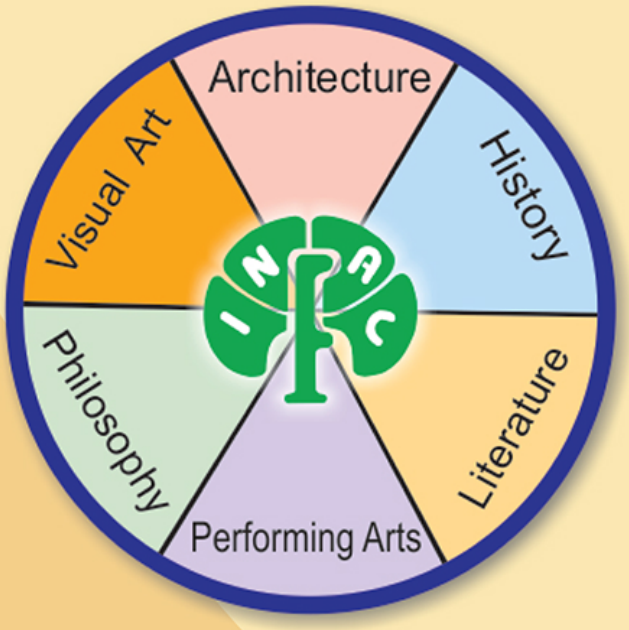
RNI WBMUL/2016/72327

ISSN 2456-5121
14 October 2017

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-Reviewed Journal

Vol. 2 : No. 1 : 2017



Published by

INDIAN NATIONAL FORUM OF ART AND CULTURE

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

INSTRUCTIONS TO CONTRIBUTORS

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 The article must be an unpublished one.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

WISDOM SPEAKS
© Indian National Forum of Art and Culture (INFAC)

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: Ahana Technology Services Pvt. Ltd., Kolkata.

Editor: Dr. Nupur Ganguly

RNI WBMUL/2016/72327
ISSN 2456-5121

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-reviewed Journal
Vol. 2, No. 1, October 2017, Kolkata

Contents

From the Editor's Desk 2

Genesis of Stress: AIEDR Model, Prof. Dr Sadhan Chakraborti 3

Towards Gender Equality–Indian Success–An Overview, Dr Shinjini Gan Choudhury 9

Tagore's Spirit of Freedom as Reflected in the Production of Tasher Desh, Prof. Dr Mahesh Champaklal 16

Glimpses of Spirituality in North Indian Music, Swami Paramatmananda 19

Thumri–the Evergreen Member of the Raga Music Family, Dr Manasi Majumder 22

Dance Choreography–Quest for Legality, Somabha Bandopadhay 25

Vegetable Dye's Importance in Design and Contemporary Society, Krishnendu Bag 30

मैं अपरिचित इस शहर को ढूँढ़ता हूँ, केशरीनाथ त्रिपाठी 33

वाक् संस्कृति और भारतीय साहित्य, डॉ कृष्णबिहारी मिश्र 35

कथक नृत्य के इतिहास में राजा चक्रधर सिंह, प्रो. डॉ. माण्डवी सिंह 38

मनुष्य के सर्वांगीण विकास में शिक्षा की भूमिका, डॉ. अभिजीत सिंह 41

भारत: संस्कृति और विकास का संकट, रनजित कुमार 44

পরিচয়হীন এই শহর, কেশরীনাথ ত্রিপাঠী 47

ভারতীয় ধর্ম-দর্শনের সনাতন বাণীধারা, অজয় ভট্টাচার্য 49

রাগ-সঙ্গীতে বাংলা ভাষার ব্যবহার ও কতিপয় সমস্যা, ড. লীনা তাপসী খান 56

চিকিৎসায় নজরুল সংগীত প্রয়োগ: একটি সম্ভাবনাময় দিক, মেহফুজ আল ফাহাদ 61

বাংলা গানরে ধারা, আরাধনা রায় 64

যদুভট্ট ও ত্রিপুরা, গার্গী বক্সি 67

ধ্রুপদের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ, লতা প্রসাদ 72

শচীনকণ্ঠে লৌকিক ও শাস্ত্রীয় গায়নশৈলীর যুগ্মমিলন, সৌরভ রায় 74

অমূল্য সৃজনশীল শিল্পী-পরিতোষ সেন, প্রশান্ত দাঁ 77

Peer Body

Prof. Dr Subhankar Chakraborty, Former Vice-Chancellor, Rabindra Bharati University, Kolkata ▪ **Prof. Dr Bashabi Fraser**, Edinburgh Napier University, UK ▪ **Prof. Dr Neil Fraser**, Edinburgh Napier University, UK. ▪ **Prof. Dr Guy L. Beck**, Tulane University, USA ▪ **Dr Pradip Kumar Ghosh**, D. Litt., Musicologist ▪ **Prof. Dr Sitansu Roy**, Professor Emeritus, Visva-Bharati, West Bengal ▪ **Dr Krishna Bihari Mishra**, D. Litt., Hindi Literateur ▪ **Sanjib Chattopadhyay**, Bengali Literateur ▪ **Ajay Bhattacharya**, Scholar and Philosopher ▪ **Jagannath Basu**, Thespian and Ex-Director, Doordarshan Kendra, Kolkata ▪ **Prasanta Daw**, Art Critic

Editorial Board

Editor

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

Members

Prof. Dr Rajshree Shukla, Dept. of Hindi, Calcutta University (Email: rajashree.cu@gmail.com) ▪ **Prof. Dr Amal Pal**, Dept. of Bengali, Visva-Bharati University (Email: amalpal60@gmail.com) ▪ **Prof. Dr Sruti Bandopadhay**, Dept. of Rabindrasangit, Dance and Drama, Visva-Bharati, West Bengal (Email: srutibandopadhay@gmail.com) ▪ **Prof. Dr Sabyasachi Sarkhel**, Dept. of Hindustani Classical Music, Visva-Bharati, West Bengal (Email: sabyasachi.sitar@gmail.com) ▪ **Dr Leena Taposi Khan**, Dept. of Music, Dhaka University (Email: leena631@hotmail.com) ▪ **Dr Tapu Biswas**, Assistant Prof., Dept. of English, Visva-Bharati University, (Email: tapu_biswas@yahoo.com) ▪ **Suktisubhra Pradhan**, Ex-Associate Prof., Govt. College of Art and Craft, Kolkata (Email: suktisubhrapradhan@gmail.com) ▪ **Sutanu Chatterjee**, Dept. of Sculpture, Visva-Bharati University (Email: sutanu.chatterjee6@gmail.com)

Convenor

Shyamal Baran Roy, Ex-Principal Correspondent, PTI and Ex-President, Calcutta Press Club (Email: shyamalbroy@gmail.com)

From the Editor's Desk

We are now one year old; and within this short span, the journal Wisdom Speaks has been able to identify itself with its 'self' to establish itself in the eyes of others. The toddler is now old enough to walk on its own. With expectations of our readers running high, we are now saddled with more responsibilities in maintaining the quality of the journal both in its presentation and contents. It reminds me of Voltaire's profound observation: "What a heavy burden is a name that has too soon become famous".

The present issue is enriched with the contributions of the first citizen of West Bengal and the sitting Vice-chancellors of two universities of the country, apart from contributions of academics of the Dhaka University, Visva-Bharati and others. The research scholars' articles have found a predominant place in the journal too. To sum up, the write-ups in the present issue contain enough food for thought with enriched contents. It is hoped that the diverse knowledge that we gain from the contributions in the present issue will be rich in value, and infinite in duration. F.S. Osgood said: "I have a hand that meets my own with a grasp that causes some sensation". Keeping in mind the feeling of Osgood, I repeat that our contributors and readers in equal strength will grasp our hand causing some sensation in us. And we are waiting for that moment.

Nupur Ganguly

Genesis of Stress: AIEDR Model

Sadhan Chakraborti
Vice-Chancellor, Kazi Nazrul University, Asansol

Psychological stress is an intimate enemy to human beings: It resides within the individual (and so it is intimate to the individual) but adversely affects the homeostasis of the individual (and so it is an enemy to the individual). What we have to do in order to combat this intimate enemy and thereby to protect ourselves from the onslaught of it is to be aware of its presence within us, to understand how it is generated, and also how it becomes successful in the continuation of its role in damaging our health, and, finally, to take measures according to appropriate management strategies. An in-depth study has been made in the article dealing with those aspects.

Stress, meaning

What is psychological stress? In psychology, stress is taken to be a feeling of strain or pressure. Stress is not always harmful. In certain cases, stress is beneficial: it helps improve performance. Stress in such cases is called positive stress. In other cases, stress is detrimental to our well-being: it leads to distress. In this article, I shall use the term 'stress' in the sense of causing distress or harm. To what extent stress remains positive, the extent beyond which it turns out to cause distress, varies from person to person depending on the individual's ability to cope with it.

Stress, effects on health

Stress is detrimental to health. This statement needs a little elaboration. What is health? World Health Organization (WHO) characterizes health as 'a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity.' It is evident from this characterization of health that we cannot say a person to be healthy merely because the person does not have any disease or infirmity. The concept of health is a positive concept. Positively speaking, health is a state of well-being. This state of well-being has three aspects—physical, psychological and social. Any of the aspects of the state of well-being stated above can be attained by an individual either partially or completely. Health is characterized as a state of complete physical, psychological and social well-being. The concept of health is a limiting concept. Health is the final goal we all strive for. With a view to sharpening our understanding of health, we may consider the following continuum.

Illness ◯ · · · · · · · · · · · · · · · · · ◯ Health

The health condition of any individual can be located at some point or other of this continuum. Everybody feels happy if s/he can move towards health from her or his current position in the health-illness continuum; and movement towards illness from the current position makes her or him unhappy.

Our understanding of health as a state of complete physical, psychological and social well-being cannot be precise unless the meaning of 'well-being' is specified. There are different interpretations of the word 'well-being.' An overwhelming majority of mental health professionals use the word 'well-being' in the sense of functionality. The more functional an individual, the healthier the individual is considered to be. Functionality pertains to all the three aspects of an individual—physical, psychological and social. If the physical systems of the body of an individual function properly then the in-

dividual is said to be physically well: the individual is said to be in possession of physical well-being. Similarly, if the faculties of an individual's mind, viz, reasoning, memory, etc. function well, the individual is said to be in possession of psychological well-being. The social aspect of an individual consists in various relationships an individual has with people in different social spheres. These relationships include family relationship, special relationship, official relationship, teacher-student relationship and political relationship. If a person can develop and maintain these relationships well then the person is said to be in possession of social well-being. WHO speaks of degrees of well-being. The highest degree of physical, psychological and social well-being of an individual constitutes, according to the characterization of WHO, the health of the individual.

Stress is said to be detrimental to health. It does not facilitate in moving towards health, rather it makes a person move towards illness. The health condition of an individual deteriorates if stress is operational in an individual. Stress is a silent killer: it adversely affects the health condition of a person unknown to the person in most of the cases. We are not much aware of the vicissitudes of life caused by stress.

Stress, effects on the body

Stress reduces our well-being, i.e., our functionality. If stress remains operational in an organism for a long time, the systems of the organism may get impaired. The systems impaired by chronic stress include the nervous system, musculoskeletal system, respiratory system, cardiovascular system, endocrine system, gastrointestinal system, immune system and reproductive system. American Psychological Association has identified the following stress effects on the body.

Nervous system

The nervous system is broadly divided into the central nervous system and the peripheral nervous system. The peripheral nervous system is again divided into the autonomic nervous system (ANS) and somatic nervous system (SNS). ANS is further divided into the sympathetic nervous system (ASNS) and parasympathetic nervous system (APNS). When the body is stressed, ASNS generates what is known as the 'fight or flight' response. The body shifts all of its energy resources toward fighting off a life threat or fleeing from an enemy. The ASNS signals the adrenalin glands to release hormones called adrenalin and cortisol. These hormones cause the heart to beat faster, respiration rates to increase, blood vessels in the arms and legs to dilate, digestive process to change and glucose level in bloodstream to increase to deal with the emergency. Dealing with chronic stress by the ASNS causes a wear-and-tear on the body; the related bodily systems get impaired.

Cardiovascular system

Long-term ongoing stress can increase the risk of hypertension, heart attack and stroke.

Respiratory system

People enduring chronic stressful life events have a high likelihood of developing vulnerability to common cold.

Musculoskeletal system

When the body is stressed, muscles tense up. Chronic muscle tension in the area of shoulders and neck gives rise to tension type headache, migraine headache and back pain.

Endocrine system

Under stress, our liver produces extra blood sugar (glucose). Under chronic stress, our body may not be able to keep up with this extra glucose surge, and thereby the risk of developing type 2 diabetes is increased.

Gastrointestinal system

Chronic stress increases the risk for ulcer. It may also cause diarrhoea or constipation.

Immune system

People exposed to chronic high levels of stress suffer from dysregulation of the immune system, and thereby vulnerability to infections

and autoimmune diseases is increased.

Reproductive system

Chronic stress, ongoing stress over an extended period of time, in a male can affect testosterone production, sperm production and maturation, and even cause erectile dysfunction or impotence. High level stress in a female is associated with irregular menstrual cycles, more painful periods and changes in the length of cycles. Stress may make premenstrual symptoms worse.

Stress, effects on mind

Most frequent over-secretion of stress hormones adversely affects hippocampus, prefrontal cortex and the amygdala. As a result of this, one of the cognitive activities which is impaired is memory. Due to chronic stress, hippocampus fails to encode information; it also fails to recall stored information. Perceptual attention and learning are also impaired due to repeated secretion of stress hormones. Another cognitive activity which is significantly impaired as a consequence of persistent high level stress is decision making.

When stress hormone by-products occur in large amounts under conditions of chronic stress, they may contribute to a sustained feeling of low energy or depression. Anxiety disorders, post-traumatic stress disorder, panic disorder and bipolar disorder are some of the mental disorders with which chronic stress is associated.

In order to combat the onslaught of this intimate enemy of human beings, we have to keep ourselves alert of the appearance of stress within ourselves. How can we ascertain the appearance of stress in us? There are common symptoms of stress some of which are mentioned below.

Common symptoms of stress

1. Frequent headache, jaw clenching or pain;
2. Gritting, grinding teeth;
3. Stuttering or stammering;
4. Tremors, trembling of lips, hands;
5. Neck ache, back pain, muscle spasms;
6. Lightheadedness, faintness, dizziness;
7. Ringing, buzzing or popping sounds;
8. Frequent blushing, sweating;
9. Cold or sweaty hands, feet;
10. Dry mouth, problems in swallowing;
11. Frequent colds, infections, herpes sores;
12. Rashes, itching, hives, 'goose bumps;'
13. Unexplained or frequent 'allergy' attacks;
14. Heartburn, stomach pain, nausea;
15. Excess belching, flatulence;
16. Constipation, diarrhoea, loss of control;
17. Difficulty in breathing, frequent sighing;
18. Sudden attacks of life threatening panic;
19. Chest pain, palpitations, rapid pulse;
20. Frequent urination;
21. Diminished sexual desire or performance;
22. Increased or decreased appetite;
23. Constant tiredness, weakness, fatigue;
24. Weight gain or loss;
25. Excess anxiety, worry, guilt, nervousness;
26. Increased anger, frustration, hostility;
27. Depression, frequent or wild mood swings;
28. Difficulty in concentrating, racing thoughts;
29. Trouble learning new information;
30. Forgetfulness, disorganization, confusion;
31. Difficulty in making decisions;
32. Feeling overloaded or overwhelmed;
33. Frequent crying spells or suicidal thoughts;
34. Feelings of loneliness or worthlessness;
35. Little interest in appearance, punctuality;
36. Nervous habits, fidgeting, feet tapping;
37. Increased frustration, irritability, edginess;
38. Overreaction to petty annoyances;
39. Increased number of minor accidents;
40. Obsessive or compulsive behavior;
41. Reduced work efficiency or productivity;
42. Lies or excuses to cover up poor work;
43. Rapid or mumbled speech;
44. Excessive defensiveness or suspiciousness;
45. Problems in communication, sharing;
46. Social withdrawal and isolation;
47. Frequent use of over-the-counter drugs;
48. Increase smoking, alcohol or drug use;
49. Excessive gambling or impulse buying and

50. Insomnia, nightmares, disturbing dreams;

If we look at the list of symptoms of stress we will find that the first twenty four symptoms are physical symptoms, the next eleven symptoms are psychological symptoms; and the rest are behavioral symptoms. If an individual finds some of these symptoms in himself or herself, s/he is in a position to form the hypothesis that s/he is under the attack of stress. What we need to do in order to become aware whenever stress appears in us is to develop our habit of self-reflection—looking at ourselves (at all the three aspects of us—physical, psychological and social) and observe what is happening. Self-reflection gets much importance in some cultures, but it is neglected in many cultures. Sooner a culture feels the need of practice of self-reflection, the better is the possibility of success in combating stress by the individuals of the culture.

Being aware of the appearance of stress is not sufficient for proper handling of stress although it is a necessary condition to be fulfilled for this purpose. Proper handling of stress is preceded by our understanding of the genesis of stress. Appropriate strategies for managing stress can be applied in a case only if we correctly conceptualise how stress is generated.

Selye's stress model

Hans Selye explained his stress model based on physiology and psychobiology as General Adaptation Syndrome (GAS). His model states that an event that threatens an organism's well-being (a stressor) leads to a three-stage bodily response:

Stage 1—Alarm: Upon encountering a stressor, the body reacts with fight or flight response and sympathetic nervous system is activated. Hormones such as cortisol and adrenalin are released into the bloodstream to meet the threat or danger. The body's resources are mobilized.

Stage 2—Resistance: Body remains on high alert. Heart rate, blood pressure and breathing rate are increased.

Stage 3—Exhaustion: If the stressor continues beyond body's capacity, the organism exhausts its resources and becomes susceptible to disease and death.

Stress Theory of Lazarus and Folkman

Lazarus's theory of stress is called the cognitive appraisal theory. According to this theory, the process of genesis of stress has two parts—primary appraisal and secondary appraisal. Suppose a non-stop heavy rain suddenly pours at your place. You may think that the heavy rain is not important, since you don't have any plan of going somewhere today. Or, you might say that the heavy rain is good as it gives you inspiration to write a poem. Or, you may think that the heavy rain is harmful as you have scheduled a group outing with your friends. Appraising a situation as a threat, or as a challenge or as a harmless one constitutes the primary appraisal of a situation. This is the first part in the process of genesis of stress.

The second part of the process is constituted by secondary appraisal. In this part, the appraisal takes place either positively or negatively. If you think in the said situation that you will achieve something, e.g., if you think that you will be able to write a poem, then it is a positive secondary appraisal. By contrast, if you think in the said situation that you will fail to achieve something, e.g., if you think that it won't be possible for you to go out with your friends, then it is a negative secondary appraisal. The negative secondary appraisal gives rise to stress.

AIEDR model of stress

AIEDR model is an improvised model of stress based on the stress model of Lazarus and Folkman. Here, 'A' stands for an area of life. Every individual has many areas of life, e.g., friend circle, professional life, academic life etc. The stress of an individual occurs in one of these areas of life. In order to have better understanding of the phenomenon of stress of an individual, which is a precondition of its proper management, we have to first locate the area of life of the individual in which the stress of the individual occurs. After originating in an area of life, an individual's stress adversely affects the individual's functionality in that area; and

its effects may percolate in other areas of the individual's life.

'I' stand for the issue encountering which an individual experiences stress. In a specific area of life, there are innumerable issues. An individual may experience stress related with one issue associated with an area of life, and not to the other issues. Another individual might not experience stress related with that issue, instead s/he might experience stress related with another issue in the same area. For example, in the area of family life, a housewife may experience stress when she encounters the issue of making independent decision for buying household goods; a lady working in a high position in a reputed company might not have this kind of stress, but she might experience stress while encountering the issue of child-rearing. Identifying the specific issue in an area of life in relation to which an individual experiences stress helps in getting a better understanding, and thereby a better management of the phenomenon of stress of the individual.

'E' stands for the expectation an individual cherishes in connection with the issue encountering which the individual experiences stress. As said earlier, the lady working in a reputed company has her own expectation or goal associated with the issue of rearing her child. This expectation includes taking proper (in her sense) care of health, education, etc., of the child. This expectation is the root of her stress in relation to rearing her child. A lady having a different expectation or no expectation in relation to the issue of rearing her child might not have any stress related with the issue. The issue is the same, but a difference with respect to the expectation associated with the issue makes a difference in them with respect to the phenomenon of stress. The expectation or goal associated with an issue in an area of life varies from person to person because each person has his or her own idea of well-being in relation to the issue, and individual's expectation is derived from the related idea of well-being of the individual.

'D' stands for the demand perceived by an individual for fulfilling the expectation or achieving the goal associated with an issue in relation to which the individual experiences stress. The lady having stress in relation to the issue of rearing her child thinks that a sincere caregiver for all the time is needed for providing proper care to her child. This perceived demand of the lady contributes to the stress she experiences in relation to the issue of child-rearing. A lady with the same expectation, in relation to the same issue of child-rearing, having a different demand might not experience stress.

'R' stands for the perceived resource of an individual. Stress is generated in a person whenever the person perceives that his or her resource is inadequate for meeting his or her perceived demand, needed for the fulfillment of his or her expectation, or for the achievement of his or her goal associated with an issue in an area of the person's life. Suppose the said lady experiencing stress in rearing her child meets ten persons who are referred to her for the job of caregiver. These prospective caregivers are referred from all the sources known to the lady, but none of whom is found by her to be a sincere caregiver. These prospective caregivers are perceived by the lady to constitute the totality of her resource, and she perceives that this resource is inadequate to meet her demand of a sincere caregiver for all the time, which, she thinks, can fulfill the expectation of proper care of her child, the expectation, which is associated with the issue of child-rearing in the area of family life of the lady. As a result of her perception of inadequacy of resource, the lady experiences stress in relation to the issue under consideration. A lady having a different perception of her resource might not experience stress in relation to the said issue.

Stress genesis depending upon the individual's perception

Thus, it is evident that the genesis of stress in an individual depends upon the individual's perception. The individual's idea (perception) of well-being from which his or her expectation or goal associated with and issue in ans area of life is derived, and the individual's perception

of demand and that of resource contribute to the genesis of stress in the individual in relation to the issue. This is corroborated, as said earlier, by the lady's stress in relation to the issue of child-rearing. In most of the cases of experiencing stress, we accuse others for our stress, but what I have tried to show through the AIEDR model is that we ourselves are responsible for our stress because an individual's stress is generated from the perception of the individual himself or herself: the perception belongs to the individual who is experiencing stress.

References

1. Hans Selye, *The Stress of Life*, revised edition, New York, McGraw-Hill, 1978.
2. Richard Lazarus and Susan Folkman, *Stress, Appraisal and Coping*, New York, Springer Publishing Company, 1984.

The author is a Professor of Philosophy, Jadavpur University, and the Vice Chancellor, Kazi Nazrul University, Asansol.
Email: sadhan_ju@yahoo.co.uk

Towards Gender Equality—Indian Success—An Overview

Dr Shinjini Gan Choudhury

Women represent one half of the global population. The success of the Fourth Industrial Revolution now underway through sustainable economic growth and benefits to the society depends to a large extent on how we integrate the half of the world's talent as both the beneficiary and the shaper into the transformation without compromising the innovation but reducing the risk of inequality. This urgency is at the core of the fresh call to action to accelerate progress towards gender equality. It is against this perspective the author has made a humble effort to highlight the Indian success in the matter.

Introduction

New York, December 18, 1979: The Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women (CEDAW) was adopted by the United Nations General Assembly. It entered into force as an international treaty on 3 September 1981 after the twentieth country had ratified it. By the tenth anniversary of the Convention in 1989, almost one hundred nations agreed to be bound by its provisions. India signed the Convention on 30 July 1980 and ratified it on 9 July 1993 with certain reservations.

The Convention was the culmination of more than thirty years of work by the United Nations Commission on the Status of Women, a body established in 1946 to monitor the situation of women and to promote women's rights. The Commission's work has been instrumental in bringing to light all the areas in which women are denied equality with men. These efforts for the advancement of women have resulted in several declarations and conventions, of which the CEDAW is the central and most comprehensive document.

Among the international human rights treaties, the Convention takes an important place in bringing the female half of humanity into the focus of human rights concerns. The spirit of the Convention is rooted in the goals of the United Nations: to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women.

In its Preamble, the Convention explicitly acknowledges that 'extensive discrimination against women continues to exist,' and emphasizes that such discrimination 'violates the principles of equality of rights and respect for human dignity.' As defined in Article 1, the term 'discrimination against women' shall mean any distinction, exclusion or restriction made on the basis of sex which has the effect or purpose of impairing or nullifying the recognition, enjoyment or exercise by women, irrespective of their marital status, on a basis of equality of men and women, of human rights and fundamental freedoms in the political, economic, social, cultural, civil or any other field. The Convention gives positive affirmation to the principle of equality by requiring state parties to take 'all appropriate measures, including legislation, to ensure the full development and advancement of women, for the purpose of guaranteeing them the exercise and enjoyment of human rights and fundamental freedoms on a basis of equality with men' (Article 3).

Emancipation of women and their empowerment as a tool of gender equality remaining a dream

In its Preface to the World Economic Forum's

'The Global Gender Gap Report 2016,' it has been said: "Talent and technology together will determine how the Fourth Industrial Revolution can be harnessed to deliver sustainable economic growth and innumerable benefits to society. Yet if half of the world's talent is not integrated—as both beneficiary and shaper—into the transformations underway, we will compromise innovation and risk a rise in inequality. This urgency is at the core of a fresh call to action to accelerate progress towards gender equality, adding to the well-established economic case for gender equality. Moreover, there is a fundamental moral case for empowering women: women represent one half of the global population and it is self-evident that they must have equal access to health, education, earning power and political representation."

In the background as aforesaid, let us make an overview of India's progress in reducing gender inequality.

India's rank in gender inequality

Year	Position/rank
2015	125th on the Gender Inequality Index among 159 countries.[1]
2016	87th as per Global Gender Gap Index among 144 countries.[2]

Literacy rate

Female literacy rate is 53.7%, far below the national average of 64.8%, with the male literacy rate at 75.3%. In this gloomy scene, it is, however, heartening to note that, according to the census data, amongst the Dalit women literacy rate has improved from 41.9% in 2001 to 56.5% in 2011.

Participation in legislature and cabinet

Present position: India ranks 112th in women's representation in Parliament. Women parliamentarians in India constitute only 11.3% in the 16th Lok Sabha. Of the 543 MPs elected in the 16th Lok Sabha, 62 are women. This is the highest number of women MPs elected to the Lok Sabha in the history of the country, although by a small margin. 58 women were elected to the 15th Lok Sabha in the 2009 general elections.

At the state level, in 2016, only 9% of the State Assembly members and 5% of the State Council members were women.

In 2017 state elections, the proportion of female representation in the legislative assemblies was only 10% in Uttar Pradesh, 5% in Punjab, 7.1% in Uttarkhand, 3% in Manipur and 5% in Goa.

The Bill that has not seen the light of the day: One will be surprised to know that the Women's Reservation Bill, otherwise known as The Constitution (108th Amendment) Bill, is one of the longest pending legislations in the Indian Parliament. The Bill seeks to reserve 33.33 percent seats in the Lok Sabha or the Lower House of Indian Parliament and in the State Legislative Assembles for Women in accordance with the 73rd and 74th Constitutional Amendments which reserved the same percentage of seats for women in rural and urban local bodies respectively. Though the Bill has been introduced in the Parliament several times since its initial launch in 1996 yet the status of the bill remains undecided primarily due to lack of political consensus.

The Bill's journey began on September 12, 1996, when it was introduced in the Lok Sabha by the United Front Government of H.D. Deve Gowda. The Bill, however, failed to get the approval of the house then and was instead referred to a Joint Parliamentary Committee which submitted its report to the Lok Sabha two months later.

In 1998, Atal Bihari Vajpayee, who headed the first National Democratic Alliance Government, reintroduced the Bill in the Lok Sabha. After Vajpayee's Law Minister, M. Thambidurai introduced it in the House, a Rashtriya Janata Dal (RJD) MP snatched it from the Speaker and tore it into pieces. Thereafter, the Bill lapsed. The Bill was then reintroduced in 1999, in 2002 and 2003.

In 2008, the Manmohan Singh Government introduced the Bill in the Rajya Sabha. Two years later on March 9, 2010, a huge political

barrier was overcome when it was passed by the Rajya Sabha in spite of high drama and scuffles amongst some of the members. However, the Lok Sabha never voted on the Bill. It lapsed after the dissolution of the Lok Sabha in 2014.

The Bill has till date not seen the light of the day, simply because the political will to help make it a law has been lacking in the lower house. The UPA II Government, in spite of its brute majority in the Lok Sabha, couldn't make it happen, citing the excuse of being in a coalition. On July 27, 2017, several women's rights groups sent a memorandum to the Lok Sabha Speaker Sumitra Mahajan reiterating their demand for the passage of the women's reservation bill in Parliament.

In so far as the women's participation in the cabinet is concerned, India ranks 88th in the world scenario.

Scenario in other fields

According to ILO's Global Employment Trends 2013 report, out of 131 countries with available data, India ranks 11th from the bottom in female labour force participation (ILO, 2013). The 68th report of National Sample Survey (2011–12) portrays that the labour force participation rate of women in India dropped from 42.7% in 2004–05 to 31.12% in 2011–12.

The World Economic Forum's 2016 Report focuses on the fact that less than 9% of the firms have female representation in the top management.

The Securities and Exchange Board of India (SEBI) has often pulled up companies for not having women board members. But the market regulator since its inception has not had a woman director. SEBI has taken the matter with the government and is seeking to get at least one woman member appointed to its board. SEBI had issued a deadline of March 31, 2015 for all corporate bodies to appoint at least one woman member on their respective board. Companies missing the deadline were fined Rs. 50,000.

Human rights violation—a blow to gender equality

If this is the position in the fields of emancipation of women and their empowerment in the largest democracy of the world, in the sphere of human rights violation the situation is not also praiseworthy. Child and forced marriage, witch hunting, honour killing, female genital mutilation (FGM)—all stemming from social and cultural norms—are indeed gross violation of human rights going on unabated.

Child marriage

Persent scenario: A report in an English newspaper published on August 2, 2017 said:[3] A headmaster of a school in Mathurapur in the district of South 24 Parganas of West Bengal prevented the wedding of a Class X girl of his school, overcoming initial resistance from her father. According to the headmaster of the school: "This is the fifth child marriage I have stopped this year and the 10th one in the last three years. All the girls who were being married off were students of my school."

About 26.8% girls are married before the age of 18 in the country. Alarm bell rings seeing the State figures, with West Bengal showing 40.7%, Bihar 39%, Rajasthan 35.4%, and Madhya Pradesh 30%. In order to prevent child marriage, the Prohibition of Child Marriage Act, 2006 came into force in the country. But the effect of the enforcement of the Act not being an encouraging one, the government has introduced cash incentives and adolescents' empowerment programme to induce behavioral change in the matter. It is sad to note that no action plan has been drawn at the national level till date. Though a national plan to prevent child marriage was drafted by the ministry of women and child department in 2013, it has not been finalized as yet.

UDHR, UN Resolution and India's position

It is pertinent to note in this context Article 16 of the *Universal Declaration of Human Rights (UDHR)* which states that:

1. Men and women of full age, without any limitation due to race, nationality or religion, have the right to marry and to found a family. They are entitled to equal rights as to marriage, during marriage and at its dissolution.
2. Marriage shall be entered into only with the free and full consent of the intending spouses.

It may be recalled further that the General Assembly of the United Nations declared, by Resolution 843(IX) of 17 December 1954, that certain customs, ancient laws and practices relating to marriage and the family were inconsistent with the principles set forth in the Charter of the United Nations and in the Universal Declaration of Human Rights.

Desiring, in conformity with the Charter of the United Nations and the UN General Assembly's Resolution 843(IX) of 17 December 1954, to promote universal respect for, and observance of, human rights and fundamental freedoms for all, without distinction as to race, sex, language or religion, the *Convention on Consent to Marriage, Minimum Age for Marriage and Registration of Marriages* by the General Assembly's Resolution 1763 A(XVII) of 7 November 1962 reaffirmed that all States should take all appropriate measures with a view to abolishing customs, ancient laws and practices inconsistent with the principles of the United Nations by ensuring, *inter alia*, complete freedom in the choice of a spouse, eliminating completely child marriages and the betrothal of young girls before the age of puberty, establishing appropriate penalties where necessary and establishing a civil or other register in which all marriages will be recorded.

It is important to note that though India is a signatory to the United Nations Convention on the Rights of the Child yet it has not signed the UN Convention on Consent to Marriage, Minimum Age for Marriage and Registration of Marriages, 1962.

Honour killing

"Honour is generally seen as residing in the bodies of women. Frameworks of 'honour', and its corollary 'shame', operate to control, direct and regulate women's sexuality and freedom of movement by male members of the family. Women who fall in love, engage in extramarital relationships, seek a divorce, choose their own husbands are seen to transgress the boundaries of appropriate (that is, socially sanctioned) sexual behaviour. 'Regulation' of such behaviour may in extreme cases involve horrific direct violence—including 'honour' killing…. In these contexts, the rights of women (and girls) to control their own lives, to liberty and freedom of expression, association, movement and body integrity mean very little."[4]

A crime in the name of 'honour' is one of a range of violent or abusive acts including emotional, physical and sexual abuse and other coercive acts. In each of these cases, the family of the girl who has chosen to exercise her choice to marry is implicated. The family, sometimes alone and often in association with other relatives/friends, and/or a certain body of persons like the 'caste' or 'khap' or community based panchayats, is instrumental in committing these killings and crimes.

The attributory causes of honour killing are inter-caste and inter-religious marriage. In many cases, honour killing have made on the ground of same gotra marriages. Though section 29 of the Hindu Marriage Act, 1956 recognizes same gotra marriages as valid, many Khap Panchayats—the self styled setups that have gained notoriety for resorting to honour killings of young couples or social boycott of their families for the simple reason that they chose to marry by choice—have demanded an amendment in Hindu Marriage Act, 1956, disallowing marriage between same gotra. The Law Commission of India in its Report No. 242 submitted on August 22, 2012 observed that changing cultural and economic status of women and the women going against their male dominated culture has been one of the causes of honour crimes.

A spate of murders and dishonourable crimes in the name of 'honour' has been reported in the past and is still being reported. Though most of these killings and

crimes have taken place in the states of Punjab and Haryana, Delhi, Western U.P. and other parts of Northern and Western India, the problem is not confined to these areas alone and almost every part of the country has been witness to such incidents. In its annual report *Crime in India* for the year 2015 published by the National Crime Records Bureau (NCRB), it has been revealed that honour killings in India have grown significantly from 28 in 2014 to 251 in 2015, with the highest crime reported from Uttar Pradesh.

The Supreme Court in *Arumugam Servai* v *State of Tamil Nadu*[5] strongly deprecated the practice of Khap/Katta Panchayats taking law into their own hands and indulging in offensive activities which endanger the personal lives of the persons marrying according to their choice.

In another case, *Lata Singh* v *State of U.P.*,[6] the Supreme Court observed and directed as under: "This is a free and democratic country, and once a person becomes a major he or she can marry whosoever he/she likes. If the parents of the boy or girl do not approve of such inter-caste or inter-religious marriage the maximum they can do is that they can cut off social relations with the son or the daughter, but they cannot give threats or commit or instigate acts of violence and cannot harass the person who undergoes such intercaste or inter-religious marriage. We, therefore, direct that the administration/police authorities throughout the country will see to it that if any boy or girl who is a major undergoes inter-caste or inter-religious marriage with a woman or man who is a major, the couple are not harassed by any one nor subjected to threats or acts of violence, and anyone who gives such threats or harasses or commits acts of violence either himself or at his instigation, is taken to task by instituting criminal proceedings by the police against such persons and further stern action is taken against such persons as provided by law. We sometimes hear of 'honour' killings of such persons who undergo inter-caste or inter-religious marriage of their own free will. There is nothing honourable in such killings, and in fact they are nothing but barbaric and shameful acts of murder committed by brutal, feudal minded persons who deserve harsh punishment. Only in this way can we stamp out such acts of barbarism."

In another decision in *Bhagwan Das* v *State (NCT of Delhi)*,[7] the Supreme Court issued a direction of far-reaching consequences while laying down the proposition that the so-called honour killing comes within the category of rarest of the rare cases deserving death punishment. It was observed "this is necessary as a deterrent for such outrageous, uncivilized behaviour. All persons who are planning to perpetrate 'honour killing' should know that the gallows await them."

Though the decision in *Bhagwan Das* v *State (NCT of Delhi)*[7] makes a departure from the principles firmly entrenched in our criminal jurisprudence by virtue of a series of decisions rendered by the Supreme Court, for example, in *Bachan Singh* v. *State of Punjab*[8] and *Machhi Singh* v. *State of Punjab*[9] that aggravating and mitigating circumstances should be weighed and it is only in very exceptional and rare cases, death sentence should be imposed, still it may be said that such a judgment was a dire necessity in the absence of any law that deals with and punishes crimes committed in the name of honour.

It is pertinent to note in this context that The National Commission for Women drafted a Bill titled *Prevention of Crimes in the name of Honour and Tradition*. The Bill is closer in thinking to the law proposed by the Law Commission in its Report No. 242, namely, *The Prohibition of Interference with the Freedom of Matrimonial Alliance Bill. The Prohibition of Interference with the Freedom of the Matrimonial Alliances in the Name of Honour and Tradition Bill, 2015* was introduced on the 24th April, 2015 at the 10th Session of the 16th Lok Sabha and the same still remains pending there.

Witch-hunting

The practice of 'witch-hunting' constitutes gender-based discrimination as it affects women disproportionately. Deep rooted socio-

cultural beliefs are seen as the main cause of witch-hunting in the country. On piercing the veil, however, comes out the real causes, namely, settlement of property disputes, depriving a woman of her legal rights and, last but not the least, desire to have sexual control over a woman's body taking advantage of her helplessness. In a notorious case in 1425, Hermann II, Count of Celje, accused his daughter-in-law Veronika of Desenice of witchcraft and though she was acquitted by the court, he had her drowned. The accusation of witchcraft, in this case, is considered to have been a pretext for Hermann to get rid of an 'unsuitable match', Veronika being born into the lower nobility and thus 'unworthy' of Hermann's son Frederick II.

The victims of witch-hunting in India in most of the cases are Dalit and tribal women. As per the National Crime Records Bureau (NCRB), 2,290 people, mostly women, were killed due to witch-hunting between 2001 and 2014. The annual report 'Crime in India' for the year 2015 published by the National Crime Records Bureau (NCRB) shows that Jharhkand and Odisha have the highest number of witch-hunting cases, followed by Haryana, Chhattisgarh, West Bengal, Madhya Pradesh, Gujarat, Maharashtra, Assam and Bihar. According to the Home Commission of Assam,[10] 77 people were killed and 60 injured in witch-hunt attacks in the state between 2010 and February 2015. Of these, 35 of the dead and 46 injured were women. Less than 2% of those accused of witch-hunting are actually convicted, according to a study by the Free Legal Aid Committee, a group that works with victims in Jharkhand.

Witch-hunting is a gross violation of women's human rights under Part III of the Constitution of India. It violates the right to equality under Article 14; the prohibition of discrimination on the grounds of religion, race, caste, sex or place of birth under Article 15; the right to protection of life and personal liberty under Article 21 which includes the right to life with dignity and prohibition of torture.

Witch-hunting also violates norms of international human rights law including those contained in the *Universal Declaration of Human Rights, International Covenant on Civil* and *Political Rights* and *Convention on Elimination of All Forms of Discrimination Against Women*, which are binding upon India.

India has no central law dealing with witch-hunting, though several states passed such legislation. A Bill titled *The Prevention of Witch-hunting Bill, 2016* by Shri Raghav Lakhanpal, M.P. was introduced in Parliament but the same has not been cleared as yet. At the state level, in Odisha, the *Odisha Prevention of Witch-hunting Act, 2013* came into force in 2014 with the assent of the Governor of the state received on February 15, 2014, and Gazette notification thereof published on February 25, 2014. Similarly, Rajasthan introduced the *Rajasthan Prevention of Witch-Hunting Act, 2015* (Act No. 14 of 2015). Assam passed the *Assam Witch Hunting (Prohibition, Prevention and Protection) Bill 2015* and the same is awaiting the assent of the Governor of the state.

Female genital mutilation

Harbinder Baweja in an article titled *India's Dark Secret* published in Hindustan Times wrote:[11] "Imagine being taken to a room in a dark decrepit building. Imagine being pinned down on the floor. Imagine your underwear being taken off. Imagine seeing a knife being heated on the gas stove. Imagine the same hot knife slicing your clitoris. Imagine young girls shrieking in pain.

The cruel practice of female genital cutting or female genital mutilation (FGM) is not happening only in far away Africa. It's not just being practised in tribal societies. Young girls aged six and seven are regularly being cut right here, in India. Mumbai abounds with untrained midwives who continue to scar young girls from the Bohra community, a Shia sub-sect."

The custom of female genital mutilation (FGM), practised by the Dawoodi Bohra community, is a criminal offence and if the community does not stop it voluntarily, the government should bring in a law to ban the practice.

On May 8, 2017 the SC sought response from the Centre and four states on a PIL seeking ban on female genital cutting, which is mainly practised by Dawoodi Bohras.

Conclusion

We require change of mind set in eliminating and/or reducing the gender disparity in the country. Despite the existence of various laws, programmes and schemes to protect and promote gender equality, the gaps that exist in implementation thereof cannot be denied. Reducing the gaps is a prime need if the campaign for gender equality is to make a success in the country.

Reference

1. Source: http:/hdr.undp.org/en/composite/G11 (i)Deendayal Antyodaya Yojna NRLM May, 2016.
2. Source: http://www3.weforum.org/docs/GGGR16/WEF_Global-Gender-Gap-Report-2016.pdf.
3. The Times of India, Kolkata.
4. Radhika Coomaraswamy, *Integration of The Human Rights of Women and The Gender Perspective Violence Against Women*—Report of The Special Rapporteur on Violence Against Women, Its causes and consequences, submitted in accordance with Commission on Human Rights Resolution 2001/49 Cultural Practices in the family that are violent towards women, E/CN.4/2002/83, dated January 31, 2002.
5. (2011) 6 SCC 405.
6. (2006) 5 SCC 475.
7. (2011) 6 SCC 396.
8. (1980) 2 SCC 684.
9. AIR 1983 SC 957.
10. Aljazeera, September 3, 2015, Feature published in the column Human Rights under the title *Hunting down witches in northeast India.*
11. www.hindustantimes.com/static/fgm-indias-dark-secret/.

Abbreviations

AIR: All India Reporter (Law Journal)
SC: Supreme Court
SCC: Supreme Court Cases (Law Journal)

The author is an M.A. in History from Calcutta University; a Ph.D. from Jadavpur University. She is an Assistant Professor of Vidyasagar College for Women, Kolkata.
Email: shinjinigc@rediffmail.com

Tagore's Spirit of Freedom as Reflected in the Production of Tasher Desh

Prof. Dr Mahesh Champaklal

M.S. University, Baroda

Tasher Desh *is completely different from Tagore's other oeuvre wherein he has experimented a lot, to the extent of camouflaging his own political play as a children's play which revolves around a banished prince who embarks on an adventure and arrives in a country of cards, where they are to be punished for not following rules. The prince ends up creating a revolution among women cards through love and music.*

Liberation is our ultimate fantasy, but it is not always possible for so many reasons. The idea is very alluring to any theatre director. Hence, P. S. Chari, the renowned director of Gujrat, attempted to stage this play, a play about breaking rules, about change, when an opportunity presented itself on 2nd May, 2015 to mark the 90th birthday of the legendary painter Shri K.G. Subramanyan (Manida as he is fondly called). K.G. Subramanyan is an alumnus of Tagore's Shantiniketan, and the first one to bring this play to the Fine Arts Faculty, M. S. University, Vadodara, Gujrat, along with Sankho Chaudhary and Era Chaudhary. This was Chari's artistic tribute to the living legend whose roots are in Bengal and who flowered in Gujrat.

P. S. Chari, the director of *Chalo Pattanaa Desh*, the Gujrati version of Tagore's *Tasher Desh* adopted by me, is very vocal in support of human's aspiration for freedom, and he further argues that the Indian continent has engaged the best minds in the realms of religion, philosophy, ethics, science, arts, and politics for centuries in their struggle for human freedom. With industrial revolution, economy acquired a central place in all discourses related to the concept of human freedom in the modern age. With economy, machine and its relation to the development of human society also became greatly significant.

All through the freedom movement of India, there were great minds that were watchful and emphatic in avoiding the narrow nationalistic view of freedom and kept the larger issues of freedom of humanity as the central discourse; freedom, not only the freedom of the country was paramount, universal humanity was never out of sight. This was a unique feature of universal vision of Rabindranath Tagore's *Tasher Desh*, asserts Chari in his extensive director's note, further arguing that Rabindranath Tagore is a master of timing. When he wrote *Tasher Desh*, he drew parallels between Hitler and the British, under whom the people were so regimented that they had been reduced to playing cards—forever moving in rectangular patterns and happy with the resultant lack of chaos.

That's where the life of the mind comes in, predicts Tagore. *Tasher Desh* asserts that creativity, laughter and purposeless wandering—as opposed to rote, blank faces and a focused existence which are the ways that human beings can break free of any form of totalitarianism and reassert their identities as thinking creatures. Ultimately, the cards turn back into the human beings they always were, simply by allowing their innate desires to overcome the convenience of custom and rules.

Adding to the contemporary relevance of the play is the fact that the revolution among the card-people is led by women. An idea is thus added on: the historical subjugation and objectification of women—the queen of hearts—runs parallel to the oppressed.

Ironically, choice is also the tool of the market, and is not incidental that the visiting prince is accompanied by his friend, the trader, who explicitly represents the interest of the market—or capitalism. The trader prefers order, predictability and a stable economic situation to the unshackling and exploration that the prince advocates. *Tasher Desh* ends up asking which political system is better for a market economy.

Thus, from the director's point of view, *Tasher Desh* is an interesting script with possibilities for innovative visual design. In the play *Tasher Desh*, sets, lights, costumes, make-up and props that the director chose made an immediate and powerful visual statement for the audience. Creative collab-

oration of the production elements by the director ensured that the those elements were integrated into the production as a whole.

Sets

The sets of *Tasher Desh*, as designed by the director, conformed to Tagore's `visual theatre' that enhances the creation and reception of the play. The sets were created within a specific theatrical space culminating in the dramatic action, causing tension in a visual form, a signifier of performance meaning. The sets were not elaborate or expensive, but very formal and representational which offered the theatrical space for action, and complemented with the costumes and lighting. The set design here was challenging or endorsing the visual aesthetics of the audience, encouraging creative blocking and picturisation to reflect the artistic vision of the production.

For example, the merging of abstract, suggestive and architecturally imposed design elements were incorporated by the director through the use of huge white cloth placed in between the wings: one at the center stage and the other at the back and the entire cloth illuminated blue or yellow, which gave a naturalist feel to the stage ambience, in contrast to the minimal use of stage created by rostrums providing a sense of being outdoors and indoors allowing the lighting to create an interesting play of shadows on the stage. The set established the action on stage, using pictorial, moving images to communicate a variety of meaning, moods and interpretations; chief among them was a travel by ship, the garden of love and many more locales in which the play was enfolding.

In this highly metaphysical production, the director had conceived the transition in time of the prince (*Rajkumar*) and his inner self (*MANN*) through the use of simple, light weight, easy-to-handle white cloth manipulated by the actors who also played the various roles wearing the masks of the citizens in the Land of Cards. This white cloth transformed the action and locale of the play. The white cloth first appears as a sheet of cloth where the dream of the prince begins and when the queen mother summons the prince back to reality and this cloth forces the audience to think beyond the oblivious, and thereafter the use and manipulation of the movable cloth in various patterns makes the production intensely theatrical.

The sequence of crossing the sea or the meeting between the King of Ace and the Queen of Hearts, the revolt of the subjects against the king of the cards are the crux of the play and hence this ensemble piece demands tremendous energy and the use of very specific theatrical techniques in voice, characterization and physicality. Here the actors themselves play the characters and also manoeuvre these light and the pieces of cloth, fulfilling the director's intension to create a dark, surreal world for the inhabitants in the Land of Cards. And the theatrical nature of this piece allows space for invention and imagination on the part of the director, whose idea of using the moving pieces of cloth was aimed to challenge the audience, and to bring the text to life rather than to just portray what is written by Tagore.

Lights

Complementing the set designs was the light design that made the best use of the subtle and powerful medium of light, creating effects that could be changed at will to match, the mood of the action of the play that suite the taste of the contemporary audience. The use of lights by the director was quite logical and soft, which brought in a new and more accurate dimension to Tagore's play.

Music

The selection and the rendering of the tunes and rhythm patterns by the director were quite apt to complement the kinetics provided to the play on the stage. There was no overstress on using the tenets of *Rabindra Sangeet*. The phonetics of *Rabindra Sangeet*'s vocabulary was felt, as it should be, for Tagore's play. Despite the employment of stentorian percussion units, their judicious usage was pleasing. Each note and beat of the percussion ensemble complemented the action by each character.

The music of this Gujarati Production of *Tasher Desh* was largely borrowed from combination of original compositions of *Tasher Desh* amalgamated with contemporary Gujarati compositions, which were sung employing plain notes, to the accompaniment of the small ethnic dhol, dholaki and tabla, besides the handy metallic-gong/bells/cymbals/*ghunghuroos* to sound the beats. The music in *Tasher Desh* had the essential features of Bangla Music combining and blending of the bengali folk and the Gujarati traditional/folk music. All these led the audience in the spirit of Evocation. The vocal music of *Tasher Desh* involved variations in rhythmic structure where the singers connect the action of the play in the style of which was a mixture of prose and poetry. The lyrics were a mixture of urban and rural Gujarati idioms.

Dance

The dance, involved the swaying of broad and the gentle movements of erect posture from side to side as they were

reminiscent in the dance forms of *Rabindra Nritya*. The dance movements were elaborate gestural expressions by the palm and fingers. The actors employed the dance to the accompaniment of the subtle gestures and footwork of the characters where the actor/performer explicated the verse through repetitive expressive gestures.

Costumes

Costumes played an important part in staging of *Tasher Desh* for contemporary audience, becoming the 'actor's second skin' that had multiple functions and goes beyond mimetic and signalling. The costumes of *Tasher Desh* reinterpreted the entire performance through its shifts in meaning.

Costumes as designed by the director were found apt to each character. The clothing of the Kings, Queens, and the higher-ups was quite notable. The use of earthy colors like off white, brown and yellowish white as basic colors of the costumes aptly produced the required semblance by the throw of light. Stage costumes provided the audience with information about a character's tendencies towards conformity.

The simplicity of the costume was a distinctive feature of this production of *Tasher Desh* which was very close to the typical *aharya* of Rabindranath's theater.

The ornaments worn by various characters were minimal, due to the theme of evocation of the play, but various colored beads, glass, tinsel and other ornaments were used with simple suggestive headgear for the King, Queen and the subjects in the land of cards.

Make-up

The Gujrati production of *Tasher Desh* maintained realistic make-up and simple dressing which is very much a characteristic of the Shantineketan genre. The face was done up with an eye make-up to help the actors express their emotions. The eyes reflect immediately the mental state of the character the actor is representing and a description of *Tasher Desh* cannot be complete without the mention of the *Nayan Abhinaya* or the use of eyes, eyebrows and eyelids.

The make-up of this production of *Tasher Desh* was not elaborate on the line of *Chau*, but the Kings, Queens, Aces, and the other cards were given painted headgears to give a mask like feeling to the audience.

In the finale of the play the director employed the last composition of the song to depict a variety of tableaus from the contemporary life like the uses of multimedia, juxtaposed with Gandhi's *charkha*, thereby ending up the production of *Tasher Desh* questioning as to the political system better suited to the mortal economy. In *Tasher Desh*, why does Tagore denote children to portray such a serious human condition? Could it be because *Tasher Desh* is about freedom and that Tagore wanted the quest for freedom to begin with children? The director leaves the question to be answered by the citizens of tomorrow. . ..

Prof. Dr Mahesh Champaklal was the former Head of Deptt. of Dramatics and former Dean of the Faculty of Performing Arts, The M. S. University of Baroda; recepient of Gaurav Puraskar conferred upon by Gujrat State Sangeet Natak Akademi; was Fellow at Indian Institute of Advanced Study, Shimla under HRD Ministry, Govt. of India during 2014–2016; awraded D.Litt by Indira Kala Sangeet Vidyalaya Khairagarh for research on Bhasa; also got the status of Professor Emeritus Fellowship of UGC.
Email: mchampaklal51@gmail.com

Glimpses of Spirituality in North Indian Music

Swami Paramatmananda

The word 'music' has its Sanskrit equivalent Sangita. *This word* Sangita *is also found in the* Ramayana *(300* BC*) and* Mahabharata *(200* BC*). As pointed out by the eminent musicologist Swami Prajnanananda, Sangita ''can be said to be the language of Man's deeper soul and is different from the speech sound of the speaking language.''*

The musical sound is possessed of sweet tune and it is impregnated with divine lustre (*lāvanya*), aesthetic sentiment (*rasa*) and mood (*bhāva*).

Melody, i.e., *rāga* is the soul of music. The *rāga* is a psycho-material object, i.e., an objective impression of the subjective feeling of human mind.

Nārada of 1st century AD and Bharata of 2nd century AD built the structure of Indian music. According to them the psyche of music is made up of sound with emotions. The *nāda* or causal sound is the basis of music and upon this primal ground all the phenomena of Indian music are built. The notes originate from the vibrations that evolve from *Prāna-vāyu*.

There are seven notes evolving out of the vital air, which comes in contact with the different internal part of the body. The greatest musicologist of India Swami Prajnanananda has divided Indian classical music into two divisions—South Indian and North Indian.

Spirituality in North Indian music

In the preface of his book *The Social and Historical Values of Rāgas and Rāginis*, Swami Prajnanananandaji writes, inter alia: ''In fact, Indian music is absolutely spiritual and divine in character. The *rāgas* and *rāginis* are mainly used to please Gods and Goddesses and ask for their blessings which will give salvation, i.e., Mukti. Notations are used for giving material forms to ragas and raginis and the artistes (*sadhakas*) will make them divine.''

In the introduction of the said book he says, ''The *samaganas* were performed to invoke the spirit and to please the presiding deities of the sacrifices.''[1] The different recensions or *sakhas* of the Vedas used different numbers of vedic tones. But it is a fact that different *raga*-forms (melodic type) of music were not practised in the vedic time, though the combination of vedic tones used to soothe the hearts of the performers of vedic sacrifices.

While discussing about the aesthetic appeal of *ragas and raginis* the writer says, ''It should be remembered that all *ragas* and *raginis* of Indian music should be considered as living (as life is infused in them by the meditative power of the svaras), and they transport the artistes and lovers of music to a blissful region which makes them forget the cares of this mundane world'' (p.60).

Now, what can be said of the spirit of music? Dr. O. C. Ganguly, the renowned musicologist, in his book *Ragas and Raginis* (1948), says that all the *ragas* and *raginis* of Indian music are full of life which can be said to be the spirit of the spiritual India. He further says: ''It is believed that each *rāga* or *rāgini* has its peculiar psychic form corresponding to its sonal body over which the former presides as the nymph, deity, or the devatā (or God) of the particular melody.''[1]

By the earnest prayer and spiritual exercises (*sādhanā*) of the worshipper (*sādhaka*), the divinity comes down and incarnates in the form of the image for the benefit of the worshipper.

If the presiding spirit cannot be induced 'to descend,' the rendering or interpreting of that particular melody cannot be pronounced to have been successfully achieved.[1]

No amount of mechanical reproduction of its symphonic structure can put life into the melody and make it alive. And unless it is alive in the song, or instrument, it does not fulfil its purpose. A *rāga* or *rāgini* is something more than its physical form–its symphonic structure, its 'body.' It has a soul which comes to dwell and inhabit in the 'body.' This principle is known as the *rasa* or aesthetic emotion, etc. It is this emotive principle, the presiding sentiment, or passion which is evoked by the peculiar combination of the notes, the *svaras*. For, according to the Indian theory, each *svara*, or note has a peculiar emotive value, symbolised by its presiding deity (*adhisthita devatā*), and its interpretive seer, sage or expounder (Rishi).

North Indian music flourishes

In the 16th–17th century AD, *Vrindāvana* and *Mathurā* became new seats of culture of North Indian music. Swami Krishnadasa, Swami Haridasa and other Vaishnava savants—under patronage of Emperor Akbar, revived a new style and form of *Dhruvapada*.

The contribution of religio-devotional type of bhajana of Mira Bai, Suradas, Kavira and others were made at this typical moment. A new type of Hori *Dhāmāra* also evolved in connection with the sacred Holi festival.

Different types of classical and folk music evolved in Bengal also. The *Charyā* and *Vajrā* gitis of the Buddhists evolved in the 11th–12th century AD as religio-devotional songs and they were sung with classical melodies like *gurjari*, *bhairavi*, *vasanta*, etc. Jayadeva's *Gitagovindam* was one remarkable contribution to North Indian music.

In the 14th century AD, *the Krishna-kirtana* evolved out of the remains of *Charyā*, *Gitagovindam*, *Mangalagiti*, *Panchali*, etc. It was enriched in the hands of *Vadu Chandidāsa, Vidyapati* and others. The *nama-kirtana* evolved in the 15th century was devised by Sri Chaitanya. ''It was a democratisation of musical melody'', comments the master.[2]

In the beginning of the 16th century, Thakur *Narottama-dāsa* devised a new type of classical Kirtana—known as *Lilā-kirtana*. It was designed after the form of *dhrubapada* in slow tempo (*vilambita-laya*) and notable for its spiritual content.

In passing, we may mention the socio-mystic songs of *Kaviguru* Rabindra Nath Tagore, Rajanikanta, Atulprasad and *Shyama sangita* of Najrul Islam. These are the treasure of North Indian music and convey deep spirituality.

Spiritualism embodied in North Indian music

Besides tonal forms and aesthetic sentiments, there is also a deep spiritual sense conveyed in North Indian music. Serene calmness (*Sānta*), compassion (*Karunā*) and primal creative urge (*Sringāra*) are predominant in *rāga Vasanta*. Detachment from worldly pleasures (*Vairāgya*) generate from the serene sentiment of calmness. Tears are formed as a result of love and devotion.

In Bengal, the *rāga Vasanta* is profusely used in *Padāvali kirtana* on the occasions of *holi, jhulana*, *rāsalila*. The mystic Vaisnava poets of Bengal consider the spring as an important session.

In most of their devotional compositions, they have described spring as a symbol of new life and new inspiration and their aim and object are to transcend the transient beauty and grandeur of the phenomenal world and to dive deep into the ocean of eternal peace and tranquility.

In conclusion, music of North India is thus a divine art. It is the embodiment of psycho-material principle and, in the words of Romain Rolland, ''creates an objective beauty of the subjective Divinity''.

Music—particularly North Indian music—animates human ideas and brings perfect balance between 'inner tranquility and outward acitivity.'[3]

The ideal of North Indian music is to get the highest and yet the sweetest means to man's ultimate end. It promises to rescue the people

at large from the dark abyss of delusion and confers upon them the blessings of permanent peace and eternal happiness in this world of nescience.

Reference

1. Swami Prajnanananda, *Historical Study of Indian Music*, p.15, Firma K.L.M., 1973.
2. Swami Prajnanananda, *Historical Development of Indian Music*, p.83, Ramakrishna Vedanta Math.
3. Ibid. 2, p.475.

The author is the General Secretary, Ramakrishna Vedanta Math, Kolkata and the Editor of *Visvavani* Journal.
Email: ramakrishnavedantamath@gmail.com

Thumri—the Evergreen Member of the Raga Music Family

Dr Manasi Majumder

Indian Classical Music, popularly known as 'Raga Sangeet (music)'*, has the greatest indigenous traditional musical heritage. Having proved value with the passing of the test of time, it is rightly regarded as 'Indian Classical Music' and its spiritual and aesthetic aspects have made the same a unique musical art.* 'Raga Rupayana' *is the principal subject matter of this music which is two-fold—Vocal and Instrumental. The modes of its manifestation are also two-fold—*'Anibaddhwa' *and* 'Nibaddhwa'*. The vocal forms of manifestation are* Dhrupad*,* Dhamar*,* Khayal*,* Thumri*,* Tappa*,* Tribat *and* Chaturanga*. In this article, the basic features of* 'Thumri' *are briefly narrated.*

Introduction to Raga Music

Indian Classical Music or *'Shastriya Sangeet'*, now popularly known as 'Raga Music'[1], within this country and beyond its borders, has its origin in the Vedic *'Gramageya Gaan'*. It has arrived at its present state having undergone prolific indigenous evolution in the post-Vedic periods, that is to say, the ancient period, medieval period and early modern period. Hence, this musical art has the greatest traditional musical heritage of India. It being of proved value having passed the test of time'[2] has been rightly called 'Indian Classical Music.'

Socio-classical musical art

In view of its subtle spiritual and aesthetic aspects and secular perspectives, this 'socio-classical musical art' has occupied a unique place in the realm of the arts or 'performing arts'.

Since *'Raga-Rupayana'* is the principal subject matter of this musical art, *'Raga* Music (or *Raga Sangeet*)' appears to be the most appropriate name of the same. It needs to be mentioned here that propriety of the name '*Raga* Music (or *Sangeet*)' seems to have been justified by the comment of the famous litterateur and very senior musicologist, Dr. V. Raghavan who said in the first line of the first paragraph of his well-known treatise 'Tyagaraja', "$\cdots$ *Raga* is the basis and core of all Indian music".

Marga* of *Raga-Rupayana

Raga Rupayana is two-fold—(a) Vocal or vocally performed, and (b) Instrumental, performance of a particular musical instrument *Swaravadya Yantra*. The modes of the said performances are also two fold—(a) *Nibaddhwa Marga*, and (b) *Anibddhwa Marga*. While in Nibaddhwa Marga, 'Raga Rupayana' is performed by having recourse to songs or '*bandishes*' of vocal compositions based on or set to particular '*Talas*' (like *Ektal, Choutal, Trital, Jhanptal*, etc.), in the *Anibaddhwa Marga, Raga Rupayana* is performed in the mode known as *Alaap* (of the *Raga*), which is not based on or set to any *Tala*. Both the said processes of *Raga Rupayana* have their respective distinctive features and common features too. The traditionally-recognized forms of vocal *Raga Rupayana* are *Dhrupad, Dhamar, Khayal, Thumri, Tappa, Tarana, Tribat, Chaturanga*, etc. Thus, '*Thumri*' is the fourth member of the vocal *Raga Rupayana* family belonging to the *Nibaddhwa Marga*.

Forms of *Raga Rupayana*

It should be mentioned here that a comparative study on *Dhrupad* and *Dhamar* on one hand and *Khayal* and *Thumri* on the other appears to be highly interesting though of course that has no scope here. But then, *Dhamar* and *Thumri* deserve at least a

short relevant reference because of subtle inner joy and outer jubilation on one hand and subtle inner pensiveness and outer sorrowfulness on the other existing in *Dhamar* and *Thumri* songs.

Ethnic music (*Dhamar* and *Thumri*)

Some musicologists suggest that *Dhamar* and *Thumri* originally belonged to the ethnic music (folk) prevalent in the areas covering Mathura, Vrindavana, Varanasi and the vicinity of Lucknow. In fact, the themes, melody forms, rhythmic variations and the *talas* of both *Dhamar* and *Thumri* fundamentally belonged to the respective long-standing indigenous musical traditions (of the devotional cult) very close to each other. Most probably, that is why it is often said that the above music forms have their origin in the relevant ethnic folk music prevalent in the said areas since the distant past. However, some fundamentally important points have not been duly considered by those who maintained such view. One should remember that the relevant socio-cultural evolutions in accordance with the exigencies of time helped develop those traditional music forms. As such, *Dhrupad, Dhamar, Khayal, Thumri* (and *Tappa* too) have crossed the borders of the said ethnic music zone early in the modern period. *Khayal* and *Thumri* have come nearer to the music-loving common people because of the acceptability and accessibility. Again, whatever be the varying views of the concerned scholars in this regard, it may be conveniently pointed out that both *Dhamar* and *Khayal* became widely known in public on the eve of the modern period and thereafter gradually became popular, being followed by *Thumri* (particularly in the 19th century). By the middle of the 20th century, *Khayal* and *Thumri* became quite prominent. Now the luminous march of *Khayal* and *Thumri* is self-explanatory.

Origin of *Thumri*

Opinions differ on the origin of *Thumri*. Some say that *Thumri* has its origin (though very distant) in ancient 'Chalikya dance-drama-music'[3]. Again, some opine that Raja Man Singh Tomar, the ruler of Gwalior (1484 AD–1516 AD) created *Thumri* and from the Raja's surname 'Tomar', the term '*Thumri*' has come[4]. Different views apart, it has been admitted by all that Sadarang introduced '*Mazlishi Baithaki Thumri*' sometime in the thirties or forties of the 18th Century AD. It appears that '*Thumri*' was publicly introduced sometime after 1860. Sadarang created *Bol-Bant Thumri*[5] which again subsequently became two fold—*Gat-Bhao* and Nritya-Bhao *Thumri*. Thereafter, his followers Sanadpiya, Kadarpiya and Lalanpiya composed well appreciated *Thumri* songs. In the 19th century, Sadik Ali Khan (nephew of famous Dhrupadia Ustad Ali Baksh) and Nawab Wajid Ali Shah made prominent contribution to the realm of *Thumri* by composing some charming *Thumri* songs or bandishes. *Thumri* was never sung in the royal court of Delhi. Another pattern of *Thumri*, '*Bol-Banao*' *Thumri*, also became prominent. The said *Thumri* songs had their distinctive features. The very terms '*Bol-Banao*' *Thumri*, '*Gat-Bhao*' *Thumri* and '*Nritya-Bhao*' *Thumri* are self-explanatory.

Angas

The '*Angas*' of *Thumri* are—'*Purab-ang Thumri*' and '*Panchao Thumri*'. *Purab-ang* refers to the Lucknow and Benaras styles of *Thumri* singing. Panchao refers to *Thumri* prevalent in Jaipur and Patiala styles. Ustad Bade Ghulam Ali Khan said *Thumri* has only one *Ang*, i.e., *Purab-ang*[6].

Romantic nature of *Thumri*

Briefly speaking, *Dhrupad* and *Khayal* have their respective charm and greatness. Quite a number of *Dhamar* and *Thumri* bandishes and their manifestations convey that *Dhamar* is basically more romantic than *Dhrupad*, while *Thumri* is basically even more romantic than *Dhamar* and *Khayal*.

Finally, *Thumri*, as mostly prevalent today, may be reasonably classified as—*Bhajananga Bhava Thumri* and *Khayalanga Baithaki Thumri*. While the former is prevalent in

Kathak dance as part of some events thereof, the latter is prevalent in classical music concerts and conferences.

A table according to the styles of *Thumri* singing is shown:

1. *Bhajananga Bhava Thumri* (*Kathak* Dance)
   (a) *Thumri* sung along with the relevant dance/act; and
   (b) *Gat-Bhao Thumri* or *Nritya Bol Thumri* (as part of the relevant event).
2. *Khayalanga Baithaki Thumri*
   (a) *Khayalanga Taan Thumri*; and
   (b) *Khayalanga Bhava Thumri*:
      i. *Bol-Banao Thumri*
      ii. *Bol-Bant Thumri*

Some Reference of *Bhajananga Bhava Thumri*:

(a) In *Raga Khambaj*—"*Chhum Chhum Chhanana Nachata Giridhara Gopi Sanga Liye.*"

(b) Another one in *Raga Khambaj*—"*Maiya Mori Main Nahi Makhan Khaya.*"

Some Reference of *Khayalanga Baithaki Thumri*:

(a) *Khayalanga Taan Thumri*—'*Jamuna ke Teer*', the well-known popular *Thumri* in *Raga Bhairavi* sung by Ustad Abdul Karim Khan.

(b) *Khayalanga Bhava Thumri*:

   i. *Raga Bhairavi*—'*Babul Mora Naihar Chhuto Hi Jaay*' composed by Nawab Wajid Ali Shah.

   ii. *Raga Khambaj*—'*Darshan Lagi Tori Shyam.*'

Reference

1. Dr. Arati Das, *Anibaddhwa Raga Rupayane Alaap-er Kromobiborton*, Karuna Prakashani, p.41.
2. *An English Reader's Dictionary*, p.71 (1966—1st Edition).
3. Maharaj Pragyananand Swamy, *Sangeet O Sanskriti*, p.126–127, (1963—1st edition).
4. Sunil Saha, *Thumri, A Creation of Folk Lives*, Registrar of Rabindra Bharati University.
5. Sadarang's Thumris:
   (a) Raga—Pilu-Khammaj Tala—Tintal (Punjabi Theka) Name—'Piya Bin Gujar Gaye Sari Raina, Ajahoon Nahi Aye Piyara Mora'.
   (b) Raga—Yaman Tala—Ada-theka Name—"Piya Bin Kaise Katu, Ab Main Raat Dinana Ko".
6. Ramprasanna Bandopadhyay, *Sangit Manjari*, Bandopadhyay Gopeshwar, p.679.
7. Gopeshwar Bandopadhyay, *Sangit Chandrika*, Viswa Bharati University, p.893.
8. Sangeet Research Academy organized a seminar on Thumri in 1982 at Max Muller Bhavan, Kolkata, where Ustad Munawar Ali Khan said it and which was recorded and preserved at Sangeet Research Academy Library.

The author is the Associate Professor, Bengal Music College, affiliated to University of Calcutta. She is an M.A. and PhD in Vocal Music from Rabindra University (Kolkata) and a regular artiste of All India Radio in Khayal and Thumri.
Email: manasisarega@gmail.com

Dance Choreography—Quest for Legality

Somabha Bandopadhay

The paper has been on a work not frequently tested by legal scholars or dancers, but is sought to be a contribution to the core understanding of adequate legal protection of dancers' rights over their work.

Being a dancer myself, I was intrigued to research when I was addressed by someone with a question whether there exists any mechanism under the laws of our country for protecting the choreographies conceptualized and performed in front of the audience. Do we have any mechanism for prohibiting imitation? Do we have a copyright claim over our original work?

With the World Intellectual Property Organization Performances and Phonograms Treaty (WPPT)[1] and the amendments in Copyright Act, 1957 (through amendment in 2012), the answers to the questions put forward and referred to above are in the affirmative.

Scope of rights

The aim here is to analyze the scope of the performer's rights in general and the dancer's rights in particular, with the hope that the 'Performers', as defined under §2(qq) of the Copyright Act, 1957 (hereinafter for the sake of brevity referred to as the Act 1957) would come forward for their respective understanding through analogy.

The performance that deserves protection under the copyright law enforced in India is a live performance, for if it is a recorded version then the provisions regarding broadcasters' rights which are conditional to the grant of permission by the performers themselves come into force and the same is not the subject of discussion of this article.

In analyzing the 'Scope', the following questions arise:

1. How far can the choreographies be protected and what can exactly be protected?
2. What is the scope or level of creativity which is required to be protected?
3. What is the scope of dancers' rights getting protected under 'course of employment'?
4. Whether there has to be any planning and proper choreography for protection?

Resource materials for the research being scant, reliance has been placed principally on the practical experience of the author as a professional dancer.

Indian legal framework at work

The laws available to us are very vague. The few sections available under the Act 1957 are merely to introduce the concept of performers' rights. It lacks any further explanation as to why and what and how such protection would be sought for. In fact, there are no records of the number of choreographies that have actually been protected under the copyright law through the Copyright Board formed under §11 of the Act 1957. This is primarily because the dancers are unaware of the existence of such a right under the law; and secondly, they are unable to comprehend the category of choreographies that can be protected since there exists no classification of such protection.

§2(q) of the Act 1957 defining 'performance' in relation to performer's right means any live performance (acoustic or visual) performed by one or more performers.

The definition under §2(qq) of the Act 1957 addresses 'any other person making a performance' thereby making it an exhaustive one.

§38[2] of the Act 1957 brings before us the provisions of the 'Performers' rights' which contain, *inter alia*, that such right shall subsist until 50 years from the beginning of the calendar year next following the year in which the performance is made.[3] The said provision also lays down prohibition as to making a sound recording or visual recording or reproduction or broadcasting or communicating thereof without the consent of the performer first had and obtained. This is of course subject to certain exceptions as contained in §39 of the Act 1957.

The 2012 amendment has brought into existence §38A and §38B in the Act 1957, in consonance with the WPPT, making *pari pasu* the rights of the performers with the rights of the 'authors,' emphasizing, *inter alia*, on the rights of the performers to:

1. Make sound or visual recording of her/his performance and reproduce it for publication, issuance of copies, communication to public, selling or hiring of such recording.
2. Broadcast if not broadcasted earlier.
3. Claim identification of her/him as the performer of the concerned performance in the credits unless for editing purposes or some technical faults such credit was not possible or if she is not a casual performer like a background dancer.
4. Claim damages in case of mutilation, distortion or other modification of her/his performance demeaning her/his reputation.

§39 of the Act 1957 has, however, laid down certain exceptions to this general rule where in cases of private use or *bona fide* use or for giving effect to any of the acts stated in §52 of the Act 1957, there would not be any copyright infringement.

Choreographies deserving protection

Choreographies can be broadly categorized to include the following:

1. Traditional choreography.
2. Inspired from traditional choreography.
3. New choreography.

1. Traditional choreography

It is that choreography which is known to us for years and has a particular pattern of presentation of its own. In fact, to speak of India, all classical dance forms have this kind of choreography since long. Many of these choreographies point at a particular *gharana* (style) or refers to a particular *guru*. These choreographies establish the classical dance form itself and made it popular.

Shri Kelucharan Mahapatro, widely recognized as the father of Odissi dance, introduced the form as a classical dance through his innovative choreographies. Such original work has a specific pattern of presentation of the form which has gained distinctiveness over the years. Looking at his choreographies, one can easily comprehend that it belongs to the Kelucharan *gharana*.

Likewise, in Bharatnatyam, we have traditional items like *Tanum*, *Padam*, *Varnam*, etc. which are performed in different styles by different dancers but the concept and essence remain the same. In this sense, though the pattern of presentation is different pointing at the different *gharanas* yet the originality remains in the introduction of the concept for the first time.

Possibility of protection in the field discussed: Such works remaining in the public domain can be copied by any dancer and performed. This is because as per the public domain doctrine, no single individual can have sole appropriation over these items and thus copyright over these items must be barred. The consequence otherwise would be a restricted propagation of our cultural richness since only some individuals will have rights over these and others will not be able to perform this in public forum except in specified exceptional cases. Thus, traditional choreography is not subject to copyright protection. Accordingly, performing these items would not need any special permission.

2. Inspired from traditional choreography

This would include the choreographies which are undertaken by the disciples of the *gurus* of

the different classical dance forms. This arena is a complicated and complex one.

Possibility of protection in the field: It is difficult to understand which portions of the choreography are borrowed by the disciple and which portions form part of the public domain. This severability of the choreography is the core of the matter. The preliminary problem lies in the fact that classical dance forms are admixtures of varied *bols*, *talas* and songs which can be used in varied combinations as per the need, want and innovativeness of the performers. So, whether any performer has used any combination of steps of any *guru* is difficult to identify. In such cases a rational and pragmatic view needs to be taken.

If, in classical Manipuri dance, the famous item of *Nanichuri* is performed in the traditional way to portray the choreographies of Guru Bipin Singh or Guru Amubi Singh, that would be considered to be in the public domain since it has acquired distinctiveness over the years in the relative group of people associated with the dance form. It has been disseminated to over thousands of students by now, but if one chooses the same *bols* and the essence of the act but puts different and new steps to choreograph it, it must be considered to be a choreography inspired from the traditional choreography which, in that event, can be protected under the copyright laws. This can be justified as the concerned person's own creation by virtue of using her/his skill and labour to create it. This view is supported by the Lockeian Labor Theory.

With the emergence of copyright laws and recognition of performers' rights, it has now become necessary to make a distinction between what matter comes in the public domain and what does not form part of it.

Substantial copying—judicial guidelines: It is pertinent to note in this context that the problem arises when there is a copyright violation by making substantial copying within the period of 50 years as statutorily laid down and discussed above. As to the doctrine of substantial copying, one can have a clear guideline from the *ratio* of the decisions in *Vosper* v. *Hubbard*[4] or *Zee Telefilms* v. *Sundial Communications*[5] or *Anil Gupta* v. *Kumar Dasgupta*[6] or the seven points test of *R. G. Anand* v. *Delux Films.*[7] Thus, if the choreography reveals similarities to the traditional to the greater portion then that cannot be taken to portray one's own creation.

3. New choreographies

These are those which have been created by designing entirely new productions and performing in public platform using classical dance form but has no link to the traditional dance items. In this field, it is necessary to determine how much of creativity has been invested in this project.

Possibility of protection in the field: It is pertinent to note that the same holds true for choreographies performed as part of modern dance whose origin lies in famous personalities like Martha Graham or Paul Taylor in USA. The famous *Tomari Matir Konya* by Manjushree Chaki Sarkar is so popular that it can be equally identified as a classical performance and by virtue of such use it comes in the public domain and cannot be claimed to be a subject matter of individual appropriation. However, any choreography inspired from this production can be protected if it is not substantially the same.

In regard to innovative steps and movements, the example of legendary dancer Shri Uday Shankar, who has since established a whole new *gharana* or style which is popularly known as the Uday Shankar style, seems perfect. The movements are very unique and point out directly to this cult of dance form. However, these forms, being a part of 'traditional' choreography, are in public domain. These movements being in the public domain could be used by anyone to create his own production which can then be protected as per my classification of 'inspired from traditional choreography.'

Measurement of creativity—jurisprudence not yet developed

Creativity lies in the minds of the performers

but one's way of expressing it is integral for protection under the copyright law. The creativity can be in the presentation of the dance, or in making new movements and steps or even in the usage of props and sets, since these make difference in the expression of the idea. The placing of these elements in a specific sequence is quintessential for copyright claims.

But how do we measure this creativity? Do we have any benchmark? What extent of protection can be granted? These questions remain unanswered and the jurisprudence is yet to develop on the issue.

The creativity further lies in the performer's considerable efforts to bring a 'different' look to the act. But, the question still remains as to: how 'different' is it? There could be some probable considerations that could be taken as under.

- ***Uniqueness of the choreography:*** If the choreography is put forth before an audience who are well versed with watching such choreographies and they are unable to make any link with any other choreography they have seen, it can be said to be a unique one. It is known as the Lay Observers' Test.
- ***Expert opinion:*** The quality of spectators plays a very important role in this analysis. It can be adequately studied by some intellectual group of people who when exposed to these choreographies would be able to comprehend the difference in the creative work. They would be adept to identify the portions that have been 'substantially copied' for the performance.
- ***Constitution of a specialized board:*** This skill cannot be possessed by all and hence an amendment in India is needed at par with the principles and guidelines of the WPPT.
- ***Data processing:*** A qualitative data needs to be in place to establish a precedence of what has already taken place towards a guideline for the future to protect choreographies under certain circumstances.
- ***Usage of props and sets as a threshold:*** The usage of props and sets should be another quotient to measure the creativity of the performers apart from its protection under artistic work when placed in a specified sequential manner.

Protection under course of employment

Course of employment is not very difficult to comprehend for performers. There are dance academies employing instructors who teach and also choreograph for the performances by the academy. In this case, the institute employs the dancers as employees and, hence, with analogy, the law in place for writers can be used to determine the employer-employee relationship. Once it is established, it will be the institute or the academy which will be the author of the work. In this respect, §17 of the Act 1957 gives an insight. This clarifies the point that the owner of such choreography shall be the employer—the academies.

Another pertinent question in this regard could be—whether students would automatically get the right to perform these choreographies? This is indeed a debatable issue, but can be answered in a two-fold manner.

- Till the time the students are under the guidance of the *guru* or the teacher and they are performing for him or her, the student can directly get the permission to perform, but if it is a personal performance then permission is to be taken, but this shall not be a grant of license or assignment.
- If it is about the performance of a traditional item, it being in the public domain shall not be subjected to prior permission. In fact, this shall prohibit the exploitation of the students who has to pay exorbitant high prices to give them the recordings of such traditional items.

Conclusion

The law in letters prevailing in India seems to be appropriate for the protection of various choreographies of dancers. But if the law is to be made meaningful, a close coordination with WPPT is a necessity. It also calls for a close scrutiny of the laws prevailing in

developed countries, specially in European countries and USA, to protect the interest of the performers as a whole.

Endnotes

1. It is an international treaty signed by the member States of the World Intellectual Property Organization which was adopted in Geneva on 20 December 1996 and was brought into effect on 20 May 2002. It has been ratified by more than 94 nations.
2. Was brought about with the amendment to give effect to the WPPT Treaty obligations of India.
3. Section 38(2), Copyright Act, 1957.
4. 2003 (5) BomCR 404.
5. [1972] 2 QB 84.
6. AIR 2002 Delhi 379.
7. 1979 SCR (1) 218.

References

1. http://www.artslaw.com.au/articles/entry/shall-we-dance-dancing-and-copyright-law/

Acts and Statutes

1. Copyright Act 1957 (as amended in 2012).

Treaties

1. World Intellectual Property Organization 1996.
2. World Performances and Phonograms Treaty 1996.

Abbreviations

QB: Queen's Bench
AIR: All India Reporter
SCR: Supreme Court Reports
BomCR: Bombay Cases
§: Section

The author is 5th year law student, School of Law, KIIT University, Bhubaneswar, Odisha, and has written the article guided by Parimita Dash, Asstt. Professor (II), of the university.
Email: somabhadps@gmail.com

Vegetable Dye's Importance in Design and Contemporary Society

Krishnendu Bag

Vegetable dyes, in use since ancient times, have made a comeback, mainly as vegetable dyed textiles. Considering its benefits and unique appearance, vegetable-coloured textiles and its design are set to become a new fashion statement. Keywords: Textile design, environment-friendly, sober colour.

Introduction

Vegetable dye is a dye that is derived from a natural source. It is normally used in dying textiles with Tie-n-dye, *Batik*, block printing and *Kalamkari*. Vegetable dye has a longer history and is different from the artificial dye, which has a synthetic origin and a flashier, albeit shorter, history. However, this study is only concerned with the vegetable dye and will examine its significance in Indian society in the context of textile designing.

Historical background

From ancient times, vegetable dye was used in Egypt, Greece, Rome, Britain, South America and even in the Middle East. The exact time of its coming to India cannot be pinpointed, but it could be traced back to some point around the fifteenth century. This practice was easily adopted by the people and thus, it spread rapidly in various places of the Indian subcontinent. As an example of the practice of the vegetable dye in ancient India, the cave-paintings of Ajanta can be cited. This tradition of the vegetable dye was carried forward by the progeny of the ancient artists. Use of vegetable dye was economically beneficial as well. Between the fifteenth and nineteenth century, the Indian art of textile dying in natural colours had reached mercantile superiority among the western and the other eastern countries.

Interestingly, in India, even before its use among the canonical vegetable dyes in the Aryan Vedic Hindu society, madder and indigo were used as naturally derived dyes in Mohenjo-daro of the Indus Valley Civilization. Later, vegetable dyes were traditionally used in textile to depict scenes from Indian mythology and Indian epics *Ramayana* and *Mahabharata* in a gorgeous and elaborate way. These vegetable dyed textiles were made into large wall-hangings that were hung in royal courts, temples and were even used as home furnishing. Many such conventional pieces of designed textile are found in Srikalahasti and Machilipatnam of Andhra Pradesh, where generations of certain families kept up the practice of vegetable dye in five distinct colours—blue, yellow, red, green and black. In the eighteenth and the nineteenth century, the British regularly imported indigo-dyed blue textiles back to England from West Bengal. It is at some point of time in the nineteenth century that flashy, synthetic and chemical colours were brought in by the Europeans and the interest towards vegetable dye declined for an age.

Different ingredients for deriving vegetable dye

Vegetable colours are sober in nature and the basic colours that we can glean from various natural sources are—

Colour	Plant name	Scientific name	Family	Derived from
Red	Madder	*Rubia cordifolia*	Rubiaceae	Branches and roots
Yellow	Turmeric	*Curcuma longa*	Zingiberaceae	Roots
Green	Myrobalan	*Terminalia chebula*	Combretaceae	Dried fruits

Colour	Plant name	Scientific name	Family	Derived from
Black	Myrobalan + Copper sulphate	*Terminalia chebula*	Combretaceae	Dried fruits
Brown	Catechu	*Acacia catechu*	Fabaceae	Tree sap
Blue	Indigo	*Indigofera tinctoria*	Leguminoceae	Leaves and roots

These basic colours can be transformed and also combined to create a greater number of varieties and shades of said colours and used into textiles and the shade of the colour can be fixed with the use of certain mordants. I, myself have been able to develop a total of 24 different shades from the above-mentioned six basic colours and I can predict the possibility of deriving even more myriad shades from these colours in future.

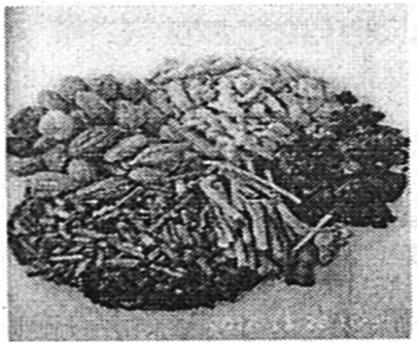


Image 1
Natural sources for vegetable dye

Mordants

In the ancient times, people gleaned natural dyes from different kinds of plants, soils and even insects. The old primitive communities used colours extracted from several minerals (such as, manganese and hematite) to dye textiles and other objects. But those colours used to fade away very quickly. After experimenting for a long time, they discovered the correct process of dying. They realized that if the textile contains any tannin-like substance, then the pigment would react with the textile and the hue would have a permanent effect on it. Many plants and fruits contain this substance called tannin in them, which is very useful in making the dye last on the textile. In a nutshell, the tannin is the mordant, which means basically dye absorbing mineral salts.

Description of a textile dying process

To reveal how a colour is extracted from a natural source and is used in textiles, a complete process of dying is given below.

Green: The colour green is derived from the dried fruits of Myrobalan. This green has a very interesting appearance when some textile is dyed and some design is added to it.

Process: At first, the Myrobalan seeds have to be broken to dust and then soaked overnight in water. In the morning, the Myrobalan solution has to be boiled and filtered and then poured into a container. In a second container a solution of diluted alum should be prepared, which is essential for the fixture of the colour. The piece of cloth that is to be dyed, needs to be soaked and continuously stirred in both the containers, beginning with the one holding the Myrobalan solution and for fifteen minutes in each container. The same process of soaking and stirring the piece of cloth in both the containers has to be repeated for a second time, but this time for ten minutes each. Lastly, the dyed piece of cloth has to be washed in fresh water, and then dried. Different shades of green can be achieved by combining other elements in the previously described process and by varying their amounts.

Benefits of vegetable dye

In spite of vegetable the dying process being one that requires a little bit of hard work and a lot of patience, it has certain long term beneficial points, which the chemical colours are unable to provide.

Firstly, vegetable colours are completely environment friendly and does not pollute the atmosphere in any way.

Secondly, vegetable dyed textile has a surety of the fastness of colour that is often lacking in chemical colours.

Thirdly, vegetable dyes are extremely skin-friendly and does not bring any harm to the skin.

Fourthly, however dark or light a shade of vegetable colour be, it is always accompanied by an almost therapeutic soothing effect, which is especially helpful in calming down the mind.

Lastly, the practice of vegetable dye is very economical and is like a self-sufficient cottage industry.

Present day praxis

The traditional modes of art that were usually associated with vegetable-dyed textile are as mentioned before—*Kalamkari*, *Batik*, Tie-n-dye and block printing. However, at present, techniques that are used to convey

an artistic touch to vegetable-dyed textile is expanding in their numbers. The mud-resisting printing process is one such technique. The chemical colour boom that took place in the nineteenth century is still continuing. But now vegetable-dyed textiles are slowly catching the market as well. From home furnishings to dress materials, the vegetable dyed textile is giving a new look of makeover to everything it is used in. In India, it is popular in Andhra Pradesh, Manipur, Nagaland, Tamil Nadu and the eastern part of Odisha.

Andhra Pradesh: In the Kurnool district of Andhra Pradesh, there is a place called Cuddappah, where indigo is produced and in Uravakonda, natural cotton threads are dyed in it.

The method of *Kalamkari* is used with vegetable dying in Srikalahasti and Machilipatnam.

Manipur and Nagaland: In the Kume area of Manipur, cotton threads are dyed to turn them into a hue of bright bluish black. The Mokkokchung area of Nagaland too uses indigo to draw out a bright blue colour.

Tamil Nadu: *Kalamkari* is used in vegetable dying in a place called Sikkinaipet situated in Tamil Nadu.

Odisha: In Kotapad of Odisha, cotton threads are dyed in vegetable colour. Apart from this, silk threads are dyed in lac in Brahmapur in Ganjam district. A deep reddish-brown colour is produced there.

Other centers of vegetable dyeing in India are situated in Rajasthan, Gujarat and Arunachal Pradesh.

A special addition to this list of places where the praxis of vegetable colour thrives, would be Kala-Bhavana, which is a part of the Visva-Bharati University in West Bengal. In Kala-Bhavana, the students who come from various cultures and various countries are taught innovative design techniques to use on vegetable-dyed textile, or textile woven by vegetable coloured threads. This gradual return of interest is visible not only in India but in other countries as well. Countries like Bangladesh, Japan and Norway are taking interest in the eco-friendly aspects of vegetable dye and the styles of design that are used in it.

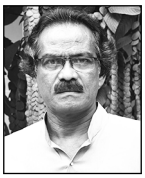
Image 2
Modern abstract designs in vegetable dye

Conclusion

Vegetable-dyed textile is becoming a medium for a textile artist, in which their thoughts about the present context is being reflected, in simplified, abstract, geometric, or traditional designs, which carry a creative artistic temperament. Large scale production of vegetable dyed textile is just beginning its new history. Hopefully, considering its benefits and unique appearance, vegetable-coloured textile and its designs will become a new fashion statement for the young generation in near future.

References

1. *Encyclopaedia Britannica.*
2. *Indian Kalamkari*; All India Handicrafts Board.



Assistant Professor, Department of Design, Kala-Bhavana, Visva-Bharati University, West Bengal, India.
Email: krishnendubag01@gmail.com

मैं अपरिचित इस शहर को ढूँढ़ता हूँ

केशरीनाथ त्रिपाठी

मैं अपरिचित इस शहर को ढूँढ़ता हूँ।
स्वयं का प्रतिबिम्ब लेकर घूमता हूँ।

गिट्टियाँ गोरी, मगर डामर लपेटे
हृदय भीतर से कहीं काजर समेटे
व्यर्थ के सम्मोह में राहें बदलतीं
बढ़ रहा हर पग, उन्हें मैं छोड़ता हूँ।

द्वार, दीवारों से टकराते हुए
बन्द घरबारों को खटकाते हुए
जगमगाती रोशनी को त्याग कर
दृश्य जो स्पष्ट दे, उस रोशनी को ढूँढ़ता हूँ।

पाषाण, ईंटों के भवन, हैं लौह जालों से बँधे
इंसान चलते यंत्रवत, हैं मोह जालों में फँसे
कंकड़ों के ढेर में घुस कर कहीं
पत्थरों में बोलते भगवान को मैं ढूँढ़ता हूँ।

ढूँढ़ता हूँ शान्ति के प्यासे मनुज को
अग्रजों को प्यार जो दे, उस अनुज को
स्वार्थ के काँटों भरे सब उपवनों में
श्रद्धा, समर्पण के सुमन को ढूँढ़ता हूँ।

मैं निराशा के नहीं हूँ गीत गाता
इस धरा से जन्म से मेरा है नाता
क्यों विषमता, भूख, कटुता, द्वेष जन्मे
सतह के नीचे दबे उन कारणों को ढूँढ़ता हूँ।

किलकारियों से गूँजता आँगन जहाँ हो
कजरियों में डूबता सावन जहाँ हो
हों जहाँ फागुन के सतरंगी गुलाल
ज्योति अन्त् में जले, दीपावली को ढूँढ़ता हूँ।

झोपड़ों का ही शहर हो, पर बसी हो आत्मा
हो घुटन उसमें नहीं, और खुला हो आसमाँ
ऊँचाइयों पर हो खड़ा, फिर भी धरा का ही रहे
पर्वतों जैसे बड़े इंसान को मैं ढूँढ़ता हूँ।

* * *

पिछड़ गया रेस में एक घोड़ा

केशरीनाथ त्रिपाठी

पिछड़ गया
रेस में एक घोड़ा
हाथ हिला हिला कर
जानी, अनजानी भीड़
चीख रही थी—
'वह आया, वह मेरा है,
मेरा जीता, हारा तेरा है।
शाबाश मेरे घोड़े,
तेज और तेज।'

भीड़ चिल्लाती रही
क्योंकि उसने लगाया था
उस पर दाँव
कुछ ठीकरों का।
उसकी आवाजें
केवल इसलिये थीं कि
घोड़ा दौड़ में जीते,
अपना पसीना बहाये
और उसे मिल जाँय
लगाये गये ठीकरों से
कई गुना ज्यादा ठीकरे।

घोड़े को मिल रही थी
जोकी की शाबाशी
और स्वार्थ-भरी चाबुक,
क्योंकि उसे भी मिलना था
जीत का एक बड़ा हिस्सा।
जोकी और भीड़ को
क्या मालूम कि
चीख और चाबुक ने
घोड़े को दिये थे
असह्य घाव।

घोड़ा ठिठका, चिहुंका,
कुछ धीमे हुए
उसके पाँव,
व्यर्थ हो गये सारे दाँव।
भीड़ की हल्की जेब ने
उसे दुत्कारा,
जमकर धिक्कारा,
दोबारा नहीं पुचकारा।
घोड़ा हिनहिनाया
और बढ़ चला वतियाने
उन दो हाथों से

जो रेसकोर्स में मौजूद थे,
पर जिन्होंने नहीं लगाया था
उस पर कोई दाँव,
बल्कि खिलाई थी
थोड़ी सी घास
और दी थी
प्यार भरी थपथपाहट,
जो घोड़े के लिये
भीड़ की तादाद,
शोहरत, शोर
और दाँव पर लगे
चाँदी की ठीकरों से
ज्यादा बड़ी संजीवनी थी।

* * *

आस्तीन के साँप

केशरीनाथ त्रिपाठी

सर, हाथ और पैर में
पट्टियों से लिपटी
अस्पताल के एक बिस्तर पर
लहू-लुहान पड़ी
एक महिला ने
मुझसे बार-बार पूछा,
'ऐसा क्यों होता है ?'
मेरे पास उत्तर था
पर बताने का माहौल नहीं।
मैं आगे बढ़ गया।

दूसरे बिस्तर पर पड़ी
एक छोटी सी बच्ची के
आँसुओं को
जैसे आवाज़ मिल गई हो।
वह टपक-टपक कर
पूँछ रहे थे,
'मेरा बाबू कहाँ है ?'
कह रहे थे,
'उसे बुला दो,
अभी बुला दो'।

मुझे पता था कि
उसका बाबू सो रहा है
ऐसी निद्रा में
जिससे कोई नहीं जागता।
मैंने पाया अपने में
साहस का पलायन
पुर-नम आँखें लिये
चेहरा घुमाकर
मैंने फेरा उसके माथे पर हाथ
और आगे बढ़ गया।

यहाँ भी मेरे पास उत्तर था,
पर उत्तरों की भारी भीड़
गुम हो गई
राजनीति के जंगल में।

वाराणसी का
संकटमोचन मंदिर
अयोध्या, दिल्ली,
जयपुर, कश्मीर,
मुंबई की मस्जिद,
होटल और रेल,
बंगलुरु और हैदराबाद
इन घटनाओं ने
दिल को दिया है पाट।

विस्फोट, हत्या,
षड़यंत्र व भितरघात
देश में ही तो हैं
आस्तीन के साँप।

प. बंगाल के प्रथम नागरिक महामहिम केशरीनाथ त्रिपाठी की प्रतिभा की अनेक दिशाँए है। वह एक संवेदनशील कवि एवं सफल राजनीतिविद, आईन विशेषज्ञ भी है। समस्याओं से भरे समाज की स्थिति से उत्पन्न पीड़ा के कारण स्वतःस्फूर्त हृदय से जो भाव व्यक्त हो जाते हैं, वे ही इनकी कविता हैं।

वाक् संस्कृति और भारतीय साहित्य

(भारतीय ज्ञानपीठ की स्वर्ण जयंती के अवसर पर दिए गए वक्तव्य का संपादित रुप)

डॉ. कृष्णबिहारी मिश्र

सभाध्यक्ष महोदय, रचनाधर्म के विशिष्ट पुरस्कर्तागण, समाहूत सज्जनो और देवियो।

भारतीय ज्ञानपीठ की अर्द्धशती की कृति यात्रा को विचार मंचों द्वारा रेखांकित करने के विविध आयोजन उस स्पृहा का संकेत देते हैं जो ज्ञानपीठ की यात्रा की बीज प्रेरणा थी। और यात्रा की उपलब्धि साक्ष्य है उस अभीप्सा–प्रतिज्ञा का, जो भारतीय ज्ञानपीठ के उद्योक्ताओं के मन में जगी थी। अर्द्धशती की अनेकमुखी उपलब्धि प्रमाण है कि वाक् संस्कृति का प्रवर्द्धन उन्नयन ही भारतीय ज्ञानपीठ की मूल प्रतिज्ञा थी। विज्ञप्त तथ्य है कि ज्ञानपीठ पुरस्कार–योजना और प्रकाशन–योजना भारतीय साहित्य पर केन्द्रित रही है। इसलिए आज की विचार गोष्ठी के विषय की प्रासंगिकता असंदिग्ध है। आभारी हूँ डॉ. पाण्डु रंग राव और डॉ. प्रभाकर श्रोत्रिय का जो इस गोष्ठी के आयोजक हैं और जिन्हें मेरी सक्रिय भूमिका जरूरी जान पड़ी।

प्रस्तावित विषय पर अपनी धारणा सामने रखने में किंचित व्यावहारिक संकोच इसलिए है–मेरे मन में कि संयोजकों ने अपनी परिकल्पना का मुझे संकेत–सूत्र नहीं दिया है। सम्भव है उनकी अपेक्षा का अतिक्रमण करता जान पड़े मेरा वक्तव्य। नहीं, भारतीय विद्या–विरासत के वैशिष्ट्य का ध्यान कर मैं आश्वस्त हूँ कि नितांत विपरीत विचार को सहने और मान देने की सहज प्रकृति रही है भारतीय वांड्मय और संस्कृति की। और कदाचित औदार्य ही संस्कृति की, संस्कृत मानस की प्रमुख पहचान है। पाशव भाव को संस्कृत करने की प्रचेष्टा ही संस्कृति का मूल धर्म और चरम प्रयोजन है। ऐतरेय में स्पष्ट संकेत है कि अपनी जीवन–भूमि को जोतकर संस्कृत करना ही संस्कृति है। आत्मलोचन और आत्मानुशासन के प्रति सतत् सचेत रहकर ही जीवन भूमि को सर्जनशील सम्भावना से समृद्धतर किया जा सकता है। अहल्या भूमि की अनन्त सम्भावना को मूर्त करने के लिए जिस कठोर और जागरूक साधना की अपेक्षा होती है, वही सचेत साधना संस्कृति यात्रा के लिए अपेक्षित होती है। कदाचित् यह एक बड़ा कारण है कि न केवल भारत, बल्कि विश्व की समृद्ध भाषाओं में पुरानी प्रज्ञा ने संस्कृति के लिये कृषि शब्द का प्रयोग किया है। 'संस्कृति' के लिए वैदिक संस्कृत का प्राचीनतम शब्द है कृषि। इसी प्रकार लैटिन शब्द 'कल्ट' से जो कृषिवाचक है, जर्मन शब्द 'कल्टर' और अंग्रेजी शब्द 'कल्चर' की उत्पत्ति मानी जाती है। सारांश यह है कि कृषि से संस्कृति का आदि और अन्तरंग रिश्ता रहा है। किन्तु कृषि सभ्यता के साथ उदित संस्कृति धारा के पूर्व वाक् संस्कृति की यात्रा शुरु हो गयी थी।

वाक् की व्याप्ति ब्रह्म सदृश मानी गयी है—'यावत् ब्रह्म विष्ठितं तावत वाक्।' औपनिषदिक अवधारणा के मुताबिक वाक् ही समिधा है—'वागेव समित।' जीवन यज्ञ का प्रधान उपकरण और अपरिहार्य आधार। प्रख्यात पुरा विद्या विशारद डॉ. वासुदेव शरण अग्रवाल ने यज्ञ की अवधारणा को स्पष्ट करते लिखा है कि उदात्त भावना का दूसरा नाम यज्ञ है। जिसमें व्यक्ति दूसरे के लिये अपने स्वार्थ और सुख का समर्पण करके दूसरों की सहायता करने की युक्ति प्राप्त करता है। उस जीवन-विधि को यज्ञ करते हैं। जीवन-यज्ञ में आलोक-ऊष्मा रचने के लिए वाक् की भूमिका सर्वोपरि मानी गयी है। वाक् मनुष्य की विशिष्ट उपलब्धि है। जिसे उसने भाव और चेतना की अभिव्यक्ति तथा समृद्धि के लिए आयाम से अर्जित-परिष्कृत किया है। वाग्धारा की उन्नयनशील यात्रा ही वाक् संस्कृति है जो विदग्ध वाङमय में दीप्त है। काव्यशास्त्र, भाषाशास्त्र और अध्यात्म विधा की विभिन्न सरणियों ने विविध विचार–कोणों से इस संस्कृति-धरातल को निरखा-परखा है, जो अधीतजन का सुपरिचित विद्या-आयाम है। सनातन काल से वाक्संस्कृति का जैसा गहन और सूक्ष्म विवेचन भारतीय पण्डितों ने किया है वह भारत की जागरूक मनीषां का ही नहीं, संस्कृति सचेत मानस का भी परिचायक है।

भिन्न-भिन्न सरणियों से वाक् संस्कृति की यात्रा क्रियाशील रही है। साहित्य वाक् संस्कृति की सौन्दर्य-धारा है। साहित्य में सत्य और शिव की अभिव्यक्ति सौन्दर्य के धरातल से ही विशिष्ट सौन्दर्य-भंगिमा में होती है। सर्जनशील अनुभूति की अभिव्यक्ति साहित्य के सन्दर्भ में वाक् संस्कृति का प्रधान प्रयोजन है। इस प्रयोजन को विजातीय हस्तक्षेप कमजोर कर देते हैं। कदाचित इसीलिए साहित्यिक मूल्य के पक्षपोषक साहित्य-संस्कृति की स्वायत्त सत्ता का प्रबल आग्रह करते हैं। संस्कृति चिन्तक आचार्य गोविन्द चन्द्र पाण्डे की धारणा विवेक को सटीक लगती है कि 'काव्य के लिए चाहिए अनुभूति की अभिव्यक्ति। अनुभूति न तटस्थ ज्ञान यस्मृति है, न मात्र भावोत्तेजना या सुख-दुःख का अनुभव। किन्तु भाव संस्कारित हृदय की अवस्था–विशेष में आत्म–प्रतीति की सघनता ही अनुभूति है। सामान्यतया इस शब्द से इस प्रकार की अनुभूति ही अभिप्रेत है।' रस मीमांसा भारतीय साहित्य के सन्दर्भ में वाक् संस्कृति का ही विशिष्ट अनुशासन है। अलंकार और ध्वनि सिद्धान्त तथा साहित्व चिन्तन की अन्य प्राचीन विचार-सरणियाँ काव्य की स्वायत्त सत्ता पर बल देने वाले अनुशासन का आग्रह करती रही हैं।

पुराने काव्यानुशासन को साहित्य के नये प्रतिमान अप्रासांगिक मानते हैं तो यह वाक् संस्कृति की जागरूकता का ही प्रमाण है। प्रतिभा और काव्य विवेक नवता की अपेक्षा सर्जनशीलता को महत्व देता है। और सर्जनशीलता की वरीयता के साथ यह सत्य जुड़ा है कि जीवन-सत्य से निरपेक्ष न होते हुए भी काव्य-सत्य की स्वतंत्र सत्ता होती है। आधुनिक चिन्तन इस विचार कोण को बहुमान देने में पीछे नहीं है। जीवन के यथार्थ के आग्रही और महान कथा शिल्पी प्रेमचन्द का विवेक भी इस सच्चाई को स्वीकार करता था। उस विवेक के आग्रह से ही प्रेमचन्द ने प्रसाद के नाटकों पर की गयी अपनी अनवधानता जनित टिप्पणी के लिए प्रसादजी से क्षमा-याचना करना जरूरी समझा था। इसी प्रकार 'प्रगति शील लेखक संघ' के प्रथम अधिवेशन (१९३६) के अध्यक्ष पद से प्रेमचन्द ने अपना मन्तव्य बहुत स्पष्ट भाषा में प्रकट किया था, जिसमें साहित्य से सत्य का पक्ष-

समर्थन और साहित्यिक मूल्यों को दबाने वाले विजातीय प्रभाव का खुला विरोध बहुत स्पष्ट है। प्रवृत्तिमूलक और प्रयोजनमूलक लेखन साहित्य की सत्ता-महता को क्षत कर देता है। यह विवेक भारतीय साहित्य-चिन्तन में जागरूक रहा है।

वाक् संस्कृति की अधोगति तब शुरू होती है जब साहित्य बाहरी अनुशासन के दबाव में रचा जाने लगता है। और वैसी स्थिति में उसे रचना और सर्जना मानने में भी सहज संकोच होता है। भाषा वाक् का रूप तब लेती है जब वह सृजनशील संवेदना से पैदा होकर व्यक्ति सत्ता-सीमा का अतिक्रमण कर जाती है। मेरे पूज्य गुरु आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने अन्तरंग बातचीत में मुझसे कहा था कि चित्त जब विकार-मुक्त होता है, तब सर्जनशील होता है, तब मंत्र के दर्शन होते हैं। इसी सत्य को अपने संत-शैली में विनोबा ने समझाया है, 'जो कवि स्वयं विकार ग्रस्त होते हैं, वे दूसरों के विकारों का अंकन नहीं कर सकते। . . . जो लोग विकारों से ऊपर उठ जाते हैं, जो उदासीन होते हैं, उत् आसीन होते हैं साक्षी रूप हो जाने के कारण जो अपने को अलग मानते हैं, वे उत्तम दर्शन और सम्यक दर्शन कर सकते हैं।' इसी कृति के कोटि पुरूषों से, जो अपने मन की सीमा को उत्तीर्ण कर गये होते हैं, चिरन्तन साहित्य और विदग्ध वाङ्मय की रचना सम्भव होती है। अनासक्त रहकर ही जीवन-सत्य को काव्य सत्य का रूप दिया जा सकता है। अनासक्ति रचनाकार को विजातीय प्रभाव के दबाव से सहज ही मुक्त रखती है। आसक्त दृष्टि कवि की दृष्टि नहीं होती और अनुभूति का सत्य, जो रचना की बुनियादी शर्त है, आसक्ति के साथ ही क्षीण और प्रदुषित हो जाता है। नानक, कबीर, शंकर देव, नरसी मेहता, तुलसी, पोतना, मीरा और तुकाराम के विदग्ध वाङमय के अक्षय प्रकाश का रहस्य अनासक्त सर्जनशील संवेदना है। अनासक्ति ही सौन्दर्य के अप्रतिम कवि कालिदास और रवीन्द्रनाथ की कविता को दिव्य ज्योति से सम्पन्न करती है। इसी विधायक राह से वाक् संस्कृति समृद्धतर होती है।

शब्द-ब्रह्म का साक्षात्कार करने वाली भारतीय प्रतिभा ने वस्तु की महत्ता को अपेक्षित मान देते हुए उसको ही चरम नहीं माना है। 'जाहा आछे ताहा सब सत्य न हे', रवीन्द्रनाथ की यह प्रतीति वस्तुसत्ता के अतिक्रमण की ही इंगिति है। अपरा संवेदना को भूमा-सत्य की ज्योति से जोड़ने का आग्रह भारतीय वाङमय का स्वकीय वैशिष्ट्य है। और यह स्वकीय जातीय वाङमय-पहचान वैदिक-औपनिषदिक सूत्रों से लेकर बाल्मीकि, व्यास, भवभूति, कालिदास, विद्यापति, रवीन्द्रनाथ, प्रसाद तथा सभी पांक्तेय प्रतिभाओं में मुखर है। वस्तु-सत्ता ओर अपने शब्द को अतिक्रमण करने की सजगता–सक्रियता श्रेष्ठ रचनाकारों में दिखाई पड़ती है। वाक् संस्कृति की यह प्रतिभा-प्रचेष्टा आधुनिक युग में प्रसाद, निराला, अज्ञेय के काव्य में तथा प्रसाद, महादेवी वर्मा, हजारी प्रसाद द्विवेदी, फणीश्वर नाथ रेणु और विद्यानिवास मिश्र जैसे शीर्षस्थ गद्य शिल्पियों की गद्य-रचना में सूक्ष्म होते हुए भी बहुत स्पष्ट है। वहीं कृति चेतना और भंगिमा कुरूप के काव्य, तारा शंकर बनर्जी के कथा साहित्य और बांग्ला नयी कविता के आदि पुरुष जीवनानन्द दास की रचनाओं में दिखायी पड़ती है। इसी जागरूक प्रतिभा साधना की सृष्टि है मामा बेरेरकर, उमाशंकर जोशी, शिवराम कारंत, सीताकान्त महापात्र, वीरेन्द्र कुमार भट्टाचार्य, सुभाष मुखोपाध्याय, अनन्तमूर्ति, हरीन्द्र दवे और नीरेन्द्र नाथ चक्रवर्ती का रचना-संसार। भारतीय ज्ञानपीठ द्वारा सम्मानित उर्दू कवि फ़िराक़ की शायरी की वेदान्ती संवेदना में भारतीय स्वकीयता का उज्ज्वल रूप प्रकट हुआ है। कुछ नामोल्लेख द्वारा अपने आश्वास-बोध का मैं विनम्र संकेत देना चाहता हूँ कि वाक् संस्कृति की भारतीय यात्रा का आधुनिक युग कमजोर नहीं है। और सनातन विवेक विश्वास-सचेत है कि बड़ी रचना के लिए अनुभूति का सत्य और समय संवेदना की प्रामाणिक समझ जितनी जरूरी है, उतनी ही जरूरी है समय-सीमा को, वस्तु सत्ता को अतिक्रम करने की प्रतिभा सजगता। विवेक प्रखरतर हुआ है। धरती की संवेदना वेदना और माटी महिमा के उल्लास को अनासक्त रहकर ही प्रामाणिक रूप में आंका जा सकता है। सुभाष मुखोपाध्याय जैसे प्रखात प्रगतिशील कवि, जिनकी कविताओं का अपने तात्कालिक प्रयोजन के लिए वे उपयोग करते रहे, जिनकी राजनीति-यात्रा के वे हम सफर थे, अपनी साम्प्रतिक अक्षर-साधना द्वारा इस सत्य पर हस्ताक्षर करने लगे हैं कि छोटा और सामयिक प्रयोजन कविता का सत्य नहीं हो सकता। यह चेतना की ऊर्ध्वमुखी यात्रा है कि सुभाष मुखोपाध्याय प्रेम को कविता का शाश्वत रंग मानने लगे हैं और मनुष्य के अभिशाप-मोचन के लिए पाञ्चजन्य की जगह वंशी का आवाहन करने लगे हैं। वस्तु-बयान नहीं, बिम्ब, चित्र कल्प और सटीक वाक् ध्वनि द्वारा ही समय-संवेदना को कालातीत रचना का रूप दिया जा सकता है। बड़ी प्रतिभा में यह विवेक अधिक प्रखर होता है और तभी 'कामायनी' जैसे बड़ी रचना का जन्म सम्भव होता है।

आचार को परम धर्म मानने वाला भारत इस अवधारणा को बहुमान नहीं दे सकता कि आचरण को नहीं वाणी को ही मूल्यांकन का आधार बनाया जाय और यह वाणी को अवमानना नहीं, सम्मान है कि वाणी के प्रति प्रणेता के प्रति हमारी ऊँची धारणा है कि उससे हम धवल आचरण और विकार रहित चरित्र की अपेक्षा रखते हैं, इस अवधारणा के अनुरूप सहज अपेक्षा कि वह सत्याग्रही चरित्र का कृति पुरुष हो। भारत में आचरण धर्म की ही नहीं, विद्या व्यापार की भी कसौटि है। इसीलिए वक्ता के चरित्र को परखने का निर्देश है-वक्ताराम आभिजानीयात्। निर्विकार और पुष्ट चारित्रिक धुरी का तेज प्रकाशित हुआ है भक्त-संत कवियों द्वारा रचित विदग्ध वाङमय में। वैसा प्रकाशपूर्ण साहित्य-वैश्विक परिदृश्य में विरल है। भक्ति साहित्य की प्रासंगिकता पर आधुनिक विवेक और साहित्य-मूल्यांकन का नया कोण प्रश्नचिह्न नहीं लगा सका है तो यह उसकी अक्षय सत्ता का ही प्रमाण है। उन्होनें जरूर सवाल-शंकाएँ उठायी हैं जो साहित्य का मूल्यांकन साहित्येतर निकष पर कस कर करने के अभ्यस्त हैं। उनके लिए रचनाकार का शील नहीं, रचना का महत्व है। भारत की चिन्तन-प्रकृति इसके विपरीत है। भारत सृष्टि और स्रष्टा को समान बहुमान देता है। ऊँचे शील का स्वामी ही बड़ी रचना का प्रणेता हो सकता है। इसका ज्वलन्त प्रमाण यह है कि यहाँ के लोकमन में भक्ति साहित्य का जो सम्मान है वह दूसरों को नहीं प्राप्त हुआ। इसका कारण कोरी धर्म भावना नहीं, बल्कि लोक संग्रह की रचनाकार की प्रवृत्ति की चारित्रिक धवलता पर केन्द्रित वह संवेदना है, जो जन-जन की वेदना से सहज ही जुड़ कर आलोक रचती है। जीवन-संसक्त और चरम अनासक्त कृष्ण के चरित्र को उपजीव्य बनाकर रचा गया प्राचीन भारतीय साहित्य और कृष्ण को जीवन-लीला पर केन्द्रित संस्कृति धारा भारतीय मनीषा की मूल प्रकृति का संकेत देती है। कृष्ण के बहुआयामी चरित्र की रचना द्वारा भारतीय प्रतिभा ने संस्कृति का श्रेष्ठ प्रतिमान रचा है। जो विश्व संस्कृति को उसका अप्रतिम अवदान माना जा सकता है।

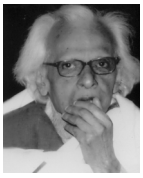
ऋग्वेद में शब्द-प्रयोग में अतिशय सतर्कता का, शब्द को छानकर प्रयोग करने के निर्दश हैं—

सक्तुमिव तितउना पुनन्तो यत्र धीरा मनसा वाचमक्रत।
उन्ना सखायः सख्यानि जानते भद्रैषां लक्ष्मी र्निहिताधि वाचि॥

शब्द को छानने शोधने की उत्कट सजगता पुराने साधकों में तो थी ही नयी कविता के पुरस्कार्ता और रेणु जैसे गद्यशिल्पी शब्द चयन और प्रयोग के प्रति अतिशय सचेतन और संवेदनशील रहे हैं। शब्द और ध्वनि की सर्जक ऊर्जा की

पहचान और उसकी उपयुक्त संयोजना संवेदना को बड़ी रचना का रूप देती है। यह विवेक आधुनिक कवियों में अपेक्षाकृत अधिक प्रखर है और उनकी शब्द–संवेदना उनकी विशिष्टता को उजागर करती है। नयी कविता के वाक्-विवेक को देखते शब्द-शक्ति की पुरानी मीमांसा का अनायास स्मरण हो आता है। स्फोट सिद्धान्त और तंत्रशास्त्र ने वाक् संस्कृति का गहन विवेचन किया है। बीज मंत्र की तरह कम से कम शब्दों में बड़ी संवेदना को व्यंजित करने का नया काव्य-शिल्प वाक् संस्कृति के आधुनिक आयाम का परिचायक है। इस सन्दर्भ में हिन्दी कवि अज्ञेय की वाक् सिद्धि अप्रतिम है। वाक् सत्ता का वैसा सजग और संवेदनशील उपासक आधुनिक युग में विरल है। ध्यातव्य है उन्होंने अपनी त्रैमासिक अंग्रेजी पत्रिका का नाम VAK रखा था, जो वाक् के प्रति उनकी जागरुक संवेदना का ही प्रमाण है। बांग्ला कवि जीवनानन्द दास का शब्द विवेक आधुनिक बांग्ला कवियों में अपेक्षाकृत अधिक ऊँचा और प्रखर है। इसके विपरीत नयी कविता में अराजकता और दायित्वहीनता का जैसा फूहड़ रूप दिखाई पड़ता है वैसी अनुशासनहीनता-अनवधानता उन में भी नहीं है जो कविता के महत् प्रयोजन से काफी हद तक उदासीन हो गये थे, बल्कि वे तो लक्षण ग्रंथों और काव्य संविधान के प्रति अतिरिक्त आग्रहशील थे, जो उनकी रचना की सर्जनशीलता को कमजोर बनाने वाली दुर्भाग्य पूर्ण स्थिति थी जबकि नयी कविता का दुर्भाग्य काव्य संविधान की अनभिज्ञता और उसके तिरस्कार का औद्धत्य है। और नयी कविता के ज्येष्ठ पुरुष अज्ञेय के सचेत विवेक ने इस स्खलन को लक्ष्य किया था, ''शिल्पगत आत्म सजगता का यह परिणाम भी तो हो सकता है कि कवि निरे टोटकों और हल्की चातुरी का सहारा लेने से बचे; स्वर, नाद, शब्द मैत्री, लय, छन्द, अनुरणन, भणित आदि गम्भीरतर सम्भावनाओं को पहचाने और उसका उपयोग करे।'' यह सर्जन का बुनियादी अनुशासन है। अपने समान धर्मा को सचेत करते अज्ञेय ने कहा कि ''निरी बाहरी प्रतिक्रिया उतना महत्व नहीं रखती जितना महत्व कवि की अपनी सर्जन-प्रक्रिया के प्रति ईमानदारी का है'' और ईमानदारी का यानी स्वधर्म-निष्ठा का दुर्बल होना वाक् संस्कृति के लिए संकट है। आजाद भारत में वाक् साधना के सामने सबसे बड़ी चुनौती उस दिन खड़ी हुई थी जब कृषि सत्ता को राजसत्ता अपने स्वेच्छाचार से नियंत्रित अनुशासित करने को उद्धत हो उठी थी। स्वाधीन देश का वह अंधायुग था। मगर उससे भी गंभीर संकट यह है कि आज कृषि सत्ता के प्रति आस्था क्षीण हो गयी है। जिस देश की वाङमय-समृद्धि विश्व मनीषा को चकित कर देती है और जिस देश का इस सदी में सत्याग्रह द्वारा नायकत्व करने वाले महात्मा गांधी सत्य को ईश्वर का पर्याय तथा वाचा-शुद्धि को चरित्र-शुद्धि का प्रमाण मानते रहे वहीं आज वाणी की विश्वसनीयता संदिग्ध हो गयी है। कदाचित इतनी चुनौती वाणी के पुरोधा के सामने कभी नहीं, खड़ी हुई थी कि उसकी अस्मिता ही अन्यथा दृष्टि से देखी जाने लगी है। महात्मा गाँधी की धीमी आवाज में करोड़ों को प्रेरित करने का बल था। आज अच्छे-अच्छे वाग्मी अपनी भाषा की प्रभावहीनता के दुःख को गहराई से महसूस कर रहे हैं, पर आत्मावलोचन के लिए इक्के-दुक्के ही तैयार हैं। सौ बात की एक बात यह है कि सत्य का आधार छूट जाने पर वाणी अपने मूल प्रयोजन से स्खलित हो जाती है असत्य वाक् संस्कृति का सबसे बड़ा अभिशाप है। मनुष्य की नियति आज इसी अभिशाप से आक्रान्त है।

रचना के संदर्भ में भाषा के प्रश्न पर विचार करते ज्येष्ठ रचनाकार के रूप मे अज्ञेय ने अपनी धारणा-पीड़ा प्रकट की है ''भाषा की शक्ति का आज जितना दुरुपयोग दुनिया में होता है, मेरी समझ में उतना किसी युग में न हुआ होगा। और आज जब शब्द को जन तक पहुँचाने के साधन-रेडियो, माइक्रोफोन और लाउडस्पीकर इत्यादि इतने विकसित हो गये हैं-शब्द को दूर-दूर तक पहुँचाया जा सकता है और अविराम दुहराया जा सकता है—यानी जब शब्द के उपयोग की सम्भावनाएँ बहुत बढ़ गयी हैं—तब उसके दुरुपयोग की सम्भावनाएँ भी उसी अनुपात में बढ़ी हैं . . . इस खतरे को देखने और इसके प्रति सतर्क होना में आज लेखक का कर्तव्य समझता हूँ और मुझे कभी-कभी यह देखकर क्लेश और दुःख होता है कि भाषा का ठीक उत्तरदायी ढंग से उपयोग करने वाले लेखक हिन्दुस्तान में और हिन्ही में दिन-दिन कम होते जा रहे हौं।'' यह वाक् संस्कृति की ढाही की अशुभ सूचना है जिसका प्रतिरोध रचनात्मक कोण से सचेत सर्जनशीलता ही कर सकती है। अधीत श्रोताओं देश के शीर्षस्थ रचनाकारों के सामने यह कहने की आवश्यकता नहीं है कि भाषा को रक्षा कर ही मनुष्य की अस्मिता की रक्षा की जा सकती है। मेरी विनम्र धारणा है कि भाषा की विश्वसनीयता अर्जित करने के लिए चारित्रिक धवलता-विश्वसनीयता बुनियादी शर्त है। और अपनी धारणा के प्रति में आश्वस्त हूँ कि भारत का भक्ति-साहित्य और महात्मा गांधी की जीवन-चर्या मेरी धारणा की सम्पुष्टि करती है।



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

कथक नृत्य के इतिहास में राजा चक्रधर सिंह

प्रो. डॉ. माण्डवी सिंह

कुलपति, इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय; इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़ (छ.ग.)

कथक नृत्य उत्तर भारत की मुख्य नृत्य शैली है, जो कि १९वीं शताब्दी के अंतिम दशक अथवा २०वीं शताब्दी में कथक नृत्यक शैली के नाम से प्रचार में आई किन्तु इसके कई दशक पूर्व ही यह नृत्य शैली अस्तित्व में आ चुकी थी। कथक नृत्य शैली में भी अन्य ललित कलाओं की तरह महान विभूतियों का जन्म लेना तथा उनका संबंधित कला में योगदान होना परिलक्षित होता रहा है। छत्तीसगढ़ अंचल के रायगढ़ स्टेट में राजा चक्रधर सिंह रायगढ़ की गद्दी सम्हाले और नृत्य जगत में एक इतिहास रच गये। राजा चक्रधर सिंह ने सन् १९२४ से १९४७ तक २३ वर्ष तक राज्य किया जो कि सृजन निर्माण और उपलब्धियों से परिपूर्ण था। उन्होंने मुख्यत: 'नर्तन सर्वस्वम' (साढ़े छ: कि. ग्रा.) 'ताल तोय निधि' (छत्तीस कि. ग्रा.) 'ताल बल पुष्पाकर' (साढ़े तीन कि. ग्रा.) 'मुरज परन पुष्पाकर' तथा 'राग रत्न मंजूषा' ग्रंथ की रचना की। ये ग्रंथ असाधारण तथा अतुलनीय हैं। आज आवश्यकता इस बात की है कि राजा चक्रधर का योगदान संगीत तथा नृत्य के विद्वानों, कलाकारों, अध्येताओं तक पहुंचे, इस पर चर्चा हो, चिंतन हो। यह आलेख उसी दिशा में एक प्रयत्न है।

कथक नृत्य उत्तर भारत की मुख्य नृत्य शैली है, जो कि १९वीं शताब्दी के अंतिम दशक अथवा २०वीं शताब्दी में कथक नृत्यक शैली के नाम से प्रचार में आई किन्तु इसके कई दशक पूर्व यह नृत्य शैली अस्तित्व में आ चुकी थी और जो समय तथा परिस्थिति के अनुसार निरंतर परिवर्तन और विकास की ओर अग्रसर थी। सामान्यत: यह धारणा है कि नाम के अनुरूप यह कहीं न कहीं कथा या कथक वर्ग से जुड़ी है। समय-समय यह भी विचार होता रहा है कि कथक नृत्य कथा प्रधान होना चाहिए किन्तु इस नृत्य का दूसरा पक्ष नृत्तांग जो कि ताल व लय प्रधान होता है वह भी इस नृत्य शैली पर हावी रहा है।

कथक नृत्य शैली में भी अन्य ललित कलाओं की तरह महान विभूतियों का जन्म लेना तथा उनका संबंधित कला में योगदान होना परिलक्षित होता रहा है। महान मनीषियों की चिंतन तथा सृजन शक्ति अप्रतिम तथा अद्भुत होती है। इनमें नित नये सिद्धांतों को परम्परा में जोड़ने तथा प्रयोग रूप में विकसित करने की अद्भुत क्षमता होती है। कथक नृत्य की ऐसी विभूतियों के कारण विभिन्न शैलियाँ विकसित हुई जिन्होंने घराने के नाम से अपनी पहचान बनाई जैसे—लखनऊ घराना, जयपुर घराना और बनारस घराना।

कथक नृत्य के स्वरूप में इन विभिन्न घरानों की विशेषताओं के अनुसार भिन्नता स्पष्टत: देखी जा सकती है किन्तु वर्तमान परिवेश एवं संस्थागत शिक्षण प्रणाली के कारण विशेषताओं के बावजूद कहीं न कहीं शैलीगत भिन्नता से ऊपर उठकर कथक विकास की ओर अग्रसर है।

समय-समय पर कलाकारों के संरक्षण एवं कला के संवर्धन में महान शासकों के योगदान भी परिलक्षित होते रहे हैं जिनमें शहंशाह अकबर, नवाब वाज़िद अलीशाह एवं महाराजा सवाई प्रताप सिंह आदि का योगदान संगीत एवं नृत्य जगत में चिरस्मरणीय रहेगा। शासकों की चाहत मुख्यत: प्रसिद्ध कलाकारों के संरक्षण तथा अपने दरबार में कला की खास भूमिका स्थापित करने में रही है, निश्चित तौर पर राजा सवाई प्रताप सिंह द्वारा विरचित 'राधा गोविन्द संगीत सार' नृत्य की तकनीक को दृष्टिगत रखते हुए लिखा गया है। वाज़िद अली शाह द्वारा रचित बन्नी, नाजों तत्कालीन दरबारी परिवेश के अनुकूल नृत्य की सामग्रियों की ओर इंगित करती हैं।

छत्तीसगढ़ अंचल के रायगढ़ स्टेट में सन् १९१७ में राजा भूपदेव सिंह की मृत्यु के बाद उनके ज्येष्ठ पुत्र नटवर सिंह राजगद्दी पर बैठे। अल्पायु में ही सन् १९२३ में इनकी मृत्यु हो गई। नटवर सिंह की कोई संतान नहीं थी। अत: राजा चक्रधर सिंह का जो कि नन्हे महाराज के नाम से जाने जाते थे सन् १९२४ में राजतिलक कर दिया गया। राजा चक्रधर सिंह रायगढ़ की गद्दी सम्हाले और नृत्य जगत में एक इतिहास रच गये। शासक बनने के बाद उन्होंने अपने दरबार को बहुत ही होशियारी से सांगितिक मोड़ दिया। उनके अधिकारी और दरबारी मुख्यत: संगीतकार या साहित्यकार थे।

राजा चक्रधर सिंह की मुख्य शिक्षा सन् १९१४ जनवरी से अप्रैल १९२७ तक राजकुमार कॉलेज में हुई। प्रो. आशीर्वादम जी के शोध ग्रंथ के अनुसार—"It is crystal clear that the Rajkumar College, Raipur, has the honour of being the greatest influence in the making of Raja Chakradhar Singh if at all he had achieved anything great it was due to the strenuous training he had at the Rajkumar College"।[१]

राजा चक्रधर सिंह ने सन् १९२४ से १९४७ तक २३ वर्ष तक राज्य किया जो कि सृजन निर्माण और उपलब्धियों से परिपूर्ण था। उनका मुख्य उद्देश्य संगीत का विकास रहा। उन्होंने मुख्यत: 'नर्तन सर्वस्वम' (साढ़े छ: कि. ग्रा.) 'ताल तोय निधि' (छत्तीस कि. ग्रा.) 'ताल बल पुष्पाकर' (साढ़े तीन कि. ग्रा.) 'मुरज परन पुष्पाकर' तथा 'राग रत्न मंजूषा' ग्रंथ की रचना की। इन ग्रंथों की रचना एक दिव्य चमत्कार है जो कि साधारण मनुष्य के द्वारा असंभव है। ये ग्रंथ असाधारण तथा अतुलनीय हैं।

मीलूगढ़ के खजाने से जो सबसे अमूल्य धन मिला था वह था विशाखदत्त प्रणीत 'नर्तन रहस्यम्'। "कहा जाता है इसके आधार पर ही नर्तन सर्वस्वम् लिखा गया। आश्चर्य की बात है कि सन् १९३८ में यह ग्रंथ पूर्ण हो गया था और सबसे पहले अखिल भारतीय संगीत सम्मेलन इलाहाबाद में अवलोकनार्थ रखा गया था"।[२]

डॉ. आशीर्वादम के अनुसार पं. तुलसी राम देवांगन के सहयोग से उन्हें नर्तन सर्वस्वम् को देखने का जो सुअवसर मिला, वह विशाल ग्रंथ के लिये बहुत ही

कम था फिर भी उस दौरान उनके द्वारा जितना अध्ययन किया गया उसका वर्णन उन्होंने अपने शोध ग्रंथ में इस तरह किया है—नर्तन सर्वस्वम् में नर्तन भेद, त्रोटक तथा नृत्त के भेद के रूप में तांडव का भी जिक्र किया गया है उसमें शिव तांडव, विद्याधर तांडव तथा किन्नर तांडव की भी चर्चा है। इनमें से अंतिम तांडव के दो नाम बिल्कुल भिन्न है अन्य शास्त्रों से। इसी प्रकार लास्य के प्रकार हैं कृष्ण लास्य, राधा लास्य, दुर्गा लास्य, काली लास्य, तथा पार्वती लास्य।

इस ग्रंथ मे वर्णित 'उपोद्घतम' आमद के अनुरूप त्रोटकम तोड़ा के तथा त्रिचक्करी त्रोटकम चक्करदार तोड़ा के अनुरूप है। इसमें 'गति' को भी भिन्न रूप से वर्णित किया गया है यहाँ उन्होंने अन्य नाट्य शास्त्रीय ग्रंथों का अनुकरण नहीं किया है। 'गति' का प्रयोग उन्होंने नायिकाओं के संदर्भ मे किया है जैसे प्रवर्त्स्यपतिका गति, कृष्णाभिसारिका गति। राजा साहब ने इन नायिकाओं के प्रदर्शन हेतु एक संपूर्ण कथानक की कल्पना की है जो अन्यत्र नहीं दिखाई देता- इन नायिकाओं के साथ गति का अर्थ 'हालात' से है। विभिन्न नायिकाओं की मानसिक स्थिति के अनुसार उनकी गति परिलक्षित होती है। नर्तन सर्वस्वम् में नृत्य के प्रारंभ में नर्तक को कैसे खड़े होना चाहिए तथा संचालन किस तरह से करना चाहिए इस पर भी चर्चा की गई है। साथ ही साथ साम्भवी मुद्रा तथा अर्धनारीश्वर अंगहार को भी समझाया गया है। इस ग्रंथ में 'सोलह श्रृंगार' एवं 'बारह आभूषण' का भी वर्णन किया गया है जिसका प्रयोग कथक नृत्य में बहुतायत होता है। इस संदर्भ में भी राजा साहब अन्य रचनाकारों से भिन्न हैं यह भिन्नता उनके विचार की दार्शनिकता को सूचित करती है। सोलह श्रृंगार के अंतर्गत ११ श्रृंगार जिसमें स्नान, वस्त्र धारण, केश प्रसाधन, तिलक धारण आदि के पश्चात शेष पाँच श्रृंगार को उन्होंने नायिका के अनुकूल आचरण से जोड़ा है ये पाँच श्रृंगार हैं विलास गति, स्फीत दृष्टि, स्मित, प्रेम और शील।

यह निश्चित है कि 'नर्तन सर्वस्वम्' हमारे लिए अभी भी रहस्यमय है। विशेषकर नृत्य के लिए राजा साहब द्वारा रचित ग्रंथ 'नर्तन सर्वस्वम्' की अनुपलब्धता या अनभिज्ञता के कारण प्रयोग रूप में प्रचार अधिक नहीं है। अन्य ग्रंथ 'मुरज परन पुष्पाकर' में वर्णित बहुत से परन रायगढ़ के कलाकारों को मुखग्र याद हैं तथा पं. कार्तिक राम जी द्वारा लिखित 'रायगढ़ में कथक' तथा डॉ. आशीर्वादम् के शोध ग्रंथ में उपलब्ध भी हैं। इसमें वर्णित सभी परनों के नाम दिये गये हैं जो कि कथक नृत्य परम्परा में राजा साहब द्वारा एक नया प्रयोग है जैसे—गजविलास परन, जिसमें गज के अनुरूप बोलों का प्रयोग है, दलबादल परन, जिसमें बादलों के समूह तथा वर्षा के पूर्व का प्राकृतिक वर्णन दृश्यांकित है, दिंतावली परन में दिं वर्ण का बारम्बार प्रयोग, थुंगावली में थुंगा का प्रयोग चमक बिजली, कड़क बिजली में चमकने और बादल के गरजने से संबंधित बोलों का प्रयोग देखते बनता है।

ऐसे अनेकों परन 'मुरज परन पुष्पाकर' में वर्णित हैं जिनका पर्याप्त प्रयोग और प्रचार अपेक्षित है। यह दुर्भाग्य ही कहा जा सकता है कि राजा चक्रधर सिंह की असमय मृत्यु हो गई। उनकी परिकल्पना ग्रंथों में तो संग्रहित है किन्तु प्रयोग दृश्यमान नहीं हुआ। "अस्त अंकुर तो फूटा, कुछ कोपलें भी निकली किन्तु वह पौधा बढ़ नहीं पाया पर उसका प्रभाव अलक्ष्य रूप में ही सही, लगता है हुआ और संभव है लच्छू महाराज के मन में कहीं यह बात अटकी रह गई जो बाद में उनकी नृत्य शिक्षा में प्रकट हुई"।[३]

वर्तमान में पं. बिरजू महाराज जी की भी नृत्य की शिक्षण प्रणाली तथा उनके नृत्य प्रदर्शन प्रारंभ से अंत तक अर्थमय ही है अंतर इतना है कि राजा साहब की रचनाओं की तरह परनों के नाम नहीं हैं किन्तु अर्थरहित बोलों में भाव प्रदर्शन उनकी विशेषता बन गई है। राजा साहब द्वारा निर्मित परनों में नाम के अनुसार नृत्य या पखावज के अर्थ रहित बोलों से उत्पन्न ध्वनि, भाव को पुष्ट करते हैं। इन बोलों का प्रभाव ध्वन्यात्मक एवं भावात्मक है। ये अर्थ रहित बोलों से बने तो हैं किन्तु इनके पढ़त के समय ही संबंधित भाव की अभिव्यक्ति का आभास होने लगता है।

"राजा साहब ने म्यूजिक कान्फ्रेंस इलाहाबाद १९३६ में अध्यक्ष की हैसियत से बोलते हुए यह स्पष्ट किया था कि कला को कला ही रहना चाहिए शास्त्रीय विज्ञान (technique) नहीं। भावहीन होकर नृत्य कहीं एक मशीनी हरकत की तरह न रह जाये। राजा साहब इस बात को लेकर बेहद सचेत थे। उन्होंने कहा भी था नृत्य का अर्थ यदि अंगविक्षेप ही है तो निश्चित ही वह अपना अस्तित्व खो बैठेगा। नृत्य के अंग संचालन में हृदयगत भावों का अभिनय नहीं हो रहा हो तो वह एक मशीन का कार्य ही समझा जायेगा"।[४]

राजा चक्रधर सिंह की संस्कृत, उर्दू एवं हिन्दी में निम्न पुस्तकें प्रकाशित हुई। १. रत्नहार, २. काव्य कानन, ३. रम्यरास, ४. निगाहेफरहत, ५. जोशे फरहत, ६. बैरागढ़िया राजकुमार, ७. अलकापुरी (३ भाग), ८. माया-चक्र, ९. प्रेम के तीर। वे हिन्दी में 'चक्रपिया' के नाम से और उर्दू में 'फरहत' के नाम से रचना करते थे।

रायगढ़ दरबार में कवित्त या छंदों की रचना भी की गई। जिनकी विशेषता है अर्थमय शब्दों के साथ अर्थ रहित विभिन्न वर्णों का प्रयोग, जो कवित्त के अंदर निहित भाव के अनुकूल है। जैसे—

राधा लास्य

तट तिट कृत राधा, दिन नट कृत, ध्यान धरत, कृतत कृत कृतत,
दिन जात, तिन दृगन, दृग दृग दृगन बसे, राधा राधा राधा।

राजा चक्रधर सिंह के दरबार के भाव प्रदर्शन की मुख्य विशेषता विभिन्न रस, नायिका भेद, श्रृंगार, आभूषण, प्रकृति तथा दर्शन आदि हैं। एक ही गीत में नौ रसों का प्रदर्शन तथा एक ही गीत में अष्टनायिका का प्रदर्शन यहाँ बखूबी देखा जा सकता है। कथक नृत्य की अंग भंगिमाओं, पारिभाषिक शब्दावलियों, परनों, गीतों, ठुमरियों आदि के अतिरिक्त राजा चक्रधर सिंह द्वारा गज़ल भी लिखी गई हैं जैसे—

उलझ क्यों रहा ओस की बूंद पर है
उधर देख खूबी का दरिया जिधर है,
भटकता है नाहक ही गैरो-हरम में
नज़ारा उसी का ये पेशे नजर है
उसी के सहारे टिका आसमां है
उसी के उजाले से रौशन कमर है
समा जाय वहशत का नख्शा कुछ ऐसा
न आए नजर बुत किधर रब किधर है।

राजा साहब का कथक नृत्य के क्षेत्र में विशेष योगदान यह भी है कि छत्तीसगढ़ अंचल की लोक परम्परा से जुड़े चार नर्तक कार्तिक राम, कल्याण दास, फिरतू दास एवं बर्मन लाल को अपनी देख रेख में नियुक्त महान गुरूओं से उनकी विशेषता के अनुरूप शिक्षा दिलवाई। ये इतने दक्ष हुए कि इनकी मिसाल नहीं है। राजा का इन पर पुत्रवत स्नेह था। उनके खाने, पीने, वस्त्र आदि का ध्यान रखते थे। सुबह ४ या ५ बजे से अभ्यास शुरू हो जाता था। अभ्यास के समय ठोस भारी घुंघरू पहनाये जाते थे। गाना तथा तबला वादन भी इनकी शिक्षा में सम्मिलित था। इनको दक्ष

बनाने में राजा साहब का उद्देश्य यह था कि दरबारी गुरू या कलाकार जो विभिन्न प्रांतों से उनके दरबार में पहुँचे थे उनके वापस जाने पर भी उनकी कला छत्तीसगढ़ के इन चारों शिष्यों के साथ अमूल्य निधि के रूप में सुरक्षित रहे। ये राजा साहब की दूरदर्शिता थी। इन चारों कलाकारों में से तीन की शिष्य परम्परा आज हमारे समक्ष उपस्थित है, जिनसे इन महान गुरूओं की शिक्षण पद्धति, विशेषता आदि के बारे में जानकारी प्राप्त की जा सकती है।

राजा साहब का मात्र ४२ वर्ष की आयु में ७ अक्टूबर १९४७ को देहावसान हो गया। इस अल्पायु में ही उन्होंने अमूल्य ग्रंथों की रचना की। नृत्य, संगीत और साहित्य के महान विद्वानों का संरक्षण व संवर्धन किया। कथक नृत्य के पुनरूत्थान के लिए जन जागृति की अविरल धारा प्रवाहित की। एक स्टेट के राजा के दायित्व और विश्राम रहित सांगीतिक जुनून ने उन्हें थका दिया था, विश्राम की आशा से सुस्ताना चाहते थे, जबकि उनके मानस पटल पर अनंत इच्छाएं तरंगित हो रही थी, और अंत आ गया। एक ऐसा सितारा जो कथक नृत्य के क्षितिज पर सम्पूर्ण तेजी के साथ चमका था, अस्त हो गया। उन्हीं के शब्दों में—

"थककर के सो गये साहिल के आसपास
अरमान उठ रहे थे मेरे दिल के आस पास…"[५]

आज आवश्यकता इस बात की है कि राजा चक्रधर का योगदान संगीत तथा नृत्य के विद्वानों, कलाकारों, अध्येताओं तक पहुंचे, इस पर चर्चा हो, चिंतन हो। और कथक नृत्य के परिदृश्य में इसकी उपयोगिता सुनिश्चित हो।

संदर्भ

१। 'शोध प्रबंध'—The contribution of Raja Chakradhar Singh of Raigarh to Kathak Dance, पृ.क्र. ७९, प्रो.डॉ. पी.डी. आशीर्वादम।
२। रायगढ़ का सांस्कृतिक वैभव, डॉ. बलदेव पृ.१११।
३। पूर्वाग्रह पत्रिका, रायगढ़ में कथक, रश्मि वाजपेयी, अंक–१००, १९९०।
४। कथक प्रसंग, रश्मि वाजपेयी, रायगढ़ में कथक, प्रमोद वर्मा का लेख, पृ.१७३।
५। 'शोध प्रबंध'—The contribution of Raja Chakradhar Singh of Raigarh to Kathak Dance, पृ.क्र. ७९, प्रो.डॉ. पी.डी. आशीर्वादम।

इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागड़ (छ.ग.) की कुलपति प्रो. (डॉ.) माण्डवी सिंह बहुमुखी सृजनात्मक प्रतिभा से संपन्न एक विदुषी संस्कृतिकर्मी, प्राध्यापिका एवं नृत्यांगना (नृत्य गुरू) हैं। अत्यंत अल्पवय से ही गुरू-शिष्य परंपरा के माध्यम से प्राप्त कथक नृत्य के लखनऊ एवं रायगढ़ घराने की शैलियों को इन्होंने अपनी समर्पित साधना से नई ऊँचाईयों तक पहुँचाया है। एशिया के प्रथम प्रस्तुतिपरक कलाओं के विश्वविद्यालय की कुलपति के रूप में इन्होंने भारतीय शास्त्रीय नृत्य 'कथक' को अकादमिक व्यावहारिक एवं गवेषणात्मक रूप से निरंतर वर्धित किया है। अपनी विशिष्ट प्रशासनिक दक्षता के कारण विभिन्न कला-समितियों के सदस्य के रूप में भारतीय कला की श्रीवृद्धि की साधना में रत हैं।
Email: mandawi_singh@yahoo.com

मनुष्य के सर्वांगीण विकास में शिक्षा की भूमिका

डॉ. अभिजीत सिंह

शिक्षा मनुष्य के व्यक्तित्व निर्माण का सर्वोत्तम साधन है। इसके लिए शिक्षा की मानवतावादी एवं रचनात्मक दिशा का होना अनिवार्य है। भारतीय समाज से शिक्षा के प्राचीन एवं उपयोगी प्रारूप को नष्ट किए जाने का ही दुष्परिणाम हम आज साधारण जन के नैतिक एवं संवेदनात्मक पतन के रूप में देख रहे हैं। हमारे प्राचीन मनीषियों के मानवतावादी नजरिए, संयम, धैर्य, करूणा जैसे गुणों से वंचित कर शिक्षा, आज की नई पीढ़ी को सिर्फ अर्थ-तन्त्र का दास बनने को बाध्य कर रही है। इस लेख में सकारात्मक एवं रचनात्मक नवीन मूल्यों को जीवनमूल्य आधारित प्राचीनता से संयुक्त कर शिक्षा को मूल्यगर्भित बनाने पर विचार किया गया है।

जब भी समाज और व्यक्ति के विकास में शिक्षा की भूमिका की बात चलती है, हर बार फैज़ की ये पंक्तियाँ सामने आ खड़ी होती हैं: 'बोल कि लब आज़ाद हैं तेरे/बोल ज़बाँ अब तक तेरी है/तेरी सुतवां जिस्म है तेरा/बोल कि जाँ अब तक तेरी है'।

वैसे तो ये पंक्तियाँ सचेत स्वरों की अभिव्यक्ति और अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता की ओर इशारा करती हैं लेकिन दूसरी छोर से देखें तो ये पंक्तियाँ शिक्षा के असल मायनों के परिणामों की ओर भी इशारा करती जान पड़ती हैं, कि अगर व्यक्ति को सही सरोकारों और मायनों की शिक्षा मिले तो ता उम्र 'जबाँ, जिस्म और जाँ' उसका साथ नहीं छोड़ेंगे। दरअसल शिक्षा का सकारात्मक स्वरूप ही हमें यह बताता है कि संस्थाओं को या सामाजिक व्यवस्था को भी, बदलने के लिए हमें बस इतना करना है कि कुछ 'अच्छे' विचारों को प्रस्तुत कर दिया जाए। व्यक्ति के पास ऐसी शक्ति है कि वह शिक्षा के माध्यम से अर्जित विवेकपूर्ण चिंतन के द्वारा युक्तिसंगत सामाजिक व्यवस्था का आह्वान करके परिवर्तन लाने में सहायक हो सकता है। शिक्षा की महत्ता पर चर्चा आरंभ करने से पहले यह जरूरी जान पड़ता है कि कुछ वरिष्ठ सामाजिकों द्वारा दी गई शिक्षा की कुछ महत्वपूर्ण परिभाषाओं पर दृष्टिपात कर लें जिनसे आगे की चर्चा के आयाम खुलते हैं। डॉ. राधाकृष्णन का मानना है कि—'हमारी शिक्षा व्यवस्था ऐसी होनी चाहिए कि हम आधुनिक युग की चुनौतियों का मुकाबला करने में सक्षम हो सकें।'

विवेकानन्द 'मानव जीवन में पहले से ही पूर्णता की अभिव्यक्ति' को शिक्षा मानते हैं। वेब्स्टर्स डिक्शनरी में भी 'ज्ञान, योग्यता और चरित्र के विकास की प्रक्रिया' को शिक्षा कहा गया है जो विवेकानन्द के 'जीवन की पूर्णता' के करीब ठहरता है। शिक्षा ही मनुष्य को संस्कारवान, उदार, नवीन विचारों के प्रति ग्रहणशील तथा सामाजिक व नैतिक उत्तरदायित्त्व सम्पन्न बनाती है। शिक्षा को परिभाषित अथवा व्याख्यायित करते समय फिलहाल उसके वर्तमान अकादमिक स्वरूप से हटकर बात करने की जरुरत होती है क्योंकि शिक्षा से ही व्यक्ति के व्यक्तित्व का विकास होता है। स्वयं गुरुदेव रवीन्द्रनाथ ठाकुर परंपरागत अकादमिक शिक्षा के समर्थक नहीं थे। बंगाल के उनकी स्कूली पढ़ाई से लेकर लंदन की बैरिस्टरी की पढ़ाई तक वे इस शिक्षा पद्धति से तालमेल नहीं बैठा सके थे और आगे चलकर उन्हीं रवीन्द्रनाथ ने विश्वभारती की नींव रखी जो अपने आप में एक अलग शिक्षा पद्धति की मिसाल कायम करता है। शिक्षा से ही किसी व्यक्ति के संस्कारों और संस्कृति का परिचय मिलता है। कवि दुष्यंत की पंक्तियाँ हैं:

> ''इस नदी की धार में ठंडी हवा आती तो है
> नाव जर्जर ही सही लहरों से टकराती तो है''

आज के बाज़ारवाद और व्यवसायीकरण के युग में शिक्षा की स्थिति भले ही दुष्यंत की इस जर्जर नाव की तरह हो गई हो, किन्तु शिक्षा के मूल में आज भी वे तत्व मौजूद हैं जो इन्सान को इन्सान बनने का सलीका सिखाते हैं, जो उसे आदमी की तरह जीने की कूबत देते हैं। जाति, कुल, जत्था और सामान्य सामाजिक व्यवस्था को तब तक जीने की सही राह नहीं मिलती, जब तक उसके लिए स्तरीय शिक्षा की व्यवस्था न हो। प्रख्यात समाजशास्त्री एमिल दुर्खिम ने शिक्षा पर अपने विचार व्यक्त करते हुए कहा था कि—

> 'शिक्षा ऐसी गतिविधि है जिसे पुरानी पीढ़ियाँ उन लोगों के साथ करती हैं जो सामाजिक जीवन के लिए अभी तैयार नहीं हुए होते हैं। इसका उद्देश्य है बच्चों में उन शारीरिक, बौद्धिक और नैतिक हालात को जगाना और विकसित करना जिसकी मांग कुल मिला कर समाज और वह वातावरण जिसमें खासकर उनका रहना तय है, ये दोनों उनसे करते हैं।'

यह गतिविधि नई पीढ़ियों का वह समाजीकरण करती है, जो सभी समाजों में अनिवार्य रूप से होती है। दुर्खिम की माने तो शिक्षा किसी व्यक्ति को संपूर्ण समाज में उसके जीवन के लिए तैयार करती है। यह काम वह समाज की भाषा, उसके धर्म, नैतिकता और रीति रिवाज़ों के ज़रिए साझी परंपरा का संप्रेषण करके करती है।

जो भी शिक्षा के समाजोपयोगी स्वरूप पर विचार करता है वह 'अनुभव' जैसे तत्व से मुंह नहीं मोड़ सकता। कथा सम्राट प्रेमचंद भी अनुभव आधारित शिक्षा के पक्षधर थे और मानते थे कि—'शिक्षा का सर्वोत्तम रूप है अनुभव। अनुभव हीन शिक्षा ज्योतिहीन दीपक है। जीवन के सजीव संग्राम में जो अनुभव प्राप्त हो सकता है वह और कहाँ हो सकता है।' अपने एक लेख *'शिक्षा का नया आदर्श'* में प्रेमचंद ने बालक शिक्षा-पद्धति को बदलने पर जोर देते हुए विचार किया है कि बालकों को शिक्षा ऐसी दी जानी चाहिए जिससे समाज में संघर्ष की जगह सहयोग की प्रवृत्ति जागे, लोग एक-दूसरे से सशंकित रहने के बजाए एक-दूसरे पर विश्वास करें और शक्ति का संचय दूसरों की सहायता के लिए करें। दरअसल ये विचार हमारी सभ्यता में बड़े प्राचीन काल से ही चले आ रहे हैं। विद्यानिवास मिश्र अपने लेख *'सा विद्या या विमुक्तये'* में आचार्य पतंजलि के हवाले से उपयोगी शिक्षा की चार प्रक्रियाओं की चर्चा करते हैं—अध्ययन, मनन, प्रवचन और प्रयोग।

अध्ययन का अर्थ है सीखने के लिए अच्छे सिखानेवाले के पास जाना और उसके सानिध्य में रहकर सीखना। प्राचीन भारतीय शिक्षा प्रणाली में 'गुरुकुल' व्यवस्था की वैज्ञानिकता और उपयोगिता निस्संदेह है। समाजशास्त्री शोभारानी बसु इसकी उपयोगिता का विश्लेषण करते हुए कहती हैं—

> 'समूची शैक्षिक व्यवस्था ब्रह्मचर्य की इस प्राचीन व्यवस्था पर आधारित थी जिसमें शिक्षा या शास्ति के मुकाबले जीवन पर अधिक ज़ोर दिया जाता था।'

मनन का अर्थ है जो कुछ भी सीखें उस पर विचार करें, मनन करने की प्रक्रिया में दो बातें आती हैं—एक अपने से पूछना, अपने से उत्तर पाना और दूसरी बात है संगति बिठलाना—समस्त प्राप्त ज्ञान के बीच और ज्ञान तथा आस-पास के जीवन के बीच। तीसरी प्रक्रिया है प्रवचन अर्थात् जो कुछ सीखा, जिस पर विचार किया, उसकी परख सिखाने से होती है, क्योंकि सिखाते समय जो प्रश्न सीखने वालों के द्वारा उभारे जाते हैं, वे सीखी हुई विद्या का विस्तार करते हैं, प्रश्नों से ही अधिगत ज्ञान में गति आती है। हमारी ज्ञान-परम्परा बराबर प्रश्नों के समाधानों के रूप में आगे बढ़ी है। उपनिषद प्रश्नोत्तर है, गीता प्रश्नोत्तर है। अतिंम और चौथी प्रक्रिया प्रयोग है यानी अमल करना, अब तक जो सीखा, जाना उसे व्यवहार में लाना। यहाँ पंचतंत्र की वह कथा याद आती है जिसमें बूढ़े कबूतर द्वारा सिखाए गए वाक्य (शिकारी आएगा, जाल बिछाएगा, दाना डालेगा, फंसना मत) को सीखने के बाद उसे रटते-रटते सारे कबूतर जाल में फंस जाते हैं। यह कथा सीखी गई विद्या को आचरण में न उतारने के परिणाम की ओर संकेत करती है। निश्चित ही यदि शिक्षा व्यक्ति को चिंतनशील और सचेत न बनाए तो उसका उद्देश्य ही व्यर्थ हो जाता है। इसी ओर संकेत करते हुए कवि दिनकर ने कहा भी है—

> ''लक्ष्य क्या ? उद्देश्य क्या ? क्या अर्थ ?
> यह नहीं यदि ज्ञात तो विज्ञान का श्रम व्यर्थ।''

वैदिक साहित्य में भी शिक्षा के स्वरूप को कल्प, निरुक्त, व्याकरण, दर्शन आदि के आधार पर वयाख्यायित किया गया है। इन्हीं के आधार पर व्यक्ति के व्यक्तित्व का विकास होता है और नए समाज के निर्माण में वह महत्वपूर्ण भूमिका अदा करता है। व्यक्ति का व्यक्तिगत विकास ही प्रक्रियात्मक होकर उसकी वृहत्तर इकाईयों (परिवार, समाज, समूह और राष्ट्र) के विकास की भूमिका तैयार करता है। इस प्रक्रिया में स्त्री-शिक्षा को हाशिए पर नहीं धकेला जा सकता क्योंकि स्त्री ही समाज का आधार है · · · परिवार-व्यवस्था को बांधे रखने वाली डोर है, तो यह अत्यंत आवश्यक हो जाता है कि यह डोर यथासंभव मजबूत हो और इसे मजबूत बनाने का शिक्षा के अतिरिक्त और दूसरा क्या मार्ग हो सकता है ? वैसे भी हम जानते हैं कि एक पुरुष को शिक्षित करने का अर्थ है एक व्यक्ति को शिक्षित करना और एक स्त्री को शिक्षित करने का अर्थ है समूचे परिवार को शिक्षित करना। शिक्षा के सर्वांगीण महत्व पर चर्चा के दौरान आर्थिक क्षेत्र एक महत्वपूर्ण पहलू है। शिक्षा के माध्यम से ही मनुष्य तकनीक, कृषि प्रविधि, उद्योग आदि क्षेत्रों मे यथोचित उन्नति प्राप्त कर सकता है। शिक्षा का सामाजिक सरोकार भी कुछ कम व्यापक नहीं। शिक्षित समाज से ही न्याय की अवधारणा जुड़ी होती है और शिक्षा के माध्यम से ही न्याय की अवधारणा का विकास भी हुआ है। साथ ही यदि हम थोड़ा सा अपने इतिहास पर नजर डालें तो बात साफ हो जाती है कि किस तरह से राजा राममोहन राय, विवेकानन्द, दयानन्द सरस्वती और ईश्वरचन्द्र विद्यासागर जैसे मनीषियों ने भारतीय समाज में व्याप्त तमाम रूढ़ियों और कुरीतियों को दूर किया था। यह सब आम जनता को उन कुरीतियों के प्रति शिक्षित व जागृत करने से ही सम्भव हो सका। विभिन्न ऐतिहासिक परम्पराओं और भौगोलिक स्थितियों से गुजरते हुए मनुष्य ने जिन सहजीवन प्रधान अनुभवों, कलात्मक और भावात्मक संवेदनाओं को सहेजा है, उससे उसकी अन्य प्राणियों में एक अलग पहचान बनी है और उन्हीं के आधार पर वह अब तक की सार्वजनिक क्षमताओं का उद्घाटन कर सका है। दूसरे शब्दों में कहें तो उदात्त और श्रेष्ठ साधना के क्षणों में ही मानव की चरम उपलब्धि प्रत्यक्ष हुई है। इसीलिए मानव की उच्चतर साधना और सीखे गए समस्त व्यवहारों की समग्रता ही संस्कृति कहलाती है। संस्कृति हमेशा से हमारे समाज से एक मृदु शक्ति के रूप में जुड़ी रही है। संस्कृति भी साधारणतया दो वर्गों—भौतिक ओर अभौतिक—में विभक्त है। अगर हम साधारण शब्दों में समझना चाहें तो कह सकते हैं कि भौतिक संस्कृति हमारे समाज का हार्डवेयर है यानी सड़कें, इमारतें और जीवन शैली आदि। अभौतिक संस्कृति हमारे समाज का सॉफ्टवेयर है जिसमें सम्प्रत्यय, विचार, मूल्य, अवधारणाएं आदि शामिल हैं। ये सॉफ्टवेयर ही हमारे जीवन को उच्च सोपानों तक पहुंचाने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं और ये सॉफ्टवेयर शिक्षा के माध्यम से ही तैयार और क्रियान्वित किए जाते हैं। हम कह सकते हैं कि मनुष्य जो पशु जीवन से अलग होता है वह संस्कृति के माध्यम से ही संभव है। हर समाज का एक कल्चरल बैंक होता है जिसे वो अपनी जीवन शैली और विचारों के माध्यम से बचा कर रखता है और शिक्षा के माध्यम से ही आगामी पीढ़ियों तक स्थानान्तरित करता है। सम्पूर्ण विश्व में प्रत्येक राष्ट्र की अपनी सभ्यता, संस्कृति और समाज-व्यवस्थाएँ हैं। साथ ही प्रत्येक समाज के अपने-अपने नैतिक व उपयोगी मानदण्ड होते हैं जिन्हें वह शिक्षा के माध्यम से प्रसारित कर के अपनी जनता का सामाजिक, सांस्कृतिक व मानसिक विकास करने का दावा करता है। फ्रांस में तीसरे रिपब्लिक के तहत धर्मनिरपेक्ष नैतिकता की शिक्षा देने की कोशिश की गई। ब्रिटेन में १९४४ ई. के एजुकेशन एक्ट के ज़रिए यह वैधानिक जिम्मेदारी थोप दी गई कि हरेक स्कूल में दिन सामूहिक प्रार्थना के साथ शुरू होगा और धार्मिक शिक्षा दी जाएगी। साथ ही आधिकारिक परिपत्रों तथा पैंफ्लेटों में ब्रिटिश जीवन पद्धति की बुनियाद के रूप में ईसाई परंपरा पर जोर दिया गया। साम्यवादी समाजों में स्कूल अपने विद्यार्थियों में मार्क्सवाद के सामाजिक और राजनीतिक सिद्धांतों का प्रचार करते हैं।

उपरोक्त उदाहरणों से यह स्पष्ट हो जाना चाहिए कि प्रत्येक सभ्यता, संस्कृति या समाज व्यक्ति को सकारात्मक, उत्थानमूलक एवं सृजनात्मक शिक्षा देने पर बल देते हैं बशर्ते कि किसी समाज में जिहाद की गलत व्याख्या जैसे नकारात्मक तत्व न हो, क्योंकि अगर प्रख्यात समाजशास्त्री टी. बी. बॉटमोर के शब्दों में कहें तो 'व्यापक अर्थों में शिक्षा, बचपन से लेकर प्रौढ़ावस्था तक सामाजिक नियंत्रण का एक महत्वपूर्ण साधन है। शिक्षा के ज़रिए नई पीढ़ियाँ सामाजिक मानदंड और उनका उल्लंघन करने पर मिलने वाले दंड के बारे में जानती हैं।'

शिक्षा और संस्कृति का बड़ा करीबी संबंध रहा है और इस संबंध का मूल आधार है—सहभाव की अनिवार्यता। इसी सहभाव की साधना में मनुष्य निरंतर लगा रहा है। यह तो कहा ही नहीं जा सकता कि उसने जीवन सापेक्ष सत्य की खोज कर के भी अंतिम सत्य को पा लिया है। उसकी यह खोज विज्ञान, कला और साहित्य के माध्यम से अब भी जारी है। यही कारण है कि शिक्षा, समाज और संस्कृति—तीनों ही जड़ वस्तुएँ नहीं हैं, उनमें निरन्तरता बनी रहती है। सभ्यता के इतिहास को देखा जाए तो यह पता चलता है कि विभिन्न राज्यों व शासक वर्गों में सिवाए आपसी मुठभेड़ और दिग्विजय प्रथा के और कुछ भी मूलभूत रूप से नहीं बचता है। यही कारण है कि शिक्षा के अन्तर्गत जो मनोवैज्ञानिक अंश है वह

सीधे दिल और दिमाग दोनों पर चोट करते हुए एक साथ भीतर के स्थायी भाव को जगाता है। मनुष्य का व्यक्तित्व समुद्र में तैर रहे एक हिमखण्ड की तरह होता है। हिमखण्ड का जितना हिस्सा समुद्र के ऊपर दिखता है वो उसका मात्र एक चौथाई हिस्सा ही होता है। बाकी का बड़ा हिस्सा पानी के नीचे रहता है। उसी प्रकार एक व्यक्ति हमें साधारण रूप में जितना दिखता है उसका कई गुना वह अपने अन्दर होता है। शिक्षा उसके भीतर छुपे उन्हीं तत्वों को खोज निकालने का काम करती है। इससे व्यक्ति की प्रतिभा निखरती है। इसी तरह शिक्षा के कारण प्रत्येक इकाई (व्यक्ति) को निखारते हुए पूरा समाज निखरता है। शिक्षा संवेदना को जगाते हुए मन की कोमल भावनाओं के आधार पर समग्र रूप से क्रियाशील बनाते हुए उसके भीतर मनुष्यता और सही सोचने की दिशा को तय करती है। संवेदना के विकास के साथ-साथ शिक्षा व्यक्ति के भीतर सामाजिक किंकर्तव्यमूढ़ता को भी नष्ट कर देती है।

अभी तक शिक्षा के महत्व पर जो भी चर्चा हुई वह उसकी आदर्शवादी व्याख्या थी—यानी शिक्षा को क्या करना चाहिए, वह क्या कर सकती है और भारतीय सभ्यता और संस्कृति को 'विश्वगुरू' के आयाम तक पहुंचाने में शिक्षा का क्या योगदान रहा होगा। लेकिन वर्तमान संदर्भों में शिक्षा का स्वरूप वैसा नहीं जैसा होना चाहिए या पहले रहा था। शिक्षा के उद्देश्य की बात बहुत पुरानी है। शिक्षा का उद्देश्य है क्या ? व्यक्ति को यांत्रिक और किताबी ज्ञान देना या उसे ऐसा ज्ञान देना जिसकी मदद से वह जीवन की वयावहारिक लड़ाई लड़ सके और उसमें जीत हासिल कर सके। दरअसल शिक्षा-व्यवस्था का जो स्वरूप हमारे सामने है वह ब्रिटिश नौकरशाही द्वारा निर्मित है। भारत में ब्रिटिश शिक्षा नीति की रूपरेखा भारतीय़ उपमहाद्वीप पर राजनीतिक नियंत्रण कायम करने के लिए तथा उसकी जनता को ब्रिटेन पर आर्थिक रूप से निर्भर रखने के लिए निश्चित की गई थी। ब्रिटिश शासन के प्रारम्भिक दिनों में, शैक्षणिक नीति भारतीय अभिजनों को तुष्ट करने पर केंद्रित थी, अब किसी भी समय स्थितियाँ विजेताओं के विरुद्ध मोड़ ले सकती थी और आधिपत्य का उद्देश्य वाणिज्य था। बाद में भारतीयों को ब्रिटिश वस्तुओं का उपभोक्ता बनाने के लिए शिक्षा प्रणाली का ब्रिटिश मूल्यों और आदर्शों के आधार पर पुनर्निर्माण करना आवश्यक था। प्रसिद्ध शिक्षाविद मार्टिन कारनाय लिखते हैं—'भारत का उदाहरण स्पष्ट रूप से सिद्ध करता है कि किसी औपनिवेशिक देश की शिक्षा प्रणाली में परिवर्तन साम्राज्यवादी शासक की प्रेक्षित आवश्यकताओं के अनुसार कैसे किये जाते हैं।' शोषणमूलक साम्राज्यवाद के फौलादी ढाँचे की युवा आवश्यकताओं की पूर्ति हेतु गठित गुलाम शिक्षण-तन्त्र आज भी मौजूद है। इसके निर्माण के पीछे एक ही उद्देश्य था साम्राज्यवाद व पूंजीवाद की बुनियादों को और मजबूत बनाने के लिए एक ऐसी पीढ़ी का निर्माण करना, जो उस तन्त्र के लिए ईधंन बने और अपने आपको, अपनी संस्कृति को, अपनी अस्मिता को उसके विकास में झोंक सके। फ्रांसीसी विद्वान अल्बर्ट मेम्मी उत्तर-औपनिवेशिक दौर में शिक्षा-व्यवस्था की छ्द्म भूमिका की ओर इशारा करते हुए लिखते हैं—'किताबें छात्रों से उस दुनिया की बात करती हैं जिसका उसकी अपनी दुनिया से कोई मतलब नहीं . . .उसके शिक्षकों की जीवन शैली उसके पिता से बिल्कुल भिन्न है।'

औपनिवेशिक परजीवी जीवाणुओं से संक्रमित हमारी शिक्षा-व्यवस्था हमारी पीढ़ी को वह नहीं दे पा रही है जो देना चाहिए। इस शिक्षा से हमारी पीढ़ी को कोई सकारात्मक लाभ नहीं मिल रहा है, बल्कि वह भ्रमित होकर गलत मानदण्ड तैयार कर ले रही है। काशीनाथ सिंह के उपन्यास *अपना मोर्चा* में एक युवा कहता है—'अब तक इस पढ़ाई से हो यह रहा है कि हम पढ़ते हैं और अपने माँ-बाप के खिलाफ हो जाते हैं, अपने गाँव-घर के खिलाफ, अपने ही वर्ग के खिलाफ। हमें अपना घर गन्दा और घिनौना लगने लगता है, गाँव बेहूदा और घिसघिस ! यह काम इतनी बारीकी और सफाई से होता है कि लड़के को पता तक नहीं चलता। यह पढ़ाई हमसे हमारा ही, हमारे ही कुनबे का आदमी छीन लेती है और भाई जान ! तब बेहद तकलीफ होती है।' अब यह स्पष्ट हो जाता है कि हमारी अकादमिक व्यवस्था कहीं न कहीं हमारे लिए नहीं अपितु हमारे ही विरोध में काम कर रही है। शिक्षा की इसी व्यवस्था के कारण पीढ़ी दर पीढ़ी शिक्षा के प्रति विश्वास कम होता जाता है और छात्रों की ऐसी टोलियाँ पैदा होती हैं जो समाज में हर परम्परा, नैतिकता और सांस्कृतिक भावना का माखौल बनाती घूमती हैं।

वास्तव में वर्तमान शिक्षा-व्यवस्था पूर्व-स्थापित पूंजीवादी मूल्यों की नींव को मजबूत बनाए रखने में मशगूल है। यह व्यवस्था व्यक्तिगत अस्मिता पर ज़ोर देती है और छात्रों को व्यक्तिगत लाभ-हानि के स्वार्थों में बांध देती है। मनुष्य की चेतना को जगाना और विखण्डित मनुष्य के आत्मविश्वास को विकसित करने जैसे लक्ष्यों से वर्तमान शिक्षा-व्यवस्था कोसों दूर है। मार्क्स रेस्किन शिक्षा की उस विशेष भूमिका पर ध्यान देते हैं जो व्यक्ति को आत्मपरिभाषा के ज्ञान से वंचित रखना चाहती है। रेस्किन बताते हैं कि 'एक बार जब विद्यार्थी स्कूल की अर्थहीन और थकाने वाली मेहनत, अपना आधा चेहरा और पिरामिडी ढाँचे के अनौपचारिक प्रहार स्वीकार कर लेता है, तो उसे समान रूप से मालूम हो जाता है कि ज़िंदा रहने के लिए उसे झूठ की रणनीति में दक्षता प्राप्त करनी होगी या पथ-प्रदर्शक उपनिवेश के दृष्टिकोण को पूर्ण रूप से आत्मसात कर के औपनिवेशिक यथार्थ में फिट होना पड़ेगा।' औपनिवेशिक यथार्थ में फिट होने की यही लालसा व्यक्ति में आपराधिक वृत्ति को जन्म देती है, उसे स्वार्थी, अवसरवादी और कैरियरिस्ट बनाती है। जाहिर है इस तरह की प्रवृत्तियों वाले समाज में राष्ट्रीय चेतना का होना संभव नहीं। डॉ. राधाकृष्णन भी राष्ट्रीयता की भावना को पैदा करना शिक्षा का एक महत्वपूर्ण उद्देश्य मानते थे। यही कारण है कि आम आदमी अपनी शिक्षा के उपरांत उपने ही गाँव, घर को छोड़ विदेश भागने की कोशिशों में जुट जाता है जिसका उदाहरण हम पीछे देख आए हैं।

बहरहाल, शिक्षा के दोनों पहलुओं पर निरपेक्ष हो कर विचार करने के बाद भी अगर समग्रता में देखा जाए तो कहना न होगा कि शिक्षा के मूल तत्वों में वह क्षमता है जिसके माध्यम से समाज और उसकी इकाईयाँ प्रत्येक क्षेत्र में अपना विकास कर सकती हैं और खुद को बेहतर बना सकती हैं। काफी हद तक शिक्षा के माध्यम से यह प्रक्रिया कार्यान्वित भी है और कई क्षेत्रों में सफलताएँ मिली भी हैं। अंततः शिक्षा के मूल में जो आशावाद निहित है उसके मद्देनज़र पहले कही गई दुष्यंत की पंक्तियों की ही अगली कड़ी याद आती है—

'एक चिंगारी कहीं से ढूंढ लाओ दोस्तों
इस दिए में तेल से भीगी हुई बाती तो है'

The author is the Assistant Professor, Dept. of Hindi. Banarhat Kartik Oraon Hindi Govt. College, Jalpaiguri (WB).
Email: abhisingh1985123@gmail.com

भारत: संस्कृति और विकास का संकट

रंजीत कुमार

प्रस्तुत आलेख में भारतीय एवं यूरोपीय अंतर्दृष्टि का फर्क बताते हुए भारत के विकास संबंधी अवधारणाओं पर उसके प्रभाव पर विचार किया गया है। भारत की सांस्कृतिक अंतर्दृष्टि उसे न केवल यूरोप से अलग करती है, बल्कि इसी अंतर्दृष्टि के कारण यह यूरोप से श्रेष्ठ सिद्ध होता है। भारतीय अंतर्दृष्टि अन्य से संलग्नता के सर्वव्यापी बोध पर टिकी है। सहभाव की दृष्टि इसकी विशेष शक्ति है। भारत के विकास का मॉडल भारतीय अंतर्दृष्टि पर आधारित न होकर यूरोपीय अंतर्दृष्टि पर आधारित है, जो इसकी विफलता का प्रमुख कारण है।

कोई भी राष्ट्र अपनी सांस्कृतिक जड़ों से कटकर अस्मिता संकट का शिकार हो जाता है। राष्ट्रीय अस्मिता जब संकटग्रस्त होती है, बाजारवाद, उपभोक्तावाद, वैश्वीकरण आदि के प्रेत तब ज्यादा प्रभावी हो जाते हैं। ऐसी स्थिति में भूमण्डलीकरण के रथ पर सवार होकर साम्राज्यवादियों का सांस्कृतिक साम्राज्यवाद का अभियान शुरू होता है। विश्व-मानव और विश्व-मानवतावाद तो ठीक था, परन्तु एक विश्व, एक संस्कृति का नारा बेहद घातक है। आखिर क्या कारण है कि तमाम तरह के साम्राज्यवादी प्रेत पश्चिम से ही पैदा होते हैं ?

इस प्रश्न के उत्तर के लिए हमें भारतीय अंतर्दृष्टि और यूरोपीय अंतर्दृष्टि के मूल स्रोतों की छानबीन करनी होगी। यूरोपीय आत्मचेतना का स्वरूप है—अन्य से अपने को अलग तथा श्रेष्ठ मानना। ठीक इसके विपरीत भारतीय अंतर्दृष्टि 'अन्य से संलग्नता के सर्वव्यापी बोध' पर टिकी हुई है। इसी बोध के अभाव में यूरोपीय अंतर्दृष्टि ने इतिहासवादी और साम्राज्यवादी मानसिकता को बढ़ावा दिया। इसी यूरोपीय आत्मचेतना के फलस्वरूप भाषा, धर्म, नस्ल आदि के आधार पर अपने को अन्य से एकदम भिन्न मानकर उनसे अलग होने, उन पर विजय प्राप्त करने या अन्य को नष्ट कर देने की लालसा ने न केवल उपनिवेशवाद, इतिहासवाद को जन्म दिया, अपितु साम्प्रदायिकता को भी जन्म दिया और भारत में इसका प्रभाव भारत-विभाजन के रूप में दिखा। सोचने की बात है कि भारत में हिन्दू-मुस्लिम कई सौ सालों से साथ रहते रहे थे, फिर भी देश का विभाजन नहीं हुआ। आखिर भारत का विभाजन औपनिवेशिक शासन में ही क्यों हुआ ? वह उसी 'अन्य' की अवधारणा पर आधारित दृष्टिकोण का परिणाम था। भारत में एक सुदीर्घ औपनिवेशिक शासन के फलस्वरूप यूरोपीय आत्मचेतना सम्पन्न भारतीयों का एक ऐसा वर्ग तैयार हुआ जो अपना सामाजिक-राजनीतिक और सांस्कृतिक ढाँचा यूरोपीय विकास मॉडल के आधार पर गढ़ना चाहता था। इसी कारण 'ऐसे साम्प्रदायिक या जातीय संगठन उभरे जिनकी आत्मचेतना अन्य सम्प्रदायों या जातियों के विरोध में ही रूपायित होती थी। पश्चिमी आधुनिकता के नाम पर ऐसे राजनीतिक-आर्थिक ढाँचे को वरीयता दी गयी जो 'अन्य से अलगाव' की इस प्रवृत्ति को बढ़ावा देता है।'[१] उपभोक्तावाद एवं अन्य पश्चिमी साम्राज्यवादी प्रेतों की उत्पत्ति में इस यूरोपीय दृष्टि की भूमिका समझी जा सकती है।

यूरोपीय साम्राज्यवाद के विस्तार के साथ-साथ उसकी दृष्टि का भी विस्तार होते गया। जहाँ-जहाँ उनके उपनिवेश स्थापित हुए, वहाँ की दृष्टियों और आत्मचेतना पर इसका गहरा प्रभाव पड़ा। तीसरी दुनिया के संकटों को इस रूप में भी समझा जाना चाहिए। 'राष्ट्र और जाति की यह अहम् केन्द्रित अवधारणा यदि यूरोप तक सीमित रहती, तो शायद मानवता के लिए इतना बड़ा संकट उपस्थित न होता।'[२] भारत में चिंतन, संस्कृति, सभ्यता, समाज, राजनीति, अर्थतंत्र आदि में विघटन के पीछे इसके प्रभाव को नजरअंदाज नहीं करना चाहिए। निर्मल वर्मा ने भारत में साम्प्रदायिक संगठनों एवं अलगाववादी संगठनों की आत्मचेतना की मनोभूमि के पीछे इसी दृष्टि को माना है। उनका मानना है कि भारतीय चिंतन 'संलग्नता के सर्वव्यापी बोध' की दृष्टि देता है, जो 'अन्य' पर विजय प्राप्त करना या उसे नष्ट कर देने की बजाय एक समान सह-अस्तित्व की बात करती है। उन्होंने ब्रिटिश उपनिवेशवाद के बारे में कहा, "अंग्रेजों ने अपने प्रशासन तंत्र द्वारा भारत में एकता स्थापित नहीं की, बल्कि समाज की उस अदृश्य एकता को खण्डित किया जो उनके आक्रमण से पूर्व भारतीय सभ्यता में पहले से मौजूद थी।"[३]

आर्यावर्त एक बहुत बड़ा भौगोलिक भूभाग था। भारत में राजाओं की आपसी लड़ाइयाँ साम्राज्य विस्तार की जगह धर्म-अधर्म, न्याय-अन्याय पर आधारित होती थीं। मान-सम्मान और शान-बान के पीछे भी न्याय-अन्याय सम्मत बातों का महत्व था। लड़ाइयों के बावजूद उनमें आपसी वैवाहिक संबंध त्यौहार एवं तीर्थगत संबंध बने रहते थे। उन्हें भारतीय अंतर्दृष्टि जोड़े रहती थी। महाभारत और रामायण का युद्ध धर्म और न्याय पर आधारित था। लोग दिन में युद्ध लड़ते थे और रात में दु:ख-सुख बाँटते थे। ऐसा केवल भारतीय अंतर्दृष्टि में ही संभव था। राम लंका जीतते हैं और विभीषण को दे देते हैं। यह 'अन्य' पर आधारित आत्मचेतना के विपरीत संलग्नता के सर्वव्यापी बोध पर आधारित दृष्टि थी। आज भारत में 'अन्य' की चेतना प्रभाव जमा रही है। मुस्लिम को इस देश में 'सेकेण्ड सिटीजन' समझने की अवधारणा मूल हिन्दुत्ववादी दर्शन और भारतीय अंतर्दृष्टि के ठीक विपरीत है। वह यूरोपीय 'अन्य' के दर्शन का ही प्रतिरूप है। हालाँकि यह भी सत्य है कि अधिकांश आधुनिक भारतीय मुसलमान भारतीय अंतर्दृष्टि को आत्मसात करने में असफल रहे हैं। मध्यकाल में हिन्दू-मुस्लिम के बीच सुदीर्घ समय तक सांस्कृतिक और वैचारिक आदान-प्रदान चलता है। अकबर, शाहजहाँ, दारा आदि के माध्यम से भारतीय दृष्टि का आत्मसातीकरण बड़े पैमाने पर होने लगा था। औरंगजेब के कारण एक छोटा झटका जरूर लगता है, परन्तु बहादुर शाह जफर तक आत्मसाती की यह प्रक्रिया चलती ही रहती है। यह रूकती है अंग्रेजों के आने के बाद। औपनिवेशिक भारत में आधुनिकीकरण की प्रक्रिया में इस आत्मसातीकरण की जगह यूरोपीय अंतर्दृष्टि का आत्मसातीकरण होने लगा। फलस्वरूप आधुनिक भारतीय मुसलमान भारत को उसी यूरोपीय आधुनिक राष्ट्र-राज की अवधारणा से समझने की कोशिश करते हैं। इससे भारत में साम्प्रदायिक समस्या घटने की बजाय

बढ़ती है। वे जैसे-जैसे भारतीय अंतर्दृष्टि को आत्मसात करेंगे उनकी समस्याएँ स्वत: हल होती चली जाएँगी।

भारत या तीसरी दुनिया के देशों की मूल समस्या यह है कि वे अपनी सांस्कृतिक अंतर्दृष्टि खोते जा रहे हैं और यूरोपीय अंतर्दृष्टि को अपनाते जा रहे हैं। तमाम तरह के पश्चिमी प्रेतों की जो आँधी वैश्वीकरण के नाम से खूब चल रही है, वह इसी प्रभाव की व्यापकता को दर्शाती है। समाज में द्वंद्व अनिवार्य है। रुढ़ियों जड़ताओं से नवीनता का द्वंद्व होता ही रहता है। परन्तु 'संलग्नता के सर्वव्यापी बोध' को खो देने पर इन द्वंद्व का हल या तो 'अन्य' को नष्ट कर देने में है अथवा अपने को नष्ट कर देने में। वर्तमान यूरोपीय सभ्यता का रास्ता 'अन्य' को नष्ट कर देने का है तो अपने को आधुनिक पश्चिम के अनुकरण पर ढालने का रास्ता अपने को नष्ट कर देने का।[४]

आधुनिक भारत जिस तेजी से अनुकरण के मार्ग पर बढ़ेगा, वह अपनी अंतर्दृष्टि उसी तेजी से खोते जाएगा। ब्रिटिश उपनिवेशवाद के अधीन हम उपरोक्त यूरोपीय अंतर्दृष्टि के प्रभाव में आए। १९४७ में आजादी के बाद भारत का नव-निर्माण भारतीय अंतर्दृष्टि के आधार पर करना चाहिए था, परन्तु नेहरू ने भारत के नव-निर्माण का ढाँचा यूरोपीय चुना, उसकी नींव यूरोपीय अंतर्दृष्टि पर रखी गयी। आज भारत हर क्षेत्र में तमाम तरह की समस्याओं से जूझ रहा है और तमाम सुधार-नीतियों के बावजूद माकूल परिवर्तन नहीं हो पा रहा है। कारण कि नींव ही गलत पड़ गयी है। आजादी के बाद भारत का नव-निर्माण ही गलत ढाँचे पर किया गया। अब भारत उस ढाँचे में ढल चुका है—पूरी व्यवस्था में यूरोपीय मॉडल और अंतर्दृष्टि हावी है। फलस्वरूप हम समस्याओं का हल नहीं ढूँढ़ पा रहे हैं। एक में सुधार के लिए दूसरी समिति बनायी जाती है फिर उसमें गड़बड़ी के लिए तीसरी बनायी जाती है और समस्याएँ बढ़ती चली जाती हैं। ढाँचा ही गलत है। निर्मल वर्मा ने ठीक लिखा है कि "स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद हम भारत को एक राष्ट्र, एक राज्यतंत्र मानने के इतने अभ्यस्त हो चुके हैं कि यह विश्वास करना कुछ मुश्किल लगता है कि इन सबसे पहले वह एक ऐसी सभ्यता का परिवेश रहा है, जिसके भीतर मनुष्य ने अपने जीवन के कुछ मूलभूत और मूल्यवान सत्यों को मूर्तिमान किया है।"[५] अत: जरूरत है, भारत का नवनिर्माण भारतीय अंतर्दृष्टि से करने की ताकि भारत और उसके अनुकरण पर पूरा विश्व जीवन के मूलभूत और मूल्यवान सत्यों को मूर्तिमान करने वाला परिवेश गढ़ सकें।

भारतीय अंतर्दृष्टि मनुष्य को परमात्मा का एक अंश मानती है। भारतीय के लिए यह पूरा ब्रह्माण्ड उसी सत्य का विस्तार है और वे उसी का एक अभिन्न हिस्सा हैं। 'अहम् ब्रह्मास्मि' का भाव इसी चिंतन का प्रकटीकरण था। "एक भारतीय के लिए आत्मछवि का मतलब था—एक बड़ी वास्तविकता का अंश, आत्मा-परमात्मा के बिम्ब की तरह, महाब्रह्माण्ड के भीतर एक सूक्ष्म ब्रह्माण्ड।"[६] इसीलिए इस आत्मछवि में गर्वबोध होते हुए भी सबके लिए समभाव का बोध है, क्योंकि अन्य सभी भी उसी परमात्मा के अंश हैं—'सियाराममय सब जग जानी। करऊँ प्रणाम जोरि जुग पानी।' भारतीयता की यह छवि तब संकटग्रस्त हुई जब भारत औपनिवेशिक गुलामी के अधीन हुआ। उस समय यूरोपीय विकासवाद की अवधारणा ने ज्ञान और ज्ञानोदय के क्षेत्र में यूरोप को सबसे आगे की कतार में लाकर खड़ा कर दिया था। ऐसी स्थिति में यूरोपीय मनुष्य की आत्मछवि को मनुष्यमात्र की आदर्श छवि के रूप में स्वीकार कर लेना स्वाभाविक ही था। फलस्वरूप भारतीय चिंतकों एवं विचारकों का एक वर्ग कहने लगा कि हम जन्म से भारतीय हैं और शिक्षा से यूरोपीय। यूरोपीय की यह आत्मछवि जहाँ ज्यादा आत्मग्रस्त थी, वहीं भारत के अतीत वाली आत्मछवि सभी को एक ही परम सत्य की छवि मानने के कारण उदार थी। एक में स्वत: अन्य का भाव था, दूसरे में स्वत: सम का भाव था। एक तोड़ने वाली अहमवादी धारणा थी दूसरी जोड़ने वाली प्रेमपूर्ण उदार धारणा थी। यह अनायास नहीं है कि यूरोपीय ज्ञानोदय से प्रभावित लेखन में अहम् की स्वीकारोक्ति ज्यादा है। अज्ञेय के उपन्यासों एवं कविताओं में इस अहम् का प्रतिपादन आप देख सकते हैं। हालाँकि भारतीय अंतर्दृष्टि के आलोक में अज्ञेय को भी अंतत: यह लगा कि अहम् के विसर्जन में ही अहम की सार्थकता है। यूरोपीय चिंतन में अहमवाद था, जिसके सामने बाकी सब अन्य और निकृष्ट था। अन्य को नष्ट या अवनत कर देने की भावना ने ही औपनिवेशिक शासन का साम्राज्यवादी अभियान शुरू किया। उपनिवेश खत्म होने के बाद उनका सांस्कृतिक साम्राज्यवाद का अभियान शुरू हुआ। उपभोक्तावाद, बाजारवाद, वैश्वीकरण आदि उसी अभियान के प्रेत हैं। इसे रोकने में भारतीय सर्वबोध की दृष्टि एक कारगर हथियार हो सकती है।

पूरब और पश्चिम में एक और अंतर है। जिस अंतर्दृष्टि के आधार पर यूरोपीय राष्ट्र की निर्मिति हुई है उसमें यह माना जाता है कि समाज अपना विकास करने में पूर्णत: असक्षम है। उसका विकास राष्ट्र के द्वारा ही हो सकता है। इसी दृष्टि के कारण यह कहा गया कि भारतीय असभ्य, बर्बर और निर्बुद्धि हैं, जिनका विकास पश्चिम द्वारा ही संभव है। इसके ठीक विपरीत भारतीय अंतर्दृष्टि यह मानकर चलती है कि समाज अपना विकास करने में सक्षम होता है। इसलिए गाँधीजी ने यह वकालत की थी कि ग्राम पंचायतों को ज्यादा महत्व दिया जाय। ग्राम पंचायत > प्रखंड > जिला समीति > राज्य > केंद्र। विकास संरचना का मॉडल यह होना चाहिए था। जबकि विकास का जो मॉडल चुना गया उसमें इस क्रम को उलट दिया गया। पाश्चात्य मॉडल अपनाया गया। किसी सुदूर गाँव या पंचायत के लिए नीतियाँ दिल्ली में बैठकर वह बनाता है जो कभी न तो वहाँ गया और न वहाँ की समस्याओं से रू-ब-रू हुआ। हमने विकास का अपना मॉडल नहीं बनाकर उनका मॉडल चुन लिया। हमारे विकास की विडम्बनाएँ और असंगतियाँ यहीं से शुरू हुई हैं। यूरोपीय नक़्शे-कदम पर चलना भारत के लिए घातक कदम है। डॉ. शंभुनाथ ने ठीक लिखा है, "पश्चिम का आकर्षण कभी खत्म नहीं हुआ, क्योंकि भारत कभी बौद्धिक और तकनीकी रूप से आत्मनिर्भरता हासिल नहीं कर सका। भारत जब तक बौद्धिक और तकनीकी रूप से आत्मनिर्भर देश नहीं बनता, बाहरी आर्थिक कूटनीतिक प्रभाव से मुक्त नहीं होता, वह सांस्कृतिक रूप से भी आत्मनिर्भर नहीं हो सकता। . . . उपनिवेशवाद और वैश्वीकरण दोनों का बुनियादी लक्ष्य यही रहा है—आत्मनिर्भरता पर आधारित प्रगति को रोको, ताकि भारत 'पश्चिमी' और 'खेतिहर' के बीच फँसा रहे। वह हमेशा पश्चिमी देशों का पिछलग्गू बना रहे और हर बार उनसे कुछ और ज्यादा पीछे रह जाए।"[७] हमें आत्मनिर्भर होने के लिए अपनी प्राथमिकताओं में दो बातों को शामिल करना होगा। पहला, हमें पश्चिम के आकर्षण से मुक्त होकर स्वदेशी पर बल देना होगा और दूसरा, विकास का भारतीय मॉडल विकसित करना होगा। हमें इंडिया की जगह भारत बनने पर जोर देना होगा।

संदर्भ

१। आचार्य नंदकिशोर संपादक, पत्थर और बहता पानी, वाग्देवी प्रकाशन, बीकानेर, प्र. सं. २००८, पृ.७।

२। वर्मा निर्मल, भारत और यूरोप: प्रतिश्रुति के क्षेत्र, राजकमल प्रकाशन नयी दिल्ली, द्वितीय सं. २००१, पृ.१२।

३। आचार्य नंदकिशोर, संपादक पत्थर और बहता पानी, वाग्देवी प्रकाशन, बीकानेर, प्र. सं. २००८, पृ.८।
४। वही, पृ.९।
५। वर्मा निर्मल, भारत और यूरोप: प्रतिश्रुति के क्षेत्र, राजकमल प्रकाशन नयी दिल्ली, द्वितीय सं. २००१, पृ.१३।
६। आचार्य नंदकिशोर, सं. पत्थर और बहता पानी, वाग्देवी प्रकाशन, बीकानेर, प्र. सं २००१, पृ.९।
७। शम्भुनाथ, सभ्यता से संवाद, वाणी प्रकाशन, नयी दिल्ली, प्र. सं. २००१, पृ.१३।

The author is the Assistant Professor, Bangobasi College, Kolkata.
Email: ranjit.sankalp@gmail.com

পরিচয়হীন এই শহর
কেশরীনাথ ত্রিপাঠী

আমি পরিচয়হীন এই শহরটাকে খুঁজে বেড়াই
নিজের প্রতিবিম্ব নিজে বহন করে ঘুরে বেড়াই।

ভাঙা আধভাঙা শ্বেতপ্রস্তর খণ্ডে, কালিমা জমেছে
হৃদয় তমসাচ্ছন্ন, যেন কাজল লেপেছে
ব্যর্থ সম্মোহনের ইশারায় ছুটে মরে যারা
আমি এগিয়ে চলেছি পথ,
একে একে তাদেরকে পেরিয়ে যাই।

খাচ্ছি ঘুরপাক প্রতিটি দ্বারে আর দেওয়ালে
বন্ধ ঘরে দিচ্ছি টোকা, যদি কেউ খোলে
এই চোখ ঝলসানো আলোর বিচ্ছুরণ ছেড়ে
একটি স্বচ্ছ দৃষ্টি আর স্পষ্ট দৃশ্য হাতড়াই।

পাষাণ, ইটের অট্টালিকা, লৌহজালে ঘেরা
মোহ-পাশে আবদ্ধ, যন্ত্রের মতো মানুষের চলাফেরা
ওই নুড়ি কাঁকরের স্তূপে ঢুকে আমি
পাথরের দেবতার প্রাণ খুঁজতে চাই।

শান্তি পিয়াসী মনুজের খোঁজ করছি নিয়ত
এমন অনুজ, যারা পরদেশীদের প্রতিও স্নেহরত
স্বার্থের কন্টকে ছেয়ে থাকা উপবনে
শ্রদ্ধা, সমর্পণের ফুলগুলি ছুঁতে চাই।

আমি গাই না নিরাশার গান
এই ধরিত্রীই আমার জন্মস্থান
কেন এত বিদ্বেষ, ক্ষুধা, অসাম্য, হিংসা
যদি তলদেশে গিয়ে কারণগুলি পাই।

কলরব মুখর আঙিনা থাকবে যেখানে
কাজরী-গীতের মূর্ছনা ভরা শ্রাবণে
ফাগুনের সাতরঙা আবিরে হবে রাঙা
অন্তরের আলোয় আলোকময়, এমন দীপাবলি চাই।

হোক না কুটীরে ছাওয়া শহর, লাগুক প্রাণের ছোঁওয়া
ওপরে খোলা আকাশ, স্বচ্ছ নিঃশ্বাসে ধোওয়া
সেই চূড়ায় ওঠো, মন থাকে যেন নীচে
এমনই গিরিশৃঙ্গ সম মানুষের সন্ধানে ধাই।

* * *

পিছিয়ে পড়ল রেসের ঘোড়া
কেশরীনাথ ত্রিপাঠী

পিছিয়ে পড়েছে
রেসের একটি ঘোড়া
হাত নাড়ছে
চেনা, অচেনা মানুষের ভিড়
তাদের চিৎকার,
'ওই যে, ওটা আমার,
আমারটা জিতছে, তোমারটা হারল,
আমার ঘোড়া—শাবাশ,
জোরে, আরও জোরে।'

ভিড়ের অবিরত কোলাহল,
কারণ তারা ধরেছে
কিছু টাকার বাজি।
তাদের গলার জোর
শুধুমাত্র এই জন্য
যে, ঘোড়াটি যেন ঘাম ঝরায়,
আর তাদের হাতে তুলে দেয়—জয়
তারা লাভ করবে
বাজি ধরার চেয়ে
কয়েকগুণ বেশি মূল্য।

ঘোড়ার জুটছিল
জকির পিঠ চাপড়ানো
আর স্বার্থসিদ্ধির চাবুক
কারণ, সে-ও তো পাবে
জিতের কিছুটা অংশ
সে কি আর জেনেছে,
যে অবিরাম চিৎকার আর
তার বেতের ঘা
ক্ষতবিক্ষত করছে ঘোড়াটিকে।

ঘোড়াটি এবার থমকাল, কঁকিয়ে উঠল,
শ্লথ হল তার গতি,
ব্যর্থ হল সমস্ত বাজি
ভিড়ের একটা অংশ
করল তারে তিরস্কার
দিল ধিক্কার
কোথায় গেল সব সোহাগ।

ক্লান্ত ঘোড়া গা ঝাড়া দিয়ে
এগিয়ে গেল সেই দিকে
যে দিকে দুটি হাত,
রেসকোর্সের এক কোণে দাঁড়িয়ে,
সেই হাত ধরেনি
কোনও বাজি

বরং তাকে যত্নে এগিয়ে দিয়েছে
কিছুটা ঘাস,
আর দিয়েছে, পিঠ চাপড়ে আদর,
ঘোড়া জানে,
এই মানুষের ভিড়
চিৎকার, কোলাহল,
তাকে বাজি ধরতে
রুপোলি মুদ্রার ঝন্‌ঝন্‌ থেকেও
তার কাছে বড় সঞ্জীবনি
এই দুটি হাত।

* * *

আস্তিনে লুকোনো সাপ
কেশরীনাথ ত্রিপাঠী

হাত পা আর মাথা
কাপড়ের পটি বাঁধা
হাসপাতালের একটি শয্যায়
রক্তাক্ত পড়ে থাকা
এক মহিলা
আমায় শুধাচ্ছে বারংবার
'কেন এমন হয় গো ?'
উত্তর ছিল আমার জানা
ছিল না বলার অবকাশ
তাই, আমি গেলাম এগিয়ে

দূরে একটি শয্যায় শায়িত
ফুটফুটে মেয়ে একটি
যার ঝরতে থাকা অশ্রুবিন্দু
আমায় দেখে যেন খুঁজে পেল শব্দ
'আমার বাবু কোথায় ?
ওকে ডেকে দাও,
এখনি দাও।'
আমি জানতাম
ওর বাবু আছে নিদ্রায়
অতল নিদ্রায়
যেখান থেকে জেগে ওঠে না কেউ,
অনুভব করলাম
নিজের মধ্যে এক দুর্বল আমিকে
ভেজা চোখ আমার
ফিরিয়ে নিলাম মুখ
ওর মাথায় দিলাম হালকা একটু স্পর্শ
আবার গেলাম এগিয়ে।

এই প্রশ্নের উত্তরও ছিল আমার জানা
তবে উত্তরের বাড়তে থাকা বোঝা
ক্রমশ হারিয়ে যাচ্ছিল
রাজনীতির গহীন অরণ্যে।

বেনারসের সঙ্কটমোচন মন্দির
অযোধ্যা, দিল্লি
জয়পুর, কাশ্মীর
মুম্বইয়ের মসজিদ
হোটেল, ট্রেন
বেঙ্গালুরু, হায়দরাবাদ
নানা ঘটনার সাক্ষী
মনকে করেছে ক্ষতবিক্ষত
বিস্ফোট, হত্যা
ষড়যন্ত্র, অন্তর্ঘাত
এই দেশেই তাদের বসবাস
আস্তিনে লুকোনো সাপ যত
এরাই গৃহশত্রু
এরাই ত্রাস।

পশ্চিমবঙ্গের প্রথম নাগরিক শ্রী কেশরীনাথ ত্রিপাঠীর প্রতিভার বিভিন্নরূপ আছে। তিনি একজন দরদী কবি, সুযোগ্য রাজনীতিবিদ ও আইন বিশেষজ্ঞ। সমাজের নানা সমস্যা থেকে উৎপন্ন ব্যথা বেদনাই তাঁহার কবিতার মধ্যে প্রতিবিম্বিত হয়।

ভারতীয় ধর্ম-দর্শনের সনাতন বাণীধারা

শ্রী অজয় ভট্টাচার্য

সনাতন ধর্ম-দর্শনের তত্ত্ব ও প্রযুক্তিতে এমন একটি উত্তরণমূলক ধারাবাহিকতা আছে যার অকাট্য প্রভাবে সেটি কোনও ভাবেই কখনও গতানুগতিকতার বন্ধনীতে তথা বিভিন্ন যুগে ও কালে গড়ে ওঠা আচার ও সংস্কারের সংকীর্ণ বেড়াজালে বদ্ধ থাকেনি। বাস্তবিকই মুনি-ঋষিগণের উপলব্ধ অপৌরুষেয় বাণীসমূহের আকররূপ শ্রুতিকে আশ্রয় করে উৎসারিত ধর্ম-দর্শনের গতিশীলতা যে কত গভীর ও ব্যাপক সেইটিই ইতিহাসের গতিপথে এই নিবন্ধে আলোচিত হয়েছে।

প্রেক্ষিত

বিশ্বগতভাবে মানব-ধর্মের উন্মেষ ও বিকাশের ইতিহাসে সম্প্রদায়-নিরপেক্ষ চেতনায় লক্ষ্য করলে তথ্যসমৃদ্ধভাবে একটি 'ঐতিহাসিক' সত্য উঠে আসে। সেটি হলো বিশ্বের নানাধর্ম-দর্শনের ব্যাপ্ত পরিসরে প্রাচ্যের সনাতন ধর্মের তত্ত্বগত প্রকাশে ও প্রযুক্তিগত বিকাশে এমন একটি উত্তরণমুখী ধারাবাহিকতা আছে যার অনিবার্য প্রভাবে সেটি কখনওই গতানুগতিকতার একপেশে বন্ধনীতে বা বিভিন্ন যুগে ও কালে গড়ে ওঠা বিচিত্র আচার ও সংস্কারের সংকীর্ণতায় প্রতিবন্ধী হয়ে থাকেনি।

সত্যদ্রষ্টা মুনি-ঋষিগণের উপলব্ধ শাশ্বত-বাণীসমূহের আকর বেদ-উপনিষদ-তন্ত্রের ভাণ্ডারকে আশ্রয় করে প্রবাহিত সনাতন তপস্যা ও সাধনার গতিশীলতা যে কতো বৈচিত্র্যময় গভীর ও ব্যাপক, সেটি একটু আন্তরিক ও স্পষ্ট ভাবে লক্ষ্য করলেই অনুভব করা যায়।

বহু সহস্র বছর ধরে অপরোক্ষ সত্য-মূলক দার্শনিক তত্ত্বে সমৃদ্ধ সনাতন ধর্মের ব্যবহারিক ক্ষেত্রে কখনও যে গ্লানির মালিন্য অনুপ্রবেশ করেনি তা নয় । কিন্তু অচিরেই তৎকালীন যুগোপযোগী কল্যাণের পথপ্রদর্শন করতে সেই গ্লানি অপনোদনে সামাজিক পরিসরে অগ্রগামী হয়েছেন অসামান্য মেধা ও দূরদৃষ্টি সম্পন্ন , আধ্যাত্মিক চেতনায় বলীয়ান মহামনীষীগণ।

ঐতিহ্য

সেই ক্রমেই পৌরাণিক ধারার ঐতিহ্যে দেখা যায় নিগম-প্রবক্তা ব্রহ্মা, ভাগবতমার্গের প্রবক্তা নারায়ণ, তন্ত্র-প্রবক্তা শিব, শক্তিব্রহ্মবাদিনী আম্ভৃণী বাক, নৃপতি-যোগী শ্রীরাম, ভারত-পুরুষ শ্রীকৃষ্ণ, বেদ সংকলক ও বেদান্তদর্শন প্রবক্তা তথা পুরাণ-সম্পাদক ব্যাসদেব আদি মহান লোকশিক্ষকগণকে। বিশিষ্ট শাস্ত্রকার ও আচার্য রূপে দেখা যায় যাজ্ঞবল্ক্য, বশিষ্ঠ, মেধস, অষ্টাবক্র, দত্তাত্রেয়, পৈল, বৈশম্পায়ন, জৈমিনি, সুমন্ত, শুকদেব, রোমহর্ষণ, ঋভু, দধীচি, অথর্বা তথা পাণিনি, বাৎস্যায়ন, ভরত মুনি প্রমুখ যোগী, দার্শনিক ও অধ্যাত্ম-সংস্কৃতিপরায়ণ বরণীয় মনীষীগণকে।

বিশ্বধর্ম

প্রসঙ্গত উল্লেখ্য যে, বিশ্বের আদিম ও প্রাক্ মধ্যযুগীয় ধর্ম-দর্শন সমূহ অর্থাৎ পার্শী, তাও, ইহুদী, খ্রীষ্টান, ইসলাম, গ্রীক তথা বৌদ্ধ, জৈন, শিখ আদি প্রতিটির সাংগঠনিক উৎসে যেমন আকররূপে আদৃত রয়েছে পৃথক পৃথক ভাবে এক একজন মহান প্রবক্তার উপলব্ধি ও উপদেশ সমূহ, সেইভাবে সনাতন ধর্মে আদৌ নেই। এটির মূলাধারে বহু ঋষি, মুনি ও আচার্য বিশেষ মান্যতা সহকারে স্বীকৃত থাকলেও কেউই এই ধর্মের প্রতিষ্ঠাতা রূপে চিহ্নিত নন। তাই এটি কোনও ব্যক্তি-নির্ভর ধর্ম নয়।

সনাতন বনাম হিন্দু

বহু বহু যুগ আগের সত্যদ্রষ্টা আর্য মনীষীগণের অন্তর্মুখী মননে নৈর্ব্যক্তিক উপলব্ধির সমষ্টিরূপে যে শ্রুতি শাস্ত্র বেদ সংকলিত হয়েছে, তা-ই সনাতন ধর্মদর্শনের মূল আকর। আরও একটি বিষয় লক্ষ্যণীয় যে এই ধর্ম-দর্শনের যে বিশাল শাস্ত্রভাণ্ডার তার কোথায়ও 'হিন্দু' শব্দটি নেই। এটি একেবারেই বিদেশীদের প্রদত্ত নাম। কিন্তু সে ইতিহাস এখানে আলোচ্য নয়। ধারাগত ইতিহাসের নিরিখে এটি স্পষ্ট যে, আস্তিক বা নাস্তিক অন্যান্য সাম্প্রদায়িক ধর্মের মতো এই 'সনাতন ধর্ম' কোনও প্রবক্তার নির্দেশিত মত ও পথে একান্তভাবে নিয়মবদ্ধ নির্ভরশীল ধর্মমাত্র নয়। তাই সনাতন ধর্ম-দর্শনের প্রসারেও কোনও ব্যক্তিনিষ্ঠ সীমাবদ্ধতা প্রাধান্য পায়নি । এটির বিকাশে বৈচিত্র্যময় গতিশীলতা নানা-মাত্রায় সর্বদাই বিদ্যমান।

বৈচিত্র্যের মাঝে ঐক্য

পূর্বোক্ত আচার্য ও লোকশিক্ষকগণের পরম্পরায় আরও অনেকে ভারত ভূমিতে যুগে যুগে বিভিন্ন প্রদেশে প্রকটিত হয়েছেন, যাঁরা কুসংস্কারমুক্ত প্রগতির প্রয়োজনে ব্যষ্টি ও সমষ্টির কল্যাণে নতুন ভাবে ও ভাষায় সনাতন তত্ত্বকে প্রচার করেছেন, এমনকী যথাযোগ্য প্রযুক্তির জন্য নানা নতুন কথাও বলেছেন । এঁদের মধ্যে অনেক মহাজনকে আশ্রয় করে পরবর্তীকালে নানা মতাবলম্বী সম্প্রদায় গড়ে উঠলেও কোনওটিই সনাতন ধর্মের একমাত্র পরিচায়করূপে গণ্য নয় । সেই কারণেই এই ধর্মদর্শনের সুবিশাল পরিসরে একদিকে যেমন শ্রুতিভিত্তিক সাতটি দর্শনধারা—যেমন ন্যায়, বৈশেষিক, সাংখ্য, যোগ, মীমাংসা, বেদান্ত ও প্রত্যভিজ্ঞা অভিব্যক্ত হয়েছে, তেমনই পুরাণসমূহ ধরে 'পঞ্চোপাসনা' অর্থাৎ শাক্ত, শৈব, বৈষ্ণব, সৌর ও গাণপত্য নামক পাঁচটি শাখার উদ্ভব ঘটেছে । আবার প্রতিটিকে আশ্রয় করেও গড়ে উঠেছে নানা শাখা-প্রশাখা। কিন্তু সবেরই মান্য উৎসভূমি শ্রুতিমূলক সনাতন ব্রহ্মতত্ত্বই । সেই কারণেই 'সনাতন ধর্ম' কখনওই সাম্প্রদায়িক হতে পারেনি। এটি আপাতভাবে বহুমুখী ধারায় প্রবাহিত হলেও বস্তুত একটি একমুখী লক্ষ্যে গতিশীল সর্বজনীন মানব-ধর্ম।

ধর্ম

তাৎপর্যানুসারে 'ধর্ম' শব্দটির পরিচয় হলো—কোনও নির্দিষ্ট বিষয়কে যা ধারণ করে রাখে সেটিই সেই বিষয়ের ধর্ম । অর্থাৎ যে তত্ত্ব ও

প্রযুক্তি কোনও বিষয় বা সত্তাকে সুষ্ঠু নিয়ন্ত্রণে শুভ বিন্যাসে সংগঠিত করে, প্রগতিশীল করে, মানব চেতনার উন্নয়নে বাস্তবিক প্রযত্নে—ব্যষ্টি ও সমষ্টিগত উভয় দিকে সহায়তা করে, মনন-ক্ষমতাকে ক্ষয়িষ্ণু ভোগাসক্তি থেকে অমৃতস্বরূপ যোগাশ্রয়ী বোধে সঞ্চালিত করে, নশ্বর অহংবদ্ধতা থেকে অবিনশ্বর মৌলিক আত্মবোধের লক্ষ্যে পরিচালিত করে, তাই 'ধর্ম' পদবাচ্য। সনাতন ধর্ম আদর্শগত ভাবে সর্বাংশে তা-ই।

দর্শনের ধারা

পৌরাণিক যুগের মধ্যভাগে বেদকে কেন্দ্র করে গড়ে উঠেছিল পূর্বোক্ত ছয়টি দর্শন; যেমন গৌতম ঋষি প্রণীত 'ন্যায়দর্শন', কণাদ ঋষি রচিত 'বৈশেষিক দর্শন', কপিল মুনি কৃত 'সাংখ্যদর্শন', মহর্ষি পতঞ্জলি গ্রথিত 'যোগদর্শন', জৈমিনি ঋষি উদ্ভাবিত 'মীমাংসাদর্শন' ও ব্রহ্মর্ষি বাদরায়ণ বেদব্যাস সম্পাদিত 'বেদান্তদর্শন'। এই গুলির মধ্যে যোগদর্শন ও বেদান্তদর্শনের মূলগ্রন্থ যথাক্রমে 'যোগসূত্র' ও 'ব্রহ্মসূত্র' শুধুমাত্র পণ্ডিতদের তত্ত্বালোচনায় বদ্ধ না থেকে সাধনাগত প্রযুক্তির পাথেয় রূপেও বরণীয় হয়ে উঠলো। বস্তুতঃ বেদের অন্ত্যভাগ বা 'বেদান্ত' রূপে সংকলিত উপনিষদসমূহকে কেন্দ্র করে, মানুষের অন্তঃকরণের (চিত্তের) পাঁচটি প্রধান বৃত্তি (বুদ্ধি, মন, প্রাণ, হৃদয় ও বিবেক) বা ক্ষমতাকে কেন্দ্র করে রচিত হলো যোগসাধনার সুনির্দিষ্ট পথসমূহ।

সনাতন ধারায় সপ্তম দর্শনরূপে বৃত 'প্রত্যভিজ্ঞাদর্শন' বেদমূলক না হলেও বহুলাংশেই সমদর্শী। এটি তান্ত্রিক আধারে সংগঠিত হয়েছে কাশ্মীরের তিন আচার্যের রচনায়। তাঁরা হলেন বসুগুপ্ত, উৎপলাচার্য ও অভিনবগুপ্ত।

তত্ত্ব ও যোগপন্থা

প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ্য যে, সনাতন ধর্মমতে পরমাত্মা এক এবং অদ্বিতীয় হলেও, প্রতি মানুষের অন্তঃকরণ বা চিত্ত ভিন্ন; বস্তুতঃ পরমাত্মার চিৎশক্তিই (পরাপ্রকৃতি রূপ প্রকাশে) জীবগত আত্মশক্তি বা বোধশক্তিরূপে সক্রিয়তায় প্রতি জীবের অন্তঃকরণ তথা 'চিত্ত' নামে পরিচায়িত। জাগতিক বিবর্তনের ক্রমবিকাশে শ্রেষ্ঠ জীব-স্তর রূপে প্রকটিত মানব-প্রজাতির একান্ত নিজস্ব বৈশিষ্ট্য হলো তার বোধশক্তির মননক্ষমতা। এই বোধশক্তিরই পঞ্চমুখী প্রকাশ ঘটে পূর্বোক্ত চিত্তরূপে। এই জীববোধশক্তি একদিকে যেমন সর্বদাই সমস্ত অনুভব ও উপলব্ধি ঘটায়, অপরদিকে প্রয়োজনভিত্তিক ভাবে কাজ করে—মন, বুদ্ধি, বিবেক, হৃদয় ও প্রাণরূপে। এই শক্তি যখন সহজাত সংস্কার-রুচিগত প্রবৃত্তি অনুযায়ী সংকল্প-বিকল্পের সক্রিয়তায় থাকে তখন তা 'মন' পদবাচ্য; সেটি যখন বিশ্লেষণ-সংশ্লেষণ, বিচার-গণনা ইত্যাদি ক্রিয়া করে তা-ই তখন 'বুদ্ধি'; যখন ঔচিত্যবোধক বা নৈতিক বিবেচনায় সক্রিয় হয় তখন সেটি 'বিবেক'; যখন অনুরাগকেন্দ্রিক ভাবে সক্রিয় হয় সেটি তখন 'হৃদয়'; এবং সর্ব সময়ের শ্বাসক্রিয়ায় তথা সকল ইন্দ্রিয়গত কর্মাদি সমাপনকালে সেটিই 'প্রাণ' পদবাচ্য।

প্রেয় ও শ্রেয়

অহংবদ্ধ চেতনার মানব-চিত্ত সাধারণতঃ কাজ করে বহির্মুখীভাবে 'প্রেয়'-সাধনে, অর্থাৎ ইন্দ্রিয়াশ্রিত চেতনায় জাগতিক ভোগলক্ষ্যে; তাই ব্যষ্টি ও সমষ্টির উন্নয়নে জাগতিক অভ্যুদয়ের প্রধান লক্ষ্য থাকে ভোগকেন্দ্রিক জীবনযাপনের প্রাচুর্যই। কিন্তু ব্যক্তিগতভাবে কোনও মানুষ যখন অনিত্য ভোগবদ্ধ জীবনে সুখ-দুঃখের দ্বান্দ্বিকতা ও অপূর্ণতায় ক্লিষ্ট-তাপিত হয়ে, বহির্মুখী ভোগের আসক্তি কাটিয়ে নিত্য জীবনের সন্ধানে বা শ্রেয়ের লক্ষ্যে জিজ্ঞাসু হয়, সে স্বভাবতঃই অন্তর্মুখী হয়ে ওঠে; ক্রমে তার অন্তঃকরণে ঘটে চেতনাগতভাবে একটি শাশ্বত অবস্থানে নিজেকে নিশ্চিতভাবে প্রতিষ্ঠিত করার আগ্রহ। বস্তুতঃ এই তৃষ্ণা সুপ্ত বা কুণ্ডলীকৃত হয়ে আছে প্রত্যেক মানুষেরই অন্তরে বোধবৃত্তিতে। যখন কোনও মানববোধে এই তৃষ্ণা শক্তি সুপ্তি ভঙ্গ করে জেগে ওঠে, তারই নাম কুণ্ডলিনী শক্তির জাগরণ, অর্থাৎ, প্রেমস্বরূপ নিত্যবোধের তৃষ্ণা বা বৃত্তি সুপ্তি বা কুণ্ডলীকৃত দশা ভেঙ্গে অন্তঃকরণে উর্ধ্বমুখী আস্পৃহায় জেগে ওঠে; ফলে বহির্মুখী অহংবদ্ধ ভোগাসক্ত জীব রূপান্তরিত হয় অন্তর্মুখী মুমুক্ষু সাধকে।

কোনও মুমুক্ষু মানুষের চিত্তে পূর্বোক্ত পাঁচটি দিকের যে বৃত্তিটি বেশী প্রবল, সেই দিকটিকে অবলম্বন করে অন্তর্মুখী সাধনায় অগ্রসর হওয়াই তার স্বাভাবিক স্ব-ধর্ম। সাধনপথে তার চিত্তের বাকী চারটি দিকও সক্রিয় থাকে, ঐ প্রবল দিকটির সহায়তাকারী বৃত্তিরূপে সর্বতোভাবেই।

পঞ্চযোগ

প্রাচীন লোকশিক্ষকগণ চিত্তগত বুদ্ধির সাধন পথটিকে 'জ্ঞানযোগ' নামে, মনের পথটিকে 'ধ্যানযোগ' নামে, প্রাণের পথটি 'শক্তিযোগ' হৃদয়েরটি 'ভক্তিযোগ' ও বিবেকের পথটিকে 'কর্মযোগ' নামে চিহ্নিত করেছেন। সনাতন ধর্ম-দর্শনের শাস্ত্রভাণ্ডারে পূর্বোক্ত জগদ্‌গুরু ব্যাসদেবের 'ব্রহ্মসূত্র' ও মহর্ষি পতঞ্জলির 'যোগসূত্র' যথাক্রমে জ্ঞানযোগ ও ধ্যানযোগের মূল সূত্রগ্রন্থ রূপে সমাদৃত। শক্তিযোগের 'কল্পসূত্র' ব্রহ্মর্ষি পরশুরাম রচিত। ভক্তিযোগের দুটি সূত্রগ্রন্থ পৃথকভাবে দেবর্ষি নারদ ও মহর্ষি শাণ্ডিল্য রচিত। কর্মযোগের সূত্রগ্রন্থ লুপ্ত হয়ে গেছে। শ্রীমদ্‌ভগবদ্‌গীতায় স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণ কর্মযোগের শিক্ষা প্রসঙ্গে জানিয়েছেন যে, রাজর্ষি বিবস্বানের মাধ্যমে পূর্বে সেই শিক্ষা প্রচারিত থাকলেও তা কালগর্ভে বিলীন হয়ে গেছে, তাই তিনি আবার নতুনভাবে অর্জুনকে কর্মযোগের শিক্ষা দিলেন। বস্তুতঃ পার্থসারথি শ্রীকৃষ্ণ শুধু কর্মযোগের উপদেশই দেননি, যুগাবতার লোকশিক্ষকরূপে তিনি প্রকারান্তরে পঞ্চযোগেরই পথ প্রদর্শন করেছেন অভূতপূর্ব সমন্বয়ী পরিবেশনে। ধর্ম-সংস্থাপক রূপে শ্রীকৃষ্ণের ভূমিকা তাই যুগ যুগ ধরে বন্দনীয় হয়ে আছে।

বৌদ্ধ ও জৈন ধর্ম

পৌরাণিক যুগের অনতিকাল পরে (খ্রীষ্টপূর্ব ষষ্ঠ শতকে) ভারতবর্ষে সনাতন ধর্মীয় বাতাবরণটি বহুলাংশেই বাহ্য-আচার ও বিভেদমূলক সংস্কারের প্রাবল্যে আপাতভাবে গ্লানি ও মালিন্যপ্রাপ্ত হয়েছিল। এমতাবস্থায় পৃথকভাবে দুই মহামানবের জীবন-বাণী ও লোকশিক্ষাকে আশ্রয় করে আরও দুটি ধর্মমত সমান্তরালে ভারতীয় জন-জীবনে প্রকটিত হলো। তথাগত গৌতম বুদ্ধের প্রচারিত আধ্যাত্মিক ধারা 'বৌদ্ধধর্ম' নামে প্রচারিত হলো, এবং তীর্থঙ্কর মহাবীর বর্ধমানের স্বানুভূতির আলোকে ও প্রচারে 'জৈনধর্ম' (পূর্ব হতেই প্রচলিত হলেও) পেল এক মহত্তর প্রতিষ্ঠা। কিন্তু এই দুটি ব্যতিরেকেই সনাতন ধর্মের বহুমাত্রিক জ্ঞানভাণ্ডার তার বিপুল তত্ত্বসম্ভারের ভরবেগে অচিরেই ধর্মীয় অন্ধকারাচ্ছন্ন দশাটি ভেদ করে উদ্ভাসিত হলো ব্যাপক প্রকাশে।

পঞ্চ প্রবক্তা

সনাতন ধর্মের বিস্তারে কালানুক্রমে আবির্ভূত হলেন কতিপয় সুমহান লোকশিক্ষক, যেমন, বৈদান্তিক অদ্বৈতবাদের শ্রেষ্ঠ প্রবক্তা বহু শাস্ত্র প্রণেতা আচার্য শঙ্কর, ভাগবতীয় 'অচিন্ত্যভেদাভেদ' লীলাতত্ত্বের মূর্তপ্রেরণা শ্রীকৃষ্ণচৈতন্যদেব, তথা শুদ্ধাভক্তি-স্বরূপিণী গোদাম্বা অণ্ডাল,

শাশ্বত প্রেমবিহারিণী মীরাবাই ও শিবাদ্বৈতবাদিনী লালেশ্বরীদেদ্।

অন্যান্য আচার্যগণ

ইতিহাসের নিরিখে তথা ধর্ম-দর্শনের তাত্ত্বিক ও প্রযুক্তিগত মূল্যায়নে আচার্য শঙ্করের জ্ঞানযোগকেন্দ্রিক ও শ্রীচৈতন্যদেবের ভক্তিযোগকেন্দ্রিক আধ্যাত্মিক প্রভাবের কথা বিশেষভাবে এসে পড়ে। এই দুই মহামানবের আবির্ভাবের মধ্যবর্তীকালে (অর্থাৎ খ্রীঃ দশম থেকে পঞ্চদশ শতাব্দী) আরও কয়েকজন মহামনীষাসম্পন্ন আচার্য আবির্ভূত হয়েছেন, যাঁদের দার্শনিক অবদানে ও আধ্যাত্মিক শিক্ষাবিস্তারে বিশেষভাবে সমৃদ্ধ হয়েছে ভারতীয় দর্শনচর্চা ও ধর্মাচরণের ক্রমবিকাশের ধারা। যেমন, বিশিষ্টাদ্বৈতবাদী আচার্য রামানুজ, দ্বৈতাদ্বৈতবাদী আচার্য নিম্বার্ক, শুদ্ধাদ্বৈতবাদী আচার্য বল্লভ ও দ্বৈতবাদী আচার্য মধ্ব তথা শিবাদ্বৈতবাদী আচার্য অভিনবগুপ্ত ও নাথযোগী আচার্য গোরক্ষনাথ। এঁরা ছাড়াও উল্লেখযোগ্য ভূমিকায় ভিন্ন ভিন্ন কালে ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রদেশে, নগরে, গ্রামে, বিভিন্ন জনপদে তথা হিমালয় অঞ্চলে আবির্ভূত হয়েছেন বিশিষ্ট সাধক-সাধিকা, মহাযোগী-যোগিনী যাঁদের অবদানে সমৃদ্ধতর হয়েছে সনাতন ধর্মক্ষেত্র।

বস্তুতঃ তদানীন্তন রাজনৈতিক প্রশাসনিক কাঠামোয় ভারতবর্ষ এক অখণ্ড দেশ না হলেও সনাতন ধর্মীয় মেলবন্ধনের নিরিখে বৈদিকযুগ থেকেই ভারতবর্ষ এক অখণ্ড দেশ রূপেই ঐতিহ্যশালী। তারই পরম্পরায় ভারতের উত্তরে, দক্ষিণে, পূর্বে, পশ্চিমে আবির্ভূত হয়েছেন, ভর্তৃহরি, নম্মলভর, অপ্পর, সম্বন্ধর, সুন্দরর, মাণিক্যবাচাগার, তিরুমূলর, নয়নার, তিরুভল্লুভর, অল্লমপ্রভু, সমর্থ রামদাস, গৌরীবাঈ, আক্কা মহাদেবী, কারাইক্কাল আম্মা, অব্বইয়ার, ময়নামতী, কবীর, জ্ঞানদেব, পুরন্দর দাস, বেদান্তদেশিক, একনাথ, নামদেব, তুকারাম, অরুণগিরি, বসভেশ্বর, নরসিং মেহতা, সুরদাস, বিল্বমঙ্গল, রবিদাস, শঙ্করদেব, তুলসীদাস, বিদ্যাপতি, চণ্ডীদাস, জয়দেব, প্রমুখ লোকশিক্ষকগণ।

ভেদাভেদ

এই মহাজনদের দার্শনিক ভাবনা ও ধর্মীয় শিক্ষায় একদিকে যেমন ভারতীয় সাধনার ধারা ঐশ্বর্যে ভরে উঠে হয়েছে বহুমাত্রিক, তেমনই স্থান-কাল ভেদে এঁদের প্রদত্ত শিক্ষার উত্তরণমুখী দিকটিকে লক্ষ্য না করে সংকীর্ণ ভেদবোধক স্বার্থকেন্দ্রিক মূল্যায়নে গড়ে উঠেছে এমন কিছু গোঁড়া সম্প্রদায়, যেগুলির প্রভাবে ঐক্যবোধের বিপরীতে নতুনভাবে গ্লানিই সঞ্চারিত হয়েছে ধর্মীয় সমাজ-চেতনার বিভিন্ন স্তরে। সেই দুর্দিনের কালেই আবির্ভূত হয়েছিলেন নবভাবাশ্রিত ভক্তিযোগের প্রবক্তা শ্রীকৃষ্ণচৈতন্যদেব ও নিরাকারপন্থী শিখধর্মের প্রবক্তা আদিগুরু নানকদেব।

সনাতন ধর্মের প্রকাশ ধারায় দুই মহাগুরু আচার্য শঙ্কর ও শ্রীকৃষ্ণচৈতন্যদেবের দিব্যাদিষ্ট লোকশিক্ষার মধ্যে বাহ্যত যথেষ্ট তফাত থাকলেও একটি সাবলীল ধারাবাহিকতা লক্ষ্য করা যায়।

আচার্য শঙ্কর

আচার্য শঙ্কর প্রধানতঃ শিক্ষাদান করেছেন অদ্বৈত ব্রহ্মবোধের লক্ষ্যে জ্ঞানসাধনার সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিচারপন্থা প্রদর্শন করে। তারই অনুষঙ্গে তিনি সনাতন ধর্মাশ্রয়ী পঞ্চোপাসনা অর্থাৎ, শাক্ত, শৈব, বৈষ্ণব, সৌর ও গাণপত্য ধারার প্রতিটি নিয়েই ভক্তিভাব-সমৃদ্ধ অসামান্য স্তব-স্তোত্রাদি রচনা করলেও, তাঁর প্রধান লক্ষ্য ছিল সনাতন ধর্ম-দর্শনের তাত্ত্বিক ভিত্তিকে কু-তর্কজাল ও সংশয়ের দূষণমুক্ত করে অকাট্য অভেদ্য দৃঢ় করা এবং তার ধর্মীয় প্রযুক্তিতে উন্নততর বাতাবরণ সৃষ্টি করা। তিনি ভক্তি বা অন্যান্য মার্গকে আদৌ অবহেলা না করলেও জ্ঞানপন্থাকে প্রাধান্য দিয়েছিলেন যুগ-প্রয়োজনেই।

অনৈক্যের গ্লানি

বাস্তবিকই অনতিকালের মধ্যে, সনাতন দার্শনিক ভূমিটি রূপান্তরিত হলো অবিনাশী কাঠামোয় এবং তাঁরই অনুসৃত প্রয়াসে পরবর্তীকালে বিদ্যারণ্য স্বামী, মধুসূদন সরস্বতী, অপ্পয় দীক্ষিত, বাচস্পতি মিশ্র আদি আচার্যগণের মাধ্যমে সনাতন বৈদান্তিক প্রজ্ঞা ক্রমেই বিস্তারিত হয়েছিল উচ্চকোটির জিজ্ঞাসু-মণ্ডলীর মধ্যে। কিন্তু এই জ্ঞানপন্থা সমাজের সাধারণ স্তরগুলিতে বিশেষ প্রভাব সৃষ্টি করতে পারেনি। বরং বিভিন্ন মতাবলম্বী 'গোঁড়া' বাদীদের বিবাদে একটা জটিল অবাঞ্ছিত দশারই প্রাদুর্ভাব ঘটেছিল। বস্তুতঃ সংসারে তাপক্লিষ্ট সাধারণ চেতনার মুমুক্ষুগণের পক্ষে জ্ঞানমার্গে প্রত্যক্ষভাবে অগ্রসর হওয়া স্বভাবতঃই কঠিন হওয়ায় তাদের অধিকাংশই দিশাহারা চেতনায় বিভিন্ন সম্প্রদায়ের কবলে পড়ে হয়ে উঠেছিল দলাদলির শিকার। শুষ্ক ভাবনার পণ্ডিতেরাও স্ব-কপোলকল্পিত ব্যাখ্যায় ভারাক্রান্ত করে দিয়েছিলেন জ্ঞানশাস্ত্রগুলিকে। ফলে ধর্মের নামে অবান্তর আচার অনুষ্ঠান এবং জাত-পাতের ভেদভাব ও কলহ উগ্ররূপে সামাজিক গতিশীলতায়ও বাধা-বিপত্তির সৃষ্টি করতে লাগলো। সুযোগসন্ধানী পুরোহিতদের প্রভাব ও স্বার্থান্বেষী ভণ্ড ধর্ম-নেতাদের প্রতাপ অচিরেই বেড়ে উঠলো ভয়ানকভাবে।

শ্রীকৃষ্ণচৈতন্যদেব

আধ্যাত্মিক মূল্যবোধহীন, সাম্প্রদায়িকতা-মুখর, দ্বন্দ্বাকীর্ণ কুৎসিত এই দশার অপনোদনে অবতীর্ণ হলেন, আচার্য শঙ্করের সমকাল থেকে প্রায় পাঁচশ বছরের ব্যবধানে মহাপ্রভু শ্রীকৃষ্ণচৈতন্যদেব। তিনি নিজে তদানীন্তনকালের মহাজ্ঞানীরূপে স্বীকৃত তথা শঙ্করাচার্য প্রবর্তিত দশনামী ধারার অন্তর্ভুক্ত দণ্ডী সন্নাসী হয়েও দিগ্বিজয়ী পাণ্ডিত্যের আবরণ ছিন্ন করে সর্বজনীন হিতার্থে গ্রহণ করলেন সরল ভক্তিযোগের পথে লোকশিক্ষাদানের মহাব্রত। সামাজিক বিভেদের আবর্জনা মুক্ত করতে তিনি আর্ত, অর্থার্থী, জিজ্ঞাসু তথা আপামর জনগণকে ঐক্যবদ্ধ হয়ে গ্রহণ করতে আহ্বান করলেন, চিত্তকলুষহরণকারী ভগবদ্‌নামসংকীর্তনের সরল পথটি। বিশ্বাসনির্ভর সেই পথ বেয়ে জগদীশ্বরের সঙ্গে হৃদয়গত ভাবসম্পর্ক গড়ে তুলে শান্ত-দাস্য-সখ্য-বাৎসল্য-মধুর রসের সাধনায় উচ্চ থেকে উচ্চতর ভূমিকায় চেতনার উত্তরণের আদর্শে, তিনি ডাক দিলেন সমগ্র ভারতবাসীকে, প্রকারান্তরে বিশ্ববাসীকে।

জ্ঞান ও ভক্তি

শ্রীমৎ শঙ্করাচার্য প্রচারিত অপ্রতিরোধ্য অতুলনীয় জ্ঞানযোগে প্রজ্ঞার তপস্যায় যে শক্তিব্রহ্মগত অদ্বৈতসিদ্ধি এবং মহাপ্রভু কৃষ্ণচৈতন্যদেব প্রদর্শিত মধুময় ভক্তিযোগে পঞ্চম পুরুষার্থ প্রেমের সাধনায় যে সাযুজ্যমিলন, এই দুটিতে তত্ত্বগত ব্যাখ্যানে যতোই তফাত থাক, বোধগত সিদ্ধান্তে কোনও ভেদ নেই। কিন্তু ইতিহাসের সাক্ষ্যে দেখা যায়, যুগ-প্রয়োজনে মহাগুরু লোকশিক্ষকগণের দিব্যজীবন-উৎসারিত বিশুদ্ধ বাণী ও উপদেশ দিক্‌দিগন্তে ছড়িয়ে পড়লেও প্রচারমুখী সাম্প্রদায়িক চেতনায় চালিত তথাকথিত অনুগামী ব্যক্তিদের আচরণে ভেদ-গ্লানির প্রকোপ সর্বদাই অল্পবিস্তর ক্রিয়াশীল থাকে। সেইভাবেই দেখা গেল শ্রীচৈতন্যদেবের রহস্যময় তিরোধানের কিছুকাল পরেই তাঁর পার্ষদ শ্রীনিত্যানন্দ, অদ্বৈতাচার্য, রূপ গোস্বামী, সনাতন গোস্বামী, তথা শ্রীজীব ও

কৃষ্ণদাস কবিরাজ আদি বৈষ্ণবাচার্যগণ এবং কৃষ্ণানন্দ আগমবাগীশ আদি শক্তিসাধক ও রাঘবেন্দ্র স্বামী প্রমুখ সামান্য সংখ্যক উন্নত চেতনার সাধক-সাধিকার প্রকাশ এবং কয়েকটি ধর্মীয় গ্রন্থের বিকাশ ছাড়া আধ্যাত্মিক ক্ষেত্রে কোনও প্রগতি লক্ষ্যণীয় রইল না। ক্রমেই ধর্ম হয়ে উঠলো বিভিন্ন দল গঠনের উপায় ও তর্ক-বাহাদুরীর বিষয়।

সাধনা

প্রাক-আধুনিক যুগীয় এই ধর্মীয় দুর্দশার প্রেক্ষিতেই যেন শাক্তযোগী রামপ্রসাদ আদি মাতৃসাধকের কণ্ঠে ধ্বনিত হলো,

'মন রে কৃষি কাজ জানো না। এমন মানব-জমিন রইল
পতিত, আবাদ করলে ফলতো সোনা ⋯।'

সমগ্রদেশে ত্যাগরাজ, কমলাকান্ত প্রমুখ অতি সামান্য সংখ্যক সঙ্গীতজ্ঞ যোগীভক্ত ব্যতীত উল্লেখযোগ্য কেউই দৃষ্ট হলেন না। 'কারে দাও মা ব্রহ্মপদ, কারে করো অধোকামী'—এই সঙ্গীত বাণীটি সর্বত্র 'অধোগামীদে'র প্রাবল্যে নতুন রূপ নিল।

সমাজ সংস্কার ও ধর্ম চেতনা

আধুনিক যুগের শুরুতে এই 'অধোগামী'দের সচেতন করতেই যেন ভারতের চারটি প্রদেশে প্রকাশিত হলেন চার মহাপ্রাণ শক্তিমান লোকশিক্ষক। তাঁরা হলেন দাক্ষিণাত্যের শৈবসাধক স্বামী রামলিঙ্গ, গুজরাটের বৈষ্ণবসাধক সহজানন্দ স্বামীনারায়ণ, পাঞ্জাবের আর্যসমাজ প্রতিষ্ঠাতা স্বামী দয়ানন্দ সরস্বতী ও বঙ্গের ব্রাহ্মসমাজের প্রবক্তা রাজর্ষি রামমোহন রায়।

অন্ধকারের আবহে

তদানীন্তন কালের কু-সংস্কারাচ্ছন্ন ধর্মীয় ও সামাজিক দশার মুখোমুখি দাঁড়িয়ে বিশেষভাবে মহাবলী রামমোহন প্রদর্শন করেছিলেন আধ্যাত্মিকতা কেন্দ্রিক মূল্যবোধে সমাজ সংস্কারে বাস্তবিকই 'জাতির জনকে'র দূরদর্শী ভূমিকা। যদিও 'মানব জমিনে'র জঞ্জাল পরিষ্করণেই তাঁর সক্রিয়তা এমনভাবে নিঃশেষিত হয়েছিল যে সেই 'জমিনে' সার-প্রদানের কর্মযজ্ঞে তিনি বহুমুখী উদ্যোগ নিতে পারেননি, কিন্তু তাঁর প্রেরণায় এবং কিয়দংশে পূর্বোক্ত তিন মহামনীষীর ধর্মাদর্শে 'বহুজনহিতায়' ভাবটির সংগ্রামী স্পন্দনে তথা তাঁদের ভিন্ন ভিন্ন ধারায় প্রদত্ত বলিষ্ঠ শিক্ষায়, সমাজের বিভিন্ন স্তরে, চেতনার উন্নতিকামী বহু মানুষের সমর্থনে বিভিন্ন স্থানে বেশ কিছু প্রগতিশীল কর্মের সূচনা অবশ্যই ঘটলো। কিন্তু সর্বজনীন ঐক্য বা সমন্বয়বাহী কোনও উত্তরণসূত্র প্রকাশিত হয়নি। ফলে শুধু আধ্যাত্মিক ক্ষেত্রেই নয়, সামাজিক ক্ষেত্রেও ধর্মের নামে বহু ভ্রান্তি তখনও রয়েই গেলো এবং প্রকৃত আগ্রহী মানুষের ধর্ম-বিশ্বাসেও বহুরকম সংশয় প্রবেশ করলো। এমনই এক ঘোর তমসাচ্ছন্ন দুর্দিনে আবির্ভূত হলেন পরমহংস শ্রীরামকৃষ্ণদেব।

শ্রী রামকৃষ্ণদেব

গতানুগতিক শিক্ষার অতীতভূমিতে নিত্য-বিচরণকারী, অসামান্য আধ্যাত্মিক মনীষার শুদ্ধসত্ত্ববিগ্রহ, 'গ্রামের মানুষ' শ্রীরামকৃষ্ণের মধ্য দিয়ে শুধু শত-সহস্র নগর অধ্যুষিত ভারতবর্ষই নয়, সমগ্র জগৎ লাভ করলো এক অতুলনীয় দক্ষিণামূর্তি মহাপ্রকাশ। অখণ্ড মানবধর্মের লোকশিক্ষকরূপে তিনি কোনও শাস্ত্রবচনে নির্ভর করলেন না। সম্পূর্ণতঃ সহজাত 'ভাবাতীত' পরম উপলব্ধির আলোকে তথা বিশ্বধর্মের বিভিন্ন মত-পথকে শ্রবণের মাধ্যমে আপন সাধন-পরিক্রমায় বরণ করে নিয়ে তিনি নতুনভাবে শোনালেন সনাতন ধর্ম-দর্শনের চিরন্তন বার্তা,—ভগবান সত্য, পরম সত্য; তিনিই ব্রহ্ম, তিনিই শক্তি, অখণ্ড ব্যাপ্তিস্বরূপ সত্তা; নির্গুণ, সগুণ সবই সেই অদ্বিতীয় একেরই দ্বিমাত্রিক বিশেষণমাত্র। তিনি 'মানুষ'কে বললেন, তার 'মান-হুঁশ' হোক; নিখিল মানব-সমাজকে বললেন 'তোমাদের চৈতন্য হোক'; সাবলীল লোক-ভাষায় শোনালেন অদ্বৈতবোধক নিত্যলীলার শক্তিব্রহ্ম-বিদ্যা। তিনি জ্ঞান, ধ্যান, শক্তি, ভক্তি ও কর্মযোগের কোনও একটিকে প্রধান রূপে প্রদর্শিত না করে প্রতিটি যোগপথকেই অখণ্ডযোগের বিভিন্ন ধারারূপে মান্য করে প্রতিটিকে নিয়েই অনুপম ভাবে উপমাযোগে উপদেশ দিলেন।

সনাতন ধর্মের পঞ্চযোগপথের মুক্তি-উদ্দীপক সূত্রগ্রন্থগুলি যেন নতুন স্পন্দনে নিজেরাই মুক্তি পেল এই মহত্তম লোকগুরুর বাণী-সাগর "কথামৃতে"। জ্ঞানপথের জিজ্ঞাসুকে তিনি বললেন, অন্তর্মুখী হয়ে নিত্যানিত্য বিচারে অদ্বৈত স্বরূপানুসন্ধানের কথা; ভক্তিমার্গীকে শেখালেন শান্ত-দাস্য-সন্তান আদি দ্বৈতভাবকে আশ্রয় করে অনুরাগের পথে অহং-নিবেদনে অভেদে সাযুজ্যমিলনের কথা; কর্মযোগীর জন্য তুলে ধরলেন 'শিবজ্ঞানে জীবনসেবা'র অমোঘ বাণী; ধ্যান-তপস্বীর প্রতি দিলেন তাঁর উপদেশ—'ধ্যান করবে মনে, কোণে ও বনে'; আর শক্তিসাধকের কাছে তিনি উন্মোচিত করলেন, কুণ্ডলিনী জাগরণের অভিনব বিবরণ ও পন্থা। তাই পরমহংসদেবকে বিশেষ কোন একটি যোগপথের প্রবক্তা বলা যায় না। বাস্তবিকই তিনি ছিলেন সর্ব যোগপথের মূর্তিমান প্রকাশ। শ্রীমৎ শঙ্করাচার্যের অদ্বৈতবাদ, শ্রীকৃষ্ণচৈতন্যদেবের অচিন্ত্য-ভেদাভেদবাদ, মীরাবাঈয়ের স্বগতভেদে প্রেমাভিব্যক্তিবাদ, অভিনবগুপ্তের অদ্বয়-শিবশক্তিবাদ, কবীরের নিরাকারবাদ তাঁর ভাবাতীত উপলব্ধিতে সঞ্জীবিত হয়ে, অমৃত-কথার স্তরে স্তরে নতুন ভাবে ও ভাষায় বিতরিত হলো জিজ্ঞাসু যোগী জনমানসে। উপরন্তু সংসারবদ্ধ মানুষের চেতনার উন্নতিকল্পে তিনি বিতরণ করলেন অমূল্য উপদেশ-নির্দেশ, যা পূর্ববর্তী কোন লোকশিক্ষকই এমন বিস্তারিতভাবে বলে যাননি।

শ্রীরামকৃষ্ণদেব যে অভিনব ব্যঞ্জনায় শিক্ষা দিলেন তা কোনও বিশেষ একটি ধর্মমতের সীমানায় শ্রেণীভুক্ত করা যায় না। সকল ধর্মমতের মধ্যে যে অন্তর্লীন ঐকতান স্পন্দিত, স্বানুভূতির বোধে সেইটিকেই তিনি বিশ্বমঙ্গলে প্রবাহিত করলেন। সর্বধর্মের সকল পথই যে সনিষ্ঠ সাধনার মাধ্যমে শরণাগত মুমুক্ষুকে পূর্ণসিদ্ধির লক্ষ্যে পৌঁছে দিতে পারে, প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা-সঞ্জাত প্রজ্ঞায় এইটি সবিস্তারে ঘোষণার জন্যই ঠাকুর শ্রীরামকৃষ্ণ দিব্য-পথপ্রদর্শক রূপে বরণীয়। বস্তুতঃ তাঁর সরল উপদেশ-বৈচিত্রে সর্বশ্রেণীর নর-নারী সন্ধান পেলেন শ্রেয়ের পথে অন্তর্মুখী সাধনায় সুদৃঢ় প্রত্যয় আর, প্রেয়ের পথে তার বহির্মুখী আভ্যুদয়িক প্রয়োগে বহুমাত্রিক নির্দেশনা।

শ্রীশ্রীমা সারদামণি

অচিরে যুগমানব রূপে বন্দিত হলেন মহাসাধক শ্রীরামকৃষ্ণ। তাঁর সহধর্মিণী, আপামর বিশ্বজনের স্নেহদাত্রী শ্রীশ্রীমা সারদামণি দেবীর পবিত্র সহযোগে প্রেরণাশ্রয়ে গড়ে ওঠা যোগী ভক্ত-সন্তানগণের লোকসেবার সাধনার বিশ্বব্যাপী প্রসারে, শ্রীশ্রীঠাকুর ও শ্রীশ্রীমায়ের জীবনবাণীকে কেন্দ্র করে ক্রমশঃ ছড়িয়ে পড়লো অধ্যাত্মধর্মের সনাতন শ্বাশ্বত বাণী।

শ্রীরামকৃষ্ণ পার্ষদগণ

শ্রীরামকৃষ্ণ-পার্ষদ ও অনুগামীগণ—যেমন, গৃহীতপস্বী শ্রীমহেন্দ্রনাথ গুপ্তের

লেখনীর মাধ্যমে সেই গুরুমুখী অমৃতবাণী সত্যানুসন্ধিৎসু সকলের কাছে জাগ্রত করলো অখণ্ডযোগের অভিনব আদর্শ; স্বামী ব্রহ্মানন্দের মাধ্যমে গড়ে তুললো আধ্যাত্মিক শিক্ষার প্রতিষ্ঠা ও বিকাশে আধিভৌতিক অনুশাসনের পরাকাষ্ঠা; স্বামী অভেদানন্দের মাধ্যমে উৎসারিত করলো প্রাচ্য ও পাশ্চাত্ত্যে আধ্যাত্মিক জীবনাবগাহনে সর্বধর্মের শিক্ষাকেন্দ্রিক সংস্কারমুক্ত ব্যঞ্জনা; সন্ন্যাসিনী গৌরীমাতার মাধ্যমে ধর্মীয় শিক্ষা নারীজাতির অনুন্নত ক্ষেত্রগুলিতে নিয়ে এলো সার্বিক শিক্ষামূলক উন্নয়নের মহোৎসাহ। সর্বোপরি স্বামী বিবেকানন্দের সহজাত জগন্মঙ্গল-সংস্কার ও মৌলিক প্রযুক্তি ভাবনার সংযোগে শ্রীরামকৃষ্ণদেবের শিক্ষা সর্বজনীন কল্যাণে সর্বস্তরের মানুষের জন্য প্রসারিত হলো গভীর ও বিপুল মাত্রায় । শ্রীরামকৃষ্ণদেবের 'যত মত তত পথ' বাণীর আদর্শে দিব্য স্পন্দন প্রবাহিত হলো দেশ ও জাতির সীমানা ছাড়িয়ে দিকে দিকে।

পুনর্জাগরণ

প্রায় সমসাময়িক কালেই পঞ্চ যোগের প্রতিটি সাধনপথ ধরেও কতিপয় বরেণ্য আচার্যের আবির্ভাব ঘটলো এই ভারতভূমিতে, যাঁদের তপস্যালোকে প্রতিটি যোগপথ পুনঃ প্রতিষ্ঠিত হলো নিজস্ব মহিমায় । ধারাবাহিকতার নিরিখে তাঁদের সম্পর্কে অনুধ্যান অতি সংক্ষেপে হলেও অবশ্য প্রয়োজনীয়।

জ্ঞানযোগ ও মহর্ষি রমণ

'জ্ঞানযোগে'র সাধনায় একান্তভাবে আপন উপলব্ধির আলোকে বেদান্তের বাণীকে নতুন ভাবে উপস্থাপিত করলেন মহর্ষি রমণ । নিত্য 'প্রজ্ঞা'র লক্ষ্যে তাঁর আত্মস্বরূপ অনুসন্ধানী অন্তর্মুখী বিচারপন্থা সনাতন ধর্ম-দর্শনের পরিসরে সংযোজিত করলো এক বজ্রগম্ভীর মাত্রা, উন্মোচিত করলো বুদ্ধি-আশ্রয়ী অথচ হৃদয়গ্রাহী নবদিগন্ত । তিনি মৌলিক আত্মচৈতন্যে জাগৃতিকেই প্রধান লক্ষ্যরূপে রেখে সাধকের জীবনবোধে পূর্ণতালাভের পথটি দেখালেন । তাঁর রচিত গ্রন্থগুলির মতোই, জিজ্ঞাসুগণের সঙ্গে কথোপকথনের অসামান্য সংগ্রহগুলি অদ্বয় ব্রহ্মস্বরূপ আত্মতত্ত্ব উপলব্ধির পথে শ্রদ্ধাবান সাধকগণের মনন সহায়করূপে চির-বরণীয়।

ধ্যানযোগ ও তৈলঙ্গ স্বামী

'ধ্যানযোগে'র তপস্যায় চিত্তবৃত্তি-নিরোধের চরম দশার মূর্তিমান প্রকাশরূপে ভারতীয় আধ্যাত্মগগনে বিরাজিত হলেন শ্রীতৈলঙ্গ স্বামী । তিনি ঐশ্বর্য, লোক-প্রতিষ্ঠা ও নাম-যশকে হেলায় সরিয়ে দৈবী নির্ভরতার অসামান্য উদাহরণ দেখিয়েছেন আজীবন । স্বয়ং শ্রীরামকৃষ্ণদেব কর্তৃক 'সচল বিশ্বনাথ' রূপে পরিচায়িত এই মহাবৈরাগীর সংকলিত 'উপনিষদ-সমূহের বাণী' ও রচিত 'তত্ত্বোপদেশ' গ্রন্থ বিশেষভাবে বৈরাগ্যপ্রবণ সাধকের জীবনে যথাযোগ্য প্রত্যাহার-ধারণা-ধ্যানের মধ্য দিয়ে নিত্য 'স্বস্তি'র লক্ষ্যে অন্তর্যোগে অগ্রসর হওয়ার মহামূল্য আকর-স্বরূপ।

শক্তিযোগ ও বামা ক্ষ্যাপা

'শক্তিযোগে'র আরাধনায় সম্পৃক্ত মহাযোগী বামা ক্ষ্যাপার শিক্ষায় অভিব্যক্ত হলো বহির্মুখী সুখভোগবদ্ধ নরনারীর অন্তঃকরণে নিত্য 'ছন্দ'বোধে জাগরণের জন্য প্রাণের সংযমে আসক্তিশূন্য হওয়ার তান্ত্রিক পথনির্দেশ। তিনি সমস্ত বৈভব ও আড়ম্বরকে অগ্রাহ্য করে তথা অসার আভিজাত্যবোধকে চিরবর্জন করে কৃষক শ্রমিক আদি সকলের কাছে সমভাবে ধরা দিয়েছেন। তাঁর রচিত কোন গ্রন্থ না থাকলেও বিভিন্ন জিজ্ঞাসুর সঙ্গে শক্তিব্রহ্মতত্ত্ব ও সাধনা প্রসঙ্গে তাঁর কথোপকথনে আলোচিত উপদেশের সূক্ষ্ম দিগদর্শনে উপকৃত হতে পারে দেহাত্মবোধে বদ্ধ সর্বস্তরের মুমুক্ষু নরনারী।

ভক্তিযোগ ও রাম ঠাকুর

'ভক্তিযোগে'র অর্চনায় শান্ত-দাস্য-সখ্য আদি ভাবরসে নাম-সঙ্কীর্তন ও শরণাগতির মহান পন্থা অসাম্প্রদায়িক মাত্রায় প্রদর্শন করলেন শ্রীরাম ঠাকুর। আজীবন অতি সাধারণের মতো বিলাসবিহীন জীবনযাপন করেছেন এই অনন্যসাধারণ মহামানব। বিশেষভাবে অনুরাগপ্রবণ জীবচিত্তে সকাম থেকে নিষ্কাম হৃদয়বোধে নির্মোহ 'প্রেমে'র উদ্বোধনে অন্তর্মুখী পথ-নির্দেশে ভক্তজনকে লিখিত তাঁর পত্রসমূহের সঙ্কলন 'বেদবাণী' মুমুক্ষু নর-নারীর পক্ষে অতুলনীয় পাথেয় স্বরূপ।

কর্মযোগ ও স্বামী বিবেকানন্দ

'কর্মযোগের' নবপ্রবক্তারূপে এলেন স্বামী বিবেকানন্দ। অন্যান্য যোগপথে উৎসাহ দিলেও 'সপ্তর্ষির ঋষি' স্বামীজীর লোকশিক্ষায় 'বনের বেদান্তকে ঘরে আনার' অর্থাৎ মানবজীবনের সমস্ত কর্মকেই আধ্যাত্মিক ভিত্তিতে নিত্য 'মঙ্গলে'র লক্ষ্যে ও আদর্শে উপাসনায় রূপান্তরিত করার অপ্রতিরোধ্য পন্থা উদ্‌ঘাটিত হলো । তাঁর বিপুলায়তন বক্তৃতা ও রচনাবলীর মাধ্যমে বিশ্বের মানবসমাজ প্রত্যক্ষ সন্ধান পেল সনাতন মূল্যবোধের প্রেরণালোকে প্রকৃত 'মানুষ' হয়ে ওঠার দিব্যমুখী নির্দেশ ও পাথেয় । সমাজ-নীতি, অর্থ ও চাহিদাবদ্ধ বহির্মুখী ব্যবহারিক জীবনেও যাতে অহংবদ্ধ মানুষ বিবেকবোধে বলীয়ান ও শুভোদ্যমে সক্রিয় হয়ে অতঃপর অহং-অতীত চেতনায় জাগৃতির অন্তর্মুখী পথে প্রবেশের যথাযোগ্য আধারে রূপান্তরিত হতে পারে, সেই দিকে স্বামীজী বিশেষভাবে নজর করলেন। তাঁর মতে বহির্মুখী ব্যবহারিক জীবনে সুস্থচেতনার উত্তরণপ্রয়াসী মানুষই দিব্যচেতনায় জাগ্রত হওয়ার অধিকারী। তাঁর মতাদর্শে বলা যায়, উন্নত চেতনার ভালো 'মানুষ' না হলে যোগজীবনে উত্তরণ সম্ভব নয়। তাই তিনি আগে মানুষকে 'মানুষ' করতে চাইলেন এবং কর্মযোগকে শুধু মোক্ষপ্রাপ্তির জন্যই নয় মনুষ্যত্বের নৈতিক মূল্যবোধে জাগ্রত করার জন্যও চেতনার ক্রমবিকাশে প্রযুক্তির পথ হিসেবে নির্দেশিত করলেন। এখানেই স্বামীজী অনন্য কর্মযোগ প্রবক্তা মানবহিতৈষী মহামনীষীরূপে বরণীয় আচার্য।

পূর্ণযোগ ও শ্রীঅরবিন্দ

অতঃপর প্রচলিত যোগসমূহের মধ্যে বিশেষভাবে জ্ঞান, কর্ম ও ভক্তির সমন্বয়ে পূর্ণযোগের আবাহনে, তথা আধ্যাত্মিক বিবর্তনের প্রবক্তারূপে সমুপস্থিত হলেন বিপ্লবীযোগী শ্রীঅরবিন্দ। বেদ-উপনিষদ-গীতা ও তন্ত্রের তত্ত্বালোকে তিনি বিজ্ঞানমনস্ক আধুনিক মানুষকে শোনালেন চৈত্তিক ক্রমবিকাশে জীব-বোধকে 'অতিমানসে' রূপান্তরিত করার ঐশী বাণী ও অনিত্য জগৎপ্রবাহের মাঝে নিত্য 'প্রগতি'র সুনির্দিষ্ট বার্তা । শুধুমাত্র 'নিঃশ্রেয়সে'র সাধনাই নয়, স্বামীজীর আদর্শের অনুসরণে সেই সাধন-লব্ধ আধ্যাত্মিক ঐশ্বর্যে জাগতিক বা আধিভৌতিক অভ্যুদয়ে সক্রিয় হওয়ার জন্যও তিনি যোগান্বেষী নর-নারীকে উৎসাহিত করলেন। অহংবদ্ধ মননশীল মানুষের জীবনযাত্রাকে রূপান্তরিত করে বিশ্বসমাজে দিব্যজীবনের প্রতিষ্ঠায় কার্যকরীরূপে তাঁর বিশাল রচনাবলী অনুপম ভাণ্ডারস্বরূপ।

বস্তুতঃ চেতনার ক্রমবিকাশের লক্ষ্যে রাজর্ষি রামমোহন সনাতন ধর্মীয় ক্ষেত্র ও পথটিকে কু-সংস্কার দূরীকরণের মধ্য দিয়ে কাঁকর ও জঞ্জালমুক্ত করতে বড় রকমের ঝাকুনি দিয়েছিলেন; শ্রীরামকৃষ্ণদেবের শিক্ষাদর্শে

স্বামী বিবেকানন্দ সেই পথটিকে প্রশস্ত করেছিলেন এবং শ্রীঅরবিন্দ সেই পথটিকে সর্বতোভাবে সুগম করার প্রয়াস করেছিলেন।

অখণ্ডযোগ ও মা আনন্দময়ী

বিংশ শতাব্দীর মধ্যাহ্নে অখণ্ডযোগে সহজাত মুক্তচেতনার সরল প্রকাশে প্রকটিতা হলেন লোকমাতৃকা আনন্দময়ী । শুধু স্বানুভূত যোগ-বাণী প্রকাশেই নয়, ব্যবহারিক জীবনের দিব্যায়নেও তিনি সর্বস্তরের মুমুক্ষু নর-নারীর চেতনায় অখণ্ড যোগবহ্নি-জাগৃতির উদ্বোধক উপদেশ-নির্দেশে বিশেষভাবে সমৃদ্ধ করলেন অধ্যাত্মচর্চার ব্যাপক ক্ষেত্রটিকে । সমাজ-সংস্কারে স্পষ্টভাবে কোন মতামত না প্রকাশ করলেও তাঁর জীবনাদর্শে সর্বদাই অভিব্যক্ত হয়েছে চেতনার উত্তরণে দিগদর্শন। স্বহস্তে তিনি কোন গ্রন্থ রচনা করেননি, কিন্তু তাঁর বাণীসম্ভার গভীরতা ও ব্যাপ্তিতে শ্রেষ্ঠ স্তরের অধ্যাত্ম-সাহিত্যরূপে গভীর অনুধ্যানযোগ্য হয়ে রয়েছে।

অন্যান্য আচার্য ও লোকশিক্ষকগণ

এই মহামানব-মানবীগণের সঙ্গেই বিশেষ উল্লেখযোগ্য মহাযোগী যেমন, স্বামী প্রণবানন্দ, পরমহংস যোগানন্দ, শ্রী বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী, রাম তীর্থ, ভারতীকৃষ্ণতীর্থ, শ্রী জগদ্বন্ধু, শ্রীমা মীরা, লোকমাতা নিবেদিতা ও জিড্ডু কৃষ্ণমূর্তির উপদেশ ও সক্রিয় যোগসাধনার আলো শুধু ভারতভূমি নয় এশিয়া মহাদেশ পেরিয়ে জগৎময় ছড়িয়ে পড়লো অভিনব স্পন্দনে।

পূর্বোক্ত লোকশিক্ষকগণের প্রায় সমসাময়িক কালেই সর্বশ্রী সাইবাবা (শিরডি), লোকনাথ ব্রহ্মচারী, বালানন্দ ব্রহ্মচারী, ভোলানন্দ গিরি, গম্ভীরনাথ, রামদাস কাঠিয়াবাবা, শ্যামাচরণ লাহিড়ী, নারায়ণ গুরু, নিগমানন্দ, বিশুদ্ধানন্দ, হংসদেব অবধূত, দয়ালদাস অবধূত, নিত্যগোপাল (জ্ঞানানন্দ অবধূত), রাধারমণ চরণদাস, সত্যদেব, শিবচন্দ্র বিদ্যার্ণব, জলারামজী, পওহারীবাবা, ভাস্করানন্দ সরস্বতী, পরমহংস পূর্ণানন্দ, শিবদয়াল সাহিব, সন্তদাসজী আদি মহান সদ্‌গুরুগণেরও প্রকাশ ঘটলো ভারতের বিভিন্ন স্থানে।

বিংশশতাব্দীর উত্তরার্ধেও আধ্যাত্মিক লোকশিক্ষার বিভিন্ন মাত্রায় উল্লেখযোগ্য ভূমিকায় বিভিন্ন প্রদেশে দৃষ্ট হলেন স্বামী শিবানন্দ (হৃষীকেশ), স্বামী মুক্তানন্দ, স্বামী চিন্ময়ানন্দ, নিসর্গ দত্ত, সাধু ভাসওয়ানী, মোহনানন্দ ব্রহ্মচারী, স্বামী ধনঞ্জয়দাস, মহানামব্রত ব্রহ্মচারী, দুর্গাপ্রসন্ন পরমহংস, দেওরাহা বাবা, স্বামী মহাদেবানন্দ গিরি, বিদ্যারণ্য, স্বামী প্রত্যগাত্মানন্দ, স্বামী স্বরূপানন্দ, অনির্বাণ, স্বামী সত্যানন্দ, স্বামী রামসুখদাস, স্বামী বিরজানন্দ, স্বামী যতীশ্বরানন্দ, স্বামী নির্বেদানন্দ, স্বামী সৎপ্রকাশানন্দ, স্বামী নিখিলানন্দ, স্বামী ভূতেশানন্দ প্রমুখ বিশিষ্ট যোগীসাধকগণ । বস্তুতঃ এক দিব্য জোয়ারে স্নাত পবিত্র হলো সনাতন ধর্মদর্শনের মহত্তম ঐতিহ্যবাহী ভারতভূমি।

অখণ্ড তত্ত্ব

সনাতন ধর্মদর্শন-মতে অদ্বয় সত্যস্বরূপ পরমসত্তা 'সৎ-চিৎ-আনন্দ-মুক্ত-আদ্যা' আপন অনির্বচনীয় মায়াশক্তির কল্পনাতরঙ্গে স্বরূপাস্বাদন করছেন, একাধারে মায়াধীশ ঈশ্বর ও মায়াধীন জীব-জগৎ রূপে। প্রকারান্তরে বলা যায়, সমগ্র জীব-জগৎটাই সেই অদ্বিতীয় শক্তিব্রহ্ম মহামায়ার সৃষ্টি-পালন-সংহারসূত্রে অভিব্যক্ত অখণ্ড চিন্ময়-প্রবাহমণ্ডলরূপ নিত্যলীলা। অষ্টরসে অভিব্যক্ত এই লীলায় শুধু আকর্ষণীয় হাস্য, বীর, অদ্ভুত আর শৃঙ্গারই নয়, বিকর্ষণীয় রৌদ্র, ভয়ানক, বীভৎস তথা করুণ রসও লীলাময়ের নিত্যলীলার অনিবার্য অঙ্গ। তাই নিখিল আর্ত মানুষ প্রার্থনা করে, 'হে পরম প্রভু, তোমার এই সার্বিক লীলার বামমুখের প্রকাশে অর্থাৎ ভেদবোধক অবিদ্যাশক্তি-তরঙ্গে অহংবদ্ধ আমরা ত্রিতাপে অস্থিরচিত্ত হয়ে দ্বন্দ্বজ্বালায় আছি। আমাদের, তোমার দাক্ষিণ্যপ্রদ দক্ষিণমুখ প্রদর্শন করো।—রুদ্র, যত্তে দক্ষিণংমুখং তেন মাং পাহি নিত্যম্', 'অসতো মা সদ্‌গময়, তমসো মা জ্যোতির্গময়, মৃত্যোর্মা অমৃতং গময়।—তোমার বিদ্যাশক্তির স্পন্দনে আমাদের অসত্যবোধ থেকে সত্যবোধে জাগ্রত করো, চেতনার অন্ধকার দূর করে আলোকিত করো, দেহাত্মবোধক মৃত্যুভয় দূর করে চৈতন্যস্বরূপ অমৃতবোধে জাগ্রত করো। জাগ্রত করো আমাদের চেতনায় অহং-অতীত ব্যাপ্তিস্বরূপ অক্ষয় আত্মবোধ।'

গুরু তত্ত্ব

সেই দক্ষিণমুখেরই জাগতিক প্রকাশ হলেন 'দক্ষিণামূর্তি' সদ্‌গুরুস্বরূপ মুক্তচিত্ত মহামানব-মানবীগণ, যাঁরা ব্রাহ্মীস্থিতির 'সত্য-দিব্য-সুন্দর-শান্ত-পরম' স্বরূপ সমত্ববোধে থেকেও নিজেদের স্থিতপ্রজ্ঞ চেতনার আলোকে স্বগতভেদে বিবেচনায়, জিজ্ঞাসুর অধিকারানুসারে উপদেশ দিয়েছেন একান্ত আন্তরিকভাবে । জাগতিক জীবদ্দশায় তাঁরা কখন কথায় ও কখনও বা লেখার মাধ্যমে দিয়েছেন প্রত্যক্ষ নির্দেশ । কিন্তু বিদেহী দশাতেও তাঁদের পবিত্র বাঙ্‌ময় ধারার আন্তরিক শ্রবণে মননে অর্থার্থীগণ পেতে পারে পরিত্রাণের পথ, মুমুক্ষুজন লাভ করতে পারে নিদিধ্যাসনে অন্তর্মুখী পরিব্রাজনের অমূল্য পাথেয় । বস্তুতঃ পরমসত্তার কৃপাময় বা ভাগবতী অনুগ্রহ জাগতিক স্তরে নেমে আসে জীবন্মুক্ত আচার্যের লোকশিক্ষার মাধ্যমেই, যার সনিষ্ঠ মননে, তাঁদের দৈহিক তিরোধানের পরও জিজ্ঞাসু মানব গ্রহণ করতে পারে, অনিত্য জাগতিক দ্বন্দ্বময়তার অতীতে ব্রহ্মানন্দস্বরূপ আত্মবোধে উত্তরণের পথ-নির্দেশ, লাভ করতে পারে যোগীজন চিরবাঞ্ছিত ইষ্ট পাদপদ্মের পরম সান্নিধ্য।

বেদান্তের সপ্তভূমি

জীবকোটির যোগযুক্তগণের ক্ষেত্রে প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ্য যে, 'সর্ববেদান্ত-সিদ্ধান্ত সারসংগ্রহে' কথিত যোগীচিত্তের 'সপ্তভূমি' (অর্থাৎ শুভেচ্ছা, বিচারণা, তনুমানসী, সত্ত্বাপত্তি, অসংসক্তি, পদার্থভাবনা, তুরীয়)-এর তথ্যানুযায়ী, চতুর্থটিতে পৌঁছলে জীব(চিৎ-কণ)গত আত্মবোধক শক্তি দ্বন্দ্বাতীত আত্মবোধে (ব্যাক্তিস্বরূপ ব্রহ্মবোধে) উত্তরণ লাভ করায় সাধক 'অহংস্বাতন্ত্র্যবোধক' বদ্ধতা থেকে মুক্তির ফলে 'ব্রহ্মবিদ্' হন । কিন্তু তারপরও জীবন্মুক্তদশার যে তিনটি স্তর আছে, যাতে বোধ-স্থিতিতে তিনি যথাক্রমে ব্রহ্মবিদ্-বর, ব্রহ্মবিদ্-বরীয়ান ও ব্রহ্মবিদ্-বরিষ্ঠ দশায় ইহজীবনের বাকী অংশ দেহীরূপে থাকতে পারেন । তবে সবটাই নির্ভর করে তাঁর প্রারব্ধভোগ সমাপনের অনুপাতে। তিনি যে স্তরেই থাকুন তাঁর দ্বন্দ্বাতীত অদ্বৈত আত্মবোধ সর্বদা জাগ্রত থাকে প্রত্যক্ষ ধ্রুবাস্মৃতিরূপে । চতুর্থ ভূমির 'ব্রহ্মবিদ্' দশায় জীবন্মুক্তের অদ্বৈত আত্মবোধক অভেদ চেতনার মাঝেই স্বগতভেদে জাগতিক লীলাবোধটি যথাযথভাবেই থাকে, কিন্তু 'স্বপ্নবৎ' বোধে । ফলে তাঁর শুদ্ধচিত্তেও অপরাপর জীবগণের চেতনার দশানুযায়ী ভাবস্পন্দন ঘটে বিভিন্ন মাত্রায়। বস্তুতঃ অধিকাংশ আধিকারিক সদ্‌গুরুই এই দশা থেকে উপদেশ প্রদান করেন । এর পরবর্তী দুটি দশায় সিদ্ধ সাধকের স্বাভাবিক জাগতিক বোধ থাকে ক্ষীণভাবে, ফলে প্রথমটিতে জগৎকল্যাণমুখী সক্রিয় ভাবটি থাকলেও বাঙ্‌ময় প্রকাশ থাকে অত্যল্পভাবে; বিশেষতঃ 'বরীয়ান' দশায় মৌনতাই প্রাবল্য পায়। শেষ স্তর অর্থাৎ 'ব্রহ্মবিদ-বরিষ্ঠ' দশায় সাধকের দৈহিক কার্যশীলতা প্রাণময়স্তরে থাকলেও, জাগতিক স্তরে তাঁর বোধশক্তি মনোগত স্পন্দনে আর ক্রিয়াশীল

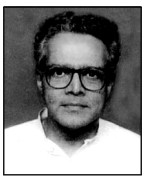
থাকে না, যা সেই যোগযুক্তের আয়ুষ্কাল পূর্ণ হলেই বিলীন হয়ে যায় অব্যক্ত পরম অস্তিত্বে বিদেহমুক্তিযোগে।

পঞ্চমবেদ

সদ্‌গুরুরূপী জীবন্মুক্ত মহামানব-মানবীর বাণীভাণ্ডারকে বলা হয় 'পঞ্চমবেদ'। শ্রুতি বাণী যেমন কোন ঋষির স্বকপোলকল্পিত নয়, বরং অপৌরুষের সত্যোপলব্ধির প্রকাশরূপে বন্দিত, তেমনই যে কোন যুগের যে কোন কালের জীবন্মুক্তের উপদেশই সেই অপৌরুষেয় ধারারই অন্তর্গত। কিন্তু অধ্যাত্ম বিষয়ে আচার্যগণ সকলেই 'একে'র কথা বললেও একই কথা বলেননি। 'একং সৎ বিপ্রা বহুধা বদন্তি', এই বাণীর মর্ম সর্বদাই সত্য। তাই যোগযুক্তগণের ভাষায় তফাতের মতোই ভাবের তফাতও কিছু থাকেই। আবার অনেকে যেমন অনেক কথা বলেছেন, লিখেছেন তেমনই কতিপয় মহাসাধক কিছুই লেখেননি, কথাও বলেছেন সংক্ষেপে তথা স্বল্প পরিমাণে। "ভিন্ন রুচির্হি লোকা:"—বস্তুতঃ রুচির ভিন্নতায় জীবন্মুক্তগণের কোন্ বাণীতে কার অন্তরে কীভাবে হঠাৎ "অমৃতসাগরের" নৈকট্য ঘটিয়ে দেবে, দ্বন্দ্বাতীত ব্রহ্মাত্মবোধের দুয়ার খুলে দেবে তা মানববোধের অগোচর। তাই বাস্তবিকই মহামানব-মানবীগণের উপদেশ সমগ্রভাবেই দিব্যসম্পদ। কিন্তু ওষুধের বিপণীতে রক্ষিত সব ওষুধই যেমন সকল রোগীর জন্য যথার্থ নয়, অথচ প্রতিটি ওষুধই কোন না কোন রোগে প্রয়োজনীয়, তেমনই মহাজন-বাণীগুলিও সামগ্রিকভাবে সর্বজনীন। এই কথাটির প্রেক্ষিতে সামান্য আলোচনা প্রয়োজন। যদিও এই মহাযোগীগণের প্রত্যেকের উপদেশ দ্বন্দ্বাতীত গুণাতীত পরমাত্মবোধে জাগ্রত চিত্তভূমি থেকে উৎসারিত হয়েছে কিন্তু সেগুলি অধিকাংশ ক্ষেত্রেই প্রদত্ত হয়েছে, দ্বন্দ্বময়, গুণবদ্ধ অহংগ্রস্ত আর্ত-অর্থার্থী নর-নারীর জন্য, তাদের মনুষ্যত্বের মূল্যবোধে 'মান-হুঁস' হওয়ার প্রয়োজনে। যারা বিপদের বেদনায় বা ভবিষ্যতে বিপদের আশঙ্কায় উদ্ধারের পথই শুধু খুঁজছে অর্থাৎ নিজের অহং-চেতনার শোধনের আগ্রহে নয়, শুধু জাগতিক সুখ-সুবিধায়নই যাদের ধর্মচর্চার উদ্দেশ্য, সেই আর্ত-অর্থার্থীদের জন্য উপদেশ ও সত্যান্বেষী জিজ্ঞাসু-মুমুক্ষুদের জন্য কথিত নির্দেশ কখনোই সমস্তরের গভীরতাযুক্ত হতে পারে না।

পথনির্দেশ

দুঃখবেদনা-ক্লান্তি হতাশায় ক্লিষ্ট মানুষ, সুখপ্রাপ্তি হলেও তার ক্ষণস্থায়িত্বে শঙ্কিত থাকে, ফলে প্রাপ্ত 'সুখ'ও সে ভালো করে আস্বাদন করতে পারে না। আবার অবুঝের মতো যারা সমাজ-সংসারের কল্যাণ ভুলে 'ধন-জন-যৌবনে'র আবেদনের প্রাবল্যে শুধু নিজের স্বার্থসুখ ভোগ-সাধনেই মগ্ন হয়ে গা ভাসায়, অকস্মাৎ এক সময় সুখের বিচ্ছেদে দিশাহারা হয়ে তারা পথ খোঁজে দুর্বল খড়কুটোর মতো। এই দুর্বলতার মূলে যে দাম্ভিক অহংমন্যতা কাজ করে, আর্ত-অর্থার্থীজনকে তারই অপনোদনের পথ প্রদর্শন করেছেন মহাযোগীগণ। যার প্রথম স্তরে এগোতে হয় প্রেয়ের পথে অহং ধরেই, স্বার্থপর নিম্নচেতনার তমো ও রজোগুণ-প্রাধান্য পেরিয়ে সত্ত্বগুণী চেতনায় উত্তরণের জন্য। এর পরের স্তর হলো জিজ্ঞাসু মুমুক্ষুর মনন-সাধ্য। এঁরা বহিরাগত দ্বন্দ্বময়তা বা বিপদের থেকে সাময়িক ত্রাণ বা উদ্ধারের চেয়েও অধিক আগ্রহী শ্রেয়ের তৃষ্ণায় দ্বন্দ্বাতীত অহং-অতীত চেতনায় উত্তরণের জন্য। এই মুমুক্ষুগণের রুচি অনুযায়ী একই আচার্য এক একটি তত্ত্বকে বিভিন্নভাবে পৃথক-পৃথক প্রযুক্তি পন্থায় নির্দেশিত করেছেন। সে সকল ক্ষেত্রে স্বভাবতঃই প্রেয়-ভোগের আসক্তি দূরীকরণে বৈরাগ্যের পাশাপাশি তীব্র অন্তর্মুখীনতা প্রাধান্য পেয়েছে সর্বদাই। ফলে আচার্যগণের বাণীসম্ভার তাত্ত্বিক মূল্যবোধে সর্বজনীন হলেও প্রযুক্তির নিরিখে সব উপদেশ, সমস্ত নির্দেশ সর্বস্তরের সকল নর-নারীর জন্য নয়। সেই কারণেই শাশ্বত অধ্যাত্মবাণীর মহামূল্যবান ভাণ্ডারের যথাযোগ্য সহায়তা প্রাপ্তির জন্য সকল আর্ত, অর্থার্থী, জিজ্ঞাসু মুমুক্ষুকেই তৎপর হতে হয় নিজের মানসিক বৃত্তিগত প্রয়োজনবোধ ও অধ্যাত্মতৃষ্ণার অকপট বিবেচনায়। সেই পথই নির্দেশিত হয়েছে শাশ্বত সনাতন ধর্মদর্শনের প্রতিটি পর্যায়ে বহুমাত্রিক একমুখী বিন্যাসে।



শ্রী অজয় ভট্টাচার্যের প্রতিভার রশ্মিচ্ছটা আধ্যাত্মিক দর্শন, সাহিত্য ও ললিত কলার বিভিন্ন দিক স্পর্শ করেছে। তাঁর লেখনী নানা গ্রন্থ ও শতাধিক প্রবন্ধ সৃষ্টি করেছে। তিনি একাধারে বিশিষ্ট দার্শনিক, লেখক, চিত্রকর ও স্তোত্র-গায়ক।
Email: ajaybhat_1946@yahoo.co.in

রাগ-সঙ্গীতে বাংলা ভাষার ব্যবহার ও কতিপয় সমস্যা

ড. লীনা তাপসী খান (মহসিনা আক্তার খানম)

একথা বলাই বাহুল্য যে, বাংলা ভাষাভাষীদের সকল চিন্তা ভাবনায় বাংলা ভাষা। বাংলা ভাষাভাষীদের সংখ্যাও উল্লেখযোগ্য। বাংলা সাহিত্য ও কবিতার মত বাংলা সংগীতও অত্যন্ত সমাদৃত। আর এই সংগীতের একটি বিশাল অংশ জুড়ে রয়েছে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত। উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত যদিও সুর প্রধান তা হলেও বাণী উপেক্ষিত নয়। খেয়াল, ধ্রুপদ, ধামার সাধারণত হিন্দী ও উর্দু ভাষায় রচিত কখনো কখনো ব্রজবুলি ভাষায়ও পাওয়া যায়। বাঙ্গালীর সহজাত ভাষা বাংলা। উচ্চাঙ্গ সংগীতে বাংলা ভাষা ব্যবহারের প্রচেষ্টা বহু যুগের এবং আজো তা অব্যাহত। একথাও সত্য যে বাংলা ভাষায় খেয়াল, ধ্রুপদ-ধামার এখনো বিপুল সমাদৃত হয়ে উঠতে পারে নি! কিন্তু কেন? সেই বিষয়ে আলোকপাত করেই এই রচনা।

বাংলা বর্ণমালার বর্ণিল মিছিল দেখলে উপলব্ধি করতে অসুবিধা হয় না যে বাংলা ভাষা কতটা সমৃদ্ধশালী। এতে এগারটি স্বরবর্ণ এবং ছত্রিশটি ব্যঞ্জনবর্ণ থাকাতে এই ভাষা উচ্চারণগত দিক থেকেও অত্যন্ত সমৃদ্ধ, এর ফলে যে কোন শব্দের উচ্চারণ বাঙালিরা অত্যন্ত সাবলীলভাবেই করতে পারে। পাশাপাশি এই ভাষার তাত্ত্বিক মানও সমৃদ্ধ। বাংলা ভাষার সমার্থক শব্দও এই ভাষাকে করেছে আরো উন্নত। ভাষার ব্যবহার বিচিত্র। একই অর্থবোধক শব্দ অফিস আদালতে যেভাবে ব্যবহৃত হয়, নান্দনিক বিষয়ে বা সংস্কৃতি অঙ্গনে তা নাও হতে পারে। এক কথায় বলা যায় বাংলা ভাষার মান অত্যন্ত সমৃদ্ধময়।

বাংলা সংস্কৃতির একটি বিশাল অংশ জুড়ে সঙ্গীতের স্থান। সঙ্গীত বাংলা সংস্কৃতিকে উপস্থাপন করার জন্য বিশেষ ভূমিকা পালন করে। সঙ্গীতের নানা ধারা নানা রূপ। রাগসঙ্গীত ও দেশী সঙ্গীত এই দুই ধারার সঙ্গীতই এই উপমহাদেশে প্রচলিত। লৌকিক গানের দুটি শাখা—গান্ধর্ব লৌকিক (মার্গ) যা নাগরিক বা অভিজাত শ্রেণীর, অপরটি দেশী লৌকিক বা আঞ্চলিক। দেশী লৌকিক এর ধারাবাহিকতায় দরবারাশ্রিত ক্লাসিক্যাল মিউজিককে পাওয়া যায় যাকে রাগ সঙ্গীত বলা হয়। রাগ সঙ্গীতে রাগ রূপায়ণ, অলংকার ও সুরের ভূমিকাই মুখ্য, কথার আবেদন অত্যন্ত গৌণ থাকে। সর্বসাধারণ তাদের মনের ভাব বা আবেগ, জীবনের নানা উপলব্ধিকে প্রকাশের জন্য যে গান পরিবেশন করেন তাই দেশী লৌকিক সঙ্গীতের আরেক ধারা। তা অঞ্চল ভেদে নানা ধারার হতে পারে। বাংলা গানের আদি বা সূচনা চর্যাপদ থেকে। হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর আবিষ্কৃত চর্যাপদে মোট ২৩ জন পদ সৃষ্টিকর্তার নামের উল্লেখ পাওয়া যায়। চর্যাপদে যে সকল রাগ-রাগিণী ও তালের বর্ণনা পাওয়া যায় তাতে স্পষ্টত বোঝা যায় যে পদ কর্তাগণ রাগ সঙ্গীতে অভিজ্ঞ ছিলেন। তানসেন, সদারঙ্গ, অদারঙ্গ তাঁদের অনুসরণেই রচনা করেছিলেন তাও বোঝা যায়, তবে তা বাংলার জীবন চিত্রকে বহন করতো। চর্যার সৃষ্টকাল নিয়ে মতভেদ আছে। সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ও প্রবোধচন্দ্র বাগচীর মতে চর্যার জন্ম দশম থেকে দ্বাদশ শতক। হরপ্রসাদ শাস্ত্রী তা ১৯২৬ খ্রিষ্টাব্দে গ্রন্থাকারে কলকাতার বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ থেকে প্রকাশ করেন। চর্যার ভাষা মূলত বাংলা তবে কোনো কোনো চর্যার এমন শব্দ ও পদ পাওয়া যায় যা অহমীয়া, উড়িয়া বা হিন্দী ভাষার সঙ্গে মেলে। অহমীয়ারা চর্যাকে তাদের ভাষা বলে দাবী করে তা তেমন অযৌক্তিক ছিল না। কারণ দুই ভাষার তেমন কোন তফাৎ ছিল না। তাতে এই সকল রাগের উল্লেখ পাওয়া যায় যেমন—পটমঞ্জরী, মল্লাবী, গুঞ্জরী, কামোদ, রাড়ী ভৈরবী, গারা, দেশাখ, রামক্রী, শবরী, অরু, ইন্দ্রতাল, দেবক্রী ধনসী, মালসী-গবুড়া বঙ্গাল।

রাগ বলতে কী বোঝায়?

রাগ সঙ্গীতে বাংলা ব্যবহারের সমস্যা নিরুপণ করার পূর্বে রাগ সঙ্গীত বলতে কি বোঝায় তা জানা সঙ্গত বলে মনে করছি। সহজ ও সরল ভাষায় বলতে গেলে বলা যায় কতগুলো বিশেষ শর্ত মেনে মনোরঞ্জক স্বর রচনাকে রাগ বলা হয়। তবে এখানে এই বিশেষ শর্তসমূহ কিন্তু অতীব দুরূহ কাজ যা আয়ত্ব করতে যুগ যুগ কেটে যায়। এই শর্ত সমূহের বিরুদ্ধাচারণ করলে তা আর রাগ হবে না, তবে কিছু একটা তো হবেই—হয়তো ধুন বা অন্য কোন প্রকার সুর হবে যা লঘু সঙ্গীতের অন্তর্ভুক্ত হবে, রাগ সঙ্গীত হবে না। শাস্ত্রীয় ভাষায় রাগের সংজ্ঞা নিম্নরূপ:

যে সুর পাঁচ, ছয় বা সাত অথবা আরো সংখ্যক স্বর সমষ্টি আরোহী অবরোহী পদ্ধতিক্রমে বাদী, সমবাদী, প্রধান অংশ, অলংকার ও রীতি অবলম্বন করে লক্ষণ অনুসারে নিয়ম শৃঙ্খলার মধ্য দিয়ে রঞ্জকত্ব গুণ ও রস সৃষ্টি করে তাকে রাগ বলা হয়।[১]

রাগ সঙ্গীতের সঙ্গে রাজ দরবারের একটি যোগসূত্র সৃষ্টি হয়ে গিয়েছিল। ত্রয়োদশ শতাব্দী পূর্ব থেকেই ইতিহাস তা প্রমাণ করে। রাগ সঙ্গীতকে আয়ত্ব করার যে পরিশ্রম অন্যান্য সঙ্গীতের জন্য তা অনেকাংশই কম। রাগ সঙ্গীতকে ইংরেজিতে Classical Music বলে বাংলায় তা উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত। এর মান অতি উচ্চ বলেই হয়তো এর নাম উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত। এর বাণী, সুর, শাস্ত্রীয় বিধি-বিধান, প্রহর বিভাজন, বাদী, সমবাদী, বিধি-নিষেধ, অল্পত্ব বহুত্ব মেনে তা পরিবেশন অতীব গভীর সাধনা ও নিষ্ঠার পরিচয় রাখে, তাই সংসারের সকল বন্ধন ত্যাগ করে রাজা বাদশার পৃষ্ঠপোষকতায় নিবিড় সাধানায় মগ্ন থাকতেন ওস্তাদরা। তার নিদর্শন ইতিহাস ঘাটলেই পাওয়া যাবে।

রাগ রচনায় যে নিয়মগুলি পালিত হয় যেমন—১. গ্রহ, ২. অংশ, ৩. ন্যাস, ৪. অপন্যাস, ৫. সংন্যাস, ৬. বিন্যাস, ৭. অল্পত্ব, ৮. বহুত্ব, ৯. মন্দ্র ও ১০. তার। এই নিয়মগুলোকে রাগের লক্ষণ বলে। বর্তমানে এই নিয়মের সামান্য পরিবর্তন ঘটেছে। যেমন—'সংন্যাস' বলে বর্তমানে আর কিছু নেই। সাধনা ও পরিশ্রম এবং সঙ্গে আবশ্যক সৃষ্টিকর্তা প্রদত্ত মেধা—এই তিনের সংমিশ্রণে রাগ সঙ্গীতকে লব্ধ করা সম্ভব। এতে রাগরূপ, তান, বিস্তার বিভিন্ন অলংকারের ব্যবহারই প্রাধান্য পায়, বাণী গৌণ থাকে। তাই ১২০০ শতক থেকেই হিন্দী, উর্দু, ফার্সী, ব্রজবুলী ইত্যাদি ভাষায় রাগ

সঙ্গীত প্রচলিত এবং এর ধারাবাহিকতা চলতে থাকে যুগ যুগ ধরে। এর সুর ও গায়নশৈলী মুখ্য, বাণী গৌণ আর সুর এবং গায়নশৈলী সব ক্ষেত্রে এক অর্থাৎ গমক, মুড়কী, খটকা, বিস্তার, কুটতান, ছুটতান, লয়কারী, তেহাই ইত্যাদি ক্ষেত্রে কোন পরিবর্তন প্রযোজ্য নয়, শুধুই ছোট আকারের বাণী সম্বলিত স্থায়ী ও এক অন্তরা বিশিষ্ট। এর বিবর্তন কমবেশী এসেছিল বৈকি কিন্তু তার প্রচার-প্রসার তেমনভাবে গ্রহণযোগ্যতা লাভ করে নি। এর কারণ কিন্তু বাংলা ভাষার জন্যে নয়। শ্রোতাকূল এর বাণীর প্রতি আলোকপাত করতে আগ্রহী নয় তারা ১০০ ভাগ রাগরূপ ও রাগ পরিবেশশনায় নিবিষ্ট থাকেন। কোন ভাষা ? কী বাণী ? বা কার রচনা ? সেদিকে শ্রোতামণ্ডলীর মনোনিবেশ থাকে না।

উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের জন্মলগ্ন সূচিত হয়েছে হিন্দী, উর্দু ভাষার বন্দিশ দিয়ে। এর একটি সুদীর্ঘ পটভূমি ও পথচলা রয়েছে বৈকি। বাংলা গানে আপন ঐতিহ্য ঐতিহাসিকভাবেই গৃহীত হয়েছে। চর্যাগীত, গীতগোবিন্দ, শ্রীকৃষ্ণ কীর্তন, বৈষ্ণব মহাজন পদাবলী ইত্যাদির ধারাবাহিকতায় এসেছে বাংলা গান।

আঠার শতকের শেষ ভাগ থেকে বাঙালিরা রাগ সঙ্গীত চর্চায় বেগবান হয়ে ওঠেন এবং ঐতিহাসিক নবজাগরণ পর্বের সূচনা করেন। ওই সময় থেকেই বাংলার নেতৃস্থানীয় শিল্পীরা ধ্রুপদ ধামার, খেয়াল, টপ্পা, ঠুমরী, মাতৃভাষার মাধ্যমে চর্চা শুরু করেন। এ প্রসঙ্গে বিষ্ণুপুর ঘরানার নাম বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায়।

১২০০ থেকে ১৩০০ শতক সঙ্গীতের একটি উল্লেখযোগ্য সময়। গান্ধর্ব ও প্রাচীন ধারার সঙ্গীতকে এক নবজাগরণের নবধারার সৃষ্টি করে তাত্ত্বিক রূপদান করেন শার্ঙ্গদেব তার 'সঙ্গীত রত্নাকর' গ্রন্থে। মূলত তখনই ভারতের সঙ্গীতের ভিত্তি রচিত হয়েছিল। এরই ধারাবাহিকতায় বয়ে চলেছে রাগ সঙ্গীত। উনবিংশ শতকে সভ্যতার জোয়ার এবং পাশ্চাত্য শিক্ষার ছোঁয়া লেগে সঙ্গীত জগতে আলোড়ন সৃষ্টি হয়। প্রায় ছয়শত বছর মুসলমানদের রাজত্বের সময়ে সঙ্গীত বিচিত্র রূপ ধারণ করে এবং রাজকীয় দরবারে আবদ্ধ থাকে।

রাগ সঙ্গীতে ভাষার ব্যবহার

সঙ্গীতে বংশগত ধারা বা পরম্পরা বিষয়টিকে গুরুত্ব দেওয়া হয়। সম্পত্তির ন্যায় সঙ্গীত বিদ্যাকেও সংরক্ষণের আগ্রহ সৃষ্টি হয় এবং কলাবন্তগণ তা সংরক্ষণের জন্যে নানা স্থানে জড়িয়ে পড়েন। চর্চা বেড়ে চলে। সমাজের সকল শ্রেণির মানুষ সম্পৃক্ত হতে শুরু করেন সঙ্গীতের সঙ্গে। বিষ্ণুপুর ঘরানা ও এই অঞ্চলের ঘরানার শিল্পীদের প্রচার-প্রসার বাড়তে থাকে। লক্ষ্ণৌ, দিল্লী, বেতিয়া-র সঙ্গে যোগাযোগ তীব্র হয় সঙ্গীতের আদান-প্রদান আরো বেগবান হতে থাকে। প্রাসঙ্গিকভাবে একটি বিষয় বিশেষভাবে লক্ষণীয় যে রাগ সঙ্গীতে ভাষার ব্যবহারটি কিন্তু তখন স্থির, হিন্দী, উর্দু-ই প্রধান, দুই একটি শব্দ ব্রজবুলী মৈথিলী ভাষা ব্যবহার হতো মাঝে মধ্যে।

চর্যাগীতি লৌকিক ভাষায় রচিত। যে ভাষায় গানগুলো রচিত ছিলো তাকে বর্তমান মৈথিলী, বাংলা, অহমীয়া ও উড়িয়ার আদিরূপ বলে গণ্য করা যায়। তত্ত্বের প্রয়োজনীয়তা অনুযায়ী ভাষাকে দ্ব্যর্থক বা রূপকের মত প্রয়োগ করা হয়েছে বলে তাকে সন্ধ্যা ভাষা বলে আখ্যায়িত করা হয়েছে। চর্যাগীতিগুলোতে যে সকল রাগের ব্যবহার করা হয়েছে তার আগে উল্লেখ করা হয়েছে। ড. সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ভাষা ও অন্যান্য লক্ষণের দ্বারা চর্যার সময় নির্ধারণ করেছিলেন ৯৫০ থেকে ১২০০ শতক। লৌকিক বা প্রাকৃত ভাষার অপভ্রংশের যুগ তখন। ব্রজগীতি বলেও এক প্রকার গান ছিল যা তখন তান্ত্রিক অনুষ্ঠানে গাওয়া হতো। চর্যাগীতি গাথা গানেরই প্রতিশব্দ। চর্যা কথাটির সাধারণ অর্থ আচরণ। চর্যাগীতিগুলো বিভিন্ন ধর্মানুষ্ঠানে উৎসবে আচরণের উদ্দেশ্যে গাওয়া হতো। ব্রজগীতি ও যোগ তান্ত্রিক অনুষ্ঠানে গাওয়া হতো। গানের ওপরে ১৬টি রাগের নাম পাওয়া যায় যা পূর্বে উল্লেখ করা হয়েছে। লৌকিক ভাষার ব্যবহারে এর পর আবির্ভূত হয়েছিল নিবদ্ধ-প্রবন্ধ গান। কিছু কালের মধ্যেই বৈষ্ণব ভাবের অভূতপূর্ব স্ফুরণ ঘটে জয়দেবের গীতগোবিন্দ কাব্যে। লক্ষণ সেনের সভায় প্রধান সভাকবি ছিলেন তিনি। ১১৯৪ খ্রিঃ মুসলমানদের আক্রমণে পরাজিত হন লক্ষণ সেন। ফলে সভাসদদের ইতিহাসেরও সেখানে সমাপ্তি ঘটে। জয়দেবের গীতগোবিন্দেও বারটি রাগের উল্লেখ আছে। যথা—মালব, মালবগৌড়, গুঞ্জরী, বসন্ত, রামকিরি, কর্নাট, কেদার, দেশাম, দেশব বাড়ী, গোণ্ডাকিরি, ভৈরবী, বরাড়ী, বিভাষ। পাঁচটি তালের উল্লেখ যথা—যতি, একতালী, রূপক, নিঃসারী, অষ্টতালী।

রাগ সঙ্গীতের ধারাবাহিকতা প্রায় হাজার বছরের। বাংলা ভাষায় রাগ সঙ্গীত বিষয়টি রাম শঙ্কর ভট্টাচার্য (১৭৬১–১৮৫৩ বিষ্ণুপর ঘরানার প্রবর্তক) শুরু করেছিলেন বলে বিবেচিত। যে চার জন গুণী সঙ্গীতজ্ঞ উল্লেখযোগ্য তাদের নাম যথাক্রমে—

১. রাম শঙ্কর ভট্টাচার্য (১৭৬১–১৮৫৩ খ্রীঃ)—ধ্রুপদ
২. রঘুনাথ রায় (১৭৫০–১৮৩৬ খ্রীঃ)—খেয়াল
৩. রামনিধি গুপ্ত (নিধুবাবু) (১৭৪১–১৮৩৯ খ্রীঃ)—টপ্পা
৪. কালিদাস চট্টোপাধ্যায় (কালী মীর্জা) (১৭৫০–১৮২০ খ্রীঃ)

বাংলা ভাষা ব্যবহার করে রাগ সঙ্গীত বা রাগপ্রধান গান সৃষ্টিতে বিস্ময়কর প্রতিভার অধিকারী ছিলেন তাঁরা। তারই ধারাবাহিকতায় পাই রবীন্দ্রনাথ ও নজরুল ইসলামকে যাঁদের অবদান উল্লেখযোগ্য।

কণ্ঠ সঙ্গীত পরিবেশনার জন্যেই ভাষার প্রয়োজন। যন্ত্র সঙ্গীতে তার কোন প্রয়োজন নেই। কিন্তু রাগের অন্যান্য গুণাবলী বা বৈশিষ্ট্য প্রকাশ একইভাবে প্রযোজ্য।

বাংলা ভাষার ব্যবহার

রাগ পরিবেশনার দুটি মাধ্যম। কণ্ঠ ও যন্ত্র। যন্ত্র সঙ্গীতে রাগ পরিবেশন ভাষা ব্যবহারের প্রয়োজন নেই অপরদিকে কণ্ঠ সঙ্গীতে রাগ পরিবেশনে ভাষার ব্যবহারের গুরুত্ব অপরিসীম। রাগের রূপ রসকে ব্যক্ত করার ক্ষেত্রে বাণীর সমন্বয় সাধন করে অভিব্যক্ত করে মনোরঞ্জন করাই রাগের আপন বৈশিষ্ট্য। যা যন্ত্র সঙ্গীতে রাগের পরিবেশনায় প্রয়োজন নেই। তবে একটি বিষয় লক্ষ্যনীয় যে কণ্ঠে প্রকাশিত অনুভূতিকে অনুকরণের চেষ্টা করা হয় যন্ত্র সঙ্গীতে অপরদিকে কখনো কখনো যন্ত্র সঙ্গীতের অনুভূতিকেও কণ্ঠ সঙ্গীতে অনুকরণ বা অনুসরণ প্রবণতা বিশ্বজনীন।

ভাষার সাহিত্যবোধ বা সাহিত্যিক বিশ্লেষণ শিল্পকলার একটি মুখ্য অংশ। সুরের ন্যায় ভাষাও মর্যাদা পেয়ে এসেছে যুগে যুগে। কণ্ঠ সঙ্গীতে রাগ পরিবেশনার কালে ভাষা বুঝতে পারলে রাগের অভিব্যক্তিটি অবশ্যই স্পষ্টতর হয় একথা সর্বজনগ্রাহ্য।

রাগসঙ্গীতে বাংলা ভাষার ব্যবহারের চর্চা ঘটেছিল অষ্টাদশ শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধ থেকে। সে সময় ধ্রুপদ ধামারের চেয়ে খেয়াল অধিক জনপ্রিয় হয়ে উঠেছিল। খেয়ালের ধারাবাহিকতায় স্থান করে নিয়েছিল টপ্পা এবং রোমান্টিক ভাবসম্পন্ন গান ঠুমরী। এই টপ্পা, ঠুমরীর প্রচলন যত বাড়তে থাকে ততই বাংলা ভাষার ব্যবহারে সোচ্চার হয়ে ওঠেন সঙ্গীতজ্ঞরা এবং ক্রমেই বাংলা ভাষার ব্যবহারে রাগসঙ্গীত চর্চায় দৃঢ় আত্মপ্রত্যয় গড়ে ওঠে। বাংলা ভাষার ব্যবহারে যাঁরা অগ্রণী ভূমিকা পালন করেছিলেন তাঁদের মধ্যে অন্যতম ধ্রুপদে রামশঙ্কর ভট্টাচার্য, টপ্পায় নিধুবাবু ও কালী মীর্জা

এবং খেয়ালে রঘুনাথ রায়। এই পর্বে দিল্লীকেন্দ্রিক রাজনৈতিক জটিলতার কারণে সঙ্গীতজ্ঞদের পৃষ্ঠপোষকতার ভাটা পড়ে ফলে প্রাদেশিক রাজা মহারাজদের আশ্রয়স্থলকে শিল্পীরা বেশি নিরাপদ মনে করেন ফলে তার একটা ভিন্ন প্রথা ও পৃষ্ঠপোষকতার ধারা প্রচলিত হয়।

পরবর্তী উনবিংশ শতকে রাগসঙ্গীতে বাংলা ভাষা ব্যবহার অব্যাহত থাকে।

একটি বিষয় সুস্পষ্ট যে ধ্রুপদ বা ধামার অপেক্ষা খেয়াল, ঠুমরী অপেক্ষাকৃত হালকা প্রকৃতির, ফলে খেয়াল, ঠুমরীর বাণী নিয়ে আবেগের বা অনুভূতির প্রকাশ ঘটানো সহজসাধ্য। ফলে সুরের আবেশকে বাণী দ্বারা আবদ্ধ করে বিশেষ করে মাতৃভাষায় হলে তা আরো সহজ বোধগম্য এবং রসসম্পৃক্ত হয়। ফলে সে দিকে মানুষের দৃষ্টি আকর্ষণ করে অতি দ্রুত। এর মাধ্যমে মানুষ সঙ্গীতের আরো কাছাকাছি যাওয়ার সুযোগ পায়।

খেয়ালের অপেক্ষায় ঠুমরী আরো হালকা প্রকৃতির। ব্যাকরণগত দিক থেকে পরিবেশনার দিক থেকে এক সময় ঠুমরী শুধু বাঈজীদের নৃত্য-সম্বলিত গান হিসেবেই বিবেচিত ছিল ক্রমেই তা সরে এসেছে শুধু সঙ্গীতে।

বিষয়বস্তুর বিবেচনায় ঠুমরী প্রেমের গান বা প্রেম নিবেদনের রাগপ্রধান গান। এতে প্রেমের প্রকাশটি শিল্পীর গায়ন ভঙ্গির ব্যক্তিত্বে রূপান্তরিত হয়ে মানবিক প্রেমে পরিণত হয়। শৃঙ্গার ছাড়া ঠুমরী সৃষ্টি হয় না। তাই গানের বিষয়বস্তু ও কথাগুলো বিশ্লেষণ করলে যা পাওয়া যায়।

১. রাধার রাত্রিব্যাপী অপেক্ষার আকুতি।
২. বিরহ বেদনা।
৩. নানা রূপে আকুতি।
৪. পথে বাধাদান।
৫. ভর্ৎসনা।
৬. মিলনের আনন্দভাব প্রকাশ।
৭. সৃষ্টিকর্তার কাছে আকুতি।

যেমন বিখ্যাত ঠুমরী গাইয়ে বড়ে গোলাম আলী খাঁ-র গান: 'আয়ে না বালম', 'ক্যা করুঁ সজনী', বা 'সাঁইয়া বিনা ঘর শুনা' 'আজা সাবরিয়া তোহে গরওয়া লাগানু' ইত্যাদি।

ঠুমরীর প্রকাশভঙ্গী অর্থাৎ সুরের প্রক্ষেপণ বা বিশিষ্ট কারুকর্মে একটি বিশেষ বৈশিষ্ট্য রয়েছে। ঠুমরীর বাণী এবং ভাষা একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। এটি পরিবেশনের সময় লক্ষ্য রাখতে হয় যে বাণী অর্থবহ বাক্য হিসেবে পরিবেশিত হচ্ছে কিনা। বাণী উপস্থাপনের দ্বারাই ঠুমরীকে খেয়াল বা ধ্রুপদ ধামার থেকে আলাদা করে চেনা যায়। ওকে বোল বানানোর কায়দা বলা হয়। এই কায়দা আবার বিশেষ বিশেষ স্থানে বিশেষ বিশেষ রকম। লক্ষ্ণৌ, বেনারস, গয়া পাঞ্জাব ওই সকল জায়গায় সব আলাদা আলাদা ভাবে চিহ্নিত করা যায়। ঠুমরীকে স্বাধীনভাবেই পরিবেশন করা হয় তবে রাগ মিশ্রণের গাণিতিক নিয়মাবলী না জানা থাকলে তা সহজে মিশ্র করা যায় না।

রাগসঙ্গীতের প্রচার ও প্রসারে ওয়াজেদ আলী শাহ্ অগ্রণী ভূমিকা পালন করেন। ইংরেজ শাসনামলে ওয়াজেদ আলী শাহ্-কে নির্বাসিত হয়ে কলকাতার মেটিয়াবুরুজে শেষ জীবন অতিবাহিত করতে হয়েছিল। বাংলায় (পূর্ব–পশ্চিমে) রাগসঙ্গীতের চর্চার এক প্রবল প্রবাহ তখনই শুরু। খেয়াল ও ঠুমরীর জোয়ার বয়ে চলে, তখন আরো যাঁরা আসেন—জানপিয়া রাও, মৈজুদ্দীন খান, মীর্জা সাহেব, গয়ার শোনীজী মহারাজ, শ্যাম লাল ছেত্রী এঁরা বাংলায় রাগ সঙ্গীতকে সুপ্রতিষ্ঠিত করেন। বাংলাদেশে পরবর্তীকালে ঠুমরী প্রচারের মূলে ছিলেন সঙ্গীতাচার্য গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তীর শিক্ষাদান।

বঙ্গদেশে সঙ্গীতের মূল কেন্দ্র ছিল বিষ্ণুপুরে যা পরবর্তীতে বিষ্ণুপুর ঘরানায় পরিবর্তিত হয়। সেখানে ধ্রুপদের চর্চা ছিল। বাংলায় ধ্রুপদের সূচনা সেখানেই ঘটে। বিষ্ণুপুরে ধ্রুপদের চর্চার কারণ হিসেবে বলা যেতে পারে—তানসেনের বংশধর বাহাদুর সেন খাঁ বিষ্ণুপুর রাজ দরবারে অবস্থান করে শিষ্য তৈরী করেছিলেন এবং একইভাবে রাম শঙ্কর ভট্টাচার্য (১৭৬১–১৮৫৩) তিনিও ধ্রুপদে অবদান রাখেন। তিনি একজন গুণী সঙ্গীতজ্ঞ ও ধ্রুপদ রচয়িতা ছিলেন। তিনি বাংলায় প্রথম ধ্রুপদ রচনা করেন ও ধ্রুপদ গাওয়ারও একটি বিশেষ ঢং গঠন করেন।[২]

ব্রহ্মসঙ্গীত বাংলা ধ্রুপদের প্রধান অবলম্বন। রামশঙ্করের শিষ্যদের মধ্যে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী (১৮২৩–১৮৯৩) রামকেশর ভট্টাচার্য, কেশবলাল চক্রবর্তী, রমাপতি বন্দোপাধ্যায়, দীনবন্ধু গোস্বামী, অনন্তলাল বন্দোপাধ্যায় (১৮৩২–১৮৯৬) প্রমুখ উল্লেখযোগ্য ভূমিকা পালন করেন। তাঁরা সকলেই বাংলায় ধ্রুপদ রচনা ও পরিবেশনায় নিবিষ্ট ছিলেন। তাঁদেরই উত্তরসুরী যদুনাথ ভট্টাচার্য যিনি যদুভট্ট (১৮৪০–১৮৮৩) নামে বিখ্যাত। তিনি ছিলেন যশস্বী গায়ক ও ধ্রুপদ রচয়িতা। তিনি পরবর্তীতে দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের (রবীন্দ্রনাথের পিতা) আমন্ত্রণে জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়িতে অবস্থান করেন এবং ১৮৭৪ সালে আদি ব্রাহ্মসমাজ সঙ্গীত বিদ্যালয়ে অধ্যক্ষ নিযুক্ত হন। রাজা রামমোহন রায় ব্রাহ্মসমাজ স্থাপন করেন ১৮২৮ সালে। বিষ্ণু চক্রবর্তীও (১৮০৪–১৯০০) একজন বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ ছিলেন, রাজা রামমোহন রায় তাকে সঙ্গীতাচার্য পদে নিযুক্ত করেছিলেন। ফলে ধ্রুপদ গান ব্রহ্মসঙ্গীতকে অবলম্বন করে রচিত হয়েছিল একথা নিশ্চিত করে বলা যায়। পরবর্তীতে রবীন্দ্রনাথ বাংলা ধ্রুপদের সর্বশ্রেষ্ঠ রচনাকার হিসেবে খ্যাত ছিলেন। রাজা রামমোহন রায় প্রায় ৪০ থেকে ৪৫টি গান রচনা করেন। তার শেষ গানটি ছিল—

বাগেশ্রী—আড়া ঠেকা
কি স্বদেশে কি বিদেশে যথায় তথায় থাকি
তোমার রচনা মধ্য তোমাকে দেখিয়া ডাকি ॥
দেশ ভেদে কাল ভেদে রচনা অসীমা
প্রতি ক্ষণে সাক্ষ্য দেয় তোমার মহিমা
তোমার প্রভাব দেখি না থাকি একাকী ॥[৩]

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের বাংলা ধ্রুপদী গান যথা—

রাগ: আড়ানা, তাল: চৌতাল
বানী তব ধায় অনন্ত গগনে লোকে লোকে
তব বানী চন্দ্র দীপ্ত তপন হারা ॥
সুখ দুখ তব বাণী, জনম মরণ বাণী তোমার
নিভৃত গভীর তব বাণী ভক্ত হৃদয়ে শান্তি ধারা ॥[৪]

রাগ: ভীমপলশ্রী, তাল: তেওড়া
বিপুল তরঙ্গ রে, বিপুল তরঙ্গ রে
সব গগন উদ্‌বেলিয়া মগন করি অতীত অনাগত
আলোকে উজ্জ্বল জীবনে চঞ্চল একি আনন্দ তরঙ্গ ॥
তাই দুলিছে দিনকর চন্দ্র তারা
চমকি কম্পিছে চেতনা ধারা
আকুল চঞ্চল নাচে সংসার কুহবে হৃদয় বিহঙ্গ ॥[৫]

রবীন্দ্রনাথের বাংলা খেয়াল:
রাগ: সোহিনী, তাল: ত্রিতাল

তব প্রেম সুধা রসে মেতেছি

ডুবেছে মম ডুবেছে ॥
কোথা কে আছে নাহি জানি
তোমার মাধুরী পানে মেতেছে ডুবেছে মম ডুবেছে ॥[৬]

বাংলা সঙ্গীতের অনন্য কর্ণধার কাজী নজরুল ইসলামের সৃষ্টি কর্মের এক বিশাল অংশ জুড়ে রয়েছে বাংলা খেয়াল, ঠুমরী। বাংলা ধ্রুপদ রচনার সংখ্যা কিছুটা কম।

কাজী নজরুল ইসলামের পরিপূর্ণ বাংলা খেয়াল:

রাগ: জৌনপুরী, তাল: ত্রিতাল

মম মধুর মিনতি শোন ঘনশ্যাম গিরিধারী
কৃষ্ণ মুরারী আনন্দ ব্রজে তব
সাথে মুরারী ॥
যেন নিশিদিন মুরলী ধ্বনি শুনি
উজান বহে প্রেম যমুনারি বারী
নূপুর হয়ে যেন হে কাচারী
চরণ জড়ায়ে ধরে কাঁদিতে পারি ॥[৭]

রাগ: মেঘ মল্লার, তাল: ত্রিতাল

গগনে সঘন চমকিছে দামিনী
একেলা ভবনে বসি বাতায়নে
পথ চাহি বিরহিনী কামিনী ॥
পূবালী পবন বহে দাদুরী ডাকে
অভিসারে চলে খুঁজি কাহাকে
বৈরাগিনী উন্মনা যামিনী ॥[৮]

তারি ধারাবাহিকতায় বাংলা ভাষায় রাগ পরিবেশনার বিষয়টি দৃঢ় করার জন্যে বেশ কিছু গুণী সঙ্গীতজ্ঞরা কাজ করে গেছেন এবং এখনো করে যাচ্ছেন। কিন্তু প্রায় হাজার বছরের ঐতিহ্যবাহী রাগসঙ্গীতকে বাংলায় গীত হওয়ার অভ্যাস এখনো প্রচলিত হয় নি বললেই চলে।

বাংলাদেশে এ বিষয়ে যাদের অবদান স্মরণীয় তন্মধ্যে ওস্তাদ রইসউদ্দীন, সঙ্গীতজ্ঞ আজাদ রহমান উল্লেখযোগ্য। এছাড়াও ওমর ফারুক, কাদের জামেরী, নিতাই রায়, মীর কাসেম খান প্রমুখ অনেকের রচনায় পাওয়া যায়।

আজাদ রহমানের বাংলা বন্দিশ:

রাগ: তিলক-কামোদ, তাল: ত্রিতাল

আপন করে অন্তরে রাখিব তোমায়
আমার মনের মনি কোঠায় ॥
হৃদয়ে ধ্বনি নয়নের মনি
পূর্ণ হলো সব চাওয়া তোমাকে পাওয়ায় ॥[৯]

ওস্তাদ মুনশী রইসউদ্দীন-এর বাংলা বন্দিশ (লক্ষণগীত)

রাগ: ভৈরবী, তাল: ত্রিতাল

গাহিছে গুণীজন ভৈরবী রাগিনী
শুদ্ধ রাগ রূপকার
শুদ্ধ রে গা মা ধা নি ॥
বাদী সমবাদী মা সা, ন্যাস স্বর মানি পা সা
দিনের প্রথম ভাগে রাগ মনোহারিণী ॥[১০]

রাগ: মিয়া কি মল্লার, তাল: ত্রিতাল, সুর ও স্বরলিপি: ওস্তাদ কাদের জামেরী

ঝরে বারি ঝর ঝর ধারে
মনে পড়ে তারে আজি বারে বারে ॥
ভেজা এলো চুলে আঁধারে পথ ভুলে
কোথা সে ফেরে ঘুরি কার অভিসারে ॥[১১]

বাংলা ভাষায় রাগ সঙ্গীত পরিবেশনায় ইতিবাচক ও নেতিবাচক দিক

ক. কণ্ঠ সঙ্গীতের রাগ পরিবেশনা বাংলা ভাষায় অর্থাৎ স্বভাষায় হওয়াটা কোন কোন ক্ষেত্রে বাঞ্ছনীয় কারণ, বুঝে গাওয়ার বিষয়টি অভিব্যক্তির জন্য আবশ্যক তবে এ বিষয়ে বলা যায় যে হিন্দী ভাষা যেহেতু বাংলা ভাষায় খুব কাছাকাছি তাই হিন্দী ভাষায় গীত হলেও সকলেই তা বুঝতে পারেন।

খ. সঙ্গীত নান্দনিক বিষয়। রসবোধ না থাকলে তা শ্রোতার কাছে নিয়ে যেতে পারে না। হিন্দীতে কোন কোন শব্দ অত্যন্ত নান্দনিক যা বাংলায় খুঁজে পাওয়া দুরূহ হয়ে পড়ে যেমন—কাঁহা ঢুড়ি অর্থাৎ কোথায় খুঁজি ? বিস্তার পর্বে গিয়ে কোথায় খুঁজি দিয়ে কিছু করাটা একটু সমস্যাই বটে। আরো যেমন—ম্যায়—আমি, তেরে অর্থাৎ তোমার, তোসে—তোকে যাউ—যাই অর্থাৎ হিন্দীতে ্য য-ফলা বা ্যা য-ফলা আকার, ে -এ কারের ব্যবহার বেশী থাকার বিস্তার পর্বে নান্দনিকতার অভাববোধ হয়। তবে সে অভাব পূরণীয় হওয়া সম্ভব রচয়িতার শব্দ চয়নের দ্বারা, সমৃদ্ধ রচনার দ্বারা। রাগ অনুসারে ভাষার ব্যবহারও অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ।

গ. আরো একটি বিষয়, রাগ সঙ্গীত শুধুই বাংলার নয় তার পরিধি উত্তর ভারতের সর্বত্র। যেহেতু তা সহস্র বছর ধরে হিন্দী ও উর্দু ভাষায় গীত হয়ে এসেছে ফলে এর গ্রহণযোগ্যতার পরিধিও অধিক। বন্দিশের ভাষার চেয়েও এর অন্যান্য পরিবেশনাই মুখ্য তাই রাগ বন্দিশ বাংলায় না হিন্দীতে সেদিকে শ্রোতাকূলের ভ্রূক্ষেপ কম। যেহেতু উত্তর ভারতের ভৌগলিক পরিধি বিশাল এবং বাংলাদেশের অধিকাংশ শিল্পীই ভারত থেকে শিক্ষাপ্রাপ্ত সুতরাং নতুন করে বাংলা বন্দিশে পরিবেশনা—কিছুটা সমস্যা অনুভূত হয় বৈকি।

পরিশেষে একটি সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায় যে, এর প্রতিকার স্বরূপ একটি ব্যবস্থা গ্রহণের ক্ষেত্রে বিশেষ পদক্ষেপ নেওয়া যেতে পারে। যেমন—বাংলাদেশের সকল সঙ্গীত শিক্ষা প্রতিষ্ঠানে রাগ সঙ্গীত কোর্সে বাংলা বাণীর ব্যবহার সম্পর্কে দৃঢ় প্রতিজ্ঞাবদ্ধ করা। তবে যেহেতু রাগ সঙ্গীত শুধুই বাংলার নয় সর্বভারতীয় সে ক্ষেত্রে ঐতিহ্যের ধারক-বাহক স্থান ভেদে হিন্দী বিখ্যাত বন্দিশগুলোও চর্চায় রাখা আবশ্যক যা শ্রোতাকূলের আত্মতৃপ্তি ঘটাতে সাহায্য করবে। কারণ একজন বাঙালী শিল্পী যদি দিল্লীতে রাগ পরিবেশন করতে যায় তবে বাণী হিন্দী হওয়াই বাঞ্ছনীয়।

সর্বোপরি একটি বিষয়ে আমরা সকলেই একমত হতে পারি যে বাংলা আমাদের মাতৃভাষা। ১৯৫২ সালের বাংলা ভাষা আন্দোলনের জয়ধ্বনি, ১৯৭১ মুক্তি যুদ্ধে স্বাধীনতার প্রতিধ্বনি, বাংলাভাষাকে দিয়েছে একটি চিরস্থায়ী উচ্চাসন, সেই আসনকে আরো দৃঢ় করে তুলবে যদি রাগসঙ্গীতে বাংলাভাষার ব্যবহার প্রতিষ্ঠিত হয়।

তথ্য নির্দেশ

১। সুকুমার রায়, *ভারতীয় সঙ্গীত ইতিহাস ও পদ্ধতি* প্রকাশক: ফার্মা কে এল এম প্রাইভেট লিমিটেড, ১৫৭-বি, বিপিণ বিহারী গাঙ্গুলী স্ট্রীট, কলিকাতা-১২। প্রথম প্রকাশ সেপ্টেম্বর ১৯৭৫, দ্বিতীয় মুদ্রণ ১৯৮৮। পৃ.১৮৬

২। করুণাময় গোস্বামী, *বাংলা গানের কথা,* পৃ.৪০–৪১, শিশুসাহিত্য বিতান, চট্টগ্রাম (টাপুর টুপুর গ্রন্থমালা)।

৩। প্রাগুক্ত, পৃ.৪৪
৪। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, *গীতবিতান*, অবসর প্রকাশনী সংস্থান, ঢাকা, পৃ.৩২১।
৫। প্রাগুক্ত, পৃ.১৩০।
৬। প্রাগুক্ত, পৃ.৫৮১।
৭। *নজরুল-সংগীত সংগ্রহ* সম্পাদনা: রশিদুন্ নবী, নজরুল ইন্সটিটিউট, ধানমণ্ডি, ঢাকা। পৃ.২৬৭।
৮। প্রাগুক্ত, পৃ.৩৮৩।
৯। আজাদ রহমানের *বাংলা খেয়াল প্রথম খণ্ড*, বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯, পৃ.৬২।
১০। ওস্তাদ মুনসী রইসউদ্দীন *ছোটদের সা রে গা মা* সার্গাম পাবলিকেশন্স, ১৫/১৩ তাজমহল রোড, ঢাকা। পুনঃ সংস্করণ ২০০৩, পৃ.১২৫।
১১। *সুরবাগী, বাংলা খেয়াল প্রথম খণ্ড*, সম্পাদনা: সৈয়দ শামসুর হুদা, ১৯৭৪, প্রকাশক: জাহাঙ্গীর হোসেন, ঢাকা, পৃ.৩০।

সহযোগী অধ্যাপিকা ও অধ্যক্ষা, সংগীত বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়।
Email: leena631@hotmail.com

চিকিৎসায় নজরুল সংগীত প্রয়োগ: একটি সম্ভাবনাময় দিক

মেহফুজ আল ফাহাদ

আধুনিক বিশ্বে সংগীত শুধু বিনোদনে মাধ্যম নয় বরং চিকিৎসার অনুষঙ্গ। চিকিৎসা বিজ্ঞান সংগীতের শক্তি অনুভব করে চিকিৎসা কার্যে তার প্রয়োগ করছে যাকে আমরা বলি Music Therapy বা সংগীতের দ্বারা চিকিৎসা। এই চিকিৎসায় আমাদের আবেগ অনুভূতি, হাসি, কান্না, রাগ, ক্রোধ, হতাশা, আশা নিয়ন্ত্রণ করছে সংগীত। বিশ্বজুড়ে এখন সংগীত সহায় হয়েছে বহু অন্ধ ও মুক মানুষের। সংগীত সেতুবন্ধ রচনা করছে এক হতে বহুর মাঝে, মৌনতা হতে মুখরতার মাঝে, দেখা অদেখার মাঝে, আলো হতে অন্ধকারের মাঝে। এই প্রবন্ধে সংগীত চিকিৎসার পরিচয় প্রদানের পাশাপাশি বাংলাদেশে সংগীত চিকিৎসার সফলতার সম্ভাবনার কথা বলা হয়েছে। বঙ্গ সংস্কৃতির গৌরবময় উল্লেখযোগ্য সম্পদ কাজী নজরুল ইসলাম রচিত সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার উপযোগিতা *প্রমাণের প্রস্তাবনা উল্লেখিত হয়েছে। নজরুল সংগীত অমৃত রূপ সুধায় সিক্ত এক অপূর্ব সৃষ্টি। গানের অগ্রগতিতে কথার গায়ে গায়ে জড়ানো সুর তার রূপ খুলে রামধনুর মত মনের আকাশকে বহু বিচিত্র বর্ণে বিকশিত করে। 'সুরে ও বাণীর মালা দিয়ে' নজরুল বাঙালির মানসকে গভীরভাবে স্পর্শ করেছেন। তাই যদি নজরুল সংগীতের সুর ও বাণী মিলেমিশে একক স্বত্বায় দাঁড়িয়ে মানবিক অসুস্থতার আবহে সংগীতের স্পর্শ দিয়ে স্বস্তি আনে তাতেই এই প্রবন্ধ রচনার সার্থকতা।*

Music Therapy কি ?

Music Therapy অর্থ এমন চিকিৎসা পদ্ধতি যেখানে সংগীত অনুঘটক হিসেবে কাজ করে। সংগীত চিকিৎসা বিজ্ঞানের পাশাপাশি শিল্পের নতুনধারা হতে পারে কিনা এই নিয়ে শিল্প ও বিজ্ঞান উভয় ক্ষেত্রেই চলছে বিশদ গবেষণা, আলোচনা এবং বিতর্ক। সেই আলোচনাতে সংগীতের উৎপত্তি ইতিহাস নিচ্ছে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা।

সংগীতের উৎপত্তি মানব সভ্যতার শুরুর দিকে। সূক্ষ্মভাবে বলতে গেলে আদিম মানব সমাজে সংগীতের উৎপত্তি। কিন্তু সংগীত আদিম সমাজে শিল্প বা চেতনালব্ধ মাধ্যম হিসেবে নয় বরং এর উৎপত্তি ঘটেছিল Medium of communication বা যোগাযোগের ধারণা থেকে। আদিম মানুষ প্রথমে ধ্বনিকে ব্যবহার করতে শিখল একতাবদ্ধ হতে, এরপর সেই সংকেতকে তারা ব্যবহার করল শিকার অন্বেষণ আর পারস্পরিক যোগাযোগের মাধ্যম হিসেবে, এরপর সেই ধ্বনির বিকাশ এবং বিস্তার যখন তাদের আবেগ আর অনুভূতিকে প্রকাশ করতে শুরু করল তা হয়ে উঠল সংগীত। অন্যদিকে প্রাচীন সমাজ ব্যবস্থায় সুস্থতার প্রয়োজনে, জ্ঞানের বিকাশ এবং বিজ্ঞান মনস্কতার মিথস্ক্রিয়ায় উৎপত্তি চিকিৎসা বিজ্ঞানের। শিল্প আর বিজ্ঞানের সম্পূর্ণ আলাদা দুটি মাধ্যম মানবসেবায় একীভূত হল আধুনিক যুগে, উত্তর আধুনিক যুগে এসে এর বিকাশ ঘটলো। শিল্প আর বিজ্ঞান এই দুইয়ের সম্মিলিত ধারাই হল সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসা বা Music Therapy। শব্দটি দুইটি ভিন্ন মাধ্যমের সংমিশ্রণ। *Encyclopedia of Britannica* অনুসারে Music Therapy একসাথে শিল্প ও বিজ্ঞানকে একত্রিত করে। সংগীত ও চিকিৎসা, এর সংমিশ্রণ এই Music Therapy। এই চিকিৎসা শুধুমাত্র দৈহিক আরোগ্য লাভের জন্যই ব্যবহৃত হয় না একই সাথে মানসিক উন্নয়ন, সামাজিক দক্ষতা বৃদ্ধি এবং বিভিন্ন মনোদৈহিক সমস্যার সমাধানে ভূমিকা রাখতে সক্ষম। আমাদের দেশীয় প্রেক্ষাপটে এটি সাম্প্রতিকতম হলেও এর ইতিহাস যথেষ্ট প্রাচীন। ইতিহাস পর্যালোচনা থেকে আমরা দেখি খ্রিষ্টপূর্ব সময়কাল থেকে সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার উপকারিতা এবং উপযোগিতার কথা মানুষ ভেবেছে যার উল্লেখ পাওয়া যায় পৃথিবীর প্রাচীন নানা শাস্ত্রে। আয়ুর্বেদশাস্ত্রে এই চিকিৎসার কথা প্রথম এসেছে। গ্রীক চিকিৎসাবিদ হিপোক্রিটাস তাঁর *Hippocratic Corpus* গ্রন্থে একাধিকবার সংগীতের নিরাময় গুণের কথা উল্লেখ করেছেন।[১] দশম শতাব্দীতে চিকিৎসা শাস্ত্রে সংগীতের প্রভাব নিয়ে আলোচনার সূত্রপাত করেন প্রখ্যাত মুসলিম চিন্তাবিদ আল ফারাবি তাঁর *কিতাব আল শিফা* গ্রন্থে।[২] তবে এ কথা সত্য প্রাচীন কালে বিভিন্ন পুস্তকে এর উল্লেখ থাকলেও এর প্রায়োগিক উদাহরণ দেখানো সম্ভব হয় নি। মানব সভ্যতার ইতিহাস পর্যালোচনা করলে দেখতে পাই সৃষ্টির শুরু থেকেই মানুষ কিন্তু তার প্রায়োগিক জ্ঞানকে বেশী গুরুত্ব দিয়েছে কেননা তাত্ত্বিক জ্ঞান মুষ্টিমেয় মানুষের জ্ঞান আচরণের একটা পন্থা ছিল মাত্র। তাই দশম শতকে সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসা তাত্ত্বিকভাবে আলোর মুখ দেখলেও বিষয়টি দ্রুত অন্যান্য প্রায়োগিক জ্ঞানের কাছে চাপা পড়ে যায়। ইউরোপে মিউজিক থেরাপি নিয়ে *Medicinia Musica* নামে প্রথম একটি বই লেখেন রবার্ট ব্রাউন, ১৭২৯ সালে। আধুনিক চিকিৎসায় সংগীতের ব্যবহার শুরু হয় দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের সময় ট্রমা আক্রান্ত রোগীদের চিকিৎসার মাধ্যমে। ১৯৪৪ সালে সর্বপ্রথম মিশিগান ইউনিভার্সিটি সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসাকে বিশ্ববিদ্যালয় পাঠ্যক্রমে বিষয় হিসেবে অন্তর্ভুক্ত করে স্নাতোকোত্তর ডিগ্রী প্রদান করে। বর্তমানে ইউরোপ এবং আমেরিকার বেশ কয়েকটি দেশে চিকিৎসাবিজ্ঞানের উপশাখা হিসেবে আর্ট এবং মিউজিক থেরাপিতে স্নাতকোত্তর পর্যায়ে ডিগ্রি দেওয়া হচ্ছে।

১৯৪৪ সালে Music Therapy আনুষ্ঠানিক যাত্রা শুরু করলেও বাংলাদেশে এই পদ্ধতির প্রয়োগ এখনো দেখানো সম্ভব হয়নি। তাত্ত্বিক এবং প্রায়োগিক কোনভাবেই নয়। কিন্তু আধুনিক চিকিৎসাবিজ্ঞানে সংগীতের উপযোগীতা প্রমাণকারী এই পদ্ধতি বাংলাদেশের চিকিৎসা ক্ষেত্রে অগ্রগতির পথে বড় পদক্ষেপ ফেলবে বলে আশা করা যায়। সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার ধারণাটি যেহেতু আমাদের দেশে সুপরিচিত নয়, তাই আলোচনার সর্বাগ্রে জানা প্রয়োজন এই চিকিৎসার মূল ধারণাটি কেমন। ১৯৯৪ সালে কানাডার ভ্যানকিউভারে সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার উপরে আয়োজিত বার্ষিক সম্মেলনে Music Therapy-র একটি সর্বজন গ্রহণযোগ্য সংজ্ঞা গৃহীত হয়। সেখানে বলা হয়—

Music therapy is the skillful use of music and musical elements by an accredited therapist to

promote, maintain and restore mental, physical, emotional and spiritual health. Music has non-verbal, creative, structural and emotional qualities. These are used in the therapeutic relationship to facilitate contact, interaction, self-awareness, learning, self-expression, communication and personal development.[৩]

উপরোক্ত সম্মেলনে এই চিকিৎসার কার্যপরিধি এবং সংজ্ঞা সম্পর্কে বিস্তর আলোচনা হয়। সেই আলোচনা পরবর্তীতে প্রতিফলিত হয় প্রখ্যাত চিকিৎসাবিদ ওলিভার হ্যাকসের *Musicophillia* গ্রন্থে। সেখানে তিনি Music Therapy কে শিল্প ও বিজ্ঞানের সংমিশ্রণ বলে উল্লেখ করে আলোচনা করেন।

'Music therapy is an allied health profession and one of the expressive therapies, consisting of an interpersonal process in which a trained music therapist uses music and all of its facets—physical, emotional, mental, social, aesthetic and spiritual—to help clients to improve or maintain their health. Music therapists primarily help clients improve their health across various domains (e.g., cognitive functioning, motor skills, emotional and effective development, behavior and social skills and quality of life) by using music experiences (e.g., free improvisation, singing, songwriting, listening to and discussing music, moving to music) to achieve treatment goals and objectives. It is considered both an art and a science.'[৪]

সংগীত মানুষের হৃৎস্পন্দন, রক্তচাপ, শ্বাসপ্রশ্বাসের গতি, মাংসপেশির স্থিতিস্থাপকতা, হরমোন নিঃসরণ, ইমিউনিটি বা রোগপ্রতিরোধ ক্ষমতার ওপর প্রভাব বিস্তার করে। গবেষণায় প্রমাণিত মানব শরীর ও মনের মোট ৭৮টি সমস্যা প্রতিকারে সক্ষম Music Therapy। ২০০৮ সালে জার্মানিতে ধানের বৃদ্ধি সংক্রান্ত একটি পরীক্ষায় সফল হয়েছে এই চিকিৎসা। তাই জোর দিয়ে এই কথা এখন বলা যায় Music Therapy মানব কল্যাণে সম্ভাবনার অনেক অজানা দিগন্ত খুলে দিচ্ছে। ইউরোপ এবং আমেরিকা মহাদেশে বর্তমানে এই চিকিৎসাকে Alternative Medicine হিসেবে ব্যবহার করা হচ্ছে। *British Music Therapy Association* এবং *American Music Therapy Association* সংস্থা দুইটি সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার প্রচার, প্রসার এবং প্রয়োগে এর উপযোগিতা ও সম্ভাবনা যাচাইয়ের মাধ্যমে তাত্ত্বিক ও প্রায়োগিক উভয় ক্ষেত্রেই সফল গবেষণা পরিচালনা করছে। একটি সমীক্ষায় দেখা গেছে ইউরোপে ২৬% হাসপাতালে প্রচলিত চিকিৎসার পাশাপাশি Music Therapy দেয়ার ব্যবস্থা আছে।[৫] কাজেই দেখা যাচ্ছে উন্নত চিকিৎসা ব্যবস্থার একটি অংশ হিসেবে ইউরোপ ও আমেরিকায় এই চিকিৎসা ব্যবস্থা নিজস্ব স্থান দখল করছে।

ইতিহাস অনুসারে সিরায়ায় আলেপ্পো শহরে ১৪ শতকে নির্মিত একটি মানসিক হাসপাতাল ছিল যেখানে সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার ব্যবস্থা ছিল। ২০০৭ সালে লন্ডনের টেম্পল বিশ্ববিদ্যালয় একটি গবেষণায় প্রমাণ করে এশিয়ার মধ্যপ্রাচ্যে ৫০০–৭০০ শতাব্দীতে পশুর চামড়া নির্মিত ঢাক-ঢোল এবং কিছু তারযন্ত্রের মাধ্যমে চিকিৎসার সময় সংগীতকে আশ্রয় করা হত। ভারত ও আফ্রিকার কিছু আদিবাসী গোষ্ঠীর জীবনাচরণেও একই প্রভাব পাওয়া যায়। বর্তমানে দক্ষিণ আমেরিকা ও উত্তর আমেরিকার বিভিন্ন আদিবাসী গোষ্ঠীর দেহ ও মনের উপর সংগীতের প্রভাব নিয়ে গবেষণা চালাচ্ছেন বিশেষজ্ঞরা। অক্সফোর্ড বিশ্ববিদ্যালয় প্রকাশনা সংস্থা একাডেমিক হতে প্রকাশিত মিউজিক থেরাপি জার্নালের ২০১৬ প্রকাশনায় গবেষক এল. হুইলার এবং মার্ফি'র গবেষণার প্রাপ্ত ফলাফলে দেখা গেছে গর্ভের শিশু সংগীতে সাড়া প্রদান করে, শিশু জন্মের ২ সপ্তাহ থেকে শুরু করে ৪ বছর পর্যন্ত ভারতীয় ও পাশ্চাত্য শাস্ত্রীয় সংগীত শোনানো হলে স্বাভাবিক প্রক্রিয়ায় বেড়ে উঠা শিশুর থেকে ওই শিশুর মস্তিষ্কের প্রায় ৩০ শতাংশ বৃদ্ধি বেশী হয়। এই ফলাফলটি তাঁরা ২০১৬ সালে বার্সেলোনা প্রকাশনা সংস্থা থেকে প্রকাশিত *Music Therapy Research* গ্রন্থের ৭৪৮ নং পৃষ্ঠায় নথিভুক্ত করেন। গবেষণায় প্রাপ্ত এই ধরনের ফলাফল বিশ্ব জুড়ে Music Therapy-র সাফল্যক্রমকে আরও দীর্ঘায়িত করেছে।

বাংলাদেশে এর চর্চা

গবেষণায় প্রাপ্ত ফলাফলের ভিত্তিতে বাংলাদেশে সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার ভবিষ্যৎ সাফল্যমন্ডিত বলে আশা করা যায়। আমরা জানি আমাদের লোক সাহিত্য আর সংগীত কতখানি বৈশিষ্ট্য মন্ডিত আর প্রাচুর্যে পরিপূর্ণ। যখন আলোচনায় আসে বাংলা গানে ভারতীয় বা হিন্দুস্থানি রাগের আশ্রয় আর প্রভাবের কথা তখন সবচেয়ে বৃহৎ ও সমৃদ্ধতম ভান্ডার কাজী নজরুল ইসলামের গান বা নজরুল সংগীত। নজরুল সংগীত বঙ্গীয় সংস্কৃতির এক উল্লেখযোগ্য গৌরবময় সম্পদ।

বাংলাগানের ধারাটি বাণী প্রধান, এ ধারায় বাণীকে ছাপিয়ে সুর প্রধান হতে পারেনা। কিন্তু রাগসঙ্গীতের মূল ধারায় বাণী গৌণ সুর প্রধান। কাজী নজরুল ইসলাম এই দুইয়ের অপূর্ব মেলবন্ধন ঘটালেন বাংলাগানে, যাত্রা শুরু করলো বাংলাগানের নবতম ধারা। যার সুর রাগাশ্রয়ী কিন্তু কথা চিরায়ত বাংলাগানের ধারার মত রোম্যান্টিক, উপমা আর চিত্রকল্পময়।

ভারতীয় গবেষক ডঃ অনিল পাতিল সংগীত চিকিৎসার উপর কাজ করছেন ৯০ দশকের এর গোড়া থেকে। মুম্বাইয়ে ২০০৯ সালে পরিচালিত একটি গবেষণায় বিভিন্ন রোগ বা স্নায়বিক দৌর্বল্যের উপর ভারতীয় রাগ সংগীতের প্রভাব দেখিয়েছেন। উপমহাদেশে তিনি সর্বপ্রথম বিষয়টিকে পুঁথিগত তত্ত্বকথায় আটকে রাখলেন না, একজন চিকিৎসাবিদ হওয়ায় তিনি রোগীদের উপর এই রাগগুলোর প্রভাব সরাসরি পর্যবেক্ষণ করলেন এবং ফলাফলকে নথিবদ্ধ করলেন। তাঁর প্রণীত তালিকা নীচে উল্লেখিত হল—

Disease	Raga helps with
Heart disease	Raga Chandrakanush; Raga Malkaush
Digestive Problems	Raga Bhairavi; Raga Vrindabani Sarang
Depression	Raga Shankara; Raga Todi; Raga Paraj
Cognitive Disorder, Migraine	Raga Jaunpuri; Raga Sohini
Stress management, pain reduction	Raga Desh; Raga Jayjayanti; Raga Shyam Kalyan

অর্থাৎ এই শারীরিক ও মানসিক সমস্যাগুলোর উপর তিনি উপরোক্ত রাগগুলোর ইতিবাচক প্রভাব পেয়েছেন। যার অর্থ দাঁড়ায় উল্লেখিত রাগগুলো মানব দেহ ও মনের উপর প্রভাব বিস্তারে সক্ষম। ডাঃ পাতিল তাঁর পর্যবেক্ষণে উল্লেখ করেছেন Stress management এর ক্ষেত্রে

অধিকাংশ সময় ক্ষ প ন র্স ণ ধ প ধ ম গ র গ র ন্ স, ণ ধ প ম প ন র্স এই স্বরসঙ্গতি অত্যন্ত প্রভাব বিস্তারিত করে। Heart disease এর ক্ষেত্রে মালকৌশ এর র্স ণ দ ণ র্স র্জ্ঞ র্স ণ দ ণ দ ম এই চলন সঙ্গতি ইতিবাচক প্রভাব প্রকাশ করে।

ডাঃ পাতিলের এই তালিকাটি বাংলাদেশের প্রেক্ষাপটে নজরুল সঙ্গীতের মাধ্যমে সংগীত চিকিৎসার কথা ভাবতে উৎসাহিত করে। কেননা নজরুলের রাগাশ্রয়ী গানগুলিতে এই রাগগুলোর শুদ্ধ রূপ পাওয়া সম্ভব আবার একই সাথে বাণীর দ্যোতনা মানবমনের গভীরে চিত্রকল্প ফুটিয়ে তুলতে সক্ষম। উল্লেখিত রাগগুলো মানব শরীর ও মনের উপর প্রভাব বিস্তার করে। ডাঃ পাতিল তাঁর গবেষণায় শুধু সুরের প্রভাবের কথা উল্লেখ করেছেন কিন্তু Therapeutic Theatre বলে শব্দ, বাণী বা সংগীতের ভাষায় গীতিকবিতা বা লিরিক ও মানব মনে প্রভাব বিস্তার করে।[৭] কাজেই নজরুলের সুর ও বাণীর ছোঁয়ায় বাংলাদেশে সংগীত চিকিৎসার সম্ভাবনা নতুন দিগন্ত উন্মোচন করতে পারে।

ডঃ পাতিলের তালিকায় উল্লেখিত রাগে নিবদ্ধ উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি নজরুল সংগীত উল্লেখ করা হল।

রোগের তালিকা	প্রভাব বিস্তারি রাগ	নজরুল সংগীত
Heart disease	রাগ মালকৌশ; রাগ চন্দ্রকৌশ; রাগ শংকরাভরণ	শোন লো বাঁশিতে ডাকে আমার শ্যাম (মালকৌশ); বন পথে কে যায় (চন্দ্রকৌশ); নাচে নটরাজ মহাকাল (শংকরাভরণ)
Digestive problem	রাগ ভৈরবী; রাগ বৃন্দাবনি সারং	তিমির বিদারি অলখ বিহারি (ভৈরবী); একই এ মধু শ্যাম বিরহে (বৃন্দাবনি সারং)
Depression	রাগ শংকরা; রাগ টোড়ি; রাগ পরজ	মধুর নূপুর রুমুঝুমু বাজে (শংকরা); মোর না মিটিতে আশা ভাঙ্গিল খেলা (টোড়ি); এল বনান্তে পাগল বসন্ত (পরজ)
Cognitive disorder	রাগ জৌনপুরি	বৃথা তুই কাহার পরে করিস অভিমান (জৌনপুরি)
Stress management	রাগ দেশ; রাগ শ্যাম কল্যাণ; রাগ জয়জয়ন্তি	কেন করুণ সুরে হৃদয় পুরে (দেশ); রসঘন শ্যাম কল্যাণ সুন্দর (শ্যাম কল্যাণ); মেঘে মেঘে অন্ধ অসীম আকাশ (জয়জয়ন্তী)

এই তালিকা একটি প্রস্তাবিত খসড়া তালিকামাত্র। উল্লেখিত রাগে কাজী নজরুল ইসলামের আরো বহু গান আছে। সংগীতের মাধ্যমে চিকিৎসার প্রায়োগিক বাস্তবায়নের ক্ষেত্রে আরো বড় পরিসরে এই তালিকার বাস্তবায়ন করা যেতে পারে।

বাংলাদেশে বিশ্ববিদ্যালয় ভিত্তিক সংগীত শিক্ষায় নজরুল সংগীত বর্তমানে প্রাতিষ্ঠানিক শিক্ষার রূপ লাভ করেছে। ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের সংগীত বিভাগ সহ অন্যান্য পাবলিক ও বেসরকারি বিশ্ববিদ্যালয়ে যেখানে নজরুল সংগীত আর সাহিত্যের প্রাতিষ্ঠানিক শিক্ষা পদ্ধতি প্রচলিত সে সকল ক্ষেত্রে উপরিউক্ত প্রস্তাবনাটি আরো বিশাল পরিসরে সকলকে গবেষণা ক্ষেত্রে উৎসাহিত করবে। আসলে আমরা এখন এমন সময়ে বাস করছি, যখন জ্ঞানের নানা ক্ষেত্র পরস্পরের দেয়াল ভেঙে একে অন্যের সঙ্গে মিশে নতুন সত্ত্বায় এককভাবে নিজেদের সম্ভাবনাকে বাড়িয়ে তুলছে। যদি রক্ত, অ্যান্টিসেপটিক, স্যালাইন টিউব, অসুস্থতার অসহায় ও ভীতিকর আবহে কোমল সুরের প্রবেশাধিকার সুস্থতার বার্তা আনে তাতেই *Music Therapy*-র সাফল্য।

তথ্যসূত্র

১। Music as medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity, p.08, Perigrine horden, Ashgate publications, 2000।

২। *চিকিৎসায় সংগীত ও চিত্রকলাঃ* শাহাদুজ্জামান, দৈনিক প্রথম আলো, ১২ মার্চ ২০১০।

৩। Source: Canadian Association for Music Therapy/Association de Musicotherapie du Canada Annual General Meeting, Vancouver, British Columbia, May 6, 1994।

৪। Musicophilia: Tales of Music and Brain. Oliver sacks. Good Reads, New York, 2007, p.7।

৫। Music as medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity, p.52–53, Perigrine horden, Ashgate publications, 2000।

৬। নজরুল ইন্সটিটিউট হতে প্রকাশিত *সংগীতের বিচিত্র ধারা* গ্রন্থের ১৩নং পৃষ্ঠায় আবদুল আজিজ আল আমান রচিত *নজরুল সংগীত পটভূমি ও পরিচয়* প্রবন্ধ দ্রষ্টব্য।

৭। https://en.wikipedia.org/wiki/Drama_therapy দ্রষ্টব্য।

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী

১। Music as medicine: *The History of Music Therapy Since Antiquity*, Perigrine horden, Ashgate publications, 2000.

২। *Musicophilia: Tales of Music and Brain.* Oliver sacks. Good Reads, New York, 2007.

৩। *Music Therapy in the treatment of adults with mental disorders*, R.F. Onkefer, Good reads, New York, 2005.

৪। *Music Therapy research* (3rd edition), Barbara L. Wheeler and Kathleen M. Murphy, Baarcelona publishers, 2014.

৫। *নজরুল গীতি প্রসঙ্গঃ*, ড. করুণাময় গোস্বামী, বাংলা একাডেমী ঢাকা, জানুয়ারী ১৯৭৮।

৬। *নজরুল সংগীতে রাগের ব্যবহার*, ডঃ লীনা তাপসী খান, নজরুল ইন্সটিটিউট, ফেব্রুয়ারি ২০১১।

৭। *নজরুল সংগীতের বিচিত্র ধারা*, মোবারক হোসেন খান সম্পাদিত, নজরুল ইন্সটিটিউট, অক্টোবর ২০০৫।

৮। *নজরুল কাব্য ও সংগীত*, মোহাম্মদ মাহফুজুল্লাহ, ধ্রুপদ সাহিত্যাঙ্গন, ২০১২।

৯। *নজরুল সঙ্গীত নির্দেশিকা*, ব্রহ্মমোহন ঠাকুর, নজরুল ইন্সটিটিউট, ২৫ মে ২০০৯।

১০। *নজরুল সঙ্গীত সংগ্রহ*, রশিদুন নবী সম্পাদিত, নজরুল ইন্সটিটিউট, ২০১২ সংস্করণ।

খন্ডকালীন শিক্ষক, সংগীত বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়।
Email: mehfujdu@gmail.com

বাংলা গানের ধারা

আরাধনা রায়

ভাষাবদ্ধ সুর হলো গান। বাংলা ভাষায় রচিত গানকেই আমরা বাংলা গান বলি। বাংলার প্রকৃতির মতো বাংলা গানেও গানেও আছে বহু বৈচিত্র্য। কিন্তু বাংলা গানে বহু বিচিত্র সুর ও রীতির সমাবেশ থাকা সত্ত্বেও তাকে বাংলা গান বলে চিনে নিতে ভুল হয় না। কারণ সুর ও রীতির যত বৈচিত্র্যই বাংলা গানে এসে ভীড় করুক না কেন, বাংলা গান কখনও ভারতীয় এবং বাংলার উচ্চাঙ্গ সংগীতের মূল ভিত্তিভূমি থেকে সরে যায়নি। বর্তমান প্রবন্ধে বাংলা গানের বিভিন্ন ধারা নিয়ে সংক্ষিপ্ত আলোচনা করা হলো।

চর্যাপদ গান

বাংলার আদি গান বলতে যদিও সহজিয়া বৌদ্ধদের চর্যাপদ গান বা চর্যাগীতিকেই ধরে নেওয়া হয়, তবুও এ কথা স্বীকার করতেই হবে যে, এই গানই বাংলা গানের প্রাথমিক রূপ নয়। এর আগেও বাংলায় গান ছিল কিন্তু তার ক্রিয়াত্মক রূপ সম্পর্কে সঠিক কিছু জানা যায় না। কারণ, 'চর্যাপদ' গান প্রাচীন বিপ্রকীর্ণ শ্রেণীর প্রবন্ধের অন্তর্গত। এই শ্রেণীর প্রবন্ধ খ্রিষ্টপূর্ব কালেও ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলে নাগরিক গানরূপে আঞ্চলিক ভাষা-রাগ-তালকে অবলম্বন করে বিকশিত হয়েছিল। তাই অভিজাত প্রবন্ধরূপ চর্যাপদ কখনোই গৌড়রাজ্যের সাংগীতিক বিকাশের প্রাথমিক স্তর হতে পারে না। ত্রয়োদশ শতকের প্রথমার্ধের সংগীতশাস্ত্রী শার্ঙ্গদেব থেকে শুরু করে ষোড়শ শতকের কর্ণাটক সংগীতজ্ঞানী বেঙ্কটমখী পর্যন্ত অনেক সংগীতশাস্ত্রী চর্যা প্রবন্ধ গীতির বিবরণ দিয়েছেন। এই গান ছিল মহাযানী বৌদ্ধদের এক ধরনের আঞ্চলিক রাগাশ্রিত ধর্মীয়-সংগীত। এই পদগান ছিল এই অঞ্চলের একটি আগন্তুক সংগীতরীতি। সান্ধ্যভাষা বা আলো আঁধারি ভাষার গানের মাধ্যমেই বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যরা বৌদ্ধধর্মের সাধনপদ্ধতি সম্পর্কে, ধর্ম সম্পর্কে শিষ্যদের শিক্ষা দিতেন। কিন্তু এতে শুধু নীরস তত্ত্বকথা যে ছিল তা নয়, আবার প্রতিটি চর্যাপদের শীর্ষদেশে দেশী রাগরাগিণীর নাম পাওয়া যায়।

গীতগোবিন্দ ও শ্রীকৃষ্ণকীর্তন

'গীতগোবিন্দ' গ্রন্থটির রচয়িতা কবি জয়দেব (খ্রি: ১২শ শতাব্দী)। এটি কৃষ্ণের লীলা-বিষয়ক গ্রন্থ। গ্রন্থটি সুললিত সংস্কৃত ভাষায় পদ্যাকারে রচিত। জয়দেব লক্ষণ সেনের সভাকবি ছিলেন। জয়দেব খ্রি: ১২শ শতাব্দীর মানুষ ছিলেন, সুতরাং সে-সময়কার অভিজাত শাস্ত্রীয় গীত "প্রবন্ধ"-এর অন্তর্গত ছিল। প্রবন্ধের সঙ্গে বর্তমান ক্ল্যাসিকাল গানের তফাৎ হচ্ছে এই যে, প্রত্যেক প্রবন্ধের রাগ, তাল, ভাষা, কাব্যছন্দ, বিষয়বস্তু, তুক বা ধাতু এবং গাইবার নিয়ম ছিল পূর্বনির্দিষ্ট। প্রখ্যাত সংগীতশাস্ত্রী শ্রী রাজ্যেশ্বর মিত্র জয়দেবের গানগুলিকে 'সালগ সূড়' শ্রেণীর প্রবন্ধ বলে ধারণা করেছেন।[১]

বড়ু চন্ডীদাস রচিত 'শ্রীকৃষ্ণকীর্তন' হচ্ছে পালাকারে রচিত প্রথম বাংলা গীতিনাট্য। এর রচনাকাল সম্বন্ধে পণ্ডিতদের মধ্যে মতভেদ থাকলেও আধুনিক গবেষকদের মধ্যে কেউ কেউ বলেছেন এটি খৃষ্টীয় পঞ্চদশ শতাব্দীর প্রথমার্ধে রচিত হয়েছিল।

ঐ গীতিনাট্যের গানগুলি সবই সংকীর্ণ শ্রেণীর প্রবন্ধ ছিল। গানগুলির শীর্ষদেশে প্রবন্ধ-নাম, রাগ-নাম ও তাল-নাম উল্লিখিত হয়েছে। বঙ্গদেশে প্রবন্ধের যুগ পঞ্চদশ শতকের শেষ অবধি প্রচলিত ছিল। এরপর ষোড়শ শতক থেকে সংকীর্ণ শ্রেণীর প্রবন্ধকে আশ্রয় করেই বিকশিত হয়েছিল বাংলার কীর্তন গান। সংগীতবিজ্ঞানের এই 'প্রকীর্ণ' বা 'বিপ্রকীর্ণ' শ্রেণীর প্রবন্ধকে ক্ল্যাসিকো-ফোক্ (Classico-folk) বলা হয়ে থাকে। 'চর্যাগান' এবং 'শ্রীকৃষ্ণকীর্তন' এই শ্রেণীরই গান ছিল বলে মনে করার সঙ্গত কারণ আছে। কিন্তু জয়দেবের 'গীতগোবিন্দম্' তুলনামূলকভাবে অনেক বেশী শাস্ত্র ঘেঁষা গান ছিল।

কীর্তন

'কীর্তন' শব্দের আভিধানিক অর্থ গুণ-কথন বা যশঃ খ্যাপন। ইষ্টদেব বা মহাজনের যশ, গুণ বা কীর্তিগাথাই কীর্তন গান। সাধারণভাবে 'কীর্তন' গান বলতে আমরা শ্রীকৃষ্ণের লীলাপ্রকাশক গানকেই বুঝে থাকি। 'কীর্তন'-এর বর্ণনা দিতে গিয়ে 'সংকীর্তনে'-র কথাও বলতে হয়। 'সংকীর্তন' বলতে আমরা 'সমবেত গুণগাথা সংগীত'কে বুঝি। বাংলাতেই কীর্তন গানের প্রচলন বেশী থাকার জন্য অনেকে কীর্তনকে বাঙালীর নিজস্ব গান বলে থাকেন। সুর ও ভাবের সুষমায় ভরা, কথার উপর কথার জাল বুনে ও সর্বোপরি মনের আবেগ বা আকুতিকে মান্যতা দিয়ে এই সংগীত সৃষ্টি করা হয়। রাগের উপর ভিত্তি করে সৃষ্টি করা হলেও এই সংগীতে তা গৌণভাবে প্রকাশিত হয় এবং মনের ভক্তি বা ভালবাসাকেই প্রাধান্য দেওয়া হয়। কীর্তন কিন্তু শ্রীচৈতন্যের সৃষ্টি নয়, তিনি কীর্তনের এক বিশেষ ধারার প্রবর্তক ও প্রচারক। লীলা কীর্তনের এক নতুন ধারা যেখানে 'গৌরচন্দ্রিকা' অর্থাৎ গৌরাঙ্গ-বন্দনা সহ মথুরা-বৃন্দাবন প্রচলিত শাস্ত্রীয় রাগ-তাল ও সংক্ষিপ্ত আলাপ সহ প্রাচীন 'বিষ্ণুপদ' গানের ব্যবহার দেখা যায় তা ঠাকুর নরোত্তম দত্ত কর্তৃক প্রবর্তিত হয়েছিল। ধ্রুপদ বা খেয়াল গানের ঘরানার মত কীর্তনেও চার-পাঁচটি ঘরানার নাম পাওয়া যায়। সেগুলি হলো: গরাণহাটী ঘরানা, মনোহরশাহী ঘরানা, রেনেটী ঘরানা, মান্দারণী ঘরানা এবং 'ঝাড়খন্ডী' ঘরানা। এইগুলির আবার বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। তবে বলা যায় যে, বাংলা গানের ক্রমবির্তনে কীর্তন গানের এক বিশিষ্ট ভূমিকা ছিল।

মধ্যযুগের বাংলা গান

মধ্যযুগে বঙ্গদেশে একরকম চাপান-উতোরমূলক গান গ্রামাঞ্চলে এবং পরে শহরাঞ্চলে প্রচলিত ছিল, তাকে 'কবিগান' বলা হয়। এই গানের উৎস

সম্বন্ধে বিভিন্ন মত আছে। ডঃ হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়ের মতে, এই গান পশ্চিমবঙ্গের বা রাঢ় বঙ্গের 'ঝুমুর' গান থেকে উৎপত্তি লাভ করেছে, আবার অনেকে নদীয়া বা শান্তিপুরের 'খেউড়' গানের বিবর্তিত রূপ বলে মনে করেন। কবিগানের লড়াইয়ে দুটি দল থাকতো যেখানে একদল গানের মাধ্যমে 'চাপান' বা প্রশ্ন রাখতো, অপর দল একইভাবে গান গেয়ে তার 'উতোর' বা উত্তর দিতো। এই গানে একদিকে যেমন দেবদেবীর লীলা বর্ণিত হয় অত্যন্ত ভক্তিরসের সাহায্যে, তেমনি একই দিকে মানবীয় স্থূলরুচির যথেষ্ট প্রভাব দেখা যায় যা বহু ক্ষেত্রে অশ্লীলতারও পরিচয় দেয়। কবিগানের প্রতিযোগিতায় চারটি স্তর বা পর্যায় থাকতো, গুরুদেবের গীত, সখী সংবাদ, বিরহ ও ভাঙড়। বিখ্যাত কয়েকজন কবিয়ালের নামোল্লেখ করা যেতে পারে। তারা হলেন, রামজী দাস, ভবানী বণিক, রাসু, রাম বসু, ভোলা ময়রা, এ্যান্টনি কবিয়াল প্রমুখ।

বাংলার নিজস্ব ক্ল্যাসিকাল গান বলতে 'আখড়াই' গানকে বোঝায়। 'আখড়া' শব্দটির অর্থ অনুশীলন কেন্দ্র, সংগ্রামস্থল, আড্ডা প্রভৃতি। হিন্দীতে শব্দটিকে 'অখাড়া', 'অখাউড়া' ইত্যাদিরূপে পাওয়া যায়। শব্দটির সংস্কৃতরূপ 'অক্ষবাট'। মোটকথা সংগীতের ক্ষেত্রে, 'আখড়াই গান'—এর অর্থ অনুশীলন সাপেক্ষ মজলিশী গান। আবুল ফজ্‌ল্‌ রচিত 'আইন-ই-আকবরী' গ্রন্থের সংগীত অধ্যায়ে 'অখারা' গান সম্বন্ধে জানতে পারা যায়। আবুল-ফজ্‌ল্‌ 'আইন-ই-আকবরী' রচনা করেছিলেন ১৬শ শতকে অর্থাৎ ধারণা করা যায় যে, 'অখারা' গান এই সময়ের আগে থেকে প্রচলিত ছিল। আবুল-ফজলের গ্রন্থ থেকে জানা যায় দক্ষিণ ভারতের একটি নৃত্য পদ্ধতি ছিল 'অখারা' যা উচ্চ অভিজাত বর্ণের মধ্যে চর্চা করা হতো এবং এতে গানও থাকতো। কিন্তু ১৮শ–১৯শ শতকে বাংলায় যে 'আখড়াই গান' সম্বন্ধে জানা যায় তা কেবলমাত্র গানই ছিল, এতে নৃত্য কোন ভাবেই ছিল না। এক্ষেত্রে রামনিধি গুপ্ত বা নিধুবাবুর অবদান বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায়।

এর পরবর্তীকালে অর্থাৎ ১৮৩২ খৃষ্টাব্দে বাগবাজার মোহনচাঁদ বসু সর্বপ্রথম আখড়াই গানকে ভেঙে 'হাফ-আখড়াই গান' সৃষ্টি করেন। মোহনচাঁদ বসুর সংগীত গুরু ছিলেন রামনিধি গুপ্ত। তিনি কবিগান, টপ্পা, পাঁচালী, আখড়াই গানে অত্যন্ত পারদর্শী ছিলেন। হাফ-আখড়াই গানে রাগ-রাগিণী ছিল। তবে জনপ্রিয়তার কথা ভেবে তিনি এই গানকে অপেক্ষাকৃত সরল ও সাধারণের কাছে সহজবোধ্য করে তুলেছিলেন। তবে মোহনচাঁদের পরে হাফ-আখড়াই গান খুব একটা বেশীদিন স্থায়ী হয়নি।

সপ্তদশ–অষ্টাদশ শতাব্দীতে বাংলা গানের জগতে যাত্রাগানের জয়যাত্রা শুরু হয়। যদিও বাংলায় যাত্রার প্রচলন বলতে গেলে ষোড়শ শতাব্দীর পর থেকেই। 'যাত্রা' শব্দের মূল অর্থ হলো দেবদেবীর পূজায় এবং রাজকীয় সমারোহে শোভাযাত্রা ও সেই উপলক্ষে নাট্য-গীত। ষোড়শ শতাব্দীর শেষে বা সপ্তদশ শতাব্দীর প্রথম দিকে কয়েকটি যাত্রার দল (যারা নিজে নিজে মুখে মুখে গান রচনা করতো) মিথিলা ও বাংলাদেশ থেকে নেপালে চলে যায়। ভারতচন্দ্রের 'চন্ডী' নাটকে অষ্টাদশ শতাব্দীর মাঝামাঝি একটি সংস্কৃত শ্লোকপূর্ণ প্রাচীন যাত্রা-পালার সন্ধান পাওয়া যায়। আধুনিককালে যে সব যাত্রা পালার কথা জানা যায় তাদের মধ্যে শ্রীকৃষ্ণ-যাত্রাটি সবচেয়ে প্রাচীন। নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায়, গোবিন্দ অধিকারী প্রমুখ যাত্রাবিদগণ যাত্রাগানে বিশেষ খ্যাতিলাভ করেন। তাঁরা যাত্রায় যে ধরণের গীতরীতি ব্যবহার করেছেন, তাকে 'কীর্তন' বলা না গেলেও, 'কীর্তন'-ভাঙা গান বলা যায়। এসময় নাগরিক পাঁচালী গানও বিশেষ প্রচার লাভ করে। দাশরথি রায় নব্য-পাঁচালী গানের রচয়িতা হিসেবে বিশেষ খ্যাতিলাভ করেন। গ্রাম্য পাঁচালী গানকে 'আবৃত্তি' বলা হলেও এতে একটা বিশেষ সুর পাওয়া যায়, অর্থাৎ 'মার্গ' না হয়ে কোন কোন দেশী সুর সেখানে সঞ্চরণশীল। কিন্তু নগর কোলকাতায় এসে পাঁচালী, কবিগান প্রভৃতি গ্রাম্য গীতিগুলি নাগরিক গীতে প্রচলিত রাগ-রাগিণীর প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ সুরকে আশ্রয় করে।

সমসাময়িককালে 'মঙ্গল' আখ্যায়িকা গানে সাধারণ সংগীতরসিকদের প্রবেশাধিকার ছিল। ভারতচন্দ্রের পূর্বেকার মঙ্গলগানের তারাই ছিল প্রধান ভোক্তা। গীতের গায়নরীতি এতই সরল ও পাঠোপম ছিল যে, ভারতচন্দ্রের পূর্বে মুকুন্দরামের কয়েকটি রচনার কথা বাদ দিলে, সব মঙ্গল গানেরই নির্দিষ্ট একটি সাংগীতিক রীতি ছিল বলে মনে হয় না।[২] ভারতচন্দ্র রায় যখন দরবারী সংগীতকে তাঁর রচনায় উচ্চবর্গের শ্রোতাদের কাছে আদরণীয় করে তুললেন, তখন সাধারণের প্রবেশাধিকার এতে বন্ধ হলো। এর সাথেই মঙ্গলগানের যুগও শেষ হল।

বাংলায় এই সময়েই 'শাক্ত' গানে, বিশেষতঃ রামপ্রসাদ সেনের রচনায় এক নতুন যুগের সূচনা ঘটলো। সেই যুগের মূল কথাটি হলো মানবিক আবেদন, যেখানে দেবতাকে পরম আত্মীয় করে তোলা হয়েছে। কবি রামপ্রসাদ সেনের গুণমুগ্ধ ছিলেন নদীয়ার রাজা কৃষ্ণচন্দ্র যিনি কবিকে 'কবিকঙ্কন' উপাধিতে ভূষিত করেছিলেন। রামপ্রসাদ সেনের গানগুলি 'রামপ্রসাদী' গান নামেই পরিচিত। তিনি তাঁর গানগুলিতে দেবী কালীকে কন্যারূপে বর্ণনা করেছেন। তাঁর গানগুলির ভাষা ও অর্থ সাধারণের কাছে অত্যন্ত গ্রহণযোগ্য হয়েছিল, কারণ, তিনি অত্যন্ত সরল ভাষায় এগুলি রচনা করেছেন। তাঁর গানের সুরে প্রয়োগ নৈপুন্যে রাগরাগিণীর আভাস থাকলেও ব্যাপক লৌকিক আবেদন সৃষ্টি করেছে এবং গানগুলিতে কীর্তনাঙ্গ সুর নতুনভাবে ধরা পড়েছে। শ্যামাসংগীতের সঙ্গে রামপ্রসাদের আগমনী ও বিজয়ার গান বাংলা গানের এক বিশিষ্ট সম্পদ।[৩]

আধুনিক যুগের বাংলা গান

অষ্টাদশ শতকের প্রান্তে এসেই বাংলা গানের স্রোতধারায় দুটি স্পষ্ট বিভাজন দেখা গেল। একটি স্রোতধারার কেন্দ্রে রইল গ্রাম এবং অপরটির কেন্দ্রে এসে দাঁড়াল ইংরেজ বণিকদের তৈরী ব্যবসায়িক শহর, কলকাতা। বাংলার নাগরিক কাব্যসংগীতের প্রথম উল্লেখযোগ্য রচয়িতা নিধুবাবু। বাংলা গানের ইতিহাসে নিধুবাবুর বিশেষ স্থানটি হচ্ছে, তিনি পৌরাণিক নায়ক-নায়িকাদের বর্ণনা ছেড়ে এক নতুন মানব-মানবী কেন্দ্রিক বাংলা কাব্য সংগীতের যুগ রচনা করেন। কথা ও সুরকে সমান সমান মর্যাদা দেবার জন্য নিধুবাবু শোরি মিঞার টপ্পারীতির সূক্ষ্ম ও দ্রুত গতির তান কর্তবের পরিবর্তে, বাংলা কীর্তনে ব্যবহার্য মোটা দানার তানের প্রচলন করেন। টপ্পা-রচয়িতা হিসাবে নিধুবাবুর পরই শ্রীধর কথক এবং কালী মির্জা বিশেষ খ্যাতি লাভ করেন।

উনবিংশ শতাব্দীতে বাংলাগানের ক্ষেত্রে রামমোহন রায়ের অনুগামীদের সৃষ্ট 'ব্রহ্মসংগীত'-এর অবদান বিশেষ লক্ষণীয়। রাজা রামমোহন রায় যখন ব্রাহ্মসমাজ গঠন করেন এবং তাঁর ধর্মমত সমর্থিত ব্রহ্মের স্তবগান বা প্রার্থনা গীত হিসাবে ব্রহ্ম-সংগীতের প্রচলন করেন, তখন তিনি বিশুদ্ধ হিন্দুস্থানী রাগ-সংগীতের ভিত্তিতেই ব্রহ্মসংগীত রচনার স্বীকৃতি দিয়েছিলেন।

এই সময় বাংলাদেশে 'টপ্‌-খেয়াল' নামে এক প্রকার বাংলাগান প্রচলিত ছিল যা টপ্পা ও খেয়াল রীতির সংমিশ্রণে সৃষ্ট।[৪] টপ্‌ খেয়াল একান্তভাবে বাংলার নিজস্ব গায়নরীতি। এর প্রায় সমকালে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের অনুগামীগণ এই গানে বিষ্ণু চক্রবর্তীর মাধ্যমে ধ্রুপদের ধারা যুক্ত করেন ও সেই ধারাই প্রাধান্য পায়। এর মূলধারায়

অর্থাৎ জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়িকেন্দ্রিক আদি ব্রহ্মসমাজে ধ্রুপদভিত্তিক ব্রহ্মসংগীতের ধারা অব্যাহত থাকে। পরে অবশ্য রাধিকা প্রসাদ গোস্বামী প্রভৃতি গুণীজনদের সহায়তায় খ্যাল ও টপ্পাআঙ্গিকে ব্রহ্মসংগীত রচিত হয়।

ঊনবিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধে যখন জাতীয়তাবোধ জাগরণে বাংলায় দেশাত্মবোধক গানের বিকাশ হয়, তখনও সাংগীতিক পটভূমি একই রকম ছিল। তাই ঈশ্বর গুপ্তের ভাবশিষ্যের মধ্যে যাঁরা টপ্পার অনুরাগী ছিলেন, তাঁরা টপ্পাঙ্গে দেশাত্মবোধক গান রচনা করতে শুরু করেন। আবার ধ্রুপদী বিষ্ণু চক্রবর্তী এগিয়ে আসেন ঠাকুরবাড়ির সদস্যদের রচিত দেশাত্মবোধক গানের সুর দিতে।[৫] এই সময়ই ঘটনাচক্রে নবাব ওয়াজিদ আলি শাহ্ কোলকাতার মেটিয়াবুরুজে এসে বসবাস শুরু করেন এবং লখনউ-এর বিখ্যাত সংগীত দরবার কোলকাতায় স্থানান্তরিত হয়। সংগীত-কেন্দ্ররূপে দিল্লী ও লখনউ বাদশাহদের দরবারে সংগীতচর্চা ম্রিয়মান হয়ে পড়লে কোলকাতাই হিন্দুস্থানী সংগীত, নৃত্য চর্চার মুখ্য কেন্দ্ররূপে আত্মপ্রকাশ করে।[৬]

'দেশী' রাগের এবং সুরের সঙ্গে পাশ্চাত্যের নানাবিধ সুরের ও ছন্দের মিশ্রণে বাংলাগানে একটি ঐতিহ্যসম্পন্ন ধারা সৃষ্টি হয়। রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল, অতুলপ্রসাদ, কাজী নজরুল প্রমুখরা সকলেই বাংলা গানে বৈচিত্র্য সৃষ্টির তাগিদে বিদেশী সংগীতের সুর ও ছন্দ এনেছেন। কিন্তু আধুনিক বাংলাগানের উৎসমুখ খুলে দিলেন কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ। বাংলার পল্লীসংগীত, বিশেষতঃ বাউল, কীর্তন সুরের সঙ্গে তিনি স্বদেশী রাগ-সুর ও বিদেশী সুর যুক্ত করলেন। বাংলাগানের জগতে সৃষ্টি হলো এক বিশেষ গীতরীতি।

বিংশ শতকের প্রথম থেকে বাংলা গানের ক্ষেত্রে নব যুগের সূচনা হয়। বাংলা গানে দ্বিজেন্দ্রলাল প্রথম পাশ্চাত্য সংগীতরীতি আংশিক যুক্ত করলেন, রজনীকান্ত কীর্তন, টপ্পার সুর নিয়ে তার সঙ্গে রাগ মিশ্রণ করে শান্ত রসাশ্রিত ভক্তিমূলক সংগীত রচনা করলেন। অতুলপ্রসাদ সেনও তাঁর রচিত বাংলা গানে ঠুমরী ও বাংলা কীর্তন গানের চলন অনুসরণ করেন। কিংবদন্তী কাজী নজরুল ইসলাম তাঁর গানে যেমন বিভিন্ন রাগ-রাগিণী প্রত্যক্ষ ও মিশ্রভাবে প্রয়োগ করেন, ঠিক তেমনই বাংলা ভাষায় 'গজল্' গান সৃষ্টি করেন। এক্ষেত্রে তিনি আরবী পারসীয় সংগীতের সুরকে বাংলা গানে প্রয়োগ করেছিলেন। আবার নাট্যকার গিরীশচন্দ্র ঘোষ তাঁর নাটকের প্রয়োজনে উচ্চাঙ্গ রীতির অনুসরণে বহু গান রচনা করেছিলেন।

এঁনাদের পর বাংলা গানে বহু সংগীত গুণীর আবির্ভাব ঘটেছিল যাঁদের গান আজও আমাদের কাছে চিরস্মরণীয় ও সমান আকর্ষণীয় হয়ে আছে। এঁনাদের মধ্যে কয়েকজন হলেন হিমাংশু দত্ত, পঙ্কজ কুমার মল্লিক, রাইচাঁদ বড়াল, অনুপম ঘটক, অনিল বাগচী, হেমন্ত মুখোপাধ্যায়, সলিল চৌধুরী, নচিকেতা ঘোষ, সুধীন দাশগুপ্ত, সতীনাথ মুখোপাধ্যায়, মানবেন্দ্র মুখোপাধ্যায়, অভিজিৎ বন্দ্যোপাধ্যায়, অনল চট্টোপাধ্যায়, জটিলেশ্বর মুখোপাধ্যায় প্রমুখ এবং আরো আধুনিককালে কবির সুমন, নচিকেতা চক্রবর্তী, অঞ্জন দত্ত প্রমুখ সংগীত গুণী।

তথ্যসূত্র

১। শ্রী রাজ্যেশ্বর মিত্র, *বাংলার সংগীত*, পৃ.২৩।
২। ড. বিমল রায়, *বাংলার রাগ ও তাল*, পৃ.১৮২।
৩। ড. অসিত কুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত*, ৩য়, পৃ.৩৭।
৪। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *বাংলা গানের ক্রমবিবর্তন*।
৫। দিলীপ কুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাঙালীর রাগসঙ্গীতচর্চা*।
৬। তদেব ভূমিকা।

গ্রন্থপঞ্জী

১। শ্রীরাজ্যেশ্বর মিত্র, *বাংলার সংগীত (প্রাচীন ও মধ্যযুগ)*, সম্পাঃ ডঃ প্রদীপ কুমার ঘোষ, কলকাতা, বাংলা সংগীত মেলা কমিটি, তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ, পশ্চিমবঙ্গ সরকার, ২০০৬।
২। দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায়, *বাঙ্গালীর রাগসংগীত চর্চা*, কলিকাতা, ফার্মা কে. এল. এম. প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৭৬।
৩। ড. বিমল রায়, *সংগীতি শব্দকোষ (২য় ভাগ)*, সম্পাঃ ড. প্রদীপ কমুর ঘোষ, কলকাতা, পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ২০০২।
৪। ড. প্রদীপকুমার ঘোষ, *সংগীতশাস্ত্র সমীক্ষা (২য়)*, কলকাতা, পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ২০০৫।
৫। ড. অসিত কুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত (৪র্থ)*, কলিকাতা, মডার্ন বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৭৩।

গবেষিকা, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কণ্ঠ সংগীত বিভাগ; গবেষণা তত্ত্বাবধায়িকা: ড. নূপুর গাঙ্গুলী, সহকারী অধ্যাপিকা, কণ্ঠ সংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়।
Email: rc68370@gmail.com

যদুভট্ট ও ত্রিপুরা

গার্গী বক্সি

ভারতবর্ষের সংগীতের ইতিহাসে তথা সমগ্র বাঙালী সংগীতপ্রেমীর কাছে 'যদুনাথ ভট্টাচার্য' বা যদুভট্ট পরম শ্রদ্ধার আসনে বিরাজমান। সাংগীতিক ঐতিহ্যে ত্রিপুরা যথার্থ অর্থেই বিত্তশালী। যদুভট্ট ও ত্রিপুরার সংযোগ-সংগীতের ইতিহাসে এক গৌরবময় অধ্যায়। যদুভট্টর ভবঘুরে স্বল্পজীবনের অনেক কথাই আজও অজানা। রবীন্দ্রনাথের যৎকিঞ্চিৎ মন্তব্য তাঁর প্রতিভা মূল্যায়নে বিশেষ ভূমিকা পালন করে। রাজা বীরচন্দ্র মানিক্যর আতিথেয়তা ও কলানুরাগী মনোভাব 'যদুভট্ট ও ত্রিপুরার' মধ্যে এক গৌরবময় সাংস্কৃতিক মহাপর্বের সৃষ্টি করেছিল।

ত্রিপুরার সাংগীতিক ঐতিহ্য

ত্রিপুরার সংগীতচর্চার ইতিহাস প্রকৃত অর্থেই ব্যাপক। রাজা ত্রিপুরের সময় থেকে ত্রিপুরায় সংগীত ও নৃত্যের চর্চা ছিল। *ত্রিপুরা বুরুঞ্জী* নামক অহমীয়া ভাষায় লিখিত গ্রন্থে ত্রিপুরা রাজ্যের সংগীতচর্চার উল্লেখ আছে। ত্রিপুরার সংগীতচর্চার ধারাকে চারটি ভাগে ভাগ করা যায়।

১. উপজাতীয় লোকসংগীত (কক্‌বরক্‌ ভাষায় লিখিত সংগীত)
২. গ্রামীণ সংগীতধারা (বাংলা ভাষায় লিখিত সংগীত)
৩. শাস্ত্রীয় সংগীত
৪. নগরকেন্দ্রিক মিশ্র সংগীত বা আধুনিক সংগীত।

মহারাজ ধনমাণিক্য তাঁর সময়ে ত্রিহুত বা মিথিলা থেকে ত্রিপুরায় সংগীতজ্ঞ আনয়ন করেন এবং ত্রিপুরায় ব্রজবুলি ভাষায় সংগীত রচনা শুরু হয়। শুধু সংগীত নয় নৃত্যের চর্চাও ছিল। রাজমালায় উল্লেখ আছে রাজা দেবমাণিক্যের সময় থেকে ত্রিপুরায় নৃত্যের চর্চা আরম্ভ হয়। প্রসঙ্গত বলা দরকার নৃত্যের সঙ্গে বাদ্যযন্ত্রের একটা নিবিড় সম্পর্ক আছে। *রাজমালা* গ্রন্থে ত্রিপুরায় প্রচলিত অনেক বাদ্যযন্ত্রের নাম জানা যায়।

পঞ্চদশ শতাব্দী থেকে ত্রিপুরা রাজ্যে 'বাংলা' রাজভাষার মর্যাদা লাভ করেছে। একটি অবাঙালী দেশীয় রাজ্য যেখানকার অধিবাসীরা 'কক্‌বরক্‌' ভাষায় কথা বলতে অভ্যস্থ সেখানে বাংলাভাষার রাজমর্যাদা প্রাপ্তি সত্যই বিস্মিত করে। এই ক্ষুদ্র পার্বত্য জাতির বাংলা সংস্কৃতিতে যে অপরিসীম দান আছে যা আজও বাঙালীকে ঋণী করে রেখেছে।

ত্রিপুরার সাংগীতিক ঐতিহ্য নিয়ে কোন আলোচনা করতে গেলে খুব স্বাভাবিক ভাবেই ত্রিপুরা রাজপরিবারের প্রসঙ্গ চলে আসে। ত্রিপুরা রাজদরবারের পৃষ্ঠপোষকতা সংগীত, নৃত্য ও বাদ্যের অনুশীলনকে এক বিশেষ মর্যাদা জ্ঞাপন করেছিল। নৃত্য-গীত-বাদ্য এই তিন সম্মিলিত ঐকতান এক সুরমন্ডল সৃষ্টি করেছিল। আধুনিক ত্রিপুরার জনক মহারাজ বীরচন্দ্রমানিক্য শিক্ষা, সংস্কৃতি, শাসন ব্যবস্থার আমূল সংস্কারের মাধ্যমে এক নবদিগন্তের সূচনা করেছিলেন। তাঁর সময়ে ত্রিপুরা রাজসভা ছিল মণিমানিক্য খচিত। কর্ণেল মহিমচন্দ্র ঠাকুর (দেববর্মা) তাঁর তাঁর *দেশীয় রাজ্য* গ্রন্থে বলেছেন—

> "স্বর্গীয় মহারাজ বীরচন্দ্র ছিলেন বাংলার বিক্রমাদিত্য। তিনি একাধারে বৈষ্ণব কাব্য-রসিক, কবি এবং সঙ্গীত ও ললিতকলাবিদ ছিলেন। এ হেন রসিক চূড়ামণি, সাহিত্যের পাকা জহুরী মহারাজ বীরচন্দ্রের দরবার—বহুগুণী ব্যক্তির সমাবেশে ভরপুর ছিল; সুবিখ্যাত তানসেন বংশজাত বীণ-কার কাশেমালী খাঁর রবার বীণাঝঙ্কারে ধ্বনিত, কবি মদনমিত্রের কবিতা ধারায় প্লাবিত, যদুভট্টের কণ্ঠনিঃসৃত অপূর্ব্ব সঙ্গীত, পঞ্চানন মিত্রের পাখোয়াজ সহযোগে মুখরিত ছিল। সর্ব্বোপরি বৈষ্ণব-সাহিত্য-রসিক রাধারমণ ঘোষের বৈষ্ণব পদাবলীর সুললিত আলোচনায় মণিকাঞ্চন যোগ সঙ্ঘটন করিয়াছিল। বীরচন্দ্রের দরবারে তদানীন্তন ভারতের দৃষ্টান্তস্থল ছিল।"[১]

উপরিউক্ত উদ্ধৃতি থেকেই বীরচন্দ্র ও তাঁর রাজদরবারের নিপুণ চিত্র অনুমান করা যায়। বীরচন্দ্রকে রাজ্যেশ্বর মিত্র বলেছেন,

> "বাংলার শেষ যথার্থ বৈষ্ণব পদকর্তা ছিলেন বোধহয় ত্রিপুরার মহারাজ বীরচন্দ্র মাণিক্য। . . . তাঁর রচনার ভাষাকে সাধারণভাবে ব্রজবুলি বলা হয়; কিন্তু আসলে তিনি ছিলেন মৈথিলী বৈষ্ণব সাহিত্য দ্বারা প্রভাবিত।"[২]

ফলত বীরচন্দ্র লিখিত গানগুলি এবং গীতিকাব্য সাহিত্য ও সংগীত রসিকজনের কাছে ছিল অত্যন্ত আদরণীয়। তিনি শাস্ত্রীয় সংগীত ও মনোহরসাহী কীর্তন আয়ত্ত করেছিলেন। উদাহরণস্বরূপ:

> কীর্তন মনোহরসাহী—জয়জয়ন্তী, ঝাঁপ তাল
> জয় জগত বন্দিনী, হরিহৃদয় রঙ্গিনী,
> ব্রজরমণী মুকুটমণি রাধিকে—শ্রীরাধিকে।
> ঘন জঘন মোহিনী, গজহু বরগামিনী,
> চরণরুচি তরুণ অরুণাধিকে—শ্রীরাধিকে।
> . . . জয় কৃষ্ণভামিনী, জয় কৃষ্ণসোহিনী,
> রটহুঁ বীরচন্দ্র নিতি আননে—শ্রীরাধিকে।[৩]

বীরচন্দ্রের পুত্র কন্যারাও সংগীতানুরাগী ছিলেন। তাঁর কন্যা রাজকুমারী অনঙ্গমোহিনীদেবী সুন্দর কবিতা রচনা করতেন। তাঁর রচিত কাব্যগ্রন্থ *শোক-গাথা*, *কণিকা*, *প্রীতি* রবীন্দ্রনাথের উচ্চ প্রশংসা লাভ করেছিল। বীরচন্দ্রর পুত্র মহারাজকুমার মহেন্দ্রচন্দ্র নিপুন চিত্রশিল্পী ও মার্গসংগীতে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন। এছাড়া বীরচন্দ্রের পরবর্তী মহারাজ রাধাকিশোর মাণিক্য খুবই সংগীতানুরাগী ছিলেন। তিনিও সংগীত রচনা করতেন। উদাহরণ স্বরূপ:

কীর্তন-শোভা
নীল নবাম্বুজ জিনি কালিয়া বরণখানি,
ইন্দ্রধনু জিনি শিরে চূড়া,
রাধা নামে লেখা তায় বামে হেলে মৃদুবায়
দুসূতি মুকুতা দাসে বেড়া।. . .

মহারাজ বীরবিক্রম কিশোর তিনি সংগীতজ্ঞ ও সংগীত রচয়িতা ছিলেন। এছাড়াও অনিলকৃষ্ণ দেববর্মা, রাধাকিশোর তনয় রাজকুমার নরেন্দ্রকিশোর দেববর্মা প্রভৃতি রাজপরিবারের অনেকেই ত্রিপুরার সংগীত ঐতিহ্যের প্রতি যথার্থ সম্মান প্রদর্শন করেছেন।

সুর ও সংগীতের দেশ ত্রিপুরা ভারতবর্ষ ছাড়াও বিশ্বসংগীতের দরবারে ছড়িয়ে দিয়েছে তার ঐশী সম্পদ। যাঁদের অনলস প্রচেষ্টা ত্রিপুরাকে সংগীতের পীঠস্থানে পরিণত করেছে তাঁরা হলেন, আলাউদ্দিন খাঁ, কুমার শচীন দেববর্মণ, আলী আকবর খাঁ, আফতাবুদ্দিন খাঁ, বিপিনচন্দ্র দাস, দ্বিজদাস রায়, শ্যামাচরণ দত্ত ও মায়াদেবী, জয়নাল ফকির, হরিহর রায়, আয়েতালী খাঁ, আলী আহম্মদ খাঁ, শান্তিদেব ঘোষ, ওস্তাদ বাহাদুর খাঁ, অনিল ভট্টাচার্য, অমর পাল, গোরাচাঁদ ঘোষাল, শৈলদেবী, শৈলেন ঘোষ, সুরবন্ধু মজুমদার, প্রবীর মজুমদার প্রমুখ। এছাড়া ত্রিপুরায় বেশকিছু কুশলী গীতিকার খ্যাতি অর্জন করেছিলেন। যেমন, কালীকচ্ছের রামদুলাল মুন্সী, শ্যামগ্রামের ভুবন রায়, বাউল গীতিকার মনমোহন রায়, অজয় ভট্টাচার্য, সুবোধ পুরকায়স্থ, শচীন দেব জায়া মীরা দেববর্মণ প্রমুখ।

সংগীত-নৃত্য-বাদ্য ছাড়াও 'নাট্যচর্চা' ত্রিপুরার বিশেষ উল্লেখযোগ্য অবদান। মহারাজ রাধাকিশোর মাণিক্যর সময়ে 'উজ্জয়ন্ত নাট্যসমাজ' প্রবর্তিত হয়। এখানে প্রথম যে নাটকটি অভিনীত হয় তা মহেন্দ্র দেববর্মণ লিখিত *পতিব্রতা*। এই উজ্জয়ন্ত নাট্যসমাজই পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথের রাজা ও রাণী এবং বিসর্জ্জন নাটক মঞ্চস্থ করে। এছাড়া রাজ-অন্তঃপুরে বীরেন্দ্রকিশোরের প্রত্যক্ষ নেতৃত্ব এবং মহিষী মহারাণী প্রভাবতী দেবীর উৎসাহে মঞ্চস্থ হয়েছিল ঠাকুরবাড়ীর অন্যতমা কৃতি সন্তান স্বর্ণকুমারী দেবী রচিত *বসন্ত-উৎসব*।

ত্রিপুরায় যদুভট্টর অবস্থান

বঙ্গভাষা ও শিক্ষা সংস্কৃতির পরম অনুরাগী ও পৃষ্ঠপোষক মহারাজ বীরচন্দ্র মাণিক্যের রাজদরবারের উজ্জ্বল জ্যোতিষ্ক ছিলেন তদানীন্তন ভারতবিখ্যাত ধ্রুপদীয়া যদুনাথ ভট্টাচার্য বা যদুভট্ট। যদুভট্ট যখন কলকাতায় আসেন তখন কলকাতায় ধ্রুপদচর্চায় দুইটি অভিজাত পরিবার প্রধান ভূমিকা পালন করছিল। ১) পাথুরিয়াঘাটা ঠাকুর পরিবার ২) জোড়াসাঁকো ঠাকুর পরিবার। জোড়াসাঁকোতে সংগীতানুরাগী দেবেন্দ্রনাথ বহিরাগত গুণী শিল্পীদের সাদর আমন্ত্রণ জানাতেন এবং ঠাকুরবাড়ীতে সংগীতনুষ্ঠানের আয়োজন করতেন। এই অনুষ্ঠানগুলিতে বিষ্ণুপুর ঘরাণার শিল্পীদের সংখ্যা বেশী ছিল। ব্রাহ্মধর্মের ধারক ও বাহক দেবেন্দ্রনাথ ব্রহ্ম উপাসনার প্রধান উপাচার সংগীতের উন্নতিসাধনে ব্রাহ্মসমাজে গুণীশিল্পীদের আমন্ত্রণ জানাতেন। এছাড়াও মহর্ষি পুত্রকন্যাদের সংগীতশিক্ষা দেওয়ার জন্য গুণীজনদের ঠাকুরবাড়ীতে ঐকান্তিক আগ্রহ ও আন্তরিক আপ্যায়নে নিমন্ত্রণ জানাতেন, ক্রমশ ঠাকুরবাড়ী বাংলাদেশ তথা ভারতবর্ষের অন্যতম সংগীতচর্চার পীঠস্থান হিসাবে স্বীকৃতি লাভ করে। এই সূত্রেই ঠাকুরবাড়ীতে 'যদুভট্ট' সংগীত শিক্ষক এবং ব্রাহ্মসমাজে সংগীত শিক্ষক হিসাবে মাসিক সম্মান দক্ষিণার বিনিময়ে দেবেন্দ্রনাথের আমন্ত্রণ গ্রহণ করেন। রবিজীবনীকার প্রশান্তকুমার পাল এর তথ্যানুযায়ী ঠাকুরবাড়ীর 'ক্যাশবহি'র হিসাবানুযায়ী মাত্র দু-মাস যদুভট্ট অবস্থান করেন। কর্ণেল মহিমচন্দ্র ঠাকুর তাঁর প্রবন্ধ *ত্রিপুরা দরবারে রবীন্দ্রনাথ*-এ উল্লেখ করেছেন যে, তিনি তাঁর পিতার মুখে শুনেছিলেন বীরচন্দ্রের পিতা মহারাজ কৃষ্ণকিশোর মাণিক্য কোন গুরুতর রাজনৈতিক ক্ষেত্রের নেতা। তাঁর সহায়তায় মহারাজ কৃষ্ণকিশোর সে যাত্রায় সফল হন। সেই সময় থেকেই ত্রিপুরা রাজ পরিবারের সাথে জোড়াসাঁকোর ঠাকুর পরিবারের বন্ধুত্ব শুরু হয়। ঠাকুরবাড়ীর সূত্রে ত্রিপুরাতে যদুভট্টর আগমন ঘটেছিল এই তথ্য খুব অস্বাভাবিক নয়।

আবার অনেক গ্রন্থে লিখিত আছে যদুভট্ট রাজা দিগম্বর মিত্রর পরিচয়পত্র নিয়ে বীরচন্দ্রের দরবারে দেখা করেন। কর্ণেল মহিম ঠাকুরের লেখনি অনুযায়ী,

> "বিষ্ণুপর নিবাসী প্রসিদ্ধ স্বাভাবিক গায়ক যদুভট্ট (যিনি কলকাতায় বড় বড় লোকের দরবারেও গতিবিধি করতেন) আসিয়া উপস্থিত হইলেন—কাশ্মীর মহারাজ হইতে তানরাজ উপাধি প্রাপ্ত হইয়া। তিনি নিজ মুখে বলিয়াছিলেন তদানীন্তন কাশ্মীরের মহারাজ হইতে তিনি জানিতে পারিয়াছেন একজন বাঙ্গালী রাজা সঙ্গীতশাস্ত্রে বড় গুণী আছেন। আপনি তাঁহাকে আপনার স্বরচিত সঙ্গীত শুনাইয়াছেন কি ? তিনি তখন লজ্জিত হইয়া কলিকাতানিবাসী প্রসিদ্ধ রাজা দিগম্বর মিত্রের নিকট উপস্থিত হইলেন, তাঁহারই পরিচয়পত্র হাতে লইয়া ভট্ট মহাশয় ত্রিপুরায় আসিয়া উপস্থিত হইলেন। এবার বিধাতা ত্রিপুরা-দরবারে মণি-কাঞ্চন যোগ করিয়া দিলেন।"[৪]

যদুভট্ট যে শুধুমাত্র অসাধারণ গায়ক ছিলেন তা নয়, তিনি অত্যন্ত শ্রুতিধর ছিলেন। তীক্ষ্ণ মেধা ও শ্রুতিধর হওয়ার কারণে তিনি একবার যা শুনতেন তা সঙ্গে সঙ্গেই আয়ত্ব করে নিতেন। তানসেন বংশের 'সাদিক আলী' (১৮৭০ খৃষ্টাব্দে মৃত্যু হয়) ছিলেন কাশিম আলীর শিক্ষাগুরু। আলাউদ্দিন খাঁর পিতা যদু খাঁ বেশ কিছুদিন কাশিম আলীর নিকট সেতার শিক্ষা করেন। কাশিম আলী সুরবীন, বীণ, সুরশৃঙ্গার দক্ষতার সঙ্গে বাজাতে পারতেন। কিন্তু তিনি তাঁর প্রতিভা সবার সামনে প্রকাশ করতেন না। নিজে সুদক্ষ যন্ত্রশিল্পী ছিলেন কিন্তু কণ্ঠশিল্পীদের তিনি একটি নীচু নজরে দেখতেন। ফলে যদুভট্ট ও কাশীম আলীর সম্পর্ক একটু অম্লমধুর ছিল। মাঝে মাঝেই তীব্র মতভেদ হত। জনশ্রুতি আছে কাশিম আলী মধ্যরাত্রে জানলা দরজা বন্ধ করে নিজ কক্ষে সংগীত সাধনা করতেন। কিন্তু যদুভট্ট লুকিয়ে সেই রেওয়াজ শুনতেন এবং নিজে আয়ত্ব করে মহারাজকে শোনাতেন। এই খবর কাশিম আলীর নিকট খুব দ্রুত পৌঁছয় এবং তিনি খুবই অসন্তোষ প্রকাশ করেন এবং রাজসভা ত্যাগ করেন। ভাওয়াল রাজ তাঁকে সম্মানের সাথে আমন্ত্রণ জানান এবং শেষজীবন তিনি ভাওয়াল রাজ্যেই অতিবাহিত করেন।

রবীন্দ্রনাথ ও দিলীপকুমার রায়ের 'আলাপ-আলোচনায়' ২৯শে মার্চ ১৯২৫ সালে রবীন্দ্রনাথের সাথে হিন্দুস্থানী সংগীত নিয়ে নানাবিধ আলোচনার সময় রবীন্দ্রনাথ যদুভট্ট সম্পর্কে স্মৃতিচারণ করতে গিয়ে প্রকাশ করেছিলেন যে,

> "কিন্তু আমার স্মৃতিতে এখনো সে সংগীতের রেশ লুপ্ত হয়নি। যদুভট্টের জীবনের একটি ঘটনাবলী শোন, ত্রিপুরার বীরচন্দ্র মাণিক্য তাঁর গানের বড়ো অনুরাগী ছিলেন। একবার তাঁর সভায় অভ্যাগত একজন হিন্দুস্থানী ওস্তাদ নটনারায়ণ রাগে একটি ছোট গান গেয়ে যদুভট্টর কাছে তারই সুরে একটি নটনারায়ণ গানের প্রত্যাশা করেন।"

যদুভট্টর সে রাগটি জানা ছিল না, কিন্তু তিনি পরদিনেই নটনারায়ণ শোনাবেন বলে প্রতিশ্রুত হলেন। ওস্তাদজী গাইলেন। যদুভট্টর কান এমনই তৈরী ছিল যে তিনি সেই দিনই রাতে বাড়ি গিয়ে চৌতালে নটনারায়ণ রাগে একটি গান বাঁধলেন এবং পরদিন সভায় এসে সকলকে শুনিয়ে মুগ্ধ করে দিয়েছিলেন। তাঁর রচিত সেই সুরে জ্যোতিদাদা একটি বাংলাগান রচনা করেছিলেন।[৫]

উপরিউক্ত স্মৃতিচারণা যদুভট্টর প্রতিভা ও ত্রিপুরা রাজদরবারের উচ্চমানের চিত্ররূপ প্রকাশ করে। প্রসঙ্গত বলা দরকার বর্তমানে যে কয়টি জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচিত গান পাওয়া যায় তাঁর মধ্যে একটি গান 'নট-নারায়ণী' রাগে ও কাওয়ালী তালে রচিত। ব্রহ্মসংগীত স্বরলিপির (কাঙালী সেন কৃত) পঞ্চম খন্ড গানটি সংকলিত আছে। গানটি হল—

।। ভব-ভয় হর প্রভু তুমি ।।

সংগীতমনস্ক বীরচন্দ্রের মননশীল হৃদয়, ব্যক্তিগত ব্যবহার এবং আতিথেয়তা, পলায়ন মনোবৃত্তির যদুভট্টকে ছয় বৎসরকাল ত্রিপুরা রাজদরবারে অবস্থান করতে বাধ্য করে। বীরচন্দ্র প্রকৃত অর্থেই গুণী ব্যক্তির সমাদর করতে জানতেন। ফরাসী শিল্পী অ্যাপোলেনিয়াস, ভারতবিখ্যাত নৃত্যশিল্পী, কুলন্দর বক্স, সুরশৃঙ্গার ও এস্রাজবাদক হায়দর খাঁ, সেতার ও সুরবীন বাদক ওস্তাদ নিসার হুসেন, বারাণসীর বিখ্যাত গায়িকা চাঁদা বাঈজী, এঁরা প্রত্যেকেই ত্রিপুরা রাজদরবারে সম্মানীয় পদ অলংকৃত করেছেন।

যদুভট্ট ও বীরচন্দ্রমাণিক্য

ত্রিপুরা পরিদর্শনকালে যদুভট্টর কোন স্মৃতি ত্রিপুরায় পরিলক্ষিত হয় না। যদুভট্ট বেঁচে আছেন ত্রিপুরাবাসীর মননে। প্রমাণ স্বরূপ তথ্য খুবই অপ্রতুল। নানা ঘরের ওস্তাদরা এসেছেন, বাজিয়েছেন সাধারণ মানুষের মনে সহজ সাবলীল সুরে ছন্দে প্রবেশ করেছে। কিন্তু প্রথাগত চর্চা ও গবেষণা সর্বোপরি রক্ষনাবেক্ষণে কোন মনোনিবেশ করেনি ত্রিপুরাবাসী। রাজ্যেশ্বর মিত্র তাঁর শৈশবের স্মৃতিচারণ করতে গিয়ে মন্তব্য করেছেন—

> "আমাদের ছেলেবেলায় বীরচন্দ্রমাণিক্য সম্বন্ধে নানা কাহিনী প্রচলিত ছিল। তাঁর দু-একটি গানও কিছু কিছু প্রচলিত ছিল। তার মধ্যে বিখ্যাত ছিল—'মন্দ মন্দ বহত পবন। বিরহিনীজন হৃদয় দহন'—এই গানটি। আর একটা গান আমরা শিখেছিলাম 'ব্রজের পথে কি বা রাঙ্গাধূলি।' গানটি মহারাজ বীরচন্দ্রের সভাসদ মদনমোহন মিত্র নামক এক ব্যক্তির রচনা। এটি সেই সময়কার গান যখন বীরচন্দ্রের সভায় যদুভট্ট, কাশেম আলী প্রভৃতি গুণীরা বিরাজ করছেন। খুব সম্ভবত এই গানের সুর স্বয়ং যদুভট্টের দেওয়া। আশ্চর্যের বিষয় যদুভট্টের কোন গান আমরা আগরতলায় কারুর মুখে শুনিনি।"[৫]

উপরিউক্ত উদ্ধৃতি নিয়েও অবশ্য বিভ্রান্তি রয়েছে। বীরচন্দ্রের মৃত্যুর পর *প্রদীপ* নামক প্রসিদ্ধ সাহিত্যপত্রে শ্রী নিবাস বন্দ্যোপাধ্যায় বীরচন্দ্রের রাজত্বকাল নিয়ে তথ্যনির্ভর একটি আলোচনা করেছিলেন। সেখানে বীরচন্দ্র রচিত দুটি শাস্ত্রীয়সংগীত ও কীর্তনের উল্লেখ করেন। সেখানে 'আজু মন্দ মন্দ বহত পবন, বিরহীনীজন হৃদয়-দাহন' গানটির উল্লেখ করেছেন। কিন্তু 'মাথুর' ছায়াছবিতে 'যদুভট্ট' রচিত বলে প্রয়োগ করা হয়েছে। সুতরাং দেখা যাচ্ছে সঠিক রক্ষনাবেক্ষণের অভাবে অনেক গান লুপ্ত হয়েছে এবং যেগুলি আছে তার তথ্য অনেকক্ষেত্রেই সঠিক নয়। বিভ্রান্তমূলক তথ্য হলেও সংগীত সংস্কৃতিতে এই কলাকারগণের অবদান অবিস্মরণীয়।

বীরচন্দ্র বৈষ্ণব সাহিত্যে পারদর্শী ছিলেন। ফলত তাঁর রচিত সংগীতে রাধাকৃষ্ণের প্রেম ছিল মূল বিষয়। যদুভট্ট বৈষ্ণব মনোভাবাপন্ন ছিলেন কিনা তা না জানা গেলেও তাঁর জন্মস্থান, বিষ্ণুপুরের রাজা ও রাজ্যঅধিবাসীগণ বিষ্ণুর উপাসক ছিলেন। ফলত মাতৃভূমির প্রভাবে যদুভট্টর গানে বৈষ্ণব উপাসনার প্রভাব অস্বাভাবিক নয়। নিম্নে বীরচন্দ্র রচিত একটি গান উল্লেখিত হল—

হোরী—কাব্যগ্রন্থ—হোরী—বসন্তবাহার

(১৮৭৯ আনুমানিক সময়কাল)

আজু মন্দ মন্দ বহত পবন,
বিরহিনীজন হৃদয় দাহন,
পিয়কি কারণ ঝুরতে নয়ন,
মাহেরী ফাগুন আয়েরী।
ফুঁটা রহি ফুল মালতী,
সেন্ধি গোলাপ উজার সেউতি
ঔর বকুল চম্পক যুঁথি,
আলয়াগণ গুঞ্জরে।
মত্ত ময়ূর নাচত সঘন,
হেরত বরজ যুবতীগণ,
কোয়েলা কোয়েলি মধুকরগণ,
দাস বীরচন্দ্র গায়েরী।

ভানুসিংহরপদাবলী—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

(১৮৮৪ সালে রচিত)

গহন কুসুম কুঞ্জমাঝে মৃদুল মধুর বংশিবাজে,
বিসরি ত্রাস লোকলাজ সজনী আও আও লো।
. . . . . .
মন্দ মন্দ ভৃঙ্গ গুঞ্জে অযুত কুসুম কুঞ্জে কুঞ্জে
ফুটল সজনী পুঞ্জে পুঞ্জে বকুল যুথি জাতি রে
দেখ, লো সখি শ্যামরায় নয়নে প্রেম উথল যায়
মধুর বদন অমৃতসদন চন্দ্রমায় নিন্দিছে।
আও আও সজনীবৃন্দ হেরব সখী শ্রীগোবিন্দ
শ্যামকো পদারবিন্দ ভানুসিংহ বন্দিছে॥

যদুভট্ট—বাহার রাগ তেওড়া তাল

আজু বহত সুগন্ধ পবন সুমন্দ মধুর বসন্তমেঁ
হর মকুর পর যুথ মধুপ মদহর নিরত কর রব কুঞ্জমেঁ।
. . . . . .
কহি কোয়েলিয়া কুহু করবি আমুবাকে ভার রঙ্গমে।
কহি বেলি চামেলি গুলাব গেঁদা চম্পারঙ্গ বিরঙ্গমেঁ।
শুনি শ্রবন রব রঙ্গনাথ কহত বচাবে নাথ কুসঙ্গমেঁ,
এহি রঙ্গ চঙ্গ অনঙ্গ মদসোঁ উতারী রাখ সুসঙ্গমে॥

তিনটি গানেরই মূল বিষয় বসন্তের অনুষঙ্গে প্রেমসংগীত। রাধাকৃষ্ণের প্রেম বৈষ্ণব সাহিত্যের মূল বিষয়। শব্দচয়ন, বিষয়বস্তু এবং বাংলাভাষা ও পদাবলী অর্থাৎ মৈথিলী ভাষার মিশ্রণ এগুলি এই তিন সংগীত মহারথীর মধ্যে নিবিড় মানসিক আদানপ্রদানের বার্তা বহন করে।

যদুভট্ট বীরচন্দ্রের প্রতি যে কী গভীর শ্রদ্ধা ছিল তার উজ্জ্বলতম নিদর্শন

হল যদুভট্ট লিখিত গান।[৭] বীরচন্দ্র 'যদুভট্ট'কে তানরাজ উপাধিতে ভূষিত করেছিলেন। বীরচন্দ্র মাণিক্যর প্রতি শ্রদ্ধাজ্ঞাপন করে একখানি স্মরণীয় সংগীত হলো—

রাগ—তিলককামোদ—তাল-চৌতাল

তড়পত চিত মন তুম বিন হো রাজাধিরাজ
বীরচন্দ্র মাণিক্য ত্রিপুরেশ্বর খরি পল ছিন।

ইতনি অরজমোরি শুন লিজে কৃপা করো
দুখ অপার মাঁস ভয়ো হু মগন।

কহত সকত বখান জো বীত ন লাগ তু অদরশবিন
দিল বিচ অব সোঁচেত বিছুট জাত প্রাণ।

নিদিয়া ন আরে নৈন গই চৈন নিশদিন
তু অ পাশ মৈ আজ 'তানরাজ' বন॥

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ কৃত বঙ্গানুবাদ

হে রাজাধিরাজ, বীরচন্দ্র মাণিক্য ত্রিপুরেশ্বর
তোমার অদর্শনে প্রতি পলে আমার মন চঞ্চল হয়ে রয়েছে।

আমার এই মিনতি, তুমি কৃপা করে শোন,
আমি যে অপার দুঃখে অহরহ ডুবে আছি

তোমার দর্শন না পেয়ে, আমার মনে যে কী যাতনা
নিয়ত হচ্ছে, তা বোঝান যায়না; যেন প্রাণ বিয়োগ
হবার উপক্রম হচ্ছে।

চোখে আমার ঘুম নেই নিশিদিন জলে ভরে আছে।
আমি আজ তোমার কাছে 'তানরাজ' হয়ে আছি।

গানটির মাধ্যমে দুই সংগীত মনস্ক ব্যক্তিত্বের আত্মিক সম্পর্ক, প্রকাশ পেয়েছে। এই দুই ব্যক্তির অন্তরঙ্গ সম্পর্ক, কিন্তু সুমহান ঐতিহ্যের কোন প্রমাণ আমাদের কাছে নেই। এই বক্তব্যের স্বপক্ষে একটি বিষয় এক্ষেত্রে উল্লেখ করা প্রয়োজন। বীরচন্দ্রের বহুমুখী প্রতিভার একটি অন্যতম দিক হল 'ফটোগ্রাফি' শিল্পের প্রতি শ্রদ্ধা। ভারতবর্ষের ফটোগ্রাফি শিল্পের প্রারম্ভে অন্যতম পথিকৃত হলেন বীরচন্দ্র ও তাঁর পুত্র সমরেন্দ্র চন্দ্র। ফটোগ্রাফিতে বীরচন্দ্রের অসামান্য দক্ষতার কথা সেযুগে ফরাসী পত্রিকা ও আমেরিকান ফটোগ্রাফার পত্রিকায় শ্রদ্ধার সঙ্গে প্রকাশিত হয়েছিল। সেই সময়ে ভারতের ফটোগ্রাফির জন্য প্রয়োজনীয় কাগজপত্র, রাসায়নিক সামগ্রী যোগড় করাই ছিল অত্যন্ত কঠিন। কিন্তু সেই প্রতিকূলতাকে জয় করেছিলেন পিতা ও পুত্র। কিন্তু ভাবতে অবাক লাগে যদুভট্টর কোন ছবি আমরা পাই না। যদিও একটি ছবি যদুভট্টর পাওয়া গেছে যার আদলে বিষ্ণুপুরে 'যদুভট্ট মঞ্চ'র সামনে একটি মূর্তি স্থাপন করা হয়েছে কিন্তু সেই ছবিটির প্রমাণ স্বরূপ তথ্য নিয়ে নানা মতভেদ আছে। অনেকের মতে ত্রিপুরা রাজবাড়িতেই ওই ছবিটি পাওয়া যায় আবার অনেকের মতে ছবিটি অবনীন্দ্রনাথ-এর আঁকা।

১৮৮৯ সাল এবং *আর. এন. টেগোর* নামে একটি পকেট-বুক অবলম্বনে ত্রিপুরার কৃতি সন্তান শান্তিদেব ঘোষ একটি প্রবন্ধ লেখেন, *রবীন্দ্রজীবনে গীতরচনার একটি অজ্ঞাত যুগ*। রচনাটি *রবীন্দ্র সংগীত বিচিত্রা* নামক শান্তিদেব ঘোষ লিখিত গ্রন্থে সংকলিত আছে। এই পকেট-বুকটিতে যদুভট্টের কয়েকটি গান আছে। দুটি গান আছে মহারাজ বীরচন্দ্রের উদ্দেশ্যে যদুভট্ট লিখিত। গান দুটি রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত *সঙ্গীত মঞ্জরী* গ্রন্থে স্থান পেয়েছে। পকেট বুকের গান ও সঙ্গীত মঞ্জরীর গান দুটির মধ্যে ভাষার দু-একটি অমিল আছে।

১) রবীন্দ্রনাথের পকেট-বুকের গান (১৩০০)

শম্ভুশিব মহেশ আদি ত্রিলোচন
ভব-ভয়-হর ভবেশ দীননাথ
জটাজুট পিনাক ভস্ম রুন্ডমালা
গরল গলে ধর হর উড় বাঘাম্বর।
নাচত চন্দ্রভাল বোম্বোঝ ঘন ঘন বজ
অতি অপূর্ব হর গুণ গাওয়া ত্রিপুরেশ
বীরচন্দ্র নরপতি প্রকাশ কর নাথ।
সু অধর ধরে সুমধুর তান সচি সুন্দর।

সঙ্গীত মঞ্জরী—রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়

(পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি সংস্করণ নভেম্বর ২০০৯)
ছায়ানট—ধমার (মধ্যগতি) পৃ. ২৮৫

শম্ভুহর মহেশ আদি ত্রিলোচন ভব-ভয়-হর ভবেশ
দীননাথ দানব-দলন দীনেশ্বর।
জটাজুট পিনাকী ভস্ম রুন্ডমালা গরলগরে
ধর হর ওঢ় বাঘাম্বর
নাচত চন্দ্র ভাল বম্ বম্ বাজে ঘন ঘন
অতি অপূর্ব্ব হরিগুণ গাবত ত্রিপুরেশ্বর।
বীরচন্দ্র নরপতি প্রকাশ করনসো
অধর ধর সুমধুর তান সাঁচ সুন্দর॥

—রঙ্গনাথ

২) রবীন্দ্রনাথের খাতা (১৩০৩)

শম্ভু হরপদ যুগ ধ্যানী বখনী নাথরঙ্গ
তোর কিরতন্ দিনায়ানা, গাওত জনসমাজ
জয় ত্রিপুরানাথ দয়াল বীরচন্দ্র
গুণীজন প্রতিপালক দাতা।

সঙ্গীত—মঞ্জরীর গান

তিলক-কামোদ-সুরকাজা মধ্যগতি (পৃ: ২৯৬)

শম্ভু হর পদ যুগ ধ্যানি বখানি
নাথরঙ্গ তোরি কী রতন দিন রৈন
গাবত জনসমাজ।
জয়তি ত্রিপুরনাথ দয়াল বীরচন্দ্র
গুণিগণ প্রতিপালক তো সমান দাতা
কহি নহি হো রাজ।
বিষম সমর বিজয়ী ভুপাল ঔব তোরে
কলযুগ কিচন সম তু অধিরাজ।
অগণিত যশ কীরত বিদ্যা নিধান
জগজন রট বাণী তানরাজ গুণ
শ্রবণ শুন হো রাজ॥

—তানরাজ

উপরিউক্ত দুটি গানের আদলে কবি দুটি গান রচনা করেন।

১. শম্ভু হর মহেশ—ভক্তহৃদি বিকাশ (ছায়ানট-সুরফাঁক)
২. শম্ভু হর পদযুগ—শান্তি কর বরিষণ (তিলককামোদ-সুরফাঁক)

তানরাজ 'ভণিতায়' সঙ্গীত মঞ্জরীতে যদুভট্টর চারটি গান পাওয়া যায়।

১. তড়পত চিত মন ২. শম্ভু হর পদ যুগ
৩. বসন্ত আগত ভয়ো ৪. মনমথ তন দহে।

গঙ্গানারায়ণ চট্টোপাধ্যায়ের শিষ্য-পরম্পরায় তাঁর শিষ্য হরপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়ের শিষ্য কৃষ্ণধন ভট্টাচার্য (১৮৮৩–১৯৪৫ খ্রিঃ)। এঁর চার পুত্র এবং এক কন্যা ইতু বন্দ্যোপাধ্যায়। ইতু বন্দ্যোপাধ্যায় বড়ভ্রাতা উদয়ভূষণ ভট্টাচার্যর নিকট ধ্রুপদ শিক্ষা করেন। ইনি পরবর্তীকালে *যদুভট্ট ও তাঁর গান* নামক একটি গ্রন্থ রচনা করেন। নিম্নে যদুভট্টর গানের তালিকা বর্ণিত হল।

১. আজু শম্ভু হর নাচত ডমরু করে —খাম্বাজ-সুরফাক্তা
২. আজু বহত সুগন্ধ পবন সুমন্দ মধুর বসন্তমেঁ —বহার-তেওড়া
৩. ঐসী বরখা ঋতুমেঁ কৈসে একেলী —কাফী-ঝাঁপতাল
৪. কাহে ব্রজ ছোড় চলি আয়ে —দেশ-ধমার
৫. কৌনরূপ বনে হো রাজাধিরাজ —তিলককামোদ-ঝাঁপতাল
৬. গণপতি গিরিজা-সুত —তিলককামোদ-তেওড়া
৭. জয় প্রবল বেগবতি —বৃন্দাবনী সারং-তেওড়া
৮. জয়তি জয় দূর্গে —লচ্ছাশাখ-ঝাঁপতাল
৯. তড়পত চিত মন —তিলককামোদ-চৌতাল
১০. নাদ পরমবিদ্যা —ভৈরবী-সুরফাক্তা
১১. ফুলি বন মন —বাহার-চৌতাল
১২. বসন্ত আগত ভয়ো —বসন্ত সুরফাক্তা
১৩. মনমথ তন দহে —বহার-চৌতাল
১৪. শম্ভু হর পদযুগ —তিলককামোদ-সুরফাক্তা
১৫. শম্ভু হর মহেশ —ছায়ানট-সুরফাক্তা
১৬. শশধর তিলক-ভাল —ভৈরব-ঝাঁপতাল
১৭. আজু পনিঘট —খাম্বাজ-ঝাঁপতাল
১৮. কাঁধা গোরস লে —আড়ানা-রূপক
১৯. চলত মন পবন —বহার-ঝাঁপতাল
২০. রুম ঝুম বরসে —কাফী-সুরফাক্তা
২১. শোহামানি আই ঘটা —নটমল্লার-চৌতাল
২২. তকত হুঁ তেহারি —ভূপালী-চৌতাল
২৩. বিপদ ভয় বারণ যে করে —ছায়ানট-ঝাঁপতাল
২৪. দেখিয়ে হৃদয় মন্দিরে —দেশ-সুরফাক্তা

ভারতবর্ষের উত্তর পূর্ব প্রান্তের এই অরণ্য দুহিতা শিল্পের সৃজনশীলতার ক্ষেত্রে যে ঐতিহ্য বহন করে চলেছে তা আজও বাংলা তথা ভারতবর্ষের শিল্পানুরাগী মানুষকে বিস্মিত করে। শুধু সংগীত নয় ত্রিপুরার হাতীর দাঁতের সূক্ষ্ম কারুসম্ভার, তাঁতশিল্পের কথা আবুল ফজলের আইন-ই-আকবরীতে বর্ণিত আছে। বিভিন্ন দেশে বিভিন্ন রাজারা তাদের রাজ্যের শিল্প ও সংস্কৃতিকে পৃষ্ঠপোষকতা করে থাকেন কিন্তু বীরচন্দ্র মাণিক্যর মত শিল্পসাধনায় নিজ জীবন উৎসর্গ করার উদাহরণ সত্যই বিরল। যদুভট্টর মত ভবঘুরে চঞ্চল মতি ও অত্যন্ত প্রতিভাবান সংগীত সাধককে বীরচন্দ্র যথাযোগ্য সম্মান ও আন্তরিক অনুপম মমত্ববোধে বেঁধে ফেলেছিলেন এও এক বিরল দৃষ্টান্ত।

তথ্যসূত্র

১। কর্ণেল মহিমচন্দ্র ঠাকুর (দেববর্মা), *দেশীয় রাজ্য*, পৃ.৭৪, ২য় সংস্করণ ১৯৯৫ জুলাই।
২। রাজ্যেশ্বর মিত্র, *প্রবন্ধ-বৈষ্ণব পদকর্তা বীরচন্দ্র ও ঝুলন-মঙ্গল গীতানুষ্ঠান*, পৃ.২৭, রমাপ্রসাদ দত্ত গবেষণাগার।
৩। দ্বিজেন্দ্র চন্দ্র দত্ত, *প্রবন্ধ—সুরের সুরধুনীস্নাতা শতাব্দীর ত্রিপুরা*, পৃ.৬৭, রমাপ্রসাদ দত্ত গবেষণাগার।
৪। কর্ণেল মহিমচন্দ্র ঠাকুর (দেববর্মা), *দেশীয় রাজ্য*, পৃ.৬৮, ২য় সংস্করণ, ১৯৯৬ জুলাই।
৫। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, *সংগীতচিন্তা*, পৃ.৮৭, সংস্করণ ২৫ বৈশাখ ১৩৯২।
৬। রাজ্যেশ্বর মিত্র—*প্রবন্ধ: সঙ্গীতকুশল আগরতলা*, পৃ.২৮, রবিপত্রিকা ১৩৫৮ বাংলা আশ্বিন।
৭। শাশ্বত ত্রিপুরা, *আমাদের ত্রিপুরা (সংস্কৃতিপত্র)* ১ম বর্ষ: ১ম সংখ্যা: বৈশাখ ১৩৭৭ বাং।

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী

১। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, *সংগীতচিন্তা*, বিশ্বভারতী, বৈশাখ ১৩৭৩।
২। রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, *সঙ্গীত মঞ্জরী*, পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমী, নভেম্বর ২০০৯।
৩। শান্তিদেব ঘোষ, *রবীন্দ্রসঙ্গীত বিচিত্রা*, আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, জুলাই ১৯৭২।
৪। ইতু বন্দ্যোপাধ্যায়, *যদুভট্ট ও তাঁর গান*, গ্রন্থকার, শ্রাবণ ১৩৯৭।
৫। কর্ণেল মহিম ঠাকুর (দেববর্মা), *দেশীয় রাজ্য*, ত্রিপুরা রাজ্য উপজাতীয় সংস্কৃতি গবেষণাকেন্দ্র ও সংগ্রহশালা ত্রিপুরা রাজ্য উপজাতীয় সংস্কৃতি গবেষণাকেন্দ্র ও সংগ্রহশালা ত্রিপুরা সরকার, জুলাই ১৯৯৬।
৬। লোচন শর্মা, সম্পাদনা ও ভাষান্তর রাজ্যেশ্বর মিত্র, *রাগতরঙ্গিনী*, নবপত্র, বৈশাখ ১৩৯১।
৭। কৈলাসচন্দ্র সিংহ, *রাজমালা বা ত্রিপুরার ইতিহাস*, অক্ষর পাবলিকেশনস্, ১ম সংস্করণ আশ্বিন ১৩০৩।
৮। রমাপ্রসাদ দত্ত, *ত্রিপুরার হোলি রাজ অন্তঃপুর থেকে রাজপথে* পৌণমী প্রকাশন, ২০০১।
৯। গোবিন্দনারায়ণ চট্টোপাধ্যায়, গঙ্গোপাধ্যায় হিমাংশুনাথ (সম্পাদনা), *রবীন্দ্রনাথ ও ত্রিপুরা*, ত্রিপুরা আঞ্চলিক শতবার্ষিকী সমিতি, আশ্বিন ১৩৫৮।
১০। অনিলধন ভট্টাচার্য (সম্পাদনা), *শাশ্বত ত্রিপুরা*, ত্রিপুরা দর্পন, ২০০১।

সহায়ক পত্রিকা

১। রাজ্যেশ্বর মিত্র—সঙ্গীতকুশল আগরতলা (প্রবন্ধ)।
২। রবি পত্রিকা, নব পর্যায় ১ম বর্ষ, প্রথম সংখ্যা, আশ্বিন ১৩৬৮ বাং, আগরতলা ত্রিপুরা।
৩। রাজ্যেশ্বর মিত্র—বৈষ্ণব পদকর্তা বীরচন্দ্র ও ঝুলনমঙ্গল গীতানুষ্ঠান (প্রবন্ধ)।
৪। রমাপ্রসাদ দত্ত, সেদিনের আগরতলা হারিয়ে গেছে ? (প্রবন্ধ), সময়, তৃতীয় বর্ষ, ষষ্ঠ সংখ্যা, ডিসেম্বর ১৯৮৬।
৫। নির্ঝরিণী দেবরায়, ত্রিপুরায় সাংগীতিক ঐতিহ্য (প্রবন্ধ), তীর্থযুগ, ১ম বর্ষ, ১ম সংখ্যা, পৌষ ১৯৮২।
৬। দ্বিজেন্দ্র চন্দ্র দত্ত, মহারাজ বীরচন্দ্র ও 'ভগ্ন হৃদয়ে'র রবীন্দ্রনাথ (প্রবন্ধ), শারদীয় রবি, ১৩৭০।
৭। দ্বিজেন্দ্র চন্দ্র দত্ত, সুরের সুরধুনী ঋতা শতাব্দীর ত্রিপুরা (প্রবন্ধ), গোমতী, তিনদশকের নির্বাচিত প্রবন্ধ, ত্রিপুরা সরকার, ফাল্গুন-চৈত্র ১৪১৪।
৮। বিকচ চৌধুরী, ত্রিপুরার শিল্পভাবনা—সেযুগে (প্রবন্ধ), কৃষ্টি ও সংস্কৃতির আগরতলা, ২০০৮।
৯। কার্তিক লাহিড়ী, রবীন্দ্রনাথের পকেট বুকে যদুভট্টের দুটি গান ও তৎপ্রাসঙ্গিক (প্রবন্ধ), ত্রিপুরা প্রসঙ্গ, জনসংযোগ ও পর্যটন অধিকার, ত্রিপুরা সরকার, মে ১৯৭৪
১০। রমাপ্রসাদ দত্ত, বৃহত্তর ত্রিপুরায় সঙ্গীতচর্চা ও সাধনা (প্রবন্ধ), রবি শারদীয় সংখ্যা, আগরতলা, ১৯৭৫।

গার্গী বক্সি, একজন গবেষিকা, রবীন্দ্রসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক ড: তপশ্রী দাস।
Email: gaargidasbakshi@gmail.com

ধ্রুপদের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ

লতা প্রসাদ

প্রাচীন ভারতবর্ষে নাগরিক (অভিজাত) গীতরীতিগুলির মধ্যে প্রবন্ধ গান ছিল মুখ্য। প্রবন্ধের অপর নাম পদগান। পদগান একক হতে পারে না—বহুপদের সম্মিলিতভাবে পদাবলী হতে পারে। বহুপদ বিশিষ্ট প্রবন্ধগুলি নাট্যাশ্রিত অর্থাৎ গীতিনাট্যের মত গাওয়া হয়। অপরপক্ষে, একপদী গানগুলি ভজনজাতীয় হয়ে থাকে, যেমন—চর্যাপদ, বিষ্ণুপদ ইত্যাদি। প্রবন্ধ বহুপ্রকার ছিল, যাদের মধ্যে ধ্রুপদ প্রবন্ধের রূপান্তর ঘটিয়ে ধর্মীয় ধ্রুপদ থেকে দরবারী রীতির 'ধ্রুবপদ' বা 'ধ্রুপদ'। প্রবন্ধাশ্রিত ধ্রুবপদ গান বিস্তারযোগ্য ছিল না, যার মধ্যে মানসিংহ তোমর প্রচারিত দরবারী ধ্রুবপদ মূলপদ ছাড়াও বিস্তার ক্রিয়া (বাঁট–বাঁটোয়ারা) আবশ্যিক ছিল। এই নিবন্ধে খুব সংক্ষেপে ধ্রুপদের উৎপত্তি ও বিকাশ সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে।

ধ্রুপদের উৎপত্তি

১৯৫৩ খ্রিষ্টাব্দে ভারতের সর্বকালের অন্যতম শ্রেষ্ঠ সংগীতশাস্ত্রী এবং সংগীত ব্যাখ্যাকার ড. বিমল রায় (১৩.০১.১৯১১–১১.০৪.১৯৯৭) ধ্রুপদ গানের জন্মসূত্র সম্পর্কিত গবেষণামূলক ধারাবাহিক নিবন্ধ দৈনিক ইংরেজি পত্রিকা *অমৃতবাজার*-এ প্রকাশ করেছিলেন। সর্বপ্রথম তিনিই প্রমাণ করেন, কিভাবে 'সালগ-সূড়' শ্রেণীর 'প্রবন্ধ' থেকে ধ্রুপদের উৎপত্তি ঘটেছিল।[১]

১২শ থেকে ১৪শ খ্রিষ্টীয় শতক পর্যন্ত প্রাচীন সালগ-সূড় প্রবন্ধ 'ধ্রুপদ-গান' নামেও প্রসিদ্ধ ছিল। কারণ, 'পদ-গান' হল একপ্রকার 'গীত-প্রবন্ধ' বা composition যা ছিল ঐ সময়ের আঞ্চলিক রাগ-তালে নিবদ্ধ সাংগীতিক রচনা।[২] সালগ-সূড় প্রবন্ধ সাতপ্রকার ছিল। যথা,—ধ্রুব, মঠ, প্রতি-মঠ, নিঃসারু, অড্ডতাল, রাস ও একতালী।[৩] 'ধ্রুব'-র নামানুসারে এই সাতপ্রকার সালগ-সূড় প্রবন্ধকে ধ্রুব পদগান এবং রচনাটিকে 'ধ্রুব পদ' বলা হতো। পদগুলির বৈশিষ্ট্য হল বিশেষ একটি পংক্তিতে 'ধ্রু' অক্ষরের উপস্থিতি। ধ্রুবপদ গানগুলি ভারতবর্ষের বিভিন্ন অঞ্চলে প্রচলিত হলেও, এগুলি 'প্রবন্ধ' অর্থাৎ দেশী বা আঞ্চলিক গানের অন্তর্ভুক্ত হওয়ায়, অঞ্চল ভেদে ভাষা, ভঙ্গি, রাগ, তাল, ছন্দ প্রভৃতি প্রয়োগের পার্থক্য হতো।[৪] 'ব্রজভূমি'-র (গোয়ালিয়র থেকে মথুরা-বৃন্দাবন পর্যন্ত অঞ্চল) প্রচলিত ভাষাকে 'বৃজভাষা' বলা হয়। ফলে, ধ্রুব-পদ গানগুলি বৃজভাষায় রচিত হতো।

গোয়ালিয়র রাজ্যের অধিপতি মানসিংহ তোমর (১৪৮৫–১৫২৬ খ্রিঃ) ছিলেন উচ্চমানের সংগীতজ্ঞ। তাঁর সময়ে রাজ্যে বৃজভাষায় প্রচলিত গান প্রবন্ধ রচনার নিয়ম মেনে গাওয়া হতো না। বৃজভাষায় ধ্রুব-পদকে 'ধুরপদ' বা 'ধ্রুপদ' বলা হতো। তিনি তাঁর দরবারী সংগীতজ্ঞ এবং তৎকালীন উত্তর ভারতের শ্রেষ্ঠ 'ধ্রুব-পদ' গায়ক নায়ক বখ্সুর (যাঁকে ভুল করে 'বৈজু' বলা হয়ে থাকে) সহায়তায় নির্দিষ্ট নিয়ম দ্বারা দরবারী ধ্রুপদ-শৈলীর গান রচনার সিদ্ধান্ত নেন। যুদ্ধ-বিগ্রহে ব্যস্ত থাকা সত্ত্বেও তিনি ১৫০০ থেকে ১৫০৩ খ্রিষ্টাব্দের মধ্যে তাঁর রাজধানীতে একটি সর্বভারতীয় সংগীত সভার আয়োজন করেছিলেন। ভারতের সংগীত-নায়কগণ যেমন—নায়ক ভানু, নায়ক লোহং, নায়ক মাহ্মুদ, নায়ক বিজরণ, নায়ক পাণ্ডবী প্রমুখরা উপস্থিত ছিলেন।[৫] তৎকালীন সংগীত নায়কদের উপপত্তিক ও ক্রিয়াত্মক সংগীতের গুণগুলি মানসিংহ তোমর সংকলিত *মানকুতুহল* গ্রন্থের ফরাসী তর্জমা প্রাপ্ত ফকীরউল্লাহ রচিত *সংগীত দর্পণ* গ্রন্থে (১৬৬৬ খ্রিঃ) লেখনীবদ্ধ।[৬]

প্রাচীন ধ্রুপদের বৈশিষ্ট্য

স্পষ্ট না হলেও মানসিংহ তোমর রচিত *মান কুতুহল* গ্রন্থ থেকে 'ধ্রুপদ' সম্পর্কে কিছু আভাষ পাওয়া যায়—[৭]

১। গোয়ালিয়র বা ব্রজভূমির ভাষা 'বৃজভাষা' বা 'খোড়ী-বোলী'-তে ধ্রুপদ গাওয়া হবে। যদি সংস্কৃত ভাষায় ধ্রুপদ রচিত হয়, তবে তাকে 'মার্গ-গীত' বলা হবে।

২। ধ্রুপদের চারটি তুক্ থাকবে যথা—ধ্রুব অর্থাৎ স্থায়ী, অন্তরা, ভোগ বা সঞ্চারী এবং আভোগ। দুই তুকেরও ধ্রুপদ গাওয়া হত। যথা—তিউট এবং ফুলবন্ধ যা ছিল প্রকৃতির বর্ণনামূলক।[৮]

৩। ধ্রুপদের বিষয়বস্তু ছিল এইরূপ—রাজার প্রশংসা, প্রকৃতির বর্ণনা, নাদ-প্রশংসা, নায়ক-নায়িকার প্রশংসা, ঈশ্বরের গুণ-কীর্তন বর্ণনা করা।

৪। ধ্রুপদে ব্যবহৃত রাগ ও তাল—প্রচলিত সব রাগই ধ্রুপদে ব্যবহার্য। 'প্রসিদ্ধ একতালী' যা পরবর্তীকালে চৌতাল নামে পরিচিত। ঝম্প বা ঝাঁপতাল, সুরফাখ্ তাল, তেওড়া বা তীব্রা তাল, শিখর তাল প্রভৃতি তাল সমূহ ব্যবহৃত হয়। এছাড়াও অপ্রচলিত বেশ কিছু তালেও ধ্রুপদ গীতবদ্ধ।

৫। বিভিন্ন অঞ্চলভেদে ধ্রুপদের গাওয়ার ভঙ্গিও ভিন্ন, যা 'বান্' বা বানী নামে পরিচিত। তাই আঞ্চলিক ভেদে স্থানের নামানুসারে প্রধান চারটি বানী স্বীকৃত।[৯]

ধ্রুপদের বানী চতুষ্টয়

পূর্বোক্ত চারটি বাণী বা বান হল—গওহারী (গোয়ালিয়রী), ডাগরী বা ডাগর (দিল্লীর নিকটবর্তী 'দগড়' নামক স্থানের নামানুসারে), খাণ্ডারী (রাজস্থানের মালব রাজ্যের খণ্ডহার নামক স্থানের নামানুসারে)। পরবর্তীকালে চারটি বান বা বানীর মিশ্রিতভঙ্গি বা রূপ লক্ষ্য করা যায়, যাকে 'মিশ্র বান্' বা মিশ্রবানী বলে।

রাজা মানসিংহের সময় থেকে (১৪৮৬–১৫১৬ খ্রিঃ) গোয়ালিয়র পদ্ধতিতে গাইবার ঢঙ্ বা ভঙ্গি প্রাধান্য পেলো, ছন্দ হল গৌণ। তাঁর রাজসভায় পরিবেশিত গান মাগধী ইত্যাদি গীতির পরিবর্তে প্রাচীন শুদ্ধা, ভিন্না ইত্যাদি গান্ধর্বীয় গীতিগুলি প্রচলিত হতে থাকে। তারই ফলস্বরূপ গবারহার, খণ্ডার, ডগর, নৌহার এবং মিশ্র বান্—এই বানীগুলির পরিচয় পাই।

গান্ধর্ব সংগীতে প্রাচীন শাস্ত্রানুসারে দেখা যায় যে, ভাবের চেয়ে ছন্দের প্রাধান্য লক্ষণীয়। নাট্যশাস্ত্র রচনাকালে সুরের সাথে সাথে ভাব ও রস ক্রমাগত স্থান অধিকার করতে শুরু করে। 'দেশী' সংগীতে অনেক আগেই সুরের গুরুত্ব স্বীকৃতি পেয়েছিল। সালগ-সূড় প্রবন্ধ থেকে জাত ধ্রুপদ ছন্দ ও সুরের বৈচিত্র্যকে গ্রহণ করে। শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী, বেসরা, সাধারণী গীতি থেকে উৎপন্ন আঞ্চলিক ভঙ্গির মত পরবর্তীকালে আসে 'বান'—যা গোয়ালিয়র, খণ্ডার, ডগর, নওহার ও মিশ্র ভঙ্গি। গান্ধর্ব জাতি-গীতিগুলি সবই মাগধী, অর্ধমাগধী, সম্ভাবিতা, পৃথুলা প্রভৃতি থেকে ভাষা বিস্তার জন্মায়। ধ্রুপদের ক্ষেত্রে রাগালাপের পর পুরো গানটি গাওয়া হয় এবং তারপর রাগের স্বরূপের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে সুরের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে গমকের প্রয়োগ করা হয়। রাগের রূপ-পরিচয়, গতিবিধি ইত্যাদি সব মিলিয়ে প্রকাশ পায় ধ্রুপদের 'বান' বা 'বানী'। ধ্রুপদ গাওয়ার শেষান্তে এই বানী অনুসারে ছন্দের প্রয়োগ করা হয়। বানের উপর নির্ভর করে বাঁট-বাঁটোয়ারা-উপজ ইত্যাদি ছন্দাত্মক গীতি প্রয়োগ করা হয়। অবশ্যই সেগুলি সামঞ্জস্যপূর্ণ ভাবে করা হয়।

এরপর আসছি 'বান'-এর প্রকারভেদ আলোচনায়। প্রথম 'বান'-টি হল—'গওহরহার' বা গবারহার বান বা বানী। এটি গোয়ালিয়র অঞ্চলের বানী। এই অঞ্চলের গাইবার ঢঙ্ যাতে আঁস ও গীতের মীড়ের প্রাধান্য থাকে। এরপর খণ্ডার বান বা বানী—যা রাজস্থান অঞ্চল থেকে এসেছে এবং এতে গমক ও রেরকের (একপ্রকার অলংকার) প্রাধান্য থাকে। পাঞ্জাব অঞ্চলের গাইবার ঢং এবং যাতে ছুট, ঝটক্, পুকার ইত্যাদির প্রাধান্য যুক্ত বান বা বানী হল 'নওহার' বা নৌহার বান। ডগর বান বা বানী হল দিল্লীর নিকটবর্তী দ্বিগড় অঞ্চলের গাইবার ঢং বা স্টাইল যা সরল অলংকার যুক্ত।

পরবর্তীকালে ব্যবসায়ী গায়কদের কল্যাণে ধ্রুপদের এই বান্ বা বানী-বৈশিষ্ট্যগুলি মিলেমিশে এখন শুধু 'মিশ্র-বান' অর্থাৎ প্রাচীন দৃষ্টিতে 'সাধারণী গীতি' জীবিত রয়েছে।

উপসংহার

শাহজাহানের সময়কাল থেকে, যখন খয়াল বা খ্যাল সর্বপ্রথম দরবারী সংগীতের অর্ন্তভুক্ত হয়, তখন থেকেই একদিকে যেমন খয়াল গানের নানারূপ বিকশিত হতে শুরু করে তেমনি অপরপক্ষে ধ্রুপদের চর্চা ক্রমশ কমতে থাকে। ঔরংজেবের রাজত্বকালের শেষে মুঘল সাম্রাজ্য ক্রমশ ক্ষয়িষ্ণু হয়ে পড়ে, ফলে ধ্রুপদের মতন অভিজাত গীতপদ্ধতি চর্চা দিল্লীর দরবারে বিশেষ দেখা যেত না। ধ্রুপদ গায়করা ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রাদেশিক রাজ্যে জীবিকা অর্জনের জন্য দরবারী গায়করূপে নিযুক্ত হতে থাকেন। তার ফলে একদিকে যেমন ধ্রুপদের চর্চা কেন্দ্রীয় স্তর থেকে প্রাদেশিক স্তরে চর্চিত হতে থাকে এবং ফলস্বরূপ বহু আঞ্চলিক নাগরিক গানে ধ্রুপদের প্রভাব পড়তে শুরু করে। চারতুকের বাংলাগান তার ব্যতিক্রম নয়।

তথ্যসূত্র

১। ড. বিমল রায়, *ধ্রুপদ প্রসঙ্গে*, সম্পাদনা: ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ (কলিকাতা, ইণ্ডিয়ান মিউজিকোলজিকাল সোসাইটি, ১৯৮৪), পৃ.২।
২। তদেব, পৃ.৩।
৩। তদেব, পৃ.৩।
৪। তদেব, পৃ.৪।
৫। দিলীপ কুমার মুখোপাধ্যায়, *দরবার নটী কলাবন্ত*, (কলিকাতা, এ. মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং, ১৯৭৬), পৃ.৩৩।
৬। শ্রী রাজ্যেশ্বর মিত্র, *মুঘল ভারতের সংগীত চিন্তা*, (কলকাতা, লেখক সমবায় সমিতি, ১৯৬২), পৃ.৪১।
৭। তদেব, পৃ.৪১–৪৩।
৮। তদেব, পৃ.২৬।
৯। তদেব, পৃ.২৬।

গ্রন্থপঞ্জী

১। ড. বিমল রায়, *ধ্রুপদ প্রসঙ্গে*, সম্পাদনা: ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ (কলিকাতা, ইণ্ডিয়ান মিউজিকোলজিকাল সোসাইটি, ১৯৮৪)।
১। তদেব।
২। তদেব।
৩। তদেব।
৪। তদেব।
৫। দিলীপ কুমার মুখোপাধ্যায়, *দরবার নটী কলাবন্ত*, (কলিকাতা, এ. মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং, ১৯৭৬)।
৬। শ্রী রাজ্যেশ্বর মিত্র, *মুঘল ভারতের সংগীত চিন্তা*, (কলকাতা, লেখক সমবায় সমিতি, ১৯৬২)।
৭। তদেব।
৮। তদেব।
৯। তদেব।

গবেষিকা, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কণ্ঠ সংগীত বিভাগ, গবেষণা নির্দেশিকা: ড. শুক্লা চ্যাটার্জী, প্রাক্তন সহযোগী অধ্যাপিকা, কণ্ঠ সংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়।
Email: lata.ahirvairo@gmail.com

শচীনকণ্ঠে লৌকিক ও শাস্ত্রীয় গায়নশৈলীর যুগ্মমিলন

সৌরভ রায়

প্রখ্যাত গায়ক ও সুরকার কুমার শচীনদেব বর্মণ শুধু বাংলার নয়, সমগ্র ভারতবর্ষের সঙ্গীত জগতের এক উজ্জ্বল নক্ষত্র। শাস্ত্রীয় সঙ্গীত ও লোক সঙ্গীত এই দুই বিষয়েই তিনি তাঁর কৃতিত্বের নিদর্শন রেখে গেছেন। তাঁর কণ্ঠে এই দুই শৈলীর সার্থক যুগ্ম মিলন সাধিত হয়েছে যা প্রকৃত অর্থেই তাঁর স্বকীয় শৈলীর পরিচয় বহন করে। সব সঙ্গীতশিল্পীরই কিছু ব্যাপ্তি আছে, আছে সীমাবদ্ধতাও। শচীনদেবের ক্ষেত্রেও তার ব্যাতিক্রম হয়নি। সব কিছুর নিরিখে বিচার করেই বলতে হয়, ভারতীয় সঙ্গীতে যে দৃষ্টান্ত তিনি রেখে গেছেন তা শুধু বিরল নয়, অনন্য।

শাস্ত্রীয় সঙ্গীত ও লোক সঙ্গীত এই দুই ধারাকে বর্তমান যুগে সঙ্গীতের পৃথক দুই ধারা বলেই আমরা চিহ্নিত করে থাকি। শাস্ত্রীয় সঙ্গীত হল পরিশীলিত সঙ্গীত, রাগ-রাগিনীর শুদ্ধতা ও স্বরপ্রয়োগের সূক্ষ্মতার নিরিখে তার ভালো মন্দ বিচার হয়। অপর পক্ষে লোকসঙ্গীত হল ভাবপ্রধান সঙ্গীত। গানের ব্যাকরণ অপেক্ষা তার ক্রন্দনপরতা ও ভাবপূর্ণ উচ্ছ্বাসই হল এই গানের মূল সম্পদ। এ কথা সত্য হলেও বর্তমান যুগের প্রেক্ষাপটে এই সঙ্গীতের ধারাকে বিচার করা যুক্তি যুক্ত নয়। প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস পর্যালোচনা করলে আমরা দেখতে পাই লোকসঙ্গীতই হল ভারতবর্ষের প্রাচীনতম সঙ্গীত। শাস্ত্রীয় বা মার্গ সঙ্গীত বলতে আমরা যা বুঝি, তা লোকসঙ্গীত থেকেই উৎপন্ন হয়ে বহু বিবর্তনের মধ্য দিয়ে বর্তমানে স্বকীয় এক শৈলীতে রূপান্তরিত হয়েছে। অতএব, প্রবহমান কাল ধরে চলে আসা ভারতীয় সঙ্গীতের এই দুই ধারাকে পৃথক প্রেক্ষাপটে বিচার করা কার্যত অসম্ভব।

ত্রিপুরার রাজকুমার তথা প্রখ্যাত গায়ক ও সুরকার কুমার শচীনদেব বর্মণের কণ্ঠে এই দুই সঙ্গীত শৈলীর সার্থক যুগ্ম মিলন সাধিত হয়েছে। ভারতীয় সঙ্গীতে, বিশেষ করে বাংলা গানের জগতে এই দৃষ্টান্ত বিরল। শচীনদেবের কণ্ঠে শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের মার্জিত ও পরিশীলিত রূপ ও লোকসঙ্গীতের আকুতি একই সাথে ধরা দেয় যা তাঁর স্বকীয় শৈলীর পরিচয় বহন করে। এই বিষয়ে আলোচনার সুবিধার্থে শচীনদেবের আত্মপরিচয় সংক্ষেপে আলোচনার প্রয়োজন।

সঙ্গীত শিক্ষার প্রথম সোপান

ত্রিপুরার রাজবংশের সন্তান হয়েও শচীনদেবের জন্ম রাজধানী আগরতলায় নয় কুমিল্লায়। তাঁর পিতা নবদ্বীপচন্দ্র রাজ সিংহাসন সংক্রান্ত বিবাদের জেরে আগরতলা থেকে নির্বাসিত হন ও কুমিল্লার চর্থা অঞ্চলে বসবাস করতে শুরু করেন। এখানেই ১৯০৬ সালের ১লা অক্টোবর শচীনদেবের জন্ম। পারিবারিক সূত্রেই সঙ্গীত সাধনায় তাঁর দীক্ষালাভ। জীবনের প্রথম পর্বে সঙ্গীত গুরু হিসাবে পান পিতা নবদ্বীপচন্দ্রকে। নবদ্বীপচন্দ্র ছিলেন সুকণ্ঠ ধ্রুপদ শিল্পী। সেতার বাদনেও তিনি ছিলেন সিদ্ধহস্ত। আত্মজীবনী 'সরগমের নিখাদ'-এ শচীনদেব লিখেছেন,

> "আমি আমার পিতৃদেবের ধাঁচে গড়া, তাঁর শিক্ষাই আমার মেরুদণ্ড। আমার কাছে বাবা ছিলেন সিদ্ধ মহাপুরুষ। তাঁর দীক্ষাতেই আমার এই সামান্য কলাবিদ্যার স্ফুরণ ঘটেছিল।"[১]

সুতরাং শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের তালিম তিনি পারিবারিক সূত্রেই লাভ করেছিলেন। পরবর্তীকালে কলকাতায় বসবাস কালে অন্ধগায়ক কৃষ্ণচন্দ্র দে, ওস্তাদ বাদল খাঁ, ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায়, শ্যামলাল ক্ষেত্রী, অমিয়নাথ সান্যাল প্রমুখ বিদগ্ধ সঙ্গীতগুণীদের সাহচর্য তাঁকে একজন সার্থক কণ্ঠশিল্পী রূপে গড়ে উঠতে সাহায্য করেছিল।

লোকসুরের দীক্ষা

শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের পাশাপাশি তাঁর আরও এক সাধনার বিষয় ছিল লোকসঙ্গীত। পূর্ববঙ্গের জলহাওয়া ও লোক সাঙ্গীতিক পরিবেশের মধ্যেই তাঁর বড় হয়ে ওঠা। তাই এ সুরের আলাদা করে তাঁকে তালিম নিতে হয়নি। সহজিয়া মাটির সুর সহজাত ভাবেই তাঁর কণ্ঠে স্থান নিয়েছিল। কুমিল্লা ও তার পার্শ্ববর্তী অঞ্চল যথা, ব্রাহ্মণবাড়িয়া, তিতাস, পদ্মা, মেঘনা, মৈমনসিংহ, চট্টগ্রাম ইত্যাদি অঞ্চলে প্রচলিত লোকসুর তাঁকে গভীর ভাবে প্রভাবিত করেছিল। বাড়িতে শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের পাশাপাশি ভৃত্য মাধবের কোল ঘেঁষে শোনা রামায়ণ, মহাভারতের সহজ সরল সুর, অথবা ভৃত্য আনোয়ারের মুখে শোনা দেহতত্ত্ব, ইশ্বরতত্ত্ব, রাধাকৃষ্ণের মিলন বিরহের বর্ণনা তাঁর শিশুমনকে আকৃষ্ট করত। আত্মজীবনীতে তিনি লিখছেন—

> "এরাই হল লোকসঙ্গীতে আমার প্রথম দুই গুরু—মাধব ও আনোয়ার। ওস্তাদী গানেতে গলা সাধতে হয় দস্তুরমত, তাতে সরগম, তাল, লয়, মীড় ও গমকের দরকার। কিন্তু আনোয়ারের গানে এসবের কোন বালাই ছিল না—সহজ সুরে মিষ্টি করে গেয়ে সে প্রাণ মাতিয়ে দিত। আমি মার্গসঙ্গীত যত পছন্দ করতাম, ঠিক ততখানি মাধব আনোয়ারের গানেও মুগ্ধ হতাম।"[২]

১৯২১ সালে ম্যাট্রিক পাশ করার পর কুমিল্লার ভিক্টোরিয়া কলেজে ভর্তি হন। শুরু হয় তার সঙ্গীতে মণিমুক্তো খোঁজার পালা। ফকির দরবেশের মাজার থেকে শুরু করে বাউলের আখড়া ইত্যাদি বহু জায়গায় ঘুরে সংগৃহীত বাউল, মুর্শিদ্যা, দরবেশী, দেহতত্ত্ব, মনস্তত্ত্ব, কীর্তন, আগমনী-বিজয়ার গান, মহরমের জারি, নীলপূজার গান, মনসার ভাসান, ঝুমুর, ভাটিয়ালী, মাঝিমাল্লার গান, কৃষ্ণলীলার বিচ্ছেদের গান, গৌর বিচ্ছেদের গান প্রভৃতি পরম আদরে নিজ কণ্ঠে তুলে নিয়েছিলেন। আত্মজীবনীতে তিনি লিখছেন—

> "পূর্ববঙ্গের এমন কোন গ্রাম নেই বা এমন কোন নদী নেই যেখানে আমি না ঘুরেছি। ছুটি ও পড়াশোনার ফাঁকে আমি

গান সংগ্রহ করতাম। আমার যা কিছু সংগ্রহ, যা কিছু পুঁজি সে সবই ঐ সময়কার সংগ্রহেরই সম্পদ।"[৩]

কণ্ঠে বাঁশির রেশ

কুমিল্লায় থাকাকালীন বাঁশিবাদক হিসাবেও তাঁর যথেষ্ট খ্যাতি ছিল। তবে এ বাঁশি আড়বাঁশি নয়, টিপরাই বাঁশি বা ত্রিপুরার বাঁশি। এখানে তাঁর বাঁশিবাদক পরিচয়টি গুরুত্বপূর্ণ কারণ টিপরাই বাঁশির সুরের সমতুল জোয়ারি শচীনদেবের কণ্ঠেও প্রতিধ্বনিত হতে শোনা যায়। এই বাঁশিতে সূক্ষ্ম সুর, ভাঙা স্বর, মুড়কি-খটকি চাল অনায়াসে ফুটে ওঠে যা শচীনদেবের গায়কিতেও আমরা পাই। বিশিষ্ট লেখক শ্রী খগেশ দেববর্মনের অভিমত—"টিপরাই বাঁশিই শচীনকর্তার কণ্ঠে জোয়ারির জন্ম দিয়েছে যা তানপুরার রেশের সমতুল।"[৪]

উদাহরণ স্বরূপ বলা যায়, 'তোমারি সাথে সুরে পরিচয়' গানটির কথা। গানটি দেশ রাগ অবলম্বনে হিন্দুস্থানী বন্দিশের আঙ্গিকে রচিত। মুড়কি-খটকি চাল অবলম্বনে গানটি শচীনদেব গেয়েছেন। কণ্ঠ প্রয়োগে টিপরাই বাঁশির জোয়ারির ভাবটি গানটিতে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, কণ্ঠে বাঁশি সুলভ জোয়ারি থাকার কারণেই হয়তো তাঁর গানে বাঁশির কথা বার বার ঘুরে ফিরে এসেছে। যেমন, 'তুই কি শ্যামের বাঁশি রে', 'বাজে না বাঁশি গো', 'বন্ধু বাঁশি দাও মোর হাতে তে' ইত্যাদি গান। শুধু গানের ভাষাতেই নয়, গায়কীতেও বাঁশির ভাবটি স্পষ্ট।

কলকাতায় আগমন ও শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের তালিম

১৯২৪ সালে এম.এ পড়তে এলেন কলকাতায়। ভর্তি হলেন কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে। ১৯২৫ সালে কৃষ্ণচন্দ্র দে-র কাছে শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের শিক্ষা শুরু করেন। তারপর একে একে সান্নিধ্যে আসেন ওস্তাদ বাদল খাঁ (কৃষ্ণচন্দ্র দে-র গুরু), ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায়, শ্যামলাল ক্ষেত্রী, অমিয়নাথ সান্যাল প্রমুখ ব্যাক্তিদের। এঁদের সাহচর্য ও সম্যক তালিমে শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে তিনি যথেষ্ট পারদর্শিতা অর্জন করেন।

কণ্ঠ বৈশিষ্ট্য

অবশ্য কৃষ্ণচন্দ্র দে-র মতো উদাত্ত কণ্ঠ তাঁর ছিল না। তাঁর ছিল মুড়কি-খটকি চাল সম্বলিত কিঞ্চিৎ আনুনাসিক কণ্ঠ। বিশিষ্ট প্রাবন্ধিক শ্রী কল্যানবন্ধু ভট্টাচার্য লিখছেন—

> "শচীন দেববর্মনের কণ্ঠ ছিল আশ্চর্যজনক সুরেলা যদিও তা কিঞ্চিৎ আনুনাসিক। স্বচ্ছন্দ বিহারের (glide) সহজাত ক্ষমতার অধিকারী শচীন দেববর্মণ সুরবিস্তার করে শ্রোতাকে এমন সুরের মর্মলোকে প্রবেশ করাতেন যা অভাবনীয়।"[৫]

এই প্রকার কণ্ঠস্বরে প্রধানত চটুল রাগ-রাগিণী গুলি বেশী খোলতাই হয়। পাহাড়ী, মান্ড, পিলু, ভৈরবী, কাফি, বাহার, রাগেশ্রী, ইত্যাদি রাগ এই কণ্ঠের পক্ষে ভীষণ ভাবে উপযুক্ত। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, তাঁর রাগপ্রধান গানগুলিতে রাগের গাম্ভীর্যপূর্ণ আলাপ ও বিস্তার অপেক্ষা চটুল স্বরক্ষেপণ ও লয়কারীর কাজই বেশী। সেরকম কিছু গান হল—'নতুন ফাগুনে যবে' (রাগেশ্রী), 'আলোছায়া দোলা' (বাহার), 'মম মন্দিরে এলে কে তুমি' (আড়ানা), 'ঊষার উদয়ক্ষণে' (জয়জয়ন্তী), 'যদি দখিনা পবন' (গান্ধার), ইত্যাদি।

অপরপক্ষে, গমক ও মীড় এর কাজ এইরূপ কণ্ঠে বিশেষ খেলে না। সেই কারণে শান্ত-গম্ভীর প্রকৃতির রাগ যেমন—টোড়ী, দরবারী কানাড়া, ললিত, ভৈঁরো, ইত্যাদি এই কণ্ঠে প্রায় অচল হওয়ায় তাঁর গাওয়া গানগুলিতে এই সব রাগের প্রয়োগ প্রায় হয়নি বললেই চলে এবং এখানেই তাঁর সীমাবদ্ধতা। অন্যদিকে, রাগ সঙ্গীতের যথাযথ তালিম থাকার কারণেই তাঁর গায়কীতে পরিশীলন ও পরিমিতি বোধ স্পষ্ট ধরা দেয় যার প্রভাব তাঁর গাওয়া লোকগান গুলিতেও উপস্থিত। শচীনদেবের লোকসঙ্গীত গুলিতে ভাব প্রকাশের আতিশয্য অনুপস্থিত। তাছাড়া সাধা গলায় গাওয়া গ্রাম্য লোকগীতির মেজাজ অন্যান্য সমসাময়িক শিল্পীদের থেকে ভিন্ন। সেই কারণেই তাঁর লোকগান গুলি মূলত 'ভদ্রাইত পল্লীগীতি'[৬] রূপেই স্বীকৃতি পেয়েছে। অবশ্য এর একটি অন্য কারণ ও বর্তমান। তাঁর অধিকাংশ গানের রচয়িতা মূলত বাংলার বিশিষ্ট কবি ও গীতিকারগণ (অজয় ভট্টাচার্য, হেমেন রায়, শৈলেন রায়, বিনয় মুখোপাধ্যায়, হিমাংশু দত্ত, কাজী নজরুল ইসলাম, গৌরিপ্রসন্ন মজুমদার, মোহিনী চৌধুরী প্রমুখ)। অধিকাংশ গানের সুরকার তিনি নিজেই, তবে কিছু গান এর সুর দিয়েছেন হিমাংশু দত্ত, কাজী নজরুল ইসলাম, মুকুন্দলাল দে প্রমুখ। সেই কারণেও তাঁর গানের ভাষা প্রচলিত লোকগানের অপেক্ষা অনেক বেশী মার্জিত ও গায়কীতে লোক সুরের wailing ভাবটি অক্ষুণ্ন রেখেও গানগুলি ভীষণ ভাবে পরিশীলিত। কল্যানবন্ধু ভট্টাচার্য লিখছেন—

> "লোকসঙ্গীতের নানা বৈচিত্র্য, স্বাভাবিক সংস্কার এবং সংঘাত অপেক্ষা কাব্যের পরিমিত বোধ ও সৌন্দর্য অন্বিষ্ট এই গানগুলি স্বাভাবিক ভাবেই সুসংস্কৃতির পোশাকে সুসজ্জিত।"[৭]

উদাহরণ স্বরূপ বলা যেতে পারে 'ওরে সুজন নাইয়া' গানটির কথা। মূল গানটি ভাটিয়ালীর সুরে রচিত। কিন্তু সুরের চলন অত্যন্ত মার্জিত। সুরবিস্তারের আতিশয্য কোথাও গানটির কাব্য সুষমাকে ছাপিয়ে যায়নি। এরকম আরও কিছু গানের উদাহরণ হল—'তুমি নি আমার বন্ধু রে,' 'নিশিথে যাইয়ো ফুল বনে,' 'বন্ধু বাঁশি দাও মোর হাতে তে,' 'কে যাস রে ভাটি গাঙ বাইয়া', ইত্যাদি।

বিশিষ্ট প্রাবন্ধিক শ্রী নারায়ণ চৌধুরী শচীনদেবের কণ্ঠ বৈশিষ্ট্য প্রসঙ্গে লিখছেন—

> "শচীনদেবের কণ্ঠে রাগসঙ্গীত ও লোকসঙ্গীতের সার্থক যুগ্ম মিলন সাধিত হয়েছিল। এইটেই হচ্ছে আদর্শ মিলন। ফলে তিনি যখন রাগ প্রধান গান গাইতেন সুরবিস্তারের কৃতিত্ব প্রদর্শন করা ছাড়াও কণ্ঠে ভাটিয়ালীর ঐতিহ্য থেকে পাওয়া সুরের সবটুকু মিষ্টত্ব ও মোহনিয়া ভাবটুকু ঢেলে দিতে পারতেন।"[৮]
>
> ". . . যখন ভাটিয়ালী দেহতত্ত্ব বর্গের গান গাইতেন, সাধা আর মাজা গলায় গাইতেন বলে তাঁর গানের আবেদন হতো একেবারে অন্যরকম—প্রচলিত ভাটিয়ালী-ভাইয়াইয়া-জারি-সারি গায়কদের পরি-বেশনা রীতি থেকে সম্পূর্ণ আলাদা।"[৯]

পরিশেষে বলতে হয় যে, কণ্ঠশিল্পী শচীনদেব বর্মণ তাঁর সমস্ত ব্যাপ্তি ও সীমাবদ্ধতার মধ্য দিয়েও এক স্বকীয় গায়নশৈলীর স্রষ্টা ও বাংলা তথা সমগ্র ভারতবর্ষের সঙ্গীত জগতে এক নতুন ধারার প্রবর্তক। একই কণ্ঠে শাস্ত্রীয় সঙ্গীত ও লোকসঙ্গীতের এই সার্থক যুগ্ম মিলন শুধু বিরল নয়, অনন্য দৃষ্টান্ত।

তথ্যসূত্র

১। খগেশ দেববর্মণ, *শচীন কর্তার গানের ভুবন*, প্রান্তিক, কলকাতা, ৯ মে ২০১১, তৃতীয় সংস্করণ, আশুতোষ লিথোগ্রাফিক কোম্পানি, পৃ.২২৪।

২। তদেব, পৃ.২২৬।
৩। তদেব, পৃ.২২৯।
৪। খগেশ দেববর্মণ, *শচীন কর্তার গানের ভুবন*, প্রান্তিক, কলকাতা, ৯ মে ২০১১, তৃতীয় সংস্করণ, আশুতোষ লিথোগ্রাফিক কোম্পানি, পৃ.৩৪।
৫। কল্যানবন্ধু ভট্টাচার্য, *শচীনকণ্ঠ, দেশ বিনোদন*, ১৩৮৫ বঙ্গাব্দ, পৃ.৯৫।
৬। তদেব, পৃ.৯৫।
৭। তদেব, পৃ.৯৫।
৮। নারায়ণ চৌধুরী, *ওস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ ও অন্যান্য*, বেণু প্রকাশনী, কলকাতা, ফেব্রুয়ারী ১৯৮২, প্রথম সংস্করণ, ষোড়শী প্রেস পৃ.৪৫।
৯। তদেব, পৃ.৪৫।

সঙ্গীত গবেষক, বিশ্বভারতী বিশ্ববিদ্যালয়; গবেষণা নির্দেশক, মোহন সিং খাঙ্গুরা।
Email: sourav.santiniketan@gmail.com

অমূল্য সৃজনশীল শিল্পী—পরিতোষ সেন

প্রশান্ত দাঁ

আজীবন অবিচ্ছন্ন নিরলস চিত্র সাধনার মধ্যে দিয়ে পরিতোষ সেন চিত্রকলায় এক নতুন নন্দন চেতনা তৈরি করেছিলেন। তাঁর লেখা শিল্প প্রবন্ধ, গল্প, রম্যরচনা, স্মৃতিকথা বাংলা সাহিত্য ভাণ্ডারের সম্পদ বললে বোধ করি অত্যুক্তি করা হবে না। তাঁর লেখা পড়ে সত্যজিৎ রায় মুগ্ধ হয়ে বলেছেন, ছবি আঁকা ছেড়ে কেবল লিখলেও পরিতোষ সেন অমর হয়ে থাকবেন। সেই অমর শিল্পীকে নিয়ে লেখা বর্তমান প্রবন্ধ।

ভারতীয় চিত্রকলায় নতুন শিল্পচেতনার উন্মেষ ঘটিয়েছিলেন অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর । তাঁর অনুসৃত শিল্পশৈলী 'Neo-Indian Art' বা 'Neo Bengal School of Art' নামে সুখ্যাত। এই অনুপম শিল্পধারা তাঁর শিষ্য প্রশিষ্যদের মাধ্যমে এক সময়ে প্রায় সারা ভারতবর্ষে ছড়িয়ে পড়েছিল। কিন্তু বিংশ শতাব্দীর চল্লিশ দশকের গোড়ার দিকে কয়েকজন তরুণ রূপান্বেষী এই শিল্প চিন্তায় তাঁদের ছবির কোন পরিণতি দেখতে পেলেন না। কারণ দ্বিতীয় বিশ্বমহাযুদ্ধ, ১৯৪২ এর ভারত ছাড়ো আন্দোলন, ১৯৪৩ এর দুর্ভিক্ষ প্রভৃতি কারণে পুরনো মানবিক মূল্যবোধগুলো তাসের ঘরের মত ভেঙ্গে পড়েছিল। অন্যদিকে ইউরোপের নতুন শিল্প আন্দোলনগুলো এঁদের শিল্পবোধকে নবীন নন্দন ভাবনায় উজ্জীবিত করেছিল। এঁরা হলেন প্রদোষ দাশগুপ্ত, নীরদ মজুমদার, গোপাল ঘোষ, রথীন মৈত্র, সুভো ঠাকুর, প্রাণকৃষ্ণ পাল, হেমন্ত মিশ্র, সুনীল মাধব সেন, গোবর্দ্ধন আশ প্রমুখ আরও কয়েকজন। এঁরাই একত্রিত হয়ে ১৯৪৩ সালে গঠন করেন 'ক্যালকাটা গ্রুপ'। ভারতীয় আধুনিক চিত্রকলার সমৃদ্ধি ও প্রসারণে এই গ্রুপের সভ্যদের অবদান অমূল্য। এই শিল্পগোষ্ঠীর প্রুতিষ্ঠাতা সদস্যদের অন্যতম উজ্জ্বল ব্যাক্তিত্ব হলেন শিল্পী পরিতোষ সেন।

পরিতোষ সেনের জন্ম অবিভক্ত বাংলাদেশের ঢাকা জিন্দাবাহার লেনে ১৯১৮ সালে। স্কুলে শিক্ষাকালীন সময় থেকেই তিনি ছবি আঁকার দিকে ঝোঁকেন। ছবি আঁকার হাত খুব ভাল ছিল। ছবি দেখে সবাই খুব তারিফ করতেন। ১৯৩৫ সালে ম্যাট্রিকুলেশন পরীক্ষায় পাশ করার পর আর্ট স্কুলে ভর্তি হওয়ার বাসনা জাগে। ঢাকাতে পরিতোষ সেনের বাড়ির কাছে একটি পত্র পত্রিকার স্টল ছিল। এই স্টল মারফৎ তাঁর হাতে আসে সেই সময়কার বিখ্যাত ম্যাগাজীন—*প্রবাসী, ভারতবর্ষ*এবং *মডার্ণ রিভিউ*। এই সব পত্রিকায় নামী শিল্পীদের আঁকা ছবি ছাপা হত। অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর, নন্দলাল বসু, ক্ষিতীন্দ্রনাথ মজুমদার, অসিত কুমার হালদার প্রমুখ আরও অনেকের। তার মধ্যে দেবীপ্রসাদ রায়চোধুরী অঙ্কিত চিত্র তাঁকে সবচেয়ে বেশি আকর্ষণ করত। তাই মনে মনে ঠিক করেছিলেন যদি কারোর কাছে শিখতে হয় তো শিখবেন দেবীপ্রসাদের কাছে। দেবীপ্রসাদ তখন মাদ্রাজ (বর্তমান চেন্নাই) গভর্নমেন্ট স্কুল অব আর্টস এ্যান্ড ক্রাফটসের অধ্যক্ষ। তাছাড়াও চিত্রকর এবং ভাস্কর হিসাবে খ্যাতিমান। ওই আর্ট স্কুলে ভর্তি হওয়ার ইচ্ছেপ্রকাশ করে চিঠি লিখলেন। উত্তরে দেবীপ্রসাদ জানালেন, আর্টস্কুলে ভর্তি হতে গেলে একটা মান থাকা দরকার। সেটা তিনি বুঝবেন কি করে ? তাই কয়েকটি ছবি পাঠাতে বললেন। পরিতোষ সেন ছবি পাঠালেন। ছবি দেখে খুশী হয়ে দেবীপ্রসাদ জানালেন তাঁকে ভর্তি করতে কোন অসুবিধে নেই। পরিতোষ সেন মাদ্রাজে গিয়ে আর্টস্কুলে ভর্তি হয়ে দেবীপ্রসাদের শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন এবং জীবনের শেষ দিন পর্যন্ত এই শিক্ষাগুরুর প্রতি তাঁর শ্রদ্ধা অবিচল ছিল।

১৯৪০ সালে মাদ্রাজ গভর্নমেন্ট আর্ট স্কুলের শেষ পরীক্ষায় সসম্মানে উত্তীর্ণ হয়ে পরিতোষ সেন ইন্দোরে Dally College-এ শিল্পী অধ্যাপক হিসাবে কাজ করেছেন একটানা ন বছর। তারপর ইউরোপে পাড়ি দেন ১৯৪৯ সালের সেপ্টেম্বর মাসে। প্রায় পাঁচ বছর একটানা প্যারিসে থাকার সময়ে ব্রাসেলসে তাঁর একটি একক চিত্র প্রদর্শনী হয়। আর আলাপ হয় দুই মহান শিল্পী Constantin Brancusi ও Pablo Picasso-র সঙ্গে। পরবর্তীকালে তিনি ফের প্যারিসে যান ১৯৩৯–৬৯ ফরাসী সরকারের আমন্ত্রণে। এরপর ১৯৭০ সালে আমেরিকায় যান জন ডি রক্‌ফেলার গ্রান্ট নিয়ে। পুনরায় মার্কিন মুলুকে যাত্রা করেন ১৯৮১–৮২ সালে মেল্যান্ড ইনস্টিটিউট অফ আর্ট, বালটিমোর-এ ভিজিটিং প্রফেসর হয়ে। এ ছাড়াও স্বদেশ বিদেশের বহু জায়গায় তিনি পরিভ্রমণ করেছেন পর্যটক হিসাবে কিংবা কর্মসূত্রে। এই অভিজ্ঞতা তাঁর শিল্প ও সাহিত্য মননকে গভীরভাবে ঋদ্ধ করেছে। একজন আদর্শ ছাত্রদরদী শিক্ষক হিসাবেও পরিতোষ সেন সুপরিচিত। ডিজাইন ও লে-আউট এর শিক্ষক হিসাবে তিনি পঁচিশ বছর যুক্ত ছিলেন যাদবপুরের রিজিওনাল ইনস্টিটিউট অফ প্রিন্টিং টেকনোলজি তে। শিক্ষকতা থেকে অবসর গ্রহণ করে ১৯৭৯ এ।

শিল্প চর্চার প্রথমভাগে পরিতোষ সেন অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রবর্তিত শিল্পীরীতিতে বিশেষভাবে আকৃষ্ট হয়ে সেইভাবে ছবি আঁকতে শুরু করেছিলেন water colour wash technique-এ। পাশাপাশি gouache-রঙ দিয়ে Indian miniature painting এর মত করেও চিত্র রচনা করতেন। তবে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, নন্দলাল বসু, বিনোদ বিহারী মুখার্জী, রামকিঙ্কর বেইজ, যামিনী রায় প্রমুখের ছবির সঙ্গে সম্যক পরিচয় হবার পর চিত্র চিন্তার মোড় ঘুরতে থাকে। অন্যদিকে French Impressionists and Post-Impressionists art movements তাঁকে দারুণভাবে প্রেরণা যুগিয়েছিল। পাশ্চাত্যের শিল্পীদের মধ্যে Picasso, Matisse, Paul Klee, Mexican painter Rufino-র চিত্রকলা অনুধাবন করে অনুপ্রাণিত হয়েছিলেন। তবে অনুপ্রেরণার ক্ষেত্রে পরিতোষ সেনের শিল্পকলায় একটা বড় জায়গা জুড়ে আছে Pablo Picasso। এ সম্পর্কে একটা সাক্ষাৎকারে তিনি বলেছেন, "Picasso's ideas were very dear to my heart and I learnt many lessons from him"। Picasso-র সঙ্গে তাঁর সাক্ষাতের অভিজ্ঞতা নিয়ে তিনি কয়েকটি লেখাও লিখেছেন।

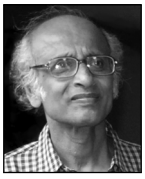
এক সময়ে পরিতোষ সেন এই Picasso ও Braque প্রবর্তিত cubist রীতির সঙ্গে বাংলার লোকায়ত শিল্পের সংযোগ ঘটিয়ে চমৎকার

একটা visual language তৈরি করেছিলেন। তরমুজ রসিক, শস্য হাতে নারী, এই পর্বের দুটি উল্লেখযোগ্য ছবি। ছবিতে গতিশীল রেখার অসম্ভব জোর। মোটা রেখা দিয়ে গড়ে উঠেছে মানুষ, জীবজন্তুর অবয়ব। রেখা অন্তর্বর্তী জমি ভরাট করা হয়েছে loud warm colour দিয়ে। কিন্তু বিংশ শতাব্দীর ষাট সত্তর দশকের চিত্রমালায় ক্রমশ রেখা অন্তর্হিত হয়ে ছবি বর্ণ প্রধান হয়ে উঠেছে। এক রঙের সঙ্গে অন্য রঙের মাখামাখিতে বিমূর্তপ্রায় চিত্রে লক্ষ করা যায় আলো ছায়ায় অতীন্দ্রিয় খেলা। এই সময়ের ছবিগুলোর মধ্যে *Image in red*, *Ascending man*, *Bade Ghulam Ali Khan* বিশেষ উল্লেখযোগ্য। এক সময়ে cubism এর জ্যামিতিকতার সঙ্গে কালীঘাট পটচিত্রের সংমিশ্রণ ঘটিয়ে কিছু ছবি এঁকেছিলেন। এই অধ্যায়ের ছবির 'মধ্যে হুকো হাতে বাবু' এখনও স্মৃতিতে সজীব হয়ে আছে। কিছু ভাস্কর্যও করেছেন। সবকিছুর মধ্যেই একটা answering quality আছে, যা দর্শকের চেতনায় অভিঘাত সৃষ্টি করে তাকে চিত্রচিন্তার গভীরে প্রবেশ করতে প্রবুদ্ধ করে। আসলে বৈশ্বিক চেতনা (global conciousness) এবং মূল দৃষ্টি (original vision) থাকার জন্যে পরিতোষ সেন এমন একটা sensible visual language তৈরি করতে সমর্থ হয়েছিলেন এবং বলাই বাহুল্য তাঁর এই অবদান সমকালীন ভারতীয় শিল্পকলার বিস্তার ও বিবর্তনের ক্ষেত্রে বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ।

পরিতোষ সেনের ছবির বিষয়বস্তুতে লক্ষ করা যায় সমাজমনস্কতার সঙ্গে ন্যায়কেন্দ্রিকতা। ঢাকা থেকে কলকাতায় আসার পর থেকেই এই শহরের সঙ্গে আজীবন ছিল তাঁর নাড়ীর যোগ। ১৯৪৩ এ মানুষের তৈরি কৃত্রিম দুর্ভিক্ষ থেকে এই শহরের অর্থনৈতিক, সামাজিক, রাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক উত্থান পতন এবং তার সঙ্গে মানুষের মূল্যবোধের ওলট পালটকে real idealist এর মতো নিরীক্ষণ করেছেন এবং তার অনেক কিছুই রঙে রেখায় পটে প্রতিফলিত হয়েছে প্রগাঢ় সংবেদনশীলতার সঙ্গে। মূলতঃ খেটে খাওয়া মানুষ, সাধারণ মধ্যবিত্ত সমাজ এবং কিছু পশুপক্ষী ছবির রূপকল্পনার বিষয়। অবয়বপ্রধান এই সব ছবিতে চোখে পড়ে অসংখ্য আত্মপ্রতিকৃতি। আত্মপ্রতিকৃতির কথা উঠলে স্বভাবতই অনেকের মনে পড়বে রেমব্রান্ট কিংবা ভানগখের কথা। আমাদের দেশের প্রয়াত শিল্পী এবং পরিতোষ সেনের 'ক্যালকাটা গ্রুপ' এর সহযোগী গোবর্দ্ধন আশও জীবনভর অসংখ্য আত্মপ্রতিকৃতি এঁকেছেন রঙে ও রেখাচিত্রে। কিন্তু পরিতোষ সেনের আত্মপ্রতিকৃতি স্বতন্ত্র চরিত্রের। এগুলোকে নিছক আত্মপ্রতিকৃতির আখ্যায় চিহ্নিত করলে ভুল হবে। কারণ তিনি উপস্থাপনার মধ্যে দিয়ে আপামর সাধারণ মানুষের আনন্দ বেদনাকেই প্রকাশ করতে চেয়েছেন। নিজেকে বিভিন্নভাবে, বিচিত্র ভঙ্গিতে, নানান অভিব্যক্তিতে আকীর্ণ করে দরদী তুলির টানে এঁকেছেন। কখনও তিনি গালে হাত দিয়ে বসে নিবিষ্ট মনে ভাবছেন, কখনও এক ঝাঁক কুকুরের তাড়া খেয়ে পার্কের ভেতর উলঙ্গ অবস্থায় দৌড়চ্ছেন, কিংবা পিকাসো বা ভানগখের প্রতিকৃতি আঁকছেন। এ প্রসঙ্গ লিখে শেষ করা যাবে না। তাই আপাতত থামছি। শুধু আত্মপ্রতিকৃতিমূলক ছবি নয়, তাঁর রচিত শিল্প সমগ্রের একটা বড় লক্ষণ হল serious human crisis কে একটা নান্দনিক (aesthetic) সুখকর বিদ্রুপ (satire) এবং কৌতুক রসবোধ (humour) এর মধ্যে দিয়ে সংবেদনশীল করে তোলা। আজীবন অবিচ্ছিন্ন নিরলস চিত্র সাধনার মধ্যে দিয়ে পরিতোষ সেন চিত্রকলায় যে এক নতুন নন্দন চেতনা তৈরি করেছিলেন আজ তা নতুন করে বলার অপেক্ষা রাখে না।

গুরু দেবীপ্রসাদের মত পরিতোষ সেনেরও তুলির সঙ্গে কলম ছিল সতত সঞ্চরণশীল। কলম ধরার সূচনাটা একটু বলা দরকার। একবার বাল্যস্মৃতি লেখার জন্যে একটি পত্রিকা থেকে অনুরোধ এসেছিল পরিতোষ সেনের কাছে। অনেক ভেবেচিন্তে নিজের শৈশবের কথা লিখলেন। লেখাটি পড়তে দিলেন কয়েকজন সুহৃদকে। রচনাটি তাঁদের ভাল লাগেনি জেনে পরিতোষ সেন ভেঙ্গে পড়েননি। ভাবতে লাগলেন কিভাবে উন্নতমানের লেখা সম্ভব হতে পারে। সুন্দর ছবি আঁকার অনেক কলাকৌশল রপ্ত করেছিলেন। সেই অভিজ্ঞতার ভিত্তিতিই একদিন মনে হল, অনুভুতিকে যদি রঙ তুলির সাহায্যে প্রকাশ করা যায় তো শব্দের দ্বারা কেন তা করা যাবে না। একটা গাছকে তো কত সহজে এঁকে ফেলা যায়। দেখা যাক না শব্দ সমাহারে তাকে প্রকাশ করা যায় কিনা। এই ভেবেই আবার নতুন করে নিজের বাল্যস্মৃতি লেখেন। সেই লেখা পড়ে পূর্ব সুহৃদরা সবাই মুগ্ধ। এরপর থেকে তাঁর কলম সচল ছিল জীবনের শেষদিন পর্যন্ত। ইংরেজী ও বাংলা ভাষায় শিল্প-প্রবন্ধ, গল্প, রম্যরচনা, স্মৃতিকথা প্রভৃতি লিখেছেন বিভিন্ন পত্র পত্রিকায়। শৈশব স্মৃতি নিয়ে লেখা *জিন্দাবাহার* গ্রন্থাকারে প্রথম প্রকাশিত হয় এবং দারুণভাবে পাঠকদের কাছে সমাদৃত হয়। এরপর এক এক করে প্রকাশিত হয় *আমসুন্দরী ও অন্যান্য রচনা*, *আলেখ্য মঞ্জরী*, *আবুসিম্বাল পিকাসো এবং অন্যান্য তীর্থ*, *কিছু শিল্প কথা*। এই লেখাগুলোকে বাংলার সাহিত্য ভাণ্ডারে সম্পদ বললে বোধ করি অত্যুক্তি করা হবে না। লেখা পড়ে মুগ্ধ সত্যজিৎ রায় বলেছেন, ছবি আঁকা ছেড়ে কেবল লিখলেও পরিতোষ সেন অমর হয়ে থাকবেন। তাঁর অঙ্কিত বর্ণময় সজীব ছবি ছড়িয়ে আছে দেশ বিদেশের বিভিন্ন সংগ্রহশালায়।

ছবি আঁকা, লেখা ছাড়াও এক সময়ে পরিতোষ সেন রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের হস্তাক্ষর থেকে ছাপার অক্ষর ডিজাইন করা যায় কিনা তা নিয়ে গবেষণা করেছেন। এ বিষয়ে ফরাসী বৃত্তি পেয়ে প্যারিসের একটি টাইপ ফাউন্ড্রিতে বসে একজন খ্যাতনামা টাইফোগ্রাফার এবং ডিজাইনার-এর সঙ্গে হাতেনাতে কাজও করেছেন। কিন্তু দুঃখের বিষয় অনিবার্য কারণে এর অগ্রগতি ফলপ্রসূ হয়নি। শিল্পীদের অধিকার ও স্বাধীনতা রক্ষায় যখনই প্রয়োজন হয়েছে তখনই নির্ভীক পরিতোষ সেনকে দেখা গেছে সক্রিয় ভূমিকা গ্রহণ করতে। কেয়াতলায় দেবীপ্রসাদ রায়চোধুরীর অস্থায়ী ষ্টুডিওকে ললিতকলার পূর্বাঞ্চল কেন্দ্র-রূপে স্থাপনে পরিতোষ সেনের তাৎপর্যপূর্ণ ভূমিকার কথা শিল্পমহলে অজানা নয়।



শিল্প ঐতিহাসিক ও শিল্প সমালোচক।
মোবাইল: ৯০০৭৭০২৭৩৩

Profile of Editorial Board Members

Dr Nupur Ganguly A first class first and a gold medallist in B.A. and a first class in M.A. in music from Rabindra Bharati University, Kolkata, Dr Ganguly did her PhD in Musicology and is the Assistant Professor of the Vocal Music Department of her alma mater. An 'A' Grade Artiste of All India Radio, Kolkata, she is on the expert committee of Calcutta University, Burdwan University, Nazrul University and CBSE Board. Dr Ganguly's work on UGC Major Research Project tilted *Preservation, Documentation and Evaluation of the Less Known Songs of Kazi Nazrul Islam* has drawn high appreciation from the authorities of Nazrul Academy, Bangladesh. Her publications include, amongst others, *Some aspects of Indian Musicology.* Dr Ganguly is one of the Vice-presidents of the Indian National Forum of Art and Culture and is the Editor of Wisdom Speaks. *Email: nupurgaguly.music@gmail.com *Website: www.nupurg.com*

Prof. Dr Rajashree Shukla Recipient of the University Gold Medal, both at the Graduate and Post Graduate level, Dr. Shukla is the Professor and Head, Dept of Hindi, Calcutta University, and teaches Hindi literature along with Modern Poetry in Hindi at her alma mater. Author of a number of publications, Dr Shukla holds executive positions in Bhartiya Bhasha Parishad, Bangiya Hindi Parishad, Apni Bhasha and is also a member of the Calcutta University Syndicate, among others. She is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks and in charge of the Hindi Section of the journal. *Email: rajashree.cu@gmail.com*

Prof. Dr Amal Pal A poet and critic, Pal is the author of a number of books. His appreciated works include, amongst others, critical works on Tagore Literature and Bengali poetry. Pal is the Professor and Head of the Department of Bengali, Visva-Bharati University, Santiniketan. He is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks and in charge of the Bengali Section of the journal. *Email: amalpal60@gmail.com*

Prof. Dr Sruti Bandopadhay A PhD from Rabindra Bharati University and D.Litt from Sangit Bhavan, Visva Bharati, Dr Bandopadhay is a 'Top' Grade artist of Manipuri Dance in Doordarshan. The holders of Fulbright Fellowship (2007) and the Commonwealth Fellowship (2012), Dr Bandopadhay was Professor in Dance at the Department of Dance, Rabindra Bharati University and is at present engaged as a Professor in Manipuri Dance at Sangit Bhavan, Visva Bharati. She is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks. *Email: srutibandopadhay@gmail.com*

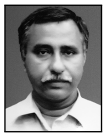
Prof. Dr Sabyasachi Sarkhel An M.A., and PhD. in Instrumental Music from Rabindra Bharati University, Dr Sarkhel is the Professor in Sitar, Dept. of Classical Music and a former Principal, Sangit Bhavana, Visva-Bharati University, Santiniketan. An 'A' grade Artiste of All India Radio and Doordarshan (T.V), Prof. Dr Sarkhel is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks. *Email: sabyasachi.sitar@gmail.com*

Dr Leena Taposi Khan alias Mohoshsina Akter Khanom A PhD from the University of Dhaka, Bangladesh, Leena Taposi Khan did her M.Phil from the same university; M. Music and B. Music in Classical from the Visva- Bharati University, Santiniketan, India. She is an Associate Professor/Chairperson of the Department of Music of the Dhaka University and has to her credit many academic publications. Connected with various professional bodies in her country, Leena Taposi Khan is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks. *Email: leena631@hotmail.com*

Dr Tapu Biswas An Assistant Professor, Department of English and Other Modern European Languages, Visva-Bharati University, Santiniketan, Biswas is the Jt. Secretary , Shakespeare Society of Eastern India and Secretary of the Tagore-Gandhi Institute for Cultural Studies and Service-Learning. Author of several books , Biswas is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks. *Email tapu_biswas@yahoo.com*

Suktisubhra Pradhan A former Associate Professor of the Government College of Art and Craft, Kolkata, Pradhan is an accomplished painter. Recipient of many awards, she is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks. *Email: suktisubhrapradhan@gmail.com*

Sutanu Chatterjee An M.F.A. from Kala Bhavana, Visva- Bharati, and recipient of many prestigious awards, Chatterjee is an Associate Professor and teaches in the Sculpture Department, Kala Bhavana, Visva-Bharati University, Santiniketan. Chatterjee is a member of the Editorial Board of Wisdom Speaks. *Email: sutanu.chatterjee6@gmail.com*



Shyamal Baran Roy A former senior journalist of the Press Trust of India (PTI), Roy was the former President of the Calcutta Press Club. He is the Vice-president (Administration) of the Indian National Forum of Art and Culture and the Convenor of the Editorial Board of Wisdom Speaks. *Email: shyamalbroy@gmail.com*

Profile of Peer Body Members

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

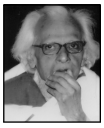
Prof. Dr Bashabi Fraser Dr. Bashabi Fraser is the Professor of English and Creative Writing, Director of Scottish Centre of Tagore Studies, School of Arts and Creative Industries at Edinburgh Napier University. She specializes in Postcolonial Literature and Theory, Tagore Studies, Personal Narratives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

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

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

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

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



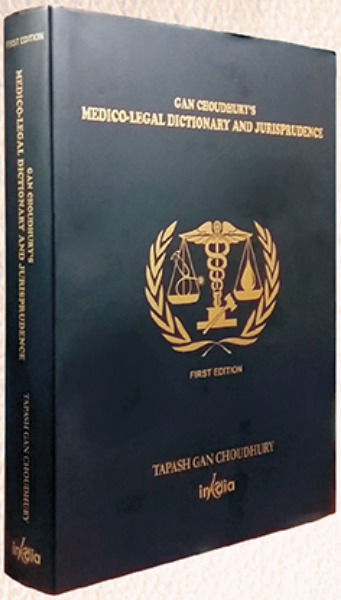
Dr Krishnabihari Mishra Renowned Hindi writer, thinker, philosopher and the Jyanpeeth award winner Dr. Mishra was awarded honorary D.Litt. from Makhanlal Chaturvedi National University of Journalism and Communication, U.P., for his contribution in Hindi literature. He has taken a lead role in various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

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

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

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

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



Release of the Dictionary on November 28, 2015 at Calcutta

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

Gan Choudhury's
Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence

First Edition, January 2016

Tapash Gan Choudhury

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
Tel. No. (033) 2534 4200
Mobile - 9830266029

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