প্ৰজ্ঞা

অসমীয়া বিভাগৰ মুখপত্ৰ

মহেন্দ্ৰ নাৰায়ণ চৌধুৰী বালিকা মহাবিদ্যালয়

সম্পাদনা ঃ ড° লীনা ডেকা

প্ৰজ্ঞা

অসমীয়া বিভাগৰ মুখপত্ৰ

বছৰেকীয়া প্ৰকাশ

সম্পাদনাঃ ড° লীনা ডেকা

সূচীপত্ৰ

- The teaching of Assamese in the undergraduate level– *Dr. Narnarayan Sarma/*
- শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ ভক্তি ৰত্নাকৰ — *শ্ৰীগণেশ বৰ্মন/৪*
- কাফ্‌কাৰ জীৱন আৰু কৃতি — *ড° লীনা ডেকা/৫*
- পাশ্চাত্য নাট্য আন্দোলন আৰু ব্ৰেখ্‌টীয় নাট্য ৰীতিৰ আলোকত আধুনিক অসমীয়া নাটক — *ড° পৰেশ নাথ শৰ্মা/*
- অসমীয়া ভাষাৰ ৰূপ-গঠন পদ্ধতি — *ড° উৎসৱ ডেকা/১৪*
- হোমেন বৰগোহাঞিৰ 'অস্তৰাগ' উপন্যাসত প্ৰকৃতিবাদৰ প্ৰতিফলন ঃ এটি সমীক্ষা — *শ্ৰীমনিমা ভূএগ কলিতা/২*
- অসমীয়া আৰু বঙলা ভাষাৰ ৰূপতত্ত্ব - এটি তুলনামূলক অধ্যয়ন — *শ্ৰীনৱনীতা কলিতা/২৪*
- সংস্কৃত নাটকত প্ৰাকৃতৰ প্ৰয়োগ —*শ্ৰীচন্দনা শৰ্মা/২৯*
- 'জিকিৰ আৰু জাৰী'ৰ ওপৰত মুছলমানৰ বিশ্বাস — *মিছ মীৰা আহমেদ /৩১*
- অসমীয়া নাৰীৰ সাজপাৰ — *শ্ৰীকৰবী ঠাকুৰীয়া /৩২*
- মৌখিক অসমীয়া লোক-সাহিত্য তথা লোক-সংস্কৃতিত এভুমুকি — *শ্ৰীশান্তনা বৰুৱা/৩৩*
- অসমীয়া লোক-সংস্কৃতি আৰু ইয়াৰ সংৰক্ষণৰ চমু আভাষ — *শ্ৰীজুৰি শৰ্মা/৩৫*
- অপেশ্বৰী পূজা — *শ্ৰীমালবিকা কলিতা/৩৬*
- বিয়াগীতত অসমীয়া নাৰী মন — *শ্ৰীলিপিকা দেৱী/৩৮*
- অসমীয়া বিভাগৰ গৌৰৱ /৪২
- মেজৰ পোৱা প্ৰাক্তন ছাত্ৰী — ২০০২ বৰ্ষ/৪৩

The teaching of Assamese in the undergraduate level

Dr. Narnarayan Sarma
Lecturer

The teaching of Assamese plays an important role in the undergraduate level as well as in the socio-cultural life of Assamese people. The Assamese department is making necessary arrangement for developing qualitative exellence by making use of the facilities increase.

The department of Assamese has been carrying on the courses as prescribed by the Gauhati University for the learners in the under graduate level. The G.U. Syllabus, it appears has stream line the study of Assamese into the following subjects such as the study relating to Poetry, Prose, Drama, Novel, Rhetoric, Rhyms and Linguistics.

The study of Brajabuli language and also the charryapada and other ancient, mediavel and modern aspects. The teachers have been devoting themselves to effecting teaching and research activities in the best of their capacities. It is seen that they have to well equipped themselves with texual and reference book studies in making in teaching effective and impressive. In order to make the learner's inquisitive and resourceful, the teachers have to make themselves well informed with knowledge upon the study of Assamese literature as well as the study of literature as a whole from the Indian languages to foreign languages. It is understood that without grasping the various trends in literature at home and abroad, a teacher can hardly make teaching impressive or illuminating.

The teachers have been making sincere efforts for detailed and accurate study upon language, spelling and related matters with a view to enlightening the learners. Stress has been made upon the consult of dictionary and encyclopaedia and regular study of periodicals high lighting literary topics. The students have been reminded to expand their knowledge by reading various published Assamese versions of literary works by eminent foreign writers and tracing out the distinctions in the comparative study.

It is a fact universally acknowledged that Assamese is a rich language– a language that is transformed from the root Aryan or Sanskrit. From the east end of the Brahmaputra valley i.e. from Sadiya to the west end i.e. Dhuburi, this language is used a communicating speech of various races, tribes, castes and subcastes. It is the state language of Assam which has a population of about 1.5 crores. As Tibetan Burmeses people are a sizeable section of the settlers here or these people are in the surrounding states, a good number of words, maxims, phrases or idioms etc. have found a place in Assamese language as a result of the socio-economic, cultural or political intercourse. An humble attempt has been made here to show how Assamese language has embraced various elements in its fold.

For examples of Malaya elements :

Assamese	**Austric (Malaya)**
a- ta (Grand father)	Ator/ata
a-bu (Grand mother)	abuh (Grand mother)
Bopai/bapa (Father)	bopai/bapa (Father)
Bai (eldest Sister)	Bhai, ibhai (elder Sister)

For examples of Khasi elements :

Assamese	**Khasi**
diya	dijeg (a small boat)
zanzal	zinzar (full of trouble)
zaha	zuhai (a kind of paddy)
nodoka	supdak (strong)
methon	mithen/mithun (a wild cow)

Examples of the Bodo elements :

Place Names : Hajo, Hakama, Dispur, Bihampur, Mairay etc.

River Names : Dibru, Dibong, Digaru, Dikau, Simen, Disang, Dhiseri, Chiluk, Digboi, Siayg, Clikrang, etc.

Example of the Ahom elements :

River Names : Nom-ti-lao 'the Brahmaputra'
Nam-ti-ma-'the river Dhansiri'
Nam-khun 'the river Dihing'
Nam-khe 'the river khe'
Nam Syan 'the river dikhow'
Name-chik 'the river chik'

Place Names : Namrup, Nam chik, Nam dang, Nam Sang, Chantak, laluk, Charaideu, Namti, Patkai dikhoumukh, dilih, dichaynmukh etc.

The students of the Assamese department will be guided in such a way as to the preparation for research activities in linguistic studies of the North East in due course. Further, the department will try to give substantial informations as to the topics to be undertaken for research work. Workshops upon linguistic features or devices of simplification of Assamese words, phrases and syntax etc. may also be held on the initiative of the planned research cum library centre of the department. The department will make sincere effort for making Assamese language acceptable in various ethnic groups.

***

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ ভক্তি ৰত্নাকৰ

শ্ৰীগণেশ বৰ্মন
মূৰব্বী অধ্যাপক

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ বেছিভাগ পুথিয়েই জনসাধাৰণৰ বাবে ৰচিত। পুথি বিলাকত উক্তিৰ তত্ববিলাক যিমা পাৰে সিমান সহজভাৱে তেওঁ ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। কাৰণ সেই সময়ৰ সমাজখনৰ বেছিভাগ মানুহেই অশিক্ষি আছিল। গতিকে কথাবিলাক যাতে সমাজৰ প্ৰত্যেকজন মানুহৰেই বোধগম্য হয় তালৈ চকু ৰাখিহে মহাপুৰুষে পুথিবো ৰচনা বা অনুবাদ কৰিছিল।

আনহাতে সেই সমাজখনতে বাস কৰা এচাম পণ্ডিতৰ কথাও মহাপুৰুষে পাহৰি যোৱা নাছিল। সেই কাৰণে তেওঁলোক সন্তুষ্ট কৰিবৰ কাৰণে শাস্ত্ৰৰ উদ্ধৃতি আৰু যুক্তিৰ সহায়েৰে তেওঁলোকক পতিয়ন নিয়াবৰ কাৰণে এখনি পুথি সংস্কৰণ আৱশ্যক তেওঁ বাৰুকৈয়ে অনুভৱ কৰিছিল। ইয়াৰ ফলতেই জন্ম লাভ কৰিছিল ভক্তি ৰত্নাকৰে।

ভক্তি ৰত্নাকৰৰ প্ৰামাণ্য গ্ৰন্থ সমূহৰ নাম—

১। ভাগৱত পুৰাণ, ২। ভগৱদ্-গীতা, ৩। শ্ৰীধৰৰ ভাগৱত ভাৱাৰ্থ দিপিকা আৰু ভগৱদ্গীতাৰ সুবোধিনী টীকা ৫ বৃহন্নাৰদীয় পুৰাণ, ৬। পদ্ম পুৰাণ ৭। সিংহ পুৰাণ, ৮। মৎস্য পুৰাণ, ৯। বিষ্ণু পুৰাণ, ১০। কূৰ্ম পুৰাণ, ১১। গৰুড় পুৰাণ ১২। সাত্বত-তন্ত্ৰ, ১৫। পাওবী পুৰাণ ইত্যাদি।

শংকৰদেৱৰ ভক্তি-ৰত্নাকৰৰ আলোচনাৰ ক্ৰম তলত দিয়া বিষয়সূচীৰ পৰা সুন্দৰভাৱে বুজিব পাৰি।

১। ভক্তি-জ্ঞান-প্ৰদ- গুৰুৰ মাহাত্ম্য, ২। নৃ-দেহ মাহাত্ম্য, ৩। সৎ-সঙ্গ-মাহাত্ম্য, ৪। সন্তৰ লক্ষণ, ৬। পৰম-গতি প্ৰদ ভজনীয় পৰম দেৱতাৰ মাহাত্ম্য, ৭। হৰি-নাম-কীৰ্ত্তন-মাহাত্ম্য, ৮। শ্ৰীহৰিৰ চৰণ মাহাত্ম্য, ৯। কৃষ্ণাৰ্চন-মাহাত্ম্য, ১০। ভগৱ ভক্তি যোগ নিৰূপণ, ১১। উত্তমা ভগৱদ্ভক্তি, ১২। অন্তৰক্তা ভক্তি-নিৰূপণ, ১৩। নিৰ্গুণ-ভক্তি-নিৰূপণ, ১৪। সপ্ৰেম ভক্তি নিৰূপণ, ১৫। উত্তম ভক্ত-লক্ষণ-মাহাত্ম্য, ১৬। মধ্যম ভক্ত, মাহাত্ম্য, ১৭। প্ৰাকৃত ভক্ত মাহাত্ম্য, ১৮। আচাৰ ভ্ৰষ্ট ভক্ত মাহাত্ম্য, ১৯। ভগৱদ্ভক্তি প্ৰাৰ্থনাদি নিৰূপণ, ২০। কলিৰ পৰম ধৰ্ম-নিৰূপণ, ২১। জীৱাত্মা-পৰমাত্মা ভেদ মাহাত্ম্য, ২২ হৰি-ভক্তিহীন পৰম অজ্ঞানী সকলৰ নিন্দা, ২৩। ভক্তসকলৰ অঙ্গ প্ৰশংসা, ২৪। ভক্তসকলৰ জন্ম-কৰ্ম প্ৰশংসা, ২৫। হৰি ভক্তিহীন পৰম অজ্ঞানী সকলৰ জন্ম কৰ্ম গতি যোগাদিৰ নিন্দা, ২৬। বৃথা-কথা কথনত দোষ, ২৭। অভক্ত সকলৰ অ নিন্দা, ২৮। প্ৰবৃত্তি-মাৰ্গ-নিন্দা, ২৯। স্বৰ্গাদি-সুখ-নিন্দা, ৩০। ভাৰত-ভূমি প্ৰশংসা, ৩১। প্ৰায়শ্চিত্ত নিন্দা, ৩২। ব্ৰহ্মলোকা পৰ্য্যন্ত অনিত্য দেখি ঈশ্বৰ-জ্ঞান, ভক্তিযুক্ত বৈৰাগ্যৰ কথন, ৩৩। মায়া-তৰণৰ উপায়, ৩৪। শ্ৰীভাগৱতৰ মাহাত্ম্য, ৩৫। যম নিয়মৰ কথন, ৩৬। দশবিধা ভক্তিৰ কথন।

ইয়াৰ উপৰিও মহাপুৰুষে বহুতো জ্ঞাত-অজ্ঞাত পুথিৰ সহায় লৈ এই ভক্তি-ৰত্নাকৰ পুথিখন ৰচনা কৰিছে। মহাপুৰুষে এই গ্ৰন্থত একশৰণ, নাম-ধৰ্মৰ লক্ষণ আৰু মহিমা স্পষ্টকৈ নিৰূপণ কৰিছে। ভক্তি-ৰত্নাকৰ মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ গভীৰ পাণ্ডিত্য আৰু বিশ্লেষণী মনোবৃত্তিৰ বহল নিদৰ্শন। ***

কাফ্‌কাৰ জীৱন আৰু কৃতি

ড° লীনা ডেকা
প্ৰবক্তা

'.................. তেওঁ বৰ্তমান যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ জাৰ্মান লেখক। ৰিল্‌কেৰ দৰে কবি বা টমাচ মানৰ দৰে সাহিত্যিকসকল তেওঁৰ তুলনাত নিতান্তই বাওনা অথবা প্লাষ্টাৰেৰে নিৰ্মিত মহাপুৰুষ'..... — এয়া ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ এক অমৰ শিল্পী ফ্ৰানৎজ কাফ্‌কাৰ বিষয়ে ভ্লাদিমিৰ নবকভে কৰা মন্তব্য। সীমিত ৰচনাৰাজিৰে বিশ্ব সাহিত্যত এখনি স্থান দখল কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা ব্যক্তিসকলৰ ভিতৰত কাফ্‌কা অন্যতম। কাফ্‌কাৰ প্ৰায়বোৰ ৰচনাই অসম্পূৰ্ণ। তথাপি অসম্পূৰ্ণ ৰচনাৰাজিৰে নিজৰ অসম্পূৰ্ণ জীৱনকেই যেন তেওঁ প্ৰতিফলিত কৰিছে। কাফ্‌কাৰ জীৱিতকালত অতি কম সংখ্যক ৰচনাহে প্ৰকাশিত হৈছিল।

চেকোশ্লাভিয়াৰ প্ৰাগ নগৰৰ এটি ইহুদি পৰিয়ালত ১৮৮৩ চনত ফ্ৰানৎজ কাফ্‌কাৰ জন্ম হৈছিল। কাফ্‌কাৰ জীৱন-যাপনৰ পদ্ধতি আছিল বিচিত্ৰ। আৰু এনে জীৱন যাত্ৰা তেওঁৰ পিতৃয়ে মুঠেও পছন্দ কৰা নাছিল। সেয়েহে পিতা-পুত্ৰৰ মাজত সঘনে বিৰোধৰ সৃষ্টি হৈছিল। কাফ্‌কাৰ চৰিত্ৰ আছিল উদ্ভট আৰু পৰস্পৰ বিৰোধী চিন্তাধাৰাৰে পৰিপুষ্ট। তেওঁৰদ্বাৰা সৃষ্ট চৰিত্ৰসমূহো বিপৰীতধৰ্মী। তথাপি এই চৰিত্ৰবোৰৰ মাজতেই স্বাধীনতাপ্ৰিয় মুক্ত মানৱৰ চৰিত্ৰও আছে।

প্ৰাগ্‌ বিশ্ববিদ্যালয়ত জাৰ্মান সাহিত্য অধ্যয়ন কৰাৰ পিছত ১৯০৬ চনত কাফ্‌কাই আইন বিষয়ত ডক্টৰেট ডিগ্ৰী লাভ কৰে। ওকালতি কৰিবলৈ কাফ্‌কাৰ কিন্তু অকণো ইচ্ছা নাছিল। মাত্ৰ কেইটামান মাহ তেওঁ ওকালতি কৰিছিল। পিছলৈ তেওঁ বীমা কোম্পানীৰ চাকৰিত সোমায় আৰু সাহিত্যিক জীৱনো আৰম্ভ কৰে। অফিচৰ কামৰ অন্তত তেওঁ কাঠমিস্ত্ৰীৰ ওচৰতো কাম শিকিছিল। কাৰ্যালয়ৰ নিয়ম-কানুন, আমোলাতন্ত্ৰ আদিৰ বিষয়ে অভিজ্ঞতা লাভ কৰি নিজৰ ৰচনাৰাজিত সিবোৰৰ পুংখানুপুংখ বিৱৰণ দিবলৈ তেওঁ সক্ষম হৈছিল। কাৰ্যালয়ত কৰ্মচাৰীসকলৰ ঐকান্তিক কৰ্ম নিপুণতা দেখি তেওঁ মোহিত হৈছিল যদিও অনেক সময়ত কাৰ্যালয়ৰ ভিতৰুৱা মেৰপাক, খেলিমেলি আদিয়ে তেওঁক দুখো দিছিল। কাফ্‌কা আছিল এজন সৎ আৰু অমায়িক ব্যক্তি যাৰ বাবে সহকৰ্মীসকলৰ পৰা তেওঁ শ্ৰদ্ধা আৰু ভালপোৱা আদায় কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। অসত্য আৰু ভণ্ডামিৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ কেতিয়াও কাৰো সৈতে আপোচ নকৰিছিল। আনকি এনেবোৰ ক্ষেত্ৰত নিজৰ পিতৃ মাতৃকো ক্ষমা নকৰিছিল। সহকৰ্মীসকলক বিপদত তেওঁ অৰ্থ সাহায্য দিছিল যদিও তাক কেতিয়াও ওভোটাই লোৱা নাছিল। ব্যক্তিগত জীৱনত কাফ্‌কাই বৰ উদাৰতাৰ পৰিচয় দিছিল। এবাৰ দুৰ্ঘটনাত ক্ষতিগ্ৰস্ত হোৱা এজন বনুৱাই ক্ষতিপূৰণ বিচাৰি বীমা সংক্ৰান্তীয় কামত তেওঁৰ ওচৰ চাপিছিল। কোম্পানীৰ নিয়ম অনুসাৰে কাফ্‌কাই পোনপটীয়াভাৱে বনুৱাজনক সহায় কৰিব নোৱাৰি এজন প্ৰখ্যাত আইনজীৱীৰ সহায়ত বনুৱাজনক সহায় কৰিছিল। কাফ্‌কাৰ এনে উদাৰতাৰ ফলতে বনুৱাজনে বীমা কোম্পানীৰ পৰা ক্ষতিপূৰণ পাবলৈ সক্ষম হৈছিল। উল্লেখযোগ্য যে বনুৱাজনে ক'ব নোৱাৰাকৈ আইনজীৱীজনৰ

মোকৰ্দমাটোৰ সকলো পাৰিশ্ৰমিকৰ ধন কাফ্‌কাই বহন কৰিছিল।

বীমা কোম্পানীৰ চাকৰি বাদ দি কাফ্‌কাই সম্পূৰ্ণৰূপে সাহিত্য সৃষ্টিৰ কামত মনোনিবেশ কৰিছিল। কিন্তু তেতিয়ালৈ তেওঁৰ জীৱনৰ সৰহখিনি সময়েই অতিবাহিত হৈ গৈছিল। তেওঁ ভাৱি লৈছিল যে জীৱনত তেওঁ একোকে লিখাই নাছিল। চল্লিশ বছৰ বয়স পাৰ হোৱাৰ পিছতহে লিখাৰ উপযুক্ত সময় বুলি কাফ্‌কাই ধাৰণা কৰিছিল। গল্প-উপন্যাসতকৈ তেওঁ বেছি ভাল পাইছিল চিঠি লিখিহে। এই চিঠিবোৰেই কাফ্‌কাক সাহিত্যিক হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰে। তেওঁৰ উপন্যাসত চিঠিৰ সঘন উল্লেখ মন কৰিবলগীয়া। তেওঁৰ এই চিঠিসমূহ বিভিন্ন ইংগিতেৰে সমৃদ্ধ একো একোটা প্ৰতীক। ৩৬ বছৰ বয়সত কাফ্‌কাই দেউতাকলৈ পোন্ধৰ হাজাৰ শব্দৰ এখন দীঘল চিঠি লিখিছিল যিখন পৰৱৰ্তীকালত অতি মূলব্যবান সম্পদ বুলি বিবেচিত হৈছে। এই চিঠিখনৰ পৰা কাফ্‌কাৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ ভালেমান তথ্য জানিব পৰা যায়। চিঠিখনত তেওঁ লিখিছে—

"ল'ৰালি কালত এদিন ৰাতি মই খুব কাহিছিলো। প্ৰকৃততে বেমাৰ বেছি নাছিল। কিন্তু সেইদৰে তোমাক কষ্ট দি আনন্দ পাইছিলোঁ। মোৰ কাহ নকমা বাবে খঙতে তুমি বিছনাৰ পৰা উঠি আহি মোক বাহিৰৰ চৌৰে লগা জাৱত ৰাখি দুৱাৰ জপাই দিছিলা। তোমাৰ বাবে সেয়া ঠিকেই আছিল। কিয়নো দিনৰ পৰিশ্ৰমৰ অন্তত তোমাৰ টোপনিৰ প্ৰয়োজন হৈছিল। সেই ঘটনাৰ পিছত মই তোমাৰ কথামতেই চলিছিলোঁ। সেই নিশাৰ ভয়াবহতাৰ কথা ভাবি আজিও মই শিয়ৰি উঠোঁ।" সেই দীৰ্ঘ চিঠিখনতে কাফ্‌কাই দেউতাকলৈ লিখিছিল—

"প্ৰকৃততে মোৰ আটাইখিনি লেখা তোমাকলৈয়ে ৰচিত। মই জীৱনী শক্তিহীন, মতলবী, অকৃতজ্ঞ; তোমাৰ এনেবোৰ অভিযোগৰ উত্তৰ মই পোনপটীয়াকৈ দিব নোৱাৰো বাবেই এই চিঠিৰে জনাবলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ। তোমাৰ ফালৰপৰা তুমি হয়তোবা শুদ্ধ; সেইদৰে ময়ো নিজকে নিৰ্দোষী বুলি ভাৱো। আমাৰ বিৰোধ চৰিত্ৰগত। এই বিৰোধৰ অন্ত এই জীৱনত নহ'ব পাৰে; কিন্তু আমাৰ মাজত শান্তি চুক্তি হয়তো হ'ব পাৰে .... "

কাফ্‌কা আছিল অবিবাহিত; সেইবুলি নাৰী বিদ্বেষী তেওঁ নাছিল। তেওঁৰ একাধিক প্ৰেমিকা আছিল। এগৰাকী বিবাহিতা নাৰীও তেওঁৰ প্ৰেয়সী আছিল। এই প্ৰেমিকাসকললৈ লিখা পত্ৰবোৰত কাফ্‌কাৰ হৃদয় মথিত কৰা গভীৰ প্ৰাণাবেগৰ উমান পাব পাৰি। কাফ্‌কা আছিল যৌৱনৰ উপাসক। কাফ্‌কাৰ জীৱনত তেওঁৰ প্ৰেমিকা ফেলিচ বাওৱেৰৰ প্ৰভাৱ অনস্বীকাৰ্য। ফেলিচৰ প্ৰেমে কাফ্‌কাৰ সাহিত্যিক জীৱনক গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিত কৰিছিল। ফেলিচৰ বিষয়ে তেওঁ লিখিছিল—"There are times, Felice, When I feel you have so much power over me that I think you could change me into a man capable of doing the obvious.

'What a lovely feeling to be in your safe-keeping when confronted by this fearful world which I venture to take on only during nights of writing." ফেলিচলৈ লিখা প্ৰথম চিঠিখনৰ দুদিন পিছতে কাফ্‌কাই দহঘণ্টা একেলেথাৰিয়ে বহি 'The Judgment' নামৰ গল্পটো লিখি উলিয়াইছিল। ইয়াৰ এসপ্তাহ পিছতে লিখিছিল 'Stoker Amerika' নামৰ উপন্যাসখন। দুমাহৰ ভিতৰত সমাপ্ত কৰিছিল এই উপন্যাসখন। ফেলিচৰ প্ৰেমে কাফ্‌কাক দান কৰিছিল অফুৰন্ত প্ৰেৰণা। একে প্ৰেৰণাৰে লিখিছিল তেওঁ 'The Metamorphosis' নামৰ বিখ্যাত গল্প। ফেলিচলৈ তেওঁ এখনৰ পিছত আনখন চিঠি লিখিছিল য'ত তেওঁ বৰ্ণনা কৰিছে তেওঁৰ শৈশৱ, ল'ৰালি কাল আৰু পাৰিবাৰিক জীৱনৰ বিভিন্ন ঘটনা। বুকু উজাৰি ফেলিচলৈ লিখা চিঠিৰ উত্তৰত ফেলিচেও তেওঁলৈ হৃদয়ৰ পবিত্ৰ

ভালপোৱা নিবেদন কৰি চিঠি লিখিছিল। এই প্ৰেমপত্ৰবোৰেই কাফ্‌কাক জীয়াই থকাৰ প্ৰেৰণাও দিছিল।

কাফ্‌কাই বাবে বাবে চেষ্টা কৰিও বিয়া কৰাবলৈ সক্ষম হোৱা নাছিল। এই বিষয়ত তেওঁ দেউতাককেই জগৰীয়া কৰিছিল। দেউতাকলৈ লিখা সুদীৰ্ঘ চিঠিখনত ইয়াৰ উল্লেখ পোৱা যায়। প্ৰকৃতপক্ষে কিন্তু কাফ্‌কা বৈবাহিক জীৱন-যাপনৰ বাবে উপযুক্ত নাছিল। তেওঁ গোটেই নিশাটো উজাগৰে থাকি লিখা-পঢ়া কৰিছিল। আৰু বেছিখিনি সময় অকলশৰে থাকি ভাল পাইছিল। কিয়নো তেওঁৰ লেখনিসমূহ একাকীত্বৰে ফচল। তেওঁ লোকৰ ঘৰলৈ ফুৰিবলৈ যাবলৈ অকণো ভাল নাপাইছিল; আনকি আত্মীয়-স্বজনৰ উপস্থিতিও উপেক্ষা কৰিছিল। তেওঁৰ লেখনিসমূহ নিঃসঙ্গতাৰ দলিল বুলি নিজেই কৈছিল। নিজৰ লেখা সম্পৰ্কে কাফ্‌কাৰ কোনো স্পষ্ট ধাৰণা নাছিল। সিবোৰ অপৰিণত আৰু প্ৰকাশৰ অযোগ্য বুলি কাফ্‌কাই ভাবিছিল। মৃত্যুৰ আগে আগে কাফ্‌কাই তেওঁৰ বন্ধু মেক্সব্ৰড (Max Brod) লৈ চিঠি এখনত তেওঁৰ শেষ ইচ্ছাৰ কথা লিখি থৈ যায়। মৃত্যুৰ পিছত তেওঁৰ সকলোবোৰ লেখা যেন পুৰি পেলোৱা হয়— এয়াই আছিল কাফ্‌কাৰ শেষ ইচ্ছা। মেক্সব্ৰডে অৱশ্যে কাফ্‌কাৰ শেষ ইচ্ছা পূৰণ নকৰিলে। তেনে কৰাহেঁতেন বিশ্বই কাফ্‌কাৰ দৰে এজন ব্যতিক্ৰমধৰ্মী মহান সাহিত্যিকক হেৰুৱাব লাগিলহেঁতেন।

১৯৩৪ চনত জাৰ্মানীত গেষ্টাপোয়ে (গোপন পুলিচ বাহিনী) কাফ্‌কাৰ বান্ধৱী ড'ৰা দিয়ামন্তৰ ঘৰৰ পৰা কাফ্‌কাৰ ভালেমান লেখনি জব্দ কৰি পুৰি পেলায়। মেক্সব্ৰডে অতি কষ্ট কৰি তেওঁৰ হাতত থকা পাণ্ডুলিপিখিনি ৰক্ষা কৰিছিল বাবেহে কাফ্‌কা বৰ্তমান বিশ্বৰ শ্ৰেষ্ঠতম সাহিত্যিকসকলৰ শাৰীত স্থান লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। অতি কম সংখ্যক লেখনিহে কাফ্‌কাৰ জীৱিতকালত প্ৰকাশিত হৈছিল। তেওঁৰ সম-সাময়িক অন্যান্য জাৰ্মান লেখকসকলৰ মাজত তেওঁ অকণো জনপ্ৰিয় নাছিল; অথচ বৰ্তমান জাৰ্মান সাহিত্যত কাফ্‌কা এজন শ্ৰেষ্ঠ লেখক হিচাপে পৰিগণিত হৈছে।

কাফ্‌কাই মাজে মাজে ছবিও আঁকিছিল। কিন্তু তেওঁৰ ছবিবোৰৰ অৰ্থ উদ্ধাৰ কৰাটো কিছু জটিল। ছবিবোৰে কাফ্‌কাৰ অৱচেতন মনৰ নিগূঢ় বিপন্নতাৰেই যেন ইঙ্গিত দিয়ে।

যক্ষ্মাৰোগত আক্ৰান্ত হৈ ১৯২৪ চনত কাফ্‌কাৰ মৃত্যু হৈছিল। তেওঁৰ মৃত্যুৰ তিনিবছৰ পিছত অৰ্থাৎ ১৯২৭ চনত কাফ্‌কাৰ প্ৰায়বোৰ লেখনিয়েই প্ৰকাশ পায়। কাফ্‌কা ইহুদি হোৱা বাবেই ১৯৩৩ চনত তেওঁৰ লিখনিসমূহ জাৰ্মানত নিষিদ্ধ কৰা হৈছিল। নাজি শাসনকালত কাফ্‌কাৰ লেখনিসমূহ বজাৰত পোৱা নগৈছিল। ১৯৪৮ চনত তেওঁক Amihilist বা ধ্বংসকাৰী আখ্যা দিয়া হৈছিল। ১৯৬৮ চনলৈ অৱশ্যে কাফ্‌কাৰ ৰচনা পুনৰ প্ৰকাশিত হৈছিল। উক্ত বছৰতে ছোভিয়েট ৰুচিয়াই প্ৰাগ্‌ স্প্ৰিং ৰিফৰ্ম মুভমেণ্ট ধ্বংস কৰাৰ সময়তে কাফ্‌কাৰ ৰচনাসমূহ আকৌ নিষিদ্ধ কৰিছিল। এইদৰে কাফ্‌কাৰ ৰচনাৰাজিৰ ওপৰত প্ৰশাসনৰ হস্তক্ষেপ শোষণ নীতি অব্যাহত থকা স্বত্বেও তেওঁৰ ৰচনাৱলীয়ে ব্যাপক স্বীকৃতি আৰু সমাদৰ লাভ কৰিছিল। ১৯৯২ চনত সমগ্ৰ বিশ্বজুৰি মহাপয়োভৰেৰে কাফ্‌কাৰ এশ ন বছৰীয়া জন্ম জয়ন্তী পালন কৰা হয়।

এসময়ত নৈৰাজ্যবাদী (Anarchist) সকলৰ সৈতে কাফ্‌কাৰ সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠিছিল। নৈৰাজ্যবাদীসকলৰ বিষয়ত কাফ্‌কাই ভালেখিনি সময়ো খৰচ কৰিছিল। অনেকেই কাফ্‌কাক নেতিবাচক দৃষ্টিৰে চায়। তেওঁ নিজেও কৈছিল— 'I represent the negative element of my age.' দৰাচলতে কাফ্‌কাৰ ৰচনাক নেতিবাচক বুলিব নোৱাৰি। কাফ্‌কাই সমাজৰ, মানুহৰ সমসাময়িক সমস্যাক ৰূপায়িত কৰিছে নিজৰ নিগূঢ় উপলব্ধি, বুদ্ধি, যুক্তি আৰু আধ্যাত্মিক চেতনাৰে। কাফ্‌কাৰ ৰচনা উপৰুৱাকৈ পঢ়িলে বুজি পোৱা নাযায়। তেওঁৰ ৰচনাই পাঠকক পুনৰবাৰ পঢ়িবলৈ বাধ্য কৰায়।

কাফ্‌কাৰ কৃতিত্ব সম্পৰ্কে মাৰ্ক্সবাদী সমালোচক লুকাচ্চে এনেদৰে লিখিছে— "Never was the quality of Kafka's achievement more striking or more needed than at the present day, when so many writers fall for slick experimentation. The impact of Kafka's work derives not only from his passionate sincerity rare enough in our age, but also from the corresponding simlicity of the world he constructs. That is Kafka's most original achievement."

কাফ্‌কাই তেওঁৰ লেখনিৰ জৰিয়তে মানুহৰ দুৰ্দশা আৰু মহাজাগতিক বিচ্ছিন্নতাৰ ছবি অতি জীৱন্তভাৱে ফুটাই তুলিছে। তেওঁৰ ৰচনাত আছে এক শ্বাসৰুদ্ধ অসহনীয় পৰিবেশ। কাফ্‌কা এটা যুগৰ প্ৰতিনিধি; স্বৰূপাৰ্থত বিংশ শতিকাৰ সাহিত্যক তেওঁ গতিদান কৰিছে। পৰৱৰ্তী সাহিত্যিকসকলৰ ওপৰত কাফ্‌কাৰ প্ৰভাৱ অপৰিসীম। বিশেষকৈ আলবেয়াৰ ক্যেমুৰ ওপৰত তেওঁৰ প্ৰভাৱ অতি স্পষ্ট। ব্ৰেখটৰ নাটকীয় চৰিত্ৰ কিছুমানৰ ওপৰতো কাফ্‌কাৰ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়।

কাফ্‌কাৰ ৰচনাৰাজি প্ৰতীকধৰ্মী বাবে তেওঁৰ গল্প বা উপন্যাসৰ মূল বক্তব্য স্পষ্ট নহয়। তেওঁৰ 'The Trial' উপন্যাসখনৰ কাহিনী অতি স্বাভাৱিক যদিও তাৰ অৰ্থ অত্যন্ত জটিল। এই 'উপন্যাসখন মানবীয় পৰিস্থিতিৰ এক অনিৰ্বাচনীয় চিত্ৰকল্প'। আন এখন উপন্যাস 'The Castle'ৰ কাহিনীও অভিনৱ। কাফ্‌কাৰ 'The Trial' উপন্যাসত আছে অস্তিত্বৰ সমতাহীন মৰ্মহীনতাৰ গভীৰ উপলব্ধি; আনহাতে 'The Castle' ত ধ্বনিত হৈছে 'ঈশ্বৰৰ নৈতিক মহত্ব আৰু জীৱনৰ সৈতে ঈশ্বৰৰ যোগাযোগৰ ইংগিতময় অস্বীকৃতি'। 'Metamorphosis' উপন্যাসখনত আছে জীৱনৰ প্ৰাত্যহিক তুচ্ছতা; মানুহৰ পাৰ্থিৱ আশা আকাংক্ষাৰ অৰ্থহীনতা।

কাফ্‌কাৰ উপন্যাসসমূহ বিভিন্ন প্ৰতীকেৰে ভৰপূৰ। কাফ্‌কাই এনে ভিন্ন প্ৰতীকৰ মাজেৰে এই পৃথিৱীৰ ভয়াবহ চিত্ৰখন সঠিকভাৱে প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ সততে চেষ্টা কৰিছিল। উপন্যাস আৰু গল্পৰ চৰিত্ৰসমূহ তেওঁ আপোনতকৈ আপোন কৰি চিত্ৰিত কৰিছিল। মন কৰিবলগীয়া যে তেওঁৰ উপন্যাস-গল্পৰ কোনো নায়কৰ কোনো নাম নাই। যিকোনো এটা বৰ্ণেৰে চিহ্নিত সেই নায়কজন পৃথিৱীৰ পাঠকমাত্ৰৰে চিনাকি। কাফ্‌কাৰ উপন্যাস বা গল্প পাঠৰ সলনি প্ৰয়োজন আছে অধ্যয়নৰ বা বিশ্লেষণৰ। সিবোৰৰ বহু ব্যাখ্যা সম্ভৱপৰ। সিবোৰে পাঠকক বাধ্য কৰায় লেখনিসমূহ পুনঃ অধ্যয়ন কৰি প্ৰকৃত বক্তব্য উদ্ধাৰ কৰিবলৈ।

আলেমান নামৰ চেকোশ্লোভেকিয়াৰ এক প্ৰাদেশিক ভাষাত লিখা কাফ্‌কা ইউৰোপীয় সাহিত্যত এক অমৰ শিল্পীৰূপে পৰিগণিত হৈছে। কেৱল ইহুদিসকলৰ মাজত সীমাবদ্ধ হৈ থকা কাফ্‌কাৰ ৰচনাৰাজিয়ে এই সীমাৰ গণ্ডি ভাঙি বিশ্বসাহিত্যৰ মহান শিল্পী-সাহিত্যিকসকলৰ শাৰীত নিজস্ব স্থান দখল কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। সম্প্ৰতি প্ৰাগ নগৰীত কাফ্‌কা এটা বিশেষ নাম— এচাটি যেন বতাহ। প্ৰাগ নগৰীত এতিয়া কাফ্‌কাৰ নামেৰেই সকলো নামকৰণ কৰাৰ প্ৰৱল উছাহ। কাফে, চিত্ৰশালা, মিউজিয়াম, থিয়েটাৰ হাউছ, পোষ্টকাৰ্ড, পোষ্টাৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সাজপাৰলৈকে সকলোবোৰত কাফ্‌কাৰ নাম সংযোজিত হৈছে। এইবোৰে কাফ্‌কাৰ জনপ্ৰিয়তাকে সূচায়। বিশ্ব সাহিত্যত সম্ভৱতঃ কাফ্‌কাৰ নাম নুশুনা ব্যক্তিৰ অভাৱ হ'ব। অথচ আচৰিতভাৱেই সত্য যে এনে এজন প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিকে জীৱিত কালত নাম-যশ-অৰ্থ একোকেই নাপালে।

***

পাশ্চাত্য নাট্য আন্দোলন আৰু ব্ৰেখ্‌টীয় নাট্য ৰীতিৰ আলোকত আধুনিক অসমীয়া নাটক

ড° পৰেশ নাথ শৰ্মা
প্ৰবক্তা

১. আধুনিক নাট্য জগতত বাৰটোলট্ ব্ৰেখ্‌ট এটা অবিস্মৰণীয় নাম। নাট্যকাৰ পৰিচালক, থিয়েটাৰ, সাহিত্যিক, কবি, চিন্তাশীল ব্যক্তি, সাম্ৰাজ্যবাদী বিদ্বেষী সকলোৰে মনত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা সাহিত্যিক গৰাকীয়ে হ'ল, জাৰ্মান নাট্যকাৰ বাৰটোলট্ ব্ৰেখ্‌ট। পাশ্চাত্য নাট্য সাহিত্যত ক্লাচিকেল নাটৰ কঠোৰ ৰীতি-নীতিৰ বান্ধোন চিঙি ৰোমাণ্টিক নাটকত নাট্যকাৰৰ কল্পনাই বন বিহঙ্গৰ দৰে যি ডেউকা মেলিলে; বাস্তৱবাদৰ মিতব্যয়ী প্ৰয়োগত ৰোমাণ্টিক নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ উচ্ছ্বাস স্তিমিত হৈ পৰিল। কিন্তু নাট্য অভিজানৰ শেষ নাই; বাস্তৱবাদৰ খহতা এক ঘেয়ামী ৰূপে মানুহৰ অন্তৰআত্মাক পুণৰ উপবাসী কৰিলে। মানুহৰ অন্তৰ আত্মাক নাটক অভিনয়ৰ ৰংচঙীয়া আৱেশৰ পৰা মুক্ত কৰিব নোৱাৰিলে জীৱন, নাট্যজগতত সদায় আচহুৱা হৈ থাকিব। এনে সমস্যাৰ আশু সমাধান কল্পে বাৰটোলট্‌ব্ৰেখ্‌টৰ জীৱনজোৰা অবিৰত প্ৰচেষ্টা।

১.১. পাশ্চাত্যৰ বিভিন্ন দেশত এটা সময়ত ধৰ্মীয় পৰম্পৰা আৰু আধ্যাত্মিক, নৈতিক আদৰ্শৰ লগত নাট্য আন্দোলন আৰু নাটক ৰচনা বিশেষ ভাৱে সংলগ্ন হৈ আছিল আৰু এনে পটভূমিতে Miracle, Morality আদি নাটকৰ উদ্ভৱ আৰু বিস্তাৰ ঘটিছিল। কিন্তু এলিজাবেথীয় যুগত বিশেষত বিশ্ব-বিশ্ৰুত নাট্যকাৰ চেক্সপীয়েৰৰ আবিৰ্ভাব হৈ নাট্য জগতত নতুন ৰীতি প্ৰকৃতিৰে নাট ৰচনা কৰি এক সুদূৰ প্ৰসাৰী প্ৰভাৱ পেলালে। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে চেক্সপীয়েৰ আৰু তেওঁৰ সতীৰ্থসৱৰ প্ৰস্থানৰ পিছতে নাট্য সাহিত্যত এক স্থৱিৰতা আহে যদিও সোতৰ শতিকাত ছেৰিদন আৰু ওঠৰ শতিকাত গল্ডস্মিথ আদিয়ে ইংৰাজী নাট্য সাহিত্যত এক নতুন গতিবেগ দিবলৈ সক্ষম হ'ল। কিন্তু তৎপৰবৰ্ত্তী ভিক্তোৰিয়াল নৈতিকতাৰ আদৰ্শই উদ্ভৱ কৰা সমাজ জীৱনৰ বিভিন্ন দিশ, যেনে বৈবাহিক, পৰিবাৰিক, অৰ্থনৈতিক, ধৰ্মীয় আৰু সাংস্কৃতিক দিশৰ বাস্তৱমুখী গতি ফলনৰ বিপৰীতে a false facade of virtue সৃষ্টিয়েই নাট্য জগতত এক অৱক্ষয় আনি দিয়ে। ঠিক এনে পৰিস্থিতিতে উদ্ভৱ হৈছিল নৰওৱেত জন্ম গ্ৰহণ কৰা কবি, নাট্যকাৰ হেনৰিক ইবচেন। ইবচেনে আধুনিক সমাজ জীৱনৰ দুৰ্নীতি ভ্ৰষ্টাচাৰ পাৰিবাৰিক জীৱনৰ বিশ্বাস-অবিশ্বাস, বৈবাহিক জীৱনৰ অসততা, অবৈধ দৈহিক মিলন প্ৰসূত যৌনব্যাধিৰ পৰিণতি আদি সমস্যাক নাটকৰ বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ পিলাৰ্ছ অব ছচাইটি, এ ডলছ্ হাউচ, গ'ষ্টচ, আৰু এন এনিমি অব দা পিপ্'ল আদি নাটক ৰচনাৰে বাস্তৱবাদী সামাজিক নাটকৰ জন্ম দিয়ে। পৰবৰ্ত্তী কালত ইবছেনৰ নাটকীয় দৃষ্টিভঙ্গীৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ বাস্তৱধৰ্মী নাটক (Realistic Drama) বা সমস্যামূলক নাটক (Problem play) লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰা নাট্যকাৰ সমূহৰ ভিতৰত জৰ্জ বাৰ্নাডশ্ব, গ লছ্‌ৱাৰ্ডি। ইবচেনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈয়ে শ্বই ঘোষণা কৰিছিল ' The stage is the finest platform in the world'। পিছলৈ গলছ্‌ৱাৰ্ডি, গ্ৰেনভীল বাৰ্কাৰ আদি নাট্যকাৰ সকলৰ প্ৰচেষ্টাত Problem stay বা Drama of edeas ৰচনাৰ পৰম্পৰাই গা কৰি উঠে।

ইয়াৰ পিছতেই পাশ্চাত্য নাট্য আন্দোলনৰ আন দুটি উল্লেখনীয় দিশ হৈছে কাব্য নাটক (Poetic Drama) আৰু উদ্ভট নাটক (Absurd Drama) কাব্য নাটক টি.এচ. এলিয়ট ৰ দ্বাৰা উদ্ভাৱিত হৈ পিচলৈ খ্ৰীষ্টফাৰ ফ্ৰাই আদিৰ হাতত প্ৰসাৰিত হৈ পাশ্চাত্য নাট্য সাহিত্যত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। উইলিয়ম বাট্‌লাৰ ইয়েটচ কাব্য নাটৰ আন এগৰাকী প্ৰবক্তা। কিন্তু ইউৰোপীয় নাট্য আন্দোলনত পৰ্যায়ক্ৰমে প্ৰসাৰ লাভ কৰা চাৰ্ত্ৰে, চমুৱেল বেকেট, আয়েনেস্কো আদি নাট্যকাৰ সকলৰ এবচাৰ্ড ধৰ্মী নাট ৰচনা আৰু পৰৱৰ্তী কালত জৰ্মানীত প্ৰসাৰ লাভ কৰা বাৰ্টল্‌ট ' ব্ৰেখ্‌টৰ মাৰ্ক্সীয় ভাৱাদৰ্শেৰে প্ৰভাৱান্বিত মহাকাব্যিক নাটকৰ অগ্ৰগতিয়ে কাব্য নাটকৰ ধাৰাটো স্তিমিত কৰে। এনেদৰে পাশ্চাত্য নাট্য সাহিত্যত বিভিন্ন পৰীক্ষা নীৰিক্ষাৰ মাজেৰে ভিন্ন ৰীতি- প্ৰকৃতিৰ নাটক নিৰন্তৰ ৰচনা হৈ আছে।

২. ১৮৯৮ চনত মিউনিক চহৰৰ ৪০ মাইল পশ্চিমে আগছবাৰ্গত বাৰ্টল্‌ট ব্ৰেখ্‌টৰ জন্ম হৈছিল। মিউনিক আৰু বাৰ্লিনত প্ৰাকৃতিক বিজ্ঞান আৰু দৰ্শন শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন কৰি পিছত হিটলাৰৰ পৰা হাত সাৰিবলৈ ডেনমাৰ্ক, চুইডেন, ফিনলেণ্ড আমেৰিকা যুক্তৰাষ্ট্ৰ আদিত আশ্ৰয় লব লগীয়া হৈছিল। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ অন্ত পৰাত ১৯৪৮ চনত পূৰ্ব-জাৰ্মানীৰ চৰকাৰ আমন্ত্ৰণ ক্ৰমে তেও বাৰ্লিনলৈ ঘূৰি আহে আৰু পত্নীৰ সৈতে লগ হৈ ১৯৪৯ চনত তেওঁৰ বিখ্যাত Berliner Ensembl অনুষ্ঠান স্থাপন কৰি তেওঁ পৰিকল্পিত অভিনয় পদ্ধতিত লাগি যায়। জাৰ্মান থিয়েটাৰত সাহিত্যিক উপদেষ্টা ৰূপে তে মেক্সৰেইন হাউচৰ লগত কাম কৰে। লগে লগে তেওঁ সাহিত্যিক নাট্যকাৰ ৰূপে স্বীকৃতি লাভ কৰে। দেশৰ ৰাজনৈতি ধুমুহাই একাধিকবাৰ বিপৰ্যস্ত কৰা সত্ত্বেও এই সময়চোৱাতে তেওঁ সৰ্বমুঠ ৩৯ খন নাটকৰো অধিক নাটক ৰচনা ক ১৯৫৬ চনত এই মহান নাট্যকাৰ গৰাকীৰ মৃত্যু হয়।

ব্ৰেখটৰ নাট্যসম্ভাৰৰ কলেবৰ অতি বৃহৎ। তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য নাটক সমূহ "দি গুড ওমেন অব চেটজুৱানে (Th Good Woman of Szechwan) দি মাডাৰ কাৰেজ এণ্ড হাৰ চিলড্ৰেন (The Mother Courage and h children) দি লাইফ অফ গেলিলিঅ' (The life of Galileo) দি ককেচিয়ান চ'ক চাৰ্কল (The Caucasian cha circle)। ইয়াৰ বাহিৰেও তেওঁৰ লেখত লব লগীয়া নাটক সমূহ ক্ৰমে— বাল (Baal) ড্ৰামচ ইন দি নাইট (Drums the Night) ইন দি জাংঘল অব চিটিজ (In the Jungle of Cities) এ. ৰেচাপেকটেবল ৱেডিং (A Respectab wedding) মেন ইকুৱেলচ মেন (Man Equals Man) দি থ্ৰি পেনি অপেৰা (The Tree Penny Opera) দি ৰাই এণ্ডফল অব দি চিটি অব মেহাগণি (The Risk and Fall of the city of Maha gonny) দি মাডাৰ (The Mothe হোৱাট ইজ দি প্ৰাইচ অৱ আয়ৰণ (What is the Price of Iron)।

২.২. ব্ৰেখটে উদ্ভাৱন কৰা নাট্যশৈলীক এপিক থিয়েটাৰ বা মহাকাব্যিক নাটক বোলা হয়। এপিক শব্দটোৰ ব্যৱহ যদিও এৰিষ্টটলে Poetics গ্ৰন্থত কৰিছিল; তথাপি এপিক থিয়েটাৰ কথাষাৰ বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকত পিচ্‌কাত উদ্ভাৱন কৰিছিল। সেয়ে ব্ৰেখটৰ প্ৰসঙ্গত জাৰ্মান অভিব্যক্তিবাদী (Expressionist) আৰউইন পিচকাতৰৰ উল্লেখ প্ৰয়োজনী ব্ৰেখ্‌টে এপিক শব্দটো নাটকত ব্যৱহাৰ কৰিছে। তথ্যনাট (Documentary) এক শ্ৰেণী নাটকৰ জন্মদাতা পিচ্‌কাত পিচ্‌কাতৰে নাটকৰ ষ্টেজক এনেকুৱা এখন স্থানৰূপে গণ্য কৰিছে— য'ৰ পৰা অভিনেতা অভিনেত্ৰীয়ে বা নাট্যকাৰে দৰ্শ শিক্ষাদান কৰিব পাৰে আৰু আনন্দও যোগাব পাৰে। উদ্দেশ্য আছিল দৰ্শকে নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি ধনাত্মক স

জনাওক, অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে মাত মাতক। ব্ৰেখটে এই ভেটিতে তেওঁৰ এপিক থিয়েটাৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে।

২.২.১. ব্ৰেখটৰ দৃষ্টিত আধুনিক জগতখনক প্ৰতিফলিত কৰাৰ একমাত্ৰ উপায় হ'ল এপিক থিয়েটাৰ। ব্ৰেখটে সমাজতান্ত্ৰিক বাস্তৱবাদত (Socialist Realism) বিশ্বাস কৰিছিল আৰু বিচাৰিছিল সমাজৰ বৈপ্লৱিক পুৰ্ণগঠন। মানুহ যে দৈৱৰ হাতৰ পুতলা নহয়, বিশ্বত যে অৱশ্যামভৱী বোলা কথা এটা নাই, মানুহৰ আৰু মানৱ সমাজৰ সক্ৰিয় শক্তি প্ৰয়োগেৰে যে সামাজিক শোষণ, মষিমূৰ কৰি সমাজখন দুৰ্নীতিমুক্ত আৰু নিকা কৰিব পাৰি, তাক তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল। তেওঁ উপলব্ধি কৰিছিল যে নাটক আনন্দ দানতকৈ শিক্ষণীয় দিশটোৰ ওপৰত অধিকতৰ গুৰুত্ব দি, নাটকত উপস্থাপিত ঘটনাৱলী পোনপটীয়া বৰ্ণনাৰে বিশ্লেষণ কৰি তাৰ সাম্যবাদী তাৎপৰ্য্য ব্যাখ্যা কৰা বেছি সহজ। নাট ৰচনা আৰু উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত সেয়ে তেওঁ এৰিষ্টটলৰ নাট্য সংজ্ঞাক উলঙঘা কৰি নিজৰ নতুন সংজ্ঞা উদ্ভাৱণৰ দ্বাৰা নাট্যজগতত চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

ব্ৰেখ্টৰ মতে গতানুগতিক নাট্য আৰু মঞ্চ ৰীতিয়ে দৰ্শক শিক্ষা আহৰণ কৰাৰ সুযোগ প্ৰদান নকৰে। ঘটনা প্ৰবাহত উটিবুৰি যোৱা দৰ্শকে নাটকীয় ঘটনাৰ আঁৰত নিহিত থকা সামাজিক সমস্যা সমূহৰ বিষয়ে চিন্তা কৰিবলৈ অকনো অৱকাশ নাপায়। সেইবাবে থিয়েটাৰত দৰ্শকৰ চিন্তা আৰু বিশ্লেষণী শক্তি জগাই তুলিবলৈ ব্ৰেখটে দৰ্শক আৰু চৰিত্ৰৰ মাজত এক প্ৰকাৰ ব্যৱধানৰ সৃষ্টি কৰিছিল। চৰিত্ৰৰ সৈতে দৰ্শকে যাতে আত্মীয়তা স্থাপন কৰিব নোৱাৰে তাৰবাবে তেওঁ তাৰ উপযুক্ত ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিছিল। দৰ্শকৰ নিচিনা অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে চৰিত্ৰৰ সৈতে আত্মীয়তা স্থাপন কৰিব নোৱাৰিছিল, ঘটনা এটিৰ বিৱৰণহে তেওঁলোকে দৰ্শকৰ আগত দাঙি ধৰিছিল আৰু প্ৰয়োজন হলে সেইটো বুজাই দিবৰ বাবে অংগী-ভঙ্গীৰ সহায় লৈছিল। মুঠতে ব্ৰেখ্টে ভাবিছিল নাটকীয় ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ মাজেৰে জীৱনৰ হবহু প্ৰতিফলন হে সৃষ্টি কৰে মঞ্চমায়া (Illusion of rality) ব্ৰেখ্টে ইয়াৰ বিপৰীতে নিজৰ নাটকৰ সংক্ষা ব্যাখ্যা কৰি গৈছে "The theatre is make – believe and that the actors are only pretending". ব্ৰেখ্টে চৰিত্ৰৰ ভাৱাবেগ মিশ্ৰিত ৰূপায়ণৰ ঠাইত এনে ৰীতিৰ উদ্ভাৱণ কৰিছিল যি অসমৰ ওজাপালিয়ে ঘটনাৰ বৰ্ণনা আৰু বৰ্ণনা দিয়াৰ লগতে কোনো কোনো অংশ অংগী-ভঙ্গীৰ অভিনয় কৰি দেখুৱাই। নাইবা কুৰুক্ষেত্ৰৰ ৰণখন সঞ্জয়ে বৰ্ণাই যোৱাৰ দৰে। এই ৰীতিক মহাকাব্যিক বা এপিক ৰীতি বুলি কোৱা হয়।

৩. যুদ্ধোত্তৰ যুগত মাক্সীয় দৰ্শণৰ প্ৰসাৰতা যিমানেই বাঢ়িছে ব্ৰেখটীয় নাটকৰ জনপ্ৰিয়তাও সিমানে বৃদ্ধি পাইছিল। এজন প্ৰসিদ্ধ সমালোকচকে ষাঠিৰ দশকত সেয়ে মন্তব্য কৰিছিল—

I believe and hope that the next twenty years of theatre will be influenced as strongly by Breckt, not by his theorics and politics but, by his far more important qualities his intelligence, his moral concern and above all his humanity.

এনে পৰিপ্ৰেক্ষিতত ট্ৰেজেদিয়ে বিকাশ লাভ কৰাৰ কোনো স্থল নাই বুলি দুই চাৰিজনে ভাবিবলৈ লৈছে। অৱশ্যে ব্ৰেখ্টে ভবামতে যে তেওঁৰ নাটকৰ প্ৰতি সকলোৱে সহাৰি জনাইছিল সেইটো নহয়, কেতিয়াবা ইয়াৰ বিপৰীত প্ৰতিক্ৰিয়াৰো সৃষ্টি কৰিছিল। ব্ৰেখ্টীয় দৃষ্টিভঙ্গী 'ট্ৰে'জেদিৰ অনুকুল নাছিল। প্ৰসঙ্গক্ৰমে এৰিষ্টটল আৰু ব্ৰেখ্টৰ নাট্য ৰীতিৰ পাৰ্থক্য দেখুৱাব পাৰি। ব্ৰেখ্টৰ সহযোগী চাৰ্গেই ট্ৰেটিয়াকভে (Sergei Tretiakev) এৰিষ্টটল আৰু ব্ৰেখ্টৰ নাট্যৰীতিৰ পাৰ্থক্য এনেদৰে দেখুৱাইছে।

৪.১. এৰিষ্টটলে গুৰুত্ব দিছিল মঞ্চক্ৰিয়াৰ ওপৰত। এনে মঞ্চক্ৰিয়াই দৰ্শকৰ অভিভূত কৰি তেওঁৰ ইচ্ছা শক্তিক নিষ্ক্ৰিয় কৰি তোলে। ব্ৰেখ্‌টে গুৰুত্ব দিয়ে বৰ্ণনাৰ ওপৰত। তেওঁ বিচাৰে দৰ্শকে আবেগত অভিভূত নহৈ মঞ্চক্ৰিয়া চাওক আৰু নিজৰ ইচ্ছা শক্তিৰ সজাগ সক্ৰিয় কৰি তোলক।

৪.২. এৰিষ্টটলৰ মতে মঞ্চক্ৰিয়াই দৰ্শকৰ আবেগ অনুভূতিক জগাই তুলি, তেওঁলোকক অভিনেতা অভিনেত্ৰীৰ আবেগিক অভিজ্ঞতাক সহাৰি দিবলৈ সক্ষম কৰাৰ লগতে তাৰ অংশীদাৰ কৰিব লাগিব। কিন্তু ব্ৰেখ্‌টৰ মতে এনে কৰিলে দৰ্শক নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ দ্বাৰা প্ৰভাবান্বিত হৈ পৰিব। তাৰ ফলত জীৱনৰ সৰু সুৰা ঘটনাৰ মাজতে মনটোক আৱদ্ধ কৰি ৰাখি সমাজৰ বৃহত্তৰ সমস্যাৱলীক সমালোচনামূলক দৃষ্টিভংগীৰে চাব নোৱাৰিব।

৪.৩. এৰিষ্টটলে কাহিনী বা ঘটনাৰ পৰিণতিলৈ মাথোন লক্ষ্য ৰাখে। কিন্তু ব্ৰেখ্‌টে পৰিণতিলৈ আগবাঢ়ি যোৱা কাহিনীৰ বিভিন্ন পৰ্য্যায় ফঁহিয়াই দেখুৱাই। তেওঁ মনৰ আৱেগ অনুভূতিতকৈ মগজুৰ বিশ্লেষণ শক্তিক অধিক গুৰুত্ব দিয়ে। ব্ৰেখ্‌টৰ অভিনয় ৰীতি অনুযায়ী সংলাপ কথন হ'ব লাগিব আংগিক অভিনয়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। অংগী-ভঙ্গী আগতে আহে, তাৰ পাছতহে সংলাপ। তদুপৰি অভিনেতাই এনেভাবে অংগীভংগী দেখুৱাব লাগিব যেন দেখোতাৰ এনেহে লাগে যে তেওঁ ব্যক্তি বিশেষ নহয়, পৰিস্থিতিৰহে প্ৰতীক।

৫. সাম্প্ৰতিক কালত আধুনিক অসমীয়া নাট্যকাৰ সকলৰ কেইগৰাকীমান নাট্যকাৰে ব্ৰেখ্‌টীয় নাট্যৰীতিৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ নাট্য চৰ্চাত লাগিছে। নাট্যকাৰ সকলৰ এনে প্ৰচেষ্টা নিঃসন্দেহে প্ৰসংশনীয়। ব্ৰেখ্‌টীয় নাট্যৰীতিৰ আলোকত ৰচিত এনে নাট সমূহে দৰ্শকৰ পৰা প্ৰসংসা বুটলিবলৈও সক্ষম হৈছে। আঙুলিৰ মুৰত গনিব পৰা এনে নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত জয় জয়তে অৰুন শৰ্মা আৰু বসন্ত শইকীয়াৰ নাম লব পাৰি। আধুনিক অসমীয়া নাটকত সুত্ৰধাৰৰ উপস্থিতিৰে শৰ্মাই 'পুৰুষ' নাটক ৰচনা কৰিছে। "বসন্ত শইকীয়াৰ 'মৃগতৃষ্ণা', 'মানুহ', 'অসুৰ' আৰু 'এজন নায়কৰ মৃত্যু' আদি নাটকত ব্ৰেখ্‌টীয় পদ্ধতিৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। মানুহ নাটকত সুত্ৰধাৰ গৰাকীয়ে মঞ্চত থিয় হৈ দৰ্শকক সম্বোধন কৰিছে 'আপোনালোকৰ আজি আমি মানুহৰ পৰিৱৰ্ত্তে 'বাঘ' দেখুৱাম।......... আপোনালোকে আসন নেৰিব, মাথোন নিৰীক্ষণ কৰক, বাঘৰ সন্ধানত আমি কলৈ যাও কি কৰো।" ফণী তালুকদাৰৰ অগ্নি পৰীক্ষা, হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ বাঘ আৰু দ্বীপ, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'জন্ম' আৰু 'ডাইনীৰ প্ৰেম', যোগেন বায়নৰ 'ৰামধেনু' অখিল চক্ৰৱৰ্ত্তীৰ 'উত্তৰ পুৰুষ' আদি নাটকত এপিক নাটকৰ আংশিক প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰিব পাৰি।

৬. ব্ৰেখ্‌টীয় পদ্ধতি পাশ্চাত্য দেশৰ বুলি পৰিচিহ্নিত হলেও অসমীয়া দৰ্শকৰ বাবে ই তেনেই অপৰিচিত বুলিব নোৱাৰি। বেখট্‌ৰ নাটকত প্ৰয়োগ কৰা 'বিচ্ছিন্নতাবাদী' নাট্যৰীতি শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে অংকীয়া ভাওনাত সূত্ৰধাৰৰ যোগেদি কৰিছিল। ব্ৰেখ্‌টৰ দৰে শংকৰদেৱৰ নাট সমূহো আছিল উদ্দেশ্যধৰ্মী। সেয়ে শংকৰী নাটৰ লগত ব্ৰেখ্‌টীয় নাট্যৰীতিৰ বহুখিনি বাহ্যিক মিল পৰিলক্ষিত হয়। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে দেখুৱাব পাৰি— "ভো ভো সভাসদ ঃ জে সকল সুৰাসুৰ বন্দিত ঃ সংসাৰ যাহে স্ৰজনা ঃ জাহেৰ নামে মহা মহা পাপীসব সংসাৰ নিস্তাৰে, সেহি পৰমেশ্বৰ ঃ সকল গোপীজন সহিতে, সভামধ্যে পৰম কৌতুকে নৃত্য কৰব ঃ তাহে দেখহ শুনহ ঃ নিৰন্তৰে হৰিবোল হৰি" বালটল্ট ব্ৰেখ্‌টেও— "The Three penny opera"ৰ প্ৰথম দৃশ্যত Janathan Peachum চৰিত্ৰই নাটকীয় পৰিস্থিতিত alienation সৃষ্টিৰ বাবে দৰ্শকক

পোনে পোনে সম্বোধন কৰিছে—

"To the audiance : My job is one of the most difficult in the world. The trouble is to fine something new all the time, it's to try to arouse human pity, people have a nastly way of being able to turn their feelings on and off. The first time they see a man on the stret corner for an they'll with a stump for an arm they" be so seloked that they'll drop him a coin. But the second time it'll be copper instead of silver. The third they're quite likely to call the police.

এনে দৃষ্টিৰে চাই কব পাৰি যে— ব্ৰেখ্‌টীয় পদ্ধতিয়ে আমাৰ অসমীয়া দৰ্শকক কোনো বিশেষ নতুনত্বৰে পৰশিব পৰা নাই।

<u>প্ৰসংগ পুথি ঃ</u>

১। অসমীয়া নাটক, পৰম্পৰা আৰু পৰিবৰ্ত্তন (সম্পাঃ)	ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী।
২। অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসংগ	ড° দয়ানন্দ পাঠক।
৩। ট্ৰেজেদি বিচাৰ	ড° শৈলেন ভৰালী।
৪। সাহিত্য সমীক্ষা	ড° ৰবীন্দ্ৰ চন্দ্ৰ বৰা।
৫। আধুনিক নাট্যকলা	ড° যোগেন চেতিয়া।
৬। দাৰ্শনিক পৰিচয়	প্ৰকাশন পৰিষদ।
৭। নাট্যকলা আৰু অভিনয় শিল্প ঃ	বাদল দাস।
৮। নাটক ঃ (সম্পাদনা)	মৃনাল কুমাৰ গগৈ।
৯। বিশ্ব বিশ্ৰুত নাট্যকাৰ ঃ	ৰাম গোস্বামী।
১০। পুৰুষ, নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য, আহাৰ	অৰুণ শৰ্মা।
১১। বাঘ ঃ	হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ।
১২। অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ঃ	ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা।
১৩। নাট আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গঃ	সত্য প্ৰসাদ বৰুৱা।

***

অসমীয়া ভাষাৰ ৰূপ-গঠন পদ্ধতি

ড° উৎসৱ ডেক
প্ৰবক্তা

মানুহৰ শক্তি আৰু সামৰ্থ্য সমূহৰ ভিতৰত 'বাক্ শক্তি' শ্ৰেষ্ঠতম। কথা-বতৰা অৰ্থাৎ ভাষা সৃষ্টি এই শক্তিৰেই ফল।
অতি জটিল প্ৰক্ৰিয়া। মানুহে অভিনৱধৰণে ইয়াক সম্পাদন কৰি আহিছে। স্বাভাৱিকভাৱে আয়ত্ব কৰা হেতুকে মানুহে ইয়া
অনুভৱ নকৰে। কিন্তু এখন সমাজত ডাঙৰ-দীঘল হৈ অন্য এখন সমাজৰ ভাষা শিকিবলৈ যাওঁতে এই জটিলতা প্ৰ
মুহূৰ্ত্তে অনুভৱ কৰা যায়।

ভাষাৰ আঁতিগুৰি মাৰি আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে ই তিনিটা উপাদানৰ সমষ্টি। ধ্বনি হ'ল ইয়াৰ প্ৰাথমি
উপাদান। আন দুটা হৈছে ৰূপ আৰু বাক্য। মূলতঃ ধ্বনিক অৱলম্বন কৰিয়ে এই দুটাৰ সৃষ্টি হৈছে। উল্লেখ্য যে, ইয়াৰ অ
অৱস্থাটো আছিল নিৰাকাৰ; অৰ্থাৎ শ্ৰুয়মান। ভাষাক লিখিত ৰূপ দিবলৈ যাওঁতেই দৃশ্যমান ৰূপটোৰ সৃষ্টি হয়। মা
সভ্যতাৰ ক্ৰম বিকাশৰ হয়তো এইটোৱে অন্যতম বিকাশ। মন কৰিবলগীয়া যে, ভাষাৰ লিখিত ৰূপ মানেই শৃংখলিত
মাৰ্যিত ৰূপ। সংস্কৃত ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত পাণিনিয়ে পোন প্ৰথমে এই কাম কৰিছিল্ বাবেই তেওঁ আজিও ভাগত বিখ্যাত
আছে। আচলতে, ভাষা-মনীষাই ভাষাৰ সৃষ্টি নকৰে; ভাষাৰ গঠন-প্ৰক্ৰিয়াত লুকাই থকা নীতি-নিয়মসমূহ উদ্ধাৰ ক
শৃংখলিত কৰে। সেয়ে, সঁচা ব্যাকৰণত ভাষাৰ উপাদানসমূহৰ গঠন- পদ্ধতিৰ পুংখানুপুংখ আলোচনা হয়।

সাধাৰণতে, ভাষাৰ উপাদানসমূহৰ ভিতৰত 'ৰূপ-তত্ত্ব'ৰ আলোচনাই অধিক বৈচিত্ৰ্য আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ। কিয়নো, ৰূ
মাজেৰেহে ভাব আৰু বিষয়ৰ জ্ঞান মূৰ্তমান হয়। তদুপৰি, ৰূপ-সাধন আৰু বাচ্য-নিৰ্মাণ প্ৰাণালীতো ইয়াৰ ভূমিকা অপৰিহ
কিন্তু অসমীয়া ভাষাত 'ৰূপ' (form) বা 'ৰূপ-তত্ত্ব' (Morphology)ৰ ধাৰণা বেছি ভাগৰ ক্ষেত্ৰতেই স্পষ্ট নহ
কেৱল মাত্ৰ উচ্চ পৰ্যায়ৰ বিশেষ কিছুমান ছাত্ৰ-ছাত্ৰীহে এই বিষয়ে পঢ়িবলৈ সুবিধা পায়। ইয়াৰ ঘাই কাৰণ আ
পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত হৈ অহা ব্যাকৰণবোৰত ইয়াৰ নাম-সূত্ৰ পাবলৈ নাই। ড° বাণীকান্ত কাকতি, ড° গোলোক
গোস্বামী, ড° উপেন্দ্ৰ নাথ গোস্বামী আদিয়েহে ৰূপ, আকৃতি বা প্ৰাকৃতি আদিৰ বিষয়ে নতুন আলোচনাৰ সংযোজন ক
আগৰ চাম ভাষাৰ পণ্ডিতে 'ৰূপ' বা 'প্ৰাকৃতি' ঠাইত 'শব্দ'ৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল; আৰু সেই অনুসৰি শব্দৰ সংজ্ঞা, শ্ৰেণী
নিৰূপণ কৰিছিল। বাকী ধ্বনি-সযোগবোৰক প্ৰত্যয়, বিভক্তি, সৰ্গ আদি বুলিছিল। এই বিভাজন অসত্য নহ'লেও আ
লগা; অৰ্থাৎ সম্পূৰ্ণ শৃংখলিত নহয়। সেয়ে, বিজ্ঞানসন্মতভাৱে ৰচিত ব্যাকৰণ বোৰত[২] এইবোৰক 'ৰূপ-তত্ত্ব'ৰ ভিত

---

১. একেদৰে 'আকৃতি' (Morph) আৰু 'প্ৰাকৃতি' (Morpheme) ৰ ধাৰণাও স্পষ্ট নহয়। দৰাচলতে, 'ৰূপ'
'প্ৰাকৃতি'ৰ মাজত বিশেষ কোনো পাৰ্থক্য নাই।

২. ড° গোলোক চন্দ্ৰ গোস্বামী, ড° উপেন্দ্ৰ নাথ গোস্বামী আদিৰ হাতত এইধৰণৰ ব্যাকৰণ ৰচিত হৈছে।

ধ্বনি ইয়াৰ সম্পৰ্ক, গুণ আৰু প্ৰকৃতি বিচাৰ কৰা হৈছে।

ৰূপ হৈছে ধ্বনিৰ সমষ্টি। কেতিয়াবা একক ধ্বনিয়েও একোটা ৰূপ হ'ব পাৰে। এনেকুৱা উদাহৰণ সকলো ভাষাতে আছে যদিও সচৰাচৰতে, ধ্বনি গোটৰ দ্বাৰাই ৰূপবোৰ সৃষ্টি হয়। এইবোৰ অৰ্থবহ (meaningful)। অৰ্থাৎ ভাষাত ব্যৱহৃত প্ৰতিটো ধ্বনি বা ধ্বনি-সংযোগেই অৰ্থপূৰ্ণ। বিশেষ কথা এই যে, ভাষাত ব্যৱহৃত ৰূপবোৰৰ অৰ্থ সহজাত নহয়; আৰোপিতহে। ভাষা বিজ্ঞানত ইয়াক যাদৃচ্ছিক (Arbitrary) বোলা হৈছে। সেয়ে, কোনো এটা ভাব, বস্তু বা প্ৰাণীক বুজাবলৈ ভাষাভেদে ভিন ভিন ৰূপ প্ৰয়োগ হৈ আহিছে। এই বাবেই অসমীয়া 'ছোৱালী'ক বুজাবলৈ বঙলাত 'মেয়ে', হিন্দীত 'লড়কী' আৰু ইংৰাজীত 'girl' আদি ৰূপ পোৱা যায়। লক্ষণীয় কথা এই যে, এই ৰূপবোৰ দুই শ্ৰেণীত বিভক্ত— মুক্তৰূপ (free form) আৰু যুক্ত বা বদ্ধৰূপ (bound form)। যিবোৰ ৰূপে নিজস্বভাৱে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে, সেইবোৰে মুক্তৰূপ। মানুহ, গছ, লৰা, ই, সি, ভাল, মৰম আদি ৰূপবোৰ এই শ্ৰেণীৰ। এইবোৰক কেতিয়াও বিশ্লিষ্ট কৰিব নোৱাৰি। প্ৰতিটো ৰূপেই ন্যূনতম অৰ্থবহ ধ্বনি গোট। আমি এইবোৰক 'শব্দ' (word) বুলি জানি আহিছোঁ। একেদৰে, ব্যাকৰণবোৰতো এইবোৰক শব্দত শ্ৰেণীবদ্ধ কৰি আলোচনা কৰা হৈছে। আনহাতে, যিবোৰ ৰূপে নিজস্বভাৱে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে, সেইবোৰে যুক্ত বা বদ্ধৰূপ। এইবোৰ ৰূপ গাইগুটীয়াকৈ উচ্চাৰণ কৰাৰ লগে লগে কোনো অৰ্থ মনলৈ নাহে। সেইবুলি এইবোৰ কেতিয়াও অৰ্থহীন নহয়। ইয়ো মুক্তৰূপৰ দৰেই অৰ্থপূৰ্ণ (meaningful)। অন্যৰূপ অৰ্থাৎ মুক্তৰূপ বা যুক্তৰূপৰ[৩] লগত সংযোগ হলেই ইয়াৰ অৰ্থ মূৰ্তমান হয়। উদাহৰণস্বৰূপে অ-, অনা-, -অনি, -নী, -বোৰ, -খন, -এ, -ক, -ৰ, -ৰে, -ত, পৰা, লৈ আদিলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। এই ৰূপবোৰে কেতিয়াও অকলে আমাৰ মনত কোনো ভাব বা প্ৰতীতীৰ জন্ম নিদিয়ে। কিন্তু মুক্তৰূপৰ লগত সংযোগ হলে নতুন অৰ্থৰ সৃষ্টি; অথবা বাক্যত অন্য ৰূপৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপন কৰে; যেনে—

অ- ঃ অ-মানুহ; অমানুহ

অনা- ঃ অনা-অসমীয়া; অনাঅসমীয়া

-অনি ঃ ফুল-অনি; ফুলনি

-নী ঃ ডোম- নী; ডুমুনী

-বোৰ ঃ ল'ৰা-বোৰ; ল'ৰাবোৰ

-খন ঃ কিতাপ-খন; কিতাপখন

-এ ঃ ৰাম-এ (ৰামে শত্ৰুক নিপাত কৰিছিল)

পৰা ঃ আকাশৰ পৰা নিয়ৰ সৰে।

ওপৰৰ নিৰ্দশনবোৰত লক্ষ্য কৰা যায় যে, যুক্তৰূপবোৰো মুক্তৰূপদৰে একে প্ৰকৃতিৰ নহয়। ইয়াৰ কেতবোৰে নতুন অৰ্থবাচক ৰূপৰ সাধন কৰিছে; আৰু আন কেতবোৰে বাক্য-গঠনত সহায় কৰিছে। সন্দেহ নাই, দুয়োবিধে ভাষাটোৰ অপৰিহাৰ্য উপাদান। দৰাচলতে, অকল মুক্তৰূপৰদ্বাৰাই ভাষা এটাৰ সৃষ্টি নহয়। মুক্ত ৰূপবোৰক নতুন অৰ্থবাচক ৰূপলৈ পৰিৱৰ্তন

৩. যুক্তৰূপৰ লগত সংযোগ হৈ সৃষ্টি হোৱা ৰূপৰ উদাহৰণ তেনেই তাকৰ; যেনে— কেই-খন-মান >কেইখনমান, কেই-জন-মান> কেইজনমান, কেত-বোৰ কেতবোৰ; ইত্যাদি।

কৰাৰ উপৰিও বাক্য-গঠনত অপৰিহাৰ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে এই যুক্তৰূপবোৰে। আমাৰ প্ৰচলিত ব্যাকৰণবোৰত ইয়াক 'প্ৰত্যয়' আৰু 'বিভক্তি' বোলা হৈছে। আন কিছুমানে যুক্তৰূপবোৰক 'সৰ্গ' (affix) নাম দি তাৰ আকৌ শ্ৰেণী বিভাগ কৰিছে। তেওঁলোকে এই শ্ৰেণীবিভাগবোৰতে প্ৰত্যয় আৰু বিভক্তিবোৰক সামৰি লৈছে।

অসমীয়া ব্যাকৰণবোৰত যুক্তৰূপবোৰৰ আলোচনাই বিস্তৃতি লাভ কৰিছে। ইয়াৰ ঘাই কাৰণ হ'ল— গুণ আৰু প্ৰয়োগৰ অৱস্থান অনুসৰি এইবোৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ। বিশেষকৈ গঠন-প্ৰণালী জটিল আৰু বিশেষত্বপূৰ্ণ। ড° উপেন্দ্ৰ নাথ গোস্বামীদেৱে অসমীয়া ৰূপ-গঠন প্ৰণালী চাৰিটা নিয়মৰ দ্বাৰা সিদ্ধ হোৱা বুলি উল্লেখ কৰিছে।[৪] সেইকেইটা হ'ল ঃ

১. স্বৰ সঙ্গতি

২. তিৰ্যক ৰূপ

৩. ধ্বনি সাপেক্ষ

৪. ৰূপ সাপেক্ষ

বিশেষ কথা এই যে, উক্ত চাৰিটা প্ৰণালীত আটাইবোৰ বিশেষত্বকে সামৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে যদিও এইবোৰৰ মাজত কিছু ব্যতিক্ৰমও পৰিলক্ষিত হয়। মূল ভাষাৰ লগতে অন্যান্য আৰ্যেতৰ ভাষাৰ প্ৰবল প্ৰভাৱৰ ফলতেই এনে কিছু ব্যতিক্ৰম সোমাই পৰিছে। আলোচনাৰ প্ৰসঙ্গত এই ব্যতিক্ৰমখিনিৰো উল্লেখ কৰা হ'ব।

১. স্বৰ সঙ্গতি ঃ স্বৰৰ সমতা ৰক্ষাকে স্বৰ সঙ্গতি বোলা হৈছে। অসমীয়া ভাষাৰ ৰূপ-গঠন প্ৰণালীত এই ৰীতি পৰিলক্ষিত হয়। সাধাৰণতে পৰৱৰ্তী স্থানত উচ্চ স্বৰধ্বনিৰ আগম হ'লে পূৰ্বৱৰ্তী স্থানত থকা নিম্ন স্বৰ ধ্বনি উচ্চ স্বৰ ধ্বনিলৈ পৰিৱৰ্তন ঘটে; যেনে—

বে'টা (বেটা) - ঈ > বেটী (এ' >এ)

ঢোল-ঈয়া >ঢুলীয়া (ও>উ)

বহ-উৱা >বহুৱা (ব'হুৱা) (অ> অ'); ইত্যাদি।

১.১. কেতিয়াবা পৰৱৰ্তী স্থানত উচ্চ স্বৰ ধ্বনিৰ আগম হ'লেও পূৰ্বৱৰ্তী স্থানৰ নিম্নস্বৰ উচ্চ স্বৰলৈ পৰিৱৰ্তন নঘটে অৰ্থাৎ স্বৰৰ সমতা ৰক্ষা নহয়। অৱশ্যে পূৰ্বৱৰ্তী মূল স্বৰটোৰ পৰিৱৰ্তন ঘটে। এনে পৰিৱৰ্তন অতি সীমিত। কেৱল মাত্ৰ 'অ'ৰ ঠাইত 'আ' হোৱা পৰিলক্ষিত হয়; যেনে—

অঁকৰা-ঈ >আঁকৰী (অ>আ)

অজলা-ঈ >আজলী (অ>আ)

পগলা-ঈ >পাগলী (অ>আ)

>পাগ'লী (অ>অ'); ইত্যাদি।

লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা এই যে, 'পাগলী'ত 'অ'ৰ ঠাইত 'আ' হোৱাৰ উপৰিও 'গ'ৰ লগত সংযুক্ত হৈ থকা 'অ' উচ্চ স্বৰ অ'লৈ পৰিৱৰ্তন হৈছে।

---

৪. অসমীয়া ভাষাৰ ৰূপ কথা ঃ ১৯৮৪ ঃ পৃঃ ৩—৪

২. **তিৰ্যক ৰূপ ঃ** অসমীয়া ভাষাৰ ৰূপ-গঠন প্ৰণালীত পৰিলক্ষিত হোৱা নিয়ম কেইটাৰ ভিতৰত 'তিৰ্যক ৰূপ' অন্যতম। মুক্তৰূপৰ লগত যুক্তৰূপ সংযোগ হ'লে মুক্তৰূপৰ যি পৰিৱৰ্তন ঘটে, সেই ৰূপটোকে 'তিৰ্যক ৰূপ' (oblique form) বোলে; যেনে—

ধোবা-নী >ধুবু-নী; ধুবুনী।

বাঘ-নী >বাঘি-নী; বাঘিনী।

ডেকা-ৰী >ডেকে-ৰী; ডেকেৰী।

ইয়াত 'ধোবা', 'বাঘ', 'ডেকা' আদি মুক্তৰূপবোৰত যুক্তৰূপ (স্ত্ৰীবাচক) 'নী' আৰু 'ৰী' সংযোগ হোৱাৰ লগে লগে সেইবোৰ যথাক্ৰমে 'ধুবু', 'বাঘি', 'ডেকে' আদি ৰূপলৈ পৰিৱৰ্তন হৈছে। এইবোৰেই তিৰ্যক ৰূপ। বিশেষ কথা এই যে, এই পৰিৱৰ্তন অকল স্ত্ৰী ৰূপ সাধনৰ ক্ষেত্ৰতে সীমিত নহয়; অন্য ৰূপ সাধনৰ ক্ষেত্ৰতো পৰিলক্ষিত হয়; যেনে—

(ক) পানী-আ >পনী-আ; পনীয়া

√উজা-অনি >√উজ-অনি; উজনি

মিছা-অলীয়া >মিছ-অলীয়া; মিছলীয়া।

(খ) মই-ৰ >মো-ৰ; মোৰ

আমি-ৰ >আমা-ৰ; আমাৰ

তই-ৰ >তো-ৰ; তোৰ

তুমি-ৰ >তোমা-ৰ; তোমাৰ

সি-ৰ >তা-ৰ; তাৰ।

(গ) √খা-আ> √খো-আ; খোৱা (তুমি খোৱা)

√ক-আ> √কো-আ; কোৱা (তুমি কোৱা)

√পলা-আ> √পলু-আ;পলুৱা (তুমি পলুৱা)।

৩. **ধ্বনি সাপেক্ষ ঃ** ৰূপ-গঠনৰ অন্য এক লক্ষ্য কৰিবলগীয়া দিশ হ'ল ধ্বনি সাপেক্ষতা। অৰ্থাৎ কিছুমান যুক্তৰূপ মুক্তৰূপবোৰৰ শেষৰ ধ্বনিটোৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। উদাহৰণস্বৰূপে, কাৰকৰ বিভক্তিবোৰৰ কথালৈকে আঙুলিয়াব পাৰি। আমাৰ পৰম্পৰাবাদী ব্যাকৰণ প্ৰণেতাসকলে কৰ্তা কাৰক বুজাবলৈ দুটা যুক্তৰূপ (বিভক্তি) ৰ উল্লেখ কৰি আহিছে; যেনে— 'এ' আৰু 'ই'। দৰাচলতে, এই জাতীয় ৰূপ এটাই। সেইটো হৈছে-'এ'। মুক্তৰূপটো ব্যঞ্জনান্ত হলে 'এ'ৰ গৌণ ৰূপটো শেষ ব্যঞ্জনটোত যোগ হয়; যেনে—

ৰাজকুমাৰ-এ> ৰাজকুমাৰে ঃ ৰাজকুমাৰে ঘোঁৰা চেঁকুৰাইছে।

ৰাজকুমাৰসকল-এ > ৰাজকুমাৰসকলে ঃ ৰাজকমাৰসকলে ঃ ৰাজকুমাৰসকলে গুৰু গৃহলৈ গৈছিল।

কিন্তু মুক্তৰূপটো স্বৰান্ত হ'লে -'এ'ৰ পৰিৱৰ্তন হয়। যদি 'অ', 'আ' বা 'এ'-কাৰন্তৰ পাছত সংযোগ হয়; তেতিয়া -'এ'ৰ -'ই'লৈ পৰিৱৰ্তন হয়; যেনে—

পাৰ-এ >পাৰেই ঃ পাৰেই চাউল খাইছে।

দেউতা-এ >দেউতাই ঃ দেউতাই ধৰফৰ কৰিছে।

ডাণ্টে-এ >ডাণ্টেই ঃ ডাণ্টেই সপোন দেখিছিল।

আনহাতে, 'ই' আৰু 'উ'-কাৰান্ত ৰূপৰ পাছত -'এ' সংযোগ হ'লে যথাক্ৰমে 'য়' আৰু 'ৱ' শ্ৰুতি ধ্বনিৰ আগম হয়; আৰু তাৰ লগতহে এ-কাৰ সংযুক্ত হয়; যেনে—

মাহী-এ মাহীয়ে ঃ মাহীয়ে পিঠা ভাজিছে।

বাপু-এ বাপুৱে ঃ বাপুৱে মন পূৰাই খাইছে।

৪. **ৰূপ সাপেক্ষ ঃ** ৰূপ-সংযোগৰ আন এক লক্ষণীয় বিশযত্ব হ'ল ৰূপ সাপেক্ষতা। অসমীয়া ভাষাটোত পূৰ্বৰেপৰ কিছুমান ৰূপৰ লগতহে কিছুমান ৰূপৰ সংযোগ হয়। অৰ্থাৎ কিছুমান মুক্ত ৰূপৰ লগত কিছুমান যুক্তৰূপৰ সম্পৰ্ক নিৰ্দিষ্ট। কিহৰ ভিত্তিত এনেকুৱা সংযোগৰ সম্পৰ্ক ৰক্ষিত হৈছে, তাক বুজা নাযায়। ৰূপ-গঠনৰ এই প্ৰণালীটোকে 'ৰূপ সাপেক্ষ' বোলা হৈছে। অসমীয়া ভাষাৰ কেবাটাও দিশত এই প্ৰণালীৰে ৰূপ সাধন হৈছে।

৪.১. **নিৰ্দ্দিষ্টতাবাচকৰ ক্ষেত্ৰত ঃ** আকৃতি বা প্ৰকৃতিৰ মিল নথকা সত্বেও কিছুমান মুক্তৰূপৰ পাছত একেধৰণৰ যুক্তৰূপ সংযোগ হৈ আহিছে ঃ যেনে—

হাতী-টো >হাতীটো

পকৰা-টো >পকৰাটো।

ইয়াত 'হাতী' আৰু 'পকৰা'ৰ মাজত আকৃতিগত মিল নাথাকিলেও দুয়ো ঠাইতে- 'টো' যুক্তৰূপ (নিৰ্দ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয়) যোগ হৈছে। সেইদৰে, 'ঘৰ', 'বজাৰ', 'আকাশ' আদিৰ মাজত কোনো সম্পৰ্ক নাথাকিলেও নিৰ্দ্দিষ্টতা ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ একেটা যুক্তৰূপেই যোগ হৈছে; যেনে—

ঘৰ-খন >ঘৰখন

বজাৰ-খন >বজাৰখন

আকাশ-খন >আকাশখন।

আনফালে আকৌ, কিছুমান ৰূপৰ মাজত সম্পৰ্ক থাকিলেও তাত একেধৰণৰ যুক্তৰূপ ব্যৱহাৰ নহৈ ভিন ভিন যুক্তৰূপহে ব্যৱহাৰ হয়; যেনে—

(ক) মেখেলা-খন >মেখেলাখন

কিন্তু, পেটিকোট-টো >পেটিকোটটো।

(খ) বুকু-খন >বুকুখন

কিন্তু, পেট-টো >পেটটো।

(গ) হাত-খন >হাতখন

কিন্তু, আঙুলি-টো >আঙুলিটো।

৪.২. বহুবচনৰ ক্ষেত্ৰত ঃ অসমীয়া ভাষাত বহুবচন বুজাবলৈ যিবোৰ যুক্তৰূপ ব্যৱহাৰ কৰা হয়; তাতো ৰূপ সাপেক্ষতা বিদ্যমান। আকৃতিগত বা প্ৰকৃতিগত মিল নাথাকিলেও কিছুমান একবচন বুজোৱা মুক্তৰূপৰ পাছত কিছুমান বহুবচন বুজোৱা যুক্তৰূপ যোগ হয়েই; যেনে—

মানুহ-বোৰ >মানুহবোৰ

শিল-বোৰ >শিলবোৰ

তৰা-বোৰ >তৰাবোৰ; ইত্যাদি।

৪.৩. একেদৰে, স্ত্ৰীবাচক যুক্তৰূপবোৰো ৰূপসাপেক্ষ; যেনে—

(ক) ঘোঁৰা-ঈ >ঘুঁৰী

হৰিণ-ঈ >হৰিণী

কিন্তু, বাঘ-নী >বাঘিনী

হস্তী-নী >হস্তিনী।

(খ) ফুকন-অনী >ফুকননী

কিন্তু, শইকীয়া-নী >শইকীয়ানী

কলিতা-নী >কলিতানী

(গ) আনহাতে, প্ৰাণীৰ মাজত জাতিগত মিল নাথাকিলেও কিছুক্ষেত্ৰত একেধৰণৰ যুক্তৰূপেই প্ৰয়োগ হৈছে;যেনে—

মানুহ-জনী >মানুহজনী

গৰু-জনী >গৰুজনী

কুকুৰা-জনী >কুকুৰাজনী; ইত্যাদি।

তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা এই যে, অসমীয়া ৰূপ-গঠন প্ৰণালীৰ এইখিনিয়ে সৰ্বশেষ কথা নহয়। বিস্তৃত অধ্যয়ন কৰিলে ইয়াৰ মাজত আকৌ কেতবোৰ নিয়ম যে ওলাই পৰিব তাত এধানিমানো সন্দেহ নাই। মুঠৰ ওপৰত ভাষাটোত ব্যৱহৃত প্ৰতিটো ৰূপকে তন্ন তন্নকৈ বিশ্লেষণ কৰাৰ বহল ক্ষেত্ৰ এখন পৰি আছে।

***

হোমেন বৰগোহাঞিৰ 'অস্তৰাগ' উপন্যাসত প্ৰকৃতিবাদৰ প্ৰতিফলন ঃ এটি সমীক্ষা

মনিমা ভূঞা কলিতা
প্ৰবক্তা

স্বাধীনোত্তৰ কালছোৱাৰ এগৰাকী শক্তিশালী অদ্য শিল্পী হোমেন বৰগোহাঞি (১৯৩১—)। অসমীয়া উপন্যাসৰ পৰি পুষ্টিত এওঁ যথেষ্ট বৰঙণি আগবঢ়াইছে। গণিকাৰ জীৱনৰ আধাৰত ৰচিত 'সুবালা' এওঁৰ প্ৰথম প্ৰকাশিত উপন্যাস। ইয়াৰ উপৰিও 'তান্ত্ৰিক' (১৯৬৭), 'তিমিৰতীৰ্থ' (১৯৭৩), 'পিতাপুত্ৰ', (১৯৭৫), আদি ঔপন্যাসিক বৰগোহাঞিৰ বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য উপন্যাস। এওঁক অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যত ফৰাচী-প্ৰকৃতিবাদৰ প্ৰতিফলক আখ্যা দিয়া হয়। ফৰাচী প্ৰকৃতিবাদৰ (French-Naturalism) প্ৰতিফলন ঘটা বৰগোহাঞিৰ উৎকৃষ্ট-উপন্যাসখনি হ'ল- 'অস্তৰাগ' (১৯৮৬)। এটা বৌদ্ধিক ভাৱধাৰা বা মনোভংগী প্ৰকাশ কৰাৰ উদ্দেশ্যে ৰচিত হোৱা এই উপন্যাসখন সংলাপ প্ৰধান আৰু বহুতো দীঘলীয়া বক্তৃতাৰ বাহক যদিও সেইবোৰৰ মাজত মূৰ্ত হৈ উঠা ইয়াৰ কাহিনী পৰিবেশ তথা চৰিত্ৰৰ লগত সেইবোৰ অবিচ্ছেদ্য ভাৱে সংযুক্ত।

'অস্তৰাগ' উপন্যাস গতানুগতিক কাহিনী প্ৰধান উপন্যাস নহয়। নিচেই তৰল ধৰণৰ ঘটনা এটিৰে উপন্যাস খন ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াৰ কাহিনীটোত আমি পাওঁ চহৰৰ কলেজ এখনত নিষ্ঠাসহকাৰে অধ্যাপনা কৰি থকা দিলীপ ফুকন নামৰ এজন অধ্যাপক। তেওঁ অতি গুণী, জ্ঞানী, অধ্যয়নশীল, সুক্ষ্ম চেতনা সম্পন্ন আৰু সুশৃংখলিত। চহৰৰ আটোম টোকাৰি তেওঁৰ বাসভৱনত উচ্চশিক্ষিতা পত্নী আৰু অতি অমায়িক, ভদ্ৰ দুটি সন্তানেৰে তেওঁৰ সুখৰ পৰিয়াল। অধ্যাপক দিলীপে হঠাতে টেলিগ্ৰাম যোগে বাতৰি পালে যে তেওঁৰ গাৱঁৰ ঘৰত কামকৰা মানুহৰ আশ্ৰয়ত থকা আশী বছৰীয়া বৃদ্ধ দেউতাকৰ অৱস্থা সংকটজনক। গতিকে সেই মূহুৰ্ত্ততে দিলীপ ঘৰলৈ যাব লাগে। দিলীপ গ'ল। তেওঁ দেখিলে পিতাকৰ অৱস্থা সঁচাকৈয়ে অতি শোচনীয়, কিন্তু একমাত্ৰ পুত্ৰৰ দৰ্শনত বৃদ্ধই যেন যথেষ্ট সকাহ পালে। গাৱত থকা দিন বিলাকৰ ভিতৰত দিলীপ গাঁওখনৰ আৰু অঞ্চলটোৰ পূৰ্বৰ পৰিচিত ব্যক্তি কেইজনমানক লগ ধৰিলে আৰু গাৱঁৰ কেইটিমান চিৰপৰিচিত পাহৰি যাব নোৱাৰা প্ৰাকৃতিক ৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰিলে। কিছুদিন পিচত বৃদ্ধ দেউতাকক লগত লৈ চহৰাভিমুখী হ'ল।

নগৰৰ ঘৰত ৰাখি ভাল চিকিৎসকৰ হতুৱাই দিলীপে দেউতাকৰ চিকিৎসা কৰালে পত্নী আৰু পুত্ৰ-কন্যাকো দেউতাকৰ প্ৰতি যথেষ্ট সহানুভূতিশীল হৈ পৰম যত্নেৰে পৰিচৰ্য্যা কৰিবলৈ উপদেশ দিলে। নিজেও প্ৰতি মূহুৰ্ত্ততে সজাগ হৈ থাকিল। কিন্তু দিলীপে লক্ষ্য কৰিলে যে বৃদ্ধ পিতাকে যেন বোৱাৰীয়েক আৰু নাতি-নীতিনীৰ যত্ন শুশ্ৰূষা অন্তৰেৰে গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই আৰু সূক্ষ্ম চেতনা সম্পন্ন, তীব্ৰ অনুভূতিশীল, পিতৃপৰায়ণ দিলীপেও যেন সন্তান আৰু পৰিবাৰৰ নিৰন্তৰে আগবঢ়োৱা সেৱা-যত্নত সন্তুষ্ট হৈও ক্ৰটি দেখা পায়। গভীৰ অধ্যয়নেৰে নিজৰ হৃদয় বিশাল কৰি তোলা দিলীপে যেন হৃদয় আৰু মগজুৰে দেউতাকৰ বৃদ্ধাৱস্থা আৰু সেই অৱস্থাই সৃষ্টি কৰা দেউতাকৰ লগতে নিজৰ জীৱনৰো সমস্যা বুজি

পাৰো তাক সহজভাৱে গ্ৰহণ কৰিবলৈ অক্ষম হয়। এক অসহায়তা বোধে দিলীপৰ হৃদয় মন ভাৰাক্ৰান্ত কৰে। অস্থিৰ, উদভ্ৰান্ত মন লৈ দিলীপে সান্ত্বনা বিচাৰি লৰৰি যায়। তেওঁৰ বন্ধু আৰু বৌদ্ধিক দিশত সমকক্ষ ডাঃ শৰ্মা, এডভোকেট কাৰ্তিক বসু আৰু সহপাঠী চন্দ্ৰৰ ওচৰলৈ। তেওঁলোকৰ লগত হোৱা আলাপ আলোচনাই দিলীপৰ মনক সুস্থিৰতা প্ৰদান কৰে আৰু নতুন দৃষ্টি-ভংগী সম্পন্ন হৈ দিলীপে উপলব্ধি প্ৰাপ্ত হয় মানুহৰ বৃদ্ধত্বৰ স্বৰূপ সম্পৰ্কে লগতে মানৱজীৱনৰো স্বৰূপ সম্পৰ্কে।

বৌদ্ধিকভাৱে সমকক্ষ বন্ধুসকলৰ লগত দেউতাক আৰু সমগ্ৰ মানৱৰ বাৰ্ধক্যৰ অভিজ্ঞতা সম্পৰ্কীয় আলাপ-আলোচনা আৰু বিশ্লেষণৰ মাজেদি দিলীপে যি নতুন দৃষ্টিভংগী পালে স্বৰূপাৰ্থত সিয়েই হ'ল প্ৰকৃতিবাদী দৃষ্টিভংগী।

এইখিনিতে প্ৰকৃতিবাদ তত্বৰ উদ্ভৱ আৰু ক্ৰমবিকাশ সম্পৰ্কে কিছুকথা আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন। উনবিংশ শতাব্দীৰ ফৰাচী-সাহিত্যলৈ এই ভাৱধাৰা আদৰি আনিছিল ফৰাচী ঔপন্যাসিক এমিল্ জোলাই (১৮৪০—১৯০২)। এমিল জোলাই বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল বৃটিছ বিজ্ঞানী ডাৰ্ উইনৰ (১৮০৯—১৮৮২) প্ৰাণীজগতৰ বিৱৰ্ত্তণ আৰু মানুহৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কীয় বৈজ্ঞানিক চিন্তাৰদ্বাৰা। এমিলজোলাৰ উপৰিও উণবিংশ শতাব্দীৰ মাজ ভাগত ফ্ৰান্সতে গুস্তাভ্ ফ্লবেৰৰ (১৮২১—১৮৮৮) হাততো সাহিত্যৰ এই নিৰ্মোহ আৰু বৈজ্ঞানিক জীৱন বিচাৰৰ ধাৰা বিকশিত হয়। তেওঁৰ বিখ্যাত উপন্যাস 'মাডাম বোভাৰি' ইয়াৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

প্ৰকৃতিবাদ সম্পৰ্ক এমিল জোলাই মত পোষণ কৰে যে— বৈজ্ঞানিক সকল যেনেকৈ পৰ্যবেক্ষক আৰু পৰীক্ষাবাদী ঔপন্যাসিক সকলো তেনেকৈ পৰ্যবেক্ষক আৰু পৰীক্ষাবাদী। ঔপন্যাসিকৰ সমগ্ৰ অভিযানটোৱেই হ'ল প্ৰকৃতিৰ পৰা তথ্য সংগ্ৰহ কৰা আৰু তাৰ পিছত এই তথ্যবোৰৰ কাৰ্য প্ৰক্ৰিয়া (mechanism) অধ্যয়ণ কৰা। এই অধ্যয়ণত প্ৰকৃতি ৰীতি-নীতি অক্ষতভাৱে ৰাখি চৌদিশ আৰু পৰিবেশৰ পৰিৱৰ্ত্তণ ঘটাই তাত সেই তথ্যবোৰৰ প্ৰতিক্ৰিয়া বা আচৰণ লক্ষ্য কৰা যায়।

মানুহৰ উৎপত্তি প্ৰকৃতিৰ পৰাই আৰু প্ৰকৃতিয়েই (Nature) তেওঁৰ সকলো নিৰ্দ্ধাৰণ কৰে; তেৰো প্ৰকৃতিৰে এটি অংশ এনে বিশ্বাসতেই সাহিত্যৰ এই আন্দোলনক এমিলজোলাই প্ৰকৃতিবাদ আখ্যা দিছিল। প্ৰকৃতিবাদী সকলে মানুহৰ ওপৰত কোনো দেৱত্ব বা মহত্ব আৰোপ নকৰি নিৰ্মোহ বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিৰেই মানুহক প্ৰকৃতিবাদী সকলে চায়। নিৰ্মোহ আৰু বৈজ্ঞানিক পৰ্যবেক্ষক হিচাপে "এওঁলোকে অযথা কল্পনা বা কলাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰি চকুৰে যি দেখে আৰু বৈজ্ঞানিক পৰ্যবেক্ষণেৰে যি ধৰা পেলায় তাকেই দৃষ্ট ঘটনাৰূপে প্ৰতিফলিত কৰে। ঠিক কেমেৰাই যিদৰে তাৰ লেন্সৰ সমূখত ধৰা পৰা বস্তু অবিকল ৰূপত ধৰি ৰাখে— প্ৰকৃতিবাদী সকলেও তেনেকৈ তেওঁলোকৰ চকুত ধৰা দিয়া সত্যৰ পটভূমিকো অবিকল ৰূপত বৰ্ণনাৰ সহায়ত ধৰি ৰাখে। সেয়েহে এই বাস্তৱবাদৰ আৰু এটা নাম ফটোগ্ৰাফধৰ্মী বাস্তৱবাদ" (photo-graphic Realism)

হোমেন বৰগোহাঞিৰ উপন্যাস 'অস্তৰাগ'তো প্ৰকৃতিবাদী উপন্যাসৰ ভালে কেইটা লক্ষণৰ লগতে উক্ত লক্ষণটোও স্পষ্টৰূপত ধৰা দিয়াটো পৰিলক্ষিত হয়। উপন্যাসৰ আৰম্ভণীত আমি পাওঁ অধ্যাপক দিলীপৰ মনত দেউতাকৰ সম্পৰ্কতে মানৱ দেহৰ বিকৃতি আৰু তাৰ বিনাশ মানি লব নোৱাৰা এক আৱেগিক মনোভংগীৰ সৃষ্টি হৈছে। কিন্তু তথাপিও দিলীপ সেই নশ্বৰ অবক্ষয় আৰু কদৰ্য বিকৃতিৰ সন্মুখীন হ'ব লগা হ'ল। গাৱলৈ গৈ বৃদ্ধ দেউতাকৰ লগত সাক্ষাৎ হোৱাৰ মুহূৰ্ত্ততে

তেওঁৰ সেই অভিজ্ঞতা হ'ল। দিলীপৰ বন্ধু কাৰ্ত্তিক বসু বা ৰোমান্টিক কবি গেয়েটেৰ দৰে তেৰো দেউতাকৰ আৰু প্ৰকৃতাৰ্থত মানুহৰ এই বৃদ্ধ অৱস্থাৰ অৱক্ষয়িত ৰূপ গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই। দেউতাকৰ বাৰ্ধক্যজনিত ৰুগ্ন-ৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰি ভিতৰি ভিতৰি দিলীপ অশান্ত হৈ পৰে— 'কিয় হ'ব লাগে জীৱনৰ এনে শোচনীয় পৰিণতি? এই কৰুণ ক্লিষ্ট বাৰ্ধক্য মানৱিক মৰ্যাদাৰ প্ৰতি এটা বিৰাট বিদ্ৰূপ নহয়নে?" (পৃ ৫২)

কাহিনীৰ মধ্যভাগত দিলীপৰ মনত 'প্ৰকৃতিবাদৰ মানুহৰ সীমাৱদ্ধতা আৰু অস্তিত্ববাদৰ মানুহৰ অবাধ স্বাধীনতাৰ ভাব'ৰ এক সংঘাট সৃষ্টি হৈছে আৰু অস্তিত্ববাদী ভাৱ প্ৰত্যাখ্যান কৰি প্ৰকৃতিবাদৰ পিনে তেওঁ মনোযোগী হৈ এটা সময়ত বুদ্ধিজীৱী দিলীপে ক্ৰমে ক্ৰমে জীৱনৰ আধিকতৰ অভিজ্ঞতাবে প্ৰকৃতিবাদৰ ফালে ঢাল খাব ধৰিলে। এনে অৱস্থাত পূৰ্বৰ অভিজ্ঞতা এটিয়ে তেওঁৰ মনত নতুন তাৎপৰ্যৰে ধৰা দিলে। তেওঁৰ স্মৃতি পটত ভাহি উঠিল স্কুলীয়া দিনৰ শিক্ষক মথুৰা পণ্ডিতৰ কথা। 'উনৈশ শতিকাতে নৰ্মাল পাচ কৰা আৰু 'দিলীপহঁতৰ অঞ্চলটোতেই আটাইতকৈ বিদ্বান মানুহ' বুলি নাম থকা মথুৰা পণ্ডিত দিলীপৰ মনত চিৰনমস্য ব্যক্তি। মুগাৰ চোলাচুৰিয়া পিন্ধা আৰু মুৰত বগা কপোৰৰ পাগ মৰা, পকা ঠেকেৰা ৰঙৰ সভা শুৱনি মথুৰা পণ্ডিতে স্কুলৰ বঁটা বিতৰণী সভাত দিলীপক বঁটা হিচাপে দিয়া কিতাপখনত লিখিদিয়া এষাৰ কথালৈ আঙুলিয়াই তাৰ মৰ্ম দিলীপক বুজাই দিছিল। তাত লিখা আছিল— 'নায়আত্মা বলহীনেন লভ্য'। কোনো এটি পবিত্ৰ মন্ত্ৰ উচ্চাৰণ কৰাৰ দৰে পণ্ডিত এই শব্দকেইটি উচ্চাৰণ কৰি দিলীপক বুজাই দিছিল যে 'যি দুৰ্বল তেওঁ কেতিয়াও আত্মাক লাভ কৰিব নোৱাৰে। দুৰ্বল মানুহে যেনেকৈ ওখ পৰ্বত বগাব নোৱাৰে ঠিক তেনেকৈ দুৰ্বল মানুহে দুৰ্গম পথ অতিক্ৰম কৰি জীৱনৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ লক্ষ্যত উপনীত হ'ব নোৱাৰে। শুৱনি দেহাৱয়বৰ আৰু সবল ব্যক্তিত্বৰ সবল হ'বলৈ উপদেশ দিয়া এই ব্যক্তি গৰাকীক দিলীপে গাঁৱৰ ঘৰলৈ যোৱাৰ প্ৰতিবাৰতে দেখা কৰি সেৱা জনাই আশীৰ্বাদ ল'বলৈ নাপাহৰিছিল। কিন্তু বহু বছৰৰ মুৰকত এবাৰ এনেদৰে তেওঁক দেখা কৰিবলৈ গৈ দিলীপৰ যি অভিজ্ঞতা হ'ল সি অপ্ৰত্যাশিত।

— 'মথুৰা পণ্ডিতে বেৰ নোহোৱা মুকলি চ'ৰা ঘৰটোতে ডাঙৰ খুটা এটাৰ ওচৰত পাটী এখনৰ ওপৰত বহি আছিল, ... দিলীপ চিৰকালৰ প্ৰথা অনুসৰি ঘৰৰ ভিতৰত ভৰি দিয়েই পণ্ডিতৰ ভৰি চুই আঠুকাঢ়ি সেৱা কৰিলে আৰু সেই ভংগীৰে পণ্ডিতৰ আশীৰ্বাদ ল'বলৈ অপেক্ষা কৰিবলৈ ধৰিলে।....... কিন্তু মথুৰা পণ্ডিতে তেওঁৰ মুৰত হাতখন দি আশীৰ্বাদ দিয়া কোনো উমাঘামেই নাই। দিলীপ অতি আচৰিত হ'ল।.............. কেই মূহুৰ্তমান পিছতে পণ্ডিতণীৰ মাত আহি দিলীপৰ কাণত পৰিল, "উঠা উঠা বোপাই, তুমি জনমভৰ সেৱা কৰি থাকিলেও পণ্ডিতে আৰু তোমাক আশীৰ্বাদ নিদিয়ে। তুমি মুৰ তুলি চালেই দেখিবা, অত বছৰ ধৰি তুমি যিজন পণ্ডিতক চিনি পাইছিলা, সেই পণ্ডিত আৰু নাই। পণ্ডিত মানুহ গুচি এতিয়া গছৰ মূঢ়াত পৰিণত হ'ল।' (পৃ ১০৪—১০৫)

— এই কথা শুনি দিলীপে পণ্ডিতৰ মুখলৈ চাই যি দেখিলে তাৰ বিৱৰণতে আমি প্ৰকৃতিবাদী সাহিত্যৰ ফটোগ্ৰাফ ধৰ্মী বাস্তৱবাদ প্ৰত্যক্ষ কৰিবলৈ পাওঁ।

— 'পণ্ডিতে স্থিৰ দৃষ্টিৰে দিলীপৰ মুখলৈ চাই আছে, কিন্তু মৰা মাছৰ চকুৰ নিচিনা তেওঁৰ ঘোলা চকু দুটাত তেওঁ দিলীপক চিনি পোৱাৰ কোনো লক্ষণ নাই। "............... মানুহজনৰ দুই চকুৰ কোণত ফেচকুৰি জমা হৈছে। গালত জমা হোৱা থপ্ থপীয়া মেদবোৰ মৌ বিচনীৰ দৰে ওলমি পৰিছে। তলৰ ওঁঠখন ওলমি মুখখন সামান্য মেল খাই পৰিছে আৰু

মেলা মুখৰ ফাকেদি লেলাউটি ওলাই আহি দুই কোৱাৰিয়েদি বাগৰি পাৰিছে; দিলীপৰ নাকত আহি লগা 'গোন্ধটোৱে নিশ্চিতভাৱে ঘোষণা কৰিছে যে মানুহজনে সামান্য শৌচ আৰু প্ৰস্ৰাব কৰিছে আৰু বহুত সময় নিজৰ শৌচ প্ৰস্ৰাৱত লেটি লৈ আছে।" (পৃঃ ১০৫)

যি গৰাকী সভা শুৱনি, সৰ্বজনমস্য, গুণী জ্ঞানী ব্যক্তিয়ে দিলীপক বুজাইছিল 'নায়মাত্মা বলহীনে লভ্য ঃ' কথাষাৰৰ তাৎপৰ্য, সেই গৰাকী পণ্ডিতৰ আজি 'নিজৰ শৌচ প্ৰস্ৰাৱতে লেটি লৈ' থকা এই অৱস্থা। ইয়াৰ বাবে সেৱাধন্য তেওঁৰ সমাজখন বা তেওঁৰ আশ্ৰিত পৰিয়ালটিও অচল হৈ পৰা নাই। উপন্যাসখনত প্ৰকৃতিবাদী দৃষ্টিভংগীৰে ইয়াকে দেখুৱা হৈছে যে প্ৰকৃতিৰ অৱধাৰিত নিয়মৰ পৰা বাহিৰত কোনেও হ'ব নোৱাৰে। চিৰ নমস্য সবলতাৰ আদৰ্শৰ অনুগত পণ্ডিতেওঁ লেটি লৈ থাকিবলগীয়া হয় নিজৰ শৌচ প্ৰস্ৰাৱত তেৰো পৰিণত হয় এটা নিৰ্জীৱ, নিস্পন্দ গছৰ মূঢ়াত।

— এইদৰে বৰগোহাঞিৰ 'অন্তৰাগ' উপন্যাস প্ৰকৃতিবাদী ভাৱধাৰা স্পষ্টৰূপত ফুটাই তোলাটো দৃষ্টি গোচৰ হয় অৱশ্যে প্ৰকৃতিবাদক তুলি ধৰিও ঔপন্যাসিকে উপন্যাসখনত । মানৱীয় আৱেগ অনুভূতি, চেতনা কল্পনা আদিকো মূল্য দিছে। অকল সেয়ে নহয় উপন্যাসখনৰ সামৰণিয়ে স্পষ্ট ভাৱে দেখুৱাইছে যে— এই উপন্যাসৰ প্ৰকৃতিবাদ উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষৰ প্ৰকৃতিবাদতকৈ বিংশ শতাব্দীৰ আধুনিকতাবাদী প্ৰকৃতিবাদহে।

***

উৎস ঃ হোমেন বৰগোহাঞিৰ 'অন্তৰাগ' উপন্যাস আৰু গোবিন্দ প্ৰসাদ শৰ্মাৰ 'উপন্যাস আৰু অসমীয়া উপন্যাস' গ্ৰন্থৰ সহায় লৈ।

অসমীয়া আৰু বঙলা ভাষাৰ ৰূপতত্ত্ব — এটি তুলনামূলক অধ্যয়ন

শ্ৰীনৱনীতা কলিতা
প্ৰবক্তা

ভাৰতৰ একেবাৰে পূব প্ৰান্তত কথিত নব্য ভাৰতীয় আৰ্যভাষাটোৱেই হৈছে অসমীয়া ভাষা। একেদৰে, অসমৰ সীমামূৰীয়া ৰাজ্যত প্ৰচলিত বঙলা ভষাটোও নব্য ভাৰতীয় আৰ্যভাষাৰ ভিতৰতে অন্যতম। মূল একেটা উৎসৰ পৰা অহা হেতুকেই অসমীয়া ভাষাটোৰ সৈতে এই বঙলা ভাষাটোৰ কেতবোৰ সম্বন্ধ ৰক্ষিত হৈছে। ভাৰতীয় আৰ্যভাষাৰ দ্বিতীয়টো স্তৰ মধ্য ভাৰতীয় আৰ্য (MIDDLE INDO-ARYAN) ভাষাৰ অন্তৰ্গত মাগধী প্ৰাকৃতৰ অপভ্ৰংশ স্তৰৰ পৰাই অসমীয়া, বঙলা, উৰিয়া, মৈথিলী, মগহী, ভোজপুৰী আদি ভাষাবোৰ উদ্ভৱ হোৱা বুলি অনুমান কৰা হৈছে। গতিকে, একে মূলজ হোৱা হেতুকেই এই ছটা ভাষাৰ মাজত পাৰস্পৰিক ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আৰু সাদৃশ্য থকাটো স্বাভাৱিক। ইয়াৰ ভিতৰতে আকৌ, অসমীয়া আৰু বঙলাৰ মাজত এই সম্পৰ্কটো আৰু অধিক ঘনিষ্ঠ। কিয়নো, ভৌগোলিক নৈকট্যৰ উপৰিও পঞ্চদশ-যোড়শ শতিকা পৰ্যন্ত ভাষা দুটাৰ ভিতৰত অতি গভীৰ সাদৃশ্য আৰু নৈকট্য বৰ্তমান আছিল। পিছৰ কেইটা শতিকাত ভাষা দুটাত যথেষ্ট পৰিবৰ্তন হৈছে যদিও সেই সাদৃশ্য এতিয়াও কিছুমান আছে। আনহাতে, সুকীয়া ৰাজনৈতিক, জনগাঁথনি আৰু সামাজিক পৰিবেশৰ মাজত ভাষা দুটা সুকীয়া বিকশিত হোৱা বাবে ইহঁতৰ মাজত কেতবোৰ বৈসাদৃশ্যও স্পষ্ট। অসমীয়া আৰু বঙলা— ভাষা দুটাৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিতত্ত্ব, ৰূপপত্ত্ব আৰু শব্দগত ক্ষেত্ৰত এই সাদৃশ্য বৈসাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়।

দৰাচলতে, ভাষা এটাৰ ক্ষেত্ৰত ৰূপতত্ত্বৰ দিশটো অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। ৰূপতত্ত্বৰ জৰিয়তে ভাষা এটৰ গঠনৰ বিষয়ে জানিব পাৰি। E. A. NIDA ৰ মতে— "Morphology is the study of Morphemes and their arrangements in forming words or part of words." ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত ৰূপতাত্বিক দিশৰ এনে প্ৰয়োজনীয়তাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়েই এই আলোচনাত অসমীয়া আৰু বঙলা — ভাষা দুটাৰ ৰূপতাত্বিক দিশৰ কিয়দাংশ সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্য বিচাৰ কৰি চোৱা হ'ব।

অসমীয়া আৰু বঙলা ——উভয় ভাষাতেই বহুবচবাচক প্ৰত্যয়, নিৰ্দ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয়, লিঙ্গ, কাল, কৰ্মবাচ্য গঠনৰ পদ্ধতি আৰু কাৰক-বিভক্তি আদি একেধৰণৰ; কিন্তু সেইবোৰ নিৰ্দেশ কৰা ৰূপবোৰৰ কিছুমান দুয়োটা ভাষাতেই স্বকীয় বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন। অসমীয়া আৰু বঙলা দুয়োটা নব্য ভাৰতীয় আৰ্য ভাষাৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্য কিছুমান এনেধৰণৰ ঃ

(i) <u>বহুবচনবাচক প্ৰত্যয়</u> ঃ অসমীয়া আৰু বঙলা-দুয়োটা ভাষাতেই বহুবচন বুজাবলৈ মূল ৰূপৰ পাছত কেতবোৰ প্ৰত্যয় যোগ দিয়া হয়; কিন্তু এই প্ৰত্যয়বোৰ দুয়োটা ভাষাতেই একে নহয়। অসমীয়াত ব্যৱহৃত বহুবচনবাচক প্ৰত্যয় কেইটামান হৈছে এনেধৰণৰ ঃ

— জাক ঃ চৰাই -জাক।

— মখা ঃ গৰু মখা।

— বোৰ ঃ মানুহ-বোৰ।

— হঁত ঃ দেউতা-হঁত।

— বিলাক ঃ কিতাপ-বিলাক।

— সকল ঃ অতিথি-সকল।

আনহাতে, বঙলা ভাষাত ব্যৱহৃত কেইটামান বহুবচনৰ প্ৰত্যয় হৈছে ঃ

— গুলি ঃ ফুল-গুলি।

— গুলা ঃ বদমাইশ-গুলা।

— ৰা ঃ তোম-ৰা।

— এৰা ঃ গন্ধৰ্বে-ৰা।

— দিগ ঃ বালক-দিগ।

— দিগেৰ ঃ শিক্ষক-দিগেৰ।

— দিকে ঃ তোমা-দিকে।

— দেৰ ঃ ভদ্ৰলোক-দেৰ।

(ii) <u>নিৰ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয়</u> ঃ কোনো বস্তুক নিৰ্দিষ্টকৈ বুজাবলৈ অসমীয়া আৰু বঙলা — উভয়তেই মূল ৰূপৰ পাছত কিছুমান প্ৰত্যয় যোগ দিয়া হয়। বঙলা ভাষাতকৈ অসমীয়া ভাষাত এনে প্ৰত্যয়ৰ সংখ্যা আৰু প্ৰয়োগৰ বৈচিত্ৰ্য অধিক। অসমীয়া ভাষাটোত প্ৰায় তিনিকুৰিমান এনে নিৰ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয়ৰ ব্যৱহাৰ আছে; কিন্তু বঙলা ভাষাটোত ১১টা মানৰহে প্ৰয়োগ আছে। আনহাতে, অসমীয়া ভাষাৰ এই প্ৰত্যয়বোৰৰ কিছুমান ৰূপসাপেক্ষ। উদাহৰণস্বৰূপে— অসমীয়া ভাষাত 'মন' আৰু 'হৃদয়' দুয়োটাই সমাৰ্থক শব্দ যদিও 'মন'ৰ পাছত 'টো' আৰু 'হৃদয়'ৰ পাছত 'খন' নিৰ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয়ৰহে প্ৰয়োগ হ'ব; কিন্তু বঙলা ভাষাত দুয়োটা শব্দৰ পাছতেই 'টা' প্ৰত্যয়হে যোগ হ'ব। আন এটি মন কৰিবলগীয়া বিশযত্ব হৈছে— অসমীয়া ভাষাত 'টা' প্ৰত্যয় সদায় সংখ্যাবাচক শব্দৰ পাছত যোগ হয়; কিন্তু বঙলা ভাষাত নামপদ আৰু সংখ্যাবাচক সকলো শব্দৰ পাছতেই 'টা' প্ৰত্যয় যোগ হয়; যেনে ঃ

<u>অসমীয়া</u> ঃ দুটা মানুহ

<u>বঙলা</u> ঃ লোক-টা, এক-টা লোক।

(iii) <u>লিঙ্গ</u> ঃ লিঙ্গভেদৰ পদ্ধতিৰ ক্ষেত্ৰতো অসমীয়া আৰু বঙলা দুয়োটা ভাষাৰ ক্ষেত্ৰতে সাধাৰণতে একে পদ্ধতিকেই অনুসৰণ কৰা দেখা যায়। অৱশ্যে, ইয়াৰ মাজতো শব্দগত দিশৰ ফালৰ পৰা দুয়োটা ভাষাৰ মাজত কেতবোৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য বিৰাজমান। উদাহৰণস্বৰূপে ঃ

লিঙ্গভেদ কৰিবলৈ অসমীয়া আৰু বঙলা দুয়োটা ভাষাতেই মূল শব্দৰ আগত মতা বা মাইকী বুজোৱা শব্দ লগ

লগোৱা হয়; যেনে ঃ

অসমীয়া	বঙলা
পুৰুষ কবি— মহিলা কবি	পুৰুষ কবি —— মেয়ে কবি

সেইদৰে, ভিন ভিন শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিও দুয়োটা ভাষাতে লিঙ্গভেদ কৰা হয়; যেনে ঃ

অসমীয়া	বঙলা
মা— দেউতা	মা— বাপ

একেদৰে, কিছুমান প্ৰত্যয় যোগ কৰিও অসমীয়া আৰু বঙলা ভাষা দুটাত লিঙ্গভেদ কৰা হয়। কিন্তু এই প্ৰত্যয়ে সামান্য বেলেগ বেলেগ; যেনে— অসমীয়াত পোৱা স্ত্ৰী প্ৰত্যয় চাৰিটা হৈছে— ঈ, -অনী, -নী আৰু -ৰী। আনহাতে, বঙ ভাষাটোত প্ৰয়োগ হোৱা এনে স্ত্ৰী প্ৰত্যয় হ'ল— ঈ, -নী, -নি, -আনী, -ইনী, -উনী আৰু -উন ইত্যাদি।

আকৌ, লিঙ্গভেদৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া ভাষাত মূল শব্দৰ পাছত নিৰ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয় (-টো, -জন, -জনী) যোগ ক পদ্ধতিটো বঙলা ভাষাত পোৱা নাযায়।

(iv) <u>কাল</u> ঃ অসমীয়া আৰু বঙলা- দুয়োটা ভাষাতেই অতীত কালৰ বাবে - 'ল' বা 'ইল' আৰু ভৱিষ্যত কালৰ বাবে - বা - 'ইব' প্ৰত্যয় ব্যৱহাৰ কৰা হয়; কিন্তু প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োটা ভাষাতে স্বকীয় বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। উদাহৰণস্বৰূ অসমীয়া আৰু বঙলা দুয়োটা ভাষাৰে এই দুটা কালৰ ৰূপ তিনিওটা পুৰুষত দিয়া হওক ঃ

√কৰ

অতীত কাল (অসমীয়া)	একবচন	বহুবচন
উত্তম পুৰুষ	মই কৰিলোঁ	আমি কৰিলোঁ
মধ্যম পুৰুষ (তুচ্ছ)	তই কৰিলি	তহঁতে কৰিলি
মধ্যম পুৰুষ (মান)	তুমি কৰিলি	তোমালোকে কৰিল
প্ৰথম পুৰুষ	কি কৰিলে	সিহঁতে কৰিলে

অতীত কাল (বঙলা)	একবচন	বহুবচন
উত্তম পুৰুষ	আমি কৰলাম্	আমৰা কৰলাম্
মধ্যম পুৰুষ (তুচ্ছ)	তুই কৰিলি	তোৰা কৰিলি
মধ্যম পুৰুষ (মান)	তুমি কৰিলে	তোমৰা কৰিলে
প্ৰথম পুৰুষ	সে কৰিলে	তাহাৰ কৰিল

ভৱিষ্যত কাল (অসমীয়া)	একবচন	বহুবচন
উত্তম পুৰুষ	মই কৰিম	আমি কৰিম
মধ্যম পুৰুষ (তুচ্ছ)	তই কৰিবি	তহঁতে কৰিবি
মধ্যম পুৰুষ (মান)	তুমি কৰিবা	তোমালোকে কৰিব

প্ৰথম পুৰুষ	সি কৰিব	সিহঁতে কৰিব

<u>ভবিষ্যত কাল (বঙলা)</u>	<u>একবচন</u>	<u>বহুবচন</u>
উত্তম পুৰুষ	আমি কৰিব	আমৰা কৰিব
মধ্যম পুৰুষ (তুচ্চ)	তুই কৰিবি	তোৰা কৰিবি
মধ্যম পুৰুষ (মান্য)	তুমি কৰিবা	তোমৰা কৰিবে
প্ৰথম পুৰুষ	সে কৰিবে	তাহাৰা কৰিবেক

(চ) <u>কাৰক-বিভক্তি</u> ঃ অসমী আৰু বঙলা— দুয়োটা নব্যভাৰতীয় আৰ্যভাষাতেই কাৰকৰ দুটা উপায়েৰে বুজোৱা হয়। এটা হৈছে বিভক্তি প্ৰয়োগৰদ্বাৰা আৰু আনটো হৈছে 'বিভক্তি'ৰ পাছত পৰসৰ্গ সংযোগৰ দ্বাৰা। কিন্তু, ইহঁতৰ ৰূপবোৰৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োটা ভাষাতেই কেতবোৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হোৱা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে, মূল সংস্কৃতৰ কাৰক-বিভক্তিৰ বিপৰীতে অসমীয়া ভাষাত পাঁচোটা কাৰকহে ৰক্ষিত হৈছে— কৰ্তা, কৰ্ম, কৰণ, অপাদন আৰু অধিকৰণ। অসমীয়াত সংস্কৃতৰ 'সম্প্ৰদান' কাৰকৰ পৰিবৰ্তে 'নিমিত্ত' কাৰকৰ সৃষ্টি হৈছে আৰু অপাদান কাৰকৰ ক্ষেত্ৰতো অসমীয়া ভাষাত সম্বন্ধ পদৰ বিভক্তি 'ৰ' বা 'অৰ'ৰ পাছত 'পৰা' পৰসৰ্গ যোগ দিয়া হৈছে। আনহাতে, বঙলা ভাষাত মূল সংস্কৃতৰ বিপৰীতে মাত্ৰ চাৰিটা কাৰকহে ৰক্ষিত হৈছে ——কৰ্তা, কৰ্ম, কৰণ আৰু অধিকৰণ।

আন এটি মন কৰিবলগীয়া কথা হৈছে— অসমীয়া ভাষাত যিদৰে সকৰ্মক বা অকৰ্মক ক্ৰিয়া অনযায়ী কৰ্তাৰ পাছত প্ৰথমা বিভক্তি যোগ হোৱা নোহোৱা প্ৰথা পোৱা যায় ঠিক তেনেকৈ বঙলা ভাষাত এনে প্ৰথা ৰক্ষিত হোৱা দেকা নাযায়। একেদৰে, অন্য কাৰকসমূহৰ বিভক্তিৰ ক্ষেত্ৰতো অসমীয়া আৰু বঙলা ভাষাৰ কিছু বৈসাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়; যেনে ঃ

অসমীয়া ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত কৰ্ম কাৰকত প্ৰয়োগ হয়— 'ক' বিভক্তি; কিন্তু বঙলা ভাষাত প্ৰয়োগ হয়— 'কে' বিভক্তি। সেইদৰে, অসমীয়াৰ অধিকৰণ কাৰকত ——'ত' বিভক্তি প্ৰয়োগ হোৱাৰ পৰিবৰ্তে বঙলাত ——'তে' বা ——'এ' বিভক্তি প্ৰয়োগ হয়—

<u>অসমীয়া</u> ঃ ঘৰত, গছত।

<u>বঙলা</u> ঃ বাড়ীতে, গাছে।

আনকি, সম্বন্ধ পদৰ ক্ষেত্ৰতো অসমীয়া ভাষাত —'ৰ' বা —'অৰ' প্ৰয়োগ কৰাৰ পৰিবৰ্তে বঙলাত 'এ' বিভক্তি প্ৰয়োগ কৰা হয়—

<u>অসমীয়া</u> ঃ ৰামৰ বহী।

<u>বঙলা</u> ঃ ৰামেৰ বহী

আনহাতে, অসমীয়া আৰু বঙলা— ভাষা দুটা একে মূলজ হোৱা স্বত্তেও বিভিন্ন কাৰণৰ বাবে দুয়োটাৰ ৰূপতাত্ত্বিক দিশত কেতবোৰ বৈসাদৃশ্যও পৰিলক্ষিত হয়; এনে বৈসাদৃশ্য দুটামান হ'ল ঃ

(i) **<u>পুৰুষবাচক প্ৰত্যয়ৰ প্ৰয়োগ</u>** ঃ অসমীয়া ভাষাত সম্বন্ধবাচক বিশেষ্য পদত পুৰুষ অনুযায়ী বিভিন্ন প্ৰত্যয়ৰ সংযোগ কৰা

হয়। এই প্ৰত্যয়বোৰ হ'ল—

-০, -ই, -ৰা, -ৰ আৰু -ক। এই প্ৰত্যয় ব্যৱহাৰৰ ৰীতিটোৱে সমগ্ৰ নব্যভাৰতীয় আৰ্যভাষাৰ ভিতৰতে অসমীয়া ভাষাটোক সুকীয়া বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন কৰি তুলিছে। কিন্তু, সমগোত্ৰীয় ভাষা হোৱা স্বত্তেও বঙলা ভাষাত এই ৰীতিৰ প্ৰয়োগ দেখা নাযায়।

(ii) <u>নঞৰ্থক -'ন'ৰ প্ৰত্যয়</u> ঃ নঞৰ্থক বা ন্যস্তৰ্থক 'ন'ৰ প্ৰয়োগ কৰি নাস্তি অৰ্থ বুজোৱা হয়। অসমীয়া আৰু বঙলা দুয়োটা ভাষাতেই ইয়াৰ প্ৰয়োগ আছে যদিও প্ৰয়োগ পদ্ধতি দুয়োটা ভাষাতেই সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ বেলেগ। উদাহৰণস্বৰূপে, অসমীয়া ভাষাত নাস্তি অৰ্থ বুজাবলৈ ধাতুৰ আগত 'ন' যোগ কৰা হয় আৰু প্ৰথম স্বৰ অনুযায়ী তাৰ সমীভৱন হয়। কিন্তু, বঙলা ভাষাত সেই একেই অৰ্থ বুজাবলৈ ক্ৰিয়াৰ পাছতহে 'ন' যোগ হয়; যেনে ঃ

<u>অসমীয়া</u> ঃ মই নাখাওঁ।

<u>বঙলা</u> ঃ আমি খাব না।

এইদৰে, অসমীয়া আৰু বঙলা ভাষা দুটাৰ ৰূপতাত্বিক দিশৰ সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্য সম্পৰ্কে এটি থূলমূল বিচাৰ কৰি চাব পাৰি। আচলতে, ভাষাৰ ৰূপতত্ব হৈছে এটা অতি ব্যাপক বিষয়। এনে ব্যাপক বিষয়ৰ ভিতৰত এই আলোচনাত মাত্ৰ প্ৰধানকৈ লক্ষণীয় সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্য বিচাৰ কৰাৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিয়া হৈছে।

***

সংস্কৃত নাটকত প্ৰাকৃতৰ প্ৰয়োগ

শ্ৰীবন্দনা শৰ্মা
স্নাতক তৃতীয় বৰ্ষ
গুৰু পাঠ্যক্ৰম

সংস্কৃত নাটকৰ ইতিহাস অধ্যয়ন কৰিলে দেখা পোৱা যায় যে অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰা সংস্কৃত নাটকত প্ৰাকৃত ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰ পৰিচয় পোৱা যায়। সংস্কৃত নাটকৰ জৰিয়তে প্ৰাকৃত ভাষাই সাহিত্যিক ভাষা হিচপে গুৰুত্ব লাভ কৰে বুলিও কব পাৰি।

মহাৰাজ কণিষ্কৰ ধৰ্মগুৰু পণ্ডিত অশ্বঘোষৰ 'সাৰিপুত্ৰ প্ৰকৰণ', নামৰ নাটকখনিতে প্ৰাকৃতৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰ দেখা যায়। এই নাটকখনৰ উচ্চ শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মুখত সংস্কৃত ভাষা ব্যৱহাৰিত হৈছিল যদিও আনফালে নিম্ন শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ গণিকা, বিদূষক আদি চৰিত্ৰৰ মুখত প্ৰাকৃত ভাষাৰ পূৰ্ণ প্ৰয়োগ ঘটিছে। এই নাটকত ব্যৱহাৰ হোৱা প্ৰাকৃত পৰবৰ্ত্তী সাহিত্যিক প্ৰাকৃতৰ তুলনাত অধিক প্ৰাচীন ধৰ্মী বুলি পণ্ডিতসকলে মন্তব্য কৰিছে। কিছুমান পণ্ডিতে এই শ্ৰেণী প্ৰাকৃতক প্ৰাচীন মাগধী প্ৰাকৃত বুলি আখ্যা দিলেও অন্যান্য কিছুমান পণ্ডিতে এই নাটকৰ প্ৰাকৃতক শৌৰসেনী, মাগধী আৰু অৰ্ধ মাগধীৰ প্ৰাচীনতম ৰূপ বুলিহে মন্তব্য কৰিছে। এই নাটকৰ প্ৰাকৃতত অশোকৰ অনুশাসনত থকা পশ্চিমা, প্ৰাচ্য-মধ্যা আৰু প্ৰাচ্যা প্ৰাকৃতৰ বহু লক্ষণ পোৱা গৈছে। খ্ৰীঃ পূঃ ৩য় শতিকাৰ পৰা খ্ৰীষ্টাব্দ ১ম শতিকাৰ ভিতৰত প্ৰাকৃতৰ বিবৰ্তণৰ ধাৰা অশ্বঘোষৰ নাটকৰ ব্যৱহাৰ হোৱা প্ৰাকৃতাংশৰ পৰা সহজতে অনুমান কৰিব পাৰি। সংস্কৃত নাটকৰ জৰিয়তে প্ৰাকৃত ভাষাই পোনতে শিষ্ট সাহিত্যত ব্যৱহাৰ হৈ ইয়াৰ বাট মুকলি কৰি দিয়ে।

সংস্কৃত সাহিত্যৰ মহাকবি ভাসৰ নাটকত নাৰী আৰু সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ মুখত শৌৰসেনী প্ৰাকৃতৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। শৌৰসেনীয়ে আছিল ভাসৰ নাটকৰ প্ৰধান প্ৰাকৃত আৰু সি আছিল সংস্কৃত-গন্ধী। অশ্বঘোষৰ নাটকৰ প্ৰাকৃত ভাষাতকৈ পণ্ডিত ভাসৰ নাটকৰ প্ৰাকৃত ব্যাকৰণ নিৰ্দ্দেশিত বুলি কোৱাৰ যথেষ্ট অবকাশ আছে।

মহাকবি কালিদাস বিশ্ববৰেণ্য সংস্কৃত নাট্যকাৰ। কালিদাসৰ নাটকত প্ৰাকৃত ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰ জৰিয়তে সংস্কৃত নাটকত চৰিত্ৰবোৰে কেনে প্ৰাকৃত ব্যৱহাৰ কৰিব লাগে তাৰো ইংগিত পাঠকক দিছে। কালিদাসে মহাৰাষ্ট্ৰী, শৌৰসেনী, মাগধী এই তিনিওটা প্ৰাকৃত দক্ষতাৰে প্ৰয়োগ কৰি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ চৰিত্ৰৰ আচৰণবিধি সুন্দৰভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে। সমাজৰ নাৰী চৰিত্ৰ আৰু মধ্যম চৰিত্ৰৰ মুখত শৌৰসেৰী, সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ মুখত মাগধী প্ৰাকৃত আৰু নাটকৰ গীতবোৰত মহাৰাষ্ট্ৰী প্ৰাকৃতৰ সুন্দৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। সংস্কৃত নাটকৰ বুৰঞ্জীত বিশেষকৈ কালিদাসৰ নাটকত বিচিত্ৰ মনৰ নাৰী চৰিত্ৰৰ সমাবেশ দেখা যায়। নাৰী চৰিত্ৰৰ প্ৰেম-অনুৰাগ, ইষা- দণ্ড, হা-হুতাশ আদি ভাব প্ৰয়োগ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে শৌৰসেনী প্ৰাকৃত ব্যৱহাৰ কৰি সুফল লাভ কৰিছে। 'বিক্ৰমোৰ্ৱশী' নাটকত ঈৰ্ষান্বিতা অথচ দুৰ্বলা পাটমহিসীৰ আত্মত্যাগ; কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান

শকুন্তলম'ৰ সখীগতা প্ৰাণত সখী দুগৰাকীৰ 'পিয়সহি'ৰ প্ৰতি গভীৰ আন্তৰিকতা এই সকলোবোৰ দিশ শৌৰসেনী প্ৰাকৃতৰ মাধ্যমেৰে মৰ্মস্পৰ্শী ভাৱে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। 'অভিজ্ঞানশকুন্তলম'ৰ ষষ্ঠ অংকত নগৰপাল, ৰক্ষদ্বয় আৰু মাছমৰীয়া ধীবৰৰ মুখত যি প্ৰাকৃতৰ কথোপকথন হৈছে তাৰ এটা সুন্দৰ আভাস পোৱা যায়। মাছমৰীয়া ধীবৰ আৰু ৰক্ষীদ্বয়ে মাগধীত আৰু নগৰপালে শৌৰসেনীত কথা-বাৰ্তা পাতিছে।

আলংকাৰিক পণ্ডিত শূদ্ৰক 'মৃচ্ছকটিক' নামৰ দহ অংকীয়া নাটকখনত (প্ৰকৰণত) প্ৰাকৃতৰ পূৰ্ণ প্ৰয়োগ দেখা যায়। নাট্যকাৰে বিভিন্ন চৰিত্ৰ অনুযায়ী বেলেগ বেলেগ প্ৰাকৃত প্ৰয়োগ কৰি নাটকীয় সংলাপত নতুনত্ব প্ৰদান কৰিছে। এই নাটকখনত শৌৰসেনীৰ উপৰিও শৌৰসেনী মহাৰাষ্ট্ৰী উভয়ৰে লক্ষাণ পুষ্ট আৱন্তি আৰু মাগধী প্ৰাকৃতৰ উপভাষা শাকাৰী চাণ্ডালী আৰু টক্কী আদিৰ পূৰ্ণ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। নাটকখনৰ মূল চৰিত্ৰ শাঠ, শকাৰৰ মুখত শাকাৰী প্ৰাকৃত ব্যৱহাৰ হৈছে; চণ্ডালৰ মুখত চাণ্ডালী প্ৰয়োগ কৰা হৈছে।

প্ৰাকৃত ভাষাৰ কিছু বিভিন্নতা পোৱা যায় বিশাখ দত্তৰ 'মুদ্ৰাৰক্ষস' নামৰ নাটকখনত। এই নাটকৰ চৰিত্ৰ মুখৰ প্ৰাকৃত শৌৰসেনী যদিও আছিল লগে লগে মাগধী প্ৰাকৃতৰ ব্যৱহাৰো স্পষ্টভাৱে দেখা যায়। সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যৰ অন্যতম নাট্যকাৰ 'বেণী সংহাৰ' নামৰ নাটকত 'ৰক্তলোলুগ' বসাগন্ধা আৰু ৰাক্ষস ৰুধিৰ প্ৰিয়ৰ যি কথা-বাৰ্তা প্ৰকাশ কৰা হৈছে তাৰো মাধ্যম হৈছে মাগধী প্ৰাকৃত।

এনেদৰে সংস্কৃত নাটকত প্ৰাকৃতৰ প্ৰয়োগ প্ৰাচীন কালৰে পৰা ব্যৱহৃত হৈ আহিছে যাৰ মাজেৰে প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমাজ জীৱন অধ্যয়ন আৰু মধ্য ভাৰতীয় আৰ্যভাষাৰ অন্তৰ্গত বিভিন্ন আঞ্চলিক ৰূপ সুন্দৰভাৱে পোৱা যায়।

সূত্ৰ সংকেত ঃ

(i) শ্ৰীভুবনেশ্বৰী বৈশ্য ঃ প্ৰাকৃত ভাষা সাহিত্য পৰিচয়

(ii) ড° নগেন ঠাকুৰ ঃ পালি-প্ৰাকৃত-অপভ্ৰংশ ভাষা আৰু সাহিত্য

(iii) প্ৰসন্নৰাম দাস ঃ পালি-প্ৰাকৃত ভাষা আৰু সাহিত্য

(iv) ড°নগেন ঠাকুৰ ঃ প্ৰাকৃত সাহিত্য চয়ন

***

'জিকিৰ আৰু জাৰী'ৰ ওপৰত মুছলমানৰ বিশ্বাস

মিছ মীৰা আহমেদ
স্নাতক তৃতীয় বৰ্ষ

আজানপীৰ বা শ্বাহ মিলনৰ নামত প্ৰচলিত আঠকুৰি জিকিৰ অসমীয়া ভাষাৰ অমূল্য সম্পদ। অসমীয়া সাহিত্যত বৰগীতৰ স্থান যিমান উচ্চ জিকিৰ আৰু জাৰী সমূহৰ স্থানো সিমানেই উচ্চ। জিকিৰ সমূহৰ ৰচনাৰ সময় এতিয়ালৈকে নিশ্চিতকৈ ক'ব পৰা হোৱা নাই। কোনো কোনো পণ্ডিতৰ মতে ইয়াৰ ৰচনা কাল ১৬৩৪ খৃষ্টাব্দ আৰু কোনোবা এদল পণ্ডিতৰ মতে ১৭৩৪ খৃষ্টাব্দ। ৰচনা কালৰ মতানৈক্যৰ দৰে ইয়াৰ ৰচক সম্পৰ্কেও মতানৈক্য ঘটা দেখা যায়। কিছুমান পণ্ডিতৰ মতে বাগদাদ চহৰৰ পৰা শ্বাহমিলন আৰু নবী নামৰ দুজন ককাই-ভাই ভাৰত হৈ অসমত সোমাইছিল। তেতিয়াৰ পৰাই এই জিকিৰ ৰচনা হৈছিল।

জিকিৰক ধৰ্মৰ বানী বুলি মুছলমানসকলে সদায়ে বিশ্বাস কৰি আহিছে। 'জিকিৰ' শব্দটো আৰবী 'জিকৰ' শব্দৰ পৰা আহিছে। মুছলমান সকলৰ মতে জিকিৰ কৰা মানে স্মৰণ কৰা বা কীৰ্তন কৰা। ইছলাম ধৰ্মালম্বী লোকসকলে বিশ্বাস কৰে যে এই জিকিৰ সমূহ হ'ল মুছলমান ধৰ্মৰ মূল শিক্ষা আৰু আদৰ্শ। মুছলমান সকলে জিকিৰক ধৰ্মৰ লগত জড়িত থকা বুলি বিশ্বাস কৰে কাৰণে জিকিৰ গাবলৈ আৰম্ভ কৰোতে 'আদৰ-আদৱ' বুলিহে আৰম্ভ কৰে। জিকিৰ বোৰ দুই শ্ৰেণীৰ বুলি মুছলমান সকলে বিশ্বাস কৰে। এক শ্ৰেণীয়ে ইছলাম ধৰ্ম সম্বন্ধীয় শিক্ষা দিয়াৰ প্ৰয়াস কৰে আৰু আনটো শ্ৰেণীৰ জিকিৰ বাবে গূঢ়াৰ্থ পূৰ্ণ। হৰিৰ নাম শ্ৰৱণ কীৰ্তন কৰাৰ দৰে আল্লাৰ নামো শ্ৰৱণ কীৰ্তন কৰে বুলি এই জিকিৰ বোৰক মুছলমান সকলে বিশ্বাস কৰে।

জিকিৰ বোৰৰ দৰে জাৰী গীতবোৰো জনপ্ৰিয়। জিকিৰ আৰু জাৰী গীতবোৰক একেলগে সাঙুৰি লোৱা হয় যদিও উদ্দেশ্য আৰু আদৰ্শৰ ফালৰ পৰা দুয়োবিধ বেলেগ বেলেগ পৰ্য্যায়ৰ গীত। বিশ্বনবী হজৰত মহম্মদৰ ইন্তেকাল (মৃত্যু) ৰ পিছত তেওঁৰ অতি মৰমৰ নাতিয়েক ইমাম হাচান আৰু হোচেইনক ষড়যন্ত্ৰ কৰি হত্যা কৰাৰ পিছত তেওঁলোকৰ জীৱন কৰুণ কাহিনীক লৈ এই জাৰী গীতবোৰ ৰচিত হৈছিল। এই জাৰী গীতবোৰক বিশ্বাস কৰি মুছলমান সকলে 'হাচান' আৰু 'হোচেইন'ৰ মৃত্যুতিথি হিচাপে 'মহৰম' পালন কৰে। জাৰী গীতবোৰৰ প্ৰধান আকৰ্ষণ হ'ল — ইয়াৰ কৰুণ কাহিনী আৰু শোকাত্মক আবেদন। জিকিৰ বোৰৰ ৰচক আজান ফকীৰেই জাৰী গীতবোৰৰো ৰচক বুলি মুছলমান সকলে বিশ্বাস কৰি আহিছে; যদিও মন কৰিলে দেখা যায় যে আজান ফকীৰ অসমলৈ অহাৰ আগৰে পৰাই জাৰী গীতবোৰ অসমত প্ৰচলন আছিল। 'জাৰী' গীতবোৰৰ অৰ্থ শোক কৰা বা কন্দা। হজৰত মহম্মদৰ জীয়েক মা-ফাতেমাৰ হজৰত আলীৰ লগত বিবাহ আৰু তেওঁলোকৰ সন্তানদ্বয় ইমাম হাচান আৰু হোচেইনক কাৰবালাৰ যুদ্ধত নিৰ্মমভাৱে হত্যা কৰাৰ কৰুণ কাহিনী ইয়াৰ মূল বিষয়বস্তু। এই জাৰী গীতবোৰক জিকিৰৰ দৰেই মুছলমান লোক সকলে বিশ্বাস কৰি আহিছে, আৰু বিশ্বাস কৰি থাকিব।

***

অসমীয়া নাৰীৰ সাজপাৰ

শ্ৰীকৰবী ঠাকুৰীয়া
স্নাতক তৃতীয় বাৰ্ষিক
অসমীয়া বিভাগ

সভ্যতা সংস্কৃতিৰ অন্যতম নিদৰ্শক হ'ল সাজপাৰ। জাতিৰ সাজপাৰ আৰু তাৰ উপকৰণৰ ওপৰত ভৌগোলিক প্ৰভাৱ অনস্বীকাৰ্য্য নহয়। সাজ পোছাকৰ পৰাই বৰ্ণ, শ্ৰেণী, বিবাহিতা, অবিবাহিতা, লিঙ্গ, বয়স আদি সকলোৰে সন্তেদ পোৱা যায়। পিন্ধা সাজযোৰ অসমীয়া তিৰোতাৰ সৌন্দৰ্য্যবোধ আৰু লজ্জাবোধৰ পৰিচায়ক। বিধবা-সাধবা বা বিবাহিতা তিৰোতা আৰু পাট গাভৰুৰ সাজপাৰ ভিন্ ভিন্। ধনী-দুখীয়াৰ পৰিচয় সূচায় বেশভূষাই। সাজপাৰে যিদৰে শ্ৰেণীবিভাজন সূচায়, তেনেদৰে ব্যক্তিমৰ্য্যদাও দিয়ে। সাজ পাৰতেই জাতিৰ শ্লীলতা আৰ্থিক অৱস্থা, শিল্পীমন, সুকুমাৰ প্ৰতিভা আদিৰ প্ৰকাশ পোৱা যায়।

সাধাৰণতে অমসীয়া তিৰোতাৰ সাজ-পাৰ ৰিহা-মেখেলা। মেখেলাৰ দৰে বস্ত্ৰ অজন্তাৰ নাৰী চিত্ৰতো দেখা গৈছে। উচ্চ শ্ৰেণীৰ তিৰোতাই ভৰিৰ সৰু গাঠিলৈকে বিস্তৃত মেখেলা পিন্ধে আৰু বুকুৰ পৰা ককাললৈকে ৰিহা-মেৰাই লয়। ৰিহাই কাচলিৰ কাম কৰে। বৈষ্ণৱ যুগৰ সাহিত্যত প্ৰাপ্ত 'কচুৰ কাঞ্চলি'ৰ কাম সমাধা কৰা ৰিহাই পিছ পিনৰ মেখেলাৰ এটি অংশ ঢাকি ধৰি কঁকালৰ ঋজুত আৰু নিতম্বদেশৰ বৰ্তুল ৰেখাৰ স্পষ্টীকৰণত সহায়ক হয়। ফুল বচা ৰিহাৰ আঁচলটোৱে শোভা বৰ্ধন কৰে। সাধাৰণতে উৎসৱ অনুষ্ঠানত ৰিহাৰ ওপৰত চাদৰ বা চেলেং লোৱা হয়। নাৰীদেহৰ কোনো অংগই যাতে লোকদৃষ্টিৰ গোচৰীভূত নহয় তাৰ বাবেই তিৰোতাই চাদৰ চেলেং ব্যৱহাৰ কৰে। প্ৰাক্ বৈষ্ণৱ আৰু বৈষ্ণৱ যুগৰ কিছুসংখ্যক তিৰোতাই শাৰীও পৰিধান কৰিছিল। শ্বেতনেত শাৰীৰ বৰ্ণনাৰে মহাপুৰুষৰ ৰচনা ভাস্কৰ। উজনি আৰু নামনি অঞ্চলৰ বিয়া নামৰ কন্যাৰ সাজপাৰৰ প্ৰসঙ্গত উল্লেখ আছে—

শাৰী পিন্ধে শাৰী পিন্ধে ভাল মানুহৰ জী।
ভাল কৰি শাৰী পিন্ধে চিকাত গাৰত দি।।

আহোম ৰজাৰ কুৱৰীয়ে পাট বা গোমচেঙৰ ওপৰত সোণৰ গুণাৰে লতাফুলেৰে কাৰ্চিপৰ বনকৰা মেখেলা, ফুল লতা বাচি বোৱা পাটৰ ৰিহা আৰু পাটৰ কাপোৰত চিত্ৰ বিচিত্ৰকৈ কাৰ্চিপৰ বনকৰা ঘূৰী পিন্ধিছিল। ড° লীলা গগৈয়ে অসমীয়া তিৰোতাই পিন্ধা ৰিহা আৰু মেখেলাৰ লেখ দিছে এনেদৰে— আঁচু অলীয়া ৰিহা, আঁচলে পাৰিয়ে গুণাকটা ৰিহা, কেছ বছা ৰিহা, গাৰিয়লী ৰিহা, দহি অলীয়া ৰিহা, বহৈলগা ৰিহা আদি। একেদৰে মেখেলাৰ ভিন্ন প্ৰকাৰবোৰ হ'ল— কাৰ্চিপৰ বনকৰা মেখেলা, কিংখাপৰ মেখেলা, গুণাকটা মেখেলা, গোমচেঙৰ মেখেলা, চাটনৰ মেখেলা, নৰা-মেখেলা, পাটৰ মেখেলা, বুটাবছা মেখেলা, মুগাৰ মেখেলা, মেজাংকৰী মেখেলা আদি।

এনেদৰে বিশ্লেষণ কৰি ক'ব পাৰি যে সাজপাৰে এটা জাতিৰ বিশেষভাৱে চিনাক্ত কৰাত সহায় কৰে। অসমীয়া নাৰীৰ সাজপাৰে ইয়াৰ সভ্যতা সংস্কৃতিত গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান দখল কৰিছে, যাক আমি আমাৰ সংস্কৃতিলৈ এক উল্লেখযোগ্য বৰঙণি বুলি উল্লেখ কৰিব পাৰোঁ।

***

মৌখিক অসমীয়া লোক সাহিত্য তথা লোক সংস্কৃতিত এভুমুকি

শ্ৰীশান্তনা বৰুৱা
স্নাতক তৃতীয় বাৰ্ষিক

খ্ৰীষ্টীয় দশম-একাদশ শতিকাৰ আগতে অসমীয়া ভাষা বুলি এটা স্বতন্ত্ৰ ভাষা নাছিল। মানুহে বিভিন্ন ভাৱ, অনুভূতি আৰু অৱস্থা প্ৰকাশ কৰিব পৰা শক্তি অৰ্জন কৰে আৰু উচ্চাৰণ কৰা বিভিন্ন ধ্বনি বুজিবলৈ সাংকেতিক চিহ্ন সৃষ্টি কৰি লিখাৰ পদ্ধতি প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে। তেতিয়াৰ পৰাহে সাহিত্যৰ প্ৰকৃত বুৰঞ্জী আৰম্ভ হয় বুলি কব পাৰি। কিন্তু ভাষাই লিখিত ৰূপ পোৱাৰ আগতে কোনো সহিত্যৰ উদ্ভৱ হোৱা নাছিল তেনে কথা কব নোৱাৰি। মানুহৰ মুখে মুখে প্ৰচলিত গীত-মাত আৰু সাধু কথাৰ প্ৰচলন্তি আছে। অসমীয়া ভাষাতো তেনেধৰণৰ থলুৱা লোক-সংস্কৃতিৰ আধাৰত সৃষ্টি হোৱা লোকগীত, সাধুকথা আৰু প্ৰৱচন হয়তো প্ৰচলিত আছিল। লোক সাহিত্যৰ অন্যতম বাহন হ'ল 'মুখ'। যুগৰ সীমা চেৰাই পুৰুষানুক্ৰমে মানুহৰ মুখে মুখে চলি আহিছে বাবে ইয়াক মৌখিক সাহিত্য বা জনসাহিত্য বোলে।

পণ্ডিত হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে তেওঁৰ 'অসমীয়া সাহিত্যৰ চানেকি' গ্ৰন্থত অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰাচীনতম কালটোক 'গীতিযুগ' বুলি অভিহিত কৰিছে। সকলো ভাষাৰ লিখিত আৰু পৰিমাৰ্জিত সাহিত্য সৃষ্টি হোৱাৰ আগতে জনসমাজে মৌখিক গীত-নৃত্যৰ মাজেদিয়েই সামুহিক জীৱনৰ আশা-নিৰাশা, প্ৰেম-প্ৰীতি, আনন্দ-উৎসৱত ভাৱ ফুটাই তোলে। অসমীয়া ভাষাভাষী লোকসকলেও লিখিত তথা পৰিমাৰ্জিত সাহিত্য সৃষ্টি কৰাৰ আগতে মৌখিক সাহিত্যৰ যোগেদি জীৱনৰ নানান অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰিছিল। থলুৱা লোক-সংস্কৃতিৰ আধাৰত গঢ় লোৱা মৌখিক লোক গীতে অসমীয়া সাহিত্যৰ সৌষ্ঠৱ আৰু শোভা বৰ্ধন কৰিছে; কিন্তু সমাজৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগত বহুতো অমূল্য সম্পদ লয় পাব ধৰিছে।

থলুৱা লোক-সংস্কৃতি বুলি কওঁতে সততে প্ৰাচীন কালৰ পৰা চলি অহা জন-জীৱনত সাঙোৰ খাই থকা ৰাতি-নীতি, আচাৰ-অনুষ্ঠান, বিধি-ব্যৱহাৰ সকলোবোৰ কথাকেই সামৰি লোৱা দেখা যায়। পূৰ্বাপৰ বিধি-বিধান অনুসৰি অগ্ৰজ সকলে অনুজ সকলক মুখে মুখে শিকাই অহা 'পায়', 'নাপায়', 'চুৱা', 'নুচুবি', 'নাযাৰি', 'নাখাবি', ইত্যাদি অনুশাসনমূলক নিৰ্দ্দেশাৱলী আৰু পূজা-পাতাল, লোক-কথা, ফকৰা-যোজনা, গীত-মাত, জৰা-ফুঁকা, বিশ্বাস-অন্ধবিশ্বাস, আদিক লৈ সৃষ্টি হোৱা অসমীয়া সংস্কৃতিৰ এক মেটমৰা চহকী ভৰাঁল আছে। অসমীয়াৰ জাতীয় জীৱনত লোক-সংস্কৃতিয়ে ব্যাপক আৰু বিচিত্ৰ ৰূপত ধৰা দিছে। এই লোক-সংস্কৃতিৰ আলমত গঢ় লোৱা লোক-সাহিত্যই বৰ্ত্তমান যুগৰ ভাষাৰ অন্যতম দাবীদাৰ বুলি একে মুখে কব পাৰি।

অসমীয়া লোক সাহিত্যৰ ভিতৰত প্ৰধানকৈ এই কেইবিধ পৰে— (ক) লোকগীত (খ) ফকৰা-যোজনা আৰু প্ৰৱচন (গ) সাধুকথা।

<u>লোকগীত</u> ঃ সাহিত্যৰ দৃষ্টিভংগীৰে চালে লোকগীতবোৰ অধিক মূল্যবান। লোকগীতবোৰক প্ৰধানকৈ তিনিটা শ্ৰেণীত ভগাব পাৰি —

(ক) অনুষ্ঠানমূলক ঃ যেনেঃ বিহুগীত, আইনাম, বিয়ানাম ইত্যাদি।

(খ) আখ্যানমূলক ঃ এই গীতবোৰক বেলাড বোলা হয়। যেনে— মনিকোঁৱৰৰ গীত, বৰফুকনৰ গীত, বাৰমাহীৰ গীত ইত্যাদি।

(গ) বিবিধ বিষয়ক গীত ঃ যেনে ঃ নিচুকনি গীত, গৰখীয়া গীত, নাওঁ খেলোৱা গীত ইত্যাদি।

(খ) ফকৰা-যোজনা ঃ ফকৰা-যোজনা আৰু প্ৰৱচনত সাংসাৰিক অভিজ্ঞতালব্ধ জ্ঞানমূলক নীতি, বিভিন্ন সময়ত প্ৰচলিত জীৱনচৰ্য আৰু আদৰ্শবাদ, জাতিৰ মনস্তত্ব আচাৰ ব্যৱহাৰ আৰু বহু ক্ষেত্ৰত সমালোচনাওঁ পোৱা যায়। এই প্ৰৱচন প্ৰবাদ বাক্যবোৰ হৈছে—'তহৰ জ্ঞান একৰ বাণী।' চুটি' বাক্যত একাটি সাৰগৰ্ভ সত্য বা অভিজ্ঞতা প্ৰকাশ কৰিব পৰা অদ্ভুত শক্তি এইবোৰত লক্ষ্য কৰা হয়। যুগ পৰিবৰ্তনৰ লগত প্ৰবাদ প্ৰবচন বোৰৰ উদ্ভৱ আৰু লয় ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত।

(গ) সাধুকথা ঃ নৃতত্ব আৰু সমাজতত্বৰ অধ্যয়নৰ ফালৰ পৰা সাধুকথাৰ মূল্য যথেষ্ট। সাধুকথাবোৰৰ স্থিৰ ৰূপ এটা নাই, সাধু কওঁতাই নিজৰ অভিৰুচি আৰু সামৰ্থ অনুসাৰে তাক বৰ্ণাই যায়। বিভিন্ন সাধুকথাই সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ আভাস দিয়ে। প্ৰেম-প্ৰীতি, পিতৃস্নেহ, মাতৃস্নেহ, সপত্নী-বিদ্বেষ, অসূয়া-ঈৰ্ষা, জীয়াই থকাৰ স্পৃহা, জনবিশ্বাস, কু-সংস্কাৰ আদি আদিম ভাৱ আৰু অনুভূতিসমূহৰ সৰল আৰু মুকলি প্ৰকাশ সাধুবোৰত দেখা যায়। তেজীমলাৰ সাধু, চিলনী জীয়েকৰ সাধু আদিত প্ৰাচীনতাৰ চিনাকী পোৱা যায়।

লোক-সংস্কৃতি আৰু সাহিত্যত সময়ৰ আচোৰ লাগিছে, শব্দত পলশ পৰিছে আৰু কল্পনাৰ ৰহন লাগিছে। বোৱতি নৈৰ গতি লোক-সাহিত্যৰ ধৰ্ম। কিন্তু ইয়াতে অতীতৰ আদিম সত্যৰ জঁকাটো চিৰস্থায়ী। সদ্যহতে, সমাজত ইয়াৰ বহু-কথাৰে পৰিৱৰ্তন ঘটিছে। ভালো উটি গৈছে, বেয়াও বৈ গৈছে। কৃষ্টি-সংস্কৃতি যিহেতু গতিশীল, গতিকে পৰিৱৰ্তন হোৱাটো স্বাভাৱিক। অনাগত দিনত আৰু বা কি হয় সেয়া সময়ে কব ....।

***

অসমীয়া লোক-সংস্কৃতি আৰু ইয়াৰ সংৰক্ষণৰ চমু আভাষ

শ্ৰীজুৰি শৰ্মা
স্নাতক তৃতীয় বৰ্ষ
অসমীয়া বিভাগ

অসম এখন বিভিন্ন জাতি-উপজাতি-জনজাতীয় জনগোষ্ঠী তথা নানান ভাষা-ভাষী, ধৰ্মালম্বীলোকৰ আবাসভূমি। সেয়েহে, অসমৰ সংস্কৃতিও বাৰেবৰণীয়া আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ। লোক-সংস্কৃতিনো কি, — সেইটো জনাৰ আগতে সংস্কৃতিনো কি, এই বিষয়ে জনাটো প্ৰয়োজন হৈ পৰে। শুদ্ধ, মাৰ্জিত আৰু মহৎ জীৱন-যাপন কৰাৰ বাবে যিবোৰ আহিলা আৰু উপাদান লাগে সেইবোৰেই সংস্কৃতি। আকৌ, গাভৰু এগৰাকীক ধুনীয়াকৈ সজাই-পৰাই তোলাৰ বাবে যি পোছাক-পৰিচ্ছদ, আ-অলংকাৰ, প্ৰসাধন সামগ্ৰী লাগে, সেইবোৰেই সংস্কৃতি। সংস্কৃতিৰ সংজ্ঞা সম্পৰ্কে বিভিন্নজন পণ্ডিতে তেওঁলোকৰ মন্তব্যসমূহ আগবঢ়াইছে। এই সংজ্ঞাবোৰৰ সাৰমৰ্ম উলিয়াই সংস্কৃতিৰ বিষয়ে ইমানেই ক'ব পাৰি যে—সংস্কৃতি হ'ল কোনো এটা জাতিৰ বা মানৰ গোষ্ঠীৰ মাজত শ-শ, হাজাৰ-হাজাৰ, বছৰ-বছৰ ধৰি শিক্ষা-আদৰ্শ, ভাষা-সাহিত্য, আচাৰ-নীতি, ৰুচি-অভিৰুচি, জ্ঞান-ধৰ্ম, প্ৰেম-প্ৰীতি, হৰ্ষ-বিষাদ, কল্পনা-বিলাস, বিশ্বাস-অন্ধবিশ্বস আদিৰ মাজেদি গঢ় লৈ উঠা সুষম বৈশিষ্ট্যৰ সামূহিক ৰূপ। 'সংস্কৃতি' শব্দই সংস্কাৰ বা সংস্কৃত কৰ্মকো বুজায়। সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে- জান্তৱ প্ৰকৃতিৰ পৰা মানবীয় প্ৰকৃতিলৈ মানুহক উন্নীত কৰা মানবীয় কৰ্মৰাজিয়েই 'সংস্কৃতি'।

লোক-সংস্কৃতিও সংস্কৃতিৰে এটা বিশেষ স্তৰ। 'লোক' শব্দটোৰ এটা অৰ্থ হ'ল- জনসাধাৰণ। সেই কাৰণে লোক-সংস্কৃতি বুলি কলে জনসাধাৰণৰ সংস্কৃতিকেই বুজিব লাগে। জন-সংস্কৃতি, গণ-সংস্কৃতি আদি লোক-সংস্কৃতিৰে সমাৰ্থক ৰূপ। কোনো এটা অঞ্চলৰ জনসাধাৰণে লৌকিক আৰু পৰম্পৰাগত ভাৱে যিবোৰ ৰীতি-নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ধৰ্ম, বিশ্বাস-অন্ধবিশ্বাস আদি পালন কৰি আহিছে সেইবোৰেই অসমৰ লোক-সংস্কৃতি। লোক-সংস্কৃতি অ-কৃত্ৰিম। শিক্ষিত আৰু বুদ্ধিদীপ্ত মানুহতকৈ অ-শিক্ষিত বা নিৰক্ষৰ লোকৰ মাজত ইয়াৰ সমাদৰ বেছি। গাঁৱলীয়া লোক-সমাজখনেই ইয়াৰ মূলাধাৰ যদিও, সম্প্ৰতি নগৰকেন্দ্ৰিক মানসিকতাৰ বাবে অসমীয়া লোক-সংস্কৃতি ধ্বংসৰ গৰাহত। বৰ্ত্তমান যুগ যান্ত্ৰিকতাৰ যুগ। বিজ্ঞানৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে আমাৰ দৃষ্টিভংগী হৈ পৰিছে বিজ্ঞানমুখী। যাৰ ফলস্বৰূপে আমি প্ৰত্যেকে গতি কৰিব লাগিছো যান্ত্ৰিকভাৱে। পাশ্চাত্য শিক্ষাৰে প্ৰভাৱান্বিত হৈ আমি পাহৰিব লাগিছো আমাৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি। কৃত্ৰিমতাৰে পৰিপূৰ্ণ আজিৰ সমাজ ব্যৱস্থাত অ-কৃত্ৰিম লোক-সংস্কৃতিও ক্ৰমে ধাৱমান হৈছে কৃত্ৰিমতাৰ বাবে। লোক-সংস্কৃতি কাৰো ব্যক্তিগত সম্পত্তি নহয়। ই জনসাধাৰণৰ সামূহিক প্ৰচেষ্টাৰ মাজেদি সৃষ্টি হোৱা বস্তু। কিন্তু, আজি সমাজৰ এচাম ভণ্ড ব্যক্তিয়ে লোক-সংস্কৃতিৰ মহত্ব উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি অৱমাননা কৰাহে পৰিলক্ষিত হয়। লোক-সংস্কৃতি এখন সমাজৰ দাপোন। সেই দাপোনত প্ৰতিফলিত হৈ ৰয় এটা জাতিৰ, এখন সমাজৰ নিখুত প্ৰতিচ্ছবি, শতিকাৰ পৰা শতিকালৈ, যুগৰ পৰা যুগলৈ। সেয়েহে, অসমীয়া সমাজৰ দাপোন স্বৰূপা অসমীয়া লোক-সংস্কৃতিক সমাজৰ সৰ্বক্ষেত্ৰত দেখা দিয়া গৰাখহনীয়াত জহি-খহি যাবলৈ নিদি আমাৰ ভৱিষ্যতৰ উত্তৰাধিকাৰীসকললৈও থৈ যাব লাগিব সেই দাপোণখন। কিয়নো, সেই দাপোণখন আমাৰ কাৰো ব্যক্তিগত সম্পত্তি যিহেতু নহয়, সেই হেতুকে তাক ধ্বংস কৰাৰ অধিকাৰো আমাৰ নাই। গতিকে, প্ৰতিজন অসমীয়াৰে দায়িত্ব তথা কৰ্তব্য হ'ব-দাপোণখনৰ উন্নতি সাধন আৰু উপযুক্ত সংৰক্ষণ।.......

***

অপেস্বৰী পূজা

শ্রীমালবিকা কলিতা

প্রচলিত লোক বিশ্বাস মতে অপেস্বৰীসকল অনন্যা সুন্দৰী, গীত আৰু নৃত্যত পাৰদৰ্শী। অপেস্বৰীসকল বগী; কিন্তু তেওঁলোকে সততে ৰঙা বৰণৰ পোছাক পৰিচ্ছদ পৰিধান কৰে। অপেস্বৰীসকল অঞ্চলভেদে পৰী নামেৰেও পৰিচিত। অপেস্বৰী পূজা দেওবাৰ বা ৰবিবাৰে ভৰদুপৰীয়া অনুষ্ঠিত হয়। দেওবাৰ বা ৰবিবাৰটো সূৰ্য্য বা আদিত্যৰ লগত জড়িত। বৈদিক সাহিত্যত গন্ধৰ্বৰ লগতো অপ্সৰাৰ সম্পৰ্ক লক্ষ্য কৰিব পাৰি। 'ঋগবেদ'ৰ স্থান বিশেষে অপ্সৰা সকলে গন্ধৰ্ব বিলাকৰ পত্নীৰূপেও ধৰা দিছে। সায়ণৰ মতে গন্ধৰ্বৰ অৰ্থ বিবস্বান বা সূৰ্য্য আৰু আপ্যাঘোষা আৰু অপ্সৰাৰ অৰ্থ সুৰণ্যু বা সূৰ্য্যপত্নী ঊষা। 'ঋকবেদ'ত এটা মন্ত্ৰত কোৱা হৈছে যে, কেশী নামৰ এগৰাকী দেৱতাই অপ্সৰা-গন্ধৰ্বসকল আৰু মৃগবিলাকে বিচৰণ কৰা স্থানত বিচৰণ কৰি থাকে। কেশী নামৰ দেৱতা গৰাকীয়ে অগ্নি, জল, দ্যুলোক আৰু ভূলোকক ধাৰণ কৰে। নিজৰ আলোকেৰে কেশীয়ে সমগ্ৰ বিশ্বক দৰ্শনযোগ্য কৰে। এই যে জ্যোতি, ইয়াৰ নামেই কেশী। ইয়াৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, কেশী, সূৰ্য্য বা আদিত্যৰ বাহিৰে আন কোনো নহয়। যাস্কৰ মতে, কেশ শব্দৰ অৰ্থ ৰশ্মি, ৰশ্মি যাৰ আছে তেৱেঁই কেশী। গতিকে কেশ সদৃশ ৰশ্মি আছে, কাৰণেই আদিত্য বা সূৰ্য্যৰ নাম কেশী। আকৌ যাস্কে কৈছে যে, অপ্স শব্দৰ ৰূপাৰ্থক হৈছে ৰূপময়ী ভোগাতীত দৰ্শনযোগ্য অপ্সৰা বা উষা। আদিত্য বা সূৰ্য্যৰ লগত অপ্সৰাৰ নিবিড় সম্পৰ্ক ৰক্ষিত হোৱাৰ নিদৰ্শন বৈদিক সাহিত্যত স্পষ্ট। সূৰ্য্য অপ্সৰাৰ এই সম্পৰ্ক আৰু সম্বন্ধত প্ৰমাণ পোৱা যায় অসমৰ লোকজীৱনত পৰম্পৰাগতভাৱে পালিত হৈ অহা অপেস্বৰী পূজা বা অপেস্বৰী সবাহত। অসমৰ লোক জীৱনত অপেস্বৰাই কল্যাণ কামিনী আৰু অকল্যাণকামিনী উভয়দেবীৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। অকল্যাণকামিনী দেৱীৰূপে অপেস্বৰীসকলৰ কুদৃষ্টিত কোনো বেমাৰ আজাৰ নোহোৱাকৈ ল'ৰা-ছোৱালী শুকাই-খীনাই যায় আৰু নানা ধৰণৰ ৰোগে আক্ৰমণ কৰিবলৈ লয়। তেনে সময়ত যদি অপস্বেৰীক পূজা কৰা হয় তেনেহলে ল'ৰা-ছোৱালী আৰোগ্য হয় বুলি বিশ্বাস আছে। অপেস্বৰী সকলৰ কুদৃষ্টিক 'উপ্ৰেলীৰ লেঠা' লগা বুলি কামৰূপৰ অঞ্চল বিশেষে কোৱা দেখা যায়।

নামনি অসমৰ কামৰূপ জিলাৰ ডিমু অঞ্চল আৰু তাৰ আশে-পাশে অপেস্বৰীসকলৰ উপৰিও আদিত্য আৰু পঞ্চদেৱতাৰ পূজা দেওবাৰে দুপৰীয়া মহিলাসকলৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত কৰে আৰু পূজা কৰাত সধবা, বিধবাৰ কোনো প্ৰভেদ নাথাকে। সকলো শ্ৰেণীৰ মহিলাই নামতি হ'ব পাৰে বা নাম ধৰিব পাৰে। ফাকু আৰু চাউলৰ গুৰিৰে চাৰিকুনীয়াকৈ মণ্ডল পাতি তাৰ আগত বাঁহৰ মাৰি এডালত ওপৰত জাপি এটা আৰি দি তাত ৰঙা ফুল দি অপেস্বৰীৰ ৰভা সজোৱা হয়। তিনিখন আগলতি কলপাতত প্ৰতিখনতে নওটা ভাগ কৰি নওটা গ্ৰহৰ কাৰণে পাঁচবিধ ফল, ফুল, লগতে এঁৱা লাৰু দি সজোৱা হয়।

তাৰ পিছত সেন্দুৰৰ ফোট দি অপেস্বৰীৰ বাবে আগবঢ়োৱা হয় আৰু আৰৈ চাউলৰ গুৰিৰ এঁৰা লাৰু, কেচা ভোগ আদি দিয়া হয়। আগফালে চাকি, ধুপ, ধুনা আৰু তিনিটা ঘট সজোৱা হয়। মণ্ডলৰ চাৰিটা কোণত চাৰিটা বাতি থৈ তাত এঁৰা গাখীৰ, দৈ গাখীৰ দি দধিৰ পুখুৰী সজোৱা হয় আৰু তামোল-পাণ দিয়া হয়। অকুমাৰী ছোৱালীৰ পৰিবৰ্তে এখন ঢাৰিত ফুলাম গামোছা এখন দি তাত তিনিটা ৰঙাফুল তিনিযোৰ তামোল-পাণ, তিনিটা পইচা দিয়ে; এই ঢাৰিখন সন্মুখৰ ফালে থোৱা হয়। তাৰ পিছত নামতিয়ে এনেদৰে নাম লগাই দিয়ে—

সোণৰে জখলা ৰূপৰ শলা মাৰা
আহে অপেস্বৰী নামি এ
* * * * * * *
স্বৰ্গৰ পৰা নামি আহে এ
অপেস্বৰী আই।
দণ্ড ছত্ৰ কাঢ়ি নিয়ে
মহাদেৱ পায়।
* * * * * * *
সেন্দুৰৰ আলি দধিৰে পুখুৰী
তোলে অপেস্বৰী পানী এ।
* * * * * * *
নঙলাত একদায়, চোতালে দুইদায়
মজিয়াত শতেক দায় পাবা এ,
চৰুত পাও ধুবা আসনে বহিবা
দাসীক দয়া কৰি যাবা এ।

* * *

বিয়া গীতত অসমীয়া নাৰী মন

শ্ৰীলিপিকা দেৱী
স্নাতক তৃতীয় বৰ্ষ

অসমীয়া লোক সাহিত্যৰ অন্তৰ্গত অনুষ্ঠানমূলক গীতসমূহৰ এটা বিশেষ অংগ হৈছে বিয়ানাম। অসমীয়া বিবাহ অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন ক্ৰম বা অৱস্থাত আয়তীসকলে বিয়ানাম গায়। বিয়াৰ আগদিনা জোৰোণ দিয়া সময়ত দৰা-কইনা নোৱাওঁতে, দৰা আদৰোঁতে, কইনা হোমৰ গুৰিত বহোঁতে, সুৱাগ তোলোঁতে আৰু কইনা উলিয়াই দিওঁতে আইসকলে বিধে বিধে বিয়াগীত গায়। বিয়ানামক সাধাৰণতে দুটা শ্ৰেণীত ভগাব পাৰি। ইয়াৰে কিছুমানত কৃষ্ণ-ৰুক্মিনী, ৰাম-সীতা আদি পৌৰাণিক চৰিত্ৰক দৰা-কইনা হিচাপে কল্পনা কৰি তাৰ লগত জড়িত কাহিনীবোৰ বৰ্ণনা কৰা হয়। এই শ্ৰেণীৰ গীত পাতল ভাৱ বৰ্জিত আৰু ৰুচিপূৰ্ণ। আকৌ, আন এক শ্ৰেণীৰ গীতত দৰা বা কইনাঘৰীয়াক ঠাট্টা মস্কৰা কৰি আনন্দ উপভোগ কৰা হয়। এনে গীতক খিচাগীত বা যোৰানাম বোলে। বিবাহ অনুষ্ঠানত বিভিন্ন সময়ত গোৱা এই বিয়া নামবোৰৰ জৰিয়তে অসমীয়া নাৰী মনৰ সুন্দৰ চিত্ৰ পোৱা যায়।

বিয়াৰ আগদিনা বা তাৰ আগদিনা জোৰোণ বা তেলৰভাৰ দিয়া প্ৰথা। দৰাঘৰৰ পৰা জোৰোণত কইনাঘৰলৈ কি কি নিব লাগে, আইসকলে বিয়ানামত গাইছে এইদৰে ঃ

"খাৰুলোৱা মণি লোৱা সখি হেৰা হেম সাতসৰী।
তেল সেন্দুৰ ফণি কাপোৰ সখি হেৰা লোৱা শৰাই ভৰি।।
...."

এই বিয়াগীত বোৰত অলংকাৰৰ উল্লেখৰদ্বাৰা নাৰী মনৰ অলংকাৰৰ প্ৰতি থকা হেপাহৰ প্ৰৱণতাৰ কথা প্ৰকাশ পাইছে।

দৰাৰ মাকক কৈকেয়ী, সুমিত্ৰা আদিৰ লগত ৰিজাই কইনাজনীক সীতা বুলি কল্পনা কৰি গাইছে ঃ

"ৰাম ৰাম কৈকেয়ী ওলোৱা
ৰাম ৰাম সুমিত্ৰা ওলোৱা
ৰাম ৰাম ওলোৱা কৌশল্যা মাৱহে।।
ৰাম ৰাম জনকৰ বৰে।
ৰাম ৰাম সীতা পটেশ্বৰী।
ৰাম ৰাম জোৰোণ পিন্ধাবলৈ যাওঁহে।।"

এই গীতবোৰত কৌশল্যা, কৈকেয়ী আৰু সুমিত্ৰা আদিৰ গুণেৰে কইনাৰ মাকক গুণন্বিত কৰা হৈছে।

উলহ মালহেৰে জোৰোণলৈ দৰাঘৰীয়া কইনাঘৰত উপস্থিত হয়গৈ। কইনাঘৰীয়াক দৰাঘৰীয়াই আথে বেথে আদৰি নি ৰভাতলত বহুৱাৰ পিছত মণ্ডলৰ কাষত কইনাক জোৰোণ পিন্ধোৱাৰ নিয়ম। নামনি অসমৰ কোনো কোনো অঞ্চলত দৰাৰ বৌয়েক, বায়েক বা আন কোনো বয়োজ্যেষ্ঠা মহিলাইহে কইনাক জোৰোণ পিন্ধায়। উজনি অসমত কিন্তু দৰাৰ মাকেহে জোৰোণ পিন্ধোৱাৰ নিয়ম। জোৰোণ পিন্ধোৱাৰ লগে লগে কইনাজনী লোকৰ ঘৰৰ বোৱাৰীত পৰিণত হয়। বিয়াগীতত আছে ঃ

"লোৱা তামোল কটাৰী
আজিৰ পৰা হ'বা তুমি লোকৰ ঘৰৰ বোৱাৰী।"

এই গীতৰ জৰিয়তে নাৰীৰ মাকৰ ঘৰত থকা সেইছোৱা জীৱনৰ শেষত নতুন জীৱন এছোৱাৰ আৰম্ভণিৰ কথা সোঁৱৰাই দি মানসিকভাৱে প্ৰস্তুত হ'বলৈ কোৱা হৈছে। নাৰীমনৰ এই উপলব্ধি সচাঁকৈয়ে উল্লেখযোগ্য।

দৰা ঘৰক আপ্যায়িত কৰাৰ পাছত কইনাই তেওঁলোকক কলৰ তললৈকে আগবঢ়াই থয়। উজনি অসমত জোৰোণৰ দিনা গধূলি কইনাক (দৰাকো) নোওৱা হয়।

জোৰোণৰ পিছৰ অনুষ্ঠান বিয়া। বিয়াৰ দিনা ৰাতিপুৱা দৈয়ন দিয়া হয়। দুপৰীয়া পানী তুলি আনি সেই পানীৰে কইনা নোওৱা হয়। তাৰ পিছত কইনাক মণ্ডলৰ কাষত বহুৱাই লগৰীয়াসকলে সজায়। তাৰ পিছত কইনাৰ মাক আয়তীসকলৰ লগত সুৱাগ তুলিবলৈ যায়। উজনি অসমত দৰা অহাৰ পিছতহে সুৱাগ তোলা নিয়ম। আইসকলে গায় ঃ

"সুৱাগ তোলা সুৱাগ তোলা ৰুক্মিনী জননী।
ভাল কৰি সুৱাগ তোলা দুব গণি গণি।।"

'সুৱাগ' শব্দৰ অৰ্থ আনন্দ। সুৱাগ তোলা গীতত সাধাৰণতে নাৰীৰ ৰঙিয়াল মনটোৰ প্ৰকাশ ঘটে।

সুৱাগ তুলি অহাৰ পিছত কইনাক ভিতৰলৈ নিয়া হয়। দৰা অহাৰ আগলৈকে কইনাক সখীসকলে সজাই পৰাই তোলে। দৰা আহি কইনাঘৰ পোৱাৰ লগে লগে দৰাক আদৰি আনি ৰভাতলত হোমৰ গুৰিত বহুওৱা হয়। লগে লগে আয়তীসকলে গায় ঃ

"শিৱ গোসাঁই আহিছে
ডম্বৰু বজাইজে
শহুৰৰ পদূলিত কন্যা ভিক্ষা মাগিছে।'

দৰাই কন্যাভিক্ষা মগাৰ জৰিয়তে নাৰীমনৰ গৌৰৱৰ ভাৱ প্ৰকাশ পায়।

দৰাঘৰীয়াই কইনা খুজি পঠিয়ালে কইনাক হোমাৰ গুৰিলৈ উলিয়াই আনিব লাগে। সখীসকলে গায় ঃ

"আহা আইদেউ বহাহি
হোমৰ জুইক সাক্ষী কৰি ভিনদেউক বৰণ কৰাহি।"

* * *

আয়তীসকলে আধ্যাত্মিক তত্বসম্বলিত কেতবোৰ বিয়াগীতো গায় ঃ

"হীৰা মণি মুকুতা হ'ব জানো পাৰিবা
সীতা বেউলাৰ নিচিনা।
....
স্বামী অবিহনে নাৰী জাতিৰ জীৱনত
নাই একো সংসাৰত।"

এই গীতবোৰত নাৰীক প্ৰাচীন কালৰ সতী সাধবীৰ লগত তুলনা কৰাৰ জৰিয়তে নাৰীৰ গুৰুত্ব আৰু গাম্ভীৰ্য্য ভাৱৰ প্ৰকাশ পাইছে।

কইনাৰ ভিনিহিয়েক বা ককায়েকে কইনাক হোমৰ গুৰিলৈ উলিয়াই আনে। যি জনী ছোৱালীক অকলে কলৈকো যাবলৈ দয়িা নহৈছিল, সেইজনী ছোৱালীকে বিয়াৰ দিনা ৰাতি পৰৰ ঘৰলৈ বুলি উলিয়াই দিয়া হয়। কইনাৰ মনৰ অৱস্থাৰ কথা বৰ্ণনা কৰিছে ঃ

"পথাৰৰ শুৱনি ধানৰে থোক।
মৰমৰ মা ঐ ৰাখাচোন মোক।।
নোৱাৰো ৰাখিব জীয়ৰী তোক।
বেদৰ মন্ত্ৰেৰে বান্ধিলে তোক।।
আজি কি মা অ' নাৰাখা খঙত।
ভাত খোৱাৰ সময়ত পৰিব মনত।।

এই গীতবোৰত নাৰীমনৰ স্নেহসিক্ত ভাৱৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে।

হোমৰ গুৰিত কইনাৰ ভায়েকে আখৈ তোলা নিয়ম আছে। এই সময়তো আইসকলে গায় ঃ

"আখৈ তোলা আখৈ তোলা মৰমৰে ভাই।
আজিৰ পৰা তোমাৰ লগত গোত্ৰ ছিঙি যায়।।"

এনে ধৰণৰ গীতত নাৰীৰ আপোন পৰিয়ালৰ প্ৰতি থকা স্নেহ আৰু আনুগত্যৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰি, তাক ত্যাগ কৰিব লগা হোৱাত নাৰীৰ মন কেনে বিষাদ গধুৰ হৈ পৰিছে তাৰ ইংগিত দিয়ে।

বিয়া হোৱাৰ পিছত দৰা-কইনাক ভিতৰলৈ নিব লাগে। তাত দৰাই কইনাঘৰীয়াক সেৱা কৰা নিয়ম আছে। তাৰ পিছত কইনাক দৰাৰ লগত যাবলৈ উলিয়াই দিয়া হয়। এই সময়ত কইনাজনীয়ে কান্দি কান্দি অৱশ হৈ পৰে। বিয়াগীতত আছে ঃ

"বাইদেউ পৰে দুৰণিত উঠে হিয়া পোৰণি।
নাকান্দিবা বাইদেউ ঐ দেহত দিয়া জুৰণি।।
নাপাই বাইদেউ কান্দিব নাপায় হিয়া ভাঙিব।
হিয়া ভাঙি কান্দিলে তোমাক জানো এৰিব।।

*   *   *

উক্ত গীতবোৰৰ মাজেদি নাৰীৰ স্নেহশীলতা, আনুগত্য, উদাৰতা, সহিষ্ণুতা আদি ভাৱৰ প্ৰকাশ ঘটাৰ জৰিয়তে নাৰীৰ অদৃশ্য ভৱিষ্যতক আকোৱালি ল'ব পৰা এটি মনৰ দৃঢ়তাও প্ৰকাশ পাইছে।

কইনাই দৰাঘৰ গৈ পাওঁতে পলম হ'লে দ্ৰাঘৰীয়াই যোৰা নাম গায় ঃ

চেইন আমি পিন্ধা নাই,
নেক্‌লেচ আমি দেখা নাই।
বাৰ বজাত কইনা অহা
আমি কতো দেখা নাই।।

আকৌ, কইনাজনী চুটি চাপৰ হ'লে গাই এনেদৰে ঃ

এখুটি দুখুটি নাঙলৰ খুটি।
দদাতকৈ নবৌ এহাতৰ চুটি।।
সেইজনী নবৌয়ে কেনেকৈ খাব।
বাহীবন কৰোঁতে বেলাটো যাব।।

এনে গীতত নাৰী মনৰেই ৰাংঢালী মন এটিৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

দৰাঘৰৰ পদূলি মূৰত কইনা কিছু সময় ৰোৱাৰ পিছত দৰাৰ মাকে কইনাক চোৱৰেৰে আগবঢ়াই লৈ যায়। সেইদিনাৰ পৰাই কইনাজনী নবোৱাৰী হয়গৈ।

অসমীয়া সমাজৰ এনে বিয়াৰ বিভিন্ন কাৰ্যক্ৰমত গোৱা গীতবোৰৰ জৰিয়তে অসমীয়া সাংস্কৃতিক জীৱনৰ এটি দিশ ফুটি উটাৰ লগতে কইনাৰ মাকৰ দৰে বয়োজ্যেষ্ঠা মহিলাৰ আনন্দ বিশাদগ্ৰস্ত মনৰ পৰিচয়, কইনা বা তেওঁৰ বান্ধৱীৰ লেখীয়া ছোৱালীবোৰৰ মনৰ উগুল-থুগুল ভাৱ, কিশোৰী চেমনীয়াহঁতৰ ৰং-ৰহইচৰ কথা সুন্দৰভাৱে প্ৰস্ফুটিত হৈ উঠিছে। সূক্ষ্মভাৱে অধ্যয়ন কৰিলে নাৰী মনৰ বিচিত্ৰ অনুভূতি গীতবোৰৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়।

* * *

অসমীয়া বিভাগৰ গৌৰৱ

১। অনুৰাধা শৰ্মা - প্ৰথম শ্ৰেণীৰ প্ৰথম স্থান — ১৯৯৫-৯৬

২। নৱনীতা কলিতা- প্ৰথম শ্ৰেণীৰ প্ৰথম (ডিষ্টিংচন সহ) — ১৯৯৮-৯৯

৩। হীৰামণি কলিতা- প্ৰথম শ্ৰেণীৰ প্ৰথম স্থান — ২০০০-২০০১

৪। মিতালী বৰ্মন- প্ৰথম শ্ৰেণীৰ ৩য় স্থান — ২০০০-২০০১

৫। শুভশ্ৰী কলিতা- প্ৰথম শ্ৰেণীৰ প্ৰথম (ডিষ্টিংচন সহ) — ২০০১-২০০২

৬। মইনা ডেকা- প্ৰথম শ্ৰেণীৰ ৪ৰ্থ স্থান (ডিষ্টিংচন সহ) — ২০০১-২০০২

৭। মীৰা বৈশ্য- প্ৰথম শ্ৰেণীৰ ৫ম স্থান — ২০০১-২০০২

৮। দীপামণি হালৈ- প্ৰথম শ্ৰেণীৰ ১ম স্থান — ২০০২-২০০৩

(অসমীয়া বিষয়ত উচ্চতৰ মাধ্যমিক (কলা)

চূড়ান্ত পৰীক্ষাত সৰ্বোচ্চ নম্বৰ লাভ - ২০০০)

প্ৰাক্তন ছাত্ৰী -২০০২ বৰ্ষ

১। অনিমা দেৱী
২। আলি শৰ্মা
৩। অনিমা বৰ্মন
৪। অৰ্পনা বৈশ্য
৫। অজন্তা দেৱী
৬। অৰ্চনা বৈশ্য
৭। অৰ্পনা কলিতা
৮। বন্দনা দেৱী
৯। বিনীতা দাস
১০। বন্দনা দেৱী
১১। বিনীতা পাটোৱাৰী
১২। বিনীতা দেৱী
১৩। ভনীতা বৰ্মন
১৪। ভৱানী তালুকদাৰ
১৫। বৰ্ণালী চক্ৰৱৰ্ত্তী
১৬। চন্দ্ৰমা তালুকদাৰ
১৭। চন্দামিতা দেৱী
১৮। চন্দামিতা বৰুৱা
১৯। চন্দামিতা ভট্টাচাৰ্য্য
২০। দীপিকা বৰ্মন
২১। গীতিকা দত্ত
২২। গীতাঞ্জলী তালুকদাৰ
২৩। গীতামণি তালুকদাৰ
২৪। গীতা দেৱী
২৫। হিমানী ৰাজবংশী
২৬। হীৰামণি কলিতা
২৭। জুনু বৰ্মন
২৮। জ্যোতিৰেখা দেৱী
২৯। জুনুকা হালৈ
৩০। জ্যোৎস্না কলিতা
৩১। জিণ্টী তালুকদাৰ
৩২। কল্পনা পাঠক
৩৩। কনিকা কলিতা
৩৪। ললিতা পাঠক
৩৫। লীনা বুজৰবৰুৱা
৩৬। মলয়া কলিতা
৩৭। মনিষা তালুকাদাৰ
৩৮। মনিযা ভট্টাচাৰ্য্য
৩৯। মামনী বৰ্মন
৪০। মীৰা বৈশ্য
৪১। মণিকা বৰুৱা
৪২। মুনমুন মেধী
৪৩। মইনা ডেকা
৪৪। নমিতা ডেকা
৪৫। পাঞ্চালী বৰ্মন
৪৬। পমিলা বেগম
৪৭। ৰূপামণি বৰ্মন
৪৮। ৰেজিনা বেগম
৪৯। ৰূবী ডেকা
৫০। ৰূপা দাস
৫১। ৰঞ্জু ৰয়
৫২। সৰোজিনী মেধি
৫৩। সবিতা তালুকদাৰ
৫৪। সুস্মিতা ভড়ালী
৫৫। সুভশ্ৰী কলিতা
৫৬। সবিতা মজুমদাৰ
৫৭। শ্ৰুতিলিপি ডেকা
৫৮। অজন্তা বুজৰবৰুৱা
৫৯। দীপান্বিতা হালৈ