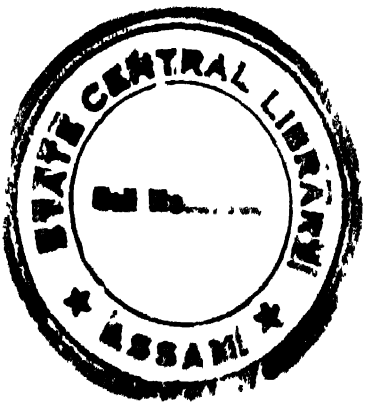
সাহিত্য-আলোচনা

সাহিত্য-আলোচনা

৪৯৯ ৪০৪
GOS
৪৯১.৪৫৭৫
GOS/S

শ্রীত্রৈলোক্য নাথ গোস্বামী

নলবাৰী



॥৩॥ বাণী প্রকাশ ॥৩॥

পাঠশালা □ গুৱাহাটী □ কলিকতা



প্রকাশক :
শ্রীঅম্বিকাপদ চৌধুরী
বাণী প্রকাশ
পাঠশালা ৭৮১৩২৫
শাখা :
পাণবজার
গুরাহাটী ৭৮১০০১
১০ কৈলাস বোস ষ্ট্রীট
কলিকতা ৭০০০০৬
বেটুপাত :
পংকজপদ চৌধুরী
কলিকতা ৭০০০০৬
শ্রীত্রৈলোক্য নাথ গোস্বামী
প্রথম সংস্করণ ১৯৬১ চন
চতুর্থ পরিবর্ধিত সংস্করণ
ছেপ্তেম্বর, ১৯৮৫ চন
বেচ :
ত্রিশ টকা মাথোন
ছপা :
মুদ্রণিকা
চি-৪ উদ্যোগ পাম
বা মু ণী মৈ দা ম
গুরাহাটী ৭৮১০২১

34275/A/RP

পাতনি

সাহিত্য সম্বন্ধে সংস্কৃত, ইংৰাজী, হিন্দী, বঙালী আদি ভাষাত নানান আলোচনা-গ্ৰন্থ আছে। আমাৰ নিজা ভাষাতো এনে আলোচনা পুথি কেইখন-মান ওলাইছে, কিন্তু এইবোৰৰ সংখ্যা সৰহ নহয়।

অতি প্ৰাচীন কালবেপৰা সাহিত্যৰ প্ৰচলন আছে—তাৰ আলোচনাও আছে। আমাৰ আধুনিক সাহিত্যৰ মাজেদি এই প্ৰাচীন সাহিত্যিক আৰু আলোচকসকলৰ অৱদান ক্ষীণভাৱে হলেও ধ্বনিত হৈ আছে। এইবাবে প্ৰাচীন সাহিত্যিকসকলৰ মতামত আমি দলিয়াই পেলাব নোৱাৰো। বিশেষকৈ আমাৰ ভাষা আৰু সাহিত্যৰ জনক সংস্কৃত। এনেহলত সংস্কৃত আলংকাৰিক-সকলৰ চিন্তাধাৰাৰ লগত পৰিচিত নহলে আধুনিক সাহিত্যৰ বিকাশৰ সম্যক জ্ঞান সম্ভৱ নহয়। এই কাৰণে সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ মতবাদেৰে সাহিত্য-আলোচনা পুথি আৰম্ভ কৰা হৈছে। কিন্তু সংস্কৃত সাহিত্যৰ প্ৰভাৱৰ অখণ্ড সোঁত আমাৰ সাহিত্যৰ মাজেদি বৈ থাকিলেও দেশ ইংৰাজৰ অধীনলৈ অহাৰ পিছত এই জাতিৰ চহকী সাহিত্যৰ প্ৰভাৱে আমাৰ বৰ্তমান সাহিত্যলৈ নতুন ৰূপ আনিছে। সংস্কৃত আৰু ইংৰাজী সাহিত্যৰ অপূৰ্ব সংমিশ্ৰণৰ ফলত আমাৰ আধুনিক সাহিত্য গঢ়ি উঠিছে। এই পুথিত সেইবাবে সংস্কৃত আৰু ইংৰাজ আলোচকসকলৰপৰা যেলেগ যেলেগ মতবাদ বাচি লৈ সেইবোৰৰ মাজত সমন্বয়-সাধনৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। সৰহ ক্ষেত্ৰতেই আলোচকসকলৰ মত উল্লেখ কৰা হৈছে।

পুথিত একেটি সূত্ৰকে লৈ সাহিত্যৰ গভীৰ আলোচনাৰ চেষ্টা কৰা হোৱা নাই। কিন্তু বচক আৰু পাঠকৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা সাহিত্যৰ যেলেগ যেলেগ ঠালৰ আলোচনা কৰা হৈছে। ভিন্ ভিন্ ঠাললৈ ভিন্ ভিন্কৈ আলোচনা কৰি সাহিত্যানুৰাগীসকলৰ আগত তাৰ বাস্তৱ ৰূপ তুলি ধৰাৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। পুথিত সংস্কৃত, ইংৰাজী, হিন্দী, বঙালী আৰু অসমীয়া আলোচনা গ্ৰন্থৰ প্ৰভাৱ প্ৰচুৰ আছে। পুথিৰ ভিতৰতে নাইবা ফুটনোটত সেইবোৰৰ যথাসম্ভৱ উল্লেখ কৰা হৈছে। লেখকৰ যদি কিবা নিজা ধাৰণা পুথিৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে, তেন্তে তাৰো মূলতে আছে মহাপুৰুষসকলৰ অমৰ লেখা। এই গ্ৰন্থকৰ্তাসকলৰ প্ৰতি সেইবাবে মুক্তকণ্ঠে মোৰ ঋণ স্বীকাৰ কৰিছোঁ।

সাহিত্য আলোচনাৰ ভাষা যথাসম্ভৱ সৰল আৰু প্ৰাঞ্জল কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। ঠাইে ঠাইে সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে প্ৰয়োগ কৰা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে এই বুলিয়েই যে সেইবোৰৰ প্ৰচলিত প্ৰতিশব্দ আমাৰ ভাষাত নাই। বিশেষকৈ আমাৰ ভাষা-সাহিত্যৰ শব্দ-সম্পদ নাবাঢ়িলে সহজে উচ্চাংগৰ সাহিত্য সৃষ্টিও সম্ভৱ নহয়।

প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে পুথিখনৰ একাংশ আলোক প্ৰেছৰ স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীমান বাসুদেৱ শৰ্মাই ১৯৫০ চনত ছপাই উলিয়াইছিল। ইয়াৰ সম্পূৰ্ণ সংস্কৰণ শৰ্মা ব্ৰাদাৰ্ছৰ শ্ৰীমান কৈলাশচন্দ্ৰ শৰ্মাই ১৯৬১ চনত ছপাইছিল। সম্পূৰ্ণ সংস্কৰণতো কেইটামান আৱশ্যকীয় বিষয়ৰ আলোচনা কিছু পৰিমাণে খণ্ডিত হৈ থকাৰ কাৰণে পৰিবৰ্ধিত ৰূপত তৃতীয় সংস্কৰণ ছপাই উলিয়াবলৈ স্থিৰ কৰা হয়। এই সংস্কৰণত সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ প্ৰধান মতবাদ কেইটা বহলাই বিশ্লেষণ কৰাৰ উপৰিও কাব্য সম্বন্ধে প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য মতবোৰৰ আলোচনাৰ অন্তত সমন্বয় সাধনৰ চেষ্টাও কৰা হৈছে। কাব্যানুশীলনকাৰী লোকসকলে সাহিত্যতত্ত্ব-বিষয়ক পাৱলগীয়া সন্ভেদ পুথিখনত পাব বুলি মোৰ বিশ্বাস। পুথিত সন্নিবিষ্ট সকলো বিষয়ৰে আলোচনা সমানে পৰ্যাপ্ত হোৱা নাই। সূক্ষ্ম তাত্ত্বিক আলোচনাত সোমাই পৰিলে পুথিৰ কলেবৰ বৃদ্ধি হোৱাৰ লগতে যুক্তি-তৰ্কৰ দৌৰাত্ম্যৰ হেঁচাত পুথি ভাৰাক্ৰান্ত হৈ পৰাৰ ভয় কৰি কোনো কোনো বিষয়ৰ আলোচনা চমু কৰি পেলোৱা হৈছে. অনুসন্ধিৎসু লোকে সেই সেই বিষয়ৰ বিশেষ জ্ঞান লাভ কৰিবলৈ আন আন পুথিৰ সহায় লোৱাৰ আৱশ্যক হব। সাহিত্যৰ কেইটামান মৌলিক প্ৰশ্নৰ ওপৰতহে এই পুথিত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে।

এই পুথি যুগুত কৰোঁতে শুভাকাংক্ষী বন্ধু-বান্ধৱসকলে নানান উপদেশ দি মোক সহায় কৰিছে। সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ বিভিন্ন মতবাদৰ আলোচনাৰ সময়ত শ্ৰীযুত লক্ষ্মীকান্ত ত্ৰিপাঠী এম-এ, কাব্যতীৰ্থ ডাঙৰীয়াই মোক বিশেষভাবে সহায় কৰিছে। স্বৰ্গীয় ভগৱান গোস্বামী আৰু পণ্ডিত মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীয়ে মোক মাজে সময়ে দিহা পৰামৰ্শ দিছে। পুথিৰ তৃতীয় সংস্কৰণ ছপোৱাৰ দায়িত্ব বহন কৰিছিল শ্ৰীমান পুতুল গোস্বামীয়ে। চতুৰ্থ সংস্কৰণ প্ৰকাশৰ দায়িত্ব বাণী প্ৰকাশকৰ শ্ৰীযুত আত্মকাণ্ড চৌধুৰীয়ে লোৱাত মই শ্ৰীযুত চৌধুৰীৰ শলাগ লৈছোঁ।

শেষত পুথিখনত থকা ভুল-ত্ৰুটি আৰু আসোঁৱাহৰ বাবে সদাশয় পাঠক সকলৰপৰা মাৰ্জনা বিচাৰিছোঁ।

নলবাৰী
১।৯।৮৫

শ্ৰীত্ৰৈলোক্য নাথ গোস্বামী

সূচীপত্র

প্রথম অধ্যায়

সাহিত্য ১—২৮

সাহিত্য আৰু সমাজ ২৯—৪১

শব্দশক্তি ৪২—৪৮

দ্বিতীয় অধ্যায়

সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ বিভিন্ন মতবাদ ৪৯—১১৬

কাব্যৰ আত্মা ১১৭—১২৫

তৃতীয় অধ্যায়

গদ্য আৰু পদ্য ১২৬—১৪২

জীৱনৰ ওপৰত কবিতাৰ প্ৰভাৱ ১৪৩—১৪৮

কলা, কবিতা আৰু ধৰ্ম ১৪৯—১৬৩

চতুৰ্থ অধ্যায়

নাটক ১৬৪—১৮৪

গ্ৰীক ট্ৰেজেডি আৰু ভাৰতীয় নাট্যৰস ১৮৫—১৯৮

আধুনিক পাশ্চাত্য নাট্য-সাহিত্য ১৯৯—২২৪

অস্তিত্ববাদী আৰু এবছাৰ্ড নাটক ২২৫—২৩১

পঞ্চম অধ্যায়

উপন্যাস ২৩২—২৫৯

চুটিগল্প ২৬০—২৭৩

ষষ্ঠ অধ্যায়

সমালোচনা আৰু সৃষ্টি ২৭৪—২৯৬

প্ৰাচীন আৰু আধুনিক সাহিত্য ২৯৭—৩১১

আধুনিক সাহিত্যত বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভংগী ৩১২—৩২০

প্ৰথম অধ্যায়

সাহিত্য

সাহিত্য শব্দ সংস্কৃতৰপৰা অসমীয়া ভাষালৈ আহিছে। কাব্য শব্দও একে ভাষাৰেপৰা অহা। কিন্তু আমাৰ ভাষাত কাব্য শব্দ ঠেক অর্থত ব্যৱহৃত হয়। এই শব্দই আমাৰ ভাষাত সাহিত্যৰ এটা ঠালহে বুজায়। সংস্কৃতত হলে এনে নহয়। সাহিত্যৰ অর্থত কাব্য শব্দৰহে বহল প্ৰচলন দেখিবলৈ পোৱা যায়। পাশ্চাত্য সাহিত্যতো কাব্য (poetry) শব্দই ব্যাপক অর্থত সকলো সাহিত্য-কর্মকে বুজায়। সংস্কৃত শাস্ত্ৰত "কাব্য-প্ৰকাশ", "সাহিত্য-দর্পণ" একে ধৰণৰে সাহিত্য-বিষয়ক অলংকাৰ-গ্ৰন্থ। দুয়োখন গ্ৰন্থই সাহিত্যৰ স্বৰূপ আৰু তাৰ দোষ, গুণ আদিৰ নির্ণয় কৰিছে। গতিকে দুয়োটা শব্দ একার্থক। খৃষ্টীয় দশম-একাদশ শতিকাৰপৰা কাব্য শব্দৰ ঠাইত সাহিত্য শব্দৰ প্ৰচলন ভালকৈ চকুত পৰে।

কাব্য আৰু সাহিত্য

সাহিত্য শব্দ সহিত শব্দৰপৰা নিষ্পন্ন (সম + ধা + ক্ত + ষ্ণ্য)। ব্যুৎপত্তিগত অর্থ বিচাৰিলেই বুজায় সংগতি বা মিলন। এই মিলন শব্দ আৰু অর্থৰ। সাহিত্য-সৃষ্টিৰ মূলতে শব্দার্থৰ সংগতি। এটাৰ অভাৱত আনটোৰ আৱশ্যকতা নাই, কার্যকাৰিতাও নাই।

ভাব বা অর্থ প্ৰকাশিত হয় শব্দৰ সহায়ত। শব্দ ভাবৰ বাহক আৰু সাহিত্যৰ বাহ্যিক শৰীৰ। মানৱৰ হর্ষ-বিষাদ, যাতনা-বেদনা, আশা-আকাংক্ষা সাহিত্যৰ বুকুত প্ৰতিফলিত কৰিব লাগিলে সেইবোৰ শব্দাশ্ৰয়ী হব লাগে। শব্দহীন ভাবৰ সাহিত্যত প্ৰকাশ-ক্ষমতা নাই। আনহাতে ভাবহীন শব্দৰ সার্থকতা নাই। বাহ্যিক আৰু অন্তৰ-জগতৰ সকলো শব্দৰ মাজেদিয়েই নতুন ৰূপ পায়। এইকাৰণে কোনো কোনো সংস্কৃত আলংকাৰিকে শব্দৰ ওপৰতেই বিশেষ

শব্দ আৰু অর্থ

গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। খৃষ্টীয় সপ্তদশ শতাব্দীত পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে শব্দ-বিশেষৰ পিনেই লক্ষ্য ৰাখি কাব্যৰ সূত্ৰ দিছে—

"ৰমণীয়ার্থপ্রতিপাদকঃ শব্দঃ কাব্যম্।" [ৰস গংগাধৰ ঃ ১ম আনন]

—ৰমণীয় অর্থ প্রতিপাদন কৰিব পৰা শব্দই কাব্য।

যি শব্দই ৰমণীয় অর্থ প্রকাশ কৰে তেনে শব্দই কাব্য। ৰমণীয় অর্থৰ জ্ঞান অলৌকিক আনন্দৰ উপলব্ধি। কিন্তু অকল এটা শব্দৰে এনে লোকোত্তৰ আনন্দ-দানৰ ক্ষমতা সচৰাচৰ নাথাকে। গতিকে উল্লেখিত সূত্ৰৰপৰা লেখকে এটা শব্দৰ ওপৰতে কাব্যত্ব আৰোপ কৰিব খোজা নাই।

শব্দৰ কাব্যত্ব

মাথোন অর্থতকৈ শব্দৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়াহে তেওঁৰ উদ্দেশ্য। লেখকৰ যুক্তি হ'ল এয়ে যে শব্দৰ ধ্বনিয়ে আনৰ অন্তৰত আনন্দ জগাই তুলিব পাৰে। এনে আনন্দ-দানৰ ক্ষমতা শব্দৰেই আছে। লোকে কাব্য শুনে, আনন্দও পায় কিন্তু অর্থ নুবুজে—এনে কথা বহুতৰ মুখত শুনা যায়। এনেস্থলত শব্দ-বিশেষৰ ওপৰতে কাব্যত্ব নির্ভৰ কৰে বুলি কব লাগিব, কাৰণ অর্থবোধ কাব্য-পাঠৰ পাছতহে সম্ভৱ হয়।[১]

কাব্যত শব্দ-বিশেষৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়াৰ মূলতে খৃষ্টীয় সপ্তম শতিকাত ৰচিত "বাক্যপদীয়" নামক ভর্তৃহৰিৰ ব্যাকৰণ-দর্শনৰ প্রভাৱ থকাটো সম্ভৱ। এই পুথিত শব্দ স্বয়ং-সম্পূর্ণ, সৎ আৰু চৈতন্যময় বুলি কোৱা হৈছে। ভর্তৃহৰিৰ মতে অর্থ হ'ল শব্দৰ গোচৰীভূত প্রকাশ মাথোন (বিবর্ত)। স্বয়ং-সম্পূর্ণ শব্দই অর্থৰ মাজেদি প্রকাশ লাভ কৰে আৰু এই ফালৰপৰা অর্থ অপ্রধান। প্রাচীন শাস্ত্রকাৰসকলৰ এদলে

১। শব্দার্থ-যুগলং ন কাব্যশব্দবাচ্যম্, মানাভাবাৎ। কাব্যম্ উচ্চৈঃ পঠ্যতে, কাব্যাদর্থোবগম্যতে, কাব্যং শ্রুতম্, অর্থো ন জ্ঞাত ইত্যাদি বিশ্বজনীনব্যবহাৰতঃ। প্রত্যুত শব্দবিশেষস্যৈব কাব্যপদার্থত্বপ্রতিপত্তেশ্চ।.....তদেবং শব্দবিশেষস্যৈব কাব্যপদার্থত্বে সিদ্ধে তস্যৈব লক্ষণং বক্তুং যুক্তম্.....।"

[ৰস গংগাধৰ ঃ ১ম আনন]

ভর্তৃহৰিৰ প্রতিপাদ্য শব্দৰ সার্বভৌমত্ব স্বীকাৰ কৰি লোৱা নাই। এইদল পণ্ডিতৰ মতে শব্দ অপ্রধান বা গৌণ আৰু অর্থ প্রধান বা মুখ্য।

এনে দুটা মত-বিৰোধৰ মাজত খৃষ্টীয় ষষ্ঠ-সপ্তম শতিকাত পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথৰ প্রায় এহাজাৰ বছৰৰ আগতে ভামহে শব্দ আৰু অর্থ দুয়োৰে সমানে আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰি কাব্যৰ সংজ্ঞা দিয়ে—

"শব্দার্থৌ সহিতৌ কাব্যম্।" [কাব্যালংকাৰ : ১ম অধ্যায়]
—শব্দ অর্থ মিলিত হলে কাব্য হয়।

ভামহৰ প্রায় ছয় শ বছৰৰ আগতে ভৰতৰ "নাট্যশাস্ত্র" ৰচিত হৈছিল। এই বৃহৎ গ্রন্থখনত নাটক, অভিনয়, গীত, নৃত্য, ৰস, গুণ, দোষ প্রভৃতি ভালেমান বিষয়ৰ বহল আলোচনা আছে আৰু নাটকক কেন্দ্র কৰিয়ে এইবোৰ বিষয়ৰ বিচাৰ সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। কিন্তু কাব্য সম্বন্ধে ঢুকি পোৱা প্রথম আলোচনা-পুথি ভামহৰ "কাব্যালংকাৰ"। এইখন পুথিতে তেওঁ শব্দ আৰু অর্থ দুয়োটাৰে ওপৰত সমানে চকু ৰখা দেখা যায়। এই শব্দার্থৰ পুংখানুপুংখ আলোচনা তেওঁৰ গ্রন্থত নাই। পৰবর্তী আচার্যসকলৰ লেখাতহে এই আলোচনা সম্পূর্ণ হৈ উঠিছে। তথাপি আচার্য ভামহৰ অলংকাৰ গ্রন্থৰপৰা এইটো স্পষ্ট হয় যে শব্দ আৰু অর্থৰ যি মিলন সেই মিলনৰ মাজত এনে এটা বিশেষত্ব আছে যিটো সাধাৰণ বচন-ভংগীত নাথাকে।

শব্দার্থৰ মিলন—ভামহ, কুন্তক আৰু ৰাজশেখৰ

খৃষ্টীয় নবম শতিকাৰ শেষ ভাগত আচার্য কুন্তকে কাব্যৰ লক্ষণ নিৰূপণ কৰোঁতে ভামহৰ সূত্রৰে পুনৰাবৃত্তি কৰি কৈছে—

"ননু শব্দার্থৌ কাব্যম্।" [কাব্যালংকাৰ : ২য় অধ্যায়]
—নিশ্চয় শব্দার্থই কাব্য।

দশম-একাদশ শতিকাত ৰাজশেখৰে তেওঁৰ সূত্রত শব্দ আৰু অর্থকে প্রধান বুলি বিবেচনা কৰিলেও এই দুয়োটাৰে যথাযথ মিলনৰ প্রতি তেওঁ চকু ৰাখিছে।

"শব্দার্থয়োর্যথাবৎ সহভাবেন যা বিদ্যা সাহিত্য-বিদ্যা।"
[কাব্য-মীমাংসা : ২য় অধ্যায়]
—শব্দ আৰু অর্থৰ যথাযথ সহভাৱে মিলিত যি বিদ্যা সেয়েই সাহিত্য-বিদ্যা।

আচার্য মম্মট ভট্টই একাদশ শতিকাত শব্দার্থৰ প্ৰতি নজৰ ৰাখিয়েই কাব্যৰ সূত্ৰ দিবলৈ যত্নপৰ হৈছে। মম্মট নিজে ৰসধ্বনি আদৰ্শৰ সমৰ্থক। কিন্তু কাব্যৰ সূত্ৰ দিয়াৰ সময়ত তেওঁ শব্দার্থৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰি দোষহীন আৰু অলংকাৰযুক্ত শব্দার্থই কাব্য বুলি কৈছে। কাব্যত ৰসৰ অপৰিহার্যতা স্বীকাৰ কৰিলেও কাব্যৰ সংজ্ঞা দিওঁতে তেওঁ ৰসৰ কথা কোৱা নাই।

মম্মট ভট্ট

"তদদোষৌ শব্দার্থৌ সগুণবনলঙ্কৃতি পুনঃ ক্বাপি।"

[কাব্যপ্রকাশ : ১ম অধ্যায়]

—অদোষ (যথাসম্ভৱ দোষ-ৰহিত) আৰু গুণযুক্ত শব্দ-যুগল কাব্য। কেতিয়াবা এই শব্দ-যুগল অলংকাৰশূন্য হলেও তাত কাব্যত্ব হানি নহয়।

ওপৰত উদ্ধৃত কাব্য-সংজ্ঞাৰপৰা এইটো দেখা যায় যে শব্দ আৰু অর্থৰ মিলনৰ ভিত্তিতেই সাহিত্য-বিদ্যা প্ৰতিষ্ঠিত। কিন্তু এই শব্দ আৰু অর্থৰ মিলন সকলো ক্ষেত্ৰতেই আছে। দুয়োৰে কায়া আৰু ছায়াৰ সম্বন্ধ। দুয়োৰে মিলন নিত্য আৰু অবিচ্ছেদ্য। শব্দৰ অৱলম্বন নোহোৱাকৈ অংগ-ভংগী নাইবা চিহ্নাদিৰদ্বাৰা কেতিয়াবা অর্থ প্ৰকাশ সম্ভৱ হব পাৰে সঁচা, কিন্তু শব্দৰ উচ্চাৰণৰ লগে লগেই অর্থবোধ নোহোৱাকৈ নাথাকে। কাৰণ অর্থ-প্ৰকাশ ক্ষমতাহীন শব্দক শব্দ নামেৰে অভিহিত কৰিবই নোৱাৰি। এনেস্থলত শব্দার্থৰ ওপৰত ইমান গুৰুত্ব দিয়াৰ আৱশ্যকতা কি?

দশম-একাদশ শতিকাত আচার্য কুন্তকে "বক্রোক্তি-জীৱিত" নামৰ পুথিত ভামহৰ আলোচনা-গ্ৰন্থত বীজৰূপে থকা সাহিত্যৰ লক্ষণ বেছি স্পষ্ট ৰূপত তুলি ধৰিছে। ডঃ ৰাঘবনে কোৱাৰ দৰে আলংকাৰিকসকলে কাব্যত ব্যৱহৃত শব্দ আৰু অর্থৰ আন ঠাইত নোপোৱা কোনো এটা বিশেষ গুণ থকা বুলি উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল।[১] এই বিশেষত্বৰ

১। But at the same time they realised that Sabda and Artha in poetry had a special beauty not found elsewhere ; that to put briefly, the Sabda and Artha in poetry had some speciality. —*Visesa*

বিচাৰৰ ওপৰতে সংস্কৃত অলংকাৰ-শাস্ত্ৰত ভিন ভিন মতবাদ গঢ়ি উঠিছে।

কুন্তক

আচার্য কুন্তকৰ লেখাত এই বিশেষত্বৰ এটা ফাল স্পষ্ট হৈছে। ভামহৰ দৰে শব্দার্থকে কাব্যৰ মূল বস্তু বুলি লৈ কুন্তকে বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈছে আৰু কৈছে যে কবি-কৌশলেৰে নিবদ্ধ বক্ৰতাময় ৰচনাত যি শব্দার্থৰ মিলন পৰিদৃষ্ট হয় সেয়েই কাব্য। "এটা গৰুৰে ঘাঁহ খাইছে" নাইবা "ল'ৰাটোৱে পঢ়িছে" এনেকুৱা বার্তা-বোধক বাক্যত কাব্যত্ব নাথাকে। এইবোৰ পোনপটীয়া উক্তি। এইবোৰৰ উদ্দেশ্য সাধাৰণ খবৰ যোগোৱাতে সীমিত। কিন্তু কাব্যৰ আবেদন আনন্দদায়ক। গতিকে ইয়াত সাধাৰণ বচনভংগীৰ সলনি বেঁকা, অর্থাৎ প্ৰচলিত পোনপটীয়া ৰীতিৰ সলনি এক প্ৰকাৰ আওপকীয়া ভংগী ব্যৱহৃত হয়। এনে আওপকীয়া বচনভংগীকে কুন্তকে বক্ৰোক্তি বুলিছে। বক্ৰোক্তিৰ মাজত থকা শব্দার্থৰ বিশেষত্বই কাব্যত্বৰ আধাৰ।

শব্দার্থৰ সংগতিৰ আদর্শ পৰম্পৰাৰূপে গ্ৰহণ কৰি ভামহৰ পৰৱর্তী আলংকাৰিকসকলে সাহিত্যৰ বৈশিষ্ট্য নিৰূপণৰ ক্ষেত্ৰত ভিন ভিন মতবাদ তুলি ধৰিছে। প্ৰধানকৈ এনে মতবাদ পাঁচোটা। এইবোৰ হ'ল— অলংকাৰবাদ, গুণ-ৰীতিবাদ, ৰস-ধ্বনিবাদ, বক্ৰোক্তিবাদ আৰু ঔচিত্যবাদ।

ৰাজশেখৰে তেওঁৰ "কাব্য মীমাংসা" পুথিত যি কাব্যপুৰুষৰ কল্পনা কৰিছে সেই কাব্যপুৰুষ সৰস্বতীৰ পুত্ৰ, আৰু তেওঁৰ পত্নী সাহিত্য-বিদ্যা-বধূ। কাব্যক পুৰুষ হিচাবে কল্পনা কৰিলে সেই পুৰুষৰ দুটা ফাল আমাৰ মনলৈ আহে—এটা দেহ আৰু আনটো আত্মা। প্ৰাচীন

কাব্যপুৰুষ

আলংকাৰিকসকলে কাব্যৰ লক্ষণ বিচাৰ কৰোঁতে এদলে ইয়াৰ শৰীৰ আৰু আনদলে ইয়াৰ আত্মাৰ বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত বিশেষ নজৰ দিছে। কাব্যালোচনাৰ আদি স্তৰত কাব্য-শৰীৰৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব আৰোপিত হোৱা স্বাভাৰিক। সংস্কৃত অলংকাৰ-শাস্ত্ৰৰ ইতিহাসো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। ভামহে কাব্যালোচনা আৰম্ভ কৰা দিনৰেপৰা (১) অলংকাৰবাদৰ সৃষ্টি হয়। আচার্য দণ্ডী, ৰুদ্ৰট, উদ্ভট প্ৰভৃতি আলোচকসকল অলংকাৰবাদী। (২) গুণ-ৰীতি

মতবাদৰ প্ৰধান প্ৰবক্তা বামন। দণ্ডী আৰু কুন্তকৰ পুথিতো ৰীতিৰ আলোচনা আছে। অৱশ্যে এই দুয়োজন আলংকাৰিকে ৰীতিৰ সলনি মাৰ্গ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে (৩) ৰস-ধ্বনিবাদৰ আৰম্ভ হয় ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰপৰা। আচৰ্য আনন্দবৰ্ধন, অভিনৱগুপ্ত, মম্মট ভট্ট, বিশ্বনাথ, জগন্নাথ প্ৰভৃতি আলংকাৰিকসকল ৰসবাদী। (৪) বক্ৰোক্তি বাদৰ প্ৰধান প্ৰবক্তা আচাৰ্য কুন্তক। ৰস-ধ্বনিবাদৰ প্ৰভাৱে কুন্তকৰ বক্ৰোক্তি-বাদৰ বহল প্ৰচাৰৰ পথ বন্ধ কৰিলে। (৫) ঔচিত্যবাদ বহু পৰিমাণে ৰস-কেন্দ্ৰিক। ইয়াৰ প্ৰতিষ্ঠাতা কাশ্মিৰী পণ্ডিত ক্ষেমেন্দ্ৰ। এইজন পণ্ডিতে প্ৰয়োগৰ উচিত, অনুচিত দৃষ্টান্ত তেওঁৰ "ঔচিত্য বিচাৰ চৰ্চা" নামৰ পুথিত দক্ষতাৰে আলোচনা কৰিছে।

ওপৰৰ এই মতবাদসমূহ দ্বিতীয় অধ্যায়ত অলপ বহলাই আলোচনা কৰা হব।

—দুই—

পাশ্চাত্য দেশত কাব্যালোচনাৰ প্ৰথম সূত্ৰপাত হয় গ্ৰীচ দেশত। খৃঃ পূঃ পাঁচশ বছৰৰ আগতে গ্ৰীক দাৰ্শনিক প্লেটোৱে কাব্যৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ গৈ কাব্য যে এক প্ৰকাৰ অনুকৰণ (mimesis) এই মত ব্যক্ত কৰে। অনুকৰণ হ'ল বাস্তৱতা বা অৱস্থাৰ নকল। আমি যিদৰে জীৱন যাপন কৰোঁ, নাইবা আমাৰ চকুত যিদৰে জীৱন প্ৰতিভাত হয় তাৰ হুবহু বৰ্ণনা দিয়াই কবিৰ ধৰ্ম। কিন্তু বাস্তৱ জগতত আমি যিবোৰ পদাৰ্থ দেখোঁ সেইবোৰ সদ্বস্তুৰ (reality) নকল মাথোন। সদ্বস্তু হ'ল আইডিয়া (ধাৰণা)। গতিকে কবিৰ সৃষ্ট বস্তু নকলৰো নকল আৰু এই হিচাবে কাব্যই প্ৰকৃত জ্ঞান দিবলৈ অসমৰ্থ। প্ৰকৃত সত্যৰপৰা দূৰত থকা কাৰণে কাব্যৰ যোগেদি ভাবাবেগৰ কৰ্ষণ হলেও যুক্তি সমৰ্থিত জীৱনৰ প্ৰয়োজনীয় তত্ত্বজ্ঞান লাভ অসম্ভৱ।

প্লেটো

প্লেটোৰ শিষ্য এৰিষ্টটলে (খৃঃ পূঃ ৩৮৪—খৃঃ পূঃ ৩২২) তেওঁৰ "পয়েটিকছ্" পুথিত গুৰুৰ কথা উল্লেখ নকৰাকৈ অনুকৰণ শব্দৰ নতুন ব্যাখ্যা তুলি ধৰিছে। প্লেটোৰ চকুত অনুকৰণৰ অর্থ নকল। এৰিষ্টটলৰ মতে সাহিত্যৰ অনুকৰণৰ অর্থ সম্পূর্ণ অনুৰূপ-চিত্রন নহয়। এজন শিল্পীয়ে

এৰিষ্টটল

এখন চিত্র আঁকোতে এটা বস্তুৰ সাধাৰণ ধর্মৰ প্রতিহে বেছিকৈ লক্ষ্য ৰাখে। এনে সার্বজনীন আদর্শেৰে প্রভাৰান্বিত কৰিয়ে যি সৃষ্টি কৰে সি জীৱনৰ কাৰণে কেতিয়াও মূল্যহীন হব নোৱাৰে। প্লেটোৰ ধাৰণা যে কাব্যই অনুভূতি-কর্ষণৰ সহায়ক হৈ মানুহক ভাৱবিলাসী আৰু নিষ্কর্মা হোৱাত উদ্গনি দিয়ে। ভাৱাবেগেৰে পৰিচালিত লোকৰ সত্যানুসৰণৰ আগ্রহ নাথাকে। প্লেটোৱে এইবাৰে কবিক তেওঁৰ কল্পিত আদর্শ ৰাষ্ট্রৰ বাহিৰত ৰাখিছে। এৰিষ্টটলে হলে প্রমাণ কৰিছে যে কাব্যৰ যোগেদি ভাব আৰু অনুভূতি প্রকাশৰ বাটলৈ অহাৰ ফলত মনলৈ সাম্যাৱস্থা আহে আৰু আনন্দ লাভ হয়। তাৰোপৰি কাব্য ইতিহাস নহয়—ইয়াত বাস্তৱতাৰ পুনৰ নির্মাণ হোৱাৰ কাৰণে ইয়াৰো এটা সত্যতা আছে। কাব্যত সুন্দৰ আৰু কুৎসিৎ দুয়ো ধৰণৰ বস্তুৰে রূপায়ণ হব পাৰে, কিন্তু কবিৰ হাতত কুৎসিতৰ রূপায়ণো সৌন্দর্যমণ্ডিত হয়।

হো�ৰেচ (খৃঃ পূঃ ৬৫—খৃঃ পূঃ ৮) এজন ইটালীয় আলংকাৰিক এৰিষ্টটলৰ Poeticsৰ দৰে হোৰেচৰ "আর্ছ পয়েটিকা" এখন যুক্তিনির্ভৰ গভীৰ আলোচনা-গ্রন্থ নহয়। কিন্তু ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰপৰা ইয়াত সন্নিবিষ্ট

হোৰেচ

কৰা কিছুমান উপদেশ গ্রহণযোগ্য। ঠায়ে ঠায়ে তেওঁ গ্রীক আলংকাৰিকসকলৰ কথা উল্লেখ কৰিছে আৰু তেওঁলোকৰ ৰচনাৰাজিৰপৰা জ্ঞান আহৰণৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। তেওঁ স্পষ্টকৈ কৈছে যে কাব্যই শিক্ষা আৰু আনন্দ এই দুয়োটাকে দিয়ে। যিজন কবিয়ে এই দুয়োটাৰে সংযোগ সাধন কৰিব পাৰে তেওঁ সকলোৰেপৰা সমাদৰ পায় আৰু তেওঁৰ খ্যাতি হয় অমৰ। হোৰেচে কাব্য সৃষ্টিৰ ক্ষেত্রত প্রতিভা আৰু সক্রিয় চেষ্টা এই দুয়োটাৰে ওপৰত গুৰুত্ব

দিছে। এই বিষয়টো অৱশ্যে তেওঁ বহলাই আলোচনা কৰা নাই কিন্তু এই দুয়োটাৰে পাৰস্পৰিক সহযোগ ব্যতিৰেকে ভাল সৃষ্টি নহয় বুলি তেওঁৰ ধাৰণা। তথাপি আৰ্টত দক্ষতাৰ দাম বেছি বুলি ভৰাৰ নিদৰ্শন তেওঁৰ পুথিতে পোৱা যায়। হো�ৰেচৰ পুথিত অনুকৰণ (mimesis) শব্দৰ বিশেষ ব্যাখ্যা নাই। তথাপি কবিকৰ্মৰ মূলতে যে অনুকৰণ এই কথা তেওঁ গ্ৰহণ কৰিছে। "অনুকৰণশীল আৰ্টিষ্ট হিচাবে এজন অভিজ্ঞ কবিয়ে মানৱ-জীৱন আৰু মানৱ-চৰিত্ৰ আৰ্হি হিচাবে লোৱা উচিত"।[১] হোৰেচৰ প্ৰধান অবদান হ'ল কাব্যিক ঔচিত্যৰ প্ৰতি সজাগতা। এৰিষ্টটলেও শব্দৰ ঔচিত্য-বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈছে কিন্তু হোৰেচৰ পুথিত ঔচিত্যৰ নিৰ্দেশ কেন্দ্ৰীয়। কাব্যৰ প্ৰতিটো অংশ সমগ্ৰ কাব্যৰ লগত যথোপযুক্ত হিচাবে নিবদ্ধ হোৱাৰ আৰু বস্তু আৰু প্ৰকাশভংগীৰ মাজত সম্যক সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰাৰ ওপৰত তেওঁ গুৰুত্ব দিছে।

লংগিনাছ

লংগিনাছ আন এজন ইটালীয় আলংকাৰিক। এওঁৰ বিষয়ে সঠিক বিৱৰণ পোৱা নাযায় কিন্তু পণ্ডিতসকলে অনুমান কৰে যে এওঁৰ প্ৰখ্যাত গ্ৰন্থ "অন দি চাব্লাইম" খৃষ্টীয় প্ৰথম শতাব্দীত ৰচিত। Sublime শব্দটোৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ তুংগ বা উদাত্ততা। উচ্চতা, মহত্ত্ব, মহানুভৱত্ব প্ৰভৃতি ধাৰণা চাব্লিমিটিৰ অন্তৰ্গত। লংগিনাছে হুল এই শব্দটো সাহিত্যৰ প্ৰকাশভংগীৰ প্ৰতি এটা ৰূপতহে মাথোন প্ৰয়োগ কৰিছে। যি প্ৰকাশভংগীৰ বিশেষত্বৰ কাৰণে কবিসকলে যশস্যা লাভ কৰি অমৰ হৈ থাকে সেই বিশেষ গুণবিশিষ্ট প্ৰকশভংগীকেই তেওঁ উদাত্ত ভংগী বুলিছে। এনে প্ৰকাশভংগীৰ প্ৰতি থকা সামৰ্থ্য আন্তৰিক। তথাপি এই আন্তৰিক বৃত্তিৰ বিকাশ কৰ্ষণ-সাপেক্ষ। উদাত্ত প্ৰকাশভংগীৰ মূলতে আছে (১) মহৎ ভাৱনা, (২) প্ৰবল ভাবাবেগ, (৩) যথোপযুক্ত অলংকাৰসমৃদ্ধ ভাষা, (৪) প্ৰকৃষ্ট ৰীতি আৰু (৫) উন্নত গম্ভীৰ বাক্যসংযোজনা। লংগিনাছৰ মতে শব্দৰ শক্তি আলৌকিত। শব্দৰ

১। "The experienced poet, as an imitative artist, should look to human life and character as his models" *Ars Poetica*

যথোপযুক্ত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলে শব্দবোৰ সপ্ৰাণ হৈ পৰে। শ্ৰম আৰু নিষ্ঠাৰে কবিয়ে শব্দ-ব্যৱহাৰৰ কৌশল আয়ত্ত কৰিব লাগে তেহে সৃষ্টি হয় সাৰ্থক। শব্দ-ব্যৱহাৰৰ কৌশলৰ ফলত একো একোখন কাব্য উদাত্ত ব্যঞ্জনাৰ আধাৰ স্বৰূপ হয় আৰু সহৃদয় পাঠকেও তাৰপৰা লাভ কৰে মনৰ উন্নয়ন। মহৎ সাহিত্যই পাঠকক আনন্দময় ভাবলোকলৈ যায়। তেতিয়া সাময়িকভাৱে তেওঁৰ আত্মসচেতনতা লোপ পায় আৰু তেওঁ কাব্য-মাধুৰ্যৰ মাজত সম্পূৰ্ণৰূপে নিমগ্ন হৈ পৰে অথচ এনে নিমগ্নভাৰ মাজতে থাকে প্ৰহৰ্ষ। এখন উৎকৃষ্ট কাব্যই পাঠকৰ দৈনন্দিন জীৱন-বন্ধনৰ ওপৰলৈ তুলি নিয়ে আৰু তেওঁৰ মনলৈ সাময়িকভাৱে আনে গভীৰ প্ৰশান্তি।

এৰিষ্টটল, হোৰেচ, লংগিনাছ—এই তিনিগৰাকী প্ৰাচীন আলংকাৰিকৰ প্ৰভাৱ সমগ্ৰ ইউৰোপতে বিয়পি পৰিছিল। হোৰেচৰ "আৰ্ছ পয়েটিকা" পুথি আগেয়ে অনূদিত হোৱাৰ কাৰণে ইংলণ্ড আৰু ফ্ৰান্স প্ৰভৃতি দেশত তেওঁৰ যথেষ্ট প্ৰভাৱ পৰিছিল। পিছে খৃষ্টীয় ষোড়শ শতাব্দীত যেতিয়া এৰিষ্টটলৰ "পয়েটিকছ" গ্ৰন্থ অনুদিত হৈ সহজলভ্য হ'ল তেতিয়া এৰিষ্টটলৰ প্ৰভাৱ লাহে লাহে বেছি ব্যাপক হৈ পৰিল। হৈ পৰাৰ কাৰণ পয়েটিকছত থকা কাব্য-বিষয়ক মৌলিক প্ৰশ্নৰ উত্থাপন আৰু তাৰ সমাধানৰ প্ৰচেষ্টা। লংগিনাছে কবি-কৌশলৰ প্ৰশ্ন যেনে দক্ষতাৰে বিশ্লেষণ কৰিছে তাৰ সমাদৰো পাশ্চাত্য জগতত আছিল আৰু আজিও আছে। তথাপি প্ৰভাৱৰ ব্যাপকতালৈ লক্ষ্য কৰিলে লংগিনাছৰ স্থান এৰিষ্টটলৰ পাছত। এৰিষ্টটলৰ খণ্ডিত গ্ৰন্থখনৰ কিছুমান তথ্য আজিৰ যুগত গ্ৰহণীয় নহব পাৰে, তথাপি তেওঁৰ যুক্তি-নিৰ্ভৰ আলোচনাৰ আদৰ কেতিয়াও আঁতৰি নাযায়।

এৰিষ্টটলৰ প্ৰভাৱ

অষ্টাদশ শতিকালৈকে পাশ্চাত্য দেশসমূহত কাব্যালোচনাৰ আধাৰ গ্ৰন্থ আছিল 'পয়েটিকছ' আৰু 'আৰ্ছ পয়েটিকা'। ৰোমান মিষ্টিক প্লটিনাছে প্লেটোৰ অনুকৃতি তেওঁ গ্ৰহণ কৰা সদ্বস্তু আইডিয়াৰ অনুকৃতি বুলি প্ৰমাণ কৰি কাব্য যে নকলৰো নকল অসৎ বস্তু নহয়, এই সত্যত

উপনীত হৈছিল। এইজন দার্শনিকৰ প্ৰভাৱো ঠায়ে ঠায়ে লক্ষ্য কৰা যায়। তথাপি অষ্টাদশ শতিকালৈকে কাব্যালোচনাৰ পৃষ্ঠভূমি আছিল প্লেটোৰ অনুকৰণ সূত্ৰ আৰু এৰিষ্টটলে দিয়া তাৰ ব্যাখ্যা। কাব্যৰ উদ্দেশ্যও প্ৰাচীনসকলে কৈ যোৱা আনন্দ আৰু শিক্ষাৰ মাজতে আবদ্ধ হৈ আছিল। মাথোন কোনো কোনো আলোচকে আনন্দৰ ওপৰত আৰু আন কোনো কোনো আলোচকে শিক্ষাদানৰ ওপৰত বেছি আস্থাবান হৈছিল। অতীজতে ধৰ্ম আৰু নীতিৰ লগত সাহিত্যৰ ওতপ্ৰোত সম্বন্ধ থকাৰ কাৰণে সাহিত্যৰ যোগেদি সমাজক সেই সেই বিষয়ত শিক্ষাদান কৰাৰ আদৰ্শও মধ্যযুগীয় কালছোৱাত যথেষ্ট প্ৰবল হৈ পৰিছিল।

অষ্টাদশ শতাব্দীত জাৰ্মান দাৰ্শনিক ইমানুৱেল কাণ্টে তেওঁৰ "Critique of Judgement" পুথিত কলা আৰু লগতে সাহিত্যকো এক স্বকীয় মৰ্যাদা দান কৰে। আমি যেতিয়া সৌন্দৰ্যৰ সংস্পৰ্শত অভিভূত হৈ আনন্দ লাভ কৰোঁ তেতিয়া সেই আনন্দৰ লগত যুক্তি নাইবা উপযোগিতাৰ বিচাৰ নাথাকে। এই আনন্দ প্ৰত্যক্ষ। ইয়াৰ এটা সাৰজনীন ৰূপ আছে কিয়নো সকলোৱে ইয়াক উপভোগ কৰিব পাৰে। মোৰ উপভোগতেই ইয়াৰ সকলো সৌন্দৰ্য নিঃশেষ হৈ নাযায় ৰৱঞ্চ মই ভাবোঁ যে আনেও ইয়াৰ সংস্পৰ্শত মোৰ দৰে আনন্দ লাভ কৰিব পাৰিব। তাৰোপৰি এই আনন্দ অপক্ষপাতী। এই আনন্দ উপভোগত মোৰ কোনো লাভালাভৰ ধাৰণা নাই, নাইবা যুক্তিৰ গ্ৰহণ-বৰ্জনৰ বিচাৰো নাই। ই একপ্ৰকাৰ শুদ্ধ আনন্দ যাৰ স্বৰূপ সাৰ্বজনীন।

কাণ্ট

সুকুমাৰ কলাৰ আবেদন প্ৰত্যক্ষ। ইয়াৰপৰা লাভ কৰা আনন্দত আছে বোধ আৰু কল্পনাৰ ঐক্য। কলা অনুকৃতি নহয়। অনুকৃতি নিয়মাধীন কিন্তু কলা সৃষ্টিত থাকে স্বতন্ত্ৰতা। প্ৰতিভাই নিজস্ব শক্তিৰে চমৎকৃত ৰূপত বস্তু-উত্থাপন কৰিবলৈ সমৰ্থ। আৰ্টিষ্ট স্বতন্ত্ৰ আৰু তেওঁৰ সৃষ্টিৰো আছে স্বতন্ত্ৰ অৱস্থিতি। আৰ্ট স্বয়ং সম্পূৰ্ণ সৃষ্টি আৰু ইয়াৰ মাজেদি প্ৰকাশিত ভাব সাৰ্বজনীন।

প্রাচীন কালতো কলা আৰু সাহিত্যৰ নীতি, ধৰ্ম নাইবা ব্যৱহাৰিক উপযোগিতাৰ লগত সম্বন্ধ কি এই প্ৰশ্ন আলংকাৰিকসকলৰ মনত জাগি নুঠাকৈ থকা নাছিল। এৰিষ্টটল, হোৰেচ, লংগিনাছ প্ৰভৃতি লেখকসকলে কাব্যৰ আদৰ্শ আনন্দ আৰু শিক্ষাদান বুলি গ্ৰহণ কৰিছিল। পৰবৰ্তীকালত এই দুয়োটা আদৰ্শৰ এটা নহয় এটা আৰু সবহ ক্ষেত্ৰতে দুয়োটাকে বিভিন্ন যুক্তি-তৰ্কৰ যোগেদি গৃহীত হৈ আছিল। কাণ্টে আৰ্টক সুকীয়া মৰ্যাদা দান কৰাৰ পিছত কলাকৃতিৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ আধাৰতে "কলা-কৈবল্যবাদৰ" (art for arts sake) ইংলণ্ড আৰু ফ্ৰান্স দেশত ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগত সৃষ্টি হয়। কলা-কৈবল্যবাদী লোকসকলৰ মতে আৰ্ট স্বতন্ত্ৰ আৰু সাৰ্বভৌম। ধৰ্ম, নীতি, ব্যৱহাৰিক উপযোগিতা প্ৰভৃতিবপৰা আৰ্ট সম্পূৰ্ণৰূপে মুক্ত আৰু আৰ্টিষ্টৰ কল্পনা-প্ৰসূতি সৃষ্টি স্বতন্ত্ৰভাৱে বৰ্তি থকাৰ যোগ্য। এই মতবাদ বেছি দিন গ্ৰহণযোগ্য হৈ নাথাকিল। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগলৈ কলা-কৈবল্যবাদী মতবাদ নিষ্প্ৰভ হৈ পৰিল।

ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰাৰম্ভবেপৰা ইংলণ্ড, ফ্ৰান্স, জাৰ্মানি প্ৰভৃতি দেশত ৰোমাণ্টিক ভাব-ধাৰা প্ৰবল হৈ উঠে। ৰোমাণ্টিক দৃষ্টিভংগীৰ ওপৰত কাণ্টৰ তুৰীয় দৰ্শনৰ প্ৰভাৱো লেখত লবলগীয়া কথা। এই ভংগীৰ ভালেমান বৈশিষ্ট্যৰ ভিতৰত কবিৰ ব্যক্তিত্ব আৰু তেওঁৰ কল্পনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ অন্যতম। ওৱার্ডছওৰার্থে কবিতা স্বেচ্ছায় অভিব্যক্ত শক্তিশালী অনুভূতি বুলি কবলৈ যাওঁতে কবিৰ ব্যাপক আৰু গভীৰ অনুভূতিৰ প্ৰাধান্য স্বীকাৰ কৰিছে। ভাল কবিতা সৃষ্টিৰ কাৰণে দীঘ আৰু গভীৰ মনন-ক্ৰিয়াৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰিলেও শক্তিশালী অনুভূতিৰ প্ৰতিঘাতৰ ফলতে যে ভাবৰ প্ৰকাশ ঘটে এই কথা তেওঁৰ দৃষ্টিত কবি-ক্ৰিয়াৰ মৌলিক সত্য। কোলেৰিজে কল্পনাৰ সৃষ্টি-ধৰ্মিতাৰ শক্তি মানি লোৱাত ই অভিজ্ঞতাৰ ঠেক সীমাৰ মাজৰপৰা মুক্তি লাভ কৰি এক স্বতন্ত্ৰ সৃষ্টিধৰ্মী মানসিক বৃত্তিৰূপে গৃহীত হ'ল। জাৰ্মান দাৰ্শনিক আৰু ইংৰাজ

ৰোমাণ্টিক দৃষ্টিভংগী

প্লেটোনিক চিন্তা-নায়কসকলৰ প্ৰভাৱত তেওঁ কবি-কল্পনাৰ সৃষ্টি-ক্ষমতা প্ৰমাণ কৰাৰ পিছত অকল যে কল্পনা শক্তিৰে ক্ষেত্ৰ বহল হ'ল এনে নহয়, লগে লগে কবিৰ মৌলিক সৃষ্টি-ক্ষমতায়ো স্বীকৃতি লাভ কৰিলে। লক, হিউম প্ৰভৃতি প্ৰত্যক্ষবাদী দাৰ্শনিকসকলৰ প্ৰভাৱত অষ্টাদশ শতিকাত প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা-লব্ধ জ্ঞানৰ পুনৰ্নিমিতিৰ মাজত কল্পনা অবৰুদ্ধ হৈ আছিল। কোলেৰিজে কল্পনাৰ স্বকীয় শক্তি আৰু বৈশিষ্ট্য স্বীকাৰ কৰিলে। ইয়াৰ ফলত বীজৰূপে থকা ভাবেও কল্পনাৰ সহায়ত চিত্ৰৰূপ গ্ৰহণ কৰাৰ যোগ্যতা লাভ কৰিলে। কল্পনাৰ সহায়ত আত্মশক্তি কাৰ্যক্ষম কৰি বিৰোধৰ মাজত সমন্বয়, সাধাৰণৰ লগত অসাধাৰণৰ সংযোগ আৰু ব্যক্তিৰ লগত প্ৰতিভূৰ মিলন সাধন কৰি কবিয়ে চিৰ-পৰিচিত বস্তুকো নবীন আৰু সৌন্দৰ্যমণ্ডিত কৰি তোলে। কাব্যই অকল কবিৰে সৃষ্টিশীল মনৰ সন্তুষ্টি নানে, ই কবিৰ মানসিক অৱস্থাকো আনৰ আগত ব্যক্ত কৰে আৰু ইয়াৰ ফলত আনেও তাৎকালিক আনন্দ লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।

এচি ব্ৰেড্‌লিয়ে কলাকৈবল্যবাদীসকলে কোৱাৰ দৰে কলাৰ সাৰ্বভৌমত্ব স্বীকাৰ কৰা নাই কিন্তু কাব্য যে স্বয়ং সম্পূৰ্ণ সৃষ্টি এই মত যুক্তি সহকাৰে গ্ৰহণ কৰিছে। কাব্যৰ এক অন্তৰ্নিহিত মূল্য আছে আৰু এই অন্তৰ্নিহিত মূল্যৰ ফালৰপৰা ইয়াৰ বিচাৰ কৰা দৰ্কাৰ। জীৱনৰ লগত কবিতাৰ সম্বন্ধ নিশ্চয় আছে কিন্তু সম্বন্ধ প্ৰচ্ছন্নহে, ওপৰত ওলাই থকা বিধৰ নহয়। কাব্যলোক এখন স্বাধীন, সম্পূৰ্ণ আৰু স্বয়ং-শাসিত সংসাৰ।

ব্ৰেড্‌লি

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগত টলষ্টয়ে তেওঁৰ "আৰ্টকি" এই পুথিত পূৰ্বসুৰীসকলে দিয়া আৰ্টৰ সংজ্ঞাবোৰ কঠোৰভাৱে সমালোচনা কৰি আৰ্ট যে অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণ মাথোন এই মত ব্যক্ত কৰিছে। তেওঁৰ মতে সৌন্দৰ্য-সৃষ্টি আৰু আনন্দদানৰ আদৰ্শই এক শ্ৰেণী মানুহৰ মাজত তাক সীমিত কৰি ৰাখিছে। ইয়াৰ ফলত আৰ্টৰ সাৰ্বজনীনতা লোপ পাইছে। মানুহৰ অনুভূতিৰ

টলষ্টয়

মাজত ঐক্য আৰু সার্বজনীনতা থকা হেতুকে আর্টিষ্টৰ ব্যক্তিগত অনুভূতিৰ আনৰ অন্তৰত সঞ্চাৰিত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে। সকলো ধৰণৰ অনুভূতি সমানে মূল্যবান হব নেকি এনে এটা প্রশ্নৰ উত্তৰত তেওঁ সমসাময়িক যুগৰ ধর্মীয় চৈতন্যৰ কথা সোঁৱৰাই দি আর্টিষ্টে যে জীৱনৰ উচ্চতম ভাৱনাৰ আদর্শেৰে অনুপ্রাণিত হৈ সৃষ্টি কৰা উচিত এই মত স্পষ্ট হৈ উঠিছে।

বিংশ শতিকাৰ আগভাগৰ এজন ইটালীয় যশস্বী আলংকাৰিক হ'ল বেনেদিতো ক্রোচে। তেওঁৰ মতে আর্ট সহজানুভূতিৰ (intuition) অভিব্যঞ্জনা। এটা বস্তুৰ সংস্পর্শত আমি যি জ্ঞান লাভ কৰোঁ নাইবা আন পৰিবেশৰ মাজত সেই বস্তুটোৰ কল্পনা কৰিলে আমাৰ মনত যি চিত্রধর্মী জ্ঞান উদয় হয় সেয়েই ইন্-টুইছন, সহজানুভূতি বা স্বয়ং প্রকাশ জ্ঞান। এনে জ্ঞান বিচাৰ-বুদ্ধি নাইবা প্রত্যয়ৰ প্রভাৱমুক্ত। ই এক-প্রকাৰ আধ্যাত্মিক কর্মাভিনিবেশ। যুক্তিৰ অধীন নোহোৱা এই আধ্যাত্মিক স্বয়ং প্রকাশজ্ঞানেই হ'ল আর্ট তথা কাব্যৰ আধাৰ। আর্ট কলাকাৰৰ এক মানসিক ব্যাপাৰ মাথোন। মাধ্যমৰ ৰূপ লৈ অভিব্যঞ্জিত হলে ইয়াক বোলা হয় কলাকৃতি। ক্রোচেৰ মতে কলা আৰু কলাকৃতিৰ মাজত পার্থক্য আছে।

ক্রোচে

ক্রোচেৰ সমসাময়িক আন এগৰাকী ফৰাচী দার্শনিক হ'ল হেনৰি বার্গছঁ। বার্গছঁয়ো ইন্-টুইছনৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। বাস্তুৰ জগতৰ সংস্পর্শত আমি যি জ্ঞানলাভ কৰোঁ, সেই জ্ঞান উপযোগিতাৰ বিচাৰেৰে সীমিত। জীৱনত আমি এটা বস্তুৰ সম্যক জ্ঞান লাভ কৰিবলৈ ইচ্ছুক নহওঁ। যিখিনি জ্ঞান আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ বাবে আৱশ্যকীয়, সেইখিনিৰ বাহিৰে বস্তু এটাৰ সামগ্রিক জ্ঞান লাভ কৰাৰ অভ্যাস আমাৰ নাই। এটা গৰুৰ দৃষ্টিত আমি যি জ্ঞান লাভ কৰোঁ সেই জ্ঞান গোত্বৰ সামান্যধর্মী জ্ঞানহে, বিশেষ গৰু এটাৰ সম্যক জ্ঞান নহয়। আমাৰ নিজৰ মানসিক অৱস্থাৰ ক্ষেত্রতো আমাৰ জ্ঞান সম্যক আৰু সম্পূর্ণ নহয়। এক কথাত কবলৈ

বার্গছঁ

গলে, এটা পদার্থৰ নিজস্ব সত্তাৰ সম্যক জ্ঞান আমি দৈনন্দিন জীৱনত লাভ নকৰোঁ। এক শ্ৰেণীৰ লোক আছে যিসকলে ব্যক্তিক ব্যক্তি হিচাবে ইন্‌-টুইছনৰ সহায়ত চাব পাৰে আৰু ঠিক তেনে ৰূপতে তাৰ প্ৰকাশো কৰিব পাৰে। এই শ্ৰেণীৰ লোক হ'ল কলাকাৰসকল। এজন কবিয়ে তেওঁৰ কাব্যত যি চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে সি একক আৰু অনন্য। শকুন্তলাৰ চৰিত্ৰ কালিদাসেই সৃষ্টি কৰিছিল। আজিও শকুন্তলাৰ চৰিত্ৰ অনন্য। সেইদৰে শ্বেক্সপীয়াৰৰ চৰিত্ৰ হেমলেটো অনন্য হৈ ৰ'ল। গতিকে এজন ব্যক্তিক ব্যক্তি হিচাবে ৰূপায়ণ কৰাৰ সার্থকতাতে কাব্যৰ সার্থকতা। এনে ৰূপায়ণৰ সহায়ত পাঠকেও কবিৰ অন্তৰৰ ভাব আৰু অনুভূতি নিজৰ অন্তৰত জগাই তুলিবলৈ সমর্থ হয়।

আই এ ৰিচার্দছ

আই এ ৰিচার্দছ বিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ এজন ইংৰাজ লেখক। তেওঁৰ দৃষ্টিভংগী মনোবৈজ্ঞানিক। আন লেখকৰ দৰে কোনো দার্শনিক যুক্তিৰ আলোচনা নকৰাকৈ আৰ্টৰ ব্যাখ্যা তুলি ধৰিবলৈ তেওঁ যত্নপৰ হৈছে। আৰ্টৰপৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ কিবা এটা শ্ৰেণীগত বৈশিষ্ট্য আছে বুলি তেওঁ নাভাবে। কাব্যিক অভিজ্ঞতা আৰু জীৱনৰ আন অভিজ্ঞতাৰ মাজত গুণগত পার্থক্য নাই। সিহঁতৰ মাজত থকা পার্থক্য পৰিমাণগতহে। তেওঁৰ মতে কোলেৰিজে কোৱাৰ দৰে কল্পনাৰো কোনো এটা বিশেষ সৃষ্টিক্ষম শক্তি নাই। মানুহৰ মনৰ কিছুমান আবেগ (impulse) ক্ৰিয়াশীল, আন কিছুমান জড়। এনে ক্ৰিয়াশীল আবেগেই হ'ল কল্পনা। কলাকাৰৰ মনত সময়ে সময়ে বিৰুদ্ধ আবেগবোৰৰ মাজতো এক প্ৰকাৰ শৃংখলা স্থাপিত হয়। বিশৃংখল আৰু অসংলগ্ন আবেগবোৰ আপোনা আপুনিয়ে শৃংখলাধীন হলে মনলৈ আহে একপ্ৰকাৰ সাম্যাৱস্থা আৰু এনে এক মানসিক অৱস্থাৰ ৰূপায়ণেই হ'ল আৰ্ট। সৌন্দর্যৰ ভুক্তিৰ অর্থও এনে এক মানসিক অৱস্থাৰে অভিজ্ঞতা। গতিকে কলাকৃতি নাইবা কাব্যৰ উদ্ভৱ হয় আবেগৰ সাম্যাৱস্থাৰপৰাহ, কল্পনাৰ অলৌকিক ক্ষমতাৰপৰা নহয়।

বিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ আন এজন শ্ৰেষ্ঠ ইংৰাজ লেখক হ'ল

টি. এছ. এলিয়ট। এওঁ এজন প্রখ্যাত কবি আৰু সমালোচক। এওঁৰ ওপৰত ক্রোচে আৰু আনকি ৰিচার্দছৰো প্রভাৰ কিছু নহয় কিছু আছে। ক্রোচেৰ দৰে এলিয়টেও কবি-কর্ম ইচ্ছা-শক্তিৰ অধীন নহয় বুলি ভাবে। প্রথমতে কবিৰ মনৰ মাজত থাকে এক প্রকাৰ ক্ষোভ, এটা অবর্ণনীয় লয়। এয়েই শব্দ আৰু চিত্রৰ ৰূপত প্রকাশিত হলে সি হয় কাব্য। প্রথম অৱস্থাত কবিৰ অন্তৰত যিবোৰ ভাব থাকে। সেইবোৰ অৰূপ। কবিৰ সমগ্র ব্যক্তিসত্তাৰ প্রভাৱতে অৰূপ ভাববাশি সৰূপ হৈ বিশেষ এক সংস্থানৰ মাজেদি প্রকাশিত হয়। এনে বিশেষ সংস্থানৰ মাজেদি প্রকাশিত হোৱা শব্দ আৰু চিত্রই কাব্যৰূপ গ্রহণ কৰে। ভাবৰ মাধ্যম বা বাহক হিচাবে থাকে এক শ্রেণীৰ বস্তু, কোনো পৰিস্থিতি নাইবা বিশেষ ঘটনাবাশি। মাধ্যম যথোপযুক্ত নহলে ভাব-প্রকাশ হৈ থাকে অসম্পূর্ণ আৰু তেনিয়া সৃষ্টিও সার্থক হব নোৱাৰে। তেওঁৰ মতে কাব্যত কবিৰ কোনো ব্যক্তিত্ব প্রকাশৰ স্থান নাই। তেওঁৰ হাতত আছে মাথোন এটা মাধ্যম অর্থাৎ ভাষাৰ শব্দৰাশি। কবিৰ নানান অভিজ্ঞতা মিলিত হৈ এই শব্দৰাশি—এটা বিশেষ ৰূপত প্রকাশ লাভ কৰে। কাব্য এক প্রকাৰ জন্ম। কবিৰ সচেতনতা কাব্যৰ জন্মদাত্রী নহয়, ধাই মাকহে।

টি. এছ. এলিয়ট

—তিনি—

সংস্কৃত সাহিত্যৰ আচার্যসকলৰ মতামতৰ লগত পাশ্চাত্য কাব্য-বিদসকলৰ মতামত ৰিজাই চালে এটা কথা স্পষ্ট হয় যে ভাৰতীয় আলংকাৰিকসকলৰ কাব্যালোচনা মূলতঃ বিষয়গত আৰু পাশ্চাত্য আলোচক-সকলৰ বিচাৰ বিষয়ীগত। ভাৰতীয় আলংকাৰিক-সকলে প্রধানতঃ প্রমাতা বা ৰসচর্বনকাৰী লোকৰ ফালৰপৰা বিচাৰত প্রবৃত্ত হৈছে আৰু পশ্চিমীয়া চিন্তানায়কসকলে স্রষ্টা অর্থাৎ কবিৰ ফালৰপৰা সৃষ্টিকর্মৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ

বিষয়গত আৰু বিষয়ীগত দৃষ্টিভংগী

যত্নপৰ হৈছে। প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য দুয়োদল লেখকে যেন দুটা বাটেদি আগবাঢ়িছে কিন্তু বাট বৃত্তাকাৰ হোৱাত দুয়ো দলেই অৱশেষত এটা লক্ষ্যত উপনীত হৈছে আৰু সেই লক্ষ্য হ'ল ৰসময় ৰূপত জীৱনৰ নিৰ্ম্মিতি। ভাৰতীয় আলংকাৰিকসকলে যে কবিৰ দৃষ্টিভংগীৰপৰা কাব্যৰ আলোচনা কৰা নাই এনে কথা নহয়। ঠিক একেদৰেই পাশ্চাত্য আলোচকসকলেও যে পাঠকৰ দৃষ্টিৰপৰা কাব্যালোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা নাই তেনে কথাও নহয়। তথাপি এই দুয়োদল আলোচকৰ দৃষ্টি প্ৰধানকৈ কাব্যৰ দুটা দিশৰ ওপৰত পৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই দুয়োদিশৰপৰা কাব্যালোচনা কৰিলেহে প্ৰকৃতপক্ষে কাব্যৰ স্বৰূপ বুজিবলৈ সহজ হয়।

সাহিত্যৰ স্ৰষ্টা আছে আৰু ৰসগ্ৰাহী পাঠকো আছে। স্ৰষ্টা বা সাহিত্যিকৰ দৃষ্টিকোণৰপৰাও আমি সাহিত্যৰ আলোচনা কৰিব পাৰো। সূক্ষ্মভাৱে আলোচনা কৰিলে সাহিত্যিকৰ সাহিত্য-সৃষ্টি আৰু পাঠকৰ ৰসানুভূতিৰ সময়ত প্ৰায় একে ধৰণেৰেই মানসিক অৱস্থা পোৱা যায়। তথাপি এটাত বহির্ম্মুখী গতি আৰু আনটোৰ অন্তর্ম্মুখী গতিৰ প্ৰাধান্য আছে। স্ৰষ্টাৰ কৃতিত্ব অন্তৰৰ সৱসতাক ৰূপ দিয়াত আৰু পাঠকৰ কৃতিত্ব সেই ৰূপক আপোন হৃদয়ত পুনর্নির্ম্মিত কৰি তাৰপৰা অন্তৰলৈ সৱসতা অনাত।

সুশীল কুমাৰ দেই তেওঁৰ "Some Problems of Sanskrit Poetics" (সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ কিছুমান সমস্যা) নামক পুথিত কাব্য-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কবি-কল্পনাৰ গুৰুত্ব উপলব্ধিৰ অভাৱ সংস্কৃত আলংকাৰিক-সকলৰ কা�ৰণে বিশেষ ক্ষতিকৰ বুলি কব খুজিছে। দৰাচলতে কবিৰ ব্যক্তিগত মনৰ প্ৰভাৱত গঢ় লোৱা কাব্য-সৃষ্টিত কবি-মনৰ শক্তি আৰু বৈশিষ্ট্যৰ বিচাৰ যে অত্যাৱশ্যকীয় এই কথাত দ্বিমত হোৱাৰ থল নাই। কিন্তু ভাৰতীয় আলংকাৰিকসকল এই বিষয়ত সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্লিপ্ত হৈ থকা নাই। প্ৰতিভাৰ কথা তেওঁলোকে স্বীকাৰ কৰিছে আৰু নতুন নতুন সৃষ্টিৰ প্ৰতিও তেওঁলোকে নজৰ ৰাখিছে। এই আলংকাৰিকসকলৰ ত্ৰুটি হ'ল কবি-প্ৰতিভা স্বীকাৰ কৰাৰ পাছতো নানান বিধি-নিষেধৰ

শিকলিৰে প্ৰতিভা অবৰুদ্ধ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা। আচলতে কবি স্ৰষ্টা, আৰু সৃষ্টিকৰ্তা হিচাবে তেওঁ মুক্ত, স্বতন্ত্ৰ। দেশ-কাল-পাত্ৰৰ বিচাৰ তেওঁৰ চকুৰ আগত থাকিলেও বিধিনিষেধৰ দৰে এই বিচাৰে কবিৰ স্বাতন্ত্ৰ্য অপহৃত নকৰে বৰং তেওঁৰ কাব্য সমাজৰ বেছি গ্ৰহণীয়হে কৰে।

সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ ভিতৰত এজন কবিয়ে সৃষ্টিধৰ্মী শক্তিৰ ওপৰত বিশেষ প্ৰাধান্য দিয়া দেখা যায়। এইজন হ'ল আচাৰ্য কুন্তক। শব্দাৰ্থৰ মিলনত কাব্যসৃষ্টি হলে শব্দাৰ্থ হব লাগে বিশিষ্ট-ধৰণৰ। এনে বৈশিষ্ট্য চিত্ৰনৰ বাবে লাগে কবি-প্ৰতিভা। কুন্তকৰ মতে কবি-কল্পনাৰ অবিহনে কথাবস্তু আৰু ভংগীৰ অপূৰ্ব মিলন কেতিয়াও হব নোৱাৰে।

কাব্যৰ স্ৰষ্টা কবি। তেওঁ বহিৰ্জগতৰপৰা প্ৰেৰণা পায়। কিন্তু নানান ৰঙেৰে ৰঞ্জিত এই বহিৰ্জগতখনৰ হুবহু প্ৰতিবিম্ব আমাৰ মনৰ জগতখন নহয়। আমাৰ অন্তৰত জাগতিক পদাৰ্থৰ প্ৰতিবিম্ববোৰ মিহলি হৈ আছে আমাৰ আশা-আকাংক্ষা, হৰ্ষ-বিষাদ আদি ভিন ভিন প্ৰবৃত্তি আৰু মানসিক অৱস্থাৰ লগত। গতিকে আমাৰ মনৰ মাজৰ জগতখন নানান ৰঙৰ, নতুন মাধুৰ্যৰ। সাহিত্যিকে বিষয়বস্তু আহৰণ কৰে এই চিৰ নতুন জগতখনৰপৰা ঠিক বাস্তৱ জগতৰপৰা নহয়।[১] এই হিচাবে সাহিত্য এক প্ৰকাৰ ব্যক্তিত্ব-প্ৰকাশৰ চেষ্টা। বাহ্য জগতৰপৰা প্ৰেৰণা লাভ কৰি নিজ অভিৰুচি অনুসাৰে সাহিত্যিকে তেওঁৰ অন্তৰৰ ভাবক ৰূপ দিয়ে। বাহ্যিক জগতৰ নানা ভৱহৰ প্ৰক্ৰিয়াই তেওঁৰ অন্তৰত বিচিত্ৰ ভাবনা, বিচিত্ৰ কল্পনা সৃষ্টি কৰে। এটি ভাবৰে সূত্ৰ লৈ অসংখ্য নতুন নতুন ভাব, নতুন নতুন কল্পনা আপোনা আপুনি মূৰ্ত হৈ উঠে। তাকেই তেওঁ নানান ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ বলতে নতুন শক্তি আৰু ক্ষমতা লৈ অপ্ৰকাশিত

কাব্যৰ কথাবস্তু

১। "For just in proportion as the writer's aim, consciously or unconsciously comes to be transcribing not of the world, not of mere fact, but of his sense of it, he becomes an artist and his work fine art."
[*Parter : Appreciations*

ভাববাশি মূর্তিমন্ত হৈ উঠে। ই এটা দুৰূহ কাম। অপ্রকাশিতক প্রকাশ কৰা, বিশৃংখল ভাববাশিৰ মাজত শৃংখলা স্থাপন কৰা এক ৰকম অসম্ভৱ, কিন্তু সিয়ো সম্ভৱ হয় সাহিত্যিকৰ প্রতিভাৰ হেতুকে।

সংসাৰ ঘটনাবহুল। জীৱশ্রেষ্ঠ মানুহৰ কত ৰকম লীলাখেলা আৰহমান কালৰপৰা ইয়াত চলিছে তাৰ সীমা নাই। তাৰোপৰি মানৱ-চৰিত্র চঞ্চল। তথাপি সাহিত্যিকৰ সূক্ষ্ম দৃষ্টিয়ে এই চঞ্চলতাৰ ৰহস্য ভেদ কৰিবলৈ যত্ন কৰে। মানৱৰ গভীৰ অভিজ্ঞতা, তাৰ আশা-আকাংক্ষা, হতাশ-দুমুনিয়াহ আদি নানান ভাব আৰু যত্ন-চেষ্টা সাহিত্যত সন্নিবিষ্ট হয়। এই ফালৰপৰা চালে সাহিত্য ভাষাৰে প্রকাশিত মানৱ জীৱনৰ প্রতিবিম্ব।[২] অগ্নি পুৰাণত এটি কথা আছে—

"অপাৰে কাব্য-সংসাৰে কবিৰেৱ প্রজাপতিঃ।
যথাস্মৈ ৰোচতে বিশ্বং তথেদং পৰিবর্ততে॥

—অপাৰ কাব্যৰূপ সংসাৰত কবিযেই প্রজাপতি। এই বিশ্ব তেওঁৰ প্রতি যেনেকৈ প্রীতিকৰ হব বুলি তেওঁ ভাবে তেনেকৈ সি পৰিবর্তিত হয়।

কিন্তু কবিৰ এই পৰিবর্তনত যথেচ্ছাচাৰিতা নাই। কবিয়ে বিশ্বক নতুন ৰূপ দি তাক অধিকতৰ মনোহাৰী কৰি তোলে। বিধাতাৰ সৃষ্টিত সুন্দৰ-কুৎসিত সকলো ৰকমৰ পদার্থ আছে। তাৰোপৰি তাত আছে সুখ, দুখ, আনন্দ, নিৰানন্দ ইত্যাদি; কিন্তু কবিৰ সৃষ্টিত আছে কেৱল আনন্দ, কেৱল সুখ। এই কাৰণে আচার্য মম্মট ভট্টই তেওঁৰ গ্রন্থৰ আৰম্ভণিতে কবিৰ সৃষ্টি বিধাতাৰ সৃষ্টিতকৈ শ্রেষ্ঠতৰ বুলি কৈছে।[৩]

কাব্য-জগতৰ স্রষ্টা কবি। কবিৰ ব্যক্তিত্বৰ পৰশত কাব্য প্রাণময় হৈ উঠে।[৪] বিজ্ঞান, দর্শন আদিত স্রষ্টাৰ এই ব্যক্তিত্ব-প্রকাশৰ স্থান

২। "It is fundamentally an expression of life through the medium of language." [*Hudson : Study of Literature*]

৩। "নিয়তিকৃতনিয়মৰহিতাংহ্লাদৈকময়ীমনন্যপৰতন্ত্রাম্।
নবৰসৰুচিৰাং নির্মিতিমাদধতী ভাৰতী কবের্জয়তি॥"

৪। "স যৎস্বভাবঃ কবিস্তদনুৰূপং কাব্যম্।
যাদৃশাকারশ্চিত্রকরস্তাদৃশাকারমস্য চিত্রম্।" [ৰাজশেখৰ]

নাই। এইবোৰত লেখকৰ হৰ্ষ-বিষাদ, আশা-নিৰাশা আদিয়ে নতুন ৰহন সানি তেওঁৰ ব্যক্তিত্ব ফুটাই নোতোলে। কিন্তু সাহিত্যত কবিৰ অন্তৰৰপৃৰা ৰস নিজৰি পৰে আৰু লেখকৰ মনৰ সাঁচৰ গঢ় লৈ ভাব ৰূপায়িত হয়।

সাহিত্যত স্রষ্টাৰ ব্যক্তিত্বৰ পৰশ

সাহিত্য-সৃষ্টিৰ মূলতে আছে সাহিত্যিকৰ গভীৰ আৰু ব্যাপক মনোবেগ। কাব্যত এই মনোবেগৰেই মাথোন প্ৰকাশ হয়। ইয়েই পাঠকক কবিৰ হৃদয়ৰ মাজলৈ টানি লৈ যায়। এই কাৰণেই পাঠক আৰু কবিৰ মাজত তাদাত্ম্যবোধ সম্ভৱ হব পাৰে। কাব্যপাঠৰ সময়ত কবিৰ হৃদয়ৰ লগত আমাৰ হৃদয় একে সূত্ৰতে গ্ৰথিত হয়। দুয়োৰো হৃদয়ৰ মাজৰ দূৰত্ব লাহে লাহে আঁতৰি গৈ দুয়োৰে মাজত অপূৰ্ব সম্মিলন ঘটে। মহামতি ক্ৰোচেয়ে লিখিছে—

> "In order to judge Dante we must raise ourselves to his level. Let it be understood that empirically neither we are Dante, nor Dante we, but in the moment of judgement and contemplation our spirit is one with that of the poet and in that moment we and he are one single thing."

—ডান্টেৰ লেখা বিচাৰ কৰিবলৈ আমি নিজকে তেওঁৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰিব লাগিব। বুজিব লাগিব যে আমাৰ আৰু ডান্টেৰ বা ডান্টেৰ আৰু আমাৰ লৌকিক সত্তা পৃথক। কিন্তু বিচাৰ বা চিন্তাৰ সময়ত আমাৰ আত্মা কবিৰ আত্মাৰ লগত এক আৰু সেই সময়ত আমি আৰু তেওঁ একেই।

কবিৰ হৃদয়ৰ অনুভূতি কাব্যত প্ৰকাশ নহলে এনে অলৌকিক আত্মভাব সম্ভৱ নহলহেঁতেন। পৃথক সত্তাৰ দূৰত্বই পৰস্পৰে পৰস্পৰক আঁতৰাই ৰাখিলেহেঁতেন। কিন্তু কবিৰ হৃদয়ৰ ব্যাপক অনুভূতিয়ে সহৃদয়ৰ হৃদয়ক আকৰ্ষণ কৰি ৰসস্বাদৰ সময়ত এনে অলৌকিক আত্মভাব স্থাপন কৰায়।

কবিৰ গভীৰ অনুভূতিয়েই কাব্যসৃষ্টিৰ মূল কাৰণ। কবিৰ অন্তৰত হৃদয়ৰ পৰিপূৰ্ণতা নহলে প্ৰকৃত কাব্যসৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। ক্ৰৌঞ্চ-বিয়োগৰ শোকত মহামতি বাল্মীকিৰ অন্তৰ ভেদি কেনেকৈ "মা নিষাদ—" শ্লোক

ওলাই আহিছিল তাৰ সুন্দৰ বিশ্লেষণ আচার্য অভিনৱ গুপ্তই লোচন টীকাত কৰিছে।[৫] ব্যাধৰ শৰত ক্রৌঞ্চ-মিথুনৰ এটি নিহত হ'ল। আনটোৱে তীব্র বেদনাত চীৎকাৰ কৰি ফুৰিব ধৰিলে। তাৰ প্রতিধ্বনি আকাশত উঠিল আৰু মুনিৰ হৃদয়তো সেই শোক প্রতিবিম্বিত হ'ল। পক্ষীৰ উদ্‌ভ্রান্ত গতি, কৰুণ আর্তনাদ প্রভৃতিয়ে মুনিৰ হৃদয়ত শোকৰ উদ্রেক কৰিলে। পিছত মুনিৰ শোকমুগ্ধ হৃদয় সেই শোকৰ লগত ওতঃপ্রোতভাৱে জড়িত হৈ তেওঁৰ হৃদয়ো সেই শোকৰ লগত এক হৈ পৰিল। এইদৰে ঋষিৰ নিজ চিত্তবৃত্তি দ্রবীভূত হৈ সেই শোকৰ লগত মিহলি হৈ পৰাৰ পিছত সি ৰসত পৰিণত হ'ল। পানীৰে উপচি পৰা কলহৰপৰা যেনেকৈ পানী আপোনা আপুনি বাগৰি পৰে তেনেকৈ মুনিৰ ৰসপূর্ণ হৃদয়ৰপৰাও এই শ্লোকটো উচিত শব্দ, উচিত ছন্দ, উচিত অলংকাৰৰ মাজেদি ওলাই পৰিল। ঋষিৰ শোকেই "মা নিষাদ—" শ্লোক। ইয়াৰপৰা লৌকিক শোকৰ তীব্রতা আঁতৰি গ'ল। ঋষিৰ আধ্যাত্মিক সত্তাৰ পৰশে ইয়াক কৰুণ ৰসত ৰূপান্তৰিত কৰিলে। ঋষিয়ে নিজেই নাজানিলে তেওঁৰ মনোবেগ কি ৰূপত প্রকাশ পালে। সেইবাবে তেওঁৰ নিজৰ মনতে প্রশ্ন উঠিল, "কিমিদং ব্যাহৃতং ময়া" ?

অভিনৱ গুপ্তৰ আলোচনা

আচার্য অভিনৱ গুপ্তৰ ব্যাখ্যাই স্পষ্টকৈ দেখুৱাই দিছে কাব্যসৃষ্টিৰ মূলতে কবিৰ কেনে ব্যাপক আৰু গভীৰ অনুভূতিৰ প্রয়োজন। লৌকিক ক্ষেত্রত সময়ে সময়ে অনুভূতিৰ প্রবলতা সকলোৱে চকুত পৰে। কিন্তু

৫। "ক্রৌঞ্চদ্বন্দ্বাবিযোগেন সহচৰীহননোদ্ভূতেন সাহচর্য্যধ্বংসেন উত্থিতঃ যঃ শোকঃ স্থায়িভাবঃ নিৰপেক্ষভাবত্বাৎ বিপ্রলম্ভশৃঙ্গাৰোচিতস্থায়িভাবত্বাৎ অন্য এব। স এব তথাভূতবিভাবতদুত্থাক্রন্দাদ্যনুভাবচর্বণয়া হৃদয়সংবাদতন্ময়ীভবন-ক্রমাৎ আস্বাদ্যমানতাং প্রতিপন্নঃ করুণৰসৰূপতাং লৌকিকশোকব্যতিৰিক্তাং স্বচিত্তবৃত্তিসমাস্বাদ্যসাৰাং প্রতিপন্নো ৰসঃ পৰিপূর্ণকুম্ভোচ্ছলনবৎ চিত্তবৃত্তি-নিস্পন্দস্বভাৱবাগ্‌বিলাপাদিসনয়ানপেক্ষিত্বেঽপি চিত্তবৃত্তিব্যঞ্জকত্বাদিনয়েন অকৃতকভয়ৈব আবেশৰশাৎ সমুচিতচ্ছন্দোবৃত্তাদিনিয়ন্ত্রিত—শ্লোকৰূপতাং প্রাপ্তঃ মা নিষাদেত্যাদি।" [অভিনৱ গুপ্ত : লোচন]

কবিৰ অনুভূতি লৌকিক অনুভূতিতকৈ পৃথক। ব্যক্তিজীৱনৰ প্ৰবল অনুভূতিয়ে ব্যক্তিৰ ব্যক্তিত্ব ক্ষণেকৰ বাবে হলেও আঁতৰাই লৈ যায়। কিন্তু কবিৰ অনুভূতিত প্ৰগাঢ়তা আৰু ব্যাপকতা থাকিলেও তাত ব্যক্তিত্ব-বিলোপ নাই। বৰং কবিৰ চিত্তবৃত্তিৰ-দ্বাৰা অনুৰঞ্জিত হৈ সি উচিত শব্দ, উচিত ছন্দ, উচিত অলংকাৰৰ মাজেদি অনুভূত আৰু প্ৰকাশিত হয়। এই প্ৰকাশৰ মূলতে কবি নিজেই সঁচা; কিন্তু কবিৰ ব্যক্তিত্বও যেন এনে সময়ত সেই মনোবেগৰদ্বাৰা পৰিচালিত হৈ থাকে। ক্ৰোচেৰ মতে এনে বিশেষ অনুভূতিয়েই স্বয়ং-প্ৰকাশ জ্ঞান, সহজানুভূতি বা বিশেষ উপলব্ধি (intuition)। এই স্বয়ং-প্ৰকাশ জ্ঞান আৰু অভিব্যঞ্জনা (expression) অভিন্ন। তেওঁৰ মতে কোনো বিষয়ৰ উপলব্ধি হলে সেই উপলব্ধিৰ প্ৰকাশ হবৰো ক্ষমতা থাকে। কিন্তু উপলব্ধ অনেক বিষয়কে আমি প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰোঁ—এনে এটি ধাৰণা প্ৰায় সকলোৰেই আছে। এনে অনেক বিষয় আছে যিবোৰ আমি অনুভৱ কৰোঁ অথচ প্ৰকাশ কৰিবলৈ অক্ষম হওঁ। ক্ৰোচেৰ মতে এনে ধাৰণা সম্পূৰ্ণ ভ্ৰান্ত। চিৎপুৰুষৰ স্বচ্ছন্দশক্তিৰদ্বাৰা তাৰ সকলো বৈশিষ্ট্য লৈ যি বিষয় আমাৰ মনৰ মাজত প্ৰতিভাত হয় সি শব্দ, চিত্ৰ, ধ্বনিৰ মাজেদিহে অভিব্যক্ত হৈ উঠে। গতিকে যি লোকৰ যি পৰিমাণে কোনো বিষয়ৰ উপলব্ধি হয় সেই পৰিমাণে সেই বিষয়ৰ অভিব্যঞ্জনা সম্ভৱ হয়। যিহৰ অভিব্যক্ত হবৰ ক্ষমতা নাথাকে সি অনুভূতও হোৱা নাই।[৬]

স্বয়ং-প্ৰকাশ জ্ঞান

ক্ৰোচেৰ মতবাদৰ বক্ৰোক্তিবাদৰ "উক্তি-বৈচিত্ৰ্যৰ" লগত সম্বন্ধ থকা যেন লাগে। কিন্তু বিশেষকৈ মন কৰিবলগীয়া এয়ে যে "উক্তি-বৈচিত্ৰ্য"ত কবিৰ সক্ৰিয় চেষ্টা আছে আৰু অভিব্যঞ্জনাবাদত এই উক্তি-বৈচিত্ৰ্য স্বয়ং প্ৰকাশিত। অভিব্যঞ্জনাবাদত বক্ৰোক্তিৰ স্থান আছে আৰু স্বভাৰোক্তিৰো স্থান

বক্ৰোক্তিবাদ আৰু অভিব্যঞ্জনাবাদ

৬। Every true intuition is also expression. That which does not objectify itself in expression is not intuition or representation. The spirit does not obtain intuitions otherwise than by making, forming, expressing. Intuitive activity, possesses intuition to that extent that it expresses them.
[*Aesthetics*]

আছে। বক্রোক্তিবাদত অলংকাৰৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে কিন্তু অভিব্যঞ্জনাবাদত অভিব্যঞ্জনাৰ পিছে পিছে অলংকাৰ আপোনা আপুনিয়ে আহে— তাত কবিৰ সক্রিয় চেষ্টা নাই।

সাহিত্যসৃষ্টিৰ সময়ত আচলতে সাহিত্যিকৰ দুটা ব্যক্তিত্ব স্বীকার্য—এটা লৌকিক ব্যক্তিত্ব, আনটো কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্ব। লৌকিক ব্যক্তিত্বৰ প্রভাৱত সাহিত্যিকে সাধাৰণ মানুহৰ দৰে সুখত আনন্দ পায় আৰু দুখত বেদনাৰে অভিভূত হয়। কিন্তু কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্ব এনে লৌকিক সুখ-দুখৰ ওপৰত। লৌকিক ব্যক্তিত্বৰ সুখ-দুখৰ অভিজ্ঞতাই কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্বৰ সৃজনীশক্তিত সমল যোগায়। কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্বত "এওঁ আপোন," "তেওঁ পৰ" ইত্যাদি ভাব নাথাকে। লৌকিক ব্যক্তিত্বত দেশকালৰ পৰিচ্ছেদ আছে। ইয়াৰ অনুভূতিৰ আকর্ষণ-বিকর্ষণ ক্ষমতাও আছে; কিন্তু কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্ব সাধাৰণীকৃত ব্যক্তিত্ব। ইয়াৰ অনুভূতিত নিজত্ব, পৰত্ব বোধ নাই। ই এক প্রকাৰ ৰসপৰিণতিৰ পূর্বাৱস্থা। এয়েই ৰসত ৰূপান্তৰিত হৈ কলাকাৰৰ আধ্যাত্মিক সত্তাৰ লগত অভিন্ন ৰূপ ধাৰণ কৰে। ইয়াৰ পিছতেই হয় তাৰ অভিব্যক্তি বা প্রকাশ। এই অৱস্থাত কবিৰ লৌকিক ব্যক্তিত্ব নিষ্ক্রিয় কিন্তু কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্ব সক্রিয়।

লৌকিক আৰু কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্ব

প্রিয় বন্ধু হালামৰ বিয়োগত ইংৰাজ কবি টেনিছনৰ অন্তৰত যি শোকৰ ঊর্মি উঠিছিল সিয়ে কবিৰ লৌকিক ব্যক্তিত্বক অভিভূত কৰিব পাৰিলেও কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্বক কাব্যৰ সামগ্রীহে যোগাইছিল। ইয়াত কবিৰ ব্যক্তিগত শোক ব্যক্তিৰ বন্ধন ছিঙি সাধাৰণৰ উপভোগ্য কাব্যত পৰিণত হৈছে! এনেকৈ কবিৰ আধ্যাত্মিক সত্তাৰ লগত মিহলি হৈ যি শোক অভিব্যক্ত হয় সি শোক নহয়, সি কৰুণ ৰসৰ কাব্য, সংগীত বা কাহিনী। কবিৰ দুখৰ অনুভৱ কাব্যত চিত্রিত হলে সি দুখৰ হৈ নাথাকে। সি বেদনাৰ সীমা পাৰ হৈ ৰসৰাজ্যত প্রবেশ কৰা হেতুকে তাত সুখৰ আধিক্যই অনুভূত হয়। সেয়েহে লীয়াৰ, অথেল' আদি নাটক সুধী-সমাজত সমাদৃত।

সাহিত্য উদ্ভব হয় হৃদয়বপৰা,—তাৰ অনুভূতি-সমষ্টিবপৰা কিন্তু এইবোৰ বোধগম্য, ভাষাগম্য নহয়। তাৰোপৰি, এইবোৰ কেতিয়াবা ব্যাপক, কেতিয়াবা চঞ্চল—বিজুলীসদৃশ। অনুভূতিৰ গভীৰতা আৰু তাৰ অনুৰূপ ভাষাৰে প্রকাশ-ক্ষমতাৰ ওপৰত সাহিত্যৰ সফলতা নির্ভৰ কৰে। সাহিত্যিকৰ অনুভূতি যিমানেই গভীৰ হয়, নাইবা তেওঁৰ হৃদয় যিমানেই বিশ্বব্যাপী হয়, সিমানেই তেওঁৰ ৰচনাৰ আদৰ বাঢ়ে। কিন্তু ইয়াৰ লগতে ৰচনা-নৈপুণ্যৰো অৱশ্যকতা আছে। সক্রিয় কলাকাৰৰ ব্যক্তিত্ব ৰচনাৰীতিৰ মাজেদিহে প্রকাশিত হয়। সাহিত্যিকৰ অন্তৰ কোনো বিশেষ উপলব্ধি উপস্থিত হ'লে সি শব্দ, চিত্র আৰু ধ্বনিৰ মাজেদিহে হয় সঁগা, কিন্তু এই উপলব্ধি এটা মানসিক অৱস্থা মাথোন। শব্দ, ধ্বনি বা ৰেখাৰ মাজেদি ই আনৰ আগত প্রকাশিত নহলে আনে এই অভিজ্ঞতাৰ পৰিচয় পাবৰ একো উপায় নাই। আন হাতে কোনো বাহ্যিক ৰূপ পৰিগ্রহ নকৰিলে সাহিত্যিকে নিজেও সেই অভিজ্ঞতা বা উপলব্ধিৰ অনেক অংশ পাহৰি যায়। সেইবাবে সাহিত্যিকৰ সৃজন-স্পৃহাৰ ফলত তেওঁৰ মানসিক অভিজ্ঞতা কাব্য, নাট্য আদিত ভাষাৰ সাজপাৰ পিন্ধি জিলিকি থাকে। কাব্য, নাট্য আদি সাহিত্যিকৰ নিজ অভিজ্ঞতাৰ স্মাৰক—ইয়েই কবিৰ অভিজ্ঞতাৰ এটি ইংগিত মাথোন দিয়ে। সহৃদয়[৭] পাঠকে তাৰেই সূত্র লৈ সাহিত্যিকৰ অভিজ্ঞতা বা উপলব্ধি আপোন-হৃদয়ত জগাই তোলে। কিন্তু কোনো অনুভূতি ৰূপায়িত কৰাৰ সময়ত ব্যক্তি, সমাজ—এৰ ৰীতি, নীতি ইত্যাদিৰ বিবেচনা আপোনা আপুনি আহি পৰে। দেশ-কাল-পাত্র বিচাৰ কৰিহে অনুভূতিৰ কোন অংশ বিশেষভাৱে চিত্রিত কৰা উচিত হয়, কোন অংশ অপ্রকাশিত কৰি ৰখা হয় ইত্যাদি কথা নিৰূপণ কৰিব পৰা যায়। গতিকে কলাসৃষ্টিৰ সময়ত স্রষ্টাই স্বভাৱতে দেশ-কাল-

দেশ-কাল পাত্রৰ বিচাৰ

৭। "যেষাং কাব্যানুশীলনাভ্যাসবশাৎ বিশদীভূতে মনোমুকুৰে বর্ণনীয়তন্ময়ী-ভবনযোগ্যতা তে হৃদয়সংবাদভাজঃ সহৃদয়াঃ।" [অভিনব গুপ্ত : লোচন]

পাত্রৰ পিনে চকু ৰাখে। সমাজৰ ৰুচিৰ ওপৰত সাহিত্যিকৰ অভিজ্ঞতা প্রতিষ্ঠিত নহলে সেই অভিজ্ঞতাই বিতৃষ্ণা মাথোন উৎপাদন কৰে। ফলত সাহিত্যিকৰ অভিজ্ঞতা অন্তৰত ৰূপায়িত কৰাৰ যিটি আনন্দ সেই আনন্দৰ কণা মাত্রও পাঠকৰ অন্তৰত জাগি উঠিব নোৱাৰে।

আনৰ মাজত নিজৰ অনুভূতি বিলাই দিব লাগিলে তাত এটি পূর্ণতা বা অখণ্ডতা থাকিব লাগে। অপূর্ণ কার্য আৰু কথাৰ অপূর্ণ মনোৰথৰ লগত সম্বন্ধ আছে। অপূর্ণ মনোৰথ বেদনাজড়িত। সেইবাবে মানৱমনে বিচাৰে পূর্ণতা আৰু সমাপ্তি। অসম্পূর্ণ ঘটনা-বিন্যাসত যি চিত্তচাঞ্চল্য উপস্থিত হয় তাত বেদনাৰ আধিক্য থকাৰ কাৰণে সি পৰিহার্য। কিন্তু ব্যক্তি-জীৱনৰ অভিজ্ঞতা সকলো সময়তে সম্পূর্ণ নহয়। সকলো ধৰণৰ অভিজ্ঞতাও একে সময়তে উপস্থিত হব নোৱাৰে। তাৰোপৰি জীৱনৰ এনে অনেক অভিজ্ঞতা আছে যিবোৰ নিজৰ কাৰণে মূল্যৱান হলেও আনৰ চকুত মূল্যহীন। এই সকলো-বোৰকে বিচাৰ-বুদ্ধিৰ চালনীৰে চালি সাহিত্যিকে আৱশ্যকীয়খিনি চমু কথাৰে প্রকাশ কৰে। প্রকাশৰ সময়ত অৱশ্যে অভিজ্ঞতা খণ্ডিত হৈ উপস্থাপিত হয়। সাহিত্যিকে অভিজ্ঞতাক খণ্ড খণ্ডকৈ ভাঙি তাৰ এটা এটা অংশ ভিন্ ভিন্ বাকাৰ মাজেদি প্রকাশ কৰে। এই খণ্ডিত অংশবোৰ ভিন্ ভিন্ ৰূপে প্রকাশিত হলেও সেইবোৰক এডালি অখণ্ডতাৰ সূত্রই টানকৈ বান্ধি ৰাখে। এইদৰে বেলেগ বেলেগ কোনো সময়ত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰোৱা একতাসূত্রত গ্রথিত হৈ এটি বৃহৎ অখণ্ড অভিজ্ঞতাৰ দৰে প্রকাশিত হয়। ইয়াতেই ৰচনা-নৈপুণ্যৰ আৱশ্যকতা চকুত পৰে।[৮] ৰচনা-ৰীতি যথোপযোগী নহলে অভিজ্ঞতাৰ খণ্ডিত

পূর্ণতা আৰু ৰচনানৈপুণ্য

৮। "Hence it is that the literary artist must know how to combine in his art every power he can find in language which can be both expressive and representative."

[*Abercrombie : Principles of Literary Criticism*]

অংশবোৰ খণ্ড খণ্ড হৈয়েই থাকে। ফলত অভিজ্ঞতা ব্যাপক আৰু গভীৰ হলেও আনৰ আগত তাৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ হবৰ ক্ষমতা নাথাকে। শব্দ-সংযোজনা, বাক্য-ৰচনা যিমানেই দোষহীন হয় সিমানেই কবিৰ অভিজ্ঞতা ব্যঞ্জিত হয় আৰু কাব্যৰ আদৰ বাঢ়ে। এনে অনেক গ্ৰন্থ আছে যিবোৰৰ মাধুৰ্য সৰহ ভাগেই ৰচনা-নৈপুণ্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। কবি বাণভট্টৰ "কাদম্বৰী"ৰ বিষয়বস্তুৰ তুলনাত ৰচনা-কৌশলৰ আধিক্যই বিশেষ মন কৰিবলগীয়া। "কাদম্বৰী"ৰ কথাবস্তু দহ ভাগৰ এভাগৰ বেছি নহয়; কিন্তু কলাবিদ্ বাণভট্টৰ ৰচনা-কৌশলৰ কাৰণে সি এখন বৃহৎ মনোৰম গ্ৰন্থ হৈছে। সেই ৰকমে শ্ৰীহৰ্ষৰ "নৈষধচৰিত"তো ৰচনা-নৈপুণ্যৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন আছে।

ৰচনা-নৈপুণ্যৰ স্বীকাৰ আৰু ভাবৰ স্বতঃ-স্ফুৰণৰ মাজত অসংগতি থকা যেন লাগে। কিন্তু আচলতে এই দুটাৰ ভিতৰত কোনো বিৰোধ বা অসংগতি নাই। স্বতঃপ্ৰসূত সৰু সৰু ভাবা-বেগৰ সমষ্টিয়েই চেতনা-গ্ৰথিত কাব্য। স্বতঃস্ফূৰ্ত মনোবেগো কেতিয়াবা অকলে কলা বা সাহিত্য হব পাৰে আৰু তাৰ মাজত কোনো মহাকাব্যৰ বীজো লুকাই থাকিব পাৰে। কিন্তু এখন সমগ্ৰ মহাকাব্য ৰচিত হব লাগিলে কবিয়ে তাৰ আগৰুবি চাই তেওঁৰ অনুভূতিক চালি-জাৰি উলিয়াই তাক ৰচনা কৰে। ভিন্ ভিন্ সৰু সৰু মনোবেগক একতা-সূত্ৰত গ্ৰথিত কবি অখণ্ডতাৰ ৰূপ দিব লাগিলে কলাকাৰে তাত সচেতনভাৱে সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰে। এইবাৰে খণ্ড কবিতাৰ তুলনাত বহল কাব্যত কবিৰ ব্যক্তিত্ব ছাঁ বেছি স্পষ্ট হৈ ফুটি উঠে।

সাহিত্যৰ স্বতঃস্ফূৰণ আৰু ৰচনা-নৈপুণ্য

কলাকাৰৰ দৃষ্টিকোণ কলাকৃতিৰ মাজেদি ফুটি উঠে। কিন্তু দক্ষতাৰে ইয়াক ফুটাই তোলা সহজ-সাধ্য নহয়। প্ৰকাশৰ আকুলতা মানৱ-মনৰ স্বভাৱজ প্ৰবৃত্তি। এই প্ৰবৃত্তি এনে প্ৰবল যে সি কোনো নিয়মাধীন হব নোখোজে। সৃষ্টিৰ আনন্দত স্ৰষ্টা মতলীয়া হৈ উঠে। তেওঁ পাহৰি যায়

কলাকৰৰ নিয়ন্ত্ৰিত মনোবেগ

যে অতীজৰেপৰা অনেকেই এনেদৰে সৃজনৰ আনন্দত মতলীয়া হৈ সৃষ্টি কৰি আহিছে আৰু অনেক অনুভূতি প্ৰকাশিত হৈ আছে। তেওঁ কেৱল নিজৰ অনুভূতিকে মৌলিক বিবেচনা কৰি নিজৰ মতে তাক প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰে। সৃজনৰ আনন্দৰ কাৰণে প্ৰকাশিত বস্তু আনৰ বিচাৰত আদৰণীয় হয় নে নহয় তাৰ আলোচনা তেওঁৰ প্ৰতি নিষ্প্ৰয়োজন যেন লাগে।[১] কিন্তু ওপৰত আলোচনা কৰা মতে প্ৰকাশ-চেষ্টাৰ লগত নিৰ্বাচন আৰু ঔচিত্য-অনৌচিত্যবিচাৰ থকাৰ কাৰণে কলাকাৰে এই ব্যাকুলতাকো নিয়ন্ত্ৰিত কৰি আপোন অনুভূতি প্ৰকাশ কৰে। ব্যক্তিত্ব উটুৱাই নিব পৰা প্ৰবল মনোবেগক সম্পূৰ্ণ-ৰূপে সংযমাধীন কৰাৰ পিছতহে কলাকাৰৰ দৃষ্টিভংগী কলাকৃতিৰ মাজেদি ফুটি উঠিব পাৰে। মনোবেগ নিয়ন্ত্ৰিত নহলে অমাৰ্জিত, অসংলগ্ন ভাৰৰাশিৰ প্ৰকাশে কলাকাৰৰ মহত্ত্ব ফুটাই তুলিব নোৱাৰে। জাৰ্মান লেখক স্কিলাৰৰ মতে কিছুমান ভাব অপ্ৰকাশিত কৰি ৰখা ক্ষমতাৰ ওপৰতেই লেখকৰ কৃতিত্ব নিৰ্ভৰ কৰে। আচলতে অক্ষৰজ্ঞান থাকিলে সকলোৱে লিখিব পাৰে; কিন্তু অনেক কথা নিলিখাৰপৰাহে কলা-সৌন্দৰ্যৰ পুষ্টি সাধিত হয়।

কলাকাৰৰ গুৰুদায়িত্ব

কবি আৰু কলাকাৰৰ গুৰুদায়িত্বৰ বিষয় প্ৰাচীন আচাৰ্যসকলে ভালকৈ অবগত আছিল। কেইবাজনো আলংকাৰিকে কবিৰ নানান গুণ সম্বন্ধে উল্লেখ কৰি গৈছে। তলত সাধাৰণভাৱে তাৰ আলোচনা কৰা হ'ল।

কাব্যৰ হেতু

ৰাজশেখৰে কাব্যৰ হেতুৰ আলোচনা-প্ৰসংগত আঠোটা বিশেষ গুণৰ উল্লেখ কৰিছে। এইবোৰ হ'ল, মানসিক শান্তি, কাব্যিক কল্পনা, অভ্যাস, নিষ্ঠা, বিদ্বৎ মণ্ডলিৰ সংস্পৰ্শ, ব্যাপক জ্ঞান, সবল স্মৃতিশক্তি আৰু সাহস। ক্ষেমেন্দ্ৰই তেওঁৰ "কবিকণ্ঠাভৰণ" পুথিত ঈশ্বৰৰ অনুগ্ৰহ আৰু মানৰীয় প্ৰচেষ্টাই

১। Cf Jean Christophe : *Revolt*

কাব্য-সৃষ্টিৰ কাৰণ বুলি বিবেচনা কৰিছে। তেওঁৰ দৃষ্টিত অভ্যাসেই হ'ল কাব্য-সৃষ্টিৰ মূল কাৰণ। মম্মট ভট্টই "কাব্য প্ৰকাশ"ত কাব্যৰ হেতু প্ৰসংগত প্ৰতিভাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিলেও নিপুণতা, লোক চৰিত্ৰৰ জ্ঞান, শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন, কাব্যজ্ঞলোকৰপৰা শিক্ষা লাভ, অভ্যাস আদিৰ আৱশ্যকতাও স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁ লিখিছে:

'শক্তির্নিপুণতা লোকশাস্ত্রকাব্যাদ্যবেক্ষণাৎ।
কাব্যজ্ঞশিক্ষয়াভ্যাস ইতি হেতুস্তদুদ্ভবে॥'

কাব্য ৰচনাৰ মূলতে শক্তি বা প্ৰতিভা। প্ৰতিভা নাথাকিলে প্ৰকৃত কাব্য ৰচিত হব নোৱাৰে—হ'লেও সি হাস্যাস্পদ হয়।[১০] পিছে অকল শক্তিৰ সহায়তো কাব্য-সৃষ্টি সম্ভৱ নহব পাৰে। সেইবাবে তাৰ লগতে লোক, শাস্ত্ৰ আৰু কাব্যাদিৰপৰা লাভ কৰা ব্যুৎপত্তি আৰু কাব্যজ্ঞলোকৰ শিক্ষাৰদ্বাৰা প্ৰাপ্ত অভ্যাসৰ আৱশ্যক। শক্তি, ব্যুৎপত্তি আৰু অভ্যাস তিনিওটা মিলিত হলেহে পৰস্পৰে পৰস্পৰক সহায় কৰি কাব্য-সৃষ্টি সাৰ্থক কৰে। কাব্যত সৃজন-ক্ষমতা যেনে প্ৰয়োজন, কথাবস্তু আৰু অভ্যাসৰো তেনে প্ৰয়োজন। শক্তি আৰু অভ্যাসৰ বলত হয় কল্পনাৰ সৃষ্টি আৰু ব্যুৎপত্তিৰ সহায়ত কল্পিত অভিজ্ঞতাক শব্দ-মাধ্যমেৰে ৰূপ দিয়া হয়। মম্মটৰ ধাৰণা যে কবিৰ জন্মগত শক্তি থাকিলেও তেওঁৰ কল্পনা শব্দ-মাধ্যমেৰে ৰূপায়িত কৰাৰ অৰ্থে বুৎপত্তি আৰু অভ্যাসৰ আৱশ্যক।

হেমচন্দ্ৰৰ মতে কাব্যৰ হেতু প্ৰতিভা আৰু ব্যুৎপত্তি আৰু অভ্যাস প্ৰতিভাৰ পোষক। বাগ্‌ভটেও প্ৰতিভাকে কাব্যৰ মূল হেতু বুলি কৈছে। তেওঁৰ মতে ব্যুৎপত্তি ইয়াৰ ভূষণ।[১১] পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথৰ মতেও প্ৰতিভাই কাব্যৰ মূল কাৰণ। কাব্য-সৃষ্টিৰ গৰিতে হ'ল কবি-

---

১০। শক্তিঃ কবিত্ববীজৰূপঃ সংস্কাৰবিশেষঃ যাং বিনা কাব্যং ন প্ৰসৰেৎ, প্ৰসৃতং বা উপহনীয়ং স্যাৎ।

১১। প্ৰতিভাকাৰণং তস্য ব্যুৎপত্তিস্তু বিভূষণম্।

কল্পনা। ইয়াৰে সহায়ত কবিয়ে অন্তৰৰ ভাৱৰাশিক শব্দ-মাধ্যমেৰে ৰূপ দিয়ে, ব্যুৎপত্তি আৰু অভ্যাস প্রতিভাৰ[১২] সহায়ক মাথোন।

পাশ্চাত্য দেশৰ সৰহভাগ আলোচকে প্রতিভাৰ স্বীকাৰ কৰিছে যদিও কবি-কৌশলৰ আৱশ্যকতা নুই কৰা নাই। হোৰেছ, লংগিনাছ প্রভৃতি সমালোচকে কবি-চেষ্টা অর্থাৎ অভ্যাসৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া বুলি ধৰিব পাৰি।

যিসকল আলোচকে প্রতিভাৰ উল্লেখ কৰা নাই, সেইসকলে কল্পনাকে কাব্যৰ হেতু বুলি গ্রহণ কৰিছে। প্লেটোৰ ধাৰণা যে প্রেৰণাৰ বলতে কবিয়ে কাব্যসৃষ্টি কৰে আৰু প্রেৰিত অৱস্থা হ'ল একপ্রকাৰ আত্ম-সচেতনতা লোপৰ অৱস্থা। দেওধনীয়ে দেৱতাৰ আগত নৃত্য কৰি কৰি ভাগৰি পৰি অর্ধ-চেতন অৱস্থাত যি ভবিষ্যত-বাণী কয় সেই বাণী প্রেৰিত অৱস্থাৰ বাণী। কবিয়েও এনে এক অৱস্থাৰ মাজতে কাব্য-সৃষ্টি কৰে গতিকে তেওঁৰ সৃষ্টি তেওঁ নিজে বুজিবলৈকো অক্ষম। প্লেটোৰ পিছৰ যুগত কোনো কোনো আলোচকে প্রেৰণাৰ কথা কলেও প্লেটোৰ অর্থত কেৱে এই শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা নাই। সৰহ ভাগেই প্রতিভাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে।

১২। বুদ্ধির্নবনবোন্মেষশালিনী প্রতিভা মতা।

সাহিত্য আৰু সমাজ

সমাজপ্ৰিয় মানুহৰ নানা তৰহৰ ভাব ব্যক্ত হয় সামাজিক সম্বন্ধৰ মাজেদি। এই সম্বন্ধ নোহোৱা হলে মানৱৰ ব্যক্তিত্ব-বিকাশ হব নোৱাৰে। এজন অকলশৰীয়া মানুহ অকলশৰীয়া ঠাইত কেনেবাকৈ থাকিব পাৰিলেও সেই মানুহজনৰ ভাবৰ বিকাশৰ বাবে আন লোকৰ আৱশ্যক হয়। কাকো ভাল পাবলৈ, ভক্তি কৰিবলৈ, ঘিণ কৰিবলৈ নাইবা কাৰো সৈতে কাজিয়া কৰিবলৈ হলেও কৰ্তাৰ বাহিৰে আন ব্যক্তিৰ দৰকাৰ। ভাবৰ অভিব্যক্তি বুজালে সচৰাচৰ কোনো ইন্দ্ৰিয়গোচৰ জীৱ বা পদাৰ্থৰ উপস্থিতি বুজায়। কেতিয়াবা অৱশ্যে প্ৰবল চিন্তাৰে আক্ৰান্ত হলেও ভাবৰ প্ৰকাশ হয়। কিন্তু অনুসন্ধান কৰিলে পোৱা যায় যে এই চিন্তাৰ মূল কাৰণো ইন্দ্ৰিয়গোচৰ জীৱ বা পদাৰ্থৰ গাত নিহিত থাকে আৰু সেই জীৱ বা পদাৰ্থৰ চিন্তাইহে ভাব-প্ৰকাশৰ কাৰণ হয়।

ভাবৰ অভিব্যক্তিৰ হেতু

গতিকে মানৱ-মনৰ ভাব-সমুদ্ৰত সৰু-বৰ ঢৌ তোলাৰ মূলতে কোনো স্বতন্ত্ৰ জীৱ বা পদাৰ্থৰ স্বীকৃতি আছে। ইতৰ প্ৰাণী বা পদাৰ্থৰ সংশ্ৰৱত মানৱ-মনৰ ভাব ব্যক্ত হব পাৰে। সাহিত্যত এনেবোৰ ভাবৰ কাৰণেও বহল ক্ষেত্ৰ আছে। কিন্তু মানুহ-মানুহৰ সম্বন্ধৰ মাজেদি যিবোৰ ভাব ব্যক্ত হয় তাৰ আৱশ্যকতা বেছি, গুৰুত্ব বেছি। আচলতে প্ৰকৃতিৰ নানা তৰহৰ ঐশ্বৰ্য-সম্পদ—তাৰ উদাসীনতা, নৃশংসতা প্ৰভৃতিৰদ্বাৰা উদ্বুদ্ধ ভাববোৰৰ মানৱ-জীৱনৰ লগত সম্বন্ধ আছে বুলিহে সাহিত্যত চিত্ৰিত হয়। জীৱনৰ লগত সাহিত্যৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। যুগে যুগে ন ন আদৰ্শৰ মানদণ্ড চকুৰ আগত ৰাখি সাহিত্যিকে মানৱজীৱনৰ পৰ্যালোচনাৰ চেষ্টা কৰিছে। কবিয়ে ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিছে মানৱৰ গভীৰ অনুভূতি—তাৰ সুখ-দুখ, যাতনা-বেদনা, আশা-

আকাংক্ষা। নাট্যকাৰ আৰু ঔপন্যাসিকে নানান চিত্ৰৰ সহায়েৰে আমাৰ আগত দাঙি ধৰিছে ব্যক্তিৰ বাহ্যিক আৰু মানসিক জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি।[১] এক কথাত কবলৈ গলে সাহিত্যৰ সকলো ঠালতে মানৱ-জীৱনৰ চিত্ৰ নানান ৰঙত চিত্ৰিত হৈ আছে।

মানুহ আৰু সমাজ

মানুহ সমাজপ্ৰিয়। মানুহৰ নিতৌ নতুন উন্নতিৰ মূলতে সমাজ-শক্তি। সমাজ নোহোৱাহেঁতেন আন আন জীৱ-জন্তুৰ দৰে মানুহো সৃষ্টিৰ তল খাপতেই পৰি থাকিলহেঁতেন আৰু প্ৰত্যেক নতুন নতুন বংশই তেওঁলোকৰ পূৰ্ব-পুৰুষে আৰম্ভ কৰা ঠাইৰপৰা জীৱন আৰম্ভ কৰিব লাগিলহেঁতেন। কিন্তু সমাজবদ্ধ মানুহৰ যত্নত পৰবৰ্তী বংশই ন ন উন্নতিৰ বাটত আগ বাঢ়িবলৈ সুবিধা পাইছে—তেওঁলোকৰ পূৰ্ব-পুৰুষসকলৰপৰা অনুপ্ৰেৰণা পাইছে। এই ফালৰপৰা চালে আমাৰ পূৰ্ব-পুৰুষসকলৰ তুলনাত আমি ভাগ্যবান। তেওঁলোকে প্ৰকৃতিৰ ওপৰত প্ৰভুত্ব বিস্তাৰ কৰিবলৈ শিকা নাছিল। ধুমুহা, শিলাবৃষ্টি, ভূমিকম্প আদি প্ৰকৃতিৰ ভয়ংকৰ শক্তিসমূহৰদ্বাৰা নিপীড়িত আদিম মানৱ জীৱন-ৰক্ষাৰ কাৰণে সদায় সন্ত্ৰস্ত হৈ থাকিব লাগিছিল। কিন্তু জ্ঞানৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি হোৱাৰ লগে লগে আমি আজি প্ৰকৃতিৰ দাস হলেও প্ৰকৃতিৰ শক্তিক মানৱৰ উৎকৰ্ষৰ অৰ্থে ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ শিকিব ধৰিছোঁ। জ্ঞান-বিজ্ঞানত মানুহ যিমানেই উধাব ধৰিছে, সিমানেই লাহে লাহে পৰিয়ালত আবদ্ধ থকা সমস্যাবোৰকো আন্তৰ্জাতিক দৃষ্টিকোণৰপৰা ফঁহিয়াই চোৱাৰ চেষ্টা চলিছে। আনহাতে বৃহত্তম মানৱ-সমাজৰ আদৰ্শ আগত ৰাখি তাত সাম্য, মৈত্ৰী স্থাপনৰ কল্পনাও কৰা হৈছে। শিল্পৰ প্ৰসাৰৰ ফলত পাশ্চাত্য দেশত যি সৰ্বনাশী প্ৰতিযোগিতাৰ

১। "The poet presents emotions as men have felt them, the novelist and the dramatist show us characters acting and re-acting in an endeavour to give us a sense of reality, a concentrated essence of physical and psychological facts as they occur in lives of men."

[*David Daiches* : *Literature and Society*]

বীজ অংকুৰিত হ'ল আৰু সিয়েই মানুহক যেনেকৈ ব্যক্তি আৰু সমষ্টিগত হিচাবে নিষ্পেষিত কৰিব ধৰিলে তাক দূৰ কৰিবলৈকো মহামানৱৰ জন্ম হ'ল আৰু সেই মহামানৱৰ আদৰ্শ কাৰ্যত পৰিণত কৰিবলৈ যত্ন কৰিলে সিদিনালৈ পিছ পৰি থকা ৰুছ-জাতিয়ে। মানৱ-মনত এনে ধৰণৰ ভাবধাৰা উদিত হয় ঐতিহাসিক কাৰণত। সমাজৰ অভাৱত এই ঐতিহাসিক কাৰণৰ অভাৱ হয়। গতিকে সমাজ আৰু মানৱৰ সম্বন্ধ অবিচ্ছিন্ন। মানুহৰ কাৰ্য-কলাপ, উন্নতি-অবনতিৰ এই সমাজৰ লগত এনে ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ যে সমাজক এৰি মানুহ আৰু মানুহক এৰি সমাজৰ চিন্তা কৰাই একৰকম অসম্ভৱ যেন লাগে। তথাপি কেনেবাকৈ কোনো দৈৱিক কাৰণত সমাজৰ পতন হলে পৃথিৱীৰ সকলো কৃত্ৰিম সৌন্দৰ্য ধ্বংস হব আৰু শ্ৰেষ্ঠ জীৱ মানৱৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব আঁতৰি গৈ জগতত হাহাকাৰ সৃষ্টি হব।

সমাজৰ গুৰুত্বৰ বিষয় বহলাই আলোচনা কৰাৰ আৱশ্যক নকৰে। ব্যক্তি সমাজৰ এজন কৰ্মী হিচাবেহে আমাৰ চকুত পৰে আৰু সেই হিচাবেই আমি তেওঁৰ ওপৰত অভিমত প্ৰকাশ কৰোঁ। সমাজৰ প্ৰতি সৎ কাম কৰিলে তেওঁ শীৰ্ষস্থান লাভ কৰে আৰু তাৰ প্ৰতি অন্যায় আচৰণ কৰিলে কঠোৰ শাস্তি ভোগ কৰে। ব্যক্তি বা দলৰ সমাজৰ লগত ঘটা এই ধৰণৰ সম্বন্ধ বা সংঘাত সাধাৰণতে সাহিত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হয়। পুৰণি কালৰেপৰা কোনো এটা জাতিৰ সাহিত্য আলোচনা কৰিলে যুগে যুগে কেনেকৈ এই সম্বন্ধ সাহিত্যৰ মাজেদি ফুটি উঠিছে, সি ভালকৈ চকুত পৰে। ইতিহাসৰ বৰ্ণনাৰ মাজেদিও অৱশ্যে আমি সমাজ-ব্যৱস্থাৰ সম্বন্ধে অনেক কথা জানিব পাৰোঁ। কিন্তু বেলেগ সময়ত বেলেগ বেলেগ আদৰ্শৰ ফলত পৰিবৰ্তিত সমাজৰ অভিৰুচি, আকাংক্ষা, কল্পনা আদি অকল সাহিত্যৰ মাজেদিহে প্ৰকাশিত হব পাৰে। যি যুগৰ লেখকেই নহওক কম-বেছি বকমে তেওঁ সেই যুগৰ প্ৰভাৱৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত নহৈ নোৱাৰে। সমাজৰ সংস্কাৰ আদিৰে তেওঁৰ মনৰ পুষ্টি সাধিত হয় বুলি তেওঁৰ চিন্তাধাৰাৰ ভিতৰতো যুগ-শক্তিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট হৈ

সাহিত্যত সমাজৰ ছবি

থাকে। মহাকবি কালিদাসৰ গ্ৰন্থসমূহৰপৰা আমি সেই যুগৰ এখন শান্তিপূৰ্ণ, সুস্থ, সবল সমাজৰ পৰিচয় পাওঁ। সেই সমাজৰ প্ৰাচুৰ্যৰে পূৰ্ণে—অভাৱ-অনাটনে নাইবা অন্ন-বস্ত্ৰৰ চিন্তাই সেই সমাজক গুৰিলৈকে কঁপাই তোলা নাই। ব্যক্তিভেদে তাত সকলোৱে নিজ নিজ ধৰ্ম আচৰিছে—নিজৰ অৱস্থাত কেৱে দুঃখিত হোৱা নাই, আনকি কাৰো মন সংশয়পূৰ্ণ হৈ উঠিছে বুলিও অনুমান কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু প্ৰায় দুশ বছৰৰ পিছত ভৱভূতিৰ গ্ৰন্থসমূহত বিচাৰিলে কালিদাসৰ যুগৰ সমাজখনৰ কিছু কিছু পৰিবৰ্তন পৰিলক্ষিত হয়. সমাজত ব্যক্তিৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ প্ৰায় একে ধৰণৰ থাকিলেও তাত এটি অপৰিতৃপ্তিৰ কৰুণ অনুৰণন্ কাণত বাজে। সেইবাবে ব্যক্তিৰ মনত সংশয়ৰ প্ৰশ্নই তল-ওপৰ লগোৱাৰ গম পোৱা যায়। সকলো লেখকৰ লিখাৰ মাজেদি সমাজৰ ছবি এইদৰে একে ধৰণে ফুটি নুঠিবও পাৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা কোনো কোনো লেখকৰ ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যই সমাজৰ চিত্ৰটো অনেক পৰিমাণে লুকাই ৰাখে। মানৱৰ উন্নতিৰ লগে লগে সমাজতো নানা ভৱহৰ নতুন সমস্যাই দেখা দিয়ে। ব্যক্তি বা দলৰ স্বাৰ্থও সেইদৰে পৰিবৰ্তিত হৈ থাকে। গতিকে সমাজৰ সকলো সমস্যা একে ধৰণে চিত্ৰিত নোহোৱাৰ যথেষ্ট কাৰণো আছে। অৰ্থনৈতিক আৰু ৰাজনৈতিক কাৰণত সময়ে সময়ে সকলোৱে সমাজৰ সমস্যাবোৰ উদাৰ দৃষ্টিৰে চাব নোৱাৰে। ইয়াৰ ফলতে কেতিয়াবা কেতিয়াবা সাহিত্য সমাজৰে প্ৰতিচ্ছবি নহৈ সমাজৰ সমস্যাৰদ্বাৰা উৎপন্ন সাহিত্যিকৰ ব্যক্তিগত উচ্ছ্বাস হয় মাথোন। এইদৰে মানৱজাতি সভ্যতাৰ জখলাত আগবঢ়াৰ লগে লগে এপিনে মানৱচৰিত্ৰ যেনেকৈ জটিল হৈ উঠিছে আনপিনে সাহিত্যৰ ব্যক্তিগত উচ্ছ্বাসৰ স্থানো ক্ৰমে বহল হৈ আহিব ধৰিছে।

এই ফালৰপৰা চালে সাহিত্য সমাজৰ ৰঙীণ প্ৰতিবিম্ব বুলিব পাৰি। সমাজৰ বাস্তৱ চিত্ৰই সাহিত্যিকৰ আধ্যাত্মিক সত্তাৰ লগত মিহলি হৈ সাহিত্যও নতুন ৰূপ পায়। সাহিত্যিকৰ অনুভূতিৰ পৰশত প্ৰত্যেক চিত্ৰ

বা ঘটনাই নৰজীৱন লাভে আৰু বাস্তৱ সত্যতকৈ হৃদয়গ্ৰাহী হৈ পৰে।

সমাজ সাহিত্যৰ বহল কৰ্মক্ষেত্ৰ

সাহিত্য, চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য, সংগীত আদিৰ মাজেদি বাস্তৱতাই এইদৰে নতুন ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰে। গতিকে দেখা যায় মানৱৰ চিন্তা-প্ৰসূত আন আন কিছুমান বিষয়ৰ নিচিনা সমাজ সাহিত্যৰো বিশাল কৰ্মক্ষেত্ৰ। প্ৰাচীন সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে সাহিত্যৰ ৰস-সৃষ্টি ক্ষমতাৰ ওপৰত ভৰ দিয়াৰপৰা পৰোক্ষভাৱে সমাজৰ প্ৰতিযেই বিশেষ চকু ৰখা দেখা যায়। বিভাব, অনুভাব, সঞ্চাৰী ভাৱ আদিৰে পৰিপুষ্ট নহ'লে ৰস-সৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। কোনো প্ৰাণী বা পদাৰ্থকে বিভাব বুলি গ্ৰহণ কৰিলেও তাৰপৰা প্ৰকৃত ৰসৰ সঞ্চাৰ হব নোৱাৰে— অন্ততঃ যেতিয়ালৈকে সেই বিভাবত প্ৰাণী বা পদাৰ্থৰ জ্ঞান থাকে। তেনে জ্ঞান থাকিলেও অৱশেষত তাৰপৰা এটা আনন্দৰ ভাব মনলৈ আহিব পাৰে কিন্তু সি ৰস নহয় ৰসাভাস। প্ৰকৃত মানৱচৰিত্ৰ বা মানৱচৰিত্ৰৰ সাময়িক ভ্ৰান্তিৰ মাজেদিহে ৰসসৃষ্টি সম্ভৱ হয়। গতিকে সাহিত্যৰ এই সংজ্ঞাৰ মূলতে মানৱসমাজৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে চকু ৰখা হৈছে। মানৱসমাজৰ বিশাল কৰ্মক্ষেত্ৰ নহলে সাহিত্য তিষ্ঠিবই নোৱাৰে বুলি কলেও অত্যুক্তি কৰা নহয়। কেনেবাকৈ পাৰিলেও মানুহৰ ওপৰত সেই সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ তেনেই নগণ্য হব আৰু সাহিত্যৰ কাৰ্যকৰী শক্তিও লোপ পাব। মানৱীয় উপাদান-ৰহিত সাহিত্য অন্তঃসাৰ-শূন্য আৰু মানুহক আনন্দ দিবলৈ, উদগাৰবলৈ, পথ দেখুৱাবলৈ সি অপাৰগ।

সাহিত্য আৰু সমাজৰ এই ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধৰপৰা পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ ওপৰত বিস্তাৰ কৰা প্ৰভাৱ ভালকৈ চকুত পৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা সমাজৰ অভিৰুচি অনুসৰি সাহিত্য সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে সাহিত্য নিম্ন স্তৰলৈ নামি যায়। নানান কাৰণত সমাজৰ ৰুচি পৰিবৰ্তিত হয়। সাহিত্যিকে সমাজৰ সুৰুচি-কুৰুচিৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ সাহিত্য সৃষ্টি কৰে; কিন্তু সাহিত্যিকৰ সূক্ষ্ম দৃষ্টি নাথাকিলে সেই সাহিত্যত মৌলিকতাৰ অভাৱ সুস্পষ্টৰূপে প্ৰতীয়মান হয়। সাৰ্বজনীন ভাৱৰ

অভাৱ থকা গতিকে এনে ধৱণৰ সাহিত্যৰ মাজেদি সেই যুগৰ সামাজিক অৱস্থাৰ জ্ঞান লভিবলৈ সুচল হয় সঁচা; কিন্তু যিবোৰ গুণৰ অধিকাৰী হলে সাহিত্য যুগমীয়া হয় সেইবোৰৰ সৱহ ভাগ তাত নাথাকে। লাহে লাহে সমাজৰ মাজৰ-পৰাই খ্যাতনামা সংস্কাৰক ওলাই এনে সাহিত্যৰ সমাদৰ কমাই দিয়ে আৰু লগে-লগে সমাজৰো আবৰ্জনা দূৰ কৰে। সাহিত্যৰ সকলো ঠালতে সমাজৰ এনে প্ৰভাৱ পৰিৰ পাৱে; কিন্তু সেই প্ৰভাৱ বিশেষকৈ চকুত পৰে গল্প, উপন্যাস আৰু নাটকবোৰত। সপ্তদশ শতিকাৰ শেষ ভাগত ইংৰাজী সাহিত্যৰ ওপৰত এনে এটি প্ৰভাৱ পৰিছিল কিন্তু পৰৱৰ্তী-যুগৰ লেখকসকলৰ যত্নত সি আঁতৰি যাবলৈ বেছি দিন নালাগিল। অসমীয়া সাহিত্যৰ কোনো যুগতেই এনে এটি প্ৰভাৱে সাহিত্যৰ গতি পৰিবৰ্তন কৰি দিয়া বুলি কব নোৱাৰি।

সাহিত্য আৰু সমাজৰ ওপৰত পৰস্পৰ প্ৰভাৱ

সমাজৰ এজন ব্যক্তি হিচাবে ওপৰত উল্লেখ কৰা ধৱণৰ প্ৰভাৱ লেখকৰ ওপৰত নপৰাকৈ নাথাকে। ব্যক্তিৰ আচাৰ, ব্যৱহাৰ, চিন্তা, ভাৱনা অনেক পৰিমাণে সমাজৰদ্বাৰা নিয়ন্ত্রিত হয়। কিন্তু আনহাতে সমাজৰ ৰীতি-নীতি পৰিবৰ্তনৰ ক্ষমতাও ব্যক্তিৰ অন্তৰতে লুকাই থাকে। সৱহ ভাগতেই পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাই ব্যক্তিৰ কাৰ্য-কলাপৰ গতি নিৰূপণ কৰিলেও নতুন আবেষ্টনীৰ সৃজন-ক্ষমতাও ব্যক্তিৰ গাতেই আছে। ব্যক্তিৰ এই দ্বিধা-বিভক্তিত সত্তাৰ কাৰণে সি আনৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈও আনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। সাহিত্যৰ ক্ষেত্রতো সেইবাৰে আমি বহলভাৱে দুই শ্রেণীৰ লেখক দেখিবলৈ পাওঁ। এক শ্রেণীয়ে নিজা বৈশিষ্টৰলৈ আওকাণ কৰি সমাজৰ ৰুচিৰ অনুকূলে সাহিত্য সৃষ্টি কৰে। আন শ্রেণীয়ে নিজৰ সাহস, মৌলিকতা আৰু উদাৱতাৰদ্বাৰা নিজৰ লেখাত অভিনৱত্ব প্ৰকাশ কৰে, লগতে সমাজৰো গতি নিৰূপণ কৰে। এওঁলোকেই যুগ-প্ৰৱৰ্তক সাহিত্যিক। দেশে

যুগ-প্ৰৱৰ্তক সাহিত্যিক

দেশে এনে যুগ-প্ৰৱৰ্তক সাহিত্যিক আৰু দাৰ্শনিকৰ অভিনৱ আলোচনাৰদ্বাৰা সমাজ প্ৰভাৱান্বিত হোৱা দৃষ্টান্ত প্ৰচুৰ পোৱা যায়। চীন দেশৰ আদি গুৰু কন্‌ফুচিয়াচৰ লেখাৰ প্ৰভাৱে চীনাবিলাকক খৃঃ পূঃ ৫০০ বছৰৰ আগেয়ে এটা সংগঠিত জাতিত পৰিণত কৰিছিল। ইংৰাজী সাহিত্যত এডিছন্ আৰু ষ্টীল (Addison & Steel) [২] আদি লেখকসকলৰ ব্যংগ আৰু সৰল ৰচনাই অষ্টাদশ শতিকাৰ ইংলণ্ডৰ সমাজৰ দোষবোৰ আঁতৰাবলৈ যত্নপৰ হৈছিল আৰু বহু পৰিমাণে কৃতকাৰ্যও হৈছিল। জাৰ্মান সাহিত্যিক আৰু দাৰ্শনিক গেটে আৰু নীৎচেৰ (Goethe, Nietzsche) সেই সেই সময়ৰ জাৰ্মান সমাজৰ ওপৰত বিস্তাৰ কৰা প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰিলে ভালকৈ চকুত পৰে। আমাৰ নিজৰ সাহিত্যতো বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ লেখাই অসমৰ সমাজ-সংস্কাৰত কিমান সহায় কৰিছিল তাক সহজে বুজিব পাৰি। ইয়াৰ উপৰিও সিদিনাৰ হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা নাইবা আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ অনুজ্জ্বল সাহিত্য-প্ৰতিভায়ো অসমীয়া সমাজৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ নকৰাকৈ থকা নাই। আমাৰ মাজৰপৰা কেইবছৰমান আগতে আঁতৰি যোৱা বেজবৰুৱাৰ ব্যংগ ৰচনায়ো ন ন লেখকৰ বাবে নানান সমলৰ সংকেত দি গৈছে।

প্ৰত্যেক জাতিৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীতেই এনে ধৰণৰ উদাহৰণ পাবলৈ টান নহয়। দেশে দেশে, সময়ে সময়ে এনে যুগ-প্ৰবৰ্তক সাহিত্যিক ওলাই সাহিত্যৰ গতি পৰিবৰ্তন কৰে আৰু সাহিত্যৰ উন্নতিৰ লগে লগে সমাজো ৰুচি-সম্পন্ন হৈ উঠে। কিন্তু এনে শক্তিমন্ত লোকৰ

---

২. "The court had been vitiated by Charles II and immorality had become nothing else than a fashionable cant with a stock of ideas and shibboleths which are reflected in the artificialities and indecencies of the Restoration comedies. ..... It was into such a world that Steel and Addison brought their urbane wisdom, their reconciling wit, and their gospel of decency, kindliness and right reason."

Drinkwater : *The Outline of Liteature*]

342175/A

তিৰোধান হোৱাৰ পিছত দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ লেখকসকলে সমাজক পথ দেখুৱাবলৈ অপাৰগ হয়। এওঁলোকৰ লেখাত অনুকৰণপ্ৰিয়তাৰ চিন, কল্পনাৰ দৈন্য আৰু স্বাধীন দৃষ্টিভংগীৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। ফলত নিম্ন স্তৰৰ সাহিত্যই সমাজত দেখা দিয়ে আৰু এনে সাহিত্যৰ সংস্পৰ্শত অহাৰ বাবে সমাজৰো অভিৰুচি কেৱে গম নোপোৱাকৈয়ে উদ্‌ভ্ৰান্ত হৈ আহিবলৈ ধৰে। তেতিয়া দুনাই নতুন সংস্কাৰকৰ আৱশ্যক হয়।

সমাজ গতিশীল। এই কাৰণে যুগে যুগে নানা তৰহৰ নতুন সমস্যা সমাজৰ সমুখত দেখা দিয়েহি। কেতিয়াবা কেতিয়াৰা এইবোৰে সমাজক এনেকৈ জুমুৰি দি ধৰে যে অনেক চিন্তাশীল লোকে মনেৰে তেনে সমাজৰ সংশ্ৰৱ পৰিত্যাগ কৰি কল্পনাৰ মাজত সকলোকে পাহৰিব খোজে। আন কিছুমানে মানৱ-জাতিৰ ওপৰত আস্থা হেৰুৱাই প্ৰকাশ্যে মানৱবিদ্বেষ প্ৰচাৰ কৰে। এওঁলোকৰ প্ৰতি সংসাৰ জ্বালা-যন্ত্ৰণাৰে পূৰ্ণ। এনে হলাহলপূৰ্ণ সংসাৰৰ তুলনাত এটি চৰাইৰ মধুৰ সংগীত অকল মনোৰমেই নহয়, খন্তেকৰ বাবে হলেও ই গোটেই পৃথিৱীকে এখনি স্বৰ্গ-ৰাজ্যত পৰিণত কৰিবলৈ সক্ষম।[৩] লেখকৰ অনুভূতি প্ৰবল হলে কোনো কোনো সময়ত ইয়েই তেওঁক বাস্তৱতাৰপৰা আঁতৰলৈ টানি নিয়ে। গতিকে ঠায়ে ঠায়ে এনে লেখাত অতিৰঞ্জনৰ চিনো দেখিবলৈ পোৱা যায়। অসমীয়া সাহিত্যতো এনে দৃষ্টিকোণ আছে। জীৱনৰ তিক্ত অভিজ্ঞতা আৰু ব্যৰ্থতাৰ অন্তত আমাৰ লেখকসকলেও কোনো কোনো সময়ত এখনি স্বৰচিত কল্পিত লোকলৈ উৰা মাৰে—মনত আশা কৰে হয়তো এই লোকৰ শান্তিৰ শীতল পৰশে পৰিশ্ৰান্ত মন-প্ৰাণকো সুস্থ কৰিব।

পলায়নবাদ

"নালাগে পাৰ্থিব সুখ
নকৰোঁ অকণো দুখ
তোমাৰ লগতে উৰি যাওঁ বিহংগিনী
বইছে সদায় য'ত প্ৰেম মন্দাকিনী॥" [ৰঘুনাথ চৌধাৰী]

---

৩. "O blessed bird, the earth we pace
Again appears to be
An unsubstantial fairy place
That is fit home for thee." [*Wordsworth*]

যুগে যুগে মানৱ-সমাজত স্বাৰ্থ, আদৰ্শ, ধৰ্ম আদি নানান কাৰণত নানা ধৰণৰ সংঘাত উপস্থিত হয়। ইয়াৰ ফলত আগৰেপৰা প্ৰভুত্ব কৰি অহা কোনো এদল মানুহক তলপেলাই আন এটি দল লাহে লাহে শক্তিশালী হৈ উঠে। তেতিয়া সমাজত আগৰেপৰা প্ৰচলিত আদৰ্শৰ আদৰ কমি আহে আৰু লাহে লাহে নতুন দলৰ আদৰ্শ সমাজত শিপাই আহিবলৈ ধৰে। সমাজৰ আদৰ্শৰ পৰিবৰ্তনৰ লগে লগে সাহিত্যিকৰ দৃষ্টিভংগীৰো লাহে লাহে পৰিবৰ্তন হয়। নতুন যুগত নতুন ধৰণৰ সাহিত্যৰ সৃষ্টি আৰু সমাদৰ বাঢ়ি আহে। প্ৰায় ডেৰশমান বছৰৰ আগৰেপৰা পাশ্চাত্য দেশত কালকাৰখানাৰ বহল প্ৰচলনৰ লগে লগে সেই দেশবোৰৰ সমাজত কল্পনা কৰিব নোৱৰা নানান নতুন সমস্যাই দেখা দিলে। এইবোৰৰ সমাধানৰ অৰ্থে এপিনে ৰাজনীতি আৰু অৰ্থনীতিবিদ্ পণ্ডিতসকলে যেনেকৈ যত্নপৰ হ'ল; আনপিনে সাহিত্যিকসকলেও সম্পূৰ্ণ সুকীয়া ধৰণে সেইবোৰৰ আলোচনাত গভীৰ অনুৰাগ দেখুৱাব ধৰিলে। সমস্যা দাঙি ধৰি নাইবা তাৰ সমাধানৰ সংকেত দি নতুন ধৰণৰ সাহিত্যৰ প্ৰচলন হবলৈ ধৰিলে। লেখকসকলে ভাব-প্ৰবণতা পিছলৈ ঠেলি সমালোচনাৰ চোকা চকুৰে এইবোৰ সমস্যাৰ সম্মুখীন হ'ল। ফলত সাহিত্যৰ বাহ্যিক ৰূপ পৰিবৰ্তিত হ'ল। গতানুগতিক বিষয়-নিৰ্বাচন, তাৰ বিন্যাস আদিত যথেষ্ট স্বাতন্ত্ৰ্য পৰিলক্ষিত হ'ল। কিছুমান চলিত ৰীতিৰ বিৰুদ্ধে প্ৰকাশ্যে বিদ্ৰোহী হৈ উঠিল। প্ৰকৃতিৰ ঐশ্বৰ্য-সম্পদৰ অধিকাৰী হৈয়ো মানুহে মনৰ ধৈর্য হেৰুৱাই পেলালে। সমাজত এটি অস্থিৰতাৰ চিন, এটি অপৰিতৃপ্তিৰ আবেগ স্পৃষ্ট হৈ উঠিল। লগতে সাহিত্যৰ মাজেদিও সেই অপৰিতৃপ্তি আৰু অশান্তিৰ আবেগ প্ৰকাশ পালে। সমাজ আৰু সাহিত্যৰপৰা এই অশান্তি আৰু অস্থিৰতা দূৰ কৰিবৰ কাৰণে সংস্কাৰকৰ আৱশ্যকতা সৰহ ভাগেই উপলব্ধি কৰিব ধৰিলে।

সাহিত্যৰ ওপৰত সমাজৰ আদৰ্শৰ ছাপ

বিস্তু সাহিত্যতেই হওক বা আন ক্ষেত্রতেই হওক মানৱ-সমাজত কোনো সংস্কাৰেই ধূমকেতুৰ দৰে হঠাৎ আবির্ভাৱ হব নোৱাৰে।

পৰিবর্তনৰ মাজত সার্বজনীনত্ব

মানুহৰ সকলোবোৰ কার্যকলাপৰ মাজেদি এটি অখণ্ড সোঁতত বৈ আছে। কোনো মত বা আদর্শৰ পৰিবর্তনৰ কাৰণ অনুসন্ধান কৰিব লাগিলে এই অখণ্ডনীয় সোঁতেৰে আগুৱাই যাব লাগিব। তেতিয়া দেখিবলৈ পোৱা যাব যে কোনো আদর্শৰ পৰিবর্তন একে দিনাই অহা নাই; বিস্তু গছৰ পুলি এটা বাঢ়ি অহাৰ নিচিনাকৈ এই পৰিবর্তনৰ গজালিটো লাহে লাহে শিপাই আহিছে। সাহিত্যৰ সংস্কাৰো এনেকৈয়ে আহি সি কিছুদিন একাধিপত্য ৰাজত্ব বিস্তাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। পিছত পৰিবর্তনশীল জগতৰ নিয়ম অনুসৰি এই সংস্কৃত মতৰে হয়তো পুনৰ সংস্কাৰ হয় আৰু পুৰণিৰ ঠাই নতুনে অধিকাৰ কৰেহি। এইদৰে সমাজৰ পৰিবর্তনৰ লগে লগে সাহিত্যৰো পৰিবর্তন ঘটে। কিন্তু এনে পৰিবর্তন সদায় হৈ থাকিলেও সাহিত্যত সার্বজনীনত্ব নাই বুলি কব নোৱাৰি। দেশকালৰ ব্যৱধান আৰু নানান বৈচিত্র্যৰ মাজতো মানৱ-জাতিৰ ভিতৰত একত্বৰ সূত্র আছে। সাহিত্যত সাধাৰণীকৃত ভাবৰহে স্থান আছে বুলি তাৰ চিত্রই কেৱল এটি বিশেষ সময়ৰ সাক্ষ্য দিলেও তাত সার্বজনীন ভাৱৰ অভাৱ নহয়। ক্রমবর্ধমান সমাজৰ আৱশ্যকতা অনুসাৰে সাহিত্যৰ মাজেদি ভিন্ ভিন্ সময়ত সমাজৰ ভিন্ ভিন্ আদর্শ বা অংশই লেখক, পাঠক দুয়োৰে আদৰণীয় হৈ উঠে মাথোন। যুগে যুগে সাহিত্যিকৰ দৃষ্টি বিৰাট মানৱসমাজৰ কোনো বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রৰ ওপৰত পৰে।

সমাজৰ আৱশ্যকতা অনুসৰি ভিন্ ভিন্ সময়ত লেখকৰ ভিন্ ভিন্ দৃষ্টিভংগীৰ আৰু ৰচনা-নীতিৰ আৱশ্যক হয়। দকৈ ভাবি নোচোৱাকৈ বহুতে এই সামান্য পৰিবর্তনখিনিয়ে সাহিত্যৰ অৱনতি অনা বুলি ততাতৈয়াকৈ সিদ্ধান্তত উপনীত হয় আৰু প্রাচীন বস্তু-নির্বাচন-কৌশল

আৰু ৰচনা-ৰীতিকেই খামুচি ধৰি থাকিব খোজে। এনে এদল লোকৰ প্ৰভাৱৰপৰা সাহিত্যত সঘন পৰিবৰ্তন আহিব নোৱাৰে।

পৰিবৰ্তিত দৃষ্টিকোণ আৰু ৰচনাৰীতি

গতিকে এনে এক শ্ৰেণীৰ লোকৰো মুঠেই আৱশ্যক নাই বুলি উলাই কৰিব নোৱাৰি, কিয়নো সঘন পৰিবৰ্তন কেতিয়াবা সাহিত্য আৰু সমাজৰ প্ৰতি অনিষ্টকৰ হব পাৰে। কিন্তু জগতৰ পৰিবৰ্তনশীল ৰীতিৰ কাৰণেই এনে পৰিবৰ্তন অপৰিহাৰ্য। এই পৰিবৰ্তনৰ গতি আগৰ দিনত অতি ধীৰ আছিল বাবে সি সহজতে লোকৰ চকুত পৰা নাছিল। কিন্তু বিজ্ঞানৰ ন ন আৱিষ্কাৰৰ ফলত এতিয়া যেনেকৈ স্থান আৰু কালৰ দূৰত্ব আঁতৰি গৈছে, সমাজৰ পৰিবৰ্তনো সেইদৰে ক্ষিপ্ৰ গতিত সাধিত হব ধৰিছে। কিন্তু পৰিবৰ্তন বুলিলেই আমি এটা অতীত বুজোঁ। এই অতীতক একেবাৰেই পাহৰি যোৱা অসম্ভৱ। অতীত এৰি দিলে বৰ্তমানৰেই বা স্থিতি ক'ত? আচলতে অতীতৰ বুকুৰ স্তন্যৰেহে বৰ্তমানে গা কৰিছে। অতীতৰ সংস্কৃতিৰ ওপৰত ভৰ দিয়েইহে সমাজ আগুৱাই যাব পাৰিছে। যি জাতিৰ অতীত নাই, তাৰ অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিবৰ ভাল ক্ষেত্ৰও নাই।[৪]

অৱশ্যে অকল অতীত-মাধুৰীৰ কল্পনাতে বৰ্তমান পাহৰি যোৱাটো জাতিৰ নিষ্ক্ৰিয়তাৰ পৰিচায়ক। উন্নতিৰ পথত আগুৱা সক্ৰিয়, শক্তিমন্ত জাতিয়ে অতীতৰপৰা লাভ কৰে অনুপ্ৰেৰণা। তাৰেই সহায়ত সেই জাতিয়ে নতুনৰ সৃষ্টিৰ পিছত সকলো শক্তি নিয়োগ কৰে। আজিৰ যুগত মাধৱ কন্দলি বা শ্ৰীধৰ কন্দলিৰ দিনৰ দৃষ্টিকোণ আৰু ৰচনাৰীতিৰ

---

৪. "Yet the past is ever with us and all that we are and that we have, come from the past. We are the products and we live immersed in it. Not to understand it and feel it as something living within us is not to understand the present. To combine it with the present and extend it to the future, to break from it where it cannot be so united, to make of all this the pulsating and vibrating material for thought and action—that is life."

[*Jawharlal Nehru : The Discovery of India*]

অৱতাৰণা কৰাৰ কোনো আৱশ্যক নকৰে আৰু কৰিলেও সি যে আধুনিক সমাজৰ প্ৰতি উপযোগী হব তাক বিশ্বাস কৰা টান। ঠিক সেই ৰকমে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ দিনৰ সাহিত্য বা জোনাকী যুগৰ সাহিত্যৰ আদৰ্শ আগত ৰাখি আধুনিক সাহিত্যৰ সমালোচনা নিষ্প্ৰয়োজন। জোনাকী যুগৰ সমাজৰ পৰিস্থিতিৰপৰা আজিৰ সমাজ ভালেমান আঁতৰি আহিছে। কিন্তু সেই বুলি "অতীত মৰিল গ'ল, তাৰ কথা অন্ত হ'ল" বুলি আগৰ চহকী সাহিত্য-ভঁৰালৰ পিনে পিঠি দি নতুনৰ অৱতাৰণা হব নোৱাৰে। পুৰণি পটভূমিৰ ওপৰত নতুনৰ প্ৰতিষ্ঠা হলেহে সি সুদৃঢ় হয়। প্ৰাচীন লেখকসকলৰ ভাষাগত আৰু ভাবগত বৈশিষ্ট্য আমাৰ অমূল্য সম্পদ। জোনাকী যুগৰ সাহিত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশ হোৱা সৰল আৰু পোন বচনভংগীৰ সহায়ত আধুনিক অনেক বিষয়ৰ আলোচনা সহজ হয়। এনে বচনাৰীতিৰ আদৰ সেইবাবে থাকিব লাগে। বলেৰে তাক আঁতৰাবলৈ চেষ্টা কৰিলেও সি হয়তো আঁতৰি নাযাব।

অসমীয়া সাহিত্যৰ অতীত বুৰঞ্জী গৌৰৱময়। কিন্তু ইংৰাজ আমোলৰ প্ৰথম ছোৱাত তাৰ ওপৰেদি যি ধুমুহা বাগৰি গৈছে, সিয়েই সেই সাহিত্যৰ ধাৰাবাহিক ক্ৰমোন্নতিৰ পথত প্ৰধান অন্তৰায় ৰূপে থিয় দিছে। সেইবাবে অসমীয়া সাহিত্য একে দিনাই উচ্চ স্তৰলৈ উন্নীত নহবও পাৰে। সাধাৰণতে উন্নত সমাজত উচ্চ সাহিত্যৰ প্ৰচলন হয়। আধুনিক ৰুচ আৰু আমেৰিকাৰ সাহিত্যলৈ মন কৰিলে এইটো প্ৰমাণিত হৈ পৰে। নানান কল-কাৰখানাৰ প্ৰভাৱত আমেৰিকাৰ সমাজৰ পৰিবৰ্তনৰ চিত্ৰ কেইবাজনো আমেৰিকান লেখকৰ লেখাত স্পষ্ট হৈ উঠিছে।[৫] ৰুছিয়াৰ সাম্যবাদৰ প্ৰবল আন্দোলনৰ প্ৰভাৱ সেই দেশৰ লেখকসকলৰ পুথিৰ পাতে পাতে পোৱা যায়।[৬] এই নিয়ম অনুসৰি আমাৰ নিজৰ সমস্যাবোৰেইহে আমাৰ সাহিত্যৰ

দেশজ বৈশিষ্ট্যৰ দ্বাৰা সাহিত্যৰ পুষ্টি

5. *Sinclair Lewis, Hamlin Garland.*

6. *Gorki*

মাজেদি প্ৰকাশিত হব বুলি আশা কৰা যায়। কেতিয়াবা অৱশ্যে যান-বাহনৰ সুচল, সুবিধাৰ বাবে, আন সমাজৰ প্ৰভাৱো কিছু পৰিমাণে আমাৰ মাজলৈ আহিব পাৰে, কিন্তু এনেবোৰ প্ৰভাৱৰদ্বাৰাই আমাৰ সাহিত্যৰ সমৃদ্ধি আহিব বুলি অনুমান কৰাৰ একো যুক্তি নাই। সাহিত্য সমাজৰ দাপোণ। ইয়াৰ পুষ্টি সাধিত হব পাৰে অকল দেশজ বৈশিষ্ট্যৰ-দ্বাৰাহে। সমাজৰ অভিজ্ঞতাৰ ক্ষেত্ৰ বহল নহলে, আৰু ব্যক্তি উৎসাহ উদ্দীপনাপূৰ্ণ নহলে এই বৈশিষ্ট্য বুলিবৰ একো নাথাকে। গতানুগতিক জীৱনযাত্ৰাৰ মাজত বৈচিত্ৰ্য নাই, তন্দ্ৰালস জাতিৰ আবেষ্টনী পৰিবৰ্তনৰ ক্ষমতা নাই। বিদেশীয় শাসন আৰু শোষণৰে নিষ্পেষিত ভাৰতবাসীৰ বাজহাড় ভাঙিবৰ উপক্ৰম হৈছিল। কিন্তু স্বাধীনতা-লাভৰ উৎসাহে ভাৰতক আশাবাদী কৰি তুলিছে। অসমীয়া জাতিৰ মাজতো নিষ্ক্ৰিয়-তাৰ অবসাদৰ পৰিবৰ্তে সক্ৰিয়তাৰ সবল বিশ্বাস উদিত হৈছে। আশা কৰা যায় নতুন সামাজিক অৱস্থাই ন ন লেখকক নানান সমল যোগাৰ আৰু শাসনযন্ত্ৰৰ হেঁচাত তল পৰি থকা অনেক নতুন ভাব সাহিত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশ হব।

শব্দশক্তি

শব্দ কি এনে এটা প্রশ্ন প্রথম দৃষ্টিত তেনেই অবান্তৰ যেন লাগিলেও সংস্কৃত ব্যাকৰণ-দর্শন প্রভৃতি গ্রন্থত ইয়াৰ পুংখানুপুংখ আলোচনা আছে।

শব্দৰ স্ফোট

অলংকাৰ শাস্ত্রৰ ফালৰপৰা এনে আলোচনাত প্রবৃত্ত হোৱাৰ আৱশ্যকতা নাই। শব্দৰ দুটা ভাগ—এটা স্ফোট বা ধ্বনি আৰু আনটো ই প্রকাশ কৰিব পৰা অর্থ। এটা শব্দ উচ্চাৰণ কৰোঁতে মুখ-বিবৰত যি ধ্বনিৰ উৎপন্ন হয় সেয়েই স্ফোট। 'গৰু' বুলি এটা শব্দ উচ্চাৰণ কৰিলে মুখ-বিবৰৰপৰা যি ধ্বনি উচ্চাৰিত হয় সেই ধ্বনি আনৰ কর্ণগোচৰ হ'লে এটা চতুষ্পদী জন্তুৰ ধাৰণা মনলৈ আহে। ধ্বনিয়ে শব্দটো প্রকাশ কৰে আৰু এনে প্রকাশৰ লগে লগে অর্থবোধ হয়। প্রশ্ন উঠিব পাৰে যে এটা শব্দ উচ্চাৰণ কৰোঁতে যি ধ্বনি মুখৰপৰা ওলায় সেই ধ্বনি কেইবাটাও ধ্বনিৰ সমষ্টি মাথোন। গৰু গ+অ+ৰ+উ এই চাৰিটা বিভিন্ন ধ্বনিৰ সমষ্টি। ভর্তৃহৰিয়ে কয় যে এনে বিভিন্ন ধ্বনিৰ সমষ্টি হ'লেও স্ফোটৰ মাজত এটা ঐক্য আছে, গতিকে ইয়াত স্ফোট এটাই। এই ফালৰপৰা শব্দৰ এটা ঐক্য আছে। যদিও কেইবাটাও আখৰ সংযুক্ত হোৱাৰ ফলতহে এটা শব্দৰ গঠন হয় তথাপি শব্দ এটাই আৰু ই অবিভক্ত।

বাক্য হ'ল শব্দৰ সমষ্টি আৰু ই এটা সম্পূর্ণ অর্থ প্রকাশ কৰে। বিশ্বনাথৰ মতে যোগ্যতা, আকাংক্ষা আৰু আসক্তিযুক্ত পদ-সমষ্টিয়ে বাক্য।[১] পদবোৰে ইটোৱে সিটোৰ লগত মিলিত হৈ অর্থৰ পৰস্পৰ সম্বন্ধত বাধা নিদিলে বুজিব লাগিব যে সেইবোৰ পদৰ বাক্যটোত মিলিত হবৰ যোগ্যতা আছে। পাৰস্পৰিক অর্থবোধত ব্যাঘাত জন্মোৱা

---

১. বাক্যং স্যাৎ যোগ্যতাকাংক্ষাসক্তিযুক্ত পদোচ্চয়ঃ।

বাক্যৰ যোগ্যতা

পদৰ কোনো এটা বাক্যৰ অংগীভূত হোৱাৰ যোগ্যতা নাই। অৰ্থৰ অন্বয় নথকা পদবোৰক বাক্য বুলি স্বীকাৰ কৰা নাযায়। কিয়নো তেতিয়া "মুখেৰে শুনিছে" এনে শব্দ-সমষ্টিও বাক্য বুলি গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। আচলতে এইটো এটা বাক্য হব নোৱাৰে কাৰণ ইযাত 'মুখেৰে' আৰু 'শুনিছে' পদ দুটাই অৰ্থবোধত বাধা জন্মোৱাৰ কাৰণে দুয়োটাৰে বাক্যটোত মিলিত হোৱাৰ যোগ্যতা নাই।

আকাংক্ষা হ'ল শ্ৰোতাৰ আগ্ৰহ। এটা পদ শুনাৰ পিছত আনটো পদৰ লগত তাৰ কেনেভাৱে অন্বয় হৈছে তাক জনাৰ আগ্ৰহ সকলোৱে

আকাংক্ষা

আছে। এটা বাক্যৰ একাংশ শুনিলে আকাংক্ষা হৈ থাকে অসম্পূৰ্ণ। যদি এটা বাক্য আৰম্ভ কৰোঁ, "লৰা-টোৱে এতিয়া—" আৰু বাক্যটো শেষ নকৰোঁ তেন্তে স্বাভাৱিকতে আমাৰ মনত আকাংক্ষা জন্মে সি কি কৰিছে তাক জানিবলৈ, কিন্তু যেতিয়া কোৱা হয় "ল'ৰাটোৱে এতিয়া পাঠ পঢ়িছে।" তেতিয়া বাক্যটোৰে সম্পূৰ্ণ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাত আমাৰ আগ্ৰহ অসম্পূৰ্ণ হৈ নাথাকে। পদৰপৰা পদান্তৰৰ অৰ্থ বুজাৰ অভিলাষৰ অভাৱ নোহোৱাই আকাংক্ষাৰ লক্ষণ। আকাংক্ষাশূন্য পদ সমষ্টিৰ বাক্য বুলি পৰিগণিত হোৱাৰ যোগ্যতা নাই। "গৰু, ঘোঁৰা, মানুহ, হাতী" আদি পদসমষ্টি আকাংক্ষা-বৰ্জিত। এনে শব্দ সংযোজনা বাক্য হব নোৱাৰে।

আসত্তি হ'ল পদৰ ওচৰা-ওচৰি সম্বন্ধ। যদি আমি দেৱদত্ত উচ্চাৰণ কৰি বৈ যাওঁ আৰু এঘণ্টা পিছত "গৈছে" বুলি কওঁ তেন্তে

আসত্তি

পদ-উচ্চাৰণৰ দূৰত্বৰ ফলত এই বাক্যই অৰ্থবোধ জন্মাব নোৱাৰে। অৰ্থবোধ জন্মাবলৈ যোগ্যতা আৰু আকাংক্ষাযুক্ত পদবোৰ ওচৰা-ওচৰি হৈ থাকিব লাগে। আমি এটা বাক্যৰ অৰ্থ খণ্ড-খণ্ডকৈ বুজোঁ। বাক্যৰ আটাইকেইটা পদৰ অৰ্থই লগ লাগি এটা অখণ্ড অৰ্থ বুজাবলৈ সক্ষম হয়। ভৰ্তৃহৰিয়ে

কোৱাৰ দৰে বাক্যৰ পদসমূহৰ সুকীয়া সুকীয়া অর্থ থাকিলেও এইবোৰ বাক্যত অন্বিত হলে পদৰ খণ্ডিত অর্থবোৰ বাক্যৰ একক অর্থবোধক মাথোন হয়। গতিকে বাক্যৰ একক অর্থবোধৰ কাৰণে পদব্যৱহাৰৰ মাজত কাল বা আন কোনো ব্যৱধান থাকিব নোৱাৰে আৰু তেনে ব্যৱধান থাকিলে বাক্যৰ অখণ্ড অর্থবোধ সম্ভৱ নহয়। বাক্য হ'ল ওচৰা-ওচৰিকৈ বহুৱা কিছুমান পদৰ সমষ্টি, যি পদবোৰৰ পৰস্পৰৰ অন্বয়ৰ ফলত এটা অখণ্ড অর্থ প্রকাশিত হয়। এনে অখণ্ড অর্থ প্রকাশৰ কাৰণে পদবোৰ যোগ্যতা, আকাংক্ষা আৰু আসত্তিযুক্ত হব লাগিব।

শব্দবোৰ লগ লাগি পৰস্পৰে অন্বিত হলে যেনেকৈ বাক্য হয়, বাক্যবোৰে পৰস্পৰে লগ লাগি অর্থৰ সংগতি স্থাপন কৰিলে তেনেকৈ মহাবাক্য হয়। বাক্যৰ সমূহেই মহাবাক্য। তন্ত্রবার্তিকত কৈছে, "যদিও প্রত্যেক বাক্যৰ অর্থবোধৰ পাছত আকাংক্ষাৰ বিৰাম হয় আৰু প্রয়োজনো নোহোৱা হয় তথাপি অংগাংগি ভাবৰ প্রয়োজনত বহুত বাক্য লগ লাগি আকৌ এটা মহাবাক্যত পৰিণত হয়।[২] অর্থবোধৰ কাৰণে বাক্যত যেনেকৈ পদ-সংগতিৰ আৱশ্যক হয়, বাক্যৰ ৰসবোধৰ কাৰণে তেনেকৈ বাক্য সংগতিৰ প্রয়োজন। যোগ্যতা, আকাংক্ষা, আসত্তিযুক্ত বাক্যসমূহেহে পাৰস্পৰিক সংলগ্ন অর্থবোধ জন্মাবলৈ সমর্থ। পাৰস্পৰিক সম্বন্ধেৰে নিবদ্ধ নোহোৱা বাক্য-সংযোগৰদ্বাৰা অখণ্ড অভিজ্ঞতাৰ ৰূপায়ণ হব নোৱাৰে। গতিকে মহাকাব্যৰ মাজত যুক্তিসমর্থিত পাৰস্পৰিক সংযোগ অপৰিহার্য।

সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে শব্দৰ তিনিটা অর্থবোধক শক্তি স্বীকাৰ কৰিছে। শব্দশক্তি সম্বন্ধে ব্যাকৰণ, ন্যায়, মীমাংসা প্রভৃতি শাস্ত্রত বহল যুক্তি-তর্কৰ অবতাৰণা কৰা হৈছে, কিন্তু কাব্যানুশীলনকাৰী লোকৰ দৃষ্টিত এনেবোৰ যুক্তি তর্কৰ মাজত সোমাই পৰাৰ

শব্দশক্তি

২. স্বার্থবোধসমাপ্তানামঙ্গাঙ্গিত্বব্যপেক্ষয়া।
বাক্যানামেকবাক্যত্বং পুনঃ সংহত্য জায়তে॥

কোনো আৱশ্যকতা নাই। আলংকাৰিকসকলৰ সৰহ ভাগে শব্দৰ অভিধা, লক্ষণা আৰু ব্যঞ্জনা—এই তিনিটা শক্তিৰ আলোচনা প্ৰয়োজনীয় বুলি বিবেচনা কৰিছে। কিয়নো শব্দৰ এই তিনিটা শক্তিৰ বিষয়ে সাধাৰণভাৱে নাজানিলে কাব্য-সৌন্দৰ্য উপলব্ধি অসম্পূৰ্ণ হয়।

শব্দৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান শক্তি হ'ল অভিধা শক্তি। এই শক্তিয়ে শব্দৰ সাংকেতিক অর্থ বুজায়। শব্দৰ এই শক্তি মুখ্য শক্তি। আমাৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনত এনে সাংকেতিক অর্থবেই প্ৰাধান্য। সংকেত হ'ল কোনো এটা বস্তু বা গুণৰ শাব্দিক ৰূপ। এজন মানুহক যদি কোৱা হয় "গৰুটো আন", তেন্তে মানুহজনে গৰুটোহে আনিব, ছাগলী এটা নানে। গতিকে গৰু শব্দটো এটা বিশেষ চতুষ্পদী জন্তুৰ সাংকেতিক চিহ্ন মাত্ৰ। পৰম্পৰাগত ৰীতি আৰু ব্যক্তিগত অভ্যাসৰ বলত গৰু শব্দটো উচ্চাৰিহ হোৱাৰ লগে লগে চতুষ্পদী জন্তু-বিশেষৰ ধাৰণা আমাৰ মনলৈ আহে। এনে ধাৰণা প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষমতাকে শব্দৰ অভিধা শক্তি বোলা হৈছে। অভিধা শক্তি আৰু অর্থৰ মাজত থকা সাক্ষাৎ সম্বন্ধ জাতি, গুণ, দ্ৰব্য আৰু ক্ৰিয়াত সংকেত গ্ৰহণ হয়। গৰু বুলিলে গোত্বৰ জ্ঞান, বগা, ক'লা প্ৰভৃতিৰদ্বাৰা গুণবোধক জ্ঞান, দেৱদত্ত প্ৰভৃতিৰপৰা এটা ব্যক্তিৰ জ্ঞান আৰু খাৱন, শয়ন প্ৰভৃতি শব্দৰদ্বাৰা কোনো কাৰ্যৰ জ্ঞান জন্মে। এনেবোৰ বোধ বা জ্ঞান শব্দৰ অভিধা শক্তিৰ অন্তৰ্গত।

অভিধা শক্তি

শব্দৰ মুখ্যার্থবোধ অভিধা শক্তিৰপৰা জন্মে। কিন্তু কেতিয়াবা কেতিয়াবা মুখ্যার্থবোধত বাধা জন্মিলে তাৰপৰা লাক্ষণিক অর্থ গ্ৰহণ কৰা হয়। লাক্ষণিক অর্থৰ মুখ্যার্থৰ লগত কিছু সম্বন্ধ থাকে। এনে অর্থ গ্ৰহণৰ হেতুস্বৰূপে থাকে ৰূঢ়ি অর্থাৎ ব্যৱহাৰ-প্ৰসিদ্ধি নাইবা প্ৰয়োজন বা বক্তাৰ অভিপ্ৰায় বিশেষ। এটা উদাহৰণ লওঁ। "দেশখন জাগিছে।" এই বাক্যটোত দেশৰ মাটি-পানীৰ সলনি দেশত বসতি কৰা লোকসকলৰ জাগৰণৰ কথা

লক্ষণা

কোৱা হৈছে। অথবা "কলিংগ সাহসী।" ইয়াত দেশবিশেষৰ অর্থত কলিংগ শব্দ ব্যৱহৃত হোৱা নাই, কলিংগদেশৰ অধিবাসীসকলৰ সাহসৰ কথাহে কোৱা হৈছে। যি শক্তিয়ে ওপৰৰ বাক্য দুটাত দেশৰ অর্থত দেশবাসী আৰু কলিংগ অর্থত কলিংগবাসীক বুজাইছে সেই শক্তিৰ নামেই লক্ষণা শক্তি। ওপৰৰ দুয়োটা বাক্যতে অভিধেয় অর্থ বাধিত হোৱাত সেই অর্থৰ লগত সম্বন্ধ থকা আন একোটা অর্থ গৃহীত হৈছে। এয়েই লক্ষ্যার্থ। ওপৰত উল্লেখ কৰা দুয়োটা দৃষ্টান্তত লক্ষণাৰ কাৰণ ৰূঢ়ি বা প্রসিদ্ধি। দেশৰ নামত দেশবাসীক বুজোৱা অর্থ পূর্বাপৰ প্রচলিত ৰীতিৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা যায়।

লক্ষণাৰ কাৰণ প্রয়োজনো হব পাৰে। যদি এজন মানুহে আন এজনৰ পিনে আঙুলিয়াই কয়, "সেই বলধটোক একো নকৰা", তেন্তে আমি এইটো অন্ততঃ বুজোঁ যে বক্তাই মানুহজনক বলধ বুলি কোৱা মানেই সি বলধ হৈ নাযায়। বক্তাৰ ধাৰণা যে মানুহজনৰ বোধশক্তি বলধৰ দৰে দুর্বল, গতিকে তাক কথাটো কৈ লাভ নাই। বলধ নকৈ বক্তাই মানুহজনক মুর্খও বুলিব পাৰিলেহেঁতেন, কিন্তু মুর্খালিতকৈও বেছি নির্বোধতা বুজোৱাৰ অর্থে তাক বলধ বুলি কোৱা হৈছে। গতিকে ইয়াত লক্ষণাৰ মূল কাৰণ হ'ল বক্তাৰ প্রয়োজন।

অভিধা, লক্ষণা আৰু তাৎপর্য বৃত্তিয়ে অর্থ প্রকাশ কৰি বিৰত হোৱাৰ পাছত যি শক্তিয়ে শব্দৰ আৰু অর্থৰ আন এটা বোধ জন্মায় সেই শক্তিকে ব্যঞ্জনা শক্তি বুলি কোৱা হয়। ব্যঞ্জনা শক্তিৰে লাভকৰা অর্থক সচৰাচৰ প্রতীয়মান অর্থ বোলা হয়। যদি কোনোবা এজনে কয়, "সাজ লাগিল" তেন্তে ইয়াৰপৰা ঘৰৰ বোৱাৰীয়ে জানিলে যে তুলসীতলত বস্তি লগাবৰ সময় হ'ল। এজন শুদ্ধাচাৰী ভক্তই ভাবিলে যে সান্ধ্য-আৰাধনাৰ সময় আহিল। সেইদৰে তৃতীয় এজনে হয়তো বুজিলে যে ৰাতিৰ পহৰাৰ বাবে ডেঙ প্রস্তুত হবৰ হ'ল। ওপৰৰ এই তিনিওটা অর্থ সাজ লাগিল বোলা

ব্যঞ্জনা

বাক্যটোত নাই। এই বাক্যৰ অভিধেয় অর্থ হ'ল যে দিনৰ শেষত ৰাতিৰ আৰম্ভ হ'ল। এই বাক্যত অভিধেয় অর্থ সম্পূর্ণৰূপে প্রকাশিত হোৱাৰ পাছত আন আন অর্থবোৰ প্রতীয়মান হ'ল। এইবোৰ অর্থ বাচ্যার্থৰ অতিৰিক্ত অর্থ। যি শক্তিয়ে বাচ্যার্থ বা লক্ষ্যার্থৰ বোধ হোৱাৰ পাছতো বাচ্যার্থৰ হানি নকৰাকৈ আন প্রতীয়মান অর্থৰ বোধ জন্মায় সেই শক্তিকেই ব্যঞ্জনা শক্তি বোলা হৈছে।

অভিধামূলা আৰু লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনা

ব্যঞ্জনা দুই প্রকাৰৰ —অভিধামূলা ব্যঞ্জনা আৰু লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনা। কেতিয়াবা কেতিয়াবা কোনো কোনো শব্দৰ এটাতকৈ বেছি বাচ্যার্থ প্রকাশিত হোৱাৰ যোগ্যতা থাকে। কিন্তু বাক্য-গাঁথনিৰ ফলত এই অর্থবোৰৰ এটাকহে পোনপটীয়াকৈ বুজোৱা হয়। এনেকৈ অর্থ-গ্রহণ কৰাৰ পাছতো বাচ্যার্থৰ বাহিৰে আন অর্থ বোধগম্য হব পাৰে। এই প্রতীয়মান অর্থ অভিধাক আশ্রয় কৰি ব্যক্ত হোৱা বাবে এনে অর্থ প্রকাশ কৰিব পৰা শক্তিটোকে অভিধামূলা ব্যঞ্জনা শক্তি বোলা হৈছে। অভিধাক আশ্রয় কৰি অর্থৰ ব্যঞ্জনা সম্ভৱ হোৱাৰ কাৰণে শক্তিটো অভিধামূলক। উদাহৰণস্বৰূপে, "প্রভুৱে সকলো জানে" এই বাক্যটো গৰাকীৰ উদ্দেশ্যে কোৱা হলেও ইয়াৰপৰা প্রভু জগদীশ্বৰৰ সর্বজ্ঞ স্বৰূপ মনলৈ আহিব পাৰে। দ্বিতীয় প্রতীয়মান অর্থটো প্রভুশব্দৰ অভিধা শক্তিৰ লগত সম্বন্ধ-যুক্ত। গতিকে এইটো অভিধামূলা ব্যঞ্জনা। আৰু এটা দৃষ্টান্ত লওঁ :

"তোমাৰ চিঠিয়ে প্রিয়া জানে কি মোহিনী
নিতৌ নোহোৱা বাহী ন ন ফুল মেলে।
যত শুঙো, চুমা খাওঁ নালাগে আমনি
হৃদয়ত হেঁপাহৰ ভোটাতৰা জ্বলে।" [হেমচন্দ্র গোস্বামী।

ইয়াত ভোটাতৰা শব্দই প্রেমিকৰ অন্তৰত স্থিৰ আৰু উজ্জ্বল ৰূপত উজলি থকা প্রিয়তমাৰ ছবিটো ব্যঞ্জিত কৰিছে আৰু এই ব্যঞ্জনা ভোটাতৰা শব্দার্থৰ আশ্রয়ী। গতিকে ই অভিধামূলক ব্যঞ্জনা।

প্রয়োজন-সিদ্ধিৰ বাবে সচৰাচৰ লক্ষণাৰ আশ্রয় লোৱা হয়। যি ব্যঞ্জনাই সেই প্রয়োজন বুজায় তাকে লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনা বোলে। "গংগাত গুৱালৰ গাঁও আছে" এই বাক্যটোত গংগা শব্দই এক নদী বিশেষক বুজোৱাৰ উপৰিও ইয়াৰ পাৰত থকা গাঁওখনৰ কথা কৈছে। গংগাৰ পানীৰ ওপৰত গাঁও থকা সম্ভৱ নহয়। গতিকে লক্ষণা বৃত্তিৰ সহায়ত গাঁওখন পাৰতে থকা বুজাইছে। এই দুয়োটা অর্থ বোধ হোৱাৰ পাছত গাঁওখনৰ মাজেদি জুৰ বতাহ বৈ যোৱাৰ কথা নাইবা গাঁওবাসীৰ সৰলতা, পবিত্রতাৰ ধাৰণা বা অর্থ মনলৈ আহিব পাৰে। তেতিয়া সেই অর্থবোধ লক্ষণামূলক ব্যঞ্জনাৰ অন্তর্গত। আন এটা দৃষ্টান্ত লওঁ :

"দিছিল এদিন তেওঁ এপাহি গোলাপ
গোলাপৰ সামান্য এপাহ,
হাত মেলোঁতেই মোৰ শৰীৰত যেন
বৈ গল বসন্ত-প্রবাহ।" [দেৱানন্দ ভৱালী]

কবিয়ে গোলাপ পাহি হাত মেলি লব খোজোঁতেই প্রেম-পুলকেৰে তেওঁৰ শৰীৰ পুলকিত হৈ উঠিল। 'বসন্ত-প্রবাহ' শব্দ-যুগলৰ লাক্ষণিক শক্তিয়ে কবিৰ অন্তৰত প্রেম আৰু ভালপোৱা সঞ্চাৰিত হোৱাৰ অর্থ বুজাইছে। কিন্তু এনে সঞ্চাৰণৰ পাছতো কবিৰ মনলৈ অহা আনন্দ আৰু আগ্রহৰ আতিশয্য লক্ষ্যার্থত উপনীত হোৱাৰ পাছত প্রকাশিত হৈছে। গতিকে ই এটা লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনাৰ দৃষ্টান্ত।

কেৰে কেৰে কাকু বা স্বৰবিকৃতিৰদ্বাৰা বিভিন্ন অর্থবোধৰ সম্ভাৱনা স্বীকাৰ কৰে। কাকুৰ সহায়ত ব্যংগ্যার্থ বুজোৱা হয়তো সম্ভৱ হয় কিন্তু প্রাচীন নিয়ম অনুসৰি কাব্যত স্বৰৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰা নহয়। অনুপৰি শ্লেষ অলংকাৰত একাধিক অর্থ বুজোৱাৰ ক্ষমতা আছে। এনে স্থলত কাব্যত কাকুৰ স্বীকাৰ নিশ্চয় প্রয়োজনীয় নহয়।

কাকু

দ্বিতীয় অধ্যায়

সংস্কৃত অলংকার শাস্ত্রর বিভিন্ন মতবাদ

সংস্কৃত অলংকার শাস্ত্রত কাব্যালোচনাক কেন্দ্র কৰি বেলেগ বেলেগ মতবাদৰ প্রতিষ্ঠা হৈছে। তলত পাঁচোটা মতবাদৰ চমু আলোচনা কৰা হব। এই পাঁচোটা হ'ল—(১) অলংকাৰবাদ, (২) ৰীতিবাদ, (৩) বক্রোক্তিবাদ, (৪) ৰসধ্বনিবাদ, (৫) ঔচিত্যবাদ। উক্ত মতবাদবোৰ অনন্য-সাধাৰণধর্মী নহয়। ধর্মৰ ক্ষেত্রতেই হওক বা আন ক্ষেত্রতেই হওক, ভাৰতীয় চিন্তাবিকাশৰ ইতিহাস মূলতঃ ক্রমবিকাশৰ অগ্রগতিৰ কাব্যালোচনাৰ মাজতো এনে ক্রমবিকাশৰ ধাৰা সুস্পষ্ট। ওপৰত উল্লেখ কৰা বিভিন্ন মতবাদবোৰৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ যথেষ্ট ঘনিষ্ঠ, অৱশ্যে মৌলিক প্রশ্ন সমাধানৰ ক্ষেত্রত মতভেদ আছে। আলংকাৰিকসকলে পোনতে কাব্য-শৰীৰৰ প্রতি নজৰ ৰাখিয়েই শৰীৰ শোভাকাৰক অলংকাৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে। পৰবর্তী আলংকাৰিকসকলৰ কিছুমানে কাব্যৰ আত্মা বিচাৰত প্রবৃত্ত হলেও শৰীৰ শোভাকৰ অলংকাৰৰ প্রতি উদাসীন নহৈ সি যে আত্মাৰ সৌন্দর্য বঢ়োৱা সামগ্রীহে এনে সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ল। আনন্দবর্ধনৰ দিনৰপৰা ৰসবাদৰ আদর্শ ক্রমশঃ বাঢ়ি আহিবলৈ ধৰিলে আৰু তেওঁৰ পৰবর্তী সৰহভাগ আলোচকে কাব্যত ৰসৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰি লোৱাত তেওঁলোকৰ আলোচনা মূলতঃ ৰসভিত্তিক হৈয়েই থাকিল। ক্ষেমেন্দ্রৰ ঔচিত্যবাদো ৰসকেন্দ্রিক আলোচনাহে। কিন্তু ৰসৰ ওপৰত সর্বাধিক গুৰুত্ব আৰোপিত হ'ল যদিও অলংকাৰ, গুণ, ৰীতি প্রভৃতিৰ আলোচনা নিষ্প্রয়োজন হৈ নপৰিল, বৰঞ্চ এইবোৰৰ পাৰস্পৰিক সংযোগত কেনেকৈ ৰসে পূর্ণতা লাভ কৰে তাক বিশ্লেষণ কৰাৰ প্রচেষ্টা পৰিলক্ষিত হ'ল। ধ্বনিবাদে ৰসধ্বনিকে শ্রেষ্ঠ বুধ্বনি লি

স্বীকাৰ কৰিলে আৰু ঔচিত্যবাদৰ যুক্তিৰ প্ৰতিষ্ঠাও হ'ল ৰসানুভূতিৰ আদৰ্শক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই। অলংকাৰ, গুণ, ৰীতি প্ৰভৃতিৰ সুকীয়া সুকীয়া কাব্য-শোভাকৰ শক্তি স্বীকৃত হৈ থাকিলেও সেইবোৰ ৰসসৃষ্টিৰ উপাদান-কাৰণ বুলি গৃহীত হ'ল। গতিকে খৃষ্টীয় দ্বাদশ-ত্ৰয়োদশ শতাব্দীতে ৰস-ধ্বনি মতবাদে পূৰ্ববপৰা গৃহীত হৈ থকা বিভিন্ন মতবাদৰ একপ্ৰকাৰ সমন্বয় সাধন কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল। এনে সমন্বয়-সাধনৰ প্ৰচেষ্টাও খৃষ্টীয় সপ্তদশ শতাব্দীতে ওৰ পৰিল। সপ্তদশ শতাব্দীৰ পাছতো দুই-চাৰিখন অলংকাৰ গ্ৰন্থ ৰচিত হৈছিল, কিন্তু এইবোৰ পুথিত লেখকৰ কোনো মৌলিক দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশিত নোহোৱাত পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথৰ 'ৰস গংগাধৰ' পুথিকেই পণ্ডিতসকলে সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ শেষ উল্লেখযোগ্য অবদান বুলি স্বীকাৰ কৰে।

অলংকাৰবাদ

প্ৰাচীন কালৰেপৰা সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে শব্দাৰ্থৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিলেও কাব্যত যে এটা বিশেষ গুণ আছে এই কথা স্বীকাৰ কৰি গৈছে। এই বিশেষ গুণ-নিৰূপণৰ চেষ্টাৰ ফলতে ভিন্ন ভিন্ন মতবাদৰ সৃষ্টি। ভামহে যেতিয়া শব্দাৰ্থৰ মিলনেই কাব্য বুলি কয় তেতিয়া তেওঁ কাব্য-শৰীৰৰ অৰ্থাৎ কবি-কৰ্মৰ বাহ্যিক ৰূপৰ পিনেই বেছি লক্ষ্য ৰাখিছে। তেওঁ অৱশ্যে "ৰাম ঘৰলৈ গ'ল" নাইবা "দেৱদত্তই পাঠ পঢ়িছে" এনে ধৰণৰ বাৰ্তাবাহক বাক্যৰ অৰ্থ-সংগতিৰ কথা কোৱা নাই। কিছুমান বাক্যই কেৱল বাৰ্তাহে বহন কৰে। খবৰ যোগোৱাৰ বাহিৰে এনেবোৰ বাক্যৰ আন উদ্দেশ্য নাই। কিন্তু কাব্য হ'ল এনে এক সৃষ্টি যি সৃষ্টিয়ে অৰ্থবোধৰ উপৰিও তাক মনোগ্ৰাহী কৰি তোলে। এনে মনোগ্ৰাহিতাৰ মূলতে থাকে উক্তিৰ দোষহীনতা আৰু অলংকাৰৰ শোভাকৰ সৌন্দৰ্য।

অলংকাৰবাদ

অলংকাৰবাদৰ প্ৰতিষ্ঠাতা ভামহ। তেওঁ শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে ওপৰত সমান গুৰুত্ব দিছে। তেওঁৰ উক্তিবপৰা এইটো বুজিব পাৰি

যে কাব্য হয় অলংকারযুক্ত আরু নির্দোষ। অলংকারবিহীন শরীরতকৈ অলংকারযুক্ত শরীর বেছি মুগ্ধকর। ভেণ্ডবদ্বারা রচিত 'কাব্যলংকার' গ্রন্থর সরহভাগ অলংকারর আলোচনাই অধিকার করি আছে। ভেণ্ডর মতে *সকলো অলংকাররে মূল হ'ল বক্রোক্তি। বক্রোক্তি হ'ল পোনপটীয়া* ভংগীর সলনি বেঁকাকৈ কোরা ভংগী। যেতিয়া আমি এজনর মুখর বর্ণনা দিওঁতে মুখচন্দ্র বুলি কওঁ তেতিয়া আমার উক্তি পোনপটীয়া নহৈ বক্র হৈছে আরু ইয়াত অলংকারর প্রয়োগ ঘটিছে। প্রকাশর চারুতার অর্থে এনে বাক্‌ভংগী ব্যরহৃত হয় আরু ইয়ার ওপরতে নির্ভর করে কাব্যত্ব।

বক্রোক্তির পুংখানুপুংখ বিচার ভামহে করা নাই। এটা কারণ হব পারে যে কাব্যালোচনার সময়ত তেওঁর দৃষ্টিভংগী ব্যারহারিক হোরার কারণে সংজ্ঞার প্রতি তেওঁ বিশেষ মনোযোগ দিয়া নাই। নহলে সুধী সমাজত বক্রোক্তির ধারণা আগরেপরা প্রতিষ্ঠিত হৈ থকার বারে ইয়ার বহল আলোচনা তেওঁ নিষ্প্রয়োজন বুলি ভাবিছে। অতিশয়োক্তি অলংকারর আলোচনার সময়ত "সৈষা সর্বৈব বক্রোক্তিঃ" বুলি কোরারপরা ধরির পরা যায় যে ভামহে বক্রোক্তি আরু অতিশয়োক্তির মাজত মৌলিক ঐক্য স্বীকার করিছে। পরবর্তী কালত কুন্তকেও বক্রোক্তির মাজত একপ্রকার নহয় একপ্রকার অতিশয়তা আছে বুলি মত প্রকাশ করি গৈছে। আচার্য দণ্ডীয়েও একেটা মতকে সমর্থন করিছে। গতিকে ভামহর বক্রতার আদর্শর মাজত একপ্রকার অসাধারণ প্রকাশক্ষমতার আদর্শ নিহিত হৈ আছে। এনে বিশেষ আরু উন্নত রীতির ক্ষেত্রকেই কুন্তকে ভংগী আরু বিচ্চিত্তি আদি শব্দর প্রয়োগ করিছে।

অলংকার শব্দটো বিভিন্ন আলোচকে বিভিন্ন অর্থত ব্যরহার করিছে। সাধারণতে কাব্যর অলংকার বুলিলে অনুপ্রাস, যমক আদি ধ্বনির ভিত্তিত গড় লোরা শব্দালংকার আরু উপমা, রূপক আদি অর্থালংকারর কথা আমি বুজোঁ। কিন্তু আচার্য দণ্ডীর আলোচনাত কাব্য-শোভাকর গুণকেই অলংকার বুলি কোরা

অলংকার শব্দর অর্থ

হৈছে।[১] এনে ধৰণৰ ব্যাপক সংজ্ঞাৰপৰা কাব্যৰ আবেদন বঢ়াৰ পৰা সকলো গুণকেই অলংকাৰ বুলি কব পৰা যায়। বামনৰ দৃষ্টিত অলংকাৰ হ'ল কাব্য সৌন্দৰ্য।[২] অলংকাৰৰ বিষয় আলোচনা কৰি ভামহে কাব্যত ইয়াৰ অপৰিহার্যতা মানি লৈছে।

অলংকাৰৰ প্রতি থকা আচর্যসকলৰ এনে দৃষ্টিভংগী বিচাৰ কৰি চালে অলংকাৰ যে কেয়ুৰ কুণ্ডলৰ দৰে বাহ্যিক সৌন্দর্যবর্ধক কাব্য-গুণ নহয় সি সহজতে ধৰা পৰে। আচলতে মহাকবিসকলৰ লেখাত এই অলংকাৰ-বোৰেই প্রকাশৰ প্রকৃষ্ট মাধ্যম ৰূপত অবতীর্ণ হয়। ৰসধ্বনি মতবাদৰ প্রবর্তক আনন্দবর্ধনেও তেওঁৰ 'ধ্বন্যালোক' গ্রন্থত স্বীকাৰ কৰিছে যে যদিও অলংকাৰ সচৰাচৰ কাব্য-শৰীৰৰ শোভাবর্ধক তথাপি ব্যঞ্জনা বৃত্তিৰ সহায়ত সেইবোৰ শৰীৰী বা আত্মাৰ শোভাবর্ধকো হব পাৰে। অভিনৱ গুপ্তয়ো অনুৰূপ সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে আৰু কৈছে যে অলংকাৰ শৰীৰৰ ভূষণ হলেও ৰমণীমুখৰ সৌন্দর্যবর্ধক কুম্‌কুমৰ দৰে তাক ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি আৰু তেতিয়া ই শৰীৰৰ লগত একেটা বস্তু হৈ পৰে।

আচার্য দণ্ডীয়ে অলংকাৰবোৰক বহলকৈ দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে—স্বভাৱোক্তি আৰু বক্রোক্তি। ভামহে হলে স্বভাৱোক্তিক অলংকাৰ বুলি স্বীকাৰ কৰা নাই। দণ্ডীৰ ধাৰণা যে সকলো অলংকাৰৰ মূলতে আছে অতিশয়োক্তি। অলংকাৰৰ যোগেদি কাব্যিক সৌন্দর্য মূর্ত কৰাৰ মূলতে অতিশয়োক্তিৰ প্রভাৱ। তেওঁৰ মতে অসম্ভৱ বর্ণনা বা বর্ণনাৰ আতিশয্য অতিশয়োক্তি নহয়। অতিশয়োক্তি অত্যুক্তিৰপৰা পৃথক। অতিশয়োক্তিয়ে কবিৰ অলৌকিক অনুভৱ শক্তিৰ সাক্ষ্য দিয়ে। এজন কবিয়ে যদি এজনী ৰমণীৰ মুখ চন্দ্রৰ লগত তুলনা কৰে তেন্তে দেখিবলৈ পোৱা যাব যে ৰমণীমুখ আৰু চন্দ্রৰ মাজত সাদৃশ্যতকৈ বৈসাদৃশ্যই বেছি।

স্বভাৱোক্তি আৰু বক্রোক্তি

---

১. কাব্যশোভাকৰান্ ধর্মানালংকাৰান্ প্রচক্ষতে। [কাব্যাদর্শ]

২. সৌন্দর্যমলংকাৰঃ—কাব্যালংকাৰ সূত্র।

তথাপি এনে তুলনার এটা অর্থ আছে। জোনর বশ্মিত এনে এটা স্নিগ্ধতা আছে যিটোর কারণে আমার মনলৈ আনন্দ আহে। রমণীমুখর কমনীয়তায়ো তেনে আনন্দ জগোরার ক্ষমতা থকা বাবে চন্দ্রর লগত তার তুলনাই এটা মধুর আরু হৃদয়গ্রাহী অর্থ প্রকাশ করিবলৈ সমর্থ হৈছে। এনে তুলনার মূলতে আছে বঢ়াই কোরার আকাংক্ষা নাইবা অতিশয়োক্তি। দণ্ডীর মতে সকলো অর্থালংকারর ক্ষেত্রতে কিছু নহয় কিছু অতিশয়োক্তির ইচ্ছা বর্তমান। ভামহে এনে অতিশয়োক্তিকে বুলিছে বক্রোক্তি। আনন্দবর্ধনেও একেটা কথাকে আন ভাষাৰে প্রকাশ করিছে। অতিশয়োক্তি কাব্যালংকারর সামান্য ধর্ম।[৩]

প্রাচীন কালবেপরা আলংকারিকসকলে অভিব্যঞ্জনাক দুটা ভাগত ভগাইছে—বক্রোক্তি নাইবা অতিশয়োক্তি আরু বার্তা। কাব্যিক

বক্রোক্তি আরু বার্তা

অভিব্যঞ্জনা বক্রোক্তি নাইবা অতিশয়োক্তির অন্তর্গত আরু বার্তা হ'ল দৈনন্দিন ব্যবহৃত সাধারণ কথন নাইবা শাস্ত্রাদির উক্তি। দণ্ডীয়ে বার্তা আরু বর্ণনার মাজত পার্থক্য দেখুৱাইছে। বার্তা হ'ল খবর কিন্তু বর্ণনা কাব্যিক প্রকাশ। স্বভাৱোক্তি একপ্রকারর অনলংকৃত বর্ণনা। বাস্তর জগতর যথাযথ বর্ণনাই হ'ল স্বভাৱোক্তি।[৪] বস্তুর নানান রূপর সাক্ষাৎ বর্ণনার মাজত কবি-প্রতিভার পরিচয় আছে, কিয়নো এইবোরর অনেক অদৃশ্য ফালর সন্ধান করিয়ে দিয়ে। এনে স্বাভাৱিক বর্ণনার মাজত অতিশয়োক্তি নাইবা বক্রোক্তির কোনো ছাপ নাথাকে। তথাপি স্বভাৱোক্তি এক-প্রকার অলংকাররূপে আলোচকসকলে গ্রহণ করিছে, কিয়নো ই বার্তারপরা সম্পূর্ণরূপে পৃথক। বিশ্বনাথে কোরার দরে স্বভাৱোক্তি কার্য আরু পদার্থ-লক্ষণর বিশেষ রূপর বর্ণনা। এনে লক্ষণ সচরাচর

---

৩. তেন অভিশয়োক্তিঃ সর্বালংকার সামান্যম্। [ধ্বন্যালোক]

৪. নানাবস্থানাং পদার্থানাং সাক্ষাৎ বিবৃনতি। [কাব্যাদর্শ]

সকলোৱে চকুত ধৰা নপৰে। কবিসকলহে এইবোৰৰ দ্রষ্টা, কাৰণ তেওঁলোক হ'ল অলৌকিক অন্তর্দৃষ্টিক্ষম ব্যক্তি।

কাব্যত অলংকাৰ প্রয়োগৰ হেতু হ'ল অভিব্যঞ্জনাৰ স্পষ্টতা। সামান্য-ধর্মী অর্থ প্রকাশ কৰাৰ ক্ষমতা ভাষাৰ আছে। কিন্তু অলংকাৰ প্রয়োগৰ ফলত ভাষাৰ প্রকাশিকা শক্তি বাঢ়ে। আচার্য ৰুদ্রটে কোৱাৰ দৰে এই অতিৰিক্ত শক্তি আৰোপৰ অর্থে কবিয়ে উপমা আদি অলংকাৰ ব্যৱহাৰ কৰি মনৰ অৰূপ ভাবৰাশি প্রকাশক্ষম আৰু মূর্তিমন্ত কৰি তোলে। গতিকে অলংকাৰৰ ব্যৱহাৰ কাব্যিক প্রয়োজন। ইংৰাজ লেখক ৰাস্টাৰ পেটাৰৰ মতে অলংকাৰ কাব্যৰ অংগ-সংস্থান বিশেষ। যেতিয়া অলংকাৰ কাব্যৰ অংগীভূত হৈ নপৰে তেতিয়া অভিব্যঞ্জনা ভাৰাক্রান্তহে হয়। কবিৰ লেখাত কেতিয়াবা কেতিয়াবা কৃত্রিম অলংকাৰৰ প্রয়োগো দেখা যায়। এনে কৃত্রিমতা হ'ল কাব্যসৌন্দর্যৰ মলিনতা। তপোৱনবাসিনী যুৱতী শকুন্তলাৰ দর্শনত যেতিয়া প্রেমিক দুষ্মন্তই তেওঁক শেলুৱৈ আগুৰা পদুমফুলৰ লগত তুলনা কৰে তেতিয়া প্রেমাকুল ৰজাৰ আন্তৰিক স্বীকাৰোক্তি বুলি তাক গ্রহণ কৰিবলৈ কোনো অসুবিধা নহয়। কিন্তু অলংকাৰৰ ব্যৱহাৰ যথোপযুক্ত নহলে নাইবা অলংকাৰৰ মাজত চমৎকাৰিত্ব নাথাকিলে কাব্যশোভা মলিন হয় আৰু কৃত্রিমতাৰ মাজত বিচিত্রতা লুকাই পৰে। আন এটা উদাহৰণ লওঁ। "এইখন মুখহে পদুম নহয়।" মুখখনক প্রথমতে পদুম বুলি সন্দেহ কৰা হৈছে আৰু পাছত সেইখন মুখ বুলি নিশ্চয়াত্মক ধাৰণা জন্মিছে। ইয়াত উপমান আৰু উপমেয়ৰ তুলনা ব্যঞ্জিত হৈছে আৰু উপমেয়ৰ অর্থাৎ মুখৰ সৌন্দর্যৰ আধিক্য প্রকাশিত হৈছে। ঠিক একে ধৰণৰে আন এটা বাক্য লওঁ—"এইটো শামুকহে ৰূপ নহয়।" শব্দ গাঁথনি, উপমান উপমেয়ৰ তুলনা প্রভৃতিৰ ক্ষেত্রত দুয়োটা বাক্যৰ মাজত পার্থক্য নাই। তথাপি দ্বিতীয়টো বাক্য অলংকাৰ বুলি গ্রহণ কৰা নাযায়, কাৰণ ইয়াত আছে চমৎকাৰিত্বৰ অভাৱ।

অলংকাৰবাদী আলোচকসকলে অলংকৃত বাক্‌ভংগীকেই কাব্য বুলি কৈছে। কাব্যৰ এনে ধৰণৰ সংজ্ঞাত ৰসৰ প্ৰাধান্য নাই। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ দিনৰেপৰা নাটকত ৰসৰ প্ৰয়োজনৰ কথা পণ্ডিত সমাজত নিশ্চয় প্ৰচলিত হৈ আছিল। তথাপি অলংকাৰবাদী লেখকসকলে ইয়াৰ ওপৰত তেনে গুৰুত্ব দিয়া নাই। দুজন আলংকাৰিক আচাৰ্য ৰুদ্ৰট আৰু উদ্ভটে ৰসৰ আলোচনা কৰিছে। তথাপি এওঁলোকৰ আলোচনাৰ মাজতো ৰসৰ স্থান গৌণ, এওঁলোকে কাব্যত অলংকাৰকে মুখ্য স্থান দিছে। কাব্যৰ শোভাবৰ্ধনকাৰী সকলো গুণকেই অলংকাৰবাদীসকলে অলংকাৰৰ অন্তৰ্গত কৰিছে আৰু ৰসো ইয়াৰ বাহিৰত থকা নাই। যিসকলে ৰসৰ আলোচনা কৰিছে সেইসকলে ইয়াকে একপ্ৰকাৰ অলংকাৰ বুলিয়ে গ্ৰহণ কৰিছে। ভামহ আৰু দণ্ডীয়েও ৰস শব্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে কিন্তু এওঁলোকে শব্দটো আনন্দৰ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা যেনহে লাগে। দণ্ডীয়ে ৰসবৎ অলংকাৰৰ সংজ্ঞা দিবলৈ গৈ কৈছে যে যি অলংকাৰত ৰস ঘনীভূত আৰু ৰমণীয় হয় সেয়েই ৰসবৎ অলংকাৰ। দণ্ডীয়ে শান্তৰসৰ বাহিৰে বাকী আঠোটা ৰসৰ দৃষ্টান্ত দিছে। দণ্ডীৰ সময়ত প্ৰচলিত ৰসৰ ব্যাখ্যাৰ লগত যে তেওঁৰ ভাল পৰিচয় আছিল তাত সন্দেহ নাই, কিন্তু কাব্যত অলংকাৰৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া গতিকে তেওঁ ৰসক অলংকাৰতকৈ বেছি ওখ আসনত বহুৱাব নোৱাৰিলে। ৰুদ্ৰটেও তেওঁৰ 'কাব্যালংকাৰ' গ্ৰন্থত ৰসৰ বিছু বহল আলোচনা কৰিছে। তেওঁৰো ৰসৰ ধাৰণা আন অলংকাৰবাদী আলোচকসকলৰপৰা পৃথক নহয়। ৰুদ্ৰটে তেওঁৰ পুথিত অলংকাৰৰ আলোচনাকে মুখ্য স্থান দিছে।

অলংকাৰ আৰু ৰস

অলংকাৰবাদৰ সমালোচনা

অলংকাৰবাদীসকলে প্ৰধানকৈ কাব্যৰ অংগশোভাৰ ওপৰতে বেছিকৈ চকু দিয়াৰ ফলত কাব্যৰ আত্মাত তেওঁলোকে মনোযোগ দিয়া নাই। কাব্যৰ বহিৰংগ বা ৰূপৰ সৌন্দৰ্যবৰ্ধনৰ আদৰ্শ বেছি আৱশ্যকীয় বিবেচিত হোৱাৰ

বাবে কাব্যবস্তুৰ পিনে অলংকাৰবাদী আলোচকসকলে এক প্ৰকাৰ উদাসীন হৈ ৰ'ল। কিন্তু মহৎ কাব্যত বস্তু আৰু ৰূপৰ নিৰবচ্ছিন্ন সংযোগ ঘটে। এই ফালৰপৰা চালে অকল প্ৰকাশৰ দক্ষতাই সাৰ্থক সৃষ্টিৰ কাৰণ নহয়, বিষয়ৰ আৰু দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰভাৱো কেতিয়াও নগণ্য বুলি কোৱা নাযায়। তথাপি ৰসশাস্ত্ৰত অলংকাৰৰ প্ৰভাৱ লেখত লবলগীয়া। কালিদাস, ভট্টি, ভাৰবি, শ্ৰীহৰ্ষ প্ৰভৃতি কৃতী লেখকসকলৰ ওপৰত অলংকাৰবাদৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। আন এটা কথা। ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত মাথোন চাৰিটা অলংকাৰৰহে উল্লেখ আছে, কিন্তু অপ্পয় দীক্ষীতৰ সময়লৈকে অলংকাৰৰ সংখ্যা এশ পঁচিশলৈ বৃদ্ধি পাইছে। এই বৃদ্ধিয়ে অলংকাৰ যে কাব্যৰ প্ৰতি অপৰিহাৰ্য আৰু ইয়াৰ যে সূক্ষ্ম আলোচনাৰ আৱশ্যক আছে, এই কথাৰ প্ৰমাণ দিয়ে। ভামহ, দণ্ডী প্ৰভৃতি আলোচক-সকলে অলংকাৰ সম্বন্ধে (থূলমূলকৈ কবলৈ গ'লে) যি কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰাখিছিল কালক্ৰমত সেই আদৰ্শ মলিন হৈ আহিব ধৰিলে আৰু পৰবৰ্তী আলোচকসকলে সৌন্দৰ্যৰ কথা পিছলৈ ঠেলি থৈ বিভিন্ন অলংকাৰৰ সূক্ষ্ম বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হ'ল। বিচাৰত তীক্ষ্ণধীৰ প্ৰকাশ পালে সঁচা কিন্তু অলংকাৰ প্ৰয়োগৰ মূল উদ্দেশ্যৰ সলনি অলংকাৰ বিভাজনত যুক্তি-তৰ্কৰ বহুল ক্ষেত্ৰ বিচাৰি উলিউৱা হ'ল। আনহাতে, কোনো কোনো আলংকাৰিকে কাব্য-শৰীৰৰ কল্পনাত সন্তুষ্ট নাথাকি, শৰীৰৰ মাজত থকা আত্মাৰ বিচাৰ কৰিব ধৰিলে। আন এটি মতবাদৰ অৰ্থাৎ গুণ-ৰীতিবাদৰ সহায়ত কাব্যৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যা কৰাৰ প্ৰচেষ্টা দেখিবলৈ পোৱা গ'ল।

গুণ-ৰীতিবাদ

গুণ-ৰীতিবাদৰ প্ৰধান প্ৰবক্তা আচাৰ্য বামন। অলংকাৰবাদী আলোচকসকলে কাব্য-শৰীৰৰ শোভাবৰ্ধনকাৰক অলংকাৰৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিছিল। বামনে কাব্যৰ আত্মা বিচাৰি মত প্ৰকাশ কৰিলে যে কাব্যৰ আত্মা ৰীতি। "ৰীতিৰাত্মা কাব্যস্য"।[৫] শব্দ আৰু অৰ্থই হ'ল কাব্যৰ শৰীৰ আৰু ৰীতি হ'ল তাৰ আত্মা। বিশিষ্ট পদবিন্যাসেই

কাব্যৰ আত্মা ৰীতি

ৰীতি—"বিশিষ্টা পদৰচনা ৰীতিঃ।"[৬] বিশিষ্টতা নির্ভৰ কৰে শব্দৰ কিছুমান নির্দিষ্ট গুণৰ ওপৰত। গুণ হ'ল দহোটা। ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্র'ৰ দিনৰেপৰা গুণ-সংখ্যা দহোটা বুলি স্বীকৃত হৈছে। বামনে হলে এই দহোটা গুণৰ প্ৰত্যেকটোৱেই শব্দ আৰু অর্থত থকা বুলি স্বীকাৰ কৰাত তেওঁৰ হাতত গুণৰ সংখ্যা হ'ল কুৰিটা। দহোটা শব্দগুণ আৰু দহোটা অর্থগুণ। অর্থগুণবোৰ হ'ল ওজঃ (বচনাৰ পৰিপক্কতা), প্ৰসাদ (অর্থ—বিমলতা, অনুপযুক্ত অর্থবর্জন), শ্লেষ (বস্তুভাবৰ সংযোগ), সমতা (প্ৰকাৰ ভেদ নোহোৱা), সমাধি (অর্থদৃষ্টি, মননশীলতাৰ ফলত লাভ কৰা অর্থবোধ), মাধুর্য (উক্তি-বৈচিত্র্য), সৌকুমার্য (অশুভ নাইবা গ্ৰহণযোগ্য নোহোৱা, অর্থৰহিত), উদাৰতা (অগ্রাম্যতা), অর্থব্যক্তি (স্পষ্ট অর্থবোধ), কান্তি (দীপ্ত-বসত্ব)। এইদৰে শব্দ-গাঁথনিৰ ৰীতিতো ওপৰত উল্লেখ কৰা দহোটা গুণৰ স্বৰূপ তেওঁ নির্ণয় কৰিছে।

ৰীতি আৰু ষ্টাইল এই দুয়োটা একে বস্তু নহয়। ষ্টাইল হ'ল কবিৰ আত্ম-প্ৰকাশৰ স্বকীয় ভংগী। কিন্তু ৰীতি হ'ল বিশেষ গুণবিশিষ্ট পদ-সংযোগৰ ধৰা-বন্ধা নিয়ম। কেৱল অর্থবোধক শব্দ-সংযোজনাই ৰীতি নহয়। এনে সংযোজনা অসংখ্য প্ৰকাৰৰ হব পাৰে। বচনাত কাব্য-গুণ সংযোগ কৰা ধর্মৰ ওপৰতে ৰীতিৰ সার্থকতা নির্ভৰ কৰে। আচার্য দণ্ডীৰ মতে যিবোৰে কাব্যৰ সৌন্দর্য বর্ধন কৰে সেইবোৰেই গুণ। কিন্তু অলংকাৰেও কাব্যসৌন্দর্য বর্ধন কৰে বুলি অলংকাৰবাদীসকলে কয়। তথাপি গুণ আৰু অলংকাৰৰ মাজত পার্থক্য বিচাৰৰ চেষ্টা এইসকল আলোচকে তেনেকৈ কৰা নাই। বামনে হলে গুণ আৰু অলংকাৰৰ প্ৰভেদ দেখুৱাইছে। তেওঁৰ মতে গুণে কাব্যিক আবেদন সৃষ্টি কৰে আৰু অলংকাৰে সেই আবেদন বঢ়াই তোলে। যদিও বামনে অলংকাৰৰ কাৰণে কাব্য গ্ৰহণীয় বুলি কৈছে তথাপি তেওঁ অলংকাৰ শব্দটো

গুণ আৰু ৰীতি

৫. ৬. কাব্যালংকাৰ সূত্ৰ।

সৌন্দর্য বুলিহে ব্যাখ্যা কৰিছে। গতিকে তেওঁৰ মতে কাব্যত অলংকাৰ অপৰিহার্য নহয়। ৰীতি আৰু তাৰ উপাদান কাৰণ গুণসমূহেই হ'ল প্ৰকৃত কাব্য-সৌন্দর্যৰ আধাৰ। গুণ আৰু অলংকাৰৰ মাজত প্ৰভেদ আছে আৰু বামনে পোন প্ৰথমতে স্পষ্টকৈ এই পার্থক্য দেখুৱাই দিয়ে। দণ্ডীৰ মতে গুণ আৰু অলংকাৰ দুয়োটাই কাব্যৰ ৰমণীয়তা সৃষ্টিৰ মূল। বামনৰ মতে হলে গুণবোৰ হ'ল নিত্য; কাৰণ অলংকাৰ নোহোৱাকৈয়ে ৰীতিৰ বিশিষ্টতাৰ কাৰণে কাব্য-সৌন্দর্য সৃষ্টি হব পাৰে। অলংকাৰ অনিত্য; কাৰণ সৌন্দর্যৰ বাবে অলংকাৰ অপৰিহার্য নহয়। কাব্যৰ লগত গুণৰ সম্বন্ধ সমবায়ৰ সম্বন্ধ কিন্তু অলংকাৰৰ সম্বন্ধ হ'ল সংযোগৰ সম্বন্ধ। সমবায়ে অপৰিহার্য অংগাংগী সম্বন্ধ বুজায় আৰু সংযোগে বুজায় পাৰস্পৰিক যোগ মাথোন। গুণৰ সম্বন্ধ কাব্যৰ আত্মাৰ লগত কিন্তু অলংকাৰৰ সম্বন্ধ কাব্য-শৰীৰৰ লগত। গুণ নোহোৱাকৈ অলংকাৰে কাব্য-সৌন্দর্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে, কিন্তু অলংকাৰ নোহোৱাকৈও কাব্য ৰমণীয় হব পাৰে।

বৈদর্ভী, গৌড়ী আৰু পাঞ্চালী ৰীতি

বামনে তিনিটা ৰীতিৰ কথা কৈছে—বৈদর্ভী, গৌড়ী আৰু পাঞ্চালী। বৈদর্ভী ৰীতিকেই শ্ৰেষ্ঠস্থান দিয়া হৈছে, কাৰণ ইয়াত সকলো কেইটা গুণই আছে (সমগ্ৰ গুণা বৈদর্ভী)। গৌড়ী আৰু পাঞ্চালী ৰীতিৰ স্থান বৈদর্ভীৰ তলত, গতিকে এনে ৰীতিৰ অভ্যাস আৰু অনুশীলনৰ আৱশ্যক নাই, কিয়নো দোষযুক্ত ৰীতিৰে কবি-ক্ৰিয়া আৰম্ভ কৰিলে তাৰপৰা উন্নততৰ ৰীতি আয়ত্ত কৰা কষ্টসাধ্য হয়। গৌড়ী ৰীতিৰ দুটা গুণ থাকে, ওজঃ আৰু কান্তি। এই ৰীতিত মাধুর্য আৰু সৌকুমার্যৰ বাহিৰে আন গুণবোৰ থাকিব পাৰে। পাঞ্চালী ৰীতিত থাকে মাধুর্য আৰু সৌকুমার্য। ওজঃ আৰু কান্তিৰ বাহিৰে এই ৰীতিৰ মাজত আন গুণবোৰো দেখিবলৈ পোৱা যায়।

কাব্যৰ বৈদর্ভী আৰু গৌড়ী, এই দুই ধাৰাৰ বিষয় ভামহ

অবগত আছিল, কিন্তু দণ্ডীর দরে তেওঁ এই দুটাক মার্গ বোলা নাই নাইবা এই দুই ধারার গুণগত বৈশিষ্টার পিনেও তেওঁ চকু দিয়া নাই। কাব্যর এনে বিভাজনর ওপরত তেওঁর আস্থা কম। কিন্তু দণ্ডীয়ে দুটা মার্গর কথা স্বীকার করিছে। এই দুটা হ'ল বৈদর্ভী আরু গৌড়ী। দণ্ডীর মতে বহল অর্থত গুণবোরো এক প্রকার অলংকার, কিয়নো দণ্ডীয়ে অলংকার শব্দ কাব্য-সৌন্দর্যর অর্থতহে ব্যরহার করিছে। তথাপি গুণ আরু অলংকারর মাজত কিছু প্রভেদ আছে আরু প্রভেদ এইখিনিতে যে গুণর সহায়ত মার্গর নিরূপণ করা যায় কিন্তু অলংকারর প্রয়োগ হলে দুয়োটা মার্গতে হব পারে। দণ্ডীয়ে গুণ শব্দ ব্যরহার নকরি প্রাণ শব্দ ব্যরহার করিছে। প্রাণর সম্বন্ধ মার্গর লগত আরু ইয়ার সহায়তে দুয়োটা মার্গর পার্থক্য বুজা যায়। দণ্ডীয়ে ব্যরহার করা মার্গ আরু বামনে ব্যরহার করা রীতি—এই দুটা শব্দর মাজত তেনে বিশেষ পার্থক্য নাই।

মার্গ

দণ্ডীয়ে বৈদর্ভী মার্গক উচ্চ স্থান দিছে। তথাপি গৌড়ী মার্গ নিকৃষ্ট আরু কাব্য-সৌন্দর্যহীন বুলি ক'তো কোরা নাই। তেওঁর মতে এই দুয়োটা মার্গরে নিজস্ব বিশিষ্টতা আছে আরু দুয়োটাই পাঠকক আনন্দ দিব পারে। কুঁহিয়ার, গাখীর আরু গুড়র সোরাদ বেলেগ বেলেগ, কিন্তু মানুহর কথা দূরতে থাকক আনকি স্বয়ং বাক্‌দেরীয়েও এই আস্বাদর পার্থক্য বুজাই দিবলৈ অক্ষম।

কাব্যালোচনার ক্ষেত্রত দণ্ডীর উদার মন আরু বহল দৃষ্টিভংগীর পরিচয় পোরা যায়। তেওঁ যদিও দুটা মার্গর উল্লেখ করিছে তথাপি কাব্যসৃষ্টির এই দুটাই একমাত্র পথ বুলি তেওঁ কব খোজা নাই। তেওঁ দুটা মার্গর উল্লেখ করার কারণ হ'ল এয়ে যে এই দুটার মাজত থকা পার্থক্য স্পষ্ট। এই দুই মার্গর মাজতে কবি-প্রতিভা অনুসরি অনেক মার্গর সৃষ্টি হব পারে। প্রত্যেক কবিরে নিজা নিজা মার্গ থাকে।

মার্গ সম্বন্ধে দণ্ডীৰ যি ধাৰণা সেই ধাৰণা ষ্টাইলৰ নিচেই ওচৰ চাপি আহে কিন্তু বামনৰ ৰীতিৰ হলে ষ্টাইলৰ লগত থকা সম্বন্ধ নিচেই ক্ষীণ। কবিভেদে ষ্টাইল বা বাণীভংগীৰ ভেদ আছে। কবিৰ অন্তৰাত্মাৰ মাজেদি আহি বস্তুৱে যি শব্দ-বিন্যাসৰ ৰূপ লয় সেয়েই ষ্টাইল। গতিকে ইয়াক কোনো সংখ্যাৰ সীমাৰে সীমিত কৰা নাযায়। ষ্টাইল মানুহে পিন্ধা কাপোৰ এখনৰ দৰে নহয়,—ই তেওঁৰ মাংস, হাড় আৰু তেজ।[৭]

দেখা যায় যে বামনৰ আগতে দণ্ডীয়ে কাব্যত ৰীতিৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁ ৰীতি শব্দ ব্যৱহাৰ নকৰি মার্গ শব্দেৰে ৰীতিৰ বৈশিষ্ট্য দেখুৱাইছে। সাধাৰণতে দণ্ডীক অলংকাৰবাদী আলোচক-সকলৰ অন্যতম বুলি গণ্য কৰা হয়। পিছে গুণ-ৰীতি মতবাদৰ ক্রমবিকাশত তেওঁৰ অৱদান উল্লেখযোগ্য। তেওঁ অৱশ্যে মার্গক কাব্যৰ আত্মা বুলি কোৱা নাই, কিন্তু কাব্য-সৌন্দর্যৰ অর্থে গুণৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে। দণ্ডীৰ মার্গৰ লগত বামনৰ ৰীতিৰ কিছু কিছু অমিল আছে, তথাপি দণ্ডীৰ প্রভাৱ তেওঁৰ ওপৰত সমূলি নাই এই কথা কব নোৱাৰি। এইটো সঁচা কথা যে বামনৰ হাতত ৰীতিৰ আদর্শ বেছি শৃংখলাবদ্ধ ৰূপত প্রকাশিত হৈছে আৰু সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ ভিতৰত তেৱেঁই কাব্যৰ আত্মা বিচাৰ কৰি চাবলৈ যত্নপৰ হৈছে। তথাপি গুণ-ৰীতি মতবাদৰ মাজতো আমি কাব্য-শৰীৰৰ আলোচনাহে বেছিকৈ পাওঁ। ৰীতিকেই আত্মা বুলিলেও ই অভিব্যঞ্জনাৰ আত্মাহে হয়, কাব্য-বস্তুৰ আত্মা নহয়। অলংকাৰবাদী লেখকসকলৰ দৰে বামনেও কবিৰ প্রকাশৰ বাটৰ ৰমণীয়তাৰ পিনে চকু ৰাখি কেনেকৈ দোষবিবর্জিত আৰু গুণযুক্ত শব্দার্থৰ সহায়ত ভাল কাব্য ৰচনা কৰিব পাৰি তাৰেই আলোচনা কৰিছে। তেওঁৰ আলোচনা মূলতঃ কাব্যানুভূতিৰ বহিঃপ্রকাশৰ আলোচনা।

---

৭. Style is organic—not the clothes a man wears, but the flesh, bone and blood of his body.

[*The Problem of Style : Middleton Murrey*]

এনে আলোচনাই প্রকৃততে কাব্যর আত্মার সন্ধান নিদিয়ে।

আন অলংকারবাদী লেখকসকলর তুলনাত বামনে রসক কিছু উচ্চ স্থান দিছে। ভামহ, দণ্ডী প্রভৃতি অলংকারিকসলে রসকো একপ্রকার অলংকার বুলিহে গ্রহণ করিছে। বামনে হলে রসক অর্থগুণ কান্তির অন্তর্গত বুলি ধরিছে। বামনর মতে গুণবোর নিত্য আরু এই হিচাবে রসবো নিত্যতা স্বীকৃত হৈছে। তথাপি রসধ্বনিবাদীসকলর রসর ধারণার লগত বামনর ধারণার মিল নাই, কারণ বামনর দৃষ্টি কাব্যর রূপর ওপরত। গতিকে তেওঁর মনত থকা রসর ধারণাও রূপ-সৌন্দর্যর আঁতরত নহয়।

রস

বামনর পিছত দুই-চারিজন অলংকারিকে রীতির উল্লেখ করিছে, কিন্তু বামনর দরে কেরে রীতিয়েই কাব্যর সকলো বুলি স্বীকার করা নাই। রুদ্রটে চারিটা রীতির কথা কৈছে যদিও বামনর ধারণার লগত রুদ্রটর ধারণার মিল নাই। রুদ্রটর চকুত রীতি একপ্রকার যুক্ত শব্দ গঠনর কৌশল। তেওঁর রীতি চারিটার নাম হ'ল—বৈদর্ভী, গৌড়, পাঞ্চালী আরু লাটি। ভোজে ছয় প্রকার রীতি মানি লৈছে আরু মাগধী আরু আরম্ভিকা এই দুই প্রকার নতুন রীতি সংযোগ করিছে।

স্থান-বিশেষর নাম অনুসরি রীতির নামকরণর আদর্শ কুন্তকে মানি লোরা নাই। 'বক্রোক্তি-জীবিত' নামর অলংকার-গ্রন্থত তেওঁ তিনিটা মার্গর (রীতি) কথা কৈছে। এই তিনিটা হ'ল—সুকুমার মার্গ, বিচিত্র মার্গ আরু মধ্যমা মার্গ। দণ্ডীর বৈদর্ভী আরু গৌড়ীর লগত কুন্তকর সুকুমার আরু বিচিত্র মার্গর সাদৃশ্য আছে,—মধ্যমা এই দুয়ো মার্গরে মধ্যবর্তী রীতি। দেশর নামত কাব্য-রীতির উল্লেখ যে যুক্তিসঙ্গত নহয় এইটো দেখ দেখ কথা। বামনেও এইটো নজনা নহয়। তথাপি দেশর নামর লগত রীতি জড়িত করার অর্থ এয়ে আছিল যে তেওঁর

কুন্তকর দৃষ্টিত মার্গ

সময়ত সেই দেশৰ কবিসকলে প্ৰধানকৈ বিশেষ একোটা ভংগীৰ মাজেদি কাব্য ৰচনা কৰিছিল আৰু দেশভেদে ভংগীবো পৰিবৰ্তন পৰিলক্ষিত হৈছিল। বিশেষ একোটা ৰীতিৰ প্ৰচলন দেশভেদ থকাৰ কাৰণে বামনে দেশৰ নামেৰে ৰীতিবো নামকৰণ কৰিছে।

পৰৱৰ্তী যুগত ধ্বনিবাদীসকলে ৰীতিক বিশেষ এক কাব্যাংগ বুলি গ্ৰহণ কৰা নাই। গুণ আৰু অলংকাৰৰ সংযোগত ৰীতিয়ে গঢ় লোৱাৰ বাবে এই দুটাৰ অভাৱত ৰীতিৰ নিজস্ব অৱস্থিতি নাই। অভিনব গুপ্তৰ মতে গুণ আৰু অলংকাৰৰ স্বৰূপ অৱগতিৰ পাছত কোনো ধৰা-বন্ধা ৰচনা-ৰীতিৰ আৱশ্যকতা অনুভৱ কৰা নাযায়। ধ্বনিবাদীসকলে গুণবো নতুন ব্যাখ্যা তুলি ধৰে। দহোটা গুণৰ পৰিবৰ্তে তেওঁলোকে তিনিটা গুণহে মানি ললে। এই তিনিটা হ'ল—মাধুৰ্য, ওজঃ আৰু প্ৰসাদ। তেওঁলোকৰ মতে গুণৰ সম্বন্ধ কাব্যৰ আত্মাৰ লগত। আত্মা হ'ল ৰসধ্বনি। এজন মানুহৰ ৰীৰত্ব আৰু সাহস যেনেকৈ আত্মনিষ্ঠ, কাব্যৰ গুণবোৰো তেনেকৈ ৰসনিষ্ঠ। গুণবোৰ অকল শব্দাৰ্থৰে সৌন্দৰ্য নহয়, এইবোৰ ৰসৰো উপাদান।

দেখা যায় যে যদিও বামনে পোন প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে কাব্যৰ আত্মাৰ বিচাৰ কৰিলে, তথাপি পৰৱৰ্তী কালত ৰীতিবাদে উচ্চ স্থান লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। বামনো যে শব্দাৰ্থৰ আদৰ্শৰ চাৰিসীমাৰ পৰা আঁতৰি আহিব পৰা নাছিল, অলপ চিন্তা কৰিলেই এই কথা ওলাই পৰে। আচলতে কথাবস্তু আৰু প্ৰকাশৰীতি—এই দুয়োটাৰে সম্যক আলোচনা নহলে অকল প্ৰকাশৰীতিৰ বিশ্লেষণ কেতিয়াও কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত পৰ্যাপ্ত হব নোৱাৰে। বস্তু আৰু ভংগী—এই দুয়োটাৰে ভেজ-মঙহৰ সম্বন্ধ। আলোচনাৰ অৰ্থে দুয়োটাকে স্বতন্ত্ৰ বস্তু হিচাবে ধৰি ললেও প্ৰকৃততে কাব্য হ'ল বস্তু আৰু ভংগীৰ মিলনৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা এটা নতুন বস্তু যিটোৰ মাজত এই দুয়োটাই একেটা ৰূপ লয়। ৰীতিৰ আলোচনাৰ সময়ত বামনে কথাবস্তুৰ সলনি প্ৰকাশৰীতিৰ ওপৰত সকলো

ৰীতিবাদৰ সমালোচনা

শক্তি প্রয়োগ কৰিছে। এনে আলোচনা অসম্পূর্ণ হোৱা স্বাভাৱিক। তথাপি যিটো যুগত বামনে কাব্যিক তথ্য আলোচনাৰ কাম হাতত লৈছিল তালৈ লক্ষ্য কৰিলে এই ক্ষেত্রত তেওঁৰ অৱদান যে উল্লেখ-যোগ্য আৰু মূল্যবান এই কথা স্বীকাৰ নকৰি নোৱাৰি। আগৰ আলংকাৰিকসকলৰ তুলনাত বামনৰ আলোচনা বেছি প্রণালীবদ্ধ আৰু তেওঁৰ দৃষ্টিভংগী বহু পৰিমাণে মৌলিক। তেওঁৰ সিদ্ধান্তবোৰ স্পষ্ট আৰু আত্ম-বিশ্বাসৰ জেউতিৰে উদ্ভাসিত।

বামনৰ ৰীতিবাদৰ প্রত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ প্রভাৱ কোনো কোনো আলংকাৰিকৰ ওপৰত পৰিছে। তথাপি কেৱে ইয়াক সামগ্রিক ৰূপত গ্রহণ কৰা নাই। কেৱে কেৱে, যেনে, আনন্দবৰ্ধন আৰু মম্মট ভট্টই এই মতবাদৰ সমালোচনা কৰিছে। মম্মট আৰু জগন্নাথৰ সমালোচনা কটু। একমাত্র ধ্বনিকাৰেই বামনৰ প্রতি আওপকীয়াকৈ কিছু সম্মান দেখুৱাইছে আৰু তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে যে অস্পষ্টভাৱে হলেও ৰীতিবাদে কাব্যৰ প্রকৃত স্বৰূপ উদ্ঘাটনৰ বাবে পোন প্রথম বাৰৰ কাৰণে যত্নপৰ হোৱা দেখা যায়। ধ্বনিকাৰে ৰীতিবাদৰ আদর্শ হলে মুঠেই সমর্থন কৰা নাই। বিশ্বনাথে কোৱাৰ দৰে কাব্য-ৰীতি কিছুমান ধৰা-বন্ধা নিয়মৰ অধীনলৈ কেতিয়াও অনা নাযায়। গতিকে ৰীতিৰ বিভাজন কাব্য-সৌন্দর্য নির্ণয়ৰ সহায়ক হয় বুলি ভবাৰ খল নাই। ৰীতি হ'ল বাহ্যিক কাব্যাংগ-সংস্থানৰ বিশেষ আলোচনা। অংগীক অস্বীকাৰ কৰি অংগৰ আলোচনা যে অসম্পূর্ণ হবই নিশ্চিত।

ৰস-ধ্বনিবাদ

খৃষ্টীয় প্রথম-দ্বিতীয় শতাব্দীতে আচার্য ভাৰতে তেওঁৰ 'নাট্যশাস্ত্র'ত ৰসক মুখ্য স্থান দিলেও কাব্যালোচনাত ৰসৰ অপৰিহার্যতা কিছু কাললৈ স্বীকৃত হোৱা নাছিল। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্র এখন ডাঙৰ পুথি। নাটক আৰু অভিনয়ক কেন্দ্র কৰি ইয়াত ভালেমান বিষয়ৰ আলোচনা কৰা হৈছে। গতিকে ইয়াত অন্তর্ভুক্ত ৰসৰ আলোচনা সম্পূর্ণৰূপে নাট্য-ৰসৰ বিচাৰ, কাব্য-ৰসৰ বিশ্লেষণ নহয়। ভৰতৰ কিছু কাল পাছলৈকে

অর্থাৎ ধ্বনিকাৰ আৰু আনন্দবৰ্ধনৰ আগলৈকে কাব্যত ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতা গৃহীত হোৱা নাই। ভামহৰ দিনৰেপৰা আনন্দবৰ্ধনৰ দিনলৈকে এই কালছোৱাত অলংকাৰ আৰু ৰীতিবাদৰ প্ৰাধান্যই দেখিবলৈ পোৱা যায়। ভামহ, দণ্ডী প্ৰভৃতি আলোচকসকলে গুণ আৰু অলংকাৰৰ প্ৰতিয়েই সদায় চকু ৰাখিছে। বামনে ৰীতিৰ সহায়ত কাব্যৰ স্বৰূপ-নিৰ্ণয়ৰ চেষ্টা কৰিছে। এইসকল আলংকাৰিকৰ আলোচনাত ৰসৰ কথা কোনো কোনো ঠাইত কোৱা হৈছে, কিন্তু ক'তো কাব্যৰ আত্মা বুলি স্বীকৃত হোৱা নাই। ভামহৰ দৃষ্টিত ৰসো এক প্ৰকাৰ অলংকাৰ। কাব্যত ৰস অপৰিহাৰ্য নহয় কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে ই অলংকাৰৰ সৌন্দৰ্য বঢ়ায়। দণ্ডীয়ে ৰসক গুণৰ অন্তৰ্গত কৰিছে যদিও ইয়াৰ ব্যাপক অৰ্থ গ্ৰহণ কৰা নাই। তেৱোঁ ৰসক এক প্ৰকাৰ অলংকাৰ বুলিহে ধৰিছে। উদ্ভটে ভামহৰ পদানুসৰণ কৰি ইয়াক ৰসবৎ প্ৰভৃতি অলংকাৰৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। ভাব আৰু ৰসৰ সম্বন্ধ অথবা কাব্যত ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতাৰ বিষয়ে তেওঁৰ গ্ৰন্থত কোনো আলোচনা নাই। ৰুদ্ৰটে হলে তেওঁৰ আলোচনা-পুথিত ৰস সম্বন্ধে চাৰিটা অধ্যায় লিখিছে। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত ৰসসংখ্যা আঠ। ৰুদ্ৰটে এই আঠোটা ৰসৰ উপৰিও প্ৰেয় আৰু শান্ত ৰসৰ কথা কৈছে। এইজন আলংকাৰিকৰ মতে ৰসসংখ্যা দহ। কিন্তু ৰস সম্বন্ধে ৰুদ্ৰটে বহল আলোচনা কৰিলেও কাব্যত ৰসৰ স্থান-নিৰূপণৰ ওপৰত তেওঁ গুৰুত্ব দিয়া নাই। তেওঁৰ পুথিত ষোলটা অধ্যায়ৰ ভিতৰত বাৰটা অধ্যায়তে অলংকাৰৰ আলোচনাই ঠাই পাইছে। তেওঁৰ ৰসৰ আলোচনাও বৰ্ণনাত্মক আলোচনাহে। তেওঁ শব্দ আৰু অৰ্থৰ ওপৰতে গুৰুত্ব আৰোপ কৰি অলংকাৰৰ বহল আলোচনাত সোমাই পৰিছে। এনে আলোচনাৰ মাজতে ৰসৰ স্থান কি তাক নিৰ্ণয় কৰাৰ চেষ্টা তেওঁৰ নাই। *History of Indian Poetics* নামক পুথিত সুশীলকুমাৰ দেই ৰুদ্ৰটৰ পুথিত পোৱা ৰসৰ আলোচনা পাছত সংযোজিত হেবুৱা লি সন্দেহ কৰে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা আটাই কেইগৰাকী আলংকাৰিকে কাব্য-শৰীৰৰ প্ৰতি চকু ৰাখি কেনেকৈ তাৰ শোভা বঢ়াই তুলিব পাৰি এই প্ৰশ্নৰ মীমাংসাৰ কাৰণে সদায় যত্নপৰ হৈ আছে। ৰীতিবাদৰ প্ৰবৰ্তক বামনে অৱশ্যে কাব্যৰ আত্মাৰ কথা কৈছে, কিন্তু তেওঁৰ দৃষ্টিত ৰীতি কবি-ব্যাপাৰৰ স্বতন্ত্ৰ শাব্দিক প্ৰকাশ নহয়, ৰীতি কিছুমান ধৰা-বন্ধা নিয়মাধীন শব্দ-সংযোজনাৰ কৌশল মাথোন। বামনে উল্লেখ কৰা কাব্যৰ আত্মাও কাব্যৰ ৰূপৰ বহিৰংগৰ আত্মাহে, স্বতন্ত্ৰভাৱে কাব্যিক অনুভূতিৰ সপ্ৰাণ আত্ম-প্ৰকাশ নহয়। গতিকে অলংকাৰ আৰু ৰীতিবাদে কাব্য-শৰীৰৰ লগত ৰসৰ অপৰিহাৰ্য সংযোগ-স্থাপনৰ চেষ্টা নকৰিলে। ধ্বনিকাৰ, আনন্দবৰ্ধন, অভিনব গুপ্ত, মম্মট ভট্ট, বিশ্বনাথ, জগন্নাথ প্ৰভৃতি আলোচকসকলে কাব্যালোচনাৰ এই দিশত মূল্যবান ৰৰঙণি যোগাবলৈ তৎপৰ হ'ল।

ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত ৰসৰ চমু সূত্ৰ দিয়া হৈছে—"বিভাবানুভাবব্যভিচাৰী সংযোগাৎ ৰসনিষ্পত্তিঃ",—বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত ৰস-নিষ্পত্তি হয়। অলংকাৰশাস্ত্ৰত ৰস শব্দৰ অৰ্থ স্বাদ বা সোৱাদ—"ৰস্যতে ইতি ৰসঃ", যাৰ সোৱাদ লোৱা হয় সেয়েই ৰস। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত আঠোটা ৰসৰ উল্লেখ আছে। এইবোৰ হ'ল—শৃংগাৰ, কৰুণ, অদ্ভুত, হাস্য, বীৰ ৰৌদ্ৰ, ভয়ানক আৰু বীভৎস। ৰুদ্ৰটে প্ৰেয় আৰু শান্তিৰস সংযোগ কৰি ৰসসংখ্যা দহ বুলি কৈছে। আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনব গুপ্ত প্ৰভৃতি আলোচকে ৰসৰ সংখ্যা নটা বুলি ধৰিছে। এওঁলোকে ভৰতৰ আঠোটা ৰসৰ লগত শান্ত ৰসকো যোগ দিছে। আলংকাৰিকসকলে কয় যে আমাৰ অন্তৰত কেইটামান ভাব অপ্ৰতিহত হিচাবে প্ৰবাহিত হৈ আছে। ভৰতৰ মতে এনে ভাব প্ৰধানতঃ আঠ প্ৰকাৰ। ভৰতৰ পৰৱৰ্তী আন সকহভাগ আলংকাৰিকৰ মতে এইবোৰ ন প্ৰকাৰ। এই নটা ভাব অন্তৰত সদায় স্থায়ী হিচাবে থকা গতিকে এইবোৰক স্থায়ী ভাব বোলা হয়। এই

নটা ভাব হ'ল—ৰতি, হাস উৎসাহ, ক্ৰোধ, শোক, ভয়, জুগুপ্সা (ঘৃণা), বিস্ময় আৰু শম। আমাৰ অন্তৰত এই ভাববোৰ সদায়ে প্ৰবাহিত হৈ থাকে আৰু কোনো উদ্দীপক বা আলম্বন বস্তুৰ সান্নিধ্যত এইবোৰ উদ্বুদ্ধ হয় অৰ্থাৎ প্ৰকাশৰ বাটলৈ আহে। হঠাতে বাঘ এটা দেখা পালে মনত ভয়ৰ সঞ্চাৰ হয়। এজন মানুহে অন্যায়ভাৱে টান কথা কলে মনত খং উঠে। এনেদৰে ভয়ৰ বস্তু দেখি ভীত হোৱা, বিস্ময়ৰ বস্তু দেখি বিস্মিত হোৱা আৰু ক্ৰোধৰ কাৰণে ক্ৰুদ্ধ হোৱা কাৰণবোৰক লৌকিক কাৰণ বোলা হয়। কিন্তু অলৌকিক কাৰণতে আমাৰ অন্তৰত এনে ভাব জাগি উঠিব পাৰে। এটা ভয়ংকৰ বৰ্ণনা পঢ়িলে নাইবা মঞ্চত লোমহৰ্ষক দৃশ্য দেখিলে ভয়ৰে এক সমজাতীয় ভাব আমাৰ মনলৈ আহে। দুষ্যন্ত-শকুন্তলাৰ প্ৰেমালাপ আৰু কাৰ্যাৱলীয়ে ৰতিভাবৰ সমজাতীয় এটা ভাবে আমাৰ অন্তৰ পুলকিত কৰি তোলে। এনেকৈ লৌকিক কাৰণৰদ্বাৰা নহৈ যেতিয়া শিল্প-কলাৰ সহায়ত এই স্থায়ী ভাব-বোৰ অভিব্যক্ত হয় তেতিয়াই এইবিলাকক ৰস বোলা হয়। লৌকিক কাৰণত স্থায়ী ভাবৰ প্ৰকাশ হলে সি ভাবৰে অভিব্যক্তি। কিন্তু নাট্য-শিল্পাদিৰদ্বাৰা অভিব্যক্ত ভাবক নাম দিয়া হৈছে ৰস। লৌকিক কাৰণত অভিব্যক্ত ভাব আৰু আৰ্টৰ যোগেদি উপলব্ধ হোৱা ৰসৰ মাজত পাৰ্থক্য থকাৰ কাৰণে দুটা বেলেগ বেলেগ শব্দ-প্ৰয়োগ আৱশ্যক হৈছে। ভৰত স্থায়ী ভাব আৰু ৰসৰ সম্বন্ধে দেখুউৱা হ'ল :

স্থায়ী ভাব	ৰস
ৰতি	শৃংগাৰ ৰস
হাস	হাস্যৰস
উৎসাহ	ৰীৰৰস
ক্ৰোধ	ৰৌদ্ৰৰস
শোক	কৰুণ ৰস
ভয়	ভয়ানক ৰস

স্থায়ী ভাব	রস
জুগুপ্সা	বীভৎস রস
বিস্ময়	অদ্ভুত রস
শম	শান্তরস

ভরতর সূত্ররপরা বুজা যায় যে বিভাব, অনুভাব আরু সঞ্চারী বা ব্যভিচারী ভাবর সংযোগর ফলত রসানুভূতি সম্ভর হয়। যি বস্তুকে অবলম্বন করি রস উৎপন্ন হয় সেয়েই বিভাব। বিভাব

বিভাব

দুই প্রকার—আলম্বন বিভাব আরু উদ্দীপন বিভাব। কাব্য আরু নাট্যত নায়ক-নায়িকা আদি আলম্বন বিভাব। কালিদাসর 'শকুন্তলা' নাটকত দুষ্মন্ত, শকুন্তলা আদি চরিত্রবোর আলম্বন বিভাব। যিবিলাক বস্তু রসোদ্গারর প্রতি অনুকূল হয় সেইবোর হ'ল উদ্দীপন বিভাব। শকুন্তলা নাটকত তপোবনর রমণীয় পরিবেশ, তার নির্জনতা প্রভৃতি শৃংগার রসর উদ্দীপক। স্ত্রী-পুরুষর যোগেদি শৃংগার রস পরস্ফুট হব লাগিলে তার বারে যি উপযুক্ত পরিবেশর আরশ্যক সেই পরিবেশেই উদ্দীপন বিভাব।

অনুভাব হ'ল নায়ক-নায়িকার মনোভাবর কায়িক অভিব্যক্তি। নায়ক-নায়িকার মনত রতিভাবর উদয় হ'লে বিদ্যমান শারীরিক চেষ্টার (কার্য) মাজেদি সেই ভাব প্রকাশিত হয়। যেনে, কটাক্ষ-

অনুভাব

পাত নাইবা লাজত তলমুর করা ভংগীরপরা আনে নায়ক নায়িকার মনর গুপুত ভাবর বিষয়ে জানে। কন্দা, চকু বঙা হোরা, মাটিত বাগরি পরা, চকুপানী টোকা আদি কার্যরপরা নায়ক-নায়িকার মনোভাব আনর আগত প্রকাশিত হয়। এইবোর কার্যই হ'ল অনুভাব। শকুন্তলা নাটকত রজা দুষ্মন্তই গছর আঁরত থিয় দি শকুন্তলা আরু সখীসকলর কার্যকলাপ লক্ষ্য করি থকাটোরে রজার মুনিকন্যার প্রতি অনুরাগর পরিচয় দিয়ে। তেওঁর মৃগয়ার প্রতি বিতৃষ্ণা, নিদ্রাহীনতা, বিবর্ণতা প্রভৃতিও অনুভাবর অন্তর্গত।

কোনো কোনো আলংকারিকে অনুভাব আরু সাত্ত্বিক ভাবর মাজত পার্থক্য

দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ভৰতেও তেওঁৰ নাট্যশাস্ত্ৰত সাত্ত্বিক ভাবৰ কথা কৈছে। হেমচন্দ্ৰই চকুপানী টোকা আদি অনুভাবৰ পৰা সত্ত্ব গুণৰ প্ৰভাৱত ব্যক্ত হোৱা কাৰ্যবোৰ পৃথক বুলি ধৰাৰ সপক্ষে যুক্তি দৰ্শাইছে। মম্মট ভট্টই সাত্ত্বিক ভাববোৰ অনুভাবৰ অন্তৰ্গত হোৱাৰ কাৰণে সেইবোৰ সুকীয়া বস্তু বুলি স্বীকাৰ কৰা নাই। বিশ্বনাথে মম্মট আৰু হেমচন্দ্ৰৰ মত-বিৰোধৰ সমন্বয়ৰ চেষ্টা কৰা যেন লাগে। তেওঁৰ মতে সাত্ত্বিক ভাব অনুভাবৰ অন্তৰ্গত হলেও এইবোৰৰ একোটা বৈশিষ্ট্য আছে আৰু এই বৈশিষ্ট্য হ'ল মনৰ ওপৰত সৎ ভাবৰ প্ৰতিষ্ঠা। সাত্ত্বিক ভাব সত্ত্বগুণৰপৰা উদ্ভৱ আৰু এই হিচাবে ইয়াৰ বিশিষ্টতা। বিশ্বনাথৰ মতে সাত্ত্বিক ভাব আঠোটা। এইবোৰ হ'ল—স্তম্ভ, স্বেদ (ঘাম), ৰোমাঞ্চ, স্বৰভংগ, বেপথু (কম্পন), বিবর্ণতা, অশ্রু আৰু প্রলয় (মূৰ্ছা)।

অনুভাৱ আৰু সাত্ত্বিক ভাৱ

ৰত্যাদি ভাব মনত জাগিলে এইবোৰৰ সহকাৰী হিচাবে আন কিছুমান ভাবে চিত্তক অনুৰঞ্জিত কৰে। স্থায়ী ভাবৰ তুলনাত এই ভাববোৰ স্থায়ী নহয়, চঞ্চল। পানীৰ ঢৌৰ দৰে এইবোৰ সঘনে অহা-যোৱা কৰি স্থায়ী ভাবটো বেছি উজ্জ্বল কৰি তোলে। এই চঞ্চল ভাববোৰেই হ'ল সঞ্চাৰী বা ব্যভিচাৰী ভাব। প্রণয়াসক্তা এগৰাকী নাৰীয়ে প্রেমাস্পদৰ বাবে অপেক্ষা কৰি থাকোঁতে তেওঁৰ মনলৈ কেতিয়াবা আনন্দ আৰু কেতিয়াবা লাজ প্রভৃতি চঞ্চল ভাববোৰ অহা-যোৱা কৰি থাকে। এনেকৈ সঘনে অহা-যোৱা কৰা চঞ্চল ভাববোৰেই হল সঞ্চাৰী বা ব্যভিচাৰী ভাব। ব্যভিচাৰী ভাববোৰ সময়ত স্থায়ীভাবত নিমগ্ন হয় আৰু সময়ত তাৰপৰা ওলাই প্রকাশিত হয়। ব্যভিচাৰী ভাব তেত্রিশ বিধ। এইবোৰ হ'ল—নির্বেদ (নৈৰাশ্য), আবেগ, দৈন্য, শ্রম, মদ (মত্ততা), জড়তা, উগ্রতা, মোহ, বিবোধ (জ্ঞান), স্বপ্ন, অপস্মাৰ (চিত্ত বিকলতা), গর্ব, মৰণ, অলসতা, অমর্ষ (অস্থিৰ ভাব), অৱহিত্থা (আনন্দ প্রভৃতি ভাব গোপন কৰি ৰখা), নিদ্রা, উৎসুক্য, উন্মাদ,

ব্যভিচাৰী বা সঞ্চাৰী ভাব

শংকা, স্মৃতি, মতি, ব্যাধি, সন্ত্রাস (ভয়), লজ্জা, হর্ষ, অসূয়া (আনর সমৃদ্ধিত অসহিষ্ণুতা), বিষাদ, ধৃতি (ধৈর্য), চপলতা, গ্লানি, চিন্তা আরু বিতর্ক (বিবেচনা)।

এতিয়া দেখা গ'ল যে স্থায়ী ভাব আরু ব্যভিচারী ভাবরোর রসানুভূতির আন্তরিক উপাদান আরু বিভাব আরু অনুভাব হ'ল কবিয়ে সৃষ্টি করা বাহ্যিক উপাদান। ব্যাবহারিক জগতত রতি প্রভৃতি স্থায়ী ভাবর যিরোর কারণ, কার্য আরু সহকারী হয়, কাব্য আরু নাট্যত সেইরোবেই যথাক্রমে বিভাব, অনুভাব আরু ব্যভিচারী বা সঞ্চারী ভাব নামে অভিহিত হয়। এনে বিভাবাদিরপরা স্থায়ী ভাব ব্যক্ত হলে তাক রস বোলা হয়। ব্যক্ত শব্দর অর্থ কেরল প্রকাশেই নহয়। এই প্রকাশর লগে লগে আস্বাদনো আছে। এক কথাত কবলৈ গলে, বিভাবাদির সহায়ত যেতিয়া স্থায়ী ভাব সামাজিক বা পাঠকর হৃদয়ত আস্বাদিত হৈ প্রকাশিত হয় তেতিয়া তাক রস বোলা যায়। বিশ্বনাথে তেনেই চমু কথাবে রসাস্বাদনর সম্বন্ধে এনেকৈ কৈছে। প্রমাতাই অর্থাৎ সহৃদয় সামাজিকে অভিন্নভাবে (অর্থাৎ মই রস অনুভর কবিছোঁ এই ভাব নোহোরাকৈ) রস আস্বাদন করে। সত্বভাব উদ্রিক্ত হোরার ফলত রসাস্বাদন হয় অখণ্ড, স্ব-প্রকাশ, আনন্দময়, চিন্ময় আরু আন জ্ঞেয় বস্তুর লগত কোনো সম্পর্ক নথকা এটা অভিনব অভিজ্ঞতা। এনে অভিজ্ঞতার প্রাণ হ'ল অলৌকিক সুখানুভূতি আরু ব্রহ্মস্বাদর সহোদর স্বরূপ।[৮] ব্রহ্মোপলব্ধির আনন্দ একপ্রকার অলৌকিক চিরস্থায়ী আনন্দ; কাব্যানন্দও অলৌকিক কিন্তু ই চিরস্থায়ী নহয়।

রসাস্বাদন

---

৮. সত্ত্বোদ্রেকাদখণ্ডস্বপ্রকাশানন্দচিন্ময়ঃ।
বেদ্যান্তরস্পর্শশূন্যো ব্রহ্মাস্বাদসহোদরঃ॥
লোকোত্তরচমৎকারপ্রাণঃ কৈশ্চিৎপ্রমাতৃভিঃ।
স্বাকারবদভিন্নত্বেনায়মাস্বাদ্যতে রসঃ॥
[সাহিত্য দর্পণ : ৩য় পরিচ্ছেদঃ]

গতিকে ইয়াক ব্রহ্মস্বাদ-সহোদৰ বোলা হৈছে।

এটা দৃষ্টান্ত লওঁ। এখন নাট্যাভিনয় চাবলৈ বহুলোকৰ সমাগম হৈছে। তেওঁলোকে অভিনয়ৰ দৃশ্যাৱলী উপভোগ কৰিব। দর্শকৰ ভিতৰত ভিন ভিন আদর্শৰ লোক আছে। সকলোৱে নিজ নিজ স্বার্থ, অসুখ-অশান্তি আদি ব্যক্তিগত চিন্তা আৰু ভাববোৰ কম-বেছি ৰকমে পাহৰি নাট্যশালাত প্ৰৱেশ কৰিছে। নাট্যাভিনয় আৰম্ভ হোৱাৰ লগতে দর্শকৰ ব্যক্তিগত বিভেদবোৰ লাহে লাহে মনৰপৰা আঁতৰি যাবলৈ ধৰিলে। আনন্দৰ প্ৰত্যাশাত সকলোৱে অভিনয়ৰ দৃশ্যাৱলী চাবলৈ ধৰিলে। এই সময়ত দর্শকৰ ব্যক্তিগত সুখ, দুখ, চিন্তা, ভাবনা আদি সকলো মনৰপৰা আঁতৰি যায়। আনকি পৰস্পৰৰ ভিতৰত ভেদভাৱ বা একত্ববোধৰ জ্ঞানো নাথাকে। আমি অভিনয় চাইছোঁ, অভিনেতা অভিনেত্ৰীয়ে আমাৰ আগত কথা কৈছে, তেওঁলোক আমাতকৈ ভিন্ন ইত্যাদি ধৰণৰ কোনো ভাবেই তেতিয়া আমাৰ মনলৈ নাহে। অথচ দৃশ্য আমিয়েই উপভোগ কৰোঁ, দৃশ্য শেষ হোৱাৰ পাছত আৱশ্যক হলে আমিয়েই সমালোচনাও কৰোঁ। কবি, নায়ক আৰু দর্শক বা পাঠকৰ মন কোনো নাটক বা কাব্য উপভোগৰ সময়ত যেতিয়া এক স্তৰত থাকে তেতিয়া আলংকাৰিকসকলে তাৰেই নাম দিছে সাধাৰণীকৰণ। নাট্যাভিনয় বা কাব্যৰ ৰসাস্বাদনৰ সময়ত দর্শক বা পাঠকে যি আনন্দ পায় সেই আনন্দ ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ, কাৰণ ব্যক্তিৰ পৰিচ্ছেদশূন্য এক সাধাৰণীকৃত অৱস্থাতহে ৰসানুভূতি সম্ভৱ হয়।

ৰস আৰু আনন্দৰ সম্বন্ধ অভেদ, কাৰণ ৰসৰ স্বৰূপেই হ'ল আনন্দ। কিন্তু এই আনন্দ বিলাসৰো নহয়, ভোগৰো নহয় ই অলৌকিক। দৃশ্যমান জগতৰ অনেক বস্তুৱে আমাক আনন্দ দিয়ে, কিন্তু এনে আনন্দ কাব্যানন্দ নহয়। অভিলষিত বস্তুৰ ভোগত আনন্দ আছে কিন্তু কাব্যৰ আনন্দ এই স্তৰৰ নহয়। আনকি কোনো ৰচনাই পাঠকৰ মনত ভোগ-লালসা জগাই দিয়াত যিটি ক্ষণিক উৎফুল্ল ভাব উতলি উঠে তাকো কাব্যানন্দৰ লগত তুলনা কৰিব নোৱাৰি। কাব্যানন্দৰ

কাব্যানন্দ

আচরিত গুণ। করুণতার মাজতো ই সুন্দররূপে প্রকাশিত হৈ থাকে, বাসনাতৃপ্তির হেতু নোহোরাকৈও ই মনক স্বর্গরাজ্যলৈ তোলে। কোনো শোকাবহ ঘটনা এবার দেখিলে দুনাই তাক চাবলৈ অভিলাষ নজন্মে। কিন্তু 'উত্তর রামচরিত' বা মেকবেথর দরে করুণ রসাত্মক পুথিয়ে পাঠকক নিতৌ নতুন আনন্দ দিয়ে। রংগমঞ্চত করুণ দৃশ্যর অভিনয়ে দর্শকর চকুর পানী বোরাই দিয়ে, তথাপি অভিনয়র প্রতি মানুহর আগ্রহ বাঢ়িহে যায়।

আচলতে আনন্দ কি এই আলোচনার মাজত দকৈ সোমাই পবার আৱশ্যক নাই। কিন্তু আনন্দবো স্তর আছে এই কথাত দ্বিমত হব নোৱারে। নানান কাৰণত মানুহর মন প্রফুল্লিত হব পারে। মনর এই অৱস্থাক একে আনন্দ শব্দেরে অভিহিত করিলেও এক শ্রেণীর আনন্দ আন এক শ্রেণীর আনন্দতকৈ ইমান বেলেগ যে এই দুই শ্রেণীর ভিতরত কিবা সম্বন্ধ আছে বুলিও কব নোৱারি। কানীয়াই কানি খাই পোৱা আনন্দ আরু নতুন তথ্য আবিষ্কারর অন্তত পোৱা বৈজ্ঞানিকর আনন্দ এনে ধৰণর মনর দুটা ভিন্ন ভিন্ন অৱস্থা। কাব্যর আনন্দও আন এটি বেলেগ ধৰণর আনন্দ। এই আনন্দ নিজরো নহয় আনরো নহয়, অথচ নিজরো, আনরো। কথাটো জটিল। কাব্যানন্দর সময়ত পাঠকর সুকীয়া সত্তার জ্ঞান নাথাকে। পাঠকে নিজর অস্তিত্বর প্রতি সচেতন নহয়, অথচ আনন্দও লভে। আগতে উল্লেখ করা অভিনয়লৈ মন করোঁহক। রংগমঞ্চত অভিনয় দেখি আমি রং পাওঁ কিন্তু এই আনন্দ উপভোগর সময়ত আমার আমিত্বর জ্ঞান নাথাকে, অথচ আনন্দও পাওঁ আমিয়েই। সীতা-বনবাসর অন্তত রামর বিলাপত আমার চকুপানী নিজরে। লৌকিক ঘটনা হোৱাহেঁতেন দুনাই এনে করুণ দৃশ্য চাবলৈ আমার প্রবৃত্তি নহ'ল-হেঁতেন। কিন্তু নাট্যশিল্পরদ্বারা অভিব্যক্ত এই অনুভূতির মাজতো আনন্দ মূর্তিমন্ত হৈ আছে। সেইবারে চকুপানী ওলালেও, ঘৃণা লাগিলেও নাইবা খং উঠিলেও আমার আমনি নালাগে। রংগমঞ্চলৈ আমি যাওঁ এই আনন্দরেই আশা করি।

এতিয়া এই অভিনয়ৰ দৃশ্যাৱলীৰ উপভোগৰ সময়ত এপিনে যেনেকৈ আমাৰ আমিত্বৰ জ্ঞান নাথাকে, তেনেকৈ আন একো জ্ঞানো নাথাকে। ৰামৰ বিলাপত আমি প্ৰত্যেকে নিজকে ৰাম বুলি ভাবিবও নোৱাৰোঁ, আমাক আমি বুলিও ভাবিব নোৱাৰোঁ বা আন একোৰে বিষয় ভাবিব নোৱাৰোঁ। আমাৰ মনত একেটি আনন্দৰ ভাব সজাগ হৈ থাকে আৰু ইয়াতে আমি তন্ময় হৈ পৰোঁ। এনে তন্ময়তাই কাব্যানন্দৰ স্বৰূপ। যি পুথি বা অভিনয়ে এই তন্ময়তা আনিব নোৱাৰে সি নিকৃষ্ট পুথি বা অভিনয়। অৱশ্যে পাঠক বা দৰ্শকৰো ৰসানুভৱ-ক্ষমতা থাকিব লাগে। কোনো কিতাপ পঢ়াৰ অন্তত পাঠকৰ মনত ইন্দ্ৰিয়-লালসা জাগি উঠিলে তাক কাব্যানন্দ বা ৰসানুভূতি বুলিব নোৱাৰি। ঠিক একেদৰেই ভয়ংকৰ বৰ্ণনা পঢ়ি নিজৰ আত্মৰক্ষাৰ চেষ্টা প্ৰকট হ'লে তাতো কাব্য-ৰসানুভূতি নহয়। ৰসানুভূতিৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ তন্ময়তা। কাব্য-সৃষ্টিৰ সময়ত কবিয়ে আৰু উপভোগৰ সময়ত পাঠকে নিজ নিজ দেশ, কাল বা আন অৱস্থাৰ সম্বন্ধবিলাক একেবাৰেই পাহৰি কাব্যৰ বিচিত্ৰ ৰচনাৰ মাজত নিজকে হেৰুৱাই পেলায়। যি পাঠকে যিমান গভীৰভাৱে এই দেশ-কালৰ জ্ঞান পাহৰে সেই পাঠকৰ সিমান গভীৰ ৰসানুভূতি হয়।

ৰস আনন্দ-স্বৰূপ। বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু সঞ্চাৰী বা ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত মনৰ স্থায়ীভাৱ ৰসত পৰিণত হয়। বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু সঞ্চাৰী ভাবসোৱ ভাগ ভাগকৈ প্ৰতীয়মান হ'লেও এইবোৰৰ অখণ্ড প্ৰভাৱৰ ফলতেই ৰসৰ সৃষ্টি। কিন্তু পণ্ডিতসকলৰ মাজত ৰসনিষ্পত্তিৰ ব্যাপাৰ (operation) লৈ মতভেদ আছে। ভাৰতৰ "বিভাৱানুভাৱ ব্যভিচাৰিসংযোগাদ্ৰসনিষ্পত্তি" সূত্ৰৰ সংযোগ আৰু নিষ্পত্তি শব্দৰ বেলেগ বেলেগ ব্যাখ্যাৰ ফলত প্ৰধানকৈ চাৰিটা মতবাদৰ সৃষ্টি হৈছে। ভট্টলোল্লট, শ্ৰীশংকুক, ভট্টনায়ক আৰু অভিনব গুপ্তই যথাক্ৰমে মীমাংসা, ন্যায়, সাংখ্য আৰু অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ অনুসাৰে এই সূত্ৰটোৰ বেলেগ বেলেগ ব্যাখ্যা তুলি ধৰিছে। যদিও পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে এই

সূত্রর আঠোটা ভিন ভিন ব্যাখ্যা আছে বুলি কৈছে তথাপি বাহুল্য বর্জনর আশাত প্রথম চাৰিটা মতবাদর চমু আলোচনা তলত দিয়া হ'ল :

ভট্টলোল্লট ভৰতৰ সূত্রর প্রথম ব্যাখ্যাকাৰ। তেওঁৰ ৰচিত পুথি পাবলৈ নাই, হেৰাই গৈছে। অভিনব গুপ্তই ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্রর টীকাত এইজন আলংকাৰিকৰ বিষয়ে যি লিখি গৈছে পৰবর্তী আলংকাৰিকসকলে প্রায় তাৰেই পুনৰাবৃত্তি কৰিছে। অভিনব গুপ্ত আৰু আন আলংকাৰিকসকলৰ (মম্মট, হেমচন্দ্র) আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে লোল্লটে ৰিভাব ৰসৰ প্রধান কাৰণ বুলি ধৰিছে। ৰস উৎপাদ্য ফল বা কার্য। গাতকে এওঁৰ মতে নিষ্পত্তি শব্দৰ অর্থ উৎপত্তি।

ভট্টলোল্লটৰ উৎপত্তিবাদ

ৰতি আদি স্থায়ী ভাৱবোধ নায়কত সাক্ষাৎস্বৰূপে থাকে। ৰিভাবৰ-দ্বাৰা অর্থাৎ তিৰোতা আদি আলম্বন কাৰণৰদ্বাৰা আৰু উদ্যান আদি উদ্দীপক কাৰণৰদ্বাৰা এই ভাব উৎপাদিত হয়। অনুভাবৰদ্বাৰা অর্থাৎ কটাক্ষ আদিৰদ্বাৰা ই প্রতীতিযোগ্য হয়। ব্যভিচাৰী বা সহকাৰী ভাৱ, যেনে—নির্বেদ, হর্ষ, বিষাদ আদিৰ দ্বাৰা ই পৰিপুষ্ট হৈ নায়কৰ ভাও লওঁতা অভিনেতাত আৰোপিত হয়। অভিনয় চোৱাৰ সময়ত অভিনেতাৰ গাত ৰামৰ বেশভূষা দেখি আৰু তেওঁৰ কথাবার্তা শুনি দর্শকে তেওঁক ৰাম বুলি ভাবে। ইয়াৰ ফলত সীতা-বিষয়ক ৰতি ভাৱো সেই অভিনেতাত আৰোপিত হয়। এনে আৰোপিত ৰত্যাদি ভাবেই ৰসত পৰিণত হয়।

এতিয়া দেখা গ'ল যে সামাজিকৰ অভিনেতা সম্বন্ধে ৰামত্বৰ ভ্রম মাথোন হয়। অভিনেতা ৰাম নহয় এই কথা সকলোৱে জানে। তথাপি অভিনয় উপভোগৰ সময়ত তেওঁ ৰাম বুলি বোধ হয়। ৰামত্ব আৰোপ যেনেকৈ ভ্রম, ৰাম সম্বন্ধে ৰত্যাদি আৰোপো ভ্রমমূলক। এতিয়া প্রশ্ন উঠে, এই ভ্রমমূলক বস্তুৰপৰা কেনেকৈ প্রত্যক্ষ আনন্দ লাভ হব পাৰে?

সন্ধিয়া অলপ আন্ধাৰত এডাল জৰীকেই সাপ যেন দেখি। জৰীত সৰ্পজ্ঞান ভ্ৰমমূলক কিন্তু ইয়াৰপৰাও প্ৰকৃত ভয় উৎপন্ন হয়। জৰীক সাপ যেন দেখিলে তাত জৰীৰ জ্ঞান নাথাকে, থাকে সম্পূৰ্ণ সৰ্পজ্ঞান। গতিকে তাৰপৰা উৎপন্ন ভয়ো প্ৰকৃত ভয়। ঠিক তেনেকৈ সীতা-বিষয়ক ৰতি অভিনেতা ৰামৰ গাত প্ৰকৃতভে নাথাকিলেও অভিনয় নৈপুণ্যৰ গতিকে সামাজিকে সি আছে বুলিয়েই ধাৰণা কৰে। মিছা সাপৰপৰা যেনেকৈ প্ৰকৃত ভয় সম্ভৱ হৈছিল তেনেকৈ ভ্ৰমমূলক ৰতি-ভাৰৰপৰাও সামাজিকৰ প্ৰত্যক্ষ আনন্দোপলব্ধি হৈ থাকে।

অলংকাৰবাদীসকলে ভট্টলোল্লটৰ ব্যাখ্যা গ্ৰহণ কৰা নাই। ৰসৰ উৎপত্তি হোৱা বুলি কলে তাৰ বৃদ্ধি আৰু হ্ৰাসৰ প্ৰশ্নও লগতে আহে, কিন্তু ৰসানুভৱ এক অখণ্ড প্ৰক্ৰিয়া আৰু ইয়াৰ স্বৰূপ লৌকিক অনুভূতিৰপৰা পৃথক। আনহাতে, লোল্লটে দৰ্শোৱা জৰী আৰু সাপৰ দৃষ্টান্তই তেওঁৰ প্ৰতিপাদ্য মত সম্পূৰ্ণৰূপে সমৰ্থন নকৰে। এডাল জৰীকেই সাপ বুলি ভাবি তাৰপৰা প্ৰকৃত ভয় পোৱা সম্ভৱ। জৰী নহৈ সেইডাল সাপ হোৱা হলেও একে ভয়ৰে উদ্ভৱ হ'লহেঁতেন। ঠিক একেদৰেই অভিনেতাৰ ভ্ৰমমূলক ৰতিৰপৰা সামাজিকৰ অন্তৰত ৰতিভাৰৰ উদ্ৰেক হব পাৰে। অভিনেতা-অভিনেত্ৰী নহৈ স্বয়ং ৰাম-সীতাৰ উপস্থিতিয়েও সেই একে ভাৱৰে সঞ্চাৰ কৰিব বুলি ধৰিব পাৰি; কিন্তু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ ভ্ৰমমূলক ৰতিভাৰ কেনেকৈ ৰসত পৰিণত হয় তাৰ সমুচিত উত্তৰ লোল্লটে দিয়া নাই। ভাৰৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰপৰা ৰসাস্বাদন বা আনন্দানুভূতি অসম্ভৱ, কিয়নো এজন মানুহে ভাল বস্তু খোৱা দেখিলে দ্ৰষ্টাৰ মনত আনন্দ লগাৰ একো কাৰণ নাই।

শ্ৰীশংকুকৰ অনুমতিবাদ

"ৰামেই এওঁ বা এৰেঁই ৰাম।"—এই বুলি সম্যক জ্ঞান বা যথাৰ্থ প্ৰতীতি হব পাৰে। কিন্তু যেতিয়া আগৰ জ্ঞান "এওঁ ৰাম" পাছত "এওঁ ৰাম নহয়" এনে জ্ঞানৰদ্বাৰা বাধিত হয় তেতিয়া আগৰ জ্ঞান "এওঁ ৰাম" মিথ্যাজ্ঞান বা মিথ্যাপ্ৰতীতি। "এওঁ ৰাম হবও পাৰে নহবও পাৰে" ই

সংশয় প্রতীতি। "এওঁ রামর নিচিনা" ই সাদৃশ্য প্রতীতি। কিন্তু এই চারি প্রকার প্রতীতিতকৈ (জ্ঞানতকৈ) ভিন্ন প্রতীতিবদ্বারা অভিনেতা "রাম" বুলি গৃহীত হয়। শ্রীশংকুকে ইয়াকেই বুলিছে "চিত্রতুরগ" ধরণর প্রতীতি। যেনেকৈ ঘোঁৱাৰ ছবি দেখিলে মানুহে তাক ঘোঁৱা বুলিয়েই কয় হাতী নোৱোলে আৰু তাত কোনো সন্দেহ নকৰে, তেনেকৈ সামাজিকে মঞ্চত অভিনেতাক দেখি তেওঁক ৰাম বুলিয়েই ভাবে। অভিনেতা সম্বন্ধে "এওঁ ৰাম হয় নে নহয়" এনে প্রশ্ন সামাজিকৰ মনত নুঠে। ঘোঁৱাৰ ছবি দেখিলেও আমাৰ মনত ছবিটোৱেই ঘোঁৱা হয় নে নহয় প্রশ্ন নুঠে কিন্তু আমি ছবিটোকেই ঘোঁৱা বুলি গ্রহণ কৰোঁ। ঠিক এনেকৈয়ে অভিনেতাকো সকলোৱে ৰাম বুলি গ্রহণ কৰে। এনেকৈ চিত্রাংকিত ঘোঁৱাৰ দৰে অভিনেতাকে অভিনয়ৰ সময়ত সামাজিকে ৰাম বুলি গ্রহণ কৰে। অভিনেতা এনেদৰে গৃহীত হলে তাত ৰত্যাদি স্থায়ী ভাবৰ অনুমান হয়। বহুদিন শিক্ষা আৰু অভ্যাসৰ বলত অভিনেতাই নিপুণতাৰে অভিনয় কৰি দেখুৱায়। ইয়াৰ ফলত বিভাবাদিৰূপ কাৰণ-বোৰ কৃত্রিম বা অসত্য হলেও সেইবোৰ অকৃত্রিম আৰু সত্য যেন লাগে। সত্য বুলি জনা বিভাবাদিৰ সৈতে অভিনেতাৰ সম্বন্ধ থকা গতিকে আলোচ্য ৰত্যাদি স্থায়ী ভাব তাত নথকা সত্ত্বেও থকা বুলি অনুমান হয়। কিন্তু এই অনুমান ধোঁৱা দেখি জুইৰ অনুমানতকৈ পৃথক। ধোঁৱা দেখি জুইৰ অনুমানত কোনো ৰসাস্বাদ নাই। আনহাতে, এই অনুমানত অনুমেয় ৰত্যাদিৰ নিজ সৌন্দর্যৰ কাৰণে অলৌকিক সুখানুভূতি হৈ থাকে।

শংকুক আৰু ভট্টলোল্লট দুয়োৱেই ৰত্যাদি ভাব নায়কত থাকে বুলি স্বীকাৰ কৰে। তথাপি শংকুকৰ ব্যাখ্যা লোল্লটৰ ব্যাখ্যাৰ পৰাত নিমিলে। লোল্লটৰ মতে বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী ভাবৰ সংযোগত ৰসসঞ্চাৰ হয়, কিন্তু শংকুকৰ মতে স্থায়ীভাবৰ অনুকৰণৰহে ৰসৰূপ পোৱাৰ যোগ্যতা আছে। লোল্লটৰ মতে মঞ্চৰ ওপৰত অভিনেতাক ৰাম বুলি ধৰি লোৱা জ্ঞান ভ্রমাত্মক। শংকুকে হলে অভিনেতাক ৰাম

বুলি গ্রহণ কৰা জ্ঞান যথার্থ প্রতীতি, মিথ্যা প্রতীতি, সংশয় প্রতীতি আৰু সাদৃশ্য প্রতীতিতকৈ ভিন্ন প্রতীতি বুলি মত প্রকাশ কৰিছে আৰু এই প্রতীতিক তেওঁ বুলিছে "চিত্রতুৰগন্যায়ানুসাৰিণী প্রতীতি"। ভট্টলোল্লটৰ বিচাৰত ৰাম-সীতাৰ মাজত থকা ৰতিভাব প্রত্যক্ষ কিন্তু শংকুকৰ মতে ই প্রত্যক্ষ নহয়, অনুমেয়হে। পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে অভিনয়ৰপৰা দর্শকে লাভ কৰা জ্ঞান অনুমানলব্ধ বুলি কৈ শংকুকৰ মত সমর্থন কৰিছে। কিন্তু অভিনব গুপ্তই হলে শংকুকৰ ব্যাখ্যাৰ তীব্র বিৰোধিতা কৰি কৈছে যে ৰস স্থায়ী ভাবৰ অনুৰূপ নকল মাথোন নহয়। বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী ভাবৰ সংযোগৰ স্থায়ী ভাব ৰসলৈ ৰূপান্তৰিত হয় আৰু এনে ৰূপান্তৰৰ সময়ত ই স্থায়ী ভাবৰপৰা পৃথক। তাৰোপৰি ৰসাস্বাদন এটা মুহূর্তৰ মাজত সীমিত নকৰিবলৈ শংকুকে দর্শকৰ মনত এটা অনুমানৰ সলনি এলানি অনুমানৰ কথা কৈছে। এনে যুক্তি কেতিয়াও সমর্থনযোগ্য নহয়। শংকুকৰ মতে সংযোগৰ অর্থ ব্যাপ্তি আৰু নিষ্পত্তিৰ অর্থ অনুমিতি। গতিকে বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী ভাবৰপৰা ৰসৰ অনুমান হয়।

ভট্টনায়কে পূর্বৰ আলংকাৰিকসকলৰ ব্যাখ্যা গ্রহণ নকৰি সহৃদয়ৰ অন্তৰত কেনেকৈ ৰসানুভূতি হয় তাৰ আলোচনা কৰিছে। ৰসৰ আনন্দ এক নিৰাসক্ত আনন্দ। ভট্টলোল্লট আৰু শ্রীশংকুকে এই নিৰাসক্ত আনন্দৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। মঞ্চত থকা অভিনেতা-অভিনেত্রী আচল নায়ক-নায়িকা নহয়। গতিকে অভিনেতা-অভিনেত্রী প্রকৃত আলম্বন বিভাৰ হিচাবে গৃহীত হব নোৱাৰে। ভট্টনায়কৰ মতে ৰামাদি নায়কত, অভিনেতাত, নাইবা সামাজিকত ৰসৰ উৎপত্তি, অনুমান বা ব্যঞ্জনাৰ-দ্বাৰা অভিব্যক্তি নহয়। অভিনেতা-অভিনেত্রী আচল বিভাব হিচাবে গৃহীত হব নোৱাৰে, কাৰণ নায়ক-নায়িকাৰপৰা তেওঁলোক পৃথক। গতিকে প্রকৃত বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী ভাবৰ অনুপস্থিতিত

ভট্টনায়কৰ ভুক্তিবাদ

দর্শকর রসাস্বাদন প্রত্যক্ষ রূপত নহয়। অনুমানরদ্বারাও রসানুভূতি হব নোরারে, কারণ অনুমানলব্ধ আনন্দ বিভিন্ন স্তরর। রস ব্যক্ত নহয়, কিয়নো এটা বস্তু ব্যক্ত হোরার পূর্বেও বস্তুটো আছে। কিন্তু রসাস্বাদন বিভাবাদির সহায়তা লাভ করা এটা তাৎকালিক আনন্দময় অভিজ্ঞতা।

কবিয়ে কাব্যত আরু নাট্যকারে নাটকত শব্দর যেনে ব্যরহার করে সেই ব্যরহার শাস্ত্রাদির শব্দ-ব্যরহাররপরা বেলেগ ধরণর। শাস্ত্রাদিত শব্দর অভিধেয় অর্থরেই আরশ্যক। কিন্তু কাব্যত অভিধা ব্যাপারর বাহিরে আকৌ ভাবকত্ব আরু ভোজকত্ব নামর দুটা ব্যাপার আছে। ভাবকত্ব ব্যাপাররদ্বারা নায়ক-নায়িকা—রাম, সীতা আদিত সাধারণ পুরুষ আরু স্ত্রী ভাব উৎপন্ন হয়। অভিনয় কালত সামাজিকে রামক রাম বুলি ধরি লোরার সলনি তেওঁর সম্বন্ধে কেরল পুরুষ মাত্ররহে ধারণা করে। এইদরে সীতার ধারণাও হয় সাধারণ স্ত্রীর ধারণা। ইয়ার রত্যাদি ভাব ব্যক্তি-বিশেষর নহৈ সর্বসাধারণর রত্যাদি রূপে প্রতীত হয়। ভাবকত্ব ব্যাপারর ফলত সামাজিকর মন ব্যক্তিগত চিন্তা-ভাবনারপরা মুক্ত হয় আরু এক সাধারণীকৃত অরস্থাত ভোজকত্ব ব্যাপাররদ্বারা তেওঁ রত্যাদি স্থায়ী ভাব রসরূপে আস্বাদন করে। এনে সময়ত সামাজিকর মনত সত্ত্বগুণর প্রাধান্য পরিলক্ষিত হয়। রজো গুণ আরু তমো গুণ অতিক্রম করি সত্ত্বগুণর আবির্ভাব হোরার ফলত মনত যি আনন্দময় অনুভূতি জাগে সেয়ে ভোজকত্ব ব্যাপারর স্বরূপ। ভট্টনায়কর মতে এই আনন্দ নিরাসক্ত আরু ই আন লৌকিক আনন্দর স্তরর নহয়, কিয়নো লৌকিক আনন্দ সচরাচর প্রাপ্তির আনন্দ। এই আনন্দ যোগীসকলে লাভ করা ব্রহ্মানন্দর দরেও নহয়, কিয়নো যোগীসকলে একমাত্র আনন্দকে উপলব্ধি করে কিন্তু কাব্যানন্দত বিভাবাদির সহায়ত আনন্দ লাভ করা যায় আরু এইবোর অনুপস্থিত হলে আনন্দও আঁতরে। গতিকে রসানন্দ ব্রহ্মানন্দর পর্যায়র হলেও ব্রহ্মানন্দ নহয়। ভট্টনায়কর মতে ভরতর সূত্রত 'সংযোগ' আরু 'নিষ্পত্তি' শব্দই ভাবকত্ব অর্থাৎ সাধারণীকরণর ভাব

আৰু ভোজকত্ব অর্থাৎ ৰসাস্বাদনৰ ভোগ বুজায়।

অলংকাৰ শাস্ত্ৰত ভট্টনায়কৰ স্থান উচ্চ। তেওঁৰ মতৰ লগত অভিনৱ গুপ্তৰ মতৰ কিছু সাদৃশ্য আছে যদিও ভালেমান ক্ষেত্ৰত তেওঁ ভট্টনায়কৰ মত গ্ৰহণ নকৰি তাৰ সমালোচনা কৰিছে। ৰসাস্বাদনৰ সময়ত যি সাধাৰণীকৰণৰ কথা ভট্টনায়কে কৈছে অভিনব গুপ্তই তাক মানি লৈছে। ৰসানুভূতি এক অলৌকিক ব্যাপাৰ। আস্বাদনৰ সময়ত সহৃদয় ব্যক্তি স্থান, কাল আৰু কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধৰ ওপৰত থাকে, গতিকে সাময়িকভাৱে তেওঁ ব্যাৱহাৰিক জীৱনৰ সকলো বাসনা পাহৰি যায়। আস্বাদনৰ পূৰ্বাৱস্থাত ৰসৰ অৱস্থিতি নথকাত ই সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত অনুভূত চেতনা মাথোন। এই অৱস্থা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আৰু আনন্দময়। যেতিয়া ব্যাৱহাৰিক জীৱনৰ কামনা-বাসনাৰ চৈতন্য মনলৈ আহে তেতিয়া ৰসাস্বাদন বাধাপ্ৰাপ্ত হয় আৰু অখণ্ড ৰূপত ৰসানুভূতি অসম্ভৱ হৈ পৰে।

অভিনৱ গুপ্তৰ অভিব্যক্তিবাদ

ভট্টনায়কৰ দৰে অভিনৱ গুপ্তই ভাবকত্ব আৰু ভোজকত্ব নামৰ দুটা স্বকীয়া প্ৰক্ৰিয়াৰ স্বীকাৰ নকৰে। কবি বা নাট্যকাৰে প্ৰতিভাৰ সহায়ত বিভাৱবোৰ সাধাৰণীকৃত অৱস্থাতে সৃষ্টি কৰাৰ কাৰণে ভাবকত্ব বুলি এটা নতুন ব্যাপাৰৰ কল্পনা অনাৱশ্যক। আনহাতে, ৰসৰ ধাৰণাৰ লগতে ভোগৰ ধাৰণা নিহিত হৈ থকাৰ হেতুকে ভোজকত্ব বুলি আন এটা ব্যাপাৰৰ স্বীকাৰ কৰাৰো আৱশ্যকতা নাই। "কাব্যার্থান্ ভাবয়ন্তি ইতি ভাবঃ"ৰ মাজতে ভাবকত্বৰ ভাব নিহিত হৈ আছে। আনহাতে, প্ৰতীতিৰ বাহিৰে ৰসানুভৱৰ কাৰণে আন ব্যাপাৰৰ কল্পনা কৰাৰ কোনো অর্থ নাই। অভিনৱ গুপ্তৰ মতে ৰসৰ প্ৰতীতিৰ অর্থ হ'ল ইয়াৰ অভিব্যক্তি। ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত ৰসৰ অভিব্যক্তি হয় বুলি কলেও প্ৰকৃতপক্ষে ই আস্বাদনৰ অভিব্যক্তিহে। ৰসাস্বাদন হ'ল একপ্ৰকাৰ মানসিক অৱস্থা আৰু এই অৱস্থা আনন্দময়। ৰসানুভূতিও একপ্ৰকাৰ জ্ঞান, কিন্তু অলৌকিক বিভাবাদিৰ সহায়ত এই জ্ঞান লাভ কৰাৰ কাৰণে লৌকিক জ্ঞানৰপৰা ই

সম্পূর্ণরূপে পৃথক। যদিও রসর কারণে বিভাব, অনুভাব আরু ব্যভিচারী ভাবর প্রয়োজন আছে, তথাপি রস এইবোরর সম্মিলিত কার্য নহয়। 'কার্য-কারণ সম্বন্ধেরে রসর নির্ণয় করিব নোরারি।

ব্যারহারিক জগতত স্ত্রী, উদ্যান, কটাক্ষ, নির্বেদ আদিরদ্বারা রত্যাদির অনুমান করা হয়। দৈনন্দিন জীরনত লোকর প্রমদাদিরপরা রত্যাদির অনুমানর অভ্যাস আছে। কাব্য বা নাট্যত চিত্রিত এই প্রমদাদি বিভাব, অনুভাব আরু সহকারী ভাবরোর "আমার নিজর", "সেইবোর আমার শত্রুর", "আমার নিজর নহয়", "সেইবোর আমারো নহয়, শত্রুরো নহয়" এনেকৈ সামাজিকে স্বীকার বা পরিহার করা দেখা নাযায়। কিন্তু সামাজিকর আগত এই বিভাবা-দিয়ে ব্যক্তিবিশেষর সকীর্ণতা ত্যাগ করি সাধারণ আরু ব্যাপক হৈ উঠে। অভিনয়র কালত রাম, সীতা আদি সামাজিকর চকুত সাধারণ পুরুষ আরু স্ত্রীরূপেই প্রতিভাত হয়। এনেকৈ সাধারণ রূপে প্রতীত বিভাবাদির দ্বারা সামাজিকর হৃদয়ত সূক্ষ্মরূপে থকা রত্যাদি স্থায়ী ভাব রসরূপে অভিব্যক্ত হয়।

অভিনর গুপ্তর অভিব্যক্তিবাদ

সামাজিকর অন্তরত রত্যাদি স্থায়ী ভাব সূক্ষ্মরূপে থাকে। কিন্তু এই ব্যক্তিগত রতিভাবে নাৰীমাত্র রতিরূপ গ্রহণ করে। নায়ক-নায়িকাদির রতিভাব এই ব্যক্তিগত সাধারণ রতিরূপর লগত মিহলি হৈ অভিন্ন রূপ লয়। তেতিয়া সামাজিকর হৃদয়ত ব্যাপক রত্যাদি ভাব-স্বরূপ চিত্তবৃত্তি অভিব্যক্ত হয়। সাধারণীকরণরদ্বারা সকলো হৃদয়র লগত এক সূত্রত অরস্থিত এই চিত্তবৃত্তির 'আস্বাদনে'ই প্রাণ-স্বরূপ। "পানক রস" অথবা পানী, ছানা, চেনি, কর্পূর আদিরে প্রস্তুত বস্তু যেনেকৈ অতি মধুরভারে আস্বাদিত হয় তেনেকৈ রত্যাদি ভাব বিভাবাদির সৈতে মিলিত হলে সি অনির্বচনীয় আনন্দরূপে অনুভূত হয়। এনে রত্যাদি ভাবেই শৃংগারাদি রস নামে অভিহিত হয়।

অভিনব গুপ্তই রসোপলব্ধির নাম দিছে, "বীতবিঘ্ন প্রতীতি"।

সাধাৰণীকৃত বিভাবাদিয়ে সামাজিকৰ অন্তৰত সুষুপ্ত হৈ থকা স্থায়ী ভাব ব্যক্ত কৰে। কিন্তু এনে অভিব্যক্তিৰ সময়ত সামাজিকৰো নিজৰ সংকীর্ণ ব্যক্তিত্ব অপহৃত হোৱাত ব্যক্তিমুখী সকলো চিন্তা-ভাবনা সাময়িকভাৱে নাইকিয়া হয়। সামাজিক যেন তেতিয়া এক বৃহত্তৰ উচ্চতৰ চেতনা ৰাজ্যলৈ উন্নীত হয়। অভিনব গুপ্তৰ আদর্শত সাধাৰণীকৰণৰ দুটা দিশ আছে। এটা দিশত আছে কবি-প্রতিভাৰ সহায়ত সাধাৰণীকৃত বিভাবাদিৰ উত্থাপন আৰু আনটো দিশত আছে পাঠক বা সামাজিকৰ ব্যক্তিগত সংকীর্ণতাৰপৰা উচ্চ স্তৰলৈ উন্নয়ন। সাময়িকভাৱে ব্যক্তিৰ পৰিচ্ছেদ লোপ পালে অবিদ্যাৰ আঁৰ-কাপোৰ আঁতৰি যায় আৰু তেতিয়া আনন্দ অনুভূত হয়। বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সহায়ত ৰস অভিব্যক্ত হোৱাৰ কাৰণে যেতিয়ালৈকে এইবোৰ উপস্থিত হৈ থাকে তেতিয়ালৈকেহে ৰসাস্বাদন হয় আৰু বিভাবাদি আঁতৰি যোৱাৰ লগে লগে ৰসচর্বণাৰো অন্ত পৰে। বিভাবাদিয়ে অজ্ঞানতাৰ আবৰণ আঁতৰাই দিয়াত ব্যক্তিৰ আনন্দময় চেতনা প্রকাশিত হয় আৰু এইবোৰ আঁতৰি গলে, পুনৰ ব্যক্তিৰ পৰিচ্ছেদ আৰু অবিদ্যাৰ আবৰণে তেওঁক আগুৰি ধৰে, গতিকে এনে অৱস্থাত ৰসানুভূতি হব নোৱাৰে।' আমাৰ ব্যাৱহাৰিক জীৱনত আমি বুজি পাওঁ যে এখন ভাল অভিনয় শেষ হৈ যোৱাৰ পিছতো একপ্রকাৰ আনন্দ আমাৰ মনত থাকে কিন্তু এনে আনন্দ অনুমানৰ আনন্দহে, প্রকৃত কাব্যানন্দ নহয়। ৰসোপলব্ধিও এক প্রকাৰ জ্ঞান। এই জ্ঞানৰ কাৰণ বিভাব, অনুভাব, সঞ্চাৰী ভাব আৰু স্থায়ীভাব। সাধাৰণ জ্ঞানৰ ক্ষেত্রত ওপৰত উল্লেখ কৰা প্রত্যেকটো বস্তুকে পৃথক পৃথক ৰূপত গ্রহণ কৰা হয়। কিন্তু ৰসানুভূতিৰ সময়ত হলে এইবোৰৰ পৃথক পৃথক গুণবোৰ পৰস্পৰে মিলিত হৈ এক অখণ্ড আনন্দৰ ৰূপত অভিব্যক্তি হয়। গতিকে ইয়াক পানক ৰসৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে।

অভিনব গুপ্তৰ মনীষাই ৰসৰ যেনে বিস্তৃত আলোচনা কৰিছে তাৰ

ওচৰত পূৰ্বৰ আলংকাৰিকসকলৰ মতবাদ নিষ্প্ৰভ হৈ পৰিল। পৰবৰ্তী আলংকাৰিকসকলৰ ভালেমান তেওঁৰ মতবাদৰা প্ৰভাৰান্বিত হৈছে। মম্মট ভট্ট, বিশ্বনাথ প্ৰভৃতি আলংকাৰিকসকলৰ ওপৰত তেওঁৰ প্ৰভাৱ গধুৰ। মম্মট ভট্ট আৰু বিশ্বনাথৰ কৃতিত্ব হ'ল প্ৰণালীবদ্ধ ৰূপত পূৰ্বসুৰীসকলৰ মতবাদৰ উপস্থাপন আৰু সেইবোৰৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ প্ৰচেষ্টাত।

খৃষ্টীয় সপ্তদশ শতিকাত একেজন মাথোন আলংকাৰিকে যুক্তিৰ ক্ষুৰধাৰেৰে তেওঁৰ 'ৰসগংগাধৰ' পুথিত বিভিন্ন মতবাদৰ বিশ্লেষণৰ চেষ্টা কৰিছিল। এইজন আলংকাৰিকে ৰসৰ কথা এনেকৈ লিখিছে :

"ৰত্যাদ্যৱচ্ছিন্না ভগ্নাৱৰণচিদেৱ ৰস :।"

[ৰসগংগাধৰ : ১ম আনন (বৃত্তি)]

—ৰতি আদিৰদ্বাৰা অৱচ্ছিন্ন, (অবিদ্যাৰ) ভগ্ন আৱৰণৰ ফলত প্ৰকাশিত চৈতন্যই ৰস। বেদান্তৰ সিদ্ধান্ত অনুসৰি জগন্নাথে ৰসৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যা কৰি অভিনব গুপ্তৰ ৰস সিদ্ধান্ত স্পষ্টতৰ কৰি তুলিছে।

জগন্নাথৰ ৰস সংস্কাৰ

মানৱৰ চিত্তৰ ওপৰত অবিদ্যাৰ ঢাকনি থকা হেতুকে চিত্তৰ আনন্দময় স্বৰূপ সদায় প্ৰকাশিত হৈ নাথাকে। কাব্য, নাট্যত বিভাব, অনুভাব, সঞ্চাৰী ভাব আদিৰ সংযোগত প্ৰমাতাৰ এই আৱৰণ সুলকি পৰে অৰ্থাৎ ৰতি প্ৰভৃতি স্থায়ী ভাবৰদ্বাৰা তেতিয়া চিত্ত বিশিষ্ট হৈ উঠে। এই চিৎ বা চৈতন্যই ৰসৰূপে প্ৰকাশিত হয়। সামাজিকৰ চিত্তত আগৰেপৰা ৰত্যাদি ভাব বাসনাৰূপে থাকে।

সাধাৰণীকৰণৰদ্বাৰা প্ৰমাতাৰ নিজ ধৰ্ম বা স্বভাৱ আঁতৰি গলে ৰতি প্ৰভৃতি ভাব প্ৰমাতাৰ স্বৰূপানন্দৰ লগত মিলিত হৈ ৰসত পৰিণত হয়।[১] যেনেকৈ ঢাকনিৰে ঢাকি এটা ঢাকি ৰাখি ঢাকনি আঁতৰালে

১. প্ৰমৃষ্টপৰিমিত প্ৰমাতৃত্বাদি নিজধৰ্মেণ প্ৰমাত্ৰা স্বপ্ৰকাশতয়া ৰাজতেন নিজ-স্বৰূপানন্দেন সহ গোচৰীক্ৰিয়মাণঃ প্ৰাগৱিনিৰিষ্টৰাসনাৰূপো ৰত্যাদিৰেৱ ৰসঃ।
[ৰসগংগাধৰ : ১ম আনন]

বস্তুবোৰ পোহৰত প্ৰকাশিত হয় আৰু চাকিটো নিজেও প্ৰকাশিত হৈ উঠে, তেনেকৈ আত্ম-চৈতন্যই ৰতি প্ৰভৃতি স্থায়ী ভাবক প্ৰকাশ কৰে আৰু নিজেও প্ৰকাশিত হয়। গতিকে স্থায়ী ভাবৰদ্বাৰা অবিচ্ছিন্ন চিদানন্দই হ'ল ৰস। চিত্তৰ এই আনন্দময় প্ৰকাশ সমাধি-লব্ধ ব্ৰহ্মস্বাদতকৈ পৃথক, কিয়নো ইয়াত বিভাবাদি বিষয়ৰ অবলম্বন আছে আৰু ব্ৰহ্মস্বাদৰ তুলনাত ই ক্ষণস্থায়ী।

বংগীয় বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ হাতত ভক্তিমাৰ্গত ৰসবাদৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়। ষোড়শ শতাব্দীত ৰূপ গোস্বামীয়ে তেওঁৰ 'উজ্জ্বল-নীলমণি' পুথিত উজ্জ্বল বা মধুৰ ৰসৰ আলোচনা কৰিছে। মধুৰ ৰস শৃংগাৰ ৰসৰেই আন এটা ৰূপ। কিন্তু এই ৰস পাৰ্থিৱ নায়ক-নায়িকাৰ যোগেদি অভিব্যক্ত নহয়। এই ৰসৰো স্থায়ী ভাব ৰতি কিন্তু এই ৰতি কৃষ্ণ-বিষয়ক ৰতি, সাধাৰণ নায়ক-নায়িকাৰ ৰতি নহয়। ভক্ত-ৰ কৃষ্ণ-ভক্তি অথবা কৃষ্ণৰতি পাঁচোটা ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। এই পাঁচোটা হ'ল—শান্ত, দাস্য, সখ্য, বাৎসল্য আৰু মাধুৰ্য। মধুৰ ৰসক উজ্জ্বল ৰসো বোলা হয় আৰু বৈষ্ণৱ আলংকাৰিকসকলৰ মতে এইটোৱেই শ্ৰেষ্ঠ ৰস (ভক্তিৰসৰাজ)। মধুৰ ৰসৰ স্থায়ী ভাব কৃষ্ণ-ৰতি আৰু এই ৰতিৰপৰা অভিব্যক্ত হোৱা ৰসৰ আস্বাদনকাৰী লোক সহৃদয় ব্যক্তি নহয়, ভক্তহে। কৃষ্ণ হ'ল উপাস্য দেৱতা আৰু আদৰ্শ নায়ক। এইবাৰে গোপী আৰু কৃষ্ণৰ লীলাখেলাৰ মাজত বৈষ্ণৱ ভক্তসকলে মধুৰ ৰসৰ আস্বাদন কৰে।

মধুৰ ৰস বা ভক্তি ৰস

দেখা যায়, যে বৈষ্ণৱ আলংকাৰিকসকলে ৰসবাদৰ নতুন ব্যাখ্যা তুলি ধৰাৰ চেষ্টা সমূলি কৰা নাই, মাথোন প্ৰতিষ্ঠিত এটা ৰস ভক্তি-মাৰ্গত প্ৰয়োগ কৰিছে। প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে প্ৰতিভাৰ পৰিচয় পোৱা যায়, কিন্তু ভক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি ইয়াৰ প্ৰয়োগ হোৱাত সাহিত্যৰ ফালৰপৰা ইয়াৰ বিচাৰৰ প্ৰয়োজন কম। শৃংগাৰ ৰসকে একমাত্ৰ ৰস বুলি স্বীকাৰ কৰা আলোচক সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰত আছে।

অগ্নিপুরাণত এটা রসরে কথা কোরা হৈছে আরু সেইটো শৃংগার রস। ভোজর 'শৃংগার-প্রকাশ' পুথিত শৃংগারকে একমাত্র রস বুলি গণ্য করা হৈছে। কিন্তু রূপ গোস্বামীর দরে আলংকারিকসকলে শৃংগার রসক ভগবৎ ভক্তিলৈ উন্নত করার ফলত চিন্তার এটা নতুন দিশর সন্ধান পোরা গ'ল। উপাস্য দেবতা কৃষ্ণক নায়ক হিচাপে গ্রহণ করার কারণে তেওঁর গাত যিবোর কার্য আরোপ করা হৈছে সেইবোরর অনেকেই সাধারণ পার্থিব নায়ক-নায়িকার জীবনত প্রযোজ্য হব নোরারে। রূপ গোস্বামীয়ে এইবারে সতর্ক করি দিছে যে যিটো কৃষ্ণর ক্ষেত্রত সম্ভব হব পারে সেইটো সাধারণ মানুহর জীবনত সম্ভব নহয়। গতিকে ভক্তিরসর মাজত রসর প্রাধান্যতকৈ ভক্তির নমনীয়তার ওরুত্বই বেছি। ভক্তির মূলতে আছে বিশ্বাস আরু সাহিত্য-বিচারর মূলতে আছে যুক্তি। যুক্তির সীমাবদ্ধতার মাজলৈ ভক্তিমার্গর কথা আনিব খুজিলে তারপরা হয়তো আশানুরূপ ফল লাভ করা নাযাব। রসর সহায়ত কৃষ্ণ-ভক্তির গাঢ়তা গঢ়ি তোলার চেষ্টা নিশ্চয় উল্লেখযোগ্য প্রচেষ্টা।

রসর আলোচনার লগতে রসাভাসর সম্বন্ধে সংক্ষেপ কোরার আরশ্যক। রসাভাসর আলোচনাত পণ্ডিতসকলর মাজত মতবিরোধ আছে। পণ্ডিত-সকলর যুক্তি-তর্কর মাজত সোমাই নপরাকৈ বিশ্বনাথর 'সাহিত্য-দর্পণ'র উদ্ধৃতিরে রসাভাস আরু ভাবাভাস বুজাবলৈ চেষ্টা করিম। সংস্কৃতির প্রভাবত আমার মনত জন্মে কাচ। ভাব আরু রস অনুচিতভাবে প্রবর্তিত হলে অর্থাৎ রুচির প্রতিকূলে উপস্থাপিত হলে সেইবোর আচল ভাব বা রস নহয়। বিশ্বনাথর সূত্রটো হ'ল, "অনৌচিত্য প্রবৃত্তয় আভাসৌ রসভাবয়োঃ"—রস আরু ভাবর অনুচিত প্রবর্তন হলে তাক রসাভাস আরু ভাবাভাস বোলা হয়। লোকরুচি আরু শাস্ত্রাদির বিরুদ্ধ প্রবর্তনকে অনুচিত প্রবর্তন বোলা হৈছে। পরবর্তী কেইটামান শ্লোকর অনুবাদ তলত দিয়া হ'ল। অনুবাদ শ্রীবিশ্বনারায়ণ শাস্ত্রীর।

রসাভাস আরু ভাবাভাস

"যেতিয়া নায়িকাৰ উপনায়কৰ প্ৰতি ৰতিভাব জন্মে, বহু নায়কৰ প্ৰতি আসক্তি হয় নাইবা প্ৰতিনায়কৰ প্ৰতি অনুৰাগ জন্মে, নায়ক-নায়িকা উভয়ৰে প্ৰতি অনুৰাগ নাথাকে, নায়কৰ ৰতি যদি গুৰুপত্নী, মুনিপত্নীৰ প্ৰতি হয় আৰু যদি নায়ক বা নায়িকাৰ ৰতি অধমৰ সৈতে (নায়কৰ অধম পাত্ৰীৰ সৈতে, নায়িকাৰ অধম পাত্ৰৰ সৈতে) হয়, নাইবা ৰতি যদি মনুষ্যেৎৰ প্ৰাণী আদিৰ বিষয়ত হয় সেয়ে শৃংগাৰ ৰসৰ বিষয়ত অনৌচিত্য। গুৰু আদিৰ প্ৰতি ক্ৰোধ ওপজাটো ৰৌদ্ৰ ৰসৰ অনৌচিত্য। শম ভাব যাব নাই, এনে ব্যক্তিক আলম্বন কৰিলে শান্তৰসৰ ক্ষেত্ৰত অনৌচিত্য ঘটে। গুৰু প্ৰভৃতি আলম্বন হলে হাস্যৰসৰ ক্ষেত্ৰও অনৌচিত্য হয়। ব্ৰহ্মবধ আদিৰ প্ৰতি আগ্ৰহ প্ৰকাশ হলে, নাইবা অধম পাত্ৰ-পাত্ৰীক আশ্ৰয় কৰিলে বীৰৰসৰ ক্ষেত্ৰত অনৌচিত্য জন্মে। ভয়ানক ৰসও যদি ভয উত্তম পাত্ৰাশ্ৰিত হয় তেনেহলে সি অনুচিত হয়। এনেকৈয়ে অন্যান্য ৰসৰ ক্ষেত্ৰতো অনৌচিত্য হয় বুলি জানিব লাগে।"

ভাৰতীয় সভ্যতাৰ এটা স্তৰত থকা সাংস্কৃতিক আদৰ্শৰদ্বাৰাই যে ভাবাভাস আৰু ৰসাভাসৰ ধাৰণা নিয়ন্ত্রিত হৈছিল তাক সহজে অনুমান কৰিব পাৰি। ৰসাভাস আৰু ভাবাভাসৰ বহল আলোচনা সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্রত পোৱা যায। যিটো ৰূপত আমি আলোচনাখিনি পাওঁ সেইখিনিয়ে আধুনিক যুগৰ সাহিত্য-প্ৰেমী লোকৰ মনত বিশ্বাস জন্মাব পাৰিব বুলি কোৱা যায়। কাৰণ আজিৰ সাহিত্য বহুতো বাধা নিষেধৰপৰা মুক্ত।

ধ্বনিবাদ

ভট্টলোল্লট, শ্ৰীশংকুক আৰু ভট্টনায়কে নিজ নিজ প্ৰতিভাৰ বলত ভৰতৰ ৰসসূত্ৰৰ বহল বিশ্লেষণ তুলি ধৰিছে এইসকল লোকৰ চকুত ৰসৰ অৰ্থ নাটৰস। এওঁলোকৰ ৰস বিশ্লেষণ কাব্য-কেন্দ্রিক নহয়, নাট্য-কেন্দ্রিকহে। কাব্যত ৰসৰ অপাৰহাৰ্যতা স্বীকাৰ কৰি ৰচিত হোৱা প্ৰথম গ্ৰন্থ আচাৰ্য আনন্দবৰ্ধনৰ 'ধ্বন্যালোক'।

আনন্দবৰ্ধন

এওঁ খৃষ্টীয় নবম শতাব্দীর লোক। 'ধ্বন্যালোক' পুথিত কারিকা আরু বৃত্তি দুয়োটাই আছে। কারিকাবোর সূত্র আরু বৃত্তিবোর তার ব্যাখ্যাত্মক গদ্য আলোচনা। কোনো কোনো কারিকা আরু বৃত্তির মাজত কিছু কিছু অমিলো দেখিবলৈ পোরা যায়। 'ধ্বন্যালোক' গ্রন্থর রচক হিচাবে ধ্বনিকারর নাম দুই-চারিখন অলংকার শাস্ত্রত আছে। এদল পণ্ডিতে ভাবে যে ধ্বনিকার আরু আনন্দবর্ধন দুজন মানুহ। এওঁলোকর প্রথম জনে কারিকাবোর আরু দ্বিতীয়জনে বৃত্তি অংশ রচনা করি 'ধ্বন্যালোক' পুথিখন এখন ভাল আলোচনা-পুথিত পরিণত করে। প্রখ্যাত কাশ্মিরী আলংকারিক অভিনব গুপ্ত 'ধ্বন্যালোক'র এজন টীকাকার। তেওঁর 'লোচন' টীকাত স্পষ্টকৈ উল্লেখ করা হৈছে যে বস্তু, অলংকার আরু রসাদি ধ্বনির বিভাজন কারিকাবোরত স্পষ্টকৈ নাই, তথাপি তেওঁ কারিকা আরু বৃত্তির মাজত সামঞ্জস্য স্থাপনর চেষ্টা করিছে। কারিকা আরু বৃত্তির মাজত এনে ধরণর অসামঞ্জস্য থকার বাবে এদল পণ্ডিতে ধ্বনিকার আরু আনন্দবর্ধন দুজন বেলেগ বেলেগ ব্যক্তি বুলি ভবার যুক্তি আছে। সংস্কৃত অলংকার শাস্ত্রর ইতিহাস রচক কানে, সুশীল কুমার দে আরু পাশ্চাত্য আলোচক কীথ আরু জেকবিয়ে এই মত সমর্থন করে। তথাপি কারিকাকার এজন বেলেগ ব্যক্তি বুলি ধরি ললেও আনন্দবর্ধনর মনীষাই যে 'ধ্বন্যালোক' পুথিখন স্বয়ং-সম্পূর্ণ করি তুলিছে তাত সন্দেহর অরকাশ অকণো নাই।

'ধ্বন্যালোক' গ্রন্থর প্রভাব পরবর্তী আলংকারিকসকলর ওপরত যথেষ্ট। ধ্বনি মতবাদ কেন্দ্রিয়া উদ্ভব হয় সঠিককৈ পোরা টান। 'ধ্বন্যালোক'র প্রথম শ্লোকতেই "ধ্বনি কাব্যর আত্মা" এনে মত সুধীসকলর মাজত প্রচলিত থকার উল্লেখ পোরা যায়।[১০] কিন্তু ভামহ, দণ্ডী, বামন আদিব লেখাত ধ্বনি বা ব্যঞ্জনা শব্দর প্রয়োগ দেখিবলৈ পোরা নযায়। অনুমান হয় ধ্বনির আদর্শ সুধীসকলর মাজত প্রচলিত

---

১০. কাব্যস্যাত্মা ধ্বনিরিতি বুধৈর্যঃ সমাম্নাতপূর্বঃ।

[ধ্বন্যালোক : ১ম শ্লোক]

থাকিলেও সেই আদর্শ কোনো গ্রন্থত ঠাই পোৱা নাছিল আৰু যদি কোনো গ্রন্থত ঠাই পাইছিলো তেন্তে সেই গ্রন্থ নিশ্চয় হেৰাই গৈছে।

ধ্বনিৰ আদর্শ সুধী সমাজত প্রচলিত হৈ থকা মতৰ সপক্ষে এইখিনি কব পৰা যায় যে প্রাচীন বৈয়াকৰণ-দার্শনিকসকলৰ স্ফোটবাদৰ ভিত্তিত ধ্বনিবাদ প্রতিষ্ঠিত। বৈয়াকৰণৰ মতে স্ফোট হ'ল এটা শব্দৰ ধ্বনি যিটোৱে এটা অর্থ প্রকাশ কৰে। এটা শব্দ কিছুমান বর্ণ-ধ্বনিৰ সমষ্টি। এই ধ্বনিবোৰ যথাক্রমে উচ্চাৰিত হোৱাৰ শেষত স্ফোট প্রকাশিত হয় আৰু তাৰপৰা আনৰ অন্তৰত অর্থবোধ জন্মে। স্ফোটৰ কার্য দুটা—এটা হ'ল বর্ণৰ সহায়ত ইযাৰ প্রকাশ আৰু আনটো হ'ল ই এনে এটা ধ্বনিৰ সমষ্টি যিটোৰ অর্থ-প্রকাশ ক্ষমতা আছে। বৈযাকৰণে স্ফোটৰ আঠোটা প্রকাৰ স্বীকাৰ কৰিছে। এইবোৰ হ'ল—বর্ণস্ফোট, পদস্ফোট, বাক্যস্ফোট, বর্ণজাতিস্ফোট, পদজাতিস্ফোট, বাক্যজাতিস্ফোট, অখণ্ড-পদস্ফোট আৰু অখণ্ড-বাক্যস্ফোট।

স্ফোটবাদ

বৈয়াকৰণৰ স্ফোটৰ আদর্শৰ সাদৃশ্যত আলংকাৰিকসকলে ধ্বনিৰ আদর্শ প্রবর্তন কৰে বুলি কব পাৰি। বৈযাকৰণে ধ্বনিৰ তৰংগ স্বীকাৰ কৰে। শব্দৰ বিভিন্ন বর্ণৰ ধ্বনিয়ে তৰংগৰ প্রবাহৰ দৰে কাণৰ পর্দাত আঘাত কৰাৰ ফলত শ্রোতাৰ অর্থবোধ সম্ভৱ হয়। এটা ধ্বনিয়ে আন এটা ধ্বনিৰ সৃষ্টি কৰিলে তাক ঝংকাৰৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। ঝংকাৰ এটা ধ্বনিৰ অনুৰণন। বৰকাহত এটা কোৰ মাৰি দিলে যি ধ্বনি শুনিবলৈ পোৱা যায় সেই ধ্বনিৰ পাছতো এটা ঝংকাৰ বা অনুৰণনৰ কিছু সময়লৈকে বৈ থাকে। ধ্বনিবাদী আলংকাৰিকসকলে ধ্বনিক এই অনুৰণনৰ লগত তুলনা কৰিছে। এখন ভাল কাব্যত শব্দ-সম্ভাৰৰ অভিব্যঞ্জনাৰ যোগেদি যি অভিধেয় আৰু লাক্ষণিক অর্থবোধ হয় তাৰ উপৰিও কোনো গভীৰ অথচ ৰমণীয় অর্থবোধ সম্ভৱ হব পাৰে। এয়েই ব্যংগ্যার্থ বা ধ্বনি। ব্যঞ্জনাবৃত্তিৰ সহায়ত এনে অর্থ প্রকাশিত হয়।

'ধ্বন্যালোক' পুথিত ধ্বনিৰ বিপক্ষবাদী তিনি শ্রেণী লোকৰ মত

খণ্ডন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। প্ৰথম শ্ৰেণীয়ে (অভাববাদী)

ধ্বনিৰ বিপক্ষবাদী

কয় যে কাব্য হ'ল শব্দাৰ্থৰ সংযোগ আৰু গুণ আৰু অলংকাৰ হ'ল ইযাৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ধক। গুণ আৰু অলংকাৰৰ ওপৰতে কাব্যত্ব নিৰ্ভৰশীল হোৱাৰ কাৰণে ধ্বনিৰ কল্পনা অনাৱশ্যক। বিশেষকৈ এনে মত প্ৰাচীনসকলৰদ্বাৰা সমৰ্থিত নহয়। ধ্বনিৰ আধাৰত যি কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ কল্পনা কৰা হয় সেই সৌন্দৰ্য গুণ আৰু অলংকাৰৰ সহায়ত প্ৰকাশিত হব পাৰে। গতিকে এওঁলোকৰ মতে ধ্বনিৰ আদৰ্শ এটা সম্পূৰ্ণৰূপে কাল্পনিক আদৰ্শ আৰু সমালোচনাৰ যুক্তিৰে ই সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। দ্বিতীয় শ্ৰেণীয়ে (লক্ষণান্তৰ্বাদী) ধ্বনি আৰু ভক্তি অৰ্থ একেই বুলি মত প্ৰকাশ কৰে। অভিনব গুপ্তৰ মতে ভক্তি অৰ্থই মীমাংসকৰ লাক্ষণিক আৰু গৌণী দুয়ো প্ৰকাৰ অৰ্থকে সামৰি লয়। ভক্তি হ'ল এনে এটা সম্বন্ধ যি সম্বন্ধই গৌণ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে আৰু এনেদৰে প্ৰকাশিত অৰ্থই হ'ল ভক্তি অৰ্থ। দাৰ্শনিক আৰু আলংকাৰিকসকলে এইটো স্বীকাৰ কৰে যে যেতিয়া কোনো ক্ষেত্ৰত অভিধেয় অৰ্থ প্ৰযোজ্য নহয় তেতিয়া লাক্ষণিক আৰু গৌণ অৰ্থ প্ৰসিদ্ধি আৰু প্ৰয়োজনৰ ফালৰপৰা গৃহীত হয়। ধ্বনিবাদীসকলে ব্যঞ্জনা বৃত্তিৰ সহায়ত যি প্ৰতীয়মান অৰ্থৰ স্বীকাৰ কৰে সেই অৰ্থ প্ৰয়োজনমূলা লক্ষণাৰপৰা পাব পাৰি। তৃতীয় শ্ৰেণীয়ে (অনিৰ্বচনিয়তাবাদী) কয় যে ধ্বনিতত্ত্ব বাক্যৰ অগোচৰ। কাব্যৰ ব্যংগ্যার্থ ব্যাখ্যা কৰা নাযায় আৰু কেৱল সহৃদয় জনেহে ইযাক উপলব্ধি কৰিব পাৰে। অভিনব গুপ্তই এই তিনিওটা মতৰ আলোচনা কৰি কৈছে যে মতকেইটাৰ যথাক্ৰমে পাৰম্পৰিক উৎকৰ্ষ পৰিলক্ষিত হয়। প্ৰথমটো মত অনুসৰি ধ্বনিৰ অস্তিত্ব অস্বীকৃত হৈছে, দ্বিতীয়টোৱে লাক্ষণিক আৰু গৌণ অৰ্থ অবহেলা কৰা নাই আৰু তৃতীয়টোৱে ধ্বনিক বাক্যৰ অগোচৰ বুলি কৈ ধ্বনিৰ অস্তিত্বৰে প্ৰমাণ কৰিছে।

আনন্দবৰ্ধনে স্পষ্ট ভাষাত কৈছে যে কাব্যত যিটো অপ্ৰকাশিত ৰমণীয় ব্যঞ্জিত অৰ্থ পোৱা যায় তাক অভিধা আৰু লক্ষণা শক্তিয়ে

প্রকাশ নকৰে। সহৃদয় জনৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা এইটো নিশ্চয়কৈ কব পাৰি যে কাব্যৰ আত্মা ধ্বনিহে। যেনেকৈ অভিধা আৰু লক্ষণা শক্তিয়ে ব্যংগ্যার্থ প্রকাশ নকৰে তেনেকৈ গুণ আৰু অলংকাৰৰ মাজতো আমি ইয়াক বিচাৰি নাপাওঁ। কাব্যৰ আন অংগৰপৰা ধ্বনিৰ পার্থক্য দেখুৱাবলৈ আনন্দবর্ধনে ইয়াক ৰমণী-লাৱণ্যৰ লগত তুলনা কৰিছে। ৰমণী-দেহৰ লাৱণ্যৰ দৰে মহাকবি-সকলৰ বাণীতো প্রতীয়মান এটি বস্তু থাকে।[১১] ৰমণী-লাৱণ্য দেহতকৈ অতিৰিক্ত সৌন্দর্য অথচ ই দেহৰ আশ্রয়তহে প্রকাশিত হয়। ঠিক এনেকৈয়ে প্রতীয়মান অর্থ বাচ্যার্থৰ অতিৰিক্ত কিন্তু বাচ্যার্থৰ সহায়তহে ই প্রকাশিত হব পাৰে। 'ধ্বন্যালোক' গ্রন্থত আছে :

প্রতীয়মান অর্থ

অর্থঃ সহৃদয়শ্লাঘ্যঃ কাব্যাত্ম্যা যো ব্যবস্থিতঃ।
বাচ্য প্রতীয়মানাখ্যো তস্য ভেদাবুভৌ স্মৃতৌ ॥

[ধ্বন্যালোক : ১ম উদ্দ্যোত]

—সহৃদয় সকলৰদ্বাৰা প্রশংসিত কাব্যৰ আত্মা বুলি প্রচলিত যি অর্থ তাৰ ভেদ দুটা আছে—বাচ্য আৰু প্রতীয়মান। (এয়েই বাচ্যার্থ আৰু প্রতীয়মান অর্থ)।

প্রতীয়মান অর্থ বাচ্যার্থৰ অৱলম্বনত প্রকাশিত হয়। গতিকে বাচ্য আৰু প্রতীয়মান এই দুয়ো ধৰণৰ অর্থৰে প্রতি কবিসকল সমানে আগ্রহশীল। পোহৰৰ কাৰণে মানুহে চাকি জ্বলায়। পোহৰ নিদিলে চাকিৰ আৱশ্যকতা নাই। এইদৰে ব্যংগ্যার্থ পাবলৈ বাচ্যার্থৰ আৱশ্যক। যেয়ে ব্যংগ্যার্থৰ আদৰ কৰে তেওঁ বাচ্যার্থৰ প্রতিও সদায় সজাগ হৈ থাকে।

প্রতীয়মান বা ব্যংগ্যার্থৰ জ্ঞান শব্দ-শাসনৰ ব্যুৎপত্তি থাকিলেই লাভ কৰা নাযায়। কেৱল কাব্যতত্ত্বজ্ঞসকলেইহে ইয়াক জানিব পাৰে।

---

১১. প্রতীয়মানং পুনৰন্যদেৱবস্তুস্তি বাণীষু মহাকবিনাম্।
যত্তৎ প্রসিদ্ধাবয়বাতিৰিক্তং বিভাতি লাৱণ্যমিবাংগনাসু ॥
[ধ্বন্যালোক : ৪র্থ উদ্দ্যোত]

উদাহৰণস্বৰূপে আমি এটা বাক্য লওঁ। "সূর্য অস্ত গ'ল।"—এই বাক্যটোৰ বাচ্যার্থৰ জ্ঞান হোৱাৰ পাছতো দিনৰ গৰম কমি যোৱা, অৱসৰ নাইবা বিশ্রামৰ সময় অহা ইত্যাদি-বোৰ অর্থ প্রতীযমান হব পাৰে। এনে প্রতীযমান নাইবা ব্যংগ্যার্থ বাচ্যার্থৰ অতিৰিক্ত অর্থ। এই ব্যংগ্যার্থ বা ধ্বনিৰ সংজ্ঞা হৈছে :

ধ্বনি কাব্য

যত্রার্থঃ শব্দো বা তমর্থম্ উপসর্জনী কৃতস্বার্থৌ ।
ব্যঙ্‌ক্তঃ কাব্যবিশেষঃ স ধ্বনিরিতি সূরিভিঃ কথিতঃ ॥

[ধ্বন্যালোক : ১ম উদ্দ্যোত]

– যিঠাইত কাব্যৰ অর্থ নাইবা শব্দই নিজক অপ্রধান কৰি সেই প্রতীয়মান অর্থ ব্যঞ্জিত কৰে, সেই ঠাইত সেই ব্যংগ্যার্থৰূপ কাব্য বিশেষকে পণ্ডিতসকলে ধ্বনি বুলি কৈছে।

কোনো কোনো কাব্যত ব্যংগ্যার্থৰ ওপৰত বাচ্যার্থৰ প্রাধান্য দেখিবলৈ পোৱা যায়। ধ্বনি কাব্যত হলে সদায় ৰমণীয় ব্যংগ্যার্থ বাচ্যার্থতকৈ বেছি প্রোজ্জ্বল ৰূপত পৰিস্ফুট হয়। ধন্যালোকৰ বৃত্তিৰপৰা এটা দৃষ্টান্ত লওঁ।

ভ্রম ধার্মিক ! বিস্রব্ধঃ, সখ্যুস্তে মারিতস্তেন ।
গোদাবরিনদীকচ্ছকুঞ্জবাসিনা দৃপ্তসিংহেন ॥

—হে ধার্মিক, তুমি স্বেচ্ছায় নিঃশংকভাৱে ফুৰা। তোমাৰ ভয়ৰ কাৰণ সেই কুকুৰটোক আজি গোদাবৰী নদীৰ পাৰৰ কুঞ্জত থকা খঙাল সিংহটোৱে মাৰি পেলাইছে।

কুঞ্জবনলৈ ফুল তোলাৰ কাৰণে এজন সাধু সদায় গোদাবৰী তীৰলৈ আহে। ইযাৰ ফলত প্রণযিনীৰ প্রেমিকৰ লগত মিলন হোৱাত ব্যাঘাত জন্মে। এইবাৰে তেওঁ সাধুক কৈছে যে তেওঁৰ ভয়ৰ কাৰণ কুকুৰটোক সিংহই মাৰি পেলাইছে যেতিয়া সাধুৱে নির্ভয়ে তালৈ আহিব পাৰিব। এয়েই হ'ল বাচ্যার্থ। কিন্তু ব্যংগ্যার্থ হ'ল যে কুকুৰটো মৰিল সঁচা কিন্তু কুকুৰতকৈ বেছি ভয়লগা হিংস্র সিংহ এটা তাত ওলাইছে। গতিকে সাধুজন তালৈ নহাই উচিত।

মাজনিশা সাৰ পাই শুনিছানে কেতিয়াবা কেতেকীৰ
হিয়াভগা মাত ?
ভাবিছানে এটি বাৰো পখীৰ ডিঙিত কান্দে মানুহৰ
বুকুৰ সম্বাদ !

[দেৱকান্ত বৰুৱা]

ইয়াত মাজনিশাত শুনা কেতেকীৰ হিয়াভগা মাতৰ অৱলম্বনত মানৱ হৃদয়ৰ অপূর্ণ মনোৰথ আৰু তাৰ অব্যক্ত বেদনা ব্যঞ্জিত হোৱাত ব্যংগ্যার্থ বাচ্যার্থতকৈ অধিক ৰমণীয় ৰূপত প্রকাশিত হৈছে।

ব্যংগ্যার্থৰ ভিত্তিত ধ্বনি তিনি প্রকাৰ বুলি কোৱা হৈছে। এইবোৰ হ'ল বস্তুধ্বনি, অলংকাৰ ধ্বনি আৰু ৰসধ্বনি। যেতিয়া

বস্তুধ্বনি

বাচ্যার্থৰপৰা কোনো বস্তু ব্যঞ্জিত হয় আৰু এই ব্যঞ্জিত অর্থ বাচ্যার্থতকৈ অধিক ৰমণীয় হৈ উঠে তেতিয়া তাকেই বস্তুধ্বনি বোলা হয়।

ৰত্নগৃহে ফুৰন্তে শোণিত পায়ে বহে।
উলুকণ্টকত ফুৰিবে কোন সাহে॥

[ৰামায়ণ : অযোধ্যাকাণ্ড

উদ্ধৃত পদ শোধীৰ মাজেদি সীতাৰ সুকোমল দেহ-লাৱণ্যৰ আতিশয্য প্রকাশিত হৈছে আৰু বনবাসৰ দুখ-কষ্ট সহ্য কৰা ক্ষমতা যে এই সুকোমলা ৰমণীৰ নাই এই অর্থ ব্যঞ্জিত হৈছে।

বাচ্যার্থৰপৰা যেতিয়া কোনো অলংকাৰ ব্যঞ্জিত হয় আৰু ব্যঞ্জিত অলংকাৰ বাচ্যার্থৰ তুলনাত বেছি ৰমণীয় হৈ উঠে তাকেই অলংকাৰ

অলংকাৰ ধ্বনি

ধ্বনি বুলি কোৱা হয়। বাচ্যার্থৰ মাজত অলংকাৰ থাকিবও পাৰে আৰু নাথাকিবও পাৰে কিন্তু ব্যংগ্যার্থই কোনো এক প্রকাৰৰ অলংকাৰ স্পষ্টকৈ প্রকাশ কৰা উচিত।

তৰংগ কল্লোল-প্রায় তোমাৰ কথাটি
উটি যায় দূৰ দূৰলৈ ;
চন্দ্রমা-শীতল যেন তোমাৰ ছবিটি
চাপি আহে মোৰ কাষলৈ। [আনন্দচন্দ্র বৰুৱা]

নাইবা,

নব পল্লবিত মোর মানস কুঞ্জর
সেউজীয়া খাতর তলত ;
শুনিছোঁ তোমার যেন অমিয়া কণ্ঠর
সুধা-সুর মৃদু পঞ্চমত।

[আনন্দচন্দ্র বরুৱা]

ওপরর কবিতা কেইফাঁকিত চন্দ্রমার দরে শীতল ছবি আরু কণ্ঠর সুধার সদৃশ সুরর কল্পনাই উপমা অলংকার ব্যঞ্জিত করিছে আরু ব্যঞ্জিত অর্থ বাচ্যার্থতকৈ বেছি রমণীয় রূপত প্রকাশিত হৈছে।

বসধ্বনি

বিভাব, অনুভাব আরু ব্যভিচারী ভাবর সহায়ত যেতিয়া স্থায়ী ভাব ব্যক্ত হৈ রস পরিণত হয় তেতিয়া সেয়েই রসধ্বনি। ভাব বা, রসর পোনপটীয়া প্রকাশ সম্ভর নহয়। বিভাব, অনুভাব আরু ব্যভিচারী ভাবে রস ব্যঞ্জিত করে মাথোন। সুশীল কুমার দেই কোৱার দরে রতি, শোক, ভয় আদি বিভিন্ন শব্দরে আমি এই ভাবরোর বুজার পারোঁ কিন্তু শব্দরোবর উচ্চারণেই মানসিক অৱস্থা বিশেষর বিকাশ সাধন নকরে। শব্দরোবে অৱস্থারোর ব্যঞ্জিত হে কবিব পারে। বিভাবাদিও এইদরে রসর ব্যঞ্জকহে মাথোন। কবিয়ে কেৱল বিভাবাদির বর্ণনাহে দিব পারে। পিছে এনে বর্ণনার যোগেদি যি বাচ্যার্থ প্রকাশিত হয় তারেই অৱলম্বনত সহৃদয়র অন্তরত এক অলৌকিক আনন্দময় অৱস্থার সৃষ্টি হব পারে। এই আনন্দময় অৱস্থাই হ'ল রসানুভবর অৱস্থা। সহৃদয়র এনে লোকোত্তর আরু নিরাসক্ত আনন্দময় অৱস্থার সৃষ্টি বিভাবাদির ব্যঞ্জনা শক্তির অন্তর্গত। গতিকে রসর লগত থকা বিভাবাদির সম্বন্ধ ব্যংগ-ব্যঞ্জকর সম্বন্ধ।

সীতার নিমিত্ত মার নকরিবা ভয়।
ধনু ধরি রাখিবোহোঁ লক্ষ্মণ দুর্জয়॥
আশ্বিনীকুমারো মোর মুহিবন্ত সম।
হাতে ধনুশর ধরি জিনিবোহোঁ যম॥

কালবিকালক জিনি কীর্তি বৰ থৈবো।
মহেশৰ হাতৰ ত্রিশূল কাঢি লৈবো॥
একেশ্বৰে জিনিবো সকলো দেৱাসুৰ।
মুঠিতে কাৰৰ বাসবৰ বজ্র চুৰ॥
হাতে ধৰি চিণ্ডিবোহোঁ বৰুণৰ পাশ।
গদা ভাংগি কুবেৰক কৰিবো উদাস॥

ৰামায়ণ : অযোধ্যাকাণ্ড।

ৰাম-বনবাসৰ আগ মুহূর্তত লক্ষ্মণৰ এই উক্তি আৰু কথনভংগীৰ মাজেদি বীৰৰসৰ ব্যঞ্জনা পৰিস্ফুট হৈছে। পদ কেইফাঁকিৰ বাচ্যার্থৰ অৱলম্বনত সহৃদয় পাঠকৰ অন্তৰত যি অলৌকিক উল্লাস জন্মে সেই উল্লাস অর্থাৎ নিৰাসক্ত ৰসানুভূতি ব্যঞ্জনা বৃত্তিৰ সহায়ত সৃষ্টি হৈছে। ধ্বনিবাদীসকলৰ চকুত ৰসৰ অভিব্যক্তি আৰু ইয়াৰ চৰণা একেই কথা।

ৰসধ্বনিয়েই শ্রেষ্ঠ ধ্বনি বুলি ধ্বনিবাদীসকলে স্বীকাৰ কৰে। ৰসধ্বনি-সমৃদ্ধ কাব্যই শ্রেষ্ঠ কাব্য বুলি "ধ্বন্যালোক" গ্রন্থত কোৱা হৈছে। বস্তু আৰু অলংকাৰ বাচ্য হবও পাৰে কিন্তু ৰস হলে ব্যঞ্জিতহে হয়। ৰসক কেন্দ্র কৰি ৰীতি, অলংকাৰ, গুণ আদি সকলো সংযোগ কৰা উচিত। ধ্বনিবাদীসকলে ৰসৰ ওপৰত ইমান গুৰুত্ব দিলেও ধ্বনি-বাদ ৰসবাদৰে এটি প্রকাৰ বুলি ঠাৰিবাৰ নোৱাৰি, কিয়নো এওঁলোকে ৰসকো ব্যঞ্জনা বৃত্তিৰ সহায়েৰেহে ব্যাখ্যা কৰিছে।

ক'তো ক'তো ৰসক কাব্যৰ অংগী বুলি "ধ্বন্যালোকত" মানি লোৱা হৈছে। গুণ, অলংকাৰ আদি ৰসৰ পোষকহে। ৰসৰ পুষ্টি-সাধন নকৰিলে এইবোৰৰ মূল্য নাই। পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথৰ মতে সকলো প্রকাৰ ধ্বনিৰ ভিতৰত ৰসধ্বনিয়েই হ'ল পৰম ৰমণীয়।

ধ্বনিবাদীসকলে বস্তুধ্বনি আৰু অলংকাৰ-ধ্বনি স্বীকাৰ কৰিলেও প্রকৃততে ইয়াৰ কাব্যত্ব সম্বন্ধে পণ্ডিতসকলৰ মাজত মতভেদ আছে। বস্তুধ্বনি আৰু অলংকাৰ ধ্বনি স্বীকাৰ কৰি লোৱাৰ কাৰণ হ'ল এয়ে যে এনে কিছুমান ৰমণীয় অংশ কাব্যত থাকে যিবোৰে ৰস-সৃষ্টি নকৰে

অথচ যিবোৰ কাব্য-সৌন্দর্য বর্জিত নহয়। যদি ৰসধ্বনিকে একমাত্র কাব্যত্ব পৰিমাপক গুণ বুলি ধৰা যায় তেন্তে ভালেমান কবিতাৰ গাতে কাব্যত্ব বিচাৰি পোৱা নাযাব।

ধ্বনি দুই প্রকাৰ—লক্ষণামূলক ধ্বনি আৰু অভিধামূলক ধ্বনি। লক্ষণামূলক ধ্বনিক অবিবক্ষিত বাচ্যধ্বনি আৰু অভিধামূলক ধ্বনিক বিবক্ষিতান্যপৰ বাচ্যধ্বনি বোলা হয়। প্রথম বিধৰ মূলত লক্ষণা থাকে গতিকে বাচ্যার্থ বাধিত হয়। লক্ষ্যার্থ প্রকাশৰ বাবে বাচ্যার্থ বিবক্ষিত হৈ থাকে। বিবক্ষিতান্যপৰ বাচ্য ধ্বনিত বাচ্যার্থ বিবক্ষিত (প্রকাশিত) হয়। ইয়াত শব্দই অভিধেয়ার্থ প্রকাশ কৰাৰ লগতে ব্যংগ্যার্থও প্রকাশ কৰে।

ধ্বনিৰ প্রকাৰ

অবিবক্ষিত বাচ্যধ্বনি আকৌ দুই প্রকাৰৰ—অর্থান্তৰ সংক্রমিত বাচ্যধ্বনি আৰু অত্যন্ত তিৰস্কৃত বাচ্যধ্বনি। বিবক্ষিতান্যপৰ বাচ্যধ্বনিও দুই প্রকাৰ—অসংলক্ষ্যক্রম ব্যংগ্যধ্বনি আৰু সংলক্ষ্যক্রম ব্যংগ্যধ্বনি। যি ধ্বনিয়ে ৰসভাবাদিৰ আশ্রয় লয় সেয়ে অসংলক্ষ্যক্রম ব্যংগ্যধ্বনি। এই ধৰণৰ ধ্বনিত বাচ্যার্থ উপলব্ধিৰ ঠিক পিছতেই ব্যংগ্যার্থও উপলব্ধ হয়। কিন্তু এই দুই উপলব্ধিৰ মাজত সামান্য সময়ৰ ব্যৱধান থাকিলেও দুয়োবো পূর্বাপৰ ক্রম পৰিলক্ষিত নহয়। বিশ্বনাথে এটা উদাহৰণেৰে এই কথাটো বুজাইছে। যেনেকৈ এশ পদুমপাহি জাপি লৈ এটা বেৰ্জাৰে ফুটালে এটাৰ পিছত এটা পাহি ফুটি যোৱা সত্ত্বেও পাহিবোৰ যে এটা ক্রমত ফুটি গৈছে তাক ধৰিব নোৱাৰোঁ তেনেকৈ বাচ্যার্থ উপলব্ধিৰ মাজত থকা সামান্য সময়ৰ ব্যৱধানকো আমি ধৰিব নোৱাৰোঁ।

ব্যংগ্যার্থৰ ভিত্তিত কাব্যৰ তিনিটা ভাগ কৰা হৈছে—ধ্বনি কাব্য, গুণীভূত ব্যংগ্য কাব্য আৰু চিত্র কাব্য। ধ্বনি কাব্যত ব্যংগ্যার্থৰ প্রাধান্য থাকে আৰু এনে কাব্যই উত্তম কাব্য। গুণীভূত ব্যংগ্য কাব্যত ব্যংগ্যার্থ থাকে যদিও ই ব্যংগ্যার্থ-প্রধান নহয়। এই কাব্য মধ্যম কাব্য। তৃতীয় শ্রেণীৰ কাব্য হ'ল চিত্র কাব্য। চিত্র কাব্যই হ'ল অধম কাব্য। এনে কাব্যত

ধ্বনি, গুণীভূত ব্যংগ্য আৰু চিত্র কাব্য

ব্যংগ্যার্থ নাথাকে, মাথোন শব্দ আৰু অলংকাৰেৰে ইয়াক মধুৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হয়।

ওপৰত উল্লেখ কৰা কাব্যৰ বিভাজন সম্পূৰ্ণৰূপে ত্ৰুটিহীন নহয়। ব্যংগ্যার্থৰ প্ৰাধান্যৰ ভিত্তিত উত্তম কাব্য নিৰূপিত হোৱাৰ ফলত যি কাব্যত বস্তুধ্বনি আৰু অলংকাৰ ধ্বনি থাকে তাকো প্ৰথম শ্ৰেণীৰ ধ্বনি কাব্য বুলি গ্ৰহণ কৰিবলগীয়া হয়, অথচ যি কাব্যত ৰসধ্বনি গৌণভাৱে থাকে সি দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ গুণীভূত ব্যংগ্য কাব্য বুলি বিবেচিত হব। দৰাচলতে ব্যাৱহাৰিক ফালৰপৰা কাব্যৰ এনে বিভাজন কেতিয়াও নিখুঁত হব নোৱাৰে। দুটা দৃষ্টান্ত লওঁ :

সুৱৰ্ণপুষ্পং পৃথিৱীং চিন্বন্তি পুৰুষাস্ত্রয়ঃ।
শূৰশ্চ, কৃতবিদ্যশ্চ যশ্চ জানাতি সেবিতুম্ ॥

তিনিজন পুৰুষে, অৰ্থাৎ, বীৰ, কৃতবিদ্য আৰু সেৱা কৰিব জনা লোকে সোণৰ পৃথিৱীৰ ফুল ছিঙিব পাৰে। ইয়াত সুৱৰ্ণপুষ্পম্ শব্দই পৃথিৱীৰ ঐশ্বৰ্য-সম্পদ, মান-সম্মান ইত্যাদি অৰ্থ ব্যঞ্জিত কৰিছে। এইবাৰে এই শ্লোকটো ধ্বনিকাব্যৰ উত্তম নিদৰ্শন হিচাবে উদ্ধৃত কৰা হৈছে। আনহাতে, তলত দিয়া শ্লোকটোক গুণীভূত ব্যংগ্যৰ দৃষ্টান্ত হিচাবে ধৰা হৈছে :

অনুৰাগৱতী সন্ধ্যা দিবসস্তৎ পুৰঃসৰঃ।
অহো দৈৱগতিঃ কীদৃক্ তথাপি ন সমাগমঃ ॥

অনুৰাগিণী সন্ধ্যাৰ আগে আগে দিন আহি আছে কিন্তু কি বিধিৰ বিপাক দুয়োৱে তথাপি দুয়োকে লগ নাপালে। ইয়াত দিনৰ প্ৰতি থকা ৰক্তিম সন্ধ্যাৰ ভালপোৱা ব্যঞ্জিত হৈছে আৰু দুয়োৰে লগালগি নোহোৱাত বিপ্ৰলম্ভ শৃংগাৰ ৰসৰ ব্যঞ্জনা স্পষ্ট হৈছে। এনে স্থলত উদ্ধৃত প্ৰথম শ্লোকটোৰ তুলনাত দ্বিতীয় শ্লোকটো যে তলখাপৰ সৃষ্টি ইয়াক মানি লোৱা টান। ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰপৰা চালে ধ্বনি কাব্য আৰু গুণীভূত-ব্যংগ কাব্যৰ মাজত থকা সীমাৰেখা তেনেই অস্পষ্ট। চিত্ৰ

কাব্যর ক্ষেত্রত এটা কথা কব পাবি যে ধ্বনিবাদীসকলে ব্যংগ্যার্থর ওপরত ইমান গুরুত্ব দিয়ার পাছত চিত্র কাব্যকো কাব্য-মর্যাদা দিয়ার কারণ বুজি পোরা নাযায়। পরবর্তী কালত বিশ্বনাথে চিত্র কাব্যক কাব্য বুলি গ্রহণ করা নাই। তেওঁর "সাহিত্য দর্পণত" ধ্বনি আরু গুণীভূত-ব্যংগ্য নামর কাব্যর দুটা ভাগহে পোরা যায়। মম্মট ভট্টই হলে চিত্র কাব্যক তলখাপর কাব্য বুলি গ্রহণ করিছে। "রস-গংগাধর"র লেখক জগন্নাথে ধ্বনি কাব্যক উত্তমোত্তম, গুণীভূত ব্যংগ্যক উত্তম, গুণালংকার সমৃদ্ধ চিত্র কাব্যক মধ্যম আরু শব্দালংকার-প্রধান চিত্র কাব্যক অধম কাব্য বুলিছে।

ধ্বনিবাদীসকলর আগতে আলংকারিকসকলে গুণ, রীতি, অলংকার আদির বিষয়ে আলোচনা করি সেইবোর যে কাব্যর কারণে অপরিহার্য তাক দেখুরাইছে। আচলতে গুণ, রীতি, অলংকার আদি কাব্যর যথাসর্বস্ব বুলি বিবেচিত নহলেও কাব্যত যে এইবোরর একো একোটা স্থান আছে তাক স্বীকার নকরি নোরারি। রাজশেখরর দরে ধ্বনিবাদীসকলেও কাব্যত এইবোরর যথাযথ স্থান নিরূপণ করিবলৈ সচেষ্ট হৈছে। শব্দার্থ কাব্যর শরীর। অলংকার আরু রীতি কাব্য-শরীরর অংগ। অংগর কল্পনা করিলে অংগীরো কল্পনার আরশ্যক হয়। কাব্যর অংগী হ'ল রস। গুণ, রীতি, অলংকার প্রভৃতিয়ে রসর পোষকতা করে, অর্থাৎ রসবর্ধনর সহায়ক হয়। কাব্যর সকলো অংগই প্রত্যক্ষ নাইবা পরোক্ষভারে রসর সহায়ক হব লাগে।[১২] নহলে কাব্যত এইবোরর আরশ্যকতা দেখা নাযায়। পাণ্ডিত্য প্রকাশর অর্থে অলংকার প্রয়োগ

ধ্বনির আদর্শত অলংকার আদর স্থান

---

১২. তমর্থমবলম্বন্তে যেঽঙ্গিনং তে গুণাঃ স্মৃতাঃ।
অঙ্গাশ্রিতাস্ত্বলংকারাঃ মন্তব্যাঃ কটকাদিবৎ॥

[ধ্বন্যালোক : ২য় উদ্যোত]

কৰা অনুচিত, কিয়নো অলংকাৰৰ অনুচিত ব্যৱহাৰ ৰসৰ অপকৰ্ষক। আনহাতে, অলংকাৰৰ উচিত ব্যৱহাৰৰ ফলত ৰস-সঞ্চাৰ বেছি কাৰ্যকৰী হয়।

প্ৰাচীন কালৰেপৰা গুণক শব্দাৰ্থ-ধৰ্ম বুলি অভিহিত কৰা হৈছে। আনন্দবৰ্ধনে হ'লে গুণ আৰু ৰীতিকো ৰসৰ পোষক বুলিহে মত প্ৰকাশ কৰিছে। প্ৰাচীনসকলৰ মতে কাব্যৰ গুণ দহোটা; কিন্তু আনন্দবৰ্ধনে মাধুৰ্য, ওজ, আৰু প্ৰসাদ—এই তিনিটা গুণৰ বাহিৰে বাকী সাতোটা স্বীকাৰ কৰা নাই। শৃংগাৰ আৰু কৰুণ ৰসত মাধুৰ্য, ৰৌদ্ৰ ৰসত ওজঃ আৰু প্ৰায় আটাইবোৰ ৰসতে প্ৰসাদ গুণ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

অভিনব গুপ্তৰ মতে ৰীতি গুণ-নিৰ্ভৰ। গতিকে গুণৰ ব্যাখ্যা দিয়াৰ পাছত ৰীতিৰ সুকীয়া ব্যাখ্যা অনাৱশ্যক। বৈদভী, গৌড়ী আৰু পাঞ্চালী ৰীতিৰ বিচাৰ ৰস-ধৰ্মৰ ফালৰপৰা হোৱাই উচিত। ধ্বন্যালোকত ব্যৱহৃত সংঘটনা এক প্ৰকাৰ ৰীতিৰ সদৃশ। সংঘটনা তিনি প্ৰকাৰ—অসমাসা, মধ্যম-সমাসা আৰু দীৰ্ঘ-সমাসা। অসমাসা সংঘটনাত সমাসযুক্ত পদ নাথাকে, মধ্যম-সমাসা সংঘটনাত মাজে মাজে সমাসযুক্ত পদ ব্যৱহৃত হয় আৰু দীৰ্ঘসমাসা সংঘটনাত দীঘল সমাসযুক্ত পদৰ প্ৰাধান্য থাকে। সংঘটনাও এক প্ৰকাৰ পদ-বিন্যাস ৰীতি আৰু ইয়ো গুণ-নিৰ্ভৰ। সংঘটনাৰ কাৰ্য হ'ল ৰস-ব্যঞ্জনা।

ৰীতি

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা গ'ল যে "ধ্বন্যালোক" গ্ৰন্থত সকলো মতবাদৰ সুচিন্তিত আলোচনা আৰু কিছু পৰিমাণে সেইবোৰৰ সমন্বয়ৰ প্ৰচেষ্টা চকুত পৰে। এইবাৰে আনন্দবৰ্ধনৰ পিছৰ অলংকাৰিকসকলৰ সৰহ ভাগেই ধ্বনিবাদৰ প্ৰভাৱৰপৰা মুক্ত হব পৰা নাই। আচাৰ্য কুন্তকৰ বক্ৰোক্তিবাদত মৌলিক চিন্তাৰ স্বাক্ষৰ আছে কিন্তু ধ্বনিবাদৰ লগত ইয়াৰ কিছু সাদৃশ্য থকাত পিছলৈ ধ্বনিবাদকে পৰবৰ্তী আলংকাৰিকসকলে সমৰ্থন কৰিলে। ধ্বনিবাদত ব্যঞ্জনা বৃত্তিৰদ্বাৰা অপ্ৰকাশিতৰ প্ৰকাশৰ যি উপায় দেখুৱা হৈছে সি অকল সংস্কৃত সাহিত্যতে নহয়, পৃথিৱীৰ সকলো দেশৰ সাহিত্যতে তাৰ চিনাকি পোৱা যায়।

ধ্বনিবাদৰ প্ৰভাৱ

সাহিত্যর ক্ষেত্রত অরশ্যে অর্থ-ব্যঞ্জনাই যথেষ্ট নহয়, ব্যঞ্জিত অর্থ বাচ্যার্থতকৈ অধিক রমণীয় হোৱাৰো প্রয়োজন। ধ্বনিবাদীসকলে স্বীকার কৰিছে যে অর্থ-ব্যঞ্জনার মূল্য থাকিলেও উত্তম কাব্যর কারণে রস-ব্যঞ্জনারহে আৱশ্যক। তলত চাৰিটা দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল :

"কিমপি কমপি মন্দং মন্দমাসত্তিযোগাদধিৰলিত জল্পতোরক্রমেণ।
অশিথিল পরিরম্ভব্যপৃতৈকৈকদোষোরবিদিত গতযামা
রাত্রিরেব ব্যরংসীৎ ॥"

"উত্তর রাম চরিত"রপরা উদ্ধৃত এই শ্লোকর মাজেদি বনবাসত রাম-সীতার দিনরোর কেনেকৈ অতিবাহিত হৈছিল তার বর্ণনাত সম্ভোগ শৃংগার রস পরিস্ফুট হৈছে।

"গুর্বর্থমর্থী শ্রুতপারদৃশ্বা
রঘোঃ সকাশাদনরাপ্য কামম্।
গতো রদাজ্ঞাগুরমিত্যয় মে
মাভূৎ পরিরাদনরারভারঃ ॥" [রঘুরংশ : ৫ম সর্গ]

ওপরর শ্লোকটোর রক্তা রঘু নিজেই। ইয়াত 'মত্তঃ' শব্দর সলনি 'রঘোঃ' শব্দর রারহাররদ্ধারা কৰিয়ে কেরল দিলীপ পুত্রকে বুজোরা নাই কিন্তু বুজাইছে রঘুর উদারতা, দানশীলতা, প্রজারৎসলতা, কর্তব্য-পরায়ণতা আদি সজ গুণরোর।

ইংরাজী সাহিত্যর মেক্‌বেথ নাটকত মেক্‌বেথর সুখ-দুখর লগরী লেডী মেক্‌বেথ যেতিয়া সংসাররপরা আঁতরি গ'ল তেতিয়া দূতে খবর দিলে :

"The queen, my lord, is dead."

[*Macbeth* : *Act V*]

মেক্‌বেথ দেখাত বিচলিত নহ'ল। তেওঁর মুখেদি মাথোন ওলাল—

'She should have died hereafter ;
There would have been a time for such a word."

[*Macbeth* : *Act V*]

কিন্তু মেক্‌বেথর এই বাহ্যিক উদাসীন উক্তিয়ে হৃদয়হীনতার পরিচয় দিয়া নাই, দিছে তেওঁর অন্তরর পুঞ্জীভূত গুপুত রেদনার এটি ইংগিত।

পত্নীৰ সাহস আৰু দৃঢ়তাৰ বলত মেকবেথে ৰাজমুকুট লাভ কৰিছিল কিন্তু দুৰ্দিনৰ কালত অশ্বিৰ মেকবেথক তেওঁ অকলশৰীয়া কৰি গুচি গ'ল। সেইবাবে তেওঁৰ মৃত্যুৰ বাতৰিয়ে জীৱনৰ তিক্ত অভিজ্ঞতা, তাৰ যাতনা-বেদনা সকলোকে উজাৰি উলিয়াই দিছে।

"কাৰবালা" পুথিত কাছেমৰ মৃত্যুবৰ্ণনাৰ অন্তত কবিয়ে কৈছে :

"স্বামীহীনা জননীৰ শূন্য হ'ল বুকু
শূন্য হ'ল ছখিনাৰ হৃদয়-আসন।"

[কাৰবালা : ৰঘুনাথ চৌধাৰী]

বীৰ কাছেমৰ মৃত্যুত মাতৃ আৰু পত্নীৰ কৰুণ বিননিৰ ইংগিত ওপৰৰ শাৰী দুটাৰ মাজেদি সুন্দৰকৈ ফুটি উঠিছে। কাছেমৰ মাক স্বামীহীনা আৰু ছখিনা নৱ-পৰিণীতা। স্বামীহীনা স্ত্ৰীৰ পুত্ৰহীন মৰ্মবেদনা ইয়াৰদ্বাৰা সূচিত হৈছে। নৱ-পৰিণীতা ছখিনাই কাছেমক হৃদয়-আসনত বহুৱাই আকাশ-কুসুম পাবলৈ হয়তো আশা কৰিছিল; কিন্তু সেই আশা, সেই কল্পনা নিমিষতে ধূলিসাৎ হৈ উৰি গ'ল।

ধ্বনিবাদৰ বিপক্ষে অনুমানবাদীসকলৰ যুক্তিৰ সামান্য আভাস নিদিলে বিষয়টো অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰব। অনুমানবাদীসকলৰ অন্যতম মহিম ভট্টই তেওঁৰ "ব্যক্তি-বিবেক" পুথিত সকলো ধৰণৰ ধ্বনিয়েই অনুমানৰ অন্তৰ্গত বুলি সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে। ধ্বনিবাদৰ বিপক্ষে মহিম ভট্টই দহোটা দোষ উল্লেখ কৰি ধ্বনিবাদ যে গ্ৰহণযোগ্য নহয় এই কথা কব খুজিছে। কিন্তু অনুমানবাদীসকলৰ ত্ৰুটি এইখিনিতে যে কাব্যত ব্যঞ্জিত অৰ্থটোক তেওঁলোকে অনুমানৰ সহায়ত লাভ কৰা এক প্ৰকাৰ অৰ্থ বুলি ধৰি লৈছে। পৰ্বতত ধোঁৱা দেখি জুইৰ অনুমান কৰা কথাৰ লগত নিশ্চয় কাব্যৰ ব্যংগ্যার্থৰ কোনো সাদৃশ্য নাই কিয়নো কাব্যৰ ব্যংগ্যার্থ এটা মাথোন নহৈ আন কেইবাটাও হব পাৰে। তাৰোপৰি, অনুমান প্ৰমাণৰদ্বাৰা লাভ কৰা জ্ঞান সৰহ ক্ষেত্ৰতে সন্দেহযুক্ত, কিন্তু ব্যঞ্জিত

অনুমানবাদীৰ বিৰোধ

অর্থবপরা লাভ করা জ্ঞান সন্দেহযুক্ত নহয়। অনুমানত ব্যাপ্তি অব্যাপ্তির প্রশ্ন আছে কিন্তু ব্যঞ্জনাত এই প্রশ্ন নাই। ব্যংগার্থর জ্ঞান ঘট-প্রদীপ জ্ঞানর সদৃশ, চাকিটো অনাৰ লগে লগে আগবেপরা থকা ঘটটোৰ জ্ঞান জন্মিল। ঠিক এনেকৈয়ে বাচ্যার্থর সহায়ত ব্যংগার্থ প্রকাশিত হয়। গতিকে ব্যঞ্জনা হেতু নহয় আৰু ব্যঞ্জনাও অনুমান নহয়।

বক্রোক্তিবাদ

বক্রোক্তির ধারণা অতি প্রাচীন কালবেপরা দেখিবলৈ পোৱা যায়। ভামহর মতে বক্রোক্তিয়েই হ'ল সকলো অলংকারর মূল। বক্রতার আশ্রয় নললে অর্থাৎ পোনপটীয়া উক্তির সলনি বেঁকাকৈ নকলে কোনো অর্থালংকারর সংযোগ সম্ভর নহয়। অলংকারর ওপরতে কাব্য-সৌন্দর্য নির্ভরশীল। যিহেতু অলংকারর মূলতে বক্রোক্তি, সেই হেতুকে বক্রোক্তি মোহোৱাকৈ কাব্য সৃষ্টি অসম্ভর। ভামহে বক্রোক্তি আৰু অতিশয়োক্তির মাজর সীমারেখা স্পষ্টকৈ টনা নাই বরং বক্রোক্তি আৰু অতিশয়োক্তি একার্থত ব্যৱহার কৰিছে। বক্রোক্তি হ'ল কথনর বিশেষ ভংগী। বিশেষ অর্থালংকারর কপাত এনে ভংগী প্রকাশিত হয়। কিন্তু যদিও বক্রোক্তি বা অতিশয়োক্তি সকলো অলংকারৰে মূল তথাপি ই এটা বিশেষ অলংকার নহয়। ভামহে স্বভাবোক্তিক এটা অলংকার বুলি ধরা নাই।

ভামহর দৃষ্টিত বক্রোক্তি

দণ্ডীয়ে হলে স্বভাবোক্তিক এটা অলংকার বুলি ধরিছে। তেওঁ স্বভাবোক্তি অলংকারক প্রথম আৰু প্রধান অলংকার বুলি (আদ্যালংকৃতি)। স্বভাবোক্তি হ'ল জাতি, গুণ, ক্রিয়াদির স্বাভাবিক বর্ণনা। কবি-প্রতিভার কারণে সাধারণ মানুহর চকুত নপরা অনেক কথাই স্বাভাবিক বর্ণনার মাজত সোমাই পরে আৰু এনে বর্ণনা চিত্তাকর্ষক হোৱাত তার মাজেদিও কাব্যর প্রকাশ সম্ভর হয়। স্বভাবোক্তির বাহিরে বক্রোক্তি হ'ল আনবোর অলংকারর মূল। আচার্য

দণ্ডী

দণ্ডীৰ হাতত বক্রোক্তিৰ ক্ষেত্ৰ কিছু ঠেক হৈ পৰিছে, কাৰণ তেওঁ স্বভাৱোক্তিকো এটা অলংকাৰ বুলি মানি লৈছে। ভামহৰ মতে হ'লে বক্রোক্তি আৰু অতিশয়োক্তিৰ বাহিৰত কোনো অলংকাৰ নাথাকে। গতিকে একমাত্ৰ বক্রোক্তিয়ে হ'ল কাব্যৰ মূল কথা।

বামন আৰু ৰুদ্রটৰ দৃষ্টিত বক্রোক্তিৰ পৰিসৰ তেনেই ঠেক হৈ পৰিছে। তেওঁলোকে বক্রোক্তি সকলো অলংকাৰৰে মূল বুলি গ্রহণ কৰা নাই। এওঁলোকৰ দৃষ্টিত বক্রোক্তি হ'ল এটা বিশেষ অলংকাৰ। বামনে বক্রোক্তি অলংকাৰক উপমা, ৰূপক আদিৰ দৰে এটা বিশেষ অর্থালংকাৰ বুলি গ্রহণ কৰিছে। আনহাতে, ৰুদ্রটে ইয়াক শব্দালংকাৰৰ অন্তর্ভুক্ত কৰিছে। শ্লেষ বা স্বৰ-বিকৃতিৰ (কাকু) হেতুকে যেন্যিয়া বক্তাৰ অভিপ্রেত অর্থ গ্রহণ নকৰি শ্রোতাই আন অর্থ গ্রহণ কৰে তেতিয়া ৰুদ্রটে ইয়াকেই বুলিছে বক্রোক্তি। মম্মট, বিশ্বনাথ প্রভৃতি পিছৰ আলংকাৰিকসকলে ৰুদ্রটৰ মত অনুসৰি বক্রোক্তি একপ্রকাৰ শব্দালংকাৰ বুলি গ্রহণ কৰিছে। বামনৰ বক্রোক্তিৰ সংজ্ঞা পৰবর্তী আলোচকসকলৰদ্বাৰা সমাদৃত হোৱা নাই।

বামন আৰু ৰুদ্রট

খৃষ্টীয় দশম শতিকাৰ মাজভাগত ৰাজানক কুন্তকে বক্রোক্তিৰ বহল আলোচনা কৰি এটা সুকীয়া মতবাদৰ প্রতিষ্ঠা কৰিলে। ধ্বনিবাদৰ প্রতিক্রিয়া স্বৰূপে বক্রোক্তিবাদৰ জন্ম বুলি ভৱাৰ থল আছে। কুন্তকে প্রাচীন অলংকাৰবাদীসকলৰ মতবাদৰ ভেটিত বক্রোক্তিক উচ্চ পর্যায়লৈ আনি বক্রোক্তিয়ে যে কাব্যৰ জীৱন এই সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ল। কুন্তকৰ দৃষ্টিত কাব্য হ'ল কবি-কৌশলেৰে নিবদ্ধ বক্রতাময় ৰচনা। বক্রতা হ'ল সাধাৰণ আৰু পোনপটীয়া বাক্‌ভংগীৰ সলনি বেঁকাভাৱে কৰা উক্তি। এনে বেঁকা উক্তিৰ পাঠকৰ মনত আনন্দ দিয়াৰ ক্ষমতা থাকে। ৰচনা চমৎকাৰী অর্থাৎ সহৃদয়ক আনন্দ দিবপৰা গুণবিশিষ্ট নহলে কেৱল বক্রতাই কাব্যত্বৰ দাবী কৰিব নোৱাৰে। "বক্রোক্তি জীৱিতম" গ্রন্থত কুন্তকে লিখিছে:

শব্দার্থৌ সহিতৌ বক্রকবিব্যাপারশালিনী।
বন্ধে ব্যবস্থিতৌ কাব্যং তদ্বিদাহ্লাদকারিণি॥

[বক্রোক্তি জীবিতম্ : ১ম উন্মেষ]

—শব্দার্থ মিলিত হৈ কাব্যজ্ঞসকলর আনন্দজনক বক্রতাময় কবিকৌশলের বচনাবদ্ধ হলে কাব্য হয়।

বৃত্তিত তেওঁ নিজেই লিখিছে :

"শব্দার্থৌ কাব্যং, বাচকো বাচ্যং চেতি দ্বৌ সংমিলিতৌ কাব্যম্। .....তস্মাদুয়োরপি প্রতিতিলমিব তৈলং তদ্বিদাহ্লাদকারিত্বং বর্ততে, ন পুনরেকস্মিন।"

শব্দার্থই কাব্য। বাচক বাচ্য দুয়ো মিলিত হৈ কাব্য হয়। ..... এই দুয়োটাতেই (শব্দ আৰু অর্থত) প্রতিটো তিলত তেল থকার নিচিনাকৈ কাব্যজ্ঞজনর আহ্লাদ বা আনন্দর কাৰণ নিহিত থাকে, কেৱল এটাত নহয়।

বাচক হৈছে শব্দ। ইয়েই অর্থক বুজায়। বাচ্য হৈছে অর্থ যিহক বুজোৱা হয়। সাহিত্যত শব্দ, অর্থ দুয়োটাই বিচিত্র, দুয়োটাই বিশিষ্ট ধৰণৰ। শব্দৰ ধ্বনিয়ে মানুহৰ অনুভৱত আনন্দ জন্মায়, অর্থবোধেও জন্মায়। দুয়োৰে ভিতৰত আনক আনন্দ দিবপৰা গুণ আছে। কিন্তু এটাৰ অধিকতৰ ৰমণীয়তাই অকলে এই আনন্দ দান কৰিব নোৱাৰে। কবিৰ কলা-কৌশলেৰে কল্পিত অকল ৰমণীয় বা শ্রুতিমধুৰ শব্দৰ বিন্যাসত সাহিত্য নহয়। ঠিক তেনেদৰেই অকল বচন-বৈচিত্র্যবদ্ধাৰা গভীৰ অর্থবোধতো সাহিত্য নহয়। সাহিত্যত শব্দ আৰু অর্থৰ পৰস্পৰ মিলনত কোনো এটাৰেই আধিক্য নাই। এই মিলন ন্যূনতা আৰু অতিৰিক্ততাহীন।[১৩] শব্দ আৰু অর্থৰ কোনো-

বাচক বাচ্য

১৩. "দ্বয়োঃ কাব্যত্বে কদাচিদেকস্য মনাঙ্মাত্র ন্যূনতায়াং সত্যাং কাব্য ব্যবহারঃ প্রবর্তত ইত্যাহ সহিতাবিতি সহভাবেন সাহিত্যেনাবস্থিতৌ।"

[বক্রোক্তি জীবিতম ঃ ১ম উন্মেষ]

টোরেই আনটোতকৈ নিকৃষ্ট নহয়। দুয়োটাই পৰস্পৰ স্পৰ্দ্ধা কৰি যেন সমানভাৱে ৰমণীয় হৈ উঠে।[১৪]

অৰ্থৰ লক্ষণ নিৰূপণ কৰিবলৈ গৈ আচাৰ্য কুন্তকে প্ৰশ্ন তুলিছে :

অৰ্থৰ লক্ষণ

"অৰ্থশ্চ বাচ্যলক্ষণঃ কীদৃশঃ— কাব্য যঃ সহৃদয়াহ্লাদকাৰিস্বস্পন্দসুন্দৰঃ সহৃদয়াঃ কাব্যবিদস্তেষামাহ্লাদম্ আনন্দং কৰোতি যস্তেন স্বস্পন্দেনাত্মীয়েন স্বভাৱেন সুন্দৰঃ সুকুমাৰঃ।"

—বাচ্যস্বৰূপ অৰ্থ কেনেকুৱা? কাব্যত যিয়েই সহৃদয়ৰ আনন্দদায়ক স্বভাৱতে স্বস্পন্দ সুন্দৰ। সহৃদয় কাব্যবিদ্‌সকল; তেওঁবিলাকক আনন্দ দিয়ে যিয়ে তেনে (অৰ্থ)। (এনে অৰ্থ) নিজ স্বভাৱবদ্ধাৰাই সুন্দৰ বা সুকুমাৰ।[১৫]

বিশিষ্ট শব্দাৰ্থ

গতিকে সাহিত্যত শব্দাৰ্থৰ মিলনে বুজায় বিশিষ্ট শব্দ আৰু বিশিষ্ট অৰ্থৰ মিলন। এনেকৈ বিশেষভাৱে মিলিত হলেহে শব্দাৰ্থই লোকৰ অন্তৰ স্পৰ্শ কৰিব পৰা ক্ষমতা লাভ কৰে। ইয়াৰদ্বাৰাই কাব্যবিদৰ হৃদয় আনন্দত পৰিপূৰ্ণ হৈ উঠে। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত আনৰ অন্তৰ স্পৰ্শ কৰিব পৰা শব্দাৰ্থৰহে আৱশ্যকতা আছে। অন্তৰ ছুই তাক আনন্দত উৎফুল্ল কৰিব নোৱৰা শব্দৰ বা অৰ্থৰ প্ৰয়োগত সাহিত্য-সৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। কেৱল বাচ্য-বাচক সম্বন্ধৰ ওপৰতে সাহিত্যৰ ভঁৰাল গঢ়ি নুঠে। উঠাহৈতেন দৰ্শন, বিজ্ঞান, ইতিহাস আদিৰ-পৰা সাহিত্য পৃথক নহলহৈতেন। সাহিত্যত বাচ্য-বাচক সম্বন্ধৰ বাহিৰেও আন অৰ্থ ফুটি উঠিব পাৰে। তেনে অৰ্থ ফুটাই তোলাই সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য।

---

১৪. "বক্রতা বিচিত্রগুণালংকাৰসম্পদাং পৰস্পৰ স্পৰ্দ্ধাধিৰোহঃ।"

[বক্রোক্তি জীৱিতম : ১ম উন্মেষ]

১৫. "শব্দো বিবক্ষিতাৰ্থৈকবাচকোঽন্যেষু সৎস্বপি।
অৰ্থঃ সহৃদয়াহ্লাদকাৰিস্বস্পন্দসুন্দৰঃ॥"

[বক্রোক্তি জীৱিতম : ১ম উন্মেষ]

বচনা-নৈপুণ্যের কারণে শব্দের এই আচরিত শক্তির হ্রাস-বৃদ্ধি হয়। দৃষ্টি আকর্ষক বচনভংগীর বিশিষ্টতায় বিছুমান বাক্যই আমার অন্তরত স্পন্দন তুলি যায়—এটি অপূর্ব, অতুলনীয় আস্বাদেরে তাক পরি-পূর্ণ করে। এই হৃদয়গ্রাহিতার পিনেই সাহিত্যের লক্ষ্য। তর্কশাস্ত্রর দীঘলীয়া যুক্তিত আনন্দ আছে, গণিত শাস্ত্রর দুর্বোধ্যতার মাজতো আনন্দ আছে কিন্তু এই আনন্দ বুদ্ধিরপরা উৎপন্ন, হৃদয়র সরসতারপরা নহয়। প্রধানতঃ সাহিত্যর ক্ষেত্র হৃদয়ত। কিন্তু মানুহর চিত্রবৃত্তিবিলাক যিহেতুকে ভিন্ ভিন্ হৈ নাথাকে সেইবারে বুদ্ধি বা বিচার শক্তিরো ইয়াত সংযোগ আছে। মূলতে ই হৃদয়র বস্তু। সাহিত্যিকর হৃদয়ত সি নানান ছবির মাজেদি প্রতিফলিত হৈ উঠে আরু আনর হৃদয়তো সি জগাই তোলে অপূর্ব আনন্দ, এটি চমৎকারিত্ব। আলংকারিকসকলে ইয়াকেই সাহিত্যর "হ্লাদিনী" শক্তি বুলিছে।

বচনানৈপুণ্যত শব্দ-শক্তির হ্রাসবৃদ্ধি

আনর হৃদয়ত আনন্দ জগাই তুলির পরা শব্দার্থর অলৌকিক ক্ষমতা বিন্যাস বা বচনাভংগীর ওপরত নির্ভর করে। বিচিত্র শব্দ-বিন্যাস ভংগীতহে আনর অন্তর স্পর্শ করিব পরা গুণ আছে। আচার্য কুন্তকে এই বিচিত্র বচনাভংগীর নাম দিছে বক্রোক্তি। দৈনন্দিন ব্যবহৃত শব্দবিন্যাস রীতিরপরা ই পৃথক। কবি-কৌশলর চাতুর্যেরে প্রকাশিত এনে বচনাভংগীর বিচিত্রতাই বৈশিষ্ট্য।[১৬] মহাকবি-সকলে পদ-পদাংশাদির ব্যবহারত এটি অসাধারণ কৌশল বা বিশেষ বিচ্ছিত্তি অবলম্বন করে। যি ঠাইত যি পদ, যি প্রত্যয়, যি বিশেষণ বা যি বাক্‌ভংগীত কাব্যর সৌষ্ঠর বাঢ়ে করিয়ে সেই ঠাইত তেনে ধরণর পদাদি ব্যবহার করে, আরু সাধারণ প্রচলিত বাক্‌ভংগী পরিহার করে। এই সহজ পথর পরিবর্তে বক্রপথ অবলম্বন অর্থাৎ উক্তির

বক্রোক্তি

১৬. "বক্রোক্তিরের বৈদগ্ধভংগীভণিতিরুচ্যতে।"

[বক্রোক্তি জীবিতম : ১ম উন্মেষ]

প্রচলিত ভংগীৰ সলনি বিশিষ্ট ভংগীৰ ৰচনাবিন্যাসেই বক্রোক্তি বা উক্তি বক্রতা। এটি উদাহৰণ লওঁ:

"দ্বয়ং গতং সম্প্রতি শোচনীয়তাং
সমাগম প্রার্থনয়া কপালিনঃ।
কলা চ সা কান্তিমতী কলাবত—
স্ত্বমস্য লোকস্য চ নেত্রকৌমুদী॥"

[কুমাৰসম্ভৱ: ৫ম সর্গ]

শিৰৰ বাচক আন বহু শব্দ থকা সত্ত্বেও কবিয়ে "কপালা" শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰাৰ কাৰণ আছে। কুমাৰসম্ভৱত যি প্রসংগত এই শ্লোকটো দিয়া হৈছে তাত পার্বতীৰ হিয়াত মহাদেৱৰ প্রতি বিতৃষ্ণা উৎপাদন কৰাই কবিৰ অভিপ্রায়। যিজনে মৰা-শৰ মুণ্ডমালা ধাৰণ কৰে তেওঁক দেখিলে আৰু বিশেষতঃ স্পর্শ কৰিলে সকলোৰে ঘৃণাই জন্মে। এতেকে এনে ধৰণৰ লোকক পতিৰূপে বৰণ কৰা অত্যন্ত ঘৃণনীয়। এই ঠাইত "পিনাকী" প্রভৃতি অন্য শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হ'লে কবিৰ এই অভিপ্রায় প্রকাশিত নহলহেঁতেন। কবিয়ে বিশিষ্ট অর্থ বুজাবলৈ ইয়াত "কপালিনঃ" এই পদ ব্যৱহাৰ কৰিছে।

"বক্রোক্তি জীৱিতম্" গ্রন্থৰ প্রথম উন্মেষতে কুন্তকে এখন নতুন অলংকাৰ-শাস্ত্র লিখাৰ উদ্দেশ্য ব্যাখ্যা কৰি কাব্যত লোকোত্তৰ আনন্দ দান কৰিব পৰা বিচিত্রতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে।[১৭] (১) বৈচিত্র্য-সিদ্ধিয়েই হ'ল বক্রোক্তিবাদৰ কেন্দ্রস্থ বস্তু। কুন্তকৰ দৃষ্টিত বক্রতা আৰু বৈচিত্র্য একার্থবোধক। প্রচলিত কথন-ৰীতিৰ সলনি যি বৈচিত্র্যপূর্ণ বাক্‌ভংগী ব্যৱহাৰ কৰা হয় সেয়েই বক্রোক্তি আৰু ইয়েই কাব্যৰ প্রাণ। মহিম ভট্টই কোৱাৰ দৰে প্রচলিত প্রকাশ ৰীতিৰ সলনি

১৭. লোকোত্তৰ চমৎকাৰকাৰিবৈচিত্র্যসিদ্ধয়ে।
কাব্যস্যায়মলংকাৰঃ কোঽপ্যপূর্বো বিধীয়তে॥ [বক্রোক্তি জীৱিতম্]

যেতিয়া কোনো ভাব চমৎকারী রূপত প্রকাশিত হয় তেতিয়া সেই রূপর নাম বক্রোক্তি।

কুন্তকে বক্রোক্তিক "বৈদগ্ধ্যভংগী-ভণিতি" বুলিছে। বৈদগ্ধ্যভংগী হ'ল কবি-কৌশলর সহায়ত লাভ কৰা বিশেষ ভংগী বা বিচ্ছিত্তি। গতিকে দেখা যায় কুন্তকে কবি আৰু তেওঁৰ কল্পনা শক্তিৰ প্রতি বিশেষ চকু ৰাখিছে। কুন্তকৰ বাহিৰে আন কোনো আলংকারিকে কবি-কল্পনাৰ আৱশ্যকতাৰ বিষয়ে ইমান স্পষ্টকৈ কোৱা নাই। তেওঁৰ মতে বক্র-কবি-ব্যাপারেই হ'ল কাব্যৰ হেতু।

ভামহৰ দৰে কুন্তকেও স্বভাৱোক্তিক কাব্য-মর্যাদা দিয়া নাই। তথাপি তেওঁ ইয়াক সম্পূর্ণৰূপে বর্জন কৰাও নাই, কাৰণ তেওঁ কাব্যবক্রতাৰ ভিতৰত ইয়াক স্থান দিছে। বক্রোক্তিকে কাব্যৰ সাৰ বুলি ধৰাৰ কাৰণে তেওঁ সকলো অলংকারকে ইয়াৰ ভিতৰত সুমুৱাই লৈছে। বক্রোক্তি কাব্যৰ প্রতি অপরিহার্য বুলি ধৰিলে অলংকার বক্রোক্তিৰ অংগবিশেষ হৈ পৰে আৰু তেতিয়া অলংকারৰ ওপৰত কাব্যই নির্ভৰ কৰে বুলি কোৱাৰ একো অর্থ নাথাকে।

কুন্তকে ব্যৱহাৰ কৰা কবি-ব্যাপাৰ কি আৰু কেনে তাৰ বিশ্লেষণ সহজ-সাধ্য নহয়। কবি-ব্যাপাৰৰ ফল হ'ল প্রকাশৰ বক্রতা। আন কথাত, বক্রতা হ'ল কবি-চাতুর্যৰ নিদর্শন। কবি-প্রতিভা অনুসৰি বক্রতাৰ ভেদ অসংখ্য হব পাৰে। কিন্তু প্রধানতঃ ই ছয় প্রকাৰ। (১) বর্ণবিন্যাস বক্রতা। অনুপ্রাস, যমক আদি ইয়াৰ অন্তর্গত (২) পদ-পূৰ্বাৰ্ধ বক্রতা। পর্যায়, ৰীতি, বিশেষণ, লিংগ আদি ইয়াৰ ভিতৰত পৰে। (৩) পদ পৰাৰ্ধ বক্রতা। কাল, কাৰক, পুৰুষ আদিক এই বক্রতাই সামৰি লয়। (৪) কাব্য-বক্রতা। ইয়াৰ অলংকার আদিৰ আলোচনা সন্নিবিষ্ট হৈছে। (৫) প্রকৰণ-বক্রতা। এই বক্রতা বিষয়বস্তু সম্বন্ধীয়। (৬) প্রবন্ধ-বক্রতা। সমগ্র প্রবন্ধটোৱেই ইয়াৰ ভিতৰত পৰে।

কবি-ব্যাপাৰ

কুন্তকে ৰসৰ আৱশ্যকতা অস্বীকাৰ কৰা নাই, কিন্তু ধ্বনিবাদীসকলৰ দৰে তেওঁৰ আলোচনাত ৰসৰ স্থান মুখ্য নহয়, গৌণহে। তেওঁ ৰসবৎ অলংকাৰ, মাৰ্গ, প্ৰকৰণ-বক্ৰতা আৰু প্ৰবন্ধ-বক্ৰতাত ৰসৰ আলোচনা কৰিছে। কিন্তু বক্ৰোক্তিৰ আদৰ্শ চকুৰ আগতে থকাৰ কাৰণে তেওঁ আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে ৰসেই যে কাব্যৰ প্ৰাণ এই কথা মানি লব পৰা নাই। ৰসকো তেওঁ বক্ৰতাৰ অন্তৰ্গত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।[১৮]

ভামহৰ দৰে কুন্তকও ৰীতিৰ প্ৰতি উদাসীন নহয়। ৰীতিৰ সলনি দণ্ডীৰ আলোচনাত পোৱা মাৰ্গ শব্দ তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁৰ মতে মাৰ্গ তিনিটা হ'ল—সুকুমাৰ মাৰ্গ, মধ্যম মাৰ্গ আৰু বিচিত্ৰ মাৰ্গ। দণ্ডী আৰু বামনে দেশৰ নামেৰে কৰা মাৰ্গ বা ৰীতিৰ নামকৰণ সমৰ্থনযোগ্য নহয়, কিয়নো মাৰ্গ নিৰূপিত হয় কবি প্ৰতিভাৰ বিশেষত্বৰ হেতুকে, দেশধৰ্মৰ কাৰণে নহয়। তেওঁ বিচিত্ৰ মাৰ্গৰ যোগেদি ৰস সঞ্চাৰৰ কথা কৈছে কিন্তু সুকুমাৰ মাৰ্গত হলে তেওঁৰ মতে ৰসৰ স্থান গৌণ।

মাৰ্গ

কুন্তকে ধ্বনিৰ আৱশ্যকতাও মানি লৈছে। তেওঁ বস্তুধ্বনি, অলংকাৰ-ধ্বনি ৰসধ্বনিৰ স্বীকাৰ কৰিছে। কিন্তু ধ্বনিয়ে কাব্যৰ আত্মা বুলি তেও গ্ৰহণ কৰা নাই। তেওঁৰ মতে ধ্বনিও বক্ৰতাৰে এটা প্ৰকাৰ মাথোন। অলংকাৰ-ধ্বনি পদ-পূৰ্বাৰ্ধ বক্ৰতাৰ অন্তৰ্গত উপচাৰ বক্ৰতাৰ ভিতৰত আৰু শব্দশক্তি-মূলা ধ্বনি পৰ্যায় বক্ৰতাৰ ভিতৰত আলোচিত হৈছে। আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে তেৱোঁ ৰস 'স্বশব্দবাচ্য' হব নোৱাৰে বুলি বিশ্বাস কৰে। ৰস শব্দ উচ্চাৰণ কৰিলেই কাৰো ৰসানুভূতি নহয়। বিভাবাদিৰ সহায়ত ৰসৰ বিকাশ হব লাগে। কুন্তকে ৰস আৰু ভাবৰ পুষ্টিসাধনৰ ফলত কাব্য কেনে ৰমণীয় হয়

ধ্বনি

১৮ Kuntaka admits the necessity of Rasa, but regards its delineation apparently as a special kind of realising *vakrata* in a composition [*Introduction to Vakroktijivita*, S K De]

তার দৃষ্টান্তও দিছে। তথাপি আনন্দবর্ধন "ধ্বন্যালোকত" যেনেভাবে রসর প্রাধান্য স্বীকার করিছে কুন্তকে ঠিক তেনেভাবে স্বীকার করা নাই। বিচিত্র মার্গত তেওঁ রসর আবশ্যকতা আছে বুলি কৈছে। তারোপরি প্রকরণ-বক্রতা আরু প্রবন্ধ-বক্রতাতো তেওঁ রসক স্থান দিছে। কিন্তু বক্রোক্তিক তেওঁ যেনেকৈ কাব্যর জীবন বুলিছে তেনেকৈ রসক কাব্যর প্রাণ বোলা নাই।

কুন্তকর চিন্তাধারা ভামহ, উদ্ভট, দণ্ডী আরু বামনর চিন্তাধারার পর্যায়র। তেওঁর অলংকার-গ্রন্থ "বক্রোক্তি জীবিতম্" আনন্দবর্ধনর "ধ্বন্যালোকর" পাছত আরু মম্মট ভট্টর "কাব্য-প্রকাশর" আগতে রচিত। মম্মটে তেওঁর সুচিন্তিত যুক্তিরে রসধ্বনি মতবাদ সুপ্রতিষ্ঠিত করিবলৈ সমর্থ হয়। কুন্তক ভামহর প্রতি শ্রদ্ধাশীল। তেওঁর বক্রোক্তিবাদ ভামহর অলংকারবাদরে বিশেষ বিকাশ আরু তার সুচিন্তিত পরিণতি। কুন্তকর বক্রোক্তিবাদ আনন্দবর্ধনর ধ্বনিবাদর প্রতিক্রিয়া স্বরূপে জন্ম হোরা বুলি সুশীল কুমার দে প্রভৃতি আলোচকসকলে কব খোজে। কিন্তু এটা নতুন মতবাদর প্রতিক্রিয়া স্বরূপে বক্রোক্তিবাদর জন্ম হলেও আনন্দবর্ধনর ধ্বনিবাদর প্রভাব তেওঁর ওপরত যথেষ্ট। ধ্বনির আদর্শ তেওঁ সম্পূর্ণরূপে পাহরির পরা নাই। এইবারে তেওঁ ইয়াক বক্রতার অন্তর্গত করিছে।

অলংকার আরু রীতিবাদর তুলনাত বক্রোক্তিবাদর উৎকর্ষ স্বীকার করা যায়। "বক্রোক্তি জীবিতম্" পুথিখনা এখন সুচিন্তিত অলংকারগ্রন্থ।

আলোচনা

কিন্তু কুন্তকর পরবর্তী আলংকারিকসকল বক্রোক্তিবাদর আদর্শরে মুঠেই অনুপ্রাণিত হোরা দেখা নাযায়। কুন্তকর হাতত সাময়িকভাবে এটা নতুন মতবাদ দীপশিখার দরে জ্বলি উঠিছিল কিন্তু সেই শিখার জ্যোতি সোনকালে নাইকয়া হৈ গ'ল। মম্মট ভট্টর পাছর আলংকারিকসকলে রসধ্বনির আদর্শকে চকুর আগত রাখি অলংকার শাস্ত্রর বিভিন্ন বিচারত প্রবৃত্ত হ'ল। দুজন প্রসিদ্ধ আলংকারিক বিশ্বনাথ

আৰু জগন্নাথে বক্রোক্তিক উচ্চ স্থান দিলে। দিবিয়াৰ কাৰণ বক্রোক্তিবাদ কিছু পৰিমাণে অবাস্তৱ। বক্রতা কাব্যৰ এটা লক্ষণ হব পাৰে কিন্তু ইয়েই কাব্যৰ জীৱন এই মত সহজে গ্রহণ কৰা টান। তাৰোপৰি বক্রতা হব লাগে সহৃদয়ৰ আনন্দ দান কৰিব পৰা বিশেষ বিচ্ছিত্তি। এই বিশেষ বিচ্ছিত্তিৰ স্বৰূপ-নির্ণয় সহজসাধ্য হব নোৱাৰে। কুন্তকৰ শ্রেষ্ঠ অৱদান হ'ল শব্দ আৰু অর্থ দুয়োটাৰে ওপৰত সমান গুৰুত্ব-আৰোপ। কিন্তু অকল শব্দার্থৰ সহায়তে কাব্যৰ স্বৰূপ প্রকাশ কৰা টান কাম। কুন্তকৰ মতবাদ এই বাবে পৰবর্তী কালত সমাদৃত নহ'ল।

ঔচিত্যবাদ

কাশ্মিৰী পণ্ডিত ক্ষেমেন্দ্রৰ হাতত ঔচিত্যৰ আদর্শই এটা নতুন মতবাদৰ ৰূপ পালেও ভৰতৰ দিনৰেপৰা বিভিন্ন আলংকাৰিকে শব্দাদিৰ উচিত ব্যৱহাৰৰ প্রতি সম্পূর্ণৰূপে উদাসীন হৈ থকা নাই। যেতিয়া ভৰতে নাট্য চৰিত্রবোৰৰ বেশভূষা, অলংকাৰ আদিৰ বিষয় বিবৰি কয় তেতিয়া তেওঁ কার্যতঃ ঔচিত্যৰ বিচাৰেই কৰিছে। পোনপটীয়াকৈ নহলেও দণ্ডীৰ কাব্যাদর্শত ঔচিত্যৰ আদর্শৰ প্রতি লক্ষ্য ৰখাৰ প্রমাণ বিচাৰিলে পোৱা যায়। দণ্ডীয়ে অৱশ্যে ঔচিত্য শব্দ কতো ব্যৱহাৰ কৰা নাই। কিন্তু তেওঁৰ আলোচনাৰপৰা এইটো বুজা যায় যে ঠায়ে ঠায়ে তেওঁ উচিত শব্দ বা উচিত উপমা প্রয়োগৰ প্রতি বিশেষভাৱে নজৰ ৰাখিছে। দণ্ডীৰ আলোচনাত ঔচিত্যৰ আদর্শৰ প্রতি লক্ষ্য ৰখাৰ যি নিদর্শন আছে সেই নিদর্শন আমি ভামহ আৰু বামনৰ লেখাত নাপাওঁ।

আনন্দবর্ধনে তেওঁৰ "ধ্বন্যালোক" পুথিত বিস্তৃতভাৱে ঔচিত্যৰ আলোচনা কৰে যদিও শব্দটোৰ সংজ্ঞা দিবলৈ তেওঁ যত্নপৰ হোৱা নাই।

আনন্দবর্ধনৰ দৃষ্টিত ঔচিত্য

তেওঁ দোষ-নিৰূপণ খণ্ডত কৈছে যে দুটা কাৰণত কাব্য দোষ-দুষ্ট হব পাৰে। এটা কাৰণ কাব্যিক ব্যুৎপত্তিৰ অভাৱ আৰু আনটো হ'ল কাব্যিক প্রতিভাৰ অভাৱ।

কাব্যিক বুৎপত্তির ফলত যি দোষর প্রবেশ কাব্যত ঘটে সেই দোষ কবি প্রতিভাই সহজ ক্ষেত্রতে ঢাকি থাকে। মহাকাব্যসকলে দেব-দেবীর শৃংগার বর্ণনা কৰোঁতে যি অনৌচিত্য দোষ পৰিলক্ষিত হয় সেই দোষ কবি প্রতিভাই সহজে লুকাই থাকিব পাৰে।

সংঘটনা সম্বন্ধে আলোচনা প্রসংগত তেওঁৰ আভমত বেছি স্পষ্ট। প্রকাশ-ৰীতিৰ গুণাগুণ বিচাৰ কৰোঁতে আমি আন এটা আদর্শৰ প্রতি সজাগ হোৱা উচিত। আদর্শটো হ'ল বক্তৃ বাচ্যৰ ঔচিত্য।[১৯] বক্তৃ শব্দই কবি আৰু কবিকৃত ৰচনা দুযোটাকে বুজায়। বাচ্য (যি কোৱা যায়) সৰসো হব পাৰে নিৰসো হব পাৰে। ই উৎকৃষ্ট ভংগীৰ ৰূপ লবও পাৰে নাইবা সাধাৰণ বিন্যাসৰ ৰূপো লব পাৰে। কিন্তু বাচ্য যিটো ৰূপতে প্রকাশিত নহওক লাগিলে, সেই ৰূপৰ গুণাগুণ নির্ণয়ৰ আদর্শ ঔচিত্য।

আনন্দবর্ধনে দ্বিধীয় আন এক প্রকাৰ ঔচিত্যৰ কথা কৈছে। তেওঁৰ মতে বাণীভংগী তিনি প্রকাৰৰ। প্রথম প্রকাৰত ভংগী আৰু গুণৰ সমতা থাকে (সংঘটনাএকৰূপগুণা)। দ্বিতীয় প্রকাৰত ভংগী হয় গুণৰ অধীন (গুণাধীনসংঘটনা)। আৰু তৃতীয় প্রকাৰত গুণ ভংগীৰ অধীন (সংঘটনাশ্রয়গুণা)। এই তিনিও প্রকাৰ সংঘটনাৰ নিয়ামক হ'ল ঔচিত্য। কোন প্রকাৰ সংঘটনা ৰস সৃষ্টিৰ অনুকূল হব, এই প্রশ্নৰ বিচাৰ কৰিব লাগিলে ঔচিত্যৰ আদর্শ চকুৰ আগত থাকিব লাগিব। কবিয়ে কোন ক্ষেত্রত বিস্তাৰিত বর্ণনাৰ সহায়ত আগবাঢ়িব আৰু কোন ক্ষেত্রত তেওঁ সংযত হব এই বিচাৰৰ গুৰিতে আছে ঔচিত্য-অনৌচিত্যৰ আদর্শ। যি চৰিত্রৰ অৱলম্বনত কাব্য-বস্তুৰ বিকাশ হয় সেই চৰিত্রৰ বর্ণনাত সমাসযুক্ত পদ ব্যৱহাৰ কৰিব নে সহজ সৰল অনলংকৃত ভাষাৰ সহায়ত কাব্যৰ গতি অব্যাহত ৰাখিব সেই বিচাৰ ঔচিত্যৰ বিচাৰ। সংঘটনাৰ

১৯. তস্মাৎ গুণাব্যতিৰিক্তত্বে গুণস্বরূপত্বে চ সংঘটনায়া অস্তঃ কশ্চিৎ নিয়মহেতুর্বক্তব্য ইত্যুচ্যতে। তন্নিয়মে হেতুরৌচিত্যং বক্তৃবাচ্যয়োঃ।
[ধ্বন্যালোক : ৩য় উদ্দ্যোত]

উদ্দেশ্য ৰস-সঞ্চাৰ। গতিকে বিভাবাদি আৰু তাৰ যোগেদি প্ৰকাশিত কেন্দ্ৰীয় ৰসো ঔচিত্যৰ যুক্তিযুক্ততাৰ নিয়মেৰে নিযন্ত্ৰিত হবলৈ বাধ্য। বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী ভাব অনুচিত হলে সেইবোৰ ৰসৰ অপকৰ্ষক হয় আৰু সেইবোৱে সহৃদয়ৰ হৃদয় আনন্দেৰে পৰিপূৰ্ণ কৰিব নোৱাৰে।

অলংকাৰ ব্যৱহাৰৰ দিশতো আনন্দবৰ্ধনৰ অভিমত স্পষ্ট। কোনো কোনো কবিৰ অলংকাৰ-প্ৰয়োগৰ দক্ষতা থাকিব পাৰে। কিন্তু তেৱোঁ ৰস-সঞ্চাৰ বাবে অলংকাৰৰ উচিত প্ৰয়োগ কৰিব লাগে (অলংকৃতিনাম্ আনুৰূপ্যেন যোজনম্)। আনন্দবৰ্ধনৰ মতে মহৎ কবিসকলে কাব্যৰ সকলো উপাদানকে উচিত ক্ষেত্ৰত ব্যৱহাৰ কৰি ৰস-ব্যঞ্জনা ঘনীভূত কৰে।

ৰস আৰু ঔচিত্য

ঔচিত্য-বিচাৰে সকলো ক্ষেত্ৰতে ভংগী নিয়ন্ত্ৰিত কৰে আৰু ছন্দ-বন্ধনৰ আৱশ্যকতা নথকা গদ্যৰচনাৰ ওপৰতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ থাকে। কথা বস্তুৰ উপযোগী ৰসবদ্ধ উচিত ৰচনা জোনাক হেঁউতিৰ দৰে উজ্জ্বল। ধ্বন্যালোক গ্ৰন্থৰ তৃতীয় উদ্যোতত আনন্দবৰ্ধনে লিখিছে:

"অনৌচিত্যাদৃতে নান্যদ্ৰসভংগস্য কাৰণম।
প্ৰসিদ্ধৌচিত্যবন্ধস্তু ৰসস্যোপনিষৎপৰা॥"

—অনৌচিত্যৰ বাহিৰে ৰসভংগৰ কাৰণ আন একো নাই। প্ৰসিদ্ধ ঔচিত্যবন্ধ ৰচনা ৰস প্ৰকাশৰ উপায়।

ৰসভংগৰ প্ৰধান হেতু অনৌচিত্য, কাৰণ ইয়াৰপৰা অসত্যৰ আভাস পৰিস্ফুট হয়। কিন্তু উচিত শব্দ-সংযোজনাৰে নিবদ্ধ ৰচনাই উপনিষদে ব্ৰহ্মৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰাৰ নিচিনাকৈ ৰসৰ সঞ্চাৰ কৰে। গতিকে অনৌচিত্য সদায় বৰ্জনীয় আৰু ঔচিত্য আদৰণীয়।

দেখা যায় আনন্দবৰ্ধনে ঔচিত্যৰ কথা কলেও তেওঁৰ আলোচনাত ইয়াৰ স্থান মুখ্য নহয় কিয়নো তেওঁৰ মতে ৰসেই কাব্যৰ শ্ৰেষ্ঠ বস্তু। ৰসৰ প্ৰাধান্যৰ তুলনাত ঔচিত্যৰ স্থান গৌণ। সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কবিৰ যি সাৰ্বভৌমত্ব আছে তাৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ অৰ্থে আৰু কাব্যৰ আবেদনৰ পিনে

লক্ষ্য ৰাখি তেওঁ ঔচিত্যৰ বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈছে। কাব্যৰ সকলো অংগই পাৰস্পৰিক মিলনৰ সূত্ৰত গ্ৰথিত হৈ ৰসব্যঞ্জনা সম্ভৰ কৰি তুলিব লাগে। ঔচিত্যৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত নাৰাখিলে ৰসসঞ্চাৰ বাধাপ্ৰাপ্ত হয় আৰু কাব্য-সৃষ্টিৰ মূল লক্ষ্যত উপনীত হোৱা নাযায়।

কুন্তকৰ ঔচিত্যৰ আদৰ্শ

আনন্দবৰ্ধনৰ পাছত কুন্তকে "বক্ৰোক্তি জীৱিত" পুথিত ঔচিত্যৰ আলেচনা কৰিছে। তেওঁৰ চকুত ঔচিত্য হ'ল সকলো কেইটা মাৰ্গতে থাকিবলগীয়া একপ্ৰকাৰ গুণ। তেওঁ লিখিছে :

যত্ৰ বক্তুঃ প্ৰমাতুৰ্বা বাচ্যং শোভাতিশায়িনা।
আচ্ছাদ্যতে স্বভাৱেন তদপ্যৌচিত্যমুচ্যতে॥

[বক্ৰোক্তি জীৱিতম : ১ম উন্মেষ]

—যেতিয়া বক্তা আৰু শ্ৰোতাৰ শোভাশালিনী স্বভাৱে বৰ্ণিত বস্তু আগুৰি থাকে তাকো ঔচিত্য বোলা হয়।

কুন্তকে দুটা অৰ্থত ঔচিত্য শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। প্ৰথমটো হ'ল ৰমণীয় ভংগী যি ভংগীত বস্তুৰ ৰমণীয়তা যথাযোগ্যভাৱে উপস্থাপিত কৰা হয়। দ্বিতীয়টো বক্তা বা শ্ৰোতাই নিজ নিজ স্বভাৱ অনুসাৰি বৰ্ণিত বস্তুত আৰোপ কৰা বৈশিষ্ট্যৰ যথোপযুক্ততা।

কুন্তকৰ ঔচিত্য সম্বন্ধীয় আলোচনা পৰ্যাপ্ত নহয়। ঔচিত্যক গুণৰ শাৰীতে থৈ মাৰ্গৰ আলোচনাত তেওঁ ইয়াক স্থান দিছে। তেওঁৰ সিদ্ধান্ত আনন্দবৰ্ধনৰ "সংঘটনা নিয়ামক" সিদ্ধান্তৰকৈ উন্নত স্তৰৰ বুলিব নোৱাৰি, বৰং আনন্দবৰ্ধনৰদ্বাৰা তেওঁ প্ৰভাৱান্বিত হোৱাৰ সম্ভাৱনাই বেছি।

মহিম ভট্টই শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে ঔচিত্যৰ কথা কৈছে কিন্তু তেওঁৰ আগেয়ে আনন্দবৰ্ধনে অৰ্থৰ ঔচিত্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ কাৰণে তেওঁ শব্দৰ ঔচিত্যৰ বিষয়েহে বহলাই আলোচনা কৰিছে আৰু শব্দৰ পাঁচ প্ৰকাৰ ঔচিত্যৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যত্নপৰ হৈছে। মহিম ভট্টৰ দৃষ্টিত শব্দৰ-ঔচিত্য-বিচাৰ দোষ-বিচাৰৰ পৰ্যায়ৰ। তেওঁৰ দৃষ্টিভংগী নেতিবাচক। ঔচিত্যৰ আলোচনাৰ সলনি অনৌচিত্যৰ আলোচনাই তেওঁৰ পুথিত বেছিকৈ ঠাই পাইছে।

ঔচিত্য-বিচাৰৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা আলংকাৰিক হ'ল ক্ষেমেন্দ্ৰ। তেওঁৰ "ঔচিত্য বিচাৰ চৰ্চা" নামক পুথিখনত ঔচিত্য-অনৌচিত্যৰ বহল আলোচনা পোৱা যায়। তাৰোপৰি প্ৰখ্যাত কবি-সকলৰ বচনাৰ উদ্ধৃত অংশৰ ওপৰত যেনে যুক্তিৰে তেওঁ সমালোচনাত প্ৰবৃত্ত হৈ একো একোটা সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে তালৈ লক্ষ্য কৰিলে তেওঁ যে অকল তৰ্কীয় সমালোচকেই নহয়, কিন্তু এজন নিপুণ ব্যৱহাৰিক সমালোচকো এই কথা সহজে ধৰিব পাৰি।

ক্ষেমেন্দ্ৰৰ আলোচনাত ঔচিত্যৰ স্থান গুণ আৰু অলংকাৰৰ ওপৰত। গুণ, অলংকাৰ আদি কাব্যত যথোপযুক্ত ৰূপে সংযোগ কৰা নহলে সেইবোৰৰ মূল্যই বা কি? শৰীৰৰ শোভা বৰ্ধন কৰাৰ নিচিনাকৈ অলংকাৰে কাব্যৰ শোভা বৰ্ধন কৰে সঁচা, কিন্তু যি ঠাইত যেনে অলংকাৰৰ দৰকাৰ সেই ঠাইত সেই অলংকাৰ প্ৰয়োগ নকৰি আন অলংকাৰ ব্যৱহাৰ কৰিলে কাব্য শোভা বৰ্ধন হোৱাৰ কাৰণটো নাযেই বৰং অনুচিত অলংকাৰ প্ৰয়োগৰ ফলত সি সৌন্দৰ্য হানিকৰহে হয়। এজন মানুহে যদি এডাল পেটী ডিঙিত আৰি লয় আৰু এডাল কণ্ঠহাৰ ককালত পিন্ধে সি জানো বিদ্ৰূপৰ পাত্ৰ নহব? ঠিক একেদৰেই কাব্যৰ অলংকাৰ আৰু গুণৰ উচিত ব্যৱহাৰ নহলে কেতিয়াও কাব্য ৰমণীয় হব নোৱাৰে। গুণ, অলংকাৰ আদি কাব্য-শৰীৰৰ আভৰণ মাথোন কিন্তু সৰস কাব্যৰ জীৱন হ'ল ঔচিত্য।[২০] ঔচিত্যৰ অভাৱত গুণো দোষত পৰিণত হয় আৰু অলংকাৰো কবি চাতুৰ্যৰ নিষ্ফল নিদৰ্শন মাথোন হৈ থাকে। ক্ষেমেন্দ্ৰই এনে ধৰণে ঔচিত্যৰ সংজ্ঞা দিছে:

ক্ষেমেন্দ্ৰৰ দৃষ্টিত ঔচিত্য

২০. কাব্যস্যালংকাৰৈঃ কিং মিথ্যাগণিতৈগুণৈঃ।
যস্য জীবিতমৌচিত্যং বিচিন্ত্যাপি ন দৃশ্যতে॥
অলংকাৰাস্তবলংকাৰা গুণা এব গুণাঃ সদা।
ঔচিত্যংৰসসিদ্ধস্য স্থিৰং কাব্যস্য জীবিতম্॥

উচিতং প্রাহুরাচার্যাঃ সদৃশং কিল যস্য যৎ।
উচিতস্য চ যো ভাবস্তদৌচিত্যং প্রচক্ষতে॥
[ঔচিত্য বিচার চর্চা : শ্লোক ৭]

—আচার্যসকলে কয় যে যি বস্তুর কারণে যিটো সদৃশ (উপযুক্ত) সেয়েই উচিত আৰু উচিতর যি ভাব সেয়েই ঔচিত্য।

ক্ষেমেন্দ্রর আগতে আলংকারিকসকলে ঔচিত্যর সংজ্ঞা দিবলৈ চেষ্টা করা নাই; তথাপি তেওঁ আচার্যসকলর নাম লোৱার অর্থ কি এই প্রশ্নর উত্তর দিয়া টান। হয়তো তেওঁ ভাবিছিল যে আচার্যসকলর নামোল্লেখে তেওঁর উক্তির গুরুত্ব বঢ়াব।

ক্ষেমেন্দ্রর ঔচিত্য-বিচার তেওঁর পূর্ববর্তী আলংকারিকসকলর দরে খণ্ডিত নহয়, সামগ্রিক। অকল শব্দ, অর্থ, গুণ, অলংকারর ক্ষেত্রতেই তেওঁ ঔচিত্যর আদর্শ সীমাবদ্ধ করি রখা নাই কিন্তু কৈছে যে কাব্যর সকলো অংগতে ই অপরিহার্য। তেওঁ একুরি সাতোটা কাব্যাংগ উল্লেখ করিছে। এইবোর হ'ল পদ, বাক্য, প্রবন্ধর অর্থ, গুণ, অলংকার, রস, ক্রিয়া, কারক, লিংগ, বচন, বিশেষণ, উপসর্গ, নিপাত, কাল, দেশ, কুল, বংশ, ব্রত (বাচনি), তত্ত্ব, সত্ব, অভিপ্রায়, স্বভাব, প্রতিভা, অবস্থা, বিচার, নাম আৰু আশীর্বাদ। বিভিন্ন কাব্যাংগত ঔচিত্য বিচারর অর্থে তেওঁ কবিসকলর রচনারপরা উদ্ধৃতি দি নিজর আলোচনা স্পষ্ট আৰু যুক্তি-সম্মত করিছে। ঠায়ে ঠায়ে তেওঁ প্রখ্যাত কবিসকলর রচনার বিচারতো প্রবৃত্ত হৈছে। এইবোরর পুংখানুপুংখ আলোচনার প্রয়োজন এই প্রবন্ধত নাই।

পদে বাক্যে প্রবন্ধার্থে গুণেলংকরণেরসে।
ক্রিয়ায়াং কারকে লিংগে রচনে চ বিশেষণে॥
উপসর্গে নিপাতে চ কালে দেশে কুলে ব্রতে।
তত্ত্বে সত্ত্বেঽপ্যভিপ্রায়ে স্বভাবে সার-সংগ্রহে॥
প্রতিভায়ামবস্থায়াং বিচারে নাম্নাশিষি।
কাব্যস্যাংগেষু চ প্রাহুরৌচিত্যং ব্যাপি জীবিতম্
[ঔচিত্য বিচার ৮-১০]

কাব্যাংগৰ ভিন্ ভিন্ স্থানৰ ঔচিত্য অনৌচিত্য বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হোৱাৰপৰা ক্ষেমেন্দ্ৰই যে বিষয়টো কেউদিশৰপৰা আলোচনা কৰিবলৈ সচেষ্ট হৈছে তাক সহজে ধৰিব পাৰি। কিন্তু তেওঁ কাব্যৰ যিবোৰ ভাগৰ আলোচনা কৰিছে সেই সকলোবোৰ অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ আলোচনা যেন নালাগে। উপসৰ্গ, লিংগ, কাৰক প্ৰভৃতিৰ বিচাৰ সচৰাচৰ ব্যাকৰণৰ বিচাৰ। অথচ এনে বিচাৰতো তেওঁ সোমাই পৰিছে। সঁচা কথা, ভাষাতত্ত্ব আৰু অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ মাজত এটা সম্বন্ধ আছে কিন্তু ক্ষেমেন্দ্ৰই ভাষাতত্ত্বৰ আদৰ্শৰে কাব্যালোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা নাই। তাৰোপৰি অভিপ্ৰায় ঔচিত্যৰ অৰ্থ কাব্যাৰ্থবোধৰ স্পষ্টতা হলে তাত আনো ঔচিত্য-বিচাৰৰ স্থান আছে? প্ৰবন্ধাৰ্থ-ঔচিত্যত ক্ষেমেন্দ্ৰই তাৰ এক্যৰ সৌন্দৰ্যৰ বিচাৰ কৰিছে। প্ৰতিভাৰ বলত কবিয়ে যি কল্পনা কৰে সেই কল্পনা সমগ্ৰ প্ৰবন্ধৰ অৰ্থৰ লগত সংগত হব লাগে। আৱশ্যক হলে কবিয়ে পুৰণি কাহিনীৰ অৱলম্বনত যি সৃষ্টি কৰে সেই সৃষ্টিৰ আবেদন বঢ়াবলৈ অৰ্থে কাহিনীৰ সালসলনি কৰিব পাৰে কিন্তু এনে সালসলনি অনুচিত যাতে নহয় তাৰ বাবে চকু মেলা দৰকাৰ।

ৰসৰ ঔচিত্য বিচাৰৰ ওপৰত ক্ষেমেন্দ্ৰই যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে তেওঁৰ মতে ঔচিত্যই হ'ল ৰসৰ জীৱন আৰু ৰস হ'ল কাব্যৰ অপৰিহাৰ্য সম্পদ। কবিসকলৰ শ্লোকৰ উদ্ধৃতি আৰু তাৰ সমালোচনাৰে প্ৰত্যেক ৰস কেনেকৈ পুষ্ট বা অপুষ্ট হৈছে তাৰ বিচাৰত তেওঁ কাৰ্পণ্য কৰা নাই। প্ৰত্যেক ৰসৰ গাইগুটীয়া বিচাৰ শেষ কৰি ৰস-শংকৰৰ আলোচনা কৰোঁতে উচিতভাৱে বিভিন্ন ৰস সংযোগ হলে যে কাব্য অধিক মনোগ্ৰাহী হয় এই মত ব্যক্ত কৰিছে ক্ষেমেন্দ্ৰৰ ৰস-শংকৰৰ আলোচনাৰ ওপৰত আনন্দবৰ্ধনৰ প্ৰভাৱ পৰিছে বুলি কব পাৰি কিন্তু ভিন্ ভিন্ শ্লোকৰ উদ্ধৃতিৰ সহায়ত তেওঁ আলোচনা যেনেকৈ পুষ্ট কৰিছে তালৈ লক্ষ্য কৰিলে ক্ষেমেন্দ্ৰৰ জ্ঞান আৰু প্ৰতিভা দুয়োৰে পৰিচয় পোৱা যায়। গোটেই বিষয়টোকে তেওঁ স্বচ্ছ ৰূপত

ৰসৰ ঔচিত্য

তুলি ধরিবলৈ সমর্থ হৈছে। কাব্যত সংযোগ করা বিভাব, অনুভাব আদি যাতে কেন্দ্রীয় বস্তু রসর লগত খাপ খোৱা বিধর হয় তালৈ চকু রখার আৱশ্যক। পরিবেশর বর্ণনার ক্ষেত্রতো কবিয়ে সদায় রসর পিনে লক্ষ্য রখা উচিত। এটা চরিত্রই কেৱল হাঁয় হাঁয় কৈ চিঞরিলেই করুণ-রসর সৃষ্টি নহয়। উচিত পরিবেশর মাজত এটা শব্দই নাইবা এটা ইংগিতেও রসর সঞ্চার করিব পারে। অনৌচিত্য দোষ-দুষ্ট এটা অলংকার নাইবা বর্ণনার এটা সামান্য ত্রুটিয়েও রসভংগর কারণরূপে পরিগণিত হয়।

ধ্বনিবাদীসকলর আলোচনার লগত ক্ষেমেন্দ্রর আলোচনা বিজাই চালে এটা কথা স্পষ্টকৈ ওলাই পরে যে আনন্দবর্ধন, অভিনবগুপ্ত আদিয়ে রসক প্রধান বুলি ধরি ঔচিত্যর বিচারত প্রবৃত্ত হৈছে কিন্তু ক্ষেমেন্দ্রই হ'লে ঔচিত্যকে কাব্যর জীরন বুলি স্বীকার করি রস, ধ্বনি আদিক গৌণ স্থান দিছে। ধ্বনিবাদীসকলর যুক্তি হ'ল যে উচিত শব্দই যি অর্থ বুজায় সি কোনো এটা সম্বন্ধর লগতহে উচিত বা অনুচিত হব পারে। কাব্যত এই বস্তুটো হ'ল রস আরু রসর পুষ্টি-সাধনর বাবে ঔচিত্যর আৱশ্যক। গতিকে ঔচিত্য হ'ল কাব্যর বিভিন্ন অংগর পারস্পরিক সংগতি যি সংগতিয়ে রস-সঞ্চার সম্ভর করি তোলে। ক্ষেমেন্দ্রই এনে সংগতিটোকেই মুখ্য স্থান দিছে কারণ এই সংগতি নহ'লে রস পরিপুষ্ট নহয়। ভালকৈ ফহিয়াই চালে ধ্বনিবাদীসকলর যুক্তি বেছি নির্ভরযোগ্য, কারণ উচিত শব্দর অর্থর লগত এটা সম্বন্ধর অর্থ নিহিত হৈ আছে গতিকে যিটো বস্তুর লগত হয়ার সম্বন্ধ সেই বস্তুটোরে প্রধান বুলি গ্রহণ হোৱা যুক্তিযুক্ত।

ঔচিত্য বিচারর নীতি সংস্কৃত অলংকার শাস্ত্রর এক লেখত লবলগীয়া অরদান। ওৱাল্টার পেটারে style নামক প্রবন্ধত ফ্লুবার্টর উদ্ধৃতি দি মত প্রকাশ করিছে যে এটা অর্থ বুজাবলৈ একেটি মাথোন উচিত শব্দ আছে যিটো বিচারি উলিয়াই প্রয়োগ করার ওপরতে লেখার সার্থকতা নির্ভর করে। পেটারে শব্দার্থর

আলোচনা

ঔচিত্যৰ উল্লেখ কৰিছে কিন্তু সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে প্ৰায় এহাজাৰ বছৰৰ আগতে বিস্তৃতভাৱে ঔচিত্যৰ বিভিন্ন দিশৰ আলোচনা কৰিছিল। ক্ষেমেন্দ্ৰই যে ঔচিত্য-বিচাৰ এটা নতুন মতবাদলৈ উন্নত কৰিছিল এইটো কবই লাগিব। কিন্তু তেওঁৰ পৰবৰ্তী আলংকাৰিকসকলে ক্ষেমেন্দ্ৰৰ নতুন মতবাদ গ্ৰহণ কৰিবলৈ ইচ্ছুক নহ'ল। মম্মট ভট্টই তেওঁৰ "কাব্য প্ৰকাশ"ত ঔচিত্য বিষয়ে যি বিচাৰ কৰিছে সি কিছু পৰিমাণে নগণ্য। মম্মটে দোষ বিচাৰৰ লগতে ঔচিত্যৰ কথাও কৈছে। গতিকে এই বিষয়টোৰ ওপৰত তেওঁ সমূলি গুৰুত্ব দিয়া নাই। ৰসবাদী ভোজেও দোষ বিচাৰৰ লগতে ঔচিত্যৰ কথাও কৈছে। তেওঁৰ মতে বাক্যাৰ্থ-দোষ ঔচিত্য বিৰুদ্ধৰপৰা উৎপন্ন। অলংকাৰৰ আলোচনা-প্ৰসংগত তেওঁ ঔচিত্যৰ কিছু বহল আলোচনা কৰিছে আৰু ইয়াত তেওঁ ছয় প্ৰকাৰ ঔচিত্যৰ উল্লেখ কৰিছে। এইবোৰ হ'ল— বিষয় ঔচিত্য, বাচ্য-ঔচিত্য, দেশ ঔচিত্য, সময় ঔচিত্য, বক্তৃ-বিষয় ঔচিত্য ; অৰ্থ ঔচিত্য। বিশ্বনাথ আৰু জগন্নাথেও ঔচিত্যৰ সম্বন্ধে আলোচনা কৰিছে কিন্তু তেওঁলোকৰ কোনোৱে ইয়াক মুখ্য স্থান দিয়া নাই। বিশ্বনাথৰ আলোচনা কিছু বিস্তৃত। তেওঁৰ মতে গুণ দোষ নিৰ্ণয়ৰ মূলতে আছে ঔচিত্য। ঔচিত্যৰ কাৰণে কেতিয়াবা কেতিয়াবা দোষো গুণৰ দৰে গৃহীত হয়।

দেখা যায়, ক্ষেমেন্দ্ৰৰ দৰে কোনো আলংকাৰিকে ঔচিত্য কাব্যৰ জীৱন বুলি গ্ৰহণ কৰা নাই। ক্ষেমেন্দ্ৰৰ দৃষ্টিত ঔচিত্যই হ'ল কাব্যৰ সাৰবস্তু। গতিকে কাব্যত ইয়াৰ স্থান মুখ্য। সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰত ঔচিত্যবাদৰ অভ্যুত্থান এক বৈপ্লৱিক অভ্যুত্থান, কিয়নো প্ৰাচীন সকলো মতবাদৰ ওপৰত ইয়াৰ প্ৰাধান্য স্থাপনৰ চেষ্টা তেনেই স্পষ্ট। যদিও পৰবৰ্তীকালত এই মতৰ সমৰ্থক নোলাল তথাপি ব্যৱহাৰিক সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ মূল্য যে যথেষ্ট তাক কবই লাগিব। সামগ্ৰিকভাৱে ঔচিত্যবাদ সমৰ্থিত নহলেও ইয়াত প্ৰদৰ্শন কৰা যুক্তি আৰু বিচাৰধাৰা আদৰণীয় নোহোৱাৰ কাৰণ নাই।

কাব্যৰ আত্মা

সংস্কৃত অলংকাৰ-শাস্ত্ৰৰ থুলমুল আলোচনাৰ পাছত দেখিবলৈ পোৱা গ'ল যে গুণ, অলংকাৰ, ৰীতি প্ৰভৃতি বিভিন্ন দিশৰপৰা কাব্যৰ আলোচনা কৰা হলেও ইয়াৰ সাৰবস্তু যে ৰস। এই অভিমত লাহে লাহে গঢ়ি উঠি শ্ৰেহত প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। অলংকাৰ, গুণ, ৰীতি প্ৰভৃতি সকলোৱে ৰসৰ পুষ্টিসাধনত সহায় কৰে মাথোন। ৰস শব্দই ৰসাভাস, ভাব আৰু ভাবাভাস আদিকো সামৰি লৈছে। বিশ্বনাথে তেওঁৰ "সাহিত্য দৰ্পণ"ত ৰসৰ ওপৰত সৰ্বাধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰি ৰসাত্মক বাক্যকে কাব্য বুলিছে (বাক্যং ৰসাত্মকং কাব্যম্)। কাব্যক ৰসাত্মক বাক্য বোলা সংজ্ঞাটো ইমান ব্যাপক যে সি এহাতে যেনেকৈ সকলো কাব্যকে সামৰি লব পাৰে আনহাতে তেনেকৈ কাব্য-স্বৰূপৰ এটা স্পষ্ট আভাস দিব নোৱাৰে। ৰস আনন্দ-স্বৰূপ, অৱশ্যে এই আনন্দ লৌকিক নহয়। কাব্য বা নাট্যত সংযোগ কৰা বিভাবাদিৰ যোগেদি এই আনন্দৰ সঞ্চাৰ হোৱা গতিকে লৌকিক জীৱনৰ আনন্দতকৈ ইয়াক পৃথকৰূপে দেখুৱা হৈছে আৰু কোৱা হৈছে যে কাব্যানন্দ নিৰাসক্ত, অলৌকিক। জাৰ্মান দাৰ্শনিক কাণ্টেও কলাৰপৰা লাভ কৰা আনন্দ নিৰাসক্ত অথচ সাৰ্বজনীন বুলি সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে।

সৰসতা অৰ্থাৎ হৃদয়-সংবাদিতা যে কাব্যৰ ধৰ্ম এই কথা স্বীকাৰ নকৰি নোৱাৰি। কাৰণ কাব্যৰ আবেদন শাস্ত্ৰাদিৰ আবেদনতকৈ বেলেগ। দৰ্শনৰ আঁহফলা যুক্তি আৰু বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব-বিশ্লেষণৰ মাজতো এক শ্ৰেণীৰ লোকে আনন্দ পায়, এই আনন্দ বৌদ্ধিক। কাব্যৰ আনন্দ হ'লে অনুভূত আনন্দ, হৃদয়ৰ পৰিপূৰ্ণতাৰ তৃপ্তি। টলষ্টয়ৰ দৰে লোকে সৌন্দৰ্য আৰু আনন্দ এই দুয়োটাৰ ওপৰেই বাগী কুঠাৰ মাৰি অনুভূতি সঞ্চাৰণৰ অৱলম্বনত সাহিত্যৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যত্নপৰ হৈছে। টলষ্টয়ৰ মতৰ বিৰুদ্ধে এইটো কব পাৰি যে এজন লোকৰ মনত জাগি উঠা অনুভূতি কোনো মাধ্যমৰ

সহায়তে আনৰ অন্তৰত একে ৰূপত জগাই তোলাটো অসম্ভৱ। কল্পনা, ৰুচি, গ্ৰহণ-ক্ষমতা প্ৰভৃতি বিভিন্ন দিশত ব্যক্তি-ব্যক্তিৰ মাজত থকা বৈসাদৃশ্য সদায় চকুত নপৰাকৈ নাথাকে। এনে স্থলত এজনৰ ব্যক্তিগত অনুভূতি এটা বিশেষ মাধ্যমৰ যোগেদি সঞ্চাৰিত হৈ আন এজনৰ হৃদয়ত একে ৰূপতে জাগি উঠাৰ কল্পনা আংশিকৰূপে সত্য হলেও সম্পূৰ্ণৰূপে সত্য নহয়। সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ ৰসৰ কল্পনা ৰৰং ইয়াতকৈ বিশ্বাসযোগ্য। বিশ্বাসযোগ্য এই বুলিয়ে যে এইসকলে পোনতে সকলো মানুহৰ অন্তৰতে সুষুপ্ত হৈ থকা কিছুমান ভাবৰ স্বীকাৰ কৰি লৈছে। বিশেষ বিশেষ মাধ্যমৰ সহায়ত এই ভাব আনৰ অন্তৰত জাগি উঠি তেওঁৰ নিজৰ অন্তৰাত্মাৰ লগত মিলিত হৈ অন্তৰলৈ যি চমৎকাৰিত্ব আনে তাকেই তেওঁলোকে বুলিছে ৰস। ৰস ভাব নহয় কিন্তু বিভাবাদিৰ সহায়ত ব্যক্ত আৰু অনুভূত একপ্ৰকাৰ আনন্দময় মানসিক অৱস্থা, যিটো অৱস্থাত ব্যক্তি-চৈতন্য নিমজ্জিত হৈ থাকে অথচ এক সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত ব্যক্তিয়ে ৰসাস্বাদন কৰি আনন্দ লাভ কৰে। এইবাবে ৰসাস্বাদনক ব্ৰহ্মস্বাদ-সহোদৰ বুলি কোৱা হৈছে। ইটালীয় দাৰ্শনিক প্লটিনাছৰ মতেও কলাকাৰৰ সৃষ্টিৰ উপবিভাগৰ বিচাৰতে কলাৰ আবেদন সীমিত নহয় কিয়নো কলাকাৰে বাহ্য জগতৰ প্ৰতিবিম্ব চিত্ৰিত কৰাৰ সলনি সেই সদ্বস্তুৰ (আইডিয়া) আভাস বিভিন্ন মাধ্যমৰ মাজেদি দিবলৈ যত্নপৰ হয়। পাঠকে মাধ্যমৰ সীমাবদ্ধতাৰ মাজতে আবদ্ধ হৈ নাথাকি তাৰ ওপৰলৈ উঠি সেই পৰম সত্য উপলব্ধিৰ বাবে যত্নপৰ হব লাগে। ভাৰতীয় দাৰ্শনিকৰ দৃষ্টিত এই সদ্বস্তুই হ'ল ব্ৰহ্মৰ অভিব্যক্তি। গতিকে প্লটিনাছৰ কাব্যোপলব্ধিৰ স্তৰো ব্ৰহ্মস্বাদৰ সদৃশ।

প্ৰখ্যাত আলংকাৰিক ক্ৰোচেৰ মতে ডাণ্টেৰ লেখা বিচাৰ কৰিব খুজিলে আমি নিজকে ডাণ্টেৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰিব লাগিব। যদিও লৌকিক দৃষ্টিত আমি আৰু ডাণ্টে একে নহওঁ তথাপি আমাৰ

মাজত আছে এটা ঐক্য। ভাৰতীয় দার্শনিকসকলে কব যে এই ঐক্য জীৱাত্মাৰ মাজত থকা ঐক্য। ক্ৰোচে অৱশ্যে জীৱাত্মাৰ কথা কোৱা নাই কিন্তু ভাববাদী দার্শনিক হিচাবে জীৱাত্মাৰ সলনি স্পিৰিট শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে। ব্যক্তিৰ সকলো পৰিচ্ছেদৰ ওপৰত স্পিৰিটেই মূলাধাৰ বুলি গৃহীত হলে ব্যক্তিৰ মাজত থকা ঐক্য-বিশেষ মানি লোৱা যায়। ক্ৰোচে ডাণ্টেৰ স্তৱলৈ আমাক উন্নত কৰিবলৈ কোৱা কথাৰ তাৎপর্য এয়ে যে যি মাধ্যমৰ যোগেদি তেওঁ নিজৰ অভিজ্ঞতা ব্যক্ত কৰিছে সেই অভিজ্ঞতা আমি নিজৰ অন্তৰত পুনর্নির্মিত কৰি এক সমাজাতীয় অভিজ্ঞতা লাভ কৰিবলৈ সমর্থ হব লাগে। আৰ্টিষ্ট আৰু ৰসগ্ৰাহী পাঠকৰ মনত সমান ধর্মী চেতনা আছে। এইবাৰে আৰ্টিষ্টৰ অভিজ্ঞতা আনৰ অন্তৰত ৰূপায়িত হব পাৰে। পিছে আৰ্টিষ্টৰ সৃষ্টি সকলোৰে অন্তৰত পুনর্নির্মিত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে বুলি যুক্তিৰ ফ'লৰপৰা গৃহীত হলেও আচলতে পুনর্নির্মিত এদল লোকৰ অন্তৰতহে হয়। এই লোকক সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে বুলিছে সহৃদয়। এওঁলোকৰ আৰ্ট উপলব্ধিৰ বাসনা আছে আৰু অভ্যাস আৰু অনুশীলনৰ বলত এওঁলোক ৰসাস্বাদন কৰিবলৈ সমর্থ।

ক্ৰোচেৰ ইনটুইশ্যনৰ আদর্শৰ ওপৰত কোলেৰিজৰ কল্পনাৰ প্ৰভাৱ পৰাটো সহজ। কোলেৰিজৰ আগৰ লেখকসকলে আৰু তেওঁৰ সমসাময়িক কেইজনমান লেখকেও কল্পনাক ব্যক্তি-জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ চাবি সাঁমাৰ মাজত আবদ্ধ কৰি ৰাখিছিল। এইসকলৰ দৃষ্টিত অভিজ্ঞতা-লব্ধ জ্ঞানৰ সংযোগ-বিয়োগৰ মাজতে কল্পনা অবরুদ্ধ হৈ আছিল। এইটো লক, হিউম প্ৰভৃতিৰ প্ৰত্যক্ষবাদী দর্শনৰ প্ৰভাৱ। কিন্তু জার্মান ভাববাদী দর্শনৰ প্ৰভাৱ-পুষ্ট কোলেৰিজে কল্পনাক অভিজ্ঞতাৰ চাবি বেৰৰ মাজৰপৰা মুকলি কৰি এই শক্তি এক মুক্ত আৰু স্বতন্ত্ৰ শক্তি বুলি প্ৰমাণিত কৰিলে। ভাৰতীয় কোনো কোনো আলোচকে কোলেৰিজৰ কল্পনা আৰু সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা প্ৰতিভা একার্থক বুলি

কৰ খোজে। যি শক্তিৰ নতুন নতুন ৰমণীয় সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা আছে সেই শক্তি হ'ল প্ৰতিভা। আচলতে প্ৰতিভা শব্দটোৱে কোনো স্পষ্ট অৰ্থৰ সংকেত বহন নকৰে। কাব্যত হলে প্ৰতিভা শব্দটো কল্পনাৰ সৌন্দৰ্যৰ অৰ্থতে ব্যৱহৃত হয়। গতিকে প্ৰতিভা আৰু কল্পনা এক অৰ্থতে ব্যৱহাৰ কৰাত কোনো বাধা নাই।[২১] পাশ্চাত্য আলোচক সকলেও প্ৰতিভা শব্দৰ উল্লেখ কৰিছে। প্ৰতিভাশালী লোকে কল্পনাৰ সহায়ত এক প্ৰকাৰ নতুন সৃষ্টি কৰে আৰু এই নতুন সৃষ্টিয়ে হ'ল আৰ্ট। ভাৰতীয় দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাৰ মাজত প্ৰতিভাৰ সহায়ত যে তুৰীয় জ্ঞানো তাৎকালিক প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান ৰূপত উপলব্ধ হব পাৰে এইটো স্বীকাৰ কৰা হৈছে। আলংকাৰিকসকলে এনে তাৎকালিক উপলব্ধি বা ইনটুইশ্যনৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব দি তাৰ বহল আলোচনাত অৱশ্যে প্ৰবৃত্ত হোৱা নাই। তথাপি ধ্বন্যালোকৰ লোচন টীকাত সাৰস্বত তত্ত্বৰ (কাব্য সত্য) সন্দৰ্ভত অভিনৱ গুপ্তই স্পষ্টকৈ কৈছে যে অভিব্যঞ্জনা (উপাখ্যা) ইনটুইশ্যানৰ (প্ৰখ্যা) পৰবৰ্তী কাৰ্য (ক্ৰমাৎ পৰখ্যো পাখ্যা প্ৰসৰ সুভগম্)। ইয়াৰ ব্যাখ্যা হ'ল যে ক্ৰমাৎ শব্দৰ প্ৰয়োগে প্ৰথমে প্ৰখ্যা আৰু পিছত উপাখ্যাৰ কথা বুজাইছে (প্ৰথমং হি প্ৰখ্যা তদন্তৰমুপেখ্যা ইতি ক্ৰমঃ)।

আই এ ৰিছার্ডছে মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভংগীৰে কাব্যালোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱাৰ কাৰণে প্ৰতিভা নাইবা কল্পনাৰ সৃষ্টি-ক্ষমতা বা কাৰযিত্ৰী শক্তিৰ স্বীকাৰ কৰা নাই। তেওঁৰ মতে কিছুমান মনোবেগ ক্ৰিয়াশীল। এইবোৰৰ পাৰস্পৰিক ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলত একপ্ৰকাৰ সাম্যাৱস্থা'ৰ সৃষ্টি হয়। এনে অৱস্থাৰ শাব্দিক প্ৰকাশেই হ'ল কাব্য। বিস্তু বিৰুদ্ধ শক্তিসম্পন্ন মনোবেগৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা মানসিক

২১ But since genius is a vague and general term, and moreover is always seen in poetry in the excellence of the poet's imagination, we need not feel any hesitation in equating Pratibha with imagination

[*Imagination in Indian Poetics—T N Sreekantaiya.*]

অবস্থার রূপায়ণর কারণেও এটা শক্তি স্বীকার করার আবশ্যক হয় যি শক্তিয়ে উপযুক্ত শব্দর মাধ্যমত তাক মনোমুগ্ধকর কবি প্রকাশ করিব পারে। মানসিক স্থৈর্য হয়তো সৃষ্টির পূর্বাবস্থা। ই হয়তো সাম্যাবস্থাত স্মরণ করা ভাব (emotion recollected in tranquillity)। নহলে এনে সাম্যাবস্থারে স্বয়ং প্রকাশিত হোরার যোগ্যতা কল্পনা করিব লাগিব। গতিকে বিছার্ডছর ব্যাখ্যা কাব্য সৃষ্টির পটভূমির ব্যাখ্যাহে।

অভিনব গুপ্তই কোরার দরে প্রতিভা অথবা কল্পনার দর্শন আরু বর্ণন এই দুয়োটা শক্তিয়ে আছে। দর্শন হ'ল উপলব্ধি আরু বর্ণন অভিব্যঞ্জনা। আর্টর ক্ষেত্রত উপলব্ধি আরু অভিব্যঞ্জনার মাজত ওতপ্রোত সম্বন্ধ। ক্রোচের দরে আলংকারিকে এই দুয়োটাই অভিন্ন বুলি কৈ পিছত লেঠাতে পরিছে। কল্পনার সহায়ত করিয়ে যি সৃষ্টি করে সি এটা গোটবস্তু। তারপরা প্রত্যক্ষ জ্ঞান লাভ হয়, তারপরা আমি আনন্দ পাওঁ আরু সিয়েই হয় আমার নিঃসংগতার পরম সুহৃদ।

আধুনিক পাশ্চাত্য জগতত কাব্য এটা স্বয়ং-সম্পূর্ণ বস্তু বুলি গৃহীত হৈছে। স্বয়ং-সম্পূর্ণ এই অর্থত যে ইয়াত বস্তু আরু রূপর ঐক্য সাধিত হয় আরু ই নীতি, ধর্ম বা উপযোগিতা আদির প্রচার মাধ্যম নহয়। ব্রেডলিয়ে কোরার দরে ই নিজে আভ্যন্তরীণ নিয়মর অধীন, গতিকে অনন্য-সাধারণ আরু একক। কাব্যর স্বতন্ত্র অস্তিত্বি অবশ্যে স্বীকার্য। কিন্তু স্বতন্ত্র অস্তিত্বিয়ে ইয়ার একমাত্র লক্ষণ নহয়। কাব্য সৃষ্টি হয় সমাজর কারণে।

স্রষ্টার অবচেতন মনত এটা আকাঙ্ক্ষা থাকে যাতে চিত্ররূপ গ্রহণ করা তেওঁর কল্পনা আনে বুজিবলৈ চেষ্টা করে আরু আনে তারপরা আনন্দ লভে। ব্রেখটর দরে অত্যাধুনিক এদল নাট্যকারে অবশ্যে নাটকর যোগেদি আনক তৃপ্তিদান করার সলনি দর্শকর খং তুলিবলৈকো ইচ্ছা করে কিন্তু আনন্দই দিয়ক বা খণ্ডেই তোলক

এইদল নাট্যকারৰ চকুৰ আগত সমাজখন সদায় উজ্জ্বল হৈ আছে বৰং আন লোকৰ তুলনাত এওঁলোক বেছি সমাজ-চেতন আৰু বেছি প্রচাৰধর্মী মনোভাৱেৰে উদ্বুদ্ধ। সংস্কৃত আলংকাৰিকৰ দৃষ্টিৰে এনে লেখকৰ মনত ৰস-সঞ্চাৰৰ ধাৰণা নাই, আছে ভাব সঞ্চাৰৰ আদর্শ। এওঁলোকৰ মতে এনে সৃষ্টি প্রথম শ্রেণীৰ নহয়, দ্বিতীয় শ্রেণীৰহে। ভালকৈ আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে ভাব-সঞ্চাৰৰ আদর্শৰ মাজত সার্বজনীন আৰু মহৎ কল্পনাৰ ক্ষেত্র লেনেই ঠেক। হেগেলে কৈছে যে কাব্যত সার্বজনীন ভাবধাৰা ব্যক্তিৰ মাধ্যমেদি প্রকাশিত হয়। কাণ্টৰ মতে কাব্যৰপৰা লাভ কৰা আনন্দ নিৰাসক্ত। সংস্কৃত আলংকাৰিসকলৰ মতে কবিয়ে কাব্যত চিত্রিত কৰা বিভাবাদি সাধাৰণীকৃত। বিভাবত নিশ্চয় ব্যক্তিৰ পৰিচ্ছেদ আছে কিন্তু বাৰ্গছেই কোৱাৰ দৰে এই ব্যক্তি, জীৱনত লগ পোৱা ব্যক্তিজন নহয়, তেওঁৰ সাধাৰণীকৃত ৰূপহে, গতিকে অনন্য। কিন্তু এই অনন্য ব্যক্তিজনকো বুজিব পাৰিব লাগিব আৰু তেওঁৰ কার্যকলাপৰো অন্ততঃ কিছু পৰিমাণে আনৰ অনুৰাগ আকর্ষণ কৰাৰ ক্ষমতা থাকিব লাগিব। গতিকে অন্ততঃ কিছু পৰিমাণে আনন্দ-দানৰ আদর্শ কাব্যত জড়িত হৈ আছে। যদি কোৱা হয় যে কাব্যই কেৱল সৌন্দর্যৰ প্রতিহে চকু ৰাখে তেতিয়া হলেও কাব্যই যে আনন্দ দান কৰে এই কথাৰপৰা আঁতৰি যোৱা নহ'ল কিয়নো প্রমাতাৰ দৃষ্টিৰপৰা বিচাৰ কৰিলে যিহে মনত আনন্দ দিব পাৰে বাস্তৱ জগতত সেয়েই সুন্দৰ।

কাব্যৰ এই অলৌকিক, নিৰাসক্ত আনন্দ-দানৰ আদর্শৰ প্রতি চকু ৰাখি সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে ৰসেই কাব্যৰ আত্মা বুলি তাৰ স্বৰূপ নির্ণয় কৰিছে। কাব্য ৰসযুক্ত হোৱা বাবে শাস্ত্রাদি আৰু বিজ্ঞান আদিৰপৰা ই পৃথক আৰু ইয়াৰ আবেদনৰ মাজতো থাকে তৃপ্তি, চমৎকাৰিত্ব। তথাপি ৰস-সৃষ্টিয়ে কাব্যৰ উদ্দেশ্য এই কথা কলে তাৰ-পৰা ভ্রান্ত ধাৰণা উপস্থিত হোৱাৰে সম্ভাৱনা বেছি। ৰসাত্মক হোৱা বাবে কাব্য শাস্ত্রাদিতকৈ বেলেগ বস্তু। কিন্তু কেৱল ৰসসৃষ্টিয়ে কাব্যৰ

একমাত্র লক্ষ্য কেতিয়াও নহয়। কাব্যর রস-সঞ্চারর ক্ষমতা এটা লক্ষণহে।

সংস্কৃত আলংকারিকসকলেও কাব্যর উদ্দেশ্য কি এই প্রশ্নর উত্তর দিবলৈ যত্ন কৰিছে। কেৱে কেৱে কৈছে কাব্যর উদ্দেশ্য ত্রিবর্গ-সাধন। বিশ্বনাথর দৰে আলংকারিকর মতে কম বুদ্ধির লোকে কাব্যর যোগেদি ধর্ম, অর্থ, কাম আৰু মোক্ষ এই চতুর্বর্গর ফল লাভ কৰিব পাৰে। শাস্ত্রাদির তাত্ত্বিক আলোচনা সকলোৰে পক্ষে সহজ-সাধ্য নহয়, কিছুমান লোকর বুদ্ধিবৃত্তিও কম আৰু আন কিছুমানর সময়ৰো অভাৱ। কিন্তু কাব্যপাঠ সকলোৰে কাৰণে সহজ কাৰণ শাস্ত্রাদির যুক্তি তর্কর তুলনাত বাস্তৱ চিত্র-সংযোগর সহায়ত ইয়াৰপৰা আনন্দর মাজেদি জ্ঞান লাভ কৰা যায়। মম্মট ভট্টৰ দৰে আলংকারিকর দৃষ্টিভংগী হ'লে বেছি বাস্তৱ। তেওঁৰ মতে কাব্যৰপৰা যশস্যা লাভ হয়, ই অর্থাগমর কাৰণ, ই অমংগল-নাশক আৰু ই কান্তা-সম্মিত শাস্ত্র, প্রভুসম্মিত নহয়। বেদাদি শাস্ত্রই প্রভুর দৰে হুকুম দিয়ে কিন্তু কাব্যই মনোৰমা পত্নীর দৰে স্নেহ আৰু ভালপোৱাৰে উপদেশ দিয়ে। পাশ্চাত্য সাহিত্যতো বহু কাললৈ হোৰেছে স্পষ্টকৈ প্রকাশ কৰা আনন্দ আৰু শিক্ষাদানর আদর্শ প্রচলিত হৈ আছিল। শেষর ফাললৈ শিক্ষাদানর আদর্শৰ ওপৰত আনন্দ-দানর আদর্শই বেছিকৈ আধিপত্য বিস্তাৰ কৰিলে। ব্রেডলির মতে কাব্যিক অভিজ্ঞতা এটা স্বয়ং-সম্পূর্ণ বস্তু। কাব্যর দূৰবর্তী প্রমূল্যও কিছুমান আছে। ই ধর্ম, সংস্কৃতির সহায়ক, ই সৎ আদর্শর বাহক আৰু ইয়ে কবিক দিয়ে সম্পদ আৰু যশস্যা। কিন্তু কাল্পনিক অভিজ্ঞতা হিচাবে কাব্যর মূল্য এই দূৰবর্তী লক্ষ্যর সহায়ত নিরূপিত হব নোৱাৰে। গতিকে কাব্যর বিচাৰ সম্পূর্ণৰূপে অভ্যন্তৰীণ হব লাগে। কিন্তু কাব্যর আভ্যন্তৰীণ মূল্য কি এই প্রশ্নর বিচাৰো আৱশ্যকীয়। ভাৰতীয় দৃষ্টিত পৰম্পৰাগত মত অনুসৰি কাব্যর আভ্যন্তৰীণ মূল্য হ'ল রস-সঞ্চারর ক্ষমতা। পাশ্চাত্য কোনো কোনো আলোচকে হয়তো কব যে ই হ'ল কাব্য-বস্তুর উপস্থাপিত রূপ (form)। রস অৱশ্যে

কাব্যৰ প্ৰধান লক্ষণ কিন্তু উপস্থাপিত ৰূপে কাব্যৰ কোনো প্ৰধান লক্ষণৰ পৰিচয় নিদিয়ে। কাব্যৰ যে এটা সামাজিক মূল্য আছে এই কথাত নিশ্চয় কাৰো দ্বিমত নাই। যদি এই সামাজিক মূল্য অস্বীকৃত হয় তেন্তে মানৱ জীৱনত তাৰ প্ৰয়োজনেই বা কি? অকল ৰসৰ আদৰ্শয়ো কবিৰ সামাজিক দায়িত্বৰ স্পষ্ট আভাস নিদিয়ে। ৰৱং ৰসৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপিত হলে কাব্য, বিলাসৰ বস্তু মাথোন হৈ পৰাৰ আশংকা আছে। অলংকাৰ শাস্ত্ৰত উদ্ধৃত কিছুমান শ্লোকৰপৰা এই কথা বুজা যায়। কাব্য অনুভৱ-প্ৰধান কাৰণ ইয়াৰপৰা লাভ কৰা যায় আনন্দ। তথাপি ইয়াৰ মাজত থকা বৌদ্ধিক উপাদানে ইয়াক হৃদয়গ্ৰাহ্য কৰাৰ লগে লগে জ্ঞানগম্য কৰিও তুলিছে। বিশেষকৈ সমাজ-বিবৰ্তনৰ ফলত আমাৰ আধুনিক জীৱনত যিবোৰ আউল লগা আৰু জটিল সমস্যাৰ উদ্ভৱ হৈছে সেইবোৰৰপৰা জানো কাব্য আঁতৰি থকা উচিত? যদি উচিত নহয় তেনেহলে সামাজিক অন্যায়, অবিচাৰ, শোষণ, নিৰ্যাতনৰ প্ৰতি কবি কেতিয়াও উদাসীন হৈ থাকিব নোৱাৰে। এনে হলে কবি হৃদয়-সংবাদী হোৱাৰ উপৰিও হব লাগিব ক্ৰান্তদৰ্শী. কেনে কৌশলেৰে প্ৰচাৰধৰ্মী অভিযোগৰপৰা কবিয়ে নিজক মুক্ত কৰিব পাৰে সেইটো তেওঁৰ প্ৰতিভা আৰু কৌশলৰ কথা।

কেইবা শ বছৰ আগতে লংগিনাছে তুংগ বা উদাত্ততাৰ কথা কৈছিল। তেওঁ প্ৰকাশ-ভংগীৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব দিলেও মহৎ কল্পনাৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে। কাণ্টৰ উদাত্ততাৰ বিচাৰ কাব্য-কেন্দ্ৰিক নহয়। বাৰ্কৰ কবিকল্পনা অভিজ্ঞতাৰ চাৰিসীমাৰ মাজতে অবৰুদ্ধ হৈ থকা গতিকে উদাত্ততা, সৌন্দৰ্য প্ৰভৃতিৰ ব্যাখ্যাৰ মাজত সূক্ষ্মতাৰ পৰিচয় নাই। তথাপি তুংগ বা উদাত্ততাৰ আদৰ্শই যে ভালেমান কবিক অনুপ্ৰাণিত কৰিছে তাত সন্দেহৰ থল কম।

কবিৰ হাতত জীৱনৰ পুনৰ্নিৰ্মিত হয়। এলেন পোৱে কোৱাৰ দৰে এই নিৰ্মিতি স্বয়ং-প্ৰকাশিত ৰূপ নহয়, চেতনা-গ্ৰথিত বস্তুহে।

ইয়াত গ্রহণ-বর্জনর স্থান আছে, পাৰিপাট্যর স্পর্শ আছে। গতিকে কবিৰ মনৰ ওপৰত ক্রিয়াশীল হৈ থকা জীৱন-দর্শনৰ ছাপ কাব্যত পৰে। জীৱনৰ উপৰি ভাগতে আবদ্ধ হৈ থকা কবিকর্ম এইবোৰে হয় তৰল আৰু তেনে কর্মৰ আবেদনো হয় ক্ষণস্থায়ী। কিন্তু যিসকল কবিৰ জীৱনবোধ ব্যাপক আৰু গভীৰ সেইসকলৰ সৃষ্টি হয় মহৎ ভাবৰ দ্যোতক। মহত্ত্ব এক ডাঙৰ দার্শনিক তত্ত্ব বুলি মই ভবা নাই। এটা উপেক্ষিত, অনাদৃত জীৱনৰ ৰূপায়ণৰ মাজতো মহত্ত্ব ফুটি উঠিব পাৰে। কাব্যত মহত্ত্বৰ স্বৰূপ হ'ল মানসিক উন্নয়ন আৰু অলৌকিক তৃপ্তি। ৰসৰ আদর্শৰ লগতো মানসিক তৃপ্তিৰ আদর্শ জড়িত হৈ আছে। ৰক্ষণশীল আলোচকসকলে ৰসানুভূতিৰ মাজতে উন্নয়নৰ আদর্শও হয়তো বিচাৰি উলিয়াব। কিন্তু মোৰ বোধেৰে ৰসৰ স্বৰূপ তন্ময়তা হোৱাৰ বাবে এনে উন্নয়নৰ ভাব ৰসৰ লগত জড়িত হৈ থকা নাই। ৰসানুভূতি এটা তাৎকালিক প্রতিক্রিয়া কিন্তু উন্নয়ন তাৰ পৰবর্তী ফল। কাব্য কেৱল সৰস হ'লেই এনে উন্নয়ন সাধিত হব বুলি কব নোৱাৰি, কিন্তু কবি কল্পনাৰ বিশিষ্টতাৰ কাৰণে কোনো কোনো কাব্যই পাঠকক তন্ময় কৰাৰ উপৰিও তেওঁৰ মনতো যেন বেছিকৈ প্রসাৰিত কৰে, মনটো উন্নত স্তৰলৈ লৈ যায়। গতিকে কাব্যৰ মাজত থকা এই মহৎ-ব্যঞ্জনা নাইবা উন্নয়নৰ সামর্থ্যই হ'ল উৎকৃষ্ট কাব্যৰ সাৰ, তাৰ আত্মা। সং কাব্যৰ আবেদন অলৌকিক তৃপ্তিৰ মাদকতাৰ মাজত নিঃশেষ হৈ নাযায় কিন্তু তাৰ প্রভাৱ হয় জীৱন-জোৰা। এই জীৱন-জোৰা প্রভাৱ তৃপ্তিৰ স্মৃতিৰোমন্থন মাথোনো নহয় ই এক প্রকাৰ শুদ্ধ জ্ঞান যাৰ পোহৰত মন হয় প্রশস্ত। ৰসৰ যি আনন্দ সি এক প্রকাৰ তাৎকালিক প্রতিক্রিয়া। বিভাবাদিৰ উপস্থিতিত ৰস-চর্বণা সম্ভৱ হয়। এইবোৰ অনুপস্থিত হলে ৰসানুভূতি অসম্ভৱ। কিন্তু কাব্যৰ আবেদন ইমান ক্ষণস্থায়ী নহয়। ৰস-চর্বণাৰ তন্ময়তাৰ পাছতো সং কাব্যৰ প্রভাৱে মনৰ সমৃদ্ধি আনে আৰু তাক ওপৰলৈ তোলে। এনে উন্নয়নৰ ক্ষমতাই হ'ল কাব্যৰ সাৰবস্তু, তাৰ আত্মা।

তৃতীয় অধ্যায়

গদ্য আৰু পদ্য

গদ্য আৰু পদ্যৰ আৰম্ভণি

বৈচিত্র্যপূর্ণ সংসাৰত জন্ম লভিবৰে পৰা মানুহে স্বভাৱতে যত্ন কৰে পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাৰ মাজত নিজকে খাপ খুৱাবলৈ। ইয়াৰ ফলতে হয় তাৰ বুদ্ধিৰ বিকাশ। নিচেই কুমলীয়া অৱস্থাৰপৰা মানৱ-সমাজৰ লগত ঘনিষ্ঠতা,— তাৰ লগত আদান প্রদান। কেঁচুৱা অৱস্থাত নিজৰ মাক-পিতাক, ভাই-বন্ধুৰ সহায়ত সি শিকে কেনেকৈ তাৰ মনৰ ভাব প্রকাশ কৰিব লাগে। সি আন মানুহৰ কথা আৰু ভাৱৰদ্বাৰা প্রভাৱান্বিত হয় আৰু সিও আনৰ ওপৰত প্রভাৱ বিস্তাৰ কৰে। নিজৰ মনৰ অনুভূতি আৰু ভাৱবোৰক ৰূপ দি আনৰ আগত বাঙ্ময় কৰা মানুহৰ স্বাভাৱিক বৃত্তি। ইয়াৰেই বশৱর্তী হৈ মানুহে নানা ধৰহৰ শব্দৰ সহায়েৰে আনৰ লগত কথা কয়, নিজৰ অন্তৰত লুকাই থকা ভাৱবোৰ প্রকাশ কৰে। এয়েই গদ্যভংগী। মানুহে কথা কবলৈ শিকা দিনৰেপৰা গদ্যৰ আৰম্ভ। কিয় বা কেনেকৈ নৱ-সমাজত ইয়াৰ উৎপত্তি হ'ল তাক সঠিককৈ কোৱা টান। বোধকৰোঁ মানুহৰ সুখ-দুখ, আনন্দ-নিৰানন্দ আদি প্রবল অনুভূতিবোৰৰ প্রকাশৰ চেষ্টাতেই শব্দৰ সৃষ্টি আৰু নৱ-সমাজ উন্নতিৰ পথৰ গুৰি পাওঁ নৌপাওঁতেই ভাষা আৰু গদ্যৰো আৰম্ভ। এই হিচাবে গদ্য পদ্যতকৈ প্রাচীন। কিন্তু প্রাচীন সভ্য জাতিবোৰৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীলৈ চালে দেখা যায় যে প্রায়বোৰ দেশতেই গদ্যতকৈ পদ্যলৈকেহে মানুহৰ মন বেছিকৈ আকৃষ্ট হৈছিল। এইবাৰে প্রাচীন সাহিত্যত গদ্য-ৰচনা পাৰলৈ টান বুলি কলেও অত্যুক্তি

কৰা নহয়।[১] মানুহে লিখিবলৈ শিকাৰ ভালেমান দিন আগবেপৰা সাহিত্যৰ আৰম্ভ। আদিম মানৱৰ জীৱনত কলা-প্ৰীতিৰ নিদৰ্শন আছে। পোন প্ৰথমতে ই নৃত্যৰ ভিতৰেদি প্ৰকাশিত হৈছিল। বন্য জন্তু চিকাৰ নাইবা শত্ৰুৰ পৰাজয় বা নিধনৰ অন্তত আদিম মানৱে আনন্দত মতলীয়া হৈ নৃত্য কৰিছিল। এনে নৃত্যৰ লগত শব্দসংযোগ সম্পূৰ্ণ স্বাভাৱিক। ইয়াৰপৰা লাহে লাহে পদ্যৰ উদ্ভৱ হয়। এই পদ্যবোৰ গভীৰ অনুভূতি-প্ৰকাশক, কিন্তু এইবোৰৰ ভিতৰত কবিৰ ব্যক্তিগত উচ্ছ্বাসৰ স্থান নাই। এই প্ৰাচীন কবিতাবোৰৰ মাজেদি সমষ্টিগত সাধাৰণ মনোভাবহে প্ৰকাশিত হৈছে। নৃত্যৰ অংগবিশেষ হোৱা বাবে এইবোৰ সচৰাচৰ যতি, লয় আৰু ছন্দযুক্ত, এইবোৰত সংগীতৰ সকলো সম্মোহনী গুণ আছে। আচলতে এই যুগত সংগীত আৰু পদ্যৰ পাৰ্থক্য নাছিল। পদ্যৰ লগে লগেই সংগীতৰ জন্ম আৰু সংগীতৰ লগে লগেই পদ্যৰ জন্ম। বহুতো জাতিৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীৰ গুৰিতে আমি সনৰ-সংগীত পাওঁ। বহুকাললৈ এইবোৰ পুৰুষানুক্ৰমে মুখে মুখে, পাৰম্পৰিক হৈ চলিছিল। পিছত প্ৰকৃতিৰ স্তুতি আৰু দেৱ-দেৱীৰ আদৰ্শ মনলৈ অহাৰ ফলত প্ৰাৰ্থনাৰ উপযোগী স্তোত্ৰবোৰৰ ভিতৰলৈ সমষ্টিগত-মনোভাৱৰ অভাৱ হোৱা নাই।[২] আনকি বীৰ বীৰাংগনাৰ বীৰত্বসূচক পদ্যৰ মাজতো ইয়াৰ যথেষ্ট পৰিচয় পোৱা যায়। সেয়েহে ভিন্ ভিন্ খেল বা সম্প্ৰদায়বোৰে এনে বীৰত্বসূচক কাহিনীৰ দ্বাৰা গৌৰৱান্বিত হয় আৰু দেৱ-দেৱীৰ নিচিনাকৈ সেই বীৰ-বীৰাংগনাক পূজা কৰে।

১ "Where a civilized people's early literature is preserved, it is found to be almost entirely political in form—that is to say rhythmical or metrical"

[*Caudwell*]

২ "Poesie is more ancient than the article of the Greeks and Latins, and used of the ancient and uncivil who were before all science and civility"

[*Puttenham*]

৩. "সং গচ্ছধ্বং সং বদধ্বং
সং বো মনাংসি জানতম্।
দেবা ভাগং যথা পূৰ্ব্বে
সংজানানা উপাসতে॥" [ঋক্‌বেদ]

অজ্ঞাত এই প্ৰাচীন কবিসকলৰ ৰচনা সৰল, প্ৰাঞ্জল আৰু গভীৰ অনুভূতি-প্ৰকাশক। এই প্ৰাচীন কবিতাবোৰ যেন অন্তৰ উপচি পৰা ভাবৰ সমষ্টি। এইবোৰৰৰ বাহ্যৰূপৰ প্ৰতি তেওঁলোক সদায় সচেতন নাছিল। কিন্তু কালক্ৰমত সমাজৰ উন্নতিৰ লগে লগে এইবোৰত কবিৰ চকু পৰিল আৰু পদ্যৰ মাজেদি কবিৰ ব্যক্তিত্বৰ পৰশ বিশেষ স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশিত হব ধৰিলে। মানুহৰ কাৰ্য-কলাপ প্ৰণালীবদ্ধ কৰিবৰ চেষ্টা চলিল। বিজ্ঞানৰ ক্ৰমোন্নতিৰ প্ৰভাৱত বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীৰে দৰ্শন, ইতিহাস, সাহিত্য আদিৰ ক্ষেত্ৰ নিৰূপিত হ'ল। এনে সময়তে নানান ফালৰপৰা বিশ্লেষণ কৰি পদ্যকো নানান সূত্ৰৰে বুজোৱাৰ চেষ্টা চলিল। ফলত আমি নতুন নতুন মত পাবলৈ ধৰিলোঁ। এই মতবোৰৰ ভিতৰত পৰস্পৰ বিৰোধ আছে। সেইবাবে এইবোৰ সূত্ৰেৰে পদ্যৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰা সহজসাধ্য নহয়। অতি প্ৰাচীন কালৰেপৰা আধুনিক যুগলৈ পদ্যৰ সৃষ্টি হৈ আছে। পদ্যৰ এই দীৰ্ঘ ইতিহাস একেটি সূত্ৰৰ ভিতৰতে সামৰি লোৱাও টান। তথাপি দৃষ্টান্ত স্বৰূপে কেইটামান সূত্ৰৰ উল্লেখ কৰা হ'ল। এজনৰ মতে"কবিতা আদৰ্শৰ প্ৰতিৰূপ"।[৩] আন এজনৰ মতে "ই কল্পনাৰ মূৰ্ত আকৃতি"।[৪] আকৌ তৃতীয় জনৰ মতে "ই লয়যুক্ত সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি"।[৫] ইয়াৰ বাহিৰেও অসংখ্য সূত্ৰ দিব পৰা যায়। সেইবিলাকৰ কোনোটোৰ মতে কবিতা জীৱনৰ আলোচনা, কোনোটোৰ মতে ই নিৰ্মল জ্ঞান আৰু কোনোটোৰ মতে ই বিজ্ঞানৰ ওলোটা ভাগ। এই সংজ্ঞাবোৰৰ প্ৰত্যেকেই ভিন্ ভিন্ দৃষ্টিৰপৰা পদ্যৰ স্বৰূপৰ ইংগিত দিয়ে কিন্তু এইবোৰৰপৰা পদ্যৰ সকলো বৈশিষ্ট্য উলিওৱা সহজ নহয়। মানৱৰ অন্তৰত সৌন্দৰ্যস্পৃহাৰ সহজ প্ৰবৃত্তি আছে। অভ্যাসবদ্ধাৰা ইয়াৰ বিকাশ সাধিত হলে ইয়াৰেই সহায়ত পদ্যৰ স্বৰূপ বুজিব পৰা যায়। প্ৰকৃত জীৱন আৰু তাৰ অভিজ্ঞতাৰ লগত পদ্যৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। ইয়াৰ ভিতৰত বাস্তৱ উপাদান

পদ্যৰ সংজ্ঞা

৩. Aristotle ৪ Shelley ৫. Edgar Allan Poe

আছে; কিন্তু ইয়াৰ সংজ্ঞা বাস্তৱ উপাদানৰহিত। সেইবাবে অকল সংজ্ঞাৰদ্বাৰা ইয়াৰ স্বৰূপ বুজিব নোৱাৰি।

সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে বৃত্ত, ছন্দৰহিত কথাকেই গদ্য আখ্যা দিছে।[৬] গদ্য সকলোৱে কব পাৰে, পদ্য নোৱাৰে; কাৰণ পদ্যত কলাকাৰৰ (artist) আৱশ্যক। ছন্দ পদ্যৰ প্ৰধান অংগ। ইয়াৰ গতিত লয় আছে বুলি মানুহৰ মুহিৰ পৰা গুণো আছে। সেয়েহে গৰখীয়া ল'ৰায়ো দুশাৰী গদ্য গোৱা-তকৈ দুশাৰী ছন্দযুক্ত পদ গাই আনন্দ লভে, নৈতিক উপদেষ্টাসকলে ছন্দযুক্ত দুটা ফকৰা-যোজনা মাতি নিজৰ কথা সমৰ্থন কৰে। ছন্দই ধসাল কবিতাৰ জেউতি দুগুণ চৰাই দিয়ে আৰু পাঠকৰ মনতো অভিনব আনন্দৰ থাপনা পাতে। এই আনন্দ পদ্যৰ নিজৰ—ইয়াক গদ্যত বিচাৰিলেও পাবলৈ নাই।

ছন্দ

ছন্দত প্ৰাণস্পৰ্শ কৰিব পৰা ক্ষমতা আছে। কেনেকৈ ছন্দ এই গুণৰ অধিকাৰী হ'ল তাক মনস্তত্ত্ববিদসকলে আলোচনা কৰিব। কিন্তু ছন্দৰ মাধুৰ্য অৱশ্যে স্বীকাৰ্য। ছন্দযুক্ত কবিতাৰ আবৃত্তিত অৰ্থবোধ নহলেও আনন্দবোধ আছে। সেইবাবে ছন্দ তেনেই উপকৰণ বুলি দলিয়াই পেলাব নোৱাৰি। তেনে কবিলে পদ্যই সংগীতৰ ধ্বনিৰে মানৱ-মনক তৃপ্তি দিয়াৰ ক্ষমতা নাইকিয়া হব। সময়ে সময়ে আকৌ ছন্দৰ প্ৰভাৱেই যে ভাব-প্ৰকাশতো বিশেষ সহায় কৰে তাকো নুই কৰিব নোৱাৰি। গতিকে ছন্দ কবিতাৰ বাহ্যিক অলংকাৰ মাথোন বুলি কেতিয়াও কোৱা উচিত নহয়। বিষয়ৰ গুৰুত্ব-লঘুত্বলৈ চাই বেলেগ বেলেগ ছন্দই বেলেগ বেলেগ ধৰণৰ ভাব-প্ৰকাশত বিশেষ সহায় কৰে। কোনো কোনো ইংৰাজ লেখকে[৭] ছন্দক

ছন্দৰ আৱশ্যকতা

---

৬ "বৃত্তগন্ধোজ্ঝিতং গদ্যম্।" [ভামহ] "অপাদঃ পদসন্তানো গদ্যম্।" [দণ্ডী]

৭. "For my own part I find considerable meaning in the old vulgar distinction of poetry being metrical, having music in it, being a song" [*Carlyle*]

"Fitness and unfitness for song, or metrical excitement, just make all the difference, between a poetical and a prosaical subject, and the reason why verse is necessary to the form of poetry, is that, the perfection of poetical spirit demands it." [*What is poetry: Leigh Hunt*]

অতি গুৰু স্থান দিছে। সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ দৰে এওঁলোকৰ মতেও ছন্দইহে পদ্যৰপৰা গদ্যক পৃথককৈ দেখুৱায়। ছন্দ নহলে কবিতাৰ মাজত থকা সংগীতৰ সম্মোহনী গুণ আঁতৰি যায়। সেইবাবে কবিত্বশক্তি বিকাশৰ অৰ্থে আৰু জগতৰ বস্তুবোৰৰ নিগূঢ় অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিবৰ নিমিত্তে ছন্দৰ আৱশ্যক। ছন্দৰ অবিহনে উৎসাহ, সৌন্দৰ্য আৰু কবিত্বশক্তি অসম্পূৰ্ণ। ছন্দ কবিসকলৰ প্ৰতি আচলতে বাধা নহয়; ই তেওঁবিলাকৰ কল্পনা-বিকাশৰ প্ৰধান সহায়। কল্পনাৰ সহায়ত কবিয়ে যি সৃষ্টি কৰে সি ছন্দৰ মাজেদিহে পূৰ্ণতা লাভ কৰিব পাৰে।

"ঠাট প্ৰকট পটু কোটি কোটি কপি"
গিৰি গৰ গৰ পদ ঘাৰে
বাৰিধি তৰি তৰি কৰে শুকতৰ গিৰি
ধৰি ধৰি সমৰক ধাৰে॥"

[শংকৰদেৱ]

ওপৰৰ পদ কেইফাকিৰ ছন্দ আৰু শব্দ পাতনিৰ বৈশিষ্ট্যই এপিনে যেনেকৈ সংগীতৰ মধুৰিমা আনিছে আন পিনে তেনেকৈ পাঠকৰ চকুৰ আগত ফুটাই তুলিছে এটি জীৱন্ত চিত্ৰ। শব্দবোৰৰ বিন্যাস আৰু গতিত আছে এটি স্থিৰতা যেনে লংকা বিজয়ৰ প্ৰবল বিশ্বাস চকুৰ আগতে ৰাখি কবিয়ে উচিত ছন্দ আৰু শব্দেৰে নিজৰ ভাব ব্যক্ত কৰিছে। আন পিনে—

"কৰে মেৰু ডলমল। কাম্পে সব জলস্থল॥
ৰাক্ষসৰ পয়োভৰে। কাম্পে ভূমি নিৰন্তৰে॥
থৰৰ থথক চাই। শব্দগুণ পৰিল যাই॥
তেজ পুঁজ মাংস হাড়। বৃষ্টি ভৈলা একাকাৰ॥
আকাশত বাহু আসি। গ্ৰহিলেক ৰবি শশী॥
নিৰ্ঘাত পৰয় আগে। গিৰিশৃঙ্গ বৃক্ষ ভাগে॥
যেন শৃগালৰ ডাৰ। গৰ্দ্ভে কাঢ়য় বাৰ॥"

[অৰণ্যকাণ্ড: অনন্ত কন্দলী]

ইত্যাদি বৰ্ণনাটোত ছন্দৰ বিশেষত্বৰ কাৰণেই এটি অস্থিৰভাব চিন সুন্দৰকৈ পৰিলক্ষিত হয়। এটি ভাব শেষ হওঁ নৌহওঁতেই আন এটি ভাব মনলৈ আহে। বৰ্ণনাটোৰ কেউপিনেই যেন অনিশ্চয়তা আৰু ক্ষিপ্ৰতা বিদ্যমান। কিন্তু—

"ভৰতৰ বাণী শুনি কৌতূহল পাইল।
তেতিক্ষণে শত্রুঘনে নগৰী সাজিল॥
সাজি মাজি পতুলি পতুলি কইলা কল।
বত্ন দীপ দিলা সুবর্ণ ঘটে জল॥
লবঙ্গ মালতী মালা সুগন্ধক কহে।
সুৰভি শীতল অনুকূল বায়ু বহে॥
সুগন্ধ চন্দনে সুবাসিত দশোদিশ।
কৌতূহলে লোকৰ লাগিলা উসমিস্॥

[লংকাকাণ্ড : মাধৱ কন্দলী]

আদি বৰ্ণনাত দেখা যায় যেন শত্রুঘ্নৰ নগৰ সজ্জিত কৰা কামত এটি ক্ষিপ্ৰতাও আছে অথচ তাত অনিশ্চয়তা নাই। ইয়াত বৰ্ণিত সকলো কাৰ্যই যেন পৰিপাটি, সুন্দৰ আৰু কাৰোবাৰ তত্ত্বাৱধানৰ অধীন। শ্ৰীৰামচন্দ্ৰক আদৰি আনিবলৈ কৰা আয়োজনৰ পূৰ্ণতাৰ অৰ্থে যেন "সুৰভি শীতল" বতাহেও গোন্ধৰ সঁফুৰা মেলি চতুৰ্দিক আমোলমোলীয়া কৰিছে আৰু ৰামৰ আগমন আগ্ৰহ কৰি থকা উদ্বিগ্ন প্ৰজাবিলাকৰ উদ্বিগ্নতা বঢ়াই দিছে। ইয়াত ভাবৰ যি ক্ষিপ্ৰতা আছে তাক ছন্দৰ গহীনতাই সংযত কৰি এটি শৃংখলাৰ আবেষ্টনীৰ মাজত ৰাখিছে।

কিন্তু কিছুমান আধুনিক লেখকৰ মতে ছন্দ কবিতাৰ অংগকাৰ হলেও সি আৰম্ভণিৰ পৰা সকলো ঠাইতেই সমানে উৰিব পৰা কল্পনা-শক্তিক শৃংখলিত কৰিব খোজে, স্বাধীনতাৰ মুক্ত বতাহৰপৰা তাক দূৰতে ৰাখিবলৈ যত্ন কৰে। বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ অসীম অনন্ত সৌন্দৰ্যৰাশিয়ে কবিৰ অন্তৰত জগাই দিয়ে সীমাহীন আৰু অনন্ত কল্পনা। ছন্দৰ ঠেক সীমাৰ ভিতৰত সি জীয়াই থাকিব নোৱাৰি

Verse Libre

লেৱেলি যায়। জীৱনৰ প্ৰৱাহ যেনেকৈ অনন্ত, কবিৰ কবিত্বশক্তিও সেইদৱে অনন্ত। ই এটি মুক্ত শক্তি। য'লৈকে ইচ্ছা ই ত'লৈকে উৰা মাৰিব পাৱে। স্বভাৱতেই ই বাধা নামানে আৰু কোনো সীমাৰ ভিতৰলৈ আহিব নোখোজে। সেইবাবে ছন্দ আদি কবিতাৰ বাহ্যিক ৰূপলৈ বিশেষ মন নিদি এওঁলোকে ভাব আৰু শব্দপাতনিৰ মাধুৰ্যলৈ চকু দিয়ে। এইবোৰ কবিতাই Verse Libre। ইংৰাজী ভাষাৰ আধুনিক লিৰিক (Lyric) আৰু নাটকীয় কবিতাত এই কৌশল বহলভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। আমাৰ ভাষাৰ ন ন লেখকসকলৰ দৃষ্টিও এইপিনে আকৃষ্ট নোহোৱাকৈ থকা নাই। কিন্তু ছন্দযুক্ত কবিতাতকৈয়ো ইয়াত বিশেষ কলা-কৌশলৰ আৱশ্যক। কেতিয়াবা কেতিয়াবা সাধাৰণ কথাবস্তু এটিও ছন্দৰ মাধুৰ্যৰ কাৰণে ৰসাল হৈ উঠে। ছন্দ নোহোৱাকৈ এনে এটি বিষয়ৰ কাব্য-সৌন্দৰ্য প্ৰকাশ অত্যন্ত দুৰূহ কাম। তাৰোপৰি Verse Libre-ৰ মাজেদি চনেটৰ দৰে খণ্ড কবিতাত প্ৰকাশিত সৰু সৰু ভাৱবোৰক দক্ষতাৰে ৰূপ দিয়া সহজ নহয়। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ গহীন গতিও ইয়াৰ মাজত বিচাৰি পোৱা নাযায়। পদ্যৰ বাহ্যৰূপ পৰিবৰ্তন পুৰিণ কালৰেপৰা হৈ আছে। শব্দ-সংযোজনা ৰীতিও সেইবাবে পৰিবৰ্তিত হোৱাটো সম্পূৰ্ণ স্বাভাৱিক। কিন্তু কোনো বিশেষ ৰীতি সকলো ক্ষেত্ৰতেই উপযোগী হয়নে নহয় সেয়েহে বিচাৰ্য।

পদ্য আৰু গদ্যৰ ভিতৰত নিশ্চয় পাৰ্থক্য আছে। দুয়ো কেতিয়াও এক হব নোৱাৰে। গদ্যৰ মেৰপাক নথকা পোন গতিৰ তুলনাত পদ্যৰ গতি বেঁকা। গদ্যত প্ৰকাশিত ভাৱবোৰ স্পষ্ট—অলপ চকু ফুৰাই চাব জানিলেই চকুত পৰে, কিন্তু জোপা বনৰ মাজত সুগন্ধি গোলাপ ফুলি থকাৰ নিচিনাকৈ পদ্যৰ ভিতৰতহে তাৰ সৌন্দৰ্য লুকাই থাকে। ভালকৈ বিচাৰিব নাজানিল্লে সি তত্তালিকে চকুত নপৰিবও পাৱে। গদ্যৰ তুলনাত পদ্যত কল্পনা আৰু ব্যঞ্জনাৰ বহল ক্ষেত্ৰ আছে। কাব্যৰ সৰহ সৌন্দৰ্যই প্ৰকাশিত হোৱাতকৈ

গদ্য আৰু পদ্যৰ পাৰ্থক্য

ব্যঞ্জিতহে হয়। কিন্তু ইয়াৰ উপৰিও পদ্যৰ এটি নিজা বৈশিষ্ট্য আছে। পদ্যৰ গতিত আছে এটি লয় (rhythm)—এটি সুৰৰ সম্মোহনী তান। কম-বেছি ধৰণে গদ্যতো লয় আছে কিন্তু পদ্যতেই স্পষ্ট আৰু নিয়মিত ব্যৱধানত উপস্থিত। এই সুৰৰ লহৰৰ অভাৱ হলে তাক পদ্য নাম দিয়াৰ কোনো যুক্তি নাই। "গদ্যত পদ্যৰ স্বাতন্ত্র্য নাই; ই পদ্যৰ খণ্ড খণ্ড অংশ" মাথোন।[৮] কেতিয়াবা কেতিয়াবা কোনো কোনো লেখকৰ লেখাত লয়যুক্ত গদ্য পোৱা যায়। এনে লেখকসকলৰ কল্পনা প্রবল হলে তেওঁলোকৰ প্রকাশিকা শক্তিয়ে কথাবস্তুটো পদ্যৰ সকলো উপাদানেৰে পূর্ণ কৰে। ভাবৰ বৈশিষ্ট্য, কল্পনাৰ প্রবলতা নাইবা ভাব-প্রকাশৰ ক্ষমতা সকলোখিনিয়েই এনে লেখাৰ ভিতৰত পোৱা যায়। কিন্তু কোনো লেখাৰ আৱশ্যকীয়পৰা শেষলৈকে ওপৰত উল্লেখ কৰা বৈশিষ্ট্যবোৰ চকুত নপৰাৰ কাৰণে এনেবোৰ লেখাক কবিতা আখ্যা দিব নোৱাৰি। এইবোৰ গদ্যই, কিন্তু এই গদ্যৰ ভিতৰতো কবিতা সোমাই আছে।[৯]

গদ্য আৰু পদ্যৰ পার্থক্য সম্বন্ধে সাধাৰণ আলোচনা কৰা হ'ল। এতিয়া দুয়োটাৰে বিষয়বস্তুলৈ চোৱা যাওক। ভালকৈ আলোচনা কৰি চালে পোৱা যায় যে গদ্য আৰু পদ্য দুয়োটাৰে বিষয়বস্তু একেই হব পাৰে কিন্তু কবি আৰু গদ্য লেখকৰ দৃষ্টিকোণ একে নহয়। এসময়ত মানুহে কবিতাৰ বিষয়বস্তু গদ্যতকৈ পৃথক হব লাগে বুলি ভাবিছিল। কিন্তু আজিকালি দেশ-বিদেশৰ লেখক-

গদ্য আৰু পদ্যৰ বিষয়বস্তু

৮. "Prose is not the freedom of poetry; rather prose is the fragments of poetry." [*Chesterton*]

"Between the language of prose and the language of poetry there is, in fact, no difference at all—save a difference of poetry; and that is why so long as there is poetry there will be poetic diction." [*Garrod*]

৯. "Wherever you feel the warmth of human experience and imagination in any writing, there is poetry, whether it is in the form we call prose, or in rhyme and metre or in the unrhymed cadence." [*Flint*]

সকলৈ চালে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে সাধাৰণ মানুহৰ চকুত নপৰা তেনেই সৰু সৰু আৰু নগণ্য বস্তুবোৰো কবিসকলৰ চকুৰপৰা আঁতৰি থকা নাই। 'বেলৰ ইঞ্জিন', 'জাহাজ', 'এটা কুকুৰৰ মৰাশ', 'মহ' ইত্যাদি নানান ৰকম সৰু-বৰ বিষয় লৈ কবিতা লিখা হৈছে। এনেস্থলত কবিতাৰ বিষয়বস্তু গদ্যতকৈ কেতিয়াও বেলেগ বুলি কব নোৱাৰি। কিন্তু বিষয়বস্তু একে হলেও তাৰ লিখা ধৰণ আৰু লেখকৰ দৃষ্টিকোণ বেলেগ বেলেগ। কথাটো ভালকৈ বুজিবৰ নিমিত্তে এখন পাহাৰৰ কথালৈ মন কৰোহঁক। বেলেগ বেলেগ ঠাইৰপৰা চালে দৰ্শকে একেখন পাহাৰৰে বেলেগ বেলেগ দৃশ্য পাব পাৰে। কোনোটো দৃশ্যত হয়তো ই থিয়, ৰুক্ষ আৰু ভীষণ, আনটোত গছ-লতাৰে সুশোভিত শ্যামল আকৃতি; আকৌ আন এটাত হয়তো ই ফল-ফুলেৰে সুশোভিত প্ৰাকৃত ফুলনি। প্ৰত্যেকটি দৃশ্যই মনৰ মাজত একো একোটি বেলেগ ভাবৰ সৃষ্টি কৰে; কিন্তু ভাবৰ বৈষম্য বা দৃশ্যৰ অসংলগ্নতা থাকিলেও পাহাৰ একেখনেই—কেৱল ভিন্ ভিন্ দৃষ্টিত ই ভিন্ ভিন্ আকৃতি ধাৰণ কৰিছে। এইদৰেই গদ্য আৰু পদ্যৰ বিষয়বস্তু একে হলেও প্ৰত্যেকতে লেখকৰ দৃষ্টিকোণ স্বকীয়া—এজনৰ প্ৰতি ঘটনাৰ সত্যতা মুখ্য হলে আনজনৰ প্ৰতি কল্পনাৰ সত্যতা মুখ্য। পদ্য ভাবময় কিন্তু গদ্য যুক্তি-নিৰ্ভৰ।

পদ্যত কবিৰ ব্যক্তিত্বৰ ছাঁ পদে পদে পোৱা যায়। কোনো এটি ঘটনা বা বস্তুৰে কবিক কেনেকৈ অনুপ্ৰাণিত কৰে তাৰ বিকাশেই পোনভাৱে কবিতা; সেইবাবে প্ৰায় সকলোবোৰ কবিতাতেই কবিৰ নিজৰ মনৰ পৰশ স্পষ্টকৈ দেখা যায় কিন্তু গদ্যত এনেকৈ পোনভাৱে লেখকৰ ব্যক্তিত্ব ফুটি নুঠিবও পাৰে। গদ্য সাহিত্যত ঘটনাৰ সত্যতালৈ বিশেষ চকু দিয়া দেখা যায় কিন্তু পদ্যত এই সত্যতা অতিক্ৰম কৰাবো প্ৰমাণ আছে। অৱশ্যে পদ্যতো এটি সত্যতা আছে কিন্তু গদ্যৰ সত্যতা আৰু পদ্যৰ সত্যতা একে নহবও পাৰে। ঘটনাৰ নিৰ্ভুল বৰ্ণনা দিয়াটো বিজ্ঞান, ইতিহাস আদিৰ কাম; গদ্য-সাহিত্যতো

পদ্যৰ সত্যতা

বৰ্ণনাবোৰ ঘটনা-সমষ্টিৰ প্ৰতিপক্ষ নহয় কিন্তু পদ্যত হলে সেইবোৰে উদ্বেগৰ মাজেদি আহি মনৰ আনন্দ-নিৰানন্দ, আশা-নিৰাশা, সুখ-দুখ, ভয়-ভক্তি ইত্যাদি নানান ভাবৰ পৰশ স্পষ্টকৈ ফুটাই তোলে। প্ৰত্যেক বস্তু বা ঘটনাই মানৱ-মনত বেলেগ বেলেগ অনুভূতি আৰু ভাব জগাই তোলে। জনসাধাৰণে নিউটনৰ মাধ্যাকৰ্ষণ নাজানিব পাৰে কিন্তু কোনো এটি বস্তু ওপৰলৈ দলিয়াই দিলে সি যে আহি মাটিত পৰে তাক জানে। সেইদৰেই চকুৰ আগতে বমকজমক হৈ ফুলি থকা গোলাপ ফুল এজোপা উদ্ভিদ বিজ্ঞানৰ কোন শ্ৰেণীৰ ভিতৰত পৰে, কাৰ লগত তাৰ বেছি সম্বন্ধ ইত্যাদি জ্ঞানৰ সম্বন্ধে মানুহ তেনেই অজ্ঞ হবও পাৰে তথাপি সেই ফুলজুপি দেখিলে সি ৰং পায়—তাৰ গোন্ধত তাৰ মন অব্যক্ত আনন্দত নাচি উঠে। গতিকে দেখা যায় যে মানৱ-জাতিৰ সৰহ ভাগৰেই কোনো এটি বস্তু আচলতে কি এই কথাতকৈ সি মানুহৰ আগত কেনেভাৱে প্ৰকাশিত হয়, তাৰ উপস্থিতি অনুপস্থিতিত মানৱ-মনৰ মাজেদি কেনে ধৰণৰ ভাব খেলি যায় এইবোৰ কথাইহে তাক বেছিকৈ অনুপ্ৰাণিত কৰে। বস্তুবিলাকৰ বাহ্যিক আকৃতিয়ে কবিৰ অন্তৰাত্মাৰ মাজত যি অনুভূতি জগাই দিয়ে তাৰে সহায়ত কবিৰ কল্পনা শক্তিয়ে উৰা মাৰি সেইবোৰৰ নিগূঢ় তত্ত্ব বিচাৰি উলিয়াবলৈ যত্ন কৰে। কবিৰ সঞ্জীৱনী-শক্তিয়ে প্ৰাণহীন বস্তু এটিকো প্ৰাণময় কৰি তোলে, সাধাৰণ বস্তু এটিৰ মাজতো আনন্দ বিচাৰি পায় আৰু সাধাৰণ কাৰ্যৰ মাজতো সুন্দৰৰ মোহন মূৰ্তি আৱিষ্কাৰ কৰে। কবিৰদ্বাৰা চিত্ৰিত গোলাপ ফুল এটি মালীৰ বাগিচাত ফুলি থকা গোলাপ ফুল এটিতকৈ বেছি জীৱন্ত, তেওঁৰ মালীটোও ৰাজনৈতিক বা সমাজতত্ত্ববিদ পণ্ডিত এজনৰ মালীতকৈ বেছি মানৱ গুণসম্পন্ন।[১০]

১০ "The poet's primrose is a more living thing than the gardener's, the poet's gardener is a more human being than the gardener of the political economist or of the statistician" *Baily*

"In the best art we perceive persons things and situations, more clearly than in life and as though they were in some way more real than realities themselves." [*Aldous Huxley*]

পদ্যৰ নিচিনাকৈ গদ্যতো অনুভূতিৰ বহল ক্ষেত্ৰ আছে কিন্তু পদ্যত অনুভূতি ব্যাপক আৰু গভীৰ। পদ্যৰ সত্যতা ভাবৰ সত্যতা। এক শ্ৰেণীৰ কবিতাই পাঠক সমাজৰ আগত এটি অপার্থিব চিত্ৰ দাঙি ধৰে কিন্তু বাস্তৱতা গদ্যৰ ঘাই লক্ষণ। ধৰ্মৰ নিচিনাকৈ কবিতায়ো অনেক সময়ত আমাক এখনি স্বৰ্গৰাজ্যলৈ লৈ যায়। ইয়াত বাস্তৱতাতকৈ কল্পনাৰ প্ৰবলতা আৰু আদৰ্শ-মূলক চিত্ৰ সৱহকৈ পোৱা যায়। তাৰ কিছুমান কথা সাধাৰণৰ প্ৰতি আচহুৱা আচহুৱা যেন লাগে—সময়ত মানৱীয় কাৰ্যকলাপৰ লগত সেই ৰাজ্যৰ কাৰ্যকলাপবিলাকো খাপ খাই নুঠে। তথাপি কবিৰ লগতে আনেও সেই ৰাজ্যৰ ভিতৰ সোমাই তেওঁৰ সুখ-দুখ, আনন্দ-নিৰানন্দ আদিৰ ভাগ লয়।

এনেকুৱা কাল্পনিক কথাবোৰৰ বৰ্ণনা দিওঁতে সময়ত কবি বিমোৰত পৰে কিয়নো তেওঁৰ মনৰ ভাব দক্ষতাৰে প্ৰকাশ কৰিবলৈ কেতিয়াবা কেতিয়াবা প্ৰচলিত শব্দবোৰ অপাৰগ হৈ পৰে। সেইবাবেই মানুহৰ ভাব, ভংগী তেওঁ আন নিৰ্জীৱ বা সজীৱ পদাৰ্থত আৰোপ কৰি অস্পষ্ট ভাবক স্পষ্ট কৰিবলৈ যত্ন কৰে। কেতিয়াবা আকৌ ধ্বনি বা ব্যঞ্জনাৰ সহায়েৰে তেওঁ পাঠকক একো একোটি ইংগিত দি যায়। বৈজ্ঞানিকৰ চকুত এনেবোৰ কথাৰ একো অৰ্থ নাই, সেইবোৰ তেনেই মূল্যহীন। কিন্তু কবিয়ে এনে এটি উপায় নললে তেওঁৰ মনৰ ভাব মনতে মৰহি যাব কিয়নো—তাক ভালকৈ প্ৰকাশ কৰিবৰ তেওঁৰ আন একো সহজ উপায় নাই। বিশেষতঃ মানুহৰ মতিগতি ভাব-ভংগী অইন পদাৰ্থত আৰোপ কৰাৰ কাৰণে সি কবিৰ উদ্দেশ্য সৌন্দৰ্য-সৃষ্টিত অকণো বাধা নিদিয়ে বৰং, এশহুণে সহায়হে কৰে। এনে স্থলত সেইবোৰ কেৰল ল'ৰা নিচুকুওৱা ধেমালি বুলি কৈ তাক উৰুৱাই দিব নোৱাৰি। তলৰ কথাকেইশাৰীলৈ মন কৰা যাওক—

মানৱোচিত ভাবৰ আৰোপ

"মাৰিলেহি মেঘে ঢোলত চাপৰ
জিলীয়ে বজায় কালি,
টুনী বুলবুলি, নাচে চেৱে চেৱে
হেটুলুকা ওজাপালি।"

[ৰঘুনাথ চৌধাৰী]

ওপৰৰ কথাখিনি পঢ়ি কেৱে কৰ নোৱাৰে যে সি এটি নিখুঁত চিত্ৰ দাঙি ধৰা নাই, সেইবাবে ইয়াক উদ্‌ভ্ৰান্ত কল্পনা বুলি কৈ পেলোৱাৰ কিবা অৰ্থ আছে বুলি মনে নধৰে। বৈজ্ঞানিকসকলৰ আগত আজি জোনবায়ে মধুৰ হাঁহিটি নামাৰে, তৰাবোৰেও "টিপিয়াটিপি" কৰি কথা নকয়। এইবিলাক যেন তেওঁলোকৰ আগত লাজুকীলতা কিন্তু কবিৰ চকুত এইবোৰ আনন্দৰ অফুৰন্ত নিজৰা। তেওঁৰ আগত এইবোৰে কথা কয়, হাঁহে আৰু আনকি কবিৰ দুখত ইবিলাক দুখী আৰু সুখত সুখী হৈও পৰে। কবিৰ কবিতা পঢ়িলে মনলৈ সঁচাকৈয়ে ভাব নাহে যে অতীজৰপৰা হাঁহি-ধেমালি কৰি থকা জোনবায়ে আজি নিৰ্জীৱ আকাৰ ধাৰণ কৰিছে; বৰং জোনাবাইৰ এই হাঁহিত সকলোৱে অপূৰ্ব আনন্দহে উপভোগ কৰে।

পদ্যত আকাশ-লংঘা কল্পনা আছে। ইয়াৰ কাৰণেই কোনো কোনো লেখকে কবিতাক বিজ্ঞানৰ ওলোটা ভাগ বুলি কৈ গৈছে। ইয়াৰেই সুবিধা লৈ বিছুমানে মত প্ৰকাশ কৰে যে বিজ্ঞানৰ উন্নতিৰ লগে লগে কবিতাৰ আদৰ কমি আহিব। কিন্তু কথাটোত বিশেষ যুক্তি আছে বুলি কব নোৱাৰি কিয়নো বিজ্ঞান আৰু কবিতাৰ ক্ষেত্ৰ একে নহয়। সেইবাবে মানুহৰ মনৰপৰা যেতিয়ালৈ অনুভূতি আঁতৰি নাযায় তেতিয়ালৈকে কবিতাৰ সমাদৰ কমি যাব নোৱাৰে; অৱশ্যে বৰ্তমান সময়তকৈ ইয়াৰ বাহ্যৰূপ পৰিবৰ্তিত হব পাৰে। সুখ-দুখ, আনন্দ-নিৰানন্দ মানুহৰ চিৰলগৰী আৰু এই হিচাবে কবিতাও মানুহৰ চিৰলগৰী হৈ থাকিব।

গদ্য আৰু পদ্যৰ শব্দ বিন্যাসৰ ৰীতি

গদ্যতেই হওক বা পদ্যতেই হওক, শব্দ-বিন্যাসৰ ৰীতি কোনো নিয়মাধীন নহয়। ভাব আৰু তাৰ প্ৰকাশত বৈষম্য থাকিলে প্ৰকৃত অভিজ্ঞতা চিত্ৰিত নহয়। গদ্য-পদ্য দুয়োটাতেই মনৰ অভিজ্ঞতা অখণ্ডৰূপে ৰূপায়িত হয়। সেইবাবে দুয়োটাতেই শব্দ-বিন্যাস ৰীতি একে ধৰণৰ হব পাৰে। কিন্তু পদ্যত এই অভিজ্ঞতাৰ ব্যাপকতা আৰু প্ৰগাঢ়তা বিশেষভাৱে প্ৰকাশ হয়

বুলি শব্দবোৰো তেনে শক্তিমন্ত হব লাগে। ইংৰাজ কবি ৱর্ডছ্ৱর্থে (Wordsworth) পোন প্রথমতে গদ্য-পদ্যৰ শব্দপাতনিত একো বিভিন্নতা থাকিব নালাগে বুলি মত প্রকাশ কৰি গৈছে। তেওঁৰ মতে কবিতাৰ ভাষা প্রবল অনুভূতিপ্রকাশক হব লাগে। সৰসাধাৰণে ব্যৱহাৰ কৰা শব্দবোৰত এই শক্তি আছে। গতিকে এনেবোৰ শব্দহে কবিৰ প্রতি উপযোগী শব্দ। প্রাচীন কালত মানুহবোৰৰ অনুভূতিৰ প্রচুৰ অবকাশ আছিল বাবে তেওঁলোকে ব্যৱহাৰ কৰা শব্দবিলাকৰ শক্তিও বেলেগ ৰকমৰ। কিন্তু লাহে লাহে পিছৰ যুগৰ কবিসকলৰ এই অনুভূতি শক্তি হ্রাস হৈ অহা সত্বেও তেওঁলোকে আগৰ ধৰণে কবিতাত শব্দ ব্যৱহাৰ কৰি থাকিল। ফলত কবিতাৰ তেজ কমি আহিল—তাত শব্দৰ ঝাংকাৰ থাকিল সঁচা, কিন্তু তাৰ ভিতৰখন তেনেই ফোপোলা হৈ পৰিল।

কবিতাত দৈনন্দিন ব্যৱহৃত শব্দ-প্রয়োগৰ চেষ্টা প্রশংসনীয়। আধুনিক অনেক কবিয়েও এই বাটেৰেই আগ বাঢি গৈছে। কিন্তু সময়ত ভিন্ ভিন্ মানসিক অভিজ্ঞতা দক্ষতাৰে প্রকাশ কৰিব লাগিলে এই নিয়মৰ বাহিৰলৈকো যাব লগা হব পাৰে; নহলে অভিজ্ঞতাৰ প্রকাশ সম্ভৱ নহয়। যিজন কবিয়ে এই মত দাঙি ধৰিছিল তেওঁ নিজৰ উচ্চ খাপৰ কবিতাখিনিত ইযাৰ অতিক্রম কৰিছে। সেইবাবে ইযাৰ শব্দ-পাতনিত কট্‌কটীযা নিয়ম বান্ধি দিযাটো তেনেই অসম্ভৱ।

শব্দ-পাতনিৰ ওপৰত ভৰ দিয়া এক শ্রেণীৰ কবি আছে। আমাৰ ভাষাতো এওঁলোকৰ অভাৰ হোৱা নাই। এওঁলোকে শব্দকেই মুখ্যস্থান দি ভাবৰ প্রতি অনেক সময়ত উদাসীন হৈ পৰে। কিন্তু অনেক সময়ত ভাবৰ বৈষম্য থাকিলে শব্দবোৰ শ্রুতি-মধুৰ হলেও কোনো অর্থ প্রকাশ নহয়; কবিৰ অভিজ্ঞতাযো ৰূপ নাপায়। কেতিযাবা কেতিয়াবা কোনো এটি কথা পঢ়োঁতে ভাল শুনি কিন্তু অলপ গমি চালেই সি যে অর্থহীন তাক ধৰিব পাৰি। আমাৰ আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ গদ্য-পদ্য দুয়োটাতে এনে ধৰণৰ খুঁত নোহোৱা

কৃত্রিম পদ্য

নহয়। আমাৰ সাহিত্যত আদৰ পোৱা ভালেমান কাব্যৰ ভিতৰত ভাবৰ পৰস্পৰ অসংলগ্নতা ভালকৈয়ে চকুত পৰে।

"আজি অন্ধকাৰ ৰাতিটো চিকোন
আকাশ ডাৱৰে ভৰা
জিক্‌মিক্ কৰি তৰা শাৰীবোৰে
শোভি আছে বসুন্ধৰা।"

ওপৰৰ কথাখিনি পঢ়ি গলে তেনেই বেয়া নুশুনি কিয়নো তাৰ শব্দপাতনি আৰু ছন্দত বিশেষ দোষ নাই কিন্তু কথাখিনিয়ে আচলতে কোনো অর্থ প্রকাশ নকৰে। এনেবোৰ পদ্যই কৃত্রিম পদ্য। আনপিনে—

"অৰুণ নয়ন অধৰ দশন
অৰুণ কৰ চৰণ

নখ ৰেখা চয় অৰুণ কৃষ্ণৰ
স্মৰণে দুখ হৰণ॥" [মাধৱদেৱ]

নাইবা,—

'বিহঙ্গৰ জাকে ৰাতি পুৱাতেই
যেতিয়া ধৰিব গান
শূন্য-হিয়া লই ওলাম বাহিৰ
তানত মিলাই তান;
হয়তো তোমাক দেখি উদাসীন
ভাঙি-ছিঙি হব চুবমাৰ বীণ,
ৰাতিৰ অতিথি ওলাৰ বাহিৰ
কন্দুৱাই নিজ প্ৰাণ।'

এনেবোৰ কবিতাৰ শব্দ-পাতনি যেনে নিৰ্ভুল, ভাবৰ প্রকাশো তেনেকৈ নিখুঁত। এনে ধৰণৰ কবিতাই জীৱন্ত চিত্র মানুহৰ আগত দাঙি ধৰি সৌন্দর্যৰ মাজেদি শিক্ষা দিয়ে[১১]—ই নীৰস নৈতিক বা দার্শনিক শিক্ষা নহয়, ই ৰসাল অথচ জীৱনৰ সম্যক্ অনুভূতি।

---

১১. "চতুর্ৱর্গফলপ্রাপ্তিঃ সুখাদল্পধিয়ামপি।" [বিশ্বনাথ]

পদ্য বা গদ্যই পোনপাকে শিক্ষা দিয়া উচিত নে অনুচিত ই এটা জটিল প্রশ্ন। বেলেগ বেলেগ পণ্ডিতে এই সম্বন্ধে বেলেগে বেলেগ মত প্রকাশ কৰিছে। এদলৰ মতে কলাৰ উদ্দেশ্য শিক্ষা-দান। সেয়ে নহলে ইয়াৰ আৱশ্যকতা নাই। আন দলৰ মতে কলাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য ৰস-সৃষ্টি আৰু শিক্ষা গৌণ। গতিকে পৰোক্ষভাৱে তাত শিকনি থাকিব পাৰে কিন্তু নাথাকিলেও তাৰ কলা সৌন্দৰ্যৰ হানি নহয়। মানুহ হিচাবে মানুহৰ প্ৰতি প্ৰীতি, মানৱ মাত্ৰৰেই আছে। সেইবাবে মানৱ জাতিৰ উন্নতি অবনতিত প্ৰত্যেক মানুহৰ সমানে অনুৰাগ। মানৱ-মনৰ অভিজ্ঞতাৰ চিত্ৰই মানৱৰ প্ৰতি কাম্য। এই চিত্ৰ নৈতিক নিয়মৰ ৰঙীন কাঁচৰ মাজেদি আহিলে কলাৰ উদ্দেশ্য সাধিত নহয়।

গদ্য আৰু পদ্যৰ মাজেদি শিক্ষা

সাহিত্যৰ মাজেদি পোনপটীয়া শিক্ষা দিবলৈ গলে ৰস-সৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। কিন্তু আওপাকে ইয়াৰ মাজেদি শিক্ষাৰ বাট মুকলি হৈ আছে। সাহিত্যিকৰ সাহিত্য-সৃষ্টিৰ অর্থ আছে। তেওঁৰ আদর্শও আছে। এই আদর্শৰ ছাপ তেওঁৰ লেখাৰ মাজেদি আপোনাআপুনিয়ে মূর্ত হৈ উঠে। কিন্তু ই কলা-সৌন্দৰ্যৰ ক্ষতি সাধন নকৰে। সৌন্দৰ্যৰ অন্তৰালত নাইবা ৰস-সৃষ্টিৰ পিছত ধ্বনিৰ অনুৰণনৰ নিচিনাকৈ যিটি প্ৰভাৱে মনৰ ওপৰত কার্য কৰে সেয়েই সাহিত্যৰ প্ৰকৃত শিক্ষা।

গদ্য আৰু পদ্যৰ সাধাৰণ আলোচনা শেষ কৰি এতিয়া দুয়োটাৰে মূল ভাগবিলাকলৈ মন কৰোঁহক। গদ্যক বহলভাৱে চাৰি ভাগত ভগাব পাৰি—নাটক, উপন্যাস, গল্প আৰু ৰচনা। বহলভাৱে কবিতা দুটি ভাগত পৰে—বিষয়ীগত বা মনোধর্মী কবিতা (Subjective) আৰু বিষয়গত বা বস্তুধর্মী কবিতা (Objective)।

গদ্য আৰু পদ্যৰ ভাগ

যিবোৰ কবিতাত বাস্তৱ উপাদানতকৈ কবিৰ নিজৰ অন্তৰাত্মাৰ ভাব আৰু অভিজ্ঞতাৰ আধিক্য থাকে সেইবোৰেই বিষয়ীগত কবিতা। দ্বিতীয় শ্রেণীৰ কবিতাবোৰত কবিয়ে বাহ্য-জগতৰ ঘটনা-সমষ্টিৰ

প্ৰতি বিশেষ চকু দি নিজৰ ব্যক্তিত্বক কিছু পৰিমাণে অন্তৰালত ৰাখিবলৈ যত্ন কৰে। বিষয়ীগত কবিতাৰ সাধাৰণতে চাৰিটা প্ৰধান ভাগ চকুত পৰে—গীতি কবিতা (লিৰিক), দাৰ্শনিক কবিতা, সাধাৰণ মনোধৰ্মী কবিতা আৰু ব্যংগ কবিতা। বিষয়গত কবিতাৰ ভিতৰতো তিনি প্ৰকাৰ ভিন্ ভিন্ কবিতাৰ উল্লেখ কৰিব পাৰি'। এইবোৰ হৈছে—মালিতা, বৰ্ণনাত্মক (narrative) কবিতা আৰু নাটকীয় কাৱতা (dramatic poetry)।[১২]

গদ্যৰ বেলেগ বেলেগ ভাগবোৰ সুকীয়াকৈ আলোচনা কৰা হব। পদ্যৰ এই সকু-সুৰা ভাগবোৰৰ বেলেগ বেলেগ আলোচনা প্ৰয়োজন নহব বুলি তাৰ অবতাৰণা কৰা নহ'ল। সম্প্ৰতি বৰ্ণনাত্মক কবিতা আৰু গদ্যৰ সম্বন্ধৰ বিষয়ে দুটা-এটা কথাৰ আৱশ্যক আছে। ওপৰত পদ্যৰ যিবোৰ বৈশিষ্টাৰ উল্লেখ কৰা হৈছে তাৰ সকলোবোৰ বৰ্ণানাত্মক আৰু নাটকীয় কবিতাৰ ভিতৰত নাথাকিবও পাৰে। এনেবোৰ কবিতাত কবিয়ে নিজৰ অন্তৰাত্মাৰ স্পষ্ট প্ৰভাৱ সদায় অন্তৰালত ৰাখিবলৈ যত্ন কৰে। এইবোৰত বাস্তৱতাৰ পিনে সদায় চোকা চকু ৰখাৰ কাৰণে কবিৰ অভিজ্ঞতা ঠিক অভিজ্ঞতা হিচাবে চিত্ৰিত হোৱা যেন নালাগে। কিন্তু সাধাৰণ বেলেডৰপৰা আৰম্ভ কৰি মহাকাব্যলৈকে অনেক বৰ্ণনাত্মক আৰু নাটকীয় কবিতাৰ ভিতৰেদি অনুভূতিৰ যি প্ৰগাঢ়তা বৈ গৈছে, অলপ লক্ষ্য কৰিলেই সি স্পষ্টকৈ প্ৰতীয়মান হয়। দুষ্মন্তৰ শকুন্তলাৰ ৰূপ-কল্পনা, হেম্‌লেটৰ স্বগতঃ উক্তি, বিৰহকাতৰ যক্ষৰ আবেগপূৰ্ণ অনুৰোধ, স্বামী-পৰিত্যক্তা সীতাৰ কৰুণ আৰ্তনাদ আদি অপূৰ্ব কাব্য-সৌন্দৰ্যৰে ভৰপূৰ। ভালেমান ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে বৰ্ণনাত্মক কবিতাৰ ভিতৰত আবেগময়ী উক্তি পাবলৈ নাই।

গদ্য আৰু বৰ্ণনাত্মক কবিতা

---

১২. Hudson-অৰ *Study of Literature*-অৰ অনুকৰণত।

"শুক নিগদতি রাজা শুনা নৃপবর।
মিলিল অদ্ভুত যুদ্ধ গ্রাহ গজেন্দ্রর॥
আকাশত দেবগণে দেখন্তে বিস্ময়।
গ্রাহ গজেন্দ্রর কারো নাহি ভঙ্গ জয়॥
কত কাল গজেন্দ্রর বল ভৈলা হানি।
গ্রাহর বাঢ়িল বল পিয়া স্বাদ পানী॥"

[গজেন্দ্রোপাখ্যান]

ওপরর বর্ণনাটোত কাব্যর বিশিষ্টতা ভালকৈ প্রকাশিত হৈ উঠা নাই। কোনো বর্ণনাত্মক কবিতার আরম্ভণিরপরা শেহলৈকে আবেগবিহীন ছন্দবদ্ধ শারীর সমষ্টি মাথোন হলে গদ্যরপরা তার পার্থক্য বিচারি পোরা নাযায়। এনেবোর বর্ণনা গদ্যত লিখা হলে কিবা ক্ষতি হ'লহেঁতেন বুলি মনে নধরে। কিন্তু—

"হেন মহা দিব্য বন দেখিলন্ত ত্রিনয়ন
দিব্য কন্যা এক আছে তাতে।
কোটি লক্ষ্মী সম নোহে কটাক্ষে ত্রৈলোক্য মোহে
ভন্টা খেরি খেলে দুয়ো হাতে॥
তপ্ত সুবর্ণর সম জলে দেহ নিরূপম
ললিত বলিত হাত পার।
চক্ষু কমলর পাসি মুখে মনোহর হাসি
সঘনে দরশৈ কাম ভার॥" [হরমোহন]

আদি বর্ণনাত আদিরস পরিস্ফুট হোরার সকলো অরস্থা চিত্রিত হৈছে। উদ্ধৃত দুয়োটা অংশর ভিতরত কাব্য-সৌন্দর্যর হীনডেঢ়ি নিরূপণ করিবলৈ বেছি সময় নালাগে। আচলতে সরহ ভাগ বর্ণনাত্মক কবিতার মাজেদিয়েই দেশে-বিদেশে অমর কাব্য-সৌন্দর্য ফুটি উঠিছে। বিন্যাস-রীতি আরু সুরর লহরর কারণে সহজে প্রাণ স্পন্দিত করিব পরা শক্তি পদ্য কাব্যর মাজতহে আছে। গদ্য কাব্যত পদ্যর নিচিনাকৈ সমানে রসসৃষ্টির সম্ভর কোনো সাহিত্যতে হোরা নাই বুলি কলেও বর বেছিকৈ কোরা হয় বুলির নোরারি। বর্ণিত কথাবস্তু একে হলেও শব্দ-যোজনা, ক্ষিপ্রগতি আরু সুরর লহরর কারণে পদ্যই জীরনর তালমানর লগত খোজ মিলাই সহজে পাঠকর অন্তরত রসর সঞ্চার করে। গদ্য-কাব্যর জরিয়তে রসর উদ্রেক সম্ভর সঁচা কিন্তু সাহিত্যর বুরঞ্জীর পিনে চকু দিলে পদ্য-কাব্যর উৎকর্ষ স্বীকার নকরি নোরারি।[১৩]

১৩. প্রবন্ধটোত পদ্য আরু কবিতা একার্থতে ব্যরহার করা হৈছে।

জীৱনৰ ওপৰত কবিতাৰ প্ৰভাৱ

জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ প্ৰতি মানৱাত্মাৰ স্বাভাৱিক বাপ যিমান প্ৰবল অইন একোৰে প্ৰতি সিমান প্ৰবল নহয় বুলি সহজতে অনুমান কৰিব পাৰি। ব্যক্তি বা অৱস্থা ভেদে কাৰো কাৰো কেতিয়াবা ধন-সোণ, ঐশ্বৰ্য-বিভূতি, সুখ-সম্ভোগ আৰু ইন্দ্ৰিয় পৰিতৃপ্তিৰ প্ৰতি অপৰিমেয় স্পৃহা দেখিবলৈ পালেও কোনো এটি জীৱনৰ আৱশুনিবেপৰা শেহলৈকে নৈৰ সোঁতৰ দৰে অবাধ গতিত বৈ থকা জ্ঞানৰ পিয়াহৰ তুলনাত সুখ-সম্ভোগৰ স্পৃহা সময়ত গভীৰ হলেও ব্যাপক নহয়। নিচেই কেঁচুৱা অৱস্থাৰেপৰা নজনা কথা জানিবলৈ, নোখোৱা বস্তু খাবলৈ আৰু নতুন কথা শুনিবলৈ মানুহ মাত্ৰৰেই আগ্ৰহ আছে। এই আগ্ৰহ নতুন তথ্য আৱিষ্কাৰৰ চিন্তাত মগ্ন বৈজ্ঞানিক বা দাৰ্শনিক-সকলৰ একাগ্ৰতাৰ তুলনাত নিকৃষ্ট হলেও বিচাৰিলে দুয়োৰো মূলতে একে জ্ঞানলাভৰ স্পৃহাকেই পোৱা যাব। বিষয়ানুসৱণ বা ইন্দ্ৰিয়াশক্তিত উৎকট চাঞ্চল্য আৰু মাদকতা আছে, কিন্তু জ্ঞান আহৰণত আছে স্থৈৰ্য, আনন্দ। এই আনন্দৰ অস্তিত্বৰ কাৰণেই মানুহে কোনো ঘটনা বা বস্তুৰ বৰ্ণনা পঢ়ি সুখ পায়, কাৰণ এনেবোৰ বৰ্ণনাই নজনা কথাৰ আভাস দিয়ে আৰু মানুহৰ স্বাভাৱিক স্পৃহা জ্ঞানলাভত সহায় কৰে। হৃদয়ংগম কৰিব পাৰিলে সকলো বৰ্ণনাই কম বেছি ৰকমে মানুহক আনন্দ দিব পাৰে কিন্তু কবিতাৰ মোহিনী শক্তি অতুলনীয়। ছন্দ আৰু লয় সংযুক্ত হোৱা বাবে কবিতাই ল'ৰাৰেপৰা বুঢ়ালৈকে মূৰ্খৰেপৰা পণ্ডিতলৈকে সকলোৰে ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰে। সাহিত্যৰ এনে এটি ঠাল নাই যিটোৱে গীত বা কবিতাৰ নিচিনাকৈ সকলো মানুহকে সমানে মুগ্ধ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। সমালোচনাত আনন্দ পায় নিচেই তাকৰ মানুহে, চুটিগল্প, নাটক, উপন্যাস আদিত পায় আন

জ্ঞানৰ স্পৃহা

এক শ্রেণীৰ মানুহে, প্রবন্ধ বা ৰচনাত পায় বেলেগ এটি দলে কিন্তু কবিতাত আনন্দ পায় সকলো খাপৰ সকলো মানুহে। সেইবাবে আমাৰ দেশত গৰখীয়া ল'ৰাৰ মুখতো বিহুগীত, বনগীত, কীর্তন, নামঘোষাৰ পদ আৰু অশিক্ষিতা গাঁৱলীয়া তিৰোতাৰ মুখত বিয়ানাম, আইনাম আৰু নানা তৰহৰ গীত শুনিবলৈ পোৱা যায়।

অতীত কালৰেপৰা নৰসমাজৰ ওপৰত কবিতাৰ প্রভাৱ বিশেষভাৱে পৰিলক্ষিত হয়। যেতিয়া মানুহক জ্ঞান দিবলৈ বিজ্ঞান, ইতিহাস আদিৰ সৃষ্টি হোৱা নাছিল তেতিয়াও নীতি-ধর্ম আদিৰ শিক্ষা দিছিল কবিতাই আৰু এনে ধৰণৰ শিক্ষাৰ আদর্শৰ বশবর্তী হৈয়েই নৰনাৰীয়ে নিজৰ জীৱন গঢ়ি লবলৈ যত্ন কৰিছিল। ইউৰোপত হোমাৰৰ মহাকাব্য ইলিয়াড (Illiad) আৰু অডিচেৰ (Odyssey) প্রভাৱ আৰু ভাৰতত ৰামায়ণ-মহাভাৰত আদিৰ প্রভাৱ অদ্বিতীয় বুলি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। আনকি শ শ বছৰ অতীত হৈ যোৱা সত্বেও এই ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ প্রভাৱ ভাৰতৰ নৰনাৰীৰ ওপৰত আজিও প্রচুৰ পৰিমাণে দেখিবলৈ পোৱা যায়। আজিও অধিক সংখ্যক ভাৰতৰ হিন্দু নৰনাৰীয়ে ৰাম আৰু সীতাৰ পবিত্র আদর্শ আগত লৈ জীৱনৰ ব্রত আগ বাঢ়ে।

প্রাচীন কবিতাৰ প্রভাৱ

এইদৰে ফাঁহিয়াই চালে কবিতাই কেৱল আনন্দ দিয়ে নাইবা ই কেৱল বিলাসৰহে সামগ্রী এই বুলি কেতিয়াও কব নোৱাৰি। কবিতাই আনন্দ দিয়ে সঁচা কিন্তু এই আনন্দৰ মাজেদি নানা তৰহৰ শিক্ষা দি ই মানুহক উন্নতিৰ পথত আগুৱাবলৈ সুবিধা দিয়ে। প্রায় চাৰি পাঁচ শ বছৰৰ আগৰ দিনৰ কবিতাত ধর্মভাবৰ প্রাধান্য দেখা যায় আৰু এই হিচাবেই জীৱনৰ ওপৰত ইয়াৰ প্রভাৱো অতুলনীয় হব সন্দেহ নাই। অসমৰ সৰহ ভাগ মানুহৰ ওপৰত কীর্তন, নামঘোষাৰ প্রভাৱ কিমান বেছি তাকে উল্লেখ কৰাৰ আৱশ্যক নকৰে কিন্তু এই আধ্যাত্মিক ভাৰৰ গ্রন্থৰ লগতে "ভীম চৰিত"

কবিতাৰ জনপ্রিয়তা

নাইবা "কাণখোৱা" পুথিৰ জনপ্ৰিয়তা উল্লেখযোগ্য। আগৰ দিনত অকল ধৰ্মভাৱবদ্ধাৰা প্ৰভাৱান্বিত হোৱাৰ কাৰণেই যে কবিতাই মানুহৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰিছিল সেইটো সঁচা নহয়। ধৰ্মালোচনা থকা বাবে কবিতাই সমাদৰ পোৱা এটা মুখ্য কাৰণ কিন্তু লগতে ধৰ্মৰ তথ্য নথকা কিছুমান পুথিয়েও[১] আৰু বনগীত, বিহুগীত ইত্যাদিবোৰেও মানুহক আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিছিল। গতিকে কবিতাৰ সুকীয়া মাধুৰ্যইহে ইয়াক বেছিকৈ জনপ্ৰিয় কৰিছিল আৰু আজিও কবে বুলি নকৈ নোৱাৰি।

কবিতাৰ মাধুৰ্যই আনৰ মনৰ মাজত এটি অভিনৱ আনন্দৰ থাপনা পাতে আৰু আনপিনে ইয়াৰ বৰ্ণনাৰ মাজত সোমাই থকা জীৱনৰ নিত্য প্ৰয়োজনীয় আলোচনাই আৰু নিত্য সত্যবোৰে মানুহৰ জীৱন গঢ়ি তোলাত বিশেষভাৱে শিক্ষা দিয়ে। সকলো সময়তে সকলো দেশতে কবিতাৰ বৰ্ণনাৰ মাজত সোমাই থকা এনে ধৰণৰ প্ৰয়োজনীয় আলোচনা যথেষ্ট আছে। এনেবোৰ আলোচনাৰ ওপৰত বেছিকৈ ভৰ দিয়াৰ গতিকেই কোনো কোনো লেখকে[২] কবিতাক জীৱনৰ আলোচনা বুলি কৈ ইয়াৰ সীমা ঠেক কৰি পেলাইছে। আচলতে কবিতা "চিৰন্তন সত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা জীৱনৰ প্ৰতিবিম্ব।" গতিকে যিবোৰ জাতিৰ কবিতাত জীৱনৰ লগত থকা ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ প্ৰকাশিত হোৱা নাই সেইবোৰ জাতিৰ কবিতা তলখাপৰ বুলি কব লাগিব। অসমীয়া সাহিত্যত এনে ধৰণৰ নিত্য সত্য আৰু প্ৰয়োজনীয় আলোচনা বিচাৰিলে যথেষ্ট পোৱা যায়। তলত দুই-চাৰিটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল :

কবিতাত জীৱনৰ আলোচনা

"অগ্নিত পুৰিলে জানি সুবৰ্ণৰ কায়।
আচাৰত জানিয়া কুলৰ অভিপ্ৰায়॥
দুখিত কালত জানি পণ্ডিতৰ জ্ঞান।
আপদত জানি শত্ৰু মিত্ৰৰ প্ৰমাণ॥"[১]

[উদ্যোগ পৰ্ব : ৰাম সৰস্বতী]

---

১. যেনে মৎস্য বিবাহ। ২. Matthew Arnold.

আৰো : "নিদ্রা নাসে চোৰৰ পৰৰ দেখি ধন।
নিদ্রা নাসে ব্যাধিমন্ত ৰোগী যিটো জন॥
নিদ্রা নাসে পৰৰ কৰিলে অপকাৰ।
নিদ্রা নাসে যাৰ শত অসংখ্যাত ধাৰ॥"

[উদ্যোগ পর্ব : ৰাম সৰস্বতী]

অমৰ কাব্য-সৌন্দর্যবে ভৰপূৰ নহলেও এনে ধৰণৰ সত্য কথাবোৰে পাঠক বা শ্রোতামণ্ডলীক জ্ঞানৰ পোহৰ দান কৰি তেওঁলোকৰ মন ফৰকাল কৰে। নীতিশাস্ত্রৰ কঠোৰ আদর্শবোৰ কবিতাৰ আলম নোলোৱাকৈ আনন্দৰ মাজেদি এনে ধৰণে শিক্ষা দিয়াৰ আন একো উপায় নাই।

ঠায়ে ঠায়ে কবিয়ে উপমা, আদি অলংকাৰৰ সহায়েৰে কোনো কোনো বর্ণনাক জীৱন্ত কৰি তুলি পাঠকৰ মনত ৰস-সঞ্চাৰ কৰে। ইয়াৰ ফলত কবিৰ অন্তৰৰ ভাব পাঠকে সম্যকৰূপে উপলব্ধি কৰিবলৈ সক্ষম হয়।

"চন্দ্রক ধৰিবে খোজে শিশু হাত তুলি।
অমৃতক বাঞ্ছে যেন চুকৰ ভেকুলী॥

* * *

"সিংহ এৰি শৃগালক ভজে কোন প্রাণী।
দুগ্ধ এৰি কোনজনে খাই খাৰপানী॥

[কক্মিণী হৰণ : শংকৰদেৱ]

"ক্ষুদ্র পক্ষী হয়া যাস গৰুড়ক ধাই।
বেঙ্গ হয়া কৰক্কাৰ আগবাঢ় যাই॥
মেনীসাপে পর্ব্বতক গিলবাক চাস।
পোৱাতী বাঘিনী সমে খেল পাবিহাস॥
ৰামৰ ৰমণী তোৰ পাইবাৰ উৎসুক।
সিংহৰ ভার্য্যাক যেন বাঞ্ছয় জম্বুক॥"

[অৰণ্যকাণ্ড : অনন্ত কন্দলি]

ওপৰৰ বৰ্ণনা দুটাত উপমাৰ সহায়েৰে কবিয়ে একো একোটি নিখুঁত চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে। চিত্ৰ নিখুঁত নহলে আনৰ ওপৰত তাৰ প্ৰভাৱো বহু পৰিমাণে কমি গ'লহেঁতেন। সেইবাবে উপযুক্ত ঠাই আৰু ভাব অনুসৰি কবিয়ে উপমা দি অলংকাৰৰ সহায় লৈ নিজৰ ভাব ব্যক্ত কৰে। এই ভাব কবিৰ অভিজ্ঞতা হিচাবে চিত্ৰিত হোৱাৰ কাৰণে পাঠকৰ অন্তৰ সি সহজতে স্পৰ্শ কবিব পাৰে।

আধুনিক কবিতাত একেটা ঘটনা বা কথাকে ভিন্ ভিন্ কবিয়ে ভিন্ ভিন্ দিশপৰপৰা লক্ষ্য কৰাৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। এনে ধৰণৰ ভিন্ ভিন্ দৃষ্টিবোৰে আনকো একেটি কথাকে বেলেগ বেলেগ ফালৰপৰা চাবলৈ অন্তৰত স্পৃহা জগাই তোলে। কোনো এটি ঘটনা বা বস্তু বহুতো মানুহে দেখে কিন্তু সেই ঘটনা বা বস্তুই কবিৰ অন্তৰত যি এটি গভীৰ অনুভূতি জগাই তোলে সেই অনুভূতি আন মানুহৰ অন্তৰতো জাগিব পাৰে; কিন্তু কবিতাত প্ৰকাশিত হোৱাৰ আগতে তেনে এটি অনুভূতি তেওঁৰ নিজৰ অন্তৰতো জাগি উঠিছিল বুলি তেওঁ গমকে ধৰিব নোৱাৰে। মানুহৰ স্বাভাৱিক অলসতা, উদাসীনতা বা জ্ঞানৰ অভাৱৰ কাৰণে মানুহে বহুতো বস্তু দেখিও নেদেখে, বহুতো কথা শুনিও নুশুনে। পিছত কবিৰ কাপৰপৰা সেই অনুভূতিৰ বিকাশ হলে আনে সেইটো নিজৰে অনুভূতি বুলি হৃদয়ংগম কৰি কবিৰ লগতে নিজেও আনন্দ লভে। এইবাবে কবিৰ নতুন নতুন ভাবধাৰাই অইন নহলেও আনৰ অন্তৰত নিস্তব্ধ হৈ পৰি থকা ভাবসমুদ্ৰত তৰংগমালাৰ সৃষ্টি কৰে। তেতিয়াহে তেওঁ দৈনন্দিন ঘটা নানা ওৰহৰ ঘটনাত সুখ-দুখ, হৰ্ষ-বিষাদৰ নতুন ৰূপ দেখিবলৈ পায় আৰু নিচেই সাধাৰণ বস্তুটোৰ গাতো বেলেগ আকৰ্ষণী গুণ দেখি মুগ্ধ হয়। মানুহ-মানুহৰ সম্বন্ধ সদায় চলি আহিছে কিন্তু কবিৰ বাহিৰে অইন কেৰেই আনন্দৰ মাজেদি

কবিৰ নন দৃষ্টিকোণ

"মানুহেই দেৱ মানুহেই সেৱ
মানুহ বিনে নাই কেৱ ?" [চন্দ্ৰকুমাৰ]

বুলি চিঞৰি প্ৰকাশ কৰা নাই। সেইদৰে শাৰদী পূৰ্ণিমাৰ ৰাতিত সকলোৱে মনত আনন্দ লাভ কৰিলেও

"ঢালিছা ৰূপৰ ঢল মৰত বুকুত
অমিয়াৰ তুলিছা লহৰী।" [নলিনীবালা]

বুলি "সৌন্দৰ্যৰ ৰাণী'ক "অনন্ত যৌৱনা" স্বৰ্গৰ উৰ্বশীৰ লগত কেৱে বিজাবলৈ যত্ন কৰা নাই।

এনে ধৰণৰ ভাববোৰৰ প্ৰভাৱ বিশেষকৈ লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এইবিলাকে মানৱ-অন্তৰত পবিত্ৰ ভাবৰ থাপনা পাতি মানৱৰ মহত্ত্ব শৰীৰ আৰু প্ৰকাশ কৰে, মানৱত্বৰ জেউতি বঢ়ায়। সংসাৰত জীয়াই মনৰ পুষ্টি থাকিব লাগিলে ধন-সোণ, ঐশ্বৰ্য-বিভূতি আদিঅপৰিহাৰ্য বস্তুবোৰ লগাৰ নিচিনাকৈ উচ্চ আৰু মধুৰ ভাববোৰৰো আৱশ্যকতা আছে। শৰীৰৰ পুষ্টি সাধনৰ অৰ্থে যেনেকৈ খাদ্যাদিৰ প্ৰয়োজন মনৰ পুষ্টি সাধনৰ অৰ্থেও সেইদৰে সাহিত্য আদিৰ প্ৰয়োজন।[৩]

মানুহ হিচাবে জীয়াই থাকিব লাগিলে শৰীৰ, মন দুয়োটাকে সজাগ কৰি ৰাখিব লাগিব। নহলে মানৱজাতিৰ উন্নতি হব নোৱাৰে। সৎ ভাব, সৎ আদৰ্শ আদিয়ে আত্মাক জীৱন্ত কৰি ৰাখে, উন্নতিৰ পথতো আগবঢ়াই দিয়ে। কবিতাই এনেকুৱা আত্মোন্নতিৰ উপযোগী আদৰ্শমূলক ভাব সৃষ্টি কৰি জীৱনত অমিয়া ঢালে আৰু মৰণৰ গাতো ৰূপৰ বহন সানি তাৰ বিকট আৰু ভয়াবহ আকৃতি আঁতৰাই লৈ যায়।

"মাৰ য'ক তোমাৰ বুকুত
অন্তহীন বিষাদৰ সুৰ
হাঁহি মুখে মাগিলোঁ মৰণ
তুমি মোৰ প্ৰতিমা প্ৰাণৰ।" [যতীন্দ্ৰ দুৱৰা]

---

৩. "Thus as it is practical matter that we should eat and have exercise so that our physical potentialitics may be realised so it is an equally practical matter that we should think, read and enjoy works of art in order that our mental potentialities should be realised."

[Literature and Society : David Daiches]

কলা, কবিতা আৰু ধৰ্ম

ওপৰৰ আলোচনাত আদিম মানৱৰ কলাপ্ৰীতিৰ নিদৰ্শনৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। অকল মানৱ জীৱনতেই নহয় ইতৰ প্ৰাণীৰ মাজতো ইয়াৰ প্ৰতি যথেষ্ট অনুৰাগৰ চিন আছে। আনন্দত উত্তাৰল হৈ প্ৰিয়াৰ সন্তুষ্টিৰ কাৰণে ম'ৰা চৰাইৰ ঠেও ধৰা নাচন, মধুৰ সংগীতত বিষধৰ সৰ্পৰ আকৰ্ষণ, নানা তৰহৰ চৰাইৰ নিৰ্মাণ-কৌশল আদি কেইটিমান দৃষ্টান্তৰ পিনে চকু দিলেই কেনেকৈ কলাৰ প্ৰভাৱ প্ৰাণী-জগতৰ ওপৰত পৰিছে তাক ভালকৈ বুজিব পাৰি। ইতৰ প্ৰাণীৰ ওপৰতো যিটিয়ে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰে তাৰ প্ৰভাৱ জ্ঞান-লাভৰ ক্ষমতা থকা মানৱৰ ওপৰত যে বেছিকৈ পৰিব তাত সন্দেহ নাই। আচলতে আমাৰ কৰ্ম-জীৱনৰ সৰহ ভাগতেই কলাপ্ৰীতিৰ ছাপ বাকচকৈয়ে পৰিছে।

প্ৰাণী-জগতত কলা-প্ৰীতি

কলাৰ উৎপত্তি ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যত। ব্যক্তিয়ে নিজৰ মনোভাৱ ব্যক্ত কৰোঁতে নিজস্ব ব্যক্তিত্বৰ বহন ফুটাই তোলে। একেটা বিষয়কে দুজন বা ততোধিক লোকে বৰ্ণনা কৰিলে সূক্ষ্ম দৃষ্টিত পৰস্পৰৰ বিভেদ সহজে ধৰা পৰে। এনে ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যতে কলাৰ আৰম্ভ আৰু তাৰ প্ৰসাৰ। সেইবাবে যুগে যুগে ইয়াৰ ব্যাখ্যা আৰু উদ্দেশ্য লৈ নানান মতভেদ আছে। সময়ৰ বিবৰ্তনৰ লগে লগে এনে ধৰণৰ মতভেদ উপস্থিত হোৱা সম্পূৰ্ণ স্বাভাৱিক। উন্নতিয়েই হওঁক অবনতিয়েই হওঁক আমি সময়ৰ চকৰিত ঘূৰি ঘূৰি যাব লাগিছোঁ। আমি সঠিককৈ নাজানো ক'লৈ গৈছোঁ—কিন্তু গৈছোঁ, সন্দেহ নাই। দিন নাই, ৰাতি নাই গৈছোঁ—ভাবিছোঁ, গৈছোঁ ওপৰলৈ সৰগ ঢুকি পাম। কিন্তু সময়ৰ চকৰিয়ে শেহত গৈ সৰগৰ নন্দনকাননত উলিয়াই দিয়ে নে চিৰ অন্ধকাৰময় পাতালৰ দুৱাৰমুখত ঠিয় কৰায় তাক সঠিককৈ কোৱা টান। তথাপি আমাৰ বিশ্ৰাম নাই—সময়ৰ

কলাৰ উৎপত্তি

চকবিত ঘূবিছোঁ, ভাগবিছোঁ। নতুন নতুন দৃশ্য আমাব আগত উদ্ভাসিত হৈ আমাক আশ্বাস দিছে—আমি আনন্দত মতলীয়া হৈ আশা কবিছোঁ সুন্দবব সন্ধান পাম, সত্য হাতব মুঠিত মিলিব। সুন্দবব পিছত বলিয়া মানৱক ঘাত-প্রতিঘাতে হতাশ কবিব পবা নাই। বীবদর্পে সকলোকে ঠেলি লৈ সি আগবাঢ়িছে বিশ্ব-ব্রহ্মাণ্ডব সৌন্দর্য-ভঁবালব হেঙাব ভাঙিবলৈ। সি আগুৱাই গৈছে—স্বাভাৱিক কলাপ্রীতিয়ে তাক আগুৱাই দিছে।

আধ্যাত্মিক ক্ষেত্রত যি সুন্দব সেয়েই সত্য আৰু মংগলময়—এই মত পোন প্রথমতে প্রকাশিত হয় হিন্দু ঋষি-মুনিসকলব মুখেবে। পাশ্চাত্য জগতত ই প্রচাবিত হয় প্লেটো, চক্রেটীছ প্রভৃতি গ্রীক দার্শনিকসকলবদ্বাবা।

সত্যম্ শিৱম্, সুন্দবম্,

গ্রীচব এপিকিউবিয়াচ আৰু ভাৱতত চার্বাকব মতাৱলম্বীসকলে এই তিনিওটা গুণকে একে ঠাইতে সন্নিবিষ্ট কবিব খোজা নাছিল যদিও এওঁলোকব অনুগামী লোকব সংখ্যা সবহ নোহোৱা বাবে আৰু এওঁলোকব যুক্তি খণ্ডিত হোৱাব বাবে ওপবব মতব প্রভাব প্রাচ্য-পাশ্চাত্য দুয়ো জগততে বেছ প্রবলভাবে দেখা গৈছিল। আজিও ইয়াব সমর্থনকাৰী লোকব সংখ্যা তাকব নহয়।

সত্যব আৰাধনাই সুন্দবব আৰাধনা এই মতটোৱে এপিনে আধ্যাত্মিক আদর্শ প্রচাৱত সহায় কবিলে আৰু আনপিনে কলাকৃতিব সমাদব ব্যাপকভাবে বঢ়াবলৈ ধবিলে। ফলত ধর্মনীতি আৰু ঈশ্বৱতত্ত্বব ন ন যুক্তি ওলোৱাব লগে লগে নানাপ্রকাব কলাব সৃষ্টি হৈ প্রত্যেকেই সময়ব লগে লগে বাঢ়িবলৈ ধবিলে।

কলা ব্যাপক শব্দ। আমি কথা কওঁতে নিজ নিজ ব্যক্তিত্বব ছাঁ ফুটাই তোলোঁ—ই কলা; আমি ঘৱবাৰী সাজোঁতে তাক ধুনীয়া কবিবলৈ যত্ন কবোঁ—ইও কলা, কবিতা, উপন্যাস, নাটক, অভিনয়, গীত, চিত্রবিদ্যা, ভাস্কর্য ইত্যাদি সকলোৱেই কলাব অন্তর্গত। "কলা মানৱীয় কার্য-বিশেষ। ইয়াত বাহ্যিক চিহ্নাদিবদ্বাবা মানুহে নিজব অন্তৱত জাগি উঠা অনুভূতি আনব অন্তৱত জগাই তোলে আৰু আনেও তাব অভিজ্ঞতা

লাভ কৰে।"[১] কলাকাৰে আনৰ অন্তৰত জগাই তোলা এই অনুভূতিবোৰ নানা তৰহৰ হব পাৰে। কেতিয়াবা এইবোৰ বলী, কেতিয়াবা দুৰ্বল; কেতিয়াবা গভীৰ, কেতিয়াবা তৰাং; কেতিয়াবা ভাল, কেতিয়াবা বেয়া। চমুকৈ কবলৈ গলে, যেই সেই আৰু যেনে তেনে ধৰণৰ কলাকাৰৰ নিজৰ নিজৰ ভাবাবেগো আনৰ অন্তৰত জগাই তোলাৰ সাৰ্থকতাত কলাৰ অস্তিত্ব। এই ফালৰপৰা চালে ইয়াৰ ক্ষেত্ৰ অতি বহল। কিন্তু চলিত ব্যৱহাৰত আমি কলা অৰ্থত সুকুমাৰ কলাকহে বুজোঁ। তেতিয়া হলে ইয়াৰ অৰ্থ গীতবাদ্য সাহিত্য, অভিনয়, চিত্ৰবিদ্যা আৰু ভাস্কৰ্য আদিতহে আবদ্ধ থাকে। আলোচনাৰ সুবিধাৰ অৰ্থে এই অৰ্থতে কলা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হব।

কলাৰ সংজ্ঞা

ওপৰত কলাৰ যি সংজ্ঞা দিয়া হ'ল সি সৰ্ববাদীসম্মত নহয়। ইংৰাজ কবি ৰবাৰ্ট ব্ৰাউনিঙৰ মতে ই ব্যক্তিৰ বিকাশ আৰু বাছ্‌কিনৰ মতে ই আদৰ্শৰ ব্যক্তিগত বিকাশ।

ভিন্ ভিন্ আলোচকৰ মতবোৰ ভালকৈ ফঁহিয়াই চালে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে এই শব্দৰ ব্যাখ্যা বহলভাৱে দুটা মতবাদৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। তাৰে এটাৰ মতে কলাৰ উদ্দেশ্য সত্য আৰু সুন্দৰৰ সৃষ্টি আৰু আনটোৰ মতে অকল সুন্দৰৰ সৃষ্টি। দুয়োটা মতবাদৰ ভিতৰত ভালেমান পাৰ্থক্য আছে। পিছলৈ তাৰ বিশ্লেষণ কৰি চোৱা হব।

কলাই সত্য আৰু সুন্দৰৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে ধৰ্মৰ লগত থকা ইয়াৰ সম্বন্ধ আপোনা আপুনিয়ে ওলাই পৰে। সমাজৰ প্ৰভাৱৰপৰা কলাকাৰ কেতিয়াও মুক্ত হব নোৱাৰে। সমাজৰ আদৰ্শ, তাৰ ৰুচি-অভিৰুচি সকলোকে নেওচি কলাসৃষ্টিৰ সম্ভৱ নহয়। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা আৰু তাৰ প্ৰভাৱে অজ্ঞাতে কলাকাৰৰ চিন্তাধাৰাৰ গতি নিৰূপণ কৰে। গতিকে সমাজৰ আদৰ্শৰ প্ৰভাৱ ক্ষীণভাৱে হলেও কলাকৃতিৰ ভিতৰেদি প্ৰকাশিত নহৈ নোৱাৰে। উন্নতিৰ

ধৰ্ম আৰু কলা

১. "Art is a human activity consisting in this that one man consciously by means of certain external sings hands on to others feelings he has lived through and that others are infected by these feelings and also experience them." *[What is art : Tolstoi]*

[আগতে আলোচনা কৰা বসবাদ চাওক।]

পথত মানৱ-সমাজ আগবাঢ়ি অহাৰ লগে লগে দেশে দেশে সেই সেই সমাজৰ আদর্শ গঢ়ি উঠে। এনে আদর্শৰ গুৰিতে সমাজৰ নানা তৰহৰ অভিজ্ঞতা থাকিলেও সেই আদর্শ সেই দেশৰ ধর্মানুষ্ঠান আৰু সংস্কৃতিৰ জৰিয়তে মানুহে লাভ কৰে। পোন প্রথমতে মানুহক ভাল-বেয়া, সৎ-অসৎ ইত্যাদিবোৰ ধর্মইহে শিক্ষা দিয়ে, নীতিশাস্ত্রই নহয়। কোমল বয়সত নীতিশাস্ত্রৰ আদর্শমূলক শিক্ষা যেতিয়া ল'ৰা-ছোৱালীয়ে গ্রহণ কৰিবলৈ অসমর্থ হয়, তেতিয়াও নানান অনুষ্ঠান আৰু ধর্মমূলক গল্পৰ মাজেদি লাহে লাহে তেওঁলোকৰ মনত আদর্শ গঢ়ি উঠিবলৈ ধৰে। এনেকৈয়ে ধর্মই সমাজৰ ৰুচি-কুৰুচিৰ বোধ জন্মোৱাৰ লগে লগে সমাজক আদর্শ দান কৰে। ধর্মৰ আন নাম ঈশ্বৰ-বিশ্বাস। দুটা-এটা ধর্মই অৱশ্যে ঈশ্বৰতত্ত্বৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাই। কিন্তু সৰহ ভাগতেই সৃষ্টি, স্থিতি, প্রলয়ৰ হেতু এক বিৰাট পুৰুষৰ অস্তিত্ব স্বতঃসিদ্ধ হিচাবে গ্রহণ কৰা হৈছে। সেইবাবে ধর্মৰাজ্যত সদায় ঈশ্বৰতত্ত্বকে বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ তেওঁৰ অপাৰ আৰু অসীম গুণ-গৰিমাৰ কীর্তন ভিন্ ভিন্ দেশৰ সাহিত্য আৰু সংগীতৰ মাজেদি প্রকাশিত হৈ পৰিছে। মানুহ ইয়াতে ক্ষান্ত হৈ থকা নাই। সাহিত্য আৰু সংগীতৰ লগতে নানা তৰহৰ চিত্রবিদ্যা আৰু ভাস্কর্যৰে সেই বিৰাট পুৰুষৰ আভাস দিয়াৰ চেষ্টা চলিছে। ভাৰতৰ হিন্দু আৰু বৌদ্ধ যুগৰ ভাস্কর্য আৰু ইটালীৰ ৰাফেল প্রভৃতি শিল্পীসকলৰ চিত্রবপৰা এইটো সহজতে বুজিব পাৰি। এইবিলাকৰ মাজেদি যি আত্মিক সৌন্দর্য-বিকাশৰ চেষ্টা প্রকাশ হৈছে সি সকলোৱে চকুত নপৰিব পাৰে। কিন্তু ইয়াৰ মাজত লুকাই থকা প্রাণ-শক্তিৰ ইংগিতৰ বাবেই এইবোৰ এনেদৰে আদৃত। আচলতে যি শিল্পীৰ চিত্রত এই শক্তি প্রকাশিত হৈ উঠা নাই— সি আনৰ চিত্তকো আকর্ষণ কৰিব পৰা নাই। গতিকে দেখা যায় যে চিত্র-শিল্পীৰো মুখ্য উদ্দেশ্য আন্তৰিক সৌন্দর্য-সৃষ্টি আৰু সেয়ে হলে ধর্মৰ প্রভাৱ চিত্র-শিল্পীৰ ওপৰতো ভালকৈয়ে দেখিবলৈ পোৱা যায়।

প্রায় একেটা যুক্তিয়েই কবিতাতো খাটে। কবিতা কলাৰ অংশ

আৰু ইয়াৰ ক্ষেত্ৰ কলাৰ ক্ষেত্ৰতকৈ ঠেক। কবিতা ভাষাৰ সহায়েৰে প্ৰবল কল্পনা নাইবা অনুভূতি প্ৰকাশ কৰা এটি কৌশল। এজন বিখ্যাত ইংৰাজ কবিয়ে কোৱাৰ নিচিনাকৈ ই কল্পনাৰ মূৰ্ত আকৃতি। ইয়াৰ ভাব গভীৰ, বৰ্ণনা বলী, ভাষা, লয়যুক্ত,—সৰহ ভাগতেই ছন্দযুক্ত। ইয়াত কবিৰ অভিজ্ঞতা চিত্ৰিত হয়। কবিতাত ভগবানৰ অপাৰ মহিমাৰ কীৰ্তন আছে, তেওঁৰ সৃষ্টিত বস্তুবোৰৰ উপলব্ধিৰ চেষ্টাও আছে। অনেক সময়ত কবিৰ ব্যক্তিগত মানসিক অভিজ্ঞতায়ো ইয়াত ৰূপ পাইছে। সকলো ধৰণৰ কবিতাৰ মাজেদিয়ে কবিৰ অন্তৰাত্মাৰ আদৰ্শ প্ৰত্যক্ষভাৱে নহলেও পৰোক্ষভাৱে প্ৰকাশিত হৈ আছে। কবিয়ে সদায় বাস্তৱতাৰ ভেটিৰ ওপৰতে কল্পনাৰ স্বৰ্ণসৌধ নিৰ্মাণ কৰে। সেইবাবে তেওঁৰ চকুৰপৰা ক্ষুদ্ৰাদপি ক্ষুদ্ৰ বস্তু এটিও আঁতৰি নাথাকে সঁচা, কিন্তু বাস্তৱতাৰ প্ৰতি কবি ইমান সচেতন হলেও আদৰ্শবাদৰ প্ৰভাৱে তেওঁৰ চিত্ৰ অলৌকিক ৰাগেৰে ৰঞ্জিত কৰে। মহাকবিসকলৰ কবিতাত ৰৱ আচৰিত ৰকমে বাস্তৱবাদ আৰু আদৰ্শবাদৰ ঐক্য দেখিবলৈ পোৱা যায়। সাধাৰণতে মানুহৰ ধাৰণা যে বাস্তৱবাদ আৰু আদৰ্শবাদ এটা খুটাৰ দুটা মূৰৰ নিচিনা। সেইবাবে এটাই সদায় আনটোক আঁতৰাই ৰাখে। কিন্তু মহাকবিসকলৰ কবিতা এপিনে যেনেকৈ সংসাৰৰ, আনপিনে তেনেকৈ সংসাৰৰ বাহিৰৰ এখনি আদৰ্শ ৰাজ্যৰ।[২] কোনো কোনো লেখকে কলা আৰু সাহিত্যত আদৰ্শক ইমান উচ্চ স্থান দিয়ে যে তেওঁলোকৰ মতে এই দুই ক্ষেত্ৰত জীৱনৰ প্ৰভাৱ বিশেষকৈ পৰিলক্ষিত হলে দুয়োটাৰেই ক্ষতিহে হয়। কলাকাৰে বাস্তৱ জীৱনৰপৰা যি উপাদান গ্ৰহণ কৰে তাকেই ভাঙি-ছিঙি নতুন সাঁচত ঢালি নতুন ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। ইয়াতেই কলাকাৰ আদৰ্শবদ্ধাবা প্ৰভাৱান্বিত হয়। সমাজৰ ৰুচি-অভিৰুচিৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি কলাকাৰে কলা সৃষ্টি কৰে। সামাজিকৰ গ্ৰহণ ক্ষমতাৰ প্ৰতি কলাকাৰ সদায় সচেতন। কিন্তু যেতিয়াই

কবিৰ আদৰ্শ

২. "(Robert Brawning) makes no attempt to ignore or soften down facts, he is not afraid to take life as it is but he sees through the outward form into the reality which it clothes" *[Hadow]*

কলাৰ ভিতৰত জীৱনৰ আলোচনাই মুখ্য স্থান অধিকাৰ কৰে আৰু তাত অনুভূতিৰ ক্ষেত্ৰ ঠেক হৈ যায় ভেতিয়াই হয় কলাৰ অবনতি। কলাৰ বিষয়বস্তু সৰহ ক্ষেত্ৰতেই বাস্তৱ জগতৰপৰা সংগৃহীত হয় সঁচা কিন্তু কলাসৌন্দৰ্যৰ অলৌকিকত্বৰ বহুণত তাত ভাবৰেই আধিক্য থাকে। ভাৱ আৰু অনুভূতিৰ ক্ষতি সাধন কৰি কলাৰ মাজেদি মতবাদ প্ৰচাৰেই প্ৰধান উদ্দেশ্য হলে কাব্যানন্দৰ স্তৰৰ প্ৰকৃত আনন্দ সম্ভৱ নহয়।[৩]

ধৰ্ম আৰু কলাকাৰৰ আদৰ্শ

কলাকাৰ আদৰ্শৰ বশবৰ্তী হলে তেওঁৰ ওপৰত কেনেকৈ ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ পৰিব পাৰে সি সহজে অনুমেয়। আদৰ্শ বুলিলে তাৰ লগতে সত্য আৰু সুন্দৰৰ ধাৰণা মনলৈ আহে। কোনো যুগতেই কোনো জাতিয়ে অসত্যক আদৰ্শ বুলি গ্ৰহণ কৰা নাই। আনহাতে সকলোৱে কুৎসিতকো আদৰ্শৰ ক্ষেত্ৰৰপৰ আঁতৰাই ৰাখিছে। যদি কোনো জাতিয়ে অসত্যক আদৰ্শ বুলি বিবেচনা কৰিছে তেন্তে সেই জাতি পতনোন্মুখ বুলি কব লাগিব। মানুহৰ আদৰ্শ সদায় সৎ আৰু উচ্চ। কলাকাৰৰ আদৰ্শও সদায় সৎ আৰু উচ্চ। সচৰাচৰ কলাকাৰৰ আদৰ্শৰ ওপৰত ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। কিন্তু কলাকাৰৰ আদৰ্শ সকলো সময়তে ধৰ্মবিশ্বাসৰ লগতে একে নহবও পাৰে। তথাপি কলাৰ মজেদি জনসাধাৰণৰ মাজত যি সাম্য-মৈত্ৰী স্থাপনৰ চেষ্টা বহুকালৰপৰা চলি আহিছে তাত ধৰ্মৰ মূল আদৰ্শৰ লগত কোনো বিৰোধ নাই। ধৰ্মৰ মূল আদৰ্শ আৰু সামাজিক প্ৰথাৰ আদৰ্শ একে নহয়। সমাজ সংগঠনৰ মূলত ধৰ্ম কিন্তু সেইবুলি সমাজৰ প্ৰচলিত সকলো ৰীতিয়েই ধৰ্ম নহয়। সময়ৰ দৈৰ্ঘ্যৰ কাৰণে সমাজৰ মাজত আপোনা-

৩. "Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage. Then life becomes fascinated with this new order and asks to be admitted into this charmed circle. Art takes life as part of her rough material recreates it and refashions it in fresh form, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of descorative or ideal treatment. The third stage is when life gets the upperhand and drives art out into the wilderness. This is the true decadence....." *(The Decay of Lying : Wilde).*

আপুনিয়ে কিছুমান প্ৰথাৰ উদ্ভৱ হয় আৰু মানুহৰ স্বাভাৱিক ৰক্ষণশীলতাৰ ফলত এইবিলাকে লাহে লাহে চিৰন্তন সত্যৰ ৰূপ ধাৰণ কৰে। এইবিলাকৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ সংস্কাৰকৰ আৱশ্যক। তেৱেঁইহে কাচ আৰু সোণৰ পাৰ্থক্য দেখুৱাই সমাজক ন্যায় আৰু সত্যৰ আদৰ্শলৈ বান্ধিব পাৰে।

প্ৰত্যেক জাতিৰ বুৰঞ্জীতে এনে এটি যুগ পোৱা যায় যেতিয়া কলা আৰু ধৰ্মৰ মূল উদ্দেশ্য একেটাই আছিল। ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ সুবিধাৰ অৰ্থে নানা ভৱহৰ কাব্য, চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ সহায় লোৱা হৈছিল। প্ৰাচীন সাহিত্যৰ মাজত ধৰ্মভাৱৰ প্ৰাধান্য বিশেষকৈ মন কৰিবলগীয়া। অসমীয়া প্ৰাচীন সাহিত্যতো প্ৰায় আটাইবোৰ পুথিৰ ভিতৰতেই ধৰ্মালোচনা দেখিবলৈ পোৱা যায়। আনহাতে সেই সেই যুগতে নিৰ্মাণ কৰা নানান দেৱদেৱীৰ প্ৰতিমূৰ্তি আৰু মঠ-মন্দিৰৰ ওপৰৰ কথা নিঃসন্দেহে সমৰ্থন কৰে। আগৰ দিনত জনসাধাৰণৰ মাজত কবিতাৰ সহায়েৰে ধৰ্মৰ আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰা হৈছিল। দলে দলে দৰ্শকে ধৰ্মসম্বন্ধীয় নাটকৰ অভিনয় চাই মুগ্ধ হৈছিল আৰু অভিনয়ৰ অন্তত ভগবদ্‌ভক্তিৰ আদৰ্শ নিজৰ মনৰ মাজত লৈ উলটিছিল। যি কাব্য সহজতে বোধগম্য নহয় তাকো সহজ-সৰলভাৱে বোধগম্য কৰি তুলিছিল এই অভিনয়বোৰৰ অবিৰ্ভাৱে।[৪]

আগত কলা আৰু ধৰ্মৰ এক উদ্দেশ্য

ভালেমান বছৰ কলা আৰু ধৰ্মই বেলেগ বেলেগ ফালৰপৰা প্ৰায় একেটি আদৰ্শৰে অনুসৰণ কৰি থকাৰ পিছত পৰম্পৰাগত একৰকম কটকটীয়া বান্ধ শিথিল হৈ আহিবলৈ ধৰিলে। সত্য-অন্বেষণৰ কাম ধৰ্মলৈ এফলীয়াকৈ এৰি মানুহে কলাত সৌন্দৰ্য বিচাৰিব ধৰিলে। লাহে লাহে নানান কাৰণত মানুহৰ মতৰ পৰিবৰ্তন ঘটিল আৰু আদৰ্শমূলক কলাৰ লগে লগে সৌন্দৰ্যমূলক কলাৰ অবতাৰণা হবলৈ ধৰিলে। কলা আৰু সাহিত্যত এপিনে বাস্তৱবাদৰ প্ৰতিপত্তি দিনক দিনে বাঢ়ি আহিল আৰু আদৰ্শবাদক অনেকে সন্দেহৰ চকুৰে চাবলৈ ধৰিলে। মানৱ জাতি উন্নতিৰ পথত আগবাঢ়ি অহাৰ লগে লগে নতুন নতুন সমস্যাই তাক

কলাত সৌন্দৰ্য

৪. প্ৰাচীন নাটকৰ সৱহ অংশই কবিতা।

বিব্রত কবি তুলিলে। আগব স্বচ্ছন্দ জীৱনযাত্রা দিনে দিনে কষ্টকব হৈ উঠিল আৰু আগতে নোহোৱা নোপোজা নানান সমস্যা সমাধানব অর্থে মানৱ সচেষ্ট হ'ল। ফলত ভিন্ ভিন্ ধৰণব চিত্রশিল্প, কাব্য, উপন্যাস, নাটক, চুটিগল্প আদিব সৃষ্টি হ'ল। আজিব সভ্য জগতত এনে ধৰণব কলাকৃতিবেই (work of art) বহুল প্রচলন। আগতে ধর্মব লগত থকা পোনপটীয়া সম্বন্ধ এনে ধৰণব কলাকৃতিবপৰা ভালেমান আঁতবি গ'ল আৰু লাহে লাহে ধর্মবিশ্বাসো সম্প্রদায়গত হোৱাতকৈয়ো ব্যক্তিগত হৈহে পৰিবৰ উপক্রম কৰিলে! এনে সময়তে কলাব মুখ্য উদ্দেশ্য সুন্দৰব আৰাধনা বুলি বিবেচিত হ'ল। অনেকেই সত্য আৰু সুন্দৰব মিলনত সন্দেহ কৰিব ধৰিলে আৰু অনেকেই মত প্রকাশ কৰিলে যে সত্য আৰু সুন্দৰ দুয়ো এটা বস্তুব দুটা পিঠি নহয়—দুয়োটাই সম্পূর্ণ বেলেগ, এটাব লগত আনটোব একো সম্বন্ধ নাই।

ওপৰত উল্লেখ কৰা কথাটো তেনেই মানি ললেও কলা, কবিতা আৰু ধর্মব সম্বন্ধ একেবাৰে ভাগি-ছিগি গ'ল বুলি কব নোৱাৰি। ধর্মই এখনি আদর্শ ৰাজ্যব (Transcendental word) ইংগিত দিয়ে। ঈশ্বৰতত্ত্বব আলোচনাব লগতে ই মানুহ-মানুহৰ আৰু মানুহ আৰু প্রাণী জগতব সম্বন্ধ আলোচনা কৰি শিক্ষা দান কৰে। অনেক কাব্য আৰু কলাব মাজেদি এনে ধৰণব আলোচনাই আজিও মুখ্য স্থান লাভ কৰি আছে। গতিকে বিশেষ ক্ষেত্রত কলাব উদ্দেশ্য ধর্মব উদ্দেশ্যবপৰা আঁতবি গলেও দুয়োৰো ভিতৰত পৰস্পৰ বিৰোধ উপস্থিত হোৱা নাই। অর্থনৈতিক ছাপ আৰু ধনতন্ত্রবাদব প্রভাৱে আজিব যুগত ভালেমান জাতিক জড়বাদী কৰি তুলিছে। ইয়াব কাৰণেই ব্যক্তিব আৰু জাতিব প্রলোভন ক্রমাৎ বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰিছে। আনহাতে প্রতিযোগিতাব নির্মমতাই সমাজব বুকুত তাণ্ডৱ-নৃত্য কৰিব ধৰিছে। যান্ত্রিক যুগব এনে পাৰিপার্শ্বিক অৱস্থাব মাজত ঠেক উত্তেজনাপূর্ণ কিছুমান কাব্যব সৃষ্টি হোৱা সম্পূর্ণ স্বাভাৱিক। এনেবোৰ কাব্যত সার্বজনীন ভাবব লেশমাত্রও

আধুনিক যুগত কলা আৰু ধর্মব সম্বন্ধ

নাই। এইবোৰ কাব্যৰ ধৰ্মৰ লগত সম্বন্ধ নিচেই কম। কিন্তু সুখৰ বিষয় এয়ে যে আজিও সমালোচকৰ চকুত এইবোৰ কাব্যই উচ্চ স্থান লাভ কৰাৰ প্ৰমাণ নাই।

ধনতন্ত্ৰবাদৰপৰা উদ্ভূত ব্যক্তিগত আৰু জাতিগত প্ৰতিযোগিতাই মানুহক অৰ্থৰ দাস কৰি পেলাইছে। ফলত অৰ্থোপাৰ্জন ক্ষেত্ৰত মানুহৰ সজ গুণবোৰ লাহে লাহে নাইকিয়া হবৰ উপক্ৰম কৰিছে। ব্যক্তিগত আৰু জাতিগত শোষণ আধুনিক যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰ এটা আদৰ্শ হৈ পৰিছে। ইয়াৰ ফলতে দেশব্যাপী হাহাকাৰ আৰু প্ৰচুৰ সামগ্ৰীৰ মাজতো অন্ন-কষ্ট আৰু আৰ্তনাদ। জড়বাদৰপৰা উদ্ভূত নানান সুখ-বাশিয়ে মানুহক বলিয়া কৰি পেলাইছে। মানুহে লাহে লাহে বিশ্বাস কৰিছে যে যিয়েই ক্ষণিকৰ বাবে হলেও আনন্দ দান কৰিব পাৰে—সেয়েই সুন্দৰ আৰু মানৱৰ কাম্য। আন্তৰিক সৌন্দৰ্য কল্পনা মাথোন। যি কলাকৃতিয়ে আমাৰ নিজৰ অস্তিত্ব পাহৰাই আনন্দ দিব পাৰিব সেয়েই প্ৰকৃত কলা—বাকীবোৰ কলাৰ ব্যভিচাৰ।

কথাটো দকৈ বিবেচনা কৰিবলগীয়া। দৰাচলতে আনৰ অন্তৰত অনুভূতি জগাই তুলিব নোৱৰা কলা কলা নামৰেই অযোগ্য। কলাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ সহায়ত আনৰ অন্তৰত অনুভূতি জগাই তোলা। কিন্তু সৌন্দৰ্য শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ সাধাৰণৰ বোধগম্য নহয়।

সুন্দৰ কি?

আগেয়ে আলোচনা কৰা হৈছে যে সৌন্দৰ্য এটা মানসিক অৱস্থা মাথোন। এই হিচাবে ব্যক্তিভেদে সৌন্দৰ্যৰ হিন-ডেটি হোৱাটো স্বাভাৱিক। অনেকৰ মতে চকু, কাণ, নাক, জিভা আৰু স্পৰ্শ শক্তিক যিহে আনন্দ দিব পাৰে সেয়েই সুন্দৰ; কিন্তু সুন্দৰ শব্দৰ এনে ধৰণৰ ব্যাখ্যাই কাকো সন্তুষ্ট কৰিব নোৱাৰে। মোৰ মনত যি সুন্দৰ আন এজনৰ মনত সি সুন্দৰ নহবও পাৰে। গতিকে মানৱমনে প্ৰকৃততে সুন্দৰ কি তাক জানিবলৈ বিচাৰে। হিন্দু আৰু গ্ৰীক দাৰ্শনিকসকলে সত্য আৰু সুন্দৰ দুয়োটাকে একে বুলি প্ৰমাণ কৰিছে। জাৰ্মান দাৰ্শনিক কিছুমানেও এই দুয়োটাৰ ভিতৰত বিশেষ পাৰ্থক্য ৰাখিবলৈ যত্ন কৰা নাই। ৰবং কিছুমানে এই দুয়োটাকেই এটা বস্তুৰ দুটা পিঠি বুলি

স্বীকাৰ কৰিছে।[৫] কিন্তু মনীষীসকলে এই দুয়োটাকে এনেভাৱে ব্যাখ্যা কৰিলেও আধুনিক যুগত সি গ্ৰহণীয় হৈ উঠা নাই।

সুন্দৰ শব্দৰ অৰ্থ এজনৰ জ্ঞানেন্দ্ৰিয় বা কৰ্মেন্দ্ৰিয়ৰ পৰিতৃপ্তিতে আবদ্ধ ৰাখিলে যথেষ্ট ক্ষতি হয়। যি বস্তু দেখিলে, শুনিলে বা স্পৰ্শ কৰিলে মোৰ আনন্দ লাগে, সেই বস্তুটো সদায় নহলেও সেই মুহূৰ্তৰ কাৰণে অৱশ্যে মোৰ প্ৰতি সুন্দৰ ইয়াত অকণো সন্দেহ নাই। কিন্তু কলাসৌন্দৰ্য এনেকৈ ব্যক্তিৰ পৰিতৃপ্তিৰ বিষয় মাথোন হলে কলাত সাৰ্বজনীনত্বই থাকিল বা ক'ত? অনেক ক্ষেত্ৰত ব্যক্তিৰ আনন্দ ক্ষণস্থায়ী। তাৰোপৰি একেটি বস্তুই এসময়ত এজনক আনন্দ দিলেও আন সময়ত সি বেদনাদায়ক হৈ উঠাৰ প্ৰমাণ বিচাৰিব নালাগে। এনেস্থলত ব্যক্তিৰ ৰুচি অনুসৰি সৌন্দৰ্য-সৃষ্টি কৰিব খুজিলে সি কলাৰ মহৎ উদ্দেশ্য সাধন কৰিব নোৱাৰে। কলাৰ সৃজিত সৌন্দৰ্যত দেশ-বিদেশৰ সকলো মানুহে জাতি-বৰ্ণ নিৰ্বিশেষে ভাগ লব লাগিব। কলা কোনো ব্যক্তি, শ্ৰেণী বা জাতিৰ আছুতীয়া সম্পত্তি নহয়—ই মানৱ সমাজৰ; ধৰ্মৰ নিচিনাকৈ ইয়াৰ ক্ষেত্ৰ অতি বহল।

বৰ্ণনাৰ আনুপাতিক বিন্যাসৰ ওপৰত কলাসৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে। এটি সুন্দৰ বস্তু বুলিলেও তাৰ অংশবোৰ মুল বস্তুটোৰ তুলনাত নিয়মিত অনুপাতত গঁথা কথাকে বুজায়। এই আনুপাতিক আকৃতি প্ৰমাতাৰ সক্ৰিয় মনে বৰ্ণনাৰপৰা গ্ৰহণ কৰে। বৰ্ণনাৰ ভিন্ ভিন্ অংশৰ আনুপাতিক সম্বন্ধই তাৰ আকৃতি।[৬] কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত কবিৰ বৰ্ণনাই পাঠকৰ মনত অনুপাতত গঁথা এটি আকাৰ গ্ৰহণৰ, ইংগিত দিব পাৰিলে কাব্য-সৌন্দৰ্যই পাঠকক মুগ্ধ কৰে। সেইবাবে কবিয়ে দাঁড়ি ধৰা কোনো দৃশ্য

বৰ্ণনাৰ আনুপাতিক বিন্যাস

৫. Kant's aesthetic theory,
Hegel's idea as it-is-in itself and idea that manifests externally.

৬. What we grasp or take in these actively are not the sensations themselves, but the relations between these sensations, and it is of these relations, more truly than of the sensations themselves that a shape is, in the most literal sense, made up." [*The Beautiful: Vermon Lee*]

বা বৰ্ণনাৰ অংশবোৰ মূল উদ্দেশ্য অনুসৰি হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ বা উচ্চ-নীচ হলে সেই বৰ্ণনা সুন্দৰ বুলিব লাগিব। কোনো এটি অসৎ বা উত্তেজক অনুভূতিৰ বৰ্ণনাবোৰবো অংশবিলাক এনেকুৱা অনুপাতত গঁথা হলে কলাৰ ফালৰপৰা সেই বৰ্ণনা সুন্দৰ। অৱশ্যে বৰ্ণিত কথা বা অনুভূতিৰ প্ৰভাৱ সুন্দৰ নহব পাৰে। বৰ্ণনা আৰু বৰ্ণিত কথা দুয়োটা বেলেগ বেলেগ। বৰ্ণিত বিষয়বস্তুৰ প্ৰভাৱ মানুহৰ ওপৰত সৎ-অসৎ, বা ভাল-বেয়া হব পাৰে কিন্তু সেই বুলি বৰ্ণনাটো বেয়া বা অসৎ নহয় আৰু কবিয়ে বা শিল্পীয়ে যদি তাক নিয়মিত অনুপাতত বহুৱাব পাৰে তেন্তে তাক সুন্দৰ নুবুলি উপায় নাই।

কলাৰ সূত্ৰ আৰু ওপৰত কৈ অহা কথাবোৰৰপৰা এইটো স্পষ্টকৈ দেখা যায় যে ভাল বেয়া সকলো ঘটনা বা কথাই ইয়াৰ বিষয়বস্তু হব পাৰে। কলাকাৰৰ উদ্দেশ্য তেওঁ নিজে লাভ কৰা অভিজ্ঞতা অইনৰ অন্তৰত জগাই তোলা আৰু ইয়াৰ অৰ্থে তেওঁ ইচ্ছা কৰিলে সমাজৰ চকুত অতি কদাকাৰ বিষয় এটিও হাতত লৈ কামত প্ৰবৃত্ত হব পাৰে। বেয়া বা অসৎ কথা এটিয়েও যদি অইনৰ অন্তৰত তেনে ভাব জগাই তুলিবলৈ সক্ষম হয় তেন্তে সিও কলাৰ ভিতৰতে পৰিব। আধুনিক জগতত এনে ধৰণৰ কবিতা, গল্প বা উপন্যাস বিচাৰিলে হাজাৰে হাজাৰে পোৱা যায়। এক শ্ৰেণীৰ মানুহৰ এনে ধৰণৰ কিতাপ লিখা এটা ব্যৱসায়। এই শ্ৰেণীৰ মানুহে কলাৰ দোহাই দি এনেবোৰ মত প্ৰচাৰ কৰে; কিন্তু ইয়াৰ ফল বৰ ভয়াবহ। যৌন সম্বন্ধৰ কিছুমান লুকাই থকা অথচ আৱশ্যকীয় কথা কলাৰ মাজেদি প্ৰচাৰ হোৱা একো দোষৰ নহয় কিন্তু এই ছলতে অশ্লীলতাৰ সৃষ্টি কৰাটো কোনোৱে সমৰ্থন নকৰে। আধুনিক বিজ্ঞানৰ বলত মানুহে উৰা জাহাজ উলিয়াই আকাশে আকাশে উৰি ফুৰি সময় আৰু ঠাইৰ ব্যৱধান কমাই দিছে। বিজ্ঞানৰ প্ৰভাৱত জগতৰ এটি ডাঙৰ অভাৱ আঁতৰি গৈছে। এনে হেন উপযোগী বস্তু এটিৰ সহায়েৰে যুদ্ধৰ সৰঞ্জাম লৈ দেশ-বিদেশ ধ্বংস কৰাটোত সকলোৱে প্ৰতিবাদ কৰিব। কলায়ো ঠিক একেদৰেই মানৱ-সমাজক

কলা অসৎ

কুপথৰ সেন্দুৰীয়া আলিত খোজ কাটিবলৈ উদগনি দিলে চিন্তাশীল লোকসকল তাৰবিপক্ষে উঠিবই আৰু তেনে ধৰণৰ কলাক সমাজৰ পৰা দূৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব। যি শিল্পকলাৰ আওপাকে হলেও শিকনি অসৎ তাৰপৰা মানুহৰ ডাঙৰ অপকাৰ হব আশংকা কৰি তেনে শিল্পৰ সৃষ্টি নকৰাই ভাল অৱশ্যে ইয়াত কলা-আলোচনাকাৰীসকলৰো একো একোটি কৰ্তব্য আছে। বৰ্তমান সমাজৰ দোষ-গুণ দেখুৱাৰ অৰ্থে কলা আৰু সাহিত্যত ভাল বেয়া, সৎ-অসৎ-চৰিত্ৰৰ সমাবেশ থাকিবই। এনেস্থলত আলোচনাকাৰী বা পঢ়ুৱৈ সমাজে অসৎ-চৰিত্ৰৰ কথা এৰি সেই সৎ বা ভাল আদৰ্শকেহে অনুসৰণ কৰিব লাগে। মহাকাব্য ৰামায়ণ পাঠৰ অন্তত সংস্কৃত আলংকাৰিক বিশ্বনাথে কোৱাৰ নিচিনাকৈ সকলোৱে আদৰ্শ ৰামহে হোৱা উচিত, ৰাৱণ নহয়।[1] আন পিনে কলাকাৰসকলেও মানুহক মানুহ মাজত সম্বন্ধৰ কি, এই সম্বন্ধৰ কেনেভাৱে পৰিবৰ্তন ঘটিলে সমাজৰ সুখ-সম্পদ বাঢ়িব, মানৱত্বও ৰক্ষা পৰিব ইত্যাদি কথাবোৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱালে কলাকাৰৰ মহান উদ্দেশ্য সাধিত হয়। সেইবাবে যি কবিতা বা চিত্ৰবিদ্যাই মানুহক মানুহ হিচাবে নাচাই তাৰ মাজত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ স্থাপন কৰিবলৈ যত্ন নকৰে আৰু নানান ভেদনীতি সুমাই সামাজিক সুখ-শান্তিত প্ৰবল বাধা দিবৰ যত্ন কৰে সেই শিল্পীৰ সমাদৰ কোনো এটি সম্প্ৰদায় বা ব্যক্তি বিশেষৰ মাজত থাকিলেও সি সকলোৱে মন আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে।

কলাত নীতিৰ প্ৰভাৱ

কথাটো আন এটি ফালৰপৰাও আলোচনা কৰি চাব পাৰি। শিল্প-কলাৰ উদ্দেশ্য ৰসসৃষ্টি কৰা, অন্তৰলৈ তন্ময়তা আনা। যি শিল্পকলাৰ প্ৰভাৱ ক্ষণিক উত্তেজনাতে শেষ হয় সি নিম্ন স্তৰৰ। অন্তৰত স্থায়ী আৰু স্থিৰ অনুভূতি জগাবলৈ নানান কৌশলৰ আৱশ্যক। নগ্ন প্ৰতিকৃতি বা নগ্ন বাস্তৱৰবাদৰ দ্বাৰাই এইটো কেতিয়াও সম্ভৱ হব নোৱাৰে। আমাৰ অন্তৰত সৌন্দৰ্যবোধ আছে, কিন্তু ই মিহলি হৈ আছে ঈশ্বৰবোধ, নীতিবোধ, প্ৰয়োজনবোধ অপ্ৰয়োজনবোধ ইত্যাদি নানান বোধৰ লগত। কোনো এটি বোধক আমি অকলে এফলীয়াকৈ

---

[1] চতুৰ্বৰ্গফলপ্ৰাপ্তিহি কাব্যতো ৰামাদিবৎ প্ৰবৰ্ত্তিতব্যং ন ৰাৱণাদিবদিত্যাদি। [বিশ্বনাথ]

লৈ আলোচনা কৰিব পাৰিলেও প্ৰকৃতপক্ষত আৰু কাৰ্যক্ষেত্ৰত এইবোৰ ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ আছে। আমি যি সমাজত বাস কৰোঁ তাৰ আদৰ্শ আৰু আকাংক্ষাৰদ্বাৰা আমাৰ এই বোধশক্তি প্ৰভাৱান্বিত হয়। গতিকে সমাজত খাপ খাই নুঠা কলাচাতুৰ্যই প্ৰকৃতপক্ষে সৌন্দৰ্যসৃষ্টি কৰিব পাৰে নে নোৱাৰে সি বিবেচ্য। আমি সকলোৱে বিদ্যমান সংস্কাৰৰ বশবৰ্তী। এইবোৰৰ মূল্য নাই বুলি উৰুৱাই দিয়াও টান, অৱশ্যে এইবোৰৰ মূল্য যে সদায় থাকিব তাকো থিৰাংকৈ কোৱা টান। আমাৰ সমাজ ঘূৰিছে ইতিহাসৰ বিবৰ্তনত আৰু আমাৰো ৰুচি, অৰুচি, কুৰুচি, সংস্কৃতি আদি কম-বেছি ৰকমে ৰূপান্তৰিত হৈ আছে কেৱে নজনাকৈ, কেৱে গম ধৰিব নোৱাৰাকৈ। প্ৰাচীনকালৰ কাব্যত ব্ৰাহ্মণ নায়ৰৰ লগত চণ্ডালী নায়িকাৰ সংযোগৰদ্বাৰা ৰসসৃষ্টি সম্ভৱ নহলহেঁতেন এই বুলিয়েই যে এই সংযোগ অনুচিত। কাব্যত অকল শব্দৰ ঔচিত্য, অনৌচিত্য ৰক্ষা কৰিলেই নহয়—তাত লাগে নায়ক-নায়িকাৰ বা অন্যান্য চৰিত্ৰ সংযোগৰ ঔচিত্য। আধুনিক সাহিত্যত এজনী ভিখাৰিণী পাহাৰী ছোৱালীক এগৰাকী বিদুষী মহিলাৰ দৰে চিত্ৰিত কৰিলে তাৰপৰা ৰসানুভূতি হব নোৱাৰে। কাৰণ এই চৰিত্ৰ অংকনত অনৌচিত্য দোষে দেখা দিছে। ঠিক তেনেকৈয়ে সমাজৰ বেলেগ বেলেগ স্তৰৰ চৰিত্ৰ সমাবেশৰ সময়ত এই সামাজিক সংস্কাৰৰ পিনে লক্ষ্য নকৰিলে কাব্যৰ উদ্দেশ্য ৰসসৃষ্টি সিদ্ধি নহয়। তেতিয়া তাক নিম্নস্তৰৰ কাব্য বা কলা নুবুলি উপায় নাই।

ঐতিহাসিক কাৰণতো আমাৰ মতৰ পৰিবৰ্তন ঘটে। চিৰন্তন সত্য হিচাবে চলি থকা প্ৰথাও লাহে লাহে সমাজৰপৰা আঁতৰি যোৱা চকুত পৰে। সাহিত্য বা শিল্প-কলাতো কোনো চিৰন্তন নীতি ধৰি বান্ধি দিয়া অসম্ভৱ। আধুনিক সাহিত্যত কুলি, মজুৰ আদি নিষ্পেষিত দলৰ প্ৰতি আদৰ দেখা যায় এই কাৰণেই যে যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰপৰা উদ্ভূত এই শ্ৰেণীৰ প্ৰতি সমাজৰ ভাব পৰিবৰ্তিত হৈছে। প্ৰত্যেক দেশতেই কৃষক আৰু বনুৱাৰ সমস্যা দিনে দিনে জটিলতৰ হৈ উঠিছে। ফলত সামাজিক আদৰ্শও বহু পৰিমাণে বদলি গৈছে। এই নতুন আদৰ্শৰ লগত খাপ খাই নুঠা চৰিত্ৰ অংকনে সমাজৰ প্ৰয়োজনীয় সামগ্ৰী যোগাব নোৱাৰে।

সেইবাবে তেনে কাব্য বা কলাবো বস-সৃষ্টিব ক্ষমতা নাথাকে। শিল্পকলাব সৌন্দর্য এই সামাজিক আদর্শবদ্বাবা প্রভাবান্বিত। এই আদর্শব প্রতিপক্ষে ঠিয় হৈ প্রকৃতপক্ষে কলা সৌন্দর্যব সৃষ্টি অসম্ভব।

Art for Art's sake কথাব দোহাই দি একো লাভ নাই। Art for Art's sake নীতিটো ইংলণ্ডত ওলাইছিল এটা মতবাদব প্রতিক্রিয়া ৰূপে। সিয়েই এভিয়া চিবন্তন সত্য বুলি বিবেচিত হোৱাব একো কাবণ দেখা নাযায়। মানুহব সকলোবোব কার্যব মাজতে এটি নহয় এটি উদ্দেশ্য লুকাই আছে। অকল শিল্পকলাব ক্ষেত্রত এই উদ্দেশ্যব পিনে পিঠি দিয়াব লাভেই বা কি—তাক বুজাটো টান।

জগতব সকলো বস্তুবেই সুন্দব, পবিপাটি—ইয়াত সমতা আছে। প্রাণী-জগততো কিছুমান অলংঘনীয় নীতি দেখিবলৈ পোৱা যায়। এনেস্থলত মানব সমাজত মিছাতে বিশৃংখলা স্থাপনব চেষ্টা জগতব নিয়মব বাহিব। ধর্মই সমাজত শৃংখলা স্থাপন কবি শান্তিব সুন্দব বাজ্য প্রতিষ্ঠা কবিবলৈ চেষ্টা কবি আহিছে, অবশ্য এই চেষ্টা আজিও ফলবতী হোৱা নাই। কিন্তু সেই বুলি ধর্মই এবো কবিব পবা নাই আৰু ইয়াব আদর্শ অসাধ্য বুলি উৰুৱাই দিলে সমাজত আকৌ নতুন নতুন অনাচাব, ব্যভিচাবে ভুমুকি মবাব আশংকা আছে। ইয়াবদ্বাবা সমাজক স্থিতিশীল কবিব বিচবা হোৱা নাই, কিয়নো ধর্মনীতিব মাজতো আছে ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্য আৰু উন্নতিব বহুমুখী প্রয়াস। ধর্মব আবকাপোবব তলত আজিব জগতত অনেক কদাচাব কুসংস্কাবে বাহ লৈছে। শিল্প আৰু সাহিত্যব উদ্দেশ্য তাক ভাঙিছিঙি চূৰমাব কবা, সমাজক উন্নতিব পথত আগবঢ়োৱা, তাত শান্তিব থাপনা পতা। যদি ধর্মব উদাব-নীতিব ভিত্তিত সমাজক থিয় কবিব পবা যায় তেন্তে ধর্মব বাহ্যিক আড়ম্বববো বিশেষ আবশ্যক বুলিব নোৱাবি। আচলতে মানব সমাজে বিচাবে উদাবতা আৰু সমতা, প্রতিযোগিতাব নির্মম অত্যাচাব নহয়। কলাব উদ্দেশ্যতো সকলোবে বিচাবে উদাবতা আৰু সমতা। কলাসৃষ্টিব সময়ত কলাকাবে পোনপটীয়াকৈ শিক্ষা দিবলৈ ইচ্ছা নকবি তেওঁব অন্তবাত্মাব আগত সৎ আদর্শ বাখি সৃষ্টিত প্রবৃত্ত

সমতা আৰু শৃংখলা

হলে সমাজৰ চকুত কোনো এটি বেয়া কথাৰ আলোচনাৰ মাজতো ভালৰ সংকেত থাকিব। কলাকাৰৰ ভাল-বেয়া দৃষ্টিৰপৰাহে কলাৰ প্রভাৱ ভাল বা বেয়া হৈ উঠে। অন্তৰাত্মাৰ আগত সূচীভেদ্য সন্দেহৰ ছাঁ ৰাখি কার্যত প্রবৃত্ত হলে কলাত তাৰ ইংগিত বৈ যায়। ইয়াৰ ফলতে কলাকৃতিৰ প্রভাৱ সমাজৰ প্রতি অনিষ্টকৰ হৈ উঠিব পাৰে। কিন্তু কলাকাৰৰ হৃদয়ত ব্যাপকতা আৰু উদাৰতা থাকিলে সিয়েই কলাকৃতিৰ মাজেদি প্রকাশিত হৈ উঠি উদাৰতাৰ পৰিচয় দিয়ে। এনে আদর্শৰ ইংগিত আধুনিক জগতৰ জড়বাদী কুবেৰৰ উপসনাকাৰীসকলে স্বীকাৰ কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰে। অইনক মাৰি-কাটি হলেও এওঁলোকে কুবেৰৰ পূজা কৰিয়েই সন্তুষ্ট। ঐহিক আৰু ইন্দ্রিয় সুখেই এওঁলোকৰ কাম্য। সেইবাবে আদর্শানুসৰণৰ সুখ এওঁলোকৰ ভাগ্যত নঘটে। যি কুবেৰক এওঁলোকে সাক্ষাৎ ভগৱান বুলি পূজা কৰিছে সেই কুবেৰৰ হাতেতে এদিন এওঁলোকৰ বিনাশ সাধন হব। সত্যৰ উপলব্ধিয়েই মানৱ জীৱনৰ উদ্দেশ্য। ইয়াক লাভ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে জগতত সুখ শান্তি বিৰাজ কৰে আৰু নকৰিলে অত্যাচাৰ উৎপীড়নৰ মাত্রা বাঢ়ি আহে। সেইবাবে মানৱৰ হিতৰ অর্থে সকলো মানৱীয় কার্যতেই ইয়াৰ উপলব্ধিৰ চেষ্টা চলিব লাগে। ব্যক্তিগত প্রয়োজনৰ ফালৰপৰা নাচাই নীতিৰ ফালৰপৰা চালে সত্যই সুন্দৰ আৰু সুন্দৰেই মংগলময়।

চতুর্থ অধ্যায়

নাটক

মানৱ-মনৰ অসংখ্য ভাবৰাশিয়ে পোন প্ৰথমতে ৰূপ পায় কবিতাৰ মাজেদি। সাহিত্যৰ ক্ৰম-বিকাশৰ বাটত কবিতা প্ৰথম স্তৰ, নাটক দ্বিতীয়। অনুকৰণ-প্ৰিয়তা মানৱৰ স্বাভাৱিক বৃত্তি। কেঁচুৱা অৱস্থাৰেপৰা মানুহৰ এই বৃত্তি লাহে লাহে বিকশিত হৈ আহিব ধৰে। ইতৰ প্ৰাণীৰ মাজত এই বৃত্তি প্ৰবল নহয়। কিন্তু মানুহে আন জীৱ-জন্তুৰ মাত অনুকৰণ কৰা নাইবা আন মানুহৰ বৈলক্ষণ্য ৰূপায়িত কৰা আমাৰ চকুত দিনে-ৰাতিয়ে পৰে। মানৱ-মনৰ এই আদিম বৃত্তিৰপৰাই নাটকৰ উদ্ভৱ হৈছে সন্দেহ নাই। "দশৰূপক"-প্ৰণেতা ধনঞ্জয়ে নাটকক "অৱস্থানুকৃতিঃ" বা অৱস্থাৰ অনুকৰণ বুলি কৈছে।[১] গ্ৰীক দাৰ্শনিক আৰু আলংকাৰিক এৰিষ্টট'টলে ট্ৰেজেডিক "কাৰ্যৰ অনুকৃতি" বুলি অভিহিত কৰিছে।

মানৱ অনুকৰণ-প্ৰিয়তা

নাটক কাৰ্যেৰে প্ৰদৰ্শন কৰা কথিত সাধুকথা। নাটকত কথোপকথন বা সংলাপ আছে আৰু তাক কাৰ্যেৰে প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ অভিনেতা আৰু অভিনেত্ৰীও থাকে। এটি কথিত সাধুকথাক নাটক আখ্যা দিব নোৱাৰি কাৰণ ইয়াত কথা আছে কিন্তু কাৰ্য নাই। সেইদৰে পুতলা-নাচো নাটক নহয় কিয়নো ইয়াত কাৰ্য আছে কিন্তু কথা নাই। নাটকত কাৰ্য আৰু কথা দুয়োটাৰে সংযোগ হব লাগে। কথা আৰু কাৰ্যৰ উপৰিও নাটকৰ পৰিপুষ্টি সাধনৰ বাবে ৰংগমঞ্চ, গীতবাদ্য, বেশভূষা আদিৰো প্ৰয়োজন হৈ পৰে। নাটক ৰচিত হয় অ'ভনয়ৰ কাৰণে। গতিকে ই দৃশ্যকাব্য আৰু শ্ৰব্য-কাব্যৰপৰা

নাটকৰ সংজ্ঞা

---

১. "দেৱতানামৃষীণাং চ ৰাজ্ঞাং চ কুটুম্বিনাম্।
কৃতানুকৰণং লোকে নাট্যমিত্যভিধীয়তে॥" [নাট্যশাস্ত্ৰ]

ই পৃথক। অভিনয়ৰ যোগেদি ৰংগমঞ্চত নাট্য-চৰিত্ৰবোৰৰ ৰূপদান কৰা হয় অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ সহায়ত। অভিনয়-কৌশল আৰু মধুৰ সংলাপৰদ্বাৰা এইসকলে সামাজিকৰ অন্তৰত ৰস-সঞ্চাৰ কৰে আৰু সামাজিকেও চাক্ষুষ তৃপ্তিৰ লগতে অন্তৰত বিমল আনন্দ উপভোগ কৰে।

ভিন্ ভিন্ সাহিত্যৰ ইতিহাসলৈ চালে দেখা যায় যে ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানৰ লগত নাটকৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে। ভালেমান দেশত ধৰ্ম-প্ৰচলনৰ সুচলৰ অৰ্থে নাটকৰ সৃষ্টি হৈছিল। সেইবাবে নাটকৰ জন্ম যজ্ঞবেদীত বুলি কলেও অত্যুক্তি কৰা নহয়। গ্ৰীচ, ইজিপ্ত, ৰোম প্ৰভৃতি সভ্য দেশবোৰত ধৰ্ম-প্ৰচাৰৰ অৰ্থে নাটকৰ জন্ম হৈছিল। সুৰা আৰু আনন্দৰ দেৱতা ডায়নিছাছৰ মন্দিৰৰ আগত অনুষ্ঠিত হোৱা নৃত্য-গীতৰপৰাই গ্ৰীক নাটকৰ জন্ম হয় বুলি পণ্ডিতসকলে কয়। পৰ্বতৰ নামনিত ডায়নিছাছৰ উদ্দেশ্যে যি নৃত্য-গীত কৰা হৈছিল তাত যোগ দিয়াৰ অধিকাৰ সকলো নাগৰিকৰে আছিল। এই নাচ-গানবোৰ অতি পবিত্ৰ বুলি বিবেচিত হৈছিল। এনে পবিত্ৰ পৰিবেশৰ মাজতে গ্ৰীক নাটকৰ পোনতে জন্ম হয়।

ধৰ্মৰ লগত নাটকৰ সম্বন্ধ

ইংলণ্ডত ধৰ্ম-শাস্ত্ৰৰ জটিল কথাবোৰ জনসাধাৰণক সহজতে বুজাবলৈ আৰু সেই শাস্ত্ৰৰ প্ৰতি মানুহৰ অনুৰাগ বঢ়াবলৈ ধৰ্ম-যাজকসকলে অভিনয়ৰ আশ্ৰয় লয়। ফলত "মিষ্টিৰি" (mystery) আৰু "মিৰাকল্" (miracle) নাটক ৰচিত হয়। এইবোৰ অতি সোনকালে জনপ্ৰিয় হৈ উঠে। মধ্যযুগত ৰচিত "মিষ্টিৰি" আৰু "মিৰাকল্" নাটকবোৰ গ্ৰীক প্ৰভাৱৰপৰা মুক্ত। পৰবৰ্তী যুগতহে ইংৰাজী নাটকৰ ওপৰত গ্ৰীক প্ৰভাৱ পৰে। ধৰ্ম-শাস্ত্ৰৰপৰা লোৱা কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি "মিষ্টিৰি" নাটকবোৰ ৰচিত হয় আৰু "মিৰাকল্"বোৰ ৰচিত হয় সন্ত-মহন্তসকলৰ জীৱনৰ ঘটনাক অৱলম্বন কৰি। এইবোৰ সৰু নাটকৰপৰাই লাহে লাহে পূৰ্ণাংগ নাটকৰ সৃষ্টি হয় আৰু বীণী এলিজাবেথৰ যুগত বেন জন্‌ছন্ (Ben Jonson), মাৰ্‌লো (Marlow), আৰু শেক্সপীয়ৰ (Shakespeare) প্ৰভৃতি নাট্যকাৰসকলৰ হাতত ইংৰাজী নাট্যসাহিত্যৰ অভূতপূৰ্ব উন্নতি ঘটে।

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ইতিহাসলৈ চালেও প্ৰায় একেটা কথাকেই পোৱা যায়। পবিত্ৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মত সহজ সৰলভাৱে শিক্ষা দিয়াৰ অৰ্থে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে অংকীয়া নাট ৰচনা কৰে। শংকৰদেৱৰ আগতে মনকৰ আৰু দুৰ্গাবৰৰ পদবোৰ ওজাপালিয়ে খুতিতাল বাই লয় আৰু তালৰ সংযোগত একপ্ৰকাৰ অভিনয় কৰাৰ প্ৰমাণ আছে। এনেবোৰ অভিনয়ে নাট-সৃষ্টিত সমল যোগোৱাৰ সম্ভৱ হব পাৰে কিন্তু এইবোৰক নাটৰ পূৰ্বাৱস্থা বুলি ঠাৱৰ কৰিব নোৱাৰি।

সংস্কৃত সাহিত্যত নাটকৰ জন্ম সম্বন্ধে ভিন্ ভিন্ মতবাদ আছে। ভৰত মুনিৰ "নাট্যশাস্ত্ৰ" এখন প্ৰচীন গ্ৰন্থ। এই "নাট্যশাস্ত্ৰত" ভৰত মুনিয়ে নাটকক পঞ্চম বেদ বুলি অভিহিত কৰিছে। এওঁৰ মতে নাট্যবেদ স্বয়ং ব্ৰহ্মাৰদ্বাৰা ৰচিত। নাট্য-বেদ ৰচনা কৰি ব্ৰহ্মাই দেৱতাসকলৰদ্বাৰা তাৰ অভিনয় কৰাবলৈ ইন্দ্ৰক মাতি পঠিয়ায়। এই গুৰুভাৰ দেৱতাসকলে বহন কৰিবলৈ অক্ষম বুলি ইন্দ্ৰই মত প্ৰকাশ কৰাৰ পিছত ভৰত মুনিকে নাট্যবেদৰ প্ৰয়োগৰ ভাৰ অৰ্পণ কৰা হয়। যোগ্যতা অনুসৰি ভৰত মুনিয়ে তেওঁৰ নিজ পুত্ৰসকলক ভিন্ ভিন্ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিবলৈ নিযুক্ত কৰি শিক্ষা দিয়ে। "কৌশিকী"-বৃত্তি পুৰুষসকলে নিপুণভাবে যোজনা কৰিব নোৱাৰে, কিয়নো "কৌশিকী" বৃত্তি শৃংগাৰ-প্ৰধান। তাত নৃত্য, গীত, বাদ্য আৰু নানান প্ৰসাধনৰ আৱশ্যক। সেইবাবে ব্ৰহ্মাই নাট্যালংকাৰ-চতুৰা মঞ্জুকেশী, সুকেশী মিশ্ৰকেশী, সুলোচনা প্ৰভৃতি অপ্সৰাসকলক সৃজন কৰি নাট-প্ৰযোজনাৰ আদেশ দিয়ে। স্বৰ্গৰ মহেন্দ্ৰ-বিজয়োৎসৱৰ উপলক্ষে এই নাট্যবেদ প্ৰযোজনা কৰিবলৈ যত্ন কৰা হয়। কিন্তু অসুৰসকল কুপিত হৈ বিঘ্ন উৎপাদন কৰাৰ ফলত অভিনয় অকৃতকাৰ্য হৈ পৰে। ইয়াৰ পিছত বিশ্বকৰ্মাৰদ্বাৰা ৰংগশালা নিৰ্মাণ কৰোৱা হয়। দেৱতাসকলে নাট্যবেদ অতি আনন্দেৰে গ্ৰহণ কৰে। এই নাট্যত শিৱই তাণ্ডৱ, পাৰ্বতীয়ে লাস্য আৰু বিষ্ণুৱে আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্ত্বিক নামৰ চাৰি প্ৰকাৰ অভিনয়ৰ সংযোগ কৰে। ইয়াৰ পিছত "নাট্যশাস্ত্ৰৰ" জৰিয়তে ভৰত মুনিয়ে নাট্যবেদ মৰতত প্ৰচাৰ কৰে।

নাট্যবেদ

নাট্যবেদৰ উৎপত্তি সম্বন্ধে "নাট্যশাস্ত্ৰত" লিখি থোৱা অলৌকিক কাহিনীত যুক্তিবাদী পণ্ডিতসকল সন্তুষ্ট নহল আৰু সংস্কৃত নাটকৰ উৎপত্তিৰ মূল বিশ্বাসযোগ্য কাৰণ বিচাৰি উলিয়াবলৈ তেওঁলোকে যত্ন কৰিলে। এই ক্ষেত্ৰত পণ্ডিতসকলৰ ভিন ভিন্ মত ভালকৈ বিচাৰ কৰিলে এটা কথা স্পষ্ট হৈ পৰে যে সংস্কৃত নাটকবো আৰম্ভ বৈদিক ধৰ্মানুষ্ঠানৰপৰাহে হৈছে। ঋকবেদত কিছুমান স্তোত্ৰ আছে যিবোৰ সংলাপধৰ্মী। যম-যমী আৰু পুৰুৰবা-উৰশীৰ কথোপকথন এই শ্ৰেণীৰ। এনেবোৰ সংলাপৰ ভিতৰতে নাটকৰ বীজ লুকাই থকাৰ সম্ভৱ। পৰবৰ্তী কালত এই স্তোত্ৰবোৰৰ লগত নৃত্য আৰু কাৰ্যৰ সংযোগ হোৱা বুলি ভাবিবৰ যথেষ্ট থলো আছে। সেয়ে হলে এই স্তোত্ৰবোৰৰ মাজতে সাধাৰণভাৱে হলেও নাটকৰ বীজ লুকাই থকা বুলি ধৰিব পাৰি। মহাকাব্য "ৰামায়ণ" আৰু "মহাভাৰতৰ" শ্লোকৰ আবৃত্তিয়ে সংস্কৃত নাটকৰ বিকাশত প্ৰচুৰ সহায় কৰে। "মহাভাৰতত" নট শব্দৰ উল্লেখ আছে কিন্তু কোনো অভিনয়ৰ উল্লেখ নাই। "হৰিবংশত" হলে ৰামায়ণৰ কাহিনীৰপৰা নাটকৰ সৃষ্টিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। ইয়াৰ উপৰিও পাণিনি আৰু পতঞ্জলিৰ লেখাতো নাটৰ উল্লেখ আছে গতিকে দেখা যায় যে বৈদিক স্তোত্ৰবোৰৰপৰা আৰম্ভ কৰি ভিন্ ভিন্ স্তৰৰ মাজেদি সংস্কৃত নাটকৰ বিকাশ হৈ অন্ততঃ খৃষ্টপূৰ্ব কেই শ বছৰৰ আগতে পূৰ্ণাংগ নাটকৰ সৃষ্টি হয়।

সংস্কৃত নাটকৰ উৎপত্তি

পাশ্চাত্য পণ্ডিত ৱেবাৰে (Weber) কয় যে গ্ৰীক নাটকৰ প্ৰভাৱত সংস্কৃত নাটকৰ পুষ্টিসাধন হৈছে। সংস্কৃত নাটকত যৱনিকা শব্দৰ উল্লেখ আছে। যৱনিকা শব্দ যৱন শব্দৰপৰা ওলাইছে। যৱন শব্দই সেই কালত গ্ৰীকবোৰকে বুজাইছিল। কিন্তু এই শব্দৰ উল্লেখৰ কাৰণে ভাৰতীয় নাটকৰ ওপৰত গ্ৰীক প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট বুলি ধৰি লব নোৱাৰি। গ্ৰীক নাটকত যৱনিকাৰ দৰে কোনো পট থকাৰ প্ৰমাণ নাই। বিশেষতঃ যবনিকা শব্দ যৱন শব্দৰপৰা ওলোৱা নাই বুলিও প্ৰমাণিত হৈছে। এইটো সঁচা কথা যে ভাৰতত গ্ৰীকসকল থকা সময়তে সংস্কৃত নাটকৰ অভিনয় হোৱাৰ

সংস্কৃত নাটকৰ ওপৰত গ্ৰীক প্ৰভাৱ

সম্ভাৱনা আছে। ভাৱতত থকা গ্ৰীকসকলৰ মাজত গ্ৰীক নাটকৰ অভিনয় হোৱাৰ সাধাৰণ প্ৰমাণো কিছু আছে। তথাপি গ্ৰীক নাটকৰ প্ৰভাৱত সংস্কৃত নাটকৰ বিকাশ সাধন হোৱাৰ কোনো বিশ্বাসযোগ্য যুক্তি আৰু প্ৰমাণ নাই। বিশেষতঃ, দুয়োখন দেশৰে নাটকৰ গঠন-ৰীতি, বস্তু-নিৰ্বাচন আদি কথালৈ লক্ষ্য কৰিলে সেইবোৰৰ ভিতৰত থকা বৈসাদৃশ্যই বেছিকৈ চকুত পৰে। মহাকাব্য "ৰামায়ণ" আৰু "মহাভাৰতৰ" বুকুত নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ প্ৰচুৰ সামগ্ৰী পৰি আছে। সেইবোৰ সামগ্ৰীৰ প্ৰতি নাট্যকাৰসকল আকৃষ্ট নহৈ গ্ৰীক নাটকৰ প্ৰভাৱত উৎসাহিত হৈ পৰাৰ কল্পনা এক অলীক কল্পনা যেন লাগে। "মৃচ্ছকটিক" প্ৰভৃতি দুই-চাৰিখন নাটকৰ দুটি-এটি ঘটনাৰ লগত গ্ৰীক নাটকৰ দুই-চাৰি ঘটনাৰ সাদৃশ্য অৱশ্যে আছে। কিন্তু এইখিনি সাদৃশ্যৰপৰা এখন দেশৰ নাট্য-সাহিত্যই আন এখন দেশৰ সাহিত্যৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা বুলি ভবা যুক্তি তেনেই দুৰ্বল যুক্তি। আধুনিক যুগত দেশ-বিদেশৰ মাজত যি পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ গঢ়ি উঠিছে তেনে সম্বন্ধ প্ৰাচীন যুগত গঢ়ি উঠাৰ সুবিধা নাছিল। সেই যুগৰ হিন্দুসকলৰ ৰক্ষণশীল মনোভাৱৰ কাৰণেও বিদেশী প্ৰভাৱবোৰে হিন্দু সংস্কৃতিৰ ওপৰত সহজে শিপাব পৰা নিশ্চয় নাছিল। গতিকে এইটো নিঃসন্দেহে কব পাৰি যে সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যৰ বিকাশ আন কোনো সাহিত্যৰ প্ৰভাৱৰদ্বাৰা সাধিত হোৱা নাই। প্ৰাচীন কালৰ বৈদিক ক্ৰিয়া-কলাপৰ মাজতে নাটকৰ উদ্ভৱ হৈ লাহে লাহে তাৰ ক্ৰমবিকাশ হৈছে আৰু সম্পূৰ্ণ দেশীয় বৈশিষ্ট্যৰদ্বাৰা তাৰ পুষ্টি সাধিত হৈছে।

ভৰত মুনিৰেপৰা আৰম্ভ কৰি সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰত নাট্যকলা সম্বন্ধে প্ৰচুৰ আলোচনা পোৱা যায়। ভৰতৰ "নাট্যশাস্ত্ৰ" এখন ডাঙৰ গ্ৰন্থ। ইয়াত নাটকৰ গাঁথনি, অভিনয়ৰ প্ৰকাৰ, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ দোষগুণ, ৰস, নৃত্য, গীত, বাদ্য প্ৰভৃতি অভিনয়ৰ সকলো অংগৰে পুংখানুপুংখ আলোচনা আছে। তেওঁৰ পদানুসৰণ কৰিয়েই "দশৰূপক"-প্ৰণেতা ধনঞ্জয় প্ৰভৃতি আন আন আলংকাৰিকসকলে তেওঁলোকৰ গ্ৰন্থত নাটক সম্বন্ধে নানান আলোচনা

নাট্যশাস্ত্ৰ

কবিছে। আলোচনাবোৰৰ মাজত গভীৰ পাণ্ডিত্যৰ পৰিচয় আছে সন্দেহ নাই কিন্তু আলোচকসকলৰ বিশ্লেষণী ক্ষমতাৰ বলত নাটকৰ ভিন্ ভিন্ অংশ আৰু উপাদানবোৰ অসংখ্য অনাৱশ্যকীয় শ্রেণীবিভাগত বিভক্ত হৈ পৰিছে আৰু অনেক সময়ত আলোচনা মানসিক বিলাসত পৰিণত হৈছে। আলোচনাবোৰৰ মাজত তীক্ষ্ণ বুদ্ধিৰ পৰিচয় থাকিলেও জটিল দার্শনিক দৃষ্টিকোণৰপৰা আলোচনাত আগবঢ়াৰ ফলত অনেক সময়ত জটিলতাৰ মাজতে সেইবোৰৰ সমাপ্তি ঘটিছে।

সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ প্রধান দান নাট্যৰসৰ অৱতাৰণা।[১] ভৰত মুনিয়ে পোন প্রথমতে ৰসক দৃশ্যকাব্যৰ প্রাণ বুলি কৈ গৈছে। পৰবর্তী আলংকাৰিকসকলেও নাটকৰ ক্ষেত্রত ৰসকেই প্রধান স্থান দি আন আলোচনাত প্রবৃত্ত হৈছে।

আলংকাৰিক বিশ্বনাথে দৃশ্যকাব্যক ৰূপক আৰু উপৰূপক নামৰ দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে। ৰূপকৰ ভিতৰত প্রধান নাটকবোৰ আৰু উপৰূপকৰ ভিতৰত অপ্রধান বা সৰু নাটকবোৰ অন্তর্ভুক্ত কৰা হৈছে। ৰূপকৰ ভিতৰত দহ প্রকাৰ আৰু উপৰূপকৰ ভিতৰত আঠৰ প্রকাৰ ভিন্ ভিন্ নাটকৰ তেওঁ আলোচনা কৰিছে। অসমীয়া সাহিত্যত সেইবোৰৰ প্রচলন নাই বুলি উল্লেখ কৰা নহ'ল।

ৰূপক আৰু উপৰূপক

সংস্কৃত নাটকৰ সকলো বৈশিষ্ট্য অসমীয়া নাটকত নাই। নান্দী, সূত্রধাৰ, ভৰত বাক্য আদি সকলোৰেই অসমীয়া নাটকৰপৰা উঠি গৈছে। নাটকৰ গঢ়, বস্তু-নির্বাচন আৰু আনকি নাট্যকাৰ দৃষ্টি ভংগীও পৰিবর্তিত হৈছে। সংস্কৃত নাটকত নথকা বিয়োগান্তক ঘটনা আমাৰ আগত নাটকৰ মাজেদি দেখা দিছে আৰু আধুনিক যুগৰ নানা ধৰহৰ সমস্যাৰ প্রতি

---

১. ন হি ৰসাদৃতে কশ্চিদপ্যর্থঃ প্রবর্ততে। বিভাবানুভাবব্যভিচাৰি-সংযোগাৎ-ৰসনিষ্পত্তিঃ। কো বা দৃষ্টান্ত ইতি চেৎ—উচ্যতে, যথানানাব্যঞ্জনৌষধি-দ্রব্যসংযোগাদ্রসনিষ্পত্তিঃ, তথা নানাভাবোপগমাদ্রসনিষ্পত্তিঃ।

যথা বীজাদ্ ভবেদ্ বৃক্ষো বৃক্ষাৎ পুষ্পং ফলং তথা।
তথা মূলং ৰসাঃ সর্বে তেষু ভাবা ব্যবস্থিতাঃ॥ [নাট্যশাস্ত্র]

নাট্যকাৰসকলৰ দৃষ্টি আকর্ষিত হব ধৰিছে। তথাপি সংস্কৃত নাটকৰ কেইটামান বৈশিষ্ট্য উল্লেখযোগ্য।

নাটকত পাঁচৰপৰা দহলৈ অংক থাকিব কিন্তু সন্ধি থাকিব মাথোন পাঁচোটা।[৩] এইবোৰ হ'ল মুখ, প্রতিমুখ, গর্ভ, বিমর্শ আৰু উপসংহাৰ। অংক আৰু সন্ধিৰ মাজত বিশেষ সম্বন্ধ নাই। এলিজাবেথৰ যুগৰ ইংৰাজী নাটকত এই পাঁচোটা সন্ধিকেই পাঁচোটা অংকত ভাগ কৰা দেখা যায়। নাটকৰ নায়ক কোনো প্রখ্যাত বংশৰ ৰাজর্ষি. দেৱতা নাইবা ৰামৰ নিচিনা দিব্যাদিব্য চৰিত্রৰ হব লাগিব। প্রত্যেক নাটকত শৃংগাৰ, বীৰ আদি কোনো এটি ৰসৰ প্রাধান্য থাকিব। এই ৰসেই হব অংগী ৰস আন ৰসবোৰ অংগীৰসৰ পৰিপোষক হব। নাটকত বেছি চৰিত্রৰ সমাবেশ নাথাকিব। ঘটনা-বিন্যাস গো-পুচ্ছৰদৰে ক্রমে সূক্ষ্ম হৈ আহিব। নাটকৰা ভিতৰত যুদ্ধ, বধ, ৰাজ্যবিপ্লৱ, বিবাহ, শয়ন, অধৰপান প্রভৃতি কার্যবোৰৰ সংযোজনা নাথাকিব।

সংস্কৃত নাটকবোৰৰ মাজত এটা আদর্শবাদ লুকাই থকাৰ কাৰণে ক্ষণিক উত্তেজনা বা চঞ্চল মনোবৃত্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপিত হোৱা নাই। হত্যাকাণ্ড প্রভৃতি লোমহর্ষক কার্যই সামাজিকৰ মনত ত্রাসৰ সঞ্চাৰ কৰে আৰু ৰসানুভূতি সম্ভৱ হবলৈ যি মানসিক স্থিৰতা লাগে তাৰ প্রতিকূল অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰে। বাস্তৱ জীৱনত দৃষ্টিকটু, শ্রুতিকটু অনেক কথা আছে যিবোৰ অভিনয়ৰ যোগেদি মঞ্চত প্রদর্শন কৰিলে জীৱনৰ মহত্ব ফুটি নোলায়। মানুহৰ প্রকৃত চৰিত্র বুজিবলৈ হলে গভীৰ আৰু ব্যাপক অনুভূতিৰ মাজেদিয়ে তাক বুজিব পাৰি। নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি জীৱনৰ এই গভীৰ ফালটোৰ ওপৰত পৰিলে ক্ষণিক উন্মদনাৰ চিত্র আপোনা-আপুনিয়ে অনাৱশ্যক হৈ পৰে। সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলৰ উদ্দেশ্য মানৱ-মনৰ স্থায়ী

---

৩. নাটকং খ্যাতবৃত্তং স্যাৎ পঞ্চসন্ধিসমন্বিতম্।
বিলাসর্দ্ধ্যাদিগুণবদ্ যুক্তং নানাবিভূতিভিঃ।।
সুখদুঃখসমুদ্ভূতিঃ নানাৰসনিৰন্তৰম্।
পঞ্চাদিকা দশপৰাস্তত্রাঙ্কাঃ পৰিকীর্তিতাঃ। [বিশ্বনাথ]

ভাৱবোৰক ৰসলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা। চঞ্চল সঞ্চাৰী ভাৱৰ ওপৰত বেছি মনযোগ দিখলৈ গলে মূল উদ্দেশ্যত ব্যাঘাত ঘটাৰ আশংকা আছে। সেইবাবে দৃষ্টিকটু কোনো কার্যই যাতে ৰসানুভূতিৰ অন্তৰায় নহয় তাৰ প্ৰতি তেওঁলোক সদায় সচেতন।

সংস্কৃত নাটকত যুদ্ধ আৰু বধৰ নিষেধ থকাৰ কাৰণে সেই সাহিত্যত কৰুণ-ৰসাত্মক নাটক মুঠেই নাই বুলি ধৰি লোৱা উচিত নহয়। মহাকাব্য ৰামায়ণেই এখন বিৰাট ট্ৰেজেডি। "মৃচ্ছকটিক" আৰু "শকুন্তলা"ৰ মাজভাগ কৰুণ ৰসাত্মক। "উত্তৰ ৰামচৰিত" আৰম্ভণিপৰা শেষলৈ কৰুণ। নাটকৰ উপসংহাৰত লৱকুশৰ ৰামায়ণ গানৰ অন্তত এক মিলন দেখুওৱা হলেও নাটকৰ কৰুণ প্ৰভাৱ আঁতৰি যোৱা নাই। আধুনিক অনেক পাশ্চাত্য নাটকতো হত্যা বা মৃত্যুৰ সহায় নোলোৱাকৈয়ে ভালেমান ট্ৰেজেডি ৰচিত হৈছে। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিবোৰতো নায়কৰ মৃত্যুৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপিত হোৱা নাই।

সংস্কৃত নটকত কৰুণ ৰস

সংস্কৃত নাটকৰ ভিতৰত যিবোৰ বিধি-নিষেধ আছে সেই সকলোবোৰ অসমীয়া নাটকত পালন কৰা নহয়। অসমীয়া নাটকৰ ওপৰত সংস্কৃত নাটকৰ এটা বহল প্ৰভাৱ অৱশ্যে আজিও বৈ আছে। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ওপৰত ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰভাৱো যথেষ্ট আছে কিন্তু সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰভাৱো মুঠেই নাই বুলি কব নোৱাৰি। যি অৰ্থত অসমীয়া উপন্যাস ৰ চুটি গল্প সংস্কৃত প্ৰভাৱমুক্ত সেই অৰ্থত অসমীয়া নাটক সংস্কৃত প্ৰভাৱমুক্ত নহয়। সংস্কৃত আৰু ইংৰাজী নাটকৰ মিলিত প্ৰভাৱৰ ফলত আমাৰ আধুনিক নাট্য-সাহিত্য আগুৱাই আহিছে। সময়ৰ বিৱৰ্তনৰ লগত নাট্যবস্তু-নিৰ্বাচন আৰু ৰচনা-প্ৰণালী অৱশ্যে পৰিবৰ্তিত হৈ পৰিছে। বস্তু-নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰত আধুনিক নাট্যকাৰসকলে যথেষ্ট স্বাতন্ত্ৰ্য অৱলম্বন কৰা দেখা গৈছে। ৰচনা-প্ৰণালীৰ ক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰসকলে কোনো ধৰাবন্ধা নিয়মৰ অধীন হবলৈ ইচ্ছা কৰা নাই। বেলেগ বেলেগ আদৰ্শ আগত লৈ নাট্যকাৰসকলে নাটক লিখিব ধৰিছে। সামাজিক,

অসমীয়া নাটক

ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক নানান কাৰণত নিষ্পেষিত মানৱ-আত্মাৰ ছবি আধুনিক কোনো কোনো নাটকৰ মাজেদি ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। পৌৰাণিক নাটকবোৰো নতুন দৃষ্টিভংগী লৈ ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়াস দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। আধুনিক যুগত প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটকৰ কলা-কৌশলৰপৰা অসমীয়া নাটক আঁতৰি আহিছে সন্দেহ নাই। তথাপি নাটকৰ মাজেদি ৰসসৃষ্টিৰ আদৰ্শ "নাট্যশাস্ত্ৰৰ" যুগৰেপৰা আধুনিক যুগলৈকে কিছু পৰিমাণে অটুট্ হৈ আছে।

কিন্তু অকল ৰসেই নাটকৰ সকলো বুলি ধৰি ললে নাট্য-চৰিত্ৰ বাস্তৱতাৰপৰা আঁতৰি যোৱাৰ ভয় আছে। সংস্কৃত সাহিত্যত সেয়ে হৈছিল। তল খাপৰ নাট্যকাৰসকলে নাটকীয় কাৰ্য আৰু চৰিত্ৰৰ বিশেষত্ব প্ৰতি যথেষ্ট উদাসীনতাৰ পৰিচয় দিছে। আলংকাৰিকসকলে বান্ধি দিয়া নায়ক-নায়িকাৰ ভেদ, ৰসসৃষ্টিৰ কাৰণে অনুকূল উপায়ৰ ধৰাবন্ধা নিয়ম প্ৰভৃতি নানান বিধিনিষেধবোৰ অলংঘনীয় বুলি ধৰি লোৱাৰ ফলত শেষৰ ফালে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভা বিকশিত হৈ উঠিব পৰা নাই। সাহিত্যৰ বিধিনিষেধ প্ৰতিভা-বিকাশৰ সহায়ক নহৈ প্ৰতিবন্ধক হৈ পৰিব লাগিলে সাহিত্যৰ বুকুত নতুনত্ব পৰিবৰ্তে গতানুগতিকত্ব ফুটি উঠে।

আৰম্ভণিৰেপৰা অসমীয়া সাহিত্যত সংস্কৃতৰ কঠোৰ অনুশাসন মানি চলাৰ দৃষ্টান্ত নাই। কিন্তু সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য ৰসসৃষ্টি এই মত আমাৰ সাহিত্যতো আধুনিক যুগলৈ প্ৰচলিত হৈ আছে। ৰস সম্বন্ধে পুংখানুপুংখ আলোচনা আমাৰ আগৰ সাহিত্যিকসকলে কৰি থোৱা নাই। বিভাব, অনুভাব, সঞ্চাৰী ভাব প্ৰভৃতিৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধৰ ওপৰত আমাৰ প্ৰাচীন লেখকসকলে বেছি গুৰুত্ব দিছিল বুলি অনুমান কৰা টান। তথাপি ৰসসৃষ্টিকে আদৰ্শ হিচাবে গ্ৰহণ কৰি আমাৰ লেখকসকলে কাব্য আৰু নাট্য নিজ অভিৰুচি অনুসাৰে ৰচনা কৰিছিল। আধুনিক যুগতো সেই ৰীতিয়েই চলি আছে। কিন্তু বৰ্তমান কালত এই আদৰ্শৰ লগতে দেশবিদেশৰ নানান প্ৰভাৱৰদ্বাৰা পৰিপুষ্ট হৈ আমাৰ সাহিত্য আগবাঢ়ি আহিছে।

অসমীয়া নাটকত নাট্যৰস

সংস্কৃত সাহিত্যত প্রচলিত নায়ক-নায়িকাৰ ভেদ আমাৰ নাট্যকাৰ-সকলে মানি লোৱা নাই। নায়ক-নায়িকাৰ নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্রতো আমাৰ নাট্যকাৰসকলে অকল সম্ভ্রান্ত উচ্চ বংশজাত নাইবা খ্যাতনামা চৰিত্রবোৰৰ ওপৰতেই সদায় চকু ৰখা নাই। অবহেলিত, নিষ্পেষিত, নিঃস্ব লোকৰ চৰিত্রয়ো আধুনিক সামাজিক নাটকবোৰত ঠাই পাইছে। আধুনিক সাহিত্যত নাট্যচৰিত্রবোৰে বাস্তৱ দৃষ্টিভংগীৰ ফালৰপৰা চাই অংকিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। নাটকৰ উদ্দেশ্য ৰসসৃষ্টি হলেও তাৰ কাৰণে কৃত্রিম উপায় অৱলম্বন নকৰি বাস্তৱ চৰিত্রৰ সহায়ত আৰু সহজ সংলাপৰ যোগেদি নাট্যৰস ব্যক্ত কৰিবলৈ নাট্যকাৰসকল যত্নপৰ হৈছে। ৰসসৃষ্টিৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি নাট্যকাৰসকলে নাটকীয় কাৰ্য আৰু নাট্য-চৰিত্রক গৌণ বুলি জ্ঞান কৰা নাই ৰৰং সেইবোৰৰ ওপৰতো সমানে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। অসমীয়া নাটকত কোনো এটা ৰসকে অংগীৰস হিচাবে ধৰি নাট্যকাৰে নাটক-ৰচনাত প্রবৃত্ত হোৱা নাই। একেখন নাটকতে ভিন্ ভিন্ ৰসবো সমাবেশ আছে আৰু কতো কতো বিৰুদ্ধ ৰসবো সংযোগ নোহোৱা নহয়। অনেক সময়ত নাটকৰ ভিতৰত সন্নিবিষ্ট ভিন্ ভিন্ ৰসৰ ভিতৰত কোনো এটিক প্রধান কৰি বাকীবোৰক অপ্রধান কৰাৰ চেষ্টা নাই। কিন্তু সৰহ ভাগ নাটকতে স্বাভাৱিকতে এটি ৰসেই সদায় প্রাধান্য লাভ কৰিছে।

নাট্যৰসৰ মূলতে চৰিত্র, কাহিনী (plot) আৰু সংলাপ। কোনো কোনো আলোচকৰ মতে সংস্কৃত নাটকবোৰ ৰস-প্রধান আৰু ইংৰাজী সৰহ ভাগ নাটকেই চৰিত্র-প্রধান। প্রাচ্য আৰু পাশ্চাত্য নাটকৰ এনেধৰণৰ তুলনামূলক আলোচনাবপৰা মানুহৰ মনত ভুল ধাৰণা হোৱাৰেই সম্ভাৱনা বেছি। আচলতে কোনো নাটক ৰস-প্রধান কৰিব লাগিলে নাট্যকাৰে নাটকৰ বস্তু আৰু চৰিত্রৰ প্রতি উদাসীন হব নোৱাৰে। ৰসসৃষ্টিৰ ফালৰপৰা চালে সকলো উৎকৃষ্ট নাটকেই ৰস-প্রধান। বস্তু নিৰ্বাচন নিখুঁত নহলে আৰু চৰিত্রবোৰ সুস্পষ্টকৈ আঁকিব নোৱাৰিলে নাটকৰ ৰসসৃষ্টিৰ ক্ষমতা নাথাকে। পাশ্চাত্য নাট্যকাৰসকলে অৱশ্যে কোনো ৰসকে কেন্দ্র কৰি নাটক ৰচনা কৰা

ৰস-প্রধানা আৰু চৰিত্র-প্রধান নাটক

নাই। ৰসবাদৰ বিচাৰ পাশ্চাত্য সাহিত্যত নাই। তথাপি বাস্তৱতাক কবি-প্ৰতিভাৰে আৰ্টত ৰূপ দিবলৈ যাওঁতে নীৰস বাস্তৱতা ৰসৰাজ্যলৈ উন্নীত হৈছে।

কালিদাসৰ "শকুন্তলা" এখন শৃংগাৰ ৰস-প্ৰধান নাটক। নাটকৰ বুকুত কাব্যিকতাৰ প্ৰচুৰ নিদৰ্শন আছে। তথাপি দুষ্যন্ত, শকুন্তলা, অনসূয়া, প্ৰিয়ংবদা আৰু আনকি সাধাৰণ চৰিত্ৰ শাংৰ্গৰৱ আৰু শাৰদ্বতৰো নিজস্ব ব্যক্তিত্ব সুস্পষ্টকৈ অংকিত কৰা হৈছে। শ্বেক্সপীয়াৰৰ "অথেলো" নাটকৰ মাজেদি কৰুণ ৰস ভালকৈ ব্যক্ত হৈ পৰিছে। "শকুন্তলাৰ" ৰচনা-প্ৰণালী ইয়াত নাই। নাটকৰ ভিতৰত অথেলো, ডেছ্‌দিমোনা, ইয়াগো প্ৰভৃতি চৰিত্ৰবোৰ বেছি বাস্তৱ। নাট্যকাৰে ৰসসৃষ্টিৰ আদৰ্শ মনৰ আগত নাৰাখি বাস্তৱতাৰ ওপৰত বেছি চকু ৰাখিছে। কিন্তু বস্তু নিৰ্বাচন আৰু টেক্‌-নিক্‌ বেলেগ হলেও "অথেলো" এখন কৰুণ ৰসাত্মক নাটক। চেকখভৰ (Chekhov) "তিনি ভনী" (Three Sister's) নাটকৰ কলাকৌশল সম্পূৰ্ণ আধুনিক। কিন্তু নাটকৰ ম্যাজেদি তিনি ভনীৰ জীৱনৰ যি বিপৰ্যয় ফুটি উঠিছে সেয়েই কৰুণ ৰসকেই ব্যক্ত কৰিছে। ইব্‌ছেনৰ (Ibsen) সময়ৰেপৰা সৃষ্টি হোৱা "সমস্যাপ্ৰধান" নাটকবোৰত শ্বেক্সপীয়াৰ বা তেওঁৰ আন সমসাময়িক নাট্যকাৰসকলৰ নিচিনাকৈ চৰিত্ৰৰ ওপৰতে সকলো শক্তি প্ৰয়োগৰ চেষ্টা নাই। ব্যক্তি আৰু সামাজিক জীৱনৰ নানান সমস্যাবোৰ ফুটাই তোলাটোৱেই এইবোৰ নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। এইবোৰ পাশ্চাত্য নাটক চৰিত্ৰ-প্ৰধান বুলি কেতিয়াও কব নোৱাৰি। গল্‌ছওৱার্দিৰ "ষ্ট্ৰাইফ্‌" (Strife) নাটকৰ চৰিত্ৰ কেইটি সমস্যাৰ পটভূমিৰ ওপৰতহে চিত্ৰিত হৈছে। জন্‌ এষ্টনি আৰু ৰবার্ট্‌ছ যেন দুটা বিৰুদ্ধ অৰ্থ-নৈতিক শক্তিৰ প্ৰতিভূ। নিজৰ মতবাদৰ ওপৰত অধিক বিশ্বাসৰ হেতুকে ইজনে-সিজনক মানৱীয় দৃষ্টিৰে চাব পৰা নাই। কিন্তু দুয়োৰে অন্তৰৰ দুৰ্বলতাৰ পিনে নাট্যকাৰে লক্ষ্য নকৰি লক্ষ্য কৰিছে মালিক-বনুৱাৰ মাজত ঘটি থকা অপ্ৰীতিকৰ সংঘৰ্ষটো। ইয়াৰপৰা এইটো স্পষ্টকৈ বুজা যায় যে গল্‌ছওৱার্দিৰ উদ্দেশ্য চৰিত্ৰ-সৃষ্টি নহয়। জৰ্জ বৰ্নার্ড শ্বৰ (G.B. Shaw) আলোচনা-প্ৰধান নাটকত চৰিত্ৰৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে বিশেষ মনযোগ দিয়াৰ

চিন নাই। তথাপি এনে ধৰণৰ সকলো নাটকৰে ৰস-সৃষ্টি নাইবা ৰসাভাস-সৃষ্টিৰ ক্ষমতা আছে।

লৌকিক চৰিত্রক কেন্দ্র কৰি ৰসসৃষ্টিৰ সম্ভৰ হয়। মানৱ-চৰিত্র চঞ্চল। নানা তৰহৰ কার্যৰ মাজেদি চৰিত্রৰ বিকাশ হয় আৰু এই কার্যবোৰ উদ্ভৱ হয় সৰু-বৰ ঘটনাৰ বুকুত। কোনো ঘটনা ব্যক্তিৰ স্বার্থৰ প্রতিকূল হলে ব্যক্তিয়ে তাক আয়ত্ব কৰি তাৰ ওপৰলৈ উঠিবলৈ চেষ্টা কৰে আৰু অনুকূল হলে সুবিধা গ্রহণ কৰি কামত আগুৱাই যায়। মানৱ-চৰিত্রৰ সজ-অসজ সকলো প্রবৃত্তি ঘটনা সমষ্টিৰ ঘাত-প্রতিঘাতৰ মাজতে প্রকাশিত হয়। গতিকে দেখা যায় যে ঘটনা-নির্বাচনৰ ওপৰতো নাট্য-চৰিত্রৰ ভাবৰ অভিব্যক্তি বহুতো নির্ভৰ কৰে। ব্যক্তিৰ জীৱনত ঘটনা ঘটে কিন্তু সকলোবোৰ নাট্যোপযোগী নহয়। কলা-চাতুর্যবেও সকলো ঘটনাকে মনোৰম কৰি তোলা অসম্ভৱ। নিজৰ প্রতিভাৰ বলত নাট্যকাৰে সংলাপ ওজস্বী কৰি তুলিব পাৰে কিন্তু নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ অভাৱত চৰিত্রৰ বিকাশ সম্ভৱ নহয়। নাটকত সংলাপৰ মাধুর্য যেনে আৱশ্যক ৰমণীয় পৰিস্থিতিবো তেনেই আৱশ্যক। এটাৰ অভাৱত আনটো তেনেই অসম্পূর্ণ। এই দুয়োটাৰে আৱশ্যক হলেও এটাত নির্বাচন-কৌশল আৰু আনটোত শব্দ-প্রয়োগ কৌশলৰ প্রয়োজন হয়। শব্দপ্রয়োগ-কৌশল প্রতিভাৰ পৰিচায়ক। কার্য আৰু সংলাপৰ মাজত চৰিত্রবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠে যেতিয়া তাত খুঁত থাকিলে সেইবোৰ নিষ্প্রাণ হৈ পৰে। সৰল সংলাপ নাটকৰ ৰাজহাড়ৰ নিচিনা। সংলাপ মধুৰ হলে নাটকৰ ৰসসৃষ্টিৰ ক্ষমতা বাঢ়ে। আগৰ যুগত উন্নত ৰংগমঞ্চৰ অভাৱৰ কাৰণে বর্ণনাৰ মাধুর্যেৰে নাট্যকাৰে দর্শকৰ আগত ভিন্ ভিন্ চিত্র দাঙি ধৰিব লাগিছিল। বর্তমান যুগত উন্নত ৰংগমঞ্চ গঢ়ি উঠাৰ ফলত চুটি চুটি অথচ অর্থব্যঞ্জক সংলাপ-প্রয়োগৰ চেষ্টা চলিছে। সংলাপত ব্যৱহৃত ভাষা সাধাৰণ কথ্যভাষা নহয় অথচ সি সম্পূর্ণ কৃত্রিমো নহয়। বাস্তৱ চৰিত্রবোৰে যেনেকৈ নাট্যকাৰৰ হাতত নৱজীৱন লাভ কৰে চৰিত্রৰ কথোপকথনো তেনেকৈ তেওঁৰ হাতত সৰস আৰু প্রাণৱন্ত হৈ উঠে।

লৌকিক চৰিত্র আৰু সংলাপ

কম কথাত ভাবৰ বিনিময় সম্ভৱ কৰি তোলাৰ কাৰণে নাটকত অৰ্থব্যঞ্জক আৰু শক্তিশালী ভাষাৰ প্ৰয়োগ আৱশ্যক হৈ পৰে। প্ৰহসন বা লঘু নাটকৰ কথা অৱশ্যে অলপ বেলেগ।

সংলাপৰ সহায়ত চৰিত্ৰৰ অপ্ৰকাশিত বিশেষত্ব পোহৰলৈ আনিবলৈ সৰহভাগ নাটকতে দুটা উপায় অৱলম্বন কৰা দেখা যায়। এটা স্বগতঃ উক্তি আৰু আনটো তলতীয়া চৰিত্ৰৰ মুখত নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰৰ আলোচনা। এই দুয়োটা কৌশলৰ সহায়ত নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰৰ মনৰ ভিতৰলৈ সোমাবলৈ পাঠক বা দৰ্শকে সুবিধা পায়। চৰিত্ৰৰ মনৰ ভিতৰত লুকাই থকা গোপন কথা প্ৰকাশ কৰিবলৈ স্বগতঃ উক্তি একমাত্ৰ উপায়। কিন্তু বাস্তৱতাৰ ফালৰপৰা উক্তিৰ প্ৰয়োজন সম্বন্ধে সকলো একমত নহয়।

স্বগতঃ উক্তি

আধুনিক অনেক সমালোচকে স্বগতঃ উক্তিৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ নকৰে। তেওঁলোকে কয় যে এনে উক্তিয়ে নাট্য-সৌন্দৰ্য বঢ়োৱাৰ পৰিবৰ্তে নাটকক অপ্ৰাকৃত ৰূপ দিয়ে। কোনো নাট্য-চৰিত্ৰই আপোনা-আপুনিয়ে ডাঙৰকৈ ভবা কথাটো বাস্তৱতাৰ পৰিপন্থী। বাস্তৱ উপাদানৰ-দ্বাৰা পৰিপুষ্ট নাটকত লোক চৰিত্ৰ চিত্ৰিত হয় আৰু এই হিচাবেই জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি।[৪] প্ৰকৃত জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকৰচিত হয় যেতিয়া মানৱ-জীৱন আমাৰ চকুৰ আগত যেনেকৈ প্ৰতিভাত হয় তাৰ চিত্ৰকেই আমি নাটকত পাবলৈ বিচাৰোঁ। যিবোৰ কথা প্ৰকৃত জীৱনৰ লগত খাপ নাখায় তেনেবোৰ কথা নাটকত সন্নিবিষ্ট হলে ৰসসৃষ্টিৰ ব্যাঘাত হয়। কথাটো বিবেচ্য। কোনো নায়কে ৰংগমঞ্চত থিয় হৈ

---

৪. লোকস্য চৰিতং যস্তু নানাৱস্থান্তৰাত্মকম্।
তদঙ্গাভিনয়োপেতং নাট্যমিত্যভিধজ্ঞিতম্॥
এবং লোকস্য যা বাৰ্তা নানাৱস্থান্তৰাত্মিকা।
সা নাট্যে সংবিধাতব্যা নাটবেদ বিচক্ষণৈঃ॥

* * *

নানাশীলাঃ প্ৰকৃতয়ঃ শীলে নাট্যং প্ৰতিষ্ঠিতম্॥
তস্মাল্লোক প্ৰমাণং হি কৰ্তব্যং নাট্য যোক্তৃভিঃ॥ [নাট্যশাস্ত্ৰ]

ডাঙৰ ডাঙৰকৈ চিন্তা কৰা কথাটো তেনেই অবাস্তৱ যেন লাগে। এই কাৰণে আধুনিক অনেক পাশ্চাত্য নাটকত স্বগতঃ উক্তিৰ প্ৰচলন তেনেই কমাই দিয়া হৈছে। কিন্তু স্বগতঃ উক্তি উঠি গলে চৰিত্ৰবোৰৰ অন্তৰত লুকাই থকা গভীৰ অনুভূতি আৰু গোপন ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ নাট্যকাৰৰ হাতত আন উপায় নাই। আনহাতে অভিনয় চাবলৈ যাওঁতে দৰ্শকেও বাস্তৱ জীৱন চাবলৈ আশা নকৰি আটৰ মাধ্যমত চিত্ৰিত জীৱনৰ অভিনয় চাবলৈকেহে আশা কৰে। আটৰ ফালৰপৰা হলে স্বগতঃ উক্তি একেবাৰে অনাৱশ্যক বুলি কব নোৱাৰি। নাট্যাভিনয়ৰ কালত চৰিত্ৰৰ মুখত স্বগতঃ উক্তি শুনিলে চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ লগত দৰ্শকৰ পৰিচয় ঘটাৰ ফলত ৰসগ্ৰহণ সহজ হৈ পৰে। প্ৰকৃত জীৱনতো মানসিক যাতনা অতি প্ৰবল হৈ উঠিলে ব্যক্তিৰ স্থিৰতা হাঁৰাই যায় আৰু আপোনা-আপুনিয়ে অসংলগ্নভাৱে তেওঁৰ চিন্তা স্পষ্ট ভাষাত ওলাই পৰে। প্ৰবল অনুভূতিৰে উত্তপ্ত বা গভীৰ চিন্তাৰে জৰ্জৰিত চৰিত্ৰ এটিয়ে নিজৰ মানসিক সংগ্ৰামৰ ইংগিত স্বগতঃ উক্তিৰ মাজেদি দি গলে নাট্য-সৌন্দৰ্য নষ্ট হয় বুলি কেতিয়াও কব নোৱাৰি।

নাট্যকাৰৰ হাতত সময় কম। নাটকৰ মাজেদি কোনো চৰিত্ৰৰ ধাৰাবাহিক জীৱনৰ পৰ্যালোচনা সম্ভৱ নহয়। বহল জীৱনৰ কিছুমান আৱশ্যকীয় খণ্ডিত অংশ নিৰ্বাচন-কৌশলেৰে ইয়াত সংযোজিত কৰা হয় কিন্তু কলাকৌশলৰ বলত ইয়াৰ প্ৰভাৱ হয় অখণ্ড। সচৰাচৰ

সংঘাত

কোনো এটি সংঘাতক অৱলম্বন কৰি নাটকৰ কাৰ্য আৰম্ভ হয়। বিৰুদ্ধ স্বাৰ্থ বা নায়কৰ অনুভূতিৰ দ্বন্দ্বৰ মাজেদি এই সংঘাত লাহে লাহে স্পষ্ট হৈ পৰে। সৰহ ভাগ নাটকতেই সংঘাত সৎ আৰু অসৎ চৰিত্ৰৰ মাজত উপস্থিত হৈ ক্ষণেকৰ বাবে সতৰ ওপৰত অসতে আধিপত্য বিস্তাৰ কৰে। শেষত অৱশ্যে সতৰ হাতেতে অসতৰ পৰাজয় ঘটে আৰু বিজয়ী সতৰ মহিমা প্ৰকাশিত হয়।

বিৰুদ্ধ শক্তিৰ লগত কোনো সংঘাত উপস্থিত হোৱাৰ লগে লগেই নাটকৰ কাৰ্য আৰম্ভ হলেও চৰিত্ৰবোৰৰ বিৰুদ্ধ অভিপ্ৰায় সুস্পষ্ট কৰি তোলাৰ প্ৰয়োজন হয়। নাটকৰ দ্বিতীয় স্তৰত এই বিৰুদ্ধ অভিপ্ৰায়-

বোৰৰ পূৰ্ণ বিকাশ হৈ উঠে। সাধাৰণতে দুই শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ বিৰুদ্ধ মনোভাৰৰ দ্বন্দ্বত নাটকীয় কাৰ্য আগবাঢ়ে। নাটকৰ এই দ্বিতীয় স্তৰৰ কাৰ্য ধীৰ আৰু মন্থৰ। এই অংশত কাৰ্যৰ সঘন পৰিবৰ্তন নহয়। ভিন্ ভিন্ দৃশ্যৰ সহায়ত সামাজিকৰ মনত এনে এটা ভাব জগাই তোলা হয় যে চৰিত্ৰবোৰৰ বিৰুদ্ধ অভিপ্ৰায়ে সোনকালে এটা গুৰুতৰ অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰিব। সামাজিকে এটা অনিশ্চয়তাৰ মাজেদি নতুন পৰিস্থিতিৰ প্ৰতীক্ষাত থাকে। বিৰুদ্ধ চৰিত্ৰবোৰৰ কাৰ্যকলাপবপৰা লাহে লাহে সংঘাতৰ পৰিণতি (সংকট) আপোনা-আপুনিয়ে স্বাভাৰিক গতিত উপস্থাপিত হোৱাৰ সম্ভাৱনাই দেখা দিয়ে। নাটকৰ এই অংশ সুসংগঠিত নহলে দৃশ্যাৱলীৰ অংগাংগি সম্বন্ধ নাথাকে আৰু কেন্দ্ৰস্থ ভাব অস্পষ্ট হৈ পৰে। সংঘৰ্ষৰ পূৰ্ণ বিকাশ হোৱাৰ পাছত উপস্থিত হয় সংকট। স্বাভাৰিক গতিত ই উপস্থিত নহলে নাট্য-সৌন্দৰ্য নষ্ট হয়। সৰহ ভাগ নাটকত এই সংকটৰ কাৰণেই নানান ষড়যন্ত্ৰৰ সৃষ্টি কৰা হয় আৰু ইয়াৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব আৰোপিত হয়। সংকটৰ পিছত নাটকৰ গতি লাহে লাহে বেলেগ হৈ পৰে। নাটকৰ আৰম্ভণিৰপৰা সংকটলৈকে ইয়াৰ কাৰ্য ধীৰ আৰু মন্থৰ কিন্তু সংকটৰ পাছৰপৰা নাটকীয় কাৰ্যৰ গতি তীব্ৰ। দৃশ্যৰ পাছত দৃশ্যত নতুন নতুন কাৰ্য দৰ্শকৰ চকুত পৰে। দৃশ্যবোৰৰ ভিতৰত চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপো চুটি-চুটি হয়। কোনো কোনো নাটকত সংকটৰ পাছতেই কিছু সময়লৈকে এটা সাময়িক স্থিৰতা দেখিবলৈ পোৱা যায়। এইবোৰ নাটকত এই স্থিৰতাৰ পাছতহে তীব্ৰ গতি আৰম্ভ হয়। এই সংকট সচৰাচৰ তৃতীয় অংকৰ শেষ ভাগত নাইবা চতুৰ্থ অংকৰ প্ৰথম ভাগত সংঘটিত হয়। কোনো কোনো নাটকত হলে দ্বিতীয় অংকত আৰু কিছুমান পঞ্চম অংকতো এইটো উপস্থিত হোৱা দেখা যায়। এইবোৰ নাটকৰ বেছি ভাগতেই আগৰ নহলে পাছৰ অংশ নীৰস হৈ পৰে। আপেক্ষিক নিকৃষ্ট অংশই এনেবোৰ নাটকত বেছি ঠাই অধিকাৰ কৰাৰ কাৰণে সামাজিকৰ অনুৰাগ এনে স্তৰত বখা সম্ভৱ হৈ নুঠে।

সংকট

সংকটৰ পাছত নাটকীয় কাৰ্য উপসংহাৰৰ পিনে আগবাঢ়ে। নানান ষড়যন্ত্ৰৰ ভিতৰত লুকাই থকা গোপন কাৰ্যবোৰো এই অংশত প্ৰকাশিত

হৈ পরে। এই স্তবত অসতব অভ্যুত্থান হোৱা যেন দেখিলেও লগে লগে তাৰ পতনৰ বীজো অংকুৰিত হয়। আনহাতে সৎ চৰিত্রৰ সাময়িক দুখ-দুৰ্গতিৰ অৱসান হোৱাৰ সকলো সম্ভাৱনা এই স্তবতে দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই অংশত দৃশ্যাবোৰ চুটি-চুটি আৰু কথাতকৈ নাটকীয় কাৰ্য বেছি। অসত্যৰ উত্থান যেনে তীব্র গুতনো তেনে তীব্র। সত্যৰ ওপৰত ই একছত্রী বজা হব পাৰিলেও ইয়াৰ বাজত্ব দুদিনীয়া। এই বাজত্বৰ স্বৰূপ সামাজিকে বুজিবলৈ সুবিধা নৌ পাওঁতেই ইয়াৰ মাজত বিশৃংখলতাই দেখা দিয়ে আৰু সোনকালে ই ভাঙিছিন্ন চুৰমাৰ হয়।

নিম্ন গতিৰ পাছতেই আহি পৰে উপসংহাৰ। এয়েই নাটকৰ শেষ সীমা আৰু আলোচ্য কথাৰ ইয়াতেই সমাপ্তি। আধুনিক কিছুমান নাটকৰ উপসংহাৰত কোনো এটি সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱা দেখা নাযায়।

উপসংহাৰ

কিন্তু নাটকৰ ঐক্যিক প্রভাৱৰ কাৰণে আটৰ ফালৰপৰা সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱাৰ বা সিদ্ধান্তৰ কোনো ইংগিত থকাৰ প্রয়োজন আছে। প্রকৃত জীৱনৰ চিত্র তুলিবলৈ যাওঁতেও জীৱনৰ সকলো ৰকমৰ কাৰ্যকে নাটকৰ ভিতৰত স্থান দিব নোৱাৰি। নাটক জীৱনৰ প্রতিচ্ছবি হলেও সেই ছবি নাট্যকাৰৰ প্রতিভাবদ্ধাৰা অঁকা এক নতুন ছবি, জৈৱিক উপাদানৰ সহায়ত ই এক অভিনৱ সৃষ্টি। নাট্যকাৰ যিমানেই বাস্তৱবাদী নহওক লাগে তেওঁৰ সৃষ্টিধর্মী মনে বাস্তৱতাক নতুন ৰূপত প্রকাশিত কৰি তাক মনোহাৰী কৰি তোলে। সৃষ্টিধর্মী মন সিদ্ধান্তমুখী, সন্দেহমুখী নহয়। বিশেষতঃ সন্দেহ, অবিশ্বাস আদি মানৱ মনত বেদনাৰ কাৰণ হৈ পৰে। আটৰ উদ্দেশ্য বেদনাকো ৰসৰাজ্যলৈ উন্নীত কৰা। গতিকে নাটকৰ উপসংহাৰত সিদ্ধান্তৰ কোনো ইংগিত নাথাকিলে সামাজিকৰ ৰস-গ্রহণত যথেষ্ট বাধা উপস্থিত হোৱাৰ আশংকা আছে।

ওপৰত নাটকৰ পাঁচোটা স্তৰ দেখুওৱা হ'ল। আগৰ কালত সকলো ভাগ নাটকতে ভিতৰত এই ভাগবোৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়। সংস্কৃত নাটকবোৰতো পাঁচোটা ভাগ আছে কিন্তু এইবোৰত অংকৰ সংখ্যা পাঁচতকৈ বহুলৈ থাকিব পাৰে। আধুনিক যুগত পাশ্চাত্য সাহিত্যত

নাট্য-প্রতিভা ভিন্ ভিন্ বাটেদি প্রকাশিত হৈছে। ঘটনাৰ লঘুগুৰুৰ চাই আজিৰ নাটকবোৰ পাঁচতকৈ কম বা বেছি অংকত শেষ কৰা হৈছে। বিছুমান নাটকত একেটা মাথোন অংকেই থাকে। বিছুমানত আকৌ অংকৰ পৰিবৰ্তে কেইটামান দৃশ্যহে থাকে। গতিকে ওপৰত উল্লেখ কৰা সকলো ৰীতি এইবোৰ নাটকত সম্পূৰ্ণ নাখাটিবও পাৰে।

এক অংকীয়া নাটবোৰত প্ৰথমবেপৰা শেষলৈকে এটি দীৰ্ঘ আৱহ হৈ পৰ্পায়া তবাটোৰ দৰে সি তীব্ৰ গতিত শেষ হয় পাঁচ অংকীয়া নাটকৰ ধীৰ গতিৰ লগত ইয়াৰ গতি নিমিলে। দীঘলীয়া নাটকৰ টেক্‌নিক্ এক

এক অংকীয়া নাটক

অংকীয়া নাটকৰ টেক্‌নিক্ পৃথক, কাৰণ অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে ইয়াৰ নাটকাৰে বহুতো কথা কৈ শেষ কৰিব লাগে। এক অংকীয়া নাটকবোৰৰ ভাও অৱশ্যে কিছু পৰিমাণে ঘটনাবিকাশ আছে। কিন্তু সময় অতি কম হোৱাৰ বাবে চৰিত্ৰবিকাশৰ কোনো সুবিধা নাই। এক অংকীয়া নাটকত চৰিত্ৰৰ এটি ফালৰ প্ৰকাশ মাথোন হয়।

অসমীয়া অংকীয়া নাটবোৰৰো একেটা মাথোন অংকই থাকে কিন্তু এই অংকীয়া নাটকোৰ সংস্কৃতৰ একাংক নাটকাকি আধুনিক এক অংকীয়া নাটকবোৰৰ পাৰ। অংকীয়া নাটৰ ওপৰত কিছু পৰিমাণে সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰভাব আছে সন্দেহ নাই। পূৰ্বৰংগ, নান্দী, সূত্ৰধাৰ

অংকীয়া নাটক

পছ্ছাৰ যি সংস্কৃত নাটকৰ পৰিচয় বুজায়। কিন্তু অংকীয়া নাটৰ প্ৰধান অংগ হ'ল সূত্ৰধাৰ। সংস্কৃত নাটকত হ'লে সূত্ৰধাৰে কোনো এখন নাটক মঞ্চত তুলি দিয়াৰ পিছতেই অন্তৰ্হিত হোৱা যায় অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ নাট প্ৰযোজনাৰ আৰম্ভণিবেপৰা শেষলৈকে নাটৰ সকলো কাম পৰিচালন কৰে গতিকে অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ অভিনয়, নৃত্য, গীত সকলোতে পাৰ্গত হোৱাৰ আৱশ্যক হৈ পৰে। সংস্কৃত দৰে অংকীয়া নাটবোৰৰ ভিতৰতো বিচাৰিলে অংগী ৰস পোৱা যায় সৰহ ভাগ অংকীয়া নাটকতে শান্তৰসৰে প্ৰাধান্য থাকিলেও বীৰ বা হাস্যৰস নথকা নহয়। এইবোৰ নাটৰ মূল উদ্দেশ্য চৰিত্ৰ-সৃষ্টি নহয়। নাটবোৰ পোনতে ৰচনা কৰা হৈছিল ধৰ্ম-প্ৰচলনৰ সুচলৰ অৰ্থে আৰু

এইবোৰ লিখা হৈছিল জনসাধাৰণৰ গ্ৰহণ-ক্ষমতালৈ চকু ৰাখি। নৃত্য, গীত, ভটিমা, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰে নাটৰ কলেবৰ পুষ্ট কৰা হৈছে। সংলাপ চুটি-চুটি আৰু কম কিন্তু অনেক সময়ত অৰ্থব্যঞ্জক আৰু মধুৰ। নাটৰ ভাষা ব্ৰজবুলি। এই ভাষা ব্ৰজভাষাৰ লগত একে নহয়। ব্ৰজবুলি এটা সান্ধিমিহলি ভাষা। বৈষ্ণৱ যুগত গোটেই উত্তৰ আৰু পূৰ ভাৰতত এই ভাষাৰ মাধ্যমত পদ ৰচনা কৰা এটা ৰীতি আছিল। মৈথিলী আৰু দেশী ভাষাৰ সংমিশ্ৰণত এই ব্ৰজবুলি ভাষাৰ উৎপত্তি। গতিকে হিন্দী ভাষাত ব্যৱহৃত ব্ৰজবুলি, বংগভাষাত ব্যৱহৃত ব্ৰজবুলি আৰু অসমীয়া ভাষাত ব্যৱহৃত ব্ৰজবুলিৰ ভিতৰত বহুতো অমিল আছে মৈথিলী পণ্ডিত বিদ্যাপতিৰ প্ৰভাৱৰ কাৰণে এই ভাষাৰ প্ৰচলন সমগ্ৰ উত্তৰ আৰু পূৰ্ব ভাৰতৰ বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ লেখাত দেখিবলৈ পোৱা যায়।

অংকীয়া নাটত ব্ৰজবুলি

শুধ অসমীয়া ভাষাত হাজাৰ হাজাৰ পদ ৰচনা কৰা মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে অংকীয়া নাটক আৰু ৰবগীতত ব্ৰজবুলি ব্যৱহাৰ কৰাৰ কাৰণ কি হাক ঠাৱৰাব নোৱাৰি। ভাষাৰ সাংগীতিক ধ্বনিৰ কাৰণে তেওঁ বোধহয় ভাবিছিল যে দেৱতা বা দেৱোপম চৰিত্ৰৰ মুখত এনে এটি কৃত্ৰিম ভাষা দিলে আৰু অভিনয়ৰ নামত সেইসকলক মৰ্ত্যলৈ নমাই আনিলেও সেইসকলৰ দেৱত্বৰ মহত্ত্ব ক্ষুণ্ণ কৰা নহব। শব্দৰ মাধুৰ্যৰ কাৰণেওসেই যুগৰ বৈষ্ণৱ লেখকসকল মৈথিলী ভাষাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱাৰ সম্ভাৱনা আছে।

অংকীয়া নাটবোৰক আধুনিক স্থিতিস্থাপক নাটকৰ (Static play) লগত তুলনা কৰিব পাৰি বেলজিয়ান্ নাট্যকাৰ মেটাৰলিংক (Maeterlinck) স্থিতিস্থাপক নাটকৰ জন্মদাতা। তেওঁৰ প্ৰধান নাটক হ'ল "নীলা চৰাই" (Blue bird)। এই নাটকত কাৰ্য কম। অংকীয়া নাটবোৰতো কাৰ্য কম। দুয়ো ধৰণৰ নাটকতে নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য চৰিত্ৰৰ বিকাশ নহয়। অংকীয়া নাটৰ উদ্দেশ্য নামধৰ্মৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ আৰু স্থিতিস্থাপক নাটকৰ উদ্দেশ্য সহানুভূতিৰ সহায়ত অচেতন আৰু অৱচেতন মনৰ নিৰীক্ষণ। নাটকৰ গঠনৰীতিৰ ফালৰপৰা অৱশ্যে দুয়ো ধৰণৰ

অংকীয়া নাট আৰু স্থিতি-স্থাপক নাটক

নাটক সম্পূর্ণ বেলেগ। মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণৰ ফালৰপৰা চালেও দুয়োজন নাট্যকাৰৰ কোনো তুলনা নহয়। কিন্তু চৰিত্ৰৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব নিদিয়াকৈ নাট-সৃষ্টিৰ চেষ্টাত দুয়োজন নাট্যকাৰৰ ভিতৰত মিল আছে। এই দুয়ো ধৰণৰ নাটকতে নাটকীয় পৰিস্থিতি আৰু লোমহৰ্ষক ঘটনাৰ সহায়ত নাট্য-সৌন্দৰ্য বঢ়োৱাৰ চেষ্টা নাই। দুয়ো ধৰণৰ নাটকৰ মাজেদি একো একোটি শান্ত মাধুৰ্য মূৰ্ত কৰা হৈছে।

অংকীয়া নাটবোৰক জন-নাট্য আখ্যা দিব পাৰি। ৰংমঞ্চৰ জটিল কাৰুকাৰ্য নোহোৱাকৈ মুকলি ঠাইত আপেক্ষিক সাধাৰণ নাট্য-সামগ্ৰী লৈ অংকীয়া নাটৰ অভিনয় সম্ভৱ হয়। ভাষাৰ সৰলতাৰ উপৰি ও সূত্ৰধাৰৰ সাময়িক ইংগিত আৰু ব্যাখ্যাৰ সহায়ত এই নাটৰ অভিনয়ে সকলো স্তৰৰ দৰ্শকক তৃপ্তি দিয়াৰ ক্ষমতা আছে। নৃত্য-গীতেৰে সমৃদ্ধ এই নাটবোৰ যি উদ্দেশ্য ৰচিত আৰু অভিনীত হৈছিল সেই উদ্দেশ্য আজিৰ সমাজে ঠিক আগৰ দৰে গ্ৰহণ নকৰাৰ ফলত এক শ্ৰেণীৰ লোকৰ মাজত তাৰ আদৰ কমিছে। তথাপি আজিও জনসাধাৰণে অংকীয়া নাটৰ অভিনয়ত যি আনন্দ লাভ কৰে সেই আনন্দ সমস্যা-প্ৰধান সমাজিক নাটকৰ অভিনয়ত নাপায়। অংকীয়া নাটৰ ধাৰা আমাৰ সাহিত্যত লাহে লাহে কমিব ধৰিছে। এই নাটত যি কলাকৌশল অৱলম্বন কৰা হৈছে তাতে দ্বিৰুক্তি আৰু বহু উক্তিৰ স্থান আছে। একে ধৰণৰ ভাবকে শ্লোক, ভটিমা আৰু গদ্যৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰাৰ ফলত নাটকীয় কাৰ্য আগ বাঢ়িব পৰা নাই। বস্তুৰ স্থূলতা আৰু কাৰ্যৰ মন্থৰতাৰ গতিকে নাট্য-চৰিত্ৰবোৰৰ ওপৰত বিশেষ মনোযোগ দিয়াৰ সুবিধা বহুতো নাটত হোৱা নাই। তথাপি "পাৰিজাত হৰণ"ত নাৰদৰ চৰিত্ৰৰ এটি ফাল দক্ষতাৰে চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেইদৰে "চোৰধৰা" আৰু "পিপৰা গুচোৱা" নাটকেডো শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

জননাট্য

অংকীয়া নাটৰ গঠন-ৰীতিৰ ফালৰপৰা চালে ওজাপালিৰ অভিনয়ৰ প্ৰভাৱ ইয়াৰ ওপৰত পৰা যেন লাগে। ওজাপালিয়ে খুটিতাল বজাই আৰু ভিন্ ভিন্ সুৰৰ লহৰ তুলি পদবোৰ গায়। গীতৰ মাজে-মাজে

ওজা আৰু দাইনাপালিৰ মাজত যি কথোপকথন হয় তাৰদ্বাৰা পদৰ অর্থ সমাজৰ আগত ব্যাখ্যা কৰা হয়। ওজাপালিৰ অভিনয়ৰ মূলতে ওজা। তেওঁৰেই পদবোৰ লগাই দিয়ে আৰু দাইনাপালিৰ সহায়ত পদবোৰ ব্যাখ্যা কৰে। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ হাতত এই ওজাৰ আদর্শত সূত্রধাৰৰ চৰিত্র সৃষ্টি হোৱা একো অসম্ভৱ নহয়। ওজাৰ নিচিনাকৈ সূত্রধাৰেও নাটৰ আৰম্ভণেপৰা শেষলৈকে গোটেই অভিনয় পৰিচালনা কৰে। আনকি চৰিত্রবোৰৰ সংলাপো সূত্রধাৰৰ নির্দেশৰ পিছতহে আৰম্ভ হয়। ওজাপালিৰ একাৰ কার্যৰ লগত সেইবাৰে সূত্রধাৰৰ কার্যৰ যথেষ্ট মিল আছে। সেই যুগত ওজাপালিৰ অভিনয়ৰ প্রতি নিশ্চয় মানুহৰ আগ্রহ আছিল, নহলে আজিলৈকে তাৰ আদৰ নাথাকে। ওজাপালিৰ অভিনয়ত দুজনেই মুখ্য অভিনেতা থাকে, এজন ওজা আৰু আনজন দাইনাপালি। বাকী চাৰি-পাঁচজন মানুহক পালি বোলা হয়। এওঁলোক ওজা আৰু দাইনাপালিৰ সহায়কাৰী। ওজাই পদ লগাই দিলে এওঁলোকে গায়ে, নৃত্য কৰে আৰু খুটিতালৰ সহায়ত লয় ৰক্ষা কৰে। অংকীয়া নাটত হলে অভিনেতাৰ সংখ্যা বঢ়োৱা হয় আৰু অভিনেত্রীকো স্থান দিয়া হয়। অংকীয়া নাটত পুৰুষ আৰু নাৰী-চৰিত্র দুয়োটাই আছে। কিন্তু ওজাপালিৰপৰা ওজাক আঁতৰাই আনি সূত্রধাৰৰ ৰূপত নাটকত সংযোগ কৰা হয় আৰু শ্লোক, গীত আৰু আনকি বচনবোৰবো ব্যাখ্যা দিয়াৰ এটা নতুন উপায় উদ্ভাৱন কৰা হয়। শ্লোক আদিৰ ব্যাখ্যাৰপৰা সামাজিকে নাটৰ উদ্দেশ্য সমাককৰূপে অবগত হব পাৰিব বুলি ভবাটো নাট্যকাৰৰ পক্ষে স্বাভাৱিক। বিশেষতঃ ওজাপালিৰ অভিনয় প্রভাৱৰ অভিজ্ঞতা নাট্যকাৰৰ নিজৰেই থকাটো সম্ভৱ। অংকীয়া নাটবোৰৰ মাজত নাট্যকাৰৰ প্রচাৰধর্মী মনোভাব সুস্পষ্ট। গতিকে নাটৰ কথাবোৰ ভালকৈ বুজাই দিলে সামাজিক বিশেষভাৱে উপকৃত হব বুলি নাট্যকাৰে ভবাৰ কাৰণ আছে। সংস্কৃত নাটকবোৰ ৰচিত হৈছিল সহৃদয় পণ্ডিত লোকৰ কাৰণে কিন্তু অংকীয়া নাট ৰচিত হৈছিল জনসাধাৰণৰ বাবে। জন-সাধাৰণৰ দৃষ্টিৰপৰা চালে অংকীয়া নাটৰ সৃষ্টি এক অভিনব সৃষ্টি।

অংকীয়া নাট আৰু ওজাপালি

আমোদ আনন্দৰ মাজেদি মানুহক ধর্মপ্রাণ আৰু ঈশ্বৰমুখী কৰাৰ ক্ষেত্রত অংকীয়া নাটৰ দান প্রচুৰ। অসমীয়া নাট-ৰচনাত মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ সংস্কৃত নাটক আৰু ওজাপালিৰ অভিনয়ৰদ্বাৰা সাধাৰণভাৱে প্রভাৱান্বিত হলেও নতুন ধৰণৰ এক প্রকাৰ নাট সৃষ্টিৰ গৌৰৱ তেওঁৰেই। সমাজৰ প্রয়োজন চকুৰ আগত ৰাখি অংকীয়া নাটৰ মাজেদি তেওঁ যি কৌশল প্রকাশ কৰিছে তাৰ আদৰ সকলোৱে কৰিব।

গ্রীক ট্রেজেডি আৰু ভাৰতীয় নাট্যৰস

আগৰ প্ৰবন্ধত নাটকৰ গঢ় আৰু তাৰ ভিন্ ভিন্ অংশৰ চমু আলোচনা কৰা হৈছে। আচলতে নাটকখনেই হওক বা আন কাব্যখনেই হওক কবি-প্ৰতিভাক কোনো নিয়মৰ অধীনলৈ আনিব নোৱাৰি। আগতে উল্লেখ কৰা ঘটনা-বিন্যাস ৰীতি সকলো নাটকতে সমানভাৱে পৰিলক্ষিত নহয়। দেশে দেশে নাট্যকাৰসকলে স্বকীয় প্ৰতিভাৰ বলত যিবোৰ নাটক ৰচনা কৰিছে, কোনো এটি সাধাৰণ সূত্ৰৰদ্বাৰা সকলোবোৰ নাটকক সামৰি লোৱা টান। প্ৰতিভাৰ বলত কোনো কোনো নাট্যকাৰে তেনেই নতুন ধৰণে নাটকৰ আৰম্ভণিও কৰিছে আৰু সামৰণিও মাৰিছে। তথাপি ঐতিহাসিক দৃষ্টিৰপৰা চালে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে সাহিত্যিকৰ প্ৰতিভা এটি শৃংখলাৰ মাজেদি সদায় পৰিচালিত হৈ আহিছে। মানুহৰ ৰুচি ভিন্ ভিন্ হোৱা সত্ত্বেও দেশ-বিদেশৰ সাহিত্যৰ মাজত এটা সাৰ্বজনীনত্ব ফুটি উঠিছে। আলোচনাকাৰী পাঠকৰ উদ্দেশ্য এই শৃংখলা বা নিয়মানুবৰ্তিতাক মনেৰে আঁৰবাই আনি তাৰ বিশ্লেষণ কৰাটো। এইবোৰ আলোচনাৰ উদ্দেশ্য সাহিত্য-প্ৰতিভাক শৃংখলিত কৰিব খোজা নহয়।

পাশ্চাত্য সাহিত্যত নাটকক তিনি ভাগত ভাগোৱা হৈছে—কমেডি (Comedy), ট্ৰেজেডি (Tragedy) আৰু ফাৰ্চ (Farce)। নাটকত বিৰুদ্ধ শক্তিৰ সংঘাত আছে। নায়কৰ ওপৰত এই বিৰুদ্ধ শক্তিবোৰে কাৰ্য কৰে। কোনো নাটকত এই বিৰুদ্ধ শক্তিৰ ওপৰত নায়কে আধিপত্য বিস্তাৰ কৰি শেষত জয়লাভ কৰে। এইবোৰেই কমেডি, মিলনাত্মক নাইবা সুখান্ত নাটক। আন এক

নাটকৰ প্ৰকাৰ

শ্রেণীৰ নাটক আছে যিবোৰত এই বিৰুদ্ধ শক্তিৰ প্ৰভাৱ অতি প্ৰবল হয়। নায়কৰ ভুল ত্ৰুটিৰ কাৰণে এই প্ৰভাৱে হয়তো নায়কৰ বিনাশ সাধন কৰে, নহলে শোকাকুল পৰিণতিৰ মাজত তেওঁৰ ব্যক্তিত্ব-বিলোপৰ ইংগিত দিয়ে। এইবোৰেই ট্ৰেজেডি, বিয়োগান্তক, দুখান্ত বা শোক নাটক। যিবোৰ নাটকত থকা বিৰুদ্ধ শক্তি হাস্যোদ্দীপক আৰু সামান্য সেইবোৰেই হৈছে ফাৰ্চ বা প্ৰহসন।

গ্ৰীক ট্ৰেজেডি আৰু এৰিষ্টটল

পোনতে গ্ৰীক সাহিত্যত ট্ৰেজেডিৰ প্ৰচলন হয়। পৰবৰ্তী যুগত গ্ৰীক প্ৰভাৱৰ ফলতে পাশ্চাত্য দেশৰ ভিন্ ভিন্ সাহিত্যত ট্ৰেজেডি ৰচিত হৈছে। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ সকলো লক্ষণ এৰিষ্টটলে (Aristotle) খৃষ্ট পূৰ্ব প্ৰায় চাৰি শ বছৰৰ আগতে তেওঁৰ অলংকাৰ শাস্ত্ৰ "পয়েটিকছ"ত (Poetics) পুংখানুপুংখ আলোচনা কৰিছে। এৰিষ্টটলৰ আগতে তেওঁৰ হেতুবাদী গুৰু প্লেটোৱে (Plato) কবি আৰু কাব্য সম্বন্ধে যি কঠোৰ মনোভাব প্ৰকাশ কৰি গৈছিল তাৰ পটভূমিতে এৰিষ্টটলে পয়েটিক্‌ছত কাব্য আৰু কবিক উপযুক্ত আসনত বহুৱাই গৈছে।

প্লেটোৰ কাৰণে দৰ্শনেই আছিল সকলো, কাৰণ দৰ্শনৰ সহায়ত সৃষ্টিৰ ৰহস্য অবগত হব পাৰি। আৰ্ট প্ৰতিষ্ঠিত হয় জাগতিক পদাৰ্থ আৰু কাৰ্যৰ ওপৰত। কিন্তু আৰ্টত যি জাগতিক কাৰ্যৰ অনুকৰণ কৰা হয় সেই জগত যথাৰ্থ নহয় কাৰণ পৰিদৃশ্যমান সকলো জাগতিক বস্তুৱেই নকল পদাৰ্থ। আৰ্টে নকল পদাৰ্থৰ নকল কৰোঁতে যথাৰ্থ আৰু সৎ বস্তুৰপৰা বহুত দূৰলৈ আঁতৰি যায়। গতিকে আৰ্টৰ মাধ্যমত প্ৰকৃত জ্ঞান সম্ভৱ নহয় আৰু সেই হিচাপে তাৰ প্ৰয়োজনো সত্যানুসন্ধানৰ ক্ষেত্ৰত নাই। আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত অনুভূতিৰ কৰ্ষণ অপৰিহাৰ্য। অনুভূতিৰ কৰ্ষণৰ ফলত মানুহ ভাবপ্ৰবণ হৈ পৰে আৰু তাৰপৰা সামাজিক নিৰাপত্তা নষ্ট হৈ পৰাৰ ভয় থাকে। এৰিষ্টটলে তেওঁৰ গুৰুদেৱৰ এই মতৰ প্ৰতিবাদ কৰিলেই যেন লিখি গ'ল যে ঘটনা পৰম্পৰাৰ ইতিহাসতকৈ কাব্য বা নাট্য বেছি দাৰ্শনিক ভাবধাৰাৰ বাহক। কাব্যই মানুহক অসংযমী নকৰে বৰং অন্তৰৰ সঞ্চিত আৰু ভূপীকৃত অনুভূতিবোৰৰ প্ৰকাশৰ বাট

মোকোলাই মানৱ-মনলৈ স্থিৰতা আনে। ইয়াৰ ফলত মানুহৰ মন পৰিষ্কাৰ হয়। আৰ্টে মানুহক কেৱল আনন্দই নিদিয়ে, কিন্তু লগতে মনক পবিত্ৰও কৰে। মনৰ মাজত ভাব আৰু অনুভূতি প্ৰবল হৈ উঠিলে তাক হেঁচা দি দমাই ৰাখিব নোৱাৰি। কেঁচুৱাই যেতিয়া কান্দি কান্দি ভাগৰি পৰে হেঁতিয়া তাক নাকান্দিবলৈ উপদেশ দিলে লাভ নাই কিন্তু নিচুকনি গীত গাই আমি তাক শান্ত কৰিব পাৰোঁ। মানুহ যেতিয়া আনন্দত মতলীয়া হয় তেতিয়া সি গান গায় আৰু নাচে। আনন্দৰ ভাব এইদৰে প্ৰকাশ হোৱাৰ পাছত আপোনা আপুনিয়ে ভাবৰ সামাৰস্থা আহে। সেইদৰে শোকাভিভূত কোনো লোকে কান্দিকাটি বিয়াকুল হলে অন্তৰৰ দুখৰ বোজা পাতল যায়। দুখৰেই হওক বা সুখৰেই হওক ভাববোৰ প্ৰকাশৰ বাটেৰে ওলাই গলে অন্তৰলৈ এটা সুস্থিৰ অৱস্থা আহি পৰে. নৃত্য আৰু গীতত আনন্দ আছে সন্দেহ নাই কিন্তু আনন্দৰ উদ্ৰেকে ভাব আৰু অনুভূতি প্ৰকাশিত কৰাৰ ফলত মনৰ সাম্য অৱস্থা উপস্থিত হয়। গতিকে কাব্য আৰু নাট্যৰ আনন্দদানৰ ক্ষমতাৰ লগতে এইবোৰৰ একোটা নৈতিক উপযোগিতাও আছে। এই নৈতিক ফালটোৰ পিনে লক্ষ্য কৰিয়েই এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিত কেথাৰছিছ (Cathersis) মতবাদ দাঙি ধৰি তাৰ সহায়ত সমাজত ট্ৰেজেডিৰ আৱশ্যকতাৰ বিষয়ে যুক্তি দৰ্শায়। এৰিষ্টটলৰ কেথাৰছিছ মতবাদ তেওঁ দিয়া ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞাৰ ভিতৰত আছে। তেওঁৰ মতে—

প্লেটো আৰু এৰিষ্টটল

"Tragedy is a representation (imitation) of an action which is serious complete in itself and of certain limited length ; it is expressed in speech made beautiful in different ways in different parts of play ; it is acted not merely recited ; and by exciting pity and fear it gives a healthy outlet to such emotions."

[*Poetics : Bywater*]

১. "A tragedy is the imitation of an action, that is serious, has magnitude and is complete in itself in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the various parts of the work ; in a dramatic not in a narrative form, with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its cathersis of such emotions". (*Poetics :*)

ট্রেজেডি স্বয়ংসম্পূর্ণ কোনো গুরুত্বপূর্ণ কার্যর অনুকৃতি। ইয়ার দৈর্ঘ্য পরিসীমিত। নাটকর ভিন্ ভিন্ প্রকারে সুমধুর হোরা সংলাপর মাধ্যমত ই প্রকাশিত হয়। কেরল আবৃত্তি নকরি ইযার অভিনয় করা হয় আরু ইয়ে দয়া আরু ভয়র উদ্রেক করি সেই সেই অনুভূতির সুস্থ প্রকাশ করে।

ওপরর সংজ্ঞারপরা দেখা যায় যে যেই সেই আরু যেনে তেনে ধরণর কার্যর অনুকরণ করি ট্রেজেডি রচনা করা সম্ভর নহয়। যি কার্য ট্রেজেডির বস্তু হিচারে লোরা হয় সি লঘু বা হাস্যোদ্দীপক হব নোরারে। আনহাতে নাটকর মাজেদি কোনো করুণ পরিণতি দেখুরালেই তাক ট্রেজেডি বোলা নাযায়।[১] ট্রেজেডির কথাবস্তুর ভিতরত জীরনর গুরুত্ববোধ লুকাই থাকে। এই কথাবস্তু কিছুমান বিক্ষিপ্ত ঘটনার সমষ্টি নহয় কিন্তু এটা অখণ্ড সাধুকথা। কলাসৌন্দর্য উপলব্ধির কারণে এই সাধুকথা চীনর নাটকর দরে অতি দীঘল হব নালাগে। এটা বস্তুর সৌন্দর্য উপলব্ধির সময়ত মনে তাক অখণ্ড হিচারে ধারণ করিব পারিব লাগে। এক গোট হিচারে ধারণ করিব নোররা কোনো বস্তুরে সৌন্দর্য উপলব্ধি সহজ নহয়। গতিকে ট্রেজেডির কার্য এটা সীমার ভিতরত নির্ধারিত হয়। এই সীমার ভিতরতে ঘটনা-সমষ্টির পারম্পরিক সম্বন্ধর সহায়ত ট্রেজেডির কার্য পরিণতির পিনে আগ বাঢ়ে। ট্রেজেডির মূল বস্তু স্বয়ংসম্পূর্ণ কার্য হোরার কারণে ইয়ার আরম্ভণি, মধ্য আরু শেষ আছে। আরম্ভণি, মধ্য আরু শেষ এই তিনিও খণ্ডরে অংগাংগি সম্বন্ধ। এই খণ্ডবোরর সৌন্দর্য উপলব্ধির অর্থে প্রত্যেকেই সুস্পষ্টভারে অংকিত হব লাগে। অস্পষ্ট চিত্রবদ্বারা সৌন্দর্য সৃষ্টি নহয়।

ট্রেজেডির কথাবস্তু

ট্রেজেডি মানুহর অনুকৃতি নহয় কিন্তু প্রধানত: ই কার্য আরু জীরনর প্রতিচ্ছবি। মানুহর সুখ-দুখ, আনন্দ-নিরানন্দ কার্যর মাজেদিহে

১. Tragedy, does not for the Greek, imply an unhappy ending, it means simply a drama which renders human life seriously as contrasted with comedy which renders it grotesquely." [*Lucas*]

প্রকাশিত হয়। এইটো সঁচা কথা যে মানুহৰ মনৰ মাজতে সুখ-দুখ আছে কিন্তু সেইবোৰ পৰিলক্ষিত হয় নানা ভৱহৰ কামকাজৰ মাজেদিহে।

ট্রেজেডিৰ চৰিত্ৰ

নাটকত চৰিত্ৰৰ সংযোগ কৰা হয় কেৱল কাৰ্যৰ নিৰ্ম্মিত্তে, চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ বাবে নহয়। চৰিত্ৰ নহলে নাটকৰ কাৰ্য আগবাঢ়িব নোৱাৰে। এই হিচাবে নাটকত চৰিত্ৰ অপৰিহাৰ্য। কিন্তু এই চৰিত্ৰসমূহৰ অৱতৰণা কৰা হয় সদায় এটা উদ্দেশ্য আগত ৰাখি। সেই উদ্দেশ্য হ'ল নাটৰ কাৰ্য অগ্ৰসৰ কৰাটো। কাৰ্য নহলে ট্রেজেডি নহয় কিন্তু চৰিত্ৰ-সৃষ্টি নোহোৱাকৈও ট্রেজেডি সম্ভৱ হব পাৰে। কিছুমান বক্তৃতাৰ সংযোগত বক্তৃতা বস সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰি কিন্তু দুবল হ'লেও কথাবস্তু আৰু ঘটনা-বিন্যাসৰ সহায়ত ৰস-বস সম্ভৱ হয়। সেইকে প্লটেই (বস্তু) ট্রেজেডিৰ জীৱন আৰু প্ৰাণ। প্লটৰ তুলনাত চৰিত্ৰ গৌণ[১]

ট্রেজেডিৰ প্লটৰ মাজত একত্ব থাকিব লাগে। কোনো নায়কৰ সকলো জীৱনৰ ঘটনাবাশিৰ মাজত এনেদৰে একত্ব বা অখণ্ডতা সচৰাচৰ নাথাকে। প্লটৰ বাবিণে নায়কৰ জীৱনৰপৰা যিবোৰ ঘটনা নিৰ্ব্বাচন কৰা হয় সেইবোৰ পাৰস্পৰিক সংলগ্ন হব লাগে। অসংলগ্ন ঘটনা-সমষ্টিয়ে একত্বৰ বোধ উৎপাদন কৰিব নোৱাৰে। এজন ঐতিহাসিকে কাৰ্য-কাৰণৰ ওপৰত চকু নিদিয়াকৈ ঘটনা-পৰম্পৰাৰ সকলো বৰ্ণনা দিয়ে কিন্তু কিছুমান মানুহে কেনে ধৰণে কাম কৰে, কিয় কাম কৰে আৰু শেষত কেনেকৈ কৰ্মৰ ফলত দুখ পায় বুজিবলৈ নোৱাৰিহে বৰ্ণনা দিয়ে। হেৰোডটাছৰ (Herodotus) ইতিহাস পঢ়িলে উলিয়াব লাগে যে ইতিহাসেই হৈ থকাৰ কিয়নো হেৰোডটাছে ঘটনা-সমূহহে বৰ্ণনা দিছে। কিয়নো যি ঘটনা হয় তাৰ বৰ্ণনা নিদি কাৰ্য-কাৰণৰ্ব্বাৰা নিৰূপিত সম্ভাব্য ফলহে বৰ্ণনা দিয়ে। কবিৰ দৃষ্টি সৃষ্টিধৰ্ম্মী। কবিৰ চৰিত্ৰবোৰৰ কাৰ্যত এটা সাৰ্বজনীনত্বৰ

ট্রেজেডিৰ প্লট

১. "The first essential, the life and soul, so to speak, of tragedy is the plot characters come second." [*Poetics*. H. Fyfe]

ইংগিত থাকে। এটি সাধুকথা হলেও কবিয়ে তাৰ মাজেদি প্ৰকৃত জীৱনত ঘটা নানান কাৰ্যৰ ছবি আঁকে আৰু এনে ছবি আঁকিবলৈ যাওতে কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধৰ ওপৰত তাক সদায় প্ৰতিষ্ঠিত কৰে।

ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ ওপৰত নাটকৰ কৰুণতা নিৰ্ভৰ কৰে। কোনো ভুল-ত্ৰুটি নোহোৱাকৈ দেৱোপম চৰিত্ৰ এটিৰ জীৱনলৈ দুখ-দুৰ্গতি আহি পৰিলে সি প্ৰকৃতপক্ষে ট্ৰেজেডিৰ কৰুণতা নহয়। সেইদৰে নিকৃষ্ট চৰিত্ৰৰ জীৱনত যেতিয়া দুৰ্ভাগ্য উপস্থিত হয় তাতো ট্ৰেজেডিৰ কৰুণতা নাথাকে। ট্ৰেজেডিৰ নায়ক জীৱনৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতিৰ ওপৰত থকা দেৱতাৰ সদৃশ ব্যক্তি নহয় আৰু অসৎ পথত আগ বঢ়া, কুকৰ্মত ৰত কোনো নৰপিশাচো নহয়।

ট্ৰেজেডিৰ নায়ক

ট্ৰেজেডিৰ নায়ক পৃথিৱীৰ ভাল মানুহ, কিন্তু এই ভাল মানুহৰ জীৱন ত্ৰুটি বিচ্যুতিৰপৰা মুক্ত নহয়। নায়কৰ দুই-চাৰি ভুলৰ কাৰণে জীৱনলৈ আহি পৰে বিপৰ্যয়। কোনো বেয়া মানুহৰ জীৱনত এনে বিপৰ্যয় উপস্থিত হলে আনৰ অনুভৱত কৰুণতা জাগি নুঠে। কিন্তু যেতিয়া এজন সৎ আৰু ভাল মানুহৰ জীৱন সুখ-সম্ভোগৰ তৃপ্তিৰপৰা দুখ-দুৰ্গতিৰ কাতৰতাৰ মাজলৈ নামি আহে তেতিয়া আমাৰ অনুভৱত ভয় আৰু কৰুণা দুয়োটাই জাগি উঠে। এইবাবে ট্ৰেজেডিৰ কাৰণে নায়ক নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ সাৱধান হোৱাৰ প্ৰয়োজন। গ্ৰীক নাট্যকাৰসকলে সচৰাচৰ মহাকাব্য বা প্ৰচলিত পুৰণি সাধুৰপৰা নায়ক-নায়িকা নিৰ্বাচন কৰি নাটকৰ যোগেদি সেই সাধু বা কাহিনীত বৰ্ণিত ঘটনাৰ নতুন তাৎপৰ্য প্ৰকাশ কৰিছিল। নাটকৰ নায়কবোৰৰ নিজৰ ভুলৰ কাৰণেই আহি পৰিছিল কৰুণ পৰিণতি। ইডিপাছৰ আত্মবিশ্বাস, অথেলোৰ হিংসা, মেকবেথৰ দুৰাকাংক্ষা একো একোটি জীৱনৰ ভুল। এই ভুলৰ কাৰণে এইবোৰ চৰিত্ৰৰ জীৱন ব্যৰ্থতাৰে পৰ্যবসিত হৈছে। ইডিপাছ আদৰ্শস্থানীয় ব্যক্তি, অথেলো পাৰদৰ্শী সৈন্যাধ্যক্ষ, মেকবেথ এজন সম্ভ্ৰান্ত লোক, যাৰ ঘৰত স্বয়ং ডানকানে আতিথ্য গ্ৰহণ কৰে। কিন্তু এনে আদৰ্শ স্থানীয় জীৱনলৈকো নিজৰ ভুলৰ কাৰণে আহি পৰিছে নানান বিপৰ্যয়। এইবোৰে মানুহক অভিভূত কৰে আৰু তেওঁলোকৰ মনত ভয় আৰু

কারুণ্যের সৃষ্টি করে। ট্রেজেডির দৃশ্যাবলির সহায়তে ভয় আর কারুণ্যের সৃষ্টি করা হয় যদিও নাটকের গাঁথনির মাঝতে এনেকুরা ভাব-সৃষ্টির ক্ষমতা লুকাই থাকে যার বলত কেরল সেই ঘটনার বর্ণনাবদ্বারায়ো এই দুই ভাব জগাই তোলা সম্ভব হয়।

এতিয়া প্রশ্ন হ'ল যে যদি ট্রেজেডির সহায়ত মানুহর মনত ভয় আর কারুণ্যর উদ্রেক করাই উদ্দেশ্য হয় তেনেহলে কেনে নাটকর অভিনয়র প্রতি মানুহর আগ্রহ থকার কারণ কি? প্রাচীন কালতো গ্রীক ট্রেজেডিবিলাকর প্রতি মানুহর অপরিসীম অনুরাগ থকার প্রমাণ আছে। এই মানুহবোরে ট্রেজেডির সহায়ত নিজর অনুভূত ভয় আর কারুণ্যর (দয়ার) ভাব জগাই তোলার উদ্দেশ্যে কোনো নাট্যাভিনয় চাবলৈ গৈছিল নেকি? লৌকিক নানান কারণর প্রভাবত দেখোন এই দুই ভাব মানুহর অনুভূত সহজতে জাগি উঠে? লৌকিক বৃত্তির সহায়ত জাগি উঠা এই ভাব আর নাট্যশিল্পবদ্বারা জগাই তোলা এই ভাবর মাজত কিবা পার্থক্য আছে জানো?

ভয় আৰু কারুণ্য

এরিষ্টটলে লৌকিক বৃত্তির সহায়ত জাগি উঠা এই দুই ভাবর বিশ্লেষণ করিব বিচরা নাই। কিন্তু কোনো কোনো আলোচকে মত প্রকাশ করিছে যে লৌকিক জীবনত এই দুই ভাবর ন্যূনতা বা আধিক্য সচরাচর সকলোরে চকুত পরে। কিছুমান লোকর অনুভূত কারুণ্য ভাব অতি প্রবল আন কিছুমানর অনুভূত ই অতি দুর্বল। অনুভূত কারুণ্য থকাটো নিশ্চয় ভালরেই কথা কিন্তু যেতিয়া কোনোরে নিজর ছাগলি পোরালি এটি মরিলেও কারুণ্য প্রকাশ করে তেতিয়া তাকপরা ব্যক্তির দুর্বলতাহে বুজা যায়। নাট্যাভিনয়র যোগেদি সামাজিকর অনুভূত কি ভয় আর কারুণ্যর উদ্রেক করা হয় তার সহায়ত মন পবিত্রিত হোৱার ফলত ভাবর সমতা উপস্থিত হয়। কেথারছিছর মূল অর্থ পবিত্রীকরণ। আন দুই-চারি সমালোচকে ভাবে যে নাট্যাভিনয়র যোগেদি দর্শকর মনত যি ভাবর উদ্রেক করা হয় সেই ভাব সাধারণীকৃত, ব্যক্তি-নিরপেক্ষ ভাব। এই হিচাবে এই ভাব পবিত্রিত কিয়নো ইয়াত ব্যক্তির

কেথারছিছ

পরিচ্ছেদ নাই। ব্যক্তিজীবনে হিংসুক বা ভাবপ্রবণ হোরা বেয়া কথা কিন্তু নাট্য-চরিত্র অথেলোর প্রতি দয়া-পরবশ হোরা নাইবা হেম্‌লেটক ভয় করা ভাল কথা। অথেলো বা হেম্‌লেট ব্যক্তিচরিত্র হলেও সি লৌকিক চরিত্র নহয়। এই দুয়ো চরিত্রই সাধারণীকৃত ব্যক্তি নিরপেক্ষ চরিত্র।

নাট্যাভিনয়র সহায়ে মানুহর মন কেনে প্রক্রিয়াবদ্ধারা পরিত্রিত হয় তার আলোচনা সমালোচকসকলে ভালকৈ করা নাই। এটা ব্যাখ্যা দিব পরা যায় যে নাটার সহায়ে অন্তরর ভাবর যি আতিশয্য থাকে তার বেয়া ফালটো প্রকাশর বাটেরে ওলাই যোরাত মন পরিত্রিত হয় এই ব্যাখ্যা গ্রহণ করিব লাগিলে কেথারাছিছবদ্ধারা অকল বেয়া অংশটোকেইহে প্রকাশর বাটলৈ অনা বুলি ধরিব লাগিব। কিন্তু এরিষ্টটলে এনে কথা কোৱা নাই। বিশেষতঃ ভাবর ক্ষেত্রত ভাল বেয়ার আনুপাতিক বিভাগো এনেবরে অসম্ভব সেইবাবে সবহ ভাগ সমালোচকে কেথারাছিছ্‌ শব্দর 'চিকিৎসা-বিজ্ঞানে গৃহীত অর্থরেই গ্রহণ করিছে। 'চিকিৎসা বিজ্ঞানে কেথারাছিছ্‌ শব্দর অর্থ ভেদ বা মোক্ষণ (purgation)' এই মোক্ষণ ভাবর অর্থ অনুভূতির (emotion), নানান ভাবেরে (emotion) মানুহর অন্তর পরিপূর্ণ হৈ থাকে। লৌকিক নানান কারণে এই ভাবরোর প্রবলরূপে প্রকাশিত হয় আরু অনেক সময়ে ব্যক্তি-জীবনর অনিষ্ট সাধন করে। ট্রেজেডিরদ্বারা এই ভাবরোরক প্রকাশর বাটেরে টানিয়াই দিয়ার ফলত মানসিক স্থৈর্য উপস্থিত হয়। ভাবরোর থাকে মনর মাজত মনর ওপরত থকা ভাবর অতিরিক্ত চাপ প্রকাশর বাটেরে ওলাই যোরার ফলত মনলৈ সাম্যাবস্থা আহি পারে আরু ভাবর অসাম্যর ফলত ব্যক্তি-জীবনত যিবোর বিপর্যয় ঘটার সম্ভাবনা থাকে তাক দূর করে।[৪] ট্রেজেডিয়ে ভাব-প্রকাশর বাট মোকোলাই মনর মাজলৈ সমতা আনার উপরিও ই মনলৈ আনন্দ

৪. "Tragedy and Comedy contribute to the cleansing away of the passions, which cannot be altogether repressed, nor on other hand safely indulged but need some moderate outlet." [*Poetics : By Butcher*]

আনে। মানুহৰ কাৰ্যকলাপ আৰু ভাৱৰ অনুকৰণ নাটকৰ ম্যাজেদি দেখিবলৈ পালে মানুহৰ মনত আনন্দ লাগে। জীৱন যাপন কিমানেই দুৰ্বহ নহওক লাগে কল্পনাৰ বোলেৰে জীৱনক বঞ্চিত কৰি চোৱাৰ হাবিলাস সকলোৰে আছে। কাব্য-নাট্যত জীৱনক বঞ্চিত কৰাৰ ফলত তাত নাথাকে উকা বাস্তৱতা, নাথাকে বাস্তৱৰ নিচুবতা। কিন্তু সেয়ে হলেও বেদনাদায়ক কাৰ্যৰ অনুকৃতিবপৰা কেনেকৈ নিৰ্মল আনন্দৰ উদ্ভৱ হব পাৰে তাৰ ভাল আলোচনাৰ দৰকাৰ। এৰিষ্টটলৰ মতে এই আনন্দ-দানৰ ক্ষমতা নিৰ্ভৰ কৰে নাট্যকাৰৰ কৌশলৰ ওপৰত। নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভাৰ অভাৱত কিছুমান নাটকে এই আনন্দ দিব নোৱাৰে। এইবোৰ প্ৰকৃত ট্ৰেজেডি নহয়। আন কিছুমানত হলে নাট্য-প্ৰতিভাৰ বলত নাট্যকাৰে বেদনা-মিশ্ৰিত ঘটনাৰ মাজেদিও নিৰ্মল আনন্দ ৰসাই তুলিবলৈ সক্ষম হয়।[৫] এইবোৰেই প্ৰকৃত ট্ৰেজেডি।

বাস্তৱ অভিজ্ঞতাবপৰা দেখিবলৈ পোৱা যায় যে মানুহে নাট্যাভিনয় চাবলৈ যোৱাৰ কাৰণ কেথাৰ্চিছ্ নহয়, আনন্দহে। অভিনয় চাবলৈ যোৱাৰ আগতে কোনোৱে নকয় যে তেওঁৰ অনুভৱ ভাৱৰ প্ৰাচুৰ্য আছি পাৰিছে গতিকে নাট্যাভিনয় চাবলৈ গৈ তেওঁৰ মনৰ ওপৰত থকা ভাৱৰ চেঁচা পাতলাব। ট্ৰেজেডিৰ ক্ষেত্ৰত এৰিষ্টটলে যদিও কেথাৰ্চিছ্ শব্দৰ ওপৰত কিছু গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে, তথাপি নাট্যাভিনয়ৰ আনন্দৰ ওপৰতো তেওঁ গুৰুত্ব আৰোপ নকৰাকৈ থকা নাই। সব পয়েটিকছৰ কেইবা ঠাইতো তেওঁ এই আনন্দৰ কথা বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিছে।

আনন্দ

এনে স্থলত কেথাৰ্চিছ্ৰ ওপৰতে (মাজে মাজে এবাৰ মাথোন উল্লেখ কৰা হৈছে) সকলো গুৰুত্ব আৰোপ কৰা লেখকৰ উদ্দেশ্য নহয় যেন লাগে। কেথাৰ্চিছ্ৰদ্বাৰা মনৰ ওপৰত ভাৱৰ ছাপ কমি যোৱাৰ ইংগিত কৰাৰ কাৰণে এইটো ধৰি লোৱা উচিত নহয় যে এই প্ৰক্ৰিয়া চলি থকা সময়ত আঁচবপৰা আনন্দ লাভ

৫. "The pleasure is derived from the poet's skill as maker and imitator from his power to make us follow him: it is a kind of delight stirred up by reading or seeing these passions well imitated." [*Humphry House*,

কৰা নহয়। কেথাবছিছ্ আৰু আনন্দ লাভ এই দুয়োটাৰে সমন্বয় বিচাৰিব খুজিলে এই দুয়োটা কার্যই একেলগে সংঘটিত হয় বুলি ভবাৰ যথেষ্ট যুক্তি আছে। নাট্যাভিনয় চাই আনন্দ লাভ কৰিব লাগিলে অভিনয় চলি থকা সময়তে সেই আনন্দ লাভ কৰিব লাগিব। অভিনয় শেষ হৈ যোৱাৰ পিছতো অৱশ্যে মনৰ মাজত আনন্দৰ ৰেখা থাকে কিন্তু এই আনন্দ অনুমানৰ আনন্দ, প্রত্যক্ষ কাব্যানন্দ নহয়। আনহাতে কেথাবছিছৰ ক্রিয়াও অভিনয়ৰ শেহতেহে হয় বুলি ভবাৰ কোনো কাৰণ নাই। গতিকে দেখা যায় যে মঞ্চৰ ওপৰত অভিনয় চলি থকা সময়তে কেথাবছিছৰ ক্রিয়া আৰু আনন্দলাভৰ তৃপ্তি দুয়োটা একে সময়তে, একেলগে হয়। সেয়ে হলে এৰিষ্টটলৰ কেথাবছিছ মতবাদ সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ ৰসবাদৰ নিচেই ওচৰ চাপি আহে। সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে অৱশ্যে অভিনয়ৰ সময়ত লাভ কৰা তৃপ্তিক অলৌকিক আখ্যা দিছে, আৰু ইয়াত লাভ কৰা আনন্দৰ স্তৰটোক চমৎকাৰিত্বৰ স্তৰৰ লগত তুলনা কৰিছে।

ভাৰতীয় আলংকাৰিকসকলৰ মতে ৰসেই নাটকৰ প্রাণ। এই ৰস বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত নিষ্পন্ন হয়। বিভাব হ'ল নাট্যচৰিত্র, অনুভাব হ'ল নাট্য-চৰিত্রৰ শাৰীৰিক চেষ্টা, যাৰ সহায়ত ভাব প্রকাশ কৰা হয়, যেনে হাঁহি, কান্দোন, কটাক্ষপাত ইত্যাদি, আৰু ব্যভিচাৰী ভাব হ'ল আন নানান চঞ্চল সহকাৰীভাববোধ, যিবোৰ স্থায়ী ভাবৰ পোষক হিচাবে সমুদ্রৰ তৰংগৰ দৰে সঘনে অহাযোৱা কৰি থাকে। আশা, আশংকা, উদ্বিগ্নতা, নিৰ্বেদ প্রভৃতি হ'ল ব্যভিচাৰী ভাব। এৰিষ্টটলৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা চাবলৈ গলে চৰিত্র হ'ল বিভাব, আৰু চৰিত্রৰ সকলো ধৰণৰ কার্যই হ'ল অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাব। তেওঁৰ মতে নাটক কার্যৰ অনুকৃতি। নাটকীয় কার্যৰ বাবে চৰিত্র বা বিভাবৰ দৰকাৰ। গতিকে কার্যৰ তুলনাত চৰিত্র গৌণ। কিন্তু সংস্কৃতৰ পণ্ডিতৰ মতে বিভাব বা নাট্য-চৰিত্র আৰু অনুভাব, ব্যভিচাৰী ভাব বা চৰিত্রৰ কার্যকলাপৰ ভিতৰত কোনোটোকে প্রধান বা অপ্রধান কৰাৰ চেষ্টা নাই। বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী

নাট্যৰস

ভাব অর্থাৎ চরিত্র আর চরিত্রের সকলো কার্যকলাপের সংযোগের মাজেদিহে রসসৃষ্টি হ'ব পারে। বিভাবের অবলম্বনত অনুভাব আরু ব্যভিচারী ভাবের প্রকাশ হয়। তথাপি যেহেতু অকল বিভাবের সহায়তে নাট্যরস সম্ভব নহয় সেইহেতু বিভাবক মুখ্য স্থান দি অনুভাব আরু ব্যভিচারী ভাবক গৌণস্থান দিব লোৱাৰি।

এৰিষ্টটলৰ মতে নাটা-চৰিত্রবোৰৰ নানা ধৰহৰ কাৰ্যৰ প্রভাবত দর্শকৰ অন্তৰত থকা দয়া আরু ভয়ৰ ভাব জাগি উঠি আত্মার নিভৃত চুকৰপৰা প্রকাশৰ বাটলৈ আহে। অৱশ্যে নাটা-চৰিত্রৰ এই কার্যৰ লগত কোৱাচ, চৰিত্রৰ বেশভূষা, প্রাণবন্ত সংলাপ প্রভৃতি সকলোৰে সংযোগ আছে। অনুভৱৰ ভাব প্রকাশিত হোৱাৰ লগতে জাগ্রত হৈ থাকে তৃপ্তির আনন্দ।

ভাৰতীয় আলংকাৰিসকলে রসানুভূতিৰ স্বৰূপৰ দার্শনিক দৃষ্টি-কোণৰপৰা বিশ্লেষণ কৰিছে কোনো নাট্যাভিনয় চাবলৈ যোৱাৰ আগতে অভিনয়ৰপৰা তৃপ্তি বা আনন্দ পোৱাৰ এটি ক্ষীণ আশা পোষণ কৰিয়েই মানুহ নাট্যশালাৰ ভিতৰ সোমায়। এনে এটি ক্ষীণ আশা বা মানসিক প্রস্তুতি নাথাকিলে কোনোৱে অভিনয় চাবলৈ আগবাঢ়ি নাহে যদি কোনো অভিনয় নেয় হোৱা দুদিনমানহে আগতে জানে তেন্তে সেই অভিনয় চাবলৈ মানুহৰ আগ্রহ নাথাকে গাঁওক নাট্য-শালাৰ ভিতৰত সোমোৱাৰ আগতে সামাজিকৰ অন্তৰত এটি বাসনা থাকে বাগমঞ্চৰ কাকতার্য আরু গীতবাদ্যৰ ধ্বনিয়ে এই বাসনা প্রবল কৰে। অভিনয় আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে আগবেপৰা দর্শকৰ অবচেতন মনত কাম কৰি থকা মানসিক প্রস্তুতিৰ বলত তেওঁ সম্পূর্ণরূপ মনোবাঞ্ছাত সোমাই পরে। তেওঁ যেন নিজকে কল্পনাৰ মাজত এৰি দিয়ে। এই স্তৰত দর্শকৰ মনত জাগি উঠা কল্পনা বাস্তবিক জীৱনৰ কল্পনাৰ সদৃশ নহয়। বাস্তবিক জীৱনত মনলৈ যি কল্পনা আহে সি কার্যকাৰণ সম্বন্ধদ্বাৰা নিয়ন্ত্রিত হয় কিন্তু অভিনয় কালত যি ধৰণৰ কল্পনাৰ মাজত দর্শক সোমাই পরে সেই ধৰণৰ কল্পনা কার্যকাৰণ সম্বন্ধৰ অনুগামী

রসানুভূতিৰ ব্যাখ্যা

নহয়। দর্শক এনেকৈ কল্পনাৰ বাজ্যত সোমাই পৰাৰ ফলত তেওঁক ঘকৰা অভাব-অভিযোগ, নিজৰ অসুখ-অশান্তি আৰু আনকি নিজৰ সুকীয়া সত্তাৰ কথাকো সাময়িকভাৱে-পাহৰি যায়। সৌন্দৰ্যৰ এক আদৰ্শ তেওঁ বাজ্যত মন সোমাই পৰা গতিকে অভিনয় কালত সাময়িকভাৱে দৰ্শকৰ আত্ম বিস্মৃতি আহে। নায়কৰ বেশভূষা, অংগীভংগী আৰু মধুৰ সংলাপৰ সংযোগত দৰ্শকৰ মনৰ স্থায়ী ভাব উদ্বুদ্ধ হয়। এই ভাব অন্তৰত জাগি উঠাৰ সময়ত ব্যক্তি-চৈতন্য নথকাৰ বাবে এই ভাবৰ প্ৰকাশ লৌকিক জীৱনৰ ভাব-প্ৰকাশতকৈ ভিন্ন প্ৰকাৰৰ। এই ভাব সাধাৰণীকৃত ভাব কিয়নো ব্যক্তিত্ব পৰিচ্ছেদ নথকা অৱস্থাত এই ভাব নাট্য-শিল্পৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হৈছে। স্থান আৰু কালৰ ভিতৰত থকা কোনো লৌকিক-কাৰণৰ সংস্পৰ্শত এই ভাব জাগি উঠা নাই। গতিকে ব্যক্তিৰ অন্তৰত থকা স্থায়ী ভাব-নাট্য-শিল্পৰদ্বাৰা এনেকৈ ব্যক্ত হোৱাৰ লগে লগে এক অলৌকিক আনন্দত অন্তৰ ভৰি উঠে। সাময়িকভাৱে দৰ্শক এই আনন্দৰ মাজত নিমজ্জিত হৈ পৰে কিন্তু এই তৃপ্তিও ব্যক্তিবিশেষ নোহোৱাকৈয়ে সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত দৰ্শকেই লাভ কৰে। দৰ্শকৰ অন্তৰত স্থায়ী-ভাবৰ প্ৰকাশ হোৱাৰ লগে লগে ৰসাস্বাদনো হয় আৰু ইয়াৰ ফলত দৰ্শক হৈ পৰে তন্ময়।

অভিনৰ গুপ্ত

অভিনৰ গুপ্তই শকুন্তলা নাটকত থকা ভয়ার্ত হৰিণটোৰ সহায়ত ৰসাস্বাদনৰ প্ৰক্ৰিয়া ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। ধনুত কাঁড় জুৰি বজা দুষ্মন্তই আশ্রমৰ হৰিণটোৰ পাছে পাছে লৰিছে। তেওঁৰ হাতৰ তীক্ষ্ণ অস্ত্ৰৰে হৰিণটোৰ সুকোমল অংগ ভেদ কৰিবলৈ তেওঁ উদ্‌গ্রীব হৈ পৰিছে। ভীত, সন্ত্রস্ত হৰিণে প্ৰাণৰ মায়াত দৌৰিছে, মাজে মাজে ডিঙিটো বেকা কৰি পাছলৈ চাইছে আৰু বজাৰ হাতৰ চোকা শৰ তাৰ গাত পৰিব বুলি ভয়তে মাজে মাজে গাটো ৰোচাই দিছে। আধা চোৱাৰা দুৰৰি বনবোৰ তাৰ দুয়ো কোৱাৰিয়েদি ওলাই বাটত পাৰ হৈ গৈছে। সি দৌৰিছে, প্ৰাণটাকি দৌৰিছে, এনেভাৱে দৌৰিছে যেন সি শূন্য মাৰ্গেৰেহে বেছি ভাগ বাট পাৰ হৈ

গেছে।[৬] অভিনয় কালেও এই ভয়পোন্না হরিণটো স্থান আরু কালর ব্যবধানর ওপরত থাকে এই বুলিয়েই যে দর্শকর তন্ময়তার কারণে তেওঁর মনোরাজ্যত ভীত হরিণটো মূর্ত্তিমান ভয়র স্বরূপ প্রতিভাত হয়। সাধারণীকৃত এই ভয়ে দর্শকর অন্তরত জগাই তোলে ভয়ানক রস। কিন্তু লৌকিক বৃত্তিবদ্বারা উৎপন্ন ভয়র লগত ইয়ার সাদৃশ্য নাই কিয়নো ভয়ানক রসর আস্বাদনর সময়ত আত্মরক্ষার চেষ্টা প্রকট নহয় আরু হবও নোৱারে কারণ রসাস্বাদনর সময়ত ব্যক্তির আত্মচৈতন্য বিলোপ হয়। এই গতিকে ভয় আরু ভয়ানক রসর ভিতরত বিরাট পার্থক্য। লোকর অন্তরত ভয়ভাব জাগি উঠিলে গাৰ কঁপনি উঠে। আরু আত্মরক্ষার কারণে স্বাভাৱিকতে মানুহ সচেষ্ট হয় কিন্তু ভয়ানক রস আস্বাদনর সময়ত ব্যক্তির পরিচ্ছেদ নথকা বাবে সি ভয় হিচাবে ব্যক্ত নহয়। সেই ভয় রসৰাজলৈ উন্নীত হোৱার ফলত সি বেদনাদায়ক নহৈ আনন্দদায়ক হৈ পরে। সেইদরে শোক আরু করুণ রসর ভিতরত যথেষ্ট পার্থক্য আছে। শোক স্থায়ী ভাব কিন্তু করুণ রস ভাব নহয় রস। শোক বেদনাদায়ক কিন্তু করুণ রস আনন্দদায়ক।

ট্রেজেডির আনন্দও এই রসরেই আনন্দ। ট্রেজেডির শোকাবহ পৰিণতিয়ে রসসৃষ্টি করে আরু এই কারণেই ই বেদনাদায়ক নহৈ আনন্দদায়ক হয়। কিন্তু এই আনন্দ প্রকাশ করিব নোৱারা, ব্যাখ্যা করিব নোৱারা এক অভিনব আনন্দ। এই আনন্দ মুক্ত। ই যেন শরীরর জড়তা ভেদ করি ওলাই অহা আত্মার স্বরূপানন্দ। এৰিষ্টটলে ঠিকেই কৈছে যে নাট্যকারর কৌশলর বলতহে এই আনন্দ শোকাবহ পৰিণতির বুকুতো ফুটি উঠিব পারে। কিন্তু ইয়াতে আন এটা কথা যোগ দিয়ার প্রয়োজন। অকল নাট্য-প্রতিভা থাকিলেই নাটকর যোগেদি সকলোরে আনন্দ লাভ করিব পারিব এনে নহয়। নাট্যবস্তু বুজি,

ট্রেজেডির আনন্দ

---

৬. গ্রীবাভঙ্গাভিরামং মুহুরনুপততি স্যন্দনোদ্ধতদৃষ্টিঃ।
পশ্চার্দ্ধেন প্রবিষ্টঃ শরপতনভয়াৎ ভূয়সা পূর্ব্বকায়ং।
শষ্পৈরর্দ্ধাবলীঢ়ৈঃ শ্রমবিবৃতমুখাদ্ ভ্রংশিভিঃ কীর্ণবর্ত্মা।
পশ্যোদগ্রাং মৃগত্বাং বিততি বহুতরং স্তোকমুর্ব্যাং প্রযাতি" [শকুন্তলা]

তার তাৎপর্য অনুভব করি আনন্দ লাভ করবারসাধারণ যোগ্যতা দর্শকরো থাকির লাগিব। তেওঁ হব লাগিব রুচিসম্পন্ন লোক, সহৃদয়। নাট্যকারর সৃজনী-ক্ষমতার লগত সামাজিকর রস-গ্রহণ ক্ষমতার সম্বন্ধ আছে। উর্বর মাটির ওপরত ২টি সিঁচিলে তারপরা পুলি গজে কিন্তু মরুভূমিত সিঁচিলে সি শুকাই যায়।

আধুনিক পাশ্চাত্য নাট্য-সাহিত্য

রাণী এলিজাবেথের যুগত ইংলণ্ডর নাট্য-সাহিত্যর চমৎপ্রদ উন্নতি ঘটে নাট্য-সম্রাট শেক্সপীয়ারর হ'ল। ডেবকুবিরো'ৰ পর নাটকর বুকুত যি প্রতিভার ছাপ তেওঁ এরি গৈ গৈছে তার তুলনা আজিও সাহিত্য-

নাট্য সম্রাট শেক্সপীয়ার

জগতত বিরল ঘটনা-বিন্যাস, চরিত্র-চিত্রণ, দৃশ্যাবলীর সংযোগ, সরল সংলাপ আদি সকলোতে তেওঁ সমানে নিপুণতার পরিচয় দিছে। বহল ভালবে সমাজর চিত্র ফুটাই তোলাত অজিও তেওঁ অদ্বিতীয়। নাটকীয় কার্যর গতি অব্যাহত রাখি অমিত্রাক্ষর ছন্দর সহায়ত মানব-চরিত্র যেনেতাবে তেওঁ চিত্রিত কবি গ'ল, পরবর্তী নাট্যকারসকলে তার ওচর পাবলৈ নোৱাৰিলে। অষ্টাদশ আৰু উনবিংশ শতিকাত শেক্সপীয়ারর সমপর্যায়র নাটক সৃষ্টি নহল। ফ্রান্সর মলিয়ার Moliere) আৰু জার্মেনিত গেটেয়ে (Goethe) যথেষ্ট নাট্য-প্রতিভার পরিচয় দিলেও এওঁলোকে শেক্সপীয়ারর দরে ব্যাপক প্রভাব বিস্তার কৰিব নোৱাৰিলে। শেক্সপীয়ারর প্রতিভা উপলব্ধি কবি পাশ্চাত্য দেশৰ সকলোরে তেওঁকেই নাট্য-সম্রাট বুলি গ্রহণ কৰিলে।

কিন্তু শেক্সপীয়ারর প্রভাব ইমান ব্যাপক হোৱা সত্ত্বেও সময়র বিবর্তনর লগে লগে তেওঁরদ্বারা রচিত রোমান্টিক নাটকত মানুহে সন্তুষ্ট নোহোৱাত পৰিল। শেক্সপীয়ারর যুগর বাবে যিটো প্রয়োজনীয় আছিল বিংশ শতিকার লোকর বাবে সেইটো ঠিক তেনেভাবে প্রয়োজনীয় নোহোৱা হ'ল। রোমান্টিক নাটকত থকা সকলো প্রকারর ঘটনাসমাবেশ আৰু তার সৰহ ভাগকেই কার্যরে প্রদর্শন কৰা কৌশল আধুনিক সমাজর চক্ষুত দৃষ্টিকটু হৈ পৰিল। ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতাব্দীর কল্পনা আৰু ভাব-প্রবণ সমাজে নাটকর ভিতরতে সকলো ধরণর কার্যর চিত্র পাবলৈ আশা কৰিছিল। কিন্তু

আধুনিক দৃষ্টিভংগী

আধুনিক যুগৰ সমাজে তেনে ধৰণৰ অনেক কাৰ্যৰ বৰ্ণনা শুনিয়েই ক্ষান্ত হয়। যুদ্ধবিগ্ৰহ, লোমহৰ্ষক হত্যাকাণ্ড আদি নানা তৰহৰ দৃষ্টিকটু বাস্তৱ ঘটনাৰ কাৰ্য-সংযোগ বিংশ শতিকাৰ লোকে নাটকত অনাৱশ্যক বিবেচনা কৰিবলৈ ধৰিলে। আনপিনে ঘৰুৱা সুখ-দুখ, অশ্ৰু-বিষাদ আদিৰ আড়ম্বৰহীন চিত্ৰ নাটকৰ মাজেদি ফুটাই তোলাৰ চেষ্টা চলিল। গণতন্ত্ৰ আৰু বাস্তৱবাদৰ প্ৰভাৱত গাৰ্হস্থ্য নাটকৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ল।

আধুনিক যুগৰ সমস্যা

আধুনিক যুগ, বিজ্ঞানৰ যুগ, যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰ যুগ। বিজ্ঞানৰ অভূতপূৰ্ব উন্নতিয়ে যেনেকৈ মানুহৰ চিন্তাধাৰাৰ পৰিবৰ্তন আনিলে, তেনেকৈ নানা তৰহৰ নতুন নতুন সমস্যাৰো বাট মুকলি কৰি দিলে। দেশে দেশে কল কাৰখানাৰ প্ৰচলন বাঢ়ি অহাৰ লগে লগে এপিনে যেনেকৈ শিল্পজাত দ্ৰব্য সুলভ হৈ পৰিল, আনপিনে তেনেকৈ নতুন সমস্যাই মূৰ তুলি থিয় দিলে। কল-কাৰখানাৰ প্ৰসাৰৰ লগে লগে সমাজৰ গাঁথনি পৰিবৰ্তিত হ'ল। দেশ-বিদেশত শিক্ষাৰ প্ৰতি মানুহৰ আগ্ৰহ বাঢ়িল আৰু সাতামপুৰুষীয়া সংস্কাৰৰ ওপৰত মানুহৰ সন্দেহ উপস্থিত হব ধৰিলে। ভাব-প্ৰবণতা এৰি মানুহে যুক্তিৰ সহায়ত সকলো কথাকে বিচাৰ কৰি চাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। যুক্তিবাদী বৈজ্ঞানিকসকলৰ নানান নতুন আবিষ্কাৰে মানুহক যুক্তিৰ বাটলৈ আগুৱাই লৈ গ'ল। মানুহৰ মনত বিশ্বাস হ'ল যে যুক্তিৰ সহায়ত অসাধ্য-সাধনো সম্ভৱ হয়।

আধুনিক যুগৰ প্ৰকাশ-ৰীতি

সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো পৰিবৰ্তনৰ সোঁত বেগেৰে বৱলৈ ধৰিলে। ক্ষিপ্ৰ গতিত বিজ্ঞানৰ উন্নতি হোৱাৰ আগতে সমাজ-গাঁথনিত এক প্ৰকাৰ স্থিৰতা পৰিলক্ষিত হৈছিল। কেইবা শ বৰ্ছৰ জুৰি প্ৰায় একে ধৰণৰ ব্যৱস্থা আৰু ভাবধাৰা সমাজৰ বুকুত ফুটি উঠিছিল। কিন্তু বৈজ্ঞানিক উন্নতিৰ লগে লগে সমাজৰ ভাবধাৰা সঘনে পৰিবৰ্তিত হব ধৰিলে আৰু মানুহ-মানুহৰ মাজত থকা সম্বন্ধও লাহে লাহে বেলেগ ৰূপত প্ৰকাশিত হ'ল। সমাজত এনে পৰিবৰ্তন সংঘটিত হোৱাৰ ফলত সাহিত্যত প্ৰচলিত প্ৰাচীন ৰীতিৰ প্ৰতি লেখকৰ সমাদৰ লাহে লাহে কমি আহিল। বিশেষতঃ সমাজৰ কোনো এটি ফৰত যি কৌশল অৱলম্বন

কবি সামাজিক চিত্র ফুটাই তোলা হয়, আন এটি স্তবত সেই একে কৌশলকে অবলম্বন কবি দক্ষতাবে ভাব চিত্র ফুটাই তোলা সম্ভব নহয়। সেইবাবে বস্তু-নির্বাচন আৰু বচনাবীতি যুগে যুগে পবিবর্তিত হৈ থাকে।

বিংশ-শতিকাত কল-কাৰখানাৰ বহল প্রচলনৰ লগে লগে সমাজত যি বিভেদ আৰু অশান্তিৰ বীজ গজি উঠিল তাক দেখিবলৈ পালে তত্ত্বান্বেষী লোকে, চিন্তাশীল ব্যক্তিয়ে। মানুহৰ ব্যক্তিগত আৰু সামাজিক জীৱনত ভুমুকি মৰা নতুন নতুন সমস্যাৰ প্রতি এওঁলোক আৰু লগতে সাহিত্যিকসকলো সজাগ হৈ পবিল আৰু বাস্তৱ দৃষ্টিভংগীৰ সহায়ত তাৰ ৰূপ দিবলৈ তেওঁলোক সচেষ্ট হ'ল। প্রচলিত বীতিৰ মাজেদি আধুনিক সমস্যাবোৰ চিত্রিত কবিবলৈ চেষ্টা নকবি নতুন কলা-কৌশলৰ উদ্ভাৱন কবিবলৈ তেওঁলোক যত্নপৰ হ'ল। বোমাণ্টিক নাটকত থকা ভাবপ্রণতাৰ প্রতি তেওঁলোকে চোকা বাক্যবাণ নিক্ষেপ কবিব ধবিলে। বুদ্ধিশক্তিৰ সহায়ত তেওঁলোকে সমাজত দেখিবলৈ পালে সক-বৰ নানান সমস্যা আৰু এই সমস্যাবোৰৰ প্রতি তেওঁলোক বিশেষভাৱে আকৃষ্ট হৈ পবিল। জনসাধাৰণৰ অন্ন-বস্ত্রৰ সমস্যা, তেওঁলোকৰ সুখ-দুখ, হতাশ-হুমুনিয়াহ এইবোৰ লাহে লাহে নাটকৰ মাজেদি প্রকাশিত হ'ব ধবিলে। প্রখ্যাত বংশজাত বীৰ-বীৰাংগনাৰ সলনি সাধাৰণ চবিত্রৰ অৱলম্বনত গার্হস্থ্য নাটকবচিত হবলৈ ধবিলে। নাটকৰ বহিবাকৃতি পবিবর্তিত হ'ল। বোমাণ্টিক নাটকতেই ফৰাচী সমালোচকৰ জৰিয়তে আহি পৰা স্থান, কাল আৰু কার্যৰ ঐক্য বক্ষাৰ অনুশাসন চিলা হৈ পবিছিল। আধুনিক যুগত সৰহ ভাগ নাট্যকাৰেই এনে ধৰণৰ প্রচলিত বীতিৰ বিপক্ষে প্রকাশ্যে বিদ্রোহ ঘোষণা কবিলে। দুই-চাবি নাটকৰ অৱশ্যে এনে অনুশাসনৰ প্রতি আনুগত্যৰ চিনাকিও বৈ গ'ল। আন কিছুমানত আকৌ গ্রীছীয় বীতিৰ অনুকবণৰ ছাপো ভালকৈয়ে প্রকাশিত হৈ থাকিল।

আধুনিক নাট্যশিল্পীসকলৰ ভিতৰত আন্তর্জাতিক যশস্যা লাভ কবা নাট্যকাৰ হৈছে ইব্‌ছেন (Ibsen)। তেওঁৰ মতবাদদ্বাবা প্রভাবান্বিত লোক সমগ্র ইউবোপতেই অনেক আছে। এৱেই পোন প্রথমতে

সামাজিক, সমস্যাৰ আলোচনা কৰি নাটক লিখে। সামাজিক, অৰ্থনৈতিক আৰু ৰাজনৈতিক কাৰণত আধুনিক যুগত নানান নতুন সমস্যাই দেখা দিছে। ইব্‌ছেনে এনেবোৰ সমস্যাৰ অৱলম্বনত নাটক ৰচনা কৰি নাট্য সাহিত্যৰ বিশেষ উন্নতি সাধন কৰে। আধুনিক যুগৰ ব্যক্তি-জীৱন চিত্ৰিত কৰি সমাজৰ ভিন্ ভিন্ সমস্যাৰ বুকুত ব্যক্তি-জীৱনৰ প্ৰকৃত ৰূপ তেওঁ ফুটাই তোলে আৰু ইয়াৰ বাবে নতুন নাট্য কৌশল অৱলম্বন কৰি নিজ প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিয়ে। ইব্‌ছেনৰ কলা-কৌশল ৰোমাণ্টিক নাট্যকাৰসকলৰ কলা-কৌশলৰ-পৰা পৃথক। এওঁৰ নাটকবোৰত সচৰাচৰ সৰহ চৰিত্ৰৰ সমাবেশ নাই আৰু ঘটনা-বিন্যাসতো জটিলতাৰ মেৰপাক নাই। চৰিত্ৰৰ মুখত চুটি চুটি অৰ্থ-প্ৰকাশক ভাষা পোৱা যায়। কথাৰ ৰীতিও পোন আৰু ৰোমাণ্টিক নাটকৰ তুলনাত অলংকাৰবিহীন।

ইব্‌ছেন

ইব্‌ছেন আছিল ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্যৰ ঘোৰ পক্ষপাতী। যি প্ৰথা বা অনুষ্ঠানে ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্য হৰণ কৰে সি সৰ্বতোভাৱে বৰ্জনীয়। স্বাভাৱিক ৰক্ষণশীল প্ৰকৃতিৰ বাবে মানুহে প্ৰচলিত ৰীতি-নীতিৰ বিপক্ষে মুৰ তুলিবলৈ সাহ নকৰে। পংকিলময় হলেও পুৰণিকে সাৰটি ধৰি সিহঁতে জীৱন অতিবাহিত কৰে, তথাপি অনাগত ভৱিষ্যতক আদৰিবলৈ সিহঁতৰ সাহস নহয়। জনসাধাৰণৰ মানসিক প্ৰবৃত্তি এনে ধৰণৰ হলেও তাৰ মাজৰপৰা নিৰ্ভীক ব্যক্তি ওলাই আনক দেখুৱাই দিয়ে সমাজৰ কেৰোণবোৰ।

ইব্‌ছেনৰ বৈশিষ্ট্য

আনৰ সমালোচনা, বিদ্ৰূপ আদিকো উপেক্ষা কৰি এই সকলে নিজ নিজ মত ব্যক্ত কৰে আৰু শিল্পকলাৰ সহায়েৰে জীৱন্ত চিত্ৰৰ মাজেদি সামাজিক আৰু নৈতিক ব্যৱস্থাৰ সূক্ষ্ম আলোচনা দাঙি ধৰে। ইব্‌ছেনে বুজিছিল যে সমসাময়িক অনুষ্ঠান আৰু ৰীতি-নীতিৰ মাজত ব্যক্তিত্ব-বিকাশৰ স্থান নাই, আছে তাৰ বিনাশৰ গুপুত চাতুৰী। এইবাবে সেই সময়ৰ মানুহ আৰু সামাজিক বা ৰাজনৈতিক অনুষ্ঠানবোৰৰ আলোচনাৰ মাজেদি বাহ্যিক দৃষ্টিতে এটা নৈৰাশ্যৰ ভাব ফুটি উঠিছে। কিন্তু ইব্‌ছেন আচলতে নিৰাশবাদী নহয়। তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে মানৱ-জাতিৰ ভৱিষ্যত উজ্জ্বল আৰু মধুৰ।

ইব্‌ছেনব নাটকবোবব ভিতবত প্রধানতঃ দুটা কেন্দ্রস্থ ভাব পবিলক্ষিত হয়। প্রথমতে তেওঁ ব্যক্তিত্ব বা ব্যক্তি চবিত্রব ওপবত বিশেষ গুৰুত্ব আবোপ কবিছে। ব্যক্তিত্বব বিকাশ আৰু উন্নতিব ওপবতে ভবিষ্যতে উন্নততব আৰু কৃষ্টিসম্পন্ন সমাজ-ব্যৱস্থা আহি পবাব আশা তেওঁ কবে। দ্বিতীয়তে তেওঁ বিশ্বাস কবে যে সামাজিক জীৱনলৈ কৰুণতা আহি পবাব প্রধান কাবণ হ'ল প্রকৃত প্রেম-প্রীতিব অভাব। সামাজিক জীৱনত প্রেম-প্রীতিব অভাব ঘটিলে ব্যক্তি-জীৱনব স্বাতন্ত্র্য নাথাকে আৰু কৃত্রিম অনুষ্ঠান আৰু উৰলি যোৱা সংস্কাবব হেঁচাত ব্যক্তি জীৱনলৈ আহি পবে কৰুণতা। "এ ডলছ হাউছ" (A Doll's House) নাটকত সমাজ আৰু ব্যক্তিব সংঘাত পবিস্ফুট হৈছে। এই নাটকত ডোবাব চবিত্রব মাজেদি ইব্‌ছেনে নাবী-মুক্তিব আন্দোলন সমর্থন কবিব খোজা নাই। ইয়াত নাবী চবিত্রক প্রধান স্থান দিয়াব কাবণ হ'ল এয়ে যে পুৰুষতকৈ নাবীয়ে ব্যক্তিগত দৃষ্টিকোণবপবা সহজে কোনো এটি সমস্যা ফঁহিয়াই চাব পাবে। "এন্ এনিমি অব দি পিপুল (An Enemy of the People) নাটকত সংখ্যা-গবিষ্ঠ দলব মুখালিক অবলম্বন কবি তেওঁ তীব্র ভাষাবে ব্যংগ কবিছে। নগবব মেয়ব আৰু তেওঁব সহযোগীসকলব সকলো প্রস্তাব উপেক্ষা কবি ডাক্তব ষ্টকমেনে যি সাহস আৰু সত্যানুসবণব আদর্শ দেখুৱাই নাটব শেষলৈকে অচল অটল হৈ থাকিল তাবপবা সমাজব শত্রু বুলি বিবেচিত হলেও সমাজব নিষ্পেষণব মাজতে তেওঁ জয়ী হৈ বল। "দি ওৱাইলদ্ ডাক্" (The Wild Duck) ইব্‌ছেনব প্রতীকবাদী নাটক। এই নাটকব মাজেদি ব্যংগব লগে লগে এটি কৰুণ মাধুর্য ফুটি উঠি জীৱনব কৰুণতা মূর্ত কবি তুলিছে। গ্রীগাবছব চবিত্রত সবলতা আৰু সততাব আদর্শ থকা সত্ত্বেও কেনেকৈ এটা সুখ শান্তিবে বাস কবা পবিয়াল তেওঁব ভুলতেই ধ্বংসব মুখলৈ আগবাঢ়ি গ'ল তাব নিখুঁত চিত্র এই নাটকত দেখিবলৈ পোৱা যায়।

ইব্‌ছেন আধুনিক সমাজব চোকা সমালোচক। তেওঁবদ্বাবা চিত্রিত চবিত্রবোব নাট্যকাবব জীৱন-দর্শনব জেউতিবে দীপ্তিমন্ত। ষ্ট্রিণ্ডবার্গব

(Strindberg) নাট্য-চরিত্রর দরে এইবোর পারিপার্শ্বিকতার দাস নহয়। এইবোরর নিজস্ব শক্তি আছে আরু আছে পারিপার্শ্বিকতার ওপরত জিলিকি থাকির পরা উদ্দীপ্ত প্রাণ। নাট্য-চরিত্রর এই প্রাণর স্ফুরণর মূলতে তেওঁর শিল্প-প্রতিভা। ইব্‌ছেন এজন বিখ্যাত নাট্যশিল্পী। তেওঁর সমসাময়িক নাট্যকার জরন্‌ছনে (Bjornson) সামাজিক সমস্যা দাঙি ধরি নাটক লিখিছিল কিন্তু কলার ক্ষতিসাধন করি সমস্যার আলোচনাত বেছি শক্তি নিয়োগ করার ফলত তেওঁ আন্তর্জাতিক খ্যাতি লাভ করিব নোরারিলে। আনহাতে ইব্‌ছেনে সেই খ্যাতি লাভ করিলে কলাকৌশলর বলত। নাট্যকলারদ্বারা ইব্‌ছেনে পাঠক আরু দর্শকক তেওঁর মতাবলম্বী করিব বিচরা নাছিল। তাকে করিব বিচরাহেঁতেন তেওঁর নাটকরোর প্রাণরস্তু হে মুঠিলহেঁতেন। তেওঁর মতামত যিয়েই নহওক লাগে প্রধানতঃ তেওঁ এজন আর্টিষ্ট। দার্শনিক হিচাবে নহয় শিল্পী হিচাবেহে তেওঁ এজন খ্যাতিমন্ত ব্যক্তি। ইব্‌ছেনর শেষর নাটকরোরত ঘটনার শেষ অংশরহে আলোচনা আছে। আধুনিক যুগত ই নতুন হলেও গ্রীক নাট্যকারসকলর দিনরেপরা এনে কৌশল অবলম্বন করা দেখা যায়।

ইব্‌ছেনর মত সরবরহী হৈ উঠে এডমাণ্ড গছ (Edmund Gosse) আরু জর্জ বার্ণার্ড শ্বর (George Bernard Shaw) লেখার বলত। শ্বর বিশ্লেষণ ক্ষমতা চমকপ্রদ। অকাট্য যুক্তিরে শ্বই দেখুরাই দিলে যে আধুনিক কৃষ্টিসম্পন্ন মানুহর প্রতি পৌরাণিক নাটকীয় বস্তু আরু রীতি জীর্ণ হৈ পরিছে। নাটকর মাজেদি আধুনিক সমাজে "নিরিচারে নানা ভরহর কার্য কিন্তু বিচারে প্রকৃত ছরি, চরিত্রর বহল আলোচনা, ইচ্ছা-শক্তির প্রকাশ, কথার মাজেদি চরিত্রর সংঘাত আরু অন্তরাত্মার পূর্ণ প্রকাশ।" রংগমঞ্চর ওপরত দুদল যুঁজাকরে যুঁজ করা নাইরা কোনো প্রেমিকে উন্মাদনারশতঃ প্রেমিকার পিছ লৈ ফুরা দৃশ্য অকল দৃষ্টিকটুই নহয়, শিল্পকলার ফালরপরা সর্বতোভারে বর্জনীয়। কলাই জীরনর জেউতি চরায়। তার মাজত আছে স্থৈর্য,—জীরনর ক্ষণস্থায়ী উচ্ছ্বাস নহয়। মেরিডিথ্‌ (Meredith) আরু হাক্সলির (Huxely) নিচিনাকৈ শরো ইংরাজ সমাজরপরা ভাক-

জর্জ বার্ণার্ড শ

প্রবণতা আৰু বোমণ্টিচিজিম এক ডোলতে সাঙুৰি দুয়োবো বিপক্ষে থিয় দিছিল আৰু দুয়োকো সমাজবপৰা দূৰ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। এণ্ডৰ সমালোচনা তীব্ৰ আৰু মৰ্মস্পৰ্শী।

নাট্যকাৰ হিচাবে খৰ আদৰ আছে। তেওঁৰ বচনভংগী, আলোচনা শক্তি, কৌতুক ক্ষমতা আদিও দৰ্শক আৰু পাঠকক মুহিৰ পৰা গুণ আছে। কিন্তু ঘাইকৈ এজন দাৰ্শনিক হিচাবেহে তেওঁ সমগ্ৰ ইউৰোপত সমাদৃত। ইব্‌ছেনৰ দৰে তেওঁ নাট্যশিল্পী নহলেও চৰিত্ৰৰ সূক্ষ্ম বৈশিষ্ট্য চিত্ৰণ আৰু সমস্যাৰ গভীৰ আলোচনা আদিত তেওঁ অদ্বিতীয়। তেওঁৰ নাটকবোৰৰ আগত দীঘল ভূমিকা আছে। নাটকৰ ভিতৰতো নৈতিক, সামাজিক, অৰ্থনৈতিক আদি সমস্যাৰ বহল আলোচনা আছে। নাটকৰ ভিতৰত কাৰ্যতকৈ কথা বেছি। তথাপি নাটকবোৰ নীৰস নহয়। ৰচনাৰীতিৰ নৈপুণ্য আৰু প্ৰকাশভংগীৰ চাতুৰ্যই নাটকবোৰক সঞ্জীৱীত কৰি তুলিছে।

খৰ নাট্য-প্ৰতিভা

খৰ সৰহ ভাগ নাটকতেই ভাবপ্ৰবণতাৰ প্ৰতি কটাক্ষৰ ইংগিত আছে। এই ভাবপ্ৰবণতা তেওঁ দূৰ কৰিব বিচাৰে বুদ্ধিশক্তিৰ প্ৰয়োগৰদ্বাৰা। জীৱনত ভ্ৰান্তি উৎপাদিত হয় অবিবেচনাৰ হেতুকে। বিবেক শক্তিৰদ্বাৰা জীৱন শুদ্ধ কৰিলে এনেবোৰ ভ্ৰান্তি আঁতৰি যায়। খ সকলো ক্ষেত্ৰতে হেতুবাদী নহয় কিন্তু ভ্ৰান্তি দূৰ কৰা আৰু ভাবপ্ৰণতা নিৰ্মূল কৰাৰ সময়ত তেওঁ হেতুবাদৰ আশ্ৰয় লৈছে। "আৰ্মছ এণ্ড দি মেন" (Arms and the Man) নাটকত তেওঁ যুদ্ধৰ প্ৰতি তাচ্ছল্যৰ ভাব দেখুৱা নাই, দেখুৱাইছে যুদ্ধ সম্বন্ধে লোকৰ অলীক উচ্ছ্বাসক। আলেক্‌জেণ্ডাৰ, চেংগিজ খাঁ বা অথেল'ৰ মনত হয়তো যুদ্ধক্ষেত্ৰ আছিল গৌৰৱৰ কামাভূমি। কিন্তু যুক্তিৰ সহায়ত বিচাৰ চালে এই ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰ নগ্নতা ভালকৈ ওলাই পৰে। আচলতে যুদ্ধক্ষেত্ৰ গৌৰৱৰ স্থল নহয়, ই উন্মত্ত মানুহৰ নিষ্ঠুৰ হত্যাকাণ্ডৰ বিশাল লীলাভূমি। সেই বৰ্কমে "কেণ্ডিদা" (Candida) নাটকত তেওঁ প্ৰণয়ক এটি স্বতন্ত্ৰ বৃত্তি হিচাবে দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে। এই বৃত্তিয়ে প্ৰচলিত নৈতিক আৰু সামাজিক বন্ধন মানিব নোখোজে। সেইবাবে ই হৃদয়ক বন্ধন-মুক্ত, আৰু স্বাভাৱিক আসক্তিৰ প্ৰতীক।

"ডক্তবছ দিলেমা" (Doctor's Dilemma) নাটকত যুক্তিৰ কষ্টি-পাথৰৰ সহায়ত চিকিৎসা ব্যৱসায়ক পৰীক্ষা কৰি চোৱা হৈছে। নাটকৰ ভূমিকা আৰু চৰিত্ৰবোৰৰ কথাৰ মাজত থকা ব্যংগোক্তি আৰু বক্ৰোক্তি উপাদেয়। "মেন এণ্ড ছুপাৰমেন" (Man and Superman) নাটকত নিৰ্ভীকা ৰমণী এনে বিপ্লৱী জেক টেনাৰক তেওঁৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধেও বিবাহ-বন্ধনত সাঙুৰি ললে, লাজুক অক্তেভিয়াছে কল্পনাত সৰগ ৰচি থাকিলেও এনৰ আস্থাভাজন নহ'ল। প্ৰেম-প্ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত সদায় পুৰুষ চৰিত্ৰই প্ৰথম খোজ আগবঢ়াই দিয়া একৰকম চিৰাচৰিত ৰীতি ভংগ কৰি এনে আধুনিক যুগৰ নাৰী-চৰিত্ৰৰ এটি সবল দিক প্ৰকাশ কৰিছে।

ইব্‌ছেনৰ নিচিনা শ্ৱও বাস্তৱবাদী লেখক। কিন্তু শ্ৱৰ নাট্যচৰিত্ৰৰ বচনভংগী আন বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰসকলৰপৰা পৃথক। শ্ৱৰ কোনো কোনো নাটকত তৰ্কৰ আঁকা-বেঁকা জাল আছে। অনেক ক্ষেত্ৰত অনেক চৰিত্ৰই "বাইৰনিক হিৰোৰ" দৰে শ্ৱৰ নিজৰ মতকে প্ৰতিধ্বনিত কৰে। কোনো কোনো নাটকত আকৌ কাৰ্য তেনেই কম। কাৰ্যৰ অভাৱত চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ আলোচনাৰ মাজেদিয়েই ফুটাই তোলা হয়। তেওঁৰ নাটকবোৰ পঢ়িলে ধাৰণা হয় তেওঁ যেন পাঠকক নিজ মতাৱলম্বী কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। কলাচাতুৰ্যক তল পেলাই সাময়িকভাৱে হলেও নাট্যকাৰৰ মতবাদ সৰহ ভাগতেই ওপৰলৈ উঠে।

নাটকৰ যোগেদি শ্ৱই সদায় পাপ আৰু সমাজৰ ভণ্ডামি আৰু মূৰ্খালিৰ বিপক্ষে চোকা বাক্যবাণ নিক্ষেপ কৰিছে। হাস্যৰস, কৌতুক, আৰু ব্যংগৰ সহায়ত তেওঁ নাটকবোৰ সবল আৰু প্ৰাণৱন্ত কৰি তুলিছে। সৰহভাগ নাটকৰ আগত থকা দীঘল ভূমিকাৰ সহায়ত নাটকৰ পাঠক, শ্ৰোতা দুয়ো দলৰে মনত সমান অনুৰাগ জগাই তোলাৰ যত্ন তেওঁ কৰিছে। শ্ৱৰ নাট্যজগতলৈ প্ৰচুৰ দান আছে। কোনো এটি সমস্যাৰ ওৰিবেপৰা আৰম্ভ কৰি শেষলৈকে একেলগে চোৱাৰ ক্ষমতা শ্ৱৰ নাটকৰ বুকুত দেখিবলৈ পোৱা যায়। বাক্‌চাতুৰ্য, চৰিত্ৰৰ সূক্ষ্ম বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত আলোকপাত, ব্যংগৰ তীব্ৰতা প্ৰভৃতিৰ বলত তেওঁৰ নাটকবোৰে এখন বিশিষ্ট আসন লাভ কৰি আছে। নাটকৰ

মাজেদি লেখকৰ তীক্ষ্ণধী আৰু মৌলিক প্ৰতিভা সদায় সুস্পষ্ট হৈ আছে।

গলছ্‌ওৱার্দিও (Galsworthy) খৰ দৰে এজন বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰ। তেৱোঁ সামাজিক সমস্যাৰ সমালোচনা কৰি নাটক লিখিছে। তেওঁৰ মতে নাট্যকাৰে স্বাভাৱিক টেক্‌নিক্‌ ব্যৱহাৰ কৰাৰ উদ্দেশ্য এয়ে যে নাটকৰ সহায়েৰে তেওঁ ৰংগমঞ্চত প্ৰকৃত জীৱনৰ ভ্ৰান্তি উৎপাদন কৰিবলৈ যত্ন কৰে। মানুহে সাময়িকভাৱে হলেও কল্পনা কৰে যে মঞ্চত তেওঁলোকে প্ৰকৃত মানৱ-জীৱনৰে কিছুমান কাৰ্য-কলাপ দেখিছে। কিন্তু এই ভ্ৰান্তি উৎপাদন কৰা টান কাম। সামান্য খুঁত এটিয়েই, নাইবা সাধাৰণ উক্তি এটিয়েই এই ভ্ৰান্তি দূৰ কৰি দিব পাৰে। সেইবাবে উচিত ঘটনা-সংযোগ আৰু উচিত বাক্য-সংযোগৰ প্ৰতি নাট্যকাৰ প্ৰতি মুহূৰ্তে সচেতন থকা উচিত।

গলছ্‌ওৱার্দি

গলছ্‌ ওৱার্দিৰ চাবিখন প্ৰধান নাটক হৈছে "দি ছিলভাৰ বক্স" (The Silver Box), "ষ্ট্ৰাইফ" (Strife), "জাষ্টিছ্‌" (Justice), আৰু "লয়েলটিজ্‌" (Loyalties)। একো একোটি সামাজিক সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰি এই নাটককেইখন ৰচিত হৈছে। সমস্যাৰ পটভূমিৰ ওপৰত অভিৰঞ্জনৰ পৰশ নোহোৱাকৈ চৰিত্ৰবোৰ স্বাভাৱিক ৰূপত ফুটাই তোলা হৈছে। চৰিত্ৰবোৰ সাধাৰণ আৰু মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মানুহপৰা নিৰ্বাচিত। ঠাইে ঠাইে নাটকৰ মাজেদি ককণতা ফুটি উঠিছে কিন্তু ককণৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ যোৱাৰ সময়তো নাট্যকাৰ ভাবপ্ৰবণ হৈ পৰা নাই। নাট্য চৰিত্ৰবোৰ একো একোটি সামাজিক শক্তিৰ প্ৰতিভূ। নাটকত কোনো এটি চৰিত্ৰই আনবোৰক তল পেলাই নিজা বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰভাৱত উজ্জ্বল হৈ নুঠে। প্ৰচলিত ভিন্‌ ভিন্‌ বিশ্বাসৰ দ্বন্দ্ব ফুটাই তুলিব লাগিলে কোনো এটি চৰিত্ৰৰ ওপৰত নাট্যকাৰে সকলো শক্তি প্ৰয়োগ কৰিব নোৱাৰে। জেক্‌ বাৰ্থ উইক আৰু জোন্স্‌ দুটা সামাজিক স্তৰৰ দুজন ব্যক্তি, জন্‌ এষ্টনি আৰু ৰবাৰ্টছ্‌ দুটা বিকদ্ধ শক্তিৰ প্ৰতিনিধি আৰু ডেন্সি আৰু ডি লেভিছ্‌ দুটা জাতিৰ পুৰণি সংস্কাৰদ্বাৰা ভ্ৰান্ত আৰু মোহাচ্ছন্ন দুজন ব্যক্তি। এনে ধৰণৰ শক্তি আৰু ক্ষমতাৰ সমতা থকা চৰিত্ৰৰ সংঘাতৰ মাজেদিও ককণতা সম্ভৱ হয়। কিন্তু সেই ককণতা

শেক্সপীয়াবব নাটকব ককণতা হব নোৱাবে। গলছ্ওৱার্দিয়ে বিংশ শতিকাব সমাজব কাবণে নাটক লিখিছে। তেওঁব কলা-কৌশল সেই কাল আৰু সমাজবপ্রতি উপযোগী। তেওঁব নাটকবোব দীঘল আৰু জটিল নহয়। খব দবে কৌতুকব খেলা আৰু ব্যংগব তীব্রতা তেওঁব নাটকত নাই। প্রত্যেকখন নাটকেই সুন্দবভাবে গঁথা আৰু অভিনয়োপযোগী। নাটকব মাজত প্রচাবগন্ধী মনোভাব নাই। নাটকব সংলাপ চুটি চুটি আৰু অনেক সময়ত সাধাবণ। শেষব নাটক কেইখনত ঠায়ে ঠায়ে সংলাপব ক্ষেত্রত বাক্যব সলনি বাক্যাংশহে ব্যবহাব কবা হৈছে।

বাস্তববাদী নাটকব ক্রমোন্নতিত গলছ্ওৱার্দিব আগতে ইংলণ্ডত পিনাবো (Pinero), জোন্স্ (Jones), ওৱাইল্ড (Wild), বাবি (Barrie), ইটালিব পিৰাণ্ডেল্লো (Pirandello) আৰু ছুইডেনব ষ্ট্রীণ্ড্বার্গ (Strindberg) প্রভৃতি লেখকব প্রচুব দান আছে। নাটকব সহায়েবে পিৰাণ্ডেলোই আনব অন্তৰত অনুভূতি জগোৱাতকৈ বিবেকশক্তি জগাবলৈ চেষ্টা কবে। ষ্ট্রীণ্ডবার্গ ইব্ছেনব সমসাময়িক। তেওঁ জার্মান দার্শনিক নীৎচেবদ্বাৰা (Nietzsche) প্রভাবান্বিত আৰু বাহ্যিক দৃষ্টিত ইব্ছেনব বিবোধ মতাবলম্বী। ইব্ছেনে ব্যক্তি স্বাধীনতাব অর্থে মুব তুলি থিয় হৈছিল কিন্তু ষ্ট্রীণ্ড্বার্গ আছিল স্ত্রী-স্বাধীনতাব বিবোধী। "এ ডলছ্ হাউছ্" নাটকত নোৱাই স্বামীব কর্তৃত্বব বিপক্ষে মুব তুলি থিয় হোৱা দৃশ্য তেওঁ সহ্য কবিব পৰা নাছিল। ঘৰুৱা জীৱন সুখব নোহোৱা বাবেই হয়তো তেওঁব মনত স্ত্রী-বিবোধী ভাব জাগি উঠিছিল।

আন বাস্তববাদী নাট্যকাবসকল

এইখিনিতে জন্ ড্রিংকওৱাটাবব (John Drinkwater) ঐতিহাসিক নাটক "আব্রাহাম লিন্কন"ব (Abraham Lincoln) কথা উল্লেখযোগ্য। এই নাটকখন নতুন ধবণে লিখা। নাটকত আব্রাহাম লিনকনে নিজে কোৱা কথাব ঠায়ে ঠায়ে সংযোগ কবা হৈছে। তেওঁব কর্মবহুল জীৱনবপৰা কেইটামান অধ্যায় বাছি লৈ নাটকত সংযোগ কবি একতা ডোলত বান্ধিবলৈ যত্ন

জন্ ড্রিংকওৱাটাব

কৰা হৈছে। প্ৰত্যেক দৃশ্যৰ আগতে দুটা ঐতিহাসিকৰ চৰিত্ৰবন্ধাৰা দুই দৃশ্যৰ মাজত যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰা হৈছে—নাটকৰ গূঢ় অৰ্থৰ ব্যাখ্যাৰো ইংগিত দিয়া হৈছে। উপায়টো অভিনৱ নহয়। শেক্সপীয়াৰেও তেওঁৰ ঐতিহাসিক নাটকত এনেধৰণৰ কৌশল অৱলম্বন কৰা পোৱা যায়।

ড্ৰিংকওৱাটাৰে লিন্‌কনৰ জীৱনৰ ঘটনাবোৰ পুনৰ্গঠিত কৰি তেওঁৰ চৰিত্ৰ-বিশ্লেষণৰ চেষ্টা কৰা নাই। তেওঁ চেষ্টা কৰিছে ঐতিহাসিক দৃষ্টিৰপৰা নায়কক দেখুৱাবলৈ, ঘটনাৰ অনুক্ৰমণিকা ৰক্ষা কৰিবলৈ। তেওঁ প্ৰথমতে ঐতিহাসিক। পিছতহে শিল্পী হিচাবে ঐতিহাসিক ঘটনাবোৰক নবজীৱন দান কৰিছে। ঠায়ে ঠায়ে লিন্‌কনৰ চৰিত্ৰৰ তেজস্বিতা পৰিলক্ষিত হলেও নাটকখন পঢ়ি সেই মনীষীৰ অন্তৰ ৰাজ্যত প্ৰবেশ কৰিবলৈ সুবিধা পোৱা নাযায়। নাটকখনত ঐক্যৰ অভাৱ। লিন্‌কনৰ জীৱনৰপৰা লোৱা ছয়টা দৰ্শন যেন ছয়টা অসংলগ্ন অধ্যায় হৈ থাকিল। শ্ব'ই চেইণ্ট্ জোৱান্ (Saint Joan) নাটকত যি অখণ্ডতা প্ৰকাশ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে, ড্ৰিংক ওৱাটাৰৰ ক্ৰনিকল্ প্লে "আব্ৰাহাম লিন্‌কন"ত-সেই পূৰ্ণতা-সৃষ্টি সম্ভৱ নহ'ল।

সামাজিক, ঐতিহাসিক সকলো ধৰণৰ নাটকতে বাস্তৱবাদৰ প্ৰবল প্ৰভাৱ পৰি ৰোমাণ্টিক আৰু নিও-ক্লাচিক নাটকৰ ৰূপ পৰিবৰ্তিত কৰিলে। বাস্তৱবাদী দৃষ্টি-ভংগীত মানুহে নতুনত্ব পাই তাকেই আদৰি ললে। কিন্তু চিন্তাশীল ব্যক্তি সন্তুষ্ট নহ'ল। বাস্তৱতাৰ পুনৰ অভিনয়ত কল্পনাৰ মাদকতা নাই, আদৰ্শৰ উচ্চ চূড়াও নাই। অকল সমস্যাৰ আলোচনাৰ মাজতে পৰি থাকিলে মনৰ মাজত উপস্থিত হয় চাঞ্চল্য আৰু প্ৰশ্নৰ জটিলতা। কিন্তু মনৰ স্বাভাৱিক গতি প্ৰশ্নৰ সমাধানৰ পিনে, শান্তি আৰু স্থিৰতাৰ পিনে। অনিশ্চয়তা বা সন্দেহৰ দোমোজাত পৰি মানৱ মনে পংগু হৈ পৰিবলৈ কেতিয়াও ইচ্ছা নকৰে। বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰ-সকলৰ কেৱে কেৱে বিবেক শক্তিৰ সহায়ত ভ্ৰান্তি আঁতৰাবলৈ চেষ্টা কৰি সেই ভ্ৰান্তি আৰু ভাৱপ্ৰবণতাও উচ্চতৰ জীৱন উপলব্ধিৰ একো একোটি স্তৱহে বুলি মানি লোৱা অনুমান হয়। আচলতে জীৱনৰ ভুল-

বাস্তৱবাদী নাটকৰ ত্ৰুটি

ভ্রান্তিবোৰ গৌবৰ আছে, পদস্খলনবো মূল্য আছে। আধুনিক সমাজত নানা তবহৰ জটিল সমস্যাৰ উদ্ভৱ হৈছে সন্দেহ নাই। কিন্তু অকল এই সমস্যাবোৰৰ জ্ঞান লাভ কৰিয়েই মানুহে শান্তি পাব নোৱাৰে। সেইবাবে মানুহক লাগে সমস্যাৰ সমাধান, মানসিক, স্থৈর্য আৰু শান্তি। এই স্থৈর্য আৰু শান্তি ক্ষণিক হওক তাত তাৰ আপত্তি নাই। আধুনিক যুগৰ নির্মম প্রতিযোগিতাৰ বিষে তাক জর্জৰিত কৰি তুলিছে। নাটকৰ মাজেদি সেই বেদনাৰ যাতনা জাগৰিত কৰি মন ভাৰাক্রান্ত কৰিবলৈ তাৰ সমূলি ইচ্ছা নাই। তাৰ পৰিবর্তে পাহৰণি! সিও ভাল— তাতো ক্ষণিক শান্তি আছে।

বাস্তৱবাদৰ বিপক্ষে প্রতিক্রিয়া ভালকৈ প্রকাশিত হোৱাৰ আগতে বেল্‌জিয়ান নাট্যকাৰ মেটাৰলিংকে (Maeterlinck) নতুন আদর্শ আগত ৰাখি নাটক ৰচনা কৰিলে আৰু প্রতিভাৰ বলত সাহিত্য-মোদীসকলক এখনি নতুন ৰাজ্যলৈ টানি নি আনন্দৰ নিজৰা দেখুৱাই দিলে। মেটাৰলিংক বেলজিয়ান কিন্তু ফৰাচী কৃষ্টিসম্পন্ন। তেওঁৰ নাটকবোৰ ফৰাচী ভাষাতেই লিখা। বাস্তৱবাদী নাটক কিছুমানত নাটকীয় কার্যৰ প্রতি অৱহেলাৰ চিন পৰিলক্ষিত হয়। মেটাৰলিংকে দেখুৱাই দিলে যে কার্যৰ ওপৰত গুৰুত্ব নিদিয়াকৈয়ো নাট্য-সৌন্দর্যৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হব পাৰে। ইয়াতেই কছিয়াৰ চুটিগল্প লেখক আৰু নাট্যকাৰ চেকৃখভৰ (Chekhov) লগত তেওঁৰ মিল দেখা যায়।

মেটাৰলিংক

মেটাৰলিংক স্থিতিশীল (Static play) নাটকৰ জন্মদাতা। তেওঁৰ মতে যুদ্ধৰত, কর্মঠ সৈন্যাধ্যক্ষ এজনৰ জীৱনতকৈ কাম-কাজ কৰিব নোৱাৰা কল্পনাপ্রৱণ তিনিমুৰীয়া বুঢ়া এটাৰ জীৱন বেছি বাস্তৱ আৰু বেছি ব্যাপক। সেইদৰে পৰপুৰুষে স্ত্রীৰ ওপৰত কৰা অত্যাচাৰৰ প্রতিশোধ নাইবা যুবকে উন্মাদনাবশতঃ কৰা প্রেয়সীৰ হত্যা একো একোটি লোমহর্ষক ঘটনা সন্দেহ নাই। কিন্তু এইবোৰ হ'ল জীৱনৰ একো একোটি চঞ্চল আৰু অস্বাভাৱিক মনোবৃত্তি। শিল্পকলাৰ সহায়েৰে এইবোৰ চিত্রিত কৰিলে জীৱনৰ মূল উৎসলৈ লক্ষ্য কৰা নহয়। জীৱন দুর্জ্ঞেয়। ইয়াৰ তিনিটা অৱস্থা আমাৰ চকুত পৰে—চেতন, অৱচেতন

আৰু অচেতন। এই তিনিটা অৱস্থাৰ এটাক একেবাৰেই এৰি দি বাকী দুটাক বুজিব নোৱাৰি। কিন্তু মনৰ অবচেতন আৰু অচেতন অৱস্থা বুজাবলৈ প্ৰচলিত ৰীতি আৰু কৌশল অপাৰগ। সেইবাবে শিল্পকলাত ৰূপকৰ সহায় লাগে। তাৰ ইংগিতত অনেক লুকাই থকা কথা প্ৰকাশিত হোৱাৰ আশা কৰা যায়। জীৱনৰ তলিত এক বহস্যৰ মায়াজাল বৈ আছে। ইয়াৰ সন্ধান পাবলৈ হলে আত্মাৰ আধ্যাত্মিক সত্তাৰ উপলব্ধি আহি পৰিব লাগে। আত্মা কাল আৰু স্থানৰ ওপৰত। বহস্যৰ অনুসন্ধানত আত্মাৰ বিচৰণ দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিলে কাল আৰু স্থানৰ দেওনা পাৰ হৈ যোৱাৰ বাহিৰে উপায় নাই। বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ সহায়ত এই দেওনা পাৰ হব নোৱাৰি। গতিকে বাস্তৱ চৰিত্ৰবোৰো আধ্যাত্মিক শক্তিৰ প্ৰতীক হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰাৰ আৱশ্যক হয়।

মেটাৰলিংক এজন চিম্বলিষ্ট (Symbolist) আৰু মিষ্টিক। তেওঁৰ প্ৰধান নাটক দুখন "মেৰি মেগ্‌ডেলিন্" (Mary Magdaline) আৰু "ব্লু বার্ড" (Blue Bird)। ব্লু বার্ড সত্যৰ প্ৰতীক। সত্যৰ অন্বিহনে সুখ নহয়। নিজৰ আত্মাতে সুখ বিচাৰি নাপালে আন ক'তো পাৰ নোৱাৰি। মানুহে ভুলৰ পৰশ হৈ সুখৰ কাৰণে বলিয়া হৈ ঘুৰে। কিন্তু ই যে প্ৰকৃততে অন্তৰৰ বিভূতি। অন্তৰত সুখ বিচাৰি নাপালে তাৰ অন্বেষণ নিৰৰ্থক। টিল্‌টিল্ আৰু মিটিলে অনেক কষ্টসাধ্য অনুসন্ধানৰ পাছত দেখিলে যে তেওঁলোকৰ পোহনীয়া চৰাইটিয়ে নীলা। ভেতিয়াহে তেওঁলোকে বুজিলে তেওঁলোকৰ ভুল ক'ত। "আমি ইমান দূৰলৈ গলোঁ, অথচ এইটো ইয়াত সকলো সময়তে আছে।"

মেটাৰলিংকৰ নাটকবোৰ গভীৰ অর্থপূর্ণ। এইবোৰত বাস্তৱতাৰ কঠোৰতা নাই, আছে কল্পনাৰ প্ৰখৰ গতি। নম্ৰতাৰ বাটেৰে আগুৱাই যোৱা প্ৰকৃতিৰ বুকুত ঈশ-জ্যোতিৰ কিৰণ দেখিবলৈ পাই নাট্যকাৰ মুগ্ধ হয়। তেওঁৰ নাটকবোৰৰ অর্থবোধ সেইবাবে সহজ নহয়। এনে জটিলতাৰ কাৰণে কিছুমান সমালোচকে তেওঁৰ কলাকৌশলত কোনো বিচিত্ৰতা দেখা নাই। এওঁলোকে মেটাৰলিংকৰ মতবাদ অসম্ভৱৰ বাঙলৈ

মেটাৰলিংকৰ চিম্বলিজিম্

Digitized by Arya Vani Foundation and eGangotri

ঠেলি তাক এফলীয়াকৈ বাখিব ইচ্ছা কবে।

বিখ্যাত কচ চুটিগল্প লেখক চেখভব (Chekhov) নাটকতো ঘটনাক বিচিত্রতা বা নাটকীয় কার্যব ওপবত কোনো গুকত্ব আবোপ কবা দেখা নাযায়। এওঁব নাটকবোবো স্থিতিশীল নাটকব শাবীব। নাটকীয় কার্যব প্রতি এইজন নাট্যকাবো সদায় উদাসীন। এওঁব তিনিখন প্রধান নাটক হ'ল "দি ছি গাল" (The Sea Gull) "থ্রী চিছ্টাবছ্" (Three Sisters), আক "দি চেবি অর্চার্ড" (The Cherry Orchard)। এইবোব নাটকব ভিতবত থকা কোনো এটি চবিত্রব বিশেষত্বব ওপবত নাট্যকাবে চকু দি সেই চবিত্র সুস্পষ্টকৈ ফুটাই তুলিব যত্ন কবা নাই। চেক্খভব চুটিগল্পত সচবাচব কোনো এটি ব্যক্তিক কেন্দ্র কবিয়েই সদায় ঘটনা-বৈচিত্র্য গঢ়ি উঠে আক সেই ব্যক্তিব অবলম্বনত জৈৱিক আশা-আকাংক্ষাব আক সামাজিক শক্তিব ঘাতপ্রতিঘাতব ছবি ফুটাই তোলা হয়। নাটকব ভিন্ ভিন্ চবিত্রবোবব পাবস্পবিক সহযোগত এটি সামূহিক প্রভাব মূর্ত হৈ উঠে। এই প্রভাব নাটকীয় কার্যবপবা উদ্ভূত নহয়। পবিস্থিতি আক সংলাপব সহায়ত নাটকব মাজেদি এটি ভাবময় পবিবেশ সৃষ্টি কবা হয় আক ইয়াব অর্থে চুটি চুটি কথোপকথন আক সময়ে সময়ে নাট্যকাবে ব্যংগ আক হাস্যবসব আশ্রয় লয়। "দি ছি গাল্" নাটকত এনে এখন সমাজব সমালোচনা কবা হৈছে যি সমাজব বুকুত ব্যক্তিব অতৃপ্ত আকাংক্ষা অতৃপ্ত হৈয়েই থাকে আক জীৱনব বাধা-বিঘিনিব তাবণাত মান-সম্ভ্রমব মাজতো জীৱন হৈ পবে দুর্বহ। "থ্রী চিছ্টাবছ" নাটক কৰুণবসাত্মক। কিন্তু স্বার্থ সংঘাতব কাবণে এই কৰুণতা ফুটি উঠা নাই। তিনি ভনী অগ্লা, মাছা আক ইবিনাব বুকুত জাগি থকা মস্কোব নাগবিক জীৱন-যাপনব আকাংক্ষা প্রতিকূল অৱস্থাব মাজত পবিপূর্ণ নোহোৱাব ফলত সিহঁতব জীৱনলৈ আহি পবিছে ম্লানমুক বেদনা। "দি চেবি অর্চার্ড"ত বেনেভস্কিব জীৱনব বিপর্যয়ব লগতে অতি মবমব চেবি অর্চার্ডখন অৱস্থাব হেচাত পবি বাধ্য হৈ বিক্রী কবিব লগা হ'ল। হতাশ মনেবে তেওঁ পেবিচলৈ যাবলৈ যো-যা

চেক্খভ্

করার সময়ত শুনিবলৈ পালে অর্চার্ডর গছ কোনোবাই কাটিব ধরিছে। তেওঁর চকুরে পানী নিজরি ওলাল। অকল অর্চার্ডখনেই ধ্বংসর মুখলৈ অহা নাই, তার লগে লগে যেন সম্ভ্রান্ত মালিক শ্রেণীরো অবসান ঘটার ইংগিত আছে।

আমেরিকান নাট্যকার ইউজিন অ'নীলে (Eugene O'neill) মেটারলিংকর দরে ঠায়ে ঠায়ে চিম্বলিজিম্ ব্যরহার করিছে। তথাপি এইজন নাট্যকারর নাট্য-প্রতিভা মেটারলিংক বা চেক্‌খভর দরে একে সুঁতিয়েদি আগ বঢ়া নাই। সভ্যতার উন্নতির লগে লগে মানর-সমাজ জটিলতর হৈ আহিছে। রোমান্টিক বা বাস্তরবাদরদ্বারা সমাজর এনে জটিল রূপটো প্রকাশ করা সহজসাধ্য নহয়। বাস্তরবাদী আরু রোমান্টিক লেখকসকলে জীরনর উপরিভাগর আলোচনা করিয়েই ক্ষান্ত হয়। কিন্তু ইয়ারদ্বারা প্রকৃত জীরনর চিত্র ফুটাই তুলিব নোরারি। জীরনর বাহ্যিক সকলো চেষ্টার মূলত আছে এটা আভ্যন্তরিক ক্রিয়া-শক্তি। এই ক্রিয়া-শক্তিয়ে জীরনর মূলাধার। ইয়ার প্রকাশর ওপরতে শিল্পকলার সার্থকতা নির্ভর করে। এই আভ্যন্তরীণ জীরন-প্ররাহটো রূপায়িত করাই হ'ল কলাকাররর মুখ্য উদ্দেশ্য।

ইউজিন অ'নীল

অ'নীলর কেইরাখনো নাটক অতি দীঘলীয়া। কেইখনমান আকৌ অতি কাল্পনিক—বুজিবলৈ টান। নাট্যচরিত্রর মাজত হোরা কথোপকথনর রৈশিষ্ট্য রাক্যাংশ আরু ঠায়ে ঠায়ে অনুভূতি-প্রকাশক শব্দ-প্রয়োগ। কোনো কোনো ঠাইত রোমান্টিক নাটকর দরে ভূতপ্রেতর আরির্ভারো তেওঁর নাটকর ভিতরত আছে। ইব্‌ছেনর প্রভারত প্রায়েই লোপ পার ধরা স্বগতঃ উক্তিরো এওঁর নাটকত পুনর্জন্ম হয়।

আইরীছ নাট্যকার চিঞ্জে (Synge) রাস্তরবাদর প্রভার-মুক্ত হৈ গদ্যর মাধ্যমেরে নাটকর রুকুত কারার মাধুর্য সৃষ্টি করে। আয়রলেণ্ডর জনসাধারণর লগত আত্মিক যোগসূত্র স্থাপন করি সিঁহতর জীরনর মাজত প্রচুর নাট্যসামগ্রীর সন্ধান তেওঁ বিচারি উলিয়ায়। কারিক কল্পনার সহায়ত সাধারণ পরিরেশর মাজত তেওঁ দুখন করুণ রসাত্মক প্রধান নাটক সৃষ্টি করি পররর্তী গদ্য নাট্যকারসকলর

চিঞ্জে

আদর্শৰ পাত্ৰ হৈ পৰে। "ৰাইডাৰছ্ টু দি ছি" (Riders to the Sea) আধুনিক যুগৰ এখন উৎকৃষ্ট একাংক নাট। সৰল, সাধাৰণ, অনাড়ম্বৰ জীৱনলৈ উপর্যুপৰি অহা নিষ্ঠুৰ আঘাতৰ তাৰণাত ভাঙিপৰা মৌৰীয়াৰ (Maurya) মূক বেদনাৰ মাজত যি স্থিৰতা পৰিলক্ষিত হয়, সিয়েই বুজায় সৃষ্টিৰ আৱৰ্ত্তণৰেপৰা জীৱনমৃত্যুৰ বসন্যপূর্ণ অভিনয়। বৃদ্ধা হত-ভাগিনী মাতৃয়ে দিনে নিশাই ভগৱানৰ ওচৰত কাতৰ প্ৰাৰ্থনা কৰিও একে একে ছয়টি পুত্ৰক সমুদ্ৰৰ বুকুত উছৰ্গি দিছে। শেষত নুমলীয়া পুতেকক কবৰ দিয়া কাম যেতিয়া শেষ হ'ল তেতিয়া মাতৃয়ে জীৱনৰ শেষ কৰ্ত্তব্য যেন কৰিলে। তাইৰ মনে এতিয়া দুখৰ সীমা চেৰাই গৈছে। তাই সান্ত্বনা লভিবলৈ যত্ন কৰিছে "মানুহতো চিৰদিনলৈ জীয়াই থাকিক নোৱাৰে।" "ডিয়াৰডাৰ্ অৱ্ দি ছৰোজ্" (Deirdre of the Sorrows) নাটকৰ কথাবস্তু এটি মধুৰ কেল্টিক্ গল্পৰপৰা আহৰণ কৰা হৈছে। গল্পৰ মাজত যি প্ৰণয়াসক্তি আৰু কৰুণ বেদনা মূৰ্তিমান হৈ আছে কাব্যিক সংলাপ আৰু আকৰ্ষণীয় পৰিস্থিতিৰ বুকুত সি উজ্জ্বলি উঠিছে।

বাস্তৱবাদৰ প্ৰবল প্ৰভাৱৰ মাজতো ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকত নাটকৰ গঢ় লাহে লাহে পৰিবৰ্ত্তিত হৈ অহাৰ চিন পোৱা যায়।

পদ্য নাটক

বাস্তৱবাদী ইব্‌ছেনৰ শেষৰ নাটকৰোৰ মিষ্টিক আৰু চিম্বলিক প্ৰভাৱমুক্ত নহয়। মেটাৰলিংক, চেক্‌খভ আৰু অ'নীল আদিয়ে নতুন আদৰ্শ আগত ৰাখি নাটক ৰচনা কৰিলে আৰু জীৱনৰ মূল প্ৰবাহৰ ওচৰ চাপিবলৈ যত্নপৰ হ'ল। কিন্তু গদ্যৰ মধ্যমেৰে এই উদ্দেশ্য সাধন কৰিবলৈ যত্ন কৰাৰ ফলত এওঁলোক আংশিক ৰূপহে কৃতকাৰ্য হ'ল। পদ্য নাটক (Poetic Play) সমৰ্থনকাৰীসকলে সেইবাৰে পদ্যৰ সহায়ত জীৱনৰ এই মূল শক্তিৰ ইংগিত দিবলৈ যত্ন কৰে। ইংৰাজী সাহিত্যত গীতিনাটক আগৰেপৰা আছে কিন্তু আগৰ গীতি-নাটকৰোৰ অভিনয়োপযোগী নহয়। আধুনিক যুগৰ পদ্য নাটকৰোৰ হলে মঞ্চোপযোগী। ইয়েট্‌ছ্ (Yeats), মেছ্‌ফিল্ড্ (Masefield), বটমলি (Bottomly), এবাৰক্ৰম্বি (Abercromble), ইলিয়ট

(Eliot), অডেন্ (Auden) খৃষ্টোফাৰ ফ্রাই (Christopher Fry), প্রভৃতি ভালেমান নাট্যকাৰে এনে ধৰণৰ নাটক ৰচনা কৰি খ্যাতি অর্জন কৰিছে।

পদ্য নাটক সম্বন্ধে অলপ আলোচনাৰ আৱশ্যক। নাটকক সাধাৰণতে জীৱনৰ অনুকৃতি বুলি ধৰা হয়। কিন্তু জীৱনৰ অনুকৃতি হওক নহওক নাটকীয় কাৰ্য যে বিশ্বাসযোগ্য হব লাগে তাত দ্বিমত নাই। অবিশ্বাস আঁতৰত ৰাখি বিশ্বাস উৎপাদন কৰাৰ কাৰণে নাটকত প্রকৃত জীৱনৰ চিত্র সন্নিবিষ্ট হোৱা একান্ত প্রয়োজন। গতিকে সম্পূর্ণ-ভাৱে নহলেও নাটকত কিছু পৰিমাণে জীৱনৰ অনুকৰণ অপৰিহার্য।

পদ্য নাটকৰ বৈশিষ্ট্য

গদ্য নাটকত জীৱনৰ যি অনুকৰণ কৰা হয় সি সম্পূর্ণৰূপে বাহ্যিক অনুকৰণ। সামাজিক আদান-প্রদানৰ মাজত জীৱনৰ যিটো ফাল আমাৰ চকুত পৰে সেই ফালটো অনাৱশ্যক বুলি কেতিয়াও কব নোৱাৰি। কিন্তু দৃশ্যমান এই ফালটোৱে প্রকৃত জীৱনৰ সমাক জ্ঞান কেতিয়াও দিব নোৱাৰে। জীৱনৰ সত্য ৰহস্যৰ সূক্ষ্ম জালেৰে আবৃত। প্রতীক আৰু ব্যঞ্জনাৰ সহায় নললে এই সত্যৰ ওচৰ পোৱাৰ কোনো আশা নাই। ছন্দোময় গীত আৰু পদ্যৰ সহায়ত ভাবময় পৰিবেশ-সৃষ্টি সহজ হয় আৰু তেতিয়া ব্যঞ্জনাবৃত্তিৰ দ্বাৰা আৰু প্রতীকৰ সহায়ত জীৱনৰ মূল প্রবাহ মূর্ত কৰা সম্ভৱ হৈ পৰে।

বাস্তৱবাদী নাটকত জীৱনৰ উপৰিভাগৰ অনুকৰণ কৰিবলৈ যাওঁতেও জীৱনত ঘটা সকলো কার্যকেই চিত্রিত কৰা নহয়। প্রকৃত জীৱনৰ অসংলগ্ন কার্যাৱলী পৰিহাৰ কৰি যুক্তিৰ সহায়ত তাক সুসংগঠিত কৰি লোৱা হয় আৰু শ্রুতিকটু, দৃষ্টিকটু, ৰুচি-বিগর্হিত সকলো কার্যকে পৰিহাৰ কৰা হয়। বাস্তৱবাদী নাটকৰ ক্ষেত্রতো নির্বাচন-কৌশলৰ প্রয়োগ আছে আৰু আছে জীৱনৰ ঘটনা ৰাশিৰ পুনৰ নির্মিতি। চৰিত্রৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ ক্ষেত্রতো আছে নাট্যকাৰৰ প্রতিভাৰ স্পর্শত উদ্দীপ্ত অভিনব ভংগী। এনে স্থলত নাট্যচ বিত্রবোৰে পদ্যত কথা কলে অস্বাভাৱিক হৈ পৰা বুলি আশংকা কৰাৰ কাৰণ নাই। শেক্সপীয়াৰৰ যুগৰ চৰিত্রবোৰে অমিত্রাক্ষৰ ছন্দত কথা কোৱা সত্ত্বেও

দর্শকসকল হৈ পৰিছিল তন্ময়। আজিও গীতৰ ধ্বনিত আৰু লয়ৰ মাধুৰ্যত মানৱ মন আনন্দত নাচি উঠে।

জীৱনৰ বহির্ভাগৰ অন্তৰালত আছে এটা emotional impulse (ভাবময় আবেগ)। আমি সচৰাচৰ কোনো ব্যক্তিক জানিব পাৰো তেওঁৰ কথা আৰু কার্যৰ সহায়ত। কিন্তু এই কথা আৰু কার্যৰ মূলতে আছে অস্পষ্ট আৰু দুর্জেয় ব্যক্তি-চৰিত্রটো। এই চৰিত্রটোৰ ভিতৰতে আকৌ লুকাই আছে তাৰ অমূর্ত কল্পনা, অপূর্ণ আশা-আকাংক্ষা, সৎ-অসৎ বিচাৰৰ অদ্ভুত ক্ষমতা আদি অৰূপ অসংখ্য ভাব আৰু অনুভূতিৰ সমষ্টি। চৰিত্রৰ এই সত্তাটোৱেই প্রকৃত মানৱ-সত্তা বা আধ্যাত্মিক সত্তা।

জীৱনৰ আধ্যাত্মিক শক্তি

ইয়াত ছন্দৰ ঝুনু-জুনু ধ্বনি থাকিলেও সি কেৱল জীৱনৰ প্রকৃত তাল, মান, আৰু লয়ৰহে প্রতীক। গদ্য নাটকৰ মাজেদি জীৱনৰ উপৰিভাগ চিত্রিত কৰি দর্শকক অনুমান প্রমাণৰদ্বাৰা এই আধ্যাত্মিক শক্তিৰ পৰিচয় পাবলৈ এৰি দিয়া হয়। কিন্তু পদ্য নাটকত হলে জীৱনৰ উপৰিভাগৰ চিত্র ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন নকৰি পোনেই এই শক্তিৰ ভাবময় কার্যক ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। মানৱ-জীৱনৰ নানান মানসিক অৱস্থাৰ মাজেদি এই আধ্যাত্মিক শক্তি প্রকাশিত হয়। অজ্ঞাত এই মানসিক বৃত্তিবিলাক আনৰ আগত দাঙি ধৰিবলৈ এটি বাহ্যিক অবয়ৱ লাগে। ছন্দ আৰু লয় এইবোৰৰ সূক্ষ্ম অবয়ৱ। ছন্দৰ ৰূপেৰে গুণাত্মক বৃত্তিবিলাকৰ ধাৰণা আনৰ অন্তৰত জগাই তোলা সম্ভৱ কাৰণ ইয়াৰ গতিত জীৱনৰ লয়ৰ লগত সম্বন্ধ আছে। ছন্দৰ তালে তালে ব্যক্তিৰ অনুভূতি নাচি উঠাত জীৱনৰ মূল উৎসটিৰ আৰু লগে লগে তাৰ মূল অভিজ্ঞতাবোৰৰ প্রত্যক্ষ উপলব্ধি সহজসাধ্য হৈ উঠে। কেৱল ব্যঞ্জনা বা প্রতীকৰ সহায়েৰেহে ইয়াৰ অভিব্যক্তি হব পাৰে।

নাটকত গদ্য-ৰীতিয়েহে স্বাভাৱিক ৰীতি এনে ধাৰণা প্রচলিত হৈ থকাৰ একমাত্র কাৰণ সংস্কাৰ। দকৈ ভাবি চালে দেখা যায় যে এনে ধাৰণা ভ্রান্ত। গদ্য-ৰীতিৰ সহায়ত ভাব আৰু অনুভূতি আংশিক

রূপেহে প্রকাশিত হয়। আন হাতে পদ্যত সংগীতৰ সম্মোহনী গুণ থকা বাবে ইয়েইহে আনৰ ভাব বা অনুভূতি প্রকাশৰ উৎকৃষ্ট বাহক। "মেক্‌বেথ্" নাটকত ডানকানৰ হত্যাৰ পাছত মেক্‌বেথ বলিয়াৰ দৰে ধৈণীয়েকৰ ওচৰলৈ লৰি আহিল। তেওঁৰ হাত ডানকানৰ তপত তেজেৰে ৰঙা। তেওঁৰ মনত ভাবৰ চঞ্চল সংগ্রাম, শৰীৰত উদ্বিগ্নতাৰ অস্থিৰ কম্পন। ধৈণীয়েকে ধীৰ-স্থিৰভাৱে তেওঁক সোঁৱৰাই দিলে যে অলপ পানীয়ে তেওঁৰ হাতৰ সকলো কলুষ ধুই নিব। কিন্তু মেক্‌বেথৰ উন্মত্ত চিত্তই চিঞৰি উঠিল—

গদ্য আৰু পদ্য-ৰীতি

"Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine
Making the green one red."

কোনো গদ্যৰীতিৰদ্বাৰা মেক্‌বেথৰ অন্তৰৰ মৰ্মবেদনা বুজোৱা সম্ভৱ নহয়। পদ্যৰ ঘনীভূত, স্পন্দিত বাক্যৰীতিৰ সহায়েৰে এই বেদনাৰ ইংগিত দিয়াৰ বাহিৰে নাট্যকাৰৰ আন উপায় নাই।

বাস্তৱবাদী নাটক আৰু পদ্য নাটকৰ গঠন-ৰীতিৰ ক্ষেত্রত কিছু অমিল আছে। দুয়ো ধৰণৰ নাটকতে নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগীও বেলেগ। এনে কিছুমান ঘটনা আছে যিবোৰ পদ্য নাটকৰ মাজেদি ফুটাই তুলিবলৈ গলে নাট্যকাৰ অকৃতকার্য হোৱাৰেই সম্ভাৱনা বেছি। পদ্য নাটকৰ চৰিত্রবোৰ কবিতাৰ আধাৰ। প্রত্যেকটো চৰিত্রই যেন একোটি কবিতা। এই চৰিত্রবোৰৰ কথা-বার্তা, ভাব-ভংগীয়ে জীৱনৰ মূল উৎসটিক সহজ, আৰু পোনভাৱে প্রকাশ কৰে। জীৱন সম্বন্ধে আমাৰ ধাৰণা অস্পষ্ট, অনেক ক্ষেত্রত আমাৰ অনুভূতিবোৰো অস্পষ্ট। এই-বোৰৰ ৰূপ দিব পাৰিলেহে ফুটি উঠে জীৱনৰ যথার্থ ছবি। জীৱনৰ তিক্ততা আমি মর্মে মর্মে অনুভৱ কৰোঁ। এই বেদনাৰ কাৰণ আৰু তাৰ প্রতিকাৰৰ উপায় উলিওৱাৰ সার্থক-তাৰ ওপৰতে পদ্য-নাটকৰ সার্থকতা নির্ভৰ কৰে।

বাস্তৱবাদী নাটক আৰু পদ্য নাটক

ৰাট্‌লাৰ ইয়েট্‌ছৰ প্রধান পদ্য নাটক দুখন "দি কাউণ্টেছ

কেথ্‌লীন্‌" (The Countess Cathleen) আৰু "পাৰ্গেটৰী"য়ে (Purgatory) পৰবৰ্তী নাট্যকাৰসকলক নতুন সম্ভাৰনাৰ সন্ধান দিছে। আয়েৰলেণ্ডৰ এটা সাধুৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কাউণ্টেছ্‌ কেথ্‌লীন ৰচিত হৈছে। দুৰ্ভিক্ষৰ বুভুক্ষাৰ সুযোগ লৈ দুজন নাৰকী বণিকে টকাৰ বিনিময়ত মানুহৰ আত্মা কিনি ফুৰিছে। এই হতভাগাসকলৰ প্ৰতি দয়া-পৰবশ হৈ কেথলীনে বণিকদ্বয়ৰ-পৰা বেছি মূল্যত এই আত্মাবোৰ পুনৰ কিনি লোৱাৰ দিহা কৰিছে। কিন্তু এনেতে ভগবৎ কৰুণাৰ ফলত কাউণ্টেছৰ মুক্তি হ'ল—তেওঁ স্বৰ্গীয় মুকুট লাভ কৰিলে। কেথ্‌লীনৰ প্ৰেমিক এলীল্‌ হ'ল কবিত্বৰ শক্তি। এই শক্তিৰ ক্ষমতা অসীম আৰু ইয়াৰ গতি বাধাহীন। "কাউণ্টেছ্‌ কেথ্‌লিন্‌" আৰু "পাৰ্গেটৰী" দুয়োখন নাটকতে নাট্যকাৰৰ কাব্যিক ক্ষমতা সুন্দৰকৈ পৰিস্ফুট হৈছে কিন্তু কাব্যিকতাৰ প্ৰাধান্যৰ ফলত নাটকীয় কাৰ্য অতি ধীৰ আৰু মন্থৰ হৈ পৰিছে।

বাটলাৰ ইয়েট্‌ছ্‌

পদ্য নাটকৰ বিশেষ বাধা হ'ল কাব্যিকতাৰ উচ্ছ্বাস। পদ্যৰ মাধ্যমেৰে নাটকৰ ঘটনা বৰ্ণিত হলেও নাটকৰ এটা গতি আছে আৰু লিৰিক কবিতাৰ তুলনাত ইয়াৰ ভিতৰত কাৰ্যও আছে। গতিকে যি কৌশলৰ সহায়ত কাব্য ৰচনা কৰা হয় সেই একে কৌশলৰ অৱলম্বনত পদ্য নাটক ৰচনা সম্ভৱ নহয়। পদ্য নাটকৰ কবিতা পোনতে নাটকীয় কবিতা হব লাগে আৰু তাৰ মাজেদি ফুটি উঠিব লাগে নাটকীয় কাৰ্যৰ অগ্ৰগতি। কিছুমান কবিতাৰ সমষ্টি একতা ডোলত বান্ধি থলে পদ্য-নাটক হৈ নুঠে। শেক্সপীয়াৰৰ যুগৰেপৰা নাটকত গদ্য ব্যৱহাৰ কৰা ৰীতি চলি আহিছে। কিন্তু ইয়াৰ ফলত কবিতা আৰু নাটক দুয়োটাৰে ক্ষতিসাধন হৈছে। নাটকীয় কাৰ্যৰপৰা কবিতা বিচ্ছিন্ন হৈ পৰাৰ ফলত অনেক সময়ত ই হৈ পৰিছে কবিৰ ব্যক্তিগত ভাববিলাস আৰু নাটকবোৰৰো সৰহ ভাগেই হৈ পৰিছে গদ্যগন্ধী। শব্দ-বিন্যাসৰ সহায়েৰে ভাৰ ঘনীভূত কৰিব নোৱাৰিলে উচ্চাংগৰ নাটক-সৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। আনহাতে ভাব-মাধুৰ্য নাটকীয় কাৰ্যৰ অন্তৰায় হৈ পৰিলে নাটকৰ ৰসসৃষ্টিৰ ক্ষমতাও নাথাকে।

টি. এছ্‌. ইলিয়টে নাটকীয় কাৰ্য অব্যাহত ৰাখি তিনিখন পদ্যনাটক

বচনা কবিছে। এই তিনিখন হ'ল "মাৰ্দাৰ্ ইন দি কেথেড্রেল" (Murder in the Cathedral), "ফেমিলি বি ইউনিয়ন" (Family Reunion) আৰু "ককটেইল্ পাৰ্টি" (Cocktail Party)। "মাৰ্দাৰ ইন্ দি কেথেড্রেল" নাটকৰ অভিনয়ত দৰ্শকৰ আশাতীত অনুৰাগ পৰিলক্ষিত হয়। ১৯৩৫ চনৰপৰা ১৯৩৮ চনৰ ভিতৰত কালছোৱাত ইংলণ্ড আৰু আমেৰিকাত এই নাটকৰ ৮০০ বাৰ অভিনয় কৰা হয়। ইলিয়টে এই নাটকৰ বুকুত সকলোৱে জনাশুনা বেকেটৰ সাধুকথাটো ৰূপ দিয়ে। নাটকৰ ভিতৰত ভাৰগাম্ভীৰ্য থাকিলেও নাট্যকাৰে পোনপটীয়াকৈ সাংগীতিক ধ্বনিৰ মাজেদি চৰিত্ৰবোৰৰ সকলো কথা ব্যক্ত কৰিছে। দুৰ্বোধ্য বুলি খ্যাতি লাভ কৰা কবিয়ে ইয়াত যেন জনসাধাৰণৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা বিষয়ৰ উত্থাপন কৰিছে আৰু সামৰণিও মাৰিছে। নাটকৰ মাজত থকা ছন্দ-বৈচিত্ৰ্য, লয় আৰু বিৰতিৰ মাধুৰ্য, যমক, অনুপ্রাসৰ উচিত প্রয়োগ—আটায়ে ভাবময় পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকৰ মনত এক অপূৰ্ব, অতুলনীয় আনন্দ জগাই তোলে। "ফেমিলি বি ইউনিয়ন" নাটকত এটা আধুনিক কথাবস্তু অৱলম্বন কৰি নাট্যসৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰা হৈছে কিন্তু ইলিয়টৰ নিজৰ মতেই এই নাটকত কেইবাটাও আসোঁৱাহ বৈ গ'ল। দৈনন্দিন কথ্যভাষাক ছন্দবন্ধনৰ মাজেদি মধুৰ কবি তোলা চেষ্টা এই নাটকৰ বৈশিষ্ট্য। এই কৌশল যথোপযোগীকৈ ব্যৱহাৰ কৰিব পৰা ক্ষমতাৰ ওপৰতেই পদ্য নাটকৰ ভবিষ্যত নিৰ্ভৰ কৰে।

টি. এছ্ ইলিয়ট

ইংলণ্ডত নতুন পদ্যনাটক লেখকসকলৰ ভিতৰত খ্ৰীষ্টোফাৰ ফ্ৰাই (Christopher Fry) অন্যতম। 'দি লেডিজ নট্ ফৰ বাৰ্ণিং" (The Lady's not for Burning) নাটকে লণ্ডনৰ নাট্যমোদী সকলৰ মাজত চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰিছে। ফ্ৰাইৰ প্রতিভাৰ বলত মুৰ্ত হোৱা ছন্দৰ লীলায়িত গতি, উপমা আৰু নুপ্তোপমাৰ উচিত প্রয়োগৰ সহায়ত কাব্যিক ব্যঞ্জনা, আৰু উপযুক্ত স্থান আৰু ক্ষেত্ৰত কৌতুক-সৃষ্টিৰ ক্ষমতা সকলোৱে দৰ্শকক মুগ্ধ কৰিব পাৰে। কিন্তু তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰে প্রায় একে ধৰণেই কথা কয় আৰু কাব্যিক

খ্ৰীষ্টোফাৰ ফ্ৰাই

সৌন্দর্যৰ বাহক মূল কথাবস্তু সদায় দুৰ্বল হৈ থাকে।

পদ্য নাট্যকাৰসকলৰ সমুখত দুটা ডাঙৰ বাধা আছে। সাধাৰণ কথনভংগীৰ মাজত ছন্দ আৰু লয়ৰ আবিষ্কাৰ কৰি তাৰ প্ৰয়োগ কৰা আৰু আনটো কাব্যিকতাৰ মাদকতাৰ মাজত নাটকীয় কাৰ্যৰ গতি অব্যাহত ৰখা। ব্যক্তি জীৱনৰ আধ্যাত্মিক ফাল যিমানেই আৱশ্যক নহওক লাগে নাটকত ব্যক্তি চৰিত্ৰ উপস্থিত কৰিব লাগিলে সি পোনতে ব্যক্তি হিচাবেই উপস্থাপিত হব লাগিব। জীৱনৰ বাস্তৱ ফালটো একেবাৰে পাহৰি নগৈ বাস্তৱতাৰ মাজেদি আধ্যাত্মিক সত্তা ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰিলে নাটক উন্নত স্তৰলৈ উঠিব সন্দেহ নাই।

যোৱা মহাসমৰৰ শেষৰ পিনে ফ�ৰাচী নাট্য-সাহিত্যৰ মাজেদি এক নতুন দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশিত হয়। এই নাট্যকাৰসকলে জীৱনৰ আধ্যাত্মিক সত্তাৰ ইংগিত দিয়াতকৈ গদ্যৰ মাধ্যমত আধুনিক জীৱনৰ নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ সংঘাত ফুটাই তুলিবলৈ বেছি যত্নপৰ হৈছে। এই সকল নাট্যকাৰৰ ভিতৰত কেমু (Camus) আৰু জ্যা পল ছাৰ্ত্ৰে (Jean Paul Sartre) অগ্ৰণী। আন আন ফৰাচী নাট্যকাৰসকলৰ নাটকৰ দৰে কেমুৰ নাটকৰ মাজেদিও প্ৰকাশিত হৈছে মানৱ জীৱনৰ গভীৰ আলোচনা, মানুহৰ নৈতিক আদৰ্শৰ সংঘাত, আৰু জীৱনৰ দাৰ্শনিক জিজ্ঞাসা। সমসাময়িক জীৱনৰ অশান্তিক কেন্দ্ৰ কৰি আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত তাৰ নিবাৰণৰ উপায় দৰ্শাই এই যুগত ভালেমান নাটক ৰচনা কৰা হৈছে। আদৰ্শবোধৰ ওপৰত আস্থাহীন হৈ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাক সাৰটি লোৱাৰ চেষ্টা এই নাটকবোৰৰ ভিতৰত আছে। সত্যৰ অন্বেষণ সাহিত্যিকৰ আদৰ্শ। নাটকত সত্যৰ বাস্তৱ ৰূপ প্ৰকাশ কৰাৰ সুবিধা আছে। গতিকে এই সময়ৰ ফৰাচী নাট্যকাৰ-সকলে নিজৰ আদৰ্শবাদ প্ৰচাৰ কৰিবলৈ নাটক উপযুক্ত বাহন বুলি বিবেচনা কৰিছে। এই নাটকবোৰত নাট্যচৰিত্ৰৰ মানসিক বিশ্লেষণতকৈ যি পৰিস্থিতিৰ মাজত নাট্যচৰিত্ৰৰ ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়া সাধিত হয় সেই পৰিস্থিতিৰ সুস্পষ্ট ছবি ফুটাই তোলাৰ যত্ন কৰা হৈছে। সমসাময়িক জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ সহায়ত এনে পৰিস্থিতিৰ বুকুত নতুন

আধুনিক ফৰাচী নাটক

নৈতিক আদর্শ বিচাৰৰ প্ৰয়াস এইবোৰ নাটকত আছে। ইয়াৰ ফলত সৱহ ভাগ নাটক উদ্দেশ্যধৰ্মী হৈ পৰিছে। কিন্তু অদৰ্শৰ সংঘাতপূৰ্ণ এই নাটকবোৰৰ ভিতৰত আৱশ্যকীয় কথাবস্তু আৰু ৰমণীয় পৰিস্থিতিৰ চিত্ৰই নাটকবোৰ উপাদেয় কৰি তুলিছে। কেমু, ছার্ত্রে আৰু মার্শেল (Marcel) প্ৰভৃতি নাট্যকাৰসকলে মানুহৰ জীৱনৰ সন্দেহ আৰু অস্পষ্ট আশা-আকাংক্ষাক কেন্দ্ৰ কৰি দার্শনিক নাটক লিখিলেও তেওঁলোকক এটা গোষ্ঠীৰ ভিতৰত পেলাব নোৱাৰি। প্ৰত্যেকজন নাট্যকাৰৰ নাটকৰ মাজেদি সুকীয়া বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। কেমুয়ে প্ৰধানতঃ দুটা বস্তু বিচাৰে। এটা অধুনিক ৰূপত ট্ৰেজেডিৰ সৃষ্টি আৰু আনটো মঞ্চৰ কাৰুকার্য সম্বন্ধে আউল লগা সমস্যাৰ সমাধান। কেমুৰ মতে "আমাৰ আধুনিক জীৱনলৈ বেলেগ ৰূপত ককণতা আহি পৰিছে। জীৱিত নাট্যকাৰসকলে নাটকৰ মাজেদি এই ককণতা মূৰ্ত কৰা উচিত। অতীতৰ বীৰ-বীৰাংগনাসকল আমাৰপৰা বহুত আঁতৰত। সেইসকলক চিত্ৰিত কৰাৰ এটা সুবিধা এয়ে যে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত কিছু কৃত্ৰিমতা থাকিলেও সি মাৰ্জনীয়। কিন্তু সমসাময়িক জীৱনৰপৰা চৰিত্ৰ নিৰ্বাচন কৰি সমসাময়িক পৰিস্থিতিৰ বুকুত সেইবোৰৰ ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়া দেখুৱাবলৈ গলে সেই চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত দুষ্যন্ত বা ডেচ্‌দিমোনাৰ দৰে সংলাপ দিব নোৱাৰি। সেই চৰিত্ৰবোৰৰ কথোপকথন সৰল আৰু স্বাভাৱিক হব লাগে কিন্তু জীৱনৰ ককণতা মূৰ্ত কৰাৰ অৰ্থে এই স্বাভাৱিক বাক্‌ভংগী উদ্দীপ্ত আৰু প্ৰাণবন্তও হব লাগে। সমসাময়িক চৰিত্ৰৰ কথোপকথনত দৈনন্দিন ব্যৱহৃত ভাষাৰ প্ৰয়োগ হলেও তাৰ মাজেদি কাব্যিক সুৰ বাজি উঠিব লাগে।

কেমুৰ প্ৰধান নাটক কেলিগুলা (Caligula) ঐতিহাসিক ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠিত। কেলিগুলাই পঁচিশ বছৰ বয়সতে ৰাজত্বৰ ভাৰ লৈ প্ৰথম ছোৱাতে সুখ্যাতিৰে ৰাজ্য শাসন কৰে। ইতিমধ্যে ভনীয়েক ড্ৰুছিলাৰ লগত প্ৰণয়াসক্ত হৈ তেওঁ ভনীয়েকক বিয়া কৰাবলৈ মন মেলে। কিন্তু হঠাৎ ড্ৰুছিলা মৃত্যুৰ মুখত পৰাত কেলিগুলাৰ জীৱনলৈ আহি পৰে বিৰাট পৰিবৰ্তন। দানশীল, প্ৰজাবৎসল ৰজাৰ ঠাইত কেলিগুলা

হঠাৎ হৈ পৰে উন্মত্ত আৰু অত্যাচাৰ উৎপীড়নৰ দানবীয় মূৰ্ত্তি।

কেমু

কেলিগুলাই নানান ৰকমে প্ৰজাক অত্যাচাৰ কৰি, অনেকক হত্যা কৰি জীৱনৰ ওপৰত বিদ্রোহ আৰম্ভ কৰিলে কিন্তু কেইজনমান সদস্যই প্ৰকাশ্যে তেওঁৰ বিপক্ষে থিয় দি তেওঁক হত্যা কৰিলে। কেমুৰ মতে কেলিগুলা উদ্‌ভ্ৰান্ত হৈ পৰাৰ কাৰণ দ্রুছিলাৰ মৃত্যু নহয়। দ্রুছিলাৰ মৃত্যুয়ে দুটা সত্য ফুটাই তুলিলে। সেই দুটা হ'ল মানৱ-জীৱনৰ হতাশা আৰু তাৰ কৰুণ সমাপ্তি। সুখ-সম্ভোগ বিচাৰি ঘুৰা মানৱ মনে জগন্নাথৰ বুকুত কোনো সংলগ্নতা বিচাৰি নাপাই কেলিগুলাৰ দৰে এই নিৰ্ম্মম সত্যৰো গ্ৰহণো কৰে, তাৰ বিপক্ষে বিদ্রোহো কৰে। সেই গতিকে শেষত কেলিগুলাই অসন্তৱৰ বাজ্যলৈ উৰা মাৰি আকাশৰ চন্দ্ৰ বিচাৰিছে। কেলিগুলাৰ উন্মত্ত আচৰণৰ ব্যাখ্যা কেমুৱে যি দৃষ্টিকোণৰপৰা দিব খুজিছে তাৰ বহল আলোচনা কৰা ইয়াত সম্ভৱ নহয়। কেলিগুলাৰ আধ্যাত্মিক শক্তিৰ ওপৰত বিশ্বাস নাই, মানৱ জাতিৰ ওপৰতো নাই। দেৱতা, মানৱ সকলোকে অস্বীকাৰ কৰিবলৈ গলে নিজকো অস্বীকাৰ কৰিব লগা হয়। সেইবাবে কেলিগুলাৰ মৃত্যু হ'ল কিন্তু এই মৃত্যু জানো গতানুগতিক, নিৰৰ্থক, জীৱনৰপৰা মুক্তি নহয়?

কেমুৰ নাটকৰ মাজত আধ্যাত্মিক আৰু নৈতিক আদৰ্শৰ সংঘাত আছে। নাটকৰ বুকুত এনে পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে যাৰ সম্মুখত দুটা বিভিন্ন নৈতিক আদৰ্শৰ দ্বন্দ্ব ফুটি উঠে। এই দ্বন্দ্বৰ মাজত মানৱৰ অসহায়তা আৰু উন্মত্ততা জাগে। কেলিগুলাৰ প্ৰচণ্ড উন্মত্ততাৰ মাজতো আছে এক মানৱীয় অসহায়তা আৰু এই মানৱীয় উপাদানৰ হেতুকে নিষ্ঠুৰ হলেও কেলিগুলা পশু নহয় নাইবা দানবো নহয়।

ছাৰ্ত্ৰে আৰু কেমুৰ মাজত কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত মতদ্বৈধ আছে। তথাপি দুয়ো সগোত্ৰ। ছাৰ্ত্ৰে আস্তিত্ববাদী (existentialist), কেমু নহয়। নাট্যকাৰ হিচাবে ছাৰ্ত্ৰেৰ জনপ্ৰিয়তা আছে। তেওঁৰ মতে ইতিহাসৰ বিবৰ্ত্তন নাইবা প্ৰকৃতিৰ নিয়মৰজ্জুৱে মানুহৰ ব্যক্তিত্ব নিৰূপিত নহয়। মানুহ স্বাধীন আৰু মুক্ত। স্বাধীন ইচ্ছাশক্তি থকাৰ কাৰণে

মানুহে জীৱনত ভুল কৰে, দুখ পায়। নিজৰ স্বাধীন কৰ্মৰ ওপৰতে মানুহৰ ভবিষ্যত নির্ভৰ কৰে। গতিকে মানৱ জীৱনৰ ভবিষ্যদ্বাণী অসম্ভৱ। এই সংসাৰত কোনো এটি মুহূৰ্তত কোনো ছাৰ্ট্ৰে কৰ্তব্য কি এই প্ৰশ্নৰ সমাধান প্ৰশ্নাতীত কপি লব নোৱাৰে। প্ৰত্যেক ব্যক্তিয়ে সাহসেৰে প্ৰতি মুহূৰ্তে নিজৰ কৰ্তব্যাকৰ্তব্য বাচি লব লাগে। এয়েই মানুহৰ অধিকাৰ। জীৱনৰ বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰেই উটি জগতৰ তত্ত্ব বুজিবলৈ মানুহ অক্ষম। ছাৰ্ট্ৰেৰ ঈশ্বৰত বিশ্বাস নাই। আধ্যাত্মিক শক্তি আৰু গুণাত্মক শব্দ আদিৰ ওপৰত শ্ৰদ্ধা আস্থা স্থাপন কৰি জীৱন বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিলে জীৱনৰ প্ৰকৃত দাবী উপেক্ষা কৰা হয়। তেওঁৰ মতে নাটকৰ মাজেদি মানৱৰ মহত্ত্ব ফুটি উঠিব লাগে। মানুহৰ নিজস্ব মূল্য আছে। মানুহ সৃষ্টিধৰ্মী। এই সৃষ্টিধৰ্মী মনৰ প্ৰকাশ নাটকৰ মাজেদি ফুটি উঠা উচিত। পূৰ্ববৰ্তী নাট্যকাৰসকলে নাটকৰ যোগেদি চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰিছিল। কিন্তু আজি হ'লে চৰিত্ৰৰ মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ আৱশ্যক নাই। আজিৰ নাটকৰ নায়ক নায়িকা যুদ্ধ শক্তিৰ প্ৰতীক। পৰিস্থিতিৰ বুকুত এই শক্তিৰ ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়া চিত্ৰিত কৰাই হ'ল নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য।

"লুচিফাৰ এণ্ড দি লৰ্ড" (Lucifer and the Lord) নাটকত ছাৰ্ট্ৰে সৎ আৰু অসতৰ প্ৰশ্ন তুলি শেষত জীৱনৰ দাবীৰ মাপকাঠিৰে তাক জুখিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সৎ-অসৎ, ভাল বেয়াৰ সম্বন্ধ অবিচ্ছেদ্য; এটাক আনটোৰপৰা আঁতৰাই দিব নোৱাৰি। যিটো সৎ বুলি বিবেচনা কৰা হয়, সাংসাৰিক জীৱনত তাক অসম্ভবপৰা সম্পূৰ্ণ পৃথকভাৱে পাবলৈ আশা কৰা মিছা। অনেক সময়ত এটা সৎ আদৰ্শৰ উপলব্ধি কৰিবলৈ যাওঁতেও আন এটি সৎ আদৰ্শ ভবিৰে গছকি পেলাব-লগীয়া হয়। এই দুই আদৰ্শৰ ভিতৰত কোনটোৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া উচিত তাক নিৰূপণ কৰিবলৈকো কোনো মাপকাঠি মানুহৰ হাতত নাই। সৈন্যাধ্যক্ষ গোৱেট্‌জে সকলো নৃশংস আচৰণ পৰিত্যাগ কৰি সৎ জীৱন যাপনৰ আশাত নিজৰ সা-সম্পত্তি গৰীৰ কৃষকৰ মাজত বিলাই দিলে

আৰু নিজেও আনৰ সেৱাত ব্ৰতী হৈ পৃথিৱীতে স্বৰ্গৰাজ্য স্থাপনৰ কল্পনা কৰিলে। কিন্তু ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে কেথেৰিণৰ প্ৰতি অনিচ্ছা সত্বেও যি অন্যায় কৰা হ'ল তাৰ ফলত কেথেৰিণৰ মৃত্যু ঘটিল। মৃত্যুৰ আগ মুহূৰ্তত কেথেৰিণৰ পূৰ্বকৃত পাপৰ সকলো বোজা নিজে মুৰ পাতি লওঁ বুলি ভগৱানক প্ৰাৰ্থনা জনাই গোৱেট্‌জে কেথেৰিণৰ প্ৰতি শেষ কৰ্তব্য অৱশ্যে কৰিলে। কিন্তু আনৰ কাৰণে নিজৰ শৰীৰৰ ওপৰত সকলো ধৰণৰ অত্যাচাৰ কৰিও শেষত যেতিয়া তেওঁ দেখিবলৈ পালে যে মানুহৰ দুখ দুখেই ৰ'ল আৰু লোকৰ উপকাৰ নহ'ল তেতিয়া তেওঁ আকৌ "মানুহৰ মাজত মানুহ" হৈ থাকিবলৈ ইচ্ছা কৰি বিপ্লৱী দলৰ সৈন্যাধ্যক্ষ পদত অধিষ্ঠিত হ'ল। দেৱত্বৰ আদৰ্শৰ পৰাজয়ৰ পিছত মানৱত্বৰ জয় হ'ল।

গোৱেট্‌জৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি ছাৰ্ট্ৰে বাস্তৱ জীৱনৰ নৈতিক সমস্যাক দ্বন্দ্ব পৰিস্ফুট কৰি আধুনিক সভ্যতাৰ জটিল জীৱন-প্ৰবাহৰ ইংগিত দিছে। আদৰ্শৰ সংঘাতৰ দোমোজাত অসহায় মানৱৰ পথ-প্ৰদৰ্শক হ'ল নিজৰ সাহস আৰু দৃঢ়তা। জীৱন-আদৰ্শৰ বস্তিৰ জেউতিত আঁউসীৰ অন্ধকাৰে আগুৱা জীৱনৰ বণাংগন পোহৰ হৈ নুঠে। জীৱন-যুদ্ধত ব্যৰ্থতা আছে সন্দেহ নাই কিন্তু এই ব্যৰ্থতা নিৰৰ্থক নহয়। নিজৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত ভৰ দি ব্যক্তিয়ে নিজৰ জীৱনৰ সুখ-দুখৰ ইতিহাস ৰচে।

ভাৱ আৰু আদৰ্শক কেন্দ্ৰ কৰি মঞ্চোপযোগী নাটক ৰচনা কৰা সহজ নহয়। কিন্তু আধুনিক ফৰাচী নাট্যকাৰসকলে কলা-কৌশলৰ বলত নৈতিক আৰু দাৰ্শনিক আদৰ্শৰ সংঘাতৰ মাজেদিও উৎকৃষ্ট নাটক ৰচনা কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। কথাবস্তুৰ সুকীয়া মাধুৰ্য নাথাকিলে আৰু ৰমণীয় পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিলে ভাৱ নাটকে (drama of ideas) দৰ্শকক তৃপ্তি দিব নোৱাৰে। ভাৱ নাটকৰ অভিনয়ে দৰ্শকক চাক্ষুষ তৃপ্তি দিয়াৰ লগে লগে তেওঁলোকৰ শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয়কো তৃপ্তি দান কৰে। গতিকে এইবোৰ নাটকত ব্যৱহাৰ কৰা সংলাপ সৰল অথচ ৰসাল হৈ পৰাৰ প্ৰয়োজন হয়।

অস্তিত্ববাদী আৰু এবছার্ড নাটক

হেনৰিক ইব্‌ছেনৰ প্ৰতিভাৰ ফল বাস্তৱবাদী নাটকৰ জন্ম আৰু সমসাময়িক কালত তাৰ ব্যাপক আবেদন। কাব্যিক অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু সংযত সংলাপৰ যোগেদি ইব্‌ছেনে নতুন ধৰণৰ বাস্তৱবাদী নাটকৰ জনপ্ৰিয়তা বঢ়ালে। প্ৰেম-প্ৰীতিৰ ভাবালুতাৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিলে গদ্যধৰ্মী বৌদ্ধিক বিশ্লেষণে আৰু সামন্তযুগীয় ব্যক্তিৰ সলনি চিত্ৰিত হ'ল নানান সমস্যাৰে জৰ্জৰিত মধ্যবিত্ত আৰু নিম্ন-মধ্যবিত্ত লোকৰ চৰিত্ৰ। জৈৱিক, সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক সমস্যাৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপিত হ'ল। সংলাপৰ মাধ্যম হ'ল গদ্যভংগী, চুটি চুটি বাক্য, অজটিল অথচ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। স্বগতঃ উক্তি অনাৱশ্যক বুলি বিবেচিত হ'ল। এক কথাত, বিষয়বস্তু আৰু কলা-কৌশল—এই দুয়ো ক্ষেত্ৰতে বাস্তৱবাদী নাটকৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিল।

সমস্যাৰ প্ৰতি বেছি নজৰ ৰখাৰ কাৰণে বাস্তৱবাদী নাটকত সাৰ্থক চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ ওপৰত কেইবা গৰাকী নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিয়া নাই। অনেক সময়ত একো একোটা চৰিত্ৰ সামাজিক আদৰ্শৰ মানৱীয় ৰূপ মাথোন। বিভিন্ন সামাজিক অনুষ্ঠান আৰু প্ৰথাৰ মাজত শিপাই থকা দুৰ্নীতিৰ স্বৰূপ উদঘাটন আৰু ক'তো ক'তো তাৰ সমাধানৰ ইংগিত চকুৰ আগত ৰখাৰ কাৰণে ব্যক্তি-চৰিত্ৰৰ প্ৰতি নজৰ যেনেকৈ কমি গৈছে তেনেকৈ বিশেষ বিশেষ ভাবাদৰ্শ উজলাই তোলাৰ চেষ্টাও প্ৰকট হৈছে। ইয়াৰ ফলত কিছুমান নাটকৰ মাজত প্ৰচাৰ-ধৰ্মিতা লুকাই থকা নাই। গাৰ্হস্থ্য নাটকবোৰত অৱশ্যে ব্যক্তি-চৰিত্ৰৰ ওপৰত কিছু গুৰুত্ব দিয়া হৈছে কিন্তু চৰিত্ৰৰ বাহ্যিক কাৰ্য-কলাপৰ স্থূলতাই অনেক সময়ত নাট্য-চৰিত্ৰবোৰ সমুজ্জ্বল কৰি তুলিবলৈ অপাৰগ হৈছে। ইব্‌ছেনৰ দৰে যি কেইজন নাট্যকাৰৰ কাব্যিক অন্তৰ্দৃষ্টি আছে সেই কেইজনেহে ব্যক্তি চৰিত্ৰৰ অন্তৰ-ৰাজ্যত প্ৰবেশ কৰাৰ অৰ্হতা অৰ্জন কৰিছে।

বাস্তৱবাদী নাটকৰ উদ্দেশ্য অকল ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰণেই নহয়। ইয়াৰ এটা বৌদ্ধিক দিশো আছে আৰু এই দিশৰ ওপৰতেই সৰহভাগ নাট্যকাৰৰ নজৰ। নাটক দৃশ্য কাব্য। ই অভিনীত হয়। অভিনয় আনন্দ-দায়ক নহলে দৰ্শকৰ তাৰ প্ৰতি অনুৰাগ নাথাকে। গতিকে এনে নাটকত উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টিৰ উপৰিও কেন্দ্ৰীয় ভাৱৰ অ-গতানুগতিক অৰ্থ-ব্যঞ্জনা অপৰিহাৰ্য হৈ পৰে।

ব্যক্তি-চৰিত্ৰৰ মানসিক জীৱনৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া দুই শ্ৰেণীৰ নাটক পাশ্চাত্য সাহিত্যত আছে। তাৰে এক শ্ৰেণী অস্তিত্ববাদী চিন্তা-ধাৰাৰ বাহক আৰু আন শ্ৰেণী হ'ল এবছাৰ্ড নাটক। এই দুই শ্ৰেণী নাটকৰ ভিতৰত যেনেকৈ কিছু কিছু মিল আছে তেনেকৈ অমিলো আছে। ছাৰ্ত্ৰে আৰু কেমু যথাক্ৰমে অস্তিত্ববাদী আৰু এবছাৰ্ড আদৰ্শৰ বাহক। আস্তিত্ববাদ বা অৱস্থিতিবাদ মূলতঃ একনিষ্ঠতা আৰু অন্ধ বিশ্বাসৰ বিৰোধ (opposition between sincerity and bad faith)। আমি ভাবোঁ যে আমি যি ধৰণে জীৱন যাপন কৰোঁ তেনে কৰিবলৈ আমি বাধ্য আৰু ইচ্ছা কৰিলেও আমি সেই গতানুগতিকতাৰপৰা আঁতৰি আহিব নোৱাৰোঁ। আমাৰ কৰ্তব্যৰ বিষয়ে আমি চিন্তা কৰোঁ আৰু অসংখ্য সংস্কাৰৰ প্ৰতি আমি শ্ৰদ্ধাশীল হওঁ। কিন্তু ছাৰ্ত্ৰেৰ মতে এনে ধাৰণা অন্ধ বিশ্বাসৰপৰা উদ্ভূত। ব্যক্তি স্বাধীন। সচেতন ব্যক্তিৰ সম্ভাৱনা আছে। ব্যক্তিয়ে তেওঁ কি নহয় বা কি এতিয়াও হোৱা নাই এই কথা জানে। গতিকে তেওঁ যি নহয় তাকে হবলৈ বিচাৰে আৰু ইয়াতে প্ৰকাশিত হয় তেওঁৰ সকলো প্ৰকাৰৰ চেষ্টা। প্ৰকৃততে ব্যক্তি নিজেই নিজৰ স্ৰষ্টা। যেতিয়া কৰ্তব্যৰ দ্বন্দ্ব উপস্থিত হয় তেতিয়া তাৰ সমাধান বিচাৰি উলিওৱাৰ দায়িত্ব ব্যক্তিৰ নিজৰ। কোনো দাৰ্শনিক তত্ত্ব নাইবা ধৰ্মীয় নীতিয়ে ব্যক্তিৰ স্বতন্ত্ৰ বিচাৰত সহায় নকৰে।

কিছুমান নাটকত এনে ধৰণৰ অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাৰ প্ৰবেশ ঘটিছে যদিও এবছাৰ্ড নাটকক যেনেকৈ বিশেষ শ্ৰেণীভুক্ত কৰা হৈছে তেনেকৈ অস্তিত্ববাদী ভাৱধাৰাৰে প্ৰভাৱান্বিত নাটকসমূহক এটা বিশেষ শ্ৰেণীত

অন্তর্ভুক্ত কবি সমালোচকসকল আলোচনাত প্রবৃত্ত হোৱা নাই। এবছার্ড নাটকৰ আলোচনা প্রসংগতে অস্তিত্ববাদী নাটকবো একেলগে বিচাৰ কৰা হৈছে।

অসমীয়া সাহিত্যত অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাৰ প্রতি যথেষ্ট পৰিমাণে অনুৰাগ পৰিলক্ষিত হৈছে বুলি কোনো নাযায় কিন্তু এবছার্ড নাটক হলে দুই-চাৰিখন ৰচিত হৈছে। এইবোৰৰ মাজেদি নতুন নাট্যৰীতিৰ উদ্ভাবনো বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া।

বিংশ শতাব্দীৰ মাজ ভাগত এদল নাট্যকাৰে এবছার্ড নাটক ৰচনাত মনোযোগ দিয়ে। কেমুৰ The Myth of Sisyphus নামৰ গ্রন্থত আলোচনা কৰা এবছার্ডৰ বিশ্লেষণৰদ্বাৰা এওঁলোক প্রভাৱান্বিত হৈছে বুলি কব পাৰি। পার্থিৱ আবেষ্টনীৰ মাজতে যেন্দুৰা মানৱ-জীৱনৰ অবস্থিতি উদ্দেশ্যহীন। তথাপি ই নিৰৰ্থক নহয়। এই সংসাৰত মানৱ-জীৱন ছিছিফাছৰ জীৱনৰ দৰে, যি জীৱনত আছে এক উদ্দেশ্যহীন গতিময়তা। এনে জীৱনত গতি আছে, পৰিণতি নাই। কেমুৰ মতে মানৱ-মনে জগতৰ মাজত বিচাৰে ঐক্য কিন্তু ঐক্যৰ সলনি জগতত পৰিদৃষ্ট হয় বিশৃংখলা আৰু অসংলগ্নতা। মানৱ-মনৰ আশা আৰু জাগতিক জীৱনৰ বাস্তৱতাৰ মাজত সদায় দেখিবলৈ পোৱা হয় সমন্বয়হীনতা। এনে সমন্বয়হীনতাৰ চৈতন্য বেদনাদায়ক। তথাপি এই বেদনাই হ'ল কর্মৰ প্রেৰণা স্বৰূপ। অক্লান্তভাৱে পাহাৰৰ ওপৰলৈ প্রকাণ্ড শিলটো বগৰাই নিয়া ছিছিফাছৰ শ্রম নিৰৰ্থক নহয়। এবছার্ডৰ চৈতন্যই ছিছিফাছৰ মনলৈ আনিছে বিজয়ৰ আনন্দ। শ্রমৰ মাজতো ছিছিফাছে নিশ্চয় আনন্দ লাভ কৰিছে।

কেমু আৰু ছাৰ্ত্রে দুয়োৱেই এবছার্ড শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। ছাৰ্ত্রেৰ মতে তেওঁলোক দুয়োজনে ব্যৱহাৰ কৰা শব্দটো একাৰ্থক নহয়। কেমুৰ দৃষ্টিতে মানৱৰ যৌক্তিক দাবী আৰু বাহ্যজগতৰ অযৌক্তিকতাৰ সংস্পর্শত হয় এবছার্ডৰ উদ্ভৱ কিন্তু ছাৰ্ত্রেৰ ধাৰণাত ই অস্তিত্বৰ সার্বজনীন ক্ষণভংগুৰতা। অস্তিত্ব প্রধান ভিত্তি নহলেও এবছার্ড ইয়াৰ এটা গুণ। দুয়োজন লেখকৰে অভিপ্সিত অর্থৰ মাজত থকা পার্থক্য বিচাৰৰ চেষ্টা বহুতো সমালোচকে কৰা নাই।

মানৱ জীৱন আৰু মানৱে গঢ়ি তোলা অনুষ্ঠানৰ মাজত যে কিছুমান অসংগতি আছে তাক নুই কৰা নাযায়। বহলভাৱে চালে এনে অসংগতিৰ চৈতন্যৰ ফলতে বাস্তৱবাদী নাটকৰো জন্ম হৈছে। ইবছেন, ষ্ট্ৰিনবার্গ, ব্ৰেখট প্ৰভৃতি নাট্যকাৰসকলৰ এয়েই মূল প্ৰেৰণা। সামাজিক নানান অনুষ্ঠানৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা অসংগতিৰ উদ্ঘাটনেই হ'ল ইবছেনৰ নাটকৰ ঘাই উপজীব্য। ব্ৰেখটৰ নতুন বলাকৌশলৰ প্ৰয়োগৰ চেষ্টাৰ পৰিতেও আছে এনে অসংগতিৰ চৈতন্য। ছাট্ৰে আৰু কেমুৰ লেখাত অৱশ্যে এই অসংগতি বিশেষভাৱে স্পষ্ট। ছাট্ৰেয়ে স্বাভাৱিক ৰূপতে নাটক আৰম্ভ কৰি আস্তিত্ববাদী আদৰ্শেৰে তাক পৰিণতিমুখী কৰে। কেমুৰ নাটক পৰিণতিমুখী নহয়। ইয়াত কাৰ্য আছে কিন্তু কাৰ্যবোধ উদ্দেশ্যমুখী নোহোৱাত ই প্ৰায়েই গতিহীন হৈ পৰে। প্ৰসিদ্ধ সমালোচক এছলিনৰ মতে কেমু আৰু ছাট্ৰেৰ নাটকে এবছাৰ্ড দৰ্শন সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰকাশিত নকৰে কাৰণ কেমুয়ে যুক্তিসম্মত ভংগী ব্যৱহাৰ কৰে আৰু ছাট্ৰেয়ে সমুজ্জল কৰি তোলা চৰিত্ৰৰ ওপৰত জীৱনৰ অসংগতিৰ ছাপ স্পষ্ট ৰূপত নেপেলায়। নাটকতকৈ কেমুৰ এবছাৰ্ড আদৰ্শৰ প্ৰতিফলন "দি আউট চাইদাৰ" নামৰ সৰু উপন্যাসখনত বেছি সার্থক, যদিও এই উপন্যাসতো ম্যুৰচল্টৰ বিদ্ৰোহ কেৱল শেষাংশতহে প্ৰকাশিত হৈছে।

ব্ৰেখট, আয়োনেস্কো, বেকেট প্ৰভৃতি নাট্যকাৰসকলৰ নাট্যালোচনা কৰিলে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে নাট্যাভিনয়ৰ প্ৰচলিত ৰীতি আৰু নাটকত ৰূপায়িত কৰা জাগতিক ভুল-ভ্ৰান্তি—এই দুয়োটাৰে ওপৰত তেওঁলোকৰ ক্ৰোধ। ব্ৰেখট অৱশ্যে এবছাৰ্ড আদৰ্শৰ অধীন নহয়। তথাপি তেৱোঁ জীৱনৰ অসংগতিৰ প্ৰতি সচেতন। তেওঁৰ প্ৰধান অবদান হ'ল নাট্যাভিনয়ৰ সংস্কাৰ সাধনৰ আদৰ্শ। আয়োনেস্কো হ'ল এবছাৰ্ড আদৰ্শৰ প্ৰধান পৃষ্ঠাপোষক। আয়োনেস্কোই মানুহৰ জাগতিক অবস্থিতিৰ মাজত দেখিবলৈ পাইছে ব্যক্তিৰ ক্ৰোধ, ভণ্ডামি, ঈৰ্ষা, জীৱনৰ ক্ষণ-ভংগুৰতা আৰু এক বিৰাট শূন্যতা। কেৱে কেৱে তেওঁৰ নাটকত কোনো বাণী নাই বুলি অভিযোগ তুলিছে। প্ৰকৃতপক্ষে তেওঁৰ নাটকত

বাণীতো নায়েই বৰং মূল ভাবৰ অনুৰূপ শাব্দিক ৰূপায়ণো দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। তেওঁৰ মতে যদি জীৱনৰ কিবা উদ্দেশ্যও থাকে তেন্তে সেই উদ্দেশ্য যুক্তিৰ অধীনো নহয় আৰু তাক শব্দমাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰিবও নোৱাৰি। যুক্তিৰ সহায়ত জীৱন বুজি পোৱা অসম্ভৱ বুলি বিবেচিত হলে আমাৰ সমুখত নাস্তিত্ব (nothingness) বাহিবে আন একো নাথাকে। আয়োনেস্কোৰ মতে মানুহ স্বাধীন। মানুহে নিজৰ দায়িত্ব বহন কৰিব লাগে। জীৱন আৰু মঞ্চত উপস্থাপিত জীৱনৰ ভ্ৰান্তি—এই দুয়োটাৰে প্ৰতি আয়োনেস্কো সজাগ। মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ প্ৰতি তেওঁৰ আকৰ্ষণ নাই বৰং তেনে বিশ্লেষণৰ সলনি আমি তেওঁৰ নাটকত পাওঁ দাৰ্শনিক ভংগীৰ পৰিচয়। তেওঁৰ মতে মঞ্চ হ'ল ভাবৰ আতিশয্যৰ স্থল। এনে আতিশয্যই বাস্তৱতা আৰু চলিত বাকভংগী খণ্ডিত কৰে বুলি তেওঁ ভাবে।

চেমুৱেল বেকেট আন এজন এবছার্ড নাটকৰ বচক। তেওঁৰ নাটকত প্লট নাই। তেওঁৰ প্ৰখ্যাত নাটক "ওৱেটিং ফৰ গদোট"-ৰ মাজত কোনো আখ্যানৰ প্ৰাধান্য দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। এটা স্থিতিশীল পৰিবেশৰ মাজতে নাটকখন অৱশ্যও হৈছে, শেষো হৈছে। দুটা চৰিত্ৰই বাটৰ কাষত গদোটৰ কাৰণে অপেক্ষা কৰিছে। দুয়ো কথা পাতিছে কিন্তু কথাৰ কোনো কেন্দ্ৰীয় বিষয় নাই। ভাব-প্ৰকাশৰ উপযুক্ত শব্দও সিহঁতে বিচাৰি নাপায়। তথাপি সিহঁতে কথা পাতে বিভিন্ন ভাব সিহঁতৰ মনৰ ওপৰেদি অহাযোৱা কৰে কিন্তু সিহঁতৰ যেন প্ৰকাশৰ ভাষা নাই। কেতিয়াবা কেতিয়াবা সিহঁতৰ উক্তি হয় ব্যংগাত্মক, কেতিয়াবা হাস্যোদ্দীপক আৰু কেতিয়াবা গতানুগতিক। অসংলগ্নভাৱে সিহঁতে বহুতো কথা কয়। কথা নকৈ সিহঁতে থাকিব নোৱাৰে। সিহঁতে নিজেই নাজানে গদোটৰ কাৰণে অপেক্ষা কৰাৰ উদ্দেশ্য কি। তথাপি সিহঁতে অপেক্ষা কৰে কাৰণ সিহঁতে অপেক্ষা নকৰি নোৱাৰে।

বেকেটৰ ওপৰত ফ্ৰইৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। কালৰ চৈতন্য আৰু ভাষাৰ সীমাবদ্ধতা আত্মজ্ঞানৰ অন্তৰায়। স্থান আৰু কালৰ অধীন ব্যক্তিয়ে সীমাবদ্ধতাৰ পিঞ্জৰাৰপৰা ওলাব পাৰিলে স্থান, কালৰ

ওপৰত উঠি সি নাস্তিত্বৰ চৈতন্যকে লাভ কৰিব। বেকেটে স্থান, কাল, বস্তু, মন প্ৰভৃতিৰ স্বৰূপ-নিৰ্ণয়ৰ প্ৰশ্নও ক'তো ক'তো তুলিছে। এনেবোৰ প্ৰশ্নৰ উত্থাপনৰ সময়ত তেওঁ হৈ পৰিছে যুক্তি-নিৰ্ভৰ। এই যুক্তি-নিৰ্ভৰতাৰ ক্ষেত্ৰতে আন এবছাৰ্ড নাট্যকাৰসকলৰ তুলনাত তেওঁৰ বিশেষত্ব। এবাছাৰ্ড নাটকত যুক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা প্ৰত্যয়ৰ (concept) স্থান নাই কিন্তু বেকেটে হলে যুক্তিৰ ধ্বংস নিৰিচাৰে আৰু যুক্তিকো যুক্তিহীনতাৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰাৰ চেষ্টা কৰে। ক'তো ক'তো তেওঁৰ যুক্তি সৰল বৈখিক নহৈ বৃত্তাকাৰ ৰূপত দেখা দিয়ে। "আমি আছোঁ ; গতিকে আমি অপেক্ষা কৰিব লাগিব। গতিকে আমি কিবা এটাৰ অপেক্ষা কৰোঁ। গতিকে আমি আছোঁ।" বেকেটৰ চৰিত্ৰবোৰে নিৰৰ্থক পৰিস্থিতিৰ মাজতো জীৱনৰ কিবা এটা অৰ্থ থকা বুলি বিশ্বাস কৰে।

এবছাৰ্ড আদৰ্শটো জীৱনৰ মূল সূত্ৰ নে তাৰ ব্যতিক্ৰম এই প্ৰশ্নটো বিচাৰ কৰি চোৱাৰ প্ৰয়োজন আছে। সঁচা কথা, বৰ্তমান যুগত ঈশ্বৰৰ অস্তিত্ব আৰু বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ উদ্দেশ্যৰ প্ৰশ্নত সন্দিহান হৈ পৰা মানুহৰ সংখ্যা ক্ৰমাৎ বাঢ়িছে। এইটোও সঁচা কথা যে যুক্তিদ্বাৰা পৰিচালিত হৈ মানৱ-মনে বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ মাজত যি ঐক্য বিচাৰে সেই ঐক্যৰ সলনি অনেক সময়ত দেখা পোৱা যায় জাগতিক বিশৃংখলা। কিন্তু বিশৃংখলাই বিশ্ব-জগতৰ স্বৰূপ ধৰ্ম, নেই ব্যক্তিৰ সীমাবদ্ধ দৃষ্টিৰ জৰতা এই কথাৰ মীমাংসাত উপনীত হোৱাৰো অত্যন্তকতা আছে। পিছে এনে এটি প্ৰশ্নৰ বিচাৰ যুক্তিৰ সহায়ত হৰ নোৱাৰে কাৰণ যুক্তিৰ সীমাবদ্ধতাৰ বিচাৰ কৰিব লাগিলে যুক্তিৰ ঊৰ্দ্ধত উঠাৰ আৱশ্যক হয়। ভালেমান দাৰ্শনিকে যুক্তিৰ সাৰ্বভৌমত্ব স্বীকাৰ নকৰে। গতিকে বস্তুগত দৃষ্টিভংগীৰ সহায়ত এনে এটা জটিল দাৰ্শনিক প্ৰশ্নৰ সমাধান বিচাৰি পোৱা সম্ভৱ নহয়। এবছাৰ্ড কল্পনা হ'ল বস্তুগত দৃষ্টিভংগীৰ যুক্তি-সম্মত চুবাস্ত ৰূপ। প্ৰকৃত-পক্ষে যদি সংসাৰখন এবছাৰ্ড, অৰ্থাৎ অসংগতিপূৰ্ণ, তেন্তে ব্যক্তিৰ চিন্তাধাৰাই তাক তেনে কৰিছে বুলি কোৱাৰ কোন নিশ্চয় আছে। প্ৰাচীন আৰু আধুনিক অনেক চিন্তানায়কেই এই জগতত দেখিবলৈ

পাইছে শৃংখলা আৰু নিয়মানুবর্তিতা। শৃংখলা আৰু নিয়মানুবর্তিতাৰ ভিত্তিৰ ওপৰতে প্রতিষ্ঠিত হৈছে নানান বৈজ্ঞানিক আবিষ্কাৰ। ধর্ম গুৰুসকলে পৰিদৃশ্যমান জগতৰ মাজত এক অদৃশ্য শক্তিৰ পৰিকল্পনা বিচাৰি উলিয়াইছে। এনে ক্ষেত্ৰত অসংগত জগতৰ কল্পনাত যদি কিবা সত্য আছেও তেন্তে সি আপেক্ষিক সত্যহে, চৰম সত্য কেতিয়াও নহয়। এবছার্ডৰ চৈতন্য ব্যক্তি-বিশেষৰ দৃষ্টিভংগীৰ বিফলতাহে, সার্বজনীন অভিজ্ঞতাৰ আস্বাদিত ফল হব নোৱাৰে।

আমাৰ সাহিত্যত দুই-চাৰিখন এবছার্ড নাটকৰ জন্ম হৈছে। এইবোৰৰ মাজত ভাবৰ অসংগতি প্রকাশিত হলেও চৰিত্রবোৰৰ মুখত দিয়া সংলাপ যুক্তি-নির্ভৰ হৈয়েই আছে, খণ্ডিত হোৱা নাই। যিখন দেশৰ মানুহে নাটকৰ যোগেদি ৰসাস্বাদন বিচাৰে সেইখন দেশত এবছার্ড নাটক জনপ্রিয় কৰি তুলিবলৈ ইয়াৰ পুনর্গঠনৰ আৱশ্যক হব। এই কাম প্রতিভা-সাপেক্ষ। ◻

পঞ্চম অধ্যায়

উপন্যাস

উপন্যাস গদ্য কাব্য। এনে গদ্য কাব্য প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যত আছে। সুবন্ধুৰ "বাসবদত্তা" আৰু বাণভট্টৰ "কাদম্বৰী" উপন্যাস জাতীয় কাহিনী। কোনো কোনো আধুনিক ভাৰতীয় সাহিত্যত উপন্যাসক "কাদম্বৰী কথাও" বোলা হয়। বাণভট্টৰ কাদম্বৰীৰ লগত এই কাদম্বৰী কথাৰ এটা ক্ষীণ সম্বন্ধও থাকিব পাৰে। কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত হলে প্রাচীন সংস্কৃত কাহিনীৰ লগত উপন্যাসৰ যোগসূত্র স্থাপন সহজ নহয়। আগৰ দিনত অসমীয়া সাহিত্যত উন্নত গদ্যৰীতি গঢ়ি উঠিলেও উপন্যাস-সৃষ্টি প্রায় আঢ়ৈ কুৰি মান বছৰৰ আগতেহে হয়। অসমত উপন্যাস-সৃষ্টিৰ মূলতে ইংৰাজী সাহিত্যৰ প্রভাৱ। দেশ ইংৰাজৰ অধীনলৈ যোৱাৰ লগে লগে আমাৰ মাজত এদল লোক পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ প্রতি আকৃষ্ট হৈ পৰে। পশ্চিমীয়া শিক্ষাত শিক্ষিত এনে লোক কেইগৰাকীমানৰ যত্নত প্রায় আঢ়ৈ কুৰি বছৰৰ আগতে অসমীয়া উপন্যাসৰ জন্ম হয়। তেতিয়াৰেপৰা লাহে লাহে ইয়াৰ বুকুত নিজৰ বৈশিষ্ট্য পৰিস্ফুট হৈ পৰিব ধৰিছে।

গদ্য কাব্য

সাহিত্যৰ আন আন ঠালৰ তুলনাত উপন্যাসৰ ক্ষেত্র ব্যাপক। এই ব্যাপকতাৰ কাৰণে উপন্যাসক এটা সূত্রৰ ভিতৰত সংকুচিত কৰা সহজ নহয়। দেশ-বিদেশৰ সাহিত্যত নানান ধৰণৰ উপন্যাস সৃষ্টি হৈছে। বহল মানৱ-সমাজৰ প্রতিচ্ছবি ফুটাই তোলাৰ কাৰণে ভিন্ ভিন্ সময়ত ভিন্ ভিন্ ঔপন্যাসিকে নতুন নতুন কৌশল প্রয়োগ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। ঘটনা পৰম্পৰাৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ ফলত কোনো কোনো উপন্যাস হৈ পৰিছে ঘটনা-বহুল। আন কিছুমান উপন্যাসত আকৌ পৰিবেশৰ মাজত মানৱ চৰিত্র চিত্রিত কৰিবলৈ যোৱাৰ কাৰণে সেইবোৰ হৈ পৰিছে চিত্র-প্রধান।

উপন্যাসৰ ব্যাপক ক্ষেত্র

তৃতীয় এক শ্রেণীৰ উপন্যাসৰ বুকুত মানৱ চৰিত্ৰৰ মাজেদি অবচেতন মনৰ গুপুত আকাংক্ষা মূৰ্ত কৰি তোলাৰ চেষ্টাৰ কাৰণে সেইবোৰ হৈ পৰিছে মনস্তত্ত্বৰ সূক্ষ্ম আলোচনা। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত আকৌ সামাজিক, অৰ্থনৈতিক আদি সমস্যাৰ প্ৰাধান্যৰ কাৰণে দুই-চাৰি উপন্যাস হৈ পৰিছে সমস্যা-প্ৰধান। এক কথাত কবলৈ গলে, সাধাৰণ ঘটনা-বিন্যাসৰপৰা আৰম্ভ কৰি আধ্যাত্মিক আৰু মনস্তাত্ত্বিক আলোচনালৈকে সকলো কথাকে ঔপন্যাসিকে সামৰি লোৱাৰ চেষ্টা কৰিছে। উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰ এনে ব্যাপক হোৱাৰ ফলত ইয়াৰ গঠন-ৰীতিত ঔপন্যাসিকে যথেষ্ট স্বতন্ত্ৰতা অৱলম্বন কৰিছে আৰু কাব্য, নাটক, চুটিগল্প আদিৰ সুপৰিকল্পিত আৰু সুসংগঠ গঢ়ৰ তুলনাত অনেক সময়ত উপন্যাসৰ গঢ়ৰ ওপৰত শিল্পীৰ নিমজ তুলিৰ পৰশ পৰা নাই।

উপন্যাস গদ্য-কাহিনী। ইংৰাজী সাহিত্যত আন এক শ্ৰেণীৰ কাহিনী আছে তাৰ নাম ৰোমান্স। আগৰ দিনত ৰোমান্সবোৰ সচৰাচৰ পদ্যতেই লিখা হৈছিল। গদ্য ৰোমান্সৰ সংখ্যাও অৱশ্যে গোটেই কম নহয়। উপন্যাস বাস্তৱধৰ্মী কিন্তু ৰোমান্সবোৰত হলে অতি-বাস্তৱ কল্পনাৰ স্থান আছে। ৰোমান্সৰ জন্ম উপন্যাসৰ আগত। গতিকে উপন্যাস-সাহিত্যৰ বিকাশৰ মূলতে ৰোমান্সৰ দান প্ৰচুৰ।

উপন্যাস আৰু ৰোমান্স

মানৱ-সমাজ সভ্যতাৰ বাটত আগুৱাই অহাৰ লগে লগে আৰু সমাজত নতুন নতুন সমস্যাই ভুমুকি মৰাৰ কাৰণে মানুহ ক্ৰমে ক্ৰমে যুক্তিবাদী হৈ পৰে। বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ বুকুত আদিম মানৱে যি বিচিত্ৰতা দেখিবলৈ পাইছিল, তাৰ মাজেদি জাগতিক শক্তিক আয়ত্ত কৰাৰ এটা প্ৰবল চেষ্টাও আছিল। সৃষ্টি পাতনিৰেপৰা জীৱ আৰু জড়-জগতৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধিতে মানুহ মগ্ন হৈ থকা নাই কিন্তু যুক্তিৰ সহায়ত হুয়ো জগতত ঘটা ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াবোৰ বুজিবলৈ আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰি আহিছে। লাহে লাহে শিক্ষাৰ প্ৰসাৰতাৰ ফলত মানুহৰ মনবপৰা অলীক কল্পনা আৰু অসম্ভৱ বিশ্বাস আঁতৰি যোৱাত তেওঁৰ মন যুক্তিবাদী হৈ পৰিছে। এনে যুক্তিবাদী মনৰ গ্ৰহণ-ক্ষমতালৈ লক্ষ্য কৰি কাহিনী সৃষ্টি কৰিব খুজিলে সেই কাহিনী প্ৰথমতে বিশ্বাসযোগ্য হব

লাগিব। বিশ্বাসযোগ্য কাহিনীব ধুকুতে অবাস্তব কল্পনা আৰু অলীক উচ্ছাসব স্থান নাই। সেইবাবে আধুনিক যুগত বোমাঞ্চব প্রতি মানুহব আগ্রহ কম। উপন্যাসত হলে বাস্তব দৃষ্টিভংগীব সহায়ত আৰু বাস্তব চবিত্রব অবলম্বনত কাহিনী আগবাঢ়ি যোৱাব কাবণে পাঠকব যুক্তিবাদী মনব ওপবত অবাস্তব কল্পনাব হেঁচা নপবে আৰু পাঠকেও উপন্যাসত অনুসবণ কবা যুক্তিব অনুকূলে আগবাঢ়ি গৈ আনন্দ লাভ কবে। আধুনিক যুগত এইবাবে উপন্যাসব প্রতি মানুহব প্রবল অনুবাগ। বাস্তব জীবন অনেক সময়ত কঠোব আৰু দুর্বহ। অবস্থাব হেঁচা আৰু যাতনাব নিপীড়নত ব্যক্তি-জীবন যেন ভাঙি-ছিণ্ডি গুবি হৈ যায়। কিন্তু আর্টব মাধ্যমেবে এনে দুর্বহ জীবনব পুনর্নির্মিতি বেদনাদায়ক নহৈ আনন্দব কাবণ হৈ পবে। বাস্তব-জীবনব খণ্ডিত অভিজ্ঞতাবোবক শিল্প-প্রতিভাবে অখণ্ড ৰূপত সজাই তুলিলে জীবন হয় বোধগম্য। প্রকৃত জীবনত মানব-চবিত্র অত্যন্ত জটিল ৰূপত আমাব আগত প্রকাশিত হয়। পবস্পব অসংলগ্ন কার্য-কলাপব কাবণে যুক্তিবাদী মনে যুক্তিব সহায়ত মানব-চবিত্র বিশ্লেষণ কবিবলৈ চেষ্টা কবিও অকৃতকার্য হয়। মানুহব কার্যব মাজেদি প্রকাশিত হোৱা পশুত্ব আৰু দেবত্বব দ্বন্দ্বব মাজত যুক্তিবাদী মনে কোনো সমন্বয় স্থাপন কবিব নোৱাবি অনেক সময়ত হতাশ হয়। উপন্যাসত চিত্রিত চবিত্রব ক্ষেত্রত হলে এনে হতাশাব স্থান নাই।

প্রকৃত জীবনত লগ পোৱা মানুহ আৰু উপন্যাসব পাতত চিত্রিত হোৱা মানুহব মাজত পার্থক্য আছে। যি পবিবেশব মাজতে চিত্রিত নহওক লাগে উপন্যাসব নব-নবীক চেষ্টা কবিলে সম্পূর্ণৰূপে বুজিব পাবি কিয়নো এই চবিত্রবোব যুক্তিব অধীন। এইবাবে এইবোবব লগত সহজে আত্মীয় ভাব স্থাপিত হয়। বাস্তব জীবনত কোনো এক সুহৃদব লগত প্রগাঢ় ঘনিষ্ঠতা গঢ়ি উঠিলেও সময়ব লগে লগে সি তেনেই মলিন হৈ পবে কিন্তু নাটক বা উপন্যাসত চিত্রিত কোনো চবিত্রব লগত যি আত্মীয়তা স্থাপিত হয়, স্মৃতিব দুর্বলতাব কাবণে সি হয়তো কেতিয়াবা মনশ্চক্ষুব আগত ভাহি নুঠিব পাবে কিন্তু উদ্দীপক বস্তুব সহায়ত যেতিয়া

সি ভাহি উঠে তেভিয়া সেই চবিত্রব প্রতি থকা পূর্ণব অনুবাগ কমি নাযায়। প্রকৃত জীৱনত স্থান আৰু কালব প্রভাৱত অভিব্যক্ত মানৱ-চবিত্রব নিত্য নতুন ৰূপ আমাব চকুত পবে। কোনো এটি ক্ষেত্রত এজন ব্যক্তিয়ে যেনে আচবণ কবে আন এটি ক্ষেত্রত সেই ব্যক্তিয়ে বিপবীত আচবণবদ্বাবা মানৱ-চবিত্রব জটিলতাকে সূচাই দিয়ে। মানৱ-চবিত্রব গতিশীলতাব বাবে তাব সম্যক জ্ঞান একবকম অসম্ভব। কোনো মানুহব ওপবত থকা আমাব ধাবণা সঘনে পবিবর্তিত হৈ থকা অভিজ্ঞতা আমাব নিজবে আছে। কিন্তু উপন্যাসব মাজেদি মানৱব এই চঞ্চল আৰু গতিশীল জীৱন-ব ছবি ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কবিলেও কিছুমান বিশেষ মুহূর্তত জীৱনক ধবি বাখি তাব সহায়ত জীৱন-প্রবাহব ইংগিত দিয়া হয়। উপন্যাসব মাজেদি প্রকৃত জীৱন-প্রবাহ বৈ নাথাকে। উপন্যাসব পাতত জীৱনব গতি কদ্ধ হয় কিন্তু ঔপন্যাসিকব প্রতিভাব পবশত জীৱনব ভ্রান্তি উৎপাদিত হয়। উপন্যাসত চবিত্রবোব জীয়াই থাকিবলৈ সেইবোবে খোৱাব আৱশ্যক নকবে। চবিত্রবোব স্থান আৰু কালব ওপবত থাকে কাবণে এইবোব ব্যক্তিব ছবি হলেও ব্যক্তি-নিবপেক্ষ। সেইবাবে এইবোব চবিত্রই খালেও আপত্তি নাই কিন্তু নাখালেও নমবে। ব্যক্তিয়ে জবা-মবণব হাত এবাব নোৱাবাব দবে উপন্যাসব চবিত্রবোবো জবা-মবণব হাতবপবা বক্ষা নপবে। কিন্তু প্রকৃত জীৱনত থকা জবা-মবণব নির্যাতন যিমান নিষ্ঠুব, উপন্যাসব চবিত্রব ক্ষেত্রত সি ভেনে নিষ্ঠুব নহয়।

মানুহব আৰু উপন্যাসব চবিত্র

নাটকব দবে উপন্যাসতো কোনো সংঘাতক কেন্দ্র কবি ঘটনা-বাশি সন্নিবিষ্ট হয়। কিন্তু উপন্যাসব ক্ষেত্রত নাটকব দবে সংঘাত সুস্পষ্ট হৈ ওলাই নপবে। উপন্যাসব গঠন-বীতিব ফালবপবা চালে এই সংঘাত অপবিহার্য বুলিও কব নোৱাবি। বিভিন্ন শক্তিব ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া কম-বেছি বকমে উপন্যাসব ভিতবতো আছে। কিন্তু নাটকত দুই শক্তিব দ্বন্দ্ব কেন্দ্র কবিয়েই নাটকীয় কার্য আগ বঢ়াব লাগে। নাট্যকাবব হাতত ঠাই আৰু সময় কম। নাটকীয় কার্য এটা সীমাব ভিতবত আবদ্ধ বখাব প্রয়োজন। গতিকে কম ঠাই

আৰু সময়ৰ ভিতৰতে নাটকীয় কাৰ্যৰ সামৰণি মৰাৰ আৱশ্যক হৈ পৰে। তদুপৰি নাটকত হলে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিত্ব সদায় অন্তৰালত লুকাই থাকে। নাট্যকাৰে নিজৰ মত দাঙি ধৰিবলৈ ইচ্ছা কৰিলেও কোনো চৰিত্ৰৰ মুখেদিহে তেওঁ সেই মত ব্যক্ত কৰিব পাৰে। ঔপন্যাসিকৰ হলে তেনে নহয়। ঔপনাসিকে নাটকীয় কৌশল অৱলম্বন কৰি চৰিত্ৰবোৰক বেছি জীৱন্ত কৰি তুলিবও পাৰে আৰু আৱশ্যক হলে চৰিত্ৰবোৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ ওপৰত চোকা চকু ৰাখি সেইবোৰৰ সমালোচনা কৰিবও পাৰে। চৰিত্ৰবোৰৰ যিমানেই জ্ঞান-গভীৰতা নাথাকক, ঔপন্যাসিক-হলে সৰ্বজ্ঞ। ঔপন্যাসিকৰ ইংগিতত চৰিত্ৰবোৰ পৰিচালিত হয়। সময়ে সময়ে অৱশ্যে জীৱনৰ দাবীৰ কাৰণে চৰিত্ৰবোৰ নিজা গতিত আগবাঢ়ে। কিন্তু যেতিয়াই এইবোৰ বেছি দূৰলৈ আগবঢ়া দেখা যায় তেতিয়াই ঔপন্যাসিকৰ প্ৰতিভাই সিহঁতক বাধা দিয়ে।* কেতিয়াবা কেতিয়াবা চৰিত্ৰবোৰক যবনিকাৰ আঁৰত ৰাখি ঔপন্যাসিকে নিজেই পুংখানুপুংখৰূপে চৰিত্ৰবোৰৰ আঁতিগুৰি প্ৰকাশ কৰে আৰু অতীতৰ কাৰ্য-কলাপৰ লগত সেইবোৰৰ সম্বন্ধ বিশ্লেষণ কৰে। ক'তো ক'তো আকৌ বাহ্য জগতৰ সৌন্দৰ্যৰ ছবি একোখনি ফুটাই তুলি চৰিত্ৰবোৰৰ পটভূমি হিচাবে তাক ব্যৱহাৰ কৰে। ঔপন্যাসিকে এইদৰে জীৱনৰ নানান ফাললৈ একে সময়তে চকু দিব লগা হোৱাৰ কাৰণে যি সংঘাতক কেন্দ্ৰ কৰি ঘটনা-সমষ্টি সংঘটিত হয় সেই সংঘাত উপন্যাসৰ বুকুত মুখ্য হৈ নাথাকে। অনেক উপন্যাসত সেইবাবে এক কেন্দ্ৰীয় সংঘাতৰ অনুপস্থিতি সহজে চকুত পৰে। প্ৰকৃত জীৱনৰ কাঁইটীয়া বাটত খোজ কাঢ়ি ফুৰিলে ব্যক্তিৰ গাত কাঁইটৰ আঁচোৰ লগা নাইবা আন কোনো ব্যক্তিৰ লগত সংঘৰ্ষ উপস্থিত হোৱা সম্পূৰ্ণ স্বাভাৱিক। উপন্যাসতো স্বাৰ্থ-বিৰোধৰ ফলত সংঘৰ্ষ ঘটে কিন্তু এই সংঘৰ্ষ পূৰ্ব-পৰিকল্পিত নহয়, ই জীৱনৰ বাটত অতিক্ৰম কৰিব লগা হোৱা নানা তৰহৰ বাধাৰহে প্ৰতীক। সেইবাবে অনেক উপন্যাসত সংঘাতৰ ওপৰত কোনো গুৰুত্ব নিদি চৰিত্ৰবোৰক নিজা গতিপথত আগুৱাই যাবলৈ এৰি দিয়া হয়। চৰিত্ৰবোৰৰ নিজা ইচ্ছা আৰু ক্ৰিয়া-শক্তি জগাই তুলিব নোৱাৰিলে

সংঘাত

সেইবোৰ ঔপন্যাসিকৰ হাতৰ পুতলা মাথোন হয়। পুতলা-নাচতো অৱশ্যে এক প্ৰকাৰ আনন্দ আছে কিন্তু এই আনন্দ যুৱতীৰ নৃত্যভঙ্গিমাৰপৰা পোৱা বিমল আনন্দ নহয়। সূত্রধাৰৰ আঙুলি-সঞ্চালনৰ লগে লগে পুতলাই নচাৰদৰে উপন্যাসৰ চৰিত্রবোৰেও ঔপন্যাসিকৰ নির্দেশত সদায় উঠা-বহা কৰিলে সেইবোৰ হৈ পৰে প্রভুৰ আজ্ঞাবহ ভৃত্য মাথোন। ঔপন্যাসিক নিজেই সর্বজ্ঞ কর্তা সঁচা কিন্তু চৰিত্রবোৰৰ ওপৰত যদি তেওঁৰ প্রভাৱ অলংঘ্য হৈ পৰে তেন্তে সেইবোৰৰ নিজা কর্মশক্তি খর্ব হয় আৰু বাৰ্তাবহ ভৃত্যৰ দৰে সেইবোৰ জীৱন-পথৰ দুর্বল পথিক হৈ পৰে। উপন্যাসৰ কার্য কিছু আগবঢ়াৰ লগে লগে চৰিত্রবোৰৰ নিজ শক্তি জাগি উঠে। এই শক্তিৰ বলতে চৰিত্রবোৰে ঔপন্যাসিকৰ নির্দেশ নোহোৱাকৈ স্বাধীনভাৱে আগবাঢ়ি যাব পাৰে। মুক্ত গতি আৰু স্বাধীন ইচ্ছা আৰু ক্রিয়াশক্তি জীৱন্ত চৰিত্রৰ লক্ষণ, সেই চৰিত্র টাইপেই হওক বা মুক্তকেই হওক।

টাইপ চৰিত্রৰ কথা আৰু কার্যৰ মাজত গতানুগতিকতা পৰিলক্ষিত হয়। কোনো এটি ধাৰণা বা আদর্শক কেন্দ্র কৰি চৰিত্র সৃষ্টি কৰিলে সকলো ক্ষেত্রতে চৰিত্রৰ কথা আৰু কার্যৰ মাজেদি সেই ধাৰণা বা আদর্শ ব্যক্ত হয়। এনে চৰিত্রবোৰক জীৱনৰ লগত সম্বন্ধ নোহোৱা বুলি কব নোৱাৰি। কোনো কোনো ঔপন্যাসিকৰ হাতত টাইপ চৰিত্রবোৰো বেছ জীৱন্ত হৈ উঠিছে। টাইপ চৰিত্রৰ এটা সুবিধা এয়ে যে আনে সেইবোৰ সহজে বুজিব পাৰে। ভিন্ ভিন্ পৰিস্থিতিৰ বুকুত টাইপ চৰিত্রৰ বিচৰণত বহস্যৰ মায়াজাল নাথাকে। কোনো এটি চৰিত্রই যিটো ধাৰণা বা আদর্শৰ বশবর্তী হৈ জীৱনত আগবাঢ়ে, সেই ধাৰণা বা আদর্শৰ প্রভাৱ সেই চৰিত্রৰ সকলো ধৰণৰ কার্যৰ ওপৰতে থাকে। গতিকে চৰিত্রটো সহজতে চিনি পোৱা যায়। প্রকৃত জীৱনতো টাইপ চৰিত্রৰ অনুৰূপ ব্যক্তি নোহোৱা নহয়। এইবোৰ ব্যক্তিকো মানুহে সহজতে বুজিব পাৰে। টাইপ চৰিত্রৰ প্রভাৱ পাঠকৰ ওপৰত সহজতে পৰে আৰু পাঠকে তাক সহজে পাহৰি নাযায়। আমাৰ ঔপন্যাসিক ৰজনী ৰবদলৈৰবাবা চিত্রিত সৰহ ভাগ চৰিত্রই টাইপ চৰিত্র।

টাইপ চৰিত্র

ইংৰাজী উপন্যাসতো টাইপ চৰিত্ৰ ঢেৰ আছে। কেৱল কিছ উপন্যাসত এনে চৰিত্ৰ নিচেই কম। ডিকেন্স (Dickens) আৰু ওয়েল্ছৰ (H.G. Wells) সৰহ ভাগ চৰিত্ৰই টাইপ। আনহাতে ফ্লবাৰ্ট (Gustave Flaubert) বা ডষ্টইভ্স্কি (Dostoievski)-ৰ এম্মা বা বেছ্ কল্নিকভৰ চৰিত্ৰ টাইপ নহয়।

টাইপ চৰিত্ৰৰ বিপক্ষে সচৰাচৰ আপত্তি তোলা হয় এইবুলি যে এনে চৰিত্ৰই জীৱনৰ ভুল ধাৰণা দিয়ে। ঔপন্যাসিকে টাইপ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে চৰিত্ৰৰ কোনো এটা বা দুটা দিশৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি কামত আগবাঢ়ে। জীৱনৰ যিটো অংশৰ প্ৰয়োজন নহয় বুলি তেওঁ ভাবে তাক তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে পাহৰি যায় আৰু প্ৰয়োজনীয় এটা বা দুটা দিশৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰি সেই এটা বা দুটা ফাল সুস্পষ্ট কৰিবলৈ যত্ন কৰে। যিখিনি কথাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এইদৰে চৰিত্ৰ অংকিত কৰা হয় সেইখিনিৰপৰা জীৱনৰ জটিলতা উপলব্ধি কৰা নাযায়। টাইপ চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ মূলতে জীৱনক সহজভাৱে লোৱাৰ এটা চেষ্টা আছে। টাইপ চৰিত্ৰৰ বিপক্ষে যিমানেই আপত্তি তোলা নহওক, উপন্যাসৰ বুকুত তাৰ প্ৰয়োজন অপৰিহাৰ্য। অনেক ব্যংগাত্মক উপন্যাস আছে। এইবোৰৰ মাজত চিত্ৰিত সৰহ ভাগ চৰিত্ৰই টাইপ চৰিত্ৰ। কিন্তু এই উপন্যাসবোৰ উপাদেয় নোহোৱাকৈ থকা নাই। আন অনেক আদৰ্শবাদী উপন্যাস আছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত আদৰ্শবাদী দুই-চাৰি চৰিত্ৰই উপন্যাসৰ সৌষ্ঠৱ বঢ়াই তুলিছে। এসময়ত ফৰাচী সাহিত্যত টাইপ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি বিৰূপ মনোভাব প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। আজিকালি হলে ফৰাচী উপন্যাসৰ মাজেদি দাৰ্শনিক আলোচনা আৰু জীৱন-জিজ্ঞাসা প্ৰবল হৈ পৰাৰ লগে লগে উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবোৰৰো অনুৰূপ পৰিবৰ্তন ঘটিছে। এইবোৰো একপ্ৰকাৰ টাইপ চৰিত্ৰই। টাইপ চৰিত্ৰৰ সহায়ত জীৱনৰ কোনো এটি বিশেষ ফালৰ ওপৰত গভীৰ আলোকপাত কৰাৰ সুবিধা আছে। গতিকে এইবোৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে কেতিয়াও বৰ্জনীয় হব নোৱাৰে।

টাইপ চৰিত্ৰৰ আৱশ্যকতা

মুক্তক চৰিত্ৰবোৰ জটিল। কোনো এটি ধাৰণা বা আদৰ্শৰ প্ৰভাৱক

কেন্দ্র কবি এইবোব চবিত্র সৃষ্টি কবা নহয়। এইবোব চবিত্রব মাজেদি জীৱনব ব্যাপকতা আৰু জটিলতাব ইংগিত ফুটি উঠে। কোনো চবিত্রব যোগেদি জীৱনব কাৰুণ্য ফুটাই তুলিব খুজিলে সেই চবিত্র মুক্তক নহৈ টাইপ হলে কৰুণতাব গাঢ়তা অনুভূত নহয়। কাৰুণ্য সৃষ্টিব কাৰণে টাইপ চবিত্রকো কেতিয়াবা কেতিয়াবা স্তবে স্তবে মুক্তকলৈ ৰূপান্তবিত কবাব প্রয়োজন হয়। মুক্তক চবিত্রবোব প্রকৃত জীৱনব প্রতিভূ। পাৰিপার্শ্বিক অৱস্থাব পবিবর্তনব লগে লগে এই চবিত্রবোবব নতুন নতুন ফাল আমাব চকুত পবে। এনে চবিত্র-সৃষ্টিব কাৰণে শিল্পীব অভিজ্ঞ মনব সংযোগ লাগে। টাইপ চবিত্রব সম্বন্ধে পাঠকে সহজতে স্পষ্ট ধাৰণা কবি লব পাৰে কিন্তু মুক্তক চবিত্রব ক্ষেত্রত এনে ধাৰণা সম্ভব নহয়। নতুন পবিস্থিতিব বুকুত এই চবিত্রবোবে কেনে ধৰণে আচৰণ কবিব তাব সম্ভাৱনা আগতে অনুমান কবিব নোৱাৰি। এই চবিত্রবোবে সেইবাবে পাঠকব মনত কৌতুহল জগাই উপন্যাসব শেষলৈকে আগ্রহ অটুট ৰাখিব পাৰে। টলষ্টয়ব "যুদ্ধ আৰু শান্তি" নামক উপন্যাসব সবহভাগ চবিত্রই মুক্তক। নিকোলাছ্ আৰু নাটাছাব চবিত্রব মাজেদি ব্যক্তিব সকলো বৈশিষ্ট্য পবিস্ফুট হৈছে অথচ সার্বজনীনত্বব জ্যোতিবে দুয়োটি উদ্ভাসিত হৈ পবিছে।

মুক্তক চবিত্র

চবিত্রব ওপবত গুৰুত্ব দিয়াব কাৰণে উপন্যাসত ঘটনা-সন্নিবেশ প্রয়োজন হৈ পবে। জীৱনত নানা ধৰহব ঘটনা ঘটে। সেই ঘটনাব নির্ভুল বর্ণনাব মূল্য হয়তো ঐতিহাসিকব দৃষ্টিত আছে কিন্তু ঘটনা সত্যতাব ওপবতে ঔপন্যাসিকব কৃতিত্ব নির্ভব নকবে। তদুপবি মানব-জীৱনব ঘটনাবাশি কোনো নির্দিষ্ট স্থান আৰু কালব মাজেদি সংঘটিত নহয়। জীৱনত ঘটা নানান ঘটনাব মাজত পাৰস্পবিক সম্বন্ধও সহজে উলিয়াব নোৱাৰি। প্রকৃত জীৱন যুক্তিব অধীন নহয়। জীৱনত এনে অনেক ঘটনা ঘটে যিবোব বুজাব কাৰণে যুক্তিব প্রয়োগ নিৰর্থক হয়। চিন্তাশীল ব্যক্তিয়ে জীৱনক যুক্তিব মাপকাঠিবে জুখি-বলৈ চেষ্টা কবি অনেক সময়ত ব্যর্থ হয়। জীৱনব বহস্য বহস্য হৈয়েই থাকে। কিন্তু আর্টব ক্ষেত্রত সেই জীৱনব প্রতিচ্ছবি

ঘটনা বিন্যাস

তুলিব লাগিলে সি কিছুমান নিয়মব ভিতবত সোমাই পবে। বাস্তব জীৱনব প্রভাৱত উপন্যাসব সৃষ্টি কিন্তু এই সৃষ্টি বাস্তৱতাব হুবহু প্রতিবিম্ব নহয়। স্রষ্টাব চিন্তাশক্তি আৰু সংবেদনশীলতাই বাস্তৱতাক যুক্তিব অধীনলৈ আনি জীৱনক সহজে বোধগম্য কৰিবলৈ যত্ন কৰে। গ্রহণ আৰু সৃজন-ক্ষমতাব সংযোগব মাজেদিহে আর্টব জন্ম। বাস্তব জীৱনত চৰিত্রবোবো কেতিয়াও নিখুঁত হৈ নাথাকে। ঔপন্যাসিকে চৰিত্রব সৃষ্টি কৰে আৰু এই সৃষ্টিব মূলতে ঔপন্যাসিকব জীৱন-দর্শনব প্রভাৱ তাব ওপৰত নপৰাকৈ নাথাকে। দৈনন্দিন জীৱনত যিবোব ঘটনা ঘটে তাব প্রতি সবহ ভাগ লোকেই সচেতন। আনন্দ লাগিলে মানুহব মুখেৰে হাঁহি বিৰিঙে আৰু দুখত অভিভূত হলে চকুপানী ওলায়। ঔপন্যাসিকব ক্ষেত্রত এনে স্থূল জীৱন-চেতনাই চৰিত্র-সৃষ্টিত সহায় নকৰে। ঔপন্যাসিকব জীৱনব প্রতি নিজা দৃষ্টিকোণ আছে। ব্যক্তি ভেদে দৃষ্টিকোণ বেলেগ বেলেগ হয়। কিন্তু সেই সেই দৃষ্টিকোণৰপৰা বহল জীৱনব ঘটনাৰাশি অখণ্ড ৰূপত চোৱাই ঔপন্যাসিকব উদ্দেশ্য। দুর্বোধ্য আৰু অসংলগ্ন ঘটনৰাশিব মাজত ঔপন্যাসিকব সমন্বয়-সাধনব চেষ্টা পৰোক্ষভাৱে হলেও বৈ আছে।

আমি যি জীৱন যাপন কৰোঁ তাব সকলো চিত্র আর্টব মাজেদি প্রকাশ কৰাব চেষ্টা আর্টিষ্টব নাই। হয়তো জীৱনব ফালৰপৰা সকলো ঘটনা সমানে মূল্যবানো নহয় আৰু আর্টব মাজেদি সকলোবোবৰ প্রকাশিত হোৱাব কোনো সার্থকতাও নাই। আজি বিংশ শতিকাব সভ্যতাব মাজ ভাগত থিয় দিয়ো আর্টব বুকুত সমগ্র জীৱন চিত্রিত হোৱা বুলি আমি কব নোৱাৰোঁ। আজিলৈকে জীৱনব কেইটামান দিশব ওপৰতেইহে আর্টিষ্টব সকলো শক্তিব প্রয়োগ দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। উপন্যাসো আর্ট। কিন্তু ইয়াব আধুনিক ৰূপব ইতিহাস ডেৰ শ মান বছৰব ভিতৰতে আবদ্ধ। ভবিষ্যতে সৃষ্টি হব লগা সাহিত্যত সেইবাবে উপন্যাসব গঢ় সম্পূর্ণ পৰিবর্তন হৈ পবা একো অসম্ভব নহয়। কিন্তু যোৱা এই ডেৰ শ বছৰব ভিতৰত উসন্যাসব বুকুত সমগ্র জীৱনকে কেউ

আর্টব বুকুত জীৱন

ফালৰপৰা চোৱাৰ চেষ্টা দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। আদিম মানৱৰ জীৱনৰ তুলনাত বিংশ শতিকাৰ সভ্যতাৰ বুকুত লালিত পালিত মানৱৰ জীৱন নানান সমস্যাৰে ভৰপুৰ। জৈৱিক কামনা-বাসনাৰ লগে লগে এই সমস্যাবোৰো জীৱনৰ ফালৰপৰা সমান গুৰুত্বপূৰ্ণ। এইবোৰ সমস্যাৰ তাড়নাত জৈৱিক বাসনা গুৰি হৈ যায় আৰু জীৱন দুৰ্বহ হৈ উঠে। সময়ৰ বিবৰ্তনৰ লগে লগে জৈৱিক বাসনাবোৰৰ পৰিতৃপ্তিৰ ৰীতিও পৰিবৰ্তিত হয়। অথচ সৰহ ভাগ উপন্যাসৰ জৈৱিক বাসনাৰ ওপৰতে সকলো গুৰুত্ব আৰোপ কৰি হাজাৰ হাজাৰ উপন্যাস ৰচনা কৰা হৈছে। বিংশ শতিকাৰ কৰ্মব্যস্ত জীৱন আওকাণ কৰিবলগীয়া নহয়। নানান সমস্যাৰ মাজত জুকলা হৈ পৰা কুৰি শতিকাৰ লাখ লাখ নৰনাৰীৰ জীৱন-শক্তি বিক্ষিপ্ত নানান চিন্তাধাৰাৰ মাজত শৃংখলিত হৈছে। পৃথিৱীৰ এচাম লোকেইহে মাথোন বিশ্ৰামৰ শীতল শেতেলিত শুই বহি সুখ-সম্ভোগৰ কল্পনাত বিভোৰ হৈ পৰাৰ সুবিধা পাইছে। সমস্যাৰ মাজত, বাধা-বিঘিনিৰ ভিতৰতো সুখ সম্ভোগৰ কল্পনা নাইবা প্ৰণয়-প্ৰীতিৰ মাদকতা অৱশ্যে আঁতৰি নাযায়। কিন্তু আন জৈৱিক বাসনাৰ প্ৰভাৱ সকলো ক্ষেত্ৰতে অতি প্ৰবল হলেও জীৱন-ধাৰণৰ চেষ্টা তাতকৈয়ো বেছি প্ৰবল। তথাপি প্ৰণয় প্ৰীতিক কেন্দ্ৰ কৰি পৃথিৱীত যিমান উপন্যাস ৰচিত হৈছে আন কোনো জৈৱিক সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰি সিমান ৰচিত হোৱা নাই। ইয়াৰ কাৰণ কি? কৰ্মব্যস্ত বাস্তৱ-জীৱনত প্ৰণয়-প্ৰীতিৰ ভাব অবচেতন মনত সদায় বৈ থাকে সঁচা কিন্তু কথা আৰু কাৰ্যৰ মাজেদি তাৰ প্ৰকাশ হোৱাৰ ক্ষেত্ৰ নিচেই কম। প্ৰণয়-প্ৰীতি ব্যাপক অৰ্থত গ্ৰহণ কৰিলে অৱশ্যে তাৰ প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰ যথেষ্ট বহল। ল'ৰা-ছোৱালী, আত্মীয়-স্বজন, ভাই-ভনী, বন্ধু-বান্ধৱ আৰু আনকি ইতৰ প্ৰাণীৰ লগত ঘটা সংস্পৰ্শৰ মাজেদিও প্ৰেম আৰু ভাল পোৱাৰ ভাব প্ৰকাশিত হৈ পৰিব পাৰে। কিন্তু উপন্যাসত প্ৰেম শব্দৰ অৰ্থ সচৰাচৰ নৰনাৰীৰ যৌন আকৰ্ষণতেই সীমাবদ্ধ হৈ আছে। বাস্তৱ-জীৱনত যৌন-আকৰ্ষণৰ তীব্ৰতা জীৱনৰ এটি স্তৱতহে বিশেষভাৱে অনুভূত হয়। এই আকৰ্ষণৰ তীব্ৰতা সকলোৱে সমানভাৱে অনুভৱ কৰা বুলি ধৰি ললেও উপন্যাসৰ

পাতত যৌন-সম্বন্ধৰ ওপৰত ইমান বেছি গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণ বোধহয় ঘটনা-বিন্যাসৰ সুবিধা আৰু জনপ্ৰিয়তাৰ আকাংক্ষা। উপন্যাসৰপৰা যৌন-আকৰ্ষণ বাদ দিয়াৰ প্ৰশ্ন ইয়াত উঠা নাই। জীৱনক সম্পূৰ্ণভাৱে বুজিবলৈ হলে তাৰ কোনোটো ফালকেই উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু কথা হৈছে যে উপন্যাসত জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি তোলাৰ চেষ্টা কৰোঁতে ঔপন্যাসিকে জীৱনৰ অনেক আৱশ্যকীয় কথা এৰি জীৱনৰ দুটা-এটা দিশৰ ওপৰতহে বিশেষ গুৰুত্ব দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। জীৱনক খণ্ডিত কৰি বুজিবলৈ চেষ্টা কৰাত কাৰো আপত্তি থাকিব নোৱাৰে। কিন্তু সকলো সময়তে জীৱনক দুটা বা চাৰিটা খণ্ডত ভগাবলৈ কৰা চেষ্টা সজ চেষ্টা নহয়। এই কাৰণেই পৃথিৱীৰ সৰহ ভাগ উপন্যাসৰ ভিতৰত ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ-সংযোগ থাকিলেও জীৱন-চেতনা নাই। আৰ্টৰ মাধ্যমেদি চৰিত্ৰবোৰে যি নৰ-জীৱন লাভ কৰে তাৰ স্ফুৰণ সৰহ ভাগ উপন্যাসৰ ভিতৰতে পোৱা নাযায়।

উপন্যাসৰ পাতত সমস্যাৰ চিত্ৰ

আজিলৈকে উচ্চ আৰু মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মাজত উদ্ভৱ হোৱা কিছুমান সমস্যাই মাথোন উপন্যাসৰ পাতত ঠাই পাইছে। এনে অনেক সমস্যা আছে যিবোৰক কেন্দ্ৰ কৰি উপন্যাস-ৰচনাৰ প্ৰয়াস দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰ বুকুত উদ্ভূত সৰহ ভাগ সমস্যাই নগৰৰ আৰু নগৰবাসীৰ সমস্যা। আজিৰ যুগত সৰহ ভাগ উপন্যাসেই নগৰমুখী। সচৰাচৰ কোৱা হয় যে আধুনিক যুগৰ সমস্যাৰ প্ৰকৃত চিত্ৰ নগৰৰ কঠোৰ জীৱন-যাত্ৰাৰ মাজতহে ভালকৈ ওলাই পৰে। কথাটো যুক্তিযুক্ত। তথাপি যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰ প্ৰসাৰতাৰ লগে লগে নিৰীহ শান্তিপ্ৰিয় গাঁওবাসী লোকৰ জীৱনলৈ যি বিপৰ্যয় আহিব ধৰিছে তাৰ চিত্ৰ নিচেই কম ঔপন্যাসিকেহে ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰিছে। নিজৰ কপালৰ ঘাম মাটিতে পেলাই যিসকলে বসুমতীৰ বুকু শস্যশ্যামলা কৰি তুলিছে সেইসকলৰ আশা-আকাংক্ষাৰ ৰূপ দিয়াৰ মূলতে কেইজনমাম ঔপন্যাসিকহে আছে কিন্তু তেওঁলোকেও সৰহ ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰবোৰক মধ্যবিত্ত

স্তবলৈ উন্নীত কবিছে উপন্যাসব সামবণি মাবিছে। পার্ল বাকব বিখ্যাত উপন্যাস "ডি গুড আর্থ"ত (The Good Earth) কৃষিজীবী ওরাং লাং আক ধৈর্যশীলেক ওলানব বসুগর্ভা বসুন্ধবাব প্রতি অপবিসীম মোহ থাকিলেও শেষত ওরাং লাং হৈ পবিছে শ্রম-বিমুখ আক কামনা-বিলাসী। মাটি আক কৃষিব প্রতি অনুবক্ত ওরাং লাং কর্মযোগী হৈ থাকিব পবা নাই। আর্থিক অভ্যুদয়ব লগে লগে সি হৈ পবিছে মধ্যবিত্ত শ্রেণীব এজন। সহজলভ্য সুখব প্রতি তাব আকাংক্ষা বাঢ়িছে আক ওলানব পবিবর্তে পতিতা লোটাছব সান্নিধ্যত তাব অন্তবত জাগি উঠিছে লালসাব নিষ্ক্রিয়তা। শেষব জীবনত ওরাং লাং কৃষিজীবীব প্রতিভূ নহয়। সি হৈ পবিছে এজন উচ্চ খাপব মধ্যবিত্ত লোক। গতিকে উপন্যাসব সামবণি মধ্যবিত্ত চবিত্রব মাজেদিহে মবাব চেষ্টা স্পষ্টভাবে ওলাই পবিছে। নুট্ হ্যামছানব (Knut Hamsun) "গ্রোথ অব দি চইল" (Growth of the Soil) উপন্যাসত আদিম মানব আইজাকব অভ্যুদয় আক কাবাবাসব অন্তত ধৈর্যীয়েক ইংগাবব পবিবর্তন বিশেষভাবে লক্ষণীয়। ইংগাবে কাবাবাসব যাতনাব মাজেদি নৈতিক শিথিলতাব বাহিবে আন একো শিকিব নোৱাবিলে। নাগবিক সভ্যতাই সহজ-লভ্য সুখানুসবণব আকাংক্ষা ইংগাবব মনত জগাই তুলিলে কিন্তু তাই পূর্বব কর্ম-নিষ্ঠা পাহবি গ'ল।

সবহ ভাগ উপন্যাস লিখা হয় মধ্যবিত্ত শ্রেণীক কেন্দ্র কবি। মধ্যবিত্ত শ্রেণীব এদলব আহবি সময় আছে আক জীবন উপভোগব আধুনিক সা-সুবিধা আক সামগ্রীবোবো কিছু পবিমাণে হলেও আছে। সবহ ভাগ ঔপন্যাসিকো মধ্যবিত্ত শ্রেণীবেই লোক। এওঁলোকে মধ্যবিত্ত শ্রেণীব লোকব আশা-আকাংক্ষা, যাতনা-বেদনা যিমান ঘনিষ্ঠভাবে জানে আন কোনো শ্রেণীব তেনেকৈ নাজানে। বিশেষতঃ আধুনিক যুগব প্রবাহব লগত উটি ভাহি ফুবা এই শ্রেণীব লোকব এটা বিশেষত্বও আছে। বিশেষত্ব এই বুলিয়েই যে এই শ্রেণীব লোকব চবিত্রবিশ্লেষণ যথেষ্ট জটিল। গতিকে এই শ্রেণীব লোকব জীবনব ওপবত ঔপন্যাসিকব দৃষ্টি পবাটো আচবিত নহয়। কিন্তু

উপন্যাসত মধ্যবিত্ত শ্রেণী

ঔপন্যাসিকৰ কৰ্মক্ষেত্ৰ বহল মানৱসমাজ। কোনো এটা শ্ৰেণীৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপৰ চেষ্টা অপ্ৰয়োজনীয় বুলি নিশ্চয় কব নোৱাবি। তথাপি সমাজৰ সকলো স্তৰৰ ব্যক্তিৰ নানান সমস্যা উপন্যাসৰ পাতত ৰূপায়িত হোৱাৰ আৱশ্যকতাও নুই কৰা নাযায়। কৃষকেই হওক বা বনুৱাই হওক, সেইসকলৰ জীৱনৰ গতানুগতিকতাৰ মাজতো আছে আনন্দ আৰু হতাশা। সেই আনন্দ আৰু হতাশা অকল যৌন-সম্বন্ধৰ ভেটিতে প্ৰতিষ্ঠিত নহয়। শ্ৰমৰ অবসাদৰ মাজতো জাগি উঠা সৃষ্টিৰ আনন্দ অকল শিল্পী বা সাহিত্যিকৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য নহয়। এই আনন্দৰ ভাগ পথাৰৰ আঠুৰনি বোকাত কাম কৰা কৃষক নাইবা আলিবাটত শিলগুটি ভঙা ক্লান্ত বনুৱাৰ হাতুৰীৰ কোবতো আছে। কিন্তু সৰহ ভাগ ঔপন্যাসিকে এইপিনে দৃষ্টিনিক্ষেপ কৰা নাই। ভবিষ্যতে সৃষ্টি হোৱা উপন্যাসত ভিন্ ভিন্ দৃষ্টিকোণৰপৰা বহল মানৱ-সমাজৰ চিত্ৰ পোৱাৰ আশা আছে।

আন এটা কথা। জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি তুলিবলৈ যাওঁতে ঔপন্যাসিকে ঘটনা-ৰাশি সজাই-পৰাই পৰিণতি সিদ্ধান্তমুখী কৰি তোলে। উপন্যাসৰ ঘটনাৰ মাজত যি সংলগ্নতা স্থাপন কৰা হয় প্ৰকৃত জীৱনত তাৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে। আন হাতে জীৱনত সিদ্ধান্ত বুলি কোনো কথা নাই। সেইবাবে এটা প্ৰশ্ন উঠে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত কোনো সিদ্ধান্ত বা মীমাংসাৰ প্ৰয়োজন আছে নে নাই। কোনো কোনো ঔপন্যাসিকে ইয়াৰ প্ৰয়োজন নাই বুলি ধৰি লৈ দুই চাৰিখন উপন্যাস লিখিছে। এণ্ড্ৰে গাইদ্ (Andre Gide), কাফ্‌কা (Kafka) প্ৰভৃতি লেখকে উপন্যাসৰ ঘটনা-সমষ্টি সজাই-পৰাই তোলাৰ চেষ্টা নকৰি ঘটনাৰাশি বৈ যাবলৈ এৰি দিছে। পূৰ্ব-পৰিকল্পিত কোনো সিদ্ধান্তৰ বুকুত ঘটনা-প্ৰবাহ সামৰি লোৱাৰ ইচ্ছা এওঁলোকৰ নাই। গতিকে এওঁলোকৰ উপন্যাসৰ গঢ় আন উপন্যাসৰ গঢ়ৰ তুলনাত বেলেগ। উপন্যাস-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ঔপন্যাসিক সৰ্বজ্ঞ। কিন্তু গাইডৰ দৰে ঔপন্যাসিকে জীৱন-প্ৰবাহক নিয়ন্ত্ৰণ কৰি কোনো এক বিশেষ সুঁতিয়েদি বোৱাই

উপন্যাসত সিদ্ধান্ত

দিবলৈ ইচ্ছা নকৰে, বৰং জীৱন-প্ৰবাহৰ লগে লগে সৰ্বজ্ঞ ঔপন্যাসিকো উটি যাবলৈ ইচ্ছা কৰে। হাজাৰ হাজাৰ প্ৰশ্নকৰ্তাই নানান প্ৰশ্ন তুলিলেও গাইডৰ সেইবোৰৰ মাজতে সংলগ্নতা স্থাপনৰ ইচ্ছা নাই। জীৱনক কালানুক্ৰমিক কৰি চোৱাৰ দম্ভৰ ঔপন্যাসিকৰ আছে, কিন্তু গাইডৰ মতে জীৱনৰ গভীৰতা আৰু জটিলতাৰ ফালৰপৰাহে জীৱন চিত্ৰিত হ'ব লাগে। গাইডৰ উপন্যাস বুজিবলৈ টান। তেওঁৰ কলা-কৌশলতো নতুনত্ব পৰিলক্ষিত হয়।

উপন্যাসৰ কলা-কৌশলত কোনো ধৰাবন্ধা নীতি নথকাৰ কাৰণে ঔপন্যাসিকৰ সুবিধা আৰু অসুবিধা দুয়োটাই হৈছে। সুবিধা হৈছে এই ক্ষেত্ৰত যে তেওঁৰ বাধাহীন কল্পনাই আকাশ-পাতাল উৰি ফুৰি বহুল মানৱ-সমাজৰপৰা বিষয়বস্তু আহৰণ কৰিব পাৰে। আৰু অসুবিধা হৈছে এই বুলিয়েই যে, পৃথিৱীৰ বুকুত জীয়াই থাকিবলৈ চেষ্টা কৰা নৰ-নাৰীৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ জীৱনৰ মাজত সংগতি স্থাপন কৰি তাক একগোট ছিচাপে উপন্যাসৰ পাতত প্ৰকাশ কৰা সহজ কাম নহয়। উপন্যাস সচৰাচৰ ৰচনা কৰা হয় কোনো এটি ঘটনা বা সাধুকথাক কেন্দ্ৰ কৰি। এই ঘটনা বা সাধুকথাৰ বৰ্ণনা নানান ফালৰপৰা দিব পৰা যায়। ঘটনাবোৰ নাটকীয় ভংগীৰে উত্থাপন কৰি ঔপন্যাসিকে সৰহ ক্ষেত্ৰতে নাটকাৰৰ নিচিনাকৈ নিৰপেক্ষতা অৱলম্বন কৰিব পাৰে। পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতিৰ ওপৰত অধিক মনযোগ দি তেওঁ চৰিত্ৰবোধক ঘটনা-প্ৰবাহ আৰু পাৰি-পাৰ্শ্বিকতাৰ তলতীয়া কৰি ৰাখিবও পাৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা আকৌ ঘটনা-সমষ্টিৰ মাজলৈ সোমাই তেওঁ সম্পূৰ্ণ নিজা দৃষ্টিকোণৰপৰা সকলো কথাকে বৰ্ণাবও পাৰে, আলোচনা কৰিবও পাৰে। অনেক সময়ত আকৌ কালানুক্ৰমণিকা ৰক্ষা কৰি ঘটনাৰ ধাৰাবাহিক বৰ্ণনা দিয়ো তেওঁ ক্ষান্ত হ'ব পাৰে। বস্তু-নিৰ্বাচন আৰু ঔপন্যাসিকৰ দৃষ্টিভংগীৰ ওপৰত ঘটনা-বিন্যাসৰ প্ৰকাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ভৰ কৰে। পৰিবেশৰ লগত চৰিত্ৰৰ সম্বন্ধ দেখুৱাব খুজিলে ঔপন্যাসিকৰ লেখা বৰ্ণনামূলক আৰু চিত্ৰ-প্ৰধান হয়। চৰিত্ৰবোৰ স্পষ্ট কৰিব লাগিলে আৰু

উপন্যাৰ কলাকৌশল

সেইবোৰৰ ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য দক্ষতাৰে ফুটাই তুলিব খুজিলে সৰল সংলাপৰ প্ৰয়োজন হয়। ঔপন্যাসিকৰ আলোচনামূলক দৃষ্টিভংগী থাকিলে আৰু চৰিত্ৰৰ সূক্ষ্ম বৈশিষ্ট্য ফুটাই তুলিব খুজিলে তেওঁ নিজৰ ফালৰপৰা প্ৰথম পুৰুষত সকলো কথা বৰ্ণাই যায়। এনে ধৰণৰ কৌশল কোন কোন ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য— তাৰ নিৰূপণ কথাবস্তুৰ স্থূল আকৃতিৰ ফালৰপৰাহে সম্ভৱ হয়। কোনো কোনো উপন্যাসত চিত্ৰ আৰু পৰিবেশৰ ওপৰত যথেষ্ট মনযোগ দিয়াৰ কাৰণে উপন্যাসৰ কাৰ্যৰ অগ্ৰগতিত বাধা পৰে, কাৰ্য ধীৰ আৰু মন্থৰ হয়। পৰিবেশৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিবলৈ গ'লে বৰ্ণনাৰ আৰু অনেক সময়ত দীঘলীয়া বৰ্ণনাৰ আশ্ৰয় লব লাগে। পটভূমি স্পষ্ট কৰাৰ অৰ্থে বৰ্ণনা যদি চিত্ৰ-প্ৰধান কবি তুলিব পৰা নাযায় আৰু, চিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰৰ মাজত সংযোগ ৰক্ষা সম্ভৱ নহয়, তেন্তে পটভূমি দুৰ্বল হয়, চৰিত্ৰৰ বিকাশ-সাধনতো বৰ্ণনাই সহায় নকৰে। অনেক ঔপন্যাসিকে প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ বৰ্ণনা দিবলৈ যাওঁতে ভাৰবিলাসী হৈ পৰে আৰু বৰ্ণিত দৃশ্যৰ লগত থকা উপন্যাসৰ চৰিত্ৰৰ সম্বন্ধৰ কথা পাহৰি যায়। মানৱ-সত্তাৰ লগত জড়-জগতৰ সম্বন্ধ স্থাপিত নহলে জড়-জগতৰ বৰ্ণনাৰে উপন্যাস ভাৰাক্ৰান্ত কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। তেনে বৰ্ণনা সজীৱ নহৈ ভিন্ ভিন্ দৃশ্য বা বস্তুৰ তালিকা মাথোন হৈ থাকে। উপন্যাসত যে অকল মানৱ-চৰিত্ৰই জীৱন্ত হৈ উঠিব লাগে এনে নহয়, তাত যিবোৰ দৃশ্য সংযোগ কৰা হয় সেইবোৰৰ মাজত প্ৰাণৰ স্পন্দন অনুভূত হব লাগে আৰু সেইবোৰ চৰিত্ৰ-বিকাশৰ পৰিপূৰক হিচাপে ব্যৱহৃত হব লাগে। বৰ্ণনাৰ সময়ত ঔপন্যাসিকে ভিন্ ভিন্ কৌশল অৱলম্বন কৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা তেওঁ সাধু কথাটো উত্থাপন কৰিয়েই নিজে নিৰপেক্ষতা অৱলম্বন কৰি ঘটনা-প্ৰবাহ বৈ যাবলৈ এৰি দিয়ে। ক'তো ক'তো আকৌ সংলাপৰ মাজেদি নাটকীয় ৰূপত চৰিত্ৰবোৰ উত্থাপন কৰি সেইবোৰৰ নিজা বৈশিষ্ট্য ফুটাই তোলে। অৱশ্যে উপন্যাসৰ নাটকীয় ভংগী আৰু আৰু প্ৰকৃত নাটকৰ দৃশ্যাৱলীৰ মাজত প্ৰভেদ আছে। নাটকৰ ক্ষেত্ৰত নাট্য-চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ মাজেদিহে সকলো চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য

ফুটাই তোলাৰ যত্ন কৰা হয়। সকলো ক্ষেত্ৰতে চৰিত্ৰৰ আঁৰত নাট্যকাৰ সদায় লুকাই থাকে। চৰিত্ৰবোৰৰ কথা-বতৰা, কাৰ্যকলাপ আৰু আচাৰ-ব্যৱহাৰৰ মাজেদি যি বিশেষত্ব ফুটি উঠে, দৰ্শকে নিজেই অনুভৱ-শক্তিৰ সহায়ত তাক পোনপটীয়াকৈ গ্ৰহণ কৰে। দৰ্শকৰ চকুৰ আগেদি চৰিত্ৰবোৰ অহা-যোৱা কৰি থকাৰ ফলত সেইবোৰৰ লগত দৰ্শকৰ ঘনিষ্ঠ পৰিচয় ঘটে। উপন্যাসত হলে চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপৰ মাজতো ঔপন্যাসিকে সূত্ৰধাৰৰ দৰে বাহিৰলৈ ওলাই আহি চৰিত্ৰবোৰৰ কথা-বতৰা সমালোচনা কৰিব পাৰে নাইবা কোনো অতীত ঘটনাৰ লগত সম্বন্ধ দেখুৱাই কোনো কোনো চৰিত্ৰ স্পষ্টতৰ কৰি তুলিব পাৰে। উপন্যাসৰ পাততো নাটকীয় কৌশল প্ৰয়োগ কৰিলে চৰিত্ৰবোৰ বেছি বাস্তৱ আৰু জীৱন্ত হয়। ঔপন্যাসিকৰ প্ৰকাশ-ক্ষমতাৰ ওপৰত বাস্তৱতাৰ ভ্ৰান্তি সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ভৰ কৰে। চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপ তেনেই সাধাৰণ হৈ পৰিলে যি উদ্দেশ্য আগত ৰাখি নাটকীয় কৌশলৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়, সেই উদ্দেশ্য সাধিত হব নোৱাৰে। সংলাপৰ ভাষা বৰ্ণনা-গন্ধী নহৈ ভাবোদ্দীপক আৰু অনুভূতি-প্ৰকাশক হলেহে চৰিত্ৰৰ বাস্তৱ ৰূপ প্ৰকাশ হয় আৰু পাঠকৰ মনত তেনে চৰিত্ৰৰ লগত সহানুভূতিৰ সম্বন্ধ গঢ়ি উঠাৰ থল থাকে। উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবোৰৰ লগত পাঠকৰ আত্মীয় ভাব জাগি নুঠিলে ঘটনাসমষ্টিৰ মাজতে পাঠক বিমূঢ় হৈ পৰে। এনে কিছুমান উপন্যাস আছে যিবোৰ ঘটনা-প্ৰধান। এইবোৰ উপন্যাসত কালানুক্ৰমণিকা ৰক্ষা কৰি ঘটনা-বৈচিত্ৰ্য ফুটাই তোলাৰ চেষ্টা কৰা হয়। ঘটনাবোৰ মনোগ্ৰাহী কৰাৰ অৰ্থে বাহ্যিক জগতৰ নানান চিত্ৰ ঠায়ে ঠায়ে সন্নিবিষ্ট কৰা হয়। ঘটনাৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণে ঔপন্যাসিকে কিছু পৰিমাণে নিৰপেক্ষতা অৱলম্বন কৰে। এনেবোৰ উপন্যাসত ঔপন্যাসিকৰ অন্তৰ্দৃষ্টি ভালকৈ পৰিস্ফুট নহয়। আন হাতে আন কিছুমান উপন্যাস আছে যিবোৰৰ ভিতৰত ঔপন্যাসিকে নিজেই এটি প্ৰধান চৰিত্ৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। উপন্যাসৰ চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক আলোচনাত প্ৰবৃত্ত হব খুজিলে ঔপন্যাসিকে নিৰপেক্ষতা অৱলম্বন কৰিব নোৱাৰে। অকল কাৰ্যৰ মাজেদি মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ সহজ নহয়। উপন্যাসৰ কাৰ্যৰ গতি

অব্যাহত ৰাখি মনৰ আভ্যন্তৰীণ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ছবি ফুটাই তুলিবলৈ যাওঁতে প্ৰসংগক্ৰমে উত্থাপন কৰা ঔপন্যাসিকৰ মন্তব্য প্ৰধান সহায়ক হয়। সেইবাবে যি উপন্যাসত যিমানেই মানসিক দ্বন্দ্বৰ ইংগিত ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰা হয়, সিমানেই ঔপন্যাসিকৰ ব্যক্তিগত দৃষ্টিকোণ স্পষ্ট হৈ পৰে। যি উপন্যাসৰ ঘটনা-প্ৰবাহৰ ওপৰতেই সকলো শক্তি নিয়োগ কৰা হয়, সেই উপন্যাসত লেখকে বৰ্ণনা আৰু চিত্ৰ-সংযোজনাৰ ওপৰত সাধাৰণতে বেছিকৈ চকু দিয়ে আৰু চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য ফুটাই তোলাৰ অৰ্থে লেখকে নিজা মন্তব্য কম ক্ষেত্ৰতহে তুলি ধৰে।

ডষ্টইভ্স্কি (Dostoievsky) শীৰ্ষস্থানীয় কছ ঔপন্যাসিক। বাস্তৱ পৰিবেশৰ মাজত ব্যক্তিৰ মানসিক দ্বন্দ্বৰ ছবি দক্ষতাৰে ফুটাই তোলাত তেওঁ অদ্বিতীয়। বিশেষকৈ কৰুণ মনৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণত তেওঁ যি পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাইছে, তাৰ আদৰ পৃথিৱীৰ সকলো দেশৰে লোকৰপৰা তেওঁ পাইছে। "ক্ৰাইম্ এণ্ড পানিছ্-মেণ্ট"ত (Crime and Punishment) উচ্চাভিলাষী ছাত্ৰ ৰেছ্কল্নিকভৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি ভগ্নস্বাস্থ্য আৰু দাৰিদ্ৰ্যৰ নিপীড়নত উত্তপ্ত আৰু উত্তেজিত হৈ পৰা এক যুবকৰ নিখুঁত ছবি ফুটাই তোলা হৈছে। সংকল্প আৰু কাৰ্যৰ মাজত সচৰাচৰ যি মানসিক দ্বন্দ্ব জাগি উঠে, ৰেছ্কল্নিকভ সেই দ্বন্দ্বৰপৰা মুক্ত হোৱা নাই যদিও শেহত সি হত্যাকাণ্ডত লিপ্ত হ'ল, ধনৰ লোভত। সমাজৰ আবৰ্জনাস্বৰূপ এজনী বুঢ়ীক হত্যা কৰাৰ সপক্ষে যথেষ্ট যুক্তিৰ অবতাৰণা কৰিলে সি; কিন্তু শেহত গৈ মানসিক শান্তি হেৰুৱাই সি পুলিচৰ হাতত আত্ম-সমৰ্পণ কৰিলে। উপন্যাসৰ ভিতৰত থকা চনিয়াৰ সহৃদয়তা আৰু সৰলতাই ৰেছ্কল্নিকভৰ জীৱনলৈ আনি দিলে নতুন প্ৰেৰণা। "ব্ৰাদাৰ্ছ কাৰামাজোভ্"ৰ (Brothers Karamazov) মাজতো এক লোমহৰ্ষক হত্যাকাণ্ডৰ চিত্ৰ আছে। কিন্তু এই হত্যাকাণ্ডক অৱলম্বন কৰিয়েই ব্যক্তিৰ ওপৰত পৰা জড়বাদী আদৰ্শৰ প্ৰভাৱত মানুহৰ মনৰ মাজত বিশ্বাস-অবিশ্বাসৰ যি মাৰাত্মক সংগ্ৰাম চলিছে, তাৰ ছবি ডিমিট্ৰি আৰু আইভানৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি ফুটাই তোলা হৈছে। পিতৃহত্যাৰ অভিযোগৰ

ডষ্টইভ্স্কি

ফলত ডিমিট্রির ফাঁচির হুকুম হৈছে, তথাপি সি ভাগি পবা নাই। সি বিচাবিছে তাব জীৱনব সংস্কাব। সি ভাবিছে নির্যাতনব মাজেবে তাব জীৱন পবিত্রিত হব। সেইবাবে মবণ-কালতো সি খাটাং জবাব দিছে যে সি যিমানেই নির্যাতন ভোগ নকবক লাগে, সি হ'লে প্রকৃততে পিতৃহত্যাকাবী নহয়। আইভানেও নিজেই পিতাকক হত্যা কবা নাই, কিন্তু জাবজ আক মৃগীবোগগ্রস্ত স্মাবডিয়াকক্তক সি হত্যা-কাণ্ডত লিপ্ত হ'বলৈ উদ্‌গনি দিছে আক স্মাবডিয়াকভেই বাপেকক হত্যা কবিছে। ঔপন্যাসিকে নাটকীয় ভংগীব সহায়ত গোটেই ঘটনা আক চবিত্রব মানসিক সংঘাত চিত্রিত কবিছে। ঠায়ে ঠায়ে ঔপন্যাসিকে নিজা মন্তব্যেবে বুজাই দিছে যে স্মাবাডিয়াকণ্ড পিতৃহত্যাকাবী হলেও প্রকৃত দোষী আইভানহে। আইভানেই পোন প্রথমতে যি পাপব বীজ সিঁচিলে, তাব ফল অকল এটা পবিয়ালেই নহয়, এখন সমাজে ভোগ কবিবলগীয়া হ'ল আক অপবাধী নিবপবাধী দুয়োৰেই তাব সমভাগী হৈ পবিল।

পাপ বা অসতব প্রশ্ন তুলি ঔপন্যাসিকে তাব ভাল সমাধানব চেষ্টা কবা নাই। মানৱ-জীৱনব সৎ-অসতব দ্বন্দ্ব চিবন্তন। কিন্তু এই দ্বন্দ্বব ফালবপবা সত-অসতব প্রশ্নব বিচাব অলপ কেইখনমান উপন্যাসতহে আছে। অনেক উপন্যাসত এই প্রশ্নব উত্থাপন কবা হ'লেও তাব বিচাব সম্পূর্ণ সামাজিক ফালবপবাহে কবা হৈছে, নৈতিক বা আধ্যাত্মিক ফালবপবা নহয়। মেল্‌ভিলব (Melville) "মবি ডিক্" এখন উল্লেখযোগ্য উপন্যাস। এই উপন্যাসব কাহিনী যেনে মনোৰম, বর্ণনাও তেনে কাব্যিক আক তাৎপর্যও যথেষ্ট গুৰুত্বপূর্ণ। প্রশান্ত মহাসাগবব বুকুত বগা তিমি মবি ডিকব অন্বেষণকে কেন্দ্র কবি উপন্যাসখন বচনা কবা হৈছে। দুর্দান্ত মবি ডিকে জাহাজব কেপ্টেইন আহাবব ভবি এখন ছিণ্ডি পেলাইছে। সেইবাবে মবি ডিকব শাস্তিব বাবে আহাব আক উদ্‌মাইলব এই অভিযান। আহাবব অন্তবত জাগি উঠিছে ক্রুবতা আক প্রতিহিংসাব নিষ্ঠুবতা। তেওঁ জীৱনপণ কবি

মবি ডিক্

মবি ডিকৰ লগত যুঁজিবলৈ ওলাইছে। প্রশান্ত মহাসাগৰত অন্বেষণ কৰিও প্রথমে আহাৰৰ শত্রুক তেওঁলোকে বিচাৰি পোৱা নাই। কিন্তু শেষত গৈ বিৰাটকায় তিমিটো আহাৰ আৰু ইছ্‌মাইলৰ দৃষ্টিগোচৰ হ'ল। মবি ডিক্ দানবীয় শক্তিৰে শক্তিমন্ত। তাক বধ কৰিবলৈ যিমানেই চেষ্টা কৰা হ'ল, সিমানেই নিজৰ দুর্দান্ত প্রকৃতিৰ পৰিচয় দি সি নাওবোৰ ধ্বংস কৰিবলৈ ধৰিলে। তৃতীয় দিনা আহাৰৰ ডিঙিত জৰীৰ বান্ধ লগাত তেওঁ নিজেই সমুদ্রৰ বুকুত মৃত্যুবৰণ কৰিলে। আহাৰৰ জাহাজখন ভাঙি ছিঙি সমুদ্রৰ বুকুত জাহ গ'ল। এটা কাঠৰ বাকচৰ সহায়ত ইছ্‌মাইল পানীৰ ওপৰত ওপঙি থাকিল আৰু আন এখন জাহাজে কোনো মতে তেওঁক উদ্ধাৰ কৰিলে।

মেল্‌ভিলৰ "মবি ডিক্" (Moby-Dick) প্রতীকবাদী উপন্যাস। মবি ডিক্ অসতৰ সাকাৰ মূর্তি। অসতৰ বিপক্ষে সংঘটিত সংগ্রামৰ পৰিণতি অসতৰ অভ্যুত্থান নহয়। কিন্তু অসতৰ লগত যুঁজিব লাগিলেও কোনো জীৱনৰ আদর্শৰ বলত বলীয়ান হৈ সংগ্রামৰত হব লাগে। আবেগৰ উচ্ছ্বাসত নাইবা প্রতিহিংসাৰ কলুষেৰে অন্তৰ পৰিপূর্ণ কৰি অসতৰ দমন সম্ভৱ নহয়। অসতৰ নির্মূলসাধনো অসম্ভৱ। প্রকৃষ্ট পন্থা অৱলম্বনৰ ফলত অসতৰ হয়তো দমন হব পাৰে, কিন্তু তাৰ নির্মূল-সাধনৰ চেষ্টা সম্পূর্ণ ব্যর্থ চেষ্টা।

আধ্যাত্মিক ফালৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিলে "মবি ডিক্"ৰ প্রাকৃতিক সৌন্দর্যৰ মাধুর্য উপলব্ধিত ব্যাঘাত ঘটিব পাৰে। সেইবাবে লেখকে দুই চাৰি ঘটনাৰে মাজেৰে আধ্যাত্মিক ফালৰ ইংগিত দি ক্ষান্ত হৈছে। লেখকৰ বর্ণনা-ক্ষমতা আৰু প্রতীকৰ অস্পষ্টতাৰ বাবে "মবি ডিক"ৰ ব্যাখ্যাত যথেষ্ট মতভেদৰ থল আছে। কিন্তু দুর্দমনীয় বাধা-বিঘিনিকো অতিক্রম কৰিবলৈ কৰা মানৱৰ বিফল চেষ্টাৰ কাহিনী হিচাপে "মবি ডিক্" সকলোৰে গ্রহণীয় হব বুলি আশা কৰিব পাৰি।

হেমিংওৱেৰ (Hemmingway) "দি ওল্ড্ মেন এণ্ড্ দি ছি" (The Old Man And The Sea) এখন সৰু উপন্যাস। ইয়াতো এজন বুঢ়া মাছমৰীয়াৰ এটা মাছৰ লগত হোৱা জীৱন-মৰণ সংগ্রামৰ

মাজেদি মাছমবীয়াব সাহস আক দৃঢ়তা প্রকাশ কবা হৈছে। আহাবব দবে ইয়াত মাছমবীয়াব স্বত্ত্ব হোৱা নাই। যুঁজত নিজব দেহ ক্ষতবিক্ষত আক অবসন্ন হলেও বুঢ়াব অন্তবত আছে বিজয়োল্লাসব তৃপ্তি। বুঢ়াব এই সংগ্রামো জীৱন-যুদ্ধবে প্রতীক, কিন্তু এই যুদ্ধ অসতব বিৰুদ্ধে নহয়, এই যুদ্ধ জীৱনব বাধা-বিঘিনিব বিপক্ষে, নিজে জীয়াই থকাব হেঁপাহব কাবণে। জীৱন-মবণব সন্ধিক্ষণত থিয় দি সমুদ্রব উত্তাল তবংগব বুকুত নীবৰে অকলে বুঢ়াই যি যুঁজ যুঁজিলে, তাব সংযত বর্ণনা উপাদেয়। ঔপন্যাসিকব প্রতিভাব বলত অকল বুঢ়াই জীৱন্ত হৈ উঠা নাই, নানান জীৱৰে পবিপূর্ণ গোটেই সমুদ্রখনেই যেন জীৱন্ত হৈ উঠিছে।

দি ওল্ড মেন এণ্ড্ দি ছি

প্রতীকবাদী আৰু ৰূপকাত্মক উপন্যাসব মাজত প্রভেদ আছে। "পিলগ্রিমছ্ প্রগ্রেছ্" (Pilgrim's Progress) বা "গালিভাৰ্ ট্রেভেলছ্" (Gulliver's Travels) ৰূপকাত্মক উপন্যাস। ইয়াত আবম্ভণিবেপবা শেহলৈকে সমান্তবালভাবে দুটা অর্থ উলিয়াব পবা যায়। প্রতীকবাদী উপন্যাসত হলে এনে সমান্তবাল অর্থ নাথাকে। এনেবোব উপন্যাসত চিত্র আক প্রতীক ওচবা-উচবিকৈ বহুৱা হয়। তাৎপর্য বুজোৱাব কাবণে সাধাবণ সাধুকথাটো ঠায়ে ঠায়ে দুর্বল কবি পেলোৱাব আৱশ্যক নকবে। পাঠকে চিত্রব মাজে মাজে যি প্রতীক পায়, তাক বুজিবলৈ বিশেষ অসুবিধা নহয়। চিত্রবপবা প্রতীকলৈ অহাব আৱশ্যক নিচেই কম ক্ষেত্রতহে হয় আক যেতিয়া চিত্রব মাজতে প্রতীকব আশ্রয় লোৱা হয়, তাব তাৎপর্য ঔপন্যাসিকব কলাকৌশলব বলত গ্রহণ কবিব পবা যায়। এনেবোব উপন্যাস সচবাচব মনযোগেবে পঢ়াব আৱশ্যক হয় আক তাৎপর্য গ্রহণব কাবণে একেখন পুথিকেই দ্বিতীয় বা তৃতীয় বাব পঢ়াব দবকাব হৈ পবে। আধুনিক কবাচী-সাহিত্যত এনে প্রতীকবাদী উপন্যাসব সমাদব বাঢ়ি উঠিছে। স্বাভাৱিক পবিৱেশব মাজত প্রতীকব সহায়েবে জীৱনব দার্শনিক জিজ্ঞাসা দাঙি ধবাব আদর্শ কেইবাজনো আধুনিক কবাচী ঔপন্যাসিকব উপন্যাসত সুস্পষ্ট হৈ পবিছে।[১]

প্রতীকবাদী আৰু ৰূপকাত্মক উপন্যাস

১. The basic formal problem of modern literature—has been how to bring Naturalism to terms with symbolism. [*Scott*]

আধুনিক ফৰাচী নাটক আৰু উপন্যাসত "মিথ্" (Myth) আৰু "বোমন্ মিথ"ৰ বহুল প্ৰয়োগ দেখা যায়। "মিথ্" শব্দৰ আভিধানিক অৰ্থ প্ৰাচীন সাধু, যি সাধুৰ মাজত মানুহৰ কাৰ্য-কলাপৰ লগত দেৱ-দেৱীৰ অলৌকিক কাহিনী জড়িত আছে। কিন্তু আধুনিক উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত মিথ্ শব্দ ঠিক এই অৰ্থতে ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাই। মেল্‌ভিল্, ডষ্টইভ্‌স্কি, কাফ্‌কা প্ৰভৃতি লেখকসকলৰ উপন্যাসত ফৰাচী সমালোচকসকলে কেন্দ্ৰীয় মিথ্ আৱিষ্কাৰ কৰিছে আৰু আধুনিক ফৰাচী উপন্যাসত সমসাময়িক মিথ্-সৃষ্টিৰো এটি প্ৰবল আগ্ৰহ দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। "মিথ্" সৃষ্টিৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল এয়ে যে আধুনিক ফৰাচী উপন্যাস ক্ৰমে ক্ৰমে বেছি দাৰ্শনিক হৈ পৰিব ধৰিছে। কেমুৱে আৰ্ট আৰু দৰ্শনৰ ভিতৰত কোনো পাৰ্থক্য দেখা পোৱা নাই।[২] একেবাৰে গুৰি কথালৈ গ'লে হয়তো আৰ্ট আৰু দৰ্শনৰ মাজত পাৰ্থক্য কম ওলাব। আৰ্ট সৃষ্টিৰ কাৰণে লাগে প্ৰেৰণা। দাৰ্শনিক তত্ত্ব উদ্ভাৱনাৰ ক্ষেত্ৰতো পোনতে আৰ্টৰ প্ৰেৰণাৰেই আৱশ্যক। পিছতহে যুক্তিৰ চালনীৰে তাক চালি জাৰি দাৰ্শনিক তথ্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হয়। দৰ্শন যুক্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত, কিন্তু আৰ্ট প্ৰতিষ্ঠিত মনোবেগৰ ওপৰত। আৰ্ট অৱশ্যে যুক্তিৰ বাহিৰত নহয়, কিন্তু দাৰ্শনিক তথ্যৰ দৰেই যুক্তিৰদ্বাৰা সম্পূৰ্ণ শৃংখলিতও নহয়। তথাপি ফৰাচী উপন্যাসত জীৱনৰ নতুন মূল্যবোধ জগাই তোলাৰ প্ৰয়াস আছে। এই কাৰণে সমসাময়িক মিথ্-সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজন হৈছে, যাতে ইয়াৰ সহায়ত জীৱনক নতুন দৃষ্টিভংগীৰে সহজে চাব পৰা হয়।

মিথ্

---

২. It would be impossible to insist too much on the arbitrary nature of the former opposition between art and philosophy. If you insist on taking it in too limited a sense, it is certainly false. If you mean merely that these two disciplines each have their peculiar climate, that is probably true, but remains vague. *[The Myth of Sisyphus]*

কেমুৰ "লা পেষ্টি" (La Paste) এখন আধুনিক ফৰাচী উপন্যাস। ইয়াৰ ঘটনা সাধাৰণ। ওৰাণৰ বাটে-ঘাটে ঘৰে-দুৱাৰে বহুত এন্দুৰ নিগনি হঠাৎ মৰিবলৈ ধৰিলে আৰু লগে লগে প্লেগ মহামাৰীয়ে নগৰ আগুৰি পেলালে। প্লেগত আক্রান্ত হৈ যেতিয়া মানুহ মৰিল, তেতিয়া চৰকাৰে স্বীকাৰ কৰিলে যে ওৰাণত প্লেগ হোৱাটো সঁচা। পৃথিৱীৰ আন অংশৰপৰা ওৰাণ বিচ্ছিন্ন হৈ পৰিল। বেমাৰৰ প্রতিষেধক নানান ব্যৱস্থা গ্রহণ কৰা হ'ল, বহু ধন ব্যয় হৈ গ'ল। কিন্তু কেইবা মাহলৈকে এই মহামাৰীৰ প্রকোপ নকমিল। শেষত গৈ হঠাৎ এজন মানুহ আক্রান্ত হৈয়ো নমৰিল আৰু আৰোগ্য লাভ কৰিলে। লাহে লাহে এজন দুজনকৈ মানুহ ৰোগমুক্ত হবলৈ ধৰিলে আৰু কিছুদিনৰ পিছত যেনেকৈ হঠাৎ প্লেগৰ আবির্ভাৱ হৈছিল, তেনেকৈ তাৰ অন্তর্ধানো হ'ল।

লা পেষ্টি

প্লেগৰ আক্রমণৰ সময়ত মানুহৰ মনত জাগি উঠা সন্ত্রাস, উদাসীনতা, পলায়নী মনোবৃত্তি প্রভৃতি ভিন্ ভিন্ চৰিত্রৰ মাজেদি সুন্দৰভাৱে ফুটাই তোলা হৈছে। প্লেগৰ ব্যাপকতা নিৰোধৰ কাৰণে কৰা নানা তৰহৰ প্রচেষ্টা, নতুন নতুন ঔষধ প্রয়োগৰ ব্যৱস্থা আৰু সেই সকলো চেষ্টাৰ ব্যর্থতা আন কেইটিমান চৰিত্রৰ যোগেদি দেখুউৱা হৈছে। উপন্যাসখনত ঘটনাৰ কালানুক্রমিক বর্ণনাৰ সহায় লৈ লেখকে নিজে অন্তৰালত থকাৰ চেষ্টা কৰিছে আৰু সমগ্র ঘটনাটোৱে এটা বাস্তৱ ৰূপ তুলি ধৰিছে। এনে কৌশল অৱলম্বনৰ ফলত এই উপন্যাসখন আন কিছুমান প্রতীকবাদী উপন্যাসৰ দৰে পোনপটীয়া শিক্ষাদানৰ' অভিযোগৰ পৰা মুক্ত হৰ পাৰিছে। প্রতীকবাদী উপন্যাসৰ চৰিত্রবোৰ কোনো কোনো ক্ষেত্রত পুতলাৰ নিচিনা হয় আৰু অনেক সময়ত এইবোৰে ঔপন্যাসিকৰ ভাৱৰ প্রতিধ্বনি তোলে মাথোন। "লা পেষ্টি"ত এইটো হোৱা নাই। জীৱনৰ দাৰুণ সংকটৰ মুহূর্তত চৰিত্রবোৰৰ ব্যক্তিগত

• John Cruickshank ৰচ Albert Camus and the literature of Revolt অবলম্বন কৰা হৈছে।

প্রতিক্রিয়া দক্ষতাৰে চিত্রিত কৰিলেও কেমুৰ উদ্দেশ্য এক বিপদৰ মুহূর্তত এটা সমষ্টিৰ প্রতিক্রিয়া দেখুউৱা। ইয়াত তেওঁ কৃতকার্য হৈছে। বাস্তৱ-বাদী উপন্যাস হিচাপেও ইয়াৰ এটা নিজ গতি আছে।

"লা পেষ্টি" উপন্যাসত প্লেগ ৰোগৰ প্রতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ওৰাণ নগৰ প্লেগৰদ্বাৰা আক্রান্ত হোৱাৰ লগত পেৰিছ নগৰ জার্মানসকলৰ অধীনলৈ যোৱাৰ সম্বন্ধ আছে। জার্মেনিৰ অভিযান এটা ৰাজনৈতিক অন্যায়, কিন্তু এই অন্যায়ৰোৰো ৰোগৰ-আজাৰৰ দৰে সম্পূর্ণ স্বাভাৱিক গতিতে উপস্থিত হয়। এইৰোৰো এক প্রকাৰ ব্যাধি। এই ব্যাধি সম্পূর্ণভাৱে কেতিয়াও নির্মূল কৰিব নোৱাৰি। কেমুৰ মতে মার্কস বা যীশুখৃষ্টৰ ধর্মই জীৱনৰ নানান সমস্যা সমাধান কৰিব পৰা নাই। "লা পেষ্টি"ত সেইৰাবে তেওঁ এটি ডাঙৰ সমস্যা দাঙি ধৰি তাৰ উপায় নির্ধাৰণৰ যত্ন কৰিছে। উপন্যাসৰ বর্ণনাৰ মাজেদি যি ৰাচ্যার্থ ফুটি উঠিছে, তাৰ মূল্য যথেষ্ট; কিন্তু এই ৰাচ্যার্থৰ আঁৰত প্রতীকৰ সহায়েৰে যি দ্যোতিত অর্থ প্রকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে— সেই অর্থ স্থান আৰু কালৰ ওপৰত। উপন্যাসখনত প্রথমতে জার্মান অধিকৃত ফ্রান্সৰ দুখ-দুর্গতি বর্ণনা কৰি সমগ্র পশ্চিম ইউৰোপত হোৱা বিভীষিকাৰ চিত্র ফুটাই তোলা হৈছে আৰু শেষত হিট্‌লাৰ, ষ্টেলিনৰ দৰে ডিক্টেটৰসক-লৰ প্রাচীন আৰু আধুনিক যুগৰ উৎপীড়নৰ তীব্রতাৰ ইংগিত দিয়া হৈছে। প্রতীকৰ সহায়ত অত্যাচাৰ-নিৰোধৰ বাবে মানৱৰ যি যত্ন-চেষ্টা দেখুউৱা হৈছে, সি চিৰকাল সত্য। প্লেগ এক মহামাৰী। এই মহামাৰীক ৰাজনৈতিক অন্যায়ৰ সমার্থক ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। কিন্তু মহামাৰী আৰু আন প্রাকৃতিক দুর্যোগৰ ওপৰত মানুহৰ হাত নাই; অথচ যুদ্ধ বা আন ৰাজনৈতিক অশান্তিৰ ক্ষেত্রত ব্যক্তি বা দলৰ কর্তৃত্ব নথকা নহয়। গতিকে প্লেগ আৰু ৰাজনৈতিক অন্যায় (evil) দুয়োটাকে একার্থক বুলি ধৰা টান। কেমুৰ নিজা বিশ্লেষণৰ মতে হলে ৰাজনৈতিক অন্যায়ৰোৰো ভূমিকম্প বা ঘূর্ণীবতাহৰ দৰে স্বাভাৱিক গতিত অহা। কিবা কাৰণে সামাজিক স্থিৰতা নষ্ট হলে এইৰোৰে আপোনা-আপুনিয়ে মুৰ তুলি থিয় দিয়ে।

টলষ্টয়ব "ওৱাব এণ্ড পিছ" (War and Peace) আন এখন পৃথিৱীবিখ্যাত উপন্যাস। ইয়াত প্রতীকব সহায়ত জীৱনৰ দার্শনিক জিজ্ঞাসা দাঙি ধবিবলৈ যত্ন কবা হোৱা নাই। ঐতিহাসিক পটভূমিব বুকুত নানান চবিত্রব সৃষ্টি কবি এখন বৃহৎ সমাজব চিত্র ফুটাই তোলাব সার্থক চেষ্টা ইয়াব ভিত্তবত আছে। প্লট বা বস্তুব ওপবত গুৰুত্ব দিয়াব অভিপ্রায় লেখকব নাই। ইয়াব সকলো কথা লেখকে ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণবপবা চাবলৈ চেষ্টা কবিছে। কোনো এটি কেন্দ্রীয় চবিত্রব অৱলম্বনব মাজেদি ঐতিহাসিক বিবর্তনব আলোচনা দাঙি ধবাব উদ্দেশ্যও লেখকব নাই যেন লাগে। নেপোলিয়ানব বিজয়-অভিযানব চিত্রব লগে লগে সমাজব ভিন্ ভিন্ স্তববপবা চবিত্র বাচি লৈ সেই চবিত্রবোবব কার্য-কলাপ, আশা-নিবাশা দক্ষতাবে ফুটাই তোলা হৈছে। "লা পেষ্টি" উপন্যাসত জীৱনব এক সংকট মুহূর্তব সময়ত সমাজব সামূহিক প্রতিক্রিয়া দেখুৱাবলৈ কবা চেষ্টাব দবে "যুদ্ধ আৰু শান্তি" উপন্যাসত সামূহিক প্রতিক্রিয়াব ওপবত বিশেষ গুৰুত্ব আবোপিত হোৱা নাই। তথাপি উপন্যাসখনব নিজা বৈশিষ্ট্য আছে। এই বৈশিষ্ট্য হ'ল মহাকাব্যব বৈশিষ্ট্য। মহাকাব্যত সবল, শক্তিমন্ত চবিত্রবোব অবতীর্ণ হোৱাব দবে টলষ্টয়ব সুদক্ষ হাতব সঞ্জীৱনী পবশত অনেক জীৱন্ত চবিত্রবোব অবতীর্ণ হৈ সেইবোবে পাঠকক চমক লগাইছে। চবিত্র-সৃষ্টিব সহায়ত অকল সামাজিক জীৱন চিত্রণব ওপবতে লেখকে সকলো শক্তি ব্যয় কবা নাই। কিন্তু সমাজব ভিন্ ভিন শ্রেণীব ওপবত প্রভাব বিস্তাব কবা সকলো ঘটনাবে বিশ্লেষণব চেষ্টা তেওঁ কবিছে। ঠায়ে ঠায়ে সংযোগ কবা বাজনৈতিক আলোচনা উপাদেয়। উপন্যাসখনত দৃশ্য আৰু চিত্রব সংযোগ ঢেব আছে। ঠায়ে ঠায়ে নাটকীয় ভংগীব অৱলম্বনও একো একো চাম চবিত্র স্পষ্টতব কবি তোলা হৈছে। ঔপন্যাসিকব নিজা ব্যক্তিত্বব প্রকাশ সবহ ক্ষেত্রতে ওলাই পবা নাই। কিন্তু বিশেষ দুই চাবি চবিত্রব মাজেদি আৰু ঠায়ে ঠায়ে সংযোগ কবা মন্তব্যব যোগেদি এই ব্যক্তিত্ব ফুটি উঠিছে। নাটাছা আৰু বোষ্টভব প্রতি ঔপন্যাসিকব বিশেষ আকর্ষণ থকা যেন লাগে। এণ্ড্রে বোল্‌কন্‌স্কি

ওৱাব এণ্ড পিছ, যুদ্ধ: আৰু শান্তি

আৰু বেজুহভ দুটা মুখ্য চৰিত্ৰ হলেও তেওঁলোকে যেন লেখকৰ পূৰ্ণ সমৰ্থন লাভ কৰা নাই। বোষ্টভ্, বেজুহভ্ আৰু বোল্‌কন্‌স্কিৰ পৰিয়ালৰ যোগেদি সেই কালৰ কছ-সমাজৰ সুন্দৰ প্ৰতিচ্ছবি তুলি ধৰা হৈছে। উপন্যাসখনত দৃশ্যৰ পাছত দৃশ্য আৰু চিত্ৰৰ পাছত চিত্ৰ এনেভাৱে সংযোগ কৰা হৈছে যে ইয়াৰ ফলত কছিয়াৰ বিস্তৃত ভূখণ্ডৰ বিশালতা ধ্বনিত হৈছে। ডষ্টইভ্‌স্কি আন এজন খ্যাতনামা কছ ঔপন্যাসিক, কিন্তু তেওঁৰ উপন্যাসত দৃশ্য আৰু চিত্ৰসংযোগৰ তুলনাত মনস্তাত্ত্বিক আলোচনা বেছি গধুৰ। টলষ্টয়ে হলে মহাকাব্যৰ দৰে বিশাল ভূখণ্ডত নানান স্তৰৰ চৰিত্ৰ-সৃষ্টি কৰি সময়ৰ বিবৰ্তনৰ লগে লগে কেনেকৈ সেইবোৰৰ শাৰীৰিক আৰু মানসিক পৰিবৰ্তন ঘটে, তাৰ ভাল ছবি ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। তেওঁৰ হাতৰ পৰশত যুব-চৰিত্ৰ বাৰ্ধক্যৰ পিনে স্বাভাৱিক গতিত আগুৱাই গৈছে; তথাপি সেই চৰিত্ৰৰ যি অন্তৰ-সত্তা আছে, সেই সত্তাই পৰিবৰ্তন আৰু কালৰ ধ্বংসমুখী গতিৰ মাজতো সেই-বোৰৰ নিজা বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰিছে।

"যুদ্ধ আৰু শান্তি" এখন পৃথিৱীবিখ্যাত উপন্যাস। ব্যাপক জীৱনৰ প্ৰকৃত ছবি ফুটাই তুলিবলৈ যাওঁতে বৃহৎ কল্পনাৰ প্ৰয়োজন। সেই কল্পনা লেখকৰ আছে। টলষ্টয়ৰদ্বাৰা চিত্ৰিত চৰিত্ৰ সদায় সুস্পষ্ট। সময়ৰ আবৰ্তনৰ লগে লগে এই চৰিত্ৰবোৰ পৰিবৰ্তিত হলেও সেইবোৰ আমি সকলোৱে জীৱনৰ বাট্‌ত লগ পোৱা মানৱ-চৰিত্ৰ। টলষ্টয়ৰ প্ৰতিভাৰ বলত সকলো স্তৰৰ সকলো ধৰণৰ চৰিত্ৰই নৱ-জীৱন লাভ কৰিছে।

ফ্লবাৰ্টৰ "মেডাম বোভাৰী" (Madam Bovary) এখন সুসংগঠ সৰু উপন্যাস। টলষ্টয়ৰ উপন্যাসৰ ৰচনা-কৌশলৰ লগত "মেডাম বোভাৰী"ৰ কৌশলৰ সাদৃশ্য নাই। "যুদ্ধ আৰু শান্তি"য়ে বহল ঠাই আৰু দীঘলীয়া সময় আগুৰি আছে। ইয়াত চৰিত্ৰবোৰে দলে দলে অবতীৰ্ণ হৈ এখন বহল সমাজৰ চিনাকি দিছে। কিন্তু "মেডাম বোভাৰী"ৰ সকলো কথা কেন্দ্ৰীভূত। ঔপন্যাসিকৰ পৰিকল্পনা নিশ্চয় ইয়াত আছে আৰু এই পৰিকল্পনাৰ ফলত বিক্ষিপ্ত দৃশ্য আৰু চিত্ৰ-সংযোগ

বর্জন কৰা হৈছে। উপন্যাসৰ সমগ্ৰ ঘটনা এম্মাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ঘূৰিছে।

মেডাম বোভাৰী

এম্মাৰ অতৃপ্ত বাসনা আৰু সুখ-সমৃদ্ধিৰ কল্পনা অসামান্য প্ৰতিভাৱে ব্যঞ্জিত কৰা হৈছে। উপন্যাসৰ ঘটনাবাশি নিজা গতিত আগবাঢ়ি গৈছে। এম্মাৰ জীৱনলৈ নামি অহা নৈতিক অধঃপতনৰ তীব্ৰতা স্বাভাৱিক ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে। জৈৱিক সুখৰ অন্বেষণত বলিয়া হৈ পৰা এক নাৰীৰ কৰুণ পৰিণতি "মেডাম বোভাৰী"ৰ মাজেদি উজলি উঠিছে। ঔপন্যাসিকৰ প্ৰতিভাৰ বলত পদে পদে ভুল কৰি থকা এম্মাৰ প্ৰতি পাঠকৰ মনত বিতৃষ্ণা জাগি নুঠে, কিন্তু মৰণৰ আগ মূহূৰ্তত লাঞ্ছিতা আৰু প্ৰবঞ্চিতা নাৰীৰ প্ৰতি সহানুভূতিৰে অন্তৰ ভৰি পৰে।

জেমছ্ জইছৰ "ইউলিছিছ্" (Ulysses) নামৰ উপন্যাসত নতুন ধৰণৰ কলা-কৌশল অৱলম্বন কৰা হৈছে। গোটেই উপন্যাসখনে মুঠেই ষোল ঘণ্টা'মান সময়হে আগুৰি আছে। ঘটনাস্থলী ডাবলিন নগৰ। উপন্যাসখনৰ ঘটনাবাশি হোমাৰৰ মহাকাব্য অডিছেৰ অনুকৰণত সংগঠন কৰা হৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত ঘটনা-বৈচিত্ৰ্য তেনেই কম। উপন্যাসৰ মুখ্য চৰিত্ৰ হ'ল ষ্টিফেন্ ডেডলাছ্ আৰু লিওপোল্ড ব্লুম। ব্লুমৰ দৈণীয়েক অবিশ্বাসী আৰু দুশ্চৰিত্ৰা। ব্লুমৰ জীৱন-আদৰ্শ স্থূল। ইন্দ্ৰিয় সুখৰ যোগেদি জীৱনৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ আকাংক্ষা তেওঁৰ প্ৰবল। ডেডলাছে হলে বুদ্ধি-শক্তিৰ যোগেদি জীৱনক বুজিবলৈ চেষ্টা কৰে। গোটেই উপন্যাসখন এক ভ্ৰমণকাহিনী। এই ভ্ৰমণ বাতিপুৱাতে আৰম্ভ হৈ মাজ নিশা শেষ হৈছে। শৰযাত্ৰাৰেপৰা আৰম্ভ কৰি পতিতালয়লৈকে নানান ঠাইৰ সৰু-বৰ ঘটনা ইয়াতে সন্নিবিষ্ট হৈছে। দিনৰ কৰ্ম-ব্যস্ততাৰ অন্তত ক্লান্ত আৰু পৰিশ্ৰান্ত ভ্ৰমণকাৰীয়ে মাজ ৰাতি বিছনাত বিশ্ৰাম বিচাৰিছে। ব্লুমৰ দৈণীয়েকে মাজ নিশা বিছনাত বাগৰি নানান অসংলগ্ন আৰু অসংযত চিন্তা-সমুদ্ৰত বুৰ গৈছে। অৱচেতন মনত লুকাই থকা অতীতৰ নানান কাৰ্য-কলাপ চেতন-ৰাজ্যলৈ উঠি আহি মিছেছ ব্লুমক অভিভূতা কৰিছে। তেওঁৰ চিন্তাত কোনো সংলগ্নতা নাই আৰু বৰ্ণনাৰ মাজতো যতি-চিহ্ন নাই। "ইউলিছিছ্" উপন্যাস সহজে বুজিব

পৰা নাযায়। বিশেষকৈ প্ৰতিভালয়ৰ দৃশ্যত যি অলৌকিক ৰূপান্তৰ ঘটে, তাৰ সংগতি বিচাৰি হাবাথুৰি খাৰ লাগে।

জেমছ্ জইছে যি কৌশল অৱলম্বন কৰি উপন্যাস ৰচনা কৰিছে, তাত নতুনত্ব আছে। জীৱনৰ পুতিগন্ধময় ফালৰ ওপৰত অধিক মনোযোগ দি যিবোৰ গোপন কথা প্ৰকাশ কৰা হৈছে, সেইবোৰৰ প্ৰকাশৰ কিবা সামাজিক মূল্য আছে নে নাই সেই প্ৰশ্নৰ সমাধানৰ চেষ্টা ইয়াত কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু নতুন কলা-কৌশল উদ্ভাৱন কৰি অন্তৰৰ নিভৃততম কোণত লুকাই থকা নানান ভাবৰ প্ৰকাশ-চেষ্টা এটা নতুন প্ৰচেষ্টা। সমগ্ৰ উপন্যাসখনকে অৱশ্যে জীৱনৰ পংকিলতাই আগুৰি আছে। সামাজিক দৃষ্টিৰপৰা চালে এনে অশোভনীয় ভাব আৰু আকাংক্ষা-বোৰ প্ৰকাশিত হোৱাতকৈ দমিত হৈ থকাই উচিত। কিন্তু অশোভনীয় হলেও এইবোৰ ভাবৰ জৈৱিক মূল্য নাই বুলি উলাই কৰিব নোৱাৰি। অৱশ্যে কোনো পুথিৰ মাজেদি সেইবোৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰোঁতে লেখকৰ অনাসক্তি বা নিৰপেক্ষতা সুস্পষ্ট হৈ উঠিব লাগে আৰু বিশ্লেষণো হব লাগে বিজ্ঞান-সম্মত। চিত্ৰ-সংযোগ আৰু বৰ্ণনাৰ মাজত ৰস-সৃষ্টিৰ ক্ষমতা নাথাকিলে নগ্নতাৰ বিকৰ্ষণ ক্ষমতাও বাঢ়ে। মানুহৰ জীৱনত ইন্দ্ৰিয়সুখৰ প্ৰবল তৃষ্ণা থাকিলেও সেই মানুহৰ হৃদয়তে দয়া আৰু ত্যাগৰ মহত্ত্বও লুকাই থাকে। সেইদৰে অবচেতন মনৰ গুপুত আকাংক্ষা মূৰ্ত্ত কৰাৰ চেষ্টা যিবোৰ উপন্যাসত কৰা হৈছে, সেইবোৰত দৃষ্টি-ভংগী আৰু উদ্দেশ্যৰ প্ৰতি ঔপন্যাসিক সজাগ হোৱাৰ প্ৰয়োজন। লৰেন্সৰ "লেডী চেটাৰ্লীজ্ লাভাৰ"ৰ (Lady Chatterly's lover) বাহ্যিক বৰ্ণনা আৰু ঘটনা-বিন্যাসতে বিমূঢ় হৈ পৰিলে আৰু অকৰ্মণ্য আৰু পংগু গিৰিয়েকক প্ৰতীক হিচাপে গ্ৰহণ কৰি লেডী চেটাৰ্লীৰ মানসিক বিকাৰৰ বিশ্লেষণ কৰিব নোৱাৰিলে উপন্যাসৰ তাৎপৰ্য ওলাই নপৰে।

যথেষ্ট জটিল হলেও জইছ্ আৰু লৰেন্সৰ উদ্দেশ্য চেষ্টা কৰিলে বুজিব পৰা যায়; কিন্তু মোৰেভিয়াৰ কেইবাখনো উপন্যাসৰ মাজেদি সম্ভোগৰ যি নগ্ন বৰ্ণনা দাঙি ধৰা হৈছে তাৰ উদ্দেশ্য ব্যংগাত্মক নহলে আৰ্টৰ ফালৰপৰা সেইবোৰক উচ্চ পৰ্যায়ৰ সৃষ্টি বুলি কব

নোরারি। কেচিষ্ট-বিরোধী মনোভাবর লগত ইন্দ্রিয়ানুসরণর নগ্নতা যি উপায়েরে সংযোগ করা হৈছে, তার অংগাংগী সম্বন্ধ নাই। কেচিষ্ট-বিরোধী কথার ওপরত অকণো গুরুত্ব নিদি সম্ভোগ-শৃংগারকে আরম্ভণিরেপরা শেষলৈকে নাদায় প্রাধান্য দিয়া হৈছে। "দি ওমেন অব্ রোম" (The Woman of Rome) নামক উপন্যাসর মাজেদি যি নগ্নতা দেখুওরা হৈছে, সেই নগ্নতা অরশ্যে পতিতার নগ্নতা। কিন্তু অতি সঘনে সুরতি সম্ভোগর বর্ণনা আহি পরার কারণে তার মাজেদি যথেষ্ট গতানুগতিকতা ফুটি উঠিছে। এন্নার চরিত্রক কেন্দ্র করি "মেডাম বোভারী" উপন্যাস গটি উঠিছে যদিও এন্না সমাজরে নারী হৈ আছে। সেইবারে তেওঁর আশা-নিরাশার লগত পাঠকর সহানুভূতির সম্বন্ধ জাগি উঠে। কিন্তু এড্রিয়ানা সমাজর বাহিরত আরু তাইর বান্ধরী গিজেলাও সমাজর বাহিরত। প্রথম ছোরাত এড্রিয়ানার মাকর লগত যি সম্বন্ধ আছিল, সি লাহে লাহে মচ খাই গৈছে। দুই চারি পুরুষ চরিত্রর লগত সিইঁতর যি সম্বন্ধ, সি দিয়া-পোরার সম্বন্ধহে মাথোন, সামাজিক সম্বন্ধ নহয়। কিন্তু আচলতে এইটোরেই পতিতা-জীরন নহয়। পতিতাও মানুহী আরু সিইঁতর অন্তরত হাজার ভাবর আরু নানান আশা-আকাংক্ষার বান উঠে। মোরেভিয়াই জানো সিইঁতর জীরন তেনেই সহজভারে ব্যাখ্যা করা নাই ?

মোরেভিয়া

চুটিগল্প

উপন্যাসৰ দৰে চুটিগল্পও আধুনিক যুগৰ সৃষ্টি। কিন্তু গল্প বা সাধুৰ প্ৰচলন আদিম যুগৰপৰা আছে। আদিম মানৱে জীৱনযুদ্ধত লাভ কৰা নিজৰ অভিজ্ঞতা বৰ্ণাই আনৰ মন আকৰ্ষণ কৰিছিল নাইবা বিৰহ-বিচ্ছেদৰ কথা কৈ নিজৰ মনৰ দুখ পাতলাইছিল। প্ৰত্যেক জাতিৰ মাজতে মুখে মুখে চলি অহা অসংখ্য সাধু আছে। ইয়াৰ লগত পৰীৰ গল্প, উপদেশমূলক সাধু, কোনো বীৰ পুৰুষক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা নানান কাহিনী আদিৰ প্ৰচলনো প্ৰায় সকলো জাতিৰ মাজতে পোৱা যায়। আমাৰ দেশত "হিতোপদেশ," "পঞ্চতন্ত্ৰ," "কথা সৰিৎ-সাগৰ," "বেতাল পঞ্চবিংশতি," "ৰাজতৰংগিনী"ৰ সাধুৰ উপৰিও উপনিষদ, জাতক আৰু পুৰাণবোৰত অসংখ্য সাধু পৰি আছে। জনসাধাৰণৰ মুখে মুখে চলি অহা সাধুৰ সংখ্যাও কম নহব। আমাৰ চুবুৰীয়া পৰ্বতীয়া ভাইসকলৰ মাজতো অনেক উপাদেয় সাধুৰ প্ৰচলন আছে। কিন্তু এইবোৰ সাধু আৰু আধুনিক চুটিগল্পৰ সম্বন্ধ নিচেই কম। প্ৰাচীন সাধুবোৰে ক্ৰম-বিকাশৰ মাজেদি আগবাঢ়ি আহি আধুনিক ৰূপ পোৱা বুলি কবলৈকো আৱশ্যকীয় স্তৰবোৰ বিচাৰি পোৱা নাযায়। অকল চীনদেশত মাথোন ভালেমান বছৰৰ আগতে মানৱ-চৰিত্ৰৰ অৱলম্বনত আধুনিক ধৰণৰ চুটিগল্প ৰচিত হৈছিল। কিন্তু এইখিনি সমলৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি আধুনিক চুটিগল্প প্ৰাচীন সাধুৰ ৰূপান্তৰিত অৱস্থা বুলি সিদ্ধান্তত উপনীত হব নোৱাৰি। সেইবাবে চুটিগল্প আধুনিক যুগৰে দান বুলি কলে নিশ্চয় অত্যুক্তি কৰা নহয়।

প্ৰাচীন সাধু

মানৱ-সমাজ ক্ৰমোন্নতিৰ পথত আগবাঢ়ি অহাৰ লগে লগে সমাজৰ প্ৰয়োজনবোধ পৰিবৰ্তিত হোৱা স্বাভাৱিক। পাশ্চাত্য দেশত শিল্প-বিপ্লৱ হোৱাৰ ফলত সমাজ-গাঠনিবো সলনি হ'ল। নানান

বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰে মানুহৰ মনৰ অন্ধ-বিশ্বাস আঁতৰাই দিলে।

ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী

ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক সুখ-শান্তিৰ কাৰণে মানৱ জীৱনৰ সমস্যাবোৰ বেলেগ দৃষ্টিভংগীৰে পৰীক্ষা কৰি চোৱাৰ আৱশ্যক হ'ল। নানান সামাজিক ৰীতি-নীতিৰ নিষ্পেষণত ভাঙি পৰা জীৱনৰ আকাংক্ষাবোৰ স্বাভাৱিক বুলি মানি লোৱাৰ প্ৰশ্নত চিন্তাশীল লোকৰ সন্দেহ উপস্থিত হব ধৰিলে। এক কথাত কবলৈ গ'লে ধৰ্ম-শাস্ত্ৰৰ কঠোৰ অনুশাসনৰ মাজেদি জীৱনৰ সমস্যা ব্যাখ্যা কৰা যন্ত্ৰৰ পৰিবৰ্তে ব্যক্তিয়ে স্বতন্ত্ৰভাৱে তাক চাবলৈ আৰু বিশ্লেষণ কৰিবলৈ শিকিলে। নানান বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰে মানুহক নিজা ব্যক্তিত্বৰ ওপৰত গভীৰ আস্থাবান কৰি তুলিলে। জৈৱিকেই হওক, নাইবা সামাজিকেই হওক, সমস্যা সমাধানৰ চেষ্টা ব্যক্তিগত হলে আৰু তাক কোনো আধ্যাত্মিক বা নৈতিক মানদণ্ডেৰে জুখিবলৈ চেষ্টা নকৰিলে ব্যক্তিভেদে দৃষ্টিভংগী বেলেগ বেলেগ হৈ পৰাৰ থল আছে। এনে ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশৰ চেষ্টাৰ ফলত আধুনিক চুটিগল্পৰ সৃষ্টি হৈছে। ঊনবিংশ শতিকাৰ লোকৰ সন্দেহবাদী মনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলাব খুজিলে গল্পৰ কথা আৰু ভংগী দুয়োটাৰেই পৰিবৰ্তন অৱশ্যম্ভাৱী।

চুটিগল্পৰ আগতে ৰোমান্স আৰু উপন্যাসৰ জনপ্ৰিয়তা গঢ়ি উঠিছিল। পিছে, সময় আগুৰাই অহাৰ লগে লগে মানুহৰ আজৰি সময় কমি আহিল। জীৱনৰ এটা মান ৰক্ষাৰ কাৰণে ব্যক্তিয়ে কঠোৰ পৰিশ্ৰম কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। আন হাতে যান-বাহনৰ সুচলৰ কাৰণে এঠাইৰপৰা আন ঠাইলৈ যাতায়াত কৰা অভ্যাস মানুহৰ নতুনকৈ গঢ়ি উঠিল। কৰ্মব্যস্ত লোকৰ দীঘলীয়া উপন্যাসৰ মাজত ডুব গৈ থকাৰ সময় নোহোৱা হ'ল। আনকালে ব্যস্ততাৰ মাজতে আহৰি উলিয়াই কোনো পুথিৰ পাতত মনোনিবেশ কৰাৰ আকাংক্ষাও মানুহৰ মনৰপৰা আঁতৰি নগ'ল। এনে সময়তে বাতৰি কাকত আৰু আলোচনীৰ প্ৰচলন দিনে দিনে বাঢ়ি আহিল। এই আলোচনীবোৰৰ যোগেদি চুটিগল্পৰ বহুল প্ৰচাৰ হবলৈ ধৰিলে। এপিনে কবিতাৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ অনুৰাগ কমি আহিল আৰু

গল্পৰ প্ৰসাৰতা

আনপিনে চুটিগল্পৰ মাজত মানুহে নতুন মাধুৰ্য বিচাৰি পালে। চুটিগল্পৰ সমাদৰ আলোচনীবোৰৰ যোগেদিয়ে প্ৰথমতে গঢ়ি উঠিল। যিসকল লোকৰ পঢ়াৰ প্ৰতি অনুৰাগ আছিল, সেইসকল লোকে চুটিগল্পৰ মাজত মনৰ খোৰাক বিচাৰি পালে। সেইবাবে নিচেই কম সময়ৰ ভিতৰতে চুটিগল্পৰ প্ৰতি মানুহৰ অনুৰাগ প্ৰবলৰূপে দেখা দিলে আৰু আলোচনীৰ পাততে প্ৰকাশিত গল্পৰ কাৰণে মানুহে উদগ্ৰীৱ হৈ পৰিল। পৃথিৱীৰ সৰহভাগ উৎকৃষ্ট গল্প পোনতে আলোচনীৰ পাততেই প্ৰকাশিত হৈছিল। সমাজৰ চাহিদা পূৰাবলৈ আৰু পাঠকসকলৰ তৃপ্তি-সাধন কৰিবলৈ নতুন নতুন ধৰণে গল্প ৰচিত হব ধৰিলে। চুটিগল্পৰ ক্ষেত্ৰ দিনক দিনে বাঢ়ি আহিল আৰু ক্ৰমোন্নতিৰ বাটত গল্প-সাহিত্যই ক্ষিপ্ৰগতিত খোজ ললে।

নতুন নতুন লেখকে নতুন নতুন কলা-কৌশল উদ্ভাৱন কৰাৰ ফলত চুটিগল্পৰ গঢ় সম্পূৰ্ণ নতুন হৈ পৰিল আৰু উপন্যাসৰ কাহিনীৰ লগত থকা ইয়াৰ স্থূল সম্বন্ধও লাহে লাহে নাইকিয়া হব ধৰিলে। কোনো কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি উপন্যাস ৰচিত হয়। সেইদৰে গল্পৰ ভিতৰতো থাকে কোনো সাধুকথা বা কাহিনী। কিন্তু যি কৌশল অৱলম্বন কৰি উপন্যাস ৰচনা কৰা হয়, চুটিগল্পৰ ক্ষেত্ৰত সেই একে কৌশলেই প্ৰযোজ্য হব নোৱাৰে। ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰাৰম্ভলৈকে চুটিগল্প একপ্ৰকাৰ উপন্যাসৰ সৰু সংস্কৰণ আছিল। ঘটনাৰ বিক্ষিপ্ত বিবৰণ, লেখকৰ প্ৰকাশ-ৰীতি আৰু কথাবস্তুৰ নিৰ্বাচনকৌশল সকলোতে উপন্যাসৰ ৰীতিকেই অৱলম্বন কৰা হৈছিল। সৰহভাগ গল্পৰে বৰ্ণনা আছিল কালানুক্ৰমিক। কিন্তু ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত এইটো স্পষ্টকৈ বুজা হ'ল যে চুটিগল্প কেতিয়াও উপন্যাসৰ সৰু সংস্কৰণ হব নোৱাৰে। উপন্যাস আৰু চুটিগল্প—এই দুয়ো ক্ষেত্ৰতেই লেখকৰ উদ্দেশ্য বেলেগ, দৃষ্টিভংগীও বেলেগ। ভাব-প্ৰকাশৰ সময়তো ঔপন্যাসিক আৰু গল্প-লেখকৰ কৌশলৰ মিল নাই। বহল মানৱ-সমাজৰ ছবি চকুৰ আগত ৰাখি ঔপন্যাসিকে কাপ হাতত লয়। বাহুল্যলৈ ঔপন্যাসিকৰ ভয় নাই। কোনো সীমাৰেখাৰ মাজত ঔপন্যাসিকৰ কল্পনা সীমিত নহয়। নানান চৰিত্ৰৰ স্বাৰ্থ-সংঘাতৰ মাজেদি ঔপন্যাসিকৰ

উপন্যাস আৰু চুটিগল্প

কল্পনা কিছু বিক্ষিপ্তভাৱে আগবাঢ়ে, কিন্তু চুটিগল্পত হলে বিক্ষিপ্ত চিত্র-সংযোগ নাইবা চিন্তাধাৰাৰ স্থান নাই। ইয়াত সকলো কথাই কেন্দ্রীভূত। বহল মানৱ-জীৱনৰ চিত্র গল্পৰ ভিতৰত নাথাকে, কিন্তু থাকে জীৱনৰ কোনো এটি মুহূর্তৰ ওপৰত বিশেষ দৃষ্টি। উপন্যাসৰ ক্ষেত্র সদায় বহল। ইচ্ছা কৰিলে কোনো এটি ব্যাপক কথাবস্তুক কেন্দ্র কৰি ঔপন্যাসিকে তেওঁৰ গ্রন্থ যথেষ্ট দীঘল কৰি পেলাব পাৰে। সীমাৰেখাৰ বাধা হঠাৎ আহি পৰাৰ ভয় তেওঁৰ নাই। এই হিচাপে তেওঁ স্বতন্ত্র আৰু মুক্ত। কিন্তু চুটিগল্প হ'ল সুসংগঠ আৰ্ট। গল্প-লেখকৰ কল্পনা কোনো এটি গতিপথেৰে আগুৱাই যাব পাৰে, কিন্তু তাতো সীমাৰেখা অতিক্রম কৰাৰ ভয় সঘনে উপস্থিত হয়। তেওঁৰ কল্পনাৰ গতি অবাধ নহয়। তেওঁৰ কল্পনা সুসংযত আৰু সুসংগত। ভাষৰ ওপৰত, শব্দৰ ওপৰত গল্প-লেখকৰ কর্তৃত্ব অসীম। নিজৰ বিক্ষিপ্ত ভাব আৰু মনোবেগক সম্পূর্ণৰূপে আয়ত্তাধীন কৰি কম কথাতে মনোৰমকৈ চিত্র সংযোগৰ মাজেদি চঞ্চল জীৱনৰ কোনো মুহূর্তৰ অৱলম্বনত জীৱনক উদ্ভাসিত কৰি তোলা গল্প-লেখকৰ প্রধান উদ্দেশ্য। এই উদ্দেশ্য-সাধন সহজ নহয়। ইয়াৰ বাবে সুদক্ষ আৰ্টিষ্টৰ চেষ্টা লাগে।

চুটিগল্প লেখকৰ স্বতন্ত্রতাতকৈ বাধা বেছি। চিন্তাধাৰাৰ নিয়ন্ত্রণৰ ক্ষেত্রত, শব্দ-প্রয়োগৰ কৌশলত আৰু দৃশ্য বা চিত্রাদিৰ সংযোগত গল্প-লেখকে ভাবপ্রবণতা হেচি বাখি সংযমৰ মাজেদি সকলো প্রকাশ কৰিব লাগে। কম কথাৰ সহায়ত বেছি অর্থ প্রকাশৰ চেষ্টা আৰু দুই চাৰি চিত্রৰ মাজেদি অপ্রকাশিত নতুন ভাব ব্যঞ্জিত কৰাৰ আকাংক্ষা গল্প-লেখকৰ আছে। হিয়া উবুৰিয়াই সকলো কথা উলিয়াই দিয়াৰ ইচ্ছা তেওঁৰ নাই, কিন্তু অপ্রকাশিত বস্তু বা ৰস দ্যোতিত কৰাৰ আকাংক্ষা তেওঁৰ আছে। চৰিত্র-সৃষ্টি তেওঁৰ সদায় মুখ্য উদ্দেশ্য নহয়, ঘটনা-বৈচিত্র্যত তেওঁৰ চিত্ত-চাঞ্চল্য জাগি নুঠে, আৰু অনুভূতিৰ তীব্রতা উপলব্ধ হলেও তেওঁৰ বাক্-সংযম আঁতৰি নাযায়। তেওঁৰদ্বাৰা চিত্রিত ছবিৰ মাজেদি জীৱনৰ সূক্ষ্ম অনুভূতি মূর্ত হয় আৰু ছবিও হয় শিল্পীৰ মসৃণ তুলিৰ পৰশত গঢ়ি উঠা মূর্তিমান সৌন্দর্য।

গল্প-লেখকৰ সংযম

গল্পত আর্টিষ্টৰ দক্ষ হাতৰ পৰশ সদায় সুস্পষ্ট। পৃথিৱী-বিখ্যাত আটাইবোৰ গল্পই সেইবাবে কলা-চাতুৰ্যৰ মাধুৰ্যেৰে পৰিপূৰ্ণ।

ব্ৰেণ্ডাৰ মেথিইজৰ (Brander Mathews) মতে ঐক্য, সমাহাৰ আৰু ঘটনাৰ কেন্দ্ৰীকৰণ চুটিগল্পৰ ঘাই লক্ষণ। পিছে, সাহিত্যৰ আন আন ঠাললৈতো অখণ্ডতা বা ঐকিক প্ৰভাৱ আছে। কিন্তু চুটি-গল্পৰ ঐক্যৰ সম্বন্ধ কেন্দ্ৰীকৰণৰ লগত। কেইবাটাও চৰিত্ৰৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধৰ মাজেদি যি ঐক্য স্থাপিত হয়, সেই ঐক্যৰ কথা ইয়াত কোৱা নাই। ঘটনাৰ কেন্দ্ৰীভূত বিন্যাসৰ মাজেদি যি ঐক্য স্থাপিত হয়, চুটিগল্পত সেই ঐক্যৰহে আৱশ্যক। বিক্ষিপ্ত ঘটনাসমূহৰ সমন্বয়ৰ ফলতো শেহত ঐক্য স্থাপিত হব পাৰে। কিন্তু গল্পত সমন্বয়-সাধনৰ পিছত আহি পৰা ঐক্যৰ প্ৰয়োজন কম। এই ঐক্য ৰক্ষাৰ অৰ্থে সৃষ্টি কৰিব খোজা আৰ্টৰ প্ৰতি গল্প-লেখক প্ৰতি মুহূৰ্তে সচেতন হৈ থাকে। গল্পত ঠাই কম, সময়ো কম। উপন্যাসৰ দৰে সামূহিক প্ৰভাৱৰ স্থান গল্পত নাই। সেইবাবে গল্পত প্ৰতিটো শব্দই আৰু প্ৰতিটো বাক্যই অৰ্থ-ব্যঞ্জক হব লাগে। বাক্‌ভংগীৰ সহায়ত আৰম্ভণিতে কোনো এটা গল্পৰ প্ৰতি অনুৰাগ আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰিলে হয়তো গল্পৰ প্ৰতি নিচেই কম লোকেইহে আকৃষ্ট হব। কিন্তু বাক্‌ভংগী এটা স্তৰলৈ উন্নীত কৰি সেই স্তৰ শেষলৈকে ৰক্ষা কৰিব পাৰিব লাগে। যিবোৰ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হয়, সেইবোৰ শব্দ ভিন্ ভিন্ ধ্বনিৰ প্ৰতীক নহৈ সমগ্ৰ গল্পটোৰে অংগ-প্ৰত্যংগৰূপে ব্যৱহৃত হব লাগে। বিন্যাস-ৰীতিৰ ফলত শব্দ-শক্তিৰ হ্ৰাস বা বৃদ্ধি হয়। সেইবাবে চুটিগল্পত বিন্যাস-ৰীতি হব লাগে নিখুঁত। বৰ্ণনাৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক বা কথোপকথনৰ ক্ষেত্ৰতেই হওঁক প্ৰকাশ-ৰীতি প্ৰাণবন্ত নহলে গল্পৰ মাধুৰ্য নাথাকে। ইতিহাসৰ নীৰস বৰ্ণনা উপন্যাসৰ পাততে কেতিয়াবা কেতিয়াবা দেখিবলৈ পোৱা যায়, কিন্তু গল্পত হলে এনে বৰ্ণনাৰ স্থান নাই।

চুটিগল্পৰ ঐক্য

গল্পত ঘটনা-বৈচিত্ৰ্যৰ স্থান নোহোৱা নহয়, কিন্তু ঘটনা বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰতি গল্প-লেখকৰ বিশেষ আকৰ্ষণ নাই। ঘটনাৰ মাজেদি কোনো এটি মুহূৰ্তত ব্যক্তি-জীৱনত উজ্জ্বল হৈ উঠা জীৱনৰ চিত্ৰ সুস্পষ্টকৈ

প্রকাশিত কবাই তেওঁব ঘাই উদ্দেশ্য। কেতিয়াবা কেতিয়াবা অনুভূতিব তীব্রতা দেখুৱাব অর্থে ঘটনাব অৱলম্বনত তাব সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ তুলি ধবা হয়। সামাজিক, বাজনৈতিক, আধ্যাত্মিক নানান কাবণত ব্যক্তি বিক্ষুব্ধ আৰু বিচলিত হ'ব পাবে। মানসিক চাঞ্চল্যব প্রকাশ কোনো ব্যক্তি বা ঘটনাক অৱলম্বন কবিছে হয়। গতিকে ঘটনা-সন্নিবেশ নাইবা কাহিনী সংযোগব আৱশ্যকতা গল্পত আছে। চুটিগল্প গল্পহে, বর্ণিত কবিতা বা বম্য-বচনা নহয়। প্রধানতঃ কোনো এটা সাধুকথাক কেন্দ্র কবি গল্প বচনা কবা হয়। অনেক সময়ত অৱশ্যে কাহিনী অংশ দুর্বল। কিন্তু দুর্বলেই হওক বা সবলেই হওক গল্পব মাজেদি বৈ থকা কাহিনীয়ে ধ্বনিত কবে জীৱনব কোনো এক মুহূর্তব ঘনীভূত ইতিহাস। এই ইতিহাসব ওপবত অধিক মনোযোগ দিয়াব কাবণে তাক এনেভাবে উজলাই তোলা হয় যে তাব পোহবতে ব্যক্তিব সমগ্র জীৱনকে আগুবি থকা কোনো এটি অনাবিষ্কৃত বিশেষত্ব স্পষ্ট হৈ উঠে। কবিতাব দবে চুটিগল্পতো অনেক কথা প্রকাশিত হোৱাতকৈ ব্যঞ্জিতহে হয়। কলা-কৌশলব সহায়ত স্বয়ং-সম্পূর্ণ চিত্র ফুটাই তুলিব নোৱাবিলে অকল কাহিনীব মাধুর্যব ফলত শ্রেষ্ঠ গল্প-সৃষ্টি সম্ভব নহয়। আনহাতে অকল কলা-চাতুর্যব সহায়তো উৎকৃষ্ট গল্প সৃষ্টি হোৱা নাই। পৃথিৱীব শ্রেষ্ঠ গল্পবোবত কাহিনীব সৌকুমার্যব লগত কথনভংগীব বিচিত্রতাব পবিণয় ঘটিছে। কাহিনী আৰু প্রকাশ-ভংগীব অপূর্ব মিলনব ফলত গল্পবোবে জীৱনব একো একোটি মুহূর্তক পোহবাই তুলি জীৱনব সত্য অভিজ্ঞতাৰূপে ব্যক্ত কবিছে।

কাহিনী

চুটিগল্পব সীমাবেখা বন্ধাব চেষ্টা নিষ্প্রয়োজন। আধুনিক গল্পব চাবি-সীমা নির্ধাবণ কবাব কাবণে ভৌগোলিক বিচাবত প্রবৃত্ত হলে বিপদত পবাবেই সম্ভাবনা বেছি। কিন্তু চুটিগল্প চুটি হব লাগে, এই কথাত কাবো দ্বিমত নাই। কম কথা আৰু কম সময়ব ভিতবত কোনো চিত্র ফুটাই তুলিব লাগিলে তাত আর্টিষ্টব কৌশলব প্রয়োজন। চুটিগল্পত সেইবাবে কথনভংগীব যথেষ্ট মূল্য আছে। পবিবেশ সৃষ্টিব প্রয়োজনত কেতিয়াবা গল্প কিছু দীঘলীয়া হয়। ইয়াব কাবণ কথাবস্তুব

ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব নিদি পৰিবেশ স্পষ্টতৰ কৰি তোলাৰ অহৈতুক প্ৰচেষ্টা আৰু ভাৰবিলাসী বৰ্ণনাৰ ক্ষণিক মাদকতা। পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ বুকুত ব্যক্তিৰ ভাব আৰু অনুভূতি প্ৰকাশ হয় সঁচা কথা, কিন্তু ব্যক্তি-চৰিত্ৰ কেন্দ্ৰস্থ হলে পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ ওপৰত সকলো শক্তি প্ৰয়োগৰ চেষ্টা নিশ্চয় সাৰ্থক চেষ্টা নহয়। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাটোকে প্ৰধান বা মুখ্য বুলি ধৰি লৈ বৰ্ণনা-চাতুৰ্যৰ ওপৰত বিশেষ মনোযোগ দিলে বিন্যাস-ৰীতিত কৌশলৰ সকলো চেষ্টা প্ৰকট হৈ পৰে; কিন্তু প্ৰকট নহয় লেখকৰ জীৱন-বোধ, নাইবা জীৱনৰ সমস্যাৰ প্ৰতি সচেতনতা।

চুটিগল্পৰ ভংগী

জীৱনৰ কোনো এক মুহূৰ্তৰ ওপৰত উজ্জ্বল আলোকপাত কৰি তাক সুস্পষ্টকৈ দেখুৱা চুটিগল্পৰ বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ কাৰণে ঘটনা-বৈচিত্ৰ্য, আকৰ্ষণীয় পৰিবেশ, চাৰিত্ৰিক বিকাশ, বস্তুতান্ত্ৰিক আৰু মনস্তাত্ত্বিক সংঘাত—সকলোৰে আৱশ্যক হব পাৰে। কিন্তু লেখকৰ উদ্দেশ্য অনুযায়ী সকলো সময়তে সকলো কেইটিৰ ওপৰত সমান গুৰুত্ব আৰোপিত নহয়। তেনে গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ স্থান আৰু সুবিধা চুটিগল্পত নাই। সেইবাবে সচৰাচৰ কোনো সংঘাতৰ মাজেদি কাহিনীয়ে পৰিণতিৰ পিনে তীব্ৰ গতিবে আগুৱাই যায়। কাহিনীৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ অংশবোৰ সুসংগঠ হোৱাৰ উপৰিও পাৰস্পৰিক সহায়ক হৈ এক অখণ্ড অভিজ্ঞতাৰ ছবি শেষত ফুটাই তোলে। গল্পত ঠাই কম হলেও তাত আৰম্ভণি, মধ্য আৰু শেষ আছে। এই তিনিওটাৰ সম্বন্ধ অংগাংগী।

চুটিগল্পৰ বৈশিষ্ট্য

গল্পত স্বাভাৱিক পৰিবেশ সৃষ্টি আধুনিক যুগৰ প্ৰচেষ্টা। এনে পৰিবেশৰ মাজত চৰিত্ৰৰ যিটি ফাল প্ৰকাশিত হৈ উঠে, তাৰ ওপৰত ঘটনা বা পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ প্ৰভাৱহে থাকে, লেখকৰ প্ৰভাৱ নাথাকে। আৰম্ভণিৰ পিছত গল্পটো নিজা গতিবে আগুৱাই যায়। নিজে সৃষ্টিকৰ্তা হলেও লেখকে আপোন অভিৰুচি মতে ঘটনা প্ৰবাহত ওভোটনি বোৱা-বলৈ চেষ্টা নকৰে। লেখক নিৰপেক্ষ দৰ্শক মাথোন হৈ থাকে। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাৰ হেচাত ব্যক্তিৰ অসহায়তা নইবা ব্যক্তি জীৱনৰ

কৰণতা চিত্রিত কৰিব খুজিলে স্বাভাৱিক অৱস্থাৰ মাজত ব্যক্তিচৰিত্র স্পষ্ট হব লাগে। আধুনিক যুগত অকল ঘটনাৰ বিচিত্রতা নাইবা দৃশ্যাৱলীৰ সৰস বৰ্ণনাৰে পাঠকক চমক লগাব পাৰিলেও ইয়াৰদ্বাৰা উৎকৃষ্ট গল্পসৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। অকল গল্পতে নহয়, সাহিত্যৰ সকলো ঠালতে কথা আৰু কথনভংগীৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ আছে। এই দুটাৰ ভিতৰত কোনটো মুখ্য আৰু কোনটো গৌণ তাৰ আলোচনা দীঘল আলোচনা। সাহিত্যৰ আন ঠালৰ কথা এৰি দিলেও চুটিগল্পৰ ক্ষেত্রত কথা আৰু ভংগীৰ ওতঃপ্রোত সম্বন্ধ অতি স্পষ্টভাৱে দেখা যায়। আৰ্টিষ্টৰ কৌশলৰ বলত চুটিগল্পৰ ৰূপ ভাল-বেয়া হোৱাৰ কাৰণে ইয়াত কথনভংগীৰ মূল্য অধিক।

কথা আৰু ভংগী

কিন্তু অকল কথনভংগী নাইবা বচনাশৈলীৰ ওপৰতে গল্পৰ মূল্যাংকন নির্ভৰ নকৰে। এনে অনেক সমালোচক আছে—যিসকলে ভাবে যে সাহিত্যৰ সকলো সৌষ্ঠৱ অকল বচনাকৌশলৰ ওপৰতে নির্ভৰ কৰে। ক্রোচে এজন বিখ্যাত আলোচক। তেওঁৰ মতে সাহিত্য বস্তু (content) নহয়, ৰূপহে (form)। এই ৰূপ গঢ়ি উঠে অকল বচনাশৈলীৰ বলত। গতিকে সাহিত্যিকৰ সকলো শক্তি বচনাকৌশলৰ ওপৰতে প্রয়োগ কৰা হয় আৰু তেওঁৰ যোগ্যতাও নিৰূপিত হয় প্রকাশক্ষমতাৰ সার্থকতাৰ ওপৰত। আচলতে ক্রোচে এনে মত পোষণ কৰাৰ দার্শনিক কাৰণ আছে। দর্শনৰ ক্ষেত্রত তেওঁ ভাৱবাদী (Idealist)। বাহ্য পদার্থৰ নিজস্ব সত্তা তেওঁ স্বীকাৰ নকৰে। আত্মশক্তি এটা স্থায়ী শক্তি। এই শক্তিয়ে সাহিত্যৰ যুকুত যি সৃষ্টি কৰে—সি কোনো পদার্থ বা ঘটনাৰ প্রতিবিম্ব নহয়, কিন্তু আত্মশক্তিৰ মাজৰপৰা উদ্ভূত আৰু স্বপ্রকাশিত মনোবেগৰ শাব্দিক ৰূপ মাথোন। দার্শনিক বিশ্বাসৰ ভিত্তিত ক্রোচেয়ে এনে মতবাদ দাঙি ধৰাৰ পিছত নিশ্চয় যুক্তিৰ সমর্থন আছে। কিন্তু যিসকল লোক আদর্শবাদী দর্শনৰ-দ্বাৰা প্রভাৱান্বিত হোৱা নাই, তেওঁলোকৰ সৰহভাগেই কথাবস্তুৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব দিছে। মার্কস জড়বাদৰদ্বাৰা প্রভাৱান্বিত। আত্ম-শক্তিৰ ওপৰত তেওঁৰ বিশ্বাস নাই। গতিকে তেওঁৰ মতে সাহিত্যৰ মাজেদি

কথনভংগী

প্রকাশিত সকলো সৌন্দর্যই কথাবস্তুৰ সৌন্দর্য। বাস্তৱতাক নেওচি অলীক কল্পনাত বিভোৰ হৈ পৰা সাহিত্যিকৰ প্রতি তেওঁৰ শ্রদ্ধা নাই।

এনে ধৰণৰ দুই মতবাদৰ হেঁচাত কথা আৰু কথনভংগীৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ নিৰূপণ সহজ নহয়। সাহিত্যৰ ক্ষেত্রতে সীমাবদ্ধ হৈ থাকিলে দর্শনৰ আঁহফলা যুক্তিৰ মাজত সোমাই তর্কশাস্ত্রৰ মায়াজালত বন্দী হৈ পৰাৰ কাৰণ নাই। সেইবাবে গুৰিকথালৈ নগৈ ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰপৰা কথাটো আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা উচিত হব। সাহিত্যত আৰু বিশেষকৈ চুটিগল্পৰ ক্ষেত্রত কথনভংগীৰ আৱশ্যকতাৰ বিষয়ে আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। ভংগী সুন্দৰ আৰু সৰস নহলে বস্তুৰ সৰসতা পুথিৰ পাততে প্রকাশিত হোৱাৰ যোগ্যতা নাথাকে। এই ফালৰপৰা চালে ৰচনাকৌশলেই বিশেষ প্রয়োজনীয় বুলি কোৱাৰ থল আছে। কিন্তু ৰচনা-কৌশলৰ প্রয়োগ কথাবস্তুৰ অৱলম্বনতহে হব পাৰে। কথাবস্তুৰ বস্তুভেদে নিজস্ব ৰমণীয়তা আছে। সকলো কথাকেই বর্ণনা-চাতুর্যৰে মনোৰম কৰি তোলা অসম্ভৱ। কথাবস্তুৰ নিজা মাধুর্যৰ লগত ৰচনাশৈলীৰ সৌন্দর্য মিলিত হলেহে লেখা মনোৰম হৈ উঠে। পাতল কথাবস্তুৰ মাজত ৰচনা-শৈলীৰ সৌন্দর্য পৰিস্ফুট নহয়। সাধাৰণ কথাবস্তু অৱলম্বন কৰি ৰচনা-চাতুর্য দেখুৱাবলৈ গলে লেখকৰ কৃত্রিম প্রচেষ্টা সকলোৰে চকুত ধৰা পৰে। গতিকে দেখা যায় যে গল্প-লেখকে যি বস্তুৰ ওপৰত ৰচনা-কৌশল প্রয়োগ কৰে, সেই বস্তুৰো নিজা সৌন্দর্য থাকিব লাগে। যি অনুভূতিক অৱলম্বন কৰি গল্প ৰচিত হয়, সেই অনুভূতিৰো তীব্র ৰূপ ধাৰণৰ ক্ষমতা থাকিব লাগে আৰু জীৱনৰ যি কৰুণ মুহূর্তক ৰূপ দিয়াৰ চেষ্টা কৰা হয়, সেই কৰুণতা গভীৰ হোৱাৰ যোগ্যতাও মুহূর্তটোৰ ভিতৰত লুকাই থাকিব লাগে। কোনো ঘটনাৰ ভিতৰত আৰু পৰিস্থিতিৰ বুকুত নানান ভাব মূর্ত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে। গল্প-লেখকৰ মুখ্য কর্তব্য হ'ল গুৰুত্বপূর্ণ ঘটনাৰ মাজত মহৎ ভাবৰ আৱিষ্কাৰ। জীৱনৰ পংকিলতাৰ চিত্রই হওক নাইবা কৰুণতাৰ বিননিয়ে হওক, চিত্রৰ মাজেদি ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ, সাধাৰণীকৃত মহৎ ভাব বসলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ চেষ্টা শ্রেষ্ঠ গল্পলেখক-

কথা আৰু কথন-ভংগীৰ সম্বন্ধ

সকলৰ আছে। জীৱনৰ যাতনা-বেদনাৰ মাজতো মানৱৰ মহত্ত্ব ফুটি উঠে আৰু ইন্দ্ৰিয়-সম্ভোগৰ উন্মত্ততাৰ পিছতো মানুহ মানুহ হৈয়েই থাকে, পশু হৈ নপৰে। কোনো লেখকৰ যদি মানুহক পশু ৰূপত দেখুৱাৰ ইচ্ছা আছে, তেন্তে তাৰ কথা স্বতন্ত্ৰ। সেই গল্পৰ আৰম্ভণিৰেপৰা ভংগী আৰু বিন্যাসৰীতিও বেলেগ হব। কিন্তু মানুহক মানুহ হিচাপে চিত্ৰিত কৰিব খুজিলে তাৰ যি দুৰ্বলতা প্ৰকাশ কৰা হয়, সিয়ো মানৱীয় দুৰ্বলতাহে মাথোন। চুটিগল্পত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশিতহে হয়। চৰিত্ৰৰ ক্ৰমবিকাশ সাধনৰ ক্ষেত্ৰ চুটিগল্প নহয়। তাৰ কাৰণে উপন্যাস আছে, নাটক আছে।

সাধাৰণতে কোৱা শুনা যায় যে অমুকজন গল্প-লেখকৰ টেক্‌নিক ভাল, কিন্তু গল্প ভাল নহয়। এনে মত প্ৰকাশৰ মূলতে টেক্‌নিক্ আৰু কথাবস্তুৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধৰ অস্বীকাৰ। ইয়াত ধৰি লোৱা হৈছে যেন টেক্‌নিক্ এক প্ৰকাৰ আভৰণ আৰু সেই আভৰণে সকলো ধৰণৰ কথাবস্তুৰে অংগশোভা বঢ়াই তুলিব পাৰে। জীৱন-দৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত আদৰ্শবাদক স্থান দিয়া লোকসকলৰ পক্ষে টেক্‌নিকৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিয়াৰ অৰ্থ আছে। এওঁলোকেও কেৱল টেক্‌নিক্‌হে স্বীকাৰ কৰে, কিন্তু চিৎ-শক্তিৰ ক্ষমতাৰ বাহিৰে কোনো বাহ্যিক কথাবস্তু স্বীকাৰ নকৰে। আত্মাই আপোন শক্তিৰ বলত কোনো কোনো ভাব শব্দৰ মাধ্যমেৰে একো একোটা ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। এই ৰূপটো ভাল নাইবা বেয়া, আনন্দদায়ক নাইবা বেদনাদায়ক হৈ উঠিব পাৰে। কিন্তু তাৰ ৰূপটো বা গঢ়টো ভাল হৈ বাকী কথাভাগ বেয়া হৈ পৰা বুলি ভবাৰ কোনো যুক্তি নাই; কিয়নো বস্তু আৰু ৰূপ ইয়াত এক হৈ পৰিছে।[১] ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰপৰা চালে কল্পনাৰ সহায়ত যি কথাবস্তু বাচি লোৱা হয়, শব্দৰ যোগেদি তাক প্ৰকাশ কৰিলে সেই

বস্তু আৰু টেক্‌নিক্

১. Sometimes a certain writer is said to have invented a new technique of fiction or of drama, or a painter is said to have discovered a new techinique distributing light. The word is used here at hazard; because the so-called new technique is that romance itself or that new picture itself and nothing else. [*Croce*]

কথাবস্তুয়ে এটা ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। কথাবস্তু আৰু প্ৰকাশভংগী দুয়োৰে সংযোগৰ ফলতহে আমি বস্তুৰ বাহ্যিক ৰূপ দেখিবলৈ পাওঁ। এনে স্থলত ৰূপ ভাল, বস্তু বেয়া বুলি কোৱা কথা নিৰৰ্থক। যদি কোনো ক্ষেত্ৰত টেক্‌নিক্ ভাল হৈছে, তেন্তে বস্তুসৌন্দৰ্যৰ লগত মিলিত হোৱাৰ পিছতহে সি ভাল হৈছে। ভালকৈ আলোচনা কৰি চালে টেক্‌নিকক কথাবস্তুৰপৰা বিচ্ছিন্ন কৰিব নোৱাৰি। কোনো এটি ভাল গল্পৰ টেক্‌নিক্ সেই গল্পটোৰপৰা আঁতৰাই আনিব নোৱাৰি। ফৰষ্টাৰে (Forster) এনাটোল ফ্ৰান্সৰ উপন্যাস "থেই"ৰ সম্বন্ধে কৈছিল যে এই উপন্যাসখনত বিশেষ এটা পেটাৰ্ণ থকাৰ গতিকে পুথিখনৰ মাধুৰ্য বঢ়া নাই। যেই সেই লেখকে সেই পেটাৰ্ণ অৱলম্বন কৰিব পাৰে। কিন্তু এই উপন্যাসখন সৰ্বাংগসুন্দৰ হোৱাৰ কাৰণ হৈছে এয়ে যে লেখকে তেওঁৰ কথাবস্তু সেই পেটাৰ্ণৰ মাজেদি দক্ষতাৰে প্ৰকাশ কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত এইটো পেটাৰ্ণ অৱলম্বন নকৰি আন এটা কিবা কৰা হলে থেই আৰু পেফ্‌-মুজৰ চৰিত্ৰ দুটি যেনে জীৱন্ত হৈছে, তেনে জীৱন্ত নহলহেঁতেন। টেক্‌নিকৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথাই খাটে। কথাবস্তু আৰু টেক্‌নিকৰ পৰস্পৰ সংগতিৰ ফলতহে কোনো এটি গল্প সুন্দৰ হৈ উঠিব পাৰে। কথাবস্তু প্ৰাণৱন্ত কৰি ৰূপ দিব নোৱৰা টেক্‌নিক ভাল টেক্‌নিক বুলি গৌৰৱ লাভ কৰাৰ যোগ্যতা নিশ্চয় নাই। ব্যক্তিভেদে টেক্‌নিকৰ কিছু নহয় কিছু পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয়। প্ৰতিভাৰ বলতহে গল্পৰ ৰমণীয়তা আৰু টেক্‌নিকৰ সৌন্দৰ্য একেলগে ফুটি উঠে।

পাশ্চাত্য জগতত ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগত গল্প সাহিত্যৰ চমকপ্ৰদ উন্নতি ঘটে। আমেৰিকাৰ শ্ৰেষ্ঠ গল্প-লেখক এলান পোৱে (Edger Allan Poe) চুটিগল্প ৰচনাৰ কৌশল সম্বন্ধে বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীৰে আলোচনা কৰে আৰু গল্পৰ ঐকিক প্ৰভাৱৰ ওপৰত বিশেষ মনযোগ দিয়াৰ আৱশ্যকতাৰ বিষয়ে যুক্তি দৰ্শায়।

এলান পো

এলান পোৱে ভালেমান ভাল গল্প ৰচনা কৰি খ্যাতি লাভ কৰিছে। "দি কাস্ক্ অব্ এমন্টিলেডো", "দি দিছেণ্ট ইন্ দু মেল্‌ষ্ট্ৰম", "দি ফল্ অব্ দি হাউছ অব্ উছাৰ" প্ৰভৃতি গল্পই পৰৱৰ্তী

লেখকসকলৰ আগত একো একোটা নতুন আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে। সহজ-সৰল ভাষাৰ মাজেদি, লেখকৰ উদ্দেশ্য সদায় চকুৰ আগত ৰাখি, গল্প-ৰচনাৰ যি কৌশল এলান পোৱে সমাজৰ আগত দাঙি ধৰিছিল, তাৰ প্ৰশংসা সমাজবপৰা তেওঁ পাইছে। কিন্তু গল্পৰ মাজেদি পৰৱৰ্তী কালত যি ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিল, তাৰ কল্পনা হয়তো পোৱে সেই সময়ত কৰিব পৰা নাছিল।

ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগতে কছিয়াৰ গল্প-সাহিত্যৰ প্ৰভূত উন্নতি সাধিত হয়। গগল্ (Gogol) কছ গল্পকাৰসকলৰ ভিতৰত অগ্ৰগণী। তেওঁৰ "ওভাৰ কোট" নামৰ গল্পটো পৃথিৱীৰ ভালেমান ভাষালৈ অনূদিত হৈছে আৰু এই গল্পটোৱে লেখকৰ খ্যাতি সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে। টুৰ্গেনিভে (Turgenev) মানুহৰ কামনা-বাসনাক ভিত্তি কৰি যিবোৰ গল্প লিখিছে, বাহ্যিক দৃষ্টিত সেইবোৰৰ সৌন্দৰ্য সহজে ধৰা নপৰে; কিন্তু বিশ্লেষণৰ পাছত গল্পবোৰ যে শিল্পী মনৰ পৰিচায়ক তাক বুজিবলৈ সময় নালাগে। বিশেষ অৱস্থাৰ মাজত মানৱ চৰিত্ৰৰ চিত্ৰ সুস্পষ্টকৈ ফুটাই তুলি তেওঁ লোকৰপৰা সমাদৰ পাইছে। টুৰ্গেনিভ আৰু এলান পোৰ কলা-কৌশল একে ধৰণৰ নহয়। ৰোমাণ্টিক দৃষ্টিভংগী আগত ৰাখি পোৱে গল্প ৰচনা কৰিছিল, কিন্তু ৰোমাণ্টিক ভাৱধাৰা পৰিহাৰ কৰি বাস্তৱ দৃষ্টিভংগীলৈ টুৰ্গেনিভে মানুহক বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। গল্পৰ প্লটৰ ওপৰত টুৰ্গেনিভে কোনো গুৰুত্ব দিয়া নাই। বিশেষ পৰিস্থিতিৰ মাজত ব্যক্তি চৰিত্ৰৰ আকৰ্ষণীয় কাৰ্য ফুটাই তোলাই তেওঁৰ উদ্দেশ্য।

গগল আৰু টুৰ্গেনিভ

টুৰ্গেনিভৰ দৰে চেক্‌খভে বাস্তৱবাদী দৃষ্টিভংগী লৈ গল্প ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হয় আৰু এই ক্ষেত্ৰত অসাধাৰণ প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিয়ে। প্ৰথম ছোৱাত তেওঁ যিবোৰ হাস্য-ৰসাত্মক গল্প লিখিছিল, সেইবোৰে আন্তর্জাতিক খ্যাতি লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। কিন্তু পিছৰ জীৱনত স্বাভাৱিক পৰিবেশৰ মাজত চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক আলোচনা তুলি ধৰি তেওঁ যিবোৰ গল্প ৰচনা কৰিলে সেইবোৰ সকলো দেশতে সমাদৃত হ'ল। ব্যক্তিচৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট দেখুৱাৰ ইচ্ছা চেকখভৰ

চেক্‌খভ

নাই। মানৱচৰিত্ৰৰ সহায়ত জৈৱিক কামনা নাইবা ব্যক্তিৰ বেদনাক ছবি আঁকি তেওঁ ভাল পায়। চেক্‌খভৰ চৰিত্ৰবোৰ জীৱনৰ সক সক কথা আৰু ঘটনাৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে সচেতন। এই সচেতনতা ঠায়ে ঠায়ে ভাৱপ্ৰৱণতাৰ ওচৰ পাইছেগৈ। তথাপি পৰিবেশৰ মাজত মানৱৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতি নাইবা হতাশ-হুমুনিয়াহৰ বিশ্লেষণ ৰমণীয়। তেওঁৰদ্বাৰা ৰচিত "ছয় নম্বৰ ওৱাৰ্ড", "দি লেডী উইথ্ এ ডগ", "ষ্টেপ", "দি কিছ", "দি এক্‌জাইল" প্ৰভৃতি ভালেমান গল্পই প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰিছে।

ফ্ৰান্সৰ খ্যাতনামা গল্প-লেখক মোপাছাঁৰ (Maupassant) ৰচনা-শৈলীত বিশেষত্ব আছে। চেক্‌খভ্ আৰু তেওঁ দুয়োৱেই প্ৰায় একে সময়তে গল্প লেখিবলৈ আৰম্ভ কৰে। কিন্তু মোপাছাঁৰ উদ্দেশ্য চেক্‌খভৰ উদেশ্যৰ লগত একমুখী হোৱা নাই। চেকখভে মানুহৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণৰ প্ৰতি চকু ৰাখি গল্প ৰচনা কৰিছে। মোপাছাঁৰ হলে মনস্তাত্ত্বিক আলোচনাৰ প্ৰতি তেনে আগ্ৰহ নাই। পৰিস্থিতিৰ বুকুত নৰনাৰীৰ বাস্তৱ চিত্ৰ, মানৱৰ সবলতা, দুৰ্বলতা, অসহায়তা আদি কম কথাবে প্ৰকাশ কৰিবলৈ তেওঁ যত্ন কৰিছে। তেওঁৰদ্বাৰা চিত্ৰিত চৰিত্ৰবোৰৰ ওপৰত কোনো নৈতিক বা আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ প্ৰভাৱ নাই। ভিন্ ভিন্ পৰিবেশৰ মাজত নৰ-নাৰীৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ তেওঁ যত্ন কৰিছে। ৰোমাণ্টিক ভাৱধাৰাৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ ওপৰত আছে, কিন্তু স্বাভাৱিক পৰিবেশৰ ওপৰত তেওঁ বেছি গুৰুত্ব দিছে। আধুনিক সভ্যতাৰ পটভূমিত আধ্যাত্মিক প্ৰভাৱমুক্ত তেওঁৰ সৱহভাগ চৰিত্ৰই বাসনাধীন। আদিম প্ৰবৃত্তিৰ বশৱৰ্তী এই চৰিত্ৰবোৰ জীৱন সমুদ্ৰত ওপঙিছে, বুৰিছে। কোনো আলোচনাৰ অবতাৰণা নকৰাকৈ লেখকে স্বাভাৱিক অৱস্থাৰ মাজত সেইবোৰ চিত্ৰিত কৰিছে। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাৰ মাজত চেপা-খুন্দা খোৱা অসহায় মানৱৰ নিষ্ফল প্ৰচেষ্টাৰ মাজেদি তেওঁ কৰুণতা মূৰ্ত কৰিছে। তেওঁৰ পৰ্যবেক্ষণ ক্ষমতা সূক্ষ্ম। শব্দ-প্ৰয়োগত তেওঁৰ সংযম অপৰিসীম। বৰ্ণনা-বাহুল্য তেওঁৰ গল্পত নাই। অনেক সময়ত কম কথাবে বেছি ভাব প্ৰকাশৰ চেষ্টা কৰাৰ ফলত দুই চাৰি গল্প বুজিবলৈকো টান হৈ পৰিছে।

মোপাছাঁ

"দি নেক্‌লেছ্‌", "দি মডেল", "দি ডেড্‌ ওমেন", "মেডাম ফিফি", "ভেন্‌দাটা" প্রভৃতি ভালেমান উল্লেখযোগ্য গল্প তেওঁ বচনা কবিছে।

উনবিংশ শতিকাব শেষ ভাগ আৰু বিংশ্‌ শতিকাব আগ ভাগত চেক্‌খভ্‌ আৰু মোপাছাঁব প্রভাব সকলো দেশব গল্পব ওপবতে পবিছিল। কিন্তু এই প্রভাবব কাষে কাষে নতুন নতুন দৃষ্টিভংগী আৰু কলা-কৌশলো গঢ়ি উঠিব ধবিছিল। টুর্গেনিভ আৰু চেক্‌খভে গল্পব প্লট অতি আবশ্যক বুলি বিবেচনা কবা নাছিল। বিংশ শতিকাব সবহ ভাগ গল্প-লেখকেও গল্পব প্লট অপবিহার্য বুলি ধবা নাই। গল্পব মাজেদি ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী প্রকাশব চেষ্টা আধুনিক যুগত ভালকৈ প্রকাশিত হৈছে। গল্পব প্লট-তকৈ গঢ় বা গাঠনিব ওপবত বেছিকৈ মনযোগ দিয়াব বীতি লাহে লাহে প্রচলিত হৈ আহিব ধবিছে। আধুনিক যুগব লেখকসকল মূলতে বাস্তৱবাদী। এওঁলোকে গল্পব মাজেদি নতুন নতুন কৌশল উদ্ভাৱনব চেষ্টা কবি ভাল পায়। জইছ্‌, টমাছ্‌ মেন প্রভৃতি লেখকব উপবিও ফক্‌নাব, হেমিংওৱে আদি লেখকে গল্পব মাজেদি অনুভূতিব গভীৰতা আৰু কলা-কৌশলব চাতুর্য প্রকাশ কবিছে। আজিব চুটিগল্প নানান পবীক্ষাব কাৰাগাবত অৱৰুদ্ধ। কিন্তু এনে অৱৰুদ্ধ অৱস্থাব মাজতো গাল্পিক বৈচিত্র্য ফুটি নুঠাকৈ থকা নাই।

বিংশ শতিকাব গল্প-লেখক

আমাব সাহিত্যত সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাই প্রথমতে চুটিগল্প লিখে। তেওঁব সবহভাগ গল্পই ব্যংগাত্মক নাইবা হাস্যৰস প্রধান। মানৱব নানান আশা-আকাংক্ষা নাইবা জীৱনব নানান দুখ-দুর্গতিক কেন্দ্র কবি তেওঁব গল্প কমেই বচিত হৈছে। পবৱর্তী কালত কথাবস্তু-নির্বাচন আৰু কলা-কৌশলব প্রয়োগব ক্ষেত্রত অসমীয়া গল্প আগবাঢ়ি গৈছে। আজি আঢ়ৈ কুবি বছবব চমু ইতিহাসব বুকুত অসমীয়া গল্প সাহিত্যই এখনি বিশিষ্ট স্থান অধিকাব কবিছে। গল্পব ক্ষেত্রত অসমীয়া সাহিত্য যেনে ক্ষিপ্র গতিত আগ বাঢ়িছে, আন ক্ষেত্রত ঠিক তেনেকৈ আগ বাঢ়িব পবা নাই। তথাপি আমাব সাহিত্যব সকলো ঠাইতে এটি জাগবণব চিন পবিস্ফুট হৈছে।

ষষ্ঠ অধ্যায়

সমালোচনা আৰু সৃষ্টি

সমালোচনা টান কাম। তথাপি সমালোচনা কৰা অভ্যাস সকলোৰে আছে। কোনো আদর্শৰ ফালৰপৰা সকলো ক্ষেত্রতে যে মানুহ সমালোচনাত প্রবৃত্ত হয়, এইটো সত্য বুলি ঠাৱৰাব নোৱাৰি। সৰু ল'ৰা এটাই যেতিয়া এখন দুখন কিতাপ পঢ়িবলৈ শিকে তেতিয়াই তাৰ কোনো এখন কিতাপৰ প্রতি আগ্রহ বাঢ়ি উঠে আৰু আনখনৰ প্রতি নুঠে। সৰহ ভাগ সমালোচনাই এইদৰে শিশুসুলভ সমালোচনা। যিসকল লোকৰ পঢ়াৰ অভ্যাস আছে, সেইসকলৰ কম বেছি ধৰণে সমালোচনা কৰা প্রবৃত্তিও আছে। কিন্তু এনেবোৰ সমালোচনা কোনো আদর্শৰ ভিত্তিত কৰা নহয়, আনকি এইবোৰ ৰুচিৰ ভিত্তিতো প্রতিষ্ঠিত নহয়। এইবোৰ সমালোচনা এক-প্রকাৰ তাৎকালিক প্রতিক্রিয়া বিশেষ যেনেকৈ চাহ এবাটি খোৱাৰ পাছত ভাললগা বেয়ালগাৰ প্রশ্ন মনত জাগে, তেনেকৈ কোনো এখন কিতাপ পঢ়ি শেষ কৰাৰ পাছতো মানুহৰ মনত ভাল বা বেয়া লাগে। এই ভাল লগা বেয়া লগা কথাৰ প্রকাশেই সেইসকলৰ দৃষ্টিৰ-পৰা সমালোচনা। কিন্তু সাহিত্যৰ ক্ষেত্রত হলে এনে সমালোচনা মূল্য-হীন। এনেবোৰ মন্তব্যক সেইবাবে সমালোচনা বুলি কোৱা নাযায়।

সাধাৰণ সমালোচনা

সাহিত্যৰ ক্ষেত্রত সমালোচনা শব্দই কোনো মৌলিক ৰচনাৰ ব্যাখ্যা আৰু সেই ৰচনাৰ ওপৰত দিয়া বিচাৰকৰ মন্তব্য—এই দুয়োটা কথাকেই বুজায়। এই দুই কথাৰ ভিতৰত এটা পাৰস্পৰিক সম্বন্ধও আছে। কোনো মৌলিক ৰচনাৰ ওপৰত ৰায় দিব লাগিলে প্রথমতে সেই ৰচনাৰ সকলো কথা ব্যাখ্যাৰ সহায়ত বুজিব লাগে। ৰচনাৰ সকলো অংশ পুংখানুপুংখৰূপে আলোচনা কৰি বুজি লৰ নোৱাৰিলে তাৰ ওপৰত মন্তব্য দিয়া অসম্ভৱ। তৰ্কৰ খাতিৰত এজন ব্যক্তিয়ে কোনো এখন কিতাপ সম্পূর্ণৰূপে বুজি

সাহিত্যত সমালোচনা

পোৱা বুলি ধৰি ললেও আৰু সমালোচনা কৰাৰ সাধাৰণ অহঁতা তেওঁৰ আছে বুলি মানি ললেও পুথি-সমালোচনা তেওঁৰ পক্ষে টান কাম।

আন কোনো বস্তুৰ ওপৰত দিয়া মন্তব্য আৰু পুথি পঢ়ি দিয়া বিচাৰকৰ মন্তব্যৰ মাজত আকাশ-পাতাল প্ৰভেদ। দৃষ্টান্তস্বৰূপে এখন চিত্ৰৰ কথা ভাবোহঁক। চিত্ৰকৰে অশেষ শ্ৰম কৰি এখন চিত্ৰ আঁকিছে। সেই চিত্ৰৰ ওপৰত কোনো মন্তব্য প্ৰকাশ কৰাৰ আগতে সেই চিত্ৰখন চকুৰ আগত ৰাখি বাৰে বাৰে তাক পৰীক্ষা কৰি চোৱাৰ সুবিধা সমালোচকৰ আছে। যেতিয়ালৈকে চিত্ৰৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম অংশবোৰ মূৰ্তিমন্ত হৈ তেওঁৰ চকুৰ আগত ভাহি নুঠে, তেতিয়ালৈকে চিত্ৰখন চকুৰ আগত ৰখাত একো বাধা নাই। কিন্তু সংগীত আৰু সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত এইটো নাখাটে। গায়কে কণ্ঠ-স্বৰৰ নানান কৌশল দেখুৱাই কোনো এটা গান গালে সেই গোটেই গানটোৰ ৰূপ শ্ৰোতাই একে লগে আৰু একে সময়তে ধাৰণ কৰাৰ সুবিধা নাই। অন্তৰা গোৱাৰ সময়ত আভোগ আৰু সঞ্চাৰী দূৰত থাকে, আৰু আভোগ আৰু সঞ্চাৰী গোৱাৰ সময়ত অন্তৰা আঁতৰি যায়। মুঠতে কোনো এটি চিত্ৰ চকুৰ আগত জিলিকি থকাৰ দৰে গোটেই গানটোৰ ৰূপ শ্ৰবণেন্দ্ৰিয়ত একেলগে ধ্বনিত হৈ নাথাকে। এখন কিতাপৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একেটা কথাই খাটে। কাগজৰ পাততে, বেৰত নাইবা কাপোৰৰ ওপৰত এটা চিত্ৰই কিছু ঠাই অধিকাৰ কৰি থাকে। কিন্তু এখন কিতাপৰ বেলিকা হ'লে ঠাই আৰু সময় দুয়োটাকেই লাগে। এখন কিতাপ হ'ব লাগিলে তাত কিছু সংখ্যক পৃষ্ঠা থাকে আৰু সেই পৃষ্ঠাবোৰ পঢ়িবলৈ যাওঁতে কেইঘটামান সময়ো লাগে। এতিয়া এজন সমালোচকে সেই পুথিখন পঢ়ি মন্তব্য দাঙি ধৰাৰ সময়ত পুথিখন তেওঁৰ চকুৰ আগত থাকিলেও তাৰ কথাবস্তু স্মৃতিৰ কাৰাগাৰত অৱৰুদ্ধ হৈ পৰে। সম্পূৰ্ণ কিতাপখন অৰ্থাৎ কিতাপৰ বিষয়বস্তু, প্ৰকাশভংগী চকুৰ আগতে নহয়, মনৰ ওপৰতো ওপজি নাথাকে। এখন পুথি পঢ়িব লাগিলে সমালোচকে একে উশাহতে তাক পঢ়ি শেষ কৰিব নোৱাৰে। পুথি অলপ টান হলে আৰু বচক প্ৰতিভা-সম্পন্ন লোক হলে

দৃষ্টান্ত

দৈনিক কেইটামান পৃষ্ঠাহে সমালোচকে আয়ত্ত কৰিব পাৰে। এদিনাখন যি কেইটা পৃষ্ঠা পঢ়ি তেওঁ কিতাপ জপাই থয় আৰু অন্যান্য কামৰ মাজত ব্যতিব্যস্ত হৈ পৰে, তেতিয়া কিতাপখনৰ সেই কেইটা পৃষ্ঠা তেওঁৰ মনৰ ওপৰত নাই। পিছ দিনা যেতিয়া তেওঁ চিন দিয়া ঠাইৰপৰা পঢ়া আৰম্ভ কৰে, তেতিয়াও সেই কেইটা পৃষ্ঠা তেওঁৰ মনৰ ওপৰত নাই। লাহে লাহে কিতাপত মনোনিবেশ কৰাৰ পাছত স্মৃতিৰ দুৰ্বল বুকু ফালি আগৰ পৃষ্ঠা কেইটাৰ কথাবোৰ ওলাই আহে। কিন্তু পুথিখন পঢ়াৰ সময়ত সেই কথাবোৰ যেনেভাৱে প্ৰতিভাত হৈছিল, পিছ দিনাখন স্মৃতিৰ মাজৰপৰা ওলাই অহাৰ পাছত সেইবোৰ তেনেভাৱে প্ৰতিভাত হোৱা নাই। কথাবোৰ লেখকৰ নিজৰ সংস্কাৰৰ লগত মিহলি হৈ গৈছে আৰু অনেক সময়ত সমালোচকৰ ৰুচিৰ প্ৰভাৱৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ পৰিছে। এনেকৈ দৈনিক কেইটামান পৃষ্ঠা পঢ়ি শেষ কৰাৰ পাছত যেতিয়া গোটেই কিতাপখন পঢ়া শেষ হয়, তেতিয়া সেই কিতাপৰ ভিন্ ভিন্ খণ্ডবোৰ মনেৰে সংযোগ কৰি সমালোচকে তাৰ ওপৰত মন্তব্য দিয়ে। কিন্তু ভালকৈ চালে এই মন্তব্য যে সমালোচকৰ নিজৰ ৰুচি আৰু সংস্কাৰৰ প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠা মন্তব্য মাথোন, সি অৱশ্যে স্বীকাৰ্য। যদি সমালোচকৰ মন উদাৰ আৰু প্ৰশস্ত নহয়, যদি তেওঁ নিজ কোনো মতবাদৰ অধীন হৈ থাকে, তেন্তে কোনো এখন কিতাপৰ ওপৰত দিয়া তেওঁৰ ৰায়ৰ মূল্য কিমান, সি সহজে অনুমেয়। এই ফালৰপৰা চালে সমালোচনাৰ দাৰ্শনিক বা বৈজ্ঞানিক মূল্য কম।

কিন্তু দাৰ্শনিক বা বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিকোণৰপৰা সমালোচনাৰ মূল্য যিয়েই নহওক লাগে, ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰপৰা তাৰ মূল্য আছে। আজি বিংশ শতিকাৰ যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰ বুকুত নানা ধৰহৰ পুথি প্ৰকাশিত হৈছে। সাহিত্যৰ ফালৰপৰা চালে সৰহভাগ প্ৰকাশিত পুথিৰেই মূল্য কম।

সমালোচনাৰ ব্যৱহাৰিক ফল

পুথি-পত্ৰৰ এনে দৌৰাত্ম্যৰ মাজত কাঁচৰ মাজৰপৰা সোণ বিচাৰি উলিওৱাৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে। বিচাৰ যিমানেই কষ্টসাধ্য নহওক, সমাজৰ ফালৰপৰা তাৰ বিশেষ আৱশ্যকতা আছে। তাৰোপৰি বিচাৰৰ কথা এৰি দিলেও

কিছুমান পুথি ভালকৈ বুজি পাবলৈকো আনৰ সহায় লাগে। সমালোচকে বিচাৰকৰ গাদীত বহি কোনো পুথিৰ ওপৰত মন্তব্য দিলেও সেই পুথিৰ ব্যাখ্যাৰ প্ৰতি তেওঁ সচেতন নোহোৱাকৈ নাথাকে। সমালোচকৰ সূক্ষ্ম দৰ্শনৰ ফলত সহজে উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰা অনেক সৌন্দৰ্য প্ৰকাশিত হৈ পৰে। কোনো কোনো সমালোচকে পুথিৰ ব্যাখ্যাৰ ওপৰতে সকলো শক্তি প্ৰয়োগ কৰে। তেওঁলোকে ভাবে যে যেহেতু এখন কিতাপৰ ওপৰত ৰায় দিয়াৰ সময়ত তেওঁলোকৰ আগত কোনো সৰ্ববাদী সম্মত আদৰ্শ নাই, সেইহেতু কিতাপৰ ওপৰত ভাল-বেয়া ৰায় দিয়াৰ অধিকাৰো সমালোচকৰ নাই। সমালোচকৰ উদ্দেশ্য কোনো মৌলিক ৰচনাৰ ভিতৰত থকা সৌন্দৰ্যৰ প্ৰকাশ।[১] এই সৌন্দৰ্য-প্ৰকাশৰ চেষ্টাৰ লগত তুলনামূলক আলোচনাৰ থল আছে, কিন্তু বিচাৰকৰ ৰায়ৰ মূল্য নাই।

প্ৰাচীন কালৰেপৰা সংস্কৃত সাহিত্যৰ সমালোচকসকলে মৌলিক ৰচনাৰ বিশদ ব্যাখ্যাৰ ওপৰতে সকলো শক্তি প্ৰয়োগ কৰিছে। লেখকৰ ভাবধাৰাৰ বৈষম্য উলিয়াই তেওঁৰ দোষ-ত্ৰুটি বিচাৰৰ প্ৰয়াস তেওঁলোকৰ প্ৰায়েই নাই। শব্দ-প্ৰয়োগ নাইবা অলংকাৰ আদি দোষযুক্ত হলেও তাৰ উদাৰ ব্যাখ্যা দিয়াৰ যত্ন তেওঁলোকে কৰিছে। অকল আলংকাৰিকসকলৰ ভিতৰত কেইজনমানে এই ৰীতি সম্পূৰ্ণৰূপে মানি লোৱা দেখা যায়। কালিদাস এজন শ্ৰেষ্ঠ কবি বুলি প্ৰাচীন কালৰেপৰা স্বীকৃত হৈছে। কিন্তু মম্মটভট্ট আৰু ক্ষেমেন্দ্ৰ প্ৰভৃতি আলংকাৰিকসকলে "কুমাৰ সম্ভৱত" থকা হৰ-পাৰ্বতীৰ সম্ভোগ-বৰ্ণনা অনৌচিত্য-দোষ-দুষ্ট বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। সংস্কৃত সাহিত্য ৰচিত হৈছিল পণ্ডিত লোকসকলৰ কাৰণে। সাহিত্য-সৃষ্টিৰ সময়তো লেখকসকলে আলংকাৰিকৰ অনুশাসনৰ বাহিৰলৈ আঁতৰি যোৱা নাই। আনদিনে বৰ্ণাশ্ৰম ধৰ্মৰ নীতি-নিয়ম আৰু

সংস্কৃত সাহিত্যত সমালোচনা

---

১. His function is to interpret the way-ward work of genius, for human nature and life are too complex for any one to foretell in what way a genius may or may not succeed in achieving and communicating a new and complex harmony. [*Grierson*]

বেদৰ অনুশাসন চেৱাই লেখকৰ কল্পনা উৰিবলৈ এৰি দিয়া হোৱা নাই। এক কথাত কবলৈ গলে, সংস্কৃত লেখকসকলৰ আগত সদায় এক আদর্শ আছিল আৰু ৰচনাপ্রণালী আৰু বিষয় নির্বাচনৰ ক্ষেত্রতো আলংকাৰিকসকলৰ নির্দেশ আছিল। এনে অৱস্থাত সংস্কৃত আলোচক-সকলৰ আগত সাহিত্যৰ মূল্যাংকন কৰাৰ কাৰণে একো একোটা আদর্শও আছিল। তথাপি টীকাকাৰসকলে মৌলিক ৰচনা আলোচনাৰ ক্ষেত্রত তাৰ বিশদ ব্যাখ্যা দিয়াৰ বাহিৰে বিচাৰকৰ মন্তব্য তুলি ধৰাৰ যত্ন কৰা নাছিল। সেই যুগত সৃষ্টিধর্মী লেখকৰ প্রতি আলোচকৰ গভীৰ শ্রদ্ধা আছিল আৰু এই শ্রদ্ধাৰ কাৰণে আলোচকসকলে কোনো গ্রন্থৰ মাজত ভালকৈ সোমাই পৰি বেলেগ বেলেগ দৃষ্টিভংগীৰপৰা কাব্যৰ নতুন অর্থ প্রকাশ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল। এই প্রাচীন আলোচক-সকলে কোনো কাব্য বা নাটকৰ ব্যাখ্যা সহজ-সৰল কথাত তুলি ধৰিব পাৰিলে তেওঁলোকৰ চেষ্টা সফল হোৱা বুলি ধৰি লৈছিল। মল্লীনাথ, নাৰায়ণ, জয়মংগল, শ্রীধৰ প্রভৃতি টীকাকাৰসকল এই শ্রেণীৰ সমালোচক।

প্রাচীন কালৰ আদর্শৰ প্রতি আমাৰ আদৰ আছে, কিন্তু সমর্থন নাই। আজি বিংশ শতিকাৰ যান্ত্রিক সভ্যতাৰ জটিলতাৰ লগত পূর্বকালৰ সৰলতাৰ সম্বন্ধ কম। সাহিত্য-সমালোচকৰ ক্ষেত্রতো এই সম্বন্ধ নোহোৱাটো একো আশ্চর্যৰ বিষয় নহয়। বিশেষতঃ সংস্কৃতিৰ ওপৰত

সমালোচকৰ অসুবিধা

পৰা পশ্চিমীয়া প্রভাৱৰ বলত আমাৰ সংস্কৃতি কিছু পৰিমাণে ৰূপান্তৰিত হৈছে। তাৰোপৰি ছপাশালাৰ প্রচলন হোৱাৰ লগে লগে আমাৰ দেশত নানা ধৰহৰ কিতাপ প্রকাশিত হৈ পৰিছে। এইবোৰ কিতাপৰ আলোচনা আৰু গুণাগুণ নির্ণয়ৰ আৱশ্যকতা অৱশ্যে হুই কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু কথা হৈছে যে এইবোৰ কিতাপৰ মাজেদি সচৰাচৰ ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগীয়েই প্রকাশিত হৈছে। প্রাচীন কালৰ আলংকাৰিকসকলৰ অনুশাসনৰ হেঁচা এইবোৰৰ ওপৰত নাই। আনহাতে আধুনিক যুগত সৃষ্ট হোৱা অনেক পুথিৰ ভিতৰত সামাজিক আদর্শৰ প্রভাৱকো পাহৰি যোৱা হৈছে। শব্দ-সংযোজনা আৰু উপমাদি অলংকাৰ প্রয়োগৰ ক্ষেত্রত পৰিকল্পিত

ব্যতিক্রমৰ প্ৰতি অহৈতুক সমাদৰ বাঢ়ি আহিছে। এনে স্থলত স্বাভাৱিকতে প্ৰশ্ন উঠে: কি আদৰ্শ আগত ৰাখি সমালোচকে পুথিৰ গুণাগুণ নিৰ্ধাৰণ কৰিবলৈ সচেষ্ট হব? শ শ পুথিৰ মাজেদি যি ব্যক্তিগত দৃষ্টি আৰু প্ৰকাশভংগী ওলাই পৰিছে, সেইবোৰৰ মাজত জানো কিবা মৌলিক আদৰ্শ বিচাৰি পোৱা যায়? প্ৰশ্নটো জটিল। ইয়াৰ উপৰিও কোনো পুথিৰ কথা আৰু কথনভংগীৰ সম্বন্ধ লৈ নানান মতভেদ আছে। কিছুমানৰ মতে সাহিত্যত কথাবস্তুৰে প্ৰাধান্য আছে, কিয়নো এই কথাবস্তুকে অৱলম্বন কৰি সাহিত্য সৃষ্টি কৰা হয়। আন এদলৰ মতে ভংগীৰ মাধ্যমেৰে কথাবস্তুই ৰূপ পায় যেতিয়া ভংগীয়েই সাহিত্যৰ প্ৰধান বস্তু। ৰচনাকৌশল বা কথনভংগীৰ সহায় নহলে কথাবস্তু স্বপ্ৰকাশিত হোৱাৰ যোগ্যতা নাই। এই দুই মতবাদৰ মাজত সমালোচক বিব্ৰত হৈ পৰিব লাগে। আন কথা এৰি দিলেও সমালোচকে কথাবস্তুৰ ওপৰতে বিশেষ গুৰুত্ব দিব, নে প্ৰকাশভংগীৰ ওপৰতে গুৰুত্ব দিব এই প্ৰশ্নৰ সমাধানো তেওঁ নিজেই কৰিব লগা হয়।

আধুনিক কোনো কোনো সমালোচকে এইবোৰ আঁচোৱাহৰপৰা আঁতৰত থকাৰ ইচ্ছাৰে কোনো পুথিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ প্ৰতি ৰবকৈ সচেষ্ট নহয়। বৈজ্ঞানিক উন্নতিৰ যুগত সাহিত্যৰ আলোচনাও বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীৰে হোৱা উচিত। কিন্তু কোনো পুথিৰ দোষগুণ নিৰ্ণয়ৰ কাৰণে এনে কোনো মানদণ্ড আৱিষ্কৃত হোৱা নাই যাৰ সহায়ত কলাকৃতিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় সম্ভৱ হয়। ব্যৱহাৰিক জগতত মানুহৰ মনত কোনো এটা কথা ভাল-লগা বেয়া-লগাৰ প্ৰশ্ন উঠে, কিন্তু ব্যক্তিগত এনে ভাল-লগা বেয়া-লগাৰ প্ৰয়োগ আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত হব নোৱাৰে। এনে ভাল-লগা বেয়া-লগাৰ ভিতৰত এটা সাধৰণ মান বিচাৰি পোৱা নাযায়। ব্যক্তিভেদে ৰুচিভেদে আছে। তাৰোপৰি কলাৰ জটিল ক্ষেত্ৰৰ কথা এৰি দিলেও জীৱনৰ কোনো সমস্যাকে ব্যক্তিগত ভাল-লগা বেয়া-লগাৰ তুলাচনীৰে জোখ-মাখ কৰাৰ দৃষ্টান্ত নাই। কলাকৃতি বা সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত লোকৰ ভাল-লগা বেয়া-লগাৰ মাপকাঠিৰে কোনো পুথিৰ মূল্য নিৰ্ধাৰণৰ যত্ন কৰিলে

আধুনিক যুগত সমালোচনা

একেখন পুথিৰ ওপৰতে পৰস্পৰ বিৰোধী অসংখ্য মন্তব্য দেখিবলৈ পোৱা যাব। এনে মন্তব্য কেতিয়াও বিজ্ঞান-সম্মত হব নোৱাৰে। বৈজ্ঞানিক ভাবধাৰাৰ প্ৰতি প্ৰফেচাৰ মোল্টন (Moulton) বিশেষভাৱে আকৃষ্ট। সাহিত্য-সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত এটা বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰ অৱলম্বনৰ চেষ্টা তেওঁ কৰিছে। তেওঁৰ মতে সমালোচকৰ উদ্দেশ্য কোনো পুথিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ চেষ্টা নহয়, কিন্তু তাত অৱলম্বন কৰা নানান কৌশলৰ উদ্ঘাটন। লেখকৰ কল্পনা কোনো এখন পুথিৰ মাজেদি মূৰ্ত্ত কবি তুলিলে তাৰ অংশবোৰৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ থাকে আৰু আৰু সেইবোৰ কিছুমান নিয়মৰ বশৱৰ্তী হৈয়ো প্ৰকাশিত হয়। সমালোচকৰ উদ্দেশ্য পুথিত অনুসৃত এই নিয়ম-প্ৰণালী আৰু অৱলম্বন কৰা কৌশলৰ প্ৰকাশ-চেষ্টা। কালিদাস এজন প্ৰখ্যাত নাট্যকাৰ। "শকুন্তলা" ৰচনা কৰোঁতে তেওঁ যি কৌশল অৱলম্বন কৰিছে, তাৰ পুখাংনুপুংখ আলোচনাৰ থল আছে। এনে আলোচনাৰদ্বাৰা লেখকৰ দৃষ্টিভংগী আৰু সাৰ্থক প্ৰচেষ্টা দুয়োটাই স্পষ্ট হৈ উঠে। ভবভূতি আন এজন বিখ্যাত নাট্যকাৰ, কিন্তু তেওঁৰ নাটক "উত্তৰ ৰামচৰিত"ত যি পদ্ধতি অৱলম্বন কৰা হৈছে, স্থূল দৃষ্টিত কালিদাসৰ পদ্ধতিৰ লগত তাৰ মিল থকা যেন দেখিলেও প্ৰকৃততে দুয়োজন নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভা এক সুঁতিয়েদি বৈ যোৱা নাই। সমালোচকৰ কৰ্তব্য এনে বিভিন্ন সুঁতিৰ আৱিষ্কাৰ। ইয়াৰ ফলত লেখকৰ ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী আৰু প্ৰচেষ্টাৰ বিশিষ্টতা ভালকৈ প্ৰকাশিত হয়। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত যেভিয়া ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰাধান্য বাঢ়ি আহিছে, তেতিয়া সমালোচকেও সেই দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰতি সজাগ নহৈ নোৱাৰে। আন হাতে ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগীৰ মাজত সমন্বয়-সাধনৰ চেষ্টা কৰিবলৈ গলেও সি মনোধৰ্মী চেষ্টাহে হয় আৰু বাস্তৱতাৰ লগত থকা তাৰ সম্বন্ধ আঁতৰি যায়।

ওপৰৰ আলোচনাৰ ভিতৰত এটা কথা ধৰি লোৱা হৈছে যে সাহিত্যৰ বুকুত যি ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী প্ৰতিফলিত হয়, তাৰ মাজত বৈশিষ্ট্যই আছে আৰু এই বৈশিষ্ট্যৰ অন্তৰালত কোনো ঐক্য নাই। কথাটো ভালকৈ আলোচনা কৰা দৰকাৰ। এইটো সঁচা কথা যে

সাহিত্য-সৃষ্টিৰ মূলতে সাহিত্যিকৰ নিজ অভিজ্ঞতা অভিজ্ঞতাৰূপে শব্দ-বিন্যাসৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হয়। সাহিত্যিকৰ প্ৰতিভাৰ হীন-ডেচিৰ ফলত প্ৰকাশিত অভিজ্ঞতাৰ সৌন্দৰ্য মূৰ্ত্ত বা অমূৰ্ত হৈয়ো থাকিব পাৰে। কিন্তু এনে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা আৰু তাৰ প্ৰকাশৰ সময়ত সাহিত্যিকৰ ব্যক্তিগত লৌকিক ব্যক্তিত্ব হৈ নাথাকে। তেওঁ প্ৰকাশ কৰা কথাবস্তুও লৌকিক বস্তু নহয়, কিন্তু লৌকিক বস্তুৰ প্ৰভাৱত অভিব্যক্ত কোনো এক মানসিক অৱস্থাৰ ৰূপ মাথোন। এই মানসিক অৱস্থা ক্ৰিয়া-শক্তি বা বিচাৰ-শক্তিৰপৰা পৃথক, অথচ এই দুয়োটা শক্তিৰে লগত ইয়াৰ সম্বন্ধ আছে। ক্ৰিয়া-শক্তিৰ সহায়ত শব্দৰ মাজেদি এই অৱস্থাই ৰূপ পায়, কিন্তু ইয়ে ক্ৰিয়াশক্তিকো নিয়ন্ত্ৰিত কৰে। সৌন্দৰ্য-স্পৃহাৰ ফলত মূৰ্ত্ত এই অভিজ্ঞতা সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতীক হিচাপেই সাহিত্যিকৰদ্বাৰা চিত্ৰিত হয়। আন কথাত কবলৈ গলে সাহিত্যিকৰ ৰস-সিক্ত মনৰপৰা সৰস চিত্ৰ আৰু বৰ্ণনাৰ মাজেদি এই অভিজ্ঞতা নিজৰি ওলায়। সাহিত্য-সৃষ্টিৰ মূলতে সেইবাবে সাহিত্যিকৰ এক ৰসোত্তীৰ্ণ মানসিক অৱস্থা আছে। এই ৰসোত্তীৰ্ণ অৱস্থা যে কোনো ব্যক্তিৰেই এক মানসিক অৱস্থা তাত সন্দেহ নাই, তথাপি এই অৱস্থা উপস্থিত হোৱাৰ সময়ত তেওঁ সাধাৰণ ব্যক্তিৰপৰা পৃথক। এনে সময়ত লৌকিক ব্যক্তিত্ব পৰিচ্ছেদ তেওঁৰ ওপৰত নাই। তেওঁৰ ব্যক্তিত্ব তেতিয়া সাধাৰণীকৃত ব্যক্তিত্ব। সকলো কলা-সৃষ্টিৰ মূলতে এনেকুৱা এক ব্যাপক মনোবেগ আছে। এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ল এয়ে যে ব্যক্তিভেদে কলাকাৰৰ এই ৰসোত্তীৰ্ণ মানসিক অৱস্থাৰ ভিতৰত কোনো ঐক্যৰ সম্বন্ধ বিচাৰি পোৱা সম্ভৱ জানো? মানৱ-চৰিত্ৰৰ নানান বিভিন্নতাৰ মাজতো যে ঐক্য আছে, ইয়াৰ প্ৰমাণৰ কাৰণে দাৰ্শনিক আলোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই। সকলো চিন্তাশীল লোকেই বিচিত্ৰতাৰ মাজতে ঐক্যৰ স্বীকাৰ কৰে। সৌন্দৰ্যপিপাসু মানৱৰ সৌন্দৰ্যসৃষ্টিৰ চেষ্টাৰ মাজত এই ঐক্য বিচাৰি পালে কলাকাৰৰ ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যৰ মাজতো এক সাৰ্বজনীন সৌন্দৰ্যবোধৰ অস্তিত্ব প্ৰমাণিত হয়। ব্যৱহাৰিক অভিজ্ঞতাৰপৰা এনে এটি সহজাত সৌন্দৰ্যবোধ

ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগীৰ মাজত ঐক্য

সকলো মানুহৰে থকাৰ প্ৰমাণ আছে। সৰহভাগ লোকৰে ক্ষেত্ৰত এই সৌন্দৰ্যবোধ প্ৰকাশ-ক্ষম নহয় আৰু কিছুমানৰ ক্ষেত্ৰত ই প্ৰকাশ-ক্ষম। পাছৰ শ্ৰেণীৰ লোকৰ প্ৰতিভা আছে আৰু ক্ৰিয়া-শক্তিৰ লগত মিলিত হৈ তেওঁলোকৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ বাহ্যিক ৰূপ-গ্ৰহণৰ যোগ্যতাও আছে। এই দুয়ো শ্ৰেণীৰ লোকৰেই সৌন্দৰ্যবোধৰ মাজত কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নাই। পাৰ্থক্য থকা হলে কলাকাৰৰ কলাকৃতিৰ আন এজনৰ পক্ষে সম্পূৰ্ণ উপলব্ধি অসম্ভৱ হ'লহেঁতেন। কলাকাৰৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ ক্ষেত্ৰত গভীৰতা আৰু ব্যাপকতা হয়তো আছে আৰু আন এজনৰ অৰ্থাৎ ৰসগ্ৰাহীৰ হয়তো সেই ব্যাপক আৰু গভীৰ মনোযোগ নাই। কিন্তু সামাজিকৰ এই সাধাৰণ আৰু অস্পষ্ট সৌন্দৰ্যবোধো কলাকৃতিৰ সংস্পৰ্শত ব্যাপক আৰু গভীৰ হৈ পৰাৰ যোগ্যতা আছে।

আলোচকসকলে এই সৌন্দৰ্যবোধকে ৰুচি বুলি অভিহিত কৰিছে। সংস্কৃত আলোচকসকলৰ মতে এয়েই সহৃদয়তা। এই ৰুচি বা সহৃদয়তা আগতে উমুকিয়াই অহা ৰুচিতকৈ পৃথক। এই ৰুচিয়ে কোনো লৌকিক বস্তুৰ প্ৰতি থকা ব্যক্তিগত আসক্তি নুবুজায়। ব্যক্তিভেদে মানুহৰ বেলেগ বেলেগ বস্তুৰ প্ৰতি বিশেষ আসক্তি থাকে। এই আসক্তি সম্পূৰ্ণ ব্যক্তিগত। কিন্তু কলা আৰু সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত যি ৰুচিৰ কথা কোৱা হৈছে, সেই ৰুচিৰ সম্বন্ধ আছে প্ৰতিভাৰ লগত। মহামতি ক্ৰোচে ঠিকেই কৈছে যে কোনো পুথিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰিব লাগিলে, অৰ্থাৎ বিচাৰ কৰিব লাগিলে আমি এই সহৃদয়তা বা ৰুচিৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰিব লাগে। যি শক্তিৰ সহায়ত কোনো আৰ্টৰ সৃষ্টি কৰা হয়, তাৰ নাম প্ৰতিভা। প্ৰতিভা আৰু ৰুচি বা সহৃদয়তা দুয়োটা একে বস্তু।[২] যি বিচাৰশক্তিৰ সহায়ত আমি কোনো আলোচনা কৰিবলৈ আগ বাঢ়ো, সেই শক্তি আৰু যি শক্তিৰ বলত আমি কলা-সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি কৰোঁ, সেই শক্তি—এই দুয়োটাই মূলতঃ এক। এই দুয়োটা শক্তিৰ ভিতৰত পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ নাথাকিলে লেখকৰ ৰচনাৰ

২. The activity which judges is called taste : The productive activity is called genius. Genius and taste are therefore substantially identical. *[Croce)*,

মাধুৰ্য পাঠকৰ অন্তৰত অনুভূত হোৱাৰ কাৰণ নাই। লেখকৰ ৰচনাই পাঠকৰ মনলৈ আনে তন্ময়তা। এই তন্ময়তাৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল লেখক আৰু পাঠকৰ মনত থকা সৌন্দৰ্যবোধৰ সূক্ষ্ম তন্ত্ৰীৰ ঝংকাৰ। ইয়াৰ কাৰণে লেখক আৰু পাঠকৰ তাদাত্ম্যবোধ সম্ভৱ হয়।

এতিয়া দেখা গ'ল যে পাঠক আৰু লেখকৰ মাজত ৰুচিৰ যোগেদি এটা সম্বন্ধ স্থাপিত হয়। লেখকৰ চিন্তাধাৰাৰ মাজত যিমানেই নতুনত্ব নাথাকক লাগে, এক শ্ৰেণীৰ পাঠকৰ বা আলোচকৰ প্ৰতি সি সম্পূৰ্ণ নতুন আৰু অপৰিচিত বস্তু নহয়। কল্পনাৰ সহায়ত লেখকে যি সূক্ষ্ম সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে, তাৰ অন্ততঃ স্থূল ধাৰণা পাঠক বা আলোচকৰ অন্তৰত আছে। যি পাঠকৰ অন্তৰত আনকি স্থূল ধাৰণাও নাই, সেই পাঠকৰ ৰসগ্ৰহণৰ ক্ষমতাও নাই। কোনো পুথিৰপৰা ৰস-গ্ৰহণ কৰাৰ ক্ষমতা পাঠক বা আলোচকৰ নাথাকিলে সেই পুথিৰ সমালোচনাও সেইজন লোকৰদ্বাৰা কেতিয়াও হব নোৱাৰে। তথাপি সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত কেতিয়াবা কেতিয়াবা এনে সমালোচনা আমাৰ চকুত পৰে। এইবোৰ সমালোচনা যে সমালোচকৰ নিজৰ সংস্কাৰৰ মাজেদি ওলাই অহা বিকৃত ৰুচিৰ মন্তব্য, তাৰ প্ৰমাণ বিচাৰি দূৰলৈ যাব নালাগে।

ৰচক আৰু সমালোচকৰ সম্বন্ধ

আন এটা প্ৰশ্ন লগতে মনলৈ আহে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা সাহিত্যিকৰ প্ৰতিভাৰ বিকাশ সম্পূৰ্ণৰূপে নহব পাৰে। সাহিত্যিকে যি অভিজ্ঞতা চিত্ৰিত কৰে, তাৰ পূৰ্ণতা সকলো ক্ষেত্ৰত প্ৰকাশিত হব— এনে আশা কৰিব নোৱাৰি। প্ৰতিভাৰ দুৰ্বলতা, অনুশীলনৰ অভাৱ নাইবা সাহিত্যিকৰ মনত থকা নানান সংস্কাৰৰ প্ৰভাৱৰ ফলত যি সাহিত্য সৃষ্টি হয়, তাৰ আভ্যন্তৰীণ দুৰ্বলতা অৱশ্যে স্বীকাৰ্য। আনহাতে কোনো কোনো সমালোচকৰ প্ৰতিভা, পাণ্ডিত্য আৰু নিৰপেক্ষ দৃষ্টিভংগী সকলো থাকিব পাৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা আকৌ সাহিত্যিকৰ প্ৰতিভাৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। ইয়াৰ ফলত সমালোচনা হৈ পৰে পাণ্ডিত্যগন্ধী নাইবা একদেশদৰ্শী। সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত এই দুয়োটাই বৰ্জনীয়।

ৰচক আৰু সমালোচকৰ প্ৰতিভা

আগৰ কালৰ সমালোচকসকলে সমালোচনা কৰিবলৈ যোৱাৰ সময়ত লেখকৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধান্বিত হৈ কামত প্ৰবৃত্ত হৈছিল। মৌলিক গ্ৰন্থকাৰৰ প্ৰতি সমালোচক এনে শ্ৰদ্ধাশীল হলে তেওঁৰ বিশ্লেষণ আৰু বিচাৰ-ক্ষমতাৰ ওপৰত লেখকৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰভাৱ পৰাৰ ভয় আছে। এই প্ৰভাৱৰ ফলত লেখকৰ দোষ-ত্ৰুটিৰ প্ৰতি সমালোচক উদাসীন হৈ পৰিব পাৰে। আজিৰ যুগত ব্যক্তিৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল হোৱাৰ দৃষ্টান্ত কমি আহিছে। গতিকে সাহিত্যিকৰ কোনো ৰচনা সমালোচনা কৰাৰ সময়ত সমালোচকে নিজৰ জ্ঞান, গৰিমাৰ প্ৰতি সচেতন হৈয়েই বিচাৰকৰ গাদী দখল কৰে। ইয়াৰ ফলত লেখকৰ অভিজ্ঞতাৰ পুংখানুপুংখ আলোচনাৰ পাছত নিজ মন্তব্য তুলি ধৰাৰ ধৈর্য তেওঁৰ নাথাকে। ফলত সৰহভাগ সমালোচনাই হৈ পৰে ব্যক্তিগত ভাল-পোৱা খেয়া-পোৱাৰ নিদৰ্শন। আলোচনা আৰু বাতৰি কাকতবোৰত সচৰাচৰ এনে ধৰণৰ সমালোচনা চকুত পৰে। কিন্তু প্ৰকৃততে সমলোচনাও সৃষ্টিধৰ্মী। সমালোচকৰ অন্তৰত যি ৰুচি বা সৌন্দৰ্যবোধ আছে, তাৰ সহায়ত লেখকৰ দৃষ্টিভংগী সমালোচকৰ অন্তৰত জগাই তোলাৰ প্ৰয়োজন হয়। লেখক স্ৰষ্টা। নিজৰ অন্তৰৰ সৰসতাক তেওঁ ৰূপ দিয়ে। কিন্তু সমলোচক প্ৰথমতে সহৃদয়। তেওঁৰ অন্তৰত সৌন্দৰ্যবোধ আছে, ৰুচি আছে। লেখকে শব্দ-প্ৰয়োগ আৰু উপমাদি অলংকাৰৰ সহায়ত যি ভাব মূৰ্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে, সমালোচকে ৰুচিৰ সহায়ত সেই ভাব নিজৰ অন্তৰত জগাই তোলাৰ যত্ন কৰে। যি শব্দ-সংযোজনাৰ মাজেদি ভাব প্ৰকাশিত হয়, সেই শব্দবোৰ কিছুমান সাংকেতিক চিহ্নস্বৰূপ। ইয়াৰ যোগেদি লেখকৰ অন্তৰত জাগি উঠা অনুভূতি সমালোচকৰ অন্তৰতো জাগি উঠিব লাগে। শব্দপাতনিৰ মাজেদি বেলেগ বেলেগ অৰ্থৰ প্ৰকাশ হব পাৰে। বিচাৰ্ডছে সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত চাৰি প্ৰকাৰ শব্দ-শক্তি স্বীকাৰ কৰিছে। আমাৰ সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে অভিধা, লক্ষণা আৰু ব্যঞ্জনা নামক তিনিটা শক্তি মানি লৈছে। গতিকে দেখা যায় যে বাক্যৰ যি বাচ্যাৰ্থ সেই বাচ্যাৰ্থই সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত একমাত্ৰ অৰ্থ নহয়। সাহিত্যত দ্যোতিত

সৃষ্টিধৰ্মী সমালোচনা

অৰ্থবেই মূল্য বেছি।[৩] সমালোচকৰ কৰ্তব্য বাক্যৰ মাজেদি প্ৰকাশিত সকলো ধৰণৰ অৰ্থৰ বিচাৰ আৰু সেই অৰ্থৰ যোগেদি লাভ কৰা সাহিত্যিকৰ অখণ্ড অভিজ্ঞতা-লাভ। লেখকৰ অভিজ্ঞতাৰ চিত্ৰ সমালোচকৰ মনত ফুটি উঠিলে তাৰ স্বৰূপ সম্পূৰ্ণৰূপে বুজিব নোৱাৰি আৰু মিটো কথাৰ সম্পূৰ্ণ উপলব্ধি নহয়, তাৰ ওপৰত মন্তব্য দিয়াত যুক্তিৰ সমৰ্থন থাকিব নোৱাৰে। সমালোচকে লেখকৰ দৃষ্টিভংগীলৈ নিজকে উন্নীত কৰাৰ ফলত লেখকৰ ৰচনাৰ মাজত তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে সোমাই পৰাৰ সুবিধা পায় আৰু ৰচনাৰ মাজত লুকাই থকা নতুন সৌন্দৰ্য উদ্ঘাটন কৰা সম্ভৱ হয়। এইকাৰণে সমালোচকৰ প্ৰদৰ্শিত বাটেৰে আগুৱাই গলে ভালেমান পুথিৰ অৰ্থ আৰু তাৎপৰ্যগ্ৰহণ সহজ হৈ পৰে।

সমালোচকৰ বিচাৰধাৰা কোনো পুথিৰ ব্যাখ্যাৰ লগতেই সম্পূৰ্ণভাৱে মিলিত হৈ থাকে। ৰচনা-কৌশল আৰু কথাবস্তুৰ ৰমণীয়তা, দুয়োটাৰে ওপৰত এই বিচাৰ কৰা হয়। ৰচনা-কৌশলৰ ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যৰ বহল স্থান আছে সঁচা, কিন্তু প্ৰতিভাশালী লোকসকলৰ লেখাৰ মাজেদি কিছুমান ৰীতি প্ৰকাশিত হৈ আছে। কোনো এটা বিশেষ ৰীতিৰ মানদণ্ডেৰে অৱশ্যে কোনো পুথিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ চেষ্টা কৰা নহয়, কিন্তু ব্যাখ্যাৰ লগতে তুলনামূলক আলোচনাৰ থল থকাৰ কাৰণে প্ৰাসংগিক হিচাপে আন আন প্ৰখ্যাত লেখকে অৱলম্বন কৰা ৰীতিৰ আলোচনা স্বাভাৱিকতে উপস্থিত হয়। প্ৰত্যেক পুথিৰেই একো একোটা বাহ্যিক ৰূপ আছে। এই ৰূপ শব্দ-সংযোজনৰ চাতুৰ্যৰ ফলত গঢ়ি উঠা ৰূপ। এই ৰূপ বা গঢ়ৰ প্ৰতি সমালোচক উদাসীন হব নোৱাৰে। ৰচনা-কৌশলৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ লগতে কথাবস্তুৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ প্ৰশ্ন উঠে। সৰহভাগ সমালোচকে কথাবস্তুৰ আলোচনাৰ ওপৰতেই সকলো শক্তি প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। কিন্তু কথাবস্তুৰ সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত

ব্যাখ্যাৰ লগত বিচাৰ-ধাৰাৰ সম্বন্ধ

৩. Literary art therefore will always be in some degree suggestion; and the height of literary art is to make the power of suggestion in language as commanding, as farreaching, as vivid as subtle as possible. [*Aberarombie*]

সমালোচকে কিছু সতর্কতা অৱলম্বন কৰে। যেতিয়া সাহিত্যিকৰ লেখাৰ মাজেদি কথাবস্তুৱে ৰূপ পায়, তেতিয়া ৰচনা-কৌশল আৰু বস্তু, দুয়োটাই এক হৈ পৰে। সেইবাবে কথনভংগীকে সাহিত্যৰ সকলো বুলি কব নোৱাৰি। কথাবস্তুৰ প্ৰভাৱত সাহিত্যিকৰ মনত সৃষ্টিৰ কামনা জাগে আৰু অনেক সময়ত কথাবস্তুৱে কথনভংগীৰ গতিও নিৰূপিত কৰে। কথাবস্তুৰ ৰমণীয়তা যেতিয়া লেখকৰ অন্তৰত থাকে আৰু শব্দাদিৰ সহায়ত সি বাহ্যিক ৰূপ নাপায়, তেতিয়া অৱশ্যে তাৰ ওপৰত মন্তব্য দিয়াৰ প্ৰশ্ন নুঠে। কিন্তু কথাবস্তুৱে যেতিয়া শব্দাদিৰ সহায়ত ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰে, তেতিয়া নানান ফালৰপৰা চাই তাৰ ওপৰত মন্তব্য দিয়া সহজ হৈ পৰে। সাহিত্যিকে নিজৰ অভিজ্ঞতা ৰূপায়িত কৰাৰ সময়ত সমাজৰ গ্ৰহণ-ক্ষমতাৰ প্ৰতি সদায় সজাগ হয়। সমাজৰ দাবী উপেক্ষা কৰিও মাজে-সময়ে সাহিত্য-সৃষ্টি কৰা হয়, কিন্তু সমাজৰ এজন ব্যক্তি হিচাপে লেখকে নিজৰ দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশ কৰিবলৈ অনিচ্ছুক হলে তেওঁৰ লেখাৰ মাজেদি যি ভাব-প্ৰকাশৰ চেষ্টা কৰা হয়, তাৰ প্ৰতি সচৰাচৰ সমাজৰ আদৰ নাথাকে আৰু তেওঁৰ লেখাও সহজে বোধগম্য নহয়। সেইবাবে অভিজ্ঞতাক বাহ্যিক ৰূপ দিয়াৰ সময়ত সমাজৰ ৰুচি, সংস্কৃতি আদিৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ সচেতন হৈ সাহিত্যিকে সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰে। ইয়াতেই তেওঁ ধৰ্ম, নীতি আৰু অন্যান্য সামাজিক আদৰ্শৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হয়। লেখকৰ বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভংগীৰ কাৰণে কেতিয়াবা সমাজৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি তেওঁ শ্ৰদ্ধাশীল হৈ নাথাকে আৰু অনেক সময়ত কোনো কোনো লেখকে সমাজৰ ৰুচি-বিগৰ্হিত কথাবো অবতাৰণা কৰে। এনে কথাবস্তুৰ প্ৰভাৱ সমাজৰ প্ৰতি অশোভনীয় বুলি বিবেচিত হলে সমালোচকে তাৰ ওপৰত কঠোৰ মন্তব্য দিয়ে। এই মন্তব্য দিয়াৰ অধিকাৰ সমালোচকৰ নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি।

সাহিত্যৰ মূল আদৰ্শ ৰস-সৃষ্টি। কিন্তু সকলো পুথিৰ মাজেদি ৰসোত্তীৰ্ণ মানসিক অৱস্থাৰ সমানে প্ৰকাশ হোৱা নাই। কিছুমান পুথিৰ মাজেদি ৰসাভাস পৰিস্ফুট হৈছে আৰু আন কিছুমানৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে ভাব নাইবা ভাবাভাস। যিবোৰ গ্ৰন্থ ৰসোত্তীৰ্ণ হৈছে, সেইবোৰৰ ক্ষেত্ৰত সচৰাচৰ সমাজৰ ওপৰত পৰা ভাল-বেয়াৰ প্ৰশ্ন নুঠে। ৰস-বাজ্যলৈ উন্নীত

মৌলিক ৰচনাত ৰসৰ অভাৱ

হ'লে ভাব ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ হয় আৰু ৰসৰ নিজৰ সৌকুমাৰ্যৰ বলতে পাঠকৰ চিত্তচাঞ্চল্য দূৰীভূত হয়। প্ৰতিভাশালী লেখকৰ লেখাৰ মাজেদি মহত্ত্ব ফুটি উঠে। ৰসোত্তীৰ্ণ অৱস্থাৰ লগত এই মহত্ত্ব আৰু গাম্ভীৰ্যৰ সম্বন্ধ আছে। কিন্তু যিবোৰ লেখাৰ মাজেদি ভাব বা ভাবাভাসহে পৰিস্ফুট হৈছে, সেইবোৰৰ সংস্পৰ্শত চিত্ত-চাঞ্চল্য জাগি উঠাৰ থল আছে। কোনো লেখাৰ মাজেদি শৃংগাৰ ৰস পৰিস্ফুট নহৈ ৰতি ভাব প্ৰকাশিত হ'লে প্ৰকাশিত বস্তুৰ নগ্নতা নগ্নতা হৈয়েই থাকে আৰু তেনে লেখাৰ প্ৰভাৱত ইন্দ্ৰিয়-লালসা জাগি উঠাৰ সকলো সম্ভাৱনা আছে। পাশ্চাত্য দেশৰ ভালেমান আধুনিক লেখকে এই ভাব-সৃষ্টিৰ ওপৰতে বিশেষ মনোযোগ দিয়াৰ ফলত তেওঁলোকৰদ্বাৰা ৰচিত কিতাপৰ মাজেদি অনুভূতিৰ গাম্ভীৰ্য আৰু ৰসৰ মহত্ত্ব প্ৰকাশিত হোৱা নাই, কিন্তু প্ৰকাশিত হৈছে কোনো কোনো বৈজ্ঞানিক বা মনোবৈজ্ঞানিক মতবাদৰ ব্যৱহাৰিক প্ৰয়োগ। লৰেন্সৰ "লেডী চেটাৰলীজ লাভাৰ" নামক উপন্যাসত ৰসোত্তীৰ্ণ মানসিক অৱস্থাৰ চিত্ৰ ফুটাই তোলাৰ ইচ্ছা নাই, কিন্তু ইচ্ছা আছে জৈৱিক প্ৰয়োজনৰ তাগিদাত উদ্ভূত ভাবাবেগৰ প্ৰকাশ। এই ভাবাবেগক সম্পূৰ্ণৰূপে আয়ত্তাধীন কৰি ঔপন্যাসিকৰ নিৰপেক্ষ সত্তাৰ আধ্যাত্মিক পৰশে লেডী চেটাৰলীৰ কামনাক মহৎ কৰি তুলিব পৰা নাই। হয়তো লেখকৰ উদ্দেশ্যও সেইটো নহয়। স্থূল ভাবৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়াই হয়তো তেওঁৰ উদ্দেশ্য। জেমছ্ জইচে হ'লে ইয়াতকৈ উন্নততৰ কৌশল অৱলম্বন কৰিছে।

সাহিত্যৰ সমালোচনা কোনো নৈতিক বা আধ্যাত্মিক মানদণ্ডেৰে জুখিব নোৱাৰি, কিন্তু আলোচনাৰ সময়ত এইবোৰ আদৰ্শৰ প্ৰভাৱ সমালোচকৰ ওপৰত নপৰে বুলিও ক'ব নোৱাৰি। যেতিয়া আলোচনা কেৱল বাহ্যিক গঢ় আৰু বচনা-কৌশলৰ ওপৰত সীমাবদ্ধ হৈ থাকে, তেতিয়া জীৱনৰ কোনো মান বা আদৰ্শৰ প্ৰভাৱ সমালোচকৰ ওপৰত নপৰে। ওপৰত আলোচনা কৰা হৈছে যে সাহিত্যৰ সৌন্দৰ্য অকল বাহ্যিক ৰূপৰ নাইবা বচনাশৈলীৰ সৌন্দৰ্য নহয়! ৰূপ থাকিলে বস্তুও থাকিব লাগিব। সেই গতিকে সকলো আলোচনা বচনা-

কৌশলৰ ওপৰতে সীমাবদ্ধ হৈ থাকিব লাগিলে কাঁয়া পৰিত্যাগ কৰি ছাঁয়াৰ আশ্রয় লোৱা হব। বস্তু আৰু ৰূপ দুয়োটাকে কেন্দ্র কৰিহে সমালোচকৰ আলোচনা গঢ়ি উঠে। অনেক সমালোচকে হলে বস্তুৰ ওপৰতেই সকলো শক্তিৰ প্রয়োগ কৰি তাৰ আলোচনাত প্রবৃত্ত হয়। ইয়াৰ ফলত সমালোচনা নানান আদর্শৰদ্বাৰা প্রভাৱান্বিত হয়।[৪] বিচার্ডছে (Richards) সমালোচনাৰ ক্ষেত্রত জীৱনৰ মানৰ (value) ওপৰত বিশ্বাস ৰাখিছে। সাহিত্যিকৰ কাৰ্য্যিক অভিজ্ঞতা আন অভিজ্ঞতাতকৈ বেলেগ, কিয়নো কাৰ্য্যিক অভিজ্ঞতা স্পষ্ট আৰু প্রকাশ-ক্ষম। কাৰ্য্যিক অভিজ্ঞতাবোৰৰ মূল্যও বেছি, কাৰণ এইবোৰ বেছি জটিল, অথচ সুসংগঠ। ব্যক্তিৰ সাধাৰণ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজত প্রকাশ-ক্ষমতা নাথাকে। সেইবাবে অভিজ্ঞতাৰ প্রকাশ-ক্ষমতাৰ ফালৰপৰা নাইবা জীৱনৰ মানৰ ফালৰপৰা সমালোচক সমালোচনাত প্রবৃত্ত হ'ব পাৰে। চিকিৎসকে শৰীৰৰ সুস্থতাৰ প্রতি নজৰ ৰখাৰ দৰে সমালোচকে মানসিক সুস্থতাৰ ওপৰত সদায় চকু ৰাখে।[৫] মানসিক সুস্থতাৰ প্রতি লক্ষ্য ৰাখিব লাগিলে সমালোচনা সামাজিক আদর্শৰ প্রভাৱমুক্ত হব নোৱাৰে। তেওঁৰ মতে ব্যক্তিগত নৈতিক আদর্শৰ প্রয়োগ সমষ্টিৰ ক্ষেত্রতো হব পাৰে, কিন্তু নৈতিক আদর্শৰ ব্যাখ্যা তেওঁৰ নিজৰ দৃষ্টি-কোণৰপৰা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ৰিচার্ডছৰ সমালোচনাৰ এটা ত্রুটি পৰিলক্ষিত হয় এইখিনিতেই যে তেওঁ বাস্তৱ জগতৰ আৰু কাব্য-জগতৰ বিচাৰ একে মানদণ্ডেৰে কৰিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু তেওঁৰেই মত প্রকাশ কৰে যে কাব্য-জগতত যিবোৰ ৰীতি আৰু বিশ্বাস সেইবোৰ সম্পূর্ণ সাময়িক। এইবোৰ গ্রহণ কৰা হয় সাহিত্যিকৰ অভিজ্ঞতা উপলব্ধিৰ অর্থেহে। কিন্তু বাস্তৱ জীৱনত যিবোৰ বিশ্বাস আছে, সেইবোৰ নিশ্চয় সাময়িক নহয়। গতিকে বিশ্লেষণৰ পাছত দেখা যায় যে ৰিচার্ডছে কাব্য-জগত আৰু বাস্তৱ-জগত একে মানদণ্ডেৰে জুখিবলৈ চেষ্টা কৰাৰ

সমালোচনাত নৈতিকতাৰ প্রভাৱ

৪. The critic cannot possibly avoid some ideas about value. [*Richards*]

৫. The critic is as closely occupied with the health of the mind a the doctor with the health of the body. [*Richards*

ফলত বাস্তৱ জগততকৈ কাল্পনিক কাব্য-জগতৰ উতকৰ্ষ স্বীকৃত হৈছে।

এবাৰক্ৰম্বিয়ে (Abercrombie) সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত তিনটা শক্তিৰ স্বীকাৰ কৰিছে—সৃজনী-শক্তি, উপভোগ-শক্তি আৰু সমালোচনা-শক্তি। ইয়াৰ ভিতৰত সৃজনী-শক্তি আৰু সমালোচনা-শক্তি সগোত্ৰীয়। এই দুয়োটা শক্তিকেই বেলেগ বেলেগ ক্ষেত্ৰত বেলেগ বেলেগ ৰকমে প্ৰয়োগ কৰা হয়। গতিকৈ এই দুই শক্তিৰ ভিতৰত কিছু পাৰ্থক্য নাই বুলি কব নোৱাৰি। কিন্তু কি কাৰণে তেওঁ উপভোগ-শক্তিক এটা বেলেগ শক্তি বুলি স্বীকাৰ কৰিলে তাৰ যুক্তি বিচাৰি পোৱা নাযায়। সমালোচকৰ সাহিত্য-উপভোগৰ ক্ষমতা নাথাকিলে তেওঁৰ সমালোচনাৰ মূল্যও থাকিব নোৱাৰে। এবাৰক্ৰম্বিৰ মতে সমালোচনা-শক্তি আয়ত্ত কৰিব পাৰি। কিন্তু অকল সমালোচনা শক্তিয়েই নহয়, অনুশীলনৰদ্বাৰা উপভোগ-শক্তি আৰু আনকি সৃজনী শক্তিৰো বিকাশ সাধিত হব পাৰে। সমালোচকৰ উপভোগ আৰু সাধাৰণ পাঠকৰ উপভোগৰ মাজত মৌলিক পাৰ্থক্য নাই সাধাৰণ পাঠকে কোনো এখন পুথি যেনেভাৱে উপভোগ কৰে, সমালোচকৰ উপভোগ হয়তো তাতকৈ গভীৰ, কিন্তু পাঠক আৰু সমালোচকৰ ভুক্তিৰ মাজত যদি কিবা পাৰ্থক্য থাকে, তেন্তে সি উপভোগৰ গভীৰতা আৰু ব্যাপকতাৰ পাৰ্থক্য মাথোন। এনে স্থলত ভট্টনায়কে ভোজকত্ব আৰু ভাবকত্ব ব্যাপাৰ স্বীকাৰ কৰাৰ দৰে এবাৰক্ৰম্বিয়ে উপভোগ আৰু সমালোচনা-শক্তিক দুটা শক্তি বুলি স্বীকাৰ কৰাৰ কোনো আৱশ্যকতা নাই। প্ৰকৃততে সমালোচনা-শক্তিকো সৃজনী-শক্তিৰপৰা সম্পূৰ্ণ আঁতৰাই আনিব নোৱাৰি। সাহিত্য পোনতে স্বতঃস্ফূৰ্ত মানসিক অৱস্থা হব পাৰে। কিন্তু শব্দাদিৰ সহায়ত এই অৱস্থাৰ ৰূপ দিবলৈ যাওঁতে সাহিত্যিক নিষ্ক্ৰিয় নহয়, সক্ৰিয় আৰু তেতিয়া তেওঁৰ সমালোচনা-শক্তিও সজাগ। সৃষ্টিৰ সময়ত প্ৰত্যেক সাহিত্যিকে সমালোচনা-শক্তি প্ৰয়োগ নকৰাকৈ নাথাকে। ৰচনাৰ মাজত ভাব আৰু শব্দৰ ঔচিত্য-অনৌচিত্য দোষ থাকিব পাৰে। এই দোষ আঁতৰাবৰ কাৰণে আৰু উচিত অৰ্থত উচিত শব্দ ব্যৱহাৰৰ অৰ্থে সৃষ্টিৰ সময়ত সাহিত্যিকৰ সমালোচনা-শক্তি সদায় সক্ৰিয় হৈ থাকে। এই ফালৰপৰা চালে সৃষ্টিকৰ্তা নিজেই

এবাৰক্ৰম্বি

সমালোচক।[৬] কিন্তু সৃষ্টিধর্মী লেখকৰ সমালোচনা আৰু সমালোচকৰ সমালোচনা একে জাতীয় হলেও দুয়োৰে উদ্দেশ্য একে নহয়।

সমালোচকৰ উদ্দেশ্য শব্দ আৰু অলংকাৰ আদিৰ মাজেদি ব্যক্ত কৰা লেখকৰ অভিজ্ঞতাৰ পুনৰ-নির্মাণ আৰু সেই নির্মিত অভিজ্ঞতাৰ গুণাগুণ নির্ণয়। সমালোচকৰ পক্ষে এই কাম সহজ নহয়। অতীতৰ এনে অনেক লেখক আছে—যিসকলে প্রয়োগ কৰা শব্দ আৰু অলংকাৰৰ সহায়ত তেওঁলোকৰ অভিজ্ঞাতাৰ স্বৰূপ উপলব্ধি একৰকম অসম্ভৱ। প্রাচীন লেখকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা অনেক শব্দ বর্তমান যুগত অপ্রচলিত হৈ পৰিছে আৰু উপমাদি অলংকাৰ প্রয়োগৰ তাৎপর্য-গ্রহণো অনেক সময়ত টান হৈ পৰিছে। সাহিত্য-সৃষ্টিৰ সময়ত লেখকে যি সামাজিক আদর্শ আগত ৰাখি কাব্য বা নাটক ৰচনা কৰিছিল, সেই আদর্শৰ প্রভাৱৰ মূল্যও আজিৰ যুগত নিৰূপণ কৰা সহজ নহয়। গতিকে প্রাচীন এই পুথিবোৰৰ সমালোচনাত প্রবৃত্ত হব লাগিলে ঐতিহাসিক জ্ঞানৰ আৱশ্যক হয়। ইতিহাসে কোনো এটি যুগৰ সামাজিক ব্যৱস্থাৰ পৰিচয় দিয়ে। ইতিহাসৰ সহায়ত এই ব্যৱস্থাৰ লগত পৰিচিত হৈ পৰিলে সেই যুগৰ মৌলিক সাহিত্যৰ বিচাৰ সহজ হয়। আধুনিক যুগৰ সমালোচকে বর্তমান যুগৰ আদর্শ চকুৰ আগত ৰাখি প্রাচীন লেখকসকলক বুজিবলৈ আৰু তেওঁলোকৰ লেখা জুখিবলৈ চেষ্টা কৰিলে সেই চেষ্টা কোতিয়াও সার্থক চেষ্টা হব নোৱাৰে। প্রাচীন লেখক-সকলৰ প্রকৃত সমালোচনা সেইবাবে টান। এই অসুবিধাৰ কাৰণেই বোধহয় প্রাচীন লেখকসকলৰ সমালোচনাৰ ক্ষেত্রত দোষাদোষ নির্ণয়তকৈ গুণাগুণ বিচাৰৰ প্রয়াসহে বেছিকৈ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

প্রাচীন লেখকৰ সমালোচনা

টি. এছ্. ইলিয়ট এজন খ্যাতনামা কবিয়েই নহয়, আলোচকো। তেওঁৰ মতে সমালোচনাৰ সদায় একোটা উদ্দেশ্য থাকিব লাগে।

---

৬. I maintain even that the criticism employed by a trained and skilled writer on his work is most vital, the highest kind of criticism and that some creative writers are superior to others solely because their critical faculty is superior. [*T. S Eliot*]

এই উদ্দেশ্য হ'ল কলাকৃতির সহজ ব্যাখ্যা আর রুচির সংস্কার। বাহ্যিক দৃষ্টিতে এই কাজ সহজ যেন লাগে, কিন্তু আচরণে ই জটিল। যেতিয়া কোনো এখন ঠাইত অসংখ্য বক্তার বক্তৃতার ধ্বনি তোলে, যেতিয়া কোনোজনর বক্তৃতাকে ভালকৈ বুজিব নোৱাৰি। সেইবাবে সমালোচকে নিজৰ ব্যক্তিগত সকলো কুসংস্কাৰকে আয়ত্তাধীন কৰিবলৈ শিকিব লাগে। মলিন আচীৰ বুকুত স্বচ্ছ প্রতিবিম্ব যেতিয়াও নপৰে। আনহাতে এজন সমালোচকে আন সমালোচকসকলৰ মতৰ লগত যিমান দূৰ সম্ভৱ ঐক্য-সাধনৰ চেষ্টাও কৰিব লাগে। ভিন্ ভিন্ রুচির মানুহৰ বেলেগ বেলেগ ধৰণৰ আলোচনাৰ ফলত পাঠকগোষ্ঠী বিভ্রান্ত হৈ পৰে। এইবাবে আজৰ যুগত কোনো মৌলিক গ্রন্থ পঢ়াৰ সময়ত সমালোচকৰ বিশ্লেষণৰ চাৰিৰ প্রয়োজন অনেকেই অনুভৱ নকৰে। আচলতে সমালোচকে কুসংস্কাৰ দমাই ৰাখি খোলা আৰু উদাৰ দৃষ্টিভংগীৰে বিচাৰ কৰিলে দেখিবলৈ পৰে — আমাৰ মাজত এনে কিছুমান পুথি আছে যিবোৰ কথা আৰু ভংগী সমাজৰ কাৰণে অকল উপযোগীযেই নহয়, অপৰিহার্যও। সমালোচকৰ উন্নত ধৰণৰ বস্তু-চেতনা (sense of fact) থাকিব লাগে। সমালোচনাৰ যাদুৰে ব্যাখ্যাৰ চেষ্টা কৰা হয়, সেই ব্যাখ্যাৰ মূলতো এই চৈতন্যৰ প্রতি সকাম হাৰাৰ প্রয়োজন আছে। ব্যাখ্যা অনেক সময়ত হৈ পৰে ভুল আৰু প্রান্ত। সেইবাবে সমালোচকে পাঠকৰ আগত উলিয়াই দিব লাগে। 'ই বস্তু—যাৰ সহায়ত পাঠকে নিজেই লেখকৰ অর্থ সহজে গ্রহণ কৰি পাৰে। ভুল ব্যাখ্যাই মানুহক বিভ্রান্ত কৰে, কিন্তু বস্তুৰ কেতিয়াও বিকাৰ সাধন কৰিব নোৱাৰে।

ইলিয়টে যি মতবাদ দাঙি ধৰিছে, সেই মতবাদ তেওঁ নিজেই কিমান দূৰ গ্রহণ কৰিছে সি বিচাৰ্য। সমালোচনাৰ ক্ষেত্রত যি নিৰপেক্ষতা অৱলম্বনৰ যুক্তি তেওঁ তুলি ধৰিছে, সেই যুক্তি তেওঁৰ নিজৰ ক্ষেত্রত অনেক সময়ত বিকল হৈ পৰিছে। অষ্টাদশ শতিকাৰ লেখকসকলৰ ক্ষেত্রত তেওঁ যি যোগ্যতাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে, সেই যোগ্যতা ৰোমাণ্টিক লেখকসকলৰ আলোচনাত ফুটি উঠা নাই। আনকি

সমালোচক পেটাৰৰ সম্বন্ধে দিয়া তেওঁৰ মন্তব্যও বিভ্রান্ত। পেটাৰে আৰ্টৰ মাজত নৈতিকতা বিচৰা নাই, কিন্তু আৰ্টৰ নৈতিক মূল্যৰ বিষয়ে কৈছে। ইয়াৰ কাৰণে পেটাৰক নীতিবাদী আখ্যা দিব নোৱাৰি। গেটে আৰু কোলেৰিজৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁ অন্যায়ভাৱে কঠোৰ।

কোলেৰিজে (Coleridge) শেক্সপীয়াৰৰ সমালোচনা দাৰ্শনিক দৃষ্টিভংগীৰপৰা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সচৰাচৰ এইটো কোৱা হয় যে শেক্সপীয়াৰৰ মাজত বিচাৰি পোৱা দাৰ্শনিক দৃষ্টিভংগী শেক্সপীয়াৰৰ দৃষ্টিভংগী নহয়, ই কোলেৰিজৰ নিজৰ প্ৰক্ষিপ্ত দৃষ্টিভংগী। আচলতে প্ৰতিভাশালী লেখকসকলৰ লেখাৰ মাজেদি নানা অৰ্থ দ্যোতিত হব পাৰে। সাহিত্যত দ্যোতিত অৰ্থবোৰৰ মূল্য বেছি যেতিয়া কোনো কোনো গ্ৰন্থৰ মাজেদি বেলেগ বেলেগ অৰ্থ প্ৰকাশিত হোৱাৰ থল আছে। সমালোচকে নিজৰ অনুভৱ-শক্তি আৰু পাণ্ডিত্যৰ বলত লেখকৰ মূল উদ্দেশ্যৰ লগত সংগতি ৰাখি বেলেগ বেলেগ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাত কোনো বাধা থাকিব নোৱাৰে। যদি শেক্সপীয়াৰৰ নাটকৰ আলোচনাত সংগতি ৰক্ষা কৰি প্ৰকৃততে কোলেৰিজে নিজৰ দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰা প্ৰক্ষেপো কৰে, তাক দূষণীয় বুলি বজন কৰিব নোৱাৰি। প্ৰধান কথা হ'ল সংগতি ৰক্ষা। ব্যাখ্যাৰ ভিতৰতো ভাৱৰ পৰস্পৰ সংগতি স্থাপনেই হ'ল মূল কথা। কোলেৰিজে গুণাগুণ নিৰ্ণয়তকৈ ব্যাখ্যাৰ ওপৰত বেছি আস্থা ৰাখিছে। এই কাৰণে তেওঁ শেক্সপীয়াৰৰ নাটকৰ মাজত দাৰ্শনিক আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰ বিচাৰি পাইছে। ইয়াৰ ফলত শেক্সপীয়াৰৰ বহুমুখী প্ৰতিভাৰ বিশ্লেষণ হৃদয়ংগম কৰিবলৈ সহজ হৈছে।

কোলেৰিজ

সাহিত্য-সমালোচনাৰ উদ্দেশ্য সম্যক বিশ্লেষণৰ সহায়ত সাহিত্য-কৃতিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ চেষ্টা। বিশ্লেষণ অৰশ্যে খণ্ডিত নহয়, সামগ্ৰিক। প্ৰতিপাদ্য বিষয়ৰ তাৎপৰ্য-গ্ৰহণ আৰু অভিপ্ৰেত অৰ্থৰ বিচাৰ বিশ্লেষণৰ অন্তৰ্গত। ৰূপৰ সৌকুমাৰ্য, ভংগীৰ চাকতা, শব্দৰ উচিত-অনুচিত বাৰহাৰ প্ৰভৃতিৰ মাজত গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ সমল। বিশ্লেষণ আৰু বিচাৰৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠ। বিশ্লেষণ আৰিষ্কাৰধৰ্মী।

বিশ্লেষণৰ যোগেদি কাব্যৰ মাজত লুকাই থকা সৌন্দৰ্য পৰিস্ফুট হৈ উঠে। ভংগীৰ বক্রতাৰ কাৰণে দৃশ্যৰ মনমোহা ৰূপ আৰু অৰ্থৰ মাধুৰ্য সাধাৰণতে ধৰা নপৰে। ব্যাখ্যা আৰু বিশ্লেষণৰ সহায়ত বক্রতাৰ আঁৰত লুকাই থকা সৌন্দৰ্য-ভৰাল আৱিষ্কৃত হয়। কিন্তু সমালোচকৰ পক্ষে অকল ব্যাখ্যাই যথেষ্ট নহয়। সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত সমাক উপলব্ধিৰ লগতে গুণাগুণ বিচাৰৰ এটি ফালো আছে। এইটো ফালৰ আৱশ্যকতা আজি বিশ শতিকাত সিমান বেছিকৈ অনুভূত হৈছে, আগেয়ে তেনে হোৱা নাছিল। ছপাকলৰ বুকু ফালি নিতৌ শত শত কাব্যগ্ৰন্থ আজি আমাৰ মাজলৈ ওলাই আহিছে এনে অবস্থাত ভুঁইহুৰিবপৰা চাউল বাছি উলিওৱাৰ চেষ্টা অকল সৰু চেষ্টাই নহয়, ই এটা সামাজিক প্ৰয়োজনো। গতিকে বিচাৰ সাপেক্ষ সমালোচনাৰ আৱশ্যকতা আজিৰ যুগত বেছি। কিন্তু সাহিত্যৰ বিচাৰ আৱশ্যকীয় হলেও এই কাৰ্য জটিল। বিজ্ঞানৰ সম্বন্ধ প্ৰধানকৈ পদাৰ্থৰ লগত। পদাৰ্থ ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য। উপযোগিতা বা অনুপযুক্ততাৰ ফালৰপৰা বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰৰ বিচাৰ হব পাৰে, কিন্তু সাহিত্যৰ বিষয়বস্তু পদাৰ্থ নহয়, ভাবহে। ভাবৰ বিচাৰ কৰিবলৈ উপযুক্ত মানদণ্ডৰ অভাৱ। মানদণ্ড বিচাৰৰ চেষ্টা অৱশ্যে প্ৰাচীন কালৰেপৰা আছে।

প্ৰত্যেক সভ্য জাতিৰ সাহিত্যৰ মাজত একো একোটি পৰম্পৰা আছে। পৰম্পৰাৰ লগত সংযোগ-সাধন শ্ৰম-সাপেক্ষ। হয়াৰ বাবে লাগে গভীৰ অধ্যয়ন, কুসংস্কাৰৰপৰা মুক্তি আৰু অতীত আৰু আধুনিক লেখকক একেখন পটভূমিত চোৱাৰ অভ্যাস। সাহিত্য আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত পৰম্পৰাৰ অবগতি অপৰিহাৰ্য, কিয়নো ইয়াৰ আলমতে গঢ়ি উঠে বিচাৰৰ মানদণ্ড। তুলনা নহলে সমালোচনা সাৰ্থক হোৱাৰ আশা কম। তুলনাৰ কাৰণে লাগে গভীৰ আৰু ব্যাপক অধ্যয়ন। কিন্তু সমালোচনাৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে সমালোচকৰ সহৃদয়তাৰ ওপৰত। বুদ্ধি-শক্তিৰ সংযোগ থাকিলেও মূলতঃ সাহিত্য হৃদয়ৰ বস্তু। অকল বুদ্ধি-নিষ্ঠতাৰ ক্ষুৰধাৰেৰে সাহিত্য-কৰ্ম খণ্ড বিখণ্ড কৰিলে পাণ্ডিত্যৰ শ্ৰম হয়তো হয়, কিন্তু নহয় কাব্যৰ সামগ্ৰিক আবেদনৰ বিচাৰ।

উদাৰতা আৰু নিৰপেক্ষতা সমালোচকৰ শ্ৰেষ্ঠ ধৰ্ম। সকলো সময়তে উদাৰতাৰ পৰিচয় দিয়া টান কাম। বাটতে বহুতো বাধা-বিঘিনি। তথাপি এইবোৰ অতিক্ৰম কৰাৰ ক্ষমতাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰে সমালোচকৰ দক্ষতা। সমালোচক সহৃদয় ব্যক্তি। সাহিত্যিকে কেনে দৃষ্টিভংগীৰে জীৱনটো পৰ্যালোচনা কৰিছে তাৰ সম্যক উপলব্ধিৰ কাৰণে সহৃদয়তাৰ প্ৰয়োজন। সহৃদয় লোকহে ৰসাস্বাদন আৰু সৌন্দৰ্য-বিচাৰৰ কাৰণে উপযুক্ত ব্যক্তি। ৰসাস্বাদন ক্ষমতাৰ অবিহনে কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ বিচাৰ সাৰ্থক হোৱা দেখা নাযায়। এনে অনেক সমালোচক আছে, যিসকলে সৃষ্টি-ধৰ্মী সাহিত্যৰ বিচাৰৰ সময়ত শ্ৰেষ্ঠত্বৰ অন্তৰায়িকা আঁতৰাব নোৱাৰে। ইয়াৰ ফলত সাহিত্যৰ বিচাৰ হয় একদেশদৰ্শী নতুবা পক্ষপাতিতা-দুষ্ট।

সাহিত্যৰ মাজত লুকাই থকা অনাবিষ্কৃত সৌন্দৰ্য প্ৰকাশ কৰা সমালোচকৰ ধৰ্ম। ইয়াতেই সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যিকৰ লগত সমালোচকৰ মিল। কাব্যৰ মাজত অস্পষ্ট হৈ লুকাই থকা সৌন্দৰ্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে সমালোচক সৃষ্টিধৰ্মী লেখকৰ নিচেই ওচৰ চাপি আহে। তেতিয়া তেওঁ দৃষ্টি-ভংগীও হয় সৃষ্টিধৰ্মী। গতিকে সৃষ্টি আৰু সমালোচনাৰ মাজত এটা পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ আছে। সৃষ্টিধৰ্মী লেখকে কাব্য-সৃষ্টিৰ সময়ত সমালোচনাৰ বাটেদি আগবাঢ়ে আৰু সমালোচকেও বিচাৰৰ সময়ত অস্পষ্ট ভাব-ৰাশিক স্পষ্ট কৰিবলৈ যাওঁতে সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিয়ে।

সমালোচনা বস্তুধৰ্মী বা বিষয়গত হোৱাৰ প্ৰয়োজন আছে। টি. এছ. ইলিয়ট কোৱাৰ দৰে সমালোচকৰ উদ্দেশ্য কেনো শিল্পকৰ্মৰ বিচাৰহে, শিল্পীৰ বিচাৰ নহয়। শিল্পকৰ্মৰ বিচাৰ অন্ততঃ কিছু পৰিমাণে তুলনামূলক হবলৈ বাধ্য। অতীত আৰু বৰ্তমানৰ মানবিশিষ্ট সাহিত্যৰ তুলনাত নতুন সৃষ্টি কিমান সাৰ্থক, তাৰ বিচাৰৰ আৱশ্যক সমালোচনাত আছে। গতিকে সাহিত্যৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰিব খুজিলে তুলনাত্মক আলোচনা অপৰিহাৰ্য হৈ পৰে।

থিওদৰ মেয়াৰ গ্ৰীণে ইলিয়টৰ দৰে কলাকৃতিক এটা স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ বস্তু বুলি গণ্য কৰিছে আৰু কৈছে যে ইয়াৰো এক প্ৰকাৰ নিজস্ব

জীবন আছে। তারোপরি ই সৃষ্টি হয় ইতিহাসর কোনো এটি ক্ষণত আরু এটা বিশেষ সাংস্কৃতিক পরিবেশর মাজত গতিকে কোনো কবিকর্মর আলোচনা করিব খুজিলে ইয়াক এই ঐতিহাসিক ক্ষণবপরা আঁতরাই আনি বিচার করিব নোরারি, কারণ হেনে করিলে ইয়ার প্রকৃত মূল্যায়ণ নহয়।

গ্রীণর মতে সমালোচনার তিনিটা দিশ আছে। প্রথমতে আলোচ্য সাহিত্য-বস্তু ইতিহাসর কোন স্তরত আরু কোনে সামাজিক আরু সাংস্কৃতিক পরিবেশত রচিত হৈছে, তার বিচারর আরম্ভণি, কিয়নো কাব্যবস্তুটোরো এটা নিজস্ব ঐতিহাসিক মূল্য আছে। দ্বিতীয়তে কোনো কাব্যর বিচার করিব লাগিলে তার বিষয়বস্তু সমালোচকর অন্তরত পুনর্নির্মিত হব লাগে। এনে পুনর্নির্মাণর আনুষংগিক ফল কাব্যর রসাস্বাদন। পুনর্নির্মাণর সময়ত সমালোচক যে সংস্কারমুক্ত হব লাগে তাক নকলেও চলে, কিয়নো সংস্কারাচ্ছন্ন মনর কাব্যবস্তুর প্রকৃত রূপ প্রতিফলিত নহয়। তৃতীয়তে আন সাহিত্য-কৃতির তুলনাত আলোচ্য গ্রন্থর মূল্য-নিরূপণর চেষ্টা। বিষয়বস্তু আরু কলাকৌশল —এই দুয়ো দিশরপরা মূল্য-নিরূপিত হব পারে পিছে, বস্তু আরু কৌশলর মাজত যেহেতু স্পষ্ট সীমারেখা টান সম্ভর নহয়, সেই হেতুকে সার্থক সৃষ্টিত বস্তুর আলোচনার মাজতে কৌশলর আলোচনাও সোমাই পারে বিষয়বস্তু আরু কৌশল এই দুয়োটার মিলনতে হয় কাব্যর সৃষ্টি।

ওপরত উল্লেখ করা সমালোচনার দিশ তিনিটার মাজত থকা পারস্পরিক সম্বন্ধ নিবিড়। সাহিত্যর ঐতিহাসিক স্তরর আলোচনাত সমালোচনার আন দুটা দিশ—পুনর্নির্মাণ আরু মূল্যায়নর চেষ্টা সদায় জড়িত হৈ থাকে। এইদরে পুনর্নির্মাণ আরু মূল্যায়নর সময়তো ঐতিহাসিক চেতনা সজাগ।

সমালোচনার এই তিনিওটা দিশর ওপরত সমানে নজর নারাখিলে ভাল সমালোচনা পাবলৈ আশা করিব নোরারি। কৃতী সমালোচকে এই তিনিওটা দিশর ওপরতে সমানে গুরুত্ব দি আলোচনাত প্রবৃত্ত হয়। সাহিত্য-কৃতির কলাত্মক সৌন্দর্য প্রধানকৈ বিকশিত হয় শব্দ-

মাধ্যমৰ সার্থক বিন্যাসৰ ওপৰত। সাহিত্যৰ-প্রকাশ-মাধ্যম শব্দ। গতিকে ইয়াৰ উচিত-অনুচিত ব্যৱহাৰৰ ওপৰত সাহিত্যৰ মূল্য নির্ভৰ কৰে। তথাপি নিখুঁত শব্দ-সংযোজনাই সাহিত্যৰ শ্রেষ্ঠ মূল্য নহয়, কিয়নো মহৎ সাহিত্যৰ মহত্ত্ব কলাকৌশল বা বাণীভংগীৰ অতিৰিক্ত বস্তু। সার্থক সাহিত্যই তন্ময়তাৰ উপৰিও মনক উচ্চ স্তৰলৈ তোলে। সাহিত্যৰ এই শক্তি শব্দাশ্রিত হলেও শব্দোত্তীর্ণ।

প্ৰাচীন আৰু আধুনিক সাহিত্য

প্ৰাচীন কালৰেপৰা মানৱৰ কল্পনা নানান কলাকৃতিৰ মাজেদি মূৰ্ত হৈ আহিছে। যুগে যুগে মানুহৰ নতুন নতুন কল্পনাই কাব্য, নাট্য, চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য প্ৰভৃতি ভিন্ ভিন মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ লাভ কৰিছে। সসীম লীলাক্ষেত্ৰৰ মাজত পাৰি যেন মানৱাত্মাই এক পূৰ্ণতাৰ আদৰ্শ বিচাৰি ফুৰিছে প্ৰকৃতিৰ অপৰূপ ঐশ্বৰ্য সম্পদে

সৃষ্টিকামী মানব

মানুহক মুগ্ধ কৰিলেও তেওঁৰ মনৰ গুপতত শান্তিপানী ছটিয়াব পৰা নাই। বিদ্ৰোহী মানৱ-মনে সেইবাবে কল্পনা ৰাজ্যলৈ উৰা মাৰি তাৰ সহায়ত নতুনৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সচেষ্ট হৈ পৰিছে। অকৰ্মণ্যতাই মানুহক হতাশ কৰিব পৰা নাই, বাধা আৰু বিঘিনিয়ে তেওঁক দুগুণে উৎসাহিত কৰিছে। মানুহৰ এই অদম্য বাসনাৰ ফলতে সৃষ্টি হৈছে দৰ্শন, বিজ্ঞান, সাহিত্য, সংগীত আদি নানান নতুন বিভাগ। তথাপি নিজৰ সৃষ্টিৰ বেহৰূপ চাযো যেন মানুহৰ মনত শান্তি নাই। নতুন সত্য উদ্ঘাটন নাইবা নতুন সৌন্দৰ্য আবিষ্কাৰৰ আশাত যেন মানুহ বিভোল হৈ পৰে বিশ্বসৃষ্টিৰ এই বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ বিৰাট সৃষ্টিৰ বুকুত সৃষ্টি আৰু প্ৰলয়ৰ তাণ্ডৱ হোৱাৰ নিচিনাকৈ মানৱৰ ক্ষুদ্ৰ সৃষ্টিতো হয় যুগে যুগে নতুন বিশ্লেষণ, নতুন সংগঠন। ইয়াৰ ফলত হয় নতুন সত্য উদ্ঘাটন আৰু নতুন ৰসৰ সঞ্চাৰ।

সৃষ্টিধৰ্মী মানুহে এইদৰে নতুনৰ সৃষ্টি কৰিব খুজিলেও কালক্ৰমত পৰম্পৰাগত এক ৰীতিৰ মাজেদি সকলো প্ৰকাশিত হব ধৰিলে। আদিম মানৱে যেতিয়া অনুভূতিৰ প্ৰাচুৰ্যৰ ফলত শব্দাদিৰ সহায়ত নিজৰ ভাবক ৰূপ দিছিল, তেতিয়া সেই ৰূপ আছিল স্বতঃস্ফূৰ্ত। ইয়াৰ মাজেদি ফুটি উঠিছিল এটা প্ৰত্যক্ষ সৰলতা। বাল্মীকিয়ে যেতিয়া মহাকাব্য 'ৰামায়ণ' ৰচনা কৰে, তেতিয়া তেওঁ কোনো আলংকাৰিকৰ নিৰ্দেশত ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা নাছিল। সেইদৰে "মহাভাৰত" হেন ৰিৰাট

গ্রন্থৰ মাজত নানান ৰসৰ সমাবেশ হলেও ৰস-নিষ্পত্তিৰ কোনো মতবাদ আগত ৰাখি এই গ্ৰন্থ ৰচিত হোৱা নাছিল। সাহিত্য সৃষ্টিৰ সম্বন্ধে গঢ়ি উঠা নানান মতবাদ পৰৱৰ্তী যুগৰ প্ৰচেষ্টা। এই মতবাদবোৰে সঁচাকৈয়ে সাহিত্যিক আৰু ৰসগ্ৰাহীক কিমানদূৰ সহায় কৰিছে সি তৰ্কৰ বিষয়। কিন্তু এটা সময়ত এইবোৰৰ প্ৰভাৱ যে অলংঘনীয় আছিল তাৰ যথেষ্ট প্ৰমাণ আছে।

স্বতঃস্ফূৰ্ত অনুভূতি

প্ৰাচীন সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে মানৱ-মনক বিশ্লেষণ কৰি প্ৰধানতঃ আঠোটা স্থায়ী ভাৱৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰিছে ভাৱক এই-দৰে আঠোটা ভাগত ভগাই পেলোৱা মনোবিজ্ঞান-সম্মত হয়নে নহয় তাকো বিচাৰ কৰি চোৱাৰ থল আছে। কিন্তু এই বিচাৰ মনোবিজ্ঞানৰ বিচাৰ। মনত স্থায়ীভাৱে থকা ভাৱৰ সংখ্যা যিমানেই নহওক, কাব্য বা নাট্য-শিল্পৰদ্বাৰা উদ্বুদ্ধ ভাৱ যে ৰসলৈ ৰূপান্তৰিত হয়, তাৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা ব্যক্তিৰ নিজৰেই আছে। এই কাৰণেই বোধহয় সন্দেহবাদী, তত্ত্বান্বেষী আৰু দাৰ্শনিক আলোচনা-প্ৰয়াসী প্ৰাচীন ঋষি-মুনিসকলে ৰসবাদৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণ আস্থা ৰাখিছে। পৰৱৰ্তী যুগত সেইবাবে ৰসসৃষ্টিৰ আদৰ্শ আগত ৰাখিয়েই সাহিত্যিক-সকলে কামত আগ বাঢ়িছিল। এই ৰসসৃষ্টিৰ কাৰণে উপমাদি অলংকাৰৰ বহুলভাৱে প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল আৰু ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত নতুন অৰ্থ প্ৰকাশৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল। এই প্ৰাচীন লেখকসকলৰ পৰ্যবেক্ষণ-ক্ষমতা, কল্পনাৰ গভীৰতা আৰু ৰচনাৰ মাধুৰ্য সকলো আছে। যি অজটিল, ভাৱবিলাসী সমাজৰ চিত্ৰ এইসকল লেখকে ফুটাই তোলাৰ যত্ন কৰিছে তাৰ মাজেদি উজলি উঠিছে সেই যুগৰ ৰজা-মহাৰজা, বীৰ-বীৰাংগনাসকলৰ আশা-আকাংক্ষা আৰু প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ বৰ্ণনা-প্ৰাচুৰ্য। এইসকল লেখকৰ হাতত প্ৰকৃতিয়ে নতুন ৰূপ পাইছে। গছ-গছনি, নৈ-বিল, ফল-ফুল সকলোৰে অপৰূপ সৌন্দৰ্যত লেখকসকল মুগ্ধ হৈছে। কালিদাসৰ "ঋতু সংহাৰ"ত ব্যক্তি আৰু প্ৰকৃতিৰ সংযোগত যি বৰ্ণনা-চাতুৰ্য দেখুৱা হৈছে, তাৰ তুলনা পৃথিৱীৰ সাহিত্যত বিৰল। "শকুন্তলা" নাটকত শকুন্তলা আৰু আশ্ৰমৰ মৃগ আৰু অন্যান্য বৃক্ষলতাৰ

সংস্কৃত সাহিত্য

মাজত যি প্ৰাণৰ সম্বন্ধ, সেই সম্বন্ধ শেক্সপীয়াৰৰ "মিৰাণ্ডা"ৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি ফুটি উঠা নাই। "উত্তৰ ৰামচৰিত" নাটকত ৰামৰ ককণতা যেন প্ৰকৃতিৰ বুকুলো মূৰ্ত হৈ উঠিছে। আমাৰ দেশৰ প্ৰাচীন লেখক-সকলে প্ৰকৃতিৰ মাজেদি ঈশ-জ্যোতিৰ প্ৰকাশ বিচৰা নাই, কিন্তু প্ৰকৃতি সজীৱ বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। জীৱ, জগৎ আৰু ঈশ্বৰৰ সম্বন্ধৰ বিষয়ে কৰা আলোচনা দাৰ্শনিক আলোচনা। ভাৰতত এই সম্বন্ধে আলোচনাৰ অভাৰ হোৱা নাই। সেইবাবে সংস্কৃত লেখকসকলে এনে আলোচনাৰ স্থান সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত নাই বুলি ধৰিছে।

সাহিত্যিকৰ প্ৰতিভা সমাজ-মুখী। তেওঁৰ অন্তৰত যি অনুভূতি জাগে, তাৰ প্ৰকাশৰ আকুলতা তেওঁৰ আছে। কিন্তু এই অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ পাছতেই তেওঁৰ মানসিক তৃপ্তি সম্পূৰ্ণ হোৱা বুলি কব নোৱাৰি।

সাহিত্যত অভিজাত সম্প্ৰদায়

সৃষ্টিৰ পাছতো সমাজে তেওঁৰ বচনা আদৰ কৰাৰ এক তীব্ৰ আকাঙ্ক্ষা তেওঁৰ মনত আছে। আগৰ দিনত ৰজা-মহাৰজা-সকলে সাহিত্যিকসকলক সমাদৰ কৰিছিল, আৱশ্যকমতে তেওঁলোকক পাৰিতোষিক দিছিল। ভোজ ৰজাৰ সম্বন্ধে এনেধৰণৰ কথা আছে। সাহিত্যপ্ৰেমী হিচাপে তেওঁ কোনো সাহিত্যিকক শ্লোক-বচনাৰ কাৰণে শ্লোকৰ প্ৰতি অক্ষৰত লক্ষ লক্ষ টকা দিছিল। সাহিত্যিকসকল ৰজা-মহাৰজাসকলৰ অনুগ্ৰহপ্ৰাৰ্থী হোৱাৰ কাৰণে তেওঁ-লোকৰ লেখাৰ মাজেদি সেইসকলৰ চিত্ৰ ফুটাই তোলাৰ যত্ন তেওঁলোকে কৰিছিল সেই যুগৰ সাহিত্যত ৰজা-মহাৰজা, বীৰ-বীৰাংগনাৰ চিত্ৰই অধিক। ইয়াৰ কাৰণ আছে। সামাজিক অস্থিৰতাৰ যুগত ৰজা-মহাৰজা আৰু বীৰ-বীৰাংগনাসকলৰ শৌৰ্য-বীৰ্যৰ সেই যুগত বিশেষ মূল্য আছিল। সমাজৰ ওপৰত যদি কোনোবাই প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰিছিল, তেন্তে সেই প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল সমাজৰ প্ৰভুসকলে। কৃষিকৰ্মত ব্যস্ত হৈ থকা নাইবা আন তেনে ধৰণৰ কাম কৰি থকা লোকৰ সমাজৰ ওপৰত বিস্তাৰ কৰিব লগা তেনে প্ৰভাৱো নাছিল আৰু সেইসকল লোকৰ জীৱন-যাত্ৰাৰ মাজত নাছিল একো বিচিত্ৰতা। এই-বোৰ লোকৰো ব্যক্তি-জীৱনত আনন্দ-নিৰানন্দ আৰু হতাশ-হুমুনিয়াহ

নিশ্চয় আছিল, কিন্তু সেই যুগৰ লেখকসকলে এইবোৰৰ সম্পূৰ্ণ ছবি সৰহ ক্ষেত্ৰতে তুলি ধৰাৰ যত্ন কৰা নাছিল। অৱশ্যে এইবোৰৰ চিত্ৰ সম্পূৰ্ণৰূপে বাদ পৰি যোৱা নাই। সংস্কৃত সাহিত্যত "মৃচ্ছকটিক", "মালবিকাগ্নিমিত্ৰ" প্ৰভৃতি নাটকত আৰু আনকি কালিদাসৰ "শকুন্তলা"ৰ মাজত সাধাৰণ লোকৰ চৰিত্ৰ সন্নিবিষ্ট হৈছে। তথাপি এইবোৰৰ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হোৱা নাই। প্ৰাচীন সংস্কৃত লেখকসকলৰ ধাৰণা আছিল যে কাব্য আৰু নাটকৰ যোগেদিও চতুৰ্বৰ্গ-ফল-প্ৰাপ্তি সম্ভৱ হয়। গতিকে তেওঁলোকৰ চিন্তাধাৰা বৰ্ণাশ্ৰম ধৰ্মৰ আদৰ্শৰপৰা আঁতৰি যোৱা নাছিল। ৰচনা-প্ৰণালীৰ ক্ষেত্ৰতো কিছুমান ধৰাবন্ধা নিয়মৰ বাহিৰলৈ যোৱাৰ অধিকাৰ তেওঁলোকৰ নাছিল। আনকি উপমাদি অলংকাৰ প্ৰয়োগৰ সময়তো উপমান উপমেয় নিৰ্বাচনত তেওঁলোকৰ কল্পনা সম্পূৰ্ণ মুক্ত নাছিল। কালিদাসৰ প্ৰতিভাও বাধা-নিষেধৰ চাৰিসীমাৰ বাহিৰলৈ যোৱা দৃষ্টান্ত কম। তথাপি নিজৰ প্ৰতিভাৰ বলত তেওঁ অপূৰ্ব সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

সাহিত্যৰ তথ্য

সেই সময়ত ৰসবাদ সুপ্ৰতিষ্ঠিত। সেইবাবে ৰসৰ পুংখানুপুংখ আলোচনা কৰাৰ এটা চেষ্টা বেছিভাগ আলংকাৰিকৰে আছে। কোন কোন স্থায়ী ভাবৰ লগত কোন কোন সঞ্চাৰী ভাবৰ মিলন হব পাৰে, কোন ৰসৰ বিৰোধ আন ৰসৰ লগত আছে আৰু কোন কোন ৰস একেলগে প্ৰয়োগ হব পাৰে—ইত্যাদি নানান আলোচনাই নব্য-ন্যায়ৰ দৰে অলংকাৰ শাস্ত্ৰকো ভাৰাক্ৰান্ত কৰি তুলিছে। দেখা যায় যে পৰবৰ্তী যুগত সৃজনী-শক্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়াতকৈ বিশ্লেষণী শক্তি বেছি সমাদৃত হৈছে। বস্তু এৰি যেতিয়া মানুহে মতবাদৰ ওপৰত তৰ্ক আৰম্ভ কৰে, তেতিয়া সি হয় মানসিক কছৰৎ। সংস্কৃত সাহিত্যৰ শেষৰ অংশত এনে ধৰণৰ কছৰতৰেই আৰম্ভ হৈছিল আৰু তাৰ ফলত মৌলিক প্ৰতিভাই মুক্ত বতাহ বিচাৰি হাহাকাৰ কৰি ফুৰিছিল।

মৌলিক সাহিত্য-সৃষ্টি আৰু সাহিত্যৰ আলোচনা—দুয়ো ক্ষেত্ৰত গ্ৰীক সাহিত্য অতি প্ৰাচীন। হোমাৰৰ মহাকাব্য "ইলিয়াড্" আৰু

"অডিছে"ৰ প্ৰভাৱ সমগ্ৰ ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ ওপৰতে পৰিছে। মহাকাব্যৰ মহত্ত্ব আৰু গাম্ভীৰ্যৰ বিষয়ে ইয়াত আলোচনা কৰাৰ আৱশ্যক নাই। কিন্তু ভাৰতত ৰামায়ণ, মহাভাৰতৰ পৰৱৰ্তী লেখকসকলক নানান কল্পনাৰ সামগ্ৰী যোগোৱাৰ দৰে হোমাৰৰ মহাকাব্য "অডিছে" আৰু "ইলিয়াডে" গ্ৰীক নাটকাৰসকলক পৃষ্ঠৰ সামগ্ৰী যোগাইছে। ইস্কাইলাছ আৰু ছাফোক্লিছৰ নাট্য-প্ৰতিভা হোমাৰৰ কাহিনীৰ অৱলম্বনতেই গঢ়ি উঠিছে। এই নাটকাৰ সকলেও কোনো দেৱোপম চৰিত্ৰৰ অৱলম্বন কৰিয়েই নাটক ৰচনা কৰিছে। নাটকৰ মাজত অলৌকিকতা থাকিলেও গভীৰ চিন্তাধাৰা সচৰাচৰ বাস্তৱমুখী ইউৰিপিডিছৰ নাটকৰ মাজেদি সুন্দৰভাবে মনোভাৱৰ প্ৰকাশ অৱশ্যে আছে। চৰিত্ৰৰ ওপৰত তেওঁ বিশেষভাৱে মনোযোগ দিছে। তথাপি তেওঁৰ নাটকৰ মাজতো কেতবোৰ সম্পন্ন অভিজাত শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰোৱেই বেছি সুস্পষ্ট। আনকি হেফেষ্টাৰ কবিতাৰ বিষয়বস্তুও সচৰাচৰ দেৱদেৱীৰ মাজতেই আৱদ্ধ আছে। ভাৰতীয় সাহিত্যৰ ওপৰত আলংকাৰিকসকলৰ প্ৰভাৱ পৰাৰ দৰে নিচিনাকৈ পৰৱৰ্তী লেখকসকলৰ ওপৰত এৰিষ্টটলৰ প্ৰভাৱো যথেষ্ট এৰিষ্টটলৰ "পয়েটিক্ছ" আৰু ভৰতৰ "নাট্যশাস্ত্ৰৰ" মাজত যথেষ্ট সামঞ্জস্যও আছে।

গ্ৰীক সাহিত্য

সংস্কৃত সাহিত্যৰ নিচিনাকৈ প্ৰাচীন ইংৰাজী সাহিত্যত আলংকাৰিকৰ বাধা-নিষেধ বৰকৈ নাছিল। প্ৰাচীন লেখকসকলৰ সেইবাবে আছিল পূৰ্ণ-স্বাধীনতা। এই প্ৰাচীন লেখকসকলৰ লেখা সহজ সৰল আৰু আড়ম্বৰহীন। অকল লিলি (Lyly) এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম। পিছত ফৰাচী ভাষাৰ জৰিয়তে গ্ৰীক আৰু ৰোমান প্ৰভাৱ ইংৰাজী সাহিত্যৰ ওপৰত পৰাৰ ফলত সেই সাহিত্যতো ভাষাৰ জটিলতা বাঢ়ি আহিল আৰু সাহিত্য-আলোচনাৰ মতবাদো প্ৰতিষ্ঠিত হব ধৰিলে। মধ্যযুগত লেঙ্গলেণ্ড (Langland) আৰু চচাৰে (Chaucer) নিম্নস্তৰৰ লোকৰ ওপৰত যথেষ্ট মনযোগ দিলেও পৰৱৰ্তী কালত লেখকসকলে অভিজাত সম্প্রদায়ৰ ওপৰতে বিশেষ নজৰ ৰাখিছে। আনকি শ্বেক্সপীয়াৰৰ নাটকবোৰতো অভিজাত সম্প্রদায়ৰ-

ইংৰাজী সাহিত্য

পৰাই সকলো মুখ্য চৰিত্ৰ নিৰ্বাচন কৰা হৈছে। এইটো শেক্সপীয়াৰৰ পক্ষপাতিতা নহয়। সেই যুগত সমাজৰ চিন্তাধাৰাৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰিছিল অকল অভিজাত সম্প্ৰদায়ৰ লোকসকলেহে। শিল্প-প্ৰসাৰ নোহোৱা গতিকে সেই কালত মালিক-বনুৱাৰ প্ৰশ্ন উঠাই নাছিল। ফৰাচী বিপ্লৱৰ লগে লগে সমগ্ৰ ইউৰোপতে এটা নতুন ভাবধাৰাৰ প্লাবন আহিছিল। কিন্তু ইংৰাজী সাহিত্যৰ ওপৰত তাৰ স্পৰ্শ তেতিয়াই ভালকৈ ব'ব নোৱাৰিলে।

ভাৰতবৰ্ষত সংস্কৃত কাব্যসাহিত্যৰ অভ্যুদয়ৰ আগতে ধৰ্ম-গুৰু বুদ্ধদেৱৰ প্ৰভাৱত পালি ভাষাত গণ-সাহিত্যৰ সৃষ্টি হৈছিল। কিন্তু কিছুকাল পিছতে হিন্দুধৰ্মৰ প্ৰবল আক্ৰমণৰ ফলত এই সাহিত্যৰ বীজ অংকুৰিত হ'লেও বৰ্ধিত নহ'ল। ভাৰতত গণ-সাহিত্য সৃষ্টিৰ চেষ্টা অকালতে নষ্ট পালে, কিয়নো পিছৰ যুগত সংস্কৃতৰ মাজেদি যি সাহিত্যৰ সৃষ্টি হ'ল, সেই সাহিত্য পণ্ডিত লোকসকলৰ কাৰণেহে ৰচিত হৈছিল।

পালি সাহিত্য

প্ৰাকৃত ভাষাৰ মাধ্যমত যি সাহিত্যৰ সৃষ্টি হৈছিল, সেই সাহিত্য আছিল দুৰ্বল আৰু সংস্কৃত সাহিত্যৰ কাষত সমানে থিয় দিব পৰা যোগ্যতা তাৰ নাছিল।

খৃষ্টীয় পঞ্চদশ শতাব্দীৰপৰা ভাৰতীয় সাহিত্যত এক নতুন জাগৰণ দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ প্ৰায় চাৰিশ মান বছৰৰ আগতে প্ৰদেশিক ভাষাবোৰে ভালকৈ গঢ় লয়। চতুৰ্দশ-পঞ্চদশ শতিকাত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ এক প্লাবন গোটেই ভাৰতবৰ্ষতে বিয়পি পৰে। এই বৈষ্ণৱ

বৈষ্ণৱ সাহিত্য

ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ আদৰ্শক কেন্দ্ৰ কৰি প্ৰাদেশিক ভাষাৰ মাধ্যমেৰে শক্তিশালী সাহিত্যৰ সৃষ্টি হয় আৰু জন-সাধাৰণৰ মাজত তাৰ আদৰ সোনকালে গঢ়ি উঠে। বিদ্যাপতি, সুবদাস, চণ্ডীদাস, শংকৰদেৱ প্ৰভৃতি বৈষ্ণৱ লেখকসকলে এক গণ-সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰি গ'ল। এই গণ-সাহিত্য সাধাৰণ ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা সাহিত্য নহয়, কিন্তু এই সাহিত্য জনগণে সোনকালে ঢুকি পোৱা সাহিত্য বৈষ্ণৱ যুগৰ সাহিত্য গঢ়ি উঠিছিল ভগবৎ ভক্তিক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই। ভক্তৰ স্থান অৱশ্যে তাত আছে, তেওঁৰ স্থান সেৱকৰ স্থানহে। ভগৱান আৰু

ভক্তৰ মাজত সেব্য-সেৱক সম্বন্ধ। কোনো কোনো বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ জৰিয়তে ৰাধা-কৃষ্ণৰ অৱলম্বনত এক শ্ৰেণীৰ ৰস-সিক্ত কবিতাৰ সৃষ্টি হৈছিল। কিন্তু সকলো প্ৰদেশতে এনে ধৰণৰ কবিতা বা কীৰ্তন পাবলৈ নাই। চৰিত-পুথিৰ ৰচনা এই যুগৰ নতুন ৰচনা। এইবোৰ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক। কিন্তু অনেক সময়ত এইবোৰ উচ্ছ্বাস-ৰহিত আৰু অলৌকিক প্ৰভাৱ-মুক্ত নহয়। বৈষ্ণৱ যুগৰ লেখকসকলৰ ওপৰত সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ প্ৰভাৱ কিছু পৰিমাণে আছে। উপমাদি অলংকাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত সংস্কৃত লেখকসকলকে আদৰ্শ বুলি গণ্য কৰা হৈছে। কিন্তু ৰসবাদৰ কট্‌কটীয়া নিয়ম সাৱোগত কবি চলাৰ ৰীতি লাহে লাহে কমি আহিছে। অনেক সময়ত ৰস-শংকৰ আৰু ভাব-শংকৰৰ প্ৰয়োগো নোহোৱা নহয়। এই সাহিত্যত দ্বিৰুক্তি আৰু বহু উক্তিৰ স্থান আছে। অনেক ক্ষেত্ৰত আতিশয্যোক্তিৰ বহল ব্যৱহাৰো চকুত নপৰাকৈ নাথাকে। বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ মাজেদি দেৱ বা দেৱোপম চৰিত্ৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিলেও সচৰাচৰ এইবোৰ সাধাৰণ নৰনাৰীৰূপে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। "পাৰিজাত হৰণ" নাটকত সত্যভামা আৰু শচীৰ কাজিয়া, "কাণখোৱাত" যশোদাৰ নিচুকনি আৰু "ভীম-চৰিতত" ভীমৰ কথা আৰু কাযই মনত পেলাই দিয়ে সেই যুগৰ দন্দুৰী নাৰী, পুত্ৰ-বৎসলা অসমীয়া মাতৃ আৰু শক্তি-সম্পন্ন অথচ উত্তেজনাপূৰ্ণ অসমৰ যুবকক। বংগ-সাহিত্যতো একেদৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰেমত আত্মহাৰা হৈ পৰা শ্ৰীৰাধাৰ বেলেগ বেলেগ ভাবৰ অভিব্যক্তিয়ে ব্যষ্টিক দৃষ্টিত কল্পনা-প্ৰবণা বিৰহিনী যুবতীৰ চিত্ৰকে ফুটাই তোলে। এই কালখণ্ডৰ চালে বৈষ্ণৱ সাহিত্য মানৱীয় উপাদানৰহিত বুলি কব নোৱাৰি।

প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যিকসকলে মানৱক কেন্দ্ৰ কৰিয়ে যি সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল, বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ হাতত সেই ধৰণৰ সাহিত্য-সৃষ্টি হোৱা নাই। এই যুগত এনে সাহিত্যৰ সৃষ্টি হৈছে যি সাহিত্যৰ কেন্দ্ৰবস্তু হৈছে সৰ্ব-শক্তিমান অথচ পৰম কৰুণাময় স্বয়ং ভগৱান। এই বিৰাট পুৰুষৰ কল্পনাৰ আগত আন সকলো যেন নিষ্প্ৰভ হৈ পৰিছে। মানুহৰ মানৱীয় সত্তা ইয়াত স্বীকাৰ কৰা হৈছে, কিন্তু

ঈশ্বৰ-ভক্তিৰ ব্যতিৰেকে এই সত্তা মূল্যহীন। প্ৰকৃতি বৰ্ণনা এই যুগৰ লেখকসকলৰ মাজত আছে, কিন্তু প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য পটভূমি হিচাপেহে ব্যৱহাৰ কৰাৰ যত্ন আছে। কালিদাসৰ ৰচনাৰ মাজেদি মানৱ আৰু প্ৰকৃতিৰ মাজত যি আত্মীয় সম্বন্ধ প্ৰকাশিত হৈছে, বৈষ্ণৱ লেখকসকলৰ লেখাৰ মাজেদি সেই আত্মীয়তা প্ৰকাশৰ চেষ্টা নাই। বৈষ্ণৱ লেখকসকলৰ মুখ্য আদৰ্শ সনাতন পৰম ব্ৰহ্মৰ উপলব্ধি আৰু তেওঁৰ শৌৰ্য-বীৰ্য আৰু মহত্ত্বৰ প্ৰকাশ। বিৰাট পুৰুষৰ কাষত ব্যক্তি আৰু প্ৰকৃতি স্বাভাৱিকতে নিষ্প্ৰভ হৈ পৰে। ব্যক্তিৰ স্ত্ৰী, পুত্ৰ, বন্ধুবান্ধৱ আৰু সমাজৰ আন লোকৰ লগত যি সম্বন্ধ সেই সম্বন্ধ, মায়াময় বুলি ধৰি ললে ব্যক্তি বা সমাজৰ জৈৱিক বাসনাৰ মূল স্বীকাৰ কৰা নহয় আৰু আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ তুলনাত ব্যক্তি জীৱন সহজভাবে লোৱাৰ চেষ্টা থাকে। এনে চেষ্টা বৈষ্ণৱ যুগৰ লেখক সকলৰ মাজত আছে। বাস্তৱ জীৱনতকৈ জীৱনৰ আদৰ্শৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব আৰোপিত হৈছে। মানৱ-জীৱন দুৰ্লভ আৰু দেৱতাৰো কাম্য, কিন্তু এই জীৱন ঈশ্বৰমুখী নহলে ইয়াৰ সাৰ্থকতা নাই। ব্যক্তি-সত্তাৰ নিজস্ব মূল্য আছে, কিন্তু এই মূল্য কৃষ্ণভক্তিৰ প্ৰগাঢ়তাৰ ভিত্তিতহে নিৰূপিত হয়। বৈষ্ণৱ-যুগৰ লেখাৰ মাজেদি কৃষ্ণভক্তিৰ আদৰ্শ মূৰ্তিমান হৈ উঠিছে। এই যুগৰ সাহিত্য ভক্তিৰসসিক্ত সাহিত্য। সাহিত্যৰ যুকুত কেতিয়াবা কেতিয়াবা শৃংগাৰ বা কৰুণ ৰস ফুটি উঠিলেও সি পৰিণতি লাভ কৰিছে ভক্তিৰ মাহাত্ম্যত।

বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰৰ ফলত হোৱা শিল্প-প্ৰসাৰতাৰ লগে লগে আধুনিক যুগৰ সৃষ্টি। কল-কাৰখানাৰ বহল প্ৰচলনৰ কাৰণে প্ৰাকৃতিক শক্তিৰ ওপৰত মানুহৰ যি কৰ্তৃত্ব ফুটি উঠিল, সেয়েই মানুহক নিজ শক্তি-সামৰ্থ্যৰ প্ৰতি সচেতন কৰি তুলিলে। শিল্প-বিপ্লৱ পোনতে পশ্চিমৰ দেশসমূহৰ ভিতৰতে আবদ্ধ আছিল, কিন্তু লাহে লাহে গোটেই সভ্য জগততে সি বিয়পি পৰিল। যাতায়াতৰ সা-সুবিধাৰ কাৰণে ভিন্ ভিন্ দেশৰ আৰু ভিন্ ভিন্ জাতিৰ মানুহৰ মাজত নতুন সম্বন্ধ গঢ়ি উঠিল। এই সম্বন্ধ কোনো আধ্যাত্মিক দৰ্শনৰপৰা উদ্ভূত সম্বন্ধ নহয়, এই সম্বন্ধ আদান-প্ৰদানৰ

আধুনিক সাহিত্য

সম্বন্ধ। ইয়াৰ ফলত মানুহ জাতিৰ পাৰস্পৰিক বুজাপৰা সহজ হ'ল আৰু দেশ-বিদেশৰ চিন্তাধাৰাৰ লগত মানুহৰ সম্বন্ধ গঢ়ি উঠিল। শিল্প-প্ৰসাৰতাৰ কাৰণে মানুহ মানুহৰ সম্বন্ধৰ মাজেদি নতুন নতুন সমস্যাই দেখা দিলে। গণতান্ত্ৰিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰভাৱত নিজৰ মৌলিক সত্তাৰ প্ৰতি মানুহ সচেতন হৈ পৰিল। পদাৰ্থবিজ্ঞান আৰু ৰসায়ন শাস্ত্ৰৰ নতুন নতুন মতবাদৰ লগতে জীৱবিজ্ঞান, সমাজবিজ্ঞান আৰু মনো-বিজ্ঞান আদি সকলো ক্ষেত্ৰত নতুন মতবাদ সৃষ্টি হব ধৰিলে। এই-বোৰৰ প্ৰভাৱ দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাৰ ওপৰতো পৰিব ধৰিলে। জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ সকলো ঠাললৈ এনে এটা জাগৰণ পৰিলক্ষিত হলে সাহিত্যিক-সকলে স্বাভাৱিকতে প্ৰাচীন ৰীতি আৰু কথাবস্তুৰ ওপৰতে সকলো শক্তি প্ৰয়োগৰ চেষ্টা কৰি থাকিব নোৱাৰে। সেইবাবে সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো নতুন নতুন পৰীক্ষা আৰম্ভ হ'ল। ব্যক্তি আৰু সামাজিক জীৱনৰ জুমুৰি দি ধৰা এশ এটা সমস্যাৰ প্ৰতি সাহিত্যিকসকল সজাগ হ'ল। ৰোমাণ্টিক যুগৰ সাহিত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হোৱা ভাব-প্ৰবণতা লাহে লাহে বিংশ শতিকাৰ সাহিত্যৰপৰা আঁতৰি যাবলৈ ধৰিলে। বিজ্ঞানৰ আৱিষ্কাৰৰ প্ৰভাৱ সাহিত্যৰ ওপৰতো পৰিল আৰু নানান মানসিক অৱস্থাৰ বিশ্লেষণ বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীৰে কৰাৰ চেষ্টা চলিল। সাহিত্যৰ ৰূপৰ পৰিবৰ্তন হ'ল, ভংগী বদলি গ'ল।

এই সকলোবোৰ পৰিবৰ্তনৰ চিন প্ৰথমতে পাশ্চাত্য জগততেই স্পষ্ট হৈ উঠে। বৈজ্ঞানিকসকলৰ অবদান পাশ্চাত্য জগততেই পোনতে ভোগ কৰিবলৈ সুবিধা পাইছে। সমাজব্যৱস্থাৰ পৰিবৰ্তনো এইবোৰ দেশতেই প্ৰথমে পৰিলক্ষিত হয়। জীৱন সম্বন্ধে মানুহৰ ধাৰণা যেতিয়া পৰিবৰ্তিত নহয়, তেতিয়া মানুহৰ কাৰ্য-কলাপৰ মাজেদিও কোনো পৰিবৰ্তনৰ চিন পৰিস্ফুট নহয়। চিন্তাশীল লোকৰ প্ৰভাৱত যেতিয়া নতুন জীৱন-আদৰ্শ সমাজত শিপায় আহে, তেতিয়া জীৱনৰ বাহ্যিক ক্ৰিয়া-কলাপৰ মাজেদি সি ব্যক্ত হয় আৰু তাৰ প্ৰভাৱ সমাজৰ ওপৰতো পৰে। বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰে মানুহৰ মনত থকা মধ্য যুগীয় সংস্কাৰ আঁতৰাই দিলে। মুক্ত মানৱতা নতুনৰ সন্ধানত ব্ৰতী হৈ পৰিল আৰু

ইয়াৰ ফলত সৃষ্টিধর্মী বচনাৰ মাজত ব্যক্তিগত দৃষ্টিকোণ স্পষ্টতৰ হৈ উঠিল।

আধুনিক যুগত চিৰন্তন সত্য বুলি গৃহীত অনেক কথাবেই নতুন ধৰণৰ ব্যাখ্যা দিয়াৰ প্রচেষ্টা আছে। কার্য-কাৰণ সম্বন্ধৰ বিষয়ে মানুহৰ আগৰ ধাৰণা পৰিবর্তিত হৈছে। কাৰণৰপৰা কার্যৰ উদ্ভৱ—এই কথা সর্ববাদীসম্মত। এটা বল দলিয়াই দিলে ওপৰলৈ যায়। ইয়াত বলৰ গতি হ'ল কার্য, আৰু কাৰণ হ'ল কোনো ব্যক্তি, যিজনে বলটো ওপৰলৈ দলিয়াই দিছে। এতিয়া এই বলটো ওপৰলৈ যোৱাৰ মূল কাৰণ ব্যক্তিৰ শক্তি। কিন্তু যি কার্য সম্পন্ন হৈছে তাৰ মূলতে কাৰণৰ শক্তিৰ ৰূপান্তৰ আছে কোনো এটা শক্তিৰ প্রভাৱত কার্যৰ উৎপত্তি হলেও ৰূপান্তৰিত অৱস্থাত কাৰণ তাৰ ভিতৰত আংশিকৰূপে সোমাই আছে। বস্তুৰ ক্ষেত্রত যি সত্য মনৰ ক্ষেত্রত সি যে সত্য, তাক নিজৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা বুজিব পাৰি। ঠিক একে দৰেই কর্তা আৰু কর্মৰ সম্বন্ধৰ মাজতো সূক্ষ্ম বিচাৰৰ প্রয়োজন আছে। এখন ছবিৰ সৌন্দর্য উপলব্ধিৰ সময়ত সকলো কর্তাৰে সমান উপলব্ধি হব নোৱাৰে। কর্তাৰ বিচাৰশক্তি গ্রহণ ক্ষমতাৰ গাঢ়তাৰ ওপৰত সম্পূর্ণভাৱে নির্ভৰ কৰে।

আধুনিক সাহিত্যত বিচাৰ ধাৰা

আধুনিক দৃষ্টিৰপৰা মানৱ জীৱনৰ পর্যালোচনাৰ ক্ষেত্রতো নানান প্রশ্ন উপস্থিত হয়। মানোবৈজ্ঞানিকসকলৰ আলোচনাৰপৰা জীৱনৰ অনেক নতুন কথা পোহৰলৈ আহিছে। ফ্রয়ডৰ কথা বিশ্বাস কৰিলে মানুহৰ চেতন মনৰ আশা-আকাংক্ষাৰ তুলনাত অচেতন অৱস্থাৰ আন্ধাৰ চুকত পৰি থকা আশা-আকাংক্ষা অনেক বেছি। চেতন অচেতন মনৰ ক্রিয়া-প্রক্রিয়াক লৈয়েই মানৱ মন গঠিত। এনে স্থলত অচেতন মনৰ মাজত পৰি থকা আৰু সময়ে সময়ে চেতন ৰাজ্যলৈ উঠি অহা এই ভাৱবোৰৰ গুৰুত্ব জীৱনত নাই বুলি কব নোৱাৰি। এনে লেতেৰা ভাৱবোৰৰ প্রকাশ সাহিত্যৰ মাজেদি নহলে সম্পূর্ণ মানৱ সত্তা বুজাৰ চেষ্টা নিশ্চয় নহয়। প্রাচীন সাহিত্যত এইবোৰক স্থান দিয়া হোৱা নাই। কিন্তু আধুনিক লেখকে এইবোৰৰ প্রতি সম্পূর্ণ উদাসীন হৈ

পৰিলে জীৱনৰ এটি ফাল অপ্ৰকাশিত হৈ থাকে। আধুনিক লেখকে সেইবাবে প্ৰাচীন ৰীতি উলঙ্ঘন কৰি অচেতন মনৰো প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্নপৰ হৈছে।

বিজ্ঞানৰ উন্নতিৰ ফলত নানান সুবিধা হৈছে আৰু সমাজো ক্ষিপ্ৰ গতিত আগ বাঢ়ি আহিছে। বিজ্ঞানৰ উন্নতি নোহোৱাহৈতেন, মধ্যযুগীয় মনোবৃত্তিৰ বাজত্ব সমাজত বিমান দিন থাকিলহেঁতেন, তাৰ নিৰ্ণয় এতিয়া কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু বিজ্ঞানৰ প্ৰভাৱত যে মানুহ আন্ধাৰৰপৰা পোহৰলৈ আহিছে, এই কথা নুই কৰিব নোৱাৰি। আজি বিংশ শতিকাৰ বুকুত ডাঙৰ দীঘল হৈ বৈজ্ঞানিক সা-সুবিধা নথকা এখন সমাজৰ কল্পনা আমাৰ পক্ষে সহজ নহয়। বিজ্ঞানৰ অবদান ইমান গুৰুত্বপূৰ্ণ হোৱা সত্ত্বেও ইয়াৰ আঁৰে আঁৰে নানান নতুন সমস্যাই মানুহক বিব্ৰত কৰি তুলিছে। কল-কাৰখানাৰ পৰিচালনৰ লগে লগে মালিক-বনুৱাৰ স্বাৰ্থৰ যি দ্বন্দ্ব ফুটি উঠিছে, তাৰ মীমাংসা আজিও হোৱা নাই। জগতত ধনী আৰু দৰিদ্ৰৰ মাজত আজিও বিৰাট পাৰ্থক্য। এই নিষ্পেষিত আৰু দলিত লোকসকলৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা মূৰ্ত কৰাৰ চেষ্টা সাহিত্যৰ মাজেদি ফুটি উঠিছে। কালক্ৰমত অভিজাত সম্প্ৰদায়ৰ লোকসকলৰ কৰ্মক্ষমতা লোপ পালে। সমাজৰ আন স্তৰৰ লোকৰ তুলনাত এইসকল লোকে জীৱন যাত্ৰাৰ কঠোৰতা উপলব্ধি নকৰাৰ ফলত ক্ৰমে ক্ৰমে তেওঁলোক হৈ পৰিল শ্ৰমবিমুখ আৰু বিলাসী। সমাজৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ যি কৰ্তব্য আছিল সেই কৰ্তব্য পাহৰি সমাজৰ কৰ্তৃত্বৰ প্ৰতি তেওঁলোক বেছি সচেতন হব ধৰিলে। বহুকাল ধৰি আনৰ ওপৰত যি প্ৰভাৱ তেওঁলোকে বিস্তাৰ কৰি আছিল সমাজ-সেৱাৰ আদৰ্শ পাহৰিও তেওঁলোক সেই প্ৰভাৱ ৰক্ষাৰ কাৰণে যত্নপৰ হৈ পৰিল। কিন্তু তেওঁলোক কৃতকাৰ্য নহ'ল। সমাজত নতুন শক্তি গঢ়ি উঠিল। পুৰণিৰ ধ্বংসস্তূপৰ ওপৰত যেন নতুনৰ সৃষ্টি হ'ল। সমাজ-গাঠনিৰ পৰিবৰ্তনৰ কাৰণে যি শ্ৰেণীৰ লোক এক সময়ত নিষ্পেষিত আৰু দলিত হৈ আছিল, সেইসকল লোকৰ শ্ৰমৰ মৰ্যাদা স্বীকৃত হব ধৰিলে। যান্ত্ৰিক

বিজ্ঞানৰ প্ৰভাৱ

সভ্যতাৰ প্ৰসাৰতাৰ মূলত মজদুৰ শ্ৰেণীৰ যি শ্ৰমদান, তাৰ প্ৰতি চিন্তাশীল লোকৰ দৃষ্টি আকৃষ্ট হ'ল। অতি লোভৰ তাৰণাত অত্যাচাৰী হৈ পৰা মালিকৰ লগত মজদুৰ শ্ৰেণীৰ মাজে মাজে বিৰোধ উপস্থিত হোৱা দেখা গ'ল। মজদুৰ শ্ৰেণীৰ এই নতুন সমস্যাৰ প্ৰতি সাহিত্যিকসকল সজাগ হ'ল। সাহিত্যত মজদুৰৰ শ্ৰমৰ মৰ্যাদা স্বীকৃত হব ধৰিলে আৰু তেওঁলোকৰ প্ৰতি দেখুৱা অন্যায়-অবিচাৰৰ ধ্বনি সাহিত্যৰ বুকুত বাজি উঠিল।

মানসিক উৎকৰ্ষৰ ক্ষেত্ৰত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ প্ৰভাৱ দিনে দিনে বাঢ়ি আহিব ধৰিলে। সৰহভাগ বুদ্ধিজীৱী লোক মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ। সমাজৰ বহুমুখী উন্নতিৰ মূলত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ প্ৰচুৰ দান আছে। এই শ্ৰেণীৰ সৰহভাগ লোকেই জীৱন-যাত্ৰাৰ কঠোৰতা উপলব্ধি কৰাৰ ফলত সেই জটিলতা আৰু কঠোৰতাই সাহিত্যৰ মাজেদি ৰূপ পাইছে। সৃষ্টিধৰ্মী লেখকসকলৰ সৰহভাগেই শিক্ষিত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লোক। গতিকে এই শ্ৰেণীৰ লোকৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা জীৱনৰ নানান সমস্যা সাহিত্যৰ মাজেদি আলোচিত হব ধৰিলে। জৈৱিক, অৰ্থনৈতিক, ৰাজনৈতিক, নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক সকলো ধৰণৰ সমস্যাই সাহিত্যৰ বুকুত ঠাই পালে। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰ বহল হৈ পৰিল আৰু ৰচনাও বৰ্ণনাত্মক নহৈ আলোচনা-মূলক হব ধৰিলে। ভাব-প্ৰবণতাক আঁতৰলৈ ঠেলি সাহিত্যৰ বুকুত বিচাৰশক্তিৰ প্ৰভাৱ দিনে দিনে স্পষ্ট হৈ আহিল। জীৱনক নতুন দৃষ্টিভংগীৰে চোৱাৰ আৰু নতুন আদৰ্শৰ মাজেদি পৰ্যালোচনা কৰাৰ চেষ্টা চলিল। স্থান আৰু কালৰ সম্বন্ধে থকা মানুহৰ ধাৰণা বৈজ্ঞানিক মতবাদৰ প্ৰভাৱত পৰিবৰ্তিত হ'ল। অতীত, বৰ্তমান আৰু ভবিষ্যতৰ মাজত থকা সম্বন্ধ পৰস্পৰৰ ভিতৰত সোমাই পৰিল। কালৰ গতি সৰল ৰেখাৰ দৰে পোন বুলি ধৰাৰ পৰিবৰ্তে অনেক সাহিত্যিকে তাৰ গতি চক্ৰাকাৰ বুলি বিশ্বাস কৰিব ধৰিলে। কালচক্ৰৰ কল্পনাত অতীত, বৰ্তমান, ভবিষ্যত পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ বুকুত সোমাই পৰিল। কাল সম্বন্ধে এনে ধাৰণাৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হোৱা কেইবাগৰাকী লেখকৰ লেখা জটিল ৰূপত প্ৰকাশিত হব ধৰিলে।

সাহিত্যত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণী

বিংশ শতিকাৰ সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যিক সমালোচনা-প্ৰবণ। প্ৰাচীন ৰীতি আৰু আদৰ্শ গ্ৰহণৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোক সম্পূৰ্ণ স্বাধীন। প্ৰাচীন লেখকসকলৰ নানা ধৰহৰ লেখাৰ এক সামূহিক প্ৰভাৱ তেওঁলোকৰ ওপৰত নিশ্চয় আছে, কিন্তু লগতে এই প্ৰভাৱৰ ওপৰলৈ উঠি নতুন সৃষ্টিৰ প্ৰয়াসো তেওঁলোকৰ আদৰ্শ। বিংশ শতিকাৰ নানান জটিলতাৰ মাজত ব্যক্তিৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সূক্ষ্ম আলোচনাৰ চেষ্টা এই নতুন সাহিত্যিকসকলে কৰিছে। প্ৰাচীন কালৰেপৰা মানি অহা নানান আদৰ্শৰ প্ৰতি ৰাক্তি বিশেষ শ্ৰদ্ধাশীল, তাৰো বিশ্লেষণ তেওঁলোকে কৰিছে। সামাজিক, ৰাজনৈতিক আৰু বৈজ্ঞানিক নানান মতবাদৰ মাজত বিভ্ৰান্ত হৈ পৰা এক শ্ৰেণীৰ লোকৰ দ্বিধা আৰু বহুধা-বিভক্তিত সত্তাৰ ৰূপ দিয়াৰ চেষ্টা কাব্য, নাটক আৰু উপন্যাসৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে। সমাজৰ ৰুচিৰ প্ৰতি সচেতন হৈ পৰা আন এক শ্ৰেণী লোকৰ সামাজিক আৰু গাৰ্হস্থ্য জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি ফুটাই তোলাৰ চেষ্টা উপন্যাস আৰু চুটিগল্পৰ মাজেদি ব্যক্ত হৈছে। আন কিছুমান লোকৰ লেখাৰ মাজেদি জীৱনৰ নতুন আদৰ্শ উদ্ভাবনৰ চেষ্টাও ভালকৈ প্ৰকাশিত হৈ পৰিছে। এক কথাত কবলৈ গলে, আজিৰ যুগৰ সাহিত্যিকৰ প্ৰতিভাৰ মুক্ত-শক্তি নতুনৰ আবিষ্কাৰৰ আশাত বাধাহীন হৈ উৰি ফুৰিছে। সকলো যুগতে নতুনৰ আবিষ্কাৰৰ চেষ্টা নোহোৱা নহয়। কিন্তু বৰ্তমান যুগত যি অনুকূল বাতাবৰণৰ সৃষ্টি হৈছে, আগৰ যুগত সেইটো হোৱা নাছিল। বিশেষকৈ আগৰ যুগত লেখকসকলে সমাজৰ ৰুচি আৰু আদৰ্শৰ চাবিসীমা পাৰ হৈ যাবলৈ ইচ্ছা কৰা নাছিল। আজিৰ যুগত হলে এই ৰুচি আৰু আদৰ্শকো সমালোচনাৰ চোকা চকুৰে চোৱাৰ এটা প্ৰচেষ্টা আছে।

আধুনিক সাহিত্যৰ আদৰ্শ

সাহিত্যৰ গতিৰ যি পৰিবৰ্তন আহিছে, সেই পৰিবৰ্তনৰ সোঁত আধুনিক যুগত সকলো সভ্য জাতিৰ সাহিত্যৰ মাজেদি বৈ গৈছে, ক'তো ক'তো এই সোঁত প্ৰবল আৰু ক'তো ক'তো দুৰ্বল। আন্তৰ্জাতিক বিনিময়ৰ যুগত পাৰস্পৰিক প্ৰভাৱমুক্ত হৈ থকা সম্ভৱ নহয়। সেইবাবে পৃথিৱীৰ সাহিত্যৰ বুকুত সম-জাতীয় চিন্তাধাৰা ফুটি উঠিছে।

কিন্তু সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত ইমান পৰিবৰ্তন আহি পৰিলেও এয়েই চৰম পৰিবৰ্তন বুলি কল্পনা কৰাৰ কাৰণ নাই। সৃষ্টিধৰ্মী মানৱ-মনে চিৰকাল নতুনৰ পাছত বলিয়া হৈ লৰিব, নতুন নতুন সমাজ-ব্যৱস্থাৰ মাজেদি নতুন তথ্য উদ্ঘাটনৰ চেষ্টা কৰিব। সৃষ্টি-পাতনিতে আৰম্ভ হোৱা এই চেষ্টা কেতিয়া শেষ হব সেই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ নাই। কিন্তু এই চেষ্টাৰো আছে এক সাৰ্থকতা আৰু এই অন্বেষণৰ মাজতো আছে এক তৃপ্তিৰ আনন্দ।

জাগতিক প্ৰবাহৰ বাহিৰত আমাৰ সাহিত্য নহয়। আমাৰ সাহিত্যৰ মাজেদিও নানান নতুন প্ৰচেষ্টা চলিব ধৰিছে। এই সকলো প্ৰচেষ্টা সমানভাৱে আমাৰ সাহিত্যৰ বুকুত আজিও প্ৰতিফলিত হৈ উঠা নাই।

অসমীয়া সাহিত্য

তথাপি সাহিত্যিকসকলৰ ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী সুস্পষ্ট হৈ উঠিছে। নিপীড়িত আৰু অবহেলিত শ্ৰেণীৰ প্ৰতি আমাৰ সাহিত্যৰ মাজেদিও এটা অনুৰাগ পৰিলক্ষিত হৈছে। এই শ্ৰেণীৰ লোকৰ প্ৰতি দেখুৱা সমৰ্থন অকল নিষ্ফল অনুকম্পাই নহয়, কিন্তু সেইসকলৰ মৌলিক দাবীৰ প্ৰতি সমৰ্থন জ্ঞাপন। ৰচনা-ৰীতিৰ ফালৰপৰাও আমাৰ সাহিত্যত পৰিবৰ্তনৰ চিন ফুটি উঠিছে। প্ৰাচীন ৰচনাৰীতিৰ প্ৰভাৱ আমাৰ আধুনিক সাহিত্যৰ ৰীতিৰ ওপৰত কমেই পৰিলক্ষিত হয়। উপমাদি অলংকাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত আমাৰ লেখক-সকলেও সম্পূৰ্ণ স্বাতন্ত্ৰ্যতা অৱলম্বন কৰিছে। নাটক, কবিতা, উপন্যাস, চুটিগল্প আদি সকলো ঠাললৈ নতুন দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশিত হৈছে। আধুনিক কবিতাৰ সৃষ্টি হৈছে আৰু ইয়াৰ মাজেদি ব্যক্ত হৈছে জীৱনৰ প্ৰতি থকা কবিৰ নতুন দিক্‌দৰ্শন। সমাজৰ গ্ৰহণ ক্ষমতালৈ চকু ৰাখি অনেক সময়ত এইবোৰ কবিতা ৰচিত হোৱা নাই। কবিতা বুজিবলৈ অনুভূতিৰ গাঢ়তা লগাৰ দৰে পাণ্ডিত্যৰ কুশলতাও লাগে, এই ধাৰণাৰ বশৱৰ্তী হৈয়েই আমাৰ আধুনিক কবিসকলে কাব্যিক অভিজ্ঞতা মূৰ্ত কৰাৰ সময়ত উপমা, চিত্ৰ আৰু প্ৰতীকৰ প্ৰাচুৰ্যৰে কবিতা ভাৰাক্ৰান্ত কৰি তুলিছে। সেইবাবে অনেক কবিতাৰ অৰ্থবোধ সহজ নহয়। কিন্তু অনেক সময়ত দুৰ্বোধ্য হলেও মুক্তক ছন্দৰ শ্ৰবী-

বোবর মাজত একো একোটি সাংগীতিক লয় ফুটি উঠিছে। ভাবোচ্ছ্বাসক বলেবে দমাই বাখি সংযত বাক্‌ভংগীবে জীবনব অভিজ্ঞতাব চিত্র তুলি ধবা সহজ নহয়। কিন্তু আধুনিক কবিসকলে ভাববিলাস পবিত্যাগ কবি মানবীয় দৃষ্টিভংগীবে আদর্শ-মুক্ত কাব্যিক অভিজ্ঞতা জটিল প্রকাশভংগীব মাজেদি ব্যক্ত কবিছে। সবহ ক্ষেত্রতেই অবশ্যে অভিনবত্বব চেষ্টাব মাজতে গতানুগতিকতা ফুটি উঠিছে আক কল্পনাব দুর্বলতা প্রকাশ কবিছে। কিন্তু আমাব মাজত কেইজনমান আধুনিক কবিব সার্থক চেষ্টা উল্লেখ নকবি নোৱাবি। কবিতাব এই পবিবর্তিত ৰূপব প্রতি আমাব ভিতবব অনেক লোকবেই সমাদব নাই। কিন্তু যুগে যুগে বস্তু-নির্বাচন আক বচনা কৌশলব প্রয়োগব ক্ষেত্রত জানো নতুন নতুন পবীক্ষা চলোৱা হোৱা নাই? সামাজিক জটিলতাব ইংগিত দিয়াব অর্থে সময়ে সময়ে জটিল বাক্‌ভংগীবো প্রয়োজন হয়। জটিলতাব কাবণে কোনো বস্তু পবিহার্য হব নোৱাবে। আমাব আগব দিনব ছন্দোবদ্ধ কবিতা আক আধুনিক কবিতাব মাজত মৌলিক পার্থক্য আছে। এক মানদণ্ডবে এই দুযো ধবণব কবিতা জুখিবলৈ চেষ্টা কবা অনুচিত। তেনে কবিলে কোনো ধবণব কবিতাবে মাধুর্য উপলব্ধি সম্ভব নহয়। জীবনব উন্নতিব আশাত নানান পবীক্ষা চলাব দবে সাহিত্যব ক্ষেত্রতো নানান পবীক্ষা চলিব। এনে পবীক্ষা নচলিলে অচিবে সাহিত্যব বীতি জীর্ণ হৈ পবিব আক ভাবব ক্ষেত্রত আহিব জড়তা। সক্রিয় জাতিয়ে জীবনত সদায় নতুনব অবতাবণা কবিবলৈ চেষ্টা কবে আক নিষ্ক্রিয়, অবসাদপূর্ণ জাতিয়ে অনাহ নকল কবি নিজব মৌলিকতা নষ্ট কবে।

আধুনিক সাহিত্যত বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভংগী

বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভংগী আধুনিক সাহিত্যৱ বুকুত প্ৰতিফলিত হোৱাৰ কাৰণ আছে। এনে দৃষ্টিভংগী পুৱণি সাহিত্যৱ মাজেদিও সময়ে সময়ে ফুটি উঠিছে। কিন্তু প্ৰাচীন আৰু আধুনিক সাহিত্যৱ মাজত থকা এনে দৃষ্টিভংগীৰ আকাশ-পাতাল প্ৰভেদ। বৈষ্ণৱ যুগত সংস্কৃতৰ গুৰু-গম্ভীৰ শব্দ-সংযোজনা পৰিহাৰ কৰি দৈনন্দিন কথ্য ভাষাৰ মাজেদি গভীৰ আধ্যাত্মিক ভাব প্ৰকাশৰ চেষ্টাৰ মূলতে আছে এক বৈপ্লৱিক চিন্তাধাৰাৰেই প্ৰকাশ। কিন্তু এই বিপ্লৱ শব্দ-চয়ন আৰু প্ৰকাশ-ৰীতিৰ বিপক্ষে বিপ্লৱ। এই বিপ্লৱ ভাব বা আদৰ্শৰ বিৰুদ্ধে কৰা বিপ্লৱ নহয়। বেদ-বেদান্তৰ প্ৰভাৱত আৰু সামাজিক ৰীতি-নীতিৰ মাজত গঢ়ি উঠা জীৱনৰ আধ্যাত্মিক আদৰ্শ আৰু স্থান-কালৰ অতীত এক পূৰ্ণ-ব্ৰহ্মৰ স্বীকৃতি এই সাহিত্যৰ মাজত আছে। ধৰ্মীয় জীৱন-যাপনৰ লগত ব্যক্তিগত আৰু সামাজিক জীৱনত যিবোৰ মান পূৰ্বৱৰ্তী যুগতে গঢ়ি উঠিছিল, বৈষ্ণৱ সাহিত্যিক-সকলে সেইবোৰ নিত্য সত্য বুলি গ্ৰহণ কৰি সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছে। জটিল সমাজ-ব্যৱস্থাৰ মাজত ব্যক্তি বা সামাজিক জীৱনৰ সম্মুখত কিছুমান আদৰ্শ থাকে আৰু এই আদৰ্শৰ মানদণ্ডেৰে আমি সচৰাচৰ ভাল-বেয়া, সৎ-অসতৰ বিচাৰ কৰোঁ। সত্য, ন্যায়, সাধুতা, দানশীলতা প্ৰভৃতি শব্দবোৰে আমাৰ অন্তৰত একো একোটি বাস্তৱ আদৰ্শৰ ৰূপ দাঙি ধৰে। সমাজে এইবোৰ গ্ৰহণ কৰে। এই আদৰ্শবোৰ জীৱনৰ প্ৰত্যক্ষলব্ধ অভিজ্ঞতাৰপৰা উদ্ভৱ নহয়। এই আদৰ্শবোৰ মানি লোৱাৰ মূলতে থাকে এক আধ্যাত্মিক শক্তিৰ অস্তিত্বত বিশ্বাস। এনে এটি বিশ্বাসকে কেন্দ্ৰ কৰি সমাজত গঢ়ি উঠে নানান আদৰ্শ।

বৈষ্ণৱ সাহিত্য

প্ৰকৃত অভিজ্ঞতাৰ লগত জীৱনৰ এই আদৰ্শবোৰৰ সংঘাত সময়ে সময়ে উপস্থিত হয়। জীৱন উপভোগ কৰিব খুজিলে আৰু স্বাধীনভাৱে

জৈবিক সুখের অন্বেষণের লবিলে এই আদর্শবোধ সচরাচর উপেক্ষিত হৈ থাকে। থকার কারণো আছে। ইন্দ্রিয়ানুসরণের সাময়িক তৃপ্তির তীব্রতা আর বহির্জগতের লাভ করা অনুভূতির গভীরতার তুলনায় বিশ্বাসের বহুল সমুদ্রের ওপরেই ওপড়ি থকা জীবনের আদর্শ-বোধ অবাস্তব আর নিষ্ক্রিয়। দরিদ্রতার সর্বগ্রাসী বুভুক্ষার অংগত জীবনের সততা দুর্বল হৈ পরে, ইন্দ্রিয়-সুখের মাদকতার মাজত বিচার-বুদ্ধির পতন ঘটে। ব্যক্তিগত আর সামাজিক জীবনত এনেদরে আদর্শবোধ সদায় উপেক্ষিত হৈ আছে আর বাস্তবতার দাবীর বেদীত আদর্শের অসহায় বলিক গোপনে হত্যা করা হৈছে। জগতের লগত আর সমাজের লগত ব্যক্তির যি সম্বন্ধ, সেয়েই প্রকৃত জীবন। এই জীবনের ওপরত বাধা-নিষেধ আরোপ করিব খুজিলেও জীবনে সেই বাধা অতিক্রম করিব বিচারে।

জীবনের অভিজ্ঞতা আর আদর্শ

এই আশা-আকাংক্ষাপূর্ণ ব্যক্তি-জীবনের প্রতি সাহিত্যিকসকল কেতিয়াও উদাসীন হব নোরারে। সেইবারে পরবর্তী যুগত তেওঁলোকে ব্যক্তি-জীবনের স্বাতন্ত্র্য স্বীকার করি আর তার ওপরত যথেষ্ট গুরুত্ব দিয়ে। ব্যক্তির আকাংক্ষা আর জীবনের আদর্শের মাজত এটা সমন্বয় স্থাপনের চেষ্টা করিলে। কাব্য আর নাটকত ব্যর্থ প্রেমিকের সৃষ্টি হ'ল, চরিত্রের কথার মাজেদি বুকুভরা বেদনাও মূর্তিমন্ত হৈ উঠিল, কিন্তু আশ্বাস আর সান্ত্বনার বাণীও লগে লগে শুনা গ'ল যে জীবনের দুখর নিশার অন্ত মিলনর শংখ বাজিব, যাতনার ওর পরিব। পারলৌকিক ক্ষেত্রের এনে এটি আস্থাই মুমূর্ষুজনের ওপরত সঞ্জীবনী সুধা ঢালিব পারক নোরারক ক্ষণভংগুর জীবনের অন্তত শাশ্বত শক্তির কল্পনাত এক গভীর আশাবাদর চিনাকি দিলে। পারলৌকিক জীবনের কাল্পিত অমিয়ার লগে লগে সাংসারিক জীবনের আন আন আদর্শবোধো নতুন ব্যাখ্যা দিয়ার প্রচেষ্টা চলিল আর জীবনের মানবোধের ওপরতো প্রত্যক্ষ জ্ঞানের নির্মম কুঠারাঘাত নপরিল। জীবনের আদর্শের মর্যাদা বৈ গ'ল; কিন্তু জীবন আদর্শমুখী নহ'ল।

অভিজ্ঞতা আর আদর্শের সমন্বয়—চেষ্টা

রোমান্টিক যুগর লেখকসকলে ব্যক্তি-জীবনের কালরপরা ব্যক্তিগত

সুখ-দুখ আৰু আশা-নিৰাশাক কেন্দ্ৰ কৰি কাব্য ৰচনা কৰিলে। বহির্জগতৰ লগত মানৱৰ নিত্য নতুন সম্বন্ধ, প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰ ব্যাপকতা, আৰু জৈৱিক বাসনাৰ তীব্ৰতা তেওঁলোকৰ লেখাৰ মাজেদি ফুটি উঠিল। বৈষয়িক কথা আৰু কাৰ্যৰ প্ৰতি তেওঁলোক সচেতন হ'ল, কিন্তু ব্যক্তি জীৱনলৈ আহি পৰা সুখ-দুখৰ নিষ্ঠুৰ অভিনয় আৰু জৰা-মৰণৰ অপৰিহাৰ্য তাৰণাই তেওঁলোকৰ কল্পনা আঁচৰাই লৈ গ'ল এক সৎপদাৰ্থৰ স্বীকৃতিৰ বাটলৈ।

ৰোমাণ্টিক যুগৰ আদৰ্শ

গীতাৰ প্ৰতিপাদ্য আত্মাৰ অবিনশ্বৰত্বত তেওঁলোকে শান্তিৰ জুৰণি পালে। নাম-ধৰ্মৰ প্ৰভাৱত এক ঈশ্বৰত বিশ্বাস স্থাপন কৰি জাগতিক সৌন্দৰ্যৰ মাজত নতুন আনন্দ লাভ কৰিবলৈ তেওঁলোকে যত্ন কৰিলে। পাহাৰৰ অপূৰ্ব সৌন্দৰ্যত, নিজৰাৰ সুমধুৰ ধ্বনিত, নিৰ্মল জোনালী নিশাত বিহংগমৰ মধুৰ কুজনত তেওঁলোকৰ অন্তৰত তৃপ্তিৰ শিহৰণ জাগিল। ন্যায়ৰ আঁৰত অন্যায়-অবিচাৰৰ তাণ্ডৱ দেখিলেও তেওঁলোক হতাশ নহ'ল, ভাবিলে—ন্যায়ৰ জয় অৱশ্যম্ভাবী, অন্যায়ৰ দুদিনীয়া ৰাজত্ব শেষত ভাগি পৰিব। ব্যক্তিগত জীৱনৰ কঠোৰতা এইসকল লেখকে উপলব্ধি নকৰা নহয়, কৰিছে; কিন্তু জীৱনৰ ছয়াময়া খেলাত এই যাতনা যিমানেই তীব্ৰ নহওক লাগে, এদিন তাৰ ওৰ পৰিব বুলি বিশ্বাসো কৰিছে। মৃত্যুত যাতনাৰ বিভীষিকা নাই, আছে শান্তিৰ মধুৰ পৰশ আৰু বিচ্ছেদৰ অন্তত মহামিলনৰ আকুল প্ৰতীক্ষা। ৰঘু চৌধাৰীৰ কবিতাৰ মাজেদি প্ৰকৃতিৰ লগত ব্যক্তিৰ আত্মীয় যোগসূত্ৰ স্থাপনৰ ইংগিত আছে। ৰঘু চৌধাৰীয়ে চৰাই দেৱদূত। অপাৰ্থিৱ সংগীতৰ ধ্বনিৰে কোকিলী, দহিকতৰাই মৰতবাসীৰ তাপিত অন্তৰত শান্তিপানী ঢালে। প্ৰকৃতিৰ বুকুত থকা অফুৰন্ত আনন্দৰ তুলনাত পাৰ্থিৱ সুখ-সম্ভোগ ক্ষণস্থায়ী। যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাৰ কবিতাৰ মাজেদি ব্যক্তিগত জীৱনৰ বেদনাৰ সুৰ বাজি উঠিছে। কিন্তু এই বেদনা জীৱনৰ আদৰ্শ মানি লোৱা এক নীৰৱ সাধকৰ মনোবেদনা মাথোন। ইয়াত বিদ্ৰোহৰ অগ্নি-স্ফুলিংগ নাই, হতাশাৰ আত্মগ্লানিও নাই। এই বেদনাৰ মাজেদিও ফুটি উঠিছে এক সান্ত্বনাৰ আশাবাদ—সিপাৰত বেদনাৰ অন্ত পৰিব, নৱজীৱন লাভ

হয়। শোকাকুল পিতৃ হিতেশ্বর ববকরাই পুত্রশোকর তীব্রতা যিমানেই অনুভর নকরক, তেওঁ কল্পনা কবিছে নিয়তির নিষ্ঠুর বিধানর অন্তরতো আছে এক মিলনর মধুর আশা। ব্যক্তি-চবিত্র আরু ব্যক্তিগত দৃষ্টি-ভংগীর প্রতি বোমান্টিক লেখকসকল সজাগ হলেও প্রাচীন কালবেপরা মানি অহা জীরনর আদর্শবোবর প্রতি তেওঁলোক নিষ্ঠাবান। পরমপিতা পরমেশ্বরত বিশ্বাস, আত্মার অমরত্ব, পরকল্পর ধারণা প্রত্যক্ষ জ্ঞান নহয়। প্রত্যক্ষ জ্ঞানরপরা বিচারবুদ্ধির সহায়েরে অনুমান প্রমাণরদ্বারাও এইবোর প্রতিপাদন কবির নোরারি। গতিকে এই বোমান্টিক লেখক-সকলে জীরনর আধ্যাত্মিক সত্তার ওপরত বিশ্বাস রাখি কাপ হাতত লৈছিল। তেওঁলোকর আগত আছিল সুস্পষ্ট জীরনর আদর্শ। ব্যক্তির আশা-আকাঙ্ক্ষা, রুচি-অভিরুচি এই জীরনর আদর্শর মানদণ্ডের জুখি চোরা হৈছিল। সমাজত তেতিয়াও আদর্শর প্রভাব দুর্বল হৈ পরা নাছিল আরু সাহিত্যিকসকলো তার প্রভাবমুক্ত হৈ জীরনর পর্যালোচনাত প্রবৃত্ত হোরা নাছিল।

বিংশ শতিকার তৃতীয় দশকর শেষত দ্বিতীয় মহাসমর আরম্ভ হয়। দুই এবছরর ভিতরতে রাজনৈতিক আরু অর্থনৈতিক ক্ষেত্রত এই মহাসমরর প্রতিক্রিয়া গোটেই পৃথিবীতে বিয়পি পরে। যুদ্ধকালীন সময়তে ভারতর স্বাধীনতা আন্দোলনো বিশেষভাবে প্রবল হৈ উঠে। ভারতবাসীর স্বার্থর দোহাই দি আইন আরু শৃংখলার নামত ব্রিটেণ দেশপ্রেমিকসকলক শাসক গোষ্ঠীয়ে যেতিয়া নির্যাতন কবিলে তারপরা এনে গুণাত্মক শব্দবোরর ওপরত মানুহর সন্দেহ উপস্থিত হব ধরিলে। আন্তর্জাতিক ক্ষেত্রত সত্যর নামত যি অসত্যর প্রচার আরম্ভ করা হ'ল তারপরা সেই আদর্শর সকলো অংগভংগ সুলকি পরি তার নগ্নরূপ মানুহর আগত দাঙি ধরিলে। কারখানার মালিকসকলে যেতিয়া বহুতর স্বার্থর দোহাই দি শোষণ আরম্ভ কবিলে, তেতিয়া উদ্দেশ্যর সততার ওপরত লোকর সন্দেহ উপস্থিত হ'ল। অন্যায়ভাবে ভেটী খাই আরু কলা বজারত বস্তু বেচিও যেতিয়া এদলে সমাজত প্রতিষ্ঠা লাভ কবিলে, তেতিয়া আদর্শর

গুণাত্মক শব্দর ওপরত অনাস্থা

গুণাত্মক শব্দবোৰৰ শূন্যতা ভালকৈ উপলব্ধ হ'ল। মহাসমৰৰ শেহছোৱাত যেতিয়া হিৰোছিমা আৰু নাগাছাকিৰ ওপৰত এটম্ বোমা বৰ্ষণ কৰি হাজাৰ হাজাৰ নিৰপৰাধী মানুহক নৃশংসভাৱে হত্যা কৰা হ'ল, তেতিয়া মানৱ-প্ৰীতি আৰু ধৰ্মৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি থকা শেষ বিশ্বাসখিনিও স্খলিত পৰিল। কৌটিকলীয়া সামাজিক আদৰ্শৰ ওপৰত চিন্তাশীল লোকে আস্থা হেকৰাই পেলালে। লাহে লাহে শিল্প-কলাৰ মাজেদি আদৰ্শবোৰৰ অন্তঃসাৰশূন্যতা চিত্ৰিত হব ধৰিলে, আৰু জীৱনৰ আগত থকা সকলো আদৰ্শৰ প্ৰতি এদল লেখকে বিদ্ৰূপৰ চোকা বাণ নিক্ষেপ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে।

আমাৰ সাহিত্যত এনে বৈপ্লৱিক ভাবৰ সূচনা দেৰকান্ত বৰুৱাৰ কবিতাত প্ৰথমে দেখিবলৈ পোৱা যায়। অৱশ্যে তেতিয়াও জীৱনৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি বৰুৱা সম্পূৰ্ণ আস্থাহীন হৈ পৰা নাই। অধুনিক কবি আৰু গল্পলেখকৰ সৰহ ভাগবে মাজত জীৱনৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি প্ৰত্যক্ষ নাইবা পৰোক্ষ সন্দেহ প্ৰকাশিত হৈছে। প্ৰেমৰ পবিত্ৰতা বা ত্যাগৰ আদৰ্শই আধুনিক ভালেমান লেখকক অনুপ্ৰাণিত নকৰে। প্ৰেমৰ পবিত্ৰতাৰ অন্তৰালত তেওঁলোকে দেখিবলৈ পায় প্ৰবঞ্চনাৰ গোপন চাতুৰী আৰু ত্যাগৰ মহত্ত্ব সিফালে লুকাই থাকে স্বাৰ্থ-পূৰণৰ উৎকট আকাংক্ষা। সেয়েহে সতী-সাধ্বী বুলি বিবেচিত নাৰীয়েও পৰপুৰুষৰ লগত প্ৰেমাভিনয় কৰি তৃপ্তি লাভ কৰে, দানশীল নেতৃ-স্থানীয় ব্যক্তিয়েও দানৰ সুযোগ লৈ আশ্ৰিতাৰ লগত সুৰতি-সুখ উপভোগ কৰে। পুৰুষ বা নাৰী চৰিত্ৰ এনেকৈ চিত্ৰিত কৰাৰ মূলতে ব্যক্তিৰ সুখ-সম্ভোগৰ প্ৰতি থকা স্বাভাৱিক আসক্তিৰ প্ৰতি লেখকৰ সহানুভূতি। জীৱনৰ আদৰ্শৰ ওপৰত বিশ্বাস নাৰাখিলে ব্যক্তি-জীৱনৰ ইন্দ্ৰিয়লব্ধ জ্ঞান-ওপৰতে সম্পূৰ্ণ আস্থা স্থাপন কৰাৰ আৱশ্যক হৈ পৰে। তেতিয়া ভৌতিকবাদৰ আশ্ৰয়ত জীৱনৰ কাৰ্য-কলাপৰ ব্যাখ্যা দিয়াত বাহিৰে আন উপায় নাথাকে। ভৌতিকবাদৰ পৰিণতি নাস্তিকতা। নাস্তিক শব্দই আগেয়ে বেদ-নিন্দুক বুজাইছিল। আজি কালি এই শব্দই আধ্যাত্মিক শক্তিৰ ওপৰত বিশ্বাসহীন ব্যক্তিকে বুজায়।

আদৰ্শৰ ওপৰত অবিশ্বাস

আমার লেখকসকলে ভৌতিকবাদী দৃষ্টিভংগী লৈ জীৱনৰ আদর্শসমূহ ধ্বংস কৰিব বিচৰা নাই। এই আদর্শবোৰৰ অপপ্রয়োগ দেখি আদর্শবাদৰ নামত কৰা মানুহৰ কার্য-কলাপৰ প্রতি তেওঁলোক সন্দেহবাদী হৈ পৰিছে মাথোন। এই সন্দেহ প্রত্যক্ষ উপলব্ধ সন্দেহ, জীৱ-জগতৰ ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াৰ ভিত্তিত দার্শনিক বিচাৰধাৰাৰপৰা উদ্ভূত সন্দেহ নহয়। কোনো কোনো ক্ষেত্রত আকৌ ই এটি বীতি হিচাপেহে মাথান বাৱহৃত হৈছে। কিন্তু সন্দেহৰ শেষ নাই। জীৱনৰ সকলো আদর্শৰ প্রতি সন্দেহ উপস্থিত হব লাগিলে নিজৰ সন্দেহবাদী মনৰ ওপৰতো সন্দেহ উপস্থিত হোৱাৰ বাট মুকলি হয়। সমাজৰ লগত দৈনন্দিন আদান-প্রদানৰ ক্ষেত্রত মানুহ সম্পূর্ণ ব্যক্তি-কেন্দ্রিক আৰু সন্দেহবাদী হৈ চলিব নোৱাৰে। ব্যক্তি-কেন্দ্রিক দৃষ্টিভংগী পৰিহাৰ কৰিব খুজিলে আৰু কথা আৰু কার্যৰ সংযম বিচাৰিলে জীৱনৰ কিছুমান আদর্শ নিতান্ত সত্য বুলি গ্রহণ কৰাৰ আৱশ্যক হয়। এনেবোৰ আদর্শৰ ওপৰতে সামাজিক শৃংখলা আৰু নিৰাপত্তা সম্পূর্ণৰূপে নিৰ্ভৰ কৰে। মানুহৰ শৰীৰত বেমাৰ হোৱাৰ নিচিনাকৈ সমাজৰ শৰীৰতো সময়ে সময়ে মাৰাত্মক ব্যাধিয়ে দেখা দিয়ে। এনে ব্যাধিৰ বিষত সমাজ জর্জৰিত হয়, উন্মত্ত হয়। কিন্তু এই বিষক্রিয়াৰ একমাত্র প্রতিষেধক হৈছে নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক আদর্শ। সঁচা কথা, বাস্তৱ জীৱনত এইবোৰ আদর্শৰ দুর্বলতা সদায় চকুত পৰে, কিন্তু ক্ষেত্রভেদে এনে দুর্বল আদর্শয়ো প্রচণ্ড বাম'বলীৰ মাজত সগৌৰৱে মূৰ তুলি থিয় হৈ থাকে। এইবোৰৰ প্রভাৱত ভাঙি ছিঙি যোৱা মানুহ-মানুহৰ সম্বন্ধ পুনাই মধুৰ হয়।

জীৱনৰ আদর্শৰ প্রয়োজন

বিংশ শতিকাৰ জটিল সমাজ-ব্যৱস্থাৰ ব্যাখ্যা জড়বাদৰ সহায়ত দিব নোৱাৰি। জড়বাদী যুক্তি দুর্বল যুক্তি। এই যুক্তি প্রত্যক্ষলব্ধ জ্ঞানৰ ওপৰত প্রতিষ্ঠিত হোৱাৰ হেতুকে ইয়াৰ সহায়ত সামাজিক আৰু নৈতিক জীৱনৰ দ্বন্দ্বৰ মীমাংসাত উপনীত হোৱা নাযায়। সুখ-সম্ভোগৰ প্রবল আকাংক্ষাৰ উপৰিও জীৱনত আন অনেক আকাংক্ষা থাকে। কাৰো কাৰো জীৱনত নিস্বার্থ সমাজ-সেৱাৰ আকাংক্ষাও এক

জড়বাদী ব্যাখ্যা

ৰকম নিচাত পৰিণত হোৱা দেখা যায়। আন কিছুমানে জীৱনৰ আদৰ্শৰ কাৰণে প্ৰাণ বিসৰ্জন দিবলৈকো কুণ্ঠাবোধ নকৰে। এনেবোৰ কৰ্মৰ জড়বাদী ব্যাখ্যা তেনেই আওপকীয়া ব্যাখ্যা। জীৱন যাত্ৰাৰ পথত মানুহে প্ৰতি খোজতে যুক্তিবাদী হৈ খোজ নিদিয়ে। পৰিদৃশ্যমান জগতৰ স্থায়িত্বত মানুহে যেনেকৈ বিশ্বাস কৰে, সমাজত প্ৰচলিত হৈ থকা কিছুমান আদৰ্শও ঠিক তেনেকৈয়ে বিশ্বাস কৰে। যুক্তি যেতিয়া বিকল হয়, তেতিয়া আহি পৰে বিশ্বাস। ব্যক্তি-জীৱনত এই বিশ্বাসৰ প্ৰয়োজন আছে নে নাই সি দাৰ্শনিক বিচাৰ। কিন্তু বাস্তৱ জীৱনত বিশ্বাসৰ ক্ষেত্ৰ কিমান বহল, তাৰ অভিজ্ঞতা আমাৰ নিজৰে আছে।

পাশ্চাত্য কোনো কোনো দেশত দুই চাৰি আধুনিক লেখকে জীৱনৰ তিক্ত অভিজ্ঞতাৰ অন্তত জগত আৰু জীৱনক আঁকোৱালি ধৰিও জগত আৰু ব্যক্তি জীৱনৰ চিন্তাধাৰাৰ মাজত সংলগ্নতা বিচাৰি পোৱা নাই। জগতৰ বাহ্যিক অসংলগ্নতাৰ মাজত ব্যক্তিৰ চিন্তাই কোনো সংলগ্নতা বিচাৰি নাপাই নিজকে অসহায় বিবেচনা কৰে। ব্যক্তিয়ে গতানুগতিক নৈতিক আদৰ্শৰ সহায়ত নিজকে আগুৰাই নিবলৈ যত্ন কৰি বাটত পিছলি পৰে। জীৱনৰ আদৰ্শই বাট দেখুৱাবলৈ অক্ষম হয়। সেইবাবে ব্যক্তিয়ে নিজৰ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰতে একমাত্ৰ আস্থা ৰাখি জীৱনৰ বাটত আগ বাঢ়ে। সস্তীয়া আশাবাদ তেওঁৰ কাৰণে নহয় আৰু মেৰুদণ্ডহীন নিৰাশাবাদৰপৰাও তেওঁ আঁতৰত থাকিবলৈ যত্ন কৰে। তেওঁ জানে--তেওঁৰ জীৱন ছিছিফাছৰ জীৱনৰ দৰে ব্যৰ্থতাৰে পৰ্যবসিত। ছিছিফাছক এনে এটা শাস্তি দিয়া হৈছিল, যি শাস্তিৰ কাৰণে তেওঁ এটা প্ৰকাণ্ড শিল পাহাৰৰ ওপৰলৈ বগৰাই তুলি নিয়াৰ লগতে সি তললৈ বাগৰি পৰিছিল। ছিছিফাছৰ শ্ৰম এক বিৰাট ব্যৰ্থতাৰে পৰ্যবসিত হলেও সি নিৰৰ্থক নহয়। এই জগতত ব্যক্তি-জীৱনো ছিছিফাছৰ জীৱনৰ দৰেই। ব্যৰ্থতা হয়তো তাত আছে—কিন্তু নিৰাশা নাই। কেমু, আৰু জ্যাঁপল ছাৰ্ত্ৰে প্ৰভৃতি আধুনিক ফৰাচী লেখকসকলে জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণ আস্থা স্থাপন কৰি যি সৃষ্টিমূলক সাহিত্য ৰচনা কৰিলে, তাৰ মাজেদি নিজা মতবাদৰ

কেমু আৰু ছাৰ্ত্ৰে

প্রচাৰগন্ধী মনোভাৱ বৈ গ'ল। আপেক্ষিক অলংকাৰহীন বাক্যৰীতিৰে সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত নতুনৰ অৱতাৰণা কৰিলেও সুখৰ আকাংক্ষাত ইন্দ্ৰিয়াসক্তি আৰু বিপুপৰবশতাৰ প্ৰভাৱৰপৰা তেওঁলোক মুক্ত হব নোৱাৰিলে। আত্মহত্যাৰ প্ৰশ্ন তুলি কেমুৱে যি ব্যাখ্যা দিয়াৰ চেষ্টা কৰিলে, আৰু আত্মহত্যাৰ বিপক্ষে যুক্তি দৰ্শালে, সি কাল্পনিক সত্যৰ ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠিত হৈ থাকিল। যুক্তিৰ মাজত যেন ফাক বৈ গ'ল। তেওঁলোকৰদ্বাৰা ৰচিত সাহিত্যত বিপ্লৱৰ ধ্বনি থাকিল, কিন্তু নাথাকিল শান্তি আৰু স্থিৰতা। জীৱনৰ সমস্যা সমস্যা হৈয়েই ৰ'ল। সৎ-অসতৰ দ্বন্দ্ব, ভাল-বেযাৰ বিচাৰ জীৱনৰ দাবীৰ হাতত তুলি দি লেখকে মেলানি মাগিলে।

আচলতে অকল প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ সহায়ত ব্যক্তি-জীৱন ভালকৈ বুজিব নোৱাৰি আৰু জীৱজগতৰ সম্বন্ধও নিৰ্ধাৰণ কৰিব নোৱাৰি। জগতৰ কাৰণে জীৱৰ আৱশ্যক নে জীৱৰ কাৰণে জগতৰ অস্তিত্ব এই আলোচনা সচৰাচৰ সাহিত্যিকে নকৰে। ছিছিফাছৰ শ্ৰমৰ লগত মানৱ-জীৱনৰ তুলনা খুব অৰ্থব্যঞ্জক হৈছে বুলিও মনে নধৰে। সচেতন ছিছিফাছে অচেতন শিলৰ টুকুৰা পাহাৰৰ ওপৰলৈ বগৰাই নি শেষত অকৃতকাৰ্য হৈছে। তথাপি চেষ্টাৰ অন্ত হোৱা নাই। ছিছিফাছৰ সম্বন্ধ পাহাৰ আৰু শিলৰ লগত। কিন্তু চেতন ব্যক্তিৰ সম্বন্ধ ভিন্ ভিন্ ৰুচি আৰু আদৰ্শ থকা চেতন মানৱ-সমাজৰ লগত। যি জগতৰ মাজত মানুহৰ লীলাখেলা চলিছে সেই জগতখনো হ'ল বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ। কিন্তু এই বিচিত্ৰতাৰ মাজতে বৈ আছে নিয়মানুবৰ্তিতা আৰু ঐক্য। আকাশৰ গ্ৰহ নক্ষত্ৰবোৰো জাগতিক নিয়মৰ অধীন। এইবোৰ আপেক্ষিক স্থায়ী আৰু বাস্তৱ দৃষ্টান্ত পৰিহাৰ কৰি ছিছিফাছৰ সাধুৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়াৰ কোনো কাৰণ নাই। ছিছিফাছৰ সহায়ত জীৱন-যুদ্ধৰ ব্যাখ্যা দিব খুজিলে বিৰাট সমস্যা এটাৰ সহজ সমাধান দিয়াহে হয়। জগত বিশাল, ব্যক্তি ক্ষুদ্ৰ। জগতৰ স্থায়িত্বৰ তুলনাত ব্যক্তি-জীৱন খন্তেকীয়া। অকল এই খন্তেকীয়া জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰতে জীৱ আৰু জগতৰ সম্বন্ধ নিৰূপণ কৰা অসম্ভৱ। তাৰোপৰি অভিজ্ঞতা অনেক সময়ত ভ্ৰমমূলক আৰু অবিশ্বাস্য। মনুষ্য-

বিচিত্ৰতাৰ মাজত ঐক্য

জীৱনৰ সভ্যতাৰ দীঘল ইতিহাসৰ জ্ঞান খন্তেকীয়া জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ-পৰা লাভ কৰা সম্ভৱ নহয়। জীৱনৰ আদিম বাসনাৰ নিভ্যতা জীৱনৰ ফালৰপৰা চালে নিশ্চয় আছে। কিন্তু মানুহ যে অকল এই আদিম বাসনাৰে সাকাৰ মূৰ্তি নহয়, ইয়ো অৱশ্যে স্বীকাৰ্য। সামাজিক জীৱন যাপন কৰাৰ লগে লগে এই আদিম বাসনাবোৰ দিনে দিনে নিয়ন্ত্রিত হৈ আহিছে। এই নিয়ন্ত্রণ ব্যক্তিয়ে সমাজৰ এজন হিচাপে নিজে গ্রহণ কৰিব শিকিছে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা অৱশ্যে জৈৱিক বাসনাই নিয়ন্ত্রণ ওফোৰাই পেলাই মুক্তি বিচাৰে। ই সাময়িক উন্মাদনা। কোনো এক বন্ধন-মুক্ত জীৱনৰ কল্পনা কৰি ললেও তেওঁৰ জীৱনতো এনে বাসনা উন্মাদনা হিচাপেই ব্যক্ত হব। ইয়াৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি যুক্তিৰ সহায়েৰে জীৱনৰ গতিপথ নিৰূপণ কৰা অসম্ভব। সাহিত্যত সাময়িক উন্মাদনা, উন্মাদনা হিচাপেই চিত্রিত হোৱা উচিত। তাক প্রকৃত জীৱনৰ প্রতীক হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰিব খুজিলে লেখকৰ হাতৰ মুঠিৰপৰা জীৱন গুলকি পৰে। জীৱনত বাধা আছে সন্দেহ নাই, কিন্তু এই বাধা আছে বুলিয়েই জীৱন মধুৰ। অপূর্ণ মনোৰথৰ তীব্রতা জীৱনত অনুভব কৰা হয়; ইও সঁচা কথা। কিন্তু এই তীব্রতাৰ তাৰণাত জাগি উঠে মনৰ উদ্যম আৰু শৰীৰৰ কর্মশক্তি। সহজলভ্য সুখ-সম্ভোগৰ মাদকতা অনুভূতি শেষ হোৱাৰ লগে লগেশেষ হয়, কিন্তু বাধা-বিঘিনি অতিক্রম কৰি যি সুখ লাভ কৰা হয় তাৰ তৃপ্তি অন্বেষণৰ লগে লগে আৰম্ভ হয় আৰু সি স্মৃতিৰ পটত সদায় উজলি থাকে।

॥ অন্ত ॥