অধ্যায় ৬ ঃ সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা

অধ্যায় গাঁথনি

৬.১ উদ্দেশ্য

৬.২ পৰিচয়

৬.৩ সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা

৬.৪ সত্রীয়া সংগীত

৬.৪.১ বৰগীত

৬.৪.২ *কীর্তন, নামঘোষা* আৰু আনুষংগিক ধাৰা

৬.৫ সত্রীয়া নৃত্য আৰু বাদ্য

৬.৬ অংকীয়া নাট আৰু ভাওনা

৬.৭ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

৬.৮ অধিক জানিবলৈ

৬.৯ অগ্রগতিৰ খতিয়ান

৬.১০ আৰ্হি প্রশ্ন

৬.১ উদ্দেশ্য

এই অধ্যায়টি অধ্যয়ন কৰি আপুনি—

- সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা সম্পর্কে প্রাথমিক ধাৰণা লাভ কৰিব
- সত্রীয়া সংগীতৰ বিষয়ে বর্ণনা কৰিব পাৰিব
- সত্রীয়া নৃত্য আৰু বাদ্য সম্পর্কে জানিব পাৰিব
- বৰগীত সম্পর্কে বিশদভাৱে জ্ঞান আহৰণ কৰিব
- অংকীয়া নাটৰ বিষয়ে অৱগত হ'ব
- পৰিৱেশনগত দিশৰ পৰা অংকীয়া ভাওনা সম্পর্কে বিশ্লেষণ আগবঢ়াব পাৰিব।

৬.২ পৰিচয়

ইয়াৰ পূর্বৱর্তী অধ্যায় দুটাত আপুনি অসমৰ সত্রীয়া সংস্কৃতি আৰু নামঘৰকেন্দ্রিক অসমীয়া সমাজখনৰ বিষয়ে কিছু কথা অধ্যয়ন কৰিলে। এই অধ্যায়টোত আপুনি সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা সম্পর্কে সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিব।

প্রসংগক্রমে উল্লেখ কৰি থোৱা হ'ল যে অসমত প্রধানতঃ দুই ধৰণৰ পৰিৱেশ্য কলাৰ প্রচলন থকা দেখা যায়— ১) মার্গীয় আৰু ২) লোক। সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা অসমৰ মার্গীয়

পৰিৱেশ্য কলাৰ অন্তর্ভুক্ত। মূলতঃ শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ ধর্মীয় আদর্শৰে স্থাপিত সত্রসমূহক কেন্দ্র কৰিয়েই এই পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ সৃষ্টি তথা সংৰক্ষিত হৈ আহিছে বাবেই ইয়াক সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা বুলি অভিহিত কৰা হয়। তলত এই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল। প্রসংগক্রমে পুনৰ উল্লেখ কৰি যাওঁ যে এইখন পাঠ্যবিষয়ৰে শেষৰ ফালৰ এটি অধ্যায়ত আপুনি লোকপৰিৱেশ্য কলা সম্পর্কেও অধ্যয়ন কৰিব।

৬.৩ সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা

সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলা সম্পর্কে আলোচনাত প্রবৃত্ত হোৱাৰ আগতে আমি পৰিৱেশ্য কলা মানেনো কি সেই বিষয়ে থূলমূল ধাৰণা এটি লৈ লোৱা সমীচীন হ'ব। সাধাৰণভাৱে ক'বলৈ গ'লে যিবোৰ কলাৰ আনুষ্ঠানিক বা অন্যান্যৰূপত পৰিৱেশনীয় ৰূপ এটা থাকে, যেনে — গীত, নৃত্য, নাট্য — সেইবোৰেই পৰিৱেশ্য কলা। প্রাথমিক অৱস্থাত সকলো ধৰণৰ পৰিৱেশ্য কলাৰে সৃষ্টি হৈছিল লোকসমাজত। লোকসমাজ প্রধানতঃ কৃষিভিত্তিক। কৃষিভিত্তিক সমাজৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ লগত জড়িত হৈ আছে বিভিন্ন বিশ্বাস, আচাৰ-অনুষ্ঠান, বিভিন্ন ধর্মীয় পৰম্পৰা তথা লোকমনোৰঞ্জন। কৃষিকার্যৰ আৰম্ভণিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শস্য চপোৱালৈকে নাৰী-পুৰুষৰ উর্বৰতাজনিত বিবিধ লোকাচাৰ, ধর্মীয় পৰম্পৰা, লোকমনোৰঞ্জন, কর্মস্পৃহা বৃদ্ধি আদি বিভিন্ন কাৰকৰ আধাৰতেই গীত, নৃত্য আৰু নাট্যৰ সৃষ্টি হয়। এই গীত, নৃত্য আৰু লোকনাট্যৰ সমষ্টিকেই লোকপৰিৱেশ্য কলা বোলা হয়। পৰৱর্তী সময়ত এনে ধৰণৰ কলাৰ লগতে, পৰিৱর্তিত সময়ত নতুনকৈ সৃষ্টি হোৱা বহু কলা কেতবোৰ নির্দিষ্ট নীতি-নিয়মেৰে সংস্কাৰবদ্ধ হৈ কালক্রমত মার্গীয় বা শাস্ত্রীয় শৈলীলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। এই দিশৰ পৰা ক'ব পাৰি যে, শাস্ত্রীয় পৰিৱেশ্য কলাসমূহ সম্পূর্ণৰূপে ব্যাকৰণসন্মত আৰু ৰীতিবদ্ধ, এনেবোৰ পৰম্পৰাৰ ক্ষেত্রত বহু সময়ত মৌখিক অথবা লিখিত স্তৰত ব্যাকৰণ বা শাস্ত্রীয়তাৰ বান্ধোন থাকে। ই যাদৃচ্ছিক নহয়, আঞ্চলিকতাৰ সীমা অতিক্রম কৰি সার্বজনীন ৰূপ পৰিগ্রহ কৰে আৰু সংখ্যাত সীমিত; আনহাতে লোকপৰিৱেশ্য কলা ইমান বেছি ৰীতিসিদ্ধ নহয়, ই প্রধানতঃ যাদৃচ্ছিক আৰু আঞ্চলিক তথা সংখ্যাত অসীম। প্রসঙ্গক্রমে পৰিৱশ্যে কলা সম্পর্কে ভাৰতৰ এগৰাকী প্রখ্যাত কলাতত্ত্ববিদ কপিলা ব্যাৎসায়নৰ এযাৰ মন্তব্য উল্লেখ কৰিব পাৰি—

> গ্রাম্যসমাজৰ, মূলতঃ কৃষিকর্মৰে জড়িত এচাম পাৰদর্শী গায়ক, নর্তক, অভিনেতা ক্রমান্বয়ে এনে পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ ধাৰক তথা বাহকৰ স্বার্থত কৃষিকর্মৰ সৈতে বিচ্ছিন্ন হৈ এই কলাসমূহৰ বৃত্তিধাৰী হৈ পৰিল। এই লোকসকলে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাই পৰিভ্রমণ কৰিছিল আৰু জনসমাজত নাট, ভাট, গন্ধর্ব, বৈৰাগী, বীণকাৰ আদি পৰিচয়ৰে জনাজাত হৈ পৰিল। পাণিনিৰ দিনত এওঁলোক স্বীকৃতিপ্রাপ্ত হৈ ভাৰতীয় আন্তঃগাঁথনিত সংঘটিত সংস্কাৰ আন্দোলনৰ বাহক হিচাপে চিহ্নিত হ'ল। কালক্রমত এওঁলোকৰ পৰিৱেশ্য কলাসমূহে ভাৰতৰ সামাজিক, সাংস্কৃতিক পৰিৱর্তনৰ আহিলা হিচাপে গুৰুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন কৰে।

বৈদিক যুগৰ পৰাই ভাৰতৰ পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ বিকশিত ৰূপ প্রতিভাত হয়। খ্রীষ্টপূর্ব

দ্বিতীয় আৰু খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় শতিকাৰ মাজত ৰচিত বুলি ধাৰণা কৰা ভৰত মুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰই* ইয়াৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। তেওঁ প্ৰতিখন বেদ, ক্ৰমে— *ঋকবেদৰ* পৰা বিষয়বস্তু, *সামবেদৰ* পৰা সংগীত, *যজুৰ্বেদৰ* পৰা অংগী-ভংগী আৰু *অথৰ্ববেদৰ* পৰা ৰস গ্ৰহণ কৰি *নাট্যশাস্ত্ৰ* লিখি উলিয়ায়। সেইকাৰণে ইয়াক পঞ্চম বেদৰূপে অভিহিত কৰা হয়। *নাট্যশাস্ত্ৰত* লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ কথা প্ৰসংগক্ৰমে 'দেশী' আখ্যাৰে উল্লেখ কৰি প্ৰধানতঃ মাৰ্গীয় বা শাস্ত্ৰীয় শৈলীৰ কথাই ব্যক্ত কৰা হৈছে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি থোৱা হ'ল যে, নাট্যকলাত নৃত্য-গীত-বাদ্য আৰু অভিনয় জড়িত থকাৰ বাবে ইয়াক পৰিৱেশ্য কলাৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপ বোলা হয়। আৰু এটি কথা মন কৰিবলগীয়া যে, পৰিৱৰ্তনশীল সময়ৰ বুকুত লোকপৰিৱেশ্য কলা আৰু শাস্ত্ৰীয় পৰিৱেশ্য কলাৰ মাজত পাৰস্পৰিক সংযোগ সাধিত হৈছে। বৰ্তমান সমাজত নগৰীয়া দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ বাবে লোকপৰিৱেশ্য কলাসমূহ বেছি আকৰ্ষণীয় হৈ পৰিছে। এইবোৰক আধাৰ হিচাপে লৈয়েই আধুনিক পৰিৱেশ্য কলাসমূহত ন ন ধাৰণাৰ উন্মেষ ঘটিছে।

অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰা পৃথিৱীৰ অন্যান্য সমাজবোৰত প্ৰচলিত থকা লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ সমগোত্ৰীয় বিভিন্ন লোকপৰিৱেশ্য কলা অসমতো প্ৰচলিত হৈ আহিছে। ইয়াৰ প্ৰাচীনত্বৰ কথা আমি গম পাব পাৰোঁ ভৰতমুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰত* থকা উল্লেখৰ পৰা —

চতুৰ্বিধা প্ৰবৃত্তিশ্চ প্ৰোক্তা নাট্য প্ৰয়োগতঃ।
আবন্তী দাক্ষিণাত্যাশ্চ পাঞ্চলী ওড্ৰমাগধী।।

ইয়াৰে 'ওড্ৰমাগধী' নামৰ প্ৰবৃত্তিটো অংগ, বংগ, কলিংগ, ওড্ৰ, মগধ, পুণ্ড্ৰ, নেপাল, প্ৰাগ্‌জ্যোতিষ আদি ঠাইত প্ৰচলিত আছিল। ঠিক সেইদৰে নান্দিকেশ্বৰৰ *অভিনয় দৰ্পণত* পাৰ্বতীয়ে ঊষাক লাস্য নৃত্য শিকোৱাৰ কথা উল্লেখ আছে। চীনা পৰিব্ৰাজক হিউৱেনচাঙৰ টোকাতো ষষ্ঠ-সপ্তম শতিকাত ভাস্কৰবৰ্মাৰ ৰাজসভাত তেওঁক প্ৰতিদিনেই নৃত্য-গীতেৰে আপ্যায়িত কৰিছিল বুলি উল্লেখ আছে। অসমত পোৱা বিভিন্ন তাম্ৰশাসন তথা অনুশাসন, কিছু ভাস্কৰ্য, *কালিকা পুৰাণৰ* দৰে পুথিয়েও এই ক্ষেত্ৰত প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। সেইবোৰৰ পৰাই আমি সিদ্ধান্ত ল'ব পাৰোঁ যে আতি প্ৰাচীন কালৰে পৰাই অসমত পৰিৱেশ্য কলাৰ পৰম্পৰা প্ৰৱহমান।

এই সকলোবোৰ পৰম্পৰা যে কেৱল মাৰ্গীয় আছিল তেনে নহয়। পণ্ডিতসকলে "ববং ইতিহাসে দি যোৱা সাক্ষ্য অনুসৰি বৈদিক যুগত অসমৰ নৃত্য-গীত জনজাতীয় ৰীতিপুষ্ট আছিল বুলি ভবাৰ অৱকাশহে অধিক। অৱশ্যে খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম শতিকা মানৰ পৰা অৰ্থাৎ এই ভূখণ্ডত আৰ্যসংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱ ব্যাপক আৰু গভীৰ হোৱাৰপৰা অসমত মাৰ্গীয় ৰীতি-পুষ্ট নৃত্য ধাৰাই জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ ধৰিলে" বুলি মত পোষণ কৰে। মহেশ্বৰ নেওগ প্ৰমুখ্যে বিভিন্নজন পণ্ডিতে অসমত মাৰ্গীয় শৈলীৰ প্ৰতিষ্ঠিত পৰম্পৰা বহন কৰিব পৰা তিনিটা নৃত্য ধাৰা আছে বুলি মত পোষণ কৰিছে — (ক) নটী বা দেৱদাসী, (খ) ওজাপালি আৰু (গ) সত্ৰীয়া শৈলী। ইয়াৰে নটী বা দেৱদাসী অসমৰ দেৱালয়, মন্দিৰ আদিত পূজা-সেৱাৰ অংগ হিচাপে ব্যৱহৃত হৈছিল যদিও বিভিন্ন কাৰণবশতঃ বিংশ শতিকাৰ আদি ভাগত এই নৃত্য একেবাৰে লোপ পাইছিল। অৱশ্যে ১৯৫৮ চনত ৰত্নেশ্বৰ তালুকদাৰে কেইগৰাকীমান শিল্পীৰ সহযোগত সেয়া পুনৰ উদ্ধাৰ

কৰে। এই নৃত্যশৈলীটোৰ কিছু অংশ সত্রীয়া নৃত্যৰ লগতো মিল থকা দেখা যায়। মহেশ্বৰ নেওগে এই নৃত্য-শৈলীটোৰ মূল্য 'কহিনুৰৰ' দৰে বুলি মন্তব্য কৰিছে। আনহাতে ওজাপালি গীত, নৃত্য সম্বলিত এক ধৰণৰ অর্ধ-নাটকীয় অনুষ্ঠান। ওজাপালি মূলতঃ ধর্মীয় অনুষ্ঠানৰ অনুষংগ ৰূপে পৰিৱেশন কৰা হয়। ইয়াৰ দুটা প্রধান ধাৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। উল্লেখযোগ্য যে এই শৈলীটোত বহু পৰিমাণে লোকৰীতিৰো উপাদান সংযোজিত হৈ আছে। লোকপৰিৱেশ্য কলা সম্পর্কীয় অধ্যায়টোত এই বিষয়ে বহলাই আলোচনা কৰা হ'ব।

মার্গীয় শৈলীৰ তৃতীয়টো ধাৰা হ'ল সত্রীয়া শৈলী। আপুনি নিশ্চয় জানে যে,- নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ ফলত ভাৰতবর্ষৰ বিভিন্ন প্রদেশৰ দৰে অসমতো বিভিন্ন ধৰণৰ পৰিৱেশ্য কলাৰ সৃষ্টি হয়। মূলতঃ জনসমাজক ওচৰ চপাই আনিবৰ বাবেই শংকৰদেৱ প্রমুখ্যে বৈষ্ণৱ কবিসকলে বিভিন্ন পৰিৱেশ্য কলাৰ সৃষ্টি কৰিছিল। সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলাৰ অন্তর্গত দিশসমূহৰ বিষয়ে তলত বহলাই আলোচনা কৰা হ'ল।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ১ ঃ ভৰতমুনিৰ *নাট্যশাস্ত্রত* উল্লেখ থকা মতে প্রাচীন অসমত প্রচলিত থকা প্রবৃতিটোৰ নাম কি ?

.....

প্রশ্ন নং ২ ঃ অসমত মার্গীয় শৈলীৰ প্রতিষ্ঠিত পৰম্পৰা বহন কৰিব পৰা ধাৰা কেইটা আছে আৰু কি কি?

.....

৬.৪ সত্রীয়া সংগীত

সত্রীয়া সংগীত সম্পর্কে আলোচনা কৰাৰ আগতে আমি সংগীত মানেনো কি সেই বিষয়ে সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিলে কথাখিনি বুজি পোৱাত সহজসাধ্য হ'ব। শাৰংগদেৱৰ *সংগীত ৰত্নাকৰ* পুথিত সংগীতৰ সংজ্ঞা দিয়া হৈছে এনেদৰে— "গীতং বাদ্যং তথা নৃত্তম ত্রয়ম্ সংগীতমুচ্যতে।"— অর্থাৎ সংগীত বুলি ক'লে আমি বুজোঁ যে ই গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যৰ সমষ্টি। এতিয়া প্রশ্ন হ'ব পাৰে গীত, বাদ্য আৰু নৃত্য মানে কি? সাধাৰণতে সুৰ সঞ্চাৰ কৰি বাদ্য-যন্ত্রৰ সহযোগত পৰিৱেশন কৰা কবিতাই গীত। ইয়াত গীতৰ ভাব আৰু ৰস দর্শকৰ চিত্তলৈ কঢ়িয়াই নিবৰ বাবে যিখিনি অভিনয় আৰু অভিনয় প্রকার্যৰ সংযোগ কৰা হয় সেয়াই নৃত্য। আনহাতে সংগীতৰ ক্ষেত্রত ধ্বনি সৃষ্টি কৰিবৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰা যিকোনো উপাদানকে বাদ্য-যন্ত্র বোলা হয়। এই তিনিটাৰ সহযোগত সৃষ্টি হয় সংগীতৰ। অৱশ্যে পৰৱর্তী সময়ত 'সংগীত' শব্দৰ অর্থৰ সংকোচন ঘটি কেৱল 'গীত' শব্দৰ সমার্থক অর্থতহে প্রয়োগ হ'বলৈ ল'লে। আমি আমাৰ এই আলোচনাতো সাম্প্রতিক সময়ৰ অর্থটোকে গ্রহণ কৰিম। পাঠ্যবিষয়ত অন্তর্ভুক্ত হোৱাৰ বাবে অৱশ্যে সত্রীয়া বাদ্য আৰু নৃত্য সম্পর্কেও এই অধ্যায়টোত আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ব। সত্র

সম্পর্কে ইতিমধ্যে আপুনি ইয়াৰ আগৰ অধ্যায়টোত অধ্যয়ন কৰি অহা বাবে সেই বিষয়ে পুনৰ আলোচনা কৰা নহ'ল।

ইতিমধ্যে আগৰ অধ্যায়তে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, সংগীত আৰু সুকুমাৰ-কলা সত্রৰ এক অন্যতম অংগ। এইবোৰৰ সাধনা আৰু বিকাশৰ ক্ষেত্রত সত্রসমূহে উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্রহণ কৰি আহিছে। প্রধানকৈ মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে আৰম্ভ কৰা অংকীয়া ভাওনাক কেন্দ্র কৰিয়েই সত্রীয়া সংগীত আৰু সুকুমাৰ কলা গঢ় লৈ উঠিছিল। অৱশ্যে এয়া অসমত আৰম্ভ হোৱা নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ ফলশ্রুতি বুলিয়েই ক'ব পাৰি। শ্রীকৃষ্ণৰ জীৱন আৰু কার্যকলাপক কেন্দ্র কৰি আৰু ভক্তিৰ পৱিত্রতাক প্রস্ফুটিত কৰি শংকৰদেৱে ভালেখিনি গীত-কাব্য ৰচনা কৰিলে। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ প্রমুখ্যে নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ নেতাসকলে সাহিত্যৰ দৰে সংগীতকো প্রচাৰৰ মাধ্যম ৰূপে গ্রহণ কৰিছিল। সর্বভাৰতীয় নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখিবলগীয়া হোৱাত গীত আৰু আন নাট্য সাহিত্যত গহীন, গধুৰ ভক্তিৰ ভাব প্রকাশৰ কাৰণে গহীন অথচ মধুৰ ভাষা ব্রজবুলিৰ আশ্রয় ল'লে। শংকৰ-মাধৱৰ দ্বাৰা ব্রজবুলিত ৰচিত গীতসমূহ পৰৱর্তী যুগত বৰগীত নামে জনাজাত হয়। বৰগীতৰ ভাষা ব্রজবুলি বা ব্রজাৱলী। বৰগীতসমূহ অসমৰ ধ্রুপদী বা ক্লাছিকেল সংগীত। শংকৰদেৱ বিৰচিত গীতবোৰে কেনেকৈ শিষ্যসকলক তেওঁৰ ওচৰলৈ আকর্ষণ কৰি আনিছিল সেই কথা চৰিতপুথিসমূহত সবিস্তাৰে পোৱা যায়।

উল্লেখযোগ্য যে, অসমৰ সত্রীয়া সংগীতক প্রধানতঃ দুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি বুলি কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে মত পোষণ কৰিছে— (ক) শাস্ত্রীয় পর্যায়ৰ সংগীত আৰু (খ) লঘু পর্যায়ৰ সংগীত। মহাপুৰুষ দুজনাই দি যোৱা বৰগীত আৰু নাটৰ গীতসমূহৰ উপৰি সত্রত পালিত, বর্ধিত আৰু বৰগীতৰ আর্হিত বিকশিত হোৱা সংগীত শাখাকো সত্রীয়া সংগীতৰ পৰিসীমাত ধৰা হয়। বৰগীত আৰু সেই পর্যায়ৰ গীতখিনি তথা নাটত ব্যৱহৃত গীতসমূহক মার্গীয় বা শাস্ত্রীয় সংগীতৰ শাৰীত ধৰা হয়। আনহাতে দিহা নামসমূহক লঘু পর্যায়ত অন্তর্ভুক্ত কৰা হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে পুৰুষ আৰু মহিলাভেদে দিহানামসমূহ প্রধানতঃ দুটা ভাগত ভাগ কৰা হয় আৰু গোৱাৰ উপলক্ষ্য অনুযায়ী সেইবোৰকো পুনৰ সৰু সৰু উপ বিভাগত বিভাজন কৰা হৈছে। কোনো কোনো ক্ষেত্রত বৰগীত বা নাটৰ গীত (যেনে — কেশৱ হামাকেৰি ৰাখহু প্রাণ — *ৰুক্মিণী হৰণ নাট*), *নামঘোষা* (যেনে — কৰুণাময় ৰাম কৰুণাময়), *কীর্তন* (ইবাৰ কৰুণাময় নকৰাঁ নৈৰাশ এহে)ৰ পদো দিহা হিচাপে গোৱা হয়। এইখিনিও আপোনাৰ পাঠ্যবিষয়ত অন্তর্ভুক্ত কৰা হোৱা নাই বাবে বহলাই আলোচনা কৰা নহ'ল। মার্গীয় সংগীতৰ ধাৰাটোৰ বৰগীতখিনিৰ লগতে *কীর্তন, নামঘোষা* আৰু আনুষংগিক ধাৰাসমূহৰ বিষয়েহে পাঠ্যবিষয়ত অন্তর্ভুক্ত কৰা হৈছে। তলত দুটা উপ-শাখাত এই বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'ব। মন কৰিব যে *কীর্তন, নামঘোষা* আৰু আনুষংগিক ধাৰাসমূহৰ বিষয়ে কেৱল পৰিচয় জ্ঞাপক কিছু কথাহে ইয়াত উল্লেখ কৰা হ'ব।

৬.৪.১ বৰগীত

ভক্তি ধর্মৰ প্রচাৰ আৰু প্রসাৰৰ অর্থে মহাপুৰুষ দুজনাই ভক্তিতত্ত্ব আৰু কৃষ্ণলীলা

সামৰি যি গীতিকবিতা ৰচনা কৰিলে সেই গীতিকবিতাখিনিক এক সুকীয়া মর্যাদা দি ‘বৰগীত’ বোলা হৈছে বুলি ইতিমধ্যে কৈ অহা হৈছে। এই গীতিকবিতাসমূহক ‘বৰগীত’ বুলি শংকৰদেৱ বা মাধৱদেৱে নামকৰণ কৰাৰ কোনো প্রমাণ আমি নাপাওঁ। অৱশ্যে ‘অনেক শ্রমকৈ গীতখানি কৈলো’ বুলি শংকৰদেৱে নিজৰ এই শ্রেণীৰ ৰচনাসমূহক গীত বুলিহে উল্লেখ কৰাৰ কথা চৰিত পুথিয়ে সাক্ষ্য দিয়ে। পৰৱর্তীকালৰ ভকতসকলেহে শংকৰ-মাধৱে ৰচনা কৰা মহত্বপূর্ণ গীতসমূহক শ্রেষ্ঠত্বসূচক ‘বৰ’ বিশেষণটো সংযোগ কৰি বৰগীত আখ্যা দিয়ে। বৰগীতৰ অর্থ হ’ল শ্রেষ্ঠ গীত। আধ্যাত্মিকতা, ধার্মিকতা, পৱিত্রতা আৰু শ্রেষ্ঠতাৰ দিশৰ পৰা জুখি চালে বুজা যায় যে বৰগীতবিলাকৰ মান অতি উচ্চ পর্যায়ৰ। সাধাৰণ প্রেম-বিৰহ বা শৃঙ্গাৰ ৰসৰ প্রাদুর্ভাৱে বৰগীতখিনিক চুব পৰা নাই কাৰণেই এই গীতিকবিতাখিনিক ‘বৰগীত’ বোলা হয়।



জানি থোৱা ভাল

গুৰু দুজনাই ৰচনা কৰা বৰগীতৰ সংখ্যা বিভিন্ন আলোচকে ভিন ভিন ধৰণে উল্লেখ কৰে। চৰিতপুথিত উল্লেখ থকা মতে শংকৰ গুৰুজনাই বাৰকুৰি গীত ৰচনা কৰিছিল। পিছে কমলা বায়নে আওৰবালৈ নিওঁতে বনপোৱা জুইত সকলো জাহ গ’ল। ভকতসকলৰ মুখত ৩৫ টা (কাৰোবাৰ মতে ৩৪ টা) গীতহে ৰ’ল। সেই কেইটাই বর্তমান প্রচলিত হৈ আছে। মনৰ দুখত শংকৰদেৱে প্রিয় শিষ্য মাধৱদেৱক এনে গীত ৰচনা কৰিবলৈ কয়। গুৰু আজ্ঞা শিৰোধার্য কৰি মাধৱদেৱে নকুৰি এঘাৰটা গীত ৰচনা কৰে। অৱশ্যে বর্তমানলৈকে তাৰে ১৮২ টা গীতহে উদ্ধাৰ হৈছে। খেনোৰ মতে এই সংখ্যাতো তাৰতম্য আছে।

খ্রীষ্টীয় ১৫৯১-১৬৭৪ চনৰ ভিতৰত ইংৰাজ কবি ৰবার্ট হেৰিকে কিছুমান আধ্যাত্মিক ভাবৰ কবিতা ৰচনা কৰিছিল। এই কবিতাবোৰৰ সৈতে তুলনা কৰি সাহিত্য-আলোচক, ভাষাবিদ বাণীকান্ত কাকতিয়ে বৰগীতসমূহক ‘Noble Numbers’ বুলিছে। অসমীয়া ভাষা সাহিত্যৰ পণ্ডিত কালিৰাম মেধিয়ে ‘The great song or song celestial’ বুলি বর্ণনা কৰিছে। দেবেন্দ্রনাথ ৰেজৰৱৰাই ‘Holy song’ বুলিছে। সাহিত্য-আলোচক মহেশ্বৰ নেওগে বৰগীতসমূহক ‘অসমৰ ক্লাচিকেল সংগীত’ বুলি অভিহিত কৰিছে। আকৌ ৰাজমোহন নাথে বৰগীতক ‘Classical song’ আৰু ঘোষাক ‘Noble Numbers’ বুলিছে।

বিষয়বস্তুৰ মহত্ত্ব, ৰচনাভংগীৰ সৌন্দর্য, সুৰৰ গাম্ভীর্য আৰু প্রকাশৰ সংযমে বৰগীতক অন্যান্য গীতৰ পৰা পৃথক কৰিছে। এই বৰগীতৰ লগত খোলৰ প্রচলন হ’ল। বৰগীতসমূহ সমাজত গাই লোকৰঞ্জন কৰাৰ সলনি প্রার্থনাৰ গীত স্বৰূপে প্রচলিত হ’ল। এই নতুন ধাৰাই অসমীয়া জনসাধাৰণক মার্গীয় সংগীতমুখী কৰি তুলিলে।

বৰগীতবোৰত শ্রীকৃষ্ণৰ বিশাল পুৰুষত্ব ফুটি ওলাইছে। গীতবোৰত শান্ত, বাৎসল্য আৰু দাস্য ভাৱৰ প্রাধান্য দেখা যায়। অতি প্রাচীন কালৰে পৰা কামৰূপত সংগীত আদি কলাৰ সূক্ষ্ম চর্চা থাকিলেও শংকৰদেৱৰ বৰগীতে শাস্ত্রীয় সংগীতৰ এটা নতুন অধ্যায়ৰ সূচনা কৰে। সংগীত শাস্ত্রৰ বিধি মতে বৰগীতবোৰ পূর্ণ পর্যায়ৰ গীত। কিন্তু অসমৰ এগৰাকী প্রসিদ্ধ সংগীতজ্ঞ তথা শিক্ষাবিদ বীৰেন্দ্রনাথ দত্তই সত্রীয়া সংগীত বা বৰগীতত দুটা সুকীয়া পৰম্পৰাৰ অস্তিত্ব বিচাৰি পাইছে। এটা হ'ল সর্বভাৰতীয় পৰম্পৰা আৰু আনটো হ'ল অসমীয়া পৰম্পৰা। বৰগীতৰ যি সংগীত পদ্ধতি সি সর্বভাৰতীয় ৰাগ সংগীত পদ্ধতিৰেই এক বিশেষ ৰূপ। বৰগীতত থকা শ্যাম, কল্যাণ, অহিৰ, ললিত, বসন্ত, ধনশ্রী আদি ৰাগৰ নাম ভাৰতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতৰ জগতত সুপ্রচলিত। মাত্র বৰগীতত এই ৰাগবোৰৰ নিজস্ব ৰূপ বর্তমান। আনহাতে ৰূপক, একতাল আদি দুই-এখন তালৰ বাহিৰে বৰগীত পদ্ধতিৰ আনবোৰ তালৰ নাম প্রচলিত হিন্দুস্থানী বা কর্ণাটকী শৈলীৰ তালৰ নামৰ লগত নিমিলিলেও প্রয়োগ বিধিৰ ফালৰ পৰা ভাৰতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতৰ তাল-বিধিৰ ওপৰত প্রতিষ্ঠিত।

আনহাতে, বৰগীতৰ ৰচনাশৈলী, সাংগীতিক গাঁথনি আৰু পৰিৱেশন ৰীতিত এনে কিছুমান বৈশিষ্ট্য আছে যিবোৰৰ লগত অসমৰ মাটি-পানীৰ বিশেষ সম্পর্ক আছে আৰু সেই ফালৰ পৰা বৰগীতসমূহ অসমীয়া পৰম্পৰাৰ বস্তু। সেয়েহে জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্রসাদ ৰাভাৰ দৰে বিশেষজ্ঞ-চিন্তাবিদে বৰগীতৰ মাজেৰে স্বতন্ত্র অসমীয়া বা কামৰূপী ধাৰাৰ অস্তিত্ব দেখিবলৈ পাইছে।

বৰগীতসমূহৰ মাজত এনে কিছুমান বৈশিষ্ট্যৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি, যিবোৰে ইয়াক অন্য গীতৰ পৰা পৃথক কৰিছে। সাহিত্য আলোচক মহেশ্বৰ নেওগে এই বৈশিষ্ট্যসমূহ উল্লেখ কৰিছে এনেদৰে—

- বৰগীতৰ ভাষা
- বিষয়বস্তুৰ সংৰক্ষণশীলতা
- বৰগীতৰ সুৰ
- চৈধ্য প্রসঙ্গৰ পৰিক্রমাত বৰগীতৰ স্থান
- বৰগীতৰ সীমাবদ্ধ পৰিত্রতা আৰু
- ভক্তিৰ গাঢ়তা।

প্রাচীন কালৰে পৰা অসমত প্রচলিত হৈ থকা মৌখিক গীত-পদ তথা অন্যান্য ৰাগ-তালযুক্ত গীতবোৰৰ তুলনাত আগতে উল্লেখ কৰি অহা বৈশিষ্ট্যসমূহে বৰগীতবোৰক এক সুকীয়া মর্যাদা দিছে। সেয়ে বৰগীত বুলিলে শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দ্বাৰা সৃষ্ট শাস্ত্রীয় ৰাগ-তালযুক্ত, চৈধ্য প্রসঙ্গত গাব পৰা, বিষয়বস্তুৰ সংযমবিশিষ্ট, ব্রজাৱলী ভাষাত ৰচিত গীতখিনিকহে বুজায়। তলত এই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ চমু বিশ্লেষণ আগবঢ়োৱা হ'ল—

- *বৰগীতৰ ভাষা ঃ* বৰগীতৰ প্রথম আৰু প্রধান বিশেষত্ব হ'ল ভাষা। শংকৰদেৱৰ

জীৱনকালত অসম, বঙ্গ আৰু ওড়িশাত বিশেষকৈ শ্রীকৃষ্ণক কেন্দ্র কৰি মথুৰা-বৃন্দাবন আদি ঠাইত গীত-মাতৰ মাজেৰে এটি কৃত্রিম ভাষা সৃষ্টি হৈছিল। শংকৰদেৱে দুবাৰকৈ কৰা তীর্থ-ভ্রমণ কালত নানা ঠাই পৰিভ্রমণ কৰোঁতে এই ভাষাটোৰ লগত পৰিচয় ঘটে। পূব ভাৰতৰ ৰাজ্যসমূহত এই ভাষাটোক 'ব্রজবুলি' আখ্যা দিয়া হৈছে। অসমতহে পোনতে ইয়াক 'ব্রজাৱলী' বোলা হৈছে। ই কোনো এক বিশেষ অঞ্চলৰ কথিত ভাষা নহয়। সমগ্র ভাৰতবর্ষত যেতিয়া ভক্তি আন্দোলনৰ ঢৌৱে বিধৌত কৰিছিল তেতিয়া ভাৰতৰ আন আন ঠাইত 'ব্রজবুলি' ভাষাত বহুতো সাহিত্য ৰচনা হোৱাৰ দৰে অসমতো শঙ্কৰ-মাধৱৰ প্রচেষ্টাত এই কৃত্রিম ভাষাটোত প্রথমে 'বৰগীত' আৰু পাছত অংকীয়া নাট ৰচিত হ'বলৈ ধৰে। সেই সময়ত উপযুক্ত সাহিত্য সৃষ্টি কৰিব পৰা একোটা নিজস্ব প্রান্তীয় ভাষা থকা সত্ত্বেও বৈষ্ণৱ কবিসকলে বিশেষকৈ শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে ভাষাৰ এনে এটা সুকীয়া ৰূপ গ্রহণ কৰা বাবেই হয়তো বৰগীতবোৰক সেই সময়ত প্রচলিত আন লৌকিক গীতৰ পৰা পৃথক কৰি বিশেষ স্থান দিয়া হৈছে।

- *বিষয়বস্তুৰ সংৰক্ষণশীলতা ঃ* বিষয়বস্তুৰ সীমাবদ্ধতা আৰু সংযমে বৰগীতক অন্য এক বিশেষত্ব প্রদান কৰিছে। আধ্যাত্মিক চিন্তাৰ সু-প্রকাশ, বেদান্তৰ তত্ত্ব প্রকাশ, ভগৱান শ্রীকৃষ্ণৰ বাল্যকালৰ ৰূপ তথা বিশ্ববিমোহন ৰূপৰ বর্ণনা বৰগীতসমূহত মূর্ত হৈ উঠিছে। এই ভাবৰ বর্ণনাত ক'তোৱেই ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্রেমৰ বর্ণনা বা শৃঙ্গাৰ আদি ৰসযুক্ত বর্ণনা নাই। শ্রীকৃষ্ণৰ ৰাসলীলাত ৰাসক্রীড়াৰ বর্ণনা আছে যদিও সি শৃঙ্গাৰসর্বস্ব নহয়। তাত আধ্যাত্মিক চিন্তাৰ জৰিয়তে শ্রীকৃষ্ণৰ অৱতাৰী লীলাৰ বর্ণনা কৰা হৈছে। বৰগীতৰ বিষয়বস্তু সম্পর্কে সাহিত্য আলোচক মহেশ্বৰ নেওগে কৈছে— " 'হৰমোহন', 'প্রেমকলহ', 'ৰাসযাত্রা' বা 'কেলিগোপাল'ৰ কাহিনী বৰগীতত নাই। বৰগীতত আছে 'বেদান্তৰ মর্ম' সহজ-সৰল ভাষাত; তাত বাজি আছে আধ্যাত্মিক চিন্তা ঐকান্তিক ব্যক্তিৰ গদ গদ সুৰত আৰু আছে বিশ্বস্তৰ 'ভগৱান স্বয়ং' শ্রীকৃষ্ণৰ বিশ্ব বিমোহন বাল্যৰূপৰ বিৱৰণ জকমকীয়া শব্দৰ আধাৰত।"
- *বৰগীতৰ সুৰ ঃ* বৰগীতৰ সুৰৰ ভাবঘনত্বই হৈছে ইয়াৰ এক অনন্য বৈশিষ্ট্য। ৰাগ-তাল-ছন্দ-লয় আৰু ভক্তিৰ আবেগপ্রোথিত সুৰ সঞ্চালনে আৰু বিভিন্ন ৰসৰ সমাহাৰেৰে প্রসঙ্গোপযোগী বৰগীতৰ সুৰে ভক্তক ভগৱানৰ শ্রীচৰণলৈ টানি আনি ভগৱানৰ লীলাৰ আনন্দময় জগত এখনত বিলীন কৰি দিয়ে। চৰিত পুথিত পোৱা যায় যে শংকৰেদেৱৰ ৰাগত পাতিসোন্দা গছৰ পাত সৰি তাত নতুনকৈ পাত আহিছিল। জুয়ে পুৰাৰ পৰা ৰক্ষা পোৱা গীতখিনিৰ উপৰি নাটৰ গীতসমূহত প্রয়োগ কৰা ৰাগখিনিলৈ লক্ষ্য কৰিলে চকুত পৰে যে শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে ধনশ্রী, গৌৰী, কৌ, কল্যাণ, সিন্ধুৰা, কামোদ, কেদাৰ, সুহাই, ভাটিয়ালী, আশোৱাৰী, শ্যাম, ললিত, বৰাড়ী, শ্রী, মল্লাৰ, নাটমল্লাৰ, শ্রীগান্ধাৰ, গান্ধাৰ, বসন্ত, তুৰ বসন্ত, তুৰ-

ভাটিয়ালী, ভূপালী, পূৰ্বী, সাৱঙ্গ, নাট, কানাড়া, অহিৰ, বেলোৱাৰ ইত্যাদি ৰাগত গীতসমূহ ৰচনা কৰিছে।

- *চৈধ্য প্ৰসঙ্গৰ পৰিক্ৰমাত বৰগীতৰ স্থান ঃ* বৰগীতৰ এক অন্য বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয় প্ৰসঙ্গৰ অঙ্গৰূপে কৰা পৰিৱেশনত। সত্ৰসমূহত পুৱাৰ পৰা গধূলিলৈকে যি পাঠ-প্ৰসঙ্গ হয় সেই প্ৰসঙ্গৰ আৰম্ভণি বৰগীতেৰেই কৰা হয়। নিৰ্দিষ্ট কোনো ধৰা-বন্ধা সূচী নাই যদিও সাধাৰণতে পুৱাৰ প্ৰসঙ্গত পুৱাৰ ৰাগ বা বিয়লিৰ প্ৰসঙ্গত বিয়লিৰ ৰাগ গোৱা হয়। অসমৰ বিভিন্ন সত্ৰসমূহত বৰগীতৰ পিছত অন্যান্য ক্ৰমসমূহৰ তাৰতম্য দেখা যায় যদিও যিকোনো প্ৰসঙ্গৰ আৰম্ভণিতে বৰগীত গোৱা ৰীতি সৰ্বত্ৰ বিদ্যমান।
- *বৰগীতৰ সীমাবদ্ধ পৰিত্ৰতা ঃ* বৰগীতসমূহৰ সীমাবদ্ধ পৰিত্ৰতাও ইয়াৰ অন্য এক বৈশিষ্ট্য। চৰিতপুথিত 'বাৰকুৰি' গীতৰ কথা উল্লেখ থাকিলেও বৰ্তমান প্ৰাপ্ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ মুঠ ২১৬ টা গীতকহে অবিসম্বাদিতভাৱে বৰগীত বোলা হয়। শংকৰ-মাধৱৰ অনুগামী শিষ্য-প্ৰশিষ্যসকলে একে ভাষা আৰু ভাব, ৰাগ-তালযুক্ত বহুতো আধ্যাত্মিক গীত ৰচনা কৰি থৈ গৈছে যদিও সেইসমূহক 'বৰগীত' বুলি মানি লোৱা হোৱা নাই।
- *ভক্তিৰ গাঢ়তা ঃ* বৰগীতত পৰিলক্ষিত হোৱা অন্য এক বৈশিষ্ট্য হৈছে ভক্তি অনুভূতিৰ ব্যাপক ৰূপ। বৰগীতৰ সমসাময়িকভাৱে বহুতো গীত-পদৰ ৰচনা হৈছিল যদিও সেই গীতত ভক্তিৰ গাঢ়তা ব্যাপক ৰূপত দেখা নাযায়। ভক্তি অনুভূতিৰ আবেগময়তা আৰু তীব্ৰতাই বৰগীতসমূহক সেই সময়ত ৰচিত আন সকলো গীততকৈ পৃথক কৰিছে।

৬.৪.২ *কীৰ্তন, নামঘোষা* আৰু আনুষংগিক ধাৰা

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে বৰগীতৰ উপৰি *কীৰ্তনঘোষা* আৰু *নামঘোষা* নামেৰে আন দুখন গ্ৰন্থ ৰচনা কৰাৰ কথা আমি সকলোৱে জানো। দুয়োগৰাকী মহাপুৰুষৰ এই দুয়োখন ৰচনা সাহিত্য বা কাব্যকৰ্মৰূপেও শ্ৰেষ্ঠ ৰচনা বুলি সমাদৃত। কিন্তু দুয়োখন গ্ৰন্থ মূলতঃ সামাজিক ৰূপে গাব পৰা প্ৰাৰ্থনাসংগীত ৰূপেহে ৰচিত হৈছিল। তেওঁলোকৰ জীৱনকালতে এই দুয়োখন গ্ৰন্থই সংগীতৰূপেও বহল প্ৰচলন লাভ কৰিছিল। সত্ৰসমূহত দৈনিক প্ৰচলিত প্ৰাৰ্থনা বা প্ৰসংগক্ৰমত বৰগীতৰ উপৰি *কীৰ্তনঘোষা* আৰু *নামঘোষাই*ও বিশেষ স্থান লাভ কৰিলে। নিৰ্দিষ্ট সুৰত বান্ধি দিয়া *কীৰ্তনৰ* প্ৰতিটো অধ্যায় আৰু *নামঘোষাৰ* ছন্দসমূহকলৈয়ো আন এক সংগীত ধাৰাই অসমৰ সত্ৰ আৰু গাঁওসমূহত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰিলে। এই ধাৰা বৰগীতৰ দৰে ৰাগ আৰু তালেৰে নিবন্ধিত নহয় যদিও সুৰৰ বিচৰণৰ ৰূপ, লয় আৰু ভক্তিভাবৰ ঘনত্ব আদি বৈশিষ্ট্য সামৰি এই ধাৰাকো আন এক মাৰ্গীয় ধাৰা বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। বৰগীতৰ তুলনাত ই অধিক জনমুখী আৰু সামূহিক অংশগ্ৰহণৰ আদৰ্শৰে পুষ্ট।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৩ ঃ অসমৰ সত্রীয়া সংগীতক প্রধানতঃ কেইটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি ?

.....

প্রশ্ন নং ৪ ঃ বৰগীতসমূহৰ সীমাবদ্ধ পবিত্রতা বুলিলে আপুনি কি বুজে ?

.....

৬.৫ সত্রীয়া নৃত্য আৰু বাদ্য

ভাৰতবর্ষৰ আন আন ঠাইৰ দৰে অসমতো অতি প্রাচীন কালৰে পৰা নৃত্যৰ— 'মার্গী' আৰু 'দেশী' এই দুয়োটা ধাৰা হাতত ধৰাধৰিকৈ চলি আহিছে। অসমৰ মার্গীয় বা শাস্ত্রীয় নৃত্য বুলিলে সত্রীয়া নৃত্য, দেৱদাসী নৃত্য, ওজাপালি নৃত্যকে বুজা যায় বুলি ইতিপূর্বে কৈ অহা হৈছে। মূলতঃ অংকীয়া ভাওনাক কেন্দ্র কৰিয়েই শংকৰদেৱে ইয়াৰ জন্ম দিয়ে। অৱশ্যে সেয়া কেৱল জন বিনোদন বা ধর্ম প্রচাৰার্থেই সৃষ্টি কৰিছিল বুলি ভাবিলে ভুল হ'ব। ইয়াৰ অন্তৰালত যে অসমৰ কলা সংস্কৃতিক ন-ৰূপেৰে সর্বভাৰতীয় প্রেক্ষাপটত তুলি ধৰাৰ সচেতন প্রচেষ্টা নিহিত আছিল সেই কথাও বিভিন্ন ধৰণে অনুধাৱন কৰিব পাৰি। কাৰণ অসমত ইমানবোৰ জনপ্রিয় লোকপৰিৱেশ্য কলা থকাৰ পাছতো তেওঁ কিয়নো এই নব্য ধাৰাটোৰ সৃষ্টি কৰিব; ইয়াৰ অন্তৰালত নিশ্চয় আমি পূর্বতে কৰা মন্তব্যটোৰেই ক্রিয়া কৰি আছিল। উল্লেখযোগ্য যে শংকৰদেৱে *কীর্তনত* উল্লেখ কৰি গৈছে—"মোৰ যশ গায়া যিটো করে গীত নৃত্য/ নাহি তাৰ শঙ্কা সিটো ভৈল কৃত্য কৃত্য।।"— এয়া *ভাগৱতৰ* পদৰ অনুৰণন (পদ - ১১/২৭/৪৪)। ইয়াৰ পৰাই উপলব্ধি কৰিব পাৰি যে মহাপুৰুষজনাই *ভাগৱত* পুৰাণৰ সূত্র অনুধাৱন কৰিয়েই এই অভিনৱ নৃত্য শৈলীটোৰ শুভাৰম্ভ করে।

শংকৰদেৱৰ পিছত তেৰাৰ প্রধান শিষ্য মাধৱদেৱেও গুৰুৰ পদাংক অনুসৰণ কৰি তেওঁৰ উন্মেষশালিনী প্রতিভাৰে অৱদান আগবঢ়াই থৈ গৈছে। তেওঁ নাটৰ নাচৰ উপৰি অতি কম আয়াসতে অনুষ্ঠিত কৰিব পৰা নাচৰ সৃষ্টি কৰিলে, যেনে— চালি নাচ। এই ক্ষেত্রত মন কৰিবলগীয়া যে মাধৱদেৱে নতুন নাচ সৃষ্টি কৰোঁতে কিন্তু শংকৰদেৱে তৈয়াৰ কৰি যোৱা নাচৰ নীতি-নির্বন্ধ বা বৈয়াকৰণিক ৰীতিবোৰৰ পৰা আঁতৰি অহা নাছিল। প্রসংগক্রমে উল্লেখযোগ্য যে তেওঁ বৰপেটাত ৰঙ্গিয়াল গৃহ নামেৰে এক কাৰুকার্য খচিত কীর্তন ঘৰ সাজি উলিয়াই তাত এই নৃত্য ধাৰাটোৰ চর্চা কৰিছিল। কিন্তু ৰাজৰোষত পৰি তেওঁৰ অনেক লটি-ঘটি হ'ল। সেইবাবে এই নাচৰ চর্চাৰ বিকাশত বাধাপ্রাপ্ত ঘটিল। অৱশ্যে তেওঁৰেই শিষ্য পদ্ম আতা(কমলাবাৰী সত্রৰ প্রতিষ্ঠাপক)ই এই নাচ বৰপেটাত শিকি আহি উজনি অসমত প্রচাৰ কৰিবলৈ লোৱাত লুপ্ত নোহোৱাকৈ থাকিল। গুৰুদুজনাৰ তিৰোভাৱৰ পৰৱর্তী সময়তো এই পৰম্পৰা ব্যাহত নহ'ল। পূর্বৱর্তী অধ্যায় দুটাত

শংকৰদেৱৰ ছত্ৰছায়াতে আৰম্ভ হোৱা সত্ৰ আৰু নামঘৰসমূহে এই ক্ষেত্ৰত কেনে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে সেই বিষয়ে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰি থোৱা হ'ল যে, সত্ৰসমূহে গুৰুদুজনাই সৃষ্টি কৰি যোৱা মূল নাচসমূহৰ আধাৰত পৰিৱৰ্তিত সময়ৰ লগত খাপখোৱাই নতুন নতুন নাচৰো সৃষ্টি কৰিলে। যেনে— ভিন ভিন প্ৰৱেশৰ আৰু নাটৰ কাহিনীৰ আধাৰৰ নাচ (উদাহৰণ— লৰণু চুৰি নাচ, কংসৰ প্ৰৱেশ নাচ), সত্ৰীয়া ওজাপালি, বিভিন্ন নটুৱা নাচ, ৰজাঘৰীয়া চালি নাচ ইত্যাদি। একোখন তালক বিভিন্ন প্ৰকাৰে অলংকৃত কৰি নতুন নতুন বাজনাও তৈয়াৰ কৰিলে। ৰজাঘৰে কিছু সত্ৰানুষ্ঠানক ৰাজমৰ্যাদা প্ৰদান কৰাৰ লগতে সত্ৰীয়া নৃত্যক প্ৰথমবাৰৰ বাবে সত্ৰৰ পৰা উলিয়াই নি ৰাজ হাউলিত ঠাই দিলে। ৰাজসভাত প্ৰদৰ্শনৰ কালত ভক্তিৰ গাঢ়তাতকৈ কলাত্মক দিশৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰখাত নতুন নৃত্যভংগিমাৰ সৃষ্টি হ'ল। কমলাবাৰী সত্ৰৰ 'ৰজাঘৰীয়া চালি' ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ। ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ ৰাজসভাত ৰাজ আতিথ্যত থকা মণিপুৰৰ ৰজা ভাগ্যচন্দ্ৰৰ সন্মানার্থে ৰজাই কমলাবাৰী সত্ৰক চালি নাচ পৰিৱেশন কৰিবলৈ আমন্ত্ৰণ জনোৱাত সত্ৰই পুৰণি নাচ ভাগ হুবহু ৰূপত নপঠিয়াই নতুন বাজনা আৰু নাচেৰে সজাই পৰিৱেশন কৰিলে। ৰজাঘৰীয়া চালি নাচ ভাগ এনেদৰেই সৃষ্টি হ'ল।

এই আলোচনাৰ আঁত ধৰিয়েই ক'ব পাৰি যে, সত্ৰীয়া নৃত্য "শংকৰ-মাধৱৰ দিনৰপৰা এক অবিচ্ছিন্ন পৰম্পৰাৰ মাধ্যমেদি বিভিন্ন সময়ত গঢ় লৈ উঠা।' শংকৰদেৱে তেওঁৰ সৃষ্টিৰাজিৰ মাজেৰে অসমীয়া মাৰ্গীয় বা শাস্ত্ৰীয় পৰিৱেশ্য কলাক জনসমাজত প্ৰতিষ্ঠা কৰি গ'ল। পৰৱৰ্তী সময়ত সত্ৰসমূহে এই শাস্ত্ৰীয় ধাৰাটোৰ বাহক তথা সংৰক্ষক হিচাপে কাম কৰি গ'ল। অৱশ্যে শংকৰোত্তৰ কালৰ সত্ৰীয়া সাধকসকলে ইয়াত আপোন মনৰ, প্ৰতিভাৰ চানেকিও সংযোজিত কৰি পৰম্পৰাটো অধিক সমৃদ্ধ কৰি তুলিলে। এক কথাত ক'ব পাৰি এই সময়ছোৱাতে "সংৰক্ষণশীলতাৰ সমান্তৰালভাৱে আদৰ্শানুগ, সম্পৰীক্ষামূলক নতুন সৃষ্টি, সংযোগ আৰু সম্প্ৰসাৰণৰ যুগপৎ প্ৰক্ৰিয়া এটাও চলি আছিল।" সেইবাবেই এই ধাৰাটোক 'সত্ৰীয়া নৃত্য' অভিধাৰে অভিহিত কৰা হয়। উল্লেখযোগ্য যে, বহু পণ্ডিতে পিছে এই অভিধাটো মানি ল'ব নিবিচাৰি 'শংকৰী নৃত্য' হিচাপে অভিহিত কৰিব বিচাৰে। 'সত্ৰীয়া সংগীত'ৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথাষাৰ প্ৰযোজ্য। এই বিষয়ে যথেষ্ট বাদানুবাদ আছে বাবে বহলাই আলোচনা কৰা নহ'ল। উল্লেখ কৰি যোৱা হ'ল যে, ১৯৯৫ চনত ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ে অসমীয়া বিভাগত অধীনত সত্ৰীয়া সংগীতৰ ২ + ৩ বছৰীয়া পাঠ্যক্ৰমৰ এটা স্বতন্ত্ৰ ধাৰা প্ৰস্তুত কৰাৰ সময়ত অসমৰ এগৰাকী বিশিষ্ট সংস্কৃতিবিদ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তক বিশেষজ্ঞ হিচাপে লৈ বিভিন্নজনৰ মতামত গ্ৰহণ কৰে। সেই মতামতসমূহৰ আধাৰত 'সত্ৰীয়া নৃত্য' অভিধাটো বাস্তৱসন্মত বুলি বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তই পৰামৰ্শ প্ৰদান কৰে আৰু বিশ্ববিদ্যালয়ৰ একাডেমিক কাউন্সিলেও সেয়া গ্ৰহণ কৰি মান্যতা প্ৰদান কৰে। অৱশ্যে এতিয়াও শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ সংঘই 'শংকৰী নৃত্য' অভিধাৰে তেওঁলোকৰ নিজা পাঠ্যক্ৰম চলাই আছে। আমাৰ বিশ্ববিদ্যালয়েও ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ মতামতটোকেই গ্ৰহণ কৰি পাঠ্যক্ৰম প্ৰচলন কৰিবলৈ আগবাঢ়িছে।

সত্ৰীয়া নৃত্যই সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত শাস্ত্ৰীয় নৃত্য হিচাপে স্বীকৃতি পোৱা বেছি বছৰ

হোৱা নাই। মহেশ্বৰ নেওগে শাস্ত্রীয় নৃত্য হিচাপে স্বীকৃতি বিচাৰি বাট কাটি যোৱা প্রক্রিয়াটো পৰৱর্তী সময়ত ভূপেন হাজৰিকাকে প্রমুখ্য কৰি বিভিন্নজন অসমীয়া পণ্ডিতৰ প্রচেষ্টাত ফলৱতী হ'ল। ২০০০ চনৰ ১৪ নৱেম্বৰ তাৰিখে ৰাষ্ট্রীয় 'সংগীত নাটক অকাদেমি'য়ে সত্রীয়া নৃত্যক ভাৰতৰ প্রধান শাস্ত্রীয় নৃত্য ধাৰাৰ এটা বুলি গ্রহণ কৰে আৰু ১৫ নৱেম্বৰ তাৰিখে গুৱাহাটীৰ ৰবীন্দ্র ভৱনত অনুষ্ঠিত এক নৃত্য সমাৰোহত সেই কথা সেই সময়ৰ অকাদেমিৰ সচিবে আনুষ্ঠানিকভাৱে ঘোষণা কৰে।

সত্রীয়া নৃত্য প্রধানকৈ ভাওনাৰ লগত জড়িত, এক কথাত ক'ব পাৰি অংকীয়া ভাওনাই হ'ল সত্রীয়া নৃত্যৰ মূল ভেটি। সত্রীয়া নৃত্যক আমি দুই ধৰণে ভগাব পাৰোঁ— (ক) নাটৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা নৃত্য আৰু (খ) স্বতন্ত্রভাৱে সৃষ্টি হোৱা নৃত্য। ভাওনাৰ বিভিন্ন নাচসমূহ নাটৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা নৃত্য। ভাওনাৰ বাহিৰেও কোনো কোনো সত্রত বিভিন্ন উপলক্ষ্যত পৰিৱেশন কৰা নটুৱা নাচ, চালি নাচ, ৰজাঘৰীয়া চালি, নাদু-ভংগী, সত্রীয়া ওজাপালি আদি নাচ প্রচলিত আছে; এইবোৰ স্বতন্ত্রভাৱে সৃষ্টি হোৱা নৃত্য।

সত্রীয়া নৃত্যৰ পৰিৱর্ধনত সৃষ্টি হোৱা ভংগী বাজনাবোৰৰ আধাৰতেই সত্রানুষ্ঠানবোৰত এক ধৰণৰ বিশেষ শিক্ষা পদ্ধতিৰ আৰম্ভ হয় আৰু কালক্রমত প্রণালীবদ্ধ শিক্ষণ ব্যৱস্থাৰ গঢ় লৈ উঠিল। সেই শিক্ষণ প্রণালীটো হ'ল 'মাটি আখৰা'। সত্রভেদে মাটি আখৰাৰ বিভিন্ন প্রকাৰভেদ তথা সংখ্যাৰ তাৰতম্য থকা দেখা যায় যদিও বর্তমান সর্বসন্মতিক্রমে ৬৪ খন মাটি আখৰা আছে বুলি স্বীকৃতি দিয়া হৈছে । ইয়াৰে কেইখনমান হ'ল — কাছ বান্ধ, মতা ওৰা, মাইকী ওৰা, বুকুচোৱা, হাড় ভঙা, পচলা তোলা, গেৰোৱা চোৱা, পানী সিঁচা, উধালন, কাটিলন, বাঘ জাপ, জলক, থিয়লন, কাটিলন, তেলটুপী, উধা পাক, শাৰী পাক, ম'ৰাই পানী খোৱা ইত্যাদি। উল্লেখযোগ্য যে এই মাটি আখৰাসমূহ ৮টা ভাগত (ওৰা, চটা, জলক, চিচিকা, পাক, জাপ, লন আৰু খৰ) বিভক্ত।

সত্রীয়া নৃত্যৰ কৌশলক প্রধানকৈ শুদ্ধ নাচ (নৃত্ত), অভিনয়যুক্ত নাচ (নৃত্য) আৰু নাট্যাভিনয় — এই তিনিটা বহল ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। এক কথাত ক'ব পাৰি সত্রীয়া নৃত্যত নৃত্ত, নৃত্য আৰু নাট্য — এই তিনিওটা শাস্ত্রীয় উপাদানৰ সমাহাৰ ঘটিছে। নৃত্ত মানে তাল-লয়াশ্রিত, ভাব আৰু অভিনয়হীন নাচ; নৃত্য মানে তাল-লয়াশ্রিত, ৰস তথা ভাবাশ্রিত আৰু অভিনয়যুক্ত নাচ আৰু নাট্য হ'ল ৰসাশ্রিত আৰু অভিনয়প্রধান সংলাপযুক্ত পৰিৱেশন। সত্রীয়া নৃত্যৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'ল ইয়াত ব্যৱহাৰ কৰা হস্ত প্রদর্শন। ইয়াত সর্বমুঠ ৭৬ খন মূল হস্তৰ প্রয়োগ দেখা যায়, তাৰে ৪৪ খন নৃত্যহস্ত (অসংযুক্ত ২৯খন আৰু সংযুক্ত ১৫খন) আৰু ৩২ খন নৃত্তহস্ত।

প্রত্যেকটো নৃত্য শৈলীৰে একোটা নিজাববীয়াকৈ প্রাথমিক থিয় হোৱাৰ ভংগী থাকে। সত্রীয়া নৃত্যত এই অৱস্থাক 'ওৰা' বোলে। ই সত্রীয়া নৃত্য গাঁথনিৰো মূল ভেটি। পুৰুষসুলভ নৃত্য ভংগীমাৰ বাবে 'মতা ওৰা' আৰু স্ত্রী সুলভ ভংগীমাৰ বাবে 'মাইকী ওৰা'ৰ প্রচলন আছে। *নাট্যশাস্ত্রত* পদচালনা ৰীতিক 'চাৰি' বোলে। সত্রীয়া নৃত্যত ইয়াক খোজ দিয়া বা ভৰিমান বুলিছে। দেহৰ ভৰ

ঊৰ্ধ্বমুখী কৰি তাৰে দেহলৈ লঘিমা গুণ আনি নৃত্য কৰাটো এই নাট্যধাৰাৰ এটা প্ৰধান লক্ষণ আৰু ইয়াক উলাহ বুলি কোৱা হয়। উল্লেখযোগ্য যে, এই নৃত্যৰ জ্যামিতিক বিন্যাস অৰ্ধবৃত্তাকাৰ। অতীজতে এই নৃত্য পুৰুষ প্ৰধান আছিল, অৰ্থাৎ কেৱল পুৰুষেহে পৰিৱেশন কৰিছিল। সাম্প্ৰতিক সময়ত মহিলা বা ছোৱালীয়েও এই নাচ নাচে। অৱশ্যে পুৰুষ প্ৰধান হ'লেও ইয়াত লাস্য নৃত্য বৰ্তমান। এই নৃত্যশৈলীৰ প্ৰধান ৰস হ'ল ভক্তি। সত্রীয়া নৃত্য কোনো এখন বিশেষ প্ৰাচীন শাস্ত্ৰৰ আধাৰত সংৰচনা কৰা হোৱা নাই। ইয়াত প্ৰাচীন বিভিন্ন নৃত্য-নাট্য বিষয়ক শাস্ত্ৰৰ উপাদানৰ লগতে স্থানীয় উপাদানৰো সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। সত্রীয়া নৃত্যৰ আহাৰ্যৰ বৈবিধ্য মন কৰিবলগীয়া। এই নৃত্য ধাৰাত নৃত্যবৈবিধ্য থকাৰ বাবে প্ৰতিটো নৃত্যৰ আহাৰ্য প্ৰকৰণতো বৈচিত্ৰ্য বৰ্তমান। অৱশ্যে সম্প্ৰতি সংগীত নাটক অকাডেমিয়ে শাস্ত্ৰীয় মৰ্যাদা প্ৰদান কৰাৰ পিছত আৰু স্থান-কালৰ সীমাবদ্ধতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি এক নিৰ্দিষ্ট ৰূপ প্ৰদান কৰিবলৈ যত্ন কৰা দেখা গৈছে।

সত্রীয়া নৃত্যৰ নৃত্য প্ৰকৰণসমূহক বিভিন্নজনে বিভিন্ন ধৰণে বিভাজিত কৰিছে। ইয়াৰে কিছু নাট্য আধাৰিত আৰু কিছুমান স্বতন্ত্ৰৰীয়। নাট্য আধাৰিত প্ৰধান নৃত্য প্ৰকৰণসমূহ হ'ল — গায়ন-বায়ন বা ধেমালিৰ নাচ, সূত্ৰধাৰী নাচ, গোসাঁই প্ৰৱেশৰ নাচ বা কৃষ্ণ নাচ, বেহাৰ বা গোপী প্ৰৱেশৰ নাচ, বিভিন্ন ভাৱৰীয়া প্ৰৱেশৰ নাচ, শ্লোক-গীত-ভতিমাৰ নাচ, যুদ্ধৰ নাচ, ভংগী নাচ আৰু গোঁসাইৰ অন্যান্য নাচ (যেনে— ৰামৰ ধনুভঙা নাচ, কৃষ্ণৰ কালী শিৰৰ নাচ ইত্যাদি)। আনহাতে স্বতন্ত্ৰৰীয়া নাচবোৰ হ'ল— ঝুমুৰা নাচ (৪ প্ৰকাৰ), চালি নাচ (৮ প্ৰকাৰ), ৰজাঘৰীয়া চালি নাচ (৪ প্ৰকাৰ), নাদু-ভংগী, বৰ প্ৰৱেশৰ নাচ, নটুৱা নাচ (২ প্ৰকাৰ), সত্রীয়া ওজাপালি, অপ্সৰা বা ইন্দ্ৰাভিষেক নাচ, ঘোষা কীৰ্তনৰ নাচ, মানচোক নাচ ইত্যাদি। বিভিন্নজনে অৱশ্যে এই প্ৰকৰণসমূহ বেলেগ বেলেগ ধৰণেও শ্ৰেণী বিভাজন কৰিছে। প্ৰদীপ চলিহাই ইয়াক থোৱতে 'নটুৱা নাচ', 'সূত্ৰধাৰী নাচ', 'কৃষ্ণভংগী' আৰু 'গোপীভংগী' — এইকেইটা ভাগত ভাগ কৰিছে।

এই আলোচনাৰ পৰা আপুনি সত্রীয়া নৃত্য সম্পৰ্কে সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিলে। অৱশ্যে এই বিষয়ে আৰু বহল আলোচনাৰ বাট মুকলি হৈ আছে।



চিন্তা-চৰ্চা কৰক — ৫.১

অধিক জানিবলৈত উল্লেখ থকা গ্ৰন্থসমূহৰ সহায়েৰে আপুনি সত্রীয়া নৃত্যৰ প্ৰকৰণসমূহৰ বিষয়ে বহলাই লিখিবলৈ যত্ন কৰক।

সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলাত খোল, মৃদংগ, ডবা, নেগেৰা আদি অৱনদ্ধ বাদ্য; পাতি তাল, ভোৰতাল, বৰকাঁহ, খুটি তাল, মন্দিৰা আদি ঘন বাদ্য; চাৰেংদাৰ আৰু ৰবাব নামৰ তত বাদ্য তথা শংখ, কালি সুষিৰ বাদ্য ব্যৱহাৰ কৰা হয়। পূৰ্বৰে পৰা এনে বাদ্য ব্যৱহৃত হৈ অহাৰ কথা আমি চৰিতপুথিসমূহতো উল্লেখ পাওঁ।

প্ৰাচীন সাহিত্যত মৃদংগৰ কথা উল্লেখ থকাৰ পৰা সেয়া অতি পুৰণি বাদ্যযন্ত্ৰ বুলি সহজেই ধাৰণা কৰিব পাৰি। কিন্তু শংকৰদেৱে তেওঁৰ সৃজনশীলতাৰ পৰিচয় দাঙি ধৰি *চিহ্নযাত্ৰা* পৰিৱেশন

কৰিবৰ বাবেই খোল নির্মাণ কৰোৱাই অসমীয়া সংগীতৰ ক্ষেত্রখনত এক নতুন বাদ্যযন্ত্র সংযোগ কৰিলে। সেই বাদ্যযন্ত্র আজি অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ঐতিহ্যৰ বাহক ৰূপে চিহ্নিত আৰু সমাদৃত হৈছে। এই সম্পর্কে *শংকৰ চৰিতত* উল্লেখ আছে—

কপিলি মুখত কুমাৰ আছয়
শুনু এক সর্বজনে।।
খোল গঢ়িবাক বোলা এবে তাক
চানেকি পথায়া দিয়া।
তেতিক্ষণে কাঠ একদাল আনি
সাজিলা আনন্দ হয়া।।

*কথা-গুৰু চৰিত*খনত শংকৰদেৱে দিয়া খোলৰ জোখ উল্লেখ আছে— "সোঁহাতত আঘাট স্থল সাত আঙুল আৰ বাওঁহাতৰ তেৰ আঙুল।" ঠিক সেইদৰে বিভিন্ন ৰাগৰ গীত গাই তাত খোল-তাল সংগত কৰাৰ কথা উল্লেখ আছে। নাটৰ পাত্র-পাত্রীসকলেও এক নির্দিষ্ট ছেৱে ছেৱে বজোৱা সংগীতৰ তালে তালে নৃত্য ভংগিমাৰে ৰংগভূমিত প্রৱেশ কৰিছিল বুলি ইতিমধ্যেই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। সেই দিশৰ পৰা ধাৰণা কৰিব পাৰি যে পূর্বতে সত্রীয়া সংগীতত মৃদংগৰ প্রয়োগ নাছিল। কিন্তু ৰজাঘৰীয়া চালি নাচৰ বোল মৃদংগৰ, সেয়ে অনুমান কৰিব পাৰি যে, শংকৰোত্তৰ কালত হে মৃদংগই সত্রীয়া সংগীতত ঠাই পায়। ঠিক সেইদৰে মূলতঃ নামঘৰৰ কীর্তন বা প্রসংগৰীতিতহে নাগাৰাৰ প্রয়োগ হোৱা দেখা যায়। পাতি তাল, ভোৰতাল, বৰকাঁহ, মন্দিৰা আদি ঘন বাদ্য বিভিন্ন প্রসংগত ব্যৱহাৰ কৰা হয় যদিও খুটি তালৰ প্রয়োগ প্রধানতঃ সত্রীয়া ওজাপালি নৃত্যত কৰা দেখা যায়; এয়া ওজাপালিৰ প্রভাৱপুষ্ট বুলি অনুমান কৰাত অসুবিধা নহয়। বৰগীতৰ পৰিৱেশনত সাৱেংদাৰ বা চাৰিন্দা, ৰবাব (ৰুদ্রবীণা) বজোৱাৰ কথা চৰিতপুথিত উল্লেখ আছে। সম্প্রতি গীত পৰিৱেশন আৰু ভাওনাত বাঁহী আৰু বেহেলাৰ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়, সেয়া অতি অর্বাচীন প্রয়োগ। গায়ন-বায়নৰ ধেমালিত কেইখনমান সত্রত কালি বজোৱা দেখা যায়।

পূর্বৱর্তী শাখা তথা এই শাখাৰ আলোচনাৰ পৰা আপুনি সত্রীয়া সংগীত, নৃত্য আৰু বাদ্য সম্পর্কে এক সম্যক ধাৰণা লাভ কৰিলে। আলোচনাটিত আৰু এটা কথা স্পষ্ট হৈছে যে, পুৰণি অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিলৈও সত্রৰ অৱদান ৰাজকীয় পৃষ্ঠপোষকতাজনীত অৱদানতকৈ কোনো গুণে কম নহয়। বৰং কোনো কোনো দিশত অধিক বুলিয়েই ক'ব লাগিব। আপুনি নিশ্চয় জানে যে, পুৰণি অসমীয়া সাহিত্য সৃষ্টিৰ অনুপ্রেৰণাৰ উৎস আছিল প্রধানকৈ দুটা— সত্র আৰু ৰজাঘৰ। শঙ্কৰ-মাধৱদেৱৰ নেতৃত্বত যি ধর্মীয় সাহিত্য গঢ়ি উঠিছিল সেই সাহিত্যৰ ক্রমবর্ধমান সৃষ্টিত সত্রানুষ্ঠানৰ প্রত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ প্রভাৱ অনস্বীকার্য। নাট, গীত, চৰিত সাহিত্য আদি সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত ঈর্ষা কৰিবলগীয়া স্থান সত্রই অধিকাৰ কৰি আছে। এই আলোচনাৰ পৰা আৰু এটা কথা স্পষ্ট হ'ল যে, অংকীয়া নাটক কেন্দ্র কৰিয়েই খোলৰ বোল, তাল, নাচ, গীত অভিনয়ৰ বিভিন্ন অংগ বিকশিত হৈ উঠিল। অসমীয়া সংস্কৃতি ন-ৰূপেৰে উদ্ভাসিত হ'ল আৰু অসমে এক

নব্য মাৰ্গীয় পৰিৱেশ্য কলা লাভ কৰিলে। সেই বাবেই ক'ব পাৰি মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে অসমীয়া জাতিটোৰ সকলো ব্যক্তিকে স্বৰূপতে গায়ক, ভাৱৰীয়া, নাট-নটুৱা কৰি থৈ গ'ল।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৫ ঃ মাটিৰ আখৰা মানে কি বুজে?

.....

প্রশ্ন নং ৬ ঃ খুটি তালৰ প্রয়োগ প্রধানতঃ সত্রীয়া নৃত্যৰ কোনটো নৃত্য প্রকৰণত অধিকভাৱে কৰা হয়?

.....

৬.৬ অংকীয়া নাট আৰু ভাওনা

অংকীয়া নাট শংকৰদেৱৰ সৃজনীশীল প্রতিভাৰ উৎকৃষ্ট স্বাক্ষৰ। তেৱাঁই আৰম্ভ কৰা নৱ-বৈষ্ণৱ ধর্মৰ আন্দোলন সফল কৰি তোলাত এই নব্য নাট্য ধাৰাটোৱে এক গভীৰ ভূমিকা পালন কৰিছিল। সংস্কৃত নাট, অসমত প্রচলিত বিভিন্ন অর্ধ-নাটকীয় ধাৰাসমূহৰ পৰা সমল সংগ্রহ কৰি পঞ্চদশ শতিকাৰ মাজভাগত শংকৰদেৱে অংকীয়া নাটৰ মাধ্যমেৱে অসমীয়া নাটকৰ শুভাৰম্ভ ঘটায়। এক কথাত ক'ব পাৰি শংকৰদেৱ অসমীয়া নাটকৰ জনক। চৰিতপুথিত উল্লেখ থকা মতে— মহাপুৰুষজনাই ঊনৈশ বছৰ বয়সত আলিপুখুৰীত থকা কালতে *চিহ্নযাত্রা* ভাওনা মঞ্চস্থ কৰে আৰু ইয়াৰ দ্বাৰাই নব্য ধাৰণাৰে ধর্ম প্রচাৰৰ প্রক্রিয়া আৰম্ভ কৰে। তেওঁৰ হাততেই সৃষ্ট অংকীয়া নাটৰ পৰাই অসমীয়া নাটকৰ পূর্ণাংগ আৰু ধাৰাবাহিক ইতিহাস দেখিবলৈ পোৱা যায়। অংকীয়া নাটৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত শংকৰদেৱে বিভিন্ন লোকনাট্যৰ পৰা সমল সংগ্রহ কৰিছিল। এই সম্পর্কে বাণীকান্ত কাকতিৰ এষাৰ মন্তব্য উল্লেখযোগ্য— "But the ultimate source of the Assamese drama, divested of outward form is in all probability the choral performance of the Assamese Ojapali. Sankardeva appears to have improved this kind of performance and to have given birth to the Assamese Drama." (Kakati, 1959, p. 19) শংকৰদেৱৰ কাপৰ পৰা নিসৃত হয় *পত্নীপ্রসাদ, কালিদমন, কেলিগোপাল, ৰুক্মিণীহৰণ, পাৰিজাতহৰণ* আৰু *ৰামবিজয়* নাট। পৰৱর্তী সময়ত তেওঁৰ প্রধান শিষ্য মাধৱদেৱ প্রমুখ্যে শিষ্য-প্রশিষ্যসকলে এই নাট্য ধাৰাটিৰ চর্চা অব্যাহত ৰাখিলে। এই ক্ষেত্রতো বিশেষ ভূমিকা পালন কৰিছিল সত্রসমূহে। মহাপুৰুষ দুগৰাকীৰ আর্হিত পৰৱর্তী বৈষ্ণৱ সন্ত-মহন্তসকলেও অলেখ নাট ৰচনা আৰু অভিনয় কৰি গৈছে। সকলো সত্রত সঞ্চিত হৈ থকা নাটসমূহ একগোট কৰিলে পুৰণি নাটৰ এটা সৰু গ্রন্থাগাৰেই হৈ যায়।

আপুনি নিশ্চয় জানে যে, 'নাট' শব্দটো প্রথমতে বহুলভাৱে ব্যৱহৃত হৈছিল যদিও পিছলৈ 'অঙ্কীয়া নাট' শব্দটো জনপ্রিয় হৈ উঠে। এই নাটসমূহ যথার্থতে গীতি-নৃত্য-নাট। অংকীয়া

নাটৰ উৎপত্তি, ইয়াৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য, নাট ৰচনাৰ কলা-কৌশল আদিৰ বিষয়ে আপুনি দ্বিতীয় ষাণ্মাসিকৰ আধুনিক ভাৰতীয়া ভাষা (অসমীয়া)ত (অধ্যায় ১২ত) অধ্যয়ন কৰি আহিছে, সেয়া ইয়াত পুনৰাই আলোচনা কৰা নহয়। আপুনি এইখন পাঠ্যবিষয়ৰ বাবেও সেইখন পাঠ্যবিষয়ৰ নির্দিষ্ট অংশখিনি অধ্যয়ন কৰাতো বাধ্যতামূলক। পৰীক্ষাত এই বিষয়েও প্ৰশ্ন কৰা হ'ব। অসমীয়া প্ৰধান বিষয় হিচাপে লোৱা শিক্ষার্থীসকলে অৱশ্যে ইয়াৰ পৰৱৰ্তী পাঠ্যবিষয়তো এই বিষয়ে বহলাই অধ্যয়ন কৰিব লাগিব।

অংকীয়া নাট পৰিৱেশন কৰা কার্যকে ভাওনা বোলা হয়। কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীৰ ভাষাৰে ক'ব পাৰি "বর্তমান নাটক ভাওনা বোলা হয় আৰু ৰচনা কার্য্যক নাট-কটা বা নাট লেখা বুলিহে কোৱা হয়। গতিকে যাত্রা বা ভাওনাই বর্তমান অভিনয়কে মাথোন বুজায়।" উল্লেখযোগ্য যে, মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ আগলৈকে অসমত ভাওনা বা নাট্যানুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হোৱাৰ কোনো ধৰণৰ উল্লেখযোগ্য প্ৰমাণ পোৱা নাযায়।

এতিয়া পৰিৱেশনগত দিশৰ পৰা ভাওনা সম্পর্কে চমুকৈ আলোকপাত কৰা যাওক। পৰিৱেশনগত দিশ বুলি ক'লে— অভিনয়, দর্শক, মঞ্চ, দৃশ্যসজ্জা, পোহৰ বা আলোকসম্পাত আৰু আৱহসংগীত আদি দিশবোৰৰ কথা আহে। ভৰত মুনিয়ে *নাট্যশাস্ত্রত* অভিনয় চাৰিটা ভাগত পৰিকল্পিত বুলি কৈ সেই চাৰিবিধৰ নাম উল্লেখ কৰিছে এনেদৰে— আংগিক, বাচিক, আহার্য আৰু সাত্ত্বিক। আংগিক অভিনয় বুলি ক'লে মূলতঃ এজন অভিনেতাই তেওঁৰ দেহৰ বিভিন্ন অংগ আৰু উপাংগৰ দ্বাৰা কৰা অভিনয়ৰ কথাকেই বুজা যায়। বাচিক অভিনয় মানে হ'ল বচনৰ দ্বাৰা বা মুখৰ কথাৰে কৰা অভিনয়। অভিনেতা এজনে সংলাপ প্রক্ষেপণ কৰোঁতে তেওঁৰ স্বৰ কেনেদৰে নিয়ন্ত্রণ কৰিব, সংলাপৰ ছন্দ কেনেদৰে ৰক্ষা কৰিব, মনৰ ভাব কেনেদৰে প্রকাশ কৰিব আদি কথা ইয়াৰ লগত জড়িত হৈ থাকে। বাচিক অভিনয়ৰ ক্ষেত্রত অভিনেতা এজনৰ স্বৰভংগিমাই গুৰুত্বপূর্ণ ভূমিকা গ্রহণ কৰে। সাত্ত্বিক অভিনয় পাত্র-পাত্রীৰ মানসিক অৱস্থাৰ লগত জড়িত। মানসিক অৱস্থাও মূলতঃ অভিনেতাৰ দৈহিক ভাবৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত হৈ থাকে। সেই ভাবৰাশিক মুখজ প্রকাশভংগীৰে এজন ভাৱৰীয়াই স্তম্ভ, স্বেদ, ৰোমাঞ্চ, স্বৰভংগ, বেপথু, বৈবর্ণ্য, অশ্রু আৰু প্রলয়ৰ দ্বাৰা তেওঁৰ আন্তৰিক ভাব, প্রাণৰ আবেগ-অনুভূতি ফুটাই তোলে— এয়াই সাত্ত্বিক অভিনয়। সাত্ত্বিক অভিনয়ো প্রধানতঃ ভাৱৰীয়াৰ অভিনয় প্রতিভাৰ ওপৰতে নির্ভৰশীল। আহার্য শব্দটোৰ আভিধানিক অর্থ হ'ল— আহৰণ কৰা বা সংগ্রহ কৰা। এজন অভিনেতাই অভিনয়ৰ বাবে বাহ্যিকভাৱে যি আহৰণ কৰে সেয়াই আহার্য অভিনয়। ভৰতমুনিৰ মতে নাটকত ব্যৱহৃত সকলো প্রকাৰৰ প্রয়োগেই আহার্য অভিনয়ৰ দ্বাৰা প্রতিষ্ঠিত হয়।

এই দিশকেইটা ভাওনাতো সম্পূর্ণৰূপে ৰক্ষিত হৈছে। প্রথমতে অভিনয়ৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা যাওক। প্রথমেই আহে আংগিক অভিনয়ৰ কথা। শংকৰদেৱৰ প্রথমখন ভাওনা *চিহ্নযাত্রা* এক ধৰণৰ মূকাভিনয় হোৱাৰ বাবে তাত আংগিক অভিনয়ে যে প্রাধান্য লাভ কৰিছিল সেই বিষয়ে ধাৰণা কৰিব পাৰি। তাৰ পৰৱৰ্তী কালৰ ভাওনাসমূহত নৃত্যভংগিমাৰে সূত্রধাৰকে ধৰি সকলো চৰিত্রৰ প্রৱেশ কৰোৱাৰ ধাৰণাটোৰ লগতে বিভিন্ন ধৰণৰ নৃত্য ভংগিমাৰ সংযোগেৰে

আংগিক অভিনয় কৰোৱাৰ ধাৰণাটো আৰম্ভ হয়। এই কথা বর্তমান অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত মঞ্চস্থ হৈ থকা ভাওনাসমূহেও প্রমাণ কৰে। এই ক্ষেত্রত অৱশ্যে অভিনেতাৰ পাৰদর্শিতাৰ কথাটোও আহি পৰে।

ইয়াৰ পিছতেই আহে বাচিক অভিনয়ৰ কথা। *চিহ্নযাত্রা*ত কোনো ধৰণৰ সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল যদিও বাকী কেইখন নাটত সূত্রধাৰ তথা চৰিত্রৰ মুখৰ সংলাপ আৰু গীত সংযোগ কৰি বাচিক অভিনয় সংযোজন কৰে। বর্তমান মঞ্চস্থ হৈ থকা ভাওনাসমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলে আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে এই উপাদানটিৰ লগত সংযোগ হৈ আছে 'অতি নাটকীয়তা'। নাটক পৰিৱেশনত অতি নাটকীয়তা শব্দটোৱে মাত্রাধিক্য অভিনয়ক সূচায়। শংকৰদেৱৰ দিনত বাচিক অভিনয় কেনেদৰে হৈছিল তাৰ কোনো তথ্য সঠিকভাৱে ক'তো লিপিবদ্ধ হৈ থকা নাই বাবে সেই সময়ৰ অভিনয়ত অতি নাটকীয়তা সংযোগ হৈ আছিল নে নাই সেই বিষয়ে সঠিকভাৱে একো ক'ব নোৱাৰি। তথাপিতো ধাৰণা কৰিব পাৰি যে, অংকীয়া ভাওনাত বর্ণিত ঘটনাৰাজি সর্বসাধাৰণৰ পৃথিৱীখনত সংঘটিত হোৱা বাস্তৱ ঘটনা নহয়। সেয়ে তেনে অভিনয়ত অতি নাটকীয়তা স্বতঃপ্রণোদিতভাৱে ৰক্ষা কৰা হৈছিল আৰু সেয়া শংকৰদেৱৰ দিনৰে পৰা ৰক্ষিত হৈছে। অৱশ্যে তাত কিছু পৰিমাণে যোগ-বিয়োগ হোৱাৰ সম্ভাৱনা নুই কৰিব নোৱাৰি। এই অতি নাটকীয়তাৰ দিশটো আংগিক অভিনয়ৰ ক্ষেত্রতো পৰিলক্ষিত হয়। অৱশ্যে অসমত প্রচলিত বিভিন্ন লোকনাট্যলৈ লক্ষ্য কৰিলে আমাৰ চকুত পৰে যে, সেইবোৰতো অতি নাটকীয়তা বিৰাজমান। সেয়ে তেনেবোৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠানৰ পৰা সমল গ্রহণ কৰাৰ বাবে অংকীয়া নাটতো এই বৈশিষ্ট্যটো ৰক্ষিত হৈছে বুলি ভাবিব পাৰি। তদুপৰি লোকনাট্যৰ এনে অনুষ্ঠানবোৰে সর্বসাধাৰণক মোহিত কৰাৰ কথাটো শংকৰদেৱে নিশ্চয় লক্ষ্য কৰিছিল। সেয়ে এই বিশেষত্বটো তেওঁ স্ব-প্রণোদিতভাৱে ৰক্ষা কৰিছিল বুলি ভাবিব পাৰি।

ইয়াৰ পিছতে আহে আহার্য অভিনয়ৰ কথা। অসমৰ নাট্য পৰম্পৰালৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে 'মুখা' শীর্ষক পুস্তু আহার্যটো অসমৰ লোকনাট্যতো ব্যৱহৃত হয়; অংকীয়া ভাওনাও তাৰ ঊর্ধত নহয়। ভাওনাৰ মুখা প্রধানতঃ তিনি প্রকাৰে তৈয়াৰ কৰা হয়— তামোলৰ ঢকুৰাৰে; কাঠ আৰু বাঁহৰ কাঠীৰে। নীল, তেলী ছাই, চূণ, পূৰৈগুটিৰ ৰং আদিৰে এইবোৰ বোলোৱা আৰু অংকন কৰা হৈছিল। সম্প্রতি এইবোৰতো আধুনিক পদ্ধতি ব্যৱহৃত হৈছে। ঠিক সেইদৰে বিভিন্ন প্রাণী বা অপ্রাণীবাচক সামগ্রী, যেনে— ৰথ, যুদ্ধৰ অস্ত্র-শস্ত্র আদিও অংকীয়া ভাওনাত ব্যৱহাৰ হয়। ইয়াৰ প্রকৃষ্ট উদাহৰণ হিচাপে আমি *চিহ্নযাত্রা* নাট মঞ্চস্থ হোৱাৰ কথাটোলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। এই বিষয়ে ৰামচৰণ ঠাকুৰে ৰচনা কৰা চৰিতপুথিখনত উল্লেখ আছে—

যাৰ যিবা বাহন তাহাঙ্ক সাজিলন্ত।
মুখা বন্ধ কৰি তাৰ চোঁউ নির্ম্মিলন্ত।। (১৪৭৫)
ভাওনাৰ ছোঁ যত সভাঘৰে নিল।
আঁৰ বস্ত্র দিয়া তাঙ্ক ঢাকি থৈলা।। (১৪৭৬)
গৰুড়ৰ মুখা সর্বজয়ক দিলন্ত।

কেতাইখায়ো খোল দোহাৰে ধৰিলন্ত।। (১৪৭৭)
সৰ্ব্বজয় আতৈ মুখা পিন্ধিয়া গৈলন্ত।
লাম্ফ দিয়া শংকৰে উপৰে উঠিলন্ত।। (১৪৭৮)

এই পদসমূহৰ পৰা ঠাৱৰ কৰিব পাৰি যে অংকীয়া ভাওনাৰ আহার্যৰ দিশটোত শংকৰদেৱে যথেষ্ট গুৰুত্ব প্রদান কৰিছিল। অসমীয়া ভাওনাত ব্যৱহাৰ কৰা পূৰ্বৰ আহার্য সম্পর্কে সত্যেন্দ্রনাথ শর্মাই উল্লেখ কৰিছে— "ঋষি-মুনি ব্রাহ্মণৰ ক্ষেত্রত ধৌতি, সন্ন্যাসীৰ ক্ষেত্রত গেৰুৱা বসন, ৰজা, বীৰ, দেৱতা আদিৰ ক্ষেত্রত বালিচন্দা, আয়না বা জৰিৰ কামকৰা বুকুচোলা বা চাপকন অথবা কোট, ঠেঙা, ইজাৰ বা ধুতি, মূৰত কিৰিটি, কৃষ্ণ বা বিষ্ণুৰ ক্ষেত্রত হালধীয়া অঙ্গবস্ত্র, বুকুৱলী, পিঠিৱলী, মূৰত মৈৰাপাখী, ডিঙিত পঞ্চবর্ণৰ মালা, কাণত কুণ্ডল; ৰাক্ষস-অসুৰ-দানৱৰ ঘোৰ ৰঙা অথবা ক'লা বস্ত্র, মান্যানুসৰি গাত জাকজমক পোছাক বা জীর্ণ বস্ত্রও ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়।" ঠিক সেইদৰে সূত্রধাৰে হাতত গাম-খাৰু, ভৰিত জুনুকা, ডিঙিত সোণৰ মণি-মালা পিন্ধে। বহু চৰিত্রই কৃত্রিম দীঘল চুলিও ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ভাওনাৰ অংগ-ৰচনাৰ ক্ষেত্রত পূর্বতে ফুল, হেঙুল-হাইতাল-খৰিমাটি আদিৰ লগতে বিভিন্ন প্রাকৃতিক উপাদান ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। "সাধাৰণতে বগা, নীলা, ৰঙা অৱস্থাভেদে কমলা আৰু ক'লা ৰঙৰ প্রলেপ চৰিত্রত সনা হয়। ঋষি-মুনি, ব্রাহ্মণ আদিত বগা, কৃষ্ণ, বিষ্ণু, শ্রীৰাম আদি চৰিত্রত নীলা, দেৱতা গন্ধর্বত ৰঙা আৰু দানৱ, ৰাক্ষস, পিশাচ আদি চৰিত্রত ক'লা প্রলেপ সনা হয়।"

অভিনয়ৰ শেষৰটো উপাদান সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ ক্ষেত্রতো ভাওনাসমূহত গভীৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰা হয়। অংকীয়া নাটসমূহত বিভিন্ন ৰসৰ সমাৱেশ ঘটিছে আৰু সেই ৰস সুধীজনৰ আগত প্রতিভাত কৰিবলৈ হ'লে অভিনেতাই সাত্ত্বিক অভিনয়ত গুৰুত্ব প্রদান কৰিবই লাগিব। তদুপৰি বিভিন্ন ৰসৰ প্রকাশক অংশসমূহত বিশেষ বিশেষ ৰাগৰ গীত সংযোজন কৰি সাত্ত্বিক অভিনয় কৰিবৰ বাবে অভিনেতাজনক সুবিধা প্রদান কৰি দিয়া হয়। উদাহৰণস্বৰূপে— বিষাদৰ প্রকাশৰ বাবে তেওঁ 'লেচাৰি' শীর্ষক গায়ন শৈলীটোৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। অৱশ্যে ভাওনাত সকলো লৌকিক ৰস ভক্তি ৰসত বিলীন হয় বুলি বিবেচনা কৰা হয়, কাৰণ ইয়াৰ প্রধান ৰস ভক্তি।

পৰিৱেশনগত দিশৰ দ্বিতীয়টো উপাদান হ'ল দর্শক। গাঁৱৰ সর্বসাধাৰণ ৰাইজে অতি ভক্তি সহকাৰে ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰে বাবে দর্শকৰ অভাৱ নহয়। অতীজৰে পৰা বর্তমানলৈকে এই পৰম্পৰা বর্তমান। তৃতীয়তে আহিল মঞ্চ। শংকৰদেৱে সৰিয়হ তলি চিকুণাই, তাতে চাৰিখুটি মাৰি নামঘৰ প্রতিষ্ঠা কৰি *চিহ্নযাত্রা* ভাওনাৰে অসমীয়া নাটকৰ পৰম্পৰাৰ শুভাৰম্ভ কৰাৰে পৰাই অসমে এক প্রকাৰৰ স্থায়ী নাট্য মঞ্চ লাভ কৰে। সেই দিশৰ পৰা নামঘৰেই অসমৰ প্রথম মঞ্চ। মন কৰিবলগীয়া যে নামঘৰৰ সমতল ভূমিখনকেই শংকৰদেৱে ভাওনাৰ মঞ্চ হিচাপে চিহ্নিত কৰিলে। তাত দর্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত উচ্চতাৰ কোনো ধৰণৰ পার্থক্য ৰক্ষিত কৰা নহ'ল। তেনে কৰাৰ ফলত পিছৰ দর্শকখিনিয়ে অভিনেতাসকলৰ অভিনয় সঠিক ৰূপত অনুধাৱন কৰাত অসুবিধা হ'ব পৰা কথাটো সম্প্রতি বিবেচনা কৰা দেখা যায়। পৰৱর্তী সময়ত মুকলি বহল ঠাইতো ওখ ৰঙা নির্মাণ কৰি ভাওনা কৰাৰ পৰম্পৰা এটা প্রচলন হোৱা দেখা যায়। অৱশ্যে এই ধাৰা

কেতিয়া আৰম্ভ হ'ল সেয়া সঠিক কৈ ক'ব নোৱাৰি যদিও সত্রই ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰাৰ পাছত এনে ধাৰাৰ সৃষ্টি হোৱাৰ সম্ভাৱনা নুই কৰিব নোৱাৰি।

ভাওনাৰ মঞ্চসজ্জাৰ দিশটো অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ বুলি অনুধাৱন কৰিব পাৰি। *চিহ্নযাত্রা*ত বিভিন্ন ধৰণৰ দৃশ্যপট অংকন কৰি সেইবোৰ স্থানত অভিনয় কৰোৱাৰ কথা জনা যায়। ইতিমধ্যে সেই নাটখনৰ পৰিৱেশন সম্পৰ্কে ৰামচৰণ ঠাকুৰে উল্লেখ কৰা পদৰ একাংশ উদ্ধৃত কৰি অহা হৈছে। সেই অংশটোৱে আমাক এই ধাৰণাই প্রদান কৰে। শংকৰদেৱৰ *চিহ্নযাত্রা* নাটখনৰ দৃশ্যসজ্জাটো আধুনিক ধৰণে কৰা শ্রেণীবিভাজনৰ আধাৰত বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে তেওঁ তাত **মাত্রাভিত্তিক দৃশ্যসজ্জা** ব্যৱহাৰ কৰিছিল। কাৰণ বিভিন্ন ধৰণৰ চিত্রপটৰ সন্মুখত এই নাটখন অভিনীত হোৱাৰ কথা চৰিতপুথিসমূহত উল্লেখ আছে। এনে দৃশ্যসজ্জাৰে মঞ্চমায়াৰ সৃষ্টি হৈছিল যদিও দর্শকক একেবাৰে কাষতে লাভ নকৰাৰ বাবে শংকৰদেৱে তেওঁৰ মূল উদ্দেশ্য (সমমর্যাদৰে ধর্ম প্রচাৰত)ত ব্যাঘাত হ'ব বুলি অনুভৱ কৰি পৰৱর্তী কালত এই ধাৰণা সম্পূর্ণৰূপে পৰিত্যাগ কৰে। তেওঁ অসম তথা ভাৰতৰ বিভিন্ন লোকনাট্যসমূহ লক্ষ্য কৰি সেইবোৰত প্রচলিত কাল্পনিক ৰীতিৰ দৃশ্যসজ্জাৰ ধাৰণাটোকে গ্রহণ কৰিলে। উল্লেখযোগ্য যে প্রাচীন কালৰ গ্রীক নাটকতো এই ৰীতিৰ দৃশ্যসজ্জা বহুলভাৱে ব্যৱহৃত হৈছিল। কাল্পনিক ৰীতিৰ ভিত্তিত দৃশ্য বিভাগ কৰোঁতে কোনো ধৰণৰ দৃশ্য উপকৰণৰ পৰিৱর্তে অভিনেতাৰ সংলাপৰ মাধ্যমেদি দর্শক-পাঠকক দৃশ্যটোৰ আভাস প্রদান কৰা হয়। শংকৰদেৱেও সেইদৰে অংকীয়া নাটত সূত্রধাৰৰ মুখেদি প্রকাশ কৰিছে—

সূত্র ঃ ৰুক্মিণীক বাণী শুনি কহুঁ যৈচে বেদনিধি আৱলঃ তা দেখহ শুনহ নিৰন্তৰে
হৰিবোল হৰিবোল।

প্রাচীন কালত গ্রীক বা সংস্কৃত নাটকত ব্যৱহাৰ কৰাৰ দৰে অসমতো শংকৰদেৱে জোৰ বা আঁৰিয়া, গছাবস্তি, মহতা জ্বলাই ভাওনা কৰোৱাইছিল। ভাওনাত সূত্রধাৰ সহিতে নাটৰ চৰিত্রসমূহক মঞ্চত প্রথমবাৰ প্রৱেশ কৰোৱাৰ সময়ত অগ্নিগড় ধৰি প্রৱেশ কৰোৱায়। এই অগ্নিগড়তে ন-গচি চাকি জ্বলি থাকে। অগ্নিগড়ত থকা এই ন-গচি চাকি সম্পৰ্কে বিভিন্ন সমালোচকে ভিন ভিন ধৰণে তেওঁলোকৰ মত প্রকাশ কৰিছে; অৱশ্যে এই ক্ষেত্রত প্রধানতঃ ধর্মীয় দিশটোৱেই গুৰুত্ব লাভ কৰি আহিছে। কিন্তু আমি আন এটা দৃষ্টিকোণেৰেও ইয়াৰ ব্যাখ্যা আগবঢ়াব পাৰোঁ। নামঘৰৰ বিভিন্ন ঠাইত চাকি জ্বলোৱা থাকে আৰু সেইবোৰে মঞ্চখন আলোকিত কৰে আৰু অগ্নিগড়তো ন-গচি চাকি একেলগে জ্বলোৱা থাকে। এযাৰ কথা সাধাৰণভাৱে গমি চালেই ধৰিব পাৰি যে ন-গচি চাকিয়ে অগ্নিগড়ৰ কাষছোৱা অধিক উজ্বল কৰি তুলিব (সাম্প্রতিক কালৰ বিজুলীৰ পোহৰৰ কথা মনলৈ নানি আগৰ দিনৰ কথা ভাবক)। সকলো চৰিত্রই প্রথমবাৰ প্রৱেশ কৰাৰ আগ মুহূর্তত তাৰ তলতে কিছু সময় নৃত্য কৰে। এনেদৰে অগ্নিগড়ত থকা সময়ছোৱতেই অভিনেতাজনৰ সাজ-পোচাক, আ-অলংকাৰ, আভৰণ আদিৰ লগতে চৰিত্রটোৰ মুখখন দর্শকে সুন্দৰভাৱে লক্ষ্য কৰিব পাৰে। তাতে অগ্নিগড়ে সকলোৰে দৃষ্টি সেই নির্দিষ্ট অঞ্চলত কেন্দ্রীভূত হোৱাতো সহায় কৰে। বিজুলিৰ পোহৰ নথকা সময়ছোৱাত সকলো অভিনেতাক

মাত্রাভিত্তিক দৃশ্যসজ্জা ঃ মঞ্চ আৰু মঞ্চ-দৃশ্যৰ বিৱর্তনৰ গতি প্রকৃতি বিশ্লেষণ কৰি দৃশ্যক প্রধানত পাঁচটা শ্রেণীত বিভক্ত কৰা হয় — (ক) মাত্রাভিত্তিক দৃশ্য বিভাগ (খ) উপকৰণ বিন্যাস ৰীতিৰ ভিত্তিত দৃশ্য বিভাগ (গ) উপস্থাপন ৰীতিৰ ভিত্তিত দৃশ্য বিভাগ (ঘ) প্রকৃতিগত ভিত্তিত দৃশ্য বিভাগ আৰু (ঙ) কাল্পনিক ৰীতিৰ ভিত্তিত দৃশ্য বিভাগ। কোনো এটা বস্তু বা সামগ্রীয়ে দীঘ (length), প্রস্থ (width) আৰু বেধ (depth)ৰে যিমানখিনি স্থান দখল কৰি থাকে তাকে আধাৰ হিচাপে লৈ দৃশ্যসজ্জা নির্মাণ কৰাকে মাত্রাভিত্তিক দৃশ্য বিভাজন বোলা হয়। ইয়াক দ্বিমাত্রিক (য'ত মাত্র দুটাহে মাত্র থাকে) দৃশ্য ৰীতি আৰু ত্রিমাত্রিক দৃশ্য ৰীতি বুলি পুনৰ দুটা ভাগত ভাগ কৰা হয়। দ্বিমাত্রিক দৃশ্যসজ্জাত সাধাৰণতে পর্দাৰ সহায়েৰে বা পর্দাত কোনো চিত্র অংকন কৰি, ফ্রেম বা ফ্লেট নির্মাণ কৰি, পশ্চাৎপট (পশ্চাৎপর্দা, অভিক্ষেপণ পর্দা, চাইক্ল'ৰামা) ব্যৱহাৰ কৰি দৃশ্যসজ্জা কৰা হয়।

প্রথমতেই এই বিশেষ ধৰণে আলোকসম্পাত কৰি দৰ্শকৰ সন্মুখত তুলি ধৰাৰ নব্য ধাৰণাটো কিন্তু গমি চাবলগীয়া। আধুনিক কালৰ নাটকত কেন্দ্রীভূত পোহৰ পৰিকল্পনা কৰাৰ ধাৰণাৰ বীজটো কিন্তু ইয়াতো লুকাই আছে। সেই দৃষ্টিভংগীৰে বিচাৰ কৰিলে শংকৰদেৱক অসমৰ প্রথম পোহৰ পৰিকল্পনাকাৰী (Light Designer) বুলি অভিহিত কৰিলেও নিশ্চয় ভুল কোৱা নহ'ব। পাছৰ ফালে পেট্রমাক্স, লেণ্ঠল লাইট আৰু সাম্প্রতিক সময়ত বিজুলী চাকিৰে ভাওনা থলী পোহৰোৱা হয়।

এতিয়া আৱহসংগীতৰ দিশটো বিবেচনা কৰি চোৱা যাওক। অংকীয়া ভাওনাসমূহ সংগীতপ্রধান বুলি সকলোৱে জানে। ভাওনা এখন আৰম্ভ হয় গায়ন-বায়নেৰে। পাছত সূত্রধাৰ প্রমুখ্যে সকলো চৰিত্রই সংগীতৰ তালে তালে নৃত্য কৰি মঞ্চত প্রৱেশ কৰাৰ লগতে অভিনয় অংশতো নৃত্যভংগিমাৰেই অভিনয় কৰে। প্রয়োজন সাপেক্ষে সকলোৱে গীত গায়। এই সকলো সময়তে খোল-তাল-কালি আদি বিভিন্ন বাদ্য সংগত কৰি সংগীতৰ ঐক্যতান সৃষ্টি কৰা হয়।



অগ্রগতি নিৰীক্ষণ

প্রশ্ন নং ৭ ঃ ভাওনাৰ বাচিক অভিনয়ত 'অতি নাটকীয়তা' কিয় বিৰাজমান? চমুকৈ লিখক।

.....

.....

প্রশ্ন নং ৮ ঃ ভাওনাৰ মুখা প্রধানত কিহেৰে সজা হয়?

.....

.....



৬.৭ অধ্যায়টিৰ পৰা আমি কি শিকিলোঁ

- অতি প্রাচীন কালৰে পৰা পৃথিৱীৰ অন্যান্য সমাজবোৰত প্রচলিত লোকপৰিৱেশ্য কলাৰ সমগোত্রীয় বিভিন্ন লোকপৰিৱেশ্য কলা অসমতো প্রচলিত হৈ আহিছে। মহেশ্বৰ নেওগ প্রমুখ্যে বিভিন্নজন পণ্ডিতে অসমত মার্গীয় শৈলীৰ প্রতিষ্ঠিত পৰম্পৰা বহন কৰিব পৰা তিনিটা ধাৰা আছে বুলি মত পোষণ কৰিছে — (ক) নটী বা দেৱদাসী, (খ) ওজাপালি আৰু (গ) সত্রীয়া শৈলী।
- সংগীত আৰু সুকুমাৰ কলাৰ ক্ষেত্রতো সত্রানুষ্ঠান একক, অনন্য। সংগীতৰ ভিতৰত বৰগীত অন্যতম। গুৰু দুজনাৰ দ্বাৰা ৰচিত উচ্চ আধ্যাত্মিকভাবসম্পন্ন পূর্ণাঙ্গ মার্গীয় পর্যায়ৰ গীতকে

ৰগীত বোলা হয়। ৰগীতবোৰ ব্রজাৱলী ভাষাত ৰচিত, লগতে ৰাগ-তালবিশিষ্ট।

- শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা *কীর্তনঘোষা* আৰু মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা *নামঘোষা* সাহিত্য বা কাব্যকর্মৰূপেও শ্রেষ্ঠ ৰচনা বুলি সমাদৃত। কিন্তু দুয়োখন গ্রন্থ মূলতঃ সামাজিক ৰূপে গাব পৰা প্রার্থনাসংগীত ৰূপেহে ৰচিত হৈছিল। তেওঁলোকৰ জীৱনকালতে এই দুয়োখন গ্রন্থই সংগীতৰূপেও বহল পৰিসৰত ব্যাপ্তি লাভ কৰিছিল।
- সত্রীয়া নৃত্য প্রধানকৈ ভাওনাৰ লগত জড়িত। সত্রীয়া নৃত্যৰ প্রথম পর্যায়টোক 'মাটি আখৰা' বোলা হয়। সত্রীয়া নৃত্য মূলতঃ শাস্ত্রীয় নৃত্য। শংকৰদেৱে এই নৃত্য অসমত সৃষ্টি কৰিছিল।
- সত্রীয়া পৰিৱেশ্য কলাত খোল, মৃদংগ, ডবা, নেগেৰা আদি অৱনদ্ধ বাদ্য; পাতি তাল, ভোৰতাল, বৰকাঁহ, খুটি তাল, মন্দিৰা আদি ঘন বাদ্য; চাৱেংদাৰ আৰু ৰবাব নামৰ তত বাদ্য তথা শংখ, কালি সুষিৰ বাদ্য ব্যৱহাৰ কৰা হয়।
- ভাওনা মহাপুৰুষজনাৰ দ্বাৰা সৃষ্ট অন্যতম অনুষ্ঠান। শংকৰদেৱৰ আগলৈকে অসমত কোনো নাট্যানুষ্ঠানৰ উল্লেখ পোৱা নাযায়। গুৰুজনাই অসমৰ থলুৱা কেতবোৰ নাট্যধর্মী অনুষ্ঠান (দেৱদাসী নৃত্য, ওজাপালী, পুতলা নাচ), সর্বভাৰতীয় লোকনাট্যধর্মী অনুষ্ঠান আৰু সংস্কৃত (ভান আদি) নাটকৰ পৰা উপাদান আহৰণ কৰি অংকীয়া ভাওনা বা নাটক সৃষ্টি কৰে। অংকীয়া ভাওনা নৃত্য-গীত প্রধান।
- এই অধ্যায়টোত সত্রীয়া সংগীত, নৃত্য, বাদ্যৰ লগতে পৰিৱেশনগত দিশৰ পৰা ভাওনা সম্পর্কে আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।



৬.৮ অধিক জানিবলৈ

অসমীয়া গ্রন্থ ঃ

১) অসম নাট্য সন্মিলন (১৯৯১); *ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্র;* নগাঁও ঃ অসম নাট্য সন্মিলন।

২) গোস্বামী, নাৰায়ণ চন্দ্র (২০০৫); *সত্র সংস্কৃতিৰ স্বর্ণৰেখা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

৩) গোস্বামী, পবিত্র প্রাণ (২০০৪); *প্রৱন্ধ, গীতৰ ঐতিহ্যবাহী পূর্ব ভাৰতীয় শাস্ত্রীয় সংগীত ৰগীতৰ ৰাগ-বিৱৰণ আৰু তাত্বিক আলোচনা সহ স্বৰলিপি;* মিনার্ভা ইণ্ডিয়া।

৪) দত্ত বৰুৱা, হৰিনাৰায়ণ(সম্পা.)(২০০২); *ৰগীত;* গুৱাহাটী ঃ দত্তবৰুৱা পাব্লিচিং কোঃ প্রাঃ লিঃ।

৫) দেৱগোস্বামী, কেশৱানন্দ (১৯৯৭); *ৰগীত ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিবেশন পদ্ধতি;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্চ বুক ষ্টল।

৬) দেৱগোস্বামী, কেশৱানন্দ (২০০১); *ভাৰতীয় পটভূমিত শংকৰী সাহিত্য আৰু সত্রীয়া সংগীত*; গুৱাহাটী ঃ বনলতা।

৭) দেৱগোস্বামী, কেশৱানন্দ (২০০৩); *সত্র-সংগীতৰ স্বৰৱেখা*; গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

৮) দেৱগোস্বামী, কেশৱানন্দ (২০০০); *সত্র সংস্কৃতিৰ ৰূপৰেখা*; ডিব্রুগড় ঃ বনলতা।

৯) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৮৬); *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা;* ডিব্রুগড় ঃ বাণীমন্দিৰ।

১০) নেওগ, মহেশ্বৰ (সম্পাঃ)(১৯৮৬); *গুৰু-চৰিত-কথা*; গুৱাহাটী ঃ গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়।

১১) নেওগ, মহেশ্বৰ (২০০৮); *সত্রীয়া নৃত্য আৰু সত্রীয়া নৃত্যৰ তাল*; গুৱাহাটী ঃ অসম প্রকাশন পৰিষদ।

১২) নেওগ, মহেশ্বৰ (১৯৮৭); *শ্রীশ্রী শংকৰদেৱ*; গুৱাহাটী ঃ চন্দ্র প্রকাশ।

১৩) বর্মন, শিৱনাথ (সম্পাঃ) (১৯৭৭); *অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (দ্বিতীয় খণ্ড);* গুৱাহাটী ঃ আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সংস্কৃতি সংস্থা।

১৪) ভট্টাচার্য, হৰিচন্দ্র (১৯৮৮); *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি (আদিৰ পৰা ১৯৬৭ চন পর্যন্ত);* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

১৫) মহন্ত, জগন্নাথ (২০০৫); *সত্রীয়া নৃত্যৰ কথা*; গুৱাহাটী ঃ অসম সাহিত্য সভা।

১৬) মহন্ত, প্রদীপ জ্যোতি (২০০৭); *শংকৰদেৱৰ শিল্প লোক*; গুৱাহাটী ঃ পূর্বাঞ্চল প্রকাশ।

১৭) মহন্ত, বাপচন্দ্র (সম্পাঃ)(১৯৯২); *বৰগীত*; গুৱাহাটী ঃ ষ্টুডেণ্ট ষ্টোৰচ্।

১৮) শইকীয়া, ৰক্তিম ৰঞ্জন আৰু বৰদলৈ, মনোৰঞ্জন (২০০৩); *ভাওনা দর্পন;* যোৰহাট ঃ সংকলন কোষ সমিতি।

১৯) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (১৯৮৬); *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রিণ্টিং এণ্ড পাব্লিছিং।

২০) শর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ (২০০২); *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য;* গুৱাহাটী ঃ সৌমাৰ প্রকাশ।

২১) হাজৰিকা, অতুলচন্দ্র (১৯৯৫); *মঞ্চলেখা;* গুৱাহাটী ঃ লয়ার্ছ বুক ষ্টল।

ইংৰাজী গ্রন্থ ঃ

২২) Gogoi, J & Goswami, M. J. (2012). "A Critical and Historical Study of the Staging Technique of Sankaradeva's Plays" in N. B. Goswami (Ed) *The Heritage* (Vol.-III, Issue-2) Guwahati: Aitihya Samstha.

২৩) Goswami, S. C. (1946). *Introducing, Assam Vaisnavism.* Guwahati: Gauhati University.

২৪) Mahanta, P. J. (2007). *The Sankardeva Movement: Its Cultural Horizons.* Guwahati: Purbanchal Prakash.