আৰু পদ্মনাথ-বেণুধৰ ৰাজখোৱা আদিৰ যত্নত ওলোৱা 'বিজুলী' (১১৯০) কাকত। এইবিলাক কাকতে সাহিত্য-সংস্কৃতিলৈ বৰঙণি যোগাইছিল। সাহিত্যলৈ বৰঙণি যোগোৱা আন আন কাকতৰ ভিতৰত ১৯০৭ চনত ওলোৱা পদ্মনাথৰ 'উষা', ১৯০৯ চনত বেজ-বৰুৱাৰ সম্পাদনাত ওলোৱা 'বাঁহী', ১৯১৯ চনত অম্বিকাগিৰিৰ সম্পাদনা কৰা 'চেতনা' ১৯২৯ চনত দীননাথ শৰ্মাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত হৈ ওলোৱা 'আৱাহন', ৰঘুনাথ আৰু পিছলৈ কমল নাৰায়ণদেৱ-চক্রেশ্বৰ ভট্টাচাৰ্যৰ দ্বাৰা সম্পাদিত হৈ ওলোৱা 'জয়ন্তী', হেমবৰুৱাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত হৈ ওলোৱা 'পছোৱা' আৰু পিছৰ কালৰ 'ৰামধেনু আৰু 'অসমীয়া' আদি কাকতৰ নাম উল্লেখযোগ্য। বৰ্তমানৰ ক্রমে চাৰিমহীয়া আৰু ছমহীয়া আলোচনী 'নতুন পৃথিৱী', আৰু 'সংলাপ' আদিয়ে সাহিত্য-চেষ্টা আৰু সাহিত্য-চিন্তাৰ ধাৰা অব্যাহত ৰাখিছে।

অসমত ১৮৩৬ চনত ডক্টৰ নেথন ব্ৰাউনে (১৮০৭-৮৬) অলিবৰ টি কট্ৰৰে লগলাগি অসমত প্ৰথম ছপাশাল পাতে; সেই বছৰতে তেওঁ ইয়াত পঢ়াশালি পাতি আধুনিক শিক্ষা প্ৰচলনৰ চেষ্টা কৰে। ১৮১৩ চনত আত্মাৰাম শৰ্মাৰ দ্বাৰা অনুদিত বাইবেল গ্ৰন্থ অসমীয়া ভাষাত প্ৰকাশ হৈ ওলায়। ডক্টৰ ব্ৰাউনে ১৮৪৮ চনত 'নিউ টেষ্টামেণ্ট'খন ছপাই উলিয়ায়। এওঁৰ যত্নতে ১৮৪৮ চনত কাশীৰাম তামুলী ফুকনৰ 'অসম বুৰঞ্জী', ১৮৫০ চনত 'চুটিয়া বুৰঞ্জী' আৰু বকুল কায়স্থৰ 'পদ-গণিত' আদি গ্ৰন্থ প্ৰকাশ হয়।

১৮৪০ চনত শিৱসাগৰত মিশ্যন প্ৰেছ বহে। ১৮৪৮ চনৰ জানুৱাৰীত ওলিৱৰ টি কট্ৰৰৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত 'অৰুনোদই' কাকত ওলায়। এই কাকতৰ আকাৰ আছিল টেব্‌লইড্। 'ইলেষ্ট্ৰেটেড লণ্ডন নিউজ' কাকতৰ চিত্ৰৰপৰা অসমীয়া খনিকৰৰ হতুৱাই ব্লক কটাই এই কাকত সচিত্ৰ কৰা হৈছিল। ধৰ্ম, সাহিত্য, দেশ-বিদেশৰ বাতৰি, বিজ্ঞানৰ কথা, বিবিধ বিষয়ৰ চমু টোকা, কবিতা

আদি এই কাকতৰ বিষয়-বস্তু আছিল। একালত গ্ৰাহকৰ সংখ্যা ৭০০ ৰ ওচৰা-উচৰি হৈছিল। এই কাকতৰ সম্পাদনাত ব্ৰাউন, ডেনফৰ্থ, হুইটিং আদি কেইবাজনো লোক একাদিক্ৰমে নিয়োজিত হৈছিল। আনন্দ ৰাম ঢেকীয়াল ফুকন, হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিৰাম, নিধিৰাম ফাৰৱেল এই কাকতৰ উল্লেখযোগ্য অসমীয়া লেখক আছিল।

'অৰুনোদই'ৰ আহিতে পিছৰ মাহেকীয়া কাকতবোৰ ওলাইছিল। কিন্তু 'জোনাকী', 'বাঁহী', 'উষা', 'চেতনা', 'আলোচনী' আৰু 'আৱাহন' আদি কাকতবোৰত আকাৰ আৰু বিষয়-বস্তুৰ যথেষ্ট পৰিবৰ্তন ঘটে। অষ্টাদশ শতাব্দীৰ ইংলণ্ডৰ কাকতবোৰত ডঃ জনসন, এচিচন, চুইফট্, ষ্টীন, ডেনিয়েল ডিফ আদি লেখকসকলে যোগোৱা দৰে, অসমীয়াত হেমচন্দ্ৰ, গুণাভিৰাম, বেজবৰুৱা, পদ্মনাথ, বেণুধৰ ৰাজখোৱা আদিয়ে এই মাহেকীয়া কাকতবোৰত ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপৰ পৰা আৰম্ভ কৰি গহীন গদ্যলৈকে সকলো বিধৰ সম্ভাৰ যোগান ধৰিছিল।

এই মাহেকীয়া কাকতবোৰত সাংবাদিকতাৰ অঙ্কুৰ আৰু পৰিবৰ্দ্ধন। কিন্তু অসমীয়াত সৰহীয়া গ্ৰাহকৰ আলোচনী আজিও গঢ় লৈ উঠা নাই। তাৰ কাৰণ মূলধন, নিউজপ্ৰিণ্ট আৰু লেখা-পঢ়া মানুহৰ অল্পতা। উৎপাদনৰ খৰচো ইয়াত বেছি। জ্ঞান চৰ্চা বা বিলোৱাৰ মনোভাৱ আৰু সাহিত্যিক পৰম্পৰাৰপৰাই সংবাদ পত্ৰ প্ৰকাশৰ প্ৰেৰণা আহিছিল।

পিছৰ যুগত ক্ৰমাৎ ১৮৮৫ চনত 'টাইমছ অৱ আসাম' (সম্পাদক ৰাধানাথ চাংকাকতী)। ১৮৯৪ চনত আসাম বন্তি' (মথুৰামোহন বৰুৱা, জয়দেৱ শৰ্মা আৰু পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা সম্পাদিত), ১৯০২ চনত 'ইষ্টাৰ্ণ হেৰাল্ড' (বশম্বদ মিত্ৰ সম্পাদিত) ১৯০৪ চনত 'চিটিজেন' (কালিনাথ ৰায় সম্পাদিত), ১৯১২ চনলৈকে চলা 'এডভোকেট অৱ্ আসাম' (মথুৰা মোহন বৰুৱা সম্পাদিত),

১৯05 চনত 'আসাম ক্ৰনিকোল' (কৃষ্ণ চন্দ্ৰ বৰুৱা সম্পাদিত), ১৯১২ চনত 'আসাম হেৰাল্ড' (কৃষ্ণ চন্দ্ৰ বৰুৱা সম্পাদিত), ১৯১৩ চনত ঢাকাৰপৰা ওলোৱা 'বিশ্ববাৰ্ত্তা' (কালীৰাম বৰ্মন সম্পাদিত), ১৯১২ চনত 'আসাম ৰায়ত', ১৯১৪ চনত 'ৰণৰ বাতৰি' আদি বাতৰি কাকত প্ৰকাশিত হয়। এই যগৰ ভিতৰতে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'আসাম নিউজ' আৰু কৃষ্ণকান্ত ভট্টাচাৰ্য সম্পাদিত (১৯১৩ চনত প্ৰকাশিত) 'আসাম বিলাসিনী কাকতক ধৰিব লাগিব। উল্লেখযোগ্য যে 'আসাম বিলাসিনী' বাতৰি কাকত হোৱাৰ আগতে মাহেকীয়া ধৰ্মালোচনী আছিল (১৮৭১ চন)। এই বাতৰি কাকতবোৰে সাধাৰণভাৱে মজলীয়া নীতি মানি চলিছিল।

১৯১৮ চনত চন্দ্ৰ কুমাৰ আগৰৱালাৰ দ্বাৰা স্থাপিত সাদিনীয়া অসমীয়া আৰু অম্বিকাগিৰি-চন্দ্ৰশৰ্মা সম্পাদিত 'চেতনা'ই উল্লেখ-যোগ্য ৰাজনৈতিক চেতনা যোগোৱাত সহায় কৰে। ১৯১৯ চন মানৰপৰাই আসাম এছোচিয়েশ্যনৰ সদস্যসকল তীব্ৰ জাতীয়তা-বাদৰ প্ৰভাৱত পৰে আৰু ১৯2০ চনত দেশকৰ্মী আৰু সাংবাদিক চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা আদিৰ যত্নত এই অনুষ্ঠান কংগ্ৰেছলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। স্বাধীনতা আন্দোলনলৈ অসমীয়া কাকতৰ বৰঙণি যথেষ্ট। যোৰহাটৰপৰা ওলোৱা 'আসাম বিলাসিনীয়ে'ও আন্দোলনলৈ বৰঙণি যোগায়। তীব্ৰ জাতীয় জাগৰণৰ কালত উক্ত দুখন কাকত কেইবাবাৰো ৰাজৰোষত পৰিছিল। 'অসমীয়া আৰু কাকত' ১৯৪৬ চনত দৈনিক হয়গৈ। কিছু বছৰৰ পিছত এই কাকত বন্ধ হ'ব লগাত পৰে। এই কাকতৰ সম্পাদনাত চন্দ্ৰ কুমাৰৰ উপৰিও স্বৰ্গীয় অমিয় কুমাৰ দাস, পদ্মধৰ চলিহা, ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, শ্ৰীলক্ষ্মীনাথ ফুকন, শ্ৰীহৰেন্দ্ৰ নাথ বৰুৱা আৰু শ্ৰীদেৱকান্ত বৰুৱা আদি গুণী লোকসকলো আছিল।

অসমত ধৰ্ম, সম্প্ৰদায় আৰু অনুষ্ঠানৰ মুখপত্ৰ কিছুমানো উলিওৱা হৈছিল। কিন্তু এইবিলাকৰ ভিতৰত এতিয়ালৈকে কেৱল

অসম সাহিত্য-সভা পত্ৰিকাহে বাচি আছেগৈ। অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ মুখপত্ৰ 'মিলন' কেতিয়াবাই বন্ধ হ'ল 'কামৰূপ অনুসন্ধান সমিতিৰ মুখপত্ৰ' আৰু 'অসম গেজেট' (বৰ্তমান অসমীয়াতো প্ৰকাশিত হৈছে) এই দুখনো জীয়াই আছে। ত্ৰিশ দশকত ওলোৱা 'আৱাহন' কাকতো ছেগা-চোৰোকাকৈ ওলাই থকা দেখা গৈছে। বৰ্তমান কালতো আগৰ কালৰ দৰে আলোচনী ওলাইছে আৰু মৰিছে। স্বাধীনতাৰ কালছোৱাৰ ভিতৰত 'পছোৱা', 'ৰামধেনু', 'অসমীয়া', 'সাদিনীয়া নবযুগ' আৰু 'নতুন প্ৰতিনিধি' অসমীয়া আদি দৈনিক কাকতৰ মৃত্যুৱে আমাৰ সাংবাদিকতাৰ দুৰৱস্থাৰ কথালৈকে আঙুলিয়াই দিয়ে। 'নতুন অসমীয়া' বৰ্তমান অৰ্দ্ধ সাপ্তাহিকৰূপে চলি আছে।

ৰাজনৈতিক দল আৰু বিভিন্ন পক্ষৰপৰা প্ৰকাশিত সংবাদপত্ৰ আৰু আলোচনী কিছুমান চল্লিশ দশক মানৰপৰা চলি আহিছে। কিন্তু এইবোৰৰো জীৱনকাল চুটি চুটি। ওলায় আৰু মৰে।

বৰ্তমান 'আসাম ট্ৰিবিউন', 'দৈনিক অসম' 'আসাম এক্সপ্ৰেছ', 'অসম বাণী', 'নীলাচল', 'দৈনিক আৰু সাপ্তাহিক জনমভূমি', ৰাজ্যিক স্তৰত চলি আছে। স্থানীয় পত্ৰিকা হিচাপে নগাঁৱৰ 'গণতন্ত্ৰ' আৰু তেজপুৰৰ 'মহাজাতি' আদি পত্ৰিকাৰ নাম উল্লেখযোগ্য। 'আমাৰ প্ৰতিনিধি' মাহেকীয়া আলোচনীখনৰ নামো এই প্ৰসঙ্গত ল'ব পাৰি। দলীয় পত্ৰিকা দুখনমানো চলি থকা দেখা গৈছে। হিন্দী ভাষাত 'পূৰ্বজ্যোতি' সাপ্তাহিক আৰু ৰাষ্ট্ৰভাষা প্ৰচাৰ সমিতিৰ মুখপত্ৰখন চলি থকাটোও উল্লেখযোগ্য। অসমত সৰু সৰু আলোচনী মাজে মাজে ওলাই আকৌ নাইকিয়া হয়।

অসমীয়া সাংবাদিকতাৰ যুগ এখন আলোচনীৰে আৰম্ভ হ'লেও আজি আমাৰ আলোচনী সাংবাদিকতাৰ দুৰৱস্থা। সেইদৰে দৈনিক কাকত ১৯৩৫ চনতে ওলালেও (নীলমণি ফুকন সম্পাদিত 'দৈনিক বাতৰি' ইয়াৰ কিছুদিন আগতে যোৰহাটৰপৰা 'নগৰৰ কথা' বুলি

DAMDAMA COLLEGE

এখন দৈনিক ওলাইছিল।) কিন্তু এইখনক প্রকৃত অৰ্থত দৈনিক কাকত বোলাত অসুবিধা আছে আমাৰ দৈনিক কাকতৰ সংখ্যা আজিও কম। সাপ্তাহিক সংবাদপত্ৰও আমাৰ সৰহ নাই।

অসমত সাংবাদিকতা পঞ্চা লাগি আছে। তাৰ প্ৰধান কাৰণ ইয়াত বাতৰি কাকত প্ৰকাশৰ খৰচ অধিক, যাতায়াত ব্যৱস্থা খুব উন্নত নহয় আৰু ব্যক্তি স্বাধীনতাৰ পৰম্পৰা বৰ গভীৰ নহয়। সংবাদপত্ৰৰ স্বাধীনতা সম্পৰ্কে সাংবাদিকসকলে সাধাৰণতে উদাৰনৈতিক মতবাদ, সামাজিক দায়িত্ব সম্পৰ্কীয় মতবাদ আৰু অংশ বিশেষে ছোভিয়েত মতবাদো সমৰ্থন কৰা দেখা যায়। প্ৰতিষ্ঠিত আটাইকেউখন কাগজেই উদাৰনৈতিক মতবাদতে আস্থা থকা দেখা যায়। কিন্তু কাৰ্যতঃ চৰকাৰী আৰু বেচৰকাৰী বিজ্ঞাপনদাতাসকলে সৰহ ভাগ বাতৰি কাকতৰ নীতি নিৰ্দ্ধাৰণ কৰে যেন অনুমান হয়। অসমীয়া সাংবাদিকতাৰ স্বৰ্ণযুগ আছিল স্বাধীনতাৰ কালছোৱাত। তেতিয়া তেওঁলোকে নিৰ্ভীকভাৱে স্বাধীনতাৰ হকে যুঁজিছিল। স্বৰ্গীয় কৃষ্ণ কান্ত ভট্টাচাৰ্য, কেদাৰ নাথ গোস্বামী, অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী, শ্ৰীবেণুধৰ শৰ্মা, শ্ৰীলক্ষ্মী নাথ ফুকন আৰু শ্ৰীহৰেন্দ্ৰ নাথ বৰুৱা এই যুগৰ উল্লেখযোগ্য সাংবাদিক।

বৰ্তমানৰ সৰহ ভাগ স্থায়ী কাকতেই খবৰ পৰিবেশনতে অধিক জোৰ দিছে। খবৰৰ লগতে মতামত। সাপ্তাহিক 'নীলাচল' কাকতে খবৰতকৈ মতামত প্ৰকাশৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা যায়। আটাইকেইখন কাকতেই ৰাজনৈতিক বিষয়তে অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰে।

সংস্কৃতিৰ বিকাশ ঘটে বিশেষকৈ আলোচনীৰ যোগেদি। অসমত এনে আলোচনীৰ অভাৱ পদে পদে অনুভৱ কৰা যায়। প্ৰকাশকৰ অভাৱ। ক্ষুদ্ৰ আলোচনীৰ ভিতৰত 'নতুন পৃথিবী' আৰু 'সংলাপ' নামৰ তিনিমহীয়া দুখন উল্লেখযোগ্য। প্ৰথমখন মাৰ্ক্সবাদী দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা সম্পাদনা কৰা হয় আৰু ইয়াত ৰাজনৈতিক আৰু

অৰ্থনৈতিক বিষয়-বস্তু সৰহ। দ্বিতীয়খনে সাহিত্য আৰু সাংস্কৃতিক বিষয়তে ঘাই গুৰুত্ব আৰোপ কৰে।

অসমীয়াত সাংস্কৃতিক বিষয়ক আলোচনী সৰহ নহ'লে লেখক সৃষ্টি আৰু বিভিন্ন সাংস্কৃতিক বিষয়ৰ অনুশীলন আৰু চৰ্চা হোৱা টান। এই বিষয়ত আমাৰ পুৰণি আলোচনীবোৰৰ বৰঙণি আহিমূলক। বিশেষকৈ এইবোৰে বহুতো লেখকৰ সৃষ্টি কৰি গৈছে। লগে লগে বিভিন্ন বিষয়ৰ আলোচনীবো প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে।

সাংবাদিকতাৰ ভিতৰত ৰেডিঅ' আৰু টেলিভিশ্যনকো ধৰা যায়। টেলিভিশ্যন অসমলৈ অহা নাই। ১৯৭৩ চনত গুৱাহাটী ৰেডিঅ' ষ্টেশ্যনটোৱে ৰূপালী জয়ন্তী পালন কৰিছে। এই অনুষ্ঠানটোৱে বাতৰি, সঙ্গীত, নাট্যানুষ্ঠান, বিবিধ চ'ৰা আদিৰ যোগে যিবোৰ সেৱা আগ বঢ়াই আহিছে সেইবোৰৰ উদ্দেশ্য জনোৱা, শিকোৱা আৰু আমোদ যোগোৱা। অনুষ্ঠানটোত উপদেষ্টামণ্ডল আছে যদিও চৰকাৰ-নিয়ন্ত্ৰিত। অসমীয়া-সাহিত্য সংস্কৃতিৰ ঘাই সুঁতি টনকিয়াল কৰা অথবা সমাজৰ ৰূপান্তৰত বৰঙণি যোগোৱাত ইয়াৰ বৰঙণি সীমাবদ্ধ। মূলতঃ ই প্ৰচাৰ মাধ্যম। শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত জনপ্ৰিয় কৰাত আৰু অঁনাতাৰ নাটৰ বিকাশত ই বৰঙণি যোগাইছে। খবৰ জনোৱাতো ই উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। শতকৰা ৭১ ভাগ লোক যি ৰাজ্যত নিৰক্ষৰ, সেই ৰাজ্যত ৰেডিঅ'ৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। সম্প্ৰতি ডিব্ৰুগড়তো এটা নতুন অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ হৈছে। কিন্তু ৰেডিঅ'ই এই ভূমিকা সচেতনভাৱে পালন কৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি।

ৰেডিঅ' প্ৰধানতঃ তথ্য জ্ঞাপনৰ মাধ্যম। তথ্য জ্ঞাপনৰ লগতে সঙ্গীত আৰু নাট আদি প্ৰচাৰ কৰিছে যদিও ৰেডিঅ'ই সম্পূৰ্ণৰূপে কলাৰ মানদণ্ড ৰক্ষাৰ দায়িত্ব লৈছে বুলি ধাৰণা নহয়।

ৰেডিঅ'ই অসমত বাস কৰা বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ গীত-মাত পৰিবেশন কৰাত এটা বৰঙণি যোগাইছে। আধুনিক গীত

আৰু নাটক, উপন্যাস আদি প্ৰচাৰৰ ক্ষেত্ৰতো ইয়াৰ ৰৰঙণি মন কৰিবলগীয়া।

মঞ্চতকৈ ৰেডিঅ'তহে সৰহ নাট প্ৰচাৰিত হয়। কিন্তু ৰেডিঅ'ৰ ভূমিকা মূলতঃ সাংস্কৃতিক জাগৰণৰ সহায়ক হৈ উঠা নাই। তাৰ কাৰণ ইয়াৰ কেন্দ্ৰীভূত নিয়ন্ত্ৰণ-ব্যৱস্থা আৰু স্থানীয় স্বাধীনতাৰ অভাৱ। ৰেডিঅ'ই প্ৰচাৰ কৰা আধুনিক গীত আৰু নাটবোৰৰ সৰহভাগেই মনোৰঞ্জনমূলক। অৱশ্যে কিছু গীত আৰু নাটৰ সাহিত্যিক গুণ নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি।

সাংবাদিকতা সংস্কৃতি বিকাশৰ সহায়কহে। সময়ে সময়ে ইয়াক সাংস্কৃতিক বিকাশৰ নিদৰ্শন-সূচক বুলিও গণ্য কৰিব পাৰি। জনমাধ্যমবোৰ যোৱা এশ বছৰত কিছু পৰিমাণে বিকশিত হোৱাতো বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। এশবছৰৰ আগতকৈ অসমীয়া সমাজত পঢ়ুৱৈ আৰু শ্ৰোতা বাঢ়িছে। এ লোকে যদি জন-মাধ্যমৰপৰা বিচৰা বস্তু পোৱা নাই, তাৰবাবে দায়ী বৰ্তমানৰ সংবাদপত্ৰ আৰু ৰেডিঅ'ৰ সংগঠন প্ৰণালী। এই বিলাকৰ যোগেদি অস্বীকৃত ভাৱধাৰা বা কলাৰীতি প্ৰচাৰ কৰা টান। ইয়াৰ কাৰণ বৰ্তমান সমাজৰ সংৰক্ষণশীল প্ৰকৃতি। অস্বীকৃত ভাৱধাৰা আৰু বৰ্তমান সমাজৰ পুনৰগঠনৰ দাবী প্ৰচাৰৰ অৰ্থে অমতৰ শক্তি-বোৰে 'এষ্টাব্লিছমেণ্ট'-বিৰোধী সাংবাদিকতা প্ৰৱৰ্তন কৰিছে। কিন্তু উদাৰনৈতিক গণতন্ত্ৰৰ ভেটিত অসমীয়া সংবাদ-পত্ৰই সত্য আৰু তথ্য বিতৰ্কৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰি থাকিবলৈ কিমান দূৰ সমৰ্থ হয়, সেইটো নিৰ্ভৰ কৰিব চৰকাৰ আৰু সংবাদপত্ৰৰ সম্পৰ্কৰ মাজত।

সংবাদপত্ৰ আৰু ৰেডিঅ' প্ৰধানতঃ সংবাদ জ্ঞাপনৰ মাধ্যম। এই দুটা মাধ্যমৰ যোগেদি ওলোৱা সংবাদ-সাহিত্য আধুনিক যুগৰ উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। খবৰ, সম্পাদকীয়, ফিচাৰ, পুথি-পৰিচয় সমা-লোচনা, কৌতুক-ব্যঙ্গ, কাৰ্টুন আদি লেখা-পঢ়া যুগৰ তথ্য অথবা

মতামত জ্ঞাপনৰ আলম্‌। এইবিলাকৰ সাহিত্যিক বা নন্দনতাত্ত্বিক মূল্য নাই বুলিলেই হয়। আধুনিক সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণী আৰু অনুষ্ঠানৰ সংবাদ জ্ঞাপনৰ প্ৰয়োজনতেই এই বিলাকৰ সৃষ্টি। সাংবাদিক লেখাত কেতিয়াবা সাহিত্যিক মূল্য প্ৰকাশ পায় যদিও সি আকস্মিক। ব্যক্তিগত প্ৰতিভাৰ সৃষ্টি। যোৱা প্ৰায় এশ ত্ৰিশ-বছৰৰ সাংবাদিক লেখা বিলাকৰ মাজত সাহিত্যিক গুণযুক্ত সম্পাদকীয়, ফিচাৰ, পুথি পৰিচয়, ব্যঙ্গাত্মক ৰচনা নিশ্চয় ওলাব। 'বেজবৰুৱা গ্ৰন্থাৱলী'ত অন্তৰ্ভুক্ত বেজবৰুৱাৰ এই সম্পৰ্কীয় লেখাবোৰেই তাৰ প্ৰমাণ। অৱশ্যে উল্লিখিত সাহিত্যিক আলোচনীবোৰ তুলনামূলকভাৱে অধিক নিৰ্ভৰযোগ্য সাহিত্যিক মাধ্যম। অসমীয়া সাহিত্যিকসকলৰ সৰহ ভাগ কবিতা, গল্প, প্ৰবন্ধ, ব্যঙ্গাত্মক ৰচনা, উপন্যাস আৰু আন কি নাটকো সৌ সিদিনালৈকে আলোচনীৰ মাধ্যমেদিয়েই প্ৰকাশ পাইছে। সম্প্ৰতি এনে আলোচনীৰো জন্ম হোৱা দেখা গৈছে যিবিলাকে বিজ্ঞান, কাৰিকৰী বিষয়, বৃত্তিগত আৰু শ্ৰেণীগত সামাজিক বিষয়াদিত অধিক জোৰ দিয়া দেখা গৈছে। এই বিলাকৰ উদ্দেশ্য ৰস-সৃষ্টি নহয়, জ্ঞান বঢ়োৱা বা বিলোৱা। ব্যৱসায়িক গোষ্ঠী কিছুমানে আলোচনীক সংবাদ-পত্ৰৰ দৰে ঠেক প্ৰচাৰ, উত্তেজনামূলক আৰু 'ইয়েল' সাংবাদিকতাৰ মাধ্যম কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। দেশৰ উন্নয়নৰ গতিবেগ দ্ৰুত কৰিবৰ মানসেৰে চৰকাৰেও কিছুমান আলোচনীৰ সৃষ্টি কৰিছে। এইবোৰ আলোচনী উদ্দেশ্য ভেদে ভাল বা বেয়া বোলাৰ থল আছে। কিন্তু ভাল আলোচনীবোৰেও জ্ঞান বঢ়োৱাত বাদে পোনপটীয়াভাৱে সাহিত্যিক বা সাংস্কৃতিক উদ্দেশ্য সাধন কৰা নাই। সমাজ চলিবৰ বাবে এই বিলাকৰ প্ৰয়োজনীয়তা নুই কৰিব নোৱাৰি।

কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব উচ্চ কলা, উচ্চ সাহিত্য আৰু পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ বিজ্ঞান বিষয়ক আলোচনীৰ অসমীয়াত বৰ অভাৱ।

এনে আলোচনীৰ অভাৱৰ ফলতে আমাৰ সৃষ্টিৰ আৰু আৱিষ্কাৰৰ পৰিৱেশ ৰচিত হোৱাত পলম ঘটিছে। সংবাদপত্ৰ, আলোচনী বা ৰেডিঅ'ৰ উদ্দেশ্য কেৱল প্ৰচাৰকাৰ্য বা নীৰস তথ্য জ্ঞাপনেই হ'ব নেলাগে। তাত মহৎ সামাজিক উদ্দেশ্যও থাকিব লাগে। মানৱ সমাজৰ সাধাৰণ উদ্দেশ্য ন মানুহ আৰু ন সমাজ সংস্কৃতি নিৰ্মাণতো সংবাদ-পত্ৰৰ দায়িত্ব সৰ্বাধিক হোৱা উচিত। আমাক সমাজবাদী ক্ৰান্তিৰ উপযোগী এটি সাংস্কৃতিক বিপ্লৱৰ প্ৰয়োজন। সংবাদ-পত্ৰ আৰু আলোচনীয়ে জনসাধাৰণৰ ভুল, অন্ধবিশ্বাস আৰু দুৰ্ব্বলতাবোৰ আঙুলিয়াই দিব লাগিব; কিন্তু সমাজৰ পৰিচালক আৰু অধিপতিসকলৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতি আৰু শোষণ-শাসনৰ দুৰ্বলতাবোৰৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিব লাগিব। ব্যক্তিপূজা নিন্দনীয় আৰু প্ৰকাশৰ স্বাধীনতাৰ অপব্যৱহাৰ। সাংবাদিকসকলৰ প্ৰশিক্ষণ যিমান আৱশ্যক, তাতকৈ অধিক আৱশ্যক সামাজিক আৰু ব্যক্তিগত উন্নয়নৰ সুসমন্বয় সাধি সাংস্কৃতিক বিকাশৰ প্ৰকৃত পৰিৱেশ সৃষ্টিত আত্মনিয়োগ কৰা। স্বাধীনতাৰ পিছৰপৰা আধুনিক সাংবাদিকতাৰ পৰম্পৰা অসমত স্পষ্টভাৱে গঢ় লৈ উঠিছে। এই ক্ষেত্ৰত 'আসাম ট্ৰিবিউন' আৰু দৈনিক কাকতসমূহৰ দান যথেষ্ট। গাইগুটীয়া সাংবাদিকৰ অবিৰাম আৰু সাময়িক বৰঙণিৰ কথা ইয়াত সবিশেষ আলোচনা কৰা সম্ভৱপৰ নহয়। সেইবাবে ইয়াত সেই প্ৰসঙ্গ উত্থাপন কৰা নাই।

ষষ্ঠ অধ্যায়
সঙ্গীত আৰু কলা

অসমত আগৰেপৰা মাৰ্গ আৰু দেশী সঙ্গীতৰ পৰম্পৰা দুটা চলি আহিছে। মাৰ্গসঙ্গীত ৰাজসভা আৰু মন্দিৰ আৰু সত্ৰৰ পৃষ্ঠপোষকতাত বৃদ্ধি পাইছিল। দেশী বা লোকসঙ্গীত অসমৰ বিভিন্ন লোকসমষ্টিৰ জীৱনৰ লগত তাল মিলাই বিকশিত হৈছিল। আধুনিক যুগৰ আদিতে বৰগীত, সূত্ৰধাৰী নাচ, চালি নাচ, দেৱদাসী নৃত্য, ওজাপালি আদি যিবোৰ সুকুমাৰ কলাবিশিষ্ট গীত আৰু নৃত্য পোৱা গৈছিল সেইবোৰ উত্তম অৱস্থাত নাছিল। এইবোৰৰ মাজত শাস্ত্ৰীয় ৰূপ আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ কৰা পণ্ডিতসকলৰ যত্নৰ ফলত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ প্ৰৱৰ্তিত নৃত্যসমূহ মাৰ্গ ধাৰাৰ ভুক্ত বুলি স্বীকৃতি পাইছে। আনহাতে যোৱা ডেৰশ বছৰত (বিশেষকৈ স্বাধীনতাৰ কালছোৱাত) বিবিধ অসমীয়া লোকগীত আৰু নৃত্যৰ জনপ্ৰিয়তা বাঢ়িছে। লোক নৃত্যবোৰ আধুনিক কালত বিহু, বড়ো, ৰাভা, মিচিং, টিৱা আদি নামেৰে জনাজাত হৈছে। ভৈয়ামৰ জনজাতিসকলৰ নাম অনুসৰি কিছুমান সঙ্গীতৰ নামকৰণ হৈছে। জনগোট আৰু অঞ্চল ভেদে সুকীয়া সুকীয়া লোকসঙ্গীত আছে। এই সঙ্গীতবোৰৰ সম্পৰ্ক কিছুমান অৰ্থনৈতিক কৰ্ম, সামাজিক উৎসৱ আৰু ধৰ্মানুষ্ঠানৰ লগত নিবিড়। কিন্তু যোৱা ডেৰশ বছৰত অসমীয়া জীৱনৰ পৰিৱেশৰ মৌলিক পৰিবৰ্তন ঘটাত লোকসঙ্গীতবোৰ উৎসৱ অনুষ্ঠানাদিৰপৰা বিচ্ছিন্ন হৈ লোকসঙ্গীত ৰূপে পৰিগণিত হৈছে।

আধুনিক অসমত নব্যমাৰ্গ সঙ্গীতৰ প্ৰথম আৰু স্মৰণীয় প্ৰৱৰ্তক বুলিলে সাধাৰণতে লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ (১৮৬৫-১৯১৪) নাম মনলৈ

আছে। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত গোৱালপাৰাৰ জমিদাৰসকল এই নব্য মাৰ্গ সঙ্গীতৰ উৎসাহী পৃষ্ঠপোষক আছিল। গৌৰীপুৰৰ জমিদাৰ প্ৰভাত চন্দ্ৰ বৰুৱা নিজে এজন সঙ্গীতজ্ঞ আছিল আৰু তেওঁৰ সঙ্গীত বৈঠকত বঙ্গদেশ আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞসকলে যোগ দিছিলহি। লক্ষ্মীৰামে ইয়াতেই শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ শিক্ষা লয় আৰু তত্ত্বজ্ঞান আহৰণ কৰে। তেওঁ য়ুৰোপীয় সঙ্গীতো শিকিছিল আৰু অসমীয়া সঙ্গীতৰো পুনৰ প্ৰচলনৰ যত্ন কৰিছিল। সাহিত্যিক সাক্ষ্যৰপৰা অনুমান হয়, তেওঁ অসমত থিয়েটাৰ, কনচাৰ্ট, আধুনিক গীত, শাস্ত্ৰীয় ৰাগ-ৰাগিণী আৰু সঙ্গীত যন্ত্ৰ শিক্ষা আৰু চৰ্চাৰ বাবে দেহে-কেহে খাটিছিল। তেওঁ অসমীয়াত শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ উপযোগী গীত ৰচনাৰ বাবে যেনেকৈ উৎসাহ দিছিল, ঠিক তেনেকৈ নিংনী ভাৰৰীয়াৰ গীত আৰু ৰাধিকা ৰাম ঢেকীয়াল ফুকনৰ য়ুৰোপীয় সঙ্গীত শিক্ষাৰ ভূয়সী প্ৰশংসা কৰিছিল। ৰাধিকাৰাম ঢেকীয়াল ফুকনৰ বিষয়ে তেওঁ লেখিছিল, "দুখৰ বিষয় আজিলৈকে আৰু এনে এজন পুৰুষ অসমত নোলাল।" ঔপপত্তিক আৰু ক্ৰিয়াসিদ্ধ তৌৰ্যত্ৰিক সঙ্গীত সাধনাৰ বাবে তেওঁ শিক্ষিত অসমীয়াসকললৈ যি আহ্বান জনাইছিল, তাত ৰসৰ চেতনাই বিশেষ স্থান পাইছিল। সঙ্গীতক নব ৰসৰ শ্ৰেষ্ঠতম কলা-মাধ্যম বুলি তেওঁ গণ্য কৰিছিল।

লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাই নাচ আৰু গীতৰ অৱনতি দেখি ব্যথিত হৈছিল। তেওঁ তাক সৎ মানৱ সাধনা ৰূপে পুনৰ প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব খুজিছিল। শ্ৰীশান্তিদেৱ ঘোষে গোৱালপৰীয়াসকলৰ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত চৰ্চাৰ ঐতিহাসিক তাৎপৰ্য এইদৰে ব্যাখ্যা কৰিছে। তেওঁ লেখিছে, "ভাৰতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ লগত অসমৰ সঙ্গীতৰ যোগাযোগ বহু শতাব্দীৰ। মজলীয়া বৌদ্ধসকলৰ চৰ্যাগানৰ প্ৰচলন অসমত আছিল। এই গানত ৰাগ-ৰাগিণীৰ উল্লেখ আছে। পঞ্চদশৰপৰা ষোড়শ শতিকাৰ কালছোৱাত অসমৰ ৰামায়ণ গানত ৰাগ-

ৰাগিণীৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। শঙ্কৰদেৱৰ সময়ৰপৰা বৰগীত আৰু অঙ্কীয়া নাটকৰ ৰাগ-ৰাগিণীৰ ব্যৱহাৰ সদায় হৈ আহিছে। ইয়াৰপৰা পৰিষ্কাৰভাৱে বুজা যায় ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ চৰ্চা অসমত ভাল ভাৱেই হৈছিল। ইংৰাজসকলৰ শাসনৰ যুগত যদিও তাৰ ব্যৱহাৰ কমি গৈছিল, তথাপি সি একেবাৰেই নোহোৱা হৈছিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। অসমৰ গৌৰীপুৰৰ বিখ্যাত বৰুৱা পৰিয়ালৰ চেষ্টা এইফালৰপৰা স্মৰণীয়। তেওঁলোকে নিজেও সঙ্গীতৰ চৰ্চা কৰিছিল, আৰু বহু গুণী শিল্পীকো নিজা ঘৰত ৰাখিছিল। লক্ষ্মীৰাম বৰুৱা এই ধাৰাৰ জনাজাত প্ৰতিনিধি; তেওঁ তেজপুৰ আৰু অন্যান্য ঠাইত এই সঙ্গীতৰ প্ৰসাৰ লাভ কৰাত সহায় কৰে আৰু গ্ৰন্থাদি ৰচনা কৰি সঙ্গীত-ৰসিক সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন চলায়।

অসমৰ বিভিন্ন চহৰত স্বাধীনতাৰ আগৰ ছোৱা কালত উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত-চৰ্চা হোৱাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। সাধাৰণতে এইবোৰৰ চৰ্চা আৰু শিক্ষা পৰিয়াল ভিত্তিক আছিল আৰু সময়ে সময়ে উত্তৰ ভাৰতৰ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ শিল্পীও চহৰবোৰলৈ আহিছিল। কিন্তু এই চৰ্চা বা শিক্ষা বৈজ্ঞানিক আৰু সহজ পদ্ধতিত হোৱা নাছিল। গুৱাহাটী, যোৰহাট, তেজপুৰ, বৰপেটা আৰু অন্যান্য নগৰত সঙ্গীত-চৰ্চা হৈছিল যদিও সঙ্গীত সাহিত্যৰ দৰে সন্মানিত কলা নাছিল যেন বোধহয়। গুৱাহাটীত কিছুমান পৰিয়ালৰ মাজত উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত-চৰ্চা হৈছিল; গুৱাহাটীত শ্ৰীশশী চন্দ্ৰ গোস্বামী পৰ্বতীয়া গোসাঁই, নগেন্দ্ৰ নাৰায়ণ চৌধুৰী, তিলক দাস, উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ৰত্নেশ্বৰ তহচিলদাৰ আদি ক্ৰিয়াসিদ্ধ সঙ্গীতজ্ঞও আত্মনিয়োগ কৰিছিল। বৰগীত আদিৰ স্বৰলিপি ৰচনাত লক্ষ্মীনাথ দাসে দৰ্শোৱা উৎসাহো উল্লেখযোগ্য। অন্যান্য চহৰতো এনে ধৰণৰ উৎসাহী শিল্পী আৰু সঙ্গীত প্ৰেমীৰ অভাৱ নাছিল। স্বাধীনতাৰ আগতে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতত লাগি থকা শিল্পীসকলে কালক্ৰমত স্থানীয়

মাৰ্গ সঙ্গীতত উৎসাহ দৰ্শায়; এই সকলৰ ভিতৰত শ্ৰীদয়াল সূত্ৰধাৰ আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। সঙ্গীতজ্ঞৰূপে জনাজাত লোকসকলৰ ভিতৰত ডিব্ৰুগড়ৰ কনক দাস, গুৱাহাটীৰ বলো দাস, নগাঁৱৰ দুৰ্গা ভূঞা, চৰ্চাকাৰী সঙ্গীত পণ্ডিতৰূপে শ্ৰীদেৱেন চাংকাকতী আৰু গোলোক খাউণ্ড আদিৰ নাম স্মৰণযোগ্য।

স্বাধীনতাৰ পিছত বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিত শিক্ষা লৈ অহা ছাত্ৰৰ সংখ্যা যথেষ্ট বৃদ্ধি পায়। অৱশ্যে সঙ্গীত ওস্তাদৰ শিক্ষা-পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰা অসমীয়া ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ সংখ্যাও নিতান্ত কম নহয়। অসমত উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ স্কুল কেইবাখনো হৈছে আৰু সম্প্ৰতি গুৱাহাটীত এখন সঙ্গীত কলেজো হোৱাৰ কথা। গোষ্ঠীগত আৰু সমূহীয়া প্ৰচেষ্টাৰ ফলত নগৰবিলাকত সঙ্গীত সন্মিলনী পতাও আজিকালি স্বাভাৱিক ঘটনাত পৰিণত হৈছে। স্থানীয় মাৰ্গ সঙ্গীত পাঠ্যক্ৰমো বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিত তৈয়াৰ হোৱাৰ কাম আগ বাঢ়িছে। গতিকে মাৰ্গ সঙ্গীতৰ শিক্ষা আৰু চৰ্চাৰ পৰিবেশ যথেষ্ট উন্নত, কিন্তু সেই অনুপাতে সাৰ্থক আৰু নিখুঁত শিল্পীৰ সংখ্যা কম। শ্ৰীবীৰেন ফুকন আৰু শ্ৰীমতী পৰবীন চুলতানা আদি দুই এগৰাকী শিল্পীৰ যোগ্যতা অৱশ্যে সন্দেহাতীত। শিল্পগত উৎকৰ্ষ আৰু জীৱনৰ মহান প্ৰগতিৰ সমন্বয় সধা মহান মাৰ্গ সঙ্গীত শিল্পীৰ অভাৱ।

অসমৰ আধুনিক সঙ্গীতক বিশুদ্ধ আৰু সচেতন মাৰ্গীয় আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত বুলিব নোৱাৰি। তথাপি ইয়াতো এটা যে ৰীতি আছে তাক নুই কৰা ভুল হ'ব। মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ দৈনন্দিন মনোৰঞ্জক সঙ্গীতৰূপে ইয়াৰ জনপ্ৰিয়তা সন্দেহাতীত, আৰু চিনেমাৰ আৰু ৰেডিঅ'ৰ মাধ্যমেদি লক্ষ লক্ষ শ্ৰোতাৰ বিনোদনৰ সহায়ক হৈ পৰিছে। আধুনিক সঙ্গীত সম্পূৰ্ণৰূপে সংস্কাৰমুক্ত। বিভিন্ন স্থান আৰু কালৰ সঙ্গীতৰ সুৰ আৰু গায়ন-বায়নৰ পদ্ধতি আহৰণ কৰিবলৈ ইয়াৰ সংকোচ নাই। এই কাৰণে অসমীয়া আধুনিক

সঙ্গীতত আমি যেনেকৈ গীতাৰ মেন্দোলিনৰ ব্যৱহাৰ পাওঁ, ঠিক তেনেকৈ পাওঁ বিভিন্ন স্থানৰ সঙ্গীতৰ প্ৰভাৱ। বিষয়-বস্তুৰ দিশৰপৰাও ইয়াৰ সামগ্ৰিক মনোৰঞ্জনমূলক আবেদন বিস্ময়কৰ। বিষয়-বস্তু কেতিয়াবা তুচ্ছ আৰু ৰস একমাত্ৰ আদি। কিন্তু বিষয়-বস্তুৰ কোনো ধৰাবন্ধা সীমা এই সঙ্গীতত নাই। লোক সঙ্গীতত ন বিষয়-বস্তু বা প্ৰক্ষিপ্ত উপাদান সুমাবৰ যি সুবিধা, আধুনিক সঙ্গীততো প্ৰায় তেনে সুবিধা। এই শিথিল গাঁথনিয়ে আধুনিক সঙ্গীতৰ কলাগত মূল্যায়ণত ভালেমান সমস্যাৰ সৃষ্টি কৰিছে। বহুতে ভাবে ই সঙ্গীত প্ৰধান কবিতা; কিছুমানে আকৌ ইয়াক আধুনিক যুগৰ একমাত্ৰ প্ৰতিনিধিমূলক সঙ্গীত বুলি দাবী কৰে; খেনোৱে আকৌ ইয়াৰ সাৰ্থক গণমাধ্যমৰূপে গণ্য কৰি নতুন সমাজ আৰু নতুন মানৱ গঠনৰ কামত লগাব খোজে। দুই-এজন শিল্পীয়ে জনপ্ৰিয়তাৰ ওপৰতে গুৰুত্ব নিদি আধুনিক গীত কথা আৰু ৰূপেৰে সুগঠিত এটি ভাৰসাম্যপূৰ্ণ কলা ৰূপে গণ্য কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। কিন্তু সকলো বিধ আলোচক এটা বিষয়ত একমত। যিসকল গায়ক আৰু ৰচকে সুৰৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া লোকগীতিক ভেটি কৰি সঙ্গীতৰ সৃষ্টি কৰিছে, সেইসকলে শ্ৰোতাৰ হৃদয় হৰণ কৰিছে। তাৰে ভিতৰত যিকেইজনে মানৱ মুক্তিৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰিছে, সেই কেইজনে অসমীয়া কলা-জগতত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। এওঁলোকৰ ভিতৰত পদ্মধৰ, জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদ সৰ্বজনপ্ৰিয়। কিন্তু গীতিময় আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ৰচনাৰে স্বকীয়তা ৰক্ষা কৰি যোৱা আন তিনিজন ৰচকৰ নামো স্মৰণযোগ্য; তাৰ ভিতৰত কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ, মুক্তিনাথ বৰদলৈ, পাৰ্বতি প্ৰসাদ আৰু আনন্দ বৰুৱা আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। আধুনিক গীতৰ ৰচনাত ভূপেন হাজৰিকা, নৱকান্ত বৰুৱা, নিৰ্মল-প্ৰভা বৰদলৈ আৰু কেশৱ মহন্ত আদিৰ গীত উল্লেখযোগ্য। কিন্তু গায়কৰূপে ভূপেন হাজৰিকাৰ জনপ্ৰিয়তা সন্দেহাতীত।

ভূপেন হাজৰিকাই আধুনিক গীতৰ গায়কৰূপে দেশত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। আন আন গায়ক-গায়িকা সকলৰ ভিতৰত বীৰেন দত্ত, দীপালী বৰঠাকুৰ, খগেন মহন্ত, পুৰুষোত্তম দাস আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। জনপ্ৰিয় আধুনিক গীতৰ প্ৰসাৰ অনুপাতে গুণগত উৎকৰ্ষ ঘটিছে নে নাই অথবা ইয়াৰ মাজত স্থায়ী আবেদন কিমান সেই সম্পৰ্কে আলোচনাৰ থল আছে। কলা হিচাপেও ই কিমান উন্নত হৈছে সিয়ো বিচাৰ্য।

আধুনিক গীত কলা-সন্মত আৰু উদ্দেশ্যধৰ্মী কৰাৰ বাবে এটা প্ৰচেষ্টা শিল্পীসকলৰ মাজত লক্ষ্য কৰা যায়। সমাজৰ পৰিচালক আৰু বিপ্লৱীসকলে আধুনিক গীতক বিশেষকৈ উদ্দেশ্যধৰ্মী কৰিব খোজে। কিন্তু এটা কথা মনত ৰখা দৰকাৰ। সমাজতত্ত্বৰ দৃষ্টিৰ-পৰা মানবসমাজৰ যি সনাতন মানবীয় লক্ষ্য তাকহে উদ্দেশ্য ৰূপে গ্ৰহণ কৰাটো বিধেয়। কলাধৰ্মিতা বিসৰ্জন দি আধুনিক গীতে যদি কেৱল শ্লোগান বা সাময়িক কাৰ্যসূচীক প্ৰচাৰ কৰিবলৈ বিচাৰে, তেন্তে ই প্ৰচাৰধৰ্মী আৰু আবেদন ৰহিত হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা। আধুনিক গীতত সুৰৰ মিশ্ৰণ যেনেকৈ ইয়াৰ জনপ্ৰিয়তাৰ কাৰণ, ঠিক সেইদৰে ইয়াৰ দুৰ্বলতাৰ কাৰণো হ'ব পাৰে। কথা আৰু সুৰৰ সমন্বয়ৰ গুণগত বৈশিষ্ট্য ৰক্ষাৰ ওপৰতে ইয়াৰ বৈচিত্ৰ্য আৰু স্বাভাৱিক আবেদনৰ স্থায়িত্ব নিৰ্ভৰ কৰিব।

অসম লোক সঙ্গীতত চহকী আৰু বিহু, বড়ো আৰু অন্যান্য জনজাতীয় নৃত্যবোৰৰ সুকীয়া বৈশিষ্ট্য ভাৰতবৰ্ষৰ ৰসিক সমাজে স্বীকাৰ কৰিছে। এইবিলাক দেশী সঙ্গীতত গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যৰ সমান পয়োভৰ। এইবোৰত কলাগত শৃঙ্খলা এটা আছে। শ্ৰীমতী লক্ষ্মী শইকীয়াই অসমীয়া লোক গীতৰ বিষয়ে চৰ্চা কৰি লেখা এষাৰ কথা প্ৰণিধানযোগ্য। তেওঁ লেখিছে "ধ্বনিৰ উপৰিও তালৰ দৃষ্টিৰপৰা চালেও এই লোকগীত বিলাকত লক্ষ্য কৰিব-লগীয়া বিষয় আছে। গীতবোৰত প্ৰয়োগ কৰিবলগীয়া তাল-বিলাকৰ নাম নাই। এই তালবোৰ হিন্দুস্থানী তালৰে অনুৰূপ,

থালী ইয়াত নিয়ম নাই। কেৱল একমাত্ৰ লয়ৰ আধাৰত গীতৰ চং নিৰ্ভৰ কৰে। মাত্ৰাৰ বন্ধন বিশেষ নাই। গীতবিলাকৰ লয়ৰ সৰহ ভাগেই দাদ্ৰা বা কহ্‌ৰবা তালৰ লয়ৰ নিচিনা আৰু সেইবিলাকৰ বিভাগো সেই ধৰণেৰে কৰিব পাৰি। অসমীয়া লোকগীতৰ বনগীত, গৰখীয়া গীত আৰু বন-ঘোষাত খেম্‌টা নামৰ তাল ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা যায়; এই তালৰ লয় দাদৰা তালৰ সদৃশ। এই প্ৰকাৰৰ গীত বেছিভাগ দ্ৰুততৰ লয়ত গোৱা হয়। *

---

* এই প্ৰসঙ্গত, বিশেষকৈ আধুনিক গীতত লোকসঙ্গীত ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত, বীৰেন্দ্ৰ নাথ ফুকনৰ মতো প্ৰণিধানযোগ্য। বীৰেন ফুকনে লেখিছে, "লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ দিনৰেপৰা ভাৰতে স্বাধীনতা পোৱা সময়লৈকে অসমত যিমান গীত ৰচিত হ'ল, তাৰ দহগুণ গীত আৰু সুৰৰ সৃষ্টি হ'ল যোৱা পোন্ধৰ বছৰে (১৯৬২)। কিন্তু 'সুৰৰ দেউলৰে ৰূপৰে পূজাৰী'ৰ দৰে কেইটি ৰচনা ওলাল? ভাৰতৰ অন্যান্য ৰাজ্যৰ আধুনিক গীতৰ দৰে অসমীয়া আধুনিক গীতৰ জন্মও নাটশালাত। জ্যোতিপ্ৰসাদেও প্ৰথম ছোৱাত সৰহ ভাগ গীত ৰচিছিল নাটকৰ বাবে। সেই কালৰ প্ৰায়বিলাক অসমীয়া নাট লেখা হৈছিল বঙলা নাটকৰ আহিত আৰু নাটকত সন্নিবিষ্ট গীতবিলাক ৰচনা কৰা হৈছিল ৰাগ সঙ্গীতৰ ভেটিত। সৰহ ভাগ ক্ষেত্ৰতে গীতত ব্যৱহৃত ৰাগ আৰু তালৰ নাম উল্লেখ কৰি দিয়া হৈছিল। বেজবৰুৱা, পদ্মনাথ আদি কোনো সাহিত্যিকৰ নাটকতেই ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম হোৱা দেখা নগৈছিল। এনে পৰিবেশত ডাঙৰ হৈয়ো জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজৰ সুৰ সৃষ্টিত এটা বিশেষত্ব আনিলে। সুৰ সৃষ্টিত কেৱল মাত্ৰ ৰাগৰে সহায় নলৈ তেওঁ বুটলি আনিলে বিয়ানাম, আইনাম, বনগীত, বিহুগীতৰ সুৰ।.......অসমৰ থলুৱা সুৰবিলাক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি। এবিধ গা বা গান্ধাৰ স্বৰটো কোমল (লৱাৰ থাৰ্ড)। এই বিলাক

সুৰৰ স্বৰবিন্যাস সাধাৰণতে এনে ধৰণৰ—সা গা (কোমল) মা পা গা (কোমল) মা গা (কোমল) সা। বিহুগীত, টোকাৰী গীত, দেহবিচাৰ-গীত, ওজাপালি গীতত ব্যৱহৃত হোৱা সৰহ ভাগ সুৰ আৰু ধনশ্ৰীকে আদি কৰি বনগীতত ব্যৱহৃত কেতবোৰ ৰাগতো এই স্বৰবিন্যাসৰ প্ৰাধান্য দেখা যায়। আন বিধ স্বৰত গা স্বৰটো শুদ্ধ (ছাৰ্প থাৰ্ড)- সা সা ৰে গা (শুদ্ধ) ৰে-গা (শুদ্ধ) ৰে সা, ধ্ সা ৰে গা (শুদ্ধ) ৰে গা (শুদ্ধ) সা ৰে গা ৰে গা (শুদ্ধ) সা—এনে ধৰণৰ স্বৰবিন্যাস এইবিধ সুৰত ব্যৱহাৰ হোৱা দেখা যায়। বিয়া নাম, আইনাম, নিচুকণি গীত আদিৰ সুৰ এই শ্ৰেণীত পৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ সৰহ ভাগ গীত ৰচনা কৰিছিল দ্বিতীয় বিধ সুৰক ভেটি কৰি। বেলেগ বেলেগ ছন্দত বিভিন্ন স্বৰবিন্যাসেৰে সুৰ সৃষ্টি কৰিলেও তেওঁ প্ৰায় ভাগ গীত একোটা অংশ শেষ হৈছিল সা-ৰে গা (শুদ্ধ), সা ৰে গা (শুদ্ধ) ৰে গা (শুদ্ধ) সা ইত্যাদি সুৰ সংযোজনাৰে। বাদ্যযন্ত্ৰৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁৰ বাছনি মন কৰিবলগীয়া। পাশ্চাত্য বাদ্যযন্ত্ৰ তেওঁ পৰাপক্ষত বাদ দিছিল।”

লোক সঙ্গীতৰ শিক্ষা আৰু চৰ্চাৰ বাবে আমাৰ ইয়াত বিশেষ ব্যৱস্থা নাই ; গায়ন পদ্ধতি আৰু নৃত্য পদ্ধতি এইবোৰৰ যিবিলাক সলনি বৰ্তমানে আমাৰ চকুত পৰিছে, এইবোৰ সবহ ভাগ মঞ্চৰ প্ৰয়োজনতে কৰা হৈছে। দেখা যায় লোকগীতবোৰ যেতিয়া তাৰ স্বাভাৱিক পৰিবেশৰপৰা উৎপাটিত হৈ আধুনিক মঞ্চত সোমাইছে, তেতিয়াই গায়ন পদ্ধতিও তাৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি হেৰ ফেৰ কৰিব লগা হৈছে। আনহাতে কীৰ্তি ববদলৈহঁতৰ দিনৰেপৰা অসমত দেশী সঙ্গীতৰ ওপৰত ভেটি কৰি লৈ আন সঙ্গীতৰ মিশ্ৰণ দি যি এটি আধুনিক গীতৰ ধাৰা অসমত চলিছে, সেই ধাৰা বাস্তৱিকতে জনপ্ৰিয়। এইবিলাকৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতবোৰৰ আবেদন অপেক্ষাকৃতভাৱে অধিক ; কিয়নো এইবোৰত তেওঁৰ মূৰ্ত আৰু জাগ্ৰত দেশপ্ৰেম শব্দ আৰু সুৰত ৰূপায়িত হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদ নাট্য-কলাতো সিদ্ধহস্ত আৰু অসমীয়া বোলছবিৰ জন্মদাতা। তেওঁৰ সৎ কলাৰ বহমুখী আবেদন আধুনিক গীতৰো মূলধন স্বৰূপ। বিহু নৃত্য আৰু গীতৰ ৰূপৰ যি পৰিবৰ্তন ঘটিছে, তাক চালেও এই সামাজিক সঙ্গীত কিদৰে মঞ্চত গৈ ব্যক্তিগত শিল্পীৰ আত্মপ্ৰকাশৰ মাধ্যম হৈ পৰিছে তাক ধৰিব পাৰি। ৰেডিঅ' হৈছে শ্ৰৱণ মাধ্যম। এই মাধ্যমৰ মাজেদি পৰিবেশিত বিহু আদি লোকসঙ্গীতত আকৌ চাক্ষুষ আবেদন সম্পূৰ্ণৰূপে বিলুপ্ত ঘটিছে। চাক্ষুষ আবেদন আৰু সমূহীয়া সহযোগ এইবোৰ লোক সঙ্গীতৰ আৱশ্যকীয় উপাদান। গতিকে এই উপাদানৰ অভাৱত বিহু আদি লোক সঙ্গীতসমূহ ক্ৰমাগত-ভাৱে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বিনোদন-কলাৰ অঙ্গীভূত হৈছে আৰু তাৰ আদিম সামাজিক লক্ষ্যও নোহোৱাত পৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে বিহু আজি সাকুৱাকৰণৰ সহায়ক সঙ্গীত নহয়, ই আজি ধৰ্ম-নিৰপেক্ষ জাতীয় উৎসৱৰ অঙ্গ হৈ পৰিছে। মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ কলাগত প্ৰয়োজনৰ ফলত বিহু সঙ্গীতৰ কলাৰ বিকাশ বেলেগ ধৰণে হোৱা সম্ভৱ। ইয়াৰপৰা গীতি-নাট্যও হ'ব পাৰে। আন আন

লোক সঙ্গীতৰ বিষয়েও একে কথাই ক'ব পাৰি। লোক সঙ্গীতৰ সংৰক্ষণ, চৰ্চা আৰু বিকাশৰ বাবে বিশেষ ব্যৱস্থা লাগে।

স্বাধীনতাৰ আগৰেপৰা অসমীয়া মাৰ্গ আৰু দেশী সঙ্গীতক জাতীয় ৰূপ দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা চলি আহিছে। স্বাধীনতাৰ পিছত এই সম্পৰ্কে যথেষ্ট তাত্ত্বিক সমস্যাই দেখা দিয়ে আৰু এইবোৰৰ নিষ্পত্তি আজি পৰ্যন্ত হোৱা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে বিষ্ণুৰাভাই কামৰূপী সঙ্গীতক হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটক সঙ্গীতৰ দৰে ভাৰতীয় মাৰ্গ সঙ্গীতৰ এক তৃতীয় বিশিষ্টৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খুজিছে। এই কামৰূপী সঙ্গীতৰ প্ৰাচীন ৰূপ সত্ৰ, মন্দিৰ আৰু খেলৰ মাজত আৱদ্ধ আছিল; এতিয়া তাক ভাৰতীয় মাৰ্গ সঙ্গীতৰ বিশিষ্ট অঙ্গ-ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব খোজা হৈছে। এই সঙ্গীতৰ এক বিশিষ্ট ৰূপ সত্ৰবোৰত আছে বাবে ইয়াক, বিশেষকৈ নৃত্যসমূহক সত্ৰীয়া নৃত্য বুলিও অভিহিত কৰিব খোজা হৈছে। নামকৰণ সম্পৰ্কে পণ্ডিত আৰু কলাকাৰসকলৰ মাজত সৰ্বসন্মতিৰ অভাৱ যদিও সম্প্ৰতি এচাম পণ্ডিতে ইয়াক সত্ৰীয়া নৃত্য বুলি অভিহিত কৰা দেখা গৈছে। ডঃ মহেশ্বৰ নেওগে ধ্ৰুপদী কলাৰ তিনিটা অসমীয়া পদ্ধতিৰ কথা উল্লেখ কৰিছে: (১) সত্ৰীয়া নৃত্য, (২) সভাগোৱা আৰু ৰংগোৱা ওজাপালি আৰু (৩) দেওঘৰৰ নটী নৃত্য। ইয়াৰ ভিতৰত সত্ৰীয়া নৃত্যক ভাৰতৰ নব-মাৰ্গীয় সঙ্গীতৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ কাৰণ হিচাপে ডঃ নেওগে তলত দিয়া ব্যাখ্যা দিছে: "শঙ্কৰদেৱে শাস্ত্ৰীয় নৃত্য সম্পদৰ লগত স্থানীয় উপাদানৰ সংযোগ ঘটাই তেওঁৰ অনুষ্ঠান সত্ৰত এক নব্যধাৰাৰ সংস্থাপন কৰি যায়। ইয়াকেই আমি সত্ৰীয়া নৃত্য বুলিছো। শঙ্কৰদেৱী নৃত্যও বুলিব পাৰিলোহেঁতেন। নৱবৈষ্ণৱ নৃত্য বোলা হ'লে নামটো স্পষ্ট হ'লহেঁতেন। কিন্তু সত্ৰীয়া নাচ এটি সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত প্ৰচলিত আখ্যা আৰু সহজ।" সম্প্ৰতি এই মতটো ৰজাঘৰে গ্ৰহণ কৰা দেখা গৈছে যদিও নৃত্যশিল্পী প্ৰদীপ চলিহাই কেৱল কলাগত বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত ভেটি কৰি

মাৰ্গীয় উপাদান থকা আনকেইবিধ নৃত্যকো সামৰাকৈ কামৰূপী নৃত্য নাম ৰখাৰ পোষকতা কৰি আহিছে। অৱশ্যে নামকৰণৰ সমস্যাটো জটিল নহয়। প্ৰশ্ন হৈছে অসমীয়া মাৰ্গীয় নৃত্যক তাত্ত্বিক দিশ চৰ্চাৰ লগে লগে ক্ৰিয়াসিদ্ধ কলাৰূপে প্ৰকাশ কৰিবলৈ সৃষ্টি-ধৰ্মী শিল্পীৰ অভাৱ পূৰণ। শক্তিশালী আধুনিক মাৰ্গ শিল্পীৰ আবিৰ্ভাৱৰ অবিহনে এই অভাৱ পূৰণ নহ'ব। ধাৰণা হয়, অসমত যিসকলে ভাৰতীয় মাৰ্গ নৃত্য আৰু সঙ্গীতত বুৎপত্তি লাভ কৰিছে সেই সকলৰ মাজত যিসকল প্ৰকৃতপক্ষে সৃষ্টিশীল তেওঁলোকৰ পৰাই এই অভাৱ পূৰণ হ'ব পাৰে। প্ৰকৃতপক্ষে এই সঙ্গীতক মাৰ্গ সঙ্গীত ৰূপে তাত্ত্বিক ক্ষেত্ৰত প্ৰতিষ্ঠা কৰা এটা কথা, কলাৰূপে তাক প্ৰকাশ কৰা আন এটা কথা। এই অভাৱ আমাৰ এতিয়াও আছে। ইপিনে মন্দিৰ আৰু খেলত চৰ্চা কৰা মাৰ্গ সঙ্গীতৰ পৰম্পৰা কিছু দুৰ্বল। মন্দিৰ নৃত্যৰ ভালমতে সংৰক্ষণো হোৱা নাই।

সঙ্গীত চৰ্চা আৰু শিক্ষা ধৰ্মনিৰপেক্ষ আৰু বিজ্ঞানসন্মত হ'ব লাগিব আৰু তাৰ নামকৰণৰপৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰকাশলৈকে সকলোবিলাকত এক মহৎ উদ্দেশ্যও থাকিব লাগিব। এইবিলাক নৃত্যৰ উৎস এতিয়া ধৰ্ম নহয়, ৰস। সঙ্গীত সম্পৰ্কে মূল্যবান ৰচনা আৰু গৱেষণা অতিশয় প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰিছে। বৰগীত, সত্ৰীয়া নৃত্য আদি সম্পৰ্কে পুস্তক প্ৰকাশ পাইছে; কিন্তু এই বিলাকতকৈয়ো নৃত্য-শিল্পৰ তথ্যচিত্ৰ গ্ৰহণ আৰু সঙ্গীতৰ টেপৰেকৰ্ডিং পৰম আৱশ্যকীয়। সত্ৰ বা তাৰ বাহিৰত যিসকল শিল্পী আছে সেই সকলেই এই সঙ্গীতৰ আচল সম্পদ। তেওঁলোকৰ শিল্প সংৰক্ষণ কৰি তাৰ চৰ্চা বঢ়োৱা আৰু তাক নব্য-ক্লাচিক ৰূপ দান কৰা আজি অতিশয় প্ৰয়োজনীয় কাম। তাৰ পিছত চৰ্চা, পাঠ ৰচনা আৰু শিক্ষাৰ ৰাজপথ প্ৰসস্ত আৰু উদাৰ হ'ব।

মাৰ্গ সংঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত পুনৰুজ্জীৱনৰ লগতে নব্য সৃষ্টিৰ সমস্যাটোও উপেক্ষণীয় নহয়। নহ'লে উদয় শঙ্কৰ, ৰবি শঙ্কৰ, বিষ্ণু ৰাভা

আৰু প্ৰদীপ চলিহাৰ দৰে শিল্পীসকলৰ মূল্য নোহোৱা হ'লহেঁতেন। কলাত সৃষ্টি প্ৰতিভাৰ সদায় স্থান আছে আৰু অসমীয়া মাৰ্গ সঙ্গীতৰ এই অভাৱ পূৰণ কৰাৰ পৰিবেশ ৰচনা কৰাৰ কাম এতিয়াও বাকী আছে। গতিকে পণ্ডিতসকলতকৈ শিল্পীসকলৰ ওপৰত মনোযোগ দিয়া আমাৰ আচল কৰ্তব্য হৈ পৰিছে। সৃষ্টি প্ৰতিভাৰ অবিহনে কোনো শিল্পী হ'ব নোৱাৰে আৰু শিল্পীৰ অবিহনে শিল্প হ'ব নোৱাৰে। এই দৃষ্টিৰপৰা ১৯৩৮ চনৰ ১৯ এপ্ৰিলৰ দিনা চিলং অসম ক্লাবত হোৱা 'প্ৰাচীন কামৰূপী নৃত্য সংঘ'ৰ উদ্বোধন বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। এই দলৰ শিল্পীসকলে পৰিবেশন কৰা কামৰূপ সৃষ্টি, কৃষ্ণাৰ্জুন, কালীয় দমন, কৰ্ণাৰ্জুন আদি নৃত্যবোৰ পৰম্পৰাৰ ভেটিত হোৱা নতুন সৃষ্টি। এই দলৰ শিল্পীসকলৰ ভিতৰত শ্ৰীজীৱেশ্বৰ গোস্বামী, শ্ৰীসৰেশ গোস্বামী, বিষ্ণু ৰাভা আৰু শ্ৰীপ্ৰদীপ চলিহা আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। এই সৃষ্টিক ওলগ জনাই জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল, "মোৰ এটা সপোন আপোনা-লোকে বাস্তৱত ৰূপ দিছে।" অসমীয়া মাৰ্গ সংঙ্গীতৰ ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বিষ্ণু ৰাভা, প্ৰদীপ চলিহা আদিৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। কিন্তু সৃষ্টিৰ ঢল অহা অথবা শক্তিশালী শিল্পীৰ আবিৰ্ভাৱ হোৱালৈ আমি বাট চাব লগা হৈছে।

লোক সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰতো একেই কথা খাটে। অৱশ্যে লোক সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত সৃষ্টিৰ পূৰ্ণতা লাভ কৰাৰ অৱকাশ বেছি, কাৰণ ইয়াত নতুন উপাদান সৃষ্টিৰ সুযোগ সৰহ। ই লুইতৰ দৰে গতিশীল। কেৱল গোষ্ঠী সচেতনতাত আৱদ্ধ নেথাকি শিল্পগত চেতনাৰে লোক কলাসমূহৰ চৰ্চা, শিক্ষা আৰু নব্য সৃষ্টি আৱশ্যক। নৃত্য আৰু গীতৰ কথা ওপৰত উনুকিওৱা হৈছে, কিন্তু বাদ্যৰ কথা তেনেকৈ কোৱা হোৱা নাই। অসমত লোক আৰু মাৰ্গ সঙ্গীত উভয়তে বাদ্য যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। আধুনিক সঙ্গীতৰ মাধ্যমেদি দুই এটা বিদেশী যন্ত্ৰও আহিছে। আধুনিক কালত বাদ্যকলাৰ প্ৰতি

বিশেষ মনোযোগ দিয়াৰ এটা চিন হ'ল সমবেত বাদ্য। এই সমবেত বাদ্যৰ নতুন ৰূপ অৰ্ক্ৰেষ্ট্ৰা আৰু কনচাৰ্ট অসমত আধুনিক কালত প্ৰবৰ্তিত হৈছে। অসমত আগৰ কালত বিচ্ছিন্নভাৱে সমবেত বাদ্য নাছিল, বাদ্যসঙ্গীতৰ অন্তৰ্ভুক্ত আছিল। কিন্তু বিভিন্ন সময়ত আৰু প্ৰসঙ্গত ডবা, ঢোল, খোল, পেঁপা, সুতুলি, বাঁহী, টকা, গগনা, দোতাৰা আদি বিছিন্নভাৱে বজোৱা হৈছিল। অৱশ্যে অৰ্ক্ৰেষ্ট্ৰা বা কনচাৰ্টক এক স্বতন্ত্ৰ শিল্পত প্ৰতিষ্ঠা কৰা হোৱা নাছিল। লক্ষীৰাম বৰুৱাই তেওঁৰ 'সাঙ্গীতিক সম্প্ৰদায়' নামৰ প্ৰবন্ধত থিয়েটাৰ, যাত্ৰা, পাচালী, কীৰ্তন, কথকতা, ময়ূৰ পঙ্খী, সাৰি গান (নাৱৰীয়াৰ গীত), পুতলা নাচ, বাউল, কবি, হাফ্ আখ্ৰাই, সমবেত বাজনা, কনচাৰ্ট আদি বিভিন্ন সঙ্গীতৰ লগত অসমীয়া পাঠকৰ পৰিচিত কৰি দিছিল। গুণাভিৰাম বৰুৱাই বলৰাম ফুকনৰ বিবাহৰ সময়ত আনন্দৰাম ঢেকীয়াল ফুকনৰ অধ্যক্ষতাত ৰঙ্গপুৰৰ বাইওৱালী জগঝম্প, গোৱালপাৰাৰ নহবওখানা আৰু ঢাক-ঢোল অসমীয়া ঢুলীয়া, গায়ন, বায়ন, ওজা-পালি, হাজোৱলীয়া প্ৰভৃতি বাজনা অনোৱাৰ কথা লেখি গৈছে। ষোল দিন পৰ্যন্ত এই মজলিচ চলিছিল। ডঃ বাণীকান্ত কাকতীয়ে ইয়াৰ আগৰ অসমীয়া সঙ্গীত পৰম্পৰাৰ উল্লেখ কৰি নামঘৰৰ গায়ন-বায়ন (Orchrestal Party) আৰু বিহু আৰু বিয়া আদি উৎসৱৰ ঢুলীয়া-খুলীয়াৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি গৈছে। অসমীয়া প্ৰাচীন সঙ্গীতত তত-যন্ত্ৰ, ঘন-যন্ত্ৰ, সুষিৰ-যন্ত্ৰ, আনদ্ধ-যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। তত-যন্ত্ৰৰ ভিতৰত বীণ, লাউটোকাৰী, দোতাৰা, সাৰিণ্ডা আদি; ঘন যন্ত্ৰৰ ভিতৰত ৰাম-তাল, ভোট-তাল, কৰ-তাল, খঞ্জুৰী, খুটিতাল মন্দিৰা, কঁাহ, ঝঞ্জৰা, ঘণ্টা, কিংকিনি, আদি; আনদ্ধ-যন্ত্ৰৰ ভিতৰত দামামা, কহালি, গোমুখ, নাগাৰা, পতহা, ভেৰী, ডংকা, দুন্দুভি, জয়ঢাক, ৰামভেৰী, ডবা, খোল, মৃদং, ডম্বৰু, ঢোল, মাদল আদি আৰু সুষিৰ যন্ত্ৰৰ ভিতৰত শিঙা (খং শিঙা, ৰণ শিঙা, ৰাম শিঙা)

শঙ্খ, বাঁহী, কালিয়া, (জয় কালি, বীৰ কালি), পেঁপা, গগনা, মহৰি আদিৰ ব্যৱহাৰ হোৱাৰ কথা প্ৰাচীন অসমীয়া সাহিত্যত আৰু পণ্ডিতসকলৰ গৱেষণামূলক ৰচনাত পোৱা যায়। আধুনিক যুগত কিছুমান নতুন যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ বাঢ়িছে। অসমত অসমীয়া আৰু অনাঅসমীয়া বাদ্য যন্ত্ৰ লৈ যিসকলে সমবেত বাজনাৰ পথ মুকলি কৰিছিল, সেইসকলৰ বিষয়ে সদ্যহতে উল্লেখ নকৰো। কাৰণ এই বিষয়ে বিস্তৃত অনুসন্ধানৰ আৱশ্যক। মাত্ৰ কলাৰূপ হিচাপে সমবেত বাজনাৰ নব্য ৰূপৰ প্ৰচলন যে আধুনিক যুগৰ এটা বৈশিষ্ট্য তাকহে উল্লেখ কৰিছো।

আধুনিক যুগৰ সঙ্গীত কলাৰ বিকাশৰ যি মূল ধাৰা তাক অন্যান্য কলা যেনে চিত্ৰকলা, স্থাপত্য-কলা, ভাস্কৰ্য-কলা আদিৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য নেকি? এই কেইটা বিষয়ত চৰ্চা বা গৱেষণা অতি চালুকীয়া অৱস্থাত, গতিকে অসমীয়া পৰম্পৰাৰ নিখুঁত পৰিস্কাৰ ৰূপ দাঙি ধৰাত অসুবিধা আছে। সাধাৰণভাৱে চালে ক'ব পাৰি চিত্ৰকলাৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া প্ৰাচীন চিত্ৰকলাৰ পুনৰুজ্জীৱনৰ তেনে কোনো নিৰ্ভৰযোগ্য আৰু প্ৰামাণিক স্বাক্ষৰ অভাৱ। ইন্দ্ৰেশ্বৰ ৰবঠাকুৰ আৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা আদি দুই এজন শিল্পীয়ে এই চিত্ৰকলাৰ চৰ্চা কৰিছিল, কিন্তু এই কলাৰ ব্যৱহাৰত নব্য ক্লাচিক কলাৰ বিকাশৰ সাক্ষ্য পাবলৈ নাই। চিত্ৰকলাৰ ক্ষেত্ৰত যি কথা প্ৰযোজ্য স্থাপত্য-কলা আৰু ভাস্কৰ্য কলাৰ ক্ষেত্ৰতো সেই কথাই প্ৰযোজ্য। মন্দিৰ, সত্ৰ, নামঘৰ থকাঘৰ আদিৰ যি স্থাপত্য-কলা তাৰ সম্পৰ্কে কলাবিজ্ঞান সন্মত চৰ্চা বা গৱেষণা অতি কম বা শূন্য। মূৰ্তিকলা সম্পৰ্কে যিবোৰ ৰচনা পোৱা যায়, সেইবোৰৰ সৰহভাগেই বৰ্ণনামূলক। গতিকে নন্দনতাত্ত্বিক দিশৰপৰা এইবিলাক কলাৰ চৰ্চাৰ প্ৰয়োজন পদে পদে অনুভূত হয়।

অসমীয়া প্ৰাচীন চিত্ৰকলাৰ প্ৰধানতঃ দুটা ধাৰা। এটা

প্ৰতিকৃতিমূলক (representational) আৰু আনটো আদৰ্শবাদী। হস্তিবিদ্যাৰ্ণৱৰ চিত্ৰবোৰত শিল্পীসকলে বস্তুৰ অনুকৰণ কৰি তাক নিৰ্দিষ্ট স্থান আৰু নিৰোল ৰং-ৰেখাৰ মাধ্যমেদি এক ব্যৱহাৰিক উদ্দেশ্য সাধন কৰা দেখা যায়। আনহাতে চিত্ৰ-ভাগৱতৰ ছবিবোৰত বস্তুৰ অনুকৰণ গৌণ; সেইবোৰৰ উদ্দেশ্য ভক্তি-ৰস উদ্ৰেক আৰু সেইবাবে চিত্ৰবোৰত ভাগৱতৰ নায়ক-নায়িকা আৰু কাহিনীৰ বৰ্ণিত বিষয়বোৰ নিৰ্দিষ্ট আয়তাকাৰ স্থানত সংস্কৃত ৰেখা আৰু নিৰ্দিষ্ট ৰঙৰ সহায়েৰে প্ৰকাশ কৰে। বিষয়বোৰ কেতিয়াবা প্ৰতীক আৰু আভাসৰ মাজেদিও বুজোৱা হয়। ইয়াত ভাবমূৰ্তিৰ আৰু পৌৰাণিক কাহিনীৰ অনুকৰণ কৰা হয়, গতিকে ইয়াক আদৰ্শবাদী বুলিব পৰা যায়। এই চিত্ৰকলাৰ যিবোৰ ৰীতি সেইবোৰৰ লগত কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈয়ে ৰাজস্থানী আৰু মোতিলালে নেপালী চিত্ৰপটৰ লগত তুলনা কৰিছে। প্ৰাচীন ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ লগত এই দুয়োবিধ কলাৰ মিল আছে। প্ৰাচীন ভাৰতীয় চিত্ৰ শিল্পত ৰঙৰ বাবে হেঙুল হাইতাল আৰু চিত্ৰৰ বাবে সাঁচিপাত ব্যৱহৃত হৈছিল।

প্ৰাচীন ভাস্কৰ্য নিৰ্মাণৰ বাবে শিল, কাঠ, হাতী দাঁত, বাঁহ আৰু কেতিয়াবা তাম বা পিতল আদি ব্যৱহাৰ হৈছিল। এই কলাৰ মাজত প্ৰাচীন শিল্পশাস্ত্ৰৰ ৰীতিবোৰকে ঘাইকৈ মানি চলা হৈছিল যদিও মুখৰ গঢ় আৰু পৰিবেশ ৰচনা আদিত স্থানীয় লোক আৰু প্ৰকৃতিৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। কিন্তু কলাৰ ৰীতি আৰু বিষয়-বস্তুৰ কল্পনা প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে ভাৰতীয় আছিল। শাস্ত্ৰৰ তান আৰু শিল্পীৰ তানৰ মাজত কেতিয়াবা দ্বন্দ্ব উপস্থিত হ'লে তাক সমন্বয় কৰিব পৰা স্বাধীনতা শিল্পীসকলে সম্ভৱতঃ শাস্ত্ৰৰ পৰাই পাইছিল। প্ৰাচীন ভাস্কৰ্যৰ সৰ্বোত্তম বিকাশ ঘটিছিল প্ৰাচীন কামৰূপত আৰু আহোম যুগত তাৰ বিস্তাৰ ঘটিছিল। নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ সময়ত খনিকৰী শিল্পৰ প্ৰসাৰ সৰ্বাধিক হয় বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। ভাওনা আৰু নামঘৰ আদিক

কেন্দ্ৰ কৰি সিংহাসন, শৰাই মূৰ্তি আৰু মুখা আদিৰ নিৰ্মাণ কাৰ্যৰ বিকাশ ঘটিছিল। হাতীদাঁত, কাঁহ, ৰূপ, পিতল, সোণ আদিৰপৰা অলঙ্কাৰ আদি গঢ়া হৈছিল। আধুনিক যুগত প্ৰাচীন অৰ্থনীতি, খেলপ্ৰথা, ধৰ্ম আৰু ভাওনা আদি অৱনতি ঘটাত আৰু ডা-ডাঙৰীয়াৰ শ্ৰেণীটোৰ অৱলুপ্তি সাধন হোৱাত খনিকৰী আৰু অলঙ্কাৰ শিল্পৰো অৱনতি ঘটে। আঙুলিত মূৰ্তি আঁকিব পৰা শিল্পী আজি নাই।

প্ৰাচীন মঠ-মন্দিৰবোৰ শিল আৰু ইটাৰে নিৰ্মিত হৈছিল। ইয়াৰ আৰ্হিও প্ৰাচীন ভাৰতীয় শাস্ত্ৰসমূহৰপৰাই আহিছিল। প্ৰায় ষষ্ঠ শতাব্দীৰ দ পৰ্বতীয়া শিলৰ মন্দিৰৰ ভগ্নাৱশেষহে পোৱা যায়। তাৰ সুন্দৰ প্ৰৱেশদ্বাৰখন পাতলিপুত্ৰ স্থাপত্য ৰীতিত সজা বুলি পণ্ডিতসকলৰ অনুমান। পিছৰ যুগৰ মন্দিৰসমূহো ভাৰতীয় আৰ্হিৰে। কেইবাটাও ৰীতি থাকিলেও, এই আৰ্হি মূলতঃ এক। সম্ভৱতঃ অসমৰ স্থাপত্য-শিল্প পূৰ্বীয় ৰীতিৰ। মধ্য যুগত কাঠৰ ব্যাপক ব্যৱহাৰ মন কৰিবলগীয়া। অসমৰ নামঘৰ সত্ৰৰ হাতী আৰু থকা ঘৰবোৰ কাঠ, বাঁহ আৰু খেৰ আদিৰে সজা। গড়-গাঁৱৰ কাৰেঙো কাঠেৰে সজা আছিল। মিৰজুমলাৰ লগত অহা ইতিহাসবিদজনে লেখিছে। কাঠৰ এই ঘৰবোৰৰ মাজত যি কলা বৰ্তমান, তাক দুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি। এটা হ'ল ধৰ্মীয়। নামঘৰবোৰত মন্দিৰ শিল্প একেবাৰে নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। কিন্তু দেৱস্থান বা মণ্ডপৰ মাজত কোনো দেখনিয়াৰ বিভাগ নাই। মণিকূটটোত দেখাত শিখৰ আছে যেন বোধ হয়। কিন্তু সৰহ ভাগ নামঘৰত ই স্পষ্টভাৱে ফুটি ওলোৱা দেখা নেযায়। ইয়াৰ আকৃতি সৰল, আয়তন ডাঙৰ আৰু কিছু পণ্ডিতৰ মতে বৌদ্ধ বিহাৰৰ আৰ্হিৰ। আমাৰ প্ৰাচীন অসমীয়া ঘৰবোৰ চ'ৰাঘৰ গোসাঁইঘৰ, মাৰলঘৰ, বৰঘৰ, পাকঘৰ, ভৰালঘৰ, ঢেকীশাল, গোহালি আৰু পদূলি আদি বিভিন্ন ঘৰত বিভক্ত। এইবিলাকত কাঠ, বাঁহ

ইকৰা, খেৰ, বেত আদি ব্যৱহাৰ কৰা হয়। পকীঘৰবোৰত ইটা ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল যদিও সেইবিলাকৰ গাঠনি দিওঁতে অসমীয়া শিল্পীয়ে বিশেষ বস্তু ব্যৱহাৰ কৰিছিল। হৰিনাথ শৰ্মা পাঠকে তেওঁৰ 'ধৰ্ম আৰু কৰ্মৰ তাৎপৰ্য' ইংৰাজ ৰাজত্বৰ প্ৰথম ভাগতে বালক ৰাম দাস নামৰ এজন মহৰীয়ে বেলতলাৰ জনজাতীয় শিল্পী এজনৰ হতুৱাই বৰপেটাত এটা পকীঘৰ সজোৱাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এওঁ চূণ চুৰ্কীৰ লগত শাল-ধূনা, পচা বৰালি মাছ আৰু হাঁহ কণী ভাঙি দি এক প্ৰকাৰ কৰাল তৈয়াৰ কৰি ইটা গাঠিছিল। বেলতলাৰ জনজাতীয় লোকসকলৰ মাজত এনে কাৰিকৰ থকাটো নিশ্চয় তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। অৱশ্যে পকীঘৰ সকলোৰে নাছিল। কিন্তু অসমীয়া ঘৰবোৰৰ যে এটা আহি আছিল সিয়ো ঠিক।

আধুনিক যুগত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ প্ৰাধান্য বঢ়াৰ লগে লগে অসমলৈ পশ্চিমীয়া চিত্ৰকলা, স্থাপত্য কলা আৰু ভাস্কৰ্য ৰীতিৰ আমদানি হ'ল। কিন্তু প্ৰথম আৰু তৃতীয় কলা অসম আহি পাওঁতে পাওঁতে সময় লৈছিল। আজিও এইবিলাকৰ মূল্যায়ণেই চলি আছে, কিন্তু এই বিলাকক ভেটি কৰি লৈ এক নব্য-ক্লাচিক ধাৰা প্ৰৱৰ্তনৰ সাধন দেখা নাই। অতীত কলা-কীৰ্তি যাদুঘৰলৈ যোৱাৰে অধিক সম্ভাৱনা। কিন্তু সাহিত্যত উল্লিখিত ক্ষুদ্ৰচিত্ৰ, ভিত্তিচিত্ৰ, সমুস্পক চিত্ৰ এইবোৰ যাদুঘৰলৈও নাহিব। মূল্যায়ণৰ ক্ষেত্ৰতো আধুনিক যুগত কলাচেতনাই প্ৰাচীন কলাৰ আদৰ্শধৰ্মিতা আৰু উপযোগিতাবাদৰপৰা বহুত আঁতৰি আহিছে।

আধুনিক অসমীয়া কলা 'ৰিপ্ৰেজেণ্টেচন' ধৰ্মিতাৰ আহি বিমূৰ্ত কলাৰ জগতত ভৰি দিছেহি। কিন্তু শিল্পীসকলৰ মাজত বিমূৰ্ত কলাৰ চেতনা আৰু আঙ্গিকৰ প্ৰয়োজন পিকাছোৰ 'গুৱেৰ্ণিকাৰ' দৰে গভীৰ সমাজতাত্ত্বিক-মনস্তাত্ত্বিক অন্তৰ্দৃষ্টিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়, আৰু মোৰ ধাৰণা তেওঁলোকৰ সৰহ ভাগৰে চেতনা সৰল, কিন্তু বিমূৰ্ত আঙ্গিকৰ প্ৰতি মোহ বৰ্তমান। এওঁলোকৰ সৰহ

ভাগৰে বিশেষকৈ একলব্যধৰ্মী শিল্পীসকলৰ কলাত ৰং-ৰেখাৰ পৰীক্ষা আৰু ধাৰণাৰ গতিশীলতা থাকিলেও, সেই মূলতঃ নব্য ৰিপ্ৰেজেণ্টেশ্যন-ধৰ্মী। এই অৰ্থত তেওঁলোক প্ৰাচীন ৰিপ্ৰেজেণ্টেশ্যন-ধৰ্মী শিল্পীধাৰাৰ উত্তৰাধিকাৰী নহ'লেও য়ুৰোপীয় নবন্যাসৰ আলোকত বঢ়া শিল্পীসকলৰ কলা-কৌশলৰ অনুগামী। ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, বিষ্ণুৰাভাৰপৰা আৰম্ভ কৰি বৰ্তমানৰ আশুদেৱ, প্ৰসেঞ্জিত দুৱৰা—লৈকে সৰহ ভাগেই একলব্যধৰ্মী। এওঁলোকৰ এচামৰ প্ৰেৰণা অসমৰ অতীত শিল্প, প্ৰকৃতি আৰু জনবৈচিত্ৰ্য। এওঁলোকৰ ভিতৰত সাধনাৰত শিল্পী খুব কম। এওঁলোকৰ সৰহ ভাগেই ৰোমাণ্টিক। দুৱৰাৰ ছবিবোৰত সমাজ চেতনা প্ৰকাশ পাইছে; আনহাতে আশুদেৱে সৰল গাঁৱলীয়া জনজাতীয় লোকৰ মাজত জীৱনৰ তাল বিচাৰি পাইছে। আৰ্ট স্কুলত পঢ়া শিল্পীসকলৰ ভিতৰত প্ৰতিকৃতিচিত্ৰ আৰু দৃশ্য-ৰচনাৰ আগ্ৰহ পৰিস্ফুট। মুক্তা বৰদলৈ, সুৰেন বৰদলৈ, তৰুণ দুৱৰা, প্ৰতাপ বৰুৱা, ৰবীন ভট্টাচাৰ্য আদি পুৰণি চাম প্ৰশিক্ষিত শিল্পীৰ কৃতিত্ব এই দুবিধ চিত্ৰত। ন চাম প্ৰশিক্ষিত শিল্পীৰ সংখ্যা যথেষ্ট। তাৰে কোনোৱে ব্যৱহাৰিক শিল্প, খেনোৱে সুকুমাৰ শিল্প, খেনোৱে ভাস্কৰ্যত হাত দিছে। এওঁলোকে আগতকৈ অধিক অনুকূল পৰিবেশত শিল্প সৃষ্টি কৰিছে যদিও দাৰিদ্ৰ্যই তেওঁলোকক ইয়াক জীৱন-সাধনা কৰাত বাধা দিছে। তেওঁলোকৰ মাজত চৰ্চাৰ, সমবেত কৰ্মৰ আৰু নতুন সৃষ্টি কৰাৰ আগ্ৰহ বৰ্তমান। অৱশ্যে শিল্পীৰ বিশ্বদৃষ্টি সদায় স্পষ্ট নহয়। শান্তিনিকেতনত প্ৰশিক্ষিত শিল্পীসকলৰ মনত নন্দনতাত্ত্বিক চেতনা আনবোৰতকৈ প্ৰখৰ। স্থানীয়ভাৱে কলাৰ শিক্ষা আগবঢ়োৱাত জীৱেশ্বৰ বৰুৱাৰ অৱদান স্মৰণীয়। বৰ্তমান এওঁৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠিত আৰ্ট স্কুলটোৰ অধ্যক্ষ শ্ৰীশোভা ব্ৰহ্ম। শান্তিনিকেতনৰ ধাৰাত শিক্ষিত শিল্পীসকলৰ ভিতৰত নীলপৱন বৰুৱা, সোণাৰাম নাথ, পদুম গগৈ, অতুল বৰুৱা, তাকৰ বিবা আৰু (শ্ৰীমতী) চালেহা আহমদ আদিয়ে শিল্প-চৰ্চাত

মনপুতি লাগিছে। ষাঠি দশকৰ শেষৰপৰা চিত্ৰ শিল্পৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ প্ৰদৰ্শনীৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ আগ্ৰহ বৃদ্ধি পোৱাটো শুভ লক্ষণ।

পদুম গোহাঁই, অতুল বৰুৱা আৰু সোণাৰাম নাথ আদিয়ে ভাস্কৰ্য-কলাৰ সৃষ্টিত লাগিছে। এইবিলাক প্ৰচেষ্টাৰ মূল্য নিৰ্দ্ধাৰণ কৰাৰ ভাৰ শিল্পাচাৰ্য আৰু দৰ্শকসকলৰ। নতুন সৃজনীশীল প্ৰতিভাৰ অভাৱ পদে পদে অনুভৱ হয়। কিন্তু অসমত এই ডেকা শিল্পীচামক উপযুক্ত পৰিবেশ আৰু প্ৰেৰণা দিব পাৰিলে ইয়াৰ ভিতৰৰপৰা নতুন ধাৰাৰ জন্ম হ'ব বুলি আশা কৰিব নোৱাৰিনে? মোৰ ভাব হয় শিল্পীসকলৰ শৈলী আছে। কিন্তু সৃষ্টিৰ উৎস সুগভীৰ নহয়। এটা চিত্ৰশালাৰ প্ৰয়োজন, কিন্তু তাতোকৈও ডাঙৰ প্ৰয়োজন হৈছে এটি দ্বিতীয় নবজাগৰণৰ। শিল্পীসকলৰ সৃষ্টিৰ সুগভীৰ উৎস তেতিয়াহে আৱিষ্কৃত হ'ব। মানুহৰ নৱজন্মৰ লগতে শিল্পৰ নৱজন্ম হ'ব। শিল্পীসকলৰ সামগ্ৰিক চেতনা বিকাশৰ বাবে নন্দনতাত্ত্বিক চেতনাই যথেষ্ট নহয়। সমাজতাত্ত্বিক অন্তৰ্দৃষ্টিও প্ৰখৰ হোৱা বাঞ্ছনীয়।

যোৱা এশ বছৰত আনবিলাক কলাৰ তুলনাত চিত্ৰবিদ্যা আৰু ভাস্কৰ্যৰ বিকাশ বৰ মন্থৰ।

আমাৰ প্ৰাচীন ভাস্কৰ্যৰ ভালদৰে সংৰক্ষণেই হোৱা নাই, সেই বিলাকৰ নন্দনতাত্ত্বিক আৰু বুজন পুৰাতাত্ত্বিক অধ্যয়ন হোৱাটো দূৰৰ কথা। এতিয়ালৈকে যি অধ্যয়ন হৈছে তাৰপৰা-থূলমূলকৈ এইকেইটা কথা ওলাই পৰে। (১) সপ্তম শতিকাৰ গঙ্গা যমুনাৰ মূৰ্তি (দ পৰ্বতীয়া তোৰণ), নীলাচলৰ বেণু গোপাল মূৰ্তি (৭ম শতিকা), আৰু দেওপানী, বামুনী পাহাৰ আদিৰ ভাস্কৰ্যবোৰৰ মাজত ভাৰতীয় ঐতিহ্য স্পষ্টভাৱে বিদ্যমান। অসমত শিলৰ কাম বহুত প্ৰাচীন আৰু প্ৰাচীনতম শিলৰ সভ্যতা প্ৰায় অনাৱিষ্কৃত হৈ আছে। ডঃ হটনে ইয়াকে বিস্মৃত সভ্যতা বুলিছে। এই শিলৰ সংস্কৃতিবোৰ প্ৰণালীবদ্ধভাৱে অধ্যয়ন কৰিলে হয়তো ইয়াত আদিম

মানৱৰ ভগ্নাৱশেষ, গুহা চিত্র (মণিপুৰৰ মাইকেল থানত জন্তু আদিৰ মূৰ্তি আৰু নগা লিপি আছিল বুলি নগাসকলৰ প্ৰবাদ আছে), পোড়ামাটি, কাঠ, শিল আৰু বাঁহ আদিত খোদিত সুকুমাৰ কৰ্ম আদি আৱিষ্কৃত হ'ব পাৰে। পুৰাতত্ত্ববিদ ডঃ বুখে ডিমাপুৰৰ শৈলিক ভাস্কৰ্যৰ লগত শদিয়াৰ তাম্ৰেশ্বৰী মন্দিৰৰ ভাস্কৰ্যৰ অদ্ভুত মিল দেখা পাইছিল। অসম আৰু উত্তৰ পূব ভাৰতৰ সাংস্কৃতিক একতাৰ ভেটি এই শৈলিক সংস্কৃতিত বৰ্তমান। (২) অসমৰ জন-জাতিকে ধৰি সকলো লোকৰে মাজত বয়ন-শিল্প, কাঠ-শিল্প, বেত-বাঁহ-ধাতু শিল্প আদিৰ অবাধ প্ৰচলন। এইবিলাকৰ কোনো নন্দনতাত্ত্বিক চৰ্চা হোৱা নাই। কাপোৰত বহুত শিপিনীয়ে সপোন ৰচে; কাঠত বহুতো পৰ্বত-ভৈয়ামৰ শিল্পীয়ে মূৰ্তি, সিংহাসন, মুখা আৰু অন্যান্য বস্তু গঢ়ে। ৰাংচু নগাৰ মানৱমূৰ্তিবোৰক নিগ্ৰো কাঠ মূৰ্তিবোৰৰ লগত ৰিজাব পাৰি। গালংসকলৰ পৰম্পৰাগত বেতৰ শিৰস্ত্ৰাণৰ ৰূপসজ্জা আৰু তাৰ মূৰত থকা ধনেশ পক্ষীৰ ঠোঁটটো দেখিবলৈ সঁচাকৈয়ে ৰিতোপন। জনজাতীয় কাপোৰবোৰত থকা ৰঙৰ মিশ্ৰণ আৰু জ্যামিতীয় আকাৰবোৰ প্ৰকৃতিৰ পৰা ধাৰ কৰা যদিও সেইবিলাকত শিপিনীৰ সমাজ-চিন্তা আৰু সৌন্দৰ্যবোধো প্ৰকাশ পাইছে। অসমীয়া শিল্পীৰ গৰুড় মূৰ্তি, দেউলাকৃতি সিংহাসন, মুখা এইবোৰত ভাৱৰ উন্মীলন বঢ়িয়াকৈ প্ৰকাশ পাইছে। মনপা আৰু খামতি-সকলৰ মুখা চালে প্ৰথমতে হাস্যৰসো উদ্ৰেক হ'ব পাৰে, কিন্তু অলপ দকৈ চালে দেখা যায় সেইবোৰ মূলতঃ মনুষ্যসম্বন্ধীয় ভাৱমূৰ্তিয়েই। ই যেন ওভোতা দৰ্শন। শৰাই, বটা, থুৰিয়া, মণি, ৰিৰি, থালা, বাটি, লোটা, বানকাঁহী, গাতিতাল, এইবোৰতো শিপিনী আৰু শিল্পীৰ সুকুমাৰ দৃষ্টি দেখা যায়। (৩) অসমৰ নুমলীগড়, দেওপানী, বামুণীপাহাৰ, দ পৰ্বতীয়া আৰু অন্যান্য ঠাইত অপূৰ্ব ভাস্কৰ্য-কৰ্ম আৱিষ্কৃত হৈছে। কিন্তু এইবিলাক ভাস্কৰ্য-কৰ্ম ভালদৰে সংৰক্ষিত হোৱা নাই। অসমৰ বহুত ঠাইত গুপ্ত

যুগ, শেষ গুপ্ত যুগ আৰু অন্যান্য যুগৰ নানান মূর্তি আৰু ভাস্কর্য-কর্ম চিনাক্ত হৈছে। অসমৰ সংগ্রহালয়তো বহুত মূর্তি আৰু সুন্দৰ মাটিৰ পাত্র আদি আছে। এই সকলোবিলাক লৈ মূর্তি শিল্প, ভাস্কর্য-ৰীতি আৰু স্থাপত্য-ৰীতি সম্পর্কে ব্যাপক গৱেষণা কৰাৰ থল আছে। সম্প্রতি এই সম্পৰ্কীয় অধ্যয়ন অতি চালু-কীয়া। এই কলা অধ্যয়ন কৰিলে এইবিলাকত ঘাই সুঁতি আৰু চেৰা সুঁতিৰ মিলনৰ চিন আৱিষ্কাৰ কৰা যাব পাৰে।

অসমৰ নিজা কিবা স্থাপত্য-ৰীতি আছিল নে নাই সেই সম্পর্কে গৱেষণা কৰা ভাল। কিন্তু অসমীয়া ঘৰ আৰু নামঘৰ সজা প্রণালী আমাক এনে গৱেষণাৰ বাবে উদগায়। জনজাতীয়-সকলৰ মাজতো বিবিধ স্থাপতি-কলা বর্তমান। এইবিলাকৰ গৱেষণা কৰিলে আমি আমাৰ স্থাপতি-কলাৰ বিষয়ে জানিব পাৰিম।

সপ্তম অধ্যায়

স্তত্ৰসৰা

অসমীয়া মঞ্চৰ ইতিহাস ৰোমাঞ্চকৰ আৰু ইয়াৰ লগত সঙ্গীত, বোলছবি, আৰু কিছু পৰিমাণে ৰেডিঅ'ৰ কথাও জড়িত আছে। ইয়াত এই ইতিহাস বিৱৰি কৰা অপ্ৰয়োজনীয়; থূলমূল-ভাৱে অতুল হাজৰিকাৰ 'মঞ্চলেখা', সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ 'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য', বিভিন্ন মঞ্চবোৰৰ বুৰঞ্জী, আৰু নাট্যকাৰ তথা অভিনেতাসকলৰ স্মৃতি-কথাত এই ইতিহাস প্ৰকাশ পাইছে। গতিকে ইয়াত মঞ্চৰ সফলতা আৰু বিফলতাৰ সামান্য আভাসহে দাঙি ধৰা হ'ব।

বুটিছ অহাৰ সময়ত অসমৰ মঞ্চ ঘাইকৈ নামঘৰৰ অন্তৰ্ভুক্ত আছিল। পৰ্বই আৰু উৎসৱে সত্ৰ আৰু নামঘৰবোৰত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ-প্ৰৱৰ্তিত ভাওনাৰ অভিনয় চলি আছিল। ইয়াৰ অঙ্গ ৰূপে গায়ন-বায়ন, নৃত্য আৰু অন্যান্য কলাৰো প্ৰকাশ হৈ আছিল আৰু আজিও আছে। সত্ৰবোৰ নাট-অভিনয়-সঙ্গীতৰ প্ৰাচীন শিক্ষালয়। ইয়াৰ বাহিৰেও মঙ্গলদৈ-কামৰূপ আদিৰ ওজাপালি, বিভিন্ন ঠাইৰ পুতলা নাচ, আৰু বিভিন্ন আঞ্চলিক নাট্যানুষ্ঠান আদি অসমৰ জীৱন্ত লোকনাট্য। এইবিলাকৰ চৰ্চা শিক্ষা আৰু পুনৰ প্ৰৱৰ্তনৰ বাবে যেনে ধৰণৰ অনুষ্ঠান আৱশ্যক, তেনে অনুষ্ঠানৰ অভাৱ। সত্ৰবোৰত ভাওনাৰ কলা আগৰ দৰে নাই, অৱনতি ঘটিছে। ধৰ্মৰ বান্ধোন হ্ৰাস, ৰং-পোছাক, সাজ-সজ্জা উপকৰণৰ অৱনতি, আদি ভালেমান কাৰণত ভাওনা কলাৰ অৱনতি ঘটিছে। অৱশ্যে নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰা এতিয়াও চলি আছে।

আধুনিক কালতো ভাওনাৰ নাট ৰচনা কামত সত্ৰাধিকাৰ-সকলে আগ ভাগ লৈ আছে; এই নাটবোৰৰ বিষয়-বস্তু পুৰাণ-কাব্যৰপৰা লোৱা। বিভিন্ন সত্ৰৰ মাজত সঙ্গীত পদ্ধতিৰ পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত মনকৰিবলগীয়া। নব্য শাস্ত্ৰীয় নাট হিচাপে ইয়াক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ হ'লে বিভিন্নভাবোৰৰ বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা পেলায়ো এটা সৰ্বসম্মত সঙ্গীতৰ ৰূপ গ্ৰহণ কৰা আৱশ্যক। নতুন যুগৰ মনোভাৱৰ লগত খাপ খুৱাই নাট ৰচনা কৰা বিষয়টোৰ প্ৰতি শিল্পীসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হোৱা নাই; ই নিশ্চয় টান কাম। ভাওনাক মঞ্চ আৰু ৰেডিঅ'লৈ অনা হৈছে। সুদূৰ ইন্দো-নেছিয়ালৈও তাৰ ভ্ৰমণ ঘটিছে। গতিকে ইয়াক যুগোপযোগী ৰূপ দিবৰ বাবে প্ৰয়োজন অনুভূত হৈছে। ইয়াক কলাৰূপে বিকাশ কৰিব পাৰিলে ভাওনাৰ মাধ্যমেদি নৃত্য-নাট্য বা গীতি-নাট্যৰো এক নতুন ৰূপ দিব পৰা যায়। এই জাতীয় কলা ৰক্ষা কৰা আমাৰ পৱিত্ৰ কৰ্তব্য।

যাত্ৰাভিনয় প্ৰচলন বঢ়াৰ ফলত গোৱালপাৰাকে আদি কৰি নামনি অসমৰ জিলাবোৰত চলি থকা ভাওনাৰ দুৰ্বল পৰম্পৰা আৰু দুৰ্বল হৈ পৰে। ১৮৬০ কি ১৮৬৫ চনত বৰপেটাৰ তিথিৰাম বায়নে যাত্ৰাগানৰ দল গঠন কৰাৰ কথা 'মঞ্চলেখা'ত (২৫০ পৃঃ) উল্লেখ কৰা হৈছে। বৰপেটা সত্ৰৰ দৰে প্ৰাচীন সত্ৰতো ভাওনা বিলুপ্ত হৈ এই সময়ত যাত্ৰাৰ প্ৰচলন বাঢ়ে। ভট্টদেৱৰ ব্যাসকুছিতো হেনো ১৮৯৭ চনৰপৰা ভাওনা চলা নাই। এনে বিপৰ্যয়ৰ পিছতো বৰপেটাৰ ঝুমুৰা আৰু উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ৰজাদুৱাৰৰ গায়কসকলৰ মাজত 'নাম-ভাওনা' চলি থকাটো অৱশ্যে পৰম্পৰাৰ গতিশীলতাৰে চিন। বজালী আদি কিছুমান ঠাইত ভাওনা আৰু যাত্ৰাৰ মধ্যৱৰ্তী এবিধ 'গায়ন-বায়ন'ৰ উদ্ভৱ হ'ল, ই গীতাভিনয়। ভাওনাৰ দৰে ইয়াত সূত্ৰধাৰ, বায়ন, ভাৰবীয়া, খোল-তাল থাকে; যাত্ৰাৰ দৰে নাট, হাৰমনিয়াম, তবলা, বেহেলা, চোকৰা নাচ আদিৰ

উপাদানো তাত পোৱা যায়। শেষত কিছুমান সগ্ৰয়ো তাক গ্ৰহণ কৰিলে। ১৯৩০ চন মানলৈকে এনে গায়ন-বায়ন কামৰূপত জনপ্ৰিয় আছিল। বজালীৰ জালিকটা গাঁৱত হোৱা দধিমথন ভাওনাৰ ৰূপো সংমিশ্ৰিত; ইয়াত ওজাপালিৰ কৌশল গ্ৰহণ কৰা হয়। এই গায়ন-বায়নবোৰৰ উদ্যোক্তা আছিল বায়নসকল। পাঠশালাৰ ১৯১০ চনত সংগঠিত হোৱা গায়ন-বায়নৰ দলটো শেহত গৈ পাঠশালা থিয়েটাৰ পাৰ্টিত পৰিণত হয়। ভাওনাৰপৰা থিয়েটাৰলৈ* হোৱা এই ৰূপান্তৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। মঙ্গলদৈৰ খুলীয়া ভাওনা বায়ন-ওজা বহুৱা প্ৰধান এক অভিনৱ কলা। অম্বিকাগিৰীয়ে বৰপেটাত 'জয়দ্ৰথ-বধ' গীতি-নাট অসমীয়াত ৰচি অভিনয় কৰাই অসমীয়া যাত্ৰাভিনয়ৰ সূচনা কৰে। যাত্ৰাভিনয়ে উজনি অসমো ভেদিছিলগৈ। টীয়কৰ হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা এই বিষয়ত অগ্ৰণী আছিল। অসমত সহ-অভিনয়ৰ প্ৰৱৰ্তক আৰু আধুনিক নাট অভিনয়ত সুশিক্ষিত বিপুৰী ব্ৰজনাথ শৰ্মাই মুকলি মঞ্চত থিয়েটাৰ কৰাৰ পৰম্পৰাৰ সৃষ্টি কৰে। কহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টিৰ এই অৱদান স্মৰণীয়। উজনিৰ গুৰুপ্ৰসাদ বৰঠাকুৰৰ উদ্যোগত হোৱা 'অল আসাম ষ্টাৰ থিয়েটাৰ' আৰু জয়পুৰৰ ভদ্ৰেশ্বৰ গগৈৰ উদ্যোগত গঢ়ি উঠা 'অল আসাম আইডিয়েল ড্ৰেমেটিক পাৰ্টি'ৰ কথাও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। এই মুকলি মঞ্চৰ পৰম্পৰা জীয়াই তুলিবৰ বাবে পঞ্চাশ দশকত গুৱাহাটীৰ লক্ষ্য চৌধুৰী আদিয়ে কৰা প্ৰচেষ্টাও স্মৰণীয়। অসমত

---

* ইয়াৰ এটা ওলোটা সুঁতি আৰম্ভ হয়। ভাওনাক থিয়েটাৰলৈ অনা হয়। 'মঞ্চলেখা'ৰ মতে ১৯৪৭ চনত শঙ্কৰদেৱৰ তিথি মহোৎসৱত গোলাঘাট মঞ্চত আধুনিক সাজ-সজ্জাৰে 'ৰুক্মিণীহৰণ' ভাওনা পতা হয়। ১৯৩২ চনত শ্বিলং অসম ক্লাবেও 'কীচক-বধ' আৰু ১৯৩৩ চনত ৰুক্মিণীহৰণ ভাওনা কৰে।

আজিকোপতি স্থায়ী ৰঙ্গমঞ্চ গঢ়ি নুঠিল। তাৰ অভাৱ পূৰণ আৰু ‘অসমৰ চহৰমুখী সংস্কৃতিৰ অভিযানক জনতামুখী’ কৰাৰ উদ্দেশ্যে অচ্যুত লহকৰে ১৯৬৩ চনত প্ৰতিষ্ঠা কৰা ‘নটৰাজ থিয়েটাৰ’ এক উল্লেখযোগ্য প্ৰচেষ্টা।

আলোচ্য কালছোৱাত ভাওনাবগৰা ফাটি আহি সুকীয়া ৰূপ লোৱা অঙ্গটো হৈছে সূত্ৰধাৰী, চালি আদি নৃত্য। নৃত্যৰ এই স্বতন্ত্ৰ ৰূপ দিয়াত কামৰূপ প্ৰাচীন নৃত্য সংঘৰ অৱদান যথেষ্ঠ। কিন্তু আন বহুতো সঙ্গীতানুষ্ঠানে এই নৃত্যক মঞ্চত থাপনা কৰে। আধুনিক আৰু পৌৰাণিক সঙ্গীতকো এই কালছোৱাতে মঞ্চলৈ অনা হয়; বিবিধ দৃশ্যাভিনয়ৰ অঙ্গ হিচাপেও সঙ্গীতৰ প্ৰতিষ্ঠা এই কালছোৱাতে হয়। বৰগীতো সত্ৰৰপৰা আহি ৰেডিঅ’ত সোমাইছেহি। প্ৰাচীন নৃত্য-গীত-বাদ্যক ন ৰূপ দিয়াত লক্ষ্মীৰাম বৰুৱা, সত্যনাথ বৰা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, অম্বিকাগিৰী, মিত্ৰদেৱ, পুৰুষোত্তম দাস, কমল চৌধুৰী, ভূপেন হাজৰিকা, কীৰ্তি বৰদলৈ, জ্যোতিপ্ৰসাদ, পাৰ্বতিপ্ৰসাদ, পদ্মধৰ চলিহা, কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য, বিষ্ণুপ্ৰসাদ আদিৰ কথা উল্লেখযোগ্য। তেওঁলোকে অসমীয়া গীত-মাতক নকৈ পাটত তোলে। আনুষ্ঠানিক প্ৰচেষ্টাৰ ভিতৰত কামৰূপী নৃত্য সংঘৰ পাছতে পৰাগধৰ চলিহা আদিৰ উদ্যোগত হোৱা ‘সেউজীয়া সমাজ’ আৰু প্ৰদীপ চলিহাই প্ৰতিষ্ঠা কৰা ‘অজন্তা কলা মণ্ডল’ৰ বৰঙণি বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। ‘সেউজীয়া সমাজ’ৰ বায়নৰ শৰাই, গায়নৰ শৰাই কবিতাৰ গীতি-নৃত্য আদি অসমীয়া সঙ্গীতৰ নব-ৰূপ দানৰ সুন্দৰ প্ৰচেষ্টা। ‘অজন্তা কলা মণ্ডলে’ কামৰূপী নৃত্য-মালাৰ শিক্ষাৰ ব্যৱস্থা কৰি, শাস্ত্ৰীয় নৃত্য, লোক নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ শিল্পী সৃষ্টিত বৰঙণি যোগায়। এই অনুষ্ঠানে ন ৰূপত দৰ্শোৱা লৰনু-চোৰ নৃত্য, মহাৰাস, গোপী নৃত্য, দেৱদাসী নৃত্য, কুমাৰহৰণ নৃত্য, ওজাপালি, দশাৱতাৰ নৃত্য, বৰগীত, কুমাৰহৰণ, মৃদঙ্গলহৰী, বিহুবন-নগা, ঝুমুৰ আদি নৃত্যৰ পিছত সৃষ্টিশীল কল্পনা বৰ্তমান।

১৯৩০ চনত আনন্দচন্দ্র বৰুৱাৰ উদ্যোগত হোৱা 'বাণী সন্মিলনে' সঙ্গীত-নাটিকাৰ সৃষ্টিত উৎসাহ প্রদান কৰে। সূত্রধাৰ সংযোগ কৰি ৰচা আনন্দ বৰুৱাৰ 'কপৌ কুঁৱৰী' আদি ৰূপক নাটিকাবোৰ এই সন্মিলনে পৰিবেশন কৰে। এই অনুষ্ঠানৰ উদ্যোগতো বৰদলৈ পিতা পুত্রদ্বয়ৰ 'লুইত কোঁৱৰ', 'বাসন্তীৰ অভিষেক', 'মেঘাৱলী', 'সুৰবিজয়' আদি নৃত্য নাট্যৰ প্রচলন হয়; এইবোৰ নাটতে শিশু-অভিনয়ৰ পাতনি। দৰ্প শৰ্মাৰ আধুনিক 'গীতি-নাট্য'ও এই সন্মিলনেই পৰিবেশন কৰিছিল।

যোৰহাট মঞ্চত কনচাৰ্টৰ উৎকৰ্ষ সাধন আৰু সৃষ্টি কৰাত স্বৰ্গীয় গোলোকচন্দ্র খাউণ্ডৰ বৰঙণি বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। খাউণ্ড নিজে এজন ভাল সঙ্গীতজ্ঞ। ১৯২৬ চনত শিৱসাগৰ ৰঙ্গমঞ্চই নিজৰী নাচ (লাস্য) আৰু সৃষ্টি নাচ (তাণ্ডৱ) প্রৱৰ্তন কৰিবলৈ কৰা চেষ্টাও এই প্রসঙ্গতে উল্লেখযোগ্য। গুৱাহাটীৰ সত্ৰিয়া সন্মি-লনৰ তৰফৰ পৰা প্রৱৰ্তন কৰা লোকৰঞ্জক গীত-মাত, লোক-গীত নৃত্য আৰু একাঙ্কিকা নাটসমূহৰ নামো স্মৰণীয়।

ভাওনাৰ বাহিৰেও অসমত পূৰ্বৰেপৰা ওজাপালি, দেওধনী, দেৱদাসী, পুতলানাচ, ঢুলীয়া, খুলীয়া আদি অনুষ্ঠানবোৰ চলি আহিছিল। দেওধনী নৃত্য মাৰৈ গোৱা ওজাপালিৰ অঙ্গ। আন এবিধ বিয়াহৰ ওজা। ওজাপালি অনুষ্ঠানটো এতিয়া মৰহা অৱস্থাত যদিও ৰাইজৰ আগ্ৰহৰ বলত জী আছে। এই ওজাপালি সংস্কৃত ৰূপত মঞ্চলৈ অনাৰ চেষ্টা চলিছে। ৰেডিঅ'ৰ যোগেদিও শিল্পী-সকলে ওজাপালি গোৱাৰ সুযোগ পাইছে। কিন্তু নৃত্য-নাট্য বা গীতি-নাট হিচাপে ইয়াৰ বিকাশ ঘটা নাই। অসমৰ কেইবাটাও মন্দিৰৰপৰা দেৱদাসীৰ নৃত্য লোপ পালে। ডুবীৰ নৃত্য ৰক্ষা পৰিছে, কিন্তু তাৰ নব্য ৰূপ শাস্ত্ৰীয় ৰূপৰ আভাস হে মাত্ৰ। পুতলানাচ নামনি অসমত আজিও প্রচলিত। কিন্তু এই নৃত্যও এলাগী হৈ পৰি আছে। ঢুলীয়া আৰু খুলীয়াৰে অসম দেশ ভৰি আছে;

তেওঁলোকে ইয়াৰ যোগেদি ঠিক নাট্য নহ'লেও গীত আৰু কাহিনী পৰিবেশন কৰে ; এওঁলোকে হাস্যৰসৰ সমলো পৰিবেশন কৰে। এবাৰ শিৱসাগৰৰ ঢুলীয়াসকলৰ সন্মিলনত এই লেখক সভাপতি আছিল। তাত মঘাই ওজাৰ প্ৰস্তাৱ অনুসৰি আনবোৰ ওজাই ঢুলীয়া-ভাওনা পাতিবলৈ সংকল্প লৈছিল। ঢোল আৰু খোলৰ কলাৰ সম্ভাৱনা যথেষ্ট। কামৰূপৰ ঢুলীয়াসকলে হাস্যৰসপূৰ্ণ অভিনয় কৰাৰ উপৰিও 'খোৰ' আদিও প্ৰদৰ্শন কৰে। নাটৰ দিশত নহ'লেও বাজনাৰ দিশত এই কলাৰ উৎকৰ্ষ সাধন হ'ব পাৰে। পুতলা নৃত্যত নাচ, গীত আৰু নাটকীয় ভঙ্গিমাৰ সুসামঞ্জস্য আছে। নলবাৰীৰ নটুৱা নৃত্যও ভাওনাৰপৰা ফাটি অহা বায়ন-কলাৰ অঙ্গ স্বৰূপ। কামৰূপৰ ওজাপালিৰ হাস্যৰসাত্মক গীতাভিনয়বোৰ বৰ আনন্দদায়ক। গোৱালপাৰা অঞ্চলত প্ৰচলিত কুশান গান, দোতৰা গান, ভাৱী গান আদি লোকনাট্যানুষ্টানবোৰ মুকলি মঞ্চত পৰিবেশন কৰা হয়। এইবিলাক পৌৰাণিক কাহিনীৰ ওপৰত আধাৰিত আৰু নিজস্ব কলা-কৌশলেৰে সমৃদ্ধ। (অসমৰ বিভিন্ন জনজাতিৰ মাজত থকা লোকসঙ্গীতবোৰৰ পূৰ্ণ সমীক্ষা হোৱা নাই। এওঁলোকৰ নাট্যানুষ্ঠান আছে নে নাই তাক অনুসন্ধান কৰি চোৱা ভাল হ'ব।) অসমৰ এই লোকনাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ প্ৰতি সম্প্ৰতি সুধীসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হৈছে, কিন্তু এইবিলাকৰ পুনৰুজ্জীৱনৰ বাবে সচেতন প্ৰচেষ্টাৰ অভাৱ। এই কথা অৱশ্যে ঠিক যে স্বাধীনতাৰ পাছৰ পৰাহে অসমীয়া গাঁৱে-ভুঞে লুকাই থকা সৰু বৰ নাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ (বা লোক সঙ্গীতৰ প্ৰতি) মানুহৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হৈছে। এইবোৰৰ বিষয়ে চৰ্চাও আৰম্ভ হৈছে, কিন্তু এইবোৰ সংৰক্ষণ, অধ্যয়ন আৰু বিকাশৰ বাবে কোনো বাস্তৱ ভিত্তি তৈয়াৰ হোৱা নাই। ৰেডিঅ'ৰ যোগেদি লোকসঙ্গীতৰ কিছু প্ৰচাৰ হৈছে, কিন্তু লোক-নাট্যানুষ্ঠান প্ৰচাৰৰ ই উপযুক্ত মাধ্যম নহয়। ইয়াৰ বাবে ফ্লিম, মঞ্চ আৰু টেলিভিশ্যনহে আচল মাধ্যম।

উপৰোক্ত আলোচনাৰপৰা এটা কথা স্পষ্টভাৱে প্ৰতীয়মান হয়। এই অনুষ্ঠানবোৰৰ কলা সম্পৰ্কে সুকীয়া দৃষ্টিৰ আৱশ্যক। ই স্থানীয় আৰু জনজাতীয় পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত। ইয়াৰ মাজত থকা নন্দনতাত্ত্বিক চেতনা ৰাইজৰ জীৱনৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জৰিত। এইবোৰ অধ্যয়নৰ বাবে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ পণ্ডিত, শিল্পী আৰু পৰিচালকসকলৰ মনত সহানুভূতি আৰু কল্পনা-শক্তিৰ প্ৰয়োজন।

বৃটিছৰ দিনত প্ৰৱৰ্তিত হোৱা আধুনিক নাট্যানুষ্ঠানবোৰ ঘাইকৈ নগৰীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মঞ্চক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ় লৈ উঠিছিল। ইয়াৰ তিনিটা পৰ্যায়। প্ৰথম পৰ্যায়ত ই ঘাইকৈ মঞ্চ-কেন্দ্ৰিক আছিল। ৰেডিঅ' হ'বৰেপৰা ৰেডিঅ' নাট আৰু 'জয়মতী' ফিল্ম হোৱাৰ দিন ধৰি ফিল্মৰ প্ৰতিও শিল্পীসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হয়। তেতিয়াৰেপৰা ই ত্ৰিধাৰাত বিভক্ত হয়। ই তাৰ দ্বিতীয় পৰ্যায়। এই সময়ত মঞ্চ-নাটকৰ সেৰেঙা অভিনয় আৰু সেৰেঙা হয়। এতিয়া মঞ্চ-নাটকৰ মাজত এটা ন-গতিবেগ সৃষ্টি হোৱা দেখা গৈছে; সেইটো হোৱাৰ কাৰণ মঞ্চ-নাটৰ সংগঠন আৰু বিকাশৰ প্ৰয়োজনৰ উপলব্ধি। সম্প্ৰতি জাতীয় নাট্যমঞ্চ আৰু স্থায়ী থিয়েটাৰ গঢ়াৰ বাবে শিল্পীসকলে কৰি অহা দাবীৰ ঢৌৱে চৰকাৰ আৰু ৰাইজকো চুইছে। মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীয়ে নতুন এটা প্ৰেৰণা বিচাৰিছে—এফালেদি চল্লিশ দশকতে আৰম্ভ হোৱা গণ-নাট্যৰ আদৰ্শৰ, আৰু আনটো পৰীক্ষামূলক আধুনিক নাটৰ আদৰ্শ। এইটোক তৃতীয় পৰ্যায়ৰ আৰম্ভণ বুলিব পাৰি। ৰেডিঅ' নাট আৰু ফিল্ম দুয়োটি কলা ৰূপেই মঞ্চ-নাটৰপৰা সুকীয়া হৈ পৰিছে। অৱশ্যে ৰেডিঅ' নাট আৰু ফিল্মে কলা ৰূপে মৰ্যাদা পাবলৈ সংগ্ৰাম কৰি থাকিব লগাত পৰিছে। মঞ্চ নাটকৰ কলা-কৌশল আগতকৈ উন্নত আৰু জটিল হোৱাত প্ৰশিক্ষিত শিল্পী এদলৰ সহযোগো নিবিড়ভাৱে অনুভৱ কৰা হৈছে। আৰু এটা

ভাওৰ পৰিবৰ্তন মন কৰিবলগীয়া। গুৱাহাটী মহানগৰ হোৱাৰ লগে লগে ইয়াত অভিনয়-কলা কেন্দ্ৰীভূত হৈ পৰা যেন দেখা গৈছে। ই শুভ লক্ষণ নহয়। গড়মূৰীয়া সত্ৰাধিকাৰ স্বৰ্গীয় শ্ৰীপীতাম্বৰ দেৱ গোস্বামীয়ে ভাওনাক আধুনিক যুগৰ উপযোগীকৈ গঢ়ি তুলিবৰ বাবে কৰা চেষ্টাও আধুনিক যুগৰ এটা বিশিষ্ট লক্ষণ। ভাওনাত সহ অভিনয়ৰ প্ৰৱৰ্তন তেৱেঁই কৰে। এই সংস্কাৰ কাৰ্যক প্ৰথম পদক্ষেপহে বুলিব পাৰি।

মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ নাটক আৰু মধ্যযুগৰ ধৰ্মগুৰুসকলৰ অঙ্কীয়া নাটৰ মাজত বিষয়-বস্তু, কলা, ৰঙ্গমঞ্চ আৰু উদ্দেশ্যৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট। এই প্ৰভেদ স্পষ্টকৈ চকুত পৰে প্ৰথমতে বিষয়—বস্তুত। পৌৰাণিক কাহিনী বৈষ্ণৱ নাট্যকাৰৰ হাতত ভক্তিৰসৰ উপকৰণ, আধুনিক নাটত ই লৌকিক ৰসৰ উপকৰণ। বুৰঞ্জীমূলক, সামাজিক আৰু হাস্যৰসাত্মক নাটকত উদ্দেশ্য সদায় লৌকিক, কিন্তু অঙ্কীয়া নাটৰ উদ্দেশ্য মোক্ষ। ভাওনাৰ মঞ্চ দৰ্শকৰ সোমাজত, চোঁঘৰৰ পৰা জোৰা ভাওনাৰ ঠাইলৈ দৰ্শকৰ কাষেদিয়েই বাট, প্ৰৱেশ নৃত্যৰ যোগেদি মনুষ্য আৰু ভাৱৰীয়াসকলৰ মাজৰ আধ্যাত্মিক দূৰত্ব ৰক্ষা কৰা হয়। কাহিনীৰ স্থান-কালজনিত গতিৰ সূত্ৰ ৰক্ষা কৰে ভাওনাৰ অধিপতি সূত্ৰধাৰে। ভাওনাত নৃত্য গীত আৰু সূত্ৰধাৰৰ কথাই ইতিবৃত্তৰ শূন্য স্থান পূৰণ কৰে। ঘটনা আৰু বচনৰ উপৰিও সঙ্গীত ইতিবৃত্তৰ বস্তু বিকাশৰ অৱলম্বন। আধুনিক নাটকত সঙ্গীতৰ ভূমিকা নিম্নতম আৰু গৌণ। মঞ্চ দৰ্শকৰ সন্মুখত আৰু চোঁৱৰ তাৰ সিপাৰে। আধুনিক নাটত সূত্ৰধাৰ* নাই; পৰিচালকৰ ভূমিকা মঞ্চৰ অন্তৰালত আৰু অভিনয়ত তেওঁ পৰোক্ষভাৱেও অংশ গ্ৰহণ নকৰে। ইতিবৃত্ত ঘটনা আৰু কথোপকথন প্ৰধান, আৰু ইয়াৰ বিকাশত সঙ্গীতৰ বাস্তৱ বৰগুণি কম। সঙ্গীতে আঁৰৰ

* অৱশ্যে কিছুমান আধুনিক নাটকত পৰিচালক মঞ্চত থাকি ঘটনাৰ যোগসূত্ৰ ধৰা দেখা যায়। অৱশ্যে ইয়াক সূত্ৰধাৰৰ প্ৰত্যাবৰ্তন বোলা টান।

পৰা ভাৱবীয়াসকলৰ অন্তৰৰ সূক্ষ্ম মনোভাৱ ব্যক্ত কৰে আৰু দুটা দৃশ্যৰ মাজৰ সময়ৰ ব্যৱধান পূৰায়। কিছুমান অসমীয়া নাটত গীত আৰু নৃত্য থাকিলেও সেইবোৰ সিমান প্ৰয়োজনীয় উপাদান নহয়। এই নাটবোৰৰ প্ৰহসন শাখাত হাস্যৰস মুখ্য; আনহাতে কৰুণ আৰু বীৰ ৰসৰ নাটবোৰত সেইবিলাক ৰস মুখ্য। মোক্ষ বা ভক্তিৰসৰ নাটক খুব কমেইহে আছে।

আধুনিক নাটবোৰৰ ভাষা, অভিনয়, মঞ্চসজ্জা, সাজ-পোছাক আৰু নাট্যদৰ্শন অঙ্কীয়া নাটকবোৰৰ ভাষা, অভিনয়, মঞ্চসজ্জা, সাজ-পোছাক আৰু নাট্য দৰ্শনৰপৰা সম্পূৰ্ণ সুকীয়া। দুয়োবিধ নাটকৰ মূল ভাৱ বা দৰ্শনৰ আকাশ-পাতাল প্ৰভেদ। আধুনিক নাটত মানৱ-লোকৰ উত্তৰণ সম্ভৱ নহয়। কিন্তু অঙ্কীয়া নাটত গায়ন-বায়ন আৰু নান্দী গোৱাৰ সময়ৰপৰাই নাটকীয় পৰিবেশ আধ্যাত্মিক স্তৰলৈ লৈ যোৱা হয়। অঙ্কীয়া নাটৰ অভিনয় আৰু অভিনেতা কলাৰ শৃংখলাৰ উপৰিও ধৰ্মীয় শৃংখলাৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত। আধুনিক নাটত শৃংখলা মানৱীয়। আদিতে এই নাটৰ উদ্দেশ্য আছিল—"জাতীয়ত্ব ৰক্ষা কৰা, জাতীয় জীৱন গঢ়া, জাতীয় জীৱন সংস্কাৰ কৰা।" আধুনিকতম অসমীয়া নাটকতো বিপ্লৱৰ বা মানৱ জীৱনৰ সমালোচনাৰ উদ্দেশ্যহে অন্তৰ্নিহিত।

অসমৰ বিভিন্ন চহৰত হোৱা ৰঙ্গমঞ্চৰ থূলমূল ইতিহাস উদ্ধাৰ হৈছে। এতিয়া ই প্ৰধানতঃ অভিনীত নাটক আৰু ভাৱৰীয়া আদিৰ ইতিহাস। অভিনীত নাটকবোৰ ঘাইকৈ পূজা, তিথি বা আন আন উছৱত অভিনীত হৈছিল। অসমীয়াত ৰচিত প্ৰায় আটাইবোৰ নাটকেই অভিনীত হৈছিল। সম্ভৱতঃ এই নাটকবোৰৰ ভিতৰত মঞ্চোপযোগী নাটকবোৰেই দৰ্শকৰ অধিক প্ৰিয় আৰু আকৰ্ষণীয় আছিল। মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ 'কুকুৰী কণাৰ আঠমঙলা' আৰু 'বিয়া বিপৰ্যয়' আদি নাটক মঞ্চৰ দৃষ্টিৰপৰা সদায় সফল হৈছিল, কিন্তু বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী' অথবা "বেলিমাৰ' (বা চক্ৰধ্বজ

সিংহ) সাহিত্যিক দৃষ্টিৰপৰা অধিক সফল আছিল। প্ৰহসন-বিলাকৰ ভিতৰত পদ্মধৰ চলিহাৰ 'নিমন্ত্ৰণ' (ইংৰাজীত যাক কয়) 'উইটি'। পদ্মনাথৰ 'গাঁওবুঢ়া' এখন লঘু কমেডি। অভিনীত হোৱা নাটকবোৰৰ ভিতৰত গুণবিশিষ্ট ট্ৰেজেডী কম। আদিতে পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটবোৰ জনপ্ৰিয় আছিল, কিন্তু এই-বোৰৰ গহীন বিষয়-বস্তুৰ মাজত মাজে মাজে 'ফাৰ্চ' সুমাই দিয়া হৈছিল। চল্লিশ দশকৰপৰা মঞ্চৰ নাটকৰ এটা নতুন ৰূপ দেখা যায়। ই হ'ল সামাজিক নাটৰ। পৌৰাণিক নাট ৰচনাত দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা-ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰপৰা আৰম্ভ কৰি আনন্দ বৰুৱা-অতুল হাজৰিকালৈকে অনেক লেখকৰ নাম ল'ব পাৰি। এইবিলাকৰ আবেদন কম নাছিল; লগে লগে বেজবৰুৱাৰ হাতত আৰম্ভ কৰা ঐতিহাসিক নাটে এটা নতুন সোঁত বোৱাইছিল বেজবৰুৱা—পদ্মনাথৰপৰা আৰম্ভ কৰি 'পিয়লিফুকন' আদিৰ ৰচকলৈকে এই ধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তক আৰু পৰিবৰ্দ্ধকসকলৰ উদ্দেশ্য আছিল জাতীয় প্ৰেমৰ জাগৰণ। নগাঁও নাট্য সমিতিয়ে নিবেদন কৰা 'পিয়লি ফুকন' আৰু মঞ্চ-কৌশল উভয় দিশৰপৰা এখন উল্লেখযোগ্য নাটক। পৌৰাণিক কাহিনীৰ সাহিত্যিক আৰু মঞ্চসফল ৰূপদানত গণেশ গগৈৰ 'শকুনিৰ প্ৰতিশোধ', আনন্দ বৰুৱাৰ 'বিসৰ্জন' আৰু লক্ষ্য চৌধুৰীৰ 'ৰক্ষকুমাৰ' আদিৰ নাম উল্লেখ-যোগ্য। ঐতিহাসিক নাটক ৰচোতা হিচাপে প্ৰবীণ ফুকনৰ নামো স্মৰণীয়। সামাজিক নাট প্ৰথম অৱস্থাত সবল আছিল; এই নাট লেখকসকলৰ প্ৰবীণসকলৰ ভিতৰত প্ৰবীণ ফুকন, জনাৰ্দন ঠাকুৰ, সাৰদা বৰদলৈ, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, সুৰেন বৰুৱা, কুমুদেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। নবীনসকলৰ সামাজিক নাটবোৰ পৰীক্ষামূলক, অধিক বাস্তৱানুগ। এই নবীনসকলৰ সকলোৰে নাম লোৱা নিষ্প্ৰয়োজন। প্লট আৰু সহজ বৈপৰীত্যৰ পৰিস্থিতি চিত্ৰনত ভবেন শইকীয়াৰ নাম যেনেদৰে

উল্লেখযোগ্য, আন্তৰিক বৈপৰীত্যৰ পৰিস্থিতিৰ জটিল ৰূপায়ণৰ বাবে অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকবোৰ তেনেদৰে উল্লেখযোগ্য। সামাজিক চেতনাৰ পৰিসৰ বহলাবৰ বাবে মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ আদিয়ে কৰা যত্নও মনকৰিবলগীয়া। আধুনিক নাটকবোৰৰ বিভ জন আৰু বিশ্লেষণ টান কাম; কাৰণ এফালৰপৰা চালে এইবোৰৰ সামাজিক চেতনা সীমাবদ্ধ আৰু দৰ্শকৰ ওপৰত এইবিলাকৰ প্ৰভাৱ সমপৰ্যায়ৰ। শ্বৰ বা ইবচেনৰ দৰে নাট্যকাৰৰ প্ৰয়োজন আমাৰ সৰ্ব্বাধিক।

এই প্ৰবন্ধত নাটকবিলাকৰ নতুন বিশ্লেষণ বা বিভাজন কৰাটো আমাৰ উদ্দেশ্য নহয়। সামাজিক বাস্তৱতাৰ দৃষ্টিৰ দিশৰ পৰা চালে অৱশ্যে দেখা যায়, এই নাটকবোৰত সমগ্ৰ সমাজৰ পৰিবৰ্তনৰ ইংগিত আৰু সমালোচনা পোৱা নাযায় বুলিলেই হয়।

ৰঙ্গমঞ্চবোৰৰ ভিতৰত কোনটো পুৰণি বা ক'ত প্ৰথম অভিনয় হয়, তাৰ তথ্য বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে যোৰহাটত প্ৰথম আধুনিক নাট মঞ্চস্থ হয় ১৮৮৫ চনত—দেৱালয় দুৰ্গাপূজাৰ মণ্ডপত। তেজপুৰত মঞ্চই গঢ় লয় ১৯০১ চনত; সেইদৰে ৰংপুৰত ১৮৮৯ চনত, গোলাঘাটত ১৮৯৫ চনত, ডিব্ৰুগড়ত ১৮৭২ চনত আৰু শ্বিলঙত ১৯১৪ চনত মঞ্চ স্থাপিত হয়। এই মঞ্চবোৰ স্থাপনৰ উদ্দেশ্য একে আৰু সেইবিলাকৰ বৈচিত্ৰ বৰ কম। প্ৰকৃত-পক্ষে এই মঞ্চবোৰৰ ইতিহাসত যিটো আটাইতকৈ স্মৰণীয় বৈশিষ্ট্য, সেইটো হ'ল অবৈতনিক অভিনেতাসকলৰ ভূমিকা আৰু তেওঁলোকৰ মাজৰ জনচেৰেকৰ বিস্ময়কৰ প্ৰতিভা। এইসকলৰ ভিতৰত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ নাম সৰ্বপ্ৰথমে স্মৰণীয়। তেওঁৰ বহুমুখী প্ৰতিভা আছিল। সেইদৰে মিত্ৰদেৱ মহন্ত, জগৎ বেজবৰুৱা, গোলোক শ্বাউন্ড, ফণী শৰ্মা, বিষ্ণু ৰাভা, চন্দ্ৰ ফুকন, লক্ষ্য চৌধুৰী, সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী, চন্দ্ৰ গোস্বামী, সাৰদা বৰদলৈৰপৰা আৰম্ভ কৰি তৰুণ দুৱৰা আদি আদৰণীয় নামৰ অভিনেতাসকলৰ আমি দেখা অভিনয়েই অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ চমৎকাৰ আৰু জীৱন্ত সৌন্দৰ্য। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এই বিশাল অভিনয়ৰ

স্থাক্ষৰ চেলুইলয়ডত আৰু ৰেকৰ্ডত ধৰি থোৱা নহ'ল। মঞ্চশিল্পী আৰু মঞ্চকৌশলবিদসকলো মঞ্চৰ এটি প্ৰধান অঙ্গ। তেওঁলোকে কাৰ্যত, স্বাভাৱিক প্ৰতিভাৰ যি বিচিত্ৰ স্বাক্ষৰ ৰাখি থৈ গৈছে, তাৰ তুলনা নাই। এওঁলোকৰ প্ৰধান কৃতিত্ব হ'ল নিম্নতম সুবিধাৰ মাজতে সফলতা অৰ্জন কৰা। কলিকতাৰ মঞ্চৰ দৰে সুবিধা অসমৰ মঞ্চবোৰৰ নাছিল; তথাপি মঞ্চক বিভিন্ন দিশৰপৰা টেনকিয়াল কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকে যত্ন লৈছিল। ৰংপুৰ ৰঙ্গমঞ্চত ১৮৮৯ চনত কেনেদৰে চালপীৰা যোৰা দি, মাকিন কাপোৰত চিন আঁকাই, ওলমোৱা লেম লগাই 'হৰিশ্চন্দ্ৰ' নাটক অভিনয় কৰা হৈছিল তাৰ বিৱৰণ এটি হৰেশ ৰাজখোৱাৰ লেখাত পোৱা যায়। ইয়াৰ পিছত বেণুধৰ ৰাজখোৱাই কলিকতাৰপৰা 'চিন' অনায়। ৰংপুৰ মঞ্চত প্ৰথম অসমীয়া পটভুমিৰ পট আঁকে ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰে। পিছলৈ ডিব্ৰুগড়ৰ মুক্তা বৰদলৈয়ে আঁকা পট ব্যৱহৃত হৈছিল। ১৯৩৯ চনলৈকে ৰংপুৰ মঞ্চত বিজুলী বাতিৰ ব্যৱস্থা নাছিল। (বাণ ৰঙ্গমঞ্চত অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াৰ আগেয়েই বিজুলীবাতিৰ সহায়েৰে নিজৰ অসমীয়া সঙ্গীত-প্ৰধান 'শোণিত কুঁৱৰী' নাট অভিনীত কৰি নতুন গতিবেগৰ সৃষ্টি কৰিছিল।) ১৯৪৯ চনতে ৰংপুৰ মঞ্চত দৃশ্যপটৰ ব্যৱস্থা তুলি দি দৃশ্য-সজ্জাৰ অৱতাৰণা কৰা হয়। ১৯৫৮ চনত এই স্থিৰ মঞ্চক ঘূৰণ-মঞ্চলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হয়। ইয়াৰ বাহিৰে অসমত নগাওঁ, আৰু বিশ্বনাথ চাৰিআলিত ঘূৰণ-মঞ্চ আছে। এই ঘূৰণ-মঞ্চত তিনিটা দৃশ্য সজ্জা একে সময়তে সাজু ৰাখিব পাৰি। বিভিন্ন মঞ্চৰ শিল্পীসকলৰ ভিতৰত বৰঠাকুৰ, বৰদলৈ, পিয়াৰী মোহন চৌধাৰী, তুলসী নাথ সভাপণ্ডিত, মিত্ৰদেৱ মহন্ত, মহেন্দ্ৰ ডেকা ফুকন, যুগল দাস আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। মঞ্চ সজ্জা আজি সচেতন বিদ্যাত পৰিণত হৈছে, আৰু প্ৰশিক্ষিত শিল্পীয়ে মঞ্চসজ্জাৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰা দেখা গৈছে। এই সময়ত পুৰণি মঞ্চশিল্পীসকলৰ ত্যাগৰ কথা সশ্ৰদ্ধাৰে স্মৰণ কৰা আমাৰ কৰ্তব্য।

অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চত সহ-অভিনয় প্ৰৱৰ্তন ত্ৰিশ দশকতহে হৈছে। অৱশ্যে ব্যক্তিগত প্ৰচেষ্টাৰ দ্বাৰা ব্ৰজ শৰ্মা, শ্ৰীসত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা আদিয়ে নিজ সংঘৰ মঞ্চত সহ-অভিনয় প্ৰৱৰ্তন কৰাটো উল্লেখযোগ্য ঘটনা। সম্ভৱতঃ জ্যোতিপ্ৰসাদে 'জয়মতী' বোলছবিত আৰু নাৰায়ণ বৰুৱাই 'বাসন্তীৰ অভিষেক'ৰ অভিনয়ত সহ-অভিনয় প্ৰৱৰ্তন কৰাৰ কথাও এই প্ৰসঙ্গত স্মৰণযোগ্য। ডিব্ৰুগড় মঞ্চত স্বৰ্গীয় ৰাধাগোবিন্দ বৰুৱা, ৰোহিনী বৰুৱা আৰু জীৱন ফুকন আদিৰ যত্নত ১৯৩৮-৩৯ চনতে সহ-অভিনয় হৈছিল বুলি কৰা দাবীও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। কিন্তু ৰঙ্গমঞ্চত সহ-অভিনয়ৰ সাৰ্বজনিক প্ৰচলন পঞ্চাশ দশকৰ শেহৰপৰা হৈছে বুলিলেও হানি নহয়। নগাঁৱত ১৯৪৮ চনত সহ-অভিনয় প্ৰৱৰ্তিত হৈছিল। যোৰহাটত আকৌ ১৯৫৪-৫৫ চন মানতহে হয়। সহ-অভিনয়ৰ আৰম্ভণি যুগৰ শিল্পীৰূপে স্বৰ্গজ্যোতি বৰুৱা, আইদেউ সন্দিকৈ, লাৱণ্যপ্ৰভা হাজৰিকা, গুণদাবালা গগৈ, বকুল শইকীয়া, লীলাৱতী বৰুৱা গুণদা দাস, গোলাপী দাস আৰু বিনদা গগৈ আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। ব্ৰজ শৰ্মাৰ নিজৰ বিৱৰণী মতে ১৯৩০ চনৰ নৱেম্বৰ মাহত উজনিৰ ডুমডুমাৰ ষ্টেজত ছজনী ছোৱালী দি তেওঁ প্ৰথম সহ-অভিনয় প্ৰৱৰ্তন কৰে। সুন্দৰদেৱী সংঘই একে সময়তে এনে পদক্ষেপ লয়। সহ-অভিনয় প্ৰৱৰ্তন হোৱাৰ ফলত অভিনয়ত স্বাভাৱিকতা আহে আৰু সামাজিক নাটৰ অভিনয়ৰ পথ প্ৰশস্ত হয়।

অসমীয়া মঞ্চৰ বিকাশত ঘাই প্ৰেৰণা হ'ল জাতীয়তা। কিন্তু আমাৰ জাতীয় মঞ্চ নাই। ব্যৱসায়িক মঞ্চও গঢ়ি নুঠিল। মঞ্চশিল্পী, অভিনেতা, নাট-শিক্ষা, নাট-সমালোচক প্ৰযোজক আদিৰ স্পষ্ট শ্ৰম বিভাজন অসমীয়া মঞ্চত আজিও সম্ভৱ হোৱা নাই, কাৰণ একাণপতীয়া সাধনাৰ বাবে পৰিবেশ নাই। স্বাধীনতাৰ আগতে ভ্ৰাম্যমান মঞ্চ আছিল; স্বাধীনতাৰ পিছত নটৰাজকে আদি কৰি কিছুমান ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ দলে ব্যৱসায়িক ভেটিত মঞ্চ গঢ়ি

তুলিছে। কিন্তু এই মঞ্চবোৰৰ নাটক সৃষ্টিৰ মাজত মুকুন্দ দাসৰ স্পষ্ট উদ্দেশ্যপূর্ণ লোকনাট্যৰ জীৱন্ত পৰম্পৰা নাই। প্রকৃত জাতীয় মঞ্চ মানুহৰ প্রগতিৰ মহৎ আধ্যাত্মিক কেন্দ্রস্থল। নগৰীয়া মঞ্চবোৰো মৃজুৰা পৰি যাবলৈ ধৰিছে। যিবিলাক বাহ্যিক সম্পদৰ অভাৱত মঞ্চকলা এক সমন্বয়মূলক, ধাৰাবাহিক আৰু সমবেত সাধনাৰ বিষয় হ'ব পৰা নাই, তাৰে এটা হ'ল কেৱল নাটক অভিনয়ত লাগি থকা এশ্রেণী শিল্পীক ভৰণ-পোষণ দিব পৰাকৈ ধনৰ নাটনি। অৱশ্যে ধনেই সকলো নহয়; সংগঠন-প্রতিভাৰো আৱশ্যক। এই দুটা নাটনি পূৰণৰ উপৰিও শিল্পীসকলৰ মন সামাজিক-শৈল্পিক চেতনাৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হ'ব লাগিব, আৰু হাতত পোৱা বাহ্যিক সম্পদৰ সদ্ব্যৱহাৰৰ জোখাৰে ইচ্ছাশক্তি আৰু পটুতা লাগিব।

অসমীয়া বোলছবিৰ প্রচেষ্টা আৰম্ভ হয় ১৯৩৪ চনত আৰু জ্যোতিপ্রসাদৰ 'জয়মতী' ওলায় ১৯৩৫ চনত। অৱশ্যে আন এজন অসমীয়াই বঙালী ভাষাত বোলছবি উলিয়াই চিত্রাভিনয়ৰ এটা পৰম্পৰা সৃষ্টি কৰিছিল; তেওঁৰ নাম আছিল প্রমথেশ বৰুৱা। 'জয়মতী' তাৎপর্যপূর্ণ বোলছবি। এই বোলছবিত সাহিত্যধর্মী নাটক এখন অতিশয় নিষ্ঠাৰে বোলছবিলৈ ৰূপায়িত কৰা হৈছিল। তাৰ কাৰণে নিয়মিতভাৱে এদল আশাশুধীয়া মানুহে পুৰণি সংস্কৃতিৰ ওপৰত গৱেষণা কৰিছিল। আগৰণুৱা জ্যোতিপ্রসাদে প্রকৃতপক্ষে 'জয়মতী' বোলছবিৰ যোগেদি এটা কলাৰ আদর্শ দি গৈছিল। তেওঁৰ পিছতো বহুত দিনলৈকে কিছু পৰিচালকে সেই বাটেদি বাট বুলিবলৈ চেষ্টা কৰি আহিছিল। কিন্তু মূলধন, অভিজ্ঞতা, বজাৰ এইবিলাকৰ অভাৱ পদে পদে অনুভৱ হৈছিল। বোলছবি কলা হয় নে নহয় এই সম্পর্কে হয়তো তর্কৰ স্থল আছে, কাৰণ ইয়াত কেমেৰাৰ যোগেদিহে চিত্রৰ গতি। কিন্তু চিত্র-নাট্য ৰচনা পৰিচালকৰ কল্পনা, প্রয়োগ, সঙ্গীতৰ ভূমিকা আৰু সম্পাদনা এইবোৰত কলাৰ গুণ আছে। আনকি কেমেৰাৰ

ভাষাতো কলা আছে। গতিকে এইবিলাকৰ সুসমন্বয় কৰিব পাৰিলে বোলছবিক কলা নুবুলি থকা টান হ'ব। ইয়াৰ বাহিৰেও চিত্ৰনাট্যত কাহিনীৰ সু-বাছনি আৰু উপস্থাপনৰ সৎ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰয়োজন। অসমীয়া বোলছবিৰ পৰিচালকসকলে কিছুমান সুন্দৰ পৰীক্ষা কৰিছে ঃ মনোমতী, বদন বৰফুকন, শকুন্তলা, ছিৰাজ, মণিৰাম দেৱান, লাচিত বৰফুকন, প্ৰতিধ্বনি, আৰু এৰা বাটৰ সুৰ আদিত এটি সচেতন জাতীয় উদ্দেশ্য বৰ্তমান। এইবিলাক বোলছবিক সম্পূৰ্ণৰূপে সাৰ্থক কৰি তোলাৰ বাটত হেঙাৰ দুটা। এটা হ'ল পৰিচালকসকলে ঐতিহাসিক আৰু সাংস্কৃতিক বিষয়-বস্তু ৰূপ-দানৰ ক্ষেত্ৰত গভীৰভাৱে কল্পনা প্ৰয়োগ কৰিব নোৱাৰে দীঘলীয়া পূৰ্ব প্ৰস্তুতিৰ অভাৱত। আটাইবোৰ পৰিচালকৰে জ্ঞানৰ গভীৰতা আৰু মৌলিক কলাগত ধাৰণা আছে বুলিলে ভুল হ'ব। কিন্তু কেইজনমানৰ কলাগত ধাৰণা উচ্চ স্তৰৰ। তেওঁলোকো প্ৰযোজক-সকলৰ খামখেয়ালি আৰু একান্ত বজাৰ-সচেতনতাৰ দ্বাৰা প্ৰায়ে বিব্ৰত হ'ব লগা হয়। প্ৰযোজকসকলৰ ভুল ধাৰণাৰ ফলত ভাৰতৰ ভালেমান ছবি কেৱল যৌন-চেতনা অথবা অপৰাধৰ প্ৰতি থকা সহজ কৌতূহলৰ ওপৰত ভেটি কৰি জনপ্ৰিয় কৰা হৈছে। মুঠৰ ওপৰত কেইবাজনো সৎ আৰু প্ৰতিভাবান পৰিচালকৰ জীৱনৰ ডাঙৰ ক্ষোভ এই ব্যৱসায়বাদৰ বিৰুদ্ধে। ইয়াক কি উপায়েৰে অতিক্ৰম কৰা যায় সেই সম্পৰ্কে বোধহয় চিন্তাও হৈছে। আমাৰ বোধেৰে সত্যজিত ৰায়ৰ পথেই একমাত্ৰ পথ। এই পথ কলাৰ পথ। অসমীয়া বোলছবি পৰিচালকসকল যে এই বিষয়ে সচেতন হৈছে তাৰ এটা চিন হৈছে দীঘলীয়া পূৰ্ব প্ৰস্তুতিৰ দ্বাৰা 'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ দৰে বোলছবিৰ সৃষ্টি। কলাগত দৃষ্টিৰপৰা এই বোলছবিৰ সাৰ্থকতা বিশেষভাৱে মনকৰিবলগীয়া।

বোলছবি সম্পৰ্কে মোৰ জ্ঞান সীমাবদ্ধ। গতিকে অসমীয়া বোলছবিৰ সফলতা অথবা বিফলতা সম্পৰ্কে মই বিশেষ একো

আলোচনা নকৰো। এক দিশৰপৰা চালে নাটক বা ৰঙ্গমঞ্চৰ তুলনাত বোলছবিৰ বিষয়ে চৰ্চা আজিৰ অসমত অধিক হয়। বোলছবি সংঘবোৰে ভাল বিদেশী ছবি প্ৰদৰ্শনৰ দ্বাৰা ডেকাসকলৰ ৰুচিবোধো বঢ়াইছে। কিন্তু ভাৰতৰ পটভূমিত বোলছবিৰ ভূমিকা কেৱল কলাসৰ্বস্ব হ'ব নোৱাৰে। ইয়াৰ সামাজিক উদ্দেশ্য সমাজ-বাদী ক্ৰান্তিৰ লগত খাপখোৱা হ'ব লাগিব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দিনৰ জাতীয় উদ্দেশ্য এতিয়া বহল আৰু গভীৰ হৈছে। জন-সাধাৰণে কি বিচাৰে তাক জনাত প্ৰযোজকসকলৰ ব্যৱসায়িক ধাৰণাই প্ৰতি পদে পদে বাধা দি আহিছে। এওঁলোকৰ সৰহ-ভাগেই জনসাধাৰণৰ শোষকহে মঙ্গলকামী নহয়। অসমীয়া পৰি-চালক আৰু অভিনেতাসকলৰ মাজত এতিয়াও অস্পষ্ট বা অচেতন-ভাৱে হ'লেও এটা সৎ সামাজিক উদ্দেশ্য বৰ্তমান। এই উদ্দেশ্য পূৰ্ণ কৰা একান্ত কৰ্তব্য। বোলছবিক তথ্যজ্ঞাপনৰ মাধ্যম হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এই তথ্য চিত্ৰবোৰৰ যোগেদি জনসাধা-ৰণৰ বিচিত্ৰ জীৱন আৰু তেওঁলোকৰ মৌলিক আশা-আকাঙ্ক্ষা ফুটাই তোলাৰ সুবিধা যথেষ্ট। সম্ভৱতঃ বাস্তৱবাদী ছবি নিৰ্মাণৰ বাটত এই তথ্যচিত্ৰবোৰে যথেষ্ট সহায় কৰিব পাৰে। অসমত এতিয়া এচাম প্ৰশিক্ষিত কেমেৰাচালক, পৰিচালক আৰু অভি-নেতাৰ সৃষ্টি হৈছে। এমেচাৰসকলৰ অভিজ্ঞতাও বাঢ়িছে। এইটো শুভ লক্ষণ। জয়মতী ছবি চাই গোপীনাথ বৰদলৈৰ মনে নতুনকৈ অসম আৱিষ্কাৰ কৰিছিল। তেওঁ কৈছিল, "অসমৰ শস্য-শ্যামলা পথাৰ, অসমৰ বাঁহবাৰী, তামোলনি, অসমৰ হাবিবন, অসমৰ পৰ্বত-পাহাৰ, অসমৰ ভৈয়াম-নিজৰা কি সুন্দৰ! অসমৰ লুইতৰ বহল বুকু কি সুন্দৰ! তাত তৰা আৰু জোনৰ পোহৰ। এই পৱিত্ৰ ভূমিতেই জয়মতীৰ জয়লীলা সম্ভৱ। এই পৰ্বতৰ জুৰিৰ বুকুতেইহে ডালিমী অপেশ্বৰীয়ে পখিলা হৈ-উৰি ফুৰাটো সম্ভৱ।" প্ৰত্যেকখন বোলছবিয়ে এই পুনৰাৱিষ্কাৰৰ চেতনা যদি আমাক দিয়ে তেন্তে সুখৰ বিষয় হ'ব। কিন্তু লগে লগে ই সমাজ আৰু মানুহৰ পুনৰনিৰ্মাণৰ বাবেও প্ৰেৰণা যোগাব লাগিব।

অষ্টম অধ্যায়

তিনিটি পৰম্পৰা

যোৱা ডেৰশ বছৰত অসমীয়া সমাজৰ যথেষ্ট পৰিবৰ্তন ঘটিল। অৰ্থনৈতিক পৰিবৰ্তনে পুৰণি কৰ্মবিভাগ বদলাই দিয়াত জাতিপ্ৰথাৰ ভেটি ভাগি গ'ল। পুঁজিবাদী বজাৰ সম্প্ৰসাৰণৰ ফলত গাঁওবোৰৰ ভালেমান উৎপাদন-কৰ্ম মৰহি পৰিল। ধান, মাহ, সৰিয়হৰ লগতে মৰাপাট আৰু চাহ খেতিৰ দৰে বিশুদ্ধ বাণিজ্য খেতি প্ৰৱৰ্তন হোৱাত নতুনকৈ অনা-অসমীয়া বনুৱা এদল বাহিৰৰ-পৰা আহিল। যোগাযোগ ব্যৱস্থা যান্ত্ৰিক হোৱাত কলত উৎপাদিত আৰু বিভিন্ন দ্ৰব্যৰ বজাৰ সংগঠিত কৰিবলৈ বিদেশী চাহাব আৰু দেশী বণিকসকলবো ইয়ালৈ আগমন ঘটিল। উৎপাদন আৰু বিৱৰণৰ ন ব্যৱস্থা নিমন্ত্ৰণ কৰিবলৈ নতুন শাসন হোৱাৰ লগে লগে বঙ্গ দেশৰ শিক্ষিত বাবুসকল, ভাৰতীয় সেনা আৰু ইংৰাজ প্ৰশাসকৰ সোঁত বলিল। তেল আৰু কয়লা উদ্যোগৰ যোগেদিও বিশেষজ্ঞ আৰু পটু বনুৱাসকলৰ আমদানি হ'ল। বহিৰাগতসকলে নতুন ভাষা ধ্যান-ধাৰণা, ধৰ্ম আৰু ধৰ্ম-পদ্ধতি আনি সুমালেহি। অসমীয়া জাতিয়ে প্ৰথমতে আত্ম-সংৰক্ষণৰ ভাব আহৰণ আৰু দ্বিতীয়তে ন-ব্যৱস্থা গ্ৰহণৰ ওপৰত জোৰ দিলে। কিন্তু সবল নেতৃত্ব গঢ়ি নুঠা বাবে আৰু প্ৰকৃত স্বতন্ত্ৰ বিকাশৰ সুযোগ নথকা হেতুকে অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীয়ে আজিও এই দুটা কাম সম্পূৰ্ণ কৰিব নোৱাৰিলে। এই কাৰণে অসমীয়াৰ মনত আত্মবিশ্বাস কম। ভাষা আৰু আত্মনিয়ন্ত্ৰণৰ অধিকাৰৰ দাবীবোৰে আত্ম-সংৰক্ষণৰ ভাব ভালদৰে প্ৰকাশ কৰিছে, কিন্তু নতুন সমাজ ব্যৱস্থা (বৰ্তমান সমাজবাদী অৰ্থনৈতিক ব্যৱস্থাৰ প্ৰতি অসমীয়াৰ মন আকৰ্ষিত হৈছে) গঢ়াৰ বাটত অসমীয়া জাতিয়ে এতিয়াও সাহসেৰে খোজ দিব পৰা নাই।

মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ সাংস্কৃতিক আন্দোলনত উদাৰ ধাৰা এটি নোহোৱা নহয়; ইয়াৰ ফলতেই মানৱতাবাদী সাহিত্য, নিৰপেক্ষ গৱেষণা আৰু চিন্তাৰ বিকাশ ঘটিছে। আজি কিছুদিনলৈকে মধ্যবিত্ত সংস্কৃতিক কেৱল এটা বৈশিষ্ট্যৰ সহায়েৰেই ঘাইকৈ ব্যাখ্যা কৰা দেখা গৈছিল। সেইটো হৈছে সাহিত্য। সংস্কৃতিৰ আন আন শাখাবোৰৰ আৰম্ভণি হৈছিল যদিও সেইবোৰৰ সুপ্ৰতিষ্ঠা হোৱা নাছিল। স্বাধীনতাৰ পাছৰপৰা সঙ্গীত, চিত্ৰশিল্প, নৃত্য আদিৰ চৰ্চা আৰু শিক্ষা বাঢ়িছে। লোক সংস্কৃতিৰ প্ৰতিও মানুহৰ ৰাপ বাঢ়িছে। জনজাতীয় গীত-নৃত্যৰো বহুল প্ৰচলন হৈছে। জনজাতীয় সাহিত্য (বড়ো, ৰাভা, মিছিং, তিৱা, ডিমাছা আদি ভাষাৰ মৌখিক সাহিত্য) সংৰক্ষণৰ বাবে আকুল হেঁপাহ ফুটি উঠিছে। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সকলো উপাদান বিচাৰি উলিয়াবৰ বাবে কিছু গৱেষণা বা অনুসন্ধানো চলিছে। মঞ্চাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত দেখা গৈছে যে শতিকাৰ আদি ভাগতে হোৱা বিভিন্ন চহৰীয়া মঞ্চবোৰ আগৰ দৰে সতেজ নহয়। অৱশ্যে গুৱাহাটী চহৰত নাট্য-গোষ্ঠী সংখ্যা বাঢ়িছে আৰু সামাজিক বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত আৰু আঙ্গিকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰতি মনোনিবেশ বৃদ্ধি পাইছে। সহ-অভিনয় আধুনিক চেতনাৰ ফলত হোৱা নাৰীমুক্তিৰ সাধনাৰ এটা ডাঙৰ সুফল। স্থায়ী মঞ্চৰ বাবে নাট্যগোষ্ঠীবোৰে হামৰাও কৰা দেখা গৈছে। ৰেডিঅ'-নাটৰ মাজত অভিনয়ৰ আন এটা দিশ মুকলি হৈছে, আৰু এই মাধ্যম স্বাধীনতাৰ কালছোৱাত জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছে। চিনেমাৰ প্ৰসাৰ ঘটিছে যদিও কিন্তু দিগ্‌দৰ্শী দৰ্শনৰ অভাৱত কলাৰ উৎকৰ্ষ সাধন ঘটা নাই। নৃত্য, সঙ্গীত, চিত্ৰ-কলা এইবোৰত ৰাপ বাঢ়িছে; কিন্তু সৰহ ভাগ ক্ষেত্ৰতে ৰাষ্ট্ৰীয় পৃষ্ঠ-পোষকতাৰ প্ৰভাৱ সুফলদায়ক হৈ উঠা নাই। ৰাষ্ট্ৰীয় পৃষ্ঠ-পোষকতা সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো বাঢ়িছে। তথাপি গ্ৰন্থ উদ্যোগৰ বিকাশ আশানুৰূপ বুলি ক'ব নোৱাৰি। প্ৰকাশন উদ্যোগবোৰে সাহিত্য

আৰু কলাৰ প্ৰকৃতি আৰু মূলনীতিৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি প্ৰকাশনৰ মূলনীতিবোৰৰ আৰু পৰিচালনাৰ সমন্বয় সাধিব নোৱাৰাত আদৰ্শগত দৃষ্টিভঙ্গী সঠিক হৈ পৰা নাই। এই আদৰ্শগত দৃষ্টিভঙ্গীৰ অভাৱত আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় পৃষ্ঠপোষকতা সুবিধাবাদী বা সংকীৰ্ণ ৰাজনৈতিক দৃষ্টিৰে পৰিচালিত হোৱাত শিল্পীসকল আৰু সাহিত্যিকসকলৰ ভিতৰত অবাঞ্ছনীয় অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আৰু ঠেক ব্যক্তিবাদী উন্নতিৰ ভাবে পোখা মেলিছে। শুভ বুদ্ধি আৰু বিমল সাংস্কৃতিক চেতনাৰ অবিহনে শিল্প-সাহিত্যৰ উৎকৰ্ষ সাধন সহজ হৈ উঠা টান। সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ পৰিচালনা আৰু সংগঠনতো সমাজৰ আন আন বিষয়ৰ পৰিচালনা আৰু সংগঠনৰদৰে দূৰদৰ্শিতা, সঠিক দৃষ্টিভঙ্গী আৰু মানবীয় শুভ চেতনাৰ অভাৱ ঘটিছে। সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ বিকাশ আৰু সমৃদ্ধিৰ বাবে প্ৰকৃত সংস্কৃতিবান ব্যক্তি আৰু অনুষ্ঠানৰ পৃষ্ঠপোষকতা আৱশ্যক। এইবোৰত চৰকাৰ বা ৰাষ্ট্ৰৰ নিয়ন্ত্ৰণ নথকাই শ্ৰেয়।

সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত বিজ্ঞানে এটা নতুন মানসিক পটভূমি সৃষ্টি কৰিব পাৰে। বিশেষকৈ পুৰাতত্ত্ব, নৃতত্ত্ব, ভাষাতত্ত্ব আদি বিজ্ঞানে আমাৰ মধ্যবিত্ত সংস্কৃতিৰ লগত উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ বিভিন্ন জনজাতিৰ মৌখিক সাহিত্য, আদিম কলাকৰ্ম আৰু মানসম্পদবোৰৰ নীতিগত আৰু ঐতিহাসিক সমন্বয় স্থাপন কৰিব পাৰে। অৱশ্যে সেইবোৰৰ নন্দনতাত্ত্বিক মূল্যায়ন সুকীয়াকৈ হ'ব লাগিব। এই অঞ্চলত বৰ্তমান তিনিটা সাংস্কৃতিক ধাৰা চলি আছে। প্ৰথমটো ধাৰা আদিম কলা আৰু মৌখিক সাহিত্যৰ; আধুনিকীকৰণৰ হেঁচাত মৰহি পৰিবলৈ ধৰিছে যদিও এইবোৰত এক কলাদৃষ্টি নিহিত আছে। এই কলাদৃষ্টি উপযোগিতাবাদী সন্দেহ নাই; কিন্তু ৰংচু খনিকৰৰ কাঠৰ মূৰ্তি আৰু মন্পা বা খামতিসকলৰ মুখাবোৰ দেখিলে সেইবোৰত ৰস আৰু জীৱন দৰ্শনো আছে বুলি ভাবিবলৈ আমি বাধ্য হওঁ। বিভিন্ন জনজাতিৰ চাৰু শিল্পবোৰৰ পুনৰ মূল্যায়ন

দৰকাৰ; বৰ্তমানে নানা কাৰণত এইবোৰক অৱহেলা কৰা দেখা গৈছে। এইবোৰৰ সংৰক্ষণ আৰু গৱেষণাৰ বাবেও সুব্যৱস্থা লাগে। সেইদৰে বিভিন্ন জনজাতীয় ভাষাৰ মৌখিক সাহিত্যবোৰতো ৰস আৰু জীৱন-দৰ্শন বৰ্তমান। এইবোৰ প্ৰকাশ কৰি স্বৰূপ উদ্ঘাটন কৰা আৱশ্যক।

ইয়াৰ্ বাহিৰে আৰু এটা সাংস্কৃতিক ধাৰা অসমীয়া আৰু মণিপুৰী লোকসকলৰ মাজত জীয়াই আছে। এই ধাৰা হ'ল মধ্য যুগৰ ৰস সাহিত্য, শাস্ত্ৰীয় চিত্ৰকলা, নৃত্য-সঙ্গীত আৰু ভাস্কৰ্য। এই বিলাকৰ মাজতো এটি বিশিষ্ট জীৱনদৃষ্টি আৰু ৰসধাৰা প্ৰবাহিত। এইবোৰক উদ্ধাৰ আৰু সংৰক্ষণ কৰি পৰিবৰ্দ্ধন আৰু মূল্যায়ন কৰাৰ কাম যিমান হ'ব লাগিছিল, সিমান হোৱা নাই।

তৃতীয়তে অসমীয়া, প্ৰবাসী বঙালী, মণিপুৰী আদি ভাষাত যি নতুন মধ্যবিত্ত সাহিত্য সংস্কৃতি গঢ় লৈ উঠিছে, তাৰ নন্দনতাত্ত্বিক মূল্যায়ন আৰু সেইবোৰৰ লগত এই দুটা ধাৰাৰ সম্পৰ্ক নিৰ্ণয় সাধনো আমাৰ এটি সমূহীয়া কৰ্তব্য। খাছীকে আদি কৰি দুই-এটা জনজাতীয় ভাষাতো মধ্যবিত্ত সাহিত্যই গঢ় লৈ উঠিছে। গতিকে উন্নত জনজাতীয় সাহিত্যৰ প্ৰতিও আমি মনোযোগ দিয়া উচিত হ'ব।

নন্দনতাত্ত্বিক ভেটিত এই তিনিওবিধ সাংস্কৃতিক ধাৰাৰ সুসমন্বয় সাধন আৰু মূল্যায়নৰ ক্ষেত্ৰত আধুনিক জ্ঞানেহে আমাক সহায় কৰিব পাৰিব। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ যোৱা ২৭।২৮ বছৰৰ ভিতৰত অসমত বিজ্ঞানসমূহৰ শিক্ষা আৰু চৰ্চা বৃদ্ধি হৈছে যদিও এইবোৰ জীৱনত প্ৰয়োজিত হোৱা নাই। ন বিশ্ববীক্ষা গঠনৰ বাবেও আমি যত্ন কৰা নাই। এসময়ত জগদীশ বসু আৰু চি. ভি. ৰমণে অসমীয়া বিজ্ঞানৰ ছাত্ৰকো অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। আজিৰ চাম বিজ্ঞানৰ ছাত্ৰৰ আগত তেনে গভীৰ সুস্থ স্বদেশপ্ৰেমৰো প্ৰয়োজন হৈছে। তেহে প্ৰায়োগিক দিশত বিজ্ঞানৰ বিকাশ হৈ আমাৰ এই প্ৰাচীন জাতিৰ অধ্যুষিত অঞ্চলত ন বিশ্ববীক্ষা গঠনৰ পথ মুকলি হ'ব।

LIBRARY