ডিস্ক' ভণ্টি আৰু খেতি কৰা ল'ৰা

পৰ্যটক শিল্পী, পৰজীৱী সংগীত আৰু অনুভূতিৰ অৱসান

পৰাগ কুমাৰ ডেকা

"The camera makes everyone a tourist in other people's reality, and eventually in one's own."
– Susan Sontag

"Music suffers, baby,
The music business thrives."
–Paul Simon

থলুৱা শিল্পীৰ স্বদেশ পৰ্যটন:

মূৰত ৰঙা গামোচা মৰা জনজাতীয় চেহেৰাৰ মানুহ এজনে গছ এজোপাৰ তলত বহি হাতৰ বাঁহীটোত এক মায়াবী সুৰ তুলিছে। অদূৰত বাঁহৰ চাংঘৰ কেইটামানৰ সমুখত পৰম্পৰাগত পোছাক পিন্ধা কেইজনীমান জনজাতীয় গাভৰুৱে সেই সুৰৰ তালে তালে গীত এটি গাই নাচিব ধৰিছে। গাভৰুহঁতৰ সেই গীতটিয়ে পূৰ্ণিমাৰ শুকুলা জোনাক, দেহৰ সিৰাত দেশী সুৰাৰ উত্তাপ, বতাহত কুঁৱলীৰ চেঁচা ৰাগি, নিশাৰ আন্ধাৰত ফেঁচাৰ কুৰুলি, তৰুণ দেহত যৌৱনৰ ধৰফৰণি, বাৰিষাৰ অনাহুত আলহী হৈ অহা নৈৰ পানী আদিৰ কথা কৈ সুৰৰ মায়াজাল ৰচিছে। অ'ত-ত'ত আঁৰি থোৱা হাৰিকেন লেম্প আৰু বাঁহৰ জোঁৰ কেইতাঁৰমানে প্ৰতীকিভাৱে ষ্টুডিঅ'ৰ লাইটৰ ঠাই গ্ৰহণ কৰি গোটেই ঠাইডোখৰ পোহৰাই ৰাখিছে। সেই নাচনীহঁতৰ লগৰে দুজনীমানে সেই নাচ উপভোগ কৰি থকা গাঁৱৰ মানুহবোৰৰ হাতৰ বাঁহৰ চুঙাবোৰত কাঠৰ পাত্ৰ এটাৰপৰা থলুৱা সুৰা বাকি বাকি দিছে। এই মানুহখিনিৰ মাজতে নগৰীয়া বেশ-ভূষাৰ ডেকা এজনে হাতৰ

অত্যাধুনিক কেমেৰাত (HD-কেমেৰাটোত লিখা আছে) এই সকলোবোৰ দৃশ্য ৰেকৰ্ড কৰিছে। এই ডেকা আৰু তেওঁৰ সংগিনীৰ চকু-মুখত এক অচিনাকী সংস্কৃতিৰ ইগ্‌যৃটিক (exotic) ৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰাৰ আনন্দ। এই ডেকা পৰ্যটকহাল সেই গাঁৱলৈ আহিছে বহু দূৰণিৰপৰা, এক সম্পূৰ্ণ অচিনাকি সংস্কৃতিৰপৰা। তেওঁলোক আহিছে চহৰৰপৰা। তেওঁলোকৰ ভাষা এই জনজাতীয় গাভৰুহঁতে গোৱা আচহুৱা গীতটিৰ ভাষাৰ সৈতে সম্পূৰ্ণ একে— অসমীয়া।

এয়া ২০১৫ চনত মুক্তিপ্ৰাপ্ত অসমীয়া কথাছবি 'অহেতুক'ৰ এটি দৃশ্য। এনে দৃশ্য বৰ্তমান অসমীয়া পূৰ্ণদৈৰ্ঘ্য চলচ্চিত্ৰ বা আন আন ভিডিঅ' ছবি আদিত অতিকৈ সুলভ আৰু এনে 'পৰ্যটক' শিল্পী বা চৰিত্ৰবোৰো বৰ্তমান অসমীয়া শিল্প-সংস্কৃতি আৰু জাতীয় জীৱনৰ এক চিনাকি পৰিঘটনা। আমি ভাবোঁ যে ছবিৰ পৰ্দাৰ এই পৰ্যটক চৰিত্ৰবোৰ সিহঁতৰ আঁৰৰ সৃষ্টিকৰ্তাসকলৰ পৰ্যটক মনোবৃত্তিৰ এক আওপকীয়া বহিঃপ্ৰকাশ। এই মনোবৃত্তিৰ মূল বৈশিষ্ট্য হৈছে নিজৰ জন্মস্থানৰ চৌপাশৰ ভূগোল বা সাংস্কৃতিক পৰিৱেশক সচেতন বা অৱচেতনভাৱে এক ভৌগোলিক আৰু সাংস্কৃতিক বহিৰাগতৰ চকুৰে চোৱা। অৰ্থাৎ, অসমীয়া মানুহে অসমৰ বিভিন্ন ভাষা-সাহিত্য, ধৰ্ম-সংস্কৃতি আদিক কোনোবা অচিনা-অজানা, সুদূৰ মুলুকৰ আচহুৱা বস্তু যেন গণ্য কৰি চালে তাক আমি স্বদেশ পৰ্যটন বুলি ক'ব পাৰোঁ। পিছে এই মনোবৃত্তিক আমি আমাৰ স্থানীয় ভৌগোলিক বা সাংস্কৃতিক কোনো সত্যক প্ৰথমবাৰৰ বাবে উদ্‌ঘাটন কৰি লাভ কৰা আনন্দ আৰু বিস্ময়বোধৰ লগত সানমিহলি কৰিব নালাগিব; তেনে বিস্ময়বোধ যিকোনো লোকৰে শিক্ষণ প্ৰক্ৰিয়াৰ এক অপৰিহাৰ্য অঙ্গ। এনে পৰিস্থিতিত উদ্‌ঘাটকজনৰ নিজ ঠাইৰ ভূগোল বা সংস্কৃতিৰ সৈতে চাক্ষুস পৰিচয় নাথাকিলেও তাৰ সৈতে তেওঁৰ এক কল্পনা-আশ্ৰিত আৱেগিক যোগসূত্ৰ সদায়েই বৰ্তমান। সেই পৰিচয়পৰ্ব কোনো দূৰণিবটীয়া আত্মীয়ক পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে লগ পোৱাৰ দৰে; তাত পোনপটীয়া সংশ্ৰৱ খন্তেকীয়া হ'লেও সেই আৱেগৰ ডোলডাল চিৰস্থায়ী। কাজিৰঙা বা গড়গাঁৱলৈ নোযোৱা অসমীয়া মানুহ এজনেও নিজৰ ভাষিক-ভৌগোলিক-ঐতিহাসিক সচেতনতাৰ বলত সেই ঠাইকেইখনৰ প্ৰতি এক আৱেগিক টান অনুভৱ কৰিব, আৰু এই পূৰ্বধাৰণাৰ গুণতেই তেনে ঠাইত পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে উপস্থিত হৈয়ো তেওঁ মনত এক চিৰপৰিচিত সুবাস পাব। কিন্তু এজন বহিৰাগত বা পৰ্যটক মনোবৃত্তিৰ লোকে তেনে এক ভৌগোলিক বা সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰৰ প্ৰতি কোনো আগতীয়া আৱেগিক টান অনুভৱ নকৰে। বৰং সেই ঠাইত নিজৰ সাময়িক উপস্থিতিৰ ভিত্তিত তেওঁৰ মনৰ মানচিত্ৰত সেই ক্ষেত্ৰখনৰ অস্তিত্বও হৈ পৰে অস্থায়ী। সেইবাবেই এনে ব্যক্তিয়ে এই 'অস্থায়ী' ঠাইবোৰক কেমেৰা আদিত বন্দী কৰি তাক এক স্থায়ী ৰূপ দিবলৈ যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা কৰে, যিটো ঘটিছে ওপৰত উল্লেখ কৰা চৰিত্ৰটোৰ ক্ষেত্ৰত।

বৰ্তমানৰ এই আলোচনাত আমি অসমীয়া সংগীতৰ একেবাৰে শেহতীয়া গীত কেতবোৰৰ দৃশ্যায়নত প্ৰতিফলিত হোৱা এনে পৰ্যটক মনোবৃত্তি আৰু তাৰ তাৎপৰ্যসমূহ বিচাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিম। আমাৰ এই আলোচনাত এই গীতবোৰৰ ভিডিঅ' বা দৃশ্যৰূপটো অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ, কাৰণ এই ৰূপটোতে এনে গীত এটিৰ আঁৰৰ শিল্পকৰ্মীজন[১] আৰু আন আন সংশ্লিষ্ট ব্যক্তিৰ সাংস্কৃতিক-আৱেগিক ছিন্নমূল (বা পৰ্যটক) ৰূপটো আক্ষৰিক অৰ্থত দৃশ্যমান হৈ উঠে। তাৰ বিপৰীতে এনে গীত এটিৰ কেৱল শ্ৰব্য সংস্কৰণটো বিবেচনা কৰিলে গীতটো কলাত্মক দিশৰপৰা অতি উপাদেয় বুলি গণ্য নহ'লেও তাত হয়তো এই বিৰোধবোৰ সহজে চকুত নপৰিব।

উক্ত পৰ্যটক মনোবৃত্তিৰ এক পোনপটীয়া ৰূপ হৈছে তথ্যচিত্ৰ-সদৃশ দৃশ্যগ্ৰহণ শৈলীৰে নিৰ্মিত কেতবোৰ গীতিছবি (মিউজিক্ ভিডিঅ')। এনে গীতিছবিত কোনো কাল্পনিক চৰিত্ৰ নাথাকে; তাত গীতৰ গায়ক বা গায়িকাই নিজৰ ৰূপতেই আবিৰ্ভাৱ হৈ কোনো ভিতৰুৱা গাঁও অঞ্চললৈ গৈ তথ্যচিত্ৰৰ শৈলীৰে ঢেঁকী দিয়া, তাঁত বোৱা, জাল-জুলুকি-পল'ৰে মাছ মৰা, গাঁৱৰ ডেকা-গাভৰুহঁতে পৰম্পৰাগত পোছাকত পৰম্পৰাগত লোকবাদ্য, লোকনৃত্য, লোকসংগীত পৰিৱেশন কৰা আদি গ্ৰাম্য অঞ্চলৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ বিভিন্ন কাজ-কৰ্ম প্ৰত্যক্ষ কৰা আৰু তাত পৰ্যটকৰ নিচিনাকৈ উপৰুৱাভাৱে অংশগ্ৰহণ কৰা আদি কাৰ্যৰ শ্বটৰ মাজেৰে দৃশ্যভাগ আগবাঢ়ে। এনে বহুতো গীতিছবিত আকৌ উত্তৰ-আধুনিক আত্মসচেতনতাৰে এই শিল্পকৰ্মী আৰু তেওঁলোকৰ চিত্ৰগ্ৰহণকাৰীৰ দলটোৱে লোকসংস্কৃতিৰ এনে 'বিশুদ্ধ' ৰূপ বিচাৰি গাঁৱে গাঁৱে ঘূৰি ফুৰা দেখা যায়।[২] এই শিল্পকৰ্মীসকলে তেওঁলোকৰ গীতত সন্নিৱিষ্ট কথা-সুৰ-অভিজ্ঞতা আদিৰ স্বাভাৱিক, অবিকৃত ৰূপ বিচাৰি এইদৰে গ্ৰামাঞ্চললৈ যাবলগীয়া হোৱা কথাটোৱেই এহাতে এওঁলোকৰ এনে গ্ৰাম্য জীৱনৰপৰা অলংঘনীয় দূৰত্বৰ কথা, আৰু আনহাতে তেওঁলোকৰ নিজৰ লোকগীতিধৰ্মী গীতবোৰৰ অনুকৰণ-সৰ্বস্বতা, বাস্তৱ-ভিত্তিহীনতা আৰু অন্তঃসাৰশূন্যতাৰ কথা ইংগিত কৰে। তদুপৰি এই আটাইবোৰ দৃশ্যতেই এই গাঁৱলীয়া লোকসকলক পৃষ্ঠভূমিত ৰাখি গীতটোৰ গায়ক-গায়িকাই নিজে পৰ্দাৰ দৃশ্য-ক্ষেত্ৰখনৰ অগ্ৰভূমি দখল কৰে, আৰু একে সময়তে এই গায়ক-গায়িকাসকলে তেওঁলোকৰ বেশ-ভূষা, আদৱ-কায়দা আদিৰ গুণত 'লোকসংস্কৃতিৰ ৰখীয়া' (এনে ছবিসমূহৰ নিজ ইংগিত অনুসৰি) এই মানুহখিনিৰপৰা এক স্পষ্ট ব্যৱধান বজাই ৰাখে।

এই শিল্পকৰ্মীসকলৰ পৰ্যটক মনোবৃত্তিৰ আন এক স্পষ্ট বহিঃপ্ৰকাশ ঘটে গীতটোৰ ভিডিঅ' ৰূপটোত গীতৰ গায়কক গীতৰ কথক আৰু চৰিত্ৰবোৰৰপৰা স্পষ্টভাৱে আৰু চাক্ষুসভাৱে (ভিজুৱেলি) পৃথক কৰি দেখুওৱাত। এই চাক্ষুস পাৰ্থক্য দেখা যায় গীতৰ গায়কে কেমেৰাৰ ইণ্টাৰকাট পদ্ধতিৰ জৰিয়তে গীতটোৰ কাহিনীভাগত জন্মোৱা সঘন

আৰু পৌনঃপুনিক বাধাৰ ৰূপত, যাৰ গুৰুত্ব সম্পৰ্কে আমি স্থানান্তৰত আলোচনা কৰিম। তদুপৰি বিভিন্ন অসমীয়া গীতত মাজে মাজে সম্পূৰ্ণ অপ্ৰয়োজনীয়ভাৱে হিন্দী বা ইংৰাজী শব্দ বাক্য আদি সুমুৱাই দিয়া, বা অসমীয়া গীতবোৰক কোনো কলাত্মক উদ্দেশ্য অবিহনে বিজাতীয় সুৰ আৰু সংগীতেৰে মেৰিয়াই লোৱা অভ্যাসবোৰতো এই মানসিকতাৰ ইংগিত পোৱা যায়। এই একে মনোবৃত্তিয়ে প্ৰকাশ পায় এনে ভিডিঅ' গীতবোৰত ভূমুকি মৰা, আৰম্ভণিৰ বৰ্ণনাটোত উল্লেখ কৰা ডেকাজনৰ দৰে আন বহুতো কেমেৰাধাৰী চৰিত্ৰৰ উপস্থিতিত। কোনো বিদেশী পৰ্যটকৰ দৰেই এই চৰিত্ৰবোৰে বুকুত ওলোমাই লোৱা দামী কেমেৰাৰে সিহঁতৰ স্বদেশৰ গাঁও-ভূঁই, পথাৰ-সমাৰ আৰু স্বদেশবাসীৰ দৈনন্দিন জীৱন-ধাৰণ প্ৰণালীৰ ফটো তুলি ফুৰে। আমি এই দৃশ্য, চৰিত্ৰ, মনোবৃত্তিসমূহৰ গুৰুত্ব অধিক বহলভাৱে বিচাৰ কৰাৰ আগতে সংগীতৰ কেইটামান সাধাৰণ দিশ আলোচনা কৰি লোৱাটো জৰুৰী। এই দিশকেইটা চকুত ৰাখি চলিলে আলোচনাধীন বিষয়বস্তুৰ গুৰুত্ব অধিক স্পষ্ট হ'ব।

গায়ন-ৰীতি আৰু কথক-কণ্ঠ:

যেতিয়া আমি গীত এটা শুনো, তেতিয়া সেই গীতৰ কথাংশত কাৰ কথক-কণ্ঠ শুনিবলৈ পাওঁ? সেই গীতটিৰ কথাখিনি আৰু তাত প্ৰকাশিত আৱেগ-অনুভূতিখিনি কাৰদ্বাৰা উচ্চাৰিত— গীতটোৰ গায়কৰদ্বাৰা গীতিকাৰৰদ্বাৰা গীতটোৰ চৰিত্ৰ বা কথকৰদ্বাৰা নে শ্ৰোতাৰ অন্তৰ্কণ্ঠৰদ্বাৰা? গীত এটাৰ এই কথকেই বা কোন আৰু গীতটিত তাৰ ভূমিকায়ে বা কি? কোনো এটা গীতৰ গীতিকাৰ, গায়ক আৰু কথক প্ৰতিজনেই সুকীয়া ব্যক্তি বা সত্তা হ'লে তেনে ক্ষেত্ৰত আমি গীতটিৰ কথাখিনিক কাৰ উক্তি বুলি বুজিম? উদাহৰণস্বৰূপে, আমি জানো যে 'কলৰে পাততে কাউৰী পৰে' গীতটিৰ গীতিকাৰ হৈছে কেশৱ মহন্ত, কণ্ঠশিল্পী হৈছে খগেন মহন্ত, আৰু তাৰ কথক হৈছে এজন অনামী ডাকোৱাল। এই ক্ষেত্ৰত আমি গীতটিৰ কথা (উক্তি) আৰু তাৰ কথক চৰিত্ৰটোৰ আৱেগখিনিক গায়ক বা গীতিকাৰৰ ওপৰত আৰোপ কৰিব নোৱাৰোঁ; পিছে তেওঁলোকক তাৰ অংশীদাৰীত্বৰপৰা বঞ্চিত কৰাও অসম্ভৱ। আকৌ সেই গীতটো যেতিয়া আপুনি বা মই গাম, অকলেই হওক বা আন কাৰোবাৰ সমুখতেই হওক, তেতিয়া এই প্ৰশ্নবোৰে কি ৰূপ ল'ব? গীত এটিৰ এই দিশসমূহে শিল্পী আৰু শিল্পৰ বিষয়ে আন কেতবোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰশ্ন তোলে; যথা, শিল্পকৰ্ম এটিৰ তাৰ মূল স্ৰষ্টাৰ সৈতে সম্পৰ্ক কি ধৰণৰ, বিশেষকৈ গীতৰ দৰে গতিশীল শিল্প এটিৰ? এই বিচাৰৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আমি পৰম্পৰাগত সাহিত্য-সমালোচকৰ দৰে সৃষ্টিকৰ্তাকে শিল্পকৰ্মটিৰ ওপৰত শেষ আৰু সম্পূৰ্ণ কৰ্তৃত্ব প্ৰদান কৰিম, নে উত্তৰ-আধুনিকতাবাদীসকলৰ পদাংক অনুসৰণ কৰি সৃষ্টিকৰ্তা আৰু শিল্পকৰ্মৰ গুণাগুণৰ গুৰুত্ব

আৰু কলাত্মক দায়বদ্ধতাৰ মৃত্যু ঘোষণা কৰি সকলো শিল্পকৰ্মকে সমান স্থান দিম?

তাত্ত্বিক দিশৰপৰা এইধৰণৰ জটিলতা প্ৰায়বোৰ গীততেই (বা কলাতেই) লক্ষ্য কৰা যায়। তাত্ত্বিক দৃষ্টিৰে চাবলৈ হ'লে অচিনা-অজানা গীতিকাৰ-সুৰকাৰৰদ্বাৰা ৰচিত আৰু কথকৰ অশৰীৰী কণ্ঠ আৰু বৃত্তান্তসমূহে যুগৰ পাছত যুগ ধৰি অনামী গায়ক-গায়িকাৰ কণ্ঠত খন্তেকীয়া ঘৰ কৰি যেন আলাসতে জীয়াই থাকে! পিছে সেয়া মাথোঁ তত্ত্বৰ জগততেই সম্ভৱ। বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত কোনো বস্তুৱেই আলাসত বৰ্তি নাথাকে; বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত গীত এটিৰ গায়ক-লিখক-কথকৰ এই তাত্ত্বিক পাৰ্থক্যসমূহ বিশুদ্ধভাৱে বজাই ৰখাও সম্ভৱ নহয়। কাৰণ পৰিৱেশিত গীত এটিৰ এক অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ মানসিক মাত্ৰাও থাকে, যি মাত্ৰা প্ৰদান কৰে গীতটিৰ মননশীল শ্ৰৱণে; মাথোঁ পুথিৰ পাতত লিপিবদ্ধ আখৰ আৰু স্বৰলিপি কেইটামানকে বা কেছেটৰ খাজত বাণীবদ্ধ কণ্ঠ এটিকেই গীত বুলি ক'ব পৰা নাযাব যদিহে তাৰ কোনো শুনোতা নাথাকে। শুনোতাৰ উপস্থিতিয়েহে বাণীবদ্ধ কণ্ঠ এটিক কেতবোৰ ধ্বনিৰপৰা গীত এটিত পৰিণত কৰে। সংগীতৰ এই মানসিক মাত্ৰাটিয়ে পৰিৱেশিত গীত এটিত গীতটোৰ গায়ক-লিখক-কথক আদিৰ দৰে তত্ত্বগত শ্ৰেণীবিভাজনক অপ্ৰয়োজনীয় বা উপৰুৱা কৰি তোলে— কাৰণ গীত এটিৰ আৱেগিক তথা কলাত্মক সফলতা আৰু কালজয়িতা নিৰ্ভৰ কৰে তাৰ পৰিৱেশিত ৰূপটোৰ গায়ক-লিখক-কথকৰ প্ৰভেদসমূহ শিথিল বা নস্যাৎ কৰি তোলাৰ ক্ষমতাৰ ওপৰত, য'ত গীতটোৰ সামগ্ৰিক অৱয়বত কথা-সুৰ-কণ্ঠ সংগীত প্ৰতিটো উপাদানৰে অৱদান হয় সমান আৰু অভিন্ন। এই সমগুৰুত্বৰ কথা আমি এই কথাৰপৰাই উপলব্ধি কৰিব পাৰোঁ যে যিদৰে সুন্দৰ কথা-সুৰ সম্বলিত গীত এটিও অপৈণত কণ্ঠ এটিয়ে সমূলি নষ্ট কৰি পেলাব পাৰে, সেইদৰে এই দুটি উপাদানৰ ভাৰসাম্যহীনতাৰ বাবে অতি সোণালী কণ্ঠৰে নিসৃত গীত এটিও তেনেই অপৈণত বুলি পৰিগণিত হ'ব পাৰে। কিন্তু ৰসোত্তীৰ্ণ গীত এটিৰ ক্ষেত্ৰত গীতটিৰ কথা-সুৰ-কণ্ঠ-সংগীত আটাইবোৰ উপাদানেই শ্ৰোতাৰ মনত পমি গৈ এনে এক একক আৰু অবিস্মৰণীয় অনুভূতিৰ সৃষ্টি কৰে যি শ্ৰোতাগৰাকীৰ বাবে সেই গীতটোৰ একমাত্ৰ ৰূপ হৈ ৰয়। উদাহৰণস্বৰূপে, আমি যেতিয়া 'কলৰে পাততে কাউৰী পৰে' গীতটো শুনো, তেতিয়া গীতটোৰ সকলোবোৰ উপাদানেই আমাৰ মনত এক নতুন সত্তাৰ সৃষ্টি কৰে— সেই সত্তা হৈছে গীতটোৰ গঠন আৰু পৰিৱেশনে তুলি ধৰা ডাকোৱালজনৰ আৱেগিক-মানসিক সত্তা। সেই সত্তাত গীতটোৰ গায়ক-গীতিকাৰ-সুৰকাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে বিলীন হৈ পৰে, আৰু লগতে বিলীন হৈ পৰে, আৰু লগতে বিলীন হৈ পৰে শ্ৰোতাৰ স্বকীয় সত্তাও। ফলত কোনোবা এটি মুহূৰ্তত শ্ৰোতা নিজেই সেই ডাকোৱালজন হৈ পৰে আৰু সেউতী আৰু পোনাটিৰ চিন্তাই তেওঁৰো হিয়া মুচৰি নিয়ে।[৩] গতিকে এক ৰসোত্তীৰ্ণ সাংগীতিক অভিজ্ঞতাৰ চৰ্ত হিচাপে শ্ৰোতাৰ ওচৰত সেই গীতৰ স্ৰষ্টা বা গায়কৰ পৰিচয়

হৈ পৰে অপ্ৰাসংগিক আৰু অপ্ৰয়োজনীয়; এই ক্ষেত্ৰত একমাত্ৰ প্ৰাসংগিক কথাটো হৈছে সেই গীতে তেওঁক কিমান প্ৰাবল্যৰে জোঁকাৰি গৈছে সেয়া। শ্ৰোতাৰ এনে সহৃদয় সঁহাৰিয়েই হৈছে যিকোনো কলাকৃতিৰে মূল চালিকা শক্তি। এই সহৃদয়তাৰ বলতে তেনে এক একাত্ম ক্ষণত আমি নিজেই হৈ পৰোঁ সেই সাংগীতিক অনুভূতি আৰু আত্মোৰ্ধ মুহূৰ্তটোৰ সৃষ্টিকৰ্তা। সেইবাবেই আমি কোনো এজন গায়কক ব্যক্তি হিচাপে বৰ ওখ স্থান নিদিলেও বহুক্ষেত্ৰত তেওঁৰ গীতৰদ্বাৰা নিজকে আন্দোলিত নোহোৱাকৈ ৰাখিব নোৱাৰোঁ, কাৰণ তেনে কলাত্মক অভিজ্ঞতাই আমাক নিজৰে অনুভৱৰ অতল গভীৰতালৈ লৈ যায়, য'ত গায়কগৰাকীৰ অস্তিত্ব হৈ পৰে একেবাৰে গৌণ। আমাৰ মনৰ অন্য, স্বভিন্ন সত্তাৰ সৈতে একাত্ম অনুভৱ কৰিব পৰা এই বিশেষ ক্ষমতাৰ বাবেই আমি অন্য কোনো ব্যক্তি বা আনকি কোনো কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ অভিজ্ঞতা-অনুভূতি আধাৰিত গীত এটিকো এইদৰে আপোন বুলি অনুভৱ কৰোঁ, আৰু কলাই এনে একাত্মতা সৃষ্টিত এক অন্যতম অনুঘটকৰ ভূমিকা পালন কৰে। অন্যথা আমাৰ বাবে কোনো গীতিকাৰৰ কল্পনাপ্ৰসূত, কোনো গায়কৰ কণ্ঠ-নিসৃত এজন অস্তিত্বহীন ডাকোৱালৰ ব্যথাত ব্যথিত হোৱাৰ কোনো কাৰণ নাথাকিল হয় ("দেউতা বেগেতে আহিবি/আহোঁতে জুনুকা আনিবি/অবুজ চকুলো মোৰ সৰে সৰে")[৪]।

এইফালৰপৰা চালে গীত এটাৰ সফলতাত গায়ক এজনৰ কণ্ঠৰ ভূমিকা বিৰোধমূলক, কাৰণ গীত এটি ৰসোত্তীৰ্ণ হ'বলৈ গায়কজনৰ কণ্ঠ সিমানখিনি সুৰীয়া আৰু সুৰদী হ'ব লাগিব যাৰ ফলত সি গীতটোত নিহিত আৱেগ-অনুভূতিৰ মাধ্যম হিচাপে শ্ৰোতাৰ চেতনাৰপৰা অন্তৰ্ধান হৈ পৰিব, ঠিক যিদৰে পট এখনৰ বুকুৰ তুলিকাৰ আঁচোৰবোৰ মাথোঁ কেতবোৰ ৰঙৰ দাগ হৈ নাথাকি একোটি শুৱনি দৃশ্য হৈ পৰে, বা কিতাপৰ পাতৰ আখৰখিনি মাথোঁ কেতবোৰ চিয়াঁহীৰ দাগ হৈ নাথাকি কিছুমান বৰ্ণনা বা কথক-কণ্ঠ হৈ উঠে। শিল্পী এজনে ৰেৱাজৰদ্বাৰা নিজ বাক্‌যন্ত্ৰ পৰিশীলিত কৰাৰ উদ্দেশ্যও সেইটোৱেই— তেওঁৰ কণ্ঠক সংগীতত পৰিণত কৰি তাৰ স্বকীয় উপস্থিতিক অদৃশ্য কৰি তুলিব পৰা ক্ষমতা আহৰণ কৰা। অৰ্থাৎ, মাথোঁ শিল্পীজনৰ কণ্ঠৰ গীতটোহে শ্ৰোতাৰ কাণত পৰিব, মাতটো নহয়। গতিকে এটি গীত বা এখন (কথা) ছবি কলাকৃতি হিচাপে সফল হ'বলৈ হ'লে তাৰ সৃষ্টিকৰ্তা আৰু তাৰ কলাত্মক কায়দা-কিটিপ, ৰীতি-নীতিসমূহ অদৃশ্য হৈ পৰিব লাগিব, আৰু শিল্পীৰ অসতৰ্কতাৰ ফলস্বৰূপে সেইসমূহে অবাঞ্ছিতভাৱে শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনোযোগ বিক্ষিপ্ত কৰিব নালাগিব।[৫] একেদৰে গীত এটিৰ সফলতাৰ বাবেও গীতটোৰ গায়কৰ কণ্ঠ শ্ৰোতাৰ মনোকণ্ঠত বিলীন হৈ পৰিব লাগিব; শ্ৰোতাই নিজেই সেই গীতৰ কথক হৈ পৰি গায়কৰ কণ্ঠৰ অনুপস্থিতিতো সেই গীত ফুটাই বা নিফুটে গাব লাগিব। কিন্তু গায়কে যদি তেওঁৰ পৰিৱেশনত গীতটিৰ কথাংশৰ ডাকোৱালজনক তুলি নধৰি তাক নিজকে আকৰ্ষণীয় ৰূপত উপস্থাপন কৰাৰ অজুহাত হিচাপে লয় তেন্তে তেনে শিল্প

হৈ পৰে মূলতঃ সেই শিল্পকৰ্মীৰ আত্মকামিতাৰহে প্ৰতিফলন আৰু ফলত তাৰ আৱেগিক কাৰ্যকাৰিতাও হয় সীমিত।

গৌণ কথক আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী কণ্ঠশিল্পীঃ

গতিকে শ্ৰোতা হিচাপে আমাৰ অভিজ্ঞতাই আমাক কয় যে গীত এটিৰ ৰসোত্তীৰ্ণ শ্ৰৱণত শিল্পীগৰাকীৰ ব্যক্তিগত পৰিচয়ৰ মূল্য হয় গৌণ; তাত গীতটোৰ গঠন, পৰিৱেশন, চৰিত্ৰ, কথক আদি কলাত্মক দিশবোৰৰ গুৰুত্বহে হয় মুখ্য। এই কথা মাথোঁ শ্ৰোতাৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয়, শিল্পী এগৰাকীৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। যিহেতু মহৎ সংগীত বা সাহিত্যই কেতবোৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰ-অনুভূতি-পৰিস্থিতিৰ নিপুণ চিত্ৰায়ণৰ যোগেদি একোখন সমান্তৰাল, আৱেগিক পৃথিৱীৰ সৃষ্টি কৰে য'ত বিচৰণ কৰাৰ পাছত এজন সংবেদনশীল কলাৰসিকে এক আনুভূতিক পৰিপক্কতা লাভ কৰে, সেয়ে এজন দায়িত্বশীল কলাকাৰৰ বাবে নিজকে পুতলা নচুৱাওঁতা এজনৰ দৰে আঁৰ-কাপোৰৰ সিপাৰে থাকি নিজৰ সৃষ্টিক প্ৰকাশ আৰু বিকাশৰ সুযোগ দিয়াতো অতিশয় প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰে।[৬] ই মাথোঁ শিল্পীগৰাকীৰ নিজৰ সৃষ্টিৰ ৰসোত্তীৰ্ণতাৰ খাতিৰতে নহয়, বৰং তেওঁৰ সৃষ্টিয়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা মানুহখিনিৰ প্ৰতি থকা দায়বদ্ধতাৰ নিমিত্তেও অতিশয় গুৰুত্বপূৰ্ণ। উদাহৰণস্বৰূপে, ভূপেন হাজৰিকাৰ 'অ' মোৰ ধৰিত্ৰী আই চৰণতে দিবা ঠাই' গীতটোৰ পৰিৱেশনৰ ক্ষেত্ৰত শিল্পী এজনৰ দায়বদ্ধতা মাথোঁ গীতটোৰ নিটোলতাৰ প্ৰতিয়েই নহয়, সেই গীতটোৱে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা খেতিয়ক মানুহখিনিৰ প্ৰতিও ("ৰ'দ/বৰষুণ ক্যতি কৰি/ঘাম পেলাই চহ কৰি/ তোমাৰ বুকুৰ সোণ চপাও আনে নিয়ে কাঢ়ি")। যেতিয়াই কোনো শিল্পীয়ে গীতৰ চৰিত্ৰবোৰ বা সিহঁতৰ অনুভূতিবোৰক গৌণ প্ৰতিপন্ন কৰি নিজেই সেইবোৰৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰূপে অৱতীৰ্ণ হয়, তেতিয়া তেনে শিল্পৰ কলাসুলভ চৰিত্ৰ বিনষ্ট হৈ তাত প্ৰাণশূন্য ভেলটো মাথোঁ ৰয়।

শ্ৰব্যগীতৰ ক্ষেত্ৰত গায়ক বা শিল্পকৰ্মী এজনৰ নিজ শিল্পৰ সৈতে চলা প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা সাধাৰণতে শ্ৰোতাৰ চকুৰ আঁৰ হৈ থাকে যদিও তেনে গীতৰ দৃশ্যৰূপত এই প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ কথা স্পষ্টভাৱে ওলাই পৰে। আমাৰ বিচাৰাধীন গীতসমূহত এই প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা স্পষ্ট হৈ উঠে কেমেৰাৰ ইণ্টাৰকাটৰ যোগেদি গীতটোৰ বৃত্তান্ত (নেৰেটিভ)-ৰ ওপৰত সঘনে জাপি দিয়া গায়কজনৰ বিভিন্ন অঙ্গী-ভঙ্গীৰ দৃশ্যবোৰৰ মাজেদি, য'ত গীতটোৰ কথাংশৰ কৃষিজীৱী কথকজনৰ কাহিনীটো চলি থকাৰ মাজতে ডিঙিৰ বিহুৱান, চকুৰ ৰঙীন চশমা, দেহ আৰু মুখৰ নানান অঙ্গী-ভঙ্গীৰে গীতটোৰ প্ৰকৃত গায়কজনে বাৰে বাৰে পৰ্দাত ভূমুকি মাৰে। বহু ক্ষেত্ৰত কাহিনীৰ এই কথক তথা অন্য চৰিত্ৰসমূহৰ ৰূপায়ণৰ বাবে পেছাদাৰী অভিনেতা-অভিনেত্ৰী নিয়োগ কৰা হয় যদিও কোনো কোনো ভিডিঅ'ত গীতৰ

কণ্ঠদাতাই নিজেই সলনা-সলনিকৈ এবাৰ গীতৰ বৃত্তান্তটিৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰ/কথক, আকৌ এবাৰ বাস্তৱৰ গায়ক, উভয় ৰূপতে আবিৰ্ভাৱ হয়। কোনো কোনো ভিডিঅ'ত আকৌ গীতটোৰ কণ্ঠশিল্পীয়ে চৰিত্ৰত নোসোমোৱাকৈ নিজৰ ৰূপতে, নিজৰ মুখেৰেই গীতৰ কথকৰ মুখৰ কথাবোৰ উচ্চাৰণ কৰে, তাৰ পাছত আকৌ হঠাতে মোট সলাই ক্ষন্তেকৰ বাবে কথকৰ ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। এইদৰে এনে দৃশ্যায়নবোৰত গায়ক আৰু কথকৰ কোনো সীমাৰেখা মানি চলা নহয়, আৰু ফলত গায়কৰ সত্তাই গীতৰ চৰিত্ৰবোৰৰ সত্তা আৰু সিহঁতৰ কথকতাবোৰ গ্ৰাস কৰি পেলায়। এই আলোচনাৰ শীৰ্ষৰ "ডিস্ক' ভণ্টি" গীতটোতো একেবোৰ লক্ষণেই জ্বলন্ত ৰূপত ফুটি উঠে। উক্ত ভিডিঅ'টোৰ[৭] আৰম্ভণিতে গীতটোৰ গায়কজনৰ বুটজোতা পৰিহিত ভৰি এখনে গাড়ীৰপৰা নামি মাটি স্পৰ্শ কৰা দেখা যায়, আৰু তাৰ পাছতে পছিমীয়া ভাৱ-ভঙ্গিমা, বেশ-ভূষাৰ কিন্তু অসমীয়া চেহেৰাৰ অন্য এজন যুৱকে হিপ্‌হপ্ ভঙ্গীত কয়: 'check the ladies' (অৰ্থ বোধকৰোঁ যৌনধৰ্মী 'check *out* the ladies')। এই প্ৰথম শ্বট্‌টোৱেই আগজাননী দিয়ে যে গীতটোৰ কথাংশ যিয়েই নহওক কিয়, তাৰ দৃশ্যৰূপটোত গীতটোৰ গায়কজনেহে প্ৰাধান্য লাভ কৰিব। এই শ্বট্ দুটাৰ পাছত পৰ্দাত দেখা যায় মিনি স্কাৰ্ট পিন্ধি স্বাচ্ছন্দ্যহীনভাৱে কঁকাল ভাঙি থকা গাভৰুকেইজনীমানৰ কঁকালৰ ক্ল'জ-আপ, ৰবটসদৃশ মেইক-আপৰ যুৱক এজনৰ যন্ত্ৰবৎ নৃত্য (বিহু নৃত্যৰ অনুকৰণত), আৰু এযোৰ সংক্ষিপ্ত পোছাক পিন্ধি মদৰ বাৰ এখনলৈ গৈ এগিলাচ সুৰা বাকি লোৱা এজনী গাভৰুক[৮]। ডিস্ক্ জকি (ডি. জে.)ৰ বেশভূষাৰে ওলোৱা আন এজন যুৱকে মাইক এটাত ঘোষণা কৰে: "অল ৰাইট মাই পাৰ্টী পিপ্‌ল/ফৰ্গেট দ্য ক্লাব-হাউছ/ লেট্‌ছ্ ডান্স টু বিহু বিট্‌ছ্।" তাৰ পাছত মূৰত ৰঙা গামোচা, চকুত প্লাষ্টিকৰ ক'লা চশমা, এখন কাণত তিনিপাত কাণফুলি, গাত হাত খৰা এটা জেকেট আৰু ডিঙিত প্ৰকাণ্ড লকেটেৰে সৈতে শিকলি এডাল পিন্ধা গীতটোৰ গায়কজনে পৰ্দাত আবিৰ্ভাৱ হৈ হিপ্‌হপ্ অঙ্গী-ভঙ্গী আৰু হিপ্‌হপ্ সংগীতৰ সুৰেৰে গায়—

ঐ, বাদ দে তই বাদ দে,
মিনি স্কাৰ্ট বাদ দে, জিনছ পেণ্ট বাদ দে
(Yeah! Yeah!)

মুগা ৰিহা, মুগা মেখেলা পিন্ধিবি[৯], জোনবিৰি পিন্ধিবি,
(Yeah!)

গামখাৰু দুহাতত জেতুকা বোলাবি, ৰঙা চোলা পিন্ধিবি,
পাহাৰ বগাই বগাই, পৰ্বত বগাই বগাই

কপৌ ফুল আনি তোৰ খোপাতে গুজি দিম
বিহু নাচিবলৈ আহিবি
(বিহু নাচিলে বৰ ধুনীয়া লাগে ঐ...)

গীতটোৰ কথাংশলৈ মন কৰিলে এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰে যে ইয়াৰ এই কথক-কণ্ঠ ভিডিঅ'টোত ওলোৱা কোনোজন হিপ্-হপ্ যুৱকৰে নহয়; বৰঞ্চ ইয়াৰ কথক কোনোবা 'নাঙল ধৰি... খেতি-বাতি' কৰা গাঁৱলীয়া কৃষিজীৱী যুৱকৰহে। কিন্তু তথাপিও ভিডিঅ'টোৰ ক'তো এই গাঁৱলীয়া কথকৰ নোম এডালো দেখা নাযায়; তাৰ সলনি তাৰ প্ৰায়খিনি অংশতেই বিবিধ বিজাতীয় বেশ-ভূষাত হিপ্-হপ্ ভঙ্গীত দেও পাৰি ফুৰা গায়কজনকহে দেখিবলৈ পোৱা যায়। কেৱল ভিডিঅ'টোৰ শেষৰফালে অলপ সময়ৰ বাবে গায়কে নিজেই গীতটোৰ কথক চৰিত্ৰটোৰ ৰূপত ওলায় যদিও তাতো গীতৰ কথাংশত উল্লেখিত নাঙলখনক ("ওহোঁ-হোহোঁ পথাৰত ঐ/নাঙল ধৰি থাকোঁতে/ খেতি-বাতি কৰোঁতে...") প্ৰতিনিধিত্ব কৰে ট্ৰেক্টৰ এখনেহে। মূৰত গামোচাৰে গাঁঠি মাৰি বিমৰিষ মনেৰে ট্ৰেক্টৰৰ ওপৰত বহি থকা এই কৃষিজীৱী কথকৰূপী গায়কৰ দুয়োকাষে শাৰী পাতি থিয় হৈ থাকে মডেলিঙৰ ভঙ্গীত কান্ধত নাঙল লৈ থকা যুৱক কেইজনমান।

এই ভিডিঅ'টোৱে সাম্প্ৰতিক অসমীয়া সংগীতৰ কেইবাটাও গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ পোহৰাই তোলে। ইয়াৰে প্ৰথমটো হৈছে বাণিজ্যিক লাভালাভৰ সামগ্ৰিক বিচাৰত শ্ৰব্য গীতটোৰ বিষয়বস্তু আৰু কথকৰ গৌণতা। এনেধৰণৰ ভিডিঅ'বোৰত ব্যৱহৃত সঘন ইণ্টাৰকাট আৰু গীতটোৰ ঘটনাস্ৰোতত বাধা প্ৰদান কৰি গায়কে তাত মৰা সঘন ভুমুকি আদিৰ প্ৰচলন আৰু প্ৰাধান্য অসমীয়া ভিডিঅ' গীতত তেনেই নতুন,[১০] আৰু তাৰ তাৎপৰ্যও অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। এই ইণ্টাৰকাটবোৰে গীতৰ গায়কক ব্যক্তিগতভাৱে গীতটিৰ কাল্পনিক জগতখনৰ মাজলৈ টানি আনি তেওঁক এই গীতবোৰৰ এক প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰে, যি গীতটোৰ অন্তৰ্নিহিত অৰ্থক অস্থিৰ কৰি তাৰ কলাত্মক গুৰুত্ব বিনষ্ট কৰে। তদুপৰি ই মূল শ্ৰব্য গীতটোক তাৰ চিত্ৰৰূপটোৰ এক গৌণ আৰু নিম্নতৰ সংস্কৰণলৈ পৰ্যবসিত কৰি গীতটোক তাৰ গায়ক আৰু তেওঁৰ সাঙ্গো-পাঙ্গসকলৰ আত্মকামিতা চৰিতাৰ্থ কৰাৰ, খ্যাতি আৰু মুনাফা লাভৰ এক সহজ আহিলাত পৰিণত কৰে। ইয়াৰ ফলত ক্ষতি মাথোঁ সেই নিৰ্দিষ্ট গীতটোৰেই নহয়, ক্ষতি হয় গোটেই সংগীত জগতখনৰে; এনে প্ৰতিটো গীতৰ লগতে একোখন সংগীত জগত কলাত্মক আৰু আৱেগিক দিশৰপৰা জঁই পৰি আহে। অৰ্থাৎ, এই প্ৰবন্ধটিৰ বাটচ'ৰাতে উদ্ধৃতি দিয়া পল ছাইমনৰ গীতফাঁকিত কোৱাৰ দৰে এনে গীতৰদ্বাৰা সংগীত উদ্যোগ ('মিউজিক বিজ্‌নেছ') আৰু সংগীতৰ ব্যৱসসায়ীসকল সমৃদ্ধিশালী হয় যদিও ইয়াৰ ফলত সংগীতৰ ক্ষতি হয় সবাতোকৈ বেছি।

পৰজীৱী সংগীত:

'ডিস্ক' ভণ্টি' গীতটোৱে সাম্প্ৰতিক অসমীয়া সংগীতৰ আন এক গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। সেয়া হৈছে এই ৰচনাৰ শিৰোনামত উল্লিখিত সংগীতৰ পৰজীৱীতা। উক্ত গীতটোত এই পৰজীৱীতা প্ৰকাশ পাইছে তাৰ লোকগীতাশ্ৰয়ী কথাংশত— "পাহাৰ বগাই বগাই, পৰ্বত বগাই বগাই, কপৌ ফুল আনি তোৰ খোপাতে গুজি দিম, বিহু নাচিবলৈ আহিবি..."। কেৱল এই গীতটোতেই নহয়, আজি কেইবছৰমানৰপৰা অসমত মুক্তি পোৱা আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰা সৰহখিনি নতুন গীতৰেই ভাষা বা সুৰত লোকগীতৰ, বিশেষকৈ বিহুগীতৰ ভাষাৰ ঠাঁচ স্পষ্ট।[১১] ইয়াৰে অধিকাংশ গীতৰে মূল প্ৰসঙ্গ হৈছে ডেকা-গাভৰুৰ আকৰ্ষণমূলক প্ৰেম। পিছে এই গীতবোৰৰ লোকসংগীতৰ সৈতে দেখা যোৱা এই বাহ্যিক সাদৃশ্য হৈছে সিবোৰৰ পৰজীৱীতাৰহে ফল। এই পৰজীৱীতাৰ স্বৰূপ বুজিবলৈ আমি প্ৰথমতে এই কথা মনত ৰাখিব লাগিব যে যি কোনো কলাকৃতিত তাৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰবোৰ আৰু সেই চৰিত্ৰবোৰৰ আৱেগ-অনুভূতিসমূহ কিছুমান বিশেষ কলাত্মক শৈলী (ষ্টাইল) আৰু ৰীতি-নীতিৰ (কন্‌ভেন্‌শ্বনৰ) ৰূপতহে বন্দী হয়; তেজ-মঙহৰ জীয়া মানুহ এজনৰ আৱেগৰ যি কায়িক বা ৰাসায়নিক প্ৰকৃতি তাতকৈ কাল্পনিক চৰিত্ৰ এটাৰ আৱেগৰ প্ৰকৃতি হয় একেবাৰে বেলেগ। যেনে, খগেন মহন্তৰ কণ্ঠৰ 'কলৰে পাততে কাউৰী পৰে' গীতটিত ডাকোৱালজনৰ আৱেগখিনিয়ে মূৰ্ত ৰূপ পাই উঠিছে কেতবোৰ বিশেষ শব্দসজ্জা তথা প্ৰকাশভঙ্গী, কেতবোৰ নিৰ্দিষ্ট সুৰবিন্যাস আৰু গায়কৰ কণ্ঠৰ কেতবোৰ বিশেষ উত্থান-পতন; সেয়েহে গীতটিৰ এই ৰীতি-নীতিসমূহ উলংঘা হ'লে তাৰ আৱেগিক ক্ষমতাও ক্ষুণ্ণ হোৱাৰ পূৰ্ণ সম্ভাৱনা থাকে। আনহাতে, আৰু অধিক তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে, এই ৰীতি-নীতিসমূহে (বিশেষকৈ কথা আৰু সুৰৰ উপাদানসমূহে) এক বিশেষ সংৰচনাৰ ৰূপত গীতটিত প্ৰকাশিত এই আৱেগ বা ৰসসমূহক যুগ-যুগান্তৰলৈ কঢ়িয়াই নিব পাৰে, যিটো দেখা যায় লোকগীতৰ ক্ষেত্ৰত। যিদৰে এজন সংবেদনশীল শিল্পীয়ে গীত এটিৰ এই ৰীতি-নিৰ্ধাৰিত আৱেগ-অনুভূতিসমূহৰ সৈতে একাত্ম হৈ নিজৰ লগতে শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনত সেই অনুভূতিবোৰ নতুনকৈ আৰু শক্তিশালীকৈ জগাই তুলিব পাৰে, সেইদৰে কোনো মুনাফালোভী বা প্ৰতিভাহীন গায়কে জড়চেতনভাৱে এই গীতসমূহক পৰিৱেশন কৰিলেও মাথোন এই ৰীতিসমূহৰ কালিকা আৰু শ্ৰোতাৰ সহৃদয়তাৰ বলতে তাত নিহিত অনুভূতিসমূহ শ্ৰোতাৰ মনত সাৰ পাই উঠিব পাৰে। এহাতে কলাত্মক শৈলী আৰু ৰীতি-নীতিসমূহৰ এই আৱেগিক শক্তি আৰু আনহাতে কলাকৰ্মীসকলৰ অনুভূতি আৰু উদ্দেশ্য— এই দুয়োটাৰ মাজত থকা অলংঘনীয় দূৰত্বৰ ফলতেই পৰজীৱী সংগীতৰ (আৰু পৰ্যটক শিল্পীৰ) জন্ম হয়।[১২] এনে গীতৰ কথা

আৰু দৃশ্যৰূপ দুয়োটাতে দুটা সমান্তৰাল আৰু বিপৰীতমুখী কথকতা দেখিবলৈ পোৱা যায়। যেনে, 'ডিস্ক ভণ্টি' গীতটোৰ কথাংশই আপাতঃ দৃষ্টিত এক আপোন সংস্কৃতিমুখী মনোভাৱ ব্যক্ত কৰে ("মুগা ৰিহা মুগা মেখেলা পিন্ধিবি, জোনবিৰি পিন্ধিবি, গামখাৰু দুহাতত জেতুকা বোলাবি, ৰঙা চোলা পিন্ধিবি...."), কিন্তু গীতটোৰ সুৰ, সংগীত, দৃশ্যায়ন আৰু তাৰ পৰ্দাৰ চৰিত্ৰবোৰৰ বিজতৰীয়া ভাৱ-ভঙ্গীয়ে আকৌ এক সম্পূৰ্ণ ভিন্ন মনোভাৱৰ প্ৰতি ইংগিত কৰে।

এনে পৰজীৱী সংগীতে লোকসংগীতৰ সুৰ, ভাষা আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ ওপৰত আশ্ৰয় লৈ মাথোঁ তাৰ বাহ্যিক ৰূপটো অনুকৰণ কৰি জীয়াই থাকে। এনে সংগীত পিছে তাৰ পোষক কৃষ্টিৰ অন্তৰালত থকা অনুভূতিসমূহৰ অন্তৰঙ্গ উপলব্ধিৰদ্বাৰা পৰিচালিত নহয়। প্ৰতিভাৰ অভাৱত এনে পৰজীৱী কলাকৰ্মীয়ে প্ৰচলিত লোককৃষ্টিৰপৰা সমল-আকৰ আহৰণ কৰি তাক স্বকীয় ঠাঁচত গঢ় দি মৌলিক কলাকৃতিৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। ফলত তেনে শিল্পীয়ে লোকশিল্পৰ ৰীতি-নীতিসমূহ যান্ত্ৰিকভাৱে অনুকৰণ কৰি মৌলিকত্ববিহীন লোকশিল্প-সদৃশ কেতবোৰ ক্ল'ন-শিল্পৰ জন্ম দিয়ে, যাক প্ৰথম দৃষ্টিত সেই লোককৃষ্টিৰেই এক স্বাভাৱিক অংশ বুলি ভাৱ হ'লেও ওচৰৰপৰা চালে তাৰ কৃত্ৰিমতাবোৰ ওলাই পৰে।[১৩] বাহ্যিক সাদৃশ্য সত্বেও এনে পৰজীৱী সংগীতৰ অন্তৰালত লোকসংগীতৰ গভীৰ চেতনাবোধ আৰু লোকমনৰ প্ৰগাঢ় আৰু পুঞ্জীভূত অভিজ্ঞতা নাথাকে। গীতৰ চৰিত্ৰ আৰু অনুভূতিত শিল্পীৰ আত্মবিলোপনৰ অভাৱত এইধৰণৰ কলাকৃতিবোৰ মূলতঃ পৰিচালিত হয় সহজ খ্যাতি আৰু মুনাফা লাভৰ আশাৰে।

বিৱৰ্তনবাদী দৃষ্টিৰে চালে লোকসংগীত হৈছে সবাতোকৈ বিকশিত সংগীত, কাৰণ ই সময় আৰু পৰিৱৰ্তনৰ সকলো অগ্নিপৰীক্ষা পাৰ কৰি আজিৰ এই ৰূপ আৰু ক্ষণত উপস্থিত হৈছেহি। ভাষা এটাত বিগত কেইবাশ বছৰত সৃষ্টি হোৱা অযুত-নিযুত গীতৰ মাজৰ সবাতোকৈ জনপ্ৰিয়, লোকমনৰ অপূৰ্ণ ছন্দৰে স্পন্দিত মাত্ৰ এমুঠিমান গীতহে সেই জনসমাজত সুদীৰ্ঘকাললৈ সঞ্চালিত হৈ থাকি লোকগীতৰ ৰূপ লয়। এই দীৰ্ঘজীৱীতাৰ বলতেই লোকসংগীতৰ বিভিন্ন শৈলী আৰু ৰীতিসমূহে সমাজৰ সকলো লোকৰে মনৰ চেতন-অৱচেতনত জনা-নজনাকৈ প্ৰবহমান হৈ থাকে, আৰু ফলকত সামান্য কাব্যিক-সাংগীতিক বুদ্ধিসম্পন্ন মানুহেও সেই ৰীতিৰ প্ৰণালীবদ্ধ অনুকৰণৰদ্বাৰা একোটা নতুন লোকগন্ধী গীতৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে।[১৪] লোকসংগীতৰ এই বলিষ্ঠ ধাৰাৰ সাৰ্বজনীনতাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়ে আৰু লোকসংগীতৰ সৈতে তাৰ উপৰুৱা সাদৃশ্যৰ বলতে পৰজীৱী সংগীতে সহজে মানুহৰ মনত সোমাই পৰি অনায়াসে মুনাফা লাভৰ পথ প্ৰশস্ত কৰে। পিছে এনে পৰজীৱী সংগীতে তাৰ পোষক সংস্কৃতিৰ জীৱনৰস শুহি ক্ৰমে তাক তেজহীন আৰু শক্তিহীন কৰি তোলে আৰু সেই গীতসমূহৰ আধাৰ-ভাষাটো

আৰু তাৰ প্ৰকাশভঙ্গীসমূহে আন্তৰিকতাহীন বাৰম্বাৰ পুনৰোক্তিৰ ফলত শীঘ্ৰেই তাৰ অনুভূতি-সঞ্চাৰী মহিমা হেৰুৱাই পেলায়। ফলত এই গীতসমূহৰ দীৰ্ঘম্যাদী কুফল কেৱল মাথোঁ সেই সাংগীতিক ধাৰাটোৰ ওপৰতেই নহয়, বৰং সেই নিৰ্দিষ্ট ভাষাটো, তাৰ বিভিন্ন প্ৰকাশভঙ্গী আৰু তাৰ শ্ৰোতাসকলৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত আৱেগিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ওপৰতো পৰে।

লোকগীতৰ মূল সমল হৈছে সমাজৰ প্ৰান্তীয় আৰু সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ মানুহখিনি তথা তেওঁলোকক প্ৰতিনিধিত্ব কৰা চৰিত্ৰ আৰু সিহঁতৰ আৱেগ-অনুভূতিসমূহ। এই অনুভূতিৰ বাহনস্বৰূপ লোককলাসমূহৰ ওপৰত লুণ্ঠন চলাই এনে পৰজীৱী সংগীতে স্বাভাৱিকতেই সেই সাধাৰণ মানুহখিনিৰ জীৱন আৰু অনুভূতিৰ ওপৰতো পৰজীৱী হৈ পৰে। যেনে, ওপৰৰ 'ডিস্ক' ভণ্টি' গীতটোত ব্যৱহৃত প্ৰকাশভঙ্গীসমূহে কেৱল বিহুগীতৰ বাক্‌ভঙ্গী বা কথনশৈলীৰ ওপৰতেই নহয়, বিহুগীতে অংকন কৰা চহা লোকসকলৰ জীৱন আৰু তেওঁলোকৰ সুখ-দুখ, প্ৰেম-বিৰহ, হাঁহি-কান্দোন, ভোক-লঘোণ আদি অনুভূতি-অভিজ্ঞতাৰ ওপৰতো ৰঘুমলাস্বৰূপ হৈ পৰিছে। আমি হিপ্‌হপ্ সুৰত বিহুগীতৰ ঠাঁচৰ কথা আৰু শব্দ-যোজনা শুনি অভ্যস্ত হোৱাৰ ফলত সেই প্ৰকাশভঙ্গীবোৰত সোমাই থকা কৃষক জীৱনৰ আশা-নিৰাশা আদিৰ কথাবোৰ আমাৰ কাণত নপৰা হ'ব, আৰু এই পৰজীৱী কলাকৰ্মীবোৰৰ দৰে আমিও বিহুক মাথোঁ এক প্ৰসংগ-সংগতিবিহীন নাচ-গানৰ অজুহাত বুলি গণ্য কৰিবলৈ ল'ম ("লেট্‌ছ্ ডান্স টু বিহু বিট্‌ছ!")।

বিশ্ব সংগীতৰ ইতিহাসত এনে পৰজীৱী সংগীতৰ বহুতো উদাহৰণ পোৱা যায়। যোৱা শতিকাৰ চল্লিছৰপৰা যাঠিৰ দশকলৈ আমেৰিকান সংগীতত দেখা যোৱা দুটা সমান্তৰাল ধাৰা আছিল 'লোকসাংগীতিক অভ্যুত্থান' ('আমেৰিকান ফ'ক মিউজিক ৰিভাইভেল') আৰু 'ৰক-এণ্ড-ৰ'ল' সংগীত। পঞ্চাছৰ দশকৰ মাজভাগৰপৰা এই ৰক-এণ্ড-ৰ'ল সংগীতেই ৰক্ মিউজিকৰ ৰূপ ল'বলৈ আৰম্ভ কৰে।[১৫] সময়ৰ লগে লগে বহুতো ৰক্ গায়ক আৰু বেণ্ডে এই লোকসাংগীতিক অভ্যুত্থানে জনপ্ৰিয় কৰি তোলা বা সৃষ্টি কৰা বহুতো গীত ন ন সাজেৰে পৰিৱেশন কৰিবলৈ ধৰে। এনে এটি গীত আছিল প্ৰসিদ্ধ ব্লুজ্ সংগীত শিল্পী হাডি লেড্‌বেটাৰ বা 'লেড্‌বেলী'ৰদ্বাৰা ৰচিত আৰু ১৯৪০ চনত বাণীবদ্ধিত 'কট্‌ন ফিল্ডছ্' বা 'কপাহ খেতি' শীৰ্ষক গীতটো।[১৬] কৃষ্ণাঙ্গ শিল্পী লেড্‌বেলীৰ মূল গীতটিৰ (স্পষ্টতঃ কৃষ্ণাঙ্গ) কথকে আমেৰিকাৰ কোনো কপাহৰ খেতিত শৈশৱকাল পাৰ কৰা কেতবোৰ অভিজ্ঞতাৰ কথা কয়—

When I was a little baby
My mother rocked me in the cradle,
In them old cotton fields at home,
... ...
Oh, when those cotton balls got rotten

You couldn't pick very much cotton,
In them old cotton fields at home

গীতটোৰ মধ্যাংশত এসময়ত আমেৰিকাৰ কপাহ খেতিৰ এই কৃষ্ণাঙ্গ কৰ্মীসকলৰ ওপৰত চলা শাৰীৰিক-অৰ্থনৈতিক শোষণ আৰু তেওঁলোকৰ জীৱন-ধাৰণৰ অৱস্থা সম্পৰ্কে আভাস দিয়া এক চমু অথচ গুৰুত্বপূৰ্ণ মন্তব্য পোৱা যায়—

It may sound a little funny
But you didn't make very much money,
In them old cotton fields at home...

কিন্তু যেতিয়া ৰক্-এণ্ড-ৰ'ল আৰু ৰক্ সংগীতৰ উত্থানৰ লগে লগে দ্য হাইৱে'মে'ন (১৯৬০),[১৭] জনি কেশ্ব (১৯৬২), দ্য স্প্ৰিংফিল্ডছ্ (১৯৬২), বাক্ অৱেনছ্ (১৯৬৩), চি চি আৰ (১৯৬৯), দ্য বিচ্চ বয়জ (১৯৬৯), এল্‌ভিছ প্ৰিছ্‌লি (১৯৭০) আদি শ্বেতাঙ্গ গায়কসকলে এই গীতটো নিজৰ নিজৰ শৈলীৰে পৰিৱেশন কৰিলে, তেওঁলোক আটায়ে এই শাৰীকেইটা তেওঁলোকৰ সংস্কৰণটোৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে বাদ দিলে। কিন্তু তাৰ বিপৰীতে অ'ডেটা (১৯৫৪, ১৯৬৩), হেৰী বেলাফন্টে (১৯৫৮, ১৯৫৯) আদি কৃষ্ণাঙ্গ কণ্ঠশিল্পীসকলৰদ্বাৰা পৰিৱেশিত এই গীতটোৰ প্ৰতিটো সংস্কৰণতে এই শাৰীকেইটাৰ মূল গুৰুত্ব অক্ষুণ্ণ ৰখা হ'ল।[১৮] বেলাফন্টেয়ে আনকি এই শাৰীকেইটাৰ গুৰুত্ব অধিক স্পষ্টভাৱে তুলি ধৰিবলৈ "It may sound a little funny" শাৰীটো "*Yes,* it may sound *very* funny"-লৈ সলনি কৰে। কিন্তু শ্বেতাঙ্গ শিল্পীসকলৰদ্বাৰা পৰিৱেশিত গীতটোৰ পৰজীৱী সংস্কৰণসমূহৰ নতুনকৈ আৰোপিত দ্ৰুত লয়, উদ্দীপক সংগীত-ব্যৱস্থাপনা আৰু গায়ন-শৈলী আদিলৈ মন কৰিলেই গম পোৱা যায় যে তেওঁলোকৰ বাবে এই গীতটো আছিল মূলতঃ এক বিনোদনৰ সঁজুলি; তাত থকা কৃষ্ণাঙ্গ কথকৰ দুখঃবোধ আছিল সেই বিনোদনৰ বাটত বিধিপথালি দিয়া কেতবোৰ 'ডিপ্ৰেছিং' হা-হুতাশ মাত্ৰ। ফলত গীতটোৰ এনে ৰেকৰ্ডিংবোৰৰপৰা এই শাৰীকেইটি বাদ দি গীতটোৰ দলিত, কৃষ্ণাঙ্গ কথকৰ কণ্ঠ ৰুদ্ধ কৰি তোলা হ'ল, আৰু গীতটোক 'সংশোধিত' কথা-সুৰ-সংগীতেৰে ৰক্ কনচাৰ্ট আদিত সকলোৱে অপৰাধবোধ-বিহীনভাৱে আৰু নিৰ্বিকাৰ চিত্তেৰে উদ্দামভাৱে নাচিব পৰা এক উত্তেজক ধ্বনি-তৰংগত পৰিণত কৰা হ'ল।

আমাৰ আলোচনাধীন এই নতুন অসমীয়া গীতবোৰৰ কথাংশত ফুটি উঠা কৃষিজীৱী সমাজৰ কঠিন বাস্তৱৰ ওপৰত শূন্যগৰ্ভ, পেন্‌পেনীয়া প্ৰেম-সৰ্বস্ব চিত্ৰকাহিনী কিছুমানৰ আচ্ছাদন তৰি দিয়াটোও একে ধৰণৰে কাৰ্য। এনে একে উদাহৰণ হৈছে এই প্ৰবন্ধৰ আৰম্ভণিতে বৰ্ণনা কৰা 'মেঘৰ জলঙাৰে' গীতটো। এই গীতটিৰ এঠাইত কথকে কয়—

নাহিবি ঐ, বোৱতি নৈ
নমতাকৈ আলহী হৈ,

ৰাতিৰ চাপৰিক তিয়াই নাযাবি
পুৱতিৰ হাল হ'ব ক্ষতি
শুকান জাৰণিত ঐ ইমান পোৰণি
অগনিত জাহ যাব শৰীৰ।

এইদৰে গীতৰ কথাত এচাম বানে জুৰুলা কৰা নৈপৰীয়া কৃষিজীৱী মানুহৰ অন্তৰৰ করুণ কাকুতি প্রতিধ্বনিত হয়, কিন্তু গীতটোৰ দৃশ্যায়নত ৰংচঙীয়া সাজ-পাৰ পৰিহিত গাভৰুৰ লয়লাস নৃত্য, বাঁহৰ চুঙাৰপৰা নিগৰা থলুৱা সুৰাৰ ৰাগিত থৰকবৰক ডেকা-বুঢ়াৰ মতলীয়া নাচ আদিৰ বাহিৰে এই জনজাতীয় মানুহখিনিৰ জীৱনৰ এই কঠিন দিশবোৰৰ এক ঝলকো প্ৰকাশ নাপায়। এইদৰেই গীতৰ কথকৰ কণ্ঠ দৃশ্যৰ কথকতাৰ চেপাত চিৰকাললৈ ৰুদ্ধ হৈ পৰে।

সংকৰ সংগীত:

এই মনোবৃত্তিৰ ফলস্বৰূপে অসমীয়া (আৰু ভাৰতীয়) সংগীতৰ জগতখনত অভাৱনীয় ৰূপত একধৰণৰ সংকৰ সংগীতৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ বাঢ়ি আহিছে। এই সংকৰ সংগীতৰ এক সংখ্যাগৰিষ্ঠ প্ৰজাতি হৈছে দোভাষী গীত, যাৰ প্ৰধান লক্ষণ হৈছে সম্পূৰ্ণ অপ্ৰয়োজনত আৰু সম্পূৰ্ণ অহেতুকভাৱে কোনো গীতৰ কথাংশৰ মাজত হিন্দী, ইংৰাজী আদি আধিপত্যশীল (হেজিমনিক) ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰা। সেইবাবেই হিন্দী সংকৰ গীতসমূহত ব্যাপক ৰূপত ইংৰাজী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হোৱাৰ বিপৰীতে অসমীয়া সংকৰ গীতবোৰত হিন্দী-ইংৰাজী দুয়ো ভাষাৰে সমান ব্যৱহাৰ দেখা যায়। এনে গীতত এই আধিপত্যশীল ভাষাসমূহক গীতৰ বিষয়বস্তুৰ তাগিদাতকৈও এক 'ফেশ্বন ষ্টেইটমেণ্ট' বা 'ষ্টেটাছ ছিম্বল' হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়, যি তাৰ সৃষ্টিকৰ্তাৰ ছিন্নমূল প্ৰকৃতি বা ভাষিক-সাংস্কৃতিক নীচাত্মিকবোধক প্ৰতিফলিত কৰে।

এই দোভাষী গীতবোৰৰ উপৰি অসমীয়া সংগীতত বহুলভাৱে প্ৰচলিত অন্য এক সংকৰ সংগীত হৈছে 'বিহুসুৰীয়া আধুনিক গীত'। যোৱা শতিকাৰ নব্বৈৰ দশকৰপৰা অসমৰ বজাৰত ওলাবলৈ লোৱা অ-পৰম্পৰাগত বিহুগীতৰ এলবামসমূহে অসমীয়া সংগীতৰ বাণিজ্যত এক বিশেষ যুগৰ সূচনা কৰে। এই বিহুগীতবোৰ অ-পৰম্পৰাগত এই অৰ্থতেই যে ইয়াৰ কথা-সুৰ প্ৰচলিত লোকসংগীতৰ অংশ নহয়, আৰু এই গীতসমূহো কোনো অচিনা-অজানা শিল্পীৰ প্ৰাণৰ তাড়না-সৃষ্ট নহয়। এই বিহুগীতবোৰ লোকবিহুৰ অনুকৰণতেই ৰচিত যদিও ইয়াৰ উদ্দেশ্য বজাৰকেন্দ্ৰিক। ইয়াৰ পূৰ্বে বাণীবদ্ধিত বিহুগীতসমূহ হয় আছিল পৰম্পৰাগত কথা-সুৰ-বাদ্যাদি ব্যৱহাৰ কৰি পৰিৱেশন কৰা অবিকৃত ৰূপৰ লোকগীত[১৯] (যিটো ধাৰা আমি দেখিবলৈ পাওঁ খগেন মহন্তৰ

জীৱনজোৰা লোকসংগীত সাধনাত), নহয় সি আছিল বিহুগীতৰ উপাদানেৰে সমৃদ্ধ এক সম্পূৰ্ণ নতুন ধাৰাৰ সংগীত। এই দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ সংবৰ্ধিত, সমসাময়িক ইতিহাস-অনুভূতিৰ সাঁচত মৰা 'বিহুগীত'ৰ বাটকটীয়া আছিল ভূপেন হাজৰিকা। হাজৰিকাই তেখেতৰ বহুতো গীতত বিহুগীতৰ বিভিন্ন শৈলী আৰু উপাদান ব্যৱহাৰ কৰিও সেইবোৰক বিহুগীতৰ শাৰীৰপৰা এক মৌলিক, সৃষ্টিশীল সংগীতৰ শাৰীলৈ লৈ গৈছে; বহুক্ষেত্ৰত তেওঁ এনে গীতক সমসাময়িক সমাজ-স্থিতি বা ব্যক্তিগত ৰাজনৈতিক দৰ্শন আদিৰ বহিঃপ্ৰকাশৰ বাবেও ন ন গঢ়ত ব্যৱহাৰ কৰিছে। এইক্ষেত্ৰত তেওঁৰ 'পৰহি পুৱাতে টুলুঙা নাৱতে' গীতত বিহুগীতৰ সুৰ-শৈলীৰ প্ৰভাৱ[২০], বা 'চেনেহীৰ ফটা ৰিহা' গীতটিৰ তলৰ শাৰীকেইটিত দেখা যোৱা সাম্যবাদী চিন্তাৰ স্ফুৰণলৈ মন কৰিব পাৰি—

কুঁহিয়াৰ পেৰাদি আমাক যি পেৰিছে
চান কঢ়া ধনৰে বলত,
বিহুটি যাওকগৈ সিহঁতক চাই ল'ম,
খাই ল'লোঁ আজিয়েই শপত হে—
হেৰি ডাঙৰীয়া বতৰ ডাৱৰীয়া
টিংপাতো টিঙিৰি জুই পৰে উফৰি
কাইলৈ পৰিবা ফান্দত।

এক সম্পূৰ্ণ ৰাজনৈতিক চেতনা প্ৰকাশি এই গীতৰ আৰম্ভণিও পিছে পৰম্পৰাগত বিহুৰ দৰেই, আৰু ইয়াৰ কথকো হৈছে কোনো গাঁৱলীয়া কৃষিজীৱী পুৰুষ—

এ' চেনেহীৰ ফটা ৰিহা ফুলে জকেমকি
উৰি যায় বতাহৰ আগত,
নেখাই চাৰিসাজো থাকিব পাৰোঁ মই
হে ব'হাগৰ বিহুৰে লগত এ,
শশী মিলনদৈ জালুকগুটি পিপলদৈ
কেৰাচিন নহ'লে চাকিটি নজ্বলে
তথাপি গাৰ নাই তৎ।

কিন্তু তথাপিও নব্বৈৰ দশকৰ বিহুবোৰৰ দৰে এই গীতসমূহক 'বিহুগীত' বুলি মাৰ্কা মৰা হোৱা নাছিল; সিবোৰে এক স্বকীয় ব্যক্তিত্বসম্পন্ন মৌলিক সংগীত ৰূপেই থিয় দিছিল। কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে এই নতুন বিহুগীতবোৰে নিজকে অতি সচেতনভাৱে এহাতে পৰম্পৰাগত অৰ্থাৎ অতীতমুখী আৰু আনহাতে আধুনিক অৰ্থাৎ ভৱিষ্যতমুখী বুলি দাবী কৰিলে। ইয়াৰ ফলতেই সৃষ্টি হ'ল 'বিহুসুৰীয়া আধুনিক গীত' জাতীয় এক স্ববিৰোধী সংগীতৰ, যি প্ৰতি বছৰে ওলোৱা 'বিহুগীত'ৰ মাৰ্কা মৰা অপৰম্পৰাগত

বিহুগীতৰ এলবামবোৰৰ সমান্তৰালভাৱে প্ৰকাশ পাবলৈ ধৰিলে। কিন্তু এই গীতবোৰৰ স্বঘোষিত আধুনিকতা তাৰ কথা বা সুৰত নাছিল, কাৰণ কথা-সুৰৰ ফালৰপৰা এই গীতবোৰে পৰম্পৰাগত বিহুগীতকেই অনুকৰণ কৰিছিল, আৰু শ্ৰোতায়ো সেইবোৰক আধুনিক গীতৰ সলনি এক প্ৰকাৰৰ মধ্যপন্থী বিহুগীত বুলিহে গ্ৰহণ কৰিছিল; আকৌ গীতিকাৰ-সুৰকাৰৰ নাম উল্লিখিত এই নতুন গীতবোৰক বিশুদ্ধ বিহুগীত বুলি দাবী কৰাৰো থল নাছিল, কাৰণ এনে কৰা মানেই প্ৰকৃত বিহুগীতৰ পৰম্পৰাগত চৰিত্ৰক অস্বীকাৰ কৰা। এই গীতবোৰত 'আধুনিক' বুলিব পৰা কিবা যদি আছিল সেয়া আছিল তাত ব্যৱহৃত বিভিন্ন আধুনিক, বৈদ্যুতিন বাদ্য-যন্ত্ৰ আদিৰ আৱাজসমূহ। আজিৰপৰা এক দশকমান আগত অসমৰ বিভিন্ন গণমাধ্যমত 'বিহুগীত'ত এনে বাদ্যযন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে নানা বিতৰ্কও চলিছিল। কিন্তু অচিৰেই এই 'বিহুসুৰীয়া আধুনিক গীত' আৰু সেই বছেৰেকীয়া এলবামৰ 'বিহুগীত'খিনিৰ মাজৰ সীমাৰেখাডাল অস্পষ্ট হৈ পৰিল, আৰু ফলত 'বিহুসুৰীয়া আধুনিক গীত'ৰ শ্ৰেণীটো (বা লেবেলটো) সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্ধান হৈ পৰিল। লগে লগে অন্ত পৰিল বিহুগীতত বৈদ্যুতিন বাদ্যযন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কীয় বিবাদসমূহৰো। পিছে এই লেবেলবোৰৰ সালসলনি সত্বেও বেলেগ বেলেগ পেকেজিঙত বিহুগীতৰ বাণিজ্যিকীকৰণৰ প্ৰক্ৰিয়াটো পূৰ্ণগতিত চলি থাকিল, আৰু ফলত এই ধৰণৰ পৰজীৱী সংগীতৰ সংখ্যাও বাঢ়িবলৈ ধৰিলে।

এৰৈশ শতিকাৰ প্ৰথম দশকত অসমৰ বজাৰত ভিডিঅ' চিডি প্লেয়াৰবোৰ সুলভ হৈ পৰাত এই এলবামৰ বিহুবোৰৰ অচিলাতে কেতবোৰ 'বিহুগীতৰ ভিচিডি' সৃষ্টি কৰিবলৈ লোৱা হ'ল। প্ৰথম অৱস্থাৰ এনে বিহু-ছবিবোৰত মূল গায়কসকলৰ চৰিত্ৰৰ বাহিৰৰ ব্যক্তিগত উপস্থিতি দেখা নগৈছিল; তাৰ চৰিত্ৰসমূহ ৰূপায়ণ কৰিছিল বিভিন্ন পেছাদাৰী অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে। অগত্যা কেতিয়াবা কোনোবা গায়কে তাত ভুমুকি মাৰিলেও কোনো কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ ৰূপতহে মাৰিছিল, নিজৰ ব্যক্তিগত পৰিচয়েৰে নহয়। পিছে কিছু বছৰৰ পাছতেই এই নিয়মৰ পৰিৱৰ্তন ঘটিল। যিহেতু এই এলবামৰ বিহুবোৰ ৰচনা হয় পৰম্পৰাগত বিহুগীতৰ অনুকৰণত, সেয়ে এইবোৰৰ বাহ্যিক ৰূপটোও হয় গ্ৰাম্য আৰু কৃষিজীৱী অভিজ্ঞতাৰ ৰহণেৰে বোলোৱা; কিন্তু যিহেতু এনে গীতবোৰৰ সৃষ্টিৰ আঁৰত সেই কৃষিজীৱী জীৱনৰ প্ৰতি কোনো সংবেদনশীলতাই ক্ৰিয়া নকৰে, আৰু যিহেতু ইয়াৰ সৃষ্টিৰ লগত জড়িত শিল্পকৰ্মীসকলো আৱেগিক, মানসিক বা ভৌগোলিকভাৱে এই জীৱনৰপৰা বিচ্ছিন্ন, এই ভিডিঅ'বোৰত তাৰ স্ৰষ্টাৰ ব্যক্তিগত, মধ্যবিত্ত চহৰীয়া জীৱনৰ অভিজ্ঞতা অথবা এই গীতসমূহত বৰ্ণিত গ্ৰাম্য জীৱনৰ বাস্তৱতা, কোনোটোৱেই নিৰ্ভৰযোগ্য ৰূপত ফুটি নুঠে (যদিও এই গীতখিনিৰ সুৰসজ্জা, সংগীত-ব্যৱস্থাপনা, দৃশ্যায়ন আদি সকলোতে এই শিল্পকৰ্মীখিনিৰ নগৰীয়া, মধ্যবিত্ত মানসিকতাটো স্পষ্ট ৰূপত ধৰা

পৰে।) তাৰ সলনি এই গীতৰ চৰিত্ৰবোৰ হৈছে কোনোবা গ্ৰাম্য-সৰগত বাস কৰা কেতবোৰ প্ৰেম-বিৰহী ডেকা-গাভৰু। ফলত ইকুল-সিকুল কোনো কুলেই নোপোৱা এই গীত আৰু ভিডিঅ'বোৰে তাত বৰ্ণিত চৰিত্ৰৰ অনুভূতি বা তাৰ স্ৰষ্টাসকলৰ ব্যক্তিগত অনুভৱ-অভিজ্ঞতা, কোনোটোকেই একনিষ্ঠভাৱে ফুটাই নোতোলে। এনে এক কলাত্মক ধুঁৱলী-কুঁৱলীৰ মাজতে এনে গীতৰ বাস্তৱৰ গায়কসকলে এই ভিডিঅ'-গীতবোৰৰ কথকতাৰ চৌকাঠ ভাঙি নিজেই তাৰ কাহিনীত প্ৰৱেশ কৰিলে, আৰু এই পদক্ষেপে এই গীতসমূহ যে তাৰ শিল্পকৰ্মীসকলৰ বাবে ব্যক্তিগত ধন আৰু যশস্যা আহৰণৰ একোটা আহিলা মাথোঁ, সেই কথা অধিক স্পষ্ট কৰি তুলিলে। এই শিল্পকৰ্মীসকলৰ এনে আত্মকামিতাই অচিৰেই এই গীতসমূহৰ শিল্পী আৰু শ্ৰোতাক আত্মোৰ্ধ উপলব্ধি-অনুভূতিলৈ তুলি নিব পৰা ক্ষমতাতো কুঠাৰাঘাত কৰিলে।

অনুভূতিৰ অৱসান:

এইধৰণৰ অসমীয়া শিল্পকৰ্মীসকলৰ এই আত্মকামিতা, পৰ্যটক প্ৰবৃত্তি তথা তেওঁলোকৰ সংগীতৰ এনে পৰজীৱীতাই মাথোঁ অসমীয়া 'মিউজিক ইণ্ডাষ্ট্ৰী'ৰ কলাত্মক মানৰ অৱনতিলৈয়ে নহয়, এই শিল্পকৰ্মীসকলৰ মাজত ঘটা শিল্পীসুলভ অনুভূতিপ্ৰৱণতাৰ প্ৰৱল খহনীয়ালৈও আঙুলিয়ায়, সেই অনুভূতিপ্ৰৱণতা যি মানুহক আত্মবন্দিত্বৰ মেৰঘৰৰপৰা মুক্ত কৰি অন্য ব্যক্তি বা জীৱৰ অনুভূতি-অভিজ্ঞতাৰ জগতলৈ লৈ যায়। মানুহৰ সকলো বিষয়-শাস্ত্ৰ, জ্ঞান-বিদ্যাৰ ভিতৰত কেৱল গীত, সাহিত্য আদি কল্পনা-আশ্ৰিত কলাসমূহেহে মানুহক এই আত্মবন্দিত্বৰপৰা মোকলাই অন্য চেতন সত্তাসমূহৰ সৈতে অন্তৰঙ্গ পৰিচয় ঘটাব পাৰে আৰু আমাৰ মনত সেইসকলৰ অনুভূতিৰ প্ৰতিফলন ঘটাব পাৰে। 'কলৰে পাততে কাউৰী পৰে' গীতটিয়ে আমাৰ মনত ডাকোৱাল এজনৰ মনোৱস্থাৰ বা 'অ' মোৰ ধৰিত্ৰী আই' গীতটিয়ে দাৰিদ্ৰ-বিহ্বল কৃষক এজনৰ মনোকষ্টৰ যিদৰে প্ৰতিফলন ঘটাব পাৰে তেওঁলোকৰ ওপৰত চলোৱা সমাজতাত্ত্বিক বা অৰ্থনৈতিক অধ্যয়নে তেওঁলোকৰ জীৱন্ত অনুভূতিৰ তেনে আভাস দিব নোৱাৰে। তদুপৰি আন ব্যক্তি বা প্ৰাণীৰ প্ৰতি এইধৰণৰ সংবেদনশীল আন্তৰিকতাৰ অবিহনে কেৱল বৈজ্ঞানিক বা সমাজতাত্ত্বিক জ্ঞানে আমাৰ হৃদয় আৰু সমাজত কোনো পৰিৱৰ্তন আনিব নোৱাৰে। কোনো কলাকৃতিয়ে মানুহক সফলভাৱে আত্মকেন্দ্ৰিকতাৰ উৰ্দ্ধলৈ তুলি ধৰিবলৈ হ'লে সেই কলাৰ গঢ়ন-পঠন-শ্ৰৱণ-দৰ্শন হ'ব লাগিব যত্নশীল, প্ৰগাঢ় আৰু প্ৰচ্ছন্ন, যিধৰণৰ অভিজ্ঞতা বৰ্তমানৰ পৰজীৱী সংগীতৰ এই অপৰিপক্ক, আত্মকামী শৈলীৰদ্বাৰা সম্ভৱ নহয়। এইধৰণৰ শৈলীয়ে মাথোঁ শ্ৰোতাৰ মানৱীয় অনুভূতিসমূহৰ উৎকৰ্ষ সাধনত বাধা দিয়াই নহয়, এই সংগীত-কৰ্মীসকলৰ মাজত এনে অনুভূতিৰ তীব্ৰ আকালৰ কথাও সূচায়। এনে শিল্পকৰ্মীৰ হাতত কলাই তাৰ সকলোবোৰ বৌদ্ধিক-আনুভূতিক সামৰ্থ্য আৰু গুৰুত্ব

হেৰুৱাই মাত্র সাময়িক উত্তেজনা সৃষ্টি তথা ধন আৰু খ্যাতি উপাৰ্জনৰ এক সুগম পন্থাতহে পৰিণত হয়।[২১]

সংস্কৃতিৰ বাণিজ্যিকীৰণৰ ফলস্বৰূপে আজিৰ অধিকাংশ শিল্পকৰ্মীয়েই নগৰ অঞ্চলত আহি থিতাপি লয়হি, আৰু তাৰ ফলত অৱধাৰিতভাৱেই তেওঁলোকে গাঁৱৰ কৃষিজীৱী জীৱনশৈলীৰপৰা আঁতৰি আহে, আৰু লগতে আঁতৰি আহে সেই জীৱন-দৰ্শন প্ৰকাশী লোকভাষাৰপৰা। সংগীতৰ ভাষা নাথাকিব পাৰে, গীতৰ কিন্তু ভাষা থাকে। লোকগীতৰ ক্ষেত্ৰত জনতাৰ মাতৰ ভাষাই হৈছে গীতৰো ভাষা। এই ভাষিক সেতুবন্ধনে সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ লোকৰ মাজত মানসিক-আৱেগিক ঐক্য সাধনত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। কিন্তু বৰ্তমান নগৰ অঞ্চলত বসবাস কৰা প্ৰায়ভাগ অসমীয়া মানুহৰ মাজতেই অসমীয়া ভাষাই এনে এক প্ৰচণ্ড গৰাখহনীয়াৰ সমুখীন হৈছে যে এই নগৰীয়া মানুহখিনিৰ মনৰ তীৰ সাধাৰণ জনতাৰ মনৰ তীৰৰপৰা তীব্ৰ বেগেৰে আঁতৰি যাবলৈ ধৰিছে। এই দুই শ্ৰেণীৰ মানুহৰ মনোজগতৰ এই ক্ৰমবৰ্দ্ধমান দূৰত্ব প্ৰতিফলিত হৈছে আমাৰ প্ৰবন্ধত আলোচিত ভিডিঅ' গীতবোৰৰ গীতৰ চহৰীয়া গায়ক আৰু কৃষিজীৱী কথকক কেমেৰাৰ ইণ্টাৰকাটৰ জৰিয়তে দুজন ভিন ভিন ব্যক্তি বুলি দেখুওৱা কাৰ্যত। কিন্তু আপোন লোকসংস্কৃতি আৰু মাতৃভাষাৰ লগত কোনো ধৰণৰ ঘনিষ্ঠ, নিৰৱচ্ছিন্ন সম্পৰ্ক নথকা এই চহৰবাসী মানুহখিনিয়েই প্ৰযুক্তিবিদ্যাৰ সহজলভ্যতাৰ বলত যি কোনো কলাৰ পৰিৱেশন বা পৰিগ্ৰহণৰ ক্ষেত্ৰত সবাতোকৈ উন্নত সুবিধাখিনি লাভ কৰিছে, আৰু ফলত বৰ্তমানৰ বাণিজ্যিকৃত কলা-ক্ষেত্ৰখনত মাথোঁ তেওঁলোকেই কেতবোৰ কলাৰ সৃষ্টি আৰু প্ৰসাৰৰ ক্ষেত্ৰত একধৰণৰ একচেটিয়া অধিকাৰ লাভ কৰিছে। কিন্তু যিহেতু এই মানুহখিনিৰ এক চহৰকেন্দ্ৰিক, স্বকীয় সংস্কৃতি সৃষ্টি কৰি ল'ব পৰাকৈ মৌলিক প্ৰতিভা আৰু বৌদ্ধিক সংহতিৰ অভাৱ, আৰু যিহেতু তেনে সংস্কৃতিৰ বজাৰখনো হ'ব একেবাৰে ঠেক, গতিকে তেওঁলোকে সাহিত্যিক-সাংগীতিক সমল বিচাৰি কৃষিজীৱী সমাজখনৰ লোকসংস্কৃতিসমূহৰ ওপৰতে নিৰ্বিচাৰ লুণ্ঠন চলায়।

চহৰীয়া কলাকৰ্মীসকলে এইদৰে সাধাৰণ মানুহখিনিৰ মুখৰ কথা, ভাষা, সুৰ, ৰচনাভঙ্গী আদিবোৰ এইদৰে আত্মসাৎ কৰাৰ ফলত সাধাৰণ শ্ৰোতাৰ বাবে এই বিহুগীত আৰু তাৰ ভাষাই প্ৰতিনিধিত্ব কৰা কৃষিজীৱী মানুহখিনিৰ মনোজগতৰ প্ৰকৃত সম্ভেদ পোৱাৰ কোনো উপায় নোহোৱা হ'ল। প্ৰযুক্তিবিদ্যাৰ প্ৰসাৰৰ লগে লগে এই কৃত্ৰিম, ক্ল'ন লোকগীতবোৰে গাঁৱে-ভূঞে এইদৰে ছানি ধৰিলে যে সি নতুনকৈ লোকগীত সৃষ্টি হোৱাৰ বাটটোও চিৰকাললৈ বন্ধ কৰি পেলালে আৰু ৰুদ্ধ কৰি পেলালে এই সাধাৰণ মানুহবোৰৰ কণ্ঠ। কৃষক ৰাইজেও নতুনকৈ গীত সৃষ্টি কৰাৰ সলনি আপাতদৃষ্টিত তেওঁলোকৰ মনৰ কথাকে প্ৰকাশ কৰা যেন লগা এই ক্ল'ন গীতবোৰকে আওৰাবলৈ ধৰিলে, যিবোৰ গীতৰ

কথকসকল ইতিমধ্যে কেতবোৰ যান্ত্রিকভাৱে গান গোৱা পুতলাত পৰিণত হৈছে। এই কথা মনত ৰখা প্রয়োজন যে শ্রোতা বা দর্শকে দীর্ঘদিন ধৰি এনে গীত বা ভিডিঅ'ৰ যোগেদি সাহিত্য-সংগীতৰ ৰসৰ বিকৃতিত অভ্যস্ত হোৱাৰ ফলত ভাষাটোৰ ব্যঞ্জনাসমূহত ভীষণ খেলিমেলিৰ সৃষ্টি হ'ব, আৰু ফলস্বৰূপে অচিৰেই বহুতো বচনভঙ্গীয়ে অনিবার্যভাৱে কেতবোৰ নির্দিষ্ট আৱেগ (ৰস) জগাই তোলাৰ ক্ষমতা হেৰুৱাই পেলাব।[২২] ইয়াৰ লগে লগে তেনে গীত আৰু তাৰ এই বচনভঙ্গীসমূহৰ লগত জড়িত মানৱীয় আৱেগসমূহৰো অৱসান ঘটিব। বিহুগীতৰ ক্ষেত্রত এই প্রক্রিয়া ইতিমধ্যেই আৰম্ভ হৈছে। আজি কোনোবা সমসাময়িক অসমীয়া শিল্পীয়ে আত্মকথামূলক অকৃত্রিম অনুভূতি-অভিজ্ঞতা প্রকাশৰ যোগ্য আৰু ছিৰিয়াছ মাধ্যমৰূপে বিহুগীতক বাছি ল'বনে ? নোলোৱাই স্বাভাৱিক, কাৰণ ইতিমধ্যে বিহুগীতক মাথোঁ কেতবোৰ গা-অহা সুৰ-বাজানা বুলি ধাৰণা এটা আমাৰ মনত এনেদৰে নিগাজী হৈ পৰিছে যে তেনে গীতত প্রকাশিত আৱেগখিনিক গুৰুত্বসহকাৰে লোৱাটো আজি আমাৰ বাবে আৰু সহজ নহয়। এনে এক পৰিস্থিতিত গান শুনাৰ যি এক নিভৃত, অন্তৰঙ্গ আৰু অনিৰ্বচনীয় অভিজ্ঞতা থাকিব পাৰে উঠি অহা চামৰ মাজত তাৰ উমান পোৱা লোকৰ সংখ্যাও কমি আহিছে।

এই গোটেই সমস্যাটোক আৰু জটিল কৰি তুলিছে আমি আকোঁৱালি লোৱা কলাৰ (বা আন যিকোনো বিষয়ৰে) বাণিজ্যিক আৰ্হিটোৱে।[২৩] এই আৰ্হি অনুসৰি কোনো কলাকৃতিৰ সুস্বাস্থ্য বা গুণাগুণ বিচাৰ কৰা হয় তাৰ ব্যৱসায়িক সফলতাৰ মাপকাঠীৰে। পিছে মানুহৰ জীৱনৰ সকলো ক্ষেত্রতে 'সৰহ মানেই সবল' নহয়। এইষাৰ কথা কলাৰ ক্ষেত্রত বিশেষভাৱে সত্য। বিষয়বস্তু আৰু কলাশৈলীলৈ চকু ৰাখি বৰ্তমান অসমীয়া সংগীতৰ উদ্যোগটোত গজি উঠা ('কাঠফুলাৰ দৰে') অসংখ্য গীত-ছবি আদিও অসমীয়া সংগীত আৰু অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ বাবে শুভসংবাদ নহৈ অসমৰ সংগীত আৰু সংস্কৃতিপ্রেমী ৰাইজৰ বাবে এক গভীৰ চিন্তাৰ বিষয়হে হোৱা উচিত। কিন্তু সেই বুলিয়ে এনে গীত-ছবি আদিক আমি কেৱল আবৰ্জনা বা কাঠফুলা বুলি আওকাণ কৰিব নালাগিব, কাৰণ এনে কাঠফুলায়ো কোনো জাতিৰ মানসিক-সাংস্কৃতিক ভূমিৰ গুণাগুণ সম্পৰ্কে গুৰুত্বপূৰ্ণ সংকেত দিব পাৰে, যিবোৰ সংকেতক এৰাই চলাটো সেই সংস্কৃতিৰ বাবে অতিশয় আত্মঘাতী হ'ব পাৰে।

পাদটীকা

১। আমি সচেতনভাৱেই এই পর্যটক মনোবৃত্তিৰ গায়ক বা সংগীতকাৰসকলৰ ক্ষেত্ৰত 'শিল্পী' শব্দটো ব্যৱহাৰৰপৰা বিৰত আছোঁ। 'শিল্পী' শব্দটো আমি সেইসকল ব্যক্তিৰ বাবে আছুতীয়াকৈ ৰাখিছোঁ যাৰ সৃষ্টিসমূহ বজাৰ বা অন্য কোনো বাহ্যিক কাৰকৰ দাবীতকৈ অন্তৰ্জগতৰ সৃষ্টিশীল আৰু অনুভূতিশীল তাড়নাৰ ফলতহে উদ্ভুত। সৃষ্টিশীলতাৰ ক্ষেত্ৰত আমিও ডেৰেক এট্ৰিজৰ সৈতে একমত: "Creation is a private event" (Attridge, 35)।

২। উত্তৰ-আধুনিক আত্ম-সচেতন (ছেল্ফ্-ৰিফ্লেক্সিভ) কলা-সাহিত্যৰ উদ্দেশ্যৰ লগত এনে ছবিসমূহৰ উদ্দেশ্যৰ এক বৃহৎ তফাৎ আছে। উত্তৰ-আধুনিক কলাৰ এই আত্মসচেতনতা আৰু নিজ গঠন-প্ৰণালীৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাৰ কৌশলসমূহো কেতবোৰ বিশেষ কলাত্মক বা বৌদ্ধিক উদ্দেশ্যৰে অতি পৰিকল্পিতভাৱে প্ৰয়োগ কৰা হয়; এইবোৰৰ ব্যৱহাৰ কেৱল কাৰিকৰী চাতুৰ্য প্ৰদৰ্শন বা উপৰুৱা নতুনত্ব সৃষ্টিৰ খাতিৰতে নহয়। (এনে উত্তৰ-আধুনিক কৌশলসমূহৰো কেতবোৰ স্বাভাৱিক সীমাবদ্ধতা আছে, যিবোৰৰ বিষয়ে ইয়াত আলোচনা কৰাৰ অৱকাশ নাই।) পিছে আমি আলোচনা কৰা এই গীতবোৰত দেখা যোৱা এই লক্ষণসমূহ মূলতঃ তাৰ লগত জড়িত কলাকৰ্মীসকলৰ অনুকৰণশীলতা, অ-সতৰ্কতা, কলা-সাহিত্য সম্পৰ্কীয় অজ্ঞানতা তথা নিৰ্বিকাৰতা, তথা কলা-সম্পৰ্কীয় অ-সাধনাৰহে ফল, ই কোনো সচেতন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফল নহয়।

৩। এই পৰিঘটনাসমূহ কিদৰে সংঘটিত হয় সেই সম্পৰ্কে মনোবিজ্ঞানে এতিয়ালৈকে কোনো বিতং বা চূড়ান্ত সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পৰা নাই যদিও মনোবিজ্ঞানৰ একেবাৰে শেহতীয়া শাখা বোধতত্ত্ববিজ্ঞান (কগ্‌নিটিভ ছায়েন্স)-এ এই দিশত ভালেমান গুৰুত্বপূৰ্ণ গৱেষণা চলাই আছে। তাৰে এক প্ৰাথমিক আভাসৰ বাবে আগ্ৰহী পঢ়ুৱৈয়ে পেট্ৰিক ক'ম হ'গানৰ *কগ্‌নিটিভ ছায়েন্স, লিটাৰেছাৰ এণ্ড দ্য আৰ্টছ : এ' গাইড ফৰ হিউমেনিষ্টছ্* (২০০৩) কিতাপখন চাব পাৰে (দ্ৰষ্টব্য : গ্ৰন্থসূচী)। সংগীত বিষয়ক বোধতাত্ত্বিক আলোচনাৰ বাবে চাওক এই কিতাপৰ প্ৰথম অধ্যায়, পৃষ্ঠা ৭-২৯।

৪। এই কলাত্মক অনুভূতিৰ ভক্তি মাৰ্গীয় ধৰ্মীয় অনুভূতিৰে সৈতে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ সাদৃশ্য আছে। এই দুয়ো প্ৰকাৰৰ অনুভূতিতে এহাতে কলাগ্ৰাহী এজনৰ আৰু আনহাতে ভক্ত এজনৰ মন ক্ৰমে সেই কলাত্মক অভিজ্ঞতা আৰু ভক্তিৰসেৰে আচ্ছন্ন হৈ থাকে; তাত দ্বৈততাৰ কোনো অৱকাশ নাথাকে। এই অভিজ্ঞতাৰ প্ৰকৃতি সন্ত কবীৰৰ দোহা এটাৰ মাজেৰে সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে: "যেতিয়া মই আছিলোঁ তেতিয়া হৰি নাছিল, এতিয়া হৰি আছে বাবে মই নাই" ("জব ম্যেই থা ত' হৰি নেহি, অব হৰি হে' ত' ম্যে নাহী")। ভক্তিৰসৰ উচ্ছল অৱস্থাত ভক্তৰ অহং (মই) আৰু হৰিভাৱনা একেলগে সহৱস্থান কৰিব নোৱৰাৰ দৰে কলাত্মক অনুভূতিৰ অমলিন তীব্ৰতাৰ নিমিত্তেও কলাগ্ৰাহী এজনৰ মন সেই কলাবিধৰ সংগ্ৰহণ-অভিজ্ঞতাৰ অনুভৱেৰে আচ্ছন্ন হৈ ৰ'ব লাগিব। এনে আনুভূতিক আচ্ছন্নতা অবিহনে যি কোনো কলাই হৈ পৰে নিস্ফল। হয়তো এই সাদৃশ্যৰ বাবেই পৃথিৱীৰ সকলো ধৰ্মতে আধ্যাত্মিক ভাৱসমূহ প্ৰকাশৰ বাবে মূলতঃ সংগীত আৰু সাহিত্য, এই দুই কলাৰ আশ্ৰয় লোৱা হয়।

৫। এনে অসতৰ্কতা আৰু উত্তৰ-আধুনিক কলাৰ আত্ম-সচেতনতা দুটা সম্পূৰ্ণ বেলেগ কথা। দ্ৰষ্টব্য: টোকা নং ২।

৬। যিহেতু অসমীয়া সংগীত উদ্যোগটোৰ সকলোবোৰ গীত আৰু ছবিয়েই বাস্তৱবাদৰ আধাৰত নিৰ্মিত, সেয়েহে আমাৰ এই মন্তব্যসমূহো এই বাস্তৱবাদিতাৰ কথা মনত ৰাখিয়েই কৰা হৈছে।

৭। আগ্ৰহী পঢ়ুৱৈয়ে YouTube-ত এইটোৰ লগতে এইপ্ৰবন্ধত উল্লিখিত বাকীবোৰ ভিডিঅ' চাব পাৰে।

৮। বৰ্তমান সময়ৰ অসমীয়া গীত, ছবি, সাহিত্য আদিত সুৰাপানে এক নতুন গুৰুত্ব আৰু অৰ্থ লাভ কৰিবলৈ লোৱা দেখা গৈছে, কিন্তু এই গুৰুত্ব পাৰ্বতী প্ৰসাদৰ "জোনাকত ওপঙিল

কিহবাৰে ৰাগী, কেনেবা কৰিলে মন'' জাতীয় গুৰুত্বহে। এই আধ্যাত্মিক ৰাগীৰপৰা শাৰীৰিক ৰাগীলৈ ঘটা অৱৰোহণ অসমীয়া জাতীয় আৰু মানসিক জীৱনৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিৱৰ্তনৰ ইংগিত যেন ভাৱ হয়। এই পৰিৱৰ্তনে সাহিত্য-সংস্কৃতিৰপৰা চৰকাৰৰ আবকাৰী-অৰ্থনৈতিক নীতিলৈকে সকলোতে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা চকুত পৰে। এই ক্ষেত্ৰত আকৌ থলুৱা আৰু বিদেশী সুৰা উভয়ে ভিন ভিন দ্যোতনা বহন কৰে, য'ত থলুৱা সুৰাৰ ক্ষেত্ৰত এক 'জনজাতীয় সংস্কৃতিৰ সুবাস' জাতীয় ইতিবাচক আৰু বিদেশী সুৰাৰ ক্ষেত্ৰত অহংকাৰ, আভিজাত্য আদি তামসিক আৰু নেতিবাচক ব্যঞ্জনা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে, ডিস্ক' ভন্টিয়ে সুৰাপান কৰা এই বাৰখনৰ টেবুল এখনত বহি দুজন দুৰ্ধৰ্ষ চেহেৰাৰ মানুহে গীতটোৰ তালে তালে হালি-জালি ছোৱালীজনীলৈ চাই থকা দেখা যায়। মানুহ দুজনৰ সমুখত টেবুলত এথাল ভজা মাংস, দুগিলাছ বিলাতী সুৰা আৰু দুটা ৰিভলভাৰ। ডিস্ক' ভন্টিৰ বিলাতী সুৰাপান কাৰ্যৰ এনে ভৰ্ৎসনা-সনা উপস্থাপনৰ বিপৰীতে, এই প্ৰবন্ধৰ আৰম্ভণিতে বৰ্ণনা কৰা 'অহেতুক' ছবিখনৰ 'মেঘৰ জলঙাৰে' গীতটোৰ থলুৱা পদ্ধতিৰ সুৰাপানৰ দৃশ্যায়নত এক ইতিবাচক ব্যঞ্জনাহে দেখা যায়। পিছে এই গীতটোতো নাৰী-পুৰুষ সকলোৰে হাতৰ চুঙাবোৰত গাভৰুকেইজনীমানে থলুৱা সুৰা বাকি দিয়া দেখা যায় যদিও গীতটোত কেৱল পুৰুষকেইজনেহে এই সুৰা পান কৰে আৰু কৰি মতলীয়া হয়। পৰ্দাত ওলোৱা তিৰোতাকেইগৰাকীয়ে কিন্তু এবাৰো তেওঁলোকৰ সুৰাভৰ্তি চুঙাকেইটা মুখলৈ নিয়া চকুত নপৰে। সুৰাপান সম্পৰ্কীয় এইধৰণৰ পুৰুষতান্ত্ৰিক মূল্যবোধসমূহ এক মন কৰিবলগীয়া বিষয়।

৯। গীতটোৰ ভিডিঅ'টোৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই কথাখিনিৰ গোড়া পুৰুষতান্ত্ৰিক ইংগিতটোও মন কৰিবলগীয়া। গোটেই ভিডিঅ'টোত কেমেৰাই বাৰে বাৰে মিনি স্কাৰ্ট, হট্‌পেণ্ট আদি স্বল্পবস্ত্ৰ পৰিহিতা নাচনীবোৰৰ শৰীৰৰ বিভিন্ন অংশত দৃষ্টি নিবদ্ধ কৰা কাৰ্যই আৰু গায়কৰ চৌপাশে নাচি থকা এই নাচনীবোৰৰ কামোদ্দীপক ভাৱ-ভঙ্গীয়ে নাৰী শৰীৰৰ এনে ৰূপৰ প্ৰতি থকা এক বিকাৰগ্ৰস্ত যৌন আকৰ্ষণৰ ইংগিত দিয়ে। পৰম্পৰাগত বিহুগীতত দেখা যোৱা স্বাভাৱিক যৌনতাৰ লগত এই বিকৃত যৌন আকৰ্ষণ (ফেটিশ্‌)ৰ পাৰ্থক্য আকাশ-পাতাল। তদুপৰি ভিডিঅ'টোৰ একেবাৰে শেষৰ এলানি ধাৰাবাহিক শ্বট (ম'ণ্টাজ)ত দেখা যায় যে গীতটোৰ নায়িকা অথবা ডিস্ক' ভন্টিয়ে প্ৰতিটো শ্বটতে বেলেগ বেলেগ পছিমীয়া সাজত কেমেৰাৰ ফালে আগবাঢ়ি আহি একেবাৰে শেষৰ শ্বট্‌টোত মেখেলা-চাদৰ এযোৰ পিন্ধি কেমেৰাৰ সমুখত থিয় হয়হি। এইলানি শ্বটে সূচাব বিচাৰিছে যে অৱশেষত নায়িকাই মিনি স্কাৰ্ট পিন্ধা ডিস্ক' সংস্কৃতিৰপৰা বিশুদ্ধ অসমীয়া সংস্কৃতিলৈ উভতি আহিল, অৰ্থাৎ নায়িকাৰ সাংস্কৃতিক 'ঘৰ ৱাপ্‌চি' কৰা হ'ল। কিন্তু এই ভিডিঅ'টোৰ আৰম্ভণিৰপৰা একেবাৰে শেষলৈকে হিপহিপৰ সুৰেৰে ডিস্ক' ভন্টিক মিনি স্কাৰ্ট পিন্ধিবলৈ আৰু জিনচ্‌ পেণ্ট পিন্ধিবলৈ মানা কৰা গায়কৰ পছিমীয়া বেশ-ভূষা আৰু আদব-কায়দাৰ কোনো পৰিৱৰ্তন নঘটে। (গীতটোৰ পুৰুষ চৰিত্ৰবোৰৰ এই অপৰিৱৰ্তনীয়তাৰ সংকেত গীতটোৰ আৰম্ভণিৰ আৰু শেষৰ দুটা পুনৰাবৃত্ত শ্বট্‌ৰপৰাই পাব পাৰি।) কাৰণ পুৰুষতান্ত্ৰিক ধাৰণা মতে সমাজৰ সংস্কাৰ আৰু নৈতিকতা ৰক্ষাৰ দায়িত্ব কেৱল নাৰীসকলৰ। ডিস্ক' ভন্টিৰ বেশভূষাৰ এই পৰিৱৰ্তনে মাথোঁ পিতৃতান্ত্ৰিক ব্যৱস্থাটোত নাৰীৰ অপৰিৱৰ্তনীয়তাক বাহাল ৰাখে। (কথাবোৰ ইয়াতকৈ যথেষ্ট জটিল যদিও এই আলোচনাত ইয়াতকৈ অধিক জটিলতালৈ সোমোৱা সম্ভৱ নহয়।)

১০। ইয়াৰ বিপৰীতে এনে আত্মকামী কলা-কৌশলসমূহ হিন্দীকে আদি কৰি অন্যান্য ভাষাৰ ভিডিঅ' গীতত বহু দিন ধৰি চলি অহা দেখা যায়। এই প্ৰবন্ধত সেইবোৰৰ কথা আছুতীয়াকৈ বিচাৰ কৰাৰ অৱকাশ নাই যদিও ইয়াত আলোচিত অসমীয়া ভিডিঅ' গীতৰ ভালেখিনি কথা সেই গীতবোৰৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। আলোচিত অসমীয়া গীতিছবিবোৰ এই প্ৰভাৱশীল ভাষাসমূহৰ গীতিছবিবোৰৰ প্ৰভাৱৰ ফলত সৃষ্টি হোৱাৰ সম্ভাৱনাই বেছি।

১১। মন কৰিবলগীয়া যে সাধাৰণতে এই নতুন গীতবোৰে বিহুগীতৰ বাহিৰে অসমৰ আন লোকগীতৰপৰা ভাৱ-আকাৰ বা ভাষা-সমল আহৰণ কৰা তেনেধৰণে চকুত নপৰে। বিহুগীতৰ ইহজাগতিকতা ইয়াৰ এক কাৰণ হ'ব পাৰে যদিও গোৱালপৰীয়া লোকগীত বা আন আন অঞ্চল আৰু উপভাষাৰ গীততো এনে ইহজাগতিকতা নথকা নহয়; কিন্তু তেনে গীতৰ প্ৰতিও এই কলাকৰ্মীসকলৰ বিশেষ আগ্ৰহ দেখা নাযায়। সাম্প্ৰতিক অসমীয়া গীত-কবিতা আদিত আধ্যাত্মিকতা, অতীন্দ্ৰিয়বাদিতা আদিৰ দৰে অনুভূতিসমূহৰ ক্ৰমবৰ্দ্ধমান অৱলুপ্তিও লক্ষণীয়। (আধ্যাত্মিকতা বুলি কওঁতে আমি মাথোঁ ধৰ্মীয় পৰজাগতিকতাৰ কথাই কোৱা নাই; প্ৰকৃতি বা প্ৰেমিকাৰ ৰূপত ঘটা কবিৰ ৰোমাণ্টিক আত্মবিলোপনেও একপ্ৰকাৰৰ আধ্যাত্মিকতাৰ ৰূপ ল'ব পাৰে, যিটো দেখা যায় পাৰ্বতী প্ৰসাদকে আদি কৰি বিভিন্ন অসমীয়া কবি-গীতিকাৰৰ সৃষ্টিৰাজিত।) অসমীয়া কাব্য-সাহিত্যৰ এই গতিপথ সম্পৰ্কেও গভীৰভাৱে চিন্তা-চৰ্চা কৰাৰ যথেষ্ট থল আছে।

১২। সাহিত্যত আঙ্গিকৰ এনে পৰজীৱীতা সম্পৰ্কীয় বিশদ আলোচনাৰ বাবে চাওক Adams (1990), Donovan (2011), Donovan (2016), আৰু Shapiro (1988)।

১৩। এইক্ষেত্ৰত ইংৰাজী সমালোচক ডেৰেক এট্ৰিজৰ মন্তব্য গুৰুত্বপূৰ্ণ। এট্ৰিজে দাৰ্শনিক ইমানুৱেল কাণ্টৰ মৌলিকত্ব সম্পৰ্কীয় ধাৰণাসমূহ আলোচনা কৰি কৈছে যে কাণ্টে "যি ধৰণৰ মৌলিকত্বক 'অনুকৰণীয় মৌলিকত্ব' আখ্যা দিছিল সেই মৌলিকত্ব হৈছে এক বিৰল মনীষা বা জিনিয়াছৰ ফল, যি অনাগত প্ৰজন্মসমূহৰ মনীষাবিহীনা কিন্তু নব্য ধাৰাসমূহ অতি সহজে অনুকৰণ কৰিব পৰা শিল্পীসকলৰদ্বাৰা প্ৰণালীবদ্ধ উৎপাদনৰ বাবে এক অনুকৰণীয় আৰ্হি দাঙি ধৰে, আৰু অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণভাৱে, ভৱিষ্যতৰ তৎসদৃশ 'অনুকৰণীয় মৌলিকত্ব' সৃষ্টিৰ প্ৰতিও উদ্দীপনা যোগায়। ইয়াৰে প্ৰথমবিধ [অৰ্থাৎ, মনীষাবিহীন] শিল্পীয়ে মৌলিক শিল্পসমূহৰ সংৰচনাৰ নীতি-নিয়মবোৰ বুজি লৈ তাক কেৱল 'অনুকৰণ' কৰে, আৰু দ্বিতীয়বিধ [অৰ্থাৎ মনীষাসম্পন্ন] শিল্পীয়ে এনে শিল্পসমূহক 'অনুসৰণ' কৰি তাৰ মৌলিকত্বৰ প্ৰতি মৌলিকভাৱে সঁহাৰি জনোৱাৰ নন পথ বিচাৰি উলিয়ায়।" (আমাৰ অনুবাদ, Attridge, 36)। পৰজীৱী সংগীত-কৰ্মীসকল ইয়াৰে প্ৰথম, মনীষাবিহীন শ্ৰেণীৰ শিল্পী।

১৪। নতুনত্ব মানেই মৌলিকত্ব নহয়। ইমানুৱেল কাণ্টৰ ভাষাত, "অৰ্থহীন বেলবেলনিতো নতুনত্ব থাকিব পাৰে," কিন্তু তাত মৌলিকত্ব নাথাকে। এই সম্পৰ্কে অধিক আলোচনাৰ বাবে চাওক এট্ৰিজ (২০০৪)ৰ উক্ত গ্ৰন্থ।

১৫। দ্ৰষ্টব্য Studwell and Lonergan (1999).

১৬। ইণ্টাৰনেটৰ একাধিক উৎস অনুসৰি এই লেড্‌বেলীয়েই 'ৰি আৰ ইন দ্য ছেইম ব'ট ব্ৰাদাৰ' গীতটিৰো ৰচয়িতা। ইউটিউব আদি বিভিন্ন ৱেবছাইটত অতি সহজে লেড্‌বেলিৰ কণ্ঠত এই গীতটিৰ ৰেকৰ্ডিঙো পোৱা যায়।

১৭। বন্ধনিৰ ভিতৰৰ সংখ্যাই গীতটোৰ প্ৰতিটো সংস্কৰণৰ মুক্তিৰ বৰ্ষক সূচাইছে। একাধিক বৰ্ষসংখ্যাই একেজন শিল্পীৰদ্বাৰা বাণীবদ্ধিত একাধিক সংস্কৰণক নিৰ্দেশ কৰিছে।

১৮। ইয়াৰ মাজতে দ্য ছীকাৰছ্ (১৯৬৪), দ্য কাৰ্টাৰ চিষ্টৰ্ছ (১৯৬৪) আদিৰ দৰে দুই এক ব্যতিক্ৰম শ্বেতাঙ্গ শিল্পীৰ দল আছিল যদিও তেওঁলোকৰ সংখ্যা আছিল একেবাৰে কম। তদুপৰি দ্য ছীকাৰছ্ আছিল এক অষ্ট্ৰেলিয়ান দল, যি বাবে তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ পৰিৱেশনৰপৰা এই শাৰীকেইটা বাদ দি আমেৰিকান তথা মানৱ ইতিহাসৰ এই ক'লা অধ্যায়ক গাপ দিয়াৰ তাগিদা অনুভৱ কৰাৰ সম্ভাৱনা আছিল কম। একেদৰে দ্য কাৰ্টাৰ ছিষ্টাৰ্ছ আছিল মূলতঃ লোকগীত, গছ্পেল আৰু কাণ্ট্ৰি সংগীতৰ অনুশীলনক, আৰু সেয়েহে তেওঁলোকৰ বাবে হয়তো লোকসংগীতৰ বিকৃতিকৰণ সমৰ্থনীয় নাছিল।

১৯। এইখিনিতে আমি 'বিকৃতি' আৰু 'ব্যতিক্ৰম'ৰ মাজৰ পাৰ্থক্য সম্পৰ্কে স্পষ্ট হোৱা উচিত। কোনো এক গীতৰ যিকোনো পশ্চাদৱৰ্তী পৰিৱেশনেই মূল পৰিৱেশনৰ (বা ৰূপৰ) এক ব্যতিক্ৰম, কিন্তু সকলো ব্যতিক্ৰমেই বিকৃতি নহয়। বিকৃতিৰ মূল সংকেত হৈছে গীতটিৰ বিষয়বস্তু আৰু ৰীতি-নিৰ্ধাৰিত ৰস আৰু গীতটোৰ পৰৱৰ্তী পুনৰ্ব্যাখ্যাই নিৰ্দেশ কৰা ৰসৰ মাজত দেখা যোৱা প্ৰভেদ। যেনে, কোনো আধ্যাত্মবাদী কবিৰ অন্তৰাত্মাৰ আকুলতা প্ৰকাশি ভক্তি-ৰসৰ গীত এটিক আদি-ৰসাত্মক নৃত্য-সংগীতৰূপে পৰিৱেশন কৰা, বা দলিতজনৰ শোষণ-বঞ্চনাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰা কৰুণ বা ৰৌদ্ৰ ৰসৰ গীত এটাক আনন্দ উল্লাসৰ গীতৰূপে তুলি ধৰাৰ অৰ্থ হৈছে গীত এটিৰ মূল ৰূপৰ বিকৃতি ঘটোৱা। এইক্ষেত্ৰত চকুত ৰাখিবলগীয়া কথা হৈছে এই পুনৰ্ব্যাখ্যাত গীতটোৰ ভাৱ-সাৰ বা মূল ৰস কি ৰূপত ৰক্ষা পৰিছে বা নস্যাৎ কৰা হৈছে। ইয়াত 'অবিকৃত' শব্দটো এই অৰ্থতে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে।

২০। এই প্ৰসঙ্গত তফজ্জুল আলীৰ মন্তব্য প্ৰণিধানযোগ্য— "[ভূপেন হাজৰিকাৰ] এটা জনপ্ৰিয় গীত 'পৰহি পুৱাতে টুলুঙা নাৱতে ৰংমন মাছলৈ গ'ল।' এই গীতটো শুনিলে ততালিকে তাত ব্যৱহাৰ কৰা বিহুগীতৰ তালৰ ছন্দই পোনতে আহি আমাৰ সেই ছন্দৰ সৈতে চিনাকি কাণত খুন্দিয়ায়, কিন্তু অলপ থমকি ৰৈ ভাবিলে দেখা যায় যে বিচক্ষণ সুৰকাৰে বিহু বিহু লগা ওৰণিৰে ঢাকি আমাক এটা নতুন সুৰ উপহাৰ দিছে। এই গীতটোৰ থলুৱা সুৰৰ ৰীতিৰ সৈতে (style) পছিমীয়া সুৰৰ গায়ন ৰীতিৰ (singing style) অপূৰ্ব সমন্বয় ঘটিছে। গীতটোৰ 'পৰহি পুৱাতে টুলুঙা নাৱতে' কথাখিনিত থলুৱা সুৰেই প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰিছে, কিন্তু 'নাৱতে' শব্দটোৰপৰা 'ৰংমন মাছলৈ গ'ল'লৈকে পছিমীয়া গায়ন-ৰীতিৰ মৃদু পৰশ লাগিছে। তাৰ পিছত 'ক'ৰবাত কেনেবাকৈ ঘঁৰিয়ালে ধৰিব'ৰপৰা 'ৰংমন নাইকিয়া হ'ল'লৈকে সুৰভাগ তেজপুৰ-জামুগুৰি অঞ্চলৰ সুৰৰ আধাৰত ৰচিত হৈছে, কিন্তু 'হিয়াখনি ভুকুৱাই, আকাশলে' চাই চাই, ৰহদৈ বাউলি হ'ল' অংশটোত আকৌ পছিমীয়া সুৰৰ ৰীতি আহি পৰিছে। 'অ' টো যাঃ গুচি/নিশাকে নেওচি/ৰংমনক আনিবৰ হ'ল' অংশটোত হাজৰিকাই নিজস্ব সুৰ-ভঙ্গিমাৰে ৰহদৈৰ অন্তৰৰ অসহায় বেদনা আৰু ক্ৰোধ প্ৰকাশ কৰি, শেষৰ শাৰী দুটাত বিহু সুৰৰ কোমল পৰশেৰে ৰংমনৰ নিথৰ দেহাটো নৈৰ পাৰৰ বালিত শুৱাই থৈ দিছে।... *এইখিনিতে মনত ৰাখিব লাগিব যে ভূপেন হাজৰিকাই পছিমীয়া সুৰৰ আভাস মাত্ৰ লৈ তাকে নিজৰ ধৰণে সজাই-পৰাই তেওঁৰ সুৰৰ মাজতহে খাপ খুৱাই দিছে"* (অতিৰিক্ত গুৰুত্ব আমাৰ; আলী, পৃ:৬)।

২১। কলাসুলভ কাৰ্যকাৰিতাৰদ্বাৰা আমি কলাৰ উদ্দেশ্যধৰ্মী, ঠেক ভাৱাদৰ্শবাদী আৰু (ৰাজনৈতিক) প্ৰচাৰমুখী উপযোগিতাৰ কথা কোৱা নাই; ইয়াৰদ্বাৰা আমি যি কোনো মহৎ কলাৰে যি আত্মিক প্ৰাচুৰ্য প্ৰদায়ক আৰু আৱেগিক সংবেদনশীলতাবৰ্ধক গুণাগুণ তাৰ কথাহে কৈছোঁ।

২২। উদাহৰণস্বৰূপে, কোনোবাই যদি আমি আলোচনা কৰা ভূপেন হাজৰিকাৰ 'অ' মোৰ ধৰিত্ৰী আই' গীতটোক নতুন সুৰ-সংগীতেৰে উদ্দাম নৃত্য-গীত (ডান্স নাম্বাৰ)ৰূপে পৰিৱেশন কৰে, তেন্তে তাৰ বিশেষ বাক্যবিন্যাসে ("ধৰিত্ৰী আই মোৰ/আমাক তুমি নেৰিবা/ তোমাৰ চেনেহ বিনে আই আমি নিৰুপায়") স্বাভাৱিকতে এটা সময়ত আমাৰ মনত কৰুণ অনুভূতিসমূহ উদ্ৰেগ কৰিব নোৱৰা হ'ব।

২৩। এই বাণিজ্যিক দৃষ্টিভঙ্গী মতে মুম্বাই সাম্প্ৰতিক ভাৰতৰ বা গুৱাহাটী সাম্প্ৰতিক অসমৰ 'সাংস্কৃতিক ৰাজধানী'। পিছেই এইবাবে নহয় যে এই ঠাইসমূহত ভাৰতৰ বা অসমৰ সকলো থলুৱা সংস্কৃতিৰে সহৃদয় সাধনা কৰা হয়; বৰং এইবাবেহে যে এই ঠাইসমূহত সকলো সংস্কৃতিৰে বাণিজ্যিকীকৰণ বা পেকেজিং কৰা হয় আৰু বিক্ৰী কৰা হয়।

গ্ৰন্থসূচী

আলী, তফজ্জুল। "আধুনিক অসমীয়া সংগীতৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ সংগীতকাৰ"। *সাতসৰী* ১.১১ (২০০৬): ৪-৮।

Carol, J. Adams. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist–Vegetarian Critical Theory.* Sydney: Bloomsbury, 1990.

Attridge, Derek. *The Singularity of Literature.* New York: Routledge, 2004.

Donovan, Josephine. "Aestheticizing Animal Cruely." *College Literature* 38.4 (2011): 202-217. Web. 10 Jul 2015.

– *The Aesthetics of Care: On the Literary Treatment of Animals.* London: Bloomsbury Academic, 2016.

Hogan, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature and the Arts: A Guide for Humanists.* New York: Routledge, 2003.

Shapiro, Michael and Marianne. *Figuration in Verbal Art.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

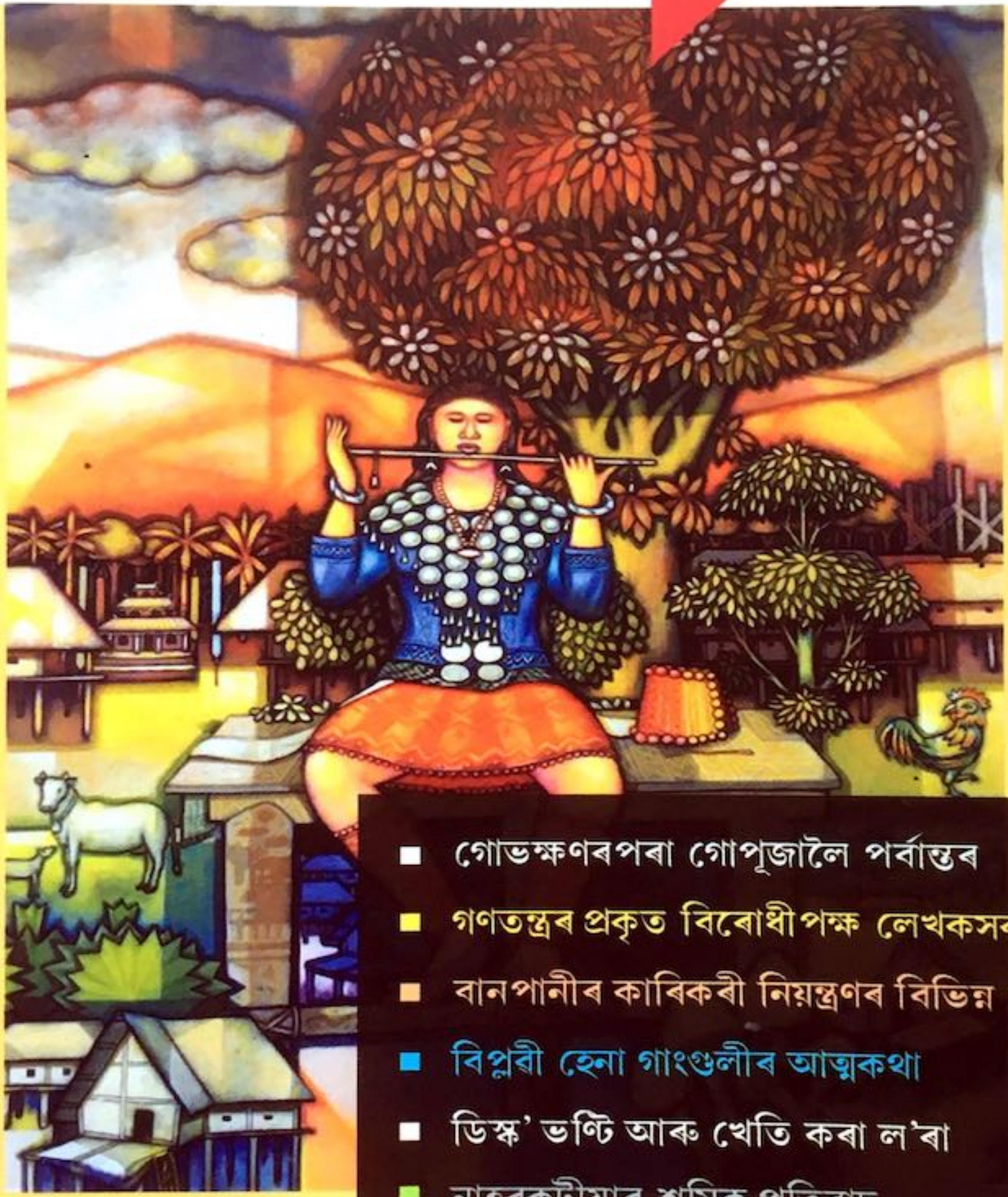
W. E. Studwell and D. F. Lonergan. *The Classic Rock and Roll Reader: Rock Music from its Beginnings to the mid-1970s.* Abingdon: Routledge, 1999.

লেখক গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ইংৰাজী বিভাগৰ গৱেষক-ছাত্ৰ।

সমাজ-সাহিত্য-সংস্কৃতি বিষয়ক আলোচনী

দ্বিতীয় সংখ্যা

অক্টোবৰ ২০১৭-মাৰ্চ ২০১৮



- গোভক্ষণৰপৰা গোপূজালৈ পৰ্বান্তৰ
- গণতন্ত্ৰৰ প্ৰকৃত বিৰোধীপক্ষ লেখকসকলেই
- বানপানীৰ কাৰিকৰী নিয়ন্ত্ৰণৰ বিভিন্ন পাৰ্শ্ব
- বিপ্লৱী হেনা গাংগুলীৰ আত্মকথা
- ডিস্ক' ভণ্টি আৰু খেতি কৰা ল'ৰা
- নাহৰকটীয়াৰ শ্ৰমিক প্ৰতিবাদ
- ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাৰ চাহশ্ৰমিক আন্দোলনৰ প্ৰকাৰ