ঐতিহ্য The Heritage Issue No. 2 Vol-I, 2011

Price : ₹ 100/-
Postage & packing charges extra

CONTENTS

ENGLISH SECTION

- The Karma Principle of the Gîtâ and the Nature of Human Action
  Sukhamoy Ghosh 5-15
- An Unfinished Journey of Birsa Munda
  Rakhee Bhattacharya 16-21
- Ballad Singing Tradition of Orissa : Text, Texture and Ritual
  Kailash Pattanaik 22-26
- A Brief Sketch of Economy in Ancient Kamarupa
  Bhagaban Goswami 27-40

বাংলা বিভাগ

- বৃহত্তর বঙ্গ সংস্কৃতির প্রেক্ষিতে বিহারবাসী হিন্দিভাষী কবি গোবিন্দচন্দ্র সিংহের বাংলা মনসামঙ্গল
  অচিন্ত্য বিশ্বাস 43-58
- চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ — একটি নিম্নবর্গের আখ্যান
  জ্যোতির্ময় সেনগুপ্ত 59-69
- বঙ্কিম-ভাবনায় 'মহাভারত'-এর চরিত্র ত্রয়ী
  সুমিতা ভট্টাচার্য 70-78
- ভক্তি : উৎস সন্ধানে
  শান্তশ্রী মল্লিক 79-85

অসমীয়া বিভাগ

- ছনেট : মধুসূদন আৰু অসমীয়া কবিসকলৰ অৱদান
  বাণীকান্ত শর্মা 89-97
- সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্রত গুণতত্ত্বৰ ক্রমবিকাশ
  শ্রুতিধৰা চক্রৱর্ত্তী 98-105
- বৈষ্ণৱ ৰসতত্ত্বৰ আলোকত বনগীতৰ প্রেম-পৰিক্রমা
  নীলমোহন ৰায় 106-113
- অংকীয়া নাট বা অংকীয়া ভাওনা — অসমৰ এক আপুৰুগীয়া সম্পদ
  মল্লিকা কন্দলী 114-121

Published by Dr. Pannalal Goswami on behalf of Aitihya Samstha, Kahilipara Colony, Guwahati-18 and printed at Bhabani Offset & Imaging Systems Pvt. Ltd., Guwahati - 07

ঐতিহ্য The Heritage Issue No.2 Vol.I, 2011

ঐতিহ্য
The Heritage

Multi-lingual Research Journal on Indology

ISSN 2229-5399 THE HERITAGE

Issue No.2, Volume-I, 2011

Aitihya Samstha
Kahilipara Colony, P.O. Binova Nagar
Guwahati- 781018, Assam
India

ঐতিহ্য
The Heritage

A multi-lingual (Assamese-Bengali-English) research journal on Indology.
The bi-annual publication of Aitihya Samstha.

Advisory Board, 2011

Dr. Ashok Kumar Goswami	*Formerly Professor & HoD, Sanskrit Deptt. Gauhati University.*
Dr. Mukti Dev Choudhury	*Formerly Principal, Cotton College, Guwahati.*
Dr. Usha Ranjan Bhattacharjee	*Formerly Professor & HoD, Bengali Deptt. Gauhati University.*
Dr. Bharati Barua	*Secretary, Kamrup Anusandhan Samiti, Formerly Professor & HoD, History Deptt. Gauhati University.*
Dr. Shila Purkayastha	*Professor, Deptt. of Sanskrit Central University, Agartala, Tripura*

Editorial Board, 2011

Editor-in-Chief

Dr. Nandita Bhattacharjee Goswami	*Formerly Vice-Principal, Cotton College, Guwahati.*

Members

Dr. Sudhendu Mohan Bhadra	*Formerly HoD, Sanskrit Deptt., Cotton College Guwahati*
Dr. Partha Sarathi Mishra	*Director, English Language Teaching Institute, Guwahati*
Dr. Amalendu Chakraborty	*HoD, Bengali Deptt., Gauhati University*
Dr. Sujata Purkayastha	*HoD, Sanskrit Deptt., Gauhati University*
Dr. Suresh Chandra Bora	*HoD, Deptt. of Sanskrit, Cotton College, Guwahati*
Dr. Mukta Biswas	*Professor, Deptt. of Sanskrit, Gauhati University*
Anjali Sengupta	*HoD, Bengali Deptt., R. G. Baruah College, Guwahati*
Jaharlal Saha	*Vivekananda Kalyan Kendra, Guwahati- 34*

Mailing Address : Dr. P. Goswami, Aitihya Samstha, Kahilipara Colony, P.O. Binova Nagar, Guwahati-781018, Assam, India,
Tele. No. 0361-2471746(R), 098640 22889(M), 098640 22890 (M)
E-mail : profpannalal@gmail.com, // nandita.goswami08@gmail.com

© Aitihya Samstha

Highlights to be noted by the Contributors

1. The Journal

Aitihya– The Heritage, is a multi-lingual (Assamese, Bengali, English) research journal on Indology. The bi-annual publication of Aitihya Samstha will accommodate papers written by the contributor(s) bearing the resultants of one's own original thoughts and works having research values and characteristics.

2. The Title and the Author

(a) There must be a title on the top of respective 'Article' which while written in the respective language will be precise and self-informative. In case the title happens to be in English, the letters will be capital.
(b) The name of the 'author' of the article shall be furnished just below the title alongwith the respective e-mail address.
(c) The main text of the paper shall not exceed the limit of 2500 words including the abstract of 250 words. This is in exclusion of the Reference and Bibliography.

3. The Manuscript

(a) Separate sheets of A-4 size are to be used in preparation of the manuscript.
(b) Only one side of such sheets shall be used while typing the matter on it with double space all along leaving margins of 2 cms. on all four sides.
(c) At least one hard copy shall be submitted along with a soft copy (CD) composed in software 'page-maker'.
(d) An abstract in English (irrespective of languages) of the article not exceeding 250 words shall accompany both the hard and soft copies.
(e) Assamese or Bengali articles shall be typed in 'Ramdhenu' or 'Amar Bangla' software.

4. The Text

The paper will be an organic whole of certain central topic or theme concerning Indology, the gradual development of which should be clear right from its demarcated introduction growing through its sections and sub-sections clearly mentioned upto the conclusion.

5. Reference

(a) The main text shall be marked with Arabic numbers in a serial order as super-script wherever there arises any case of reference.
(b) An altogether separate sheet will be used for preparation of the particulars of references furnished exactly in the very order and against the same number as has been marked on the main text.
(c) Against each particular number the reference will be furnished in the following order : Writer's name : Title of the book in *Italics*, Vol, Page no.

6. Bibliography

(a) Author's surname followed by the name ending in a colon (:).
(b) Title of the book after the colon in *Italics* with volume and edition.
(c) Year of publication.
[*Example* : Damodaran, K : *Indian Thought A Critical Survey*, 1st Edition, 1967, Asia Publishing House, New Delhi.]

7. Acceptance of the Paper for Publication

Each of the papers duly received will be placed for review before the experts of the respective area and the same will be accepted for publication only at their approval.

8. The undertaking

An undertaking is to be submitted by the contributor stating that the article submitted by him/her is an original and unpublished work.

ঐতিহ্য

The Heritage

Multi-lingual Research Journal on Indology

ISSN 2229-5399 THE HERITAGE

Issue No.2, Volume-I, 2011

Aitihya Samstha
Kahilipara Colony, P.O. Binova Nagar
Guwahati- 781018, Assam
India

ঐতিহ্য **The Heritage** Issue No. 2. Vol-I, 2011

Dol Yatra Issue
Published by Dr. Pannalal Goswami
on behalf of Aitihya Samstha, Kahilipara Colony, Guwahati-18

DISCLAIMER

The opinions expressed in the articles published in this journal are the opinions of the authors. The members of the Editorial Board of **ঐতিহ্য-The Heritage** are in no way responsible for the opinions expressed by the authors or the conclusions deduced by them.

CONTENTS

ENGLISH SECTION

- The Karma Principle of the Gîtâ and the Nature of Human Action
  Sukhamoy Ghosh 5-15
- An Unfinished Journey of Birsa Munda
  Rakhee Bhattacharya 16-21
- Ballad Singing Tradition of Orissa : Text, Texture and Ritual
  Kailash Pattanaik 22-26
- A Brief Sketch of Economy in Ancient Kamarupa
  Bhagaban Goswami 27-40

বাংলা বিভাগ

- বৃহত্তর বঙ্গ সংস্কৃতির প্রেক্ষিতে বিহারবাসী হিন্দিভাষী কবি গোবিন্দচন্দ্র সিংহের বাংলা মনসামঙ্গল
  অচিন্ত্য বিশ্বাস 43-58
- চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ — একটি নিম্নবর্গের আখ্যান
  জ্যোতির্ময় সেনগুপ্ত 59-69
- বঙ্কিম-ভাবনায় 'মহাভারত'-এর চরিত্র ত্রয়ী
  সুমিতা ভট্টাচার্য 70-78
- ভক্তি : উৎস সন্ধানে
  শান্তশ্রী মল্লিক 79-85

অসমীয়া বিভাগ

- ছনেট : মধুসূদন আৰু অসমীয়া কবিসকলৰ অৱদান
  বাণীকান্ত শর্মা 89-97
- সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰত গুণতত্ত্বৰ ক্ৰমবিকাশ
  শ্ৰুতিধৰা চক্ৰৱৰ্ত্তী 98-105
- বৈষ্ণৱ ৰসতত্ত্বৰ আলোকত বনগীতৰ প্ৰেম-পৰিক্ৰমা
  নীলমোহন ৰায় 106-113
- অংকীয়া নাট বা অংকীয়া ভাওনা — অসমৰ এক আপুৰুগীয়া সম্পদ
  মল্লিকা কন্দলী 114-121

ঐতিহ্য

The Heritage

ENGLISH SECTION

Issue No.2, Vol-I, 2011

- The Karma Principle of the Gîtâ and the Nature of Human Action
  Sukhamoy Ghosh 5-15
- An Unfinished Journey of Birsa Munda
  Rakhee Bhattacharya 16-21
- Ballad Singing Tradition of Orissa : Text, Texture and Ritual
  Kailash Pattanaik 22-26
- A Brief Sketch of Economy in Ancient Kamarupa
  Bhagaban Goswami 27-40

ঐতিহ্য
The Heritage

Vol.I 2011
pp.7-15

© Aitihya Samstha

THE KARMA PRINCIPLE OF THE GITA AND THE NATURE OF HUMAN ACTION

Sukhamoy Ghosh
Department of Philosophy, University of Tripura, Agartala, 799 002, Tripura.

ABSTRACT : *Besides its chief message of the salvation of human beings , the Gîtâ also highlights the role of a common man to the effect that he by nature searches for a better and yet better form of life such that it overcomes the limitations of his immediate present. Against the usual belief that the attainment of the ultimate goal of life is possible only through pursuing a purely spiritual or ritualistic path of action, the Gita unequivocally upholds that the said elevation of the human soul does not necessarily come through any special effort and that even by following one's own ordinary day-to-day activities , in whatever state he may be placed in the society, he is capable of going beyond his present.. And this being a power endowed by Nature , he cannot stop short of achieving the best , the ideal state of life or the siddhi.*

Apparently it may appear from the world scenario that more often than not men work against any such process by indulging such actions that are positively against this pursuit. Moreover, it is ordinarily believed that man can be hardly interested for such accomplishment at the cost of his immediate worldly goals demanding immediate attention.

But the Gîtâ, particularly its third section on Karmayoga , assures us that man is destined to do it because even for bodily survival one cannot but continue to work for an improved state upon his present.

The present deliberation is an attempt to see how the Karmayoga of the Gîtâ can be interpreted in respect of the elevation of a common man.

Introduction :

In the *Mahâbhârata*, Arjuna in the battlefield of Kurukshetra refused to raise his bow (*gândiba*) against his revered kin standing as opponents on the plea that, even so achieving unchallenged supremacy on earth it was not to deliver freedom from all earthly pangs.[1] Then Lord Krishna, his mentor, convinced him to go ahead by uttering the truths related to man's life and his action. This ran through 18 sections thus constituting the text of the *Gîtâ*. Here, however, we shall primarily discuss only

those verses of karmayoga , with occasional reference to a few others which may be relevant for the common man of today so far their life and actions are concerned. These are :

(a) that no one can refrain from action even for a moment.[2]

(b) that even the sustaining of the biological existence (the *úarîra*) of a person can not afford inaction for a moment.[3]

And (c) that only by maintaining the required active role one attains siddhi or the ideal state of life.[4]

In the coming sections of this deliberation we are going to examine two probable hypotheses based on the above. These are : (1) this principle of action of constantly evolving better and better conditions for him as the *Gîtâ* envisages is a natural drive in the sense that man does not 'adopt' it by way of a 'special' afterthought but that he is naturally endowed with it right from his birth and that (2) it happens to all men irrespective of how he is placed in the society.

(I)
Man constantly works for betterment of his state

To begin with, let us consider the implications of the verses mentioned above telling that man can not but be in a process of action and such action is naturally and compulsorily directed towards achieving an ideal state of life. The questions that need to be answered are : firstly, is non-stop action a reality and necessity in life? And, secondly, can such action be said to be for the 'betterment' in the sense in which the *Gîtâ* speaks about it? In our day to day experiences we find that there are people who work but do not enjoy the fruits thereby produced so that it could deliver a 'better state of life' for them. On the other hand, there are a people who do not work for themselves but improve their state of living by enjoying the fruits of the labour of the former. None of these two can be said to go with the spirit of the principle of action of the *Gîtâ*, for in the case of the former, there is action but no real 'goal' for the doer, and in the latter, there is accomplishment of some goal but no action by them put behind it for a goal of the kind mentioned above.

Again, let us consider a few more cases where the individuals concerned work for the betterment of their state of living but cannot be said to work in the spirit of the *Gîtâ*. A millionaire, for example, is always found to act in the way in which he can secure a berth in the fold of the billionaire. A starving person acts just to having one piece of bread a day. Again, a God-fearing man's actions may be directed to achieving some sort of heavenly charisma that would make life a casket of fulfillment, whereas for a poet the aim is to attain *yaúa* or glory in the literary world. In fact every human being act with some goal from his point of view. But such acts are not particularly directed towards achieving any kind of *siddhi* or the ideal state of life.

Now, before we go on to examine how human action is aimed at achieving an ideal state, we shall firstly see whether the proposition that man has to constantly act as a 'demand of nature' is valid. For this, we may have a look at the biological world where the process of constant change in the form development, however subtle, means 'life' for a living creature no matter whether a microbe or a plant.

A seed, for example, lives so long it maintains its germinating (i.e. growth) process through the principles of synthesis, assimilation, egestion etc. (The principle of *ankura kurvat rupatva* of Indian Philosophy

was based on this characteristic of a seed).As soon as the seed stops the process, it is no longer a seed, but something belonging to the non-living class like a piece of stone. A human being is no exception, the only difference being,he can design his development process by applying reason and thought over and above the biological part doing for him which the former lack. But what is significant here is that he can not but maintain this process of change to keep his life going. St. Thomas in his *Treatise on Man of the Summa Theologica* says that the human person tends innately to grow on every level, physical, psychological, social ...Indeed he refused to accept that human person could be static.[5]

We are thus led to seek answer to two important questions that arise here, namely: (1) Does a man by nature really work to improve upon his existing state outside the naturally designed course of action controlling everything on earth including all living creatures? (2) Does the phenomenon of constant change mean a growth process to the effect of achieving a better state of life?

Let us begin with the hypothesis of 'working for a better life'. If we turn to the overwhelmingly larger section of the people of the world, we find that they can hardly be more concerned with any imaginary future than their immediate present. A hungry man, for example, cannot think of anything beyond a piece of bread just as a drowning man cannot think of anything, not even the face of God he worships, beyond his immediate need of 'a little air to breathe'. Thus the demand of addressing the immediate needs for a man is so natural so far his survival is concerned that there can hardly be any other 'demand of nature'. So how is it that man under all circumstances is driven to pursue the so called search for a better life ignoring the present? That will be our prime concern in the next.

If we look at the basic nature of the said 'driving force' behind all human actions, we shall see that whatever be his state of life, he acts only because his 'survival' needs them to go on in order to create the right condition for it. Bergson, observes Russell, was of the opinion that– Life is one great force, one vast vital impulse, given once for all from the beginning of the world, meeting the resistance of matter, struggling to break a way through matter, learning gradually to use matter by means of organization…seeking always for greater liberty of movement amid the opposing walls of matter.[6] In other words, man's inherent life force always drives him towards something new and it is quite natural that this 'new' is more than what he already has. The *Gîtâ* in Sec.II[7] says : If one does not adhere to his natural endeavour for the best (the opening of the doors of Heaven), he falls from his nature (*dharma*). Here the Heaven symbolizes a higher state of life that satisfies all needs. That means man's endeavour for the said elevation is a natural phenomenon.

Now, what follows from these propositions is that, as everyone is in the process, it cannot for the sake of the same process stop short of producing a realization of some betterment beyond amassing some fortune of utterly temporary nature. Because, any happiness of perishable nature generates greater sorrow by way of a fear of losing it any moment. Thus a further advancement in the process takes one to the yearning for a state of fear-free happiness that is of permanent nature. What constitutes the latter, we shall discuss in the coming sections. But presently we can say that, once he knows the difference between the two, he naturally goes for the permanent one as his final goal. In the beginning every one may not be very sure about the nature of this goal. But what

is important to note here is that, man's striving for the 'better' is only a natural phenomenon. In the next we shall see how far human psychology is conducive to such betterment process.

(II)
How far human nature is conducive to such work.

On the question of improvement, we have to consider two things. Firstly: when can a person be ready to go for the so-called 'perfect state of life' in place of the ordinarily realizable immediate gains? And, secondly: can we say from our worldly experiences that a man shall be interested to take him to such 'perfect state'? I believe, before we answer these questions, we need to analyze the human mind and see under what conditions it is conducive to the required growth process.

It has been observed by Psychologists, particularly the Psycho-analysts that so far actions are concerned man differs from other animals for the simple reason that human actions are driven by rationally working motives as against the blind mechanical ones regulating actions of the latter. Basically, they observe, all actions are led by a 'pleasure principle' which aims at satisfying basic biological needs like food, sex, rearing the offspring, etc. But along with these immediate aims for pleasure, the motive behind human actions also aims at avoidance of pain, averting possible threat to security, etc. And it is this aspect of the drive that works in human actions even to sublimate and undermine his immediate pleasure. Freud writes: "...the mental process is automatically led by the 'pleasure principle..". But, "Under the influence of the instinct of the ego for self-preservation, it is replaced by 'the reality principle' which without giving up the intention of ultimately attaining pleasure yet demands and enforces the postponement of satisfaction...".[8] We find that these observations of the Psycho-analysts agree with the concept of karma or action of a human being envisaged by the *Gîtâ* in the verses we mentioned above.

Psychologists further say, contrary to common belief, that a man of usual lusts and longings does really work out this kind of 'beyond the immediate' in his day to day activities, however subtle such working may be. For example, Lindeswith and Strauss have shown that human motive is not limited to addressing the immediate only. According to them : "'Motive' has forward reference in time. It is concerned with purpose and with the anticipated consequences of acts".[9] Looking from this psychological point of view, the proposition that 'man by nature can not but constantly act towards improving his state' does no longer remain improbable. Rather this becomes his identity as a being who lives, no matter under what conditions he does so.

Against this contention it may be said that in most verses than not the *Gîtâ* clearly states that this process of attaining a higher state of life (the ultimate of which is the *siddhi*) can be achieved only by very special kind of act and by the people of such caste who are socially so stationed as to make them capable and eligible to perform those special deeds. Therefore, in the life of those who do not belong to those classes, this principle of working for the better can not occur as a motive.But if we take a comprehensive view of all the sections of it, we shall find that it speaks more of confidence than frustration for any person on earth irrespective of his social status. For example, in the verses 35 of Sec.III it says, "*úreyân svadharmo viguṇaḥ*....etc." which Radhakrishnan translates as : Better is one's

own law though imperfectly carried out than the law of another carried out perfectly...etc, and interprets as "We have not all the same gifts, but what is vital is not whether we are endowed with five talents or only one but how faithfully we have employed the trust committed to us... Goodness denotes perfection of quality.[10] This Verse coupled with V 33 which says– even the man of knowledge acts in accordance with his own nature thus reiterating the truth that man's constant endeavour to rise above his worldly limitations is in his nature itself and that he need not fear that his acts may not be the same as pursued by the gifted few.

Incidentally, the message of Sri Aurobindo[11] comes very close to this when he says that the embodied state through which the individual holds his creative role does whatever he can do to bring about the next step of evolution no matter what material role he plays in the society. In Sec.IV,[12] the *Gîtâ* says : Man by whatever way he follows the path of *karma* or action to 'reach unto me' finally accomplishes his goal of *siddhi* (here reaching the elevation of the Lord's stands for a state of supreme completeness) and the success of the human folk trying to achieve this *siddhi* through his actions is faster than by any other means.

Now, about how and for whom this 'process of improvement' is possible, the *Gîtâ* says : he who is unperturbed in sorrow and unmoved by pleasure, who has left behind the impulses of anger, fear and attachment is the free-soul who achieves eternal calm and peace in life.[13] It means total renunciation of worldly impulses like that of 'eat drink and be merry', of lust and greed, of a thought of revenge in anger or of losing nerves in fear. This is the only means to the condition 'ideal' for the said transformation. But can we say human motive shall pursue such an unenviable path practically against his present to achieve something in future so unknown to his worldly list of wants?

(III)
The battle of the 'present' with the 'future' in different sections of the population

An exposition of the issue in question may begin with a piece of the author's experience in this regard. In the North-East Indian city of Agartala (like many other in the region) every year with the advent of winter several 24-hour long community kirtan (a form of singing the Glory of the Lord Krishna) continuously for weeks together are held in the different market places of the city. Three groups of people are involved in the whole affair. The motive behind all of whom is to secure something for their future life. The groups are: (1) the singers who continue to sing in a relay method by batches at the top their voice; (2) the businessmen of the market who spend lot of money to organize that; (3) the devotees who gather around the singing arena, normally in the evening and through the whole wintry night in the open. Incidentally the majority of the third group are widows, the housewives of rather poor families and the toilers for livelihood, who constantly encounter the pressing demands of the present with very little resources.

Now, judged by the required kind of action laid down by the *Gîtâ* for the purpose of securing an ideal state of life, we find that all of them are doing some sort of renunciation in their respective role in the affair. For example, individuals of the first group sacrifice their physical comfort going through enormous strain; those of the second their worldly pleasure equivalent to the portion of the wealth thus sacrificed; and the

third, sacrificing their hours of retirement for the day at home. But, when asked about what they particularly wanted to achieve by such acts, their reply differed from each other and curiously enough none of them said anything that matched working the *siddhi* programme of the *Gîtâ*. They replied as follows : the singers-' This meets their much sought financial security for that period of the year; the businessmen - this would attract blessings of the Lord to enhance their business success; the devotees of this helps mental peace amid all odds faced in daily life. Obviously there is no thought of a better state of life to the extent of *siddhi* of any sort in these actions. This may be an isolated observation but if we examine human actions in general, we find that, however such activities are aimed at some kind of improvement over the existing state, such improvement does not mean achieving a state of life which might be called 'the ideal transformation of life'.

Let us consider a case where people may be said to indulge the straightway act of 'renunciation'. They do it with a view to have a secured future in this life or even in the life thereafter by way of such sacrifices in the name of the gods, the deities, the spirits and so on. Some of the common items that are sacrificed are : shedding hair for life, giving up a most favourite food item forever, sometimes total fasting for a few hours every week or even for days together. Some may say that such activities are of the kind endorsed by the Gita itself as is stated in some verses of it. For example, the last part of verse 12[14] says – *taihrdattân apradayaibhyo yo bhuṅte stena eva saḥ* which means: he who enjoys the gifts given by the gods without returning them back is nothing but a thief. But it can be easily seen that such activities are practically aimed at averting the wrath of the gods and has nothing to do with the stated movement towards such betterment of the self as the *Gîtâ* has set as the goal. In the same section[15] the *Gîtâ* ranks these as a lower kind of act compared to those that accomplishes *paramagati* or the ultimate elevation where one rises above his worldly inclinations towards securing well-being in his present state. The verses 19 and 20 say : One who works with no attachment to achieving any fruit of such action achieves *paramagati*, and that it was by sheer works (without attachment) that Janaka and others attained to perfection. [*aśakto hi âcharan karma paramâpnoti puruṣaḥ... karmenaiva hi saṁsiddhim âsthitâḥ janakâdayaḥ*].[16]

Thus what all these cases suggest is that a normal men, if he at all works for the betterment of his state, do so either strictly to improve his present or to thwart insecurity psychosis overcastting his present due to the fear of the of sufferings in future. Evidently, such activities are not the kind that can really be called the one directed towards 'betterment process' of the life of human beings. So the karma principle is generally not acceptable.

(IV)
The seed of 'Elevation' in Every Action

We shall now see, firstly, that even the activities mentioned in the preceding section have the seed of the same principle of 'growth' or 'elevation' towards an ideal state however different it may look from outside and, secondly, that people even without being specially gifted or advantageously placed to act in their day-to-day life to serve the aforesaid karma sanskriti or the principle of work.

J.Nehru in his *The Discovery of India* refers to this work culture of the Indian

people by quoting Havell, who said '*In India religion is hardly a dogma, but a working hypothesis of human conduct, adapted to different stages of spiritual development and different conditions of life.... a working hypothesis of human conduct must work and conform to life, or it obstructs life....*'[17] In the same book Nehru also wrote '*Behind it (the old Indian Social Culture) lay the philosophical ideal of Indian culture-the integration of man and stress of goodness, beauty and truth rather than acquisitiveness*'.[18] In other words, the truth of continuous striving for raising the state of living higher and higher is a practicality for Indian way of living. They do work with the spirit of the karma principle though may be without knowing that they are doing so. Tagore referred to one of his experiences which he gathered while driving through some rugged villages of Bengal. His car needed water every now and then for the troubled engine and the villagers provided it from their paltry stock of drinking water that too refusing to accept anything in exchange when the reality was that those villages were passing through drought conditions.[19] Tagore has cited this as an example of 'Man's Nature'. On many occasions a person, however un-advantageously stationed, rises to the state of performing an act which quite perceptibly follows the basic principle of the Gita of no immediate profit. But, even in cases where it exhibits the motive to the contrary, a closer look in it might reveal that it was observing the same spirit, though might be in a very 'different' way.

In fact, in the Indian subcontinent it does not require much effort to trace such instances where the common man whether privileged or unprivileged exhibit this kind of silently following the principle of karma in their everyday life in its real spirit. It can be noticed in other regions too. Here we would refer to another experience of Tagore when he was visiting Japan. In the midst of enormous material growth, the people of Japan was never divorced from the inner search for an everlasting ideal of life. He wrote : *...in her art of living, her pictures, her code of conduct, the various forms of beauty which her religious and social ideals assume Japan expresses her own personality, her dharma, which, in order to be of any worth, must be unique and at the same time represent Man of the Everlasting Life.*[20]. And we shall find that even the materialistic West does not leg behind realizing the inner truth of life. Talking about the apparently all-fulfilled life the business community of his time, Nietzsche observed *...these business men too are slaves, puppets of routine, victim of busy-ness; they have no time for new ideas; thinking is taboo among them, and the joys of the intellect are beyond their reach. Hence their restless and perpetual search for 'happiness' ...their vulgar luxury without taste..., their sensual amusements that dull rather refresh or stimulate the mind.*[21] This frustrating realization, we may say following Nietzsche, works as a natural reason to find the right drive for what actually they might be trying to achieve.

Thus we may say that, generally speaking, the majority of human beings while working to improve their life, in fact, act for a 'betterment' which supersedes their immediate worldly goals where such thought of 'betterment' works as a seed to reach *siddhi* envisaged by the *Gîtâ*. Incidentally, about possibility of *siddhi* of karmayoga in ordinary life Swami Vivekananda said that : the ideal of *niṣkâma karma* (action without desire for fruit) is difficult, for, normally every action of ours initially have a selfish end to meet. But if we start thinking about the worth of the goal with calm and perseverance, the extent of selfish motives

gradually decrease, finally producing a total dispassionate state of action.[22]

Now, before we draw a conclusion about the three hypotheses set at the beginning, let us refer to three exceptional cases where the motive behind the act is avowedly to the contrary of the principle of 'elevation'. The cases are :

(1) Of the terrorists who indulge mindless killing and destruction running after some sort of 'dream'.

(2) Of the dictators and political/capitalist oppressors who are found to indulge any kind of anti-human act to acquire more power, wealth or supremacy over others. And

(3) Of the die-hard criminals eg. the rapists, contract killers, etc.

Evidently activities of such people and the like do not conform to the aforesaid basic principle of human action. On the contrary they are seen to clearly flout the said inner urge for any real elevation of their state. How then are we to go with our two hypotheses if they do not work in some cases?

(V)
Validation of our Hypotheses and Concluding Remarks

We have so far tried to see that the two hypotheses, namely, that man is bestowed with a drive for betterment of his state right from his birth and that this drive works in every man irrespective of how he is placed in the society, work in most cases of human action. We shall now see how it works in all cases including apparently exceptional cases as the two mentioned in the preceding section.

The 'dream' working as a drive behind the first group of people may, viewed from a normal standpoint, be highly misconceived and detrimental to all human values. But their striving for the realization of the dream renouncing all normal human demands of the present (like a family, personal security, comfort, etc.) speaks of the fact that man's basic principle of karma works also here, namely, renunciation of some sort on the one hand and setting a goal beyond the present on the other, in spite of the fact that the goal so set is not the right one. But it may be inferred ,as in many other cases, that a correction of the goal is bound to take place for the sake of the same urge, namely,' the urge for real betterment'.

About the second case, a possible defense of the hypotheses may be as follows :

History tells us that dictators and other political/capitalist oppressors have in many cases come to 'sharing' their power/wealth with the people for sheer survival through changing conditions of the world scenario. The white rulers of erstwhile Pretoria regime, the colonial rulers of the British Empire, scores of dictators of Europe and Asia, are some such examples of transformation. About the capitalist society, for example, Russell writes: *The relation of buyer and seller is one of negation between two parties who are both free; it is most profitable when the buyer or seller is able to understand the point of view of the other party.*[23] This obviously is an attempt to ensure the best by 'sharing', a very initial form of renunciation.. It is true that this principle of karma aimed at the best is not yet found to be universally working. (We do not know if the mind of the 'Great Dictator' Hitler changed in his last days in the bunker because of the horror of being left with only him to curse). But the transformation in some cases suggest that it is the most undeniable principle for man to pursue in order to exist and to flourish. The emergence of the United Nations is in one

way a proof of this change towards sublimation of the attitude working against it.

Similarly, about the third, who knows a Valmiki is not the destiny of every Ratnaakara?

Thus, in respect of our two hypotheses that (1) the principle of karma constantly evolving better and better conditions for man's life is a natural drive from birth and that (2) it happens to all men, the following observations may be made:

Firstly, they are not exactly improbable. Even before one knows the truth of the messages of the Gita or for that matter of any other great Educator of the world, one cannot but contribute to the process of continuous elevation of himself for his own survival in a better world, for, that is the natural law of all creatures, only their stages may be different.

Secondly even where cases fall outside the former may be considered as cases of 'natural calamity' as some occur in a temporary defiance of natural law. But that is also a natural phenomenon where the truth is that Nature always restores its own law after each calamity. Similarly, for the 'erring' human beings, we have some historical ground to believe that they might change under the pressure of changing conditions, as if in a Hegelian Dialectical method as McTaggart[24] sees it, with the distinction that it occurs in a mental-material way; the thesis being: I/we shall be the all-achieving supreme; the anti-thesis : the material pressure of overwhelmingly large population rising out of deprivation/ oppression opposing it: and the synthesis : evolving a mid-way which to some extent serve both parties in averting the threat of extinction. And there the law of karma is supposed to get its seed to work in its natural way.

REFERENCES :

1. *Gîtâ*, II/4-8
2. Ibid, III/5
3. Ibid, Verse 8
4. Ibid, Verse 20
5. *Desmet,* 1976. p.20-23
6. Bertrand Russell on H.Bergson's Creative Evolution; *The History of Western Philosophy*; Simon & Schuter, N.Y. 1972, p.792
7. Verses 31, 33
8. S. Freud: *Beyond the Pleasure Principle*, p.185
9. Lindeswith & Strauss : *Social Psychology*, p.300
10. S.Radhakrishnan : *The Bhagavadgita*, p.146-47
11. *Sri Aurobindo Birth Centenary Library*, Sri Aurobindo Asram, Pondicherry, 1972. Vol.18, p. 255
12. Verses 10-12
13. II/56-58
14. Section III
15. Verses 13 & 16
16. Section III
17. J. Nehru : *The Discovery of India*, 1988, p.182
18. Ibid, p.256
19. R.N.Tagore : *The Religion of Man*, Rupa & Co. 2008, p.133
20. Ibid, p.138
21. From Will Durant : *The Story of Philosophy*, Pocket Book,1953. p. 434; and George Grant : *Time as History* (Nietzsche's Thought) CBC, Canada, 1969. p.27
22. From *Vivekananda Rachana Samgraha*, Kolkata 1996. p.111; Eng Tr. by the author from the Collection in Bengali.
23. Bertrand Russell : *Unpopular Essays*, Blackie (India) , 1979, p. 20-21
24. McTaggart : *Studies in Hegelian Dialectic.* p.132.

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage
© Aitihya Samstha
Vol.I 2011
pp.16-21

AN UNFINISHED JOURNEY OF BIRSA MUNDA

Rakhee Bhattacharya
Maulana Abul Kalam Azad Institute of Asian Studies, Kolkata,700 109, West-Bengal.

ABSTRACT : *The advent of British in India had brought the concept of dualism between its age-old Indian tradition and the idea of colonial modernity, which had changed the landscape of nation's culture as well as the economy and identity of various groups of people. The conflicts between the imposition of ideas and interests along with the existing norms and patterns began to surface and this had manifested in various larger issues and movements across India over time. Concept of class struggle due to exploitation and marginalization of some indigenous and impoverished groups since then has seen a continuum. This essay attempts to reach the voices of those groups of people who have been persistently denied of and subdued in the course of colonial modernity, which continued till today. It makes an attempt to anchor this issue in a time frame of over a century to Birsa Munda's struggle, linking it to India's present day scenario.*

Way back in 1875, in Eastern India's small town Ranchi a child was born in a family, engulfed in poverty, suppression, and alienation. Poverty forced this child to be separated from his family at the age of eight and to begin his own journey of life and earn his living. He is none but India's spirited tribal leader, the great patriot Birsa Munda – about whom the passing generation is oblivious and the new generation is disinterested. As Rashmi Priyanka Patil thoughtfully says,

> When any second generation Indian youth thinks of the Indian Independence movement, the first name that usually enters his or her mind is Mahatma Gandhi. Even though we know that the efforts of many others like Nehru, Tilak, and Aurobindo did not go without acknowledgement, there is still a very skewed perception of the freedom fighters during this time. In the endeavor to overthrow the British Raj, many common people transformed into leaders to undertake the challenge of regaining India's independence. One such person was Birsa Munda, a humble tribal leader who played a massive role in the movement. His internal strength of fighting for his people was remarkable since initially he was the only one brave enough to take on the British. He stirred up awareness by questioning people's beliefs, mobilizing groups of rebellions, and proving himself a threat to the British rulers, all before the age of 25.[1]

Birsa's movement as rightly pointed out by Singh was a combination of religious and political movement, it represented the struggle and aspirations of his people, sowing the first stirrings of nationalism among them and featuring an urge to recreate the old world which had disappeared under the onslaught of colonialism. Along his fights, Birsa Munda has emerged as the icon of the tribal people all over India. His movement Ulgulan (the upheaval) has been appropriated by all sorts of people, and by all political parties in Chhotanagpur to further their own agenda. Birsa was transformed into a 'black Christ' against the background of the processes of transformation of the tribal society of Chhotanagpur. His political movement and his religion are closely tied in the context of their impact on the course of history.[2] He was a visionary and understood the British mind set for exploiting the land of India and torturing her people. Thus his story of protest, leadership and patriotism evolved with the story of prolonged oppression and exploitation of his people and his land by the Colonial rulers.

The British came to India and introduced the idea of modernity and modernization, which in a very cruel manner disturbed and distorted the harmony and peaceful living of the Indian tribes with their land and forest. The tribes of India had the customary rights over the land and forest, which was curtailed by the British in the year 1884. The introduction of new class system through zamindars (landlords), traders, money-lenders, government officials by the same British regime had further isolated the tribals from the mainstream activities and culture. The market and monetized economy were introduced, where tribals were not accustomed. They were oppressed systematically by the Dikus (outsiders), and were treated as bonded labourers, their lands were appropriated, their lives, culture and economy were disintegrated and they finally pushed at the periphery of so-called British modernization. To protest against such kind of exploitation, there evolved around seventy tribal revolts across India over a period of one hundred and seventy years (1778 to 1948) and all of them were against colonial systems and class system in varying degrees, where they identified their enemies among the 'outsiders'. They revolted due to exploitation in the form of encroachment on their land, eviction from their land, annulment of the traditional legal and social rights and customs, against enhancement of rent, for transfer of land to the tiller, abolition of feudal and semi-feudal form of land ownership. These movements as pointed out by Sen, have reconstructed the history of *adivasi* movements in assertion of political identity.[3]

Vora and others are also of the opinion that, these movements had social and religious overtone, having issues related to their existence and identity. These movements were launched under the leadership of their respective chiefs. Although the movements initially began on social and religious issues and against the oppression of 'outsiders', in course of time, they merged with the National movement.[4] Some of the most popular tribal movements along with Birsa Munda Movement of that period were the Tamar Movement of 1789-1832, Santhal Revolts of 1855, Bokta Rising, Sardari Larai Movement of 1858-95, Devi Movement of Midnapur in 1918-1924, Tribal and National

Movements in Orissa in 1921-36. These movements gained momentum since the self-sustained lives of the indigenous people turned into hunger-driven days due to the exploitative colonial practices, which became worst due to the great famine of 1895. Mahasweta Devi while calibrating the story of Birsa in her celebrated novel, Aranyer Adhikar, says once that, for Birsa and his community, eating rice was a distant dream; suffering was a part of life; so he once promised to his mother that he would teach his fellow Mundas how to live life.[5]

Coming to Birsa's movement, Satyanarayan Mohapatra rightly points out that, he was reckoned as a freedom fighter who led the tribals essentially to prevent land grabbing by non-tribals and in the process their turning into hapless bonded labourers in their own land. He had organised his first protest march on 1st October 1894 for remission of forest dues. Birsa's leadership quality had brought the tribal masses in Chhoatnagpur region under one umbrella.[6] Birsa began his movement against such injustice and exhorted the Mundas not to pay rent to the landlords and was arrested and convicted in 1895 on the charge of rioting. His arrest had accentuated the anti-government movement. Kr Suresh Singh remarked that 'the movement of 1895 was an unfinished story. It was not a rising, but the beginning of a widespread movement'.[7] The violence and killings grew and their traditional way of fighting with arrows had shaken the landlords, contractors, police force and the government officials, against whom it was directed. Eventually Birsa was arrested again on 3rd February 1900 and in the imprisonment he suffered, was denied medical help and ultimately died under mysterious circumstances on 9th June 1900. Birsa had a painful death, but his journey never ended there and his movement had its intended impact on the existing British government who finally had to revise and safeguard the tribal interests over time. This charismatic leader lived for only twenty five years, but had stirred the mind-set of his fellow- tribal and mobilized them for fighting for their rights and identity. He according to Mohapatra became a 'terror' for the British Rulers and compelled them for the promulgation of the Chhotanagpur Tenancy Act of 1908. This legislation then prohibited alienation of tribal land and at the same time had the provision for restoration of the alienated land.[8] Thus Birsa has become a legend through his spirited movement, who initiated a unique phase of our freedom struggle which decisively influenced its course and subsequently made us deeply conscious of tribal issues vis-à-vis nation building. Much later, after ninety-eight years of his demise, in a speech made by our former President Mr. K. R. Narayanan, mentioned,

> Birsa Munda stood out as an early protagonist of tribal rights, a pioneer in mobilising women for the cause of freedom and as an irrepressible fighter for justice and human dignity. His movement launched in late 19th century has significance for our own times. To-day our tribals, in all parts of our country, are fighting for their inalienable rights to land, forest resources and cultural identity. In all such fights we find an echo of Birsa Munda's strivings. Today our tribal brothers and sisters are heroically standing against the forces of so-called modernisation which run antithetical to their life-style, and understanding of nature and culture. They resist the alarming deterioration of environment as they are the protectors and preservers of "Jal, Jungle and Jantu" and draw our attention to the need for re-examining our concepts of development and progress. They underline the need for truly sustainable development projects.[9]

Birsa Munda as a metaphor tells the story of his people's struggle and symbolizes the unfinished journey of his people that has continued even today for sheer existence, identity; and demand for basic needs, which are something like striving for an El Dorado. Though he died more than a century ago, his journey has never ended. In fact people's struggle for *jal, jungle and jameen* continued in vigor even in the post colonial time. Leaders like Gangaram Kalundia (1882), Lal Singh Munda (1984), Nirmal Mahto (1987), Machua Gagrai (1989), and Devendra Majhi (1994) were the other martyrs of recent past in this movement of existence and identity.[10]

After independence, India never looked back to prosper with its own agenda of development and leadership. Today it is one of the most powerful nations in the world in terms of its economic achievements and the largest democracy in the world to be proud of. It has brought unprecedented prosperity to millions of Indians, especially in post 1990s. But beneath such glittering development trajectory, there lies the other India, which is marginalized, starved, alienated and deprived-off, the reality of which one needs to comprehend. This 'changing India' though portrays a modern urban-centric, knowledge-based economy, but empowers only a miniscule of India's population, creating simply a class of Indians who are *nouveau riche;* and utterly neglects the vast 'stagnant India', which is eternally awaiting a resurgence. This 'Stagnant India' is the hub of our large rural masses and indigenous people of mainland India, who remains at the periphery of modern India, reiterating the fact that deprivation of the marginalized has not changed over century. For such people, Birsa's fight for justice to his people has remained as an ideology today.

Birsa is worshiped as a tribal hero and today the Ranchi airport bears his name. But sadly, his statues are made only to serve political interests, and his dreams remain unrealized. His fellow-tribals across the heartland of India continue to be in the fringes, suffering the same fate of alienation and displacement from their land and forests, just as it was during the British times. The tribals of heartland of India are woefully deprived of their basic needs of food, health, education and identity, unlike the tribals of borderlands like Northeast India. Though in the aftermath of independence, government of India has made several attempts to 'uplift' and 'assimilate' various such tribes and indigenous groups through various measures like tribal area sub-plans, but in practice remained largely unfulfilled. The country has utterly failed even to ensure food security to this section of people, not due to scarcity simply but due to failure in public distribution system, lack of accountability and corruption. As rightly pointed out by Chakrabarty and Kujur,

> Because of colonialism and its obvious devastating role for more than two centuries, India's growth was skewed and was naturally tuned to the consolidation of British power in India. So the political authority was neither responsible for a uniform development of the country nor was accountable to the governed. In independent India, political authority was transferred. But the euphoria over this shift was short lived since the planned economic development programme that the independent India pursued did not appear to fulfil the aspired goal of 'socialistic pattern of society'. Instead by creating severe economic

imbalances across the country, the Nehruvian development planning completely lost its viability especially when the market-complaint development programme was introduced following the adoption of the 1991 New Economic Programme by India's political elite. The phase that began by officially accepting economic liberalization is different from its past on a variety of counts. Besides projecting the obvious adversities of market-drawn development plans, this phase also witnessed the mass mobilization over numerous 'new macro issues', particularly environment and displacement of people due to indiscriminate industrialization. The indigenous population seems to be hard-hit and it is therefore not surprising that Maoism has struck an emotional chord with the tribal population in the areas where the forest land is being taken away at the cost of the habitat for industrial purposes. By challenging the land grabbing by industrial houses and also by the government, the Maoists in these areas have become 'the true saviour' of tribal population. In fact, this is a major factor explaining the growing consolidation of Maoism in a large number of constituent Indian states.[11]

The recent Dantewada massacre has rudely jolted the Indian state and jarred its politicians out of the make believe world they lived in. It has made them realise gains of its economic reforms and growth needs to be spread more evenly so as to reach the remotest and the poorest areas of the country. People do not survive on growth but on bread, and India therefore needs an ever more inclusive and egalitarian development together with a much stronger internal security strategy in order to improve and protect the lives of its citizens. Otherwise countless such massacres would be added in the days ahead.[12]

Maoism today survives and thrives on the resentment of the tribals and 'it is a deep, deep anger over India's failure to do what it has always promised.'[13] The story of the struggle of Birsa Muda and his people is being replicated even in the modern India, where, paradoxically, with economic restructuring, the notion of economic modernization have ruthlessly hard-hit the indigenous population, who are repeatedly being displaced from their habitat in different parts of India, losing the means of their traditional livelihood from the forest-land, which they feel are being taken away by the 'outsiders' for commercial gains and trades. Therefore the same grievances continue even today and the same anger continues to be flashed that had started with Birsa and his people against the 'outsiders' of their times, who had brought enclaves of modernity and excluded the indigenous people from the scope of that modernity. The voices of protest against such discrimination is showing up in a million mutinies every day, with revolts and conflicts spreading ever farther into more and more deadlier networks. The so-called 'red corridor' has expanded from 55 districts in nine states in 2003 to 170 districts in 15 states in 2006 in India. This, according to Chakrabarty and Kujur, is due to the 'failure of governance' over the years and gradual roll-back of the state from key social sectors that had adversely affected the poor Indians. This has resulted in creating 'a power vacuum' as well a space for the Maoists to strike roots and gain legitimacy among 'the impoverished'. Their ideology has galvanized 'the poorest of the poor' in large constituent

states of India.[14] This type of operations and fights to a large extent can affect India's nation-building efforts, in contrast to Birsa's movement in colonial India.

The Maoist ideology and movement which are essentially 'anti-state has found fertile ground in India's heartland',[15] having such sinister designs needs to be countered urgently as also realized by our government by realigning the policies towards the tribals to their aspirations through dialogues and sincere attempts to win their hearts and minds. It can only be achieved through conscious and earnest efforts towards reaching out to the people who have been deprived and marginalized historically. Only then will Birsa's dreams be achieved in modern India.

REFERENCES :

1. Rashmi Priyanka Patil : '*Birsa Munda, The Eternal Stregth*', *Tattva, A Tribute to Hindu Culture*, Hindu Swayamsevak Sangh's Hindu Yuva, 2010, available at, http://www.hinduyuva.org/tattva-blog/2010/02/birsa-munda/
2. K.S.Singh: *Birsa Munda and His Movement (1872- 1901), A Study of a Millenarian Movement in Chotanagpur*, Oxford University Press, Calcutta, 1983
3. Asoka Kr Sen: *Resurrecting a Tribal Leader from Oblivion: Gono Pingua and the Revolts of 1857-59*, cited in Ashok Mishra and C. K Paty (ed) : *Tribal Movements in Jharkhand: 1857-2007*, Concept Publishing House Pvt. Ltd., New Delhi, 2010
4. Rajendra Vora, M. laxmanan et. al. : *Colonialism, Cast Order and Tribal Societies*, Indira Gandhi National Open University, eGyan Kosh, 2008
5. Mahasweta Devi : *Aranyer Adhikar*, Karuna Prakashani, Kolkata, 1977, p.133
6. Satyanarayan Mohapatra : *Birsa Munda – The Great Hero of the Tribals*, Orissa Review, August, 2004, p. 14
7. Rajendra Vora, M. laxmanan et. al. : *Colonialism, Cast Order and Tribal Societies*, Indira Gandhi National Open University, eGyan Kosh, 2008
8. Ibid.
9. Speech by Shri K.R.Narayanan, President of India, on the Occasion of Unveiling of the Statue of Shri Birsa Munda, New Delhi on August 28, 1998, available at, http://www.allindiaaseca.org/hero.html
10. Lalita Sundi : *Assertion of Identity over Jal, Jungal and Jameen in Singbhum 1947-2007*, cited in Ashok Mishra and C. K Paty (ed) : *Tribal Movements in Jharkhand:1857-2007*, Concept Publishing House Pvt. Ltd., New Delhi, 2010
11. Bidyut Chakrabarty and Rajat Kr Kujur: '*Maoism in India: Reincarnation of Ultra-left Wing Extremism in the Twenty-first Century*', Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2010, p. 1-2
12. Rakhee Bhattacharya : '*Combating Naxalism through Social Reforms*', Look East, June, 2010
13. Sudeep Chakravari : *Red Sun: Travels in Naxalite Country*, cited in Times, Novemver 1, Volume 176, No. 18, 2010, pp. 32-37
14. Bidyut Chakrabarty and Rajat Kr Kujur: *Maoism in India: Reincarnation of Ultra-left Wing Extremism in the Twenty-first Century*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2010, p. 4
15. Ibid, p. 14

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage
© Aitihya Samstha
Vol.I 2011
pp.22-26

BALLAD SINGING TRADITION OF ORISSA: TEXT, TEXTURE AND RITUAL

Kailash Pattanaik

Department of Oriya, Visva-Bharati University, Santiniketan -731 235, West Bengal.

ABSTRACT : *The Oriya ballads are sung in two different ways: solo singing and group singing. Solo singing ballads are smaller in size, different in texture and intense in action in comparison to the group singing ballads. Sometimes the elderly persons, both men and women sing solo ballads. The ballads sung by single singers are not accompanied by any musical instruments; only exception to this are the songs by Natha Yogis.*

The second category is the group singing ballads. Ballads which are sung in groups have their own variety and attraction. 'Dasakathi" and 'Pala' are two main forms of this category. Contrary to the first, this category is the most popular and wellknown. These songs are accompanied by different musical instruments.

Usually these forms of ballad-singing are closely associated with post-natal rituals of Oriya society. On the 21st day of the birth of a child when the naming ceremony is observed, the head of the family invites a group of pala-singers and requests them to perform. Satyapir is worshipped on this occasion.

Ballad singing is a rich and living tradition of India. In a multi cultural country like India, ballads are sung in varied forms. Each culture has its indigenous form of ballad singing.

In Orissa, the eastern coastal state of India, singing of ballad is an essential part of some of the rituals and is closely associated with the cultural life of the Oriya people. Though it is an important part of Oriya culture, no major work has yet been done to study the tradition exclusively. However, some primary works have been done by some scholars. They have collected, classified and studied ballads along with other forms of Oral literature. Late Dr. Kunjabehari Das, the pioneer folklorist of Orissa, has classified ballads in five groups: a) Religious ballads, b) Ballads of complaint (complaint of bride against her in-laws is major among other complaints), c) Elegiac ballads, d) Ballads on marriages and e) Miscellaneous.[1] His contemporary scholar Late Chakradhara Mahapatra has divided

ballads into three groups: a) Ballads rendering the lament of a mother or daughter on later's marriage, b) Ballads of suffering of the bride and c) Religious ballads.[2] These classifications are based on the thematic variations. That these classifications are not based on scientific reasoning as the emotions expressed in one group of ballad is so close to another group that it becomes difficult to distinguish in which group they should be classified. In some of the religious ballads, like *Tapoi*[3] the suffering of the heroine, *Tapoi* brings the ballad to the category of elegic ballad though at the same time this ballad is a religious one as well. Therefore, it is better to classify the ballads on the basis of the 'form' of the genre, that is the way they are presented or observed or more reasonably the way they are sung.

The Oriya ballads are sung in two different ways; solo singing and group singing. Solo singing ballads are smaller in size, different in texture and intense in action in comparison with the group singing ballads.

Let us first discuss the solo singing category. The ballads related to *Osa* and *Brata*,[4] the songs of Natha Yogi's[5] and song of lamentations are solo singing ballads. The devotees of *Osa* and *Bratas* and the *yogis* of the women folk of the songs usually are the singers of these forms of ballads. In all these categories usually ethical and religious thoughts are prominent. In the songs related to *Osa* and *Bratas*, the basic theme is to glorify a particular god or goddess by describing his or her power of punishment and generosity. Natha Yogis usually sing ethical songs narrating some examples. Among the ballads sung by the *Yogi*'s, *Baulagai* (*Baula*, the Cow), *Dui Bramhana* (Two Bramhins), *Duitipakshi* (Two Birds) arc some of the best known ballads. But the most popular among them is 'Govindachandra' or 'Gita Govindachandra'. The plot goes like this: Queen Mukuta Dei was barren. The king put her in the stable without sufficient food. Mukuta Dei was very pious, she used to share that food with either a bramhin beggar or with her maid. Her parents, after knowing her ill fate, send huge amount of gold out of which she built a palace, more beautiful than the king's. When the king came to the palace, he doubted her chastity as he saw the palace and the wealth. The queen had to go under various tests to prove her chastity and the king ultimately accepted her. The queen observed different penances and was blessed with a child named Govindachandra. The queen knew that her son was destined to die on eighteen so she motivated Govindachandra to be a *Yogi* to overcome his fate. At the beginning Govindachandra was not willing to accept his mother's suggestions but at last became the disciple of a famous Natha Yogi 'Hadipa'.

Interestingly, there is a taboo among the folks regarding the ballad of Govindachandra. The folks believe that, as the ballad is about the *sannyasa* of Prince Govindachandra, singing the ballad in front of the house may influence their sons to become *Yogis*. Therefore, when the Natha Yogis reach house to beg, people offer alms as quickly as possible not to give them a chance to sing the ballad in front of the house.

Some times the elderly persons, both men and women sing solo ballads on king *Divyasing Deba* or *Deu/atu/a* (making of the temple). The first one is based on a king of Orissa who was banished to Andaman in the 19th century. The charge against him was murder. The ballad is very much sympathetical towards the king and depicted the story as a conspiracy of the British ruler against the king. Ballad *Deu/ato/a* (making of the temple) is the legend about building of Sri Jaganath temple of Puri district in Orissa.

One of the best known ballad in solo

singing category is *Kandana* sung during the marriage ceremony. In these ballads the bride, her mother and sisters and relations and other kith and kins express the sufferings they experience at their in-laws houses. The torture by the mother in-laws, the crooked role played by the sister in-laws, the loveless life in their married life are depicted in these ballads. These ballads are sorrowful and heart breaking in nature. Suffering of child bride, deprivation from her childhood, her loneliness and lamentations described in these ballads; bring tears to the eyes of the gathering. There may not prevail a story line in these ballads, but some stray incidents are narrated.

The ballads sung by single singers are not accompanied by any musical, instruments; only exception is the songs by Natha Yogis. The *yogis* sung the songs with the tune of one stringed instrument. called *Kendara* ...

The second category is group singing ballads. Ballads which are sung in groups, have their own variety and attraction. *Dasakathi* and *Pala* are two main forms of this category.

Dasakathia is an indigenous form of Orissan group singing ballads, in which two singers take part: one is the primary singer and other is the secondary singer of the helper. They sing episodes from religious texts, mostly from *Ramayana* and *Mahabharata*. They play a pair of wooden clappars called, *Dasakathi*. '*Dasa*' in Oriya means servant and *Kathi* means stick. So, *Dasakathi* means stick of the servant. A myth is associated with the derivation of the name: that is, once Hanuman, the great mighty monkey devotee of Lord Sri Ramchandra. wanted to sing the great achievement of the lord. He did not like to sing without music. So, he brought two branches from a tree and played them; and thus the dasakathi originated. As Hanuman considers himself as the servant of Lord Ramachandra. The stick played by him has come to be known as *Dasakathi*, the stick of the servant. Usually *Dasakathi* is performed for general entertainment; but some times it also played during the naming ceremony of a new born.

In *Pala* singing, the *Gahana* or the main singer is accompanied by a band of four accompanists; one of them is the *Palia* or co-singer. The main singer narrates the story. He usually does not play any instrument, but holds a *Chamara* of fly whisker, which is used in worshiping. *Mrudanga* - an oval shaped hollow clay instrument covered by the skin of goat in its two narrow ends, *Kansala*– a pair of plate like brass instrument, are used in *Pala* as main instruments.

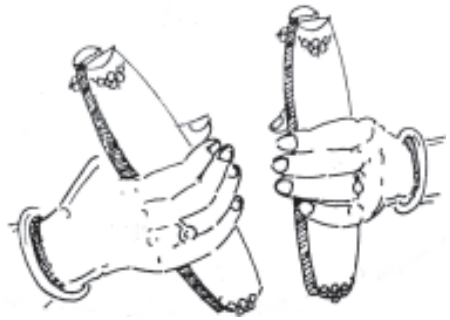
Usually these forms of ballad singing are closely associated with *Postnatal* rituals of Oriya society. On the 21st day of the birth of a child when the naming ceremony is observed, the head of the family invites a group of *pala* singers and requests them to perform. Satyapir is worshipped on this occasion. Satyapir worship started in Bengal, and Orissa in the 17th century, during Muslim reign. Satyapir is the God who is both Satyanarayan and Allaha. He is as described by Kavi Kama in his sixteen texts on

Satyapir's achievements: is more powerful than the destiny itself, can bring life into a dead, can be very cruel to them who does not obey him and extremly generous to his devotees and is the master of eighty thousand tigers. So, during naming ceremony the Satyapir is worshiped and the parents seek his blessings for their new born. The God is offered *Sirini* (a kind of eatable offering; prepaired out of wheat flour, rice flour, banana, sugar, coconut etc.) which is his favourite. The offering or prasad is usually distributed among every one present.

Sometimes during the naming ceremony of a new born on 21st day of the birth, another kind of Pala *Sathipala* is performed in northern part of Orissa. This *pala* is about the folk goddess *Sathi Devi* or *Sasthi Devi* and her role in the life of a child. The mother of the new born keeps the penance: the pala goes on over night and a figure of Devi Sasthi is drawn on the wall with oil, vermilion, termaric paste and *Kaudi,* a kind of conch shell.

Now a days, the performers of pala, sing the episodes from *Ramayana* and *Mahabharata* and this trend became a special branch of *pala* singing.

These group singing ballads of Orissa are very popular and all time favourite among the Oriya folk. First of all, the performance is musical. The ballads are sung using various *Ragas* and *Raginis* of the musical notes. These make the whole performance rhythmical and musical. Instruments also play significant role. The co-singer plays an important role to make the performance more lively and attractive. He not only sings and plays the instrument but acts and delivers dialogues as different characters in different situations in between the progress of the story. He also creates humors episodes parallel to the situation of the main story or through his body language. The dresses of the singers create inquisitiveness and interest among audience. The performers always dressed like royals. Their glittering cloths, bright colored turbans make an illusion in



the eyes of common audience. This dress fits their narration of mythical or puranic texts.

The texture of group singing ballads is completely different from that of the solo singing. The structure of these texts is closely influenced by the epic tradition of India. Before going to the main story, the performers sing in praise of different gods and goddesses which serves as the *mangalacharana* of the *Kavyas*, and then point out the subject of the perfomance that is what called *bastunirdesha* in a *Kavya*. Towards the end the performers seek the blessings of the god for the welfare of the family and the audience in general and for the new born in particular.

Usually, the group singing ballads are composed by the main singer on religious episodes. He even frequently adds instant compositions to his singing according to the situations. Some times the main singer, while narrating the story, sings a couplet or two from other texts of other writers for depicting a similar situation or emotion. It adds charms and colour to the text. But it is customary that the singer admits his

indebtedness to that poet whose couplet he borrows. This is a common feature in the performance of ballads in groups. These borrowed texts may be called 'supporting texts'. Supporting texts are chosen by the singer from Sanskrit texts or from Oriya texts, English texts. This not only shows the parallel narration of a similar situation of action but also shows the textual mastery of the singer. The skill of the performer is highly appreciated by the audience.

Repetition is the salient feature of the ballads of both the categories. A particular event of dialogue is repeated in the texts. Ballads sung in group have another kind of repetition in connection with their expression. There are some formulaic lines of phrases like *anaphora or apostrophe*, repeated in the process of the performance. Usually, these repetitive lines are sung by the co-singer. Sometime, the last word of the line of the main singer is also taken by the co-singer for repetition.These repetitions create verbal as well as rhythmical atmosphere in the performance.

Ballad singing is a living tradition in Orissa. In some places, particularly in Cuttack, because of its popularity, it continues for seven to fifteen days at a stretch. The ballad singing has been transformed in many ways now a day, and in every transformed form it attracts the Oriya mind. One can easily trace Ballad, as a case study, of transformed folkloristic element.

REFERENCES :

1. Das. K.B. : *Odia Lokagita O Kahani* (Oriya folk songs and tales), 1958. p. 66.
2. Mohapatra, Chakradhara : *Utkala Gaunligitee* (Folksongs of Utka1). 1959.
3. A popular ballad based on brother sister and sister in-laws relations,
4. *Osa* and *Brata's* are two forms of penance in which the devotee worship a particular god or goddess and glorify them in course of singing the ballad and the penance is observed for a particular period.
5. Nath is a religious sect flourished in the whole of North India and particularly in Orissa in 11th and 12th century.

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage

© Aitihya Samstha

Vol.I 2011
pp.27-40

A BRIEF SKETCH OF ECONOMY IN ANCIENT KAMARUPA

Bhagaban Goswami
Department of History, Cotton College, Guwahati - 781001, Assam.

ABSTRACT : *Early Assam which was known as Kamarupa manifested her rich economy blessed by nature. Kamarupa stood in the north-eastern region of India which is full of rivers, rainfall and valuable trees. With the products of agriculture and minor cottage industries, the mostly non Aryan people of this region were self sufficient. In course of time, lands were donated to the Brahmanas who were the spokespersons of Aryanization and ploughing economy. It was welcomed by the gradual growth of population. Kamarupa was proud of her international trade contact of import and export by her convenient trade route.*

All the basic needs for the healthy economic life of the people of a country viz. the fertility of the land , climate and the general habit of the people were possesed by ancient Kamarupa by her large rivers like the Brahmaputra and the Surama , innumerable rivulets. Largest amount of rainfall and people of diverse ethnic origin also contributed to the same.

AGRICULTURE :

The Austro-Asiatic people, the earliest inhabitants of Kamarupa,[1] made the foundation of the economic pattern of the kingdom before the coming of the Indo-Aryan people during Naraka-Bhagadatta. The *jhum* system of cultivation which is prevalent even now among the Ao-Nagas[2] the Rengma Nagas,[3] the Garos, the Khasis and among the tribes of North Cachar hills, the Karbis, the Mizos[4] was originated from the Austric people of ancient Kamarupa.[5] The word *nangal* which is chiefly associated with rice cultivation originated from the Austric words *langula, lakula* or *laguda*[6] meaning plough. So, there can not be any doubt that cultivation in different forms was an early development in ancient Kamarupa. Some scholars observe that those people also discovered various types of potteries for cultivation.[7] Tibeto-Burman people of ancient Kamarupa had the habit of group seeding and harvesting by both men and women. Though we do not get any reference of the use of rice in Kamarupa directly in ancient literature, the reference of *chungapitha,* a kind of cake made of

rice-powder boiled in a bamboo-tube, was a kind of food of the Tibeto-Burman people of the region.[8] However *dhanya* i.e. rice is mentioned in the Bargaon C.P.[9] of the early 11th c. A.D. of Ratnapala who ruled from Pragjyotishpur in the period under review. Thus for all the people of ancient Kamarupa, whether of tribal habits or following Aryanized, rice was the chief cultivation as it is at present time.

Mahabharata[10] associates Kiratas beside the *Lauhitya* with *candana* i.e. sandal wood and *agaru* i.e. aloe wood. *Arthasastra*[11] mentions *taila parinikas* which are characterised by Kautilya as 'commodities of superior value' resemble sandal and *agallochum* in their qualities and Assamese *gathian* which has a reddish-yellow root [12]. Again *jongaka, dongaka* and *japaka,* different varities of *agaru* were products of Kamarupa[13]. On the authority of Mahammad Cazim in *Arthasastra Researches*, ii, p. 173, S. Chattopadhyaya[14] says that mangoes, plantains, jacks, oranges, citrons, limes, pine-apple, punialeh, coconut trees, pepper-vines, areca trees and *sadij* malabathrum were grown in ancient Kamarupa and the cane sugar of Kamarupa was sweet and soft. The *Periplus of the Erythraean Sea* composed between 60 and 80 A.D. by Ptolemy stated that the best malabathrum was produced in the country of kirradoi[15] i.e. the Kiratas of ancient Kamarupa[16] which had great demand.[17] This malabathrum is Assamese *tezpat*[18] i.e. the bay-leaf or cinnanomum tamala. The word *kal* i.e. banana, *bengena* i.e. brinjal, *lao* i.e. gourd, *narikal* i.e. coconut, *kapah* i.e. cotton etc. and the system of manufacture of sugar from cane are the Austric origin[19] which reveal that these types of items were produced by the people of ancient Kamarupa. Hiuen Tsang, who came to Pragjyotishpur during Bhaskarvarman's reign speaks of the cultivation of numerous *panasa* fruit, *cantaphala* i.e. jack fruit and *narikala* i.e. coconut in Kamarupa[20]. The Gauhati C.P.,[21] of Indrapala who ruled from Pragjyotishpur also mentions *kantaphala vrikshah*. The word *tamol* i.e.betelnut is of Austric origin[22]. *Harscarita*[23] mentions luscious milky betelnut fruits, hanging from its sprays and green as young *harita* doves which was presented by Bhaskaravarman to Harshavardhana. When Mahasenagupta came to Kamarupa he saw betelnut on the bank of the *Lauhitya* which is indicated by Apsad Inscription of Adityasena of 672 A.D.[24] Nagaon Grant of Balavarman of last quarter of 9th c. A.D.[25] speaks about betelnut of Kamarupa. Betelnut is so popular at present social life of the region that the Khasis which are Austro-Asiatic origin place betelnut on the funeral pyre of the deceased with the last wish "go and eat betelnuts in the house of gods"[26]. Betel is very much popular among the Aryan people also of the present day Assam and it is used with importance both in social and religious occasions i.e. marriage, worship etc. *Harsacarita*[27] again refers to *Krsnaguru taila* i.e. black aloe oil which was presented to Harsa by Bhaskara. Moreover, *Harsacarita* refers to writing with leaves made from aloe bark and of the hue of the ripe pink cucumber presented by Bhaskara to Harsa. The Kiratas lived in Kamarupa on fruits and roots ; they were busy with loads of sandal and *agallochum* wood, and blackpepper and masses of skins and gold aromatic shrubs.[28]

IRRIGATION :

The present Assamese words like *gora*[29] i.e. putting under the mud and *dong*[30] i.e. irrigation channel are of Tibeto-Burman origin which reveal that the system of irrigation was prevalent in ancient Kamarupa from a very early period. Hiuen Tsiang

remarked that the country was low and moist and there was continuous streams and tanks to the towns[31].The Nidhanpur C.P.[32] mentions *puskarini* and *bill* and Bargaon C.P.[33] mentions *ali* and *jala* in the donated lands by Bhaskarvarman and Ratnapala respectively which clearly show the irrigation for the donated land. Moreover, all the land grants had the river-rine character which reflect the clear picture of the irrigation system of ancient Kamarupa.

URBAN ECONOMY :

Hiuen Tsang described the capital city of Pragjyotishpur as full of valuable trees.

Nowgong C.P.[34] of Balavarman of the last quarter of the 9th c. A.D. gives a clear picture of the city of Pragjyotishpur, which was however not the capital city during that time, that there arecanut trees were wrapped in leaves of creepers of betel-plants and *krisnagur* or black aloe-wood were surrounded with cardamom creepers and there were *upavana* or parks, which might be a source of economy for the royal treasury by the visitors. P. Bhattacharya,[35] on the authority of *Raghuvamsa*, vi, 64 points out that there were betel-vines etc. in Pragjyotishpur. Some scholars maintain that it was due to the abundance of *gua* or betel-vines that Pragjyotishpur ultimately became Gua-hati or Guwahati.[36] Merchants and wealthy people lived in the city of Durjaya[37] which was the capital of Ratnapala and Indrapala. However, B.K. Barua[38] P.C. Choudhury[39] and S. Chattopadhyaya[40] have given perhaps wrong interpretation of verse 14 of Bargaon C.P. when they explain it as having shops of merchants where jewellery objects were sold. But the translation of the said verse by M.M. Sharma[41] is that the king Ratnapala's battlefield is compared with a market of jewelery where, the 'plenty of *padmaraga* jewels' i.e. *gajamuktas* which is pearl supposed to be found from inside the fore-head of the elephant of the battlefield and there were actually the warriors who are compared with the merchants having *gajamuktas* of their elephants.

There are many references of temples in an around the towns which were also to some extent business centres of Kamarupa. For instance, it may be noted that the names of almost all the localities in an around present Guwahati surrounding Kamakhya temple, which was the main centre of worship of the people of the kingdom of the period under review, are associated with some functions of the temple. The area where the *malis*-the persons engaged to supply flowers to the Kamakhya temple came to be known as Maligaon ; the areas where the persons who supplied *ada* i.e. jinger and *jaluk* i.e. pepper to the Kamakhya temple came to be known as Adabari and Jalukbari respectively[42]. The places in and around present Guwahati viz. Kumarpara (place where earthen-made images are produced), Garigaon (place of communication), Garal (place of medicine and cultivation), Gosala (place for milk), Kahikuchi (place for copper and brass dishes), Palasbari (place for *palasha* flower) etc. grew up only for the Kamakhya temple. These names might be the later development by the places as the places had their such occupational materials from the time of increase of the influence of Goddess Kamakhya during the Varmanas. Business atmosphere was developed centering round a temple which attracted pilgrims, ultimately resulting in the establishment of shops, restaurants, hotels and other amenities.

Hiuen Tsang[43] recorded that there were a number of people such as specialised functionaries and occupational groups who could sell their skill and wares and by these

groups the urban settlement came from other lands to Bhaskara's capital. In that sense the urban centres had developed as nodal points in the network of redistributive economic integration and served as the foci of administration, craft especialization etc. The recent findings of Ambari in the heart of Guwahati, of kaolin pottery, icons of Brahmanical deities, fragments of walls of dressed and undressed stones, tentatively assigned to a time beginning with 7th c. A.D. point to this development[44].

DEMOGRAPHIC PATTERN :

It is not possible to determine the population distribution of the period of present study by the help of any literature or even by any inscriptional source. However, we may make some speculation basing on informations in some later inscriptions. As the number of the villages mentioned during the period from fifth c. A.D. to the end of the Varmanas are relatively less than the later period, it may be said that the density of the settlement of population was quite low. During the reign of Ratnapala and Indrapala the amount of agricultural and settled land significantly increased in comparison with that of the Varmanas. During the Varmanas we get the number of villages or settlements only as five, while during Ratnapala and Indrapala it is increased to twentyfour approximately. This definitely points to the spatial diffusion of settlements and consequently a favourable demographic trend in the later period. The description of the boundaries of the settlement during the Varmanas[45] was not specific, rather simple. But during the time of Ratnapala[46] and Indrapala[47] it became specific and complicated with each boundary line including sub-boundaries which shows an increase of settlements in some areas. Again during the Varmanas, the settled land show in its boundaries, trees like fig and banyan[48] which do not reflect human necessity from the trees. However, the settled land during Ratnapala and Indrapala show the boundaries having valuable trees and bushes like silk cotton, timber[49] which are very useful for human habitation. Thus diversification of rural economy had some implications on the population trend during our period of study.

OWNERSHIP OF LAND :

It is already mentioned that the Austric people of Kamarupa were associated with *jhum* cultivation which reveals the system of production by collective efforts. The private ownership of land was not possible in this system. There is no private ownership of land among the Garos, Khasis, Jayantias, Karbis and some Nagas for long past.[50] So, it seems that there was collective ownership of land among the people who were associated with the *jhum* cultivation in ancient Kamarupa.[51] But when the Aryan people settled and the non-Aryan people became Aryanized in ancient Kamarupa the nature of the ownership of land changed. The kings of Kamarupa following the Northern Indian tradition claimed that all land belonged to the crown.[52] The king had the right over cultivated or waste land, all woods, forests, ferries, mines etc. However, when the lands were donated by the kings under review there were some interesting system of holding of the land. The Nidhanpur C.P.[53] shows that while land was given individually, pasture ground, water etc. were to be enjoyed jointly. Thus this grant speaks partly of individual and partly of joint ownership. The Bargaon C.P.,[54] however, shows individual donees, receiving from the state land with houses, paddy fields, pasture ground etc. and everything that was situated within the donated plot.

The donated lands were demarcated, but the way of demarcating seems in a very temporary basis, because the mark was done artificially i.e. by some tree, bamboo sticks etc, which could easily be removed by the bad neighbour if there was so. But it speaks of the honesty of the ancient people of ancient Kamarupa that even such a flexible boundary like a bamboo fence served the purpose of the grants.

INDUSTRY :

Kiskindya Kanda of *Ramayana* states that there is a country of silk-worm rarers towards the eastern side of Pundravardhana i.e. Northern Bengal which means Pragjyotisha where sericulture was widely practised in ancient times.[55] *Mahabharata*[56] associates the Kiratas of Kamarupa with skin, gems, gold, silver, blankets, bids and valuable coral. *Arthasastra*[57] refers the best in quality silk of Suvarnakundya which is identified with a village Sonkuriha [58] of present Nalbari district, *dukula*-very fine cloth made of the inner bark of a plant of the same name, of Vangas and Pundras, *ksauma* of Kosi and Pundra and *patrona* of Pundras which were within the territory of Kamarupa in different times. The *Harsacarita*[59] refers to the presents of Bhaskara to Harsha along with *abhoga* umbrella, wrapped in *dukula* cloth and a varity of silken objects woven out of *pattasutra, ksauma* i.e. silk and towels. The Bargaon C.P.[60] also refers to *dukula*. Thus ancient Kamarupa produced three varities of silk i.e. *dukula, ksauma* and *patrona*.

The Periplus of the Erythraean Sea speaks about gold coins called *caltis* near the Ganges Valley[61] which was associated with a country of Kalitas of the Brahmaputra Valley who were then the *Sadagaras.*[62] Kalidasa of the Gupta period, contemporary to the Varmanas also refers in *Raghuvamsam*[63] that Kamarupa produced jewellery in large quantities. *Harsacarita*[64] refers to gold chain and gold leafwork prsented to Harshavardhana by Bhaskara. *Hasacarita*[65] refers to jewels. This reference indicates that there were persons proficient in the art of making gold and silver ornaments who also knew the method of setting jewels in them. Gold coins were found at Samatata and Paglatek in the teritory of Kamarupa during the Varmanas. Though the early epigraphs do not mention specifically about gold, the later epigraphs and the medieval and modern writings on Assam support the above mentioned sources that the availability of gold had been continued till the later period which confirms the above discussion. The Tezpur Grant[66] of Vanamala of the middle of the 9th c. A.D. refers gold from *Lauhitya* i.e. Brahmaputra. The Silimpur Inscription of later Pala king Jayapala of 12th c. A.D. mentions that king Jayapala offered a gift of gold equal to his own weight, to a learned Brahmana, over and above nine hundred gold coins[67.] *Tabaqat-i-Nasiri*, work of 1260-61 A.D. by Minhajuddin mentions that numerous idols both of gold and silver and a huge image of gold weighing two or three thousand mounds stood in the temple in Kamakhya.[68] *The Periplus*[69] refers to gold washing from the rivers near the Ganges which might be in places from Kamrupa. In the later times, during the Ahom rule gold washing was done on an elaborate scale by a class of people known as Sonowal[70] and the State derived considerable income from the yearly tax levied on gold washing[71.] *Fathiya-i-Ibriyah,* a work of 1663 A.D. of Sihabuddin Talish records that about ten thousand people were employed in the washings, and each man made an average of a *tola* of gold per annum and handed it over to the king.[72] The gold was obtained

by washing in the Brahmaputra, Subansiri and other rivers[73] and in almost all the rivers of modern Lakhimpur, Sivsagar, Darang, Cachar,[74] Manipur[75] and other places.[76]

Gaullikam, a kind of metal[77] probably silver was produced in present Goalpara district in ancient Kamarupa[78] which had the colour of *tagara*[79] flower, evidently resembling the white metal. Gold, silver and brass metal are referred by *Kalikapurana*[80] when it gives an exhaustive list of ornaments. Robinson and Hunter also mentioned later about silver of Assam.[81]

The Copper Plates of the rulers of Kamarupa, made of Copper and the name of Kalia as Copper smith for the Nidhanpur C.P.[82] reveal the proper use of copper and the skilled smith for it during our period of study. The Bargaon C.P.[83] perhaps mentions about Copper, though not certain, by which it may be surmised that the king Ratnapala was eager for discovering copper mines within his kingdom.

The swords said to have been supplied by Bhaskara to Wang-Hiuen-Tse to help him in his military adventures[84] may allude to the existence of a steel and weapon producing industry. Though there are no more references of iron used during the period, there is a word *da* i.e. knife in present Assamese, which is an Austric word,[85] that is made of iron. The Khasis use to smelt iron from ore, so iron was plentyful among these people from ancient period. The Khasi and the Jayantia hills abound in coal ; the quantity of iron is good and they are used in manufacturing hoes and knife.

MINOR INDUSTRIES :

The Tibeto-Burman people of Kamarupa constructed their houses and made baskets with bamboo. The present Assamese word *jampa* i.e.a kind of suitcase made of bamboo strips, *jengtopa, tokonbao* etc. are of Austric origin[86] indicate that there were some industrial works of bamboo in ancient Kamarupa and as the word *tatsal* i.e. loom is Austric so there must be weaving industry in ancient Kamarupa.

Kalidasa, a contemporary of the early Varmanas of ancient Kamarupa, refers to paying elephants to Raghu by the Kamarupa king in his *Raghuvamsa*[87] which indicate the ivory industry flourishing during the period of the Varmanas. The reference of juice of the mango fruits, black *agaru* sticks in sacks of woven threads of silk and *agaru* oil, seats of woven cane, caskets of cane-made pleasing to eyes by various colours, cages of cane decorated with liquified gold, the pages of books made of the bark *agaru* trees, boxes and painting boards, excellent ornaments including ivory and sofisticated items of high quality like (1) umbrella adorned with pearl-festoons, fringed by a dangling raw of chawries and topped by a figure of swan, (2) drinking vessels produced with the help of pieces of crystal, oystershell, chank etc., (3) cages made of coral etc., wine called *ullaka* in the list of presentation by Bhaskara to Harshavardhan[88] clearly reveal that there must be some industrial works related to all these items during the time of Bhaskarvarman. The reference of hyppopotamus ivory in *The Harsacarita*[89] as presentation of Bhaskara to Harsha, which was not unlikely of rhinoceros, made of cosmas appears to be interesting in this connection.

The Nidhanpur C.P.[90] speaks about the *Kumbhakaras* i.e. the potters who made pots from soil which reveal about the soil industry of the period. Bhaskarvarman used 3000 boats in one expedition.[91] The Suwalkuchi C.P. of Ratnapala[92] mentions boatmen. So, boats were made during the period under review. The same Grant[93] mentions the root of the *sarkara* tree on brick mounds which

points that bricks were made during the Pala kings who ruled from Pragjyotispur. The archaeological remains of the period actually show the use of stone and bricks. Sculpting in stone is suggested by stone sculptures of the period under review.

The *Kalika Purana*[94] mentions different varities of ornaments and coloured woolen cloths. This may presuppose production of shellac for dying calicos and other stuffs. The *Kalika Purana*[95] testifies to the availabilities of different sorts of daily neccessities including varities of cloth, utensils, oil etc. ornaments, items of luxery and perfumes which needed obviously industrial works in the period.

As there are mentions about all these industrial works, there must be a working class consisting of goldsmith, coppersmith, carpenter, potter, jeweller, tailor, sculptor, painter, weaver, juice-maker etc. during our period of present study.

Lac was supplied by Kamarupa to the Kauravas. From the availibility of colourful silk in Kamarupa, it is clear that the Kamarupa people knew the art of dying by the means of lac, indigo and other products. We are informed that Bhaskara presented to Harsha 'smooth figured textures' pointing indirectly to the colour produced from lac and other substances[96]. The art of dying from lac and also the industry might come to ancient Kamarupa during our period through the Yunan-Burma route. The Pushpabhadra Grant[97] of 12th c. A.D. refers a tree used for breeding *la-poka* or lac - insect. Existence of the lac industry in the later period is also proved by Travernier's writing, a 17th c. work, as he informs that Assam produces abundance of shellac of red colour ; with it they dye Calicos and other stuff.[98]

Bhaskara sent to Harsha the pillows of *samurak* leather and *kardaranga* bucklers with charming borders[99] which speaks about leather industry by extracting leather from deer etc. in ancient Kamarupa during the time of Bhaskarvarman. Bhaskara presented to Hiuen Tsang a fur cape called *ho-la-li*, made of coarse skin lined with soft down, which was designated to protect from rain while on the road[100] which again proves the availability of leather industry during the time of Bhaskarvarmana.

MEDIUM OF EXCHANGE :

Though *kara* is mentioned in the epigraphs, it is difficult to determine how revenue was paid by the people to the king. It is certain that the barter system was prevalent for the purpose of internal affairs. In the present time also the tribal people of the region who belonged to the chief population of ancient Kamarupa during our period of study, have been continuing with the barter system.[101] But we do not have any information about exchange in the foreign-trade. However, Kamarupa of our present study, had the impact of the Guptas who were aware of the use of coins. A series of gold specie was in circulation in Samatata, which was controlled by the kingdom Kamarupa. These gold coins struck by a few group of rulers, the first of which might have some geneological relations with the Varmana dynasty[102]. The members of the other groups were probably feudatories of the Kamarupa kingdom. The gold coins found at Paglatek in Goalpara district indicates that the pieces struck in Samatata could have sometimes found their way to this area of Kamarupa through trade. Bhaskarvarman presented Harsa with heaps of black and white chowries[103] which indicates that these chowries or paddy were used for paying taxes for maintaining interstate relation. *Caltis* referred above, probably was the coin.

STATE INCOME : TAX

The levy of land tax *Kara* is mentioned in the Nidhanpur C.P.[104] in connection with the reissue of the Grant when the original plates were lost. Bhaskarvarman was called equal distributor of revenue[105] which proves that the people in general had to pay equal amount of taxes. Tax was so levied on land periodically. Bargaon C.P.[106] mentions about *kamala koro.* P.C. Choudhury[107] said that it indicates that the state derived profit from copper mines. But the exact significance of the term is not clear. The Bargaon C.P.[108] again mentions about tenant's taxes and other duties which were generally paid to the state, but due to the grant of the lands to the Brahmanas the same tax were to be paid to the Brahmana donees. The references to *Kara* are frequent in the land grants of ancient Kamarupa in connection with the land grants in villages concerning the nature of the production. In any case *kara* in ancient Kamarupa under review evidently denoted in periodical tax. But the rate of the tax is not known to us.

EXPORT IMPORT : TRADE ROUTES

The *Arthasastra*[109] refers *chinapatta* i.e. chinese silk, four varities of silk, *dukula*, aloes-wood and *tailaparanika*-an extract from aloes-wood from Kamarupa, sandal-wood from Paralauhitya i.e. on the bank of the Brahmaputra. As the *Arthasastra* was written in the other side of Kamarupa, the author or the authors of the*Arthasastra* might have used the objects or must have heard of them from Kamarupa. So, there might be the feasibility of transportation of such items from Kamarupa to the locality of the authors. On the authority of J-Przyluski, S. Chattopadhyaya[110] says that from the Maurya time onwards Pataliputra was connected with Nepal by Vaisali and Sravasti. So, it is probable that from Vaisali in North Bihar a route ran towards the east of Kamarupa. Though the Bargaon C.P.[111] gives a hint of copper mines during the time of Ratnapala, it was not definite whether the composer of the Grant actually wanted to mean about Copper ore or not. But as Copper was extensively in use for the making of the copper plates, the import of the copper might be from the mines of Singbhum district in modern Bihar as there is a clear evidence of working at the Rakha mines in Singbhum in the 3rd/4th c. A.D.[112] Pearls might have been imported from south India as the *Periplus of the Erythraean sea* referes pearl-fisheries near the coast of Pandya country in south India and to an emporium dealing with pearls at a place which can be located in Tamilnadu.[113] The ancient Indian literature mentioned the Kiratas of Kamarupa and the process of their Aryanization by the Aryan people of central India which indicate that there must be routes to ancient Kamarupa from North and central India, through which the Aryan people came here. External relations of the Varmana kings and the Pala kings Ratnapala and Indrapala clearly state that there must be some routes during their period. There was a possible colony of Kamarupa in the Kalinga i.e. in modern Orissa,[114] for which there must be a route in between Kamarupa and Orissa.

From the Report of Chang-Kien, we learn that when Chinese ambassador to the Yuchchi country in 128-126 B.C., was in Ta-hia, he found silk and bamboo there from Yunnan and Szechuan provinces ; he learnt that there was a powerful country named India and there was a trade route from Kamarupa to South-West China, through which these products were carried from southern China to Afghanistan.[115]

Probably silk worm domestication, system of preparing of silk, weaving of silk cloth and concept of vermillion came

through this route. The old Chinese word during five hundred A.D., *Ta-cho* might be Assamese *tas-pat*, a variety of silk. The scholars have rightly observed that India maintained her contact with China through Kamarupa which was connected by eastern routes with North Burma and South China and the bamboos referred to by Chang-Kien evidently passed through Kamarupa which carried on independent trade relations with these countries.[116] The country of *This* of *Periplus*[117] identified with China[118] which produced malabathrum i.e. *tezpat,* as already mentioned was brought into Kamarupa, perhaps through Kamarupa-Burma route to China, started from Pataliputra i.e. modern Patna passed by Champa i.e. modern Bhagalpur, Kajangala i.e. modern Rajmahal and Pundravardhana i.e. North Bengal and proceeded up to Kamarupa.[119] Raw silk, silk yarn and silk cloth were brought on foot from the land of *This* through Bactria to Barygaza and were also exported to Damirica by way of the river Ganges.[120] Indentifying *This* with China it may be observed that the weight of evidence seems to be in favour of its import from China by way of the Brahmaputra Valley of Kamarupa and Eastern Bengal, early in the Christian era. On the authority of *J.A.R.S.*, 1910, pp. 1187-9 S. Chattopadhyaya says that Gerini, G.E. refers to Shung-shu that a king of Kapili Valley in kamarupa sent an ambassador to China, the ambassador possibly went through this eastern route which proves China's connection with Kamarupa as early as the 4th c. A.D.[121] During the later half of the 6th c. A.D. three Indian monks went to China from eastern India which according to the Chinese writers, meant Bengal and Kamarupa[122] and twenty Chinese monks had come to India in the middle of the 3rd c. by the Yunnan-Burma overland route on a pilgrimage.[123] It is evidently through this route that *cinapatta*, the Chinese silk referred to in the *Arthasastra* reached the interior of India through Kamarupa. There is a probability of another land route to China through the Northern side of Kamarupa. *Si-yu-ki (*629-45 A.D.) informs "*Kamarupa is bounded by lines of hills and the frontiers, so, are contiguous to the barbarians of the South-West of China ; the pilgrim (Yuan Chwang) learned from the people of Kamarupa that the South-west borders of Szuchuan were distant about two months' journey, but the mountains and rivers were hard to pass.... in the south east of the country were wild elephants which ravaged in herds, and so there was a good supply of elephants for war purposes*".[124] That the route was in use is proved from what Bhaskarvarman said to Hiuen Tsang when he heard a song that came from China but was very popular in Kamarupa.[125] There is a strong possibility that the information reached Kamarupa through the eastern passes. Bhaskarvarman was a contemporary of Srong-tsan Gampo, the king of Tibet who had connection with China. There was a Tibetan-Nepal channel to eastern India through which Chinese articles could reach Kamarupa, as in modern time also there is a new avenue of Assam China trade through Tibetan-Nepal channel. Bhaskarvarman's presents to Harsha included certain items which were not produced in Kamarupa. Among such important items were *gosirsha-chandana*, fruit-bearing twigs of *kakkola*, flowers of clove and perhaps camphor and fruits of the nutmeg trees.[126] *Divyavadana* mentions that a very costly variety of sandal wood called *gosirsha* was imported from a overseas territory[127] i.e. from Timor island in Indonessia[128] *kakkola* was imported from Kakhola[129] which is identified as modern Malayasia[130.] *Camphor* was also imported from Malayasia[131] and fruit of nutmeg tree i.e. *jatiphala* was also an item of import[132.]

Musk deer, *camara* deer mentioned in the *Harsacarita*[133] as presentation to Harsha by Bhaskara were brought from Tibet and Bhutan.[134] Horses supplied by Harsha [135] to Bhaskara were perhaps brought from Tibet[136.] The *Tabaqat-i-Nasiri*, a mid 13th c. work mentions the existence of thirty-five mountain passes between Kamarupa and Tibet.[137] Bhaskarvarman asked Hiuen Tsang on his return journey to China, whether he would go by the water way, which shows that there was a sea-route not only to South East Asia but also up to China sea evidently via Singapore.

The discovery of kaolin pottery (Chinese clay) in the Ambari excavation site at Guwahati of 7th to 13th c.[138] which is used for making pottery vessels and terracotta art objects in China and Chinese celadon ware reveal that there must be trade between Kamarupa and China during that period.

Thus it is certain that there was trade route between Pragjyotishpur and China[139] and Pragjyotishpur stood on the maritime route (on the Brahmputra).[140] The territorial expansion of Kamarupa under the Varmanas may have fecilitated and promoted both regional and long distance trade which was already been carried on mainly through numerous waterways of the Brahmaputra Valley and the Gangetic delta as also along overland routes.[141] The economic development of the Varmanas both by rural and urban economy presupposed a merchantile organization which had a close touch with the administrative authority on which it depended for production. The administrative authority, in turn, perhaps depended on the traders for the procurement and production of surplus of both agricultural and non-agricultural goods. It as evidently through trade that the Varmanas were able to obtain prestige goods such as cups of Sapphire, crest jewels and precious stones which were listed among the presents given by Bhaskarvarman to Harsha. However, the volume of trade was not large enough to warrent the use of coined money and transactions were apperantly based on the barter system.

REFERENCES :

1. Flaz, G., Chakravorty, M.R., Das, B.M. & Debruck, H.: *Genetic Survery in the Population of Assam - A.B.O. blood groups, glucose - 6-phosphate dehydrogenerate haemoglobin type, Human Heridity,* 22, 1972.
2. *Census Report,* i, 1891, p. 24 ; Mills, J.P., *The Ao-Nagas,* pp. 107-9.
3. Mills, J.P. : *The Rengma Nagas,* p. 76.
4. Barkataki, *Tribal Assam,* pp. 21, 31, 54, 68, 91, 105.
5. Barua, B.K. : *Asamiya Bhasha Aru Sanskriti,* ch. 2, p. 5.
6. *Ibid,* p. 4.
7. Bagchi, P.C. : *Pre-Aryan and Pre-Dravidian India,* pp. 8-15.
8. Barua, B.K.: *Asamiya Bhasha Aru Sanskriti,* ch. 2, p. 14.
9. *Ibid*, p. 53.
10. Barua, B.K.: *Sabhaparva,* ch. 30, vs. 26-28, p. 79.
11. Shamasastry, R., (tr) : p. 80.
12. Barua, K.L. : *Addendum, Journal of Assam Research Society,* vii, April 1939, no 2, p. 26.
13. Srimula : *Commentary of Arthasastra,* pp. 36-8.
14. *Economic condition*, *The Comprehensive History of Assam,* vol i, ed. H.K. Barpujari : pp. 242-3.
15. Schoff, W.H., (tr): *The Periplus of the Erythraean sea,* p. 216.
16. Chatterji, S.K. : *Kirata Janakrti,* p. 35.
17. Schoff, W.H., (tr) : *The Periplus of the Erythraean sea,* p. 216.
18. Barua, B.K. : *Cultural History of Assam,* p. 100, on the authority of Adams and others in their book *Commercial Products of India,* p. 310; Choudhury, P.C. : *The History of Civilization of the People of Assam,* p. 337 ; Chattopadhyaya, S., *Econoimic Condition. The Comprehensive History of Assam,* vol i, ed. H.K. Barpujari : p. 258.
19. Barua, B.K. : *Asamiya Bhasha Aru Sanskriti*, ch. 2, p. 2.
20. Beal, S. : *Buddhist Records of the Western World,* p. 196 ; Watters, T., (tr), *On Yuan Chwang's Travels in India,* ii, pp. 185-86.
21. *Ibid*, p. 50.
22. Barua, B.K. : *Asamiya Bhasa Aru Sanskriti*, ch. 2, p. 2.
23. Cowell, E.B. & Thomas, F.W. : *The Harsacarita,* p. 214.
24. *Corpus Inscriptionum Indicarum,* iii, p. 200.
25. vs. 5-6.
26. Gurdon, P.R.T. : *The Khasis,* p. 76.
27. Cowell, E.B. & Thomas, F.W. : *The Harsacarita,* p. 214.
28. Chatterji, S.K. : *Kirata Janakrti,* p. 31.
29. Kakati, B. : *Assamese Its Formation And Development,* p. 43.
30. Medhi, K.R. : *Assamese Grammar And Origin of Assamese Language, Intro*, Lxvii, Lxiiif.
31. Watters, T., (tr) : *On Yuan Chwang's Travels in India,* ii, p. 185.
32. *Ibid*, p. 132.
33. *Ibid*, p. 68.
34. vs. 5-6.
35. Chattopadhyaya, S.: *Economic Condition. The Comprehensive History of Assam*, vol-i, ed. H.K. Barpujari, p. 245.
36. *Ibid.*
37. Bargaon Copper Plate, ls. 31-33.
38. Barua, B.K. : *Cultural History of Assam,* p. 82.
39. Choudhury, P.C.: *The History of Civilization of the People of Assam,* p. 347.
40. *Economic Condition. The Comprehensive History of Assam,* vol-i, ed. H.K. Barpujari: p. 249.
41. Sharma, M.M.: *Inscriptions of Ancient Assam,* p. 162.
42. Choudhury, A.: *Temples and Shrines in and around Guwahati : Some Sociological Observations, Journal of Assam Research Society,* xxxv, 1996, *Bharat Ratna Lokapriya Gopinath Bordoloi Commemoration Volume,* p. 87.
43. Watters, T., (tr): *On Yuan Chwang's Travels in India,* ii, p. 186.
44. Ansari, Z.D. & Dhavalikar, M.K.: *Exavations at Ambari (Gauhati)-1970, Journal of the Poona University (Humanities Section),* vol.35, pp.79-87 ; Sankhalia, H.D.: *From History to Prehistory in Assam. Cultural Contours of India, Dr. Satya Prakas Felicitation Volume,* pt. ii, ed. Vijoya Shankar Srivastava, Abhinav Publications, 1931, pp. 1-5 ; Sarma, T.C. & Sengupta, G. : *Ambari Excavations (A Note on Recent Scuptural Finds), T.C.H.A.,* vol. i, ed., H.K. Barpujari: p. 473.
45. Nidhanpur, Copper Plate, ls. 128-32.
46. Bargaon Copper Plate, ls. 65-72.
47. Guakuchi Copper Plate, ls. 49-61.
48. Nidhanpur Copper Plate, ls. 128-32.
49. Bargaon Copper Plate, ls. 65-72.
50. Borgohain, J.K.: *Asamar Samajik Rupantar Aru Madhyasrenir Bikash,* p. 20.
51. *Ibid.*
52. Barua, B.K. : *Cultural History of Assam,* p. 84.
53. ls. 126-129.
54. v. 20.
55. Barua, K.L. : *Prehistoric Culture in Assam, Journal of Assam Research Society,* viii, p.40.

56. *"Bhimar Purvadik Vijay", Sabhaparva,* ch. 30, (tr) Gauhati University.
57. Shamasastry, R., (tr) : pp. 102-13.
58. Barua, K.L. : *"Addemdum", Journal of Assam Research Society,* vii, April, 1939, no 2, p. 29 ; Dasgupta, N.N., *"Kamarupa and Kautilya",Journal of Assam Research Society,* vii, April, 1939, no 2, p. 25.
59. Cowell, E.B., & Thomas, F.W., *The Harsacarita,* p. 214.
60. *Ibid*, p. 38.
61. Schoff, W.H., (tr) : *The Periplus of the Erythraean Sea,* p. 48.
62. Barua, K.L.: *Early History of Kamarupa,* p. 122.
63. Nandargarikar, G.R., (tr) ch. 4, v. 81, p. 120.
64. Cowell, E.B., & Thomas, F.W., *The Harsacarita,* p. 214 ; Goswami, M., (tr) *: Banabhatta's Harasacarita,* p. 195.
65. Cowell, E.B., & Thomas, F.W. : *The Harsacarita,* p. 214.
66. v. 1.
67. *Epigraphia Indica,* xiii, pp. 283ff.
68. Raverty, H.G., (tr) : *Tabaqat -i-Nasiri,* p. 569.
69. Schoff, W.H., (tr) : *The Periplus of the Erythraean Sea,* p. 25.
70. *Journal of Asiatic Society of Bengal,* xxx, i, pp. 49ff.
71. Barua, B.K. : *Cultural History of Assam,* p. 105.
72. *Journal of Asiatic Society of Bengal,* xxx, pp. 49ff.
73. Barua, K.L.: *Early History of Kamarupa,* p. 122.
74. Hunter, W.W. : *A Statistical Account of Assam,* i, p. 231.
75. Pemberton, R.B. : *Report on the Eastern Frontier of British India,* pp. 27f; Hodson, T.C.: *The Meitheis of Manipur,* pp. 1f.
76. Robinson, W. : *A Descriptive Account of Assam,* p. 35.
77. *Commentary of A.S.* by Bhattasvamin, p. 63.
78. Barua, K.L. : *"Addemdum", Journal of Assam Research Society,* vii, April, 1939, no 2, p. 34.
79. Chattopadhyaya, S.: *"Economic Condition", The Comprehensive History of Assam,* vol i, ed. H,K, Barpujari : p. 249.
80. B. Sastri, (tr) : ch. 69, vs. 17-22, pp. 1059-60.
81. Robinson, W. : *A Descriptive Account of Assam,* p. 35 ; Hunter, W.W., *A Statistical Account of Assam,* i, pp. 380-2.
82. *Ibid*, p. 136.
83. *Ibid*, p. 45.
84. Levi, S., *Le Nepal,* i, p. 9.
85. Barua,B.K., *Asamiya Bhasa Aru Sanskriti,* ch. p. 4.
86. *Ibid,* pp. 7, 14-5.
87. Nandarkar, G.R., (tr) : *Raghuvamsa,* ch. 4, v. 83, p. 121.
88. Cowell, E.B. : & Thomas, F.W.: *Harsacarita,* p. 214-5 ; ch. vii, Chaki, J., ed. *Harsacarita,* ch. vii, p. 308.
89. Cowell, E.B., & Thomas, F.W.: *The Harsacarita,* p. 215.
90. *Ibid*, p. 13.
91. Mukherji, B.N. : *East Indian Art Styles,* pp. 19-20.
92. *Ibid*, p. 61.
93. *Ibid*, p. 59.
94. Sastri, B., (tr) : ch. 69, v.1, p. 1046.
95. *Ibid*, vs. 17-22, p. 1049.
96. Chattopadhyaya, S. : *"Economic Condition", The Comprehensive History of Assam*, vol i ed. H.K Barpujari : p. 255.
97. *Ibid*, p. 56.
98. Ball, V., (tr) : *Travernier's Travels in India*, ii, p. 221.
99. Cowell, E.B., & Thomas, F.W.: *The Harsacarita,* p. 214.
100. Beal, S., (tr) : *Life of Hiuen Tsiang,* p. 189.
101. Mills, J.P. : *The Rengma Nagas,* p. 72 ; Hutton, J.H. : *The Angami Nagas,* p. 71 and *The Sema Nagas,* p. 58.
102. Mukherji, B.N.: *"Early Bengal Numasmatics : The Scop of Study", Mudra,* special number, Calcutta, 1989, pp. 10f.
103. Cowell, E.B., & Thomas, F.W.: *The Harsacarita,* p. 214.
104. *Ibid*, p. 51.
105. Nidhanpur Copper Plate, l. 47.
106. *Ibid*, p. 45.
107. Choudhury, P.C. : *The History of Civilization of the People of Assam,* p. 274.
108. *Ibid*, p. 57.
109. Shamasastry, R., (tr): pp. 80-83.
110. *"Economic Condition", The Comprehensive History of Assam,* vol. i, ed. H.K. Barpujari : p. 256.
111. *Ibid*, p. 45.
112. Mukherji, B.N. & Lee P.K.D.: *Technology of Indian Coinage,*p. 73.
113. Schoff, W.H., (tr) : *The Periplus of the Erythraean sea,* pp. 239-42.
114. Chattopadhyaya, S. : *Economic Condition*, *The Comprehensive History of Assam*, vol i ed. H.K Barpujari : p. 258.
115. J.A.O.S., 1917, pp. 89-152 ; Chatterji, S.K. : *Asom Aru Bharat, Asamiya Sanskriti,* ed. H. Neog & L. Gogoi : p. 263.
116. Chattopadhyaya, S. : *Economic Condition*, *The Comprehensive History of Assam*, vol i ed. H.K. Barpujari : p. 258; Choudhury, P.C. : *History of Civilization of the People of Assam,* p. 355.
117. Schoff, W.H., (tr) : *The Periplus of the Erythraean sea,* pp. 48-9.
118. Chattopadhyaya, S. : *Economic Condition, The Comprehensive History of Assam*, vol-i, ed. H.K. Barpujari : p. 258.
119. Bagchi, P.C. : *India and China,* p. 19.
120. Schoff, W.H., (tr) : *The Periplus of the Erythraean sea,* p. 48.
121. Chattopadhyaya, S.: *Economic Condition*, *The Comprehensive History of Assam*, vol i ed. H.K Barpujari, p. 259 note.
122. Bagchi, P.C. : *India and China,* p. 43.
123. *Ibid,* p. 60.
124. Watters, T., (tr), : *On Yuan Chwang's Travels in India,* ii, p. 186.
125. *Ibid,* pp. 186-7.
126. Cowell, E.B., & Thomas, F.W. : *The Harsacarita,* p. 214.
127. Cowell, E.B., & Neil, R.A. : *Divyavadana*, pp. 31f.
128. Agarwala, V.S. : *The deeds of Harsa,* p. 204.
129. *Ibid*.
130. *Journal of the Malayan Branch of Royal Asiatic Society,* xxx, 2, p. 105.
131. Tibbets, G.R. : *A Study of Arabic Texts Containing Materials on South East Asia,* p. 33.
132. Agarwala, V.S. : *The deeds of Harsa,* p. 204.
133. Cowell, E.B., & Thomas, F.W. : *The Harsacarita,* p. 214.
134. Ball, V., (tr) : *Travernier's Travels in India*, ii, p. 113.
135. Beal, S., (tr) : *Life of Hiuen Tsiang,* p. 168.
136. Mukherji, B.N. : *External Trade of*

Early North-Eastern India, p. 58.
137. Elliot, H.M. & Dowson, J., (tr) : *The History as Told by its Own Historians*, i, pp. 311-2.
138. Sarma, T.C. : "*Sources of the History of Assam, Ancient Period", Sources of the History of India*, vol. iii, ed. N.R. Ray, p. 38.
139. Beal, S., (tr) : *Life of Hiuen Tsiang,* Intro. xxvi.
140. Watters, T., (tr) : *On Yuan Chwang's Travels in India,* ii, pp. 185-6.
141. Beal, S., (tr) : *Life of Hiuen Tsiang,* pp. 86, 164, 188.

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage

বাংলা বিভাগ

Issue No.2, Vol-I, 2011

● বৃহত্তর বঙ্গ সংস্কৃতির প্রেক্ষিতে বিহারবাসী হিন্দিভাষী কবি গোবিন্দচন্দ্র সিংহের বাংলা মনসামঙ্গল
অচিন্ত্য বিশ্বাস 43-58

● চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ — একটি নিম্নবর্গের আখ্যান
জ্যোতির্ময় সেনগুপ্ত 59-69

● বঙ্কিম-ভাবনায় 'মহাভারত'-এর চরিত্র ত্রয়ী
সুমিতা ভট্টাচার্য 70-78

● ভক্তি : উৎস সন্ধানে
শান্তশ্রী মল্লিক 79-85

ঐতিহ্য
The Heritage

© Aitihya Samstha

Vol.I 2011
pp.43-58

বৃহত্তর বঙ্গ সংস্কৃতির প্রেক্ষিতে বিহারবাসী হিন্দিভাষী কবি গোবিন্দচন্দ্র সিংহের বাংলা মনসামঙ্গল

অচিন্ত্য বিশ্বাস
বাংলা বিভাগ, যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়, যাদবপুর, কলকাতা-৭০০ ০৩২

THE BENGALI MANASAMANGAL OF THE HINDI-SPEAKING POET GOBINDACHANDRA SINGHA ON THE BACKGROUND OF GREATER BENGALI CULTURE

ABSTRACT : *The tradition of Manasa cult in the realm of literature is a much encountered phenomenon in eastern India. In all the parts of Bengal – East, West, North and South– 'Manasamangal' has been developed as a powerful branch of popular or folk literature for a considerable period. The tradition is interwoven with the neighbouring provinces also. A fine specimen of this kind of work is the 'Manasamangal Dhuwavali' by Govindachandra Singha which saw itself in print in the year 1906. Some controversy hover over the source of this work of extraordinary value along with the identity of its author. This paper while meeting these problems has made an effort to throw light on the Manasamangal Dhuwavali from multiple dimensions like literary values, folk elements, linguistic ideas, status of women in society, the impact of British rule during the period and others.*

।। ১ ।।

লন্ডন বিশ্ববিদ্যালয় থেকে গবেষণা করে ডঃ প্রদ্যোৎ কুমার মাইতি মনসাদেবী সম্পর্কে একটি গ্রন্থ রচনা করেছেন। সেই বই — '*Historical Studies in the Cult of the Goddess Manasa (A Socio Cultural Study)*'-র এক জায়গায় বিহারের মনসা-কেন্দ্রিক কৃত্য সম্পর্কে সামান্য উল্লেখ আছে। যথা ঃ '*Manasa is worshipped in Bihar, where her cult is most popular among the people of the north. In almost every northern village of this province throughout the month of Sr¯ava.na, the people gather together in a place of their choice at night and a few of them narrate the story of*

Lakhinder and Behula with singing and dancing.'[১]

বি. এস, ভার্মার 'Socio-Religious, Economic and Literary condition of Bihar' — গ্রন্থে[২] এ-নিয়ে সামান্য উল্লেখ আছে। ড° মাইতি মূলত অধ্যাপক আশুতোষ ভট্টাচার্যের 'বাংলা মঙ্গল কাব্যের ইতিহাস' থেকে তথ্য আহরণ করেছেন। আশুতোষবাবু বিহারের মনসা-কথার সামান্য পরিচয় দিয়েছেন।

কলকাতা থেকে (?) মুদ্রিত, 'হিন্দী প্রচারক পুস্তকালয়' বিতরিত, 'বেহুলা কী কথা' শীর্ষক 'দেবনাগরী অক্ষরে বিহারী ভাষায়' কাহিনীটি পেয়েছেন আশুতোষ ভট্টাচার্য।[৩] আর একটি বই সম্ভবত তিনি দেখেছিলেন — 'মনসা পূজা তথা বিষহরী চরিত্র'। প্রকাশস্থল সালকিয়া, হাওড়া।[৪] কাহিনী বিশ্লেষণ করে অধ্যাপক ভট্টাচার্য 'উত্তর বিহারে প্রচলিত বেহুলার কাহিনি'-র কিছু বৈশিষ্ট্য পেয়েছেন। যথা :

১. এটি বাংলা মনসামঙ্গল-কথার মতো 'এত জটিল ও অনাবশ্যক পৌরাণিক কাহিনীতে ভারাক্রান্ত' নয়।[৫]

২. 'শঙ্কর গারুড়ী ও নেতার কাহিনী' বিহারের মনসা কাহিনিতে নেই— 'নেতুলা চরিত্রটির উল্লেখ আছে মাত্র।[৬]

৩. 'হাসান-হোসেনের পালা' বিহারে প্রচলিত নেই।[৭]

কলকাতা ও হাওড়ায় প্রাপ্ত মুদ্রিত পুস্তিকার উপর ভিত্তি করে আশুতোষবাবুর সিদ্ধান্তে সামান্য স্ববিরোধও আছে। যেমন, একবার তাঁর ধারণা হয়েছে— কাহিনিটি প্রথমে বিহারেই গড়ে উঠেছে, পরে 'মনসামঙ্গলের এই কাহিনীটি বিহার হইতে বাংলাদেশে আসিয়া এখানকার অধিকতর কল্পনাশক্তি সমৃদ্ধ কবিদিগের হাতে পড়িয়া এখানে পল্লবিত হইয়াছে।[৮] একটু পরেই তিনি লিখেছেন ঃ '... এই কাহিনী ধর্মপূজার দেশ রাঢ়ভূমি হইতে বিহার প্রদেশে গিয়াছে।[৯] অবশ্য শেষ পর্যন্ত তাঁর সিদ্ধান্ত, বিহার-অঞ্চলেই মনসা কথার লৌকিক অংশটির উদ্ভব ঘটেছে। তাঁর ভাষা ঃ 'বিহার হইতেই মনসামঙ্গলের মৌলিক কাহিনীটি বাংলাদেশে আসিয়াছে, বাংলা দেশ হইতে বিহারে যায় নাই।'[১০]

সম্প্রতি আমাদের হাতে একটি অভ্রান্ত প্রমাণ এসেছে— যা থেকে ড° আশুতোষ ভট্টাচার্যের সিদ্ধান্তটি অগ্রাহ্য করার মতো যুক্তি পাওয়া যাচ্ছে। উপরন্তু আমাদের সামান্য কিছুদিন আগেকার একটি গবেষণাধর্মী কাজের কথাও প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য বলে মনে করি। প্রথমে কিছুদিন আগেকার কাজটির কথা জানাই। এ-বছর নববর্ষের দিন প্রকাশ পেয়েছে আমার সম্পাদনায় 'জগজ্জীবন ঘোষালের মনসামঙ্গল।' সেই বইয়ে কবিপরিচয় সন্ধান করতে গিয়ে পাওয়া যাচ্ছে, কবি আজকের বিহার প্রদেশের বাসিন্দা ছিলেন। 'কবির পোষক দিনাজপুরের জমিদার মহারাজ প্রাণনাথ। গ্রাম কুচিয়ামোড়া।... কুচিয়ামোড়া গ্রাম পূর্ণিয়া জেলার বারসোই থানার অধীন...। বর্তমানে বারসোই একটি রেল স্টেশন; কিষাণগঞ্জ জেলা, বিহার।'[১১] কবিকে তাই উত্তরবঙ্গের কবি না-বলে 'বঙ্গেতর অঞ্চল বা উত্তর-পূর্ব বিহারের' বলেই মনে করা উচিত। 'উত্তরবঙ্গের কবি জগজীবন ঘোষাল, কথাটা যোল্ল আনা সত্য হয়েছে... লিপিকরদের হস্তাবলেপে। নচেৎ জন্মসূত্রে তিনি উত্তরবঙ্গের প্রান্তভূমির কবি।'[১২] আমাদের সিদ্ধান্ত ছিল 'মনসামঙ্গল বাংলার রাজনৈতিক ভূগোলে সীমাবদ্ধ ছিল না। জগজীবন ঘোষাল বঙ্গেতর মনসামঙ্গল ধারার শ্রেষ্ঠ কবি।'[১৩]

উক্ত সিদ্ধান্ত সম্পূর্ণ অস্বীকার করার মতো অবস্থা হয়নি। বঙ্গেতর মনসামঙ্গল ধারায় দ্বারিকাদাস আর জগজ্জীবন ঘোষালের পাশে আর একজন শক্তিশালী কবির পরিচয় পাওয়া গেল। তাঁর নাম গোবিন্দচন্দ্র সিংহ। তাঁকে অবশ্য মধ্যযুগের কালপর্বে রাখা যায় না। কাব্যটির রচনাকাল ১৩১২ বঙ্গাব্দ (১৯০৬ খ্রি.)। কবির রচনা সমাপ্তির নির্দেশ ঃ

সন তেরশত বার সাল কার্ত্তিকেতে।
সমাপ্ত হইল এক বিংশ তারিখেতে।।[১৪]

গোবিন্দচন্দ্র সিংহের কবিত্বশক্তি ছিল। তাঁর 'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী' পড়লে মনে হয় না মনসামঙ্গল কথা বিহার থেকে বাংলায় এসেছে।

।। ২।।

গোবিন্দচন্দ্র সিংহ বাঙালি নন। তাঁর গ্রন্থে মোটামুটি পূর্ণাঙ্গ পরিচয় ও আনুষঙ্গিক সংবাদ মিলছে। কবি জন্মেছেন ১২৮০ বঙ্গাব্দের ফাল্গুন দ্বাদশী তথা 'গোবিন্দ দ্বাদশী'-র দিন, শুক্রবার (মার্চ ১৮৭৪ খ্রি.), ১৩৫০ বঙ্গাব্দের কার্তিক মাসে 'রাসপূর্ণিমা'-র দিন, শুক্রবার (নভেম্বর ১৯৪৩ খ্রি.) তাঁর মৃত্যু হয়।[১৫] কবির বংশপরিচয় মোটামুটি মিলেছে। কবিপুত্র শ্রীপ্রসন্ন কুমার সিংহ প্রকাশিত গ্রন্থের আখ্যাপত্রে আছে— তাঁরা 'অগ্নি কুলোদ্ভব প্রমার ক্ষত্রবংশীয়'। গোবিন্দচন্দ্র সিংহ কাব্যের ভিতর আরও কিছু পরিচয় দিয়েছেন। যেমন ঃ

ক্ষত্র বংশে মায়ারাম সিংহ মহাবীর।
তাঁর পুত্র গয়ারাম সর্বকর্মে স্থির।।
ধার্মিক জিতন সিংহ তাহার নন্দন।
তাঁর পুত্র দেবু সিংহ কুলের ভূষণ।।
ধর্মেতে ধর্মের তুল্য সর্বগুণ ধাম।
তাঁর জ্যেষ্ঠ পুত্র যাঁর ভিকু সিংহ নাম।।
তাঁহার কনিষ্ঠ পুত্র অতি দুরাচার।
রচিল গোবিন্দ ভাবি পদ মনসার।। [১৬]

এ-থেকে গোবিন্দ সিংহের একটি বংশলতা তৈরি করা যায়।

মায়ারাম সিংহ
।
গয়ারাম
।
জিতন
।
দেবু
।
ভিকু
।
গোবিন্দ

কবি বিনয়ী ছিলেন। নিজেকে বারবার দুরাচার, পাপী, অধম প্রভৃতি বিশেষণে ভূষিত করেছেন। কবি নিষ্ঠাবান বৈষ্ণব ছিলেন বলে মনে করার উপাদান আছে বর্তমান গ্রন্থে।

গোবিন্দচন্দ্রের ভণিতায় বারবার তাঁর ক্ষত্রিয়ত্ব, 'প্রমার' (অর্থাৎ 'পারমার' পদবিধারী) ক্ষত্রিয়ত্ব, রাজপুত বংশ সম্পর্কে উল্লেখ আছে। কয়েকটি উল্লেখ করছি।

১. দেখিয়া সভার লোকে লাগে চমৎকার।
দ্বাদশ পরীক্ষা ভনে গোবিন্দ প্রমার।।[১৭]

২. চাঁদ সদাগরে নিন্দা করিয়া অপার।
নিজঘরে গেল কহে গোবিন্দ প্রমার।।[১৮]

৩. মনসামঙ্গল কথা অতীব অদ্ভুত।
রচিল গোবিন্দ সিংহ জাতি রাজপুত।।[১৯]

৪. মনসামঙ্গল-কথা সকলের প্রিয়।
রচিল গোবিন্দ সিংহ জাতিতে ক্ষত্রিয়।।[২০]

৫. মনসামঙ্গল-কথা অদ্ভুত শুনিতে।
রচিল গোবিন্দ চন্দ্র সিংহ রাজপুতে।।[২১]

রাজমহল মহকুমার আশীলা গ্রামে কবির নিবাস ছিল। এ-কথাও ভণিতায় জানিয়েছেন তিনি। জানিয়েছেন অন্যান্য প্রাসঙ্গিক তথ্যও। যেমন ঃ

১. আশীলা নিবাসী ভিকুসিংহের কুমার।
চতুর্থ পরীক্ষা ভনে গোবিন্দ প্রমার।।[২২]

২. মনসা মঙ্গল গীত সজ্জনের মনোনীত
শ্রবণে পরম সুখদায়।
আশীলা গ্রামেতে বাস মনসাদেবীর দাস
অধম গোবিন্দ সিংহ গায়।।[২৩]

কবির অগ্রজ দীনবন্ধু সিংহ আশীলা গ্রামের মনসামঙ্গল দলের গায়ক ছিলেন। গোবিন্দ চন্দ্র লিখেছেন, "আমাদের এ অঞ্চলে মনসামঙ্গলের গানের প্রতি লোকের বড়ই আগ্রহ ও ভক্তি। প্রায় গ্রামেই মনসামঙ্গল গানের দল আছে।"[২৪] সুতরাং মনসামঙ্গল-ধারার সঙ্গে যুক্ত থাকার জন্যই যে গোবিন্দচন্দ্র বা তাঁর দাদা দীনবন্ধু বাংলার সংস্কৃতির দিকে আক্ষিপ্ত হয়েছিলেন তা বোঝা যায়। এ-ব্যাপারে ড° আশুতোষ ভট্টাচার্যের অনুমান ঠিক নয়।

গোবিন্দচন্দ্রের আর এক অগ্রজ গন্দোরী সিংহ। গন্দোরী সিংহই জ্যেষ্ঠ ছিলেন। গোবিন্দচন্দ্রের উপর তাঁর প্রভাব ছিল। গোবিন্দচন্দ্র লিখেছেন ঃ "আমার জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা শ্রীযুক্ত বাবু গন্দোরী সিংহের আদেশানুসারে শাস্ত্রোল্লিখিত টীকাসমূহ এবং হিন্দী ভাষায় দুইটি গান লিখিয়াছি।"[২৫] কাব্য শেষে সেই গান দুটির প্রথম পঙ্‌ক্তি যথাক্রমে ঃ

১. জননী জয় জয় জয়তি বিষহরী সর্পবিষ ভয় নাশিনী।
জরৎকারু মুনি জায়া নাগ সুর নর তারিণী।।[২৬]

২. ভজ মন এ, দেবী চরণ সুখ রাশি।
বিষহরী পূজে দেব নারায়ণ, গোলোকপতি অবিনাশি।।[২৭]

বাংলা ও মাতৃভাষা হিন্দিতে গোবিন্দচন্দ্র সমান কবিত্বশক্তির পরিচয় রেখেছেন। গন্দোরী সিংহের কথা গোবিন্দচন্দ্র অন্যত্রও কিছু লিখেছেন।

১. রচিল গোবিন্দচন্দ্র সিংহ অকিঞ্চন।
জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা শ্রীগন্দোরী সিংহ বিচক্ষণ।[২৮]

২. জননি যন্ত্রণা হর আমা সভাকার।
জ্যেষ্ঠ সহোদরে দেহ গুণজ্ঞ কুমার।।[২৯]

দ্বিতীয় উদাহরণটির রহস্য মোচন হয় শেষাংশের এই পয়ারগুলি থেকে।

শ্রীগন্দোরী সিংহ জ্যেষ্ঠ সোদর আমার।
কৃষ্ণ চন্দ্র ছিল জ্যেষ্ঠ তনয় তাহার।।
অকালেতে কালে কৈলে সে চন্দ্র হরণ।
আন্ধার হইয়াছিল মোদের ভবন।।
কান্দিয়া পড়িনু সবে চরণে তোমার।
দয়া করে দিলে তবে প্রদীপ এবার।[৩০]

কৃষ্ণচন্দ্রের মৃত্যুর পর বংশপ্রদীপ লাভ হল অগ্রজের। মনসার কৃপা-কটাক্ষে এই সন্তান লাভ হয়ে থাকলে বলতে হবে সিংহরা সপরিবার মনসার ভক্ত ছিলেন। দেবীর প্রতি ছিল তাঁদের অগাধ বিশ্বাস।

গোবিন্দচন্দ্র কাব্য রচনাকালে এক কন্যা ও এক পুত্রের

কথা জানিয়েছেন। কন্যা প্রমীলা, তিনিই প্রথমে জন্মান।

কহিছে গোবিন্দ সিংহ রচিয়া পয়ার।
জ্যেষ্ঠসুতা শ্রীমতী প্রমীলা নাম যার।।[৩১]

অন্য পুত্রের নাম ছিল প্রদ্যুম্ন। প্রমাণ ঃ

সুখপদ শ্রীমনসামঙ্গলের কথা।
রচিল গোবিন্দ সিংহ প্রদ্যুম্নের পিতা।।[৩২]

প্রসন্নকুমার সম্ভবত পরে জন্মেছেন।

।। ৩।।

প্রসন্ন কুমার সিংহ কৃত দ্বিতীয় সংস্করণের ভূমিকায় বলা হয়েছে 'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী' প্রথম ছাপা হয় ১৩৩৯ বঙ্গাব্দে (১৯৩২ খ্রি.)। এর সঙ্গে গোবিন্দচন্দ্র সিংহের ভূমিকার শেষের তারিখ ২১ কার্তিক ১৩১২ বঙ্গাব্দের সংগতি সাধন করা কঠিন। হতে পারে, প্রথমে ধুয়াবলি ব্যক্তিগত পুথি বা খাতার আকারে লেখা হয়। পরে যখন এর জনপ্রিয়তা বৃদ্ধি পায়, তখন এটি ছাপাবার ব্যবস্থা করেন গোবিন্দচন্দ্র। 'পূর্বে ইহা খুবই সাধারণ কাগজে ও ছোট অক্ষরে প্রকাশিত হইয়াছিল।' দ্বিতীয় সংস্করণে প্রসন্নবাবু সাধ্যমতো 'ভাল কাগজ, বড় অক্ষর' আর 'প্রণেতার ফটো' যুক্ত করে বইয়ের গুরুত্ব ও মান বৃদ্ধি করেছেন।[৩৩]

গোবিন্দচন্দ্রের ভূমিকা থেকে জানা যাচ্ছে অগ্রজ দীনবন্ধুর গানের দলের প্রয়োজনে তিনি কিছু বিচ্ছিন্ন গান লিখেছিলেন। যথা ঃ

১. গণেশ বন্দনা, ২. পঞ্চদেবতা বন্দনা, ৩. সর্ব দেবদেবী বন্দনা, ৪. জগদ্‌গৌরী বন্দনা ও সৃষ্টির কথা ৫. মনসার জন্ম, ৬. লখিন্দরাদির জন্ম।

এগুলি ছিল সংক্ষিপ্ত। প্রথমে তাঁর ইচ্ছা ছিল এরকম পাদপূরক জাতীয় ধুয়াই লিখবেন। পরে তাঁর অগ্রজ আর 'বাল্যকালের সহপাঠী প্রিয় বন্ধু শ্রীযুক্ত অনন্তলাল মণ্ডল এবং আরও কয়েকজন গায়ক ও হিতৈষী বন্ধুগণ' তাঁকে বড় করে, 'বেহুলা-লখিন্দরের সমগ্র জীবনচরিত' লিখতে অনুরোধ করেন।[৩৪]

এক হিসাবে গোবিন্দচন্দ্রের 'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী' মিশ্র ধরনের রচনা। এতে বাংলার পশ্চিমাঞ্চল, আজকের ঝাড়খণ্ড আর বিহারের মনসামঙ্গল গীত ধারার সংমিশ্রণ ঘটেছে। গোবিন্দচন্দ্র লিখেছেন, তিনি তাঁর কাব্য রচনা করেছেন তিনটি গায়ন রীতির মিশ্রণ ও সমন্বয়ে। এগুলি হল ঃ

১। 'এই অঞ্চলের গায়ক মহোদয়গণের' ধারা

২। 'মানভূম বীরভূম ও মেদিনীপুর জেলার গায়কগণ যে সুরে গান করেন, সেই সুর অবলম্বন করিয়া ও তাঁহাদের মতে'

৩। 'ভাগলপুর ও পূর্ণিয়া জেলার হিন্দুস্থানী গায়কগণের মত সংগ্রহ করতঃ শাস্ত্র পুরাণাদির সহিত ঐক্য করিয়া'।[৩৫]

এইভাবে যে মিশ্র গায়কী তৈরি হয়েছে তার পরিচয় 'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী'র সর্বত্র। বিশেষ ধরনের সাংস্কৃতিক পাঠ (Cultural text) হিসাবে এই রচনার গুরুত্ব তাই যথেষ্ট।

প্রসন্নকুমার সিংহ 'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী' ছাড়াও বেশ কয়েকটি গ্রন্থের উল্লেখ করেছেন। এগুলি গোবিন্দচন্দ্র বিভিন্ন সময়ে লিখেছিলেন। এগুলি হল ঃ

১। জীতাষ্টমী ব্রতকথা, ২। গৌরীব্রত বা সুকর্মার কথা, ৩। শীতলাষ্টমী ব্রতকথা, ৪। শিব গাদীর মাহাত্ম্য।

প্রসন্নকুমারের প্রতিশ্রুতি ছিল এগুলি ক্রমে প্রকাশ পাবে।[৩৬] পাণ্ডুলিপি নিশ্চয় ছিল। পরে এই প্রতিশ্রুতি পালিত হয়েছিল কিনা জানা নেই।

ধুয়াবলির শেষাংশে গোবিন্দচন্দ্র 'প্রকৃতি মাহাত্ম্য' নামে একটি পুস্তকের উল্লেখ করেছেন। যথা ঃ

১। 'ভগবতী দেবী ইহাদিগকে বধ করিয়াছিলেন। (মদ্রচিত প্রকৃতি মাহাত্ম্য দ্রষ্টব্য।)' [৩৭]

২। 'সতীর দেহত্যাগের পর মহাদেব..... রতি দৈববাণী শ্রবণে শোক সম্বরণ করতঃ শম্বরাসুরের গৃহ উদ্দেশ্যে গমন করিলেন। (মদ্রচিত প্রকৃতি মাহাত্ম্য দ্রষ্টব্য।' [৩৮]

শৈবকথা থাকলেও এখানে মূল প্রসঙ্গ দেবীর মাহাত্ম্য প্রদর্শন। সুতরাং 'শিব গাদীর মাহাত্ম্য'-এর তুলনায় এটি ভিন্ন গ্রন্থ। ধারণা হয়, প্রসন্নকুমার যখন সন্ধান করেছেন তখন এই পুথি তাঁদের কাছে ছিল না।

তুলসীদাসের 'রামচরিত মানস'-এর হনুমান চল্লিশার সঙ্গে গোবিন্দচন্দ্রের পরিচয় ছিল। প্রসঙ্গক্রমে মনসামঙ্গল ধুয়াবলিতে তিনি 'হনুমান অষ্টক' নামে একাংশ তুলসীদাস থেকে অনুবাদ করে উপহার দিয়েছেন। হিন্দি কবি মহাত্মা তুলসীদাস গোঁসাই কৃত 'হনুমদষ্টকের মতাবলম্বনে পদ্যানুবাদ'-টি বেহুলার সংকটকালে উপস্থাপিত।[৩৯] তাঁর মনে হয়েছে ঃ

হনুমান মহাবীর পবন কুমার। সংকটে পড়িলে লোকে করেন উদ্ধার।।

বেহুলা মুদিয়া চক্ষু হয়ে একমন। ভক্তিভাবে হনুমানে করেন স্তবন।।[৪০]

অষ্টক-পাঠান্তে হনুমান বেহুলার সংকট-মোচনে যথাসম্ভব ভূমিকা দিয়েছেন। কাব্যে অষ্টক প্রশংসাও পাচ্ছি। যথা ঃ

হনুমদষ্টক পাঠ করে যেই নর। কোন কালে নাহি তার বিপদের ডর।।

অগ্নিভয় চৌরভয় বজ্রভয় নাশে। নীরোগ শরীরে সদা থাকে মহোল্লাসে।।

রণে বা কাননে জলে রাজ দরবারে। বিপদে পড়িলে রক্ষা করে মহাবীরে।।[৪১]

অন্যত্রও মহাবীর হনুমানের প্রতি গোবিন্দচন্দ্রের ভক্তিভাব ধরা পড়েছে। যদি তিনি তুলসীদাস অবলম্বনে মহাবীরকে নিয়ে কোনো ছোট পুথি লিখে থাকেন, বিস্মিত হব না।

।। ৪।।

গোবিন্দচন্দ্রের কাব্য আসর-মনোরঞ্জক। পেশাদার গায়কদের প্রয়োজনে রচিত। সাধারণ ধর্মভীরু মানুষের মধ্যে তাঁর কাব্যের প্রভাব ছিল। বেশ কিছু ভণিতা ও আনুষঙ্গিক মন্তব্যে এর প্রমাণ ছড়ানো আছে। কিছু উল্লেখ করছি।

১। শ্রীগোবিন্দ সিংহ বলে দেবী পদতলে। কর্ণেতে লাগিছে তালা বাদ্য কোলাহলে।।[৪২]

২। গোবিন্দ সিংহেতে বলে মনসার পায়। সর্বত্রে কল্যাণ তার যে জন গাওয়ায়।।[৪৩]

৩। গোবিন্দ সিংহেতে বলে কমলার পায়। সর্বত্র কল্যাণ তার যে জন গাওয়ায়।।[৪৪]

৪। মনসামঙ্গল ভনে গোবিন্দ বর্মনঃ। সর্বত্রে মঙ্গল তার শুনে যেইজন।।[৪৫]

৫। মনসামঙ্গল কথা যে-জন গাওয়ায়। অপুত্রক পুত্র নির্ধনেতে ধন পায়।। শত্রুভয় মারী ভয় না থাকে তাহার। কহিছে গোবিন্দ ভাবি দেবীপদ সার।।[৪৬]

৬। মনসামঙ্গল কথা সুধা হতে সুধা। মন দিয়া শুনিলে না রহে আর ক্ষুধা।। ধনার্থীতে ধন পায় পুত্রার্থী তনয়। ভার্য্যাহীন ভার্য্যা পায় জয়েচ্ছুক জয়।।[৪৭]

৭। শ্রীগোবিন্দ চন্দ্র সিংহ করযোড়ে বলে। গায়ক বায়নে দেবি রাখহ কুশলে।। গানের আসরে যাঁরা দান কৈল ফেরি। ধন পুত্রে কল্যাণে রাখহ বিষহরী।।[৪৮]

৮। মনসামঙ্গল পুথি পীযূষেতে ভরা। রচিল গোবিন্দ সিংহ স্মরি বিষহরা।।[৪৯]

৯। গোবিন্দ বর্মনঃ ভনে মনসামঙ্গল। মন দিয়া শুনিলে না থাকে অমঙ্গল।।[৫০]

১০। মনসামঙ্গল কথা মিষ্ট অতিশয়। শ্রবণ করিলে তার নাহি কোন ভয়।। যত্ন করি এ-পুস্তক রাখে যেই ঘরে। সর্বদা মঙ্গল গৃহে লক্ষ্মী বাস করে।। মনসামঙ্গল পুথি যে-জন হরিবে। তারে কিংবা পুত্রে তার সর্পেতে দংশিবে।।[৫১]

উদাহরণগুলির মধ্যে প্রথমটিতে গায়ক-বাদকদের উৎসাহ প্রদান, ২-৬ সংখ্যক উদাহরণে কল্যাণ মঙ্গল দান, ইচ্ছাপূরণ, ৮ নং উদাহরণে কাব্যপ্রশংসা আর ১০ নং উদাহরণে পুথি বা পুস্তকের গুণ বর্ণিত। সপ্তম উদাহরণে ফেরি দানের প্রসঙ্গ উল্লেখ করে যারা দাতা তাদের মঙ্গল কামনা করেছেন কবি। এইরকম কথা বহুবার উচ্চারিত হয়েছে। কবি পেশাদার ছিলেন, তাঁর দলের সকলের গ্রাসাচ্ছাদনের ব্যবস্থা হত গান গেয়ে—আসরউপযোগী মনসামঙ্গল ঐতিহ্যের এই রূপ বাংলার সর্বত্র দেখা গেছে।

বাঙালি না-হলেও গোবিন্দচন্দ্র সিংহের মনসামঙ্গল বাংলার সংস্কৃতির দ্বারা বিশেষ রকম প্রভাবিত ছিল। মনসামঙ্গল কথার ক্ষেত্রে সামান্য বৈচিত্র্য এনেছেন গোবিন্দচন্দ্র, তবে মূল আদলটি অক্ষুণ্ণই আছে। অন্য মঙ্গলকবিদের মতোই তিনি দেবীর স্বপ্নাদেশের কথা জানিয়েছেন। ভূমিকায় পাচ্ছি ঃ

'মনসামঙ্গল রচনার সময় এক দিবস রাত্রে নিদ্রিতাবস্থায় স্বপ্নে শুনিতেছি যে, এক প্রাচীনা কতকগুলি স্ত্রীলোকের সহিত সুমধুর স্বরে মনসামঙ্গলের গান করিতেছেন। আমি স্বপ্নাবস্থায় তাঁহার শ্রীমুখের গান শুনিয়া মুগ্ধ হইয়াছিলাম। তদবধি তাঁহার শ্রীচরণে বিক্রিত আছি।'[৫২]

কাব্যের ভিতর একটি ভণিতায় পাচ্ছি ঃ

শ্রীগোবিন্দচন্দ্র সিংহ দেবীর আশ্রিত। বিষহরি স্বপনেতে শুনাইলা গীত।।[৫৩] বিংশ শতাব্দীর কবি—সম্পূর্ণ দৈবাদেশ বলেননি। দেবীর সংগীত মূর্ছনা শুনে সেই অনুসারে কাব্য লিখেছেন; কিছুটা যেন বাস্তবানুগ দৈব রহস্যভাষ তাঁর।

।। ৫।।

দেবী মনসার প্রতি আস্থা ও বিশ্বাস থাকলেও গোবিন্দচন্দ্র ছিলেন পরম বৈষ্ণব। তন্ত্র-যোগ-মহাভারত-পুরাণে তাঁর অধিকার ছিল। এক অর্থে তিনি ভারতীয় দর্শনেও গভীর পারঙ্গমতার পরিচয় দিয়েছেন। মনসামঙ্গল ধুয়াবলির নানা ক্ষেত্রে তার পরিচয় ছড়ানো আছে। তবে তিনি মূলত বৈষ্ণব কবি। সামান্য কিছু প্রমাণ উত্থাপন করছি।

১। বংশীধর মূর্তি রাখি হৃদয় মানসে। গোবিন্দ বর্মন নানাবিধ ছন্দে ভাষে।।[৫৪]

২। ফিরে যাও হে নাগর, কেলে সোনা, কুঞ্জে রৈতে

পাবে না।[৫৫]

৩। কুল হারা হলেম গো ও সই, শ্যামের পীরিতি কারণ।[৫৬]

৪। গোরা প্রেমরসে মাতোয়ারা,—ভাবে দিশাহারা রে।[৫৭]

৫। যেই রাম সেই কৃষ্ণ ভজ নিষ্ঠা করি। গোবিন্দ, গোবিন্দ বল সব পরিহরি।।[৫৮]

৬। বিশেষ এ কলিযুগ বড় ভয়ঙ্কর। গোবিন্দ কহিছে কৃপা কর গদাধর।।[৫৯]

৭। কহিছে গোবিন্দ সিংহ যোড় করি হাত। এ অধমে দরশন দাও জগন্নাথ।।[৬০]

৮। যদি কেহ এক কোটী গো করিয়া দান। গ্রহণেতে কাশীধামে গিয়া করে স্নান।। কল্পাবধি মকরে প্রয়াগে অবস্থান। সুমেরুর সমতুল স্বর্ণ করে দান।। তথাপি না শ্রীগোবিন্দ নাম তুল্য হয়। শাস্ত্রের বচন ইহা কভু মিথ্যা নয়।। হে সুন্দরিহু আর কত বলিব তোমারে। কৃষ্ণভক্তগণ শ্রেষ্ঠ এ-তিন সংসারে।।[৬১]

৯। শ্রীগোবিন্দচন্দ্র সিংহ পাপাত্মা দুর্জ্জন। অন্তে শ্রীচরণে স্থান দিয়ো নারায়ণ।। কলিযুগে হরিনাম সম্বল কেবল। বদন ভরিয়া মন হরি হরি বল।।[৬২]

১০। শেষের বিপদ দিনে জগন্নাথ বিনে।
উদ্ধার কে করে আর পাপী তাপী বিনে।।
ছাড়িয়া গোলক ধাম নরে তরাইতে।
দারুব্রহ্ম রূপে হরি উড়িষ্যা দেশেতে।।
কহিছে গোবিন্দ সিংহ যুড়ি দুই হাত।
এ অধমে দরশন দাও জগন্নাথ।।[৬৩]

এ-রকম উদাহরণ সমগ্র কাব্যে অজস্র।

ধুয়া হিসাবে উপস্থাপিত উদাহরণগুলি (২, ৩, ৪) গায়েনদের সংযোজন হতেও পারে। তবে ধুয়ার পাশে 'কীর্তন' শীর্ষক কতকগুলি পূর্ণ দৈর্ঘ্যের গান পাওয়া যাচ্ছে, সেগুলিতে গোবিন্দসিংহ ভণিতাও দিয়েছেন। তিনটি উদাহরণ আনছি।

১। পীরিতি শবদ শুনিতে মধুর পীরিতি পরম ধন।
পীরিতি বিমুখ সেকি পায় সুখ জানে না রস কেমন।।[৬৪]

২। পিয়াকে তুষিব বলে মনমত যত্ন করে
সাজাইনু কুঞ্জের কুটীর গো।
ঝটীকা বেগেতে এল কুটীর ভঙ্গিয়া গেল
বাতাঘাতে হইনু অস্থির গো।।[৬৫]

৩। তুমি তুলবে গো আমার ডুবিদরিয়ায়
বাঁচিতে নাহি উপায়।
আমার তলা ফাঁসা তরি (হৈল) জলঢুকে ভারি
ছিঁচিলে নাহি ফুরায়।।[৬৬]

শেষোক্ত 'কীর্তন'-এর ভণিতা এই ঃ

করে থরথর প্রাণ হরিল গেয়ান চিনিতে নারি কাহায়।
যদি হও দয়াময় টান এ সময় গোবিন্দ উদ্ধার পায়।।

বলা নিষ্প্রয়োজন গোবিন্দচন্দ্রের বৈষ্ণবতায় নিখাদ ভক্তি স্পষ্ট হয়েছে।

প্রায়ই বৈষ্ণব ভক্তির অনুষঙ্গ এসে পড়েছে গোবিন্দ সিংহের রচনায়। 'সুরখণ্ড' সূচনার শ্লোক 'হরে মুরারে মধু কৈটভ ভারে'-ই হোক[৬৭] কিংবা হোক গঙ্গার জন্মকথা-প্রসঙ্গ—গোবিন্দ সিংহ বৈষ্ণবতার ইঙ্গিতকে স্পষ্ট করেছেন। বেহুলার দুই দাদা তাঁর মান্দাস ধরার উপক্রম করায় গঙ্গাস্তব করেছেন তিনি। তার একত্র আছে ঃ

ত্রিপথ গো শঙ্করের জটা বিলাসিনী।
বিষ্ণুর পাদার্ঘ্যোদ্ভূতা দেবী সুরধনী।।
গোলকে শ্রী রাধাকৃষ্ণ দ্রবীভূত হৈলে।
বহুদিন আছিলা ব্রহ্মার কমুণ্ডলে।।[৬৮]

এখানে গোবিন্দ সিংহ পুরাণ-প্রসঙ্গ সামান্য বদলে নিয়েছেন। গোবিন্দ সিংহের টীকা উল্লেখ করছি ঃ 'মহাদেবের সঙ্গীত শ্রবণে রাধাকৃষ্ণ দ্রব হইলে সেই জল ব্রহ্মা কমুণ্ডলে ও শিব মস্তকে রক্ষা করিয়াছিলেন।'[৬৯] 'পৌরাণিক অভিধানে' রাধাকৃষ্ণ প্রসঙ্গ নেই — আছে বিষ্ণুর কথা। যথা ঃ 'মহাদেবের সঙ্গীত কিছুকাল শ্রবণ করার পর ... বিষ্ণু তাঁর সঙ্গীতের মর্ম কিছুটা গ্রহণ করতে পেরেছিলেন, সে কারণ তিনি দ্রবীভূত হয়ে গেলেন। ব্রহ্মা সঙ্গীতে একাগ্র হতে পারেন নি, সে জন্য তিনি তাঁর কমণ্ডলুতে দ্রবীভূত বিষ্ণুকে গ্রহণ করলেন। সেই দ্রবীভূত বিষ্ণুই গঙ্গা নামে খ্যাত।'[৭০] গোবিন্দচন্দ্র যথেষ্ট পুরাণ-প্রাজ্ঞ ছিলেন। 'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী'-তে এর প্রচুর প্রমাণ আছে। তবে কি তিনি ভুল করেছেন? উক্ত পয়ার দুটির প্রথমটিতে বিষ্ণুর শরীরের নিম্নাংশের দ্রবীভূত হবার প্রসঙ্গ আছে। পরের পয়ারে আছে রাধাকৃষ্ণ প্রসঙ্গ। 'ব্রহ্মবৈবর্ত পুরাণে' এই প্রসঙ্গ একটু আছে। শ্রীকৃষ্ণের প্রতি গঙ্গা আকৃষ্ট হয়েছিলেন, 'শ্রীকৃষ্ণও গঙ্গার প্রেমে আকৃষ্ট হয়ে পড়েন। রাধা এতে ক্রুদ্ধ হয়ে কৃষ্ণকে তিরস্কার করেন ও গঙ্গাকে গণ্ডূষে পান করতে উদ্যত হন।' গঙ্গা তা জানতে পেরে 'শ্রীকৃষ্ণর চরণে আশ্রয় নেন।' ফল 'সমস্ত পৃথিবী জলশূন্য হবার উপক্রম' — তা দেখে দেবতাদের অনুরোধে 'কৃষ্ণ গঙ্গাকে তাঁর নখাগ্র' থেকে নিষ্ক্রান্ত করেন। 'সেই থেকে গঙ্গার নাম হয় বিষ্ণুপদী।'[৭১] এই কাহিনি থেকেও অবশ্য সমস্ত দিকের সংগতি রক্ষা হয় না। আমাদের মনে হচ্ছে বিষ্ণু যে সৎ-চিৎ-আনন্দ স্বরূপ আর রাধা যে তাঁর আনন্দ বা হ্লাদিনী সত্তার বিকার — গৌড়ীয় বৈষ্ণবদের এ-তত্ত্বও গোবিন্দ জানতেন। তাই এ-রকম লিখেছেন।

শিবের কাছে বেহুলা যেন 'মোহন মুরলী' চেয়ে নেন, এই পরামর্শ দিয়েছিলেন নেতা। নেতার পরামর্শ আনুষঙ্গিক অন্য কোনো মনসামঙ্গল কথায় পাইনি। এটি গোবিন্দচন্দ্রের মৌখিক কথা বলে মনে হচ্ছে। নেতা বলেছিলেন ঃ

সন্তুষ্ট হইয়া যবে বর দিতে চাবে।
মোহন মুরলী তুমি মাগিয়া লইবে।।[৭২]

শিব সহজে তা দিতে চাননি। শেষ পর্যন্ত বেহুলার বাক্-ছলে দিয়েছেন। এই 'মোহন মুরলী'র শক্তি যথেষ্ট। বাজানো মাত্র সমস্ত দেবতা উপস্থিত হনহু এ-বাঁশি সম্পর্কে গোবিন্দ চন্দ্র ধুয়া লিখেছেন।

বাঁশি বাজিল রে গৃহে রয় না মন,—
চলগো শ্যামের কাছে রস বৃন্দাবন।[৭৩]

বস্তুত এখানে শিবের অধিকারে থাকা 'মোহন মুরলী' দেবাদিদেবের সর্বদেবের উপর অধিকার আর সেইসঙ্গে কৃষ্ণ-বিষ্ণুর অধিকারকে স্পষ্ট করছে। হরিহর-সমন্বয় ভাবনা এখানে। গোবিন্দ অবশ্য বৈষ্ণব ভাবনার অনুষঙ্গেই বিষয়টি সন্নিবেশ করেছেন।

বিষ্ণুর দশ-অবতার প্রসঙ্গ আছে গোবিন্দের রচনায়। যথা ঃ

জয় রাধে শ্রীকৃষ্ণ জয় মুকুন্দ মুরারি।
গোবিন্দ সচ্চিদানন্দ ব্রহ্মাণ্ড বিহারী।।
মৎস্য কূর্ম বরাহ নৃসিংহ রূপধারী।
বামন পরশুরাম রাম রাবণারি।।
সঙ্কর্ষণ বুদ্ধ রূপ বেদ নিন্দাকারী।
ভবিষ্যৎ কল্কিরূপ ম্লেছ বৌদ্ধহারী।।[৭৪]

এসেছে বিষ্ণুর বুকে অহংকারী ভৃগুর পদাঘাত সত্ত্বেও বিষ্ণুর বিনয় প্রকাশের কথা। শেষ পর্যন্ত ভৃগু বিষ্ণুকে শ্রদ্ধাজ্ঞাপন করেছেন।

বলে প্রভু অপরাধ হয়েছে আমার।
জানিলাম একমাত্র তুমি সারাৎসার।।
বিষ্ণু কন পূর্ণ ব্রহ্মে জানে যেই জন।
আমাতে পৃথক নহে সে সব ব্রাহ্মণ।।[৭৫]

মোট কথা মনসা-কথা লিখতে বসেও গোবিন্দচন্দ্র বৈষ্ণব প্রসঙ্গে যথেষ্টই আছন্ন থেকেছেন।

কাহিনির শেষে গীতার একটি দেহতাত্ত্বিক ব্যাখ্যা যোজনা করেছেন কবি। চাঁদ সদাগরকে বেহুলা-লখিন্দরকে নিয়ে যাবার ক্ষেত্রে প্রবোধবাক্য বলেছেন দেবী মনসা। এই সূত্রে গোবিন্দচন্দ্র গীতার (এবং মহাভারতের) অভিনব ব্যাখ্যা উপস্থাপন করছেন। তাঁর মতে সমস্ত ব্যাপারই মানব-দেহের সাধন মার্গের সঙ্গে সম্পর্কিত। 'গীতাজ্ঞান কথন' শীর্ষক অংশটি যদি মৌলিক হয় গোবিন্দচন্দ্রকে বড় মাপের কবি ও তাত্ত্বিক বলতেই হবে। কবির মতে 'দেহ' হচ্ছে 'কুরুক্ষেত্র', অর্জুন হলেন 'নাভিপদ্মস্থিত তেজস্তত্ত্ব', কৃষ্ণ হচ্ছেন 'কুটস্থ চৈতন্য', 'গীতা'য় যে কথোপকথন তা হল কৃষ্ণার্জুনের আন্তরিক রহস্যালাপ —

যে যে প্রশ্ন করে তেজস্তত্ত্ব বারম্বার। মীমাংসা করিয়া তার দেন সারাৎসার।।[৭৬] মহাভারত যুদ্ধকথার গোবিন্দচন্দ্রের ব্যাখ্যা অভিনব। কৌরবপক্ষ আসলে 'প্রবৃত্তি'। তারা দশ ইন্দ্রিয় অর্থাৎ ঃ পাঁচ জ্ঞানেন্দ্রিয় (চক্ষু, কর্ণ, নাসিকা, জিহ্বা, ও ত্বক) এবং পাঁচ কর্মেন্দ্রিয় (বাক্, পাণি, পাদ, পায়ু এবং উপস্থ)[৭৭]। এদের প্রত্যেকের দশবিধ প্রবৃত্তির প্রতীক ধৃতরাষ্ট্রের শত পুত্রহু মন অন্ধ না-হলে প্রবৃত্তির এমন প্রকাশ ঘটে না।

এই একশত ভ্রাতা রাজা দুর্যোধন।
মনঃ অন্ধ ধৃতরাষ্ট্র রাজার নন্দন।[৭৮]

এদের বিপক্ষে যাঁরা তাঁরা হলেন নিবৃত্তির পঞ্চতত্ত্ব। 'মহাভারত' যুদ্ধ তাই 'সাধন-সমর' ভিন্ন কিছু নয়। 'দেহরূপ রণক্ষেত্র'-এর এই যুদ্ধ চলছে। মন অন্ধ— ধৃতরাষ্ট্রের মতো, দেখতে পায় না। 'দিব্য দৃষ্টি সঞ্জয়কে বৃত্তান্ত' জিজ্ঞাসা করা ছাড়া ('সদ্‌গুরু বিহনে') জ্ঞান লাভ হয় না।[৭৯] কৃষ্ণ এই তত্ত্ব জানতেন বলেই তাঁর কাছে 'উপনিষদ' হল গাভী স্বরূপ। আর অর্জুন গাভীর মতো গীতামৃত রূপ দুগ্ধ পান করেনহু

জানেন সম্যক ফল কৃষ্ণ ভগবান।
কিঞ্চিৎ জানিয়াছিলা পার্থ মতিমান।।
....
যত উপনিষদকে গাভীরূপ কৈল।
কৃষ্ণচন্দ্র আপনি দোহন কর্তা হৈল।।
পার্থ বৎস রূপ ভোজা যত সুধিগণ।
গীতামৃত দুগ্ধ হয় সাধুর নন্দন।।[৮০]

এই অভিনব রূপক ব্যাখ্যান গোবিন্দচন্দ্রের সক্ষম কবিকল্পনা, ভাষা নির্মাণ ক্ষমতা আর ভাবুক তাত্ত্বিক বৈষ্ণব দর্শনের আনুগত্যের প্রমাণ বলে মনে করা যায়।

।। ৬।।

'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী'-র গঠন কিছুটা অভিনব। বংলা মঙ্গল কাব্যের মতো এখানে দেবখণ্ড, নরখণ্ড বা অষ্টমঙ্গল নেই। শুরুতেই আছে আদি খণ্ড, সেখানকার প্রধান বিষয় মনসার জন্মকথা। তবে মনসার জন্মকথার পর সৃষ্টির কথায় পাচ্ছি 'লখিন্দরের জন্ম ইত্যাদি'। এ-প্রসঙ্গে একটি কথা লিখতে চাই। গোবিন্দচন্দ্রের কাব্যে সর্বত্র লখিন্দর নখিন্দর বা নখাই। কেন? আমার মতে এর পিছনে বাংলা পুথির লিখন সংস্কৃতির ভূমিকা আছে। ল আর ণ-এর রূপ আদি-মধ্য যুগের বাংলা পুথিতে কাছাকাছি ছিল। 'ণ-এর রূপ চর্যা-শ্রীকৃষ্ণ কীর্তনে মোটামুটি একই। তবে বাংলা পুথিতে ণ-এর বিকাশ একটু ধীর গতিতে হয়েছে। অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত ল-ণ-এর মধ্যে বিপর্যয়ের সম্ভাবনা থেকে গেছে।[৮১] আমাদের এই সিদ্ধান্ত একেবারেই ঠিক। অষ্টাদশ শতাব্দীর লিপি বিপর্যয়ের কারণেই লখিন্দর নখিন্দরে পরিণত হয়েছে। আর দীনবন্ধু সিংহের দলে নখিন্দর-ই গৃহীত হয়েছে। গোবিন্দচন্দ্র তারই উত্তরাধিকার বহন করেছেন। পণ্ডিত কবি গোবিন্দ শব্দটির ব্যুৎপত্তি ভাবেননি—লক্ষ্মীন্দ্র শব্দ ভেঙে লখিন্দর এসেছে তা নিয়ে ভাবার অবকাশ পাননি। আদিখণ্ডে বেহুলার জন্মকথা এসেছে এরপর।

দ্বিতীয় খণ্ড বিবাহখণ্ড। এরপর বাসর, পরীক্ষা, ভাসন খণ্ড। ষষ্ঠ খণ্ড সুরখণ্ড আর সপ্তম খণ্ডকে গোবিন্দ বলেছেন উত্তর খণ্ড। সপ্ত কাণ্ড রামায়ণের আদল হয়তো তাঁর মনে থেকে থাকবে। যা-ই হোক এর দ্বারা তিনি বাংলার বেশ কছু প্রসিদ্ধ কাহিনি-সূত্র হয় গ্রহণ করেননি, নয়তো খুবই সংক্ষেপে এনেছেন।

পরীক্ষাখণ্ড গোবিন্দচন্দ্রের অভিনব পরিকল্পনা। বাংলা মনসমঙ্গল ঐতিহ্যে বেহুলার সতীত্ব পরীক্ষার অবকাশ আছে। ভাসান যাত্রার শেষে বেহুলার সতীত্ব পরীক্ষা করা হয়েছে। শেষ পরীক্ষা তুলা পরীক্ষা। নারায়ণ দেব এখানে বেশ অদ্ভুত পরিকল্পনা করেছেন। তুলাদণ্ডে একদিকে বেহুলা আর অন্যদিকে সামান্য তুলা রাখার পর দেখা গেল তুলাই ভারী। বেহুলা চলে গেলেন স্বর্গে। বলা নিষ্প্রয়োজন, তৌলন যন্ত্র বা দণ্ডকে তুলার সঙ্গে মিলিয়ে গায়েনদের লৌকিক ব্যুৎপত্তি (folk-etymology)-র কারণেই এই কাহিনির জন্ম হয়েছে।

গোবিন্দচন্দ্র পরীক্ষা-র অবসর নিয়েছেন বেহুলার ভাসান যাত্রার ঠিক আগে। চাঁদ প্রশ্ন করেছেন, এভাবে ভেসে যাবার আগে বেহুলা যে সতী (স্বামী-খাদক রাক্ষসী নন) তার প্রমাণ দিতে হবে। তা না হলে তাঁর আত্মঘোষণা তিনি 'সত্যে'র বলে 'মৃত পতি বাঁচাইব মনসা কৃপায়', তাতে চাঁদের বিশ্বাস নেই। [৮২] বেহুলা বলেছেন 'লোহার কলাই রান্ধি জনক ভবনে'— সে কথা কি মনে নেই? চাঁদ বলেন, না — সে কোনো রকম কৌশল ছিল। তাঁর দাবি ঃ

"এই সভা মাঝে আমি পরীক্ষিব তোরে। তবে ছেড়ে দিব মৃত পুত্র লখিন্দরে।"[৮৩] বেহুলার একে একে অনেক পরীক্ষাই নিলেন চাঁদ সদাগর। বেহুলা যে সাবিত্রী-র মতো সতী তা প্রমাণ না করে অকাল-বিধবা বধূকে জলে ভাসাতে চান না তিনি। এর পিছনে গোবিন্দ সিংহের ক্ষত্রিয় মন কাজ করে থাকবে। মনসা-পূজা করে অভয় পেয়ে পরীক্ষা দিতে তৈরি বেহুলা। পরীক্ষাগুলি যথাক্রমে ঃ

১. 'কাল সর্প' ধারণ পরীক্ষা। হুড়পীর মধ্যে বিষধর সাপ। বেহুলা সেই সাপ তুলে আনলেন 'যেন মরা কেঁচা ছা'।[৮৪]

২. 'পোলয়' অর্থাৎ বাঁশের কঞ্চি নির্মিত মৎস্য ধরিবার যন্ত্র বিশেষ[৮৫]-এ করে জল আনতে হবে। 'আড়াই অঙ্গুলী জন্ম পোলয় উপরে' ধরে আনলেন বেহুলা।[৮৬]

৩. 'বার বৎসর' আগেকার শুকনো আদার 'শুঁঠ' দিলেন চাঁদ।

এতে 'অঙ্কুর' বার করতে হবে। হল তা-ই।

"অঙ্কুর জন্মিয়া পত্র বিস্তার করিল। ঝাড় হয়ে আদা মূলে জমাট বান্ধিল।।"[৮৭]

৪. এবার অগ্নি পরীক্ষা। আশি হাত দীর্ঘ, আশি হাত প্রস্থ কুণ্ডে ঘি ঢালা হল কলসি কলসি। আগুন জ্বেলে তাতে প্রবেশ করতে বলা হল। বেহুলা সহজেই উত্তীর্ণ হলেন।

'অগ্নিকুণ্ড হৈতে রামা আইল বাহিরে।'[৮৮]

৫. বিষফলা ডালিম গাছে ফুল ফল ফলাতে হবে। বলা বাহুল্য বেহুলা সফল। 'দাড়িম্বের গাছে ফুল ফল জনমিল।'[৮৯]

৬. বোবা কালা ভাগিনেয় ধনা-কে কথা বলাতে বললেন চাঁদ। তাও হল। ধনা— 'কানে শুনে কথা বলে সভার ভিতরে।'[৯০] সবাই ধন্য ধন্য করলেন। সীতা বা খুল্লনার পরীক্ষার তুলনায় বেহুলার পরীক্ষা কম কিসে। তবে চাঁদ তখনও তৃপ্ত নন।

৭. 'ঝাঙা'- দাসীর পিতার দু-নয়ন অন্ধ। তাঁকে চোখ ফেরাতে হবে। তা-ই হল ঃ 'ঝাঙার জনকে মাতা শুভ দৃষ্টি কৈল।'[৯১] দৃষ্টি পেলেন তিনি।

৮. এবার চাঁদের দাবি, সভার মধ্যবতী কুষ্ঠ ব্যাধিগ্রস্ত মানুষটিকে সর্বাঙ্গসুন্দর করতে হবে। হল তা-ই ঃ

'ক্ষত চিহ্ন শরীরেতে না রহিল আর।
নিজ অঙ্গ দেখি কু'ড়ে আনন্দ অপার।।'[৯২]

৯. চাঁদ সদাগর জানালেন একটি গুপ্ত ধনাগারের কথা। তার 'হয়েছে কপাট বন্ধ খোলা নাহি যায়'।[৯৩] বেহুলা খুলে দেখান তাঁর ক্ষমতা। এই পরীক্ষাতেও অনায়াসে উত্তীর্ণ হলেন বেহুলা। 'বন্ধ ধনাগারে দ্বার আপনি খুলিল।'[৯৪]

১০. দশম পরীক্ষা 'চিরশুষ্ক' একটি সুবৃহৎ 'পুষ্করী'-কে জলপূর্ণ করতে হবে। বেহুলার প্রার্থনান্তে দেখা গেল ঃ 'পুষ্করী হইল পূর্ণ সুনির্মল নীরে।'[৯৫]

১১. ঝড়ে পড়া বট বৃক্ষকে পুনরায় ওঠাতে হবে। চাঁদের নির্দেশ। এ-পরীক্ষায় সসম্মানে উত্তীর্ণ হলেন বেহুলা। 'ফল পত্রে আচ্ছন্ন হইল তরুবর।'[৯৬]

১২. নেড়াকে ডেকে গোপনে এক হাঁড়ি মুড়কি আনতে বললেন চাঁদ সদাগর। কেউ জানবে না হাঁড়ির ভিতর কী আছে। বেহুলাকে বলতে হবে হাঁড়িতে কী আছে। বেহুলা মনসার কাছে প্রার্থনা করলেন। দেবী মাছি রূপে উপস্থিত হলেন। বললেন হাঁড়িতে বোলতা আছে। দেবীর পরামর্শে বেহুলা তা-ই বললেন। চাঁদ হলেন ক্রুদ্ধ। হাঁড়ি খুলে দেখা গেল বেহুলার কথাই ঠিকছু

'দেবীর মায়ায় যত মুড়কী আছিল। বোলতা হইয়া উড়ি সাধুরে বেড়িল।।[৯৭] সভাসদরা পর্যন্ত চাঁদের দুর্গতিতে খুশি। শেষে বেহুলার প্রার্থনায় বোলতা আবার মুড়কিতে পরিণত হল। পরীক্ষার অবসরে গোবিন্দ বেহুলার সতীত্ব প্রশংসা করলেন। সতী-লাঞ্ছনা করার পুরাণ দৃষ্টান্ত দেখিয়ে কিছু ঘটনা জানালেন। চাঁদের লাঞ্ছনা তো তেমনিছু মোট কথা, গোবিন্দচন্দ্র বেহুলার সতীত্ব প্রতিষ্ঠার উদ্দেশ্যেই এই খণ্ডটি রচনা করেছেন— বোঝা যায়।

এবার বেহুলা চাঁদকে বললেন, বাসর ঘরের চার পাশে লাঙল দিয়ে চাষ করে 'সিদ্ধ ধান্য' বুনতে। চাঁদ দ্বিরুক্তি না করে সে কাজ করলেন। 'করুণা' আর 'বরুণা' নামের দুটি ষাঁড় জুড়ে লাঙল দিলেন চাঁদ সদাগর। বেহুলা বললেন এই হল তাঁর ত্রয়োদশ পরীক্ষা।

১৩. বেহুলার প্রতিজ্ঞা —

'সিদ্ধ ধান্য তুমি যাহা করিলে বুনন।
গাছ হয়ে শস্য তাহে পাকিবে যখন।।
সেদিন মনের মাঝে করিহ নিশ্চয়।
বাঁচিয়াছে সুরপুরে তোমার তনয়।।'[৯৮]

১৪. চতুর্দশ পরীক্ষাও বস্তুত বেহুলার বলা চমৎকার। তিনি 'তুলি হাতে পিঠালিগুলি, দিয়ে আঁকলেন 'ময়ূরাদি ছবি'। তাঁর বক্তব্য—

যে দিবস প্রাণনাথ হবেন জীবিত।
ময়ূর তিত্তিরে প্রাণ পাইবে নিশ্চিত।।'[৯৯]

সেদিন তারা সিদ্ধ ধানের ফলে ঘুরে ফিরবে। 'খুঁটে খুঁটে খাবে'ছু

১৫. এক কড়ার তেল প্রদীপে রাখলেন বেহুলা। বললেন তার জ্বালানো এই 'কৌড়ি' পোরা তেলেই প্রদীপ জ্বলবে ছ-মাস।

'ছ'মাস কড়ার তেল জ্বলিবে বাসরে।'[১০০]

১৬. সনকার উদ্দেশে বললেন বেহুলা। ছ-মাস পর তাঁর বলা কথা ফলবে, তা-ই তাঁর ষোড়শ পরীক্ষা। সেদিন সনকার স্তনদুগ্ধ ঝরবেছু

'তোমার স্তনেতে দুগ্ধ যেদিন ঝরিবে।
সেদিন জানিহ তব লখিন্দর জীবে।।'[১০১]

১৭. নাপিতানীকে ডেকে পায়ে আলতা পরে— শ্বশুরকে কলাগাছের মূল্য বাবদ, তাঁর দাবি মতো স্ত্রীধন অলংকার হাতের একটি কাঁকন প্রদান করে— কলার মান্দাসে চাপলেন বেহুলা। এবার দিতে হল সপ্তদশ পরীক্ষাছু এক পোয়া দুধ ঢেলে দিলেন বেহুলা আর মনসার কৃপায় 'নদীরূপে বহিল সে দুগ্ধ জলধার।।'[১০২]

কলার মান্দাস গিয়ে লাগল রামেশ্বর ঘাটে।

১৮. এরপরের পরীক্ষাটি বিচিত্র। বেহুলা শ্বশুরকে ডেকে বললেন, এবার থেকে তাঁর মান্দাস আর ভাটি স্রোতে ভাসবে না — উজান যাত্রা করবেছু

'উজানে মান্দাস মম করিবে গমন।'[১০৩]

উক্ত অষ্টাদশ পরীক্ষার প্রসঙ্গ বার বার এসেছে— কাব্যের অন্যত্র। বেহুলা বার বার তাঁর 'ভাসন' যাত্রায় নানা জনকে সে-কথা বলেছেন। যেমন ঃ

১. সাঙ্গাতি-ঘাটায় সূর্য বেনের কন্যা অনুকূলাকে বলছেন বেহুলা-

'আঠার পরীক্ষা মম শ্বশুর লইল।'[১০৪]

উক্ত অষ্টাদশ পরীক্ষার শেষটি বেশ অদ্ভুত। তন্ত্র ও যোগের বিষয়ে গোবিন্দচন্দ্র যথেষ্ট অবহিত ছিলেন। সম্ভবত মনসা মঙ্গল কাহিনির যোগ-ধর্মানুগত্য প্রদর্শনের জন্যই এই উজান যাত্রার প্রসঙ্গ এসেছে। বাংলা মনসামঙ্গল ধারায় কখনো কখনো এই প্রসঙ্গ এসেছে। রূপকথাতেও মন পবনের নৌকায় অস্বাভাবিক উজান যাত্রার ইঙ্গিত আছে। পরীক্ষা খণ্ডে গোবিন্দচন্দ্রের টীকায় বলা আছে ঃ 'বেহুলার মান্দাস উজানে যাইয়া যুক্ত ত্রিবেণী প্রয়াগে নেতার সহিত সাক্ষাৎ হয়। মতান্তরে ভাটীতে যাইয়া মুক্ত ত্রিবেণীতে নেতার সহিত সাক্ষাৎ হইয়াছিল।'[১০৫]

যুক্ত ত্রিবেণী এলাহাবাদ, মুক্ত ত্রিবেণী হুগলি। দুদিকের সংবাদই রাখতেন গোবিন্দ। নেতা-ধোপানির সঙ্গে যোগ দর্শন

ও আচারের সম্পর্ক থাকার সম্ভাবনা। বস্তুত উলট সাধনার প্রতীক হিসাবে লখিন্দরের মৃত্যুতে পুনর্জন্মের কাহিনি বাংলায় গড়ে উঠেছিল। এ নিয়ে আলোচনা এখানে বিস্তৃত করছি না। ড. সুকুমার সেন লিখেছেন ঃ 'কাহিনীটির বীজ খুব পুরানো মনে হয়। মৃত পতির দেহ নিয়ে যমপুরীতে (বা স্বর্গপুরীতে) যাত্রা ভারতীয় সাহিত্যের ট্রাডিশনের পক্ষে অভিনব এবং বিদেশিগন্ধী বলে মনে হয়।'[১০৬] কেন যে সুকুমারবাবু ব্যাপারটিকে অভিনব ও বিদেশিগন্ধী ভাবলেনহু সাবিত্রী উপাখ্যান কি তিনি ভুলে গেলেনহু যা-ই হোক, একই প্রবন্ধে তিনি লিখেছেন ঃ... 'যোগীদের ঐতিহ্যে মনসার বিশেষ কোনো স্থান নেই, যেটুকু আছে তা অপছন্দের। সেটা স্বাভাবিক। তবে নেতা এঁদের ঐতিহ্যে হঠযোগের পরম গুরুর মতো।'[১০৭] হঠযোগ বিপরীত সাধন— শারীরিক প্রক্রিয়ার বিপরীত তথা উজান যাত্রা। যোগ ঐতিহ্যে মনসার বিশেষ কোনো স্থান নেই— এমন ভ্রান্ত উক্তি আর হয় না। স্বামী নির্মলানন্দ লিখেছেন ঃ 'নাগের সঙ্গে যোগের নিকট সম্বন্ধ। নাগ বা সর্প একচারী, অনিকেত, সাবধান ও গুহাবাসী। শীতের ক'টি মাস বায়ুমাত্র ভক্ষণ করে বা কুন্ডকবদ্ধ হয়ে বিনা চেষ্টায় আপনা আপনি সম্মুখে যা আসে তা গ্রহণ পূর্বক সে জীবন ধারণ করে। সর্পের এ সকল আচরণ যোগীদের স্বভাবসিদ্ধ।'[১০৮] নিতান্ত রূপক মনে হচ্ছে। কিন্তু রূপক ভিন্ন সত্যে নীত হবার অন্য উপায় নেই।

যাত্রাকালে বেহুলার সঙ্গে দেখা হয় কাক-রূপী মনসার। তাঁর মারফত নিছনিতে লখিন্দরের অঙ্গুরী পাঠিয়ে সংবাদ পাঠালে তাঁর দুই দাদা সুবল আর সুন্দর ফিরিয়ে নিতে এলেন। সঙ্গে মিষ্টান্ন— মেলানি ভার। তাঁরা সঙ্গে যেতে বললেন, কিছুতেই রাজি নন বেহুলা। শেষে গঙ্গাস্তব করে ভাইদের হাত থেকে রক্ষা পেলেন তিনি। রুষ্ট দুই দাদা তাঁকে বললেন ঃ

"মড়াটী পচিলে জলে ফেলাইয়া দিবি। যোগিনী হইয়া শেষে ভিক্ষা মেগে খাবি।।" বেহুলাও উত্তরে বললেন— 'তা-ই হবে'।

"বেহুলা বলিছে কথা মিথ্যা না হইবে। ভগ্নীপতি যোগী ভগ্নী যোগিনী দেখিবে।।"[১০৯]

পুরো কাহিনি জানতেন কবি। ফেরার সময় চাপাতলার ঘাটে বেহুলা লখিন্দরকে মনে করালেন এই কথা। গেলেন একবার নিছনি নগরে। মা অমলার কাছে। যোগী-যোগিনীর বেশে। তঁদের যোগবেশ ধারণের কথা জানিয়েছেন গোবিন্দচন্দ্র। 'গেরুয়াবসন', 'অঙ্গে ভস্ম', হাতে 'চিম্‌টা', 'ভিক্ষাঝুলি কক্ষে', 'ভালে তিলক'। গলায় 'রুদ্রাক্ষের মালা', পায়ে 'কাষ্ঠ পাদুকা', 'কৃত্রিম জটায় শিব' আচ্ছাদন করলেন তাঁরা। মা অমলা কিন্তু চিনতে পারলেন ঠিক।

'তোমার সদৃশ ছিল তনয়া আমার।'[১১০]

আত্মপরিচয় দিলেন বেহুলাও।

স্বর্গে ফেরার সময় বেহুলা আর একবার স্বামীকে নিয়ে একই রূপে দেখা দিয়ে যান নিছনি নগরে।

'মনসার বরে তবে সন্ন্যাসীর সাজে। গেল সার বণিকের আঙ্গিনার মাঝে।।'[১১১]

এবার মায়ের দেওয়া দুধ-ভাত খেলেন তারা।মোট কথা, বাংলার ঐতিহ্যে যোগী সংস্কৃতির সঙ্গে মনসামঙ্গল গানের সম্পর্কটুকু গোবিন্দচন্দ্র জানতেন। তাঁর কাব্যে সে-কথা স্পষ্ট ভাবেই উপস্থাপিত হল।

।।৭।।

গোবিন্দচন্দ্রের কাব্যে লোকপুরাণ কথার বিস্তৃত উপস্থাপনা ঘটেছে। এ-থেকে বোঝা যায় বিংশ শতাব্দীতেও মনসা মঙ্গল বাংলা ও তার সীমানা-সংলগ্ন অঞ্চলে কেমন জীবন্ত ছিল। আসর-সন্তোষ রচনায় এ-রকমই হবার কথা। কবির পুরাণ জ্ঞান, যোগতন্ত্র, শাস্ত্রজ্ঞান সম্পর্কে লিখেছি। লোকপুরাণ প্রকৃতি পর্যবেক্ষণ আর তার সংকেত ভাষ্যে কাহিনিকে তাৎপর্য দানের চেষ্টা করে। বিষয়টি নিয়ে ম্যাক্স মুলার থেকে লেভি স্ট্রাউস সহ বহু গবেষক পণ্ডিতই আলোচনা করেছেন। পুরাণের সঙ্গে ভাষার সম্পর্ক ভেবেছেন ম্যাক্স মুলার। তাঁর ব্যাখ্যান রীতিতে আদিতে ভাষা ছিল ক্রিয়াশীলতা বোঝাবার উপযোগী। যেমন, সমুদ্র বলতে বোঝাতেন তাঁরা এমন কিছু — যা কিনা 'raging' অর্থাৎ গর্জনশীল কিছু; তেমনি সূর্য হল— 'the giver of warmth' যা উত্তাপ দেয়। পরের প্রজন্ম এর কারণ জানতে চেয়েছে। কেন সমুদ্র গর্জনশীল? কেন সূর্য উত্তাপ দেয়? এই রকম প্রশ্নের জবাব খুঁজতেই জন্ম নেয় পুরাকথা— myth. মোটামুটি এই হল ফ্রিডারিখ ম্যাক্স মুলারের তত্ত্ব।[১১২] ব্রনিসল ম্যালিনোস্কি মনে করেছেন পুরাণ হল অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ সাংস্কৃতিক শক্তি —'extremely important cultural force'।[১১৩] গোবিন্দচন্দ্র সিংহের বলা লোকপুরাণগুলি তেমনই। হতে পারে, এ-সব সংকলিত হয়েছে মুদ্রণ যুগে কিন্তু এর পিছনে সাধারণ অনক্ষর মানুষের জীবন আকাঙ্ক্ষা— ভাবাত্মক প্রশ্নসমূহের মীমাংসা ও মনোরঞ্জক উপাদান একাকার হয়েছে। লোকপুরাণগুলির কিছু উল্লেখ করছি।

১. সব সাপকে ডেকে মনসা লখিন্দরকে দংশনের কথা বলতেই, সকলে চাঁদের হেঁতাল বাড়ির ভয়ে পালিয়ে যায়। তখন ঢোঁড়া আর ঢ্যামনা (নামান্তরে গোবিন্দ বলেছেন 'মাধাই')[১১৪] থেকে গেল। মনসা সামান্য খুশি। তবে তাদের তো বিষ নেইহু তাদের বিষ দিয়েও কেড়ে নিয়েছিলেন মনসাই। তারা তাদের দুঃখের কথা বলল মনসাকে ঃ

অদৃষ্টের দোষে মোরা হয়ে বিষ হারা। যথা তথা ভ্রমি সদা কাঙ্গালের পারা।।[১১৫]

এর পিছনের লোকপুরাণটি বিস্তৃত করেছেন গোবিন্দ। 'মহাদেবের কণ্ঠনিঃসৃত গরলরাশি মনসা দেবী সমস্ত নাগকে বণ্টন করিয়া দিলেন। ঢোঁড়া ঢ্যামনা নামক নাগদ্বয় সাতিশয় লোভ প্রযুক্ত স্বীয় প্রাপ্য অংশের বিষ গোবরের মধ্যে গোপন করতঃ মনসার নিকট যাইয়া বিষ প্রার্থনা করিল।' মনসা বললেন, তাঁর কাছে দেবার মতো আর কোনো বিষ নেই। তারা ফিরে এসে দেখে 'গোবর কুড়াইয়া লইয়া গিয়াছে'— গ্রামবাসীরা। 'সেই কারণে ঢোঁড়া ও ঢ্যামনার বিষ নাই।'[১১৬]

'ঢাকা অঞ্চলে প্রচলিত' এক প্রসিদ্ধ লোক কাহিনি উল্লেখ করছি। — এক সময়ে ঢোঁড়া সাপেরও বিষ ছিল।.... একবার হল কী, দেবী মনসার হুকুমে সব সাপেরা যাচ্ছিল তাঁর কাছে। পেটুক ঢোঁড়াও ছিল সেই দলে। যেতে যেতে পড়ল একটা ডোবা; সেখানে চুনো মাছের ঝাঁক কিলবিলিয়ে বেড়াচ্ছে। দেখে পেটুক আর লোভ সামলাতে পারল না। বিষের থলি মুখ থেকে নামিয়ে রেখে ঢোঁড়া ইয়া বড় হাঁ করে লাফ মারল ডোবার জলে।... এদিকে যে-গোবরের গাদার ওপরে তার বিষের থলিটা নামিয়ে রাখা ছিল, তার চার পাশে এসে জুটল বিছে, ডেয়ো পিঁপড়ে, লাল পিঁপড়ে, মশা, ছারপোকা, জোঁক, বোল্‌তা, ভীমরুল— এরা সবাই। ঢোঁড়ার ফেলে রাখা সব বিষটুকু এরা ভাগাভাগি করে নিয়ে পালাল। সেই থেকে ঢোঁড়ার আর বিষ নেই, বিষ আছে অন্য সাপেদের আর ওই ডেয়ো, লাল পিঁপড়ে, মশা, ছারপোকা, জোঁক, বোল্‌তা, ভীমরুলদের। লোভী ঢোঁড়া মাছ খেতে গিয়ে দায়িত্ব ভুলেছে গোবিন্দচন্দ্রের কাব্যেও। মনসা ঢোঁড়া ঢ্যামনাদের আবার বিষ দান করে লখিন্দরকে দংশন করতে পাঠিয়েছেন। বোকা আর লোভী তারা। ঢ্যামনা তালগাছে ময়নার ছানা খেল পেটপুরে। ঢোঁড়া ঢুকল জোলাদের পাতা 'আরশী' বা মাছ ধরার যন্ত্রে। মনসা জানতে পেরে 'আকর্ষণী মহামন্ত্রে' তাদের টেনে আনলেন। অভিশাপ দিলেন।

যেমন আমার বাক্য করিলি লঙঘন।
নির্বিষ হইয়া তোরা থাক দুইজন।।[১১৮]

বিপ্রদাস পিপিলাই, বিজয় গুপ্ত ঢোঁড়া-ঢ্যামনার প্রসঙ্গ প্রায় একইভাবে এনেছেন। তাঁদের বলা কাহিনির সঙ্গে 'হরিত মাত জাতক' কাহিনির মিল আছে।[১১৯]

২. কালী নাগিনীর লেজ কেটে দিয়েছিলেন বেহুলা। মনসার কাছে যেতেই মনসা সেখানে টিকটিকির লেজ লাগিয়ে বলেছিলেন ঃ

'গো-মানুষে যেই নাগে দংশন করিবে।।
আড়াই অঙ্গুলি পুচ্ছ খসিবে তাহার।
ওরে বাছা কালী দুঃখ না করিহ আর।।
এত বলি টিকটিকির লাঙ্গুল লইয়া।
কালিয়ের কাটাপুচ্ছে দিল জোড়াইয়া।।'[১২০]

৩. জোঁকাসেনী ঘাটে মান্দাস ভেসে যাবার সময় বেহুলার মহা বিপদ উপস্থিত হল। তাঁর মান্দাস হল ছত্রখান, কারণ 'বাঁশের গোজাল যত ভিন্ন হয়ে গেল'। আর স্বামীর মৃতদেহে এসে পড়ল অজস্র জোঁক। শেষে বেহুলা দিলেন অভিশাপ ঃ

'যদি আমি দাসী হই দেবী মনসার।
গঙ্গাস্রোতে জোঁক না রহিতে পাবে আর।।[১২১]

৪. রাঘব বোয়ালের প্রসঙ্গ বহু মনসামঙ্গলে পেয়েছি। গোবিন্দচন্দ্রও লখিন্দরের 'মালাইচাকি' খেয়ে যাওয়া বিশাল বোয়াল মাছের কথা লিখেছেন। বেহুলার প্রার্থনায় লখিন্দরকে প্রাণ ফিরিয়ে দিলেও, তিনি সোজা দাঁড়াতে পারছিলেন না। বেহুলার নির্বন্ধে মাছ ধরে এনে পেট চিরে মালাই চাকি বের করা আর লখিন্দরের শরীরে প্রতিস্থাপন করা হয়। বেহুলা মনসার কাছে প্রার্থনা করলেন রাঘব বোয়ালটিকেও দেবী বাঁচিয়ে দিন। মহৎ বেহুলা— 'পরাণ ত্যজিল মৎস্য স্বামী পেল প্রাণ'— এই ব্যবস্থা তাঁর ভালো লাগার কথা নয়। তখন মনসা সোনার 'তাগা' দিয়ে বোয়াল মাছের পেট সেলাই করে তাকে প্রাণ ফিরিয়ে দিলেন। গোবিন্দচন্দ্র বললেন ঃ

'কমলার মহিমা কে পারিবে বলিতে।
এপর্যন্ত চিহ্ন আছে বোয়ালি মৎস্যেতে।।[১২২]

৫. ফেরার পথে চাঁপাতলার ঘাটে এসে বেহুলা দাদাদের আনা সন্দেশ তুলে আনলেন। দেখা গেল

'ছমাস সন্দেশ ছিল মাটির ভিতরে।
কিছুমাত্র নষ্ট নহে মনসার বরে।।[১২৩]

এ-প্রসঙ্গ অন্যান্য মনসামঙ্গলেও আছে। গোবিন্দচন্দ্রের সংযোজনটি ভাষা-সংক্রান্ত। চাঁপাতলা ঘাটকে তিনি নতুন নাম দিলেন ঃ

'মাটি চাপা সন্দেশাদি উত্তোলন কৈল।
চাপাতোলা নাম তেই ঘাটের হইল।।'[১২৪]

লোকপুরাণের পাশে এখানে পেলাম লৌকিক ব্যুৎপত্তি বা Folk etymology-র উপস্থাপনা।

৬. বেহুলা চম্পক নগরে এসে শ্বশুরকে ডোমের বেশে দেখা দিতে গেছেন। শ্বশুর তাঁকে ভাসান-যাত্রার সময় তিরস্কার করেছিলেন। বলেছিলেন ঃ

মড়াকে ফেলায়ে নলখাগড়ার বনে।
খাইয়া ডোমের অন্ন যাবি দূরস্থানে।।

বেহুলাও বলেছিলেন 'ব্যর্থ না হইবে গুরোহু আপনার কথা।'[১২৫]

ডোমনির বেশে চাঁদ সদাগরের ঘর থেকে ফিরে মনসার কাছে মায়া তুরঙ্গী প্রার্থনা করলেন বেহুলা। চম্পা নগরে গেলেন রাজ সৈন্যের বেশে। বললেন, ষোলোশো বিধবা রমণী তাঁর চাই— রাজার আদেশহু সে-কথা শুনে সমস্ত চম্পা নগরে হুলস্থুল পড়ে গেল। কারণ নৌকাডুবির পর চম্পা নগরে ঘরে ঘরে বিধবাহু বিধবা চাঁদের বাড়িতেও। চাঁদ তাঁর বধূদের আদেশ দিলেন সধবার মতো সাজতে। তাদেরই ধরে নিয়ে গেলেন। রামেশ্বর ঘাটে সবারই স্বামীর সঙ্গে মিলন হলহু

এই ঘটনার মধ্যে মুসলমান রাজাদের স্বেচ্ছাচার, বিধবাদের ধর্মত্যাগ প্রভৃতি বহু ঐতিহাসিক ঘটনারই চিত্র থাকতে পারে। চাঁদ অপমানিত বোধ করে চললেন যুদ্ধে। কিন্তু গিয়ে সেই রাজ-সৈনিককে দেখা গেল নাহু কাহিনি এখানে অভিনব। কোনো মনসা-মঙ্গলের কবিই এ-রকম কথা লেখেননি। তবে কাহিনিবৃত্ত রচনায় চমৎকারিত্ব ও মৌলিকতা এনেছেন গোবিন্দচন্দ্র — সন্দেহ নেই।

কাজ শেষ হতে মায়া ঘোড়া ফিরিয়ে দিলেন বেহুলা।

'মায়া তুরঙ্গিনী যে বেহুলা পেয়েছিল।
লক্ষ্ম দিয়া সলিল মধ্যেতে লুকাইল।।'

গোবিন্দচন্দ্র আরও জানালেন, এর পর সেই ঘোড়ার বংশ সমুদ্রে আজও দেখা যায় ঃ 'সামুদ্রিক অশ্ব বলি খ্যাত বসুমতী।'[১২৬]

উক্ত ছ-টি কাহিনিই প্রকৃতি পর্যবেক্ষণের ফল। ভূয়োদর্শী কবি। বেশ কিছু ঘটনার যেন লৌকিক ব্যাখ্যা সন্নিবেশ করে কাহিনিকে মনোরঞ্জক করতে চেয়েছেন। ঢোঁড়া ও ঢ্যামনা সাপ কেন নির্বিষ, টিকটিকি আর সাপের লেজ খসে কেন, গঙ্গায় জোঁক নেই কেন, বোয়াল মাছের পেটের কাছে সোনালি দাগ কেন দেখা যায়, সমুদ্র ঘোটক আসলে কী— প্রভৃতি বহু প্রশ্নের উত্তর পাচ্ছি গোবিন্দচন্দ্রের লেখায়। চাপাতোলা ঘাটের নতুন এক ব্যাখ্যানও যুক্ত করছেন তিনি। বলা বাহুল্য, এ-সবই সাহিত্যের ইঙ্গিত, জন-মনস্তত্ত্বের প্রসঙ্গ। লোকপুরাণকে বিজ্ঞান আবিষ্কারের পূর্ববর্তী বিজ্ঞানচেতনা ও কৌতূহলের ফল বলে অভিহিত করা সম্ভব— এ-সব উদাহরণে তা স্পষ্ট।

।।৮।।

বাসরে লখিন্দর বেহুলার সঙ্গম প্রার্থনা করলে তিনি যথেষ্ট কুশলতার সঙ্গে তাঁকে নিবৃত্ত করেছেন। কখনো বলেছেন তাঁর বয়স এখনও অনুপযুক্ত, কখনো বলেছেন বিভিন্ন জ্ঞানের কথা। কখনো দুজনের উক্তি-প্রত্যুক্তিতে আসর মনোরঞ্জক উপাদান স্পষ্ট হয়েছে। বেহুলা বলেছেন তিনি 'নাগিনী সদৃশা', লখিন্দর জানিয়েছেন তিনি 'বিনতানন্দন'; অনুরূপ উক্তি-প্রত্যুক্তিতে কবির ভাষাশিল্প কেমন জমেছে একটি সারনির দ্বারা দেখানো যাক ঃ

বেহুলার উক্তি	লখিন্দরের উক্তি
আমি জ্বলন্ত অনল	আমি হই জল
আমি তরঙ্গিণী	মম এ দেহ তরণী
আমি গুপ্তধন	আমি চোরের মতন
আমি আকাশের পাখী	আমি ব্যাধ চন্দ্রমুখী [১২৭]

মৌখিক পরম্পরায় এই জাতীয় রচনারীতি প্রায়ই দেখা যায়। এইরকম গঠন তাত্ত্বিক সমান্তরলতা বা বৈপরীত্যকে ক্লদ লেভি স্ট্রোস বলেছেন binary opposites.

একটি সময় বেহুলা লখিন্দরকে ধাঁধার মতো প্রশ্ন করেছেন। একটু উদাহরণ দেব।

১. বেহুলা জানতে চাইলেন ছ-টি লাল কী। লখিন্দর বললেন, ছ-টি লাল হল ১) হিন্দুল, ২) সিন্দুর, ৩) লাক্ষা, ৪) হরিতাল, ৫) পরিপক্ক তেলাকুচা আর ৬) 'সবেচেয়ে লাল তব মুখ ওষ্ঠাধর।' [১২৮]

২. বেহুলার প্রশ্ন— নয়টি কালো কী। লখিন্দরের উত্তর ঃ ১) শ্যাম, ২) শ্যামার রূপ, ৩) সুকেশীর কেশ, ৪) ভমরা, ৫) কাক, ৬) কোকিলা, ৭) যমুনার জল ; তবে 'ততোধিক কাল তব চক্ষের কজ্জল'।[১২৯]

৩. বেহুলা চাইলেন এবার দশটি ধব'র নাম জানতে। লখিন্দর জানালেন দশটি সাদা হচ্ছে ঃ ১) শঙ্খ, ২) দুগ্ধ, ৩) রৌপ্য, ৪) ধোলাই বস্তর, ৫) চন্দ্রের কিরণ, ৬) স্ফটিক পাথর, ৭) বেহুলার নখ ('অঙ্গুলেতে নখ ধব'), ৮) মুকুতা, ৯) +১০) দুই পাটি দাঁত (ততোধিক ধব তব দন্ত দুইপাতি')।[১৩০]

৪. বেহুলার দাবি দশটি মিষ্টির নাম শুনবেন। লখিন্দর বললেন — ১) ইক্ষু, ২) গুড়, ৩) চিনি, ৪) ক্ষুধার সময়ের খাদ্য ('ক্ষুধা হৈলে খাদ্য দ্রব্য মিষ্ট অনুমানি'), ৫) মধু, ৬) বালকের বোল, ৭) অসতীর পক্ষে পরপুরুষের সঙ্গ, ৮) জ্বর কালে পিপাসার জল, ৯) বৈষ্ণবের পক্ষে কৃষ্ণনাম; ১০) (নাজানি স্বর্গীয় সুধা কেমন প্রকার। সর্বোৎকৃষ্ট মিষ্ট মানি বচন তোমার।।)[১৩১]

৫. এবার বেহুলা চাইলেন 'সাতটি তিতা'-র নাম জানতে। লখিন্দর উত্তর করলেন— ১) নিম, ২) কুচিলা, ৩) চিরতা, ৪) 'মূর্খপুত্র', ৫) 'মুখরা বনিতা', ৬) শরীরের ব্যাধি, ৭) 'দিবারাত্রি তিতা দুই সতীনের ঘর'।[১৩২]

৬. বেহুলার দাবি পাঁচটি আঠার নাম, লখিন্দর জানালেন— ১) 'অশ্বত্থের রক্ত, ২) 'বাবলার আঠা, ৩) জলে ভেজানো গমের আটা, ৪) 'বিরজা'-র তরল রূপ আর ৫) 'ততোধিক আঠা ভবে দম্পতির প্রীতি'।[১৩৩]

৭. বেহুলা জানতে চাইলেন চারটি সরু কী। লখিন্দর জবাব দিলেন— ১) অণু, ২) বেণু, ৩) সরিষা আর, ৪) 'ততোধিক সরু তব বদনের ভাষা'।[১৩৪]

পাঠকের নিশ্চয় মনে পড়বে রবীন্দ্রনাথের 'প্রহাসিনী' কাব্যের অন্তর্গত কবিতা 'রঙ্গ'-এর কথা। ১৩৫১ বঙ্গাব্দে লেখা এই চমৎকার কবিতায় 'চার মিঠে', 'চার সাদা', 'চার তিতো', 'চার কঠিন', আর 'চার মিথ্যে' জানতে চাওয়া হয়েছে। কবিতার প্রত্যেক স্তবকের চতুর্থ পঙ্‌ক্তিতে আছে— 'তাহার অধিক মিঠে কন্যা, কোমল হাতের চাপড়ি', 'তাহার অধিক কঠিন তোমার বাপের বাড়ি চলা'— প্রভৃতি।[১৩৫] রবীন্দ্রনাথ নিশ্চয় গোবিন্দচন্দ্র সিংহের ভাব গ্রহণ করেননি। বাংলার লোকজীবনে এই ধারার উক্তি-প্রত্যুক্তির চল ছিল।

।।৯।।

রাজসৈনিকের বেশ ধারণ করে চম্পক নগরকে সন্ত্রস্ত করে আসার পর নগরের বর্ণনাটি বেশ চমৎকার। কবির সময়জ্ঞান, পারিপার্শ্বিক অবস্থা সম্পর্কে ধারণারও কিছু পরিচয় এখানে বিধৃত আছে। একটি উল্লেখ থেকে মনে হয় বিধবা বিবাহ আন্দোলন সম্পর্কে সংবাদ জানতেন গোবিন্দচন্দ্র। ষোলোশো বিধবা খুঁজতে বেরিয়েছেন। আর নগরবাসী ভাবছে— 'কে করিবে রক্ষা রাজা কৈলে অবিচার'। অসতী বিধবারা কিন্তু ভাবছে, ভালোই হল।

'ঘুচিবে বিরহ ব্যথা সম্রাজ্ঞীর গুণে।[১৩৬]

এই সম্রাজ্ঞী নিশ্চয় মহারাণি ভিক্টোরিয়া। গোবিন্দচন্দ্র জানাচ্ছেন বিধবাদের মর্ম। 'বহুপাপে' নারী জন্ম হয়; হাসলে 'কলঙ্কিনী' দুর্নাম, মাথা তুললে নির্লজ্জতার অপবাদ শুনতে হয়। পুরুষরা এ-রকম করলে কোনো দোষ হয় না। তাই তাদের বেদনার কথা 'সংসারের কর্ত্রী মহারাণী বুঝিয়াছে।' তিনি নিশ্চয়

'বিধবাগণের বিভা দিবে পুনরায়।।[১৩৭]

অন্যপক্ষে এই সম্ভাবনার কথা শুনে 'সতী রমণীরা মহা চিন্তিত' হলেন। পরপুরুষ তাদের স্পর্শ করার আগেই বিষ পান করতে চাইলেন তাঁরা।

ব্রিটিশ শাসনে বিধবা বিবাহের প্রচলন হয়েছে। সে-ব্যাপারে আপত্তি, সমালোচনা থাকলেও গোবিন্দচন্দ্র ইংরেজ রাজত্বকে এই কাব্যে যারপরনাই প্রশংসা করেছেন। তাঁর ভাষায়—

'সুধন্য ইংরাজ জাতি দেব অবতার।
তাঁহার শাসনে কোথা নাহি অবিচার।।
ধনবান দরিদ্রে অন্যায় যদি করে।
দণ্ডদান করেন আইন অনুসারে।।
গুপ্ত হত্যা দস্যু ভয় নাহি কোন স্থানে।
সোনা হাতে ভ্রমে লোক বিজন কাননে।।'[১৩৮]

মনে হয় না গোবিন্দচন্দ্র অতিশয়োক্তি করেছেন। তিনি দেখেছেন ইংরেজ শাসনে 'জাতি ধর্ম অনুসারে' বিচার ব্যবস্থা চালু হয়েছে। 'দুর্ভিক্ষে'-র সময় প্রজাদের প্রাণরক্ষার চেষ্টা করেন তাঁরা। শুধু কি তা-ই—

'বিদ্যাদান হেতু কত করিয়া যতন।
স্থানে স্থানে বিদ্যালয় করিলা স্থাপন।।'[১৩৯]

প্রজারা উচ্চ পদাধিকার পান ব্রিটিশ রাজত্বে। রাজ কর্মচারীরা অবিচার করলে প্রজারা প্রার্থনা করলে 'সুবিচার' মেলে। শেষে তিনি কামনা করেছেন—

'মরিয়া আবার যদি জন্ম হয় কভু।
ইংরাজের রাজ্যে যেন বাস থাকে বিভু।।'[১৪০]

মনে হতে পারে গোবিন্দচন্দ্র ব্রিটিশ রাজের প্রতি অহেতুক প্রশংসা বৃষ্টি করছেন। তবে, মধ্যযুগের শেষাংশের ইতিহাস যাঁরা জানেন, তাঁদের কাছে এই প্রশংসা অতিশয়োক্তি মনে হবে না। একজন ইতিহাসকারের মন্তব্য উল্লেখ করছি ঃ

'রাষ্ট্র/জায়গীরদার/মনসবদার, জমিদার আর কৃষকের ত্রিভুজ সম্পর্কের অবয়বে গড়ে ওঠে মুঘল সাম্রাজ্য। ... নানা কারণে সপ্তদশ শতকের শেষভাগে এই কাঠামোয় ভাঙ্গন ধরল। মনসবদারদের হাত থেকে ঘন ঘন জায়গীর রদবদল হতে লাগল, তাঁরাও দেড়েমুসে খাজনা আদায় করতে লাগলেন। কৃষিজ উৎপাদন ব্যাহত হল, কৃষকদের উপর অত্যধিক চাপ পড়ল, জীবন যাত্রার ন্যূনতম প্রয়োজনও তারা আর মেটাতে পারল না।'[১৪১]

এর সঙ্গে মিলিয়ে নেওয়া যায় ঠগী-ডাকাত-সহ নানান

অশান্তি আর দেশব্যাপী স্বেচ্ছাচারী রাজশক্তি, মারাঠা বর্গীর হাঙ্গামা আর হার্মাদ বা মগ জলদস্যুদের অত্যাচার। সে তুলনায় ইংরেজ আমল অবশ্যই সুশাসন দিয়েছিল। মধ্যযুগের একটি কাব্য বিষয়ে নতুন যুগের এই পদশব্দ বেশ রোমাঞ্চকর ঠেকল।।

টীকা ও উল্লেখ অনুষঙ্গ ঃ

১। Dr. P. K. Maity : *Historical Studies in the Cult of the Goddess Manasa. (A Socio-cultural Study)*, পুথি পুস্তক; কলকাতা, এপ্রিল ১৯৬৬, পৃ.২৮৬-৮৭।

২। B. S. Verma : *Socio-Religious, Economic and Literary Condition of Bihar*, দিল্লি; ১৯৬২; পাদটীকা, পৃ. ১২৬।

৩। আশুতোষ ভট্টাচার্য ঃ *বাংলা মঙ্গলকাব্যের ইতিহাস*, এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং; কলকাতা; পরিবর্ধিত অষ্টম সংস্করণ; বইমেলা ১৯৯৮; পুনর্মুদ্রণ, নভেম্বর ২০০০; পাদটীকা, পৃ. ২৯১।

৪। ওই।

৫। ওই, পৃ. ২৯৪।

৬। ওই, পৃ. ২৯৫।

৭। ওই।

৮। ওই।

৯। ওই, পৃ. ২৯৬।

১০। ওই।

১১। অচিন্ত্য বিশ্বাস (সম্পাদিত) ঃ *জগজ্জীবন ঘোষালের মনসামঙ্গল*, রত্নাবলী; কলকাতা; ২০১০; পৃ. ১৩ ।

১২। ওই, 'নিবেদন'।

১৩। ওই।

১৪। শ্রী গোবিন্দচন্দ্র সিংহ ঃ *শ্রী মনসামঙ্গল ধূয়াবলী (অর্থাৎ বেহুলা নখিন্দরের জীবন চরিত এবং শ্রী মনসাদেবী পূজা প্রচার)* ; দ্বিতীয় সংস্করণ; ১৩৮৫ ব.; প্রকাশক কবিপুত্র শ্রী প্রসন্ন কুমার সিংহ। আশীলা, রাজমহল মহকুমা; সাঁওতাল পরগণা জেলা; বিহার। পৃ. ৪৬৪। বইখানির প্রতিচিত্র আনতে সাহায্য করেছেন শ্রদ্ধাভাজন ড° অশোক কুমার দে; বিহারের সাহেবগঞ্জ কলেজের বাংলা বিভাগের প্রাক্তন অধ্যাপক ড° দে-র সৌজন্য ব্যতিরেকে এই গ্রন্থটি দেখার সুযোগ পেতাম না। তাঁকে আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জানাই। এবার থেকে *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*।

১৫। পশ্য ঃ প্রতিচিত্রের শুরুতে কবির প্রতিকৃতির নীচের উল্লেখ। ১২৭৫ বঙ্গাব্দ মুদ্রিত ছিল, কেউ সবুজ কালিতে কেটে দিয়েছেন— লিখেছেন ১২৮০। আমরা সেই সনটি গ্রহণ করছি। বইটির সূচীপত্রের উপর 'বিহার বাংলা আকাডেমিকে প্রদত্ত/গিরিশচন্দ্র সিংহ/সাং আশিলা, বিহার/তাং ৮/১/১৯৮৯'— কথাগুলি লিখিত আছে। ধারণা করি ইনি কবির বংশধর। এবং তিনি বা বিহার বাংলা অকাদেমির কেউ ওই সংশোধন করেছেন। সবুজ কালি থাকায় অভ্রান্তভাবে এই ধারণাকে সত্য প্রতিপন্ন করা যায় না। প্রতিচিত্র হবার পরে যিনি অশোকবাবুকে গ্রন্থটি পাঠিয়েছেন— তিনিও লিখতে পারেন।

১৬। *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত; পৃ. ১৪৯।

১৭। ওই, পৃ. ১৮৭।

১৮। ওই, পৃ. ২৩৬।

১৯। ওই, পৃ. ৩৩৩।

২০। ওই, পৃ. ৩৩৯।

২১। ওই, পৃ. ৪২৪।

২২। ওই, পৃ. ১৭১।

২৩। ওই, পৃ. ২৮৮।

২৪। ওই, ভূমিকা, ১৩১২ বঙ্গাব্দ, ২১ কার্তিক।

২৫। ওই, গোবিন্দচন্দ্র তাঁর ভূমিকায় একটি গুরুত্বপূর্ণ কথা লিখেছেন। তা থেকে মনে হয় স্থানীয় ভূম্যধিকারী 'রাজমহলের পার্শ্বস্থ তুরতিপুরের পত্তনীদার শ্রীযুক্ত ভুবনচন্দ্র সিংহ মহোদয়' এই মনসামঙ্গলের গুণগ্রাহী ছিলেন। তিনি এই পাণ্ডুলিপি পাঠ করে কবিকে 'উৎসাহ প্রদান' করেছিলেন।

২৬। ওই, পৃ. ৪৬৪।

২৭। ওই।

২৮। ওই, পৃ. ১৩৮।

২৯। ওই, পৃ. ৩৬৫।

৩০। ওই, পৃ. ৪৬২।

৩১। ওই, পৃ. ৩৫২।

৩২। ওই, পৃ. ৩৫৫।

৩৩। পাইকাতে ছাপানো। ছাপাখানার নাম অমিয় প্রিন্টার্স, পাকুড়, বিহার— জেলা সাঁওতাল পরগণা।

৩৪। প্রথম সংস্করণ, ভূমিকা।

৩৫। ওই।

৩৬। 'পরপর প্রকাশিত করা হইবে'। — ওই; দ্বিতীয় মুদ্রণের ভূমিকা।

৩৭। ওই, পাদটীকা; পৃ. ৪২১।

৩৮। ওই, পাদটীকা; পৃ. ৪৪৩-৪৪।

৩৯। ওই, গদ্যটীকা; পৃ. ৩৪০।

৪০। ওই।

৪১। ওই, পৃ. ৩৪২।

৪২। ওই, পৃ. ১৯।

৪৩। ওই, পৃ. ৬৬।

৪৪। ওই, পৃ. ৯০।

৪৫। ওই, পৃ. ১২১।

৪৬। ওই, পৃ. ১১৭।

৪৭। ওই, পৃ. ১৩৪। সঙ্গে সঙ্গে ব্যাধি, অগ্নি, মারি ভয় দূর হয়, সুবৃষ্টি হয়, সর্পভয় থাকে না, 'সলিলে পর্বতে বনে' পরিত্রাণ লাভ হয়। পৃ. ১৩৪-৩৫।

৪৮। ওই, পৃ. ৩৮৪।

৪৯। ওই, পৃ. ৪০২।

৫০। ওই, পৃ. ১৯৬।

৫১। ওই, পৃ. ১৯৮-৯৯।

৫২। প্রথম সংস্করণের ভূমিকা; উক্ত

৫৩। 'মনসামঙ্গল ধূয়াবলী'; পৃ. ৩৩০।

৫৪। ওই, পৃ. ১০৩।

৫৫। ওই, ধূয়া বিশেষ; পৃ. ১১৯।

৫৬। ওই, ধূয়া বিশেষ ; পৃ. ২১২।

৫৭। ওই, ধূয়া বিশেষ ; পৃ. ২৪০।

৫৮। ওই, পৃ. ৩০২।

৫৯। ওই, পৃ. ৩১৩।

৬০। ওই, পৃ. ৩২০।

৬১। ওই, পৃ. ৩২৫।

৬২। ওই, পৃ. ৩১০।

৬৩। ওই, পৃ. ৪৫১-৫২।

৬৪। ওই, পৃ. ১১৭।

৬৫। ওই, পৃ. ২১২।

৬৬। ওই, পৃ. ২৬৭।

৬৭। ওই, পৃ. ২৭৫।

৬৮। ওই, পৃ. ২৩১-৩২।

৬৯। ওই, পাদটীকা; পৃ. ২৩২।

৭০। সুধীরচন্দ্র সরকার সংকলিত ঃ *পৌরাণিক অভিধান*, এম. সি. সরকার. অ্যান্ড সন্স প্রা. লি.; কলকাতা; মাঘ পৃ. ১৩৮৮; ১৩৬।

৭১। ওই, পৃ. ১৩৮।

৭২। *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত, পৃ. ২৭৭।

৭৩। ওই, পৃ. ২৯২।

৭৪। ওই, পৃ. ৩০২।

৭৫। ওই, পৃ. ৪২০।

৭৬। ওই, পৃ. ৪৫৩।

৭৭। ওই, পাদটীকা; পৃ. ২৫০।

৭৮। ওই, পৃ. ৪৫৩।

৭৯। ওই।

৮০। ওই, পৃ. ৪৫৪।

৮১। অচিন্ত্য বিশ্বাস ঃ *বাংলা পুথির কথা*, রত্নাবলী, কলকাতা; মে ২০০৩; পৃ. ৭৫।

৮২। *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত, পৃ. ১৫৯।

৮৩। ওই।

৮৪। ওই, পৃ. ১৬৩।

৮৫। ওই, পাদটীকা; পৃ. ১৬৫।

৮৬। ওই, পৃ. ১৬৫।

৮৭। ওই, পৃ. ১৬৭।

৮৮। ওই, পৃ. ১৭০।

৮৯। ওই, পৃ. ১৭২।

৯০। ওই, পৃ. ১৭৩।

৯১। ওই, পৃ. ১৭৫।

৯২। ওই, পৃ. ১৭৭।

৯৩। ওই, পৃ. ১৭৮।

৯৪। ওই, পৃ. ১৭৯।

৯৫। ওই, পৃ. ১৮০।

৯৬। ওই, পৃ. ১৮২।

৯৭। ওই, পৃ. ১৮৬।

৯৮। ওই, পৃ. ১৮৮।

৯৯। ওই, পৃ. ১৮৯।

১০০। ওই।

১০১। ওই।

১০২। ওই, পৃ. ২০২।

১০৩। ওই, পৃ. ২০৭।

১০৪। ওই, পৃ. ২১৩। এ-রকম কথা পরেও আছে; যেমন— 'আঠার পরীক্ষা নিল শ্বশুর আমার। তোমার করুণা বলে হইনু উদ্ধার।।' (পৃ. ২৩৬); সুরখণ্ডে আছে বেহুলা স্বামীকে বলছেন ঃ 'আঠার পরীক্ষা দিয়া শ্বশুর গোচরে' তিনি এসেছেন। (পৃ. ৩৬৩)।

১০৫। ওই, পাদটীকা ; পৃ. ২০৭।

১০৬। সুকুমার সেন ঃ *মহাদেবী নিত্যা*, পথিক বসু সম্পাদিত ঃ *বিভাব প্রবন্ধ সংকলন*, প্যাপিরাস; কলকাতা; জানুয়ারি, ১৯৯৪; পৃ. ২৮১।
১০৭। ওই, পৃ. ২৮১-৮২।
১০৮। স্বামী নির্মলানন্দ ঃ *দেবদেবী ও তাঁদের বাহন*, ভারত সেবাশ্রম সংঘ, কলকাতা; সপ্তম সংস্করণ ১৪১৩ ব.; পৃ. ১৮৭।
১০৯। *মনসা মঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত, পৃ. ২৩৫।
১১০। ওই, পৃ. ৩৮৫।
১১১। ওই, পৃ. ৪৬১।
১১২। রবার্ট এ. সেগাল ঃ *Myth : A very Short Introduction*, অক্সফোর্ড ইউনিভার্সিটি প্রেস; ২০০৮; পৃ. ২০। উৎসাহী পাঠক দেখে নেবেন, অচিন্ত্য বিশ্বাস ঃ *পুরাকথা, আদিকল্প ও সাহিত্য সমালোচনা*, নবেন্দু সেন (সম্পাদিত) ঃ '*পাশ্চাত্য সাহিত্যতত্ত্ব ও সাহিত্য ভাবনা*'-গ্রন্থভুক্ত; রত্নাবলী; কলকাতা; জুন ২০০৯; পৃ. ৩২০-২১।
১১৩। ব্রনিসল ম্যালিনোস্কি ঃ *Magic, Science. Religion and other Essays*, ডাবল ডে অ্যাঙ্কার বুক্স; নিউইয়র্ক; ১৯৪৮; পৃ. ৯৪।
১১৪। *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত; পৃ. ৫৭। এ-প্রসঙ্গে একটি কথা। ছোটবেলায় আমাদের পরিবারে 'বোকা মাধাই' শব্দটি অত্যন্ত বোকা অর্থে ব্যবহৃত হত। ছোটবেলা কেটেছে বর্ধমান জেলার আসানসোল মহকুমার শিল্প শহর কুলটিতে। শব্দটির উৎস জানতাম না। গোবিন্দচন্দ্রের কাব্যে একটু ব্যাখ্যার বা বিচার সূত্রের পরিচয় পেলাম।
১১৫। ওই।
১১৬। ওই, পাদটীকা; পৃ. ৬২।
১১৭। ড° পল্লব সেনগুপ্ত (সম্পাদিত) ঃ '*লোকপুরাণ ও সংস্কৃতি*' ; পুস্তক বিপণি; জুন, ১৯৮২; পৃ. ১৮৫।
১১৮। *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত, পৃ. ৬২।
১১৯। অচিন্ত্য বিশ্বাস (সম্পাদিত) ঃ *বিপ্রদাস পিপিলাইয়ের মনসামঙ্গল*, রত্নাবলী; কলকাতা; এপ্রিল, ২০০২; পৃ. ১৮০-৮১।
১২০। *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত, পৃ. ১৩৪।
১২১। ওই, পৃ. ২৩৭।
১২২। ওই, পৃ. ৩৬৫।
১২৩। ওই, পৃ. ৩৮১।
১২৪। ওই।
১২৫। ওই, পৃ. ২০৭।
১২৬। ওই, পৃ. ৪২৫।
১২৭। ওই, পৃ. ১১৯-১২০।
১২৮। ওই, পৃ. ১১২।
১২৯। ওই, এখানে সংখ্যা মিলছে না; মোট ৮টি কালো বলা হল। 'ঘোর'-কে কালো বলে ধরলে ৯ হতে পারে। পঙ্‌ক্তিটি 'শ্যাম ও শ্যামার রূপ ঘোর অন্ধকার'। ঘোর- মহাকাল হওয়া কষ্ট কল্পিত হবে।
১৩০। ওই, পৃ. ১১৩।
১৩১। ওই।
১৩২। ওই, পৃ. ১১৪।
১৩৩। ওই।
১৩৪। ওই।
১৩৫। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ '*সঞ্চয়িতা*' ঃ বিশ্বভারতী; দশম সংস্করণ; ১৩৮৯ ব.; পৃ. ৭৬২।
১৩৬। *মনসামঙ্গল ধূয়াবলী*, উক্ত, পৃ. ৪০৫।
১৩৭। ওই, পৃ. ৪০৬।
১৩৮। ওই, পৃ. ৪১১।
১৩৯। ওই।
১৪০। ওই, পৃ. ৪১২।
১৪১। গৌতম ভদ্র ঃ *মুঘল সাম্রাজ্যের সংকট— কিছু প্রশ্ন*, অনিরুদ্ধ রায় (সম্পাদিত) ঃ *মধ্য যুগের ভারত*, কে. পি. বাগচী অ্যান্ড কোম্পানি; কলকাতা; ১৯৮৭।

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage
© Aitihya Samstha
Vol.I 2011
pp.59-69

চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ একটি নিম্নবর্গের আখ্যান

জ্যোতির্ময় সেনগুপ্ত
বাংলা বিভাগ, প্রাগজ্যোতিষ কলেজ, গুয়াহাটি-৭৮১০০৯, অসম।

CHATURTHA PANIPATHER YUDDHA : A SUBALTERN NARRATION

ABSTRACT : *Subodh Ghosh is well-known to the Bengali readers for numbers of his different popular short stories. The elite society of Kolkata discovered him in the 40's. 'Ajantrik' was his first work in this field. 'Fossil', the second of his entire creation was a story of the oppressed in India. Actually his struggle in life helped him to gather experiences regarding different folk-lives of India. In the late 40's he wrote a book on Indian 'adivasis'. Though he was not an anthropologist, he handled the subject in a scientific manner. There in a chapter he wrote a real story of Birsait, a young person whom we find as Stephan Horo in the story titled 'Chaturtha Panipather Yuddha'. After his (Subodh Ghosh's) birth centenary certain academic discussions have taken place in different essays and Ph.D works, but lots are still to be done. Therefore, we have taken this story for re-reading. As this one depicts the life of oppressed of our society, we think it will be wise to analyse the story under the light of subaltern studies. Earlier, this study as a postmodern theory of literary criticism tried to find out the real nature of the subalterns. But in the late 80's Gayatri Chakravorty Spivak thought it right to find out the process of making the subalterns in a hegemonic discourse. Ranjit Guha, Gautam Bhadra and many others also support this line of thinking. Accordingly, we have tried to find out the same in present context. From the narration of Subodh Ghosh we can identify Horo, Tudu, Chirki, Old Sokha as the subaltern. They are the 'other' from the point of view of Father Lindon, Panditji — the Sanskrit teacher in the missionary school and Ghosh — the interclass Bengali intellectual. We also find that amateur anthropologist Subodh Ghosh with his experienced references made it possible for the story to be a subaltern narration. The citations in the story clearly show the making of subalterns by the upper class.*

বাংলা ছোটগল্পের আলোচনায় সুবোধ ঘোষ একটি পরিচিত নাম। চল্লিশের দশকে তাঁর আবির্ভাব। এই আবির্ভাব যেমন আকস্মিক তেমনি চমকপ্রদ। কল্লোল-কালিকলম-প্রগতি যুগের সৃষ্টি-নিরীক্ষায় মরশুমি অজস্রতার অবসানের পর যেমন বিভূতিভূষণের 'পথের পাঁচালী', তারাশঙ্করের 'জলসাঘর', মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'প্রাগৈতিহাসিক' ও 'পদ্মানদীর মাঝি' নবযুগ সৃষ্টির প্রতিশ্রুতি নিয়ে এসেছিল, তেমনি হঠাৎ ১৯৪০ সালে সুবোধ ঘোষের 'অযান্ত্রিক' ও 'ফসিল' গল্প দুটি বাংলা সাহিত্যের আঙিনায় নবপ্রতিভার আবির্ভাব ঘোষণা করেছিল। অযান্ত্রিকের মতো সর্বাঙ্গসুন্দর গল্পটি তাঁর প্রথম রচনা।[১] তবে সেখানেই থেমে থাকা নয়, সুবোধ ঘোষ এরপর এগিয়ে গেছেন অনেকদূর। হাজারিবাগের ছোটবেলা থেকে কলকাতার বড়বেলা পর্যন্ত যাপিত জীবনে অভিজ্ঞতার যে নুড়িগুলো কুড়িয়ে পেয়েছিলেন তাকেই পাথেয় করে একের পর এক সফল বাক্‌প্রতিমা নির্মাণ করেছেন। যে- ভারতবর্ষকে সুবোধ ঘোষ প্রত্যক্ষ করেছিলেন, গল্পের আনাচে-কানাচে সেই ভারতবর্ষ তাঁর দ্রষ্টাচক্ষুর আলোয় উদ্ভাসিত হয়েছে। ঔপনিবেশিক প্রেক্ষাপটে ভারতবর্ষের প্রান্তিক মানুষকে কেন্দ্র করে নির্মাণবায়নের অসাধারণ সব ছবি তাঁর কলমে ধরা পড়েছে। বার বার বিভিন্ন গল্পে নির্মিত হয়েছে নিম্নবর্গের ইতিহাস। অথচ বহুদিন এই কৃতবিদ্য লেখকের বিষয়ানুগত সৃষ্টিগুলো হয় প্রথানুগত আলোচনার ঘেরাটোপে বাঁধা পড়ে ছিল, নয়তো সমালোচকের অবহেলার শিকার হয়েছিল। লেখকের জন্মশতবর্ষ নতুন করে উৎসাহ জাগাল। প্রয়োজন দেখা দিল পুনঃপাঠের। এই প্রেক্ষিত থেকেই আমাদের আজকের আলোচনা।

ভারতবর্ষের প্রান্তিক মানুষের দ্বন্দ্ব-বেদনার আখ্যান নির্মাণে সুবোধ ঘোষ একনিষ্ঠ আর 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' তার উল্লেখযোগ্য প্রতিবেদন। শৈলজানন্দ, তারাশঙ্কর থেকে শুরু করে আজকের সাধন চট্টোপাধ্যায় বা রামকুমার মুখোপাধ্যায় পর্যন্ত লেখকদের রচনাধারার মধ্যে সুবোধ ঘোষের এই গল্পটি অনন্য আকর্ষণের কেন্দ্রবিন্দু। বাংলা সাহিত্যে আধুনিকতার পত্তনকালে সমাজের প্রান্তবাসীদের প্রতি লেখকদের সহমর্মিতা প্রকাশ পেলেও এর যথার্থ পরিচর্যা শুরু হয় চল্লিশের দশক থেকে। বহু গল্পের ভিড়ে আমাদের মনে পড়তে পারে তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'তারিণী মাঝি', অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্তর 'সারেঙ', মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'দুঃশাসনীয়', সমরেশ বসুর 'শানা বাউরীর কথকতা', মহাশ্বেতা দেবীর 'বেহুলা', রমাপদ চৌধুরীর 'ভারতবর্ষ', সাধন চট্টোপাধ্যায়ের 'ঢোলসমুদ্র' বা সুভাষ কর্মকারের 'কাঠ' গল্পের কথা। কখনও একক ব্যক্তিচরিত্র আবার কখনও গোষ্ঠী হিসাবে ভারতবর্ষের নানা প্রান্তের জনপদজীবনের ছবি এ-সব গল্পে ফুটে উঠেছে। জীবনযুদ্ধের নানা বিপ্রতীপতায় এ-সব গল্প ঋদ্ধ। এ-সমস্ত গল্পে যাদের কথা বলা হয়েছে তারা ক্ষেত্র সমীক্ষায় 'সভ্যতার পিলসুজ' হিসাবে পরিচিত না-হলেও 'মানুষের সভ্যতায় একদল অখ্যাত লোক'[২] তো বটেই। অখ্যাত, অপর বা নিম্নবর্গের এই আখ্যানগুলো অধুনা নতুন দৃষ্টিভঙ্গিতে আদৃত হবার যোগ্য। এই প্রেক্ষাপটে 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' আমাদের কাছে এক নতুন বার্তা বয়ে আনে, উন্মোচিত হয় সমাজ-ইতিহাস চর্চার এক নতুন দিগন্ত। আদিবাসীজীবনের গভীরতার প্রতি সুবোধ ঘোষের আকৈশোর আকর্ষণ এবং সংশ্লেষণী দৃষ্টিভঙ্গি এই গল্পে সমাজ-ইতিহাসের বাস্তবতাকে অনুষঙ্গ করে প্রকাশ পায়। ঔপনিবেশিক ভারতের রেনেসাঁলোকিত দৃষ্টিকোণ থেকে উচ্চ ও লোকায়ত সংস্কৃতির দ্বান্দ্বিক রসায়নের বিশ্লেষণ যখন এই গল্পের পরিকাঠামো গড়ে তোলে তখন তার আখ্যান আধুনিক তত্ত্ববিশ্বের নানা নির্মাণ-নিরিখে বিশ্লেষিত হতে পারে। স্টিফেন ওরফে রুনুনু হোরো এবং ফাদার লিন্ডনের অসম যুদ্ধ নিম্নবর্গীয় চর্চায় একটি বিশেষ মাত্রা পায়।

এখানে বলে রাখি 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' প্রথমে প্রকাশিত হয় 'মন্দির' পত্রিকার ১৩৫১ জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় (১৯৪৪)। এরপর তা সুবোধ ঘোষের 'শ্রেষ্ঠ গল্প' র অন্তর্ভুক্ত হয় (১৯৪৯)। গল্পটি সম্পর্কে আর একটি তথ্য এই যে, সুবোধ ঘোষের নৃতাত্ত্বিক গবেষণা গ্রন্থ 'ভারতীয় আদিবাসী'র অন্তর্গত 'একটি বিরসাপন্থী যুবকের কাহিনী'তেও হোরোর কথা আছে। গ্রন্থটি প্রকাশিত হয়েছিল ১৯৪৮-এ। সেখানে 'জাতীয় সংগ্রামে আদিবাসী' শিরোনামাঙ্কিত অধ্যায়ে হোরোর প্রসঙ্গ এবং সংলগ্ন সামাজিক ইতিহাস স্পষ্টভাবে ব্যক্ত হয়েছে। এ-কথা উল্লেখ করার উদ্দেশ্য সুবোধ ঘোষের অভিজ্ঞতার পরিমণ্ডলটিকে চিনে নেওয়া। ঔপনিবেশিক ভারতে জাতীয় সংগ্রামের সামাজিক সত্যটিকে তিনি আত্মস্থ করতে করতে চলেছিলেন। এর সঙ্গে যুক্ত হয়েছিল আশৈশব আদিবাসী সমাজকে কাছ থেকে দেখার অভিজ্ঞতা। ১৯০৯ খ্রিষ্টাব্দে হাজারিবাগে তাঁর জন্ম। শৈশব থেকে প্রথম যৌবন এখানেই কেটেছে। তাঁরই কথায় 'ছেলেবেলা থেকে শালবন, পাহাড় আর জংলী ঝরনা -- নদীর সঙ্গে মেলামেশার আনন্দ আমার জীবনে একটি মহৎ সঞ্চয়।'[৩] শুধু তা-ই নয়, লেখক হবার

আগে জীবনের আলো-ছায়া এবং অন্ধকারের অনেক রূপ ও অনেক ঘটনা দেখার অভিজ্ঞতা সুবোধ ঘোষের হয়েছিল। রুজি রোজগারের জন্য হাজারিবাগের সেন্ট কলম্বাস স্কুলে পড়বার সময়ই তাঁকে বেরিয়ে পড়তে হয়েছিল, এর আগে সন্ন্যাসী সেজে বাড়ি থেকে পালিয়ে বিভিন্ন জায়গায় ঘুরেও এসেছেন। তারপর হাজারিবাগ, মুম্বাই হয়ে কলকাতার শ্রীগৌরাঙ্গ প্রেসে স্থিতিলাভ। এরপর 'অনামীসঙ্ঘ' থেকে অযান্ত্রিক দিয়ে যাত্রা শুরু, দ্বিতীয় গল্প ফসিলেই চলে এল প্রান্তিক সমাজের মানুষজন। তবে অনামী চক্রের ঘনিষ্ঠ প্রগতি লেখক সঙ্ঘের প্রতি মোহ অচিরেই তাঁর ভেঙে গিয়েছিল এবং বছর দুয়েকের মধ্যেই তাঁর চেষ্টায় গড়ে উঠেছিল কংগ্রেস সাহিত্য সঙ্ঘ। ১৯৪৪-এ এই ঘটনা যখন ঘটছে তখনই লেখা হচ্ছে 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' এবং 'ভারতীয় আদিবাসী' গ্রন্থের লেখাগুলো।

এই দুয়ের মধ্যে কোনো বিশেষ যোগাযোগ আছে বলে আমাদের মনে হয় না। কারণ অনামীসঙ্ঘের সঙ্গে তাঁর সম্পর্ক কখনোই সম্পূর্ণ রাজনৈতিক ছিল না আর পরাধীন ভারতবর্ষের অর্থনৈতিক অনুন্নত অবস্থা তথা সামাজিক বৈষম্য কম্যুনিস্টদের 'জনযুদ্ধ নীতি'কে সমর্থন জানানোর মতো প্রেরণা তাঁকে দিতে পারেনি। তবে ৩৪ বছর বয়সের অভিজ্ঞতায় তাঁর হৃদয়ে যে-ভারতবোধের উদয় হয়েছিল তার সঙ্গে হাজারিবাগকেন্দ্রিক অভিজ্ঞতার মিশেলে হোরো মূর্ত হয়ে উঠেছে। গল্পের হিরোকে যখন আমরা বিরসাপন্থী যুবকের মধ্যে স্পষ্ট হয়ে উঠতে দেখি তখন এর বাস্তব প্রেক্ষাপট সম্বন্ধে আর কোনো সন্দেহ থাকে না। সন্দেহ থাকে না যে ঔপনিবেশিক প্রেক্ষাপটে লেখক দুই অসম শক্তির যুযুধান অবস্থাকে পর্যবেক্ষণ করেছিলেন। গল্পটির পাশাপাশি আমরা যখন বিরসাপন্থী যুবকের কাহিনি পড়ি তখন বুঝি শুধু চোখের দেখাতেই শেষ নয়, সম্পর্কের বিশ্লেষণেও সুবোধ ঘোষ অসাধারণ।

প্রসঙ্গত আমরা 'ভারতীয় আদিবাসী' গ্রন্থের তিনটি অধ্যায়ের কথা উল্লেখ করব -- প্রথমটি 'খৃষ্টান মিশনারি ও আদিবাসী', দ্বিতীয়টি 'ব্রিটিশ বিরোধী সংগ্রামে আদিবাসী' আর তৃতীয়টি 'জাতীয় সংগ্রামে আদিবাসী'। এই সমস্ত অধ্যায়ে সুবোধ ঘোষের উপলব্ধি তাঁকে যে-সত্যে পৌঁছতে সাহায্য করেছে তা একান্তই মানবিক, আদিবাসীদের কাছ থেকে দেখার সূত্রে তাদের প্রতি অপার প্রেম থেকে জাত। সাংস্কৃতিক নৃবিজ্ঞানীদের মতোই তিনি প্রথম অধ্যায়টিতে ভারতবর্ষে মিশনারিদের কর্মকাণ্ডের আন্তর স্বরূপটি বিশ্লেষণ করেন। তাঁদের শিক্ষামূলক ও জনকল্যাণমূলক কাজের প্রশংসা করেও সে-সমস্ত কাজের অভিসন্ধিমূলক অভিব্যক্তিকে স্পষ্ট ভাষায় ব্যক্ত করেন। জনকল্যাণমূলকতার পিছনে যে একটা 'রাজনৈতিক উদ্দেশ্য' ছিল তা এই 'সমাজবিজ্ঞানী'র দৃষ্টি এড়িয়ে যায় না। তাঁর বিশ্লেষণে ধরা পড়ে,-- "খ্রিষ্টান সাম্রাজ্যবাদ যে একটা অতি উচ্চমানের আদর্শ, খ্রিষ্টান পাদরিসমাজ সেটা মনেপ্রাণে বিশ্বাস করতেন। ভারতবর্ষের মানুষ খ্রিষ্টধর্ম গ্রহণ করলে এবং ইংরেজ শাসনে থাকলে উন্নত হবে, এই বিশ্বাস খ্রিষ্টান পুরোহিতরা আন্তরিকভাবেই পোষণ করতেন। অল্পদিনের মধ্যেই তাঁরা উপলব্ধি করলেন, ভারতের উচ্চবর্ণের হিন্দু ও মুসলমান সমাজে তাদের ধর্মপ্রচার কখনই প্রসার লাভ করতে পারবে না। এরপর তারা অবনত হিন্দুসমাজের দিকে ধাবিত হয়। সামান্য সফল হলেও আশানুরূপ হয় না। তারপর বিচ্ছিন্ন দরিদ্র নিরক্ষর চরম হতাশাগ্রস্ত আদিবাসী সম্প্রদায়ের প্রতি তারা দৃষ্টি দেয়, সফল হয়, আদিবাসী সমাজের এক বৃহৎ অংশকে খ্রিষ্টধর্মে ধর্মান্তরিত করে।"[৪] যাদের এভাবে ধর্মান্তরিত করা হল তাদের তরফ থেকে প্রতিবাদ প্রতিরোধ নিশ্চয়ই মিশনারিসমাজ আশা করেনি। সুবোধ ঘোষ দেখেছেন, ইংরেজ প্রবর্তিত নতুন ভূমি-ব্যবস্থায় আদিবাসীরা জমির দখল ক্রমেই হারিয়ে ফেলছিল, নতুন ভূস্বামীদের বিরুদ্ধে জমা হচ্ছিল ক্ষোভ। মিশনারিরা এই পুঞ্জীভূত ক্ষোভকে কাজে লাগিয়ে নিজেদের উদ্দেশ্যকে তো সফল করেইছিলেন, সেইসঙ্গে আদিবাসীদের মুক্তিচেতনাকেও বোধহয় পরোক্ষে মদত দিয়ে ফেলেছিলেন। তাই আদিবাসীদের একাংশের চারিত্রিক দৃঢ়তার ভিতর প্রাণিত থেকেছে ব্রিটিশ-বিরোধী মনোভাব। বৈদেশিক খড়্গের বিরুদ্ধে তারা মাথা উঁচু করে সংগ্রামে সচল থেকেছে -- কোল বিদ্রোহ, সাঁওতাল বিদ্রোহ, মুণ্ডা বিদ্রোহ, রজমহলের পাহাড়ি বিদ্রোহ কিংবা ভীলদের গণঅভ্যুত্থান ইত্যাদি প্রসঙ্গ সে-কথাই স্মরণ করায়।[৫]

'ব্রিটিশ বিরোধী সংগ্রামে আদিবাসী' অধ্যায়ে সুবোধ ঘোষ এ-সবের সংক্ষিপ্ত অথচ সুচিন্তিত বিবরণ ও মতামত পেশ করেছেন। প্রসঙ্গত একটি ঐতিহাসিক সত্য তিনি প্রত্যয়ের সঙ্গে জানিয়েছেন,-- "আদিবাসীদের সম্পর্কে অতীত ব্রিটিশ নীতি এবং বর্তমান ব্রিটিশ নীতির আকাশ-পাতাল পার্থক্য। একদিন সাম্রাজ্যিক স্বার্থের খাতিরে আদিবাসীদের নিভৃত অরণ্য এলাকায় সমতলবাসী হিন্দুকে গরজ করে নিয়ে যেতে হয়েছিল। আর আজ একটা বহির্ভূত অঞ্চল সৃষ্টি করে হিন্দুদের কাছ থেকে আদিবাসীকে পৃথক

করে রাখবার চেষ্টা, কারণ আজ হিন্দু আর নিতান্ত ব্রিটিশের আমলা নয়, হিন্দু ব্রিটিশ-বিরোধী রাজনৈতিক আন্দোলনের সংগঠক ও প্রচারক, সম্রাটদ্রোহী।"[৬]

বোঝা যাচ্ছে, সুবোধ ঘোষ খুব ভালো করেই ঔপনিবেশিক ভারতের সামাজিক-ঐতিহাসিক-রাষ্ট্রিক বিবর্তনের মূল স্বরূপকে আত্মস্ত করেছিলেন। ফলে বিরসা মুন্ডার প্রতিবাদের কথা বলতে গিয়ে তিনি গান্ধীপ্রসঙ্গকে সামনে নিয়ে আসতে পারেন অনায়াসে। তিনি দেখেছিলেন যে, বিরসা প্রথমে অহিংস নীতির দ্বারাই একটা আদর্শসম্মত সঙ্ঘবদ্ধতার মধ্যে আনতে চেয়েছিলেন সমাজকে। খাজনা বন্ধ আন্দোলনের তিনিই প্রথম প্রবর্তক। বলা বাহুল্য, এই অহিংসা নীতি পরবর্তী কালে গান্ধীজিও গ্রহণ করেছিলেন। তাই লেখক বলেন যে, বিরসা মহাত্মা গান্ধীর পূর্বরূপ। অবশ্য বিরসা আন্দোলনে সম্পূর্ণ অহিংসার আদর্শ শেষপর্যন্ত অক্ষুণ্ণ থাকেনি, এক চরম পরিণামে তা বিধ্বংসী ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়েছিল— যা কিনা লেখকের মতে অগাস্ট আন্দোলনের পূর্বরাগ।[৭]

গল্পে এই অহিংস আন্দোলনের প্রসঙ্গ আসে এবং আদিবাসী নেতার কাছে বিরসা আর মহাত্মা যে সমার্থক তা-ও লেখকের বর্ণনায় স্পষ্ট হয়,— 'সে আমাদের গান্ধী ছিল ঘোষ'।[৮] গল্পে হোরোর আচরণ সুবোধ ঘোষের এই সত্য ধারণাকেই স্পষ্ট করে যে, আদিবাসীদের গণসংগ্রাম, খণ্ড খণ্ড যুদ্ধ-প্রবণতা তাদেরকে এক প্রকার জাতীয়তাবোধের দিকে এগিয়ে দিয়েছিল। 'জাতীয় সংগ্রামে আদিবাসী'তে সে-কথাই লেখকের নির্ভুল বিশ্লেষণে উঠে আসে। মনে রাখতে হবে আদিবাসীদের সংগ্রাম প্রত্যক্ষ কোনো কংগ্রেস পরিচালিত আন্দোলন ছিল না। সভ্য ভারতবর্ষের কাছ থেকে এ-সংগ্রামে আদিবাসীরা কোনো সহায়তা পাননি। এই সত্যকে লেখক যেমন গল্পে তেমন গবেষণামূলক লেখাটিতেও বলে ফেলেন। ছোটবেলায় মহেশচন্দ্র ঘোষের লাইব্রেরিতে পড়ার সুযোগে ইতিহাস-দর্শনের যে-চর্চা লেখক করেছিলেন তারই সূত্রে এটা তাঁর জানা হয়ে গিয়েছিল যে, নিজেদের মুক্তি-প্রেরণাতেই ঔপনিবেশিক ভারতের দেশীয় রাজ্যগুলোতে স্বেচ্ছাচারী শাসকের বিরুদ্ধে প্রজার বিক্ষোভে আদিবাসীরা শামিল হয়েছিলেন। প্রসঙ্গত সুবোধ ঘোষ দেখান মিশনারিদের বর্বরতার দিকটিকেও, লেখা হয় 'একটি বিরসাপন্থী যুবকের কাহিনী'। সেখানে বর্ণিত হয় এক বিরসাপন্থী আদিবাসী যুবকের প্রতিবাদ ও প্রত্যাখ্যানের কথা, যা ইতিমধ্যে লিপিবদ্ধ হয়ে গেছে 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' গল্পটির শিল্পবৃত্তে। ঐতিহাসিক তথ্য পরিবেশনের খাতিরে তিনি বর্ণনা করেন জার্মান ধর্মযাজক জন গসনারের কথা। জার্মানির ইভ্যানজেলিস্ট ধর্মযাজক জন গসনার এবং তাঁর অনুগামী চারজন শিষ্য নেটিভদের মধ্যে ধর্মপ্রচারের উদ্দেশ্যে বাঁকা পথ ধরলেন, বৈষয়িক উন্নতির ভরসা দিলেন। দরিদ্র আদিবাসী, অর্ধভুক্ত মুন্ডা ওরাওঁ আদিবাসী খিদে থেকে বাঁচবার প্রেরণায় ধর্মান্তরিত হতে লাগলেন। এই অমানবিক তঞ্চকতায় সহায়তা করলেন ছোটনাগপুরের কমিশনার কর্নেল ডালটন, সি.ডাবল্যু বট্‌ম্ প্রমুখ প্রশাসক। সাংস্কৃতিক নৃবিজ্ঞানীদের মতোই সুবোধ ঘোষ এই অধ্যায়ে মিশনারিদের প্রকৃত স্বরূপ উদ্‌ঘাটন করেছেন। এই মানসিকতার পেছনে সক্রিয় ছিল তাঁর সমাজবিজ্ঞাননির্ভর মানবিক কথাসাহিত্যিক চেতনা।[৯] লক্ষণীয় যে, এই গসনারই একটু ভিন্ন রূপে গল্পে ফাদার লিণ্ডন হিসাবে আবির্ভূত হন। স্বার্থপ্রণোদিত বাঁকা পথে দৃঢ়চেতা হোরোকে বশে আনার চেষ্টা করেন, বিফলতাকে ঢাকতে বর্বরতার আশ্রয় নেন, তারপরও অক্‌টোপাসের জাল ছড়িয়ে দেন আদিবাসী সমাজের গভীরে। হোরোকে দারোগা বানিয়ে দেবার টোপ, বুড়ো সোখার ডিহিতে পুলিশি অভিযান চালানো আর চিরকি মুরমুকে হাজারিবাগ মিশনারিতে এনে রাখা লিন্ডনের স্বার্থচেতনারই চিহ্ন। প্রসঙ্গত আমাদের মনে পড়তে পারে রবীন্দ্রনাথের কথা। রথীন্দ্রনাথকে তিনি লিখেছিলেন, "যে মানুষকে মানুষ সম্মান করতে পারে না সে মানুষকে মানুষ উপকার করতে অক্ষম। অন্তত যখনই নিজের স্বার্থে এসে ঠেকে তখনই মারামারি কাটাকাটি বেধে যায়।"[১০] একই ঘটনা ঘটে ফাদার লিণ্ডনের ক্ষেত্রে। সাম্রাজ্যবাদী অহমিকার উচ্চতা থেকে অপরের অজ্ঞানতা দূর করার কূট প্রণালি তাঁর মতো মিশনারিরা গ্রহণ করেছিলেন বলেই হোরোদের সঙ্গে যুদ্ধ-পরিস্থিতি তৈরি হয়েছিল, যেখানে শক্তি-বুদ্ধির খেলায় আদিবাসীদের পরাজয় অনিবার্য। এইভাবে সুবোধ ঘোষ নিজের অভিজ্ঞতা ও জ্ঞাননির্ভর অকপট প্রেরণার সাহায্যে নিম্নবর্গের ইতিহাস নির্মাণ করেছেন 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' গল্পে। সেই সঙ্গে উত্তরকালের হাতে তুলে দিয়েছেন ভাবনাবৃত্তে নতুন পরিসর তৈরির রসদ।

এখানে বলে রাখি, শতবর্ষ অতিক্রান্ত সুবোধ ঘোষ বিদ্যায়তনিক পরিমণ্ডলের বাইরে তেমন ভাবে আলোচিত নন। সাম্প্রতিক কালে তাঁর গল্প-উপন্যাস নিয়ে কিছুটা আলোচনা হয়েছে, গবেষণাও হয়েছে। কিন্তু গল্পকার হিসাবে উত্তরকালের কাছে তিনি যে-অভিনিবেশ দাবি করেন তা

এখনও দেখা যায়নি। এখন পর্যন্ত আলোচ্য গল্পটি নিয়ে বড় আলোচনা পাওয়া গেছে একটি। কিন্তু সেখানেও গল্পটির কোনো কোনো দিক অধরা, অনালোচিত রয়ে গেছে। অন্যান্য কয়েকটি আলোচনাও আংশিকতায় আক্রান্ত। আমরা বর্তমান আলোচনায় এর একটি পূর্ণায়ত বিশ্লেষণ করতে চাই। তবে তার আগে গল্পটি নিয়ে যে-কথাগুলো বলা হয়ে গেছে সেই মন্তব্যগুলোকে আমাদের আলোচনার সুবিধার্থে এখানে উল্লেখ করব।

(১) জগদীশ ভট্টাচার্য বলেছেন, 'গল্পটিতে ভারতের আদিবাসীদের আবাস-ভূমিতে খ্রীষ্টীয় ধর্মযাজকদের অভিযান এবং সে উৎপাতের বিরুদ্ধে দণ্ডায়মান অরণ্যবাসীদের পরাজয়ের করুণ কাহিনি বর্ণিত হয়েছে।' [১১]

(আমার কালের কয়েকজন কথাশিল্পী : ১৯১)

(২) অরুণকুমার মুখোপাধ্যায় গল্পটিকে স্বাধীন ভারতে আজও পিছিয়ে-থাকা আদিবাসীদের জীবনযন্ত্রণার অসামান্য রূপায়ণ হিসাবে দেখেছেন। তাঁর মতে এটি 'মধ্যবিত্ত পাঠকের শ্রেষ্ঠত্বাভিমান ও পাটোয়ারি বুদ্ধির উপর লেখকের চপেটাঘাত।'[১২] (কালের পুত্তলিকা : ৩৭১)

(৩) উজ্জ্বলকুমার মজুমদার তাঁর 'সুবোধ ঘোষের গল্প ঃ কিছু চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য' শীর্ষক লেখায় বলেছেন যে, আদিবাসীদের অনাত্মীয় করে ভারতীয় জীবন থেকে বিচ্ছিন্ন করে রাখার ফলেই তাদের পরাজয় সহজ হয়ে উঠেছে।[১৩]

(গল্প পাঠকের ডায়রি : ১৫৩)

(৪) সুমিতা চক্রবর্তীর মতে এটি পরাধীন ভারতের একটি রক্ত-ফেটে-পড়া গল্প। এখানে ইতিহাস, নৃতত্ত্ব আর আধুনিক ভারতীয় সমাজকে অচ্ছেদ্য একসূত্রে বেঁধেছেন লেখক।[১৪]

(ছোটগল্পের বিষয় আশয় : ২৪৮)

(৫) তপন মণ্ডল বলেছেন, গল্পটিতে গল্পকারের প্রাচীন ভারতবর্ষের প্রতি আনুগত্য, আদিবাসীদের প্রতি ঐকান্তিক সহানুভূতি, ইংরাজ-শাসিত ভারতে 'খ্রিশ্চান' পাদরিদের প্রতি চাপা রোষ এবং হিন্দুত্বের মর্যাদাভিমানকে দারুণভাবে আঘাত হানা হয়েছে। কিন্তু শান্তভাবে, প্রায় নাটকীয়তা বর্জন করে। তাঁর আরও মন্তব্য, '... গল্পটির সমস্ত সমস্যাটাই মোটামুটিভাবে হিন্দুর সামাজিক সমস্যা এবং আদিবাসী সমস্যা তারই একটি সমস্যা মাত্র।'[১৫]

(গল্পকার সুবোধ ঘোষ : জীবনদৃষ্টি ও নির্মাণশিল্প : ৭৫-৭৬)

(৬) প্রসূন ঘোষ একে দেখেছেন 'মধ্যবিত্ত শ্রেণির যথার্থ স্বরূপ ও প্রান্তিকায়িত জনতার আন্দোলনের নিজস্ব চরিত্রের উন্মোচন'-এর গল্প হিসাবে। [১৬]

(সুবোধ ঘোষ অযান্ত্রিক শিল্পী : ৬১)

(৭) দেবলীনা মুখোপাধ্যায় আগামী পানিপথের যুদ্ধ জিতে নেবার নেশায় আক্রান্ত হোরোর গল্পে বিজিত অনার্য ভারতবাসীর বঞ্চনার করুণ ইতিহাসকে দেখতে পান।[১৭]

(সুবোধ ঘোষ অযান্ত্রিক শিল্পী : ১৪৫)

(৮) কাননবিহারী গোস্বামীর মতে এই গল্প 'ঔপনিবেশিক খ্রিষ্টান যাজকদের ও শাসকদের কাছে অরণ্যের আত্মার পরাভব।'[১৮]

(বাংলা ছোটগল্প ঃ পর্ব-পর্বান্তর : ১৩৯)

এই সমস্ত মন্তব্য থেকে এটা পরিষ্কার যে 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' সম্পর্কে আলোচকেরা একটা নির্দিষ্ট ধারায় অবগাহন করেছেন। তাঁদের পর্যবেক্ষণ অসার্থক না-হলেও নিম্নবর্গ চেতনার উপরিতলেই বিচরণ করেছে। নিম্নবর্গের যথার্থ প্রতিবেদন নির্মাণে তা সফল হয়নি। আমাদের লক্ষ্য, স্টিফান হোরোর বক্তব্যের মাধ্যমে নিম্নবর্গের নির্মাণকে দেখা। সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যবাদ বহির্ভূত এবং একটি নির্দিষ্ট ভূমিসংলগ্ন আদিবাসী সত্তা কী বলতে চায়, তা যদি লেখক আমাদের কাছে তুলে ধরতে পারেন তবেই তা ইতিহাসের দলিল হয়ে ওঠে। সেটাই হয় নিম্নবর্গের ইতিহাস এবং তার আলোচনা যথার্থ 'সাবঅলটার্ন স্টাডিজ'। আমরা আমাদের আলোচনায় দেখতে চাইব সুবোধ ঘোষ তেমন কোনো দলিল নির্মাণের সুযোগ আমাদের দিতে পেরেছেন কি না। কারণ ইতিপূর্বে আমরা তাঁর আদিবাসী সম্পর্কিত অভিজ্ঞতার উল্লেখ করেছি এবং জেনেছি, প্রথাগত পড়াশোনা না-থাকলেও সমাজ-ইতিহাস সম্পর্কে তাঁর জ্ঞান ঈর্ষণীয়। অবশ্য গায়ত্রী চক্রবর্তী স্পিভাকের বক্তব্য অনুসরণে আমরা বলতে পারি নিম্নবর্গের নিজস্ব কণ্ঠস্বর আলাদা করে বার করে আনা যথেষ্ট কষ্টকর।[১৯]

যা-ই হোক, এ-যাবৎ গল্পটি নিয়ে যত আলোচনা হয়েছে সেখানে আমরা দেখেছি লেখক প্রদর্শিত কিছু উপরিতলের চিহ্নকে আশ্রয় করেই শ্রেণিসম্পর্কের বিষয়টিকে আলোচকেরা গুরুত্ব দিয়েছেন। কিন্তু এমনও কিছু চিহ্ন উপেক্ষিত রয়ে গেছে যা কেবলমাত্র শ্রেণিসম্পর্কের কথা না-বলে গল্পটিকে নিম্নবর্গের আখ্যান হিসাবে গড়ে তুলতে আদর্শ সহায়ক রূপে বিবেচিত হতে পারে। সেইসঙ্গে স্বয়ং লেখক এ-বিষয়ে কতটা সচেতন ছিলেন, তিনিও গল্পোদ্ধৃত চরিত্র লেপো থানার দারোগা তথা স্টিফান হোরোর সহপাঠী ঘোষের মতো নিছক সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যবাদের অংশীদার

হিসাবে রয়ে গেলেন কি না ইত্যাদি বিষয়গুলোও আমাদের আলোচনায় আসবে।

'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' শুরু হয় ঘোষ দারোগার স্মৃতিচারণে। অসহযোগ আন্দোলনের কাল গল্পটির অন্তর্বৃত সময়। ছোটনাগপুরের জংলি প্রকৃতির কোলে সিরিল টিগ্‌গা, ইম্যানুয়েল খাল্‌খো, জন্‌ বেস্‌রা, রিচার্ড টুডু, স্টিফান হোরোদের মতো ওরাওঁ আর মুন্ডা জনজাতির মধ্যে গল্পের পরিসর। স্মৃতিচারণ পর্বে এই পরিসর গড়ে উঠেছে ফাদার লিন্ডনের মিশনারি স্কুলকে কেন্দ্র করে আর গল্পের পরিণামী অংশে কথকের পরিসর তৈরি হয়েছে লেপো থানাকে ঘিরে। আট বছর ধরে এই গল্পের ব্যাপ্তি। দারোগা ঘোষ এই গল্পের কথক। তারই বর্ণনায় এখানে ত্রিপাক্ষিক যুদ্ধের ছবি স্পষ্ট হয়েছে। প্রথম পক্ষ সাম্রাজ্যবাদী শক্তির দোসর ফাদার লিন্ডন, দ্বিতীয় পক্ষ আদিবাসী অপর তথা ফাদারের প্রিয় ছাত্র স্টিফান হোরো এবং তৃতীয় পক্ষ ইন্টার ক্লাস পরিবারের বাঙালি ও বিহারি ছাত্রদল। এই ত্রিপাক্ষিক বৃত্তসংলগ্ন হয়ে আছে আরও তিনজন— সংস্কৃতের শিক্ষক বিহারি পণ্ডিতজি, রিচার্ড টুডু আর স্টিফানের প্রেয়সী চিরকি মুরমু। ঘোষ দেখেছে স্টিফানের উত্থান আর পতন, কখনও দূর থেকেই তার ভাবনার শরিক হয়েছে— কখনও তাকে অবজ্ঞা করতে চেয়েছে। কখনও তার আচরণে খুশি হয়েছে আবার বিপরীত পরিস্থিতিতে হতাশাও প্রকাশ করেছে। কিন্তু ঘোষ সমেত বাঙালি-বিহারি ছাত্রসমাজের সমস্ত ভাবনাই নিখাদ দূরাবলোকন। একটা নির্দিষ্ট দূরত্ব অবলম্বন করে তারা স্টিফান হোরোর চারপাশে ঘুরে বেড়িয়েছে। এই নির্লিপ্তিই আদিবাসী সমাজ তথা ভারতবর্ষের বিপর্যয়ের কারণ -- গল্পের শেষতম মন্তব্যে সুবোধ ঘোষ যেন সেই কথাটাই বলতে চান। লেপো থানার দারোগা ঘোষ বলছেন,— "কাউকে মুখ ফুটে বলতে লজ্জা করবে, একটা ভুলের স্মৃতি কিছুক্ষণের জন্য কাঁটার মতো মনের মধ্যে বিঁধছিল, হয়তো আমরাই নিরপেক্ষ থেকে চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধে স্টিফানকে হারিয়েছিলাম।" [২০]

মধ্যবিত্তের নিরপেক্ষতা একটি রাজনৈতিক সত্যের উপর লেখকের তীক্ষ্ণ কশাঘাত।

তবু এটাই গল্পের একমাত্র স্বর নয়। মধ্যবিত্ত আপাতভাবে এই গল্পে যুদ্ধের দর্শক হলেও তারা এই যুদ্ধেরই অংশীদার। তাদের আপাত-নিষ্ক্রিয়তা হোরোর বিপর্যয়ের সক্রিয় কারক। কারণ হোরো রয়েছে ফাদার লিন্ডন, পণ্ডিতজি এবং ঘোষেদের সম্মিলিত সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যের বাইরে। সে-ই নিম্নবর্গচেতনার 'অপর' বা সাবঅলটার্ন। আর ঘোষ বা পণ্ডিতজি আপাতদৃষ্টিতে সাম্রাজ্যবাদী শক্তির বাইরের বৃত্তে থাকলেও উচ্চ সংস্কৃতির প্রতিভূ হিসাবে তারই একটা অংশ। ঠিক এই জায়গাটাতেই ইতিপূর্বে উল্লিখিত সমালোচকেরা বিভ্রান্ত হয়েছেন। তাঁরা সাঙ্গীকৃত আধিপত্যকামী শক্তিকে (বা সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যবাদী শক্তি) আলাদা করে দেখেছেন। তাই ঘোষ বা পণ্ডিতের সঙ্গে স্টিফানের 'যুদ্ধ'টা তাঁদের দৃষ্টির আড়ালে রয়ে গেছে। অন্যদিকে আজকের তত্ত্বদৃষ্টি দিয়ে দেখাটা সুবোধ ঘোষের পক্ষে সম্ভবও ছিল না। তবু তিনি নিম্নবর্গ নির্মাণের আয়ুধ তৈরি করেন এভাবে—

(১) 'টিফিনের সময় একটা আনি নিয়ে টুডুকে দিতাম। বলতাম— টুডু চট্‌ করে এক দৌড়ে এই এক আনার ঝালবাদাম নিয়ে এস তো। গঙ্গা সাহুর দোকান থেকে আনবে। স্কুল থেকে গঙ্গা সাহুর দোকান দেড় মাইল হবে। কৃতার্থভাবে আনিটা হাতে তুলে নিয়ে টুডু সেই প্রচণ্ড রোদে ঝলসানো মাঠের ওপর দিয়ে পোড়া হরিণের মতো উদ্দাম বেগে দৌড়ে চলে যেত গঙ্গা সাহুর দোকানে। ফিরে এসে ঝালবাদামের ঠোঙাটা আমাদের হাতে সঁপে দিয়ে নিজে দূরে সরে যেত। আমরা বলতাম-- কী আশ্চর্য টুডু, এতটা পথ দৌড়ে এলে তবু তুমি একটুও হাঁপাচ্ছো না।' [২১]

—তথাকথিত সাম্রাজ্যবাদী শক্তি না-হলেও 'হেজেমোনিক' দৌরাত্ম্য এখানে খুব সহজলক্ষ্য। ইন্টারক্লাস পরিবারের কূটকচালিতে যে-সত্তা বিপর্যস্ত এবং নির্বাক সে-ই 'অপর'। লেখকের এই বর্ণনা সেই অপরসত্তা নির্মাণে সহায়তা করেছে। অথচ আগের কোনো লেখায় যদি এই আধিপত্যের প্রসঙ্গ এসেও থাকে, রিচার্ড টুডু সেখানে ব্রাত্য। সে-সব লেখায় মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয় যে 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' কেবলমাত্র হোরোরই ব্রাত্য জীবনবৃত্তান্ত। এরপর লেখক যখন বলেন, 'এই ফাঁকা কথার কারসাজীটাকে আন্তরিক অভিনন্দন মনে করেই টুডু দূরে দাঁড়িয়ে গর্বভরে হাসতো', তখন আমাদের মনে হয় তিনি কিছুটা অজান্তেই হয়তো-বা আধুনিক চিন্তাবীজের কাছাকাছি পৌঁছে যান। কারণ টুডুর 'গর্বভরে' হাসাটা ঔপনিবেশিক ডিস্‌কোর্সের তৈরি করা হাসি। এই গল্পে টুডু আগাগোড়া আধিপত্যের কাছে নতি স্বীকার করে এক নিরন্তর পর্যবেক্ষক হিসাবে চিত্রায়িত। তার নিজস্ব স্বর এখানে খুঁজে পাওয়া যায় না। সুতরাং উপনিবেশের ভাষাই (পড়ুন গর্বের হাসি) তার অভিব্যক্তি প্রকাশের ভাষা হয়ে ওঠে। টুডু হয়ে ওঠে এক আদর্শ 'অপর'। অতএব আমাদের সিদ্ধান্ত, লেখক সুবোধ ঘোষও নিম্নবর্গকে নির্মাণ করেছেন। টুডু সম্পর্কে 'গর্ব' শব্দের ব্যবহারই এই নির্মাণের মূল প্রক্রিয়া।

যা-ই হোক, আমরা ফিরে যাই ঘোষের প্রসঙ্গে। শুধু টুডু নয়, হোরোও তার নিম্নবর্গ নির্মাণপ্রক্রিয়ার অন্তর্গত। তার চিহ্নগুলো এ-রকম—

(ক) ইংরেজি কবিতার আবৃত্তি ও ব্যাখ্যায় বেশি নম্বর পাওয়ায় সে বিহারি ছাত্রদের নিয়ে হোরোর সম্পর্কে একটা নিন্দার ষড়যন্ত্র করে।

(খ) হোরোকে সে বনভোজনে আমন্ত্রণ জানিয়ে ভাবে, 'খেয়ে খুশি হবে হোরো। একবারে আনকোরা মুণ্ডা, জীবনে বোধহয় এসব খায়নি কখনও।'

(গ) স্কুলের ফটকে পিকেটিংকে অগ্রাহ্য করে হোরো ভিতরে ঢুকে গেলে সে বলেছিল,-- 'সেইদিন হোরোকে আমরা ভাল করে চিনলাম। পাদরিদের ক্রীতদাস, মনুষ্যত্বহীন, মর্যাদাশূন্য, মূর্খ জংলী হোরো।'

— হোরোর সম্পর্কে এই মনোভাব এবং উক্তিগুলো যে-দৃষ্টিভঙ্গি থেকে এসেছে তা অবশ্যই আধিপত্যকামী এবং শ্রেণিসচেতন। উচ্চ সংস্কৃতির ধ্বজাধারী মধ্যবিত্ত বাঙালি চরিত্র ঘোষ তার স্বতন্ত্র অবস্থানকে জানাতে ভোলেনি এই মন্তব্যগুলোতে। উপরন্তু সে তার নিজের ভাবনাগুলোকে হোরোর মধ্যে সঞ্চারিত করতে চায়। অর্থাৎ হোরো কী করবে, হোরো কী দেবে সেটা ঘোষের ভাবনা অনুযায়ী যেন হবে। হোরোর ভাষ্য যেন সে-ই নির্মাণ করে। চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধে বুড়ো সোখার জয় অবধারিত, হোরো চির্‌কি মুরমুর কাছে ফিরে যাবে ইত্যাদি উল্লেখ সে-কথা সমর্থন করে। এইভাবে ঘোষ প্রভুত্বকামী ঔপনিবেশিক প্রতিবেদনের অংশীদার হয়ে যায় এবং নিম্নবর্গ নির্মাণক্রিয়ায় যোগদান করে।

(২) 'স্টিফান হোরো তার অ্যাডিশনাল ইংরাজি ছেড়ে দিয়ে সংস্কৃত নিল। খ্রিষ্টান টিচারেরা সবাই হোরোকে ধমকালেন, হেডমাস্টার ফাদার লিন্ডন ক্ষুণ্ণ হলেন, পণ্ডিতজি অদ্ভুতভাবে হাসতে লাগলেন। তবু অনার্য হোরোর সংস্কৃত পড়ার প্রতিজ্ঞা তিলমাত্র বিচলিত হল না। পণ্ডিতজি আমাদের আড়ালে ডেকে নিয়ে একটা অস্বস্তির হাসি হেসে বললেন— স্টিফান হোরো সংস্কৃত নিয়েছে। আর কি? এইবার দেবভাষার কপালে কি আছে কে জানে। পণ্ডিতজি হাসতে লাগলেন। আমাদের কেমন সন্দেহ হল— পণ্ডিতজিকে যেন খুশি-খুশি দেখাচ্ছে।..... পণ্ডিতজি মিনতি করে বললেন— স্টিফান হোরো এত ভালো সংস্কৃত লিখেছে, এ-তো তোমাদেরই গৌরব, আর্যভাষার গৌরব। এতে তো তোমাদের খুশি হবার কথা। এটা হোরোর জয় নয়, এটা হল সংস্কৃত ভাষার জয়।' [২২]

— উদ্ধৃতি একটু দীর্ঘ হল। কিন্তু নিম্নবর্গ নির্মাণে পণ্ডিতজির অবস্থানকে বুঝতে গেলে এই উল্লেখ আমাদের প্রয়োজন। ঔপনিবেশিক উচ্চসংস্কৃতির ডিসকোর্সে এই পণ্ডিতজিও ফাদার লিন্ডনের সমধর্মী অন্যতম সত্তা। ইউরোপীয় সাম্রাজ্যবাদীর শক্তির সহযোগী ভাবনা আর্য সংস্কৃতি। পণ্ডিতজি যখন হোরোর সবচেয়ে বেশি নম্বর পাওয়াকে 'সংস্কৃত ভাষার জয়' হিসাবে দেখেন তখন এই মতটিই প্রতিষ্ঠা পায়। ফাদার লিন্ডন যেমন হোরোর উপর আধিপত্য বিস্তার করতে নানা তঞ্চকতার আশ্রয় নেন, তেমনি হোরোর সংস্কৃত পড়ার অটল প্রতিজ্ঞায় পণ্ডিতজির যে কোনোই হাত নেই তা নিশ্চিতভাবে বলা যায় না। খুশি জাহির করার প্রসঙ্গে পণ্ডিতজির ব্যবহারে যে-আত্মগর্বের ক্ষেত্র প্রস্তুত হচ্ছে তাতে এটাই স্পষ্ট হচ্ছে যে তিনিও সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যবাদের তাঁবুতে নিজের আসন পেতেছেন। আপাতদৃষ্টিতে ফাদার ও পণ্ডিতজির অবস্থান ঔপনিবেশিক শাসনকালে বিপরীত মেরুর হলেও অন্যপ্রান্তে যখন সাংস্কৃতিক অপর হিসাবে হোরো রয়েছে তখন দুজনে একই ঔপনিবেশিক প্রতিবেদনের অংশ। ফাদার যেমন হোরোর উপর থেকে সব রকমের বিধিনিষেধ তুলে নেন, তার সঙ্গে টেনিস খেলেন ও চা-বিস্কুট খাওয়ান, ঠিক একই উদ্দেশ্যে পণ্ডিতজিও তাকে সংস্কৃতে সবচেয়ে বেশি নম্বর দেন। এইভাবে অপরতার অনুভবকে সামনে রেখে তাঁরা দুজনেই নিম্নবর্গ নির্মাণের প্রক্রিয়ায় অংশগ্রহণ করেন। নিম্নরেখ অংশ দুটিকে আমরা সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যের একজন হিসাবে পণ্ডিতজির উপলব্ধির চিহ্ন বলতে পারি।

হোরোর কি কোনো বক্তব্য আছে? নিম্নবর্গ নির্মাণের প্রসঙ্গে হঠাৎ এ-রকম একটি প্রশ্ন তুললে পাঠক অবশ্যই বিব্রত হবেন। কিন্তু ব্যাপারটা এই যে, নিম্নবর্গ চর্চার সূচনাপর্বে তাদের প্রকৃত স্বরূপ বার করাই মুখ্য হয়ে উঠেছিল। নিম্নবর্গীয় সত্তা বা চৈতন্যের একটা বিশুদ্ধ আকৃতির ধারণা গড়ে তোলাই ছিল চর্চার মূল কথা। আশির দশকের মাঝামাঝি সময়ে গায়ত্রী চক্রবর্তী স্পিভাক তাঁর একটি প্রবন্ধে বললেন যে, নিম্নবর্গ তার নিজের কথা কখনোই বলতে পারে না। [২৩] সুতরাং তাদের স্বরূপ নির্ণয় গুরুত্ব পেতে পারে না। তিনি বললেন, 'নিম্নবর্গের ঐতিহাসিকের চেষ্টা করা উচিত উচ্চবর্গের অপর হিসেবে নিম্নবর্গকে কীভাবে নির্মাণ করা হয়, সেই প্রক্রিয়াগুলোকে আরও গভীরভাবে অনুসন্ধান করা।' [২৪] অতএব এরপর

থেকে প্রাপ্ত দলিলগুলোর খুঁটিনাটি পর্যবেক্ষণে দেখা হতে থাকল 'নিম্নবর্গকে রিপ্রেসেন্ট করা হয় কীভাবে'। এ-প্রসঙ্গে পার্থ চট্টোপাধ্যায় বলেছেন—

''উচ্চবর্গের অপর হিসেবে নিম্নবর্গের ধারণার নির্মাণ— এই বিষয়টি 'সাবঅলটার্ন স্টাডিজ'-এর গোড়া থেকে চর্চিত হয়েছিল ঠিকই। কিন্তু তখন অনুমানটি এমন ছিল যে সঠিকভাবে বিশ্লেষণ করতে পারলে উচ্চবর্গের নির্মাণের খোলসটা খসে পড়বে, প্রকৃত নিম্নবর্গের স্বরূপ চোখের সামনে ভেসে উঠবে। এই অনুমানটি যে ভুল, রিপ্রেসেন্টেশনের গণ্ডি অতিক্রম করে কোনো এক প্রত্যক্ষ বাস্তবের উপলব্ধিতে পৌঁছনো যে অসম্ভব, এটা একবার স্বীকার করে নেওয়ার পর খাঁটি আগমার্কা নিম্নবর্গের ইতিহাস লেখার সদিচ্ছাটুকুও আর পোষণ করা সম্ভব ছিল না।''[২৫]

— বর্তমান আলোচনাটি অবশ্যই নিম্নবর্গের ইতিহাস নির্ণয়ের জন্য নয়, তবু সমাজ-ইতিহাসের দলিল হিসাবে গল্পটিকে যখন বিশ্লেষণ করছি তখন নিম্নবর্গের নির্মাণ প্রক্রিয়ার কথা এসেই যায়। সেজন্যই আমরা প্রভুত্বকামী প্রতিবেদনে পণ্ডিতজি, ঘোষ ও ফাদার লিন্ডনের এই নির্মাণপ্রক্রিয়ায় অংশগ্রহণের ছবি দেখছিলাম। আর এরই পার্শ্বপ্রতিক্রিয়া হিসাবে প্রশ্নটি এসেছিল — হোরোর কি কোনো বক্তব্য আছে? কিংবা হোরোর কি কোনো ব্যক্তিগত স্বর আছে? না সবই উচ্চবর্গের নির্মাণ? আমাদের ধারণা, সুবোধ ঘোষ যদি জীবিত থাকতেন তবে তিনি হয়তো শ্রীমতী চক্রবর্তী বা শ্রীচট্টোপাধ্যায়কে প্রশ্ন করতেন, 'নিম্নবর্গের কি কোনো বক্তব্য নেই? হোরোর কি কোনো ব্যক্তিগত স্বর নেই?' তাঁর প্রশ্নের যৌক্তিকতা বোঝাতে তিনি হয়তো নিম্নোদ্ধৃত নিদর্শনগুলো তুলে ধরতেন, যা আমরাও সমর্থন করি প্রাথমিকভাবে।

(ক) 'আমরা দেখতাম, একটু দূরে দাঁড়িয়ে সুতীব্র একটা দৃষ্টি দিয়ে স্টিফান হোরো আমাদের হাবভাব লক্ষ্য করছে।'

(খ) 'তবু অনার্য হোরোর সংস্কৃত পড়ার প্রতিজ্ঞা তিলমাত্র বিচলিত হল না।'

(গ) 'বাইবেল ক্লাসের একেবারে পেছনের বেঞ্চিতে বসেছিল হোরো। পড়াতে পড়াতে ফাদার লিন্ডন বারবার পুলকিত নেত্রে হোরোকে প্রশ্ন করছিলেন -- স্টিফান তুমিই উত্তর দাও। তুমিই সবচেয়ে ভাল উত্তর দিতে পারবে।

— জানি না স্যর। স্টিফানের রুক্ষ গলার স্বরে চমকে উঠে আমরা সবাই তার দিকে তাকালাম। দেখলাম, স্টিফান হোরোর আরও রুক্ষ ও বিরক্ত মুখটা ডেস্কের ওপর ঝুঁকে রয়েছে।'

(ঘ) 'জয়ধ্বনি করে আমরা হোরোকে অভ্যর্থনা জানালাম। হোরো এগিয়ে এসে ইন্দুকে একটা ধাক্কা দিল, পরেশের হাতটা ঠেলে সরিয়ে দিল। বন শুয়োরের মতো গোঁ গোঁ করে পথ করে ক্লাসে গিয়ে ঢুকল।'

(ঙ) 'আমাদের জঙ্গলে বাইরে থেকে অনেক পাপ এসে ঢুকেছে, ঘোষ। তাই বিরসা ভগবান আমাদের সাবধান করে দিয়েছেন।'[২৬]

— নিম্নরেখ উদ্ধৃতি এবং অভিব্যক্তিগুলো থেকে আমরা হোরোর প্রতিবাদী স্বরটিকে সহজেই চিনে নিতে পারি। সম্ভবত এটা দেখেই কোনো কোনো সমালোচক অসম সংগ্রামে এই দৃঢ়চেতা নায়কের যুদ্ধজয়ের কথা বলেছিলেন। তাহলে এটা স্বীকার করতে হয় যে নিম্নবর্গেরও কিছু বলবার থাকে। এবং অবশ্যই সেই বক্তব্যের স্বরূপ বিশ্লেষণ করার প্রয়োজন আছে।

এই-যে প্রতিবাদ, এই-যে বিরোধ বা আধিপত্যকামী শক্তির বিরুদ্ধে মাথা তুলে দাঁড়ানো— তার মধ্যে ক্ষমতার আকাঙ্ক্ষা সুপ্ত রয়েছে। কিন্তু তাকে বাস্তবায়িত করার মতো রসদ বা অবস্থা আদিবাসী সমাজে তৈরি হয়নি। মার্ক্স বলেন যে, বাস্তব ভিত্তির অভাবেই ক্ষমতার আকাঙ্ক্ষা রাষ্ট্রশক্তি সম্পর্কে যুক্তিসিদ্ধ ও সুসংগত কোনো ধারণাকে আশ্রয় করে গড়ে উঠতে পারে না, আর সেজন্যই তা মগ্ন হয়ে থাকে অলীক রাষ্ট্রবাদের দিবাস্বপ্নে।[২৭] মার্ক্সের এই বক্তব্য সমর্থন করেন এ-সময়ের প্রথিতযশা সাবঅলটার্ন বিশেষজ্ঞ রণজিৎ গুহ। তিনি বলেন যে, রাজধানী ও শহর থেকে দূরে গ্রাম ও মফস্সলে যারা থাকে তাদের চোখে রাষ্ট্রের সামগ্রিক চেহারাটা সহজে ধরা পড়ে না। তারা রাষ্ট্রশক্তিকে দেখে তার স্থানীয় প্রতিনিধিদের ক্ষমতার গোস্পদে। আর তাদের ধারণায় রাষ্ট্রের সামগ্রিক ও স্থানীয় রূপের মধ্যে যে ফাঁকা জায়গাটা থাকে তা তারা ভরে দেয় ক্ষমতার প্রকৃতি ও প্রয়োগ সম্পর্কে নানারকম অলৌকিক বিশ্বাস দিয়ে। এইভাবে রাষ্ট্র সম্বন্ধে যে-ধারণা তারা গড়ে তোলে তা অলীক, ক্ষমতার যে-নিয়মের দ্বারা তা নিয়ন্ত্রিত সেটা নাগরিক অধিকার ও দায়িত্বের সংজ্ঞায় সাজানো কোনও সংবিধান নয়, তা নিয়ন্ত্রিত হয় ধর্মচিন্তার দ্বারা।[২৮]

'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' গল্পে স্টিফান হোরো কি তেমনই এক অলীক রাষ্ট্রের ভাবনায় আচ্ছন্ন নয়? পাশ্চাত্য শিক্ষায় তার পরিশীলিত মন টুডু সম্পর্কে ঘোষেদের কথার ফাঁকটুকু বুঝতে পারে, ফাদার লিন্ডন ও পণ্ডিতজির

সাংস্কৃতিক কূটাঘাত তাকে পরস্পরবিরোধী আচরণে লিপ্ত করে। সে ঠিক বুঝে উঠতে পারে না লড়াইটা কার বিরুদ্ধে করতে হবে। ক্ষমতাকেন্দ্রিক রাষ্ট্রশক্তির চেহারাটা তার কাছে স্পষ্ট নয়। আমরা জানি শক্তির কোনো কেন্দ্র যদি তৈরি না-হয় তবে ক্ষমতার আকাঙ্ক্ষা প্রকাশও সম্ভব হয় না। নিম্নবর্গের নির্মাণপ্রক্রিয়ার মাধ্যমে, বিপরীতমুখী ক্রিয়ার পরিপ্রেক্ষিতে হোরোর মধ্যে এই আকাঙ্ক্ষার জন্ম হয়। ফাদার, পণ্ডিত বা ঘোষেদের সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যে আঘাত হানতে গিয়ে জঙ্গলকেই সে প্রকৃত রাষ্ট্র হিসাবে ভাবে। সেই অলীক বা তার কল্পিত রাষ্ট্রে বুড়ো সোখার সঙ্গে সে যোগ দেয়, অরণ্য সম্পর্ককে কায়েম রাখতে খ্রিষ্টান হয়েও সে মাদল বাজায় আর বিশ্বাস রাখে বিরসা ভগবানে -- যিনি একাধারে গান্ধী ও জিশুখ্রিষ্ট, হয়তো-বা 'ধরতি-আবা'ও[২৯]। সে স্কুলের সম্পর্ক ছেড়ে 'বিরসাইট্' হয়ে যায়। শ্রীগুহ অলীক রাষ্ট্রের নিয়ন্ত্রকের ভূমিকায় যে-ধর্মচিন্তাকে দেখেন, হোরোর কাছে তা প্রথমত 'দীনতম নগণ্য অর্ধোলঙ্গ বর্বরবেশী এক যাদুমন্ত্রা' বুড়ো সোখার দেখানো পথ আর পূর্ণত জিশুখ্রিষ্টের মতো দেখতে বিরসা ভগবানের বাণী। সেই বাণীকে শিরোধার্য করে হোরো ফাদার লিন্ডনের মতোই 'ধর্মযুদ্ধে' লিপ্ত হয়। লেপো থানায় দারোগা ঘোষের কাছে হাজিরা দিয়ে হোরো যখন বলে, 'আমাদের জঙ্গলে বাইরে থেকে অনেক পাপ এসে ঢুকেছে, ঘোষ। তাই বিরসা ভগবান আমাদের সাবধান করে দিয়েছেন', তখন আমাদের বুঝতে হবে 'আমাদের জঙ্গল'টা আসলে তার রাষ্ট্র -- যার অধিকার, হোরো ভাবে, একমাত্র তাদেরই আছে। তাই বিরুদ্ধ-ক্ষমতার কেন্দ্র তার কাছে 'পাপ', পাপক্ষালন তার ধর্মযুদ্ধ এবং তার এই চিন্তার নিয়ন্ত্রক বিরসা ভগবান নামক ধর্মচিন্তা। এই বিরসা ভগবান হোরোর কাছে কালাতীত এক বিশ্বাস— এই বিশ্বাসটাই তার ধর্ম।

রণজিৎ গুহ বলেন,— ''নিম্নবর্গের চিন্তায়ও অলীক রাষ্ট্রবাদ দোটানায় এবং পরস্পরবিরোধী অর্থের দ্বন্দ্বে বিদীর্ণ। একদিকে আকাঙ্ক্ষা, অন্যদিকে বাস্তবে ও চৈতন্যে সেই আকাঙ্ক্ষা সফল করে তোলার জন্য প্রয়োজনীয় উপাদানের অভাব ও তজ্জনিত দুর্বলতা। একদিকে তিতুমিরের বাঁশের কেল্লা, সিদো-কানহুর হাতে-গড়া সাওঁতাল ফৌজ, ভারতের নানা স্থানে সারা ঔপনিবেশিক যুগ ধরে হঠাৎ এক একটি জঙ্গি সমাবেশকে উপলক্ষ করে কয়েকদিনের জন্য বিদ্রোহীদের স্বাধীন রাষ্ট্র প্রতিষ্ঠা— একদিকে ক্ষমতার আকাঙ্ক্ষার এই নির্ভীক আত্মঘোষণা ও অপরদিকে ব্যর্থতা, পরাজয়, পলায়ন, হতাশা।''[৩০] আমরা তো আলোচ্য গল্পের নায়ক হোরোর মধ্যে আকাঙ্ক্ষা ও তাকে সফল করার উপাদানের অভাবের ছবিই দেখেছি। ঔপনিবেশিক ডিসকোর্স বা প্রতিবেদনে সে অন্যান্য বিরসাইট্দের মতোই 'সন্দেহভাজন জীব'। অলীক রাষ্ট্রের স্বপ্নে বিভোর হোরোরা দু-বছর আগে স্বরাজ ঘোষণা করে। পাদরিকে মারে, পুলিশকে মারে, অনেক পুল ভাঙে। আর তার পরের কাহিনিতে তাদের অনিবার্য পরিণতি— ওরমান্ঝির জঙ্গলে একটা খণ্ডযুদ্ধে তারা পরাজিত ও বন্দি হয়। জেল থেকে ছাড়া পেয়ে তাকে সেই ঘোষের কাছেই হাজিরা দিতে যেতে হয়, যে ছিল একসময় তারই সহপাঠী তথা প্রভুত্বকামী শক্তির এক ভিন্ন রূপ। ঘোষ যখন তাকে চিরকি মুরমুর কথা জিজ্ঞাসা করে তখন হোরোর চোখের ভাষায় জেগে ওঠে এক করুণ হতাশা। কারণ ফাদার লিন্ডন তাঁর নিম্নবর্গ নির্মাণ প্রক্রিয়া চালিয়ে যাচ্ছেন আর চিরকি তাঁর নতুন শিকার— 'ফাদার লিন্ডনের মিশনে চলে গেছে চিরকি। খ্রিষ্টান হয়েছে। এখন হাজারিবাগে কনভেন্টে থাকে।'[৩১] ক্ষমতা দখলে অর্থাৎ জঙ্গলের অধিকার লাভের প্রয়াসে বুড়ো সোখা, বিরসা ভগবানের পাশাপাশি চিরকিও তো হোরোর প্রেরণার উৎস ছিল। কিন্তু বুড়ো সোখা জেলে গেছে, বিরসাও তো তার না-দেখা ভগবান, চিরকিকেও সে পেল না। শেষপর্যন্ত ব্যর্থতাই তাকে গ্রাস করল। কিন্তু এই ব্যর্থতার কথা হোরো কোথাও লিখে রাখে না। তার চোখে বা দৈহিক ক্রিয়ায় প্রতিবাদের ভাষা থাকলেও কথায় তাকে প্রকাশ করাটা পাঠক হিসাবে আমরা কোথাও দেখিনি। সে শিক্ষিত হলেও, লেখার কথা তো দূর, কখনও কোনো চরিত্রের সঙ্গে কথোপকথনেও তার প্রতিবাদী কণ্ঠস্বর শোনা যায় না। শুধু ঘোষ তার বক্তব্যকে বুঝতে পারে নানা আচরণ থেকে। সুতরাং তার নিজের ভাষায় যখন কখনও কোনো বক্তব্য শোনা যায় না তখন সহজেই প্রমাণ হয়ে যায় নিম্নবর্গের কোনো বক্তব্য নেই।

তবে নিম্নবর্গের এই অসম্পূর্ণ রাষ্ট্রদর্শনের ছবি লিপিবদ্ধ করতে তো কোনো বাধা নেই। তাকে ইতিহাসে প্রতিষ্ঠিত করতে গেলে চরিত্রের জটিলতাকে অস্বীকার করা চলে না -- নিম্নবর্গ যা বলতে চায় তাকে উপেক্ষা করাও চলে না। আধুনিক সমালোচকেরা নিম্নবর্গ নির্মাণে এই বিষয়টির উপর জোর দিয়েছেন।[৩২]

আমরা দেখি, সুবোধ ঘোষ তাঁর গবেষণামূলক লেখা 'ভারতীয় আদিবাসী'তে এবং 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' গল্পে সেই নিম্নবর্গের বয়ানই গড়ে তোলেন। হোরোর একগুঁয়ে

মনোভাব, ফাদার ও ইন্টারক্লাসের বন্ধুবর্গের প্রতি তার রুক্ষ আচরণ, দোলনায় অসময়ে দোল খাওয়া ইত্যাদির উল্লেখ ও ব্যাখ্যায় যে-কথাগুলো হোরোর পক্ষে বলা বা লিখে রাখা সম্ভব হয়নি তাকেই তিনি ঘোষ দারোগার বয়ানে উত্তরকালের নিম্নবর্গ নির্মাণের জন্য লিখে রাখেন। হোরোর আচরণের সমস্ত জটিলতা পর্যবেক্ষণ করার পর ঘোষ উত্তরকালের পাঠকের জন্য তাকে আলোর বৃত্তে নিয়ে আসেন। ক্ষমতাবানের বিশ্বই বিদ্রোহীদের জবানবন্দি, পরোয়ানা বা রিপোর্টে ক্ষমতাহীনের রাষ্ট্রচিন্তাকে লিপিবদ্ধ করে রাখে। গল্পের ঘোষ ওরফে সুবোধ ঘোষও রেখেছেন। অতএব তিনিও সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যের একজন হিসাবে নিম্নবর্গ নির্মাণের অংশীদার।

এভাবে যদি আমরা দেখি তবে এ-যাবৎ গল্পটি নিয়ে যে-আলোচনার ধারা এগিয়েছে তার বাইরে তাকে নতুন করে দেখা সম্ভব হয়। আমাদের এই পুনঃপাঠে হোরো এবং সভ্যসমাজের সম্পর্কটি নতুন করে নির্ণীত হয়। আমরা লক্ষ্য করি, আধুনিক চিন্তাবিশ্বের শরিক না-হয়েও লেখক সুবোধ ঘোষ কীভাবে নিম্নবর্গ নির্মাণকে সার্থক করে তোলেন। 'চতুর্থ পানিপথের যুদ্ধ' হয়ে ওঠে যথার্থ নিম্নবর্গ আখ্যান।

উল্লেখসূত্র ঃ

১। জগদীশ ভট্টাচার্য (সম্পা.) : *সুবোধ ঘোষ* (প্রবন্ধ), 'আমার কালের কয়েকজন কথাশিল্পী', ভারবি, কলকাতা, ১৯৯৪, পৃ. ১৯০।

২। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর : *রাশিয়ার চিঠি* ১, *রবীন্দ্ররচনাবলী* ১০, বিশ্বভারতী সুলভ সংস্করণ, পৌষ ১৪০২, পৃ. ৫৫৫।

৩। কল্যাণ মণ্ডল : *সুবোধ ঘোষের জীবন পরিচয়* (প্রবন্ধ), কোরক সাহিত্য পত্রিকা প্রাক্ শারদ সংখ্যা, ১৪১৫, পৃ. ৩৯৯।

৪। দিব্যজ্যোতি মজুমদার : *ভারতের আদিবাসী ঃ কথাকার সুবোধ ঘোষের একটি গবেষণালব্ধ গ্রন্থ* (প্রবন্ধ), কোরক সাহিত্য পত্রিকা, প্রাক্ শারদ, ১৪১৫, পৃ. ৩৮৯।

৫। দেবব্রত চক্রবর্তী : *ভারতের আদিবাসী ঃ একটি সচেতন সমীক্ষা*, উত্তম পুরকাইত (সম্পা.) 'সুবোধ ঘোষ অযান্ত্রিক শিল্পী', কলকাতা, ২০১১, পৃ. ২৩২।

৬। ওই।

৭। ওই।

৮। জগদীশ ভট্টাচার্য (সম্পা.) : সুবোধ ঘোষের শ্রেষ্ঠ গল্প, প্রকাশ ভবন, ১৪১২, পৃ. ২১৯।

৯। ওই ৪।

১০। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর : *রাশিয়ার চিঠি* ১, *রবীন্দ্ররচনাবলী* ১০, বিশ্বভারতী সুলভ সংস্করণ, পৌষ ১৪০২, পৃ. ৫৫৫।

১১। জগদীশ ভট্টাচার্য : *সুবোধ ঘোষ* (প্রবন্ধ), 'আমার কালের কয়েকজন কথাশিল্পী', ভারবি, ১৯৯৪ , পৃ. ১৯১।

১২। অরুণকুমার মুখোপাধ্যায়: *জগদীশ গুপ্ত মানিক সুবোধ ঘোষ* (অধ্যায়), 'কালের পুত্তলিকা', দে'জ পাবলিশার্স, ২০০৪, পৃ. ৩৭১।

১৩। উজ্জ্বলকুমার মজুমদার : *সুবোধ ঘোষের ছোটগল্প ঃ কিছু চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য* (প্রবন্ধ), 'গল্প পাঠকের ডায়ারি', বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ২০০৫, পৃ. ১৫৩।

১৪। সুমিতা চক্রবর্তী : *সুবোধ ঘোষের ছোটগল্প* (অধ্যায়), 'ছোটগল্পের বিষয়-আশয়', পুস্তক বিপণি, ২০০৪, পৃ. ২৪৮।

১৫। তপন মণ্ডল : *গল্পের শ্রেণি বিভাজন* (তৃতীয় অধ্যায়),'গল্পকার সুবোধ ঘোষ - জীবনদৃষ্টি ও নির্মাণ শিল্প', জ্ঞানবিচিত্রা প্রকাশনী, ২০০৭, পৃ. ৭৫-৭৬।

১৬। প্রসূন ঘোষ : *সুবোধ ঘোষের ছোটগল্প ঃ মাইক্রো ন্যারেটিভের নির্মাণ* (প্রবন্ধ), উত্তম পুরকাইত (সম্পা.) 'সুবোধ ঘোষ অযান্ত্রিক শিল্পী', উজাগর, ২০১১, পৃ. ৬১।

১৭। দেবলীনা মুখোপাধ্যায় : *ব্যর্থ পানিপথের বিরহী নায়ক* (প্রবন্ধ), ওই, ২০১১, পৃ. ১৪৫।

১৮। কাননবিহারী গোস্বামী : *সুবোধ ঘোষের ছোটগল্প* (প্রবন্ধ), তরুণ মুখোপাধ্যায় (সম্পা.) 'বাংলা ছোটগল্প ঃ পর্ব-পর্বান্তর', অপর্ণা বুক ডিস্ট্রিবিউটর্স, ২০০৫, পৃ. ১৩৯।

১৯। গৌতম ভদ্র (সম্পা.) : পার্থ চট্টোপাধ্যায়, ভূমিকা ঃ *নিম্নবর্গের ইতিহাস চর্চার ইতিহাস* (প্রবন্ধ), আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ২০০৮, পৃ. ১৭।

২০। জগদীশ ভট্টাচার্য (সম্পা.) : সুবোধ ঘোষের শ্রেষ্ঠ গল্প, প্রকাশ ভবন, ১৪১২, পৃ. ২১১।

২১। ওই, পৃ. ২০১।

২২। ওই।

২৩। Can the Subalturn Speak? in Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. *Marxism and the Interpretation of Culture* (Chicago: University of Illinois Press 1988). *http://googlebooks.com/books?id=rtpgMCVSoplC&print sec.*

২৪। গৌতম ভদ্র (সম্পা.) : পার্থ চট্টোপাধ্যায়, ভূমিকা ঃ *নিম্নবর্গের ইতিহাস চর্চার ইতিহাস*, আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, পৃ. ১৭।

২৫। পার্থ চট্টোপাধ্যায় : ভূমিকা ঃ *নিম্নবর্গের ইতিহাস চর্চার ইতিহাস* (প্রবন্ধ), 'নিম্নবর্গের ইতিহাস', আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ২০০৮, পৃ. ১৭-১৮।

২৬। জগদীশ ভট্টাচার্য (সম্পা.) : *'সুবোধ ঘোষের শ্রেষ্ঠ গল্প'*, প্রকাশ ভবন, ১৪১২, পৃ. ২০১-২১১।

২৭। রণজিৎ গুহ : *নিম্নবর্গের ইতিহাস* (প্রবন্ধ), গৌতম ভদ্র ও পার্থ চট্টোপাধ্যায় (সম্পা.) 'নিম্নবর্গের ইতিহাস' আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ২০০৮, পৃ. ৪৫।

২৮। ওই, পৃ. ৪৪।

২৯। মহাশ্বেতা দেবী : অরণ্যের অধিকার এবং..., 'অরণ্যের অধিকার' (উপন্যাস), করুণা প্রকাশনী, একবিংশ মুদ্রণ, ফাল্গুন ১৪১৬, পৃ. ১৫। এখানে লেখিকা বলেছেন যে, জীবৎকালেই বিরসা ভগবানের মর্যাদা পায় ও মুন্ডারা তড়িৎগতিতে বিরসাকে 'ধরতি-আরা' বলে গ্রহণ করে।

৩০। ওই, পৃ. ৪৬।

৩১। জগদীশ ভট্টাচার্য (সম্পা.) : *'সুবোধ ঘোষের শ্রেষ্ঠ গল্প'*, প্রকাশ ভবন, ১৪১২, পৃ. ২১১।

৩২। রণজিৎ গুহ : *নিম্নবর্গের ইতিহাস*, 'নিম্নবর্গের ইতিহাস', আনন্দ পাবলিশার্স, কলকাতা, ২০০৮, পৃ. ৪৬।

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জি ও সাময়িক পত্র

১। চক্রবর্তী, সুমিতা ঃ *ছোটগল্পের বিষয়-আশয়*, পুস্তক বিপণি, ২০০৪।

২। দেবী, মহাশ্বেতা ঃ *অরণ্যের অধিকার*, করুণা প্রকাশনী, ১৪১৬।

৩। ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ ঃ *রবীন্দ্ররচনাবলী*, বিশ্বভারতী সুলভ সংস্করণ, ১৯৯৫।

৪। পাল, রবিন ঃ *বাংলা ছোটগল্প- কৃতী ও রীতি*, ব্রহ্মপুর প্রকাশন, ২০০৩।

৫। পুরকাইত, উত্তম (সম্পা.) ঃ *সুবোধ ঘোষ অযান্ত্রিক শিল্পী*, ২০১১।

৬। ভদ্র, গৌতম (সম্পা.) ঃ *নিম্নবর্গের ইতিহাস*, আনন্দ পাবলিশার্স, ২০০৮।

৭। ভট্টাচার্য, জগদীশ (সম্পা.) ঃ *সুবোধ ঘোষের শ্রেষ্ঠ গল্প*, প্রকাশ ভবন, ২০০৮।

৮। ভট্টাচার্য, তপোধীর ঃ *প্রতীচ্যের সাহিত্যতত্ত্ব*, অমৃতলোক, ২০০২।

৯। ভৌমিক, তাপস (সম্পা.)ঃ *কোরক সাহিত্য পত্রিকা* প্রাক্ শারদ সংখ্যা, ২০০৮।

১০। মজুমদার, উজ্জ্বলকুমার ঃ *গল্প পাঠকের ডায়ারি*, বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ২০০৫।

১১। মণ্ডল, তপন ঃ *গল্পকার সুবোধ ঘোষ - জীবনদৃষ্টি ও নির্মাণ শিল্প*, জ্ঞানবিচিত্রা, ২০০৭।

১২। মুখোপাধ্যায়, অরুণকুমার ঃ *কালের পুত্তলিকা*, দে'জ পাবলিশিং, ২০০৪।

১৩। মুখোপাধ্যায়, তরুণ (সম্পা.) ঃ *বাংলা ছোটগল্প - পর্ব-পর্বান্তর*, অপর্ণা বুক ডিস্ট্রিবিউটর্স, ২০০৫।

১৪। সেনমজুমদার, জহর ঃ *নিম্নবর্গের বিশ্বায়ন*, পুস্তক বিপণি, ২০০৭।

১৫। Guha, Ranjit (ed.) ঃ *Subaltern Studies VI*, Oxford University Press, 1999.

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage

© Aitihya Samstha

Vol.I 2011
pp.70-78

বঙ্কিম-ভাবনায় 'মহাভারত'-এর চরিত্র ত্রয়ী

সুমিতা ভট্টাচার্য

বাংলা বিভাগ, আর্য্য বিদ্যাপীঠ কলেজ, গুয়াহাটি-৭৮১ ০১৬, অসম।

THE THREE CHARACTERS OF THE MAHABHARATA IN THE LIGHT OF BANKIMCHANDRA'S ANALYSIS

ABSTRACT : *The characters of the Mahabharata which form the indispensible facet of Indian knowledge, culture and way of life are found to have been treated and focussed upon in different manners in the literary ambit and arena of Bankimchandra. On one side he elevated to a typical level his diliberations on these characters under the light of 'dharma' and philosophy, and on the other, there have been occasions in his literary-exposure when he let his thoughts and considerations enough scope to ponder upon different aspects from different angles.*

The paper is an effort to expose his views and lead home the line of his thinking through the analysis of the relevent aspects of the three characters of the Mahabharata namely, Yudhisthira, Arjuna and Karna.

'মহাভারত'— ভারতীয় ইতিহাসের ধূসর অতীত যুগের সাক্ষী এক জীবন-সম্পৃক্ত কাব্য। কালের ঘূর্ণিগতিতে কোলাহলের বেগে এই কাব্যে জীবনের ছবি উৎক্ষিপ্ত হয়েছে বলেই এটি মানবসভ্যতার এক কালজয়ী চিরস্থায়ী সম্পদে পরিণত হয়েছে। কিন্তু 'মহাভারত'-এর স্পন্দিত এই জীবনকে সদর্থক বা নঞর্থক কোনো বিশেষ সংজ্ঞার মধ্যেই আবদ্ধ করা যায় না। এ যেন সৎ-অসৎ-এর বেড়া ভিঙিয়ে এক মানসোৎসুক হংস, সর্বদাই মুক্তিকামী। শুধু তা-ই নয়, এই নিরপেক্ষ বিচারশালাটি মনুষ্যচরিত্রের চরম নোংরামি এবং মহত্ত্বের শেষসীমা সম্বন্ধে আমাদের অবগত করায়। অবশ্যই জীবনের এই উন্মুক্ত অকৃত্রিম স্বাভাবিকতা, ঠিক যেমনটি আছে তেমন করে তুলে ধরার প্রবণতা, মহাকাব্য রচনার অনুপ্রেরণামূলেই বর্তমান ছিল। 'রামায়ণ', 'ইলিয়াড' ও 'ওডিসি'র মতো 'মহাভারত'ও অথেনটিক মহাকাব্য। এর চিত্র-চরিত্র, সমাজ ও জীবনপ্রবাহ-এর সমস্ত চিত্রায়ণের মূলে আছে এক অকৃত্রিম নৈসর্গিক প্রেরণা। কাজেই এতে সেকালের সমস্ত ক্রূরতা, বর্বরতা ও পাশবিকতা ছিল নগ্ন নিরাবরণ অবস্থায়। আবার এর সঙ্গে যুক্ত ছিল সেকালের সামাজিকতা। তাই সেকালের ক্রুদ্ধ ক্ষত্রিয় ভীম যেমন মানুষের রক্তপান করে তার জিঘাংসা তৃপ্ত করতে চায়,[১] তেমনি জ্যেষ্ঠভ্রাতার কটাক্ষমাত্র শাসনে, পত্নীর অপমান স্বচক্ষে দেখেও আত্মসংযমে সমর্থ হয়।[২] 'মহাভারত'-এর মহাকবি নির্লিপ্তভাবে 'মহাভারত'-এর বিশাল ফ্রেমে সাদা-কালো, সরু-মোটা তুলির আঁচড়ে ফুটিয়ে তুলেছেন অসংখ্য চিত্র। এর মধ্যে কোনো কোনো ছবি কালকে অতিক্রম করতে পারেনি, আবার কোনো কোনো ছবির ব্যঞ্জনা কালাতীত। কত ধরনের সঙ্গেই-না আমাদের সাক্ষাৎকার ঘটে এখানে। মানব-মনস্তত্ত্বের জটিলতা ও রহস্যময়তার ইন্দ্রধনুচ্ছটা মহাভারতীয় গগনে ঝলসে উঠে আমাদের চমকিত করে। আমরা চরিত্রগুলির মনস্তত্ত্ব বুঝতে চেষ্টা করি নানা দৃষ্টিকোণ থেকে। কেউ-বা বিদগ্ধ মনের আবেদন দিয়ে বিদ্যায়তনিকভাবে, কেউ চিরকালের মানবমনবিশেষজ্ঞ স্রষ্টার মতো, আবার কেউ-বা আধুনিক দৃষ্টিতে মনস্তাত্ত্বিকের ভঙ্গিতে 'মহাভারত'-এর চরিত্রগুলি বিশ্লেষণ করেন। বঙ্গদেশে যাঁরা মহাভারত-এর চরিত্র বিশ্লেষণ করেছেন, বঙ্কিমচন্দ্র তাঁদের মধ্যে অন্যতম। বঙ্কিমচন্দ্র 'মহাভারত' বিষয়ে নানাস্থানে নানা আলোচনা করেছেন। সেই আলোচনাকালে 'মহাভারত'-এর চরিত্রও তাঁর আলোচনার বিষয়ভূত হয়েছে।

বঙ্কিমচন্দ্রের 'মহাভারত'-সচেতনতার পশ্চাতে একটি ব্যাপক প্রেক্ষাপট রয়েছে। তা হল বঙ্গীয় রেনেসাঁস। বঙ্গীয় নবজাগরণের অন্যতম একটি চরিত্র ছিল '*Back to our-selves*'।[৩] বঙ্গসাহিত্যে তিনভাবে এই পশ্চাৎপ্রবণতাকে লক্ষ করা গিয়েছিল। কেউ কেউ সেদিন বেশি নাড়াচাড়া করেছেন মৃত অতীতের খোলস নিয়ে, আবার মধুসূদনের মতো ব্যতিক্রমধর্মী প্রতিভা অতীতের মধ্যে খুঁজেছেন এক শাশ্বত জীবনবেদকে। তৃতীয়ত, বঙ্গদেশের নবজাগরণী পটভূমিকায় আরেকটি ধারা তৈরি হয়েছিল যেখানে যুক্তি, মননমুখিতা, তর্ক ও বুদ্ধি দিয়ে প্রাচীনের মূল্যায়ন বা বিশ্লেষণে তার ঐতিহাসিকতা বিচারের প্রয়াস করা হয়েছিল। এই ধারাটি পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গির দ্বারা গভীরভাবে প্রভাবিত। এই ধারার গোড়াতেই রয়েছেন বঙ্কিমচন্দ্র।

বঙ্কিমচন্দ্রের আলোচ্য 'মহাভারত'-এর তিনটি চরিত্রকে আমাদের আলোচনার অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। সেই চরিত্রগুলি হল অর্জুন, যুধিষ্ঠির ও কর্ণ। আলোচনার প্রথমে উপরে উক্ত তিনটি চরিত্রের গুরুত্ব সম্পর্কে আলোকপাত করা যেতে পারে।

কুন্তীর তৃতীয় পুত্র অর্জুনই 'মহাভারত'-এর সেই বীর যাঁর মাধ্যমে 'গীতা'র উপদেশ শুনে জগতের লোক ধন্য হয়েছে।[৪] মহাকাব্যের নায়কোচিত সমস্ত লক্ষণের অধিকারী ও রমণীমনোহর এই মানুষটি 'কৃষ্ণের সখা ও মন্ত্রশিষ্য, প্রদ্যুম্ন ও সাত্যকির অস্ত্রশিক্ষক, নানা বিদ্যায় বিশারদ এবং অতিশয় রূপবান'[৫], 'কিন্তু এত বীরত্ব থাকা সত্ত্বেও এই মানুষটি মৌষলপর্বে এবং মহাপ্রস্থানিক পর্বে স্বর্গারোহণকালে '*fall down before reaching their destination [heaven]' as, according to Yudhisthira he had boasted that he possessed the capability to defeat all the enemies in one single day but could not accomplish it.*'[৬]

'মহাভারত'-এর ভয়ংকর আবর্তে যিনি স্থির থাকতে পেরেছেন, পঞ্চপাণ্ডবের প্রথম পাণ্ডব সেই যুধিষ্ঠির 'মহাভারত'-এর আত্মা ও 'মহাভারত'-এর কেন্দ্রস্থ পুরুষ। তাঁর 'প্রগাঢ় প্রজ্ঞা ও নিরবচ্ছিন্ন আত্মোন্নতির প্রচেষ্টা'[৭] রয়েছে 'মহাভারত'-এ। জনৈক সমালোচকের মতে, 'সুসূক্ষ্ম গহীন ধর্মপথের পথিক যুধিষ্ঠির'।[৮]

প্রথম পার্থ কর্ণ সম্পর্কে জনৈক আলোচক মন্তব্য করেছেন, '*Karna is perhaps the most tragic and also the most noble fiugre in the Mahabharata, whose tragedy began with his birth*'[৯]। রাজার ঘরে জন্ম নিয়েও তাঁকে বড় হতে হয়েছে সূতের ঘরে। সত্যিই এর চেয়ে বড় ট্র্যাজেডি আর হতে পারে না। কিন্তু অসীম দানশীল এই কর্ণ অনেক পাপকাজও করেছেন। কর্ণ সম্পর্কে কৃষ্ণ কর্ণপর্বের একস্থানে অর্জুনকে বলেছেন,

যচ্চ যুত্মাসু পাপং বৈ ধার্ত্তরাষ্ট্রঃ প্রযুক্তবান্।
তত্র সর্বত্র দুষ্টাত্মা কর্ণঃ পাপমতির্মুখম্।।[১০]

অর্থাৎ—

'দুর্যোধন তোমাদের উপরে যত কিছু অত্যাচার করিয়াছে, দুরাত্মা ও পাপমতি কর্ণই সে সমস্তের মূল।

এ-কথা সত্য বটে; কিন্তু এ-কথাও সত্য যে, 'ভাগ্যবিড়ম্বিত কিন্তু হৃদয়বান, নানাগুণে মহীয়ান মহাবীর কর্ণ সমাজে কোনো সদ্‌বিবেচনাই পান নাই। সারা ভারতবর্ষে তাঁহার আহত পৌরুষের মূল্য দিয়াছেন কেবল পাপী দুর্যোধন। তাই কর্ণ তাঁহার পাপের সঙ্গী'।[১১]

সবশেষে এই কর্ণের গরীয়ান মৃত্যু আমাদের সহানুভূতিকে আকর্ষণ করে।

বঙ্কিমচন্দ্র 'মহাভারত'-এর চরিত্র আলোচনা করেছেন কয়েকটি দৃষ্টিকোণ থেকে। তার একটি দিক হল ধর্ম ও দর্শন। গীতোক্ত নিষ্কাম ধর্মের আদর্শ বঙ্কিম-মানসকে এতটাই আচ্ছন্ন করেছিল যে, যে-অর্জুনের কথা উঠলে আমাদের মনে জেগে ওঠে বীর অথচ প্রণয়দক্ষ এক যুবকের ছবি, বঙ্কিমচন্দ্র লেডি-কিলার সেই বীরকেও যুধিষ্ঠিরের সঙ্গে ধর্মের সর্বোচ্চ সোপানে স্থান দিয়েছেন।[১২] এখানে বঙ্কিমচন্দ্র ধর্ম বলতে আমাদের বুঝিয়েছেন যে, 'ধর্ম আত্মসম্বন্ধীও নহে, পরসম্বন্ধীও নহে। সমস্ত বৃত্তিগুলির উচিত অনুশীলন এবং পরিণতিই ধর্ম। তাহা আপনার জন্যও করিবে না, পরের জন্যও করিবে না। ধর্ম বলিয়াই করিবে। সেই

বৃত্তিগুলি নিজ সম্বন্ধিনী; তাহার অনুশীলনে স্বার্থ ও পরার্থ একত্রে সিদ্ধ হয়। ফলতঃ ধর্ম এইভাবে বুঝিলে স্বার্থ এবং পরার্থ প্রভেদ উঠাইয়া দেওয়া অনুশীলনবাদের একটি উদ্দেশ্য।'[১৩] অর্থাৎ নিষ্কাম ও নিরাসক্তভাবে কাজ করাই ধর্ম। এখানে ধার্মিকের যে- সংজ্ঞা আমরা বুঝতে পারছি, অর্জুনকে সে-অর্থে ধার্মিক বলা যায় না। কেননা নিজেকে প্রতিদ্বন্দ্বীহীন অদ্বিতীয় ধনুর্বিদ এবং দ্রোণশিষ্যদের মধ্যে তাঁর শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপন্ন করবার জন্য গুরু দ্রোণাচার্যকে অর্জুন এমনভাবেই প্ররোচিত করলেন যে, তিনি গুরুদক্ষিণারূপে তাঁর শিষ্যপ্রতিম সেই নিষাদ বালকটির বৃদ্ধাঙ্গুষ্ঠটি আদায় করে নিলেন।[১৪] কোনো সন্দেহ নেই যে এ-ঘটনাটি অর্জুন চরিত্রে এক নির্লজ্জ কলঙ্কচিহ্ন আর এ-কথার সাক্ষী সমালোচকেরা।[১৫] এই ঘটনার মধ্য দিয়ে আমরা অর্জুনের মধ্যে বঙ্কিম-কথিত ধর্মের সাক্ষাৎ পাই-না। অর্জুনের কাছে প্রাণ ভিক্ষাপ্রাপ্ত ময়দানব কৃতজ্ঞতার নিদর্শনস্বরূপ অর্জুনকে কিছু দিতে চাইলে অর্জুন আসন্নমৃত্যু থেকে রক্ষাপ্রাপ্তি দ্বারা উপকার নিতে চাইলেন না। শেষে ময়কে সুখ থেকে বঞ্চিত করতে না-চেয়ে অর্জুন ময়কে কৃষ্ণের কোনো কাজ করে দিতে বললেন।[১৬] বঙ্কিমচন্দ্রের মতে, 'ইহাই নিষ্কাম ধর্ম; খ্রীষ্টান ইউরোপে ইহা নাই।'[১৭] কিন্তু অর্জুন যদি নিষ্কাম ধর্ম কী তা বুঝতেন কিংবা তাঁর মন যদি পূর্ব থেকেই নিষ্কাম হত, তবে পরে কুরুক্ষেত্রযুদ্ধের প্রাক্কালে ভীষ্মপর্বে শ্রীকৃষ্ণের কাছে অর্জুনকে নিষ্কাম ধর্মের পাঠ নিতে হত না। এই প্রসঙ্গে এ-কথা যথার্থ যে, 'অনুগীতাকথনের আগে কৃষ্ণ যে তাঁকে শ্রদ্ধাহীন ও নির্বোধ বলেছিলেন (আশ্বমেধিক পর্ব : ১৬), সেই তিরস্কার অর্জুনের প্রাপ্য ছিল বলা যায়।'[১৮] আমরা বলব, অর্জুন খাণ্ডবদাহন কালেও নিষ্কাম হতে পারেননি। এ-প্রসঙ্গে একটি কথা আলোচনার যোগ্য যে, বঙ্কিমচন্দ্র অর্জুনের নিষ্কামতার দিক নিয়ে চিন্তাভাবনা করেছেন, অথচ তিনি মৌষলপর্বে যাদব রমণীদের দস্যুদলের হাত থেকে রক্ষার্থে অর্জুনের অক্ষমতার[১৯] ব্যাপারটি সম্পর্কে একবারেই নীরব রইলেন। কিন্তু এই ঘটনাটি ভাবিয়ে তুলেছে দুজন উজ্জ্বল ব্যক্তিত্বকে। বুদ্ধদেব বসু অর্জুনের নায়কত্ব স্বীকার করেও তাঁকে কৃষ্ণের হাতের ক্রীড়নক বলে ঘোষণা করেছেন।[২০] মৌষলপর্বে অর্জুন তাঁর চির-অভ্যস্ত জয় থেকে স্খলিত হয়ে মুহূর্তের জন্য অনুভব করেছিলেন তাঁর জীবনে কৃষ্ণের ব্যাপক ভূমিকার কথা,[২১] কিন্তু এ-কথা তিনি বুঝতে পারলেন না যে, 'তাঁর এই দারিদ্র্য তাঁর ঐশ্বর্যের মধ্যেই নিহিত ছিল, এই নিঃস্বতা ঘটিয়ে কৃষ্ণ তাঁকে শেষ শিক্ষা দিয়ে গেলেন।[২২] এ-ছাড়া অর্জুন চরিত্রের এই পরিণতি দেখে বুদ্ধদেব বসু মন্তব্য করেছেন যে, 'অসামান্য প্রতিভাও দণ্ডনীয়।[২৩] অন্যদিকে রবীন্দ্রনাথ ভারতীয় সাহিত্যের শাস্ত্রানুসরণ প্রসঙ্গে 'মহাভারত'-এর আলোচনাকালে দৃষ্টান্ত হিসেবে নিয়ে এসেছেন অর্জুনপতনকে। তিনি অর্জুনচরিত্রে লক্ষ্য করেছেন যে, অর্জুনের এতবড় বীরত্বটাও শেষপর্যন্ত তলিয়ে গেছে এক সামান্য দস্যুদলের বর্বরতার সামনে।[২৪] তিনি এখানে দেখেছেন ভারতীয় শাস্ত্রের সেই নির্দেশকে যা ফলাকাঙ্ক্ষাহীন ধর্মকেই একমাত্র আচরণীয় বলে ঘোষণা করেছিল।

বঙ্কিমচন্দ্র ও বুদ্ধদেব বসু প্রত্যক্ষভাবে অর্জুনচরিত্রের আলোচনা করেছেন। সেখানে অর্জুনচরিত্র উপেয়। কিন্তু রবীন্দ্রনাথে অর্জুনচরিত্র উপায়মাত্র। রবীন্দ্রনাথ জোর দিয়েছেন ভাবের ওপর, চরিত্রের আলোচনা সেখানে গৌণ। আর বঙ্কিমচন্দ্র আদর্শটাকে আগে ধ্যান করেছেন, পরে চরিত্রের আচরণ অবলম্বনে এই আদর্শের ছাঁচে চরিত্রকে স্থাপন করেছেন। ফলে এই চেষ্টাকৃত আলোচনা আমাদের হৃদয়কে তৃপ্ত করতে পারে না। অর্জুনকে অবলম্বন করে বুদ্ধদেব বসুর নিষ্কাশিত তত্ত্ব বড় বেশি যুক্তিনির্ভর যার আবেদন আমাদের বুদ্ধির কাছে। অন্যদিকে রবীন্দ্রনাথের আলোচনার আবেদন আমাদের হৃদয়ের কাছে। আর বঙ্কিমচন্দ্র অর্জুন সম্পর্কে যে-সিদ্ধান্ত এনেছেন তা মূলত আদর্শনির্ভর।

আসলে বঙ্কিমচন্দ্রের আদর্শ-সন্ধানী মন 'মহাভারত'-এর চরিত্রগুলির মধ্যে আদর্শকে ক্রমাগত অনুসন্ধান করছিল এবং তারই অন্যতম ফলশ্রুতি তাঁর এই অর্জুন চরিত্র মূল্যায়ন।

'মহাভারত'-এর ধার্মিক চরিত্র যুধিষ্ঠির চরিত্রটিও হিন্দুধর্মের আলোচক বঙ্কিমচন্দ্রের মনে আলোড়ন জাগিয়েছে। যুধিষ্ঠির চরিত্রের সাদা পটে অশ্বত্থামা হত হবার মিথ্যা সংবাদ পরিবেশনের ঘটনাটিকে[২৫] অবলম্বন করে জনৈক আলোচক এ-কথা বলেছেন যে, 'এই ঘটনাই যুধিষ্ঠির চরিত্রে সর্বাপেক্ষা কলঙ্কজনক'[২৬] অথচ বঙ্কিমচন্দ্র যুধিষ্ঠির চরিত্রে এই কলঙ্কবিন্দুর অস্তিত্ব স্বীকার করেননি। কেননা বঙ্কিমচন্দ্র দেখেছেন যে, এই ঘটনার মধ্য দিয়ে যুধিষ্ঠির চরিত্র যেভাবে প্রকাশ পেয়েছে তা এই চরিত্রটির পক্ষে অসংগত। তাঁর ভাষায়, 'পরম ধর্মাত্মা যুধিষ্ঠিরের চরিত্রের সঙ্গে এই নৃশংস বিশ্বাসঘাতকতা ও মিথ্যা প্রবঞ্চনার দ্বারা গুরুনিপাত যাদৃশ অসঙ্গত, তত অসঙ্গত আর কোন দুই বস্তুই হইতে পারে না।'[২৭] এদিক থেকেই বঙ্কিমচন্দ্র যুধিষ্ঠির চরিত্রের অধর্মোচিত আচরণের প্রতিবাদ করে যুধিষ্ঠিরকে সম্পূর্ণ ধার্মিকরূপে প্রতিষ্ঠা করেছেন। বঙ্কিমচন্দ্র এই কারণেই

যুধিষ্ঠিরের চরিত্রে এই আচরণকে অসংগত বলে মনে করেছেন যে, এই আচরণ যুধিষ্ঠিরের চরিত্রে অভাবিত। কিন্তু আমরা বলব তা নয়। কেননা জীবনে অভাবিত বাঁক আসতেই পারে। আমাদের জীবন নানা ছন্দে তার নিজস্ব লজিকে চলে। কিন্তু আমরা সীমিত বোধের চশমা দিয়ে জীবনকে দেখি বলে তার জীবনসম্মত পরিণামের আবশ্যকতা বুঝি না। বরং তা আমাদের বিস্ময় জাগায় ও আপতিক বলে মনে হয়। অথচ পরিপূর্ণ বোধের দৃষ্টিতে এই আপতিকই ঘটনার টানে যথাযথ হয়ে ওঠে, অমোঘ হয়ে দাঁড়ায়। সাহিত্যে জীবনেরই খাতিরে অর্থাৎ জীবনের রূপ ও তাৎপর্যকে গ্রথিত করবার জন্যই এই বিস্ময় ও অমোঘতা একসঙ্গে আমাদের কাছে ধরা দেয় এবং বিশ্বাস্য হয়ে ওঠে। তাই জনৈক সমালোচকের সঙ্গে আমরা সম্পূর্ণ একমত হয়ে বলতে পারি, ".... ধর্মরাজ যুধিষ্ঠির মিথ্যা বলেছিলেন। কিন্তু এও জানি, বিশেষ অবস্থার চাপে পড়ে। মহাভারতকার যুধিষ্ঠিরের চরিত্র এমনভাবে গড়ে তুলেছেন যে যুদ্ধক্ষেত্রে তাঁর মিথ্যাভাষণ আমাদের কাছে প্রতীতিযোগ্য হয়ে উঠেছে।"[২৮] যুধিষ্ঠিরের এই আচরণ সময়োচিত, তাই তা যথাযথ। কিন্তু বঙ্কিমচন্দ্র যুধিষ্ঠিরকে একজন ধার্মিকের কাঠামোতে খুঁজে পেতে চেয়েছেন। এখন দেখতে হবে ধর্ম জিনিসটা বঙ্কিমচন্দ্রের কাছে কোন্ অর্থকে বহন করে আনে। 'মহাভারত'-এর দ্রোণপর্বে কৃষ্ণ যখন যুধিষ্ঠিরকে দ্রোণ-পুত্র অশ্বত্থামার মৃত্যুর মিথ্যা-সংবাদ উচ্চারণ করতে অনুরোধ করলেন তখন সত্যবাদী যুধিষ্ঠির নিঃসন্দেহে একটা ধর্মসংকটে পড়েছিলেন। কেননা যুধিষ্ঠিরের কাছে সত্যের যুক্তি রুক্ষ, শুষ্ক এবং অনমনীয়। কিন্তু এর বিপরীতে দাঁড়িয়ে কৃষ্ণ যে জীবনের যুক্তি শোনাচ্ছেনহু[২৯] কী করে তাকে অস্বীকার করবেন যুধিষ্ঠির। কর্তব্যবোধ তো মানবস্বভাবকে অতিক্রম করতে পারে না। কাজেই বহুজীবনের রক্ষার্থে যুধিষ্ঠিরকে দ্রোণবধের জন্য মিথ্যাবাক্য বলতে হল। এই মিথ্যাবাক্য নিছক কোনো শ্রীকৃষ্ণের আদেশে প্রেরিত বা কালের বশবর্তী হয়ে[৩০] বলা কথা নয়। এ তাঁর মানুষভাবের পরিচায়ক। কেননা তিনি মানুষ, তাঁর কাঁধে আছে মানবজীবনের সব দায়িত্ব। তাই দ্রোণবধের জন্য যে-মিথ্যা উচ্চারণের প্রস্তাব কৃষ্ণ দিয়েছিলেন অর্জুন প্রবলভাবে তার বিরোধিতা করেছিলেন; অথচ যুধিষ্ঠির অতিকষ্টে তা মেনে নেন।[৩১] কাজেই '... দ্রোণবধের সময় মিথ্যা উচ্চারণ করে তিনি কোনও অন্যায় করেননি।'[৩২] কেননা তিনি 'ধর্মাত্মা, কিন্তু কখনোই ধর্মান্ধ নন...।'[৩৩]

আলোচনার শেষে এসে এ-কথা মনে হয় যে, যে-বঙ্কিমচন্দ্র প্রাচ্য-পাশ্চাত্য দর্শনের জ্ঞানে সমৃদ্ধ হয়েছিলেন, বহুজনের হিতের তত্ত্ব[৩৪] তো তাঁর অজানা ছিল না। তাঁর 'কৃষ্ণচরিত্র' গ্রন্থে তিনি বলেছেন যে, 'যদ্দ্বারা লোকরক্ষা বা লোকহিত সাধিত হয়, তাহাই ধর্ম',[৩৫] এই বঙ্কিমচন্দ্রের মধ্যে মানুষের সত্যধর্মের সেই উদারতাকে এভাবে ধার্মিকের ফ্রেমের মধ্যে ছোট করে দেখার সংকীর্ণতা মানায় না। আমাদের মনে পড়ে রবীন্দ্র-বঙ্কিমের সেই বিখ্যাত পত্রযুদ্ধের কথা যেখানে সত্যধর্মের যথার্থ সংজ্ঞা নির্ধারণ কালে বঙ্কিমচন্দ্র 'সত্য' ও 'মিথ্যা' শব্দ দুটিকে বিশেষ অর্থে ব্যবহার করেছেন। সেখানে তিনি ব্যাপারটা ব্যাখ্যা করেছেন এভাবে যে, ভারতবর্ষে প্রাচীনকাল থেকে যে-অর্থে 'সত্য' ও মিথ্যা' শব্দ দুটি ব্যবহৃত হয়ে এসেছে, তিনি সেই অর্থে শব্দ দুটি ব্যবহার করেছেন। বর্তমানে আমরা এই শব্দ দুটির ইংরেজি অর্থই গ্রহণ করি। তাই 'সত্য'কে Truth এবং 'মিথ্যা'কে False-hood বলে ব্যবহার করি। অথচ দেশী অর্থে সত্য হল Truth আর তা ছাড়া আরও কিছু। প্রতিজ্ঞা-রক্ষা, আপনার কথা রক্ষা, এও সত্য। এখন 'Troth' নামে একটা প্রাচীন ইংরেজি কথা আছে। Truth শব্দের প্রাচীন রূপ এই Troth।[৩৬] অথচ এখন এই Troth থেকে Truth শব্দের অর্থ ভিন্ন হয়ে গিয়েছে। এই সত্যের কাজ কোনো পাপের সাহায্য করা নয়। এই আলোচনায় বঙ্কিমচন্দ্র আরও জানিয়েছেন যে, মৌখিক অসত্য অপেক্ষা আন্তরিক অসত্য গুরুতর পাপ।[৩৭] আসলে সত্য ব্যাপারটা প্রাসঙ্গিকতামূলক এবং আপেক্ষিক। তাই এখানে এই আলোচনা থেকে আমরা বুঝতে পারি যে বঙ্কিমচন্দ্র যুধিষ্ঠিরের এই মিথ্যাকথনের পেছনে তাঁর আন্তরিক অসত্যতাকেই পাপ বলে মনে করেছেন। কেননা মৌখিকভাবে যুধিষ্ঠির তো 'কুঞ্জর ইত্যুত'[৩৮] বলে দোষ কাটিয়ে নিয়েছেন। কাজেই মৌখিকভাবে মিথ্যাভাষণ তো হল না। আবার এও ঠিক যে দ্রোণাচার্য যুধিষ্ঠিরের গুরু এবং বিশেষ করে যুধিষ্ঠিরের কথার ওপর তাঁর একান্ত বিশ্বাস। যুধিষ্ঠিরের চরিত্রে, উপরে উল্লিখিত তাঁর এই আচরণের মধ্যে, এই বিশ্বাসের বা আনুগত্যের অভাব ব্যাপারটাই বঙ্কিমচন্দ্রকে ভাবিয়েছে। কেননা বিশ্বাসের মর্যাদা রক্ষা না-করাও এক ধরনের মিথ্যা। বহুজনের হিতার্থে বা যুদ্ধজয়ের নিমিত্তেও এভাবে একজনের প্রাণ নেওয়াটা ধর্মসংগত নয়।

এখানে ব্যাপারটি ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে। প্রকৃতপক্ষে যে-যুধিষ্ঠিরকে বঙ্কিমচন্দ্র এখানে দেখাতে চেয়েছেন 'মহাভারত'-এর যুদ্ধক্ষেত্রে সেই যুধিষ্ঠির ছিলেনই না। যুদ্ধক্ষেত্রে আমরা অর্জুনকে দ্রোণাচার্যের শিষ্যরূপেই পেয়েছি।

তাই একস্থানে কৃষ্ণ দ্রোণাচার্য সম্পর্কে বলছেন।

'ন চৈনং সংযুগে কশ্চিৎ সমর্থঃ প্রতিবীক্ষিতুম্
ন চৈনমর্জ্জুনো জাতু প্রতিযুধ্যেত ধর্ম্মবিৎ।। ৮।।'[৩৯]

অর্থাৎ—

'যুদ্ধে কোন ব্যক্তিই ইঁহার প্রতি দৃষ্টিপাত করিতেও সমর্থ হইতেছে না এবং ধর্মজ্ঞ অর্জ্জুনও কখনই ইঁহার প্রতিপক্ষে যুদ্ধ করিবেন না।'

এখানে দ্রোণ-শিষ্য অর্জুনকে আমরা দেখতে পাই। কিন্তু যুধিষ্ঠিরের মধ্যে যুদ্ধক্ষেত্রে দ্রোণ-শিষ্যের কোনো মানসিকতা দেখা যায় না। বরং দ্রোণের প্রতি তিনি ক্ষুব্ধই ছিলেন। অভিমন্যুর নিধনে অন্যান্যদের সঙ্গে দ্রোণের নৃশংসতাই তাঁকে ক্ষুব্ধ করেছিল। তাই কর্ণের সঙ্গে দ্রোণাচার্যকে বধ করার কথাও তিনি বলতে পেরেছেন অনায়াসে। ধৃষ্টদ্যুম্ন কর্তৃক দ্রোণের নিন্দা শুনে অন্য সকলের সঙ্গে তিনিও লজ্জিত হয়েছিলেন[৪০] সত্য, কিন্তু যুধিষ্ঠির দ্রোণাচার্যকে খুব পছন্দ করতেন না। যুদ্ধে অশ্বত্থামার নারায়ণাস্ত্র বৃদ্ধি পেয়ে পাণ্ডবসৈন্য ক্ষয় করতে লাগলে ভীত যুধিষ্ঠির যে-সমস্ত কথা বলেছিলেন,[৪১] তার মধ্য দিয়েই যুধিষ্ঠিরের দ্রোণাচার্যের প্রতি ক্ষুব্ধ মনোভাব প্রকাশ পেয়েছে। সেখানে বাহ্যিকভাবে যুধিষ্ঠির দ্রোণাচার্যের যুদ্ধে নিপাতনের কারণ হিসেবে নির্দেশ করলেও[৪২], তাঁর কথাগুলির মধ্যে দ্রোণাচার্যের নিন্দাই রয়েছে। এ-ছাড়া দ্রোণাচার্যকে মিথ্যা কথা বলার জন্য তাঁকে কোথাও অনুতপ্ত হতে দেখা যায় না। যদিও উপরে উল্লিখিত দীর্ঘ ভাষণে যুধিষ্ঠির একবার বলেছেন যে, দ্রোণ নিহত হওয়ার জন্য তিনি বন্ধুবর্গের সঙ্গে দ্রোণাচার্যের জন্য প্রাণত্যাগ করবেন। কিন্তু এ তাঁর মুখের কথা মাত্র। এটি তাঁর একটি যুদ্ধকালীন কূটনৈতিক চাল। অশ্বত্থামার নারায়ণাস্ত্র দ্বারা পাণ্ডবসৈন্যের ক্ষয় প্রতিরোধ করবার জন্যই তিনি সাময়িকভাবে যুদ্ধবিরতি দিয়ে সকলকে পলায়ন করতে বলেছেন ও সৈন্যদের যুদ্ধ না-করতে বলেছেন। তিনি আরও বলেছেন যে, তিনি ভ্রাতাদের সঙ্গে অগ্নিতে প্রবেশ করবেন। বাস্তবে কিন্তু যুধিষ্ঠির অগ্নিতেও প্রবেশ করেননি, কিংবা বন্ধুবর্গের সঙ্গে দ্রোণাচার্যের জন্য প্রাণত্যাগও করেননি।

কাজেই যুধিষ্ঠিরের সত্যপরায়ণতার অর্থাৎ দ্রোণাচার্যের বিশ্বাস রক্ষার এই দিকটি বঙ্কিমচন্দ্রের নিজস্ব দৃষ্টি। কেননা 'মহাভারত'-এর যুদ্ধক্ষেত্রে আমরা দ্রোণভক্ত যুধিষ্ঠিরকে পাইনি। আমরা পেয়েছি সেই যুধিষ্ঠিরকে যিনি যুদ্ধক্ষেত্রে যোদ্ধার ধর্ম পালন করেন। আসলে বঙ্কিমচন্দ্র 'মহাভারত'-এর অন্য দু-একটি চরিত্রের মতো এই চরিত্রটিকেও দেখতে চেয়েছেন ভারতীয় জীবনচেতনার আলোকে। ভারতীয় জীবনের সঙ্গে বেশি করে জড়িয়ে আছে বিশ্বাস, আনুগত্য, সততা ইত্যাদি ধারণাগুলি। যেখানেই বঙ্কিমচন্দ্র ভারতীয় জীবনের সঙ্গে মহাভারতীয় এই চরিত্রটির বিরোধ দেখেছেন, সেখানেই তাকে অসংগত বলেছেন। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য যে, বুদ্ধদেব বসু যুধিষ্ঠিরের চির-অবলম্বনীয় বিষয় ধর্মকে তাঁর মানবস্বভাবের ওপর স্থান দেননি। বুদ্ধদেব বসুর ভাষা, "....আমাদের অনেক ভাগ্যে কোনো অর্থেই তাঁকে মহাপুরুষ বলা যায় না— তিনি মানুষ শুধুমাত্র মানুষ,[৪৩] ....।" কেননা মহাপুরুষদের মধ্যে মানবিক আবেগকে মূল্য না-দেবার যে একটি প্রবণতা রয়েছে, যুধিষ্ঠির চরিত্রে তার পরিচয় নেই। বুদ্ধদের বসুর দৃষ্টিতে যুধিষ্ঠিরের যে-মানুষভাব প্রকাশ পেয়েছে, বঙ্কিমচন্দ্রের আদর্শনিষ্ঠ দৃষ্টিতে যুধিষ্ঠিরের সেই স্বাভাবিক মানুষভাব ধরা পড়েনি। অন্যদিকে রবীন্দ্রনাথের মতে বেসুর ও প্রতিবাদের মেলবন্ধনে কর্ণের যে-চারিত্রশক্তি প্রকাশ পেয়েছে তা যুধিষ্ঠিরের চরিত্রশক্তি থেকে অনেক বড়।।[৪৪] এর পেছনে রয়েছে প্রাবল্যের প্রতি রবীন্দ্রনাথের আকর্ষণ, যে-প্রাণের প্রাবল্য তিনি যুধিষ্ঠিরের মধ্যে দেখতে পাননি কর্ণের মতো। কিন্তু বঙ্কিমচন্দ্র প্রাণের প্রাবল্য বা তারুণ্য অপেক্ষা আদর্শের দিকে ঝুঁকেছিলেন।

এবারে আমাদের আলোচনায় আসবে কর্ণচরিত্রের কথা।

মহত্ত্বের ধারণা বঙ্কিম-মানসে এতটাই দৃঢ় ছিল যে, মানুষের চরিত্রের কোনো মহৎ দিক দেখতে পেলেই বঙ্কিমচন্দ্রের মহৎ-আসক্ত মন তাকে স্বীকৃতি না-জানিয়ে পারত না। তাই যখন তিনি দেখেছেন যে, 'মহাভারত'-এ কৃষ্ণকর্তৃক কর্ণ তাঁর প্রকৃত পরিচয় লাভ করেও, পাণ্ডবপক্ষে যোগদান করে রাজ্যেশ্বর হওয়ার জন্য কৃষ্ণের দেওয়া প্রস্তাব প্রত্যাখ্যান করলেন,[৪৫] তখন বঙ্কিমচন্দ্র এই সত্য উপলব্ধি করেছেন যে, 'কর্ণচরিত্র অতি মহৎ ও মনোহর।'[৪৬] এখানে 'মহাভারত'-এর কর্ণচরিত্রটি একটু ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে। কর্ণ সারাজীবন ধরে অজ্ঞাতকুলশীলের একটা লেবেল গায়ে নিয়ে ঘুরে বেড়িয়েছন যা তাঁর অহংকে কুরে কুরে খেয়েছে। আর এর ফলশ্রুতি হল প্রতি পলে কর্ণের ক্রোধ, বিভ্রান্তি ও হঠকারিতা। কিন্তু যখন তিনি কৃষ্ণের কাছে তাঁর প্রকৃত পরিচয়ের স্বীকৃতি পেলেন, তখন তিনি তাঁর এতদিনের কাঙ্ক্ষিত identity-টা খুঁজে পেলেন।। শুধু তা-ই নয়, কৃষ্ণের প্রস্তাব থেকে বোঝা যায় যে কর্ণ পাণ্ডবপক্ষে যোগদান করলে তাঁর আসল identity-র ওপর ভিত্তি করা একটা সামাজিক স্বীকৃতিও তিনি পাবেন। ঠিক এই মুহূর্ত থেকেই কর্ণের সমস্ত হীনতাবোধজনিত জটিলতার জট খুলে

যাচ্ছিল। ভিতরে ভিতরে অবরুদ্ধ ক্ষোভ গলে গলে তাঁর হৃদয় এখন অনাবিলতায় স্বচ্ছ ও শান্ত। এখন আর তাঁর চাইবার কিছু সেই। তাই কৃষ্ণের সঙ্গে ব্যবহারে এই মহত্ত্ব তাঁকে এক 'অসামান্য ব্যক্তি, সত্যিকারের বন্ধু, যাঁরা তাঁকে দত্তক নিয়েছিলেন তাঁদের প্রতি নিষ্ঠাবান, প্রেমে আবদ্ধ পুরুষ, কোনোভাবেই উৎকোচ না-নেওয়া সেবক'[৪৭]-এ পরিণত করেছে। এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য যে, কর্ণের এই আচরণে অতুলনীয় মহত্ত্বের প্রকাশ দেখেছেন জনৈক আলোচক।[৪৮] বাস্তবিকই কর্ণ যে কত বড় মাপের মানুষ তা এখানে এসে বোঝা যায়। এই ঘটনার মধ্য দিয়ে কর্ণের চূড়ান্ত মনুষ্যত্ব প্রতিষ্ঠিত হল। জনৈক আলোচক খুব সুন্দরভাবে ব্যাপারটি ব্যাখ্যা করেছেন। তাঁর ভাষায়, '' 'মহাভারত'-এর কবি এতদিন তাঁকে জন্মের লাঞ্ছনায় ভুগিয়ে, দুর্যোধনের মতো দুঃসঙ্গে পুষ্ট করে, লোভ, হিংসা, ঈর্ষা আর অহমিকায় বর্ধিত করে সমস্ত নীতিপরায়ণ মানুষদের কাছ থেকে একেবারে একাকিত্বে এনে ফেলেছেন। ... হিংসা প্রতিহিংসার অন্তরে কর্ণ যে কত বড় মানুষ, সেটা বুঝি প্রতিতুলনায় প্রতিষ্ঠা করার জন্যই এতদিন কর্ণের গায়ে শত কালিমা লেপন করা হয়েছে। ঠিক এই অংশে এসে মহাভারতের কবি তাঁর কবি-হৃদয়ের সমস্ত সম্মান উজাড় করে দিয়েছেন কর্ণের জন্য।"[৪৯] কাজেই বঙ্কিমচন্দ্র যে এ-ক্ষেত্রে কর্ণচরিত্রকে মহৎ ও মনোহর বলেছেন তা অবশ্যই যুক্তিযুক্ত। গীতোক্ত নিষ্কাম ধর্মের আদর্শে প্রভাবিত বঙ্কিমচন্দ্র 'মহাভারত'-এর ক্লাসিক কাব্যের গম্ভীর পরিবেশে তাঁর প্রার্থিত আদর্শকেই খুঁজে পেতে চেয়েছিলেন। এই কর্ণ যদিও যুদ্ধে ধর্মের পুত্র যুধিষ্ঠিরকে সঙ্গ দিতে পারেননি, তবু কৃষ্ণের দেওয়া প্রস্তাব প্রত্যাখ্যানের মধ্যে কর্তব্যনিষ্ঠ কর্ণের নির্লোভতার দিকটি এত বেশি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে যে, বঙ্কিমচন্দ্র যে এতে মুগ্ধ হবেন তা খুবই স্বাভাবিক ব্যাপার।

বঙ্কিমচন্দ্র কর্ণের জীবনের এক বিশেষ সময়ের প্রতিক্রিয়া দেখে এই চরিত্র সম্বন্ধে যা বলেছেন, আমরা সে-বিষয়ে একমত। কিন্তু কর্ণ তাঁর জীবনের সর্বত্র এই মহত্ত্বের পরিচয় দিতে পারেননি। আমরা স্মরণ করতে পারি দ্রৌপদী সম্পর্কে উক্ত তাঁর সেই অশালীন মন্তব্য। উক্তিটি নিম্নরূপ।

'একো ভর্ত্তা স্ত্রিয়া বেদৈর্বিহিতঃ কুরুনন্দনা।
ইয়ন্তু নে কবশগা বন্ধকীর্তির্বিনিশ্চিতা।।
অস্যাঃ সভামানয়নং ন চিত্রমিতি মে মতিঃ।
একান্বরধরত্বং বাপ্যথবাপি বিবস্ত্রতা।।[৫০]

অর্থাৎ

স্ত্রীলোকের একটিমাত্র ভর্তাই বেদে বিহিত আছে; কিন্তু দ্রৌপদী অনেক ভর্তার অধীন; সুতরাং উহাকে বেশ্যা বলিয়াই নিশ্চয় করা যায়।

অতএব একবস্ত্রাই হউক কিংবা বিবস্ত্রাই হউক, উহাকে সভায় আনয়ন করা আশ্চর্যের বিষয় হয় নাই; ইহাই আমার ধারণা।

এরপর কর্ণ দুঃশাসনকে বলেছেন,

'দুঃশাসন। সুবালোহয়ং বিকর্ণঃ প্রাজ্ঞবাদিকঃ।
পাণ্ডবানাঞ্চ বাসাংসি দ্রৌপদ্যাশ্চাপ্যুপাহর।।[৫১]

অর্থাৎ

দুঃশাসন। এই পাণ্ডিত্যাভিমানী বিকর্ণ অত্যন্ত বালক; অতএব তুমি পাণ্ডবগণের ও দ্রৌপদীর বস্ত্রগুলি হরণ কর তো।

বঙ্কিমচন্দ্রের আলোচনায় কর্ণের চরিত্রের এই দিকটি না-আসায় কর্ণের ছবিটি সমগ্রভাবে ফুটে ওঠেনি। হয়েছে এক খণ্ডমুহূর্তের চিত্রায়ণ মাত্র। অবশ্য কর্ণের বীরোচিত মূর্তিটি যে বঙ্কিম-মানসে একটা পাকাপোক্ত স্থান করে নিয়েছিল তা বোঝা যায় যখন বঙ্কিমচন্দ্র অন্যত্র 'মহাভারত'-এর প্রধান নায়করূপে অর্জুনকে স্বীকার করে নিলেও সেই নায়কের বীর্যের মানদণ্ডরূপে রেখেছেন কর্ণকে। তাঁর মতে, 'কর্ণ প্রতিদ্বন্দ্বী এবং অর্জুনহস্তে পরাভূত বলিয়াই অর্জুনের গৌরবের এত আধিক্য।'[৫২] প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, বুদ্ধদেব বসুও কর্ণের বীরত্বকে অর্জুনের থেকে উঁচুতে স্থান দিয়েছেন। তাঁর ভাষায়, 'সকলেরই মনের তলায় এই কথাটা লুকিয়ে আছে যে কর্ণের তুলনায় অর্জুন দুর্বলতর প্রতিপক্ষ; এ-দুজনের মধ্যে সরল যুদ্ধ ঘটলে অর্জুন রক্ষা পাবেন না।'[৫৩] এই সমস্ত কিছুই সমর্থনযোগ্য। কিন্তু বঙ্কিমচন্দ্র যদি কর্ণের ভালো কাজের সঙ্গে তাঁর খারাপ কাজটারও আলোচনা করতেন আর সবশেষে স্রষ্টার নিরপেক্ষ মমতার দৃষ্টিকোণ থেকে কর্ণচরিত্র সম্পর্কে সামগ্রিক একটা মত প্রকাশ করতেন তবে তা আমাদের কাছে যথার্থ বলে মনে হত। এর বদলে তিনি তাঁর হৃদয়ের সমস্ত মুগ্ধতাটুকু উজাড় করে দিয়েছেন কেবল 'কর্ণচরিত্র অতি মহৎ ও মনোহর' বলে। এ-ক্ষেত্রে আমরা স্মরণ করতে পারি কর্ণচরিত্র সম্পর্কে বিশ্বকবির মনোভাবকে। রবীন্দ্রনাথ কর্ণের কৃত অসৎ আচরণগুলিকে বঙ্কিমচন্দ্রের মতো এড়িয়ে যাননি। তিনি সভাপর্বে পাণ্ডবদের প্রতি কর্ণের প্রচুর হীন আচরণের মতো অসম্পূর্ণতার মধ্যেও অতি মমতাসহকারে কর্ণের বড়োত্বকেই দর্শন করেছেন। তাঁর ভাষায়, 'প্রকৃত বড়ো জিনিসের অসম্পূর্ণতাও তাহার বড়োত্ব সূচনা করে।'[৫৪] এখানেই আমরা কর্ণচরিত্রের একটা সামগ্রিক আলোচনা পেলাম যা বঙ্কিমচন্দ্রে

অনুপস্থিত। অথচ বঙ্কিমচন্দ্র নিজেও জানতেন যে সামগ্রিকভাবে দেখাই যথার্থ সমালোচনা। তাঁর ভাষায়, "কোটি কলস জলের আলোচনায় সাগরমাহাত্ম্য অনুভূত করা যায় না। সেইরূপ কাব্যগ্রন্থের। এ স্থান ভাল রচনা, এই স্থান মন্দ রচনা, এইরূপ তাহার সর্বাংশের পর্যালোচনা করিলে প্রকৃত গুণাগুণ বুঝিতে পারা যায় না। যেমন অট্টালিকার সৌন্দর্য্য বুঝিতে গেলে সমুদয় অট্টালিকাটি এককালে দেখিতে হইবে, সাগরগৌরব অনুভূত করিতে হইলে, তাহার অনন্তবিস্তার এককালে চক্ষে গ্রহণ করিতে হইবে, কাব্য নাটক সমালোচনাও সেইরূপ।"[৫৫]

এখানে কাব্য নাটকের সমালোচনা সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্র যা বলেছেন তা কর্ণচরিত্র সম্পর্কেও প্রযোজ্য, অথচ বঙ্কিমচন্দ্র সেভাবে কর্ণচরিত্রের আলোচনা করেননি।

'মহাভারত'-এর চরিত্র সম্বন্ধে বঙ্কিমচন্দ্রের চিন্তাচর্চার প্রকাশক এই আলোচনার উপান্তে এসে বলা যায় যে, বঙ্কিমচন্দ্রের ভাবনার পরিধি ও চিন্তার গভীরতা আমাদের অবাক করে। যুধিষ্ঠির চরিত্র আলোচনায় বঙ্কিমচন্দ্রের দৃষ্টিতে সত্যের যে-সংজ্ঞা আমরা পাই তা পুরাতন হলেও যথার্থ। যদিও সেই সত্য বা "Troth"-কে যুধিষ্টিরচরিত্র বিচারের একটা মানদণ্ডরূপে ব্যবহার করেছেন বঙ্কিমচন্দ্র, অন্যদিকে নিছক চারিত্রিক আলোচনা যখন তিনি করেন তখন তাঁর ভাবনা বিশ্বকবির ভাবনাকে অতিক্রম করতে পারে না। তবে সর্বশেষে এ-কথাই বলতে হয় যে, বঙ্কিমচন্দ্রকে যা সামগ্রিকভাবে আচ্ছন্ন করে রেখেছিল তা হল হিন্দুধর্ম ও দর্শনের ভাবনা। ফলে 'মহাভারত'-এর বিশেষ কয়েকটি চরিত্র তাঁর আলোচনায় এসেছে ছাঁচের মধ্যে কৃত্রিম হয়ে। সেদিনকার ভারতীয় নবজাগরণী অভিঘাতে পাশ্চাত্য চিন্তাচেতনার ফলে যে-নতুন ভাবনা আমাদের মোহিত করেছিল তার সুযোগ্য প্রতিনিধি হলেন বঙ্কিমচন্দ্র। তার ফলে তাঁর চিন্তাভাবনা গড়ে উঠেছে পাশ্চাত্য চিন্তাভাবনার আদর্শে। আবার স্বদেশের প্রতি প্রবল টানে তিনি জোর দিয়েছেন হিন্দুধর্ম ও দর্শনের ওপরে। ফলে ভারসাম্যের অভাবজনিত ত্রুটিবশত তাঁর কিছু চরিত্রালোচনা হয়েছে কৃত্রিম। তবে যুগন্ধর প্রতিভার এই ত্রুটি যুগের আবেদনে সাড়া দেবারই ফল।

সূত্র নির্দেশ ঃ

১। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত), *মহাভারতম্, কর্ণ পর্ব*, ২৭/৬১/৫২-৫৭ একষষ্টিতমোহধ্যায়।
২। তদেব, বিরাট পর্ব, ১২/১৫/৯-৯২।
৩। দ্রষ্টব্য : Aurobindo Ghose, *The Future Poetry and Letters on Poetry Literature and Art*, p.39
শ্রীঅরবিন্দ আরও বলেছেন ঃ *Break the moulds of the past, but keep safe its grains and its spirit, or else thou hast no future.*
Thoughts and Aphorisms/*Sri Aurobindo Birth Centenary Library, Vol. 17*, p.238
ভারতের নবজাগরণের বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে শ্রীঅরবিন্দের অপর একটি মন্তব্য হল :
The national mind turned a new eye on its past culture, reawoke to its sense and import, but also, at the same time, saw it in relation to modern knowledge and ideas. Out of this awakening vision and impulse the Indian renaissance is arising and that must determine its future tendency.
Sri Aurobindo Birth Centenary Library, Vol-14, p.409
৪। রাজশেখর বসু (অনূদিত) : *মহাভারত*, ভূমিকা
৫। তদেব।
৬। Madhusraba Dasgupta : Samsad Companion Mahabharata, p.157
৭। অমলেশ ভট্টাচার্য : *মহাভারতের কথা*, কথার কথা।
৮। জাহ্নবীকুমার চক্রবর্তী : *প্রাচীন ভারতীয় সাহিত্য ও বাঙালীর উত্তরাধিকার*, পৃ. ২৭৭।
৯। Badrinath Chaturvedi : *Mahabharata an Inquairy in the Human Condition*, p. 362
১০। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) ঃ *মহাভারতম্, কর্ণ পর্ব*, ৭/৪/৭০
১১। অমলেশ ভট্টাচার্য, *মহাভারতের কথা*, কথার কথা'।
১২। যোগেশচন্দ্র বাগল (সম্পা.) : *বঙ্কিম রচনাবলী* (ব. র), দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ. ২৭১।
১৩। তদেব পৃ. ২৭১-২৭২।
১৪। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, আদি পর্ব*, ৩/১৮০/৫৬-৬৭
১৫। (ক) বুদ্ধদেব বসু : *মহাভারতের কথা* (ম. ক) পৃ: ২৫৫।
(খ) সুখময় ভট্টাচার্য : *মহাভারতের চরিতাবলী* (ম. চ), পৃ. ১৫৫।
১৬। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, সভা পর্ব*, ৫/১/৪-৭
১৭। যোগেশচন্দ্র বাগল (সম্পাদিত) : ব. র দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ. ৫০৫।
১৮। বুদ্ধদেব বসু : ম. ক : পৃ. ২৫১।
১৯। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্*, মৌষল পর্ব, ৪৩/৭/৫৪-৫৯।
২০। বুদ্ধদেব বসু, ম. ক, পৃ: ২৫৩।
২১। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্*, মৌষল পর্ব, ৪৩/৮/২১-২৪।
২২। বুদ্ধদেব বসু : ম. ক, পৃ: ২৫৯।
২৩। তদেব, পৃ. ২৫৮।
২৪। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর : *রবীন্দ্র রচনাবলী* ২য় খণ্ড, পৃ. ৫২৪।
২৫। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, দ্রোণ পর্ব*, ২৫/৪৬/৪৫
২৬। সুখময় ভট্টাচার্য : *মহাভারতের চরিতাবলী* : পৃ. ১২৫ (ম.চ)
২৭। যোগেশচন্দ্র বাগল (সম্পাদিত) : ব. র, দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ. ৫৫৬।
২৮। সত্যেন্দ্রনাথ রায় : *বাংলা উপন্যাস ও তার আধুনিকতা*; পৃ : ৮১।
২৯। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, দ্রোণ পর্ব*, ২৫/১৪৬/৩৭-৩৮।
৩০। অমলেশ ভট্টাচার্য : *মহাভারতের কথা*; পৃ. ২৯৩।
৩১। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, দ্রোণ পর্ব*, ২৫/১৬৩/৯-১৩।
৩২। নৃসিংহপ্রসাদ ভাদুড়ী : *কৃষ্ণা কুন্তী এবং কৌন্তেয়* (কৃ. কু. কৌ); পৃ. ১৫৫।
৩৩। বুদ্ধদেব বসু : ম. ক; পৃ. ১৪৫।
৩৪। অর্জুনবিকাশ চৌধুরী : *নীতিবিজ্ঞান*; পৃ. ৪৯-৫১।
৩৫। যোগেশচন্দ্র বাগল : ব. র দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ. ৫৬৭।
৩৬। Sailendra Biswas (ed.) : *Samsad Students English Dictionary*, p.743.
৩৭। যোগেশচন্দ্র বাগল (সম্পাদিত) : ব. র. দ্বিতীয় খণ্ড; পৃ. ৯১৭-৯১৮।
৩৮। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, দ্রোণ পর্ব*, ২৫/১৬৪/৪৫
৩৯। তদেব, ২৫/১৬৩/৭-৮।
৪০। তদেব, ২৫/ ১৫৭/৩৪-৩৫; পৃ. ১৬২১।
৪১। তদেব, ২৫/১৬৭/১০১-১০৩।
৪২। তদেব, ২৫/১৬৮/২৬-৩৬।
৪৩। বুদ্ধদেব বসু : ম. ক, পৃ. ১৪৫।
৪৪। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর : *রবীন্দ্র রচনাবলী*, একবিংশ খণ্ড, পৃ. ৪২১।
৪৫। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, উদ্‌যোগ পর্ব*, ১৫/১৩১/৬-১৭।
৪৬। যোগেশচন্দ্র বাগল: ব. র; দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ. ৫৪৫।
৪৭। ইরাবতী কার্বে : *যুগান্ত*; পৃ. ৯২।
৪৮। সুখময় ভট্টাচার্য : ম. চ. ; পৃ. ৯৯-১০০।
৪৯। নৃসিংহপ্রসাদ ভাদুড়ী : কৃ. কু. কৌ, পৃ. ৪৪২-৪৪৩।
৫০। হরিদাস সিদ্ধান্তবাগীশ (অনূদিত) : *মহাভারতম্, সভা পর্ব*, ৫/৬৫/৩৫-৩৬।
৫১। তদেব, পৃ. ৫৪৮-৫৪৯।
৫২। যোগেশচন্দ্র বাগল (সম্পাদিত) : ব. র, দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ. ১৯৫।
৫৩। বুদ্ধদেব বসু : ম. ক., পৃ. ২৫৬।
৫৪। বিশ্বভারতী প্রকাশিত : *রবীন্দ্র রচনাবলী*, নবম খণ্ড, পৃ. ৪৫৬।
৫৫। যোগেশচন্দ্র বাগল (সম্পাদিত) : ব. র, দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ. ১৮১-১৮২।

গ্রন্থপঞ্জি ঃ

সংস্কৃত—
সিদ্ধান্তবাগীশ, হরিদাস (অনূদিত) : *মহাভারতম্, আদি পর্ব*, ৩, দ্বিতীয় সংস্করণ (বিশ্ববাণী), মাঘ, ১৩৮৩ বঙ্গাব্দ, বিশ্ববাণী প্রকাশনী, কলকাতা-৯।
ওই : *মহাভারতম্, আশ্বমেধিক পর্ব*, ৪৩ দ্বিতীয় সংস্করণ (বিশ্ববাণী), কলিকতা পুস্তকমেলা, ১৪০০ বঙ্গাব্দ, কলকাতা-৯।
ওই : *মহাভারতম্, উদ্‌যোগ পর্ব*, ১৫, দ্বিতীয় সংস্করণ (বিশ্ববাণী), বৈশাখ, ১৩৮৬, বিশ্ববাণী প্রকাশনী; কলকাতা-৯।
ওই : *মহাভারতম্, কর্ণ পর্ব*, ২৭, দ্বিতীয় সংস্করণ (বিশ্ববাণী), বৈশাখ, ১৩৯২ বঙ্গাব্দ, বিশ্ববাণী প্রকাশনী, কলকাতা-৯।
ওই : *মহাভারতম্, দ্রোণ পর্ব*, ২৫, দ্বিতীয় সংস্করণ (বিশ্ববাণী), বৈশাখ ১৩৯০ বঙ্গাব্দ, বিশ্ববাণী

প্রকাশনী, কলকাতা-৯।
ওই : *মহাভারতম্, বিরাট পর্ব*, ১২, দ্বিতীয় সংস্করণ (বিশ্ববাণী), মাঘ, ১৩৮৩ বঙ্গাব্দ, বিশ্ববাণী প্রকাশনী, কলকাতা-৯।
ওই : *মহাভারতম্, সভা পর্ব*, ৫; দ্বিতীয় সংস্করণ (বিশ্ববাণী), মাঘ, ১৩৮৩ বঙ্গাব্দ; বিশ্ববাণী প্রকাশনী; কলকাতা-৯।

বাংলা —

কার্বে, ইরাবতী : *যুগান্ত*, বন্দ্যোপাধ্যায়, অরুন্ধতী (অনূদিত)ঃ সাহিত্য অকাদেমি, নিউ দিল্লি, প্রথম প্রকাশ ১৯৯৮, পুনর্মুদ্রণ ২০০০।
চৌধুরী, অর্জুনবিকাশ : *নীতিবিজ্ঞান*, চতুর্থ পুনর্মুদ্রণ সংস্করণ, জুলাই ১৯৮৫, মডার্ণ বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা।
চক্রবর্তী, জাহ্নবীকুমার : *প্রাচীন ভারতীয় সাহিত্য ও বাঙালীর উত্তরাধিকার*, দ্বিতীয় সংস্করণ, পুনর্মুদ্রণ, পৌষ ১৪১০/January 2004, ডি. এম. লাইব্রেরী, কলকাতা।
ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ : *রবীন্দ্র রচনাবলী*, নবম খণ্ড, বিশ্বভারতী, ১৩৪৮ বৈশাখ।
ওই : *রবীন্দ্র রচনাবলী*, ২য় খণ্ড, কলকাতা, বিশ্বভারতী, পুনর্মুদ্রণ ১৪০০।
ওই : *রবীন্দ্র রচনাবলী*, একবিংশ খণ্ড, পুনর্মুদ্রণ আষাঢ় ১৩১৪ বিশ্বভারতী, কলকাতা।
বন্দ্যোপাধ্যায়, অসিতকুমার : *বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত*, অষ্টম খণ্ড, মডার্ণ বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা, দ্বিতীয় সংস্করণ ২০০৩।
বসু, বুদ্ধদেব : *মহাভারতের কথা*, এম, সি, সরকার অ্যান্ড সন্স প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা, ফাল্গুন ১৪০৪।
বসু, রাজশেখর (অনূদিত) : *মহাভারত*, এম. সি সরকার অ্যান্ড সন্স প্রাইভেট লি., কলকাতা, দশম মুদ্রণ ১৩১৪।
বাগল, যোগেশচন্দ্র : *বঙ্কিম রচনাবলী*, দ্বিতীয় খণ্ড, শিশু সাহিত্য সংসদ প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা, আষাঢ় ১৩৯৭।
ভট্টাচার্য, অমলেশ : *মহাভারতের কথা*, দ্বিতীয় সংস্করণ, আর্যভারতী; কলকাতা, ১৯৯০।
ভট্টাচার্য, সুখময় : *মহাভারতের চরিতাবলী*, আনন্দ পাবলিসার্স প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা, পৌষ ১৪০৪।
ভাদুড়ী, নৃসিংহপ্রসাদ : *কৃষ্ণা, কুন্তী এবং কৌন্তেয়*, আনন্দ পাবলিসার্স প্রাইভেট লিমিটেড, কলকাতা, ২০০৪।
রায়, সত্যেন্দ্রনাথ : *বাংলা উপন্যাস ও তার আধুনিকতা*, দেজ পাবলিশিং কলকাতা, ২০০০।

ইংরেজি —

Biswas, Sailendra (Compiled by) : *Samsad Student's English-Bengali Dictionary,* Calcutta, 1973.
Chaturvedi, Badrinath : *The Mahabharata-An Inquiry in the Human-Condidtion*, Orient Longman Private Limited, New Delhi, First Pub. 2007.
Dasgupta, Madhvendra : *Samsad Companion to the Mahabharata*. Shishu Sahitya Samsad Pvt. Ltd. Calcutta, First edition, August 1999.
Ghosh, Aurobinda : *The Future Poetry and letters on Poetry, Literature and Art*, Pondicherry, 1972.
Ghosh Aurobinda : *Sri Aurobinda Birth Centenary Library*, Vol. 14, Pondicherry, 1972. : *Sri Aurobinda Birth Centenary Library*, Vol. 17, Pondicherry, 1972.

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage
© Aitihya Samstha
Vol.I 2011
pp.79-85

ভক্তি : উৎস সন্ধানে

শান্তশ্রী মল্লিক
বাংলা বিভাগ, সন্দিকৈ কন্যা মহাবিদ্যালয়, গুয়াহাটি ৭৮১০০১, অসম

BHAKTI : IN SEARCH OF ITS ROOT

ABSTRACT : *In Indian poetics the terms 'rasa' has been accepted by all as the soul of poetry. Though the term 'rasa' had for the first time been found in the Vedas, according to the available sources, Bharatacharya was the first rhetorician who laid the theory of rasa. Though in later years the line of discussions and discourses on 'rasa' was developed by numbers of rhetorician, the theory propagating 'bhakti' as a 'rasa' relates principally to the role of the Gaudiya Vaishnavites. In our research article, we have discussed the contribution of the Gaudiya Vaishnavites in the field of the evolution and establishment of bhakti as a 'rasa' in Indian poetics.*

'ভজ্' ধাতু থেকে 'ভক্তি' শব্দটি নিষ্পন্ন হয়েছে। 'ভজ্' ধাতুর অর্থ হচ্ছে সেবা, ভজনা, আরাধনা বা শ্রদ্ধা; সুতরাং, 'ভক্তি' শব্দের মুখ্য অর্থ হচ্ছে সেবা। অবশ্য ড. ভগবৎ কুমার গোস্বামী শাস্ত্রীর মতে, 'ভক্তি' শব্দের মূল, 'ভজ্' ধাতুর অর্থ 'ভাগ করা' অথবা 'অংশগ্রহণ করা', "*It is 'bhakti' that literally stands for devoted service to Him and for glorious association as a partner with His life of infinite greatness. 'bhaj' means to share and to serve.*"[১] তবে বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে ভক্তির সংজ্ঞা নির্ধারিত হয়েছে। এই শব্দের প্রয়োগ ভারতবর্ষে সুপ্রাচীন কাল থেকেই পাওয়া যায়। যদিও ড. চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায় তাঁর 'ভক্তিরসের বিবর্তন' গ্রন্থে বৈদিক সংহিতায় ভক্তির উল্লেখ নেই বলে মন্তব্য করেছেন।[২] তবে উল্লেখ্য যে, ঋগ্বেদেও 'ভক্তি' শব্দের উল্লেখ পাওয়া গেছে। যেমন 'ভক্তম্-অভক্তম্ অবঃ'[৩] বেদে 'পূজনং' শব্দটিও পাওয়া গেছে।[৪] দীর্ঘতমা ঋষি বেদে বলেছেন 'মহস্তে বিষ্ণো সুমতি ভজামহে'[৫] — 'হে বিষ্ণু, তুমি মহানুভব। তোমার সুমতি লাভের জন্য আমরা ভজনা করি।' এমন-কি ভাগবত গ্রন্থে শ্রবণ, কীর্তন, স্মরণ ইত্যাদি যে নয় প্রকার ভক্তির উল্লেখ রয়েছে তার ইঙ্গিতও ঋগ্বেদেই বর্তমান। উদাহরণ দিয়ে বিষয়টি স্পষ্ট করা যেতে পারে :

শ্রবণ —উপনিষদে আছে, পত্নী মৈত্রেয়ীর প্রতি ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের বিখ্যাত উক্তি, 'আত্মা বা অরে দ্রষ্টব্যঃ শ্রোতব্যো মন্তব্যো নিদিধ্যাসিতব্যো মৈত্রেয্যাত্মনি খল্বরে দৃষ্টে শ্রুতে মতে বিজ্ঞাত ইদং সর্ব বিদিতম্।।'[৬]

অর্থাৎ আত্মা দৃষ্ট, শ্রুত, বিচারিত ও বিজ্ঞাত হলেই

এই সমস্ত জ্ঞাত হয়।

কীর্তন —অঙ্গিরার পুত্র সব্য ঋষি বলেছেন,

'বিশ্বেৎ তা তে সবনেষু প্রবাচ্যা।'[৭]

অর্থাৎ, ইন্দ্রের সমস্ত গুণ কর্ম আমরা এই যজ্ঞে প্রকৃষ্ট রূপে কীর্তন করব।

স্মরণ — ঠিক 'স্মরণ' শব্দটি ঋগ্‌বেদে পাওয়া যায় না। তৈত্তিরীয় আরণ্যকে আছে,

'ভগবান্ রুদ্র স্মর্যাতে ন দৃশ্যতে'[৮]

অর্থাৎ, মনুষ্য তাঁকে স্মরণ করতে পারে, চোখে দেখতে সমর্থ নয়।

পাদসেবন — ঋষি ভরদ্বাজ স্বয়ং বলেছেন ইন্দ্রকে, 'শ্রিয়ে তে পাদা দুব আ মিমিক্ষুর্ধৃষুর্ব্বজ্রী শবসা দক্ষিণাবান্'[৯]

অর্থাৎ, হে ইন্দ্রতু ঐশ্বর্য লাভার্থে ভরদ্বাজ তোমার পাদদ্বয়ের পরিচর্যা করছেন।

অর্চন — ঋষি সব্য আঙ্গিরস ইন্দ্রকে অর্চনা করতে বারবার উপদেশ দিয়েছেন,

'ভুজে মংহিষ্ঠমভি বিপ্রমর্চত'।[১০]

অর্থাৎ, ভোগার্থ মেধাবী ইন্দ্রকে অর্চনা করো।

বন্দন — উতথ্যের পুত্র দীর্ঘতমা ঋষি বলেছেন,

'বন্দারু স্তে তন্বং বন্দে অগ্নে'[১১]

অর্থাৎ, হে অগ্নি কেউ কেউ তোমাকে হিংসে করে কেউ কেউ স্তুতি করে। আমি তোমার বন্দারু। তোমার রূপকে বন্দনা করি।

দাস্য — বশিষ্ঠ ঋষি বলেছেন,

'অরং দাসো ন মীড়হুষে করাণ্যহং
দেবায় ভূর্ণয়েহনাগাঃ।
অচেতয়দচিতো দেবো অর্যো
গৃৎসং রায়ে কবিতরো জুনাতি।।'[১২]

অর্থাৎ, অভীষ্টবর্ষী, পোষক বরুণের উদ্দেশে পাপরহিত হয়ে আমি দাসের মতো পর্যাপ্তভাবে পরিচর্যা করব। আমরা অজ্ঞান, আচার্যদেব আমাদের জ্ঞানদান করুন। প্রাজ্ঞতর দেব স্তোত্রকে ধনার্থে প্রেরণ করুন।

সখ্য — সখ্যের সুন্দর একটি চিত্র আছে আঙ্গিরসের একটি সূক্তে, ঋষি বলছেন,

'অগ্নে সখ্যে মা রিষামা বয়ং তব।'[১৩]

অর্থাৎ, হে অগ্নি তোমার সখ্যে আমরা যেন শত্রুহীন হতে পারি।

আত্মনিবেদন — গার্গ, ভরদ্বাজ ঋষি ইন্দ্রের নিকট প্রার্থনা করছেন,

'ঋষ্বা ত ইন্দ্র স্থবিরস্য বাহু উপ স্থেয়াম শরণা বৃহন্তা।।'[১৪]

অর্থাৎ, হে ইন্দ্র আমরা তোমার দর্শনীয় বাহুদ্বয়ে উপস্থিত থাকব।

এ-ছাড়াও বাংলার বৈষ্ণব মহাজনেরা যে-বৈষ্ণবীয় পঞ্চরসের কথা বলেছেন তারও প্রথম ইঙ্গিত অর্থাৎ শান্ত, দাস্য, সখ্য, বাৎসল্য, মধুরের কথাও বেদেই প্রথম উল্লিখিত হতে দেখা যায়।[১৫]

অতএব দেখা গেল, ঋগ্‌বেদেই কোনো-না-কোনো অবস্থায় ভক্তিভাবনার বীজ আভাসে-ইঙ্গিতে উপ্ত হয়েছিল যা পরবর্তী কালে ভাগবতে এসে পূর্ণরূপ পরিগ্রহ করে।[১৬] উপনিষদের যুগে 'ভক্তি' শব্দটি আরও ব্যাপকভাবে প্রসার লাভ করে। শ্বেতাশ্বতরোপনিষদে 'ভক্তি' শব্দের স্পষ্ট উল্লেখ লক্ষ্য করার মতো।[১৭] এ-প্রসঙ্গে সর্বপল্লি রাধাকৃষ্ণনের-এর একটি মন্তব্য উল্লেখযোগ্য। তিনি ভক্তির অনুষ্ঠানকে উপনিষদের উপনিষদের উপাসনার স্বাভাবিক বিবর্তন বলে মনে করেছেন, *bhakti is a direct develoment of the upasana of the Upanisads.*[১৮] অবশ্য ভক্তিতে বিশেষ মর্যাদায় তার বিচিত্র বৈশিষ্ট্য-সহ প্রতিষ্ঠা দেওয়ার ক্ষেত্রে 'নারদ ভক্তিসূত্র', 'শাণ্ডিল্য ভক্তিসূত্র', 'বিষ্ণুপুরাণ' আদি গ্রন্থের সঙ্গে শ্রীমদ্‌ভগবতের নাম বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। বস্তুত শ্রীমদ্‌ভাগবত গ্রন্থই ভক্তিরসের আকর গ্রন্থ হিসেবে বিবেচিত হতে পারে।

'পদ্মপুরাণ'-এর একটি শ্লোকে বলা হয়েছে যে দ্রাবিড়দেশেই নাকি ভক্তির প্রথম উদ্ভব ঘটেছিল :

'উৎপন্না দ্রাবিড়ে ভক্তি-বৃদ্ধিং কর্ণাটকে গতা।
ক্বচিৎ ক্বচিন্মহারাষ্ট্রে গুর্জরে প্রলয়ং গতা।।'[১৯]

আসলে দক্ষিণ ভারতের তামিল আলবার (Alwars) সম্প্রদায়ের সাধকদের ঐকান্তিক প্রচেষ্টার ফলেই জনসাধারণের মধ্যে ভক্তি প্রবণতার ব্যাপক উন্মেষ ঘটেছিল।[২০] ভক্তিকে দার্শনিক দৃষ্টিকোণ থেকে প্রতিষ্ঠা দিতে এর একটি বৌদ্ধিক পটভূমি রচনায় যাঁরা এগিয়ে এসেছিলেন সেই নাথমুনি, যামুনাচার্য প্রমুখ সবাই আলবার সম্প্রদায়ের বিশিষ্ট ব্যক্তিত্ব ছিলেন।

ভারতীয় সাহিত্যে 'ভক্তি' শব্দের যে সংজ্ঞাগুলি পাওয়া গেছে তার মধ্যে প্রধান কয়েকটি এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে :

'শাণ্ডিল্য ভক্তিসূত্রে' ভক্তির তাৎপর্য সম্পর্কে বলা হয়েছে, 'সা পরাণুরক্তিরীশ্বরে'[২১] অর্থাৎ 'ভক্তি' হচ্ছে

ঈশ্বরের প্রতি পরম অনুরক্তি। অবশ্য এই সংজ্ঞা থেকে 'ভক্তি'র প্রকৃতি বা রূপ সম্পর্কে জানা গেলেও তার উপাদানের কথা ব্যক্ত হয়নি।

'নারদ ভক্তিসূত্রে' 'ভক্তি' সম্পর্কে বলা হয়েছে, 'সা তস্মিন পরম প্রেমরূপা' অর্থাৎ, *Devotional service manifests as the most elevated, pure love for God.*[২২] এখানেও ভক্তির প্রকৃতি বা উপাদানের কথা স্পষ্ট হয়ে উঠল না। অবশ্য 'ভক্তি'র প্রকৃতি 'নারদ ভক্তিসূত্র'-এ যে একেবারে বলা হয়নি তা নয়। সেখানেও 'ভক্তি' সম্পর্কে যা বলা হয়েছে তা নির্গুণ, অন্যকামনারহিত; অর্থাৎ 'ভক্তি' মায়ার অতীত, চিন্ময় বস্তু। কিন্তু প্রশ্ন জাগতে পারে জীব শক্তি, নির্বিশেষ ব্রহ্ম এবং ভগবানের স্বরূপ শক্তিও যদি চিন্ময় বস্তু হয় তাহলে এই সমস্তের মধ্যে কোন্ চিন্ময় বস্তুটি 'ভক্তি'-র স্বরূপ তা 'নারদ ভক্তিসূত্র'-এ স্পষ্ট হয়ে ওঠেনি। পরবর্তীকালে গৌড়ীয় বৈষ্ণবাচার্যগণ ব্যতীত অপর কেউই ভক্তির স্বরূপ নির্ণয়ের চেষ্টা করেননি।[২৩] জীব গোস্বামী দেখিয়েছেন— নির্বিশেষ ব্রহ্মানন্দ এবং ভগবানের স্বরূপানন্দও 'ভক্তি' নয়, 'ভক্তি' হচ্ছে হ্লাদিনী প্রধানা স্বরূপশক্তিরই বৃত্তিবিশেষ।

'নারদ ভক্তিসূত্র'-এ 'ভক্তি' শব্দের সংজ্ঞাকে অনেকটা ঘনীভূত করে বলা হয়েছিল *'bhakti consists of offering one's every act to the supreme Lord and feeling extreme distress in forgetting Him'.*[২৪] শ্রীমদ্‌ভাগবতে ভক্তির অর্থ আরও ব্যাপকতা লাভ করে। সেখানে বলা হয়েছে বিহিত বা অবিহিত যে-কোনো উপায়ে শ্রীকৃষ্ণে চিত্ত সংযোজনই 'ভক্তি'— 'কেনাপ্যুপায়েন মনঃ কৃষ্ণে নিবেশয়েৎ'।[২৫] অবশ্য 'মুক্তাফল' গ্রন্থের 'কৈবল্যদীপিকা' টীকায় বোপদেবও বলেছিলেন, 'ভগবানে চিত্তকে স্থির অবিচলিতভাবে সংযোজিত করাই ভক্তি।'[২৬]

'পঞ্চরাত্র পরমসংহিতা'য় ভক্তি শব্দের সংজ্ঞায় বলা হয়েছে — 'স্নেহপূর্বমনুধ্যানং ভক্তিরিত্যধীয়তে'[২৭] অর্থাৎ স্নেহপূর্বক অবিরত ধ্যানই ভক্তি। রামানুজাচার্য ভক্তিকে 'ধ্রুবানুস্মৃতি' অর্থাৎ তেলের ধারার মতো অবিচ্ছিন্ন যে ভগবানের স্মৃতি-প্রবাহ তাকেই 'ভক্তি' বলেছেন,

—'এবংরূপা ধ্রুবানুস্মৃতিরেব ভক্তিশব্দেনাভিধীয়তে।'[২৮]

'নারদপঞ্চরাত্র' গ্রন্থে ভক্তির অর্থ করা হয়েছে ইন্দ্রিয়ের দ্বারা ইন্দ্রিয়াধিপতির সেবা, 'হৃষীকেন হৃষীকেশ সেবনং ভক্তিরুত্তমা।'[২৯] শঙ্করাচার্য যদিও তার 'বিবেকচূড়ামণি' গ্রন্থে ভক্তিকে মুক্তির সাধন সমূহের মধ্যে শ্রেষ্ঠ বলে আখ্যায়িত করেছেন,[৩০] তবুও উল্লেখ্য যে তাঁর মতে ভক্তি হচ্ছে আত্মস্বরূপের সন্ধান, ভগবৎ সেবা নয়। সুতরাং ভক্তিভাবনার বিবর্তনের ক্ষেত্রে শঙ্করাচার্যের কোনো ভূমিকা আছে বলে আমরা মনে করি না। এ-প্রসঙ্গে যথার্থই বলা হয়েছে,

In Shankara's Vedanta also bhakti is not entirely ruled out but bhakti or devotion assumes different forms in his Advaita frame-work, e.g. when Shankara identifies it with enquiry into one's own nature, 'upasana' or worship of the different form of God belongs to the sphere of avidya or nescience according to Shankara, because there cannot be worship without duality of the worshipper and the object of worship and duality itself comes under the purview of avidya or nescience.[৩১]

দ্বিতীয়ত আমরা দেখিয়েছি, শঙ্করাচার্য 'ভক্তি'কে মোক্ষপ্রাপ্তির উপায় হিসাবেই গ্রহণ করেছেন, ভক্তি তাঁর কাছে উপেয় ছিল না। সুতরাং বৈষ্ণবীয় দৃষ্টিকোণ থেকে ভক্তির যে প্রাধান্য এবং একক মূল্য স্বীকৃতি পেয়েছিল শঙ্করাচার্যে তার লেশমাত্রও নেই।

এখানে উল্লেখ্য যে ভক্তির সংজ্ঞা বা ভক্তির আলোচনা বিশেষভাবে স্থান পেলেও ভারতবর্ষে ভক্তি আন্দোলনের পূর্ববর্তী কালে কেউই ভক্তিকে রস বলে স্বীকৃতি দেননি। এ-ক্ষেত্রে আমাদের সংস্কৃত আলঙ্কারিকদের ভূমিকাও ছিল নেতিবাচক। রসবাদের প্রথম আলঙ্কারিক ভরতাচার্য কেবল আটটি রসকে স্বীকৃতি দিয়েই ক্ষান্ত হয়েছেন। 'ভাবপ্রকাশন'-এ বাসুকীই প্রথম শান্তরসকে স্বীকৃতি দেন।[৩২] তবে ভারতীয় অলংকাশাস্ত্রের ইতিহাসে একাধারে আলঙ্কারিক এবং বৃত্তিকার আচার্য অভিনবগুপ্ত রসের অনন্তভাবের পরিবর্তে রসের নবধা বিভাকে স্বীকৃতি দিয়ে শান্ত রসকে 'রসশ্রেষ্ঠ' 'মহারস' হিসেবে স্বীকার করেন।[৩৩] তিনি মোট নয়টি রসকেই প্রাধান্য দিয়েছিলেন এবং ভক্তিকে রতিভাব হিসাবে স্বীকৃতি দিয়ে ভক্তিরসকে প্রত্যাখ্যানই

করেছিলেন।[৩৪] এ -প্রসঙ্গে তিনি স্পষ্ট বলেছেনও "ঈশ্বর প্রণিধানবিষয়ক 'ভক্তি' ও শ্রদ্ধা, স্মৃতি, মতি, ধৃতি, উৎসাহ প্রভৃতি দ্বারা অনুপ্রবিষ্ট হইয়া শান্ত রসের অঙ্গ হইয়া যায়। সুতরাং পৃথক রস রূপে ইহাদের গণনা করা হইল না।"[৩৫]

আচার্য মম্মটভট্ট ভক্তিকে ভাব হিসেবে স্বীকৃতি দিলেও রস বলে স্বীকৃতি দেননি।[৩৬] এ-প্রসঙ্গে আচার্য বিশ্বনাথের মতও তাঁদেরই অনুগামী।[৩৭] পণ্ডিতরাজ জগন্নাথ যদিও ভক্তিকে রস পদবি লাভের অযোগ্য বলে মনে করতেন না তবুও তিনি পূর্বসুরিদের পদাঙ্ক অনুসরণ করে ভক্তিকে রস পদবি থেকে বিচ্যুত করেছেন।[৩৮]

অতএব দেখা গেল, ভারতীয় আলংকারিকদের মতে ভক্তি, ভাব-বিভাব ইত্যাদির দ্বারা ব্যক্ত হতে পারে না বলেই তা রস পদবাচ্য হতে পারে না। এ-ক্ষেত্রে গৌড়ীয় বৈষ্ণব আচার্যদের ভূমিকা উল্লেখনীয়, তাঁরা যথার্থ আলংকারিক দৃষ্টিকোণ থেকে ভক্তিকে রস বলে স্বীকৃতি দিলেন। এঁদের মধ্যে শ্রীরূপ গোস্বামী, শ্রীসনাতন গোস্বামী, শ্রীজীব গোস্বামী, কবি কর্ণপূর, মধুসূদন সরস্বতী এঁদের নাম সর্বাগ্রগণ্য। ভরতাচার্য বলেছিলেন যা আস্বাদিত হয় তা-ই রস। এই সূত্র অবলম্বন করেই বৈষ্ণব আলংকারিকরা দেখালেন রসস্বরূপ পরমেশ্বরের আনন্দময়ী সত্তা ভক্তকর্তৃক আস্বাদিত হয়ে অলৌকিক সুখানুভূতির সৃষ্টি করে। এই অবস্থায় ভক্তের ভগবৎ প্রীতি এবং তার আনন্দ প্রবাহ মিলেমিশে একাকার হয়ে যায়। এই জন্যেই ভক্তিকে রস বলা বিধেয়। রুদ্রটের 'কাব্যালঙ্কার' গ্রন্থের টীকায় নমিসাধু স্বীকার করেছিলেন যে সকল চিত্তবৃত্তিই রসত্বলাভের যোগ্য।[৩৯] শ্রীজীব গোস্বামীও তাঁর 'প্রীতিসন্দর্ভে' ভগবৎ-বিষয়িনী প্রীতি কীভাবে রসপদবি লাভ করতে পারে তার যুক্তিসম্মত ব্যাখ্যা দিয়েছেন। তিনি বলেন ভগবত-বিষয়ক প্রীতি কারণ ও কার্যের সাহায্যে রসাবস্থা লাভ করে বলেই তা স্থায়ী ভাব। এই স্থায়ী ভাবই বিভাব ইত্যাদির সঙ্গে মিলিত হয়ে রসে পরিণতি লাভ করে। আলংকারিকগণ রসের অভাবের জন্য ভক্তিকে রস বলে যে অস্বীকার করেছেন তা কেবলমাত্র দেব-দেবী প্রভৃতির ভক্তির ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য— শ্রীকৃষ্ণের ক্ষেত্রে নয়।[৪০] ভক্তিরসের ব্যাপকত্ব ও প্রাধান্য সর্বপ্রথম 'মুক্তাফল' গ্রন্থে স্বীকৃত হয়েছে। 'মুক্তাফল' গ্রন্থের হেমাদ্রির নামে প্রচলিত 'কৈবল্যদীপিকা' টীকায় খ্রিষ্টীয় চতুর্দশ শতকে উদ্ভূত প্রসিদ্ধ বৈয়াকরণ বোপদেব বলেছেন যে ভক্তি উৎকর্ষ লাভ করলে রসে পরিণত হয়। সুতরাং ভক্তিরসকে অস্বীকার করা যায় না।[৪১] তিনি দেখালেন ভক্তিরসের সামগ্রী হল ঈশ্বরে মনোনিবেশের স্থায়ী ভাব, ভক্তচরিত্র শ্রবণ ইত্যাদি এর অনুভাব এবং ধৃতি প্রভৃতি এর ব্যভিচারী ভাব।[৪২] বোপদেব নববিধা ভক্তির উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে যিনি ভক্তিরস অনুভব করেছেন, তিনিই ভক্ত। তাঁর ভক্তির লক্ষণ অভিনব, যে-কোনো উপায়ে কৃষ্ণের উপর চিত্তনিবেশ করাকেই তিনি ভক্তি বলে স্বীকার করেছেন। ঈশ্বরের উদ্দেশে হাস্য ইত্যাদিও ঈশ্বরে মনোনিবেশের উপায়। অতএব হাসিও ভক্তিরসের প্রকারভেদ মাত্র। তাঁর মতে ভক্তিরসই প্রধান ও আদিরস।[৪৩]

এ-ছাড়া অভিনবগুপ্ত ভক্তিরসকে যে শান্তরসের অন্তর্ভুক্ত করতে চেয়েছিলেন, তাও যুক্তিসংগত নয়। উভয়ের মধ্যে সাদৃশ্য থাকলেও বৈসাদৃশ্যও বড় কম নয়। কেননা ভগবানের প্রতি অনুরাগই হচ্ছে ভক্তিরসের স্বরূপ, যাকে বৈষ্ণবরা কৃষ্ণরতি বলে আখ্যায়িত করেছেন।[৪৪] অথচ শান্তরসের স্বরূপই হচ্ছে নির্বেদ বা বৈরাগ্য। সুতরাং ভক্তিরস আস্বাদনের সময় ভক্তচিত্তের যে উল্লাস বা প্রতিক্ষণে কৃষ্ণবিষয়ক রতিকে নব নব রূপে অনুভাবিত করে এবং ভগবানের মাধুর্য উন্মাদ করে তোলে, শান্তরসে কিন্তু এই লীলামাধুর্য নেই। সুখের আনন্দ, দুঃখের বিষাদ-এর অতল গাম্ভীর্যের অন্তরালে বিলীন হয়ে যায়।[৪৫] আসলে শান্ত রসে যে ভক্তিভাব আছে তা পরমজ্ঞানমূলক। কিন্তু বৈষ্ণবের ভক্তি হল প্রীতিমূলক, সেখানে দেবতা নির্বিশেষ পরমাত্মারূপে প্রতিভাত হন না, তিনি পরম প্রেমাস্পদ আপনজন বলেই অনুভূত হন। শান্তরসে এই লীলা সম্ভব নয়।[৪৬] শান্তরস ঈশ্বরের সঙ্গে কোনো সম্পর্কসূত্রে অন্বিত হয় না বলেই বৈষ্ণব আলংকারিকগণ শান্তরসকে একেবারে নীচের পৈঠায় স্থান দিয়েছেন। অবশ্য পণ্ডিতরাজ জগন্নাথ ভক্তিরসকে যে শান্তরসের অন্তর্ভুক্ত করা যায় না তা স্বীকার করেছেন।[৪৭] বস্তুত আনন্দবর্ধন, অভিনবগুপ্ত এমন-কি নাট্যশাস্ত্র প্রণেতা ভরতাচার্য শান্তরসের শ্রেষ্ঠত্ব বা শান্তরসই যে সকল রসের মূল, এ-কথা স্বীকার করলেও বৈষ্ণবের ভক্তিরসকে কিন্তু শান্তরসের অধীন করা যায় না। ভগবানের প্রতি প্রীতিকে অবলম্বন করে ভক্তিরস গৌড়ীয় বৈষ্ণব আলংকারিকদের প্রচেষ্টায় মৌলিক রস রূপেই প্রতিষ্ঠা লাভ করেছিল। জীব গোস্বামীর 'প্রীতিসন্দর্ভ' এবং শ্রীমধুসূদন সরস্বতীর

'ভক্তিরসায়ন' গ্রন্থ ভক্তিরসের মৌলিকতা প্রতিপাদনে মুখ্য ভূমিকা পালন করেছিল। অবশ্য শ্রীরূপ গোস্বামীর 'ভক্তিরসামৃতসিন্ধু' গ্রন্থখানিও এ-ক্ষেত্রে সর্বাগ্রে উল্লেখযোগ্য।

এ-প্রসঙ্গে 'চৈতন্যতরিতামৃত' গ্রন্থের রচয়িতা কৃষ্ণদাস কবিরাজের কৃতিত্ব উল্লেখনীয়। বস্তুত বাংলা ভাষায় ভক্তিরসের আলোচনার ক্ষেত্রে তিনিই প্রথম পথিকৃৎ। তাঁর 'চৈতন্যচরিতামৃত' গ্রন্থটি একাধারে চৈতন্যের জীবনী, গৌড়ীয় বৈষ্ণবদের ধর্মদর্শনশাস্ত্র এবং রসশাস্ত্রের আকর গ্রন্থ হিসেবে স্বীকৃত। পয়ার ছন্দে লিখিত এই কাব্যে দর্শনতত্ত্ব ও রসতত্ত্বের গভীর গূঢ় কথাকে তিনি অত্যন্ত নিষ্ঠার সঙ্গে পরিবেশন করেছিলেন। জীবনের শেষপ্রান্তে দাঁড়িয়ে বার্ধক্যপীড়িত কৃষ্ণদাস কবিরাজ তাঁর জ্ঞানের বিশাল ভাণ্ডারকে উজাড় করে দিয়েছিলেন 'চৈতন্যতরিতামৃত' গ্রন্থে। তিনি ঈশ্বরভক্তি কী ভাবে রসে পরিণতি লাভ করে তা দেখাতে গিয়ে তাঁর অননুকরণীয় ভাষায় লিখেছিলেন,

'প্রেমাদিক স্থায়িভাব সামগ্রী মিলনে।
কৃষ্ণভক্তি রসস্বরূপ পায় পরিণামে।।
বিভাব, অনুভাব, সাত্ত্বিক, ব্যভিচারী।
স্থায়ীভাব রস হয় মিলি এই চারি।।
দধি যেমন খণ্ড-মরিচ-কর্পূর মিলনে।
'রসালাখ্য' রস হয় অপূর্বাস্বাদনে।।'[৪৮]

উল্লেখ্য যে, শ্রীরূপ গোস্বামীর 'ভক্তিরসামৃতসিন্ধু'-র 'রতির্দ্বিধাপি কৃষ্ণাদ্যৈঃ ....' ইত্যাদি শ্লোক অবলম্বনে লিখিত 'চৈতন্যচরিতামৃত'-এর এই অংশে রসসৃষ্টির একটি নতুন মতবাদ প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। ভরতাচার্যের সূত্রে 'বিভাবানুভাবব্যভিচারি সংযোগাদ্ রসনিষ্পত্তিঃ'[৪৯] অবলম্বনে ইতিমধ্যে চারটি মতবাদের সৃষ্টি হয়েছিল, এগুলো হল—

ক) ভট্টলোল্লটের 'উৎপত্তিবাদ'
খ) ভট্টশঙ্কুকের 'অনুমিতিবাদ'
গ) ভট্টনায়কের 'ভুক্তিবাদ' এবং
ঘ) অভিনবগুপ্তের 'অভিব্যক্তিবাদ'।

বৈষ্ণব রসশাস্ত্রকারদের দ্বারা অতঃপর প্রতিষ্ঠিত হলো একটি নতুন অভিমত 'পরিণামবাদ'। এই মতে রসের অভিব্যক্তি হয় না, নানা উপাদানের মিলনে ভাব রসে পরিণত হয় মাত্র। ভরতাচার্যের 'সংযোগ' শব্দের অর্থ হচ্ছে 'মিলন' ও 'নিষ্পত্তি' শব্দের অর্থ হচ্ছে 'পরিণাম'।[৫০] বস্তুত কৃষ্ণদাস কবিরাজের 'চৈতন্যচরিতামৃত'-কে অবলম্বন করে বাংলা ভাষায় ভক্তিকে রস হিসেবে গ্রহণ করে এক নতুন ধারার সূচনা হয়েছিল যা পূর্ববর্তী সংস্কৃত আলংকরিকদের ভিত্তিভূমি থেকে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র ও মৌলিক।

কৃষ্ণদাস কবিরাজের আলোচ্য গ্রন্থে শান্ত, দাস্য ইত্যাদি পাঁচপ্রকার রসের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম আলোচনা-সহ শৃঙ্গারের দুই প্রকার ভেদ বিপ্রলম্ভ ও সম্ভোগের বিভিন্ন প্রকারসমূহ নিখুঁতভাবে পরিবেশিত হয়েছে। কৃষ্ণদাস কবিরাজ কাব্যছন্দে সাহিত্যের দর্শনশাস্ত্রের এই নিগূঢ় তত্ত্ব কীভাবে কৃতিত্বের সঙ্গে বাংলা ভাষায় পরিবেশন করেছিলেন তা আমরা একটা অংশ উদ্ধৃত করে দেখাতে পারি—

'রূঢ় অধিরূঢ় ভাব কেবল মধুরে।
মহিষীগণের রূঢ় অধিরূঢ়, গোপিকা-নিকরে।।
অধিরূঢ় মহাভাব দুই ত প্রকার।
সম্ভোগে মাদন বিরহে মোহন নাম তার।।
মাদনে চুম্বনাদি হয় অনন্ত বিভেদ।
উদঘূর্ণা চিত্রজল্পা মোহন দুই ভেদ।।
চিত্রজল্প দশ অঙ্গ প্রজল্পাদি নাম।
ভ্রমরগীতা দশ শ্লোক যাহাতে প্রমাণ।।'[৫১]

এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য যে, 'ভক্তিমার্তণ্ড' গ্রন্থের প্রমেয় প্রকরণে শ্রীগোপেশ্বর ভক্তিকে নয় প্রকার রসের উপর দশম রস বলে স্বীকৃতি দিয়েছেন।

এভাবে চৈতন্য-আনীত ভক্তি আন্দোলনের ফলশ্রুতিতেই বৈষ্ণব সাহিত্যের যে-চরম উৎকর্ষ সাধিত হয়েছিল তা-ই ভক্তিকে রস হিসাবে প্রতিষ্ঠা দেওয়ার ক্ষেত্রে মুখ্য ভূমিকা গ্রহণ করে। বস্তুত শ্রীরূপ গোস্বামী, শ্রীজীব গোস্বামী, কবিকর্ণপূর, কৃষ্ণদাস কবিরাজ প্রমুখের প্রয়াস সর্বভারতীয় স্তরেই ভক্তির রসত্ব প্রতিপাদনে মুখ্য ভূমিকা গ্রহণ করেছিল। আধুনিক বাঙালি পণ্ডিতেরা বাংলা ভাষার রসতত্ত্বের ইতিহাস আলোচনা করতে গিয়ে প্রায় ক্ষেত্রেই ভক্তিরসের প্রসঙ্গ টেনে এনেছেন। এ-ছাড়া যাঁরা বৈষ্ণব সাহিত্য বা রসতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করেছেন তাঁরা নানা দৃষ্টিকোণ থেকে আলো ফেলে ভক্তিরসের পর্যালোচনা করেছেন। ফলে আধুনিক যুগে ভক্তিরসকে অবলম্বন করে বাংলা ভাষায় এক বিশেষ আলোচনার ধারা গড়ে উঠেছে। অবশ্য এঁরা সবাই মধ্যযুগীয় ভক্তিরসের অলংকারশাস্ত্রে আলোচিত বিষয়ে ব্যাখ্যা-ভাষ্য-টীকাই রচনা করেছেন মাত্র; ভক্তিরসের ধারায় কোনো নতুন সূত্র

সংযোজন করতে পারেননি।

দেখা গেল ভাগবতের সার নির্যাস অবলম্বন করে বাংলাদেশে জয়দেব ও চণ্ডীদাসের হাত ধরে যে-ভক্তিসাহিত্যের যাত্রা শুরু হয়েছিল চৈতন্যের ভাবসমুদ্রের স্পর্শে সেই ক্ষীণস্রোতা নির্ঝরিণী উত্তাল তরঙ্গে মহাসমুদ্রের সূচনা করেছিল। এই মহাসমুদ্রের গভীরতা, তার তরঙ্গহিল্লোল মাপতে গিয়েই চৈতন্য অনুরাগীদের মধ্যে গড়ে উঠেছিল এক অসাধারণ নতুন কাব্যতত্ত্বের। এই কাব্যতত্ত্বে তাঁরা অলঙ্কার শাস্ত্রে রস হিসেবে অস্বীকৃত ভক্তিকে রসশ্রেষ্ঠ বা রসের উৎসস্থল বলে স্বীকৃতি দিলেন। তাঁরা এই রসকে সবচেয়ে উজ্জ্বল এবং সবচেয়ে উন্নত বলে স্বীকার করলেন।[৫২] ভক্তিকে রস হিসেবে স্বীকৃতি দিতে গিয়ে এর আনুষঙ্গিক বাকি অঙ্গগুলোকেও এঁরা রূপ দিলেন; আর সেই রসশাস্ত্র 'উজ্জ্বলনীলমণি' 'ভক্তিরসামৃতসিন্ধু' 'চৈতন্যচরিতামৃত' ইত্যাদি গ্রন্থের দ্বারা পুষ্ট হয়ে শুধু প্রতিষ্ঠিতই হল না, সেইসঙ্গে এই রসকে কেন্দ্র করে গড়ে উঠল এক বিশাল 'ভক্তিসাহিত্য'।

সূত্র নির্দেশ ঃ

১। Bhagabat Kr. Goswami : '*The Bhakti Cult in Ancient India*', p.7, 1st pub. p.7

২। চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায় : *ভক্তিরসের বিবর্তন*, পৃ. ৯১।

৩। ঋগ্‌বেদ, ১/১২৭/৫।

৪। 'সাথী পূজনং' ; তদেব, ৮/১৭/১২।

৫। তদেব, ১/১/১৫৬/৩।

৬। বৃহদারণ্যক উপনিষদ, ৪/৫/৬।

৭। ঋগ্‌বেদ, ১/৫১/১৩।

৮। তৈত্তিরীয় আরণ্যক, ১/১২/১।

৯। ঋগ্‌বেদ, ৬/২৯/৩।

১০। তদেব, ১/৫১/১।

১১। তদেব, ১/১৪/২।

১২। তদেব, ৭/৮৬/৭।

১৩। তদেব, ১/৯৪/১০।

১৪। তদেব, ৬/৪৭/৮।

১৫। দ্রষ্টব্য, 'বেদ-বেদান্ত' (উত্তর খণ্ড, বেদ-বিচিন্তন), ড. মহানামব্রত ব্রহ্মচারী, ১ম প্রকাশ ১৯৯৮, পৃ. ৮৮-৯০।

১৬। তদেব, পৃ. ৮৮-৯০।

১৭। শ্বেতাশ্বতরোপনিষদ-৫/২৩।

১৮। S. Radhakrishnan : *Indian Philosophy* বিষ্ণুপদ ভট্টাচার্যের 'গৌড়ীয় বৈষ্ণব সম্প্রদায় ভক্তিরস ও অলঙ্কারশাস্ত্র' গ্রন্থে উদ্ধৃত, পৃ. ৭৩।

১৯। পদ্মপুরাণ, উত্তর : ১/৪৮ ; ১১/৩/৩৮-৩৯, উল্লেখ্য যে, শ্লোকটি ভাগবতেও সামান্য পরিবর্তিত অবস্থায় পাওয়া গেছে। দ্রষ্টব্য, শ্রীমদভাগবতমাহাত্ম্যম, ১/৮৮।

২০। The seed of Vaishnavism in South India was sown by the Alwars, who were the earliest Brahmin messengers to the South. They gave prominence to the emotional side of Vaishnavism and used the language of the people in their songs and hymns." Lakshminath Bezbaruah *The Religion of love and Devotion*. (ed. Dr. Maheswar Neog), p.1

২১। শাণ্ডিল্য ভক্তিসূত্র - ১/২

২২। A. C. Bhaktivedanta Swami Pravupada (ed. & tr.) : '*Narada Bhaktisutra*' No.2

২৩। রাধাগোবিন্দ নাথ : '*গৌড়ীয় বৈষ্ণব দর্শন*' খণ্ড ৬, পৃ. ১৯১।

২৪। নারদ ভক্তিসূত্র, পৃ.১৯।

২৫। শ্রীমদ্‌ভাগবত - ৭/১/৩১।

২৬। '*উপায়পূর্বকম ভগবতী মনঃ স্থিরীকরণং ভক্তি*' : চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায়ের '*ভক্তিরসের বিবর্তন*' গ্রন্থে উদ্ধৃত, পৃ. ৯২।

২৭। পঞ্চরাত্র পরমসংহিতা - ৪/৭১, '*ভক্তিরসের বিবর্তন*' গ্রন্থে উদ্ধৃত, পৃ. ৯৩।

২৮। শ্রীভাষ্য - ১/১/২৭-২৮।

২৯। বলদেব বিদ্যাভূষণ কর্তৃক '*প্রমেয় রত্নাবলী*' গ্রন্থে উদ্ধৃত, পৃ. ৪২।

৩০। '*মোক্ষকারণসামগ্র্যাং ভক্তিরেব গরীয়সী*', '*বিবেকচূড়ামণি*'- পৃ. ৩১।

৩১। G. C. Nayak : '*Jnaneshwara and His Integral Philosophy*' : *Some Salient Features, compiled in In Quest of Universal Peace*, M/T Pune 1996, P-99

৩২। P. V. Kane : *History of Sanskrit Poetics*, 3rd edn. 1961. p.367

৩৩। ড. নগেন্দ্র ঃ *রসসিদ্ধান্ত* (অনু. ড. ইন্দ্রনাথ চৌধুরী) ১ম সং, ১৯৭০, পৃ. ৪৫।

৩৪। '*অভিনবভারতী*', 'নাট্যশাস্ত্র' ষষ্ঠ অধ্যায়, পৃ. ৩৪১- ৪২। '*ভক্তিরসের বিবর্তন*' গ্রন্থে লেখিকা চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায়ের উদ্ধৃতি।

৩৫। অবন্তীকুমার সান্যাল (অনু.ও সম্পা.) ঃ '*অভিনবভারতী*', '*ভক্তিরসের বিবর্তন*' (আচার্য অভিনবগুপ্ত) পৃ. ৩৪০।

৩৬। আর ডি. কর্মকার (সম্পা.) '*কাব্যপ্রকাশ* (আচার্য মম্মট ভট্ট), পৃ. ১১৮।

৩৭। সাহিত্যদর্পণ, ৩/২৬০।

৩৮। সন্ধ্যা ভাদুড়ি (সম্পা.) ঃ *রসগঙ্গাধর-এর প্রথম আনন*, পৃ. ১২১।

৩৯। ড. অনিলচন্দ্র বসু (সম্পা. ও অনু.) ঃ *কাব্যলংকার* (আচার্য রুদ্রট) ২য় সংস্করণ ১৯২৮, পৃ. ১৫০-১৫১।

৪০। '*ভক্তিরসের বিবর্তন*' গ্রন্থে লেখিকা চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায়ের দ্বারা উল্লিখিত উদ্ধৃতি, পৃ. ৭৭-৭৮।

৪১। 'মুক্তাফল'-১১/২

৪২। *'চমৎকারঃ সামাজিকানাং হি যস্মাৎ এবং সামগ্রীকো ভক্তিরস স্তস্মাৎ অনপহ্নবনীয় ইত্যর্থঃ তত্রৈষা সামগ্রী কেনাপ্যুপায়েন মনোনিবেশঃ স্থায়ী চরিত্রশ্রবণাদয় উদ্দীপনাবিভাবাঃ বিষুঙ ভক্তাশ্চালম্বনম, অনুভাবঃ স্তম্ভাদয়ো ধৃত্যাদি ব্যভিচারিনশ্চ*', ঈশ্বর শাস্ত্রী (সম্পা.) : *মুক্তাফল*, অধ্যায় ১১, পৃ. ১৮৭।

৪৩। রমারঞ্জন মুখোপাধ্যায় : '*রসসমীক্ষা*' পৃ. ১৫৮।

৪৪। *ভক্তিরসামৃতসিন্ধু, দক্ষিণ বিভাগ*, ১/৫

৪৫। *'ন যত্র দুঃখং ন সুখং ন দ্বেষো নাপি মৎসরঃ সমঃ সর্বেষু ভূতেষু স শান্তিঃ প্রতিথো রসঃ।। নাট্যশাস্ত্র*-৬/১০৬

৪৬। চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায় : '*ভক্তিরসের বিবর্তন*' পৃ. ৮৪।

৪৭। '*রসগঙ্গাধর*', প্রথম আনন, পৃ. ১২১।

৪৮। চৈতন্যচরিতামৃত ২/২৩/২৯

৪৯। নাট্যশাস্ত্র/ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ।

৫০। বিমলাকান্ত মুখোপাধ্যায় (সম্পা. ও অনু.) ঃ '*সাহিত্যদর্পণঃ*' ২য় সংস্করণ, ১৩৮৬ (পৃ: উপক্রমণিকা)

৫১। চৈতন্যচরিতামৃত, ২/২৩/৩৯-৪২

৫২। বিদ্যামাধব-১/২, কৃষ্ণদাস কবিরাজের লিখিত গ্রন্থ চৈতন্যচরিতামৃতে উদ্ধৃত অংশবিশেষ।

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী

বাংলা —

১। কর্মকার, আর. ডি. (সম্পা.) ঃ '*কাব্যপ্রকাশ*' (আচার্য মম্মট) ১ম সং ১৯৩৮।

২। চট্টোপাধ্যায়, চিন্ময়ী ঃ '*ভক্তিরসের বিবর্তন*' ১ম সং ১৯৭২।

৩। চৌধুরী, ড. ইন্দ্রনাথ (অনু.) ঃ '*রসসিদ্ধান্ত*' ১ম সং ১৯৭০ পাটনা।

দত্ত, রমেশচন্দ্র (অনু.) ঃ '*ঋগ্‌বেদ-সংহিতা*' ১ম খণ্ড, ২য় প্রকাশ ১৯৮৭।

৫। নাথ, রাধাগোবিন্দ (সম্পা.) ঃ '*গৌড়ীয় বৈষ্ণব দর্শন*'। ষষ্ঠ খণ্ড, ২য় সং ১৯৮২।

ঃ '*চৈতন্যচরিতামৃত*' (১ম-৪র্থ খণ্ড) ১৯৩৪।

৬। বসু, ড. অনিলচন্দ্র (অনু. ও সম্পা.) ঃ '*কাব্যালঙ্কার*' *(আচার্য রুদ্রট)* ২য় সং ১৯২৮, বোম্বে।

৭। বন্দ্যোপাধ্যায়, ড. সুরেশচন্দ্র ঃ '*নাট্যশাস্ত্র (আচার্য ভরত)* ১ম খণ্ড, ২য় প্রকাশ, চক্রবর্তী, ছন্দা (সম্পা. ও অনু.) ১৯৮৫।

৮। ব্রহ্মচারী, ড. মহানামব্রত ঃ '*বেদ - বেদান্ত*' ১ম প্রকাশ ১৯৯৮।

৯। ভট্টাচার্য, বিষ্ণুপদ ঃ '*গৌড়ীয় বৈষ্ণব সম্প্রদায় ভক্তিরস ও অলঙ্কারশাস্ত্র*' ১ম সং ১৪০০ সন।

১০। ভাদুড়ি, সন্ধ্যা (অনু. ও সম্পা.) ঃ '*রসগঙ্গাধর' (আচার্য পণ্ডিতরাজ জগন্নাথ)* । পরিমার্জিত সং মহালয়া ১৯৯১।

১১। মুখোপাধ্যায়, বিমলাকান্ত (অনু.) ঃ '*সাহিত্যদর্পণ' (আচার্য বিশ্বনাথ কবিরাজ)* ২য় সং ১৩৮৬ সন।

১২। মুখোপাধ্যায়, রমারঞ্জন ঃ '*রসসমীক্ষা*' ১ম প্রকাশ ১৩৬৮ সন।

১৩। সান্যাল, অবন্তী কুমার (অনু. ও সম্পা.) ঃ *'অভিনবভারতী' (আচার্য অভিনবগুপ্ত)* ১৯৯৭, সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, বইমেলা।

১৪। স্বামী বেদান্তনন্দ (অনু.) ঃ *'বিবেক চূড়ামণি' (শঙ্করাচার্য)* ২য় সং ১৯৮৪। রামকৃষ্ণ মিশন আশ্রম, পাটনা।

১৫। স্বামী প্রভাবনন্দ ঃ '*নারদভক্তিসূত্র*' ১ম সং ১৯৭১।

English –

Kane, P.V. :'*History of Sanskrit Poetics*' 3rd edn. 1961, Delhi.

Nayak, G. C. :'*Jnaneshwara And His Integral Philosophy : Some Salient*'. 1996 MIT, Pune.

Neog, Maheswar : *The Religion of Love And Devotion (Lakshminath Bezbaruah)* 1st edn. 1968, Jorhat, Assam.

Swami, A. C. Bhaktivedanta : '*Narada Bhaktisutra*'(ed. & tr) The Bhaktivedanta Book Trust, Mumbai.

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage

অসমীয়া বিভাগ

Issue No.2, Vol-I, 2011

● ছনেট : মধুসূদন আৰু অসমীয়া কবিসকলৰ অৱদান
বাণীকান্ত শর্মা 89-97

● সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্রত গুণতত্ত্বৰ ক্রমবিকাশ
শ্রুতিধৰা চক্রৱর্ত্তী 98-105

● বৈষ্ণৱ ৰসতত্ত্বৰ আলোকত বনগীতৰ প্রেম-পৰিক্রমা
নীলমোহন ৰায় 106-113

● অংকীয়া নাট বা অংকীয়া ভাওনা — অসমৰ এক আপুৰুগীয়া সম্পদ
মল্লিকা কন্দলী 114-121

ঐতিহ্য
The Heritage

© Aitihya Samstha

Vol.I 2011
pp.89-97

ছনেট : মধুসূদন আৰু অসমীয়া কবিসকলৰ অৱদান

বাণীকান্ত শর্মা

আধুনিক ভাৰতীয় ভাষা বিভাগ, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়, গুৱাহাটী-৭৮১০১৪, অসম।

SONNET : CONTRIBUTION OF MADHUSUDAN AND ASSAMESE POETS

ABSTRACT : *In this article an honest attempt has been made to establish Michael Madhusudan Dutta as the harbinger of blank-verse and sonnet in the whole realm of Modern Indian Literature. He was followed by others, particularly by the Assamese poets of the Romantic age. Hem Chandra Goswami's 'Priyatamar Chithi' is the first sonnet in Assamese. He was followed by Padmanath Gohain Barua. Hiteswar Barbarua was the most prominent poet to compose two books of sonnets namely 'Malach' and 'Chakulo' – both containing 128 sonnets composed on the model set forth by Madhusudan who ushered in Petrarchian, Miltonian and Shakespearean pattern of sonnets in his Chaturdashapadi-Kavitavali containing 102 sonnets.*

In Assamese literature Lakshminath Bezbarua also attempted a few sonnets while Nilamani Phukan, Dimbeswar Neog, Suryyakumar Bhuyan etc. tried their hands in creating sonnets. Since the composition of sonnet demands particular skills and techniques, the number of poets in this field is not big. The readers will find a few examples of sonnets, while for the first time they will come to know that the great orientalist Anundoram Borooah composed at least one sonnet in Sanskrit after about 15 years of the publication of Madhusudan's sonnets.

ছনেট এক বিশেষ শ্রেণীৰ কবিতা। এক বিশেষ ছন্দ ৰীতিত ছনেট ৰচনা কৰা হয়। ইউৰোপৰ ইটালীত পোন প্রথমতে ছনেট সৃষ্টি কৰে সুপ্রসিদ্ধ কবি পেট্রার্কে। তেওঁৰ মানস পটতে ছনেটৰ অভিব্যক্তি ঘটিছিল। ইউৰোপৰ বিভিন্ন ভাষাৰ কবিসকলে তেওঁক অনুসৰণ কৰিয়েই ছনেট ৰচনাত প্রবৃত্ত হৈছিল।

এই ছনেটৰ প্রকৃতি বা লক্ষণ নো কি সেই বিষয়ে এটা থূলমূল ধাৰণা অৱগত হোৱাটো সমীচীন। পেট্রার্কে চৈধ্যটা শাৰীত ছনেটৰ ৰূপটো গঠন কৰিছিল। এই ৰূপটোৰ দুটা ভাগ— তাৰ প্রথম আঠোটা শাৰীক Octave বা অষ্টক বোলে আৰু অৱশিষ্ট ছটা শাৰীক Sestet বা ষট্ক বোলা হয়। তদুপৰি প্রতিটো ভাগতেই এঘাৰটাকৈ Syllable বা ধ্বনি থাকে। আকৌ প্রত্যেক শাৰীৰ শেষৰ ধ্বনিৰ মিলৰো এটা নির্দিষ্ট পদ্ধতি আছে — তাক সাঙ্কেতিক ভাবে প্রকাশ

কৰা হয় এইদৰে — abba abba + cdcdcd = কখখক কখখক + গঘগঘগঘ = সৰ্বমুঠ চৈধ্যটা। এই মিল বিন্যাসৰ নিয়মনিষ্ঠাৰ কাৰণে কম সংখ্যক কবিয়েহে এই পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

ইংলণ্ডত ছেক্সপীয়েৰৰ হাতত ছনেটৰ ৰূপান্তৰ ঘটিল। ছনেটৰ চৈধ্যটা শাৰীক ভাগ কৰা হ'ল তিনিটা quatrain বা চতুষ্কত আৰু এটা যুগ্মকৰ ৰূপত— অৰ্থাৎ চাৰিটা চাৰিটা শাৰী বা চৰণত বিভক্ত তিনিটা চতুষ্কৰ বাৰটা শাৰী বা চৰণ আৰু শেষৰ যুগ্মকত থাকে দুটা চৰণ বা শাৰী = সৰ্বমুঠ চৈধ্যটা শাৰী। এই চতুষ্কৰ চৰণবোৰৰ অন্ত্যমিলৰ আৰ্হিটো হ'ল - abab, cdcd, efef আৰু gg বা কখকখ গঘগঘ চছচছ আৰু জজ।

বেলেগ বেলেগ সময়ত ভিন্ন ভিন্ন কবিয়ে যে একেবাৰে এই নীতিনিষ্ঠা সম্পূৰ্ণভাৱে ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই তাক তেওঁলোকৰ কবিতা অৰ্থাৎ ছনেটসমূহেই প্ৰমাণ কৰে। কোনো কোনোৱে ১৪ টা আখৰৰ পৰিৱৰ্তে ১৬ টা বা ১৮ টা আখৰেৰেও ছনেট ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়।

একমাত্ৰ ছন্দ পদ্ধতিতেই ছনেটৰ প্ৰকৃতি আবদ্ধ নহয়; ছনেট ৰচনাৰ উদ্দেশ্য নিহিত হৈ থাকে তাৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰিবলৈ লোৱা ভাব, আবেগ, অনুভূতি প্ৰভৃতিৰ স্বত:স্ফূৰ্ত প্ৰকাশত। দৰাচলতে প্ৰকৃতি-প্ৰীতি, অতীতৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা, ভৱিষ্যতৰ ৰঙীন কল্পনা, প্ৰেম আৰু সৌন্দৰ্যৰ পূজা. জাগতিক সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি বিস্ময়-বিমূঢ় দৃষ্টি, প্ৰিয়া বা প্ৰিয়ৰ ৰূপ-গুণৰ প্ৰশংসা, বিশ্ব-প্ৰকৃতিত প্ৰিয়াৰ ৰূপদৰ্শনত অতীন্দ্ৰিয়বাদ, জীৱনৰ ৰহস্যভেদ, মানৱীয় দুখ-দৈন্য, শোক-তাপ, ঐহিক-পাৰলৌকিক জীৱনৰ চিন্তা ইত্যাদি নানা ভাবধাৰাৰ কোনো নহয় কোনোটোৰ অভিব্যক্তি ছনেটত উপস্থাপিত হয়।

ছনেটৰ প্ৰকৃতি বা লক্ষণ সম্বন্ধে বিভিন্ন সমালোচকে তেওঁলোকৰ অভিমত ব্যক্ত কৰা দেখা যায়। D. G. Rossati-য়ে *Preface to the House of Life* গ্ৰন্থত ছনেট সম্পৰ্কে এটি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ মন্তব্য দিছে এইদৰে —

A sonnet is a moment's monument,
Memorial from the soul's eternity
To one dead deathless hour.

এই কথাখিনিকে অধ্যাপক ড° মহেন্দ্ৰ বৰাই দাঙি ধৰিছে এইদৰে —

কবিৰ কাৰণে চনেট (ছনেট) হ'ল কবিতাৰ সেই উৎকৃষ্টতম মাধ্যম, যাৰ জৰিয়তে কবিয়ে তেওঁৰ জীৱনৰ অন্তৰ্লীন উপলব্ধি, বেদনা আৰু গৰিমা, উজ্জ্বলতা আৰু ব্যৰ্থতা, অভ্ৰভেদী উচ্ছ্বাস আৰু গভীৰতম তিক্ততা— সকলোখিনি সুতীব্ৰ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। ই হ'ল 'ক্ষণিকৰ স্মৃতিস্তম্ভ'। ই জানিবা বোঁৱতী সুঁতিৰ পৰা জুবুৰিয়াই তুলি অনা এপিয়লা পানী, য'ত আছে জীৱনৰ সকলোখিনি অবিনশ্বৰতা - নাই মাথোন তাৰ প্ৰবাহ।[১]

সামগ্ৰিকভাৱে ছনেটত থাকে এটা নিটোল ভাব, অনুভূতিৰ পূৰ্ণাৱয়ৱৰ প্ৰকাশ। অষ্টকত সেই ভাৱানুভূতিৰ পাতনি মেলি, ষট্‌কত তাৰ পৰিসমাপ্তিলৈ অৱৰোহণ ঘটোৱা হয়। এটাতকৈ অধিক ভাব বা অনুভূতিৰ অৱকাশ তাত নাথাকে। কেতিয়াবা সেই অনুভূতি হয়তো মিশ্ৰ অনুভূতি হ'ব পাৰে; কিন্তু তাৰ ঐক্যভাৱৰ পৰিৱৰ্তন নহয়। আকৌ এটা মন কৰিবলগীয়া দিশ হ'ল— অষ্টকটোও দুটা চতুষ্কত বিভক্ত আৰু ষট্‌কটোও প্ৰায়েই ত্ৰিচৰণিকাত বিভক্ত হোৱা দেখা যায়। এই প্ৰসঙ্গত ইগাৰ্টন স্মিথৰ বিশ্লেষণটো প্ৰণিধানযোগ্য।[২]

পেট্ৰাৰ্কৰ উল্লিখিত ছনেটৰ আৰ্হি বা আদৰ্শ ছেক্সপীয়েৰীয় ছনেটত ৰক্ষিত নহ'লেও যি তিনিটা চতুষ্ক আৰু যুগ্মত বিভাজিত তাৰে প্ৰথম স্তৱকত ভাবৰ আৰম্ভ হৈ দ্বিতীয় স্তৱকত প্ৰসাৰিত হৈ তৃতীয় স্তৱকত শীৰ্ষত অধিষ্ঠিত হৈ আৰু শেষত যুগ্মকটোত অৱৰোহণ কৰাৰ লগে লগে পৰিসমাপ্তি ঘটে। এই কথাখিনি জৰ্জ চেইণ্টবাৰিয়ে উপস্থাপন কৰা মন্তব্য উল্লেখযোগ্য।[৩]

ছনেট সম্পৰ্কে এটা থূলমূল ধাৰণা দাঙি ধৰাৰ পিছতে পাশ্চাত্য জগতৰ পৰা ভাৰতবৰ্ষলৈ ছনেটৰ আগমন কেনেকৈ ঘটিল সেই বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ ল'লেই আমাৰ দৃষ্টিগোচৰ হয় মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ *চতুৰ্দশপদী কবিতাবলী* নামৰ গ্ৰন্থখন। আধুনিক ভাৰতীয় ভাষাত ছনেটৰ প্ৰথম স্ৰষ্টা মাইকেল মধুসূদন দত্ত। অসমীয়া সাহিত্যত ছনেটৰ প্ৰভাৱৰ বিষয়ে আলোকপাত কৰিবলৈ তেওঁৰ সাহিত্যকৃতিৰ বিষয়ে জনাটো সমীচীন হ'ব।

মধুসূদনৰ সাহিত্য কৃতি

পাশ্চাত্যৰ কবিসকলৰ সাহিত্য কৃতিৰ অধ্যয়নে মাইকেল মদুসূদন দত্তক পাশ্চাত্য কবিকুলৰ শাৰীত পাত পাৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল। "*মধুৰং মধু তস্মাচ্চ সুধা তস্যা: কৰেৰ্বচঃ*" — এই মহাবাণীৰ অনুৰণনে বোধ হয় মধুসূদনক ইংৰাজী ভাষাত কাব্য ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰণোদিত কৰিছিল আৰু সেয়েহে তেওঁ মাদ্ৰাজত থকা কালত জীৱনৰ প্ৰাৰম্ভতে ১৮৪৯ খ্ৰীষ্টাব্দত *My Captive Ladie, Visions of the Past* প্ৰভৃতি কবিতা সৃষ্টি কৰি পাঠক সমাজৰ প্ৰশংসা লাভ কৰিছিল যদিও সি যশঃপ্ৰাৰ্থী কবিৰ মনৰ আশানুৰূপ নোহোৱা বুলিয়েই এক অসন্তুষ্টিৰ বুদবুদনিয়ে তেওঁক পীড়িত কৰিছিল। মাদ্ৰাজৰ পৰা ১৮৫৬ খ্ৰীষ্টাব্দত কলিকতালৈ উভতি আহি পুলিচ মেজিষ্ট্ৰেট কিশোৰীচাঁদ মিত্ৰৰ কাৰ্যালয়ত কেৰাণীৰ চাকৰি আৰম্ভ কৰে আৰু পিছত দোভাষীৰ (interpreter) কাৰ্য নিৰ্বাহ কৰে। ১৮৫৮ খ্ৰীষ্টাব্দত তেওঁ পাইকপাড়াৰ ৰাজা প্ৰতাপচন্দ্ৰ সিংহ আৰু ঈশ্বৰচন্দ্ৰ সিংহৰ অনুৰোধমৰ্মে *ৰত্নাৱলী* নাটকৰ ইংৰাজী অনুবাদ কৰি বিশেষ খ্যাতি লাভ কৰে। কিন্তু প্ৰথম অৱস্থাত তেওঁৰ নিজৰ মাতৃভাষা বঙলা ভাষাৰ প্ৰতি যি অনীহাৰ ভাব আছিল সি তেওঁৰ মনৰ পৰা বিদূৰিত হ'ল আৰু প্ৰায় পৰৱৰ্তী তিনিটা বছৰত তেওঁ — '*অপাৰে কাব্য সংসাৰে কবিৰেকঃ প্ৰজাপতিঃ*', ৰূপত অৱতীৰ্ণ হৈ ১৮৫৯ খ্ৰীষ্টাব্দত *শৰ্মিষ্ঠা* নাটক, *একেই কি বলে সভ্যতা* আৰু *বুড়ো শালিকের ঘাড়ে ৰোঁ* নামৰ প্ৰহসন দুখন প্ৰণয়ন কৰে। ১৮৬০ খ্ৰীষ্টব্দত তেওঁ সৃষ্টি কৰে *পদ্মাবতী নাটক* । ঠিক এই নাটকৰ পিছতে *সুভদ্ৰা* নামে এখন নাটক লিখিবলৈ হাতত লৈছিল যদিও সম্পূৰ্ণ নহ'ল। ১৮৬১ খ্ৰীষ্টাব্দত তেওঁৰ তৃতীয়খন নাটক *কৃষ্ণকুমাৰী* প্ৰকাশিত হয়। ১৮৬০ খ্ৰীষ্টাব্দত তেওঁৰ কাব্যগ্ৰন্থ *তিলোত্তমাসম্ভব* আৰু ১৮৬১ খ্ৰীষ্টাব্দত *মেঘনাদবধ* কাব্যৰ ৰচনা সম্পূৰ্ণ হয়। তদুপৰি *বীৰাঙ্গনা* আৰু *ব্ৰজাঙ্গনা* কাব্য দুখনো এই সময়চোৱাৰে সৃষ্টি। ১৮৬২ খ্ৰীষ্টাব্দৰ পৰা ১৮৬৫ খ্ৰীষ্টাব্দ পৰ্যন্ত লণ্ডনত বেৰিষ্টাৰী অধ্যয়নৰত হৈ ১৮৬৫ খ্ৰীষ্টাব্দত ফ্ৰান্সৰ ভাৰছাই নগৰত তেওঁ *চতুৰ্দশপদী কবিতাবলী* বা ছনেট কবিতাপুঞ্জৰ ৰচনা সমাপ্ত কৰে। কলিকতালৈ প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰাৰ পিছত তেওঁৰ কাব্যকীৰ্তি স্তব্ধ হৈ পৰিছিল। ইয়াৰ পাছত *হেক্টৰবধ* নামৰ এখন গদ্যাত্মক গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছিল আৰু শেষ জীৱনত এইখন গ্ৰন্থ প্ৰকাশ হৈছিল। তেওঁৰ শেষ জীৱন বৰ দুৰ্বহ হৈ পৰিছিল। শাৰীৰিক, মানসিক আৰু আৰ্থিক দুৰ্গতিত মধুসূদন জৰ্জৰিত হোৱাত তেওঁৰ জীৱনদীপ মাত্ৰ ৪৯ বছৰ বয়সতে নিৰ্বাপিত হৈছিল।[৪] তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ যি সৌৰভ নিঃসৃত হৈছিল সি যুগ-যুগান্তৰলৈ মলয় সমীৰণত নিবদ্ধ হৈ থাকিব, যাৰ মৃদুস্পৰ্শই ৰসজ্ঞসকলৰ হৃদয় মঞ্জৰিত কৰি ৰাখিব।

মধুসূদনৰ অক্ষয় কীৰ্তি হ'ল — তেওঁৰ নৱ নৱ উন্মেষশালিনী প্ৰজ্ঞাৰে আৱিষ্কাৰ কৰা কাব্য বা সাহিত্য সৃষ্টিত প্ৰয়োগ কৰা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ আৰু পাশ্চাত্যৰ কবিকুলৰ সমাদৃত ছনেটৰ আদৰ্শত মাতৃভাষা বঙলাত ছনেটৰ প্ৰয়োগ, যিটো পদ্ধতি আধুনিক ভাৰতীয় ভাষাৰ সাহিত্যত কোনো কবিয়ে মধুসূদনৰ পূৰ্বে কল্পনাও কৰা নাছিল। ই হৈছে তেওঁৰ প্ৰজ্ঞাৰ পৰিচায়ক। তেওঁ Vision of The Past ত ইংৰাজী ভাষাত ছনেটৰ ৰচনা আৰম্ভ কৰিছিল; পিছত তেওঁ বিদেশত থাকিয়েই স্বদেশপ্ৰীতি আৰু মাতৃভাষাৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ অনুৰাগবশতঃ বঙলা ভাষাত ১০২টা ছনেট ৰচনা কৰি তেওঁৰ পৰৱৰ্তী বাঙালী কবিসকলক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। তেওঁ ছনেটসমূহক *চতুৰ্দশপদী কবিতা* আখ্যা দিছিল আৰু সেই কাৰণেই *চতুৰ্দশপদী কবিতাবলী*[৫] নামকৰণেৰে তেওঁৰ কবিতাসমষ্টি প্ৰকাশ কৰিছিল।

মধুসূদনে ইটালীয় ছনেটৰ আদৰ্শতেই তেওঁৰ কবিতাসমূহ ৰচনা কৰিছিল। তেওঁৰ ৪৩ টা কবিতাতেই পেট্ৰাৰ্কৰ আদৰ্শ অনুসৰি অষ্টক আৰু ষট্‌ক বিভাগ বিদ্যমান। মধুসূদনে মিল্‌টনৰ আদৰ্শও গ্ৰহণ কৰিছিল - মিলটনৰ অষ্টকত দুটা দুটাৰ মিল অৰ্থাৎ কখ কখ গঘ গঘ আৰু ষট্‌কত দুটা বা তিনিটাৰ মিল।

মধুসূদনৰ পাঁচটা কবিতাৰ ষট্‌কত তিনিটা যুগ্মৰ মিল পোৱা যায়—

বঙ্গ ভাষা	গঘ ঘগ ঙঙ
কাশীৰাম দাস	গঘ গঘ ঙঙ
কমলে কামিনী	গঘ ঙগ ঘঙ
কীৰ্তিবাস	গঘ ঙগ ঘঙ
জয়দেব	গঘ ঘগ ঙঙ

তেওঁৰ এটা নামহীন কবিতাত অষ্টক-ষট্‌ক মিলি তিনিটা মিল—

কখ খক কখ কখ
কগ কগ কক

ইয়াৰ বাহিৰে ৯৬ টা কবিতাত ষট্‌কত দুটাকৈ মিল।

'*চতুৰ্দশপদী কবিতাবলী*'ৰ কবিৰ স্বতস্ফূৰ্ত আত্মপ্ৰকাশ ঘটিছে। বঙলা সাহিত্যত মধুসূদনৰ ছনেট এক সফলতম সৃষ্টি।

নিৰ্যাতিতা নিষ্পেষিতা সীতাক উদ্দেশ্য কৰি মধুসূদনে কবিতা লিখি এক কৰুণ ৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। সেইদৰে আশ্ৰমপালিতা শকুন্তলাৰ যি নিটোল ছবি অঙ্কন কৰিছে তাতে কবিৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ পৰাকাষ্ঠা পৰিস্ফুট হৈ পৰিছে। 'শকুন্তলা' ছনেটটো[৬] তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল কবিৰ অন্তৰৰাজ্যৰ সম্ভেদ ল'বলৈ—

মেনকা অপ্সৰারূপী, ব্যাসের ভারতী, = ক
প্ৰসবি, ত্যজিলা ব্যস্তে, ভারত-কাননে, = খ
শকুন্তলা সুন্দরীরে, তুমি, মহামতি, = ক
কণ্বরূপে পেয়ে তারে পালিলা যতনে, = খ
কালিদাসহ্ল ধন্য কবি, কবি-কুল-পতিহ্ল = গ

তব কাব্যাশ্রমে হেরি এ নারী-রতনে = ঘ
কে না ভাল বাসে তারে, দুষ্মন্ত যেমতি = গ
প্রেমে অন্ধ? কে না পড়ে মদন-বন্ধনে? = ঘ
নন্দনের পিক-ধ্বনি সুমধুর গলে ; = চ
পারিজাত-কুসুমের পরিমল শ্বাসে ; = ছ
মানস-কমল-রুচি বদন-কমলে ; = চ
অধরে অমৃত-সুধা; সৌদামিনী হাসে; = ছ
কিন্তু ও মৃগাক্ষি হতে যবে গলি, ঝলে = চ
অশ্রুধারা, ধৈর্য্য ধরে কে মর্ত্তে, আকাশে? = ছ

কবিৰ মনত শকুন্তলা চিৰন্তন কাব্য সুন্দৰী। কণ্বৰ আশ্রমৰ নবীনযৌৱনা শকুন্তলাৰ যি সৌন্দর্য তাৰ তুলনা নাই; কিন্তু সেই সৌন্দর্য মৰহি গৈছে মৰীচীৰ আশ্রমত তেওঁৰ তপস্বিনী মূর্তিত। হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ শকুন্তলা কবিতাটোৰ[৭] প্রসঙ্গ প্রণিধেয়।

শকুন্তলা

অনসূয়া প্রিয়ম্বদা দুই সখী লই = ক
ফুৰিছিলা যেবে তুমি ফুলনি-মাজত = খ
পানী ছটিয়াই, দেৱিহুঁ মাধৱী-তলত = খ
দুষ্মন্তে দেখিলে, আহা। সিকালত গই।।
= ক
কণ্বৰ জীয়াৰী তুমি, কেচুৱাৰে পৰা = ক
নির্জ্জন বনত উঠা, বনৰ হৰিণী = খ
আছিল তোমাৰ মাথো প্রকৃত সঙ্গিনী, = খ
নাজানা ছলনা তুমি সৰলতা-ভৰা।। = ক
দুষ্যন্ত ৰজাৰে স'তে ফুলনি মাজত = চ
যেতিয়া তোমাৰ হয় প্রথম দর্শন = ছ
মোহিলা ৰজাক তুমি অমিয়া মাতত, = চ
অতি মনোহৰ দৃশ্য অপূর্ব্ব মিলন। = ছ
তোমাৰ কাহিনী, দেৱিহুঁ পঢ়ো যি কালত,
= জ
স্বর্গ-সুখ ভাল বুলি নালাগে মনত।। = জ

বৰবৰুৱাৰ এই ছনেটত পেট্রার্কীয় আৰু ছেক্সপীয়েৰীয় আর্হিৰ মিশ্রণ ঘটিছে। ভাব-অনুভূতিৰ ফালৰপৰা মধুসূদনৰ ভাবৰ পৰাও পৃথক। বৰবৰুৱাই কেবল যৌৱনৰ উন্মাদনাৰ ৰূপটোহে বর্ণালে। আনফালে শকুন্তলাৰ প্রেম মর্ত্যৰ মানবীয় ৰূপৰ পৰা উত্তীর্ণ হৈ স্বর্গীয় প্রেমত পৰিণত হোৱাৰ ছবি মধুসূদনে যি দৰে অঙ্কন কৰিছে সেই চিত্র বৰবৰুৱাৰ ছনেটটোত পৰিস্ফুট হোৱা নাই।

অসমীয়া আধুনিক সাহিত্যৰ যুগৰ কবিৰ কবিতাত মধুসূদন দত্তৰ ছনেট ৰচনাৰ আদর্শ যে প্রতিফলিত হৈছিল সেই কথা সর্বজনবিদিত। 'জোনাকী' কাকতত পোন প্রথমে জোনাকী যুগৰ নবন্যাস ধাৰাৰ অনত্যম অগ্রণী পণ্ডিত হেমচন্দ্র গোস্বামীয়ে (খ্রীঃ ১৮৭২-১৯২৮) 'প্রিয়তমাৰ চিঠি' নামৰ প্রথম অসমীয়া ছনেট[৮] ৰচনা কৰি যশস্যাৰ অধিকাৰী হয়। পেট্রার্কৰ ছনেট ৰচনাৰ আর্হিত তেওঁ ৰচনা কৰা এই ছনেটটো তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল।

প্রিয়তমাৰ চিঠি

সৌন্দর্য্যৰ বুকুৰ কাঁচলি উদঙাই, = ক
প্রকৃতিৰ চো-ঘৰ চালোঁ পিতপিত = খ
কুকুৰাঠেঙীয়া এই আখৰ কিটিত = খ
যি অমিয়া ঘহাঁ আছে কতো আৰু নাই।
= ক
কবি-নিকুঞ্জত ফুলি কত কবিতাই, = ক
মলয়াত উটি উটি ফুৰে পৃথিৱীত, = খ
তোমাৰ চিঠিয়ে কিন্তু আনে যিটি গীত, = খ
কবিতাৰ কাব্যে তাৰ গোন্ধকো নাপায়। = ক
ফুল ফুলে সৰি যায়, শুকান বননি, = গ
বসন্তৰ কুঁহিপাত ৰদত লেৰেলে; = ঘ
তোমাৰ চিঠিয়ে প্রিয়ে জানে কি মোহিনী,
= গ
নিতৌ নোহোৱা বাহী ন ন ফুল মেলে। = ঘ
যত শুঙো চুমা খাও নেলাগে আমনি, = গ
হৃদয়ত হেপাহৰ ভোটাতৰা জ্বলে। = ঘ

— 'প্রিয়তমাৰ চিঠি'ৰ কুকুৰা ঠেঙীয়া আখৰ কেইটাতে মূর্ত হৈ থকা মোহিনী শক্তি কবিতাটোৰ শেষৰ ছ-শাৰীত প্রাকৃতিক চিত্রৰ সহায়েৰে কবিয়ে ব্যক্ত কৰি অতিশয় আবেদনশীল কৰি তুলিছে। এই প্রসঙ্গত উল্লেখ কৰা সমীচীন হ'ব যে মধুসূদনৰ ছনেটৰ ৰচনা ৰীতি এই ছনেটটোত প্রতিবিম্বিত হৈছে।

গোস্বামীদেৱৰ প্রিয় বন্ধু পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাই (খ্রী. ১৮৭১-১৯৪৬) গোস্বামীদেৱৰ মৃত্যুত শোক প্রকাশ কৰি ছনেট ৰচনা কৰিছিল পেট্রার্কৰ আর্হিত, যিটো গোস্বামীদেৱে অসমীয়া প্রথম ছনেটটোত প্রয়োগ কৰিছিল। সেই ছনেটটো[৯] তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল —

হেমচন্দ্র গোস্বামী

চনেট্ চানেকি আঁচি পোন্-প্রথমতে, = ক
'প্রকৃতিৰ চো ঘৰ' চাই 'পিত্পিত্' = খ

অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰালত থিত্ = খ
নতুন সম্ভাৰ এটি কৰিলাঁ লাচতে। = ক
'চানেকি' সংগ্রহ কৰি জ্যোতি-সাহিত্যৰ, =
ক
অসম সমল স'তে সতিনী থলত = খ
বন্ধালাঁ যি ওখ দৌল 'বিশ্ব'-মণ্ডপত = খ
চৰাব গৌৰৱ তৰ যুগ-যুগান্তৰ। = ক
'কাকৃতি' তোমাৰ শুনি, প্রেমিকাৰ প্রতি, =
গ
'বিজুলী' বুকুত দেখি' সেই 'সোণলতা', =
ঘ
নপমি নোৱাৰে,— যাৰ সুকৰুণ মতি— =
গ
প্রতি পদে প্রতিভাত হোৱা কোমলতা; = ঘ
বুৰঞ্জী-ভোমোৱা তুমি, পুৰণিত ৰতি, = গ
সাধিলাঁ তাৰেই দেৱ মর্ত্য অমৰতা। = ঘ
(জুৰণি- দ্বিতীয় সংস্কৰণ ১৮৬০ শকাব্দ)

গোহাঞিবৰুৱাই ছেক্সপীয়েৰীয় ছনেটটো ৰচনা কৰি প্রতিভাৰ নিদর্শন উপস্থাপিত কৰিছে। এই শ্রেণীৰ ছনেটৰ চানেকী এটি[১০] তলত উল্লেখ কৰা হ'ল —

কবিতা

নিমাত বিশ্বৰ ভাষা জড়-জগতত, = ক
অব্যক্ত ভাবৰ হেতু মানসী দুৱাৰ = খ
সজীৱ কবিতা সৃষ্টি নির্জ্জীৱ পটত, = ক
অদৃশ্য কল্পনা কৰি সুদৃশ্য সম্ভাৰ। = খ

নিৰাশ প্রেমিকে সাজে সান্ত্বনা কুটীৰ, = গ
পুর্ণ মিলনত ফুটে প্রণয়ৰ ভাষা; = ঘ
উন্মাদ পৰাণ হয় শান্ত সুগভীৰ; = গ
কবিতাৰ পাতনিত মেলি-তৰি আশা। = ঘ
সপোন-ৰাজ্যত ফুলে সৌন্দর্য্যৰ তৰা, = চ
দিঠকৰো নানা ফুল হয় বিকশিত, = ছ
গোন্ধত আমোলমোল বিষাদিনী ধৰা, = চ
অমৃত উপচি পৰে বিষাদী হৃদিত। = ছ
মর্ত্ত্যৰ মানৱ মন মৰিও অমৰ, = জ
কোমল কবিতা কল্পি করুণ ৰসৰ। = জ

এই প্রসঙ্গত মধুসূদনে নিজস্ব ৰীতিত ৰচনা কৰা *কবিতা* শীর্ষক ছনেটটো[১১] উদ্ধৃত কৰা হ'ল —

অন্ধ যে, কি রূপ কবে তার চক্ষে ধরে = ক
নলিনী? রোধিলা বিধি কর্ণ-পথ যার, = খ
লভে কি সে সুখ কভু বীণার সুস্বরে? = ক
কি কাক, কি পিকধ্বনি,—সমভাব তারহু = খ
মনের উদ্যান-মাঝে, কুসুমের সার = গ
কবিতা-কুসুম-রত্নহু — দয়া করি নরে, = ঘ
কবি-মুখ-ব্রহ্ম-লোকে উরি অবতার = গ
বাণীরূপে বীণাপাণি এ নর-নগরে।— = ঘ
দুর্ম্মতি সে জন, যার মনঃ নাহি মজে = চ
কবিতা-অমৃত-রসেহু হায়, সে দুর্ম্মতি, = ছ
পুষ্পাঞ্জলি দিয়া সদা যে জন না ভজে = চ
ও চরণপদ্ম, পদ্মবাসিনি ভারতিহু = ছ
কর পরিমলময় এ হিয়া-সরোজে— = চ
তুষি যেন বিজ্ঞে, মা গো, এ মোর মিনতি। = ছ

বঙলা সাহিত্যত মধুসূদনৰ ছনেটৰ প্রভাব যথেষ্ট হ'লেও ছন্দোৰীতিত তেওঁৰ পৰৱর্তী কবিসকলে নিজস্ব ৰীতি গ্রহণ কৰা দেখা যায়। কবিগুরু ৰবীন্দ্রনাথে চতুর্দশপদী কবিতা সাঁতোটা যুগ্মকেৰে সজাই তোলা পৰিলক্ষিত হয়। উদাহৰণস্বৰূপে কবিগুৰুৰ নৈবেদ্যৰ অন্তর্ভুক্ত *জনাৰণ্য* কবিতাটো[১২] তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল —

জনাৰণ্য

মধ্যাহ্নে নগরমাঝে পথ হতে পথে = ক
কর্মবন্যা ধায় যবে উচ্ছলিত স্রোতে = ক
শত শাখা-প্রশাখায়, নগরের নাড়ী = খ
উঠে স্ফীত তপ্ত হয়ে, নাচে সে আছাড়ি = খ
পাষাণভিত্তির 'পরে— চৌদিক আকুলি = গ
ধায় পান্থ, ছুটে রথ, উড়ে শুষ্ক ধূলি— = গ

তখন সহসা হেরি মুদিয়া নয়ন = ঘ
মহাজনারণ্য-মাঝে অনন্ত নির্জন = ঘ
তোমার আসনখানি— কোলাহল-মাঝে
= চ
তোমার নি:শব্দ সভা নিস্তব্ধে বিরাজে। = চ
সব দুঃখে, সব সুখে, সব ঘরে ঘরে, = ছ
সব চিত্তে সব চিন্তা সব চেষ্টা-'পরে = ছ
যতদূর দৃষ্টি যায় শুধু যায় দেখা, = জ
হে সঙ্গবিহীন দেব, তুমি বসি একা।। = জ

ৰবীন্দ্রনাথৰ এই ছন্দোৰীতি পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাদেৱেও তেওঁৰ *কবি* নামৰ কবিতাটোত[১৩] প্রয়োগ কৰিছে —

কবি

চোৱা সখি, আহে কবি নীৰলে নীৰৱে, = ক

বননিৰ মাজবাটে নিমগন ভাৱে। = ক
নিজম বীণাৰ সুৰ— নিজৰে জুৰণি— = খ
আপুনি ব্যাকুল শুনি। তাৰে প্ৰতিধ্বনি = খ
বাজিছে নীৰৱে ৰই, প্ৰতি ফুল কাণে, = গ
উলাহ সঙ্গীত সুৰ ঢালি প্ৰতি প্ৰাণে। = গ
প্ৰণয়ী আমাৰ কবি আহে আগুৱাই, = ঘ
আটাইটি মজোঁ ফুল, আগমনী চাই। = ঘ
আৰু সৌ বুঢ়া গছ, জটাধাৰী বৰ, = চ
সিৰলি-পতীয়া কায়া শাল, এজাৰৰ, = চ
আঁহত উদাস যোগী, নাহৰ কদম, = ছ
সবাৰো গুচিব হাঁয়, দুখভৰা ভ্ৰম,— = ছ
সবাৰো পাঙিছোঁ আমি, মনমোহা ছবি, = জ
ভাঙি কম মনোভাৱ, সৌৱা কবি। = জ

এই কবিতাটোৰ সৈতে মধুসূদনৰ ৰচিত 'কবি' শীৰ্ষক কবিতাটো[১৪] তুলনা কৰি চাব পাৰি।

কবি

কে কবি— কবে কে মোরে? ঘটকালি করি, = ক
শবদে শবদে বিয়া দেয় যেই জন, = খ
সেই কি সে যম-দমী? তার শিরোপরি = ক
শোভে কি অক্ষয় শোভা যশের রতন? = খ
সেই কবি মোর মতে, কল্পনা সুন্দরী = গ
যার মনঃ-কমলেতে পাতেন আসন, = ঘ
অস্তগামি-ভানু-প্রভা-সদৃশ বিতরি = গ
ভাবের সংসারে তার সুবর্ণ-কিরণ। = ঘ
আনন্দ, আক্ষেপ, ক্রোধ, যার আজ্ঞা মানে; = চ
অরণ্যে কুসুম ফোটে যার ইচ্ছা-বলে; = ছ
নন্দন-কানন হ'তে যে সুজন আনে = চ
পারিজাত কুসুমের রম্য পরিমলে; = ছ
মরুভূমে— তুষ্ট হয়ে যাহার ধেয়ানে = চ
বহে জলবতী নদী মৃদু কলকলে! = ছ

পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ ২২টা চতুৰ্দশপদী কবিতাত পেট্ৰাৰ্ক বা ছেক্সপীয়েৰ বা ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ছনেট ৰচনাৰ আদৰ্শ অনুসৰণ কৰা হৈছে।

আন এগৰাকী বিখ্যাত কবি হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা দেৱৰ (খ্ৰী. ১৮৭৮-১৯৩৯) অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত বিখ্যাত কাব্যগ্ৰন্থ *কমতাপুৰ ধ্বংস* আৰু *বিৰহিনী বিলাপ* কাব্যত মধুসূদনৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ স্পন্দন মূৰ্তৰূপত বিৰাজ কৰিছে। *'যুদ্ধক্ষেত্ৰত আহোম ৰমণী'* বা *'মূলাগাভৰু কাব্য'* বৰবৰুৱাৰ শ্ৰেষ্ঠ ৰচনা। অন্যান্য আৰু কেইবাখনো মূল্যবান কাব্য আৰু গদ্যত লিখা 'আহোমৰ দিন' গ্ৰন্থই বৰবৰুৱাৰ সাহিত্যকৃতিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে। সৰ্বোপৰি বৰবৰুৱাৰ 'মালচ' ১৯১৮ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশিত সৰ্ব প্ৰথম অসমীয়া ছনেটৰ পুথি। এই পুথিখনত সৰ্বমুঠ ১২৮ টা ছনেট আছে। তাৰে ১৯০২ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশিত তেওঁৰ 'ঢোপাকলি' নামৰ কবিতা পুথিখনত কিছু সংখ্যক ছনেট সন্নিৱিষ্ট আছিল। সেইকেইটাও 'মালচ'ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰি মুঠ ১২৮ টা ছনেটৰ সমষ্টিৰূপে এই পুথিখন প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। তদুপৰি ১৯২১ খ্ৰীষ্টাব্দত মাত্ৰ চৈধ্য বছৰীয়া পুত্ৰ বিপিনৰ অকাল মৃত্যুশোকত জৰ্জৰিত অন্তৰেৰে তেওঁৰ 'শোক নিসৃত চকুলো' নামৰ অন্য এখন চতুৰ্দশপদী কবিতাৰ পুথি ১৯২২ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশ হয়। 'মালচ'ৰ বহুতো কবিতাৰ আদৰ্শ আৰু চানেকি স্বৰূপ কবিতাৰ নামসমূহৰ বহুতো মাইকেলৰ কবিতাৰ শিৰোনামৰ সৈতে একে বা সমাৰ্থক শব্দ দি শিৰোনাম দিয়া হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে তলত কেইটামান উল্লেখ কৰা হ'ল —

মাইকেল	**হিতেশ্বৰ**
কবি	কবি
কবিতা	কবিতা
সীতাদেবী	সীতা
শকুন্তলা	শকুন্তলা
সৰস্বতী	বীণাপাণি
সৃষ্টিকৰ্ত্তা	ঈশ্বৰ
কল্পনা	কল্পনা
পৰলোক	মৃত্যু
সূৰ্য্য	সূৰ্য্য— ইত্যাদি।

বৰবৰুৱাৰ ছনেটসমূহত অষ্টক বা ষট্‌ক বিভাগ পদ্ধতি অনুসৰণ কৰা হোৱা নাই, কেতিয়াবা পেট্ৰাৰ্কৰ আৰ্হি আৰু কেতিয়াবা ছেক্সপীয়েৰৰ ছনেট ৰচনা ৰীতি অনুসৰণ কৰা দেখা যায়। তদুপৰি ছনেটবোৰত মিত্ৰবৰ্ণৰ বিন্যাসো মানি চলা দেখা নাযায়। অৱশ্যে প্ৰথম বাৰ শাৰীৰ অৰ্থাৎ তিনিটা চতুষ্কৰ পিছত এটা যুগ্মকেৰে ছনেটটো সমাপ্ত কৰা হয়। বৰবৰুৱাৰ *উটি-যোৱা বন* তেনে এটা ছনেট[১৫] —

উটি যোৱা বন

যোৱাঁ বন, যোৱাঁ তুমি, যোৱাঁ উটি বুৰি = ক
ন'ইৰ সোঁতত। এই জগত অসাৰ। = খ
পদুম-পাতৰ পানী অনিত্য সংসাৰহু = খ
মায়াৰ পাকত আমি ফুৰোঁ মাথো ঘূৰি।। = ক

কত ৰজা মহাৰজা আছিল ইয়াত, = গ
তোমাৰ নিচিনাকৈয়ে উটি বুৰি গ'ল = ঘ
কালৰ সোঁতত হায়! চিনো যে নৰ'ল ! = ঘ
যোৱাঁগ'ই তুমি, বন! নকৰা বিষাদ !! = গ
যোৱাঁ উটি যোৱাঁ, বন! তোমাৰ দৰেই = চ
আমিওতো আছোঁ উটি কাল-সমুদ্ৰত = ছ
কতদূৰ যাব আৰু লাগিব সোঁতত, = ছ
উটি-বুৰি তোমা'দৰে, জানিছে কালেই!! = চ
নোহোৱা কেৱল তুমি উটিছা সোঁতত, = ছ
কালৰ সোঁতত উটে গোটেই জগত।। = ছ

বৰবৰুৱাৰ *মালচ*ৰ কবিতাসমূহত জীৱনৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা, উপলব্ধি, সংবেদনশীলতা, সৌন্দৰ্যানুভূতি, সুখ-দুখ, শোক-তাপ ইত্যাদিৰ সংযত গম্ভীৰ মনোগ্ৰাহী প্ৰকাশ পৰিস্ফুট। আনফালে *'চকুলো'* চতুৰ্দশপদিকাবোৰত কোনো শিৰোনাম নাই— একাদিক্ৰমে শোকাতুৰ হৃদয়ৰ বেদনাৰ আৱেগময় প্ৰকাশ সংঘটিত হৈছে। বৰবৰুৱাৰ ছনেটত তেওঁৰ ঈশ্বৰবিশ্বাস, আশাবাদ আৰু দুখ-যন্ত্ৰণাক সৃষ্টিকৰ্তাৰ নিৰ্মালিৰূপে গ্ৰহণ কৰা মনোভাৱ পৰিস্ফুট।

এই প্ৰসঙ্গত 'মালচ' শীৰ্ষক চতুৰ্দশপদী কবিতাৰ পুথিখনৰ বিষয়ে ডঃ সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাদেৱে ১৯১৭ খ্ৰীষ্টাব্দতে প্ৰকাশ কৰা অভিমত প্ৰণিধানযোগ্য। লিখিছিল —

...Our joy is that you have also unlocked your heart with the outlandish key bright with the romantic touch of your poetic art. Your sonnets have brought before my eyes the long forgotten images of Laura, Elionora, and Stella, so romantically associated with the lives of Sonnetors Petrarch, Tasso and Sir Philip Sidney. They have opened a new vista in Assamese literature by naturalising this Italian art and by making the task of sonnet writing easier for subsequent writers. Though the Sonnet is a foreign instrument you have been able to handle it with all the naivete of a domestic art. As required, the thoughts of your Sonnets are condensed and beauty of suggestiveness in the concluding couplets. Hitherto no one in Assamese literature published such a series; in Bengali Michael M.S. Datta, Raby Thakoor (Sir Rabindra) and Pramatha Choudhury took the initiative in this, and I note with extreme pleasure that you have, as in other branches of our litrature, taken the lead in this respect also. (Jorhat 28th May, 1917)

ককা নীলমণি ফুকনদেৱে তেওঁৰ *জ্যোতিকণা* নামৰ কবিতা পুথিখনত চতুৰ্দশপদী কবিতা ৰচনা কৰিছে যদিও সেইবোৰত ছনেটৰ বিন্যাসৰীতি উপযুক্ত ৰূপত উপস্থাপন কৰা নাই। কেৱল চৈধ্যটা শাৰী বা চৰণেৰেই সমাপ্ত কৰা হৈছে যদিও পেট্ৰাৰ্ক বা ছেক্সপীয়েৰীয় পদ্ধতি অনুসৰণ কৰা হোৱা নাই।

ডঃ সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞা যদিও ইতিহাসবিদৰূপে বিখ্যাত তথাপিও কবি আৰু সাহিত্যিকৰূপে তেওঁৰ খ্যাতি কম নহয়। অসমীয়া কাব্য জগতত *নিৰ্মালি* নামৰ কবিতাপুথি লিখি ডঃ ভূঞাদেৱ বিখ্যাত হৈ গৈছে। এই পুথিখনত কেইবাটাও ছনেট অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। তদুপৰি তেওঁৰ *'অনাদৰী'*ৰ কবিতাসমূহ সদ্য প্ৰকাশিত *ডঃ সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ কবিতা সংগ্ৰহ গ্ৰন্থত* অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। *নৱনিৰ্মালী, লুপ্তপ্ৰায় কবিতা, পঞ্চকলি* (বঙলা কবিতা) আদিও এই সংগ্ৰহত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। ডঃ ভূঞাৰ এটা ছনেট[১৬] তলত চানেকি ৰূপে উদ্ধৃত কৰা হ'ল —

নিচুকণি

প্ৰকৃতিত মাৰ গ'ল প্ৰকৃতি-সন্তান
= ক
প্ৰকৃতি দেৱীয়ে ল'লে কোলাত সাদৰি = খ
পঞ্চভূতে লীন হ'ল পুনু সেই প্ৰাণ = ক
একেবাৰে মৰতৰ লীলা সাংগ কৰি। = খ
কুমলীয়া আশালতা জামৰি পৰিল, = গ
কন্দুৱালে অকালতে আত্মীয় স্বজন, = ঘ
ধুনীয়া পদুমপাহি কলিতে সৰিল, = গ
দেখুৱালে ছয়াঁময়া কালিমা বৰণ
= ঘ
পাৰ্থিৱ দুখৰ য'ত লেশ মাথো নাই, = চ
বিৰাজিছে আজি তেওঁ সেই সুখধাম = ছ
অনশ্বৰ দেহৰূপ সুখ ভোগ পাই
= চ
সংসাৰ যুঁজৰ পৰা লভিছে বিশ্ৰাম। = ছ
স্বৰগৰ সুখভোগী হন্তে এনে শোক = জ
নোহেনে মিছাতে বাৰু কোৱাচোন মোক?

= জ

এই ছনেটটো ছেক্সপীয়েৰীয় পদ্ধতিত ৰচনা কৰা হৈছে। ডঃ সূর্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ বঙলা ভাষাত ৰচিত *অন্তিমে জননী* ছনেটটো[১৭] তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল —

অন্তিমের কোলে বসি, কহিলা জননী = ক
চলিলাম দূর দেশে ফিরিব না আর, = খ
জনমের যত সাধ রহিল বাছনি = ক
জানিবে একাকী তুমি কুটিল সংসার।' = খ
বহিল আখির জল সহস্র ধারায় = গ
সিক্ত করি পাণ্ডু গণ্ডস্থল, বহে যথা = ঘ
রবিতাপে হিম ধারা হিমাদ্রির গায় = গ
জননীর মুখে আর ফুটিল না কথা = ঘ
কহিল সন্তান, রহিব একাকী আমি = চ
এই বিশ্বে প্রকৃতির অতিথি আলয়ে = ছ
যেখানে সহায় মোর জগতের স্বামী, = চ
তুমিও সেখানে মাগো আমার হৃদয়ে = ছ
জননীর আঁখি কোণে জ্বলিল এবার = জ
হাসি রেখা উজলিয়া শমনের দ্বার। = জ

এই ছনেট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত ডঃ ভূঞাদেৰে ছেক্সপীয়েৰীয় ৰীতি অনুসৰণ কৰিছে। ভূঞাদেৰে এনেকুৱা প্ৰায় কুৰিটা ছনেট ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যৰ ভাণ্ডাৰ পুষ্ট কৰি থৈছে।

এই প্ৰসঙ্গত সংস্কৃত ছনেটৰ স্ৰষ্টা অসমগৌৰৱ আনন্দৰাম বৰুৱাদেৱৰ ছনেট সম্পৰ্কে এষাৰ কথা উল্লেখ কৰা হ'ল —

মাইকেল মধুসূদনে ছনেট ৰচনা কৰাৰ পূৰ্বে সংস্কৃত সাহিত্যৰ কবিকুলে ছনেট ৰচনা কৰাৰ নিদৰ্শন পোৱা নাযায়। ৰৱ সৌভাগ্যৰ বিষয় এইয়েই যে মধুসূদনৰ ছনেট অর্থাৎ *চতুর্দশপদী কবিতাৱলী* ১৮৬৬ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশিত হোৱা সময়ত প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰ নন্দন বিশ্ববিশ্রুত পণ্ডিত আনন্দৰাম বৰুৱাদেৱে (জন্ম খ্ৰী. ১৮৫০, ২১ মে'— মৃত্যু খ্ৰী. ১৮৮৯, ১৯ জানুৱাৰী) ১৮৭৭ খ্ৰিষ্টাব্দতে সংস্কৃত ভাষাত ছনেট ৰচনা কৰি অশেষ গৌৰৱৰ অধিকাৰী হৈ গৈছে। আনন্দৰাম বৰুৱাদেৱে তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী মধুসূদনৰ (জন্ম খ্ৰী. ১৮২৪ — মৃত্যু খ্ৰী. ১৮৭৩) *'চতুর্দশপদী কবিতাৱলী'* তেওঁ বিলাতৰ পৰা প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰি নিশ্চয় অধ্যয়ন কৰিছিল আৰু তাৰেই ফলশ্রুতিস্বৰূপে ছনেট প্ৰণয়নত মনোনিৱেশ কৰাটো প্ৰতীয়মান হয়, কাৰণ তেওঁৰ ভৱভূতিৰ *মহাবীৰচৰিতম্‌* নাটকত জানকীৰাম ভাষ্যৰ পৰিসমাপ্তিত যিকেইটা অনুষ্টুভ্‌ ছন্দত প্ৰণীত শ্লোক চৈধ্যশাৰীৰ দুই এঠাইত সামান্য পৰিৱৰ্তন কৰিলেই[১৮] ছনেটৰ লক্ষণ পৰিস্ফুট হৈ পৰে সেই চৈধ্যটা শাৰী[১৯] উৎকলিত কৰা হ'ল—

আসীন্মে দয়িতো ভ্রাতা জানকীৰামবিশ্রুত:
পিত্রোঃ প্রিয়তৰঃ পুত্রঃ প্রাগ্‌জ্যোতিষ্‌পুৰনন্দনঃ ।।
অঙ্কে শব্দে পুৰাবৃত্তে লব্ধবিস্তীর্ণ ৰোধনঃ ।
স্বদেশস্য হিতে কার্যে সদা *প্রবণমানসঃ* ।।
বিংশস্যাস্য শতাব্দস্য বর্ষে সপ্তদশোন্মিতে
ইচ্ছয়া জগতঃ কর্তুৰনভিজ্ঞেয়তর্ক্যয়া ।।
অবিশোধ্যসমাৰব্ধমৈতিহাসিকপুস্তকম্‌।
যো যৌবনং সমাসাদ্য জগাম ত্রিদশালয়ম্‌ ।।
তদীয় স্মৰণায়ৈব ব্যাখ্যা তন্নামসংজ্ঞিতা।
পদৰাক্যপ্রমাণস্য তত্ত্বজ্ঞস্য কৃতেঃ কৃতা ।।
চতুস্ত্রিংশত্তমে বর্ষে শতাব্দে পূর্বভাষিতে।
আশ্বিনে দ্বাদশে দিনে পঞ্চম্যাং গুৰুবাসবে ।।
সমাপ্তিমগমদেষা স্তৌমীশং কৰুণাময়ম্‌।
বিদুষঃ প্রার্থয়ে চৈতৎ দোষঃ সর্বত্র মৃষ্যতাম্‌।

এই প্ৰসঙ্গত সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাদেৱে আনন্দৰাম বৰুৱাৰ অকাল মৃত্যুত শোক প্ৰকাশ কৰি লিখা *আনন্দৰাম বৰুৱা* ছনেটটোৰে প্ৰবন্ধটো সামৰাৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলোঁ।

আনন্দৰাম বৰুৱা

স্বৰগত সোশৰীৰে অর্জুনে যিদৰে = ক
সাধি নিজ কাম পুনু পুণ্যৰ বলেৰে = খ
কৰিলে কানন-বাস তুমিও সিদৰে = ক
আহা জন্মভূমিলই দিব্য জেউতিৰে। = খ
আছিলা মাতৃৰ তুমি স্থলী গৰৱৰ = গ
তোমাতেহে ধৰিছিল কতনো ভৰসা = ঘ
ভৰপুৰ বয়সতে ঘটি অথন্তৰ = গ
উৰি গ'ল কেনিবাদি সকলোটি আশা। = ঘ
সংস্কৃত সাগৰ মথি প্রতিভাৰ গুণে = চ
উলিয়ালা ৰত্ন তুমি বহু যত্ন কৰি, = ছ
ভাৰস্তৰ সাজে সেই ৰত্ন থাকেমানে = চ
থাকিব তোমাৰ নামো যশোগান ধৰি। = ছ
নিৰানন্দ হ'ল ধৰা তোমাৰ শোকত, = জ
আনন্দৰ মহামেলা অমৰাপুৰত। = জ

ছেক্সপীয়েৰীয় পদ্ধতিত ৰচিত এই ছনেটটোৰে মধুসূদনে ঈশ্বৰচন্দ্র বিদ্যাসাগৰৰ প্রতি হিয়াভৰা শ্রদ্ধা জনাই প্রণয়ন কৰা ছনেটটোৰ কথা আমাৰ মনত ভাঁহি উঠে।

যদিও অসমীয়া ছনেটকাৰসকলে মধুসূদনৰ, কবিগুৰু ৰবীন্দ্রনাথৰ নিচিনা কবিসকলৰ ছনেট ৰচনা পদ্ধতি অৱলম্বন কৰিছিল তথাপিও নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গী, ভাষাপ্রীতি, স্বদেশপ্রেম, সৌন্দর্য্যানুভূতিৰ কোনো ক্ষেত্রতে অন্ধ অনুকৰণ কৰা

নাছিল। তেওঁলোকৰ নিজস্বতা সর্বত্র বিৰাজমান।

তথ্যসূত্র

১। মহেন্দ্র বৰা ঃ সাহিত্য উপক্রমণিকা, পৃ. ৬৬।
২। *The first quatrain should state a proposition which should be proved by the second, confirmed by the first tercet, while the second tercet presents the conclusion towards which the whole sonnet is directed. (Principles of English Metre p.264)*
৩। In the very first line there is the spread of and beating of the wings; this flight rises till the end of the douzain, when it stoops or sinks quietly to close in the couplet. (A History of English Prosody, Vol-II, p. 60)
৪। সুকুমার সেন ঃ *বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস,* তৃতীয় খণ্ড (১৮০১-১৮৮০), আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড, কলিকাতা, ১৩৮৬ বঙ্গাব্দ, পৃ. ৭৩-৮৮।
৫। ক্ষেত্র গুপ্ত (সম্পা.) ঃ *মধুসূদন রচনাবলী,* সাহিত্য সংসদ, কলিকাতা, ১৯৭৪, পৃ. ১৫৯-১৮৩।
৬। তদেব, পৃ. ১৮০।
৭। পূর্ণানন্দ শইকীয়া (সম্পা.) ঃ *হেমচন্দ্র গোস্বামী ৰচনাৱলী,* অসম প্রকাশন পৰিষদ, গুৱাহাটী, ২০০৩, পৃ. ৩২৫।
৮। বেণুধৰ শর্মা (সম্পা.) ঃ *হেমচন্দ্র গোস্বামী ৰচনাৱলী,* অসম সাহিত্য সভা, যোৰহাট, ১৯৭২, পৃ. ৭২।
৯। *পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা ৰচনাৱলী,* অসম প্রকাশন পৰিষদ, গুৱাহাটী ১৯৭১, পৃ. ৩৫২।
১০। তদেব, পৃ. ৩৬২।
১১। *মধুসূদন রচনাবলী,* পৃ. ১৬৩
১২। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঃ *রবীন্দ্র রচনাবলী,* চতুর্থ খণ্ড, বিশ্বভারতী প্রকাশন, কলিকাতা, ১৪১৫ বঙ্গাব্দ, পৃ. ২২৭।
১৩। *পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা ৰচনাৱলী,* পৃ. ৩৪১।
১৪। *মধুসূদন রচনাবলী,* পৃ. ১৬২
১৫। *হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা ৰচনাৱলী,* পৃ. ৩২৭।
১৬। বীৰেশ্বৰ বৰুৱা (সম্পা.) ঃ *সূর্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ কবিতা সংগ্রহ,* অসম প্রকাশন পৰিষদ, ২০১০, পৃ. ৩০।
১৭। তদেব, পৃ. ৩০৯। উল্লেখযোগ্য যে বঙলা ভাষাত ৰচিত এই ছনেটটোয়ে সূর্য্যকুমাৰ ভূঞাক ছাত্রাৱস্থাত কলিকতাৰ প্রেছিডেন্সি কলেজত প্রথম পুৰস্কাৰ আনি দিছিল। পুৰস্কাৰটো অর্পণ কৰিছিল ছাৰ গুৰুদাস বন্দ্যোপাধ্যায়ে।
১৮। আনন্দৰাম বৰুৱাদেৱৰ উদ্ধৃত ছনেটৰ অলপ পৰিৱর্তিত ৰূপটো যে এটি আদর্শ ছনেটত পৰিণত হ'ব পাৰে সেই বিষয়ে বিশদ জানিবলৈ দ্রষ্টব্য — জহৰলাল সাহা ঃ *আনন্দ শ্লোক মঞ্জৰী,* ভিকি পাবলিছার্চ, গুৱাহাটী, অসম, ২০১১, পৃ. ১৬৮।
১৯। Anundaram Barooah : *Mahaviracharita of Bhavabhuti*, Assam Prakashan Parisad, *Janakirambhasya, 22-28*

প্রাসঙ্গিক অন্যান্য গ্রন্থাৱলী

গোস্বামী, যতীন ঃ *অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ ইতিহাস,* জয়া প্রকাশন, গুৱাহাটী, ১৯৮৮
নেওগ, মহেশ্বৰ ঃ *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা,* বাণীমন্দিৰ, গুৱাহাটী, অসম, ১৯৮৬
বৰুৱা, নৰকান্ত ঃ *অসমীয়া ছন্দ শিল্পৰ ভূমিকা।*
শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ ঃ *অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত,* বাণীপ্রকাশ, পাঠশালা, ১৯৭৩

Agarwal J.C. *: Landmarks in the History of Modern Indian Education.*
Mukherji, S. N. : *History of Education in India* (Modern Period)
Nurulla & Nayak : *A Students' History of Education in India*. (1800-1961)

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage

© Aitihya Samstha

Vol.I 2011
pp.98-105

সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰত গুণতত্ত্বৰ ক্ৰমবিকাশ

শ্ৰুতিধৰা চক্ৰৱৰ্ত্তী

সংস্কৃত বিভাগ, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়, গুৱাহাটী-৭৮১০১৪, অসম।

DEVELOPMENT OF THE CONCEPT OF GUṆA IN THE ARENA OF SANSKRIT POETICS

ABSTRACT : *The concept of guṇa occupies an important position in the arena of Sanskrit Poetics. In the Nâṭyaśâstra, the earliest of the now available works on poetics, the concept of guṇa has been discussed in details. Later on, Daṇḍin and Vâmana have given it a very high status. Their concept of rîti is based upon the concept of guṇa. Vâmana has established rîti as the essence of a literary composition. Thus, guṇa has occupied a significant position in the Kâvyâlaṁkârasûtravṛtti of Vâmana.*

In the 9th century A.D., when Ânandavardhan established the doctrine of dhvani, and rasa was considered to be the soul of a literary composition, the concept of guṇa was pushed to a less important position. Moreover, prior to this period guṇa was considered to be a quality of word and meaning. But from this period onward poeticians started considering guṇa as a quality of rasa. So, the nature of guṇa started to be analysed from a different angle.

Later on, in the hands of poeticians like Kuntaka and Bhojarâja guṇa regained its lost importance as these writers started emphasisisng on this concept with a novel approach.

The present paper analyses how the concept of guṇa has been dealt with by the said poeticians in the arena of Sanskrit Poetics.

সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰত আলোচিত বিষয়সমূহৰ ভিতৰত সাতটা তত্ত্ব বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। সেই কেইটা হ'ল — (১) লক্ষণ (২) অলঙ্কাৰ (৩) গুণ (৪) দোষ (৫) ৰীতি (৬) ধ্বনি আৰু (৭) ৰস।[১] এই বিষয়সমূহৰ ওপৰত আলঙ্কাৰিকসকলে বিভিন্ন ভাবে আলোচনা আগবঢ়াইছে। একো একোজন আলঙ্কাৰিকে এই সমূহৰ একো একোটাৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। সেয়েহে এই তত্ত্বসমূহৰ ক্ৰমবিকাশৰ এটা ধাৰা পৰিলক্ষিত হৈছে। ইয়াৰ ভিত্তিতে অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰৰ কিছুমান প্ৰস্থান(School)ৰো সৃষ্টি হৈছে। এই প্ৰবন্ধত অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰৰ অন্যতম প্ৰধান তত্ত্ব হিচাবে পৰিগণিত গুণৰ ক্ৰমবিকাশৰ এটি পৰ্যালোচনা আগবঢ়োৱা হৈছে।

মানুহে কাৰোবাক প্ৰশংসা কৰিবলৈ হ'লে সেই প্ৰশংসিত জনৰ গুণ আছে বুলি কয়। কাব্যৰ ক্ষেত্ৰতো ঠিক সেই কথাই খাটে। কাব্য এখনৰ ভাল বৈশিষ্ট্যসমূহকে কাব্যগুণ বা চমুকৈ গুণ বুলি কোৱা হয়। আন কথাত ক'বলৈ হ'লে দোষৰ বিপৰীতটো হৈছে গুণ।

বৰ্ত মান সময়ত উপলব্ধ প্ৰাচীনতম অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰখন হ'ল ভৰতৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ* । ভৰতে এই গ্ৰন্থখনত প্ৰধান ভাবে নাট্যৰ কথাহে কৈছে। তেওঁ নাট্য বা অভিনয়ক চাৰিভাগত ভগাইছে। সেই কেইবিধ হ'ল — আঙ্গিক, ৱাচিক, সাত্ত্বিক আৰু আহার্য্য।[২] *নাট্যশাস্ত্ৰৰ* সপ্তদশ অধ্যায়ত ৱাচিকাভিনয়ৰ কথা আলোচনা কৰা হৈছে। সেই প্ৰসঙ্গতে ভৰতে লক্ষণ, অলঙ্কাৰ আদিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ লগতে গুণৰ বিষয়েও কৈছে। গুণৰ বিষয়ে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰাৰ ঠিক আগতে তেওঁ কাব্যত থাকিব পৰা দহবিধ দোষৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। তাৰ পিছতে গুণ এই দোষসমূহৰে বিপৰীত ধৰ্মী বুলি গুণৰ স্বৰূপৰ কথা আলোচনা কৰিছে।[৩]

ভৰতে উল্লেখ কৰা দহটা গুণ হ'ল — (১) শ্লেষ (২) প্ৰসাদ (৩) সমতা (৪) সমাধি (৫) মাধুৰ্য্য (৬) ওজঃ (৭) পদসৌকুমার্য্য (৮) অর্থব্যক্তি (৯) উদাৰতা আৰু (১০) কান্তি।[৪] ভৰতৰ মতে যি ৰচনাত অর্থটো সহজে বোধগম্য যেন লাগিলেও বিচাৰ কৰি চালে আন এক অর্থ পোৱা যায়, সেই ৰচনা শ্লেষ গুণযুক্ত। সৰল শব্দ আৰু অর্থৰ প্ৰয়োগৰ ফলত ব্যাখ্যা নকৰাকৈয়ে অর্থ বুজিব পৰা হ'লে প্ৰসাদ গুণ আছে বুলিব লাগিব। যি ৰচনাত অলঙ্কাৰ আৰু গুণ সমভাৱে থাকে আৰু এটা আনটোৰ শোভাবর্ধক হয় সেই ৰচনা সমতা গুণযুক্ত। উপমা আদি অলঙ্কাৰৰ প্ৰয়োগৰ ফলত ইষ্ট অর্থ প্ৰকাশিত হ'লে আৰু যত্ন সহকাৰে প্ৰয়োগ কৰা সমাসাদিৰ দ্বাৰা সুসম্বদ্ধভাৱে বিষয় উপস্থাপিত হ'লে সমাধি গুণ পোৱা যায়। যি বাক্য বাৰে বাৰে শুনিলেও আমনি নালাগে সেই বাক্য মাধুৰ্য্য গুণযুক্ত। যি ৰচনাত বহুলভাৱে সমাস প্ৰয়োগ কৰা হয়, প্ৰযুক্ত পদসমূহ য'ত বিচিত্ৰ সেই ৰচনাত ওজঃ গুণ আছে বুলি বুজিব লাগিব। কোমল অর্থযুক্ত আৰু সহজে উচ্চাৰণ কৰিব পৰা সন্ধিযুক্ত পদ ব্যৱহাৰ হোৱা ৰচনাত পদসৌকুমার্য্য গুণ থাকে। নাট্য অথবা কাব্যত সুপ্ৰসিদ্ধ বিষয় উপস্থাপিত হোৱাৰ ফলত সুস্পষ্টভাৱে অর্থ বুজিব পৰা হ'লে অর্থব্যক্তি গুণ হয়। যি ৰচনাত দিব্যব্যক্তিৰ শৃঙ্গাৰ আৰু অদ্ভুত ৰস প্ৰকাশিত হয় আৰু যি বিভিন্ন ভাবযুক্ত হয় সেই ৰচনা উদাৰতা গুণযুক্ত। যি ৰচনাত শৃঙ্গাৰ আদি ৰসযুক্ত বর্ণনাই মন আৰু কাণক জোনৰ পোহৰে কৰাৰ দৰে আহ্লাদিত কৰে সেই ৰচনা কান্তিগুণ যুক্ত।[৫]

ওপৰত উল্লেখ কৰা ভৰতৰ *নাট্যশাস্ত্ৰত* বর্ণিত এই গুণসমূহৰ ভিতৰত কেইটামান শব্দগুণ আৰু কেইটামান অর্থগুণ। আন কেইটামান আকৌ শব্দ আৰু অর্থ দুয়োটাৰে গুণ হ'ব পাৰে বুলি অভিনৱগুপ্ত আদি পৰৱর্তী টীকাকাৰ আৰু আলঙ্কাৰিক সকলে মত পোষণ কৰে। যেনে অভিনৱগুপ্তই *অভিনৱভাৰতী* নামৰ টীকাত উল্লেখ কৰা মতে সমাধি, উদাৰতা, কান্তি আদি শব্দগুণ। কিন্তু প্ৰসাদ, মাধুৰ্য্য, ওজঃ অর্থগুণ। আনহাতে তেওঁৰ মতে পদসৌকুমার্য্য আৰু শ্লেষ শব্দগুণো হ'ব পাৰে অর্থগুণো হ'ব পাৰে।

ভৰতৰ পিছত আন দুজন প্ৰসিদ্ধ আলঙ্কাৰিকৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। তেওঁলোক হ'ল ভামহ আৰু দণ্ডী। ভামহৰ গ্ৰন্থখন হ'ল *কাব্যালঙ্কাৰ* আৰু দণ্ডীৰখন *কাব্যাদর্শ*। এই দুজন আলঙ্কাৰিক সমসাময়িক। তেওঁলোক অষ্টম শতিকাৰ লোক বুলি পণ্ডিতসকলে মত পোষণ কৰে।

ভামহে ভৰতৰ দৰে দহটা গুণ স্বীকাৰ কৰা নাই। তেওঁৰ মতে গুণ তিনিটাহে। মাধুৰ্য্য, প্ৰসাদ আৰু ওজস্। তেওঁ গুণৰ কোনো লক্ষণ দিয়া নাই। আনকি মাধুৰ্য্য আদিৰ লগতো তেওঁ 'গুণ' শব্দটো যুক্ত কৰা নাই। অর্থাৎ মাধুৰ্য্য আদি কাব্যত থাকিব পাৰে বুলি কেৱল সেই তিনিটাৰ নামহে উল্লেখ কৰিছে। এইবোৰ গুণ নে আন কিবা তাক কোৱা নাই।

যি কাব্য শুনিবলৈ শুৱলা আৰু বেছি সমাসযুক্ত নহয় তেনে কাব্যত মাধুৰ্য্য আছে বুলি ভামহে কয়।[৬] দেখা গ'ল যে ভৰতে কোৱা কথাখিনিৰ লগতে ভামহে এই কথা যোগ দিলে যে মাধুর্য্যৰ ক্ষেত্ৰত সমাসৰ প্ৰয়োগ কম হ'ব। তেওঁৰ মতে প্ৰসাদতো সমাসৰ প্ৰয়োগ কম হয়।[৭] তদুপৰি বিদ্বানজনৰ দৰেই মহিলাই আৰু বালকেও এই গুণযুক্ত ৰচনা সহজে বুজি পাব পাৰে।[৮] তেওঁ আৰু কয় যে কিছুমান মানুহ ওজস্ গুণৰ প্ৰতি আগ্ৰহী। এই গুণত সমাসৰ বহুল প্ৰয়োগ হয়। এই গুণৰ উদাহৰণ দিলে— '*মন্দাৰকুসুমৰেণু-পিঞ্জৰিতালকা*'।[৯] এইটো এটা সমাসবদ্ধ পদ। গতিকে ভামহৰ মতে ইয়াত ওজস্ গুণ আছে। আধুনিক সমালোচক সকলে ভামহৰ এই উদাহৰণ মানি ল'ব পৰা নাই। ড° ভি. ৰাঘৱনে কয় যে ইয়াত কেৱল সমাসহে আছে। ওজস্ নামৰ কোনো গুণ ইয়াত থাকিব নোৱাৰে। গতিকে ভামহৰ এই উদাহৰণ ওজস্ গুণৰ ক্ষেত্ৰত খাপ নাখায়।[১০]

কাব্যলঙ্কাৰৰ প্ৰথম পৰিচ্ছেদতে ভামহে ৰীতিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। তেওঁ ৰৈদৰ্ভী আৰু গৌড়ী এই দুবিধ

ৰীতি স্বীকাৰ কৰিছে। সহজ কথাত ক'বলৈ হ'লে ৰীতি মানে ৰচনাৰ ভঙ্গী। ভামহে অৱশ্যে ৰীতিৰো কোনো লক্ষণ দিয়া নাই। ৰৈদভীঁ আৰু গৌড়ীৰ কেৱল নামহে উল্লেখ কৰিছে। এই দুবিধৰ কথা ক'বলৈ গৈ তেওঁ এইবোৰত থাকিব লগা কিছুমান বৈশিষ্ট্যৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। প্ৰকাৰান্তৰে তেওঁ কিছুমান গুণৰ কথাই এই ক্ষেত্ৰত কৈছে। তেওঁৰ মতে প্ৰসাদ, ঋজুতা, কোমলতা আৰু শ্ৰুতিপেশলত্ব ৰৈদভীত থাকিব লাগে। অনাকুলত্ব আৰু অগ্ৰাম্যত্ব গৌড়ীত থকা দৰকাৰ।[১১] এনেদৰে পৰোক্ষভাৱে হ'লেও ভামহে গুণ আৰু ৰীতিৰ মাজত থকা সম্পৰ্কৰ কথা উল্লেখ কৰিছে।

ধাৰণা হয় যে ভামহৰ সময়ত ৰিদ্ধৎ সমাজে ৰৈদভীক ভাল ৰীতি বুলি স্বীকাৰ কৰি গৌড়ীক বেয়া বুলি ভাবিছিল। ভামহে এইকথা খণ্ডন কৰিছে। তেওঁৰ মতে যেতিয়া থাকিব লগা বৈশিষ্ট্যসমূহ নিৰ্দিষ্ট মাত্ৰাত থাকিব তেতিয়া দুয়োবিধ ৰীতিকে ভাল বুলিব লাগিব। অন্যথা দুয়োবিধেই বেয়া বুলি পৰিগণিত হ'ব।

আকৌ *কাব্যালঙ্কাৰৰ* দ্বিতীয় পৰিচ্ছেদত কেনে পৰিস্থিতিত যমক অলঙ্কাৰৰ প্ৰয়োগ হোৱা উচিত সেই সম্পৰ্কে কওঁতে প্ৰতীতশব্দতা, ওজস্বিতা, সুশ্লিষ্ট সন্ধিত্ব, প্ৰসাদ আৰু স্বভিধান নামৰ গুণৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। দেখা যায় যে এই ক্ষেত্ৰতো তেওঁ প্ৰসাদ গুণৰ কথা পুনৰ্বাৰ উল্লেখ কৰিছে।[১২]

কাব্যালঙ্কাৰৰে তৃতীয় পৰিচ্ছেদত ভামহে এটা প্ৰবন্ধগুণৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এইটো হ'ল ভাৱিকত্ব। এই গুণবিধ সমগ্ৰ কাব্যখন জুৰি থাকিব। এই প্ৰবন্ধগুণটো ফুটি উঠে কাব্যখনৰ আন কিছুমান গুণৰ প্ৰয়োগৰ ফলত। সেইবোৰ হ'ল চিত্ৰ-উদাত্ত-অদ্ভুতাৰ্থত্ব অৰ্থাৎ কাব্যখনৰ বিষয়বস্তুৰ বিচিত্ৰতা, উদাত্তভাব আৰু চমৎকাৰিত্ব আদি গুণ, শব্দৰ অনুকুলত্ব অৰ্থাৎ শব্দবোৰ বোধগম্য হ'ব পৰা গুণ ইত্যাদি।[১৩] মন কৰিবলগীয়া কথাটো হ'ল এয়ে যে এই ক্ষেত্ৰত ভামহে গুণ শব্দটো স্পষ্টভাবে উল্লেখ কৰিছে। তেওঁ কৈছে '*ভাৱিকত্বমিতি প্ৰাহুঃ প্ৰবন্ধবিষয়ং গুণম্*'। এইদৰে চাবলৈ গ'লে ভামহে কেৱল তিনিটাহে গুণ স্বীকাৰ কৰিছে এনে নহয়, তাৰ লগতে উক্ত গুণবোৰো স্বীকাৰ কৰিছে।

দণ্ডীয়ে স্পষ্টভাবে দহবিধ গুণ উল্লেখ কৰিছে। এই দহটা গুণ ভৰতে উল্লেখ কৰা কেইটাই। দণ্ডীয়ে ৰীতি বুজাবলৈ মাৰ্গ বা ৰৰ্ত্ম শব্দ ব্যবহাৰ কৰিছে। তেওঁৰ মতে ৰৈদৰ্ভ মাৰ্গত এই গুণসমূহ পোৱা যায়। এই গুণবোৰ তেওঁৰ মতে ৰৈদৰ্ভ মাৰ্গৰ প্ৰাণস্বৰূপ।[১৪] আনহাতে গৌড় মাৰ্গত সাধাৰণতে এইবোৰ নাথাকে। দণ্ডীৰ ভাষাত — '*এষাং ৰিপৰ্যয়ঃ প্ৰায়ো দৃশ্যতে গৌড়ৰৰ্ত্মনি*।'[১৫] ইয়াত 'প্ৰায়' অৰ্থাৎ প্ৰায়েই বা সাধাৰণতে বুলি কোৱাটো মন কৰিবলগীয়া। ইয়াৰ দ্বাৰা বাস্তবিকতে ইয়াকে বুজোৱা হৈছে যে এই গুণসমূহৰ বেছিভাগেই সাধাৰণতে গৌড় মাৰ্গত নাথাকে, তথাপি কোনো কোনো গুণ থাকিবও পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে অৰ্থব্যক্তি নামৰ গুণটো দুয়োবিধ মাৰ্গতে থাকিব পাৰে।[১৬] এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে দণ্ডীৰ মতে মাৰ্গ বা ৰৰ্ত্ম বহুপ্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে। এইবোৰৰ ভিতৰত প্ৰভেদ সূক্ষ্ম। ৰৈদৰ্ভ আৰু গৌড়ীয়ৰ মাজত পাৰ্থক্য স্পষ্ট বাবেহে তেওঁ এই দুবিধৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে।[১৭]

যদিও দণ্ডীয়ে ভৰতে স্বীকাৰ কৰা গুণ কেইটাই স্বীকাৰ কৰিছে, তথাপি দণ্ডীয়ে এই গুণবোৰৰ কথা কওঁতে এইবোৰৰ বিপৰীতে উদ্ভৱ হ'ব পৰা দোষসমূহৰ কথাও স্পষ্ট ভাষাৰে উল্লেখ কৰিছে। তেওঁৰ মতে বৰ্ণসমূহ সুসংবদ্ধ ভাবে ব্যৱহাৰ কৰিলে শ্লেষগুণৰ সৃষ্টি হয়। অৰ্থাৎ এই গুণৰ ক্ষেত্ৰত অল্পপ্ৰাণ, মহাপ্ৰাণ, যুক্তাক্ষৰ আদিৰ ভাৰসাম্য বজায় ৰাখি প্ৰয়োগ কৰা হয়। ইয়াৰ বিপৰীতে এইবোৰৰ ভাৰসাম্য নষ্ট হ'লে শিথিলতাৰ সৃষ্টি হয়। এইটো এটা দোষ। ইয়াৰ উদাহৰণ দণ্ডীৰ মতে 'মালতীমালা লোলালিকলিলা'। ইয়াত অসংযুক্ত অল্পপ্ৰাণ বৰ্ণৰ বহুল প্ৰয়োগ ঘটিছে বাবে গুণ নহৈ দোষ হৈছে।[১৮] তেনেদৰে প্ৰসাদগুণৰ বিপৰীতে দোষটো হ'ল নাতিৰূঢ়, সমতাৰ বিপৰীত ৰৈষম্য, সুকুমাৰতাৰ বিপৰীত নিষ্ঠুৰ বা দীপ্ত, অৰ্থব্যক্তিৰ বিপৰীত নেয়াৰ্থত্ব, কান্তিৰ বিপৰীত অত্যুক্তি দোষ ইত্যাদি।[১৯] তেওঁ অৱশ্যে উদাৰতা আৰু সমাধিৰ বিপৰীতে কি দোষ হ'ব পাৰে সেইকথা উল্লেখ কৰা নাই।

মাধুৰ্য্য গুণ সম্বন্ধে দণ্ডীৰ অভিমত যথেষ্ট মন কৰিবলগীয়া। তেওঁৰ মতে মাধুৰ্য্য দুই প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে। এবিধৰ সৃষ্টি হয় একেধৰণৰ বৰ্ণৰ পুনৰাবৃত্তিৰ ফলত, প্ৰকৃতাৰ্থত শ্ৰুত্যনুপ্ৰাস নামৰ একপ্ৰকাৰ অনুপ্ৰাসৰ প্ৰয়োগৰ ফলত। এই প্ৰকাৰৰ শব্দ মাধুৰ্য্যকে বাগ্ৰস বোলা হৈছে। আনবিধ মাধুৰ্য্য অৰ্থমাধুৰ্য্য। এই মাধুৰ্য্যবিধৰ সৃষ্টি হয় অগ্ৰাম্যতাৰ বাবে অৰ্থাৎ সংস্কাৰযুক্ত ভাব প্ৰকাশৰ ফলত। অৰ্থমাধুৰ্য্যকে বস্তুৰস বোলা হৈছে। অৰ্থ মাধুৰ্য্যই ৰস ফুটাই তোলে বাবে ইয়াক ৰসাৰহ বোলা হৈছে। '*অগ্ৰাম্য-অৰ্থো ৰসাৱহঃ*'। অগ্ৰাম্যত্বৰ বিপৰীতে দোষ হ'ল গ্ৰাম্যত্ব। দণ্ডীৰ মতে প্ৰথম প্ৰকাৰৰ মাধুৰ্য্য কেৱল ৰৈদৰ্ভ মাৰ্গতহে থাকে। কিন্তু দ্বিতীয়বিধ দুয়োটা মাৰ্গতে থাকিব পাৰে।[২০]

ওজস্ গুণক বৈদৰ্ভ মাৰ্গৰ প্ৰাণস্বৰূপ বুলি দহটা গুণৰ ভিতৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে যদিও ওজস্ গুণ আচলতে ৰৈদৰ্ভ মাৰ্গৰ ক্ষেত্ৰত কেৱল গদ্যতহে থাকিব পাৰে। এই গুণত সমাসৰ বহুল প্ৰয়োগ হয়। '*ওজস্ সমাসভূয়স্ত্বমেতদ্ গদ্যস্য জীৱিতম্*'।[২১] এই গুণ গৌড়ীয় মাৰ্গৰ ক্ষেত্ৰত গদ্য-পদ্য উভয়তে থকাটো সম্ভৱ। উল্লেখযোগ্য যে দণ্ডীৰ মতে ওজস্ যদি ৰৈদৰ্ভ মাৰ্গৰ পদ্যত থাকে তেতিয়া হ'লে সি দোষ হৈ পৰিব।

উক্ত গুণসমূহৰ ভিতৰত শ্লেষ, প্ৰসাদ, সমতা, ওজস্, শব্দ-মাধুৰ্য্য আদি শব্দগুণ। সমাধি, কান্তি, অৰ্থমাধুৰ্য্য, অৰ্থব্যক্তি ইত্যাদি অৰ্থগুণ। সুকুমাৰতা, উদাৰতা আদি শব্দাৰ্থগুণ।[২২]

এনেদৰে দণ্ডীয়ে ভৰতৰ দহটা গুণৰ বিষয়ে কৈছে যদিও এই গুণসমূহৰ স্বৰূপ দণ্ডীৰ গ্ৰন্থত কিছু পৰিবৰ্ত্তিত ৰূপত পোৱা যায়।

আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰৰ বিভিন্ন তত্ত্বসমূহৰ ভিতৰত কোনটো তত্ত্ব প্ৰধান এই সম্পৰ্কে আলঙ্কাৰিকসকলৰ মাজত মতভেদ আছে আৰু তাৰ ভিত্তিতে বিভিন্ন প্ৰস্থান(School)ৰ সৃষ্টি হৈছে । এই প্ৰস্থানসমূহ হ'ল — অলঙ্কাৰ প্ৰস্থান, ৰীতি প্ৰস্থান, ধ্বনি প্ৰস্থান, ৰস প্ৰস্থান আৰু ৰক্ৰোক্তি প্ৰস্থান। অৱশ্যে প্ৰস্থানসমূহৰ সংখ্যা সম্বন্ধে সমালোচক সকলৰ মাজত মতানৈক্য আছে। তথাপি ওপৰত উল্লেখ কৰা সমূহৰ ভিতৰত প্ৰথম চাৰিটা প্ৰস্থান বেছিভাগ সমালোচকে মানি লৈছে। ভামহ আৰু দণ্ডী অলঙ্কাৰবাদী। তেওঁলোকৰ মতে অলঙ্কাৰেই কাব্যৰ উপজীব্য বস্তু। সেয়েহে তেওঁলোকে অলঙ্কাৰৰ ওপৰত বিস্তৃত আলোচনা আগবঢ়াইছে। গতিকে তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত অলঙ্কাৰ আৰু গুণৰ সম্পৰ্ক কেনে ধৰণৰ এইটো এটা বিচাৰ্য বিষয়। এইখিনিতে অৱশ্যে এটা কথা বিশেষভাৱে মনত ৰাখিব লাগিব যে তেওঁলোকে অলঙ্কাৰ শব্দটো দুটা অৰ্থত ব্যবহাৰ কৰিছে। ইয়াৰে এটা সংকীৰ্ণ অৰ্থ, আনটো বিস্তৃত অৰ্থ। সংকীৰ্ণ অৰ্থত অলঙ্কাৰ শব্দই অনুপ্ৰাস, উপমা আদি শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ সমূহক বুজায়। আনহাতে বিস্তৃত অৰ্থটোৱে সৌন্দৰ্যক বুজায়। অলঙ্কাৰ শব্দৰ এই বিস্তৃত অৰ্থটো গ্ৰহণ কৰিলে, যি তত্ত্বসমূহৰ প্ৰয়োগৰ ফলত কাব্য এখন মনোগ্ৰাহী হৈ পৰে সেই সকলোবোৰ অলঙ্কাৰ। সেই হিচাবে তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত সংকীৰ্ণ অৰ্থৰ অলঙ্কাৰ, গুণ, ৰস ইত্যাদি সকলোবোৰ অলঙ্কাৰ আৰু এই বিস্তৃত অৰ্থৰ অলঙ্কাৰেই কাব্যৰ উপজীব্য বা প্ৰধান বস্তু। দণ্ডীয়ে সেইবাবে কৈছে — '*কাব্যশোভাকৰান্ ধৰ্মানলঙ্কাৰান্ প্ৰচক্ষতে*'।[২৩] ভামহ আৰু দণ্ডীৰ পৰৱৰ্তী আলঙ্কাৰিক ৰামন ৰীতিবাদী। তথাপি তেওঁ এই বিস্তৃত অৰ্থৰ অলঙ্কাৰ অৰ্থাৎ সৌন্দৰ্য্যৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। সেয়েহে তেওঁ কৈছে — '*কাব্যং গ্ৰাহ্যমলঙ্কাৰাৎ। সৌন্দৰ্য্যমলঙ্কাৰঃ*।'[২৪] দণ্ডীয়ে যিহেতু কাব্যৰ শোভাবৰ্দ্ধক সকলো তত্ত্বকে অলঙ্কাৰ বুলি স্বীকাৰ কৰিছে সেইকাৰণে তেওঁৰ মতে গুণো অলঙ্কাৰেই। সেয়েহে তেওঁ ঠায়ে ঠায়ে গুণ শব্দটো বুজাবলৈকো অলঙ্কাৰ শব্দটো প্ৰয়োগ কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে *কাব্যাদৰ্শৰ* তৃতীয় পৰিচ্ছেদত সসংশয় নামৰ এবিধ কাব্যদোষৰ কথা কওঁতে দণ্ডীয়ে এই কথা উল্লেখ কৰিছে যে কোনো কোনো পৰিস্থিতিত এই দোষটো দোষ হৈ নাথাকি গুণ হৈ যায়। তাকে ক'বলৈ গৈ তেওঁ গুণ হৈ যায় বুলি নকৈ অলঙ্কাৰ হৈ যায় বুলি কৈছে। এই ক্ষেত্ৰত অলঙ্কাৰ শব্দই কিন্তু গুণকহে বুজাইছে। তুলনীয় —'*ঈদৃশং সংশয়ায়ৈৱ যদি জাতু প্ৰযুজ্যতে। স্যাদলঙ্কাৰ এৱাসৌ ন দোষস্তত্ৰ তদ্ যথা*'।[২৫] কিন্তু তেওঁৰ মতে গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ মাজৰ মূল প্ৰভেদটো হ'ল এয়ে যে গুণৰ প্ৰয়োগৰ তাৰতম্যৰ ফলত ৰীতি বা মাৰ্গ সমূহৰ মাজত প্ৰভেদ কৰিব পাৰি। কিন্তু অলঙ্কাৰৰ প্ৰয়োগৰ কথা বিচাৰ কৰি কি মাৰ্গত কাব্যখন ৰচিত সেই কথা ক'ব পৰা নাযায়, অৰ্থাৎ মাৰ্গ নিৰ্ণয় কৰিব পৰা নাযায়। অলঙ্কাৰসমূহ সকলো মাৰ্গতে একে ধৰণেই প্ৰয়োগ কৰা হয়। *কাব্যাদৰ্শৰ* দ্বিতীয় পৰিচ্ছেদত উপমা আদি অলঙ্কাৰসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোতে দণ্ডীয়ে সেইসমূহক সাধাৰণ অলঙ্কাৰ বুলিছে। গতিকে মাৰ্গৰ প্ৰভেদ দেখুৱাবলৈ প্ৰথম পৰিচ্ছেদত বৰ্ণনা কৰি অহা অলঙ্কাৰসমূহ (অৰ্থাৎ এই ক্ষেত্ৰত গুণসমূহ) নিশ্চয় অসাধাৰণ বা বিশেষ অলঙ্কাৰ। এই কথা তৰুণবাচস্পতি নামৰ টীকাকাৰ জনে দ্বিতীয় পৰিচ্ছেদৰ আৰম্ভণিতে তেওঁৰ টীকাত উনুকিয়াইছে।[২৬]

ভামহৰ দৰে দণ্ডীয়েও ভাৰিক নামৰ প্ৰবন্ধগুণৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু এই ভাৰিকগুণৰ কথা অলঙ্কাৰ সমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ ঠিক শেহৰ ফালে উল্লেখ কৰিছে। সমালোচক সকলে সেয়েহে মত পোষণ কৰে যে এই দুজন আলঙ্কাৰিকে ভাৰিকৰ কথা প্ৰাৰম্ভিক ভাবে গুণ বুলি ক'লেও পৰিশেষত ইয়াক অলঙ্কাৰ বুলিহে স্বীকাৰ কৰিছে।[২৭]

দণ্ডীক বহুক্ষেত্ৰতে অনুসৰণ কৰা তেওঁৰ পৰৱৰ্তী আলঙ্কাৰিক নৱম শতিকাৰ ৰামন ৰীতিবাদী বুলি কৈ অহা হৈছে। তেওঁ ৰীতিকে কাব্যৰ আত্মা অৰ্থাৎ উপজীব্য বুলি কয়। এই ৰীতি নিৰ্ভৰ কৰে গুণতত্ত্বৰ ওপৰত। ৰামনে তেওঁৰ *কাব্যালঙ্কাৰসূত্ৰবৃত্তিত* কৈছে — '*ৰীতিৰাত্মা কাব্যস্য। ৰিশিষ্টা পদৰচনা ৰীতিঃ। ৰিশেষো গুণাত্মা*।'[২৮] ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি

অহা দণ্ডীৰ দহবিধ গুণকে ৰামনে দুভাগে স্বীকাৰ কৰিছে। দহটা শব্দগুণ আৰু দহটা অর্থগুণ। ঠায়ে ঠায়ে ৰামনে এই গুণসমূহৰ স্বৰূপ দণ্ডীয়ে বর্ণনা কৰাতকৈ অলপ বেলেগ বুলি দেখুৱাইছে। উদাহৰণস্বৰূপে তেওঁ ওজস্ শব্দগুণক সুসংবদ্ধ শব্দগাঁথনি বুলিছে। তুলনীয়, '*গাঢ়বন্ধত্বমোজঃ*'[২৯]। আনহাতে ওজস্ অর্থগুণ হ'ল অর্থৰ পৰিপক্কতা। তুলনীয়,'*অর্থস্য প্রৌঢ়িৰোজঃ*'।[৩০] এই অর্থ ভৰত আৰু দণ্ডীয়ে দিয়া ওজসৰ অর্থতকৈ কিছু বেলেগ। ঠিক তেনেদৰে প্রসাদ গুণ সম্পর্কে ৰামনৰ অভিমত যথেষ্ট বেলেগ। তেওঁ প্রসাদ শব্দগুণটোক শৈথিল্য বুলিছে। এই শৈথিল্য এনেয়ে দোষ। কিন্তু শৈথিল্যৰ যেতিয়া ওজসৰ লগত ভাবসাম্য ৰক্ষা কৰি সংমিশ্রণ হয় তেতিয়া প্রসাদ নামৰ শব্দগুণৰ সৃষ্টি হয়।[৩১]

সমাধি গুণ সম্বন্ধেও ৰামনৰ অভিমত যথেষ্ট নতুন। তেওঁৰ মতে এই শব্দগুণৰ সৃষ্টি হয় ৰচনাৰ আৰোহণ আৰু অৱৰোহণৰ ভাবসাম্যৰ ফলত।[৩২] শব্দৰ তীব্রতাক আৰোহণ আৰু কোমলতাক অৱৰোহণ বোলা হৈছে। আকৌ মনৰ একাগ্রতাৰ বাবে সঠিক ভাবে ৰচনাৰ অর্থ বোধগম্য হ'ব পৰা হ'লে সমাধি নামৰ অর্থগুণ হয়।[৩৩] উদাৰতা নামৰ শব্দগুণক ৰামনে শব্দৰ নৃত্য বুলিছে। তুলনীয় — '*ৰিকটত্বমুদাৰতা। বন্ধস্য ৰিকটত্বং যদসাবুদাৰতা। যস্মিন্ সতি নৃত্যন্তীৱ পদানীতি জনস্য ৰ্বণভাৱনা ভৱতি তদ্বিকটত্বম্, লীলায়মানত্বমিত্যর্থঃ*'।[৩৪] আনহাতে দণ্ডীৰ অগ্রাম্যতা মাধুর্য্যকে ৰামনে উদাৰতা নামৰ অর্থগুণ বুলিছে। তুলনীয় — '*অগ্রাম্যত্বমুদাৰতা*'[৩৫]। ৰামনৰ গুণ সম্পর্কে অভিমত সমূহ বিশ্লেষণ কৰিলে কান্তি নামৰ গুণবিধে বিশেষ দৃষ্টি আকর্ষণ কৰে। ৰামন আছিল চিত্রকলাৰ প্রশংসক। তেওঁৰ আলোচনা সমূহৰ বহু ঠাইতে চিত্রকলাৰ উল্লেখ পোৱা যায়। তাৰে অন্যতম নিদর্শন ৰামনৰ কান্তি নামৰ শব্দগুণটো। তেওঁৰ মতে কান্তি শব্দগুণ হ'ল শব্দৰ ঔজ্জ্বল্য। এই ঔজ্জ্বল্য অর্থাৎ কান্তিগুণৰ অভাৱত কাব্য এখন পুৰণা চিত্র এখনৰ দৰে হৈ পৰে।

তুলনীয় —

'*ঔজ্জ্বল্যং কান্তিৰিত্যাহুঃ গুণং গুণৱিশাৱদাঃ।*
পুৰাণচিত্রস্থানীয়ং তেন বন্ধ্যং কৰেৰ্চঃ।'[৩৬]

কান্তি নামৰ অর্থগুণবিধক দীপ্তৱসত্ব বুলি কৈছে।[৩৭]

দণ্ডীয়ে স্বীকাৰ কৰা ৰৈদভী আৰু গৌড়ী ৰীতিৰ লগতে ৰামনে পাঞ্চালী নামৰ তৃতীয় এবিধ ৰীতি স্বীকাৰ কৰিছে।[৩৮] তেওঁৰ মতে ৰৈদভী নিঃসন্দেহে সকলোতকৈ ভাল ৰীতি। এই ৰীতিত সকলো গুণ থাকে।[৩৯] গৌড়ী প্রায় ৰৈদভীৰ দৰেই। কিন্তু এই ৰীতিত ওজঃ আৰু কান্তি গুণৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়।[৪০] পাঞ্চালীত কিন্তু ওজঃ আৰু কান্তি গুণ নাথাকে। তাৰ পৰিৱর্তে মাধুর্য্য আৰু সৌকুমার্য্য গুণ থাকে।[৪১]

বিশেষ লক্ষণীয় কথাটো হ'ল এই যে ভামহ আৰু দণ্ডীয়ে যি ক্ষেত্রত ৰসৱৎ অলঙ্কাৰ স্বীকাৰ কৰি ৰসক অলঙ্কাৰ বুলি মানি লৈছে, তেনে ক্ষেত্রত ৰামনে কিন্তু ৰসক গুণৰ ভিতৰত অন্তর্ভুক্ত কৰিছে। ৰামনে গুণক অলঙ্কাৰতকৈ ওপৰত স্থান দিয়ে। তেওঁৰ মতে কাব্যৰ লগত গুণসমূহৰ নিত্য সম্বন্ধ, কিন্তু অলঙ্কাৰৰ নিত্য সম্বন্ধ নহয়।[৪২] তেওঁ কয়, কাব্যৰ শোভাবর্ধনৰ বাবে গুণসমূহ অপৰিহার্য। অলঙ্কাৰে এই শোভা অধিক কৰি তুলিব পাৰে। কিন্তু শোভাবর্ধনৰ বাবে ই অপৰিহার্য নহয় আৰু গুণৰ অবর্তমানত কেৱল অলঙ্কাৰে কাব্যৰ কোনো শোভাবর্ধন কৰিব নোৱাৰে।[৪৩] অলঙ্কাৰ শাস্ত্রত ৰামনৰ এই অভিমত এক বলিষ্ঠ পদক্ষেপ বুলি পৰৱর্তী সমালোচকসকলে মত পোষণ কৰে।

ৰামনৰ সমসাময়িক আৰু পৰৱর্তী উদ্ভট, ৰুদ্রট আদি আলঙ্কাৰিকে অলঙ্কাৰৰ ওপৰতে অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে আৰু সেয়েহে তেওঁলোকে গুণৰ বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনা আগবঢ়োৱা নাই।

নৱম শতিকাৰ শেষভাগৰ পৰা দশম শতিকাৰ ভিতৰত সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্রত এক নব জাগৰণৰ সৃষ্টি হয়। শ্রেষ্ঠ আলঙ্কাৰিক ধ্বনিবাদী আনন্দৱর্দ্ধনৰ আবির্ভাৱে অলঙ্কাৰশাস্ত্রৰ ক্ষেত্রখনলৈ এক আমূল পৰিৱর্তন আনিলে। কাব্য এখনক মানৰ শৰীৰৰ লগত তুলনা কৰা হয়। মানৱৰ শৰীৰৰ দৰে কাব্যৰো এটা শৰীৰ আছে বুলি ধৰি লোৱা হয়। সেয়েহে দণ্ডীয়ে কাব্যৰ লক্ষণ দিবলৈ গৈ কৈছে — '*শৰীৰং তাৱদিষ্টার্থৱ্যৱচ্ছিন্না পদাৱলী*'।[৪৪] ভামহ, দণ্ডী আদি আনন্দৱর্দ্ধনৰ পূর্ৱৱর্তী আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যৰ এই শৰীৰৰ ওপৰতে অর্থাৎ শব্দার্থৰ ওপৰতে বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল আৰু গুণকো শব্দ আৰু অর্থৰে ধর্ম বুলি ভাবিছিল। ৰামনে কাব্যৰ এটা আত্মা কল্পনা কৰিলেও এই দিশত সম্পূর্ণ সঠিকভাৱে আগুৱাই যাব পৰা নাছিল। সেয়েহে তেৱোঁ গুণক শব্দার্থৰে নিত্যধর্ম বুলি ভাবিছিল।

আনন্দৱর্দ্ধনে পোন প্রথম বাৰৰ বাবে ধ্বনিক কাব্যৰ আত্মা বুলি প্রতিষ্ঠা কৰিলে। ধ্বনি তিনি প্রকাৰৰ। বস্তু, অলঙ্কাৰ আৰু ৰস। তাৰে ৰস ধ্বনিয়েই অর্থাৎ ৰসেই কাব্যৰ আত্মা। এই ৰস সহৃদয় (connoisseur) ৰ অনুভূতিৰ বস্তু। সেয়েহে ই ব্যক্তিনিষ্ঠ। আনন্দৱর্দ্ধনৰ সময়ৰ পৰাই অলঙ্কাৰশাস্ত্রৰ তত্ত্বসমূহক আগৰ দৰে বস্তুনিষ্ঠ দৃষ্টিৰে বিচাৰ নকৰি ব্যক্তিনিষ্ঠ দৃষ্টিৰে বিশ্লেষণ কৰাৰ প্রথা আৰম্ভ হ'ল। আনন্দৱর্দ্ধন আৰু তেওঁৰ অনুগামী অভিনৱগুপ্ত,

মম্মটভট্ট, ৰিশ্বনাথ কৰিৰাজ আদিয়ে তেওঁলোকৰ যুক্তিপূর্ণ আলোচনাৰে এই কথা প্রতিষ্ঠা কৰিলে যে গুণ, ৰীতি, অলঙ্কাৰ আদি তত্ত্বসমূহ দৰাচলতে কাব্যৰ আত্মাৰ অর্থাৎ ৰসৰহে ধর্ম; ইয়াৰ শৰীৰৰ অর্থাৎ শব্দ আৰু অর্থৰ নহয়। আনন্দৱর্দ্ধনে স্পষ্টভাৱে ব্যক্ত কৰিলে যে এজন মানুহৰ যি দৰে ৰীৰত্ব, নম্রতা আদি গুণ থাকে ঠিক তেনেদৰে কাব্যৰো মাধুর্য্য আদি গুণ থাকিব পাৰে। কিন্তু ৰীৰত্ব আদি গুণসমূহ মানুহ এজনৰ শৰীৰটোৰ ধর্ম নহয়, আত্মাৰহে ধর্ম। ঠিক তেনেদৰে কাব্যগুণসমূহ কাব্যৰ আত্মা অর্থাৎ ৰসৰহে ধর্ম। এই গুণসমূহ ৰসকে অৱলম্বন কৰি থাকে। আনহাতে কাণ, হাত আদিত পিন্ধা অলঙ্কাৰসমূহ শৰীৰক অৱলম্বন কৰি থাকে। কাব্যৰ অলঙ্কাৰসমূহো সেইদৰে শব্দার্থ ৰূপ বা ৱাচ্য-ৱাচক ৰূপ কাব্যৰ শৰীৰটোক অৱলম্বন কৰি থাকে। তুলনীয় — '*যে তমর্থং ৰসাদিলক্ষণমঙ্গিনং সন্তমৱলম্বন্তে তে গুণাঃ শৌর্যাদিৱৎ। ৱাচ্যৱাচকলক্ষণান্যঙ্গানি যে পুনস্তদাশ্রিতাঃ তে অলঙ্কাৰা মন্তব্যাঃ কটকাদিৱৎ।*'[৪৫] মম্মটে তেওঁৰ *কাব্যপ্রকাশ* নামৰ গ্রন্থৰ অষ্টম উল্লাসত গুণৰ লক্ষণ দিওঁতে এই গুণসমূহক ৰসৰ নিত্য ধর্ম বুলি কৈছে।[৪৬]

আনন্দৱর্দ্ধন, মম্মট আদি ধ্বনিবাদীসকলে প্রাচীন আলঙ্কাৰিক সকলৰ দৰে দহবিধ গুণ স্বীকাৰ কৰা নাই। তেওঁলোকৰ মতে গুণ তিনিবিধ — মাধুর্য্য, ওজঃ আৰু প্রসাদ।[৪৭]

মম্মটে আনন্দৱর্দ্ধনকে অনুসৰণ কৰি কয় যে মাধুর্য্য এটা অতি আনন্দদায়ক স্থিতি। শৃঙ্গাৰ আদি ৰসৰ আস্বাদনৰ সময়ত সহৃদয় (Connoisseur) ৰ মন যেতিয়া গলি যোৱাৰ দৰে হয় তেতিয়া এই মাধুর্য্য গুণ আছে বুলি কোৱা হয়।[৪৮] শৃঙ্গাৰ আদিত যিহেতু মাধুর্য্যগুণ থাকে সেয়েহে এই বোৰক মধুৰ ৰস বোলা হয়। শৃঙ্গাৰ বোলোতে সাধাৰণতে সম্ভোগ শৃঙ্গাৰকে বুজাইছে। কিন্তু আদি শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ দ্বাৰা কৰুণ আৰু ৰিপ্রলম্ভ শৃঙ্গাৰকো অন্তর্ভুক্ত কৰা হৈছে। আনন্দৱর্দ্ধনে কয় যে এই ৰসকেইটাত মাধুর্য্যৰ তাৰতম্য থাকে। শৃঙ্গাৰ যদি মধুৰ, তেন্তে ৰিপ্রলম্ভ মধুৰতৰ আৰু কৰুণ মধুৰতম।[৪৯] মম্মটে এই তাৰতম্য অলপ বেলেগকৈ দেখুৱাইছে। তেওঁৰ মতে শৃঙ্গাৰ যদি মধুৰ, তেন্তে কৰুণ মধুৰতৰ, ৰিপ্রলম্ভ মধুৰতম আৰু শান্তৰসত মাধুর্য্যৰ পৰাকাষ্ঠা ঘটিছে।[৫০]

ওজঃ গুণ সম্বন্ধে মম্মটে কৈছে যে যি গুণত সহৃদয়ৰ চিত্ত দীপ্ত হৈ উঠে, প্রজ্জ্বলিত হৈ উঠে বা চিত্তই বিস্তৃতি লাভ কৰে সেয়া ওজঃ গুণ। ৰীৰৰসত এই গুণ থাকে।[৫১] *ধ্বন্যালোক*তো সেই একে কথাকে পোৱা যায়।[৫২] *ধ্বন্যালোকৰ* ওজঃ গুণৰ লক্ষণৰ ওপৰত ব্যাখ্যা আগবঢ়াই অভিনৱগুপ্তই তেওঁৰ *লোচন* টীকাত কয়— '*দীপ্তিঃ প্রতিপত্তুর্হৃদয়ে ৰিকাসৱিস্তাৰ-প্রজ্জ্বলনস্বভাৱা। সা চ মুখ্যতয়া ওজঃ শব্দৱাচ্যা*'।[৫৩] আনন্দৱর্দ্ধনে ৰৌদ্র ৰসক ওজস্বী বুলিছে আৰু ৰীৰৰসক তাতকৈও অধিক ওজস্বী বুলিছে। আনহাতে মম্মটৰ মতে ৰীৰৰস ওজস্বী। তাতকৈ ওজস্বী ৰীভৎস আৰু সকলোতকৈ অধিক ওজস্বী হ'ল ৰৌদ্ররস।[৫৪]

প্রসাদগুণ সকলো ৰসতে থাকে। এই গুণ ৰসৰ এনে এক ধর্ম যে ইয়াৰ বাবে সহৃদয়ৰ চিত্ত থিতাতে আনন্দাপ্লুত হয়, ঠিক যিদৰে অগ্নিৰ দ্বাৰা শুকান ইন্ধন দগ্ধ হয় বা পৰিষ্কাৰ পানীত নিকা কাপোৰ ডুব যায়।[৫৫]

এইদৰে এই ৰসধ্বনিবাদী আলঙ্কাৰিকসকলে দেখুৱালে যে গুণসমূহ আচলতে কাব্যৰ আত্মা ৰসৰহে ধর্ম। তথাপি গৌণ ভাবে বা পৰোক্ষভাৱে এই গুণসমূহ শব্দ আৰু অর্থ বা ৱাচ্য-ৱাচক ৰূপ কাব্যৰ শৰীৰৰ লগতো সম্বন্ধিত। সেয়েহে মম্মটে দেখুৱাইছে যে মাধুর্য্যগুণৰ ক্ষেত্রত ট, ঠ, ড, ঢ ৰ বাহিৰে আন স্পর্শৰ্বণ (ক-ৰ পৰা ম-লৈ) সমূহ নিজৰ বর্গৰ অন্তিম বর্ণৰ লগত যুক্তাক্ষৰ হিচাবে ব্যৱহৃত হ'ব পাৰে। অথবা লঘু আৰু হ্রস্ব স্বৰৰ দ্বাৰা ব্যৱধান থকা ৰেফ্ আৰু 'ণ' ৰ্বণও যদি ব্যৱহাৰ হয় তেনেহ'লে সিও মাধুর্য্যগুণৰ অনুকূল হয়। এই গুণত সমাস নাথাকিব আৰু থাকিলেও কম থাকিব।[৫৬]

বর্গৰ প্রথম অথবা তৃতীয় ৰ্বণ সেই বর্গৰে আন ৰ্বণৰ লগত যুক্ত হ'লে, ৰ-কাৰ বা ৰেফ-ৰ লগত যুক্তাক্ষৰ হ'লে, একে ৰ্বণৰে দ্বিত্ব হ'লে আৰু দীর্ঘসমাসৰ প্রয়োগ হ'লে ওজঃ গুণৰ সৃষ্টি হয়।[৫৭]

যি শব্দ শুনামাত্রকে অর্থপ্রতীতি হয় বা যি সমাসে তৎক্ষণাতে অর্থপ্রদান কৰিব পাৰে, তেনেবোৰৰ প্রয়োগৰ ফলত প্রসাদগুণ হয়।[৫৮]

এনেদৰে আনন্দৱর্দ্ধন, মম্মট আদিয়ে গুণক কাব্যৰ আত্মা ৰসৰ ধর্ম বুলি দেখুৱাই গুণ মাত্র তিনিটাহে বুলি কৈছে যদিও আনন্দৱর্দ্ধনৰ পৰৱর্তী ভোজৰাজ আৰু কুন্তকে কিছু বেলেগ মত পোষণ কৰিছে। গুণৰ ক্রমবিকাশৰ কথা কওঁতে তেওঁলোকৰ অভিমত উল্লেখযোগ্য।

কুন্তকে ছয় বিধ গুণ স্বীকাৰ কৰে। সেইসমূহ হ'ল প্রসাদ, মাধুর্য্য, লাৱণ্য, আভিজাত্য, ঔচিত্য আৰু সৌভাগ্য। এই কেইবিধৰ ভিতৰত সৌভাগ্য আৰু লাৱণ্যৰ কথা ৱাচ্য আৰু ৱাচক অর্থাৎ অর্থ আৰু শব্দ দুয়োক্ষেত্রতে হ'ব পাৰে বুলি কৈছে। এই দুয়োবিধ গুণে সফলভাৱে ৰস ফুটাই তোলাত সহায় কৰে।

কুন্তকে তিনিবিধ মার্গ বা ৰীতি স্বীকাৰ কৰিছে। সেই কেইবিধ হ'ল সুকুমাৰ, বিচিত্র আৰু মধ্যম[৫৯]। কুন্তকৰ মতে

ৰীতিসমূহক কোনো দেশৰ বা অঞ্চলৰ নামত ভাগ কৰা অনুচিত। আকৌ কোনো ৰীতি ভাল আৰু কোনোবাটো বেয়া বুলি কোৱাটোও উচিত নহয়। এই ৰীতিসমূহক কবিসকলৰ প্ৰতিভা, ব্যুৎপত্তি আৰু অভ্যাসৰ ভিত্তিতহে ভগোৱা উচিত। তেওঁৰ মতে এই মাৰ্গসমূহত চাৰিবিধ গুণ থকাটো নিতান্তই আৱশ্যকীয়। এই কেইটা গুণ হ'ল মাধুৰ্য্য, প্ৰসাদ, লাৱণ্য আৰু আভিজাত্য। কিন্তু মাৰ্গ অনুযায়ী এই গুণসমূহৰ স্বৰূপ বেলেগ বেলেগ হ'ব। ঔচিত্য আৰু সৌভাগ্যগুণ তিনিওটা মাৰ্গতে একে স্বৰূপতে সমানে থাকিবলগীয়া গুণ।[৬০] সুকুমাৰ মাৰ্গৰ ক্ষেত্ৰত সমাসৰ প্ৰয়োগ নকৰাৰ বাবে ৰচনাই পাঠকৰ মন মুহিব পৰা যি গুণ সেয়া হ'ল মাধুৰ্য্য।[৬১] আনহাতে ৱিচিত্ৰমাৰ্গৰ ক্ষেত্ৰত শৈথিল্য পৰিত্যাগ কৰি কৌশলেৰে শব্দ গঠন কৰা ৰচনাত মাধুৰ্য্যগুণ থাকে।[৬২] দেখা যায় যে সুকুমাৰ মাৰ্গ আৰু বিচিত্ৰ মাৰ্গৰ প্ৰভেদ যথেষ্ট। এই দুয়োবিধ মাৰ্গৰ মাজত মধ্যম মাৰ্গৰ অৱস্থান। এনেদৰে কুন্তকে নতুন দৃষ্টিৰে গুণ আৰু ৰীতি সমূহৰ বিভাজন কৰাৰ লগতে সৌভাগ্য, ঔচিত্য, আভিজাত্য আৰু লাৱণ্য গুণ নতুনকৈ সংযোজন কৰিছে।

গুণৰ ক্ষেত্ৰত ভোজৰাজে আনন্দৱৰ্দ্ধনৰ অভিমত স্বীকাৰ কৰিলেও দণ্ডী আৰু ৱামনকো যথেষ্ট পৰিমাণে অনুসৰণ কৰিছে। তেওঁৰ মতে গুণসমূহ তিনিটা বহল ভাগত ভগাব পাৰি। ৱাহ্যগুণ বা শব্দগুণ, আভ্যন্তৰগুণ বা অর্থগুণ আৰু ৱৈশেষিক গুণ বা দোষগুণ। কোনো কোনো দোষ অৱস্থা বিশেষে গুণলৈ পৰিৱর্তিত হ'লে দোষগুণ হয়।

শৃঙ্গাৰপ্ৰকাশ ৰ নৱম অধ্যায়ত ভোজে ২৪ বিধ ৱাহ্যগুণ, ২৪বিধ আভ্যন্তৰগুণ আৰু ২৪বিধ ৱৈশেষিক গুণৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এনেদৰে চাবলৈ গ'লে ভোজে দণ্ডী আৰু ৱামনতকৈও বহুত বেছি সংখ্যক গুণ স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁৰ মতে ৱাহ্যগুণক এগৰাকী নাৰীৰ শাৰীৰিক সৌন্দর্যৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। আভ্যন্তৰ গুণসমূহ নাৰী এগৰাকীৰ সংস্কাৰ, বিনয় আদিৰ দৰে। কিন্তু কেতিয়াবা কোনো গণিকা জাতীয় নাৰীৰ ক্ষেত্ৰত অবিনীত হোৱাটো তেওঁৰ দোষ নহৈ গুণ হ'ব পাৰে। তেনেদৰে ধোঁৱা ভাল বস্তু নহয়। কিন্তু চন্দন কাঠৰ ধোঁৱা ভাল। ৱৈশেষিক গুণ বা দোষ-গুণ তেনেধৰণৰ। ভোজৰ *শৃঙ্গাৰপ্ৰকাশত* আলোচিত গুণসমূহৰ ভিতৰত সৌক্ষ্ম্য, গাম্ভীৰ্য্য, ৱিস্তৰ, সংক্ষেপ, উক্তি, ৰীতি, প্ৰৌঢ়ি ইত্যাদি সম্পূর্ণ নতুনকৈ দেখুউৱা গুণ। ভামহ আৰু দণ্ডীয়ে স্বীকাৰ কৰা ভাৰিকত্বক ভোজে বাক্যগুণ বুলি কৈছে।[৬৩] উল্লেখযোগ্য যে ভোজৰাজে কিছুমান প্ৰবন্ধগুণো স্বীকাৰ কৰিছে। এইবোৰো শব্দগুণ, অর্থগুণ আৰু উভয়গুণ হিচাবে তিনি প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে। যেনে সংক্ষিপ্তগ্ৰন্থত্ব, অনতিৱিস্তীর্ণসর্গাদিত্ব আদি মহাকাব্য আদিত সামগ্ৰিক ভাবে থাকিব পৰা শব্দগুণ। সেইদৰে চতুৰ্ৱর্গফলায়ত্তত্বম্, ৱসভাৱনিৰন্তৰত্বম্ আদি প্ৰবন্ধবিষয়ক অর্থগুণ। আনহাতে পাত্ৰানুৰূপভাষত্বম্ (অভিনেতাৰ অনুৰূপ বচনৰ প্ৰয়োগ), অর্থানুৰূপছন্দস্ত্বম্ (অর্থৰ অনুকূল ছন্দৰ প্ৰয়োগ) আদি প্ৰবন্ধৰ উভয়গুণ।[৬৪] ভোজৰ এই প্ৰবন্ধগুণসমূহ অত্যন্ত তাৎপর্যপূর্ণ।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰে যে অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰৰ গুণতত্ত্বই দণ্ডী আৰু ৱামনৰ গ্ৰন্থত যথেষ্ট গুৰুত্বপূর্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিছিল। আনন্দৱৰ্দ্ধন আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলৰ হাতত এই তত্ত্বই এক বেলেগ ৰূপ পালে যদিও ইয়াৰ গুৰুত্ব কিছু ম্লান হৈ পৰিল। কিন্তু কুন্তক আৰু ভোজৰাজৰ গ্ৰন্থসমূহত এই তত্ত্বই পুনৰ নতুন ৰূপত এক গুৰুত্বপূর্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল।

পাদটীকা ঃ

১। দ্ৰষ্টব্য, কে.চি. পাণ্ডে: 'চেভেন্ প্ৰিন্সিপল্চ্ অব্ লিটাৰেৰী ক্ৰিটিচিজম্', *প্ৰিন্সিপল্চ্ অব্ লিটাৰেৰী ক্ৰিটিচিজম্ ইন্ সংস্কৃত*, সম্পাদক ড° আৰ্. চি. দ্ৱিবেদী, মোতীলাল বেনাৰসীদাস, দিল্লী, ১৯৬৯, পৃষ্ঠা ৮।

২। '*আঙ্গিকো ৱাচিকশ্চৈৱ হ্যাহার্যঃ সাত্ত্বিকস্তথা।*
জ্ঞেয়স্ত্ত্বভিনয়ো ৱিপ্রাশ্চতুর্দ্ধা পৰিকীর্তিতঃ।।'
নাট্যশাস্ত্ৰ, ৮.৯।

৩। '*এতে দোষা হি কাব্যস্য ময়া সম্যক্ প্রকীর্তিতাঃ।*
গুণা ৱিপর্যয়াদেষাং মাধুর্য্যোদার্যলক্ষণাঃ।।'
তদেৱ, ১৭.৯৪।

৪। '*শ্লেষঃ প্রসাদঃ সমতা সমাধিঃ মাধুর্যমোজঃ পদসৌকুমার্য্যম্।*
অর্থস্য চ ৱ্যক্তিরুদাৰতা চ কান্তিশ্চ কাব্যস্য গুণা দশৈতে।।',
তদেৱ, ১৭.৯৫।'

৫। *তদেৱ*, ১৭.৯৬-১০৫।

৬। '*শ্রব্যং নাতিসমস্তার্থং কাব্যং মধুৰমিষ্যতে*',
কাব্যালঙ্কাৰ, ২.৩ক।

৭। '*মাধুর্যমভিৱাঞ্ছন্তঃ প্রসাদং চ সুমেধসঃ।*
সমাসরন্তি ভূয়াংসি ন পদানি প্রযুঞ্জতে।।'
তদেৱ, ২.১।

৮। '*আৱিদ্ধদঙ্গনাবালপ্রতীতার্থং প্রসাদৱৎ*',
তদেৱ, ২.৩ খ।

৯। '*কেচিদোজঃ অভিধিৎসন্তঃ সমস্যন্তি বহূন্যপি।*
যথা মন্দাৰকুসুমৈৰেণুপিঞ্জৰিতালকা।।'
তদেৱ, ২.২।

১০। দ্ৰষ্টব্য, ভি. ৰাঘৱন, *ভোজজ্ শৃঙ্গাৰ প্ৰকাশ*, পুনর্বসু, মাদ্ৰাজ, ১৯৭৮, পৃষ্ঠা ২৭৫।

১১। *কাব্যালঙ্কাৰ*, ১.৩৪-৩৫।

১২। *তদেৱ*, ২.১৮।

১৩। *তদেৱ*, ৩.৫৩-৫৪।

১৪। '*ৱৈদর্ভমার্গস্য প্রাণা দশগুণাঃ স্মৃতাঃ*'
কাব্যাদর্শ, ১.৪২ ক।

১৫। *তদেৱ*, ১.৪২খ।

১৬। '*নেদৃশং ৱহু মন্যন্তে মার্গয়োৰুভয়োৰপি*', *তদেৱ*, ১.৭৫ ক। এচ. কে. ডেৰ গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰা মতে টীকাকাৰ তৰুণ বাচস্পতিয়ে কয় যে অর্থব্যক্তি, ঔদার্য্য আৰু সমাধিগুণ উভয় মার্গতে থাকে বুলি দণ্ডীয়ে মত পোষণ কৰে। দ্ৰষ্টব্য, *হিষ্ট্ৰি অব্ সংস্কৃত পয়েটিক্স্*, পৃষ্ঠা ৩৯৫, ৩৯৬, পাদটীকা ২।

১৭। '*অস্ত্যনেকো গিৰাং মার্গঃ সূক্ষ্মভেদঃ পৰস্পৰম্।*
তত্র ৱৈদর্ভগৌড়ীযৌ ৱর্ণ্যতে প্রস্ফুটান্তৰৌ।।'
তদেৱ, ১.৪০।

১৮। *তদেৱ*, ১.৪৩।

১৯। *তদেৱ*, ১.৪৫-১০০।

২০। *তদেৱ*, ১.৫১-৬৭।

২১। *তদেৱ*, ১.৮০ক।

২২। দ্ৰষ্টব্য, *ভোজজ্ শৃঙ্গাৰ প্ৰকাশ*, পৃষ্ঠা ২৭৩।

২৩। *কাব্যাদর্শ*, ২.১।

২৪। *কাব্যালঙ্কাৰসূত্ৰৱৃত্তি*, ১.১.১-২।

২৫। *কাব্যাদর্শ*, ৩.১৪১।

২৬। *তদেৱ*, ২.৩ৰ তলত দিয়া তৰুণ ৱাচস্পতিৰ *হৃদয়ঙ্গমা* টীকা।

২৭। *তদেৱ*, ২.৩৬৪-৩৬৬।

২৮। *কাব্যালঙ্কাৰসূত্ৰৱৃত্তি*, ১.২.৬-৮।

২৯। *তদেৱ*, ৩.১.৫।

৩০। *তদেৱ*, ৩.২.২।

৩১। '*শৈথিল্যং প্রসাদঃ। গুণঃ সংপ্লৱাৎ। স ত্ৱনুভৱসিদ্ধঃ।*',
তদেৱ, ৩.১.৬-৮।

৩২। '*আৱোহাৱৰোহক্রমঃ সমাধিঃ*',
তদেৱ, ৩.১.১২।

৩৩। '*অর্থদৃষ্টি ঃ সমাধিঃ*', *তদেৱ*, ৩.২.৬।

৩৪। *তদেৱ*, ৩.১.২২ আৰু তাৰ তলৰ বৃত্তি।

৩৫। *তদেৱ*, ৩.২.১২।

৩৬। *তদেৱ*, ৩.১.২৪।

৩৭। '*দীপ্তৱসত্ৱং কান্তিঃ*', *তদেৱ*, ৩.২.১৪।

৩৮। *তদেৱ*, ১.২.৯।

৩৯। *তদেৱ*, ১.২.১১।

৪০। *তদেৱ*, ১.২.১২।

৪১। *তদেৱ*, ১.২.১৩।

৪২। '*পূর্ৱে নিত্যাঃ*', *তদেৱ*, ৩.১.৩।

৪৩। *তদেৱ*, ৩.১.১ৰ বৃত্তি।

৪৪। *কাব্যাদর্শ*, ১.১০খ।

৪৫। *ধ্ৱন্যালোক*, ২.৬ৰ তলৰ বৃত্তি।

৪৬। '*যে ৱসস্যাঙ্গিনো ধর্মাঃ শৌর্য্যাদয় ইৱাত্মনঃ।*
উৎকর্ষহেতৱস্তে স্যুৱচলস্থিতয়ো গুণাঃ।।'
কাব্যপ্রকাশ, ৮.১।

৪৭। *তদেৱ*, ৮.৩ ক।

৪৮। '*আহ্লাদকত্ৱং মাধুর্য্যং শৃঙ্গাৰে দ্রুতিকাৰণম্।।*'
তদেৱ, ৮.৩খ।

৪৯। '*শৃঙ্গাৰে ৱিপ্রলম্ভাখ্যে কৰুণে চ প্রকর্ষৱৎ।*
মাধুর্য্যমার্দ্রতাং যাতি যতস্তত্রাধিকং মনঃ।।'
ধ্ৱন্যালোক, ২.৮।

৫০। *কাব্যপ্রকাশ*, ৮.৪ক।

৫১। *তদেৱ*, ৮.৪খ।

৫২। *ধ্ৱন্যালোক*, ২.৯ ।

৫৩। *ধ্ৱন্যালোক*ৰ, ২.৯ ৰ *লোচন* ব্যাখ্যা।

৫৪। *কাব্যপ্রকাশ*, ৮.৫ ক।

৫৫। *তদেৱ*, ৮.৫ খ - ৬ক।

৫৬। *তদেৱ*, ৮.৯।

৫৭। *তদেৱ*, ৮.১০।

৫৮। *তদেৱ*, ৮.১১।

৫৯। '*সম্প্রতি তত্র যে মার্গাঃ কৰিপ্রস্থানহেতৱঃ।*
সুকুমাৰো ৱিচিত্রশ্চ মধ্যমশ্চোভয়াত্মকঃ।।',
ৱক্রোক্তিজীৱিত, ১.২৪।

৬০। *তদেৱ*, ১.৫৭।

৬১। *তদেৱ*, ১.৩০।

৬২। *তদেৱ*, ১.৪৪।

৬৩। দ্ৰষ্টব্য, *ভোজজ্ শৃঙ্গাৰ প্ৰকাশ*, পৃষ্ঠা ২৯৪-৩০৪।

৬৪। *তদেৱ*, পৃষ্ঠা ৩০৫।

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage

Vol.I 2011
pp.106-113

© Aitihya Samstha

বৈষ্ণৱ ৰসতত্ত্বৰ আলোকত বনগীতৰ প্ৰেম-পৰিক্ৰমা

নীলমোহন ৰায়

অসমীয়া বিভাগ, পাণ্ডু কলেজ, গুৱাহাটী-৭৮১০১২, অসম।

DEPICTION OF LOVE IN THE BANGEET IN THE LIGHT OF VAISHNAVA RASATATTVA

ABSTRACT : *Just as Sringara or the Erotic is considered as the best and the most appealing sentiment in classical literature, similarly the sentiment called Madhura-Bhakti is recognised to be the best of all aesthtic experiences. Although the Vaishnava rhetoricians include the five sentiments, namely, Shanta, Dasya, Sakhya, Vatsalya and Madhura in the category of Bhaktirasa, they consider other rasas to be incomplete (or rather partial). It is unique in nature, as the beauty of all the sentiments is inherent in this Madhura Bhakti Rasa.*

The Vaishnava rhetoricians recognize Bhakti as the only sentiment. Kavikarnapura, while regarding Bhakti as the principal sentiment, recognizes other sentiments also. Srirup Goswami and Srijiva Goswami extensively discuss Bhakti Rasa in their treatises namely "Bhaktirasamritasindhu" and "Ujjvalanilamoni"and "Satsandarbha". The Vaishanvite literature and theory of Aesthetic Experience (Rasatattva) of the successive ages follow the ideas of thought propounded by Srirup Goswami.

In this paper, an attempt has been made to show how the different stages of 'love' treated in the 'Ujjvalanilamani'' the famous book on Vaishnava rhetoric by Srirup Goswami, have been depicted in the Bihu songs and ballads of Assam. The aspects of Vaishnava theory of aesthetic experience which are clearly visible in these folk songs are Purvaraga, Anuraga, Pranaya, Apprehension, Prem Vaicitrya, Sambhoga and Pravasa, have been minutely discussed in the light of the Rasa theory propounded by Vaishnava rhetoricians.

Altogether, the development of the mental disposition called "love" is centered round both body and mind and the appeal, characteristics, emotions, anxiety related to it are universal and perennial. Therefore, the similarity between the characteristics of Erotic sentiment deliberated upon in the old Indian rhetorics and the Gaudiya one and also depiction of the same in the Bihu songs and Bangeet can easily be discerned.

লৌকিক কাব্য-সাহিত্যত শৃংগাৰ ৰস যিদৰে সৰ্বোত্তম আৰু হৃদয়স্পৰ্শী সেইদৰে বৈষ্ণৱ পদসাহিত্যত মধুৰ ভক্তিৰস সৰ্বোত্তম ৰস ৰূপে স্বীকৃত। শান্ত, দাস্য, সখ্য, বাৎসল্য আৰু মধুৰ — বৈষ্ণৱ আলংকাৰিকসকলে এই পাঁচবিধ ৰসক ভক্তিৰসৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিলেও মধুৰৰ বাহিৰে বাকীবোৰক আংশিক বা অপূৰ্ণ বুলি কৈছে। কিয়নো এইবোৰে চিত্তক আকৃষ্ট কৰে, বিমোহিত কৰে কিন্তু চিত্তক উন্মাদ কৰি তুলিব নোৱাৰে। মধুৰ ৰসত সকলো ৰসৰে মাধুৰ্য সমাহিত হোৱাত আস্বাদনত ই অতুলনীয়। মধুৰ ভক্তিৰসত কান্তাপ্ৰেমৰ চৰম উৎকৰ্ষ দেখুৱা হৈছে ৰাধাকৃষ্ণৰ প্ৰেমলীলাৰ জৰিয়তে। উন্মাদহাৰ্দ্য এই প্ৰেমৰ তুলনা বিশ্বসাহিত্যত বিৰল। এই প্ৰেম সূৰ্যৰ দৰে উজ্জ্বল, শৰতৰ জোনাকৰ দৰে স্নিগ্ধ, বৰ্ষাৰ প্লাৱনৰ দৰে উচ্ছ্বসিত, পৰিপূৰ্ণ আৰু বাধাবন্ধনহীন। এই প্ৰেম বিপুল, বিৰাট আৰু মহান। এই প্ৰেমত প্ৰিয় আৰু প্ৰিয়া, ৰমণ আৰু ৰমণী স্বতন্ত্ৰ নহয়, এক আৰু অভিন্ন।[১]

বৈষ্ণৱ আলংকাৰিকসকলে ভক্তিৰসকেই একমাত্ৰ ৰস বুলি স্বীকাৰ কৰি ল'লেও কবিকৰ্ণপূৰে এই ভক্তিৰসক মুখ্য বুলি কৈ অন্যান্য ৰসৰ অস্তিত্বকো মানি লৈছে।[২] ভক্তিৰসৰ ব্যাপক আলোচনা কৰিছে শ্ৰীৰূপ গোস্বামী আৰু শ্ৰীজীৱ গোস্বামীয়ে। প্ৰথমজন বৈষ্ণৱ আলংকাৰিকে 'ভক্তিৰসামৃতসিন্ধু' আৰু 'উজ্জ্বলনীলমণি' নামৰ দুখন গ্ৰন্থ আৰু দ্বিতীয়জনে 'ষট্সন্দৰ্ভ' নামক গ্ৰন্থ ৰচনা কৰি অক্ষয় কীৰ্তি লাভ কৰিছে। ৰূপ গোস্বামীয়ে তেওঁৰ গ্ৰন্থ দুখনিত ভক্তিৰস আৰু বৈষ্ণৱ মতানুসাৰী অলংকাৰতত্ত্ব আৰু কাব্যদৰ্শন বিশ্লেষণ কৰিছে। পৰৱৰ্তীকালৰ বৈষ্ণৱসাহিত্য আৰু ৰসতত্ত্বই তেওঁৰ দ্বাৰা প্ৰবৰ্তিত ভাবাদৰ্শকে হুবহু অনুসৰণ কৰিছে। সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত ৰাধাকৃষ্ণলীলা প্ৰচাৰৰ বাবে ৰূপগোস্বামীয়ে গ্ৰন্থ দুখনি সংস্কৃত ভাষাত ৰচনা কৰিছে। উল্লেখ্য যে, সংস্কৃত অলংকাৰশাস্ত্ৰৰ শৃংগাৰৰসৰ আদৰ্শতেই তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰ মধুৰ বা শৃংগাৰ-ভক্তিৰসৰ ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণ কৰিছে। লৌকিক অলংকাৰশাস্ত্ৰৰ আদিৰসকেই অপ্ৰাকৃত পটভূমিকাত স্থাপন কৰি ৰূপগোস্বামীয়ে নতুন দৃষ্টিভংগীৰে সমগ্ৰ অলংকাৰশাস্ত্ৰকে এক অভিনৱ ব্যঞ্জনাৰে ভূষিত কৰিছে। দৰাচলতে শ্ৰীৰূপৰ ভক্তিতত্ত্ব অৰ্থাৎ শৃংগাৰ-ভক্তিৰস আদিৰসৰেই নিৰ্যাস মাথোন। ব্ৰজধামত সংঘটিত ৰাধাকৃষ্ণৰ প্ৰেমলীলাত এই শৃংগাৰভক্তিৰসৰেই প্ৰাধান্য।

বৰ্তমান নিবন্ধত বৈষ্ণৱ ৰসশাস্ত্ৰ উজ্জ্বলনীলমণিত বৰ্ণিত প্ৰেমৰ বিভিন্ন পৰ্যায় অসমৰ বিহুগীত-বনগীতত কেনেদৰে অভিব্যক্ত হৈছে তাকেই দেখুৱাবৰ যত্ন কৰা হৈছে। অসমৰ জাতীয় উৎসৱ বিহুক কেন্দ্ৰ কৰি পল্লৱিত হোৱা গীতৰে এটি ভাগ হ'ল 'বনগীত' বা 'বনঘোষা'। বিহু মূলত কৃষি-উৎসৱ। কৃষিৰ সৈতে সম্পৰ্কান্বিত ই অসমৰ এক উমৈহতীয়া উৎসৱ। বিহু হ'ল তিনিবিধ— বহাগ বিহু, মাঘ বিহু আৰু কাতি বিহু। ইয়াৰে বহাগ বিহু অনুষ্ঠিত হয় বসন্ত ঋতুত। এই সময়ত প্ৰকৃতি জগতত এক অভিনৱ পৰিৱৰ্তন সূচিত হয়। বৰষুণ পৰি ধৰিত্ৰী হয় উৰ্বৰা। এনেসময়ত কৃষিজীৱী অসমীয়া সমাজে বিহু নাচি সৃষ্টিৰ আনন্দত মতলীয়া হৈ উঠে। বিহু নাচৰ মাজত সৃষ্টি বাসনাৰ আঁত বিচাৰি গৈ ড° নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈয়ে 'অসমৰ লোকসংস্কৃতি' নামৰ গ্ৰন্থত লিখিছে ঃ

> *"পথাৰৰ উৰ্বৰতা তথা শইচৰ প্ৰাচুৰ্যৰ কাৰণে অশৰীৰী এক শক্তিক সন্তুষ্ট কৰিবলৈ অদৃষ্টবাদী কৃষিজীৱী সমাজে বৰষুণ-বতাহৰ অনুকৰণ কৰি পথাৰত নাচিছিল আৰু মানুহৰ জীৱনৰ যি ক্ৰিয়াই নাৰীক সন্তান সম্ভৱা কৰি তোলে সেই আদিম জৈৱিক অভিজ্ঞতা নৃত্যত ৰূপায়িত কৰিছিল। ... বিহুনাচ উন্মুক্ত আৰু স্বতঃস্ফূৰ্ত জীৱনস্পৃহাৰেই উল্লাসময় ছন্দ। তথাকথিত সভ্যতাই বাসনাৰ মুক্ত প্ৰকাশ সংকুচিত আৰু আৱৰিত কৰিছে যদিও গছৰ তলৰ মুকলি বিহু আৰু ৰাতি বিহু নচা নাচৰ বলিষ্ঠতাই সৃষ্টি বাসনাৰেই মুকলি প্ৰকাশ দিয়ে।"*[৩]

পৃথিৱীৰ বিভিন্ন জাতিৰ মাজত লিখিত সাহিত্য সৃষ্টিৰ পূৰ্বাৱস্থাত প্ৰচলিত মৌখিক গীত-পদত প্ৰতিফলিত হোৱাৰ দৰেই অসমীয়া মৌখিক গীত হিচাপে বনঘোষাতো যৌনজীৱনৰ ছায়া পৰিছে। আঁৰ-বেৰ নোহোৱাকৈ যুৱক-যুৱতীৰ প্ৰেমাকাংক্ষা আৰু উতলামনৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ পাইছে বনঘোষাত। বনঘোষাৰ স্বৰূপ প্ৰসংগত ড° লীলা গগৈয়ে লিখিছে ঃ

> *"বনঘোষা উদ্দাম যৌৱনৰ গীতিব্যঞ্জক অভিব্যক্তি। মুক্ত পৰিবেশ উন্মুক্ত আৱেগ আৰু উৰুঙা পথাৰখনৰ প্ৰতিধ্বনিবোৰতেই বনঘোষাৰ জন্ম।... যৌৱনৰ জোৱাৰত উটি অহা বনৰীয়া ভাব-ভাষাৰ এই গীতবোৰকে মানুহে বনঘোষা বোলে। ... বনঘোষাবোৰ যৌৱনৰ গীত; ই পীৰিতিৰো গীত। যৌৱন জীৱনৰ অনাহূত অতিথি। জীৱনলৈ অনাগত যৌৱন আহে অনাহূত হৈ। অনাগত যৌৱনৰ লগতে পীৰিতি আহে হাতধৰি লিগিৰী হৈ। পীৰিতি মানুহৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। বনঘোষাবোৰ 'বতৰৰ গীত'। মানুহৰ 'জীৱনৰো বতৰ' ; 'প্ৰকৃতিৰো বতৰ।"*[৪] *সেয়ে একাষাৰতে ক'বলৈ হ'লে বনঘোষা মুখ্যত ঃ যৌৱনৰ গীত, পীৰিতিৰ গীত, দেহমিলনৰ গীত।*

ভাৰতীয় ৰসশাস্ত্ৰ তথা বৈষ্ণৱ অলংকাৰশাস্ত্ৰত পূৰ্বৰাগৰ

পৰা বিৰহলৈকে নৰনাৰীৰ প্ৰেম-পৰ্যায়ৰ বিভিন্ন স্তৰ সম্পৰ্কে বিস্তৃত বিৱৰণ পোৱা যায়। অসমীয়া লোকগীতৰ অন্যতম মণিমুকুতাস্বৰূপ এই বিহুগীত-বনগীতবোৰৰ মাজত বৈষ্ণৱ অলংকাৰ-শাস্ত্ৰৰ যিবোৰ দিশ স্পষ্টৰূপত লক্ষণীয় হৈ উঠিছে সেইবোৰ হ'ল — পূৰ্বৰাগ, অনুৰাগ, প্ৰণয়, প্ৰণয়ভংগৰ আশংকা অৰ্থাৎ প্ৰেমবৈচিত্ত্য, সম্ভোগ বা মিলন আৰু প্ৰবাস বা বিৰহ।

প্ৰেমৰ প্ৰথম সোপানেই হ'ল পূৰ্বৰাগ। পূৰ্বৰাগ সম্পৰ্কে বৈষ্ণৱ ৰসশাস্ত্ৰ 'উজ্জ্বলনীলমণি'ত এনেদৰে কোৱা হৈছে :

ৰতি র্যা সঙ্গমাৎ পূৰ্বং দর্শনশ্রৱণাদিজা।
তয়োৰুন্মীলতি প্রাজ্ঞৈঃ পূৰ্বৰাগ স উচ্যতে।।[৫]

অৰ্থাৎ মিলনৰ আগতেই সাক্ষাৎ-দৰ্শন, ছবিদৰ্শন, সপোনত দৰ্শন, বংশীধ্বনি শ্ৰৱণ আদিৰ দ্বাৰা যি ৰতি উৎপন্ন হয় আৰু যি উভয়ৰে (নায়ক-নায়িকাৰ) হৃদয়ক উন্মীলিত কৰে তাকেই পূৰ্বৰাগ বোলে। অৰ্থাৎ নায়ক-নায়িকাই মিলনৰ আগতেই ইজনে-সিজনক দেখি আৰু পৰস্পৰৰ ৰূপ-গুণৰ কথা শুনি যি ভালপোৱাত ব্যাকুল হৈ পৰে, সেই ভালপোৱাৰ নামেই পূৰ্বৰাগ। আধুনিক অৰ্থত ইয়াকেই আমি 'প্ৰেমত পৰা বুলি কওঁ। চণ্ডীদাসৰ এটি পদত পূৰ্বৰাগৰ চিত্ৰ পোৱা যায় এনেদৰে :

সই কেবা শুনাইল শ্যাম নাম।
কানের ভিতর দিয়া মরমে পশিল গো
আকুল করিল মোর প্রাণ।।[৬]

ইয়াত ৰাধাই কাৰোবাৰ মুখত শ্যামনাম শুনিছে; আৰু সেই নাম কানৰ ৰন্ধ্ৰেৰে সোমাই মৰ্মত প্ৰৱেশ কৰাত তেওঁৰ প্ৰাণ আকুল হৈ উঠা অৱস্থাৰ কথা সখীৰ ওচৰত বৰ্ণনা কৰিছে। বনঘোষাত পূৰ্বৰাগৰ ছবি সণ্ঢালনিকৈ পোৱা যায়।

ওপৰে উৰিলে কালিন্দী ভোমোৰা
থিয় হৈ আছিলো চাই,
তোমাৰে আমাৰে পিৰীতি লাগিলে
চকুরে চকুরে চাই।

এনেদৰে কেতিয়াবা পৰস্পৰৰ ৰূপ-যৌৱন দেখি, কেতিয়াবা চকুত চকুপৰি নায়ক-নায়িকাৰ অন্তৰত পূৰ্বৰাগৰ সৃষ্টি হয়।

পূৰ্বৰাগ যদি প্ৰেমৰ প্ৰথম খোজ হয়, তেন্তে অনুৰাগ হ'ল সেই প্ৰেমৰ দ্বিতীয় খোজ। শ্ৰীৰূপ গোস্বামীয়ে 'উজ্জ্বলনীলমণি'ত অনুৰাগৰ সংজ্ঞা নিৰ্দেশ কৰিছে এনেদৰে — যি ৰাগত প্ৰিয়জনো নৱৰূপৰিচিতৰূপে অনুভূত হয়, যি প্ৰেম নৱনৱ বেশেৰে দেখা দিয়েহি, তাকেই অনুৰাগ বোলে :

সদানুভূতমপি যঃ কুর্যান্নৱনৱং প্রিয়ম্।
ৰাগো ভৱন্নৱনৱঃ সোহনুৰাগ ইতীর্যতে।।[৭]

অৰ্থাৎ যিমানবাৰেই প্ৰিয়জনক দেখে সিমানবাৰেই নতুন বুলি মনত ধাৰণা হয়। যিমানবাৰ অনুভৱ কৰে, সিমানবাৰেই মনত জাগে অনাস্বাদিত অনুভূতি। এই অৱস্থাৰ নামেই অনুৰাগ। নায়কৰ মাধুৰ্য বা মধুৰিমা প্ৰতি মুহূৰ্তত অনুভূত হ'লেও সেই মধুৰিমাক আকৌ অনুভৱ কৰাৰ অতিশয় বাসনা বা তৃষ্ণাকেই অনুৰাগ বোলে। বিদ্যাপতিৰ পদত অনুৰাগৰ নিপুণ চিত্ৰ এনেদৰে ফুটি উঠিছে :

সখি কি পুছসি অনুভব মোয়।
সোহি পিরীতি অনু রাগ বাখানিতে
তিলে তিলে নূতন হোয়।।
জনম অবধি হাম রূপ নেহারলুঁ
নয়ন না তিরপিত ভেল।
সোই মধুর বোল শ্রবণহি শুনলুঁ
শ্রুতিপথে পরশ না গেল।।[৮]

বৈষ্ণৱ অলংকাৰশাস্ত্ৰমতে অনুৰাগ তিনি প্ৰকাৰৰ —

অনুৰাগো ভৱেৎ ত্রিধা ৰূপাদাক্ষেপতঃ ক্রমাৎ।
অভিসাৰানুৰাগশ্চ জ্ঞায়ন্তে ৰসিকৈর্জনৈঃ।। [৯]

তিনিপ্ৰকাৰৰ অনুৰাগ হ'ল — ৰূপানুৰাগ, আক্ষেপানুৰাগ আৰু অভিসাৰানুৰাগ। বৈষ্ণৱকবি জ্ঞানদাসৰ এটি পদৰ পৰা ৰূপানুৰাগৰ সুন্দৰ দৃষ্টান্ত দেখুওৱা হ'ল :

রূপ লাগি আঁখি ঝুরে গুণে মন ভোর।
প্রতি অঙ্গ লাগি কান্দে প্রতি অঙ্গ মোর।।
হিয়ার পরশ লাগি হিয়া মোর কান্দে।
পরাণ-পিরীতি লাগি থির নাহি বান্ধে।।

* * *

দেখিতে যে সুখ উঠে কি বলিব তা।
দরশ পরশ লাগি আওলাইছে গা।।
হাসিতে খসিয়া পড়ে কত মধু ধার।
লহু লহু হাসে পহুঁ পিরীতির সার।।[১০]

বনগীততো এনে অনুৰাগৰ চিত্ৰ অসংখ্য সিঁচৰতি হৈ আছে। নায়িকাৰ ৰূপ-ঐশ্বৰ্যত মুগ্ধ নায়কৰ উক্তিত ৰূপানুৰাগ এনেদৰে ফুটি উঠিছে :

বুকু বহল কৰি কঁকাল চিয়া কৰি
তোমাৰ মান শুৱনি নাই;
তোমৰ কঁকালটি অতিকৈয়ে লাহী
খোজত হালিজালি যায়।

* * * *

তোমাৰ চকুযুৰি হৰিণাৰ চকু যেন
বুকুতে পদুমৰ চকা;
তোমাৰ হাত দুখনি পদুমৰ ঠাৰি যেন
ৰেচমৰ কাপোৰে ঢকা।

বৈষ্ণৱ ৰসশাস্ত্ৰ নিৰ্দেশিত আক্ষেপানুৰাগৰ প্ৰচুৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় বৈষ্ণৱ পদাৱলীত। কবি চণ্ডীদাসৰ কবিতাত আক্ষেপানুৰাগৰ ছবি অতি ভাস্বৰ হৈ উজলি আছে। উদাহৰণ—

একে কাল হৈল মোরে নহলি যৌবন।
আর কাল হৈল মোর বাস বৃন্দাবন।।
আর কাল হৈল মোরে কদম্বের তল।
আর কাল হৈল মোরে যমুনার জল।।
আর কাল হৈল মোর রতন ভূষণ।
আর কাল হৈল মোরে গিরি গোবর্দ্ধন।।
এতকাল সনে আমি থাকি একাকিনী।
এমন বেথিত নাই শুনে যে কাহিনী।।[১১]

প্ৰেমিক কৃষ্ণৰ প্ৰতি, মুৰলীৰ প্ৰতি, নিজৰ প্ৰতি, দূতীৰ প্ৰতি, বিধাতাৰ প্ৰতি, কন্দৰ্পৰ প্ৰতি, গুৰুজনৰ প্ৰতি প্ৰেমিকা ৰাধাৰ অনন্ত আক্ষেপ ইয়াত আৰ্তস্বৰে ধ্বনিত হৈছে।

উল্লেখ্য যে, অনুৰাগৰ আধিক্যত উদ্ভ্ৰান্ত হৈ অনুপস্থিত প্ৰিয়, স্বজন অথবা নিজক লৈ আক্ষেপ কৰাকে আক্ষেপানুৰাগ বোলে। আক্ষেপানুৰাগত নায়ক থাকে অনুপস্থিত, বিপৰীতে 'প্ৰেমবৈচিত্ত্য'ত নায়ক থাকে নায়িকাৰ ওচৰত। আক্ষেপানুৰাগত অনুযোগৰ ভাৱেই প্ৰবল, প্ৰেমবৈচিত্ত্যত বিৰহৰ আশংকা থাকে অনৱৰত।

বৈষ্ণৱ পদাৱলীৰ দৰেই অসমীয়া বিহুগীত-বনগীতত আক্ষেপানুৰাগৰ ভালেমান ছবি বিচাৰি পোৱা যায়। বনগীতত কেতিয়াবা নায়কৰ বাবে নায়িকাই, কেতিয়াবা নায়িকাৰ বাবে নায়কে আক্ষেপ কৰা দেখা যায়।

হায় ঐ বিধাতা ভাগ্যত লিখোতা
কপালত লিখিলা ভাল;
অবুজা মনক বুজাব নো�ৱাৰোঁ
হলো নিজে নিজে কাল।

প্ৰেমত পৰি জ্বলা-কলা হোৱা নায়িকাই প্ৰেম-ব্যৰ্থতাৰ বাবে নিজৰ ভাগ্যক দোষাৰোপ কৰাৰ উপৰি নিজেই নিজৰ কাল হোৱা বুলি উল্লেখ কৰেছে। আন এফাকি বনগীততো নায়কে নায়িকাৰ সৈতে এৰাএৰি হৈ থাকিবলগীয়া হোৱাৰ বাবে বিধিৰ কপটতাকেই দায়ী কৰিছে :

তুমি চোৱা আমালই আমি চাওঁ তোমালই
চাইনো চাই কৰিবা কি;
তোমাকে আমাকে আঁতৰাই ফুৰিছে
কিনো কপটীয়া বিধি।

আকৌ,

বাৰীৰ মাজে মাজে গোলাপ ফুল ফুলিলে
তিতাফুল ফুলিলে ঢাপত;
তোমাৰে আমাৰে যোৰা নেপাতিলে
কোনোবা জনমৰ পাপত।

বৈষ্ণৱ ৰসশাস্ত্ৰত অভিসাৰানুৰাগ নামেৰে আন এবিধ অনুৰাগৰ উল্লেখ আছে। বৈষ্ণৱ পদাৱলীত ইয়াৰ প্ৰাচুৰ্য লক্ষণীয়। কোমলকান্ত পদাৱলীৰ কবি জয়দেৱৰ পৰা অভিসাৰ পদৰ ৰজাধিৰাজ কবি গোবিন্দদাসলৈকে অসংখ্য কবিৰ অসংখ্য অভিসাৰানুৰাগৰ পদ পোৱা যায় বৈষ্ণৱ পদাৱলীত। শ্ৰীৰূপ গোস্বামীকৃত 'উজ্জ্বলনীলমণি' গ্ৰন্থত অভিসাৰিকাৰ লক্ষণ দেখুওৱা হৈছে এনেদৰে :

যাভিসাৱয়তে কান্তং স্বয়ং ৰাভিসৰত্যপি।
যা জ্যোৎস্নী তামসী যানযোগ্যৱেষাভিসাৰিকা।।
লজ্জয়া সাঙ্গলীনের নিঃশব্দাখিলমণ্ডনা।
কৃতাৱগুণ্ঠা স্নিগ্ধৈকসখীযুক্তা প্রিয়ংব্রজেৎ।।[১২]

যি নায়িকাই নায়কক অভিসাৰ কৰায় অথবা নিজেই অভিসাৰলৈ যায়, তেনে নায়িকাকে অভিসাৰিকা বোলে। অৰ্থাৎ প্ৰিয়জনৰ উদ্দেশ্যে কামবিহ্বলা নায়িকাৰ আৱেগপূৰ্ণ আৰু প্ৰেমপূৰ্ণ দুঃসাহসিক যাত্ৰাকেই অভিসাৰ বোলা হয়। গোবিন্দদাসৰ পদৰ পৰা এই জাতীয় নায়িকাৰ এটি উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

মন্দির বাহির কঠিন কপাট।
চলইতে শঙ্কিল পঙ্কিল বাট।।
ঘন ঘন ঝন ঝন বজর নিপাত।
সুনইতে শ্রবণে মরম জরি যাত।।
দশদিশ দামিনী দহন বিথার।
হেরইতে উচকই লোচন তার।।[১৩]

বৈষ্ণৱ পদাবলীৰ দৰে ইমান স্পষ্টৰূপত নহ'লেও অভিসাৰৰ উপাদান অন্বিষ্ট হৈ থকা ভালেমান বনগীত পোৱা যায়। অভিসাৰৰ অন্যতম কথা হ'ল মিলনৰ বাবে সংকেত দিয়া স্থলিলৈ নায়ক বা নায়িকাৰ আগমন। এনে চিত্ৰ বিহুগীত-বনগীততো পোৱা যায়।

তোকে কেনে কৰি পাম।
তই যাবি হাটলৈ মই যাম বাটলৈ
তাতে কথা পাতি চাম।।

আন এফাকি বনগীতত নায়িকালৈ চিঠি পঠিয়ায়ো আশ্বস্ত হ'ব নোৱৰা নায়কে ৰৱষুণত তিতি হ'লেও নায়িকাক লগ ধৰাৰ কথা পোৱা যায় এনেদৰে :

তোমালৈ ইয়াকুল তোমালৈ বিয়াকুল
তোমালৈ পঠিয়াও চিঠি;
যেতিয়া পৰিব তোমালৈয়ে মনত
যাম বৰষুণত তিতি।

প্রেমৰ আন এটি স্তৰ হ'ল প্রণয়। নায়ক-নায়িকাৰ অন্তৰত প্রেম যেতিয়া গভীৰভাৱে শিপাই যায় তেতিয়া তাক প্রণয় বোলে। উজ্জ্বলনীলমণিত কোৱা হৈছে মমত্ববোধৰ প্রাবল্যহেতু মান যেতিয়া উৎকর্ষ লাভ কৰি বিস্রম্ভত উপনীত হয় তেতিয়া তাকেই প্রণয় বোলে। 'বিস্রম্ভ' শব্দৰ অর্থ বিশ্বাস বা সংশয়হীনতা। এনে অৱস্থাত নিজৰ প্রাণ, মন, বুদ্ধি, দেহ আৰু বসনভূষণৰ সৈতে প্রিয়জনৰ প্রাণ, মন, বুদ্ধি, দেহ আৰু বসনভূষণৰ অভেদ-উপলব্ধি হয়। শ্রীৰূপ গোস্বামীয়ে উজ্জ্বলনীলমণিৰ স্থায়িভাব প্রকৰণত কৈছে — মানো দধানো বিস্রম্ভং প্রণয়ঃ প্রোচ্যতে বুধৈঃ।[১৪]

এই পর্যায়ত নায়ক-নায়িকাৰ সম্পর্ক নিঃসংকোচ হৈ উঠে। উভয়ৰ বিশ্বাস গাঢ় হৈ উঠাৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা প্রণয়ভাবৰ স্বৰূপ বনগীততো ফুটি উঠা দেখা যায়।

তুমিও আমাৰে আমিও তোমাৰে
একেটি শৰীৰৰ কায়;
কিনো ঐ বিধাতাই তোমাক মোক স্রজিলে
তোমাৰে মোৰ ভিনপৰ নাই।

প্রেমৰ আন এটি স্তৰ বা অৱস্থা হ'ল প্রণয়ভংগৰ আশংকা বা প্রেমবৈচিত্ত্য। প্রিয়জনৰ সৈতে মিলনমদিৰ অৱস্থাত থাকিও প্রবল অনুৰাগৰ বাবেই অবিলম্বে বিচ্ছেদ হ'ব পাৰে, এনে আশংকাত মনলৈ যি আকুলতা নামি আহে তাকেই প্রেমবৈচিত্ত্য বোলে। 'বৈচিত্ত্য'ৰ অর্থ চিত্তৰ চাঞ্চল্য। এই চিত্ত-চাঞ্চল্য কেতিয়াবা তীব্র আর্তি বা গভীৰ বেদনাৰ ৰূপ হৈ উপস্থিত হ'ব পাৰে। সেয়ে প্রেমবৈচিত্ত্য বোলোতে সেই প্রেমকেই বুজায় যি প্রেমত নিবিড় মিলনৰ মাজতো অন্তহীন বেদনাৰ সুৰ অনুৰণিত হয়। শ্রীৰূপ গোস্বামীয়ে প্রেমবৈচিত্ত্যৰ স্বৰূপ প্রকাশ কৰিছে এনেদৰে :

প্রিয়স্য সন্নিকর্ষেঽপি প্রেমোৎকর্ষস্বভাৱতঃ।
যা বিশ্লেষধিয়ার্তি স্তৎ প্রেমবৈচিত্ত্যমুচ্যতে।।[১৫]

বৈষ্ণৱ পদাৱলীত প্রেমবৈচিত্ত্যৰ সুন্দৰ দৃষ্টান্ত পোৱা যায় চণ্ডীদাসৰ তলত উল্লেখ কৰা পদফাকিৰ জৰিয়তে।

এমন পিৰীতি কভু দেখি নাই শুনি।
পৰাণে পৰাণ বাঁধা আপনা আপনি।।
দুহুঁ কোৰে দুহুঁ কাঁদে বিচ্ছেদ ভাবিয়া।
তিল আধ না দেখিলে যায় যে মৰিয়া।।[১৬]

বৈষ্ণৱ পদাৱলীৰ দৰেই বনগীততো মিলনভংগৰ আশংকাত তথা বিচ্ছেদ ভাবনাত আকুল হৈ উঠা যুৱক-যুৱতীৰ কৰুণ উদ্বেল অৱস্থাৰ চিত্রণ পোৱা যায়।

তুমিয়ে আমিয়ে পিৰীতি কৰিলো
ভলুকা বাঁহৰে তলত;
তোমাক ঐ লাহৰী নেপাব লাগিলে
চীপ দি মৰি যাম গলত।
* * * *
অতিকৈ চেনেহৰ ফুলবাৰী পাতিলো
তাৰ মাজত খৰিকাজাই;
তাতোকৈ আশাৰে পিৰীতি কৰিলো
ঢোপাতে মৰহি যায়।

বৈষ্ণৱ ৰসশাস্ত্রমতে প্রেমৰ এটি পর্যায় হ'ল সম্ভোগ। সম্ভোগ একান্তভাৱেই মিলনাত্মক। এই মিলন বাস্তৱতো হ'ব পাৰে, কল্পনাতো হ'ব পাৰে। 'উজ্জ্বলনীলমণি' গ্রন্থত সম্ভোগ সম্পর্কে এনেদৰে কোৱা হৈছে :

দর্শনালিঙ্গনাদীনামানুকূল্যান্নিষেৱয়া।
যূনোৰুল্লাসমাৱোহণ্ ভাৱঃ সম্ভোগ ঈর্য্যতে।।[১৭]

অর্থাৎ 'দর্শন, আলিংগন, সম্ভাষণ, স্পর্শন আদিৰ বাবে যুৱক যুৱতীৰ তথা নায়ক-নায়িকাৰ যি ভাবোল্লাস দেখা যায়, তাকেই সম্ভোগ বোলে। সম্ভোগক প্রচলিত অর্থত মিলন বুলি কোৱা হয়। ই দুই ধৰণৰ — মুখ্য সম্ভোগ আৰু সংক্ষিপ্ত সম্ভোগ। সাধাৰণতে প্রতিটো সংক্ষিপ্ত বিচ্ছেদৰ পিছত যি সাময়িক মিলন ঘটে, সেই মিলনকে মুখ্য সম্ভোগ ৰূপে ধৰি লোৱা হয়। এই সম্ভোগক্রিয়া বাস্তৱতানির্ভৰ অর্থাৎ নায়ক-নায়িকাই জাগ্রত অৱস্থাতেই এই মিলনসুখ উপভোগ কৰি থাকে। বৈষ্ণৱ পদাৱলীত বিধৃত হোৱা মুখ্য সম্ভোগৰ এফাকি পদ দৃষ্টান্ত স্বৰূপে তুলি দিয়া হ'ল। কবিশেখৰৰ পদটিৰ কিয়দংশ হ'ল :

অলস মলিন সখি তুয়া মুখমণ্ডল
গণ্ড অধর ছবি মন্দ।
কত রস পান কয়ল রস মোহিত
রাহু উগারলু চন্দ।।
জাগি রজনী দুহুঁ লোহিত লোচন
অলস নিমীলিত ভাতি।
মধুকর লোহিত কমলকোরে জনু
শুতি রহল মদে মাতি।।
বেকত পয়োধরে নখরেখ ভূষণ
তাহে পড়ল কচ ভারা।
নিজ রিপুবাণ কলানিধি হেরইতে
মেরু পড়ল আন্ধিয়ারা।।[১৮]

কৃষ্ণৰ সৈতে আগনিশা মিলন হোৱাৰ কথা লাজৰ কাৰণে ৰাধাই সখীসকলৰ ওচৰত অস্বীকাৰ কৰিছে। কিন্তু তাইৰ দেহত সম্ভোগচিহ্ন দেখি কোনো এক সখীয়ে প্রকৃত ঘটনা সদৰি কৰে। উল্লিখিত পদটিত সখীয়ে মিলনজনিত বিবিধ চিহ্নৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সেয়ে ই মুখ্য সম্ভোগৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

আনহাতে পূর্বৰাগৰ পিছত যি মিলন সম্ভৱ হৈ উঠে তাকে কোৱা হয় সংক্ষিপ্ত সম্ভোগ। ভয়, লাজ, শংকা আদি নানা কাৰণত নায়ক-নায়িকাৰ মিলন হয় সংক্ষিপ্ত। ভোগৰ উপাচাৰ সংক্ষেপে গ্রহণ কৰা হয় কাৰণেই ইয়াক 'সংক্ষিপ্ত সম্ভোগ' বোলা হয়। জ্ঞানদাসৰ পদৰ পৰা 'সংক্ষিপ্ত সম্ভোগ'ৰ এটি দৃষ্টান্ত দেখুৱা হ'ল :

পরাণ বন্ধুকে স্বপনে দেখিলুঁ
বসিয়া শিয়র-পাশে।
নাসার বেশর পরশ করিয়া
ঈষত মধুর হাসে।।
* * *
অঙ্গ পরিমল সুগন্ধি চন্দন
কুঙ্কুম কস্তুরী পারা।
পরশ করিতে রস উপজিল
জাগিয়া হইলুঁ হারা।।[১৯]

বনগীততো মুখ্য আৰু সংক্ষিপ্ত - এই দুইধৰণৰ সম্ভোগৰ চিত্র পোৱা যায়। তলত ক্রমে সংক্ষিপ্ত আৰু মুখ্য সম্ভোগৰ ছবি ফুটি উঠা দুফাকি বনগীত উদ্ধৃত কৰা হ'ল :

আজি ৰাতি সপোনটি দেখিলো
কাঁহীত খাই আছিলো ভাত,
তোমাৰে নিচিনা মিঠা ৰৱণীয়া
হাতত দি আছিলো হাত।
* * * *
তোমাৰ তিনিখনি আমাৰ তিনিখনি
ছ-খনি কাপোৰৰ জাপ;
তোমাৰ তিনিখনি লোৱা বাছি বাছি
কুকুৰাই দিছে ডাক।

উপর্যুক্ত দু-ফাকি গীততেই সম্ভোগৰ কথা আছে। প্রথম ফাকিত নায়িকাৰ মনগহনত অবিৰতভাৱে ক্রিয়া কৰি থকা মিলনবাসনাৰ কথা ব্যঞ্জনাৰে কোৱা হৈছে। নায়কৰ অংগ প্রত্যংগৰ সৈতে নিজ দেহৰ মিশ্রণ ঘটাবলৈ অর্থাৎ যুৱকৰ সৈতে শাৰীৰিকভাৱে মিলিত হ'বলৈ যুৱতীৰ তীব্র আকুলতা ইয়াত ফুটি উঠিছে। কিন্তু সময়-সুযোগৰ অভাৱত মাথোঁ হাতৰ স্পর্শতেই সেই আকুলতা সীমিত হৈ আছে। দ্বিতীয় ফাকিত যুৱক-যুৱতীৰ অবৈধ মিলনৰ ব্যঞ্জনাময় চিত্রণ বিধৃত হৈছে। মিলন দৃশ্যৰ স্পষ্ট ছবি ইয়াত নাই যদিও একেলগে যুৱক-যুৱতীয়ে বিবস্ত্র হৈ নিশা যাপন কৰাৰ যি চিত্র ফুটি উঠিছে তাৰ দ্বাৰাই পৰস্পৰৰ দেহজ-মিলনৰ আভাস পোৱা যায়।

প্রেমৰ ক্ষেত্রত পূর্বৰাগ, অনুৰাগ, প্রেমবৈচিত্ত্য, মিলন আদি যিদৰে অপৰিহার্য, সেইদৰে বিৰহো এটি অনিবার্য স্তৰ। লৌকিক অলংকাৰশাস্ত্র মতে বিৰহ প্রেমৰ অন্তিম পর্যায়। অৱশ্যে বৈষ্ণৱ ৰসশাস্ত্র মতে বিৰহৰ পিছতো এটি পর্যায় আছে, যাৰ নাম 'ভাবসন্মিলন'। সি যি কি নহওক, বিৰহ-স্তৰত নায়ক-নায়িকাৰ অন্তৰত বিচ্ছেদজনিত দুঃখ-বেদনা-আর্তি অতি মর্মস্পর্শী ৰূপত দেখা দিয়ে। এই ক্ষেত্রত নায়কে নায়িকাক এৰি কোনো কার্য সম্পাদনৰ নিমিত্তে দূৰ দেশলৈ যোৱা বা অন্যান্য কাৰণত দূৰত অৱস্থান কৰিবলগীয়া হোৱা পৰিস্থিতিকো সামৰি লোৱা হয়। বিৰহৰ আভিধানিক অর্থ হ'ল — প্রিয়জনৰ পৰা আঁতৰত থাকিবলগীয়া হোৱাৰ বাবে মনলৈ অহা সন্তাপ, যি মানসিক সন্তাপ শেষলৈ গৈ নায়ক-নায়িকাৰ সমস্ত অস্তিত্ব জুৰি বিয়পি পৰে, যাৰ ফলত বিৰহী-বিৰহিণীৰ দুখৰ অন্ত নাইকিয়া হয়। উজ্জ্বলনীলমণিত বিৰহৰ সংজ্ঞা নির্ধাৰণ কৰা হৈছে এনেদৰে :

পূর্বসংগতয়ো র্যূনোর্ভৱেদ্দেশান্তৱাদিভিঃ।
ব্যৱধানং তু যৎ প্রাজ্ঞৈ ঃ স প্রৱাস ইতীর্যতে।[২০]

অর্থাৎ পৰস্পৰে অনুৰক্ত নায়ক বা নায়িকাৰ মিলনৰ পিছত দেশান্তৰ গমনাদিৰ দ্বাৰা যি বিচ্ছেদ নামি আহে তাকেই প্রবাস বা বিৰহ বোলে। চিন্তা, জাগৰণ, উদ্বেগ, তনুতা, মলিনাংগতা, প্রলাপ, ব্যাধি, উন্মাদ, মোহ আৰু মৃত্যু — বিৰহৰ এই দহটা পর্যায়ক বৈষ্ণৱ আলংকাৰিক সকলে মানি লৈছে। উজ্জ্বলনীলমণিত কোৱা হৈছে :

চিন্তাচজাগৰোদ্বেগৌ তানৱং মলিনাংগতা।
প্রলাপো ব্যাধিরুন্মাদো মোহো মৃত্যুর্দশা দশ।।[২১]

বিৰহৰ দুঃখ নায়কৰ প্রবাস গমনৰ ফলত অতি তীব্রৰূপত বাজি উঠে নায়িকাৰ অন্তৰত। মিলনৰ বাবে প্রাণ অস্থিৰ হৈ উঠিলেও মিলন সহজলভ্য নহয়। শ্রীকৃষ্ণ বৃন্দাবন এৰি মথুৰালৈ গমন কৰাত ৰাধাৰ কৃষ্ণবিৰহ অসহ্য হৈ উঠিছে। এই দুঃখতকৈ তেওঁ মৃত্যুকেই শ্রেয়ঃ বুলি ভাবিছে। বিদ্যাপতিৰ পদত ৰাধাৰ এই মৃত্যুকামনা মর্মস্পর্শী হৈ উঠিছে :

মরিব মরিব সখি নিশ্চয় মরিব।
কানু হেন গুণনিধি কারে দিয়ে যাব।।
তোমরা যতেক সখি থেকো মঝু সঙ্গে।
মরণকালে কৃষ্ণনাম লিখো মঝু অঙ্গে।।

ললিতা প্ৰাণেৰ সখি মন্ত্ৰ দিও কানে।
মৰা দেহ পড়ে যেন কৃষ্ণনাম শুনে।।
না পোড়ায়ো ৰাধা অঙ্গ না ভাসায়ো জলে।
মৰিলে বাঁধিয়া ৰেখো তমালেৰি ডালে।।[২২]

বনগীততো মিলন সম্ভোগৰ লগতেই অনিবাৰ্যৰূপত ধৰা দিছেহি বিৰহৰ তীব্ৰ ৰূপ। বিৰহকাতৰা নায়িকাই নায়কৰ স্মৃতি ৰোমন্থন কৰি আকুল হৈ উঠা ছবি বিহুগীত-বনগীতত এনেদৰে ফুটি উঠিছে :

ধনক গুনি গুনি নধৰে টোপনি
থাকোঁ অনাহাৰে শুই;
যেতিয়া সোণাইলৈ মনত পৰেহি
শৰীৰত জ্বলেহি জুই।

প্ৰবাসত থকা নায়কে নায়িকাৰ কথা অথবা নায়িকাই প্ৰবাসী প্ৰিয়তমাৰ কথা চিন্তা কৰি বিৰহ-তাপত আকুল হোৱা ছবিও বনগীতত ফুটি উঠা দেখা যায়। এনে অৱস্থাত উজাগৰী নিশা কটোৱা এগৰাকী নায়িকাই কৈছে :

সজাত বন্দী হ'ল সজাৰ মইনা
শালত বন্দী হ'ল হাতী;
চৰকাৰী কামত চেনাই বন্দী হ'ল
টোপনি নাহে মোৰ ৰাতি।

দেহৰ যত্ন নোলোৱাটো অৰ্থাৎ অংগ মলিন হৈ পৰাটোও বিৰহিণী নায়িকাৰ অন্যতম লক্ষণ। বনগীতত প্ৰিয়-বিৰহত কাতৰ হৈ ক্ৰমে শুকাই-ক্ষীণাই যোৱা নায়ক-নায়িকাৰ বিৰহাৱস্থাৰ বৰ্ণনা আছে : 'চকুত নাই টোপনি / তোমালৈ চিতনি / দেহালৈ পৰিছে টান'। এনে অৱস্থাত খোৱা-লোৱাৰ প্ৰতিও কোনো ধৰণৰ আগ্ৰহ নাথাকে। তাৰেই ছবি বনগীতত — 'তুমি যে নহ'লে / খাবকে নোৱাৰোঁ / থাকোঁ মই আগত লৈ।'

বিৰহৰ শেষ পৰ্যায় মৃত্যু। বিহুগীতত নায়কে নায়িকাৰ বিৰহত অধীৰ হৈ মৃত্যু কামনা কৰিছে এনেদৰে :

কিনো খাই পাহৰিম তোকে ঐ মইনা
কিনো খাই পাহৰিম তোক;
মিচিমি আহিব ৰৱিহ আনিব
তাকে খাই পাহৰিম তোক।

উপৰ্যুক্ত আলোচনাৰ পৰা এই কথা প্ৰতীয়মান হ'ল যে, ভাৰতীয় ৰসশাস্ত্ৰ তথা বৈষ্ণৱ ৰসশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত ধৰণেই অসমীয়া মৌখিক সাহিত্য বিহুগীত-বনগীততো প্ৰেম পৰিক্ৰমাৰ বিভিন্ন পৰ্যায়সমূহ সূক্ষ্মভাৱেই দীপ্যমান হৈ আছে। দৰাচলতে প্ৰেম নামক এই চিত্তবৃত্তিটো দুটি দেহ-মনক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠিলেও, ইয়াৰ আৱেদন, লক্ষণ, আকুলতা, ভাৱাৱেগ আদি দেশ-কালোত্তৰ, সাৰ্বজনীন আৰু সাৰ্বকালিক। সেয়ে প্ৰাচীন ভাৰতীয় অথবা গৌড়ীয় ৰসশাস্ত্ৰপ্ৰসূত প্ৰেম-পৰ্যায়ৰ সৈতে বিহুগীত-বনঘোষাৰ প্ৰেম-পৰ্যায়ৰ সাদৃশ্য আৰু একাত্মতা অতি সহজেই বিচাৰি পোৱা যায়।।

সূত্ৰসংকেত ঃ

১। চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায় : *ভক্তিৰসেৰ বিবৰ্তন*, পৃ. ১৭৮।
২। ৰমাৰঞ্জন মুখোপাধ্যায় : *ৰসসমীক্ষা*, পৃ. ১৫১।
৩। নিৰ্মলপ্ৰভা ৰৱদলৈ : *অসমৰ লোক সংস্কৃতি*, ৩য় প্ৰকাশ, ১৯৮৭, পৃ. ১৪৬-৪৮।
৪। লীলা গগৈ : *বিহু-এটি সমীক্ষা*; ১ম প্ৰকাশ, ১৯৬৯, পৃ. ৮০।
৫। উজ্জ্বলনীলমণি: *শৃংগাৰভেদ প্ৰকৰণ* - ১৫/১৫৫।
৬। দীনেন্দ্ৰকুমাৰ ৰায় (সম্পা.): *চণ্ডীদাস পদাবলী*, পৃ. ১১৭।
৭। উজ্জ্বলনীলমণি: *শৃংগাৰভেদ প্ৰকৰণ* - ১৫/১৩৪।
৮। খগেন্দ্ৰনাথ মিত্ৰ ও সুকুমাৰ সেন (সম্পা.) : *বৈষ্ণৱ পদাবলী*, পৃ. ৪৫-৪৬।
৯। দেবিদাস ভট্টাচাৰ্য : '*পদকল্পতৰু*'ৰ অনুৰাগ প্ৰকৰণৰ পৰা উদ্ধৃত; *বৈষ্ণৱ পদাবলী সাহিত্যেৰ পশ্চাৎপট ও উৎস*, পৃ. ৩০৫।
১০। পৰেশচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য : *বৈষ্ণৱ পদসংকলন*, পৃ. ১০৬।
১১। হৰেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় : *পদাবলী পৰিচয়*, পৃ. ৯২।
১২। উজ্জ্বলনীলমণি : *নায়িকাভেদ প্ৰকৰণ*, ৫/৭১-৭২।
১৩। পৰেশচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য : *বৈষ্ণৱ পদসংকলন*, পৃ. ১৩৬।
১৪। চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায় : *ভক্তিৰসেৰ বিবৰ্তন*, পৃ. ২০৫।
১৫। উজ্জ্বলনীলমণি: *শৃংগাৰভেদ প্ৰকৰণ* ১৫/১৪৭।
১৬। দীনেন্দ্ৰকুমাৰ ৰায় (সম্পা.) : *চণ্ডীদাস পদাবলী*, পৃ. ১৮৫।
১৭। উজ্জ্বলনীলমণি: *শৃংগাৰভেদ প্ৰকৰণ* ১৫/১৮৮।
১৮। পৰেশচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য : *বৈষ্ণৱ পদসংকলন*, পৃ. ১৯৯।
১৯। ওই, পৃ. ২০১।
২০। উজ্জ্বলনীলমণি: *শৃংগাৰভেদ প্ৰকৰণ*, ১৫/১৩৯।
২১। ওই; ১৫/১৬৭।
২২। চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায় : *ভক্তিৰসেৰ বিবৰ্তন*, পৃ. ২৭২।

সহায়ক গ্ৰন্থপঞ্জী

১। গগৈ, লীলা : *বিহুগীত আৰু বনঘোষা*; লয়ার্ছ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৬১

২। ----------: *বিহু এটি সমীক্ষা*; ডিব্ৰুগড় বুক ষ্টল, ডিব্ৰুগড়, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৬৯।
৩। গুপ্ত, নগেন্দ্ৰনাথ (সম্পা.) : *বিদ্যাপতি পদাবলী*, বসুমতী কৰ্পোৰেশন, ১৬৬ বিপিন বিহাৰী গাংগুলী স্ট্ৰীট, কলিকাতা, নৱ ৮ম সং, ১৯৯৬।
৪। চট্টোপাধ্যায়, চিন্ময়ী : *ভক্তিৰসেৰ বিবৰ্তন*; সংস্কৃত কলেজ, কলিকাতা, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৭২।
৫। দাস, শ্ৰীলহৰিদাস (সম্পা.): *উজ্জ্বলনীলমণি*; শ্ৰীশ্ৰীহৰিবোল কুটীৰ, নৱদ্বীপ, ৩য় সং, ১৩৯৩ (বংগাব্দ)।
৬। বৰদলৈ, নিৰ্মলপ্ৰভা : *অসমৰ লোকসংস্কৃতি*, বীণা লাইব্ৰেৰী, গুৱাহাটী, তৃতীয় প্ৰকাশ, ১৯৮৭।
৭। বিশ্বাস, বিধানচন্দ্ৰ (সম্পা.): *কৃষ্ণদাস কবিৰাজ প্ৰণীত শ্ৰীশ্ৰীচৈতন্যচৰিতামৃত*, গীতা প্ৰেস, গোৰক্ষপুৰ, ৪র্থ পুনর্মুদ্ৰণ, ২০০৯।
৮। ভট্টাচাৰ্য, দেবিদাস : *বৈষ্ণৱ পদাবলী সাহিত্যেৰ পশ্চাৎপট ও উৎস*; ওৰিয়েন্টাল বুক কোম্পানী, পাণ বজাৰ, গুৱাহাটী, ১ম সং, ১৯৭৪।
৯। ভট্টাচাৰ্য, পৰেশচন্দ্ৰ : *বৈষ্ণৱ পদসংকলন*, জয়দুৰ্গা লাইব্ৰেৰী, ৮ এ কলেজ ৰো, কলিকাতা, প্ৰথম সং, ১৯৯০।
১০। ভূঞা, নকুলচন্দ্ৰ (সং) : *বহাগী*, লয়ার্ছ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী ৭ম তাঙৰণ, ১৯৯২।
১১। মিত্ৰ, খগেন্দ্ৰনাথ; সেন, সুকুমাৰ; চৌধুৰী বিশ্বপতি (সম্পা.) : *বৈষ্ণৱ পদাবলী*, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, দ্বাদশ সং, ১৯৯০।
১২। মুখোপাধ্যায়, সতীশচন্দ্ৰ : *গোবিন্দদাস পদাবলী*, বসুমতী কৰ্পোৰেশন, ১৬৬ বিপিন বিহাৰী গাংগুলী স্ট্ৰীট, কলিকাতা, নব ২য় সং, ১৯৯৬।
১৩। ---------- : *জ্ঞানদাস পদাবলী*, বসুমতী কৰ্পোৰেশন, ১৬৬ বিপিন বিহাৰী গাংগুলী স্ট্ৰীট, কলিকাতা, নব ৩য় সং, ১৯৯৬।
১৪। মুখোপাধ্যায়, হৰেকৃষ্ণ : *পদাবলী পৰিচয়*, দে'জ পাবলিশিং, কলিকাতা, ২য় সং, ১৯৮৬।
১৫। মুখোপাধ্যায়, হীৰেন্দ্ৰনাৰায়ণ (সম্পা.): *ৰূপগোস্বামীকৃত উজ্জ্বলনীলমণি*, ভাৰতী বুক ষ্টল, ৬ ৰমানাথ মজুমদাৰ স্ট্ৰীট, কলিকাতা ১৩৭২ (বংগাব্দ)।
১৬। মুখোপাধ্যায়, ৰমাৰঞ্জন : *ৰসসমীক্ষা*, সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডাৰ, ৩৮ বিধান সৰণী, কলিকাতা, পৰিবৰ্ধিত সং, ১৩৮৪ (বংগাব্দ)।
১৭। ৰায়, দীনেন্দ্ৰকুমাৰ : *চণ্ডীদাস পদাবলী*, বসুমতী কৰ্পোৰেশন, ১৬৬ বিপিন বিহাৰী গাংগুলী স্ট্ৰীট, কলিকাতা, নব ১ম সং, ১৯৯৬।
১৮। ৰায়, নীলমোহন: *প্ৰেমভাবনা আৰু অসমীয়া ৰোমাণ্টিক কবিতা*, নৱ জীৱন প্ৰকাশ, গুৱাহাটী, ১ম প্ৰকাশ, ২০০০।
১৯। ---------- : *ৰামায়ণৰ মহত্ত্ব আৰু অন্যান্য*, মঞ্জিল প্ৰকাশ, জয়মতী নগৰ, গুৱাহাটী- ১২, প্ৰথম প্ৰকাশ, ২০০৬।
২০। ---------- : *অসমীয়া আৰু বাংলা কবিতাত প্ৰেমৰ স্বৰূপ*, জাগৰণ সাহিত্য প্ৰকাশন, ধিং, নগাঁও ২০১০।
২১। সেন, ত্ৰিপুৰাশংকৰ : *বৈষ্ণৱ সাহিত্য*, এস ব্যানার্জি এণ্ড কোং, ৬ ৰমানাথ মজুমদাৰ স্ট্ৰীট, কলিকাতা, পৰিমার্জিত সং, ১৯৯০।

❖❖❖

ঐতিহ্য
The Heritage

© Aitihya Samstha

Vol.I 2011
pp.114-121

অংকীয়া নাট বা অংকীয়া ভাওনা অসমৰ এক আপুৰুগীয়া সম্পদ

মল্লিকা কন্দলী

বাজনীতি বিজ্ঞান বিভাগ, বাধাগোবিন্দ বৰুৱা কলেজ, গুৱাহাটী-৭৮১০২৫, অসম।

AṄKĪYÂ NÂT OR AṄKĪYÂ BHÂONÂ
THE UNIQUE DRAMA TRADITION OF ASSAM

ABSTRACT : *The aṅkîyâ nât or aṅkîyâ bhâonâ, the traditional vaishnava theatre of Assam was introducecd by saint, scholar, poet, music composer Úrimanta Úankardeva (1449-1568) as a means of propagating and popularising vaishnavism in the eastern part of India. After Úrimanta Úankardeva, his principal disciple Úri Úri Madhavadeva and the other apostles such as Gopal Ata, Daityari Thakur, Ramcharan Thakur and others also composed several plays in later periods.*

The aṅkîyâ nât is a fine combination of nritya, nâtya and sangeeta. Nritya and abhinaya have a significant role in aṅkîyâ nât. All the actors or bhâwariâs and or any other participant who takes part in the play or drama take entry through dance. In this context, we can compare the aṅkîyâ nât with the dramatic style of kuchipudi. Besides these there are some distinctive features of aṅkîyâ nât or aṅkîyâ bhâonâ. They are – like the purvaranga in Sanskrit drama, there are elaborate arraangement of preliminaries in an aṅkîya nât performance called "gâyan-bâyan" or "jorâ-gowâ". The gâyan-bâyan on its own comprises a large number of 'dhemâlis' or performances with music recital, instrumental play and foot-movements in aṅkîyâ nât. Sutradhar is the moderator in aṅkîyâ nât, who links the sequences of the play. The music of aṅkîyâ nât is based on various rangas. It has definite tâla pattern also. There are more than 42 tâlas, out of which about 18 tâlas are commonty used in aṅkîyâ nât. It is worth mentioning that the four types of abhinaya–âṅgika, vâchika, âhârya and sâttwika are actively illustrated in aṅkîyâ nât. In aṅkîyâ nât though the various rasas (nava rasas) play active role, the 'bhakti rasa' is the prime rasa. Lots of 'Úâstriya' elements are present in aṅkîyâ nât, which are based on some ancient Úâstras like Nâtya Úâstra, Abhinaya Darpana, Sangeet Ratnâkara etc.

The text of aṅkîyâ nât is written in mixed Assamese language called the 'vrajâvali'. The various types of instruments like khol (drum), cymbals (bhortâl, pâtitâl, khutitâl etc.), flute, kâli (local instrument like shehnâi) etc. are played in aṅkîyâ nât. The use of mukhâ (mask) is one of the striking features of aṅkîyâ nât.

To demonstrate the above mentioned features Úrimanta Úankaradeva and Úri Úri Madhavadeva composed as many as twelve aṅkîyâ nâts or dramas.

অসমৰ সমৃদ্ধ নাট্যধাৰাৰ আদি বা মূল নাট হৈছে অংকীয়া নাট বা অংকীয়া ভাওনা। অংকীয়া ভাওনাক কেন্দ্ৰ কৰি পৰৱৰ্তী কালত সৃষ্টি হৈছে ধুৱা ভাওনা, ফৌজীয়া ভাওনা, মাতৃভাষাৰ ভাওনা, খুলীয়া ভাওনা, গানৰ ভাওনা ইত্যাদি অনেক ভাওনা। এই বিভিন্ন ৰূপৰ ভাওনাসমূহক সৃষ্টি হোৱাত সহায় কৰা, অংকীয়া ভাওনাৰ সৃষ্টি হৈছিল পঞ্চদশ শতিকাত। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে (১৪৪৯-১৫৬৮) সম্পূৰ্ণ সাংগীতিক ভাৱনাৰে এই অংকীয়া নাটৰ সৃষ্টি কৰিছিল। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আছিল একেধাৰে বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰৱৰ্তক, লেখক, অংকীয়া ভাওনা, সত্ৰীয়া নৃত্য, বৰ্গীত আদিৰ সৃষ্টিকাৰী, সত্ৰ সংস্কৃতি স্থাপক বা প্ৰৱৰ্তক, নৰ্তক, যোগশাস্ত্ৰ বিশাৰদ, সমাজ সেৱক, অনুবাদক ইত্যাদি অনেক গুণসম্পন্ন এক বহুধা ব্যক্তিত্বৰ পুৰুষ। উল্লেখযোগ্য যে মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে ১৪৬৮ চনতেই অংকীয়া নাট বা ভাওনাৰ ঋদ্ধ ধাৰাটি আৰম্ভ কৰিছিল 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ যোগেদি। 'চিহ্নচাত্ৰা'ৰে আৰম্ভ হোৱা অসমৰ এই বৈচিত্ৰ্যময় নাট্য পৰম্পৰা আজিও অসমৰ সত্ৰ, নামঘৰ, গাঁও-নগৰ আদিত পৰিবেশিত হৈ আছে, প্ৰৱাহিত হৈ আছে। 'চিহ্নযাত্ৰা' এক পূৰ্ণাঙ্গ পৰ্যায়ৰ নাট নাছিল, কাৰণ চিত্ৰ আৰু চিহ্নৰ সহায়ত এই নাট উপস্থাপন কৰা হৈছিল। কথাগুৰুচৰিতত উল্লেখ থকা মতে মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে 'চিহ্নযাত্ৰা'ত সাতখন বৈকুণ্ঠৰ পট আঁকিছিল আৰু সংগীতৰ মাধ্যমেৰে দৰ্শকৰ আগত সেই চিত্ৰপট উপস্থাপন কৰিছিল। তুলাপাতত বৈকুণ্ঠৰ পট আঁকি ছবিৰ প্ৰতীকী চিহ্নৰে তথা নৃত্য-গীত বাদ্যৰ সমাহাৰেৰে পৰিবেশিত তথা উপস্থাপিত এই কলাই ভক্তি ভাৱৰ উন্মেষ ঘটোৱাৰ লগতে এক সমৃদ্ধ নাট্যধাৰা সৃষ্টিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছিল। পৰৱৰ্তী কালত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে সৃষ্টি কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল নৃত্য-গীত-নাট্য আদিৰ সমাহাৰত এক পূৰ্ণাঙ্গ নাট্যধাৰা— অংকীয়া নাট বা অংকীয়া ভাওনা।

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ সৃষ্ট নাট্যধাৰাটিৰ নামকৰণ লৈ বিভিন্ন পণ্ডিতে বিভিন্ন মত প্ৰকাশ কৰা দেখা যায়। বিশেষতঃ অংকীয়া আৰু ভাওনা শব্দ দুটিৰ অৰ্থ ব্যক্তি বিশেষে বিভিন্ন ধৰণেৰে বিশ্লেষণ কৰিছে। কিন্তু এটা দিশত প্ৰায় পণ্ডিতেই একমত যে অংকীয়া শব্দটিৰ ব্যৱহাৰ কেতিয়াৰে পৰা হ'ল সেই সম্পৰ্কে সঠিক তথ্য আহৰণ কৰাটো সম্ভৱ হোৱা নাই বা পাবলৈ কঠিন। কাৰণ, শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে 'নাট' শব্দটিহে ব্যৱহাৰ কৰা দেখা গৈছে। আনহাতেদি, 'চিহ্নযাত্ৰা'ত যাত্ৰা শব্দৰ ব্যৱহাৰে সেই সময়ত 'যাত্ৰা' শব্দৰ প্ৰচলনৰ কথাই সুচায়। অৱশ্যে এইটো কথাও মনত ৰাখিব লাগিব যে সেই সময়ত অসমত কোনো পূৰ্ণাঙ্গ পৰ্যায়ৰ নাট্য ধাৰা বা যাত্ৰা নাছিল, যাৰ দ্বাৰা মহাপুৰুষজনা অনুপ্ৰাণিত হ'বহু সেয়া যিয়েই নহওক অংকীয়া শব্দটিৰ প্ৰচনলৰ ক্ষেত্ৰত বেছিভাগ পণ্ডিতে মত পোষণ কৰিছে যে — 'অংকীয়া নাট' বা 'অংকীয়া ভাওনা, নামকৰণ প্ৰকৃততে হয় চৰিত পুথিৰ যুগৰ পৰাহে। কাৰণ, শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে নিজৰ নাটসমূহক নাট, যাত্ৰা তথা নৃত্য আদি ৰূপেহে বৰ্ণনা কৰা দেখা গৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে — 'ৰুক্মিণী হৰণ নাম নাটকং', 'পত্নী প্ৰসাদ নাম নাট' ইত্যাদি। অংকীয়া শব্দৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত বিশিষ্ট পণ্ডিত ড° নগেন শইকীয়াই মত পোষণ কৰিছে যে — 'অংক বিভাজন নথকা বাবেই সামগ্ৰিক গোটটোক এটা অংক বুলি গ্ৰহণ কৰা ধাৰণাৰ পৰাই শংকৰদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰণীত আৰু প্ৰৱৰ্তিত এই নাট বা যাত্ৰা অংকীয়া নাট আৰু অংকীয়া ভাওনা নামেৰে কোনোবা এটা সময়ৰ পৰা হয়তো চিহ্নিত হ'ল।'[১] শ্ৰী নাৰায়ণচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ মতে, "এটা অংকতে অৰ্থাৎ নাটকৰ মাজতে কোনো কোনো পট পৰিৱৰ্তন বা আঁৰ কাপোৰ নপৰাকৈ নাটকৰ কাৰ্যক্ৰমণিকা শেষ হোৱাৰ কাৰণেও অংকীয়া নামটো হ'ব পাৰে।"[২] বিশিষ্ট পণ্ডিত ড° মহেশ্বৰ নেওগে ভাওনা শব্দটিৰ সন্দৰ্ভত ব্যাখ্যা এনেধৰণৰ আগবঢ়াইছে — "*The Assamese term, bhaona (bhawna) or bhawana, meaning the representation of a drama, is the same word as the Sanskrit bhavana (from bhavayati) 'producing, displaying, manifesting, imagining, etc. with*

perhaps some slight semantic variation. But when the medial consonant is hardened a bit into 'b' and when, as a result, we say bhabana (as in bhabana cinta), we mean 'imagination, thought, worry.' Bhaona/ bhawana is applied almost exclusively to the religious drama of the Assam Vaishnavas, Shankaradeva (1449-1568 A.D.) and others, and not generally to any or every dramatic performance.

An individual role in these Vaishnava plays is called bhao or bhaw, which term too is derived from the same Sanskrit source, bhava, 'state of being, conduct, gesture', etc. Here also is a small semantic twist. The dramatis personae are bhawariya, payers of different roles even though in Shankaradeva's own days they seem to have been referred to as 'nartaka' or 'natuwa', perhaps as they invariably had to dance, and probably not from the higher sense of the word natya, meaning abhinaya or presentation of rasa, the sublimated essence of sentiment."[৩] ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীৰ মতেও —"ভাওনা শব্দটো 'ভাৱ' শব্দৰ পৰা ওলাইছে। চিন্তা-ভাৱনা শব্দ ইয়াৰ প্ৰশস্ত উদাহৰণ। অভিনয় অনুষ্ঠানটি বুজাবলৈ কোনোৱে ভাৱনা আৰু কোনোৱে ভাওনা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে।"[৪]

সি যি কি নহওক, 'অংকীয়া' বা 'ভাওনা' নাম গুৰুজনা অর্থাৎ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সৃষ্টি নহ'লেও, মহাপুৰুষজনাৰ নাটকেইখনৰ লগতে পাছৰ গুৰুসকলে একেই আৰ্হি অনুকৰণ কৰি লিখা বা ৰচনা কৰা নাটসমূহৰ ভাওনাৰ 'অঙ্কীয়া ভাওনা' নামকৰণ হ'ল। এই ক্ষেত্ৰত সত্ৰীয়া নৃত্যগুৰু যতীন গোস্বামীয়ে তেখেতৰ 'অংকীয়া ভাওনা আৰু মাতৃভাষাৰ ভাওনা' নামৰ প্ৰবন্ধত এই একেই কথা উল্লেখ কৰিছে।[৫] ড° প্ৰদীপজ্যোতি মহন্তৰ মতে — "শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নাটৰ সৈতে একে শ্ৰেণীভুক্ত (যেনে, গোপাল আতাৰ জন্মযাত্ৰা, ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ কংসবধ, দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ নৃসিংহ যাত্ৰা আদি) নাটখিনিক 'অংক', 'অংকীয়া নাট' আৰু সিবোৰৰ পৰিৱেশনাক 'অংকীয়া ভাওনা' বুলিবলৈ লোৱা হ'ল চৰিত পুথিৰ যুগৰ পৰাহে —

"দেৱানৰ বাণী শুনি সীতা স্বয়ম্বৰ।
ৰামায়ণ অংক কৰি দিলন্ত শঙ্কৰ।।"

দৈতাৰী ঃ পদ ৫২৮

একেদৰে 'ভাওনা' শব্দৰো প্ৰয়োগ বা প্ৰচলন চৰিতপুথিৰ যুগৰ পৰাহে হোৱা যেন লাগে।

"ভাওনা কৰিহে কৃষ্ণ পূজিবে লাগয়"

ৰামচৰণ ঃ পদ ১৪৭৬[৬]

সেয়া যিয়েই নহওক মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে সৃষ্টি কৰা নাট্যধাৰা 'অংকীয়া ভাওনা' ৰূপে এক সমৃদ্ধ পূৰ্ণাঙ্গ ধাৰা হৈ আজিও অসমৰ বিশাল সংস্কৃতিক সমৃদ্ধ কৰি ৰাখিছে। উল্লেখযোগ্য যে মহাপুৰুষজনাই মূলতঃ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাবেই অংকীয়া নাট বা ভাওনাৰ সৃষ্টি কৰিছিল। কিন্তু, ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ অৰ্থে ৰচনা কৰিলেও গুৰুজনাই সমগ্ৰ নাট্য ধাৰাটিক শাস্ত্ৰীয় গুণৰ লগতে থলুৱা সমলো সংযোগ কৰি এনে এক নান্দনিক ৰূপ দিলে যে 'অঙ্কীয়া ভাওনা'ৰ সমগ্ৰ পৰিবেশন কলাটোৱেই অতি দৃষ্টি নন্দন ৰূপত ধৰা দিলে। ভাওনাৰ আখৰা আৰম্ভ হোৱা অর্থাৎ 'নাটমেলা'ৰ পৰা, ভাওনা উপস্থাপনৰ পৰৱৰ্তী 'নাটসামৰা' অনুষ্ঠানলৈকে সুদীর্ঘ কালছোৱা বিভিন্ন আনুষ্ঠানিক ধৰ্মীয় কাৰ্যৰে ইয়াক আৱৰি ৰাখি এক আধ্যাত্মিক পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰাৰ লগতে প্ৰতিটি কাৰ্যৰ অন্তৰালত দৰ্শনৰ ব্যাখ্যাও অন্তর্নিহিত কৰা হৈছে। এতিয়া আমি অঙ্কীয়া ভাওনাৰ অন্যান্য দিশ আলোচনা কৰিম।

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আৰু মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে কেইবাখনো নাট ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ নাটকেইখন হৈছে — (১) চিহ্নযাত্ৰা, (২) শ্ৰীৰাম বিজয়, (৩) পাৰিজাত হৰণ, (৪) কালীয় দমন, (৫) পত্নী প্ৰসাদ, (৬) কেলিগোপাল, (৭) ৰুক্মিণী হৰণ ইত্যাদি। মহাপুৰুষ শ্ৰীশ্ৰীমাধৱদেৱৰ নাটসমূহ হ'ল — (১) অর্জুন ভঞ্জন, (২) চোৰধৰা, (৩) ভূমি লেটোৱা, (৪) ভোজন বিহাৰ, (৫) পিম্পৰা গুচোৱা ইত্যাদি। আমি আগতেই উল্লেখ কৰি আহিছো যে অংকীয়া নাট বা ভাওনাৰ পৰিবেশনা তথা মঞ্চস্থ এক নির্দিষ্ট পৰিক্ৰমাৰেহে হয়। নিজস্ব ৰীতি-নীতি, গায়ন-বায়ন, নৃত্য শৈলীৰেহে এই নাট পৰিবেশিত হয়।

সংস্কৃত নাটকৰ পূৰ্বৰঙ্গৰ দৰে অংকীয়া ভাওনাৰ আৰম্ভ হয় গায়ন বায়নেৰে। মগৰৰ চিহ্ন(motif)যুক্ত অগ্নিগড়ত ন-গছ শলা জ্বলাই অর্থাৎ ন-গছ পোহৰৰ মাজেদি গায়ন-বায়নৰ দলটিয়ে ভাওনাৰ মঞ্চস্থলিত প্ৰবেশ কৰে। এই অগ্নিগড়ৰো এক দর্শন আছে। জ্বলাই ৰখা ন-গছ বস্তিয়ে আচলতে নৱধা ভক্তিৰ প্ৰতীকী প্ৰকাশ কৰে। সেই নৱবিধ ভক্তি হৈছে— (১) শ্ৰৱণ, (২) কীর্ত্তন, (৩) অর্চন, (৪) বন্দন, (৫) স্মৱণ,

(৬) পাদসেৱন, (৭) দাস্য, (৮) সখ্য আৰু (৯) আত্মনিবেদন। এই অগ্নিগড়ৰৰ তলেদিয়েই শিৰ নত কৰি শুভ্ৰ বস্ত্ৰ পৰিহিত গায়ন-বায়নৰ জোৰা বা দলে প্ৰৱেশ কৰে আৰু তাৰ পিছতেই খোল আৰু তালৰ সমাহাৰত আৰম্ভ হয় এক সাংগীতিক লয়ৰ পৰিবেশৰ। হৰিধ্বনি দি দবা বজাই নির্দিষ্ট নিয়মৰ মাজেদি গায়ন-বায়ন সকলে নিজ কার্য আৰম্ভ কৰে। বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ বাদন পদ্ধতি অনুধাৱন কৰি বায়নসকলে সৃষ্টি কৰা চাহিনী, ধেমালি আদি বৈচিত্ৰ্যময় বাজনা, বিভিন্ন পদসঞ্চাৰ বা ভৰিমান দি নৃত্য কৰা, মাজে মাজে হস্তৰ অর্থপূর্ণ প্ৰয়োগ আদিয়ে গায়ন-বায়নক এক অনন্য ৰূপ প্ৰদান কৰিছে। গায়ন-বায়নৰ সমগ্ৰ পৰিবেশনাৰ ৰীতিত আমি নাট্যশাস্ত্ৰত বহুতো লক্ষণ বা সমল নিহিত হৈ থকা দেখা পাওঁ। অৱশ্যে গুৰুজনাই এই সকলো শাস্ত্ৰীয় গুণৰ লগতে থলুৱা সমল তথা গুণেৰেও পৰিপূর্ণ কৰি থৈ গৈছে। এই ক্ষেত্ৰত সত্ৰীয়া নৃত্যৰ বিশিষ্ট গৱেষক ড° জগন্নাথ মহন্তৰ "গায়ন-বায়নৰ শাস্ত্ৰীয়তা আৰু অংকীয়া ভাওনাত ইয়াৰ প্ৰয়োগ বিশ্লেষণ"[৭] নামৰ প্ৰবন্ধটিত এই বিষয়ে বিশদ আলোচনা কৰা হৈছে। গায়ন-বায়নৰ পৰিবেশনাৰ পিছত ভাওনাথলিত প্ৰৱেশ কৰে সূত্ৰধাৰীয়ে। সূত্ৰধাৰ, অংকীয়া ভাওনাৰ এটি অতি গুৰুত্বপূর্ণ চৰিত্ৰ। কাৰণ সুত্ৰধাৰ এনে এটি চৰিত্ৰ, যিটি হ'ব লাগিব একেধাৰে — নিপুণ অভিনেতা, নর্তক, গায়ক, সুবচন প্ৰয়োগকাৰী ইত্যাদি অনেক গুণৰ অধিকাৰী। চৰিতপুথিত বর্ণনা আছে যে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰাত অকলেই বহুকেইটা দিশ পৰিচালনা কৰিছিল, খোল বজাইছিল, ৰাগ দিছিল, সূত্ৰৰ বিভিন্ন নির্দেশনা দিছিল, সামগ্ৰিকভাৱে গোটেই পৰিবেশনা কার্যৰ অকলেই আঁত ধৰিছিল। সেই দিশৰ পৰা সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰটি গুৰুজনাৰ এক অভিনৱ সৃষ্টি। এইখিনিতে এটি কথা উল্লেখ কৰাটো উচিত হ'ব যে অংকীয়া ভাওনাত নৃত্যৰ এক প্ৰধান ভূমিকা আছে। নাটকৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰই মঞ্চত নৃত্যৰ মাজেদি প্ৰৱেশ তথা প্ৰস্থান কৰে। সূত্ৰধাৰেও ভাওনাথলিত নৃত্য কৰিয়েই প্ৰৱেশ কৰে। নৃত্যৰ কঠিন পদচালনা, শৰীৰ সঞ্চালন, হস্তৰ সাৱলীল প্ৰকাশৰ লগতে নান্দীগীত ভটিমাৰ যথাযথ অভিনয় আৰু শ্লোক গীতৰ অনুভৰ প্ৰকাশেৰে সূত্ৰধাৰে ক্ৰমে নাটখনৰ কাহিনী বর্ণনা কৰি যায়। সমগ্ৰ ভাওনাখন সূত্ৰধাৰে দক্ষতাৰে সূত্ৰ ধৰি লৈ যায়। নৃত্য-গীত বাদ্য আৰু অভিনয়ত পাৱদর্শী সূত্ৰধাৰ অংকীয়া ভাওনাৰ মেৰুদণ্ড বুলিব পাৰি।

আমি আগতে উল্লেখ কৰি আহিছো যে অংকীয়া ভাওনা হৈছে নাট্য, নৃত্য, গীত, মুখা ইত্যাদি অনেক শিল্পৰ সমাহাৰত সৃষ্ট, অর্থাৎ বহু-সংস্কৃতি সম্বলিত এক শিল্প। সেয়ে এক বর্ণময় ৰূপ অংকীয়া ভাওনাত প্ৰতিফলিত হয়। ভাওনাৰ প্ৰতিজন ভাৱৰীয়াই বা অভিনেতাই কিছুমান গুণ আয়ত্ব কৰিব লগাত পৰে। কাৰণ ভাওনাত অভিনেতাৰ প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান, যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, বিভিন্ন ভাৱ প্ৰকাশ, গীতৰ অভিনয় ইত্যাদি সকলো নৃত্যৰ মাজেদিহে পৰিৱেশিত হয়। সেয়ে প্ৰত্যেকজন অভিনেতা একো একোজন নৃত্যশিল্পী হোৱাৰো প্ৰয়োজন।

এতিয়া আমি ভাওনাৰ আংগিক আৰু অভিনয়ৰ দিশলৈ আহোঁ। উল্লেখযোগ্য যে নাট্যশাস্ত্ৰ, আৰু অভিনয় দর্পণে অভিনয়ক চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰিছে — (১) আংগিক, (২) বাচিক, (৩) আহার্য আৰু (৪) সাত্ত্বিক।[৮] উল্লেখযোগ্য যে এই চাৰি প্ৰকাৰ অভিনয়ৰ প্ৰয়োগ অংকীয়া ভাওনাত পূর্ণমাত্ৰাই আছে। প্ৰথমতে আমি ভাওনাৰ আংগিকৰ দিশটো আলোচনা কৰিম। উল্লেখযোগ্য যে — নাট্যশাস্ত্ৰ, অভিনয় দর্পণ, সংগীত ৰত্নাকৰ আৰু বহুতো পুৰণি শাস্ত্ৰই শাস্ত্ৰীয় নৃত্যত মানৱ শৰীৰৰ অঙ্গ, প্ৰত্যঙ্গ আৰু উপাঙ্গৰ (মানৱ শৰীৰৰ মুখ্য তথা সূক্ষ্ম অংশসমূহ) ভূমিকাসমূহক সূন্দৰভাৱে বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাইছে। প্ৰায়কেইখন শাস্ত্ৰই অঙ্গ অর্থাৎ শৰীৰৰ প্ৰধান অংশকেইটাক ছয়টা ভাগত ভগাইছে। সেয়া হৈছে - শিৰ, বুকু, পার্শ্ব, কঁকাল বা কটিদেশ, হস্ত আৰু পদ।[৯] অভিনয় দর্পণে গ্ৰীৱাকো অঙ্গৰ অন্তর্ভুক্ত কৰিছে।[১০] প্ৰত্যঙ্গৰ ক্ষেত্ৰত অভিনয় দর্পণ আৰু সংগীত ৰত্নাকৰে নিজাববীয়াকৈ ছয়টা অংশৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সেয়া হৈছে — গ্ৰীৱা, বাহু, কান্ধ, উদৰ, উৰু, আঁঠু, পিঠি ইত্যাদি।[১১] নাট্যশাস্ত্ৰই অৱশ্যে সুকীয়াভাৱে প্ৰত্যঙ্গৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই। আনহাতেদি নাট্যশাস্ত্ৰই উপাঙ্গসমূহক ছয়টা ভাগত ভাগ কৰিছে।[১২] সেয়া হৈছে — চকু, ভ্ৰুযুগল, নাক, ওঁঠ, গাল আৰু ঠুতুৰি। অভিনয় দর্পণ আৰু সংগীত ৰত্নাকৰে নাট্যশাস্ত্ৰই উল্লেখ কৰা ছয়বিধ উপাঙ্গৰ বাহিৰেও চকুৰ মণি, চকুৰ পতা, হনু, দাঁত, তালু, মুখ আদিকো উপাঙ্গৰ অন্তর্ভুক্ত কৰিছে।[১৩] উল্লেখযোগ্য যে শৰীৰৰ সমগ্ৰ অঙ্গৰ কার্যৰ বিশেষত্ব অনুযায়ী নাট্যশাস্ত্ৰই আঙ্গিকক আকৌ তিনিটা ভাগত ভাগ কৰিছে। সেয়া হৈছে — মুখজ (Facial), শৰীৰী (bodily) আৰু চেষ্টাকৃত (brought about by the movements)।[১৪] মুখজই ব্যক্তিৰ মুখত থকা সকলোধৰণৰ সূক্ষ্ম অংশকেই সূচাইছে। শৰীৰীয়ে ব্যক্তিৰ দেহৰ প্ৰধান তথা সকলো অঙ্গকেই বুজাইছে। আনহাতেদি, যেতিয়া সমগ্ৰ শৰীৰক গতিৰ দ্বাৰা একোটা ভংগীৰ ৰূপ দিয়া হয়, তাকেই কোৱা হয় চেষ্টাকৃত। অর্থাৎ মানুহৰ সমগ্ৰ

শৰীৰটো শিৰৰ পৰা ভৰিৰ আঙুলিলৈকে যেতিয়া কোনো স্থিৰ ভংগী বা স্থিতি বা গতিসৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সক্ৰিয় হৈ উঠে, তাকেই বহুল অৰ্থত কোৱা হয় আঙ্গিক। অংকীয়া ভাওনাত এই সকলো আঙ্গিকৰ তত্ত্ব তথা প্ৰয়োগ প্ৰক্ৰিয়া আমি লক্ষ্য কৰো, যিসমূহ পৌৰাণিক শাস্ত্ৰসমূহে উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে। গায়ন-বায়নৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ভাওনাৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰ, পৰিবেশন ৰীতি, নৃত্য সকলোতে শাস্ত্ৰসন্মত আঙ্গিকৰ প্ৰয়োগ পৰিলক্ষিত হয়। এইখিনিতে উল্লেখ কৰিবলৈ বিচাৰিছো যে — আমি সকলোৱে জানো সত্ৰীয়া নৃত্যৰ মূল আধাৰ হৈছে অংকীয়া ভাওনা। এই নৃত্যৰ সমগ্ৰ আঙ্গিক বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে নৃত্যটিৰ স্থিতিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শৰীৰৰ ভঙ্গ বা ভাঁজ, শৰীৰ সঞ্চালনৰ প্ৰক্ৰিয়া, পদৰ স্থিতি আৰু সঞ্চাৰ, জাপ, ভ্ৰমৰি বা পাক, গতি, হস্ত বা হাত, শিৰকৰ্ম, গ্ৰীৱা-ভেদ, দৃষ্টিভেদ, মণি-ভেদ, বক্ষভেদ ইত্যাদি সকলোতে শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্য বা গুণ নিহিত হৈ আছে। এই বিষয়ে আমাৰ প্ৰচাৰিত গ্ৰন্থ 'নৃত্যকলা প্ৰসঙ্গ আৰু সত্ৰীয়া নৃত্য'ৰ[১৫] এটি প্ৰবন্ধ, 'সত্ৰীয়া নৃত্যৰ আঙ্গিকত শাস্ত্ৰীয় আৰু মৌলিক উপাদানৰ সংশ্লেষণত বিশদভাৱে আলোচনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে সত্ৰীয়া নৃত্যত প্ৰত্যক্ষ কৰাৰ দৰে অংকীয়া ভাওনাৰ চৰিত্ৰসমূহতো আমি পদৰ বিভিন্ন স্থিতি, সঞ্চাৰ, স্থান, শৰীৰৰ ভঙ্গ, শিৰকৰ্ম, গ্ৰীৱা-ভেদ, দৃষ্টি-ভেদ, চক্ষু-ভেদ ইত্যাদি প্ৰত্যক্ষ কৰোঁ। এইখিনিতে আকৌ উনুকিয়াব বিচাৰিছোঁ যে সত্ৰীয়া নাচৰ মূল আধাৰ হৈছে অংকীয়া ভাওনা। সৰহ সংখ্যক নাচেই অংকীয়া ভাওনাৰ পৰা আহিছে গতিকে অৱধাৰিত ভাবেই এই শাস্ত্ৰীয় গুণসমূহ নাচখিনিত থাকিবই।

এতিয়া আমি কিছু উদাহৰণলৈ আঁহো। নাট্যশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত পাঁচবিধ পদ ক্ৰমে — সম, অঞ্চিত, কুঞ্চিত, অগ্ৰতলসঞ্চাৰ আৰু উদ্‌ঘাটিতৰ প্ৰয়োগ ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়। গায়ন-বায়নৰ পৰা আৰম্ভ কৰি চৰিত্ৰসমূহৰ বচন উপস্থাপনৰ স্থিতি, বিভিন্ন ৰস তথা ভাব প্ৰকাশৰ সময়ত প্ৰয়োগ কৰা স্থিতিত আমি এই পদসমূহৰ প্ৰয়োগ দেখা পাঁও। ইয়াৰ বাহিৰেও শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্য সম্পন্ন বহুতো পদস্থিতি তথা সঞ্চাৰ অংকীয়া ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়। ঠিক তেনেদৰে— নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণত বৰ্ণিত বিভিন্ন "স্থানক ভেদ"[১৬]ৰ কিছু প্ৰয়োগ ভাওনাত প্ৰত্যক্ষ কৰা যায়। সেয়া হৈছে — নাট্যশাস্ত্ৰৰ সম্পদ, বৈষ্ণৱ, আলিঢ়, প্ৰত্যালিঢ় ইত্যাদি আৰু অভিনয় দৰ্পণৰ সমপাদ, একপাদ ইত্যাদি। উল্লেখযোগ্য যে — অভিনয় দৰ্পণত বৰ্ণিত "মণ্ডল ভেদ"[১৭]ৰ স'তে অংকীয়া ভাওনাত প্ৰয়োগ হোৱা পদকৰ্মৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। আয়তমণ্ডলৰ স'তে ওৰা (গায়ন-বায়নত প্ৰয়োগ হোৱা প্ৰাথমিক স্থিতি), মটিতৰ স'তে ভাওনাৰ নাচতে প্ৰয়োগ হোৱা আঠুৰা, সমসূচী আৰু পাৰ্শ্বসূচীৰ স'তে 'বাহাৰ' নাচত থকা দুটি ভংগীৰ সম্পূৰ্ণ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। ভাওনাৰ চৰিত্ৰসমূহৰ শৰীৰ সঞ্চালন, শৰীৰৰ ভঙ্গ বা ভাঁজ আদিতো আমি শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্য দেখা পাওঁ। উদাহৰণ স্বৰূপে — নাট্যশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত 'বক্ষ-ভেদ'[১৮]ত উল্লেখিত 'সম' আৰু 'উদ্বাহিত' বক্ষভেদৰ বৈশিষ্ট্য আমি ভাওনাৰ চৰিত্ৰসমূহত দেখা পাওঁ। চৰিত্ৰসমূহে যেতিয়া নৃত্যৰ মাজেৰে প্ৰৱেশ বা প্ৰস্থান কৰে, শৰীৰ সঞ্চালনত এক উলাহৰ সৃষ্টি হয়। উলাহ হৈছে শৰীৰৰ তৰঙ্গিত বা আন্দোলিত অৱস্থা, য'ত শৰীৰ এডাল নিছিগা সূতা বা অবিচ্ছিন্নভাৱে আন্দোলিত হৈ থকা এশাৰী টোৰ লানিৰ দৰে অনুভূত হয়। এই প্ৰক্ৰিয়াত নৃত্যশিল্পী গৰাকীৰ বুকু বা বক্ষ ক্ৰমে সম অৱস্থাৰ পৰা কিছু ওপৰলৈ ওঠে অৰ্থাৎ উদ্বাহিত হয়, আকৌ সম স্থানলৈ আহে, আৰু পুনৰায় উদ্বাহিত হয়। আনহাতেদি, ভাওনাৰ এটি চৰিত্ৰই যেতিয়া খং ভাৰ প্ৰকাশ কৰে, তেতিয়াও আমি উদ্বাহিত বক্ষৰ প্ৰয়োগ দেখা পাওঁ। এনেদৰে অন্যান্য বক্ষৰো প্ৰয়োগ ভাওনাত আছে। শৰীৰৰ ভঙ্গৰ কথালৈ যদি আঁহো, দেখিম যে — সমভঙ্গ, অভঙ্গ, ত্ৰিভঙ্গ আৰু অতি বা বহুভঙ্গৰ প্ৰয়োগ ভাওনাৰ চৰিত্ৰসমূহৰ শৰীৰৰ ভঙ্গ বা ভাঁজত দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে — কিছুমান চৰিত্ৰই কথা কোৱা সময়ত সমভঙ্গৰ (শৰীৰৰ ভৰ দুই ভৰিত সমভাৱে স্থাপিত) প্ৰয়োগ পৰিলক্ষিত হয়। আনহাতেদি, মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ বিৰচিত 'কেলি গোপাল' বা 'ৰাস ক্ৰিয়া'ৰ এটি গীত 'পদ নখ ক্ষিতি লেখু দেখু আন্ধিয়াৰি...'ৰ অভিনয়ৰ সময়ত চৰিত্ৰটি অভঙ্গ (শৰীৰৰ ভৰ এখন ভৰিত স্থাপন, ফলত শৰীৰ এটা দিশত সামান্য ভাঁজ) ৰূপত থকা দেখা যায়। তেনেদৰে বংশীবদনত কৃষ্ণ ত্ৰিভঙ্গ ৰূপত পৰিলক্ষিত হয়। অতিভঙ্গ বা বহুভঙ্গৰ প্ৰয়োগ আমি ৰাক্ষস-ৰাক্ষসী, দূত আদি চৰিত্ৰত দেখা পাওঁ। ইয়াৰ উপৰিও ভাওনাৰ নাচৰ পৰা আৰম্ভ কৰি চৰিত্ৰসমূহে স্থিতি লোৱা ক্ষেত্ৰত পুৰুষ ওৰা (পুৰুষ নাচ বা চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত পুৰুষে লোৱা প্ৰাথমিক স্থিতি), প্ৰকৃতি ওৰা (নাৰী বা মহিলা চৰিত্ৰই লোৱা প্ৰাথমিক স্থিতি), সম স্থিতি আদিৰ প্ৰয়োগো পৰিলক্ষিত হয়।

অংকীয়া ভাওনাৰ হস্ত প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰতো আমি কিছুমান শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য কৰো। নাট্যশাস্ত্ৰত হস্তসঞ্চালনক কেন্দ্ৰ

কৰি চাৰি প্ৰকাৰৰ হস্তকৰণ উল্লেখ কৰা হৈছে। সেয়া হৈছে — (১) আৱেষ্টিত, (২) উদ্বেষ্টিত, (৩) ব্যৱৰ্তিত আৰু (৪) পৰিৱৰ্তিত। ভাওনাৰ চৰিত্ৰসমূহে কৰা নৃত্যত এই হস্তকৰণৰ প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। নাট্যশাস্ত্ৰই[১৯] আকৌ হস্ত সঞ্চালনৰ স্থানভেদে হস্তক পাঁচ প্ৰকাৰত বিভক্ত কৰিছে। সেয়া হৈছে — (১) উত্তান (ওপৰলৈ উঠা), (২) বত্তুল (ঘূৰণীয়াকৈ), (৩) ত্ৰাশ্য (বেঁকাকৈ সঞ্চলন), (৪) স্থিৰ (ৰৈ থকা), (৫) অধোমুখ (তললৈ চোৱা)। উল্লেখ্যযোগ্য যে অংকীয়া ভাওনাত বিভিন্ন ভাৱ প্ৰকাশত এই হস্ত সঞ্চালনৰ স্থানসমূহ ব্যৱহাৰ হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে — আশীৰ্বাদ দিয়াৰ সময়ত হস্ত তললৈ কৰা, বিজয় বুজাবলৈ হস্তৰ স্থান ওপৰলৈ ৰখা, অভয় প্ৰদানৰ সময়ত হস্ত স্থিৰ হৈ থকা ইত্যাদি। আনহাতেদি, অভিনয় দৰ্পণে[২০] উল্লেখ কৰা পাঁচ বিধ হস্তগতিৰ প্ৰয়োগো ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়। সেইসমূহ হৈছে — (১) উদ্ধা (ওপৰলৈ উঠা), (২) অধো (তললৈ যোৱা), (৩) উত্তৰ (বাওঁফালে গতি কৰা), (৪) প্ৰাচী (সম্মুখলৈ), (৫) দক্ষিণ (সোঁফালে গতি কৰা)। এই সকলো হস্ত গতিৰ প্ৰয়োগ ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়। উল্লেখযোগ্য যে বিভিন্ন সংযুক্ত, অসংযুক্ত, তথা নৃত্তহস্ত ভাওনাত ব্যৱহাৰ হয়। অৰ্থসূচক অনেক হস্তৰ প্ৰয়োগ ভাওনাত প্ৰয়োগ হোৱা পৰিলক্ষিত হয়।

ইয়াৰ উপৰিও শাস্ত্ৰত বৰ্ণিত শিৰভেদ,[২১] গ্ৰীৱা[২২] বা ডিণ্ডিভেদ, দৃষ্টিভেদ[২৩] ইত্যাদিও সত্ৰীয়াত প্ৰয়োগ হৈ আহিছে। এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে উপাঙ্গ, অৰ্থাৎ মুখৰ সূক্ষ্ম অংশসমূহৰ প্ৰয়োগো অংকীয়া ভাওনাত পূৰ্ণমাত্ৰাই পৰিলক্ষিত হয়। দৃষ্টিভেদ বা চাৰনি, মনি-ভেদ, পতা-ভেদ, ভ্ৰু-ভেদ, নাসিকা-ভেদ, ঠোতুৰি ইত্যাদিৰ ব্যৱহাৰ ভাওনাত প্ৰত্যক্ষ কৰা যায়। উল্লেখযোগ্য যে— মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে তেখেতৰ বিশাল ৰচনাৰাজিত বিভিন্ন ধৰণৰ চকু আৰু চকুৰ সঞ্চালন, যেনে — প্ৰেম দৃষ্টি, কটাক্ষ দৃষ্টি, সদয় দৃষ্টি, বংকিম নয়ন ইত্যাদিৰ উল্লেখ কৰিছে। এইসমূহৰ প্ৰয়োগ প্ৰক্ৰিয়া নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণত বৰ্ণিত দৃষ্টি ভেদ বা ৰসদৃষ্টিৰ স'তে সাদৃশ্য আছে। উদাহৰণ স্বৰূপে— কটাক্ষ দৃষ্টি নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণত বৰ্ণিত সাচী দৃষ্টিৰেই এক ৰূপ। তেনেদৰে প্ৰেম দৃষ্টি হৈছে ৰস দৃষ্টিৰ এক প্ৰকাৰৰ প্ৰয়োগ আৰু সদয় দৃষ্টিও এক প্ৰকাৰ ৰসদৃষ্টি, যাৰ নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণত বৰ্ণিত সমদৃষ্টিৰ স'তে সামঞ্জস্য আছে। এইসমূহৰ উপৰি অন্যান্য উপাঙ্গসমূহৰ প্ৰয়োগো ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়।

এতিয়া আমি অংকীয়া ভাওনাৰ অভিনয়ৰ দিশটো আলোচনা কৰিম। আমি আগতেই উল্লেখ কৰি আহিছো যে — অংকীয়া ভাওনা হৈছে — নৃত্য, নাট্য আৰু গীতৰ এক অপূৰ্ব সমাহাৰ। গতিকে অভিনয়ৰ দিশত অংকীয়া ভাওনা নিশ্চিতভাৱেই অতি সমৃদ্ধ, কাৰণ নাট্যৰ বৈশিষ্ট্য ভাওনাই পূৰ্ণমাত্ৰাই বহন কৰিছে। আমি আগতেই উল্লেখ কৰি আহিছো যে— নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু অভিনয় দৰ্পণে অভিনয়ক চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰিছে। সেয়া হৈছে— (১) আঙ্গিক, (২) বাচিক, (৩) আহাৰ্য আৰু (৪) সাত্ত্বিক। এই চাৰিও প্ৰকাৰৰ অভিনয় ভাওনাত বিদ্যমান। ইতিমধ্যেই আমি আঙ্গিক বা আঙ্গিকাভিনয়ৰ দিশটো আলোচনা কৰিলো। এতিয়া বাচিক বা বাচিকাভিনয়ৰ দিশটোলৈ আহোঁ। অংকীয়া ভাওনাৰ চৰিত্ৰসমূহে বচন বা বাক্য বা শব্দৰ দ্বাৰা নিজৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰে। অৰ্থাৎ ভাওনাত বাচিক অভিনয় পূৰ্ণমাত্ৰাই পৰিলক্ষিত হয়। ঠিক সেইদৰে আহাৰ্যৰ ক্ষেত্ৰতো ভাওনাত চৰিত্ৰভেদে নিৰ্দিষ্ট আহাৰ্য বা পোছাক পৰিচ্ছদ নিৰ্ধাৰণ কৰা আছে। কাৰণ, কৃত্ৰিম বেশভূষা, আ-অলংকাৰ আদিৰ মাজেৰে যি অভিনয় কৰা হয় সেয়াই আহাৰ্য অভিনয়। নাট্যশাস্ত্ৰই এইসমূহৰ উপৰি নাটৰ ৰঙ্গথলীত প্ৰয়োগ কৰা নানান কৃত্ৰিম সামগ্ৰী, অন্যান্য অলংকাৰ ইত্যাদিকো আহাৰ্যৰ শাৰীত ৰাখিছে। তেনে কিছু সামগ্ৰী ৰঙ্গথলী সজ্জাৰ বাবে অংকীয়া ভাওনাতো ব্যৱহাৰ কৰা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে — অগ্নিগড়ৰ কথা ক'ব পাৰি। নৱধা ভক্তিৰ প্ৰতীক ৰূপে জ্বলোৱা ন-গছি বস্তি তথা অন্যান্য উপকৰণৰ ব্যৱহাৰ ভাওনাত দেখা যায়। সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ বৈশিষ্ট্যও অংকীয়া ভাওনাই পূৰ্ণমাত্ৰাই বহন কৰিছে। সাত্ত্বিক অভিনয় হৈছে সেয়া, যি সত্ত্ব মনক কেন্দ্ৰ কৰি সম্পাদন হয়। সত্ত্ব মন মানে হৈছে —শান্ত সমাহিত মন, য'ত খং, উদ্বেগ, উৎকণ্ঠা আদিৰ স্থান নাথাকে। সেয়ে, সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ বাবে প্ৰয়োজন মন আৰু হৃদয়ৰ একান্ত একাগ্ৰতা। সাত্ত্বিক অভিনয়ক আঠোটা ভাগত ভগোৱা হৈছে। সেইসমূহ হ'ল — স্তম্ভ (সংজ্ঞাহীন), স্বেদজল (ঘাম), ৰোমাঞ্চ (গাৰ নোম শিয়ঁৰি উঠা), স্বৰভঙ্গ (অস্বাভাৰিক ধৰণৰ, অৰ্থাৎ ভয়, ক্ৰোধ, আনন্দ আদিৰ সময়ত ওলোৱা স্বৰ), বেপথু (কম্পন), বিবৰ্ণতা (মুখৰ ৰং পৰিৱৰ্তন হোৱা), অশ্ৰু (চকুৰ পানী) আৰু প্ৰলয় (মূৰ্চ্ছা) ইত্যাদি। উল্লেখযোগ্য এইসকলোৰে প্ৰয়োগ অংকীয়া ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়। গতিকে চাৰিওটা অভিনয়েৰে অংকীয়া ভাওনা যথেষ্ট চহকী।

এইবাৰ ৰসৰ প্ৰসঙ্গলৈ আহোঁ। ভাওনা সমূহৰ মূল আধাৰ ৰস হৈছে ভক্তি ৰস। শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি ভক্তি তথা কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত ৰাম ভক্তিয়ো হৈছে ভাওনাসমূহৰ মূল ভেটি। আনহাতেদি, প্ৰত্যেকখন নাটৰ একোটা বিশেষ লক্ষ্য আছে।

মানৱ জীৱনৰ একোটা বিশেষ লক্ষ্য আছে। মানৱ জীৱনৰ একোটা দিশ, চৰিত্ৰ তথা দৰ্শনক ভাওনাই সুন্দৰভাৱে উপস্থাপন কৰি দেখুৱাইছে। ভক্তিৰ ৰূপ, প্ৰেমৰ ঐশ্বৰিক ৰূপ, দুষ্কৃতি দমন, শান্তক পালন ইত্যাদি বিভিন্ন দিশৰ প্ৰতিফলন ভাওনা সমূহত পৰিলক্ষিত হয়। প্ৰতিখন অংকীয়া ভাওনাই একো একোটা উচ্চদৰ্শন উপস্থাপন কৰিছে। উদাহৰণ স্ৱৰূপে— "কেলিগোপাল" নাটখনিত শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু গোপীসমূহৰ বিভিন্ন ক্ৰিয়া বা লীলাৰ মাজেৰে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে প্ৰেমৰ ঈশ্বৰীয় ৰূপ। নাটখনত শ্ৰীকৃষ্ণ-গোপীৰ মাজত সংঘটিত ক্ৰিয়াৰ বিভিন্ন চিত্ৰ চিত্ৰায়ণৰ লগতে এনে এখন চিত্ৰ অংকিত কৰা হৈছে, য'ত শ্ৰীকৃষ্ণ-গোপীৰ প্ৰেমে এক বিশেষ স্তৰত উপনীত হৈছেগৈ, য'ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ কেৱল চৰণ চিন্তি গোপীয়ে ইহলীলা সম্ভৰণ কৰিছে —

'কৃষ্ণৰ চৰণ চিন্তি পাৱে পৰম গতি
ছোড়ি পৰল গোপী প্ৰাণা ....
(কেলিগোপাল)[২৪]

অৰ্থাৎ, এই প্ৰেম সাধাৰণ মানৱীয় প্ৰেম নহয়, ই এক ঈশ্বৰীয় প্ৰেম। আমি ওপৰত উল্লেখ কৰি আহিছো যে — অংকীয়া ভাওনাৰ মুখ্য আধাৰ ৰস হৈছে ভক্তি ৰস। কিন্তু অন্যান্য ৰসসমূহো ভাওনাত পূৰ্ণমাত্ৰাই বিদ্যমান। বীৰ, ৰৌদ্ৰ, শৃংগাৰ, কৰুণ, ভয়ানক ইত্যাদি নৱ ৰসৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ ঘটিছে অংকীয়া ভাওনাৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰসমূহৰ মাজেৰে। কিন্তু, এই সকলো ৰসৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিছেগৈ ভক্তিত। গুৰুজনাই "ৰামবিজয় নাট"ত ব্যক্ত কৰিছে — "... পৰম ভকতি ৰস জানা...." অৰ্থাৎ ভক্তি বা ভকতি ৰসেই শ্ৰেষ্ঠ বা পৰম সম্পদ, যিয়েই সৰ্বশেষত জীৱক মুক্তি দিব পাৰে এই পাৰ্থিব জগতৰ পৰা। এইখিনিতেই অংকীয়া নাটসমূহ অন্যান্য নাট্য ধাৰা সমূহতকৈ সুকীয়া। কাৰণ ইয়াত জীৱৰ মুক্তি বা মোক্ষপ্ৰাপ্তিৰ পথ অতি সূক্ষ্ম ভাৱে অঙ্কন কৰা হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে— নাট্যশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত 'মুখৱাগ'[২৫]ৰ পূৰ্ণপ্ৰয়োগ অংকীয়া ভাওনাত দেখা যায়। মুখৱাগ নাটকীয় উপস্থাপন বা পৰিবেশনৰ স'তে জড়িত। মুখৱাগ ভাব আৰু ৰসৰ আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত। নাট্যশাস্ত্ৰই বৰ্ণনা কৰা চাৰিপ্ৰকাৰৰ মুখৱাগ হৈছে — (১) স্বাভাৱিক, (২) প্ৰসন্ন, (৩) ৰক্ত আৰু (৪) শ্যাম। এইসকলোৰে প্ৰয়োগ অংকীয়া ভাওনাত আছে।

উল্লেখযোগ্য যে — অংকীয়া ভাওনাসমূহত অষ্ট-নায়িকাৰ প্ৰয়োগ পৰিলক্ষিত হয়। ভাওনাসমূহৰ বিভিন্ন নাৰী চৰিত্ৰৰ মাজেৰে এই অষ্ট নায়িকাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে। নাট্যশাস্ত্ৰৰ চতুৰ্বিংশ অধ্যায়ত অষ্ট নায়িকাৰ বিভিন্ন ৰূপ চিত্ৰণ কৰা হৈছে। সেইসমূহ হৈছে — অভিসাৰিকা, বাসক সজ্জিকা, বিৰহোৎকণ্ঠিতা, বিপ্ৰলব্ধা, খণ্ডিতা, কলহান্তৰিতা, প্ৰোষিতভৰ্তৃকা আৰু স্বাধীনভৰ্তৃকা। এই আটাইকেইটা নায়িকাৰ ৰূপ অংকীয়া ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়। উদাহৰণ স্ৱৰূপে— "পাৰিজাত হৰণ" নাটৰ এই গীতটিৰ মাজেৰে কলহান্তৰিতা আৰু খণ্ডিতা নায়িকাৰ চিত্ৰ ফুটি উঠিছে এনেদৰে —

"কেশৱহে বুঝলহুঁ তুহুঁ
জানলোহোঁ তুহু ব্যৱহাৰ।
অতৱে চাতুৰি চোড়ি চলহু বহুৰি হৰি এ
যাহা প্ৰিয়া ৰমণী তোহোৰা....।।"

শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীক পাৰিজাত ফুল উপহাৰ দিয়াৰ কথা শুনি সত্যভামা দুখ, অভিমান, খং-ক্ষোভ, ঈৰ্ষাত ম্ৰিয়মাণ হৈ উঠিছে, য'ত খণ্ডিতা নায়িকাৰ মানসিক অৱস্থাৰ প্ৰতিফলন হৈছে। খণ্ডিতা নায়িকা হৈছে সেইগৰাকী, যি গৰাকীৰ প্ৰিয়জন আন নাৰীৰ প্ৰতি আসক্ত হৈ যথাসময়ত নায়িকাৰ কাষত উপস্থিত নোহোৱাত মৰ্মপীড়াত কাতৰ হৈ পৰে। ৰুক্মিণীৰ প্ৰতি শ্ৰীকৃষ্ণ আসক্ত বুলি উপলব্ধি কৰি সত্যভামা খণ্ডিতা নায়িকালৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ স'তে কাজিয়াত লিপ্ত হৈ, হৈ পৰিছে কলহান্তৰিতা নায়িকা। এনেদৰেই বিভিন্ন নায়িকাৰ ৰূপ অংকীয়া নাটসমূহে বহন কৰিছে। ঠিক তেনেদৰে নাট্যশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত নায়ক ভেদৰ প্ৰয়োগো অংকীয়া ভাওনাত পৰিলক্ষিত হয়। চাৰি প্ৰকাৰৰ নায়ক-ভেদ, যেনে ধীৰোদাত্ত, ধীৰললিত, ধীৰপ্ৰশান্ত আৰু ধীৰোদ্ধতৰ ব্যৱহাৰ ভাওনাত আছে। অংকীয়া নাটসমূহৰ পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহৰ মাজেৰে এই নায়কসমূহ প্ৰতিফলিত হয়।

ইয়াৰ উপৰিও অভিনয় হস্ত, অৰ্থসূচক পদৰ ব্যৱহাৰ, অৰ্থপূৰ্ণ বোলৰ প্ৰয়োগ ইত্যাদি অনেক গুণে অংকীয়া ভাওনাক বৈচিত্ৰ্যময় সম্ভা�ৰত পৰিণত কৰিছে। উদাহৰণ স্ৱৰূপে — ৰজা হস্ত, পদৰ ক্ষেত্ৰত 'তেৰাই' (যি বীৰৰস বুজাবলৈ প্ৰয়োগ হয়) ইত্যাদি সকলোৰোৰ উপাদানে অংকীয়া ভাওনাক এক অনন্য ৰূপ প্ৰদান কৰিছে।

অংকীয়া ভাওনাৰ মুখ্য ভাষা হৈছে ব্ৰজাৱলী। মৈথিলী আৰু পশ্চিম মাগধী ভাষাৰ লগত অসমীয়া প্ৰকাশ ৰীতি আৰু শব্দাৱলীৰ সংযোগেৰে সৃষ্টি কৰা এই ব্ৰজাৱলী ভাষা মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ আৰু মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে নাট আৰু গীতসমূহ ৰচনাত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। সৰ্বসাধাৰণ জনগণে যাতে অংকীয়া ভাওনাৰ ৰসাস্বাদন কৰিব পাৰে, সেই কথাতো গুৰুজনাই যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছিল, তাৰেই ফলশ্ৰুতি এই ভাষা

প্ৰয়োগ।

আমি আগতেই উল্লেখ কৰি আহিছো যে — অংকীয়া ভাওনা এক বৃহৎ কলা। বহুতো কলাত্মক দিশ, সমল, শিল্প ইয়াত জড়িত হৈ আছে। মুখা তেনে এটি শিল্প, যি অংকীয়া ভাওনাৰ এক অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। বিভিন্ন ৰাক্ষস-ৰাক্ষসী, যেনে- পুতনা, শূৰ্পণখা, শংখচূড় ইত্যাদিৰ উপৰিও হনুমান, জটায়ু, বানৰসেনা, কালীয়, ইত্যাদি অনেক মুখা অংকীয়া ভাওনাত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। জাতি বাঁহ, কুমাৰৰ মাটি, কাপোৰ, গোবৰ, ৰং, হেঙুল, হাইতাল ইত্যাদিৰে মুখা নিৰ্মাণৰ কৌশল সঁচাকৈয়ে অতি সুন্দৰ আৰু আশ্চৰ্যজনক।

অংকীয়া নাট বা ভাওনাত থকা গীতসমূহৰো এক নিৰ্দিষ্ট গায়ন পদ্ধতি আছে। নিৰ্দিষ্ট ৰাগ তথা তাল আছে। অৰ্থাৎ এক নিজস্ব নিৰ্দিষ্ট ধাৰা আছে। বাদ্যসমূহৰ ভিতৰত খোল, তাল, বাঁহী, কালী ইত্যাদি ব্যৱহাৰ কৰা হয়। তালৰ ভিতৰত সৰু-বৰ বিভিন্ন তাল, যেনে খুটি তাল, বৰ তাল আদি ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

অংকীয়া নাটৰ সামৰণিৰ দিশটোও অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ তথা কলাত্মক। কাৰণ, শেষত ভাৰৰীয়াসৰে খৰমান নাচেৰে নাটৰ সামৰণি মাৰে। সামৰণিৰ নাচৰ তাল আৰু ৰাগ নিৰ্দিষ্ট কৰি থোৱা আছে। খৰমান তাল আৰু কল্যাণ ৰাগেৰে নাট সামৰা হয়, নৃত্যৰ মাজেৰে। এনেদৰেই বহু শাস্ত্ৰীয় সমল আৰু পৰম্পৰাগতভাৱে আহৃত সমলেৰে অংকীয়া ভাওনাই এক বৈচিত্ৰ্যময় ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। নাট্য-নৃত্য-গীত-মুখা আদিৰে সমৃদ্ধ অংকীয়া ভাওনা সেয়েহে অসমৰ নাট্য ধাৰাৰ আদিনাট ৰূপে নিজ গুণেৰে ঋদ্ধ আৰু সৰ্বজন স্বীকৃত।

তথ্যসূত্ৰ ঃ

১। নগেন শইকীয়া : *অংকীয়া নাট আৰু ভাওনা সম্পৰ্কে যৎকিঞ্চিত ঃ "মুক্তিসাধকম্"*, ২০০৯, পৃ. ৪২।
২। নাৰায়ণ চন্দ্ৰ গোস্বামী: *প্ৰৱন্ধাৱলী* (দ্বিতীয় খণ্ড), ২০০৯, পৃ. ১০৭।
৩। Maheswar Neog : *Aesthetic Continuum, Essays on Assamese Music, Drama, Dance and Paintings*, P.164
৪। কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামী : *অঙ্কীয়া ভাওনা*, পৃ. ১৭।
৫। যতীন গোস্বামী : *অংকীয়া ভাওনা আৰু মাতৃভাষাৰ ভাওনা*, "*মুক্তিসুধাকৰম্*" পৃ. ৭৭।
৬। প্ৰদীপজ্যোতি মহন্ত : *শঙ্কৰদেৱৰ শিল্পলোক*, ২০০৭, পৃ. ৫৪।
৭। বোধেশ্বৰ শইকীয়া (সম্পা.) : *মুক্তিসাধকম্*, ২০০৯, পৃ. ৫০-৫৬।
৮। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/৯, পৃ. ১১৫।
অভিনয় দৰ্পণ : ৩৮, পৃ. ২৪।
৯। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/১২, পৃ. ১৯৭।
১০। অভিনয় দৰ্পণ : ৪২।
১১। তদেৱ : ৪৩-৪৪।
১২। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/৯৫-১৪৯।
১৩। অভিনয় দৰ্পণ : ৪৫-৪৮।
১৪। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/১১।
১৫। মল্লিকা কন্দলী : *নৃত্যকলা প্ৰসঙ্গ আৰু সত্ৰীয়া*, পৃ. ৩২-৪২।
১৬। নাট্যশাস্ত্ৰ : ১১/৫০-৭১,
অভিনয় দৰ্পণ : ২৭৪-২৭৬।
১৭। অভিনয় দৰ্পণ : ২৬০-১৬১।
১৮। নাট্যশাস্ত্ৰ : ১০/১-৯।
১৯। তদেৱ : ৯/১৭৬-১৭৭, ২০৫-২১০।
২০। অভিনয় দৰ্পণ : ২৪৪-২৪৬।
২১। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/১৭-৩৬,
অভিনয় দৰ্পণ : ৪৯-৫০,
সংগীত ৰত্নাকৰ : ৪৫-৫৩।
২২। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/১৬৭-১৭১,
অভিনয় দৰ্পণ : ৭৯-৮৭,
সংগীত ৰত্নাকৰ : ৯৩-৯৯।
২৩। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/১০৩-১০৭,
অভিনয় দৰ্পণ : ৬৬-৭।
২৪। মহিম বৰা (সম্পা.) : *শংকৰদেৱৰ নাট*, পৃ. ১৯৮।
২৫। নাট্যশাস্ত্ৰ : ৮/১৫৭-১৫৮, ১৫৯-১৬০।

❖❖❖