লোক-ইমেজ সংস্কৃতি : রিকশাচিত্রে পদ্মমোটিফ

দীপ্তি রানী দত্ত*

[সারসংক্ষেপ : প্রয়োজনীয় উপাদানের জোগানদাতা শ্রমজীবী সাধারণ শ্রেণিকে এই প্রবন্ধে 'লোক' হিসেবে বিবেচনা করা হয়েছে। গ্রাম বা নগর, স্থান যাই হোক না কেন, রূপান্তরিত অনুষঙ্গে 'লোক' টিকে থাকে। এবং লোকের হাতে প্রতিনিয়ত জন্ম নেয় ইমেজ। আলোচ্য প্রবন্ধে লোক-সৃষ্ট সেইসব ইমেজের স্বরূপ বোঝার চেষ্টা করা হয়েছে। স্বরূপ বোঝার প্রক্রিয়া হিসেবে পদ্মমোটিফকে একটি প্রধান উদাহরণ হিসেবে নির্বাচন করা হয়েছে। বিভিন্ন রাজনৈতিক পরিস্থিতিতে বিবর্তিত রিকশাচিত্রে এটি দীর্ঘদিন ধরে একটি জনপ্রিয় মোটিফ হিসেবে টিকে আছে। পদ্ম মোটিফের জন্মসূত্র ও তার বিবর্তনের ধরন বিশ্লেষণের মাধ্যমে বর্তমান প্রেক্ষাপটে লোক-ইমেজ সংস্কৃতি বোঝার একটি প্রয়াস এই প্রবন্ধ।]

লোক-সংস্কৃতিতে নানা বৈচিত্র্যপূর্ণ সহজলভ্য মাধ্যমে নিয়ত জন্ম নেয় ইমেজ। লোক-সৃষ্ট সেইসব ইমেজের ধারাবাহিকতায় নাগরিক পটভূমিতে রিকশাচিত্রের উৎপত্তি ও বিকাশ। প্রায় সত্তর বছরের রিকশাচিত্রের ইতিহাসে তৈরি হয়েছে বৈচিত্র্যপূর্ণ ইমেজ বা চিত্র। নানা মোটিফ এই ইতিহাসকে সমৃদ্ধ করেছে। তার মধ্যে একটি গুরুত্বপূর্ণ, বহুল ব্যবহৃত এবং জনপ্রিয় মোটিফ হলো পদ্মমোটিফ। লোক-ইমেজ সংস্কৃতির স্বরূপ বোঝার প্রক্রিয়া হিসেবে পদ্মমোটিফকে একটি প্রধান উদাহরণ হিসেবে নির্বাচন করা হয়েছে আলোচ্য প্রবন্ধে। বিভিন্ন রাজনৈতিক পরিস্থিতিতে বিবর্তিত রিকশাচিত্রে যা দীর্ঘদিন ধরে একটি জনপ্রিয় মোটিফ হিসেবে টিকে আছে। পদ্ম মোটিফের জন্মসূত্র ও তার বিবর্তনের ধরন বিশ্লেষণের মাধ্যমে বর্তমান প্রেক্ষাপটে লোক-ইমেজ সংস্কৃতি বোঝার একটি প্রয়াস এই প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধে তিনটি ধাপে আলোচনা অগ্রসর হয়েছে। প্রথম ধাপে 'লোক'-এর সংজ্ঞা, দ্বিতীয় ধাপে লোক-ইমেজ নির্মাণের প্রকরণ, তৃতীয় ধাপে লোক-ইমেজ হিসেবে রিকশাচিত্রে পদ্মমোটিফের ব্যবহার ও বিবর্তন এবং শেষ ধাপে লোক-ইমেজ, তথা পদ্মমোটিফ বিবর্তনের পেছনের কারণ অন্বেষণ করা হয়েছে।

১.

লোকের তৈরি ইমেজ ও তার সংস্কৃতি বোঝার আগে প্রথমেই লোক-কে কীভাবে এই প্রবন্ধে দেখা হবে তা পরিষ্কার করে নেওয়া যাক—

> বেঁচে থাকার সংগ্রামের সামষ্টিক প্রয়াসের অংশ হিসেবেই জগতে মানুষসৃষ্ট বস্তুগত উপাদানের উদ্ভব ঘটে। সমাজের উৎপাদন পদ্ধতির বিবর্তনের সাথে সাথে, যার চরিত্র রূপান্তরিত হয়েছে। সেখানে শিকারনির্ভর সমাজ ব্যবস্থা অর্থনৈতিক ক্রমপরিবর্তনের মধ্য দিয়ে নানা শ্রেণি বিন্যস্ত অন্য এক সমাজ-কাঠামোতে রূপান্তরিত হয়েছে। এই সমাজ কাঠামোতে দুটি মৌলিক বৈশিষ্ট্য স্পষ্ট হতে থাকে– ১. সামষ্টিক ও ২. ব্যষ্টিক। আর এই দুটি চরিত্রগুণ তৈরির পেছনে দুটি মূল প্রভাবক শক্তি ক্রিয়াশীল থাকে– ১. ভৌগোলিক চরিত্র ২. অর্থনৈতিক কাঠামো। এর ফলে মানুষসৃষ্ট বস্তুগত উপাদানও এই দুটি প্রভাবক নিয়ন্ত্রিত হয়ে সামষ্টিক ও ব্যষ্টিক গুণে আবর্তিত

* সহকারী অধ্যাপক, প্রাচ্যকলা বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়।

> হয়। একদিকে সমন্বিত সৃষ্টি, যা দেখা যায় প্রয়োজনের তাগিদে আদিম জীবনের সূচনালগ্নেই। অন্যদিকে মানুষের চিরন্তন আমিত্ব বোধ। যা সমাজ বিকাশের স্তরে স্বতন্ত্র ক্ষমতা কাঠামো নির্মাণের সুযোগ নিয়ে বিকশিত হয়েছে। যার প্রথম ক্ষেত্রটিতে লোকশিল্পের এবং দ্বিতীয়টিতে পরিমার্জিত বা অভিজাত শিল্পের দেখা মেলে। অন্যভাবে বলা যায়, সবসময় সমাজে এই দুটি সংহত, সমন্বিত এবং সমভাবাপন্ন শ্রেণি স্পষ্টতই বিদ্যমান থাকে, যার একটি প্রয়োজনীয় উপাদানের যোগান দেয় এবং অন্যটি প্রয়োজন উৎপাদন করে। (দীপ্তি, ২০১২ : ১)

এই প্রয়োজনীয় উপাদানের যোগানদাতা শ্রমজীবী সাধারণ শ্রেণিকে এখানে 'লোক' হিসেবে বিবেচনা করা হয়েছে। যা–

> কেবল গ্রামে বাস করে না, শহরেও বাস করে। শহরেও অশিক্ষিত শ্রমজীবি মানুষ আছে, তারা গ্রাম থেকে শহরে ভীড় জমায়, তারা পূর্বের ও নতুন অভিজ্ঞতার আলোকে লোককলার জন্ম দেয় ও চর্চা করে। (ওয়াকিল, ২০০৭ : ৭)

এবং পটভূমির পরিবর্তনের সাথে সাথে নিঃশেষ হয় না, নতুন অনুষঙ্গে রূপান্তরিত হয়, টিকে থাকে।

> Folklore is not antiquated, old, old-fashioned, outdated, exotic or wholly rural. It is not dying out when rural life changes even drastically. Nor does it die out when urban life becomes more cosmopolitan or technologically far more sophisticated and complex. When some elements of folklore become extinct, it does not mean that folklore is declining or on the verge of extinction. Broadly speaking, folklore never dies out but transforms, especially in the urban context. (Shamsuzzaman, 2016 : 9)

এখন প্রশ্ন হলো এইসব লোকের হাতে ইমেজ কীভাবে নির্মিত হয়? গ্রামীণ প্রেক্ষাপট থেকে যখন নগরে 'লোক'-এর স্থানান্তর ঘটে, তখন এই ইমেজ নির্মাণের প্রক্রিয়াটিও কি রূপান্তরিত হয়? যদি রূপান্তর ঘটে, তবে তার স্বরূপটি কেমন? এইসব প্রশ্নের উত্তর খোঁজার জন্য রিকশাচিত্রে বিশেষ করে পদ্মমোটিফের ব্যবহার ও তার রূপান্তরের প্রকরণ-পাঠের চেষ্টা করা হবে পরবর্তী পর্যায়গুলোতে।

২.

প্রাথমিকভাবে লোক-ইমেজ নির্মাণ-প্রকরণের দুইটি ধাপকে চিহ্নিত করা যায়– প্রথমত আকাঙ্ক্ষা এবং আকাঙ্ক্ষাকে বাস্তবায়িত করার জন্য পরবর্তী পদক্ষেপ হলো অনুকরণ। আদিতে গুহাচিত্র থেকে ব্রতে, পরবর্তীকালে গ্রামীণ লোকশিল্পে এইসব প্রকরণের দেখা মেলে। অভিজাত শিল্পেও এই দুটি স্তর ইমেজ নির্মাণের পেছনে কাজ করেছে। লোক ও অভিজাত– এই দুই শ্রেণিতেই যখন উল্লিখিত দুটি প্রকরণের দেখা মেলে, তখন প্রথমে পরিষ্কার হয়ে নেওয়া দরকার– আকাঙ্ক্ষার ধরন কেমন এবং কিসের অনুকরণ বা কেন অনুকরণ? এবং এই দুই প্রকরণ সাধারণ ও অভিজাত শিল্পে কীভাবে কাজ করে?

আকাঙ্ক্ষার প্রাথমিক রূপটি ছিল প্রত্যক্ষভাবে খাদ্য সংগ্রহ, তথা জীবন রক্ষার সাথে সম্পর্কিত। এই সম্পর্ক খাদ্য-সংগ্রহভিত্তিক জীবন-প্রক্রিয়া থেকে কৃষিভিত্তিক জীবনে দৃঢ়ভাবে সংযুক্ত ছিল। আকাঙ্ক্ষা, জীবন তথা জীবিকা নির্বাহ মূলত শ্রমের সাথেই সম্পর্কিত। শ্রমের

কাঙ্ক্ষিত ফল কী হবে এবং সেই ফল যেন নস্যাৎ না হয়– দুটি বিষয়েই নিশ্চয়তা তৈরির আকাঙ্ক্ষা থেকে, আদিম জীবন থেকে কৃষিসভ্যতা পর্যন্ত– মানুষ তার কর্মকে প্রত্যক্ষ কিছু আচরিক প্রক্রিয়ার সাথে সম্পর্কিত করে। ক্ষেতে ফসল ফলানো হবে, যেন ক্ষেত ভরে ওঠে সোনার ধানে। প্রথম অংশ শ্রম, পরেরটুকু আকাঙ্ক্ষা। এই আকাঙ্ক্ষাই নির্মাণ করে প্রাথমিক ইমেজের ইতিহাস। শ্রমের সাথে কাঙ্ক্ষিত ইমেজের সম্মিলনে পূর্ণতা প্রাপ্তি, যা গুহাচিত্র থেকে পরে ব্রতচিত্রে বিকশিত হতে দেখা যায়। এভাবে লোক-মানস তার আকাঙ্ক্ষার কতগুলো ইমেজ তৈরি করে। ইমেজ এখানে নিজেই পুরো ক্রিয়ার বাস্তবিক অংশ, যার দ্বারা কাঙ্ক্ষিত ঘটনা বাস্তবরূপ, তথা পূর্ণতা পাবে। এইসব ইমেজ লোক-মানস নির্মাণ করে তার দেখা বস্তুজগতের রূপের সদৃশ আরেকটি রূপ হিসেবে– যা তার কাঙ্ক্ষিত। এই প্রক্রিয়ায় ইমেজ নির্মাণকে বলা হয় অনুকরণ। অনুকরণ করা ইমেজে মূলত লোকের দেখা জগতই নির্মিত হয়। ফলে তার ক্ষমতা ধারণাটিও গড়ে ওঠে তার দেখা বস্তুজগত তথা প্রকৃতিকে কেন্দ্র করে।

অন্যদিকে আইডিয়া বা ধারণা পুরোহিত বা রাজার শাসন রক্ষাকারী একটি হাতিয়ার। যেখানে ইমেজ এমন এক আকাঙ্ক্ষার নির্মাণ করে, যা মূলত প্রাগৈতিহাসিক জাদু বিশ্বাসের বিপরীত দিকে যাত্রা করে। শাসক এমন এক ইমেজ নির্মাণ করতে চায়, যে ইমেজের জাদুতে আটকে থাকবে লোক-মানস। ফলে এখানে প্রকৃতি তথা দৃশ্যমান বস্তুজগত নয়, বরং লোক-মানসকে শাসন করতে এক অতি-প্রাকৃত সত্তা নির্মাণ করা হয় বা অতিপ্রাকৃত সত্তাকে দৃশ্যমান করা হয়। যদিও এই সত্তা-নির্মাণের ধারণা মানুষ প্রথম প্রকৃতি থেকেই লাভ করেছিল। আকাঙ্ক্ষা, লোক-মানস এতে ধরা দেবে। ফলে এর মধ্য দিয়েই শাসকের মনোবাসনা পূর্ণ হবে।

তাহলে নতুন ইমেজ নির্মাণ করে কে?

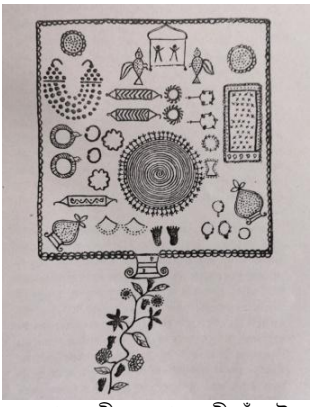
শাসক তার ধারণার অনুগামী ইমেজ নির্মাণ করে। সেদিক বিবেচনায় শাসকের ইমেজকে ধারণাশিল্প এবং লোক-ইমেজকে অনুকরণ শিল্প বলা যায়। বলা যায়, লোকের আকাঙ্ক্ষার ধরন সাধারণভাবে ইমেজে প্রকাশ পায় বাস্তবিক অভিজ্ঞতার অনুরূপ, তাই তার ইমেজ দেখা জগতের অনুকরণ। আর লোক-মানসের এই আকাঙ্ক্ষাকে অভিজাত বা শাসক শ্রেণি এমনভাবে ইমেজে রূপান্তরিত করে, যেন অতিপ্রাকৃত সত্তার প্রতিভূ হিসেবে নিজেকে সে হাজির করতে পারে। ফলে তার ইমেজ আকার-আকৃতি এবং রচনা-বিন্যাসের মধ্য দিয়ে লোকের দেখা জগতের বাইরে এক অদেখা ইমেজ হিসেবে হাজির হয়।

কিন্তু প্রশ্ন হলো বস্তুজগতের অভিজ্ঞতার আলোকে যে লোক-ইমেজ নির্মিত হতে শুরু করে, সেই লোক-মানসে শাসকের নতুন ইমেজের ভূমিকা কী? শাসকের ইমেজ কি লোকের কাছে কেবলই একটি দৃশ্যবস্তু, নাকি ক্ষমতা-বস্তু?

লোক-ইমেজ যেখানে থাকে হাতের নাগালে, সেখানে অভিজাত বা শাসক শ্রেণির ইমেজ মানুষের ক্ষমতাকে প্রশ্ন করে তাকে অধীনস্থ করতে চায়। পদ্ম-ব্যবহৃত ইমেজের ধারাবাহিক ইতিহাস বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে বোঝার চেষ্টা করা হবে লোকের ইমেজ নির্মাণের প্রকরণ। একইসঙ্গে শাসকের ইমেজ একই মোটিফ থেকেও জন্ম নিয়ে কীভাবে আলাদা হয়ে যায় তাও এই বিবর্তনে ধরা পড়ে।



চিত্র ১ : লক্ষ্মীব্রতের মাঝের খুঁটির গোড়ায় আলপনা



চিত্র ২ : বসনভূষণ, লক্ষ্মীনারায়ণ, লক্ষ্মীপেঁচা ইত্যাদি

ব্রত লোকসংস্কৃতির একটি আদিমতম রূপ। পরবর্তীকালে ধর্মের প্রসারের সাথে সাথে ধর্মীয় ইমেজে পদ্মের ব্যবহার দেখা যায়। তাই ব্রত বা লোকসংস্কৃতিতে, ধর্মীয় নানা মূর্তির অনুষঙ্গে, অভিজাত চিত্রকলায় এবং সবশেষে রিকশাচিত্রে পদ্মের ব্যবহার, পর্যায়ক্রমিক বিশ্লেষণের মাধ্যমে লোক-ইমেজ নির্বাচন ও নির্মাণের প্রকরণ ব্যাখ্যা করা হবে।

১ এবং ২ ইমেজ দুটি লক্ষ্মীব্রতের। ব্রতের অনুষঙ্গ হিসেবেই পদ্ম এখানে প্রথম ব্যবহৃত হয়েছিল, নাকি তাতে শাস্ত্রীয় প্রভাব সঞ্চারিত হয়েছিল– এই প্রশ্নের সুস্পষ্ট সমাধান হয়তো পাওয়া যাবে না। কিন্তু কতগুলো ধারণা সাপেক্ষে এর সমাধানের দিকে এগোনো যায়। তাই প্রথমে দেখে নেওয়া যাক ব্রত কী–

> ব্রত হচ্ছে মানুষের সাধারণ সম্পত্তি, কোনো ধর্মবিশেষের কিংবা বিশেষ দলের মধ্যে সেটা বদ্ধ নয়... বিচিত্র অনুষ্ঠানের মধ্য দিয়ে মানুষের বিচিত্র কামনা সফল করতে চাচ্ছে, এই হল ব্রত...। (অবনীন্দ্রনাথ, ১৩৫০ : ১১)।

এই ব্রতের সাথে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ইমেজের (যা আলপনা নামে পরিচিত) সম্পর্ক থাকে। ব্রত এবং ইমেজের সাথে লৈঙ্গিক সম্পর্কের দিকটিও উনিশ ও বিশ শতকের একটি নির্দিষ্ট ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গির ছাঁচে গড়ে উঠেছে (শিল্পের মালিকানা নির্মাণের উনিশ শতকীয় এই দৃষ্টিভঙ্গি অন্য প্রবন্ধে বিস্তারিত আলোচনা করা হবে)–

> জাদু বিশ্বাস থেকে সম্ভূত হলেও আলপনা একান্তভাবে ব্রত শিল্প নয়, তবে মেয়েলি শিল্প অতি-অবশ্যই। ব্রতের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে সম্পর্কিত হলেও আলপনা একটি ঐতিহ্যবাহী ও প্রথাগত আদিম শিল্পপ্রকরণ...। (খগেশকিরণ, ১৯৮৭ : ১৬)

এই আদিম শিল্পপ্রকরণ–আলপনাকে অবনীন্দ্রনাথ দুই ভাগে ভাগ করেছেন। যথা– 'অক্ষর বা চিত্রমূর্তি' এবং 'শিল্পকার্য'। প্রথম ভাগে শিল্পী বা ব্রতীর মন যা চায়, তাই আঁকা হয়, যাকে অবনীন্দ্রনাথ 'মানচিত্র' বলছেন। দ্বিতীয় ভাগ শিল্পীর কল্পনা-আশ্রিত। ফলে তাকে তিনি শিল্প বলছেন। অবনীন্দ্রনাথের এই শ্রেণিকরণ অনুযায়ী চিত্র ১ 'শিল্পকার্য' এবং চিত্র ২ 'মানচিত্র'। দেখা যাচ্ছে, এখানেও অনুকরণ এবং ধারণা বা কল্পনা-আশ্রিত শিল্পের শ্রেণিকরণ করা হয়েছে।

এই শ্রেণিকরণ কে করছেন এবং কোন প্রেক্ষাপটে বসে করছেন, তা যেমন নজরদারি দাবি করে, তেমনি ব্রতকেন্দ্রিক ইমেজ কতটুকু চিত্রমূর্তি, আর কতটুকু শিল্পকার্য, তা নির্ধারণ করার আগে ব্রতের লৌকিক প্রাথমিক রূপটি জানা প্রয়োজন। অবনীন্দ্রনাথ-ই জানাচ্ছেন–

> হিন্দুধর্মের প্রাদুর্ভাবের সঙ্গে লৌকিক ব্রতের চেহারা এমন অদলবদল হয়ে গিয়েছে যে, এখন যে ব্রতগুলি খাঁটি অবস্থায় পাওয়া যাচ্ছে তা অতি অল্প, এবং দু-চারটি ছাড়া সেগুলিও খণ্ড অসম্পূর্ণ অবস্থায় পাই। (অবনীন্দ্রনাথ, ১৩৫০ : ১১)

একইভাবে লৌকিক ব্রতের শিল্পকার্যের আদিরূপও মূলত বাস্তবরূপের অনুকরণ থেকে উদ্ভূত। ক্রমে যা বিবর্তনের মাধ্যমে পূর্ববর্তী প্রাসঙ্গিকতা হারিয়ে 'অলংকরণ' বা 'শিল্পকার্য'-তে রূপান্তরিত হয়েছে। তাই বলা যায়, আকাঙ্ক্ষা চরিতার্থ করার যে আয়োজন তাই ব্রত। আর যে আকাঙ্ক্ষা প্রকাশের জন্য যে ব্রত করা হচ্ছে, সেই ব্রতে সেই কাঙ্ক্ষিত বস্তুর ইমেজ আঁকাই মূল বিষয়। যেমন লক্ষ্মীব্রতে 'লক্ষ্মীর পদচিহ্ন, লক্ষ্মীপেঁচা এবং ধানছড়া হলো আলপনার প্রধান অঙ্গ (অবনীন্দ্রনাথ, ১৩৫০ : ২৩)।' লক্ষ্মীব্রত এখনও বাংলার সনাতন ধর্মপন্থীদের একটি সাধারণ আচার। যেখানে লক্ষ্মীর পদচিহ্ন এবং ধানছড়া মূলত লক্ষ্মীব্রতের প্রধান অঙ্গ। যদিও লক্ষ্মীর পদচিহ্নও মৌলিক ব্রতের অংশ কিনা, সে প্রশ্ন তোলা যেতে পারে। তবে বর্তমান লক্ষ্মীব্রতের আলপনার সূত্র ধরে বলা যেতে পারে খুঁটির গোড়ার আলপনায় যে পদ্ম ব্যবহার করা হচ্ছে, তা মূলত অলংকরণের জন্য।



চিত্র-৩ : নকশী কাঁথায় পদ্মের ব্যবহার (সূত্র : Perveen Ahmed. The Aesthetics & Vocabulary of Nakshi Kantha. Bangladesh National Museum Collection, Dhaka 1997)

জাদু বিশ্বাস বা ধর্মীয় বিশ্বাসের বাইরেও লোকজীবনে পদ্মের ইমেজ ব্যবহৃত হয়েছে নকশী কাঁথায় (চিত্র ৩)। আবার ভারতীয় শিল্পের প্রাচীনতম নিদর্শন অশোকস্তম্ভে পদ্মের মোটিফ দেখা যায়। বৌদ্ধ ও হিন্দু ধর্ম-প্রধান শিল্পে পদ্ম ব্যবহার করা হচ্ছে আসন হিসেবে (চিত্র-৪)। অজন্তা গুহাচিত্রে অবলোকিতেশ্বরের হাতে পদ্ম দেখা যায়। একই রীতিতে পরবর্তীকালে বুদ্ধ ও সনাতন দেব-দেবীর হাতে পদ্ম দেখা যায়। অজন্তাচিত্রে অভিজাত সরোবরে হাঁস ও পদ্মের প্রাচুর্যও চোখে পড়ে (চিত্র ৫)। (সূত্র : Herringham, 1998 : 36)



চিত্র-৪ : পদ্মের ওপর উপবিষ্ট ভূমিস্পর্শ মুদ্রায় বুদ্ধ



চিত্র ৫ : অজন্তা গুহাচিত্রে হাঁস ও পদ্ম

পদ্ম ও হাঁস দেখা যায় উনিশ শতকে রবি বর্মা চিত্রিত লক্ষ্মীর সরোবরেও (চিত্র ৬), যেখানে ধর্মীয় প্রয়োজনের চেয়ে সৌন্দর্যের বয়ান প্রধান হয়ে ওঠে। পদ্মের এই ধারাবাহিক ইতিহাসে পদ্মের গুরুত্ব কী? নিরেট সৌন্দর্য ধারণার পাশাপাশি আর কীভাবে পদ্মকে দেখা হয়?

> পদ্মকে সৃষ্টির প্রাথমিক প্রতীক (The prime symbol of creation) বলে ধরা হয়। সৃষ্টির পূর্বে বিশ্বের আকারবিহীন জড়পিণ্ডবৎ অবস্থা বা Chaos-এর ওপর পদ্মর মতো Cosmos বা বিশ্বব্রহ্মাণ্ড ভাসমান ছিল। পদ্মের মূল মাটিতে, ভাসে পানিতে, চেয়ে থাকে আকাশের দিকে। এই তিনের সমন্বয় ঘটে পদ্মে। পুরাতন বিশ্বাসে তাই পদ্মের স্থান ব্যাপক। (শীলা বসাক উদ্ধৃত, ২০০২ : ৭০)

একইভাবে 'আ ডিকশনারি অব সিম্বলস'-এ বলা হয়েছে–

> In Egypt, the lotus symbolizes nascent life, or first appearance...This symbol finds other forms of expression in many different ways, but always related

> to the symbolism of numbers, that is, depending upon the number of petals'. From the remotest days of antiquity, the lotus was the unanimous choice of the chinese, the Japanese, the Hindus, the Egyptians and the Aryans. The lotus flower growing out of the navel of Vishnu, symbolizes the universe growing out of the central sun-the central point or the 'unmoved mover'. (Cirlot, 1971 : 193)

পদ্মকে ঘিরে জন্ম নেওয়া এইসব ধারণাকে বিবর্তনের নানা স্তর হিসেবে দেখলেও একটি মৌলিক সূত্র এখানে চিহ্নিত করা যায়। সেটি হলো পদ্মের সাথে জন্মের একটি সম্পর্ক রয়েছে। যে সম্পর্কটি আরও স্পষ্ট হয় পাপড়ির সংখ্যাকে সাধারণভাবে গুরুত্ব দেওয়ার মধ্য দিয়ে। তাই 'শতদল পদ্ম, প্রস্ফুটিত পদ্ম, শঙ্খপদ্ম, মঙ্গলাপদ্ম, অষ্টদল পদ্ম, চরণপদ্ম, মীন পদ্ম,' (খগেশকিরণ পৃ. ২১) ইত্যাদি নানা পদ্মের নামও মিলে যায়। জন্ম ও এর সংখ্যাবৃদ্ধি যদি এর মূল প্রতীকী গুরুত্ব হয়ে থাকে, তবে এর সাথে উর্বরতার আদি সম্পর্কটিই বেরিয়ে আসে। "It was also associated with the worship of Indian mother-Goddesses from very early times, as a symbol of the cosmic womb" (Hall, 1996 : 149). একই লোক-প্রকরণ 'কোলে পো, কাঁখে পো' পুতুলের মধ্য দিয়েও দৃশ্যমান হয়। ফলে পদ্মের বৈচিত্র্যপূর্ণ নাম ও তার ব্যবহার এ কথাও প্রমাণ করে যে, এ অঞ্চলে ভৌগোলিকভাবে এই ফুলের প্রাচুর্যও ছিল অফুরান।

তাই পদ্মের পাপড়ির সাথে জন্মের সম্পর্ক খোঁজার প্রয়াসটিকে প্রাথমিক তাৎপর্য হিসেবে বিবেচনা করতে হয়। আর বিষ্ণুর নাভি-কেন্দ্র ধারণাটিকে দ্বিতীয় স্তরিক প্রয়াস বলা যায়। কেন্দ্র ধারণাটি লোক-মানসের নয়। ব্রতের যে কয়টি মৌলিক ইমেজ এখনও পাওয়া যায়, তাতে দেখা যাবে কাঙ্ক্ষিত বস্তুর ইমেজই তাতে দৃশ্যায়িত হয়েছে একটি কেন্দ্রবিহীন বয়ান ধারণায়। তবে বস্তুর আকার-প্রকারের অভিজ্ঞতানুযায়ী ইমেজ ছোটো-বড়ো হয়।

এ ক্ষেত্রে ধরে নেওয়া যেতে পারে দ্বিতীয় ধারণাটি শাসকের কেন্দ্র ধারণা নির্মাণে ভূমিকা রেখেছে। আদিমতম উর্বরতার প্রতীক পদ্ম– শাসকের বাহন বা আসন হয়ে উঠেছে। যার সাথে মাতৃতান্ত্রিক সমাজ থেকে পিতৃতান্ত্রিক সমাজের বিবর্তনের ধাপটিও পাঠ করা যেতে পারে। তৃতীয় ধাপে শাসকের শক্তি প্রচারের জন্য বহুল ব্যবহৃত পদ্মই আবার লোকের হাতে অলংকরণের উপকরণ হিসেবে ফিরে আসে। অভিজাত শিল্পেও, প্রাতিষ্ঠানিক ধর্মের তাত্ত্বিক পাঠের পাশাপাশি পদ্মের বস্তুগত সৌন্দর্য চেতনাটিও সক্রিয় ছিল। অর্থাৎ অনুকরণ এবং কল্পনা বা ধারণাকেন্দ্রিক ইমেজ নির্মাণের দুটি তত্ত্বই তাতে প্রয়োগ করা হয়েছে।

এখান থেকে রাজা রবি বর্মার ছাপচিত্রটির দিকে (চিত্র ৬) এবার ফেরা যাক। ঔপনিবেশিক ভারতে ভারতীয়ত্ব নির্মাণের একটি উদাহরণ হিসেবে দেখা যেতে পারে রবি বর্মার কাজকে, যেখানে ধর্ম একটি উপাদান হিসেবে উপস্থিত হয়। তারই সাক্ষী এই ইমেজ। 'Ravi Varma appeared to fit ideally the colonial prescriptions for a new improved Indian art' (Tapati Guha, 2008 : 108)



চিত্র ৬ : লক্ষ্মী, রাজা রবি বর্মা, ১৮৯৪

ঔপনিবেশিক শাসনের কালে কেন্দ্রের ধারণা পরিবর্তিত হয়েছিল ভারতবর্ষ থেকে ব্রিটেনে। ভারতবর্ষ তখন প্রান্তে রূপান্তরিত। দেশজ চেতনায় রবি বর্মা সেই কেন্দ্র ধারণা পুনর্নির্মাণে বা ভারতবর্ষে প্রত্যাবর্তন করানোর কাজে হাত দেন। ফলে এই ধরনের প্রচুর ইমেজ ছাপচিত্র মাধ্যমে ছড়িয়ে পড়তে থাকে। আর এর মধ্য দিয়ে মন্দিরের দেবতা ভারতীয় নারী-পুরুষের আদর্শ ইমেজ হিসেবে রবি বর্মার কাজের মাধ্যমে হাজির হতে শুরু করে, যা দ্রুত জনপ্রিয়তাও লাভ করে। রিকশাশিল্পীরা কীভাবে এইসব জনপ্রিয় ইমেজকে গ্রহণ করেন?

৩.

পুরোনো ঢাকাকে কেন্দ্র করে ষাটের দশকে রিকশাচিত্রের যে জন্ম ও বিকাশ, তার পেছনে সিনেমা ব্যানার পেইন্টিং-এর একটি ভূমিকা আছে। আবার দেখা যায় রবি বর্মা বা কোলকাতা আর্ট স্টুডিও নির্মিত ইমেজের প্রভাবক সম্পর্ক আছে সিনেমার বিষয় ও ভাষার সূত্র ধরে অঙ্কিত সিনেমা ব্যানার পেইন্টিং-এর সাথে (সূত্র : শাওন, ২০০৭ : ৪৫৩)। ঔপনিবেশিক শাসন ও সংস্কৃতির বিপরীতে এইসব 'ভারতীয়' ইমেজ জন্ম নেয় ও বিভিন্ন মাধ্যমে ছড়িয়ে পড়ে অর্জন করে জনপ্রিয়তা। এসব 'ভারতীয়' ইমেজ প্রতিষ্ঠার অনেক পরে আসে সিনেমা ব্যানার

পেইন্টারদের যুগ। যাদের হাতেই বিশ শতকের মাঝামাঝি রিকশাচিত্রের জন্ম। কারণ প্রথম দিকে রিকশাপ্লেটটি সিনেমা ব্যানার চিত্রীরা করে দিতেন। বাকি অলংকরণের কাজ করতেন অন্যরা। পরে রিকশাশিল্প বিকাশের সাথে সাথে তা স্বকীয় রিকশাশিল্পী গোষ্ঠীর জন্ম দেয়।

শিল্পীদের সাথে কথা বলে দেখা যায়, তারা বেশিরভাগই কোনো না কোনো নির্দেশনা ধরেই কাজ করেন। যারা নতুন ইমেজ তৈরি করেন, তাদের ক্ষেত্রে দেখা যায়–

> The rickshaw artists derive their inspiration from various sources- calenders, magazine pictures, film posters, and so on. When I visited Ahmed Art he showed me a boxful of cuttings which he had collected for future use. (Rob, 1992 : 646)

বাকিদের ক্ষেত্রে দেখা যায়, যেসব ইমেজ জনপ্রিয় হয়, সেগুলোই তারা বেশি করে কপি করেন। একাধিক সূত্র বলছে রাজকুমার (আর কে) দাস পদ্ম বা শাপলার ওপর তাজমহল আঁকা প্রথম শুরু করেন এবং পদ্মের ওপর তাজমহল বা মসজিদ ছিল একটি জনপ্রিয় ইমেজ।

> A favorite religious image for the backboard is the mosque with its ablution pool, or the Taj Mahal floating on a lotus or water lily, an image created originally by Das. Another favorite is a little boy praying before a Qur'an stand; above him are representations of the holy cities of Makkah and Madinah and renderings of other religious themes, borrowed from ever-popular calendar scenes. (Joanna and Kevib, 1994 : 34)

যদিও আর. কে. দাস একে পদ্ম বলেই আলোচ্য প্রবন্ধ লেখকের কাছে উল্লেখ করেন। একুশ শতকের দ্বিতীয় দশকের আগ পর্যন্ত শাপলার ব্যবহার চোখে পড়ে না। সিএনজি (চিত্র ৭) এবং রিকশাতে (চিত্র ৯, ১০) এ শতকের দ্বিতীয় দশক থেকে শাপলার পাপড়ির আকৃতি এবং পদ্মের রঙের সমন্বয়ে একটি ফর্ম রিকশাচিত্রে ব্যবহৃত হতে দেখা যায়। যদিও গোলাপি রঙের



চিত্র ৭ : সিএনজি'র বডিতে আঁকা পদ্ম ও শাপলার একটি মিশ্ররূপ, সাভার, ঢাকা, ২০১৭

শাপলাও হয়ে থাকে, তবু রিকশাচিত্রে পদ্ম মোটিফের বিবর্তন ধারাবাহিকভাবে সাজালে সমন্বয়ের ধারণাটিই প্রধান হয়ে ওঠে। সাদা রঙের শাপলা সচেতনভাবে কিছু সিএনজিতে মাঝে মধ্যে দেখা গেলেও এর বহুল ব্যবহার চোখে পড়ে না। রিকশাচিত্রে তো নয়ই। আবার শিল্পী স্থাপত্য হিসেবে মসজিদ নয়, মূলত পদ্মের ওপর তাজমহল-ই এঁকেছেন। চার মিনার বেষ্টিত তাজমহল স্থাপত্য ইমেজ হিসেবে ধর্মীয় দিক বিবেচনায় মুসলিম রিকশামালিক বা রিকশাচালক উভয়ের কাছেই গ্রহণযোগ্য ছিল। অন্যদিকে প্রেমের সমাধির প্রতীক হিসেবে জনপ্রিয় তাজমহলকে পদ্ম ফুলের সাথে মিলিয়ে নিতে আর. কে দাসদের জন্যও ছিল একটি গ্রহণযোগ্য পথ। এ থেকে ইমেজ নির্মাণের নির্বাচনমুখী প্রবণতা এবং পেশাগত লড়াইয়ে টিকে থাকার স্বার্থে পরিবর্তিত সময়ের সাথে নতুন ইমেজ নির্মাণের প্রকরণ-সূত্রের দেখা মেলে। আর. কে. দাসের হাতে মুক্তিযুদ্ধ পরবর্তী পেক্ষাপটে জন্ম নেওয়া এই ইমেজ এখনও একইভাবে এঁকে চলেছেন অন্যান্য রিকশাচিত্রীরা। এবং ছাপচিত্র মাধ্যমে একবিংশের প্রথম দশকে যে রিকশা-ছাপচিত্রের বিকাশ, সে মাধ্যমেও এটি বোধহয় সবচেয়ে বেশি সংখ্যায় ছাপা ছবিগুলোর একটি (চিত্র ৮)।



চিত্র ৮ : ছাপাই ছবি, পদ্মের ওপর তাজমহল, ঢাকা, ২০১২

মন্দিরে বিষ্ণু বা বুদ্ধকে পদ্মাসীন করা, আর রবি বর্মার পদ্ম সম্বলিত ইমেজ আপাতভাবে যেমন এক নয়, তেমনি রবি বর্মা বা কোলকাতা আর্ট স্টুডিও'র ইমেজ থেকে পদ্ম নিয়ে আর. কে. দাস তাজমহল সংবলিত যে নতুন ইমেজ নির্মাণ করেন, তার স্বরূপও এক নয়। এক নয় একবিংশ শতকে রিকশাচিত্রে ব্যবহৃত পদ্ম ব্যবহারের ধরনটি। তবে মৌলিক প্রকরণে সাদৃশ্য রয়েছে।

পদ্মের ওপর তাজমহল রিকশাচিত্রে এখনও ব্যবহৃত হলেও নতুন রূপেও পদ্মের ব্যবহার যেমন দেখা দিয়েছে, তেমনি পদ্মকে সরিয়ে দিয়ে সম্পূর্ণ নতুন ইমেজও তৈরি হয়েছে। পদ্মের ওপরে তাজমহলের পরিবর্তে মসজিদ, মক্কা (চিত্র ৯, ১০), বা গ্লোব (চিত্র ১১) ব্যবহার হতেও দেখা যায়। পদ্মের ওপরের বস্তুকে শুধু প্রতিস্থাপন করার পরিবর্তে ফুলের প্রকারের রূপান্তর ঘটে একুশ শতকে। দেবদেবীকে সরিয়ে দিয়ে রাজকুমার দাস সত্তরের দশকে পদ্মকে গ্রহণ করেছিলেন এবং তার ওপর তাজমহল বসিয়েছিলেন, আবার একুশ শতকে মুসলিম এবং হিন্দু উভয় রিকশাচিত্রীই গোলাপ ফুলের ওপর তাজমহল (চিত্র ১২) ও মক্কা (চিত্র ১৩) এঁকে চলেছেন।

কোথাও কোথাও পুরোপুরি পদ্ম বা ফুলকে সরিয়ে চাঁদের ওপর তাজমহল (চিত্র ১৪), আরও এক ধাপ এগিয়ে চাঁদের ওপর মসজিদ ও মক্কা (চিত্র ১৫) জায়গা করে নিয়েছে।



চিত্র ৯: পদ্মের ওপর মসজিদ, নেত্রকোণা , ২০১৬



চিত্র ১০ : পদ্মের ওপর মক্কা, নেত্রকোণা, ২০১৯



চিত্র ১১ : পদ্মের ওপর গ্লোব, ঢাকা, ২০১৮



চিত্র ১২ : গোলাপের ওপর তাজমহল, ঢাকা, ২০১৯



চিত্র ১৩ : গোলাপের ওপর মক্কা, সাভারের তৈরি রিকশা, ময়মনসিংহ, ২০১৮



চিত্র ১৪ : চাঁদের ওপর তাজমহল, ধামরাই, ঢাকা, ২০১৮



চিত্র ১৫ : চাঁদের ওপর মসজিদ ও মক্কা, মোহনগঞ্জ, নেত্রকোণা, ২০১৮

হাতে আঁকা বা ডিজিটাল প্রিন্ট উভয় ক্ষেত্রেই পদ্মফুলের বদলে গোলাপের ব্যবহার এখন অনেক বেশি। ঢাকার বাইরে বিভিন্ন জেলা শহরে মেশিন চালিত রিকশায় মূলত ডিজিটাল প্রিন্টের বিভিন্ন সুন্দর বাড়ি বা ফুলের ইমেজ ব্যবহার করা হয় (চিত্র ১৬)।



চিত্র ১৬ : ময়মনসিংহ, নেত্রকোণায় এই ধরনের রঙের প্রাচুর্যপূর্ণ ইমেজ দিয়ে রিকশা সাজানো বেশি চোখে পড়ে, ২০১৯

ফুলের ওপর কোনো বস্তুকে বসানোর বদলে ফুলসহ অন্যান্য বস্তু ডিজিটাল মাধ্যমে কোলাজ করে ছাপচিত্র হিসেবে রিকশায় কয়েকটি ইমেজ জনপ্রিয়। যেমন– কোরআনের সামনে প্রার্থনারত বালকের ছবি নির্মিত হয় গোলাপগুচ্ছ ও মায়ের দোয়ার কোলাজে (চিত্র ১৭)। চাঁদ-তারা, হাত জোড় করে দোয়া করা– এসব ছাপিয়ে ইমেজে ফুল এবং 'মায়ের দোয়া' টেক্সট প্রধান হয়ে ওঠে। ফুল, পাখি, রং, মায়ের দোয়া ইত্যাদি মৌলিক বিষয় রিকশাচিত্রে পরিবর্তিত হয়নি। বরং এসবের অনুষঙ্গ সময়ের সাথে পরিবর্তিত হয়েছে। একুশ শতকে পায়ে চালিত রিকশার জনপ্রিয়তা ও এর ব্যবহার নানা কারণে কমে যাওয়ায় রিকশাচিত্রে যেমন ইমেজের রূপান্তর ঘটেছে, তেমনি মেশিন চালিত রিকশা বা অটোরিকশার জনপ্রিয়তার কারণে রিকশাচিত্র নতুন উদ্যমে ফিরেও এসেছে। তবে হাতে আঁকার চেয়ে ডিজিটাল প্রিন্টের ব্যবহারই তাতে বেশি। রিকশা চিত্রকর এবং ডিজিটাল প্রিন্টের শ্রেণি এক নয়। তাই ডিজিটাল প্রিন্টের সাথে সংযুক্ত শ্রেণির শ্রেণি চরিত্র আলাদাভাবে বিস্তারিত বিশ্লেষণের দাবি রাখে। হতে পারে নতুন মাধ্যমে এটি আরেকটি রিকশা-মালিক বা চালকের সমমনা শ্রেণি বা প্রভাবক শ্রেণি বা উভয়ই। জনপ্রিয় ক্যালেন্ডার, পত্রিকায় ছাপা ছবি বা কার্ড থেকে ইমেজ বা মোটিফ পছন্দ করে হাতে নতুন ইমেজ আঁকা হতো প্রথম দিকে। কারও আঁকা একটি ইমেজ রিকশাচালক বা মালিকের পছন্দ হলে ওই ইমেজটিই রেফারেন্স হিসেবে পরবর্তী রিকশাচিত্রকরদের কাছে নিয়ে যাওয়া হতো। এই পদ্ধতিতে ইমেজ নির্বাচন, নির্মাণ ও বিস্তার প্রক্রিয়া জারি থাকে। ডিজিটাল মাধ্যমে ইমেজ নির্বাচনের কাজটি আরও দ্রুত করা হয়, যদিও প্রক্রিয়া প্রায় একই। কিন্তু আগে সংগৃহীত বিভিন্ন রেফারেন্স থেকে যে ইমেজ সরাসরি রিকশাচিত্রীর হাতেই জন্ম নিত, এখন সে

ইমেজ কম্পিউটারের দোকানে তৈরি হয়। তা রিকশাচিত্রী বা রিকশা-ছাপচিত্রীর হাতে যায়। ফলে রিকশাচিত্রের ইমেজ নির্মাণে নতুন আরেকটি শ্রেণি প্রযুক্তির যুগে যুক্ত হয়েছে। কিন্তু আগ্রহের বিষয় হচ্ছে, গণমাধ্যমের এই যুগে প্রচুর ইমেজ নির্বাচনের সুযোগ থাকার পরও দেখা যায়, ঘুরেফিরে ডিজিটাল প্রিন্টেও একই ধরনের ইমেজ পুনরাবৃত্ত হতে, যা থেকে একটি সাধারণ শ্রেণিমানস চিহ্নিত করা যায়।



চিত্র ১৭ : ডিজিটাল রিকশা চিত্র, ময়মনসিংহ, ২০১৩

৪.

রিকশাচিত্রের ইমেজ সহজ ও সাবলীল, রঙের প্রাচুর্যে ভরপুর। রিকশাচিত্রীর ইমেজ নির্মাণ ও নির্বাচনের প্রকরণ লোক-ইমেজের সাধারণ প্রবণতারই চলমান ও ধারাবাহিক প্রক্রিয়া। রিকশাচিত্রের বৈশিষ্ট্য আত্মস্থ করে অভিজাত শ্রেণির পক্ষে ইমেজ নির্মাণ করা সম্ভব নয়; যদিও-বা নির্মাণ করেন, তবে কত বড়ো বিনির্মাণ এখানে করেছেন, সেই গল্পটাই প্রধান হয়ে উঠত। রিকশাচিত্রে বিনির্মাণের তত্ত্বগত ধারণা নেই। তাহলে কোন শক্তি দিয়ে এই লোক-ইমেজ নির্মিত হচ্ছে?

> সংস্কৃতি বা ধর্মবিশ্বাসের ক্ষেত্রে সাধারণভাবে লোকসংস্কৃতি যদিও প্রাতিষ্ঠানিক ধর্মের চাপে ভারাক্রান্ত থাকে, তা সত্ত্বেও 'সাবলটার্ন' শ্রেণীগুলি তাদের নিজেদের বাস্তব অভিজ্ঞতা ও প্রয়োজন অনুযায়ী সেই প্রাতিষ্ঠানিক সংস্কৃতির কিছু কিছু উপাদানকেই মাত্র বেছে নেয়, সবটুকু নেয় না। ফলে ধর্মীয় জীবনের সার্বিক প্রাতিষ্ঠানিক চেহারার মধ্যেও এক ধরনের স্তরবিন্যাস দেখা যায়। শাসকশ্রেণীর ধর্মবিশ্বাস আর তাদের অধীন শ্রেণীগুলির ধর্মবিশ্বাস প্রাতিষ্ঠানিক দিক থেকে এক হলেও তাদের আকার ও চরিত্র পৃথক, এমন কী বিরোধী রূপও ধারণ করতে পারে। (পার্থ, ১৯৯৮ : ৫)

পদ্ম মোটিফের বিবর্তন বোধহয় এই সত্যটির কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়। ইমেজ নির্বাচনের ক্ষেত্রে ক্রেতার চাহিদা যেমন গুরুত্ব পায়, তেমনি বাজারে ইমেজের প্রাচুর্যও ইমেজ নির্বাচনে প্রভাব রাখে। এই প্রভাব পারস্পরিক এবং নিঃসন্দেহে রাজনৈতিক। রিকশাচিত্রের বিস্তারের কালে গণমাধ্যমের চরিত্র বা সম্মতি উৎপাদনের রাজনীতিও স্মরণে রাখতে হবে। আর এই সামসময়িক রাজনীতির স্বরূপ স্বীকার করে বলা যায় যে, লোক বহুল প্রচলিত ইমেজ থেকেই তার ইমেজ নির্বাচন করে; এটি একটি সাধারণ সত্য। ভৌগোলিক রাজনীতিতে গ্রামীণ শিল্পে দেখা যায়, পরিবেশে যার প্রাচুর্য বেশি, তারই প্রাধান্য। দেশভাগের রাজনীতিতে পদ্মের ওপর তাজমহল,

মক্কা বা মদিনা বা বোরাক বা কোরআনের পাশে প্রার্থনারত বালক বা আরবি হরফ ইত্যাদি নানা সময়ে দেখা দিলেও শেষ পর্যন্ত রিকশাচিত্রে ইমেজের রাজনৈতিক প্রবাহ থেকেই কেবল একমুখী নির্বাচন নয় লোক-ইমেজ, এ কথা দৃঢ়ভাবেই বলা যায়। একটি সুনির্দিষ্ট ভৌগোলিক সংস্কৃতির উত্তরাধিকার লোক-মানস পরম্পরাগত কতগুলো মৌলিক বৈশিষ্ট্য বহন করে। তাই সুখ, দুঃখ যেমন সাধারণ বৈশিষ্ট্য, তেমনি তা প্রকাশের জন্য আঞ্চলিক ইমেজ ফুল, পাখি, রং-ও সাধারণ বৈশিষ্ট্য। তাই ধর্মীয় রাজনীতির কারণে বুদ্ধ বা বিষ্ণু বা লক্ষ্মীকে সরিয়ে পদ্মের ওপর তাজমহল বা মক্কা বসে, আবার পদ্ম সরিয়ে দিয়ে গোলাপ আসে। তেমনি ইমেজ রাজনীতি গুরুতর হলেও পদ্মের ওপর তাজমহল টিকে থাকে। পাশাপাশি পদ্মের ওপর গ্লোব একটি বহুল ব্যবহৃত ইমেজ হয়ে ওঠে। প্রার্থনারত বালকের সামনে গোলাপ ও 'মায়ের দোয়া' প্রাতিষ্ঠানিক ধর্মের প্রতিস্থাপন ঘটায়। এবং বস্তুজগতকেন্দ্রিক লোকের আকাঙ্ক্ষা, তথা লোক-মানস স্পষ্ট হয়। এ বিনির্মাণ লোক-ইমেজ সংস্কৃতিতে স্বতঃস্ফূর্ত। তত্ত্বমুখীনতা থেকে নয়, বাস্তব অভিজ্ঞতায় সুলভ-ইমেজ থেকে নিজের প্রয়োজন পছন্দানুযায়ী নির্বাচিত হয় ও নতুন ইমেজ নির্মিত হয় লোক-সংস্কৃতিতে। তাই প্রার্থনারত বালকের আকাঙ্ক্ষা 'মায়ের দোয়া'র মধ্যে মিশে যায়।

এই লোক-মানস নির্মাণে বস্তুগত অভিজ্ঞতা একটি প্রধান প্রকরণ। এইখানে শব্দগত মতভেদকে স্বীকার করে নিয়ে যদি মর্গানের মানব সভ্যতার সর্বজনীন সমাজতাত্ত্বিক বিবর্তনের তত্ত্বকে স্বীকার করা যায়, তাহলে সভ্যতার ত্রিস্তরিক অভিজ্ঞতার ফসল বলতে হবে এই লোক-ইমেজগুলোকে। যেখানে উইলেনডর্ফের মাতৃকামূর্তির ভাবনা ভাষান্তর হয়েছে প্রার্থনারত হাত ও মায়ের দোয়ার কোলাজে। আর বস্তুগত সৌন্দর্যের অভিব্যক্তিতে পদ্মের পরিবর্তে বর্তমানে সুলভ গোলাপই প্রধান হয়ে উঠেছে লক্ষ্মীব্রতের খুঁটির গোড়ার অলংকরণের পদ্মের মতো। বিলুপ্তপ্রায় পদ্মের স্বরূপটি বহুলরূপে চাক্ষুষ গোলাপ দ্বারা নিয়ত প্রতিস্থাপিত হতে শুরু করেছে। পাশাপাশি ফুল সরিয়ে সরু চাঁদের ওপরে মক্কাও দৃশ্যমান। যেমন পি. সি. (প্রশান্ত চন্দ্র) দাসের আঁকা ছবিতে পদ্ম সরিয়ে মাছের ভেতরে তাজমহল দৃশ্যমান।



চিত্র ১৮ : রিকশাচিত্রে দু'টি ময়ূর বা পাখির জায়গায় দু'টি মোরগ, পুরান ঢাকা, ২০১৯

আবার এই সময়ে রিকশাচিত্রে আলোচ্য ইমেজের পাশাপাশি ময়ূরের জায়গায় মুরগি (চিত্র ১৮), হাঁসের পরিবর্তে মুরগী, বোরাকের পরিবর্তে লাল গরুতে তাজমহল, লোক-মানসে ইমেজ নির্মাণের প্রকরণকে পাঠ করতে সাহায্য করে। সরস্বতীর ইমেজে পদ্মের সাথে হাঁস, রাধাকৃষ্ণের পদ্মের সাথে ময়ূর বহুল প্রচারিত ইমেজের অংশ হয়ে দৃঢ়ভাবে সংযুক্ত থাকে। যা বর্তমান মুরগি খামার ও হোটেল ব্যবসার মধ্য দিয়ে নতুন ইমেজের বাস্তবতা তৈরি করেছে। সহজলভ্য, বহুল প্রকাশিত বা প্রাপ্ত ইমেজ থেকে লোক-মানসের এই যে ইমেজ নির্বাচন, তা কি কেবলই নির্দোষ সমাজতাত্ত্বিক বিষয়, নাকি একটি রাজনীতিও? এইখানে ফুকোর ক্ষমতা ধারণাটি কাজ করে কি? ফুকো তার 'Archaeology of Knowledge and the discourse on language' বইটিতে ক্ষমতা সম্পর্কে বলেন, ক্ষমতা ব্যক্তি বা সমাজের অধীন নয়, বরং ব্যক্তি বা সমাজের মাধ্যম। অর্থাৎ ব্যক্তি বা সমাজের মধ্য দিয়ে ক্ষমতা নিজেকে প্রকাশ করে। এই তত্ত্বটি লোক-মানসের ক্ষমতামুখী সাধারণ প্রবণতাকে চিহ্নিত করার পাশাপশি লোকের ক্ষমতা প্রকরণের নিজস্বতাকেও চিহ্নিত করে। একরৈখিক পথে রিকশাচিত্র অগ্রসর হয়নি এই সত্যটি লোক-মানসের ইমেজ সংস্কৃতির স্বরূপ বোঝার সময় তাই সচেতনভাবে মনে রাখতে হয়। সরকারি বারবার নিষেধাজ্ঞার সীমানা (সূত্র : Rob, ১৯৯২ : ৬৫২) পার হয়ে রিকশাচিত্রে ইমেজ নির্মাণের ধারণাটি কতটা বস্তুগত ও তার স্বরূপ কী– কিছুটা বোধগম্য হয়, যখন রিকশা সজ্জার সাথে বউয়ের মতো সাজানো রিকশার ধারণা চালক বা মালিকপ্রিয় হয়। "The newest, shinest models are, as one bengali put it, 'as gorgeous as a bride going forth for the first time to her in-laws" (Joanna and Kevib, 1994 : 33)। রিকশাচিত্রে পদ্ম মোটিফের ব্যবহার এবং সমাজ ও রাজনৈতিক ক্ষমতাকাঠামোর প্রেক্ষাপটে এর বিবর্তনকে আমলে নিয়ে বলা যায়, লোক-ইমেজ সংস্কৃতি; বস্তুগত অভিজ্ঞতা, অভিজ্ঞতার নানাস্তরিক পর্যায়ের সম্মিলন এবং লোক-মানসের নিজস্ব ক্ষমতার ধারণার একটি যোগফল।

সহায়কপঞ্জি

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৩৫০)। *বাংলার ব্রত*। বিশ্বভারতী, কোলকাতা।

এডওয়ার্ড এস. হারম্যান ও নোম চমস্কি, অনুবাদ : আ-আল মামুন (২০০৮)। *সম্মতি উৎপাদন : গণমাধ্যমের রাজনৈতিক অর্থনীতি*। সংহতি, ঢাকা।

ওয়াকিল আহমেদ (২০০৭)। *লোককলা তত্ত্ব ও মতবাদ*। ঢাকা, ২০০৭।

খগেশকিরণ তালুকদার (১৯৮৭)। *বাংলাদেশের লোকায়ত শিল্পকলা*। বাংলা একাডেমী, ঢাকা।

গৌতম ভদ্র, পার্থ চট্টোপাধ্যায় (সম্পা.) (১৯৯৮)। *নিম্নবর্গের ইতিহাস*। আনন্দ পাবলিশার্স, কোলকাতা।

দীপ্তি রানী দত্ত (২০১২)। *বাংলাদেশের লোকশিল্পের বির্বতন এবং অভিযোজিত বর্তমান*। রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কোলকাতা।

নোয়াম চমস্কি (২০০৮)। *গণমাধ্যম*। বাঙলায়ন, ঢাকা।

লালা রুখ সেলিম (সম্পা.) (২০০৭)। *বাংলাদেশের সাংস্কৃতিক সমীক্ষামালা-৮ চারু ও কারুকলা*। প্রবন্ধ : শাওন আকন্দ। সিনেমা ব্যানার পেইন্টিং ও অন্যান্য অনুষঙ্গ। এশিয়াটিক সোসাইটি অব বাংলাদেশ, ঢাকা, পৃ. ৪৫১-৪৬০।

লুইস হেনরি মর্গান, অনুবাদ : বুলবন ওসমান (২০০০)। *আদিম সমাজ*। অবসর, ঢাকা।

শীলা বসাক (২০০২)। *বাংলার নকশী কাঁথা*। আনন্দ পাবলিশার্স, কোলকাতা।

J. E. Translated by Jack Sage (1971). *Cirlot A dictionary of Symbols*. second edition, Routledge, London.

James Hall (1996). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Westview, Colorado.

Joanna Kirkpatrick and Kevib Bubriski (1994). *Transports of Delight, Richsha art of Bangladesh*, Aramco World. Bimonthly, January-February, Vol.45, NO. 1: 33-35.

Lady Herringham (1998). *Ajanta Frescoes*. Aryan International, New Delhi.

Michel Foucault. Translated by A M Sheridan Smith (1972). *Archaeology of Knowledge and the discourse on language*. Pantheon books, New York

Nalini Kanta Bhattasali 1929, reprint 2008. *Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum*, Bangladesh National Museum, Dhaka.

Raja Rabi Varma, wikimedia, http://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Lakshmi_by_ Raja_Ravi_Varma.jpg

Rob Gallagher (1992). *The Rickshaws of Bangladesh*. The University Press Limited, Dhaka.

Shamsuzzaman Khan *edt.* (2016). *Folklore in the Urban Context*. Bangla Academy, Dhaka.

Tapati Guha-Thakurta (2008). *The Making of a new 'Indian' art : Artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850-1920*. Cambridge University Press, digitally printed version, New York.

সাক্ষাৎকার

ক. শিল্পী রাজকুমার দাস, নারিন্দা, পুরান ঢাকা

খ. শিল্পী প্রশান্ত কুমার দাস, নারিন্দা, পুরান ঢাকা