ग में इड़ा भौतिकतावादी मनोवृत्ति का प्रतीक बनकर मनु के मन पर हावी होकर जीवनदायिनी प्रकृति के शोषण की बात करती है। उसके लिए प्रकृति मां न होकर केवल भोग की वस्तु है। वह मनु को धरती का उपभोग करने हेतु कहती है ः–

"हाँ तुम ही हो अपने सहाय?
जो बुद्धि कहे उनको न मान कर
फिर किसकी नर शरण जाय?
जितने विचार संस्कार रहे
उनका न दूसरा है उपाय
यह प्रकृति, परम रमणीय अखिल–
ऐश्वर्य–भरी शोषक विहीन
तुम उसका पटल खोलने में
परिकर कस कर बन कर्मलीन;
सबका नियमन शासन करते
बस बढ़ा चलो अपनी क्षमता।

तुम ही इसके निर्णायक हो,
हो कहीं विषमता या समता;
तुम जड़ता को चैतन्य करो
विज्ञान सहज साधन उपाय
यश अखिल लोक में रहे छाय।"[12]

इस महाकाव्य में मनु अगर मन का प्रतीक है, श्रद्धा हृदय का, इड़ा बुद्धि का प्रतीक बनकर दिल की जगह दिमाग से सोचती है। वह मनु को प्रकृति का शोषण करने के लिए बाध्य करती है। वह कहती है यह प्रकृति केवल भोग के लिए है, ऐश्वर्य से भरी धरती के गर्भ के अंदर मनुष्य की भोगवादी मनोवृति के कई साधन है जिनका भोग कर मनुष्य अत्यंत शक्तिशाली बन सकता है।

यह प्रकृति शरणस्थली नहीं है वरन मनुष्य की इच्छा पूर्ति का साधन। तुम इसके शासक हो यह तुम्हारी दासी। इसके दोहन का निर्णय तुम ही ले सकते हो। इसके दोहन के लिए विज्ञान के आविष्कार द्वारा अत्याधुनिक फैक्ट्रियों के निर्माण में पेड़ों का कटाव, फैक्ट्रियों से निकलने वाले धुँए के द्वारा वातावरण में प्रदूषण, नदियों में विषैले पदार्थ का आगमन– यह सब मनुष्य के प्रकृति पर अत्याचार होने की दास्तां ही है। मनुष्य अपने यश का गान प्रकृति को रुलाते हुए करता है। ठीक वैसे मानो धरा की मुक्ति के आगे किसी का हुलास अनगिनत पंख फैलाए खड़ा हो "प्रसाद जी का अभिप्रेत है कि आज जितने जन संघर्ष चल रहे हैं उनके पीछे ऐसा धन लोभ काम कर रहा है जो मानव समुदाय के लिए अहितकर है। अपने लिए आवश्यक जितनी सामग्री है उससे अधिक संग्रह करने की लालसा जनता में पैदा हो गई है। प्रसाद जी इस लालसा को गलत मानते हैं, लेकिन मुक्तिबोध ने प्रसाद जी के इस मंतव्य को जनविरोधी प्रतिक्रियावादी और पूर्वाग्रहपूर्ण कहा। लेकिन समझना चाहिए कि प्रसाद जी ने इसलिए अधिक संग्रह करने की लालसा का विरोध किया है कि यह हमारी उपभोग संस्कार को बढ़ावा देने वाली वृत्ति है इससे प्राकृतिक संसाधनों का अनावश्यक शोषण किया जाएगा। यह पर्यावरण संतुलन को अवश्य बिगाड़ देगा पुनः एक प्रलय की ओर मानव जाति को उन्मुख होना पड़ेगा"।[13] प्रसाद जी मनुष्य की यांत्रिक सोच की भर्त्सना करते हुए कहते हैं–:

"प्रकृत–शक्ति तुमने यंत्रों से सब की छीनी
शोषण कर जीवनी बना दी जर्जर झीनी"।[14]

अर्थात यंत्रों ने मनुष्य की स्वाभाविक शक्तियों को नष्ट कर दिया। उसे यंत्र बना दिया उसकी शारीरिक शक्ति का नाश किया और शोषण के जरिए जिंदगी को जर्जर कर दिया। इसी पूंजीवादी संस्कृति को प्रसाद जी एकायामी संस्कृति का दर्जा देते हुए स्वान्तः सुखाय उन्मुक्त दृष्टि मानते हैं ।विज्ञान की उपभोगवादी दृष्टि को कामायनीकार ने इस प्रकार व्यक्त किया हैः–

"वह विज्ञान मयी अभिलाषा,
पंख लगाकर उड़ने की,
जीवन की असीम आशाएं
कभी न नीचे मुड़ने की
अधिकारों की सृष्टि और
उनकी वह मोहमयी माया,
वर्गों की खाई बन फैली
कभी नहीं जो जुड़ने की"।[15]

मनुष्य की लालसा रूपी इच्छा विज्ञान के आविष्कृत आविष्कारों के माध्यम से पूरी करके मनुष्य अपने को जीवन का सबसे श्रेष्ठ और अमीर बन जाने का दंभ भरता है। यही श्रेष्ठता ही उसे एक दिन नीचे गिरने पर मजबूर कर देगी, जब उसे पता चलेगा कि ना तो पैसों को खाया जा सकता है, और ना ही पिया जा सकता है। जीने के लिए थोड़ी–सी जमीन थोड़ा भोजन और सांस के लिए स्वच्छ वायु की ही आवश्यकता होती है। मनुष्य ने मोह–माया से भरी दुनिया में भौतिकतावादी जीवन को ही जीवन जीने का उच्चतम स्तर मानत लिया है। स्वयं को स्तर युक्त बनाने की होड़ में वह प्रकृति से विलग होता जा रहा है जीवन का पर्याय मोह माया और भौतिक संपदा से भरी दुनिया नहीं बल्कि आपसी प्रेम और सद्भाव के स्तर पर रिश्ते की बुनियाद की होती है मनु की भोगवादी वृत्ति इस स्तर पर दिखलाई पड़ती है जिसे प्रसाद जी व्यक्त करते हैं :–

"मनु को अब मृगया छोड़ नहीं रह गया और था अधिक काम;
लग गया रक्त था उस मुख में हिंसा–सुख लाली से ललाम।
हिंसा ही नहीं और भी कुछ वह खोज रहा था मन अधीर।
अपने प्रभुत्व की सुख–सीमा जो बढ़ती हो अवसाद चीर।
जो कुछ मनु के करतल–गत था उसमें न रहा कुछ भी नवीन;
श्रद्धा का सरल विनोद नहीं रुचता अब था बन रहा दीन।"[16]

मनु ने हिंसा वृत्ति के माध्यम से पशुओं के अधिकार को अपना लक्ष्य बना लिया। रूेसा लगता था मानो उसके लिए मुख और होठों पर पशु का लाल रक्त मानो उसके रक्त रंजित अपराधी वृत्ति को यूं ही दर्शाया गया है। मनु केवल हिंसा की ओर ही नहीं बढ़ रहा था वरन धरती उसकी भोग्या बनकर

रह गई थी। श्रद्धा के प्रति अब वह प्रेम और विनोद खत्म होता जा रहा था उसके बदले स्वार्थी वृत्ति की मानसिकता घर कर रही थी–:

"ईर्ष्या सर्ग में मनु स्त्री प्रकृति को तथा प्रकृति के अन्य जीव–जंतुओं को अपने विकास की यात्रा में अपने अधीन रख अपने भोग के लिए प्रयुक्त करते दिखाई देता है। उसका निर्मम व्यवहार श्रद्धा को बहुत पीड़ा देता है। सारी सहजता एवं प्रकृतस्थ जिंदगी को वह जुगुप्सा भरी दृष्टि से देखता है। हिंसात्मक मार्ग से वह सुख खोजता है। सजल अभिलाषा कलित अतीत की तृष्णा की ओर वह वापस जा रहा है।"[17] जीवन में भोग विलास से परे और भी बहुत कुछ है जिसका विकास करके मनुष्य अपने जीवन को नैतिकता और आध्यात्मिकता की चरम सीमा पर ले जा सकता है।

मनु की सोच भौतिकतावाद की ओर उन्मुख करने वाली पीड़ा का बौद्धिक मत सदैव स्वार्थी वृद्धि को बढ़ावा देता है। जबकि श्रद्धा बुद्धि के बदले हृदय से सोचती है। उसका मानना है प्रकृति ही सबसे बड़ी शक्ति है, इसी का विकास हमें करना चाहिए:–

"शक्ति के विद्युत्कण, जो व्यस्त
विकल बिखरे हैं, हो निरूपाय
समन्वय उसका करें समस्त

विजयिनी मानवता हो जाए।"[18] प्रकृति एक महत्वपूर्ण शक्ति की तरह हमारे जीवन को संभालती है अतः हम प्रकृति की हरीतिमा की वृद्धि कर उसे नवजीवन प्रदान करते हुए सृष्टि के विकसित तत्वों के साथ उसका संबंध जोड़ें। श्रद्धा में मानवीय गुण दया, करुणा इत्यादि मौजूद है। मनु जानवरों को मारकर सुंदर मृदुल चर्म ओढ़ने के लिए आतुर है श्रद्धा भोजन के लिए बीज बिनती है। श्रद्धा मनु के हिंसक रूप के विरोध में रहती हैं, मनु प्रकृति के जीव–जंतु एवं मनुष्य के बीच के प्रकृत अस्तित्व को भूलकर जीव–जंतुओं की अनावश्यक हत्या करने पर बल देता है। श्रद्धा इस बात का घोर विरोध करती है। मनुष्य यदि इन जानवरों से ऊंचे है तो इस संसार में उन्हें जानवर और मनुष्य के बीच के सेतु को बनकर संसार का निर्माण करना चाहिए परंतु मनुष्य अज्ञानतावश स्वयं और प्रकृति के बीच के संबंध को भूल कर उनका शोषण कर रहा है। इसी निंदनीय कर्म की निंदा करते हुए श्रद्धा कहती है–:

"पर जो निरीह जीकर भी
कुछ उपकारी होने में समर्थ
वे क्यों न जियें, उपयोगी बन
इसका मैं समझ सकी न अर्थ।"[19]

श्रद्धा यहां संपूर्ण मानवीयता की पक्षधर बनती है। लोक कल्याण की दृष्टि को व्याख्यायित करती है। स्त्री और प्रकृति के अंतरंग संबंध को ही इको–फेमिनिज्म का मुख्य बिंदु मानते हुए श्रद्धा को इस कसौटी पर कसा गया है "पुराने समय से लेकर भारत ही नहीं संपूर्ण दुनिया धरती को देवी मां मानती आ रही है। उस धरती के निकट ही है स्त्री दोनों समान धर्मा हैं। धरती कितने चर एवं अचर को जन्म देती है। और उनका पोषण करती है। वही प्रक्रिया स्त्री के द्वारा भी संपन्न होती है। स्त्री शरीर में होने वाला सारा परिवर्तन एवं प्रक्रिया है प्रकृति के ऋतु परिवर्तन एवं प्राकृतिक प्रक्रिया से संबंधित है। स्त्री प्रकृति के सबसे निकट है ।वह प्रकृति को अच्छी तरह पहचानती है। स्त्री को देवी मां मानने की परंपरा विश्व भर में है। इसीलिए प्रकृति पर लगने वाली चोट जितना स्त्री समझती है उतना पुरुष नहीं। प्रकृति पर जो भी नाश होते हैं जैसे प्रदूषित वायु, सूखा, युद्ध से उत्पन्न नाश इन सबका असर स्त्री पर जितना पड़ता है उतना पुरुष पर नहीं। इसीलिए स्त्री को धरती को बचाने में सबसे आगे आना पड़ता है। इसीलिए 'आनंद सर्ग' में प्रकृतस्थ मनु को दर्शाकर पृथ्वी को बचाने की श्रद्धा की कोशिशें सफल दिखलाई देती है–:

"चिर–मिलित प्रकृति से पुलकित वह चेतन पुरुष पुरातन।
निज शक्ति तरंगायित था आनंद–अंबु–निधि शोभन।"[20]

'आनंद सर्ग' में आकर 'कामायनी' का मूल बिंदु स्वयं से स्वयं को मनु के साथ जोड़कर सृष्टि के विकास क्रम को संचालित करता है। इस तरह श्रद्धा द्वारा प्रेरणा पाकर मानसिक रूप से समृद्ध होकर संघ के नेतावादी सोच को त्याग कर प्रकृति, पर्यावरण ,शोषित पशु–पक्षियों के प्रति हिंसा को त्याग कर विकासशील जीवन दृष्टि को अपनाता है। मनु का पुरुषत्व मोह को त्याग कर श्रद्धा की प्रेरणा से समरसतावादी सिद्धांत को अपनाकर अधिकारी की भूमिका को त्याग कर स्वयं की ही भांति प्रकृति और पशु –पक्षियों को भी सृष्टि में जीवन जीने का उतना ही अधिकार है जितना हम मनुष्यों को है ।श्रद्धा का मनु को प्रकृति के प्रति प्रेरित करना यही इको–फेमिनिज्म है जिसे प्रसाद जी श्रद्धा के रूप में व्यक्त करते हुए संपूर्ण स्त्री जाति के ऊपर प्रकृतिस्वरूपा हो जाने के भार को वहन करने की ओर प्रेरित करते हैं।

समग्रतःकहा जा सकता है कि जयशंकर प्रसाद 'कामायनी' जैसे महाकाव्य को रखकर; आज के मनुष्य के सम्मुख जो बाजारवादी चुनौतियां खड़ी हुई हैं उसके प्रति एक विवेकशील दृष्टि को अपनाने की ओर संकेत करते

हैं। मनु 'श्रद्धा 'इड़ा इत्यादि पात्रों की प्रतीकात्मकता के माध्यम से प्रसाद जी कहीं ना कहीं संसार में भौतिक जगत की ओर उन्मुख होने वाली मनुष्य की सोच को लक्ष्य करते हुए संसार की हर समस्या का प्रतिनिधित्व करते नजर आते हैं। कामायनी के संदर्भ में गोपीचंद जी का कहना है कि–:

"कामायनी' आधुनिक युग की एक अद्भुत और रहस्यमई कृति है। साथ ही यह कवि प्रसाद की कृतित्व शक्ति और प्रतिभा का भी आयाम है। प्रसाद जी ने कामायनी के माध्यम से जिन विभिन्न पहलुओं से मानवीय ज्योति को अवगत कराया अथवा संदेश दिया है। इस कृति के द्वारा कवि ने जहां एक और देव सृष्टि के विनाश के कारणों पर विचार किया है वहीं दूसरी और मानव सृष्टि के विकास के लिए उपयोगी विभिन्न पहलुओं को उद्घाटित किया है ।कामायनी में ही प्रसाद जी ने प्रकृति एवं माननीय संबंधों की घनिष्ठता व पर्यावरणीय महत्ता को भी निरूपित करते हुए अनुकूल पर्यावरणीय दशाओं पर विचार प्रस्तुत कर मानव को एक चेतनता प्रदान की है।"[21] इस तरह 'कामायनी' में प्रसाद मनुष्य की अंतर्मुखी प्रवृत्ति की घटना व्याख्यायित करते हैं। श्रद्धा के रूप में स्त्री और प्रकृति के साथ संबंधों की पड़ताल ही मुख्य रूप से 'कामायनी' के इको–फेमिनिज्म का मूल बिंदु है।

सन्दर्भ सूची :–

1. मानव विश्वंभर, कामायनी की टीकाः (मूल पाठ सहित), लोकभारती–15, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद, मूलपाठ सहित संस्करण–2005, पृष्ठ संख्या–16
2. वही, ,पृष्ठ संख्या–57
3. वही, पृष्ठ संख्या दृ 591
4. वनजा के,इको–फेमिनिज्म, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली–11 000 2, प्रथम संस्करण–2013, पृष्ठ संख्या–58
5. वही, पृष्ठ संख्या–67–68
6. मानव विश्वंभर, कामायनी की टीकाः (मूल पाठ सहित), लोकभारती–15, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद, मूलपाठ सहित, संस्करण–2005, पृष्ठ संख्या–65
7. वही, पृष्ठ संख्या दृ 67
8. वही, पृष्ठ संख्या दृ 8
9. वही, पृष्ठ संख्या दृ 18
10. वनजा के,इको–फेमिनिज्म, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली–11 000 2 ,प्रथम संस्करण– 2013, पृष्ठ संख्या –70
11. मानव विश्वम्भर,कामायनी की टीकाः (मूल पाठ सहित), लोकभारती–15, महात्मा गांधी मार्ग ,इलाहाबाद, मूलपाठ सहित ,संस्करण–2005, पृष्ठ संख्या–158
12. वही, पृष्ठ संख्या दृ 203
13. वनजा के,इको–फेमिनिज्म, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली–11 0002, प्रथम संस्करण–2013, पृष्ठ संख्या–83–84
14. मानव विश्वम्भर,कामायनी की टीकाः (मूल पाठ सहित), लोकभारती–15, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद, मूलपाठ सहित ,संस्करण–2005 ,पृष्ठ संख्या–246
15. वही, पृष्ठ संख्या–227
16. वही, पृष्ठ संख्या–220
17. वनजा के, इको–फेमिनिज्म, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली–11 000 2, प्रथम संस्करण–2013, पृष्ठ संख्या–73
18. मानव विश्वम्भर,कामायनी की टीकाः (मूल पाठ सहित), लोकभारती–15, महात्मा गांधी मार्ग ,इलाहाबाद, मूलपाठ सहित, संस्करण–2005, पृष्ठ संख्या–63
19. वही, पृष्ठ संख्या–231
20. वनजा के, इको–फेमिनिज्म, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली–11 000 2, प्रथम संस्करण–2013, पृष्ठ संख्या–99–100
21. सं. उपाध्याय राखी, उपाध्याय सुशील, साहित्य और पर्यावरण ,प्रगतिशील प्रकाशन ,नई दिल्ली 1100059, संस्करण–2016, गोपीचंद, पर्यावरण चेतनाः कामायनी के संदर्भ में, पृष्ठ संख्या– 77

श्वेता रस्तोगी प्राध्यापिका, हिन्दी विभाग, आचार्य जगदीश चंद्रा बोस कॉलेज, कोलकाता
E-mail : swetarastogi4@gmail.com

नौकर की कमीज : दाम्पत्य जीवन और स्त्री प्रश्न

नीरज कुमार चौधरी

शोध सार –

'नौकर की कमीज' भारतीय शहरी दाम्पत्य जीवन के विविध प्रसंगों से भरा पड़ा है। संतू बाबू एक मामूली क्लर्क हैं। फलस्वरूप उनका जीवन अभावग्रस्त है। परंतु यह अभावग्रस्तता उनके दाम्पत्य जीवन में ग्रहण नहीं लगा पाती। यह उस समय के दाम्पत्य के दृश्य हैं जब भूमंडलीकरण की आँधी से उपजा बाजारवाद एवं उपभोक्तावाद पारिवारिक जीवन और भारतीय दाम्पत्य जीवन को नीरस और यांत्रिक बना रहा था। निम्नवर्ग और मध्यवर्ग अभाव और तनाव की चक्की में पिसकर जीवन का सरस राग खोता जा रहा था। दाम्पत्य जीवन लगभग भार–निर्वाह की तरह बनता जा रहा था। ऐसे जटिल समय में विनोद कुमार शुक्ल की यह दाम्पत्य दृष्टि भारतीय जीवन दृष्टि की शक्ति और संभावना को पूर्णता में तलाश करती है और उसे भूमंडलीकरण के प्रतिपक्ष के रूप में स्थापित करती है।

भूमिका

सपत्नीक पारिवारिक जीवन भारतीय दाम्पत्य जीवन का पर्याय है। भारतीय कथा–साहित्य में लाला श्रीनिवास दास के "परीक्षा गुरु' उपन्यास में सबसे पहले दाम्पत्य जीवन का चित्रण मिलता है। भारतीय दाम्पत्य जीवन का सर्वांगीण चित्र प्रेमचंद के उपन्यासों में देखा जा सकता है। 1950 के बाद के कथा साहित्य में भारतीय मध्यवर्गीय एवं निम्न मध्यवर्गीय दांपत्य जीवन का विविध आयामी दृश्य उपस्थित हुआ। अभाव ग्रस्त जीवन के बावजूद जिस तरह का महकता हुआ दाम्पत्य जीवन होरी और धनिया का है जो कि भारतीय ग्रामीण दाम्पत्य जीवन का प्रतिनिधि चित्र है, वह सन 1960 तक आते–आते टूटने–बिखरने लगता है। पारिवारिक विघटन के साथ–साथ दाम्पत्य जीवन की विसंगतियाँ और त्रासदियाँ भी उभरने लगती हैं। सन 60 और 70 के दौर में दाम्पत्य जीवन अपनी मिठास और महत्ता लगभग खोने लगता है। कृत्रिम आधुनिकता और जीवन का जटिल यथार्थ उसे सहज से कटु एवं तिक्त बना देता है। भारतीय दाम्पत्य जीवन की मिठास और मधुरता समय की जटिलता, कृत्रिम आधुनिकता और विश्रृंखलित जीवन की भेंट चढ़ने लगती है। रही–सही कसर भूमंडलीकरण, उपभोक्तावाद और बाजारवाद ने पूरी कर दी। ठीक इसी समय भारतीय दाम्पत्य जीवन की मधुरता, सहजता और नैसर्गिक दाम्पत्य जीवन को लेकर कथा जगत में विनोद कुमार शुक्ल का अवतरण होता है। इनके उपन्यासों में व्यक्त दाम्पत्य प्रेमचंद के उपन्यासों में व्यक्त दाम्पत्य की अगली और विकसित कड़ी है। जहाँ प्रेमचंद के उपन्यासों में भारतीय ग्रामीण दाम्पत्य जीवन का विविध चित्र है, वही विनोद कुमार शुक्ल के उपन्यासों में शहरी मध्यवर्गीय एवं निम्न मध्यवर्गीय दाम्पत्य जीवन का विविध चित्र है। चित्रण में वही सहजता, वही मिठास है, फर्क केवल बदले हुए समय और इस बदले हुए समय के दबाव के कारण है। विनोद कुमार शुक्ल के कथा साहित्य का दाम्पत्य जीवन एक बेहद जटिल और संश्लिष्ट समय का है जबकि प्रेमचंद का समय इतना जटिल ओर संश्लिष्ट नहीं था। दूसरा फर्क कथा–भाषा को लेकर है।

शोध विस्तार

प्रेमचंद के बाद और विनोद कुमार शुक्ल के पहले भारतीय दाम्पत्य जीवन को इकहरा, नीरस, बासी और समझौतों से भरा हुआ माना जाता था। फलस्वरूप इस बीच कथा साहित्य में दाम्पत्य जीवन का महकता–गमकता चित्र प्रायः न के बराबर है। विनोद कुमार शुक्ल के यहाँ दाम्पत्य जीवन की यह नीरस अवधारणा टूटती है। इनके यहाँ दाम्पत्य जीवन यांत्रिक एवं "बोरिंग' नहीं है। इनके यहाँ दाम्पत्य जीवन का गाढ़ा और सरस प्रेम है –– पत्नी वाला प्रेम। इनके यहाँ आकर लगता है कि केवल प्रेमिका से ही नहीं बल्कि पत्नी से भी प्रेम किया जा सकता है –– मोहक प्रेम –– गुदगुदी वाला प्रेम। उदाहरणस्वरूप एक प्रसंग में आधी रात को संतू बाबू अपनी पत्नी से कहते हैं ––""आधी रात को यदि धूप निकल आए तो कैसा लगेगा?'' ... मैं समझूँगी सुबह हो गई। सभी यही समझेंगे। उसने कहा।''[1]

"नौकर की कमीज' भारतीय शहरी दाम्पत्य जीवन के विविध प्रसंगों से भरा पड़ा है। संतू बाबू एक मामूली क्लर्क हैं। फलस्वरूप उनका जीवन अभावग्रस्त है। परंतु यह अभावग्रस्तता उनके दाम्पत्य जीवन में ग्रहण नहीं लगा पाती। बरसात में जब संतू बाबू का किराए का मकान चूने लगता है तब सोने की समस्या उत्पन्न होती है। परंतु स्वस्थ दाम्पत्य जीवन इस विषम परिस्थिति को भी अपने गाढ़े प्रेम से धूमिल और निष्प्रभावी बना देता है ––""चारपाई छोटी है तो क्या हुआ। चारपाई में तुम्हारे लिए जो जगह है, दिल में जो जगह है, दोनों को मिलाकर कितनी सारी जगह हो गई। उसे जोर से हाथों में बाँधकर कसते हुए मैंने कहा।''[2] और पत्नी पूरी मनोयोग से अभावग्रस्त जिंदगी में प्रकट इस समस्या को दाम्पत्य जीवन के राग में घुसने नहीं देती ––""तुम्हारे पास, तुम्हारे नीचे यानी चारपाई के नीचे चारपाई जितनी जमीन बची है। समान हटाकर चारपाई के नीचे सो जाऊँगी।''[3]

यह उस समय के दाम्पत्य जीवन के दृश्य हैं जब भूमंडलीकरण की आँधी से उपजा बाजारवाद एवं उपभोक्तावाद पारिवारिक जीवन और भारतीय दाम्पत्य जीवन को नीरस और यांत्रिक बना रहा था। निम्नवर्ग और मध्यवर्ग अभाव और तनाव की चक्की में पिसकर जीवन का सरस राग खोता जा रहा था। दाम्पत्य जीवन लगभग भार–निर्वाह की तरह बनता जा रहा था। ऐसे जटिल समय में विनोद कुमार शुक्ल की यह दाम्पत्य दृष्टि भारतीय जीवन दृष्टि की शक्ति और संभावना को पूर्णता में तलाश करती है और उसे भूमंडलीकरण के प्रतिपक्ष के रूप में स्थापित करती है। अभावग्रस्त जीवन में उत्पन्न भाग–दौड़ और उस निरर्थक भाग–दौड़ से उपजे तनाव से जिस तरह से भारतीय परिवार टूटते– बिखरते जा रहे थे, एकाकी और नीरस बनते जा रहे थे, ऐसे में शुक्ल की यह दृष्टि भारतीयता को, उसकी शक्ति को, दाम्पत्य जीवन के इन सरस दृश्यों में तलाश लेती है।

विनोद कुमार शुक्ल के लिए दाम्पत्य परिवार का केंद्र है। यहाँ पत्नी के विविध रूप हैं। गृहस्थी में नोक–झोंक और तमाम तकरारों के बावजूद पत्नी पत्नी होती है, उसका स्थान कोई नहीं ले सकता ––"" जो कुछ भी मेरे पास सुख है, वह तुम्हारे से है। मैं तुम्हारे सिवाय किसी और को पत्नी के रूप में कल्पना नहीं कर सकता।''[4]

यहाँ विनोद कुमार शुक्ल दाम्पत्य जीवन के असली ध्रुव असली कड़ी की बात करते हैं। वह कड़ी है प्रेम और विश्वास। इसके अभाव में दाम्पत्य जीवन के अर्थ नहीं। एक दौर के हिंदी कथा–साहित्य में प्रेम प्रेयसीवादी बन गया था और गृहस्थ प्रेम उपेक्षित होता जा रहा था जिसकी ओर इशारा करते हुए वैभव सिंह लिखते हैं ––""आमतौर पर हिंदी उपन्यासों से विश्व साहित्य के उपन्यासों में पति–पत्नी के पारिवारिक जीवन को बोझिल नीरस बनाकर अधिक पेश किया जाता है। प्रेम के रोमांच, भावोत्तेजना तथा उद्वेलन की अभिव्यक्ति के लिए दाम्पत्य संबंधों को बहुत उपयुक्त नहीं माना जाता। क्योंकि वहाँ प्रेम करना किसी जोखिम या साहस का पर्याय नहीं होता है। उससे प्रेम करते हुए नायकत्व को अर्जित करने की मंसा भी नाकाम होती दिखती है। प्रेमचंद की रचनाओं को अपवाद मान लें तो अन्य सभी बड़े रचनाकारों के यहाँ प्रायः पारिवारिक जीवन की सीमाओं में प्रेमाभिव्यक्ति को रचनाओं की विषय वस्तु नहीं बनाया गया है। भगवती चरण वर्मा, यशपाल, अज्ञेय, जैनेंद्र, निर्मल वर्मा, मोहन राकेश, मनोहर श्याम जोशी आदि सभी के यहाँ प्रेम की परिकल्पना तथा प्रसंग प्रायः प्रेमी–प्रेमिका, अविवाहितों–क्रांतिकारियों या एक–दूसरे से अपरिचित स्त्री–पुरुषों के यहाँ विशेष रूप से फलीभूत और अभिव्यक्त हुए हैं। इसका एक कारण यह भी है कि भारत के परंपरागत तथा पुराने सामंती परिवेश में पारिवारिक जीवन इतना इकहरा, बासी और समझौतों से भरा होता है कि वहाँ रचनाकारों को जिम्मेदारियाँ तथा मजबूरियाँ तो नजर आती हैं, पर प्रेम के ऐसे रूपों की संभावना नहीं दिखती जिसके वर्णन से पाठकों को आह्लादित तथा उत्तेजित किया जा सके। लेकिन विनोद कुमार शुक्ल के तीनों ही उपन्यास प्रेम के बारे में इस दृष्टिकोण का विकल्प प्रस्तुत करते हैं। उनके यहाँ परिवार में पति–पत्नी के मध्य जैसे संवेदनशील, प्रगाढ़ तथा गहरे संबंध वर्णन मिलते हैं, वे प्रायः हिंदी कथा जगत के परिदृश्य में दुर्लभ से ही प्रतीत होते हैं।''

नौकर की कमीज दाम्पत्य जीवन के अनेक छोटे–बड़े खट्टे–मीठे दृश्यों से भरा पड़ा है। संतू बाबू को जब बुखार हो जाता है उनकी पत्नी उनका पैर दबाती है, धूप में बैठने से मना करती है। संतू बाबू पत्नी को बाहर घुमाने ले जाना चाहते हैं, मगर पत्नी घर–गृहस्थी की अभावग्रस्तता को जानते हुए तरह–तरह के बहाने बनाकर मना कर देती है मसलन –– बाजार से कुछ लेना नहीं है, फिर जाकर क्या करें। संतू बाबू कहते हैं कि ब्लाउज ले लेना। पत्नी कहती है कि घर में एक ही ताला है अगर बन्द कर के गए तो कोई आ गया तो हमलोग घर पर न मिलेंगे। पत्नी के सारे बहाने अभावग्रस्त गृहस्थी को भांपते हुए हैं। मगर उसका रोना रोने से दाम्पत्य के आनंद में फांक पड़ जाता। संतू बाबू उसे घुमाने ले जाने के लिए तर्क–कुतर्क करते रहते हैं, यह

जानते हुए भी कि पत्नी अभावग्रस्तता के कारण ही जाना नहीं चाहती। मगर दोनों अपनी इस अभावग्रस्त दाम्पत्य के प्रेम में अभावग्रस्तता को खलल नहीं डालने देते। माना कि अभाव है, घोर अभाव है मगर पत्नी के प्रति प्रेम प्रकट करना और पति के हर दुःख–सुख का ख्याल रखना, कहने को ही सही, कब मना है। भूमंडलीकरण के दौर में जिस तरह की व्यवस्था में मनुष्य जी रहा है, वहाँ इस अभावग्रस्तता से मुक्त होने के लिए इंसान के पास कोई उपाय नहीं है। संतू बाबू कहते भी हैं कि वे नौकरी के सिवाय कर भी क्या सकते हैं। वे सिर्फ नौकरी कर सकते हैं। नियंता तो व्यवस्था है और यह व्यवस्था कुछ इस तरह से सबकुछ को नियंत्रित करती है कि आम इंसान लाख भागदौड़ कर ले, उसके जीवन में बहुत फर्क नहीं पड़ता। यह व्यवस्था आम इंसान को लाचार बनाती है, इस हद तक कि वह खुद को व्यवस्था को समर्पित कर दे। आज आम इंसान व्यवस्था के आगे नतमस्तक है, लाचार है, वह इसमें घुट–घुटकर एक तनाव का जीवन जीता है। उसकी गृहस्थी इस तनाव, इस लाचारी से लकवाग्रस्त है। वह इस व्यवस्था के दबाव में गार्हस्थिक सुख को भूल चुका है। उसका दाम्पत्य भागदौड़, कुछ पैसे जुटाने की व्यस्तता और इस व्यस्तता एवं निरर्थक भागदौड़ से उपजे तनाव की भेंट चढ़ जाता है। ऐसे में विनोद कुमार शुक्ल दाम्पत्य जीवन के इन तमाम छोटे–बड़े, खट्टे–मीठे दृश्यों से इस व्यवस्था का प्रतिपक्ष रचते हैं। वैश्वीकरण, उपभोक्तावादी और बाजारवादी संस्कृति का प्रतिपक्ष से यूरोपीय जीवन दृष्टि के बरक्स भारतीय जीवन दृष्टि का प्रतिपक्ष —— वैश्वीकरण के बरक्स स्थानीयता का प्रतिपक्ष —— अभावग्रस्त–तनावग्रस्त नीरस जीवन के बरक्स गुदगुदाते दाम्पत्य जीवन का प्रतिपक्ष। ये व्यवस्था आपको खुश रहने देना नहीं चाहता और शुक्ल जी अभावग्रस्तता में ही खुश रहने की हर मुमकिन तरकीब खोज निकालते हैं। मानो इस व्यवस्था के दादागिरी को ठेंगा दिखा रहे हों ——"है अंधेरी रात मगर दीवा जलाना कब मना है' की तरह। वे जानते हैं कि मन से टूट और हार चुका इंसान क्रूर और तानाशाह व्यवस्था का प्रतिपक्ष नहीं रच सकता। इसलिए वे आम इंसान को इसी अभावग्रस्तता में खुशी के सोते तलाश कर खुश रहने के गुर सिखाते हैं —— विमलेश की इस गजल की तरह कि "जो मिली है ज़मी उसी का आसमां करिए' वो जानते हैं कि आम इंसान इस व्यवस्था के दबाव को आर्थिक संघर्षों से कम नहीं कर सकता। वह अर्थ कमाने के लिए जितना संघर्ष करेगा इस व्यवस्था की माया नगरी में उतना ही धँसता जाएगा और अनैतिक एवं असंवेदनशील होता जाएगा। अनैतिक और असंवेदनशील होकर वह व्यवस्था का हिस्सा बन जाएगा और व्यवस्था का प्रतिपक्ष समाप्त होता जाएगा। आज अगर इस भूमंडलीकृत व्यवस्था के समक्ष कोई बड़ी चुनौती नहीं है तो इसी कारण नहीं है। विनोद कुमार शुक्ल इस बात को समझते हैं। वे अपने उपन्यासों में दाम्पत्य के जो दृश्य उपस्थित करते हैं जिसमें पति–पत्नी घोर अभावग्रस्तता में टूटते नहीं हैं, बल्कि अपने दाम्पत्य को हरा–भरा रखते हैं, वह इस व्यवस्था में जीने —— खुशी पूर्वक जीने के विकल्पों की तलाश है।

संतू बाबू अभावग्रस्त और तनावग्रस्त समय को भी सरस और सहज बना लेते हैं —— मानो वैश्वीकृत व्यवस्था में आम इंसान से जीने का जो स्पेश छीन लिया है उसे ठेंगा दिखा रहे हों। आज की व्यवस्था में पिसता इंसान छोटी–छोटी बातों से परेशान रहता है क्योंकि वह व्यवस्था के पैटर्न पर जी रहा होता है, उसी पैटर्न को शुक्ल अपने उपन्यासों के ग्रार्हस्थिक जीवन से तोड़ते हैं। मसलन संतू बाबू घर से बाहर इसलिए निकलते हैं कि फिर घर लौटना है। वे पत्नी से कहते हैं कि अगर तुम मेरा इंतजार न करो तो घर मैं कैसे लौटूँगा। उनकी पत्नी सब्जी इसलिए बनाती है कि सब्जी संतू बाबू को अच्छी लगती है। बरसात में जब घर में हर जगह पानी चूता है तब घर के एक सुरक्षित कोने में खाट डाल दी जाती है और पत्नी कहती है कि तुम खाट पर सोना, मैं खाट के नीचे सो लूँगी। खाट में दो लोगों के सोने लायक जगह नहीं। यहाँ कहीं भी इन अभावों से टूटना, घुट–घुटकर जीना या तनावग्रस्त हो जाना नहीं है। कहीं घर बदलने की बात भी नहीं है क्योंकि बदलने की क्षमता नहीं है और तनावग्रस्त होकर जीने से जीवन का अभाव कम नहीं होगा, वह और बढ़ जाएगा। और इससे जीवन जीने का आनंद खत्म हो जाएगा। फिर शुरू होगा इस व्यवस्था में धँसते और खत्म करते जाने का सिलसिला। मगर संतू बाबू का सरस और सहज दाम्पत्य आम इंसान को इस व्यवस्था में धँसने से बचने का मार्ग सुझाता है। यह सहज और सरस रूप में कलात्मक रूप में व्यवस्था का सशक्त प्रतिवाद है। आप कह सकते हैं कि जितने मीठे और सम्मोहक तरीके से यह व्यवस्था आम इंसान को भेड़ बना रही है ठीक उतने ही सम्मोहक और ठोस तरीके से विनोद कुमार शुक्ल उसका प्रतिपक्ष रच रहे हैं ——""यह कहना बिल्कुल अनुचित होगा कि विनोद कुमार शुक्ल जीवन–जगत को इतने सरलीकृत ढंग से देखते हैं, बल्कि यह कहना ही उचित होगा कि ऐसी तमाम विसंगतियों के खिलाफ वे अपना एक प्रतिरोध रचते हैं, रचनात्मक प्रतिरोध। इस आपाधापी, तेजी, हिंसा और क्रूरता के बरक्स जीवन की सुंरता को रचकर, उसे स्थापित करके।

इस संसार में जो बुरा है, उससे ज्यादा महत्व उनके लिए यहाँ जो अच्छा है, उसका है। और दुनिया के अच्छेपन के प्रति उनके मन में बहुत गहरी और अदम्य आस्था है। यह जैसे उनका अपना अस्त्र है जिससे वे कुरूप और विकृत होती इस दुनिया को बचा ले जाना चाहते हैं।''[6]

नौकर की कमीज' में जिन स्त्री प्रश्नों से लेखक टकराता है, वे आज के "देह विमर्श' या "मुक्ति विमर्श' की बजाय सामंती नारी उत्पीड़न के ज्यादा करीब हैं। ऐसा इसलिए क्योंकि भारतीय समाज का अधिकांश हिस्सा खासकर सामान्य तबका आज भी सामंती मानसिकता से बहुत ऊपर नहीं उठ पाया है। संतू बाबू अपनी पत्नी को स्त्री उत्पीड़न की दो कहानियाँ सुनाते हैं। एक सुखलाल तिवारी की पत्नी की और दूसरी रामबली पांडेय की खूबसूरत बहू की। दोनों स्त्रियाँ घरेलू उत्पीड़न के कारण अपनी जान गँवाती हैं। मौजूदा स्त्री–विमर्श इस तरह की घटनाओं को बीते युग की घटनाएँ मान कर बहस के लिए गौण समझत है। विनोद कुमार शुक्ल का स्त्री विमर्श इस अर्थ में भारतीय ग्रामीण स्त्री या भारत के अधिकांश स्त्री–जीवन का विमर्श है।

विनोद कुमार शुक्ल के कथा साहित्य में उभरा स्त्री विमर्श मौजूदा स्त्री विमर्श का एक अर्थ में प्रतिपक्ष है तो दूसरे अर्थ में उसका पूरक। आज का स्त्री विमर्श तमाम बहसों के बावजूद परिवार केा टूटने और तनावग्रस्त होने से बचा नहीं पाता। सन 60 के दशक में पति–पत्नी और वो से शुरू हुआ स्त्री विमर्श 21वीं सदी तक आते–आते पति–पत्नी और वे सब तक पहुँच जाता है। इस विमर्श में प्यार की जगह देह और परिवार की जगह बाहर और दाम्पत्य की जगह "वो' प्रमुख हो जाता है। यह अनायास नहीं था कि शामनाथ (चीफ की दावत) को अपनी माँ बोझ या फालतू समान लगने लगती है, पत्नी नहीं। आगे चलकर पति–पत्नी और वो का विमर्श शुरू होता है और इस "वो' के लिए स्पेश बनाने के चक्कर में दाम्पत्य और परिवार में जो लोग थे मसलन सास, ससुर, देवर, ननद आदि उनके लिए स्पेश धीरे–धीरे खत्म होते चला गया। यहाँ तक कि यह बहस शरीर और बाहर के लिए मुक्ति में इतना फँसी कि अपने ही बच्चों के लिए स्पेश नहीं बचा। पति–पत्नी और वो या वे सब में ही जीवन उलझ कर रह गया। शांति की जगह तनाव और प्रेम की जगह सेक्स बदले हुए समाज का यथार्थ बनते चला गया। यह भारतीय सामाजिक संरचना की विदाई और यूरोपीय सामाजिक संरचना के अपनाव का युग था। भारतीय सामाजिक संरचना की मिठास की जगह लोगों को यूरोपीय सामाजिक संरचना का आकर्षण अपनी जाल में लेने लगा था। दाम्पत्य में प्रेम और रिश्ते की आबदारी प्रमुख होता है। संतू बाबू की पत्नी को बहुत देर तक बाहर रहना या बाहर किसी के यहाँ गप्पे लड़ाना इसलिए अच्छा नहीं लगता क्योंकि माँ (सास) घर में अकेली रहती है। रिश्तों की यह कद्र रिश्तों में यह मिठास रिश्तों को ओढ़ने से रिश्तों को जीने से आती है। आज तो लोगों को घर काटने दौड़ता है। अपने नीरस और ऊबाउ लगते हैं और बाहर वाले सब रस की गगरी। दाम्पत्य तनावग्रस्त है, घर मकान बनकर रह गए हैं। ऐसा इसलिए हुआ है क्योंकि हमने एक सुदूर बाहरी व्यवस्था और उस बाहरी व्यवस्था के जीवन दर्शन को ओढ़ लिया है। भातरीय जमीन और इस जमीन की चिंतनीय संरचना से निकलकर एक ऐसी चिंतनीय संरचना में जा फँसे हैं जो हमारे देशकाल के मेल में नहीं है। फलतः हमारा जीवन अधिक तनावग्रस्त हुआ है। संतू बाबू आयातीत व्यवस्था और दर्शन को ओढ़ने से भारतीय जीवन में जो असंगति एवं तनाव उत्पन्न हुआ है उसका सुंदर प्रतिपक्ष दाम्पत्य के पूर्ण मेल और मिठास में खोजते हैं। संतू बाबू अपनी पत्नी को चारदीवारी में कैद नहीं रखते, न पत्नी संतू बाबू को कैद रखती है, दोनों आजाद हैं। एक–दूसरे की हर सुख–सुविधा एवं जरूरत का ख्याल रखते हैं। प्रेम और केयर इनके हर अभाव, हर कटुता, हर बंधन को सहज स्वीकार्य बना देता है। यहाँ "वो' के लिए स्पेश नहीं बचता। न शारीरिक न मानसिक। अगर हर पति–पत्नी दाम्पत्य की इस भारतीयता और भारत के इस दाम्पत्य को समझ ले तो पति–पत्नी को और वो की स्थिति से जो तनावग्रस्त बिखराव आया है वह बहुत हद तक खत्म हो सकता है। यह ओढ़े हुए दर्शन और ओढ़ी हुई व्यवस्था के बरक्स अपनी जमीनी हकीकत को मीठासपूर्ण, उमंगपूर्ण और जीवंत बनाने का रास्ता है। यह तनावग्रस्त होते जा रहे। जीवन को सुंदर बनाने का सहज रास्ता है। ये विकृत समय का प्रतिपक्ष है, बिखरते जीवन को समेटने का विकल्प है। टूटते परिवार और संबंधों को जोड़ने और बाँधने का विकल्प है।

आज स्त्रियों को घर काटने दौड़ता है। घर से जी ऊब जाता है ––बाहर की ही हवा अच्छी लगती है। संतू बाबू अपनी पत्नी से पूछते हैं ––""दिन भर घर में रहने से तुम्हारा जी नहीं ऊबता।''[7] पत्नी कहती है ––""बाहर कोई काम नहीं है। घर में काम करते–करते दिन बीत जाता है।''[8] यहाँ कहीं शिकायत नहीं है कि घर में बोर होती हूँ, बाहर कहीं काम दिला दो दोस्तों से मिलना नहीं होता आदि आदि। वह गृहस्थी और उसके प्रेम को जीती है। बाहर काम मिलता है

तो काम भी करती है। संतू बाबू खुद उसे बाहर जाने, सिनेमा देखने, बाजार चलने को कहते रहते हैं। दोनों तरफ से केयर इतना है, एक–दूसरे की सुख–सुविधा का इतना ख्याल है कि किसी तरह का बंधन या चारदीवारी नहीं खलती। जहाँ बंधन होगा, जहाँ पाबंदियाँ होंगी, केयरिंग की जगह वहाँ मन बाहर की जगह भागेगा। एक–दूसरे को समझने की बजाय बाहर को समझने पर जोर होगा। जब परस्पर समझने की चेष्टा नहीं होती, परस्पर जब बड़ा गैप रह जाता है वहीं स्पेश बाहर का या ″वो′ का मिलता है। संतू बाबू भारतीय दाम्पत्य का एक ऐसा नमूना रचते हैं जहाँ बंधन नहीं, जकड़न नहीं, ″वो′ की कोई गुंजाइश नहीं। यह यूरोप की मॉडल पर चल रहे स्त्री विमर्श का विकल्प भी है और पूरक भी।

इसमें दो स्त्रियों की आत्महत्या का जिक्र भी आता है ––एक साहित्य के प्रोफेसर की पत्नी का और दूसरी वनस्पति शास्त्र के प्रोफेसर की पत्नी का। दोनों देह पर मिट्टी–तेल छिड़क आग लगाकर आत्महत्या करती है। वनस्पति शास्त्र के प्रोफेसर की पत्नी स्कूल में टीचर थी, घर का भी काम–काज करती थी, पति से मार भी खाती थी और तंग आकर जल मरी। कोठे पर जाने और घर के काम–काज के लिए नौकरानी रखने में जितने खर्च होंगे उतने खर्च में बीबी का खर्च चल जाएगा, ये सोचकर वे दूसरी शादी कर लेते हैं। साहित्य के प्रोफेसर भी दूसरी शादी करते हैं और घर में एक भी ऐसा सामान नहीं रखते जिससे आत्महत्या की जा सके। आत्महत्या से बचने के सारे बाहरी उपकरणों पर विचार करते हैं, यहाँ तक कि मिट्टी–तेल नहीं खरीदते, ग्राउंड फ्लॉर पर घर लेते हैं ताकि छत से न कूद सके, आदि आदि।

एक तरफ संतू बाबू जैसे मामूली क्लर्क का दाम्पत्य जीवन है, दूसरी तरफ इन प्रोफेसरों का। घोर अभावग्रस्त जीवन में भी अगर आपसी प्रेम, केयरिंग, अपनत्व और समझ हो तो दाम्पत्य सुखी एवं सफल होता है। इसकी सफलता का संबंध अगर संपन्नता से होता तो संतू बाबू की जगह प्रोफेसरों का दाम्पत्य ज्यादा सफल एवं सुखी होता। मगर उल्टे उनकी बीबियाँ आत्महत्या करती हैं। साहित्य के प्रोफेसर यह समझ ही नहीं पाते कि आत्महत्या का संबंध बाहरी उपकरणों से नहीं है, बल्कि मानसिक पीड़ा और उत्पीड़न से है। यही बात संतू बाबू प्रोफेसर साहब को इस संवाद से समझाना चाहते हैं ––

> मैं कहता, ″″सर आलपिन से भी खतरा है?′′
> वे कहते, ″″काँच की बोतल से भी खतरा है?′′
> मैं कहता, ″″पानी से भरी बाल्टी से भी खतरा है?′
> वे कहते, ″″खाली बाल्टी से भी खतरा है।′′[9]

वनस्पति शास्त्र के प्रोफेसर को पत्नी नहीं, घर का काम–काज करने वाली और शरीर की भूख मिटाने वाली औरत चाहिए। लेखक उपरोक्त घटनाओं के बरक्स संतू बाबू जैसे मामूली क्लर्क के सुखी एवं संपन्न दाम्पत्य जीवन के हवाले से यही कहना चाहता है कि संपत्ति या रुतवे से दाम्पत्य की सफलता कोई संबंध नहीं, उसका संबंध आपसी प्रेम, समझ और एक–दूसरे के महत्व को आत्मसात् कर उसे पर्याप्त स्पेश देने से है। यह सोच और संस्कार का मामला है। पैसे और रुतवे का नहीं। गरीब एवं अभावग्रस्त शादियाँ कम टूटती हैं अमीरों के बजाय।

उपन्यास में एक प्रसंग सम्पत की माँ का भी है। सम्पत की माँ को बाप–बेटे दोनों मिलकर पीटते हैं। सम्पत का बाप उसे बचपन से ही उसकी आदत डाल देता है। उसकी माँ से जब कोई गलती हो जाती है और उसका बाप यदि किसी और काम में व्यस्त रहता है तो वह सम्पत को आदेश देता है कि माँ की पिटाई करो। सम्पत की माँ से जब कोई गलती हो जाती है या जब उसे कोई काम नहीं आता तब उसे सिर्फ मार पड़ती है। कोई उसे प्यार या सहानुभूति पूर्वक सिखाता या बताता नहीं। अगर रोटियाँ नहीं फूलतीं या जल जाती तो सास गर्म रोटियाँ उसके चेहरे पर साट देती है। यातना या पीड़ा के भय से वह मानसिक तौर से परेशान और भयाक्रांत रहती है और ऐसी स्थिति में स्वाभाविक है कि कोई स्त्री आत्महत्या कर ले। दाम्पत्य की सुखमय सफलता का राज सोच और समझ में है और यह सोच और समझ स्त्री और पुरुष दोनों के लिए जरूरी है। स्त्री को यातना देने में पुरुष से अधिक स्त्री आगे रहती है। भारतीय समाज की स्त्रियाँ पुरुष सोच के अनुरूप ढ़ल चुकी हैं। राम मनोहर लोहिया ने अपने लेख ″भारत माता : धरती माता′ में लिखा है ––″″भारतीय मर्द इतना पाजी है कि अपने घर की औरतों को वह पीटता है। सारी दुनिया में शायद औरत पिटती है, लेकिन जितना हिंदुस्तान में पिटती है, इतनी और कहीं नहीं।′′[10]

उपन्यास में स्त्री शोषण का एक पहलू कामकाजी महिलाओं से जुड़ा हुआ है। एक बाजार में सुबह–सुबह कामकाजी महिलाएँ भेड़–बकरियों की तरह लाई जाती हैं और लोग अपने घरों में काम करने के लिए मोल–तोल करके ले जाते हैं। मोल–तोल करते समय मजाक के लहजे में किया गया मोल–तोल गरीब स्त्री के प्रति बने सामाजिक नजरिए को दर्शाता है ––″″एक रोज का कितना लोगी, एक रात का कितना लोगी, घंटे भर का कितना, दस मिनट का कितना′

इत्यादि। अच्छे खानदानी लोग भी जवान–सुंदर लड़कियों को छाँटकर ले जाते थे।''[11] काम काजी औरतों के प्रति यह नजरिया हर तबके में मिलता है। देवांगन बाबू दफ्तर के बड़े बाबू से कहते हैं ––

""बड़े बाबू, महँगू की एक जवान लड़की भी है।''

""मालूम है, देख लिया है मैंने।''

""सुंदर है। हाइड्रोशिल से आपको तकलीफ तो नहीं होती?''[12]

स्त्री के प्रति यह नजरिया स्त्री को मनुष्य समझने और मनुष्य का दर्जा देने में बाधक है। इस नजरिए में सकारात्मक बदलाव ही इन चित्रणों के मार्फत लेखक का काम्य है।

निष्कर्ष

इस उपन्यास में नारी प्रश्नों को तीन कोणों से समझने का प्रयास किया गया है। पहले में सुखलाल तिवारी की पत्नी और रामबली पांडेय की बहू को ससुराल वालों के द्वारा मार देने का प्रसंग है जिसका सीधा संबंध समाज के सामंती सोच से है। दूसरे में प्रोफेसरों की पत्नियों की आत्महत्या का प्रसंग है और तीसरे में कामकाजी महिलाओं के शोषण और उनके प्रति सामाजिक नजरिए का प्रसंग है। इन तीनों प्रसंगों के माध्यम से लेखक यह दिखाना चाहता है कि समाज चाहे सामंती रहा हो या आधुनिक, स्त्री के प्रति उसके नजरिए में खास अंतर नहीं आया है। इन प्रसंगों के माध्यम से लेखक का मुख्य जोर स्त्री के प्रति सामाजिक नजरिए को बदलने पर है। संतू बाबू का आदर्श दाम्पत्य यहाँ भी एक विकल्प के रूप में सामने आता है।

संदर्भ

1. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या–72
2. शुक्ल, विनोद कुमार–"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या–51
3. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या –59
4. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या –111
5. सिंह, वैभव – शताब्दी का प्रतिपक्ष, आधार प्रकाशन, पंचकूला, हरियाणा, पहला संस्करण : 2013, पृष्ठ संख्या – 123
6. बनवासी, कैलाश –"बहुत साधारण जीवन का असाधारण विपुल वैभव', संपा. – अग्रवाल, महावीर ––सापेक्ष, अंक – 51, जुलाई, 2009–जून, 2010, छत्तीसगढ़, पृष्ठ संख्या – 232
7. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या –25
8. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या –26
9. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या –99
10. उद्धृत, सिंह, वैभव – शताब्दी का प्रतिपक्ष, आधार प्रकाशन, पंचकूला, हरियाणा, पहला संस्करण : 2013, पृष्ठ संख्या – 124
11. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या –156
12. शुक्ल, विनोद कुमार –"नौकर की कमीज', पेपर बैक्स, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, पहला संस्करण : 1994, चौथी आवृत्ति : 2013, पृष्ठ संख्या –157

नीरज कुमार चौधरी
शोधार्थी, हिंदी विभाग
कलकत्ता विश्वविद्यालय।
E-mail : choudharyniraj12@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. 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

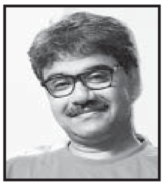
Dr. Sangeeta Pandit, Prof. & H.O.D. of Vocal Music, Faculty of Performing Arts, Benaras Hindu University, Varanasi. Recipient of many prizes and fellowships, she possesses expertise in North-Indian Classical Vocal Music styles, Sugam Sangeet , Geet, Ghazals and Folk Songs (Uttar Pradesh). E-mail: dsangeetapandit@gmail.com

Dr. Debojoy Chanda Master's in English from Jadavpur University, Dr. Chanda completed his integrated M.A.-Ph.D. in postcolonial literary studies and film from the University of Illinois at Urbana-Champaign (USA) in 2018. Dr. Chanda worked as a Visiting Assistant Professor of Communication at the Indian Institute of Management (IIM), Sirmaur from 2018 to 2019, and as a guest lecturer at the English Department of The Sanskrit College and University from 2019 to 2020. He is currently an Assistant Professor of English at Panskura Banamali College—an autonomous institution affiliated to Vidyasagar University.

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. She is 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

Mujibar Rahaman Script writer & Film Director .Recipient of 'Vidyasagar Dinomoyee Award, '21, conferred by Higher Education Department , Government of West Bengal.



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

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.

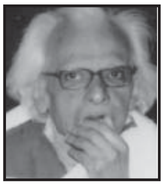
Ajay Bhattacharya A celebrated scholar and a philosopher, Bhattacharya has written and edited a number of books on comparative religion, philosophy and mythology.

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.

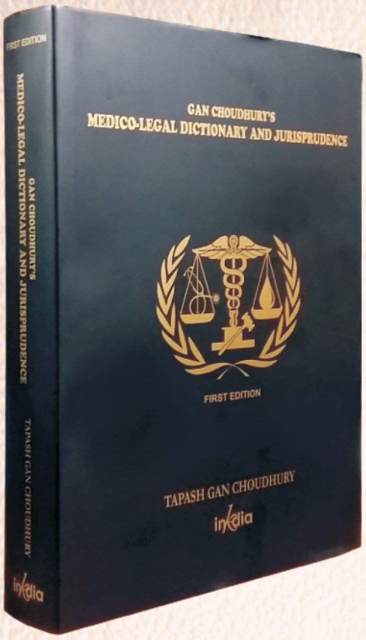
Siddhartha Singha An eminent Bengali novelist, poet and writer of short stories, Singha's style of writing, story-telling mixes tension, dilemma, curiosity, pity, humour, and satire. Recipient of many awards, he was bestowed the prestigious 'Banga Siramany' award in 2012.

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