time & tide

AN E-JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF HISTORY

St. Paul's Cathedral Mission College

33/1, Raja Rammohan Roy Sarani, Kolkata-700009

Phone: +91 33 23503682 • Email: ticspcmc@gmail.com

www.spcmc.ac.in

St. Paul's Cathedral Mission College
Department of History
Online Students' Seminar
10.6.2025
Time: 11 am

"PRESERVING OUR PAST: TANGIBLE AND INTANGIBLE HERITAGE IN INDIA"

Programme Schedule: -

- Prayer & Welcome Address by Teacher in Charge -**Dr. Sudipta Midday**
- Speech by Vice Principal- **Prof. Binayak Bhattacharya**
- Speech by IQAC Coordinator- **Dr. Jaya Mukherjee**

Speakers:

Arinjita Roy, Sem-6, "Bakarkhani : About Love & Culinary Culture."

Samiran Das, Sem-2, "ঐতিহ্যের আলোকে বন্দরনগরী দন্তপুর ও মোগলমারীর উৎক্ষনন বৃত্তান্ত।"

Rahul Majumdar, Sem-4 : "ডোকরা শিল্পের ইতিবৃত্তি"

Srija Bagui, Sem-6 : 'Chou: Where Folk tales come alive."

Srabanti Mandal, Sem-4: "Street Food Culture: A Culinary Heritage of Bengal"

Sayantani Paul, Sem-2- "Botanical Garden and Preserving Natural Heritage."

Arghyadeep Ghosh, Sem-4: "Long Live the Queen: Tracing the Colonial Echoes in Bengal's Tangible and Intangible Heritage."

Adi Marick, Sem-4– "Kumbha Mela: Plunging into the Cultural Heritage of the Country.

Abhik Bandyopadhyay, Sem-6 : "Timeless Music: A Treasured Heritage of the Country."

Preserving Our Heritage: Tangible & Intangible Heritage of India

Case Study: *BAKARKHANI : ABOUT LOVE AND CULINARY CULTURE*

Arinjita Roy

Introduction:

Heritage, which encompasses the legacy we inherit from the past, including cultural and natural elements, and what is passed down to future generations. It is a multifaceted concept encompassing tangible and intangible aspects, like historical sites, tradition and cultural practices. There are different traditions found in different countries all over the world.

Similarly, our country ***India*** also has a vast treasure trove of traditions. Among of them, the cultural heritage of our country is particularly noteworthy. The diversity of culture is the main feature of the cultural tradition of India. ***Culinary culture or Food culture*** has taken an important place among the cultures of our country. Our country's food culture is not only famous for its indigenous cooking styles. Rather, the fusion of indigenous cooking styles with foreign cooking styles has made India's food culture richer, and Indian food culture has reached its peak of fame in the world.

Culinary Culture:

Culinary culture encompasses the habits, rituals, practices and traditions related to food, including how it's grown, prepared, consumed and celebrated. It's collective set of beliefs, values and ways of life surrounding food that shapes a culture's identity and social interaction.

Food is more than just sustenance – it's a reflection of culture, tradition, and heritage. Across the globe, families pass down recipes from generation to generation, preserving their cultural identity through the flavors and aromas of traditional dishes. Culinary culture helps us to build a deep connection with our roots and traditions. Like:-

1. ***Embracing Diversity***
2. ***Sharing Family Stories***
3. ***Honoring Ancestral Traditions***
4. ***Passing Down Knowledge***
5. ***Celebrating Unity.***

While discussing culinary culture, the name of a dish come up whose cooking style, although not traditionally indigenous, but it was originated from ***undivided Bengal***, our country ***India***. That food is the most delicious ***BAKARKHANI.***

Bakarkhani:

Bakarkhani is a thick, spiced, and slightly sweet flatbread from ***Mughlai cuisine***, popular in Bangladesh and parts of India. Bakarkhani is prepared on certain ***Muslim religious festivals in South Asia*** and is now popular as ***sweet bread***. Bakarkhani is almost biscuit-like in texture, with a hard crust. The chief ingredients are ***flour, semolina, sugar, molasses soaked in saffron, poppy or nigella seeds, salt, and ghee (clarified butter).*** Not only in ***Bangladesh*** and ***India***, Bakarkhani is still popular in ***Muslim-populated areas of Afghanistan and Russia***. The first Bakarkhani shop in ***Dhaka*** was established ***near Lalbagh Fort.*** This dish named after the ***Mughal aristrocrat and the Zamindar of Buzrug-Umedpur and***

SalimAbad; Mirza Agha Baqer and his lover Khani Begum.

Legends Behind 'Bakarkhani':

To know about the history of this dish, we have to go back to the ***18th century*** and learned about two protagonists who came to ***Makhsudabad (later Murshidabad)*** and went to create history.

According to historian ***Sir Jadunath Sarkar, Murshid Quli Khan*** was born a Hindu in the ***Deccan in India, in 1670 CE.*** He was sold as a slave to a Persian noble named ***Haji Shafi,*** who raised him as a Muslim and named him ***Muhammed Hadi***. Later, he travelled to ***Persia*** with his master and finally returned to India, where he worked under the ***Diwan of Vidarbha in 1698.*** Hadi's expertise in administrative matters drew the attention of ***Mughal emperor Aurangzeb***, who promoted him as ***Diwan of Bengal in 1700 CE***. Now known as ***Murshid Quli Khan***, he was accompanied by a ***young protégé*** who had travelled back with him from Persia, ***Mirza Agha Baqer Khan***. He trained the young man to be a warrior, army commander and an administrator.

Murshid Quli Khan

Indeed, ***Agha Baqer*** was a remarkable young man, and apart from being a military strategist, he was also a scholar in ***Arabic and Persian***. The story goes that Agha Baqer was first posted as a military ***commander in charge of the Chittagong district in present-day Bangladesh by Murshid Quli Khan***.

According to legend, while serving as Diwan there, he became deeply enamoured of ***Khani Begum***, a ***beautiful dancer from Arambagh near Dhaka.*** Unfortunately, theirs was a love destined to fail. A local ***'kotwal' or police chief, Jainul Khan***, was also relentlessly pursuing Khani Begum. In what is akin to a

Bollywood blockbuster plot, Agha Baqer once rescued Khani Begum from the 'clutches' of Jainul, only to fall into a trap hatched by Jainul and his police team. While Jainul escaped, people were led to believe that Agha Baqer and Khani Begum had killed him.

Despite the lack of evidence or a witness, ***Agha Baqer*** was arrested and produced in the court of ***Murshid Quli Khan***, who was by then the ***Nawab of Bengal***. Being a just

ruler, the Nawab condemned Agha Baqer to death. Even though he had literally raised him, he sent Agha Baqer into the cage of a hungry tiger to meet his deadly fate. But, in a dramatic turn of events, Agha Baqer killed the tiger and emerged a free man. Meanwhile, taking advantage of his absence, ***Jainul Khan*** kidnapped and killed ***Khani Begum*** before Agha Baqer could return. The depressed Agha Baqer, who was fond of cooking, developed his own special ***flatbread or roti***, which he named after the woman he loved ***– Khani Begum.***

– The new, layered, crispy bread became very popular and was called 'Bakar-Khani-Roti' to immortalize their tragic love story.

Bakarganj:

After the death of Khani Begum, a devastated Agha Baqer settled in his ***jagirs in the parganas of Umedpur and Salimabad in Barisal district of present-day Bangladesh in 1742 CE***, in an area that later came to be known as ***'Bakarganj'***. Under his rule, Bakarganj went on to become an ***important trading hub***, visited by merchants from as far as ***Armenia and Persia***. That place was once the hub of ***Kashmiri and Armenian merchants*** who traded in ***salt and hides***.

Arinjita Roy; Department of History; Semester 6; SPCMC; University of Calcutta

Kashmir and Bakarkhani:

While Agha Baqer died in ***1754 CE***, his ode to the love of his life – ***Bakarkhani*** – survived, thrived and travelled across South Asia. Even though the flatbread originated in the area around ***Murshidabad, Dhaka, Chittagong and Barisal***, all part of ***Bengal before Partition***, by the ***beginning of the 19th century***, it had travelled far and wide along with people, troops and traders. Apart from ***Bangladesh/West Bengal***, ***Bakarkhani*** is extremely popular in ***Kashmir*** as well.

It is also famous in Kashmir. It is typically consumed hot, during breakfast, often with ***chai (tea)***. It is also used for

celebrations and special occasions. It is believed that ***Bakarkhani*** was introduced to ***Kashmir by these merchants***, even though there is no

documented evidence to support this claim.

Bakarkhani in Different Regions:

'Bakarkhani', as street food, is a popular dish in various parts of India. Like ***Dhaka, Chittagong, Rajshahi and Kolkata.*** In places like ***Lucknow*** and ***Patna***, it is available only during the ***holy month of Ramadan***. Interestingly, the Bakarkhani of Patna is made by Hindu bakers. It has also has gained social importance, being served at ***weddings in Kashmir and Hyderabad***.

In Kolkata, a variant of Bakarkhani is ***a breakfast staple*** served along with hot tea in old areas of the city, like ***Mominpore***. A small bakery, ***'K Ali Bakery' on Mominpore Road***, has been baking this flatbread

K Ali Bakery, Kolkata; Captured by Madhuri Khatti

every morning for more than 80 years and selling it at ***Rs 2 apiece***. Despite the looming threat from fast-food joints, local delicacies like Bakarkhani have survived in small pockets – allowing the legacy of the grief-stricken ***Agha Baqer Khan*** to live on.

Preparations:

Bakarkhani is made by kneading together ***flour, ghee, in some cases cardamom, sugar and salt with water***. The dough is then flattened. The bread is made by stretching a sheet of dough repeatedly and interleaving with ***ghee, molasses, saffron water, poppy or nigella seeds***

before baking on a ***tandoor or tawa girdle***.

In some parts, it is a ***circular flatbread stuffed with cheese, dry fruit or sweet semolina*** and it even looks and tastes like biscuit in other places.

Chittagonian Bakarkhani

Variations:

It is also known as ***shukha* (meaning 'dry') *naan* or *shukha roti*** due to its dry texture. ***Hakim Habibur Rahman***, author of ***'Dhaka Panchas Baras Pahle'***, lists ***three variations of bakarkhani***; ***Gao-joban, shuki (shukha) and nimshuki***. There are also other variations such as ***kaicha-ruti, mulam and chinshuki***.

Outside of Dhaka, different types of Bakarkhani are eaten across the country. The ***Bakarkhani***

of Sylhet and ***Chittagong*** resemble a ***sweet and syrupy porota***, whilst the Bakarkhani of ***Dinajpur*** is thick and doughy and often contains pieces of ***morobba.***

There is also a ***Kashmiri variant*** of bakarkhani, which is a thinner variety, similar to ***round naan*** in appearance, but crisp and layered, and ***sprinkled with sesame seeds***. It is typically consumed hot, during breakfast, often with ***noon chai***.

Kashmiri Bakarkhani

Bakarkhani in Literature:

The popularity of this dish is so high that it is even mentioned in literature. Impressed by the historical heritage of Bakarkhani, Bengali poet Pratul Mukhopadhyay wrote in his poem- **[“আলু বেচো, ছোলা বেচো, বেচো বাকরখানি / বেচো না বেচো না বন্ধু তোমার চোখের মণি। / ঝিঙে বেচো পাঁচ সিকেতে হাজার টাকায় সোনা / হাতের কলম জনম দুঃখী তাকে বেচো না।”]** That means- ***[“Sell potatoes, sell gram sell bakarkhani / Don’t sell, don’t sell, friend the jwel in your eye. / Sell ridge gourd for five cents / Gold worth a thousand rupees / The pen in hand is born sad / Don’t sell it.”]***

Pratul Mukhopadhyay

Conclusion:

Tradition or culture is a source of great pride for every country. It can be any kind of culture. But the culture that I have talked about today, that is food or culinary culture. I believe that, food is an essential part of every culture. It’s more than just a means of sustenance, but a way of expressing oneself, connecting with others, and passing on rich cultural

heritage. Food is deeply ingrained in our cultural identity and serves as a representation of our heritage, history, and values.

We can use food to promote diversity and inclusion by learning about who the communities we work with are and honouring the different histories their various food cultures come from.

For example, ***Bakarkhani***, a food that carries a mixed cultural heritage, also presents the invaluable history of our country to future generations, introducing them to historical figures. Along with this, in present, this food plays an important role as a means of livelihood for many people. Therefore, it can be said that Bakarkhani food not only presents the history of the past but also binds the present with the past and the future with it in a strong bond. Therefore, as a responsible citizen, we should protect the heritage of priceless food like Bakarkhani and use it as a guide to spread that heritage forward into the future.

References:

- https://cosmoappliances.com/cooking-across-cultures-preserving-heritage-through-food/
- https://www.peepultree.world/livehistoryindia/story/living-culture/bakarkhani-an-ode-to-lost-love?srsltid=AfmBOoqUQ_GPVzzwAAIzQww89iJ7thOgZ_2dS49z-NVAHkUPJz40CvJe
- https://en.wikipedia.org/wiki/Bakarkhani
- https://thechroniclekhana.com/blog-of-the-week/f/the-undivided-bakarkhani
- **Love, Betrayal & a Caged Tiger: The Intriguing Legend Behind Bakarkhani Bread:-** https://thebetterindia.com/177518/kashmir-bakarkhani-bread-legend-food-history-india/
- **বাকরখানি নামকরণের ইতিহাস:-** https://m.somewhereinblog.net/mobile/blog/bakarkani/30137909

ঐতিহ্যের আলোকে প্রাচীন বন্দরনগরী তাম্রলিপ্ত ও দন্তপুর এবং মোগলমারির উৎখনন বৃত্তান্ত ঃ

সমীরণ দাস

সেমিস্টার ২

'দন্তপুর' নামক প্রাচীন বৃহৎ জনপদের অন্তর্গত মোগলমারির সঙ্গে বৌদ্ধ সংস্কৃতির যোগ নিবিড়, বেঙ্গর যে কয়টি স্থান অতীতের সাক্ষ্য বহন করে আসছে তার মধ্যে 'দন্তপুর' অত্যন্ত প্রসিদ্ধ। বৌদ্ধভিক্ষু ধর্মকৃত্তি মহাথেরো কর্তৃক রচিত 'দাঠাবংশ' থেকে জানা যায় যে, বুদ্ধের 'মহাপরিনির্বান' এর পর অর্থাৎ ক্ষেমা একটি দক্ষিণ দাঁত বা দন্তধাতু সংগ্রহ করে কালিঙ্গরাজ ব্রহ্মদত্তকে প্রদান করেন। ব্রহ্মদত্ত সেই দন্তধাতু পরম শ্রদ্ধার সঙ্গে গ্রহণ করেন এবং তাঁর রাজধানীতে সংরক্ষণ করে পূজার্চনা করেন। ব্রহ্মদত্ত তাঁর রাজধানীর নামকরণ করেন 'দন্তপুর' এই ব্রহ্মদত্তেরই বংশধর রাজা শিবগুহর আমলে দন্তপুরে বহিঃশত্রুর আক্রমণ ঘটলে শিবগুহ বিপদ বুঝতে পেরে দন্তধাতু, রাজকন্যা হেমলতা ও জামাতা দন্তকুমারকে বন্ধু সিংহলরাজ মহাসেনা বা মহাধিসেনার (৩২৫—৩৫২ খ্রিস্টাব্দে) কাছে প্রেরণের ব্যবস্থা করেন। পরে তাম্রলিপ্ত বন্দর থেকে সুদূর সিংহলে পাড়িদেন তাঁরা, সেখানে মহাসেনাপুত্র মেঘবাহন বা শ্রীমেঘবর্ণ (৩৫২—৩৭৯ খ্রিস্টাব্দে) রাজকুমার ও রাজকুমারীর সমস্ত কাহিনী সম্পর্কে অবগত হন এবং দন্তধাতুটিকে প্রাথমিকভাবে 'মেঘগিরি' বিহারে পরম শ্রদ্ধার সঙ্গে স্থাপন করেন। পরবর্তী সময়ে রাজার নির্দেশে দন্তধাতুটির ওপর বিশাল মন্দির নির্মিত হয়। আজও শ্রীলঙ্কার (তৎকালীন সিংহল) ক্যান্তিতে রয়েছে সেই মন্দির যেখানে রাখা হয়েছে বুদ্ধদেবের সেই দাঁতটিকে। আবার বৌদ্ধগ্রন্থ 'মহাবংশ' অনুযায়ী প্রিয়দর্শী অশোক সিংহলরাজ দেবনাং পিয়তিষেযর আমন্ত্রণে পুত্র মহেন্দ্র ও কন্যা সংঘমিত্রাকে পবিত্র বুদ্ধ দন্তধাতু, কণ্ঠাস্থি ও বোধিদ্রুমের একটি শাখাসহ বৌদ্ধধর্ম প্রচারের জন্য অর্নবসনে সিংহল পাঠিয়েছিলেন (প্রায় খ্রিস্টপূর্ব ২৪৩ অব্দে) তাম্রলিপ্ত বন্দরের মাধ্যমে। সম্রাট অশোকের রাজত্বকালে তাম্রলিপ্ত মৌর্য সম্রাজ্যের অন্তর্ভুক্ত ছিল। চন্দ্রগুপ্তের মন্ত্রী কৌটিল্য কর্তৃক রচিত অর্থশাস্ত্রে তাম্রলিপ্তের নাম পাওয়া যায়। এই তাম্রলিপ্ত প্রাগৈতিহাসিককালের গণ্ডি পেরিয়ে ঐতিহাসিককালে এক বিখ্যাত বাণিজ্যবন্দররূপে প্রসিদ্ধ হয়ে ওঠে। দাঠাবংশ ও মহাবংশ এ তাম্রলিপ্ত বন্দরের উল্লেখ এবং অন্যান্য ঐতিহাসিক ও ভৌগোলিক গুরুত্ব পর্যালোচনা করে গবেষক ও ঐতিহাসবিদরা স্থির সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছে যে, বর্তমানে পশ্চিম মেদিনীপুর জেলার দাঁতন সন্নিহিত অঞ্চল সেই প্রাচীন বৌদ্ধযুগের কলিঙ্গের রাজধানী দন্তপুর। সুবর্ণরেখা নদী একসময় দাঁতনের পাশ দিয়ে প্রবাহিত হত এবং এটি ছিল একটি বন্দরনগরী। পরবর্তীকালে নদীর দূরে সরে যাওয়ার কারণে নগরটির গুরুত্বও কমে যায়। দাঁতন হাইস্কুল মাঠের পাশের বন্দরের ভগ্নাবশেষ তাই প্রমাণ করে।

প্রথম শতাব্দীর গ্রিক ইতিহাসবিদ পেরিপ্লাস এর মতে দোসায়েন নামে একটি বন্দর তাম্রলিপ্ত ও কলিঙ্গের মধ্যে অবস্থিত ছিল। দ্বিতীয় শতকে টলেমি রচিত পুস্তক থেকে জানা যায় এই এলাকায় পলৌরা নামে এক বন্দর ছিল। আচার্য সিলভ্যা লেভির মতে পলৌরা ও দন্তপুরের অবস্থান ছিল কাছাকাছি। ১৯৬০ খ্রিস্টাব্দে প্রকাশিত পর্তুগিজ নাবিক ভ্যানড্রেক ব্রুক-এর মানচিত্রে সুবর্ণরেখার তীরে দাঁতন একটি নদী বন্দর। আরও দক্ষিণে নদীর মোহনার পিম্পলী' নামের একটি বন্দর রয়েছে। হাজার বছরে নামের কিছু পরিবর্তন হয়েছে। বৌদ্ধধর্মের প্রভাব স্তিমিত হওয়ার পর দন্তপুরের গুরুত্ব ম্লান হতে থাকে। পরবর্তী সময়ে দন্তবিহারের অস্তিত্ব লোপ পেলেও কালের বিবর্তনে স্থানটির নামের অপভ্রংশ দাঁতন নামে নামাঙ্কিত হয়ে প্রচলিত হয়ে আসছে বলে অনেক ইতিহাসবিদ মত পোষণ করেছেন। চিনা পরিব্রাজক ফা-হিয়েন ভারতবর্ষে অবস্থান কালে শেষ দুবছর (৪১১-৪১২ খ্রিস্টাব্দে) ছিলেন তাম্রলিপ্তে। তাঁর বর্ণনা ইংরেজিতে অনুবাদ করেন James Legge. গ্রন্থটির নামকরণ করেন 'Record of Buddhistic Kingdom (1886)'। এই মহামূল্যবান গ্রন্থে সেই সময়ে তাম্রলিপ্তে বাইশটি বৌদ্ধবিহারের এবং প্রতিটি বিহারে সন্ন্যাসীদের উজ্জ্বল উপস্থিতির বিষয় বর্ণিত হয়েছে। অপর এক

চৈনিক পরিব্রাজক হিউয়েন সাঙ (৬২৯—৬৪৫ খ্রিস্টাব্দে) ভারত ভ্রমণ করে তার বর্ণনা দিয়েছেন 'সি-ইউ-কি' গ্রন্থে। মূল চিনাভাষায় রচিত গ্রন্থটির ইংরেজিতে অনুবাদ করেন Samuel Beal, গ্রন্থটির নামকরণ করেন 'Si-yu-ki :Buddhist Records of the Western World' হিউয়েন সাঙ (৬৩৮ খ্রিস্টাব্দে) তার গ্রন্থে বঙ্গদেশের চারটি প্রদেশের বিশেষ বর্ণনা দিয়েছেন (পুন্ড্রবর্ধন, সমতট, কর্নসুবর্ণ এবং তাম্রলিপ্ত), সেই সঙ্গে তাম্রলিপ্তে দশটি বৌদ্ধবিহার বা সংঘারাম ও একহাজার জন বৌদ্ধ সন্ন্যাসীর বিবরণ দিয়েছেন। থানেশ্বর রাজ হর্ষবর্ধনের মৃত্যুর পর (৬৪৭ খ্রিস্টাব্দে) বাংলার পালবংশের অভ্যুত্থান ঘটে। পালযুগের দন্তপুর দন্ডভুক্তিতে রূপান্তরিত হয়। ঐতিহাসবিদ রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায় ১৯১১ খ্রিস্টাব্দে Palas of Bengal নামক প্রবন্ধে প্রাচীন দন্তপুর ও পাশ্ববর্তী অঞ্চলকে পালরাজাদের রাজত্বকালে দন্তভুক্তি বলে মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন। সপ্তম শতাব্দীর রাজা শশাঙ্কের রাজত্বকালে এই দন্তভুক্তিতেই তার ভূমিদানের দলিল পাওয়া যায়। বিগত সত্তর বছরে দন্তভুক্তি থেকে রাজা শশাঙ্কের (আনুমানিক ৬০০—৬২৫ খ্রিস্টাব্দের) কয়েকটি 'তাম্রশাসন উদ্ধার হয়।

মোগলমারি বৌদ্ধবিহারের সম্পর্কে যে লোককথা প্রচলিত রয়েছে তার কাহিনী শুরু হয় রাজা বিক্রমজিতের রাজধানী অমরাবতী থেকে। রাজা বিক্রমাজিতের বিদূসী কন্যা সখীসেনা ও মন্ত্রীপুত্র অহিমানিকের প্রণয় কাহিনীর জনশ্রুতি রয়েছে। লোকমুখে উৎধননের পূর্বে এই ঢিবিট) 'সখীসেনার ঢিবি' নামে পরিচিত ছিল। নরেন্দ্রনাথ দাস রচিত 'Histroy of Midnapore, Report on the Archaeology of the Distric of Midnapore' গ্রন্থের তৃতীয় খন্ডে এই কাহিনী চমৎকারভাবে বর্ণিত হয়েছে।

মোগলমারি নামকরণ সম্পর্কে ঐতিহাসবিদদের মতে মোগল সম্রাট আকবর যখন দিল্লির সিংহাসনে অসীন তখন আফগান ওমরাহ সুলেমান করবাণি (১৫৬৫—১৫৭২ খ্রিস্টাব্দে) চতুরতার সঙ্গে বাংলা, বিহার ও ওড়িশার শাসনকর্তা হয়ে ওঠেন। কররনির মৃত্যুর পর তাঁর পুত্র দাউদ খাঁ পাশে পেয়ে যান প্রবল পরাক্রমশালী সেনাপতি কালাপাহাড়কে। ১৫৬৭—১৫৬৮ খ্রিস্টাব্দে নাগাদ পাঠান সেনাপতি কালাপাহাড় পুরীগামী পথের পাশের মন্দির ধ্বংস করতে করতে পুরীর দিকে অগ্রসর হতে থাকেন। ওড়িশার শেষ স্বাধীনরাজা মুকুন্দদেবকে পরাজিত করে পুরী মন্দির লুণ্ঠনের পর প্রত্যাবর্তনের পথে কালাপাহাড়ের মৃত্যু হয়। কালাপাহাড়ের এই বর্বরোচিত কর্মকান্ড সম্পর্কে অবগত হয়ে ক্ষুব্ধ সম্রাট আকবর রণকুশল সেনাপতি মুনিক খাঁ এবং বিচক্ষণ সেনাধ্যক্ষ টোডরমলের অধীনে বিশাল সৈনবাহিনী প্রেরণ করেন পাঠানদের দমন করতে। ১৫৭৫ খ্রিস্টাব্দে মোগল সেনাধ্যক্ষ টোডরমলের সঙ্গে পাঠান দাউদ খাঁয়র যুদ্ধে মোগলরা প্রাথমিকভাবে পরাজিত হয়। ঐতিহাসবিদরা সেই থেকেই উক্ত স্থানটির নাম মুঘলমারি মোগলমারি হয়েছে বলে মত পোষণ করেন। মোগলমারি নাম এবং মোগল পাঠনের যুদ্ধের কাহিনী জানা যায় সম্রাট আকবরের সবাকবি আবুল সফজল রচিত গ্রন্থ 'আকবরনামা' থেকে।

সুদীর্ঘ সময় মুসলমান শাসনের পর ১৭৫৭ খ্রিস্টাব্দের পালাশির যুদ্ধে বাংলার নবাব সিরাজউদ্দৌল্লার পতনের পর বঙ্গে মুসলমান শাসনের অবসান ঘটে। শুরু হয় ইংরেজ শাসন। আনুমানিক ১৭৬০ খ্রিস্টাব্দ থেকে মোগলমারি ও সন্নিহিত অঞ্চল ব্রিটিশদের অধিকারে আসে। অহল্যাবাঈ হোলকার (১৭৩৫—১৭৯৫ খ্রিস্টাব্দ) ১৭৮০ থেকে ১৭৯০ খ্রিস্টাব্দের মধ্যে বৃন্দাবন থেকে পুরী যাওয়ার পথটি সংস্কার করেন। জনমানসে এই পথটির নাম হয় জগন্নাথ সড়ক। ইংরেজ এই পথ ধরেই ১৮০২ খ্রিস্টাব্দে ওড়িশা বিজয় সম্পন্ন করে। ২০শে আগস্ট ১৮৭৩ খ্রিস্টাব্দে প্রকাশিত 'Report of the Archaeology of the Distric of Midnapore'-এ তৎকালীন মেদিনীপুর জেলার ব্রিটিশ কালেক্টর হ্যারিসন সাহেবের মূল্যবান প্রত্নতাত্ত্বিক প্রতিবেদন Repart on the Archaeology of the Distric of Midnapore-এ মোগলমারির প্রচীনত্বের বর্ণনা পাওয়া যায়। তাঁর বর্ণনা অনুযায়ী সেই সময় রাজঘটে সড়ক নির্মাণের জন্য সাতদেউলা এবং মোগলামারিতে খনন চালিয়ে এবং প্রাচীন প্রসাদ থেকে প্রায় ২৬ লক্ষ ইট ও পাথর সংগ্রহ করা হয়। যা থেকে বোঝা

যায় সেই সময় থেকেই এই প্রাচীন প্রত্নস্থলটির ক্ষতিসাধন শুরু হয়। রাজঘটে সড়ক নির্মাণের জন্য এইসমস্ত ইট ও প্রস্তরখণ্ড ব্যবহৃত হয়।

বিখ্যাত ইতিহাসবিদ প্রাচীবিদ্যামহর্ণেব নগেন্দ্রনাথ বসু কর্তৃক রচিত Archaeological Survey of Mayurbhanja (১৯১১ খ্রিস্টাব্দে) গ্রন্থের প্রথম খণ্ডে মুঘলমারি বা মোগলমারির ঐতিহাস ও ঐতিহ্যে বর্ণনা দিয়েছেন 'Ruins of cacisena of Mughalonari'. অধ্যায়ে। নগেন্দ্রনাথ বসুর কথার দাঁতনের উত্তরে দুই মাইল দূরে মোগলমারি অবস্থিত। মোগলমারির নানান রূপকথার গল্প, জনশ্রুতি, কিংবদন্তী মোগল পাঠানের যুদ্ধ এবং সখীসেনার পাঠশালাকে বুকে জড়িয়ে কয়েকশত বছর অতিবাহিত করেছে। ব্রিটিশ আমলে এই স্থান থেকে অসংখ্য ইট ও পাথর অন্যত্র স্থানান্তরিত করায় উক্ত স্থানের প্রাচীনত্ত বহুলাংশে ক্ষতিগ্রস্ত হয়েছে। মোগলমারির প্রকৃতপক্ষে কার উত্তরাধিকার মহন করছে তা ছিল সম্পূর্ণ অজানা। এই ক্ষুদ্র পল্লিমাটির অভ্যন্তরে স্তরে স্তরে কী রহস্য লুকিয়ে রয়েছে তাও ছিল অজানা। সময়ের বিপরীত স্রোতে পিছিয়ে গেলে হয়তো সেই পুনরুদ্ধর করা সম্ভব। মোগলমারি নিয়ে নিরন্তর গবেষণার ইতিহাস যেমন উদঘাটিত হচ্ছে, তেমনি সমৃদ্ধ ও সংযোজিত হচ্ছে ঐতিহাসের পৃষ্ঠা। নিস্তব্ধ, নীরব, বিস্মৃত কথা ও কালেরবাহক অতীতের স্রোতঃপথ ধর এক অখ্যাত, প্রান্তিক জনপদ মোলমারি।

প্রাচীন বঙ্গে নদী বাণিজ্য সংক্রান্ত পুরাত্তাত্ত্বিক সাক্ষ্যের খোঁজে সুবর্ণরেখার গতিপথ ধরে প্রত্নতাত্ত্বিক অনুসন্ধানের কাজে ১৯৯৯ খ্রিস্টাব্দে পশ্চিম মেদিনীপুর জেলার ঐতিহাসকি দাঁতন এলাকাতে আসেন কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রত্নতত্ত্ব বিভাগের অধ্যাপক অশোক দত্ত। অশোক দত্তের সঙ্গে পরিচয় ঘটে ইতিহাসবিদ দাঁতন হাইস্কুলের প্রাপ্তন প্রধানশিক্ষক নরেন্দ্রনাথ বিশ্বাসের। প্রাচীন বাংলার ইতিহাস ও প্রত্নতত্ত্ব বিষয়ে নানা আলোচনার সূত্রে নরেন্দ্রনাথ বিশ্বাস দাঁতন ১নং ব্লকের অন্তর্গত মোগলমারি (২৫০৫৭ উ অঃ;৮৭০১৬ পূ   দ্রা) গ্রামের ইতিহাস ও ঐতিহ্য সম্বন্ধে আলোকপাত করেছিলেন। সেই গ্রামে সখীসেনা ঢিবি নামে একটি প্রচীন ঢিবি রয়েছে। মূলত ঢিবিটি অনুমানিক ৫০০০ বর্গমিটার ব্যাপী বিস্তৃত একটি ইটের স্তূপ। ঢিবিটি গ্রামের দক্ষিণ পূর্ব প্রান্তে অবস্থিত। সাধারণভাবে দেখেই বোঝা যায়, এই ঢিবিটির তলায় লুকিয়ে রয়েছে কোনও এক প্রাচীন কাঠামোর নিদর্শন। পুরাতত্ত্বের পরিভাষায় যাকে বলা হয় কাঠামোগত /সংস্থানিক ঢিবি। প্রত্নসমীক্ষার দ্বারা দেখা গেছে গ্রামে অবস্থিত সুউচ্চ ঢিবিটি শুধু নয়, বর্তমানে প্রায় সমগ্র গ্রামটি অবস্থিত একটি প্রাচীন প্রত্নক্ষেত্রের উপর। প্রত্নসমীক্ষার সময় মোগলমারি গ্রামের অভ্যন্তরে ইঁট নির্মিত তিনিটি গোলাকার স্তূপের ভগ্নাবশেষ এবং গ্রামের কতিপয় ব্যক্তির কাছে সযত্নে রক্ষিত পোড়ামাটির গোলাকার উৎসর্গ ফলক, যার ওপর খ্রিস্টীয় ষষ্ঠশতকের ব্রাহ্মলিপি এবং মিশ্র সংস্কৃত প্রাকৃত ভাষায় ক্ষৎকীণ বৌদ্ধধর্মের অতি প্রাচীন বাণী ''এ ধর্ম হেতু প্রভব' এবং ভূমিস্পর্শ মুদ্রায় ক্ষৎবিষ্ট মস্তকহীন বুদ্ধমূর্তি অশোক দত্তের বৌদ্ধ-নির্দশন সংস্করান্ত ধারণকে সুদৃঢ় করেছিল। তাই শোক দত্ত সিদ্ধান্ত নিয়েছিলেন মোগলমারির সখীসেনা ঢিবিতে প্রত্নতাত্ত্বিক খনন শুরু করার জন্য। পুরাতাত্ত্বিক নিদর্শন স্থলের মধ্যে মোগলমারি অতীতের একটি বিস্ময়কর রত্নভাণ্ডার যা আজ সখীসেনার পাঠশালার সকল জনশ্রুতির দ্বিধা দ্বন্দ্বকে দূরে সরিয়ে পশ্চিমবঙ্গের অন্যতম বৌদ্ধবিহার রূপে উদ্ভাসিত।

মোগলমারি বৌদ্ধবিহারের প্রথম উৎখননকার্য শুরু হয় ২০০৩ সালে। প্রথম পর্যায় খনন যথাক্রমে (২০০৩—২০০৪) সালে হয়। এই বৌদ্ধবিহারে মোট নয়টি পর্যায়ে খননকার্য চালানো হয় যথাক্রমে '২০০৬—২০০৭, ২০০৭—২০০৮, ২০০৯—২০১০, ২০১—২০১১, ২০১১—২০১২, ২০১৩—২০১৪, ২০১৫—২০১৬'। এই নয়টি পর্যায়ে অসংখ্য প্রত্নবস্তু ও মূল্যবান অবিস্কার হয়। এই খননকার্য চলাকালীন বৌদ্ধবিহারের চারিদিকে প্রস্তর দেওয়াল, ত্রিরথ কাঠামো, অসংখ্য নকশাযুক্ত চৌকণা ইট, বৌদ্ধ ভিক্ষুদের জন্য নির্মিত কুঠুরি, তিনটি গোলাকার স্তূপ, স্ট্যাকোর নকশামুক্ত দেওয়াল, খন্ড বিখন্ড বুদ্ধের মূর্তি প্রভৃতি, এছাড়া পাওয়া যায় ষষ্ঠ শতাব্দীর সিদ্ধমাতৃকা লিপিতে উৎকীর্ণ পোড়ামাটির সিল। চতুর্থ পর্যায়ের খননককর্যে আবিস্কৃত হয় নকশামুক্ত ইট দ্বারা সুসজ্জিত বৌদ্ধবিহারের মূল প্রবেশ দ্বার। ষষ্ঠ পর্যায়ে খনন কার্যে

১৩টি স্ট্যাকো মূর্তি উন্মোচিত হয়। মূর্তিগুলির মধ্যে অন্যতম হল গণমূর্তি, কুবের, জাঙ্গুলী, অবলোকিতেশ্বর, লোকেশ্বর, গন্ধর্ব, নৃত্যরত, মানবমানবীর মূর্তি ইত্যাতি। এই সময় মোট ১৭টি পোড়ামাটির ক্ষৎসর্গ ফলক পাওয়া যায়। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রত্নতত্ত্ব বিভাগের ষষ্ঠ পর্যায়ের খননে প্রাপ্ত নিদর্শন এবং প্রত্নতত্ত্ব ও সংগ্রহশালা অধিকারের প্রত্নসমীক্ষার ভিত্তিতে, পশ্চিমবঙ্গ সরকারের তথ্য ও সংস্কৃতি দপ্তর ৭ই মার্চ ২০১৩ মোগলমারি 'সখীসেনা ঢিবি'কে রাজ্য সংরক্ষিত সৌদ্ধ এর মর্যাদা প্রদান করেন। সপ্তম পর্যরায়ের খননকার্যে বিহারের প্রবেশদ্বারের ডানদিকের একটি খাতে খনন চালিয়ে উদ্ধার হয় গুপ্তোত্তর যুগের রাজা সমাচারদেবের মিশ্রধাতুর মুদ্রা ও সোনার লকেট। রাজা সমাচারদেবের মিশ্রধাতুর মুদ্রা উদ্ধারের পর গবেষকদের মতে এই সুবিশাল বিহার পরিচালনার জন্য রাজা ও বণিকদের অনুদান নিয়মিত আসত। প্রত্নস্থলে খনন চালিয়ে সমসাময়িক দুইটি মুখোমুখি বিহারের সন্ধান পাওয়া যায়। বিহারগুলির আনুমানিক বয়স ষষ্ঠশতক, সেখান থেকে দুইটি নামফলক উদ্ধার হয় যার একটিতে শ্রীবন্দক মহাবিহারে আর্যবিভক্ষু সংঘ লেখা রয়েছে বলে গবেষকরা প্রাথমিক মত পোষণ করেন, অথাৎ বিশারটি নাম শ্রীবন্দক মহাবিহার অন্য নামফলকটির পাঠোদ্ধার সম্ভব হয়নি। এছাড়াও আরও বেশ কয়েকটি পোড়মাটির উৎসর্গ ফলক উদ্ধার হয়, সেইগুলিতে ষষ্ঠশতকের ব্রাহ্মী লিপিতে উৎকীর্ণ পোড়ামারিট উৎসর্গ ফলক, পোড়ামাটির প্রদীপ হাতির দাঁতের জপমালা, লোহার কাটা, পাথরেরমূর্তির ভামা অংশ ইত্যাদি পাওয়া যায়।

নবম পর্যায়ের খননকার্য চলাকালীন সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য অবিষ্কার হল ৯৫টি ব্রোঞ্জের মূর্তি, বেশির মূর্তিগুলি ছিল ক্ষয়প্রাপ্ত। প্রাথমিকভাবে কিছু সনাক্ত করা সম্ভব হয়েছে, যার মধ্যে বুদ্ধ, বোধিসত্ত্ব, অবলোকিতেশ্বর, মঞ্জুশ্রী, তারা, হারীতী সহ অন্যান্য দেবী মূর্তিও রয়েছে।

মোগলমারির ইতিহাস শুধু বৌদ্ধযুগের সঙ্গেই সম্পর্কিত এমনটা কিন্তু নয়। দন্তপুর জনপদের মধ্যে কেবলমাত্র মোগলমারির বৌদ্ধমহাবিহারের সংলগ্ন স্থানের প্রত্নখননের দ্বারা প্রস্তর যুগের বেশ কিছু হাতিয়ার উদ্ধার হয়, যা সেই সুদূর অতীতের কথা স্মরণ করায়। মোগলমারি গ্রামের অভ্যন্তরে উৎখননে প্রাপ্ত কৃষ্ণ লোহিত মৃৎপাত্র এই অঞ্চলে তাম্রাশ্মীয় বা প্রাক-ঐতিহাসিক যুগের জনবসতির মুখ্য নিদর্শন। মহাবিহারটির গঠনশৈলী ত্রি-রথ কাঠামো। আয়তনে ৪০মিঃ ৮০মিঃ (৬৪০০ বঃমিঃ)। এখনও পর্যন্ত প্রায় ১৮০০ বঃমিঃ উৎখনন সম্ভব হয়েছে। এযাবৎ পশ্চিমবঙ্গে আবিস্কৃত বৌদ্ধবিহারগুলির মদ্যে সর্ববৃহৎ। এযাবৎ খননে প্রায় ৬৫ ধরনের নকশাযুক্ত ইটের ব্যবহারের নিদর্শন এবং দেওয়ারের গায়ে নকশাযুক্ত স্ট্যাকের পলেস্তারার ব্যবহারের নিদর্শন বিশেষ উল্লেখযোগ্যাগ্য। মহাবিহারটির নির্মাণ ও পুঃনির্মাণের তিনটি পৃথক পৃথক পর্যায় চিহ্নিতকরণ করা সম্ভব হয়েছে। সময়গত ও গঠনগত দিক দিয়ে এই মহাবিহারটি নালন্দা, বিক্রমশীলা, পাহাড়পুর, ময়নামতী প্রভৃতি বিহার বা মহাবিহারের সঙ্গে সাদৃশ্যপূর্ণ। অতি সম্প্রতি কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় এর প্রত্নতত্ত্ব বিভাগের অধ্যাপক রজত সান্যাল এর গবেষণায় উঠে এসেছে এক নতুন তথ্য। আগে অনুমান করা হয়েছিল যে মোগলমারিতে একটি মহাবিহার ছিল। যার নাম 'শ্রীবন্দক মহাবিহার' কিন্তু উৎখননে প্রাপ্ত শিলালিপি পুঙ্খানুপুঙ্খ অনুসন্ধান চালিয়ে দুইটি শিক্ষালয়ের নাম পাওয়া যায়। প্রথমটি মহাবিহার, যার নাম 'যজ্ঞপিন্ডিক' এবং দ্বিতীয়টি ছিল বিহারিকা 'মুগলায়িক'। গবেষকদের মতে পশ্চিমবঙ্গে মহাবিহার ও বিহার পূর্বে পাওয়া গেলেও তুলনায় ছোট বিহারকার সন্ধান এই প্রথম, মোগলামারি উৎখননে প্রাপ্ত নামফলক (সিলমোহর) এর পাঠোদ্বারের পর একটি বিষয় স্পষ্ট যে একসময় মোগলমারি তাম্রলিপ্ত প্রদেশের অন্তর্ভুক্ত ছিল, মা বৌদ্ধ ইতিহাসের দৃষ্টিকোণ থেকে একটি গুরুত্বপূর্ণ স্থান রূপে চিহ্নিত। উৎখননে প্রাপ্ত নামফলকের পাঠোদ্বারের পর স্পষ্ট ধারণা করা যায় যে মোগলমারি বহু পূর্ব থেকেই বৌদ্ধ কেন্দ্র রূপে প্রতিষ্ঠিত ছিল। তৎকালীন সময় বিভিন্ন বৌদ্ধবিহারগুলির নাম বিখ্যাত ও বিশিষ্ট বৌধ্যভিক্ষুদের নামে নামকরণ করার রীতি ছিল। প্রাপ্ত নামফলক নিজেই স্পষ্ট করে যে বিহারের নাম বুদ্ধের অন্যতম প্রিয় শিষ্য 'মহামোদগল্লায়ন' (মোগলায়ন) অথবা সম্রাট অশোকর সময় বিখ্যাত বৌদ্ধভিক্ষু মোগলীপুত্ততিষ্য-র নামে থাকাটাই স্বাভাবিক। আর এই সুপ্রাচীন বিহারিক 'মুগলায়িক' থেকেই পরবর্তীকালে মোগলামারির নামকরণ হয়েছে বলেই অনুমান। গোতম বুদ্ধের সময় অন্যতম ধর্ম বণিক

বা শ্রেষ্ঠী ছিলেন অনাথপিন্ডক। তাঁর প্রকৃত নাম ছিল সুদত্ত। তিনি ছিলেন বুদ্ধ অন্তপ্রাণ ব্যক্তি এবং বুদ্ধের অন্যতম প্রিয় শিষ্য। তিনি সর্বস্বপণ করেছিলেন, বৌদ্ধধর্ম প্রচার ও প্রসারের জন্য। তাম্রলিপ্ত বন্দরের মাধ্যমেও তাঁর বাণিজ্য চলত। বর্তমানে মোগলমারি গ্রামে প্রত্নখননে প্রাপ্ত বিশালাকার মহাবিহার নির্মাণের ক্ষেত্রে তাঁর পৃষ্ঠপোষকতা থাকতে পারে। তাই মহাযজ্ঞপিইন্ডক' মহাবিহারের সঙ্গে অনাথপিডক এর সম্পর্ক থাকার প্রবল সম্ভাবনা রয়েছে। মহাবিহারের নামফলক যজ্ঞপিন্ডিক পাঠোদ্ধারের পর সেই দাবিই যেন স্পষ্ট হয়। যদিও মোগলমারিতে এখনও বেশ কিছু এলাকার উৎখনন বাকি রয়েছে। সমগ্র প্রত্নখনন সম্পন্ন সম্পন্ন হলে প্রকৃত ইতিহাস জনসমক্ষে আসা সম্ভব হবে।

প্রায় ১৫০০—১৬০০ বছরের অনুদঘাটিক ইতিহাস ড. অশোক দত্তের হাত ধরে আজ উন্মোচিত, তা অত্যন্ত আনন্দের গর্বের ও অহংকারের। মোগলমারিতে অতীত ও বর্তমান যেন মিলেমিশে একাকার হয়ে গেছে। একসময় এই গ্রামের পাশ দিয়ে বয়ে যেত সুবর্ণরেখা নদী। এই নদীকেই কেন্দ্র করে, নদীর বামতীরে প্রায় ১৫০০—১৬০০ বছর আগে গড়ে উঠেছিল মহাবিহারটি। বর্তমানে নদীটি প্রত্নক্ষেত্রটির ৪।৫ কিলোমিটার পশ্চিমে প্রবাহিত হচ্ছে। বিহারটি দেওয়ালের বাইরের অংশ কারুকার্যমন্ডিত নকশাযুক্ত স্ট্যাকোর পলেস্টারযুক্ত থাকায় এক সময় সুবর্ণরেখার তীরে মহাবিহারটি এক অপরূপ সৌন্দর্য বহন করত। কিন্তু কালের নিয়মে সবই আজ ধংশাবশেষ এ পরিণত হয়েছে। তবে এখনও যেটুকু অক্ষত রয়েছে তাও কোনো অংশেই কম নয়। মোগলমারির বৌদ্ধবিহারের আবিষ্কার বাংলা তথা ভারতের ইতিহাসকে সমৃদ্ধ করেছে। একদিকে বিহারের দক্ষিণ অংশ এবং অন্যদিকে ওড়িশার উত্তর অংশের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ স্থাপন করেছিল সাম্প্রতিক অবিষ্কৃত মোগলমারি। এইভাবে মোগলমারি ভারতের পূর্বাঞ্চলে বৌদ্ধ সংস্কৃতির এক ঐতিহস্য বহন করেছিল। এই মহাবিহার বিশ্বের ইতিহাসে এক নতুন অধ্যায়ের সূচনা করেছে। ভারতের ইতিহাস সমৃদ্ধ হবে এই আবিষ্কারের অমল, উজ্জ্বল আলোয়।

গ্রন্থপঞ্জি

সহায়ক বাংলাগ্রন্থ

চৌধুরী, কমল (সম্পাদিত) ঃ মেদিনীপুরে ইতিহাস দে'জ পাবশিলিং ২০০৮

রায়, প্রণব মেদিনীপুরে জেলার প্রত্নসম্পদ প্রত্নতত্ত্ব ও সংগ্রহশালা অধিকার, প ব সরকার ১৯৮৬

সামন্ত, লালিত মোহন দাঁতনের ইতিহাস প্রতিকথা ২০১৫।

সহায়ক ইংরেজি গ্রন্থ

Datta Asok : Excavations of Mogalmari : Asiatic Society 2010

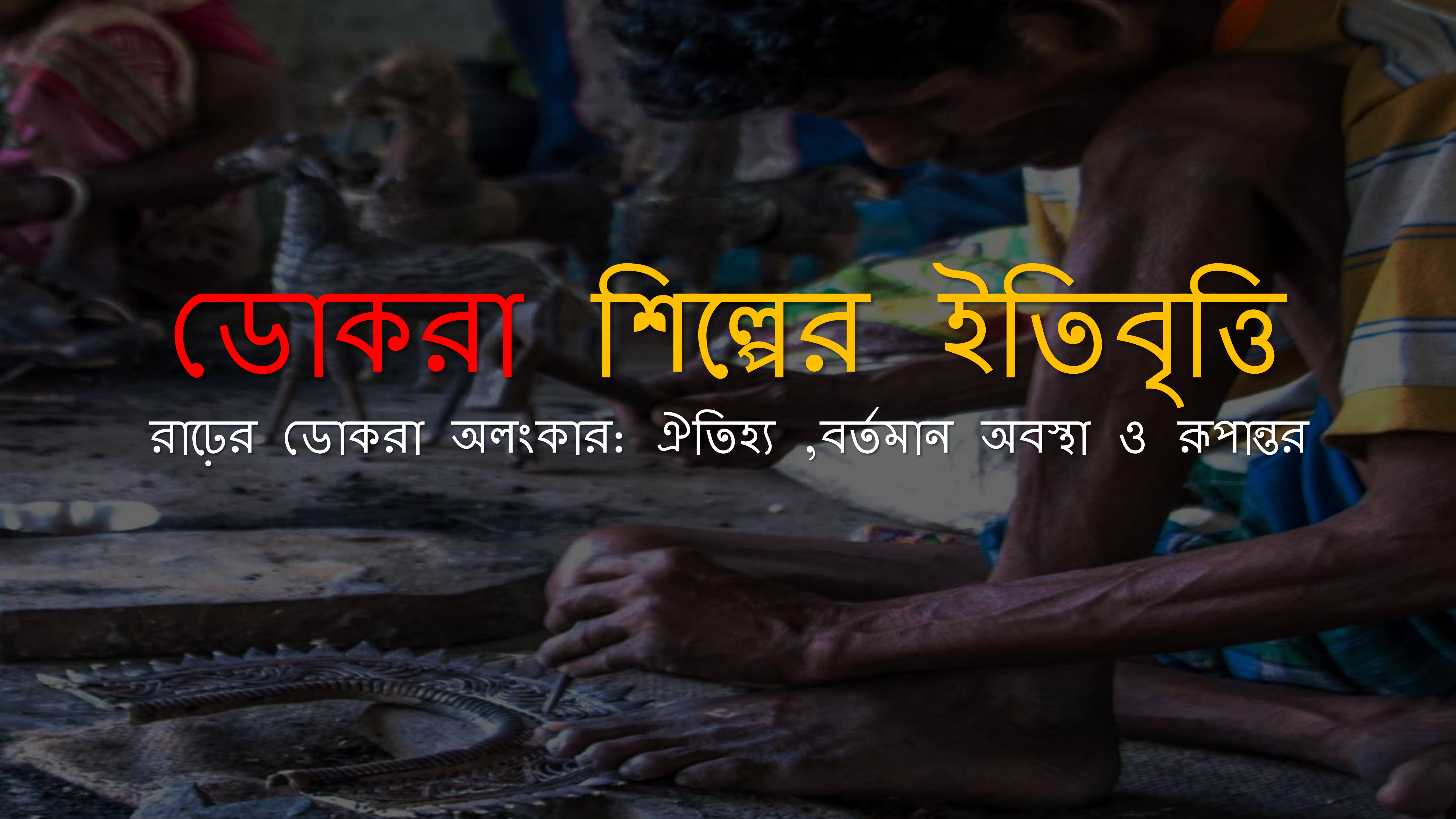
Lsso Malley : Bengal Distric Gazetters : Midnapore :
The Bengal Secretariat Book Depot 1911,

Sanyal Rajat : Two Monastic Sealings from Mogalmari : Protro Samikha, 2019

বিশেষ সহায়ক ব্যক্তিবর্গ

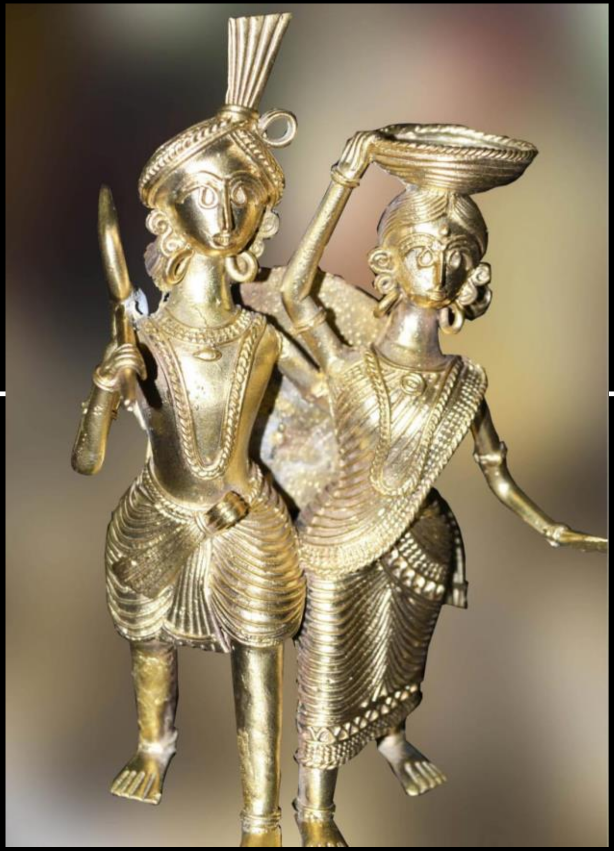
শ্রী অতনু প্রধান (শিক্ষক মোগলমারি বুদ্ধিস্ট অ্যাসোসিয়েশন এর যুক্ত সম্পাদক)

শ্র অতনু নন্দন মাইতি (লোকসংস্কৃতি ও আঞ্চলিক ইতিহাসচর্চার অনুধ্যানী গবেষক ও প্রাবন্ধিক)


ডোকরা শিল্পের ইতিবৃত্তি
রাঢ়ের ডোকরা অলংকার: ঐতিহ্য ,বর্তমান অবস্থা ও রূপান্তর

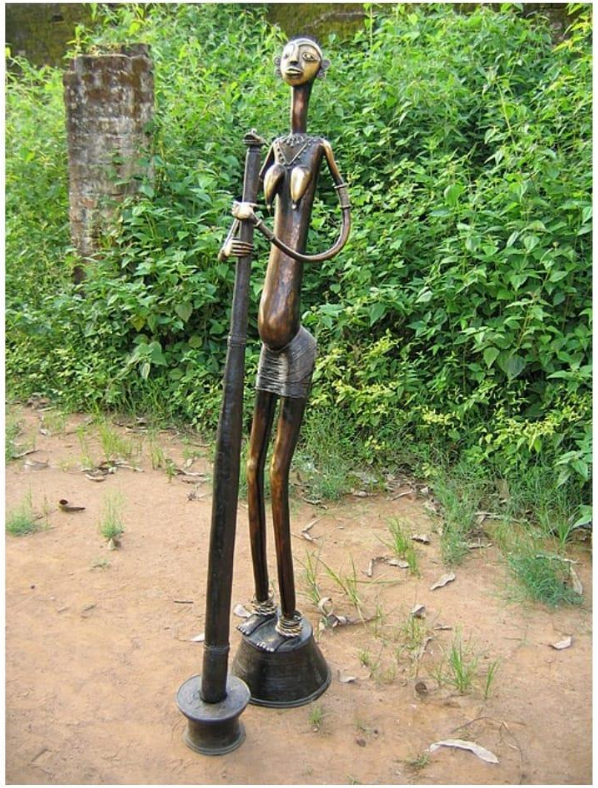
ভূমিকা...

মানুষের সৃজনশীল শিল্পীমনের এক অসামান্য ফসল লোকশিল্প । মানুষ প্রাচীনকাল থেকেই নান্দনিক , ব্যবহারিক ও ধর্মীয় প্রয়োজন পূরণের তাগিদে পাথর, মাটি , কাঠ ,সুতো, শঙ্খ দিয়ে কখনো বা বিভিন্ন ধাতু দিয়ে কিছু না কিছু গড়েছে। পরবর্তীকালে নান্দনিকতার ছোঁয়ায় সেগুলি এক একটি পৃথক শিল্পাঙ্গিক হিসেবে বিকাশ লাভ করেছে। ফলত সভ্যতার সূচনা লগ্ন থেকেই মৃৎশিল্প ,পাথর শিল্প, কাষ্ঠশিল্প, ধাতু শিল্প প্রভৃতি বিভিন্ন লোক শিল্পাঙ্গিক বিভিন্ন ভৌগোলিক অঞ্চলে প্রচলিত ছিল। মানবজাতির প্রাচীন ইতিহাস থেকে জানা যায় যে ,নিউলিথিক এজের কৃষিকাজ যখন উন্নত হয়েছে এবং বিভিন্ন কারিগরি কুশলতার সাহায্যে যখন শ্রম নির্বাহ করা সম্ভব হয়েছে তখনই ধাতু শিল্পের বিকাশ ঘটেছে এই ধাতু ব্যবহারের প্রথম স্তরেই যেসব ধাতব লোকশিল্পের উদ্ভব ঘটেছিল তার মধ্যে ডোকরা শিল্প সেগুলোর মধ্যে বিশিষ্ট। এটি মূলত মোমছাঁচ গলানো ঢালাই রীতির ধাতু শিল্প ।

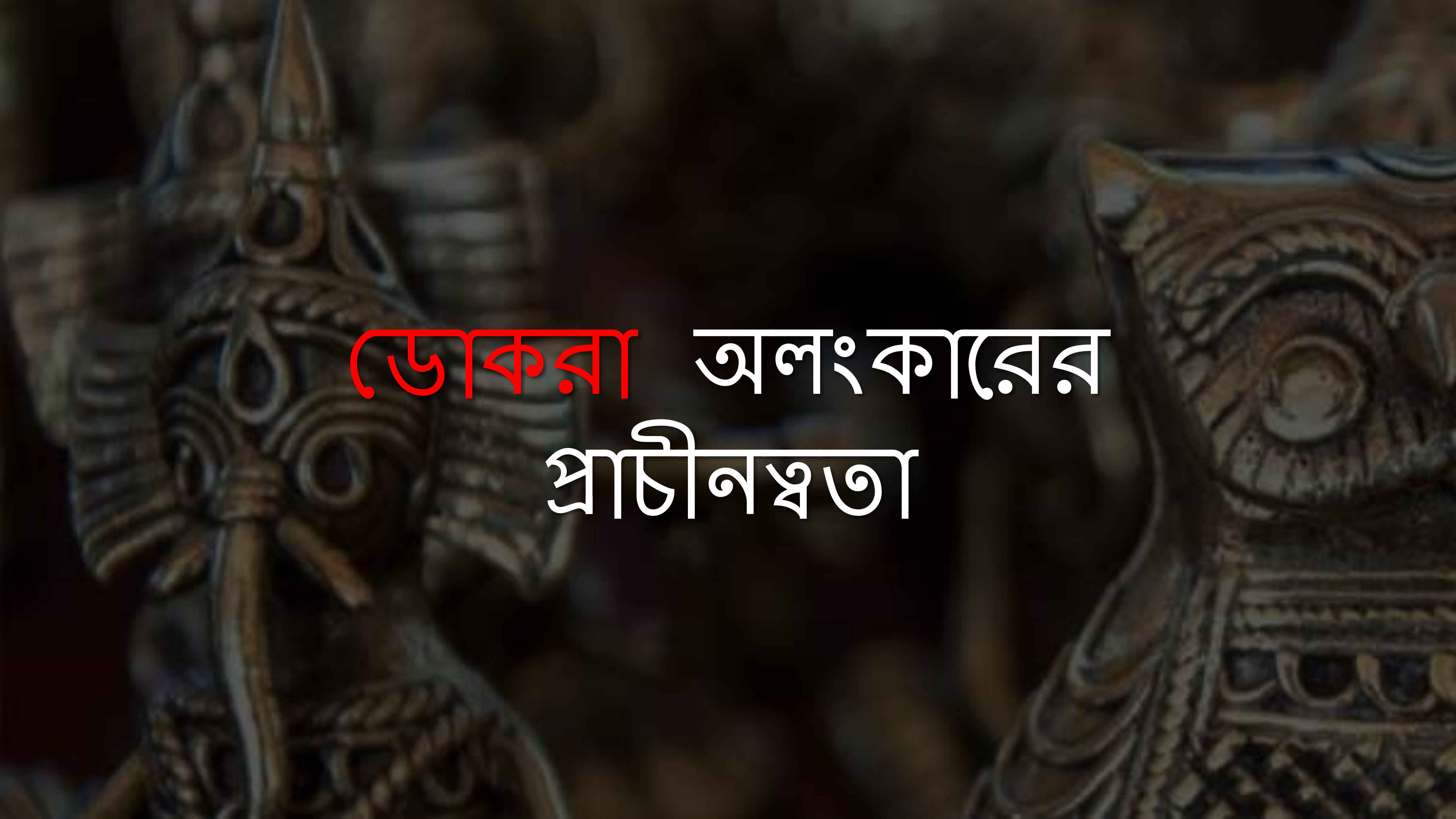


ভারত ছাড়াও মালেশিয়া, প্রাচীন মিশর আফ্রিকা এবং মধ্য আমেরিকার বিভিন্ন জনগোষ্ঠীর মধ্যে এই শিল্পাঙ্গিকটি বিকশিত হয়েছিল। ভারতবর্ষে ডুকরা শিল্প উদ্ভূব হয়েছিল সম্ভবত ছোটনাগপুর বা নাগপুরে । যাযাবর জনজাতিগোষ্ঠী ভুক্ত ডোকরা শিল্পীরা ঘুরতে ঘুরতে বিহার সীমান্ত পার হয়ে বঙ্গভূমির রাঢ় বসতি স্থাপন করে এবং কাজেই উৎসের বিচারে ডোকরা শিল্প রাঢ়বঙ্গ তথা পশ্চিমবঙ্গের অত্যন্ত প্রাচীন লোকশিল্প।

লোকশিল্প আসলে আদিম শিল্পকলার বিবর্তিত রূপ এবং লোকশিল্পের প্রধান বৈশিষ্ট্য হলো সরলতা প্রথাগত ফ্রম টেকনিক বা সৃষ্টির শৈলীতে রক্ষণশীলতা যা বংশ পরম্পরায় প্রভাবিত এমন এক শিল্পকলা নিয়ে আমাদের এই আলোচনা যার নাম " ডোকরা শিল্পকলা" || প্রাচীনকাল থেকেই ডোকরা শিল্পীরা পিতল দিয়ে বিভিন্ন ধরনের শিল্পবস্তু নির্মাণ করতেন| গৃহস্থলী ব্যবহারিক জিনিসপত্র, বিভিন্ন দেব- দেবীর মূর্তি , ধর্মীয় আচার সংক্রান্ত শিল্পবস্তু এবং গৃহশয্যার শিল্প বস্তুগুলি আজও শৈল্পিক মাধুর্য বজায় রেখে উৎপাদিত হয়ে চলেছে আর এই ডোকরা শিল্পের আধুনিক এবং উল্লেখযোগ্য নিদর্শন হল ডোকরা অলংকার শৈলী|



একটি ডোকরা শিল্পের মূর্তি


ডোকরা অলংকারের
প্রাচীনত্বতা

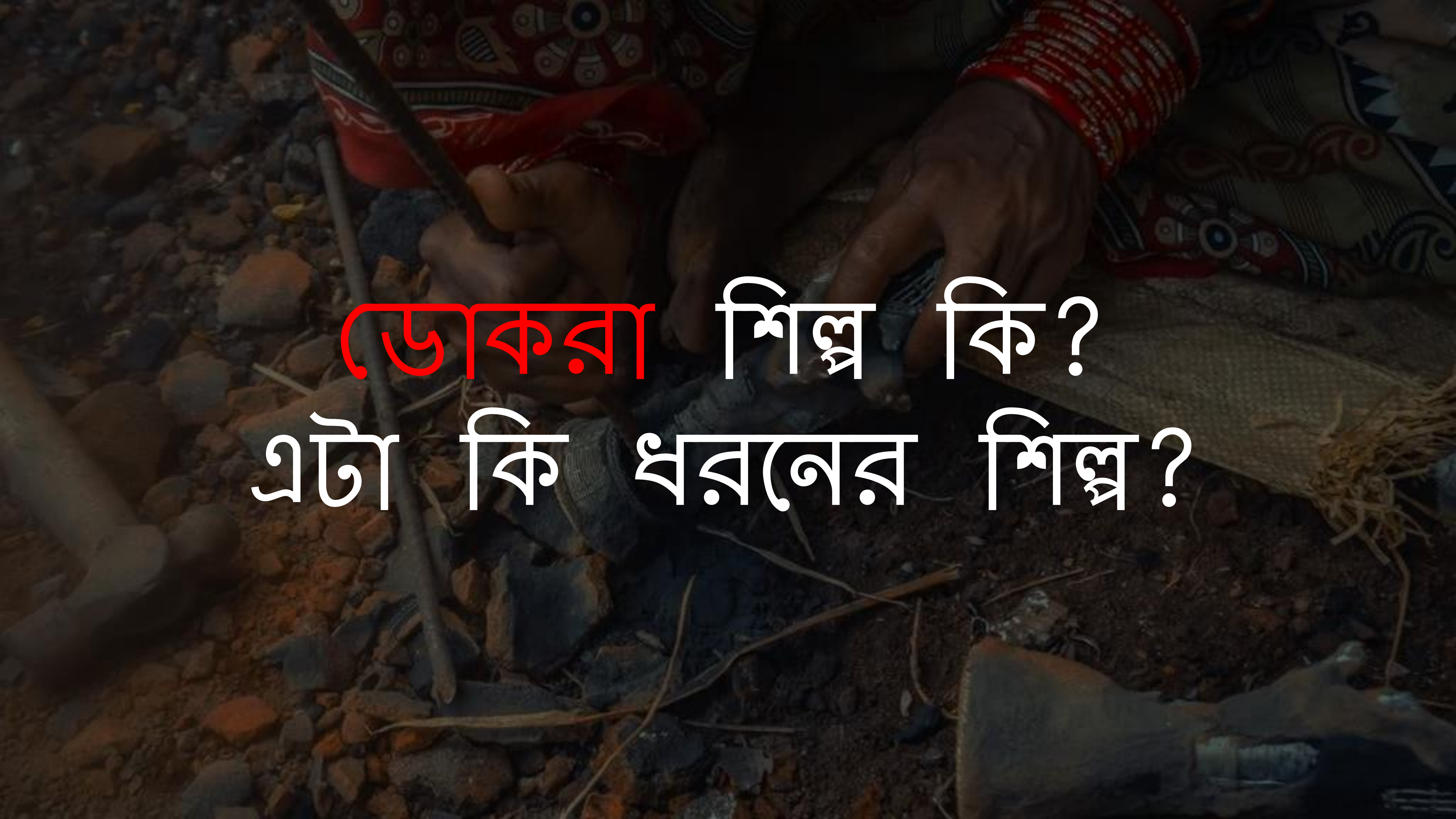
ডোকরা শিল্পীরা নিজেদের বিশ্বকর্মা সন্তান বলে মনে করেন। বিশেষভাবে ডোকরা শিল্পীদের নিয়ে গবেষক মীরা মুখোপাধ্যায় যে অনুসন্ধান চালিয়েছেন তাতে বোঝা যায় যে এই ডোকরা সম্প্রদায় এক বহু প্রাচীন আদিবাসী লোক শিল্পী সম্প্রদায় থেকে উদ্ভূত। মীরা মুখোপাধ্যায় এই প্রসঙ্গে লিখেছেন-------- ' আজকাল যাদের ডোকরা কামার বা কারিগর বলা হয় তাদের সাথে যতই কাজ করেছি ততই ক্রমশ বুঝতে পেরেছি এরা ভারতবর্ষের যেখানেই থাকুক না কেন এদের সকলের মূল এক এবং এদের সকলের কাছেই শুনেছি যে এদের আদি গুরু বিশ্বকর্মা। তারা মূলে এবং সর্বাগ্রে ঘুঙুর তৈরি করতেন । ওনার বক্তব্যের সূত্র ধরে বলা যায় যে ডোকরা শিল্পীরাও বহু প্রাচীনকাল থেকেই বিভিন্ন অলংকার নির্মাণ করতেন। যে পদ্ধতিতে ডোকরা শিল্পকর্ম প্রস্তুত হয় তাতে খুব বড় আকারের বা অধিক নকশাযুক্ত কোন বস্তু প্রস্তুত করা কঠিন । ডোকরা শিল্পীরা প্রাচীনকাল থেকেই ছোট ছোট দেবদেবীর মূর্তি, পুতুল ,ছোট ছোট জীবজন্তুর মূর্তি তৈরি করতেন।

পরবর্তীকালে ক্রমে ডোকরা শিল্প এবং শিল্পীসত্তাকে বাঁচিয়ে রাখার তাগিদে ডোকরা শিল্পীরা এমন ধরনের কাজ করতে শুরু করলেন যা, তারা আগে কখনো করতেন না। যেমন - বাসনপত্র মেরামতির কাজ তারা আগে না করলেও কিছু কিছু তাদের করতে হয়েছে এবং সেই সঙ্গে তারা পায়ের মল, নুপুর ইত্যাদি তৈরি করতে লাগলেন। এছাড়া নাচের ডোকরা নির্মাণ ডোকরা শিল্পে বহুল প্রচলিত ছিল। এই প্রসঙ্গে মীরা মুখোপাধ্যায় তার গ্রন্থে জানিয়েছেন ডোকরাদের প্রতিটি সম্প্রদায়ের মধ্যে এই ঘুঙুর তৈরি করার রীতি অত্যন্ত প্রাচীন। অনেকের মতে সবচেয়ে আগে তারা ঘুঙুর করতেন , তিনি আরো জানিয়েছেন যে এদিকে আমাদের পরিচিত যত ডোকরা কামার উরে কামার, ঘাড়ুয়ারা আছেন তাদের কাছেও শুনেছি যে তারা প্রথমে ঘুমুর তৈরি করতেন এবং বিশ্বাস করেন তারাও একদিন সমুদ্র পেরিয়ে এদেশে এসেছিলেন। উড়িষ্যার এই কামারদের সিত্রিয়া বলা হয় তারাও ঘুঙুর তৈরি করতেন।

পাঁচ সন্তানের সঙ্গে মা

সুতরাং বলা যায় যে ডোকরা শিল্পীরা প্রাচীনকাল থেকে ঘুঙুর নুপুর পায়ের মল ইত্যাদি নির্মাণ করতেন। বর্তমানে শৈল্পিক বিশিষ্টতার অলংকারগুলি চাহিদা বৃদ্ধি পাওয়ার ফলে ডোকরা শিল্পীরা আধুনিক ডিজাইনের মনোহারি বিভন্ন অলংকার নির্মাণ করছেন।।

পাঁচ সন্তানের সঙ্গে মা


ডোকরা শিল্প কি?
এটা কি ধরনের শিল্প?

ডোকরা শিল্প ধরা হলো এক ধরনের মোমছাপলোপি ধাতু ঢালাই পদ্ধতি। যা এক প্রজন্ম থেকে পরবর্তী প্রজন্মে প্রভাবিত হয়ে আসছে । তবে সাবেকি ধাতু ঢালাই পদ্ধতি থেকে ডোকরা পদ্ধতি অনেকটাই আলাদা সাধারণত 5 থেকে ৪টি ধাপে এক একটি শিল্পকর্ম শিল্পীর নিপূণ হাতে পরিপূর্ণ রূপ পায়, ডোকরা শিল্পকে ভালোভাবে বুঝতে হলে বা জানতে হলে তার ইতিহাস সম্পর্কে আলোচনা করা বিশেষভাবে প্রয়োজনীয়।

ডোকরা শিল্পকলার উৎপত্তি আজ থেকে প্রায় চার হাজার বছর আগে প্রাচীন সিন্ধু সভ্যতার মহেঞ্জোদারো শহর থেকে ডোকরা শিল্পের অনেক নিদর্শন পাওয়া গেছে। সেখান থেকে পাওয়া বিখ্যাত নর্তকী মূর্তিটিও ছিল ডোকরা তে তৈরি। 'ডোকরা' শব্দটি এসেছে ডোকরার ডামার উপজাতি থেকে, যারা বিভিন্ন রকম হাতের কাজ করতো। মনে করা হয় প্রধানত মধ্যপ্রদেশ ও ছত্রিশগড়ে এই শিল্পকলা জনপ্রিয় ছিল বহু বছর পরে তা ঝাড়খন্ড বিহার পেরিয়ে পশ্চিমবঙ্গ ও উড়িষ্যায় প্রসারিত হয়। চীন ইজিপ্ট সহ বাইরের দেশ গুলিতে আদি মানবদের lost wax casting পদ্ধতিটিও আমাদের দেশের আদিবাসী সম্প্রদায়ের মতো চালু ছিল যা পশ্চিমবঙ্গের ডোকরা শিল্পের মাধ্যমে বেঁচে আছে এই আদিম শিল্পধারা। কল্পনা , বৈচিত্র এবং কারিগরি এই তিনটি একসঙ্গে এসেছে গ্রাম বাংলার এই লোক শিল্পকলায় বহু প্রাচীন এই শিল্পের বিকাশ ভারতে প্রথম ঘটেছিল মধ্যপ্রদেশের বস্তারের জলাকীর্ণ অঞ্চলে ।

পরে তা বিহার উড়িষ্যা এবং পশ্চিমবঙ্গে বিস্তার পায়। বর্তমানে উড়িষ্যার ময়ূরভঞ্জের লোহার কানি আর বিহারের রাঁচীর লোহার রডিতে ডোকরার কাজ দেখতে পাওয়া যায়। পশ্চিমবঙ্গে বর্তমানে বাঁকুড়ায় বর্তমানে গুসকরায় এর দরিয়াপুরে মেদিনীপুর এবং মালদার গ্রাম অঞ্চলে ডোকরা শিল্পীর কাজ হয়ে থাকে। পশ্চিমবঙ্গের ডোকরা শিল্পের প্রসার ঘটে আজ থেকে প্রায় কয়েকশো বছর আগে। মূলত ঝাড়খণ্ড থেকে এই শিল্প পুরুলিয়া হয়ে রাজ্যের পশ্চিম প্রান্তের জেলাগুলিতেই সাধারণত ডোকরা শিল্পের প্রাধান্য দেখা যায় ।বাঁকুড়া জেলার বিকনা ,লক্ষ্মীসাগর ,লাদনা ছাতনা, ও পুরুলিয়ার নাডীহা সাবুবেরিয়া এবং বর্ধমানের গুসকরায় প্রভৃতিকে ডুকরা শিল্পের প্রধান কেন্দ্র গুলি অবস্থিত। বাঁকুড়ার বিকনা ও বদ্ধমানের দরিয়াপুর এর ডোকরা শিল্পের জগৎজোড়া প্রসিদ্ধি।

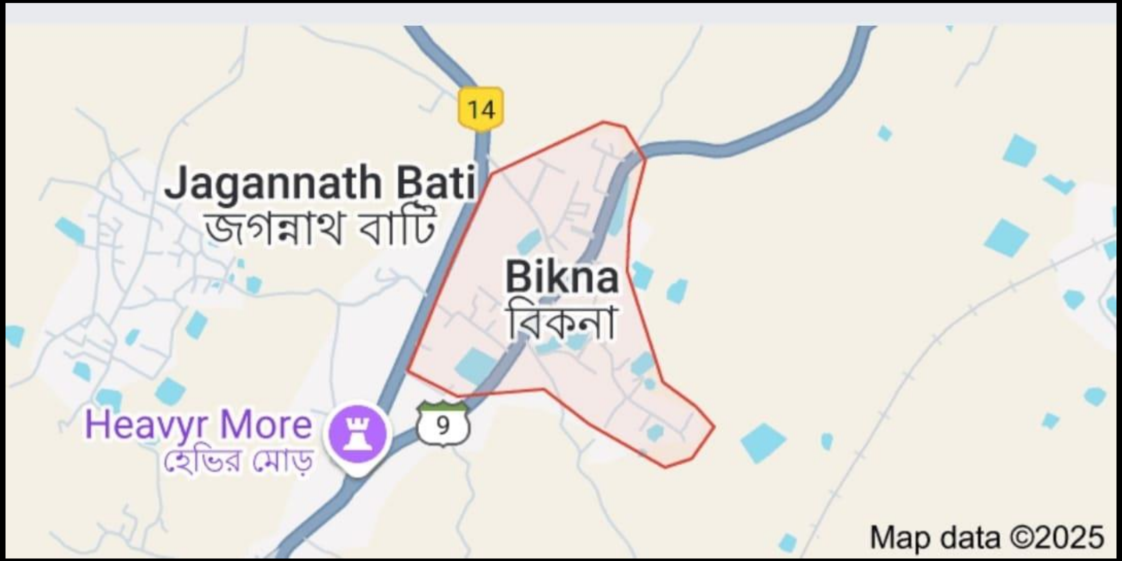
এবার ডোকরা শিল্পীদের ইতিহাস সম্পর্কে আমাদের আলোচনার বিষয়বস্তু

ডোকরা শিল্পীরা ঋতুকেন্দ্রিক যাযাবর প্রথম দিকে ডোকরা শিল্পীদের স্থায়ী কোন বসবাস ছিল না ।তারা পশ্চিমবঙ্গের কারিগর গোষ্ঠীর মধ্যে পড়ে আবার আদিবাসী বা হিন্দু সমাজের নিম্ন বর্ণ বা উপজাতি শ্রেণীবিভক্ত নয় শিকলহীন যাযাবর শিল্প গোষ্ঠী হল এই ডোকরা শিল্পীরা। বর্তমান সময় তারা অবশ্য যাযাবর জীবন ছেড়ে পশ্চিমবঙ্গের স্থায়ীভাবে বসবাস করতে শুরু করেছে।।

এবার ডোকরা শিল্পীদের ইতিহাস সম্পর্কে আমাদের আলোচনার বিষয়বস্তু

পশ্চিমবঙ্গের ডোকরা শিল্পের নাম শুনলেই মনে পড়ে বিশেষ করে বাঁকুড়ার কথা। আর বাঁকুড়া জেলার প্রাণকেন্দ্র হল বাঁকুড়া শহর এই শহরের উপকণ্ঠে ডোকরা শিল্পীদের বসবাস। বাঁকুড়া শহর থেকে মাত্র দুই থেকে আড়াই কিলোমিটার দূরত্বে অবস্থান। বাঁকুড়া দুর্গাপুর রুটের হেবির মোড়ে নেমে কিছুটা হাটলেই পৌঁছে যাওয়া যায় বিকনা গ্রাম শিল্প ডাঙ্গায়। যা জাতীয় সড়ক ধরে বাঁকুড়া যাওয়ার পথে এই গ্রাম পড়ে যেটি এখনো পরিচিত ডোকরা গ্রাম নামে। যেখানে রাষ্ট্রপতি ও রাজ্য স্বরে বিভিন্ন পুরস্কারও পেয়েছে এই গ্রামের শিল্পীরা। বর্তমানে দেশের সীমানা ছাড়িয়ে বিদেশেও পাড়ি দিচ্ছে এই শিল্প। বিকনার ডোকরা শিল্প পেয়েছে AIACA প্রদত্ত ক্রাফ্ট মার্ক। বিকনা আজও শুধু বাঁকুড়া জেলার নয় রাজ্য তথা দেশের গর্ব । রাজ্য সরকার ডোকরা শিল্পীদের জন্য স্থায়ী বসতি আর সমবায় তৈরি করে দিয়েছে এই গ্রামে। এখানকার অধিকাংশ শিল্পীদের পদবী কর্মকার। এদের আদি বসতি ছিল মধ্যপ্রদেশের বস্তারের এবং এখানকার বিকনা গ্রামের শিল্পীরা প্রায় সাত – আট আগে এখানে এসে থাকতে শুরু করে। আগে গ্রামের শেষের প্রান্তে জঙ্গলে এদের ঠাঁই ছিল ও তখন ডোকরার এত চলও ছিল না।

এবার ডোকরা শিল্পীদের ইতিহাস সম্পর্কে আমাদের আলোচনার বিষয়বস্তু



সকলকে বলতে চাই যে, ডোকরার বিবর্তন ও তার প্রাচীনত্ব নিয়ে এতক্ষণ আমরা সকলে জেনেছি ,এখন এই ঐতিহ্যবাহী ডোকরা শিল্প যেসব অঞ্চলে এখনো বর্তমান রয়েছে তার মধ্যে এই শিল্প নগরী বিকনা গড়ে ওঠার পেছনে একটি ইতিহাস আছে যা পশ্চিমবঙ্গের বাঁকুড়া ,পুরুলিয়া, পশ্চিম মেদিনীপুর ও বর্তমানে যে সমস্ত অঞ্চলে ডোকরা শিল্পীর ছড়িয়ে ছিটিয়ে বসবাস করেন তাদের সম্ভবত ষোড়োশ শতাব্দীতে বিষ্ণুপুরে কোন এক রাজা ময়ূরভঞ্জ এর কয়েক ঘর পরিবারকে নিয়ে আসেন সৌখিন জিনিসপত্র দেবদেবীর মূর্তি তৈরির জন্য এবং কিছু পরিবার পাকাপাকি সেখানে তাদের শিল্প সামগ্রী তৈরি করতে থাকেন সেই সময় বাঁকুড়ার তৎকালীন শিল্প সম্প্রসারণ অধিকারিক পরিমল দাস এর একান্ত প্রচেষ্টায় রামপুরা থেকে বাঁকুড়া তে ডোকরা শিল্পীদের নিয়ে গিয়ে বাসস্থানের ব্যবস্থা করেন এবং শিল্প-সামগ্রী তৈরিতে উৎসাহিত করেন।

ডোকরার উপাদান উপকরণ এবং নির্মাণ পদ্ধতি

ডোকরার উপাদান উপকরণ এবং নির্মাণ পদ্ধতি

ডোকরা শিল্পদ্রব্য বা অলংকার নির্মাণের জন্য যে সমস্ত উপাদানের প্রয়োজন হয় সেইগুলি হল

1. মাটি
2. ধুনো ও পিচ
3. মোম
4. পিতল, সরষের তেল, রাং, দস্তা, প্রভৃতি।

তাছাড়াও আগুন জ্বালাবার জন্য প্রয়োজনীয় কাঠ ও কয়লা। ডোকরা শিল্প দ্রব্য নির্মাণের জন্য যেসব উপকরণের প্রয়োজন হয় সেগুলি হল পিতল গলাবার পাত্র , হাপর , সরু শিক বা কাঠি, ব্রাশ , সাঁড়াশি, উখো হাতুড়ি , প্রেশার মেশিন, সান পাথর বিভিন্ন ছেনি প্রভৃতি।

ডোকরার উপাদান উপকরণ এবং নির্মাণ পদ্ধতি

ডোকরা শিল্পের নির্মাণ পদ্ধতিটিকে পাশ্চাত্য পরিভাষায় বলা হয়' Lost wax metal casting '। এই শিল্পদ্রব্য তৈরিতে মাটির ছাঁচ ব্যবহার করা হয় বলে ইংরেজি ভাষায় এই পদ্ধতির প্রযুক্তিগত সংজ্ঞা হলো "Clay mould investment casting " যার যথার্থ বাংলা অনুবাদ হল 'মোম ছাঁচের মোরক ঢালাই' বা মোমছাঁচ লোপী পদ্ধতি। আবার শিল্পকর্মটিকে মোমছাঁচ পিতল ঢালাও বলা যায়। বিভিন্ন পর্যায়ের মধ্য দিয়ে অলংকার তৈরির কাজ সম্পন্ন হয়।

প্রেশার মেশিন

শান পাথর

বিভিন্ন ছেনি

ডোকরার উপাদান উপকরণ এবং নির্মাণ পদ্ধতি

নিম্নে অলংকার তৈরীর পর্যায়ে গুলি উল্লেখ করা হলো------

প্রথমে ধুনো ,পিচ ও সরষের তেল আগুনের তাপে গরম করে কালো রঙের মন্ড তৈরি করা হয়। মন্ডটি বেশ ঘন হলেও নমনীয় প্রকৃতির হয় । এরপর মন্দ টির সঙ্গে নির্দিষ্ট অনুপাতে খাঁটি মোম মেশানো হয়। এরপরে যে অলংকারটি নির্মাণ করা হবে বালি মিশ্রিত মাটি দিয়ে তার একটি সাধারণ ছাঁচ তৈরি করা হয়। শিল্পীরা সাধারণত ওই মাটি ব্যবহার করে ছাঁচ টিকে তৈরির সময় যতটা সম্ভব নিখুঁতভাবে তৈরির চেষ্টা করা হয়।।

ডোকরার উপাদান উপকরণ এবং নির্মাণ পদ্ধতি

তারপর মাটির ছাঁচ টিকে রোদে শুকিয়ে নিয়ে তার উপর পূর্ব প্রস্তুত মোম, তেল ও ধুনোর মন্ড টি ঘন করে লেপন করা হয়। এরপর ধুনোর মন্ড লাগানো ছাঁচের উপর মোমের সরু সুতো লাগানো হয় এই সময় ছাঁচটির উপর অলংকারের সুদক্ষ কারুকার্যগুলি করা হয়। তারপর ছাঁচটির উপর আগাগোড়া মাটির প্রলেপ দেওয়া হয় এবং প্রলেপের আবরণের মধ্যে ছোট ছোট ছিদ্র রাখা হয়। এরপর মোমের মডেল সহ মাটির ছাঁচটিকে আগুনে পোড়ানো হয়। ফলে মোম ধুনো তেলের ছাঁচটি গলে গিয়ে পূর্বের ছিদ্র গুলি দিয়ে বেরিয়ে আসে । এইভাবে মোম গলে বেরিয়ে যায় বলে এই পদ্ধতির নাম হলো "হারানো মোম ঢালাই পদ্ধতি "এবং ভিতরের মোম গলে বেরিয়ে আসার পর মাটির ছাঁচের সব ছিদ্র গুলি বন্ধ করে দেওয়া হয় ও কেবল একটি ছিদ্র রাখা হয়।। এরপর অন্য একটি পাত্রে পিতল গলিয়ে ঐ ছিদ্র দিয়ে ঢালা হয়।

ডোকরার উপাদান উপকরণ এবং নির্মাণ পদ্ধতি

ভিতরের ফাঁকা স্থানে পিতল চলে যায় এবং ধীরে ধীরে জমাট বেঁধে জায়গাটা ভরাট হয়ে যায়। এরপর উপরের মাটির প্রলেপটা ভেঙে ফেলা হলে ভিতরের পিতলের অলংকার টি বেরিয়ে আসে তারপর বিভিন্ন ধরনের তারের ব্রাশ ফাইল ও উকোর সাহায্যে ঘষে অলংকারটিকে মসৃণ করা হয় এবং সুদক্ষতা ফুটিয়ে তোলা হয়। অ্যাসিড জল ও তেঁতুল জল দিয়ে ধুয়ে অলংকারটিকে উজ্জ্বল করে তোলা হয়।

এছাড়াও ডোকরা শিল্পীরা অলংকার তৈরি সুবিধার্থে বেশ কিছু পরিভাষা ব্যবহার করেন যেমন ঘৈরা হলো শিল্প যোগ্য তৈরির সময় শিল্পীদের যে গলিত পিতল ব্যবহার করেন তাকে শিল্পীদের ভাষায় বলা হয় ঘৈরা। কিছু হলো ধনো পিচ ও সরষের তেলের মিশ্রণ কে বলা হয় এবং লেবরালো হল এই কালো রঙের পিচু দেওয়াকে বোঝায় আর ভাটি হল মাটির ছাঁচটিকে পোড়ানো হয় তাকে বলা হয়।

ডোকরা শিল্পীরা যে বিভিন্ন ধরনের অলংকার নির্মাণ করেন সেগুলিকে ব্যবহারের নিরিখে কয়েকটি শ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে ।

ডোকরা শিল্পীরা যে বিভিন্ন ধরনের অলংকার নির্মাণ করেন সেগুলিকে ব্যবহারের নিরিখে কয়েকটি শ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে ।

হাতের অলংকারের মধ্যে হাতের বালা বেসলেট অঙ্কন আংটি ইত্যাদি।

ডোকরা শিল্পীরা যে বিভিন্ন ধরনের অলংকার নির্মাণ করেন সেগুলিকে ব্যবহারের নিরিখে কয়েকটি শ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে ।

কানের অলংকারের মধ্যে কানের দুল ঝুমকো ইত্যাদি।

ডোকরা শিল্পীরা যে বিভিন্ন ধরনের অলংকার নির্মাণ করেন সেগুলিকে ব্যবহারের নিরিখে কয়েকটি শ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে ।

কন্ঠের অলংকারের মধ্যে গলার হার নেকলেস বিভিন্ন ধরনের চেন প্রভৃতি।

মোটিফ

লোকশিল্প কলার একটি উল্লেখযোগ্য দিক হলো বিভিন্ন ধরনের মোটিভ ব্যবহার এক কথায় মোটিভ গুলি শিল্পবস্তুর সৌন্দর্য বৃদ্ধির প্রধান আঁধার আবার লোকশিল্পের মোটিফগুলি কখনো কখনো শিল্প আঙ্গিকের তাৎপর্য ও দৃঢ় অর্থ উদঘাটনে বিশেষ সহায়তা করে । ডোকরা অলংকারে ব্যবহৃত মোটিফগুলিকে আমরা কয়েকটি ভাগে ভাগ করেছি , তাহল- প্রকৃতি জগৎ কেন্দ্রিক মোটিভ এরমধ্যে বিভিন্ন ধরনের পাতা ছোট ছোট ফুল পদ্মফুল বিভিন্ন ধরনের ফল ইত্যাদি দেখতে পাওয়া যায়।

পেঁচার মোটিফ যুক্ত হার

প্রাণীজগৎকেন্দ্রিক মোটিফ

এছাড়া জীবজগৎকেন্দ্রিক মোটিফের মধ্যে বিভিন্ন ধরনের পাখি প্রজাপতি পশু মাছ কীটপতঙ্গ এবং মানুষের জীবনযাত্রা ইত্যাদি মোটিভ দেখা যায়।

সৌরজগৎ কেন্দ্রিক গুলিতে সূর্য তারা চন্দ্র নক্ষত্র ইত্যাদির দেখা যায়।

জ্যামিতিক নকশাকেন্দ্রিক মোটিফ

জ্যামিতিক নকশা কেন্দ্রিক মোটিফ গুলি হল বৃত্ত, বিভিন্ন ধরনের রেখা, ত্রিভুজ, চতুর্ভুজ, বর্গ ক্ষেত্র, আয়তক্ষেত্র ইত্যাদি।

ধর্মীয় বিষয়কেন্দ্রিক মোটিফ গুলি হল গণেশ লক্ষ্মী স্বস্তিক চিহ্ন দেবী দুর্গা শিব পার্বতী প্রভৃতি সহ ধর্মীয় আনুষাঙ্গিক গুলি মোটিফ হিসেবে ব্যবহৃত হয়।।

ডোকরা শিল্পকলায় নারীদের ভূমিকা:

মাটির ছাঁচ প্রস্তুতিতে নারী

ছাঁচে মোমের সুতো লাগানোয় নারীশিল্পী

অলঙ্কার বিপণনে নারী

প্রতিটি লোকশিল্প আঙ্গিকেই নারীদের গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা থাকে। লোকশিল্পের সৃজন ,উৎপাদন, বিপণন ,প্রসার ও বিবর্তন প্রভৃতি আঙ্গিকেই নারীরা আজ পুরুষের সমসঙ্গী। ডোকরা শিল্পের ক্ষেত্রেও এর কোন ব্যতিক্রম হয়নি, এমনকি ডোকরা অলংকারের ক্ষেত্রে যেসব পরিসরে নারীদের বহুমুখী কর্মপ্রয়াস পরিলক্ষিত হয় সেগুলি হল -----

( ) অলংকার গুলি উৎপাদনের জন্য বেশিরভাগ শিল্পী হল পুরুষ এবং তাদের সাহায্য করার জন্য নারীরা তাদের সহযোগিতা করে ও ডোকরা পারিবারিক শিল্প হওয়ায় বাড়ির মেয়েরা ঘর কন্যার কাজের পাশাপাশি অলংকার তৈরিতেও অংশগ্রহণ করে।

( ) বিপণকারি হিসেবে নারীরা নানাভাবে সাহায্য করে থাকে সরকারি ও বেসরকারি হস্তশিল্প মেলায় পুরুষদের পাশপাশি নারীরাও অলংকার বিপণন এ সাহায্য করে।

( ) ব্যবহারকারী হিসেবে নারীরা বিভিন্ন ধরনের মনোহরি সামগ্রী ক্রয় করে নিজেদের নিত্য অনুষ্ঠানে আভুষণ দিয়ে সাজিয়ে তোলে,এই অলংকার গুলি দিয়ে।

ডোকরা শিল্প বিক্রয়ের জন্য জায়গা

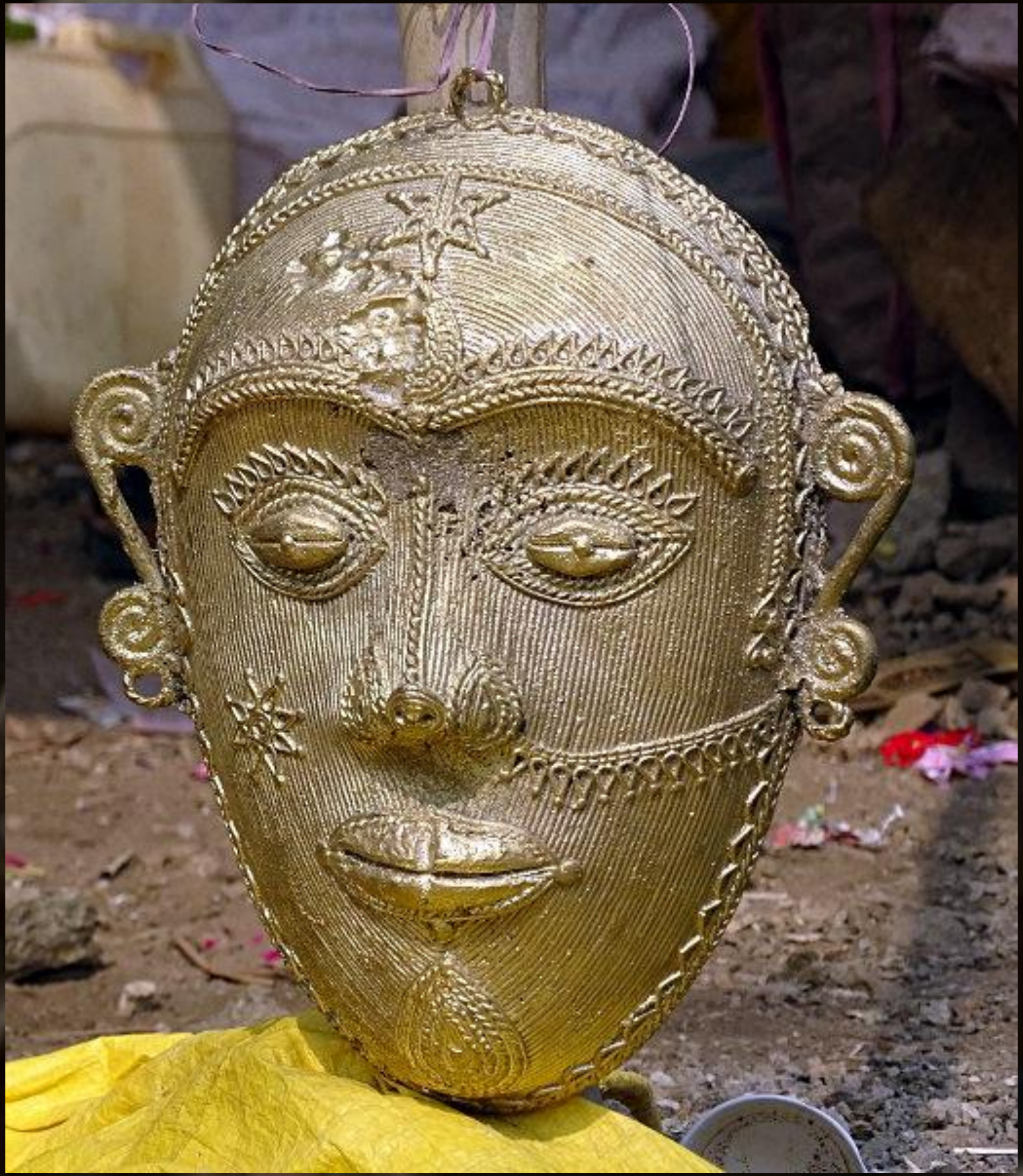
ডোকরা অলংকার লোকশিল্প দ্রব্যের বিপণনের মাধ্যমেই লোকশিল্পীর অর্থ উপার্জন করে । লোকশিল্পের যথাযথ বিকাশ ও উন্নয়নের জন্য প্রয়োজন যথোপোযুক্ত বিপণন ব্যবস্থা। তবে লোকশিল্পের বিপণন ব্যবস্থা একটু ভিন্ন ধরনের হয়। সেক্ষেত্রে কিছু ঐতিহ্যগত পদ্ধতি অবলম্বন করা হয়। যেমন– বিভিন্ন মেলা, শিল্পীর বাড়ি ,ফেরি ,সরকারি প্রতিষ্ঠান, বেসরকারি প্রতিষ্ঠান ও দোকান, e-মাধ্যম বা অনলাইন ইত্যাদি।

ডোকরা অলংকারের চাহিদা:

ডোকরা অলংকার – এর শৈল্পিক সৌন্দর্য খুবই উচ্চমানের এবং অলংকার গুলির শৈল্পিক সূক্ষতা ও সৌন্দর্য দেখে উচ্চ স্তরের শিল্প রসিক ও সাধারণ মানুষ সকলেই মুগ্ধ হন। আগে ডোকরা শিল্পীরা শিল্প সামগ্রীগুলি ঝাঁকাই করে নিয়ে গিয়ে গ্রামে ।গ্রামে বিক্রি করতেন তখন ডোকরা অলংকার গুলির চাহিদা মূলত গ্রামীণ স্তরেই সীমাবদ্ধ ছিল কিন্তু এখন আর সেই দিন নেই।। কারণ এখন অলংকার গুলির জনপ্রিয়তা ও চাহিদা গ্রাম শহর তথা দেশের সীমানা পেরিয়ে বিদেশের মাটিতেও পাড়ি দিয়েছে। তাছাড়া স্বাধীনতার পরবর্তীকালে ডোকরা শিল্পকে মধ্যবিত্ত ও উচ্চ শ্রেণীর কাছে পৌঁছে দেওয়ার জন্য বিভিন্ন পরিকল্পনার গৃহীত হয়েছে। যার ফলে বিভিন্ন মেলা অনলাইনের মাধ্যমে এর ব্যাপক প্রসার ও চাহিদা বৃদ্ধি পেয়েছে।

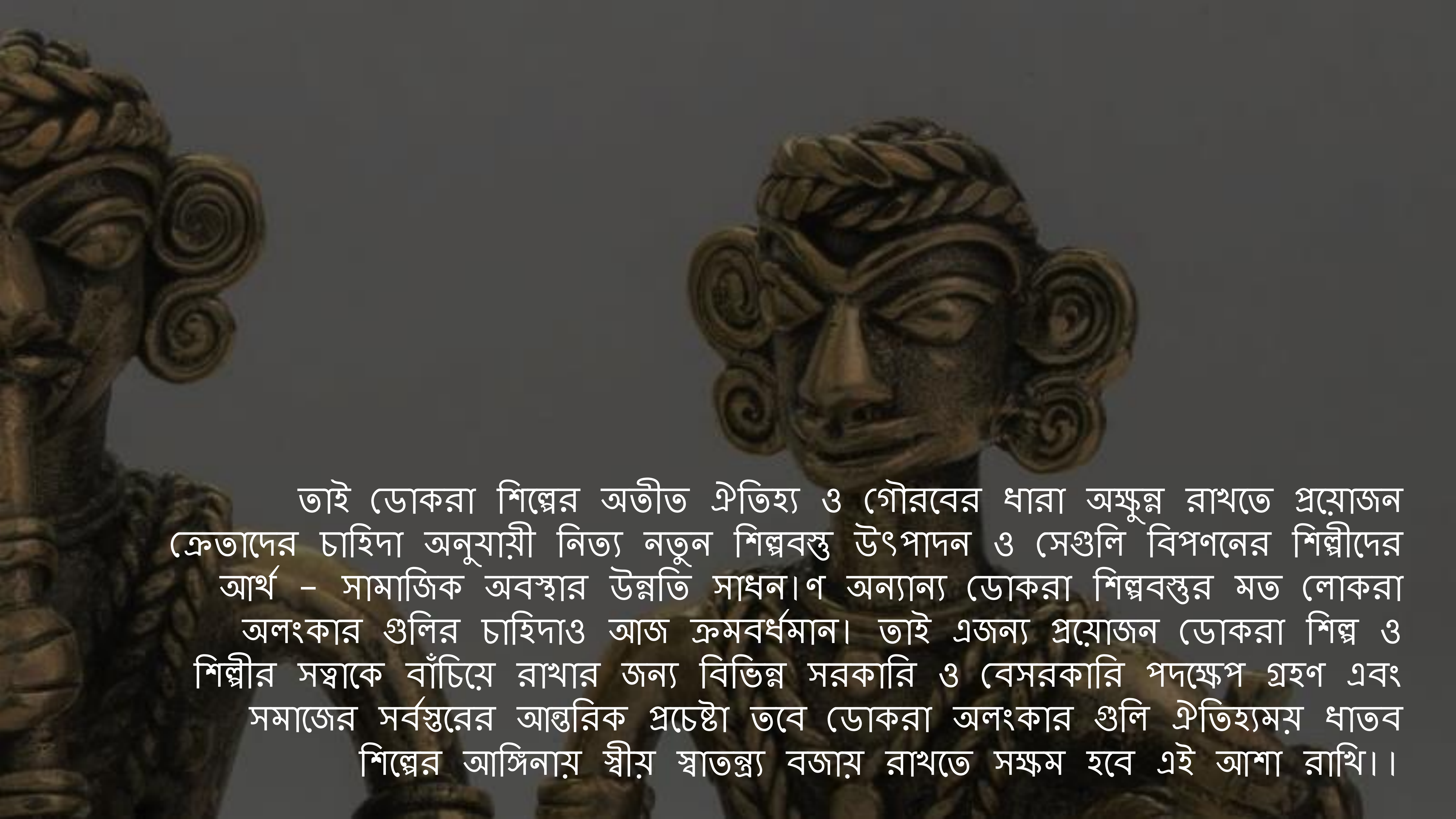
ডোকরা অলংকারের রূপান্তর:

লোকশিল্প ঐতিহ্যশ্রয়ী হলেও গতিময়তাহীন পরিবর্তন নিরপেক্ষ স্থবির বিষয় নয়। লোকশিল্প গতিশীল অর্থাৎ পরিবর্তন সাপেক্ষ।। তাই যুগ ও পারিপার্শ্বিকের পরিবর্তনের প্রেক্ষাপটে লোকশিল্প দ্রব্যেও নানাবিধ পরিবর্তন সূচিত হচ্ছে। ডোকরা অলংকার গুলির ক্ষেত্র এর ব্যতিক্রম ঘটেনি। অলংকার গুলিকে বর্তমান যুগ উপযোগী এবং সময়োপযোগী করে তুলতে শিল্পীরা অনায়াসে এর মধ্যে নানা পরিবর্তন আনছেন। অলংকার তৈরির উপাদান, উপকরণ, গড়নশৈলী ইত্যাদি সমস্ত আঙ্গিকেই অতিসম্প্রতি কমবেশি কিছু না কিছু পরিবর্তন নজরে আসে। পূর্বে শিল্পদ্রব্যগুলি তৈরিতে পিতল ব্যবহার করা হতো কিন্তু বর্তমান সময়ে কোন কোন শিল্পী পিতলের অভাবে অ্যালুমিনিয়াম ধাতু ব্যবহার করছেন ।এছাড়াও অলংকার মসৃণ করার জন্য তাদের ব্রাশ ও সিরিজ কাগজ ব্যবহার করা হলেও সময়ের সাথে চলার জন্য স্বল্প সময়ে এবং কম পরিশ্রমে অধিক পরিমাণ অলংকার উৎপাদন এর তাগিদে পালিশ মেশিন ব্যবহৃত হচ্ছে ।। অলংকার গুলি ঔজ্জ্বল্য বৃদ্ধিতে তেঁতুল জলের জায়গা নিয়েছে বিভিন্ন কম শক্তির এসিড ইত্যাদি তাছাড়া এই সব পরিবর্তন সূচিত হচ্ছে বিশ্বায়নের যুগের ওভাবে চাহিদা মেনে প্রভাবে চাহিদা মেনে।।



মূল্যায়ন

ডোকরা অলংকার হল বাংলার ধাতব ও অলংকার শিল্পের এক সজীব ও সংহতধারা। ডোকরা শিল্প নিদর্শনগুলি প্রাচীনকাল থেকেই শিল্পরসিকের বিস্ময় উদ্রেক কারী। ডোকরা অলংকার হল সেই ঐতিহ্যময় শিল্প নিদর্শনের নব অবয়ব। তবে ডোকরা শিল্প সামগ্রী গুলি উষ্চ মধ্যবিত্তের শোভাবর্ধন করলেও ডোকরা শিল্পীদের নিজ গৃহ রয়ে গেছে শ্রী হীন।। ডোকরা শিল্পবস্তুগুলি আজ দেশ ছাড়িয়ে বিদেশের মাটিতেও পা রেখেছে। কিন্তু ডোকরা শিল্পীদের অবস্থা সেই তীমিরেই রয়ে গেছে। চুলার লেলিহান অগ্নিশিখা ধোয়ায়- তাপে- গ্যাসে অকাল বার্ধক্য আর অকাল মৃত্যু যেন সব সময় ওদের দুয়ারে দাঁড়িয়ে থাকে।। সীমাহীন অভাব অনটনকে সঙ্গী করেই এরা বাঁচিয়ে রেখেছে এক আদিম অমূল্য শিল্পাঙ্গিক কে।



তাই ডোকরা শিল্পের অতীত ঐতিহ্য ও গৌরবের ধারা অক্ষুন্ন রাখতে প্রয়োজন ক্রেতাদের চাহিদা অনুযায়ী নিত্য নতুন শিল্পবস্তু উৎপাদন ও সেগুলি বিপণনের শিল্পীদের আর্থ – সামাজিক অবস্থার উন্নতি সাধন।ণ অন্যান্য ডোকরা শিল্পবস্তুর মত লোকরা অলংকার গুলির চাহিদাও আজ ক্রমবর্ধমান। তাই এজন্য প্রয়োজন ডোকরা শিল্প ও শিল্পীর সত্বাকে বাঁচিয়ে রাখার জন্য বিভিন্ন সরকারি ও বেসরকারি পদক্ষেপ গ্রহণ এবং সমাজের সর্বস্তরের আন্তরিক প্রচেষ্টা তবে ডোকরা অলংকার গুলি ঐতিহ্যময় ধাতব শিল্পের আঙ্গিনায় স্বীয় স্বাতন্ত্র্য বজায় রাখতে সক্ষম হবে এই আশা রাখি।।

তথ্যসূত্র:

1. চক্রবর্তী ,বরুন কুমার(সম্পা), লোকজ শিল্প, কলকাতা ,পারুল প্রকাশনী, 2011।।

2. মন্ডল, সুজয় কুমার ,লোকশিল্প তাত্বিক প্রেক্ষিত, কলকাতা নটকমকলকাতা 2011।।

3. মুখোপাধ্যায় ,মীরা ,বিশ্বকর্মার সন্ধানে, কলকাতা ,1993 (উধৃত সৈয়দ, বসিরুদ্দোজা, 'রাঢ়ের শিল্প ডোকরা 'বর্ধমান: বাংলা বিভাগ বর্ধমান বিশ্ববিদ্যালয়, 2001)

গ্রন্থপঞ্জিকা:

1. চট্টোপাধ্যায়, তুষার ,লোকসংস্কৃতি তত্তরূপ ও স্বরূপ সন্ধান ,কলকাতা, এ মুখার্জি অ্যান্ড কোম্পানি প্রাইভেট লিমিটেড,1995
2. জানা, অচিন্ত্যকুমার, বাঁকুড়ার অর্থনীতিতে লোকশিল্প বাঁকুড়া, রাঢ় একাডেমী ,1994
3. ঘোষ, স্বপন কুমার ,বাংলার কুটির শিল্প দেজ পাবলিসিং 1996।
4. সাঁতরা, তারাপদ, পশ্চিমবঙ্গের লোকশিল্প ও শিল্পী সমাজ, কলকাতা : লোকসংস্কৃতি ও আদিবাসী সংস্কৃতি কেন্দ্র তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ পশ্চিমবঙ্গ সরকার 2000
5. ঘোষ দীপঙ্কর পশ্চিমবঙ্গের শিল্প কলকাতা লোকসংস্কৃতি ও আদিবাসী সংস্কৃতি কেন্দ্র তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ পশ্চিমবঙ্গ সরকার 2002
6. ঘোষ, প্রদ্যোত, বাংলায় লোকশিল্প ,কলকাতা ,পুস্তক বিপণি 2004
7. ভট্টাচার্য, মিহির ও দীপঙ্কর ঘোষ (সম্পা), বঙ্গীয় শিল্প পরিচয়, কলকাতা:লোকসংস্কৃতি ও আদিবাসী সংস্কৃতি কেন্দ্র তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ পশ্চিমবঙ্গ সরকার 2004
8. বসুরাম, সুবোধ , রাঢ়বঙ্গের কারুশিল্প, কলকাতা, লোকসংস্কৃতি ও আদিবাসী সংস্কৃতি কেন্দ্র, তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ পশ্চিমবঙ্গ সরকার 2006
9. ইসলাম, শেখ মকবুল, লোকসংস্কৃতি বিজ্ঞান তত্ব পদ্ধতি ও প্রয়োগ , কলকাতা : বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, 2011
10. চক্রবর্তী, বরুন কুমার ,লোকজ শিল্প কলকাতা, পারুল প্রকাশনী, 2011
11. বাঁকুড়ার ডোকরা শিল্প ও বিকনা গ্রাম-- ডঃ তুষার কান্তি হালদার
12. বাঁকুড়া পুরুলিয়া শিল্প সংস্কৃতি ড: শান্তি সিংহ
13. জেলার নাম বাঁকুড়া-- লীলাময় মুখোপাধ্যায়
14. বাকড়ি কলম-- কৃষ্ণ দুলাল চট্টোপাধ্যায়
15. বাঁকুড়া জেলা বিবরণ শ্রী রামানুজ কর

Special thanks :

1. Malay Khan , Department of History, Jadavpur University (International research journal of Education and Technology)
2. IRJIMS
3. Arghyadeep Ghosh, Semester 4, Department of History, St. Paul’s Cathedral Mission College.

Chhau: Where Folk Tales Come Alive.

Srija Bagui

Semester -6

Purulia is a district in West Bengal from where the famous Chhau dance originated. The word Chhau means Chhaya (mask or shadow) according to ancient Sanskrit texts. The choreography of the dance is taken from old rituals and dances associated with the worship of Lord Shiva.
Chhau has three different categories representing three different states. These are the Purulia Chhau of West Bengal, the Seraikella Chhau of Jharkhand and the Mayurbhanj Chhau of Odisha. It is said that this dance originated from the worship of Lord Shiva, where men used to put on makeup to portray God followed by a Tandava form of dance. It is performed during festivals such as Chaitra Parva (spring festival) and the sun festival. Due to the association of this craft with the traditional dance, Chhau masks are an iconic symbol of craftsmanship and culture in West Bengal. The Purulia Chhau Mask was awarded the Geographical Indication (GI) tag in 2018

During the days of puranas, Singhbhum (including Saraikella Kharsawan) was Odisha. Saraikella is in a small town situated on the holy kharkai river in the south. It was once the seat of the Royal Singh Deo family, members of the Rajasthani Rajputs Clans who migrated here in the seventeenth century. The Simbha Dynasty had ruled over the now extinct are called Singhbhum. Singhbhum is contested, as in the tribal munda Diabet 'Sing' means "Sun" and Bonga means "GOD", the sun god as the creator of the universe.

Saraikella and Kharsawan, the twin princely states of British India, were established in the year 1615.20, by Raja Kumar Bikram Singh and his descendants. After Anglo- Maratha war of 1803, Saraikella state was included under the governance of Chotanagpur commissioner, whereas Kharsawan was recognised as state after 1857, post-independence, they were merged with the state of Odisha then Bihar and ranked as sub division.
Seraikela Chhau owes its repertoire to Bijoy Pratap. He was one of the great choreographers of the Chhau dance. After him Aditya Pratap and his sons carried on this tradition. Chhau is mainly

performed by male dancers. In Seraikela Chhau, the music is mostly background music, as no words are spoken. The tunes used in many performances are the tunes of Hindustani music.

CHAITRA PARVA OF MAYURBHANJ DISTRICT

With the advent of April, Mayurbhanj comes under the magic spell of Chhau, Everybody, rich or poor, illiterate or intellectual, man or woman, young or old eagerly waits the arrival of 'Chaitra Parva' with a spirited heart. The whole land becomes rejuvenated. Chaitra Parva is not just a festival. It is a heritage of Mayurbhanj. A conglomeration of tradition and culture. During this festival Lord Shiva and his divine consort were worshipped and prayed amidst dance and music for welfare and prosperity of the kind and kingdom. Every beat of Dhol and tune of Mohuri brings ecstatic pleasure and joy. Although Chaitra Parva was primarily a religious festival in the remote past with the pace of time it has become an art festival. Due to its unique charm, grace depicting various themes taken from my chology, Mahabharat, nature, daily life of human being and local folklore.

In India, Chhau dance is performed in three styles: 1) Mayurbhanja Chhau dance (Orissa), 2) Saraikella Chhau Dance (Jharkhand), 3) Purulia Chhau Dance (West Bengal). Observers have divided Purulia Chhau Dance into four groups. These are respectively-- 1) Baghmundi Gharana, 2) Bandwan Gharana, 3) Jhalda Gharana, 4) Arsha Gharana. There were differences between these four Gharanas. But now due to commercial reasons, no difference in dance style and style can be observed between these four Gharanas.

Among the folk dances of India, Purulia's Chhou dance is at the peak of its popularity. Most of those associated with this profession are either laborers or agricultural laborers. Despite their socio-economic status, they have kept this art alive and are practicing it continuously. This dance was first called Chhou by Dr. Ashutosh Bhattacharya. He was the first to arrange for Purulia's Chhou dance to be exhibited abroad. Commercialization also took place through his hands.

In those days, art and artists lived in the favor of the royal court. Chhau dance was performed there. But now Chhau dance is performed at any time beyond the specified area. This dance was not very famous before the inclusion of Purulia district in West Bengal. But now its fame has

spread to the country and abroad. The tradition of presenting special events of mythological stories in the form of dance drama existed in Chhau dance. But now Chhau dance has been influenced by Jatra Pala. For the entertainment of the citizens, many changes have occurred in the Chhau dance of that time and the Chhau dance of the past.

The main theme of Chhau dance is Virrasa. Therefore, this dance is mainly performed by men. Since the popularity of this dance has reached the world, there have been major changes in Chhau dance due to commercial reasons. As the use of costumes has increased, so has the use of masks. Moreover, Chhau dance songs are currently performed with electric instruments. Chhau dance moves are mainly performed based on mythological stories. Six things are used in this dance - Dhol, Dhamsa, Sanai, Ghungur, clothes and masks. Six ways are observed in performing the dance. Such as Marap Belano, Asar Bandhar Udan, Bajna, Bandana, Melanach, Palanaach and Astadi Naach. UNNESCO has mentioned Chhau dance amongst the representatives of Intangiable Cultural Heritage of Humanity.

Lastly, I want to end the discussion by emphasising that Chhau dance has conquered the world today and has increased the status of Purulia and West Bengal. Purulia district is very backward in industry, economy and agriculture. This district has not yet contributed much to the economy of West Bengal. But we can be proud of the richness that this district has added to folk culture.

I would like to mention the bibliography which

1) Indian culture.government.in
2) Incredible indiaa.in

The Street Food Culture

a culinary heritage of bengal

Exploring Bengal's Soul From It's Streets

Presented by: Srabanti Mondal.
Institution: St. Paul's Cathedral Mission College.
Date: 10/06/2025

Introduction:

- Street food in bengal isn't about just taste—it’s about identity, culture and community.
- From Kolkata's bustling Esplanade to the lanes of Shobhabazar, every corner offers a different story on a plate.
- Let's dive into Bengal's love affair with street food.

Historical Background:

- Bengal's street food culture developed alongside urban growth, especially during Bristi colonial times in Calcutta.
- The fusion of Bengali, Mughlai, Chinese and British culinary influences shaped it's diversity.
- Street food stalls became vital for the working class, students and travelers.

Iconic street foods of bengal:

1. **Phuchka**- Bengal's version of panipuri, spicier, tangier and filled with mashed potatoes and tamarind water.

2. **Ghugni Chat**- Spiced yellow peas with onion, chillies, tamarind and lime.

3.**Kathi Roll-** Oriented in Kolkata, Parantha rolls with kabab, eggs or paneer.

4.**Telebhaja-** Deep fried snacks like beguni, Peyaji or Alur chop.

5. **Mughlai Parantha-** Stuffed egg parantha, a colonial-era favourite.

6. **Chowmin & Momo-** A classic nod to Tibetan and Chinese community in Bengal.

few iconic street foods

Street food and Bengali Indentity:

- Street food is deeply woven into college life, political addas, evening strolls and festival outings.
- The **‘Adda Culture”** of Bengal thieves on cups of cha and plates of muri or chop.

“It's a social connector – *Cheap, Filling and Delicious* “

Seasonal Street Delights:

- **Winter:** Pithepuli, Nolen gur sweets and Gurer Jilipi.
- **Monsoon:** Telebhaja, Puffed rice and hot tea.
- **Summer:** Aam Panna, Ice Golas and Daab er jol which is basically tender coconut water.

Hygiene and Challenges:

- Despite of charm hygiene is often a concern for all the people.
- Many vendors lack linsences and and proper waste disposal.
- However, food safety awareness and government initiatives are gradually improving standards.

Economic Significance:

- Street food stalls support thousands of livelihood in Bengal.
- They provide low-cost, high-volume meals.
- Encourage local produce consumption and sustain micro-economies.

Modernisation and Globalisation

- Food Bloggers, Instragram and YouTube have made Bengal's street food globally popular.
- Modern carts offer fusion dishes like pizza phuchka, chocolate momos and tandoori chai and what not!!

- **Yet, traditional items remain timeless classics.**

Street Food in Festivals:

- **Durga Puja**: Food stalls dominate pandel areas --- from biryani to ice cream rolls.
- **Poila Boisakh and Eid:** Roads lined with Mughlai delights and Sweets.
- **Christmas at Park Street:**Cake stalls, grilled meat vendors and Anglo-Indian special.

Gender and Accessibility:

- Street food is inclusive—accessible to all classes, genders and ages.
- Women vendors and all-women food stalls are growing in number.

- **The streets becames a space for freedom of all flavours.**

Cultural Mirror:

- Every street food reflects history, migration, community and creativity.
- A plate of chowmein hints at Chinese settlers in Tiretta Bazar.
- A Kathi roll holds the tale of British sahibs wanting their kababs to go.

Tiretta Bazar

Dacres Lane

Zakaria Street
(During Ramadan)

Future of Street Food:

- Fusion cuisine and eco-friendly packaging are the future trends.
- Street Food is likely to become a formal part of culinary tourism.
- Digital payment options, hygiene certification and street food festival are on the rise.

Conclusion:

Kolkata's street food represents more than just affordable and delicious meals—it is a living heritage that reflects the city's history, cultural diversity, and communal spirit. From spicy phuchkas and hearty kathi rolls to Indo-Chinese delights and Mughlai influences, each dish tells a story of migration, adaptation, and innovation. This dynamic culinary landscape continues to evolve, yet retains its nostalgic charm, making Kolkata a true paradise for food lovers and a testament to the enduring legacy of its vibrant street food culture.

Thank you,all for taking the time to attend this presentation on The Culinary Heritage of Kolkata Street Food.

Your presence and attention made this session truly special.

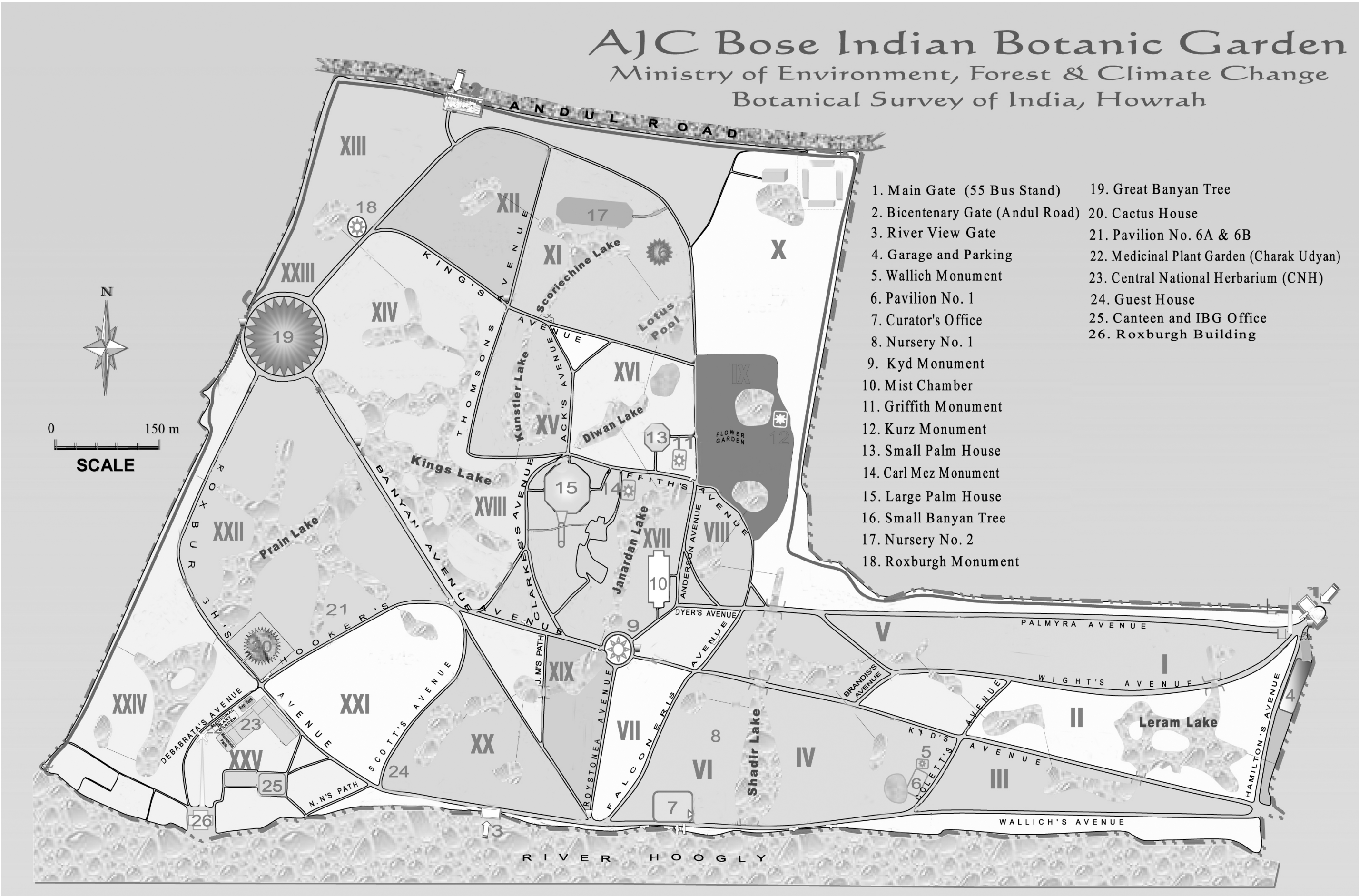
Let’s continue to celebrate and preserve the rich flavors that make our culture so unique.

– With heartfelt gratitude,

Srabanti Mondal

Acharya Jagadish Chandra Bose Indian Botanical Garden

হাওড়া শহরের কৌতুহলি জনসাধারণের জন্য দর্শনীয় স্থান নেই বললেই চলে ব্যতিক্রমী আচার্য জগদীশ চন্দ্র বোস ইন্ডিয়ান বোটানিক গার্ডেন. এই সেমিনার এ আমি এই বোটানিক্যাল গার্ডেনটি নিয়েই আলোচনা করব ।



আলোচনার পূর্বেই আমাদের জানা উচিত এর ভৌগোলিক অবস্থান বা location সম্পর্কে। এটি আমাদের পশ্চিমবঙ্গের হাওড়া জেলার শিবপুর এর অন্তর্গত । এটি ভারতের সর্ববৃহৎ এবং এশিয়ার সর্ববৃহৎ উদ্যানগুলির মধ্যে অন্যতম। একসময় এটি হাওড়া মিউনিসিপ্যাল এর সীমার মধ্যে ছিলোনা এখন এটি হাওড়া কর্পোরেশন এর ৪৫ নং ওয়ার্ডের অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। বর্তমানে হাওড়ার tangible heritage গুলির মধ্যে এটি অন্যতম । প্রধানত tangible heritage বা বাস্তব ঐতিহ্য বলতে বোঝায় কোনো সংকৃতির বা ঐতিহ্যের অংশ হিসাবে ভৌত বা শারীরিক জিনিস যা প্রজন্ম থেকে প্রজন্মে স্থানান্তরিত হয়. এই heritage গুলি মূলত বস্তুগত এবং দৃশ্যমান হয় যেমন ঐতিহাসিক স্থাপত্য , শিল্পকর্ম , প্রাচীন সরঞ্জাম, পোশাক বা অন্যান্য কোনো বস্তু যা একটি নির্দিষ্ট সংকৃতির অংশ হিসাবে গুরুত্বপূর্ণ ।

এবার আমরা জেনে নেব এই বোটানিক্যাল গার্ডেনটির historical background সম্মন্ধে । ইন্ডিয়ান বোটানিক্যাল গার্ডেন পূর্বে ⁎'কোম্পানির বাগান,'⁎ নামে পরিচিত ছিল এর আদি ইতিহাস প্রায় ইংল্যান্ডের 'কিউ গার্ডেন' এর মতোই যা লন্ডন থেকে কয়েক মাইল দূরে টেমস নদীর তীরে অবস্থিত।

কিউ গার্ডেন টি শিবপুরের বোটানিক্যাল গার্ডেন থেকে ৫০ বছরের ছোটো যা রয়েল উদ্ভিদ বিদ্যার আগ্রহ রাখে অপরটি অর্থনৈতিক ও বৈজ্ঞানিক লক্ষ্য নিয়ে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। বোটানিক্যাল গার্ডেনের প্রথম পরিচালক ছিলেন উদ্ভিদবিদ স্যার 'উইলিয়াম হুকার' , এই গার্ডেন টি কলকাতা থেকে কয়েক কিলোমিটার দূরে হুগলি নদীর তীরে ৩০০ একরের বেশি জায়গা নিয়ে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। ১৭৮৭ সলে ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানির একজন সেনা কর্মকর্তা কর্নেল 'রবার্ট কিড' এই উদ্যানটি প্রতিষ্ঠা করেন মূলত শেগুন গাছের মতো বানিজ্য মূল্যের নতুন উদ্ভিদ ও ব্যবসায়ের জন্য মশলা চাষের জন্য। গভর্নর জেনারেল ম্যাক ফার্সেন এর কাছে লিখিত প্রস্তাব দেন জাতীয় বানিজ্য ও সমম্পদ সম্প্রসারণের জন্য ।

১৮১৭ সালে একজন দক্ষ উদ্ভিদবিদ 'ড. নাথানিয়েল ওয়ালিচ' কে উদ্দ্যানের দায়িত্ব দেওয়া হয়, উনি ১৮৮৬ সাল পর্যন্ত এই পদে ছিলেন। এই সময় একটি শেগুন গাছের বাগান সহ 40 একরের একটি কলেজ স্থাপিত হয় পরবর্তী কালে এই কলেজ টি আরো বৃদ্ধি পায় এবং বর্তমানে শিবপুরের ইন্ডিয়ান ইনস্টিটিউট অফ ইঞ্জিনিয়ারিং সাইন্স এন্ড টেকনোলজি নাম সুপরিচিতি লাভ করে।

ড. ওয়ালিচ ১৮৫৪ সালে মারা যান, উদ্ভিদ বিজ্ঞানের তার অবদান অসামান্য অবদান সর্বদা স্মরণীয় থাকবে। তার উদ্ভিদ নমুনা সম্মৃদ্ধি সংগ্রহ ওয়ালিচের ক্যাটালগ নামে পরিচিত। বিখ্যাত এই ক্যাটালগটি কলকাতা সেন্ট্রাল হার্বেরিয়ামে সংরক্ষিত রয়েছে।

১৮৬৮ সালে কলকাতায় মহা ঘূর্ণিঝড় ঘটে হুগলি নদীর প্রচন্ড ঝড়ের সাথে সাথে উদ্দ্যানের বেশি ভাগ অংশ জলে ডুবে যায়, কিছু জায়গায় জলস্তর প্রায় ৮ ফুট বেড়ে যায় এবং দুটি জাহাজ তীব্র বেগে উদ্যানে প্রবেশ করে অসংখ্য গুল্মসহ মোট গাছের অর্ধেক অংশ উপরে পরে ,বেঁচে থাকা গাছ গুলোর ব্যাপক ভাবে ক্ষতিগ্রস্ত হয় এবং পাতা ফুল বা ফলের কোন চিহ্ন অবশিষ্ট থাকল না ।

তিনবছর পরে একটি কম তীব্র কিন্তু অত্যন্ত ধ্বংসাত্মক ঘূর্ণিঝড় ঘটে যার ফলে বেঁচে থাকা ৭৫০ টির ও বেশি গাছ উপড়ে পড়ে।

১৮৬৮ সলে প্রস্থানের আগে থমাস অ্যান্ডারসন তার অবশিষ্ট সময় কাল ধংসাবশেষ অপসারণ এবং বাগানের নিয়মতান্ত্রিক রোপন কার্যকর করার জন্য কঠোর পরিশ্রম করেছিলেন। ড. জর্জ কিং যিনি ১৮৭১ সলে তত্তাবধায়ক হিসাবে দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন তিনি বাগানের পুনর্ নির্মাতা হন তার দ্বারা তৈরী বাগানের বর্তমান ভূদৃশ্য। বর্তমানে ২৭৩ একর জমির এইউদ্যানটি ১৩৭৭ টি উদ্ভিদ প্রজাতির জীবন্ত ভান্ডার স্বয়ং গাছ গুল্ম এবং পর্বতারোহী সহ ১৪১২২ টি উদ্ভিদের সমন্বয়ে

গঠিত ২৫টি বিভাগ এবং ২৪ টি আন্তঃসংযুক্ত হ্রদ রয়েছে এবং হ্রদ গুলি নিয়মিত জলের প্রবেশ এবং নির্গমণের জন্য স্লুইসের মাধ্যমে গঙ্গার সাথে সংযুক্ত। উদ্যানটি শেখার একটি অনন্য স্থান এবং উদ্ভিদ রাজ্যের একটি জীবন্ত বিস্ময় গ্রেট বটবৃক্ষ (great banyan tree)এর মতো অতুলনীয় আকর্ষণ দখল করে। লোডোইসিয়া মালদিভিকা বা ডাবল নারকেল পাম,

খেজুর গাছের সমৃদ্ধি সহ বৃহৎ পাম হাউস, মিশর থেকে আনা শাখাযুক্ত পাম বা (হাইফেন খেবাইকা)আমাজন নদীর থেকে আনা দৈত্যাকার জলের লিলি , বার্মার স্থানীয় ফুলের গাছের রানী বা আমহার্স্টিয়া নোবিলিস , পাহাড়ি গোলাপি বা ভেনেজুয়েলা গোলাপ , বাওবাব গাছ বা কল্পবৃক্ষ , আফ্রিকার সসেজ গাছ ইত্যাদি উল্লেখ করার মতো কয়েকটি এছাড়াও এই উদ্যানে রোপিত সিঙ্কোনা গাছ গুলি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে . সিঙ্কোনা গাছের ঔষধি গুণাবলি মূলত পেরু এবং বলিভিয়ার কেচুয়া জনগোষ্ঠীর আবিস্কার করে ছিলো , দীর্ঘকাল ধরে তারা কম তাপমাত্রার কারণে কাঁপুনি বন্ধ করার জন্যপেশী শিথিলকারী হিসাবে এটি ব্যাবহার করতো। ম্যালেরিয়ার জন্য এটি সঠিক ঔষধি ছিল।
১৮৬১ সলে থমাস অ্যান্ডারসন যখন হাওড়া ইন্ডিয়ান বোটানিক্যাল গার্ডেন এর সুপারিনটেনডেন্ট হন তখন ভারতীয় উপমহাদেশে মহামারী ম্যালেরিয়ার ভয়াবহ দৃশ্য চলছিলো প্রতি বছর হাজার হাজার মানুষ মারা যেত এই রোগে ।
ভারতে সিঙ্কোনা উদ্ভিদ প্রবর্তনে অ্যান্ডারসনের গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রয়েছে।

১৮৬১ সলে কিউ থেকে বিভিন্ন প্রজাতির সিঙ্কোনা এনে হাওড়ার বোটানিক্যাল গার্ডেন পরীক্ষার জন্য রোপন করা হয় জর্জ কিং এর সময় ম্যালেরিয়া ঔষধি কুইনিন কার্যকরভাবে পরীক্ষা করা হয়েছিল এবং চিকিৎসকদের দ্বারা অনুমোদিত হয় এবং কার্জকর ম্যালেরিয়ার নিরাময়ের জন্য বাজারে ছেড়ে দেওয়া হয়েছিল।

এই ভাবে ইন্ডিয়ান বোটানিক্যাল গার্ডেন ম্যালেরিয়ার কার্যকর নিরাময় দিয়ে লক্ষ্য লক্ষ্য মানুষের জীবন বাঁচিয়েছিলো । ভারতে চা চাষ এবং তৈরির ঐতিহ্যবাহী চিকিৎসা পদ্ধতি এবং ব্যবহারের জন্য দীর্ঘ ইতিহাস রয়েছে. চীন থেকে বাড়িতে চা প্রবর্তনের সঠিক সময় জানা যায়নি, জানা যায় যে রক্সবার্গের আমলে বোটানিক্যাল গার্ডেনে চা প্রথম প্রবর্তিত হয়েছিল। ১৮২৩ সালে রবার্ট ব্রুস ব্রহ্মপুত্র নদীর উপর দিয়ে আসাম ভ্রমণ করার সময় সিংফো এবং খামতি নামে কয়েকটি উপজাতির মুখোমুখি হন , যা দিহাং নদীর কাছে অবস্থিত ছিল. তারা স্থানীয় চা ঝোপ থেকে চা তৈরি করে পান করতো । তার ছোট ভাই আলেকজান্ডার তার আবিষ্কার অনুসরণ করে পরবর্তী পর্যায় স্থানীয় জেলা থেকে এই গাছের কিছু চারা এনে হাওড়া বোটানিক্যাল গার্ডেন এ প্রবর্তন করে।

কলকাতা বোটানিক্যাল গার্ডেনের স্থাপনের পর থেকে সময়ের সাথে অনেক পরিবর্তন এসেছে এটি গাছপালা অধ্যয়নের পাশাপাশি দর্শনার্থীদের জন্য সুন্দর বাগান তৈরী করেছে। ১৯৭০ দশকে গার্ডেনটি ভারতের জন্য আরও ভালো খাদ্য ও দরকারি উদ্ভিদ জন্মাতে শুরু করে এটি দেখায় যে কিভাবে গার্ডেনটা দেশ এবং জনসাধারণের সাহায্য করারদিকে আরও বেশি মনোযোগ দিতে শুরু করেছে।

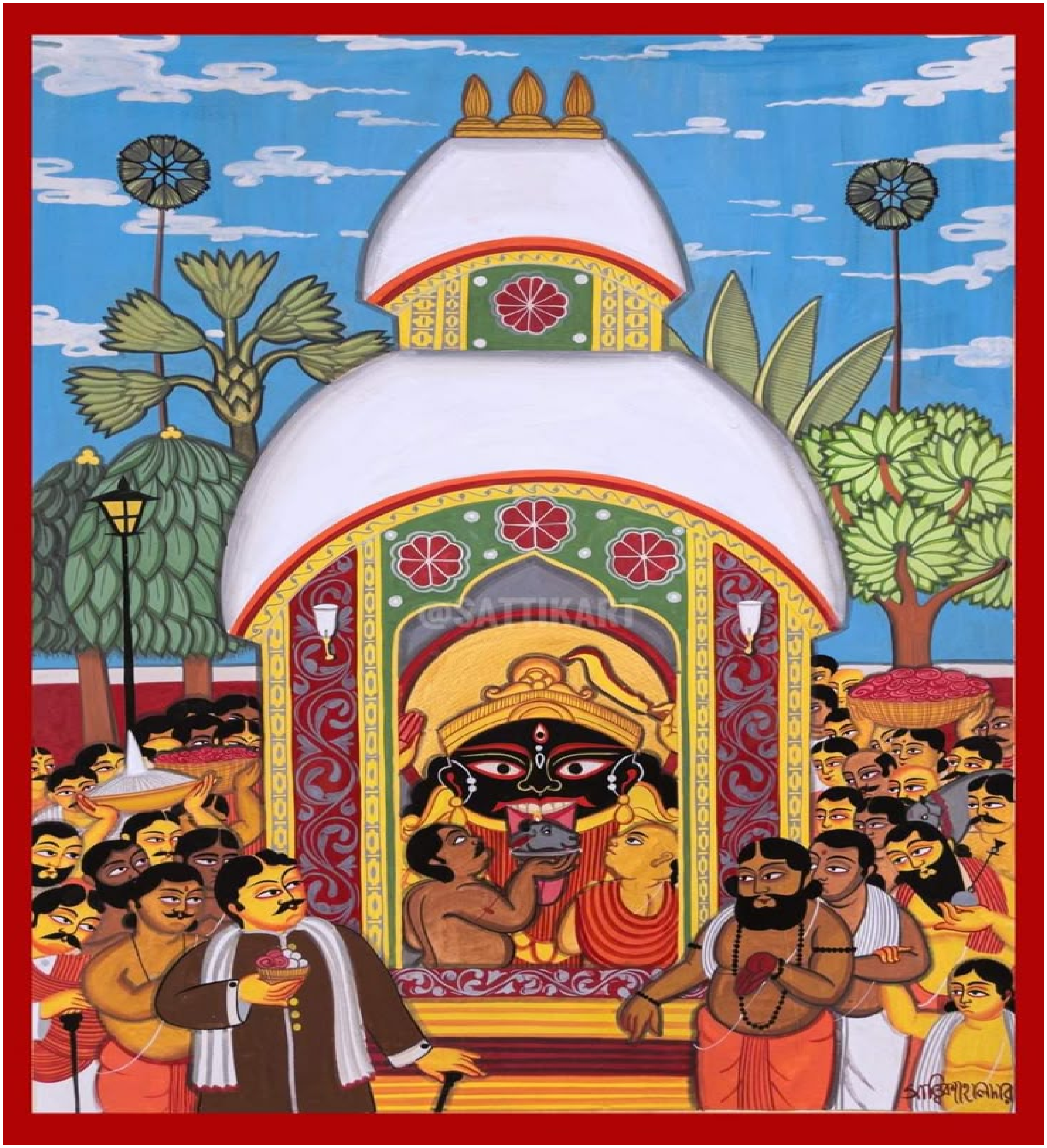
প্রাকৃতিক ঐতিহ্য বা Natural heritage বলতে জীববৈচিত্রের উপাদানগুলির সমষ্টিকে বোঝায় যার মধ্যে রয়েছে উদ্ভিদ ,প্রাণী ও বাস্তুতন্ত্র প্রভৃতি । এই ঐতিহ্য গুলি বর্তমানে রক্ষণাবেক্ষণ করা হয় ভবিষ্যত প্রজন্মকে প্রদান করার জন্য।

১৯৯৪ সালে প্রাকৃতিক ঐতিহ্য কর্মসূচি নেটওয়ার্ক সাধারণ আগ্রহের প্রকল্প গুলো একসাথে কাজ করার জন্য একটি সদস্য পদ সমিতি গঠন করে Association For Biodiversity Information।

প্রাকৃতিক ঐতিহ্যসংরক্ষণের জন্য বোটানিক্যাল গার্ডেন অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। উদ্ভিদ সংরক্ষন বৈজ্ঞানিক গবেষণা এবং জনশিক্ষায় গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে , তারা উদ্ভিদের জন্য জীবন্ত জাদুঘর হিসাবে কাজ করে ।

জীববৈচিত্রে বোঝার জন্য অমূল্য বিভিন্ন সংগ্রহ ধারণ করে তারা বিভিন্ন প্রজাতির উদ্ভিদ সংগ্রহ চাষ এবং প্রদর্শনের মাধ্যমে জীববৈচিত্রে সংরক্ষণে অবদান রাখে।

পরিশেষে বলা যায় যে উদ্ভিদ উদ্যানে প্রাকৃতিক জগতের অপরিহার্য উপাদান যা উদ্ভিদ বৈচিত্র সংরক্ষণবৈজ্ঞানিক জ্ঞানের অগ্রগতি এবং আমাদের প্রাকৃতিক ঐতিহ্য রক্ষার গুরুত্ব সম্পর্কে জনসাধারণকে শিক্ষিত করতে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রাখে।



Patachitra and the Dynamics of Living Heritage in Bengal

Arghyadeep Ghosh

Patachitra and the Dynamics of Living Heritage in Bengal

Arghyadeep Ghosh

Semester 4, UG – 2, Department of History, Faculty of Arts, St. Paul's Cathedral Mission College, University of Calcutta.

Abstract

This research investigates the Patachitra tradition of Bengal as a composite form of tangible and intangible cultural heritage. The study seeks to understand how the material craft of scroll painting and the performative oral narrative of *Pater Gaan* together sustain a living cultural continuum. Using an interdisciplinary approach that combines art-historical analysis, ethnographic observation, and secondary literature review, the paper examines the historical origins, visual motifs, and performative functions of Patachitra within rural Bengal. It further explores the socio-economic conditions of the *Patua* community and the transformations brought about by modernization and cultural tourism. The objective is to highlight Patachitra's dual heritage value and to propose ways of preserving both its physical artistry and oral tradition as interdependent elements of Bengal's cultural identity.

Keywords: Patachitra, Bengal, Tangible Heritage, Intangible Heritage, Folk Art, *Patua* Community, *Pater Gaan*, Cultural Identity, Oral Tradition, Material Culture, Heritage Preservation.

Introduction

Bengal's cultural landscape has long been defined by the coexistence of material artistry and oral traditions that together shape its living heritage. Among these, the Patachitra tradition occupies a distinct position, reflecting the interdependence of tangible craft and intangible performance. The term *Patachitra*, derived from the Sanskrit *patta* (cloth) and *chitra* (painting), refers to scroll paintings that narrate mythological, religious, and socio-cultural tales. Yet, beyond their visual beauty, these scrolls come alive through the *Pater Gaan*—songs performed by the *Patuas* as they unroll each panel, weaving sight and sound into a unified storytelling experience.

This dual nature of Patachitra situates it at the intersection of two key categories of heritage recognized by UNESCO: tangible and intangible. The physical scrolls, painted with natural dyes and intricate motifs, represent Bengal's aesthetic craftsmanship, while the oral narrative and performative aspects embody collective memory, belief, and identity. Together, they create a living archive through which generations transmit knowledge, values, and artistry.

Despite its deep roots in rural Bengal—particularly in regions such as Naya (Paschim Medinipur), Birbhum, and

Bankura—the Patachitra tradition faces new challenges in the modern era. Industrialization, changing patterns of patronage, and the commercialization of folk art have altered the community's traditional ways of life. This research seeks to examine how the Patachitra tradition continues to evolve amid these transformations, and how its preservation can be approached as both an artistic and socio-cultural imperative.

Understanding Tangible and Intangible Heritage: The UNESCO Framework

UNESCO categorizes cultural heritage into two broad forms—**tangible** and **intangible**—each essential to understanding how human societies create, preserve, and express their identities.

Tangible cultural heritage refers to physical artifacts and built environments that hold historical, artistic, or cultural value. This includes monuments, architectural works, sculptures, manuscripts, crafts, and other material objects that embody the creativity and achievements of a community. Tangible heritage is often preserved through conservation of the object itself—its material form, craftsmanship, and spatial context.

In contrast, **intangible cultural heritage** encompasses the living expressions and practices that people inherit, adapt, and transmit across generations. As defined in the **2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**, it includes "oral traditions and expressions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe, and traditional craftsmanship." Intangible heritage lives in the people—it is enacted, performed, and continually re-created rather than fixed in form.

UNESCO emphasizes that both tangible and intangible heritages are interdependent. Tangible objects often gain meaning through the intangible practices surrounding them, while intangible traditions rely on tangible media for continuity. In this sense, cultural heritage is not static preservation but a dynamic process of living transmission.

Research Gap

While several studies have examined Patachitra as a folk art tradition of Bengal, most have focused predominantly on its **visual and material dimensions**—the iconography, stylistic evolution, and regional variations of the painted scrolls. Fewer works have explored the **integrated relationship** between the tangible (the scrolls, pigments, and craftsmanship) and the intangible (the songs, performance, and oral transmission) that make Patachitra a living cultural system.

Existing scholarship often treats the *Patuas* merely as artisans rather than as **custodians of a performative oral tradition**, overlooking the narrative agency embedded in *Pater Gaan*. Moreover, there is limited academic engagement with how modernization, digital media, and cultural tourism are reshaping both the art form and the identity of the *Patua* community.

This paper seeks to address these gaps by examining Patachitra as a **composite heritage form**, analyzing how its tangible and intangible aspects interact, adapt, and endure within Bengal's evolving socio-cultural context. The study aims to contribute a holistic perspective that views Patachitra not only as an artifact of tradition

but as a **living continuum of creativity, memory, and cultural negotiation**.

Significance of the Study

The study holds significance on multiple levels—cultural, academic, and socio-economic. At the **cultural level**, it emphasizes the need to recognize Patachitra not merely as a visual art form but as a **living tradition** where storytelling, performance, and community identity intertwine. By highlighting the coexistence of tangible and intangible dimensions, the research reinforces the understanding that cultural heritage is a continuum of practice rather than a static relic of the past.

From an **academic perspective**, this study contributes to heritage discourse by bridging the conceptual gap between material culture and oral tradition. It encourages an interdisciplinary approach—drawing from history, anthropology, art history, and cultural studies—to interpret how the *Patuas* embody both the roles of artist and narrator. This approach broadens the framework for analyzing other composite folk traditions beyond Bengal as well.

At a **socio-economic level**, the research underscores the urgency of safeguarding rural artisan communities in the face of globalization and commercial exploitation. By documenting the evolving practices of the *Patuas*, it brings attention to issues of livelihood, authenticity, and sustainability in cultural preservation.

Ultimately, this study matters because it redefines heritage as a **dynamic process of living transmission**, urging policymakers, scholars, and cultural practitioners to view preservation not as conservation of objects alone, but as nurturing of the human voices, skills, and meanings that sustain them.

Literature Review

Scholarly engagement with Patachitra has evolved across art historical, anthropological, and heritage studies frameworks. **Early studies** such as W. G. Archer's *Bazaar Paintings of Calcutta* (1947) and Ajit Mookerjee's works on Indian folk art highlighted Patachitra as a visual tradition rooted in religious storytelling and rural aesthetics. These foundational texts documented motifs, themes, and craftsmanship but largely emphasized the material object—the painted scroll—rather than its performative context.

Later, **anthropological perspectives** deepened the understanding of the *Patua* community as both artists and narrators. Scholars like Roma Chatterji (*Speaking with Pictures: Folk Art and the Narrative Tradition in India*, 2005) and Tapati Guha-Thakurta examined how oral performance and visual imagery interact in the creation of meaning. Chatterji, in particular, positioned Patachitra as a narrative medium that bridges oral tradition and visual semiotics, shifting attention from artifact to performance.

Within **heritage discourse**, UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage inspired scholars such as Laurajane Smith (*Uses of Heritage*, 2006) and Barbara Kirshenblatt-Gimblett (*Destination Culture*, 1998) to critique the dichotomy between tangible and intangible heritage. Their works argue that heritage is a process of cultural negotiation and meaning-making rather than preservation of static objects. This theoretical insight supports the present study's approach of treating Patachitra as an interdependent system of material and immaterial heritage.

Recent research by institutions like the Crafts Council of India and the Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH) has focused on revitalizing traditional art forms through cultural tourism and digital platforms. However, much of this work remains descriptive, often neglecting the nuanced transformations in community identity and performance practices brought about by modernization.

In summary, existing literature provides rich documentation of Patachitra's visual form and sociocultural value but lacks an integrated framework that simultaneously analyzes its tangible artistry and intangible narrative expression. This study seeks to fill that gap by situating Patachitra within the broader debates on living heritage and cultural continuity in Bengal.

Research Objectives

The primary objective of this study is to explore the **interrelationship between tangible and intangible heritage** within the Patachitra tradition of Bengal. The research seeks to understand how the painted scrolls and their accompanying oral performances together sustain a living cultural legacy.

The specific objectives are:

1. **To analyze the historical evolution and material aspects** of Patachitra as a visual art form, focusing on its techniques, motifs, and regional variations.
2. **To examine the oral and performative dimensions** of *Pater Gaan* and its role in transmitting social, religious, and moral narratives.
3. **To investigate the socio-economic and cultural transformations** affecting the *Patua* community in the context of modernization, globalization, and cultural tourism.
4. **To assess the relevance of UNESCO's heritage framework** in interpreting Patachitra as both tangible and intangible heritage.
5. **To propose strategies for sustainable preservation**, ensuring continuity of both the physical craft and its living traditions.

Historical Background

Origins and early developments

The Patachitra tradition of Bengal is rooted in an ancient and regionally continuous system of scroll painting and pictorial narrative that predates modern historiography of folk arts. The term *Patachitra* itself—*patta* (cloth/board) + *chitra* (picture)—signals an art form centring on painted panels used as narrative devices. While precise chronological origins are difficult to fix, the practice likely consolidates elements from multiple historical currents: temple mural and panel painting traditions, tantric and Vaishnava devotional cultures, and itinerant narrative performance. By the medieval period, pictorial storytelling—used to visualise epic cycles and local mythologies—was already an established communicative medium in rural Bengal. Over time these pictorial practices crystallised into the distinct scroll-and-song form now recognised as Patachitra, where sequential panels on cloth are visually scripted to accompany oral performance.

Regional centres and stylistic diversification

Bengal's Patachitra is not homogeneous; it shows clear regional clustering and stylistic diversity shaped by local patronage, ritual

contexts, and cross-regional exchange. Key historic centres include parts of present-day West Bengal such as **Naya (Paschim Medinipur)**, **Bankura**, **Birbhum**, and pockets of Murshidabad and Nadia. Each centre developed recognisable features: Bankura and Medinipur scrolls tend to emphasize bold linearity and dense narrative sequencing, while Birbhum variants sometimes integrate more geometric border patterns and simplified figural types suited to rapid public performance. It is important to distinguish Bengal's Patachitra from the patachitra of neighbouring Odisha and the patua-like scroll traditions of other Indian regions—each shares narrative scroll techniques but differs in iconographic lexicon, dye recipes, and ritual associations.

Themes, iconography, and narrative conventions

The narrative repertoire of Patachitra ranges from pan-Indian epics to local moral tales and contemporary social commentary. Traditionally, scenes from the **Ramayana** and **Mahabharata**, Krishna-lila episodes, and stories of local deities (including regional manifestations of Shakti and local village gods) dominated the subject-matter. With the rise of Vaishnavism—especially the devotional movements centred on Krishna—many Patachitra cycles adapted Vaishnava themes and bhakti motifs; Patuas often functioned as itinerant bhakta-narrators. Narrative conventions are formatted sequentially: the painted scroll is divided into panels read left-to-right as the *Patua* unrolls and sings; pictorial cues and repeated motifs guide the audience through episodic story beats. Over time, the repertoire expanded to include didactic tales (moral parables), historical incidents, and, in the 20th century, even topical events (local news, public health messages, and anti-colonial themes).

Materials, techniques, and workshop practice

Historically, Patachitra production relied on locally available materials and highly codified craft techniques passed through apprenticeship. The support (patta) was usually a handspun cotton cloth treated with a sizing mixture—often rice starch, chalk, and glue—to create a firm painting surface. Pigments were traditionally derived from natural sources: lampblack and soot for blacks, minerals for reds and yellows, indigo for blues (where available), and vegetable dyes for other hues. Brushes were made from bundled grass, hair, or reed fibers; outlines were rendered with a confident linearity and fills applied in flat areas. The manufacturing of a scroll was collaborative and cyclical: sizing the cloth, sketching out panels, inking outlines, filling colour fields, and finally adding varnish or lacquer (in some variants) to protect the surface. These material processes anchored Patachitra as a tangible craft whose very techniques embodied local craft knowledge and environment-derived materiality.

The Patua community and modes of transmission

The *Patua* (or *Patuar*) community historically combined the roles of painter, singer, and cultural messenger. Apprenticeship within family lineages—transmitted across generations—was the normative model of skill transmission: children learned to prepare supports, mix dyes, paint motifs, compose songs, and perform the unrolling sequence. The performative element—*Pater Gaan*—is central to the tradition: the *Patua* sings narrative stanzas (often extemporised or adapted), punctuates the performance with rhythmic chants, and manipulates the scroll

as both script and prop. Importantly, the social position of Patuas varied by region and time; in some contexts they occupied marginalised social statuses but held high ritual authority as reciters and ritual specialists, especially during village festivals, ritual nights, and lifecycle rites. Women have also played roles in the tradition, particularly in certain localities where female performers or supporting women artisans contributed to painting or song transmission; however, male lineages and patrilineal apprenticeships are often emphasised in historical records.

Ritual contexts, patronage, and public function

Traditionally, Patachitra was integrally tied to village ritual calendars and patronage structures. Scroll performances took place in household courtyards, temple precincts, market-fairs, and festival nights. Patrons ranged from rural households commissioning myth cycles for ritual observance to village gatherings where Patuas enacted moral tales for general instruction. The performance had multiple functions: devotional (invoking deities and reciting sacred narratives), educative (transmitting ethics and cosmology), and communal (cementing shared memory and identity). Because the performance was itinerant and episodic, Patachitra also served as an accessible form of mass communication in largely oral societies.

Colonial encounters, market shifts, and 20th-century transformations

The colonial period introduced significant shifts in patronage, audience composition, and material production. The breakdown of traditional rural economies, the growth of urban markets, and the influx of new visual cultures altered the demand for folk scrolls. Some Patuas adapted by producing smaller, portable sheets and secular images for urban collectors; others diversified themes to include contemporary or nationalist content during late 19th and early 20th century reform and anti-colonial movements. Colonial ethnographers, collectors, and missionary agents documented patachitra motifs, sometimes removing works to museum collections—an act that both preserved artefacts and extracted them from performative contexts. This double-edged encounter shaped the modern visibility of Patachitra: while artifacts entered archives and museums, the living practice faced challenges of disrupted transmission and altered patronage.

Post-independence revival, commodification, and contemporary currents

From the mid-20th century onward, renewed scholarly interest, NGO interventions, and market-driven cultural tourism produced a complex revival and commodification dynamic. Institutions such as craft councils, state cultural departments, and conservation NGOs began projects to document techniques, provide training, and create market linkages for artisans. This led to new opportunities—income diversification, gallery representation, and urban retail markets—but also to transformations in form (smaller souvenir paintings, framed works) and function (art-for-sale rather than scroll-for-performance). Concurrently, Patuas adapted the oral repertoire to modern topics—public health campaigns, electoral narratives, and social justice themes—thereby maintaining performative relevance. Digital platforms in recent decades have provided additional outlets (video recordings, online sales), enabling selective revival of *Pater Gaan* while also

accelerating shifts away from full-length ritual performances.

Continuities and ruptures: situating Patachitra historically

Across centuries, Patachitra has demonstrated both continuity and capacity for reinvention. The material techniques—sizing, natural pigments, and linear composition—preserve a craft lineage tied to Bengal's ecological and artisanal resources. At the same time, the performative practice of unrolled narrative, with its oral improvisation and communal engagement, has proven resilient, adapting its themes and patronage to changing social conditions. The historical arc thus reveals a dual vulnerability and strength: Patachitra can be materially fragile (susceptible to loss of raw-material knowledge and economic marginalisation) yet culturally robust (persistent as a narrative practice that can reframe itself to address contemporary concerns). Recognising this duality is essential for any heritage intervention that seeks to preserve not only paintings as objects but the living array of songs, performances, and social relations that render those objects meaningful.

Illustrative Historical Examples

The historical continuity of Patachitra in Bengal can be traced through several distinct scroll cycles, well-documented Patua lineages, and archival encounters that highlight its evolving thematic and social dimensions.

One of the earliest known examples of narrative scrolls in Bengal relates to the **Manasa Mangal Pata**, depicting the story of the snake goddess *Manasa* and her devotee *Behula*. These scrolls, widespread across Medinipur and Birbhum, often extended over 10 to 15 feet and were accompanied by *Pater Gaan* narrating Behula's journey to revive her husband Lakhindar. The scrolls are characterized by their bright use of natural pigments, dramatic composition, and emotional expressions, blending myth with moral instruction. Scholars such as Gurusaday Dutt and W.G. Archer documented such scrolls in the early 20th century, noting their performative and ritualistic importance within village communities.

Another significant example is the **Chandi Mangal Pata**, which visualizes the goddess Chandi's various manifestations and her intervention in human life. These scrolls often served both devotional and didactic purposes, performed during local festivals or after harvest seasons. The Chandi scroll cycles also reveal the syncretic nature of Bengal's folk religion, as Islamic motifs and figures occasionally appear alongside Hindu deities, reflecting the shared cultural landscape of rural Bengal.

In the colonial and early nationalist periods, new thematic cycles emerged. One striking instance is the **Satya Pir Pata**, where the figure of Satya Pir—worshipped by both Hindus and Muslims—symbolizes communal harmony. These scrolls embody Bengal's pluralistic ethos and were studied by folklorists such as Dineshchandra Sen and Kalpana Bardhan, who highlighted the coexistence of Sufi and Vaishnava imagery within the same narrative frame.

Specific **Patua families** have also played a crucial role in preserving and transforming this tradition. The **Chitrakar families of Naya village in Pingla (Paschim Medinipur)** are among the most recognized

today. Their lineage traces back at least seven generations, and their works have been collected by institutions like the Gurusaday Museum in Kolkata and the Crafts Museum in Delhi. Artists such as **Dukhushyam Chitrakar, Montu Chitrakar, Swarna Chitrakar, and Rani Chitrakar** have gained national and international acclaim, blending traditional mythological tales with commentaries on contemporary issues—such as climate change, gender equality, and COVID-19 awareness. Their adaptation of old forms into modern storytelling exemplifies how Patachitra remains a living heritage rather than a static relic.

Archival encounters also reveal the colonial engagement with this art. The **Asiatic Society** and **Indian Museum** in Calcutta began collecting Patachitra scrolls in the late 19th and early 20th centuries. Many of these early acquisitions were misclassified as "folk illustrations" rather than performative artefacts, overlooking their musical and oral dimensions. It was only through postcolonial ethnographic studies in the late 20th century that scholars began re-evaluating these scrolls as embodiments of *intangible heritage*, recognizing the interdependence between visual form and oral tradition.

Additionally, the documentation of Patuas by the **Gurusaday Museum (established in 1939)** offers rich insight into the regional variations within Bengal—particularly how themes and techniques differ between *Medinipur's narrative scrolls* and *Kalighat's panel paintings*. While Kalighat Patachitra evolved into a more urban, satirical art form during the 19th century, the rural scrolls retained their community-centered storytelling function. This contrast illustrates the dynamic adaptability of Bengal's visual culture under changing historical conditions.

Together, these examples—ranging from the **Behula-Manasa cycles** to the **modern Pingla scrolls**—reveal the resilience of Patachitra as a vehicle of collective memory and social commentary. They also demonstrate how tangible artefacts (the scrolls) and intangible elements (the songs, performances, and oral traditions) coexist as inseparable components of Bengal's heritage ecosystem.

Tangible Heritage: The Visual Art of Patachitra

The tangible dimension of Bengal's Patachitra is rooted in its **physical creation, material tradition, and visual semiotics**. Every scroll stands as a layered text—handmade, hand-painted, and interwoven with centuries of inherited technique and symbolism. The *Patua* artisans of Bengal, though often marginalized socially, have preserved an aesthetic system that unites art, ritual, and livelihood.

Materials and Techniques

The making of a Patachitra scroll is itself an act of ritual labor. The *Patua* begins by stitching together narrow strips of **handspun cotton cloth**, locally known as *pat*, using fine cotton thread. The joined surface is then treated with a paste made from **chalk powder, tamarind seed glue, and raw turmeric**, which acts as both primer and preservative. Once dried, it is burnished with a smooth stone, lending it a polished texture capable of holding color for decades. The process, passed down through oral apprenticeship, exemplifies how tangible craftsmanship is sustained through intangible pedagogy.

Natural color preparation is equally significant. Pigments are derived from

indigenous plants, minerals, and organic matter:

- Red from *hingul* (cinnabar) or *teak* leaf extract,
- Yellow from turmeric or the *haritaki* fruit,
- Green from crushed *seem pata* leaves,
- Blue from *aparajita* flowers or indigo,
- Black from soot of oil lamps or burnt rice husk, and
- White from powdered conch shells (*shankha choon*).

Each pigment is mixed with tamarind seed gum to ensure longevity. The artists often regard these colors as sacred; for instance, the red base symbolizes the cosmic energy of *Shakti*, while black invokes protection from evil influences. The pigments are stored in reused coconut shells or earthen pots, embodying the *Patua's* ecological harmony with their surroundings.

The painting tools are also handcrafted—**brushes fashioned from goat or squirrel hair tied to bamboo sticks**, their softness allowing delicate lines and graded strokes. The scrolls (*jorano pata*) vary in size, commonly between **6 to 15 feet**, and are rolled from top to bottom during performance, with each frame narratively linked to the preceding one. Some scrolls are folded accordion-style (*chouko pata*), designed for compact storytelling. This interdependence of form and function reinforces the dual identity of Patachitra as both **a visual manuscript** and **a performative prop**.

Stylistic Characteristics and Iconography

The stylistic grammar of Patachitra is defined by its **vivid chromatic palette, rhythmic compositions, and frontal perspective**. The figures appear flattened and stylized, with almond-shaped eyes, elongated limbs, and expressive gestures. The absence of linear depth shifts focus from spatial realism to symbolic communication—a principle consistent with traditional Indian aesthetics emphasizing *bhava* (emotion) and *rasa* (essence) over illusionistic space.

Themes range across mythological, religious, and social registers. Classical cycles such as **Manasa Mangal**, **Chandi Mangal**, **Ramayana**, and **Krishna Lila** occupy the center of traditional repertoire. Each panel follows a **narrative continuity**, often marked by borders of floral or geometric motifs, serving as visual punctuation between episodes. Animal imagery—serpents, elephants, peacocks—adds symbolic layers: serpents as fertility and renewal, peacocks as divine beauty, elephants as royal strength.

In the modern era, thematic expansion has been remarkable. Patuas now create scrolls addressing **climate change, women's education, sanitation, and social justice**. For instance, during the COVID-19 pandemic, artists like **Swarna Chitrakar** composed scrolls that blended folk metaphors with public health messaging, sung in *Pater Gaan* to spread awareness. This shift underscores Patachitra's adaptability—the tangible art continues to serve the evolving social conscience of Bengal.

Regional Variations and Urban Transformations

While the *jorano pata* tradition thrives in rural Bengal, particularly in **Naya village (Pingla, Paschim Medinipur)**, other regional variants exhibit distinctive features. The **Birbhum Patachitra** often uses darker tonal contrasts and more complex mythic layering, whereas the **North Bengal scrolls** incorporate local folklore and tribal motifs.

A notable tangent emerged in 19th-century Calcutta: the **Kalighat Patachitra**, created by semi-urban artists near the Kalighat Temple. Unlike the narrative scrolls, Kalighat paintings were single-panel images made on mill paper, using watercolors instead of natural dyes. Their subjects shifted from divine figures to scenes of **urban modernity and satire**—depicting *babus* (gentlemen) and *bibis* (women) in humorous, moralizing compositions. This urban offshoot reflected the social anxieties and aspirations of colonial Bengal, blending folk idiom with modern irony. Though stylistically divergent, it expanded Patachitra's tangible reach into print culture and influenced modern Indian painters like **Jamini Roy**, who reinterpreted folk line work into modernist form.

Function and Patronage

Historically, Patuas acted as **mobile cultural mediators**, carrying news, myths, and moral tales across Bengal's villages. The scroll was both canvas and scripture, and the performance—a sacred contract between artist and audience. Payments were made in kind—rice, vegetables, or coins—cementing the art within a **reciprocal gift economy** rather than a commercial one.

The decline of rural patronage during the colonial and postcolonial eras, however, forced adaptation. Many Patuas turned to urban markets or government-sponsored fairs. Today, through initiatives like **Banglanatak dot com**, **Chitrataru**, and **Rural Craft Hubs of West Bengal**, these artisans access global platforms while maintaining traditional production methods. The use of Patachitra motifs in **textiles, home décor, and digital animations** demonstrates the art's material flexibility and its ability to bridge craft and contemporary design.

Yet, beneath these modern reconfigurations, the essence of the tangible heritage endures: a handmade scroll painted in patience and devotion, embodying the cumulative memory of Bengal's aesthetic consciousness.

Case Study: Kalighat Patachitra — The Urban Reimagination of a Folk Tradition

While the rural scroll Patachitra of Medinipur represents Bengal's itinerant and oral folk heritage, the **Kalighat Patachitra** marks its urban transformation under the pressures of colonial modernity. Emerging in **mid-19th century Calcutta**, around the precincts of the **Kalighat Temple**, this school of painting evolved into a distinctive artistic idiom that reflected the shifting socio-cultural landscape of the colonial metropolis. The Kalighat painters were originally rural Patuas who migrated to the city in search of livelihood. In adapting their art to a new environment, they produced an aesthetic that retained folk simplicity but absorbed urban modernity, irony, and self-reflection.

Calcutta, by the early 1800s, had become a vibrant colonial capital—an expanding city of temples, bazaars, and print presses. The **Kalighat Temple**, dedicated to Goddess Kali, drew thousands of pilgrims each year, providing an immediate market for devotional souvenirs. The *Patuas*, capitalizing on this influx, began producing **single-panel paintings on paper** rather than long narrative scrolls, to cater to quick-selling temple visitors. This change marked a fundamental shift from **performative narrative art** to **commodified visual art**.

Unlike the rural Patuas who sang the *Pater Gaan* while unfolding scrolls, the Kalighat artists communicated visually through compact, self-contained images. Their art began as **religious depictions** of Kali, Durga, Krishna, and other deities, painted with fluid brushstrokes on *mill-made paper* using **water-based pigments and gum arabic**. Over time, however, the subject matter expanded dramatically, reflecting Calcutta's cosmopolitan realities—babus and bibis, colonial officials, animals, social scandals, and scenes of everyday life.

Technically, Kalighat paintings were distinct from their rural predecessors. They abandoned the textile base for **factory-produced paper**, allowing for smoother finishes and quicker production. The use of **broad, confident brushstrokes**, **flat color fields**, and **absence of background detail** gave the paintings a striking simplicity. The lines were executed in one continuous motion, reflecting remarkable control—often described as *"calligraphic economy"*.

Color choices were bold yet restrained: red, ochre, blue, green, and black dominated, while white space was strategically used for contrast. Outlines, drawn with carbon black ink or lamp soot, defined form and motion. The figures appeared stylized, with expressive eyes and exaggerated gestures, symbolizing mood rather than realism. The style combined **folk abstraction** with an almost **proto-modernist minimalism**, foreshadowing the visual language later seen in artists like **Jamini Roy**.

Initially, Kalighat paintings focused on **Hindu devotional imagery**—portraits of Kali, Durga, Shiva, Krishna, and Ganesha sold as affordable icons to pilgrims. But by the mid-19th century, the genre evolved into a mirror of Calcutta's changing social order. Artists began depicting the **"Babu-Bibi culture"**—elite Bengali men and women of the emerging middle class—portrayed in satirical and sometimes moralizing scenes.

Paintings such as *"The Babu and the Courtesan"*, *"The Bibi Smoking Hookah"*, and *"The Cat Stealing the Prawn"* used humor and irony to critique hypocrisy, westernized manners, and the erosion of traditional values. In doing so, Kalighat artists subtly resisted the colonial gaze, turning art into a **folk commentary on modernity, gender, and class**.

They also depicted **social issues** and **public scandals**—murders, elopements, domestic quarrels—anticipating the visual storytelling later adopted by Indian print media. This fluid movement between sacred and secular themes made Kalighat Patachitra a bridge between **folk art and early modern urban popular culture**.

The Kalighat painters operated in small **family-based workshops**, often near the temple's southern bazaar. Production was **collaborative and gender-inclusive**: men usually painted outlines and major figures, while women filled in colors. Paintings were sold to pilgrims for small sums—accessible yet deeply symbolic commodities that traveled across India and abroad.

By the late 19th century, however, the rise of **lithographic prints from European presses** began to undermine their market. The mass-produced "Kalighat lithographs" imitated the original hand-painted style, flooding bazaars and reducing demand for originals. Many Patuas turned to commercial sign painting or decorative crafts to survive, leading to a gradual decline of the authentic Kalighat tradition by the early 20th century.

Kalighat paintings represent a **unique dialogue between the sacred and the profane**. Their iconography blends divine grandeur with everyday human experience, suggesting that spirituality and social life are not distinct realms but coexisting realities. The goddess Kali, for instance, often appears alongside scenes of human folly, signifying both protection and moral warning.

Scholars like **W.G. Archer**, **Ajit Ghose**, and **Tapati Guha-Thakurta** have noted that Kalighat Patachitra embodies the **"folk modernism"** of Bengal—an art form that internalized urban modernity without abandoning its vernacular roots. The paintings' visual economy—minimalist lines, emotional immediacy, and satirical content—anticipates the later concerns of Indian modern art in the 20th century.

Though the original Kalighat painters disappeared by the early 1900s, their legacy persists through museum collections and modern reinterpretations. The **Victoria and Albert Museum (London)**, **Indian Museum (Kolkata)**, and **National Museum (New Delhi)** house significant collections of Kalighat paintings. Contemporary artists such as **Jamini Roy** and **Maniklal Banerjee** drew direct inspiration from this idiom, reimagining folk simplicity within modernist frameworks.

In recent decades, renewed interest from cultural historians and curators has led to efforts to preserve the remaining works and promote academic study of Kalighat Patachitra as a **UNESCO-aligned heritage form**—a crucial link between Bengal's rural crafts and its urban art history.

The Kalighat Patachitra thus stands as a **case of cultural translation**—where a rural tradition of scroll painting adapted to the dynamics of an industrial city, reflecting both continuity and rupture. It reveals how tangible heritage (paintings, materials, techniques) and intangible heritage (themes, social commentary, performative memory) interlock within a living tradition's evolution. In essence, Kalighat Patachitra narrates the story of Bengal's transition from the folk to the modern, embodying art's power to transform, adapt, and endure.

Critical Analysis: Kalighat Patachitra as a Visual Archive of Colonial Modernity

The Kalighat paintings stand at a crossroads — between folk tradition and urban modernity, devotional art and social commentary, subaltern voice and colonial consumption. What makes them critically significant is their layered negotiation with power, visibility, and identity in a colonial city where art became both a product and a resistance.

The patuas of Kalighat were not elite artists trained in academic studios. They were itinerant artisans, many from low-caste, rural Bengal backgrounds, who brought their narrative art into a new urban economy. In doing so, they redefined authorship and audience. Unlike the miniature painters of

Mughal or Company schools who painted for aristocratic patrons, Kalighat painters addressed a mass public — pilgrims, workers, and the emerging middle class. Their art thus represented a **shift in patronage from court to street**, democratizing both the creation and consumption of images.

Kalighat patachitra also functioned as a form of **visual subaltern discourse**. Through caricature, irony, and stylized storytelling, the paintings commented on the social contradictions of colonial Bengal. The *babu-bibi* series, for instance, mocked the moral duplicity of the Westernized elite — portraying the babu as effeminate and indulgent, and the bibi as manipulative or assertive. Beneath their humor lay a subtle critique of the fractured colonial identity — neither fully Indian nor truly British. In this sense, Kalighat art performed what Partha Chatterjee would call a **"cultural nationalist" act** — reclaiming indigenous narrative modes to voice dissent within a colonized framework.

From a gender lens, the Kalighat paintings also expose a transitional moment in Bengali society. The representation of women — bold, expressive, often commanding — complicates both patriarchal and colonial views of femininity. In a visual culture dominated by mythic docility, these works foregrounded female agency, hinting at early urban anxieties about changing gender roles. The patuas, knowingly or not, were documenting a new social imagination where domesticity and desire, devotion and rebellion, intertwined.

Aesthetically, Kalighat's brushwork and abstraction challenge the notion that modernity in Indian art began only with colonial institutions like the Government Art School. The spontaneous, linear fluidity of these paintings, their minimal background, and dynamic postures prefigure aspects of 20th-century modernism. This underlines the **continuum between folk idioms and modern art**, blurring the boundary between "tribal," "folk," and "fine art." As Tapati Guha-Thakurta, Jyotindra Jain, and W.G. Archer have shown, Kalighat paintings anticipate the modernist search for a "national style" rooted in indigenous visual vocabularies.

Moreover, Kalighat Patachitra invites a rethinking of **archive and authorship**. Each painting, sold in markets and fairs, is both anonymous and collective — a product of community skill rather than individual genius. This collective authorship becomes a counterpoint to the Western canon of named artists and singular masterpieces. In this sense, the Kalighat patuas created not just art but a living archive — of urban life, humor, and dissent — in pictorial form.

In the postcolonial period, the revalorization of Kalighat art by the Bengal School and modern artists like Jamini Roy transformed it from "bazaar art" to "heritage." This reclassification, while celebratory, also raises questions about appropriation and erasure — who gets to define authenticity, and whose labor remains invisible in that process. The modern nation's rediscovery of folk art often re-inscribed the very hierarchies it sought to undo.

Ultimately, the Kalighat patachitra exemplifies how a folk tradition can absorb and reflect the fractures of its time — colonial rule, urban migration, shifting morality — while sustaining its aesthetic autonomy. It stands not merely as a decorative craft but as a **subaltern visual historiography**, chronicling the lived realities of 19th-century Bengal with brush, irony, and grace.

Comparative Analysis: Rural vs. Urban Patachitra

The contrast between rural and urban Patachitra traditions of Bengal reveals how geography, audience, and socio-economic contexts shape artistic form, content, and meaning. While both share the same narrative impulse and mythological base, their stylistic and functional divergences illuminate broader transformations in Bengal's cultural landscape.

1. Context and Function

In rural Bengal — particularly in districts like Medinipur, Birbhum, and Purulia — Patachitra has long existed as a **performative and devotional tradition**. The scrolls (*patas*) were not created as autonomous artworks but as part of oral performances known as *Pater Gaan*, where the painter-singer (Patua) unfolded each scene while singing verses that conveyed religious tales, moral parables, or local legends. These performances acted as **vehicles of education, entertainment, and worship**, merging art and ritual in a deeply communal context.

By contrast, **urban Patachitra**, exemplified by the Kalighat school, emerged within 19th-century Calcutta's expanding colonial metropolis. Detached from ritual function, it became a **commodity art**, produced for sale to pilgrims, travelers, and the urban middle class. The Kalighat patuas thus shifted from performative storytelling to single-frame compositions designed for quick consumption — a response to the speed and anonymity of the city. This transformation signals a larger cultural transition: from **art as participation** to **art as possession**.

2. Stylistic and Material Differences

Rural Patachitra scrolls are typically **narrative and sequential**, painted with natural pigments on cloth or paper coated with chalk and tamarind seed paste. Their aesthetics privilege continuity and rhythm, reflecting the flow of oral narration. The colors — red, yellow, green, black — are symbolic and rooted in local ecology. The linework is bold yet rhythmic, capturing movement rather than realism.

Urban Patachitra, especially Kalighat paintings, adopted **individualized figuration** and broader brushstrokes using factory-made watercolors on paper. The background was often left blank to highlight the central figure — a technique closer to the minimalism of modern art. The urban painters absorbed influences from Company School painting, lithography, and photography, demonstrating an early **hybridity between indigenous and colonial aesthetics**. While rural patachitra celebrated mythic continuity, the Kalighat painters captured the immediacy of urban modern life.

3. Thematic Orientation

Rural patachitras focused primarily on **religious and moral narratives** — the stories of Manasa, Chandi, Krishna, or Ramayana — intended to evoke devotion and ethical reflection. In contrast, urban Kalighat art introduced **secular and satirical themes**, depicting social change, domestic conflict, and colonial encounters. Scenes of *babus* and *bibis*, police and thieves, or gossiping neighbors transformed the scroll tradition into a mirror of the colonial city. Through satire and humor, urban patuas became chroniclers of everyday contradictions, while their rural

counterparts preserved cosmological continuity.

4. Patronage and Audience

Rural Patachitra sustained itself through **patronage within village networks**, often receiving rice, cloth, or coins as offerings during performances. The art was **circulatory**, dependent on itinerant movement and oral exchange. Urban Kalighat painters, however, catered to a **cash-based market economy**, selling to pilgrims visiting the Kalighat temple and later to European collectors and Indian elites. This shift marked a redefinition of artistic value — from spiritual merit to aesthetic and monetary worth.

5. Continuity and Transformation

Despite their differences, both forms share a **common cultural DNA**. The urban Kalighat style did not erase rural patachitra but rather reinterpreted it under new conditions of modernity. Even as Kalighat painting declined by the early 20th century, its motifs survived through popular prints, bazaar calendars, and later inspired nationalist artists like Jamini Roy. Meanwhile, rural patachitras evolved to include **contemporary themes** — environmental awareness, women's rights, and political issues — showing their adaptability as a **living heritage**.

In essence, the dialogue between rural and urban Patachitra is not one of loss but of transformation. Rural patachitra preserved **ritual intimacy**, while urban Kalighat captured **modern immediacy**. Together, they form a continuum that documents Bengal's passage from sacred storytelling to social satire — from village square to colonial street, from scroll to single frame.

Intangible Heritage: The Oral and Performative Tradition

Beyond its visual splendour, the essence of Bengal's Patachitra lies in its **oral and performative core** — the *Pater Gaan*. This sung narrative is not an accessory to the art; it is the pulse that animates it. The Patua, carrying a scroll and a song, performs in village courtyards, temple grounds, and seasonal fairs, transforming painted cloth into a living theatre of word, rhythm, and emotion. In this fusion of image and sound, the tangible and intangible become inseparable — one cannot exist in its full meaning without the other.

1. The Art of Storytelling through Song

The *Pater Gaan* is the Patua's principal mode of narration — a **musical storytelling tradition** that gives voice to each painted scene. When the Patua sings, the scroll is unrolled panel by panel, synchronizing the flow of melody with the unfolding of images. The rhythm of the song, the pauses between verses, and the moment of revealing a new frame together create a sense of suspense and dramatic continuity.

These songs are often composed in **local dialects** of Bengali, marked by alliteration, internal rhyme, and spontaneous improvisation. While some verses are inherited, others are adapted on the spot depending on the audience's mood or the social moment. The Patua's ability to blend improvisation with inherited structure reflects an indigenous oral poetics that privileges memory, rhythm, and interaction over written fixity.

In this sense, every performance is unique — the *Pater Gaan* exists not as a text but as a **living act**. The song, once sung, dissolves into memory, surviving through repetition across generations. The Patua's oral mastery ensures that knowledge is preserved not by inscription but by *embodiment* — in the voice, the gesture, and the shared emotion between singer and listener.

2. Themes of Religion, Morality, and Contemporary Life

Traditionally, *Pater Gaan* revolves around **religious and mythological narratives** drawn from the *Mangal Kavyas* — particularly *Manasamangal*, *Chandimangal*, and *Behula-Lakhindar* stories. These epics celebrate divine justice and moral balance, translating Sanskritic mythology into folk idiom. The songs often highlight the triumph of devotion, resilience, and feminine strength, as seen in the tales of Behula or Manasa — figures deeply rooted in Bengal's cultural psyche.

Yet the *Pater Gaan* is not confined to myth. Over centuries, patuas have expanded their thematic range to include **social and contemporary realities**. During the colonial period, new scrolls appeared depicting trains, British officials, Christian missionaries, and even the 1943 Bengal Famine. In the post-independence era, patuas have used their art for **social awareness campaigns**, singing about literacy, sanitation, women's rights, and public health.

In the 21st century, many scrolls narrate stories of **environmental crisis, displacement, and global change** — from climate change in the Sundarbans to the struggles of farmers and women's empowerment. This adaptability demonstrates that *Pater Gaan* is not a relic but a **continuously evolving social voice**, responsive to the transformations within Bengal's rural and urban life.

3. Performance as Collective Experience

The performance of *Pater Gaan* is an inherently **communal ritual**. The Patua's voice resonates through village spaces, often drawing crowds that gather in circular formation. The audience does not passively observe; they respond, laugh, question, and occasionally offer donations or food. This interaction transforms performance into dialogue — a shared negotiation of meaning between artist and community.

Each act of unrolling the scroll becomes symbolic: as the images unfold, so does collective memory. The unrolling mirrors the passage of time, moving from creation to destruction, devotion to redemption. The scroll thus operates as a **temporal instrument**, its unfolding synchronized with the rhythm of the song and the cyclical rhythm of life.

Moreover, *Pater Gaan* blurs the boundaries between sacred and secular performance. A song about the goddess Manasa may open in a devotional tone but shift into moral commentary or humor. Through this blend, the Patua mediates between divine myth and social truth, using narrative to educate, critique, and heal.

4. The Oral Tradition as a Repository of Memory

Orality is the foundation of the Patua's identity. Every verse, melody, and story is passed from one generation to the next through **listening, imitation, and memory**. Unlike written manuscripts, which fix

knowledge, oral transmission keeps it fluid and responsive. Each singer slightly alters the melody or wording, keeping the tradition alive through variation — not repetition.

This oral form preserves **community history and linguistic diversity**. The songs retain archaic words, idioms, and local expressions that have disappeared from mainstream Bengali. They also document social realities often absent in elite historiography: famine, caste discrimination, migration, and gendered labor. In this sense, the *Pater Gaan* functions as a **subaltern archive**, recording the collective consciousness of Bengal's working-class and marginalized communities.

The Patua's role as memory-keeper extends beyond narration. By invoking deities, ancestors, and moral values, they sustain what cultural theorists call *embodied memory* — knowledge stored in the body, transmitted through performance. The scroll, once painted, becomes the visual cue that anchors this oral memory. When the singer points to a figure or motif, he activates both visual recall and social recollection, ensuring that **heritage lives not in objects but in practice**.

5. Continuity and Transformation in the Modern Context

Today, as traditional performance spaces decline, *Pater Gaan* finds new life in schools, museums, and online platforms. NGOs and heritage organizations now record Patua songs for preservation and education. However, this institutional recognition brings both opportunity and risk. While it provides economic stability, it can also **dislocate the performance from its lived context**, turning a ritual of community storytelling into staged entertainment.

Yet, the Patua community continues to adapt. Younger patuas remix traditional tunes with contemporary melodies, sing in urban art fairs, and translate songs into Hindi or English for wider audiences. These innovations reaffirm that the *intangible heritage* of Patachitra thrives through transformation — not fossilization.

In essence, *Pater Gaan* is the heartbeat of Bengal's living heritage — a fusion of sound, story, and spirit. It sustains the memory of a people through oral creativity, ensuring that each scroll carries not just pigment and line but voice, rhythm, and life. The Patua's song is a form of continuity — echoing across time, preserving the soul of Bengal one verse at a time.

Case Study: The "Manasa Mangal" Pata and the Continuity of Oral Heritage

Among the most enduring examples of *pater gaan* within the Bengal patachitra tradition is the *Manasa Mangal* cycle — the tale of the snake goddess Manasa and her devotee-turned-defier, Chand Saudagar. This narrative, drawn from the *Mangal Kāvya* corpus of medieval Bengal, finds visual and oral articulation through the Patua community, particularly in regions like Naya in Medinipur, Birbhum, and Murshidabad.

In these performances, the Patua unrolls a scroll that depicts scenes from the goddess's struggle for recognition and Chand Saudagar's repeated refusals to worship her. As each panel is revealed, the artist sings verses describing the corresponding event — a rhythmic and emotionally charged performance that draws the audience into the moral and spiritual core of the tale. The

pater gaan thus functions as both narration and invocation; through the Patua's voice, Manasa becomes present within the performance space.

The themes within *Manasa Mangal Pata*—devotion, pride, divine justice, and human suffering—mirror the everyday dilemmas of rural Bengal. The songs often emphasize humility before divine will, the inevitability of fate, and the consequences of moral arrogance. Yet, within this religious structure lies a subtle social commentary: Manasa, a goddess emerging from the margins, seeks legitimacy among the orthodox pantheon. Her struggle resonates with the Patua community's own marginal position within the social order, turning the performance into a layered act of self-representation.

Scholars have noted that in some scrolls, the depiction of Manasa differs from classical iconography; she may be shown with local attire, familiar gestures, and domestic surroundings. This reflects how oral and visual traditions continually adapt divine imagery to living culture. Moreover, the *pater gaan* often shifts tone — devotional passages are followed by humorous or colloquial lines, maintaining accessibility and emotional engagement for the village audience.

The *Manasa Mangal* performances also serve ritual purposes. During monsoon seasons or village festivals, Patuas are invited to perform these songs to invoke protection from snakebites and diseases. In this way, *pater gaan* extends beyond art — it acts as a living ritual, merging the sacred with the communal.

In recent years, the continuity of this heritage has been preserved through documentation by cultural organizations and reinterpretation by younger Patuas, who infuse contemporary sensibilities into traditional scrolls while retaining the oral mode. The *Manasa Mangal Pata* thus stands as a testimony to the resilience of Bengal's intangible heritage — an evolving, sung archive of faith, identity, and resistance.

Socio-Cultural Significance of Patachitra in Bengal

Patachitra occupies a vital space within Bengal's cultural consciousness — not just as an art form, but as a way of living, thinking, and remembering. It embodies the intersection of religion, folklore, performance, and livelihood, forming a self-sustaining ecosystem where art and community feed into one another. For the *Patua* community, painting and singing are not separate acts of creation but part of a single cultural performance, where color and melody combine to narrate both the sacred and the everyday.

Community and Identity

The Patua identity is deeply interwoven with the art they practice. Historically, the Patuas were semi-nomadic artisans, moving through the villages of Medinipur, Bankura, Birbhum, and Murshidabad with their scrolls, performing songs in exchange for food, grain, or small payments. Their art positioned them as mediators between the divine and the common, carrying myths, moral tales, and social commentaries from one village to another. Over generations, this practice became an oral-visual archive of Bengal's collective memory.

Festivals remain the most visible expression of this cultural role. During *Durga Puja*,

Manasa Puja, and *Rath Yatra*, Patuas perform songs that recount the deeds of gods and goddesses, heroes, and even villains — each performance reinforcing moral and ethical lessons embedded within rural life. *Manasa Mangal*, *Chandi Mangal*, and *Dharma Mangal* scrolls are not merely religious illustrations; they are performative acts of devotion where the audience participates through call-and-response, emotion, and shared remembrance. Through such moments, Patachitra transcends art — it becomes a ritual of belonging, a communal act of storytelling that holds people together across caste, class, and gender divides.

Economic Lifeworlds and Adaptation

Economically, Patachitra forms the backbone of artisan livelihoods in several villages, most notably *Naya* in West Medinipur. Here, nearly every household participates in scroll painting or performance, maintaining an inherited division of labor: men prepare the scrolls and outlines, women fill in the colors, and both perform songs during festivals or fairs. Historically, the barter system linked them directly with agrarian communities, but over time, the craft adapted to survive within changing economies.

The late twentieth century saw a new form of engagement — Patachitra entered urban galleries, handicraft fairs, and international cultural festivals. While commercialization expanded visibility and income, it also brought aesthetic shifts. Scrolls became smaller, portable, and often detached from the *pater gaan* (song) tradition, made for sale rather than storytelling. Yet, many Patuas continue to perform alongside their sales, ensuring that oral tradition remains inseparable from the tangible art form. The Patua community thus stands as a living testimony to resilience — reinterpreting tradition within modernity without losing its core philosophy.

UNESCO Recognition and Global Resonance

The inclusion of Bengal's scroll painting tradition under UNESCO's *Intangible Cultural Heritage* framework marked a turning point. Recognition placed the Patuas on an international platform, validating their contribution to the world's cultural diversity. Initiatives by the Government of India, INTACH, and several NGOs have since introduced training programs, financial aid, and documentation drives to preserve both tangible and intangible aspects.

However, global recognition has brought a duality: visibility and vulnerability. While it ensures financial opportunities and preservation, it also risks freezing a fluid, living tradition into a static "heritage object." The *pata* once created for devotional or narrative exchange is now often produced to meet market aesthetics. The oral, performative, and ritual elements can be overshadowed by the pressure of consumer demand. Yet, many younger Patuas — like the new generation in Naya or Pingla — consciously resist this erosion. They reinterpret *pater gaan* to narrate stories of climate change, gender equality, or health awareness, proving that the soul of the tradition lies not in replication but reinvention.

Continuity, Change, and Cultural Symbolism

Patachitra today serves as a mirror to Bengal's layered identity. It sustains a syncretic worldview where Hindu, Muslim,

tribal, and folk beliefs coexist seamlessly. The *Satya Pir* scrolls, for instance, illustrate how shared sacred figures can unite divided communities. At the same time, the themes of suffering, justice, and divine retribution — seen in both traditional and modern scrolls — speak to the timeless moral imagination of Bengal's people.

Through its continued practice, the Patua tradition affirms that heritage is not a relic of the past but a conversation with the present. It preserves a sense of rootedness in an increasingly fragmented world, reminding us that memory, song, and color together form the truest measure of civilization.

Gender and Voice in Patachitra

While Patachitra has long been seen through a male-centric lens, the participation of women within the Patua community reveals a deeper, often overlooked dimension of the art. Traditionally, women were responsible for preparing natural colors, grinding pigments from minerals, flowers, and fruits, and painting the inner sections of the scrolls. Men would often outline the figures and lead the performances. However, over the last few decades, this hierarchy has begun to shift — and women Patuas are now stepping forward as independent artists, singers, and narrators of their own worlds.

In villages like Naya in West Medinipur, women such as *Swarna Chitrakar*, *Montu Chitrakar*, and *Rani Chitrakar* have emerged as leading voices, reshaping the content and tone of *pater gaan*. Their scrolls often tackle subjects beyond religion — domestic violence, child marriage, health awareness, and women's empowerment — transforming the art from a vessel of myth to an instrument of social commentary. When Swarna Chitrakar performs her scroll "*Amar Jiboner Katha*" ("Story of My Life"), she brings her lived experiences into dialogue with the centuries-old form, asserting that the *pata* is not just a painting but a testimony.

The very act of women performing *pater gaan* in public challenges historical boundaries. For centuries, women in rural Bengal were rarely given platforms to speak or sing before mixed audiences. Through the scrolls, they now exercise narrative control — choosing what stories to tell and how to tell them. This reclamation of voice turns heritage into a medium of agency.

Beyond representation, the gendered aspect of color and composition itself bears meaning. Women painters often favor softer tonal transitions and finer detailing in facial expressions, lending emotional texture to depictions of divine and human figures. These subtle shifts reshape aesthetic norms and introduce a distinctly feminine gaze into the otherwise patriarchal narrative world of folk art.

Moreover, the involvement of women has also altered the economic and social fabric of the Patua villages. Their participation in workshops, exhibitions, and government craft programs has redefined the family's earning patterns, giving women greater autonomy and social visibility. For instance, the annual *Patachitra Mela* in Pingla now sees almost equal participation from men and women — a quiet but powerful sign of change within the community.

In essence, the growing prominence of women Patuas symbolizes the evolving life of Patachitra itself. As the art form adapts to modern concerns while remaining rooted in tradition, the inclusion of female voices ensures that heritage remains plural, living,

and responsive — not just preserved, but continually reborn through new tellers of old tales.

Challenges and Preservation Efforts

Despite its historical continuity and recent global recognition, the Patachitra tradition faces a series of challenges that threaten both its tangible and intangible heritage. These challenges stem from economic vulnerability, changing audience expectations, and the fragile balance between authenticity and adaptation.

Economic and Market Pressures

For many Patuas, sustaining a livelihood through traditional practice remains difficult. The barter-based economy that once connected Patuas to their rural patrons has collapsed under the weight of modernization. Urbanization, digital entertainment, and reduced public interest in oral storytelling have narrowed their traditional audience. As a result, many artisans are compelled to create smaller, commercially driven works — bookmarks, greeting cards, or framed miniatures — for tourists and craft fairs. While these products bring financial relief, they often detach the artwork from its performative and ritual context, weakening the art's cultural depth.

Government and NGO interventions — such as *Banglanatak dot com's* "Art for Life" initiative and the *Rural Craft Hub* program in Pingla — have provided partial stability by organizing craft fairs, workshops, and marketing platforms. However, most Patuas remain dependent on irregular festival circuits or state-organized exhibitions, where competition and limited demand make earnings unpredictable. The challenge, therefore, lies not just in preserving the form but in sustaining the community that creates it.

Loss of Oral Transmission and Cultural Continuity

The oral aspect of Patachitra — the *pater gaan* — faces perhaps the greatest threat. Younger generations, exposed to formal education and alternative careers, are less inclined to learn the long narrative songs and performance modes from elders. Many traditional scrolls, passed down through generations, have deteriorated due to lack of preservation facilities or documentation. As elders pass away, vast archives of oral literature risk disappearing with them.

Efforts have been made to document these traditions through audio-visual recordings, museum collaborations, and digital archives. Yet, heritage conservation often privileges the visual over the performative, archiving the paintings while neglecting the songs that give them life. Without sustained cultural transmission — within families and communities — Patachitra risks becoming an aesthetic relic rather than a living heritage.

Commodification and the Question of Authenticity

With the entry of Patachitra into urban and international art markets, debates around authenticity have intensified. Market demand often encourages artists to alter iconography, simplify narratives, or use synthetic materials to increase production speed. This process, while economically pragmatic, risks eroding the traditional symbolism and ritual significance embedded in the scrolls.

At the same time, "authenticity" itself is a complex, evolving idea. The Patua tradition has always been dynamic — incorporating new gods, moral stories, and even global events into its repertoire. Thus, preserving authenticity cannot mean freezing the art in time, but ensuring that adaptation remains community-led rather than market-driven.

Preservation and Revival Initiatives

Preservation efforts today operate across multiple levels. Institutions like the *Indira Gandhi National Centre for the Arts (IGNCA)*, *Crafts Council of India*, and *INTACH* have collaborated with local organizations to record oral traditions, restore old scrolls, and train younger Patuas in both painting and performance. The *Patachitra Mela* in Pingla, organized annually since 2010, has become a key cultural platform — bringing artisans, researchers, and buyers together while reasserting the art's social importance.

UNESCO's recognition under the *Intangible Cultural Heritage* list has also spurred international attention. Digital storytelling initiatives now allow Patuas to upload and share their *pater gaan* online, bridging rural and global audiences. Educational institutions have begun incorporating workshops and live performances into heritage curricula, fostering a participatory model of preservation that values both the tangible artifact and the living voice.

Yet, preservation must go beyond documentation — it requires ensuring dignity, agency, and sustainability for the community. Empowering the Patuas to be both guardians and interpreters of their own heritage remains essential to its long-term survival.

In this light, preservation is not merely about saving scrolls or songs; it is about protecting a worldview — one that celebrates art as prayer, performance as memory, and storytelling as the moral conscience of Bengal.

Conclusion

The study of Patachitra in Bengal reveals that heritage is not a static inheritance of the past, but an evolving dialogue between memory, art, and identity. The scrolls and the songs — the tangible and the intangible — together constitute a holistic cultural organism where image and voice breathe life into each other. Through this symbiosis, the Patua community preserves not just a craft, but a philosophy: that art is both a means of survival and a mode of devotion.

Patachitra stands as one of Bengal's most profound examples of how traditional art forms can adapt without losing their soul. From temple courtyards to global exhibitions, from myths of *Manasa Mangal* to modern narratives of environmental awareness, the art continues to evolve with time while holding firm to its moral and aesthetic core. The Kalighat scrolls mark one historical moment of urban reinterpretation, while today's Patuas — in villages like Naya or Pingla — embody another, balancing innovation with continuity.

The art's endurance lies in its elasticity: its ability to absorb new influences and yet remain rooted in its community's collective rhythm. This resilience mirrors Bengal's broader cultural ethos — syncretic, adaptive, and profoundly human. However, this continuity demands care. Market forces, institutional framing, and digital transformations must never strip the Patuas of agency or turn their living tradition into

mere spectacle. Preservation, therefore, must mean empowerment: ensuring that the community defines its own heritage on its own terms.

In essence, Patachitra is more than pigment on cloth or melody in air. It is a shared act of remembering — a moving archive of Bengal's imagination. As long as the songs are sung and the scrolls unrolled, the stories of gods, mortals, and the earth itself will continue to flow, proving that living heritage is not simply about the past we inherit, but the future we create through it.

References

Banerjee, Utpal Kumar. *Indian Performing Arts: A Mosaic*. New Delhi: Rupa & Co., 2006.

Banerjee, Sharmila. "Living Scrolls: Performing Patachitra in Contemporary Bengal." *Indian Folklore Research Journal* 7, no. 1 (2009): 23–41.

Chakrabarti, Satyasri. "Patachitra of Bengal: The Living Tradition of Visual Storytelling." *Journal of South Asian Studies* 18, no. 2 (2013): 114–132.

Chitrakar, Swarna, and Moushumi Bhowmik. *The Singing Scrolls of Bengal*. Kolkata: Naya Prakash, 2018.

Chowdhury, Subhasis. *Artisans of the Earth: Folk Painters and Performers of Bengal*. Kolkata: Seagull Books, 2014.

Dhar, Ananya. "Kalighat Paintings and the Urban Transition of Folk Aesthetics." *Modern Asian Studies* 52, no. 4 (2018): 877–905.

INTACH (Indian National Trust for Art and Cultural Heritage). *Patachitra: The Heritage of the Scroll Painters of Bengal*. New Delhi: INTACH Heritage Series, 2011.

Mukherjee, Ritu. "Gendered Voices in Patachitra: Women as Artists and Storytellers." *Folklore and Society* 9, no. 3 (2020): 56–72.

Sen, Tapati Guha-Thakurta. *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*. New York: Columbia University Press, 2004.

UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris: UNESCO Publishing, 2003.

UNESCO. "Intangible Cultural Heritage Domains: Traditional Craftsmanship." Paris: UNESCO Intangible Heritage Section, 2020. https://ich.unesco.org/en/domains.

Preserving Our Heritage : Tangible & Intangible Heritage of India
Timeless Music : A Treasuned Heritage of the centanry

Name : Abhik Bandyopadhyay
Sem : VI
Department : History

ভারতবর্ষ একটি ঐতিহ্যময় এবং সাংস্কৃতিকভাবে সমৃদ্ধ একটি দেশ। বিভিন্ন শাস্ত্র-র মধ্যে অন্যতম এবং গুরুত্বপূর্ণ শাস্ত্র হল সঙ্গিত শাস্ত্র। ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতের ইতিহাস বহু প্রাচীন। যার শিকার পৌরানিক যুগে পৌছে যাব। হিন্দু শাস্ত্র মতে দেবতাদের মধ্যে নৃত্য এবং সংগীতের উদ্ভব হয়, স্বয়ং ব্রহ্ম সৃষ্টি করেন সঙ্গীশাস্ত্র, এবং নারদমুণি ছিলেন প্রথম সংগীতজ্ঞ। নারদমুনী পৃথিবীতে সঙ্গীতের প্রচলন শুরু করেন এবং যা সরস্বতীকে সঙ্গীত ও বিদ্যার দেবী হিসাবে পূজা করা হয়।

ভারতের প্রথম সিন্ধু সভ্যতায় প্রথম যন্ত্রসঙ্গীতের অবশিষ্ঠাংশ পাওয়া যায় (2000 BC) যেখানে ''সাতটি ফুটোর বাঁশি এবং একটি তার যন্ত্র-র কথা ঐতিহাসিকেরা জানতে পারে (Ravanahatha)

ভরতমুনির ''নাঠ্যশাস্ত্রে'' প্রথম সুর এবং তার ব্যবহার সম্পর্কে উল্লেখ করা আছে। যেখানে ভারতমুনি ''২২টি শ্রুতি''র সম্পর্কে উল্লেখ করেছেন এবং সেগুলিকে সুরে সুরে পাঠ করার কথা বলেছেন। এরপর মাতঙ্গমুণির ''বৃহদেশী'' গ্রন্থ আমরা ''রাগ'' সম্পর্কে অবগত হই, ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের মূল বিষয় হল রাগ যা বিভিন্ন সময় যেমন ঋতু প্রহর এছাড়াও অনুভূতির ওপর করে গঠিত রাগ সম্পর্কিত তথ্য আমরা আরও বিস্তারিত ভাবে জানতে পারি সারঙ্গদের রচিত, ''সঙ্গিত রত্নকার'' থেকে, যেখানে 264টি রাগের কথা বলা হয়েছে, এছাড়াও নন্দ রচিত সঙ্গিত মকরন্দ এবং রামানাঠ্যা (Ramanatya) রচিত ''সঙ্গিত কলানিধি'' তেও রাগ এর উল্লেখ পাওয়া যায়।

ভারতের ভৌগলিক দিক তেকে ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতকে দুই ভাগ ভাগ করা যায়। যেমন—

i) Hindustrni classical music / North Indian classical Music (উত্তর ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গিত)।

(ii) Cannatic classical Music (দক্ষিণ ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গিত।)

উত্তর ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গিত-র মধ্যে প্রচলিত জনপ্রিয় কিছু রাগ— হল ইমন, ভৈরবী, দেশ, ভীমপলশ্রী, দরবারী মারত্তা, দরবারী কানাড়া, কাকী, বেহাডা ইত্যাদি।

দক্ষিণ ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গিতের মধ্যে প্রচলিত জনপ্রিয় কিছু রাগ হল— কল্যাণী, শঙ্করাভরনম, চারুকেশী সাভেরি, মোহানাম, খারাহারি প্রিয়, আভেরি ইত্যাদি।

কিছু কিছু রূপ যেমন— ভৈরবী, হংসধ্বনী, তোরি ইত্যাদি রাগ দুই ধরনের বিভাগেই দেখা যায় তবে তার উপস্থাপনার মধ্যে বেশ তফাৎ লক্ষ্য করা যায়।

'রাগ' কে আমরা মূলত তিন ভাগে ভাগ করি যথা—

i) **শুদ্ধ রাগ—** মিশ্রহীন একটি মাত্র রাগ (ইমন)

(ii) **ছায়ালোগ রাগ—** যখন দুটি রাগ মিশ্রিত হয়ে একটি রাগ তৈরি হয় (ছায়ানঠ)

iii) **সংকির্ণ রাগ—** দুই-র বেশি রাগ-র সমন্বয় গঠিত রায়। (যোগকোষ বসন্ত বাহার)

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীত-র গায়কি দুই ভাগে বিভক্ত

ধ্রুপদ — ধ্রুব অর্থাৎ স্তির এবং অপরিবর্তনীয় এবং 'পদ' অর্থাৎ গান বা স্তবক। যার অর্থ স্থির ও ধীর ছন্দে গাওয়া গীত। ধ্রুপদ-র মূলত শেষ চারটি অংশ থাকে, যথাক্রমে— স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ পঞ্চদশ জাতকের শুরুর দিকে মান সিং তোমার-র হত ধরে ধ্রুপদী সঙ্গিত চর্চা শুরু হয়। গোয়ালিয়র এর তার হাত ধরেই এই ধ্রুপদ সঙ্গিত চর্চা শুরু হয়। ধ্রুপদ মূলত চারটি বাণি-র ওপর ভিত্তি করে গাওয়া হয়। যথা— গৌওহর বাণি, ভাজুর বাণি, খন্দর বাণি এবং নৌহর বাণি।

খেয়াল— খেয়াল একটি পারসিক শব্দ, যা উর্দু হয়ে ভারতে প্রসিদ্ধ হয়েছে। যার অর্থ কল্পনা এবং সঙ্গিত-র ভাষায় খেয়াল হল একটি সুর প্রধান গীতশৈলী যা কল্পনা ও রাগ ব্যাকরণকে বজায় রেখে গড়ে ওঠে। এই খেয়াল উর্দু থরিবরি রুপ ভাষা হিন্দি ও মৈথিলী ভাষায় গাওয়া হয়ে থাকে। সপ্তদশ শতকের শুরুর দিকে ভারতের খেয়াল গাওয়ার প্রচলন শুরু হয়। এই খেয়াল-র সূচনা ঘটেছিল ত্রয়োদশ শতকে আমির ঘসরুর হাত ধরে। তিনি ''তুত-ই-হিন্দ' নামেও পরিচিত ছিলেন। ঘেয়াল জনপ্রিয় হয়ে ওঠে সুলতান মহাম্মদ শাকুরির হাত ধরে।

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গিত, কণ্ঠ সঙ্গিতকে কেন্দ্র করে ধ্রুপদ ও খেয়ালকে কেন্দ্র করে যে ''ঘরানা'' গড়ে ওঠে সেগুলি সম্পর্কে আলোচনা করা হল।

ধ্রুপদ ঘরানা ঃ

i) ডাগরী ঘরানা— আঠারো শতকে উৎপত্তি এই ঘরানা যা ডাগরী পরিবারের সঙ্গে সম্পর্কিত এই পরিবারের বংশধারা এবং ভাগর বাণী (শেলী)-র প্রতি আনুগত্য এর পবিচয়ের কেন্দ্রবিন্দু। এই ঘরানাতে বর্ধিত সুরের ওপর জোর দেওয়ার জন্য পরিচিত। বর্তমানে এই ঘরানার ঐতিহ্য জুন্ডেচো ব্রোদগ'' রা বহন করে চলেছে।

ii) দারভাঙ্গা ঘরানা সপ্তদশ শতকে বিহারের দারভাঙ্গায় এই ঘরানা উৎপত্তি লাভ করে। এটি পন্ডিত রাধাকৃষ্ণ এবং পন্ডিত কর্তারাম দ্বারা প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল। এনারা তানসেনের নাতি ভুপদ খানের কাছ থেকে ধ্রুপদ শিখেছিলেন এবং দারভাঙ্গা রাজ্যের সভাসদ ছিল।

iii) বেরিয়াহ ঘরানা— বেরিরাহ ঘরানা হল ভারতীয় ধ্রুপদ সঙ্গিতের একটি বংশ ভিত্তিক শাখা, বিশেষভাবে ধ্রুপদ ঐতিহ্যের জন্য পরিচিত। যা বিহারের বেত্তিয়া রাজত্ব থেকে উদ্ভুত এটি ধ্রুপদদের প্রাচীনতম জীবন্ত ঐতিহ্যগুলির মধ্যে একট যা অষ্টাদশ শতকে আবার ফিরে আসে। ঘরানার সঙ্গিত নির্দিষ্টি কৌশল ও শৈলি দ্বারা চিহ্নিত যা বংশ পরম্পরায় চলে আসে। যার মধ্যে আছে নওহর এবং খন্দর বাণি-র প্রকাশ।

প্রাচীন এবং প্রথম গায়ন শৈলি হিসাবে ধ্রুপদ সঙ্গিত জনপ্রিয় প্রথম থাকলেও বর্তমানে ধ্রুপদী সঙ্গিত গাওয়া যা শোনার ছাত্রী-ছাত্রী ও শ্রোতা দৃষ্টন্তমূলকভাবে হ্রাস পেয়েছে এবং খেয়াল জনপ্রিয় হয়েছে।

খেয়াল ঘরানা সমূহ

খেয়াল গায়ন শৈলী ধ্রুপদের চেয়ে অনেকটাই আলাদা এবং বহুমুখী মূলত ধ্রুপদের থেকে জন্ম, গোয়ালিয়র থেকে শুরু করে যখন ভারতের বিভিন্ন প্রান্তে শিল্পীরা ছড়িয়ে পরে, তখন বিভিন্ন পন্ডিত এবং উস্তাদ দের থেকে নিজস্ব পদ্ধতি অনুসরণ করে বিভিন্ন ঘরানার উৎপত্তি ঘটে। যেমন—

(i) গোয়ালিয়র ঘরানা— ধ্রুপদী অঙ্গে, মূলত সুর ও ছন্দের ওপর গুরুত্ব দিয়ে গাওয়া হয়। এখানে অষ্টাটির গায়নের কথায় জানা যায়। এই ঘরানার কিছু বিখ্যাত শিল্পীরা হলেন— উস্তাদ নাথু খান নোথানপির বক্স), বিষ্ণু পালুসকার ইত্যাদি। দিল্লির গোয়ালিয়র-এ তানসেন এর হাত ধরে এই ঘরানার উৎপত্তি হর।

(ii) কিরানা ঘরানা— উত্তর প্রদেশের কিরানা শহরের উদ্ভুত এই ঘরানা মূলত স্বরের নৈপুণ্য, ধানা স্বর এবং

তার ও ছন্দের সামঞ্জস্যর ওপর জোর দেয়। পণ্ডিত নায়েক আপাল এই ঘরানার প্রতিষ্ঠাতা এবং পরবর্তী কালে উস্তাদ আব্দুল করিম খান, পন্ডিত ভীমসেন যোশী, বিদুষী গঙ্গুবাই ইসান, উস্তাদ মশকুর আলি এবং পণ্ডিদ অর্ণব চট্টোপাধ্যায় এই ঘরানার ঐতিহ্য বহন করে নিয়ে চলেছেন।

iii) পাতিয়ালা ঘরানা— উনবিশং শতকে উস্তাদ ফতেহ আলি খান-র হাত ধরে এই ঘরনার উৎপত্তি হয়, এই ঘরানার ছন্দ ও অনুভূতির ওপর সাথে অলঙ্কার ওপর প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। এই ঘরানা উস্তাদ বড়ে গুলাম আলি খান-র হাত ধরে জনপ্রিয় হর ও বর্তমানে পন্ডিত অজয় চক্রবর্তীসহ অনেকে এই ঐতিহ্যবহন করে চলেছে।

উপরিউক্ত ঘরানা ছাড়াও আরও অনেক প্রসিদ্ধ ঘরানার সম্পর্কে আমরা জানতে পারি, যেমন— আগ্রা ঘরানা। বিষ্ণুপুর ঘরানা, জয়পুর ঘরানা মেওয়াঠি ঘরানা, বিনবার ঘরানা ইত্যাদি।

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গিত আমাদের জাতীয় সংস্কৃতির ঐতিহ্যের এমন এক মুল্যবান অঙ্গ যা কেবল শিল্পের মাধ্যমে নয় বরং আমাদের ইতিহাস, দর্শন ও সমাজ জীবনের এক গভীর প্রতিপালন। প্রাচীন বৈদিক যুগ থেকে শুরু করে আজ পর্যন্ত সঙ্গীতের যে দীঘ বিবর্তন এবং ভারতীয় সভ্যতার আধ্যত্মিকতা ও জ্ঞানচর্চার ধারাকে নতুন মাত্রা দিয়েছে। ধ্রুপদ ও খেয়ালের মতন সংগীতরূপকে শুরু সঙ্গিতের ধারা নয় করা মানুষের চিন্তা অনুভূতি ও সাধনার ইতিহাসকেও বহন করে চলছে। বিভিন্ন ঘরানার সৃষ্টি ও বিকাশ প্রমাণ করে কীভাবে সময়ের সাথে সাথে সঙ্গিত সমাতিজক রাজনৈতিক ও আঞ্চলিক পরিবর্তনের সাথে হয় উঠেছে।

আজ, যখন আধুনিকতার ঢেউ ঐতিহ্যের মূল সুরকে প্রায় আড়াল করে ফেলেছে, তখন আমাদের দায়িত্ব এই শাসত্রীয় সঙ্গিতের মর্মকে নতুন প্রজন্মের কাছে পৌছে দেওয়া। কারণ এই সঙ্গিত কেবল অতীতের এক নিদর্শন নয় বরং জীবন্ত এক সাধনার ফল, যা আমাদের আত্মাকে প্রতিদিন নতুনভাবে পরিচয় করিয়ে দেয়। কারণ সত্যিই ভারতীয় শাসত্রীয় সঙ্গীত Timeless Music — এক চিরন্তন ঐশ্বর্য যা সময়ের গন্ডি পেরিয়ে আজও হৃদয় ও ঐতিহাসকের ভেতর অনুরণিত হয়ে থাকে।