From the souvenir of Silver Jubilee year

Dr Birendranath Datta

Bargits of Assam: An introduction

Ask any cultural-conscious Assamese to draw up a list of items that should be considered as representing the best in Assamese culture. You can almost be sure that high among the priorities in the list will be coming the bargits, the devotional songs composed about four hundred years ago by the rare gurushishya team of the unparallelled versatile genius Sankardeva and his almost equally versatile disciple Madhavadeva. These two were mainly responsible for the spread of the neo-Vaishnavite Bhakti movement in Assam and for ushering in a remarkable cultural resurgence of the Assamese society.

Literally meaning 'great songs', the bargits are composed in a pleasantly artificial language called Brajavali or Brajabuli. They are truly great, not only for their deeply spiritual and philosophical content centering on Krishna (or Rama) and for their exquisite literary style, but also for the excellence of the musical modes associated with them. The bargits represent a distinctive school of music which boasts of its own system of

ragas and talas and a style of presentation peculier to itself. In fact, some knowledgeable bargit enthusiasts claim that the bargit system of music represents an independent system of raga music, which they would like to call the Kamrupi system as distinct from both the Hindustani and Karnataka systems. Ahir, asowari, dhanasri, kalyan, kamod, mahur, basanta, suhai, shree, etc. are the names ofsome of the large number of ragas to which bargit are set. True, these are familiar raga names in the field of Hindustani classical music. But except in a very few cases- dhannsri and kalyan for instance the raga forms in the bargit system are substantially different from those in the Hindustani system. Similarly with the talas. There are in the bargit system of music talas like ektal, rupak, yati, pari, kharman and so on. Of these ektal and rupak, for instance, have their Hindusthani counterparts: but apart from having identical names, the respective talas in the two system have little else in common. The ektal or etali of the bargit system a found in same satras, Vaishnava monasteries which are centres of Vaishnava devotional music) has 24 matres with four beats an 4 empty beats. In other satras, it has '12 matras. But the movement in either case in different from that of the Hindushani ekta similarly the rupak tala of bargits, in which there are 12 matras with 4 beats and 2 empty beats, is structurally very differet from the Hindusthani rupak tal which has 7 matras. It has rather some affinity with the Karnatak rupaka tala.

Usually the singing of Bargit starts with rag diya or rag tana, which is a kind of delineation of the raga in which a song is to be sung- something akin to alap. There are also rules regarding the appropriate times for the singing of particular ragas. Thus ahir, kou, shyam, lalit, etc. are morning ragas, asowari, belowar, sareng, suhai, sin thura etc. are evening ragas and madhyavali, bhupali, kamod, etc. are late-night ragas. These rules are, however not equally strict in all cases.

There are alse rag-molitas which are a class lyrics describing the origins of different ragas something akin to raga dhyanags. It is a technique by which the outline of the structure of partucular raga is given. Earlier we had the occasion to refer to satras or Vaishnava monasteries and their association with Vaishnava devotional music. In fact the music heritage accociated with the bargits has been preserved in the satras which have served through centuries as the citadals of a highly enriched indigenous culture. Generatios after generations of gayans (vocal specialists) and bayans (instrumental specialists) have been trained up in the satras since the days of Sankardeva and Madhavadeva. Strange as it may seem, the traditional exponents have no knowledge of musical notation: they even do not use the names of the swaras in their system. the raga structures are just got by heart by the learner through years of constant listening and practising. This method of preserving the raga structure is obviously not fool proof and is vulnerable to various kinds deviation. Yet it is remarkable that with this rather loose method the bargit heritage has not only been kept from dying out

but has been kept vgioroulsy alive through these four huudred years or so. It is a measur of the devotion and the dadication of those connected with the satra inatitution and also perhaps of the quality to the music itself.

Although the satra-based exponents are the true respositories of the bargit system of music it must be admitted that their mode of representation often betrays a lack of finish and might not be particularly agreeable to ears uninitatied to the system. One big factor resbonsible for this apparent lack of finis is the fact that no stringed or wind instrument -not even anything like the tanpura—to keep the scale, is used by the traditional singers. References to some instruments being used for accompaniment, in the past are to he found in old texts, but since quite a long time past the only instruments that have heen used to accompany the singing of bargits are the khol (a kind of drum) and the tal, the cymbals.

However, the modern of singers bargit take the help of such instruments as the tanpura the flute, the violin and so on, and their renderings being musically more presentable are becoming increasingly popular with all sections of people except the orthodox who see in such unconventional rendering a deviation from tradition. Not only do modem renderings of bargit constitute an important element in the programmes of the Guwahati and Dibrugarh stations of Akashvani, they have also made their impact on music lovers at large through other media like the cinema, the gramophone record, the cassette and, of course, public functions.

It may be mentioned here that although the bargit tradition represents one single system of music, there are variations in style within the system. Centring round some important satras in which the bargit tradition has been zealously maintained, such variations style are not always confined to the modes of rendering the songs but occasionally extend to the raga and tala structures as well. And of course there are the distinctive styles of important individual exponents. Some well-recognised stalwarts of the recent past have been the late Maniram Gayan Muktiar of Kamalabari Satra, the late Dayal Chandra Sutradhar of Barpeta Satra, the late Gahan Chandra Goswami of Nikamul Satra, the late Girikanta Mahanta of Sravani Satra and the late Jadab Pathak of Sundaridiya Satra. Each of them had an unmistakable style that was inimitable in its own way but was at the same time truly faithful to and representative of the time-honoured tradition. Unfortuantely, such musical giants are getting rarer and rarer.

It is perhapes an index of the attachment of the Assamese to the Bargits that many of the songs have been cast in easier and more popular musical moulds in place of the orthodox ones. Sometimes this has been done simply from a zeal for innovation and sometime with the purpose of bringing bargits to the easy reach of lay enthusiasts for whom the intricacies of the orthodox raga and tala system often prove elusive. Needless to say, such attempts at innovation and popularization have been frowned upon by the traditionalists.

The bhaonas. which are traditional dramatic performances of the nodel set by Sankaradeva and Madhavadeve are one of the most popular entertainment media in rural Assam. In these there is a fine blending of acting, dancing and music of the bargit school. bargit-like songs coming every now and then throughout the parformance. It is normally through these bhaonas that villagers have a modding acquaintance with the bargit system of music.

In fact the bargit system incorporates within itself the songs of the dramas composed by Sankardeva and Madhavdeva. Usually referred to as natar git, or ankar git, these songs of the dramas are also sung in the same manner as the bargits proper. the only differerence is that while in songs of the dramas both the raga and the tala are fixed. in a bargit proper only the raga is fixed while the performer is free to sing the song in any tala or a combination of talas of his choice. Interestingly, there is a convention prevalent in some satras according to which an accomplished bargit singer is expected to be able to sing a bargit in all the better-known talas.

According to the convention associated with the traditional Vaishnava dramas of Assam. the last song of a drama is almost invariably a composition that is in the kalyan raga and set to Kharman tala. In fact, in the world of Vaishnava music and drama of Assam. the expression kalyan kharman carries the sense of a finale. And that perhaps is an appropiate note on which to bring this short introductory piece to an end.

ভৰত শইকীয়া

অসমৰ সত্ৰীয়া নৃত্য ইয়াৰ সৰ্বভাৰতীয় স্বীকৃতিপ্ৰাপ্তিত প্ৰয়াত ৰসেশ্বৰ শইকীয়াৰ ভূমিকা

১৯৯৬ চনৰ ছেপ্টেম্বৰ মাহৰ ২৪ তাৰিখৰ কথা। সন্ধিয়া খানাপাৰাস্থিত অসম কৃষি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ প্ৰেক্ষাগৃহত মাজুলী দ্বীপৰ সুৰক্ষা আৰু উন্নয়ন আদিৰ ওপৰত এখন ৰাজহুৱা সভা অনুষ্ঠিত হৈছিল। তাত গুৱাহাটীস্থ সমূহ মাজুলীবাসী আৰু মাজুলীৰ শুভাকাংক্ষীসকল সমবেত হৈছিল। সেই সভালৈ মই প্ৰয়াত ৰসেশ্বৰ শইকীয়া বৰবায়নক নিমন্ত্ৰণ কৰিছিলো। সত্ৰীয়া নৃত্যৰ সৰ্বভাৰতীয় স্বীকৃতিৰ বিষয়টোৰ ওপৰত বহুত দিন লাগি থাকিও কৃতকাৰ্য নোহোৱাত তিতামুৰীয়া লাগি মানুহজন কিছু পৰিমাণে হতাশগ্ৰস্ত হৈ পৰিছিল। একপ্ৰকাৰ জোৰ কৰিহে মই আহিবলৈ সৈমান কৰিছিলো আৰু কাৰ্যসূচীত তেখেতৰ এটা ভাষণ ৰাখিবলৈ দিহা কৰালো। সত্ৰীয়া নৃত্যৰ স্বীকৃতি বিষয়ক এখন সাধাৰণ দৰ্খাস্তও (ডা অৰুণ কুমাৰ শৰ্মা, এম পি, লখিমপুৰ সমষ্টিলৈ সম্বোধন কৰি) লৈ আহিবলৈ কৈছিলো।

যথা সময়ত মিটিঙত প্ৰয়াত শইকীয়াদেৱে দহ-বাৰ মিনিট মান সময় ভাষণ দিলে আৰু তিনি মিনিট মানতে দৰ্খাস্তখন পাঠ কৰি ডা শৰ্মাৰ হাতত প্ৰদান কৰাৰ সময়ত মানুহজন একপ্ৰকাৰ আৱেগিক হৈ থোকা-থুকি মাতেৰে কেনেকৈ বহুত দিনৰ পৰাই বিষয়টোৰ ওপৰত নেতা-মন্ত্ৰী, এম পি, এম এল এ ৰ পৰা বিশেষ কাৰ্যকৰী ধৰণৰ সহযোগ পোৱাত ব্যৰ্থ হৈছে তাকে ক'লে। মানুহজনে লগতে ক'বলৈ নেপাহৰিলে,—

"আজিৰ মিটিঙলৈ আহিবলৈও মোৰ মন নাছিল; ভৰতে আপোনাৰ সম্পৰ্কত বৰ আশা দেখুওৱাত আৰু তেওঁৰ কথা ৰাখিয়েই আহিলো আৰু এইখন দৰ্খাস্ত আপোনাৰ হাতত দিলে।" মই হতভম্ব, অপ্ৰস্তুত বা লজ্জিত হোৱা নাছিলো। শৰ্মাই আগ্ৰহেৰে দৰ্খাস্তখন গ্ৰহণ কৰি ক'লে— "বিষয়টো দীঘলীয়া; আমাৰ মানুহৰ বাবে অলপ মোড় লোপোৱা বিধৰ। 'আৰ্ট কালচাৰ' এজন ৰাজনীতিৰ মানুহৰ কাৰণে টান বিষয়; তথাপিও আপুনি নিশ্চিত হওক যে মই যত্নৰ ত্ৰুটি নকৰিম।"

"মোক সেইটোকেই লাগে" শইকীয়াৰ মুখত হাঁহি। মই মনতে অলপ সকাহ পালো।

অসমৰ সত্ৰীয়া নৃত্যৰ সৰ্বভাৰতীয় স্বীকৃতিৰ বিষয়টোত অসমৰ সকলোজনৰে আগ্ৰহ আছিল। গণ্য-মান্য পৃষ্ঠপোষক বহুজনে বিষয়টোৰ ওপৰত যত্নও নকৰা নহয়। কিন্তু শইকীয়া এই বিষয়ত বহু পৰিমাণে ব্যাকুল হৈ পৰিছিল। সেই বিশেষ স্বীকৃতিটো নথকাৰ কাৰণেই সত্ৰীয়া নৃত্য শিল্পীসকলে সৰ্বভাৰতীয় কথক, কথাকলি, ওডিশি আদি নৃত্যৰ শিল্পীসকলৰ সম মৰ্যাদা নাপাইছিল। দৈনিক ভাট্টা, দা-দৰমহা, ভ্ৰমণ বাচন আদিৰ ক্ষেত্ৰতো একেই। আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা আমাৰ শিল্পীসকলে সৰ্বভাৰতীয় শিল্পীসকলৰ তুলনাত হীনমন্যতাত ভুগিবলগীয়া হৈছিল। এই স্বীকৃতিহীনতাই শইকীয়া আৰু তেখেতক অনুসৰণ কৰি মাজুলী সত্ৰ পৰা অহি গুৱাহাটী আৰু অসমৰ চুকে-কোণে বিয়পি পৰি অসমত 'সত্ৰীয়া নৃত্য-আন্দোলন'ৰ আগভাগ ধৰি থকা শ্ৰীঘনকান্ত বৰা, শ্ৰীগোবিন্দ শইকীয়া, শ্ৰী জীৱনজিৎ দত্ত, শ্ৰীশৈলেন শইকীয়া, শ্ৰীগোপাল বৰদলৈ, শ্ৰী দুৰ্লভ শইকীয়াইতক পেটত গোৰ মৰাৰ নিচিনা হৈছিল, কাৰণ সত্ৰীয়া নৃত্যৰ প্ৰশিক্ষণেই এইসকলৰ জীৱন আৰু জীৱিকা আছিল। এইসকলৰে দলপতিৰ নিচিনা প্ৰয়াত ৰসেশ্বৰ শইকীয়াৰ ওপৰত স্বাভাৱিকভাৱেই এই স্বীকৃতি আদায় কৰি দিয়াৰ দায়িত্বটো অহি পৰাৰ নিচিনা হৈছিল। আনহাতে, ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰতিজনেই মোৰ মাজুলীৰ ওচৰ চুবুৰীয়া, চিনা-জনা, মিতিৰ-কুটুম হোৱাৰ কাৰণে তেওঁলোকৰ অৰ্থনৈতিক দুৰ্দশাৰ কথাটো মই অনুভৱ নকৰি নোৱাৰিছিলো। গতিকে শইকীয়াৰ লগতে এই সমস্যাটোৰ অন্ত পেলোৱাৰ ক্ষেত্ৰত ড° অৰুণ কুমাৰ শৰ্মাৰ ওপৰত মই একান্ত ভৰসা ৰাখিছিলো।

আৰ্ট কালচাৰ, সত্ৰীয়া নৃত্যৰ লগত বৰ বিশেষ চা-চিনাকি, হলি-গলি নথকা তেকা লৰা শৰ্মাক বিষয়টোৰ ওপৰত পৰোক্ষভাৱে হ'লেও কিছু আইডিয়া, তথ্য আদি ঢালি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হ'ল। এই সম্পৰ্কত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ তেতিয়াৰ অধ্যাপক ড° প্ৰদীপ জ্যোতি মহন্ত, অসমৰ কালচাৰেল ডিপাৰ্টমেণ্টৰ তেতিয়াৰ কমিচনাৰ শ্ৰীহিমাংশু শেখৰ দাস আদিৰ পৰোক্ষ অৰিহণা স্মৰণযোগ্য। শৰ্মাই নিজাববীয়াকৈও যত্নৰ ত্ৰুটি কৰা নাছিল।

মোৰনো কি হৈছিল ঃ নৃত্য-গীত, আৰ্ট-কালচাৰৰ লাইনৰ মানুহ নাছিলো যদিও মই আছিলো 'গায়নৰ ঘৰৰ বোলা, সমজদাৰ শ্ৰোতা'। সেই কাহানি যিদিনা শইকীয়া ডাঙৰীয়াই তেখেতৰ দুগৰাকী ছাত্ৰীৰ দ্বাৰা প্ৰথমবাৰৰ বাবে আনুষ্ঠানিকভাৱে ৰবীন্দ্ৰ ভৱনৰ প্ৰেক্ষাগৃহত ৰজাঘৰীয়া চালি নৃত্য প্ৰদৰ্শনী কৰাইছিল তালৈ মোকো নিমন্ত্ৰণ কৰিছিল টেলিফোনযোগে। তেতিয়াৰ কৰ্মক্ষেত্ৰ সুদূৰ তেজপুৰৰ পৰা আহি আহি ৰবীন্দ্ৰ ভৱন পাওঁ মানে নাচ আৰম্ভ হৈ গৈছে। মই আগতেও সত্ৰত ভকতৰ লৰাই গতানুগতিকভাৱে নচা চালি নাচ দেখিছিলো, —কিন্তু সেই দিনা ৰবীন্দ্ৰ ভৱনৰ প্ৰেক্ষগৃহত যি নাচ দেখিছিলো তেনে নাচ আগতে কেতিয়াও দেখা নাছিলো। নাচনীৰ স্বাস্থ্য চেহেৰা, সাজপাৰ মেকআপেই চাবা নে নাচৰ ভংগীমাই চাবা! তাৰ উপৰি, নতুন উঠা বয়সৰ সুন্দৰ সুঠাম শৰীৰত গোৰমৰা বগা ধুতি, বগা দীঘল পাঞ্জাবীৰ নিচিনা চাপকন, মূৰত বগা কাপোৰৰ সুদৰ্শন মথুৰা পাগৰ ওপৰত সত্ৰীয়া নিৰ্মালি, উজ্জ্বল ওৰণি আৰু এটা প্ৰকাণ্ড খোপা। মধুৰ ছন্দেৰে বাহুৰ হাত দুখনে নাচি আছে, মাজে মাজে যেন খোলত চাপৰ পৰিছে। নাচি আছে ভৰি দুখনেও ছন্দময় গতিৰে পদচালনাও কৰি গৈছে। শৰীৰৰ প্ৰতিটো অংগই নাচিছে। বগৰ পাখিৰ দৰে ধুতিখনৰ খোৰটোৰে আৰু মূৰৰ পাগুৰিটোৰেও নচা নাই কিহে? বাওঁ কাষে উইংসৰ কাষত ওখ পীৰাত এচন মাটি চকিৰ সন্মুখত হলি-জালি হাতত তাল লৈ গীত গাইছে তিনিজনমানে। মোৰ সন্মুখত বহা তিনি গৰাকীমান দৰ্শক— অসমৰ মুধাফুটা ব্যক্তিসকল— ড° মহেশ্বৰ নেওগ, ৰুদ্ৰ বৰুৱা, ৰাধাগোবিন্দ বৰুৱা, ভূপেন দাস, লক্ষ্মধৰ চৌধুৰী, ভবগিৰি ৰায়চৌধুৰী, শ্ৰীবীৰেন দত্ত ছাৰ, নিৰ্মল প্ৰভা বৰদলৈ

কাইদেউৰ পৰা শ্ৰীপ্ৰদীপ বৰদলৈলৈকে সকলোৱে নাচখনৰ তাল-মান ভৰিৰে আৰু হাতেৰে ৰাখি গৈছে। তাৰ লগে লগে মুখ বিলাকেও ছন্দময় গতিত লৰচৰ কৰি আছে। ৰবীন্দ্ৰ ভৱনৰ কম্‌ পোহৰত মই দেখিছিলো,— ষ্টেজৰ চেটিংবিলাকেও যেন লাহে লাহে দুলি আছে। গায়ন, বায়ন, নটুৱা, দৰ্শক সকলো মিলি মোৰ অচিনাকি এক নতুন ছন্দৰ যেন জন্ম দিছে, যিটো মই ভাষাৰে বৰ্ণনা কৰিব পৰা নাই। সেইদিনাৰ নাচ উপভোগ কৰা কোনো লোকে মোৰ বিৱৰণি পঢ়িলে মই কি বুজাবলৈ গৈছো তাক অনুধাবন কৰিব পাৰিব। নাচ শেষ হোৱাৰ লগে লগে মই তৰিৎ গতিৰে গৈ গ্ৰীণ ৰূম পালোগৈ।

শইকীয়া ডাঙৰীয়াই খোলটো কান্ধৰ পৰা নমাই টেবুল এখনত থিয় কৰি থৈছে আৰু যেনেপাই আছে। নাচনী দুজনীয়ে বাৰ্তৰি কাগজ দুখন মোটোকাই লৈ আছে। তেখেতে মোক দেখাৰ লগে লগে 'অ' ভৰত, তুমি আহিছিলানে কিঃ কেতিয়া পালাহি?' আদি কেইবাটাও প্ৰশ্ন কৰিলে যদিও মই উত্তৰ দিব নোৱাৰিলো। খোলটো নমাই থোৱাৰ পিছত আজৰি হৈ থকা শৰীৰটোৰ সন্মুখভাগত প্ৰায় ঢলি পৰিলো আৰু তেখেতৰ ঘামত তিতি থকা গাটো সাৱটি ধৰিলো। পৰম তৃপ্তিৰে তেখেতেও মোক সাৱটি ধৰিলে।

'দেদাইদেউক আপোনাৰ জীৱন সাৰ্থক হ'ল। সত্ৰীয়া নৃত্যৰ গাভৰুখন অতি পৰা [illegible] উঠিল [illegible] আপুনি মাত্ৰ ভাল মতে [illegible] হ'ব। মই আপোনাক কিবা কৰি দিব লগীয়া হ'ব।'

'তুমি হেণ্ডচেম হ'বা। পোহেঞ্জৰ বিয়ৰি চিএৰিৰা, গাড়ীৰ ষ্টাৰ্ট বন্ধ হ'লে ঠেলিবা আৰু চকা ৰোকাত সোমালে ঠেলিবলৈ মানুহ মাতিবা।'

'হ'ব দেদাইদেউ, মই সদায়ে হেণ্ডচেম হৈয়েই থাকিম।' নাচনী দুজনীয়ে তেওঁলোকৰ অধ্যাপক গুৰুজনৰ লগত একেবাৰে সনা-পোটোকা কৰা মোলৈ মনযোগেৰে চাই থকা দেখি মই এখোজ আগবাঢ়ি গ'লো। তেওঁলোকক প্ৰশংসাৰে ওপচাই পেলাবলৈ মন গৈছিল যদিও নোৱাৰিলো। এজনী মোৰ দূৰ সম্পৰ্কীয় কাইদেউ এজনীৰ জীয়েক (যোৰহাটৰ যোগেন শইকীয়া ভিনদেউৰ জীয়েক) আৰু আনজনী বৰপেটাৰ দিপালী দাস। গতিকে চাকৰি কৰি থকা ইঞ্জিনীয়াৰ মোমায়েক এজনৰ দৰে গপচ মাতেৰে ক'লো— 'তোমালোকৰ নাচ ভাল হৈছে।'

মই বাতিয়েই তেজপুৰলৈ ঘূৰি আহিলো। পিছদিনা অফিচত বহিয়েই দেউতালৈ এখন চিঠি লিখিলো। ৰসেশ্বৰ দেদাইদেউৰ সবিশেষ খবৰ লিখিলো। উত্তৰত দেউতাই লিখিলে, —'আমাৰ কেও কিছু নহ'কা গুৱাহাটী ৰাজধানীত তেজৰ কোনো সম্পৰ্ক নেথাকিলেও ৰসেশ্বৰৰ মাজত এজন আচল দেদায়েৰা পাবা'।

১৯৫৭-৫৮ চনৰ কথা। এসময়ত মাজুলীত দেউতাহঁতৰ পিছৰে ডেকা চামৰ কংগ্ৰেছী ৰসেশ্বৰ সত্ৰৰ পৰা ওলাই আহি উটি-ভাহি ফুৰিবলগীয়া হোৱাত দেউতাহঁতৰ দৰে ককায়েক চাম কংগ্ৰেছী মানুহে আন্তৰিক কষ্ট পাইছিল। আজিও বহুত মানুহে মোক শইকীয়াৰ আচল ভতিজাক বুলিয়েই জানে। সেই দিনা ৰাতি ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত ছালি নাচৰ প্ৰথম প্ৰদৰ্শনী নৃত্য দিয়া দুজনী ছোৱালীৰ এজনী মোৰ ভাগিন আৰু নচুৱাওঁতা সেই বায়নজন আমাৰ ৰসেশ্বৰ দদাইদেউ। এই দৃশ্যৰ কথা মনত পৰিলেই মোৰ বুকুখন ফুলি নুঠিলেও মনলৈ এটা পুলক আহে আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ লগত মোৰ আপোন ভাবটোৱো সেইটোৰেই গুৰি কথা। সেইদিনা দেদাইদেৱে মোক 'হেন্দিমেন' বুলি কোৱা কথাষাৰে মোক ইয়াৰ প্ৰতি দায়িত্বশীলো কৰি পেলালে। ইয়াৰ পৰাই মনটো, চিন্তাবোৰ লাহে লাহে আগবাঢ়ি গৈ এসময়ত মই এটা অতি কঠোৰ মতামতত উপনীত হৈছিলো— 'এসময়ত কেতিয়া পৃথিৱীৰ বহুত ধৰ্ম মত নিৰস, নিঠৰ, নিষ্প্ৰাণ হৈ পৰিব তেতিয়াও শংকৰদেৱকৃত ভক্তিবাদ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম সাহিত্য, নাচ, গান, ভাওনাৰে ৰসাল সুমিষ্ট ফলৰ দৰে গ্ৰহণীয় হৈ থাকিব। পৃথিৱীৰ নৃত্যাংগনা সুন্দৰীসকলৰ শেষ ঠিকনা হ'ব 'মাজুলী কমলাবাৰী' আৰু শেষ লক্ষ্য হ'ব, —যেনেতেনে এইবেলিৰ মাজুলীৰ ৰাসত এটা গোপীৰ ভাও লোৱা।' বহুত দিনৰ আগতে প্ৰকাশ কৰা মোৰ সেই কঠোৰ ভৱিষ্যৎ বাণী সম্প্ৰতি সফল হোৱাৰ পথত।

আগৰচোৱা সময়ত কৰিমগঞ্জ, ধুবুৰী, গোৱালপাৰা, যʼতেই আছো তাৰ পৰাই দেদাইদেউৰ লগত সঘন সম্পৰ্ক ৰাখি আছিলো। ১৯৮২ চনৰ জুলাই মাহত মোৰ বিজনীত থকা অফিচ সহ মই ব্ৰহ্মপুত্ৰ বৰ্ডৰ অধীন হৈ গুৱাহাটীলৈ উঠা ডণ্ডা দি শিলপুখুৰী অঞ্চলতে, দেদাইদেউৰ সমীপতে থিতাপি ল'লোহি। পৰিয়াল

আনিলো বেলতলা ছার্ভেলৈ। ১৯৯৬ চনৰ সময়ছোৱালৈ দদাইদেউৰ লগত মোৰ এৱাৰ নোৱৰা পাৰিবাৰিক সম্পৰ্ক। গতিকেই সত্ৰীয়া নৃত্যৰ স্বীকৃতিৰ যোগেদি দদাইদেউইঁতৰ নিচিনা শিল্পীসকলৰ দৰমহা, ভাট্টা, ভ্ৰমণ বানচ আদি বৃদ্ধি কৰোৱাৰ তীব্ৰ সমৰ্থক হৈ পৰিছিলো; অথচ মই কৰিব পৰাত একোৱেই নাছিল। গতিকে সম্পূৰ্ণৰূপে মই অৰুণ শৰ্মাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হৈ পৰিছিলো। শৰ্মাৰ হাতত দদাইদেউৰে দিয়া দৰ্খাস্তখনৰ পিছত নেৰা-নেপেৰাকৈ লাগি থাকিলো। দিল্লীত লাগিল মনোজ দাস নামৰ (বৰ্তমান বশিষ্ঠৰ লালমাটিত থকা Indian Institute of Enterprenurship ৰ সঞ্চালক অসমীয়া ডেকা ইঞ্জিনীয়াৰজন। লাহে লাহে শৰ্মাই নিজাববীয়াকৈও বিষয়টোৰ ওপৰত দখল ল'লে। এম পি নিৰ্বাচিত হৈ প্ৰথমবাৰ মাজুলীলৈ পাৰ হৈ আহি মাজুলী গড়মূৰত লগ পোৱা বুঢ়া ভকতজনে কোৱা— 'বোপা, ভাল কাম কৰিবলৈ, দেশৰ কাম কৰিবলৈ অতি কম সময়হে পোৱা যায়, যি কণ পোৱা গৈছে তাকে সদব্যৱহাৰ কৰিব লাগে।' কথাষাৰে শৰ্মাক সদায় সাৱধানী দি থাকিল। এতিয়া অসমৰ সত্ৰীয়া নৃত্যৰ স্বীকৃতিৰ গোটেই বিষয়টো অৰুণ শৰ্মা নামৰ ডেকা এম পি জনৰ নিৰ্দিষ্ট কাৰ্যসূচীত পৰিণত হ'ল

অসমীয়া সত্ৰীয়া নৃত্যৰ উন্নয়নৰ বিষয়টো এক দিনাই একেজন মানুহৰ যোগেই সম্ভৱ হোৱাগৈ নাছিল। তাহানিৰ পৰা প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে বহুজনেই অৰিহণা যোগাইছিল। মাজুলীৰ শ্ৰীপ্ৰেন ভাগৱতী, প্ৰয়াত ভুৱন চন্দ্ৰ ঠাকুৰ, শ্ৰীভবেশ্বৰ নাথ, আদিৰ উপৰিও যোৰহাটৰ প্ৰয়াত যোগেন শইকীয়া (উকিল, এম এল এ, মন্ত্ৰী) অসমৰ গৃহ মন্ত্ৰী তথা মুখ্যমন্ত্ৰী প্ৰয়াত হিতেশ্বৰ শইকীয়া, শ্ৰীযতীন গোস্বামী আদিক স্মৰণ নকৰিলে নহ'ব।

মূঠৰ ওপৰত ইয়াৰ পিছৰখন পাৰ্লিয়ামেণ্টতে এম পি অৰুণ শৰ্মা সাজু হ'ল। যথা সময়ত পাৰ্লিয়ামেণ্টত প্ৰশ্ন হ'ল আৰু তাৰ উত্তৰো দিলে বিভাগীয় মন্ত্ৰী এহ আৰ বুমায়ে। কোনো ধৰণৰ নিজস্ব চিন্তা ভাৱনা নকৰাকৈ কেৱল দপ্তৰৰ পৰা প্ৰস্তুত কৰি দিয়া এটা গতানুগতিক উত্তৰ উঃ পূঃ ভাৰতবৰ্ষৰ লগতে ইয়াৰ কৃষ্টি, সংস্কৃতি, সভ্যতাক যুগ-যুগান্তৰৰ পৰা দিল্লীৰ যিকোনো চৰকাৰে পুৰুষানুক্ৰমে উপহাস কৰি চোৱা নহ'ল। আগতে নৃত্য আদিক এনেদৰে স্বীকৃতি দিয়াটো নিয়ম আছিল; বৰ্তমান সেই নিয়ম নাই বুলি কৈয়ে ভাৰত চৰকাৰ মনে মনে থাকিল

উত্তৰ শুনি শৰ্মা হতভম্ব আৰু দিল্লী, গুৱাহাটী (অসম) বিশেষকৈ মাজুলীত সকলোটিৰে মুখৰ কথা হেৰাল। পিছদিনাই শৰ্মাৰ প্ৰশ্ন আৰু মন্ত্ৰীৰ উত্তৰৰ লিখিত কপি আহি পালেহি। শইকীয়াই মোৰ ওচৰলৈ আহি নিজৰ কপালকে দোষী দুখ কৰিলেহি, তথাপিও,— 'যি হওক, শেষত বিষয়টো গৈ পাৰ্লিয়ামেণ্ট পালেগৈ বুলি কৈ সন্তোষ লভিলে।'

'শৰ্মাক মোৰ হৈ ধন্যবাদ এটাকে দিবা' বুলি কৈ যাবলৈ ওলাল। ভিকিখন ষ্টাৰ্ট কৰিও ঘূৰি আহি মোক এক প্ৰকাৰ গোপনে সোধাদি সুধিলেহি— 'শৰ্মাৰ লগত আলোচনা হ'বাচোন', কিবা অন্য উপায় নাইনে?' পাৰ্লিয়ামেণ্টে এবাৰ 'নহ'ব' বুলি কোৱা বিষয় এটা পুনৰবাৰ যে আলোচনালৈ সহজে আনিব পৰা হ'ব তাত মোৰ সন্দেহ আছিল। তথাপিও দদাইদেউক 'সকলো প্ৰকাৰে চেষ্টা কৰিব, আপুনি নিচিন্ত হওক' বুলি ক'লো, কিন্তু শৰ্মাই কেনেকৈ কৰিব তাৰহে মই নিজে একো ধাৰণা কৰিব নোৱাৰিলো। সত্ৰীয়া নৃত্যৰ স্বীকৃতি বিষয়টোৰ সম্পৰ্কত নেৰাক দিয়াই আকাশলৈ চাই থকাৰ বাহিৰে অন্য কোনো পন্থা বাকী নাছিল।

ঠিক তেনেতে দেৱেগৌড়া চৰকাৰৰ পতন হ'ল আৰু কিছু দিনৰ পিছত গুজৰাল চৰকাৰো পতন হ'ল। পাৰ্লিয়ামেণ্ট ভংগ হ'ল। অৰুণ শৰ্মা এম পি ভাগিল আমাৰ আশাত চেঁচা পানী ঢলাৰ দৰে হ'ল। শইকীয়া এক প্ৰকাৰ মৰ্মাহত হ'ল

ইতিমধ্যে শইকীয়া দুৰাৰোগ্য কৰ্কট ৰোগত আক্ৰান্ত হ'ল। মোৰ মনটো এইবাৰ আশাহত হ'ল। কেতিয়াবাকৈ নৈৰৰ বাবেৰে কামটো হয়তো হ'বগৈ, বুঢ়া মানুহজনেহে নিৰাশাৰেই দিনবোৰ যাবগৈ। মোৰ মনটো বেজাৰ লাগিয়েই থাকিবলৈ ধৰিলে। বিকল্প কাম হ'বলগীয়া থাকে কি নোহোৱাকৈ কিবাকৈ হ'লেও হয়গৈ। পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ পৰা এম পি ভগাৰ কিছু দিনৰ পিছতে অৰুণ শৰ্মা ৰাজ্য সভালৈ মনোনীত হ'লেও হয়গৈ। পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ পৰা এম পি ভগাৰ কিছু দিনৰ পিছতে অৰুণ শৰ্মা ৰাজ্য সভালৈ মনোনীত হ'ল। পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ পৰা এম পি ভগাটো পৰোক্ষভাৱে আশীৰ্বাদত পৰিণত হ'ল, ৰাজ্যসভাতো এবাৰ এই প্ৰশ্নটো সজোৰে উত্থাপন কৰিবৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। তেতিয়া কেন্দ্ৰীয় বিভাগীত মন্ত্ৰী

অনন্ত কুমাৰ ডাঙৰীয়া। এইবাৰ শৰ্মা আৰশ্যক হ'লে তৰ্কত যাবলৈও সাজু হৈছে।

নিৰ্দিষ্ট দিনত শৰ্মাই প্ৰশ্ন উত্থাপন কৰিলে— (তৰাযুক্ত প্ৰশ্ন নং ১৮২ তাৰিখ ১০/১২/৯৯ মন্ত্ৰীয়ে উত্তৰ দিলে। সেই আগৰ নিচিনা সম্পূৰ্ণ অৱজ্ঞাৰে; —কনাক পতান ধান দিয়াৰ নিচিনা উত্তৰ। শৰ্মাৰ প্ৰশ্নটোৰ স্পেচিফিকি উত্তৰ নাছিল। পিছদিনাই শৰ্মাৰ প্ৰশ্ন আৰু মন্ত্ৰীৰ উত্তৰৰ কপি আহি মোৰ ওচৰ পালেহি আৰু তাৰ পিছদিনা শৰ্মাও আহি পালেহি। আমাৰ আলোচনা হ'ল মই মন্ত্ৰীয়ে দিয়া উত্তৰৰ ওপৰত চাৰিটা আঁসোৱাহ বিচাৰি উলিয়াই এখন নথি যুগুত কৰিলো। কেইদিনমানৰ পিছতে পাটাছাৰকুছিৰ বাপুজী মন্দিৰৰ প্ৰসংগত শৰ্মাৰ এটা পাৰ্লিয়ামেণ্টৰী প্ৰশ্নৰ মঞ্জুৰ হৈ আছিল সেই একেজন মন্ত্ৰীৰ ওচৰতে। সেইদিনাৰ প্ৰশ্নটোৰ লগতে সত্ৰীয়া নৃত্যৰ প্ৰসংগটো টানি আনি এই বিষয়ত যে আভুৱা ভৰাহে হৈছে তাৰ দাবীদাৰ হোৱাটোৱেই সিদ্ধান্ত হ'ল।

ইতিমধ্যে মাজুলী দ্বীপৰ ৱৰ্ল্ড হেৰিটেজ সম্পৰ্কত মাজুলীয়ে এপ্লাই কৰা মতে 'কালচাৰেল লেণ্ডস্কেপ' বুলি কোনো কেটাগৰী নাই বুলি কৈ সেই একেজন মন্ত্ৰীয়েই মিছা কথাৰে সদনক বিপথে পৰিচালিত কৰা অপৰাধৰ বাবে এম পি অৰুণ শৰ্মাৰ ফালৰ পৰা 'বিশেষাধিকাৰ ভংগৰ নটিচ' পঠাইছিল। মই শৰ্মাৰ মন ভাঙি নপৰিবলৈ তাহানি বুকত হাবি বিছনাত পৰি থকা স্কুটলেণ্ড দেশৰ ৰজাজনক মকৰাটোৱে বাৰে বাৰে জাল পাতিবলৈ যত্ন কৰি থকা দৃশ্যটো দেখুৱাই উৎসাহ দিয়া কাহিনীটো কৈছিলো। আৰু মোৰ অন্তৰ সুৰভঙাৰে লগতে লগাই দিছিলো— 'উঠা, জাগা, হাতত তৰোৱাল লৈ সাহসেৰে আগবাঢ়ি যোৱা। সাহসেই শক্তি, শক্তিয়েই জয়।' আগেয়েও মোৰ এনে ধৰণৰ কথাবিলাক শুনাই শৰ্মাই হাঁহি হাঁহি শুনি থাকিল। শেষত শৰ্মা পিছদিনালৈ নহয়, সেইদিনা আবেলিৰেই দিল্লীলৈ ঘূৰি গ'ল। ইতিমধ্যে মন্ত্ৰীজনে মাজুলীৰ ৱৰ্ল্ড হেৰিটেজ সম্পৰ্কৰ শৰ্মাৰ বিশেষাধিকাৰ ভংগৰ নটিছখন উইড্ৰ কৰিবলৈ পাৰ্চু কৰি আছিল। বাতিলৈ শৰ্মাই তাৰ ওপৰতে সত্ৰীয়া নৃত্য সম্পৰ্কৰ দাবীৰ কাগজখনো গৈ যোগ দিলে। মন্ত্ৰীয়ে পিছদিনাৰ পাৰ্লিয়ামেণ্টত মাজুলী ৱৰ্ল্ড হেৰিটেজ সম্পৰ্কৰ ভুলৰ সংশোধন কৰিলে আৰু শৰ্মাই বিচৰামতে সত্ৰীয়া নৃত্যৰ বিষয়টো সংগীত নাটক একাডেমীলৈ ৰিভাইজড কৰিবলৈ পঠালে। মানে দাবীটো মানি ল'লে।

ইয়াৰ মাজতে দ্বিতীয়বাৰলৈ পাৰ্লিয়ামেণ্টত নাকচ হোৱাত মই ভায়া মেডিয়া (শইকীয়ালৈ) যোগে পঠোৱা খবৰটো পাই খঙত অতৈষ্ঠ হৈ শইকীয়াই ভিকি চলাই মোৰ ঘৰ ওলাই তাহানিৰ বিশ্বামিত্ৰ, দুৰ্বাশা আদি ঋষিসকলে কৰাদি নহ'লেও তীব্ৰ অসন্তোষ ব্যক্ত কৰিলে। ভয় খাই মই শৰ্মাক লগে লগে জনালো, শৰ্মায়ো অত্যন্ত জেদ ভাব লৈ বাতিয়েই মন্ত্ৰীৰ ঘৰ পাই তীব্ৰ অসন্তুষ্টি ব্যক্ত কৰিলে ইত্যাদি কথাবিলাক এখন নাটক বা উপন্যাসৰ নিচিনা আছিল। সেয়েহে কথাখিনি বিৱৰি লিখাৰ পৰা বিৰত থাকিলো।

তেতিয়ালৈ ড° ভূপেন হাজৰিকা ডাঙৰীয়া সংগীত নাটক একাদেমীৰ সভাপতি হ'ল। গতিকে সোনকালে বিষয়টো পুনৰীক্ষণ কৰিলে আৰু পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ এজেণ্টেৰে কামটো হ'ল। এটা দীঘলীয়া পৰিক্ৰমাৰ সম্পূৰ্ণ অন্ত পৰিল বুলি ভাবিলোহঁক। কিন্তু তেতিয়াই পূৰাকৈ অন্ত নপৰিল। অলপ লেঠা বৈ গ'ল।

পাৰ্লিয়ামেণ্টত মন্ত্ৰীয়ে ঘোষণা কৰাৰ পিছদিনা দুপৰীয়া শৰ্মা আৰু মই শইকীয়াৰ ঘৰ পালোগৈ। কেইদিনমানৰ আগৰ পৰা (মোৰ ঘৰৰ পৰা ঘূৰি অহাৰ দিনৰ পৰা) তীব্ৰ জ্বৰ। বৰ্তমান গাত জ্বৰ নাই, ভ্ৰম বকি আছে। শইকীয়াৰ ঘৰত আৰু বিছনাৰ ওচৰত বহুত মানুহ। ডাঙৰ হোৱাৰ্ক্সীজনক কৈ ৰোগীৰ ওচৰৰ মানুহ বিলাক আঁতৰ কৰাই ফুলৰ বন্ধন পাৰীৰে সেয়াই শৰ্মা আৰু মই শইকীয়াৰ বিছনাৰ কাষৰ মাটিত বহি পৰিলো। কেইমিনিটমান সময় মৌন হৈ থাকি শৰ্মাই শইকীয়াৰ গাটি বিশেষ পদ্ধতিৰে সম্বিত ঘূৰাই আনিলে। শোৱাৰ পৰা উঠা মানুহ একেবাৰে নহ'ৰ শইকীয়া বিছনাতে বহিল সন্মুখত শৰ্মাক বহি থকা দেখি 'অ' শৰ্মা, কেতিয়া আহিল?'

'অলপ আগতে আহিলো'

'মাটিত বহি আছে যে?'

'আমি, আপুনি সাৰ পাবলৈ বৈ আছো'।

এইবাৰ মোৰ ফালে চাই— 'ভৰত, তুমি কেতিয়া আহিলা? পানী দুনী এটোপা খালানে?' পানী দুনি এটোপা খোৱাৰ কথাটো দেদাইদেউৰে মোক সোধেই। শৰ্মাই সত্ৰীয়া নৃত্যৰ শেহতীয়া সংবাদটো জনালে। পকেটৰ পৰা আগদিনাৰ পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ সিদ্ধান্তৰ

কাগজখন মেলি দেখুৱালে। শইকীয়াৰ মুখেদি এক বিশেষ হাঁহি ফুটি উঠিল। মৃত্যুমুখী মানুহজনৰ হাঁহিত সন্তুষ্টিৰ ভাব 'আমাক আশীৰ্বাদ দিয়ক'।

'মই মুখেৰে ফুটাই নিদিলেও আশীৰ্বাদ আছেই।' আমি শইকীয়াৰ চৰণ স্পৰ্শ কৰিলো। শৰ্মাই তেখেতক হাতেৰে ধৰি লাহেকৈ শুৱাই দিলে। সেই দীঘল দিয়াতে শইকীয়া গ'লগৈ সিপুৰীলৈ। ৰণ পথাৰত ঢলি পৰি জন্মভূমিৰ কাৰণে মৃত্যুবৰণ কৰা এজন বীৰ যোদ্ধাৰ দৰে শইকীয়া দীঘল দিলে। ওচৰতে যেন থৈ দিয়া আছে গৌৰৱৰ মুকুটটো। সেই মুকুটটো তেখেতৰ ওচৰৰ পৰা কোনেও আঁতৰাই নিব নোৱাৰিব।

সেই গোটেই ঘটনাটো মাত্ৰ ছোৱালী দুজনীকহে জুমি চাবলৈ আমি অনুমতি দিছিলো। স্তম্ভিত হৈ সিহঁতে গোটেই দৃশ্য চাই আছিল। বাহিৰৰ কমত থকা বস্তুত মানুহে ভ্ৰম বৰকি থকা এই মানুহজনক আমাৰ লগত সৃষ্টিৰে পাতি থকা কথাখিনি শুনি কিবা মেজিক যেন ভাবিছিল। শইকীয়ানী বুঢ়ী এইবোৰ কথাৰ কোনো ভু নাপাইছিল। কমৰ পৰা ওলাই আমি দৌৰাদৌৰিকৈ নামি আহি গাড়ীত উঠি গুচি আহিলো।

কি লেঠানো বৈ গ'ল? সত্ৰীয়া নৃত্যৰ স্বীকৃতিৰ বিষয়ত। উৎসৱ অনুষ্ঠানবিলাক আৰম্ভ হ'ল। মলা গামোচা প্ৰশংসাৰ উভৈনদী হ'ল। ভাৰতবৰ্ষৰ নিচিনা গণতান্ত্ৰিক দেশ এখনৰ মহাশক্তিশালী পাৰ্লিয়ামেণ্টে দুই তিনিবাৰকৈ 'নহ'ব' বুলি নাকচ কৰি দিয়া বিষয় এটা 'হোৱা' কৰিব কোনেও নোৱাৰে। সেই সামান্য কথাটো নজনা মানুহ নায়েই; যদি পাৰ্লিয়ামেণ্টে নিজে নকৰে। পাৰ্লিয়ামেণ্টত বাৰে বাৰে লাগি থাকি সম্ভৱ কৰি তোলা এম পি ড° অৰুণ কুমাৰ শৰ্মাৰ নামটো ক'তো বিশেষভাৱে উচ্চাৰণ হোৱা শুনা নগ'ল। সম্ভৱতঃ আনন্দৰ বন্যাত উটি গৈ সকলোৱেই পাহৰি গ'ল। ফলত হ'ল কি? পাৰ্লিয়ামেণ্টে নিষেধাজ্ঞা উঠাই লোৱাৰ পিছত সংশ্লিষ্ট বিভাগটোৱে এই ক্ষেত্ৰত (সম্ভৱ সংগীত নাটক একাডেমী বা কালচাৰেল বিভাগ) আৱশ্যকীয় ডিটেইল নটিফিকেচন আদি প্ৰকাশ কৰি ইমান দিনে ট্ৰেডিচনেল পৰ্যায়ত থকা সত্ৰীয়া নৃত্যৰ মৰ্যাদা ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰি, দা-দৰমহা, ভাট্টা ভ্ৰমণ খৰচ আদি ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰাৰ ডিটেইল এণ্ড স্পেচিফিক চাৰ্কুলাৰ জাৰি কৰাটোৱেই নিয়ম। কিন্তু সকলোৱেই পাহৰি গ'ল। কামটো কৰা নহ'ল। ফলত শ্ৰীগোবিন শইকীয়া নামৰ সত্ৰীয়া নৃত্যৰ শিল্পীজনে অসমৰ বাহিৰৰ ক'ৰবাত এটা সাংস্কৃতিক প্ৰগ্ৰেম কৰি আহি আগৰ ট্ৰেডিচনেল ডেন্সৰ পৰ্যায়তে বানচখিনি পোৱাত মোক আহি একপ্ৰকাৰ অসন্তোষ কৰিলেহি। অসন্তোষৰ ভাষা অতি নৰম যদিও কথা অতি কঠিন আছিল। নটিফিকেচন নোহোৱাৰ বাবেই যে এই ঘটনাটো ঘটিছে বুজিব পাৰি অতি সোনকালে বিভাগীয় মন্ত্ৰীৰ দৃষ্টিগোচৰ কৰিবলৈ শৰ্মাক জনালো। শৰ্মাই পাৰ্লিয়ামেণ্টত মন্ত্ৰীৰ পৰা ইয়াৰ কাৰণ বিচাৰিলে। তেতিয়া এই বিষয়ৰ মন্ত্ৰী আছিল জগমোহন। তেখেতে নটিফিকেচন আদি কৰোৱাই পাৰ্লিয়ামেণ্টত এটা উত্তৰ দাঙি ধৰিলে— তাৰিখ ১৬-০৭-২০০১। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰশ্ন আৰু মন্ত্ৰীৰ উত্তৰৰ ভিত্তিত তাৰ পিছদিনাই অসমৰ বাতৰি কাকতত প্ৰকাশ হ'ল, সত্ৰীয়া নৃত্যৰ সৰ্বভাৰতীয় স্বীকৃতিৰ এই দীঘলীয়া পৰ্বৰ অন্ত পৰিল।

লেখক অসম জলসম্পদ বিভাগৰ অৱসৰপ্ৰাপ্ত অধীক্ষক অভিযন্তা আৰু মাজুলী দ্বীপ সুৰক্ষা আৰু উন্নয়ন পৰিষদৰ সাধাৰণ সম্পাদক

Swapnanil Barua

The memories of Sangeet Sattra

It just seems like the other day. A few children got together in the office building of the Assam Academy for Cultural Studies, in Chandmari, where the Tirthanath Sarma Sabhaghar stands today. After a small meeting, we were introduced to a dhoti clad man, who we were told would teach us boys how to play the kohl and the girls Sattriya dances. Our teacher was Adhyapak Raseswar Saikia, who we were told was from Majuli. None of heard of Majuli or what was so significant in coming from Majuli. In fact none of the students knew where Majuli was or what was Satriya dance and culture. At eleven years of age I was perhaps the oldest.Till then, except for me who a certain exposure to musical instruments, the others could not differentiate between a dhol and a kohl. Not that I was well acquainted with the instrument, but had seen Gayan Bayan in Sankar Mandir , Bishnupur, Shillong, earlier.

Sattriya culture was then an alien world in Guwahati then, with the artists of the cultural troupe of the Information & PR Department . once in a while performing excerpts from Ankiya Naats in their programmes. The popular Dasavatar dance, originally composed by Shri Jibeswar Goswami in Shillong was what Assam knew as Sattriya dance along with the Sutradhari dance. There were no institutions in the towns

of Assam to learn Sattriya dance and music, except in the Sattras or by tradition as in Barpeta or in the Mahanta and Goswami families, spread out in Assam. Today when we find music and dance schools round every corner, to think that fifty years ago such was the pitiable condition of Sattriya institutions in Assam, one can gauge the revolution that was ushered in by Sangeet Sattra in learning about our glorious culture that we now boast of. It has given the Assamese people an identity and this is a no mean task. What began as a small step, long years ago has now become a rock bed of our culture. This should make us realise the gigantic contribution of the people who were behind the setting up of the institution. Assam must always remember Dr.Maheswar Neog, Rudra Barua, Dr. Birendranath Dutta, Medini Choudhury, Pulin Saikia, Dr Promode Bhattacharya, Atul Barua, Nalini Mahanta, and others who started the venture and supported it first Adhyapak Raseswar Saikia, the who intact and deed toiled to reach us to this day. The later organisers Radha Bora, Pradip Bordoloi, Tileswar Saikia and many others saw the institution, to its exalted status today.

Coming back to the music lessons. As I said I was the eldest among the lot and we all began with 'maati akhora', the basic bending and stretching excercises. The girls were very good at it, particularly, Eeti Choudhury, Madhurima Choudhury and Prateesha Suresh. Classes were held every Saturday evening and Monday morning. The boys began first, noting down 'bols' in Assamese, with their "twas and knits, dhintaks to jhinthaks. For children who had no lessons or exposure to such sounds, it was more of a comic relief than real learning, but the Adhyapak was persistent and diligent. He pushed us hard and so after fifty years, the bold of 'sutkala' or 'rupak' remain etched in our minds. Adhyapak without our realising, inculcated into us, the idea of 'som & phak', the sway that marks the characteristics of Sattriya rhythm. We went on to learn the 'dhemalis' and within an year, like the neophytes of Sattras, became experienced enough to stage a show in Rabindra Bhaban. I still remember the excitement of the programme, with all rehearsals going for a toss and worse so, wardrobe malfunctions, when many a dhoti of the young artists were left behind in a tangle on the stage, by the time the item ended. There were no ready made dhotis or paags and so we used the real ones? As the item progressed, the smaller ones started watching the others, instead of performing. Thus went the thoi sahini, for a six. As the lead bayan, I was the most relieved person when the Adhyapak, took over to guide us from the wings. We managed to bring back the performance to some order and walked out to loud claps, from the audience. It was then only that we realised that the khols had to be tuned, to make Gayan bayan performances to sound better and in sync.

Those were the days, when there was no incentives for the Guru or the Sishya, to be remunerated for teaching or learning. There was no CCRT scholarships, no government support or grants, no pushing parents or corporate sponsorship, but yet Adhyapak persevered with his teaching, as much as the students sincerely reciprocated the genuineness of the teacher. Firstly, the organisation survived on the meagre fees of the students, to become what it is today, housed in its own campus and the lead institution to impart sci-

entific training in Sattriya dance and music, preserving the trading in its purest form, through the state. It has not only given scope to teachers to earn a living in the city of Guwahati, practicing Sattriya arts. Sangeet Sattra as an institution, spread its wings throughout the state and abroad, producing Sangeet Natak Akademi Award winners, in both the senior and junior categories. The institution has formalised the syllabus for learning Sattriya music and dance. Its alumni have made a name for itself, both within the country and abroad. As an institution, it ranks with Kathak Kendra or Kalakshetra as the premiere institution for Sattriya. It all began as a small step, which now has become a big banyan tree, taking all others under it and also like birds born in the tree, to fly out and set up new homes. Sangeet Sattra has allowed talent to grow and spread its wings, the mother of the modern history of Sattriya. What was begun by the Adhyapak, has been nurtured by his successors. May the institution sail through its golden jubilee, to its centenary. The spirit of the founding fathers will always guide its future destiny.

The writer is a retired IAS Officer and noted social & cultural activist of Assam

ড° ঘনশ্যাম নাথ

সঙ্গীত সত্ৰ
এক অবিৰত যাত্ৰা

"সংস্কৃতি হ'ল সকলো ধৰণৰ কলা, চিন্তা আৰু প্ৰেমৰ যোগফল। এই সংস্কৃতিয়েই শতাব্দীৰ পিছত শতাব্দী ধৰি মানুহৰ ক্ৰমশঃ স্বৰ্গীয় কৰি আহিছে।"

—আঁদ্ৰে মালৰো

প্ৰস্তাৱনা ঃ কথিত আছে যে "চৌষষ্ঠী কলাৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ কলা হ'ল সঙ্গীত।" আনহাতে আমি সকলোৱে জানো যে "সংসাৰ মৰুত গান সৰোবৰ" অৰ্থাৎ জটিল কৰ্মময় জীৱনত মানুহৰ জীৱন আনন্দময় আৰু সুদীৰ্ঘ কৰাৰ একমাত্ৰ উপায় হ'ল সঙ্গীতৰ জগতে অৱসৰ বিনোদন আৰু সৌন্দৰ্য্য উপভোগ কৰা। সঙ্গীতে সমাজত থকা বৈষম্যৰ ভাব আঁতৰাই ঐক্য আৰু সম্প্ৰীতিৰ সৃষ্টি কৰে। সেয়েহে অসমীয়া সমাজত সঙ্গীত সত্ৰৰ অৱদান নিশ্চয়কৈ আদৰণীয়েই নহয় প্ৰসংশনীয়ও।

সত্ৰৰ সৃষ্টি ঃ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ দৰ্শনেৰে গঠিত সত্ৰবোৰ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ কেন্দ্ৰস্থল। ই নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ এক প্ৰতিষ্ঠান। ইয়াত নিয়মীয়াকৈ আচাৰ অনুষ্ঠান আৰু উপাসনা চলে। সত্ৰত গোঁসাই-মহন্ত-ভকত আদিয়ে একেলগে থাকি সত্ৰবিলাক পৰিচালনা কৰে কিন্তু আমি বহুতেই ভবাৰ দৰে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে সত্ৰবোৰ স্থাপন কৰা নাছিল বুলি জনা যায়। সমাজ সচেতন বিশিষ্ট লেখক শ্ৰীযুত অনিল ৰায়চৌধুৰীদেৱে তেখেতৰ "অসমৰ সমাজ ইতিহাসত নৱবৈষ্ণৱবাদ" গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে যে "শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ বা শ্ৰীমাধৱদেৱ কেৰে সত্ৰাধিকাৰ নাছিল। ৰমানন্দ দ্বিজৰ শ্ৰীবংশীগোপালদেৱৰ চৰিতৰ পাতনি ড° মহেশ্বৰ নেওগে সঠিকভাৱেই কৈছে যে '...চধ প্ৰসঙ্গ, সত্ৰীয়া বিষয় বা

বিষয়াৰ শ্ৰেণী বিভাগ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ দিনত নাছিল।" শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে নিজে কোনো সত্ৰ স্থাপন কৰা নাছিল। তেওঁৰ তিৰোধানৰ পিছত শ্ৰীদামোদৰদেৱে পাটবাউসীত আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱে বৰপেটাত সত্ৰ স্থাপন কৰে।"

সত্ৰৰ ব্যৱস্থাপনা ঃ এই সত্ৰবিলাকৰ মাটি-বাৰী সেই সময়ৰ ৰজা নাইবা শাসকসকলৰ বদান্যতাৰ ফলশ্ৰুতিত পোৱা। সেইদৰে বৰ্তমান চৰকাৰেও এই সত্ৰসমূহৰ মাজৰ পৰাই কিছুমানক নিৰ্বাচন কৰি অনুদান আগবঢ়াইছে। ব্যক্তিগতভাৱে আমি সকলো সত্ৰৰ উন্নতি হোৱাটো বিচাৰোঁ। অসমৰ সমাজ জীৱনত সত্ৰসমূহৰ অৱদান অনস্বীকাৰ্য। সেয়েহে সত্ৰসমূহৰ উন্নতি হোৱাটোৱে অসমীয়া সমাজৰ বিকাশ আৰু পৰিবৰ্দ্ধন হোৱাটোকে সূচাব।

কিন্তু গুৱাহাটীৰ চান্দমাৰীত নৰ্দগৰি পথৰ কাষতে থকা "সঙ্গীত সত্ৰ" সত্ৰ নহয়, ই সত্ৰীয়া নৃত্য-বাদ্য-গীত আদিৰ শিক্ষণ-প্ৰশিক্ষণৰ এটা লেখত ল'বলগীয়া অনুষ্ঠানহে। ১৯৬৭ চনতেই স্থাপিত সত্ৰীয়া, নৃত্য আৰু সংগীতৰ চৰ্চা কৰা অনুষ্ঠানটিৰ নাম আছিল— "বায়নৰ স্কুল" আৰু ইয়াৰ ভিতৰৰ প্ৰতিভাৱান ব্যক্তিগৰাকী হ'ল কমলাবাৰী সত্ৰৰ সেই সময়ৰ বৰবায়ন বসেশ্বৰ শইকীয়াদেৱ। আনহাতে ইয়াৰ জন্মলগ্নত সাৰ-পানী যোগোৱা ব্যক্তিগৰাকী হ'ল গীতিকাৰ, কলাকাৰ, সাহিত্যিক সেই সময়ৰ অসমৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকজনৰ গুৰিয়াল বিষয়া ৰুদ্ৰ বৰুৱাদেৱ। ১৯৬৮ চনত "বায়নৰ স্কুল"ৰ মানদণ্ড বঢ়াই ইয়াক "সঙ্গীত সত্ৰ" বুলি নামাকৰণ কৰা হয়। ইয়াৰ গুৰি ধৰোঁতা ব্যক্তিসকল— ড° প্ৰফুল্ল দত্ত গোস্বামী, ড° মহেশ্বৰ নেওগ, অধ্যাপিকা নিৰ্মল প্ৰভা বৰদলৈ, অধ্যাপক ভগৱান চন্দ্ৰ লহকৰ, শ্ৰীযুত ড° বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত, কেশৱ মহন্ত, খগেন মহন্ত, ননী বৰুৱা, নবীন বৰা, মিনা বৰুৱা, যোগেশ দাস, নিকুঞ্জলতা মহন্ত আদিৰ অক্লান্ত আশাসুধিয়া প্ৰচেষ্টাত "সংগীত সত্ৰ"ই অসমৰ সত্ৰীয়া জগতত অৰিহণা যোগাবলৈ সমৰ্থ হৈ আহিছে। অৱশ্যে অসমৰ সিংহপুৰুষ ৰাধাগোবিন্দ বৰুৱাৰ অৱদানো উল্লেখনীয়। জানিব পৰা মতে সেই সময়ত সঙ্গীত সত্ৰই চৰকাৰী অনুদানো লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। পৰৱৰ্তী কালত সেয়া বন্ধ হোৱাত অনুষ্ঠানটিৰ আৰ্থিক দিশত হেঙাৰ হিচাপে দেখা দিছে। তথাপি তাৰ মাজতেই সঙ্গীত সত্ৰই সময়ৰ লগত খোজ মিলাই নিজৰ লক্ষ্যত কাম কৰি আছে আজি পঞ্চাশটা বছৰে।

ভৱিষ্যতৰ পৰিকল্পনা ঃ জানিবপৰা মতে সঙ্গীত সত্ৰত স্নাতক পৰ্যায়লৈহে নৃত্য-গীত-বাদ্যৰ শিক্ষা দিয়া হয়। স্নাতকোত্তৰ পৰ্যায়ত পাঠদান কৰাৰ কাৰণে কৰ্তৃপক্ষই চিন্তা-চৰ্চা কৰিছে যদিও শ্ৰেণীকোঠা নাইবা আচবাবৰ অভাৱৰ বাবে সন্তোষজনকভাৱে আগবাঢ়িব পৰা নাই। আনহাতে শিক্ষক-শিক্ষয়িত্ৰী তথা কৰ্মচাৰীৰ দা-দৰমহা দিয়াৰ ক্ষেত্ৰতো বৰ্তমানৰ চৰকাৰে সুদৃষ্টি দিলে "সঙ্গীত সত্ৰ"ই অসমীয়া কৃষ্টি সংস্কৃতিৰ ধ্বজা অনাগত দিনত উৰুৱাই থাকিবলৈ সমৰ্থ হ'ব।

সেয়েহে জৰ্জ এলিয়টে কোৱাৰ দৰে মোৰো সঙ্গীত সত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত কবলৈ মন যায়, "বৰ্তমানটো অতীতটোকৈ মোটা-মুটিভাৱে বেছি ভাল, আৰু আমি সকলোৱে চেষ্টা কৰিলে ভৱিষ্যতটো বৰ্তমানতকৈ নিশ্চয় কিছু বেছি ভাল হ'ব।" সঙ্গীত সত্ৰৰ সৰ্বাঙ্গীন উত্তৰোত্তৰ মঙ্গল কামনা কৰি চৰকাৰ তথা সুধী সমাজৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলোঁ।

লেখক এগৰাকী বিশিষ্ট শিক্ষাবিদ আৰু
গুৱাহাটীস্থিত কে.চি. দাস কমাৰ্চ কলেজৰ অধ্যক্ষ।

গোপাল চন্দ্ৰ বৰদলৈ

সংগীত সত্ৰৰ পাঠ্যক্ৰম আৰু ইয়াৰ পৰ্যালোচনা

আজিৰ পৰা প্ৰায় ৬০০ বছৰ অসমৰ ঐতিহ্যমণ্ডিত সত্ৰসমূহতেই আবদ্ধ হৈ আছিল অসমৰ অমূল্য সম্পদ সত্ৰীয়া সংগীত। এই সত্ৰসমূহলৈ অসমৰ দূৰদূৰণিৰ পৰা অহা চাৰি-পাঁচ বছৰীয়া ভকত লৰাসমূহে সত্ৰৰ বৰবায়ন, বৰগায়ন ওজাসকলৰ পৰা গুৰু শিষ্য পৰম্পৰা পদ্ধতিৰে এই সংগীত ভাগ চৰ্চা কৰি আহিছে। সত্ৰৰ এছাৰিৰ আগত বিনাৰে শিষ্যসকলে মুখে মুখে সকলো বাজনাৰ বোল, গীতত ব্যৱহৃত তাল আদি গুৰুৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছিল। ৭০ দশকৰ আগলৈকে সত্ৰসমূহত লিখিত ব্যৱস্থা প্ৰচলন নাছিল, মুখে মুখে প্ৰচলিত হিচাপে আজিলৈকে এই সংগীতৰ ধাৰা স্থায়ী হিচাপে ভকতসকলে ধৰি ৰাখিছিল। সেই সময়ত কোনো পৰীক্ষাকেন্দ্ৰিক ব্যৱস্থা নথকাৰ বাবেই পাঠ্যক্ৰম, তত্ত্ব (Theory) আদিৰ শিক্ষাত কোনো গুৰুত্ব দিয়া হোৱা নাছিল। অৱশ্যে সত্ৰৰ পৰম্পৰা অনুসৰি সামাজিক ব্যৱস্থাৰ মাজেৰে গায়ন, বায়ন, নটুৱাসকলৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শন, গীত-মাত পৰিৱেশনৰ অন্তৰ্গত অধিকাৰ আৰু গুৰুৱে নিপুণতাৰে উপাধি প্ৰদান কৰিছিল নিৰ্মালি প্ৰদানেৰে। প্ৰয়াত মাননীয় গুৰুসকলৰ অবৰ্তমানত বিশাল সাগৰ সদৃশ সত্ৰীয়া সংগীতৰ ভঁৰালৰ এতিয়া কিছুসংখ্যক হ'লেও পাহৰণিৰ গৰ্ভত বিলীন হ'ল। এই কথা অকপটে স্বীকাৰ কৰিব লাগিব।

৭০ দশকৰ পৰা সত্ৰীয়া সংগীতৰ ধাৰা সত্ৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰ পৰা মুকলি মঞ্চলৈ ওলাই

আহিল অভিজ্ঞ কেইগৰাকীমান গুৰুৰ জৰিয়তে। সৃষ্টি হ'ল অসমৰ ৰাজধানী চহৰৰ মাজমজিয়াত বায়নৰ স্কুল ওৰফে সংগীতসত্ৰ আৰু এই সংগীত সত্ৰৰ আলমত অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত সত্ৰীয়া সংগীতত বিদ্যালয়, মহাবিদ্যালয় আদি প্ৰতিষ্ঠানসমূহ। যিটো সময়ত ল'ৰাৰ মাজতে এই সংগীত আৰম্ভ আছিল, সেই সময়চোৱাত সত্ৰীয়া সংগীতৰ ওপৰত নিৰ্দিষ্টভাৱে তাত্বিক দিশত চৰ্চা নাছিল, নাছিল কোনো পাঠ্যক্ৰমভিত্তিত প্ৰয়োজনীয় তথ্য। এনে ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে খোলৰ বোল আৰু নাচৰ ভংগীৰে নাম লিখি সাঁচিপতীয়া টোকাবোৰৰ কথা উনুকিয়াব পাৰি। ১৯৬৭ চনত গুৱাহাটী ভাগৱতী প্ৰসাদ বৰুৱা ভৱনত অংকীয়া নাট 'ৰামবিজয়' ভাওনা প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰাকমুহূৰ্তত ড° মহেশ্বৰ নেওগ দেৱৰ মাটি আখৰাৰ আলোচনাৰ ব্যৱহাৰিক (Practical) দিশ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ সময়ত নৃত্যাচাৰ্য শ্ৰীযুত যতীন গোস্বামীৰ সহযোগত প্ৰয়াত ৰসেশ্বৰ শইকীয়া বৰবায়ন মোণ্ডাৰে পোন প্ৰথমে মাটি আখৰাত খোলৰ বাজনা ব্যৱহাৰ কৰে

নাম ভূমিকাৰ মাজলৈ এই কথাষাৰ এই বাবেই পাতনি মেলা হ'ল যে আমি যিটো অনুষ্ঠানৰ জৰিয়তে সত্ৰীয়া সংগীতৰ পাঠ্যক্ৰমৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিম সেই অনুষ্ঠানটিৰ প্ৰতিস্থাপক অধ্যক্ষগৰাকী হ'ল স্বনামধন্য প্ৰয়াত ৰসেশ্বৰ শইকীয়া বৰ বায়ন আৰু প্ৰতিষ্ঠাপক সভাপতিগৰাকী হ'ল প্ৰাচ্যবিদ সন্মানীয় প্ৰয়াত ড° মহেশ্বৰ নেওগ। ১৯৬৮ চনত বায়নৰ পত্ৰশক্তি নামেৰে ভূমুকি মৰা সত্ৰীয়া সংগীতৰ বিদ্যালয়খনি ১৯৬৮ চনৰ ১৩ জুন তাৰিখে 'সংগীত সত্ৰ' নামেৰে আনুষ্ঠানিকভাৱে জন্ম লাভ কৰে বুলি ঘোষণা কৰা হয়।

ঐতিহ্যপ্ৰিয় অসমৰ জনসাধাৰণৰ প্ৰবল আহ্বানত এই অপূৰণীয়া সম্পদসমূহ জনপ্ৰিয় হৈ অহাৰ লগে লগে ইয়াৰ বাস্তৱ আৰু বিজ্ঞানসন্মত এখনি ব্যাকৰণ অথবা পাঠ্যক্ৰম প্ৰয়োজন হৈ পৰিল ইয়াৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰচাৰৰ অৰ্থে। ১৯৭৩ চনতে কেইগৰাকীমান বিদগ্ধ পণ্ডিত, গৱেষক তথা সত্ৰীয়া সংগীতৰ বৰ-বায়নৰ সহযোগত সত্ৰীয়া সংগীতৰ প্ৰশিক্ষণ, পৰীক্ষণ, প্ৰকাশন আৰু গৱেষণাৰ অৰ্থে এখনি পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে অসমত পাঠ্যক্ৰম প্ৰস্তুত কৰা হ'ল সংগীত সত্ৰৰ মজিয়াত আৰু সেই পাঠ্যক্ৰমৰ ভিত্তিত শিক্ষা দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হ'ল। ১৯৭৯ চনত অসমৰ 'অসম ৰাজ্যিক সংগীত মহাবিদ্যালয়' স্থাপন হয় আৰু তাত এই সংগীতৰো শিক্ষা দিয়া হয় উক্ত পাঠ্যক্ৰমৰ ভিত্তিতেই।

সংগীত সত্ৰত সত্ৰীয়া নৃত্য, গীত বাদ্যৰ পৰীক্ষাসমূহ ১৯৭৪ চনৰ পৰাই ইয়াৰ নিৰ্দিষ্ট পাঠ্যক্ৰমৰ আধাৰত প্ৰতিবছৰে নিয়মীয়াকৈ অনুষ্ঠিত হৈ আহিছিল যদিও সংগীত সত্ৰ পৰীক্ষা পৰিষদখন ১৯৯২ চনতহে গঠন কৰা হয়। ইয়াৰ পূৰ্বে ১৯৭৪ চনৰ পৰা প্ৰথমবাৰৰ বাবে সংগীত সত্ৰৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ মাজত ৫ বছৰীয়া পাঠ্যক্ৰম অনুযায়ী প্ৰথমা প্ৰথম বৰ্ষৰ নৃত্য-গীত আৰু বাদ্যৰ পৰীক্ষা তত্ত্ব (Theory) লিখিত পৰীক্ষা আৰু 'ব্যৱহাৰ' (Practical) পৰীক্ষাৰ প্ৰদৰ্শন পৰীক্ষা অনুষ্ঠিত কৰা হয়। প্ৰদৰ্শন অৰ্থাৎ ব্যৱহাৰ (Practical) পৰীক্ষাৰ বাবে সেই সেই বিষয়ৰ বিশেষজ্ঞসকলক বহিঃ পৰীক্ষক নিযুক্তি দিয়া হৈছিল। পাঠ্যক্ৰম অনুযায়ী প্ৰশিক্ষণ আৰু পৰীক্ষা লোৱা কাৰ্য বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দৰে ইমান উচ্চখাপৰ হৈছিল যে ইয়াৰ প্ৰতি সংগীতপ্ৰেমী আৰু নানান সত্ৰীয়া সংগীতৰ বিদ্যালয়, অনুষ্ঠানবোৰ বিশেষভাৱে আকৰ্ষিত হৈ পৰিছিল।

সংগীত সত্ৰৰ অধীনত অসমৰ সংগীত বিদ্যালয়সমূহে স্বীকৃতি লৈ পৰীক্ষাত বহি প্ৰতিবছৰে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ সংখ্যা বাঢ়ি আহিবলৈ লোৱাত ১৯৯২ চনত ইয়াৰ পৰিসৰ বহল কৰা হয়। ১৯৯২ চনত পৰীক্ষা পৰিষদখনৰ প্ৰথমগৰাকী আচাৰ্য ড° মহেশ্বৰ নেওগ, পৰীক্ষা নিয়ন্ত্ৰক দিলীপ চাংকাকতি আৰু সচিব সংগীত সত্ৰৰ সাধাৰণ সম্পাদক প্ৰদীপ বৰদলৈক নিয়োগ কৰা হয়। এই তিনিগৰাকীৰ উপৰিও পৰীক্ষা পৰিষদলৈ কাৰ্য নিৰ্বাহক সমিতিৰ পৰা ৪ জন সদস্য নিৰ্বাচন কৰা হয়।

এনেদৰে ১৯৯২ চনৰ সংগীত সত্ৰৰ পৰীক্ষা পৰিষদ গঠন হৈ ইয়াৰ অধীনত বৰ্তমানলৈ প্ৰায় অসমৰ ১২০টা পৰীক্ষা কেন্দ্ৰই সত্ৰীয়া সংগীতৰ পৰীক্ষাসমূহ পৰিচালনা কৰি আহিছে।

১৯৯৮ চনত উক্ত পৰীক্ষা পৰিষদখনৰ অধীনত ৫ বছৰীয়া পাঠ্যক্ৰমখনৰ কিছু সাল-সলনি ঘটোৱা আৰু ইয়াৰ পৰিবৰ্তে ৭ বছৰীয়া পাঠ্যক্ৰম কৰা হয়। প্ৰথম বছৰ প্ৰাৰম্ভিক, দ্বিতীয় বছৰ প্ৰাথমিক, তৃতীয় বছৰ প্ৰথমা প্ৰথম বৰ্ষ, চতুৰ্থ বৰ্ষ প্ৰথমা দ্বিতীয় বৰ্ষ, পঞ্চম বৰ্ষ মধ্যমা, ষষ্ঠবৰ্ষ কুশল আৰু সপ্তম বৰ্ষ গুণীন অৰ্থাৎ চূড়ান্ত বৰ্ষ বুলি পাঠ্যক্ৰম প্ৰস্তুত হ'ল। প্ৰাৰম্ভিক আৰু

প্ৰাথমিক বৰ্ষত কেৱল ব্যৱহাৰিক (Practical) পৰীক্ষা ব্যৱস্থা কৰা হয়। বাকী প্ৰথমা ১ম বৰ্ষৰ পৰা কুশল বৰ্ষলৈ তত্ত্ব (Theory) আৰু ব্যৱহাৰ (Practical) পৰীক্ষা ব্যৱস্থা কৰিলেও গুণীন বৰ্ষত দুখন তত্ত্ব আৰু দুখন ব্যৱহাৰ পৰীক্ষা অনুষ্ঠিত কৰি অহা হৈছে। এইক্ষেত্ৰত প্ৰাৰম্ভিক আৰু প্ৰাথমিক বৰ্ষত মুঠ ১০০ নম্বৰ আৰু প্ৰথমা প্ৰথমবৰ্ষৰ পৰা কুশলবৰ্ষলৈ তত্ত্ব বিভাগত ৭৫ অংক আৰু ব্যৱহাৰত ১২৫ অংক ধাৰ্য কৰা হয়। কিন্তু চূড়ান্ত বৰ্ষ অৰ্থাৎ গুণীনবৰ্ষত তত্ত্ব পৰীক্ষা দুখনত ২০০ অংক আৰু ব্যৱহাৰত ২০০ অংক ধাৰ্য কৰি অহা হৈছে।

১৯৯২ চনৰ পৰা ২০০০ চনলৈকে প্ৰতিটো পৰীক্ষাতে প্ৰমাণ পত্ৰ দিয়াৰ ব্যৱস্থা হৈছিল যদিও ২০০১ চনৰ পৰা উত্তীৰ্ণৰ প্ৰমাণপত্ৰ কেৱল চূড়ান্ত পৰীক্ষা তথা গুণীনতহে দিয়াৰ সিদ্ধান্ত কৰা হয়। অন্য ৬টা বৰ্ষত কেৱল অঙ্কপত্ৰ দিয়াৰহে ব্যৱস্থা কৰা হ'ল।

সংগীত সত্ৰ পৰীক্ষা পৰিষদে পূৰ্বতে চূড়ান্ত পৰীক্ষা গুণীনত দুখন তত্ত্বৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ নিজ নিজ বিদ্যালয়ত লিখাৰ পিছত ব্যৱহাৰ পৰীক্ষাৰ প্ৰশ্ন সংগীত সত্ৰলৈ আহি প্ৰদৰ্শন কৰাৰ লগে লগে আৰু প্ৰমাণ পত্ৰৰ লগতে নিৰ্মালী দিয়াৰ সিদ্ধান্ত লোৱা হৈছিল যদিও পিছত নানান অসুবিধাৰ বা সেই সিদ্ধান্ত বাতিল কৰি তাৰ পৰিবৰ্তে নিজ নিজ বিদ্যালয়তে ব্যৱহাৰিক পৰীক্ষাসমূহ দিয়াৰ পিছত সংগীত সত্ৰত এখন সমাবৰ্তন পাতি গুণীনপ্ৰাপ্ত নৰ্তন, গায়ন, বায়ন, পৰীক্ষাৰ্থীক আচাৰ্যৰ দ্বাৰা সত্ৰীয়া আহিত প্ৰমাণ পত্ৰ ও নিৰ্মালী দিয়াৰ ব্যৱস্থা হয়। ২০০১ চনতে পৰীক্ষা পৰিষদ তথা সংগীতসত্ৰৰ কাৰ্য নিৰ্বাহক সভাত সিদ্ধান্ত লোৱা হৈছিল যদিও সেই বৰ্ষৰ পৰা চূড়ান্ত বৰ্ষৰ প্ৰমাণপত্ৰসমূহ পৰীক্ষাকেন্দ্ৰসমূহলৈ পঠোৱা হোৱা নাছিল। তাৰোপৰি ২০০৬ বৰ্ষলৈকে বিভিন্ন অসুবিধাৰ বাবে প্ৰমাণ পত্ৰ প্ৰদান কৰা অনুষ্ঠান পাতিব পৰা হোৱা নাছিল। অৱশেষত ২০০৭ চনৰ ২৭ এপ্ৰিল তাৰিখে চানমাৰীস্থ 'ভীমনাথ সভাগৃহ'ত প্ৰথমখন সমাবৰ্তন অনুষ্ঠিত হ'ল। সংগীত সত্ৰ পৰীক্ষা পৰিষদৰ অধীনত চূড়ান্ত পৰীক্ষা অৰ্থাৎ গুণীন প্ৰাপ্ত অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলক প্ৰমাণপত্ৰ তথা নিৰ্মালী প্ৰদানৰ প্ৰথম সমাবৰ্তনৰ লগত ৰজিতা খোৱাকৈ সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ খ্যাতনামা সংগীতজ্ঞ আৰু প্ৰসিদ্ধ গৱেষক, লেখকসকলক মূল্যৱান লিখনিৰে এখনি 'স্মৃতিগ্ৰন্থ' প্ৰকাশৰো সিদ্ধান্ত লোৱা হ'ল। 'স্মৃতিগ্ৰন্থ'খনিৰ গধুৰ দায়িত্ব অধমকে অৰ্পণ কৰিলে। এই সমাবৰ্তনত ২০০১-০২ চনৰ পৰা ২০০৪-০৫ চনলৈ চূড়ান্ত বৰ্ষত উত্তীৰ্ণ গুণীন প্ৰাপ্ত ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক আচাৰ্যৰ জৰিয়তে প্ৰমাণপত্ৰ আৰু নিৰ্মালী প্ৰদান কৰা হয় আৰু তেতিয়াই এটি সিদ্ধান্ত লোৱা হয় যে প্ৰতি দুবছৰৰ মূৰত সমাবৰ্তন পাতি প্ৰমাণপত্ৰ তথা নিৰ্মালি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হ'ব। সংগীত সত্ৰ পৰীক্ষা পৰিষদে অতি নিষ্ঠাৰে, সততাৰে আৰু দক্ষতাৰে সত্ৰীয়া সংগীতৰ (গায়ন, বায়ন, নৰ্তন) পৰীক্ষাসমূহ ১৯৭৪ চনৰ পৰা অনুষ্ঠিত কৰি অহাৰ পিছত ১৯৯৪ চনৰ সংগীতসত্ৰৰ আবেদন মৰ্মে অসম চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ে সংগীত সত্ৰক সত্ৰীয়া সংগীতৰ পৰীক্ষা অনুষ্ঠিত কৰাৰ বাবে চৰকাৰী অনুমোদন প্ৰদান কৰা একমাত্ৰ অনুষ্ঠান হিচাপে স্বীকৃতি লাভ কৰে।

সংগীত সত্ৰৰ সাতবছৰীয়া পাঠ্যক্ৰম অনুসৰি সংগীতসত্ৰৰ স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত সকলোবোৰ বিদ্যালয়তে যাতে প্ৰশিক্ষণ একে ধৰণে দিয়া হয় সেই কথালৈ লক্ষ্য কৰি সংগীত সত্ৰই সত্ৰীয়া নৃত্য-গীত-বাদ্যৰ বহুকেইটা কৰ্মশালা ১৯৯৫ চনৰ পৰা ১৯৯৮ চনলৈ ৪ বাৰ অনুষ্ঠিত কৰে

ইতিমধ্যে ২০০০ চনৰ ১৫ নৱেম্বৰত সত্ৰীয়া নৃত্যই ৰাষ্ট্ৰীয় স্বীকৃতি লাভ কৰাত সত্ৰীয়া নৃত্য, গীত, বাদ্যৰ শুদ্ধ আৰু সম প্ৰশিক্ষণৰ গুৰুত্ব বাঢ়িল। তাৰ লগে লগে প্ৰয়োজন হ'ল পাঠ্যক্ৰম ভিত্তিত সত্ৰীয়া সংগীতৰ পাঠ্যপুথি। ১৯৭৩ চনত ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱৰ সম্পাদনাত 'সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাল' নামেৰে এখন বৃহৎ আকাৰৰ গ্ৰন্থ প্ৰস্তুত হয়। সংগীতসত্ৰৰ প্ৰথম গৱেষণা কৰ্মীৰূপে সম্পাদনাত সহায় কৰিছিল প্ৰয়াত কেশৱ চাংকাকতি, প্ৰয়াত মণিৰাম দত্ত বায়ন মুক্তিয়াৰ আৰু প্ৰয়াত ৰাসেশ্বৰ শইকীয়া বৰবায়নদেৱে। তুৰিব দেৱদাসী নৃত্যৰ বোলখিনি লোৱা হৈছিল প্ৰয়াত বহুকান্ত তালুকদাৰৰ পৰা। ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱৰ 'স্বৰলেখাত বৰগীত' এখন পাঠ্যক্ৰমৰ অন্তৰ্গত পুথি।

সত্ৰীয়া সংগীতৰ বিশেষকৈ তালৰ ওপৰত প্ৰয়াত কেশৱ চাংকাকতিদেৱৰ 'তালপ্ৰদীপে' বাৰুকৈয়ে উপকাৰ সাধিছে বুলি অকপটে স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। কাৰণ উক্ত

গ্ৰন্থখনিত হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ তবলা আৰু পাখোৱাজৰ লগত সম্পৰ্ক ৰাখি কমলাবাৰী সত্ৰ, শ্ৰৱণী সত্ৰ আৰু বৰপেটা সত্ৰৰ শৈলীৰে খোল তালৰ ওপৰত প্ৰস্তুত কৰা হয়। ১৯৯৩ চনত সম্পূৰ্ণ বোল আৰু ৬৪ টা মাটি আখৰাৰ ফটো সহ এখনি পুথি শ্ৰীঘনকান্ত বৰা বৰ বায়নে 'মাটি আখৰা' নামেৰে প্ৰস্তুত কৰে।

১৯৯৪ চনৰ পৰা উক্ত লিখকে সংগীত সত্ৰত সহকাৰী শিক্ষক (নৃত্য বিভাগত) হিচাপে শিক্ষা দি থাকোতে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে তাত্ত্বিক দিশত অসুবিধা পোৱা কথা অৱগত কৰি থকাত উক্ত লিখকে ১৯৯৫ চনতে নিজেই ক্ষুদ্ৰ এখনি হাতপুথি 'সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাত্ত্বিক জ্ঞান' (প্ৰাৰম্ভিকৰ পৰা প্ৰথম দ্বিতীয় বৰ্ষলৈ) নামেৰে প্ৰস্তুত কৰি উলিয়াই। পুথিখনিৰ পাতনি লিখিছিল প্ৰয়াত ৰসেশ্বৰ শইকীয়া বৰবায়নদেৱে। ১৯৯৫ চনৰ পৰা সংগীত সত্ৰৰ পাঠ্যক্ৰম ভিত্তিত এতিয়ালৈকে কেইবাখনিও পুথি ৰচনা হ'ল। তাৰ ভিতৰত ১৯৯৭ চনতে গোবিন্দ শইকীয়াৰ 'সত্ৰীয়া নৃত্যৰ ৰূপৰেখা' ১৯৯৮ চনত এই প্ৰবন্ধ লেখকৰে 'সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাত্ত্বিক জ্ঞান' একেই নামেৰে দ্বিতীয় ভাগ পুথি (মধ্যমা, কুশল, গুণীনৰ বাবে), ২০০১ চনত গোবিন্দ শইকীয়াৰ 'খোলপ্ৰদীপ' (বায়ন কৰ্মৰ বাবে), উক্ত লিখকৰ ২০০৪ চনত 'অসমৰ খোলবাদ্য', বিঞ্জুমণি শইকীয়াৰ প্ৰথম ভাগ পুথি (সত্ৰীয়া নৃত্যৰ শাস্ত্ৰ (২০১২) আৰু দ্বিতীয় ভাগ পুথি সত্ৰীয়া নৃত্যৰ পৰিচয় (২০১৬)), ৰঞ্জুমণি শইকীয়াৰ ২০১০ চনত ৰচনা 'মাটি আখৰা' প্ৰয়াত ৰসেশ্বৰ শইকীয়াদেৱৰ ৰচনা 'সত্ৰীয়া সংস্কৃতি কলা' পুথিভাগ ২০১৪ চনত তেখেতৰ পত্নী শ্ৰীমতী মায়া শইকীয়াই প্ৰকাশ কৰি উলিয়াই।

উল্লেখযোগ্য যে নৃত্য, বাদ্যৰ ওপৰত সংগীত সত্ৰৰ পাঠ্যক্ৰম অনুসৰি কেইখনমান পুথি যদিও প্ৰস্তুত হৈ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ মাজত উপলব্ধ হ'ল গায়ন বা বৰগীতৰ তেনে কোনো তাত্ত্বিক পুথি বিৰল হোৱালৈ চাই উক্ত প্ৰবন্ধ লিখকে ২০১৫ চনত 'গায়ন বিদ্যা তত্ত্ব' (Theory of Borgeet) নামেৰে এখনি পুথি ৰচনা কৰি ছাত্ৰ-ছাত্ৰীলৈ উপহাৰ দিয়ে। ড° প্ৰদীপ জ্যোতি মহন্ত আৰু শ্ৰীঘনকান্ত বৰা বৰবায়নে 'সত্ৰীয়া নৃত্যৰ ঐতিহ্যৰ আভাস' নামেৰে এখনি নৃত্য বিভাগৰ পুথি ছাত্ৰ-ছাত্ৰীলৈ আগবঢ়ায়।

পাঠ্যক্ৰম ভিত্তিত অসম বিদ্যালয়সমূহত যিমান পুথিৰ প্ৰয়োজন বুলি অনুভৱ কৰা হয় সেই অনুপাতে এতিয়া সম্পূৰ্ণ পুথিৰ অভাৱ দেখা যায়। আমাৰ মাথোঁ এটি অনুৰোধ যে পাঠ্যক্ৰম সংশোধনৰ জৰিয়তে সংগীতসত্ৰই আৰু নতুন প্ৰচেষ্টাই পাঠ্যক্ৰম ভিত্তিত পুথি ৰচনাত সহায় আগবঢ়ালে উক্ত পৰিষদখন অসমৰ ভিতৰতে আগশাৰীৰ পৰীক্ষা পৰিষদ হিচাপে পৰিগণিত হ'ব বুলি আমাৰ বিশ্বাস।

লেখক প্ৰাক্তন নৃত্য প্ৰশিক্ষক, সংগীত সত্ৰ, চানমাৰি

Anita Sharma

Sangeet Sattra through my eyes

As a little girl, when I wanted to dance, my mother took my sister and me to the Sangeet Sattra to learn Sattriya Naas. During my growing up years, Sangeet Sattra was the only professional school I had known of teaching and training dance education to young girls and boys.

Earlier known as Bayonor School, Sangeet Satra was established in the year 1967 by Guru Rosheswar Saikia Borbayan. It is one of the oldest dance institutions in the state of Assam. Today Sattriya owes its popularity to Sir. It was because of his courage to step out of the monasteries and into the outside world, and, his dedication and efforts to propagate and teach the dance form that has resulted in its popularity amongst the people of Assam.

I remember Sir as a very disciplined man who taught his students with honesty and perfection. He took me under his wing and taught me Matiakharas (ground exercises) and the pure dances. I vaguely remember that one day some important

officers from the Sangeet Natak Akedemi visited our dance school. Sir called for me, and told me to dance the Balok Krishna Nritya for them. My most fond memory of that time is dancing to the Krishno Nritya at the Moina Mels. While teaching the dances. Sir particularly emphasized on the constant use of Ulah. in fact, it is Ulah that sets apart Sattriya from the other classical dances of India.

After several years of training under Sir. I decided, to take a break from Sattriya and explore another dance form Odissi. Although it was a long sabbatical from Sattriya, my relationship with it was not completely broken. Once in awhile. I used to perform Sattriya repertoire at various platforms. During one such performance under the tutelage of Jibonjit Dutta, my guru Rosheswar Saikia Sir was present as a chief guest in the audience. After the performance. Sir being the straightforward man that he was, came up to me and said "Tuk Xorutey Xikua Ulah Toi Pahora Nai (you have not forgotten the Ulah I taught you as a child)".

I believe what you learn as a child becomes a part of your mind, body and soul, it runs in your veins like blood. I realized that what I learned from Sir was embedded in me. Sir's words that day was a turning point in my life. He got me thinking, and, I decided on that very day that I would begin my training as a Sattriya dancer once again. But it was my bad luck that Sir took ill that very year, he never recovered, and my dream of learning under his guidance was shattered.

Rosheswar Saikia Sir's contribution towards Sattriya was not only confined to training dancers, but also producing established and accomplished dancers in this field. Today his daughters Ranjumoni and Rinjumoni Saikia are continuing this legacy. The herculean task of taking the institution to the next level is on their shoulders. It is very heartening to see that their efforts and hard work has borne fruits, today Sangeet Sattra is a recognized board that officially charts out the Sattriya syllabus and conducts examinations recognized and accepted by all dance organizations of Assam.

Sir may no longer be with us today but his efforts, courage and dream of Sattriya being accessible to the next generation shall forever remain immortal and admirable. His institution Sangeet Sattra is living proof of his belief and determinations.

The writer is an ex student of Sangeet Sattra, Guwahati, noted sattriya dance artist and Sangeet Natak Akademi Awardee.

Surajit Bhuyan

Sattriya Culture and the Contribution of SANGEET SATTRA

(1)

The Classical dance form 'Sattriya Dance" is now a popular Indian Classical Dance form. It is an identity mark of Assam for the centuries. But it had to wait for classical recognition many decades. Only in 2000AD it is included to Indian Classical Dance at the bottom list. The only living classical dance in India, which continue from 15th century, through The "Sattras". Unlike Bharat Natyam. Kathakali. Odisi etc. Sattriya Dance & Sangeet Stands as living legendry. Except the form others were derived from sculpture, other forms later. But the 'Sattriya" awaited for recognition in post independence India though its struggle started simultaneously.

The Dance, part of sattriya Sangeet, is only recognized yet. But Sattriya Sangeet have the capability of a classical form of music. It is self sufficient with all elements of recognition but only have the lacouna of performer and interpreter and the way to convince the concerned authority. Moreover, it bears a culture of sattriya . Not only sangeet, but a complete form of cultu e with dress & costume.

language, food habits, life style with a separate identity.

Sattriya Sangeet with its sections of Gayan (Ragas & Borgeet), Bayan (Khol & other Instruments) Nartan (Various dance and drama viz chali. Jhumura. Sutradhari etc.) is mainly derives from drama by shri shri Shankerdeva and later it is enriched by Shri Shri Madhavdeva and preserved by the disciples of the Gurus through Sattras. It started journey throughout the Assam Since from 15th centuries. Mainly, it is related to spiritual devotees (Bhakat).

(2)

In modern era, pre and post independence days, it was demonstrated outside the spiritual arena. But for the purpose the many had to suffer a lot. Even some of Bhakats had to expel from the sattras for teaching female outside even in six decades of 20th century.

However, Sattriya Sangeet crossed the boundary of "Sattra" and have to choose an another platform other than spiritual level. In the level, primarily have to interest in aesthetic taste and academic prospects. Spiritualism have to explain with logic and convinced the people of other part of India. Many persons like Dr. Maheswar Neog, Keshab Changkati, Birendra Nath Phukam, Dr. Bireudra Nath Dutta. Maniram Barboyan Moktar. Raseswar Salvia etc. So meny famous scholars, musicians gathered for the purpose. The struggle for existence and recognition in national platform started. It prevailed in 2000AD after 50 Years of struggle.

In the struggle period. "Sangeet Sattra' bloomed in Guwahati as 'Bayanor School' in 1967. Later, it became Sangeet Sattra in 1968, involved in academic platform other than spiritual institution of traditional 'Sattras'.

(3)

Those people who were involved in inception and growth of Sangeet Sattra, Salute to them for theirfore sight. Under the leadership of Dr. Maheswar Neog, Late Raseswar Saikia and Pradeep Bordoloi execute a great job of standing the piller of 'Sangeet Sattra'.

Sangeet sattra was the first recognized body of human resource development deptt of India in Sattriya Sangeet, the first exam board to sattriya throughout the Assam. It constituated the first sattriya Syllabus and introduced in 1973. It was expanded throughout the state in 1984. Even in the small town North Lakhimpur. Lakhimpur sattriya Sangeet Bidyalaya was established in 1981 by the influence. It was the first recogniged school under the exam in 1984. Now, mor than hundred schools are under the exam board continuing.

Sangeet Sattra popularize the art form , training & publicity of the form begins outside the sattras by it. Stage performance, dynamic approach, academic research etc gets a new turn.

Sangeet Sattra introduced to cultural affairs from 1972. It was connected to HRD in 1973 through the Sangeet Natak Academi Fellowship to Late Girikanta Mahanta for research on Sattriya Sangeet. From the inception the Sangeet Sattra

performed numerous sattriya performances of dance & dram (Ankiya Nat) till today. The credit of National Scholarship to sattriya dance, song & instrument is also a contribution of sangeet sattra. In 1979 students Juri Bhattacharya & Deepti Chamgkakati won the scholarship from sangeet sattra. Under the syllabus of five years 'Gunin'. Deepti changkakati (Guwahati) in Nartan and Surajit Bhuyan (Lakhimpur) in Bayan successfully completed with distinction in the period of first 25 years. Surajit Bhuyan from Lakhimpur Sattrya Sangeet Bidyalaya was awarded Rs. 500/- for it in Rabindra Bhowan (1990). Thus Sangeet Sattra spreads activity and attracted new generations outside sattras towards sattriya sangeet. Ex Panded the field of sattriya sangeet. Created a systematic and academic schedule is the main credit of sangeet Sattra.

(4)

Sangeet sattra Steps into Golden Jubilee era. But it Have to 'Miles go'. Already Sangeet Sattra honoured and awarded the persons devoted to cutture in memory of 'Raseswar Saikia Barbayan'. systemic training through Syllabus. introduced sattriya dance in HSLC & HS & Degree levels. attracted new generations. created govt. interest etc.

But still. Gayan & Bayan of Sattriya Sangeet unrecognise in national arena. Art form of the sattriya culture is not introduced in academic level yet. Sattriya Sangeet may be an individual form of music like Hindustani & Karnatki Sangeet. This may be far but no further.

The writer is an ex-student of Sangeet Sattra, a journalist of Assam and cultural social activist.

ড° উৎপল শৰ্মা

অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ঐতিহ্য আৰু সংগীত সত্ৰ

সংস্কৃতি শব্দটো সংস্কাৰৰ সতে জড়িত। যাৰ সংস্কাৰ হৈছে সিয়ে সংস্কৃতি। সাধাৰণতে অসমীয়া আৰু আন ভাৰতৰ প্ৰাদেশীক ভাষাত ইংৰাজী 'কালছাৰ' অৰ্থাৎ culture শব্দৰ সমাৰ্থক ৰূপে সংস্কৃতি শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা দেখা গৈছে। বিভিন্নজনে আকৌ ইংৰাজী culture শব্দৰ পৰিভাষাৰূপে 'কৃষ্টি' শব্দটোহে প্ৰয়োগ কৰে। কৰ্ষণৰ লগত কৃষ্টিৰ সম্পৰ্ক ওতঃপ্ৰোত আৰু কৃষ্টিক সংস্কাৰ কৰি ল'লেই সংস্কৃতিৰ জন্ম হয়। একেটা ক্ৰিয়াৰ বাৰম্বাৰ আচৰণ বা কৰ্ষণক কৃষ্টি আখ্যা দিব পাৰি। এই কৃষ্টিক সংস্কাৰ কৰি লোৱাটোৰ নামেই সংস্কৃতি। (শৰ্মা নবীন: ১৯৯৫)

বিভিন্ন প্ৰকাৰে বিভিন্ন সন্দৰ্ভত সংস্কৃতি শব্দটো প্ৰয়োগ হ'ব পাৰে। নৃত্য-গীত, শিল্প কলা আদিকো সংস্কৃতি আখ্যা দিব পাৰি। (যদিওবা এই ক্ষেত্ৰত সংস্কৃতি আৰু সংস্কৃতি বাতিত্ৰৰ পূৰ্ণ বিকাশ সংস্কৃতিৰ অন্যতম লক্ষ্য যদিও সংস্কৃতিৰ পৰিসৰ বহু ব্যাপক আৰু বিশালভাৱে বিস্তৃত।)

বৃটিছ নৃতত্ত্ববিদ এডৱাৰ্ড বাৰ্নেট টাইলাৰে-এ কালচাৰ শব্দটোৰ অৰ্থ প্ৰথমে ব্যাখ্যা কৰি ইয়াৰ প্ৰয়োগৰ পৰিধি বিস্তৃত কৰে। টাইলাৰে খ্ৰীঃ ১৮৭১ চনত 'কালচাৰ'ৰ ব্যাখ্যা এনেদৰে দিছিল— 'সমাজৰ অংগীভূত সদস্য হিচাপে মানৱে আহৰণ কৰা জ্ঞান, বিশ্বাস, কলা, ৰীতি নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, উৎসৱ অনুষ্ঠান, আইন-কানুন, নৈতিকতা, অভ্যাস আৰু অন্যান্য সামাজিক সামৰ্থৰ সামগ্ৰিক যৌগিক ৰূপেই সংস্কৃতি' টাইলাৰৰ মতে সংস্কৃতি সামাজিক উত্তৰাধিকাৰ বা ঐতিহ্য সংস্কৃতি (Social heritage)। সংস্কৃতি ব্যক্তিৰ প্ৰতি সমাজৰ কাম, সমাজ আৰু সংস্কৃতি প্ৰত্যেকে প্ৰত্যেকৰ পৰিপূৰক। মানুহক সামাজিক প্ৰাণী হিচাপে অভিহিত কৰা হয়। মানুহেই কেৱল সংগঠিত সমষ্টিত বাস কৰে। মানুহৰ জীৱন পদ্ধতিয়েই

হ'ল সংস্কৃতি। সাধাৰণভাৱে মানুহৰ দ্বাৰা সমাজ গঠিত হয় আৰু তেওঁলোকে কৰা আচৰণেই তেওঁলোকৰ সংস্কৃতি। যি প্ৰক্ৰিয়াৰ সহায়ত ব্যক্তিবিশেষে তেওঁৰ সমাজৰ সৈতে সংহতিত হয় সেই প্ৰক্ৰিয়াক সমাজীকৰণ বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ পৰিণতি স্বৰূপে তেওঁ সমাজৰ আন আন সংগী সদস্যৰ সতে অভিযোজিত হয়। তেওঁ লাভ কৰে সামজিক মৰ্যদা আৰু সামাজিক ভূমিকা গ্ৰহণৰ দায়িত্ব। সমাজীকৰণ প্ৰক্ৰিয়াৰ সহায়ত মানুহে সমাজ জীৱনত প্ৰবাহমান পৰম্পৰাৰ লগত সমযোজিত হয়। পৰম্পৰাই অৰ্থনৈতিক, সামাজিক, কাৰিকৰি, ধৰ্মীয়, নান্দনিক, ভাষা সম্পৰ্কীয় আদি দিশ সামৰে। সমাজৰ সদস্যৰূপে মানুহে এইবোৰ আয়ত্ব কৰে। প্ৰতিগৰাকী ব্যক্তিয়েই সংস্কৃতিকৰণ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেৰে যাবলৈ বাধ্য, যিহেতু ইয়াৰ অভাৱত তেওঁ সমাজৰ অংগীভূত সদস্য হিচাপে সমাজত বাস কৰিব নোৱাৰে।

লোকনৃত্যৰ পৰিমাৰ্জিত, ৰীতিবদ্ধ, প্ৰণালীবদ্ধ আৰু সুগঠী ৰূপেই শাস্ত্ৰীয় নৃত্য। এইফালৰ পৰা সহজে অনুমেয় যে লোকনৃত্যৰ পৰাই শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ হয়। সেইবাবে লোকনৃত্য আৰু শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ মাজত অহৰহ অনান্য ক্ৰিয়া চলি থাকে। অনেক ক্ষেত্ৰত লোকনৃত্য আৰু শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ পাৰ্থক্য চৰকাৰৰ স্বীকৃতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। লোক নৃত্যক স্বীকৃতি প্ৰদান কৰি শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ শাৰীলৈ উৎকৰ্ষ কৰাৰ উদাহৰণ ভাৰতৰ সাংস্কৃতিক দিশত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। সংগীত নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতত বিবিধ আখ্যাৰে সুকীয়া স্কুল পৰিগণিত হৈ আহিছে। সংগীতৰ বিষয়ত যাইকে হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটকী। নৃত্যৰ বিষয়ত কথাকলি, ভাৰত নাট্যম আৰু মণিপুৰী আৰু নতুন দশকত সত্ৰীয়া। সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু অসমীয়া সংগীতৰ সুকীয়া মৰ্যদা আৰু তাৰ স্বীকৃতিয়ে সকলোতে সমাদৃত হৈছে। অসমৰ সংগীত-নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ ঐতিহ্যও যে নিকপকপীয়া হৈ ৰৈছে সেয়া উল্লেখ কৰাটো নিষ্প্ৰয়োজন। কথক নৃত্যত তবলাৰ তালেদি অংগ সঞ্চালন কৰি ভাব প্ৰকাশ কৰা ৰীতিৰ লগত আমাৰ মিচিংসকলৰ ঢোলৰ চেৱে চেৱে প্ৰকাশ কৰি তাত ৰোৱা, ভূঁই ৰোৱা, ধান-সৰিয়হ ৰোৱা-তোলা ভাব সুন্দৰ অংগ চালনাৰে কৰা নৃত্যৰ পাৰ্থক্য মূলত একো নাই। সেইদৰে বড়োসকলৰ চেৰজা-চিফুঙৰ তালে তালে গাভৰুহঁতে জীৱনৰ বাস্তৱ সপোন ৰচি তাক প্ৰকাশ কৰে। আমাৰ বায়নৰ বলত সূত্ৰধাৰী নট-নটুৱাই মহাভাৰত আৰু ৰামায়ণৰ বাৰেবৰণীয়া কাহিনী নৃত্য-ভংগীমাৰে প্ৰশস্ত কৰি তোলে।

ড° কুমাৰ স্বামীয়ে লিখিছিল যে চিত্ৰলেখা পৃথিৱীৰ প্ৰথমা শিল্পী। নৃত্যৰ লাস্যভাৱৰ প্ৰবৰ্তক বোলে শোণিত কুঁৱৰী উষাৰ পৰাই হয়। উষাই এই ভাৱৰ নৃত্য দ্বাৰকাত শিকাইছিল গৈ। অসমৰ প্ৰাচীন মঠ-মন্দিৰ, ৰাজকাৰেং আদিৰ বহুতো হয়তো ভূঁইকপ, বানপানীত ধ্বংস হৈ যোৱাৰ পিছত যি অৱশেষ পোৱা গৈছে তাত পুৰণিকলীয়া নৃত্য-ভংগীমাৰ প্ৰতিমূৰ্তি ধুনীয়াকৈ দেখিবলৈ পোৱা যায়। খৃষ্টীয় দশম শতিকাৰ বনমালী বৰ্মাৰ দিনৰ শিলৰ মূৰ্তিত থকা বহু হাঙ্গনা চিত্ৰই অসমৰ পুৰণিকলীয়া দেৱদাসী নৃত্যৰ ঠাচকে প্ৰকাশ কৰে। দেওধনী নৃত্যৰ প্ৰচণ্ডৰূপ তাণ্ডৱ শ্ৰেণীৰ হ'লেও দেওধনীৰ অলৌকিক ক্ৰিয়া কলাপ অসমীয়া নৃত্যৰ বৈশিষ্ট। হয়গ্ৰীৱ মাধৱ মন্দিৰৰ খোদিত মূৰ্তি চালি নাচৰ আৰ্হিৰে গঢ় লোৱা, জয় সাগৰ জয়দৌলত গায়ন, নট-নটুৱাৰ ধুনীয়া মূৰ্তিবোৰ জিলিকি থকাৰ লগতে সংস্কৃতিৰ পূৰ্বৰ কথাকে দোহাৰে। সচিত্ৰ ভাগৱত, বুৰঞ্জীৰ পাতত অসমৰ পুৰণিকলীয়া নৃত্যৰ চৰিত্ৰবোৰ অসমৰ সংগীতমুখৰ ঐতিহ্যৰ কথাকে সোঁৱৰাই দিয়ে। তাহানি আহোম স্বৰ্গদেৱে দা-দাঙৰীয়া সমন্বিতে তেখেতৰ আমোলত ৰবকুৰি বায়নজোৰা ভাওনাই আমাৰ এই ঐতিহ্যৰ পৰম্পৰা ঘোষণা কৰি আহিছে। আমাৰ সত্ৰসভা, নামঘৰ, ওজাপালি, মিৰি, বড়ো কছাৰীৰ নাচ আৰু বিহুটিয়ে এনেবোৰ সংস্কৃতিক পৰম্পৰাকে মানি আমাৰ সমাজত এক ৰীতি ৰূপে পৰিগনিত হৈ হৈ পৰিছে তাত সন্দেহ নাই। যাৰ বাবে অসমৰ সংগীতমুখৰ ঐতিহ্যৰ কথা আমি কওঁতে গৈ অসমীয়া সংস্কৃতিৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাতা শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ কথা কওঁ। যদিও তেওঁৰ আগৰ পৰাই ঐতিহ্যৰ সূচনা, শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰে বান্ধি দিয়া আমাৰ সংস্কৃতিৰ মেটমৰা ভঁৰালৰ চৌহদত সোমালেই অনেক সমলৰ সন্ধান পোৱা যায়। গুৰুজনাই অংকীয়া ভাওনাৰে অসমীয়া জাতিটোৰ প্ৰতিজনকে প্ৰকৃতাৰ্থত গায়ক, ভাৱৰীয়া, নট-নটুৱাৰ স্বৰূপ দি থৈ গ'ল। ইউৰোপৰ অভিনয় দৃশ্যপটৰ ব্যৱহাৰ ১৭ শতিকাতহে হয়। মহাপুৰুষে চিহ্নযাত্ৰা নাট তাৰ শ বছৰ আগতে ৰচি, বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰপটত তুলিয়া অংক কৰিলন্ত

তাৰ।" ঘোষা, কীৰ্তন, দশমৰ বিশিষ্ট ছন্দ, বিশিষ্ট সুৰ, তাল, লহৰত অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ প্ৰতি সন্ধিয়া যি মধুৰ লহৰ উঠে তাত বৈকুণ্ঠৰ অমিয়া নামি আহে। নিৰক্ষৰ গাঁৱলীয়া মানুহৰ মুখতো বায়নৰ মুখত বান্ধি থোৱা নিৰ্দিষ্ট বোলবোৰত যেন সংগীতৰ সকলো সূত্ৰই আখৈ ফুটাদি ফুটে।

এনে বিৰাট, বিশিষ্ট, মহান, মধুৰ সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যৰ অধিকাৰী হৈও সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত যেন বিশেষ একো কৰিব পৰা নাই তেনে এক ধাৰণা লৈয়ে ১৯৬৭ চনত জন্ম হৈছিল এক সুদূৰ প্ৰসাৰী চিন্তাৰ। অসমৰ বহুজন সংস্কৃতিপ্ৰেমী আৰু সাধকৰ চিন্তাৰ সমন্বয়। কমলাবাৰী সত্ৰৰ বৰবায়ন ৰসেশ্বৰ শইকীয়াদেৱে সাংস্কৃতিক প্ৰচাৰৰ বাবে সত্ৰ এৰিছে। সেই বছৰৰে ছেপ্টেম্বৰ মাহত অসমৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ৰ গুৰিয়াল আৰু অসমৰ আগশাৰীৰ কলাকাৰ ৰুদ্ৰ বৰুৱাদেৱে গীতিকাৰ কেশৱ মহন্তকে আদি কৰি বৰবায়ন ৰসেশ্বৰ শইকীয়াক গুৰিত লৈ গুৱাহাটীৰ জনদিয়েক শিল্পী সহিতে সত্ৰীয়া বাদ্য নৃত্য-গীত আদিৰ প্ৰশিক্ষণৰ প্ৰতিষ্ঠান আৰম্ভ কৰাৰ চিন্তাৰ অংকুৰণ, ঘটালে। বৰবায়ন ৰসেশ্বৰ শইকীয়াই নিজা উদ্যোগত দুই এটা অনুষ্ঠান গঢ় লৈ উঠাৰ পিছতো তেখেতে নিজেই খোল বজোৱাৰে প্ৰশিক্ষণ দিছে। ৰুদ্ৰ বৰুৱাদেৱে সুক্ষ্ম চিন্তাৰে কামটোত আগবাঢ়ি গ'ল আৰু কিছুদিনৰ পিছতে 'অসম একাডেমি অৱ কালচাৰেল ৰিলেচন' নামৰ প্ৰতিষ্ঠানটিৰ কাৰ্যালয়ত ড° প্ৰফুল্ল দত্ত গোস্বামীৰ সভাপতিত্বত এখনি সভা অনুষ্ঠিত হ'ল। অসমৰ সত্ৰীয়া শিক্ষাৰ প্ৰতিষ্ঠান এটি গঢ়ি তোলাৰ বাবে প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰা হ'ল য'ত প্ৰতিষ্ঠানটিৰ নাম ৰখা হ'ল 'বায়নৰ স্কুল'। এই প্ৰতিষ্ঠানৰ সাংগঠিক উদ্যোগী হিচাপে আছিল ৰুদ্ৰ বৰুৱা, কেশৱ মহন্ত, বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত, নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈ, গায়ক অপূৰ্ব দাস, খগেন মহন্ত, ননী বৰুৱা, নবীৰ বৰা, মীনা বৰা, নিকুঞ্জলতা মহন্ত আদি।

সীমিত সংখ্যক ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰে বৰবায়নে নৃত্যৰ শিক্ষণ আৰাম্ভ কৰিলে। নিকুঞ্জলতা মহন্তই বায়নৰ স্কুলত বৰগীতো পৰিৱেশন কৰিলে। ১৯৬৮ চনৰ জুন মাহত পুনৰ এখন সভা অনুষ্ঠিত কৰা হ'ল। বৰেণ্য ব্যক্তি ড° মহেশ্বৰ নেওগ, অধ্যাপক প্ৰফুল্ল দত্ত গোস্বামী, অধ্যাপিকা নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈ, অধ্যাপক ভগৱান লহকৰ, সাহিত্যিক নৰেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, শিল্পী ৰুদ্ৰ বৰুৱা আদি মহান ব্যক্তিসকলে অসমৰ সত্ৰীয়া সংগীতক বিশ্বৰ দৰবাৰত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পৰাকৈ আৰু বহুজন চিন্তাশীল আৰু সৃজনশীল প্ৰতিভাসম্পন্ন ব্যক্তিৰ সিদ্ধান্ত অনুসৰি বায়নৰ স্কুলে নাম ল'লে 'সঙ্গীত সত্ৰ' আৰু তেতিয়া সঙ্গীত সত্ৰৰ সভাপতি পদলৈ ড° মহেশ্বৰ নেওঁগ আৰু যুটীয়া সম্পাদক পদলৈ কেশৱ মহন্ত আৰু ৰসেশ্বৰ শইকীয়া বায়ন নিৰ্বাচিত হয়। সিংহপুৰুষ ৰাধাগোবিন্দ বৰুৱাৰো প্ৰতিষ্ঠানটোৱে মুখ্য পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰাৰ লগতে নাট্যকাৰ প্ৰফুল্ল শইকীয়াই সত্ৰলৈ ৫০০ (পাঁচশ) টকাৰ এককালীন সাহায্য আগবঢ়ায়।

আৰম্ভণীতে মাত্ৰ সাতটি ল'ৰা ছোৱালী লৈ আৰম্ভ হোৱা 'সঙ্গীত সত্ৰ'ই নিজৰ ঐতিহ্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্য গীতৰ এক সাবলীল ধাৰা অসমৰ চুকে-কোনে বিস্তাৰিত কৰি গৌৰৱোজ্জল পঞ্চাশ বছৰত ভৰি দিছে। অসমৰ বৰ্ণিল সত্ৰীয়া পৰম্পৰা, নৃত্য, গীত, তাল আদিৰ পৰিমাৰ্জিত আৰু পৰিশীলিত ৰূপেৰে বৃহত্তৰ অসমীয়া সমাজখনক সাংস্কৃতিক দিশত চহা ৰূপ দিবলৈ 'সঙ্গীত সত্ৰ'ত কাৰো ক্ষেত্ৰতে নিজস্ব ধাৰা আৰু শৈলীক অৱনমিত হ'বলৈ দিয়া নাই। ইতিমধ্যে ইয়াৰ সৃষ্টিশীল, সৃজনীশীল সাংস্কৃতিক ধাৰা পদ্ধতিগতভাৱে আহৰণ কৰি বহু নতুন নতুন প্ৰতিভাৰ জন্ম হৈছে। উদ্দেশ্য মহৎ আৰু লক্ষ্য স্থিৰ হ'লে ইঙ্গিত লক্ষ্যত উপনীত হোৱাত কোনেও বাধা দিব নোৱাৰে। 'সঙ্গীত সত্ৰ' আজিৰ তাৰিখত পঞ্চাশ বছৰৰ ধৰজা উৰুৱাই নিজেই এক বিশ্ৰুত নাম। অসম চৰকাৰ, ভাৰত চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক মন্ত্ৰনালয়ে এনে এক অনুষ্ঠানৰ প্ৰতি সচেতনতাৰে বিভিন্ন দিশত সহযোগিতা কৰি যিসকল অসমৰ নমস্য আৰু দূৰদৰ্শী ব্যক্তিৰ আশাসুধীয়া প্ৰচেষ্টাৰে এই মহৎ কাৰ্যৰ আৰম্ভণি কৰি থৈ গ'ল তাক নিশ্চয় মান্যতা প্ৰদান কৰিব। সংগীত সত্ৰই অমৰত্ব লাভ কৰি অসমৰ সাংস্কৃতিক বিকাশক আৰু ত্বৰান্বিত কৰক সেয়াই নিশ্চয় এই শুভ দিনবোৰৰ সংকল্প হ'ব।

লেখক গুৱাহাটী কমাৰ্চ কলেজৰ গ্ৰন্থাগাৰিক, এগৰাকী সাংস্কৃতিক কৰ্মী