দিচপুৰ

ষষ্ঠ সংখ্যা

ডিচেম্বৰ, ২০১২ চন

ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি সম্পৰ্কীয় গৱেষণাধৰ্মী

বছৰেকীয়া পত্ৰিকা

দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়

সম্পাদনা

অসমীয়া বিভাগ

দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়

গুৱাহাটী-৭৮১০০৬

দিচপুৰ

ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি সম্পৰ্কীয়
গৱেষণাধৰ্মী বছৰেকীয়া পত্ৰিকা
দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়

সম্পাদনা
অসমীয়া বিভাগ
দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়

ষষ্ঠ সংখ্যা, ডিচেম্বৰ, ২০১২ চন

20145

মুখ্য উপদেষ্টা ঃ ড° অমৰ শইকীয়া

উপদেষ্টা ঃ ড° নন্দিনী বৰুৱা

সম্পাদনা সমিতি ঃ ড° নমিতা ডেকা
ড° জয়জ্যোতি গোস্বামী
ড° বীণা চৌধুৰী
মালবিকা ভট্টাচাৰ্য্য
অজিত প্ৰসাদ শৰ্মা

DISPUR Vol. VI, December, 2012
An annual research journal devoted to the study of language, Literature and culture, edited by the Dept. of Assamese, on behalf of Dispur College, Guwahati-781006, Assam

© অসমীয়া বিভাগ, দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়
দিচপুৰ, গুৱাহাটী-৭৮১০০৬

অংগসজ্জা ঃ সূৰ্য সাগৰ.

মূল্য ঃ ৫০.০০ টকা (পঞ্চাশ টকা মাত্ৰ)

মুদ্ৰণ ঃ গিৰিজা প্ৰিন্টাৰ্চ এণ্ডপাব্লিচাৰ্চ
গণেশগুৰি, গুৱাহাটী-৫

উচৰ্গা

সুগন্ধী পখিলাৰ কবি
হীৰেন ভট্টাচাৰ্যৰ পুণ্য স্মৃতিত এই সংখ্যা
'দিচপুৰ'
উচৰ্গা কৰা হ'ল।

সম্পাদনা সমিতি

অধ্যক্ষৰ একাষাৰ

দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগে গৱেষণাধৰ্মী পত্ৰিকা প্ৰকাশ কৰি অহাত অতি আনন্দিত হৈছোঁ ; কিয়নো এই প্ৰকাশে ষান্মাসিক পাঠ্যক্ৰমত গৱেষণাৰ অন্তৰ্ভুক্তিৰে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক এই দিশত আগবঢ়াই নিয়া প্ৰক্ৰিয়াক জীপাল কৰি ৰাখিব।

(ড° অমৰ শইকীয়া)
১ মাৰ্চ, ২০১৩ চন

সম্পাদকীয়

'দিচপুৰ' দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগে প্ৰতি বছৰে প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা এখনি সাহিত্য-সংস্কৃতি-ভাষা বিষয়ক পত্ৰিকা। ইতিমধ্যে পাচঁটা সংখ্যা প্ৰকাশ হোৱা 'দিচপুৰে' লোকমানসত এক বিশেষ স্থান লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ বিদ্বৎ সমাজৰ ফালৰ পৰাও 'দিচপুৰ' সমালোচিত হোৱাত আমি প্ৰশংসাখিনি প্ৰেৰণা হিচাপে লৈ ভুল-ত্ৰুটিবোৰ শুধৰাবলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ।

'দিচপুৰ'ৰ এইটো ষষ্ঠ সংখ্যা। এই সংখ্যাটিত বিভাগীয় অধ্যাপকসকলৰ গৱেষণামূলক লিখনি সন্নিবিষ্ট কৰাৰ উপৰিও অতিথিৰ লিখনি হিচাপে ইংৰাজী বিভাগৰ মুৰব্বী অধ্যাপক ড° মঞ্জুৰী শৰ্মাৰ এটি প্ৰবন্ধ সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। তদুপৰি কিছু ন-পুৰণি লেখকৰ ছদ্মনাম ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ জ্ঞাতাৰ্থে ইয়াত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। 'দিচপুৰ'ৰ পঞ্চম সংখ্যাত একৰ পৰা ত্ৰিশ সংখ্যালৈ সংস্কৃত ভাষাত লিখা হৈছিল। ষষ্ঠ সংখ্যাটিত একত্ৰিশৰ পৰা ষাঠি সংখ্যালৈ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে।

প্ৰতিগৰাকী লেখকেই সুসংবদ্ধভাৱে গৱেষণামূলকভাৱে প্ৰবন্ধবোৰ লিখিবলৈ যত্নৰ ত্ৰুটি কৰা নাই। তৎসত্বেও বৈ যোৱা ভুল-ভ্ৰান্তিবোৰ পঢ়ুৱৈ সমাজে আঙুলিয়াই দিলে কৃতাৰ্থ হ'ম আৰু 'দিচপুৰ'ক অধিক উন্নত পৰ্যায়ত প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিম।

'দিচপুৰ' প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত মহাবিদ্যালয়ৰ মাননীয় অধ্যক্ষ মহোদয়ে সদায়ে উৎসাহ-উদ্দীপনা আগবঢ়াই আহিছে। এই সুযোগতে তেখেতলৈ অসমীয়া বিভাগৰ পৰা আন্তৰিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন কৰিলোঁ আৰু আগলৈও সহায়-সহযোগিতা কামনা কৰিলোঁ। ড° মঞ্জুৰী শৰ্মাই লিখনি আগবঢ়াই আমাৰ 'দিচপুৰ' ৰ সৌষ্ঠৱ বঢ়ালে। তেওঁলৈ ধন্যবাদ জনালোঁ। গিৰিজা প্ৰিন্টাৰ্চ এণ্ড পাব্লিচাৰ্চে সময়মতে 'দিচপুৰ' ছপা কৰি উলিয়াই দিয়াৰ বাবে সমূহ কৰ্মচাৰীলৈ আমাৰ ধন্যবাদ জনাই শলাগ ল'লোঁ। ষষ্ঠ সংখ্যাটিয়েও পঢ়ুৱৈৰ আদৰ পালে শ্ৰম সাৰ্থক হোৱা বুলি ভাবিম।

বিনীত -
অসমীয়া বিভাগ
দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়

সূচীপত্ৰ

		পৃ.
১।	পঞ্চম সংখ্যা 'দিচপুৰ' ঃ এটি অৱলোকন — ড° পৰাগকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য	১
২।	ওমৰ খায়ামৰ ৰুবায়ত, ফিট্জেৰাল্ড আৰু ওমৰ-তীৰ্থ — ড° নমিতা ডেকা	৫
৩।	Gandhi Re-Visited : A Study of Anita Desai's *Where Shall We Go This Summer?* — Dr. Manjaree Sharma	১৭
৪।	ভক্তি ধৰ্মত গুৰুৰ স্থান — ড° জয়জ্যোতি গোস্বামী	২৬
৫।	কাঁহৰ বিবিধ সামগ্ৰী ঃ ঐতিহ্য আৰু প্ৰাচুৰ্য — ড° বীণা চৌধুৰী	৩৬
৬।	বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ বাদ্য - ঢোল আৰু কামৰূপী ঢুলীয়া — ড° মালবিকা ভট্টাচাৰ্য্য	৫১
৭।	কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ জীৱন আৰু সাহিত্য ঃ এটি আলোচনা — অজিত প্ৰসাদ শৰ্মা	৫৮
৮।	'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ৰ সামগ্ৰিক আলোচনা — গীতাঞ্জলি শইকীয়া	৭২
৯।	দেউৰীসকলৰ সাঁৰিয়া, হেদাৰি প্ৰথা আৰু মৰংঘৰ — গীতিলেখা দেৱী ভাগৱতী	৭৭
১০।	টঙৱা সত্ৰৰ পৰা কলাক্ষেত্ৰলৈ	৮০
১১।	সংস্কৃত ভাষাত একত্ৰিশৰপৰা যাঠিলৈ সংখ্যা গণনা	৮৭
১২।	কেইগৰাকীমান প্ৰসিদ্ধ সাহিত্যিকৰ প্ৰসিদ্ধ ছদ্মনাম	৮৮

পঞ্চম সংখ্যা 'দিচপুৰ'
এটি অৱলোকন

ড° পৰাগ কুমাৰভট্টাচাৰ্য

দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ সৌজন্যত প্ৰকাশিত হোৱা 'দিচপুৰ' এখন উচ্চ মানদণ্ড বিশিষ্ট গৱেষণা পত্ৰিকা হিচাপে বিদ্বৎ সমাজৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। এই মহাবিদ্যালয়ৰ কেইবাগৰাকী অধ্যৱসায়ী আৰু নিষ্ঠাশীল অধ্যাপক-অধ্যাপিকাক লগ পোৱাৰ সৌভাগ্য ঘটিছিল উক্ত মহাবিদ্যালয়ৰ সাহিত্যানুষ্ঠানত অংশগ্ৰহণ কৰাৰ সুযোগ পোৱাত। তাতেই 'দিচপুৰ' গৱেষণা পত্ৰিকাখন পাই চকু ফুৰাই দেখিলো সাহিত্য সংস্কৃতিৰ কেইবাটাও মূল্যবান প্ৰবন্ধ তাত সন্নিবিষ্ট হৈছে। কেইবাটাও অনুদ্‌ঘাটিত বিষয়ৰ ওপৰত তথ্যপূৰ্ণ আলোচনা পত্ৰিকাখনে সামৰি লৈছে। বিশেষকৈ সংস্কৃতি সম্পৰ্কীয় প্ৰবন্ধবোৰে লেখক সকলৰ মৌলিক চিন্তাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে।

তেনে এটা অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হ'ল অসমৰ লোক সমাজত প্ৰচলিত হৈ থকা জগন্নাথৰ নাম। নামনি অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে এই নামবোৰ অতি আনুষ্ঠানিকতাৰে গোৱা হয় যদিও তাত লোক জীৱনৰ আশা-আকাংক্ষা প্ৰস্ফুটিত হোৱাত সেইবোৰ অতি জনপ্ৰিয় নাম ৰূপে পৰিগণিত হৈছে। আমাৰ শৈশৱ আৰু কৈশোৰতো এই গীতবোৰে অন্তৰ আলোড়িত কৰি তোলা এতিয়াও মনত পৰে। নামধৰ্ম তথা বৈষ্ণৱধৰ্মৰ এক সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিকা এই গীতবোৰত স্পষ্ট হৈ পৰাৰ লগতে সুদূৰ উৰিষ্যাৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ স'তে অসমীয়া মানুহৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ সাদৃশ্য চকুত লগা। এই গীতবোৰত ভাৰতীয় জনমানসৰ অতি আদৰৰ ৰাধাৰ চৰিত্ৰৰ বৰ্ণনা মন কৰিবলগীয়া। অসমীয়া বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ আদৰ্শৰ বাহিৰ ওলাই এই সৰ্বজন প্ৰিয় চৰিত্ৰটোক এই গীতবোৰত কেনেদৰে সমুজ্জ্বল হৈ উঠিছে তাৰ সুস্থ আৰু সুন্দৰ বিশ্লেষণ কৰিছে অধ্যাপিকা জয়জ্যোতি গোস্বামীয়ে তেওঁৰ "অসমীয়া লোকগীত-পদত জগন্নাথ" প্ৰবন্ধত। তাত উল্লিখিত এফাঁকি সুন্দৰ পদত ৰাধাক এগৰাকী সু-ৰান্ধনী হিচাপে বৰ্ণনা কৰা হৈছে।

ৰাধা আহি ৰান্ধি দেই সকলে বহি খায়।
বিচাৰ নাই ৰচাৰ নাই জগন্নাথৰ ঠাই।।
খোল ভৰি ব্যঞ্জন গামলা ভৰি ভাত।
জাতি ও অজাতি খায় বিচাৰ নাই তাত।।

মধুৰা ভক্তিৰ ধাৰাই গীতবোৰত প্ৰাধান্য লাভ কৰিলেও অসমীয়া বৈষ্ণৱ কাব্যৰ দাস্য ভক্তিৰ সমাবেশো গীতবোৰত দেখা যায়। ঠিক তেনেকৈ দেহতত্ত্বৰ সম্যক প্ৰকাশো ঘটিছে। প্ৰবন্ধটোত এই সকলোবোৰৰ সুস্থ বিশ্লেষণ আগবঢ়াইছে অধ্যাপিকা গোস্বামীয়ে। সংস্কৃতি বা ধৰ্মৰ তুলনামূলক বিচাৰত ই নিসন্দেহে এক বলিষ্ঠ পদক্ষেপ।

সাম্প্ৰতিক কালত এফালে যেনেকৈ জ্যোতিষৰ আদৰ বাঢ়িছে আনফালে বহু বুদ্ধিজীৱিয়ে ইয়াক অন্ধবিশ্বাস বুলি দলিয়াই পেলাবও খুজিছে। জনপ্ৰিয়তাই আকৌ এইটো নুবুজায় যে অসমত নতুন উৎসাহ উদ্যমেৰে জ্যোতিষ শাস্ত্ৰৰ পঠন-পাঠন আৰু চৰ্চা হৈছে। জ্যোতিষ শাস্ত্ৰৰ ক, ম নজনাকৈয়ে বহুতে ধন ঘটাৰ কাৰণে জ্যোতিষক ব্যৱহাৰ কৰাত ইয়াৰ মূল্য অৱনমিত হৈছে। সেয়ে বিদ্ধ্যৎ সমাজৰ চকুত ই হেয় প্ৰতিপন্ন হৈছে কিন্তু ফলিত জ্যোতিষ আৰু জ্যোতি বিজ্ঞান প্ৰাচীন ভাৰতৰ বৈজ্ঞানিক চৰ্চাৰ সৰ্বোত্তম নিদৰ্শন। এই জ্যোতিষ শাস্ত্ৰ অবিহনে বেদাদিশাস্ত্ৰ অধ্যয়ন নিষ্ফল। কাৰণ জ্যোতিষে কালজ্ঞান দিয়ে আৰু এই কালজ্ঞান অবিহনে বেদাদি কৰ্মৰ কোনো সাৰ্থকতা নাই। সেই কাৰণে ইয়াক বেদৰ চকু বুলি অভিহিত কৰা হয়। অসমত অতি প্ৰাচীন কালৰ পৰা জ্যোতিষ শাস্ত্ৰৰ বিশেষ অধ্যয়ন হৈছে। জ্যোতিষৰ গৱেষক পণ্ডিত ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰপ্ৰাপ্ত জোতিষী নলবাৰী সংস্কৃত কলেজৰ প্ৰাক্তন অধ্যক্ষ পুৰষোত্তম ভট্টাচাৰ্যই কল্বাচলৰ নৱগ্ৰহ মন্দিৰ আচলতে এটা মানমন্দিৰ আছিল বুলিহে প্ৰতিপন্ন কৰিছে আৰু তেওঁৰ এই প্ৰবন্ধটো বাঙ্গালোৰৰ পৰা প্ৰকাশিত Astrological Magazine ত প্ৰকাশ পোৱাৰ পাছত সৰ্বভাৰতীয় পণ্ডিতসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হয় আৰু কামৰূপীয় জ্যোতিষৰ বিশেষত্ব সম্পৰ্কে বিশেষভাৱে অৱগত হয়। অসমত প্ৰচলিত জ্যোতিষত যি গণিত ব্যৱহাৰ হয় তাৰ গণনা পদ্ধতিয়ে মেঘনাথ সাহাৰ দৰে পণ্ডিতক বিমুগ্ধ কৰিছিল। জ্যোতিষ নিৰ্ভৰ অসমীয়া সমাজৰ সংস্কৃতিত ইয়াৰ অৱদানো অসামান্য। ছোৱালী পুষ্পিতা হোৱাৰ গণনা, বস্ত্ৰ গণনা, যুদ্ধযাত্ৰাৰ গণনা, অম্বুবাসীৰ গণনা আদিৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া জ্যোতিষৰ নিজস্বতা ফুটি ওলাইছিল।

এনেকুৱা এটা বিষয়ৰ ওপৰত আলোকপাত কৰিছে ড° ৰাণী মুদিয়াৰ ডেকাই তেওঁৰ 'গধিয়াত জ্যোতিষ চৰ্চা' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত। অসমীয়া সংস্কৃতি তথা লোক সমাজত জোতিষৰ এনে প্ৰভাৱৰ বিষয়ে আলোচনা এনে গৱেষণা পত্ৰত প্ৰকাশিত হোৱাটো

অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা। ইয়াৰ যোগেদি জ্যোতিষ বিদ্যাৰ ওপৰত থকা মানুহৰ আস্থা গভীৰ হোৱাৰ লগতে সংস্কৃতিৰ গৱেষকসকলে ইয়াৰপৰা নতুন তথ্য আহৰণ কৰিব পাৰিব। এই দিশৰ গৱেষণা অতি আৱশ্যক আৰু ড° মুদিয়াৰে ইয়াৰ বাট মুকলি কৰা বুলি ক'ব পাৰি।

ড° বীণা চৌধুৰীয়ে 'উত্তৰ বঙ্গৰ দুখনমান পবিত্ৰ থান-সত্ৰ' প্ৰবন্ধত অসমৰ বাহিৰৰ কেইখনো গুৰুত্বপূৰ্ণ সত্ৰৰ বিষয়ে আলোচনা আগবঢ়াইছে। এই সত্ৰবোৰে শংকৰদেৱৰ প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্মৰ সাৰ্বজনীন আবেদনলৈ আঙুলিয়ায়। এই প্ৰসঙ্গত তেওঁ মধুপুৰ সত্ৰ লগতে কাকত কুটা, ভেলা সত্ৰ শালবাৰী আদি সত্ৰৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে। গুৰু চৰিতত সন্নিবিষ্ট এই তথ্যৰ লগতে তেওঁৰ ক্ষেত্ৰ ভিত্তিক অধ্যয়নে আলোচনাখিনিক বৈশিষ্ট্যমণ্ডিত কৰি তুলিছে।

সাহিত্য সম্পৰ্কীয় কেইটামান চিন্তমূলক আলোচনাও পত্ৰিকাখনত সন্নিবিষ্ট হৈছে। তাৰ ভিতৰত এটা উল্লেখযোগ্য প্ৰবন্ধ হ'ল ড° নমিতা ডেকাৰ 'হেম সৰস্বতী আৰু ভাৰতীয় সমকালীন সাহিত্য'। হেম সৰস্বতী সম্পৰ্কে বিস্তৃত আলোচনা সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত পোৱা নাযায়। যিখিনি আলোচনা আছে তাৰ আঁত ধৰিয়ে তেওঁ ভাৰতীয় সমকালীন সাহিত্যৰ লগত হেম সৰস্বতীৰ সাহিত্য প্ৰতিভাৰ এক তুলনাত্মক অধ্যয়ন কৰিছে। ই নিসন্দেহে এক নতুন পদক্ষেপ। হেম সৰস্বতীৰ ৰচনাত কবি কালিদাস, জয়দেৱ, বড়ু চণ্ডীদাস আদিৰ কাব্যৰ লগতে পাঞ্জাবী কবিসকলৰ লগতো তুলনা কৰি অসমীয়া কবিক সৰ্বভাৰতীয় কবিৰ পৰ্যায়লৈ তুলিছে। আলোচক ড° ডেকাৰ যুক্তিপূৰ্ণ সিদ্ধান্ত এনে ধৰণৰ -

'অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ পথ-প্ৰদৰ্শক হিচাপে অভিহিত ৰাম সৰস্বতীয়ে যি সময়ত গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছিল সেই সময়তে ভাৰতৰ কবিসকলে নিজ নিজ ভাষাত গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছিল। এই কবিসকলৰ মাজত ভাষা, স্থান আদিৰ পাৰ্থক্য থাকিলেও তেওঁলোকৰ মানসিকতাৰ মাজত সাদৃশ্যই বিৰাজ কৰিছিল। সেয়ে ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ অথবা বিভিন্ন পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মীয় কাহিনীয়ে তেওঁলোকৰ কবি প্ৰতিভাক জোকাৰি গৈছিল। তদুপৰি অসমৰ লগতে সমগ্ৰ ভাৰতকে সেই সময়ত বৈষ্ণৱ ভক্তি তথা দেৱ-দেৱীৰ মহিমাই আচ্ছন্ন কৰি ৰাখিছিল। ফলত সমগ্ৰ ভাৰততে প্ৰায় একে বিষয়ৰ গ্ৰন্থ ৰচিত হৈছিল। হেম সৰস্বতী আৰু ভাৰতীয় সমকালীন সাহিত্যৰ মাজতো সেয়ে দূৰণিবটীয়া সম্পৰ্ক ৰক্ষিত হোৱা দেখা যায়।'

অধ্যাপক অজিত প্ৰসাদ শৰ্মাই 'অসমীয়া আধুনিক গীতৰ ইতিহাস' প্ৰবন্ধত অসমীয়া গীতৰ ইতিহাস পুংখানুপুংখভাৱে আলোচনা কৰিছে। কবিতাৰ দৰে গীতি সাহিত্যও অসমীয়া সাহিত্যৰ এক চহকী সম্পদ। কিন্তু সেই দিশলৈ অতি কম সংখ্যক

আলোচকে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে। শৰ্মাৰ এই প্ৰবন্ধটোৱে অসমৰ গীতি সাহিত্যৰ চহকী পৰম্পৰা প্ৰকট কৰি তুলিছে। বিখ্যাত ৰচনাকাৰ সত্যনাথ বৰাই আৰম্ভ কৰা আধুনিক গীতৰ ধাৰাটো সাম্প্ৰতিক কাললৈ কেনেদৰে বাগৰি আহি ফুলে-ফলে পল্লৱিত হৈ উঠিছে তাৰ বিশ্লেষণ অতি সুন্দৰ আৰু তথ্যসমৃদ্ধ।

ড° মালবিকা ভট্টাচাৰ্যই তেওঁৰ চমু প্ৰবন্ধ 'লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা এক বৰেণ্য ব্যক্তিত্ব' ত এই অমিত প্ৰতিভাধৰ সাহিত্যিক গৰাকীৰ ব্যক্তিত্বৰ বিচাৰ কৰিছে। অসমৰ জাতীয়জীৱনৰ লগত থকা নিবিৰ যোগসূত্ৰই বেজবৰুৱাৰ মহৎ সাহিত্য সমূহৰ সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা আছিল বুলি লেখিকাই প্ৰতিপন্ন কৰিছে। বেজবৰুৱাই কলিকতাত থাকি নিজ মাতৃভাষাৰ উন্নতিৰ কাৰণে এক বিবেক দংশন অনুভৱ কৰিছিল, আনহাতে ইয়ে অসমীয়া ভাষা সাহিত্যক বিশ্ব দৰবাৰত প্ৰতিষ্ঠিত কৰাত পণ লোৱাত তেওঁক উদ্‌গনি দিছিল বুলি ড° ভট্টাচাৰ্যই উপযুক্ত মতকে দাঙি ধৰিছে।

আলোচনীখনত সন্নিৱিষ্ট হোৱা এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হ'ল 'শব্দৰ জ্ঞান'। শব্দাৰ্থৰ লগতে গুৰুত্বপূৰ্ণ ব্যক্তিবোৰৰ চমুটোকাও তাত দিয়া হৈছে। তেনে এটা উল্লেখযোগ্য বিষয় হ'ল উত্তৰ গুৱাহাটীৰ এক ক্ষেত্ৰভিত্তিক অধ্যয়ন। ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলে কৰা এনে অধ্যয়নৰ এক বিশেষ তাৎপৰ্য আছে। বিশেষকৈ কানাই বৰশীবোৱা লিপি, দীৰ্ঘেশ্বৰী মন্দিৰ, দৌলগোবিন্দ মন্দিৰ, আউনিআটীয় সত্ৰ আদি ক্ষেত্ৰ অধ্যয়নে ছাত্ৰসকলক গৱেষণাৰ পথাৰত খোজ দিয়াৰ কাৰণে প্ৰেৰণা দিব। তেনে এক ক্ষেত্ৰ অধ্যয়ন কৰা হৈছে অসমৰ ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয় আৰু কামৰূপ অনুসন্ধান সমিতিৰ বিষয়ে। এই অধ্যয়ন কাৰ্যত ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকল হ'ল ৰুবুল কলিতা, প্ৰণৱ কলিতা, দিলীপ থাপা, কৰবী বৰা, মিনাক্ষী সিংহ, সংগীতা ডেকা, সংগীতা হাজৰিকা, লিপিকা ৰয়, ৰঞ্জিতা কলিতা, মনালিছা দাস আৰু গীতুমণি তালুকদাৰ।

দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগে প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা গৱেষণাৰ পত্ৰিকা 'দিচপুৰ' গৱেষণাৰ দিশত এক প্ৰশংসনীয় পদক্ষেপ। ইয়াৰ যোগেদি অধ্যাপক-অধ্যাপিকাসকলৰ গৱেষণা সমৃদ্ধ প্ৰবন্ধপাতি প্ৰকাশ পোৱাৰ লগতে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলো এই দিশত আগবঢ়াৰ কাৰণে প্ৰেৰণা লাভ কৰিছে। আশাকৰোঁ পত্ৰিকাখনে তাৰ এই মানদণ্ড অক্ষুণ্ণ ৰাখিব।

***

ওমৰ খায়ামৰ ৰুবায়ত, ফিট্‌জেৰাল্ড আৰু ওমৰ-তীৰ্থ

ড° নমিতা ডেকা
সহযোগী তথা মুৰব্বী অধ্যাপক

ওমৰ খায়ামে ফাৰ্ছী ভাষাত প্ৰায় ৮০০ ৰুবায়ত ৰচনা কৰিছিল বুলি জনা যায়। ইংলেণ্ডৰ বড্‌লিয়াৰ লাইব্ৰেৰীত ১৫৮ টা ৰুবায়তৰ এটি প্ৰাচীন পাণ্ডুলিপি সংৰক্ষিত আছে। এইটোৱেই প্ৰাচীনতম পাণ্ডুলিপি বুলি এতিয়ালৈকে ধাৰণা কৰা হৈছে। ইণ্ডিয়া অফিচ লাইব্ৰেৰীত থকা তিনিটা পাণ্ডুলিপিৰ এটাত ৩৬২ টা, এটাত ৫১২ টা আৰু আনটোত ৮৬৫ টা ৰুবায়ী পোৱা গৈছে। ফাৰ্ছীভাষাত সিঁচৰতি হৈ থকা ৰুবায়তৰ ভিতৰত ১২০০ মান ওমৰ খায়ামৰ ৰচনা হ'ব পাৰে বুলি মানুহৰ ধাৰণা আছে। প্ৰকৃততে ওমৰৰ নিজা ৰুবায়ীৰ সংখ্যা ২৫০ ৰ পৰা ৩০০ ৰ ভিতৰত হ'ব বুলি হেমেন্দ্ৰ নাথ ৰায়ৰ ওমৰ *খায়ামেৰ ৰুবায়ত* গ্ৰন্থৰ ভূমিকাত (পৃঃ ১২০) উল্লেখ আছে।

১৮৫৯ চনত ফিট্‌জেৰাল্ডে পোনতে ৭৫ টা ৰুবায়ীৰ ইংৰাজী ভাবানুবাদ প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু এই সংস্কৰণত ফিট্‌জেৰাল্ডে তেওঁৰ নাম প্ৰকাশ কৰিবলৈ সাহস কৰা নাছিল। ফিট্‌জেৰাল্ডৰ এই ৰুবায়তসমূহ প্ৰকৃততে জনপ্ৰিয় কবি তোলাত সহায় কৰে কবি, চিত্ৰকৰ ৰোছেটি, কবি ছুইবাৰ্ণ আৰু লৰ্ড হাউটনে। ইয়াৰ ফলত ফিট্‌জেৰাল্ডে অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰে। এই সংস্কৰণত তেওঁ ৰুবায়ীসমূহৰ অনেক পৰিৱৰ্তন আৰু পৰিমাৰ্জন কৰা দেখা যায়। ইয়াৰ পিছতো ফিট্‌জেৰাল্ডে যথাক্ৰমে ১৮৭৯ আৰু ১৮৮৯ চনলৈকে পাঁচোটা সংস্কৰণ প্ৰকাশ কৰে। প্ৰতিটো সংস্কৰণতে তেওঁ অলপ সাল-সলনি ঘটাইছে। উদাহৰণ স্বৰূপে প্ৰথম সংস্কৰণৰ (২)

'Dreaming when Dawn's Left hand was in the sky
I heard the voice within the Tavern cry,
'Awake, my little ones, and fill the cup
Before life's liquor in its cup be dry'.
(Rubaiyat of Omar Khayyam, P. 67)

এই পংক্তিটো দ্বিতীয় আৰু পঞ্চম সংস্কৰণত এনেদৰে লিখিছে, -

'Before the phantom of false morning died,
Methought a voice within the Tavern cried,

When all the temple is prepared within,
Why nods the drowsy worshipper outside'? (P. 85)

এই ধৰণৰ আৰু কিছু উদাহৰণ আছে।[১] প্ৰথম সংস্কৰণৰ ৭৫ নম্বৰ পংক্তিৰ 'And when Thyself with shining Foot shall pass' - এই শাৰীটো পঞ্চম সংস্কৰণত এনেদৰে লিখিছে - 'And when like her, oh Saki, you shall pass'. । ওমৰ খায়ামৰ ৰুবায়তৰ অনুবাদ কৰিবলৈ যাওঁতে ফিট্জেৰাল্ড হয়তো তেওঁৰ কোনোটো ৰূপসজ্জাতে সন্তুষ্ট হ'ব পৰা নাছিল। সেয়ে নতুন নতুন কাব্যসজ্জাৰে সময়ে সময়ে তেওঁ তাক সজাই তুলিছে। A.C. Rickett এ কৈছে, 'Although only a tolerable scholar, with a partial knowledge of Persian, he found in Omar a writer with whom he was spiritually at one, and for this reason his bold and unblushing liberties with the text, his own variation to the original music are in perfect accord with the primal melody'.[২]

এডৱাৰ্ড ফিটজেৰাল্ডৰ জন্ম হয় ১৮০৯ চনত ব্ৰেড্ফিল্ড হাউছত। ১৮৩০ চনত তেওঁ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা ওলায়। ১৮৮৩ চনত তেওঁৰ মৃত্যু হয়। তেওঁৰ প্ৰথম প্ৰকাশ 'Euphranor' প্ৰকাশিত হয় ১৮৫১ চনত। ইয়াৰ এবছৰ পিছত 'Polonius : a collection of wise saws and sayings' প্ৰকাশিত হয়। ফিট্জেৰাল্ডে ১৮৫৬ চনত Bodlian লাইব্ৰেৰী পৰিদৰ্শন কৰাৰ পিছতেই তেওঁৰ মন স্পেনিচৰ পিছত ফাৰ্চী ভাষাৰ প্ৰতি ঢাল খায় আৰু ওমৰ খায়ামৰ প্ৰতি তেওঁ আকৰ্ষিত হয়।

Arthur Compton - Rickett এ কৈছে, 'Edward Fitz Gerald's position as a poet stands somewhat apart from the Oxford men Clough and Arnold, for he is not concerned immediately with the abstract questioning of his day. Yet spiritually he is akin with them, and his translation of Omar is a perfect expression, in terms of paganism, of the sceptical spirit."[৩].

ফিট্জেৰাল্ডৰ নিচিনা এনে এটি সমধৰ্মী নৈতিক মন যদি পোৱা নগ'লহেঁতেন, তেনেহ'লে হয়তো ওমৰ খায়ামৰে সৈতে পৰিচয় ঘটাটো দুঃসাধ্য হ'লহেঁতেন। ফিট্জেৰাল্ডেই ওমৰ খায়ামক তেওঁৰ সমস্ত সত্তাৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছে। ৰুবায়তৰ ৰচয়িতা হিচাপে ওমৰৰ কৃতিত্ব যিমান, সাৰ্থক অনুবাদক হিচাপে ফিট্জেৰাল্ডৰ কৃতিত্ব তাতোকৈ কম নহয়। ওমৰ খায়ামৰ অনুবাদৰ ক্ষেত্ৰত ফিট্জেৰাল্ডৰ সংবেদনশীল আৰু সমধৰ্মী মন এটাৰ সম্যক পৰিচয় পোৱা যায়। ফিট্জেৰাল্ডৰ বিশেষত্ব সেইখিনিতেই। প্ৰিয়ৰঞ্জন কুণ্ডুৰে কৈছে, 'কোন কিছু অনুবাদ করার জন্যে শুধুমাত্র ভাষার উপর দখলই যে যথেষ্ট নয়, বিশেষ করে সাহিত্য ক্ষেত্রতো, একথা

সর্বজনবিদিত। ভাষার উপর যথেষ্ট দখলের সাথে সাথে সার্থক অনুবাদকের আর যে সব গুণাবলীর অধিকারী হওয়া প্রয়োজন তার মধ্যে সর্বাধিক গুরুত্বপূর্ণ হ'ল একটি সংবেদনশীল ও সমধর্মী মনের। শুধু তাই নয়, অনেক ক্ষেত্রে মূল রচয়িতার মানসিকতার পরিপূরক রূপেও কাজ করে। সে ক্ষেত্রে অনুবাদ নিছক অনুবাদই হয় না, একটি প্রাণবন্ত নবতর সৃষ্টির রূপও পরিগ্রহ করে। ফিট্জেরাল্ডের ক্ষেত্রেও হয়েছে ঠিক তাই। তিনি শুধু অনুবাদ করেই ক্ষান্ত হন্নি বা সন্তুষ্ট হতে পারেননি, তিনি তার সমস্ত মন-প্রাণও অনুভূতি দিয়ে রুবাইয়াত গুলোকে প্রাণবন্ত করে তুলেছেন।'[৪]

A.C. Rickett ৰ ভাষাত 'Fitz Gerald Omar, it may be admitted, has more of Fitz Gerald than of the Persian poet in its actual content. Indeed we must say, Fitz Gerald's version is less properly described as a translation than as a transcript in terms of Western feeling of an oriental subject, and we have only to place side by side some of the literal translations extant, with Fitz Gerald's version, to feel that it is quite possible to have the letter and miss the spirit.

For this reason Fitz Gerald's translation has the force and beauty of an original work.'[5]

উপযুক্ত পৰিবেশ আৰু যোগাযোগৰ আশাত সমধৰ্মী মানসিকতাৰে পৰিপূৰ্ণ দুইজনা ব্যক্তিয়ে যেন দেশ আৰু কালৰ দুই প্ৰান্তত অনন্ত প্ৰতীক্ষাত ৰৈ আছিল। এই ৰুবায়তৰ যোগেদিয়ে দুইজনা ব্যক্তিৰ মিলন সংঘটিত হ'ল। প্ৰিয়ৰঞ্জন কুণ্ডুৰে কৈছে, 'ফিট্জেরাল্ড তাঁর ভাষা খুঁজে পেয়ে বাঙ্ময় হয়ে উঠলেন, আর ওমর পেলেন তাঁর নীরব হয়ে যাওয়া বাণীর জীবন্ত রূপ। এ যেন মণিকাঞ্চন যোগ।'[৬]

যি যুগত ফিট্জেৰাল্ডে ওমৰ খায়ামক ইংলণ্ডৰ জনসাধাৰণৰ লগত পৰিচয় কৰাই দিছিল, সেই ভিক্টোৰীয় যুগটি আছিল কঠোৰ ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক অনুশাসনৰ যুগ। এনে কঠোৰ ৰাজনীতিৰ সেই ভিক্টোৰীয় যুগটিৰ বিৰুদ্ধে এটা সময়ত মানুহৰ মনে বিদ্ৰোহ কৰি উঠিছিল যদিও কালক্ৰমত তাৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছিল। ইংলণ্ডৰ ডেকাচামে এই অৱস্থাৰ অৱসান ঘটাৰ লগে লগেই তেওঁবিলাকৰ মনৰ কথা আনৰ আগত ব্যক্ত কৰিবলৈ এদিন বাজলৈ ওলাই আহিল। এইক্ষেত্ৰত ওমৰ খায়ামৰ ৰুবায়তেই তেওঁবিলাকৰ মুখপত্ৰৰ কাম কৰিলে। 'এক কথায় বলতে গেলে বলা যায়, ভিক্টোরীয় যুগের কঠোর রীতি-নীতির বিরুদ্ধে জেহাদ ঘোষণার জন্যে ইংল্যেণ্ডর যুবক-যুবতীর যখন পথ খুঁজে মরছিলেন, তখন ফিট্জেরাল্ড সাহেব তাদের সামনের ওমর খৈয়ামকে এনে হাজির করলেন। তাদের বিদ্রোহী মন রুবাইয়াতগুলোর মধ্যে ভাষা খুঁজে পেলো যেমন পেয়েছিলেন ফিট্জেরাল্ড সাহেব স্বয়ং নিজে।"[৭] প্ৰণৱ

বাহুবলীন্দ্ৰৰ অভিমত, 'ওমর ভুবনবিখ্যাত হয়েছেন একালে, কোন সন্দেহ নেই, ফিট্‌জেরাল্ড কৃত অনুবাদের কল্যাণে।[৮]

ফিট্‌জেৰাল্ডৰ অনুবাদ পঢ়ি অনুপ্ৰাণিত হৈ ভালেমান পশ্চিমীয়া লেখকে ওমৰ খায়ামৰ ৰুবায়ত ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰে। ১৯৮৩ চনত হুইনফিল্ডে ওমৰৰ পাঁচশ ৰুবায়ী আৰু ১৮৯৯ চনত হেৰণ এলেন নামৰ এজন ইংৰাজে ওমৰৰ কিছুমান ৰুবায়ী ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰে। ইয়াৰ বাহিৰেও E. H. Rodwell, Justin Huntly Mc Carthy এ ৰুবায়ত ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰে।[৯] ফাৰ্ছী ভাষাৰ এই অনুপম গ্ৰন্থখনি হয়তো সেই ভাষাতে আবদ্ধ থাকিলেহেঁতেন, যদিহে ফিট্‌জেৰাল্ডে ইংৰাজী ভাষাৰ নিচিনা আন্তৰ্জাতিক ভাষা এটালৈ সুন্দৰৰূপে ভাষান্তৰিত নকৰিলেহেঁতেন। ফিট্‌জেৰাল্ডে ইংৰাজী ভাষাত অনুপম কাব্যছন্দেৰে 'Rubaiyat of Omar Khayyam' ৰচনা কৰিছে। এইখিনিতে এই কথা উল্লেখনীয় যে ফাৰ্চী ভাষাত ৰুবায়তৰ অৰ্থ হ'ল চাৰিশৰীয়া কবিতা। ৰুবায়তৰ বহুবচন হ'ল ৰুবায়ী (ইয়াৰ ওলোটাটোও কিছুমানে কয়) আৰু এই ৰুবায়ীৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল যে ইয়াৰ প্ৰথম, দ্বিতীয় আৰু চতুৰ্থ শাৰীৰ ছন্দৰ মিল থাকে। তৃতীয় শাৰীৰ নাথাকিলেও হয়। ইংৰাজ কবি ফিট্‌জেৰাল্ডে ফাৰ্ছী কবিতাৰ অনুকৰণতেই ছন্দবদ্ধ কৰিছে। A. C. Rickett এ কৈছে, 'The Rubaiyat is like some rich mosaic constructed out of diverse patterns, each with a design and scheme of its own, yet related also in a large scence to some general scheme of decoration.' [10] একে গ্ৰন্থতে আকৌ কৈছে, ' Like Tennyson's great poem, the Rubaiyat is also a criticism of life, less explicit, less polemical in its from, but none the less definite.' (P. 468)

ৰুবায়তসমূহ ওমৰৰ জীৱনৰ বিভিন্ন সময়ত উদিত হোৱা ভাবৰ অভিব্যক্তি মাথোন। E.G. Browne এ কৈছে - 'Immediately before his death he was reading in the shifa of 'Avicenna' the chapter treating on the one and the many and his last words were : O God, verily I have striven to know Thee according to the range of my power, therefore forgive me, for indeed such knowldge of Thee as I possess, is my only means of approach to Thee' [11] কবিতা ওমৰৰ জীৱনৰ একমাত্ৰ পেচা নহয়; তেওঁ আছিল বৈজ্ঞানিক, জ্যোতিৰ্বিদ, পণ্ডিত। কবিতা লিখাটো আছিল তেওঁৰ অৱসৰ বিনোদনৰ উপায়। ধৰ্মতত্ত্ব, দৰ্শন, তৰ্কবিদ্যা, অধ্যাত্মবিদ্যা, চিকিৎসাবিদ্যা, গণিত শাস্ত্ৰ আৰু জ্যোতিৰ্বিদ্যাত আগ্ৰহী আৰু অধ্যয়নশীল ওমৰে এদিন গণিত, বিজ্ঞান আৰু কবিতাৰ পুথি ৰচনা কৰিছিল। গণিত আৰু বিজ্ঞানৰ পুথি দুখন কালৰ বুকুত হেৰাই গ'ল যদিও কবিতাৰ পুথিখন জীয়াই

থাকিল। সেইখনেই 'ৰুবায়ত - ই- ওমৰ,' ওমৰৰ ৰুবায়ী। ৰজনীকান্ত দেৱশৰ্মাৰ ভাষাত, 'তেওঁৰ 'ৰুবাই'বোৰ জীৱনৰ বিভিন্ন কালত বিভিন্ন অৱস্থাত ৰচনা কৰা। তাৰ মাজত ভাবৰ ঐক্য বা ধাৰাবাহিকতা বিচৰাই ভাল।'[১২] সৈয়দ মুজতবা আলীৰ ভাষাত, 'ভাবতে আশ্চৰ্য লাগে, কবিরূপে যে ব্যক্তি বিশ্বজগতে বিখ্যাত তিনি আসলে ছিলেন বৈজ্ঞানিক। শুধু তাই নয়, ফিট্‌জেরাল্ডে মাধ্যম ইয়োরোপে প্রচারিত হবার পূর্বেই ওমরের বিজ্ঞান চর্চা ফ্রান্সে অনূদিত হয়ে সেখানে তাঁর খ্যাতি সুপ্রতিষ্ঠিত করেছিল।'[১৩] যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাই কৈছে, 'য়ুৰোপৰ এনে এখন ঠাই নাই য'ত কবিৰ 'ৰুবায়ত'ৰ আদৰ নাই আৰু এনে ভাষা নাই য'ত ইয়াৰ একাধিক অনুবাদ পোৱা নাযায়। আকাশত এটি নতুন তৰাৰ আবিষ্কাৰ হ'লেই গোটেই বৈজ্ঞানিক জগত যেনেকৈ চঞ্চল আৰু উৎফুল্ল হৈ উঠে, মনোৰাজ্যত এই তৰাটিৰ আবিষ্কাৰ হোৱাত য়ুৰোপৰ কবিসমাজ ঠিক তেনেদৰেই চঞ্চল আৰু উৎফুল্ল হৈ উঠিছিল।[১৪] হেম বৰুৱাই 'ৰংঘৰ'ত কৈছে, 'আইন্‌ষ্টাইনে কবিতা লিখে নে নাই নাজানো। কৰবাত দুই এজন বৈজ্ঞানিকে দুটা এটা কবিতা লিখা উদাহৰণ তেনেই তাকৰ নহয়। আজিলৈকে অৱশ্যে এজনো ওমৰৰ শাৰীলৈ উঠিব পৰা নাই'। (পৃঃ ২৯৩)

পশ্চিমীয়া লেখকসকলৰ দৰে অসমীয়া সাহিত্যৰ পুৰোধা ব্যক্তি, দৰদী কবি, যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাও আকৃষ্ট হ'ল ওমৰৰ ৰুবায়ৰ প্ৰতি। ফলত সৃষ্টি হ'ল ওমৰ-তীৰ্থ (১৯২৫)। এয়া ফাৰ্ছী ছুফী কবি ওমৰ খায়ামৰ ৰুবায়তৰ ভাবানুবাদ মাত্ৰ। দুৱৰাই এড্‌ৱাৰ্ড ফিট্‌জেৰাল্ডৰ ইংৰাজী অনুবাদৰ গইনা লৈ ওমৰ-তীৰ্থ ৰচনা কৰে। দৰাচলতে বেজবৰুৱাৰ প্ৰেৰণাদায়ক ব্যক্তিত্বই দুৱৰাৰ সাহিত্যিক জীৱনত প্ৰভূতভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। ওমৰ-তীৰ্থ তাৰেই এটি ফল। সেই কথা বেজবৰুৱাই দুৱৰালৈ লিখা চিঠিৰ পৰা জনা যায়। আনহাতে ওমৰৰ কবিতাৰ বিশ্বজনীন সুৰে দুৱৰাক 'সুৰা'ৰ জালত আবদ্ধ কৰিলে। ছুফীৰ ভাষাত 'সুৰা' অৰ্থে খোদাৰ প্ৰেমক বুজায়। প্ৰিয়তম অৰ্থে প্ৰেমময় খোদাক আৰু পিয়লা অৰ্থে মানৱ হৃদয় বা অন্তঃ কৰণক বুজায়। ওমৰৰ সুৰ ব্যক্তিগত হ'লেও তাৰ সৌৰভ বিশ্বজনীন বাবেও দুৱৰা সহজতে আকৃষ্ট হৈছিল। দুৱৰাৰ ভাষাত, 'এই সুৰতে মুগ্ধ হৈ আজি আমি অসমীয়া ৰাইজৰ ওচৰত নিজৰ ক্ষুদ্ৰ শক্তিৰে ওমৰৰ ভাবৰ এটি চানেকি, এটি ছাঁ দাঙি ধৰিব খুজিছোঁ।'[১৫] গতিকে ক'ব পাৰি যে দুৱৰাই ওমৰ-তীৰ্থ সম্পূৰ্ণৰূপে ভাঙনি কৰা নাই, কিছুমান পংক্তিৰ সম্পূৰ্ণ ভাবাৰ্থহে তেওঁ প্ৰকাশ কৰিছে। ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই কৈছে, 'দুৱৰাৰ হাতত খৈয়ামৰ ৰুবায়তবোৰে এনে এটি ৰূপ ল'লে যিটি মূলৰ কথা আৰু ভাব অটুট ৰাখিও, অনুবাদ বুলি চিনিব নোৱাৰাকৈ, মৌলিক কবিতাৰ দৰেই ৰসাল আৰু সহজ আবেদনশীল হৈ পৰিল।'[১৬]

যিহেতু ফিট্‌জেৰাল্ডৰ অনুবাদ আক্ষৰিক অনুবাদ নহয়, সেয়ে ইয়াৰ জৰিয়তে ওমৰৰ প্ৰকৃত দৰ্শন প্ৰকট হৈ উঠা নাই। দুৰৰায়ো ফিটজেৰাল্ডৰ পুথিৰ পৰাই অনুবাদ কৰাত ওমৰ-তীৰ্থ মূলৰ সিমান ওচৰ চপা নাই বুলি কোৱা হয়। ফিট্‌জেৰাল্ডে ফাৰ্চী কবিতাৰ অনুঃকৰণতেই ছন্দবদ্ধ কৰাৰ দৰে দুৰৰাই কিন্তু কৰা নাই। তেওঁ প্ৰতিটো কবায়ত দুটা চৰণত চাৰি শাৰী চাৰি শাৰীকৈ আঠ শাৰীত সমাপ্ত কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে -

'সেই নিৰলাত থাকিম নিজানে
কাষত তোমাৰ মধুৰ গান
কটী এটুকুৰা সুৰাৰ পিয়লা
কবিতা কুঁৱৰী আকুল প্ৰাণ।
সি সুৰ পুৰীৰ এয়েই সপোন
এয়ে হৃদয়ৰ বাসনা মোৰ
মৰুৰ মাজত নামিব সৰগ
জীৱন যাতনা পৰিব ওৰ।'

ইয়াত দুৰৰাই ক ক খ খ ছন্দতহে ছন্দবদ্ধ কৰিছে। হেম বৰুৱাৰ ভাষাত, 'ছন্দ প্ৰয়োগৰ ফালৰ পৰা চাবলৈ হ'লে দুৰৰাৰ ছন্দৰ গতি ক্ষিপ্ৰ। লয়লাস সোৱাদ লগা যদিও উৰণীয়া। ইয়াত আছে কিশোৰী চঞ্চল পদধ্বনি।... মূল ছন্দৰ গতি ধীৰ, মন্দাক্ৰান্ত প্ৰায়। এইখিনিতেই ওমৰ-তীৰ্থ আৰু 'ওমৰ খায়াম'ৰ পাৰ্থক্য।'[১৭]

ওমৰে সৃষ্টিৰ অৰ্থ বিচাৰি, মুক্তি বিচাৰি সকলোৰে প্ৰতি এক প্ৰত্যাহ্বান জনাইছে কিন্তু ওমৰ-তীৰ্থত এনে প্ৰত্যাহ্বান নাই। তাৰ পৰিবৰ্তে আছে ঈশ্বৰবিশ্বাসী এজনৰ ভাগি পৰা হৃদয়ৰ বিষাদ কিনিনি। ওমৰে অতীতৰ চিন্তা কৰা নাই, কিন্তু দুৰৰাৰ কবিতাত অতীতপ্ৰীতি এক উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। ভৱিষ্যতৰ সন্ধেদ নোপোৱা কাৰণেই ওমৰে তাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাই। তেওঁৰ কাৰণে বৰ্তমানেই সকলো।

'অতীত ভৱিষ্যত ভাবিলে কি হ'ব
ভাবনাৰ দেখো বিৰাম নাই
ঢালা সুৰা ঢালা পিয়লা ভৰাই
প্ৰতি নিমিষতে সময় যায়।
'আজি' যদি মোৰ বণ্ডতেই যায়
অতীতৰ 'কালি' দূৰতে থক
'কাইলৈ' কি হ'ব? ভৱিষ্য ভাবনা
সুৰাৰ সৌতত উটোৱা যক

ওমৰে যেন পাৰ্থিৱ জীৱনটোতহে মূল্য দিছিল। ইপাৰ আৰু সিপাৰৰ কথা চিন্তনীয় নহয়। দুৰৰাৰ ভাঙনিত,

'ধূলিৰ লগতে মিলিব যেতিয়া
খন্তেকীয়া ই জীৱন মোৰ
যাওক তেন্তে ভাহি সুৰাৰ সৌতত
নপৰক যেন সুখৰ ওৰ।
আহিলে মৰণ যাবই লাগিব
আন্ধাৰ পুৰীৰ কোনোবা দেশ
নাই য'ত সুৰা নাই য'ত গান
অজান দেশৰ ক'তনো শেষ।'

ফিট্‌জেৰাল্ডৰ মূল পংক্তিৰ[১৮] ভাব দুৰৰাই ৰক্ষা কৰিব পাৰিছে। ফিট্‌জেৰাল্ডৰ ২১ নম্বৰ পংক্তিটো দুৰৰাই এনেদৰে ভাঙনি কৰিছে,

'Ah, my Beloved, fill the cup that clears
To-day of past regrets and future Fears;
To-morrow; why, To-morrow I may be
Byself with yesterday's Sev'n thousand years.'

'ধৰা প্ৰিয়তম প্ৰাণৰ পিয়লা
জীৱন মদিৰা ভৰাই দিয়া
অতীত ভৱিষ্যত শোক দুখ ভয়
আজিৰ ভাবনা উটাই দিয়া।
আজিয়েই দিয়া কালিলৈ কিয়
কোনে জানে মোৰ কালি কি হ'ব?
হাজাৰ হাজাৰ বছৰ বিয়পা
হয়তো অতীতে সামৰি থ'ব।'

ওমৰ-তীৰ্থ ব্যৰ্থ হৃদয়ৰ কৰুণ কিনিনি; কাব্যিক স্বীকাৰোক্তি। যিদিনাই বিধাতাই সৃষ্টিৰ প্ৰথম পুৱাতে মাটিৰে মানুহ গঢ়িলে, সিদিনাই প্ৰশ্নৰ উদয় হ'ল- আমি ক'ৰপৰা আহিছোঁ, ক'লৈ যাম? কিন্তু এই প্ৰশ্নৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট সমাধান বা উত্তৰ আমি বিচাৰি নাপাওঁ। চিৰকাল চলি অহা এই প্ৰশ্নৰ সমাধানৰ চেষ্টাই বৃথা। অনন্ত প্ৰয়াসী সীমাৰ মাজৰ অসীম মানৱাত্মাই এই চিৰন্তন প্ৰশ্নৰ সমাধানত ৰাগিনীৰ উৎস।

'যিদিনা পোনতে বিধাতাই নিজে
মাটিৰে মানুহ সাজিলে আহি
যিদিনা পোনতে পুৱা কিৰণত

সৃষ্টি শতদলে মেলিলে পাহি।'

পৃথিৱীৰপৰা নিঃশেষ হৈ যোৱা প্ৰতিটো বস্তুৰ কদৰ্যতা আৰু সৌন্দৰ্যতে ওমৰৰ প্ৰাণৰ ব্যাকুল অনুভূতি পাৰ ভাঙি ওলাইছে। ইয়াতেই ওমৰৰ সাৰ্থকতা, ৰুবায়তৰ কমনীয়তা, ইয়াতেই আছে তেওঁৰ কাব্যৰ প্ৰাচুৰ্য। ওমৰৰ নিৰাশভাৱৰ কথাবোৰ অৱশেষতৰুবায়তৰ ছত্ৰবোৰত সুখবাদৰ আস্বাদনত বিলীন হৈ গৈছে। ওমৰে কৈছে, 'মই জানো যে মোৰ জীৱনটো দুদিনৰ কাৰণে- তাকো প্ৰবল ঝৰণাৰ সোঁতৰ দৰে উধাতু খাই ক'ৰবালৈ লৰি গৈছে। কিন্তু এই যে এদিন দুদিন কেনেকৈ আহিছোঁ, ক'লৈ গৈছো তালৈ ভ্ৰুক্ষেপ কৰিবৰ মোৰ সময় নাই।' সেয়ে ওমৰে কেৱল বুজে,

ইয়াতে সকলো
ইয়াৰ সিপাৰে একোৰেই নাই
পান কৰা সখা থাকোতে জীৱন
নহ'লে জীৱন বিফলে যায়।'

পিয়লাৰ এনে উক্তিয়ে মোহপ্ৰাপ্ত অৰ্জুনক শ্ৰীকৃষ্ণই দিয়া উপদেশলৈ মনত পেলাই দিয়ে-

"মন্মনা ভৱ মদ্ভক্তো মদ্‌যাজী মাং নমস্কুৰু।
মামেবৈষ্যসি যুক্ত্বৈ মাত্মানং মৎপৰায়ণঃ।।"[১]

পিয়লাই কবিক বিশ্বৰূপ দেখুৱালে আৰু কবিয়ে যেন দিব্যচক্ষু লাভ কৰিলে। এই পিয়লাই হৈছে ওমৰৰ জীৱন সাৰথি, পিয়লাই ওমৰৰ কৃষ্ণ, শুদ্ধ মুক্ত জ্ঞান। এই জ্ঞানৰ পোহৰেই হৈছে সুৰা।

'পিয়লাটি মোৰ ধৰাহি মুখত
আহা প্ৰাণ সখা সময় নাই
পাখি মেলি সৌ জীৱন পখীটি
অনন্তৰ পিনে উৰি যে যায়।'

ওমৰৰ ৰুবায়ত তেওঁৰ মুক্তিকামী, সত্যান্বেষী, অনন্তপ্ৰয়াসী আত্মাৰ কৰুণ বিননি; কিন্তু এই কৰুণভাব কবিৰ প্ৰাণভৰা উলাহেৰে আচ্ছাদিত। এই কৰুণভাব কবিৰ অন্তৰৰ পৰা বৈ আহিছে ধীৰে, অলক্ষিতে। ইয়াৰ কৰুণ প্ৰতিধ্বনিয়েই আমাৰ দুৱৰা কবিৰ হৃদয়ৰ কৰুণ বীণৰ তাঁৰত বিষাদ সুৰৰ কম্পন জন্মাই মন চমকিত কৰি তুলিছে। দুৱৰাই আহ্বান জনাইছে-

'ৰাজ কাৰেঙক চুমিছে পোহৰে
উঠিছে মাদল প্ৰবাতী গান
জীৱন্ত জগত উঠা উঠা হেৰা

এতিয়াও কিয় নিৰ্জীৱ প্ৰাণ।'

ওমৰৰ ৰুবায়তত কিছুমান শব্দৰ ব্যৱহাৰবলৈ চাই ৰোমান্টিক, পলায়নবাদী, আধ্যাত্মিক, আনকি প্ৰগতিশীল কবিতাৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। উদাহৰণ স্বৰূপে - প্ৰিয়া, প্ৰকৃতি আদিৰ ব্যৱহাৰে ইয়াক ৰোমান্টিক কবিতাৰ স্তৰলৈ লৈ গৈছে। কিন্তু ৰোমান্টিক কবিতা হ'লেও ইয়াত বিদ্যাপতি বা সুৰদাসৰ ৰোমান্টিকতাৰ গোন্ধ নাই। এই ৰোমান্টিকতা বহুপৰিমাণে পাৰ্থিৱ আৰু বিদ্ৰোহমূলক। হেম বৰুৱাই কৈছে, 'ওমৰ কবিতা সমাজ আৰু নিয়তিৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ।'[১০] ৰুবায়তসমূহত 'ৰুটী এটুকুৰা'ৰ উল্লেখ থকাত ইয়াত অৰ্থনৈতিক প্ৰয়োজনীয়তাই ভুমুকি মাৰিছে। ফলত ই প্ৰগতিশীল কবিতাৰ শ্লেখীয়া হৈছে। কিন্তু সেয়া হ'লেও ওমৰৰ সুৰ সম্পূৰ্ণ ব্যক্তিগত। ৰঙা গোলাপৰ স্নিগ্ধ কোমল পাহি, নাৰীৰ অপৰূপ সৌন্দৰ্য, সংগীতৰ মধুৰ সুৰ আৰু আঙুৰৰ ৰসৰ মধুৰ স্বাদত মদিৰা আগত লৈ জীৱনৰ অৰ্থ বিচাৰিছিল। একো একোটি চাৰিশৰীয়া স্তৱকত ওমৰে জীৱনৰ অৰ্থ বুজাবলৈ যত্ন কৰিছিল।

'সেই নিৰলাত থাকিম নিজানে
কাষত তোমাৰ মধুৰ গান
ৰুটী এটুকুৰা সুৰাৰ পিয়লা
কবিতাত কুঁৱৰী আকুল প্ৰাণ।'

এই বুলি কৈ তেওঁৰ উপলব্ধ সত্যক পুনৰ উল্লেখ কৰিছে।

'সংসাৰৰ সুখ আশা কৰি নৰে
সপোন পাহৰি লৰিছে হায়
কাৰোবা ভাগ্যত ফলিছে সপোন
কাৰোবা ভাগ্যত একোৱে নাই।'

অনন্তপ্ৰয়াসী মানৱাত্মাৰ চিৰন্তন প্ৰশ্ন- ক'ৰপৰা আহিছোঁ। ক'লৈ যাম ? ওমৰকো সেই প্ৰশ্ন দুটাই সততে আমনি কৰিছিল। এই দুটা প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি হাবাথুৰি খাইছিল। ই ওমৰক লৈ গৈছিল এখন অসীম অনন্ত ৰহস্যৰ জগতলৈ। জীৱন খন্তেকীয়া, যৌৱন ক্ষণস্থায়ী।

'দুদিনীয়া এই সংসাৰৰ লীলা
দুদিনৰ পাছে সকলো নাশ।'
'আলহীৰ ঘৰ এই দেহাখনি
খন্তেকৰ মাথো জিৰণি ঠাই।'

সেইদৰে তেওঁ আন ঠাইতো কৈছে-

'মিছা আশা বাটকৰা সকলো কল্পনা,

মায়া জুই, বেথা পোহবৰ।'

যিহেতু ওমৰৰ ঈশ্বৰৰ অস্তিত্বৰ প্ৰতি গভীৰ বিশ্বাস আছিল, সেয়ে ওমৰক আস্তিক বুলি ক'ব পাৰি। নজৰুল ইছলামৰ ভাঙনিৰ এটা চৰণে আস্তিক ওমৰক পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰে। এনে বৰ্ণনা ওমৰ-তীৰ্থত নাই।

'আকাশ যেদিন দীৰ্ণ হ'বে, আসবে যেদিন ভীম প্ৰলয়,
অন্ধকারে বিলীন হবে গ্ৰহ তারা জ্যোতির্ময়,
প্ৰভু আমার দামন ধরে বলব কেঁদে, 'হে নিষ্ঠুর,
নিরপরাধ মোদের কেন জন্মে আবার মরতে হয়?'

ওমৰ যে নাস্তিক নহয় তাৰে আন এটি প্ৰমাণ পোৱা যায় নজৰুলৰ ভাঙনিত। ফিট্‌জেৰাল্ডৰ অনুবাদত এনে বৰ্ণনা নাই বাবে ওমৰ তীৰ্থতো এনেধৰণৰ পংক্তিৰ অভাৱ। কাৰণ দুৱৰাই ফিট্‌জেৰাল্ডৰ পুথিকে মূল হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল।

'সিন্ধু হতে বিচ্ছেদেরই দুঃখে কাঁদে বিন্দুজল,
'পূৰ্ণ আমি' কইল হেসে বিন্দুরে সিন্ধু অতল।
সত্য শুধু পূৰ্ণ, বাকী অন্য যা তা নাস্তি সব,
ঘূৰ্ণমান ঐ এক সে বিন্দু বহুর রূপে করছে ছল।'

অৱশ্যে এইটো ঠিক যে ওমৰৰ ৰুবায়তসমূহত আস্তিক আৰু নাস্তিক এই দুই ভাৱৰে প্ৰকাশ ঘটিছে।

যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা সাহিত্যমোদী। ওমৰ-তীৰ্থতাৰ প্ৰমাণ। ওমৰ-তীৰ্থৰ 'নিবেদন'ত দুৱৰাই উল্লেখ কৰিছে- 'কবিয়ে নিজৰ প্ৰাণৰ বীণত এনে এটা সুৰ বজায় যি সুৰ গোটেই মানৱজাতিৰ হৃদয়তো প্ৰতিধ্বনিত হয়। এই বিশ্বজনীন সুৰ যাৰ প্ৰাণত বাজে সেয়ে কবি।' এনে মন্তব্যৰ দুৱৰা নিজেই জ্বলন্ত উদাহৰণ। দুৱৰাৰ যোগেদিয়ে অসমীয়া সাহিত্যত ওমৰৰ ভাৱৰাশিৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। অনুবাদ হ'লেও শব্দচয়ন আৰু ছন্দৰ ফালৰপৰা ওমৰ-তীৰ্থৰ বিশেষত্ব আছে। ইয়াৰ মাজেৰে দুৱৰাৰ স্বাভাৱিক কাব্যিক প্ৰতিভা ফুটি উঠিছে।

দুৱৰাৰ ভাঙনিত তথ্যৰ গাম্ভীৰ্য বা নিষ্ফলতাৰ কাৰুণ্যই লুইতৰ গভীৰতা লাভ কৰা নাই, ইয়াত আছে শিলনিৰ নিজৰাৰ চাঞ্চল্য। ব্যক্তিগত আৱেগ-অনুভূতিৰ সীমা যেতিয়াই কবিয়ে অতিক্ৰম কৰিছে, তেতিয়াই কবিৰ দৃষ্টি তত্ত্বমুখী হৈ পৰিছে আৰু সৰ্বাংগ সুন্দৰ ৰূপেৰে স্পষ্টতৰ হৈ উঠিছে। হেম বৰুৱাৰ ভাষাত, 'এই গ্ৰন্থৰ প্ৰথম বিশেষত্ব ইয়াৰ ভাৱৰাশি।... তেখেতে ওমৰৰ ভাৱৰাশিত বুৰমাৰি, তাৰ মাধুৰ্য আৰু সৌন্দৰ্য হৃদয়ত উপলব্ধি কৰি তাকে নিজৰ ভাষাত প্ৰকাশ কৰিছে।'[২১] দুৱৰাই স্পষ্টভাৱে কৈছে, 'জীৱনত যদি কাৰোবাক ভাল পাইছিলো, সেয়া কিতাপ। আন ভাষাৰ ভাল

কিতাপ অসমীয়া কৰিবলৈ মোৰ সদায়েই হেঁপাহ আছিল।'[২২] সেয়ে হয়তো দুৱৰাই ওমৰৰ ৰুবায়তৰ ভাঙনি কৰি অসমীয়া সাজ-পাৰ পিন্ধাই অসমীয়া বোৱাৰী কৰি লৈছে। শেষত হেম বৰুৱাৰ ভাষাৰেই ক'ব পাৰি, ওমৰ-তীৰ্থনাচি-বাগি ফুৰা পৰ্বতীয়া জুৰি, 'ওমৰ খায়াম' পৰ্বত বাগৰি অহা ভৈয়ামৰ বৰনৈ।'[২৩]

প্ৰসংগ টোকা

1. প্ৰথম সংস্কৰণ : 26

'Oh, come with old Khayyam, and leave the wise
To talk; one thing is certain, that life flies,
One thing is certain, and the Rest is lies,
The flower that once has blown for ever dies,' (P. 72)

দ্বিতীয় আৰু পঞ্চম সংস্কৰণ : 66 & 63

"Oh threats of Hell and Hopes of Paradise;
One thing at least a certain - This life flies;
One thing is certain and the rest is Lies;
The flower that once blown for ever dies.' (P. 98 & 123)

প্ৰথম সংস্কৰণ : 33

'Then to the rolling Heav'n itself I cried,
Asking, 'What Lamp had Destiny to guide;
Her little children stumbling in the Dark'
And-' A blind Understanding... Heav'n replied (P. 73)

দ্বিতীয় সংস্কৰণ : 37

'Then of the thee in Me who works behind
The Veil of Universe I cried to find
A Lamp to guide me though the Darkness; and
Something then Said-' An Understanding blind.' (P. 92)

পঞ্চম সংস্কৰণ : 34

'Then of the Thee in Me who works behind
The Veil, I lifted up my hands to find
A Lamp amid the Darkness, and I heard,
As from without- 'The Me within Thee Blind.' (P. 117)

প্ৰথম সংস্কৰণ : 38

'The stars are setting and the caravan
stars for the Dawn of Nothing oh, make haste'. (P. 74)

পঞ্চম সংস্কৰণ : 48

"And Lo; the phantom caravan has reach'd
The nothing it set our from- oh, make haste.' (P. 120)

প্ৰথম সংস্কৰণ : 60

'And strange to tell, among that Earthen Lot
Some could articulate, while others not:
And suddenly one more impatient cried-
'Who is the potter, pray, and the Pot' (P. 79)

'Whereat some one of the Loquacious Lot-
I think a sufi pipkin- waxing hot-
'All this of Pot and Potter- Tell me, then,
Who is the Potter, pray, and who the Pot?'

2. A History of English literature, P. 467
3. Ibid, P. 467
4. ওমৰ খৈয়ামও তাৰ ৰুবাইয়াত, পৃঃ ২
5. Op. it. P. 467.
6. পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩
7. ওমৰ খৈয়াম ও তাঁৰ ৰুবাইয়াত, পৃঃ ১২
8. শ্যামলকান্তি দাশ, ওমৰ খৈয়াম, কথাৰত্ন, পৃঃ ৬
9. Fitz Gerald,

'And this I know: Whether the one True Light
Kindle to love or Wrath-consume me quite,
One Flash of It within the Tavern caught
Better than in the Temple lost outright.'

E. H. Whinfield

'In taverns better far commune with Thee,
Than pray in mosques and fail Thy face to see!
O first and last of all Thy creaturs Thou;
'Yis Thine to burn, and Thine to cherish me!'

E. H. Rodwell

'In some low Inn I'd rather seek Thy face
Than pray withot Thee toward the Niche's places,
O First and Last of all ! As Thou dost will,
Burn me in hell-or save me by Thy grace!'

Justin Huntly Mc Carthy,

'I would rather in the tavern with Thee pour out
all the thoughts of my heart, than without Thee go
and make my prayer unto Heaven. This, truly,
O creator all things present and to come, is
my religion; whether Thou castest me into the
Flames, or makes me glad with the light of
Thy countenance.'

10. Op.cit, P. 468
11. Literary History of Persia, P. 251
12. মোহম্মদ চাদেৰ আলি, ওমৰ কাব্য, আগকথা
13. কাজী নজৰুল ইসলাম, ৰুবাইয়াত্-ই-ওমৰ খৈয়াম
14. অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা, পৃঃ ৫-৬
15. ওমৰ-তীৰ্থ, নিবেদন, পৃঃ ১১০
16. অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত, পৃঃ ৩৪১
17. সাহিত্য আৰু সমস্যা পৃঃ ৪৩-৪৪
18. 'Ah, make the most of what we yet may spend
Before we too into the Dust descend;
Dust into Dust, and under Dust to lie,
Sans wine, Sans Song, Sans Singer, and- Sans End!' (Stanza 24, P. 115)
19. শ্ৰীমদ্ভাগৱত গীতা, নৱম অধ্যায়, শ্লোক - ৩৪
20. বাখৰ, ২য় বছৰ, ৮ম সংখ্যা, পৃঃ - ২১৩
21. গৌৰী, ১৭শ বছৰ, ১ম সংখ্যা, পৃঃ - ১৩
22. লীলা গগৈ, সাহিত্য : দুটিমান আলোচনা, পৃঃ - ২৫
23. বাখৰ, ২য় বছৰ, ৮ম সংখ্যা, পৃঃ - ২১৪

***

Gandhi Re-Visited : A Study of Anita Desai's *Where Shall We Go This Summer?*

Dr. Manjaree Sharma
Associate Professor and
HOD, Deptt of English
Dispur College

Mahatma Gandhi was the single most important figure in the Indian nationalist struggle against British colonial rule. His distinctive brand of civil protest *Satyagraha* as well as his creed of non-violence enabled him to play a key role in the three great mass Movements in India's struggle for freedom - the Non-Cooperation movement (1920-22), the Civil Disobedience Movement (1931-32) and the Quit India Movement (1942).

However the attainment of independence did not represent the fulfillment of Gandhi's goals as it was marred by the partition of the sub continent into India and Pakistan and the communal strife between Hindus and Muslims that followed in its wake. Both these two events deeply affected Gandhi. In a prayer speech of 12 September 1947, Gandhi's pain at the outbreak of communal violence becomes evident : "Anger breeds revenge and the spirit of revenge is today responsible for all the horrible happenings here and elsewhere. I implore you all to stop your insane actions at once."[1]

Less than thirty years after India gained independence, Indira Gandhi, the then Prime Minister, declared a state of Emergency and imposed martial law upon the country. Accused and convicted of electoral fraud in 1975, Indira Gandhi's response was to jail thousands of her opponents - even those

in her own party - censor newspapers and bring states not governed by the Congress party, directly under central rule. Although the emergency ended in 1977, it was that period when India experienced its greatest political crisis since independence.

Events surrounding Indian independence - both in the pre and post periods - have had a profound effect on modern Indian writers as well as Indian society as a whole. This study is an attempt to show that *Where Shall We Go this Summer?* (1975) is Anita Desai's response to these turbulent times in India's history. By making the central character revisit, interrogate and analyse her own past history, Anita Desai simultaneously undertakes to interrogate a part of the larger history of the nation, independence, partition, post-independence and the relevance of Mahatma Gandhi and his ideals in both pre and post independence India.

Sita, the central character, is the mother of four children living in her husband's home in contemporary Bombay. When she discovers that she is pregnant for the fifth time, she suffers a near "paranoic' (32)[2] breakdown. Sita informs her shocked husband Raman that she will not have the baby. To his horrified question of whether she wants to abort it, her hysterical response is that she wants to keep it, "I mean I want to keep it - I don't want it to be born" (35). The reason behind her desire to keep the baby from being born is because of the prevalence of cruelty and violence in the world. Sita feels that the spirit of violence has infected everyone living in the present including her own children and what was horrifying was that "destruction came so naturally ..." (45). It is in order to keep the unborn baby forever safe - by preventing its birth that she thinks of going back to the sheltered, peaceful atmosphere of Manori, the "island of miracles' (31). This island had been gifted to her

father, a well known political leader of pre-independence India, by an admirer.

However, immediately on arrival, Sita realises that the magic is no longer there. The old house is in shambles and there is no food available. What greets her instead is "a waste of ashes. Ashes, white and waste" (28).

Sita then, slowly begins to relive the past. It is in Sita's confrontation with and analysis of the true nature of her past that the reader finds the nation's re-appraisal of the past too. In the words of Charmazel Dudt, "The author has succeeded in enlarging the function of the traditional psychological novel to include not merely an individual's struggle with his past but also a nation's conflict with its history."[3]

It is in the figure of the father "barefoot, bareheaded, dressed in homespun" (75) that Anita Desai offers her perspective on Gandhi as well as the Gandhian way of life. Innumerable details suggest the father to be the Father of the Nation himself. He is referred to as the "Second Gandhi" (86). The experiment that he chose to conduct by putting his "social theories into practice" (60) is "unique great and Gandhian." (87)

This suggests a parallel with Gandhi who had also founded the Satyagraha Ashram at Sabarmati. It was here that " rooted in the soil and sand and people of India, Gandhi grew to full stature as the leader of his nation."[4]

The father is shown as reclining on a straw mat "still weak after an incredibly long fast in the cause of freedom." (60). This is again another reference to Gandhi. Commenting on the fast that had been undertaken by Gandhi, Bhikhu Parekh says :

> "Gandhi had no doubt
> whatever that his fasts were
> not hunger strikes, nor forms of
> moral or emotional blackmail ...

> but forms of self secrifice and
> represented a perfectly moral
> method of action ... The fast was
> an act of self imposed suffering
> designed both to purify oneself and
> to energize the consciences of those
> addressed by it."[5]

As Sita replays the past in memory, she recalls how many of her father's associates and colleagues - "the more intelligent, the more highly educated, the sober and austere" (91) - who had worked with him till then, left when he broke his longest fast on the declaration of Independence and then spoke of his intention of retiring to a village. The island and the father's experiment had instead made them "faintly smile, shake their heads and refuse to come" (91) while "professional politicians" were more pre occupied with the horrors of partition. This is also indicative of another paralled with Gandhi and his gradual rejection by the nationalist leaders.

In Manori, the father lives among the poor and acquires a life-style similar to the original's. Charmazel Dudt places as the "most disconcerting parallel"[6], the father's appearing to the public leaning upon the shoulders of a young woman. Rajmohan Gandhi throws light on this trait of Gandhi : "Physically touching those he felt close to was one of Gandhi's trait ... he gave affection through contact. This need for physical contact with an inner circle was part of his make up."[7]

Meanwhile, the father renames the house as *Jeevan Ashram* and sets out to implement his theories and transform the island into the "Home of the Soul" (61). He not only prayed a great deal but there were "community devotions" (66) as well. His "unorthodox ministrations" to the village folk were considered to be "miracle cures" (69). In the same way, a "Dector" Gandhi

spent much time teaching the villagers in Sevagram, the use of "steam inhalations, mud packs, wet sheets and enemas."[8]

Sita relives the life which they had led "inside jails, in crowded assembles, in mobs, in slums, tenements ... known all the tensions of political life ... austerity and fear" (63). She had watched the masses of the independence movement, listened to endless speeches on 'Swaraj'. She belonged "to this whole society that existed at that particular point in history..." (85).

Living in Manori, Sita saw the island as a piece of magic. It took her some time to notice that this 'magic' too, "cast shadows". (63). For Manori, was a "creation, a construction of the father's that they were part of an experiment he was making" (64). For instance, when it was suggested that he have water piped up to the house on the hill, he brushed it away saying, " I can prove that machinery is not essential to civilization ... for Indian civilization, I think it is fatal Gandhi taught us that" (67). This is also reminiscent of Gandhi's trenchant critique of modern civilization" in *Hind Swaraj*[9].

The father decides to dig a well instead. The 'awful taste' of the water is ecstatically declared 'sweet' and the well 'blessed' by the village folk. Anita Desai, is here critical of the "vulnerability of the Indian population" which tends to be "awed and sometimes as a consequence, constricted by its leaders".[10]

Reviewing the father from the present, Sita sees how in time, "he was the legend but whether he began it by plan and deliberation or acquired it by force of pressure from the simple people around him, remained a matter for debate" (71). Sita consequently makes an important realization.

> "self sacrifice and service
> place power in a man's hand,
> ennoble and enlarge a human

> being into a super human
> being (especially in a setting of
> ignorance and poverty and
> gullibility) ... once this super humanity
> is recognized ... it can be used
> as a means to power and glory
> ... not of a cause ... but of one's
> own self ... (75).

The father had fought "whole heartedly and earnestly for a cause and won. What could he go on to doing then? He himself became a cause and won again" (75).

This is suggestive of Anita Desai's skepticism of Gandhi's "Mahatma" persona. As Fauzia Afzal Khan has said, "In casting such a character in the mold of Gandhi himself, Desai is unquestionably asking the reader to challenge the mythification of national heroes, of history itself".

The precise nature of the father's island experiment could not ever be defined by anyone - whether it had been religious, social or moral. Similarly, the father's nature as a man too, could not really be identified as he was by turns called both a 'saint' and a 'charlatan'.

This is again suggestive of another parallel with Gandhi..

Referring to Shahid Amin's essay "Gandhi as Mahatma : Gorakhpur District, Eastern U. P, 1921-22", Rudrangshu Mukherjee relates the incident at Gorkhpur as an illustration of the "popular preceptions" of Gandhi there. Gandhi's ideas were interpreted by the people "in terms of Hindu popular belief"s and the material culture of the peasantry ... Gandhi was thus given magical and miraculous powers : he came to be endowed with a saintliness".[12]

In the words of Rajmohan Gandhi, "Many have presented their versions of Gandhi but Mohandas Gandhi the individual is

not sufficently felt, or seen or understood." Gandhi has also been a popular metaphor" for innocence, ingenuity or courage" yet, simultaneously, "this metaphor for innocence was an exceedingly shrewd tactician and strategist."[13]

After Sita's return to Bombay and consequent marriage to Raman, she gradually feels the reality of the situation around her to be "insufferable". It is then that she once again thinks of the 'magical' island. This reality happens to be one where 'the dream of independence' was sheltered by the 'stupefying bloodshed and violence of partition". India having "taken one step forward into civilization... now reeled a dozen steps backward into barbarity" (91-92). Articles about the "perfidy of Pakistan, the virtuousness of our own India" (55) are one of the factors that makes Sita feel that in giving birth to the child "safely contained in her", she would be "releasing it in a violent, pain wracked blood bath" (56) Sita therefore, sees the act of separation at child birth "as a reflection of the violent division of Pakistan and India. In avoiding child birth then, she thinks she can somehow avoid the pain of history".[14]

The novel was published in the year when the powers of democracy were wielded by a single authority. Although the novel makes no explicit mention of the Emergency, there are quite a few indirect references : "the rift and dissensions in the family .. since there was no father to hold them together" (20), "the overpowering power to destroy" (46), and the ordinary world "grew stiff ... petrified ... the streets and walls ceased to offer security or safety but implied threats of murder" (100). It is also this reality that prompts her to go back to Manori where a 'wizard' had cast such an illusion (100).

In the context of the nation's history, "the period of 1946 to 1977 represented movement away from a Gandhian ideal ... one would have to enter the dark realms of totalitariamsim to

find a position less Gandhian than that to which India had been removed during the Emergency'.[15] In other words, the British Raj was being replaced by an Indian Raj, In the words of Stephen Murphy :

> For Gandhi the attaining of
> political independence from
> Britain ... was only one aspect of
> ... an urgently needed far
> reaching transformation of Indian
> Society... from the beginning, he
> was trying ... to transform India
> from within ... he was also
> aware that the India he wished
> to bring about might have to be
> fought for non violenlty aganist
> the Indian Government.[16]

Rudrangshu Mukherjee points out how even Nehru "the archetypal spokesman of the nation state could admit, despite his loyalty to Gandhi, that the ideas of *Hindu Swaraj* represented an "utterly wrong and harmful doctrine and impossible of achievement".[17]

Thus, by placing the father, his experiments and Manori in a post independence setting, Anita Desai also appears to be questioning the 'authenticity and workability"[18] of the Gandhian way of life in post independence India.

Yet, inspite of knowing and accepting the "island illusion". Sita thinks of it as a refuge, a protection" (101). Anita Desai similarly, re-appraises Gandhian ideals in that particular political context of the nation of 1975 and finds that these ideals which had been effective tools of resistance against colonisation, now seemed to be losing relevance.

After much vacillation,, Sita unwillingly opts to return back

to Bombay concluding that life had no periods, no stretches. It simply swirled around, muddling and confusing, leading nowhere" (155).

Sita's vacillation and confusion is suggestive of the "nation's search for direction"[19]. Given the undemocratic, turbulent political situation and the lack of effective leadership, the nation had once again regressed into barbarity. This time however, there seemed to be no way out of either this barbarity or uncertainty.

References :

1. Rudrangshu Mukherjee, ed. *The Penguin Gandhi Reader* (New Delhi: Penguin India, 1993), p. 279.
2. Anita Desai, *Where Shall We Go this Summer?* (New Delhi : Orient Paperbacks, 1982, rept 1991) p. 32. All subsequent page references to the novel are in parenthesis and refer to this edition.
3. Charmazel Dudt, "Past and Present : A Journey to Confrontation", *Journal of Indian Writing* in English, 9.1, 1981, p 71
4. Louis Fischer, *The Life of Mahatma Gandhi* (London : Harper Collins, 1951, rpt 1997) p 164-165.
5. Bhikhu Parekh, *Gandhi : A Very Short Intoduction* (Oxford University Press, 2001. 1st Indian ed. 2005) p 15.
6. Dudt, Op. cit., p 70
7. Rajmohan Gandhi, *Mohandas : A True story of a Man, His people and an Empire* (New Delhi : Viking, Penguin Books India, 2006) p 313
8. Ibid, p 405.
9. Rudrangshu Mukherjee, op. cit, p 1
10. Dudt. op.cit p 71
11. Fauzia Afzal Khan, *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel* (Pennsylvania State University Press, 1993) p 77
12. Rudrangshu Mukherjee, op.cit, pxviii-xix
13. Rajmohan Gandhi, op. cit, pp ix -xi.
14. Fauzia Afzal Khan, op.cit, p 78.
15. Stephen Murphy, *Why Gandhi is Relevant in Modern India* (New Delhi: Gandhi Peace Foundation and the Academy of Gandhian Studies, 1991) p 26.
16. ibid, p 31-32
17. Rudrangush Mukherjee, Op. cit, p xviii.
18. Dudlt, op. cit, p 73
19. ibid, p 67

•••

ভক্তি ধৰ্মত গুৰুৰ স্থান

ড° জয়জ্যোতি গোস্বামী
সহযোগী অধ্যাপক

খৃষ্টীয় পঞ্চদশ-ষোড়য শতিকাত সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষ জুৰি 'নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলন' বা 'ভক্তি আন্দোলন'ৰ সূচনা হৈছিল। দ্ৰাবিড় দেশত আৰম্ভ হোৱা এই ভক্তি আন্দোলনৰ প্ৰবাহ ৰামানন্দই উত্তৰ ভাৰতলৈ বোৱাই আনে। পাঞ্জাব, বঙ্গদেশ, উড়িষ্যাৰ দৰে অসমতো এই কালছোৱাতেই ভক্তি আন্দোলনৰ সূচনা হয়। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ অসমৰ নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ গুৰি ধৰোঁতা আছিল। অসমত প্ৰাচীন কালৰে পৰাই বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ আছিল যদিও এই নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্ম এক সুকীয়া বৈশিষ্ট্যৰে পুষ্ট।

নৱ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল ভক্তি। সেয়ে এই ধৰ্মক ভক্তি ধৰ্ম বুলিও কোৱা হয়। উপাস্য জনৰ প্ৰতি থকা একান্ত অনুৰক্তিয়েই হৈছে ভক্তি। ভক্তি ধৰ্মত ভক্তই ভক্তিৰ বাহিৰে মুক্তিকো বাঞ্চা নকৰে -

"নমাগোহো সুখভোগ নালাগে মুকতি।
তোমাৰ চৰণে মাত্ৰ থাকোক ভকতি।।"

ভক্তই ভক্তিকে সৰ্বস্ব বুলি গ্ৰহণ কৰে ....

*"ভকতিসে বিত্ত
ভকতিসে চিত্ত
ভকতি মোক্ষৰ বীজ"*

ভক্তি ন প্ৰকাৰ - শ্ৰৱণ, কীৰ্ত্তন, স্মৰণ, অৰ্চন, পদসেৱন, দাস্য, সখিত্ব, বন্দন আৰু দেহ অৰ্পন। শঙ্কৰ দেৱৰ নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মত এই প্ৰকাৰ ভক্তিৰ ভিতৰত শ্ৰৱণ আৰু কীৰ্ত্তনকে মুখ্য স্থান দিয়া হয়।

*"যাদৱ জয় যদুপতি তোমাৰ চৰণে লাগে।
শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তন নিৰ্মল ভকতি কাকুতি কৰিয়া মাগো।।*

লগতে ভক্তৰ মনত 'তৃনাদপিসুনীচানি দাস্য ভাৱ থকাৰ প্ৰতিও বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। "ভক্তি ধৰ্মত ভক্তি কেৱল ভগৱানৰ ওপৰতে প্ৰদত্ত নহয়, গুৰুৰ প্ৰতি ভক্তিও ইয়াত সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ। গুৰু অবিহনে ভক্তি ধৰ্মৰ 'খুল' টিও পূৰ্ণ নহয়। মাধৱদেৱে শঙ্কৰদেৱক সেয়া বুলি গুৰু মানি নিজে 'সেৱকৰ ভাও' লোৱাৰ পিছতহে বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ থুলটি সম্পূৰ্ণ হৈছিল -

'আগে বস্তু তিনটিহে আছিল, গুৰুজনাৰে পুৰে চাৰিপোৱা সেৱকে দেখায় সেৱকত।' গুৰুক ভগৱানৰ সমানেই ভকতি কৰা উচিত আৰু তেওঁক ঈশ্বৰৰ অৱতাৰ বুলি ধৰা উচিত।

'বিনে গুৰু চৰণে ভকতি ৰকতি
মুকতি কবহু নোহই।'
'বিশিষ্ট গুৰুক অকপটে সেৱা কৰি।
মানিব গুৰুসে আত্মা দেৱ মহাহৰি।।"

অসমৰো বৈষ্ণৱ কবি তথা ধৰ্ম প্ৰচাৰক সকলৰ হাতত গুৰু শঙ্কৰদেৱ ঈশ্বৰৰ অৱতাৰ ৰূপে প্ৰতিভাত হৈছে।

অসমৰ নৱ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰক গুৰুজনাৰো প্ৰধান শিষ্য বড়াৰ পো মাধৱদেৱৰ প্ৰথম সাক্ষাৎ হয় ধুৱাহাট বেলগুৰিত। শঙ্কৰদেৱৰ সান্নিধ্যলৈ অহাৰ আগতে তেওঁ আছিল শক্তিৰ একান্ত উপাসক। ৰামদাসৰ সৈতে শঙ্কৰদেৱৰ লগত তৰ্ক কৰাৰ মানসে গৈ "প্ৰবৃত্তি নিবৃত্তি তিনি প্ৰহৰ বেলি বাদ" কৰাৰ অন্তত শঙ্কৰদেৱে "তৰুমূল শ্লোক" আনি অৰ্থ দৃষ্টান্ত কোৱাত মাধৱ দেৱে পৰাজিত হৈ সেৱা কৰিলে। সেই যি 'অভয় পাদ পঙ্কজত বিক্ৰয় জীৱ কৰি" গুৰু মানিলে - তেতিয়াৰে পৰা 'মহাপ্ৰস্থানিক গীত' নামঘোষা ৰচনাৰ সময়লৈকে মাধৱদেৱৰ হৃদয়ত গুৰু শঙ্কৰদেৱ আৰু ঈশ্বৰ কৃষ্ণ অভিন্ন ৰূপে অধিস্থান কৰিছিল।

শঙ্কৰদেৱে এদিন তেওঁৰ গৃহত অন্ন গ্ৰহণ কৰিবলৈ কোৱাত মাধৱদেৱে সন্দেহ বশতঃ ভিতৰখন চাবলৈ গৈ দেখিলে যে গুৰু পত্নী কালিন্দী গোঁসানীয়ে ঘৰ দেউতি পূজিবলৈ 'এচুকে ভিটি বান্ধি ঘট পাতি আমডালি আৰু সূতা থৈছে।" সোধাত ক'লে 'চাইটি চাৰা চিতা আছে, আৰে কিবা পাৰত্ৰেহি কাৰণে থৈছে।" তেতিয়া মাধৱদেৱে ঘৰতে থকা 'পৰমব্ৰহ্মাক' চিনি নোপোৱাৰ কাৰণে গুৰু পত্নীৰ ওপৰত অসন্তুষ্ট হৈছিল। তদুপৰি গুৰুপত্নীয়ে গুৰুজনক পাৰ্থিৱ দৃষ্টিৰে স্বামী বুলি ভৱাৰ কাৰণে তেওঁ কৈছিল "তাৰা পূৰ্ণ ঈশ্বৰো ঈশ, তুমি লক্ষ্মী। .... বৈকুণ্ঠৰ বস্তু আমাৰ গোসাই বুলিবা।" এনে নিদৰ্শন চৰিত পুথিত অনেক আছে। 'গুৰুভটিমা' মাধৱদেৱৰ গুৰু ভক্তিৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। ইয়াত কৈছে -

ত্ৰিভুবন বন্দন দৈৱকী নন্দন
যোহাৰি মাৰল কংস।
জগজন তাৰণ দেৱ নাৰায়ণ
শঙ্কৰ তাকেৰি অংশ।।

....

কি কহব শঙ্কৰ দেৱৰ মহিমা
জানি অন্ত নাপাই।
যাকেৰি চৰণক ৰেণু শিৰে পৰশি
মুকুতি সুখে সুখ পাই।।

"মাধৱ দেৱৰ আধ্যাত্মিক জীৱনৰ উৎকৃষ্ট কৃতি তথা 'একশৰণ নাম ধৰ্ম'ৰ মাহাত্ম্য প্ৰতিষ্ঠাপক গ্ৰন্থ 'নামঘোষা' শঙ্কৰ স্মৃতি মণ্ডিত পূৰ্ণ ব্ৰহ্ম স্বৰূপ কৃষ্ণৰ প্ৰতি একান্তিকা ভক্তিৰ বিৰাট ঝংকাৰ। বানীকান্ত কাকতিৰ মতে 'নামঘোষাত প্ৰধানতঃ তিনিটা ভাৱৰ ধাৰা মিহলি হৈ বিশাল আনন্দ সাগৰৰ ফালে প্ৰধাৱমান হৈছে। পূণ্যশ্লোক শঙ্কৰ স্মৃতি, মাধৱ দেৱৰ আত্ম লঘিমা আৰু কৃষ্ণ ভক্তি মাহাত্ম্য। .... নামঘোষাৰ যি যিডোখৰতেই টৌৰ খলকনিৰ দৰে গভীৰ ভক্তি ৰসৰ তোলাপাৰ লাগিছে সেই সেই ঠাইতেই মাধৱদেৱে আপোন পাহৰা হৈ শঙ্কৰ গৌৰৱত বিমোহিত হৈছে।"

'হৰিভক্তি ৰাজমাৰ্গ গুৰু পদ-নখ চন্দ্ৰ প্ৰকাশিত
শ্ৰুতি জননীৰ পদপন্থ অনুসৰি।
ফুৰো হয়া আমি আনন্দিত স্খলন নাহিকে কদাচিত
মহাজন সঙ্গে জানিবা নিশ্চয় কৰি।।'

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ কেৱল ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰকেই নহয়। মাধৱ দেৱৰ ভাষাত -

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ হৰি ভকতৰ
জানা যেন কল্পতৰু।
তাহান্ত বিনাই নাই-নাই নাই
আমাৰ পৰম গুৰু।

একধাৰে ধৰ্মদ্ৰষ্টা, যুগস্ৰষ্টা, সুকুমাৰ কলাৰ সাধক, জাতি সংগঠক, সমাজ সংস্কাৰক, আদি গুণেৰে প্ৰতিভাশালী, বিশ্বজনীন ভাবাদৰ্শৰে সাগৰ সঙ্কাশ ব্যক্তিত্বৰ অধিকাৰী গুৰুজন অসমীয়া জাতিৰ কাৰণে অক্ষয় অব্যয় "কল্পতৰু" বৃক্ষ সদৃশ।

মাধৱদেৱৰ পৰৱৰ্তী বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰক সকলেও ধৰ্ম প্ৰচাৰ তথা বৈষ্ণৱ আদৰ্শ প্ৰচাৰৰ লগে-লগে গুৰু ভক্তিৰ নিদৰ্শন দেখুৱাইছে।

মাধৱদেৱে অসম, কামৰূপ আৰু বেহাৰত ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰ তথা প্ৰসাৰৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখি ৰাৰজন ভক্ত প্ৰাণ বৈষ্ণৱক ধৰ্মাচাৰ্য্য পাতে। তাৰে এজন হ'ল গোপাল আতা।

গোপাল আতায়ো তেওঁৰ তিনিখনি নাটৰ লগতে গীত আৰু বৰ়া ঘোষা ৰচনা কৰে। নামঘোষাত যিদৰে আন বিষয় বস্তুৰ লগতে গুৰু বন্দনা আৰু 'কৃষ্ণস্তু ভগবান স্বয়ম' তত্ত্ব মনোৰম আৰু হৃদয়গ্ৰাহীকৈ প্ৰকাশ হৈছে তেনেদৰে গোপাল আতাৰ

গীত সমূহতো তেওঁৰ গুৰুগত প্ৰাণ আৰু কৃষ্ণ মহিমা দক্ষৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে -

'নমো শঙ্কৰদেৱ মাধৱ সহিতে দুইয়ো
মোৰ ইষ্টদেৱ দুইজন।
মাধৱৰ শিক্ষা ধৰি শুদ্ধ ভাৱে ভজে হৰি
বন্দো হেন ভক্তৰ চৰণ।।

****

মাধৱ মাধৱ প্ৰাণ মাধৱ মাধৱ আত্মা
মাধৱ মাধৱ গুৰু ইষ্ট।
মাধৱ মাধৱ নাম সুমৰণে সুমঙ্গল
মাধৱেসে দেৱ ইষ্ট শিষ্ট।

যাৰ পদৰজ পৰশত কলিকালত অগতিৰো পৰম গতি লাভ হয় সেই কৃষ্ণ অৱতাৰ শঙ্কৰ দেৱৰ বন্দনা কৰিছে এইদৰে -

যো হৰি যদু কুলে অৱতৰি
প্ৰচাৰি যশ বিপুল।
জগত তাৰিলা ভাৰ-সংহাৰিলা
নিস্তাৰিলা যদুকুল।।
সোহি শঙ্কৰ নৰ ৰূপ ধৰ
বাজধৰ কুলে আসি।
কুল উদ্ধাৰিলা লোক নিস্তাৰিলা
কৃষ্ণৰ যশ প্ৰকাশি।

লগতে আছে তেওঁৰ অমৃত বৰষা গীত কবিত্ব গুনৰ অকপট প্ৰশংসা। গুৰুজনাৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত ভক্তি ধৰ্মই কলিযুগত পাপসিন্ধুত নিমজ্জিত হোৱা উনমত্ত লোকক উদ্ধাৰ কৰি কেনেকৈ কলিমল দূৰ কৰিছে সেয়া এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে -

"ভকতি বাৰিষা ঋতু লোকৰ কুশল হেতু
মিলিলা শঙ্কৰ ৰূপে হৰি।
মাধৱ গম্ভীৰ মেঘ বৰষিলা অবিচ্ছেদ
হৰি নাম জল-জগভৰি।।

গুৰুক এনে অনুপম উপমাৰে বন্দনা কৰাটো বৈষ্ণৱ সাহিত্যত বিৰল।

শঙ্কৰদেৱৰ নাতি পুৰুষোত্তম ঠাকুৰ দেৱেও বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ লগে লগে গুৰু দুজনাৰ গুন গৰিমা প্ৰকাশৰ দ্বাৰা গুৰুভইক্ত নিবেদন কৰিছে।

'জয়তি পৰমানন্দ কুসুম নন্দন।
তোমাৰ চৰণে সদা কৰোহো বন্দন।।"

তেওঁৰ ন ঘোষাত শঙ্কৰ মাধৱ দুয়োজনা গুৰুকে ঈশ্বৰৰ অৱতাৰ বুলিছে -

শঙ্কৰ স্বৰূপে হৰি নিজ অংশে অৱতৰি
ভকতি প্ৰদীপ লগাই থৈলা।
মাধৱ স্বৰূপে আসি তাতে তৈলবৰ্ত্তি দিয়া
অজ্ঞান আন্ধাৰ দূৰ কৈলা।।

"সাহিত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হ'ব নোৱাৰিলে কোনো আন্দোলনেই যুগমীয়াকৈ তিষ্ঠিব নোৱাৰে। আৰু গীতেই আন্দোলনৰ সহায়কাৰী সাহিত্যৰ প্ৰধান অঙ্গ। নাট পদ আদিতকৈ গীতবোৰে শঙ্কৰদেৱৰ বৈষ্ণৱ আন্দোলনক বিপুল ভাবে সহায় কৰিছিল।" ভক্তি আন্দোলন হৈছে ভগৱান সেৱাৰ উৎকৃষ্ট স্তৰ। শঙ্কৰ মাধৱৰ বৰগীত সমূহ ভগৱানৰ সৈতে মিলন প্ৰয়াসী স্তুতি প্ৰকাশৰ পিনৰ পৰা সংগীতৰ মুখৰ এই গীত সমূহ অনুপ্ৰেৰণাৰ পিনৰ পৰা ইন্দ্ৰিয়াতীত। গীতৰ আবেদনে ভক্ত আৰু ভগৱানক কাষ চপাই আনে। ঈশ্বৰ উপাসনাৰ মূল মাধ্যমেই হৈছে গীত। মাধৱদেৱে নাম ঘোষাত কৈছে -

একান্ত ভকতসৱে নিৰ্গুণ কৃষ্ণৰ গুণ
গাৱে সদা বসিয়া যথাত।
বৈকুণ্ঠকো পৰিহৰি যোগীৰো হৃদয় এৰি
থাকা হৰি সাক্ষাতে তথাত।।

সেয়েহে ঈশ্বৰৰ গুণ নাম শ্ৰৱণ কীৰ্তনক গুৰুজনাই আগস্থান প্ৰদান কৰিছিল।

বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ ঢৌৱে ভাৰতবৰ্ষৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ আধ্যাত্ম ভাৱৰ প্ৰবাহ কঢ়িয়াই নিছিল। বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ প্ৰচাৰে অসমৰ চুকে কোণে জনসাধাৰণক ঈশ্বৰাভিমুখী কৰি তোলাৰ লগতে তেওঁলোকৰ গুৰুৰ মাহাত্ম্যও বুজিব পৰাকৈ মানসিক উৎকৰ্ষ সাধিত হৈছিল।

গুৰুজনাৰ প্ৰচাৰিত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ অতুলনীয় দান হ'ল নামঘৰ। অসমৰ গাঁৱে-গাঁৱে, সত্ৰই - সত্ৰই গঢ়ি উঠা নামঘৰবোৰত ভকত বা গোপীনীসকল একত্ৰিত হৈ নিয়মীয়া আৰ্হিৰে নাম প্ৰসঙ্গ কৰাৰ লগে-লগে দিহা পদ গোৱা নিয়মো প্ৰচলিত হৈ আহিছে। এই গীতবোৰত ভক্তি ধৰ্মৰ আদৰ্শ সমূহ সৰল ভাষাৰে বৰ্ণিত হৈছে, লগতে গুৰুৰ গুণানুকীৰ্ত্তনো কৰা হৈছে। শঙ্কৰ মাধৱ দুয়োজনকে গীতবোৰত অৱতাৰী পুৰুষ বোলা হৈছে-

'শঙ্কৰ মাধৱ এ ভৈলা অৱতাৰ।
ইবাৰ কৰিও গুৰু জগত উদ্ধাৰ।।'

....

'শঙ্কৰ এ আমাৰ নিজ গুৰু
দৈৱকী নন্দন দেউ এ।।'
'সত্যযুগে নাৰায়ণ ত্ৰেতাত ৰঘুবৰ
দ্বাপৰত শ্ৰীকৃষ্ণ কলিত শঙ্কৰ।'

সত্ৰত বা গাঁৱৰ নামঘৰত গুৰুসকলৰ চৰিত পাঠ বা ভাগৱত আদি পাঠ কৰাৰ ৰীতি আছে। গুৰু সকলৰ লীলা বা ভাগৱত শ্ৰৱণ কৰাটো পূণ্যৰ কথা। সেয়েহে নিৰক্ষৰ অসমীয়া চহা লোক একোজনো শাস্ত্ৰতত্ত্ব ব্যাখ্যা বা গুৰু চৰিত কথনত পাৰ্গত। তেনে উৰ্বৰ চিন্তা প্ৰসূত লোক কবিৰ মুখেৰে গুৰুৰ পৰিচয় জ্ঞাপক বা মাহাত্ম্য সূচক গীত ছন্দবদ্ধ ৰূপত প্ৰকাশ পায় -

মাতৃ সত্য সন্ধাদেৱী পিতা কুসুম্বৰ।
তান পুত্ৰ আমাৰ গুৰু শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ।।

শঙ্কৰদেৱৰ নাতি পুৰুষোত্তম ঠাকুৰে থান বৰ্ণনৰ গীতত বটদ্ৰৱা থানৰ বৰ্ণনা দিছে -

জয় জয় বটদ্ৰৱা বৈকুণ্ঠ দুতয়।
সেহি থানে নিজ গুৰু ভৈলন্ত উদয়।।

....

উত্তৰে আকাশীগঙ্গা ভক্তি সৰোবৰ।
নিশা ভাগে নিৰ্মিলন্ত শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ।।

লোক কবিতাৰ মুখ নিসৃত দিহা, পদতো বটদ্ৰৱা থানৰ বৰ্ণনা আছে -

বৰদোৱা বটবৃক্ষ পাতে হাতে জালে।
উত্তৰে আকাশীগঙ্গা নমাইলা শঙ্কৰে।।

ভক্ত লোক কবিৰ মানত শঙ্কৰদেৱ মাধৱদেৱ অভিন্ন। দুয়োজনা গুৰুৰ সংযোগতহে যে ভক্তি সাগৰ মন্থন হৈছে - সেয়া কাৰো অবিদিত নহয় -

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰে ধৰ্ম প্ৰচাৰিলে
মাধৱক লগতে লৈ
জীৱ উদ্ধাৰিলে পাপী নিস্তাৰিলে
ভক্তিৰসে বোৱালে নৈ।

ৰসমীয় ভক্তিৰ অমৃত স্বৰূপ স্বাদ অনাখৰী সহজ সৰল চহা লোকে বুজি পাবলৈ হ'লে মানসিক স্তৰ কিমান উন্নত হ'ব লাগিব সেয়া সহজেই অনুমেয়।

"শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধদেৱে গীত আৰু কবিতাক নৱ প্ৰচাৰিত ভক্তিৰসেৰে অভিষিক্ত কৰি অসমীয়া সাহিত্যক আধ্যাত্মিকতাৰ ওখভেটিত থাপনা কৰি ঈশ্বৰাভিমুখী কৰি তুলিলে আৰু লগে লগে মানুহৰ মনকো ওপৰৰ ফালে ঢাল খুৱাবৰ চেষ্টা কৰিলে।" সেই চেষ্টাত তেওঁসকল ফলৱতী হৈছিল। কলিযুগত ভৱনদী তৰিবৰ একমাত্ৰ উপায় যে হৰিভক্তি সেৱা সাধাৰণ লোকে বুজি উঠিছিল। শঙ্কৰদেৱৰ দশম, কীৰ্ত্তন আৰু মাধৱদেৱৰ ঘোষা ৰত্নাৱলীত গীতে, পদে, কাহিনীয়ে, ছন্দই প্ৰাঞ্জল ভাষাৰে বৈদান্তিক আদৰ্শ তথা জীৱৰ মুক্তি পথৰ সন্ধান ব্যক্ত হৈছে। সেয়া সৰ্বস্তৰৰ লোকে সহজে হৃদয়ঙ্গম কৰিব পাৰে। বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ চাৰিখুটিও সৈছে এই চাৰি পুথিহে। সেয়ে লোক কবিৰ অন্তৰৰ আবেদন গুৰুৰ ওচৰত -

"গুৰুজন ভৱনদী পাৰ কৰি দিয়া।
দশম কীৰ্ত্তন ঘোষা অমৃতে ভৰা নৌকা
ৰত্নাৱলী সেই নৌকাৰ বঠা।"

শঙ্কৰদেৱ অসমৰ জাতি সংগঠক, সমাজ সংগঠক। এই সংগঠনৰ মূল জৰীডাল হৈছে ভক্তি ধৰ্ম। লোক কবিয়ে এইদৰে গুৰুজনাৰ গুণ-গান গাইছে -

'এনেনো ধৰম শঙ্কৰ দেউ
কৰিলা প্ৰচাৰ মাধৱ দেউ
জাতি উপজাতি একেহে
ধৰমৰ ডোলেৰে বান্ধিলা এ'

এই জাতি গঠনৰ ভেটিটো বৰ কটকটীয়া, সুদৃঢ় -

গুৰুজন কি নামে বান্ধিলা ভেটি
তোমাৰ গীতে মাতে অমিয়া সুৰেৰে
আমি অসমীয়া জাতি।।
ৰাম নামে ভেটি বান্ধিলা গুৰু
কৃষ্ণ নামে ভেটি বান্ধিলা।
বৰদোৱা থানতে থলা পদশিলা
আকাশী গঙ্গা নমাইলা।'

কৃষিজীৱি অসমীয়া ৰাইজৰ শইচ মুঠিয়ে জীৱন। ধানৰ কঠিয়া, তোম, টঙাল ডালি জীৱনৰ লগৰীয়া। কৃষি কৰ্ম কৰি পথাৰত হালকোৰ বায় দিনটো ভাগৰি অহা কৃষক সকলে গধূলি পৰত গাঁৱৰ বা সত্ৰৰ নাম ঘৰতে গোটপিটি খাই একাকি হৰি নাম, উচ্চাৰণ কৰি দিনটোৰ ভাগৰ জুৰ পেলায় লগতে মনৰ উৎকৰ্ষও সাধন হয়। সেয়ে গুৰুজনাৰ আদৰ্শৰ লগতো ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ আহিলাবোৰ উপমাৰ দৰে ব্যৱহৃত হৈ

অপূৰ্ব ব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি কৰে-

'শঙ্কৰে বান্ধিলে নামৰে কঠিয়া
দুটোম চাৰিটোমে কৰি
আৰু টোমেচেবেক বান্ধিব খুজিলে
টমালে নাটিলে জৰী"
"ৰাম নামৰ চিৰা খুন্দি
হৰি নামে বান্ধো
কৃষ্ণ নামৰ দৈ সানি
ভকতকে যাছো।"

'নাম মাহাত্ম্যৰ দৰে গভীৰ তত্বমূলক কথাওঁ গীতপদ বোৰৰ মাজেৰে সবল ভাৱে প্ৰকাশ হৈছে।

এই নাম ৰূপ পুখুৰী খন্দালে শঙ্কৰে, তলৈ যাব পৰাৰ পথ সুগম কৰিলে মাধৱে। ভক্ত লোক কবিয়ে দুজন গুৰুৰ গুণ-গান এইদৰে গাইছে -

"শঙ্কৰে খনালে নামৰে পুখুৰী
মাধৱে বন্ধালে আলি,
আলিৰ দুয়োকাষে ৰূলে কদম পুলি
ভকতে জিৰাব বুলি।"

নামৰূপ সৰোবৰত শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ
যেন পদ্ম আছে ফুলি,
ভকত ভ্ৰমৰে বেঢ়িয়া গুঞ্জৰে
শঙ্কৰ মাধৱ বুলি।

সৎসঙ্গ সৎ আলোচনাৰ উপযুক্ত স্থান। বৈষ্ণৱ ধৰ্মত সৎসঙ্গ বা ভকতৰ স্থান অতি উচ্চত। "ভকতৰ সঙ্গ সদা নুগোছোক মুখে তুৱা গুন নাম" বুলি ভক্ত হৃদয়ে সদায় প্ৰাৰ্থনা কৰে।

সাধুসঙ্গত থাকি কৃষ্ণ নাম শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তনৰ দ্বাৰা চাৰি পুৰুষাৰ্থ সাধন হয়। ধৰ্মৰ মূলখুটি নেৰিবলৈ গুৰুৱেও ভকতক কৈছে -

শঙ্কৰ দেউৰ আঙুলি চম্পা নাহৰ কলি
হাতত সাঁচি পাতৰ পুথি
পুথিলৈ শঙ্কৰে ভকতক বুজালে
নেৰিবা ধৰমৰ খুটি।

শঙ্কৰদেৱৰ ভক্তি ধৰ্মৰ অন্য এটি পৰমাৰ্থিক তত্ত্ব পূৰ্ণ বস্তু হৈছে 'মালাবস্তু'। "যে এ সে এ ধৰিলে মালাবস্তু নিদিবা" বোলা কথাৰ পৰা বুজা যায় যে এই বস্তু উচ্চ আধ্যাত্মিক স্তৰ লাভ কৰা ভকত সকলৰহে। ইয়াৰ বিষয়েও গীতবোৰত আছে -

শঙ্কৰ দেউ বহি আছে
পাতি আছে খেলা,
চৌপাশে ভকত সকল
হাতে শিৰে মালা।

গুৰু জনাই ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যোৱাৰ ছবি একোখনিও এই গীত পদবোৰত পোৱা যায় -

"ভাটিলে ভটিয়াই ওলাল শঙ্কৰ গুৰু
বালিতে বান্ধিলে বাহা,
ছকুৰি ভকতে লয়ে হৰিৰ নাম
মাধৱে লগালে ঘোষা।"
"নামধৰ্ম হাতে লৈ গুৰু আছে বাটে বৈ
বাট এৰি দিয়া গুৰু
- ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰেগৈ।।

গুৰুজনৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণৰ সময়ত মাধৱ দেৱ কাষত নাছিল। পিছত সম্ভেদ পাই "খেদ প্ৰেমেগীত কৰিছে" -

"আলো মঞি কিকহবো দুখ
পৰাণ নিগৰে না দেখিয়া চান্দমুখ"
"প্ৰাণ নাথ নকৰা বঞ্চিত
তোমাৰ বিয়োগে আগি দহে মোৰ চিত।"

এনে পৰিস্থিতিৰ বৰ্ণনাত লোক কবিৰ মুখেও অতি কৰুণ ৰসাত্মক গীত সৃষ্টি হৈছে -

আমাৰ শঙ্কৰ গুৰু বৈকুণ্ঠে চলিলা
শয্যাতে এৰিলা গাৰু।
ছকুৰি ভকতে বাগৰি কান্দিলে
কোন দিনা আহিব আৰু ।

কৰুণ সুৰেৰে গোৱা, ভক্তিৰ আবেদনেৰে পূৰ্ণ এই গীতে শুনোতাৰ মনত বিষাদৰ ছবি এখনি আঁকি দিয়ে, চকুলৈও লোতকৰ ঢল নামে।

গাঁৱৰ নামঘৰ সমূহত উঠানাম, জন্মাষ্টমী, বৰসবাহ, গুৰু তিথি, ৰাতিৰঙ্কা নাম, আদিত ভকত সকলে বা আই সকলে এইদৰে নানা দিহা পদ গাই। লগত খোল, তাল, নাগৰা, কৰতাল আদি সংগতৰ কৰে। গুৰুমহিমাৰ উপৰিও ইয়াত ধৰ্মীয় তাত্ত্বিক কথা কিছুমানো সৰল ভাষাৰে বৰ্ণিত হৈছে। এইদৰে দেখা যায় যে অসমৰ ভক্তিধৰ্মৰ পৰম্পৰাত গুৰুৰ স্থান অতি উচ্চ। গুৰুৰ অবিহনে ভক্তি তথা মুক্তি পথৰ সন্ধান পোৱাটো সম্ভৱ নহয়।

সহায়ক পুথি -

ক) বাণীকান্ত ৰচনাৱলী।
খ) জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা ৰচনাৱলী।
গ) অসমীয়া সাহিত্য - হেমবৰুৱা।
ঘ) অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী সম্পাদক ড° শিৱনাথ বৰ্মন
ঙ) দিহানাম - হেমপ্ৰভা গোস্বামী
চ) কথাগুৰু চৰিত -
ছ) শ্ৰীশ্ৰী শঙ্কৰদেৱৰ বাক্যমৃত
জ) নামঘোষা
ঝ) বুৰঞ্জী বিবেকৰত্ন মনিৰাম দেৱান

***

কাঁহৰ বিবিধ সামগ্ৰী ঃ ঐতিহ্য আৰু প্ৰাচুৰ্য

ড° ৰীণা চৌধুৰী
সহযোগী অধ্যাপক

অসমৰ প্ৰাচীন প্ৰসিদ্ধ শিল্পসমূহৰ ভিতৰত কাঁহ শিল্প এক ঐতিহ্যমণ্ডিত শিল্প। কাঁহ এবিধ যৌগিক ধাতু। ইয়াৰ বৰণ সোণালী। ৰাং আৰু তাম মিহলাই কৰা যৌগিক ধাতু বিধেই কাঁহ (bell metal) আৰু কাঁহৰ সামগ্ৰী গঢ়োতাজনক কঁহাৰ (bell metal worker) বুলি কোৱা হয়। কেইবাটাও প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেৰে কপালৰ ঘাম মাটিত পেলাই, বিভিন্ন ধৰণৰ হাতুৰীৰে কোবাই পিটি কঁহাৰ শিল্পীসকলে সোণ জিলিকা মজবুত আৰু সুন্দৰ সামগ্ৰী সমাজত উলিয়াই দিয়ে। অতীতৰে পৰা কঁহাৰ সকলৰ এনে অপূৰ্ব সৃষ্টি- সম্ভাৰে অসম আৰু অসমীয়া জাতিক মোহিত কৰি অহাৰ লগে লগে জগত সভাতো এই শিল্প বিধে অসমৰ নাম উজ্বলাই তোলা চকুত পৰে। সপ্তম শতিকাৰ কামৰূপৰ ৰজা ভাস্কৰ বৰ্মাই কনৌজৰ ৰজা হৰ্ষবৰ্ধনলৈ পঠোৱা উপহাৰ সামগ্ৰীৰ তালিকাত কাঁহৰে সজা দুবিধমান সম্পদৰ বিৱৰণে অসমৰ কাঁহশিল্পৰ ঐতিহ্য আৰু প্ৰাচুৰ্য নিৰ্ণয় কৰে।

সাম্প্ৰতিক সময়ত অসমৰ কাঁহশিল্প সৰ্থেবাৰীতে সীমাবদ্ধ আছে যদিও অতীতৰ বিভিন্ন সময়ত এই শিল্প অসমৰ আন ঠাইতো আছিল বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। তাৰ দুটা উদাহৰণ বৰপেটা আৰু তিতাবৰ। উজনি অসমৰ তিতাবৰ আৰু মধ্য অসমৰ বহাত কাঁহ শিল্পই খোপনি পুতি থাকিলেও এটা সময়ত ই নোহোৱা হৈ পৰিল। বহাৰ দীঘলদাৰি গাঁও আৰু তিতাবৰৰ ঢেকীয়াজুলী গাঁওত কাঁহৰ গঢ়শাল আছিল। উজনিৰ কাংসপাৰা সত্ৰৰ কাষতো কাঁহৰ গঢ়শাল আৰু কঁহাৰসকলৰ বসতি স্থল আছিল। 'ৰহেলী বাতি' প্ৰথম বহাৰ কঁহাৰৰ দ্বাৰা বিখ্যাত হোৱা বাবে এইনাম পায়। বৰ্তমান সময়ত সৰ্থেবৰীয়া কঁহাৰে এই বিধ বাতি গঢ়োৱাৰ পৰম্পৰা ৰাখি বহাৰ কাঁহ শিল্পৰ স্মৃতি সোঁৱৰাই ৰাখিছে।

কাঁহ শিল্পৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ আখ্যা পোৱা বৰপেটা জিলাৰ সৰ্থেবাৰী অঞ্চলৰ কঁহাৰসকলেহে বৰ্তমান কাঁহশিল্প ৰক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আছে। পাঁচটা খেল আৰু যোলখন চুপাৰে গঠিত সৰ্থেবাৰীৰ কাঁহশিল্প ঐতিহাসিক ভাবে প্ৰসিদ্ধ। এতিয়াও অসমীয়া সমাজৰ বিয়া-বাৰুকে ধৰি সকলো ধৰণৰ উৎসৱ-পাৰ্বণ আৰু নিত্য ব্যৱহাৰ্য কাঁহৰ সামগ্ৰী সমূহ প্ৰধানকৈ সৰ্থেবাৰীৰ কাঁহশিল্পই যোগান ধৰি থকা

বুলিব পাৰি। আহোম ৰজাৰ দিনত উজনিৰ তিতাবৰ, বহা আদি ঠাইত প্ৰয়োজন সাপেক্ষে যিবোৰ কাঁহৰ গঢ়শাল গঢ়ি উঠিছিল সেইবোৰ সৰ্থেবাৰীৰ কাঁহ শিল্পৰে একোটা শাখাৰ দৰে আছিল বুলি অনুমান কৰা যায়।

সৰ্থেবাৰীৰ কাঁহ শিল্পৰ দৰে হাজোৰ পিতল শিল্প বিখ্যাত। ঐতিহ্যমণ্ডিত এই শিল্পসমূহ ধ্বংসৰ গৰাহত পৰা বুলি ক'লেও ভুল কোৱা নহয়। বজাৰৰ কম মূল্যৰ সামগ্ৰীয়ে এই ষাউতিযুগীয়া সামগ্ৰীসমূহৰ প্ৰতি প্ৰত্যাহ্বানৰ সৃষ্টি কৰিছে। কেঁচামালৰ উৰ্দ্ধমুখী দামে উৎপাদিত সামগ্ৰীৰো দাম উৰ্দ্ধমুখী কৰিছে। মধ্যভোগীসকলেও শিল্পসমূহৰ ঐতিহ্য নষ্ট কৰাত বৰঙণি যোগাইছে। মুৰাদাবাদ, মিৰাট আদি ঠাইৰ পৰা আমদানিকৃত, মেচিনত গঢ়া মিহি চৌখিন কাঁহ-পিতলৰ সামগ্ৰীয়ে ঘৰুৱা উৎপাদিত সামগ্ৰীসমূহৰ বজাৰ দখল কৰি বহিছে। অৱশ্যে থলুৱা সামগ্ৰীৰ সমান যোগ্যতা মেচিনত নিৰ্মিত সামগ্ৰীয়ে লাভ কৰিবলৈ সক্ষম নহয়। ৰাজ্য চৰকাৰে ৰাইজৰ এই ৰকমৰ কুটীৰ শিল্পবোৰক জীয়াই ৰাখিবলৈ ব্যৱস্থা নল'লে অস্বাভাবিক মৃত্যু ঘণ্টাই সকলো বিনাশ কৰাৰ সম্ভাৱনাই অধিক।

সাধাৰণতে কাঁহেৰে তৈয়াৰী সামগ্ৰীসমূহৰ ভিতৰত কাঁহী-বাতি, ঘটি-লোটা, বটা, কলহ, চৰিয়া, বানকাঁহী, বানবাতি আদিয়েই সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত বহুলভাৱে পৰিচিত। কাঁহ এবিধেই। কিন্তু প্ৰতিবিধ কাঁহৰ সামগ্ৰীৰ কাৰিকৰী গুণ অনুসৰি দুটা ভাগ পাব পাৰি (১) বজৰুৱা বা নৰম বিধৰ আৰু (২) ঘৰত ৰাখিবৰ বাবে উপযুক্ত মানবিশিষ্ট ঘৰুৱা বা চৰচ বা চহঁ বা আচ্‌লী[১]। আচলতে মজুৰীৰ তাৰতম্য অনুসৰি এই ভাগ। সেই হিচাপে আচলী চৰচৰ মূল্য অধিক হয়। চৰচক বিশেষ বা ফৰমাচি বুলিও কয়। কাঁহৰে গঢ়া সকলো সামগ্ৰীৰ এই দুই ভাগ আছে। কাঁহী (সং কাংস্য+ইক) অসমীয়াৰ অতি আদৰৰ সম্পদ। কাঁহেৰে গঢ়া এই চেপেটা, ঘুৰণীয়া পাত্ৰবিধ অসমীয়াৰ প্ৰধান আহাৰ ভাত খাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। গঢ়ন বা গঠন অনুসৰি কাঁহীৰ ভিন্ন ভাগ ভিন্ন নাম পোৱা যায়।

(ক) চাদা বা সাধা কাঁহী উকা বা ফুল নৰচা কাঁহী

(খ) চঁহ বা চুঁহ কাঁহী কিছু নিমজ আৰু মিহি ফুলজালিহীন।

(গ) জোলখান্দা বা জোলখন্দা কাঁহীত সৰু স্পষ্ট আঁক দিয়া হয় (জোল-জুৰি, বৈ যোৱা অৰ্থ, সৰু অস্ত্ৰৰে এই জোল কটা বা গভীৰ দাগ দিয়া হয়)।

১। *'চৰচ' বা চঁহ আচলতে নিৰস বা সৰস এনে জাতীয় শব্দৰ পৰা সৃষ্টি হোৱা শব্দ। নিৰসৰ ৰস নাই, সৰস হ'ল ৰসাল। গতিকে ৰসপূৰ্ণ বা সৰস বা চৰচয়ে উন্নত ধৰণৰ ধাতু বুজায়। পুৰণি চহা মানুহৰ কাম অনুসৰি দি লোৱা ঘৰুৱা ভাষাৰ নাম। তাত সাহিত্য বা শুদ্ধতা বিচাৰি পোৱা নাযায়।*

(ঘ) দাঁতিত কৰ্দৈৰ নিচিনা সিৰ থকা কৰ্দৈসিৰীয়া কাঁহী

(ঙ) প্ৰথমতে জেলত গঢ়ি পিতি তৈয়াৰ কৰা জেল-কাঁহী।

কাঁহৰ আন এবিধ কাঁহী আছে তাৰ কাণ ওখ আৰু বহল। ইয়াক পাণধোৱা বা পান্ধোৱা বোলে। ইয়াৰো গঠন অনুসৰি ভাগ আছে-

(ক) গোটা-কণীয়া (কাণ বা দাঁতিত ফুল বা টৌ নকটা)

(খ) খোলা বা ফুলা পাণধোৱা (কাণত আৰু বুকুত ফুল বা টৌ কটা)

(গ) জোলখন্দা (কাণ বা দাঁতিত জোলখন্দা)

তদুপৰি বানকাঁহী বা বেলা বান (টাই ভাষাত খুৱা থকা পাত্ৰ) এবিধ উচ্চ মানদণ্ডৰ খুৰা লগোৱা কাঁহী। 'বান' টাইভাষাৰ হ'লেও বহুতে 'বান' শব্দক 'মান' বুলি ভাবে। মান্যজনক দিয়াৰ বাবে মান কাঁহী বা মান বাতি বোলাৰ পিচত উচ্চাৰণৰ তাৰতম্যত বানকাঁহী, বানবাতি হয়গৈ। বানকাঁহী, বানবাতি মানৰ বস্তু।

বানকাঁহী বা বেলা বানৰো কেইবাটাও প্ৰকাৰ পোৱা যায়-

(ক) চৰুচ বা চঁছ বানকাঁহী বা চঁছ বেলা বান

(খ) জোলখন্দা বানকাঁহী বা জোলখন্দা বেলাবান

(গ) জেল বানকাঁহী বা জেল বেলাবান।

ইয়াৰো আচলী আৰু বজৰুৱা দুবিধকৈ তৈয়াৰ কৰা হয়। স্বৰ্গদেউ আৰু আহোম ডা-ডাঙৰীয়াসকলে এবিধ বিশেষ ধৰণেৰে সজা বান কাঁহীত ভাত খাইছিল। আহোমসকলে এই পাত্ৰ বা কাঁহীক 'মাইহাং' বুলিছিল। স্বৰ্গদেউ শিৱ সিংহৰ দিনৰে পৰা সৰ্থেবাৰীৰ প্ৰখ্যাত কঁহাৰ জিউধন চৌধুৰীয়ে সাজি দিয়া কাঁহৰ কাঁহী (মাইহাং বেলাবান, জাতকাঁহী)ত আহাৰ গ্ৰহণ কৰাৰ নিয়ম হৈছিল।

জাতকাঁহী বা বেৰাকাঁহী আন এক প্ৰকাৰৰ ডাঙৰ আকৃতিৰ কাঁহী। তিনিটা ঠেং এডাল পিতলৰ মেৰেৰে বান্ধি তাৰ ওপৰত কাঁহীখন ৰখা হয়। প্ৰতিটো ঠেঙৰ পৰা দুটাকৈ নাল ওপৰলৈ লগোৱা হয়। প্ৰতিডাল নালত একোটাকৈ বাতি থোৱা যতন তৈয়াৰ কৰা হয়। এনেদৰে এডাল মেৰ বা বেৰৰ ওপৰত কাঁহীখন সজা হয় বাবে ইয়াক বহু ঠাইত বেৰাকাঁহীও বোলা হয়। ৰজা-মহাৰজা, ডা-ডাঙৰীয়া নাইবা ঘৰৰ মুৰব্বী গৰাকীয়ে জাতকাঁহীত ভাত খোৱা নিয়ম আছিল। কাঁহীখনৰ চাৰিও দিশত গোলাকৃতিত সজ্জিত বাতি সমূহে খাওঁতাৰ আভিজাত্য প্ৰকাশ কৰিছিল।

বানকাঁহীৰ দৰে বানবাতিও একে খুৰা থকা পাত্ৰ। ঠাই বিশেষে ইয়াক ঠগাবাতিও বোলে। গঠন অনুসৰি ইয়াৰ প্ৰকাৰ কেইবাটাও-

(ক) উকা, ফুল নবচা চাদা বা সাধা বানবাতি

(খ) ফুলজালি নকটা চৰুচ বা চুঁছ বানবাতি

(গ) কাণ আৰু দাঁতিত জুলখন্দা বানবাতি

(ঘ) কাণটো বাহিৰলৈ হালি যোৱা বাহিৰকণীয়া বানবাতি

(ঙ) কোৰ[২]ত আৰু দাঁতিত টৌ কটা আৰু প্ৰথমে জেলত গঢ়া জেল বানবাতি।

(চ) কোৰত লতাফুল কটা লতা কটা বানবাতি

(ছ) কাণটো পাতল আৰু বাহিৰৰ ফালে হালি যোৱা বেঁতকণীয়া[৩] বানবাতি

(জ) খাদা বা খদাৰ নিচিনা বহলমুখীয়া এবিধ মেলাহী আকৃতিৰ খাদা বা খদা বানবাতি। জলপান খোৱাৰ বাবে ব্যৱহাৰ হৈছিল।

(ঝ) মুখত ঢাকোন বা সাঁফৰ থকা ঢাকনি বানবাতি (আজিকালি পোৱা নাযায়)।

একেদৰে স্বৰ্গদেউ আৰু আহোম ডা-ডাঙৰীয়া সকলে জলপান খোৱাকৈ বিশেষ ধৰণেৰে গঢ়া বানবাতিক মাইহাংবাতি বুলি জনা যায়। গতিকে বানবাতিৰ সুন্দৰ, উন্নত আৰু ডাঙৰ আকৃতিক মাইহাং বাতি বোলে।

কাঁহৰ সামগ্ৰীৰ ভিতৰত বাতিৰ প্ৰচলন সৰ্বাধিক। প্ৰকৃততে ভোজনৰ বস্তু বাতি দিয়া বা ভগাই দিয়া ধৰণৰ কথাৰ পৰাই এই ঘূৰণীয়া গোটোং (দ'বা গভীৰ, উজনিৰ পিনে ঘোটোং বুলি কয়) পাত্ৰ বিধৰ এই নাম হয় যেন অনুমান কৰিব পাৰি। গঠন অনুসৰি অসমত কেবাধৰণৰ বাতি ব্যৱহাৰ হোৱা চকুত পৰে। তাৰ ভিতৰত (১) ফুল নথকা উকা চাদা বা সাধা বাতি, (২) চঁছ বা চুঁছবাতি, (৩) বাহিৰৰ ফাললৈ কাণটো ওলাই যোৱা বাহিৰকণীয়া বাতি, (৪) কাণ আৰু দাঁতিত জোলখন্দা বাতি, (৫) কাণটো বাহিৰফাললৈ হালি যোৱা আৰু দাঁতি সৰু বেঁতকণীয়া দ' বাতি, (৬) দাঁতি খুৰৰ নিচিনা মিহি আৰু সৰু আকাৰৰ খুৰকণীয়া বাতি, (৭) গাত সিজুগছৰ পাতৰ দৰে সিৰ থকা সিজুপতীয়া বাতি, (৮) হাতীৰ খোজৰ আকৃতিৰ বহল, ডাঙৰ কিন্তু দ' কম হোৱা হাতীখুজীয়া বাতি, (৯) কোৰত আৰু দাঁতিত টৌ কাটি জেলত থাকোতে কঁহাৰ সকলে নিৰ্মাণ কৰি উলিওৱা জেলবাতি, (১০) বিয়া আৰু পূজা পাতলত ব্যৱহাৰ হোৱা নাইবা অকণমান তেল অনা-নিয়া কৰাত ব্যৱহাৰ হোৱাকৈ নিচেই সৰু আকৃতিৰ তেলবাতি, (১১) ৰহাৰ কঁহাৰে সৃষ্টি কৰা বিশেষ ধৰণৰ ৰহেলী বাতি, (১২) গাৰোসকলৰ সমাজত ব্যৱহৃত এক বিশেষ ডাঙৰ গধুৰ আকৃতিৰ গাৰো-খোৱা বাতি, (১৩) সত্ৰৰ ভকতসকলে ব্যৱহাৰ কৰা সত্ৰীয়া মাইহাং বাতি আদি বিভিন্ন আকৃতিৰে বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ বাতি অসমীয়া কঁহাৰসকলে গঢ়িপিতি উলিয়াইছিল। তদুপৰি প্ৰতিবিধৰে ঘৰুৱা, ভাল আৰু বজৰুৱা- নৰম প্ৰকৃতিৰ দুই ধৰণৰ সামগ্ৰী প্ৰচলিত হৈ আহিছে। বাতিবোৰো কাম অনুসৰিয়ে চহাসমাজে নাম দি লৈছিল। উদাহৰণ

২। *কোৰ বাতিটোৰ কাণৰ বাহিৰৰ ওপৰ অংশক কোৰ বোলা হয়।*

৩। *বেতৰ দৰে মিহি হালি যোৱা। সচৰাচৰ বহুলভাৱে ব্যৱহৃত বানবাটি।*

স্বৰূপে- হাতীখুজীয়া বা হাতীখোজীয়া বাতিটো এসময়ৰ অসমৰ প্ৰতি ঘৰে ঘৰে বহুল ব্যৱহাৰ হৈছিল। হাতীৰ ভৰি সোমাব পৰা গোটোং, চাৰিওফালৰ পৰা উঠা আৰু পুৰণি ওজন মতে এসেৰ বা ডেৰসেৰ ওজনৰ কাঁহৰ বাতিটোৱে হাতীখোজীয়া বাতি। বিশেষকৈ পৰিশ্ৰমীলোকসকলে চিৰা বা কোমল চাউল, দৈ-গাখীৰ, ভীমকল, কুঁহিয়াৰৰ গুৰ এজেবাৰে ভালদৰে সানি-পোটকি খাবলৈ এই বাতিটো ব্যৱহাৰ কৰি ভাল পাইছিল। তদুপৰি ভাতসাজ খাওঁতেও পুৰণি মানুহ চামে ঘৰৰে মাটিমাহ বা মগুমাহৰ দাইলখনো এই বাতিটোত লৈ খাইহে শান্তি পাইছিল।

অতীজতে অসমীয়া লোকে পানী খাবলৈ লোটা বা ঘটী ব্যৱহাৰ কৰিছিল। লোটাৰ ডিঙি দীঘল আৰু নিম্ন অংশ লাওৰ নিচিনা। ঘটীৰ ডিঙি চুটি কিন্তু মুখখন বহল। লোটা সাধাৰণতে কাঁহেৰে গঢ়িলেও ঘটীৰ ক্ষেত্ৰত কাঁহ বা পিতল দুই ধৰণেৰে প্ৰচলিত হোৱা দেখা যায়। অসমীয়া সাঁথৰত "পেট আছে পেটু নাই, মুখ আছে জিভা নাই" বুলি ঘটী বা কলহকে বুজোৱা দেখা যায়।

কাঁহৰ লোটাৰ গঠন অনুসৰি কেইবা প্ৰকাৰৰ লোটা পোৱা যায়। (ক) উকা বা ফুল নকটা চাদা বা সাধা লোটা, (খ) চেলা বা চেলাউৰি সদৃশ লতাকটা ফুলেৰে চেলে কটা লোটা, (গ) চন্দামাছৰ আকৃতিৰ পেটত পাহ থকা চান্দা বা চন্দা লোটা, (ঘ) ভাটৌচৰাইৰ ঠোঁটৰ দৰে মুখত পাহ থকা ভাটৌকণীয়া লোটা, (ঙ) তিতাবৰৰ কঁহাৰে গঢ়া তিতাবৰীয়া লোটা, (চ) বহাৰ কঁহাৰে গঢ়া বহেলী লোটা। বৰ্তমান তিতাবৰ আৰু বহাৰ কাঁহশিল্প নাই যদিও এই দুইঠাইত উদ্ভাৱন কৰা লোটা দুবিধ এতিয়া সৰ্থেবৰীয়া কঁহাৰে গঢ়াই সেই দুই শিল্পৰ অতীত গৰিমা ৰক্ষা কৰি আছে।

তদুপৰি এবিধ দীঘলীয়া গাৰে আৰু সৰু দীঘল ডিঙিৰে আন এবিধ আকৰ্ষণীয় কাঁহৰ লোটা গঢ়া হয়। অতীজতে অসমীয়া জীয়ৰীয়ে বিয়াৰ পিচত শহুৰেকৰ ঘৰলৈ যাওঁতে এইবিধ লোটা নিয়াৰ নিয়ম আছিল। ইয়াৰ পৰা পানী বাকিলে ঢক্‌ঢক্ শব্দ ওলায়। সেয়ে এই লোটাৰ মূল নাম ডগড'গী লোটা হ'লেও ঠাই বিশেষে ঢক্‌ঢকী বা ঢক্‌ঢগী লোটা বোলে।

কাঁহেৰে সজা আন এবিধ পাত্ৰ হ'ল কলহ। ইয়াৰ পেট ডাঙৰ, ডিঙি সৰু। পানী থবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা পাত্ৰ। অতীততে কাঁহৰ কলহৰ প্ৰচলন থাকিলেও বৰ্তমান সময়ত পিতল আৰু মাটিৰে সজা কলহৰ ব্যৱহাৰ অধিক। লোটাৰ দৰে কাঁহৰ কলহো ভিন্ন নামেৰে জনাজাত আছিল- (ক) জোলখন্দা কলহ, (খ) চান্দাপেহীয়া কলহ, (গ) চেলেকটা বা লতা কটা কলহ, (ঘ) ভাটৌকণীয়া কলহ ইত্যাদি।

অতীতত কলহৰ আকৃতিৰ কাঁহৰ গাগৰি পানী ৰাখিবলৈ সজা হৈছিল। আনহাতে কুঁৱাৰ পৰা পানী তুলিবলৈ কলহতকৈ সৰু ডিঙি থকা টেকেলি সজা হৈছিল বুলি

পোৱা যায়। জলপান বা ভাতখাই মুখধোৱা, বন্ধা বা বঢ়া বস্তু ৰাখিবলৈ নাইবা কোনো বস্তু থবলৈ কাঁহৰ চৰিয়া আছিল। বৰ্তমান পিতলেৰে গঢ়া চৰিয়াইহে এইবোৰ কামত ব্যৱহৃত হোৱা চকুত পৰে। কাঁহৰ চৰিয়াও গোটা-কণীয়া চৰিয়া আৰু জোলখন্দা চৰিয়া এই দুই আকৃতিৰ আছিল। বৰ্তমানো পুৰণি মঠ-মন্দিৰত কাঁহৰ কলহ, কাঁহৰ চৰিয়াই আভিজাত্যতা বৰ্তাই ৰখা দেখা যায়।

বৰ অসমৰ জনসাধাৰণে তামোল চোবোৱা এক বিশেষ পৰম্পৰা। প্ৰাচীন ৰজা-মহাৰজাসকলেও তামোল-পাণৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। সম্ভ্ৰান্ত মানুহক তামোল কাটি দিবলৈ তামুলী বিষয়াৰ, বাহিৰৰ চ'ৰাঘৰক তামুলী চ'ৰা, তামোল কটাকটাৰী বা ডাবকটাৰীখনক তামোলকটাৰী আদিয়ে অসমীয়া সমাজত তামোলৰ পয়োভৰকে বুজাইছিল। তামোল-পাণ সন্মানৰ বস্তু। এই বস্তুপদ যাচিবলৈও কাঁহৰ বটাখন নহ'লে নহয়। সংস্কৃত বটক (ঘুৰণীয়া বস্তু) শব্দৰ পৰাই বটাৰ উৎপত্তি। খুৰা লগোৱা কাঁহৰ ঘূৰণীয়া এই পাত্ৰত গোটা বা কটা তামোল-পাণ বা নৈবেদ্য আদি আগবঢ়াই দিয়া হয়। গঠন অনুসৰি বটা বহু বিধৰ।

(ক) কাণত দাঁত বা জিভাৰ নিচিনাকৈ ফুল কাটি কৰা কাণকটা বটা। (খ) দাঁতিত ফুলৰ পাহিৰ দৰে গোলাকাৰ পাহ কটা বটা বা গোলপাহীয়া বটা। (গ) পাহৰ মূৰত কাচিজোনৰ নিচিনা বেকাৰেখা কটা ধুনীয়া গঢ়ৰ চন্দ্ৰফেটী বটা। (ঘ) নাগ বা সাপৰ ফেঁটৰ নিচিনাকৈ পাহ থকা নাগফেঁটী বটা। (ঙ) কৰ্দৈ সিৰৰ দৰে পাহ থকা কৰ্দৈসিৰীয়া বটা, (চ) ঔ টেঙাৰ খলপৰ নিচিনা পাহ থকা ঔ খলপীয়া বটা (Chalita)। (ছ) নিমজ, উকা, ফুল নকটা, বাৰ থিয় আৰু দাঁতি ভিতৰলৈ আঁকোৰাকৈ সাধা বটা।

গঠনৰ দিশৰ পৰা এই সমূহৰ ভিতৰত নাগফেটী বটাক উৎকৃষ্ট বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ উপৰিও খুৰা নথকা তামোল-পাণ আগবঢ়াই সোধ-পোছ কৰা টেমা বটা বা সঁফুৰা, বিভিন্ন গঢ়ৰ পাণ-বটা বা প্লেট বটা কঁহাৰ সকলৰ হাতৰ এক অপূৰ্ব সৃষ্টি ৰূপে পৰিগণিত হৈ আহিছে।

আন এবিধ ওখ, ডাঙৰ বটাৰ দৰে কাঁহৰে গঢ়া অপূৰ্ব সামগ্ৰী হ'ল শৰাই। অসমীয়া সমাজত পূজা-পাৰ্বণত নৈবেদ্য আগবঢ়াবলৈ বা সন্মানিত ব্যক্তিক মান ধৰিবলৈ ইয়াৰ ব্যৱহাৰ হৈ আহিছে। কাঁহৰ শৰাই দুবিধ- এবিধ ঢাকনি (সাঁফৰ) থকা আনবিধ ঢাকনি (সাঁফৰ) নথকা উকা শৰাই। অতীতৰ মঠ-মন্দিৰ-সত্ৰ আদিত ঢাকনি নথকা কাঁহৰ ডাঙৰ ডাঙৰ শৰাইত নৈবেদ্য আগবঢ়োৱা হৈছিল। বৰ্তমান সময়ত কাঁহৰ শৰাইৰ প্ৰচলন কমি পিতলৰ শৰাইৰ জনপ্ৰিয়তা বাঢ়িছে।

কাঁহেৰে নিৰ্মিত বিভিন্ন সামগ্ৰীৰ ভিতৰত কাঁহৰ বাদ্যও অন্যতম। তাৰ ভিতৰত তালবাদ্য বা ৰকাঁহ আদিয়েই প্ৰধান। তালবাদ্য মাজত বেটুথকা, চেপেটা, ঘূৰণীয়া

বাদ্য। ইয়াক দুই হাতত লৈ গীত আদিৰ লগত চপৰিয়াই বজোৱা হয়। গঠন অনুসৰি চাৰিপ্ৰকাৰৰ তালবাদ্য পোৱা যায়- (ক) ভোৰতাল, (খ) পাতিতাল, (গ) খুঁটিতাল আৰু (ঘ) মঞ্জীৰা।

ভোৰতালক সাধাৰণতে ভোটসকলৰ দেশ বা ভূটান আদিৰ পৰা প্ৰথমে আমদানি হোৱা বুলি অনুমান কৰা হয়। সেয়েহে ভোট+তাল → ভোটতাল বা ভোৰতাল হ'ব পাৰে বুলি কয়। তালৰ ভিতৰত ভোৰতালৰ আকৃতি ডাঙৰ। তিব্বত, ভূটান, ম্যানমাৰ বা ব্ৰহ্মদেশ, চীন, জাপান, শ্ৰীলংকা আদি বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰভাবিত দেশত ইয়াৰ প্ৰচলন অধিক। বৌদ্ধ মন্দিৰত ভোৰতালৰ প্ৰভাৱ অপৰিসীম। সৰ্থেবাৰীৰ কঁহাৰে নিৰ্মাণ কৰা ভোৰতাল এইবোৰ দেশলৈ ৰপ্তানি হোৱা দেখা যায়। ভোৰতাল ২০০ গ্ৰামৰ পৰা ৬ কিলোগ্ৰাম পৰ্যন্ত কাঁহৰ হয়।

পাতি তালৰ মাজৰ বেঁটু সৰু, পাট বহল সৰু চেপেটা। খুঁটিতাল বেঁটু বা খুৰলি নথকা সৰু তাল। আনহাতে মঞ্জীৰা এবিধ নিচেই সৰু খুঁটি তাল।

লোহিত চন্দ্ৰ ডেকাই 'কাঁহৰ বাদ্য' সম্পৰ্কে লেখা লেখনিত উল্লেখ কৰা মতে সৰ্থেবাৰীয়া কঁহাৰৰ কাৰিকৰী সৃষ্টিৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন হ'ল ভূটীয়া তাল। এইবিধ তালবাদ্য ভূটীয়াসকলেহে ব্যৱহাৰ কৰে আৰু অসমীয়া ভোৰতালৰ লগত ইয়াৰ মিল নাই। ভূটীয়া তালৰ বেঁটু বা জীৱনটো সৰু। আমাৰ পাতিতালৰ বেঁটুতকৈ কিছু ডাঙৰ আৰু পাত বহল। ভূটীয়াতালৰ আকাৰ আৰু গঠন অনুযায়ী ই চাৰিবিধত বিভক্ত- ভেৰী বা কম্মু, চিমিং, প'চাং[৪] আৰু জুমু। এই বিধ তালৰ প্ৰচলন তিব্বত, নেপাল আৰু ব্ৰহ্মদেশতো হৈছে। সেয়ে ভোৰতাল ভোটৰ দেশৰ পৰা আমদানি হোৱা বুলি ভবাৰ থল নাই বুলি যুক্তিপ্ৰদৰ্শন কৰা চকুত পৰে। একেদৰে আন এবিধ কাঁহৰ বাদ্য হ'ল কাঁহ বা বৰকাঁহ। নামঘৰ, মঠ-মন্দিৰ, দৌল-দেৱালয়ত বৰকাঁহৰ ব্যৱহাৰ হয়। বৰকাঁহৰ বাবটো ভিতৰলৈ আঁকোৱা। আনবিধ কাঁহৰ বাদ্যৰ বাব আঁকোৱা নহয়, পোন। এই বিধক মঠ-মন্দিৰৰ লগতে শিক্ষানুষ্ঠান আদিত ঘণ্টাধ্বনি বা সংকেত দিবলৈ ব্যৱহাৰ কৰে। এই বিধ কাঁহক বেল (Bell) বোলে।

আন বাদ্যৰ ভিতৰত প্ৰাচীন কালত দবা- কাঁহেৰে সজা আছিল বুলি শুনা যায়। দবা- কোবাই বজোৱা এবিধ ডাঙৰ বাদ্য। সচৰাচৰ তামেৰেই ইয়াক সজা দেখা যায়। একেদৰে টিলিঙা বা ঘণ্টা কাঁহ বা পিতল উভয়েৰে সাজে।

কাঁহেৰে সজা আন এবিধ সামগ্ৰীৰ ভিতৰত মঠ-মন্দিৰৰ বিগ্ৰহ বা দেৱ-দেৱীৰ

৪। *ভোটীয়াসকলে প'চাঙক ঐশ্বৰিক বাদ্য বুলি ভাবে আৰু নিপুণ কঁহাৰৰ হাততহে এনে বাদ্যই প্ৰাণ পাই উঠে বুলি কয়। বৰ্তমান সৰ্থেবাৰীৰ কনক ডেকা আৰু সুভাষ তামুলী কঁহাৰে উৎকৃষ্ট মানৰ 'প'চাং' সজায় বুলি শুনা যায়।*

মূৰ্তি বা প্ৰতিমা থবলৈ গঢ়া আসন উল্লেখযোগ্য। বেলেগ বেলেগ ধৰণৰ লতা- ফুল খটোৱা কাঁহৰ বেদী বা আসন অতীতত আছিল। একেদৰে বিগ্ৰহ বা দেৱতাৰ মূৰ্তিও কাঁহেৰে সজা প্ৰথা অতীততো আছিল, এতিয়াও আছে। বৰ্তমান সময়ত সৰ্থেবাৰীৰ তামুলী চুপাৰ তপন ডেকা নামৰ যুৱকজনে কাঁহৰ বিভিন্ন সামগ্ৰী সাজি ব্যৱসায়িক ভিত্তিত প্ৰচলিত কৰি আহিছে। তেওঁৰ কাঁহৰ সামগ্ৰীসমূহ ভাৰতৰ বাদেও পৃথিৱীৰ আন আন দেশলৈ ৰপ্তানি হৈছে। আনকি চুইজাৰলেণ্ডৰ পৰা অহা ভ্ৰমণকাৰীয়ে তপন ডেকাই সজা ৩ ফুট ওখ মহাত্মাগান্ধীৰ মূৰ্তি এটা ক্ৰয় কৰি নিজ দেশলৈ নিছে।

মেলা, সভা আদিত চাকি-বন্তি জ্বলাবলৈ কাঁহেৰে সজা গছা বা দীপাধাৰৰ ব্যৱহাৰ এসময়ৰ অসমৰ প্ৰায়বোৰ ঠাইতে প্ৰচলিত আছিল বুলিব পাৰি। গছ বা বৃক্ষৰ দৰে দীপ বা চাকি থবৰ যতনকে গছা বা দীপাধাৰ বোলা হয়।

অসমবাসীৰ পুৰুষানুক্ৰমে ব্যৱহাৰ হৈ থকা কাঁহৰ সম্পদ সমূহৰ বাদেও আন বহুকেইপদ লাগতিয়াল সামগ্ৰী কাঁহেৰে সজা চকুত পৰে। তাৰ ভিতৰত (১) চুন ৰখা সৰু টেমা বা টেমী। (২) ঘৰ, দৌল, মঠ-মন্দিৰৰ শীৰ্ষভাগত দিবলৈ কলচিলৰ আকৃতিত সজা কলচী। (৩) দীঘল নলী লগোৱা গুড়ুগুড়ী নামৰ এবিধ ধোঁৱাখোৱা (৪) পেটত নলা লগোৱা ঝাৰীলোটা (বড়োসকলৰ পূজা পাৰ্বণত মদ আদি দেৱতাক ঢালিবলৈ ব্যৱহাৰ হয়)। (৫) ৰজা, দেৱতা, ডা-ডাঙৰীয়া আদিক পানী দিবলৈ সোণ-ৰূপ-তামৰ দৰে কাঁহৰ ভোগজৰা। ইয়াৰ পেটত নলী থাকে আৰু ডিঙি লোটাৰ দৰে দীঘল। (৬) লোটাৰ দৰে গঢ়ৰ ফুলকটা ফুলদানী। (৭) আহাৰ খোৱাৰ পিচত দাঁত খৰিকিওৱা খৰিকা থবলৈ সজা খৰিকা চুঙা। (৮) ৰজা, ডা-ডাঙৰীয়াই পিক পেলাবলৈ সজা পাত্ৰ পিকদান বা খুৰা লগোৱা পাত্ৰ পিকবান। (৯) দাপনি নামৰ বিয়াত দৰাই হাতত লোৱা এবিধ ঘূৰণীয়া আৰু নাল লগোৱা উজ্জ্বল কাঁহৰ বস্তু। এইপদ সামগ্ৰী নাপিতৰ হাতত থাকে। বিয়াৰ সময়ত দৰাই নাপিতৰ পৰা ভাড়ালৈ আনে। (১০) ডাব কটাৰীৰ নাল। (১১) যঁতৰৰ সূতা মেকওৱা শলাকাঠী। (১২) ঢেঁকী থোৱাৰ সন্মুখভাগত লগোৱা চেপেটা মেৰ বা আঙঠি বা সাম্। (১৩) দা-কটাৰীৰনালত নাফাটিবলৈ লগোৱা চেপেটা আঙঠি বা বেৰু বা বেৰী। (১৪) ভাত-আঞ্জা বন্ধা-বঢ়া কৰোতে ব্যৱহৃত কৰচ বা কৰচলি। (১৫) সৰু কাপ বা পিয়লা। ইত্যাদি।

ইতিহাসৰ বিভিন্ন সময়ৰ দুই-এটি স্মৰণীয় ঘটনাই কাঁহশিল্পক অধিক ঐশ্বৰ্যময় কৰি তোলা দেখা যায়। এনে এক ঘটনাৰ ভিতৰত ষোল শতিকাত ভুৱনেশ্বৰী-চিলাৰায়ৰ কৰ্মৰ মাজেৰে কোচবিহাৰৰ ৰাজপৰিয়ালত কাঁহশিল্প তুংগত উঠিছিল। কোচৰাজ নৰনাৰায়ণৰ ভায়েক যুৱৰাজ চিলাৰায়ে পত্নীসকলৰ সৈতে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ ওচৰত শৰণ লোৱাৰ পিচত পাটমাদৈ কমলপ্ৰিয়া ভুৱনেশ্বৰীৰ অনুৰোধত গুৰুজনাক

এযোৰ কাঁহৰ খৰম উপহাৰ দিছিল। তাৰ উল্লেখ 'গুৰু চৰিত কথা'ত এনেদৰে পোৱা যায়-

হুকুৰি মাদৈৰ সেৱা ঃ ... কমলপ্ৰিয়া আপি এ বস্ত্ৰ এযুৰি দি সেৱাকৈ বাৰ্ত্তাবিদ সুধিছে।। ৩৯৪।। আৰু দায়াকৈ চিলাৰাএ কাহৰখৰম কৰাই দিছে জালি কটাই ঃ গুৰুজনে বোলে থোৱা ঃ ৰাজাৰ কাতৰত এদিন পাও দিছে ঃ আগবেলা তৰতে আহি পাচবেলা ৰৰবজা ঠাই গৈছে আগৰ নিৰ্ব্বন্ধ ঃ ... ।।৩৯৫।।

ভুবনেশ্বৰী ওৰফে কমলাপ্ৰিয়া শংকৰদেৱৰ ভাতৃ ৰামৰায়ৰ কন্যা। পাটবাউসী সত্ৰৰ জীয়ৰী। পাটবাউসী সেইসময়ত কোচৰাজ্যৰ ভিতৰুৱা আছিল। তদুপৰি বৰপেটা অঞ্চলৰে সৰ্থেবাৰীৰ কঁহাৰে গঢ়া কাঁহৰ সামগ্ৰী উৎকৃষ্ট মানদণ্ডৰ আছিল। সেয়ে জালিকটা সুন্দৰ খৰমযোৰ কোচবিহাৰ ৰাজ্যৰ আন ঠাইত তৈয়াৰ কৰাতকৈ সৰ্থেবাৰীতেই গঢ়াটো অনুমান কৰিব পাৰি। কাৰণ পাটবাউসীৰ জীয়ৰীয়ে ঘৰৰ কাষৰ সৰ্থেবাৰীৰ সম্পদ এৰি আন ঠাইঁলৈ সম্পদ বিচাৰি যোৱাৰ প্ৰশ্নই নুঠে। গুৰুজনাই এদিনৰ বাবে ভৰি বা পাৰ দিয়া এই খৰমযোৰ বহু দিশেৰে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। কাৰণ অসমৰ কাঁহ শিল্প যাউতিযুগীয়া কৰাৰ লগতে শংকৰগুৰুৰ ভৰিৰ জোখো নিশ্চয় ইয়াত লুকাই আছে।

২০০৭ চনৰ ২০ অক্টোবৰ তাৰিখে এই কাঁহৰ খৰমযোৰৰ সৌভৰিৰ খৰম পাত কলিয়াবৰ চামগুৰি সত্ৰত দেখাৰ সৌভাগ্য লাভ কৰিছিলো। 'শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ পাদুকা থান' বুলি প্ৰসিদ্ধ নামঘৰটিত 'খৰম গোঁসাই' নামেৰে এই কাঁহৰ খৰম পাত ৰক্ষা কৰি থকা হৈছে। খৰম গোঁসাইক ৰাইজৰ সমুখত প্ৰদৰ্শন কৰাৰ আগমুহূৰ্তত সত্ৰাধিকাৰৰ সৈতে আন ১১ জন ভকতে নাম-কীৰ্ত্তন কৰা চকুত পৰিছিল। তাৰ পিছত সসম্ৰমে খৰম গোঁসাই বা শংকৰ গুৰুজনাৰ সৌভৰিৰ চুলা লগোৱা পাদুকা অৰ্থাৎ খৰমপাত ভকত ৰাইজৰ সমুখলৈ উলিয়াই অনা হয়। ৪০০ গ্ৰাম মান ওজনৰ কাঁহৰ খৰম পাত সত্ৰাধিকাৰ নগেন চন্দ্ৰ গোস্বামী (বৰ্তমান প্ৰয়াত) দেৱে হাতেৰে দাঙি ধৰি জোখ-মাখ কৰি দেখুৱাইছিল। চাক্ষুস বিৱৰণ অনুসৰি ডেৰ ($1\frac{1}{2}$) ইঞ্চি উচ্চতাৰ খৰম পাতৰ দুই অংশ। সমুখৰ ত্ৰিভুজাংশৰ বহল চাৰি (৪) ইঞ্চি। পিচৰ অংশটি আংশিক গোলাকাৰ কিন্তু ত্ৰিভুজাকৃতিৰ। ইয়াৰ বহল চাৰে তিনি ($3\frac{1}{2}$) ইঞ্চি। মধ্যাংশৰ ভৰিপতাৰ চুলাৰ দুপাহ ফুল ওলাই অহা। এই অংশৰ বহল আঢ়ৈ ($2\frac{1}{2}$) ইঞ্চি। খৰমপাতৰ সমুদায় দৈৰ্ঘ ১০ ইঞ্চি[৫]। জালিকটা খৰমপাতৰ ওপৰভাগ লতা-জাতীয় ফুল (চেনাইৰে কটা)ৰ শাৰী

৫। মূল চামগুৰি পৰা এপাত খৰম আনি কলিয়াবৰত সত্ৰ পতাৰ বাবে ইয়াৰ নাম কলিয়াবৰ চামগুৰি সত্ৰ হৈছিল। বৰদোৱাত শংকৰদেৱৰ পদশিলাত ১২ ইঞ্চি বুলি কোৱা হয়।

দেখা পোৱা যায়। এই ফুলৰ শাৰী আধা ইঞ্চি বহল। তাৰ পিচতেই দুডাল ঢেউনি (border) টনা হৈছে। নিপুণ শিল্পীৰ হাতৰ মিহি কাম। সেয়ে কাৰুকাৰ্য খটুৱাই গঢ়া খৰমপাত দেখিবলৈ অপূৰ্ব।

খৰমৰ ওপৰ ভাগ

খৰমৰ তল ভাগ

খৰমৰ ভিতৰফাল বা তলফাল উকা। মাথো সৌ-ভৰিৰ বুঢ়া আঙুলি লগোৱা ঠাইত তলফালে গজাল সদৃশ সৰু টুপ এটা। সেইটিয়েই ওপৰফালে ধূপদানিৰ দৰে টুপ কৰা হৈছে। ওপৰৰ পিনে এই আঙুলি টুপটোতেই সত্ৰৰ পৰা এটা সোণৰ কিৰিটী পিন্ধাই থোৱা হৈছে। সময়ৰ হিচাপেৰে ৪০০ বছৰৰ অধিক হোৱা খৰমপাতত কাঁহৰ সামগ্ৰীৰ পুৰণি, কিন্তু চিনাকী ৰঙ ফুটি উঠা দেখা গৈছে।

এই খৰম পাতৰ ঐতিহ্য সম্বন্ধে সত্ৰৰ জনসাধাৰণৰ বহুতেই নাজানে। খৰম গোঁসাইক সাধাৰণতে ৰাইজৰ ওচৰলৈ উলিওৱা নহয়। কিবা বিশেষ দিনত উলিয়াব লগা হ'লে গোঁসাইৰ ওচৰত ভোগ চৰাব লাগে। উল্লেখযোগ্য যে গুৰুজনাৰ সোঁ ভৰিৰ খৰমপাত কলিয়াবৰ চামগুৰিত থকাৰদৰে বাঁও ভৰিৰ খৰম পাত মাজুলী চামগুৰিত থকা বুলি সত্ৰৰ বিষয়ববীয়া সকলে কৈছিল।

ওঠৰ শতিকাত কাঁহশিল্পৰ ঐশ্বৰ্য গৰিমা আহোম ৰাজসভালৈ নিয়া ব্যক্তিজন আছিল সৰ্থেবাৰীৰ জিউধন কঁহাৰ। জিউধন কঁহাৰে নিজা কৌশলেৰে এটা কাঠৰ বাঘ নিৰ্মাণ কৰি তাৰ ভিতৰত কাঁহৰ বৰকাঁহ এযোৰ এনেভাৱে খাপ খুৱাই থৈছিল যে বাঘটোৰে লৰ-চৰ কৰিলে ভিতৰত থকা বৰকাঁহযোৰ প্ৰচণ্ড শব্দ কৰি বাজি উঠে। শেষত এনে অনন্য সৃষ্টিক আহোম ৰজাক উপহাৰ দিবলৈ উজনিলৈ লৈ যোৱা হয়। সেই সময়ৰ স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহই জীউধন কঁহাৰৰ কাঁহ শিল্পৰ নৈপুণ্যতাত মুগ্ধ হৈ নিস্কৰ ভূমি, তাম্ৰপত্ৰ আৰু 'চৌধুৰী' উপাধি প্ৰদান কৰিছিল। সৰ্থেবৰীয়া কাঁহশিল্পৰ ৰজাঘৰীয়া প্ৰতিষ্ঠা লাভৰ সেয়াই আছিল এক মাইলৰ খুটি। জীউধন চৌধুৰীক সন্মান

জনোৱাৰ লগতে স্বৰ্গদেৱে কাঁহৰ গুৰুত্ব নতুনকৈ যেন উপলব্ধি কৰিলে। আনকি আহোম ৰাজ পৰিয়ালৰ খাদ্য গ্ৰহণ কৰিবলৈ কাঁহৰ কাঁহী-বাতি প্ৰস্তুত কৰিবলৈ জীউধন কঁহাৰক আদেশ কৰিছিল। জীউধন চৌধুৰীয়ে তেনে আদেশ শিৰোধাৰ্য কৰি উজনিৰ গড়গাওঁলৈ কঁহাৰ শাল পাতিবলৈ সঁজুলি সহ কঁহাৰক নি কঁহাৰ চুবা পাতি লৈছিল। পিছলৈও সৰ্থেবৰীয়া কাঁহশিল্পী গৰাকীৰ পৰিয়ালে গঢ়ি দিয়া কাঁহৰ কাঁহী-বাতিত আহোম ৰাজ পৰিয়ালে আহাৰ গ্ৰহণ কৰা ৰীতি নিৰ্ধাৰিত হৈছিল। বৰ্তমান সময়ত গড়গাঁও অঞ্চলত কাঁহৰ শালৰ অস্তিত্ব নাথাকিলেও উজনিৰ কাসেপাৰ নাহিবা তিতাবৰীয়া কাঁহশিল্পৰো সৃষ্টি তেতিয়াই হ'ব পাৰে। জিউধন চৌধুৰীৰ পিচৰ পৰা আহোম ৰাজকাৰেঙৰ ডা-ডাঙৰীয়াৰ ঘৰতো কাঁহৰ সামগ্ৰীয়ে স্থান লাভ কৰি প্ৰাচুৰ্য বঢ়াইছিল।

উনৈশ শতিকাৰ শেষৰ পিনে কাঁহশিল্প বিশ্বদৰবাৰলৈ যোৱাটো চকুত পৰে। এই ঘটনাটোও সৰ্থেবাৰীতেই সংঘটিত হৈছিল। ১৮৯৪ চনত সৰুক্ষেত্ৰীত সংঘটিত হোৱা বিখ্যাত ৰাইজমেলত মাটিৰ খাজনা বৃদ্ধিৰ বিৰুদ্ধে তীব্ৰ প্ৰতিবাদ কৰা হৈছিল। এই বিদ্ৰোহত আগভাগ লোৱাৰ অপৰাধত সৰ্থেবাৰীৰ তামুলীচুপাৰ পুষ্পৰাম তালুকদাৰ (পুষ্প কঁহাৰ নামে খ্যাত) কঁহাৰে বৃটিছ চৰকাৰৰ বোষত পৰি প্ৰায় ছয় বছৰ কাৰাবাস খাটিব লগা হৈছিল। পুষ্পৰামে জেলৰ ভিতৰতে গঢ়শাল পাতি কাঁহী-বাতি তৈয়াৰ কৰিবলৈ প্ৰচেষ্টা চলাই সফলতা লাভ কৰে। জেলৰ ভিতৰতেই সাজি ব্যৱহাৰ কৰা বাবে সেই কাঁহী-বাতি জেলকাঁহী, জেলবাতি বুলি আজিও জনাজাত হৈ আছিছে। ইয়াৰ বাদেও পুষ্পৰাম কঁহাৰৰ কাঁহশিল্পৰ নৈপুণ্যই বৃটিছ চাহাবৰ চকুত চমক লগাইছিল। কাঁহৰে গঢ়া মযুৰ গছা, তামোলৰ থোক, কাঁহৰ দাপোন বা আইনা আদি সাজি তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ নৈপুণ্য প্ৰকাশ কৰিছিল। আনকি শুনা যায় যে ইংৰাজ চাহাব W. E. Ward য়ে তেওঁক কাৰাগাৰৰ পৰা ম্যাদ উকলাৰ আগেয়ে মুকলি কৰি দিছিল। পুষ্পৰাম কঁহাৰে তৈয়াৰ কৰা জাত কাঁহীখন বৃটিছ মিউজিয়ামত ৰখা বুলি কোৱা হয়। এবাৰ লণ্ডনত অনুষ্ঠিত কৃষি শিল্প প্ৰদৰ্শনীত এই কাঁহীখনৰ সৌন্দৰ্য দেখি মহাৰাণী ভিক্টোৰীয়াই মুগ্ধ হোৱা বুলি জনা যায়।

তাৰপিছত সৰ্থেবাৰীৰ প্ৰসিদ্ধ কঁহাৰ স্বৰ্গীয় হৰেশ্বৰ ডেকা কঁহাৰে পাঁচকেজি ওজনৰ কাঁহৰ নাগফেঁটী বটা সাজি ৰাষ্ট্ৰপতিৰ পুৰস্কাৰ লাভ কৰিছিল। আন এগৰাকী সৰ্থেবাৰীৰেই কঁহাৰ ভগবান ডেকাই 'জাতকাঁহী' এখন তৈয়াৰ কৰি পুনৰ দ্বিতীয়বাৰৰ বাবে ৰাষ্ট্ৰপতি পুৰস্কাৰ লাভ কৰাৰ লগতে সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত অসমৰ কাঁহশিল্পৰ বিস্তৃতি ঘটাইছে। সৰ্থেবাৰীৰ তামুলীচুপাৰ গোসাঁইঘৰৰ মণিকূটৰ দুৱাৰখন কাঁহেৰে দশাৱতাৰ মূৰ্তি অংকণ কৰি হলধৰ তামুলীয়ে ৭৫ বছৰ আগেয়ে নিৰ্মাণ কৰিছিল।

অসম সাহিত্য সভাৰ ৬১ তম সৰ্থেবাৰী অধিবেশনৰ আমন্ত্ৰিত সাহিত্যিক আৰু প্ৰতিনিধি সকলক কাঁহৰ বেজেৰে ভূষিত কৰি সন্মান প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছিল। এনে

চমক লগা বিষয়টোৱে সৰ্থেবাৰী কাঁহ শিল্পৰ প্ৰসাৰ ঘটোৱাত যথেষ্ট সহায় কৰিছিল। তদুপৰি সময়ে সময়ে সৰ্থেবাৰীলৈ অহা বিভিন্ন ৰাষ্ট্ৰৰ প্ৰতিনিধিসকলক কাঁহৰ সামগ্ৰীৰে মান উপহাৰ প্ৰদান কৰা ৰীতি চলি আহিছে। এনে দিশেৰেও অসমৰ কাঁহশিল্পৰ প্ৰসাৰ ঘটিছে।

আগেয়ে সৰ্থেবাৰীৰ কঁহাৰ সকলে ঘৰৰ পৰা আঁতৰত থাকি (প্ৰবাসত থকা) কাঁহৰ সামগ্ৰী প্ৰস্তুত কৰিছিল। সাধাৰণতে একোখন গঢ়শালত ভঙা কাঁহ (কেঁচামাল) আৰু নতুনকৈ গঢ়া সামগ্ৰী (পকামাল) মজুত ৰাখি থোৱা হয়। কাঁহৰ সামগ্ৰীৰ দৰে আপুৰুগীয়া সম্পদ সমূহ গঢ়ি তোলোতে ইন্ধন হিচাপে এঙাৰৰ প্ৰয়োজন। অতীজতে কঁহাৰসকলে শালগছৰ দৰে গছৰ ডাল সংগ্ৰহ কৰি সেইবোৰ পুৰি এঙাৰ তৈয়াৰ কৰিছিল কিন্তু বৰ্তমান সময়ত এঙাৰৰ দাম বৃদ্ধি পাই আহিছে।

কাঁহৰ সামগ্ৰী গঢ়াৰ ক্ষেত্ৰত নিপুণজনক ওজাকঁহাৰ বা বৰ কঁহাৰ বুলি গণ্য-মান্য ব্যক্তিৰ আসন প্ৰদান কৰাটো প্ৰচলিত পৰম্পৰা। একোটা গঢ়শালত ওজাকঁহাৰজনে নিজা খৰচেৰে গঢ়শালৰ কাম-বন চলাই থাকে। তেওঁৰ তলত পালিকঁহাৰ, মাইথ্নাৰ, ভাগিয়া, গঢ় শিকাৰু, ৰান্ধনী আদি বিভিন্ন কৰ্মী থাকে। বৃহত্তৰ সৰ্থেবাৰীত বৰ্তমান ২৫০ৰ অধিক গঢ়শাল আছে। তাহানি তৰুণৰাম ফুকনৰ সান্নিধ্য লাভ কৰা বহু সংখ্যক কঁহাৰে গুৱাহাটী ত গঢ়শাল পাতি কাঁহৰ সামগ্ৰী তৈয়াৰ কৰিছিল। বিশেষকৈ কুমাৰপাৰা, ফটাশিল, কলবাৰী, কামাখ্যা, ভূতনাথ, উত্তৰ গুৱাহাটী আদিত কঁহাৰ সকল আছিল। পিচলৈ কেইবাটাও কঁহাৰ পৰিয়ালে তাতেই মাটি-বৃত্তি লৈ নিজাকৈ ঘৰ কৰি ললে।

নামনি অসমৰ প্ৰথম বি. এ ডিগ্ৰীধাৰী সৰ্থেবাৰীৰ সুসন্তান কৌহিৰাম দাসৰ যত্নত ১৯৩৩ চনৰ ৫ নৱেম্বৰত অসম সমবায় কঁহাৰ সংঘ লিমিটেড স্থাপিত হয়। বৃহত্তৰ সৰ্থেবাৰী অঞ্চলৰ কঁহাৰ সকলৰ সৰ্বাংগীন উন্নতি চিন্তা কৰা এই সমবায়খনত বৰ্তমান (২০০৮-০৯ চনলৈ) ২০০০ জন অংশীদাৰ আৰু মূলধন ২০ লাখৰো অধিক বুলি জনা যায়। অসমত বৰ্তমান দহোটাৰো অধিক কঁহাৰ সমবায়ৰ নিজা বিক্ৰী কেন্দ্ৰ আছে। ১৯৭৯ চনত সৰ্থেবাৰী অঞ্চলত 'অসম কঁহাৰ শিল্পী সন্থা' নামেৰে এটি সংস্থা গঠন কৰি কঁহাৰ সকলক এখন চানিৰ তললৈ আনিবলৈ সক্ষম হৈছে।

বৌদ্ধ ধৰ্মাৱলম্বী ব্যক্তিসকলে ধৰ্মীয় দিশৰ বাদেও ঘৰুৱা অনুষ্ঠানতো যথেষ্ট কাঁহৰ সামগ্ৰী ব্যৱহাৰ কৰে। ভোগজৰা, লোটা, ঝাৰিলোটা, পিকদানী, বানকাঁহী, গোসাঁই আসন, কাঁহৰ কলহ, চৰিয়া, মণিকূটৰ দুৱাৰ আদি নানান কাঁহৰ দ্ৰব্য আদি ব্যৱহাৰ কৰা চকুত পৰে। কাঁহৰ লগত কিছু পৰিমাণে ৰূপ মিহলাই দিলে সামগ্ৰী বস্তাৰ ৰঙৰ সলনি বগা আৰু মিহি হয়। তুলনামূলক ভাবে দামী আৰু উন্নত মানদণ্ডৰ এনে ধৰণে সজা সামগ্ৰীৰ ভিতৰত বিশেষকৈ তাল বাদ্য ভূটান, নেপাল, তিব্বত, চীন আদি দেশলৈ ৰপ্তানি কৰা হয়। ভোটীয়াসকলে বছৰৰ বাৰ মাহে ভেৰী, প'চাং নিবলৈ সৰ্থেবাৰীলৈ অহা দেখা যায়।

অতীতত কাঁহৰ অলংকাৰৰ প্ৰয়োগ হোৱাৰ নিদৰ্শন পোৱা যায়। উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চলৰ বহু জনগোষ্ঠীয়ে পৰম্পৰাগত ভাবে শিল, বিভিন্ন জীৱ-জন্তুৰ হাড়, বৰাগাহৰিৰ দাঁত, মাছৰ হাড়, শামুকৰ খোলা, হাতীদাঁত, কড়ি আদিৰে নিৰ্মাণ কৰা অলংকাৰ পৰিধান কৰিছিল। পিচলৈ ধাতুৰে তৈয়াৰী অলংকাৰৰ প্ৰচলন হ'ল। অতীজতে আভিজ্যাত্যতাৰ শ্ৰেণী অনুসৰি নাৰীয়ে অলংকাৰ পিন্ধাৰ নিয়ম আছিল। সেই অনুসৰি সৰ্বসাধাৰণ নাৰীয়ে সোণৰ অলংকাৰৰ পৰিবৰ্তে আন ধাতুৰ অলংকাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এই ক্ষেত্ৰত কাঁহ, পিতল আৰু ৰূপৰ মুদ্ৰাই আগস্থান দখল কৰিছিল। নগা পুৰুষ সকলে সাহসিকতাৰ চিন দেখুৱাবলৈ হাঁতীদাত বা পিতল আদি ধাতুৰে গঢ়া অলংকাৰ বাহুত পিন্ধিছিল। কাঁহৰ অলংকাৰৰ প্ৰয়োগ বৰ্তমান সময়ত কমি আহিলেও এটা সময়ত ইয়াৰ প্ৰভাৱ আছিল। বিশেষকৈ কাঁহৰ নেপুৰ বা নুপুৰৰ প্ৰচলন। অংকীয়া নাটৰ অনুষ্ঠান কৰোতে সূত্ৰধাৰে ভৰিত নেপুৰ পিন্ধিছিল আৰু এই নেপুৰ কাঁহেৰে গঢ়া আছিল। শিশুসকলক ভৰিত নেপুৰৰ জৰী বান্ধি দিয়া নিয়ম আছিল। আগৰ দিনত ভৰিৰ খোজত নেপুৰৰ ধ্বনিয়ে শিশুসকলৰ উপস্থিতি প্ৰমাণ কৰিছিল। তদুপৰি গাঁৱলীয়া সমাজৰ সন্ধিয়াৰ বাট-পথ বলধ গৰুৰ ডিঙিত আৰি দিয়া ঘণ্টাৰ ধ্বনিয়ে মুখৰ কৰি তুলিছিল। এই ঘণ্টাও কাঁহেৰে গঢ়া আছিল।

কামৰূপৰ মহিলাৰ অলংকাৰৰ ভিতৰত খাৰু, মুঠিখাৰু, জোনবিৰি, কাণফুলি, ভৰিৰ ভৰিখাৰু, নাকফুলি, কপালত পিন্ধা কপালী আদিৰ কিছুমান অলংকাৰ কাঁহেৰে তৈয়াৰ কৰাৰ উদাহৰণ আছে। বৰ্তমান সময়ত তপন ডেকাই পৰীক্ষা মূলকভাৱে কেতবোৰ কাঁহৰ অলংকাৰ গঢ়াৰ প্ৰস্তুতি চলাইছে। তাৰ ভিতৰত কাঁহৰ খাৰু, জোনবিৰি, কপালী আদি প্ৰধান। তদুপৰি কাঁহ শিল্পৰ আধুনিকীকৰণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা ডেকাৰ নিৰ্মিত কাঁহৰ আধুনিক সামগ্ৰী অৰুণাচল, চিকিম, দিল্লী, গোৱা আদি বিভিন্ন ঠাইত সমাদৰ লাভ কৰিছে।

অসমৰ প্ৰতিটো জাতি-জনগোষ্ঠীৰে কাঁহৰ সামগ্ৰী হিয়াৰ আমঠু। মিচিং সকলৰ সমাজত কাঁহৰ প্ৰভাৱেই তাৰ উদাহৰণ। 'মিৰি চাঙৰ বৰকাঁহী' বাক্যটিয়েই কাঁহশিল্পৰ জনপ্ৰিয়তা বহু অতীতলৈ লৈ যায়। তদুপৰি মিচিং সকলৰ বিয়াখন সমাধা হৈ যোৱাৰ পিচমুহূৰ্তত দৰা-কইনা আৰু সখীয়েকক খুওৱা ভাতসাজে কাঁহৰ সামগ্ৰীক বৈশিষ্ট্য প্ৰদান কৰিছে। দৰাৰ লগত সখিয়েক আৰু এগৰাকী যুৱতী থাকে। এই সাজভাতক 'জ-চাক' বোলা হয়। ভাত, শুকান মাছ, গাহৰিৰ মঙহ, কুকুৰাৰ ঠেং মিঠা শাকৰ লগত ভজা আদি বিভিন্ন ব্যঞ্জন কৰি 'জ-চাক' প্ৰস্তুত কৰা হয়। উল্লেখযোগ্য যে এই সাজভাত কাঁহৰ বানকাঁহীত সাজি বাঢ়ি দিয়াৰ পিচত দৰা-কইনা-সখীয়েক সমন্বিতে গ্ৰহণ কৰা নিয়ম চলি আহিছে। তদুপৰি প্ৰত্যেকগৰাকীক বানবাতিত আপং খাবলৈ দিয়া হয়। কইনা দৰাৰ ঘৰলৈ যাবলৈ ওলাওঁতে মাকৰ ঘৰৰ পৰা দৰা-কইনাই ভাত বান্ধি খাবলৈ

ভাত বন্ধা পাত্ৰ (পিতলৰ টৌ আদি) আৰু কাঁহৰ কাঁহী-বাতি দিয়াৰ নিয়ম আছে। বছৰেকীয়া সকাম (ন ভাত + চাটজনীয়া) আদিত পাঁচগোষ্ঠীক পিণ্ড দিয়া হয়। তাত ভকত কেইগৰাকীক 'জ-চাক' সাধাৰণ কাঁহৰ কাঁহীত দিয়া হয় আৰু আপং কাঁহৰ বাতিত দিয়া হয়।[৬] একেদৰে আহোম বিবাহ পদ্ধতি (চকলং)ত দৰা-কইনাই সমাজৰ মাননীয় সকলক সেৱা কৰি মান ধৰে। মিতিৰ সকলক আৰু মাননীয়জনক ভাত-পানী, জা-জলপান দিওঁতে বানকাঁহী আৰু কাঁহীৰ ওপৰত বাটি দি শৰাই ঢকাৰে ঢাকি দিয়া নিয়ম। এনেদৰে উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চলৰ প্ৰায়বোৰ জাতি-জনগোষ্ঠীৰে কাঁহৰ সামগ্ৰীৰ লগত এৰাব নোৱাৰা সম্বন্ধ দেখা যায়। এক কথাত অসমৰ লোকসংস্কৃতিত কাঁহৰ অসামান্য প্ৰভাৱে বিস্তাৰি আছে। এই প্ৰভাৱ কোন পথে কেনে ভাৱেৰে অসম মুলুকত প্ৰৱেশ কৰিছিল তাক জনা নাযায়। জাপিনাচৰ সমানেই কাঁহৰ কাঁহী ঘূৰাই কৰা নৃত্যইও বিহু নৃত্যত স্থান দখল কৰি আছে। একেদৰে কাৰোবাৰ কিবা বস্তু হৰণ-ভগণ হ'লে তাহানিৰ বেজদেউৱে কাঁহৰ বাতিটোকে জাৰি, মন্ত্ৰ মাৰি আচল চোৰক বিচাৰি উলিওৱাৰ চেষ্টা চলাইছিল। প্ৰস্ৰাৱ জ্বলা-পোৱা নাইবা পেটৰ কোনো ৰোগীৰ অশান্তি আঁতৰাবলৈ কাঁহৰ বাতিটোতেই ঠান্ডা পানী এবাটি লৈ নাভিৰ ওপৰত ৰাখিবলৈ কবিৰাজ সকলৰ উপদেশ সৌ তাহানি দিনৰ পৰাই চলি আহিছে। কাঁহৰ সামগ্ৰীত ঔষধী গুণ আছে বুলি এক বিশ্বাস আছে। তামৰ পাত্ৰই পানী শোধন কৰাৰ দৰে কাঁহৰ পাত্ৰত গ্ৰহণ কৰা খাদ্যই দেহৰ সন্তুষ্টি আনে। অৱশ্যে টেঙা জাতীয় খাদ্যৰ সৈতে কাঁহৰ অহি-নকুল সম্পৰ্ক আছে। টেঙা বস্তুৰে কাঁহৰ সামগ্ৰী ধুই চক্‌চকীয়া কৰিব পাৰিলেও টেঙাজাতীয় খাদ্য কাঁহৰ সামগ্ৰীত খোৱা নিষেধ।

তদুপৰি যুদ্ধ-বিগ্ৰহত লোৰ অস্ত্ৰ, বৰ্ম আদি ব্যৱহাৰ হ'লেও কাঁহেৰে সজা অস্ত্ৰৰ কথা গম পোৱা নাযায়। কিন্তু আহোম স্বৰ্গদেউৰ শাসন কালত কাঁহৰ বৰটোপৰ প্ৰচলন থকাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত (Assam State Museum) লিপিযুক্ত আৰু সুন্দৰকৈ সাঁচ কটা কাঁহৰ হিলৈ দুটামান আছে। তাৰে এটা তিনিফুটৰ অধিক দৈৰ্ঘৰ। ইয়াৰ গাত সংস্কৃত লিপিত লিখা আছে যে ৰাণী প্ৰমথেশ্বৰী কুঁৱৰীৰ নিৰ্দেশমতে ১৬৫১ শকত এই হিলৈটো সজা হৈছিল। ইয়াৰ পোৱা ঠাই আমগুৰি, শিৱসাগৰ।

আন এটা কাঁহেৰে সজা বৃহৎ আকাৰৰ বৰটোপ আছে। তাৰ গাত সংস্কৃতত লিখা মতে স্বৰ্গদেউ গদাধৰ সিংহই ১৬০৪ শকত মোগলক পৰাজয় কৰে। এই বৰটোপটোৰ পোৱা ঠাই মাঘেৰিটা, তিনিচুকীয়া বুলি উল্লেখ আছে।

একেদৰে গদধাৰ সিংহৰ কেবাটাও লিপি থকা বৃহৎ আকাৰৰ বৰটোপ সংগ্ৰহালয়ত আছে। সেইবোৰৰ অধিকাংশ কাঁহেৰে সজা যেন অনুমান হয়। একেদৰে

৬। লখিমপুৰ নাৰায়ণপুৰৰ গীতাঞ্জলী শইকীয়াৰ সহায়ত লাভ কৰা তথ্য।

কোচ ৰজাৰ ব্যৱহৃত বহুতো হিলৈৰ গাত খোদিত লিপি আছে। এই হিলৈ বা বৰটোপবোৰ কি ধাতুৰে তৈয়াৰী তাৰ উল্লেখ নাই।

ইয়াৰ বাদেও অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালত সংগৃহীত কাঁহৰ পিতলৰ কেইপদমান সামগ্ৰীয়ে কৌতূহলৰ সৃষ্টি কৰে। ৰাজ্যখনৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত আৱিষ্কৃত এই সামগ্ৰীসমূহে ইতিহাসৰ বিভিন্ন সময়ক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। বিশেষকৈ এনেদৰে লাভ কৰা সৰু-বৰ অসংখ্য মূৰ্তি প্ৰতিমা গৱেষণা তথা সুক্ষ্ম বিশ্লেষণ কৰিলে নিশ্চয় বহুতো ঐতিহাসিক কথাই ওলাই পৰিব। তাৰ ভিতৰত গুৱাহাটীৰ কাহিলিপাৰা-ওদালবাক্ৰাত লাভ কৰা ৯ম-১০ম শতিকাৰ সামগ্ৰীসমূহৰ ভিতৰত এটা ডাঙৰ কাঁহৰ ঘণ্টা (Bell metal Bell) আছে। ইয়াৰ দৈৰ্ঘ প্ৰায় একুট আৰু ব্যাসৰ্দ্ধ প্ৰায় আধাফুট।

মুঠতে পুৰণি দিনৰ কাঁহ শিল্পীয়ে শিল্পটো জীয়াই ৰাখিবলৈ দেহেকেহে খাটিছিল। যাৰ ফলস্বৰূপে সুন্দৰ সৃষ্টিৰ লগতে বৃত্তিটোৰ মান মৰ্যাদাও উচ্চ খাপলৈ গৈছিল। আনহাতে আগতে প্ৰকৃত কাঁহ আছিল, এতিয়া কাঁহৰ মিশ্ৰণ বেছি হ'ল। কাৰণ কাঁহ শিল্পৰ মাজলৈ বোলাৰ মেচিন বা কাঁহচেপা যন্ত্ৰ অহাত কঁহাৰ সকলৰ শ্ৰম লাঘৱ হ'ল যদিও কাঁহৰ লগত আন ধাতুৰো সংমিশ্ৰণ ঘটিব ধৰিলে। সৰ্থেবাৰীৰ স্থানীয় ভাষাত ইয়াকেই 'ধাউলা কাঁহ' বুলি কোৱা হয়। প্ৰকৃত কাঁহ শিল্পীয়ে 'ধাউলা কাঁহ' পচন্দ নকৰে। কিন্তু পৰ্যাপ্ত পৰিমাণৰ কেঁচামাল, এণ্ডাৰ আদিৰ অভাৱত সহজ ধনৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হ'বলৈ বাধ্য হ'ব লগাত পৰে। অতীতৰ কাঁহ শিল্পীয়ে সৃষ্টি কৰিছিল, এতিয়াৰ শিল্পীয়ে অনুসৰণ কৰে এনে পাৰ্থক্যও আহি পৰিছে। অৱশ্যে ৰজাঘৰীয়া সুদৃষ্টি পৰিলে অসমৰ কাঁহশিল্পই পুনৰ ঠন ধৰি উঠিব। কাঁহ শিল্প আধুনিকীকৰণ হ'লে যুৱক সকলেও ইয়াৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হ'ব। ৰাজ্যখনত নিবনুৱা সমস্যা দূৰ কৰিবৰ বাবে কাঁহ শিল্পক বিজ্ঞানৰ সহায়েৰে জীয়াই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰাটো প্ৰয়োজন। কাঁহ শিল্পৰ প্ৰশিক্ষণ কেন্দ্ৰ স্থাপন কৰাৰ লগতে যুৱকসকলক এই বিদ্যাৰ জ্ঞান দিয়া উচিত। শুদ্ধ গৱেষণাই শুদ্ধ পথৰ সন্ধান দিব।

তথ্য লাভ কৰা গ্ৰন্থ ঃ

১। সৰ্থেবাৰী কাঁহৰ বাচন-বৰ্তন আৰু গঢ়শালৰ পৰিচয় ; লোহিত চন্দ্ৰ ডেকা

২। বাৰ্হবামৰ বংশাৱলী ; দীনবন্ধু চৌধুৰী

সমল ব্যক্তি ঃ

ক) তীৰ্থলোচন তামুলী, সৰ্থেবাৰী

খ) কৰ্ণপাণি ডেকা, কাজিবেৰ চুপা, সৰ্থেবাৰী (গণেশগুৰি কাঁহৰ সংঘৰ কৰ্মচাৰী)

গ) ড° কেশবানন্দদেৱ গোস্বামী, গুৱাহাটী।

ঘ) তপন ডেকা, তামুলীচুপা, সৰ্থেবাৰী।

ঙ) বীৰেণ চৌধুৰী, চৌধুৰীচুপা, সৰ্থেবাৰী।

***

বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ বাদ্য - ঢোল আৰু কামৰূপী ঢুলীয়া

ড° মালবিকা ভট্টাচাৰ্য্য

সহকাৰী অধ্যাপক

ভাৰতবৰ্ষত প্ৰচলিত বাদ্যযন্ত্ৰসমূহৰ গঠন প্ৰণালী আৰু ব্যৱহাৰলৈ লক্ষ্য ৰাখি ভৰতমুনিৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ চাৰিভাগত ভাগ কৰা হৈছে। যেনে - তত বাদ্য, আনদ্ধ বা আৱনদ্ধ বাদ্য, ঘন বাদ্য আৰু সুষিৰ বাদ্য। এই চাৰিওটা ভাগৰ ভিতৰত ঢোল আৱনদ্ধ বা আনদ্ধ বাদ্যৰ অন্তৰ্গত। সাধাৰণতে কাঠ, অৰ্থাৎ কোনো ধাতুৰ ফোপোলা খোল বা গাঁঠনি অৰ্থাৎ Frameৰ এমূৰ বা দুয়োমূৰ জন্তুৰ ছালেৰে আবৃত কৰি ঢোল বাদ্য নিৰ্মাণ কৰা হয়। ঢোলত ব্যৱহৃত জন্তুৰ ছাল বা চামৰাখিনিক চাবনি নামেৰে জনা যায়। জন্তুৰ ছালেৰে আবৃত ফালটোত হাত অথবা কাঠ-বাঁহৰ মাৰিৰে আঘাত কৰি এই বাদ্যবিধত সাংগীতিক ধ্বনিৰ সৃষ্টি কৰা হয়।

ঢোলৰ ভৌগলিক পৰিসীমা অতি বিস্তৃত। পৃথিৱীৰ প্ৰায় সকলো সংস্কৃতিতে ঢোল পবিত্ৰ বাদ্য স্বৰূপে পৰিগণিত হৈ আহিছে। অসমত বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ঢোলৰ প্ৰচলন আছে, যেনে - বৰঢোল, বিহুঢোল, ঢেপাঢোল, জয়ঢোল, কৰ্কাঢোল, ঢাক, খোল, নাগাৰা, ডবা, ডম্বৰু, ঢোলক, মাদল, মৃদংগ, ডগৰ, খঞ্জৰী ইত্যাদি। এই ঢোলসমূহ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যৰে সমৃদ্ধ। প্ৰতিবিধ ঢোলৰ নিৰ্দিষ্ট নিৰ্মাণ প্ৰণালী আছে। এই ঢোলসমূহ নিৰ্দিষ্ট অনুষ্ঠানতহে ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা যায়।

বৰঢোল নিৰ্মাণৰ বাবে আম, জাম, কঁঠাল, শিলিখা, মদাৰ, চাম, গামিৰি আদি গছ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্ৰথমে গছডাল দু-ফুটৰ পৰা তিনি-ফুট দীঘল কৰি কাটি লৈ তাৰ ওপৰভাগ ৰাইচেৰে চাঁচি ঢোলৰ আকাৰ কৰি লোৱা হয়। গৰু, ম'হ বা ছাগলীৰ চামৰাৰে দুয়োমূৰ আবৃত কৰি দিয়া হয়। চামৰাৰ ওপৰত বাঁহৰ বেষ্টনী থাকে। দুয়োফাল চামৰাৰ ৰছী অৰ্থাৎ বৰতিৰে ডেৰ দুই ইঞ্চিৰ ব্যৱধানত বান্ধি বৰঢোল নিৰ্মাণ কৰা হয়। বৰঢোলৰ দুয়োফালৰ চাবনি ডাঠ। এইবিধ ঢোলৰ সোঁফালে মাৰিৰে আৰু বাওঁফালে হাতেৰে আঘাত কৰি বজোৱা হয়। বৰ্তমানেও কামৰূপ, দৰং আৰু গোৱালপাৰা আদি অঞ্চলত বৰঢোল ব্যৱহাৰ হোৱা এবিধ সুকীয়া অনুষ্ঠানৰ প্ৰচলন আছে।

এইবাৰ আহো বিহুঢোলৰ কথালৈ। বিহুঢোল নিৰ্মাণ কৰিবলৈ আম আৰু কঁঠাল গছ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এইবিধ ঢোলৰ চাবনিৰ বাবে নোম চুটি ছেঙাগৰুৰ ছাল প্ৰয়োজনীয়। বিহুঢোলৰো বাঁওফাল আৰু সোঁফাল সমান জোখৰ নহয়। বাওঁফালতকৈ

সৌফাল এক ইঞ্চিমান ঠেক। বিহুঢোলৰ বাওঁফালটোক 'তালি' আৰু সৌফালটোক 'কোবা' বা 'কোবনি' বুলি কোৱা হয়। বিহু ঢোলক কমেও ৩২ ডাল মিহি ৰৰতিৰে বন্ধা হয়। বিহু ঢোলৰ ৰৰতি বন্ধা এই নিয়মটোক 'সুৰ বন্ধা' বা 'সৰ ধৰা' বুলি কোৱা হয়। প্ৰায় দহ ইঞ্চিমান দীঘল বাঁহৰ মাৰিৰে বিহুঢোল বজোৱা হয়।

অসমত প্ৰচলিত বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ঢোলৰ ভিতৰত এবিধ হ'ল ঢেপাঢোল। বজালে ঢেপ্ ঢেপ্ শব্দ হয় বাবে এইবিধ ঢোলক ঢেপাঢোল নামেৰে জনা যায়। প্ৰায় দুহাত দীঘল আৰু এহাত বহল ঢেপাঢোলৰ দুয়োমূৰ ক্ৰমে ডাঙৰৰ পৰা সৰুকৈ চাচি লোৱা হয়। দুয়োমূৰ ছাগলীৰ চামৰাৰে আবৃত ঢেপাঢোলৰ এটা ফাল আনটোতকৈ সৰু। ডাঙৰ ফালটোত কেইবাতৰপো চাৰনি থাকে। চাৰনিত এটা সৰু ফুটা কৰি পানী ভৰাই চাৰনি কোমোলাই লৈ একুট দীঘল বাঁহৰ বেকা মাৰি আৰু হাতেৰে ঢেপাঢোল বজোৱা হয়। পাতি দৰং আৰু দৰং অঞ্চলত ঢেপাঢোলৰ লগত তাল বাদ্যও সংগত কৰা হয়।

অসমত প্ৰচলিত আন এবিধ ঢোল হ'ল জয়ঢোল। দৰং অঞ্চলৰ দেওধনী নৃত্য আৰু তিৱা, ৰাভা জনজাতিৰ বিভিন্ন পূজা উপাসনাৰ লগত জয়ঢোল জড়িত। জয়ঢোলৰ চাৰনি ছাগলীৰ ছালেৰে নিৰ্মিত। ম'হৰ ছালৰ পৰা তৈয়াৰ কৰা ৰৰতিৰে জয়ঢোল বন্ধা হয়। জয়ঢোল কান্ধত ওলোমাই লৈ একালে হাতেৰে আৰু আনফালে কাঠ বা বাঁহৰ পোন মাৰিৰে বজোৱা হয়।

গোৱালপাৰাৰ বাঁশ পূজাৰ অপৰিহাৰ্য বাদ্য হ'ল কৰ্কাঢোল। কৰ্কাঢোলক থেৰথেৰী, তাছি, তাছা, তাৰাছা আদি নামেৰেও জনা যায়। প্ৰায় ছয় ইঞ্চিমান পৰিধিৰ কৰ্কাঢোল সৰু চেপেটা। এই বিধ ঢোলৰো একাল আনফালতকৈ অলপ সৰু। কৰ্কাঢোলৰ ডাঙৰ ফালটোত দুডাল মাৰিৰে ঘৰ্ষণ কৰি বজোৱা হয়।

গোৱালপাৰা অঞ্চলত প্ৰচলিত আন একপ্ৰকাৰ ঢোল হ'ল ঢাক। আঢ়ৈ ফুটমান দীঘল আৰু দুফুটমান ব্যাসৰ কাঠ খোলাৰ এই বাদ্যবিধৰ কাঠৰ খোলাৰ বাদ্যবিধৰ দুয়োমূৰ চামৰাৰে আবৃত। চামৰাৰ ৰৰতি ঢাকৰ বাবে ব্যৱহাৰ হয়। কান্ধত ৰচীৰে ওলোমাই লৈ দুডাল মাৰিৰে কোবনিত আঘাত কৰি বা মাটিত একাটিয়াকৈ ৰাখি ঢাক বাদ বজোৱা হয়।

সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ মূল বাদ্য খোল ঢোলৰে এটি প্ৰকাৰ। গুৰুজনাই কপিলীমুখৰ কুমাৰৰ হতুৱাই খোল নিৰ্মাণ কৰাৰ কথা চৰিত পুথিত পোৱা যায়। আকৃতিত শিলিখাৰ দৰে আঢ়ৈ ফুট দীঘল খোলৰ সৌফালটো বেছি চিয়া। খোল নিৰ্মাণৰ বাবে আম, চাম আৰু কঁঠালৰ কাঠ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। দুয়োকন হাতেৰে বজোৱা এই বাদ্যবিধৰ দুয়োটা মূৰ গৰু বা ছাগলীৰ চালেৰে আবৃত কৰি সৌমাজত 'মৃণ' লগাই দিয়া হয়।

ঢোলৰ আন এটা প্ৰকাৰ হ'ল নাগাৰা। এইবিধ বাদ্য মাটিৰ খোলাৰে নিৰ্মাণ কৰা হয়। বাতিৰ আকৃতিত নিৰ্মিত এই বাদ্যবিধৰ ওপৰ ফালটো চামৰাৰে আবৃত। চামৰাৰ ৰৰতিৰে নাগাৰ বন্ধা হয়। নাগাৰা বজাবলৈ দুদাল মাৰি ব্যৱহাৰ কৰা হয়। নাগাৰা সাধাৰণতে স্ত্ৰী-পুৰুষে নাম-প্ৰসংগত ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়।

কামৰূপ আৰু গোৱালপাৰা অঞ্চলত প্ৰচলিত লোকগীতৰ লগত সংগত কৰা ডগৰ আৰু খঞ্জৰী ঢোল বাদ্যৰে এটা প্ৰকাৰ। ডগৰ আকৃতিত এপিঠিয়া ঢোলৰ নিচিনা। সাত-আঠ ইঞ্চি ব্যাসৰ আৰু চাৰি ইঞ্চিমান বহল কাঠৰ খোলাত নিৰ্মিত ডগৰ এখন হাতেৰে ধৰি আনখন হাতৰ আঙুলিৰে বজোৱা হয়। ডগৰৰ নিচিনা আন এবিধ বাদ্য হ'ল খঞ্জৰী। এই বাদ্যবিধো লোকগীতত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। খঞ্জৰীৰ কাণত থকা এযোৰ সৰু খুটিতাল বা জুনুকাই ডগৰৰ লগত ইয়াৰ পাৰ্থক্য।

প্ৰাচীন অসমতো বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ঢোলৰ প্ৰচলন আছিল। যেনে - দুন্দুভি, খুমুচি, ডিণ্ডিম, পটহ, ধুমুচি বা ধুমেচি, পনৱ, দামা বা দামামা ইত্যাদি। অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজতো ঢোল বাদ্যৰ প্ৰচলন আছে। যদিও প্ৰতিটো জাতি-উপজাতিৰে কিছুমান থলুৱা বাদ্যযন্ত্ৰ আছে তথাপিও তাৰ ভিতৰতো ঢোল বাদ্যৰ এক সুকীয়া স্থান আছে। মিচিংসকলৰ বিহুৰ বাবে 'দুম্দুম' নামৰ ঢোলবিধ অপৰিহাৰ্য। বড়ো সকলৰ প্ৰায় সকলো নৃত্যগীতৰ লগত ব্যৱহাৰ কৰা দীঘলীয়া ঢোলবিধ হ'ল হেম বা খাম। তিৱা আৰু ডিমাছা সম্প্ৰদায়ৰ ঢোলবিধ হ'ল খ্ৰাম। ছেং নামৰ ঢোলবিধ ব্যৱহাৰ কৰে কাৰ্বিসকলে। ইয়াৰ উপৰিও খ্ৰামবাৰ, ছেংবুকপ, খুৱং, খুঁবাংপি, কাঢ়া-কাঢ়লী, ঢোল, ৰাজাঢোল, শালমাৰা বাদ্য, ধুতুং, ঢোল টং আদি জনজাতীয় ঢোল বাদ্য।

ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ প্ৰধান বাদ্যযন্ত্ৰ হৈছে ঢোল। ঢোলৰ লগত সংগতি ৰাখিয়ে অনুষ্ঠানটিৰ নামকৰণ কৰা হৈছে ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া (কামৰূপী উপভাষাত ঢুইলা ভাইৰা বা ঢুলীয়া ভাউৰা)। ঢোল শব্দৰ বিশেষণ ৰূপ 'ঢুলীয়া'। যিয়ে ঢোল বজায় বা ঢোল বজাই জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰে তেৱেঁ ঢুলীয়া। 'ভাওনা' শব্দটি সংস্কৃত 'ভাৱ'ৰ পৰা অহা। 'ভাৱ' মানে হ'ল অন্য চৰিত্ৰৰ অভিনয় কৰি দেখুৱা কাৰ্য। গতিকে ঢোল বজাই অন্য চৰিত্ৰৰ ভাৱ যিয়ে দেখুৱায় তেৱেঁ ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া বা ভাউৰীয়া বা ভাইৰা।

অসমৰ অতি প্ৰাচীন পৰিৱেশ্য কলানুষ্ঠান ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া বিশেষকৈ কামৰূপ (বৰ্তমান নলবাৰী জিলা), দৰং আৰু গোৱালপাৰাত বহুলভাৱে প্ৰচলিত। এই তিনিওটা অঞ্চলৰ ভিতৰত কামৰূপত ঢুলীয়াৰ সমাদৰ বেছি। কামৰূপৰ ঢুলীয়া অনুষ্ঠান নৃত্য, গীত, অভিনয়, ক্ৰীড়া আৰু কৌতুকেৰে পৰিপূৰ্ণ এটি দলীয় অনুষ্ঠান। একোটা ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ দলত ২০ ৰ পৰা ৫০ জনলৈ নিৰ্বাহিকা থাকে। ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ অনুষ্ঠানত পাঁচৰ পৰা আঠ-দহোটালৈ সৰু-ডাঙৰ ৰবঢোল থাকে, ছয়-আঠযোৰকৈ ভোৰতাল

আৰু একোটাকৈ কালীবাদ্য থাকে। যিজনে ঘাইঢোল বা গোৰৰ ঢোল বজায় তেওঁক 'বাইন' (বায়ন) বুলি কোৱা হয়। এই 'বাইন' গৰাকীয়ে হ'ল দলটোৰ নেতা। 'বাইন'গৰাকীৰ উপৰিও দলটোত ভাৱৰীয়া, নামুৰে, তালুৰে আৰু অন্যান্য ঢোল বজোৱা ঢুলীয়া থাকে। কামৰূপী ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া অনুষ্ঠানৰ মুখ্য আকৰ্ষণ হ'ল ছং আৰু নাটক প্ৰদৰ্শন। সমাজত প্ৰচলিত বিভিন্ন কু-সংস্কাৰপূৰ্ণ ৰীতি-নীতি, ভণ্ডামি, শঠতা, মিথ্যাচাৰী, শোষণকাৰীৰ কথা ব্যংগাত্মক ৰূপত ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াই ৰাইজৰ আগত প্ৰদৰ্শন কৰে। ইয়াৰ উপৰিও ঢুলীয়া-ভাৱৰীয়াই চাৰ্কাচ-কুস্তিও প্ৰদৰ্শন কৰি মনোৰঞ্জন কৰে (চাৰ্কাচ-কুস্তি বৰ্তমানৰ জিমনাষ্টিক, এক্ৰোবেটিকছৰ লগত তুলনীয়)। চাৰ্কাচ-কুস্তি প্ৰদৰ্শনৰ বাবে তেওঁলোকৰ কোনো প্ৰণালীবদ্ধ প্ৰশিক্ষণ আৰু অনুশীলনৰ ব্যৱস্থা নাই। শাৰীৰিক কৌশল প্ৰদৰ্শনৰ উপৰিও ৰচীৰ ওপৰেৰে খোজ কঢ়া, জুই জলি থকা চকৰিৰ মাজেৰে জপিয়াই পাৰ হৈ যোৱা আদি খেলও প্ৰদৰ্শন কৰি দৰ্শকক আমোদ দিয়ে।

কামৰূপৰ ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া অনুষ্ঠানৰ নিৰ্বাহিকাসকলৰ নিজা-নিজা নিৰ্ধাৰিত কাৰ্য আছে আৰু কাৰ্য অনুসৰি নিজা-নিজা নাম আছে। এই নিৰ্বাহিকাসকলৰ বিৱৰণ তলত দিয়া হ'ল।

ঘাইঢুলীয়া বা বাইন ঃ

এওঁ হ'ল দলটিৰ নেতা। প্ৰতিটো দলত এজন ঘাইঢুলীয়া থকা দেখা যায়। ঘাইঢুলীয়াজনকে 'বাইন' (বায়ন) বুলিও কোৱা হয়। 'বাইন' শব্দটি কামৰূপী উপভাষাৰ। 'বাইন' মানে হ'ল বাদক; যিজন বাদ্য বজোৱাত পাকৈত তেৱেঁ বাইন। বাইনে দলটিৰ আন নিৰ্বাহিকাক বিভিন্ন বাদ্য বজাবলৈ শিকায়। ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া অনুষ্ঠানৰ বাইন বা ঘাইঢুলীয়াৰ ঢোলবাদন বৰ আকৰ্ষণীয়। ঢোলবাদনতে বাইনৰ কাৰ্য শেষ নহয়। বাইনে সমগ্ৰ দলটোক পৰিচালনা কৰে। আকৌ অনুষ্ঠানৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে মঞ্চত উপস্থিত থাকি অনুষ্ঠানটি পৰিচালনাও কৰে। ঢুলীয়াদলৰ অনুষ্ঠানৰ আৰম্ভণিতে ঢোল বাদন কৰি গীত-পদ ঘাইঢুলীয়াই লগাই দিয়ে। মঞ্চত প্ৰতিজন ভাৱৰীয়াক নিয়ন্ত্ৰণ কৰি গতি নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। বাইনৰ আনুষ্ঠানিক শিক্ষা নাথাকিলে তেওঁ সৃজনীমূলক প্ৰতিভাৰে এগৰাকী সমৃদ্ধশালী ব্যক্তি। সমাজৰ, দেশৰ, দহৰ ৰীতি-নীতি, আচাৰ-বিচাৰ, পৰম্পৰা, দস্তুৰ সম্বন্ধে তেওঁ জ্ঞাত। সমাজত চলি থকা বিভিন্ন সমস্যাৰ কথাও তেওঁ জানে আৰু সেই সকলোবোৰকে গোটাই লৈ ছেগ বুজি, স্থান-কাল-পাত্ৰ চাই নাটক আৰু ছঙৰ ৰূপত ৰাইজৰ আগত উপস্থাপন কৰে। এই উপস্থাপন অতি আকৰ্ষণীয়। ঠাইতে মুখে-মুখে সংলাপ ৰচনা কৰি অন্যান্য ভাৱৰীয়াৰ সহযোগত মনোৰঞ্জক কৰি দৰ্শকৰ আগত উপস্থাপন কৰে। মুঠতে বাইন বা ঘাইঢুলীয়াগৰাকীয়ে

হ'ল এটি ঢুলীয়া দলৰ পৰিচালক, নাট্যকাৰ, স্মাৰক সকলো।

ভাৱৰীয়া বা ভাইৱা বা ভাউৱা ঃ

কামৰূপী ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া অনুষ্ঠানৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰে ভাৱৰীয়া বা ভাইৱা বা ভাউৱাৰ ওপৰত। ভাৱৰীয়া মানে হ'ল যিয়ে ভাও দিয়ে। ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ ভাৱৰীয়াই অকল ভাও নিদিয়ে, তেওঁ ধেমেলীয়া মুখ-ভংগীমা, হাস্যোদ্দীপক কথা-বতৰাৰ মাজেৰে দৰ্শকক আমোদ দিয়ে। এই ভাৱৰীয়াসকল কিন্তু বহুৱা নহয়। বহুৱাতকৈ তেওঁ উচ্চ পৰ্যায়ৰ। আকৌ ভাওনাৰ বহুৱা নিৰ্বাক হোৱাৰ বিপৰীতে ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ ভাৱৰীয়া কথা চহকী। উল্লেখযোগ্য যে তেওঁ উপস্থিত বুদ্ধিসম্পন্নও। ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ ভাৱৰীয়া স্বভাৱশিল্পী। বাস্তৱ জীৱনৰ ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি ভাৱৰীয়াই দৰ্শকৰ মাজত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰে। ঠাইতে ৰচনা কৰা অলিখিত সংলাপ আৰু দেহৰ বিভিন্ন অংগ বিশেষকৈ চকু, মুখ, হাতৰ বিভিন্ন ভংগীমাৰ দ্বাৰা দৰ্শকক হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাই এই চৰিত্ৰটিৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। ভাৱৰীয়াৰ ভাৱ যিমান প্ৰাণৱন্ত আৰু হাস্যোদ্দীপক হ'ব দলটিৰ নাম সিমানে বিখ্যাত হৈ উঠিব। কামৰূপী ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ একোটি দলৰ নাম একোজন ভাৱৰীয়াৰ নামেৰেই জনা যায়। বিখ্যাত মোহন ভাৱৰীয়াৰ দলৰ কথা কোনে নাজানে?

প্ৰতিটো ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ দলত দুজন বা তাতোকৈ বেছি ভাৱৰীয়া থাকে। তাৰে এজন মুখ্য ভাৱৰীয়া। মুখ্য ভাৱৰীয়াগৰাকীয়ে নাটকীয় ভাৱ প্ৰদৰ্শন কৰি দৰ্শকক হাঁহিৰ খোৰাক যোগায়।

খোৰ দিয়া বা খোট দিয়া বা কুস্তি কৰা ঢুলীয়া ঃ

কামৰূপী ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ দলে নৃত্য, গীত, নাট আদি প্ৰদৰ্শন কৰাৰ উপৰিও খোৰ দিয়া বা খোট দিয়া বা কুস্তি কৰা কাৰ্যৰ প্ৰদৰ্শন কৰি দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জন কৰে। খোৰ দিয়া কাৰ্য ঢুলীয়া দলৰ আকৰ্ষণীয় প্ৰদৰ্শন। দলটোত কুস্তি প্ৰদৰ্শনৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট নিৰ্বাহিকা থাকে যদিও দলটোৰ সৰহসংখ্যক নিৰ্বাহিকাই এই কাৰ্য প্ৰদৰ্শন কৰাত পাকৈত। প্ৰণালীবদ্ধ প্ৰশিক্ষণহীন নিৰ্বাহিকাসকলৰ এই প্ৰদৰ্শন অতি আকৰ্ষণীয়। বিভিন্ন হাস্য-কৌতুকৰ মাজেৰে নিৰ্বাহিকাসকলে এই কাৰ্য কৰি দেখুৱায়। যিসকল ভাৱৰীয়াই খোৰ বা খোট দিয়ে তেওঁলোকক 'খুইটাৰ ভাইৱা' আৰু যিসকল ঢুলীয়াই এই কাৰ্য কৰে তেওঁলোকক 'খুইটাৰ ঢুইলা' বোলে।

ঢুলীয়া দলটোৱে খোৰ দিয়াৰ উপৰিও ৰছীৰ ওপৰেৰে খোজ কঢ়া, মুৰৰ ওপৰত নাৰিকল ভঙা, জুই জলি থকা চকাৰ মাজেৰে জপিয়াই পাৰ হৈ যোৱা, একো-একোজনলোকে ক্ৰমে দুজন, চাৰিজন, ছয়জন, আঠজন সৰু-ডাঙৰ লোকক হাত আৰু কান্ধত তুলি কৌশল প্ৰদৰ্শন কৰে।

ঢুলীয়া ঃ

ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া দলত ঘাইঢুলীয়াৰ উপৰিও আন আন ঢোল বজোৱা কেবাজনো ঢুলীয়া থাকে। এই ঢুলীয়াকেইজনক বিভিন্ন নামেৰে নামকৰণ কৰা দেখা যায়। দলটোৰ আগত যিকেইজনে ঢোল বজায় তেওঁলোকক আগঢুলীয়া বোলে; যিকেইজনে পাতিঢোল বজায় তেওঁলোকক পাতিঢুলীয়া বোলে আৰু যিকেইজনে ঘাইঢুলীয়াৰ অনুকৰণ কৰি ঢোল বজায় আৰু নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে তেওঁলোকক নটুৱা ঢুলীয়া বোলে। অৱশ্যে এই নামবোৰ অঞ্চল বিশেষে বেলেগ বেলেগ।

তালুৱৈ ঃ

ঢুলীয়া দলটোত তিনিৰ পৰা সাতজন বা ততোধিক তালুৱৈ থাকে। তালুৱৈ মানে হ'ল তাল বজোৱা নিৰ্বাহিকা। তালুৱৈসকল ঢুলীয়াৰ পিছফালে থাকি ঢোলৰ ছেৱে ছেৱে তালৰ ছেও দিয়ে। দলটোত থকা তালুৱৈসকলে গীত বা নাম গোৱাতো অংশ লয়। ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ দলৰ তালুৱৈসকলে অঞ্চল বিশেষে ভোৰতাল আৰু পাতিতাল ব্যৱহাৰ কৰে।

গায়ন বা গাইন ঃ

বায়ন বা বাইন যেনেদৰে বাদ্য বজোৱাত পাকৈত তেনেদৰে গায়ন বা গাইন গীত গোৱাত পাকৈত। কামৰূপী ঢুলীয়া দলৰ গাইনে সাধাৰণতে দুই ধৰণৰ গীত পৰিবেশন কৰে- গহীন পৌৰাণিক গীত আৰু ধেমেলীয়া হাস্য আৰু ব্যংগভাৱ প্ৰধান গীত। পৌৰাণিক গীতৰ ভিতৰত মহাদেৱৰ বন্দনাৰ গীত গোৱাটো কামৰূপী ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ বিশেষ বৈশিষ্ট্য। গায়ন বা গাইন নামধাৰী নিৰ্বাহিকাৰ যিগৰাকীয়ে গীত-পদ লগাই দিয়ে তেওঁক পাঠক বা পাঠেক বুলিও কয়।

কালীয়া ঃ

ঢুলীয়া দলৰ যিজন নিৰ্বাহিকাই কালিবাদ্য বজায় তেওঁকে কালীয়া বোলে। কালিবাদ্য আগৰ সময়ত অপৰিহাৰ্য আছিল যদিও বৰ্তমান সভাগোৱা দলত কালীয়া নাথাকে।

আঁৰিয়া ধৰা বা তেমেকা ঃ

ঢুলীয়া দলে নিশা অনুষ্ঠান পৰিবেশন কৰি থকা সময়ত যিজনে পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰে তেৱেঁ আঁৰিয়া ধৰা বা তেমেকা। হাতত জোৰ বা জুইৰ মহলা লৈ যি গৰাকী নিৰ্বাহিকাই ঢুলীয়াৰ মাজে-মাজে ঘূৰি ফুৰি পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰে তেৱেঁ ঢোলৰ মাজৰ তেমেকা।

উল্লিখিত নিৰ্বাহিকাৰ উপৰিও 'চক্ৰা' নামৰ এগৰাকী নিৰ্বাহিকা ঢুলীয়া দলত থকাৰ কথা পোৱা যায়; কিন্তু 'চক্ৰা'ৰ বিষয়ে অধ্যয়ন হ'বলৈ বাকী আছে।

ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া দলৰ সাজ-পোছাক তেনেই সাধাৰণ। ঘাইঢুলীয়া, তালীয়া আৰু কালীয়াই ধুতি বা ৰঙীণ (কেতিয়াবা বগা) ঘূৰি আৰু হাতচোলা পৰিধান কৰে। কোনোৱে চোলাৰ সলনি গেঞ্জীও পৰিধান কৰা দেখা যায়। ঢুলীয়াসকলৰ কেশ সজ্জাও মনকৰিবলগীয়া। দীঘলকৈ ৰখা চুলি কপালৰ আগৰ পৰা পিছফাললৈ তেল সানি লিপিত খাই থকাকৈ আঁচুৰি থয়। কোনো-কোনো দলৰ গায়ন, তালীয়া আৰু কালীয়াই মূৰত পাগুৰি মাৰি লয়। ঘাইঢুলীয়াই কেতিয়াবা হাতত ৰঙা ঘুনুচা বা কাপোৰ বা ফিটা বান্ধি লয়। হাতত বন্ধা এই ঘুনুচা বা কাপোৰ বা ফিটা বৰ্তমান সময়ৰ ল'ৰাবোৰৰ হাতত বন্ধা হেণ্ডবেন্দৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। সেইদৰে মূৰতো কেতিয়াবা এখন ৰঙা কাপোৰ ফিটাৰ দৰে (বৰ্তমানৰ হেড্‌ বেন্দৰ দৰে) মাৰি লয়। দলটোত থকা ভাৱৰীয়াসকলে আগতে উৰলি যোৱা নিমখৰ বস্তাৰ পোছাক চিলাই কৰি লৈছিল। আজিকালি প্ৰয়োজন অনুসৰি ৰঙীণ পোছাক চিলাই কৰি লৈ পিন্ধে। ইয়াৰ উপৰিও মূৰত বিভিন্ন আকৃতিৰ কাপোৰ বা কাগজেৰে তৈয়াৰী টুপী পিন্ধে আৰু ভৰিত ফটা-ছিটা জোতা পিন্ধি লয়। মুখৰ প্ৰসাধনৰ বাবে লোকসমাজত সহজতে পোৱা বিভিন্ন ধৰণৰ ৰং ব্যৱহাৰ কৰে; যেনে- বগা ৰঙৰ বাবে চুণ বা চকমাটিৰ গুৰি; ক'লা ৰঙৰ বাবে কাজল, ভাতবন্ধা চৰু বা থালিৰ তলৰ ছাই বা চিয়াহী; ৰঙা ৰঙৰ বাবে পূৰৈ শাকৰ গুটি, ফাকুগুৰি ব্যৱহাৰ কৰে। পিঠাগুৰিৰ ব্যৱহাৰো কৰা দেখা যায়। আকৌ প্ৰয়োজন অনুসৰি দাড়ি-গোফ বা দীঘল চুলি, জঁটা আদি প্ৰস্তুত কৰিবলৈ মৰাপাট মেটেকাৰ শিপা ব্যৱহাৰ কৰে।

ঢোলবাদ্য প্ৰস্তুত কৰিবলৈ ব্যৱহাৰ হোৱা সকলো সামগ্ৰী যিদৰে লোকসমাজত সহজলভ্য, ঠিক সেইদৰে ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া অনুষ্ঠানৰো প্ৰয়োজনী সকলো সামগ্ৰী লোকসমাজত সহজলভ্য। স্বভাৱশিল্পী এই ঢুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ নিৰ্বাহিকাই লোকসমাজত সহজলভ্য দ্ৰব্য, বিষয়বস্তু ব্যৱহাৰ কৰিয়ে মনোৰঞ্জন প্ৰদান কৰে।

বি. দ্ৰ. ঃ এই লেখাটি প্ৰস্তুত কৰোঁতে এই বিষয়ত বিজ্ঞ বিভিন্ন ব্যক্তিক সমল-ব্যক্তি হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে।

***

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ জীৱন আৰু সাহিত্য ঃ এটি আলোচনা

অজিত প্ৰসাদ শৰ্মা
সহকাৰী অধ্যাপক

১.১ কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ জীৱন ঃ

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী আহোম যুগৰ কবি। তেওঁৰ প্ৰকৃত নাম ৰামনাৰায়ণ চক্ৰৱৰ্তী; 'কবিৰাজ' কবিগৰাকীৰ আহোম ৰজাঘৰীয়া উপাধিহে। আহোম স্বৰ্গদেউ জয়ধ্বজ সিংহৰ ৰাজত্বৰ সময়ৰ পৰা আহোম ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাত সাহিত্য সৃষ্টিৰ সূচনা হয়। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ পূৰ্বপুৰুষে এইগৰাকী জয়ধ্বজ সিংহৰ ৰাজত্বৰ সময়ৰ পৰাই ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰি আহিছিল।[১] তদুপৰি অন্যান্য বহু কবিয়ে এই সময়ৰ পৰাই আহোম স্বৰ্গদেউ, কুঁৱৰী, ৰাজকোঁৱৰ আদিৰ পৃষ্ঠপোষকতাত সাহিত্য চৰ্চা কৰিছিল। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে আহোম স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ, তেওঁৰ পুত্ৰ শিৱসিংহ, শিৱসিংহৰ পত্নী বৰৰজা ফুলেশ্বৰী (প্ৰমথেশ্বৰী) আৰু ৰাণী অম্বিকাৰ ৰাজত্বত সাহিত্য চৰ্চা কৰিছিল আৰু ৰাজসভাকবিৰ আসন অলংকৃত কৰিছিল। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ সাহিত্য সৃষ্টি আহোম যুগৰ অন্যান্য কবিসকলৰ তুলনাত যথেষ্ট উচ্চ পৰ্যায়ৰ আছিল বাবেই এই গৰাকী কবি পৰৱৰ্তীসময়ত আহোম যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ কবি হিচাপে পৰিচিত হৈছিল।

আহোম যুগৰ শ্ৰেষ্ঠকবি হ'লেও কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ (যদিও কবিগৰাকীৰ প্ৰকৃত নাম ৰামনাৰায়ণ চক্ৰৱৰ্তী, কিন্তু তেওঁৰ ৰচনাৰাজিত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী উল্লেখ থকালৈ চাই আমাৰ আলোচনাত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী বুলিয়েই উল্লেখ কৰা হ'ব।) জন্মস্থান আৰু জন্মকাল সম্পৰ্কে সঠিক কোনো মতামত এই পৰ্যন্ত পোৱা হোৱা নাই। অৱশ্যে কবিগৰাকীয়ে নিজে 'শকুন্তলা কাব্য'ৰ উপসংহাৰৰ আত্মবিবৃত্তিত কিছু আত্মপৰিচয় তলত দিয়াৰ দৰে দিছে। যেনে ঃ

জাত কণ্বমুণিৰ বংশত বিপ্ৰবৰ।
সদাৰৰ নামে ভৈল বিষ্ণুৰ কিংকৰ।।
তাহান বংশত ভৈল চতুৰ্ভুজ নাম।
শাস্ত্ৰত পণ্ডিত বিপ্ৰ গুণে অভিৰাম।।
তাহান তনয় ভৈল বাসুদেৱ।
গুণৱন্ত যাৰ হৰি বিনে নাহি কেৱ।।

নামত পৰমানন্দ তাহান তনয়।
বিষ্ণুৰ ভকত সদাচাৰী মহাশয়।।

উদয় আদিত্য সিংহ সৌমাৰপীঠত।
পৰম প্ৰচণ্ড ৰাজা আছিল পুৰ্বত।।
যিটো বিপ্ৰে সেহি নৃপতিক উপাসিয়া।
ভুঞ্জিলা বিবিধ সুখ ধন উপাৰ্জিয়া।।

ৰামানন্দ নামে ভৈল তাহান সন্ততি।
যিটো গুণৱন্ত সদাচাৰী মহামতি।।
যাহাৰ গুণত জয়ধ্বজ নৰপতি।
তুষ্ট হুয়া দিলা নাম তাক সৰস্বতী।।

নামত গোবিন্দপ্ৰিয়া ব্ৰাহ্মণৰ সূতা।
বিবাহ দিলন্ত ৰাজা শান্তি গুণজিতা।।
সেহি সতী সম বিপ্ৰে গৃহাশ্ৰম কৰি।
ৰাজাগণ উপাসিলা নিজ ধৰ্ম ধৰি।।

ৰাজাৰ প্ৰসাদে নানা সুখ ভুঞ্জিলন্ত।
সৌমাৰ পীঠত শুদ্ধ যশ আৰ্জিলন্ত।।
তাহান তনয় ৰামনাৰায়ণ নাম।
বিষ্ণুৰ কিংকৰ ভৈল গুণগণধাম।।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী যাৰ পৰ নাম।
শাস্ত্ৰত নিপুণ বিপ্ৰ গুণে অতি অনুপম।।[২]

এই উদ্ধৃতিৰ পৰা জনা যায় যে, কণ্বমুণিৰ বংশজাত সদাৰৰ বিপ্ৰমধ্যত খ্যাত আৰু বিষ্ণুৰ কিংকৰ। তেওঁৰ বংশজ চতুৰ্ভুজবিপ্ৰ আছিল শাস্ত্ৰনিষ্ণাত পণ্ডিত। তেওঁৰ পুত্ৰৰ নাম বাসুদেৱ, তেওঁ আছিল সৰ্বগুণান্বিত আৰু হৰিপৰায়ণ। বাসুদেৱৰ পুত্ৰৰ নাম পৰমানন্দ। পিতৃৰ দৰে তেৰোঁ আছিল সৰ্বগুণান্বিত আৰু বিষ্ণুভক্ত। তেওঁ লাভ কৰিছিল সৌমাৰপীঠৰ নৃপতি উদয়াদিত্য সিংহৰ পৃষ্ঠপোষকতা। ৰমানন্দ আছিল তেওঁৰ পুত্ৰ; তেৰোঁ আছিল সৰ্বগুণৱন্ত, সদাচাৰী আৰু কবিত্বগুণসম্পন্ন। তেওঁৰ গুণকৰ্ম,

পাণ্ডিত্য প্ৰতিভাত মুগ্ধ হৈ ৰজা জয়ধ্বজে ৰমানন্দক প্ৰদান কৰিছিল 'সৰস্বতী' বিভূষা। গোবিন্দপ্ৰিয়া নামৰ গুণৱতী ব্ৰাহ্মণৰ কন্যা এজনীৰ সৈতে নৃপতি জয়ধ্বজে ৰমানন্দৰ বিয়া পাতি দিয়ে। ৰমানন্দ আৰু গোবিন্দপ্ৰিয়াৰ পুত্ৰগৰাকীৰ নামেই ৰামনাৰায়ণ আৰু তেওঁৰ বিভূষা হৈছে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী।

অসমীয়া লিখিত সাহিত্যৰ আৰম্ভণিৰ পৰা অৰ্থাৎ প্ৰাক শংকৰীযুগৰ পৰাই কবিসকলে ৰাজপৃষ্ঠপোষকতাত সাহিত্য চৰ্চা কৰি আহিছে। প্ৰাকশংকৰীযুগৰ কবি হেমসৰস্বতীয়ে কমতাধিপতি দুৰ্লভ নাৰায়ণৰ ৰাজপৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল। কবিয়ে 'প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ' (প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ) পুথিত আত্মপৰিচয় দিছে এনেদৰে ঃ

কমতামণ্ডল দুৰ্লভনাৰায়ণ নৃপবৰ অনুপাম।
তাহান ৰাজ্যত ৰুদ্ৰ-সৰস্বতী দেৱযানী কন্যা নাম।।
তাহান তনয় হেমসৰস্বতী ধ্ৰুৱৰ অনুজ ভাই।
পদবন্ধে তেহোঁ প্ৰচাৰ কৰিলা বামন পুৰাণ চাই।।[৩]

ইয়াতো হেমসৰস্বতীয়ে কেৱল পৃষ্ঠপোষক ৰজা দুৰ্লভনাৰায়ণ আৰু কবিৰ পিতৃ-মাতৃৰ নামোল্লেখ কৰিছে। কিন্তু তেওঁৰ জন্মস্থান আৰু সময় সম্পৰ্কে কোনো মতামত দিয়া নাই। অকল হেমসৰস্বতীয়েই নহয় হৰিবৰ বিপ্ৰ, মাধৱ কন্দলি, কবিৰত্ন সৰস্বতী, ৰুদ্ৰ কন্দলি; বৈষ্ণৱযুগৰ কবি ৰামসৰস্বতী প্ৰভৃতি কবিয়েও জন্মস্থান আৰু জন্মসময় সম্পৰ্কে কোনো স্পষ্ট মতামত দিয়া নাই। অৱশ্যে বৈষ্ণৱ কবি ৰামসৰস্বতী আৰু অনন্ত কন্দলিৰ ৰচনাত 'পৰুৱীয়া' আৰু 'হাজো'ৰ একাধিকবাৰ নামোল্লেখলৈ চাই ৰামসৰস্বতীৰ জন্মস্থান 'পৰুৱীয়া' আৰু অনন্ত কন্দলিৰ জন্মস্থান 'হাজো' বুলি ঠাৱৰ কৰা হৈছে। তদুপৰি এই কবিসকলৰ ৰচনাত নিজৰ জন্ম স্থান আৰু জন্ম সময়ৰ উল্লেখতকৈ তেওঁলোকে পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰা ৰজাসকলৰহে দীঘলীয়া প্ৰশস্তি পোৱা দেখা যায়।

আমাৰ আলোচ্য আহোম যুগৰ কবি কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ ৰচনাৰ উল্লেখলৈ চাই ক'ব পাৰি যে তেওঁৰ পূৰ্বপুৰুষ সদাচাৰী ব্ৰাহ্মণ আৰু কবি পণ্ডিত আছিল। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে আহোম স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰ সিংহ (১৬৯৬-১৭১৪), শিৱসিংহ (১৭১৪-১৭৪৪) আৰু বৰৰজা ফুলেশ্বৰী (প্ৰমথেশ্বৰী) (১৭২২-১৭৩১) ৰ ৰাজত্বকালত ৰাজসভাকবিৰ আসন অলংকৃত কৰিছিল। আনকি ৰাণী অম্বিকাৰ ৰাজত্বতো কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ৰাজপৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল। যিহেতু অসমীয়া কবিগৰাকীয়ে ৰুদ্ৰসিংহৰ ৰাজত্বৰ পৰাই ৰাজপৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল; আৰু জয়ধ্বজ সিংহই তেওঁৰ পিতৃ-মাতৃৰ বিবাহ পাতি দিয়াৰ কথা 'শকুন্তলা কাব্য'ৰ আত্মবিবৃত্তিত উল্লেখ কৰিছে, সেইফালৰ পৰা কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী ৰুদ্ৰসিংহৰ সমসাময়িক বা কিছু বছৰ

আগতে জন্ম লাভ কৰিছিল বুলি ক'ব পাৰি। লীলা গগৈয়ে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীক ৰুদ্ৰসিংহৰ সমসাময়িক বুলি কৈছে।[৪] সেয়ে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ জন্ম সময় সপ্তদশ শতিকাৰ মধ্যভাগ বুলি ঠাৱৰ কৰিব পাৰি; আৰু ৰাণী অম্বিকাৰ পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰালৈ চাই তেওঁ অষ্টাদশ শতিকাৰ মধ্যভাগলৈ জীয়াই আছিল। সেই অনুসাৰে তেওঁ প্ৰায় এশ বছৰ জীয়াই আছিল বুলি ধাৰণা কৰিব পাৰি।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ জন্মসময়ৰ যিদৰে কোনো সঠিক মতামত নাই; সেইদৰে, জন্মস্থান সম্পৰ্কেও কোনো স্পষ্ট সিদ্ধান্ত নাই। আহোম স্বৰ্গদেউ জয়ধ্বজ সিংহৰ ৰাজধানীৰ প্ৰসংগ লৈ আৰু কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ পৰিয়ালৰ কৰ্মস্থানৰ জৰিয়তে তেওঁৰ জন্মস্থান নিৰূপণ কৰা হৈছে। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে আহোম স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহৰ আমোলৰ পৰাই আহোম ৰজাঘৰীয়া সভাকবিৰ আসন অলংকৃত কৰিছিল। অৱশ্যে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ পূৰ্বপুৰুষে জয়ধ্বজ সিংহৰ দিনৰ পৰাই ৰাজ অনুগ্ৰহ লাভ কৰি আহিছে। তদুপৰি কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ পৰিয়ালে গোলাঘাটৰ 'আধাৰ সত্ৰ'ত পুৰোহিতৰ কাম কৰিছিল। এই পৰিয়ালৰে কোনো এজন ডাক চক্ৰৱৰ্তী বুলি পৰিচিত। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে 'ভাস্বতী' নামৰ জ্যোতিষ শাস্ত্ৰত ডাক চক্ৰৱৰ্তী সম্পৰ্কে কৈছে, এনেদৰেঃ

"শ্ৰীমন্ত ডাক আত্মজ সৰস্বতী শ্ৰীকবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী বিৰচিত ভাস্বতী শাস্ত্ৰৰ কথা সমাপ্ত হইল।"

এতিয়াও আধাৰ সত্ৰৰ আশে-পাশে ডাকৰ বাৰী বুলি এখন ঠাই আছে। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ কোনোবা এজন পূৰ্বপুৰুষ 'ডাক' বুলি পৰিচিত। আকৌ ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ দিনত সাহিত্য ৰচনা কৰা কৃবি ৰুচিনাথ কন্দলিয়ে 'শ্ৰীশ্ৰীচণ্ডী'ত আত্মপৰিচয় প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিছে এইদৰে ঃ

বাসৱৰ বংস জাত ৰুদ্ৰসিংহ নামে খ্যাত
সৌমাৰপীঠৰ অধিপতি।
কামৰূপ অধিকাৰ দুৰ্জনৰ দণ্ডধাৰি
গদাধৰ সিংহৰ সন্ততি।।
ৰঙ্গপুৰ নামে এক তেন্তেপুৰ কৰিলেক
থাপিলেক তৈতে দেৱগণ।
নানা থানে হন্তে আনি বৃত্তি বিধানক দিয়া
থাপি থৈলা অনেক ব্ৰাহ্মণ।।[৫]

ইয়াৰ পৰা বুজিব পাৰি যে, সৌমাৰপীঠৰ অধিপতি ৰুদ্ৰসিংহই 'ৰংপুৰ' নামৰ এখন নগৰ স্থাপন কৰি তাত অনেক ব্ৰাহ্মণক মাটি-বৃত্তি দান কৰি বসতিৰ সুবিধা কৰি দিছিল। স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহৰ দিনতে ব্ৰাহ্মণ সকলক বিশেষভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছিল।

আনকি স্বৰ্গদেৱে ব্ৰাহ্মণ, কায়স্থ আৰু আহোম ল'ৰাবিলাকক বিভিন্ন ধৰ্মীয় কেন্দ্ৰলৈ অধ্যয়নৰ বাবে সুকীয়াকৈ প্ৰেৰণ কৰিছিল।[৬] এনেকি ব্ৰাহ্মণসকলৰ বাবে বহুতো পঢ়াশালি স্থাপন কৰি সংস্কৃত শিক্ষা লাভৰ বাবে বিশেষ ব্যৱস্থা কৰিছিল। অকল সেয়াই নহয় ৰাজকোঁৱৰ সকলক জ্যোতিষ শিক্ষা দিবৰ বাবে 'ভাস্বতী' নামৰ জ্যোতিষ শাস্ত্ৰ এখনো ৰুদ্ৰসিংহই তেওঁৰ সভাকবি কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ হতুৱাই ৰচনা কৰিছিল।[৭]

ইফালে উত্তৰ লক্ষীমপুৰৰ বাপু বৰুৱা নামৰ পৰিয়াল এটিৰ পূৰ্বপুৰুষে আহোম কোঁৱৰসকলক শিক্ষা দিছিল বুলি জনা যায়।[৮] ইফালে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ পূৰ্বপুৰুষে স্বৰ্গদেউ জয়ধ্বজ সিংহৰ দিনৰ পৰা ৰাজপৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰি আহিছে।[৯] আকৌ ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ ৰাজত্বত সাহিত্যচৰ্চা কৰা ৰুচিনাথ কন্দলিৰ পূৰ্বপুৰুষ বত্ৰ কন্দলি নাৰায়ণপুৰ অঞ্চলৰ লোক আছিল আৰু তেওঁৰ পিতৃ কৃষ্ণনাথক ৰুদ্ৰসিংহই ৰংপুৰত মাটি-বৃত্তি দান কৰি বসতি কৰাৰ সুবিধা কৰি দিছিল।[১০] লক্ষীমপুৰৰ নাৰায়ণপুৰ প্ৰাচীন কালৰ পৰা ব্ৰাহ্মণৰ বসতি আছিল, আৰু তেওঁলোকে সংস্কৃত সাহিত্যত বিশেষ ব্যুৎপত্তি লাভ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত আহোম স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহই এই অঞ্চলৰ পৰাই ব্ৰাহ্মণ আনি ৰংপুৰত স্থাপন কৰিছিল।

নাৰায়ণপুৰ অঞ্চল যিহেতু পূৰ্বৰে পৰা পণ্ডিত শাস্ত্ৰজ্ঞৰ ঠাই হিচাপে বিবেচিত সেইফালৰ পৰা কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ পূৰ্বপুৰুষো এই অঞ্চলৰ পৰাই আহি শিৱসাগৰত বসতি কৰিছিল, আৰু তেওঁলোকে জয়ধ্বজ সিংহৰ দিনত ৰাজ অনুগ্ৰহ লাভ কৰিছিল। আহোম স্বৰ্গদেউ জয়ধ্বজ সিংহই পোনপটীয়াকৈ বৈষ্ণৱ আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰিছিল। এই গৰাকী স্বৰ্গদেউৰ ৰাজঅনুগ্ৰহ লাভ কৰা কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ পূৰ্বপুৰুষে প্ৰথমাৱস্থাত 'আথাৰ সত্ৰ' বুলি সত্ৰ এখনৰ পুৰোহিতৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিছিল। এই দায়িত্ব কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ সময়লৈ চলি আছিল। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ৰুদ্ৰসিংহৰ ৰাজত্বত যেতিয়া ৰাজসভা কবিৰ সন্মান লাভ কৰিছিল তেতিয়া তেওঁ ৰংপুৰলৈ গুচি আহিছিল আৰু তাতেই স্থায়ীভাবে থাকি শিৱসিংহ, ফুলেশ্বৰী আৰু অম্বিকাৰ ৰাজপৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল।

০১.২ কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ সাহিত্যৰাজিৰ কালানুক্ৰমিক আৰু বিষয়বস্তুৰ ফালৰ পৰা শ্ৰেণী বিভাজন ঃ

আহোম ৰাজত্বত যিসকল অসমীয়া কবিয়ে সাহিত্য সৃষ্টি কৰিছিল তেওঁবিলাকৰ ভিতৰত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ বৰগুণ আছিল সবাতোকৈ উচ্চ। অসমীয়া আৰু সংস্কৃত উভয়তে সিদ্ধহস্ত কবি কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে শতানন্দ ভট্টাচাৰ্যৰ 'ভাস্বতী' অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰিছিল, শকুন্তলা কাব্য, শংখচূড় বধ কাব্য, ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ (কৃষ্ণ জন্ম খণ্ড),

জয়দেৱকৃত, 'গীতগোবিন্দ'ৰ অনুবাদ, ভালেসংখ্যক গীত আৰু ৰামনাৰায়ণ নামেৰে সংস্কৃতত বিহু সম্পৰ্কে এটি বৰ্ণনা লিখিছিল।

সপ্তদশ শতিকাৰ শেষ অথবা অষ্টাদশ শতিকাৰ অৱভাগিৰে পৰা আহোম ৰাজ্যৰ ৰাজধানী সাহিত্য চৰ্চাৰ অন্যতম কেন্দ্ৰ হৈ পৰিছিল। সেই সময়ত সৃষ্টি হোৱা সাহিত্যক ধৰ্মীয় আৰু ধৰ্মনিৰপেক্ষ দুই শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰা হৈছে। ধৰ্মীয় শ্ৰেণীৰ সাহিত্য সত্ৰীয়া ঐতিহ্যৰ আধাৰত গঢ় লৈ উঠা, আৰু ধৰ্মনিৰপেক্ষ শ্ৰেণীৰ সাহিত্য ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাত সৃষ্টি হোৱা সাহিত্য। এই শ্ৰেণীৰ সাহিত্য ব্যৱহাৰিক সাহিত্য, বুৰঞ্জী আৰু শাক্ত সাহিত্য আধাৰিত। ধৰ্মীয় গাম্ভীৰ্যৰ পৰিবৰ্তে এই শ্ৰেণীৰ সাহিত্য বিলাসী জীৱনৰ লগত খাপ খোৱা ; শাৰীৰিক আকৰ্ষণ, প্ৰেম-প্ৰণয়, মিলন সম্ভোগ ইয়াৰ আকৰ্ষণ।[১১]

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ৰুদ্ৰসিংহৰ ৰাজত্বৰ পৰা সাহিত্য ৰচনা আৰম্ভ কৰিছিল। আহোম স্বৰ্গদেউ জয়ধ্বজ সিংহৰ দিনৰ পৰাই আহোম ৰজাঘৰীয়া সাহিত্যৰ আৰম্ভণি হয় যদিও, ৰুদ্ৰসিংহৰ ৰাজত্বৰ পৰাহে প্ৰকৃততে আহোম ৰজাঘৰীয়া সাহিত্যই অধিক বিস্তৃত ৰূপ লাভ কৰে। ৰুদ্ৰসিংহ আছিল সাহিত্য-সংগীতৰ প্ৰতি বিশেষ ৰাপ থকা স্বৰ্গদেউ। সেয়ে তেওঁৰ ৰাজত্বতেই সাহিত্য, সংগীত, স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য প্ৰভৃতিৰ যথেষ্ট উত্থান হৈছিল। তেওঁ নিজেও গীত পুথি আদি ৰচনা কৰিছিল বুলি জনা যায়। এই গৰাকী ৰুদ্ৰসিংহৰেই ৰাজত্বত মুখ্য সভাকবি হিচাপে স্বীকৃত হোৱা কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে স্বৰ্গদেউক শাস্ত্ৰজ্ঞান দিয়াৰ কথা 'শকুন্তলা কাব্য'ত ব্যক্ত কৰিছে ঃ

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী যাৰ পৰ নাম।
শাস্ত্ৰত নিপুণ বিপ্ৰ গুণে অতি অনুপম।।
যাত হন্তে শাস্ত্ৰ পঢ়ি ৰুদ্ৰ সিংহ ৰাই।
পণ্ডিত ভৈলন্ত নানা শাস্ত্ৰতত্ত্ব পাই।।[১২]

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে যদিও ৰুদ্ৰসিংহৰ ৰাজত্বত ৰাজ সভাকবিৰ আসন অলংকৃত কৰি সাহিত্য সৃষ্টি আৰম্ভ কৰিছিল, প্ৰকৃতাৰ্থত তেওঁৰ সাহিত্যই স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহ আৰু বৰৰজা ফুলেশ্বৰীৰ ৰাজত্বৰ সময়তহে পৰিপূৰ্ণ ৰূপ লাভ কৰে।

স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহৰ ৰাজত্বত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে জ্যোতিষগ্ৰন্থ 'ভাস্বতী' অনুবাদ কৰে। এই গ্ৰন্থখন ৰুদ্ৰসিংহই আহোম ৰাজকোঁৱৰ সকলৰ শিক্ষাৰ বাবে ৰচনা কৰাইছিল। 'ভাস্বতী' কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ নিঃসন্দেহে প্ৰথম ৰচনা। এই গ্ৰন্থখন তেওঁ ১৬৯৬ ৰ পৰা ১৭১৪ খ্ৰীঃৰ ভিতৰত ৰচনা কৰিছিল বুলি ক'ব পাৰি। কবিয়ে 'ভাস্বতী'ৰ ভাঙনিত এটি শ্লোকেৰে এইদৰে কৈছে-

"ৰবি পদ কমলম্ প্ৰণম্য মূৰ্দ্ধা সুমতিকৰম্ খণ্ডে ভাস্বতী প্ৰবন্ধে।"

'ভাস্বতী' সংস্কৃত আক্ষৰিক ভাঙনি নহয়, লগতে তেওঁ য'তেই সুবিধা পাইছে তাতেই তেওঁ মূলৰ পৰা ফালৰি কাটি সূৰ্য সিদ্ধান্ত আৰু মহাজ্যোতিষৰ মূল উল্লেখ কৰিছে।[১০] 'ভাস্বতী' সম্বন্ধে এতিয়ালৈ কোনো বিশেষ তথ্য পাবলৈ নাই। 'ভাস্বতী' গ্ৰন্থৰ অনুবাদৰ পৰা এই কথাও নিশ্চিতভাৱে ক'ব পাৰি যে, কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী আৰু তেওঁৰ পূৰ্বপুৰুষসকলে জ্যোতিষ চৰ্চাৰ প্ৰতি বিশেষ গুৰুত্ব দিছিল। সেয়ে হয়তো কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ কোনোবা এজন 'ডাক' বুলি পৰিচিত। 'ডাক' শব্দটোৱে ভৱিষ্যত বক্তাৰ কথাকে সোঁৱৰাই।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ বিষয়গত আৰু ভাষাগত পাণ্ডিত্য তেওঁৰ 'ভাস্বতী' অনুবাদৰ মাজেৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰি। যদিও তেওঁৰ এই গ্ৰন্থখন সম্প্ৰতি পাবলৈ নাই তথাপি তেওঁৰ অন্যান্য ৰচনাৰ ফালৰ পৰা কবি গৰাকীৰ সংস্কৃত সাহিত্যত থকা নিপুনতাৰ কথা বুজিব পাৰি।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ দ্বিতীয় সাহিত্য নিৰ্মিতি হ'ল জয়দেৱৰ 'গীতগোবিন্দ'ৰ পদানুবাদ। কবিয়ে এই গীতসমূহক গীত হিচাপে নাৰাখি তেওঁৰ অনুবাদত বৰ্ণনাত্মক পদ অনুবাদ হিচাপে ভাঙি গৈছে। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ এই অনুবাদ আহোম স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহৰ দিনত হৈছিল বুলিব পাৰি। আকৌ 'গীতগোবিন্দ' এখনি সচিত্ৰপুথি। গতিকে এই পুথিৰ চিত্ৰৰূপ শিৱসিংহৰ আমোলত অংকিত হৈছিল। হয়তো গীতগোবিন্দৰ পদানুবাদ ৰুদ্ৰসিংহৰ শেষ সময়ত আৰম্ভ কৰা হৈছিল আৰু শিৱসিংহৰ আমোলত শেষ কৰা হৈছিল। সেইফালৰ পৰা 'গীতগোবিন্দৰ' ৰচনা কাল ১৭১৪ ৰ পৰা ১৭২০ খ্ৰীঃ বুলি ঠাৱৰ কৰিব পাৰি। আকৌ কাব্যখনৰ পৰিসমাপ্তিত কবিয়ে 'ভণে দ্বিজবৰে' বুলি উল্লেখ কৰিছে। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে বৰৰজা ফুলেশ্বৰীৰ আদেশত 'গীতগোবিন্দ'ৰ পদানুবাদ কৰাৰ কথাও প্ৰচলিত আছে যদিও প্ৰকৃততে ৰুদ্ৰসিংহৰ আদেশতহে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে জয়দেৱৰ গীতিকাব্য অসমীয়াত ৰচনা কৰে।[১১]

'গীতগোবিন্দ' জয়দেৱৰ কাব্যৰ অনুবাদ যদিও ইয়াত ৰাধাকৃষ্ণৰ প্ৰেম ভাগৱতৰ আধাৰত সৃষ্টি কৰা নাই বৰং 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ'ৰ প্ৰভাৱহে তাত স্পষ্ট পৰিলক্ষিত। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই কৈছে- "জয়দেৱৰ গীতগোবিন্দৰ মূল সম্ভৱতঃ ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণেই"।[১২] কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ অনুবাদত মূলৰ অকনো লৰচৰ হোৱা দেখা নাযায়। 'গীতগোবিন্দ'তো মূলৰ ধাৰাবাহিকতা লক্ষ্য কৰা যায়। সেইফালৰ পৰা কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ অনুবাদত ভাগৱতৰ প্ৰভাৱ পৰাটো স্বাভাৱিক।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ তৃতীয় সাহিত্য নিৰ্মিত হ'ল 'শকুন্তলাকাব্য'। এইকাব্যৰ কাহিনীভাগ কবিয়ে মহাভাৰতৰ আদিপৰ্বৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা বুলি উল্লেখ কৰিছেঃ

হেন নৃপতিৰ আজ্ঞা মহিষীৰো বাণী।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী মালা হেন মানি।।
শিৱত ধৰিয়া আদিপৰ্ব ভাৰতৰ।
ৰচিলা পয়াৰ দুষ্যন্ত চৰিত্ৰৰ।।[১৩]

ইয়াৰ পৰা বুজিব পাৰি যে, কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে আহোম স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহ আৰু ফুলেশ্বৰীৰ আজ্ঞানুসৰি মহাভাৰতৰ আদি পৰ্বৰ পৰা 'শকুন্তলাকাব্য' ৰচনা কৰিছে।

কবিয়ে মহাভাৰতৰ আদিপৰ্ব বুলি উল্লেখ কৰিলেও 'শকুন্তলাকাব্য'ৰ কাহিনীভাগ 'মহাভাৰত'ৰ কাহিনীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়; বৰং কাব্যখনৰ কাহিনীভাগৰ ওপৰত কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্'ৰ প্ৰভাৱহে অধিক বুলিব পাৰি। অৱশ্যে কাব্যৰ কাহিনীভাগৰ বৰ্ণনালৈ চাই এই কথাও ক'ব পাৰি যে, অসমীয়া কবিগৰাকীয়ে 'শকুন্তলাকাব্য'ক সুকীয়া মৌলিক মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিছে।

'শকুন্তলাকাব্য'ত ১০৬০ টা পদ সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। ইয়াৰে ৪৫৭ টা পদত কবিয়ে 'কামকলা-চন্দ্ৰকেতু' আখ্যান ৰচনা কৰিছে। 'কামকলা-চন্দ্ৰকেতু' আখ্যান কবিৰ স্বকীয় উদ্ভাৱনা। এই আখ্যান মহাভাৰত আৰু কালিদাসৰ সাহিত্যত পোৱা নাযায়। বৰং 'কামকলা-চন্দ্ৰকেতু' আখ্যানত 'চহাপৰী আখ্যান', 'মৃগাৱতী চৰিত' আদি কাব্যৰহে প্ৰভাৱ পৰা যেন অনুমান হয়।

'শকুন্তলাকাব্য'খন কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে আহোম স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহ আৰু শিৱসিংহৰ পত্নী ফুলেশ্বৰীৰ আজ্ঞানুসৰি ৰচনা কৰিছিল। আহোম স্বৰ্গদেউ সকলৰ ভিতৰত এই দুয়োগৰাকী অতি বিলাসপ্ৰিয় আছিল। সেয়েহে 'শকুন্তলাকাব্য'ত আদি ৰসাত্মক ভাৱৰ প্ৰাচুৰ্য দেখা যায়।[১৪] এই কাব্যখন কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে আহোম স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহৰ ছত্ৰভংগ হোৱাৰ আগতে ৰচনা কৰা, কাৰণ কাব্যখনত কবিয়ে "হেন নৃপতিৰ আজ্ঞা মহিষীৰো বাণী" - বুলি উল্লেখ কৰিছে। কবিয়ে কাব্যখনত শিৱসিংহ আৰু ফুলেশ্বৰীৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই। সেইফালৰ পৰা এইকাব্যখন ১৭১৪ খ্ৰীঃ পিছত আৰু ১৭২৫ খ্ৰীঃ আগত ৰচনা কৰা। ১৭২৬ খ্ৰীঃত ফুলেশ্বৰীয়ে 'বৰৰজা' উপাধি লৈ ৰাজপাটত বহে। গতিকে এই কাব্যখন ১৭১৫ খ্ৰীঃ আৰু ১৭২৪খ্ৰীঃৰ ভিতৰত ৰচনা হৈছিল।

'শকুন্তলাকাব্য' কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ ৰূপে বসে এখন স্বতন্ত্ৰ কাব্য বুলিব পাৰি।

অষ্টাদশ পুৰাণৰ ভিতৰত অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ পুৰাণ হৈছে 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ'। এই পুৰাণখনি চাৰিটা প্ৰধান খণ্ডত বিভক্ত। এই চাৰিটা খণ্ড হৈছে ব্ৰহ্মখণ্ড, প্ৰকৃতিখণ্ড, গণেশখণ্ড আৰু কৃষ্ণজন্ম খণ্ড। আহোম ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাত 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ' বহু কেইগৰাকী কবিয়ে অনুবাদ কৰিছে।

আহোম যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ কবি বুলি বিবেচিত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে অৱশ্যে

'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ' গোটেইখন অনুবাদ কৰা নাই। ইয়াৰে শ্ৰেষ্ঠখণ্ড বুলি পৰিচিত কৃষ্ণ জন্মখণ্ডহে অনুবাদ কৰিছে। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে তেওঁৰ অনূদিত কৃষ্ণ জন্ম খণ্ডৰ ভণিতাত উল্লেখ কৰালৈ চাই ক'ব পাৰি যে, অসমীয়া কবিজনাই ৰাণী প্ৰমথেশ্বৰীৰ আদেশমতে এই খণ্ডটি অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে। কবিয়ে উল্লেখ কৰিছে এইদৰেঃ

যেন শিৱসিংহ ৰাজা প্ৰমথ ঈশ্বৰী।
মনুষ্য লোকত যেন শিৱ-মহেশ্বৰী।।
তাহান আদেশমালা শিৰোগত কৰি।
কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী মতি অনুসৰি।।
পুৰাণৰ শ্ৰেষ্ঠ ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণ।
কৃষ্ণ জন্মখণ্ড তাতে পৰম প্ৰধান।।
সাগৰ শংকাশ আৰ গূঢ় অভিপ্ৰায়।
সাৰশেষে কোন নৰে আৰ অৰ্থ পাই।।
তথাপিতো পদবন্ধে দেশ ভাষা ধৰি।
মতি অনুসাৰে বিৰচিলো যত্ন কৰি।।[১৮]

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে মূলৰ স'তে একপ্ৰকাৰ অবিকল অনুবাদ কৰিছে ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণৰ কৃষ্ণজন্মখণ্ডটি। এই খণ্ডটি অসমীয়া কবিজনাই শিৱসিংহৰ ছত্ৰভংগৰ পিছত প্ৰমথেশ্বৰী (ফুলেশ্বৰী)ৰ ৰাজত্বত ১৭২২ ৰ পিছত ১৭২৬ খ্ৰীঃৰ ভিতৰত অনুবাদ কৰিছে। আহোম ৰজাঘৰীয়া সাহিত্যত শৃংগাৰ ৰসৰ সুন্দৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। বিশেষকৈ শিৱসিংহ আৰু ফুলেশ্বৰীৰ পৃষ্ঠপোষকতাত সৃষ্টি হোৱা সাহিত্যৰাজি প্ৰবল শৃংগাৰ ৰসোদ্দীপক। 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ'ৰ কৃষ্ণজন্মখণ্ডটি যিহেতু প্ৰমথেশ্বৰী বা ফুলেশ্বৰীৰ পৃষ্ঠপোষকতাত অনুবাদ কৰিছিল, গতিকে উক্ত অনুবাদটিতো শৃংগাৰ বৰ্ণনা থকাটো স্বাভাৱিক। আহোম ৰাজত্বৰ স্বৰ্গদেউসকলৰ ভিতৰত শিৱসিংহ আৰু ফুলেশ্বৰী বিলাস প্ৰিয় আছিল। তেওঁলোকৰ বিলাসী জীৱনৰ প্ৰতিফলন তেওঁলোকে পৃষ্ঠপোষকতা কৰা সাহিত্যত হোৱাটো বিচাৰিছিল। সেই পৰিপ্ৰেক্ষিততেই কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ'ৰ কৃষ্ণজন্মখণ্ড শৃংগাৰ ৰসোদ্দীপক হৈছে। কবিয়ে অনুবাদটিত মূলৰ কোনো কথা বাদ দিয়া নাই। কৃষ্ণ জন্মখণ্ডত ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমৰ চিত্ৰ আৰু ৰাসলীলাৰ বৰ্ণনাৰ মাজত কামোদ্দীপক প্ৰেমৰ চিত্ৰৰ ৰূপায়ণ কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে বিশেষভাৱে কৰা দেখা যায়।

'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ'ৰ অনুবাদক হোৱাৰ উপৰিও 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ'ৰ অন্য এটি শ্ৰেষ্ঠ খণ্ড 'প্ৰকৃতিখণ্ড'ত উল্লেখিত তুলসী আৰু দৈত্যৰাজ শংখচূড়ৰ প্ৰেম কাহিনীৰ

আধাৰত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ৰচনা কৰিছে 'শংখচূড় বধ' কাব্য।[১৯] ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণৰ প্ৰকৃতিখণ্ডৰ ১৩ ৰ পৰা ২১ নং অধ্যায়লৈ শংখচূড় বধৰ আখ্যানভাগ বৰ্ণিত। তুলসীৰ পূৰ্বজন্ম কথা, মানবীৰূপে তুলসীৰ জন্ম; শংখচূড়ৰ লগত তুলসীৰ বিবাহ, শংখচূড় ৰূপে নাৰায়ণৰ দ্বাৰা তুলসীৰ সতীত্ব নাশ, মহাদেৱৰ লগত শংখচূড়ৰ যুদ্ধ আৰু শংখচূড়ৰ মৃত্যু আৰু কাহিনীৰ ফালৰ পৰা প্ৰয়োজন নথকা শালগ্ৰাম শিলাৰ উদ্ভৱ কথা তুলসীবৃক্ষৰ মাহাত্ম্য কবিয়ে কাব্যখনত সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। কাব্যখনত বৰ্ণিত হোৱা শৃংগাৰ ৰসৰ মনোৰম বৰ্ণনা কাব্যখনৰ অন্য এক আকৰ্ষণ। 'শংখচূড় বধ কাব' আহোম স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহৰ ৰাজত্বত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ৰচনা কৰিছিল। কাব্যখনত উল্লেখ কৰা বৰ্ণনানুসৰি অসমীয়া কবিজনাই ৰজা শিৱসিংহ আৰু তেওঁৰ পত্নী ফুলেশ্বৰীৰ অজ্ঞামতে তেওঁ 'শংখচূড়বধ' কাব্য ৰচনা কৰিছিল। কবিয়ে উল্লেখ কৰিছে যে ঃ

হেন নৃপ মহিষীৰো আজ্ঞা শিৰে ধৰি।
কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তী মতি অনুসৰি।।
পৰম সুন্দৰ ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণ।
ব্যাসদেৱে বান্ধি আছে নানা উপাখ্যান।।
বৈষ্ণৱৰ মধ্যে সাৰ শংখচূড় নাম।
দানৱৰ অধিপতি গুণে অনুপাম।।[২০]

'শংখচূড় বধ' কাব্য শিৱসিংহৰ ৰাজত্বত ৰচনা কৰালৈ চাই ক'ব পাৰি যে এই কাব্যখন কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে শিৱসিংহৰ ছত্ৰভংগ যোগৰ আগতে ৰচনা কৰা অৰ্থাৎ ১৭১৪ খ্ৰীঃৰ পৰা ১৭১৬ খ্ৰীঃৰ ভিতৰত এই কাব্যখন ৰচিত। 'শংখচূড় বধ' কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ এখন সচিত্ৰ পুথি। আহোম ৰজাঘৰীয়া আমোলত সৃষ্টি হোৱা সাহিত্যৰাজিত পুথিচিত্ৰৰ নিদৰ্শন অন্যতম। আহোম স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ আৰু শিৱসিংহৰ দিনত চিত্ৰাংকণৰ যথেষ্ট প্ৰসাৰ হৈছিল। তেওঁলোকৰ ৰাজ আদেশতে সেইসময়ৰ পুথি সমূহত চিত্ৰিত কৰা হৈছিল। 'শংখচূড় বধ কাব্য' শিৱসিংহৰ ৰাজত্বত ৰচিত। গতিকে শংখচূড় বধ কাব্যৰ যি চিত্ৰাংকণ সেয়া শিৱসিংহৰ আদেশত অংকিত কৰা হৈছিল।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে ৰচনা কৰা কাব্যসমূহৰ উপৰিও তেখেতৰ নামত ভালেমান গীত পোৱা যায়। তদুপৰি কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ নামত সংস্কৃতত বিহু উৎসৱৰ এখনি ক্ষুদ্ৰ গ্ৰন্থও আছে বুলি জনা যায়। কিন্তু বৰ্তমান কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ তেনে ক্ষুদ্ৰ বিহু বিষয়ক গ্ৰন্থ কালৰ সোঁতত হেৰাই গৈছে। আকৌ যিখিনি গীত তেওঁ ৰচনা কৰিছিল সেইখিনি গীত স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ, শিৱসিংহ আৰু বৰৰজা ফুলেশ্বৰীৰ আমোলত ৰচনা কৰিছিল বুলি পোৱা যায়। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে সংস্কৃতত ৰচনা কৰা এটি বিহুগীত তলত উল্লেখ কৰা হ'ল ঃ

ৰতিপদ সদনং জলৰুহ বদনং

তনুচিত্ত কনক বিকাৰম্।

ঘনকুচ কলসং পবিলস দলনং

কলাদ অনুৰূপ জঘনং।।

নৃত্যাতি ললিতং হৰিগুণ বলিতং

গায়তি বিহ বিলাসম্।

কলিত সুবচনং মুখৰিত বসনং

নটি পটল মৃদু হাসম্।।

তৰল দগমলং চলকৰ কমলং

কোকিল কলৰৱৰাৱম্।

ৰুচিবাপ পঘনং মৃদুঘন জঘনং

যুবজন মোহন ভাবম্।।

ভূষণ ললিতং ৰসভৰ বসিতং

চৰণ বলিত মঞ্জীৰম্।

গায়ন ভণনং শ্ৰুতিসুখ জননং

মনসি কলয়দি বেলম।।

সুৰয সুৰনীত তান ধ্বনি...

বিৰচিত বহুবিধ খেলম্।

শ্ৰীৰুদ্ৰসিংহ ধৰণীপতি সিংহ

নিৰূপম বচন সমাজে।

ইদমনি গানং হৰিগুণ ভাণং

শৃণ্তু ভণিত কবিৰাজে।।[১০]

দুলড়ি ছন্দত ৰচিত এই গীতটিৰ প্ৰতিটো স্তৱকতে অন্ত্যানুপ্ৰাস পৰিলক্ষিত হয়।

কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ লগতে স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ আৰু শিৱসিংহৰ নামতো ভালেখিনি গীত পোৱা যায়। আকৌ স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ, শিৱসিংহ শিৱ আৰু শাক্ত উপাসক। সেয়ে তেওঁলোকৰ ৰচনাবুলি পৰিচিত গীতখিনিত বিষ্ণু গুণানুকীৰ্তনৰ বৰ্ণনালৈ চাই তথা উক্তগীত খিনিৰ বৰ্ণনাভংগী, শব্দচয়ন আদিৰ পৰা সেইখিনিগীত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ বুলিহে কোৱা সমীচিন হ'ব। তলত উদাহৰণ হিচাপে ৰুদ্ৰসিংহ ৰচিত বুলি জনাজাত এটি গীত উল্লেখ কৰা হ'ল ঃ

জয় বন্দো কেশৱ ৰূপ মুদাৰম্।

যদুকুল কমল উদিত দিনকৰম্।।

ব্ৰজৰ যুৱতী মোহন বিপৰীতম্।

অভিনৱ জলদ শ্যামেৰ শৰীৰম্।

যাৰ পদে সেৱা কৰে যুবতি মধুৰম্।।

ভক্তবৎসল গিৰি গোবৰ্দ্ধন ধাৰম্।

বোলে ৰাজা ৰুদ্ৰসিংহ তোহাৰে দাস পৰম্।[১১]

এই গীতটিত ভগবান কৃষ্ণৰ গুণ বৰ্ণিত হৈছে। কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে আকৌ শকুন্তলা কাব্যৰ আত্মবিবৃতিত তেওঁৰ পূৰ্বপুৰুষ বিষ্ণুৰ কিংকৰ হৰিপৰায়ণ আছিল বুলি উল্লেখ কৰিছে। যদিও আহোম স্বৰ্গদেউৰ নিৰ্দেশ বা অনুৰোধত কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে শাক্তধৰ্মী, তথা শৃংগাৰ ৰসদীপ্ত কাব্য ৰচনা কৰিছিল, তথাপি বিষ্ণু উপাসনাৰ মনোভাব তেওঁৰ ৰচনাত পৰোক্ষভাবে হ'লেও পৰিলক্ষিত হয়। আনকি ৰুদ্ৰসিংহৰ ৰচনা বুলি সততে গম পোৱা অন্যান্য ৰচনাও প্ৰকৃততে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ বুলিহে অনুমান কৰিব পাৰি।

আলোচনাৰ অন্তত ক'ব পাৰি যে কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীৰ ৰচনাৰাজিৰ সঠিক মূল্যায়ণ বৰ্তমানেও হোৱা নাই। এনেকি কবিজনাই আহোম ৰজাঘৰীয়া কবি হিচাপে তেওঁৰ পৃষ্ঠপোষক ৰজা সকলৰ গুণানুকীৰ্তন আৰু তেওঁলোকৰ পৰিচয়সুলভ দিশসমূহ প্ৰকাশ কৰাত কবিজনাই অধিক গুৰুত্ব দিয়াৰ ফলত তেওঁৰ প্ৰকৃত জন্মস্থান, কাল আৰু সৃষ্টিৰাজি ৰচনাৰ সঠিক সময় আনুমানিক সিদ্ধান্তৰে নিৰূপণ কৰিবলগীয়া হৈছে।

পাদটীকা ঃ

১। গগৈ, লীলা ঃ টাই সংস্কৃতিৰ ৰূপৰেখা ; পৃ. ৭২
২। শৰ্মা, কিৰণ (সম্পা.) ঃ শকুন্তলা কাব্য ; পৃ. ১৮০-৮১
৩। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত ; পৃ. ৫৩
৪। গগৈ, লীলা ঃ প্ৰাগুক্ত গ্ৰন্থ ; পৃ. ১১৯
৫। শৰ্মা, নবীনচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) ঃ ৰুচিনাথ কন্দলি কৃত শ্ৰীশ্ৰীচণ্ডী ; পৃ. ৬০-৬১
৬। দেৱী, অমিয়া ঃ স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ ; পৃ ১০৬
৭। নেওগ, ডিম্বেশ্বৰ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী ; পৃ ১৬
৮। দেৱী, অমিয়া ঃ প্ৰাগুক্ত গ্ৰন্থ ; পৃ. ১০৬
৯। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰ নাথ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত ; পৃ. ২২৮
১০। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰ নাথ ঃ অসমীয়া কাহিনী কাব্যৰ প্ৰবাহ ; পৃ. ১৪৬
১১। শৰ্মা, কিৰণ (সম্পা.) ঃ শকুন্তলাকাব্য ; পৃ. ১৮১
১২। নেওগ, ডিম্বেশ্বৰ ঃ নতুন পোহৰত অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী ; পৃ. ২৫৮
১৩। It was Rudrasimha who directed the poet to render Jaydeva's Lyrical Kavya into Assamese : (Gita-Govinda, Introduction A Maheswar Neog. P. 1)

১৪। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত ; পৃ. ২০৯
১৫। শৰ্মা, কিৰণ (সম্পাঃ) ঃ 'শকুন্তলা কাব্য' ; পৃ. ১৮০
১৬। শৰ্মা সত্যেন্দ্ৰ নাথ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত ; পৃ. ২০৮
১৭। শৰ্মা, কিৰণ (সম্পাঃ) ঃ 'শকুন্তলা কাব্য' ; পৃ ১৮১
১৮। গোস্বামী, হেমচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ চানেকি (দ্বিতীয় খণ্ড) পৃ. ১০১৭
১৯। Sankhacuda - vadha, with the story of Sankhacuda's Tulsi's Love, culled from Brahmavaivarta Purana. Introduction of Gita-Govinda ed by Maheswar Neog and Kapila vatsyayan
২০। গোস্বামী, হেমচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ চানেকি (২য় খণ্ড) ; পৃ ১১৪৭
২১। দেৱী, অমিয়া ঃ স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ ; পৃ. ১১৬-১১৭
২২। দেৱী অমিয়া ঃ প্ৰাগুক্ত গ্ৰন্থ ; পৃ. ১০৯

সহায়ক গ্ৰন্থপঞ্জী

অসমীয়া ঃ

১। কাকতি, বাণীকান্ত ঃ পুৰণি অসমীয়া সাহিত্য ; অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, গুৱাহাটী, তৃতীয় প্ৰকাশ আগষ্ট, ২০০০ ইং চন
২। গগৈ, লীলা ঃ টাই সংস্কৃতিৰ ৰূপৰেখা ; শ্ৰীভূমি পাব্লিচিং কোম্পানী, কলিকতা, তৃতীয় প্ৰকাশ এপ্ৰিল, ১৯৮৫ ইং চন।
৩। গগৈ, লীলা ঃ অসমীয়া লোক সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা ; নবীন প্ৰকাশন, গোলাঘাট, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৬৮ ইং চন।
৪। গগৈ, লীলা ঃ অসমৰ লোক সংস্কৃতি ; বনলতা, ডিব্ৰুগড়, পঞ্চম প্ৰকাশ, ১৯৯৪ ইং চন।
৫। গোস্বামী, হেমচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ চানেকী, ২য় খণ্ড ; প্ৰকাশক বাণী মন্দিৰ, গুৱাহাটী, দ্বিতীয় প্ৰকাশ ২০০২ ইং চন।
৬। চৌধুৰী, ধৰ্ণীধৰ ঃ পুৰাণ প্ৰভা ; গ্ৰন্থপীঠ, পানবজাৰ, গুৱাহাটী, দ্বিতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৭ ইং চন
৭। চৌধুৰী, মেদিনী ঃ সৰ্বভাৰতীয় ভক্তি আন্দোলন আৰু শংকৰদেৱৰ মূল্যায়ন ; সুভদ্ৰা প্ৰকাশন, নিছপুৰ, গুৱাহাটী, দ্বিতীয় সংস্কৰণ, ২০০৭ ইং চন।
৮। দেৱী, অমিয়া ঃ স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ ; লয়াৰ্ছ বুকষ্টল, পানবজাৰ, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৯৫ ইং চন।
৯। নেওগ, ডিম্বেশ্বৰ ঃ নতুন পোহৰৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী ; গুৱনী প্ৰকাশ, গুৱাহাটী, অষ্টম প্ৰকাশ, ১৯৯৯ ইং চন।
১০। নেওগ, মহেশ্বৰ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা ; চন্দ্ৰ প্ৰকাশ পানবজাৰ, গুৱাহাটী, অষ্টম প্ৰকাশ, ১৯৯৫ ইং চন।
১১। ভট্টাচাৰ্য, বসন্ত কুমাৰ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সুৰভি ; জাৰ্ণাল এম্পৰিয়াম, নলবাৰী,

প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৯৯ ইং চন।
১২। ভট্টাচাৰ্য, বসন্ত কুমাৰ (সম্পা)ঃ শকুন্তলা কাব্য ; জাৰ্ণাল এম্পৰিয়াম, নলবাৰী, দ্বিতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৬ ইং চন।
১৩। শৰ্মা, কিৰণ (সম্পাঃ) ঃ শকুন্তলা কাব্য ; লয়াৰ্চ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী
১৪। শৰ্মা, নবীন চন্দ্ৰ ঃ পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যৰ আলোকৰেখা ; বীণা লাইব্ৰেৰী, গুৱাহাটী দ্বিতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৯৫ ইং চন।
১৫। শৰ্মা, নবীন চন্দ্ৰ (সম্পাঃ) ঃ অনন্ত কন্দলী বিৰচিত কুমৰ হৰণ ; বাণী প্ৰকাশ, পানবজাৰ, গুৱাহাটী, পঞ্চম প্ৰকাশ, ২০১০ ইং চন।
১৬। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰ নাথ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত ; প্ৰকাশিকা প্ৰতিমা দেৱী, বিহাবাৰী, গুৱাহাটী, সপ্তম প্ৰকাশ, ১৯৯৬ ইং চন।
১৭। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ ঃ অসমীয়া কাহিনী কাব্যৰ প্ৰবাহ ; বাণী প্ৰকাশ, পানবজাৰ, গুৱাহাটী, ১৯৯৬ ইং চন।
১৮। শৰ্মা দলৈ, হৰিনাথ (সম্পাঃ) ভাৰতকোষ ঃ প্ৰকাশিকা প্ৰদ্মপ্ৰিয়া লাইব্ৰেৰীৰ হকে শশীবালা দেৱী, বৰপেটা, গলিয়াহাটী, প্ৰথম, প্ৰকাশ, ১৯৭৭ ইং চন।
১৯। শৰ্মাদলৈ, হৰিনাথ ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ পূৰ্ণ ইতিহাস ; প্ৰকাশিকা পদ্মপ্ৰিয়া লাইব্ৰেৰীৰ হকে মীনা দেৱী, সবলা দেৱী, শোভনা দেৱী, অঞ্জনা দেৱী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ২০০০ ইং চন।
২০। শইকীয়া, পূৰ্ণানন্দ ঃ অসমীয়া কাব্যৰ অধ্যয়ন ঃ বীণা লাইব্ৰেৰী, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৯১ ইং চন।

ইংৰাজী

1. Keith, A. Berriedale : A Hiostory of Sanskrit Literature ; Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, Delhi, First Indian edition 1993.
2. Kakati, Banikanta (Edtd.) : Aspect of Early Assamese Literature : Published by Gauhati University, 1st Ed. 1953.
3. Gait, Edward : A History of Assam: Surjeet Publication, Kolhapur Road, Kamla Nagar, Delhi-110007, India, Fourth Publication, 2008.
4. Barua, Birinchi Kumar : History of Assamese Literature : Sahitya Akademi, New Delhi, 3rd Published, 2003
5. Vatsyayan, Kapila, Neog, Maheswar (Edtd.) : Gita Govinda, in the Assam school of painting : Publication Board Assam, Guwahati, 1986.
6. Sarma, Satyendra Nath : Epics & Puranas in Early Assamse Literature; Published by 10 Kailash Bose Street Calcatta-6. 1st Published 1972
7. Sarma, Nabin Chandra : The Vaisnavite Poets of North Eastern India : Ananta Kandali, Calcatta Published 1991

***

'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ৰ সামগ্ৰিক আলোচনা

গীতাঞ্জলি শইকীয়া
প্ৰবক্তা, অসমীয়া বিভাগ

অংকীয়া নাট সৃষ্টিৰে অসমত নাট্য পৰম্পৰা সূচনা কৰা শংকৰদেৱে মুঠতে ছখন নাট ৰচনা কৰিছিল। গুৰুজনা বিৰচিত ছখন নাটৰ ভিতৰত 'ৰুক্মিণী হৰণ নাটে'ই কলেৱৰত ডাঙৰ। এই নাটখন ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত গুৰুজনাই সম্পূৰ্ণৰূপে ভাগৱত পুৰাণৰ পৰাহে মূল সংগ্ৰহ কৰিছে। "ভাগৱত পুৰাণৰ দশম স্কন্ধৰ ৫২-৫৪ অধ্যায়ত বৰ্ণিত হোৱা কথা আৰু কাৰ্যক্ৰম যথাযথভাৱে নাটত অনুসৰণ কৰিছে।" (শৰ্মা, ৫৫)

'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ৰ মূল কথাবস্তু আৰু মৌলিকতা

মূল কাহিনী অনুসৰি বিদৰ্ভৰ অধিপতি ভীষ্মকৰ ৰুক্ম আদি পাঁচজন পুতেক আৰু ৰুক্মিণী নামৰ এগৰাকী কন্যা আছিল। ভীষ্মক নন্দিনী ৰুক্মিণীয়ে গৃহাগত লোকৰ মুখৰপৰা শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ-গুণৰ বৰ্ণনা শুনি তেওঁকে মনে-প্ৰাণে স্বামী বৰণ কৰে। যথাসময়ত ৰুক্মিণীয়ে বিবাহ উপযোগী বয়সত ভৰি দিয়াত পিতৃ-মাতৃয়ে তেওঁক কৃষ্ণলৈ বিয়া দিবলৈ যো-জা কৰে। কিন্তু এই ক্ষেত্ৰত ৰুক্মিণীৰ ককায়েক ৰুক্মবীৰে প্ৰচণ্ড বাধা প্ৰদান কৰি ৰুক্মিণীক চেদিৰাজ শিশুপাললৈ বিয়া দিয়াৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰে। ৰুক্মবীৰৰ কথা উলংঘা কৰিব নোৱাৰি পিতৃ-মাতৃয়েও নিজ ইচ্ছাৰ বিপৰীতে ৰুক্মিণীক শিশুপাললৈ বিয়া দিয়াৰ যো-জা চলালে। ইফালে ৰুক্মিণীয়ে এই সকলো কথা আদ্যোপান্ত বিৱৰি কৃষ্ণলৈ পত্ৰ প্ৰেৰণ কৰিলে। ৰুক্মিণীৰ পত্ৰ পোৱা মাত্ৰকে কৃষ্ণ তৎক্ষণাৎ বিদৰ্ভ ৰাজ্যত উপস্থিত হ'ল। সেই সময়ত বিদৰ্ভত চেদিৰাজ শিশুপালৰ লগত ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ আয়োজন চলি আছিল যদিও কৃষ্ণই বিবাহ মণ্ডপৰ পৰাই ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি লৈ গ'ল। কৃষ্ণ বিদ্বেষী ৰজাসকলে বাটত কৃষ্ণক বাধা দিছিল যদিও কৃষ্ণই শত বাধা নেওচি দ্বাৰকাত ৰুক্মিণীৰ সৈতে বিবাহ কাৰ্য সম্পাদন কৰে।

পুৰাণৰ এই মূল কথাবস্তু অব্যাহত ৰাখি তাৰ মাজেদি শংকৰদেৱে তেওঁৰ সম্পূৰ্ণ

সৃজনী প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাট্যকাৰৰ এই মৌলিক প্ৰতিভা সম্পৰ্কে তলত আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে মূল ভাগৱতৰ আদৰ্শতে জগতৰ ঈশ্বৰ-ঈশ্বৰীৰ মিলনক ভক্তিৰ দৃষ্টিৰে ৰূপায়ণ কৰিছে যদিও এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ প্ৰকাশ ৰীতি হৈ পৰিছে সম্পূৰ্ণভাৱে মৌলিক। নায়ক-নায়িকাৰ ৰূপ আৰু গুণানুকীৰ্ত্তন, পূৰ্ববাগৰ চিত্ৰ, কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ প্ৰেম মিলনত কুল গৌৰৱ আৰু বংশ মৰ্যাদাভিমানী ৰুক্মবীৰৰ বাধা প্ৰদান ব্ৰহ্মাৰ দৰ্শন অযোগ্য আচৰণ চিত্ৰণ আদিত শংকৰদেৱৰ মৌলিক প্ৰতিভা সাৰ পাই উঠিছে। এনেবোৰ ঘটনাৰ মাজেদি সম্পাদিত হোৱা কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ চিত্ৰখন শংকৰদেৱে সম্পূৰ্ণৰূপে লৌকিক ৰূপত অংকন কৰিছে। ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি কৃষ্ণই নিজ গৃহত বিবাহ কাৰ্য সমাধা কৰা ঘটনা আমাৰ সমাজত প্ৰাচীন কালৰে পৰা প্ৰচলিত ৰাক্ষস বিবাহৰ এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন।

ৰুক্মিণীৰ শিশুপাললৈ বিয়া দিবলৈ ওলোৱাৰ বতৰা মূল ভাগৱতত এজন ব্ৰাহ্মণে কৃষ্ণলৈ নিয়া বুলি উল্লেখ আছে। ভাগৱতত এই ব্ৰাহ্মণজনে মৌখিক বাৰ্তা নিয়া বুলিহে উল্লেখ আছে। সুদক্ষ নাট্যকাৰ শংকৰদেৱে ভাগৱতৰ এই ব্ৰাহ্মণজনৰ গইনালৈয়ে তেওঁৰ নাটত 'বেদনিধি' নামেৰে এটি অপূৰ্ব চৰিত্ৰ অংকন কৰিছে। বেদনিধি ৰুক্মিণীৰ এজন বিশ্বাসী ব্ৰাহ্মণ, ৰুক্মিণীৰ সুখ-দুখৰ সমভাগী। বেদনিধিয়েই ৰুক্মিণীৰ দীঘলীয়া চিঠি এখন লৈ দ্বাৰকাত উপস্থিত হৈ ৰুক্মিণীৰ বতৰা বৰ্ণিত চিঠিখন কৃষ্ণৰ হাতত অৰ্পণ কৰে। নাটত বেদনিধি কৃষ্ণ ৰুক্মিণীৰ মিলন দূত হৈ পৰিছে। কৃষ্ণৰ কুণ্ডিল অভিমুখী ৰথত উঠি ৰথৰ বেগ সহিব নোৱাৰি বেদনিধি মূৰ্চ্ছা যোৱা, জ্ঞান হেৰুৱাই কৃষ্ণক তেওঁ "হে বাপু তুহুকে হামু কোন, কি নিমিত্তে এটা আৱল থিক" বুলি সোধা কথা নাট্যকাৰে নিজস্বভাৱে সংযোজন কৰিছে।

ভাগৱতৰ মতে কৃষ্ণই ভৱানী মন্দিৰৰ পৰা উভতি আহোঁতে ৰুক্মিণীক হৰণ কৰে। কিন্তু নাট্যকাৰে কৃষ্ণই ৰুক্মিণীক ৰাজসভাৰ পৰা হৰণ কৰি নিয়াৰ কথাহে উল্লেখ কৰিছে। ঘটনাৰ এই নব্য ৰূপায়ণ শংকৰদেৱৰ স্বকীয় উদ্ভাৱন।

ভাগৱতত কৃষ্ণ বিদ্বেষী ৰজাসকলে বিশাল যাদৱ সৈন্যৰ লগত যুদ্ধ কৰাৰ কথা বৰ্ণিত হৈছে। কিন্তু শংকৰদেৱে তেওঁৰ নাটত শ্ৰীকৃষ্ণই অকলে যুদ্ধ কৰাৰ কথা বৰ্ণনা কৰিছে। ইয়াৰ জৰিয়তে কৃষ্ণৰ পৰম পুৰুষত্ব প্ৰদৰ্শন কৰাটোৱেই আছিল বৈষ্ণৱ কবিৰ উদ্দেশ্য।

শংকৰদেৱে নাটত ৰুক্মিণীৰ প্ৰতি ৰূপমুগ্ধ ৰজাসকলৰ যি বীভৎস ভাবনাৰ চিত্ৰ অংকন কৰিছে তেনে চিত্ৰ মূলত পাবলৈ নাই। এয়া নাট্যকাৰৰ অসামান্য প্ৰতিভাৰ বলত সম্ভৱ হৈ উঠিছে।

গতিকে দেখা যায় যে নাট্যকাৰ শংকৰদেৱে পৌৰাণিক কাহিনীৰ মূল কথাবস্তু অব্যাহত ৰাখিহে 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ত মৌলিক কথাৰ বহণ চৰাইছে। এনে চেষ্টাই নাটখনিক অধিক আকৰ্ষণীয় আৰু অনুপম কৰি তুলিছে।

নাটকৰ পঞ্চসন্ধি আৰু 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ত ইয়াৰ প্ৰকাশ

পঞ্চসন্ধি সাধাৰণতে সংস্কৃত নাটকত দেখিবলৈ পোৱা যায়। নাটকৰ কাহিনী এটা স্তৰৰ পৰা আন এটা স্তৰলৈ গতি কৰাৰ মাজৰ অৱস্থাৰ নামেই হ'ল নাট্য সন্ধি। সাধাৰণতে বৃহৎ কলেৱৰৰ নাটকীয় কাহিনীতহে পঞ্চসন্ধি বিশেষভাৱে পৰিলক্ষিত হয়। অংকীয়া নাটৰ দৰে এটা অংক থকা নাটত এনে সন্ধিৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ সিমান স্পষ্ট নহয়। হ'লেও 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ত পঞ্চসন্ধিৰ প্ৰকাশ নিৰূপন কৰিব পাৰি। সেয়া হ'ল-

ক) মুখ ঃ মুখ অংশত নাটকৰ ঘটনা প্ৰকাশ পোৱাৰ লগতে কাহিনীৰো সূচনা ঘটে। নাটখনত সুৰভি আৰু হৰিদাস ভাটৰ মুখে কৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীয়ে পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ গুণ-গান শুনি আকৃষ্ট হোৱা অৱস্থাৰ নামেই হ'ল মুখ।

খ) প্ৰতিমুখ ঃ এই স্তৰত নাটকীয় কাহিনীয়ে কিছু অগ্ৰসৰ লাভ কৰে। ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ আয়োজন, ৰুক্মবীৰৰ মতবিৰোধ, ৰুক্মিণীৰদ্বাৰা বেদনিধিক দ্বাৰকালৈ প্ৰেৰণ, কৃষ্ণৰ কুণ্ডিল যাত্ৰা- এই সমূহেই প্ৰতিমুখৰ অংশ বুলি ক'ব পাৰি।

গ) গৰ্ভ ঃ এই অংশত নাটকীয় কাহিনীয়ে শীৰ্ষবিন্দু পায়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰুক্মিণীৰ হৰণ, ৰজাসকলৰ বাধা, যুদ্ধ, পৰাজয়, ৰুক্মৰ বাধা আদি এই অংশত পৰে।

ঘ) অৱমৰ্ষ ঃ নাটকীয় কাহিনীভাগে এই অংশত ক্ৰমে পৰিণতিৰ ফালে আগবাঢ়ে। নায়কৰ কৃতকাৰ্যতা এই অংশত নিশ্চিত হৈ উঠে। ৰুক্মবীৰৰ পৰাজয়ৰ লগে লগে এই অংশৰ আৰম্ভণি ঘটা 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ত পৰিলক্ষিত হয়।

ঙ) নিৰ্বহন ঃ নিৰ্বহনত নাটকীয় কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰুক্মিণীসহ দ্বাৰকালৈ প্ৰত্যাবৰ্তন আৰু দুয়োৰে বিবাহ কাৰ্য আদি নিৰ্বহনৰ ভিতৰুৱা।

'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ৰ ৰস

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে প্ৰচাৰধৰ্মী মনোবৃত্তিৰে অংকীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰিলেও অৰ্থাৎ ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰেই নাটবোৰৰ মূলবস্তু হ'লেও সেইবোৰৰ মাজেদি আলংকাৰিকসকলে কোৱা বিভিন্ন ৰসেও ভুমুকি নমৰাকৈ থকা নাই। নাট্যশাস্ত্ৰ প্ৰণেতা ভৰত মুনিয়ে ৰসৰ সূত্ৰ দিবলৈ গৈ কৈছে যে বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু সঞ্চাৰী ভাৱৰ সংযোগত ৰস নিষ্পত্তি হয়। ভৰত মুনিয়ে ৰতি, হাস, শোক, ক্ৰোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা আৰু বিস্ময়- এই আঠটা স্থায়ীভাৱ স্বীকাৰ কৰি ক্ৰমে শৃংগাৰ, হাস্য, কৰুণ,

ৰৌদ্ৰ, বীৰ, ভয়ানক, বীভৎস আৰু অদ্ভুত নামৰ আঠবিধ ৰসৰ কথা কৈছে। ভৰত মুনিৰ পৰবৰ্তী কালত সমভাৱৰপৰা উৎপন্ন হোৱা শান্ত ৰস যোগ হৈ ৰস মুঠতে হয়গৈ ন-বিধ।

মধ্যযুগীয় ভাৰতবৰ্ষত ভক্তি আন্দোলনক কেন্দ্ৰ কৰি সৃষ্টি হোৱা সাহিত্যসমূহৰ মাজেদি আন এবিধ ৰসে ভুমুকি মৰা দেখা যায়; যাক বৈষ্ণৱ আলংকাৰিকে ভক্তি ৰস আখ্যা দিছে। শংকৰদেৱৰ 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ৰ মাজেদিও শৃংগাৰ, কৰুণ, হাস্য, বীৰ আদি লৌকিক ৰসে ভুমুকি মাৰিলেও পৰিশেষত সেইবোৰক তল পেলাই অলৌকিক ভক্তি ৰসেহে মূৰ দাঙি উঠিছে।

আলংকাৰিকসকলৰ মতে নায়ক-নায়িকাৰ মিলনৰ সময়ত উভয়ে লাভ কৰা সুখৰ প্ৰকাশেই হ'ল শৃংগাৰ ৰস। নাট্যকাৰ শংকৰদেৱে কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ মনত সঞ্চাৰ হোৱা পূৰ্বৰাগৰ চিত্ৰ আৰু পৰস্পৰৰ মিলনৰ মাজেদি শৃংগাৰ ৰস অধিক ৰূপত প্ৰকট কৰি তুলিছে।

ভৰত মুনিৰ মতে শৃংগাৰ ৰসক অনুকৰণ কৰা আভাসেই হ'ল হাস্য ৰস। ইচ্ছাৰ লগত অৱস্থাৰ নাইবা কথাৰ লগত কাৰ্যৰ অসংগতি হ'লেই হাস্য ৰস সৃষ্টি হয়। 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ত ৰুক্মিণীৰ বাৰ্তা বাহক বেদনিধি চৰিত্ৰৰ কথা আৰু কাৰ্যৰ অসংগতিয়ে এই ৰস সঞ্চাৰ কৰিছে।

ৰুক্মবীৰে ভনীয়েক ৰুক্মিণীক কৃষ্ণৰ পৰিবৰ্তে শিশুপালৰ লগত বিয়া দিবলৈ ওলাওতে ৰুক্মিণীৰ মনৰ যি অৱস্থা হৈছে তাৰ মাজেদি নাটখনিত কৰুণ ৰসৰ উদ্ৰেক ঘটিছে।

উৎসাহ নামৰ স্থায়ীভাৱ উপযুক্ত বিভাৱ, অনুভাৱ আদিৰ দ্বাৰা উদ্দীপিত হৈ আস্বাদনযোগ্য হ'লে সি বীৰ ৰস নাম পায়। কৃষ্ণৰ লগত সংঘটিত শিশুপাল, ৰুক্মবীৰ আদিৰ যুদ্ধৰ বৰ্ণনাই এই ৰস সঞ্চাৰ কৰিছে।

এনেদৰে নাটখনিৰ মাজেদি শৃংগাৰ, হাস্য, কৰুণ বীৰ আদি লৌকিক ৰসে সুন্দৰভাৱে ভুমুকি মাৰিছে। সেই হ'লেও এই লৌকিক ৰস সৃষ্টি নাট্যকাৰৰ মূল উদ্দেশ্য নহয়। গুৰুজনাই কৃষ্ণ চৰিত্ৰত মানবীয়তা আৰোপ কৰিলেও তেওঁ যে প্ৰকৃততে ঈশ্বৰ সেই কথা বাৰে বাৰে সোঁৱৰাই আছে। নাট্য কাহিনীৰ শেষত তেওঁ "ৰুক্মিণী হৰণং নাম নাটকং মুক্তি সাধুকমং" বুলি দৰ্শক সামাজিকক মুক্তিৰ পথহে দেখুৱাই দিছে।

সামৰণি

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট' এক অনুপম সৃষ্টি। গুৰুজনাই

এই নাটৰ মাজেদি ভগৱন্ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমা বৰ্ণনা কৰাৰ লগতে তেওঁৰ মানবীয় ৰূপৰো সুন্দৰ প্ৰকাশ ঘটাইছে। কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ প্ৰেম অনুভূতিক নাট্যকাৰে মানবীয় অনুভূতিলৈ নমাই আনি প্ৰেমৰ মহানতা আৰু চিৰন্তনতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে। অৱশ্যে ইয়াৰ মাজেদি তেওঁ ভক্তিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰাটো গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। ফলত এই প্ৰেম আধ্যাত্মিক স্তৰলৈ উন্নীত হৈছে। শংকৰদেৱে স্বকীয় প্ৰতিভাৰে অংকীয়া নাট ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত এক যুগান্তকাৰী অৱদান আগবঢ়াই গৈছে।

গ্ৰন্থপঞ্জী ঃ

১। পাঠক, ৰমেশ। নাটক আৰু নাটক। অশোক বুক ষ্টল ঃ গুৱাহাটী, ২০০৯।
২। বেজবৰুৱা, লক্ষ্মীনাথ। শ্ৰীশ্ৰী শংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীশ্ৰী মাধৱদেৱ। বনলতা ঃ ডিব্ৰুগড়, ২০০৭।
৩। মজুমদাৰ, উত্তম কুমাৰ (সম্পা.)। ৰুক্মিণী হৰণ নাট। সাহা বুক ষ্টল ঃ অভয়াপুৰী, ২০০৫।
৪। মহন্ত, পোনা। নাটকৰ কথা। বনলতা ঃ ডিব্ৰুগড়, ২০০৪।
৫। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰ নাথ। অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত। অৰুণোদয় প্ৰেছ ঃ গুৱাহাটী, ১৯৯১।
৬। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰ নাথ। অসমীয়া নাট্য সাহিত্য। সৌমাৰ প্ৰকাশ ঃ গুৱাহাটী, ২০০৫।
৭। শাস্ত্ৰী, মনোৰঞ্জন। সাহিত্য দৰ্শন। জাৰ্ণাল এম্পৰিয়াম ঃ নলবাৰী, ২০০২।

***

দেউৰীসকলৰ সাঁৰিয়া, হেদাৰি প্ৰথা আৰু মৰংঘৰ

গীতিলেখা দেৱী ভাগৱতী
প্ৰৱক্তা

অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ফুলনি বাৰে-বৰণীয়া জাতিৰ সংস্কৃতিৰ ফুলেৰে জকমকীয়া। অসম ভূমি সংমিশ্ৰিত বিভিন্ন জাতি-জনজাতিৰ ধৰ্মবিশ্বাস, পূজা-পাৰ্বণ, উৎসৱাদিৰ ৰীতি-নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, পিন্ধন-উৰণ, চলন-ফুৰণ, ভাব-চিন্তা আদিৰে পৰিপুষ্ট। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ মেটমৰা ভঁৰালত অৱদান আগবঢ়োৱা বিভিন্ন জনজাতিসমূহৰ ভিতৰত এটি উল্লেখযোগ্য জনজাতি হৈছে দেউৰী সম্প্ৰদায়ৰ লোকসকল। দেউৰীসকলৰ মাজত প্ৰচলিত দুবিধ উল্লেখযোগ্য প্ৰথা হৈছে সাঁৰিয়া আৰু হেদাৰি প্ৰথা।

দেউৰীসকলৰ গৃহস্থী জীৱনত কামৰ লাঘৱতাৰ বাবে 'সাঁৰিয়া মাতি' কাম কৰা প্ৰথা চলি আহিছে। কাম অনুসৰি সাঁৰিয়াক দুটা ভাগত ভাগ কৰা হয়। যেনে - ক) মতা সাঁৰিয়া আৰু খ) মহিকী সাঁৰিয়া। মতাই কৰা কাম হ'লে 'মতা সাঁৰিয়া' আৰু মাইকীয়ে কৰিব পৰা কাম হ'লে 'মাইকী সাঁৰিয়া' বোলে। উভয়ে মিলি কৰিব পৰা কামো আছে। সাঁৰিয়া মাতি কোনো কাম কৰিবলৈ হ'লে গৃহস্থই আগৰে পৰা সাজু হৈ থাকে। কামো নিৰ্দিষ্ট কৰি থয়। আগদিনা গৃহস্থই সেই কামলৈ গাঁৱৰ প্ৰত্যেক ঘৰৰ পৰা একোজনকৈ মানুহ মাতে। সেইমতে পিছদিনা ৰাইজ দলবদ্ধ হৈ সেই কাম সমাধা কৰি দিয়ে। গৃহস্থই ৰাইজক এটা মনোমত ভোজ দিয়ে। এইদৰে ৰাইজ মাতি যুক্ত সাহাৰ্যেৰে কাম কৰাকে 'সাঁৰিয়া মতা' বুলি কয়।

হেদাৰি বা হালদাৰি' বুলি কামৰ বিনিময়ত কাম কৰি দিয়া প্ৰথা এটাও প্ৰচলিত হৈ আহিছে। ইয়াৰ দ্বাৰা ইজনৰ প্ৰতি সিজনে পৰস্পৰে কামত সহায়-সহানুভূতি দেখুওৱাৰ উপৰিও কাম কৰিবলৈ শিকা হয়। নিজে নজনা কোনো কাম জনা লোকৰ পৰা 'হদাৰি' লগাই শিকি লোৱা হয়। এই নীতিটো বিশেষ মন কৰিব লগীয়া। প্ৰায় একে ধৰণৰ কামৰ ভিতৰত হেদাৰি হয় যদিও অনেক ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন ধৰণৰ কাম কৰা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে এজনৰ হালখন আছে। এজনৰ নাই। এনেকুৱা অৱস্থাত দ্বিতীয় জনে প্ৰথম জনৰ আৱশ্যক মতে সাদিন কাম কৰি দিয়ে। প্ৰথমজনেও

দ্বিতীয়জনক প্ৰয়োজন মতে সাদিন হালখন দি সহায় কৰে। এইদৰে কামৰ সলনা-সলনি কৰাকে 'হেদাৰি বা হালদাৰি' বোলে। তিৰোতাৰ ভিতৰতো হেদাৰি লগাই কাম কৰে। এগৰাকীয়ে কাপোৰত ফুল তুলিব নাজানে। এগৰাকীয়ে জানে। প্ৰথম গৰাকীয়ে সেই কাম শিকি লবলৈ দ্বিতীয় গৰাকীক কাম-বন কৰি দিয়েগে। সেইদৰে দ্বিতীয় জনীয়েও প্ৰথম জনীক ফুল তুলা শিকাই দিয়েহি। এইদৰে তেওঁলোকে হেদাৰি প্ৰথাৰে কাম শিকি লয়। ফলত পৰস্পৰৰ ভিতৰত আপোন ভাবৰ সৃষ্টি হয়। একে কাম নহৈ বেলেগ কাম আৰু বেলেগ বেলেগ সময়তো হেদাৰি লগোৱা আৰু শুজা হয়। তদুপৰি খেতিৰ দিনত ৰোৱা-দোৱাৰ সময়ত প্ৰত্যেকে প্ৰত্যেকক কামত সহায় কৰা ৰীতি আছে। গাঁৱৰ ভিতৰত যিসকলৰ আগেয়ে খেতি উঠে সেইসকলে নুঠাসকলক সহায় কৰে।

মৰংঘৰ

মৰংঘৰ সামাজিক জীৱনৰ এক অপৰিহাৰ্য অনুষ্ঠান, অতি যত্ন আৰু পৰিপাটিৰে অনুষ্টুপীয়াকৈ সঁজা বৰ ধুনীয়া চাংঘৰ। ১০/১২ ফুট ওখ। জখলাৰে উঠিব লাগে। গা-গছ এডালত খোপ কাটি - কাটি জখলাবোৰ সাজে। মৰং আদি অন্যান্য ঘৰৰ জখলা খোপৰ ধৰা-বন্ধা একো হিচাব নাই। কিন্তু ঘৰৰ জখলা হ'লে সাত খোপতকৈ কম-বেছি হ'ব নাপায়। তাৰো কাৰণ আছে। ইয়াৰে চাঙলৈ উঠে। হঠাতে নপৰাকৈ ধৰি উঠা-নমা কৰিবলৈ এডোখৰ বাঁহো বন্ধা থাকে। তাক 'হেতামাৰি' কোৱা হয়। ইয়াত ডেকা বা মতাবিলাকৰহে প্ৰৱেশ থাকে। স্ত্ৰীলোকৰ প্ৰৱেশ সম্পূৰ্ণ নিষিদ্ধ। গাওঁ নিবন্তৰে একোটা মৰংঘৰ। ইয়াক আধুনিক 'ক্লাবঘৰ' বুলি কোৱা হয়। বেৰ নাই। ই আমাৰ মুকলি ৰঙ্গমঞ্চ। গতিকে ৰংঘৰ কোৱা হয়। এতিয়া এই নাম প্ৰচলিত। মৰংঘৰৰ নাম উঠি গৈছে। আৱশ্যক অনুযায়ী আজিকালি বেৰো দিয়া হয়। গধূলি খোৱা-বোৱাৰ পিছত আজৰি সময়ত ডেকাবিলাক তাত জুম বান্ধে। লিখা-পঢ়া চৰ্চাকে আদি কৰি গীত-বাদ্য, বীণ, বাঁহী, টোকাৰি, নাচ-গান শিকে। তদুপৰি নিত্য প্ৰয়োজনীয় নানান কাঠ, বাঁহ, বেতৰ ফুলাম বস্তু, কৰণি, শৰাই, ফনি, বিচনি, পাচি, খৰাহি, কুলা, জাপি, উঘা, ছেৰেকী, মাকু যঁতৰ প্ৰভৃতি সাঁজিবলৈ শিকে।

খেলবন্ধীয়া প্ৰচেষ্টাৰে গাঁৱৰ সোঁমাজত মৰংঘৰ সজা হয়। এই বিষয়ত তৎপৰতা আৰু সুকীয়া অভিৰুচিৰ পৰিচয় আছে। সমাজ বন্ধনীয় নিদৰ্শন স্বৰূপ মৰংঘৰ ঐক্য আৰু জাতীয়তাৰ প্ৰধান ভেঁটি। গোটেই দিন নিজৰ নিজৰ কামত ব্যস্ত থকা ডেকাসকলৰ মিলৰ কেন্দ্ৰস্থান, শিক্ষাৰ আলয়। অবিবাহিতসকলে নিশা মৰংঘৰত শোৱে আৰু পালপাতি পাতি গাওঁ পহৰা দিয়া কামতো নিযুক্ত থাকে। সমাজৰ যুৱক অতিথিসকলক

তাত ৰাতি জিৰণিৰ বাবে ৰখা হয়। এইদৰে সম্প্ৰীতি আৰু সদ্ভাব বঢ়োৱা আৰু দৃঢ় কৰাত এই অনুষ্ঠান সহায়ক। সমাজ সম্বন্ধীয় বিষয়ে আলোচনা, গাঁৱৰ হাই-কাজিয়া-কন্দলৰ বিচাৰ, পঞ্চায়ত প্ৰভৃতি ইয়াত হয়। মৰংঘৰত ভোজ-ভাত খোৱা আৰু পূজা-পাতল আদি নহয়। বৰ্তমান সময়ত তাত নৈশ বিদ্যালয়, বাতৰি কাকত, আলোচনী আদি পঢ়া, পুথিভঁড়াল স্থাপন কৰা কাৰ্য, তিথি-উৎসৱ আদি পতা আৰু চৰ্চা কৰা হয়। অতীজৰ পৰাই মৰংঘৰৰ ব্যৱস্থা প্ৰচলিত হৈ আহিছে। বৰ্তমান ই আধুনিক ৰংঘৰলৈ পৰিণত হৈছে। জাতীয় চৰকাৰে ৰেডিঅ', কিতাপ-পত্ৰ আদিৰে আৰ্থিক সাহায্য দি উপকৃত কৰিছে।

***

এটি ক্ষেত্ৰভিত্তিক অধ্যয়ন

টঙৰা সত্ৰৰ পৰা কলাক্ষেত্ৰলৈ

প্ৰতি বছৰে দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধীনত এটা শিক্ষামূলক ভ্ৰমণৰ আয়োজন কৰা হয়। সেইদিনা আছিল ২০১২ চনৰ ১২ জানুৱাৰীৰ বৃহস্পতিবাৰ। এটি শীতল সেমেকা ৰাতিপুৱাত দিশপুৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ প্ৰধান বিষয়ৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰী তথা শিক্ষক-শিক্ষয়ত্ৰীৰ দ্বাৰা আয়োজন কৰা হৈছিল এটি শিক্ষামূলক ক্ষেত্ৰ অধ্যয়ন। অধ্যয়নত তিনিও বৰ্ষৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ লগতে যোগদান কৰিছিল অসমীয়া বিভাগৰ মুৰব্বী অধ্যাপিকা ড° জয়জ্যোতি গোস্বামী, ড° নমিতা ডেকা, ড° বীণা চৌধুৰী, মালবিকা ভট্টাচাৰ্য বাইদেউসকল।

এইবাৰ আমাৰ ভ্ৰমণৰ স্থান আছিল গুৱাহাটী মহানগৰীৰ অন্তৰ্গত টঙৰা সত্ৰ, পঞ্চকন্যা ধাম আৰু শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ।

ৰাতিপুৱা ১০ বজাত আমি আমাৰ যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিছিলো। পোন প্ৰথমে আমি যাত্ৰা কৰিছিলো ছয়মাইল জয়নগৰস্থিত ৰুক্মিণী গাওঁৰ টঙৰা সত্ৰলৈ।

টঙৰা সত্ৰ ঃ

প্ৰায় আধা ঘন্টা সময় অতিক্ৰম কৰাৰ পিছত আমি ১০.৩০ বজাত উপস্থিত হওঁগে ৰুক্মিণী গাওঁৰ টঙৰা সত্ৰত। সেউজীয়া পৰিৱেশ এটাৰে আবৰা মনোৰম এই টঙৰা সত্ৰখন দেখি আমাৰ সকলোৰে মন আনন্দ আৰু ভক্তিৰে পূৰ্ণ হৈ পৰিছিল। কিয়নো কংক্ৰিটৰ মহানগৰীত সচৰাচৰ সেউজীয়া পৰিৱেশ এটা পোৱাটো বা দেখাতো যথেষ্ট আচৰ্যকৰ কথা। সত্ৰখনৰ চাৰিসীমা বুলি ক'ব গ'লে পূবে জয়নগৰ, পশ্চিমে বাহিনী নদী, উত্তৰে ৰুক্মিণী গাওঁ আৰু দক্ষিণে বেলতলা। সত্ৰখনৰ বাহিৰত পকা দেৱালেৰে এখন সুন্দৰকৈ গেট আছিল আৰু তাৰে ওপৰত শিলালিপিত লিখিতভাৱে থকা কিছুমান কথা বা বচন উল্লেখ আছিল। কথাবোৰ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল -

"শুকনিগদতি ৰাজা শুনা পৰীক্ষিত.
একচিতে শুনিলে নুকুতি পদপায়,
শুনা সাৱধানে আৰু কৃষ্ণৰ চৰিত
সকলো ভকতি দুৰ্গতি এৰাই।"

আৰু এই বচন ফাঁকি শুকদেৱে পৰীক্ষিত ৰজাক উদ্দেশ্যি কোৱা বুলি আমি জানিব পাৰিছো। এই দেৱালখন ১৯৯৪ চনত স্থাপন কৰা হৈছিল বুলি লিখিত আছে।

সত্ৰখনৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ কৰি দেখিলো যে সত্ৰখনত প্ৰায় ৩০-৩৫ জোপা সৰু-ডাঙৰ গছ-গছনি আছে। কেলি-কদম, বকুল, চম্পা, কঠাল, আম, তেতেলী, শেৱালী, কপৌ ইত্যাদি বিভিন্ন ধৰণৰ সৰু-বৰ ফল-ফুলেৰে জাতিষ্কাৰ হৈ পৰা টঙৰা সত্ৰখন অতিকৈ সুন্দৰ। সত্ৰখনত সোমোৱাৰ লগে-লগেই পোন-প্ৰথমে চকুত পৰে সত্ৰখনৰ চোতালৰ সোঁমাজতে নিৰ্মাণ কৰা দৌল মণ্ডপটো। এই দৌল মণ্ডপটো ১৯৭৯ চনত নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। দৌল মণ্ডপটিৰ সোঁপিনে আছে সত্ৰখনৰ মূল নামঘৰটো আৰু বাওঁ পিনে আছে সত্ৰখনৰ ৰঙ্গমঞ্চ অৰ্থাৎ নাটঘৰ। ফাগুন মাহৰ দৌল উৎসৱৰ সময়ত এই সত্ৰত উলহ-মালহেৰে দৌল উৎসৱ পতা হয়। প্ৰায় ৬ বিঘা মাটিত গঢ়ি উঠা এই সত্ৰখনৰ মূল নামঘৰটি দেখিবলৈ যথেষ্ট ধুনীয়া আৰু বৃহৎকাৰ নামঘৰটিৰ বহলে ৪০ ফুট আৰু দীঘলে ৭০ ফুট আছে বুলি জানিব পৰা গৈছে। দুয়োফালে তিনি ফুটৰ দুখন বাৰাণ্ডা আছে।

টঙৰা সত্ৰৰ নামঘৰটোৰ মূল প্ৰৱেশ 'সিংহদ্বাৰখন'।

এই সত্ৰখনৰ স্থাপনকৰ্তা হ'ল দৈত্যাৰি ঠাকুৰ। বৰপেটা সত্ৰৰ আৰ্হিতে এই সত্ৰখনৰ কাৰ্য্যকাৰ্য চলে। সত্ৰখনৰ মূল আতৈ প্ৰফুল্ল কলিতা, কাৰ্য্যকাৰ্য পৰিচালনাৰ সভাপতি হৰমোহন কুমাৰ আৰু সম্পাদক ব্ৰজেন চৌধুৰী।

এই সত্ৰখনত ৰাতিপুৱা ৮.৩০ বজাত আৰু সন্ধিয়া প্ৰায় ৬.৩০ বজাত নাম-প্ৰসঙ্গ অনুষ্ঠিত হয়। প্ৰতি সপ্তাহৰ শনিবাৰৰ দিনা সন্ধিয়া আয়তী সকলে নাম প্ৰসঙ্গ কৰে। প্ৰতি বছৰৰ বহাগ মাহত ভকতসকলৰ দ্বাৰা পালনাম অনুষ্ঠিত কৰা হয়। এই

পালনাম আৰু ভাগৱত পাঠৰ বাবে বহুতো ভকতৰ আগমন হয়। সেইবাবে আকৌ নতুন মনিকুট এটাৰ নিৰ্মাণ কৰি থকা হৈছে।

এই সত্ৰখনৰ মূল প্ৰবেশ দুৱাৰখনৰ নাম সিংহদ্বাৰ। নামঘৰটোৰ সিংহদ্বাৰ খনৰ ওপৰত অনন্ত শয়ন বিষ্ণু আছে। বিষ্ণুৰ তলত চাৰিসিদ্ধ আৰু তাৰ তলত হনুমান আছে। হেঙ্গুল হাইতালেৰে কুলুৱা দুৱাৰ সমূহৰ ওপৰত বিষ্ণুৰ মূৰ্তি, কালিয়দমন, বনাগ্নিপান ইত্যাদিৰ চিত্ৰও কিছুমান দুৱাৰত দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। সিংহদ্বাৰেৰে প্ৰৱেশ কৰি আমি নামঘৰটোৰ ভিতৰলৈ গ'লো। অৱশ্যে নামঘৰটোৰ ভিতৰত মহিলা সকলৰ প্ৰৱেশ নিষেধ আছিল। দুৱাৰৰ সন্মুখৰ পৰাই আমি সকলোৱে নামঘৰটোৰ ভিতৰৰ বস্তুবোৰ লক্ষ্য কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলো। নামঘৰটোৰ ভিতৰত দুৱাৰৰ সন্মুখতেই আমি দুটা মূৰ্তি দেখিলো। তাৰে এটা আছিল হনুমানৰ আৰু আনটো গৰুড় পক্ষী। আহল-বহল নামঘৰটোৰ দুয়োফালে ঘূৰণীয়া ঘূৰণীয়াকৈ ডাঙৰ শালকাঠৰ ১২ টা খুটা শাৰী পাতি নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। খুটাবোৰৰ সৌন্দৰ্য বঢ়াবলৈ প্ৰত্যেকটো খুটাতেই ডাঙৰ-ডাঙৰ গামোচাৰে মেৰিয়াই দিয়া হৈছে। নামঘৰটোৰ ওপৰফালে সমুদায় ১৫ খন চন্দ্ৰতাপ আৰি থোৱা আছে যাৰ বাবে নামঘৰটোৰ ভিতৰভাগ অতিকৈ সৌন্দৰ্যময় আৰু পবিত্ৰ যেন লগা হৈছে। নামঘৰটোৰ একেবাৰে মনিকূটৰ কাষৰ খুটা দুটাত ৭ টা খোল আৰি থোৱা আছিল, যিবোৰ কেতিয়াবা নাম-প্ৰসঙ্গ, বৰগীত অথবা ভাওনাত ব্যৱহৃত হয়। শুকুলা মণিকূটটো দেখিবলৈ সঁচাই বৰ সুন্দৰ। ধূপ-ধুনা, চাকি বন্তিৰে এটা অতি মনোমোহা দৃশ্যই আমাক বাৰুকৈয়ে মুগ্ধ কৰি তোলাৰ লগতেই আমাৰ মনত ভক্তিৰ ভাৱো জগাই তুলিছিল।

টঙৱা সত্ৰৰ নামঘৰটোৰ ভিতৰভাগ।

টঙৱা সত্ৰৰ অধ্যয়ন কৰি আমি ১১.১৫ বজাত সেই ঠাইৰ পৰা প্ৰস্থান কৰিলো। এইবাৰ আমি যাবলৈ সাজু হ'লো বশিষ্ঠস্থিত পঞ্চকন্যা ধামলৈ বুলি। বশিষ্ঠলৈ যোৱাৰ আগে-আগে আমি ১২ বজাত বশিষ্ঠৰ নতুন বজাৰত নামি হোটেল এখনত সোমাও গৈ। তাত মুখ হাত ধুই, চাহ-পানী খাই পুনৰ বাছেৰে ১২. ৩০ বজাত বশিষ্ঠ মন্দিৰৰ সমীপতে অৱস্থিত পঞ্চকন্যা ধামলৈ বুলি আগবাঢ়িলো। প্ৰায় ১.১৫ বজাত উপস্থিত হওঁগৈ বেদ বিদ্যালয় পঞ্চকন্যা ধাম।

পঞ্চকন্যা ধাম ঃ

ক্ষোভক পাহাৰৰ পৰিবেশ স্থলত এই বেদ বিদ্যালয় পঞ্চকন্যা ধামখন জাকত জিলিকা হৈ আছে। এই ধাম অৰ্থাৎ আশ্ৰমখনত দৈহিক আৰু মানসিক এই দুয়োটা শ্ৰম হয় বাবেই এইখন আশ্ৰমৰূপে পৰিগণিত হৈছে। এই আশ্ৰমখনত এখন টোলৰ ব্যৱস্থাও আছে। ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে সংস্কৃতৰ বিষয়ে অধিক জ্ঞান অৰ্জন কৰিবৰ অৰ্থে ইয়াত সংস্কৃতত কথা ক'ব পৰা বিদ্যালয় এখন থকাৰ উপৰিও আনফালে বেদ বিদ্যালয়ৰো সুব্যৱস্থা আছে। আশ্ৰমখনৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে-লগে এজন ভক্তই আমাক আশ্ৰমখনৰ কথা সুন্দৰভাৱে ভাঙি-পাতি ক'লে আৰু গোটেই আশ্ৰমখনৰ চুকে-কোণে, ক'ত কি আছে সেইবোৰে দেখুৱালে। তেওঁ কোৱা মতে এই আশ্ৰমখনৰ জন্ম হয় ১৯৬৪ চনত আৰু এই আশ্ৰমখনৰ মূল বাবাজন অৰ্থাৎ সৃষ্টিকৰ্তাজনৰ নাম হ'ল- ভৃগুগিৰী মহাৰাজ। ভক্তজনৰ সহায়েৰে আমি আশ্ৰমখনত থকা বগলা প্ৰতীমা, পঞ্চকন্যা, শিৱ আৰু নাৰায়ন, ত্ৰিকাল মূৰ্তি আৰু কালভৈৰৱ আৰু নৱগ্ৰহ আদি দৰ্শন কৰিলো। তাৰ পিছত তেওঁ আমাক সেই মূল বাবাজন অৰ্থাৎ ভৃগুগিৰী মহাৰাজৰ কোঠালীলৈ লৈ গ'ল।

পঞ্চকন্যা ধামৰ সৃষ্টিকৰ্তা 'ভৃগুগিৰী মহাৰাজ' বাবাজনৰ সৈতে ছাত্ৰ-ছাত্ৰী তথা শিক্ষক-শিক্ষয়িত্ৰীসকল।

আমি সকলোৱে বাবাজনৰ কোঠালীত উপস্থিত হৈ তেওঁৰ চৰণত সেৱা কৰি তেওঁৰ পৰা দুআষাৰ কথা শুনিম বুলি বহি ল'লো। গেৰুৱা বস্ত্ৰ পৰিধান কৰা বাবাজনে আমাক তেওঁৰ এই আশ্ৰমখনৰ ইতিহাসৰপৰা আদি কৰি ইয়াৰ বৰ্তমান পৰ্যায়ৰ অৱস্থাৰো সুন্দৰভাৱে বৰ্ণাই দিলে। তেওঁ আমাক এই আশ্ৰখনৰ নাম পঞ্চকন্যা ধাম কেনেকৈ হ'ল এই বিষয়েও অৱগত কৰাই দিছিলে। তেওঁ কৈছিলে যে এই আশ্ৰমত পঞ্চকন্যা নামত ৫ টা শক্তিৰ সমাগম হৈছে। এই ৫ টা শক্তি হ'ল- উগ্ৰচণ্ডা, প্ৰচণ্ডা, চণ্ডোগ্ৰাহ, চণ্ডনায়িকা আৰু চণ্ডা। বাবাজনৰ মুখৰ পৰা এইবোৰ কথা শুনি সঁচাকৈয়ে আমাক আশ্ৰমৰ বিষয়ে জানিবলৈ উৎসাহিত কৰিলে।

অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰাই ভাৰত ভূমি মূল্যবোধ, সদাচাৰ, জ্ঞান আৰু বোধশক্তিৰ বাবে বিশ্বত পৰিচিত হৈ আহিছে। উক্ত গুণ সমূহৰ এক স্বৰ্গীয় প্ৰভাৱ মানৱ জীৱনৰ প্ৰতিটো দিশতে পৰা পৰিলক্ষিত হৈছে। অতি সাম্প্ৰতিক বিজ্ঞান আৰু শিল্পকলাৰ অগ্ৰগতিৰ যুগতো য'ত মূল্যবোধ আৰু সদাচাৰৰ স্খলন ঘটিছে, প্ৰাচীন ঋষিমুনিসকলৰ জ্ঞান আৰু প্ৰজ্ঞাই মানুহক সভ্য আৰু সাংস্কৃতিক জীৱন নিৰ্বাহ কৰাত পাথেয়ৰূপে কাম কৰি আহিছে। মানুহৰ জন্ম হৈছে আত্মাৰ উৎকৰ্ষ সাধনৰ নিমিত্তে। আত্মাই জগতৰ মূল বিষয় আৰু আত্মাই জগতৰ সকলো। গতিকে আত্মাক আমি সকলোৱে জনাৰ দৰকাৰ। এই আত্মাক জানিবলৈ ব্ৰহ্মজ্ঞানৰ প্ৰয়োজন আৰু এই ব্ৰহ্মজ্ঞানৰ খনি হৈছে বেদ। বেদ সমূহ হৈছে অনন্তজ্ঞানৰ ভাণ্ডাৰ, অসীম বিজ্ঞানৰ উৎস আৰু প্ৰজ্ঞাৰ অপাৰ পৰিধি। বেদক একেবাৰে ধৰ্মগ্ৰন্থ বুলি কোৱাটো সমীচিন নহ'ব; কিয়নো বেদ জ্ঞান, বিজ্ঞান আৰু প্ৰজ্ঞানৰ গ্ৰন্থ। এনেবোৰ কথাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়ে বাবাজনে আমাক এটা চমু ভাষণ দিয়ে। তেওঁৰ ভাষণ শেষ হোৱাৰ পিছত আমি সকলোৱে মিলি তেওঁৰ চৰণত ধৰি সেৱা জনাই তেওঁৰ কোঠালীটোৰ পৰা ওলাই বিদায় ল'লো। আশ্ৰমখনৰ কাষেৰে বৈ যোৱা কান্তা, সন্ধ্যা আৰু ললিতা মিলি হোৱা বশিষ্ঠ নৈখনে আশ্ৰমৰ সেউজীয়া পৰিবেশটো অতিকৈ মধুৰ কৰি তুলিছে।

প্ৰায় ৩ বজাত আমি দুপৰীয়াৰ আহাৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ পুনৰ গণেশগুৰি অভিমুখে আহো। গণেশগুৰিস্থিত জেবিজ হোটেলত আমি আহাৰ গ্ৰহণ কৰাৰ পিছত প্ৰত্যেকেই গাড়ীত বহি যাবলৈ সাজু হওঁ পাঞ্জাবাৰীত থকা শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ অধ্যয়নৰ অৰ্থে।

শ্ৰীমন্ত শংকদেৱ কলাক্ষেত্ৰ ঃ

১৯৮৬ চনত অসম চৰকাৰে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ স্থাপন কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত লৈছিল। অসম চৰকাৰৰ দ্বাৰা চলোৱা শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ এখন প্ৰধান সাংস্কৃতিক সংস্থাপন। ১৯৮৮ চনৰ ফেব্ৰুৱাৰী মাহৰ ২ তাৰিখে এই সাংস্কৃতিক

সংস্থাপনখন নিৰ্মাণ কৰি উলিওৱা হৈছিল আৰু মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সন্মানাৰ্থে ১৯৯০ চনত এই সংস্থাপনখনক শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ বুলি নামাকৰণ কৰা হয়। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আছিল এজন মহান ব্যক্তি যিজনে আমাৰ অসমীয়া জাতিটোক এডাল ধৰ্মৰ ডোলেৰে বান্ধিৰ বিচাৰিছিল। তেখেত একেধাৰে কবি, সমাজ সংস্কাৰক, ধৰ্ম প্ৰৱৰ্তক, নাট্যকাৰ , অভিনেতা, সঙ্গীতজ্ঞ আৰু পৰম ভক্ত আছিল।

পাঞ্জাবাৰী ৰোডত অৱস্থিত এই কলাক্ষেত্ৰৰ উপ-সভাপতি হ'ল বন্ত্ৰ ওজা আৰু সম্পাদক হ'ল ছবিন ৰাজখোৱা। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰখন এখন সাংস্কৃতিক সংস্থাপনেই নহয় তাৰোপৰি এখন সংগ্ৰহালয়, পৌৰাণিক মন্দিৰ আৰু লগতে এটা ভাল আৰ্ট গেলাৰীও। কলাক্ষেত্ৰত ৰাজ্যিক ভাওনা উৎসৱ, ৰাসলীলা মহোৎসৱ, বঙালী উৎসৱ, নৱবৰ্ষ মহোৎসৱ আদি বিভিন্ন উৎসৱ উদ্‌যাপন কৰা হয়। ইয়াৰোপৰি মাজে - মাজে ইয়াত বিভিন্ন কৰ্মশালা, সাংস্কৃতিক সন্ধিয়া আৰু প্ৰত্যেক মাহৰ শেষৰ ৰবিবাৰে শিশুসকলৰ বাবে মৌমেল নামে এটা অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হয়।

'শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ'ৰ সন্মুখত ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকল।

কলাক্ষেত্ৰৰ উদ্যানবোৰেৰে আমি আগবাঢ়ি গোনে-গোনে সংগ্ৰহালয়টোত প্ৰৱেশ কৰোঁগে। কলাক্ষেত্ৰৰ ললিত ভৱনৰ ভিতৰত বৰাহ, সুবাহু, অসুৰ কেশী আদিৰ মূৰ্তি সমূহ বাঁহ, বোকামাটি, গোবৰ ইত্যাদিৰে তৈয়াৰী। তাৰ পিছত বানাসুৰ, কালীসৰ্প, হিৰণ্যাক্ষ, বামন, হিৰণ্যকশিপু, নৰসিংহ, দানৱ, অসুৰ, বসুদেৱ, সিংহ, শিয়াল, সত্ৰাজিৎ, তাৰকা পুতনা ৰাক্ষসী, শিৱৰ জঁটা, গণেশ, ঘোঁৰা, পহু, ভালুক, গৰু, জাম্বৱতী ইত্যাদিৰ

মূৰ্তি সমূহ দেখিবলৈ পোৱা যায়। বিভিন্ন ধৰণৰ পোৰামাটিৰ শিল্পসমূহেৰে তৈয়াৰী শৰাই, বঁটা, নাওঁ, কাহ ইত্যাদিবোৰো দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ উপৰিও বিভিন্ন ধৰণৰ বাদ্য যেনে- আৱদ্ধ বাদ্য, ঘনবাদ্য, সুষিৰ বাদ্য, তত বাদ্য আৰু বিভিন্ন মুখা, ভিন - ভিন জনজাতিৰ সাজ - পাৰ আৰু সিহঁতৰ জীৱন নিৰ্বাহৰ মূৰ্তি আদি দেখিবলৈ পোৱা যায়। আন এটি লক্ষণীয় বিষয় এই যে কিছুদিন আগতে নিৰ্মাণ কৰা ড° ভূপেন হাজৰিকাৰ সংগ্ৰাহলয়টোৰ ভিতৰলৈ সোমাই তেওঁৰ সাজ-পোছাক, বিভিন্ন ধৰণৰ পুৰস্কাৰ ইত্যাদিবোৰ দেখি আমাৰ মনত তেওঁৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা জাগি উঠিছিল। তাত তেওঁৰ কফিন আৰু তেওঁৰ বিভিন্ন ধৰণৰ ফটোবোৰ সজাই থোৱা আছে। তেওঁৰ এই সংগ্ৰাহলয়টোৱে বিভিন্ন জনৰ মন আপ্লুত কৰিব পাৰে তাৰেই কামনা কৰি আমি সকলোবোৰ সেই স্থানৰ পৰা বাওনা হ'লো।

সামৰণি ঃ

উলহ-মালহ আৰু অতি আনন্দে সেইবোৰ চাই আমি আমাৰ ক্ষেত্ৰভিত্তিক অধ্যয়নৰ পৰা বিদায় ল'লো। এনেকৈয়ে বছৰটোৰ প্ৰথম মাহতে অৰ্থাৎ ১২ জানুৱাৰীতে এনে এটা ভ্ৰমণে আমাৰ সকলোৰে মনলৈ এক সুমধুৰ স্মৃতি কঢ়িয়াই আনিছিল। আৰু এই স্মৃতি আমাৰ সকলোৰে কাৰণে চিৰস্মৰণীয় হৈ ৰ'ব।

যুগুতালে ঃ

ভাগ্যশ্ৰী ঠাকুৰীয়া, বিকাশ ভৰালী, সোনমণি বৰ্মন, নন্দিতা দাস, অৰুণিমা বৰ্মন, ৰবিতা বৰ্মন, সুৰভি দত্ত, ৰুবি কাকতি, ৰিকি কলিতা, অনামিকা কলিতা, হিমাশ্ৰী গোস্বামী, গৰিমা গোস্বামী, পম্পি ঠাকুৰীয়া, দিপামণি বৰ্মন, ময়ুৰী কলিতা, বন্দনা হালৈ, অঞ্জু দেৱী, চন্দাস্মিতা মেধি, সংগীতা মহন্ত, প্ৰাণজিৎ দাস, লব বনিক্য, ধীৰাজ গঁগৈ, ৰূপম কলিতা, ৰঞ্জন বৰা, নিৰঞ্জন বৰা

যুগুতালে— চতুৰ্থ ষান্মাষিকৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলে।

***

সংস্কৃত ভাষাত একত্ৰিশৰপৰা ষাঠিলৈ সংখ্যা গণনা

৩১	-	একত্ৰিংশত্
৩২	-	দ্বাত্ৰিংশত্
৩৩	-	ত্ৰয়োত্ৰিংশত্
৩৪	-	চতুৰ্ত্ৰিংশত্
৩৫	-	পঞ্চত্ৰিংশত্
৩৬	-	ষড়ত্ৰিংশত্
৩৭	-	সপ্তত্ৰিংশত্
৩৮	-	অষ্টত্ৰিংশত্
৩৯	-	নৱত্ৰিংশত্
৪০	-	চত্বাৰিংশত্
৪১	-	একচত্বাৰিংশত্
৪২	-	দ্বাচত্বাৰিংশত্
৪৩	-	ত্ৰয়োচত্বাৰিংশত্
৪৪	-	চতুৰ্চত্বাৰিংশত্
৪৫	-	পঞ্চচত্বাৰিংশত্
৪৬	-	ষড়চত্বাৰিংশত্
৪৭	-	সপ্তচত্বাৰিংশত্
৪৮	-	অষ্টচত্বাৰিংশত্
৪৯	-	নৱচত্বাৰিংশত্
৫০	-	পঞ্চাশত্
৫১	-	একপঞ্চাশত্
৫২	-	দ্বাপঞ্চাশত্
৫৩	-	ত্ৰয়োপঞ্চাশত
৫৪	-	চতুৰ্পঞ্চাশত্
৫৫	-	পঞ্চপঞ্চাশত্
৫৬	-	ষড়পঞ্চাশত
৫৭	-	সপ্তপঞ্চাশত্
৫৮	-	অষ্টপঞ্চাশত্
৫৯	-	নৱপঞ্চাশত
৬০	-	ষষ্ঠি

***

কেইগৰাকীমান প্ৰসিদ্ধ সাহিত্যিকৰ প্ৰসিদ্ধ ছদ্মনাম

প্ৰকৃত নাম	ছদ্মনাম
১। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা	কৃপাবৰ বৰবৰুৱা, কৃপাবৰ বৰুৱা
২। চৈয়দ আব্দুল মালিক	অজগৰ, স্বামী অভভানন্দ
৩। কুমুদ হাজৰিকা	বণ্ণু হাজৰিকা।
৪। ইন্দিৰা গোস্বামী	মামনি ৰয়ছম গোস্বামী
৫। ৰেৱতী মোহন দত্তচৌধুৰী	শীলভদ্ৰ
৬। ইমৰান শ্বাহ	ঈশান দত্ত, কুম্ভকৰ্ণ
৭। নিৰ্মল প্ৰভা বৰদলৈ	নীলা বাইদেউ
৮। কমলাকান্ত ভট্টাচাৰ্য	অষ্টবক্ৰ
৯। বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা	বিষ্ণুপ্ৰিয়া ৰাভা ঠাকুৰীয়া
১০। ড° নগেন দত্ত	এত্তিখুৱা
১১। বিনন্দ বৰুৱা	কেৰপাই শৰ্মা
১২। ড° হেমন্ত কুমাৰ শৰ্মা	হিমানী
১৩। যতীন্দ্ৰ নাথ দুৱৰা	যদু
১৪। ভবানন্দ দত্ত	নচিকেতা
১৫। ড° হীৰেন গোঁহাই	নিৰঞ্জন ফুকন
১৬। উমাকান্ত শৰ্মা	পশুপতি ভৰদ্বাজ
১৭। অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা	চিত্ৰ দাস
১৮। যতীন গোস্বামী	চিত্ৰসেন যখৰীয়া
১৯। বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱা	বীণা বৰুৱা, বাগ্মী বৰুৱা
২০। নবকান্ত বৰুৱা	সীমা দত্ত, এখুদ ককাইদেউ, সপোনবৰুৱা
২১। বাণীকান্ত কাকতি	ভবানন্দ পাঠক
২২। কিশোৰী মোহন শৰ্মা	কুমাৰ কিশোৰ
২৩। ৰজনীকান্ত বৰদলৈ	ভোলাই শৰ্মা
২৪। ভুবনমোহন বৰুৱা	কাঞ্চন বৰুৱা
২৫। সুৰেন্দ্ৰ নাথ মেধি	সৌৰভ কুমাৰ চলিহা
২৬। ৰবীন চন্দ্ৰ দে	বংমন
২৭। শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱা	শিপ্ৰা বৰুৱা

***