সাহিত্য-সমীক্ষা

সাহিত্যৰ বিভিন্ন বিভাগ সম্পৰ্কে
আলোচনামূলক প্ৰবন্ধৰ সংগ্ৰহ

সম্পাদক
ড° মহেশ্বৰ নেওগ
ড° হেমন্তকুমাৰ শৰ্মা

অসম সাহিত্য সভাৰ হৈ
পূৰ্বশ্ৰী প্ৰকাশন
এ, টি ৰড : যোৰহাট-১

SAHITYA-SAMIKSHA, *or Principles of Literary Criticism,* a collection of essays by various writers, edited by Dr. Maheswar Neog and Dr. Hemanta-Kumar Sarma, Guwahati. Third Edition published by Sri Siba Prasad Baruah, Purbashree Prakasan, Jorhat on behalf of Prof. Amal Rajkhowa, General Secretary, Asam Sahitya Sabha, Chandrakanta Handiqui Bhawan, Jorhat-1

November 1986

Price Rs. 25·00

প্ৰথম সংস্কৰণ, ১৯৬৩
প্ৰকাশক ঃ
ডক্টৰ মহেশ্বৰ নেওগ,
প্ৰধান সম্পাদক,
অসম সাহিত্য সভা
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট, অসম

দ্বিতীয় সংস্কৰণ, ১৯৭১
প্ৰকাশক :
নিউ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী-১

৩য় সংস্কৰণ, ১৯৮৬
প্ৰকাশক ঃ
শ্ৰীশিৱ প্ৰসাদ বৰুৱা
পূৰ্ব্বশ্ৰী প্ৰকাশন
যোৰহাট ঃ অসম

© অসম সাহিত্য সভা

বেচ ঃ ২৫·০০ টকা

মুদ্ৰক ঃ
পূৰ্ব্বশ্ৰী প্ৰিণ্টাৰ্ছ
যোৰহাট-৭৮৫০০১

তৃতীয় তাঙৰণ

॥ প্ৰধান সম্পাদকৰ নিবেদন ॥

অসম সাহিত্য সভাই ১৯৬৩ চনতে সাহিত্য-সমালোচনামূলক গ্ৰন্থ "সাহিত্য-সমীক্ষা" খনি প্ৰকাশ কৰিছিল। ১৯৭১ খ্ৰীষ্টাব্দত পুথিখনিৰ দ্বিতীয় তাঙৰণ এটি সভাৰ হৈ গুৱাহাটীৰ নিউ বুক ষ্টলে প্ৰকাশ কৰিছিল। কিন্তু এই তাঙৰণৰ পুথিসমূহো শেষ হোৱাত সভাই গ্ৰন্থখনিৰ পুনৰ্মুদ্ৰণৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰে। অসম সাহিত্য সভাৰ ১৯৮৪-৮৫ বছৰৰ কাৰ্য-নিৰ্বাহক সমিতিৰ ১৭ জুন (১৯৮৪) তাৰিখে অনুষ্ঠিত দ্বিতীয় বৈঠকে পুথিখনিৰ তৃতীয় তাঙৰণ প্ৰকাশৰ দায়িত্ব যোৰহাটৰ উদ্যোগী প্ৰকাশক 'পূৰ্বশ্ৰী প্ৰকাশন'ৰ শ্ৰীশিৱপ্ৰসাদ বৰুৱাক দিয়ে। শ্ৰীবৰুৱাই সভাৰ হৈ পুথিখনি প্ৰকাশ কৰি উলিওৱাত আমি ধন্যবাদ জনাইছোঁ।

চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট— ৭৮৫০০১
২ ফেব্ৰুৱাৰী, ১৯৮৬ খ্ৰীষ্টাব্দ

শ্ৰীপ্ৰমদ ৰাজখোৱা
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা।

॥ আত্মকথা ॥

বৰ্ত্তমানে অসমীয়া সাহিত্যত গল্প, নাটক, উপন্যাস আদি সাহিত্যৰ প্ৰচুৰ সৃষ্টি হ'লেও সমালোচনামূলক সাহিত্য, বিশেষকৈ সাহিত্যৰ বিবিধ বিভাগ আৰু লক্ষণ-সম্বন্ধীয় আলোচনামূলক সাহিত্যৰ গ্ৰন্থ এতিয়াও আঙুলিৰ মূৰত লেখিব পৰা অৱস্থাতে আছে। এতিয়ালৈকে অসমীয়া ভাষাত যি কেইখন সাহিত্য-সমালোচনা-বিষয়ক গ্ৰন্থ ওলাইছে, সেই কেইখনেওযে সকলো কথা সামৰিছে, সেই কথা কোৱা টান। অথচ সাহিত্যৰ সমৃদ্ধিৰ কাৰণে সমালোচনা-মূলক সাহিত্যৰো অতীব প্ৰয়োজন। কিয়নো এনে গ্ৰন্থৰপৰাই পাঠক আৰু লেখকে গল্প-উপন্যাস আদি সাহিত্যৰ-বিবিধ-বিষয়ক সাহিত্যৰ কলা-কৌশল সম্পৰ্কে জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ সুবিধা পায়।

অসমীয়া সাহিত্যত এনে এটি অভাৱ অনুভৱ কৰিয়ে অসম সাহিত্য সভাই সাহিত্য সমালোচনা-বিষয়ক গ্ৰন্থ এখনি যুগুত কৰিবলৈ আমাক ভাৰ দিয়ে। আৰু সেই মৰ্মে আমি সাহিত্যৰ স্বৰূপৰ বিষয়ে প্ৰবন্ধ বিচাৰি বহুতো নবীন-প্ৰবীণ লেখকৰ কাষ চাপোঁ। লেখকসকলেও আমাৰ এই প্ৰচেষ্টাত সহযোগ কৰিব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিলে; কিন্তু এনেতে আৰম্ভ হ'ল চীনা আক্ৰমণ। ইয়াৰ ফলত দেশৰ পৰিস্থিতি আনফালে ঢাল খোৱাত প্ৰবন্ধ-পাতি যোগাৰ কৰাও কষ্টসাধ্য হৈ পৰে। পিছলৈ পৰিস্থিতি শান্ত হ'লেও কেইগৰাকী-মান প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়া লেখকে প্ৰবন্ধ দিব নোৱাৰে বুলি শেষ উত্তৰ দিলে। অৱশ্যে বাকী লেখকসকলৰপৰা পলমকৈ হ'লেও প্ৰবন্ধ পোৱা গ'ল। সঙ্কলনৰ এই কামটো লোৱাৰ সময়তে আমাৰ সঙ্কল্প আছিল সাহিত্যৰ সকলো বিভাগৰে একোটি সম্যক আলোচনা প্ৰকাশ কৰাৰ উপৰিও প্ৰায়বোৰ প্ৰথিতযশা অসমীয়া লেখকৰে ৰচনাই ঠাই পায়। ইয়াৰ কাৰণে আমি পুৰণি প্ৰবন্ধ কেইটামানো সন্নিৱেশ কৰিছোঁ। চীনা আক্ৰমণৰ ফল-স্বৰূপেই হওক নাইবা আন আন অসুবিধাৰ কাৰণেই হওক আমাৰ সঙ্কল্প অনুযায়ী কাম কৰিব পৰা নহ'ল। তদুপৰি আমি বাছা কৰামতে সকলো প্ৰবন্ধ সমালোচনাৰ পদ্ধতি-বিষয়ক নহ'ল। আশা কৰিলোঁ, ভৱিষ্যতে অসম সাহিত্য সভাই এই গ্ৰন্থৰ পৰিপূৰক গ্ৰন্থ এখনি উলিয়াই এই অপূৰ্ণ কাম পূৰণ কৰিব।

মহেশ্বৰ নেওগ
হেমন্তকুমাৰ শৰ্মা

গুৱাহাটী
৩০ মাৰ্চ, ১৯৬৩

সূচীপত্র

সাহিত্যৰ স্বৰূপ—লক্ষ্মীকান্ত বৰকাকতী ১৩

হ্বেৰেটিয়ছৰ মতে কবিৰ প্ৰকৃতি—কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈ ... ১৪

কবিতা—নলিনীধৰ ভট্টাচাৰ্য্য ১৮

কবিতাৰ শ্ৰেণী-বিভাগ—হেমন্তকুমাৰ শৰ্ম্মা ২৮

কথা-কবিতা—বাণীকান্ত কাকতি ৩৮

মুক্তক ছন্দ—মহেশ্বৰ নেওগ ৪৪

কাব্য—মহাকাব্য আৰু খণ্ডকাব্য

—ৰজনীকান্ত দেৱশৰ্ম্মা ৫৬

কবিতাত প্ৰকৃতিৰ স্থান—দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা ৬২

নাটক-ৰচনাৰ মূল উপাদান কেইটিমান

—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ৬৯

ট্ৰেজেডি—তৰুণচন্দ্ৰ ভৰালী ৮০

কমেডি সুৰেন্দ্ৰমোহন চৌধুৰী ৮৫

অঙ্কীয়া নাটৰ 'সপ্তৰস'—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ৯০

কুৰি শতিকাৰ কাব্যিক নাটক—তাৰিণীকান্ত ভট্টাচাৰ্য্য ... ১০০

একাঙ্কিকা · ফণী তালুকদাৰ ১১৪

উপন্যাস ঃ তিনিটা প্ৰশ্ন - যোগেশ দাস ১১৯

চুটিগল্প—ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী ১২৬

নতুন প্ৰবন্ধ - মহেশ্বৰ নেওগ ... · ১৩৫

ৰস—তীৰ্থনাথ শৰ্ম্মা ১৪২

অলঙ্কাৰ—ৰামকৃষ্ণ ওজা ১৫৪

ৰহস্যবাদ—উপেন্দ্ৰনাথ গোস্বামী ১৬২

ছুফীবাদ—আমিন খান ১৭৩

ক্লাচিচিজিম্ আৰু ৰোমাণ্টিচিজিম্

—কমলেশ্বৰ শৰ্ম্মা ১৮৬

সাহিত্য আৰু জীৱন—প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামী ১৯৬

সাহিত্যত উদ্দেশ্যধৰ্মিতা—হেম বৰুৱা ২০৫

ব্যক্তিত্ব আৰু প্ৰকাশভঙ্গী—বায়হান শ্বাহ ২১২

সাহিত্য-সমালোচনা—অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা ২১৯

সাহিত্যৰ স্বৰূপ

সাহিত্য কাক বোলে, সাহিত্যৰ স্বৰূপ কি, এই কথা বুজোঁতে বুজোঁতেই সাহিত্য জগতত বহু যুগ অতীত হৈ গৈছে, তথাপি অতি কম মানুহেহে আজিলৈকে তাৰ স্বৰূপ বুজিছে আৰু বুজাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। আগৰ ডোখৰত form বা বহিৰাকৃতি লৈয়েই বহুত আলোচনা হৈ গ'ল, কিন্তু সেইবোৰৰ দ্বাৰা সাহিত্যৰ স্বৰূপ ৰসৰ আস্বাদন কৰাটো সম্ভৱ নহয়।

ভাষা, লিখন ৰীতি (style), বহিৰাকৃতি (form), নাট বা কাব্যৰ গঠন (structure), উদ্দেশ্য (aim of a work of art), এইবিলাক কথা বিশ্লেষণ কৰি অনেক সাৰগৰ্ভ আৰু মূল্যবান কথা উলিয়াব পাৰিলেও সাহিত্যৰ স্বৰূপ এইবিলাকত ধৰা পৰা নাই।

বাক্যং ৰসাত্মকং কাব্যং, — এই শ্লোকত কাব্যৰ মূল প্ৰকৃতি বা স্বৰূপৰ এটা ইঙ্গিত আছে যদিও কাব্য-সাহিত্যৰ বহিৰাকৃতি (forms) লৈহে সংস্কৃত সমালোচকসকলে প্ৰধানতঃ আলোচনা কৰিছে।

ইংৰাজী ভাষাতো সাহিত্য সম্বন্ধে বিশদ আলোচনা হৈছে। ইমাৰ্ছনৰ মতে সাহিত্য হ'ল "a record of the best thoughts" অৰ্থাৎ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ চিন্তাৰাশিৰ লিপিবদ্ধ বিৱৰণেই সাহিত্য। Stopford Brooke-অৰ মতে "The written thoughts and feelings of intelligent men and women arranged in a way that shall give pleasure to the world." অৰ্থাৎ বুদ্ধিমান আৰু বুদ্ধিমতী পুৰুষ আৰু ৰমণীৰ মনত আনন্দ লগাব পৰাকৈ লিখা চিন্তা আৰু অনুভূতিবিলাকেই সাহিত্য। ইত্যাদি ভুৰি ভুৰি সংজ্ঞা আছে, তথাপি এইবোৰত সাহিত্যৰ পূৰ্ণ স্বৰূপ উদ্ঘাটিত হোৱা নাই। আধুনিক literary critical method অৰ্থাৎ সাহিত্যিক প্ৰণালীৰ সমালোচনাৰপৰা সাহিত্যৰ স্বৰূপ বুজিবলৈ ক্ৰমে সুবিধা হৈছে।

অনেকে কয় সনাতন সত্য প্ৰকাশ কৰিব পৰা ৰচনাই সাহিত্য। কিন্তু সনাতন সত্য কি ? অনন্ত ব্ৰহ্মৰ সনাতন সত্যৰ কথা এৰি, জাগতিকভাৱে

সনাতন সত্যতো বহুত আছে। ২+২ = ৪ দুয়ে দুয়ে চাৰি, এইটোও জানো এটা সনাতন সত্য নহয় ? পৃথিবীৰ নানা পৰিবৰ্ত্তন ঘটা সত্ত্বেও, সাগৰ পৰ্ব্বত, নগৰ সাগৰ হোৱা সত্ত্বেও জানো এই সত্যটো এনেদৰে থকা নাই ? তেন্তে শুভঙ্কৰী ধাৰাপাত বা পাটীগণিতো উৎকৃষ্ট সাহিত্য হয় নে নহয় ?

২+২ = ৪, দুয়ে দুয়ে চাৰি হোৱা সত্যটোৰ দৰে জ্যামিতি, বীজগণিতৰ সত্যবিলাকো সনাতন সত্য হলেও, এইবিলাক মানুহৰ হৃদয়ৰ সত্য (inner truth) নহয়, অর্থাৎ এই সত্যবিলাকে এবাৰ জানি লোৱাৰ পিছত নিতৌ নতুন নতুন হৈ মানুহৰ মনত আবেগ-উদ্বেগ, বিস্ময়-আনন্দ উৎপাদন নকৰে। একে আষাৰে কলে, they do not appeal to the emotion অর্থাৎ সিহঁতে মানুহৰ মনত ৰসৰ লহৰী নোতোলে। কিন্তু সাহিত্যৰ কথা বেলেগ। সীতাৰ বনবাস আৰু অগ্নিপৰীক্ষা, নিৰ্বাসিত যক্ষৰ বিৰহ-বেদনা, দুষ্মন্ত-শকুন্তলা বা ৰোমিও-জুলিয়েটৰ প্রেমৰ কথা — ইডিপাছৰ মৰ্মভেদী হাহাকাৰ, চেটানৰ (Satan — Paradise Lost) নিজৰ মনতে গুজৰি-গুমৰি থকা মনঃকষ্ট আৰু ক্ষোভ — এইবিলাকে সিহঁতৰ সৃষ্টিৰ প্ৰথম দিনা মানুহৰ মনত যি বিস্ময়-আনন্দ উৎপাদন কৰিছিল, আজিও সেই বিস্ময়-আনন্দকে উৎপাদন কৰিছে আৰু আগলৈকো কৰিব। প্রকৃত সাহিত্যৰ প্রধান লক্ষণ এই চিৰন্তনতা (permanence)।

এই কথাৰপৰা এইটো স্পষ্টকৈ বুজিব পাৰি যে, মানুহৰ হৃদয়ৰ চিৰন্তন সুখ-দুখ, আবেগ-উদ্বেগ, আশা-আকাঙ্খা, বিৰহ-বেদনা— এইবিলাকেই সাহিত্যৰ উপাদান, আৰু এইবিলাক ভাবৰ উদ্ভৱ হৈছে মানুহৰ অন্তৰৰপৰা মানুহৰ চাৰিওফালৰ বিশ্ব-প্রকৃতি আৰু মানৱ-চৰিত্ৰৰ ঘাত-প্রতিঘাতত। গতিকে বিশ্বপ্রকৃতি আৰু মানৱ-চৰিত্র এই দুইটা লৈয়েই সাহিত্য।

যদিও মানৱ-চৰিত্র আৰু বিশ্বপ্রকৃতি এই দুইটা লৈয়ে সাহিত্য, তথাপি সাহিত্য মানৱ-চৰিত্ৰ বা বিশ্বপ্রকৃতিৰ ফটো (photo) কিম্বা এখন ঠিক 'আচঁও' (mirror) নহয়, অর্থাৎ সাহিত্য বুলিলে 'ফটোগ্ৰাফ' বা কিহবাৰ হুবহু প্ৰতিবিম্ব নুবুজায় — বুজায় সৃষ্টি বা ৰচনা। ৰচনা কৰে মনে মনেৰে, মন এখন প্রকৃতিৰ আচঁী নহয়, বৰঞ্চ মনেৰে সৈতে মিলিছে প্রকৃতি — 'প্রকৃতি'। গতিকে সাহিত্যৰ সত্য ঠিক জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ সত্য নহয়, ভাৱৰহে সত্য। জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ সত্য মানুহৰ সম্পূর্ণ বুদ্ধিৰ অধিগম্য, আৰু সি সম্পূর্ণ ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ (impersonal) নিৰন্জন। তাৰ হৃদয়ত চিত্ৰ-বিচিত্ৰ ৰহণ পৰিব নোৱাৰে।

জ্ঞানৰ বিষয় — মাধ্যাকৰ্ষণ তত্ত্বটো মোলৈ একৰকম, তোমালৈ আনৰকম নহয়; কিন্তু ভাবৰ বিষয় স্কাইলাৰ্ক শেলীৰ কল্পনাত একৰকম, ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ কল্পনাত আন ৰকম, গতিকে সাহিত্যৰ প্ৰধান অৱলম্বন জ্ঞানৰ বিষয় নহয়, ভাবৰ বিষয়হে। অৰ্থাৎ সাহিত্য মূলতে ভাবাত্মক বা ৰসাত্মক সৃষ্টি; আৰু 'বাক্যং ৰসাত্মকং কাব্যং' — কাব্য-সাহিত্যই প্ৰধান ৰস-সাহিত্য। এই কাব্য-সাহিত্যৰ ভিতৰত কাব্য, কবিতা, নাটক, উপন্যাস আৰু গল্প এইকেইটাই পৰে। সেই দেখি ৰস-সাহিত্যটোকে আচল সাহিত্য বুলি ধৰা হয়। এই ৰস-সাহিত্য কাব্য-দৰ্শন নহয়, বিজ্ঞান নহয় আৰু ধৰ্ম-নীতি-শাস্ত্ৰও নহয় — অথচ একেবাৰে সেই আটাইবোৰৰে সমন্বয়ত। ধৰ্ম, দৰ্শন, বিজ্ঞান প্ৰভৃতি বিষয়বিলাক সময় সময়তে পৰস্পৰ বিৰুদ্ধ হৈ মানুহৰ মনোৰাজ্যত কুৰুক্ষেত্ৰ পাতিব খোজে,— কিন্তু কাব্য-সাহিত্যই স্বয়ং ভগৱন্তৰ দৰে সখি হৈ সিহঁতৰ মাজত মিল সাধন কৰিবৰহে যেন চেষ্টা কৰে। তেন্তে কাব্য-সাহিত্যৰ কথা একেষাৰে এনেকৈ কলে কেনে হ'ব যে, ভগৱন্তৰ পক্ষে যিটো লীলা, মানুহৰ পক্ষে সেইটোৱেই কাব্যসাহিত্য বা ললিত-কলা? এই লীলা-খেলা, সখ্য, মধুৰ আদি মাত্ৰাতাৰ দিনৰ কথাবোৰে যে আজিৰ এই মেদিনী কঁপাই যোৱা ৰেল, জাহাজ, মটৰৰ ঘৰ্ঘৰণিৰে পৰিপূৰ্ণ বাস্তৱতাৰ সভ্যতাৰ দিনত সৰহ লোকৰে কাণৰ ভিতৰেদি সোমাই সৰমত নপশিব সেইটো মই ভালকৈ জানো। আজিকালি অনেক পাশ্চাত্য, আনকি, আমাৰ ভাৰতীয় মানুহৰ আৰু সৰহ ভাগে এই matter-of-fact world-খনত অৰ্থাৎ বাস্তৱ জগতত কাব্য-কবিতা আদিৰ দিন উকলি যোৱা উচিত বুলি ভাবিবলৈ আৰু কবলৈও ধৰিছে, তেওঁলোকৰ মতে সংসাৰত কাব্য সাহিত্য আদিৰ মানুহৰ ঐহিক শ্ৰীবৃদ্ধি সাধনৰ কাৰণে একো প্ৰয়োজন নাই। 'কবি' নামৰ এবিধ উভনুৱা (eccentric) মানুহৰ সময়ৰ অসদ্ব্যৱহাৰত বাজে. সাহিত্যৰ, ঘাইকৈ কাব্য বা কবিতাৰ আৱশ্যকতা তেওঁলোকে একো নেদেখে। ভাহানি কবি Cowper-এ তেওঁৰ কুকুৰটোৰে চৰাই এটা মৰাত তাক ভৰ্ৎসনা কৰোঁতে, সি কেনেকৈ কবিক ওলোটাই ভৰ্ৎসনা কৰিছিল— "সৰু চৰাই (tiny bird) এটা মৰাত মোৰ বৰ দোষ ধৰিলে; কিন্তু মহাশয়, আপুনিয়ে ছন্দ-ৰচনাত ইমান সময় নষ্ট কৰি থাকে সেই বিষয়ে আপোনাৰ ক'বলৈ কি আছে?" Sir, what do you think of killing time by writing verses?" আজি সেই Cowper-ৰ কুকুৰটোৰ কথাই সভ্য জগতত বহুতৰ মুখে উচ্চৈঃস্বৰে ঘোষিত হোৱা নাইনে বাৰু?

অথচ, যি দেশত কাব্য-সাহিত্য নাট্যকলা আদি আৰ্ট (art) নাই, সেই দেশত সমাজ থাকিব পাৰে, কিন্তু সভ্যতা নাই। মানুহক সামাজিক কৰিবলৈ যেনেকৈ নীতি-শিক্ষাৰ দৰ্কাৰ, তত্ত্ব বুজিবলৈ বিজ্ঞান-দৰ্শনৰ দৰ্কাৰ, মানুহৰ মনত সুন্দৰ ভাব উদ্রেক কৰিবলৈকো সেইদৰে কাব্য-সাহিত্য, নাট্যকলা আদি আৰ্টৰ আৱশ্যকতা দেখা যায়। প্ৰাণীক এৰি যেনেকৈ প্ৰাণৰ অস্তিত্ব উলিওৱা অসম্ভৱ, সুন্দৰ নহলেও তেনেকৈ সৌন্দৰ্য্যৰ সাক্ষাৎ পাব নোৱাৰি। ৰস-সাহিত্য বা কাব্য-কলাই এই সুন্দৰকে মাথোন নয়ন গোচৰ কৰি দিয়েহি, সেই দেখি সৌন্দৰ্য্য-সৃষ্টি বা সাহিত্য-সৃষ্টি কৰা মানে নিজৰ মনোভাৱবিলাকক ৰূপ দি সাকাৰ আৰু সুগঠিত কৰা। ৰোমাঁ ৰোলাঁই (Romain Rolland) এই কাব্যকলাৰ সৃজন শক্তিৰ কথা কৈছে— "the effort necessary to dominate and concentrate one's own passion into a clear beautiful form." তথাপি এই এটা প্ৰশ্ন প্ৰায়েই শুনিবলৈ পোৱা যায়— "Whether art is a necessity or an ornament? অৰ্থাৎ কাব্য, সাহিত্য আদি ললিত কলা মানুহৰ এটা দৰ্কাৰ নে অলঙ্কাৰ?

'দৰকাৰ'-যিটো ইংৰাজীত necessity বোলে, সি সাধাৰণতে জীৱন যাত্ৰাৰ উপকৰণক বুজায়; আৰু 'অলঙ্কাৰ'— যাক ইংৰাজীত ornament বা luxury বুলিব পাৰি। সি সাধাৰণতে জীৱিকা-নিৰ্ব্বাহৰ বাহিৰা অতিৰিক্ত এটাক বুজায়। এটা কথাৰে 'দৰকাৰ'টোক আত্মৰক্ষাৰ আৰু 'অলঙ্কাৰ'টোক আত্ম-প্ৰকাশৰ আহিলা বুলিব পাৰি। মানুহৰ অস্তিত্ব ৰক্ষা কিম্বা আত্মৰক্ষাৰ কাৰণে আহাৰ নিদ্ৰা, ভাত-মাছ প্ৰভৃতিৰ দৰ্কাৰ। কবিতা, সঙ্গীত, নাচ-ভাওনা, যাত্ৰা-থিয়েটাৰ প্ৰভৃতি অলঙ্কাৰ, অৰ্থাৎ এইবোৰ কৰি মানুহে আনন্দ প্ৰকাশ কৰে। মানুহে নাখাই, নুশুই নোৱাৰে, কিন্তু কবিতা নিলিখি, গান নাগাই কিম্বা ভাওনা-থিয়েটাৰ নকৰি থাকিব পাৰে। মানুহৰ থকা ঘৰ, খোৱা ভাত, পিয়া পানী নহলেই নহয়; কিন্তু সোণৰ অলঙ্কাৰ, হীৰাৰ হাৰ, বুনীয়া ছবি, মাৰ্ব্বলৰ বিভোপন প্ৰস্তৰ মূৰ্ত্তি— সুন্দৰ কবিতা, মেঘদূতৰ নিচিনা ওখ থাপৰ কাব্য নহলেও অস্তিত্ব ৰক্ষাত হানি নহ'বে। সেইদৰে অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ অৰ্থে বিজ্ঞানৰ জ্ঞান আৱশ্যকীয়, কিন্তু সাহিত্যৰ ৰস নহলেও শুদায় নিকায় ভোজন কৰিব পাৰি। জুয়ে পোৰে, পানীয়ে পিয়াহ গুচায় সূৰ্য্যৰ উত্তাপে জীয়াই ৰাখে, ইত্যাদি জ্ঞান অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ্থে আৱশ্যকীয়, কিন্তু অগ্নি-মূৰ্ত্তিৰ ৰুদ্ৰ সৌন্দৰ্য্য, সমুদ্ৰ প্ৰবাহিনী তৰঙ্গিণীৰ বিচিত্ৰ ছবি ভঙ্গী, অনন্ত আকাশৰ ...

সূৰ্য্যোদয়ত উদ্ভিন্ন নৱযৌৱনৰ ৰঙে নিতৌ নতুন বৰ্ণ-তৰঙ্গৰ ভঙ্গীত জ্বলি উঠা সৌন্দৰ্য্য-শোভা ইত্যাদিৰ ৰস উপভোগ কৰিব পৰা শক্তি নহলেও মানুহ অজীৰ্ণ ৰোগত ধৰফৰাই নমৰিব। পেটত যি gastric juice অৰ্থাৎ জাৰক ৰস আছে সিয়েই বস্তু হজম কৰোৱাই মানুহক জীয়াই ৰাখিব। অথচ, পৃথিৱীখন যে চেপেটা নহয়, ঘূৰণীয়া আৰু ই সূৰ্য্যৰ চাৰিওকালে চক্ চক্ কৰে ঘূৰি ফুৰে,—এই বাতৰিটো কাব্য অৰ্থাৎ ৰসাত্মকং বাক্যং নহয়—ইয়াক এবাৰ জানিলেই খতম্ পৰে, ই পুনঃ পুনঃ মানুহৰ মনত একো নতুন ৰস দিব নোৱাৰে কিন্তু পৃথিৱীখন যে সুজলা-সুফলা, শস্য-শ্যামলা আৰু মলয়জ-শীতলা, -'স্নেহ পীযূষ বাহিনী', 'জনক-জননী' জননী' এইটো হলে কাব্য বা সাহিত্য। পৃথিৱীৰ এই জননী-মূৰ্ত্তিৰ ৰসময়ী বৰ্ণনা চিৰনতুন, মাতৃস্নেহৰ সাদৃশ্য কল্পনাই মানুহৰ মনত পৃথিৱীৰ এই বৰ্ণনা মাতৃৰ স্নেহৰ দৰেই সদায় নতুনকৈ থৈছে। অথচ পৃথিৱীখনক মাতৃজ্ঞান নকৰি, হাল-কোৰ বাই খেতি বাতি কৰি থাকিলেও পৃথিৱীয়ে ওফোন্দ পাতি কাকো শস্য নিদিয়াকৈ নাথাকে। চমুকৈ ক'ব লাগিলে, মানুহৰ দৈহিক অস্তিত্বৰ (animal existence) কাৰণে যেনেকৈ ভাত-পানীৰ নিতান্ত দৰ্কাৰ তেনেকৈ মনৰ বা সমগ্ৰ মানুহৰ অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ কাৰণেও বিজ্ঞান-দৰ্শনৰ জ্ঞান অৰ্থাৎ কাৰ্য্য-কাৰণ সম্বন্ধৰ জ্ঞান (knowledge of causation) দৰ্কাৰ। কাব্য সাহিত্য কলা জগতত যেন তাৰ আনন্দ প্ৰকাশৰ অলঙ্কাৰহে। এটা কথাৰে, অকল মানুহ কিয় জীৱমাত্ৰৰে জীৱনৰ দুটা তত্ত্ব জল্-জল্ পট্-পট্ কৈ আছে। এটা অস্তিত্ব ৰক্ষা বা জীয়াই থকাৰ চেষ্টা (struggle for existence) আনটো আত্ম-প্ৰকাশৰ আৱেগ (craving for self expression)

পক্ষী-জগতলৈ চাওক। কুলি চৰায়ে তাৰ অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ অৰ্থে জীৱন সংগ্ৰাম কৰে,—কাউৰীৰ বাহত কণী পাৰে, আৰু পোৱালি পখি নগজে মানে কাউৰীৰ বাহত চকু মুদি সোমাই থাকে, চকু ফুটিলেই ফুৰুং কৰে উৰা মাৰি গুচি যায়, আৰু তাৰ অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ অৰ্থে আহাৰ পানী যি দৰ্কাৰ সকলো চেষ্টা কৰি নিজে গোটাই লয়। এইটো হ'ল তাৰ জীৱন-সংগ্ৰাম, এই জীৱন-সংগ্ৰামতে কুলি চৰাইৰ পূৰা পৰিচয় পোৱা নাযায়, কাৰণ এই জীৱন-সংগ্ৰাম সকলো চৰায়েই নিজৰ নিজৰ মতে কৰে,—তাক আমি 'কোকিল' বুলি জানো কেতিয়া? যিদিনা সি বসন্তৰ দূতৰূপে ডালত পৰি ঠেঙ ধৰি অমিয়া ৰৱৰা মাত দিয়ে—কু-উ! যেতিয়া সি বৰ্ড'ছ্ৱৰ্থৰ ভাষাৰে "A voice, a mystery"

আৰু "an unsubstantial being" অৰ্থাৎ এটা ধ্বনি, এটা প্ৰহেলিকা বা এটা অশৰীৰী প্ৰাণীত পৰিণত হৈ যায়গৈ, সেইদিনাই হ'ল তাৰ আত্ম-প্ৰকাশ। এই আত্ম-প্ৰকাশত তাৰ প্ৰাণৰ আবেগ-আনন্দ বৰ্ত্তমান। এইটো তাৰ প্ৰেমৰ মাত। এইদৰে সকলো চৰাই আৰু জীৱৰে একে কথা।

মানুহ কিন্তু কেৱল পশু নহয়, আধ্যাত্মিক অংশ মানুহৰ বেছি, গতিকে মানুহৰ যি আত্ম-প্ৰকাশ, সি আনন্দৰ প্ৰকাশ. তাক চৰাই-চিৰ্কতিৰ দৰে মৌখিক ধ্বনি বা শব্দ কাৰয়েই শেষ কৰিব নোৱাৰে, — মানুহে তেওঁৰ আনন্দ প্ৰকাশ কিম্বা আত্ম-প্ৰকাশতো দীৰ্ঘস্থায়ী আৰু অনেক সময়ত চিৰস্থায়ী কৰিবলৈ বিচাৰে। কুলিয়ে আমৰ ডালত পৰি 'কুউ, কুউ' কৰিলে তাতে তাৰ আনন্দ প্ৰকাশ শেষ হৈ গ'ল। মানুহৰ দৰে সি তাৰ সেই ধ্বনিটোকে সি নহলেও লোকে শুনিব বুলি গ্ৰামোফনত 'ৰেকৰ্ড' কৰাই থবলৈ নিবিচাৰে। মানুহে কিন্তু এটা শুৱলা মাতৰ গান গাই, তাকে আকৌ কিতাপত লিখি, গ্ৰামোফনত ৰেকৰ্ড কৰিহে ক্ষান্ত দিয়ে। কোনো জন্তুৱে কিবা এটা সুখ বা দুখ পালে সি নিজেই অনুভৱ কৰি ক্ষান্ত থাকে, মানুহে কিন্তু মনত কিবা এটা বেজাৰ বা আনন্দ পালে তাক আৰু দহজন লগৰীয়া বা ওচৰ-চুবুৰীয়াক নকয় মানে সকাহ নাপায়। আনন্দই হওক বা বেজাৰেই হওক, তাক বিলাই দিহে যেন সুখ পায়, অৰ্থাৎ চমুকৈ ক'লে মানুহে আন জন্তুতকৈ বেছি সহানুভূতি বিচাৰে। সহানুভূতি বিচৰাটোৱেই আত্মাৰ স্বভাৱ, হৃদয়ৰ প্ৰকৃতি, গতিকে সহানুভূতি বিচাৰি হৃদয়ৰ কথা ভাষাত ব্যক্ত কৰিবৰ চেষ্টাতেই কাব্য-সাহিত্য, সঙ্গীত আদি ললিত কলাৰ উৎপত্তি। সাহিত্য শব্দৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থও,— সহিত + ষ্ণ অৰ্থাৎ সহিতত্ব স্থাপন কৰা, লগ লগোৱা, মিলন ঘটোৱা! এই "মিলন কেৱল ভাৱৰ লগত ভাষাৰ, ব্যাকৰণৰ লগত ছন্দৰেই নহয়, হৃদয়ৰ লগত হৃদয়ৰ, দূৰৈৰ সৈতে ওচৰৰ আৰু অতীতৰ লগত বৰ্ত্তমানৰ মিলন।" (ৰবীন্দ্ৰনাথ)

মানুহৰ এই জগতজোৰা মিলনৰ হৈঁপাহটো এটা গহনা নে খেমালি, দৰ্কাৰ ন অলঙ্কাৰ, কিম্বা তাৰ মূলত আৱশ্যকতা নে সৌন্দৰ্য্য—অৰ্থাৎ (utility নে beauty), এই প্ৰশ্নৰ সিদ্ধান্ত আজিৰ এই ক্ষুদ্ৰ প্ৰবন্ধত কৰিবলৈ যোৱাটো ধৃষ্টতা মাথোন। আচল জীৱন-সংগ্ৰামত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'সোনাৰ তৰী'তকৈ যে 'ৰণ-তৰী'ৰ হে মূল্য লক্ষ-কোটি গুণে বেছি তাক কিজানি স্বয়ং ৰবীন্দ্ৰনাথেও স্বীকাৰ কৰিব। অথচ—

গগনে গৰজে মেঘ ঘন বৰষা
কূলে একা বসে আছি নাহি ভৰসা।

বুলি হৃদয়-সমুদ্রৰ পাৰত বিধৰ সোণৰ নাও বান্ধি কবিবৰে বাট চাই আছেগৈ, সেইধৰণেহে মানুহৰ অজান পাৰৰ নিমিত্তে হৃদয় তৃষ্ণাত আকুলতা-ধানেৰে ভৰি থকা চিৰকলীয়া সোণৰ নাও। কাব্য-সাহিত্য' ললিত-কলা সকলো ক্ষেত্ৰতে জীৱন-সংগ্ৰামৰ অস্ত্র নহব পাৰে, কিন্তু জীৱন লীলাৰ চিৰ সহচৰ। আন পক্ষে জীৱনটো বাস্তৱিকতে সংগ্ৰামেই নে লীলাই সেই কথাৰ আজিও শেষ সিদ্ধান্ত নাই,—যিটোক প্ৰাচ্য ঋষিয়ে অন্তৰ্দৃষ্টিৰে লীলা বুলি কৈছে, সেইটোকে প্ৰতীচ্য বৈজ্ঞানিকে হয়তো খণ্ড দৃষ্টিৰে 'সংগ্ৰাম' বুলিছে।

ইমান পৰে যিমানখিনি কথা কোৱা হ'ল, তাৰপৰা এইটো বোধ কৰোঁ বুজিব পৰা হৈছে যে, জীৱনৰ সীমাবদ্ধতাৰ ফালৰপৰা চালে কাব্য-সাহিত্য, ললিত-কলাৰ প্ৰয়োজন কম হলেও জীৱনৰ অসীমতাত তাৰ এটা গভীৰ প্ৰয়োজন গম নোপোৱাকৈয়ে বৰ্ত্তমান। ভাবুকপ্ৰৱৰ কাৰ্লাইলে ইংৰাজক প্ৰশ্ন কৰিছে—"You English, would you give up your Indian Empire or Shakespear ?" অৰ্থাৎ "ইংৰাজ, তুমি ভাৰত সাম্ৰাজ্যৰ পৰিবৰ্ত্তে শেক্‌ছ্‌পীয়েৰক এৰি দিবানে?" তাৰ উত্তৰত তেওঁ নিজেই কৈছে :— "Indian Empire will go at any rate some day, but our Shakespear does not go, he lasts for ever with us." অৰ্থাৎ ভাৰত সাম্ৰাজ্য এদিন নহয় এদিন যাবই, কিন্তু আমাৰ শেক্‌ছপীয়েৰ নাযায়, তেওঁ চিৰকাল আমাৰ লগতে থাকিব। জীৱনৰ সীমাবদ্ধ প্ৰয়োজনৰ, আৱশ্যকীয় ভাৰত সাম্ৰাজ্যখন অস্থায়ী, আৰু জীৱনৰ অসীমতাৰ প্ৰয়োজনত প্ৰকাশ পোৱা অলঙ্কাৰ শেক্‌ছ্‌পীয়েৰ চিৰস্থায়ী।

দ্বিতীয় সম্ৰাট ছাজাহানৰ ভাৰত সাম্ৰাজ্য গ'ল, কিন্তু তেওঁৰ গভীৰ হৃদয়াবেগৰ প্ৰকাশ - এটুপি তপত চকুলো - "এটি বিন্দু নয়নৰ জল" মচ নোযোৱাকৈ কালৰ কপালত চিৰকলীয়া কৌটৰ দৰে "শুভ্ৰ সমুজ্জল" শিল্পীৰ সৃষ্টি তাজমহল জিলিকি ৰ'ল। এই তাজমহল আজি কেৱল এটা অট্টালিকাই নহয়,—ই দাম্পত্য প্ৰেমৰ এখন বৃহৎ দাপোণ, যি দাপোণত জগতৰ প্ৰত্যেক দম্পতীয়ে নিজ নিজ মুখ চাই প্ৰেমৰ সৌন্দৰ্য্য উপলব্ধি কৰিব পাৰিব।

এই তাজমহলৰ দৰেই জগতৰ অমৰ কবিসকলৰ কাব্য-সাহিত্য আৰু মানুহৰ গভীৰ হৃদয়াবেগ, বিৰহ-বেদনা, প্ৰেম-আনন্দৰ পুষ্পখচিত একো

একোটি জগতৰ মিলন মন্দিৰ। কালিদাসৰ 'মেঘদূত' যক্ষৰ হৃদয়ৰ বিৰহ বাৰ্ত্তা ৰূপে আজি জগতৰে বিৰহ-বাৰ্ত্তাৰি, অথচ একেলগে জগতৰ সকলো মানুহৰে মিলন-কেন্দ্ৰও।

বিশ্ব-প্ৰকৃতিৰ একো একোটা উচ্চ গিৰিশৃঙ্গ ভেদ কৰি যেনেকৈ একো একোখনি প্ৰবাহিনী ভৈয়ামেদি বৈ গৈ তাৰ দুই কাষৰ শস্য ক্ষেত্ৰ গাঁও-ভূঁই সুশীতল কৰি সমুদ্ৰত পৰেগৈ,—একো একোখন দেশ বা একো একোটা জাতিৰ শিক্ষা-দীক্ষা প্ৰতিভাৰ গিৰিশৃঙ্গৰপৰাও একো একোখনি মহাকাব্যৰ প্ৰবাহিনী, একো একোজন প্ৰতিভাৱান ভগীৰথৰ শঙ্খধ্বনিত বৈ গৈছে, অনন্ত কাললৈকে,—মানুহৰ হৃদয়-ৰাজ্য সুশীতল কৰি। তাৰে নাম বাল্মীকিৰ ৰামায়ণ, ব্যাসৰ মহাভাৰত, হোমাৰৰ 'ইলিয়াড্' আৰু 'ওডিছি'।

মহাকাব্য ৰামায়ণ কেৱল দশৰথৰ পুত্ৰ শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ জীৱন-কাহিনী নহয়, ই সমগ্ৰ মানুহৰে হৃদয় ভেদি ওলাই অহা জীৱনৰ করুণ ক্ৰন্দন। মহাভাৰত কুৰু-পাণ্ডৱৰ যুদ্ধ আৰু জীৱন বৃত্তান্তই নহয়,—ই সকলো মানুহৰে অদম্য জীৱন-তৃষ্ণাৰ বিপুল সংগ্ৰাম, ধৰ্ম্ম-অধৰ্ম্মৰ চিৰন্তন সংঘৰ্ষ। এই দুখন ভাৰতীয় মহাকাব্যতেই কাব্য-সাহিত্যৰ যি দুৰ্জ্জয় শক্তি তাক ভাৰতবাসী হিন্দু মাত্ৰেই আজিও শিৰে শিৰে অনুভৱ কৰিছে।

কাব্য বা কবিতা যে হৃদয়ৰ সত্য অনুভূতিৰ অদম্য প্ৰেৰণা, তাক পৃথিৱীৰ মহাকাব্য কেইখনে প্ৰমাণ কৰিছে। আজি-কালি কবিতা সূক্ষ্মতকৈ সূক্ষ্মতৰ হৈছে; কিন্তু লগতে পৰাক্ৰমীও যে হ'ব লাগে সেইটোলৈ যেন মনোযোগ কমি গৈছে। ব্যাস, বাল্মীকিক অনেকে primitive poet অৰ্থাৎ আদিম প্ৰকৃতিৰ কবি বুলিছে, কিন্তু প্ৰকৃততে তেওঁলোকক primitive নুবুলি, primary অৰ্থাৎ আদিম প্ৰকৃতিৰ নুবুলি আদি আকৃতিৰ বোলাহে উচিত। তেওঁলোকৰ কবিত্বত আছে এটা elemental force. (মূল শক্তি) force, যি শক্তিৰ বলত তেওঁলোকে মহিমামণ্ডিত কৰি দেখুৱাব পাৰিছে অন্তৰৰাজ্যৰ ৰহস্য। দশাননে যেতিয়া ভয়ঙ্কৰ মূৰ্ত্তি লৈ পঞ্চবটীৰপৰা সীতাক হৰণ কৰি নিবলৈ আহি পঞ্চবটীত উপস্থিত হ'ল, সেই সময়ৰ বাল্মীকিৰ বৰ্ণনা অসীম শক্তিশালিনী!

সূৰ্য্যচন্দ্ৰাভ্যাং ৰহিতাং সন্ধ্যামিৱ।
তামাসসাদ ভ্ৰাতৃভ্যাং ৰহিতাং ৱনে॥

সূৰ্য্য-চন্দ্ৰ-ৰহিত সন্ধ্যাক আন্ধাৰে গ্ৰাস কৰাৰ দৰে বনত অকলে থকা ভাতৃদ্বয়ৰহিতা সীতাক গ্ৰাস কৰিলেহি; আৰু সেই দৃশ্য দেখি ভয়তে ক্ৰমবৰ্ধ

বিকম্পিত হ'বলৈ ধৰিলে, আৰু "স্তিমিত' গম্ভীৰাবেগে ভয়াৎ গোদাবৰী নদী" গোদাবৰী নদীও ভয়তে লাহে লাহে ব'বলৈ ধৰিলে, ইত্যাদি। এই elemental force টো ইংৰাজী সাহিত্যত মিল্টনৰ ৰচনাত ধ্বনিত হোৱা দেখা যায়। চেটানক স্বৰ্গৰপৰা ঈশ্বৰে বজ্ৰলৈ নৰকলৈ পেলাই দিওঁতে এই বজ্ৰনিৰ্ঘোষ শুনা যায়,—"Hurled him down to the bottomless perdition" বঙ্গ সাহিত্যত মাইকেল মধুসূদন দত্তত খাইকৈ এই শক্তিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। হেমচন্দ্ৰ, নবীন সেন, দ্বিজেন্দ্ৰলাল, কাজী নজৰুল আৰু স্থল-বিশেষে ৰবীন্দ্ৰনাথেও এই বীৰ্য্যমত্ততাৰ পৰিচয় দিছে। হেমচন্দ্ৰৰ—

দুৰ্দ্দণ্ড প্ৰতাপ আজি কোথায় সে ৰোম
কাঁপিত যাহাৰ বলে মহী সিন্ধু ব্যোম।

এই দুশাৰী কথাতে সেই শক্তিৰ প্ৰভাৱ ধ্বনিত হৈছে।

আধুনিক অসমীয়া কবিতাত এই elemental force-টো বৰ কম দেখা যায়। ধ্বনি হিচাপেও অসমীয়া কবিতাত বজ্ৰধ্বনি বা বিজুলীৰ মাত শুনিবলৈ বিৰল। সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱা ডাঙৰীয়াৰ গদ্য ৰচনাতে বহু পৰিমাণে এই মূলশক্তিটোৰ প্ৰভাৱ অনুভৱ কৰিব পাৰি। দৃষ্টান্ত দিবলৈ এফাকি মাথোঁ কথা মনত পৰিছে—ব্ৰহ্মাৰ বিৰাটত্ব বুজাই এঠাইত তেখেতে অস্পৃশ্যভাৱ কথাত ব্যঙ্গ কৰি কৈছে—"আমাৰ কিন্তু দেহাটিলৈ ইমান ভয়" যে এই "দেহা-সজাত সোমাই থকা আমাৰ টিপচি ব্ৰহ্ম চৰাইটো আহি ক'ৰবাৰপৰা চেলাই কামুৰি মাৰি পেলাব।" মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাতো এই শক্তিৰ প্ৰভাৱ অনুভৱ কৰিব পাৰি। যেনে স্যমন্ত হৰণৰ—

জানকীৰ হেতু বান্ধিলাহা সেতু
আনিলা সীতা উদ্ধাৰি।
ৰাৱণৰ মাথা কাটিলাহা নাথ
দহিলা লঙ্কা নগৰী॥

এই এফাকি পদৰ ইমান সংক্ষিপ্ততাৰ ভিতৰতো ৰাৱণ-বধৰ এটা ডাঙৰ ধাৰণা আনি দিয়াত কবিত্বৰ এটা মূল শক্তি (force) অনুভৱ নকৰি নোৱাৰি।

কাব্য-সাহিত্যৰ কবি বা সাহিত্যিক উপলক্ষ্য মাথোন। তাৰ আচল বস্তুটো 'বিশ্বজনীন'। ভাব, বিষয়, তত্ত্ব আদি সকলো মানুহৰে; সেইবিলাক সকলোৰে

মনত অন্তর্নিহিত হৈ আছেই। সি কালক্রমে এজন নহয় এজনৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত হ'বই লাগিছে, আৰু নোহোৱাবোৰো এদিন হ'বই হ'ব। এই বিশ্বজনীন ভাব-বিষয়বিলাকৰ বিশেষ একোটি মনোহৰ মূৰ্ত্তি সৃজন কৰি সৰ্ব্বকালৰ মানুহৰ মন-প্ৰাণ আকৰ্ষণ কৰিব পৰাকৈ তাক সকলোৰে কৰি দিব পৰাটোৱেই হৈছে কবিৰ ক্ষমতা আৰু কবিৰ কীৰ্ত্তি।

গোষ্পদৰ জলত নভোমণ্ডল প্ৰতিবিম্বিত হোৱাৰ দৰে প্ৰকৃত কবিৰ কাব্য-সাহিত্যতো তিৰবিৰাই উঠে বিশ্বহিয়াৰ অনন্ত নভোমণ্ডল। নৰ-নাৰীৰ যৌন আকৰ্ষণৰ ভিতৰেদি ঘটা যুগল সম্বন্ধৰ কথাতে জগতৰ শ্ৰেষ্ঠ কাব্যবোৰত এই সুৰটো সুন্দৰকৈ বাজি উঠিছে। অমৰ কবি কালিদাসৰ শকুন্তলা, শ্বেক্‌ছ্‌পীয়েৰৰ ৰোমিও-জুলিয়েট – এই স্বৰ্গ-মৰ্ত্ত্যৰ সন্ধিস্থলতে তৰঙ্গ ভঙ্গ কৰা জ্যোতিৰ ঢৌ। ডান্টেৰ 'ডিভাইন্ কমেডি' এই গোষ্পদৰ নভোমণ্ডলৰ জল্‌মলনি। পৃথিবীৰ সকলো শ্ৰেষ্ঠ কাব্যই মানৱ প্ৰকৃতিৰ সত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; গতিকে সি অশিৱ নহয়।

সাহিত্য, সঙ্গীত আদি ললিত-কলাৰ সৌন্দৰ্য্য চৰ্চ্চাত বহুতে এটা অশিৱ বা অমঙ্গল আশঙ্কা কৰে। এণ্টনিও-ক্লিওপেট্ৰাৰ (Antonio, Cleopatra) তীব্ৰ কাম-বহ্নি জ্বলি উঠা সৌন্দৰ্য্য সাহিত্যই দেখুৱাব ভাল নে বেয়া—ইত্যাদি ধৰণৰ প্ৰশ্নও সময়ত শুনা যায়। আৰ্ট হিচাপে কাম-বহ্নিৰে প্ৰজ্বলিত সত্যও সত্য এণ্টনিও ক্লিওপেট্ৰাৰ তীব্ৰ কাম-বহ্নি জানো মানৱ-প্ৰকৃতিৰে এটা সত্য নহয়? নৈতিক হিচাপে হেয় সত্যও আৰ্ট হিচাপে নিশ্চয় সুন্দৰ নহৈ নোৱাৰে। কাৰণ সিও অন্তৰৰে এটা ভাব, এটা তত্ত্ব মাথোন। আৰ্টলৈ সৌন্দৰ্য্যৰ দুৱাৰ সদায় অবাৰিত কাৰণেই আমি শ্বেক্‌ছ্‌পীয়েৰৰ কল্পনাৰপৰা ইয়াগো-আৰু মেকবেথৰ নিচিনা চৰিত্ৰও পাব পাৰিছো; আৰু সেই দেখিয়েই বাইৰণৰ আৰু জয়দেৱৰ গীত-গোবিন্দৰ—"ৰতিসুখসাৰে গতমভিসাৰে'ৰ নিচিনা ইন্দ্ৰিয় ভোগৰ কবিতাও চমৎকাৰ হৈ ওলাইছে।

অনেকে সোধে, 'তুমিযে কবিতা লেখা, কাৰ বিষয়ে লিখা, ঈশ্বৰৰ নে, মানুহৰ, নে গছ গছনি ফুল-পাতৰ বিষয়ে?" এনে ধৰণৰ প্ৰশ্নকাৰকসকলে ভাবে যে কবিতা লিখা মানে মনৰ এটা কৌশলেৰে বাহিৰৰ বস্তুৰ ফটোগ্ৰাফ্ কৰি ফটো তুলি ফুৰা। কিন্তু কবিতা ফটো নহয়, কবিয়ে নিজে আঁকা ছবিহে; কবিয়ে নিজৰ মনৰ মাধুৰী সানি যি ভাব, যি কথা জগতত সকলোৰে আনন্দৰ সামগ্ৰী কৰি দিব পাৰে সেই বস্তুহে।

দেখা নাই, শুনা নাই, তুমি এটি মোৰ
হৃদয়ৰ নজনা বাসনা ;
মনেৰে ধুনীয়া কৰা মনেৰেই সজা
তুমি মোৰ পবিত্র কল্পনা। (দুর্গেশ্বৰ শর্মা)

আন এটা কথাৰে, প্ৰকৃত কাব্য-সাহিত্যৰ আচল বস্তু মানৱ-হৃদয় বা মানৱ-প্ৰকৃতিৰ বিশ্বজনীন সত্য। এটা খণ্ড বস্তু বা উপকৰণ তাৰ অৱলম্বন মাথোন। কবিয়ে এটা ফুলকে হওক, এটা তৰাকে হওক, অৱলম্বন কৰি হৃদয়-ভাৱৰ যি মূৰ্ত্তি, সেই সৌন্দৰ্য্যই কবিতা বা কাব্য।

বিধাতাই তিল তিলকৈ বিশ্বৰ সকলো সৌন্দৰ্য্য গোটাই আনি শকুন্তলা ৰচনা কৰিলে বুলি দুষ্মন্তৰ মুখেদি কোওৱা কবি কালিদাসে প্ৰাচীন ভাৰতৰ তপোবন অনসূয়া, প্ৰিয়ম্বদা, দুষ্মন্তৰ মৃগয়া, তপোবনৰ তৰুলতা-ফুল, এই এটাই-বিলাক উপকৰণ (environment) তিল তিলকৈ গোটাই লৈ 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলা'ৰূপী যি অমৰ সৌন্দৰ্য্যৰ তিলোত্তমা মূৰ্ত্তি ৰচনা কৰিলে, সেই অমৰ প্ৰেমৰ জীৱন্ত মূৰ্ত্তিয়েই সকলোকে অমৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু আনন্দৰ অধিকাৰী কৰা অমৰ কাব্য।

বাইবেল শাস্ত্ৰমতে আডাম ইভে নিষিদ্ধ গছৰ (forbidden tree) ফল খোৱাৰ কাৰণেই মানুহ প্ৰথমে পাপত পৰিল আৰু দুখৰ সৃষ্টি হ'ল। খ্ৰীষ্টান শাস্ত্ৰৰ এই কথাটোকে অবলম্বন কৰি মহাকবি মিল্টনে Paradise Lost কাব্য লিখিলে। তত্ত্ব হিচাপে এই কথাটো আজিকালি আমাৰ মনত থাইকৈ বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিৰে চালে এটা কুসংস্কাৰত বাজে আন একো যেন বিশ্বাস নহয়। কিন্তু Paradise Lost-ৰ আলম বা উপকৰণটো এৰি, ভাবৰ ভিতৰলৈ সোমালে তাতো এটা মানুহৰ অন্তৰৰ সত্য ধৰা নপৰাকৈ নাথাকে। পৃথিৱীত-মানুহৰ যত ৰকম জঞ্জাল, আলৈ-আহুকাল আৰু সংসাৰৰ বিকাৰ, সি যে কাম-জাত জ্ঞানৰপৰাই উদ্ভৱ তাত সন্দেহ কি ? স্ত্ৰী-পুৰুষৰ পৰস্পৰৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ, ইফালে সৃষ্টিৰ মন্ত্ৰশক্তি হ'লেও, আনফালে এই আকৰ্ষণৰ-মোহান্ধতাতে যে Paradise Lost স্বৰ্গপতন হ'ব লাগিছে, এই সত্য বুৰঞ্জী স্বীকৃত।

নাম-ৰূপৰ অতীত অৰূপ চৈতন্য পুৰুষ যি দৰে সদায় নাম ৰূপ ধৰিয়েই প্ৰকাশ হ'ব লাগিছে, প্ৰকৃত কাব্য-সাহিত্য, কলায়ো সেইদৰে বিশেষ দেশ, কাল, পাত্ৰ আৰু বিশেষ বিষয়-বস্তুৰ আলম লৈ অনন্ত শাশ্বত "ৰসো বৈ সঃ", ৰস-

ৰূপকে অনন্তকাল প্ৰকাশ কৰিবলৈ ধৰিছে। এই কাৰণে প্ৰকৃত কাব্য, প্ৰকৃত সাহিত্য বা প্ৰকৃত আৰ্ট সৌন্দৰ্য্য ও অমৰ কৰিব ভাষাৰে ক'লে,

Age does not wither
Nor custom stale her infinite variety.

মিষ্টিক কবিতা

আমাৰ বহুতে ভাবে যে ঈশ্বৰৰ কথা লৈ লিখা যেই সেই পদ্য বা কবিতাই 'মিষ্টিক' কবিতা। আচলতে সৃষ্টিৰ প্ৰত্যেক বস্তুৱেই অনন্ত ৰহস্যেৰে পৰিপূৰ্ণ; গতিকে যেই সেই পদাৰ্থকে অৱলম্বন কৰিলেই mystic কবিতা হ'ব পাৰে। জ্ঞান-বিজ্ঞানে আজিলৈকে জগত সৃষ্টিৰ যিবিলাক বিশ্লেষণ আৰু ব্যাখ্যা কৰিছে তাৰ জনা-শুনা সকলো অৰ্থ আংশিক হিচাপেহে সত্য, — সমগ্ৰ হিচাপে পূৰা সত্যটো এতিয়াও এটা ৰহস্য মাথোন। এই ৰহস্য, এই mystery ব্যাখ্যা কৰা অসম্ভৱ; ই কেৱল উপলব্ধিৰহে বিষয়। এই ৰহস্য অনুভূতিটোও মানুহৰ হৃদয়ত কম বেছি আছেই, এই অনুভূতিৰ ফলতে mystic কবিতাৰ বিকাশ। প্ৰেম ভাৱটো নিজেই ৰহস্য পৰিপূৰ্ণ; গতিকে উত্তম কবিতা মাত্ৰকেই কম বেছি পৰিমাণে mystic লক্ষণৰ।

হে ঈশ্বৰ ৰক্ষা কৰা মোক
মই অতি পাপী নৰাধম।

এই ফাকি ঈশ্বৰক কোৱা কথা হ'লেও, mystic নহয়, কাৰণ এই কথাফাকিত অন্তৰৰ একো ৰহস্য ভাব নাই।

In such a night
Stood Dido with a willow in her hand
Upon the wild sea banks and waft her love
To come again to Carthage.
(Shakespear, *Merchant of Venice*)

এই ফাকিত ঈশ্বৰৰ কথা নক'লেও ইয়াত mysticism আছে, ইয়াৰ ভিতৰেদি এটা অনন্ত স্পৃহাৰ ভাব বিৰিঙি উঠে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ—

আমাৰ এই পথ চাওৱাতেই আনন্দ
খেলে যায় ৰৌদ্ৰ ছায়া বৰ্ষা আসে বসন্ত।

ইয়াত এটা গভীৰ ভাবৰ তুলনা মনলৈ আহে। শঙ্কৰাচাৰ্য্যৰ—

বালস্তাৱৎ ক্ৰীড়াসক্তঃ তৰুণস্তাৱৎ তৰুণীৰক্তঃ
বৃদ্ধস্তাৱৎ চিন্তামগ্নঃ পৰমে ব্ৰহ্মণি কোঽপি ন লগ্নঃ।

এইফাকি সংসাৰৰ অসাৰতা বুজোৱা আধ্যাত্মিক ভাৱৰ কথা হ'লে, ই mystic নহয়, ইয়াৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীয়ে হৃদয়ৰ ৰহস্য-তন্ত্ৰীত আঘাত নকৰে; ই অন্তৰৰ স্পৃহা-সমূদ্ভূত একো হেন্দোলন নোতোলে; বৰঞ্চ মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ

তুমি জগ-জীৱ তোমাক পূজিলে মিলে আপোনাতে যাই।
যেন মুখশ্ৰীক প্ৰতিবিম্ব মুখে দেখিয়া দৰ্পণ চাই॥

এইফাকিতে mysticism-অৰ পৰশ আছে।

বিজ্ঞান বিদ্যাই ঈশ্বৰ প্ৰমাণ কৰিব পৰা নাই; দৰ্শনেও ঈশ্বৰক মানুহৰ হৃদয়ৰ বস্তুৰূপে আপোনাৰ কৰি আনি দিবহি পৰা নাই; — কিন্তু কাব্য-সাহিত্য আৰু ললিত-কলাই অনন্ত সুন্দৰক হিয়াৰ বস্তু কৰি অলপ নহয় অলপ দিয়া নাইনে বাৰু?

বেদ-উপনিষদত ঈশ্বৰ-তত্ত্ব আছে যদিও, বেদ-উপনিষদ আচল দৰ্শন বা বিজ্ঞান নহয়, বেদ উপনিষদৰ ঋষি যাইকৈ কবি, দ্ৰষ্টা। তেওঁলোকে বিশ্ব-বাসীক যি সত্যৰ সন্ধান দিছিল, সেই সন্ধানত সকলো দৰ্শন-বিজ্ঞান অতিক্ৰম কৰি বাজি উঠিছিল কবিৰ ভাষা —

বেদাহমেতং পুৰুষং তহান্তমাদিত্যবৰ্ণং তমসঃ পৰস্তাৎ।

হৃদয়ৰ গভীৰ উপলব্ধি কবিৰ সৰল ভাষাৰে উদ্গীৰিত হৈছিল —

ন তত্ৰ সূৰ্য্যো ভাতি ন চন্দ্ৰতাৰকং
নেমা বিদ্যুতো ভাতি কুতোঽয়মগ্নিঃ
তমেৱ ভান্তমনুভাতি সৰ্বং
তস্য ভাসা সৰ্বমিদং বিভাতি। (মুণ্ডকোপনিষদ)

অৰ্থাৎ জ্বলা নাই চন্দ্ৰ সূৰ্য, জ্বলা নাই গ্ৰহ তৰা
জ্বলা নাই অগ্নি ক'তো বিজুলী পোহৰ,
জ্বলিছে অনন্ত জ্যোতি, তাৰ পোহৰতে যাপো
জ্বলিছে সকলো এই বিশ্ব চৰাচৰ।

বসন্তকান্ত বৰকাকতি

ছক্ৰেটিচৰ মতে কাব্যৰ প্ৰকৃতি*

'ইয়ন' বুলি প্লেটোৰ এখন সৰু কিতাপ আছে। তাত প্লেটোৰ গুৰু ছক্ৰেটিচে ইয়ন নামে এজন মানুহেৰে সৈতে কথা-বাৰ্ত্তা পাতিছে। পুৰণি গ্ৰীচত হোমাৰৰ কবিতাবিলাক মানুহৰ আগত গাই ফুৰা কিছুমান মানুহ আছিল, এওঁবিলাকক ৰাপছদ (Rhapsode) বোলা হৈছিল। ইয়ন এই নিচিনা এজন গায়ক। তেওঁৰ লগত ছক্ৰেটিচে এই গানবিদ্যাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে আৰু কথা প্ৰসঙ্গত কবিৰ স্বৰূপ-সম্পৰ্কেও কিছুমান কথা কৈছে।

ছক্ৰেটিচে ইয়নক কৈছে —

হোমাৰৰ সম্পৰ্কে যে তুমি ভাল ভাল কথা ক'ব পাৰা সি কোনো এটা বিশেষ কথা নহয়, মই কোৱাৰ দৰে সি এটা ঐশ্বৰিক শক্তি, সি তোমাক পৰিচালনা কৰে, যি ধৰণৰ শক্তি সেই শিলটোত আছে, যাক (নাট্যকাৰ) য়ুৰিপিদিছে চুম্বকশিল বুলিছিল, কিন্তু আনে 'হেৰা ক্লেয়া' বোলে। এই শিলটোৱে অকল যে নিজে লোহাৰ আঙঠি আকৰ্ষণ কৰে সি নহয়, সি এই আকৰ্ষণ শক্তিটো আঙঠিবোৰতো স্থাপন কৰে, যাতে সিহঁতেও শিলটোৱে যি কৰে তাক কৰিব পাৰে, (অৰ্থাৎ যাতে) সিহঁতেও দূৰৰ আন আন আঙঠি আকৰ্ষণ কৰিব পাৰে। (ইয়াৰ ফল-স্বৰূপে) কেতিয়াবা লোহাৰ আঙঠিৰ এডাল বৰ দীঘল শিকলি — এটা ইটোৰপৰা ওলমি থাকে। সেই শিলটোৰ পৰাই আটাইবিলাক আঙঠিতে আকৰ্ষণ শক্তিটো লাগেহি। সেইদৰে কবিতা দেৱীয়ে নিজে কোনো কোনো মানুহক দৈৱী শক্তিৰে অনুপ্ৰাণিত কৰে আৰু এই অনুপ্ৰাণিতসকলৰ জৰিয়তে আন আন মানুহো প্ৰেৰণা-মত্ত[১] হৈ যেন পৰস্পৰ এডাল শিকলি গঠন কৰে[২]। মহাকাব্য লিখা কবিবিলাক কাব্য-কলাৰ গুণতহে ভাল হয়, সি নহয়, দৈৱী শক্তিৰে অনুপ্ৰাণিত হৈ দৈৱী শক্তিৰ বশ হৈ তেওঁবিলাকে এই সুন্দৰ কবিতাবিলাক ৰচনা কৰে। গীতি-কবিবিলাকেও এইদৰেই কৃতিত্ব

---

* গ্ৰীক ভাষাৰপৰা অনূদিত।

১। 'এমথুছিয়াজ্'। ইয়াৰ অৰ্থ হৈছে দেৱতাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ নিজকে নিজে পাহৰি অধীৰ হোৱা, স্বৰ্গীয় ভাৱত উন্মত্ত হোৱা। এয়ে ইংৰাজী enthusiasm শব্দৰ মূল।

২। মূলত 'আন আন প্ৰেৰণামত্ত মানুহৰ এডাল শিকলি ওলমি থাকে।'

-লাভ কৰে। ‘কৰুবান্ত ’ সম্প্ৰদায়ৰ পূজাৰিবিলাকে যিদৰে আপোন-পাহৰা হৈ (দেৱতাৰ আগত) নাচে[৩] সেইদৰে গীতি-কবিতাবিলাকেও আপোন-পাহৰা হৈ এই সুন্দৰ গাথাবিলাক ৰচনা কৰে। লালিত্য আৰু ছন্দৰ ৰাজ্যত সোমালে তেওঁবিলাক দৈৱ শক্তিৰ বশ হৈ উৎসৱত মত্তলীয়া হৈ পৰে। সুৰা দেৱতাৰ পৰিচাৰিকাবিলাকে[৪] দৈৱী শক্তিৰ দ্বাৰা অভিভূত হৈ, হিতাহিত জ্ঞান হেৰুৱাই নৈৰপৰা মৌ আৰু গাখীৰ তুলি আনেগৈ, গীতি-কবিসকলৰ আত্মায়ো তাকে কৰে, তেওঁবিলাকে নিজেই সেই বুলি কয়। বাস্তৱতে কবিবিলাকে আমাক কয়, বোলে তেওঁবিলাকে মধুপ্ৰবাহী নিজৰাৰপৰা, কলাবিদ্যাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱী-সকলৰ ফুলনিৰপৰা, আৰু ঘাঁহনি-বননিৰপৰা তেওঁবিলাকৰ গানবোৰ ছিঙি ভোমোৰাৰ দৰে উৰি উৰি আমাৰ ওচৰলৈ লৈ আহে। তেওঁবিলাকে সঁচা কথাকে কৈছে। কবি এটা পাতল, পাখলগা পবিত্ৰ বস্তু, অনুপ্ৰাণিত আৰু উন্মত্ত নহয় মানে, বিচাৰশক্তি লুপ্ত নহয় মানে তেওঁ একো ৰচনা কৰিব নোৱাৰে। এই বস্তুটো (অৰ্থাৎ বিচাৰ শক্তি) থাকে মানে কোনো মানুহে কবিতা ৰচনা বা ভৱিষ্যদ্বাণী কৰিব নোৱাৰে। কবিবিলাকেয়ে কবিতা ৰচে আৰু সংসাৰৰ ক্ৰিয়াকলাপৰ বিষয়ে, তুমি হোমাৰৰ বিষয়ে কোৱাৰ দৰে, অনেক সুন্দৰ কথা কয়, সি দৈৱী বলেৰেহে, শিল্পকলাৰ সহায়েৰে নহয়। এই কাৰণেই প্ৰত্যেক কবিয়ে যি বিষয়লৈ তেওঁক কবিতা দেৱীয়ে ঠেলি পঠাইছে, কেৱল সেই বিষয়তহে ভালকৈ ৰচনা কৰিব পাৰে, — কোনোৱে ‘দিথুৰাম্বছ’ কবিতা, কোনোৱে প্ৰশংসাগাথা, কোনোৱে নাচৰ গান, কোনোৱে মহাকাব্য আৰু কোনোৱে বা ‘ইয়াম্বছ’ ছন্দৰ কবিতা। আন আন বিষয়ত (অৰ্থাৎ যিবিলাক বিষয়ত দেৱীৰপৰা প্ৰেৰণা পোৱা নাই) তেওঁবিলাকৰ প্ৰত্যেক-জনেই অকামিলা।

তেওঁবিলাকে এইবিলাক দৈৱী শক্তিৰে ৰচনা কৰে, কলাৰ সাহায্যেৰে নহয়; কাৰণ, এটা বিষয়ত কলাৰ সহায়েৰে ভালকৈ ৰচনা কৰিব পৰা হ'লে, আন আন বিষয়তো (সেই একে উপায়েৰে) ভালকৈ ৰচনা কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। এই কাৰণে দেৱতাই তেওঁবিলাকৰ (অৰ্থাৎ কবিসকলৰ) বিচাৰ-শক্তি লুপ্ত কৰি তেওঁবিলাকক ভৱিষ্যদ্বক্তা আৰু পৰিব্ৰাজক ভৱিষ্যদ্বিজ্ঞানবিদসকলৰ দৰে নিজৰ

৩। ছিবেল নামে এগৰাকী দেৱীৰ আগত।

৪। Bacchus দেৱতাৰ মাইকী পুৰোহিতবিলাক। য়ুৰিপিদিছে তেওঁৰ এখন বিখ্যাত নাটকত এওঁবিলাকৰ এটা স্মৰণীয় চিত্ৰ দিছে।

চাকৰৰূপে ব্যৱহাৰ কৰে, যাতে আমি শুনোতাবিলাকে জানিব পাৰোঁ যে (বাস্তৱতে) এই বহুমূলীয়া কথাবিলাক তেওঁবিলাকে কোৱা নাই — তেওঁবিলাকৰ বিচাৰ শক্তিয়েই নাই—, কিন্তু (আচল) বক্তাজন দেৱতা নিজেই, তেওঁবিলাকৰ জৰিয়তে দেৱতাই আমাৰ আগত কথা কৈছে। এই কথাৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ প্ৰমাণ হৈছে কবি তুন্নিকছ।[৫] তেওঁ (এটাৰ বাহিৰে আন এনে কোনো কবিতা ৰচা নাছিল যাক কোনোবাই উল্লেখযোগ্য বুলি ভাবিব, কিন্তু তেওঁ সেই সকলোৱে গোৱা গীতটো ৰচিছিল — সম্ভৱতঃ সি গীতৰ ভিতৰত সকলোতকৈ সুন্দৰ। বাস্তৱতে এই গীতটো তেওঁ নিজে ক'বৰ দৰে "কলা-বিদ্যাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱীসকলে কৰা এটা আৱিষ্কাৰ।" মোৰ মনেৰে এই বিষয়ত দেৱতাই আমাৰ প্ৰতি ইয়াকে বিশেষভাৱে ইঙ্গিত কৰিছে যে এই সুন্দৰ কবিতাবিলাক পাৰ্থিৱ[৬] কিংবা মানুহৰ সৃষ্টি নহয়, সেইবিলাক হৈছে দেৱতাৰ বস্তু, দেৱতাৰ সৃষ্টি, সেই বিষয়ে আমি কোনো সন্দেহ কৰিব নালাগে। কবিবিলাক দেৱতাসকলৰ দোভাষীৰ বাজে আন একো নহয়, তেওঁবিলাকৰ প্ৰত্যেকক যেয়ে হাত কৰক, তেওঁবিলাক (মূঠতে) দৈৱা শক্তিৰ হাতত আবদ্ধ। এইবিলাক কথাকে দেখুৱাওঁ বুলি দেৱতাই ইচ্ছা কৰি (ওপৰত উল্লেখ কৰি অহা) আটাইতকৈ অকামিলা কবিজনৰ হতুৱাই আটাইতকৈ সুন্দৰ গীতটো ৰচনা কৰালে[৭]।

টোকা

ওপৰত ছক্ৰেটিচে চমুকৈ কবি আৰু কবিতাৰ প্ৰকৃতি নিৰ্ণয় কৰিছে। তেওঁ বুজাব খুজিছে যে প্ৰকৃত কবিয়ে স্বাভাৱিক প্ৰেৰণাৰ বলত কবিতা ৰচনা কৰে, জাবি-চাও এটা নিৰ্দ্দিষ্ট কাব্য-কলা অনুসৰণ কৰি ভাল হ'ব নোৱাৰি। এই প্ৰেৰণা এটা স্বাভাৱিক স্বৰ্গীয় বস্তু, তাক নিজ ইচ্ছামতে পোৱা নাযায়। এই কাৰণেই দৈবাৎ এই প্ৰেৰণা পালে কবিয়ে কেতিয়াবা অমৰ সৌন্দৰ্য্যেৰে পৰিপূৰ্ণ কবিতা ৰচনা কৰে, কিন্তু প্ৰেৰণাৰ অন্তৰ্দ্ধান হ'লে অশেষ চেষ্টা কৰিলেও আকৌ তেনে কবিতা ৰচিব নোৱাৰে। কবি তুন্নিকছ অতি সাধাৰণ কবি আছিল, কিন্তু এবাৰ এই দৈৱ শক্তি পোৱা বাবেই তেওঁ এটা বিশ্ববিমোহন গীত

৫। গোটেইটো নাম দিয়া নাই।

৬। মূলত 'মানৱী'।

৭। মূলত 'গালে'।

ৰচিছিল। নিজে চেষ্টা কৰি আৰু এটা বিশেষ ৰীতি অনুসৰণ কৰি ভাল কবিতা লিখিব পৰা হলে তুমিকছে যি উপায়েৰে এই গীতটো ৰচনা কৰিছিল সেই উপায়েৰেই তেনে গীত আৰু অনেক ৰচনা কৰিব পাৰিলেহেঁতেন।

প্ৰেৰণা সম্পৰ্কে ছক্ৰেটিচে যি কৈছে সি সম্পূৰ্ণ সঁচা, কিন্তু তেওঁ ইয়াকো কয় যে প্ৰকৃত চিন্তা শক্তি, বিচাৰ ক্ষমতা আৰু অনুসন্ধানমূলক তত্ত্বজ্ঞান—এইবিলাক গুণ কবিবো নাই। প্লেটোৱে তেওঁৰ 'এপলজিয়' নামে আন এখন কিতাপত ছক্ৰেটিচৰ হতুৱাই কোৱাইছে যে, কবিবিলাকে নিজে যি ৰচনা কৰে তাকে ভালকৈ বুজাই দিব নোৱাৰে, তেওঁবিলাকে কবিতা ৰচনা কৰোঁতে জ্ঞানেৰে নকৰে, কিবা এটা স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তিৰ বশ হৈ, এটা দৈৱী উদ্দীপনাত উন্মত্ত হৈ ৰচনা কৰি যায়। অনেক সুন্দৰ কথা কয়, কিন্তু যি কয় তাৰ বিষয়ে বাস্তৱতে একোকে নাজানে। ছক্ৰেটিচৰ এই কথা অৱশ্যে অলপ অতিৰঞ্জিত হৈছে, বিশেষকৈ যিসকল কবিয়ে গভীৰ চিন্তা আৰু নানা অনুসন্ধান কৰি কাব্য ৰচনা কৰে তেওঁবিলাকৰ পক্ষে এই কথা ভালকৈ নাখাটে। দান্তেৰ অমৰ কাব্য Divina Comedia আৰু গ্যেঠেৰ 'ফাউষ্ট' গভীৰ চিন্তাপ্ৰসূত, অনুসন্ধান-মূলক কাব্য ; তাত প্ৰেৰণা আছে, কিন্তু ক্ষণিক উদ্দীপনাৰ উন্মাদনা নাই।

স্বাভাৱিক প্ৰেৰণা বা দৈৱী শক্তি আৰু উন্মাদ ব্যাকুলতা যে কবিপ্ৰকৃতিৰ লক্ষণ সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই, কিন্তু জ্ঞান বা বোধশক্তি আৰু তত্ত্ববিদ্যা কবিৰ স্বভাৱৰপৰা একেবাৰেই আঁতৰ বুলি ক'ব নোৱাৰি। সংস্কৃত অলঙ্কাৰ-শাস্ত্ৰত ব্যুৎপত্তি বুলি এটা কথা আছে আৰু জীৱন-অভিজ্ঞতাৰ লগতো কবিতাৰ অন্তৰঙ্গ সম্বন্ধ আছে। মধ্যযুগৰ সকলো সামাজিক উপাদান আৰু জ্ঞান বিজ্ঞান মথি দান্তেই তেওঁৰ 'অমৰ কাব্য' লিখিছিল। গ্যেঠেই 'ফাউষ্ট' কাব্যত চিন্তা, অভিজ্ঞতা আৰু কবিতাৰ এটা সংশ্লেষণ কৰিব খুজিছিল। তথাপি সকলো বাদ দিলে ছক্ৰেটিচে যি কৈছে সেয়ে কবি-প্ৰকৃতিৰ শেষ লক্ষণৰূপে বাকী থাকে। সাহিত্য হিচাপে গ্যেঠেৰ গম্ভীৰ 'ফাউষ্ট'ৰে মূল্য বেছি নে তেওঁৰ কোমল গীতিকবিতাবিলাকৰে মূল্য বেছি তাক সততকাই কোৱা টান। ইতাহত হালি জালি থকা কুন্দলতাৰ যি সৌন্দৰ্য্য শক্তিশালী বৰ গছৰ সেই সৌন্দৰ্য্য নাই। চিন্তাৰ বগতকৈ কল্পনাৰ বল বেছি কোবাল আৰু বেছি ব্যাপক। দৈৱী শক্তিৰে মানৱী কল্পনাৰ অতীত ধামৰ পৰা মৌমাখিৰ দৰে মৌ আহৰণ কৰাতে কবিৰ বিশেষত্ব। ছক্ৰেটিচে ক'বৰ দৰে কবি এটা 'পাতল পাখীলগা স্বৰ্গীয় বস্তু।'

ৰক্ষকান্ত মল্লিক

কবিতা

কবিতা কি এই বিষয়ে একেআষাৰেই কোৱা টান। কবিতাৰ উপাদান সম্বন্ধে আমাৰ মনত অলপ নহয় অলপ ধাৰণা আছেই, কিন্তু তাক ভাষাত প্ৰকাশ কৰা সহজ নহয়। সাধাৰণতে ছন্দোবদ্ধ পদকেই কবিতা বোলা হয়। ভাষাক ছন্দ-বন্ধনেৰে আবদ্ধ কৰিলে কবিতাৰ ৰূপ লাভ কৰে। ভাষাৰ জৰিয়তে সীমাবদ্ধ অৰ্থৰ প্ৰকাশ হয়। ভাষাৰ লগত যেতিয়া ছন্দ সংযুক্ত কৰা হয়, তেতিয়া প্ৰয়োজনৰ সীমা চেৰাই সি আমাৰ মানস-লোকত অপ্ৰয়োজনৰ আনন্দ সৃষ্টি কৰে। ভাষা আৰু ছন্দৰ এই সম্মিলিত মোহনীয় ৰূপকেই কবিতা আখ্যা দিব পাৰি। ছন্দই কবিতাৰ প্ৰাণ! মানুহে কেনেকৈ এই ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল তাক কোৱা টান, কিন্তু এই কথা ঠিক যে অতি প্ৰাচীন কালৰেপৰাই ছন্দৰ প্ৰয়োগ চলি আহিছে। আদি কবি বাল্মীকিৰ মুখত অকস্মাৎ এই ছন্দ প্ৰথমে উচ্চাৰিত হৈছিল। পৃথিৱীৰ প্ৰথম সাহিত্য ছন্দৰ বন্ধনতহে ধৰা দিছিল। ৰবীন্দ্ৰনাথে কৈছে: 'পৃথিৱীৰ আদিম অৱস্থাত যেনেকৈ কেৱল পানী আছিল, তেনেকৈ সকলো ঠাইতে সাহিত্যৰ আদিম অৱস্থাত ছন্দ-তৰঙ্গিতা প্ৰবাহ-শালিনী কবিতা আছিল!'

গভীৰ বেদনা-বোধ কবিতা সৃষ্টিৰ উৎস। আদি কবি বাল্মীকিৰ হৃদয়ত বিচ্ছেদ-কাতৰা ক্ৰৌঞ্চী পখীৰ বেদনাই যি অন্তৰ্দাহী ব্যথাৰ সৃষ্টি কৰিছিল, সেই ব্যথা, সেই শোকেই শ্লোকৰূপে প্ৰকাশ পাইছিল। ক্ৰৌঞ্চীৰ দুখত ম্ৰিয়মান মুনিৰ অন্তৰত তীব্ৰ বেদনাৰ সঞ্চাৰ হ'ল; এই বেদনা-বোধ তেওঁৰ চিত্তক ভাবাবিষ্ট কৰি তুলিলে। বেদনা-সন্তপ্ত চিত্ত আত্মপ্ৰকাশৰ আনন্দ-বেদনাত উদ্বেলিত হৈ উঠিল। কবি-হৃদয়ৰ আনন্দ-বেদনাই প্ৰকাশৰ পথ পোৱাত কবিতাৰ জন্ম হ'ল।

কবিৰ এই বেদনা অলৌকিক। এনে অলৌকিক বেদনাৰ প্ৰকাশেই কবিতা। পৰিদৃশ্যমান জগত আৰু জীৱনৰ ৰূপ-ৰস-গন্ধভৰা বিচিত্ৰ বৰ্ণালীয়ে কবি-চিত্তত অহৰহ আলোড়ন তোলে। আপোন মনৰ মাধুৰী লৈ কবিয়ে তাক স্বতন্ত্ৰ ৰূপ দিয়ে। কবিৰ হৃদয়-ৰস-সিক্ত জগতখনেই কাব্যত ৰূপ-পৰিগ্ৰহ কৰে।

বহিৰ্বিশ্বই কবি-চিত্তত ৰস-ঘন মূৰ্ত্তি ধাৰণ কৰে। ভাবুকসকলৰ মনৰ এই জগতখন বাহিৰৰ জগতখনতকৈ অধিক মনোৰম, অধিক আকৰ্ষণীয়।

জগত আৰু জীৱনৰ কথা প্ৰকাশ কৰাই কবিৰ কাম। কিন্তু এই প্ৰকাশ ভাব-নিৰপেক্ষ বা মানসলোকৰ দীপ্তি-নিৰপেক্ষ নহয়। কাব্যৰ জগত বাস্তৱৰ যথাযথ চিত্ৰ নহয়, ই কবিৰ মনৰ মাধুৰীৰে উজ্জ্বল এখন স্বতন্ত্ৰ—অখণ্ড জগত।

কবি কোন? —যি আপোন মনৰ ভাব-অনুভূতিক ছন্দৰ বন্ধনত অনিৰ্ব্বচনীয় শ্ৰী দান কৰে, তেৱেঁই কবি। সত্যক সুন্দৰ কৰাই কবিৰ কাম। জীৱনৰ সত্যক কবিয়ে কালজয়ী সৌন্দৰ্য্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। নিজৰ মনৰ পোহৰত সত্যক প্ৰত্যক্ষ কৰি ভাবময় ৰূপত তাক প্ৰকাশ কৰে কবিয়ে; সেই বাবে ক'ব পাৰি, বিশেষক নিৰ্ব্বিশেষ কৰি সকলোৰে হৃদয়-গ্ৰাহী বস্তুৰূপ দাঙি ধৰাই কবিৰ উদ্দেশ্য। আধুনিক ইংৰাজ কবি ডে লুইছে কবিৰ কৰ্ত্তব্য এটি ধুনীয়া উপমাৰে ব্যক্ত কৰিছে : কবি যেন অনা তাঁৰ কেন্দ্ৰৰ প্ৰেৰক যন্ত্ৰৰ মাস্তুল, গুৰি তাৰ মাটিৰ তলত, অথচ, আকাশৰ পিনে হাত মেলি চালি-জাৰি সংগ্ৰহ কৰিছে, তাৰ পিছত চৌদিশে প্ৰেৰণ কৰিছে। এয়ে কবিৰ কাম।

বঙ্গালী কবি জীৱনানন্দই কৈছে, সকলোৱেই কবি নহয়, কোনো কোনোহে কবি। ইয়াৰ অৰ্থ এয়ে যে প্ৰকৃত কবিৰ হৃদয় কল্পনাৰ সম্যক আভাৰে দীপ্ত, এই কল্পনা-প্ৰতিভাৰ মাজত সোমাই থাকে চিন্তা আৰু অভিজ্ঞতা; কিন্তু সেইবুলি কবিতা চিন্তা আৰু অভিজ্ঞতাৰ ব্যায়াম নহয়। কবিৰ প্ৰণালী ভিন্ন; কবিতাৰ জন্ম-লগ্নত কবিৰ মানসলোকত এই চিন্তা-অভিজ্ঞতাবোৰে বাহ বান্ধি নেথাকে, থাকিলেও কল্পনাৰ দীপ্তি আৰু আবেগে তাক নিষ্প্ৰভ কৰি থয়। লাস্যময়ী তৰুণীৰ 'হাঁহিৰ বিজুলী'টিৰ অন্তৰালত লুকাই থকা শিৰ, উপশিৰ তেজৰ কণিকাৰ দৰে সেইবোৰ কবিতাৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত হৈ থাকে। দূৰদৃষ্টি-সম্পন্ন পাঠকে তাৰ স্থিতি অনুভৱ কৰে। কবিক আমি বিচাৰি পাম তেওঁৰ সৃষ্টিৰ মাজত, তেওঁৰ শিল্পৰ বাজত। তাত সকলো থাকিলেও যেন একোৱেই নাই, আছে মাত্ৰ অখণ্ড সৌন্দৰ্য্যৰ অনুভূতি।

কবিতাৰ সংজ্ঞা অশেষ আছে। মহৎ কবি আৰু সমালোচকসকলে কবিতা সম্বন্ধে নিজৰ উপলব্ধি নানা ভাষাত প্ৰকাশ কৰিছে। কলেৰিজে কৈছে, বাছকবনীয়া শব্দৰ সুন্দৰ বিন্যাসেই কবিতা।[১] শব্দনো কি? শব্দ হ'ল ভাব-

১ Best words in the best order : Coleridge

কল্পনা আৰু অৰ্থ-ব্যঞ্জনাৰ বাহন। অনুভূতিৰে উতলা কবি-হৃদয়ৰপৰা সৃষ্টিৰ ক্ষণত স্বতঃস্ফূৰ্ত্তভাৱে ওলাই অহা শব্দই কবিতাৰ ব্যৱহাৰোপযোগী শব্দ। এই শব্দক ৰসমূৰ্ত্তিত পৰিণত কৰিবৰ বাবে কবিয়ে কল্পনা-আভাৰ আশ্ৰয় লয়। কল্পনা-আভাৰ বলত কবিয়ে বাস্তৱৰ ওপৰত ৰূপাতীত সৌন্দৰ্য্য সিঁচি দিয়ে:

The light that never was on sea or land,
The consecration, and the poet's dream.

ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ মতে অনুভূতিৰ তীব্ৰতাই কবিতা-সৃষ্টিৰ ঘাই কথা।২ অনুভূতিৰ বংসনা বাছকবনীয়া শব্দৰ মাজত কবিৰ ভাব-কল্পনাই ছন্দোময় ৰূপ লাভ কৰিলেই কবিতা আখ্যা দিব পাৰি। কবিতাৰ প্ৰধান উপকৰণ হ'ল চিত্ৰ আৰু সঙ্গীত। কবি হৃদয়ৰ যি আবেগ সঙ্গীতৰ মধুৰ্য্য লৈ প্ৰকাশ পাব খোজে, সেই আবেগ সৃষ্টিৰ মূলত পৰিচিত জগতৰ এটি সমুজ্জ্বল চিত্ৰ থাকে, কিন্তু চিত্ৰ আৰু সঙ্গীতেই কাব্যৰ সৰ্ব্বস্ব নহয়। কবি-সৃষ্টিত আমি কেৱল চিত্ৰ আৰু সঙ্গীতৰ আস্বাদহে পাওঁ এনে নহয়, তাৰ উপৰিও, সি আমাৰ চিত্তক এটি ৰস-মাধুৰ্য্যেৰে আপ্লুত কৰে। এই আন্তৰিক বস্তুটিৰ জন্ম হয় সৃজনী কল্পনাৰপৰা।

সৃজনী কল্পনানো কি? ইংৰাজীত ইয়াক creative imagination বোলে। ই কবি-প্ৰতিভাৰ এটি শক্তি বিশেষ। ইয়াৰ অধিকাৰী হ'লেই কবিতা-সৃষ্টি সম্ভৱ হৈ উঠে। এই শক্তিৰ বলতে কবিয়ে আপোন মনৰ ৰসত দুবুৰিয়াই চিত্ৰময় ভাব-কল্প সৃষ্টি কৰিব পাৰে। ইয়েই কবিসকলৰ "beautiful and beauty-making power"। ইংৰাজীত যাক fancy বোলে, সৃজনী কল্পনা সেই স্তৰৰ বস্তু নহয়; Fancy হ'ল লঘু ধৰণৰ চঞ্চল কল্পনা, তাত বাস্তৱ-চেতনাৰ অভাৱ। সৃজনী কল্পনাৰ ক্ষমতা অসাধাৰণ, ইয়াৰ সহায়ত কবিয়ে কোনো বিষয়ৰ চিত্ৰ অংকন কৰি পাঠকৰ হৃদয়-চক্ষু উন্মীলিত কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। বৰকাকতিৰ

আজ তুমি বজ্ৰ তেজ
বিৰহীৰ অন্তৰৰ
গোটে মাৰ শিলা হোৱা
মৰ্ম্মভেদী ব্যথা,

২ poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: Wordsworth.

লেখা নাই আখৰেৰে
পাথৰেৰে ৰচি থোৱা
এটি নৱ যুগমীয়া
বৃহৎ কৱিতা ।

এই চিত্ৰ-কল্পৰ জৰিয়তে পাঠকৰ মানস-লোকত তাজমহল বিৰহাৰ ব্যথা-বেদনাৰ প্ৰতীক স্বৰূপে জীৱন্ত হৈ উঠিছে । এয়ে কল্পনাৰ উদাহৰণ ।

কল্পনা-শক্তিয়ে কবি-মানসৰ প্ৰাধান্য বুজায় । ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে কল্পনা শক্তিক 'নৈসৰ্গিকা' আৰু 'সহজা' নামে অভিহিত কৰিছে । অভিনৱ গুপ্তই ইয়াক 'প্ৰজ্ঞা' বুলিছে । এই প্ৰজ্ঞা "অপূৰ্ব্ব বস্তু নিৰ্ম্মাণ-ক্ষম", কিন্তু পাশ্চাত্য কাব্য-বিচাৰত কবি-মানসক যি প্ৰাধান্য দিয়া হৈছে, আলঙ্কাৰিকসকলে সেইটো নকৰি ৰসবাদৰ ওপৰতে জোৰ দিছে । আলঙ্কাৰিকসকলৰ কাব্য-জিজ্ঞাসাত কবি-মানসৰ দৃষ্টি গৌণ, ৰসবাদ বা নিৰ্ব্বিশেষ আনন্দহে মুখ্য । পাশ্চাত্য নাইবা আধুনিক কাব্য-বিচাৰত কাব্যৰ বিষয়-বস্তু আৰু কবি-দৃষ্টিক গৌণ বুলি নভবাৰ কাৰণ আছে । বিষয়-বস্তুক কবি-দৃষ্টি বা কবি-কল্পনাই পৰিৱৰ্ত্তন কৰি অপূৰ্ব্ব ৰূপ-শ্ৰী দান কৰে । এনে কবি-কল্পনাকে সৃজনী কল্পনা বুলি ক'ব পাৰি । ইয়াৰ সহায়ত সামান্য বস্তুও অসামান্য সৌন্দৰ্য্য দীপ্তিতে উজ্জ্বল হৈ উঠে । এটা গতানুগতিক চলা নিৰ্দ্ধাৰিত নিয়মেৰে কাব্য-ৰূপ দিব পাৰিলেই আলঙ্কাৰিকসকল সন্তুষ্ট হৈছিল, কিন্তু আধুনিক কাব্য-জিজ্ঞাসু সেইভাৱে সন্তুষ্ট হ'ব নোৱাৰে । কবিৰ ব্যক্তিগত ধ্যান-ধাৰণা পাঠকৰ সন্মুখত দাঙি ধৰিবলৈ সমৰ্থ হয় কল্পনা-প্ৰতিভাৰ বলত ।

কোনো কোনো সমালোচকে ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকৰ ৰসবাদ আৰু পাশ্চাত্য সমালোচকৰ Poetic idealisation-ৰ সমন্বয় ঘটাব খোজে । আজিৰ লিৰিক কবিতাৰ যুগত কবিৰ নিজৰ মনৰ ভাবেই কাব্যৰ উপাদান আৰু কবিৰ এই হৃদয়ৰ ভাব পাঠকৰ হৃদয়ত সঞ্চাৰিত কৰাই কাব্যৰ লক্ষ্য । কবিৰ হৃদয়ৰ ভাব যিমান তীব্ৰ আৰু আবেগময়, তেওঁৰ কাব্যও সিমান সাৰ্থক । এইবোৰ সঁচা কথা, কিন্তু ভাব-দৃষ্টি আলঙ্কাৰিকসকলৰ কাব্য-বিশ্লেষণতো অন্তৰ্ভুক্ত হ'ব পাৰে । এই সকল সমালোচকৰ মতে পাঠকৰ মনত ৰসৰূপ ফুটি উঠাৰ আগতে ভাবে কবিৰ মনত ৰসমূৰ্ত্তি পৰিগ্ৰহ কৰে । তেতিয়াহে কবিয়ে বিভাব আৰু অনুভাবৰ সহায়ত প্ৰকাশ কৰি সকল-হৃদয় সংবাদী কৰি তোলে । ভাবে যদি কবিৰ মন ৰস-স্নিগ্ধ কৰি নোতোলে, তেন্তে তেওঁ বিভাব আৰু অনুভাবৰ

সাহায্যেৰে প্ৰকাশো কৰিব নোৱাৰে। কেৱল লৌকিক ভাবেই কাব্যৰ উপাদান হ'ব নোৱাৰে। ৰস-স্নিগ্ধ ভাবেইহে কাব্য-সৃষ্টিৰ সহায়ক। এই ৰসপুত ভাবকেই কল্পনা-প্ৰতিভা বুলিব পাৰি। ক্ৰৌঞ্চ-বিৰহী দুখত আৰ্দ্ৰ-হৃদয় বাল্মীকিৰ প্ৰসঙ্গ উল্লেখ কৰি অভিনৱ গুপ্তই কয়, এই শোক মুনিৰ নিজৰ শোক নহয়। যদি হ'লহেঁতেন, তেনেহলে ক্ৰৌঞ্চৰ শোকত মুনি সন্তপ্ত হৈয়েই থাকিলহেঁতেন। করুণ ৰসৰ শ্লোক ৰচনাৰ অৱকাশ নেপালেহেঁতেন। কিয়নো কেৱল শোক-সন্তপ্ত মানুহে কাব্য-ৰচনা কৰা দেখা নেযায়। তেওঁ আৰু কয়, সহচৰী-বিয়োগ-কাতৰা ক্ৰৌঞ্চীৰ শোক মুনিৰ মনত, লৌকিক শোকৰপৰা ভিন্ন, নিজৰ চিত্ত-বৃত্তিৰ আস্বাদন স্বৰূপ করুণ ৰসেহে ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিছে। পানীৰে চপচপীয়া হোৱা কলহৰপৰা পানী যেনেকৈ চাৰিওকাষে বাগৰি যায়, ঠিক তেনেকৈ সেই ৰস মুনিৰ হৃদয়ৰ পৰা ছন্দ-নিয়ন্ত্ৰিত শ্লোকৰূপে ওলাই আহিছিল। কবি ৱৰ্ডছৱৰ্থে কাব্য-তত্ত্ব সম্পৰ্কে কৈছিল: Poetry takes its origin from emotion recollected in tranquillity. এই তত্ত্বৰ আলঙ্কাৰিকসকলৰ ৰূপান্তৰবাদৰ অৰ্থাৎ লৌকিক ভাব কাব্যৰ ৰসলৈ ৰূপান্তৰ হোৱাৰ তত্ত্বৰ লগত সাদৃশ্য আছে।

তথাপিও, সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলৰ বিচাৰ একদেশদৰ্শী যেন লাগে। তেওঁবিলাকে 'কবি-কল্পনা' অৰ্থত 'কবি-কৌশল' শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে যদিও, 'কল্পনা' শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ কৰা নাই। কবিৰ মানস শক্তিৰ ব্যাখ্যা অপ্ৰধান হ'লে কাব্য-জিজ্ঞাসা একদেশদৰ্শী হয়। সেইহে ড° সুশীল দেই কয়, কবিতা কবি-মনৰ সৃষ্টি, কবিতাৰ এই সংজ্ঞা পশ্চিমীয়াৰ নন্দন-তাত্ত্বিকহে, ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকে কাব্য-সমালোচনাৰ এই দিশটো অৱহেলা কৰিছে।

কবি একপ্ৰকাৰ সৃষ্টিকৰ্তা। সৃষ্টিৰ ক্ষণত কবি সাধকৰ দৰে। স্বকীয় চিত্তৰ আলোকত জগতৰ বিচিত্ৰ মহিমা প্ৰস্ফুটিত কৰি তোলাই কবিৰ কাম। কলেৰিজৰ মতে কবিৰ ধ্যানদৃষ্টিয়ে নিত্য আৰু অনিত্যৰ, বিশেষ আৰু নিৰ্বিশেষৰ, বাস্তৱ আৰু অবাস্তৱৰ, ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য আৰু ইন্দ্ৰিয়াতীতৰ, বিশ্বাস্য আৰু অবিশ্বাস্যৰ, ক্ষণিক আৰু চিৰন্তনৰ, বাস্তৱ আৰু আদৰ্শৰ ভাব বা বস্তুসত্তাক চাক্ষুষ কৰি ৰূপৰ সহায়ত পাঠ্য-চিত্তত আলোড়ন তোলে। প্ৰতিভাৰ বলত কবিয়ে অখণ্ড সৌন্দৰ্য্যানুভূতিৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়, এই প্ৰতিভাই কবি আৰু কবিৰ ভাব-বস্তুৰ মাজত সেতু নিৰ্মাণ কৰে।

গদ্য আৰু পদ্য এই দুয়োটাই সাহিত্যৰ বাহন হলেও সাধাৰণতে কবিতা

লিখা হয় পদ্যত। বহুতে দুয়োটাৰে মাজত মৌলিক পাৰ্থক্য নাই বুলি ক'ব খোজে। 'লিৰিকেল বেলেড্‌ছ'ৰ পাতনিত কবি ৱৰ্ডছৱৰ্থেই এনে মন্তব্য কৰি গৈছে। হেগেলৰ মতে ছন্দ কবিতাৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। ছন্দ নথাকিলেও কবিতাত লয় থকা আৱশ্যক। এই লয়ে কাব্য-শৰীৰত সৌন্দৰ্য্য প্ৰদান কৰে। আধুনিক কবিতা গদ্য ছন্দত লিখা হৈছে যদিও তাত লয় নোহোৱা নহয়। সাধাৰণভাৱে চাবলৈ গলে গদ্য মানুহৰ চিন্তাৰ বুদ্ধিনিষ্ঠ প্ৰকাশ আৰু পদ্য ভাষাতীত ব্যঞ্জনাৰ প্ৰকাশ। কেৱল শব্দাৰ্থই নহয়; ধ্বনি-মাধুৰ্য্য, আবেগ-অনুভূতিত কঁপি উঠা শব্দ-সম্ভাৰ কাব্যৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। এই কথালৈ লক্ষ্য ৰাখিয়েই সম্ভৱতঃ মালাৰ্মেই কৈছিল, "Poetry is written with words, not with ideas" গদ্যৰ জন্ম মস্তিষ্কত, পদ্যৰ জন্ম হৃদয়ত। অতি আধুনিক কবিতাত গদ্য-ছন্দৰ আবিৰ্ভাৱৰ কাৰণো এয়ে। কঠোৰ দৃষ্টিভংগীৰ মননশীলতা, স্বপ্নলোকৰ আবেগতকৈ বাস্তৱানুগামিতা আজিৰ কবিতাৰ লক্ষণ। আজিৰ ক্ষুব্ধ-ক্ষুধিত পৃথিৱীত নীৰলাৰ আৰাধনা কবিৰ পক্ষে অসম্ভৱ হৈ পৰিছে। তথাপি এই-কথা অনস্বীকাৰ্য্য যে, উৎকৃষ্ট কবিতা গদ্যত লিখা নহয়। ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ ভাল কবিতা সমূহেই এই কথাৰ প্ৰমাণ দিয়ে। কলেৰিজে সেই বাবেই গদ্য আৰু পদ্যৰ মাজত পাৰ্থক্য থকা উচিত বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছিল। কবিতা আবৃত্তিযোগ্য হবলৈ হ'লে আমি আকৌ হয়তো "Cadence of the consenting feet" লৈ ঘূৰি যাব লাগিব, নহলে পাখি-ভগা চৰাইৰ দৰে কাব্য-শৰীৰো পঙ্গু হৈ পৰিব।

বৃন্তহীন পুষ্পৰ দৰে কবিতা আপোনাতে আপুনি বিকশিত হ'ব নোৱাৰে। ইয়াক এখনি উৎস-ভূমিৰ প্ৰয়োজন। এই কথাৰ আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে কবিতাৰ উদ্দেশ্যৰ কথা আহে। জাতীয় জীৱন-ধাৰা, ঐতিহ্য, কৃষ্টি, পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা, এইবোৰৰ কোনো এটিকো কবিয়ে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। কলা-কৈৱল্যবাদীসকলে হয়তো ক'ব যে বিশুদ্ধ সাহিত্য অপ্ৰয়োজনীয়, তাৰ ৰস অহেতুক। ক্ৰোচেৰ মতে চিত্ৰ বা কাব্য বিশুদ্ধ কল্পনা মাত্ৰ, সামাজিক পৰিৱেশৰপৰা সম্পূৰ্ণ বিচ্ছিন্ন, বহিৰ্জগতৰ লগত তাৰ কোনো সম্বন্ধও নাই। প্ৰয়োজনৰ শাসনৰ পৰা মুক্ত হৈ কবি লোকাতীত জগতত অপ্ৰয়োজনৰ আনন্দ লাভ কৰে। তেনেহলে কবিতাৰ উদ্দেশ্য নো কি? সামাজিক জীৱনত মঙ্গল সাধন নে আনন্দ দান? এই প্ৰশ্নৰ মীমাংসা সহজ নহয়। আমাৰ দেশৰ আলঙ্কাৰিকসকলেও সাহিত্যক অপ্ৰয়োজনীয় বিলাসৰূপে চোৱা নাই। সাহিত্যৰ

মানুহত ধৰ্ম্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ এই চতুৰ্ব্বৰ্গ-সাধনৰ সম্ভাৱনা তেওঁলোকে আৱিষ্কাৰ কৰিছে। মম্মট ভট্টই সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে কৈছে, সাহিত্যই সাহিত্যিকক দিব যশ আৰু অৰ্থ, সমাজৰ মঙ্গল সাধন কৰিব, আৰু পাঠকক উপদেশ দিব। সেই উপদেশ কেনে হ'ব লাগিব? —'কান্তাসম্মিতঃ' স্বামীৰ প্ৰতি স্ত্ৰীৰ প্ৰেম-মধুৰ উপদেশৰ নিচিনা। এই মতক উপহাস কৰি দশৰূপকৰ লেখক ধনঞ্জয়ে কৈছে, অমৃতনিস্যন্দী কাব্যতো যি উপদেশ বিচাৰে তেওঁ সাধুলোক, কিন্তু অল্পবুদ্ধি। ইয়াৰ অৰ্থ এয়ে যে, কাব্যৰ লক্ষ্য পাঠকক কাব্য পাঠৰ যি বিশেষ আনন্দ সেই আনন্দ দিয়াহে, অইন একোৱেই নহয়। আলঙ্কাৰিক সকলৰ কোনো কোনোৱে কয় যে সত্য-শিৱ-সুন্দৰৰ বাণী প্ৰচাৰ কৰাই সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য। কিন্তু সাহিত্য কোনো বিশেষ উদ্দেশ্যৰ বাহন হ'ব নোৱাৰে; প্ৰত্যক্ষভাৱে উপদেশো ইয়াত নেথাকে। হোমাৰৰ ইলিয়াড বা কালিদাসৰ মেঘদূতৰ উদ্দেশ্য কোনো জাগতিক প্ৰয়োজন নহয়। কবিতা নীতি প্ৰচাৰৰ বাহনো নহয়। আৰ্ণল্ডে এঠাইত কবিতাত নীতিৰ প্ৰাধান্য স্বীকাৰ কৰিছে। এনে কৰিলে কাব্যৰ সৌন্দৰ্য্য ক্ষুণ্ণ কৰা হয়; কিন্তু কাব্য নীতিবাচক নহয়, নীতিৰ বিৰোধীও নহয়। ই সদায় নীতিৰ ঊৰ্দ্ধতহে। কবিতা মূলতঃ জীৱন-জিজ্ঞাসা (criticism of life) —আৰ্ণল্ডৰ এই অভিমত অৱশ্যে প্ৰণিধান-যোগ্য। কৱিয়ে জীৱন আৰু জগত সম্বন্ধে যি আদৰ্শগত আলেখ্য দাঙি ধৰে তাৰপৰাই পাঠকে জীৱনৰ উদ্দেশ্য সম্বন্ধে সচেতন হ'ব পাৰে। মুঠতে, সমাজৰ পৰাই সাহিত্যৰ উদ্ভৱ। সামাজিক শক্তিবোৰ সাহিত্যৰ ভূমিত বাৰেবৰণীয়া হৈ ফুটি ওলায়; কিন্তু সেয়ে পোনপটীয়াভাৱে নহয়। দুয়োটাৰ মাজত এটা সচেতন মাধ্যম আছে—এই সচেতন মাধ্যমেই হ'ল কবি-চিত্ত।

ক্ৰিষ্টফাৰ কডৱেলে ইতিহাসৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত কবিতাৰ জন্ম-লগ্ন নিৰ্ণয় কৰিছে। এইটো মাৰ্ক্সীয় দৃষ্টিকোণ। সমাজৰ আদিম স্তৰত নৃত্য-গীত-কবিতা সমূহীয়া অনুভূতিৰ প্ৰকাশক। তেতিয়া কৃষি-উৎসৱকে আদি কৰি যিবোৰ সমূহীয়া উৎসৱ আছিল, সেইবোৰেই মানুহৰ অন্তৰত সমূহীয়া অনুভূতি জগাই তুলিছিল। সমূহীয়া অনুভূতিৰ উৎস-স্থল হ'ল অজৈৱিক বা অৰ্থনৈতিক কাৰ্য্য-কলাপ। এই উৎসৱবোৰত ব্যক্তিৰ অনুভূতি সাৰ্ব্বজনীন ৰূপত দেখা দিছিল। প্ৰকৃততে সমূহীয়া উৎসৱসমূহেই কবিতাৰ গৰ্ভ-স্থান। আদিম অৱস্থাৰ আৰ্টে প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ কৰিছিল। কৃষি-যুগত মানুহে প্ৰয়োজন অনুসৰি প্ৰকৃতিক ৰূপ দিয়াৰ বাবে প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়। এই যুগৰ মনোভাৱ আৰ্টত প্ৰতি-

ফলিত হৈছে। শ্রম-বিভাজনৰ লগে লগে সমাজ-ব্যৱস্থাও জটিল হৈ পৰিল। অৰ্থনৈতিক বৃত্তি অনুসৰি নানা শ্ৰেণীৰ সৃষ্টি হ'ল। ক্রমে ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্যৰ জন্ম হ'ল। জন-সমাজৰপৰা আঁতৰি আহি কবিতা নিভৃত-কক্ষৰ নাগৰীৰ স্বৰূপে দেখা দিলে। কবিতা আজৰি পৰৰ বস্তু হ'ল। এই কালছোৱাত কাব্য জগতত ঋতু সলনিও ঘটিল। ব্যক্তি-কেন্দ্রিক কবিতাৰ শীৰ্ষ-বিন্দু হ'ল চুৰ-ৰিয়েলিজম। ইয়াৰ মূল হ'ল ফ্রয়েডীয় চিন্তাধাৰা। ফ্রয়েডৰ মনোবিজ্ঞানে ব্যক্তিক মহিমান্বিত কৰিছে। কডৱেলৰ মতে, কবিতাৰ কল্পনা (illusion) অলীক কল্পনা নহয়। Illusion grows out of reality. উৎসৱবোৰত এনে কল্পনাৰ স্ফুৰণ দেখা গৈছিল। সাধাৰণতে উৎসৱসমূহত শস্য-সংগ্ৰহৰ কথা তল পৰে, ভৱিষ্যতৰ মনোৰম সপ্নহে সত্য হৈ দেখা দিয়ে। এই সত্য আৰু সৌন্দৰ্যৰ স্পৃহাই আদিম অৱস্থাত নৃত্য-গীত-কবিতাৰ জন্ম দিছিল।

কবি আৰু বৈজ্ঞানিকৰ প্ৰভেদ আছে। দুয়ো সত্যৰ পূজাৰী, কিন্তু সাধাৰণতে বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ ধৰ্মী। বিশ্লেষণৰ সহায়েৰে তেওঁ বাস্তৱ সত্যৰ অনুসন্ধান কৰে। বিশ্লেষণ কবিৰ থাই কথা নহয়। সংশ্লেষাত্মক দৃষ্টিৰেহে কবিয়ে কাম কৰে। গাণিতিক জোখৰ সহায়ত জগতৰ ৰহস্য উদঘাটন আৰু সত্য-প্ৰতিষ্ঠা বৈজ্ঞানিকৰ লক্ষ্য, বৈজ্ঞানিকে এই সকলো কৰে বুদ্ধিৰ সহায়ত। কবিৰ জীৱন সত্য-প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰেৰণা হ'ল হৃদয়, সি সম্পূৰ্ণ ব্যক্তিগত। কবিৰ সত্যৰ লগত বাস্তৱ-সত্যৰ দেখ দেখ সম্পৰ্ক নেথাকিব পাৰে, কিন্তু কবিৰ এই স্বভাৱাবিষ্ট স্বৰ্গীয় জগত আপোন মনৰ মাধুৰীৰ পোহৰত অধিক চিত্তাকৰ্ষক হৈ উঠে। বৈজ্ঞানিকে সত্যক সত্য ভাৱেই গ্ৰহণ কৰে, কিন্তু কবিয়ে সত্যক সুন্দৰ কৰি তোলে। সূৰ্য্য কি? বৈজ্ঞানিকে ইয়াৰ উত্তৰত ক'ব, সূৰ্য্য এটি আলোক কেন্দ্ৰ, কিন্তু কবিৰ মতে সূৰ্য্য জগতৰ প্ৰাণ। এটিৰ সৃষ্টি বস্তুগত, আৰু আনটিৰ মনোগত। বৈজ্ঞানিক সত্যই যেতিয়া কবিৰ মনৰ মাধুৰীৰে উজ্জ্বল হৈ উঠে, তেতিয়া সি কাব্যৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত হয়।

দৰ্শনৰ কথাহে আগ, দৰ্শনেই কবিতাৰ জন্ম দিয়ে, ব্ৰাউনিঙৰ এই অভিমত সমৰ্থন কৰিবলৈ যেনেকৈ টান, সেইদৰে কবিতাত দাৰ্শনিকতা থকা অনুচিত বুলি কোৱাও টান। কবিৰ জীৱন-দৰ্শন থাকিব পাৰে, কিন্তু কাব্যত তাৰ স্থান গৌণ। কাব্য-কুঁৱৰীৰ ৰূপ-কলাহে মুখ্য বস্তু। দাৰ্শনিক সত্যই বল্লৰী কল্পনাৰ লতাৰ আশ্ৰয়ত মনোহাৰিত্ব লাভ কৰে। দৰ্শন আৰু কাব্যৰ "হৰ-গৌৰী মিলন" অসম্ভৱ নহয়। যি কবিয়ে দাৰ্শনিকতাক অধিক স্থান দিয়ে, তেওঁ বহুৎ কবি

হ'ব নোৱাৰে। কবিৰ ভিতৰৰ মানুহটো সামাজিক, সেইবাবে তেওঁৰ সৃষ্টিকো সমাজৰ ভাল-বেয়া, আশা-নিৰাশাৰ বিচাৰৰপৰা আঁতৰত ৰাখিব নোৱাৰে; কিন্তু শ্ৰেষ্ঠ লেখকৰ ৰচনাত সামাজিকতা তল পৰে, ৰস-সৃষ্টিহে তাৰ চৰম অভিব্যক্তি। শ্বেক্‌ছপীয়েৰৰ নাটত ইয়াৰ উদাহৰণ আছে। দাৰ্শনিকৰ কাম সৌন্দৰ্য্য-সৃষ্টি নহয়, বিশ্বজগতৰ অন্তৰ্লীন সুন্দৰ সত্বা এটি আবিষ্কাৰ কৰাহে তেওঁবিলাকৰ ধৰ্ম। কবি সৌন্দৰ্য্যৰ পূজাৰি, সত্য তেওঁৰ কাব্যত ৰূপ-ৰসে অনবদ্য হৈ উঠে। কবিৰ দৰ্শন থাকিলেও সেই দৰ্শন সৌন্দৰ্য্য-মণ্ডিত হ'ব লাগিব। কীট্‌ছৰ বিখ্যাত উক্তিয়েও তাকেই সমৰ্থন কৰে:

> Do not all charms fly
> At the mere touch of cold philosophy ?

সৃষ্টিৰ মাধ্যমৰ জৰিয়তে ঈশ্বৰ বহুধা হৈছিল। সাহিত্যও একধা আছিল, বহুধা হ'ল। আদিম শ্ৰেণীহীন সমাজৰ সংস্কৃতি একৰ মাজত অনেকৰ সমাহাৰ হৈ আছিল। অবনীন্দ্ৰনাথৰ মতে তাত কিমানখিনি ধৰ্ম্ম-প্ৰেৰণা, কিমানখিনি শিল্প-কলা সৃষ্টিৰ বেদনা আছিল বুজা টান। সভ্যযুগত শ্ৰেণীবিভাগ হোৱাৰ লগে লগে সাহিত্যও বহুধা বিভক্ত হ'ল। সাহিত্য বহুধা হোৱাৰ মূলত কেৱল সামাজিক কাৰ্য্য-কাৰণেই নহয়, শিল্পৰীতি আৰু ব্যক্তিত্বৰ প্ৰভাৱৰ বাবেও ভেনে হৈছে। যিবোৰ এদিন এটা দেহত লীন হৈ আছিল, সি আজি পৰস্পৰ বিচ্ছিন্ন হৈছে। নিজ নিজ কক্ষপথত ঘূৰোঁতে ঘূৰোঁতে প্ৰত্যেকৰে ৰূপৰ সলনিও ঘটিছে। আধুনিক যুগত কাব্য-নাটক নাচ-গান এইবোৰে ন-ন পথ বাছি লৈছে। তন্ময় সাহিত্যৰ লগে লগে মন্ময় সাহিত্যৰ সৃষ্টি হৈছে। কবিতাও সাধাৰণতে দুই প্ৰকাৰ—মন্ময় (subjective) আৰু তন্ময় (objective)। কবিৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা, আবেগ-অনুভূতি যি কাব্যত বিশেষ ভাবে প্ৰকাশিত হয়, তাকে মন্ময় বা মনোধৰ্মী কবিতা বুলিব পাৰি। আকৌ যেতিয়া বস্তুজগতহে কবিৰ কাব্যৰ মাই উপাদান হয়, তেতিয়া সেই কাব্যক তন্ময় বা বস্তুধৰ্মী কবিতা নামে আভাহ্ত কৰিব পাৰি। কিন্তু মনত ৰখা প্ৰয়োজন, কবিতাৰ এনে শ্ৰেণীবিভাগ আধুনিক সমালোচকে কৰিছে যদিও প্ৰকৃতপক্ষে সম্পূৰ্ণ তন্ময় বা সম্পূৰ্ণ মন্ময় কবিতা ৰচনা কৰা সম্ভৱ নহয়। তন্ময় কবিতাতো ব্যক্তি-মনৰ আঁচোৰ নিশ্চয় থাকিব। মন্ময় কবিতাক ভক্তিমূলক, প্ৰেমমূলক আৰু প্ৰকৃতি-বিষয়ক আৰু তন্ময় কাব্যক মহাকাব্য, আখ্যান-গত, ৰূপক-কাব্য, ব্যঙ্গ-কবিতা আদি ভাগত ভগাব পাৰি।

এজন আধুনিক ইংৰাজ কবি অডেনৰ মতে কবিতা, 'স্মৰণীয় বাণী'। এই সংজ্ঞাৰ দ্বাৰা কবিতাৰ পটভূমি বিস্তৃত কৰা হৈছে। কবিতাক যদি আমি 'স্মৰণীয় বাণী' বুলি অভিহিত কৰোঁ, তেনেহ'লে বহুতো স্মৰণীয় গদ্যও কবিতাৰ পৰ্য্যায়ভুক্ত হ'ব। আধুনিক কবিত স্মৰণীয় বাণীতহে পৰিণত হৈছে। ৰুচু-সলনি হোৱাৰ লগে লগে শস্যবো পৰিবৰ্ত্তন ঘটিছে। ইলিয়টৰ 'ৱেষ্ট-লেণ্ড'ৰ ছন্দ-ৰীতি, বিষয়-বস্তু আৰু প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ অভিনৱত্ব ইতিহাসত এটা নতুন পদক্ষেপ।

কবিতাক স্মৰণীয় বাণী বুলি কোৱা একপ্ৰকাৰ টান যদিও আজিৰ কবিতাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত কবিতাৰ সিয়েই সাৰ্থক সংজ্ঞা হোৱাৰ থলো আছে। কাল-জ্ঞান আৰু ঐতিহাসিক চেতনা আজিৰ কবি-মনৰ সম্বল। এইবাবে কবিতাত পৰিবৰ্ত্তনো ঘটিছে। আজিৰ কবিতাৰ ছান্দিক পৰিবৰ্ত্তনৰ উপৰিও শব্দ-প্ৰয়োগ, প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ, মানস-চিত্ৰ আৰু দৃষ্টি-ভঙ্গীৰ ক্ষেত্ৰতো যি সলনি ঘটিছে, সি বিশুদ্ধ কাব্যামোদীৰ অপ্ৰীতিৰ কাৰণ হৈছে। আজিৰ কাব্য বুদ্ধিনিষ্ঠ; বুদ্ধিনিষ্ঠ কবিতাত প্ৰতীকৰ সুপ্ৰচুৰ প্ৰয়োগ হয়। এই প্ৰতীক সাধাৰণ অৰ্থৰ প্ৰতীক নহয়, ই অৱচেতন মনৰ চিন্তা-প্ৰবাহৰ প্ৰতীক। এনে বুদ্ধিনিষ্ঠ প্ৰতীকী কবিতা আমাৰ অসমীয়া সাহিত্যতো সৃষ্টি হৈছে। কোনো কোনো কবিতাক মাৰ্ক্সবাদী আখ্যা দিয়া হয়; এইবিধ কবিতা প্ৰগতিবাদী, শ্ৰেণীহীন সমাজৰ সমৰ্থক; কবিতাক এনে গোষ্ঠীভুক্ত কৰা হয় যদিও, সাৰ্থক কবিতা কোনো গোষ্ঠীৰ ভিতৰুৱা হ'ব নোৱাৰে। কবিতাৰ পঠন-পাঠনে পাঠক-চিত্তক নিবিড় প্ৰশান্তিৰ অধিকাৰী কৰি তোলে, যি কবিতা এনে হৃদয়-সংবাদী নহয়, সেই কবিতা সাৰ্থক কবিতা হ'ব নোৱাৰে। সি বহু ক্ষেত্ৰত প্ৰচাৰগন্ধী, স্মৰণ-যোগ্য বাক্যতহে পৰিণত হয়। আনহাতে, বুদ্ধিনিষ্ঠই হওক, প্ৰগতিবাদীয়েই হওক, এই দুয়োবিধ কবিতাৰ ধাৰা সম্প্ৰতি ক্ষীণ হৈ আহিছে। ইয়াৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিছে নব্য-ৰোমাণ্টিক আদৰ্শই। অৱশ্যে এই ৰোমাণ্টিক কবিসকল সংযত আৰু এওঁবিলাকৰ মানসিক দিগ্‌বলয়ো সুদূৰ-প্ৰসাৰিত। আমাৰ অসমীয়া কবিতাত এই তিনিওবিধ প্ৰভাৱ দেখা গৈছে। এইবোৰ চেতনা সাগৰপৰীয়া, তোৰোৰ সমান নহ'লেও সমজাতীয়।

অসাৰ্থক কবিতা সময়ে নিশ্চিহ্ন কৰে, মহৎ কবিতা সৰ্ব্বদায় আধুনিক।

নলিনীধৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কবিতাৰ শ্ৰেণীবিভাগ

আলোচনাৰ সুবিধাৰ কাৰণে সমালোচকসকলে বিষয়বস্তুলৈ লক্ষ্য ৰাখি কবিতাক প্ৰধানকৈ দুটা শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিছে। এটা হ'ল মন্ময় বা ব্যক্তি-নিষ্ঠ কবিতা (personal or subjective poetry) আৰু আনটো হ'ল তন্ময় বা বস্তুনিষ্ঠ কবিতা (impersonal or objective poetry)। কবিয়ে যেতিয়া অন্তৰৰ আবেগ-অনুভূতি, চিন্তা ভাবনা আৰু বহিৰ্জগতৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা কাব্যৰ সামগ্ৰী হিচাপে লৈ নিজক প্ৰকাশ কৰে তেতিয়াই আমি তেওঁৰ সৃষ্টিক ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতা বুলি আখ্যা দিব পাৰোঁ। এনে কবিতাত প্ৰধানকৈ কবিৰ ব্যক্তি-জীৱনৰ সুখ-দুখ, হৰ্ষ-বিষাদ, আশা-নিৰাশা আদি বিভিন্ন ভাব প্ৰকাশ হয়। এনে কবিতাক কিছুমান সমালোচকে গীতি-কবিতা বুলিও নাম-কৰণ কৰিছে। কিয়নো এনে কবিতাত কবিৰ আবেগ-অনুভূতি সহজ আৰু সাৱলীল গতিত সঙ্গীত-মধুৰ হৈ প্ৰকাশ পায়। বস্তুনিষ্ঠ কবিতাত কবিয়ে বস্তু-জগতৰ বৰ্ণনা দিয়ে; ইয়াত কবিৰ ব্যক্তিগত অনুভূতিতকৈ বস্তু-সত্তাইহে প্ৰাধান্য লাভ কৰে। কিন্তু এইটো মন কৰিব লগীয়া যে সম্পূৰ্ণ ব্যক্তিনিষ্ঠ বা বস্তুনিষ্ঠ কবিতা ৰচনা সম্ভৱ নহয়, কিয়নো ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ মাজতো কবিৰ কোনো বস্তুৰ বৰ্ণনা নাইবা বস্তুনিষ্ঠ কবিতাতো কোনো বস্তু বা বিষয়ৰ বৰ্ণনাৰ মাজতো কবিৰ কল্পনা, আবেগ-অনুভূতি আদি প্ৰকাশ পোৱাটো স্বাভাৱিক।

ব্যক্তিনিষ্ঠ আৰু বস্তুনিষ্ঠ কবিতাক সমালোচকসকলে আৰু বিভিন্ন শ্ৰেণীত বিভাগ কৰিছে। সেই বিভাগবোৰ আলোচনা কৰাৰ আগতে ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ লক্ষণ সম্পৰ্কে চোৱা যাওক। ওপৰত কোৱা হৈছে যে, ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাক গীতি-কবিতাও বোলা হয়। 'গীতি-কবিতা'ক ইংৰাজীত 'লিৰিক' (lyric) বোলা হয়। পুৰণিকালত বীণা-যন্ত্ৰ (lyre)ৰ সহায়ত এই শ্ৰেণীৰ সঙ্গীত-কবিতা গোৱা হৈছিল কাৰণে ইয়াৰ নাম দিয়া হৈছিল 'লিৰিক'। অৱশ্যে আজিকালি বীণাৰ প্ৰচলন নাই যদিও গান আৰু গীতি-কবিতাৰ সম্বন্ধ একেবাৰে ছিঙি যোৱা নাই। গান নহ'লেও গীতি-কবিতা হ'ব পাৰে যদিহে

তাত কবিৰ আবেগ-অনুভূতি হৃদয়ৰ গভীৰতম প্ৰদেশৰপৰা স্বতঃপূৰ্ণভাৱে ওলায় আৰু তাত কবিৰ প্ৰাণৰ স্পন্দন অনুভৱ কৰা যায়। সেই হিচাপে কবিয়ে সঙ্গীত সম্পৰ্কে একেবাৰে অনভিজ্ঞ হ'লেও উৎকৃষ্ট গীতি-কবিতা ৰচিব পাৰে। যেনে, সঙ্গীত সম্পৰ্কে অনভিজ্ঞ হোৱা সত্ত্বেও টেনিছন আৰু ইয়েট্‌ছে উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ গীতি-কবিতা ৰচনা কৰিব পাৰিছিল।

গানত সুৰক প্ৰাধান্য দিয়া হয়, গীতি-কবিতাত ছন্দই প্ৰাধান্য লাভ কৰে। শব্দ চয়নৰ ক্ষেত্ৰত গীতি-কবিতাৰ দৰে গান-ৰচকৰ স্বাধীনতা কম। গানত সুৰলৈ লক্ষ্য ৰাখিহে শব্দ প্ৰয়োগ কৰিব লগা হয়। গীতি-কবিতাত বিচিত্ৰ শব্দৰাজি আৰু বিভিন্ন ছন্দ প্ৰয়োগ কৰিব পাৰি। অৱশ্যে গানৰ দৰে গীতি-কবিতাৰো পৰিসৰ বিস্তৃত নহয়। কিয়নো গীতি-কবিতা হৈছে— আবেগ-অনুভূতিৰ স্বতঃপূৰ্ণ প্ৰকাশ আৰু কোনো আবেগ-অনুভূতিয়েই বহুত সময়লৈ ৰৈ নাথাকে। অৱশ্যে গীতি-কবিতাৰ বৰ্ণনা দীঘলীয়া হ'লেও তাৰ মূল ভাব একেটাই হ'ব লাগিব। মুঠতে আন্তৰিকতাপূৰ্ণ আবেগ-অনুভূতিৰ স্বতঃপূৰ্ণ প্ৰকাশ, অয়ৱৰ স্বল্পতা, সৰ্বাঙ্গীণ সংহতি, সঙ্গীত-মাধুৰ্য্য আৰু প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ সাৱলীলতাই গীতি-কবিতাৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ।

গীতি-কবিতাৰ প্ৰধানকৈ তলত দিয়ামতে শ্ৰেণীবিভাগ কৰিব পাৰি :—

ভক্তিমূলক কবিতা নাইবা প্ৰাৰ্থনা-সঙ্গীত

যিবোৰ গীতি-কবিতা ধৰ্ম্ম বা আধ্যাত্মিক ভাব লৈ ৰচনা কৰা হয়, সিবিলাকক ভক্তিমূলক (devotional) কবিতা বোলা হয়। কবিৰ আৰাধ্য দেৱ বা দেৱীক স্তুতি বা প্ৰাৰ্থনা কৰাৰ উদ্দেশ্যে এনে কবিতা ৰচা হয়। এনে কবিতা আবৃত্তি কৰিলে শ্ৰোতাসকলৰ অন্তৰত ভক্তিভাৱৰ সঞ্চাৰ হয়। সেই হিচাপে ই উদ্দেশ্যমূলক হ'লেও কাব্যিক গুণ বিবৰ্জিত নহয়; যেনে বৈদিক, ইহুদী আৰু খ্ৰীষ্টান সঙ্গীতসমূহ। এইবোৰত ধৰ্মভাৱ তীব্ৰ হ'লেও মানৱ জীৱনৰ কথা আৰু বিশ্বৰ সৌন্দৰ্য্যৰ কথাও বিদ্যমান। সেইদৰে পৰৱৰ্তী যুগত ৰচিত সুৰদাস, মীৰাবাঈ, তুকাৰাম আদিৰ ভজন, বৈষ্ণৱ পদাৱলী, বৰগীত আদিও ভক্তিমূলক গীতৰ শাৰীত পৰে। ইবোৰত সখ্য, দাম্পত্য, দাস্য, বাৎসল্য, আদি প্ৰেমে বিকাশ লাভ কৰিছে।

প্ৰশস্তিসূচক বা স্তোত্ৰ-কবিতা

গীতি-কবিতাৰ আৰু এটি প্ৰধান অঙ্গ হৈছে 'ওড্' (ode)। 'ওড'ৰ উপযুক্ত অসমীয়া প্ৰতিশব্দ পোৱা নাযায় যদিও ইয়াক প্ৰশস্তি-সূচক বা স্তোত্ৰ-কবিতা বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। এই শ্ৰেণীৰ কবিতা প্ৰথমে গ্ৰীক সাহিত্যত ৰচিত হয় — ৰঙ্গমঞ্চত নৃত্য-বাদ্য আৰু বিভিন্ন ভঙ্গীৰ সহযোগত সমস্বৰে গোৱাৰ (chorus) উদ্দেশ্যে। এই কবিতাত স্ট্ৰোফি (strophe), এণ্টিস্ট্ৰোফি (anti-strophe) আৰু এপোড্ (apode) নামৰ তিনিবিধ স্তবক থাকিব পাৰে। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু প্ৰশস্তিসূচক, গহীন, সুমহান আৰু আত্মগত তীব্ৰ অনুভূতিৰে সমুজ্জ্বল হ'ব লাগিব। গ্ৰীক সাহিত্যত ছেফো (Sapho), পিণ্ডাৰ (Pindar) আদিয়ে উৎকৃষ্ট স্তোত্ৰ-কবিতা ৰচনা কৰে। ইংৰাজী সাহিত্যতো এনে কবিতা ৰচিত হৈছে যদিও নৃত্য-গীতৰ লগত সংযোগ নথকাত সম্পূৰ্ণ গ্ৰীক-ধৰ্মী হোৱা নাই। ইংৰাজী সাহিত্যত গ্ৰে, ক'লিনছ, মিল্টন, ৱৰ্ডছৱৰ্থ, শ্বেলী, কীট্ছ আদিয়ে উৎকৃষ্ট স্তোত্ৰ-কবিতা ৰচনা কৰে। অসমীয়া সাহিত্যত এনে কবিতা নাই বুলিবই পাৰি।

প্ৰেমমূলক কবিতা

প্ৰেমমূলক গীতি-কবিতাত প্ৰেমজনিত আবেগ-অনুভূতি, আশা-নিৰাশাৰ প্ৰতিধ্বনি, বিৰহ-বিচ্ছেদৰ হা-হুতাহ, মিলনৰ আনন্দ, প্ৰিয়াৰ ৰূপ বৈচিত্ৰ্য, প্ৰকৃতিত প্ৰিয়াৰ ৰূপ দৰ্শন আদি বিভিন্ন ভাব প্ৰকাশিত হয়। পৃথিৱীৰ সৰহ-সংখ্যক কবিয়ে কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰেমৰ কবিতা ৰচিছে — যদিও আটাইবোৰ উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ নহয়। অসমীয়া সাহিত্যত বেজবৰুৱা, যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, গণেশ গগৈ, দেৱকান্ত বৰুৱা আদিৰ ভালেমান প্ৰেমৰ কবিতা আছে।

স্বদেশ-প্ৰেমমূলক কবিতা

যি কবিতাত কবিৰ স্বদেশ-প্ৰীতি, আবেগ-অনুভূতি সহকাৰে প্ৰকাশিত হয় তাকেই স্বদেশ-প্ৰেমমূলক কবিতা বোলে। এনে কবিতাত কবিৰ দেশৰ মাটিৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ, অতীতৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা, দেশৰ ঐতিহ্যৰ প্ৰতি গভীৰ

অনুৰাগ, পৰাধীনতাৰ বিৰুদ্ধে বা দেশৰক্ষাৰ কাৰণে বৈপ্লবিক ভাব আদিয়ে প্ৰকাশ পাই জনগণক জাতীয় প্ৰেমত উদ্বুদ্ধ কৰি তোলে। প্ৰতি-স্বাধীন যুগত ভাৰতীয় সাহিত্যত বহুতো জাতীয় প্ৰেমৰ গীত আৰু কবিতা ৰচিত হৈছিল। অসমীয়া সাহিত্যতো বেজবৰুৱা, অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী, পদ্মধৰ চলিহা, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা আদিয়ে ভালেমান দেশ-প্ৰেম-মূলক কবিতা ৰচিছে।

প্ৰকৃতি-বিষয়ক কবিতা

এনে বিষয়ক কবিতাত কবিয়ে বাহ্য প্ৰকৃতিৰ ৰূপ-লীলাকে নিজ কল্পনাৰে মহিমামণ্ডিত কৰি বৰ্ণনা কৰে। ইয়াত কবিৰ হাতত প্ৰকৃতিয়ে মানৱীয় গুণ লাভ কৰে আৰু প্ৰকৃতিয়ে মানুহৰ ওপৰত নানাভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰে। মুঠতে এনে কবিতাত কবিৰ প্ৰকৃতি-প্ৰীতি, প্ৰকৃতিৰ ৰূপ ৰহস্য আদি আবেগ সহকাৰে ধ্বনিত হয়। ইংৰাজী সাহিত্যত ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থ, শ্বেলী, কীট্‌ছ্‌ আদিয়ে কেবাটাও উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ প্ৰকৃতি-বিষয়ক গীতি-কবিতা ৰচে। অসমীয়া সাহিত্যত চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, ৰঘুনাথ চৌধাৰী আদিৰ প্ৰকৃতি বিষয়ক কবিতাবোৰ উল্লেখযোগ্য।

দাৰ্শনিক ভাবৰ বা ৰহস্যবাদী কবিতা

এনে কবিতাত কবিয়ে জগৎ আৰু জীৱন সম্বন্ধে স্বকীয় চিন্তা আৰু অভিজ্ঞতা প্ৰকাশ কৰে। কেতিয়াবা আকৌ আত্মা-পৰমাত্মাৰ সম্বন্ধ, ভগৱানৰ সৃষ্টি-ৰহস্য, সৃষ্টিকৰ্তাৰ ৰূপদৰ্শনৰ কাৰণে কবিৰ অভিলাষ আদি অতীন্দ্ৰিয়-বাদো (mysticism) প্ৰকাশ পাব পাৰে। এনে কবিতাত অনুভূতিৰ বৈচিত্ৰ্য, প্ৰকাশৰ মাধুৰ্য্য, ভাষাৰ সংযম আৰু চিত্ৰৰ সৌন্দৰ্য্য থাকিলেও ইয়াৰ মূল কথা হৈছে ভাবৰ গাম্ভীৰ্য্য আৰু সেই ভাবক কাব্যিক ৰূপ দান কৰিব পৰা কবিৰ দক্ষতা। অসমীয়া সাহিত্যত চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, নীলমণি ফুকন, দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা, অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী, নলিনীবালা দেৱী আদিৰ হাতত এনে কবিতা সুসমৃদ্ধ হৈ উঠিছে।

শোক-কবিতা

শোক-কবিতাত (elegy) কোনো লোকৰ মৃত্যু নাইবা জাতিৰ কৰুণ কাহিনীত গভীৰ শোক প্ৰকাশ কৰা হয়। ব্যক্তিগত বেদনাৰ পোনপটীয়া

প্ৰকাশেই হ'ল শোক-কবিতাৰ উপজীৱ্য। যেতিয়া ব্যক্তিগত শোকানুভূতিয়ে কবিতাত ৰূপ লাভ কৰে, তেতিয়া সেই কবিতাক 'মনোডি' (monody) বোলা হয়। সেইদৰে শোক-কবিতা আয়তনৰ ফালৰ পৰা অতি ক্ষুদ্ৰ হ'লে তাক ইংৰাজীত 'ডাৰ্জ' (dirge) বোলা হয়। অৱশ্যে শোক-কবিতা অতিপাত দীঘল হোৱাও বাঞ্ছনীয় নহয়। ই যি নহ'ক, এনে কবিতাৰ মূল কথা হ'ল শোক-আবেগৰ গভীৰ আন্তৰিকতা আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ ঐকান্তিক নিষ্ঠা। ইয়াত ভাবৰ কৃত্ৰিমতা অলপমানো থাকিব নোৱাৰে। ইয়াত কেতিয়াবা কবিৰ ব্যক্তিগত বেদনাই সৰ্ব্বমানৱৰ বেদনা হিচাবে প্ৰকাশ পায়। কেতিয়াবা এনে কবিতা কোনো মৃত ব্যক্তিৰ (তেওঁ কবিৰ আত্মীয় স্বজন, বন্ধুবান্ধৱ নাইবা কোনো মহাপুৰুষ হ'ব পাৰে) স্মৃতি-সম্বন্ধীয় নাইবা প্ৰশংসা-সূচকো হ'ব পাৰে। সেই কবিতাত ব্যক্তিজনৰ জীৱন-কাহিনী, ব্যক্তিজনৰ প্ৰতি কবিৰ ধাৰণা, চিন্তাধাৰা আদি প্ৰকাশ পায়।

কিছুমান শোক-কবিতাত ব্যক্তিগত কথা তল পৰি চিন্তাশীল আৰু দাৰ্শনিক ভাব প্ৰকট হৈ উঠে। তেনে কবিতাত জীৱন-মৰণৰ সমস্যা, জীৱনৰ ক্ষণস্থায়িত্ব, আত্মাৰ অবিনশ্বৰতা, নিয়তিৰ বিধান আদি সম্পৰ্কে কবিৰ ভাবধাৰা প্ৰকাশ পায়। আধুনিক সাহিত্যত শোক-কবিতাক সাহিত্য সমালোচনাৰ বাহন স্বৰূপেও ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এনে কবিতাত মৃত কবি বা সাহিত্যিকৰ গুণৰ লগতে তেওঁলোকৰ সাহিত্য সম্পৰ্কেও আলোচনা কৰা হয়।

আৰু একপ্ৰকাৰ শোক-কবিতা আছে ইয়াক ইংৰাজীত pastoral elegy (গোষ্ঠ শোক-গীতি) বোলা হয়। এনে কবিতাত মৃত ব্যক্তিক মেষপালক ৰূপে কল্পনা কৰি তেওঁৰ শোকত যেন জগতবাসীসকল আৰু বহিঃপ্ৰকৃতি ম্ৰিয়মান হৈ পৰিছে—এনে বৰ্ণনা দিয়া হয়। এনে কবিতা প্ৰথমে গ্ৰীক কবি বিয়োনে ৰচনা কৰিছিল আৰু এনে নীতিকে অনুকৰণ কৰি মিল্টনে 'লিচিডাছ্', শেলীয়ে 'এডোনাইছ্' আৰু আৰ্নল্ডে 'থাৰ্‌ছিছ্' লিখে। এইলোকৰ উপৰি বেন্ জনছ্‌ন, গ্ৰে, টেনিছন, ব্ৰাউনিং আদি কবিয়ে ভালেমান আগশাৰীৰ শোক-কবিতা লিখে। অসমীয়া সাহিত্যত গোহাঞিৰ বৰুৱা, ৰঘুকান্ত বৰকাকতি, নলিনীবালা দেৱী আদিয়ে দুই-এটা শোক-কবিতা লিখিলেও প্ৰায়বোৰ উচ্চ পৰ্যায়ৰ হোৱা নাই।

ছনেট বা চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা

ইংৰাজী 'ছনেট' (sonnet) শব্দটো ইটালীয় 'ছনেটো' (sonetto, মৃদুধ্বনি) শব্দৰপৰা ওলাইছে। ইয়াৰ বঙলা আৰু অসমীয়া ৰূপান্তৰক বোলা হৈছে 'চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা'। এই শ্ৰেণীৰ কবিতা ইউৰোপীয় সাহিত্যৰপৰা বঙলা সাহিত্যলৈ পোনতে আমদানি কৰে মাইকেল মধুসূদন দত্তই। চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা নামটোও মধুসূদন দত্তই দিয়া। এওঁকে অনুকৰণ কৰি পিছত বঙালী আৰু অসমীয়া কবিসকলে চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা ৰচিবলৈ ধৰে।

ছনেট হৈছে গীতি-কবিতাৰেই আন এটি ৰূপ। গতিকে গীতি-কবিতাৰ দৰে ছনেটতো এটি অনুভূতি, এটি হৃদয়াবেগ অখণ্ডভাবে প্ৰকাশ পায়। ইংৰাজী ছনেটত একোটা শাৰীত দহোটিকৈ ছিলেব্‌ল আৰু অসমীয়া বা বঙলা ছনেটত চৈধ্যটাকৈ আখৰ থাকে। মুঠতে একোটা ছনেটত চৈধ্যটাকৈ শাৰী থাকিব লাগিব। এই চৈধ্য শাৰীৰ আকৌ প্ৰথম আঠ শাৰীক অষ্টপদিকা (octave) আৰু পিছৰ ছয়শাৰীক ষট্‌পদিকাত (sestet) বোলে। অষ্টপদিকাত কোনো ভাবৰ ইঙ্গিত দিয়া হয় আৰু ষট্‌পদিকাত সেই ভাব ব্যাখ্যা কৰা হয়। অষ্টপদিকাৰ চাৰিশাৰী সমন্বিত প্ৰত্যেক ভাগৰ নাম চৌপদিকা (quatrain) আৰু ষট্‌পদিকাৰ তিনিশাৰী সমন্বিত প্ৰতি ভাগকে ত্ৰিপদিকা (tercet) বোলে। ইয়াৰ শাৰীবোৰৰ ছন্দ প্ৰকৰণ সাধাৰণতে কখখক; কখখক, গঘঙ, গঘঙ নাইবা কখখক, কখখক, গঘ; গঘ, গঘ। অৱশ্যে শ্বেক্‌ছ্‌পীয়েৰে ছনেটৰ এই নিয়ম মানি চলা নাই। ই যি নহ'ক, অষ্টপদিকা আৰু ষট্‌পদিকাৰ মিল বেলেগ সুৰৰ হ'ব লাগে। ইয়াৰ ভাষা সহজ-সৰল হ'ব লাগে; কিন্তু সেবেকা হ'ব নালাগিব। ভাব গভীৰ আৰু প্ৰকাশভঙ্গী স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত হ'ব লাগে। ইয়াত জোখে-মাখে শব্দ প্ৰয়োগ কৰিব লাগে আৰু ছনেটৰ শেষ টুকুৰা তীব্ৰ-ভাব-প্ৰকাশক হ'ব লাগিব।

এই শ্ৰেণী কবিতা পোনতে লেখে ইটালীয় কবি পেট্ৰাৰ্কে (১৩০৪-৭৪)। পৰবৰ্ত্তী যুগত ইংৰাজ কবি শ্বেক্‌ছপীয়েৰ, মিল্টন, ৱৰ্ডছৱৰ্থ, ব্ৰাউনিং আদিয়ে ছনেট লিখি ইংৰাজী সাহিত্য সমৃদ্ধিশালী কৰি তোলে। অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম ছনেট হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ 'প্ৰিয়তমাৰ চিঠি'। এওঁৰ পিছত ছনেটৰ আহিত চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা,' দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, পদ্মনাথ গোহাঁই বৰুৱা, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা আদিয়ে বহুতো চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা লিখে। এই কবিতাবোৰত

অষ্টপদিকা আৰু ষট্‌পদিকা বিভাগলৈ লক্ষ্য ৰখা দেখা যায়। অৱশ্যে প্ৰতিটো কবিতাতে একেটি ভাব স্বতঃস্ফূৰ্ত ভাৱে প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন লোৱা হৈছে।

মন্ময় বা গীতি-কবিতাৰ শ্ৰেণীবিভাগৰ পিছত এতিয়া বস্তুনিষ্ঠ বা তন্ময় কবিতাৰ কেইটামান প্ৰধান বিভাগ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা হ'ল।

মহাকাব্য

মহাকাব্য বৰ্ণনাত্মক কাব্য। ইয়াত লেখকৰ অনুভূতিতকৈ বীৰত্বব্যঞ্জক আৰু বিচিত্ৰ ঘটনাইহে প্ৰাধান্য লাভ কৰে। মহাকাব্যৰ ইংৰাজী প্ৰতিশব্দ 'epic' গ্ৰীক 'epos' শব্দৰপৰা ওলাইছে। ইয়াৰ অৰ্থও কাহিনীমূলক বা বীৰত্বব্যঞ্জক কবিতা। গ্ৰীক মনীষী এৰিষ্টোটলে ট্ৰেজেডিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে মহাকাব্যৰ বিষয়েও এইদৰে কৈছে যে, মহাকাব্যৰ আখ্যানভাগ সৰলেই হওক বা জটিলেই হওক, সদায়েই ঐক্যবদ্ধ হ'ব লাগে। অৱশ্যে ইয়াৰ মাজত নানা উপকাহিনী আৰু কাহিনীত অলৌকিকত্ব বা বিস্ময়ভাবো জড়িত হৈ থাকিব পাৰে। মহাকাব্যৰ বিষয়বস্তু প্ৰধানকৈ জাতীয় জীৱনৰ লগত সম্বন্ধ থকা পৌৰাণিক বা ঐতিহাসিক কাহিনীৰপৰা লোৱা হয়। তেওঁৰ মতে মহাকাব্যত "অবিশ্বাস্য সম্ভাব্যতাতকৈ বিশ্বাসযোগ্য অসম্ভাব্যতা অধিকতৰ বাঞ্ছনীয়।" এৰিষ্টোটলৰ এই সুনিশ্চিত অভিমত প্ৰণিধানযোগ্য।

দণ্ডী, বিশ্বনাথ আদি ভাৰতীয় আলংকাৰিকসকলেও মহাকাব্যৰ বিভিন্ন সংজ্ঞা দাঙি ধৰিছে। তেওঁলোকৰ মতে কোনো দেৱ বা দেৱীৰ বন্দনা, আশীৰ্ব্বচন বা নমস্কাৰৰ দ্বাৰা মহাকাব্য আৰম্ভ কৰা হয়। ইয়াৰ বিষয়বস্তু পৌৰাণিক বা ঐতিহাসিক আৰু নায়ক ধীৰোদাত্ত আদি গুণৰ অধিকাৰী আৰু সদবংশজাত হ'ব লাগিব। ওজস্বিতাপূৰ্ণ ভাষা আৰু বিভিন্ন ছন্দেৰে বৰ্ণিত আঠোটা বা তাতকৈ বেছি সৰ্গ থাকিব লাগিব। ইয়াত প্ৰকৃতি, স্বৰ্গ, মৰ্ত্ত্য, পাতাল, যুদ্ধ-বিগ্ৰহ আদিৰ বৰ্ণনা থাকে। নৱৰসৰ ভিতৰত ইয়াৰ প্ৰধান ৰস শৃঙ্গাৰ, বীৰ নাইবা শান্ত। নায়কৰ জয় বা আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ মাজেদি কাব্যই পৰিণতি লাভ কৰে।

ভাৰতীয় আলংকাৰিক সকলে মহাকাব্যৰ অন্যান্য গুণৰ কথা কলেও এৰিষ্টোটলৰ দৰে তেওঁলোকে কাহিনীগত ঐক্যৰ কথা উত্থাপন কৰা নাই; অথচ কাহিনীগত ঐক্যই মহাকাব্যৰ প্ৰধান কথা। অৱশ্যে প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য উভয় আলংকাৰিকসকলে মহাকাব্যৰ ৰচনাৰ কাৰণে যে ঐশী শক্তিৰ প্ৰয়োজন

এইটো স্বীকাৰ কৰিছে। কবিয়ে মহাকাব্যৰ কোনো কাহিনীৰ যোগেদি জাতিৰ সমস্ত জীৱন আৰু চিন্তাধাৰাৰ কথা ফুটাই তোলে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা লক্ষণসমূহ বিচাৰ কৰি চালে ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতক মহাকাব্য বোলা টান। দুয়োখন যেন মহাকাব্যতো মহাকাব্য। ৰামায়ণ, বিশেষকৈ মহাভাৰতত ইমান বহুল ঘটনা আৰু ইমান বেছি চৰিত্ৰ আছে যে, সিবোৰে মহাকাব্যৰ লক্ষণৰ সীমা অতিক্ৰম কৰিছে। এই সংজ্ঞামতে 'কুমাৰ-সম্ভৱ', 'কিৰাতাৰ্জ্জুনীয়ম্', 'শিশুপাল বধ' আদিহে প্ৰকৃত মহাকাব্য। হোমাৰৰ 'ইলিয়ড' আৰু 'ওডিছি'ও ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ লেখীয়া গ্ৰন্থ। ইউৰোপীয় সাহিত্যতো ভাৰ্জিলৰ Æneid, দান্তেৰ Divina Comedia, মিল্টনৰ Paradise Lost আদি উল্লেখযোগ্য মহাকাব্য।

মালিতা বা কাহিনী গীতি

যি কবিতাত কোনো এটা আখ্যান বৰ্ণিত হয় তাকেই চমু কথাত মালিতা বা কাহিনী-গীতি বুলিব পাৰি। এনে কবিতাক ইংৰাজীত ballad বোলে। এই শব্দটো ফৰাচী ballere শব্দৰপৰা ওলাইছে। ইয়াৰ অৰ্থ নৃত্য। পূৰণি কালত নৃত্যৰ যোগেদি যিবোৰ কবিতা সুৰ ধৰি গোৱা হৈছিল তাকেই মালিতা বুলিছিল। প্ৰকৃত অৰ্থত বেলাডত নৃত্য আৰু গীতহে থাকে, কাহিনী নাথাকে; কিন্তু মধ্যযুগত ইউৰোপত যিবোৰ গীতিধৰ্মী আৰু আখ্যানমূলক লোকগাথাৰ সৃষ্টি হৈছিল সেইবোৰকো বেলাড বোলা হৈছিল। যেনে, ইংৰাজীত ৰচিত Robin Hood সংক্ৰান্ত মালিতাসমূহ। এনে মালিতা অসমীয়া সাহিত্যতো অসংখ্য আছে। যেনে 'ফুলকোঁৱৰৰ গীত,' 'জনা-গাভৰুৰ গীত,' 'বৰফুকনৰ গীত' ইত্যাদি।

মালিতাক সাধাৰণতে লোকগীতৰ অন্তৰ্গত বুলি ধৰা হয়, কিয়নো লোকগীতৰ দৰে ইবোৰো অজ্ঞাত জনকবিৰ ৰচনা। মালিতাৰ আখ্যানভাগ ধৰ্ম, ৰাজনীতি আদি নানা বিষয়ৰ হ'ব পাৰে। বিষয়বস্তু প্ৰধানকৈ কিংবদন্তীমূলক (যেনে, মণিকোঁৱৰৰ গীত), নাইবা ঐতিহাসিক (যেনে, জয়মতী কুঁৱৰীৰ গীত) হ'ব পাৰে। কিন্তু বৰ্ণনা সহজ-সৰল আৰু অনাড়ম্বৰ ভাষাত হ'ব লাগিব। প্ৰধান ৰস আদি, বীৰ, হাস্য, করুণ আৰু পৰিণতি মিলনাত্মক বা করুণাত্মক হ'ব পাৰে। মালিতাত কেতিয়াবা অলৌকিকতা বা অতি-প্ৰাকৃত ঘটনাও স্থান পায়। বৰ্ণনা মাজে মাজে নাটকীয় হোৱা যুক্ত। ইয়াত কবিৰ ব্যক্তিগত ভাব-অনুভূতিতকৈ কোনো কাহিনীৰ বৰ্ণনাইহে প্ৰাধান্য লাভ কৰে;

F. Sidgwickয়ে ঠিকেই কৈছে যে, "The first and foremost quality about ballad is not its personality but its impersonality." কিছুমান মালিতাত ঘোষা বা দিহা (refrain) হিচাপে একোটি চৰণৰ পুনৰাবৃত্তি কৰা হয়।

পুৰণি মালিতাক অনুসৰণ কৰি আধুনিক বহু কবিয়ে কৃত্রিম মালিতাৰ (artificial ballad) সৃষ্টি কৰিছে। যেনে,— কোলেৰিজৰ Ancient Mariner, কীট্‌ছৰ La Belle Dame Sans Merci, ব্রাউনিঙৰ How They Brought the Good News ইত্যাদি। অসমীয়া সাহিত্যতো বেজবৰুৱাৰ 'ধনবৰ আৰু ৰতনী', 'ৰতনীৰ বেজাৰ', চন্দ্রকুমাৰ আগৰৱালাৰ 'তেজীমলা', আনন্দচন্দ্র আগৰৱালাৰ "পানেশৈ" আদি উল্লেখযোগ্য কৃত্রিম মালিতা।

ধেমেলীয়া কবিতা

যি কবিতাৰ যোগেদি প্রধানকৈ হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হয় তাকেই ধেমেলীয়া কবিতা বোলে। ধেমেলীয়া কবিতা বিষয়বস্তু বা উদ্দেশ্য অনুসাৰে প্রধানকৈ তিনি শ্রেণীত ভগাব পাৰি। লঘু বৈঠকী কবিতা (vers de societe), ব্যঙ্গ কবিতা (satire) আৰু পেৰডি (parody)। লঘু বৈঠকী কবিতাত কোনো এটি বিষয়বস্তু লৈ তাক ধেমেলীয়াভাৱে বৰ্ণনা কৰা হয়। এনে বৰ্ণনাত কোনো ঠাট্টা-মস্কৰা বা ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ ভাব নাথাকে। কিন্তু ব্যঙ্গ-কবিতাত যি হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হয় তাত ব্যক্তি বা সমাজৰ অসামঞ্জস্যক বিদ্রূপ আক্রমণ কৰা হয়। সেই আক্রান্ত ব্যক্তি শ্রেণী বিশেষৰ প্রতিনিধি স্বৰূপ। অৱশ্যে এই আক্রমণ ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ হোৱা উচিত অর্থাৎ সমাজদ্রোহীক পোন পটীয়াকৈ আক্রমণ নকৰি সমাজদ্রোহিতাক ঘৃণনীয় বা হাস্যকৰ হিচাপে প্রতিপন্ন কৰিব লাগে। ব্যঙ্গ-কবিতা-ৰচয়িতাৰ প্রধান অস্ত্র বক্রোক্তি আৰু খুহুতীয়া কথা হ'লেও তাক প্রয়োগৰ ক্ষেত্রত কবিৰ মাত্রাজ্ঞান আৰু শালীনতাবোধ থকা উচিত। ব্যঙ্গ-কবিতা উদ্দেশ্যধৰ্মী। সমাজ সংস্কাৰেই তাৰ প্রধান উদ্দেশ্য। সেই কাৰণে ব্যঙ্গ কবিতাৰ ৰচকসকল সমাজ-সচেতন হ'ব লাগে। অসমীয়া সাহিত্যত বেজবৰুৱা আৰু দণ্ডী কলিতাৰ কেবাটাও লঘুবৈঠকী আৰু ব্যঙ্গ-কবিতা আছে।

পেৰডিও (Parody) হৈছে একপ্রকাৰ ধেমেলীয়া কবিতা। এনে কবিতা সাধাৰণতে কোনো বিখ্যাত বা জনপ্রিয় কবিতাৰ ছন্দ অনুকৰণ কৰি অভিৰঞ্জিত ভাব এটি প্রকাশ কৰা হয়। প্রকৃততে এনে কবিতা মূল কবিতাটোৰ

বিশ্লেষণ সমালোচনা হোৱা যুগুত। অসমীয়া সাহিত্যত বেজবৰুৱাৰ 'আমাৰ জন্মভূমি' আৰু কুমাৰ শ্ৰীমধুসূদনৰ 'কিমাশ্চৰ্য্যম'ত সন্নিবিষ্ট কবিতাসমূহ শোকাতুৰ সুন্দৰ চানেকি।

ৰূপক কবিতা

যি কবিতাত কোনো এটি আখ্যানৰ মাজেদি আন এটি গভীৰ অৰ্থৰ ইঙ্গিত কৰা হয় তাকেই ৰূপক কবিতা বোলে। এনে কবিতাই মধ্যযুগৰ শেষ ভাগত ইউৰোপীয় সাহিত্যত বিকাশ লাভ কৰে। এনে কবিতা নৈতিক, আধ্যাত্মিক, ধাৰ্মিক, ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক বিষয়ৰ হ'ব পাৰে। স্পেন্সাৰৰ Faerie Queene, ক্লাওৰ 'Where Lies the Land' আদি উৎকৃষ্ট ৰূপক কবিতা।

নীতি-কবিতা

এনে কবিতাত (didactic poetry) কোনো নীতি নাইবা তত্ত্বকথা, গল্প বা আখ্যানৰ যোগেদি আৰ্কষণীয়ভাবে প্ৰকাশ কৰা হয়। ইয়াত জ্ঞান বা তত্ত্বৰ কথাসমূহ কবিত্ব ৰসত ৰঞ্জিত কৰিব নোৱাৰিলে নীতি-কবিতাৰ সৃষ্টি অসাৰ্থক হৈ পৰে। তেতিয়া নীতি কবিতা নহৈ নীতি বচনতহে পৰিণত কৰা হয়।

নাটকীয় কবিতা

ওপৰত তন্ময় কবিতাৰ প্ৰধান শ্ৰেণীকেইটিমানৰ একোটি আভাস দিয়া হ'ল। এই শ্ৰেণীকেইটাৰ উপৰি তন্ময় কবিতাৰ আৰু এটি বিভাগ আছে যাক নাটকীয় কবিতা (dramatic poetry) বোলা হয়। নাটকীয় কবিতা বুলিলে এইটো বুজিব নালাগিব যে এই কবিতা অভিনয়ৰ উদ্দেশ্যে ৰচা হয়। ইয়াত কবিয়ে নাটকৰ ৰীতিতেই পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক বা কাল্পনিক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি সেই চৰিত্ৰ বা চৰিত্ৰসমূহৰ সংলাপ বা স্বগতোক্তিৰ মাজেদি অন্তৰৰ গভীৰ ভাব নাইবা কাহিনী বৰ্ণনা কৰে। সেই হিচাপে নাটকীয় কবিতাত মন্ময় আৰু তন্ময় ভাবৰ সমাবেশ ঘটিব পাৰে। নাটকৰ আৰ্হিত লেখা হয় কাৰণে নাটকৰ দৰে ইয়াতো সংলাপ অপৰিহাৰ্য্য। এনে কবিতাত আৱশ্যকমতে মানৱ-চৰিত্ৰ, মানুহৰ মানসিক অৱস্থা নাইবা নৈতিক সংঘৰ্ষৰ কথাও আলোচনা কৰা হয়। ইংৰাজী সাহিত্যত এনে কবিতা অজস্ৰ আছে। বিশেষকৈ ব্ৰাউনিঙে এনে কবিতা ৰচনাত পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাইছে। অসমীয়া সাহিত্যত এনে কবিতা ৰচনাত দেৱকান্ত বৰুৱাকে অগ্ৰণী বুলি ক'ব পাৰি।

হেমন্তকুমাৰ শৰ্মা

কথা-কবিতা

'কথা-কবিতা' শ্ৰীযুত যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাৰ প্ৰকাশিত কবিতাৰ দ্বিতীয় পুথি। পহিলাখন ওমৰ খায়েমৰ সুন্দৰ ভাঙনি।

'কথা-কবিতা' নোতোৱা-নোপোজা কবিতাৰ পুথি। এনে ধৰণৰ গদ্যত লিখা কবিতাৰ পুথি জনাৰ ভিতৰত আন কোনো ভাৰতীয় ভাষাত নাই, ইংৰাজীতো বিৰল। চিৰকালেই কবিতা পদ্যতহে লিখা হৈ আহিছে। কবিতাৰ উৎপত্তি গীতিৰপৰা, সেই কাৰণে কবিতাক বাঙ্ময়ী গীতি বুলিয়েই জন-সমাজে স্বীকাৰ কৰি আহিছে।

কথা-কবিতা উনৈশ শতিকাৰ সৃষ্টি। ৰুছিয়াৰ বিখ্যাত সাহিত্যিক ইবান টুৰ্গেনেৱে জীৱনৰ শেষ অৱস্থাত ৰাজহাড়ৰ দুৰাৰোগ্য কেন্সাৰ ৰোগত ভুগি প্ৰতিক্ষণতেই মৰণলৈ বাট চাই থাকি আচহুৱা অনুভূতিপূৰ্ণ Poems in Prose — কথাত কবিতা বুলি পুথি এখনি প্ৰকাশ কৰি উলিয়ায়। তাৰ ইংৰাজী ভাঙনি ততালিকে প্ৰচাৰ হয়।

বিজ্ঞান, সাহিত্য, — সকলো ভাৱৰ ক্ষেত্ৰতেই উনৈশ শতিকা নানান উদ্ভাৱনাৰ যুগ।

কবিতা বাঙ্ময় গীত, গীতৰ স্পন্দন ছন্দৰ হেন্দোলনিত পোৱা যায়। কিন্তু কবিতা বাঙ্ময় চিত্ৰও হ'ব পাৰে। ছন্দৰ সহায় নহলেও চিত্ৰক ভাষাময় কৰি তুলিব পাৰি। ছন্দময়ী কবিতাতো চিত্ৰ থাকিব পাৰে, কিন্তু ছন্দোময়ী কবিতাৰ প্ৰাথমিক উদ্দেশ্য ধ্বনি, চিত্ৰ নহয়, চিত্ৰ আনুষঙ্গিক হ'ব পাৰে। কথা-কবিতাৰ প্ৰাথমিক উদ্দেশ্য চিত্ৰ, ইয়াৰ ধ্বনি ভাষাৰ ব্যঞ্জনা মাথোন। ছন্দোময়ী কবিতাৰ প্ৰধান লক্ষ্য গীত বা শ্ৰাব্য বিষয়ক মূৰ্ত্ত কৰি তোলা। কথা-কবিতাৰ লক্ষ্য হৈছে ৰূপ বা দৃশ্য বস্তুত সজীৱতা-আৰোপ কৰা। কথা-কবিতাত এটি মাথোন কেন্দ্ৰস্থ ভাব থাকে আৰু সেই ভাৱক ডাঙৰ সৰু কেতবোৰ তলতীয়া চিত্ৰেৰে সজীৱ কৰি তোলা হয়। কিন্তু এইটো মনত ৰাখিব লগীয়া যে কথা-কবিতা আৰু কবিত্বময়ী কথা একে নহয়। কথা-কবিতা এবিধ কবিতাই, কিন্তু কবিত্বময়ী কথা লিখাৰ ভঙ্গী বা ভাষাৰ ৰীতি মাথোন।

কথা কবিতাত ৰূপৰ সমাৱেশ থাকে আৰু ই প্ৰায়েই ৰূপাত্মক। প্ৰত্যেকটো চিত্ৰৰ আঁৰতেই ওৰণি লোৱা ভাব একোটা থাকে।

কথা-কবিতাৰ সকলো উপাদান ডুৱৰাৰ 'কথা-কবিতা'ত বিৰাজ কৰিছে। আলোচ্য পুথিখনি লেখকৰ একসময়ৰ ৰচনা নহয়। কবিতাবোৰ যেনেকৈ সজোৱা হৈছে, তাৰপৰা কোনটো আগৰ, কোনটো পিছৰ ৰচনা ধৰিব পাৰি। 'কথা-কবিতা' হৈছে ডাঙৰীয়াৰ প্ৰায় কুৰি বছৰ কালব্যাপী নানান সময় আৰু নানান অৱস্থাৰ অনুভূতিৰ চিত্ৰৰ সমাৱেশ। ই তেখেতৰ কোমল বুকু ভেদ কৰি ওলোৱা বালিৰ নিজৰাৰ দৰে।

> He is retired as noontide dew
> Or fountain in a noonday grove
> And you must love him, ere to you
> He will seem worthy of your love.
>
> — Wordsworth

"তেওঁ (কবি) দুপৰীয়াৰ নিয়ৰৰ কণিকাৰ দৰে চকুত নপৰা; বা দিন দুপৰৰ জোপৰ ভিতৰত থকা ফোঁৱাৰাৰ দৰে। তুমি তেওঁক ভাল পাবই লাগিব— তেওঁ তোমাৰ ভাল পোৱাৰ উপযুক্ত বুলি প্ৰতীয়মান হোৱাৰ আগতেই।"

ৰূপকৰ ছলেৰে ডুৱৰাই তেখেতৰ প্ৰহেলিকাময় জীৱনৰ ব্ৰতৰ কথা ঠায়ে ঠায়ে ঠাৰেৰে কৈছে। ভাবময় জীৱনত আদৰ্শ আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ কি ঘাত-প্ৰতিঘাত হয়, ভাবুকত বাজে আনে তাক উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰে। ওঠৰ শতিকাৰ শেষ ডোখৰত সোতৰ বছৰীয়া কলেজৰ ল'ৰা এটিয়ে জহৰ বন্ধত ঘৰলৈ আহিল। এদিনাখন ৰাতি গঁৱলীয়া নাচ ভাওনা চাই বিহান পুৱাই ঘৰলৈ উভতিব লাগিছে, হঠাৎ সম্মুখত দেখিলে —

> — Magnificient
> The morning rose, in memorable pomp,
> .. ..
> The sea lay laughing at a distance, near,
> The solid mountains shone, bright as the clouds,
> .. .. ..
> And in the meadows and the lower grounds,
> Was all the sweetness of a common dawn.
>
> —*Prelude*, IV.363, et seq.

সন্মুখত দেখিলে "পাহৰিব নোৱাৰা সৌন্দৰ্য্যৰ বিভৱ লৈ অৰুণৰ উদয় হ'ল, দূৰৈত সাগৰৰ ওপৰত হাঁহিৰ জিলিঙনি ফুটি উঠিছে ; ওচৰত উজ্জ্বল ডাৱৰৰ দৰে গোট গোট পৰ্ব্বতবোৰে সোণালী ৰঙেৰে শোভা কৰিছে; তলত পথাৰ আৰু ভৈয়ামত সাধাৰণ লোকবোকালিৰ মধুৰতা হানি পৰিছে।" ল'ৰাটোৰে নজনা দেশৰ সন্ধান পালে, নেদেখা সৌন্দৰ্য্যৰ আভাস দেখিলে আৰু তেতিয়াৰপৰাই সেই সৌন্দৰ্য্য-সেৱাতেই জীৱন উছৰ্গা কৰি দিলে —

> Ah ! need I say, dear friend ! that to the brim
> My heart was full; I made no vows but vows
> Were there made for me; ....
> That I should be, else sinning greatly,
> A dedicated spirit. Oh I walked
> In thankful blessedness, which yet survives.
>
> Prelude, IV. 333 et seq.

"অ মৰমৰ বন্ধু, মই আকৌ ক'ব লাগিছেনে, মোৰ বুকু আনন্দৰে উপচি পৰিল। মই শপত লোৱা নাই, কিন্তু মোৰ হকে যেন অন্তৰাত্মাই শপত ল'লে যে— সৌন্দৰ্য্য-সেৱাত মই প্ৰাণ উছৰ্গা কৰিম— নহলে পাপ লাগিব। কৃতজ্ঞতাপূৰ্ণ শান্তিৰে আগমুখে খোজ ল'লোঁ। সেই শান্তি এতিয়াও অন্তৰত বিৰাজ কৰিছে।" এই সোতৰ বছৰীয়া ল'ৰাটিয়েই প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য্য-উপাসক ভৱিষ্যতৰ বিখ্যাত কবি ৱৰ্ডছৱৰ্থ।

ভাৰতীয় সভ্যতাৰ বুৰঞ্জীত ভাবৰ আবেশত বৈৰাগ্য অৱলম্বন কৰি ঘৰ-দুৱাৰ এৰি যোৱাৰ কথা শুনা যায়; কিন্তু সৌন্দৰ্য্য সাধনাত সংসাৰৰ প্ৰতি বৈৰাগ্য ভাৰতীয় বুৰঞ্জীত অতি বিৰল।

ডুৰবাৰ জীৱনতো কিবা এটি ঘটনাই তল ওপৰ কৰিব পায়। সাঁথৰৰ ভাষাত পহিলা কবিতাতেই দেখিতে ইয়াৰ আভাস দিছে। — "হে যৌৱনৰ লাৱণ্য-ময়ী সুন্দৰী, তুমি জীৱনৰ বসন্তৰ প্ৰথম পুৱাতে দেখা দিছা। মই তোমাক চিনিব পাৰিছো, তুমি মাজে মাজে মোক এইদৰে দেখা দি যোৱাহি।" এই মোহিনী মূৰ্ত্তি কন্তেক দেখা দি "যিখিনিতে নাইকিয়া হ'ল, সেইখিনিতে আকাশে অনপ হেঙুলী বৰণ সানি ললে।" (দেৱী) "অৰুণোদয় জীৱনৰ এটি গুৰুতৰা ঘাৰোন।" (ধাটকৰা)। অৰুণোদয়ৰ তাৎপৰ্য্য কি ? ই ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ নৱপ্ৰভাত নে বিয়েত্ৰিচৰ উদয়ত ডাণ্টেৰ নৱ-জীৱন ? এদিন হয়তো যথাৰ্থতে জনা যাব ।

হঁয়াতেই কৈ থোৱাৃ উচিত, দুৰবা এতিয়াও কৌমাৰ্য্যব্ৰতী —"মই অকল-শৰীয়া —চিৰকালেই অকলশৰীয়া।" (এহালি পাৰ)।

'শিল্পী' বোলা কবিতাটোত দুৰবাৰ কাব্য জীৱনৰ মূলমন্ত্ৰৰ স্বীকাৰোক্তি বুলিব পাৰি। "আজীৱন সৌন্দৰ্য্য সাধনাই তেওঁৰ জীৱনৰ লক্ষ্য।" আৰু এনেদৰে সৌন্দৰ্য্যৰ নীৰৱ সাধনাতেই তেওঁৰ জীৱন ঢালি দিছে।" "শিল্পীয়ে সময়ৰ চিন-চাবলৈ মন নকৰি নিজৰ অন্তৰৰ লেউজীয়া ভাব সজীৱ কৰি থ'ব পাৰিছে —তেওঁৰ একোলৈকে ভ্ৰূক্ষেপ নাই —সময়েও যেন তেওঁৰ কাৰত হাৰ মানিলে।" এই স্বীকাৰোক্তিৰ ধাৰা এটি বিষয় বিদেশী মূলৰপৰা অনা হৈছে, কিন্তু সেইবোৰক বুকুৰ তপত তেজৰ উমনি দি সজীৱ কৰি তোলা হৈছে।

গ্ৰন্থকাৰৰ জীৱনৰ মূল ধাৰা নাজানিলে বহুত সময়ত ভাৱাত্মক সাহিত্য বুজিব নোৱাৰি। কথা-কবিতাৰ মৰ্ম মনত লগাকৈ বুজিব লাগিলে দুৰবা ডাঙৰীয়াৰ কথা অলপ জানিব লাগে। দুৰবা ডাঙৰীয়াৰ জীৱন ঘটনা বহুল নহয়, ভাব-বহুল। কুৰি বছৰ আগেয়ে আমি যেতিয়া প্ৰেছিডেঞ্চি কলেজৰ তৃতীয় বাৰ্ষিক শ্ৰেণীৰ ল'ৰা, দুৰবা ডাঙৰীয়া তেতিয়া আইন কলেজৰ ছাত্ৰ। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই তেতিয়া হাওৰাৰপৰা 'বাঁহী' উলিয়াই অসমীয়া সমাজত প্ৰবল দেশাত্মবোধৰ সোঁত এটি বোৱাইছিল। প্ৰৱাসী অসমীয়া ছাত্ৰসকলৰ মনত বেজবৰুৱাৰ প্ৰভাৱৰ ছাব নপৰাকৈ নাছিল। দুৰবা বেজবৰুৱাদেৱৰ অন্তৰঙ্গ বন্ধু আছিল, আৰু যদিও স্বদেশৰ হকে বেজবৰুৱাৰ উগ্ৰ যুজাৰু প্ৰকৃতিৰ লগত তেখেতৰ প্ৰকৃতিৰ মিল নাছিল, বেজবৰুৱা ডাঙৰীয়াৰ একনিষ্ঠ সাহিত্য-সেৱাৰ আদৰ্শ, আৰু অন্তৰৰ চিৰকলীয়া সেউজীয়া তৰুণতাৰ দ্বাৰা দুৰবা সম্পূৰ্ণভাৱে বিমোহিত হৈছিল।

আইন কলেজত তিনি বছৰ খৰলি খোৱা হৈ গলত, অসমীয়া ছাত্ৰ-সমাজত জনাজাত হ'ল যে দুৰবাই আৰু আইন ব্যৱসায় নকৰে; তেখেত স্কটিছ চাৰ্চ্চ কলেজিয়েট স্কুলৰ শিক্ষক হিছাপে কলিকতাতেই থাকিব। দুৰবা অসমীয়া সমাজৰ নামজ্বলা পৰিয়ালৰ ল'ৰা। তেতিয়াৰ দিনত ইচ্ছা কৰিলেই হাকিম বা মুন্সেপ এটি সহজে হ'ব পাৰিলেহেঁতেন। তেতিয়াৰপৰা দুৰবাৰ জীৱনী সাধাৰণৰ মনত এটি সাঁথৰ।

বয়সত চল্লিশৰ দুৱাৰদলি পাৰ হলেও দুৰবা চিৰতৰুণ, হাঁহি বিৰিঙা মুখ, কোমল প্ৰাণ, অনাবিল চৰিত্ৰ, লাজেতা লতাতকৈও লাজকুৰীয়া। কামৰ ভিতৰত দেশ-বিদেশৰ কাব্য চৰ্চ্চা, আৰু অসমীয়াত কবিতা ৰচনা।

কিন্তু চৰ্চা আৰু ৰচনাৰ জোখেৰে তেখেতে পুথি ছপালে কেইখন? তেখেতৰ ৰচনা ভালেখিনি, কিন্তু তেখেত লাজকুৰীয়া, ছপাবলৈ লাজ কৰে। ফটুৱৈ ধৰা দুই এখনি পদ-পুথি ছপাই, সেইবোৰেই আৰু পাঠ্য পুথি নোহোৱাত সাময়িক পত্রিকাৰ পিঠি বখলাবখলি কৰা, দুই এজন কবিটিলিকাৰ লগত তুলনাৰ প্রকৃতিৰ কি বৈপৰীত্য! আন এজনে পাতনি এখান জোৰা দিবলৈ গাত লোৱাতহে তুলনাই 'কথা-কবিতা' ছপাখানাত দিবলৈ মান্তি হৈছে। প্রকৃত কবিৰ স্বাভাৱিক লাজকুৰীয়া প্রকৃতিক লক্ষ্য কৰিয়েই ৰঙছৰথে লিখিছে — আন আন কবিতাটো বিয়াপি পৰিছে। "মনৰ এখাৰ সোঁত যি ফালেই চাপৰ সেই ফালেই বৈ যায় —কোনো হানি-বিঘিনিৰ লেখ নেলেখে।" (সীমায়ে দিয়েহি ধৰা)। চাকিৰ হয়তো ইচ্ছা নহয়, যে জাকে জাকে চগাই আহি তাৰ ৰূপৰ জুইত আত্মবলিদান কৰেহি – কিন্তু চগাই এই আত্মদানকেই জীৱনৰ ধ্রুৱ সত্য বুলি মানি লৈছে।" (ব্যৰ্থতা)। "এদিন দেখিব, মোৰ কথা ফলিয়াব। পোহৰ পৰি আপোনাৰ ৰাজ্য সুন্দৰ হৈ পৰিব। তেতিয়াহে বুজিব মই বলিয়া নহওঁ।" (পোহৰ)

এদিনাখন অসমৰ পঢ়াশালিবোৰত অসমীয়াৰ ঠাইত বঙলা পঢ়োৱা হৈছিল। বিদেশী চিত্রৰ উপাদানেৰে সেই করুণ দৃশ্যক লক্ষ্য কৰিয়েই হ'বলা কোৱা হৈছে, "হায়! চেনেহৰ মোৰ মাতৃভাষা। কোনো এটা আইনৰ তলতীয়া জাতিয়ে যেতিয়ালৈকে নিজৰ মাতৃভাষাক বুকুৰে আঁকোৱালি ধৰি থাকে, তেতিয়ালৈকে শত্রুৰে বন্দীশালৰ দুৱাৰৰ সঁচাৰ কাঠিটি তেওঁলোকৰ হাতৰ পৰা নাপায় এই কথাষাৰ কেতিয়াও পাহৰা উচিত নহয়।" (মোৰ শেষ পাঠ)।

সকলো প্রকৃত কবিতাই কবিৰ ব্যক্তিগত অনুভূতিৰ ভাষাময় চিত্র বা ছন্দোময় স্পন্দন। এই ব্যক্তিগত অনুভূতিক বিশ্বজীৱন ৰচনাৰ উপাদান কৰিব পৰা শক্তিতহে কবিৰ কৃতিত্ব প্রকাশ হয়। সেই কৃতিত্ব তুলনা ডাঙৰীয়াই কেতবোৰ কবিতাত সম্পূর্ণভাৱে লাভ কৰিছে।

'শিল্পী', 'প্রলয়', 'সোণ বৰণীয়া দেশ', 'মোৰ শেষ পাঠ', 'বাটকৰা', 'সীমায়ে দিয়েহি ধৰা', 'কেতেকী', 'পোহৰ' আদি কবিতা কল্পনাৰ উদ্ভাৱনা, ৰচনাৰ সৌষ্ঠৱ, ভাষাৰ মৃদু ব্যঞ্জনা আৰু ৰূপৰ বিচিত্র সমাৱেশত সোণৰ কাঠামেৰে মেৰোৱা, নিপুণ চিত্রকৰৰ জীৱন্ত ছবিৰ দৰে অসমীয়া সাহিত্যত জিলিকি থাকিব।

তুলনা ৰচনাত পৈণত আৰু সাঁচি থোৱা ৰচনাৰ জৱালেৰে চহকী হলেও,

ছপাখানাৰ বিচিত্ৰ চিয়াহিৰ ভাৱৰ ভেদ কৰি তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ পূৰ্ণ বিকাশ নহয় মানে, তেওঁৰ কাব্য-প্ৰতিভাক আমি দ্বিতীয়াৰ জোন বুলিহে সম্ভাষণ জনাইছো। কাব্য-প্ৰতিভাৰ ষোলকলা বিকাশ নহয় মানে তাৰ সকলো ৰং সমালোচনাৰ বৰ্ণ বিশ্লেষণ-যন্ত্ৰত ধৰা নপৰে। কিন্তু যি বৰ্ণচ্ছটাৰ দাগ পৰিছে, সি মচিব নোৱাৰা আৰু সি অসমীয়া সাহিত্যত নতুন যুগৰ আগবাতৰি জনাইছে। উনৈশ শতিকাৰ সাহিত্যৰ আদৰ্শৰে গঠিত হোৱা সকলৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ কবি শ্ৰীযুত ৰঘুনাথ চৌধাৰী আৰু কুৰি শতিকাৰ নানা-বৰণীয়া ভাৱৰ সমাবেশেৰে পুষ্ট হোৱা আদৰ্শক সৌন্দৰ্য্যৰ সাজেৰে আমাৰ আগত দাঙি ধৰা সকলৰ ভিতৰত আদি শ্ৰেষ্ঠ কবি শ্ৰীযুত যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা। "পোহৰ পৰি আপোনাৰ ৰাজ্য সুন্দৰ হৈ পৰিব, এদিন দেখিব মোৰ কথা ফলিয়াব।" কবিৰ আশ্বাসবাণী সফলতা লাভ কৰক, কবিৰ প্ৰতিভাত আমাৰ ৰাজ্য সুন্দৰ হৈ পৰক — এয়ে আমাৰ কামনা।*

বাণীকান্ত কাকতি

---

* এই প্ৰবন্ধটি মূলতে যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাৰ 'কথা-কৱিতা'ৰ পাতনি। গতিকে দুৱৰাৰ বিষয়ে আলোচনা ইয়াত বহলভাৱে সোমাই পৰিছে।

মুক্তক ছন্দ

মুক্তক ছন্দৰ এটা নিৰ্দ্দিষ্ট সংজ্ঞা দিয়াটো টান। সেই ছন্দৰ প্ৰকৃতিয়েই তেনে সংজ্ঞা দিয়াত বাধা দিয়ে। সেই ছন্দ বুজাওঁতেও ‘নেতি’, ‘নেতি’ কৰিহে বুজাব লগীয়া হয়। “ই চিৰাচৰিত অন্ত্যানুপ্ৰাস, পদ্য-ছন্দ আৰু গদ্য-ৰূপ দলিয়াই পেলাই শব্দৰ লয়ক আশ্ৰয় কৰে।”[1] নতুবা, মুক্তক ছন্দত “বিভিন্ন পদ্য-ছন্দ বা বিভিন্ন ছন্দ-ধ্বনি জোৰা লগোৱা হয়, বা ছন্দশাস্ত্ৰৰ সাধাৰণ নিয়ম-বোৰ উলঙ্ঘা কৰা হয়।”[2] এই ছন্দ প্ৰয়োগ কৰোঁতা সকলৰ ভিতৰত এমি লাৱেলেই তাৰ সংজ্ঞা দিবৰ বাবে বেছি যত্ন কৰিছে, আৰু কৈছে, “মুক্তক ছন্দৰ এয়ে সংজ্ঞা: লয়ৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত পদ্যৰ এটা ৰূপ।”[3] “বাংলা ছন্দেৰ মূলসূত্ৰ”ৰ গ্ৰন্থকাৰ অধ্যাপক অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়ৰ মতে “যেখানে verse বা পদ্য নিয়মেৰ নিগড় হইতে মুক্ত হইয়া সম্পূৰ্ণৰূপে স্বেচ্ছাবিহাৰী ও কেবলমাত্ৰ ভাব-তৰঙ্গেৰ অনুসাৰী, সেখানে free verse আছে বলা যাইতে পাৰে।” সি ‘পৰ্ব্ব, চৰণ বা স্তবকেৰ মাত্ৰা বা গঠনৰীতিৰ দিক দিয়া কোন আদৰ্শেৰ প্ৰভাব হইতে একান্ত ভাবে মুক্ত’ ছন্দ। ‘ছন্দোগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ’ৰ লেখক অধ্যাপক প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেনে কয়, “মুক্তক ছন্দকেও পৰ্বগঠন ও যতিস্থাপন বিষয়ে কতকগুলি নিৰ্দ্দিষ্ট নিয়ম মেনে চলতে হয়, কিন্তু পংক্তি ও শ্লোক নিৰ্মাণ এবং মিলস্থাপন বিষয়ে এ-ছন্দেৰ প্ৰচুৰ স্বাধীনতা ৰয়েছে। অৰ্থাৎ যৌগিক ছন্দেৰ মূল নীতি-গুলিকেই মুক্তকে ৰক্ষা কৰে চলতে হয়, অন্য বিষয়ে এৰ গতি-প্ৰকৃতি বিধিবদ্ধ নয়।” এমি লাৱেলে আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে যে, মুক্তক ছন্দ বুজিবলৈ হ’লে পদ্য-ছন্দৰ পৰ্ব্ব-যুক্ত নিয়মিত ছন্দ বা বিদমৰ লগত ভেট হোৱাৰ আশা ত্যাগ কৰিব লাগিব; এজন বুদ্ধিসম্পন্ন পাঠকে ডাঙৰ-ডাঙৰকৈ পঢ়ি যাওঁতে পংক্তি

১। Thus it is verse which discards traditional rhyme, metre and form in favour of cadence (*Encyclopaedia Britannica*).

২। Vers libres, verses in which various metres or various rhythms are combined, of the ordinary rules of Prosody *disregarded* (*Oxford Companion to English Literature*),

৩। The definition of vers libre is: a verse-form based upon cadence.

বোৰে যি লহৰ খেলে, সেই লহৰ সহজভাৱে খেলিবলৈ সিহঁতক এৰি দিব লাগিব।[৪] এইখিনিতেই গদ্যৰ ছন্দ ('speech rhythm', 'prose rhythm', বা organic rhythm, or the rhythm of the speaking voice with its necessity for breathing) আৰু পদ্যৰ ছন্দৰ (verse-rhythm বা metrical system) পাৰ্থক্য ওলাই পৰে। মিচ লাৱেলে কয়, "মুক্তক ছন্দই নিজা লয়ৰ ভিতৰতে চূড়ান্ত কোনো নিয়ম মানি নচলে; তেনে কৰিলে সি 'মুক্তক' হ'বই নোৱাৰে।"[৫] দেখাতেই মুক্তক ছন্দই সাধাৰণ ছন্দৰ মূল বস্তুপৰ্ব্ব, অক্ষৰ-সংখ্যা, পংক্তি আদি মানি চলাৰ কাৰণ নাই। 'লয়ৰ নিয়ম'ৰ ভিতৰত বোধহয় ইমানেই—কবিতাটোইতৰ পংক্তিবোৰত একোটা বিদম্ বা ছন্দৰ ধীৰ প্ৰবাহ থাকিব লাগিব।[৬] পংক্তিবোৰৰ লয় দ্ৰুত হ'ব পাৰে, বিলম্বিত হ'ব পাৰে, বা ক'ৰবাত ক'ৰবাত ঠেকা খাই ৰ'বও পাৰে; কিন্তু কোনো কোনোৱে টুকুৰা-টুকুৰ'ক ভাঙি জপা কৰা ৰচনা ছন্দৰ নামৰ লায়ক হয় নে নহয়, ভাবিব লগীয়া।

মুক্তক ছন্দৰ অন্ততঃ তাৰ বৰ্ত্তমান আন্দোলনৰ বুৰঞ্জী বিষয়ত' জন্ম-স্থান ফ্ৰান্স। সেই দেশৰ ভাষাতে তাৰ থাই নাম ভাৰ্' লিবাৰ (vers libre)। ইংৰাজীত নামান্তৰ free verse থাকিলেও ফৰাচী নামটোহে বেছিকৈ ব্যৱহৃত হয়। বঙালী কবি সত্যেন্দ্ৰনাথে ইয়াৰ প্ৰতিশব্দ-ৰূপে 'মুক্ত বন্ধ' শব্দটি ব্যৱহাৰ কৰিছিল। আন বঙ্গীয় কবি আৰু ছান্দসিকসকলে 'মুক্ত ছন্দ', 'মুক্তক ছন্দ', 'মুক্তক বন্ধ', 'মুক্তক' আদি আখ্যা প্ৰয়োগ কৰিছে। ইংৰাজী আৰু বঙলা ভাষাৰ অনুকৰণত হিন্দীত সূৰ্য্যকান্ত ত্ৰিপাঠি 'নিৰালা' আদিয়ে এই ছন্দ প্ৰয়োগ কৰে; সৰ্ব্বশ্ৰী সিয়াৰামশৰণ গুপ্ত, সোহনলাল দ্বিবেদী প্ৰভৃতিয়ে এই ছন্দৰ কবিতা ৰচনা কৰে। হিন্দী পিঙ্গলত ইয়াক 'মুক্তবৃত্ত' বা 'স্বচ্ছন্দ ছন্দ'

৪। To understand vers libre, one must abandon all desire to find in it the even rhythm of metrical feet. One must allow the lines to flow as they will when read aloud by an intelligent reader.

৫। Free verse within its own law of cadence has no absolute rules; it would not be 'free' if it had.

৬। The unit of vers libre is not the foot, the number of the syllables, the quantity or the line. The unit is the strophe, which may be the whole poem, or may be only a part. Each strophe is a complete circle.

৭। The poem can be fast or slow, it may even jerk, but this perfect swing it must have; even its jerks must follow the central movement.

বোলা হয়। অসমীয়া সমালোচনাত ইয়াক 'মুক্তকচ্ছন্দ' বা 'মুক্তক ছন্দ' নাম দিয়া হৈ আহিছে।

১৯১৪-১৮ চনৰ মহাযুদ্ধৰ পিছৰপৰাই য়ুৰোপৰ বহুতো দেশত মুক্তক ছন্দৰ উপাসক অনেক ওলাইছে। ইংলেণ্ড আৰু এমেৰিকাৰ যুক্তৰাষ্ট্ৰত ইয়াৰ প্ৰচলনে পুৰণি ছন্দক তল পেলোৱাৰ দৰে হৈছে। মহাযুদ্ধৰ আৰম্ভণৰো আগৰ-পৰা কাম আৰম্ভ কৰা ইমেজিষ্ট কবিসকলে বিশেষকৈ মুক্তক ছন্দৰ বাটৰ বগৰী-জেং গুচাই দিয়ে। তেওঁলোকৰ আন্দোলনৰ মূল ছটা নীতিৰ এটা হ'ল নতুন ছন্দ সৃষ্টি কৰা।[৮]

এজ্ৰা পাউণ্ড পোনতে ইমেজিষ্ট আন্দোলনৰ এজন সংগঠক আছিল। তেওঁ এমেৰিকান। তেওঁৰ বাহিৰেও ইমেজিষ্ট দলৰ এমেৰিকানসকলৰ ভিতৰত 'এইচ্ ডি' (হিল্ডা ডুলিটুল্), জন্ ফ্লেট্চাৰ আৰু এমি লাৱেল প্ৰধান। ইংলিংশমেনৰ ভিতৰত সেইদৰে (মিচ লাৱেলৰ তালিকামতে) ডি. এইচ্. লৰেন্স, ৰিচাৰ্ড এল্ডিংটন্, এফ্ এচ্. ফ্লিণ্ট্। এওঁলোকৰ মাজত ইমেজিষ্ট আদৰ্শ আৰু মুক্তক ছন্দক ধৰি ৰাখোঁতাৰ যাই মিছ লাৱেল। টি. এছ্, ইলিয়টৰ (এবেঁা এমেৰিকান) এই ছন্দৰ অনুশীলনে তাক নতুন বল আৰু নতুন সাহস যোগাই আহিছে। ইলিয়টৰ কবিতাৰ সকলো কভেন্ট্ৰি পেটমৰ, কাল ছেণ্ডবাৰ্গ, আইকেন আদিয়েও মুক্তকতে কবিতা ৰচনা কৰিছে। মাজে মাজে এই ছন্দৰ অৱসাদ একোটা আহি পৰে আৰু মুক্তকৰ মুক্তিয়েও কবিসকলক আমনি লগোৱা দেখা যায়।[৯] বৰ্ত্তমান শতকৰ তৃতীয় দশকৰ আৰম্ভণিতে মুক্ত-কৰ আদৰ কমা অনুভূত হৈছিল।

১৯২৭ চনত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'ৰঞ্জন' প্ৰকাশিত হয়। 'ৰঞ্জন'ৰ আন ক্ষেত্ৰত ছন্দ-বৈচিত্ৰ্য নহলেও ইয়াৰ অন্তৰ্গত 'গীতা' নামৰ কবিতাটিয়ে ছান্দসিকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা উচিত আছিল। প্ৰথম দৃষ্টিতেই চকুত পৰে, ইয়াৰ শাৰীবোৰ

৮। To create new thythm: as the expression of new moods. We do not insist upon 'free-verse' as the only method of writing poetry ..... We do not believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free verse than in conventional forms.

৯। ১৯১৪ চনৰ আৰু ১৯২০ চনৰ ভিতৰত মুক্তক ৰচনা কৰা এটা fashion হৈ পৰিছিল, কিন্তু কিছুদিন পিচতেই দেখা গ'ল এজ্ৰা পাউণ্ড আৰু ছেণ্ডবাৰ্গৰ বাহিৰে "scarcely any one is left to defend the once commanding fort" (John Bariley, Walt Whitman).

অসমান। আৰু অলপ টলকি চালে দেখা যাব, শাৰীৰ শেষ আখৰৰ মিল বা অন্ত্যানুপ্ৰাস তিনি চাৰি ঠাইত থাকিলেও সি যেন স্ব-প্ৰধান বা স্পষ্ট হৈ উঠিব পৰা নাই। যতি স্থাপনৰ ৰীতিও চমকপ্ৰদ। কোনো শাৰীত একেটা মাথোন পৰ্ব্ব (ফুট), বাকীবোৰত দুটাকৈ পৰ্ব্ব আছে। দুটা পৰ্ব্ব থকা শাৰীবোৰৰ যতি-স্থাপনো সকলোতে সমান নহয়। অৱশ্যে বেছি ভাগ শাৰীতে সাধাৰণ পয়াৰৰ ৮ আৰু ৬ আখৰৰ দুটি পৰ্ব্ব ক্ৰমে দেখা যায়। ইয়াৰপৰা এইটো অনু-মান কৰিবৰ বাট বয় — চৈধ্য আখৰীয়া পয়াৰৰ ব্যতিক্ৰমৰপৰাই এই ধৰণৰ কবিতাৰ ছন্দৰ জন্ম। কবিতাটিৰ পোনৰ বাৰ শাৰী তুলি লৈ তাৰ যতি-স্থাপন পদ্ধতি চোৱা যাওক।

গীতাকাৰ	৪+০
হিয়া ভৰা ভক্তি ঢালি | তোমাৰ পাৰত	৮+৬
কৰোঁ সেৱা | কোটি কোটি বাৰ	৪+৬
শাস্ত্ৰৰ সাগৰ মথি	৮+০
উদ্ধাৰিলা | অমূল্য ৰতন;	৪+৬
কৰ্ত্তব্য প্ৰধান বুলি	৮+০
ফুঁকিলা গভীৰ শিঙা | নিষ্কাম ধৰ্ম্মৰ,	৮+৬
প্ৰচাৰিলা উচ্চ ধৰ্ম্ম | মানৱ কুলৰ	৮+৬
কৃতাৰ্থি ভাৰত ভূমি।	৮+০
তাপিতক তাৰি	০+৬
বোৱালা শান্তিৰ জুৰি,	৮+০
অবিশ্ৰামে শান্তি সোঁত | বোৱালা ধৰাত	৮+৬

ইয়াত অক্ষৰবৃত্ত ছন্দৰ যি মূল নিয়ম — চাৰি আখৰ লৈ এক পৰ্ব্ব গঠিত হ'ব লাগে —তাক ভালভাৱে মানি চলা হৈছে।

গীতাকাৰ

কৰোঁ সেৱা

উদ্ধাৰিলা

— এইবোৰ একোটা পূৰ্ণ পৰ্ব্ব। দুটা পৰ্ব্ব লগ লাগি এনেবোৰ যুক্তপৰ্ব্ব গঠিত হৈছে —

হিয়া ভৰা ভক্তি ঢালি।
শান্তৰ সাগৰ মথি
ফুঁকিলা গম্ভীৰ শিঙ্গা॥

আনফালে এইবোৰ ছটা আখৰৰ সাৰ্দ্ধপৰ্ব্ব —

তোমাৰ পাৱত
কোটি কোটি বাৰ
তাপিতক তাৰি॥

এই দুটি ক্রম-স্থিত শাৰী গোট খুৱালে পয়াৰৰ এট পূর্ণ শাৰী বা চৰণ পোৱা যাব —

কৃতাৰ্থি ভাৰত ভূমি
তাপিতক তাৰি॥

মন কৰিব লগীয়া, কবিতাটিৰ প্রত্যেক চৰণতেই একোটি পূর্ণ অর্থ-বিভাগ ঘটিছে; অর্থাৎ ইয়াত ছন্দ প্রৱাহমান নহয়। কবিতাটিৰ য'ত য'ত অন্ত্যানুপ্রাস আছে সেই অন্ত্যানুপ্রাসবোৰে ছন্দক এক অভিনবত্ব বা শাক্ত প্রদান কৰিছে। 'ৰঞ্জন'ৰ আনবোৰ কবিতাৰ তুলনাত 'গীতা'ৰ বৈশিষ্ট্য বিশেষকৈ ছন্দৰ ফালৰ-পৰা; সেই কবিতাটিৰ গম্ভীৰ ভাবক অনাহুত কৰি ৰাখিছে।

কিন্তু প্রশ্ন হ'ব পাৰে, বৰুৱাই এই নতুন ছন্দ প্রয়োগৰ প্রেৰণা ক'ত পালে? তাৰ উত্তৰ বিচাৰি বেছি দূৰ যাবৰ আৱশ্যক নাই। ইয়াৰ আগতে ১৯০৪ চনত (ফাগুন, ১৮২৬ শক) তেওঁ 'মেঘনাদ-বধ' নাটক প্রকাশ কৰে। এই নাটকত মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ বিষয়-বস্তু আৰু প্রকাশৰ প্রভাৱ স্পষ্ট। কিন্তু ছন্দৰ ফালৰপৰা বঙালী নাট্যকাৰ গিৰিশচন্দ্র ঘোষৰ আদর্শ মানি চলা যেনহে লাগে। ১২৮৮ বঙলা চনত গিৰিশচন্দ্রৰ 'ৰাৱণ-বধ' নাটক অভিনীত হয়। এই নাটকত প্রৱৰ্ত্তিত বিশিষ্ট ছন্দটিৰ ভঙা অমিত্রাক্ষৰ বা 'গৈৰিশ' ছন্দ বুলি পৰিচয় দিয়া হয়। প্রবোধচন্দ্র সেন প্রভৃতি আধুনিক ছান্দসিকে তাকে অমিল মুক্ত ছন্দ বুলিছে। 'ছন্দৰ পূর্ণ স্বাধীনতা ও ছন্দৰ মিষ্টতা'লৈ লক্ষ্য কৰি সম্ভৱতঃ ৰবীন্দ্রনাথ ঠাকুৰে ইয়াক 'যথার্থ অমিত্রাক্ষৰ ছন্দ' বুলি অভিহিত কৰিছিল। গৈৰিশ ছন্দৰ প্রতি চৰণত দুটা পৰ্ব্ব; পৰ্ব্বৰ দীর্ঘতা ভাবৰ হেন্দোলনিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে; আৰু সাধাৰণতে একে চৰণৰ দুইটা পৰ্ব্ব প্রায় সমান দীঘল; তদুপৰি, প্রতি চৰণত ওচৰৰ চৰণৰ লগত সংশ্লেষ

ৰথকাকৈ একোটি পূৰ্ণ অৰ্থ-বিভাগ; আৰু মাজে মাজে ছন্দৰ অতিৰিক্ত শব্দৰ (হাইপাৰ-মেট্রিক) ব্যৱহাৰ ছন্দ-প্ৰবাহক ক্ষিপ্ৰতৰ কৰি তোলে।[১০]

প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেনে দেখুৱাইছে গিৰিশচন্দ্ৰৰ 'ৰাৱণ-বধ' আৰু 'অভিমন্যু-বধ' নাটকৰ সমকালীন ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সমান্তৰাল চেষ্টা 'তাৰকাৰ আত্মহত্যা' কবিতাত। সি যি হওক, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই তেওঁৰ 'মেঘনাদ বধ'ত এই 'গৈৰিশ' ছন্দ সৌকৰ্য্যেৰে ব্যৱহাৰ কৰে; কিন্তু বৰুৱাৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ গিৰিশচন্দ্ৰৰপৰা কিঞ্চিৎ পৃথক। উদাহৰণ স্বৰূপে নাটকখনিৰ প্ৰমীলা-বাসন্তী-সংবাদৰপৰা কেইশাৰীমান লোৱা যাওক।

প্ৰমীলা—মনে মোৰ | নামানে অলপো ৪ + ৬
আকৌ নেদেখোঁ মানে | নাথৰ চৰণ ৮ + ৬
নিশ্চয় জানিবা সখী, ৮ + ০
শীতল নহয় মোৰ | বিকল পৰাণ ৮ + ৬
ওলোৱা সুন্দৰী, ০ + ৬
যাওঁ ব'লা | লঙ্কাপুৰীলৈ। ৪ + ৬
বাসন্তী—ৰাঘৱৰ | দুৰ্জ্জ'য় কটকে ৪ + ৬
বেৰিছে লঙ্কাৰ দ্বাৰ, ৮ + ০
বেৰি আছে পুৰী; ০ + ৬
পুৰীৰ চৌপাশ ভৰি | ঘূৰিছে সততে ৮ + ৬

এই খিনিৰপৰাই বাসন্তীৰ এই বচনটোৰ বাকী চাৰিশাৰী উদ্ধৃত শেষ শাৰীৰ দৰে সাধাৰণ অমিত্রাক্ষৰ পয়াৰ (ব্ৰেক্‌ভাৰ্ছ)। আকৌ প্ৰমীলাই আৰম্ভ কৰিছে—

কি কোৱা বাসন্তী ০ + ৬
সাগৰত পৰোঁ বুলি ৮ + ০
ওলায় যেতিয়া নদী | পৰ্ব্বত বিদাৰি ৮ + ৬
কাৰ সাধ্য | ৰোধে তাৰ গতি? ৪ + ৬

ইয়াৰ পিছত প্ৰমীলাৰ বচনৰ বাকী দহ পংক্তিৰ ন পংক্তিয়েই ব্ৰেক্‌ভাৰ্ছ ভঙ্গতাৰে।

বকৰ বোৱাৰী মই | দানৱ-জীয়াৰী;
মেঘনাদ স্বামী মোৰ | ৰাৱণ শহুৰ;

ইত্যাদি। এটি পংক্তিতে মাথোন সাধাৰণ ব্ৰেক্‌ভাৰ্ছৰ প্ৰসাৰণ ঘটিছে—

চাওঁ বাৰু | কি ৰূপে নিবাৰে মোক | ৰামে।

১০। অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়, 'বাংলা ছন্দের মূলসূত্র'।

ইয়াত দেখা যায়, তিনিটা পৰ্বই দেখা দিছে: ৪+৮+২। দুই আৰু তৃতীয় পৰ্বই এক প্ৰকাৰে বৃত্তৰ ৰীতিক ভঙ্গ কৰিছে।[11]

চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ নাটকীয় ছন্দক জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আদি পিছৰ অনেক নাট্যকাৰে অনুসৰণ কৰি আহিছে. অৱশ্যে তাৰ টেক্‌নিকৰ বৈশিষ্ট্য নজনাকৈয়ে অনেক সময়ত। সমালোচকসকলেও ইয়াক অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ বুলি গ্ৰহণ কৰি অহা দেখা গৈছে। লিৰিক্ কবিতাত এই ছন্দৰ প্ৰয়োগৰ বিষয়ত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'গীতা' সম্ভৱতঃ অকলশৰীয়া। ইয়াৰ পিছত 'আৱাহন'ৰ যুগত (তাকো শেষৰ ফালে) নতুন এটি কথা দেখা গ'ল। এই সময়ত ডেকা সাহিত্যিকসকলৰ মাজত অনেক আলোচনাই আলোচনীৰ সম্পাদকৰ কক্ষ ভেদি পাঠকৰ বক্ষ স্পৰ্শ কৰিব পৰা নাছিলগৈ। এই বাবেই 'আৱাহন'ত প্ৰকাশিত 'কমকেইছ্ নহ' নামৰ প্ৰবন্ধত অনিৰুদ্ধ কটকীৰ নানা খেদ প্ৰকাশ পাইছিল।

কিন্তু সেই কাকতৰে ১৮৫৯ শকৰ কাতিৰ সংখ্যাত (পঞ্চম বছৰ, একাদশ সংখ্যা) এজন কলেজীয়া ডেকা শশীকান্ত গগৈৰ 'মিলনৰ দিনা' নামে এটি অনুৰাগমূলক কবিতা প্ৰকাশ পায়। কবিতাটিত ছন্দৰ ফালৰপৰা গতানুগতিকৰ প্ৰতি ৰণাহ্বানৰ কুইনিন্ থাকিলেও ওপৰত প্ৰেমমূলক বিষয়-বস্তুৰ চেনিৰ সোৱাদ থকা বাবেই হবলা, সি আহ্বানৰ গ্ৰহণীয় হ'ল। গোনৰ চাৰি শাৰী চাওক—

মিলনৰ দিনা প্ৰিয়া, আহিলা যেতিয়া
তেতিয়া,
বহিৰাহি নিচেই কাষত,—
মনে মনে বহিৰাহি—কোনো কথা নানিবা মুখত।

ইয়াৰ প্ৰথম শাৰী ৰীতি-সন্মত পয়াৰ ছন্দ। দ্বিতীয় পংক্তি—

.তেতিয়া

—ই অক্ষৰবৃত্তৰ গুণনীয়ক চাৰি আখৰৰ পৰ্বৰ লগত নিমিলা অমিল-অজীণ

১১। ইগাৰ্টন্ স্মিথে (The Principles of Engli,h Metre) ছন্দৰ বিষয়ত মাৰ্লো'ৰ Faustus নাটকৰ কষ্টাইৰ বচন শেক্‌স্‌পীয়েৰৰ Hamlet নাটকৰ প্ৰথম অঙ্ক, পঞ্চম দৰ্শন আৰু দ্বিতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় দৰ্শন, আৰু মিল্টনৰ Samson Agonistes-অলৈ আঙুলিয়াইছে।

পণ্ডিত ৰামৰহোৰী শুক্লই ('কাব্য-প্ৰদীপ', ২৪৮-৪৯ পৃঃ) স্বচ্ছন্দ ছন্দক দুভাগ কৰিছে—

(১) য'ত পৰম্পৰাৰ দ্বাৰা স্বীকৃত চাৰি চৰণৰ ঠাইত পাঁচ, ছয় বা অধিক চৰণ হয়, আৰু

(২) যিটো ইংৰাজী blank verse-অৰ অনুসৰণত সৃষ্টি হৈছে, কিন্তু য'ত ছন্দৰ প্ৰত্যেক চৰণৰ মাত্ৰা বা বৰ্ণৰ সংখ্যাৰ কোনো নিয়ম নাই।

পদাৰ্থ। তৃতীয় শাৰীত এক পূৰ্ণপৰ্ব্ব আৰু এক সাৰ্দ্ধপৰ্ব্বৰ মাজত যতি। চতুৰ্থ শাৰীক দুই চৰণকপেই বিবেচনা কৰিব পাৰি - যদিও তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ শাৰীৰ অন্ত্যানুপ্ৰাসৰ সংশ্লেষ দেখুৱাবৰ্ৰ তাক একে শাৰীতে দেখুওৱা হৈছে। এই সময়ত ইংৰাজী বঙলা নানা প্ৰভাৱৰ ফলত অসমীয়া ডেকা কবিৰ মাজত কেনে ধেমালিৰ সৃষ্টি হৈছিল, ১৯৩৮-৩৯ চনত ৰচিত এক ৰচনাৰপৰা (কবিতা) তাৰ নমুনা দিব পাৰি:

তাকেই দেখিয়ে যত ক্ৰিটিক্‌বৃন্দই উঠিল চীংকাৰ কৰি:
'Lasciate ogni speranza, voi, chentrate'[১২]
নাই ছন্দ, নাই ৰাইম, নাই বিলম্
প্ৰ'জকেই ডোখৰে ডোখৰে কাটি নামটোহে
ৰাখিছে কবিতা
নাই তাত মিউজিক, শব্দৰ ঝঙ্কাৰ, কবিতা দেৱীৰ
পদৰ কণুঝুনু নেপুৰৰ ধ্বনি।
.... আছে মাথোঁ ....
বাত্তা ভৰি দাঁত মেলি থকা ভগা-ছিগা
শিলৰ টুকুৰা

ফকা আৱাজ! ফকা আৱাজ!!

এই ফকা আৱাজৰ উক্তগালিটো চিৰাচৰিতৰ প্ৰতি এক কঠোৰ ব্যঙ্গপূৰ্ণ ৰণাহ্বান। চিৰাচৰিত-পন্থীসকলে তাক আদৰি নিনিব, তাত আচৰিত কি? কিন্তু সিমানতে এই অভিনৱ চেষ্টা বন্ধ হ'ল, সিও নহয়। ১৮৬৩ শকৰ আহাৰৰ সংখ্যা 'বাঁহী'ত বৰ্ত্তমান লেখকৰ 'অন্ত্যজা' নামে এটা কবিতা ওলায়, 'মুক্তক-ছন্দ'ৰ বিষয়ে প্ৰায় এক প্ৰবন্ধৰ পৰিসৰ-যুক্ত পাতনিৰে। বৰ্ত্তমান আলোচনাত সেই পাতনিৰ উদ্ধৃতি বোধ হয় অপ্ৰাসঙ্গিক নহ'ব।—

"১৮৫৫ চনত যেতিয়া ৱাল্ট্ হুইটমেনৰ 'লিভচ্ অৱ্ গ্ৰাচ' বোলা কবিতা-পুঞ্জ ওলায়, সকলোৰেই, বিশেষকৈ সংৰক্ষণশীল স্বভাৱাপন্নসকলে, চীংকাৰ কৰি উঠিছিল, ভাবিছিল, কাব্য-জগতত অভিনৱ এক উপদ্ৰৱৰ অভ্যোদয় হ'ল। নৈতিকতাৰ ঠেক গণ্ডীৰ বাহিৰ সীমাত ভৰি দি শৰীৰ আৰু মনৰ সকলো গুহ্যৰ্থ আঁৰ-বেৰ নোহোৱাকৈ কবিতাত প্ৰকাশ দিয়াই হুইটমেনৰ

১২। ডাণ্টেৰ Divine Comedia-ৰ উদ্ধৃতি: 'পৰিত্যাগ কৰা সৰ্ব্ব আশা, যিয়ে কৰা ইয়াত প্ৰৱেশ।'

বিশ্ব সাহিত্যলৈ নতুন বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ অৱদান ; সাম্যবাদ, মানৱদেহ, মানৱ-অন্তৰৰ বিৱসন জয়োল্লাসেই হুইটমেনৰ কবিতাৰ বিজয়-কিৰীটি। স্বদেশ এমেৰিকাই যেতিয়া তেওঁৰ কবিতা বুকুত বান্ধিও আত্ম-সংকোচেৰে জাতীয় কবি হুইটমেনক বাহিৰলৈ উলিয়াই দিবলৈ টান পাইছিল, তেতিয়াও ইংলেণ্ড, ফ্ৰান্স, তথা য়ুৰোপে তাৰ প্ৰভাৱৰ তলত মূৰ দোঁৱাবলৈ নিজকে বাধ্য বুলি ভাবিছিল। ছন্দ-শাস্ত্ৰৰ বিহিত নিয়ম উলঙ্ঘা কৰি হুইটমেনে শুনালে,—ছন্দৰ অলঙ্কাৰ নোহোৱাকৈও কবিতা এনেয়ে শুৱনী ; ছন্দ কবিতাৰ দাস, কবিতা ছন্দ-শাস্ত্ৰৰ দাসী নহয়। সাগৰৰ ঢৌৰ যি ছন্দ আছে—এই সৰু, এই ডাঙৰ, এই দীঘল, এই চুটি—সাগৰৰ খলকবোৰত যি আত্ম-প্ৰসন্ন ছন্দই থোকি বাথোকি লগায়—সেয়ে হুইটমেনৰ কবিতাৰ আদৰ্শ। তেওঁৰ মতে ৰিদম্ বা লয় (নিয়মানুৱৰ্ত্তী ছন্দৰ লহৰ) আৰু 'ৰাইম্' বা শেষ অক্ষৰৰ ঐক্য কবিতাৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ নহয়, বাহ্যিক আড়ম্বৰহে। মুঠতে ক'লে, ভাৰ্চলিবাৰ বা মুক্তক ছন্দৰ ইয়ে মূলনীতি। সাধাৰণ ৰীতিমূলক কবিতাৰ ছন্দ-প্ৰণালী তাত নাই। সুখ্যাত সমালোচক প্ৰফেছৰ ছেইণ্ট্‌ছবেৰীয়ে দেখুৱাইছে, আমি সাধাৰণভাৱে কথা-বতৰা হওঁতেও আমাৰ উচ্চাৰণত সদায় এটি সহজ সুৰৰ লহৰ আছেই। মুক্তকছন্দয়ো অনেক সময়ত এই সহজ লহৰৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি চলে। ৰীতি-অনুগত কবিতাৰ শেষাক্ষৰৰ মিল সহজ কথা-বতৰাত নাই, মুক্তকছন্দৰ কবি-সকলেও তাক প্ৰায় বৰ্জন কৰিছে। সহজ বাক্যৰ শব্দাৱলীৰ নতুন সৌন্দৰ্য্য-দৰ্শী গাঁথনি ; শব্দসমূহৰ ধ্বনিৰ মিল ; অনুপ্ৰাস (বা এছনেন্স) ; একপ্ৰকাৰ অসংযত ছন্দ, একোটা বাক্যৰ পুনৰাবৃত্তি, আৰু ইচ্ছানুসাৰি শেষাক্ষৰৰ ঐক্য ;—এইবিলাক উপাদানেৰেই মুক্তকছন্দৰ সৃষ্টি। এক দৃষ্টিভঙ্গীৰে চালে এই শ্ৰেণী কবিতাৰ ঠাই গদ্য আৰু কবিতাৰ মাজ সীমাত। কোনোৱে তাক গদ্য গন্ধা কাব্য বা কাব্য-গন্ধী গদ্য আখ্যাও দিয়ে। দৰাচলতে সি লহৰ লগা সাধাৰণ কথা, তাকে মাত্ৰ ছেও ছেও কৰি শাৰী পাতি ছপোৱা হয় ; অনেক মুক্তকছন্দতে এই কথা খাটে। ইংৰাজ গদ্য-লেখকসকলৰ ভিতৰত মেৰেডিথ্, কনৰাড্, পেটাৰ, মৰিচ্ হিউলেট আদিৰ ললিত গদ্যৰপৰা মুক্তকছন্দ বেছি আঁতৰ নহয়। মিল্টনে ইংৰাজী কাব্যত অমিত্ৰছন্দ প্ৰয়োগ কৰোঁতে তেওঁৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল কাব্য-সুন্দৰীৰ ভৰিৰপৰা লোহাৰ জিঞ্জিৰি আঁতৰোৱা। প্ৰকৃততে মুক্তকছন্দইহে কবিতাক সেই মুক্তি দিছে। কিন্তু ইংৰাজী সাহিত্যত ই একেবাৰে নতুন আৱিষ্কাৰ নহয়। বাইবেলৰ 'গীতাৱলী' (ছাম্‌ছ), হ'লমনৰ

গীত[১৩] মুক্তকছন্দকৰেই পূৰ্ব্বপুৰুষ। ফৰাচী ভাষাতো বহুত দিনৰে পৰা এই ৰীতি চলি আহিছিল। জাৰ্মান কবি হেইন্ৰিখ হাইনে, ইংৰাজৰ ভিতৰত ৱীলিয়াম আৰ্নেষ্ট হেন্লী আৰু আন কি মেথিও আৰ্ণল্ডৰ কবিতাতো মুক্তছন্দৰ স্বাধীন মনোবৃত্তিৰ চিনাকি আছে। আধুনিক শ্ৰেষ্ঠ কবি টি,এছ্ ইলিয়ট আদি বাস্তৱবাদী শ্ৰেণীৰ কাব্যৰ জগতে মুক্তকছন্দৰ বহুল প্ৰচাৰ হয় যোৱা কুৰি বছৰৰ পৰাহে। অনুক্ৰিয়াশীল বঙালী কবিৰ মাজত ইয়াৰ ঢল বাৰুকৈয়ে উঠিছে। ৰক্ষণশীল আমাৰ মাজত? আমি হুইটমেনৰ উপদ্ৰৱ গিলিবলৈ টান পাওঁ!!"

মুক্তকছন্দৰ হৈ এই এপলজি, আক্ষেপ আৰু ইংগিত ১৯৪১ চনতে প্ৰকাশ পায়। ইয়াৰ লগৰীয়া 'অন্তজ্য' কবিতাত ছন্দৰ অনুৰূপ বিদ্ৰোহী ভাৱৰ সমাবেশ শেষৰ কেইশাৰীতহে—এজনী কুলী ছোৱালীৰ চৰণত পুষ্পাঞ্জলি-প্ৰদানত, 'নতুন জীৱন' ৰ ইঙ্গিত 'বাস্তৱ পঙ্ক ভেদি'ত।

আজিও মনত পৰে	৮
তই	২
শিশিৰৰ । নিশা-সমাপ্তিৰ	৪+৬
বাস্তৱৰ । পঙ্ক ভেদি উঠা । ব্যথাক্লিষ্ট ।	৪+৬
পদ্ম-সপোন :	৪+৬
লক্ষ্মীহীনা সৌন্দৰ্য্যৰ । লখিমী গোসানী	৪+৬

'চলন্ত গাড়ীত' (মটৰত) উদ্ধৃত কবিতাটোত ভাবক নিজৰ গতি ল'বলৈ এৰি দিয়াতে বোধ হয় ছন্দই মুক্তি সাধন কৰিছে। এই কবিতাটোত অন্ত্যানুপ্ৰাস নাই। মনত আছে—ইয়াক আৰু ১৮৬৩ শকতে (সাবিত্ৰী-চতুৰ্দ্দশীত) প্ৰকাশিত কমলেশ্বৰ চলিহাৰ ন লিখা 'ছন্দিতা'ৰ কোনো এটি কবিতা যোৰহাটৰ (চন্দ্ৰকান্ত মন্দিৰত বহা) এখন সভাত আবৃত্তি কৰা হয়। (তাত সুজো ঠাকুৰো উপস্থিত আছিল।) 'ছন্দিতা' কবিৰ নিজৰ ভাষাত 'দুঃসাহসিকা।' তাত অন্ত্যানুপ্ৰাস আছে, ছন্দৰ ধ্বনিত-প্ৰতিধ্বনিত হিল্লোল আছে; কিন্তু বি মিত্ৰাক্ষৰ হৈও মিতাক্ষৰ নহয় আৰু ৰবি ঠাকুৰৰ 'বলাকা' আৰু তাৰ পিছৰ

১৩। ছাৰ মাৰ্ক ব্ৰাউনৰ গদ্যকো আজিৰ সংজ্ঞা অনুসৰিও মুক্তক ছন্দৰ পৰ্য্যায়ত ধৰিব পাৰি।

কবিতাৰ [14] কথা সোঁৱৰায়। পুথিখনিৰ 'আদৰণি' লেখোতে কলাকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই তাৰ ছন্দৰ অতীত 'সূক্ষ্মছন্দ'ৰ মনোগ্ৰাহিতাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। বৰ্ত্তমান শতকৰ তৃতীয় দশকৰ 'মিলন'ত চলিহাই 'কচ' নাম ধৰি অসমপংক্তি ছন্দৰ অনুশীলন কৰিছিল

আগ চোতালত বালিমাহী এটি অকলে অকলে চৰে
সখীবিহীন পখী

এনে ধৰণৰ কবিতাবোৰত।

এতিয়ালৈকে আমি অসমীয়া মুক্তকছন্দৰ প্ৰতি আন্দোলনতে আবদ্ধ হৈ আছো। ইফালে ১৯৪২ চনৰ ৯ আগষ্ট পাৰ হল; ১৯৪৪ চন পালেহি। আমাৰ ডেকা সাহিত্যিক চক্ৰেশ্বৰ ভট্টাচাৰ্য্যক লগত লৈ ৰাষ্ট্ৰভাষা প্ৰচাৰক কমলনাৰায়ণ দেৱে কিছুদিন মৰি থকা 'জয়ন্তী' পত্ৰিকাৰ পুনঃপ্ৰকাশৰ দিহা কৰে আৰু আপাততঃ বুদ্ধদেৱ বসু, সুধীন্দ্ৰ দত্ত, বিষ্ণু দে আদিৰ বঙলা কবিতাৰ আদৰ্শ লৈ নতুন কবিতা সৃষ্টি কৰিবৰ প্ৰয়াসী গুৱাহাটীৰ কেইজনমান তৰুণ লেখকক সেই আলোচনীত আশ্ৰয় দিয়ে। এই কবিসকলৰ ভিতৰত ভৱানন্দ দত্ত আৰু হেমবৰুৱা হ'ল পায়নিয়াৰ, আগৰণুৱা আৰু গুৰিয়াল। অমূল্য বৰুৱা, বীৰেন্দ্ৰ বৰকটকী আদি ছাত্ৰই এই দলত যোগ দিয়ে আৰু ক্ষিপ্ৰভাৱে খোজ আগ বঢ়ায়। ইয়াৰ পিছতো সাৰ্থকভাৱে যোগ দিওঁতাসকলৰ ভিতৰত নৱকান্ত বৰুৱা প্ৰধান। এই দলৰ কবিতাক 'প্ৰগতিশীল' কবিতা বোলা হয় যদিও, এওঁলোকৰ বেছি ভাগ কবিতাতে সেই আখ্যা খাপ নাখায়। বহুতবোৰ কবিতাতে টি. এছ. ইলিয়টৰ চঙত বুদ্ধিশক্তিৰ অধি-প্ৰয়োগৰ চাতুৰ্য্য আৰু একপ্ৰকাৰ মানসিক অৱসাদ ভাৱ দেখা যায়। নতুন 'জয়ন্তী'ৰ প্ৰথম আৰু তৃতীয় সংখ্যাত 'সত্যকাম'ৰ (কমলনাৰায়ণ দেৱ) প্ৰবন্ধত প্ৰগতিশীল কবিতাৰ টেক্‌নিকৰ বিষয়ে মতবাদ ঘোষিত হয়। প্ৰথম সংখ্যাত (আঘোণ, ১৮৬৫) নাচিকেতাৰ (ভৱানন্দ দত্ত) 'ৰাজপথ', দ্বিতীয় সংখ্যাত ভৱানন্দ দত্তই ভাঙনি কৰা চিচিল ডে লুইচৰ 'আমি কি বিচাৰো জেনে,' পঞ্চম সংখ্যাত অমৃত ডেকাৰ 'ভিকহু' আৰু হেম বৰুৱাৰ 'পূজা' আদি কবিতাত মুক্তক ছন্দৰ অনুশীলন

---

১৪ ॥ প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেনে 'বলাকা'ৰ ছন্দক যৌগিক মুক্তক, 'পলাতকা'ৰ ছন্দক স্বৰবৃত্ত মুক্তক আৰু 'সাগৰিকা'ৰ ছন্দক মাত্ৰাবৃত্ত মুক্তক নাম দিছে। কিন্তু অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়ে ইয়াত ঘোৰ আপত্তি তুলিছে। 'বলাকা'ৰ কোনো কোনো চৰণ-পৰম্পৰাত আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাব্যজীৱনৰ শেষ প্ৰান্তৰ কবিতাত মাত্ৰ (অন্য ৰচনা 'তোমাৰ সৃষ্টিৰ পথ' উল্লেখ কৰা হৈছে) তেওঁ free verse স্বীকাৰ কৰিছে।

ধাৰাবাহিকতাৰে আৰম্ভ হয়। ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰথম 'ৰাজপথ'তে কলিকতীয়া পোহৰ, শব্দ আৰু গোন্ধ প্ৰকট হৈ উঠে।

ব্লেক আউটৰ। অন্ধকাৰময়। (হে) ৰাজপথ।
(কত) ট্ৰাম, বাছ, ট্যাক্সি। বিকৃহ চলে
তোমাৰ উদাৰ বুকুৰ ওপৰেদি।

ইয়াৰ প্ৰথম শাৰীত 'হে' আৰু দ্বিতীয় শাৰীত 'কত' শব্দক জানিবা ছন্দৰ অতীত বুলি বাদ দিলোঁ; কিন্তু তৃতীয় শাৰীত ছন্দৰ সন্ধান বৈছে বুলি আৰু ক'ব নোৱাৰি; তাত ছন্দ বাস্তৱপৰা মুকলি হৈ লৰ মাৰিছে। হেম বৰুৱাৰ কবিতাতো ছন্দই এইদৰে কেতিয়াবা কেতিয়াবা আমাক লেঠাত পেলাই থাকৰ হয়। তেওঁৰ প্ৰথম প্ৰকাশিত 'বান্দৰ' আৰু 'পূজা' কবিতাতে ঠায়ে ঠায়ে সেইটো পোৱা যায়।

ৰাস্তাৰ দাঁতিৰ ধূলিৰে ভৰা লেম্প প'ষ্টটোৰ
দশাই আমাৰ 'ছোট লোকৰ' দশা।
আমাৰ আৰু জীৰ্ণ-শীৰ্ণ লেম্প প'ষ্টটোৰ
মাজত কিটো পাৰ্থক্য?
আমি মোপমৰা ব্লেক আউট নিশাৰ
হতভগা লেম্প প'ষ্ট।

— এই কথাখিনি গদ্যৰ, কথা-বতৰাৰ গদ্যৰ, তেনেই কাষ চাপিছে। বৰুৱাৰ পিছৰ কোনো কবিতাত ভাৱৰ গাঢ়তাৰ লগে লগে ভাষাৰ গাম্ভীৰ্য আৰু ছন্দৰ জোঁকাৰ দেখা দিছে। আমাৰ সাম্প্ৰতিক কবিসকলে পুৰণি ছন্দত তেওঁলোকৰ নতুন ভাব প্ৰকাশ কৰিব যেন নোৱাৰি, এনে ভাব পোষণ কৰা যেন লাগে। কাৰণ পুৰণি পদ্য-ছন্দ তেওঁলোকৰ মাজত সম্পূৰ্ণৰূপে পৰিত্যক্তৰ দৰে হৈছে।

মহেশ্বৰ নেওগ

কাব্য—মহাকাব্য আৰু খণ্ডকাব্য

আমাৰ দেশৰ প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যক তিনি শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছিল— পদ্যকাব্য, গদ্যকাব্য আৰু পদ্য-গদ্য উভয়াত্মক মিশ্ৰ কাব্য। ছন্দোবদ্ধ কাব্যকে পদ্যকাব্য বোলা হৈছিল আৰু পদ্যকাব্যৰ বিভিন্ন নাম ৰখা হৈছিল। এফাকি পদ্যৰ চাৰিটা পাদ (quarter)। এই চাৰি পাদৰ সমষ্টি এফাকি পদ্যই যদি এটা ভাব সুন্দৰৰূপে প্ৰকাশ কৰিব পাৰে তেনে পদ্যক 'মুক্তক' বোলা হৈছিল; দুটা পদ্য বা শ্লোকৰ দ্বাৰা এটা ভাব পূৰ্ণভাৱে প্ৰকাশ পালে তাক 'যুগ্মক'; তিনিটাৰ দ্বাৰা হ'লে 'সংদানিতক' বা 'বিশেষক'; চাৰিটাৰ দ্বাৰা হ'লে 'কলাপক' আৰু পাঁচোটা শ্লোকত এটা ভাব প্ৰকাশ হলে তাক বোলা হৈছিল 'কুলক'। পৰস্পৰ নিৰপেক্ষ পদ্য সমষ্টিক 'কোষ' বোলা হৈছিল। একেটা ছন্দতে একেটা ভাবৰ ধাৰাবাহিক বৰ্ণনামূলক কাব্যক বোলা হৈছিল 'সংঘাত'।

কাব্য সাহিত্যৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন 'মহাকাব্য'। ওপৰত উল্লেখ কৰা সকলো শ্ৰেণীৰ পদ্যকাব্যকে মহাকাব্যই সামৰি লয়। ভাৰতীয় সমালোচকসকলৰ মতে মহাকাব্য আঠোটাতকৈ অধিক সৰ্গত নিবদ্ধ হ'ব লাগে। মহাকাব্য আৰম্ভ কৰা হয় আশীৰ্ব্বাদসূচক, নাইবা দেৱতাৰ স্তুতিমূলক বা বৰ্ণনীয় বিষয়ৰ সূচনা-কাৰক বাক্যৰে। ইয়াৰ আখ্যান ভাগ 'ইতিহাস'-প্ৰসিদ্ধ অথবা লোক-প্ৰসিদ্ধ কোনো সত্য ঘটনাক আশ্ৰয় কৰি গঢ়ি তোলা হয়। ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ-চতুৰ্বৰ্গৰ ফলৰ বৰ্ণনা মহাকাব্যত থাকিব লাগিব। ধীৰ আৰু উদাৰ চৰিত্ৰৰ দেৱতা বা উচ্চবংশীয় ক্ষত্ৰিয় মহাকাব্যত নায়ক। কেতিয়াবা আকৌ একে বংশৰে চৰিত্ৰবান কেবাজনো ৰজা মহাকাব্যৰ নায়ক হিচাপে চিত্ৰিত হ'ব পাৰে। শৃঙ্গাৰ, বীৰ অথবা শান্ত ৰসৰ এটা প্ৰধান ৰস হিচাপে আৰু বাকী ৰসবোৰ গৌণ হিচাপে মহাকাব্যত ঠাই পায়। নাটকৰ আখ্যানভাগ যিদৰে মুখ, প্ৰতিমুখ, গৰ্ভ, বিমৰ্ষ আৰু নিৰ্বহ'ন বা উপসংহাৰ, এই পাঁচোটা সন্ধিৰ দ্বাৰা গঠিত, মহাকাব্যৰ আখ্যানভাগো অনুৰূপভাৱে সুগঠিত হ'ব লাগে। সাধাৰণতে মহাকাব্যৰ একো একোটা সৰ্গ একো একোটা ছন্দত লিখিব লাগে — মাত্ৰ

সৰ্গৰ শেষত বেলেগ ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কেতিয়াবা এটা সৰ্গতে অহনো কেইবাটাও ছন্দৰ ব্যৱহাৰ হয়। সৰ্গৰ শেষত পিছৰ সৰ্গৰ সূচনা কৰিব লাগে। সৰ্গবোৰ বৰ চুটিও হ'ব নেলাগে, বৰ দীঘলো হ'ব নেলাগে। কবিৰ, ঘটনাৰ বা নায়কৰ নামেৰে মহাকাব্যৰ নামকৰণ কৰা হয়। চন্দ্ৰ-সূৰ্য্যৰ উদয়, সন্ধ্যা, ৰাতি, দিন, মধ্যাহ্ন, সমুদ্ৰ, পৰ্ব্বত, নগৰ, বন, বিৰহ, মিলন, ঋতু, বিবাহ, যুদ্ধ, চিকাৰ, যজ্ঞ, স্বৰ্গ, পুত্ৰজন্ম আদিৰ বৰ্ণনা থাকিব লাগে।

আচাৰ্য্য দণ্ডী আৰু বিশ্বনাথ কবিৰাজ আদিৰ মতে এয়ে মহাকাব্যৰ লক্ষণ। সংস্কৃত সাহিত্যত কুমাৰসম্ভৱ, ৰঘুবংশ, ভট্টিকাব্য, কিৰাতাৰ্জ্জুনীয়, মাঘ, নৈষধ-চৰিত প্ৰভৃতি মহাকাব্য শ্ৰেণীভুক্ত। বিশ্বনাথ কবিৰাজে মহাভাৰতকো মহাকাব্যৰ অন্তৰ্গত কৰিছে। ঋষিয়ে ৰচনা কৰা কাৰণে মহাভাৰত হ'ল আৰ্ষ মহাকাব্য আৰু আন আন মহাকাব্য হ'ল সৰ্গত নিবদ্ধ, মহাভাৰত আখ্যানৰ দ্বাৰা নিবদ্ধ। প্ৰভেদ এয়ে। মহাকাব্যৰ উল্লিখিত লক্ষণমতে মহাভাৰত বা ৰামায়ণক মহাকাব্য বুলি অভিহিত কৰাটো কঠিন হৈ পৰে। ভাৰতীয় ঐতিহ্যমতে ৰামায়ণ আদিকাব্য আৰু মহাভাৰত 'ইতিহাস' বুলি অভিহিত হৈছিল। ধৰ্ম্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ —এই চতুৰ্ব্বৰ্গৰ উপদেশ থকা অতীতৰ সত্য ঘটনাৰ গল্পময় কাৰণেই ইতিহাস নাম পাইছিল।* ইতিহাস আৰু পুৰাণ পঞ্চম বেদ বুলি গণ্য কৰা হৈছিল। আদিকাব্য হলেও ৰামায়ণকো মহাভাৰতৰ শাৰীতে ঠাই দিয়া হৈছিল আৰু আজিলৈ ভাৰতীয় হিন্দুৰ মনত মহাভাৰত আৰু ৰামায়ণ ধৰ্ম্মগ্ৰন্থ। আজি কিন্তু ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতে মহাকাব্য বুলি স্বীকৃতি লাভ কৰিছে। গ্ৰীক কবি হোমাৰৰ ইলিয়াড আৰু ওডিছিৰ লগত ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতকো ঠাই দিয়া হৈছে। পৃথিবীৰ সাহিত্যত এই চাৰিখনেই মৌলিক মহাকাব্য বুলি প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰিছে। আধুনিক সাহিত্যত মহাকাব্য শব্দটো ইংৰাজী epic শব্দৰ সমপৰ্য্যায় বুলি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। epic শব্দৰ মূল গ্ৰীক epos শব্দ। 'epos' অৰ অৰ্থ হ'ল শব্দ (word)। লাহে লাহে epic শব্দৰ অৰ্থ হ'ল কথা, গীত, বীৰত্বৰ কবিতা আৰু বীৰ-ৰসপূৰ্ণ কাব্য। এই কাৰণে কোনোৱে epic অৰ অৰ্থ মহাকাব্য নকৰি বীৰকাব্য কৰিছে।

বিখ্যাত 'পোৱেটিক্স' (*Poetics*) গ্ৰন্থ ৰচয়িতা এৰিষ্টোটলে মহাকাব্যৰ (epic) লক্ষণ নিৰ্দ্দেশ কৰিবলৈ গৈ কৈছে যে মহাকাব্যৰ আখ্যান ভাগ সুসম্বদ্ধ

---

* ধৰ্ম্মাৰ্থকামমোক্ষাণামুপদেশসমন্বিতম্।
পুৰাবৃত্তং কথাযুক্তমিতিহাসঃ প্ৰচক্ষতে॥

হ'ব লাগে ; অন্যথা মূল আখ্যানৰ লগত সৰু সৰু উপাখ্যান যোগ হ'ব পাৰে। মহাকাব্য তেজস্বী ছন্দত নিবদ্ধ হ'ব লাগে। মহাকাব্যৰ কবি বস্তুনিষ্ঠ (objective)। বিষয়বস্তুৰ অলৌকিকত্ব আৰু বিস্ময়াবহত্ব মহাকাব্যৰ অন্যতম লক্ষণ। এৰিষ্টোটলৰ নিৰ্দ্দিষ্ট লক্ষণ অনুসৰি ৰামায়ণ 'এপিক' শ্ৰেণীভুক্ত হোৱাত আপত্তি হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু মহাভাৰতৰ আখ্যান বৰ শিথিলভাৱে নিবদ্ধ আৰু নানা উপাখ্যানৰ দ্বাৰা গ্ৰন্থৰ মূল কাহিনীটো আচ্ছন্ন ; বীৰত্বৰ আবেগময় বৰ্ণনা আছে সঁচা, কিন্তু দাৰ্শনিক তত্ত্বপূৰ্ণ কথা, ৰাজনীতি, ধৰ্ম-নীতিৰ উপদেশমূলক আলোচনাই মহাভাৰতৰ বিশাল অংশ জুৰি আছে। এইবোৰ ত্ৰুটী সত্ত্বেও আধুনিক ধাৰণামতে মহাভাৰতো 'এপিক' বা মহাকাব্য।

আদিম বা মৌলিক মহাকাব্যই কবি-বিশেষৰ ৰচনা বুলি খ্যাতি লাভ কৰিলেও তাৰ পম খেদি গ'লে আমি বিচাৰি পাম অলেখ অজ্ঞাতনামা চাৰণৰ কণ্ঠত তাৰ ক্ষীণ ধ্বনি। শতাব্দীৰ পিছত শতাব্দী ধৰি এই চাৰণ কবিসকলে অতীতৰ বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকলৰ ৰোমাঞ্চকৰ কীৰ্ত্তি-কাহিনীবোৰ জনসমাজত গীতৰ ৰূপত গাই ফুৰিছিল। ভাৰতত এই গীতবোৰক 'গাথা নাৰাশংসী' (মানুহৰ প্ৰশংসা-সূচক গীত) বোলা হৈছিল। গ্ৰীচ দেশতো লোক-গীতিকাৰ সকলে অনুৰূপ বীৰগাথা গাই ফুৰিছিল। অসাধাৰণ মনীষীসম্পন্ন পুৰুষ ব্যাস, বাল্মীকি, হোমাৰে এই বিক্ষিপ্ত বীৰত্বব্যঞ্জক কাহিনীবোৰ ঐক্যৰ যোগসূত্ৰেৰে গাথি, বলিষ্ঠ ছন্দত তাক নতুন ৰূপ দি প্ৰতিভাৰ যাদু পৰশেৰে তাক প্ৰাণৱন্ত কৰি তুলিলে।

মহাকাব্যৰ সকলো কথাই মহান্। তাৰ কাহিনী বিশাল, চৰিত্ৰ মহিমাময়, আদৰ্শ বিৰাট। মহাকাব্যৰ কবি এক সুগভীৰ জীৱনাদৰ্শৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ। এটা সমগ্ৰ জাতিৰ সত্তা তেওঁৰ প্ৰাণত স্পন্দিত হয়। তেওঁৰ বৰ্ণিত নায়ক-নায়িকাই সাধাৰণ মানৱ সমাজৰ বহু ঊৰ্দ্ধত বিচৰণ কৰে। তেওঁ এক সমৃদ্ধ মহাজীৱন কাব্যত চিত্ৰিত কৰে। সেই জীৱনৰ আবেদন যুগান্ত-প্ৰসাৰী। প্ৰকৃত মহাকাব্য সকলো যুগৰ সকলো মানৱৰ প্ৰেৰণাৰ স্থল। দেশৰ ভৌগোলিক সীমাক আশ্ৰয় কৰি জন্ম লাভ কৰিলেও তাৰ আবেদন বিশ্বজনীন আৰু চিৰন্তন। ৰামায়ণ, মহাভাৰত, ইলিয়াদ আৰু ওডিচি কেৱল ভাৰত বা গ্ৰীচৰে সম্পত্তি নহয়, ই গোটেই বিশ্বৰ উমৈহতীয়া সম্পত্তি।

মহাকাব্যৰ আন এটি বৈশিষ্ট্যৰ কথা কোৱা হয়। ভাৰতীয় মহাকাব্যতকৈও পাশ্চাত্য মহাকাব্যত এই বৈশিষ্ট্য অধিক লক্ষণীয়। মহাকাব্যৰ ঘটনাৰ লগত

দেৱতাৰ যোগাযোগ অতি ঘনিষ্ঠ। ইলিয়াড আৰু ওডিছিত দেৱ-দেৱীসকলে মানুহৰ ভাগ্য নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, মানুহ যেন দেৱতাৰ হাতৰ পুতলা। কিন্তু মানৱৰ দেৱোপম শৌৰ্য্য-বীৰ্য্য আৰু দেৱতাৰ মানৱ-সুলভ দুৰ্বলতাই দুয়োৰে মাজৰ ব্যৱধান যেন নাইকিয়া কৰে। মহাভাৰত আৰু ৰামায়ণতো দেৱতাৰ প্ৰভাৱ প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষভাৱে অনুভৱ কৰা যায়।

মহাকাব্য প্ৰধানতঃ আখ্যানমূলক। কবিয়ে আখ্যানৰ মাজত আত্ম-গোপন কৰে। কবিৰ ব্যক্তিগত সুখ আদি ভাবাবেগ প্ৰকাশৰ স্থান মহাকাব্য নহয়। এৰিষ্টটলৰ মত উদ্ধৃত কৰি আগতে কৈ অহা হৈছে যে মহাকাব্য বস্তুনিষ্ঠ। কবিৰ আপোন মনৰ সঙ্কীৰ্ণ গণ্ডীৰ নহয় বাবেই মহাকাব্যৰ জনপ্ৰিয়তা ইমান ব্যাপক আৰু সুগম হয়।

ৰামায়ণ, মহাভাৰত, ইলিয়াড আৰু ওডিছিৰ বাহিৰেও আৰু কিছুমান কাব্যই মহাকাব্য নাম পাইছে। ভাৰতত কালিদাসৰ কুমাৰসম্ভৱ, ৰঘুবংশ, ভাৰবিৰ কিৰাতাৰ্জ্জুনীয়, মাঘৰ শিশুপাল বধ, শ্ৰীহৰ্ষৰ নৈষধ-চৰিত আদি মহাকাব্য নামে পৰিচিত। পশ্চিমীয়া জগতত ভাৰ্জিলৰ 'ইনিড', দান্তেৰ 'ডিভিনা কমেডিয়া', টাছোৰ 'জেৰুজালেম লিবাৰেটা', কেমোএনৰ 'লুচিয়াড', মিল্টনৰ 'পেৰেডাইজ লষ্ট' আদিও মহাকাব্য। এইবোৰ গ্ৰন্থৰ কবিসকল অসামান্য প্ৰতিভাশালী মনীষী। তেওঁলোকৰ ৰচনাশৈলী ভব্য আৰু অপূৰ্ব্ব। শব্দৰ নিখুঁত গাঁথনি, অলঙ্কাৰৰ জাকজমকতা, ছন্দৰ লীলায়িত গতি, গম্ভীৰ ভাবব্যঞ্জনাই এই শ্ৰেণীৰ মহাকাব্যক তাৰ নিজস্ব মৰ্য্যাদা দান কৰিছে। ত্যাগ, বীৰত্ব, বদান্যতা, তপস্যা আদিৰ মহিমাৰে তাৰ আখ্যান অংশ মনোগ্ৰাহী। ইয়াতো কবিৰ ব্যক্তি-মানসৰ ক্ৰিয়া অদৃশ্য।

আধুনিক সমালোচকসকলে এই শ্ৰেণীৰ মহাকাব্যক 'সাহিত্যিক মহাকাব্য' (epic of art) নাম দিছে আৰু ব্যাস, বাল্মীকি আৰু হোমাৰৰ কাব্যক বোলা হৈছে অকৃত্ৰিম বা স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত মহাকাব্য (epic of growth)। সাহিত্যিক মহাকাব্যত এজন মহাকবিৰ সচেষ্ট মনে অতীত ঐতিহ্যৰ ছাব আঁকে, গীত গায়। স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত মহাকাব্যত বিৰাট জাতীয় মনে এক মহাকবিক আশ্ৰয় কৰি সাৱলীল গতিত আত্মপ্ৰকাশ কৰে। ব্যাস, বাল্মীকি, হোমাৰৰ কাব্যত আছে সেই সেই যুগৰ এটা জীৱন্ত ছাব। ক্ৰৌঞ্চবিৰহী কবিৰ শোকৰ উচ্ছ্বাস শ্লোকত পৰিণত হোৱা কাহিনীয়ে স্পষ্টকৈ বুজাই দিয়ে যে তেওঁলোকৰ প্ৰাণত মহাকাব্যই স্বচ্ছন্দ, স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত, অনায়াসভাৱে ৰূপ লাভ কৰিছিল। সম্ভৱত

তেওঁলোকৰ কোনো আহিঁ নাছিল। 'সাহিত্যিক' মহাকাব্যকাৰসকলে হোমাৰ, ব্যাস, বাল্মীকিৰ আদৰ্শ অনুকৰণ কৰি পুৰণি ঐতিহ্যক নতুন ৰূপ দিবৰ চেষ্টা কৰিছিল। এই মহাকবিসকলৰ অগাধ পাণ্ডিত্যৰ প্ৰতিভাই তেওঁলোকৰ মহাকাব্যবোৰক এটা মৰ্য্যাদা দান কৰিছিল সঁচা, কিন্তু লগতে ভাৰাক্ৰান্তও কৰিছিল। জনতাৰ হৃদয়ত এই শ্ৰেণীৰ মহাকাব্যই ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁলোকৰ কাব্য পণ্ডিত সমাজৰ হে আদৰৰ বস্তু হ'ল। পছিমৰ শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যিক মহাকাব্য 'ইনিডে'ও ইলিয়াডৰ লগত ফেৰ মাৰিব নোৱাৰে। ভাৰতীয় পাণ্ডিত্যৰ সমৃদ্ধিৰে ভৰপুৰ 'নৈষধকাব্য'ৰ জেউতি ৰামায়ণৰ ওচৰত নিষ্প্ৰভ হৈ পৰে।

সাহিত্যিক মহাকাব্যবোৰে পুৰণি ইতিহাসৰ আমূল পৰিবৰ্ত্তন কৰা নাছিল। তেওঁলোকৰ প্ৰতিভাই পথ বিচাৰি লৈছিল ভাষা, ছন্দ, ভাবাবেগৰ বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টি কৰাত, সৰু-সুৰা পৰিবৰ্ত্তন পৰিবৰ্দ্ধনত। আধুনিক যুগত বঙ্গত কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তই 'মেঘনাদ বধ' কাব্যত বাল্মীকিৰ চৰিত্ৰাঙ্কণৰ বিশেষ পৰিবৰ্ত্তন সাধন কৰি প্ৰচলিত ৰীতিৰ বিৰোধিতা কৰিছিল কাৰণে নিন্দনীয়ও হৈছিল।

পশ্চিমীয়া পণ্ডিতসকলে সংস্কৃত সাহিত্য অধ্যয়ন কৰি ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতক এপিক বা মহাকাব্যৰ শাৰীত ঠাই দিছিল আৰু কালিদাস প্ৰভৃতিৰ কাব্যক 'অলঙ্কৃত কাব্য' বা 'দৰবাৰী কাব্য' বুলিছিল। 'দৰবাৰী কাব্য' কথাষাৰৰ তাৎপৰ্য্য হৈছে যে সেই কবিসকলে কোনো ৰজাৰ পৃষ্ঠ-পোষকতাত বা ৰাজসভাৰ ৰাজকবি হিচাপে থাকি কাব্য ৰচনা কৰিছিল। প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য মতৰ সমন্বয়ত গঢ়ি উঠা আমাৰ সমালোচনাৰ দৃষ্টিত দুয়োশ্ৰেণীৰ কাব্যই মহাকাব্য—অকৃত্ৰিম বা স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত মহাকাব্য আৰু সাহিত্যিক মহাকাব্য।

মহাকাব্যৰ এটা অংশক লৈ যি কাব্য ৰচিত হয় তাৰ নাম খণ্ডকাব্য। বিশ্বনাথে খণ্ডকাব্যৰ উদাহৰণ স্বৰূপে মেঘদূতৰ নামটো উল্লেখ কৰিছে। গ্ৰীক বা ভাৰতীয় দুয়ো সমালোচনাৰ ধাৰাই মহাকাব্যৰ আখ্যানটো পূৰ্ণাঙ্গ নাটকৰ আখ্যানৰ দৰে সুসংবদ্ধ (পঞ্চসন্ধিবিশিষ্ট) হ'ব লাগে বুলি স্বীকাৰ কৰে। তদুপৰি মহাকাব্য হ'ব লাগে 'সৰ্গবদ্ধ'। 'সৰ্গ' শব্দটোৰ প্ৰকৃত অৰ্থ সৃষ্টি। এটা ভাব বা কথাৰ পূৰ্ণ ৰূপ যি অংশ, অধ্যায় বা খণ্ডত অঙ্কন কৰা হয় সেয়ে এটা সৰ্গ। একেকুৰা অষ্টাধিক সৰ্গ বা কথাৰূপৰ সমষ্টিত প্ৰকাশকে

মহাকাব্য বোলা হৈছিল। আকৌ শৃঙ্গাৰ, বীৰ বা শান্ত ৰসৰ এটা প্ৰধানকৈ বাকীবোৰ ৰস অপ্ৰধান হিচাপে মহাকাব্যত থাকিব লাগে। অৰ্থাৎ সাহিত্যিক মহাকাব্য নানা ৰস আৰু ভাবেৰে সমুজ্জল। খণ্ডকাব্য কাহিনীৰ কোনো বিকশিত ৰূপ নাই; নানা ৰস বা ভাবৰ অৱতাৰণাৰো কোনো অৱকাশ নাই। মহাকাব্যৰ কবিৰ ক্ষেত্ৰত যি আত্মনির্লিপ্ত বা বস্তু-তন্ময়তা লক্ষ্য কৰা যায়, খণ্ডকাব্যত ভাবেমান ক্ষেত্ৰত সেই কথা নেখাটে। খণ্ডকাব্যত কবিৰ ব্যক্তিমনে কবিমনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। এই কাৰণপৰাও মহাকাব্যৰ খণ্ডিত ৰূপেই খণ্ডকাব্য। *খণ্ডকাব্য সেই কাৰণে আখ্যান-প্ৰধান নহৈ গীতি-প্ৰধান হ'বও পাৰে। মেঘদূত সংস্কৃত ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ খণ্ডকাব্য হোৱাৰ উপৰি আধুনিক সমালোচকৰ দৃষ্টিত শ্ৰেষ্ঠ গীতিকাব্যও।

প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমালোচনাত পদ্য-কাব্যৰ এই দুটাই মূল শ্ৰেণীবিভাগ আছিল। পদ্যকাব্য হয় মহাকাব্য, নহয় খণ্ডকাব্য। পাশ্চাত্য সমালোচনাৰ প্ৰভাৱত আজিকালি গীতি-কাব্য, আখ্যান কাব্য, গাথা-কাব্য আদি নতুন সংজ্ঞাৰ প্ৰচলন হ'ব ধৰিছে। অসমীয়া সাহিত্যত কি ভাৰতীয়, কি পশ্চিমীয়া কোনো দৃষ্টিৰেই মহাকাব্য চকুত নপৰে। ৰুক্মিণীহৰণ, উষাপৰিণয়, কুমৰহৰণ, সীতাহৰণ, কমতাপুৰধ্বংস আদি কাব্য মহাকাব্য বুলিব নোৱাৰি। এইবোৰ খণ্ডকাব্যই অগত্যা আখ্যান-কাব্য বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি।

ৰজনীকান্ত দেৱশৰ্মা

---

* 'খণ্ডকাব্যং ভবেৎ কাব্যস্যৈকদেশানুসাৰি চ।' —বিশ্বনাথ

কবিতাত প্ৰকৃতিৰ স্থান

ৰাট্‌ছ্‌ ডান্‌টনৰ মতে কবিতা ধ্বনিযুক্ত ভাষাৰ মাধ্যমেৰে মানৱীয় অনুভূতিৰ কলাত্মক প্ৰকাশ। ই মানৱ জীৱনৰ কাব্যিক প্ৰতিচ্ছবি। মানুহ আৰু প্ৰকৃতিৰ সম্পৰ্ক অবিচ্ছেদ্য। এই সম্পৰ্কৰ চিত্ৰ সাহিত্যৰ বুকুতো নিৰুপমকৈ চিত্ৰিত হৈছে। কবিতা, নাট, উপন্যাস, গল্প আদি সকলোবিধ সাহিত্যতে প্ৰকৃতিয়ে এক সমুজ্জ্বল ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। সেই ভূমিকা জানিবা কোনো শ্ৰেণী সাহিত্যত দিবা-চন্দ্ৰ আৰু কোনো শ্ৰেণী সাহিত্যত পূৰ্ণিমাৰ চন্দ্ৰমা। প্ৰধানকৈ কাব্য সাহিত্যত প্ৰকৃতি হীৰা-ৰূপ উজ্জ্বল। কবিৰ মনত প্ৰকৃতি মানস প্ৰতিমা, কল্পনা কুঁৱৰী, সৌন্দৰ্য্যৰ এক প্ৰাচুৰ্য্যপূৰ্ণ ভিৰবিৰণি। এই প্ৰকৃতিয়ে কবিকুলক সৰগৰ গোপন বাৰতা দিয়ে।

বিশ্বৰ বিভিন্ন সাহিত্যৰ পাত লুটিয়ালে আমি দেখো যে, সৃষ্টিকৰ্ত্তা, মানুহ আৰু প্ৰকৃতিক সকলো শ্ৰেণীৰ সাহিত্যিকে তেওঁলোকৰ সাহিত্য সৃষ্টিৰ মূল উপাদান হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। আদি কবি বাল্মীকিয়ে তেওঁৰ জগৎ-বৰেণ্য কাব্য ৰামায়ণত একাধিকবাৰ মানুহ আৰু প্ৰকৃতিৰ মাজত ভাৱৰ যোগসূত্ৰ স্থাপনৰ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। অসমীয়া কবি মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণতো এই সুৰ অব্যাহত। শকুন্তলাই কণ্ব মুনিৰ আশ্ৰম এৰি যাবলৈ লোৱাত বন-মৃগ, বন বিহগ আদিয়ে কেনেভাৱে বিষাদৰ চকুলো টুকিছিল তাৰ হৃদয়-বিদাৰক চিত্ৰ কালিদাসৰ শকুন্তলা কাব্যত আছে। গুজৰাটী ফাগু কবিতাবোৰ প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনাৰে ৰঞ্জিত। উৰ্দ্দু কবিতাত গুল, বুলবুল আৰু বাগক উপলক্ষ্য কৰি মানৱ অন্তৰৰ সকলো ভাৱ উজাৰি দিয়া হৈছে। গালিব আদি কবিসকলৰ কোনো কোনো কবিতাত গুল, বুলবুল, মমবাতি আৰু চগাক প্ৰেমিক আৰু প্ৰেমিকাৰ ভাৱত ৰূপায়িত কৰিছে আৰু এই ৰূপায়ণেই উৰ্দ্দু কবিতাৰ ঘাই বিশেষত্ব। নৰৱেৰ মেটাৰলিঙ্ক আদি কৃতবিদ্য কবি-সাহিত্যিকসকলে একোটিহঁত দাৰ্শনিক ভাৱ প্ৰকাশৰ কাৰণে প্ৰকৃতিক পটভূমি হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। মহিলা ঔপন্যাসিক পাৰ্ল বাকৰ উপন্যাসৰাজিত উন্মুক্ত আকাশ, মুকলি পথাৰ,

ঘোৰঁতী নৈ, শুকুলা মেঘৰ শাৰী আৰু সেউজ বননিৰ মনোমোহা বৰ্ণনা ভৰি আছে। ইংৰাজ নাট্যসম্ৰাট চেক্‌চ্‌পীয়েৰৰ নাটকাৱলীত প্ৰকৃতিৰ ভয়াবহ ৰূপৰ বৰ্ণনা মন কৰিব লগীয়া। অসমীয়া বিহুগীত, বনগীত আৰু ডাকৰ বচনবোৰতো প্ৰকৃতিয়ে মুখ দেখুৱাইছে। কবিতাসমূহতো কথাই নাই। এনেভাৱে সাহিত্য-শিল্পীসকলে যুগে যুগে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণৰপৰা প্ৰকৃতিক সাহিত্যৰ বুকুলৈ টানিছে। সেই টান মৰমৰ টান; নিদাৰুণ আঘাত নহয়।

প্ৰকৃতিক ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য প্ৰেমৰ বাহন হিচাপেও গ্ৰহণ কৰা হৈছে। প্ৰস্ফুটিত গোলাপৰ পাহিত পাৰস্যৰ কবিয়ে প্ৰেমিকাক দেখিছে আৰু নিজকে গুনগুনাগানত করুণ সঙ্গীত গাই থকা বুলবুল বুলি উপলব্ধি কৰিছে। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'প্ৰিয়তমা' কবিতাতো এই ভাব লিপিবদ্ধ কৰা হৈছে। ইংৰাজ কবি ৱৰ্ডচ্‌ৱৰ্থৰ এটি কবিতাত প্ৰকৃতিৰ এই ৰূপ আত্মিকধৰ্মীয়াকৈ প্ৰস্ফুটিত হৈছে:

The sounding cataract
Haunted me like a passion; the tall rock,
The mountain and the deep and gloomy wood
Their colours and their forms were then to me
An appetite, a feeling and a love.

প্ৰকৃতিয়ে মানুহৰ মন-আকাশতো গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিছে। কালিদাস, বিদ্যাপতি, চণ্ডীদাস আদি কবিসকলে তেওঁলোকৰ সৃষ্ট বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখেৰে এই প্ৰভাৱৰ স্বীকাৰোক্তি কৰোৱাইছে। ৰবি ঠাকুৰৰ ওপৰতো এই প্ৰভাৱৰ অনুপম স্বাক্ষৰ আছে:

এমন দিনে তাৰে বলা যায়
এমন ঘন ঘোৰ বৰিষায়।
এমন মেঘস্বৰে বাদল ঝৰে ঝৰে
তপনহীন ঘন তমসায়—
এমন দিনে তাৰে বলা যায়। : বৰ্ষাৰ দিনে।

বাল্মীকিয়ে ৰামায়ণৰ এঠাইত ৰামচন্দ্ৰৰ মুখেৰে কোৱাইছে:

কুটজান্ পশ্য সৌমিত্ৰে পুষ্পিতান্ গিৰিসানুষু
মম শোকাভিভূতস্য কামসংদীপনান্ স্থিতান্॥

হে সৌমিত্ৰ, পাহাৰৰ গাত ফুলি থকা কুটজবোৰলৈ চোৱা। এইবোৰেও শোকাভিভূত মোৰ (অন্তৰৰ) কামভাৱ জগাই তুলিছে।

গুজৰাটী ফাগু কবিতা এটিতো এই ভাবে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিছে:

ৰহি ৰহি তোৰীয় জো টলি কোইলি সুং বহ বাস।
নাহলউ অঙ্গীয় ন আবই ভাবই মুং ন বিলাস।।

কান্ত হোৱা, কান্ত হোৱা কুলি, ইমানকৈ মাতিছা কিয়? মোৰ প্ৰিয়জনৰে এতিয়াও উভতি অহা নাই। তোমাৰ গীতৰ আনন্দ ল'ব পৰা অৱস্থা মনৰ নাই।

কবি-সাহিত্যিকসকলৰ সূক্ষ্ম চিন্তাৰ মূল অনুপ্ৰেৰণাৰ আসন লৈ আছিছে প্ৰকৃতিয়ে। ভাষাক শ্ৰুতিমধুৰ কৰাৰ খাটিৰত ব্যৱহাৰ কৰা সৰহভাগ উপমা আৰু ৰূপক প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন উপাদানৰ কেন্দ্ৰ কৰি ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিছে। ৰোমানে কাৰ্থেজৰ থলুৱাসকলৰ পৰিশ্ৰম ক্ষমতাক মৌ-মাখিৰ মৌচাক সজা পৰিশ্ৰমৰ লগত তুলনা কৰিছে। অসমীয়া অঙ্কীয়া নাট, বৰগীত আদিতো এনে ধৰণৰ হাজাৰ-বিজাৰ উপমা আছে। মাধৱ কন্দলিয়ে জনক-নন্দিনী সীতাৰ অঙ্গ-সৌষ্ঠৱক প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন উপাদানৰ লগত তুলনা কৰি মনোৰম ভাবে বৰ্ণনা কৰিছে:

ৰাজহংস দেখা সীতা তোমাৰ গমন।
চক্ৰবাক যুগল তোমাৰ দুই স্তন।।
কলহংস ৰাৱ কাঞ্চি নূপুৰৰ নাদ।
বদন কমল তোৰ দেখিতে আহ্লাদ।।
বদন উপৰে তোৰ নয়ন যুগলে।
খঞ্জন দুভয় যেন চলয় কমলে।।
জনকৰ জীউ দেখা নদী মন্দাকিনী।
তোমাৰ সদৃশ সুশোভিত মধ্যাক্ষীণী।।

আধুনিক অসমীয়া কবিসকলো এনেবোৰ উপমা আৰু ৰূপকৰ প্ৰতি আগ্ৰহশীল। দেৱকান্ত বৰুৱাৰ 'মনোৰমা' কবিতাত আছে:

দহোটি আঙুলি চঁপা-কলি যেন,
            পদুমৰ ঠাৰি দুখনি হাত,
দুই দোৰপতি থৰক্ বৰক্
ছত, নাইকিয়া য়াকোৰ গাত,

নিপোটল বুকু, নাহৰফুলি ওঁঠ
　　　　　　ডুৱোপাৰি দাঁত ডালিম গুটি,
মৰুময় মোৰ জীৱনত সখি !
　　　　　　তুমি কবিতাৰ একোটি মূৰ্ত্তি ।

প্ৰকৃতিক আকৌ অনুভূতিৰ আলম্বন আৰু মানৱীয় ক্ৰিয়াৰ পটভূমি হিচাপেও সজোৱা হৈছে। গ্ৰে'ৰ 'ইলিজি' আৰু গল্‌ডস্মিথৰ 'ডিজাৰটেড্ ভিলেজ'ত এই ভাবৰ সোণোৱালি চিটিকনি বহিছে। ওৱৰ্ডছৱৰ্থ আৰু আন কবিৰ কাব্যসম্ভাৰতো এই ভাব লক্ষণীয়। বিশ্ববিখ্যাত ৰোমান্স কাহিনী 'ক্লেৰিছা আৰু হাৰ্লো'তো প্ৰকৃতিক এই দৃষ্টিৰে চিত্ৰিত কৰা হৈছে।

প্ৰকৃতি জীৱন নাট্যৰ সহানুভূতিশীল দৰ্শক। টেনিছনে 'এনক আৰ্ডেন' কবিতাত দেখুৱাইছে যে এনকে সাগৰৰ মাজৰ দ্বীপটোত নমাৰ লগে লগে সেই দ্বীপৰ সকলো বন্য জন্তুৱে সহানুভূতিসূচক ভাৱেৰে তেওঁক আগবঢ়াই আনিছে। কাউপাৰৰ 'আলেকজাণ্ডাৰ চেলকাৰ্ক' কবিতাটিও এই ধ্বনিৰে মুখৰিত। অসমীয়া কবি যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাৰ 'সে গোৱালী দেশ' নামৰ কবিতাতো এই ভাবৰ গোন্ধ আছে :

হাঁহি হাঁহি সুধিছে ডৱাই
অকলই অচিন পথত,
কিয় তুমি যাবা নাৱৰীয়া
আমি হম সাৰথি লগত।

ৰঘুনাথ চৌধাৰী, নীলমণি ফুকন, ৰত্নকান্ত বৰকাকতি আৰু দেৱকান্ত বৰুৱাৰ কবিতাৰ কৰণিতো এই ভাবৰ গোন্ধ আছে। বৰুৱাৰ 'সাগৰ দেখিছা'ত আছে :

মাজ নিশা সাৰ পাই শুনিছানে কেতিয়াবা কেনেকৈ ৰ
　　　　　　হিয়া ভগা মাত ?
ভাবিছানে এটিবাৰো পৃথীৰ ভিতিত কান্দে মানুহৰ
　　　　　　বুকুৰ সংবাদ।

ঐতিহাসিক ঘটনা আৰু প্ৰকৃতিৰ লগত সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰিও কোনো কোনো কবিয়ে কবিতা ৰচনা কৰিছে। শাৰ্প নামৰ এগৰাকী সমালোচকৰ মতে এনেবিধ ৰচনা সম্পূৰ্ণৰূপে আধুনিক যুগৰ আমদানী। হাডচনে এই মতৰ সমৰ্থন কৰা নাই। পুৰাতত্ত্ববিদ্ ডাৰ্জিনৰ 'এ ভলেইড'ত তেওঁ ইতিহাস আৰু প্ৰকৃতিৰ সুপ্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিছে। বাইৰণৰ 'চাইল্ড হেৰল্ড্‌স্ পিলগ্ৰিমেজ'ত ইয়াৰ অলেখ

উদাহৰণ আছে। প্ৰকৃতপক্ষে উপন্যাস সাহিত্যৰ গুৰুতৰা স্কটৰ ৰচনাৱলীতহে এই ৰূপৰ মোহন গৌৰৱ দেখা যায়। স্কটৰ প্ৰকৃতিয়ে স্কটলেণ্ডৰ ইতিহাস পুংখানুপুংখৰূপে গাই যাব পাৰে। ইতিহাসেও কেতিয়াবা মিছা ক'ব পাৰে, কিন্তু প্ৰকৃতিৰ বাক্য নিৰ্ম্মল নিভাঁজ স্বৰ্ণ-খণ্ড। 'মাৰ্ম্মিয়ন' কাব্যৰ তৃতীয় সৰ্গত তেওঁ প্ৰকৃতিৰ পটভূমিত ৰোমাঞ্চ আৰু ইতিহাসৰ অপূৰ্ব্ব সমন্বয় ঘটাইছে। ৰবি ঠাকুৰৰ কোইটিমান কবিতা এই ভাবৰ মূৰ্চ্ছ'নাৰে ঝংকাৰিত।

অসমীয়া কবি কমলাকান্ত ভট্টাচাৰ্য্য আৰু দেৱকান্ত বৰুৱা আদিৰ কবিতাতো এই বৈশিষ্ট্যই ধৰা দিছে। শিলাখণ্ডই ভট্টাচাৰ্য্যক, লুইত, গড় আৰু পথোৱাই বৰুৱাক দেশৰ ইতিহাস কয়। বৰুৱাৰ 'লাচিত ফুকন' কবিতাত আছে :

পথোৱাই বিলাই যায়,
তাৰ আঁৰে আঁৰে করুণ সুৰেৰে কোনে যেন কয় হায় হায়
"এয়ে যি বিৰাট গড়,
যি ঠাই এদিন বলীশাল হ'ল অপৰাধী মাতুলৰ।"

প্ৰকৃতিৰ প্ৰভাৱত গঢ় লৈ উঠা কোনো কোনো কবিতাত কাব্যতকৈ কবিৰ পৰিচয় অধিকভাৱে পৰিস্ফুট। এই শ্ৰেণীৰ কবিতা বিশেষকৈ মন্ময় কবিতাৰ পৰ্য্যায়ত ধৰিব পাৰি। কবিৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ মাজেৰে আমি প্ৰকৃতিৰো পৰিবৰ্ত্তন লক্ষ্য কৰোঁ। সাহিত্যত ষ্টাইল যেনেদৰে ব্যক্তিগত কথা, তেনেদৰে প্ৰকৃতিও ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গীৰ ৰঙেৰে ৰঞ্জিত। এই সম্পৰ্কত গ'ল্ডস্মিথৰ 'ডিজাৰটেড ভিলেজ', টেনিছনৰ 'দি ডেইজী', 'ইন মেমৰিয়াম', আৰ্ণল্ডৰ 'অবাৰমেন' কবিতা আদি আৰু উইলিয়াম ব্ৰাউনৰ 'বৰ্ডছ্‌বৰ্থছ গ্ৰেভ'ৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ 'ইয়েৰো' কবিতা তিনিটিকো কম-বেছি পৰিমাণে এই চৌহদলৈ ঠেলি দিব পাৰি।

প্ৰকৃতি আৰু মানুহৰ ৰীতি-নীতি, ভাব-চিন্তা, আৰু কাৰ্য্যৰ বৈসাদৃশ্যৰ চিত্ৰও কোনো কোনো কবিতাত লিপিবদ্ধ কৰা হৈছে। অসমীয়া সাহিত্যত এনে ভাবৰ কবিতা খুব বেছি নহয়। ইংৰাজ কবি টমাছ, ৱৰ্ডছৱৰ্থ, আৰ্ণল্ড, কীট্‌ছ, আৰু টেনিছন আদিয়ে এনে ভাবৰ কবিতা লিখিছিল। আৰ্ণল্ডৰ এটা কবিতাত আছে :

Race after race, man after man,
Have thought that my secret was theirs,
Have dream'd that I lived but for them,

That they were my glory and joy.
They are dust, they are changed, they are gone!
I remain.

প্ৰকৃতিক চিৰসুন্দৰৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি বুলিও কোনো কোনো কবিয়ে অভিহিত কৰিছে। বৰ্ড্ছ্ৱৰ্থৰ মানত প্ৰকৃতি সৰ্গীয় আভাবে বঞ্চিত। তেওঁ প্ৰকৃতিৰ আত্মা ভেদ কৰিব জানিছিল। শ্বেলীৰ কাৰণে প্ৰকৃতি অক্ষয় আৰু অনিৰ্ব্বাপিত শক্তিৰ ৰহস্যময় প্ৰমাণ। কিন্তু বাইৰনৰ মানত প্ৰকৃতি স্বাধীনতাৰ প্ৰতীক। আৰ্ণল্ডৰ মানত আকৌ প্ৰকৃতি জৰ্জ্জৰিত হিয়াৰ শান্তিৰ বৰ্ষণ। 'তুমি' কাব্যত অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীয়ে প্ৰকৃতিৰ মাজত 'তুমি' ভগৱানৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰিছে :

তুমি বিজুলীৰ হাঁহিখিনি
ভুমুকে'ৰা লাহ-বিলাহত,
তুমি আকাশৰ ৰামধনু
জুই জ্বালি বিৰহী মনত।

ৰায়চৌধুৰীৰ 'তুমি' কাব্যৰ তৃতীয় স্তৰত এই ভাবৰ কণিকা চৌপাশে সিঁচৰতি হৈ পৰিছে। ৰঘুনাথ চৌধাৰীৰ 'বিহঙ্গিনী' গগনবিহাৰী সাধাৰণ পখী নহয় — বিভুৰ প্ৰতিনিধি।

মৰ্ত্ত্যবাসী মানৱক দিবলৈ বৰষি,
তোমা হেন প্ৰিয়নিধি
পঠিয়াই দিলে বিধি
স্বৰ্গীয় দূতৰ বেশে কণ্ঠে সুধা সানি;
সোণাহে এবাৰ মোৰ প্ৰিয় বিহঙ্গিনী!

প্ৰকৃতিক মহীয়সী মাতৃ হিচাপে যদিও অঙ্কিত কৰা হৈছে, তথাপি কোনো কোনো কবিয়ে এই মাতৃৰো নিষ্ঠুৰতা আৰু ক্ৰূৰতাৰ চিত্ৰ আঁকিছে। এই মাতৃৰো ভয়ঙ্কৰী ৰূপ আছে। ইংৰাজ কবি টেনিছন আৰু বঙালী কবি ৰবি ঠাকুৰৰ চকুত এই ৰূপ ধৰা পৰিছে। অসমীয়া কবি শঙ্কৰদেৱৰ হাতত প্ৰকৃতিৰ বিশেষকৈ বৰ্ষাৰ ভয়াবহ ৰূপ ফুটি উঠিছে। 'বৰ্ষা-বৰ্ণন', 'শ্ৰীকৃষ্ণৰ গোবৰ্দ্ধন ধাৰণ', আদি কবিতাত এনেবোৰ চিত্ৰই বৈ বৈ ভুমুকি মাৰিছে :

ইন্দ্ৰৰ আদেশে আছি মহা মেঘগণ।
পৰম প্ৰতাপে কৰে গগনে গৰ্জ্জন॥

হৰ হৰ শবদে পূৰিল দিশ পাশ।
বজ্ৰৰ নিপাতে যেন ভৈলা গৰ্ভত্ৰাস ॥
ভৈলা আতি দশোদিশ দিনতে আন্ধাৰ।
মিলিল দুৰ্ঘোৰ ভয় ব্ৰজৰ প্ৰজাৰ ॥
উৰুৱাবৈ প্ৰচণ্ড বাতাসে চালবাৰ।
তিৰিমিৰি বিজুলী চমকে চমৎকাৰ ॥

[শ্ৰীকৃষ্ণৰ গোবৰ্দ্ধন ধাৰণ]

আধুনিক কবিসকলৰ কবিতাতো প্ৰকৃতিৰ ভয়ঙ্কৰী ৰূপৰ বৰ্ণনা আছে। শেৱালিৰ কবি ৰঘুকান্ত বৰকাকতিৰ দৃষ্টিত ফুল অকল ফুলেই নহয়, তাতোকৈ অধিক। ফুলেও জীৱন দহিব পাৰে!

ফুল শয্যা নাই ফুল শৰ হই
ফুলেও দহিলে
জীৱন ঘুৰি। [ফুলশয্যা]

পদ্মনাথ গোহাঁইবৰুৱাৰ 'জীৱা' কাব্যত ধুমুহাৰ ভয়লগা বৰ্ণনা আছে। নাট্যকাৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'বানপানী', 'পাগলাদিয়া' আদি কবিতাতো প্ৰকৃতিৰ প্ৰলয়ঙ্কৰী ৰূপৰ চিত্ৰ আঁকা হৈছে।

বুৰ গ'ল ঘৰবাৰী, তল গ'ল গাওঁ,
আলিয়েদি চলে মাথোঁ ভুৰ আৰু নাও,
দশোদিশে বানপানী অপাৰ সাগৰ
মাজে মাজে ওখ ঠাই মাজুলীত ঘৰ।
উটি গ'ল গৰু গাই ভড়ালৰ ধান,
মদম বদন দেশ হ'ল পান বান। [বানপানী]

প্ৰকৃততে কাব্য কাননৰ চৌহদৰপৰা প্ৰকৃতিক বাহিৰত ৰাখিব নোৱাৰি। প্ৰকৃতি কাব্যৰ এলেকাৰ সাৰুৱা ভূমি। বিভিন্ন কবিয়ে ইয়াক বিভিন্ন কোণৰ-পৰা কবিতাত আসন দিছে। সেই আসনৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ-নিৰ্ণয়েই হৈছে প্ৰকৃতিৰ ভূমিকাৰ বিচাৰ। কবিতা যদি জীৱনৰে আলোচনা হয়, তেনেহলে সেই আলোচনাৰ মেৰপাকত প্ৰকৃতি সোমাই পৰা স্বাভাৱিক। কিয়নো প্ৰকৃতিক বাদ দি জীৱন চলিব নোৱাৰে আৰু জীৱনানুভূতি নেথাকিলে কবিতাও হ'ব নোৱাৰে, হলেও সি পঙ্গু, — সমাজৰ অচল টকা।

দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা

নাটক-ৰচনাৰ মূল উপাদান কেইটিমান

গ্ৰীক ভাষাত 'নাটক'ৰ প্ৰতিশব্দটোৰ অৰ্থ হ'ল কাৰ্য্য বা দৰ্শনীয় ঘটনা। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকেও নাটকক দৃশ্যকাব্য বুলি কৈছে। এই দৃশ্যকাব্যত, তেওঁলোকৰ মতে, আমি দেখিবলৈ পাওঁ অৱস্থাৰ অনুকৰণ। অনুকৰণৰ কথা এৰিষ্টোটলেও কৈছে। তেওঁৰ মতে অৱশ্যে অনুকৰণ অৱস্থাৰ নহয়, জীৱনৰ কাৰ্য্যকলাপৰহে (Tragedy is essentially an imitation ... of actions of life.) তেওঁৰ মতে ট্ৰেজিডিত ছটা ভাগ। এই ভাগ ছটা কাহিনী (প্লট), চৰিত্ৰ, শব্দচয়ন, ভাব-সম্পদ, দৰ্শনীয় গুণ আৰু সুৰ-মাধুৰ্য্য। ট্ৰেজিডিৰ বিশদ বিৱৰণ দিবলৈ নগৈ যি কোনো নাটকৰ গুণাগুণ বিচাৰ কৰি ফঁহিয়াই চালেও আমি কম-বেছি পৰিমাণে এইকেইটা ভাগকে দেখা পাম। কাহিনী, চৰিত্ৰ-সৃষ্টি, সংলাপ, সংঘাত আদি হ'ল নাটকৰ মৌলিক উপাদান। নাটকীয় ক্ৰিয়া, উৎকণ্ঠা আদিত ইয়াৰ লগতে সাঙোৰ খাই পৰে। এৰিষ্টোটলে ট্ৰেজিডিৰ ছটা ভাগৰ ভিতৰত কাহিনীকে প্ৰাধান্য দিছিল। শেক্স্‌পীয়েৰে অৱশ্যে অপূৰ্ব্ব চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ যোগেদি এই চিন্তাধাৰাত নতুন সোঁত বোৱাইছিল। তেওঁৰ 'মেক্‌বেথ্‌' আদি ট্ৰেজিডিত চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত হয়। 'হেমলেট', 'কিং লীয়েৰ' আদিতো কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰই হ'ল নাটৰ প্ৰধান আকৰ্ষণ। সেয়েহে সমালোচকসকলে কয়, শেক্স্‌পীয়েৰৰ নাটত ঘটনাচক্ৰই চৰিত্ৰ, (The plot is the character); চৰিত্ৰই ঘটনাচক্ৰৰ গতি নিৰ্ণয় কৰিছে। 'ওথেলো'ত কিন্তু তেওঁ এই সমস্যাৰ সুন্দৰ মীমাংসা কৰিছে ঘটনা-বিন্যাস আৰু চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ সুসমন্বয়-সাধনৰ যোগেদি।

কাহিনী মানে আমি সাধাৰণতে যি বুজোঁ নাটকীয় কাহিনী বা প্লটৰ অৰ্থ তাতকৈ কিছু বেলেগ। ইটোৰে সৈতে সিটো ঘটনাৰ এটা সহজ সৰল সম্বন্ধ স্থাপনৰ মাজেদি মাথু এটা কৈ সামৰণি মাৰিলে হয়তো এটা সুন্দৰ মনোগ্ৰাহী কাহিনী হৈ পৰিব; কিন্তু কাহিনীৰ নাটকীয় গুণ থাকিব লাগিলে—বা নাটকীয় কাহিনীৰ (প্লট) ইটো ঘটনাৰে সৈতে সিটো ঘটনাৰ অঙ্গাঙ্গি সম্বন্ধ

থাকিব লাগিব যাতে এটা সুদৃঢ় নাট্য-সৌধ নিৰ্মাণ হয়। A plot is the interrelated material out of which a play is built. A story narrates how Beta follows Alpha and Delta follows Gamma until Omega is reached and the narrative comes to an end. But a plot deals with Omega's structural relation to Delta and Delta's to Gamma and so on through all units of construction.—*Hermon Ould.*

নাট্যকাৰে জীৱনৰপৰা কাহিনী আহৰণ কৰে আৰু ইয়াৰ প্ৰকাশ বিভিন্ন ৰূপে হয়। জীৱনৰ যি কোনো ঘটনাকে নাটকত ঠাই দিব পাৰিলেও কৃতী নাট্যকাৰে তেনেবোৰ ঘটনাকে ঠাই দিয়ে যিবোৰত আকৰ্ষণীয় গুণ থাকে। জীৱনৰপৰা সমল গোটায় কবি, ঔপন্যাসিকেও, কিন্তু তেওঁলোকৰ আৰু নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভঙ্গী বেলেগ। কবিতা 'কল্পনাময়ী', উপন্যাস বৰ্ণনাত্মক; কিন্তু নাটক কাৰ্য্যপ্ৰধান, গতিশীল। কল্পনাৰ মোহৰ নাইবা বৰ্ণনাৰ জালত বন্দী হ'লে নাটক অচল হৈ পৰিব। নাট্যকাৰে কাহিনী বিস্তাৰৰ বাবে বহল পৰিসৰ নাপায়। নাটকে মঞ্চৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। মঞ্চত সফল অভিনয় হ'লেহে নাট্য-ৰচনা সাৰ্থক হয়। এখন নাটক ঘণ্টাৰ পাছত ঘণ্টা বাধাহীনভাৱে অভিনয় কৰি যাব নোৱাৰি। দৰ্শকেও নাটখন চাবলৈকে আন কাম পেলাই থৈ ৰহি থাকিব নোৱাৰে। আগৰ দিনত যদিও ওৰে ৰাতি অভিনয় চায়ো দৰ্শক ভাগৰি নপৰিছিল, আজিকালিৰ আধুনিক ব্যস্ত মানুহে অভিনয় চাবলৈ দুঘণ্টা বা তিনি ঘণ্টাতকৈ বেছি সময় খৰচ কৰিব নোৱাৰে। কাহিনী নিৰ্ব্বাচন কৰোঁতে নাট্যকাৰে এই কথাটো আওকাণ কৰিব নোৱাৰে। তদুপৰি তেওঁৰ কাহিনী-বিন্যাস সুসংযত হ'ব লাগিব আৰু অনাৱশ্যকীয় কথা তেওঁ বাদ দিব জানিব লাগিব। কম সময় আৰু কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে ক'বলগীয়া কথাখিনি অভিনয়ৰ উপযোগীকৈ লিখি উলিয়াব লাগিব। আৰু সফল নাট ৰচনা কৰিবলৈ নাটকত দেখুৱাব খোজা ঘটনাৰ বিষয়ে নাট্যকাৰে খৰচি মাৰি জানিব লাগিব; তেহে তেওঁ বুজিব পাৰিব কোনখিনি লৈ কোনখিনি বাদ দিব লাগিব। এই কাৰণেই ন লেখকক নাট্যকাৰ সমালোচক Owen Davis-এ পৰামৰ্শ দিছে Dream out a story about the sort of person you know most (যি মানুহৰ বিষয়ে খুব ভালদৰে জানা তেওঁলোকৰ বিষয়েহে লিখিবা); if you know the little girl next door tell about her and forget the

king of France. (তোমাৰ ঘৰৰ দাঁতিত থকা সৰু ছোৱালীজনীৰ কথা যদি ভালদৰে জানা, তাইৰ বিষয়ে লিখা, মিছিৰি মহলা ফ্ৰান্সৰ ৰজাৰ বিষয়ে মূৰ ঘমোৱাৰ দৰকাৰ নাই।)

নাট লিখাৰ অৱশ্যে ধৰা-বন্ধা নিয়ম থাকিব নোৱাৰে। তথাপিও কৃতী নাট্যকাৰসকলৰ নাটবোৰ ফঁহিয়াই চালে আমি কেতবোৰ স্তৰ দেখিবলৈ পাওঁ। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকে এইবোৰক সন্ধি বুলিছে। সন্ধি পাঁচোটা,—মুখ, প্ৰতিমুখ, গৰ্ভ, বিমৰ্শ আৰু নিৰ্ব্বহণ। মুখ-সন্ধিত নিহিত থাকে কাহিনীৰ বীজ, এইখিনিতে নাটকীয় কাহিনীৰ আৰম্ভ হয়। প্ৰতিমুখত নাটকীয় সংঘাতৰ আভাস পোৱা যায়, মূল বিষয়-বস্তুৰে সৈতে পৰিচয় ঘটে; গৰ্ভ-সন্ধিত সংঘাত গভীৰতৰ হয়, কাহিনীয়ে বিস্তাৰ লাভ কৰে, ঘটনাৰ পৰিসৰ বহল হয়; বিমৰ্শ-সন্ধিত কাহিনীৰ গতি কিছু মন্থৰ হয়, নানাধৰণৰ গুণাগঁথা চলে, উৎকণ্ঠা বাঢ়ে, কিন্তু সংঘাতৰ তীব্ৰতা কমি আহিবলৈ ধৰে আৰু নিৰ্ব্বহণ সন্ধিত হয় কাহিনীৰ উপসংহাৰ। আধুনিক সমালোচকসকলেও এই সন্ধিসমূহৰ অস্তিত্ব এইদৰে স্বীকাৰ কৰিছে, যেনে প্ৰাৰম্ভ (exposition), ঘটনাৰ বিস্তাৰ (growth of action), শীৰ্ষবিন্দু (climax), গ্ৰন্থিমোচন (denoument or falling action), উপসংহাৰ (catastrophe or conclusion)। কোনো কোনো নাট্যকাৰে এই বিভাজনৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি নাটকৰ পাঁচটা অঙ্ক লিখিছে, কোনো কোনোৱে আকৌ তেওঁলোকৰ নাটত পাঁচটা অঙ্কৰ ঠাইত তিনিটা বা চাৰিটা অঙ্ক সন্নিৱেশ কৰিছে যদিও কাহিনীয়ে এইকেইটা স্তৰৰ মাজেদি বিকাশ লাভ নকৰাকৈ থকা নাই।

নাট-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত তিনিটা ঐক্য-নীতিৰ কথা প্ৰায়ে উল্লেখ কৰা শুনা যায়। এই ঐক্য-নীতিকেইটা হ'ল —সময়ৰ ঐক্য (unity of time): নাটকত দেখুৱা ঘটনা ঘটাৰ সময় আৰু বাস্তৱত সেই ঘটনা ঘটাৰ সময়ৰ মিল থকা; স্থানৰ ঐক্য (unity of place): নাটকত বৰ্ণিত ঠাইবোৰ এনে হ'ব লাগিব যিবোৰলৈ নাটক অভিনয় হোৱা কালছোৱাৰ ভিতৰত নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ যাব পাৰে; নাটকীয় ক্ৰিয়াৰ বা কাৰ্য্যৰ ঐক্য (unity of acrion): অৰ্থাৎ নাটকখনত যেন আগৰপৰা ওৰলৈকে এটা ঐক্যৰ সুৰ বিৰাজ কৰে, চৰিত্ৰবোৰৰ কাৰ্য্য-কলাপ আৰু বিভিন্ন ঘটনাৱলীৰ যেন মূল ঘটনাৰে সৈতে এটা নিবিড় সম্বন্ধ থাকে, কোনো ঘটনা বা কোনো ক্ৰিয়াই যেন অসংলগ্ন নহয়। সকলো ঘটনা, সকলো নাটকীয় ক্ৰিয়াকে যেন একেতান ঐক্যৰ ডোলে

নিকপ্‌কণীয়াকৈ বান্ধ খুৱাই ৰাখে। কিন্তু কোনো কৃতী নাট্যকাৰেই আটাইকেইটা ঐক্য-নীতি মানি চলা নাই। এৰিষ্টোটলেও ঘটনা বা কাৰ্য্যৰ ঐক্যৰ ওপৰতেই বেছি গুৰুত্ব দিছিল। সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলেও এই ঐক্যৰ ওপৰতে, বিশেষকৈ নাটকৰ একেটা প্ৰধান ৰস-সঞ্চাৰৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। কোনো কোনো আধুনিক নাট্যকাৰে অৱশ্যে, একাঙ্কিকা ৰচনাৰ আদৰ্শেৰে উদ্বুদ্ধ হৈ ঐক্য-নীতিকেইটা মানি চলিবলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়। ইব্‌চেন্‌ আদিয়েও তেওঁলোকৰ ডাঙৰ নাটবোৰৰ ঘটনাৰ পৰিসৰো যথেষ্ট ঠেক কৰি পেলোৱাটো মন কৰিব লগীয়া কথা। এইসকল কৃতী নাট্যকাৰে অৱশ্যে কাহিনীক কেন্দ্ৰমূখী কৰি ঘটনা-বিন্যাস যথেষ্ট জটিল কৰি তুলিছিল। কেন্দ্ৰমূখী হ'লেও বিভিন্ন ঘটনা আৰু দৰ্শকৰ কৌতুহল জগাব পৰা উপকাহিনীৰ সংযোজন অসম্ভৱ বুলি ভবাটো ভুল। কৃতী নাট্যকাৰে নাটকৰ মূল বিষয়-বস্তুৰে সৈতে সংযোগ ৰাখি একে ভাব-ধাৰাৰ (parallelism) নাইবা বেলেগ বিপৰীত ভাবধাৰাৰ (contrast) উপকাহিনী সৃষ্টি কৰি নাটকৰ কাহিনী বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তোলে। মাথোন সতৰ্ক হ'ব লাগিব যেন এই আকৰ্ষণীয় বিচিত্ৰতাৰ মাজত নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় ধাৰাটো হেৰাই নাযায়। অকল উপকাহিনীৰ সৃষ্টিৰ মাজেৰেই নহয়, নাটৰ প্ৰধান ৰসৰ সৈতে আন ৰসৰ সমাবেশ কৰিও নাট্যকাৰে নাট এখন আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিব পাৰে। সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলেও এই কৌশল অৱলম্বন কৰিছিল। নাট্যকাৰে নাটকীয় কাহিনী উপস্থাপন কৰোঁতে, কাহিনীক আকৰ্ষণীয় আৰু বৈচিত্ৰ্যময় কৰাৰ লগতে নাটকৰ এটা সুসংলগ্ন, সুসঙ্গত আৰু ঐক্যবদ্ধ ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰিব লাগব। তেতিয়াহে তেওঁ নাটকৰ আৱশ্যকীয় বাতাবৰণ (atmosphere) সৃষ্টি কৰাত কৃতকাৰ্য্য হ'ব পাৰিব।

নাটকৰ কাহিনী প্ৰাৰম্ভৰপৰা উপসংহাৰলৈ বিভিন্ন স্তৰৰ মাজেৰে আগবাঢ়ি যাব লাগে। কাহিনী হ'ব লাগে গতিশীল। কিন্তু এই গতি বৈচিত্ৰ্যহীন হ'লে কাহিনীৰ আকৰ্ষণ কৰিব পৰা শক্তি কমি যাব। কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত আকস্মিক পৰিবৰ্ত্তনৰ সূচনা কৰি দৰ্শক-পাঠকৰ অন্তৰত কৌতুহল জগাব পাৰি। W B. Yeats-এ কৈছিল, Surprise.. is what is necessary. Surprise and then more surprise and that is all. কাহিনীৰ পৰিণতি বা কোনো নাটকীয় ঘটনা কোনফালে চাল খাব সেই বিষয়ে উৎকণ্ঠাৰ (suspense) সৃষ্টি কৰিব পৰাটোও কৃতী নাট্যকাৰসকলৰ এটি

অনুকৰণ কৰিব লগীয়া গুণ। উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰিব লাগিলে দৰ্শক-পাঠকক অৱশ্যে ঘটনা সম্বন্ধে কিছু আগজাননী দিব লাগিব। ৰেলৰ লাইনৰ এখন দলং ভাগি আছে বা ৰেলৰ আলিটো ছিগি আছে বুলি জানিলেহে সেই ফালে আগ বাঢ়ি যোৱা ৰেলগাড়ীখনৰ কি দশা হ'ব, সেই কথা ভাবি দৰ্শক উৎকণ্ঠিত হৈ পৰিব (Ronald Peacock)। সেয়ে উৎকণ্ঠা সৃষ্টি কৰিব লাগিলে অলপ আভাস ব্যক্ত কৰি বাকীখিনি অব্যক্ত'ক ৰাখিব লাগে। নাটকীয় ঘটনাৰ বিষয়ে অলপ কথা জনাৱৰ কাৰণেই বা ঘটনাৰ পৰিণতিৰ বিষয়ে কিছু পূৰ্ব্বাভাস দিবলৈকে নাট্যশ্লেষ (dramatic irony) প্ৰয়োগ কৰা হয়।

কিন্তু আকস্মিকতা, উৎকণ্ঠা আদিৰ সুপ্ৰয়োগ সত্ত্বে নাটকৰ কাহিনীয়ে সংঘাত বা বাধাৰ মাজেদি আগ বাঢ়ি গ'লেহে, যদিও আজি কালি কোনো কোনো নাট্যকাৰ বা সমালোচকে সংঘাত নাটকৰ অপৰিহাৰ্য্য উপাদান নহয় বুলি কয়। (To deny the right of existence to plays which are not based on conflict is to set up an arbitrary and stultifying limitation to the scope of the drama . . . It can inspire by showing heroism in which the element of conflict has no place, and a love passage unmarred by differences that is as dramatic and as stimulating as a passage at arms — *Hermon Ould*) যি কি নহওক, পৃথিবীৰ বেছিভাগ সফল নাটতে সংঘাতৰ অস্তিত্ব মানি লোৱা হৈছে আৰু Ferdinand Brunetiere-কে আদি কৰি বেছি ভাগ সমালোচকেই সংঘাতক নাটকৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ বুলি মানি লৈছে। Hermon Ould-এও conflict বা সংঘাতক নাটকৰ এটি প্ৰধান উপাদান (ingredient) বুলি স্বীকাৰ কৰিছে। দৰাচলতে সংঘাত নেথাকিলে কাহিনীৰ নাটকীয় ৰূপ ফুটাই তাক আকৰ্ষণীয় আৰু বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তোলা টান।

বিভিন্ন শক্তিৰ সংঘাতে নাটকত সংকট মুহূৰ্ত্তৰ সৃষ্টি কৰে। একোখন নাটকত কেইবাটাও সংকট মুহূৰ্ত্ত থাকিব পাৰে। সৰু সৰু সংকট অতিক্ৰম কৰি কাহিনী যেতিয়া চৰম সংকটৰ পৰ্য্যায় পায় আৰু সংকট যেতিয়া বৰ তীব্ৰ হৈ পৰে তেতিয়াই শীৰ্ষবিন্দু (climax) পোৱা বুলি কোৱা হয়। সংকট মুহূৰ্ত্তবোৰে, বিশেষকৈ শীৰ্ষবিন্দুৰ চৰম সংকটে কাহিনীৰ পৰিণতি সম্বন্ধে কৌতূহল জগাই তোলে; ফলত নাটকখন আকৰ্ষক হৈ উঠে।

নাটকীয় সংঘাত কেইবাধৰণেও ফুটাই তুলিব পাৰি। সংঘাত হ'ব পাৰে মানুহ আৰু দৈৱশক্তিৰ মাজত (পৌৰাণিক নাট), নাইবা মানুহ আৰু মানুহৰ মাজত (মুষঙ্গীমূলক নাট)। স্বাৰ্থৰ খাটিৰত, আদৰ্শৰ হকে বা আন কিবা কাৰণত এনে সংঘাতৰ সৃষ্টি হ'ব পাৰে। ইব্‌ছেন্‌ আদিয়ে তেওঁলোকৰ সমস্যা-মূলক নাটবোৰত দেখুৱাইছে ব্যক্তি আৰু সমাজশক্তিৰ মাজত সংঘাত। বিদ্ৰোহী মানৱ সত্তাই সামাজিক অনুশাসন মানি ল'ব নোখোজাৰ ফলতে উদ্ভৱ হয় এনে সংঘাতৰ। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ সুন্দৰকোঁৱৰৰ যোগেদি জ্যোতিপ্ৰসাদে আৰু এক ধৰণৰ সংঘাতৰ সৃষ্টি কৰিছে। এনে ধৰণৰ দ্বন্দ্ব বা সংঘাতৰ উদ্ভৱ চৰিত্ৰৰ অন্তৰতে হয়। ইব্‌ছেন্‌ আদি শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰসকলে এনে ধৰণৰ দ্বন্দ্ব বা সংঘাতো ৰূপায়িত কৰিছে। এনে দ্বন্দ্বৰ কাৰণ চৰিত্ৰৰ মনতে নিহিত থাকে। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটত সমাজ-শক্তিৰ প্ৰতিভূ স্বৰূপ ৰাজমাওৰ যোগেদি নাটকীয় সংঘাত ঘনীভূত হোৱাত সহায় হ'লেও নাটকৰ ট্ৰেজিডিৰ প্ৰকৃত কাৰণ সুন্দৰকোঁৱৰৰ মানসিক দ্বন্দ্বহে। শেক্‌ছ্‌পীয়েৰৰ 'মেকবেথ্‌', 'হেমলেট্‌' আদিৰ ট্ৰেজিডিৰ কাৰণো তেওঁলোকৰ মানসিক দ্বন্দ্ব। এই ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ অন্তৰত নিহিত থকা দ্বন্দ্ব বা সংঘাতৰ ঠাই আন ধৰণৰ সংঘাততকৈ ওখত বুলি স্বীকৃত হৈছে। পুৰণি ৰোমাণ্টিক নাটকবোৰত এনে ধৰণৰ সংঘাতৰ পৰিস্ফুটনত ভাবাবেগৰ প্ৰাধান্য দেখা গৈছিল; কিন্তু আধুনিক বুদ্ধিমত্তাৰ সুপ্ৰয়োগৰ ফলত আৰু আধুনিক সমাজে বৌদ্ধিক আবেগতকৈ আগ ঠাই দিয়াৰ ফলত নাটবোৰ বিতৰ্কমূলক হৈ পৰিছে আৰু সেয়ে বিভিন্ন মতবাদৰ সংঘাত ভাবাবেগৰ প্ৰাবল্যৰ মাজেদি ৰূপায়িত নকৰি সংযত পৰিবেশত আলোচনাৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা হয়। এই প্ৰসঙ্গত ইব্‌ছেনৰ 'ডল্‌ছ্‌ হাউচ'ৰ তৃতীয় অঙ্কত নোৰা আৰু হেল্‌মাৰৰ (Nora Sit down. It will take some time. I have much to talk over to you.) আৰু 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটৰ সুন্দৰকোঁৱৰ আৰু কাঞ্চনৰ সংলাপৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি।

নাটকৰ কাহিনী উপস্থাপনৰ প্ৰধান আলম্ব হৈছে চৰিত্ৰ-সমূহ। সেয়ে নাট্যৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ কথা উলাই কৰিব নোৱাৰি। আমি সাধাৰণতে চৰিত্ৰ মানে যি বুজোঁ সাহিত্য তথা নাটকৰ চৰিত্ৰৰ অৰ্থ কিছু বেলেগ। 'সাহিত্য সন্দৰ্শন' নামৰ পুথিখনত শ্ৰীশচন্দ্ৰ দাসে চৰিত্ৰ সম্বন্ধে লিখা কথাখিনি প্ৰণিধান-যোগ্য। তেওঁ লিখিছে, চৰিত্ৰ মানে নৈতিক চৰিত্ৰ বুজিব নেলাগিব। যেতিয়া মানুহৰ প্ৰবৃত্তি পৰিচালিত অন্তৰ্নিহিত ব্যক্তিসত্তা

বাহিৰতো এটা অনিবাৰ্য্য অথচ পৰিণামমুখী কৰ্মস্রোতত প্ৰকাশিত হয়, তেতিয়া সেয়ে হয় তেওঁৰ চৰিত্ৰ। সাধাৰণ অৰ্থত বেয়া মদাহী মানুহ এজনো হয়তো এই অৰ্থত শক্তিশালী নাটকীয় চৰিত্ৰ হ'ব পাৰে। এনে হোৱাটো নিৰ্ভৰ কৰে সংকটময় পৰিস্থিতিত তেওঁৰ প্ৰতিক্ৰিয়া কেনে ধৰণৰ হয় বা তেওঁ কেনে ধৰণে কেন্দ্ৰীয় কাহিনী-বিন্যাসত সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰে, তাৰ ওপৰত।

নাটকৰ ঘটনা-সমূহৰ সমাৱেশত যেনেকৈ সংযমী হ'ব লাগে চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো তেনেদৰেই সংযমী হোৱা দৰকাৰ। অযথাতে চৰিত্ৰ সৃষ্টি নকৰি কাহিনী-পৰিস্ফুটনৰ বাবে যিবোৰ চৰিত্ৰৰ নিতান্ত আৱশ্যক তেনেবোৰ চৰিত্ৰহে সৃষ্টি কৰিব লাগে। নাট্যকাৰে কাহিনী যেনেকৈ জীৱনৰপৰা আহৰণ কৰে, চৰিত্ৰও ঠিক তেনেকৈ বাস্তৱৰ আৰ্হিত গঢ়িবলৈ যত্ন কৰে। পৌৰাণিক নাটৰ দেৱ-দেৱীৰ চৰিত্ৰবোৰৰ উৎপত্তি-স্থল মানুহৰে কল্পনা আৰু সেই কল্পনাৰ সৌধও নিৰ্মাণ হয় বাস্তৱৰ ভেটিৰ ওপৰতহে। God created man after his imageৰ দৰে man created God after his image বুলি ক'লে হয়তো পাপ হ'ব পাৰে, কিন্তু বেছি ভুল হোৱা বুলি ন দি ক'ব নোৱাৰি।

নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ হ'ব লাগিব বিশ্বাসযোগ্য। সামাজিক নাটৰ ক্ষেত্ৰত এই কথাষাৰ বেছিকৈ প্ৰযোজ্য। কাৰণ পৌৰাণিক নাটত অলৌকিকতাৰ ঠাই আছে, সামাজিক নাটত নাই। বিশ্বাসযোগ্য মানৱীয় চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সংকল্প লৈয়েই ইবছেনে নাট্য জগতত নতুন সোঁত বোৱাইছিল (My desire was to depict human beings—ইবছেনে লিখিছিল এড্‌বাৰ্ড গোছেলৈ)। মানৱ-সুলভ দোষ-গুণ থাকিলে চৰিত্ৰবোৰে সহজতেই দৰ্শক-পাঠকৰ সহানুভূতি পায়। ক্ৰিয়াশীল চৰিত্ৰ আকৰ্ষণীয় হয়। চৰিত্ৰৰ প্ৰাণ-চাঞ্চল্যই কাহিনীক বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তোলাত সহায় কৰে। সেয়ে Samuel Selden-এ কৈছে,—"What the author look for in the personality is an inherent restlessness......The play will develop out of that inner restlessness, that urge to be doing to change somthing, to get something" এনে ধৰণৰ প্ৰাণচাঞ্চল্য জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু ইভিজেন চৰিত্ৰত বিদ্যমান।

নাটকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰোঁতে প্ৰথমৰেপৰাতে বেছি সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰিব লাগে। চৰিত্ৰটোৰ কথা ভাবি ভাবি তাক আপোনাতকৈও আপোন কৰি লব লাগে; সি ক'ত কেনেকৈ ব্যৱহাৰ কৰিব সেই বিষয়ে ধৰচি যাৰি জানিব

পাৰিব লাগিব। কিন্তু সেই বুলি চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত নাট্যকাৰে নিজকে হেৰুৱাই পেলালে সফল চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা টান হৈ পৰে। এই প্ৰসঙ্গত ইব্‌ছেনে দাঙি ধৰা আদৰ্শ অনুকৰণীয়। উদাহৰণস্বৰূপে 'দি ৱাইল্ড্‌ ডাক' নাটখনৰ চৰিত্ৰবোৰৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। বহুদিনীয়া সান্নিধ্যৰ বাবে চৰিত্ৰবোৰ ইব্‌ছেনৰ বৰ আপোন যেন লগা হৈছিল। কাৰোবাক হয়তো বেছিকৈয়ে ভাল পাই গৈছিল। তথাপি শেহলৈকে তেওঁ ভাৰসাম্য ৰক্ষা কৰিছে; কোনেও তেওঁক পক্ষপাতিত্ব কৰা বুলি দুষিব নোৱাৰে। এনে নিৰ্লিপ্ততা সকলো নাট্যকাৰৰে অনুকৰণীয়।

নাটকক 'অৱস্থানকৃতি' বোলা সংস্কৃত আলঙ্কাৰিসকলৰ তথ্যপূৰ্ণ মন্তব্য প্ৰাশ্চাত্যৰ নাট্যকাৰসকলেও কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত মানি চলা দেখা গৈছে। Scribe, Sardon, Pinero, আন কি Noel Coward-এও একোটা নাটকীয় পৰিস্থিতি, অৱস্থা বা পৰিৱেশক (situation) কেন্দ্ৰ কৰি নাট ৰচনা কৰিছে। কিন্তু আজি কালি প্ৰায়বোৰ কৃতী নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। অৱস্থা বা পৰিৱেশৰ কথা তেওঁলোকে আওকাণ কৰা নাই। কেৱল পৰিস্থিতিৰ situation ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰি তেওঁলোকে দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে চৰিত্ৰই কেনেকৈ প্ৰতিক্ৰিয়া কৰে কোনো বিশেষ পৰিস্থিতিত। আৰু চেয়ে আধুনিক নাটকত চৰিত্ৰ-সৃষ্টি, চৰিত্ৰৰ মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বিশ্লেষণ আৰু অন্তৰ্দ্বন্দ্ব ৰূপায়ণৰ গুৰুত্ব ৰৰকৈ বাঢ়িছে।

কাহিনীৰ সৈতে সম্বন্ধ ওচৰ হ'লে চৰিত্ৰবোৰৰ প্ৰতি দৰ্শক-পাঠকৰ আগ্ৰহ বাঢ়ে; কাৰণ চৰিত্ৰবোৰক জনাৰ ওপৰতে কাহিনীৰ গতি ধৰাটো বহুতো সময়ত নিৰ্ভৰ কৰিব। অককযে কাহিনীৰে সৈতে চৰিত্ৰৰ সম্বন্ধ-স্থাপনত সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰিব লাগিব, এনে নহয়, ইটো চৰিত্ৰৰে সৈতে আনটো চৰিত্ৰৰ স্বাভাৱিক যোগসূত্ৰ থাকিব লাগিব। প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰই যেন মূল কাহিনীটোক আগ বঢ়াই নিয়ে, কাহিনীৰ পৰিস্ফুটনত যাতে সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰে তালৈ চকু দিব লাগিব। নাটকত সাধাৰণতে একোটা কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ থাকে। এই চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ কৰি কাহিনী-বিন্যাস কৰা হয়। পাৰ্শ্বচৰিত্ৰবোৰে সকলো সময়তে এই কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰৰে সৈতে সংযোগ কৰিব লাগে। অৱশ্যে নায়কৰ সৈতে প্ৰতিনায়কৰ কথাও আহি পৰে। কোনো কোনো নাটকত নায়ক আৰু প্ৰতিনায়কে সমানে প্ৰাধান্য পায়, আকৌ কোনো নাটকত প্ৰতি-

নায়কৰ চৰিত্ৰটোৰেই হয়তো বেছি আকৰ্ষণীয় হৈ পৰে — অধ্যাপক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' নাটত ৰাৱণৰ চৰিত্ৰটো বেছি আকৰ্ষণীয় হৈ পৰাৰ দৰে। এনে হোৱাটো অবাঞ্ছিত বুলি সততাই ক'ব নোৱাৰি। সেইকাৰণেই সমালোচক Nicoll-এ দুই নায়কৰ (twin hero) কথা উল্লেখ কৰিছে।

চৰিত্ৰবোৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, স্পষ্ট আৰু স্বতন্ত্ৰ (distinct and individual) হোৱা বাঞ্ছনীয়। নাটকত যদিও এজনৰ মুখেৰে আনজনৰ বৈশিষ্ট্যৰ কথা কোৱাব পাৰি, তথাপিও চৰিত্ৰবোৰে 'পাৰ্শ্বমানে নিজৰ কাৰ্যকলাপেৰে নিজৰ চিনাকি দিব লাগে। দৰ্শকে শুনাতকৈ দেখিহে পাতিয়ন যাবলৈ বিচাৰে।

কিন্তু স্পষ্ট কৰিবলৈ গৈ টাইপত পৰিণত কৰিলে নাটকীয় চৰিত্ৰৰ মৰ্যাদা হানি হয়। টাইপ্ চৰিত্ৰ হয়তো লাগে নাটক বৈচিত্ৰময় আৰু আকৰ্ষণীয় কৰিবলৈ, হয়তো বিশেষ আচৰণ-ৰীতিৰ মুদ্ৰাদোষ (mannerism) বা বচনভঙ্গীৰ উদ্ভাৱনো অনাৱশ্যক নহয়। কিন্তু সেই বুলি এনে টাইপ্ চৰিত্ৰক বৰ প্ৰাধান্য দিলে নাটকৰ মূল ৰস-ধাৰা ব্যাহত হোৱাৰহে সম্ভাৱনা থাকে। প্ৰাণ-চাঞ্চল্য, আবেগ-অনুভূতি-বুদ্ধিৰ হেন্দোলনি, অন্তৰ্দ্বন্দ্ব পৰিস্থিতিৰ লগত সংগ্ৰামশীলতা আদি নাটকীয় চৰিত্ৰৰ গুণাৱলী এনে ধৰণৰ টাইপ চৰিত্ৰত নাথাকে আৰু সেই কাৰণেই এইবোৰে মূল কাহিনীক আগবঢ়াই নিয়াত বিশেষ সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি প্ৰায়ে অবাস্তৱ হৈ পৰে। প্ৰতীক আৰু তত্ত্ব-নাটৰ কথা অৱশ্যে সুকীয়া।

নাটকৰ চৰিত্ৰই মনৰ কথা ব্যক্ত কৰে সংলাপৰ যোগেদি। ভাবৰ অভিব্যক্তিৰেও কৰে; কিন্তু এনে অভিব্যক্তি সংলাপৰ অনুগামীহে। সংলাপৰ যোগেদি আমি নাটকৰ কাহিনী বুজিব পাৰোঁ। সেয়ে সংলাপ নাটকৰ অত্যাৱশ্যকীয় উপাদান।

Galsworthy-ৰ মতে Good stage dialogue is character. It is also action. সংলাপে চৰিত্ৰক সম্পূৰ্ণভাৱে প্ৰকাশ কৰাৰ লগে লগে কাহিনীকো আগবঢ়াই নিব লাগিব। সাৰ্থক সংলাপে নাটকৰ কাহিনীৰ গতি বঢ়াই দিয়ে, চৰিত্ৰৰ অন্তৰৰ কথাৰ সন্ধান দি দৰ্শক-পাঠকৰ ঔৎসুক্য আৰু জাগ্ৰত কৰি তোলে, আৰু কৰে শব্দ-প্ৰয়োগৰ কৌশলেৰে, উপযুক্ত নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি। সংলাপৰ যোগেদিয়েই নাট্যকাৰেও নিজৰ ক'ব লগীয়া কথাখিনি ব্যক্ত কৰে। সংলাপ-ৰচনা অৱশ্যে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ লগত জড়িত বাই পৰিব লাগে। যি চৰিত্ৰ যি ধৰণৰ, সংলাপো সেই ধৰণৰে হ'ব লাগে

ডা-ড্যাঙৰীয়াই ডা-ডাঙৰীয়াৰ দৰে আৰু হোজা মানুহে হোজা মানুহৰ দৰে কথা ক'ব লাগে ।

নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কথিত ভাষা দিব লাগে । সেই কাৰণেই এলিয়টে কাব্য-নাট ৰচনা কৰোঁতেও সহজ-কথ্য কল্পচিত্ৰ-বিহীন সংলাপ ৰচনা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল । কথিত ভাষা দিব লাগে, হয়, সেইবুলি দৈনন্দিন জীৱনত আমি যিদৰে কথা কওঁ হুবহু সেই লেখিয়া সংলাপ ৰচনা কৰিলে আমনি লগা অসংলগ্নতাৰ সৃষ্টি হ'ব । সংলাপ বাস্তৱিক কৰিবলৈ গৈ বাস্তৱৰ স্বচ্ছ প্ৰতিচ্ছবি কৰি তোলাটো উচিত নহয় । বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত আমি বহুতো সময়তে অবান্তৰ, তাৎপৰ্য্যবিহীন, অসংলগ্ন কথা কওঁ । এনেবোৰ কথাকে হয়তো পেঘেনিয়াই থাকোঁ । কিন্তু নাট্যকাৰৰ হাতত সময় তাকৰ । কম সময়ৰ ভিতৰতে তেওঁ বহুতো কথা ব্যক্ত কৰিব লগীয়া হয় । সেয়ে তেওঁ সুনিৰ্ব্বাচন পদ্ধতিৰে অৰ্থব্যঞ্জক আৰু উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব পৰা শব্দ আৰু ফকৰা-যোজনা-বোৰ বাস্তৱ জীৱনৰপৰা সংগ্ৰহ কৰি নিজে নিজস্ব সংলাপ ৰচনা ৰীতি উদ্ভাৱন কৰা উচিত । এনে কৰিলে সংলাপ অবাস্তৱো নহ'ব, আমনি লগাও নহ'ব ।

নাট লিখাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হৈছে অভিনয় কৰা । অভিনয় সফল হ'লেহে নাট লিখা সাৰ্থক হয় । সেয়েহে নাট লিখোঁতে নাটখন অভিনয় উপযোগী হ'বনে নহয় সেই কথালৈ লক্ষ্য ৰাখিব লাগে । কোনো কোনো নাট্যকাৰে অৱশ্যে মঞ্চৰ কথা একেবাৰে পাহৰিবই নোৱাৰে, কোনো বিশেষ ৰঙ্গমঞ্চ চকুৰ আগত ৰাখি নাটখন লিখি যায় । কি কি সাজ-সৰঞ্জাম কোন ঠাইত কেনেকৈ থ'ব লাগিব কোঠাটোত দুৱাৰ-খিৰিকী কেইখন থাকিব, অভিনেতা-অভিনেত্ৰী কোন ফালেদি ওলাব, কোন ফালেদি সোমাব, তাকো লিখি দিয়ে । কোন কোনোৱে আকৌ নাটত মঞ্চৰ ছবিও আঁকি দিয়ে । এই পদ্ধতি সকলো সময়তে অনুকৰণীয় নহ'বও পাৰে । কিন্তু এইটো ঠিক যে এনে নিৰ্দ্দেশৰ পৰা পৰিচালক আৰু অভিনেতাসকলে কিছু সহায় পায় আৰু পাঠকৰ মনত পৰিৱেশ সম্বন্ধে ধাৰণা জন্মে ।

কৃতী নাট্যকাৰ ৰঙ্গ-নিৰ্দ্দেশৰ দ্বাৰা পৰিস্থিতি-পৰিৱেশ বুজোৱাৰ উপৰিও নাটকীয় কাহিনীক আগ বঢ়াই নিয়ে । কিছু পৰিমাণে কিম্বা ছিনেৰিওৰ দৰে হ'লেও এনে নিৰ্দ্দেশক সংলাপৰ সমপৰ্য্যায়ৰ বুলি ক'লেও অত্যুক্তি কৰা নহয় । এনে ৰঙ্গ-নিৰ্দ্দেশ আমি Galsworthy -ৰ, 'Justice', Hauptmann- অৰ

Before Sunrise, আগৰৱালাদেৱৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম' আদি মঞ্চসফল নাটত দেখিবলৈ পাওঁ।

নাটকৰ উপসংহাৰ কেনেকৈ কৰা হয় তাৰ ওপৰতো নাট্যৰচনা সফল হোৱাটো বহুপৰিমাণে নিৰ্ভৰ কৰে। যোধৰি যবাৰ দায়িত্বখিনি সুচাৰুভাৱে পালন কৰিব নোৱাৰিলে নাটৰচনা অসাৰ্থক হোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকে। শেষৰ অংশটো সেয়ে বৰ সাৱধানে লিখিব লাগে।

নাটকৰ পৰিণতি কেনে ধৰণৰ হ'ব সেই সম্পৰ্কে নাট্যকাৰৰ সুস্পষ্ট ধাৰণা থকা দৰকাৰ। কাহিনী এক প্ৰকাৰে গঢ় দি হঠাতে ঘোৰ ঘূৰাই সামৰি থ'লে দৰ্শক-পাঠকে গ্ৰহণ কৰিবলৈ টান পায়। নাটকৰ পৰিণতি গ্ৰহণযোগ্য কৰিবলৈ হ'লে দৰ্শকৰ মানসিক প্ৰস্তুতি লাগে, আৰু তাৰ বাবে নাট্যকাৰে আগৰেপৰা যত্ন কৰিব লাগিব। নাটকৰ আগছোৱাত যিবোৰ ঘটনা দেখুওৱা হৈছে, যিদৰে কাহিনীৰ বিশ্লেষণ আৰু বিন্যাস কৰা হৈছে, তাৰপৰা নাটকৰ পৰিণতি অৱশ্যম্ভাৱী বুলি দৰ্শক-পাঠক পতিয়ন যাব লাগিব। Owen Davis-অৰ মতে প্ৰথম অঙ্কৰ চৰিত্ৰ-সমূহ × দ্বিতীয় অঙ্কৰ ভাবাবেগ—তৃতীয় অঙ্ক। তেওঁ আৰু কৈছে "A modern audience cares little whether your play ends happily or not, but they insist upon its ending along the line you yourself have started it on."

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

ট্ৰেজিডি

ট্ৰেজিডি শব্দটো গ্ৰীক ভাষাৰপৰা অহা। তাৰ প্ৰতিশব্দ আমাৰ প্ৰাচ্য সাহিত্যত বিৰল। আজিকালি বহুতে ট্ৰেজিডিৰ অৰ্থ 'বিয়োগান্ত,' বা 'বিষাদান্ত' বুলি ধৰে। অষ্টাদশ শতিকাত ফৰাচী নাট্যকাৰসকলেও 'বিয়োগান্ত' অৰ্থতেই ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰিছিল। দৰাচলতে ট্ৰেজিডি (tragedy) আৰু কমেডি (comedy) পাশ্চাত্য নাট্য-সাহিত্যৰ দুটা প্ৰধান ভাগ। গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়, গভীৰ ভাৱ আৰু শোকাবহ পৰিণতিয়েই হৈছে ট্ৰেজিডিৰ প্ৰধান লক্ষণ। কমেডিত থাকে হাস্য-ৰসাত্মক সামান্য বিষয়ৰ লঘু চিত্ৰ। ভাৰতীয় নাট্য-সাহিত্যত অৱশ্যে এনে বিভাজন ৰীতি দেখা নাযায়।

আত্ম-দ্বন্দ্বত পৰাভূত বা অভিভূত মানৱ-জীৱনৰ করুণ কাহিনীক সাধাৰণতে ট্ৰেজিডি বোলে। শ্বেক্স্‌পীয়েৰৰ ট্ৰেজিডিৰ কোনো খ্যাতিমান, বিশিষ্ট আৰু উচ্চপদস্থ ব্যক্তিৰ ব্যক্তিগত দুৰ্ব্বলতা বা সামান্য ভুল-ভ্ৰান্তিৰ বাবে জীৱনলৈ নামি আহে ব্যৰ্থতা, অনুতাপ, হয়তো মৃত্যু। মৃত্যুকেই শ্বেক্স্‌পীয়েৰে তেওঁৰ বিয়োগান্ত নাটকসমূহত পৰিণতি স্বৰূপে দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে। মেক্‌বেথ্‌, ওথেলো, হেম্‌লেট — এনে জাতীয় চৰিত্ৰ। দুৰ্ব্বাৰ নিয়তিৰ ভ্ৰূকুটিও এওঁলোকৰ করুণ পৰিণতিৰ বাবে দায়ী। ফৰাচী ট্ৰেজিডিবোৰতো অভিনয়ৰ শেষ অঙ্কত মৰাশবে মঞ্চ ভৰি পৰিছিল। আমাৰ বেজবৰুৱাৰ 'পদুমকুঁৱৰী' উপন্যাসৰ শেষৰ দৃশ্যটি এনে ট্ৰেজিডিৰ অনুকৰণতে চিত্ৰিত কৰা হৈছে। হৰদত্ত, বীৰদত্ত সূৰ্য্য, ফুল আদি নটা চৰিত্ৰই এই দৃশ্যটিতে মৃত্যু বৰণ কৰিছে।

অৱশ্যে পৰিণামত মৃত্যুৱেই সদায় ট্ৰেজিডি নহয় — এই কথা সদায় মনত ৰখা উচিত। সেইদৰে নায়কৰ জয়লাভ অথবা নায়ক-নায়িকাৰ মিলন হ'লেই সদায় কমেডি নহ'বও পাৰে। নাটক শেষ হোৱাৰ পিছত পাঠক বা দৰ্শকৰ মনত অনুভূতিৰ চাপ কিমান গভীৰভাৱে ৰহিছে - সেই বিচাৰ-বোধেহে 'ট্ৰেজিডি' আৰু 'কমেডি' নিৰ্ণয়ৰ থাই অৱলম্বন। মহাভাৰতত ধাৰ্মিক সত্যবাদী পাণ্ডৱসকলে অধাৰ্ম্মিক কৌৰৱসকলক বধ কৰি হৃত ৰাজ্য পুনৰ অধিকাৰ কৰিছে। এয়া এক আনন্দৰ কথা। কিন্তু তায়েকহঁতক বধ কৰি,

ন্যায্য দাবী পূৰণ কৰি পাণ্ডৱসকল জানো সঁচাকৈয়ে সুখী হৈছিল? নিশ্চয় নহয়। যুদ্ধৰ অন্তত তেওঁলোকে দেখিলে কি? সমগ্ৰ কুৰুক্ষেত্ৰ জুৰি জ্বলি উঠিছে শ্মশানৰ জুই; ধ্বনিত হৈছে—পুৰনাৰীসকলৰ মৰ্মভেদী আৰ্তনাদ, বিধবা-সকলৰ করুণ ক্ৰন্দন!! এই দৃশ্যই পাণ্ডৱসকলক শোকাকুল কৰি তুলিলে। তেওঁলোকে বুজিলে, যিহৰ কাৰণে তেওঁলোকে এই ধ্বংস-লীলাৰ আয়োজন কৰিছিল সি নিতান্তই অৰ্থহীন। মনৰ সুখেই যদি হেৰাল, ৰাজ্যই কি কৰিব, —যাৰ জীৱনৰেই স্থায়িত্ব নাই, তাৰ আকৌ মাটিৰ প্ৰয়োজন কি? গতিকে ৰাজ্য-ধন সকলো এৰি থৈ তেওঁলোকে গুচি গ'ল হিমালয় পৰ্ব্বতলৈ চিৰদিনৰ বাবে। জীৱনৰ চৰম আনন্দৰ মুহূৰ্ত্তত দেখা দিয়া এই গভীৰ অন্তৰ্বেদনাই কেৱল পাণ্ডৱ কিয় পাঠক-শ্ৰোতৃমণ্ডলীকো অভিভূত কৰে, চকু বাষ্পাকুল হয়। গতিকে মহাভাৰতত পাণ্ডৱৰ বিজয়-লাঞ্ছন অন্তৰালত গভীৰ ট্ৰেজিডি সোমাই আছে।

ইব্‌চেন, গল্‌চৱাৰ্দি আদি নাট্যকাৰসকলৰ মতে দ্বন্দ্বই (conflict) হ'ল ট্ৰেজিডিৰ প্ৰাণ। ট্ৰেজিডিৰ নায়কবোৰ গভীৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আৰু বহিৰ্দ্বন্দ্বৰ দ্বাৰা ক্ষতবিক্ষত হোৱাটোৱেই তেওঁলোকৰ মতে খাটি কথা, মৃত্যু অবান্তৰ। আকৌ দ্বন্দ্ব সৃষ্টি হ'ব লাগে নায়কৰ চাৰিত্ৰিক ব্যক্তি-স্বাধীনতা আৰু প্ৰবল ইচ্ছা-শক্তিৰ অনমনীয় দৃঢ়তাৰ যোগেদি। এনে চৰিত্ৰই বাহিৰৰ কোনো বিৰোধী হেঁচা সহ্য নকৰে—লাগে নিজকে ছিঙিয়েই নহওক (They will break, but they will never bend)। আনহাতে তেওঁলোকৰ উদাৰতা, সত্যনিষ্ঠা আৰু নিঃস্বাৰ্থ মনোভাৱে আমাৰ হৃদয় আগ ধৰি অধিকাৰ কৰি থাকে। দৃঢ়খীয়া ব্যক্তিত্ব-সম্পন্ন এনে এজন নায়কৰ অবিশ্বাস্য পতনত সেয়েহে আমাৰ হৃদয় গভীৰ সহানুভূতিৰে আৰ্দ্ৰ হৈ উঠে। ইবচেনৰ 'Enemy of the People' আৰু গলচ্‌ৱাৰ্দিৰ 'Strife' দেখাত দুখন সমস্যামূলক নাটক হ'লেও দুয়োখন নাটকৰে কাহিনী অন্তৰালত লুকাই থকা ট্ৰেজিক্ সুৰ অতি গভীৰ আৰু মৰ্ম্মস্পৰ্শী। 'ষ্ট্ৰাইফ্‌' নাটকত ব্যক্তি আৰু সমাজৰ মাজৰ দ্বন্দ্বৰ উপৰিও ব্যক্তিৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব অবিকৃতভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। এন্থনী আৰু ৰবাৰ্টচ্‌—দুয়ো দুখন সমাজৰ প্ৰতিনিধি, নিজ নিজ সমাজৰ উন্নতিয়েই তেওঁলোকৰ কাম্য। কিন্তু অৱশেষত সেই সমাজেই তেওঁলোকক অভাৱনীয়ৰূপে বিশ্বাসঘাতকতা কৰিছে। ফলত নিজ হাতে স্থাপন কৰি ৩০ বছৰে ডিৰেক্টৰ হিচাপে চলাই অহা ট্ৰিনাৰ্থা টিন কোম্পানীৰ বৃদ্ধ এন্থনী চাহাব ডিৰেক্টৰৰ চকীৰপৰা নামি আহিব

লগা হৈছে আৰু বনুৱা নেতা বিপ্লৱী ভেকো মৰাটিৰৰ মুখত থু পেলাই তীত মন্মুখাদলে মালিকসকলৰ লগত চুক্তি-পত্ৰত স্বাক্ষৰ কৰিছে। আত্মাৰ এই অপমান মৃত্যুতকৈও বেছি ভয়াবহ। মৃত্যুৰ লগে লগে জীৱন শেষ হয়; কিন্তু অপমানৰ দাৰুণ আঘাতৰ পিছতো মানুহ জীয়াই থাকে আৰু এই অপমানে জীৱনৰ বাকী অংশক তিক্ত-বিষাদময় কৰি তোলে। যিবোৰ আধুনিক নাটকে এইদৰে দৰ্শকৰ মনত ব্যৰ্থতাৰ বিষাদ-বেদনা জগাই তোলে সিবোৰেই ট্ৰেজিডি বুলি পৰিগণিত হয় আৰু এই কাৰণেই বিয়োগান্ত নুবুলি ইংৰাজীৰ বিষাদাত্মক নাটক বোলাই অধিকতৰ সমীচীন হ'ব।

আগতে কোৱা হৈছে যে ভাৰতীয় নাট্য-সাহিত্যত tragic element থাকিলেও ট্ৰেজিডি বুলি এক শ্ৰেণীৰ নাটক নাছিল। পৌৰাণিক নাটকবিলাক প্ৰায়ে মিলনান্ত। বৰ্তমান যিবোৰ বিয়োগান্ত নাটক ৰচিত হৈছে, সেইবোৰ বেছি ভাগেই ঐতিহাসিক। ঐতিহাসিক ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰত দোষ-গুণ থাকে আৰু দোষ-গুণ থাকিলেও সাৰ্থক ট্ৰেজিডিৰ নায়ক বুলি তেনে পুৰুষ গণ্য হয়। কাৰণ, ট্ৰেজিডিত লাগে সংঘৰ্ষ। সংঘৰ্ষ উপজে পৰাক্ৰমী ইচ্ছাশক্তিয়ে বলেৰে পৰিস্থিতি পৰিবৰ্তন কৰিব খোজাত। এইখিনিতে ট্ৰেজিডিৰ নায়ক সম্পৰ্কে প্ৰশ্ন উঠে। প্ৰশ্ন হয় তেওঁ কেনে হোৱা উচিত?

উত্তৰত ইয়াকে ক'ব লাগিব যে কৰ্ণ, ভীম, দুৰ্যোধন, ৰাৱণ আদিৰ দৰেহে মানুহবোৰ হৈছে ট্ৰেজিডিৰ উপযুক্ত নায়ক। "এওঁলোকৰ গাত এনে গুণ আছে, যাৰ কাৰণে আমি নমস্কাৰ কৰোঁ; এনে পদৱী আছে, যাৰ কাৰণে আমি লাজ পাব'লগা সংকোচত পিছুলিতে বাধ্য। অদম্য উৎসাহ আছে, প্ৰবল ইচ্ছা আছে। ইচ্ছাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ চেষ্টা আছে। দান কৰিব জানে, নিদিবও জানে। ভুল কৰিবৰো ক্ষমতা আছে। গৰ্ব, হিংসা, ঈৰ্ষা, অভিমান, আকাংক্ষা সকলো আছে। পৰিস্থিতিৰ লগত যুঁজিব পাৰে। এনেজনৰ অন্তৰৰ ভাববোৰ যেতিয়া বৰ্থলিয়াই কৰিয়ে আমাৰ আগত দাঙি ধৰে, তেতিয়া আমি স্তম্ভিত হৈ যাওঁ। ইমান ডাঙৰ কিন্তু ইমান সামান্য! আমাতকৈ ইমান ওখ, অথচ আমাতোকৈ ইতৰ!"

দ্বিতীয় প্ৰশ্ন: ট্ৰেজিডিয়ে আমাক আনন্দ দিয়ে কিয়? মানৱ জীৱন যদি দুঃখ আৰু বেদনাৰে ভৰা, তেন্তে দুঃখ বেদনাৰে ভৰা নাটক চাই তেওঁলোকে আনন্দ পায় কিয়? এবাৰ চাই অহাৰ পিছতো পুনাই দেখিবলৈ হেঁপাহ কৰে কিয়? ট্ৰেজিডি ৰচনাৰ উদ্দেশ্য কি? ইয়াৰ উত্তৰ কৰি গ্ৰীকৰ একাকি

কবিতাৰে দিব পাৰি : Our sweetest songs are those that tell of saddest thought. বেদনাৰ সুৰ যিমানে প্ৰখৰ হয় আমিও গান শুনি সিমানে তন্ময় হওঁ। ট্ৰেজিডিৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথা। ৰঙ্গমঞ্চত নায়ক বা নায়িকাৰ গতিমান জীৱন-কাহিনীৰ দৃশ্য-পৰম্পৰা উপস্থাপিত কৰি দৰ্শকৰ হৃদয়ত সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰা আৰু মনত কৰুণ ৰসৰ সৃষ্টি কৰি আনন্দ-প্ৰদানেই ট্ৰেজিডি ৰচনাৰ চৰম উদ্দেশ্য। কথাষাৰ গ্ৰীক পণ্ডিত এৰিষ্টটলৰ যুক্তিৰে বিশ্লেষণ কৰা হওক। তেওঁ কৈছিল, Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.

ইয়াৰ অৰ্থ চমুকৈ এনে হয় — গুৰু, সম্পূৰ্ণ আৰু বিস্তৃত কোনো কাৰ্য্যৰ অনুকৰণত অলঙ্কাৰ-পূৰ্ণ ভাষাৰে দৰ্শকৰ মনত ভয় আৰু দুখ সৃষ্টি কৰিব পৰাকৈ হোৱা অভিনয়েই ট্ৰেজিডি। ই মানুহৰ অন্তৰত পুঞ্জীভূত হৈ থকা আবেগসমূহক মোক্ষণ কৰে।

এই 'আবেগ-মোক্ষণ' শব্দটিৰ ওপৰতেই ট্ৰেজিডি ৰচনাৰ মূলকথা লুকাই আছে। দৈনন্দিন জীৱনত ভয় আৰু দুখ এই দুটা অনুভূতিৰ লগত আটাইৰে পৰিচয় আছে। ট্ৰেজিডিয়ে মান-জীৱনৰ গভীৰতম প্ৰদেশ পৰ্য্যন্ত আলোড়িত কৰি দৰ্শকসকলৰ সহানুভূতি আকৰ্ষণ কৰে আৰু লগে লগে তেওঁলোকৰ মন ভয় আৰু দুখেৰে ভৰাই তোলে।

যেতিয়াই আমি দেখোঁ যে ব্যক্তিগত অকণমান দোষ বা ভুলতে অথবা ভাগ্য-বিপৰ্য্যয়ত পৰি এজন মানুহ ভীষণ দুৰ্দশাত পৰিছে, তেতিয়া স্বাভাৱিকতেই তেওঁৰ প্ৰতি আমাৰ সহানুভূতি হয়। সহানুভূতি হয় দুটা কাৰণত : প্ৰথমতে তেওঁৰ বিপদ দেখি তেনে অৱস্থাত পৰিলে আমাৰ নিজৰ কি হ'লহেঁতেন এই চিন্তাই আমাক ভীত কৰি তোলে আৰু দ্বিতীয়তে 'তেৱোঁ মানুহ, গতিকে মানুহ হিচাপে তেওঁৰ প্ৰতি আমাৰ কৰ্তব্য আছে'— এই চিন্তাই আমাৰ হৃদয়ত কৰুণাসঞ্চাৰ কৰে। নাটক চাবলৈ যোৱা দৰ্শকসকলোৰো সেইটোৱেই হয়। তেওঁলোকে নিজে নিজৰ অজানিতে নায়ক-নায়িকাৰ লগত

এনেভাৱে একাত্ম হৈ পৰে যে, অভিনয়স্থলীত নায়ক-নায়িকাৰ দুখ, বিপদ, হৰ্ষ, বিষাদ, প্ৰেম, নৈৰাশ্য, ঘৃণা, ক্ৰোধ প্ৰভৃতি তেওঁলোকৰ নিজৰেই মনোভাব বুলি ভ্ৰম হয়। লাহে লাহে তেওঁলোকৰ আত্ম-বিলুপ্তি ঘটে আৰু নায়ক-নায়িকাৰ দুখত চকুপানী টুকি অথবা ক্ৰোধত নিজেও উন্মত্ত হৈ আবেগৰ শীৰ্ষস্তৰত উপনীত হয়। আমাৰ দেহত ৰক্তাধিক্য ঘটিলে, চিকিৎসকে কিছু পৰিমাণে ৰক্ত-মোক্ষণ কৰি (purgation) নিৰাময় কৰাৰ দৰে, নাট্যকাৰেও অতি কৌশলেৰে দৰ্শকবৃন্দৰ মনত ওপজা সেই আবেগবোৰ উদ্ৰিক্ত কৰি দি সিহঁতৰ আকস্মিক বা অত্যুগ্ৰ আত্মপ্ৰকাশৰপৰা তেওঁলোকক ৰক্ষা কৰে। কৃত্ৰিম উপায়ে কামনা-বাসনা উদ্ৰেক কৰি আকৌ সিবোৰক প্ৰশমিত কৰা এইযে নাটকীয় কৌশল, তাকেই এৰিষ্টটলে katharsis 'অনুভূতিৰ পৰিশুদ্ধীকৰণ' বুলিছে। কাৰণ অভিনয় চাই অশ্ৰুধাৰাৰ মাজেদি দৰ্শকে জীৱনৰ যি গভীৰ ৰহস্য হৃদয়ঙ্গম কৰে, তাতেই তেওঁলোকৰ মানসিক চিকিৎসা সম্পন্ন হৈ যায় — উদ্বৃত্ত বাসনা-ৰাশিৰ প্ৰশমনত তেওঁলোকৰ মনবোৰ ফৰকাল হৈ পৰে। এইদৰেই নাট্যকাৰে গভীৰভাৱে আমাৰ সুপ্ত বেদনা-সিন্ধু জগাই তুলি ধীৰে ধীৰে সিবোৰক প্ৰশমিত কৰিলত আমি অশ্ৰুবিধৌত হৈ বৰ্ষাস্নাত শ্যামল প্ৰকৃতিৰ দৰে শান্ত, সমাহিত আৰু কান্তৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰোঁহক। ট্ৰেজিডিত এই মাধুৰ্য্য আছে বুলিয়েই আমি তাকে চাই কান্দো, অথচ কওঁ, 'চাই বৰ ভাল লাগিল। আকৌ চাম।'

সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকৰ ভাষাত —

> কৰুণাদাৱপি ৰসে জায়তে যৎ পৰং সুখম্।
> সচেতসামনুভৱঃ প্ৰমাণং তত্ৰ কেৱলম্॥

কৰুণাদি ৰসবৰপৰাও যে শ্ৰেষ্ঠ সুখ উৎপন্ন হয়, সহৃদয়সকলৰ অনুভূতিয়েই তাৰ প্ৰমাণ।

তৰুণ ভৰালী

কমেডি

ধূমকেতুৱে কোনো গ্ৰহৰ কক্ষপথ ভেটি ধৰিলে যেনে অৱস্থা হয় ঠিক তেনে এটি অনাহূত বিপদৰ আশঙ্কাই এই লেখকক আৰম্ভণিতে বাট ভেটি ধৰিছে। কমেডিৰ উদ্দেশ্য হৈছে হাস্যৰস জন্মোৱা, কিন্তু ভয় হয় কিজানি তাৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ যাওঁতে পাঠকৰ স্বাভাৱিক হাঁহিৰ সোঁতত হে বাধা পৰে। বাৰ্ণাৰ্ডশ্বৰ কোনো ধেমেলীয়া নাটকৰ হাঁহিৰ সঁফুৰাৰ মাজৰপৰা তাৰে কোনো নাটকীয় চৰিত্ৰই বাৰ্গছঁৰ হাস্যৰসৰ থিঅৰি আওৰালে যেনেকৈ তেওঁৰ সেই ৰসৰ অভাৱৰহে পৰিচায়ক, ঠিক তেনেকৈয়ে লেখকৰ এই প্ৰচেষ্টায়ো বহুতক সন্দিহান কৰিব তেওঁৰ সেই হাস্যৰস ৰকা নকৰা বিষয়ে। নিজকে সন্দেহমুক্ত কৰিবৰ কাৰণে জি, কে, চেষ্টাৰটনৰ লগতে সুৰ মিলাই ক'ব পাৰি যে বিশ্লেষণৰ আচল উদ্দেশ্য তেওঁবিলাকৰ মনৰ কুঁৱলীত বুৰ গৈ আছে। ইও অৱশ্যে অতি সঁচা যে ৰাসায়নিক প্ৰক্ৰিয়াৰে জুখি চালে যেনেকৈ পানীত জলীয়া পদাৰ্থ পোৱা নাযায়, ঠিক তেনেকৈ কমেডিৰ ৰচনাতো হাস্যৰসৰ অভাৱ। ইয়াতেই ক'ব পাৰি যে যদি কমেডিৰ ৰচনা পঢ়োঁতে হাঁহিভৰা মুখ চিন্তাৰ কুটিল ৰেখাই বিকৃত কৰে তেন্তে দেখোন কমেডিৰ যাই উদ্দেশ্যই পৰাজিত হ'ল। ট্ৰেজিডিয়ে যেনেকৈ ভয় আৰু সহানুভূতিৰ আধিক্যৰে সেইবোৰ অনুভূতিৰ হ্ৰাস কৰে, আনহাতে ঠিক তেনেকৈয়ে কমেডিৰ ৰচনাই আনন্দৰ হ্ৰাস কৰে পৰোক্ষভাৱে সেই আনন্দ বঢ়াবলৈহে।

ট্ৰেজিডিৰ দৰে কমেডি একেবাৰে অ ভাৰতীয় নহয়। গ্ৰীচ আৰু ভাৰতবৰ্ষত স্বাধীনভাৱেই কমেডিৰ জন্ম হৈছিল। নাচ-গানে আৰু শৰীৰৰ হাঁহি উঠা অঙ্গ-ভঙ্গিৰ মাজেদিয়েই এই দুয়ো দেশতে কমেডিৰ প্ৰথম সৃষ্টি। মুখা আৰু আন আন কিছুমান কথাত ভাৰতীয় কমেডি মধ্যযুগৰ ইংৰাজী কমেডিৰ লগতো মিলে। সাহিত্যৰ উদ্দেশ্যই হৈছে আনন্দৰ ধ্বনি। "আনন্দৰূপম-মৃতম্ যদ্ বিভাতি।" দুখৰ মাজেদি আনন্দ পোৱা বা এৰিষ্টোটলৰ পৰিষ্কাৰকৰণ বা হিয়াৰ মোগমুক্তি কথাষাৰ (Katharsis) ভাৰতবৰ্ষত

প্ৰচলিত নাছিল দেখিয়েই ভাৰতীয় নাট্যকাৰসকলে কমেডিৰ মাজেদিয়েই আনন্দ দান কৰিছিল।

কিন্তু বুৰঞ্জীৰ সোঁতত উজাই গলে কমেডিৰ বিষয়ে লিখা সাহিত্যৰ একেবাৰে গুৰিত পোৱা যায় দাৰ্শনিক প্লেটোক। প্লেটোৰ মতে অসত্যই সত্য আৰু সৰ্ব্বশক্তিমানৰ মুখা পিন্ধাই কমেডি (impotence masquerading as fate)। তেওঁ কয়, কোনো আগন্তুক বিপদৰ আশঙ্কাত আমাৰ বুকু কঁপি উঠাৰ পিছ মুহূৰ্ত্ততে সেই ভয় অসাৰ বুলি বুজাতেই হাস্যৰস বা কমেডিৰ প্ৰথম সৃষ্টি। নিজৰ শৰীৰৰ নিচেই ওচৰতে কিহবাই হঠাৎ খৰ খৰ কৰি উঠিলে সাপ বুলি চঁক্ খোৱাৰ পিছতেই নিজৰ ভুল ধৰা পৰি হাঁহি উঠিলেই হয় আদিযুগৰ হাস্যৰস (humour)। নদী যিমানে সাগৰৰ পিনে আহে সিমানেই যেনেকৈ উপনৈ আহি লগ ধৰেহি, ঠিক তেনেকৈ আদিযুগৰ হাস্যৰসে বুৰঞ্জীৰ সোঁতত যিমানেই আগ বাঢ়িছে সিমানেই নিজৰ বুকুত সাৱৰি লৈছে বিদ্ৰূপ (wit)। বিদ্ৰূপমিশ্ৰিত হাস্যৰসে যেতিয়া পৌৰাণিক গ্ৰীচৰ ৰাজনৈতিক গুৰিয়ালসকলক থকা-সৰকা কৰিলে, তেতিয়াৰপৰাই কমেডিৰ ওপৰত প্লেটোৰ কোপদৃষ্টি পৰিল। তেওঁৰ ভয় হ'ল জানোচা ইয়েই কেতিয়াবা গ্ৰীচৰ ৰাজনৈতিক অট্টালিকা চুৰমাৰ কৰি পেলায়! সেয়েহে তেওঁ শেষ বয়সত অতি ঘৃণাৰে সৈতে ক'বলৈ ধৰিলে যে কমেডি মাত্ৰ দাসত্ব আৰু বৰ্ব্বৰতাৰ পৰিচায়ক।

এৰিষ্টোটলে প্লেটোৰ থিঅৰিৰপৰা ধৰ বেছি আঁতৰি নাহাকৈয়ে তেওঁৰ থিঅৰিৰ কালিমা মচিবলৈ যথাসাধ্য চেষ্টা কৰিছে। তেওঁৰ মতেও অনাৱশ্যক ভুলতেই কমেডিৰ সৃষ্টি আৰু ইয়াৰে প্ৰমাণ কৰিবলৈ তেওঁ এৰিষ্টোফেনিছৰ মুখাৰ ব্যৱহাৰলৈ আঙুলিয়াই দিছে। (Comedy is an imitation of person of an inferior moral bent.. It consists in some blunder or ugliness that does not cause pain or disaster, an obvious example being the comic mask which is ugly and distorted but not painful.)

প্ৰৱঞ্চিত হোৱা আশাই (cheated expectation) কমেডিৰ প্ৰথম উৎস। নিজে বা আনে কৰা প্ৰৱঞ্চনাৰ ভাৱটোৱেই কমেডিৰ প্ৰাণ। নিজে কৰা প্ৰৱঞ্চনা যেনেকৈ যুগৰ গতিত আনে কৰা প্ৰৱঞ্চনাত পৰিবৰ্ত্তিত হ'ল ঠিক তেনেকৈয়ে humour-অৰ কমেডি বাগৰি পৰিল উইটৰ কমেডিত। সেই

কাৰণেই এৰিষ্টোটলে কমেডিৰ আদৰ্শ গঢ়োঁতে কমেডিক সংশোধনৰ (correction) লগত চিন্তিৰ নোৱাৰাকৈ গাঁথি পেলাইছে। সেয়েহে তেওঁ কয় কমেডিয়ে যাত্ৰা আৰম্ভ কৰে নীচখাপৰ মানুহ লৈ আৰু শেষ কৰে ভদ্ৰ-লোকৰ দোষ মানুহৰ চকুৰ আগত দাঙি ধৰি। ট্ৰেজিডিয়ে যেনেকৈ মানৱ-হিয়াক ভয় আৰু সহানুভূতিৰে তাৰ ৰোগমুক্তি কৰে ঠিক তেনেকৈয়ে কমেডিয়ে কৰে হাস্যৰসৰ পাখিলগা শৰেৰে (Comic Kathersis)! কিন্তু প্লেটোৰ মতে এৰিষ্টোটলৰো সপোনৰ অগোচৰ যে হাস্যৰসৰ কাৰণে হাস্যৰসৰ সৃষ্টি। হাস্যৰসৰ সুদূৰ আদৰ্শ ৰোগমুক্তি হওকেই বা নহওকেই, ইয়াৰ অন্যতম উদ্দেশ্যও আছে। ‘হেমলেট’ নাটকৰ চণ্ডাল দুজনৰ (grave-diggers) কথা-বতৰাই যেনেকৈ ট্ৰেজিডিৰ কাৰণ্য অসহনীয় কৰি তুলিছে ঠিক তেনেকৈ এৰিষ্টোটলে আশা কৰে, হাস্যৰসেও আমাৰ জীৱনক গভীৰতৰ কৰি তুলিব।

আৰ্টৰ মতে জীৱনৰ অসম্পূৰ্ণতাৰ পৰাই কমেডিৰ সৃষ্টি। মানুহে যদি দোষ আৰু ভুল নকৰিলেহেঁতেন তেন্তে কমেডিয়েও মানস আকাশত কেতিয়াও ঠাই নেপালেহেঁতেন। কমেডিক অতি স্থূলভাৱে দুই ভাগত ভগাব পাৰি: ৰোমাণ্টিক আৰু ক্লাছিকেল। ৰোমাণ্টিক কমেডিৰ জন্ম মানুহৰ হিয়া আৰু সহানুভূতিত (humorous), আৰু ক্লাছিকেল কমেডিৰ জন্ম মানুহৰ মনত (witful)। এৰিষ্টফেনচৰ দিনতে যি ক্লাছিকেল কমেডিৰ সৃষ্টি হৈছিল তাৰ সৃষ্টি এতিয়াও হেৰাই যোৱা নাই। মাজতে এলিজাবেথান যুগত ৰোমাণ্টিক কমেডিৰ সৃষ্টি হৈছিল সঁচা, কিন্তু পুনৰ পোহৰত বহুদিনলৈ নাহিল বাবেই ১৮ শ শতাব্দীৰ ক্লাছিকেল যুগৰ হেঁচাত ৰোমাণ্টিক কমেডি লুপ্ত হ’ল। ক্লাছিকেল কমেডিৰ আদি ধৰ্ম হৈছে সংশোধন আৰু তাৰ কাৰণে কৰা বিদ্ৰূপ। ই আন্তৰিক নহয়, ই সম্পূৰ্ণৰূপে মানসিক। সেই কাৰণেই মেৰেডিথে কৈছে, এই মনোজ্ঞ কমেডিৰ চৰ্চ্চাৰ কাৰণে আত্মবিশ্বাসত ওকণি উঠা এখন ভদ্ৰ ধৰণৰ সমাজৰ আৱশ্যক। এই সমাজে তাৰ তীক্ষ্ণ দৃষ্টিৰে সকলোৰে দোষ ধৰিব আৰু তাৰেই সংশোধনৰ কাৰণে অতি বিচক্ষণতাৰে দোষীবোৰক হাঁহিয়াতৰ পাত্ৰ কৰি তুলিব। এৰিষ্টফেনিছৰ পৰা আৰম্ভ কৰি মলিয়াৰে আৰু বৰ্ণাৰ্ড্‌চৰ কমেডি এই বিভাগতে পৰিব।

এই কমেডি সম্পূৰ্ণৰূপে সামাজিক। মানুহৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰত যিবোৰ বিসংগতি গঢ়ি উঠে, সেইবোৰ ধ্বংস কৰাই ইয়াৰ উদ্দেশ্য। সেই কাৰণেহে বাৰ্গছঁয়ে কৈছে যে, ট্ৰেজিডিৰ দৰে ই শুদ্ধ কলা (pure art) নহয়।

ই সমাজক সদায় চলন্ত কৰি ৰাখিবৰ কাৰণে এবিধ ডাঙৰ অস্ত্ৰ। "Comedy lies midway between art and life"—*Bergson.*) ট্ৰেজিডিয়ে মানুহৰ হিয়াৰ অসীমৰ দুৱাৰ খুলি দিয়ে আৰু কমেডিয়ে সেই কামকে কৰে সসীমৰ মাজেদিয়েই। ট্ৰেজিডিৰ পথ সৰলৰেখা কিন্তু কমেডিৰ পথ বেঁকা। কিন্তু এই বুলিয়েই প্লেটোৰ দৰে কমেডিক এবিধ নিম্ন শ্ৰেণীৰ কলা বুলি ক'ব নোৱাৰি। কমেডিয়ে দৈনন্দিন জীৱনৰ আচৰণৰ মাজেদিয়েই তাৰ স্বৰ্গীয় মূৰ্চ্ছনা কঁপাই তোলে। হাঁহিৰ দৰে ক্ষণস্থায়ী একোৱেই নাই; কিন্তু তাৰ চিৰস্থায়ীতাৰ কাৰণেহে হাঁহিৰ ইমান আদৰ। এৰিষ্টফেনিছৰ নাটকৰ সেই মাটুকৰ ডাক্তৰে মৰা মানুহক জীয়াই মৃত্যুক যিদৰে প্ৰৱঞ্চনা কৰিলে, সেই হাঁহিৰ প্ৰতিধ্বনি ১৭ শ শতাব্দীৰ মলিয়াৰৰ নাটকতো একেবাৰে মাৰ যোৱা নাই। এৰিষ্টফেনিছৰ The Clouds বোলা নাটকখন সামাজিকভাৱে অতি তীক্ষ্ণ দেখিয়েই মাজত হাজাৰ বছৰ বাগৰি গলেও এতিয়াও কমেডিৰ প্ৰথম শাৰীত।

কিন্তু ওপৰত কোৱা বিধৰণৰ এলিজাবেথান ৰোমাণ্টিক কমেডিৰ সুৰৰ ভালেখিনিত। ইটালীয় কবি ডাণ্টেই কয় যে কেইবাটাও বিভিন্ন সোঁতৰ সঙ্গমত কমেডিৰ সৃষ্টি হৈছে। অসন্তোষজনকভাৱে আৰম্ভ হৈ মিলন আনন্দৰ মাজেৰে শেষ হোৱাই এইবিধ কমেডিৰ প্ৰধান ধৰ্ম্ম। ইয়াৰ জন্ম মানুহৰ হিয়াত; ঘৰ পাতে মানুহৰ মৰমত। ইয়াত নাই বিদ্ৰূপৰ ডং, আছে মাথোঁ ভালপোৱাৰ ছিটিকনি। ইয়াত সূৰ্য্যৰ পোৰণি নাই, আছে জোনৰ মন-জুৰোৱা জুৰণি। ইয়াত চাইক্লোনৰ পৰ্ব্বত-প্ৰমাণ ঢৌ নাই, আছে মাথোঁ আকাশীৰঙৰ এখনি সাগৰ—নিৰ্ম্মল, নিমজ, সুন্দৰ। ইয়াৰ আনন্দৰ সৃষ্টি হয় বৈশিষ্ট্যবিহীন ভাবধাৰাৰ আৰু ঘটনাৰ বৈষম্যৰপৰা। এটি অতি ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰক আন এটি মহৎ চৰিত্ৰৰ লগত একেলগে উজাবলৈ দিলে তাৰপৰা হোৱা বৈষম্যই ৰোমাণ্টিক কমেডিৰ উৎস। শেক্‌স্‌পীয়েৰৰ ফলষ্টাফ্ আমাৰে একজন। আমি ফলষ্টাফক কেতিয়াও নাহাঁহোঁ আমি ফলষ্টাফৰ লগতহে হাঁহোঁ। এই হাঁহিয়ে আমাৰ বিচাৰ-শক্তিত কেতিয়াও কুঠাৰাঘাত নকৰে; এই হাঁহিৰ ধৰ্ম্ম হৈছে মধুৰ ভাবালসতা (genial unthinking.) এই হাঁহিৰ মধুৰিমাৰ লগত বিজাই ক্লাছিকেল কমেডিৰ ক্ষুৰস্পৰ্শী হাঁহিক বাৰ্গছঁই কৈছে সাময়িক হিয়া-হীনতা বা "a temporary anaesthesia of the heart."

কিন্তু কমেডি বুলিলে আমি সাধাৰণতে ক্লাছিকেল বা বাস্তৱবাদী কমেডিকেই

বুজোঁ। কাৰণ বাৰিষাৰ মেঘৰ দৰেই ই গোটেই নাটকীয় আকাশ ঢাকি পেলাইছে।

কমেডিৰ ৰচনা শেষ কৰাৰ আগতে ইয়াক ট্ৰেজিডিৰ লগত বিজাই নাচালে আলোচনা অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰৈ যোৱা যেন লাগে। বাৰ্গছঁৰ মতে একোজনৰ জীৱনক ভেঁটি কৰি গঢ়ি উঠা বিয়োগান্ত নাটকেই ট্ৰেজিডি আৰু কোনো এটা শ্ৰেণীৰ জীৱনক অৱলম্বন কৰি গঢ়ি উঠা মিলনান্ত নাটকেই কমেডি। ট্ৰেজিডি-লেখকে ইমিটেচনৰ (imitation) কাৰণে আনৰ জীৱনলৈ চাব নেলাগে। কাৰণ একোজনৰ আত্মা আন একোজনৰ কাৰণে বোধগম্য নহয়। শেকছ্পীয়েৰ নিজেই হেমলেট, মেকবেথ আৰু লীয়েৰ বা তেওঁলোকৰ আত্মাৰ অংশবিশেষ। ট্ৰেজিডি লেখক যায় নিজৰ ভিতৰলৈ; কিন্তু কমেডি-লেখক যায় নিজৰপৰা আঁতৰি। হেমলেট হয়তো শেকছ্পীয়েৰৰ জীৱনৰ একান্তৰ প্ৰতিচ্ছবি; কিন্তু মিছান্থ্ৰপে মলিয়াৰৰ সমাজৰ এটি উদ্দেশ্যপূৰ্ণ অংশ। সেই চৰিত্ৰত মলিয়াৰৰ আপোন জীৱনৰ লগত কোনো আন্তৰিক সম্পৰ্ক বিচাৰিবলৈ যোৱাটো ভুল হ'ব। কমেডি-লেখকে যদি জ্ঞানৰ চাকি লগাই নিজৰ জীৱনৰ চুকে-কোণে পৰি থকা হাস্যৰস বুটলিবলৈ চেষ্টা কৰে তেন্তে তেওঁ বিফল-মনোৰথ হোৱাৰ বাহিৰে আৰু উপায় নাই। হাস্যৰসৰ কাৰণে তেওঁ আনৰ জীৱনলৈ চাবলৈ বাধ্য আৰু আমি আনৰ জীৱনৰ সাধাৰণ ঘটনাৰ বাহিৰে আত্মাত সোমাব নোৱাৰোঁ। দেখিয়েই কমেডিৰ চৰিত্ৰাৱলীত শ্ৰেণীভুক্ত হৈ পৰে। শেহান্তৰত আকৌ কওঁ যে অসীমৰ দুৱাৰ মেলি দিয়াই ট্ৰেজিডি আৰু সসীমৰ মাজত অসীমক বিচৰাই কমেডি। (Comedy catches the principles of unity in every finite thing and tragedy attends to the principles in infinity.)

এই দিশৰপৰা চালে ট্ৰেজিডি আৰু কমেডিৰ চৰম উদ্দেশ্যত বিশেষ পাৰ্থক্য দেখা নাযায়। কিন্তু কমেডি হৈছে মনৰ অট্টালিকা, আৰু ট্ৰেজিডি হৈছে হিয়াৰ তেজেৰে ধোৱা গোলাপ। কমেডিত পোৱা যায় আধুনিক নায়িকাৰ হিয়াশূন্য বাক্চাতুৰী আৰু ট্ৰেজিডিত জুলিয়েটৰ হিয়াভৰা চকুলো। চিন্তাই যাক বাট দেখুৱায় তাৰ কাৰণে জীৱন কমেডি আৰু অনুভূতি যাৰ মাত্ৰ সম্বল তাৰ কাৰণে জীৱন ট্ৰেজিডি। ধুনীয়া যুৱতীয়ে যেতিয়া তেওঁৰ আৱৰিত মুখখনি হাঁহি থকা গোলাপত লগায় তেতিয়া সৃষ্টি হয় কমেডিৰ সেই একে দৃশ্যক যেতিয়া যুৱতীৰ হিয়াভৰা চকুলোৱে তিয়াই পেলায় তেতিয়াই হয় ট্ৰেজিডি।

সুৰেন্দ্ৰমোহন চৌধুৰী

অঙ্কীয়া নাটৰ 'সপ্তৰস'

"কাব্যেষু নাটকং ৰম্যম্" —কাব্যৰ ভিতৰত নাটক ৰম্য। অঙ্কীয়া নাটকো নাট্যকাৰে 'নাটক', 'যাত্ৰা' আদি শব্দৰে বিভূষিত কৰি ইয়াক ৰম্য সাহিত্যৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পৰাকৈ বিবিধ কলা-কৌশলেৰে পৰিপুষ্ট কৰি থৈ গৈছে। ই প্ৰকৃততে এবিধ উৎকৃষ্ট ৰসকাব্য। এই ৰসকাব্যৰ ৰস আস্বাদন কৰিয়েই 'ৰসজ্ঞান'সকলে অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশলকে 'ৰস' সংজ্ঞা দি একাকি সাংকেতিক উক্তিৰে ইয়াৰ বিষয়ে থোৰতে এই বুলি মন্তব্য কৰি গৈছে—

সপ্তৰসে নাটক ৰচনা কৰয়।
শুনিয়োক সপ্তবিধ ৰসৰ অন্বয়।।
গায়ন-বায়নসবে সভা জয় কৰে।
সূত্ৰ-নাট্যগণে ৰসিকৰ মন হৰে।।
পণ্ডিতে বুজিবে শ্লোক কৰিলা বচন।
গীতৰ অৰ্থ বুজিবেক বিজ্ঞ সভ্যগণ।।
ব্ৰজবাসী-ভাষাক বুজিবে গ্ৰামী লোক।
চোঁ মুখ দেখিবেক অজ্ঞ মূঢ় লোক।।
শুদ্ধ বা অশুদ্ধ তথাপিতো কৃষ্ণনাম।
এই সপ্তৰস নাটকৰ অনুপাম।।

অসমীয়া নাট্যমোদীসকলৰ মাজত চিৰপ্ৰচলিত এই উক্তি ফাকিৰ ভিতৰতে অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশলবে ভালেখিনি সোমাই আছে, আৰু এইবোৰক ৰসসংজ্ঞা দিয়াৰো সাৰ্থকতা হৈছে। এই বিষয়ে তলত সংক্ষেপে আলোচনা কৰা হল।

গায়ন-বায়ন ঃ অঙ্কীয়া নাটৰ অভিনয়ক ভাওনা বোলা হয়। ভাব-অনুকৰণ-প্ৰদৰ্শনৰ আদৰ্শ অনুষ্ঠান হেতুকেই এই নামৰ উৎপত্তি। গায়ন-বায়ন নাটখনৰ কাহিনীগত চৰিত্ৰ নহয়। অথচ ভাওনা-ৰজীৰ ই অন্যতম আকৰ্ষণীয় পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ। অভিনয়ৰ আদিবেপৰা অন্তলৈকে এওঁলোকৰ ওপৰতে গীত-বাদ্য-

প্ৰতিষ্ঠাপনৰ সকলোখিনি দায়িত্ব অৰ্পণ কৰা হয়। এওঁলোক সঙ্গীতজ্ঞ, বাদ্য-বিশাৰদ নৃত্য-শিল্পী। 'ধেমালি'ৰ যোগেদি এওঁলোকৰ কাৰ্য্যক্ৰম আৰম্ভ হয়। 'ধেমালি' শব্দই এই প্ৰসঙ্গত লৌকিক অৰ্থ নুবুজাই এক ৰূঢ় অৰ্থহে প্ৰকাশ কৰে। ই গায়ন-বায়ন শিল্পী-সমূহৰ সমদল নৃত্য-গীত প্ৰদৰ্শন বিশেষ। নাট-খনিৰ প্ৰকৃত আৰম্ভণি নান্দী-পাঠৰপৰাহে হয় যদিও, গায়ন-বায়নৰ কাৰ্য্য-ক্ৰম ইয়াৰ ভালেখিনি সময়ৰ আগৰপৰাই আৰম্ভ হয়। এওঁলোকে কাল আৰু উদ্দেশ্য অনুসৰি সুকীয়া সুকীয়া নৃত্য-গীত, ৰাগ-ৰাগিণীৰ অৱলম্বনত কেইবাখনো 'ধেমালি'ৰ পৰিৱেশন কৰিব লাগে। অভিধানমতে 'ধেমালি' সাত বিধ —সৰু-ধেমালি, বৰ-ধেমালি, ঘোষা-ধেমালি, চৌ-ধেমালি; ৰাগ-ধেমালি, ন-ধেমালি, আৰু নট-ধেমালি। কিন্তু কাৰ্য্য-ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ উপৰিও গুৰু-ধেমালি আৰু দেৱ-ধেমালিৰ নাম পোৱা যায়। প্ৰাচীন সংস্কৃত নাট-অভিনয়ৰ 'পূৰ্ব্বৰঙ্গ'ৰ সুদূৰ-প্ৰসাৰী অৱশিষ্ট ধেমালিত লক্ষ্য কৰা যায় যদিও, প্ৰকৃততে ই লোকাচাৰ আৰু লৌকিক নৃত্য-গীত-পদ্ধতিৰ সৈতে সংমিশ্ৰিত হৈ ভাওনাৰ এক বিশিষ্ট অঙ্গৰূপে স্থিতি লাভ কৰিছে। সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত 'পূৰ্ব্বৰঙ্গ'ৰ একুৰি অঙ্গৰ ভিতৰত প্ৰথম নটা নেপথ্যত সমাধা কৰা হয়। কিন্তু ভাওনাৰ কেয়োখন 'ধেমালি' দৰ্শকৰ সমুখত কৰা হয়। অঙ্কীয়া নাট দৃশ্য-কাব্য। সেই দেখি ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো বিষয়েই যাতে দৰ্শকৰ দৃষ্টিগোচৰ হয় আৰু ৰস-সৃষ্টিত বেছি সহায়ক হব পাৰে, এই উদ্দেশ্যকে লক্ষ্য কৰি, এই কৌশল অৱলম্বন কৰা হৈছে। 'ধেমালি'য়ে বিবিধ নাট্য-ৰস সৃষ্টিৰ 'অৱলম্বন' ৰূপে ক্ৰিয়া কৰে। 'ধেমালি'ৰ অন্তত সূত্ৰধাৰ আৰু নাটকীয় চৰিত্ৰ আদিৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান হ'বলৈ ধৰে, —"ধেমালি এৰিলে প্ৰৱেশৰ বেলা হয়।"

নট ধেমালিক চোট ধেমালিক বাইল।
বৰ ধেমালিক বাই লোকক ভুলিল॥
.. — .. ..।
পাছে ধৰিলন্ত দৈৱ ধেমালিক গাই॥ (শঙ্কৰ-চৰিত)

'ধেমালি'ৰ সৈতে হুবহু মিল অনুষ্ঠান আইন কোনো ঠাইতে নাই।

সূত্ৰনাট্য (সূত্ৰধাৰ আৰু নাটকীয় চৰিত্ৰ বা ভাৱৰীয়া): 'সূত্ৰ' শব্দই সূত্ৰধাৰক বুজায়: 'নাট্য' শব্দৰ আভিধানিক অৰ্থ নৃত্য আৰু নাট। কিন্তু এই উক্তিত "সূত্ৰনাট্যগণে" বোলা কথাষাৰৰ 'নাট্য' শব্দৰ অৰ্থৰ ব্যক্তিক ৰূপ বেছি অনুমান হয়। ইয়াৰ অৰ্থ নট-নটী (নৰ্তক-নৰ্তকী) নাটকীয় চৰিত্ৰ

(ভাৱৰীয়া) বুলি নধৰিলে অৰ্থৰ সঙ্গতি নৰয়। গায়ন-বায়নৰ দৰে সূত্ৰধাৰ নাটৰ কাহিনীগত চৰিত্ৰ নহয়, অথচ সূত্ৰধাৰেই মঞ্চৰ কেন্দ্ৰীয় ব্যক্তি, বিক্ষিপ্ত কাহিনী-সংযোজক, চৰিত্ৰ-পৰিচালক। সূত্ৰধাৰৰূপী ভূমিকাৰ জুমুধৰণো অৱশ্যে সংস্কৃত নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাত কল্পনা কৰা হৈছে। কিন্তু অলৌকিকতাৰ পৰশ আৰু প্ৰভাৱত ই এক অভিনয় ৰূপ ধাৰণ কৰা দেখা যায়। অসমৰ গাঁৱে-ভুঁয়ে সিঁচৰিত হৈ চলি অহা লৌকিক সঙ্গীত-শিল্প-সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানসমূহৰ মুখ্য শিল্পী-পৰিচালকজনৰ যি ভূমিকা আৰু দায়িত্ব, সেয়ে কম-বেছি পৰিমাণে যে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ-ভূমিকাত আৰোপিত হৈছে তাত সন্দেহ নাই। সূত্ৰধাৰ সুকণ্ঠি, সঙ্গীতজ্ঞ, নাট্য-কলা-কৌশলপটু সৰ্ব্বশ্ৰেষ্ঠ শিল্পী। নৃত্য-গীত-বচন, অইন কি, কেৱল অৱস্থিতিতো সূত্ৰধাৰৰ অঙ্গী-ভঙ্গী, অঙ্গ-সঞ্চালন, মুদ্ৰা-প্ৰদৰ্শন আদি অৰ্থসূচক আৰু কলা-কৌশলপূৰ্ণ। কিবা কাৰণত নাটকীয় গীত-বচন আদি জানিবলৈ অক্ষম দৰ্শকেও সূত্ৰধাৰৰ বিবিধ অঙ্গী-ভঙ্গী, মুদ্ৰা আদিলৈ লক্ষ্য কৰিয়েই আংশিক পৰিমাণে হ'লেও, নাট্যৰস উপভোগ কৰিব পাৰে; আৰু এইবাবেই সত্তৰ সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাটোও আলোচ্য উক্তত ৰসৰ অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে।

অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰাম চৰিত্ৰই সকলো নাটতে নায়ক বা মূল চৰিত্ৰৰূপে পৰিগণিত হয়। কাৰণ, এই বিধ নাটৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল বিষ্ণু-দেৱতাৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা আকৰ্ষণ; আৰু শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰাম ভগৱান বিষ্ণুৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ। ভক্ত আৰু ভগৱানৰ মাজত যি সম্বন্ধ, অঙ্কীয়া নাটৰ নায়ক শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ সৈতে দৰ্শকৰ মাজত তেনে এটা সম্বন্ধ স্থাপন কৰাৰ উদ্দেশ্যেই এই কৌশল অৱলম্বন কৰা হৈছে। সেয়েহে, ৰঙ্গমঞ্চত অৱতীৰ্ণ হোৱাৰ লগে লগেই, দৰ্শকবৃন্দই জয়ঘোষণা কৰি সিজনৰ প্ৰতি স্তুতি-নতি জনায়; মঞ্চতো সিজনাক বিশিষ্ট মাননীয় স্থান দিয়া হয়।

"নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰ:"—এই ইঙ্গিত বচন, সংস্কৃত নাটৰ অনুকৰণত, অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দী শ্লোকৰ পাছতো দিয়া ৰীতি এটা চলি আহিছে। কিন্তু কাৰ্য্য-ক্ষেত্ৰত ই একেবাৰে নিৰৰ্থক আৰু নিষ্প্ৰয়োজন। সংস্কৃত নাটত থকা এই বিষয়টো লৈ সমালোচক মণ্ডলীৰ মাজত এসময়ত বহুতো সমালোচনা হৈ গৈছে। আজিকালি সংস্কৃত নাটৰ অভিনয় দেখিবলৈ পোৱা নেযায়; গতিকে, সন্দেহৰ বীজ থাকি গ'ল এই বুলিয়েই যে নান্দীৰ অন্তত্তহে যদি সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হবলৈ হয়, তেন্তে নান্দীপাঠ কৰে কোনে? কিন্তু অঙ্কীয়া নাটত এনে সন্দেহৰ

কোনো কাৰণ নাই। কিয়নো অঙ্কীয়া নাটৰ ভাওনা আজিও অসমত প্ৰায় প্ৰাচীন প্ৰথাতিতে প্ৰচলিত হৈ আছে আৰু সূত্ৰধাৰ জনেই নান্দীপাঠ কৰি আহিছে। প্ৰথম ভটিমাত অন্তত "ইতি সূত্ৰ নিষ্ক্ৰান্তঃ" এনে ধৰণৰ উক্তিবাৰো এই একে কাৰণতে নিৰৰ্থক নিষ্প্ৰয়োজন বুলি মনে ধৰে। এই ৰীতি শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ নাটসমূহত আৰু পৰৱৰ্তী কোনো কোনো নাটকতো আছে; কিন্তু মাধৱদেৱৰ নাটত নাই। অথচ শ্ৰীমাধৱদেৱৰ নাট-ভাওনাতো সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা নোহোৱা নহয়।

সংস্কৃত নাটত নান্দীপাঠৰ পাছত সূত্ৰধাৰ, পাৰিপাৰ্শ্বিক, বিদূষক — এই তিনিজনৰ মাজত হ'ব লগীয়া কথোপকথন (ত্ৰিগত) অঙ্কীয়া নাটত বিদূষকৰ অভাৱত দ্বিজনীয়া (দ্বিগত) হৈ পৰিছে। পাছৰ নাটকিছুমানত এই ৰীতি একেবাৰে পালন কৰা হোৱা নাই। পৌৰাণিক বিষয়-বস্তুৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখিবৰ বাবে নাটৰ প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰই পৌৰাণিক। কিন্তু নায়ক-নায়িকাৰ মাজত ভাবৰ বিনিময় কৰোৱাত আৰু পৰস্পৰ পৰিচয় ঘটোৱাত কেতিয়াবা দুই এটা কাল্পনিক চৰিত্ৰৰো সমাবেশ কৰা হয়। সখী, ভাট, ভিক্ষুক, দূত আদি এনে বিধৰ চৰিত্ৰ দুই এঠাইত পোৱা যায়।

আৱশ্যক বুলি দুই চাৰিটা পৌৰাণিক চৰিত্ৰৰ মাজেদি হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা কৌশল অৱলম্বন কৰা দেখা যায়। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'পাৰিজাত হৰণ' নাটৰ নাৰদ, শচী আৰু সত্যভামাৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি, 'শ্ৰীৰামবিজয়' নাটত বিশ্বামিত্ৰৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি, শ্ৰীমাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাৰ প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি হাস্যৰস উদ্ভাৱনৰ সুন্দৰ কৌশল অৱলম্বন কৰা দেখা গৈছে। এনে হাস্যৰসাত্মক চৰিত্ৰ নোহোৱা নাট-অভিনয়ত কেতিয়াবা বহুৱাৰ অৱতাৰণা কৰাও হয়। কিন্তু বহুৱাবোৰ নিৰ্বাক আৰু নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত নপৰে। বিসদৃশ সাজ-সজ্জা আৰু চলন-ফুৰণৰ জৰিয়তে হে হাস্যৰস সঞ্চাৰণৰ চেষ্টা কৰে মাথোন।

স্ত্ৰীভূমিকাবোৰ ৰূপায়ণৰ দায়িত্ব পুৰুষৰ ওপৰত পৰে। গতিকে যথাযোগ্য সাজ-সজ্জা গ্ৰহণ কৰি পুৰুষে স্ত্ৰীসুলভ লয়-লাস ভাব-ভঙ্গিমা প্ৰদৰ্শন কৰাত যথেষ্ট প্ৰতিভা আৰু কলা-কৌশলৰ আৱশ্যক হয়।

শ্ৰীকৃষ্ণ, শ্ৰীৰাম বা বিশেষ ব্যক্তিসম্পন্ন চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ-ইঙ্গিত দিবৰ বাবে কেতিয়াবা নেপথ্যত বাদ্য-বাজনা কৰা ৰজৰ এটা প্ৰচলন আছে। এই কৌশলৰ বৰ্ণন এনে ধৰণে দিয়া হয়—

আকাশত কৰ্ণ দিয়া সূত্ৰ বোল — আহে সঙ্গি কোন বাদ্য শুনিঅ।
সঙ্গি — সখি মৃদঙ্গধ্বনি শুনি।
আ: মিলল মিলল।
এই উক্তি আৰু বাদ্যৰ পিছত চৰিত্ৰ-বিশেষৰ প্ৰবেশ হয়।

শ্লোক— নান্দী শ্লোকক আদি কৰি নাটৰ মাজে মাজে অন্যান্য সংস্কৃত শ্লোক দুই-চাৰিটা দিয়া থকাও আছে। সংস্কৃত নাটৰ নান্দীৰ আদৰ্শতেই এই নান্দী শ্লোক ৰচনা কৰা হৈছে যদিও, সংস্কৃত নাটৰ নান্দী "আশীৰ্বচন সংযুক্তা স্তুতিঃ"— ইয়াৰ অভিনয়ৰ বিঘ্ন-নাশৰ বাবে উপাস্য দেৱতাৰ আশীৰ্ব্বাদ, প্ৰাৰ্থনা কৰা হয়; কিন্তু অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দী প্ৰায়েই কেৱল স্তুতি নতি-সূচক। সংস্কৃত নাটৰ নান্দীৰ ভাবাৰ্থ অঙ্কীয়া নাটৰ মুক্তি-মঙ্গল ভটিমাহে আংশিকভাৱে পৰিলক্ষিত হয় — "দুষ্কৃতি সুকৃতি নিত্য কৰতু তোহাৰি"।

নান্দী শ্লোকৰ বাহিৰে বাকীবোৰ সংস্কৃত শ্লোক নাটকীয় বিষয়বস্তুৰ সৈতে সংযুক্ত। প্ৰাচীন কালত সংস্কৃত নাট বিধান আৰু পণ্ডিত-সজ্জনৰ বাবে মাথোন ৰচনা কৰা হৈছিল। বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আন্দোলনৰ লগে লগেহে ই জনসমাজলৈ ৰূপান্তৰিত হবলৈ ধৰিলে আৰু সৰ্বসাধাৰণৰো হৈ পৰিল। তথাপিও পণ্ডিত-সজ্জনৰ বিশেষ আকৰ্ষণৰ বাবে নাট্যকাৰে এনেবোৰ সংস্কৃত শ্লোকতো সমাবেশ নকৰি নেথাকিল — 'পণ্ডিতে বুজিবে শ্লোক কাৰণে ৰচনা।' দ্বিতীয় কথা, ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ বা বিবিধ ভাষা প্ৰয়োগ নাটকীয় ৰস সৃষ্টিৰ অইন এটা কৌশল। তৃতীয় কথা, সংস্কৃত দেৱভাষা, প্ৰাচীন আৰ্য্য সভ্যতা আৰু কলাকৃষ্টি-প্ৰকাশৰ মাধ্যম; ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ ভাষা। অঙ্কীয়া নাটৰ বিষয়বস্তুও তাৰে সৈতে জড়িত; সেইদৰে চৰিত্ৰসমূহো। সেয়েহে, কিঞ্চিৎ হ'লেও সংস্কৃত অবিহনে নাটখনিৰ আৰু ভাওনা অনুষ্ঠানটিৰ পবিত্ৰতা আৰু প্ৰাচীনত্ব যেন ৰক্ষা নপৰে, বিশুদ্ধ পৰিবেশ সৃষ্টি নহয়, সম্পূৰ্ণ ৰসসৃষ্টিত ব্যাঘাত পৰে।

গীত— পৃথিৱীৰ সকলো জাতিৰ মাজতে সুদূৰ অতীত কালৰপৰাই গীত-মাত চলি আহিছে বুলি ইতিহাসে কয়। গীতত সম্মোহিনী শক্তি আছে। আৰু ই ব্যাপক। সেয়েহে অঙ্কীয়া নাটত গীতৰ ইমান প্ৰাচুৰ্য্য। অঙ্কীয়া নাটৰ গীত দুভাগত ভগাব পাৰি — ভটিমা, গীত আৰু অন্যান্য গীতি। ভটিমা গীতবোৰৰ ৰচনাত কৃত্ৰিম কৌশল অৱলম্বন কৰা দেখা যায়। ই বিবিধ শব্দালঙ্কাৰ আৰু অলঙ্কাৰেৰে পৰিপুষ্ট, সুদীৰ্ঘ আৰু মধুৰ। বাকীবোৰ গীত-

ভটিমাতকৈ সকলো বিষয়তে সৰল আৰু চুটি। গীত আৰু ভটিমাই অঙ্কীয়া নাটৰ বহুল অংশ অধিকাৰ কৰে আৰু সেই বাবেই এই বিধ নাটক 'গীত-নাট' বুলিও কোৱা হয়। নাটৰ প্ৰধান চমৎকাৰিত্ব গীতভেই সন্নিবিষ্ট। নাটৰ আদি আৰু শেষত একোটা ভটিমা প্ৰায়েই অপৰিহাৰ্য্য।

গীত অবিহনে অঙ্কীয়া নাটত অস্থি-চৰ্ম্ম-সাৰ যেন জঁকাটোহে মাথোন দেখা যায়। কিছুমান অঙ্কীয়া নাটৰ আকাৰ নিচেই সৰু। কিন্তু ভাওনা কৰিবৰ সময়ত এনিশাতো শেষ নহয়। উপায় বহসা এইখিনিতে যে গীতবোৰ যথাবিহিত তাল-মান, ৰাগ-ৰাগিণী, নৃত্যভঙ্গী আদিৰে সংগত কৰি গাওঁতে বহুতো সময় লাগে। ইয়াৰ সাঙ্গীতিক মাধুৰ্য্য, — সুৰ-তাল-মান, ৰাগ-ৰাগিণীৰ প্ৰতিহে দৰ্শকৰ যিমান আকৰ্ষণ, বিষয়-বস্তুৰ প্ৰতি সিমান নহয়। উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ এয়ে প্ৰধান উদ্দেশ্য বুলি সঙ্গীত শাস্ত্ৰই কয়: অঙ্কীয়া নাটৰ গীতো উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত। কিছুমান বৰগীতো অঙ্কীয়া নাটৰ গীতৰূপে গোৱা হয়। বাদ্যৰ সৈতে সংগত কৰি সমদল সঙ্গীতৰূপে প্ৰতিপাদন কৰা হয়। গতিকে, ভাওনাৰ দীৰ্ঘতাই দৰ্শকক নামুৱাই, বৰঞ্চ বেছি আমোদহে দিয়ে।

দৰ্শকৰ মনত কাব্যিক ইন্দ্ৰজাল সৃষ্টি কৰাই সঙ্গীতৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। সেইদেখি সময়ত আখ্যানভাগৰ কিছু ক্ষতি সাধন কৰি হলেও, গীত সংযোগ কৰা কৌশল এটা লক্ষ্য কৰা যায়। এনে কৌশল বিশেষকৈ করুণৰসৰ দৃশ্য অৱতাৰণা কৰাত অৱলম্বন কৰা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে — গোপাল আতাৰ 'গোপী-উদ্ধৱ-সম্বাদ' নাটৰ উদ্ধৱৰ প্ৰতি বিৰহিণী গোপীসকলৰ কাতৰ নিবেদন জনাবলৈ একেৰাহে চাৰিটা বিভিন্ন ৰাগ-ৰাগিণীৰ গীত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। কাহিনী-সংযুক্ত বচন বৰ্জিত কৰি কেৱল গীতাৱলীৰ যোগেদিয়েই কিদৰে মনোমোহা করুণ দৃশ্য একোটাৰ অৱতাৰণা কৰা হয় মনকৰিব লগীয়া। ইয়াত কৌশল আছে।

অঙ্কীয়া নাটৰ সকলোবোৰ গীতেই সমদল সঙ্গীতৰূপে গোৱাৰ যি এটা ৰীতি চলি আহিছে, তাক সমাজৰ সাম্য-মৈত্ৰীৰ মিলনসূত্ৰৰ ক্ষীণ ৰেখা এটিও যেন অঙ্কিত হৈছে বুলি মনে ধৰে। ইয়াৰ সমৰ্থনত পাশ্চাত্য সমালোচক এজনৰ মন্তব্য এটিও প্ৰণিধানযোগ্য — Group consciousness still produces group poetry in hymns of lyrics of patriotism. Of such group poetry the chorus is an interesting survial . (Hudson).

ৰস-সৃষ্টিয়েই যদি নাটৰ উদ্দেশ্য, এই উদ্দেশ্য গীতৰ যোগেদি কিদৰে সহজসাধ্য

কৰ পাৰে, তলত তাৰে এটি উদাহৰণ দিয়া হ'ল। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'শ্ৰীৰাম-বিজয়' নাটৰ বিশ্বামিত্ৰ ঋষিয়ে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ আগত সীতাদেৱীৰ ৰূপ-গুণ ভটিমা এটাৰ যোগেদি এইদৰে এইদৰে প্ৰকাশ কৰিলে —

কি কহব ৰূপ কুমাৰীক ৰাম।
কনক পুতলী তুল তনু অনুপাম।।
ৰতন তিলক লোল অলক কপোল।
হেৰিয়ে ভ্ৰুভঙ্গ ত্ৰিভুবন ভোল।।
দেখিয়ে বদন চান্দ ভেলি লাজ।
নয়ন নিৰেখি কমল জল মাঝ।।
নব যৌবন তন বদৰী প্ৰমাণ।
উৰু কৰিকৰ কটি ডমৰুক ঠান।।
তোহো সুকুমাৰ ৰূপ নোহে হীন।
ৰাজকুমাৰীক বয়স নবীন।।
সেহি বড় ৰমণী ৰমণী জব হোই।
তব গৃহবাস সফল তব তোই।।

এই গীত শ্ৰৱণ কৰাৰ লগে লগেই শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ মদন বিকাৰ ঘটিল (সীতাক ৰূপসম্পত্তি সুনিয়ে: ৰামক মনে কিঞ্চিত মদন-বিকাৰ উপজল জানকী-বিয়োগ নিমিত্ত নিশ্বাস কোকাৰি: ঋষিক সম্বুধি বোল।) নাটকত শৃঙ্গাৰ ৰস সঞ্চাৰ কৰাৰ সুন্দৰ কৌশল দেখা গল। ঠিক এইদৰেই, 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটত গীতৰ যোগেদি ৰুক্মিণী দেৱীৰ সৌন্দৰ্য্য বৰ্ণনা কৰি কৃষ্ণৰ মন আকৰ্ষণ আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৌন্দৰ্য্য বৰ্ণনা কৰি ৰুক্মিণী দেৱীৰ মন আকৰ্ষণ কৰা ৰীতি দেখা যায়।

ৰসসৃষ্টিত নাটকীয় সুদীৰ্ঘ কাৰ্য্যাৱলী দেখুৱাবলৈ হলেও, দৰ্শকৰ অৱসাদ আঁতৰাবলৈ গীতৰ সংযোজনা কৰা হয়, যেনে — শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'কালিদমন যাত্ৰা'ত শ্ৰীকৃষ্ণই কালীনাগক মেৰিয়া মৰ্দ্দন কৰিব ধৰে, সেইখিনিতে এটা গীত দিয়া হৈছে —

কালা কানু নাচে চৰণ চলাই।
কৰতু কৌতুক নৃত্য কেশৱ
অৰুণ চৰণ চলাই ৰে ......।

সেইদৰে শ্ৰীমাধৱদেৱৰ ৰাসঝুমুৰাবোৰত যশোদাই মেৰিয়া শ্ৰীকৃষ্ণক স্তনপান কৰাই থাকে, যশোদাই মেৰিয়া দধি মন্থন কৰি থাকে, সেইবোৰ ঠাইতো গীতৰ

সন্নিৱেশ কৰা হৈছে, যাতে দৰ্শকবৃন্দৰ মনলৈ কোনোমতে অৱসাদ আহিব নোৱাৰে, যাতে ৰসভঙ্গ হবলৈ নেপায়।

ভটিমা গীত ভক্তি-ৰসোদ্দীপক উৎকৃষ্ট গাতৰ নিদৰ্শন। উপাস্য দেৱতাৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰি ভক্তিৰস সঞ্চাৰ কৰাৰ সুন্দৰ কৌশল ইয়াত নিহিত হৈছে। প্ৰথমটো ভটিমাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য এয়ে। শেষৰটো ভটিমা অৰ্থাৎ 'মুক্তি-মঙ্গল' ভটিমাৰ উদ্দেশ্য বেছি ব্যাপক। ইয়াত উপাস্য দেৱতাৰ জয় ঘোষণা কৰাৰ উপৰিও, নাটৰ পৃষ্ঠপোষকসকলক, অভিনয়ত অংশ লওতা শিল্পীসকলৰ, আনকি দৰ্শক সকলৰো ভুকুতি, মুকুতি আৰু মঙ্গল কামনা কৰা হয়; জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসাৰে কৰা সকলো অপৰাধৰ বাবে ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা কৰা হয়। —"সব অপৰাধক মৰষ তুহু স্বামী", সংস্কৃত নাটৰ 'ভৰতবাক্য'ৰ অনুৰূপ হলেও, 'মুক্তিমঙ্গল' ভটিমাৰ উদ্দেশ্য তাতকৈ বেছি ব্যাপক আৰু বেছি হৃদয়গ্ৰাহী।

ব্ৰজভাষা : অঙ্কীয়া নাট ব্ৰজাৱলী ভাষা-প্ৰধান। কোনো কোনোৱে কয়, সংস্কৃত নাটত সংস্কৃত ভাষাৰ লগতে প্ৰাকৃত প্ৰয়োগৰ যি উদ্দেশ্য, অঙ্কীয়া নাটত সংস্কৃতেৰে সৈতে ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগৰো সেই উদ্দেশ্য। কথাষাৰত সিমান যুক্তি নাই; কিয়নো প্ৰাকৃত এসময়ৰ কথিত ভাষাৰ ৰূপ, কিন্তু ব্ৰজাৱলী ভাষা কৃত্ৰিম ভাষাহে। সংস্কৃত নাটত প্ৰাকৃত স্ত্ৰীচৰিত্ৰ আৰু সৰু-সুৰা কিছুমান চৰিত্ৰৰ মুখতহে দিয়া হয়, কিন্তু অঙ্কীয়া নাটৰ ব্ৰজাৱলী ভাষা সকলো চৰিত্ৰৰ মুখত একেটা ৰীতিৰে প্ৰয়োগ কৰা হয়।

বিভিন্ন ভাষা আৰু ভঙ্গীৰ প্ৰয়োগ নাট্যৰস সৃষ্টিৰ আন এটা কৌশল। সেয়েহে, সংস্কৃতেৰে সৈতে ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগ। গদ্য, পদ্য উভয়তে ইয়াৰ সমুচিত প্ৰয়োগে নাটকীয় সৌন্দৰ্য্য বঢ়োৱাত কিদৰে সহায় কৰে লক্ষণীয়। গদ্যাংশ খুব কম। গদ্যাংশত পদ্যাংশৰ ৰচনা-শৈলী মুঠেই নাই, অতি সৰল আৰু সহজ। কিন্তু এইদৰে গদ্যাংশত ভাষা আৰু ৰচনা-ৰীতিত যি ক্ষতি হ'ল, সেই ক্ষতি-পূৰণৰ কৌশল এটিও ইয়াত চকুত পৰে —ই হৈছে উচ্চাৰণ-ভঙ্গীত। ই এবিধ সুৰ-বিশিষ্ট গদ্য। স্বৰৰ তিনিবিধ উচ্চাৰণ, হ্ৰস্ব, দীৰ্ঘ আৰু প্লুতৰ ভিতৰত ইয়াত দীৰ্ঘ আৰু প্লুত উচ্চাৰণৰহে বেছি আৱশ্যক। তদুপৰি অসমীয়া শব্দৰ অন্ত্য ব্যঞ্জনবৰ্ণৰ উচ্চাৰণ প্ৰায়েই হসন্ত; কিন্তু অঙ্কীয়া নাটৰ গদ্যত বেছি ভাগ শব্দৰে স্বৰান্ত উচ্চাৰণ হয়, যেনে —

'আহে পাত্ৰ মন্ত্ৰীসব : হামাৰ দুহিতা ৰুক্মিনী বিবাহক যোগ ভেল : কন্যাক সদৃশ বৰ কোনখানে থিক : সবহি বিমৰিষ কয়ে বোল' (ৰুক্মিণী-হৰণ নাট)।

সুৰ-সম্বলিত কৰিলে এই বচন ফাকিৰ উচ্চাৰণ এনে ধৰণে হব—

'আহে-এ-এ পাত্ৰ মন্ত্ৰী-ই সব-অ : হামাৰ-অ দুহিতা-আ ৰুকমিনী : বিবাহক-অ-অ যোগ-অ ভেল-অ : কন্যাক-অ-অ সদৃশ-অ বৰ-অ কোন-অ থানে-অ থিক : সব-অ-হি বিমৰিষ-অ কয়ে বোল-অ-অ।'— এই ৰীতিতো পুনৰ 'গীতি-কাব্য' সংজ্ঞাটোৰ আংশিক সাৰ্থকতা উপলব্ধি হয়।

ছোঁমুখা : ছোঁমুখা বা মুখা ভাওনাত দৃশ্যভাগৰ অইন এটা অঙ্গ। বিদ্যা বুদ্ধিহীন লোক বা সৰু ল'ৰা-ছোৱালীৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাই ইয়াৰ প্ৰথম উদ্দেশ্য। দ্বিতীয় উদ্দেশ্য ইয়াৰ যোগেদি বীৰ ৰস, ভয়ানক ৰস আৰু ৰৌদ্ৰ ৰস সঞ্চাৰ। মুখা দুবিধ—আংশিক অঙ্গ ঢকা আৰু সৰ্ব্বাঙ্গ ঢকা। ৰাক্ষস, দৈত্য, দানৱ আদিৰ মুখা প্ৰথম বিধৰ : ভাৱৰীয়াজনে তাক কেৱল মুখতহে লয়। কালীনাগ, বকাসুৰ, গৰুড় পক্ষী আদিৰ মুখা দ্বিতীয় বিধৰ। ইয়াত ভাৱৰীয়াজন মুখাৰ ভিতৰত সোমাই অঙ্গসঞ্চালন কৰি ভীতি প্ৰদান কৰে। মুখা বা ছোঁমুখা ভয়ানক ৰস সৃষ্টিৰ অন্যতম অৱলম্বন।

কৃষ্ণনাম : অঙ্কীয়া নাট আদিৰেপৰা অন্তলৈকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ নামেৰেই পৰিপূৰ্ণ। 'কৃষ্ণস্তু ভগৱান্ স্বয়ম্'' —এই বিশ্বাসকে সাৰোগত কৰি নাট্যকাৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰূপী ভগৱানৰ মূৰ্ত্তি ধ্যান কৰা উপায় উদ্ভাৱন কৰিছে তেওঁৰ নাম বাৰে বাৰে উল্লেখ কৰি, নামৰ আগত শত-সহস্ৰ বিশেষণ প্ৰয়োগ কৰি, তেওঁৰ গুণ-গৰিমা নানাভাৱে প্ৰকাশ কৰি, অইন কি অন্যান্য দেৱতাকো কোনো ঠাইত তেওঁৰ নামেৰেহে নামকৰণ কৰি। শ্ৰীকৃষ্ণ 'যদুকুল কমল-প্ৰকাশক', 'জগতক জীতি', 'মকৰ-কুণ্ডল-মণ্ডিত গণ্ড', 'মুকুতি-দায়ক', 'জগনায়ক', 'সায়ক-সাৰঙ্গ-ধাৰী', ত্ৰিভুবন কম্পক', 'তাৰক-মাৰক', 'দুষ্ট দৈত্য দানৱ দলন', 'পৰম পুৰুষ', 'দীনদৰিদ্ৰ ভয়হাৰী', 'আনন্দ-সিন্ধু', 'সাধুজন বন্ধু' আদি।

'শ্ৰীকৃষ্ণায় নমঃ' এই বুলি কৃষ্ণ-নামেৰে নাটৰ পাতনি মেলি 'নিৰন্তৰে হৰি বোল' উপদেশ-বাণীৰে সামৰণি মৰা হয়। ইয়াৰ উপৰিও নান্দীত কৃষ্ণস্তুতি, ভটিমাত কৃষ্ণ-গুণ-গান, শ্লোক আৰু গীতত কৃষ্ণ-আখ্যান ব্যাখ্যা কৰি মুক্তি-মঙ্গল ভটিমাত তেওঁৰ 'জয় জয়' ঘোষণা কৰা হয়। নাট্যকাৰ তাতো সন্তুষ্ট নহৈ আখ্যান বিষয় প্ৰকাশ কৰি যাওঁতে য'তে কিঞ্চিৎ অৱকাশ পায়, তাতেই 'দেখহ সুনহ : নিৰন্তৰে হৰি বোল, হৰি বোল' —বুলি কৃষ্ণ নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তনৰ কৌশল প্ৰচাৰ কৰি থৈ গৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ 'শ্ৰীৰামবিজয়' নাটত—'ৰোহি বনমালী বালি মাৰি, নাবৰ বাক্যাংশত শ্ৰীৰামচন্দ্ৰকেই 'বনমালী' আখ্যা

দিয়া হ'ল। কাৰণ, অসমীয়া নাটৰ নাট্যকাৰজন সহতে কৃষ্ণ-প্ৰাণ, কৃষ্ণনাম মত্তলীয়া, কৃষ্ণভক্ত।

কৰাৱত নাট তাহি বহু ছন্দে।
কৃষ্ণক ভকতি কৰিতে প্ৰবন্ধে॥

আলোচনাৰপৰা দেখা গ'ল যে ওপৰত উল্লেখ কৰা 'সম্ভৰস'ৰ ভিতৰতে অসমীয়া নাটৰ আৰু ভাওনাৰ সৰ্ব্বপ্ৰধান কলা-কৌশলখিনি অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পৰা যায়। মূল কলা-কৌশল কেইটামানলৈ চাই মন্তব্য কৰিব পাৰি যে, অসমীয়া নাটৰ ভিত্তি সৰ্ব্বভাৰতীয় দৃষ্টি-ভঙ্গীত নিৰ্মিত। সেয়ে বহলে অসমীয়া ভাষা একেবাৰে বাদ দি কেৱল সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলী ভাষাত এই নাট ৰচনা কৰাৰ কোনো কাৰণ দেখা নাযায়। অসমীয়া ভাষা বুজি নোপোৱা ভাৰতৰ বহুতো ঠাই আছে, কিন্তু সংস্কৃত বুজি নোপোৱা অঞ্চল খুব কমহে ওলাব পাৰে। অসমীয়া নাটৰ আৰু ভাওনাৰ কলা-কৌশলৰ এই সাৰ্ব্বজনীন দিশটোও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কুৰি শতিকাৰ ইংৰাজী কাব্যিক নাটক

উনৈশ শতিকাৰ শেষ দশকত ইংলেণ্ডৰ নাট্য-জগতত পুনঃ প্ৰাণ-সঞ্চাৰিত হয়। সুদীৰ্ঘকাল উপন্যাসক ভাবৰ বাহক হিচাপে আসন এৰি দি অহাৰ পিছত এতিয়া জানিবা নাটক আৰু মঞ্চই গভীৰ ভাব আৰু কাব্যিক আনন্দৰ বাহক হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিলে। গল্প, উপন্যাস, উপকথা ইত্যাদি যে নাইকীয়া হৈ গ'ল তেনে নহয়। কিন্তু মেধাৱী আৰু প্ৰতিষ্ঠাসম্পন্ন লেখক-সকলে এতিয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জৰিয়তে ভাবাভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰিবলৈ ললে। কিন্তু এই নতুন নাটক শ্বেক্‌ছপীয়েৰ আৰু এলিজাবেথৰ যুগৰ দৰে কাব্যিক নাটক নহয়। এই নতুন নাটকত মেক্‌বেথ্, জুলিয়াছ ছিজাৰ, ওথেলো, লেডী মেক্‌বেথ, কোৰিওলেনাছ আদি নায়ক-নায়িকা, স্বগত-ভাষণ, দৈৱ-বাণী, অলৌকিক কাৰ্য্য-কলাপ, অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ ইত্যাদিৰ বিলোপ সাধন কৰা হ'ল। ইব্‌ছেন-প্ৰৱৰ্ত্তিত. বাস্তৱধৰ্ম্মী এই নতুন নাটকত সমাজৰ সাধাৰণ নৰ-নাৰী, দৈনন্দিন জীৱন, মাত-কথা, বাস্তৱ আৰু সমসাময়িক জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাত, দুখ-বেদনা, চিন্তা-ভাবনা আদিৰ প্ৰৱৰ্ত্তন হ'ল। বাস্তৱধৰ্মী গদ্য-নাটকে চাৰিও-পিনে বিস্তাৰ লাভ কৰিলে। ইংলণ্ডত আৰ্চাৰ, পিনেৰো, জোনছ্ বাৰ্কাৰ, শ, গল্‌ছৱৰ্দি আদিৰ হাতত সমস্যাকেন্দ্ৰ বাস্তৱধৰ্ম্মী গদ্য-নাটকে সমসাময়িক জীৱনৰ হুবহু প্ৰতিচ্ছাৱি ফুটাই তুলিলে। গধুৰ ধৰণৰ সামাজিক, ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক আৰু দাৰ্শনিক তথ্যৰ অন্তহীন তৰ্কই গ্ৰাস কৰি ৰহিল। বাস্তৱতাই আৰ্টৰ ওপৰত ৰঘুমলা মেলিলে। বাস্তৱতাই ইমান পূৰ্ণতা লাভ কৰিলে যে, শতাব্দীটো শেষ হ'বলৈ নৌ পাওঁতেই ইয়াৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিক্ৰিয়া নোহোৱাকৈ নাথাকিল। এই প্ৰতিক্ৰিয়া পোনতে আৰম্ভ হয় আয়াৰ্লেণ্ডত আৰু য়েট্‌ছেই ইয়াৰ নেতৃত্ব বহন কৰে।

য়েট্‌ছে কৈছে যে নাটক এবিধ আৰ্ট; ইয়াৰ বাণী দৰ্শকে যদি লাভ কৰিব লাগে তেন্তে প্ৰথমে দৰ্শকৰ মনত সংস্কাৰ, অহংকাৰ আদিৰ যি আবেষ্টনী আছে তাৰ পৰা তেওঁক মুক্ত কৰিব লাগিব। এই আবেষ্টনী ধ্বংস কৰিবৰ (levelling

down of the fence) ক্ষমতা অকল কবিতাৰহে আছে। কবিতাৰ বৈদ্যুতিক শক্তিৰে দৰ্শকৰ মনক আবেষ্টনীমুক্ত কৰি ল'ব নোৱাৰিলে নাটকে দৰ্শকৰ মন পৰিশোধন কৰিব নোৱাৰে; আনন্দ, ছাঁ-পোহৰ ইত্যাদি দিয়াৰতো কথাই নাই। গতিকে তেওঁ দাবী কৰিলে যে, কবিতাহে নাটকৰ স্বাভাৱিক মাধ্যম।

এই ধাৰণাৰে ইয়েট্‌ছে ডাব্‌লিনত 'এবি থিয়েটাৰ'ৰ জৰিয়তে কাব্যিক নাটকৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিবলৈ বিচাৰিলে। গদ্য-নাটকৰ পৰোক্ষতাৰ সময়ত কাব্যিক নাটকৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিবলৈ বিচৰাটো এক প্ৰকাৰৰ বলিয়ালিৰ দৰে আছিল। কোনো থিয়েটাৰে এনে নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ হঠাতে সাহস নকৰে, কিয়নো দৰ্শকৰ অভাৱত এনে অভিনয় অৰ্থকৰী নহৈ ক্ষতিকৰহে হ'ব পাৰে। এনে সঙ্কটৰ সময়তে আচৰিত ইংৰাজ মহিলা মিছ হৰ্নিমেনে টকা-পইচাৰে সহায় কৰি এবি থিয়েটাৰৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰে। সময়-সুবিধা বুজি, নিৰ্দ্দিষ্ট-সংখ্যক বহা বছা দৰ্শকৰ আগত দুই-এখন কাব্যিক-নাটক (বা পদ্যত লিখা নাটক) দেখুৱাবলৈ লোৱা হয়। এনেকৈয়ে আয়াৰলেণ্ডত ৰিপাৰ্টৰী থিয়েটাৰৰ জন্ম হয়। এবি থিয়েটাৰে পিছলৈ যে আয়াৰলেণ্ডৰ স্বাধীনতা আন্দোলন সম্পৰ্কীয় নাটক কিছুমান অভিনয় কৰিবলৈ লোৱাত মিছ হৰ্নিমেনে ইংলণ্ডতে ৰিপাৰ্টৰী থিয়েটাৰ গঢ়ি উঠাত পৃষ্ঠপোষকতা কৰে।

কুৰি শতিকাৰ কাব্যিক নাটকৰ প্ৰৱৰ্তনত ইয়েট্‌ছৰ ডাঙৰ বৰঙণি আছে। কবিতাত লিখা তেওঁৰ এই নাটক-বিলাকত প্ৰধানতঃ দুটা সুঁতি পোৱা যায় — এটা স্বদেশপ্ৰেম আৰু অন্যটো জীৱনৰ কৰ্কশ বাস্তৱতাৰ পৰা আত্ম-নিঃসৰণ। বাস্তৱধৰ্মী গদ্য-নাটকৰ নীৰস তৰ্কজালৰ সলনি ইয়েট্‌ছে তেওঁৰ নাটকত আয়াৰলেণ্ডৰ সৰল, সহজ, সাধাৰণ মানুহৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা, অনুভূতি-স্পন্দন, হৰ্ষ-বিষাদ, আস্থা-বিশ্বাস, আচাৰ-সংস্কাৰ ইত্যাদিৰে নাটকক পুনঃ জীৱন্ত, স্পন্দিত আৰু চেতনা চঞ্চল কৰি তুলিলে। গদ্য-নাটকৰ কৰ্ণহীন সংলাপ-কক্ষৰ পৰা নাটকক মুক্ত কৰি কবিতাৰ মুকলি বতাহ পোৱালে। নাটকত নতুন ঝঙ্কাৰ, নতুন লয় শুনা গ'ল।

ঠিক একে সময়তে ইংলেণ্ডত এজন কম-খ্যাতিসম্পন্ন নাট্যকাৰে কুৰি শতিকাৰ প্ৰাৰম্ভতে কেইখনমান পদ্য-নাটক ৰচনা কৰিলে। এওঁৰ নাম ষ্টিফেন্ ফিলিপছ্ (১৮৬৪-১৯১৫)। কাব্যিক প্ৰতিভা তেনে প্ৰখৰ নহ'লেও, নাট্য-শক্তি তেওঁৰ যথেষ্ট আছিল। তেওঁ 'পাওলো এণ্ড ফ্ৰেঞ্চেস্কা' (১৯০০),

‘হেৰড্’ (১৯০০), ‘ইউলিছিছ’ (১৯০২), ‘দি ছিন অব্ ডেভিদ’ (১৯০৪) আৰু ‘নিৰো’ (১৯০৬) নামৰ পাঁচখন পদ্য-নাটক লিখে। এই কেইখনৰ ভিতৰত প্ৰথমতে উল্লেখ কৰা নাটকখনেই শ্ৰেষ্ঠ। ‘হেৰড্’ নামৰ নাটকত ইহুদী ৰজা হেৰডৰ পত্নী মেৰিয়ামনে তেওঁৰ ভাতৃ পুৰোহিত এৰিষ্টোবুলাছৰ প্ৰতি অত্যন্ত আনুগত্য দেখুৱায়। কিন্তু হেৰডে বহুত দিনলৈ তাক আওকাণ কৰি থাকে। ইপিনে প্ৰজাসকল ক্ৰমে এই পুৰোহিতৰ পিনে আকৃষ্ট হ’বলৈ ধৰে। হেৰডৰ প্ৰধান মন্ত্ৰী গোডিয়াছে আৰু ৰজাৰ ভগ্নী ছালোমে ৰজাৰ এই তোষণ নীতিৰ তীব্ৰ সমালোচনা কৰিবলৈ ধৰে। শেষত অৱশ্যে ৰজা হেৰডে এই দাম্ভিক পুৰোহিতক হত্যা কৰোৱায়। ‘ছিন অব ডেভিদ’ নাটকত ইংলেণ্ডৰ গৃহযুদ্ধৰ পটভূমিত এটি কৰুণ কাহিনীৰ জৰিয়তে পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্ত দেখুওৱা হৈছে। ৰিপাব্লিকান সেনাসকলৰ অধিনায়ক ছাৰ হিউবাৰ্ট লিছলে এদিন গৈ জেনেৰেল মাৰডাইকৰ কেম্পত হাজিৰ হ’ল। মাৰডাইকৰ সমস্ত মনোযোগ গণতন্ত্ৰ-প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে কৰা এই যুদ্ধত। তেও আশা কৰে যে, তেওঁৰ পত্নী মিৰিয়ামে ঘৰখন ঠিক ৰাখক, যাতে তেওঁ নিজে দেশৰ হকে সকলো মনোনিৱেশ কৰিব পাৰে। পত্নী হিচাপে মিৰিয়ামে স্বামীৰ মৰমৰ অংশ যেন ঠিকমতে পোৱা নাই। এনে সময়তে এদিন মাৰডাইকে তেওঁৰ স্ত্ৰীক অলপ কটুৱা কথা কোৱাৰ পিছতে ছাৰ হিউবাৰ্ট লিছলে গৈ আকস্মিকভাৱে তেওঁলোকৰ কোঠাত উপস্থিত হ’ল। মিৰিয়ামৰ ওপৰত এই উচ্চ অধিনায়কৰ অভ্যৰ্থনাৰ ভাৰ পৰিল। কিন্তু অভ্যৰ্থনাই গৈ গোপন প্ৰেম-ভাৱত পৰিণত হোৱাৰ আগন্তুক হ’ল। ঠিক এনে সময়তে বোলিংব্ৰোক দুৰ্গৰপৰা সহায়ৰ কাৰণে আবেদন আহিল. ছাৰ হিউবাৰ্টে তালৈ যাবলৈ সেনাপতি মাৰডাইকক আদেশ দিলে। তেওঁ জানে যে, মাৰডাইক আৰু তাৰপৰা ঘূৰি নাহে, কাৰণ শত্ৰুৰ অপৰিসীম শক্তি। ইচ্ছা কৰিয়েই তেওঁ এই বুদ্ধি কৰি আদেশ দিলে। মিৰিয়ামৰ ৰূপ-লাৱণ্যই তেওঁক তেনে কৰিবলৈ বাধ্য কৰালে। শেষত আশা কৰা ধৰণেই ফল হ’ল। মাৰডাইক আৰু ঘূৰি নাহিল—তেওঁ যুদ্ধক্ষেত্ৰত পৰিল। ফান্দটোৰ কথা অৱশ্যে মিৰিয়ামে একো নাজানিছিল। এতিয়া ছাৰ হিউবাৰ্টে মিৰিয়ামক পত্নী হিচাপে গ্ৰহণ কৰিলে। এটি ধুনীয়া ল’ৰা জন্মিল। ল’ৰাৰ চাৰি-পাঁচ বছৰ বয়স হ’ল। ছাৰ হিউবাৰ্ট আৰু মিৰিয়াম,—দুয়োৰে কোনো কোনো বৈশিষ্ট্য ল’ৰাৰ গাত ফুটি উঠি জনক-জননীক আনন্দ দিছে। ঠিক এনেতে উইণ্ডছৰ দুৰ্গলৈ সামৰিক সাহায্য পঠাবলৈ আবেদন আহিল। ছাৰ

হিউবাৰ্টে এই বেলি নিজে যাবলৈ মনস্থ কৰিলে—বিপদ বেছি নাই দেখি। তেওঁ ঘোঁৰাত উঠিল, এদিন পিছতে তেওঁ উভতি আহিব। কিন্তু যোৱাৰ ঠিক আগমুহূৰ্ত্ততে তেওঁ জানিব পাৰিলে যে, তেওঁৰ ধুনীয়া ল'ৰাটোৰ ভিতিৰ ভিতৰত ফালে হঠাতে কিবা অসুখ হৈছে। ডাক্তৰক মাতি চিকিৎসা কৰিবলৈ লগাই দি তেওঁ গ'ল। পিছদিনা কৃতকাৰ্য্যতাৰে উভতি আহি ঘৰৰ ওচৰ পায়েই তেওঁ ল'ৰাৰ খবৰ শুনি জানিব পাৰিলে যে, ল'ৰাৰ অন্তিমকাল উপস্থিত। কেবেক পিছতে ল'ৰা মৃত্যুমুখত পৰিল। পাপ-অনুতপ্ত হিউবাৰ্টে মিৰিয়ামৰ আগত স্বীকাৰ কৰিলে যে মাৰডাইকক বিশ্বাসঘাতকভাৱে মৃত্যুৰ মুখলৈ ঠেলি দি তেওঁৰ পত্নীক আত্মসাৎ কৰা পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্ত হ'ল। মিৰিয়াম খঙত জ্বলি উঠিল। কিন্তু পুত্ৰনাশৰ উন্মত্তীয়া শোকে দুয়োকো পৰিশোধন কৰিলে। এস্কাইলাছ্ আৰু ছফোক্লিছৰ দৈববাদে নতুন ৰূপত দেখা দিলে।

ৰুডোল্ফ বেছিয়াৰৰ 'ভাৰ্জিন গডেচ্' (১৯০৬) নামৰ নাটকতো এই যৌন পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্তকে দেখুৱাইছে। আৰ্টিছ দেশৰ সাধু ৰজা ক্ৰেছ্‌ফণ্টিছে তেওঁৰ পৰাক্ৰমী পিতৃৰ তৰোৱাল ধাৰণ কৰিছে; কিন্তু তাৰ মৰ্য্যাদা ৰক্ষা কৰিবৰ কোনোৱে বীৰত্ব দেখুৱাব পৰা নাই। গতিকে আৰ্টেমিছ দেৱীৰ মন্দিৰত তেওঁ তেওঁৰ পূৰ্ব্বপুৰুষৰ মহিমামণ্ডিত তৰোৱাল নমাই থৈ দিছে। শত্ৰুৱে চহৰ'ল বুলি আগুৱাই আহিব ধৰিছে। প্ৰজাসকলে আৰু বিশেষকৈ ৰাণী এলথিয়াই এইটো ভাল পোৱা নাই। ৰজাই পঠোৱা সৈন্যদলটোও সম্ভৱত বুৰি ছিন্ন-ভিন্ন হোৱা বুলি বাতৰি আহিছে। ৰাণী এলথিয়াই গোপনে তেওঁৰ নিৰ্ব্বাসিত দেওৰ যুৱৰাজ হেপাষ্টিয়নক মাতি পঠিয়ায়। তেওঁৰ প্ৰতি ৰাণীৰ আগতে আসক্তিও নথকা নহয়। হেপাষ্টিয়নে আহি ককায়েক ৰজা ক্ৰেছ্‌ফণ্টিছক হত্যা কৰে। ৰাজমাতৃ বৃদ্ধা ক্লিটোৱে বৰপুত্ৰক হত্যা কৰা বাবে হেপাষ্টিয়নক অভিশাপ দিয়ে। অন্যপিনে শত্ৰু-সৈন্যই নগৰৰ পিনে ক্ৰমে আগুৱাই আহে আৰু নগৰৰ আসন্ন পতন অনিবাৰ্য্য হৈ পৰে। উপায়হীন হৈ মন্দিৰত দেৱীৰ ওচৰত ভৱিষ্যবাণীৰ কাৰণে তিনিজনী কুমাৰী ছোৱালীয়ে প্ৰাৰ্থনা কৰে। ভৱিষ্যদ্বাণী হয় যে, যদি হেপাষ্টিয়নে নিজ হাতেৰে মৰমৰ ৰাণী এলথিয়াক হত্যা কৰিব নোৱাৰে তেন্তে সূৰ্য্যাস্তৰ আগতে নগৰৰ পতন অনিবাৰ্য্য। হেপাষ্টিয়ন ইয়াত মান্তি নহয়। প্ৰজাৰ কষ্ট, যন্ত্ৰণা আৰু দুখ বাঢ়ে — বিদ্ৰোহৰ সূচনা হয়। হেপাষ্টিয়নৰ ওচৰলৈ ৰাণীয়ে আহি তেওঁক হত্যা কৰিবলৈ বাধ্য কৰায়। এইটো কৰা হ'ল। ফলত, নগৰ ৰক্ষা পৰিল।

আগতে সমুদ্ৰত ছিন্ন-ভিন্ন হোৱা বুলি সন্দেহ কৰা সৈন্যদলটো ৰক্ষা পৰা বুলি সুসংবাদ পোৱা হ'ল। নিজ হাতেৰে প্ৰিয়তমা পত্নীক হত্যা কৰি তেওঁৰ বাবে কৰা অবৈধ প্ৰণয়ৰ প্ৰায়শ্চিত্তৰ দ্বাৰা আত্ম-শুদ্ধি সাধন কৰাটোকে ইয়াত দেখুৱা হৈছে।

১৯১৪ চনত প্ৰথম মহাসমৰৰ অগ্নি জ্বলি উঠে। ইয়াৰ আগে-পাছে কিছুমান কাব্যিক নাটক ৰচিত হয়। তাৰ ভিতৰত ড্ৰিংক্‌ৱাটাৰ, জন মেছ্‌ফিল্ড, লৰ্ড ডানছানি আদি কেইজনমানৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

ড্ৰিংক্‌ৱাটাৰে 'ককেটুৱা' (১৯১১), 'ৰিবেলিয়ন' (১৯১৪), 'ষ্টৰ্ম্' (১৯১৫), 'দি গড্ অৱ্ কোৱায়েট' (১৯১৬), 'এ নাইট অৱ্ দি ট্ৰোজান্ ৱাৰ' (১৯১৭) আদি কেইখনমান চুটি কাব্যিক নাটক লিখিছে। তেওঁৰ কবিতাৰ সহজ-সৰল গতিত মোহিত নহৈ নোৱাৰি। 'ককেটুৱা' নাটত ৰজা ককেটুৱাই সিংহাসনত আৰোহণ কৰিবৰ এবছৰো ওপৰ হৈ গৈছে; কিন্তু তেওঁ বিয়া কৰোৱা নাই। ৰাজমাতৃ, সেনাপতি, ৰাজ্যৰ জ্ঞানীলোক—এক কথাত, সকলো প্ৰজাই ৰজাক অনুৰোধ কৰিছে—বিয়া কৰাৰ লাগে যাতে ৰাজবংশ অব্যাহত থাকে। তাৰ কাৰণে ওচৰ-চুবুৰিয়া দেশবিলাকৰ বহুতো ৰাজকুমাৰী আছে। অনুৰোধ, সমালোচনা, ভীতি-প্ৰদৰ্শন—একোৱে ৰজাক লৰচৰ কৰাব নোৱাৰিলে। শেষত এদিন মন্দিৰলৈ যাওঁতে বাটতে ভিক্ষুক কিছুমানৰ মাজৰপৰা ধুনীয়া ছোৱালী এজনী নিৰ্ব্বাচিত কৰি ৰজাই তেওঁকে বিয়া কৰাই ৰাণী কৰিলে। পোনতে প্ৰজাসকলে আপত্তি কৰিলেও শেষত গৈ সৌন্দৰ্য্য, জ্ঞান আৰু পবিত্ৰতাৰ কাৰণে এইজনা ৰাণীক সকলোৱে গ্ৰহণ কৰিলে।

'ৰিবেলিয়ন' (১৯১৪) নাটকত ৰজা কেনে প্ৰজাসকলৰ দাবী উপেক্ষা কৰাত বিদ্ৰোহ হ'ল। এই বিদ্ৰোহৰ নেতা নাৰহৰ প্ৰেমত ৰাণী ছুবিয়া নিজেই নিমজ্জিত। নাৰহক বন্দী কৰা হ'ল। আকৌ প্ৰজা-বিদ্ৰোহ হ'ল। এইবাৰ ৰজা কেন পৰাস্ত হ'ল আৰু ৰাণী ছুবিয়াৰ মৃত্যু ঘটিল। কিন্তু এই কাৰণে নাৰহে সিংহাসনত আৰোহণ নকৰিলে। নাটকত ৰাজনৈতিক দুৰাকাঙ্ক্ষাৰ লগত প্ৰেমৰ নিচিনা প্ৰাথমিক অনুভূতিৰ দ্বন্দ্ব দেখুৱা হৈছে। 'দি গড অৱ্ কোৱায়েট' নাটকত সামৰিক আৰু সাম্ৰাজ্যিক গৌৰৱ-মহিমাৰ পটভূমিত শান্তি, পবিত্ৰতা আৰু সাধুতাৰ শীতল ক্ষমতা প্ৰদৰ্শিত হৈছে। গৰ্ডন বটম্‌লিৰ 'গ্ৰুৱাছ' (১৯২১) নামৰ নাটকত কটিংগেলৰ ডেকা জমিদাৰ কন্নানৰ লগত

বিবাহ ঠিক হোৱা অভিমানী আৰু অসংযত পাত্ৰক গ্ৰ্যাচ্ৰ‌ক আসন্ন বিবাহৰ নিশাতে বজা ভাক্তানৰ দূত ভেকো যেকবেথে পথহাৰা হৈ আশ্ৰয় বিচাৰি তাতে থাকি কেনেকৈ নিলে তাক বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই গ্ৰ্যাচেই শেষত লেডি মেকবেথ হৈছিলগৈ। তেওঁ আবদ্ধ ধৰণৰ জীৱন পছন্দ নকৰে। বটমলিৰ নাটকত অঙ্কিত গ্ৰ্যাচৰ চৰিত্ৰত ভৱিষ্যতৰ লেডি মেক্‌বেথৰ সমস্ত সম্ভাৱনা সূচিত হৈছে। এবাৰক্ৰম্বিৰ 'ডেবোৰা' (১৯১৩) নাটকত সাধাৰণ জীৱনৰ কাব্যিক তীব্ৰতা সবল কবিতাত ফুটি উঠিছে। মেছফিল্ডৰ 'ট্ৰেজিডি অব্ নান' (১৯০৮) নাটকত কৃষক জীৱনৰ নিষ্ঠুৰতাৰ ট্ৰেজিডি গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁৰ 'ফিলিপ দি কিং' (১৯১৪), 'গুদ ফ্ৰাইডে' (১৯১৭) আদি নাটকত মিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ সহায়েৰে মনোমোহা কাব্য প্ৰকাশ হৈছে। লৰ্ড ডানছানিৰ 'ইফ্' (১৯২১) নাটকত বাস্তৱ জীৱনৰপৰা অব্যাহতিৰ আগ্ৰহ প্ৰদৰ্শিত হৈছে। জন বিলে এটা যাদুমণি পালে। ইয়াৰ সহায়ত যাৰ ঘণ্টা সময়ৰ ভিতৰতে অতীতৰ দহ বছৰ পিছলৈ মানুহ যাব পাৰে। বিলে তাকে কৰিলে। যাদুৰ সহায়েৰে সপোন ৰচনা কৰি তেওঁ হাস্তোমিৰলৈ গ'ল, মিৰান্ডা ক্লিমেণ্ট নামৰ মহিলা এজনীক সহায় কৰিবলৈ। মিৰান্ডাৰ স্বামীকে হুছেইন বে নামৰ পাছা এজনৰ 'পাছ' এটাত বহুত টকা খটুৱাইছিল। হুছেইনক হত্যা কৰা হ'ল আৰু বিল তাৰ পাছা হৈ ৰহিল। কিন্তু ইতিমধ্যে হাফিজ নামৰ এজন লোকে মিৰান্ডাৰ প্ৰেমত পৰে আৰু বিলক হত্যা কৰিবৰ প্ৰয়াস কৰে। ওমৰ নামৰ লোক এজনৰ সহায়ত বিলে পলাবলৈ চেষ্টা কৰে। তাকে কৰোতে তেওঁ ক্লান্ত আৰু ক্ষুধাৰ্ত হয়। এনেতে তেওঁৰ সপোন ভাগে। তেওঁ দেখে যে, তেওঁৰ পৰিবাৰ মেৰীয়ে এথাল খাদ্য লৈ তেওঁৰ ওচৰত হাজিৰ। এই নাটকত বাস্তৱতাৰ কৰ্কশতাৰপৰা অব্যাহতি পাবলৈ কৰা কাব্যিক পলায়নৰ নিদৰ্শন ফুটি উঠিছে। ফ্লেকাৰৰ 'হাছান' নাটক গদ্যত লিখা হলেও, প্ৰকৃততে ইও এখন কাব্যিক নাটকহে। নাটকীয় উদ্ভাৱনা শক্তিত তেওঁ অতি ক্ষমতাশালী আছিল। ইয়াত প্ৰাচ্যদেশীয় ৰঙৰ আতিশয্য আছে।

প্ৰথম মহাসমৰৰ পিছত এই প্ৰাৰম্ভিক কাব্যিক প্ৰচেষ্টাক গাঢ়, সুঠাম আৰু দৃঢ় ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ চেষ্টা চলে আৰু টি, এছ, ইলিয়ট্, অডেন, ইছাৰউড্ আদি নাট্যকাৰে এই কাব্যিক নাটকক পুনৰ এটা জীৱিত শিল্প কৰি তোলে।

১৯৩৫ চনত ইলিয়টৰ 'মাৰ্ডাৰ ইন দি কেথিড্ৰেল' নাটক ৰচিত হয়।

ভমাহ মেকেটৰ হত্যাক কেন্দ্ৰ কৰি ধৰ্ষণগৃহৰ বিষয়-বস্তু লৈ নাটকে প্ৰত্যাবৰ্ত্তন কৰে। 'ফেমিলি ৰি-ইউনিয়ন' (১৯৩৯) নাটকত 'উইছউদ' জমিদাৰীৰ অধিকৰ্ত্তা লৰ্ড হেৰী আঠ বছৰৰ পিছত ঘৰলৈ ঘূৰি আহিছে বৃদ্ধা মাতৃ এমিৰ জন্ম-দিৱস উপলক্ষে। অন্য সৰু ল'ৰা দুজন হ'ল আৰ্থাৰ আৰু জন্, এওঁলোক আহি পোৱা নাই। আঠ বছৰ ধৰি ডাঙৰ ল'ৰা আৰু উত্তৰাধিকাৰী হেৰীৰ নিমিত্তে ভিক্টোৰিয়া যুগৰ এই আভিজাত্যগৰ্ব্বী বংশৰ বৃদ্ধা মহিলাই জমিদাৰীখন আৰু আন কি ঘৰ-দুৱাৰ পৰ্য্যন্ত তেওঁৰ ধাৰণাৰে আটোমটোকাৰিকৈ ৰাখিছে। হেৰীৰ প্ৰথমা পত্নীয়ে শাহুৰ লগত মিলিব নোৱাৰিলে। স্বামী হেৰীৰ লগত দেশ-বিদেশত ভ্ৰমণ কৰি কটালে। এনেতে কি কাৰণত ক'ব নোৱাৰি মাজ আটলাণ্টিক মহাসাগৰত জাহাজৰপৰা পৰি সেই প্ৰথমা পত্নীৰ বিয়োগ ঘটিল। এতিয়া নতুন সংসাৰ কৰি উইছউদৰ বংশ-পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰিব লাগে। হেৰী আহিল হয়; আৰু তেওঁৰ খুৰী, পেহী, খুৰা আদি সকলোৱে যত্নও কৰিলে। কিন্তু কোনোমতে তেওঁ শান্ত নহয়। ঘৰ কৰি থাকিব তেওঁ নোৱাৰে। পুৰণা সংসাৰখনৰপৰা তেওঁ আঁতৰত থাকিব খোজে। তেওঁ ইউমেনাইদিছ পৰীসকলক দেখে, সেইসকলে তেওঁক খেদি ফুৰিছে (এস্কাইলাছৰ নাটকৰ ইউমেনাইদিছ পৰীসকলৰ নাটকত এয়া পুনঃপ্ৰৱেশ হ'ল)। ইপিনে হঠাতে টেলিফোন পোৱা গ'ল যে, আহোঁতে বাটত মটৰ দুৰ্ঘটনা হৈ 'জন' আস্পতালত। অতিপাত অসাৱধানে মটৰ চলোৱা দোষত আৰ্থাৰো বহুত অৰ্থদণ্ড হৈছে। অতি সাৱধানে বৃদ্ধা মাতৃ এমিক এই খবৰ দিয়া হ'ল। এই দুজন ল'ৰা সেইদিনাৰ মাতৃ-জন্ম দিৱসত আহি পাব নোৱাৰে। সৌভাগ্য যে 'জন'ৰ জখম তেনে গুৰুতৰ ধৰণৰ নহয়। কিন্তু সেয়ে হ'লেও বৃদ্ধা মাতৃ এমিৰ স্বাস্থ্যৰ অৱনতি নঘটাকৈ নাথাকিল। আনপিনে চাকৰ ডাউনিঙে লৰ্ড হেৰীৰ মটৰকাৰখন পৰিষ্কাৰ কৰি তৈয়াৰ কৰি ৰাখিলে। হেৰীয়ে এই ঘৰ এৰি যাব। সকলো আচৰিত হ'ল।

মাহীয়েক আগাথাৰ লগত হোৱা কথোপকথনৰ পিছতে হেৰীয়ে গৃহত্যাগ কৰি যাবলৈ বিৰাং কৰিলে। আগাথাৰপৰা তেওঁ জানিলে যে, তেওঁৰ স্বৰ্গীয় পিতৃ আৰু মাতৃ এমিৰ ভিতৰত পাৰস্পৰিক স্নেহ নাছিল, আৰু ইয়াৰ পৰোক্ষ কাৰণ হয়তো আগাথাই আছিল, অন্ততঃ এমিৰ মতে। কিন্তু এই এটাইবিলাক কথা সৰু ল'ৰা হেৰীৰপৰা মাতৃয়ে গোপন কৰি ৰাখিছিল। তেওঁৰ উদ্দেশ্য আছিল যাতে হেৰীয়ে অতীতৰ কোনো পাৰিবাৰিক বেদনাৰ সন্ধান নাপায়। ইয়াৰ উপৰিও হেৰীয়ে নিজে হয়তো তেওঁৰ প্ৰথমা পত্নীৰ মৃত্যু ঘটাইছে। অতীতক

তেনেই বিসৰ্জন দি বৰ্ত্তমানক আঁকোৱালি লৈ যাতে হেৰীয়ে বংশ-মৰ্য্যাদা ৰক্ষা কৰি জমিদাৰীখন চলাই থাকিব পাৰে তাৰ বাবে বৃদ্ধা মাতৃয়ে সকলো ঠিক-ঠাক কৰি ৰাখিছে। ল'ৰাৰ সাংসাৰিক জীৱন বৈষয়িক অৰ্থত কেনেকৈনো কৃতকাৰ্য্য হয় সেইটোলৈ যত্ন কৰাই হৈছে বৃদ্ধা মাতৃ এমিৰ উদ্দেশ্য। কিন্তু হেৰীৰ মানসিক অৱস্থা বুজে কোনে? অতীতৰ জগতখনত তেওঁ তেনেই খাপ নাখায়। তেওঁৰ মন আৰু আত্মাই মুক্তি আৰু পোহৰ বিচাৰে। গতিকে কোনো এটা অনিৰ্দ্দিষ্ট পথৰ সন্ধানত তেওঁ ঘৰৰপৰা বাহিৰ হ'ল। তেওঁৰ সক ভায়েক জনে গতানুগতিক মান-মৰ্য্যাদা আৰু চিৰাচৰিত ৰীতি-নীতিৰে সুখ-সম্ভোগ কৰি উইছউদ্ পৰিয়াল আৰু জমিদাৰী চলাব পাৰিব। বৃদ্ধা মাতৃ এমিয়ে ভনীয়েক আগাথাই উত্তেজিত কৰি দি ডেকা ল'ৰা হেৰীক ঘৰৰপৰা ওলাই কোনো এক অজানাৰ উদ্দেশ্যে যোৱাত সহায় কৰা বুলি ভাবি তেওঁক তিৰস্কাৰো কৰিলে। হেৰী গ'ল। ইপিনে মাতৃ এমিৰ স্বাস্থ্যৰ বৰ অৱনতি ঘটিল আৰু তেওঁ মৃত্যুৰ মুখলৈ ওচৰ চাপি গ'ল। হেৰীৰ প্ৰস্থানত খুৰাক-খুৰীয়েক সকলো আচৰিত হ'ল। অজানাক এওঁলোকে বিশ্বাস নকৰে। জনা সংসাৰখনৰ নৰ-নাৰী এওঁলোক। কিন্তু আমাৰ জনা বৃত্তটোৰ পৰিধি নিচেই ঠেক। অলপ কেইটামান কাৰ্য্যকৰা কথাৰ বাহিৰে আমি যি কৰোঁ তাকো নুবুজো। আমাৰ এই সংকীৰ্ণ বৃত্তৰ পৰিধিৰ বাহিৰত যি ঘটে তাক একেবাৰেই নুবুজোঁ।

এই নাটকত খুৰাক-খুৰীয়েকসকলে কোৰাচ গাইছে। নাটকীয় ঘটনা সমাবেশো ইব্‌চেন-প্ৰদৰ্শিত বাস্তৱধৰ্মী গদ্য-নাটকৰ দৰে অভিজাতবংশৰ বৈঠক-খানাত পৰিয়ালবৰ্গৰ আলাপ-আলোচনা। কিন্তু নাটকৰ মাধ্যম কবিতা, পদ্য। এই পদ্য অৱশ্যে সাধাৰণ কথিত গদ্যৰ নিচেই ওচৰৰ পদ্য। তাকে কবিবলৈ যাওঁতে স্থান-বিশেষত পদ্য তেনেই তৰলো হৈছে। কিন্তু সময় বিশেষত তাক ঘনীভূত কৰি আবেগিক ঘনতা অতৰ্কিতে তীব্ৰ কৰি তোলাও হৈছে। অৰ্থাৎ আবেগিক তীব্ৰতাৰ বিভিন্ন স্তৰক সানমিহলি (interpenetrate) কৰাত কাব্যিক মাধ্যমে সুন্দৰ ৰকমে সহায় কৰিছে। ইলিয়টৰ 'ফেমিলি ৰি-ইউনিয়ন' নাটক যথেষ্ট বহুতদূৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছিল।

অডেন্ আৰু ইছাৰ্‌উডে যুটীয়াভাবে কেইখনমান কাব্যিক নাটক ৰচনা কৰে। এওঁলোকৰ হাতত কাব্যিক নাটকে বেছি জটিলতা, বিচিত্ৰতা আৰু সংগঠন লাভ কৰে। 'দি ডগ্ বিনিথ দি স্কিন্' (The Dog Beneath the Skin) নাটকৰ (১৯৩৫) প্ৰধান আখ্যান হ'ল বিস্হাম, ক্ৰুৰ ল'ৰা আৰু ভাবী উত্তৰাধিকাৰী

ছাৰ ফ্ৰান্সিছ ক্ৰু, দহ [বছৰ] ধৰি নিৰুদ্দেশ হৈছে। প্ৰেছান আৰো গাঁৱৰ লোক-সকলে ঘোষণা কৰিছে যে, যিজন লোকে তেওঁৰ গুংসূত্ৰ উলিয়াব পাৰিব, তেওঁক অৰ্দ্ধেক ভূ-সম্পত্তিসহ ছাৰ বিংহামৰ জীয়াৰী কুমাৰী ক্ৰুক বিয়া দিয়া হ'ব। বিচাৰবৰৈলৈ ওলোৱা লোকজন পঁচিশ-বছৰীয়া অবিবাহিত যুৱক হ'ব লাগিব। লটাৰীৰ সহায়ত এলান নৰমান নামৰ যুৱক এজনক এই কামৰ বাবে নিযুক্ত কৰা হ'ল। তেওঁ ছাৰ ফান্সিছ ক্ৰুৰ অনুসন্ধানত পোনতে ওষ্টনিয়ালৈ গ'ল। লগত দুজন সাংবাদিক (এওঁলোকে কোৱাছৰ দৰে কাম কৰিছে) আৰু এটা কুকুৰ গ'ল। কুকুৰটোৰ নাম ফ্ৰান্সিছ। নৰমানে গৈ 'ৰঙা পোহৰ' জিলাৰ বাটত থকা প্ৰমোদ-দোকান পালেগৈ। তাত প্ৰত্যেক মানুহকে সুধিলে, ছাৰ ফ্ৰান্সিছক কোনোবাই লগ বা দেখা পাইছেনেকি ?

Is the name, Sir Francis Crewe
English, known perhaps to you ?

* * *

Have you heard of Sir Francis Crewe ?

কিন্তু কোনেও তেওঁক দেখা নাই—

But none of us know Sir Francis Crewe.

ফ্ৰান্সিছ নামৰ কুকুৰটো তেওঁৰ লগতে আছে—শিক্ষিত কুকুৰ। তাৰপৰা নৰমানে গৈ বেষ্টলেণ্ড পালেগৈ (ওষ্টনিয়া আৰু বেষ্টলেণ্ড—এই দুখন দেশ এই নাট্যকাৰ দুজনৰ আন দুখন নাটকতো অৰ্থাৎ Ascent of F 6 আৰু On the Frontier-অতো পোৱা যায়। এই দেশ দুখনৰ নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰতো যে প্ৰতীক আছে তাত কোনো সন্দেহ নাই। কেতিয়াবা Westland-খন জাৰ্মানী যেন লাগে।) বেষ্টলেণ্ডৰ এটা পগলা ফাটেকৰ ফাটোকয়ালসকলৰ মাজত নৰমান উপস্থিত হ'লগৈ। সাংবাদিক দুজন আৰু কুকুৰটো লগতে আছে। নৰমানক চোৰাং-চোৱা, অনাৰ্য্য ইত্যাদি ৰূপে সন্দেহ ঘৃণা কৰা হ'ল। বলিয়া কেইজনমানে নৰমানক খাব্দি পেলালে। এই দৃশ্যটোত নাটকীয় বিচিত্ৰতা, আকস্মিক আবিষ্কাৰ আদি প্ৰচুৰ পৰিমাণে পোৱা যায়। মাজে সময়ে কোৱাছ আহি ঘটনাৰ ওপৰত টিপ্পনী দি ঘটনাৰ ৰহস্য অৰ্থ গ্ৰহণত সহায় কৰে। নৰমানে ৰেলগাড়ীৰে উভতি আহোঁতে ৰেলত ৰেৰৰ এজন গৱাকীক লগ পায়। তেওঁৰ ব্যৱহাৰত হাঁহিৰ অৱকাশ আছে। এইবাৰ আহি নৰমান পেৰেডাইজ পাৰ্কত তেওঁৰ অনুসন্ধান চলায়। তাতে তেওঁ সুখী প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা, ৰোমাৰী, ডাক্তৰ, বেশ্যা, নাছ ইত্যাদিক লগ

পায় (নাটকীয় ঘটনাৰ বিচিত্ৰতা আৰু বহুমুখিতা ইয়াত দৃষ্ট হয়)। অপাৰেশ্যন থিয়েটাৰত নৰমেনে লগ পালে তেওঁৰ দেশৰে ছিপ্ ইগলক—তেওঁক অস্ত্ৰোপচাৰ কৰা হৈছে। ভুল ইনজেকশ্যন এটা দিয়াৰ ফলত ইগলৰ মৃত্যু হ'ল। ইয়াৰ পিছত নৰমেনে গৈ নিনেভে হোটেলত উপস্থিত হয়, কুকুৰটো লগতে আছে। তাতে তেওঁ কুমাৰী ডাইপণ্ডৰ প্ৰেমত পৰে আৰু তেওঁৰ লগত সুখৰ ৰাতি উদ্‌যাপন কৰে। কিন্তু পিছৰ দিনা যেতিয়া হোটেলৰ চৰা বিল পালে—তেতিয়া গ্ৰেপ্তাৰ হোৱাৰ বাহিৰে তেওঁৰ অৱস্থাতৰ নোহোৱা হ'ল—কুমাৰীৰ প্ৰেম এতিয়া বিষত পৰিণত হ'ল। ইয়াতে লগ পোৱা অন্য এজন লোক হ'ল ডেষ্ট্ৰাক্‌টিভ্ চেম্বাৰ—এওঁ ৰেষ্টুৰেণ্টৰ অঙ্কিত চিমকো চিৰাচৰ কৰিলে। পুলিচৰ কবলৰপৰা ৰক্ষাৰ একমাত্ৰ পন্থা স্নানাগাৰলৈ গৈ ডুবেৰে আত্মহত্যা—নৰমেনে হয়াকেই ভাব স্নানাগাৰৰপৰা হঠাতে ওলাই এটা আচৰিত কথা দেখিলে—তেওঁৰ পিছে পিছে ঘূৰি ফুৰা কুকুৰটো প্ৰকৃততে কুকুৰ নহয়; তেওঁ বিজনক বিচাৰি ফুৰিছে সেইজনেই অৰ্থাৎ ছাৰ ফ্ৰান্সিছ ক্ৰু। ইমান দিনে কুকুৰৰ ছালেৰে কুকুৰ সাজি তেৱেঁই এনেদৰে নৰমেনৰ পিছে পিছে ফুৰিছে। যিজনক বাহিৰত বিচাৰি ফুৰিছে, সেইজন তেওঁৰ লগতে আছে, তেওঁ জনাহে নাছিল। আজি নিনেভে হোটেলৰ এটা কক্ষত সাময়িকভাবে এই আৱৰণি সোলোকাই পুনঃ তাক পৰিধান কৰিবলৈ পোৱাৰ ঠিক আগমুহূৰ্ততে তেওঁ ধৰা পৰিল। ইয়াৰ এটা গৌণ লাভো হ'ল। সেই কুকুৰৰ ছাল পৰিধান কৰাই নৰমেনক কুকুৰ সজাই পুলিচৰ কবলৰপৰা ৰক্ষা পাব তেওঁ ভাবিছিল, পাতাৰ আছিল। (ইয়াত নাটকীয় উদ্ভাৱনাৰ চাতুৰ্য্য প্ৰদৰ্শিত হৈছে।) কোৰাচে ওলাই আহি গান গাই কৈ দিছে,—মানুহে নিজৰ জাতিৰ দ্বাৰা কেনেকৈ নিজে অন্তৰত ধ্বংস হৈ মৰে। আজিৰ মানুহে যৌন-সম্ভোগ, প্ৰশংসাৰ কৰতালি, প্ৰাতৰ্ভোজনৰ সময়ত বাতৰি কাকতত দুৰ্ঘটনা আৰু আদালতৰ বিচাৰ আদিৰ সংবাদ আলোচনাৰ উন্মাদনা ইত্যাদিতে আত্মতুষ্ট হৈ থাকে—পৰিয়ালটোক চিৰাচৰিত সূত্ৰেৰে ঠিক ৰাখিবলৈ বিচাৰে; অৰ্থ-উপাৰ্জন, ক্ষমতা-বিস্তাৰ, 'মৰেই উত্তম লোক' ইত্যাদিৰে আত্ম-প্ৰৱঞ্চনা কৰি থাকে।

নৰমেন উন্নতি আহি প্ৰেচাৰ আগো পালে। তাত সেনাপতি হৰামে এটা সৈন্যবলক উদ্দানি দিছে। কিন্তু তাত মিস্তেৰ মূৰ্তি নামৰ তিৰোতা একলীয়ে মৃতৰ তীব্ৰ সমালোচনা কৰিছে। তেওঁৰ নিজৰ বলিষ্ঠ দ'বাটোৱে মৃতক প্ৰাণ দেখৰাইছে। ইয়াৰ আগতে কুমাৰী ৰূপ দিয়া একপ্ৰকাৰ

ঘোষিত হৈছিল—এজন বাৰুদ ব্যৱসায়ীৰ লগত। ঠিক এনে সময়তেই তেওঁলোকৰ গৃহপ্ৰত্যাৱৰ্তন। তেওঁলোকে সেনাপতি হুথামৰ সৈন্যদলত যোগ নিদিয়ে। কাৰণ এওঁলোক নাস্ত স্বাৰ্থৰ আৰু পুৰণা জগত এখনৰ প্ৰতিনিধি। এওঁলোকে এটা নতুন সৈন্যদল তৈয়াৰ কৰিব। এই সৈন্য শান্তিৰ সৈন্য। সাংবাদিক দুজনে এই দৃশ্যৰ ফটো লয়! তেওঁলোক সংবাদ জগতৰ প্ৰতিনিধি। বাহ্যিকতাত তেওঁলোক পাকৈত। কোৰাছ ওলাই আহি বুজাই দিয়ে, মানুহে অনুতাপ কৰিব লাগে,—মানুহৰ পৰাজয় হোৱা হেতুকে। কিহৰ পৰাজয়? উত্তৰ—সঙ্কল্পৰ। মানুহে পুনঃ আত্মোপলব্ধি কৰিব লাগিব, দান, সৌন্দৰ্য্য আৰু মানৱীয় স্থান ঘূৰাই পাব লাগিব। ইয়াত কবিতাৰ সহায়েৰে মানৱৰ উচ্চ আকাঙ্ক্ষাক পুনঃ দাঙি ধৰা হৈছে। বৰ্ত্তমানৰ মানৱৰ অশান্তিৰ সমাধান দিওঁতে তিনিজন নাট্যকাৰে তিনিটা প্ৰস্তাৱনা কৰিছে - স্পেণ্ডৰৰ মতে সমাধান 'পলায়ন'ত (escape); কবিতাৰ সহায়েৰে মানৱ মনৰ পাৱত্ৰ প্ৰাথমিক অনুভূতিভূমি অধিগ্ৰহণত। ইলিয়টৰ মতে এই সমাধান পোৱা যাব—বেদান্তবাদত, জ্ঞানত, আনন্দত। কিন্তু অডেন আৰু ইছাৰ্উডৰ উক্ত নাটকৰ মতে সমন্বয়বাদত (যুদ্ধ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদত নহয়)। সেয়ে নাটকখনৰ শেষ বাক্যটোত কোৰাছে কৈছে 'To each his need : from each his power'. এই বাক্যটো Marx-অৰ অনুৰূপ বাক্যৰে প্ৰতিধ্বনি-স্বৰূপ। নাচ, গান, কোৰাছ, ঘটনাৰ বহুমুখীতা, নাটকীয় আশ্চৰ্য্য, ৰগৰ ইত্যাদিৰে এই নাটক ধুনীয়া। অৱশ্যে কোৰাছবিলাকত ৰাজনৈতিক ঘটন-অঘটন ইত্যাদিৰ চাপ অধিকভাৱে পৰিছে। ইলিয়টৰ নাটকবিলাকত এইটো ইমান বেছি পৰিমাণে নহয়। ইব্‌ছেনৰ বৈঠকখানা, ইলিয়টৰ পাৰিবাৰিক উৎসৱ-আলোচনা (Family Re-union) ইত্যাদিৰ তুলনাত ইয়াত নাটকীয় কাৰ্য্যত বেছি আনন্দদায়ক বিচিত্ৰতা আছে—উক্তিত উষ্মাও অধিক। সামাজিক সমালোচনা চোকা আৰু পোন। আলান নৰমেনে বিচাৰি হাবাথুৰি খোৱা মানুহজন তেওঁৰ লগতে আছে—মাত্ৰ চিনি পোৱাহে নাছিল। এই ঘটনা-যোজনাৰ ভিতৰত গূঢ় আধ্যাত্মিক অৰ্থও উলিয়াব পাৰি। নাটকখনত কাব্যিক অভিজ্ঞতাৰ বহুমুখিতা, বোধ, চৰিত্ৰাঙ্কন আৰু ঘটনা-চালনাৰ মধুৰ সমন্বয় ঘটিছে। ঘটনা-যোজনাৰ বলিষ্ঠতা কাব্যিক নাটকৰ এটা সমস্যা। স্পেণ্ডৰৰ ঘটনা-যোজনা ক্ষীণ। কিন্তু ইলিয়ট, অডেন আৰু ইছাৰউড আদি পৰৱৰ্ত্তী কাব্যিক নাট্যকাৰসকলে এই পথতো যথেষ্ট অগ্ৰসৰ হৈছে।

এচেণ্ট অৱ এফ্ চিক্স্' (Ascent of F 6) নাটকৰ ঘটনা-যোজনা এই।—মাইকেল ৰেনচমে মানৱৰ গৌৰৱময় অভিযান, অন্বেষণৰ কাহিনী, ধৰ্মনিষ্ঠা ইত্যাদিত আস্থা হেৰুৱাই পেলাইছে। ইতিহাসৰ পাতত এইবোৰৰ পিছত থকা লোভ, ক্ষমতালিপ্সা, শোষণ ইত্যাদি অলিখিতভাৱে সোমাই আছে। অন্যপিনে সাধাৰণ মানুহৰ জীৱন বৰ্তমানে আনন্দবিহীন হৈ পৰিছে। বাতৰি কাকত, ৰেডিঅ' সকলোতে মানৱৰ দুৰ্জয় অভিযানৰ উচ্চ ঘোষণা। কিন্তু, দৰাচলতে এই প্ৰচাৰ-কাৰ্য্যৰ উদ্দেশ্য হ'ল এটা সমৃদ্ধশ্ৰেণীৰ ক্ষমতাত অধিষ্ঠান। নিম্ন-মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ স্বামী-স্ত্ৰীৰ Mr. A আৰু Mrs. A) মতে এই প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্য – "The glib justificat'on of the sorry act." মানুহৰ মুখত হাঁহি বিৰিঙাব'ল আৰু জীৱনক গৌৰৱময় কৰিবলৈ বস্তুবাদী শিল্প-প্ৰসাৰী যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰ হাতত একো নাই। আত্মাৰ বিৰক্তি গুচাই মুক্ত বতাহ পান কৰি প্ৰকৃতিৰ লগত সমন্বয় সাধন কৰিবলৈ একো নাই।

অন্যপিনে মাইকেলৰ জ্যেষ্ঠ ভাই চাৰ জেমচ্ ৰেণচম ব্ৰিটিছ মন্ত্ৰী-সভাৰ এজন সদস্য। তেওঁৰ কামনা এফ চিক্স্ (চুডোকেণ্ডৰ) নামৰ শৃঙ্গটো ব্ৰিটিছ আৰোহীৰ দ্বাৰা প্ৰথমে দখল কৰাব লাগে। নহলে চুবুৰীয়া দেশ ওষ্ট্ৰিয়াৰ আৰোহীসকলে আগতে আৰোহণ কৰিব। ওষ্ট্ৰিয়াৰ আৰোহী দল এটাই ইতিমধ্যে আৰোহণ আৰম্ভ কৰিছেই।

আৰোহণদলৰ নেতৃত্ব গ্ৰহণ কৰিবৰ কাৰণে চাৰজেমচ ৰেন্চম্ সদলবলে গৈ ভায়েক মাইকেলক অনুৰোধ কৰিলে। মাইকেল মান্তি নহ'ল। কাৰণ, এই শৃঙ্গটো আৰোহণ কৰোৱাৰ উদ্দেশ্য কি তেওঁ জানে—সাম্ৰাজ্যবাদ, মাতব্বাৰ্থ, স্থিতাৱস্থা ৰক্ষাৰ প্ৰচেষ্টা, আৰু জেমছৰ ৰাজনৈতিক মৰ্য্যাদা-বৃদ্ধিৰ অভিসন্ধি। শেষত তেওঁৰ মাতৃৰ হস্তক্ষেপত অৱশেষ্য মাইকেল অনিচ্ছা সত্বেও মান্তি হ'ল। তত্কালিকে বাতৰি কাকত, ৰেডিঅ' সকলোতে এই সাহসী ব্ৰিটিছে অভিযানৰ ঢোল কোবোৱা হ'ল। উচ্চ শ্ৰেণীৰ ইংৰাজ পুৰুষ-মহিলা সংবাদসেৱী, ৰেডিঅ'ৰ ঘোষণাকাৰী, সকলোৰে বুকু গৰ্ব্বত ওফন্দি উঠিল। গৰিব পুৰুষ-মহিলাৰ অৰ্থনৈতিক দুখ-যাতনা ক'ৰবাতে পৰি থাকিল। চাৰিওফালে ভক্ত যাৰাই আৱাজ কৰিবলৈ ধৰিলে। দিনে-নিশাই দুয়োটা প্ৰতিযোগী দলৰ অগ্ৰগতিৰ বাতৰিয়ে মানুহৰ কাণ ঘোলা কৰিবলৈ ধৰিলে।

আৰোহীদলৰ এজন দুষ্প্ৰাপ্য ফুলৰ নমুনা বিচাৰি হায়ৰাণ। শেষত তাকে কৰোঁতে, বৰফত পোত গৈ তেওঁ প্ৰাণবায়ু এৰিলে। তেওঁৰ নাম লেম্প্।

তেওঁৰ জীৱন-বত্তি নিৰ্ব্বাপিত হ'ল। ওপৰত এটা মন্দিৰ আৰু কিছুমান সন্ন্যাসী। এই শৃঙ্গত হেনো এটা দৈত্য আছে। প্ৰধান সন্ন্যাসীজনে তাত নানা ধৰণৰ পূজা-পাতল কৰে (নাটকত পূজা-পাতলৰ পুনঃ প্ৰবেশ)। এই দৈত্য যুগে যুগে মানুহৰ সমাজত বিভিন্ন মূৰ্ত্তি ধৰি থাকে আৰু মানুহৰ চকুক মোহান্ধ কৰে। ষ্টাওনিয়া দলৰ নেতা ম্লাভাক্ জন-গণৰ প্ৰতীক; মাইকেল ৰেনচম্ পুঁজিবাদৰ প্ৰতীক। তয়োৰে দুটাপিনৰপৰা আৰোহণৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা চলি থাকিল। ইংলেণ্ডত ওপৰ শ্ৰেণীৰ সমস্ত মনোযোগ আকৃষ্ট হ'ল। কিন্তু গৰিব শ্ৰেণীৰ অভাৱ, অনাহাৰ, নিবনুৱা সমস্যা—তালৈ কাণ কৰিবৰ কোনো নোহোল। গৰিব স্বামীয়ে অভাৱগ্ৰস্ত বৈণীয়েকক কৈফিয়ৎ দিলে—ইংলেণ্ডৰ বিৰুদ্ধে অন্য দেশে অৰ্থনৈতিক প্ৰতিযোগিতা চলাইছে বাবেই দুখ-কষ্ট বাঢ়িছে। প্ৰধান সন্ন্যাসীজনৰ হাতত এটা মণি আছে। তাৰে চালে ভৱিষ্যতলৈ দেখা পোৱা যায় (নাটকত ঔৎসুক্য)।

নাটকেলে শেষত ডেভিড্ ডাম্ নামৰ সঙ্গীটোৰ লগতে শেষণত আৰোহণ কৰাৰ সিদ্ধান্ত কৰিলে। এই চৰম সন্মানৰপৰা বঞ্চিত হোৱা বাবে মাইকেলত বিৰক্ত হৈ অন্যজন সঙ্গী শত্ৰুৱে তললৈ জপিয়াই আত্মহত্যা কৰিলে। ইফালে ইংলেণ্ডৰ বাতৰি-কাকত আৰু ৰেডিওবিলাকে শৃঙ্গত ভীষণ বেয়া বতাহ-বৰষুণৰ বাতৰি পৰিবেশন কৰিলে। ওপৰ শ্ৰেণীত এই দুঃসাহসিক কাৰ্য্যৰ ভূৰি ভূৰি প্ৰশংসা বাহিৰ হ'ল। গৰিব পৰিয়ালত অভাৱ-অনাটনৰ মাজত স্বামী-স্ত্ৰীয়ে সৰল প্ৰেমৰ গৌৰব ঘোষণা কৰিলে। ওপৰলৈ উঠোঁতে অৱশ হৈ ডেভিড্ ডামো মৃত্যু-মুখত পৰিল। অকল মাইকেল ৰেন্‌চমেহে শৃঙ্গত আৰোহণ কৰিলে। কিন্তু সন্ন্যাসীৰ মণিৰ ভবিষ্যতে তাত তেওঁ যি মূৰ্ত্তি দেখিলে সেই মূৰ্ত্তি কাৰ? তেওঁৰ মাতৃৰ আৰু তাত্ত জেমচ্ ৰেনচমৰ। মাইকেল ৰেন্‌চমৰো মৃত্যু হ'ল।

আগৰধৰন নাটকত হাৰ ক্ৰাফিচ্ ক্ৰ্‌ক বিচাৰি বুৰাৰ দৰে এই নাটকখনতো অন্বেষণ এটা আছে। এই অন্বেষণৰ সামাজিক তাৎপৰ্য্য আছে। শৃঙ্গ-আৰোহণৰ দ্বাৰা সমাজৰ মুক্তি সূচনা কৰা হৈছে। যেনেকৈ শৃঙ্গৰ ওপৰত থকা ড্ৰেগন—ৰাজনৈতিক ক্ষমতা আৰু সাম্ৰাজ্যবাদ; ই সমাজৰ হতাশাৰ কাৰণ। মাইকেল হ'ল ইয়াৰ মুক্তিদাতা। এই নাটক ৰাজনৈতিক ব্যঞ্জনাৰ লগত ব্যক্তিগত জীৱনৰ গধুৰ অনুভূতি (Mr. A আৰু Mrs. A-ৰ কথোপ-কথনত) আৰু জীয়াৰ সমস্যা সংমিশ্ৰিত হৈ পৰিছে। তদুপৰি নাটকৰ শেষত, মাইকেল ৰেন্‌চমে বুজাই দিছে যে আত্ম-জ্ঞানৰ কাৰণে আত্ম-উপলব্ধি লাগে।

সাম্ৰাজ্যবাদী জেমছৰ মতে কিন্তু - সমষ্টিক এৰি ব্যক্তিৰ কোনো অস্তিত্ব বা মূল্য নাই। (The life of the individual has no real existence apart form the great whole.) এই নাটকতে নাট্যকাৰদ্বয়ে এটা উপকথা (myth) ৰচনা কৰিছে (কাব্যিক নাটকৰ এইটো এটা অতিশয় প্ৰয়োজনীয় বস্তু)। বাতৰি কাকত, ৰেডিওৰ ঘোষণাকাৰী, দুজন টিপ্পনীকাৰী, লাউড স্পিকাৰ, কাকতৰ ডাঙৰ শীৰ্ষ পংক্তি, ধ্বনিবাদ, জাজ্ গান ইত্যাদিৰ দ্বাৰা নাটকত কোৰাছৰ কাৰ্য্য সাধন কৰা হৈছে। স্থান-বিশেষত অৱশ্যে গদ্যৰ প্ৰয়োগো কৰা হৈছে। কিন্তু নাটকখনৰ কাব্যিক প্ৰকৃতি অতি সুস্পষ্ট আৰু প্ৰধান। এই নাট্যকাৰদ্বয়ে শেষলৈ অৱশ্যে এই সহযোগিতা এৰি পেলাইছে।

এওঁলোকৰ আগে-পাছে কেইবাজনো মেধাৱী নাট্যকাৰে কাব্যিক নাটক ৰচনা কৰিছে। তাৰ ভিতৰত মিছ ছায়াৰ্ছ্, স্পেণ্ডাৰ্, মিছেছ্ এন্ ৰিড্লাৰ্, নৰমান নিকল্‌ছন, লুই মেকনিচ্, উইলিয়াম ছাৰোয়ান, ক্ৰিষ্টোফাৰ ফ্ৰাই, ৰোনাল্ড ডান্কান্ আদিৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। ফ্ৰাইৰ নিজৰ বিশেষত্ব কিছুমান আছে। কিন্তু এই তৰুণ নাট্যকাৰসকলৰ আলোচনা পৃথকে কৰা প্ৰয়োজনীয়। ৰোনাল্ড ডান্কানৰ নাটকবিলাকত ইলিয়টৰ দৰে চোকা শক্তি আৰু সমালোচনা আছে। এওঁৰ এখন নাটকৰ জৰিয়তেই মণিপুৰ নামটোৰ ইংৰাজী কবিতাত পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে প্ৰয়োগ পোৱা যায়।

ইংৰাজী কাব্যিক নাটকে মানুহৰ মগজুতে আৱেদন আবদ্ধ নাৰাখি প্ৰাণ আৰু কল্পনাত আৱেদন জনাইছে। কাব্যিক মাধ্যমৰ এয়েই সাৰ্থকতা।

তাৰিণীকান্ত ভট্টাচাৰ্য্য

একাঙ্কিকা

ভাৰতত বৈদিক যুগৰ ৰচনাৰ মাজতো নাটকৰ নিদৰ্শন পোৱা যায়, সঁচা, আৰু সংস্কৃত নাটৰ যে ভাস, অশ্বঘোষ, কালিদাস আদিৰ দিনতেই সমৃদ্ধি হৈছিল, সিও সঁচা। তাৰ বহু পিছত অসম, বিহাৰ আদি অঞ্চলৰ ঠায়ে ঠায়ে গীতি-কেন্দ্ৰিক নাট-ভাওনাও ৰচিত হৈছিল। তথাপি ব্ৰিটিছ ৰাজত্বৰ ঠিক আগৰ কেইবা শ বছৰো ধৰি ভাৰতৰ নগৰ-মঞ্চ মৃত হৈ আছিল ; নাট্যকলাৰ অনুশীলন কেইবা শ বছৰ জুৰি বন্ধ আছিল। শাসক জাতিৰ অনুকৰণতহে ব্ৰিটিছ ৰাজত্ব-কালত ভাৰতৰ ডাঙৰ নগৰবোৰত মঞ্চ আন্দোলন গঢ় লৈ উঠিছিল পছিমীয়া আহিৰে। অৱশ্যে সেই মঞ্চবোৰতো ভাৰতীয় ঐতিহ্য আৰু পৰাধীন জাতিৰ আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা নলচাকৈ নাছিল। আনহাতে দেশ স্বাধীন হোৱাৰ পিছতো নাট্য-আন্দোলনে নানা কাৰণত আশানুৰূপভাৱে আগ বাঢ়িব পৰা নাই। অৱশ্যে গোটেই বিশ্বতে মঞ্চ আন্দোলনে ৰেডিঅ', চিনেমা, টেলিভিশ্যন আদিৰ লগত প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰি আৰু দুখন মহাসমৰৰ পিছৰ পৰিৱৰ্তিত সামাজিক-অৰ্থনৈতিক মূল্যবোধ, ৰুচি বা সুযোগৰ লগত খাপ খুৱাই অতি ধীৰ গতিৰেহে পদক্ষেপ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। মূলতঃ কুৰি শতিকাৰ সৃষ্টি আধুনিক একাঙ্কিকাকো সাময়িক বাতাৱৰণ আৰু পৰিৱৰ্তিত ৰুচিৰ লগত খাপ খুৱাই নাট্য আন্দোলনক জীয়াই ৰখাৰ এটা প্ৰচেষ্টা বুলি ধৰা উচিত হ'ব।

আধুনিক একাঙ্কিকাৰ কথা ওলালেই ইয়াৰ উৎপত্তিস্থল ইউৰোপীয় মঞ্চলৈ মনত পৰাটো স্বাভাৱিক। তদুপৰি একাঙ্কিকাৰ ৰচনা-ৰীতিৰ লগত গ্ৰীক নাটকৰ স্থান, কাল আৰু কাৰ্য্যৰ ঐক্য বিষয়ত মিল আছে। প্ৰাচীন গ্ৰীক নাটক এঠাইত এদিনতে ঘটা এটি সৰু কাহিনী নিবেদন কৰা হৈছিল। আধুনিক একাঙ্কিকাতো তেনেদৰে একে পটভূমিত, এটা বিশেষ সময়ত ঘটা নাটকীয় কাহিনী দাঙি ধৰা হয়। সৰু যদিও এই কাহিনীটি আন দীঘলীয়া নাটকৰ কাহিনীৰ দৰেই স্বয়ংসম্পূৰ্ণ। তাৰ আৰম্ভণি, মধ্য আৰু অন্ত আছে। এনে নাটকত অবান্তৰ সংলাপ, পৰিস্থিতি বা চৰিত্ৰৰ স্থান নাই। অতি লাগতিয়াল কথা, অতি লাগতিয়াল চৰিত্ৰ আৰু অতি লাগতিয়াল পৰিস্থিতিহে

অংকিত কৰা হয়। অথচ একাঙ্কিকা কোনো ডাঙৰ নাটকৰ দৃশ্যাংশ নহয়। কাৰণ, বিভিন্ন নাটকীয় ৰীতিৰে এটি 'সমগ্ৰ চিত্ৰ' দাঙি ধৰা একাঙ্কিকাৰো এটা সমস্যা উপস্থাপন কৰি দ্ৰুতগতিৰে তাক শীৰ্ষবিন্দুলৈ উন্নীত কৰি উপসংহাৰত সমাধান কৰে বা সমাধানৰ ইংগিত দিয়ে।

প্ৰাচীন একাঙ্কিকা-ধৰ্মী গীতি-কেন্দ্ৰিক নাটক ৰচনাৰ লগত আজিৰ যুগৰ একাঙ্কিকা ৰচনাৰ পাৰ্থক্য আছে। আদিম কালত মানুহৰ অভিজ্ঞতা আছিল কম। সমষ্টিগত জীৱনধাৰাৰ মাজত সমস্যাবোৰো আছিল সমূহীয়া ধৰণৰ। স্থিতিৰ সংগ্ৰামত জীয়াই থকাৰ বাবে, দৈৱ-শক্তিৰ সহায় পোৱাৰ বাবে ব্যস্ত আছিল তেওঁলোক। আৰু নাটকবোৰতো তেনে ধৰণৰ বিষয়বস্তুৰহে প্ৰাধান্য আছিল। ক্ৰমে মানুহৰ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰসাৰ হ'বলৈ ধৰিলে, বহল পৰিসৰৰ বহুমুখী ভাব, দ্বন্দ্ব আদিৰ ছবি ডাঙৰ বহু-অংকীয়া নাটকত অংকিত হ'বলৈ ধৰিলে। শ্বেক্‌ছপীয়েৰৰ দৰে নাট্যকাৰে তেনে বহুমুখী অভিজ্ঞতাৰ ছবি অংকিত কৰিলে। জীৱন সংগ্ৰামৰ বিভিন্ন দিশৰ সামন্তযুগীয় ছবি নাট্যকাৰে দৰ্শকসকলক দেখুৱাই আত্মজাগৰণ আৰু আত্মশুদ্ধিৰ ইংগিত দিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলে। কিন্তু সমাজে বাগৰ সলালে। সামন্তযুগীয় মনোবৃত্তিৰ ঠাইত ৰাজপথৰ জনতাৰ ছবি বিচাৰিলে দৰ্শকে। নাটকৰ মাজত তেওঁলোকে নিজকে বিচাৰিলে, — অকল ৰজা-মহাৰজা বীৰ-যুঁজাৰুসকলক নহয়। জীৱন-জিজ্ঞাসাই গতি সলালে; বিভিন্ন বিষয়ক মূল্যাংকন বা জীৱনবোধৰ সলনি হ'ল। নৱনাট্য আন্দোলনৰ জন্মদাতা ইব্‌ছেনে কথিত ভাষাৰে পৰিয়াল আৰু সমাজৰ সমস্যাবোৰ শ্বেক্‌ছপীয়েৰৰ অতিমানৱীয় চৰিত্ৰৰ দৰে সমান আকৰ্ষণীয়ভাৱেই নিবেদন কৰিলে। 'ডল্‌ছ্‌ হাউছ', 'দি গোষ্ট্‌' — আদি নাটকে এটি নতুন যুগৰ ইংগিত দিলে। বিজ্ঞানৰ আবিষ্কাৰে পৃথিৱীৰ গতি যেন দুগুণে বঢ়ালে। সময় নাই, গতিশীল দ্ৰুত জীৱনধাৰাত খন্তেক জিৰণি লোৱাৰ সময় নাই। তথাপি তাৰ মাজতে এটি কলাৰ উপলব্ধি মানুহে বিচাৰিলে। সেয়ে বৃহদাকাৰ উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত ঊনৈশ শতিকাই দিলে চুটি গল্প। বহু-অংকীয়া, চাৰিপাঁচঘণ্টীয়া নাটকৰ ঠাইত জনপ্ৰিয় হ'ল এঘণ্টীয়া ডেৰঘণ্টীয়া চুটি নাট্য একাঙ্কিকা। বিষয়-বস্তুৰো সলনি হ'ল। ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক জীৱনযাত্ৰাৰ মাজত আৰু ক্ৰমে বাঢ়ি অহা নানান স্বাৰ্থৰ সংঘাতৰ মাজত বিষয়-বস্তুৰ প্ৰাচুৰ্য্য বৰ্তমান। অথচ আজিৰ লেখকে তাৰপৰাই আহৰণ কৰি একোটি বিৰাট সমস্যাক সহজ, সৰলভাৱে আম্নিন মলগা চমু ৰূপ দিয়ে। যদি 'Brevity is the soul of wit' অৰ্থাৎ 'সংক্ষিপ্ততাই বুদ্ধিমত্তাৰ পৰিচয়'—

এই কথাষাৰিৰ সত্যতা নুই কৰা নেযায়, তেন্তে এনে ধৰণৰ 'গোষ্পদে নভোমণ্ডলম্' দেখুওৱা ৰচনা শৈলীৰ কৃতিত্বকো শ্ৰদ্ধা নজনাই নোৱাৰি।

মধ্যযুগৰ শেষ আৰু ৰেনাছাঁৰ আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত ইউৰোপীয় মঞ্চত দীঘলীয়া নাটৰ লগতে প্ৰহসনজাতীয় 'ইণ্টাৰলুড্' অভিনীত হৈছিল। ওঠৰ শতিকাৰ শেষৰ পিনে অভিনীত জাৰ্মান লেখক লেচিংৰ 'দি জুডেন' নামৰ একাঙ্কিকা এখনৰ কথাও শুনা যায়। ঊনৈশ শতিকাত অভিনীত বহু-অঙ্কীয়া নাটকৰ আৰম্ভণি আৰু সামৰণিত ক্ৰমে 'কাৰ্টেন ৰেইজাৰ' আৰু 'আফ্টাৰ্ পিচ'ৰ মাজতো আধুনিক একাঙ্কিকাৰ বীজাণু লুকাই আছিল। কিন্তু একাঙ্কিকা নিয়মিতভাৱে মঞ্চস্থ কৰিবলৈ লোৱা হয় কুৰি শতিকাতহে। ইব্‌ছেনৰ 'দি ৰাবিবৰ্হ হেবো', ষ্ট্ৰিণ্ডবাৰ্গৰ 'মিছ জুলি', আন কি আনাটোল ফ্ৰাঁচৰ 'দি মেন্ হু মেৰেড্ এ ডাম্ব্ ৱাইফ্' আদি ঊনৈশ শতিকাত ৰচিত নাটকবোৰেও একাঙ্কিকা নাট্য আন্দোলনৰ বৈজ্ঞানিক অনুশীলনীৰ আগজাননী দিছিল। এইবোৰ চুটি নাট পোনতে অব্যৱসায়ী চৌখিন দলসমূহে অভিনয় কৰিছিল। কিন্তু ক্ৰমে নাট্যামোদীসকলৰ মনত এটা প্ৰশ্ন জাগিল, এই যে বহু অভিজ্ঞতা মন্থন কৰি উলিওৱা 'বিষয়বস্তুৰ শৃঙ্খলাবদ্ধ সংহত ৰূপ' আৰু গতিশীল প্ৰকাশভঙ্গী সেয়ে চুটি নাট একাঙ্কিকাক চুটি গল্পৰ দৰেহে এটা বিশিষ্ট স্থান দিয়া নাই জানো? আৰু তাৰ ফলতেই ৰচিত হ'ল বহু একাঙ্কিকা নাট। আলোচনী আদিয়ে এই নাটবোৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ ধৰিলে। এনে ধৰণৰ ৰচনাৰ সাহিত্যিক মূল্যও স্বীকৃত হ'ল। স্কুল, কলেজ আৰু চৌখিন অভিনেতা সংঘসমূহৰ অনুষ্ঠানৰ উপৰিও ব্যৱসায়ী মঞ্চতো একাঙ্কিকাই স্থান পাবলৈ ধৰিলে। প্ৰথমে ইউৰোপত, তাৰ পিছত আমেৰিকাত আৰু ক্ৰমে আন বহুদেশতো একাঙ্কিকা নাট মঞ্চস্থ কৰা অনুষ্ঠানসমূহ গঢ়ি উঠিল। পেৰিছ, বাৰ্লিন, লণ্ডন, ডাব্লিন, চিকাগো আদি চহৰত এনে অনুষ্ঠানবোৰে সমূহ দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলে। ১৯১৫ চনত সৰ্দো আমেৰিকা নাট উৎসৱ পতা হ'ল। 'দি থিয়েটাৰ আৰ্টছ' নামৰ মাহেকীয়া আলোচনী এখন উলিওৱা হ'ল। ১৯১১ চনত ইংলেণ্ডত 'ব্ৰিটিছ ড্ৰামা লীগ স্থাপিত হ'ল। এই 'লীগে' বছৰি একাঙ্কিকা নাট-সমাৰোহ পাতিবলৈ ললে। এনেদৰে যুগোপযোগী একাঙ্কিকাৰ জনপ্ৰিয়তা বাঢ়িল কুৰি শতিকাৰ আগভাগতে। ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰভাৱ পৰা ব্ৰিটিছ-শাসিত ভাৰততো সহজে এনেধৰণৰ নাটে পোনতে ছাত্ৰ-সমাজক আকৰ্ষণ কৰিলে। ভিন ভিন ভাৰতীয় ভাষাত এনে চুটি নাট ৰচিত হ'বলৈ ধৰিলে আৰু চৌখীন

নাট্যসন্থা আৰু ছাত্রসমাজে সেইবোৰ মঞ্চস্থ কৰিবলৈ ল'লে। লেডী গ্রেগ'ৰীৰ 'দি ৰাইজিং অব্ দি মুন্,' ডব্লিউ. ডব্লিউ. জেকবৰ 'দি মাংকিজ্ প', জে. এম্., ছিনুজৰ 'ৰাইডাৰ্ছ টু দি ছি', ষ্টান্লী হটনৰ 'দি ডিয়াৰ, ডিপার্টেড্' আদি বিখ্যাত ইংৰাজী একাঙ্কিকাবোৰে আমাৰ ডেকা নাট্যকাৰসকলক এই নতুন ৰচনাশৈলী অনুকৰণৰ বাবে উদগনি দিয়ে। এনে ধৰণৰ উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ বিদেশী নাটৰ অনুবাদ বা অভিযোজনাৰ উপৰিও আমাৰ দেশৰ নানান ব্যক্তিগত আৰু সামাজিক সমস্যা লৈও নাট্যকাৰসকলে ভাৰতৰ ভিন ভিন ভাষাত একাঙ্কিকা নাট লিখিবলৈ লয়। হিন্দী, বঙলা আদি ভাষাত এনেধৰণৰ বহুত উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ নাট ৰচিত হৈছে। বহুদেশত প্রতিযোগিতা আৰু সমাৰোহৰ যোগেৰে এনে ধৰণৰ নাট সৰবৰহী কৰাৰ চেষ্টা চলোৱা হৈছে। একাঙ্কিকাৰ সংকলনো ভিন ভিন ভাষাত প্ৰকাশিত হৈছে। অসমত কিন্তু দৰাচলতে আন্তঃবিশ্ববিদ্যালয় যুৱ-মহোৎসৱৰ আৰু পিছত ক্ৰমে আন্তঃকলেজ প্রতিযোগিতা আৰু সদৌ অসম একাঙ্ক নাট সন্মিলনৰ বাৰ্ষিক প্ৰতিযোগিতাৰ চাহিদাতহে এই শতিকাৰ ষষ্ঠ দশকত এচাম নাট্যকাৰে নিয়মিতভাৱে এনে ধৰণৰ নাট লিখিবলৈ লয়। অৱশ্যে 'বিষয়বস্তুৰ সংহত ৰূপ' নিবেদন কৰা বিষয়ত লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ চুটি নাটিকাবোৰে বা ডক্তৰ বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ 'এবেলাৰ নাটে' এনে প্ৰচেষ্টাৰ এটি ইঙ্গিত দিছিল। আনহাতে বাঁহীত প্ৰকাশিত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাদেৱৰ চ'ৰা-ঘৰৰ নাট বুলি অভিহিত 'গদাপাণয়ে'ই এনে ধৰণৰ অসমীয়া একাঙ্কিকা ৰচনাৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা বুলি কোনোৱে কব খোজে। আনহাতে এটা অবিচ্ছিন্ন কাহিনী ভিন ভিন সময়ত সংঘটিত হলেও তাৰ মাজত এটি একক সম্বন্ধ থাকিব পাৰে।

এই ক্ষেত্ৰত দুখন বিখ্যাত পাশ্চাত্য একাঙ্কিকাৰ কথাকে ধৰক;—লেডী গ্রেগ'ৰীৰ 'দি ৰাইজিং অব্ দি মুন্' আৰু জে, এম, ছিন্জৰ 'দি ৰাইডাৰ্ছ টু দি ছি'। প্ৰথমখন নাটত একেটা অবিচ্ছিন্ন দৃশ্যত, একেসময়ত, একেস্থানত ঘটা সম্ভৱপৰ একেটা কাৰ্য্য নিবেদন কৰা হৈছে। এজন পুলিচ ছাৰ্জেণ্টৰ কৰ্ত্তব্যবোধ আৰু এজন পলাতকৰ প্ৰতি তেওঁৰ মানবতাবোধৰ মাজত সংঘৰ্ষ আৰু পৰিণতিক ছবিৰে সজাই এই নাটিকাখনক আদৰ্শ একাঙ্কিকাত পৰিণত কৰিছে। আনহাতে 'দি ৰাইডাৰ্ছ টু দি ছি'ৰ কাহিনীটো যেন সন্দেহজনক। এজন পুৰুষৰ মৰা শ বিচাৰি যোৱা, আকৌ সিজনৰো মৃত দেহ কঢ়িয়াই অনা আদি ঘটনাবোৰ ইমান কম সময়ৰ ভিতৰত ঘটিব পাৰে জানো? কিন্তু শিল্প কলাৰ বাস্তৱৰ ফটোগ্ৰাফী নহয়, এটি ভাব-চিন্তাৰ সুন্দৰ প্ৰকাশ

মাত্র। ফটোগ্রাফৰ ছবি যিমানেই বাস্তব নহওক কিয়, তাক জানো শিল্পীৰ কল্পনাৰে অঁকা সঙ্কেত বা প্ৰতীকেৰে প্ৰকাশ কৰা কলা-সৃষ্টিৰ লগত বিজাব পাৰি? 'দি ৰাইডাৰ্ছ টু দি ছি'ত শেষ ল'ৰাটিকো সাগৰত হেৰুৱাই মাকে যেতিয়া কয়, — "এইবেলি সিহঁত আটাইকেউটা একেলগ হলগৈ। সকলো শেষ। সুদূৰ উত্তৰত কবৰাত মাইকেল শুই আছে নিময় সমান কবৰতলিত। ভগবান তোমাৰ ইচ্ছা! বাৰ্টলীৰ কফিনটোও সুন্দৰ হব, শুভ্ৰ হব, গভীৰো হব নিশ্চয়। আমি আৰু অধিক কি আশা কৰিব পাৰো? কোনো মানুহ চিৰকাল জীয়াই নেথাকে। আমি সুখী হবই লাগিব।" — তাৰ পিছত যেতিয়া মাকে মঞ্চত আঠু লোৱাৰ লগে লগে আঁৰকাপোৰ পৰে, দৰ্শকৰ অন্তৰত তেতিয়া এটি গভীৰ ৰসোপলব্ধি হয়। তাৰ পিছত জানো — নাটকৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীত বাস্তবতাৰ বাবে সময়ৰ পৰিমাপৰ কথা মনলৈ আহিব পাৰে? আনহাতে একাধিক অবস্থানৰ 'দি মাংকিজ প'ৰ কাহিনী একেঠাইতে ঘটা যদিও সেয়া এৰাতি এদিন আৰু পিছৰ ৰাতিলৈ সম্প্ৰসাৰিত হৈছে। তিনিটা পৰিস্থিতিৰ এই শক্তিশালী নাটকাখনো একাঙ্কিকাই।

এটা প্ৰশ্ন কেতিয়াবা উঠে, — একাঙ্কিকাই বহু-অঙ্কীয়া নাটকৰ প্ৰগতিৰ পথত প্ৰতিবন্ধক হৈছেনেকি? চুটি গল্পই উপন্যাসৰ মৰ্য্যাদা জানো হানি কৰিছে বা কৰিবলৈ বিচাৰে? আচল কথা হ'ল স্থিতিৰ সংগ্ৰামৰত পৃথিৱীত যোগ্যজন সদায় জীয়াই থাকিব। সময়, কাল, পাত্ৰ, ৰুচি, ঐতিহ্যৰ ভেদ থাকিবই, তাৰ মাজতে সকলো ধৰণৰ উপযুক্ত সৃষ্টি জীয়াই থাকিব; — সাহিত্য, শিল্প, কলা, নাটক, সঙ্গীত যিয়েই নহওক। আন এটা কথা: চুটি গল্প আৰু উপন্যাসৰ মাজত যেনেকৈ কোনটো উৎকৃষ্ট তাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যোৱাটো অযুক্তিকৰ, একাঙ্কিকা আৰু দীঘলীয়া নাটকবোৰৰ মাজতো তেনে ধৰণৰ বিজান কৰিবলৈ যোৱাটো অসঙ্গত। কিন্তু যিহেতু দুয়োবিধেই নাটক, সেইহে নাটকত থাকিবলগীয়া এটা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ কাহিনী, উপযুক্ত চৰিত্ৰ-সৃষ্টি, উপযোগী সংলাপ, কাহিনীৰ ক্ৰমিক গতি আৰু সমাধান একাঙ্কিকাৰে থাকিব লাগিব। একাঙ্কিকা ডাঙৰ নাটকৰ দৃশ্যাংশ নহয় বা দৃশ্যাভিনয়ো নহয়, একাঙ্কিকা নতুন ধৰণৰ স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নাটকৰেই বিশিষ্ট এটি প্ৰকাশভঙ্গী। পুৰণি ভাবধাৰাৰ মাজতে আবদ্ধ নেথাকি পৃথিৱীৰ পৰিবৰ্তিত ৰুচি, আৰু প্ৰকাশ শৈলীসমূহ অনুধাবন কৰিলে যুগোপযোগী নাট্য-আন্দোলন গঢ়ি তুলিব পৰা হব।

শ্ৰীফণী তালুকদাৰ।

উপন্যাস : তিনিটা প্ৰশ্ন

উপন্যাস মানুহে কিয় পঢ়ে ? উপন্যাস মানুহে কিয় লিখে ? তৃতীয়তে সুধিব পাৰিলোহেঁতেন, কেতিয়াৰপৰা উপন্যাসৰ আৰম্ভ হ'ল ? কিন্তু সেইটো বৰ ডাঙৰ কথা নহয় ; বিষয়টো বিবদমানো। 'ডন কুইক্সট'তে আৰম্ভ নে বোকাচিঅ'ৰ ৰচনাতে উপন্যাসৰ বীজ বপন কৰা হৈছিল, তৰ্ক কৰি কি লাভ ? যেনেকৈ 'সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যান' প্ৰথম নে 'কোৱাভাতুৰী' প্ৰথম উপন্যাস, এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি অসমীয়া পাঠকে মূৰ নঘমায়, তথাপি এইবোৰ উদাহৰণে কিছুমান বৰ লাগতিয়াল সন্তেদৰ ইংগিত দিয়ে। শিপ্‌লীৰ বিশ্ব-সাহিত্যৰ অভিধানত ক'বৰ দৰে মাইৰা মাৰ্কিন সমালোচক ৰবাৰ্ট্‌ গ্ৰাহাম্‌ ডেভিছে কবৰ দৰে, স্পেইনতে উপন্যাসৰ স্বৰূপ সৃষ্টি হৈছিল, যি সময়ত দেশভ্ৰমণ, বেহা বেপাৰ, উপনিবেশ স্থাপন আৰু বৰ-বৰ মহানগৰ গঢ় লৈ উঠাৰ ফলত মধ্যযুগীয় স্থিৰতা থান-বান হৈ গৈছিল ; লগে লগে যি সময়ত ছপাবিদ্যাৰ বিৰাট উন্নতি হৈছিল আৰু মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীয়ে মূৰ দাঙি উঠিছিল। ছাৰ্বেণ্টিছৰ (Cervantes) 'ডন কুইক্সট'ত এখন হেৰোৱা জগতক নতুনৰ বিপ্ৰতীপে দাঙি ধৰা হৈছিল। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ গোবৰ্দ্ধনদেৱেও বাহিৰত ধৰ্ম্মৰ বং-চঙীয়া ধ্বজা উৰুৱাই ভিতৰি ভিতৰি নৈতিক অধঃপতনৰ দ পাটনাদত পৰি সমাজক ধৰ্ম্মৰ কোৱাভাতুৰীয়া ৰূপ দেখুৱাইছিল — এনে এখন নতুন সমাজ, যিখনত হয়তো বহুবিধ বলশালী বাহ্যশক্তিৰ প্ৰকোপত ধৰ্ম্মৰ মহিমা হেৰাই গৈছিল।

উহ্য ৰখা তৃতীয় প্ৰশ্নৰ বিষয়ে আৰু এষাৰ : অসমীয়া উপন্যাস শব্দটো কেনেকৈ আহিল নাজানো। ইংৰাজী 'নভেল' (novel) শব্দটো যি ৰোমান্‌ novella শব্দৰপৰা আহিছে তাৰ মূলমূল অৰ্থ হেনো 'বাৰ্ত্তা'। তেতিয়াহলে আমি আধুনিক জাৰ্ণেলিজম্‌ বা সংবাদসেৱাত উপনীত হওঁহি। দূৰ-দূৰণিৰ বা-বাতৰি, সত্য বাৰ্ত্তা সংগ্ৰহ কৰি কাকতৰ যোগেদি বিতৰণ কৰে। সামন্ত যুগৰ সমাধিত, আধুনিক বুৰ্জোৱা যুগৰ আৰম্ভণিত, স্পেইনকে

ধৰি ইউৰোপৰ মানুহ গৈছিল দেশ-দেশান্তৰলৈ, উজাটি আহোঁতে লগত আনিছিল মূল্যবান পণ্য-সম্ভাৰৰ উপৰিও সাত সাগৰ, তেৰ নদীৰ সিপাৰৰ ৰোমাঞ্চকৰ কাহিনী। হয়তো অদৃশ্য দেৱ-দেৱীৰ কাহিনীতকৈ চাক্ষুষ মানৱ-সমাজৰ কথাই মানুহক সহজে আকৰ্ষণ কৰিছিল; আৰু সেয়ে উপন্যাসৰ উপজীব্য হ'ল; উপন্যাসত অলৌকিকতাৰ স্থান নাই।

এই খিনিৰেপৰা আমি আমাৰ প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় প্ৰশ্নৰ ওচৰ পাওঁহি। উপন্যাস শব্দৰ অৰ্থ 'চন্দ্ৰকান্ত অভিধান'ত বঢ়িয়াকৈ দিছে: "প্ৰকৃত জীৱনৰ চিত্ৰ থকা সজা গল্প"। তাৰ মানে প্ৰকৃত জীৱনৰ কথা উপন্যাসত থাকিব লাগিব। বণিক সভ্যতাৰ মানুহে মানুহৰ কথাহে জানিব খোজে; অলৌকিক দেৱ-দেৱীৰ অসম্ভৱ কাৰ্য্য-কলাপত সন্তুষ্ট থাকিব নোৱাৰে; নাৱদৰ ঢেকীটোৰ কাহিনীতকৈ সেইটোৰ নিচিনা উৰণীয়া যান আবিষ্কাৰৰ চিন্তাহে মানুহৰ বাঞ্ছনীয় হ'ল। বাৰ দেশ ঘূৰা মানুহে বাৰ কথা আনিলে স্বদেশলৈ; নিজৰ বাহিৰেও পৃথিৱীৰ অন্যান্য স'চা মানুহৰ কথা জানিবলৈ মানুহৰ স্বাভাৱিক কৌতূহল হ'ল। তাৰে আলমত উপন্যাস লিখা হ'ল; তাতেই ক্ৰমাৎ শিক্ষাৰ পোহৰ পাই অহা বৰ্দ্ধিষ্ণু-সংখ্যক মানুহে নিজৰ কৌতূহল চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ ধৰিলে; কাৰণ স'চা কথাৰ লিখা সজা কাহিনীয়েই উপন্যাস।

কিন্তু কৌতূহল চৰিতাৰ্থ কৰাই শেষ কথা নহয়, সেইটো এটা কথাহে। কিয়নো ভ্ৰমণ-কাহিনী, জীৱনী, ৰচনা, ধৰ্মপুথি, দৰ্শনশাস্ত্ৰ আদিয়েও বিভিন্ন প্ৰকাৰে মানুহৰ জ্ঞানৰ পিয়াহ দূৰ কৰিব পাৰে; কৌতূহল চৰিতাৰ্থ কৰিব পাৰে। তদুপৰি সকলো পাঠকে উপন্যাস নপঢ়ে, বা বেছিকৈ নপঢ়ে। তথাপি পঢ়িব জনা মানুহৰ সৰহ সংখ্যকেই উপন্যাস পঢ়ে, সৰহভাগে আনন্দ পাবৰ কাৰণে, বাকী পণ্ডিত সমাজে সাহিত্যৰ সংবাদ ৰাখিবৰ কাৰণে বা মনক সকাহ দিবৰ কাৰণে (বাৰ্ট্ৰাণ্ড ৰাছেলে ডিটেক্টিভ উপন্যাস পঢ়ে, প্ৰশংসাও কৰে)। কৌতূহলৰ উপৰি উপন্যাসৰ জনপ্ৰিয়তাৰ দুটা কাৰণ দেখুৱাব পাৰি: এক, 'এ পেছেজ টু ইণ্ডিয়া'ৰ প্ৰখ্যাত ঔপন্যাসিক ই. এম্ ফৰষ্টাৰে কয় যে, উপন্যাসে মানুহৰ গোপন জীৱনক দৃশ্যমান কৰি তোলে; অৰ্থাৎ, চকুৰে দেখা জীৱনতো এনে কিছুমান সত্য লুকাই থাকে যিবোৰক উপন্যাসৰ পাতভহে মানুহে বিচাৰি পায়— পাঠকে নিজে বিচাৰি ল'ব নোৱাৰে, ঔপন্যাসিকে বিচাৰি দিব লাগে; দুই, জীৱনৰ কথা, মানুহৰ সাধাৰণ দৈনন্দিন সুখ-দুখৰ কথা, উচ্চ আধ্যাত্মিক বা-জটিল ৰাজনৈতিক কথা ইমান সহজভাৱে উপন্যাসৰ বাহিৰে সাহিত্যৰ আন কোনো

শাখাতে লিখা নহয়। ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস কেইখনত একালে যেনেকৈ সাধাৰণ বা অভিজাত ডেকা-গাভৰুৰ প্ৰেম-বিৰহৰ কথা আছে, আনফালে তেনেকৈ ৰাজনৈতিক বিপৰ্যয়ৰ কথাও আছে; আকৌ, বৰদলৈৰ চৰিত্ৰবিলাকে জটিল সংঘাতৰ অন্তত বৈষ্ণৱ আদৰ্শত সকাহ বিচৰাৰ কথাটো ডঃ প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামীয়ে লক্ষ্য কৰিছে। টলষ্টয়ৰ 'ৱাৰ্ এণ্ড্ পিচ্'ত সমগ্ৰ মানৱ জীৱনকে সাঙোৰা হৈছে; ডষ্টয়েভস্কিৰ 'ক্ৰাইম্ এণ্ড্ পানিছ্মেণ্ট'ত নৈতিক আদৰ্শৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। 'আঙ্কল টম্'ছ্ কেবিন'ৰ পৰা ষ্টেইনবেকৰ 'গ্ৰেপ্ছ্ অৱ ৰেথ'লৈকে প্ৰায় সকলো আমেৰিকান উপন্যাসতে সামাজিক সমস্যাৰ আলোচনা কৰা হৈছে। ছমাৰ্ছেট্ মমৰ উপন্যাসত মানুহৰ নিতান্ত সুখ-দুখৰ ব্যক্তিগত কাহিনী সমুজ্জ্বল হৈ আছে। সকলো ধৰণৰ অভিজ্ঞতাই উপন্যাসৰ বিষয়-বস্তু হব পাৰে। অথচ দাৰ্শনিক, ৰাজনৈতিক, আধ্যাত্মিক বিষয় অধ্যয়ন কৰোঁতে আৱশ্যক হোৱা বিশেষ প্ৰশিক্ষণ বা বিস্তৃত সম্ভাৰৰ আৱশ্যক উপন্যাস পঢ়োঁতে নহয়—এনেয়েই সেইবোৰ পঢ়িব পাৰি। ৰামপন্থী ইংৰাজ লেখক ৰাল্ফ ফক্সে কৈছে, it is the prose of man's life, the first art to attempt to take the whole man and give him expression অৰ্থাৎ, উপন্যাসতে মানুহৰ জীৱনক সাম-গ্ৰিকভাৱে সাহিত্যত গ্ৰহণ কৰা হৈছে আৰু মানুহক সম্পূৰ্ণৰূপে ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। এইটো সৰ্বসাধাৰণ পাঠকৰ কাৰণে কম ডাঙৰ আকৰ্ষণ নহয়। দৈনন্দিন জীৱনত আমাৰ সমৰ্থকজনক আমি তৎক্ষণাৎ ভাল পাই পেলাওঁ; উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ মাজত পাঠকে নিজৰ মিল বিচাৰি যায় আৰু বিচাৰি পায়ো। তেন্তে উপন্যাস নপঢ়িব কিয়?

এইখিনিতে এটা প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে ঃ আগৰ দিনত মানুহে সাহিত্যত নিজৰ মিল বিচাৰি যোৱা নাছিলনে? উপন্যাস আধুনিক যুগৰ সাহিত্য, কোনো কোনোৱেতো ইয়াক একেবাৰে ছপাশালৰ সৃষ্টি বুলিব খোজে। প্ৰিণ্টিং পদ্ধতি ওলোৱাৰ বহু আগতে, আন্তৰ্জাতিক বেপাৰ-বাণিজ্য চলাৰ আগতে, সেই বীৰপুৰুষালিৰ দিনত সৰ্বসাধাৰণ মানুহে কি কৰিছিল? ক'ব পাৰি যে প্ৰাচীন কালত লিখা-পঢ়া জনা মানুহ বৰ কম আছিল। কিন্তু অনাখৰী মানুহৰ ওপৰতো আগৰ দিনত সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল ঃ অসমৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্যই তাৰ প্ৰমাণ। সেই সাহিত্য গীত-ধৰ্মী হোৱাটোও এটা সুবিধা আছিল, পঢ়িব নেজানিলেও শুনি শুনি, গাই গাই মুখস্থ কৰিব পৰা হৈছিল; 'বগৰিকটীয়াৰ

মুখত বৰগীত শুনি শঙ্কৰদেৱৰ সন্তান হোৱা নাইবা নাম আনিব নোৱাৰিলে বুঢ়াক বুঢ়ীয়ে ভাত নিদিয়াৰ কাহিনী এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিব পাৰি। উক্ত ফক্সে কৈছে যে, প্ৰাচীন epic বা মহাকাব্যৰ ঠাই আজি উপন্যাসে লৈছে। বোধহয় এই কাৰণেই যে মহাকাব্যই যেনেকৈ একালৰ সামাজিক জীৱনক সৰ্বাত্মকভাৱে সামৰি লৈছিল, তেনেকৈ আজি উপন্যাসে মানৱ জীৱনক সৰ্বাত্মকভাৱে সামৰি লৈছে বা ল'ব খুজিছে বা লোৱা উচিত। এইদৰে ক'লে বোধহয় অলপ বেছি কোৱা হয়। কিয়নো ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতত যিদৰে চিৰন্তন আদৰ্শৰ আধাৰত কাহিনী-উপকাহিনী ৰচিত হৈছিল, আধুনিক উপন্যাসত সেইদৰে নহয়। সমগ্ৰ উপন্যাস-সাহিত্যক একেলগে ধৰিলে হয়তো জীৱনৰ সামগ্ৰীক ৰূপ এটা পোৱা যাব; কিন্তু এখন মহাভাৰতৰ দৰে এখন উপন্যাসত সেইটো সম্ভৱ নহয়। উপন্যাস ভালেখিনি জীৱনৰ খণ্ডিত প্ৰকাশ। তথাপি, মহাকাব্যৰ কথা এৰি দিলে, এসময়ত সৰু-সুৰা কাব্যই যি উদ্দেশ্য সাধন কৰিছিল, সুইভাৱে সেই উদ্দেশ্য আজি উপন্যাসে সাধন কৰিছে বুলিব পাৰি। আমাৰ দেশত ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ অনুবাদ হৈছিল; সেইবোৰ এজনে সুৰ লগাই পঢ়িছিল আৰু বহুতে শুনি গৈছিল; দুৰ্গাবৰৰ 'গীতি-ৰামায়ণ'ৰ নাটকীয় ৰূপ উপভোগ কৰিছিল ওজাপালিৰ যোগেদি; লিখা-পঢ়া নেজানিলেও অন্তৰায়ৰ সৃষ্টি নহৈছিল। বধকাব্যবোৰেও একেই আমোদ দিছিল। অলৌকিক হলেও এইবোৰৰ মাজত তেতিয়াৰ মানুহে নিজৰ আহি-আদৰ্শ বিচাৰি পাইছিল। ভীম-চৰিতৰ নায়ক আৰু মহাদেৱ গাৱঁলীয়া চৰিত্ৰৰ আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত বুলিব পাৰি। ডঃ বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাই কৈছে যে, বধকাব্যৰ মাজত সাধাৰণ নিৰক্ষৰ গাৱঁলীয়া মানুহে বাস্তৱ জীৱনৰ অপূৰণ আশা পূৰ্ণ হোৱাৰ সপোন দেখিছিল: "অতিৰঞ্জিত বৰ্ণনাৰ দ্বাৰা দৰিদ্ৰ শ্ৰোতাসকলক দেৱলোকৰ দৈনন্দিন অভাৱ-অনাটন, জীৱনৰ আৰ্থিক আৰু জটিল সমস্যাবিলাক ক্ষণমাত্ৰ পাহৰাই ৰখাও (বধকাব্যবিলাকৰ) কবিৰ উদ্দেশ্য।" অৱশ্যে আমি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে, আগৰ দিনতকৈ আজিৰ মানুহেহে বেছি পৰিমাণে, বেছি স্পষ্টভাৱে, বাস্তৱভাৱে নিজৰ প্ৰতিবিম্ব সাহিত্যত বিচাৰি পায়। আগৰ দিনত প্ৰতিবিম্বটো আছিল আওপকীয়া, নাইবা ক'ব পাৰি যে বৰ ধুৱঁলি-কুঁৱলি; উপন্যাসৰ জগতখন বহুত বেছি সজীৱ, বহু বেছি বাস্তৱ।

কিন্তু উপন্যাসৰ বা আধুনিক সাহিত্যৰ জীৱন-প্ৰতিফলনটো কিমান-খিনি বাস্তৱ, কিমানখিনি সত্য? দৈনন্দিন জীৱনকে সাহিত্যই নকল কৰেনে?

সম্পূর্ণভাৱে নকৰে। নিৰ্বাচনৰ পদ্ধতি এটা ইয়াতো মানি চলা হয়। ক'ব পাৰি যে ই ফটোগ্ৰাফ-ধৰ্মী নহয়, চিত্ৰাঙ্কন-ধৰ্মীহে। দুই বিধেই ছবি, দুই বিধেই আৰ্ট ; তথাপি চিত্ৰাঙ্কনত যি কল্পনা, যি বেদনা, যি হেপাহ ঢালি দিয়া হয়, তাক ফটোগ্ৰাফত কৰিব নোৱাৰি। উপন্যাস চিত্ৰাঙ্কন-ধৰ্মীহে। জাৰ্ণেলিজ্‌ম্‌ বা সংবাদ-ৰচনাত দৈনন্দিন ঘটনাৱলীক লিপিবদ্ধ কৰা হয় ; তথাপি সাংবাদিকে বাতৰি কাকতৰ পাঠকৰ কাৰণে মনোৰঞ্জক কাহিনী (story) একোটা লিখি উলিয়াবলৈ নিৰস তথ্য-পাতিকে সজাই-পৰাই বিশেষ পদ্ধতিৰে কাম কৰে। এই বিশেষ পদ্ধতি কথাটো উপন্যাসৰ বেলিকাও খাটে। ছমাৰ্‌ছেট মমে নিজেই স্বীকাৰ কৰিছে যে, তেওঁ তেওঁৰ কাহিনীবিলাক লিখি উলিয়াইছে নিজৰ জীৱনত ঘটা ঘটনাৱলীৰ আলমত ; তেওঁৰ উপন্যাসত তেওঁ নিজেই উপস্থিত থাকে ঃ Sometimes an experience I have had has served as a theme and I have invented a series of incidents to illustrate it ; more often I have taken persons with whom I hav· been slightly or intimatily acquainted and used them as the foundation for characters of my own invention. Fact and fiction are so intermingled in my work that now, looking back on it, I can hardly distinguish one from the other. প্ৰখ্যাত বঙালী ঔপন্যাসিক শৰৎচন্দ্ৰ চট্টোপাধ্যায়ৰ বক্তব্যও এই খিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি, যদিও মমৰ লগত সম্পূৰ্ণ নিমিলে ঃ " প্লট্ সম্বন্ধে মই কোনো দিন চিন্তা কৰিব লগা হোৱা নাই। কিছুমান চৰিত্ৰ ঠিক কৰি লওঁ, সেইবিলাক ফুটাই তুলিবৰ কাৰণে যিহৰ আৱশ্যক সি আপোনা-আপুনি আহি পৰে। আচল বস্তু কিছুমান চৰিত্ৰ— তাকে ফুটাই তুলিবলৈ প্লটৰ আৱশ্যক, তেতিয়া পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা আনি যোগ দিব লাগে।" মুঠ কথা সাহিত্য এবিধ আৰ্ট ; উপন্যাসো আৰ্টৰ শ্ৰেণীভুক্ত। আৰ্টত বান্ধনি, নিয়ম, এবা-ধৰা থাকিবই। অকল উপন্যাসেই নহয়, সাহিত্যৰ সকলো অঙ্গতে এই কথা খাটে ঃ জইছ কেৰীয়ে কয় যদে, A great writer in this sense, whether poet, historian or novelist, is one whose world of organized experience harmonizes into one coherent impression the largest area of actual confusion. অৰ্থাৎ ঔপন্যাসিকে জীৱনৰ

বিশৃঙ্খল হৈ-চৈ, নিৰস ঘটনাপুঞ্জৰ পৰা সুসমঞ্জস কলা-বস্তু সৃষ্টি কৰে। আনহাতে আৰ্টৰ আবেদন গভীৰ, বলশালী। সৰ্বসাধাৰণ মানুহ জীৱন-সংগ্ৰামত অতিশয় ব্যস্ত; জীৱনৰ বিশৃঙ্খলাৰপৰা আকৰ্ষণীয়খিনি বাছি লব নোৱাৰে, হয়তো সময় নেপায়, হয়তো বাছিবলৈ পাহৰি গৈছে। সেই কাম আৰ্টে কৰি দিয়ে। সেই কাম উপন্যাসে কৰি দিয়ে। সেই কাৰণে মানুহে উপন্যাস পঢ়ে।

তেনেহলে আজি ক'ব লাগিব, বিষয়-বিষত জড়-জড় সৰ্বসাধাৰণ মানুহে দৈনন্দিন নিৰস জীৱনৰ ঘাত প্ৰতিঘাতৰ মাজতো কিবা সত্য বিচাৰি ফুৰে? সেই সত্য ঔপন্যাসিকে বিচাৰি দিব পাৰে বুলি মানুহে ভাবে? এজন ইংৰাজ সমালোচকৰ মতে উপন্যাস ৰচনাৰে ৰহস্য সেইটো। অৰ্থাৎ, সত্যৰ অনুসন্ধানতে উপন্যাসৰ সৃষ্টি। আজি-কালি সকলো ভাষাতে অসংখ্য উপন্যাস ওলায়। ভাল হওক বেয়া হওক হোৱা-হোৱে উপন্যাস ছপা হবই লাগিছে। যোৱা এক দশকত অসমীয়া ভাষাত যিমান উপন্যাস ওলাইছে, সিমানখিনি তাৰ আগৰ গোটেই কালছোৱাতে ওলোৱা নাছিল। তাৰ মানে মানুহে বেছিকৈ উপন্যাস পঢ়িবলৈ লৈছে। সঁচা কথা, শিক্ষাৰ বিস্তাৰ হোৱাত সাধাৰণ মানুহৰ কিতাপ পঢ়াৰ সুবিধা হৈছে; অনুবাদ-প্ৰত্যনুবাদ হ'ব লাগিছে; মাতৃভাষাত পঢ়িবলৈ বৰ বেছি উচ্চশিক্ষিত নহ'লেও চলে আৰু গল্প-উপন্যাস পঢ়িবলৈ কোনো ধৰণৰ নিয়মীয়া প্ৰশিক্ষণৰ আৱশ্যক নহয়। ৰাল্‌ফ ফক্সৰ কথা মানিবলৈ হলে, পাশ্চাত্যত হেনো, ডাঙৰ ডাঙৰ প্ৰকাশক প্ৰতিষ্ঠানসমূহে লাভৰ অঙ্ক বঢ়াবলৈকে ভালে-বেয়াই হোৱা-হোৱে উপন্যাস ছপায়। আমাৰ দেশতো প্ৰকাশকসকলে লেখকৰপৰা পোন-প্ৰথমে উপন্যাসহে বিচাৰে; তেওঁলোকে ভাল-বেয়া, বেছি ভাগ বেয়া, অসংখ্য উপন্যাস প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু প্ৰকাশকে ছপাই উলিয়ালে বুলিয়েই মানুহে পইছা ভাঙি যিহকে-তিহকে পঢ়িবনে? মানুহে সাধাৰণতে সহজে পইছা নেভাঙে; উপন্যাস কিনি পঢ়াৰ নিশ্চয় কিবা কাৰণ আছে। এই লেখকে এজনী পিতৃহীনা গাৱঁলীয়া ছোৱালীৰ কথা জানে, যি সঁচতীয়া ধন ভাঙি ছটকীয়ালৈকে উপন্যাস কিনি পঢ়িছে; তেওঁ উপন্যাসত কি বিচাৰে? আনহাতে, কেৱল পইছাৰ কাৰণেই লেখকে উপন্যাস লিখেনে? সঁচা কথা, উপন্যাস লিখি কৃতকাৰ্য্য হোৱা বহু লেখক আজি চহকী হৈছে—অৱশ্যে আমাৰ দেশতকৈ পৰদেশত বেছি। পাৰ্ল বাক, হেমিংৱে ষ্টেইনবেক, জেমনের আদি সকলোটি নোবেল বঁটা-বিজয়ী। কিন্তু বহু ঔপন্যাসিকেই কিতাপ লিখি পেটে-ভাতে খাই আছে। অসমীয়া কেইজন ঔপন্যাসিকে

উপন্যাস লিখি পইছা পায় ? তেন্তে কিয় উপন্যাস লিখা হয় ? এগৰাকী লেখিকাই মেৰিয়ন গৰ্ডনলৈ লিখা এখন চিঠিত জনাইছিল যে, নিলিখি থাকিব নোৱাৰে কাৰণেই তেওঁ লিখে, সাহিত্য চৰ্চা কৰে। তাৰ মানে সাহিত্যিকৰ কিবা ক'ব লগা থাকে ? বোধহয়। উক্ত ইংৰাজ সমালোচক এলেন প্ৰাইচ জ'ন্সে কয় যে Novels get written, not because some writer has a tale to tell, but because he is plagued by the elusive nature of truth. জীৱনৰ সত্য পলাই ফুৰে লেখকৰ-পৰা, সেই বাবে তাকে বিচাৰি ঔপন্যাসিকে উপন্যাস লিখে ; সৰ্বসাধাৰণ মানুহে জীৱনৰ সত্য বিচাৰি যায় উপন্যাসৰ মাজলৈ, সত্য পলাই ফুৰে তেওঁলোকৰপৰাও। গতিকে একেই কাৰণতে লেখকে উপন্যাস লিখে আৰু পাঠকে উপন্যাস পঢ়ে। আৰু, প্ৰাইচ-জ'ন্সৰ ভাষাত, You read them, as others have said their prayers, in order to find yourself. The final discovery is never made; the novel never dies. নেখাবি গছৰ গুটি খোৱাৰে পৰা কিজানি মানুহে জীৱন-সত্যৰ সন্ধান কৰি আহিছে ; আৰু ওমৰ খায়ামৰ নিচিনাকৈ ব্যৰ্থ হৈ অশান্ত হৈ পৰিছে। আজিও মানুহে তাকেই কৰি গৈছে ; সেই বাবে মানুহে সাহিত্য ৰচনা কৰিছে, উপন্যাস লিখিছে ; সাহিত্য পঢ়িছে, উপন্যাস পঢ়িছে।

যোগেশ দাস

চুটিগল্প

উপন্যাসৰ দৰে চুটিগল্পও আধুনিক যুগৰ সৃষ্টি। কিন্তু গল্প বা সাধুৰ প্ৰচলন আদিম যুগৰেপৰা আছে। আদিম মানৱে জীৱন-যুদ্ধত লাভ কৰা বা 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 আদিৰে প্ৰচলনো "পঞ্চতন্ত্ৰ" "বেতাল পঞ্চবিংশতি", "ৰাজতৰঙ্গিণীৰ" সাধুৰ উপৰিও উপনিষদ, জাতক আৰু পুৰাণাবাৰত অসংখ্য সাধু পাবি আছে। জনসাধাৰণৰ মুখে মুখে চলি অহা সাধুৰ সংখ্যাত কম নহব। আমাৰ চুবুৰীয়া পৰ্বতীয়া ভাইসকলৰ মাজতো অনেক উপাদেয় সাধুৰ প্ৰচলন আছে। কিন্তু এইবোৰ সাধু আৰু আধুনিক চুটিগল্পৰ সম্বন্ধ নিচেই কম। প্ৰাচীন সাধুবোৰে ক্ৰমবিকাশৰ আৱশ্যকীয় স্তৰবোৰ বিচাৰি পোৱা নাযায়। অকল চীনদেশত মাথোন ভালেমান বছৰৰ আগতে মানৱ-চৰিত্ৰৰ অৱলম্বনত আধুনিক ধৰণৰ চুটিগল্প কিছুমান ৰচিত হৈছিল। কিন্তু এইখিনি সমলৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি আধুনিক চুটিগল্প প্ৰাচীন সাধুৰ ৰূপান্তৰিত অৱস্থা বুলি সিদ্ধান্তত উপনীত হব নোৱাৰি। সেই বাবে চুটিগল্প আধুনিক যুগৰে দান বুলি ক'লে নিশ্চয় অত্যুক্তি কৰা নহয়।

মানৱ-সমাজ ক্ৰমোন্নতিৰ পথত আগ বাঢ়ি অহাৰ লগে লগে সমাজৰ প্ৰয়োজনবোধ পৰিৱৰ্তিত হোৱা স্বাভাৱিক। পাশ্চাত্য দেশত শিল্প-বিপ্লৱ হোৱাৰ ফলত সমাজ-গাঁথনিবো সলনি হ'ল। নানান বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰে মানুহৰ মনৰ অন্ধ-বিশ্বাস আঁতৰাই দিলে। ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক সুখ-শান্তিৰ কাৰণে মানৱ-জীৱনৰ সমস্যাবোৰ বেলেগ দৃষ্টিভঙ্গী লৈ পৰীক্ষা কৰি চোৱাৰ আৱশ্যক হ'ল। নানান সামাজিক ৰীতি-নীতিৰ নিষ্পেষণত ভাগি পৰা জীৱনৰ আকাঙ্ক্ষাবোৰ স্বাভাৱিক বুলি মানি লোৱাৰ প্ৰশ্নত চিন্তাশীল লোকৰ সন্দেহ উপস্থিত হব ধৰিলে। এক কথাত কবলৈ গলে, ধৰ্ম-শাস্ত্ৰৰ

কঠোৰ অনুশাসনৰ মাজেদি জীৱনৰ সমস্যা ব্যাখ্যা কৰা যথন পৰিৱৰ্তে 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 দৃষ্টি-ভঙ্গী বেলেগ বেলেগ হৈ পৰাৰ থল আছে। এনে ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকাশৰ চেষ্টাৰ ফলত আধুনিক চুটিগল্পৰ সৃষ্টি হৈছে। ঊনবিংশ শতিকাৰ লোকৰ সন্দেহবাদী মনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলাৰ খুজিছে গল্পৰ কথা আৰু ভঙ্গী দুয়োটাৰেই পৰিবৰ্ত্তন অৱশ্যম্ভাৱী।

চুটিগল্পৰ আগত ৰোমান্স আৰু উপন্যাসৰ জনপ্ৰিয়তা গঢ়ি উঠিছিল। পিছে সময় আগুৱাই অহাৰ লগে লগে মানুহৰ আহৰি সময় কমি আহিল। জীৱনৰ এটা মান ৰক্ষাৰ কাৰণে ব্যক্তিয়ে কঠোৰ পৰিশ্ৰম কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। আনহাতে নানা বাহনৰ সুচলৰ কাৰণে মানুহৰ এঠাইৰপৰা আন ঠাইলৈ যাতায়াত কৰা অভ্যাস নতুনকৈ গঢ়ি উঠিল। কৰ্মব্যস্ত লোকৰ দীঘলীয়া উপন্যাসৰ মাজত বুৰ গৈ থকাৰ সময় নোহোৱা হ'ল। আনফালে ব্যস্ততাৰ মাজতে আহৰি উলিয়াই কোনো পুথিৰ পাতত মনোনিৱেশ কৰাৰ আকাংক্ষাও মানুহৰ মনৰপৰা আঁতৰি নগ'ল। এনে সময়তে বাতৰি কাকত আৰু আলোচনীৰ প্ৰচলন দিনে দিনে বাঢ়ি আহিল। এই আলোচনীবোৰৰ যোগেদি চুটিগল্পৰ বহুল প্ৰচলন হবলৈ ধৰিলে। এফালে কবিতাৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ অনুৰাগ কমি আহিল আৰু আনফালে চুটিগল্পৰ মাজত মানুহে নতুন মাধুৰ্য্য বিচাৰি পালে। চুটিগল্পৰ সমাদৰ আলোচনীবোৰৰ যোগেদিয়ে প্ৰথমতে গঢ়ি উঠিল। যিসকল লোকৰ পঢ়াৰ প্ৰতি অনুৰাগ আছিল সেইসকল লোকে চুটিগল্পৰ মাজত মনৰ খোৰাক বিচাৰি পালে। সেই বাবে নিচেই কম সময়ৰ ভিতৰতে চুটিগল্পৰ প্ৰতি মানুহৰ অনুৰাগ প্ৰবলৰূপে দেখা দিলে আৰু আলোচনীৰ পাতত প্ৰকাশিত গল্পৰ কাৰণে মানুহ উদগ্ৰীৱ হৈ পৰিল। আলোচনীৰ সৰহভাগ উৎকৃষ্ট গল্প প্ৰথমতে আলোচনীৰ পাততে প্ৰকাশিত হৈছিল। সমাজৰ চাহিদা পূৰাবলৈ আৰু পাঠকসকলৰ তৃপ্তি-সাধন কৰিবলৈ নতুন নতুন ধৰণে গল্প ৰচিত হবলৈ ধৰিলে। চুটিগল্পৰ ক্ষেত্ৰ দিনক দিনে বাঢ়ি আহিল আৰু ক্ৰমোন্নতিৰ বাটত গল্প-সাহিত্যই ক্ষিপ্ৰ গতিত 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 হ'ব ধৰিলে। কোনো কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি উপন্যাস ৰচিত হয়। সেইদৰে গল্পৰ ভিতৰতো থাকে কোনো সাধুকথা বা কাহিনী। কিন্তু যি কৌশল অৱলম্বন কৰি উপন্যাস ৰচিত হয় চুটিগল্পৰ ক্ষেত্ৰত সেই একে কৌশলেই প্ৰযোজ্য হ'ব নোৱাৰে। ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰাৰম্ভলৈকে চুটিগল্প একপ্ৰকাৰ উপন্যাসৰ সৰু সংস্কৰণ আছিল। ঘটনাৰ বিক্ষিপ্ত বিৱৰণ, লেখকৰ প্ৰকাশৰীতি আৰু কথা-বস্তুৰ নিৰ্বাচন-কৌশলে সকলোতে উপন্যাসৰ ৰীতিকেই অৱলম্বন কৰা হৈছে। সৰহভাগ গল্পৰে বৰ্ণনা আছিল কালানুক্ৰমিক। কিন্তু ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত এইটো স্পষ্ট বুজা হ'ল যে, চুটিগল্প কেতিয়াও উপন্যাসৰ সৰু সংস্কৰণ হ'ব নোৱাৰে। উপন্যাস আৰু চুটিগল্প দুয়ো ক্ষেত্ৰতেই লেখকৰ উদ্দেশ্য বেলেগ, দৃষ্টিভঙ্গীও 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 কল্পনা কিছু বিক্ষিপ্তভাৱে আগ বাঢ়ে; কিন্তু চুটিগল্পত হ'লে বিক্ষিপ্ত চিত্ৰ-সংযোগ নাইবা চিন্তাধাৰাৰ স্থান নাই। ইয়াত সকলো কথাই কেন্দ্ৰীভূত। বহল মানৱ জীৱনৰ চিত্ৰ গল্পৰ ভিতৰত নাথাকে; কিন্তু থাকে কোনো এটি মুহূৰ্তৰ ওপৰত বিশেষ দৃষ্টি। উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰ সদায় বহল। ইচ্ছা কৰিলে কোনো এটি ব্যাপক কথাবস্তু কেন্দ্ৰ কৰি ঔপন্যাসিকে তেওঁৰ গ্ৰন্থ যথেষ্ট দীঘল কৰি পেলাব পাৰে। সীমাৰেখাৰ বাধা হঠাৎ আহি পৰাৰ ভয় তেওঁৰ নাই। এই হিচাপে তেওঁ স্বতন্ত্ৰ আৰু মুক্ত। কিন্তু চুটিগল্প হ'ল সুসংগঠিত আৰ্ট। গল্প-লেখকৰ কল্পনা কোনো এটি গতি-পথেৰে আগুৱাই যাব পাৰে; কিন্তু তাতো সীমাৰেখা অতিক্ৰম কৰাৰ ভয় সঘনে উপস্থিত হয়। তেওঁৰ কল্পনাৰ গতি অবাধ নহয়। তেওঁৰ কল্পনা সুসংগঠ আৰু সুসংযত। ভাবৰ ওপৰত, শব্দৰ ওপৰত গল্প-লেখকৰ কৰ্তৃত্ব অসীম। নিজৰ বিক্ষিপ্ত ভাব আৰু মনোবেগক সম্পূৰ্ণৰূপে আয়ত্তাধীন কৰি কম কথাতে মনোৰমকৈ চিত্ৰ-সংযোগৰ মাজেদি চঞ্চল জীৱনৰ কোনো মুহূৰ্তৰ অৱলম্বনত জীৱনক উদ্ভাসিত কৰি তোলা গল্প-লেখকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। এই উদ্দেশ্য সাধন সহজ নহয়। ইয়াৰ বাবে সুদক্ষ আৰ্টিষ্টৰ চেষ্টা লাগে।

চুটিগল্প লেখকৰ স্বতন্ত্ৰতাতকৈ বাধা বেছি। চিন্তাধাৰাৰ নিয়ন্ত্ৰণক্ষেত্ৰত, শব্দ-প্ৰয়োগৰ কৌশলত আৰু দৃশ্য বা চিত্ৰাদিৰ সংযোগত গল্পলেখকে ভাৱ-প্ৰৱণতা হেঁচি ৰাখি সংযমৰ মাজেদি সকলো প্ৰকাশ কৰিব লাগে। কম কথাৰ সহায়ত বেছি অৰ্থ প্ৰকাশৰ চেষ্টা আৰু দুই চাৰি চিত্ৰৰ মাজেদি অপ্ৰকাশিত নতুন ভাব ব্যঞ্জিত কৰাৰ আকাঙ্ক্ষা গল্পলেখকৰ আছে। হিয়া উবুৰিয়াই সকলো কথা উলিয়াই দিয়াৰ ইচ্ছা তেওঁৰ নাই; কিন্তু অপ্ৰকাশিত বস্তু বা ৰস দ্যোতিত কৰাৰ আকাঙ্ক্ষা তেওঁৰ আছে। চৰিত্ৰ সৃষ্টি তেওঁৰ সদায় মুখ্য উদ্দেশ্য নহয়, ঘটনা-বৈচিত্ৰ্যত তেওঁৰ চিত্ত-চাঞ্চল্য জাগি নুঠে, আৰু অনুভূতিৰ তীব্ৰতা উপলব্ধ হলেও তেওঁৰ বাক্-সংযম আঁতৰি নাযায়। তেওঁৰ দ্বাৰা চিত্ৰিত ছবিৰ মাজেদি জীৱনৰ সূক্ষ্ম অনুভূতি মূৰ্ত্ত হয় আৰু ছবিও হয় শিল্পীৰ মসৃণ তুলিৰ পৰশত গঢ়ি উঠা মূৰ্ত্তিমান সৌন্দৰ্য্য। গল্পত আৰ্টিষ্টৰ দক্ষ হাতৰ পৰশ সদায় সুস্পষ্ট। পৃথিৱী-বিখ্যাত আটাইবোৰ গল্পই সেই বাবে কলাচাতুৰ্য্যৰ মাধুৰ্য্যেৰে পৰিপূৰ্ণ।

ব্ৰেণ্ডাৰ মেথিউজৰ (Brander Mathews) মতে ঐক্য, সমাহাৰ আৰু ঘটনাৰ কেন্দ্ৰীকৰণ চুটিগল্পৰ ঘাই লক্ষণ। পিছে সাহিত্যৰ আন আন ঠালতো অখণ্ডতা বা ঐকিক প্ৰভাৱ আছে। কিন্তু চুটিগল্পৰ 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 ঐক্যহে 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 গল্পলেখক প্ৰতি মুহূৰ্ত্তে সচেতন হৈ থাকে। গল্পত ঠাই কম, সময়ো কম। উপন্যাসৰ দৰে সামূহিক প্ৰভাৱৰ স্থান গল্পত নাই। সেই বাবে গল্পত প্ৰতিটো শব্দই আৰু প্ৰতিটো বাক্যই অৰ্থব্যঞ্জক হব লাগে। বাক্‌ভঙ্গীৰ সহায়ত আৰম্ভণিতে কোনো এটা গল্পৰ প্ৰতি অনুৰাগ আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰিলে হয়তো সেই গল্পৰ প্ৰতি নিচেই কম লোকেহে আকৰ্ষিত হব। কিন্তু বাক্‌ভঙ্গী এটা শুৱলৈ উন্নীত কৰি সেই সুৰ শেষলৈকে ৰক্ষা কৰিব পাৰিব লাগে। যিবোৰ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হয় সেইবোৰ শব্দ ভিন ভিন ধ্বনিৰ প্ৰতীক নহৈ সমগ্ৰ গল্পটোৰে অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰূপে ব্যৱহৃত হব লাগে। বিন্যাস-ৰীতিৰ ফলত শব্দ-শক্তিৰ হ্ৰাস বা বৃদ্ধি হয়। সেই বাবে চুটিগল্পত বিন্যাস-ৰীতি

হব লাগে নিখুঁত। বৰ্ণনাৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক বা কথোপকথনৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক প্ৰকাশ-ৰীতি প্ৰাণৱন্ত নহলে গল্পৰ মাধুৰ্য্য নাথাকে। ইতিহাসৰ নীৰস বৰ্ণনা উপন্যাসৰ পাততে কেতিয়াবা দেখিবলৈ পোৱা যায়, কিন্তু গল্পত হলে এনে বৰ্ণনাৰ স্থান নাই।

গল্পত ঘটনা-বৈচিত্ৰ্যৰ স্থান নোহোৱা নহয়; কিন্তু ঘটনা—বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰতি গল্পলেখকৰ বিশেষ আকৰ্ষণ নাই। ঘটনাৰ মাজেদি কোনো এটা মুহূৰ্ত্তত ব্যক্তি-জীৱনত উজলি উঠা জীৱনৰ চিত্ৰ সুস্পষ্টকৈ প্ৰকাশিত কৰাই তেওঁৰ ঘাই উদ্দেশ্য। কেতিয়াবা কেতিয়াবা অনুভূতিৰ তীব্ৰতা দেখুৱাৰ অৰ্থে ঘটনাৰ অৱলম্বনত তাৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ তুলি ধৰা হয়। সামাজিক, ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক, আধ্যাত্মিক — নানান কাৰণত ব্যক্তি বিক্ষুব্ধ আৰু বিচলিত হব পাৰে। মানসিক চাঞ্চল্যৰ কাৰণ কোনো ব্যক্তি বা ঘটনাক অৱলম্বন কৰিহে হয়। গতিকে ঘটনা-সন্নিৱেশ নাইবা কাহিনী-সংযোগৰ আৱশ্যকতা গল্পত আছে। চুটিগল্প গল্পহে, বৰ্ণিত কবিতা বা ৰম্য-ৰচনা নহয়। প্ৰধানতঃ কোনো এটি সাধুকথাক কেন্দ্ৰ কৰি গল্প ৰচনা কৰা হয়। অনেক সময়ত অৱশ্যে কাহিনী অংশ দুৰ্ব্বল। কিন্তু দুৰ্ব্বলেই হওক বা সবলেই হওক, গল্পৰ মাজেদি বৈ থকা কাহিনীয়ে ধ্বনিত কৰে জীৱনৰ কোনো এক মুহূৰ্ত্তৰ ঘনীভূত ইতিহাস। এই ইতিহাসৰ ওপৰত অধিক মনযোগ দিয়াৰ কাৰণে তাক এনেভাৱে উজলাই তোলা হয় যে, তাৰ পোহৰত ব্যক্তিৰ সমগ্ৰ জীৱনকে আগুৰি থকা কোনো এটি অনাবিষ্কৃত বিশেষত্ব স্পষ্ট হৈ উঠে। কবিতাৰ দৰে চুটিগল্পতো অনেক কথা প্ৰকাশিত হোৱাতকৈ ব্যঞ্জিতহে হয়। কলা-কৌশলৰ সহায়ত স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ চিত্ৰ ফুটাই তুলিব নোৱাৰিলে অকল কাহিনীৰ মাধুৰ্য্যৰ বলত শ্ৰেষ্ঠ গল্প সৃষ্টি সম্ভৱপৰ নহয়। আনহাতে অকল কলা-চাতুৰ্য্যৰ সহায়তো উৎকৃষ্ট গল্প সৃষ্টি হোৱা নাই। পৃথিৱীৰ শ্ৰেষ্ঠ গল্পবোৰত কাহিনীৰ সৌকুমাৰ্য্যৰ লগত কথনভঙ্গীৰ বিচিত্ৰতাৰ পৰিচয় ঘটিছে। কাহিনী আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ অপূৰ্ব মিলনৰ ফলত গল্পবোৰে জীৱনৰ এক এটি মুহূৰ্ত্তক পোহৰাই তুলি জীৱনৰ সত্য অভিজ্ঞতাৰূপে ব্যক্ত কৰিছে।

চুটিগল্পৰ সীমাৰেখা বন্ধাৰ চেষ্টা নিষ্প্ৰয়োজন। আধুনিক গল্পৰ চাৰিসীমা নিৰ্দ্ধাৰণ কৰাৰ কাৰণে ভৌগোলিক বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হলে বিপদত পৰাৰেই সম্ভাৱনা বেছি। কিন্তু চুটিগল্প চুটি হব লাগে এই কথাত কাৰো দ্বিমত নাই। কম কথা আৰু কম সময়ৰ ভিতৰত কোনো চিত্ৰ ফুটাই তুলিব লাগিলে অত

আটিষ্টৰ প্ৰয়োজন। চুটিগল্পত সেইবাবে কথনভঙ্গীৰ যথেষ্ট মূল্য আছে। পৰিৱেশ-সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজনত কেতিয়াবা কেতিয়াবা গল্প কিছু দীঘলীয়া হয়। ইয়াৰ কাৰণ কথাবস্তুৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব নিদি পৰিৱেশ স্পষ্টতৰ কৰি তোলাৰ অহেতুক প্ৰচেষ্টা আৰু ভাব-বিলাসী 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-চাতুৰ্য্যৰ ওপৰত বিশেষ মনযোগ দিলে বিন্যাস-ৰীতিত কৌশল প্ৰদৰ্শনৰ সকলো চেষ্টা প্ৰকট হৈ পৰে; কিন্তু প্ৰকট নহয় লেখকৰ জীৱনবোধ, নাইবা জীৱনৰ সমস্যাৰ প্ৰতি সচেতনতা।

জীৱনৰ কোনো এক মুহূৰ্ত্তৰ ওপৰত উজ্জ্বল আলোকপাত কৰি তাক সুস্পষ্টকৈ দেখুৱা চুটিগল্পৰ বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ কাৰণে ঘটনা-বৈচিত্ৰ, আকৰ্ষণীয় পৰিৱেশ, চাৰিত্ৰিক বিকাশ, বস্তুতান্ত্ৰিক আৰু মনস্তাত্ত্বিক সংঘাত সকলোবে আৱশ্যক হব পাৰে কিন্তু লেখকৰ উদ্দেশ্য অনুযায়ী সকলো সময়তে সকলোকেইটিৰ ওপৰত সমান গুৰুত্ব আৰোপিত নহয়। তেনে গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ স্থান আৰু সুবিধা চুটিগল্পত নাই। সেইবাবে সচৰাচৰ কোনো সংঘাতৰ মাজেদি কাহিনীয়ে পৰিণতিৰ পিনে তীব্ৰ গতিৰে আগুৱাই যায়। কাহিনীৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ অংশবোৰ সুসংগঠিত 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 অঙ্গাঙ্গী।

গল্পত স্বাভাৱিক পৰিৱেশ-সৃষ্টি আধুনিক যুগৰ প্ৰচেষ্টা। এনে পৰিৱেশৰ মাজত চৰিত্ৰৰ যিটি ফাল প্ৰকাশিত হৈ উঠে তাৰ ওপৰত ঘটনা বা পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ প্ৰভাবহে থাকে, লেখকৰ প্ৰভাব নাথাকে। আৰম্ভণিৰ পিছত গল্পটো নিজা গতিৰে আগুৱাই যায়। নিজে সৃষ্টিকৰ্তা হলেও লেখকে আপোন অভিৰুচিমতে ঘটনা-প্ৰৱাহত ওভতনি বোৱাবলৈ চেষ্টা নকৰে। লেখক নিজে নিৰপেক্ষ দৰ্শক মাথোন হৈ থাকে। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাৰ হেঁচাত ব্যক্তিৰ অসহায়তা নাইবা ব্যক্তিজীৱনৰ কৰুণতা সৃষ্টি কৰিব খুজিলে স্বাভাৱিক অৱস্থাৰ মাজত ব্যক্তি-চৰিত্ৰ স্পষ্ট হব লাগে। আধুনিক যুগত অকল ঘটনাৰ বিচিত্ৰতা নাইবা দৃশ্যৱস্তুৰ সৰল বৰ্ণনাৰে পাঠকক চমক লগাব পাৰিলেও উৎকৃষ্ট গল্পসৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। অকল গল্পতে নহয়, সাহিত্যৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে কথা আৰু

কথনভঙ্গীৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ আছে। এই দুটাৰ ভিতৰত কোনটো মুখ্য আৰু কোনটো গৌণ তাৰ আলোচনা দীঘল আলোচনা। সাহিত্যৰ আন ঠালৰ কথা এৰি দিলেও চুটিগল্পৰ ক্ষেত্ৰত কথা আৰু ভঙ্গীৰ ওতঃপ্ৰোত সম্বন্ধ স্পষ্ট-ভাৱে দেখা যায়। আৰ্টিষ্টৰ কৌশলৰ বলত চুটিগল্পৰ ৰূপ ভাল বেয়া হোৱাৰ কাৰণে ইয়াত কথনভঙ্গীৰ মূল্য অধিক।

কিন্তু অকল কথনভঙ্গী নাইবা ৰচনাশৈলীৰ ওপৰত গল্পৰ মূল্যাঙ্কন নিৰ্ভৰ নকৰে। এনে অনেক সমালোচক আছে যিসকলে ভাবে যে সাহিত্যৰ সকলো সৌষ্ঠৱ অকল ৰচনা-কৌশলৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰে। ক্ৰোচে এজন বিখ্যাত আলোচক। তেওঁৰ মতে সাহিত্য বস্তু (content) নহয়, আকৃতিহে (form)। এই আকৃতি বা ৰূপ গঢ়ি উঠে অকল ৰচনা শৈলীৰ বলত। গতিকে সাহিত্যিকৰ সকলো শক্তি প্ৰয়োগ কৰা হয় ৰচনা-কৌশলৰ ওপৰতে আৰু তেওঁৰ যোগ্যতাও নিৰূপিত হয় প্ৰকাশ-ক্ষমতাৰ সাৰ্থকতাৰ ওপৰত। আচলতে ক্ৰোচে এনে ধাৰণা পোষণ কৰাৰ দাৰ্শনিক কাৰণ আছে। দৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ আদৰ্শবাদী (idealist)। বাহ্য পদাৰ্থৰ নিজস্ব সত্তা তেওঁ স্বীকাৰ নকৰে। আত্ম-শক্তি এটা স্থায়ী শক্তি। এই শক্তিয়ে সাহিত্যৰ বুকুত যি সৃষ্টি কৰে সি কোনো পদাৰ্থ বা ঘটনাৰ প্ৰতিবিম্ব নহয় কিন্তু আত্মশক্তিৰ মাজেৰেদি উদ্ভূত আৰু স্বপ্ৰকাশিত মনোবেগৰ শাব্দিক ৰূপ মাথোন; দাৰ্শনিক বিশ্বাসৰ ভিত্তিত ক্ৰোচে এনে মতবাদ দাঙি ধৰাৰ পিছত নিশ্চয় যুক্তি সমৰ্থন আছে। কিন্তু যি সকল লোক আদৰ্শবাদী দৰ্শনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হোৱা নাই, তেওঁলোকৰ সৰহ ভাগেই কথাবস্তুৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব দিছে। মাৰ্কস্ জড়বাদৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত। আত্মশক্তিৰ ওপৰত তেওঁৰ বিশ্বাস নাই। গতিকে তেওঁৰ মতে সাহিত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশিত সকলো সৌন্দৰ্যই কথাবস্তুৰ সৌন্দৰ্য্য বাস্তৱক নেওচি অলিক কল্পনাত বিভোৰ হৈ পৰা সাহিত্যিকৰ প্ৰতি তেওঁৰ আদৰ নাই।

এনে ধৰণৰ দুই মতবাদৰ হেঁচাত কথা আৰু কথনভঙ্গীৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ নিৰূপণ সহজ নহয়। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত সীমাবদ্ধ হৈ থাকিলে দৰ্শনৰ আঁহকলা যুক্তিৰ মাজত সোমাই তৰ্কশাস্ত্ৰৰ মায়াজালত বন্দী হৈ পৰাৰ কাৰণ নাই। সেইবাবে গুৰিকথাটো নধৰি ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰে কথাটো আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা উচিত হব। সাহিত্যত আৰু বিশেষকৈ চুটিগল্পৰ ক্ষেত্ৰত কথনভঙ্গীৰ আৱশ্যকতাৰ বিষয়ে আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। ভঙ্গী সুন্দৰ আৰু সৰল

নহ'লে বস্তুৰ নিজস্ব সৰসতা পুথিৰ পাতত প্ৰকাশিত হোৱাৰ যোগ্যতা নাথাকে। এই ফালৰপৰা চালে ৰচনা-কৌশলেই বিশেষ প্ৰয়োজনীয় বুলি কোৱাৰ থল আছে। কিন্তু ৰচনা-কৌশলৰ প্ৰয়োগ কথা-বস্তু অৱলম্বনতহে হ'ব পাৰে। কথা-বস্তুৰো বস্তুভেদে ৰমণীয়তা আছে। সকলো কথাকেই বৰ্ণনা-চাতুৰ্য্যৰে মনোৰম কৰি তোলা অসম্ভৱ। কথাবস্তুৰ নিজা মাধুৰ্য্যৰ লগত ৰচনা-শৈলীৰ সৌন্দৰ্য্য মিলিত হলেহে লেখা মনোৰম হৈ উঠে। পাতল কথা-বস্তুৰ মাজত ৰচনা-শৈলীৰ সৌন্দৰ্য্য পৰিস্ফুট নহয়। সাধাৰণ কথা-বস্তু অৱলম্বন কৰি ৰচনা-চাতুৰ্য্য দেখুৱাবলৈ গ'লে লেখকৰ কৃত্ৰিম প্ৰচেষ্টা সকলোৰে চকুত ধৰা পৰে। গতিকে দেখা যায় যে, গল্পলেখকে যি বস্তুৰ ওপৰত ৰচনা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰে সেই বস্তুৰো নিজা সৌন্দৰ্য্য থাকিব লাগে। যি অনুভূতিক অৱলম্বন কৰি গল্প ৰচিত হয় সেই অনুভূতিৰো তীব্ৰ ৰূপধাৰণৰ ক্ষমতা থাকিব লাগে আৰু জীৱনৰ যি কৰুণ মুহূৰ্ত্তক ৰূপ দিয়াৰ চেষ্টা কৰা হয় সেই কৰুণতা গভীৰ হোৱাৰ যোগ্যতাও মুহূৰ্ত্তটোৰ ভিতৰতে লুকাই থাকিব লাগে। কোনো ঘটনাৰ ভিতৰত আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিকৰ বুকুত নানান ভাৱ মূৰ্ত্ত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে। গল্পলেখকৰ মুখ্য কৰ্ত্তব্য হ'ল গুৰুত্বপূৰ্ণ ঘটনাৰ মাজত মহৎ ভাৱৰ আৱিষ্কাৰ। জীৱনৰ পঙ্কিলতাৰ চিত্ৰই হওক, নাইবা কৰুণতাৰ বিননিয়েই হওক, চিত্ৰৰ মাজেদি ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ, সাধাৰণীকৃত মহৎ ভাৱ ৰসলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ চেষ্টা শ্ৰেষ্ঠ গল্পলেখকসকলৰ আছে। জীৱনৰ যাতনা-বেদনাৰ মাজতো মানৱৰ মহত্ব ফুটি উঠে আৰু হিংস্ৰ-সম্ভোগৰ উন্মত্ততাৰ পিছতো মানুহ মানুহ হৈয়েই থাকে, পশু হৈ নপৰে। কোনো লেখকৰ যদি মানুহক পশু ৰূপত দেখুৱাবৰ ইচ্ছা আছে তেন্তে তাৰ কথা সুকীয়া। সেই গল্পৰ আত্মনিবেদনৰ ভঙ্গী আৰু বিন্যাস-ৰীতিও বেলেগ হ'ব। কিন্তু মানুহক মানুহ হিচাপে চিত্ৰিত কৰিব খুজিলে তাৰ যি দুৰ্ব্বলতা প্ৰকাশ কৰা হয় সিয়ো মানৱীয় দুৰ্ব্বলতাহে মাথোন। চুটিগল্পত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যহে প্ৰকাশিত হয়; চৰিত্ৰৰ ক্ৰমবিকাশ সাধনৰ ক্ষেত্ৰ চুটিগল্প নহয়। তাৰ কাৰণে উপন্যাস আছে, নাটক আছে।

সাধাৰণতে কোৱা শুনা যায় যে, অমুকজন গল্পলেখকৰ টেক্‌নিক ভাল, কিন্তু গল্প ভাল নহয়। এনে মত প্ৰকাশৰ মূলতে টেক্‌নিক আৰু কথাবস্তুৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধৰ অস্বীকাৰ। ইয়াত ধৰি লোৱা হৈছে যেন টেক্‌নিক এক সুকীয়া আভৰণ আৰু সেই আভৰণে সকলো ধৰণৰ কথা-বস্তুকে আলোকোজ্জ্বল কৰাই

তুলিব পাৰে। জীৱন-দৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত আদৰ্শবাদক স্থান দিয়া লোকসকলৰ পক্ষে টেক্‌নিকৰ ওপৰত যথেষ্ট মূল্য দিয়াৰ অৰ্থ আছে। এওঁলোকেও কেৱল টেক্‌নিকহে স্বীকাৰ কৰে, কিন্তু আত্মাৰ চিৎ-শক্তিৰ ক্ষমতাৰ বাহিৰে কোনো বাহ্যিক কথাবস্তুৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ নকৰে। আত্মাই আপোন শক্তিৰ বলত কোনো কোনো ভাব শব্দৰ মাধ্যমেৰে একো একোটা ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। এই ৰূপটো ভাল নাইবা বেয়া, আনন্দ-দায়ক নাইবা বেদনা-দায়ক 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। ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰপৰা চালে কল্পনাৰ সহায়ত যি কথা-বস্তুই এটা ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। কথা-বস্তু আৰু প্ৰকাশভঙ্গী দুয়োৰে সংযোগৰ ফলতহে আমি বস্তুৰ বাহ্যিক ৰূপ দেখিবলৈ পাওঁ। এনেস্থলত ৰূপ ভাল, বস্তু বেয়া বুলি কোৱা কথা নিৰৰ্থক। যদি কোনো ক্ষেত্ৰত টেক্‌নিক ভাল হৈছে তেন্তে বস্তু-সৌন্দৰ্য্যৰ লগত মিলিত হোৱাৰ পিছতহে সি ভাল হৈছে। ভালকৈ আলোচনা কৰি চালে টেক্‌নিক কথাবস্তুৰ-পৰা বিচ্ছিন্ন কৰিব নোৱাৰি। কোনো এটি ভাল গল্পৰ টেক্‌নিক সেই গল্পটোৰ পৰা আঁতৰাই আনিব নোৱাৰি। ফৰষ্টাৰে (Forster) এনাটোল ফ্ৰান্সৰ উপন্যাস 'থেই'ৰ সম্বন্ধে কৈছিল যে, এই উপন্যাসখনত বিশেষ এটা পেটাৰ্ণ থকাৰ গতিকে পুথিখনৰ মাধুৰ্য্য বঢ়া নাই। যেই সেই লেখকে পেটাৰ্ণ অৱলম্বন কৰিব পাৰে। কিন্তু এই উপন্যাসখন সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ হোৱাৰ কাৰণ হৈছে যে লেখকে তেওঁৰ কথা-বস্তু সেই পেটাৰ্ণৰ মাজেদি দক্ষতাৰে প্ৰকাশ কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত এইটো পেটাৰ্ণ অৱলম্বন নকৰি আন এটা কিবা কৰা হলে সেই মাধুৰ্য্য আৰু পেফ্‌নুজৰ চৰিত্ৰ দুটি যেনে জীৱন্ত হৈছে তেনে জীৱন্ত নহ'লহেঁতেন। টেক্‌নিকৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথাই খাটে। কথা-বস্তু টেক্‌নিকৰ পৰস্পৰ সঙ্গতিৰ ফলতহে কোনো এটি গল্প সুন্দৰ হৈ উঠিব পাৰে। কথাবস্তু প্ৰাণৱন্ত কৰি ৰূপ দিব নোৱাৰা টেক্‌নিকৰ ভাল টেক্‌নিক বুলি গৌৰৱ লাভ কৰাৰ যোগ্যতা নিশ্চয় নাই। ব্যক্তিভেদে টেক্‌নিকৰ কিছু নহয় কিছু প্ৰাৰ্থক্য পৰি-লক্ষিত হয়। প্ৰতিভাৰ বলতহে গল্পৰ কমনীয়তা আৰু টেক্‌নিকৰ সৌন্দৰ্য্য একেলগে ফুটি উঠে।

ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী

নতুন প্ৰবন্ধ

(এচে, লিটাৰেৰি এচে)

নতুন বা ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধ অসমীয়া তথা ভাৰতীয় সাহিত্যত আধুনিক যুগৰ আলহী। ইংৰাজী ভাষাত তাৰ নাম personal বা Literary essay. তাৰ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিকতালৈ লক্ষ্য কৰি প্ৰথম নাম, আৰু academic বা আনুষ্ঠানিক লেখাৰ জাতৰ নহৈ সি সাহিত্যৰ আন আন অঙ্গৰ দৰে সোৱাদ ল'ব পৰা এটি নতুন অঙ্গ হোৱা বাবে দ্বিতীয়টি বিশেষণ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। অসমীয়াত তাৰ নাম এতিয়াও থিৰাং হোৱা নাই। প্ৰথম ভাগক ব্যক্তিমুখী বা ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক বুলিলেও একপ্ৰকাৰ অৰ্থজ্ঞাপক হয়; কিন্তু সি যেন বৰ সুৱলা নহয়। অসমীয়া ঘৰুৱা শব্দটোৱেও এই ভাগৰ অৰ্থ ভালকৈ প্ৰকাশ কৰিলেহেঁতেন। ইংৰাজীত কেতিয়াবা familiar essay আখ্যাটোও ব্যৱহাৰ কৰা হয়। দ্বিতীয় ভাগত 'ৰচনা'তকৈ 'প্ৰবন্ধ' বা 'নিবন্ধ' শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিলেহে বোধহয় ভাল হয়; কাৰণ 'ৰচনা' শব্দই এফালে সততে পঢ়াশলীয়া ৰচনাকে মনত পেলায়, আৰু আনফালে সমালোচনাৰ পাৰিভাষিকত এই আখ্যাই সকলো বিধৰ গদ্য-পদ্য লেখাকে (composition) সামৰে। 'নতুন প্ৰবন্ধ' বা 'নতুন নিবন্ধ' বুলিলে হয়তো এনে লেঠাৰ হাত সাৰিব পাৰি যেন লাগে; আৰু ইংৰাজীৰ new biography বা new poetry আদিৰ দৰেই সি এটা আখ্যা হয়।

আধুনিক ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধৰ সময় ৰেখা কোনো সমালোচকে ৰোমান্ লেখক চিচেৰো আৰু চেনিকা আৰু গ্ৰীক্ লেখক প্লুটাৰ্কপৰাই টানিব খোজে। কিন্তু ইয়াৰ প্ৰকৃত জন্ম ষোড়শ শতিকাৰ ফৰাচী সাহিত্যিক মণ্টেইনৰ হাতত। তেৱেঁই প্ৰথম আৰামী-চকীৰ প্ৰবন্ধলেখক (the essayist of the armchair), কলমৰ কথাচহকী। স্টাইল বা ৰচনা-শৈলী আৰু ৰচনাৰ গঠন, উভয় ফালৰপৰা তেওঁ সাহিত্যলৈ নতুন এটি সৰলতা আৰু স্বতঃস্ফূৰ্ত্ততা সুৱাগুৰি তুলি আনিলে। স্টাইল্ আৰু ব্যক্তিৰ ঐক্য তেওঁৰ লেখাত ভালকৈয়ে ওলাই পৰিল। তেওঁৰ প্ৰবন্ধসমূহৰ বিষয়-বস্তু হ'ল নানা গ্ৰন্থ

অধ্যয়ন কৰা আৰু বিবিধ মানৱীয় অনুৰাগসম্পন্ন তেওঁ নিজেই। তেওঁ কৈছে, "সাধাৰণ, স্বাভাৱিক আৰু দৈনন্দিন পৰিচ্ছেদত আৰু কোনো কৌশল বা বাধা নোহোৱা অৱস্থাত মোক আনে দেখা পোৱাটোহে মই বাঞ্ছা কৰোঁ; মই এয়া নিজৰে মাথোন চিত্ৰ আঁকিছো।" তেওঁ Informal বা অ-গহীন ধৰণে নিজৰ মানসিক অভিজ্ঞতাৰ কাহিনী মাথোন কৈ গৈছে। তেওঁৰ চিন্তাৰ প্ৰণালীবদ্ধতাৰ অভাৱৰ কথালৈও সমালোচকসকলে আঙুলিয়াইছে। কেতিয়াবা আকৌ নিজৰ মতৰে নিজে বিৰোধিতা কৰিছে। মূল বিষয়টোৰপৰা এবা নপৰাকৈ এটা ভাৱৰপৰা আন এটালৈ আৰু তাৰপৰা আন এটালৈ ঘূৰি ফুৰা, আৰু এইদৰে গৈ শেষত মূল কথালৈ ঘূৰি অহা তেওঁৰ এটা সাধাৰণ কৌশল দৰে হৈছিল। কোনো সমস্যাৰ সমাধান উলিওৱা বা নতুন এক ভাৱধাৰা সৃষ্টি কৰা তেওঁৰ উদ্দেশ্য নাছিল।

ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধৰ বিশেষ অনুশীলন ইংলেণ্ডত আটাইতকৈ বেছি হয়, আৰু মণ্টেইনক বাদ দিলে তাৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শনবোৰ এই দেশতেই দেখা পোৱা যায়। পৰিসৰ আৰু লিপিবদ্ধ কৰাৰ পদ্ধতিৰ ফালৰপৰা ফ্ৰান্‌চিছ বেকনৰ essay-বোৰ মণ্টেইনৰ ওচৰ চাপিলেও, ব্যক্তিমুখিতাৰ ফালৰপৰা তেওঁৰ ৰচনাক আলোচ্য শ্ৰেণীত ৰখাকৈ ধৰিব নোৱাৰি। অষ্টাদশ শতিকাৰ আৰম্ভণি ইংলেণ্ডত গদ্যৰ যুগ। সেই সময়ত প্ৰবন্ধ-সাহিত্যই বিশেষ বিস্তাৰ লাভ কৰে। ঊনবিংশ শতিকাৰ নৱন্যাস আন্দোলনৰ ব্যক্তি-প্ৰাধান্যই ব্যক্তিমুখী নৱন্যাসী কবিতাক যেনেকৈ মুখৰ কৰি তুলিছিল, আনফালে তেনেকৈ সি ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধকো উদ্রেক কৰিছিল। নৱন্যাস আন্দোলন আৰু এই ধাৰা সাহিত্যৰ এই সম্পৰ্কটো বিশেষ মন কৰিব লগীয়া। নৱন্যাসৰ যুগেই চাৰ্লছ লেম্বৰ দৰে এই শ্ৰেণীৰ শ্ৰেষ্ঠ এজন লেখক সৃষ্টি কৰে। লেম্বৰ নাম ক'লেই এযাবি 'আই ঐ দেহি, আৰু এটি হুমুনিয়া' ওলাই আহে; লগতে এটি হাঁহিও। তেওঁ ইলিয়া নামে এজন এসময়ৰ সহকৰ্মী ইতালিয়ানৰ নাম ছদ্মৰূপে লৈ নিজৰ কৰুণ জীৱনৰ কথা, আনো সাধাৰণ কথাকে ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধবোৰত সহৃদয়-হৃদয় পাঠকলৈ দাঙি ধৰিছে; তেওঁৰ বাপেক, ককায়েক, ভনীয়েককো তেওঁৰ প্ৰবন্ধত অৱতৰণ কৰাইছে; চিৰকুমাৰ হৈও তেওঁ স্বপ্ন ৰূপত নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ কল্পনা কৰিছে। এই ব্যক্তিকেন্দ্ৰিকতা পাঠকৰ অপ্ৰিয় হব নোৱাৰে। digression আৰু মাজতে ইটো-সিটো 'গল্প' কৰা তেওঁৰ স্বভাৱ। কিন্তু সকলোতকৈ মনোৰম তেওঁৰ হিউমাৰ্, য'ত 'হাঁহি আৰু চকুলোৰ কৰুণ মিলন' ঘটিছে।

মহাৰাণীৰ ৰাজত্বত যেন ইংলেণ্ড বৰ গহীন হৈ পৰিল। সেই বাবে এই কালত ব্যক্তিমুখী কথকী প্ৰবন্ধ প্ৰায় অনাদৃত হৈ পৰিল। ইয়াৰ পিছত এইধাৰা ৰচনাই পুনৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠা কৰিলে ৰবাৰ্ট্ লুই ষ্টিভেন্‌ছন্ আদিৰ যোগেদি। বৰ্তমান যুগত অনেক ভাল ভাল লেখকেই 'ঘৰুৱা' প্ৰবন্ধৰ কলা বহুলভাৱে চৰ্চা কৰিছে। তাৰ ভিতৰত কেইজনমান লেখকৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি— অষ্টিন্ ডব্‌ছন্, এ. চি. বেন্সন ই. ভি. লুকাছ, হিলেইৰ বেলক্, জে. মিড্‌লটন্ মাৰে, এ. এ. মিল্‌নে, জি. কে. চেষ্‌টৰটন্, জন্ গেলছৱাৰ্দি, এডৱাৰ্ড তমাছ, আগষ্টাইন্ বিৰেল; আমেৰিকাৰ চাৰ ডুড্‌লি ৱাৰ্ণাৰ; কেনেডিয়ান 'হাঁহিৰাম' অধ্যাপক ষ্টিফেন্ লি'কক্। এইসকলৰ ভিতৰত ই. ভি লুকাছে (মৃত্যু ১৯৩৮) বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছে— তেওঁৰ সৰহীয়া আৰু সৰস লেখাবোৰেৰে এওঁ আৰু আন দুই-এজন আধুনিক লেম্ব্ আদিৰ ঐতিহ্য অধ্যয়ন কৰি তাৰ ওপৰত নতুন যুগৰ সূক্ষ্ম চাতুৰ্য্যপূৰ্ণ অনুভূতিৰ পৰশ দিবলৈ বিচাৰিছে। লেম্বৰ প্ৰীতিকৰ খামখেয়ালিৰ ঠাইত আজিৰ প্ৰবন্ধত ভাবৰ সমৃদ্ধি আৰু কলা-কৌশলৰ প্ৰয়োগ অধিক হ'বলৈ ধৰিছে। লুকাছ লেম্বৰ জীৱনীলেখক, সমালোচক আৰু শিষ্য। আজি-কালিৰ কোনো কোনো ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধত যুক্তি আৰু নীতিৰ বাহুল্য (elaboration and formality) দেখা পোৱা গৈছে। ইহে তাৰ ব্যক্তিমুখিতাৰ পক্ষে মাৰাত্মক হৈ উঠিছে।

এটা প্ৰবন্ধ একোখন চিঠিৰ দৰে; ইয়াক এজনে আন এজনক উদ্দেশ্য কৰি লিখে; লেখক আৰু পাঠক উভয়েই ইয়াৰ অন্তৰঙ্গ অঙ্গ। ঔপন্যাসিকে তেওঁৰ কাহিনী বৰ্ণায় জগতৰ সমুখত; প্ৰবন্ধ-লেখকে এজন লোকক কথাৰে আবদ্ধ কৰি কয়, "মোৰ লগত আহাঁ, বা বহাঁচোন, মোৰ কথা আছে ক'ব লগীয়া।" ই প্ৰণালীবদ্ধ পঢ়াশলীয়া ৰচনা বা বিদ্যাৰ্থীৰ জ্ঞানানুশীলনৰ প্ৰবন্ধ বা থিছিছ্ নহয়। ইয়াত প্ৰবন্ধ-লেখকে কোনো এটা বিষয়-সম্পৰ্কীয় সকলো যুক্তি বা বিৱৰণ দাঙি ধৰিবৰ আয়োজন নকৰে; তেনে কৰিলে ৰচনাৰ সৌন্দৰ্য্য বোধ হওক হানি কৰাৰহে সম্ভাৱনা। লেম্বৰ Dissertation on roast pig বোলা নিবন্ধত dissertation বোলা শব্দটো আৰু গৱেষণাৰ ভঙ্গিটো তেওঁ হাঁহি ধাহিৰৰ ভাও মাথোন। তেওঁ তাত পুৰণি চীন ভাষাৰ পুথি উদ্ধাৰ কৰি তাকে ভেটি কৰি থিছিছ্ লিখিবলৈ যোৱা নাই। ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধত যুক্তিতকৈ অনুভূতিহে প্ৰবল। সি বৌদ্ধিক জাগতিক মধুৰ

বা subjective আৰু কমহে ভঙ্গৰ বা objective. যেতিয়া লেখকৰ ভাব আৰু চিন্তাই গম্ভীৰ বা বৃহৎ ৰূপ ধাৰণ কৰে, তেতিয়া তেওঁ আন শ্ৰেণীৰ গহীন ৰচনা (কবিতা, গধুৰ প্ৰবন্ধ আদি) লিখিব। কিন্তু যেতিয়া লেখকৰ ভাব বা আবেগে এটি সাদৰী হাঁহিৰ সীমা পাৰ নহয় চমু, সৰল আৰু হৃদ্য প্ৰকাশ কামনা কৰে, সেই অৱস্থাতেহে ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধৰ সৃষ্টি হব পাৰে। সি অসংযত চিন্তা'ৰ প্ৰকাশ নহয়। কিন্তু এনে প্ৰবন্ধত আগৰে পৰা সাজু নহয় কোৱা impromptu কথাৰ আভাস থাকে।

স্মৃতি-ব্যঞ্জক প্ৰবন্ধৰ বুৰঞ্জীৰ আদি অধ্যায়ৰে পৰা আৰম্ভ কৰি সেই সেই-ধাৰা ৰচনাৰ ব্যক্তিমুখিতা বা অহংকেন্দ্ৰতা (egotism) এক প্ৰধান লক্ষণ হৈ আছিছে। এই অহংকেন্দ্ৰতাত আত্মম্ভৰিতা বা দম্ভালি নাই। কিন্তু ইয়াত লেখকৰ নিজা চৰিত্ৰওযে পাঠকৰ জানিবৰ বিষয় ইমানকে দাবী কৰা হয়; আৰু ই কোনো অশিষ্ট বা অপ্ৰিয় দাবী নহয়। কিমান দূৰ নিজৰ কথা সদৰী কৰাটো শিষ্টতাৰ ভিতৰত পৰে, সেই লৈ অৱশ্যে তৰ্ক হ'ব পাৰে। কিন্তু লেখৰ নিচিনা প্ৰবন্ধকাৰে যেনে সৰলভা'ৱ আৰু মৰম লগাকৈ নিজৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছে যে সেই কথা সকলোৱে বন্ধুভাৱেই গ্ৰহণ কৰিছে।

ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধত ভাবতকৈ আবেগৰ লগতহে সম্পৰ্ক বেছি ঘোনপটীয়া। এই বিষয়ত ইয়াক কবিতাৰ লিৰিকৰ লগত তুলনা কৰা হয়। সামান্য এটি ঘটনা বা সূত্ৰ লৈ লেখকৰ মনত ক্ষন্তেকতে উদ্ভৱ হোৱা নাতিগভীৰ চিন্তাৰ ধাৰা প্ৰবন্ধত লিপিবদ্ধ কৰা হয়। বাহিৰৰ ৰূপটোৰ পাৰ্থক্য বাদ দিলে লিৰিকৰ লগত নতুন প্ৰবন্ধৰ প্ৰভেদ প্ৰায় নোহোৱা হয়। অৱশ্যে সৃষ্টিক্ষম আবেগ অনুভূতিৰ উদ্দীপন অতি কম সময়লৈহে আহিব পাৰে। আনফালে ঘৰুৱা পৰিৱেশৰ মাজতো নতুন প্ৰবন্ধ-লেখকে আত্মপ্ৰকাশ কৰিব পাৰে। এই শ্ৰেণীৰ লেখাতো চিন্তাৰ সমানেই নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দই প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। ইয়াৰ যোগেদি বেলেগ বেলেগ যুগৰ ব্যক্তিত্বসমূহৰ একোটি মধুৰ পৰিচয় আমি পাব পাৰোঁ। লেখকৰ ব্যক্তিত্ব বাদ দিলে ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধ প্ৰায় একো নোহোৱা হয়। লুকাছে ক'বৰ দৰে – "Unless an essayist is a man and a brother we will love none of him."

নতুন প্ৰবন্ধত আলোচনাৰ ধাৰা লঘু হোৱা বাঞ্ছনীয়, অন্ততঃ কোনো এটা বিষয় লৈ ওকালতি কৰাৰ প্ৰবৃত্তি সমূলি থাকিব নালাগিব। কোনো প্ৰবন্ধত ওকালতিৰ লক্ষণ থাকিলেও কৌতুক বা ধেমালিৰ উদ্দেশ্যেহে তাক অৱলম্বন কৰা হয়।

যেতিয়া পৰ্যবেক্ষণশীল আৰু হাস্যৰ অনুভূতি থকা এজন লেখকে যেই কোনো উপস্থিত বিষয় লৈ মৃদুভাৱে চিন্তা কৰে আৰু সেই মৃদু চিন্তাক মধুৰ প্ৰকাশ দিয়ে, তেতিয়াই ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধৰ সৃষ্টি হয়। ই সকলো বিষয়কে সামৰিব পাৰে যদিও তাৰ মেলন-তৰণত ব্যক্তিগত ভঙ্গি আৰু সৰলতা। গতিকে পৰিসৰ আৰু বিষয় দুই ফালৰপৰাই এই শ্ৰেণী প্ৰবন্ধৰ সীমা বন্ধা হৈ পৰে। সি চমু আৰু informal বা ঘৰুৱা স্বভাৱৰ হোৱা বাঞ্ছনীয়। বক্তৃতা-মঞ্চৰ নিয়ম -সংযমতকৈ ইয়াত জুহালৰ কাষৰ 'মেল মৰা'ৰ confidential বা ঘৰুৱা গুণ থাকিব লাগিব। লুকাছে লেম্বৰ বিষয়ে কোৱাৰ দৰে সকলো কৃতী প্ৰবন্ধ-লেখকৰে কথা এইদৰে ক'ব পাৰি — "We must not go to him for system and logic, but for vivid go-as-you-please impressions. He will not weave you a piece of cloth, but if you bring him a piece he will embroider upon it to perfection" ঘৰুৱা প্ৰবন্ধ উপদেশধৰ্মী হোৱাটো যুগুত নহয়, লেম্বে সেই কেঠা এৰি চলিছিল, লুকাছেও।

যদিও হিউমাৰ্ প্ৰবন্ধৰ অবিচ্ছেদ্য উদ্দেশ্য নহয়, তথাপি তাৰ মুৰব্বীৰ আৱৰ্তণিবেপৰা হাস্যৰসে তাৰ লগ ধৰি আছিছে। কাৰণ সাদৰী ইহঁতিৰে আত্মকথা নিলিখিলে সি অনেক সময়ত অপ্ৰিয় বা অশিষ্ট হৈও উঠিব পাৰে। লেম্বৰ প্ৰবন্ধাৱলীৰ হিউমাৰ জাৰৰ দিনৰ ডাৱৰৰ মাজেদি বেজোৱা ৰ'দৰ জিলিঙনিৰ দৰে। তাৰ অন্তৰত কাৰুণ্য আৰু সহানুভূতি বৰ্তমান। এনে ৰচনা পঢ়া আৰু তাৰ লেখকজনক ফুৰিবলৈ যাওঁতে আলিবাটত লগ পাই বন্ধুৰ ধৰণে কথা পতা প্ৰায় একে পৰ্যায়ৰ অভিজ্ঞতা। বন্ধু যদি মেমেজীয়া হয়, মুখত যদি হাঁহি একোমোৰা থাকে, সেই অভিজ্ঞতাও মধুৰ হয়। ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধত যিমানে এই হাঁহিৰ স্পৰ্শ বা লেখকৰ মনোৰম চৰিত্ৰ ফুটি উঠে, সিমানেই সি উপাদেয় হয়।

প্ৰতিটো প্ৰবন্ধ নিজৰ পৰিসৰৰ ভিতৰত ষতঃসম্পূৰ্ণ আৰু নিটোল কলা-সম্পন্ন হ'ব লাগে। যদিও digression বা বিষয়ৰপৰা বিষয়ান্তৰত প্ৰবেশ কৰাটো এনে প্ৰবন্ধত সোৱাদ লগা গুণ-ৰূপে দেখা দিয়ে, তথাপি অৱতাৰণা কৰা সকলো কথাই মূল বিষয়ক মধুৰ আৰু স্পষ্ট কৰাত যিমানে সহায় কৰে সিমানেই প্ৰবন্ধটি ৰচনা-কলাৰ ফালৰপৰা সুন্দৰ হয়। মূল বিষয়টোৱেই প্ৰবন্ধৰ একীকৰণৰ মূল সূত্ৰ। বন্ধুৰ আগত কথা বা বন্ধুৰ লগত আড্ডাত মেজো

কথোপকথনৰ লগত নতুন প্ৰবন্ধক ৰিজোৱা হয়। কিন্তু তেনে আড্ডাৰ আলোচনাৰ সময়ত কাচিৎ কেতিয়াবাহে একেটা বিষয়তে শেষলৈকে আবদ্ধ থকা যায়; আড্ডাৰ বেলা প্ৰায়েই মূল কথাৰ পম হেৰায়। আচলতে নতুন প্ৰবন্ধত সাধাৰণ কথোপকথনতকৈ অলপ অধিক আত্মসচেতন আৰ্ট প্ৰয়োগ কৰিব লাগে।

চাৰ্লছ্ লেম্বে তেওঁৰ কালৰ ভেৰশ শতিকাৰ পূৰ্বৰ ভাষা-গ্ৰহণ কৰি প্ৰবন্ধত এটা whimsicality সৃষ্টি কৰিবৰ যত্ন কৰিছিল। অপ্ৰচলিত ভাষা-ৰূপ বা আৰ্ষ-প্ৰয়োগ লেম্বৰ ৰচনাশৈলীৰ এটা বিশেষত্ব। তেওঁৰ প্ৰিয় পুৰণি গ্ৰন্থকাৰৰ-পৰা উদ্ধৃতি তেওঁৰ স্বভাৱসিদ্ধ। সপ্তদশ শতিকাৰ ভাষাত তেওঁ এক শক্তি আৰু সৌন্দৰ্য্য দেখা পাইছিল, আৰু সেয়ে তেওঁক বৰকৈ প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল। আনকালে হাৰ্ এড্‌মাণ্ড গছেই কৈছে 'প্ৰবন্ধত সুচাৰুৰূপে কৃতকাৰ্য্য হ'বলৈ হলে আদিৰ কথিত, মাৰ্জিত ভাষা শুদ্ধভাৱে আৰু সুন্দৰকৈ ব্যৱহাৰ কৰিব লাগিব। স্টাইলেই মানুহটো বুলি সমালোচনা ক্ষেত্ৰত এটা কথা আছে। ব্যক্তিমুখী আকৌ ব্যক্তিত্বৰে প্ৰকাশ। গতিকে এনে প্ৰবন্ধত স্টাইল আৰু ব্যক্তিত্বৰ সম্পৰ্ক অতি ঘন হৈ পৰে। প্ৰবন্ধৰ সৰু পৰিসৰে স্টাইল্ ক্ষিপ্ৰ আৰু চমু কৰিবলৈ বাধ্য কৰে। formal বা নীতি-অনুগত (বেকনৰ ৰচনাৰ লেখীয়া) আৰু informal বা 'ঘৰুৱা' প্ৰবন্ধ, দুই বিধেই, ইংৰাজী সাহিত্যত আধুনিক স্টাইল্ গঢ়াত লেখকৰ বৰঙণি পেলাইছে।

কোনোৱে এই শ্ৰেণীৰ প্ৰবন্ধক শুৱৰ সময়ত বিচনাত পৰি পঢ়িব লগীয়া লঘু ৰচনা বুলি বিবেচনা কৰে! কিন্তু এজন ডাঙৰ সমালোচকে কৈছে, "An essay is to be read when a man is at his best." তন্দ্ৰাবেশত প্ৰবন্ধৰ সৌন্দৰ্য্যৰ উপলব্ধি সম্ভৱ নহয়, সেই উপলব্ধিৰ বাবে পাঠক সম্পূৰ্ণ সজাগ হৈ থাকিব লাগিব। ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধৰ সৰল আৰু ঘৰুৱা ধৰণৰ প্ৰকাশৰ পৰা অনেকে তাক সস্তীয়া এক শ্ৰেণীৰ সাহিত্য বুলি গণনা কৰিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু এনে ৰচনা সৰল হোৱা বাবেই তাক কলা-সম্পন্ন, নিটোল কৰি তোলা টান কথা হৈছে। আনফালে ইয়াক অতি সাধাৰণ বা পাতল কথাৰ সেৱেকা সমষ্টি এটা বুলি জ্ঞান কৰিলেও ভুল কৰা হব। এনে প্ৰবন্ধই সাধাৰণ বা পাতল বিষয়বস্তু অৱলম্বন কৰে, কিন্তু নিজে পাতল হ'বৰ উদ্দেশ্য নহয়, সেই সাধাৰণ বা পাতলৰো সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবেহে। আনকালে যেনেকৈ লিখকত প্ৰকাশিত ভাব-অনুভূতি সাৰ্বজনীন, কিন্তু নিজৰেৰ প্ৰকাশ কৰি [illegible]

এজাতিৰ একচেটীয়া, তেনেকৈ সাধাৰণ ভাবৰ গতিক লীলামগ্ন আৰু ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধত প্ৰকাশ কৰা বিশেষ বিশেষ ব্যক্তিৰ বাবেহে সহজ হব পাৰে? ব্যক্তি-মুখী প্ৰবন্ধৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ সদায় দেখ্ দেখ্ হৈ নাথাকে বা ইয়াৰ গুণবোৰ 'হাঁতে লুকোৱা মুঠিতে লুকোৱা' হোৱা বাবে, নতুন লেখকে তাৰ কৌশল সহজে আয়ত্ত কৰা টান। গতিকে তেওঁলোক 'ঘৰুৱা' হবলৈ গৈ কেনেকেনীয়া, পেৰ্ পেৰীয়া বা idiosyncratic মাথোন হয়গৈ। এই লেখকসকলৰ প্ৰবন্ধই আমোদ নিদি আমনিহে দিয়ে। এসময়ত এনে লেখা বৰ সৰবৰহী হোৱা কথাতে জৰ্জ ক্ৰেবে কৈছিল, "It suits the writer who has neither talent nor inclination to pursue his inquiries further, and the generality of readers... are amused with vanity and superficiality." এই একদেশদৰ্শী মত খণ্ডন কৰিবৰ আৱশ্যক নাই, কিন্তু ই নিশ্চয় বিবিধ লেখকৰ নতুন প্ৰবন্ধৰ মূল্য সম্পৰ্কে সমালোচকক সততে ভাবিবলগীয়া কৰিব। স্কুলীয়া পৰীক্ষাত ভাল ৰচনা লিখিব নোৱাৰা বাবে কোনোমতে পৰীক্ষাত সৰকাজনহে নতুন প্ৰবন্ধ লিখিবৰ উপযোগী বুলি ভবা আৰু নিয়মিত ছন্দ আৰু অন্ত্যানুপ্ৰাসৰ অনুশীলনত অক্ষমজনেই অমিত্ৰাক্ষৰ আৰু অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ লিখে বোলা একে ধৰণৰ যুক্তি। এড্মাণ্ড্ গছেই ইংৰাজী সাহিত্যতো প্ৰকৃত ব্যক্তিমুখী প্ৰবন্ধলেখক খুব কম বুলি আপত্তি কৰিছে। তেওঁৰ মতে আদৰ্শ essay হ'ব লাগে "elegant, fresh, confidential and constructed with as much care as a sonnet."

মহেশ্বৰ নেওগ

ৰস

কাব্যৰ প্ৰয়োজন —ৰসসৃষ্টি

কাব্যৰ * প্ৰয়োজন কি এই কথাৰ উত্তৰ দিওঁতে বিখ্যাত আলঙ্কাৰিক মম্মট ভট্টই তেওঁৰ 'কাব্যপ্ৰকাশ' নামৰ গ্ৰন্থত এই দৰে কৈছে —

'কাব্যং যশসেঽৰ্থকৃতে ব্যৱহাৰবিদে শিৱেতৰক্ষতয়ে, সদ্যঃ পৰনিৰ্বৃত্তয়ে কান্তাসংমিততয়োপদেশযুজে ।'

কাব্য সম্বন্ধে প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমালোচকৰ দৃষ্টিভঙ্গী এইআষাৰ বাক্যই পূৰাকৈ বুজাই দিছে। কাব্যৰপৰা (১) কবিৰ যশস্যালাভ হয়, (২) পঢ়োঁতাই সাংসাৰিক জীৱনৰ লাগতিয়াল কৰ্ত্তব্যৰ সন্ধান পায়, (৩) সকলোৰে অমঙ্গল নাশ হয় আৰু (৪) সবাতোতকৈ কাব্যপাঠৰ লগে লগে মনত এক বিমল আনন্দৰ উদ্ভৱ হয়; অকল এয়েই নহয়, (৫) কাব্যই প্ৰিয়তমা পত্নীৰ দৰে মধুৰ কথাৰে উপদেশ শুনায়। ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰথম তিনিটা প্ৰয়োজন কাব্যৰ একচেটিয়া নহয়, আনবিলাক শাস্ত্ৰয়ো এইকেইটা প্ৰয়োজন সাধিব পাৰে। যশস্যা-লাভৰ ক্ষেত্ৰ বহুতো আছে। সাংসাৰিক জীৱনৰ ধৰ্ম্মাধৰ্ম্ম জ্ঞান ধৰ্ম্মশাস্ত্ৰ আৰু অৰ্থশাস্ত্ৰৰপৰাও ভালকৈ পাব পাৰি। অমঙ্গল নাশ কৰাৰ উপায়ো বহুত শাস্ত্ৰই নিৰ্দ্দেশ কৰে। গতিকে কাব্যৰ এইবিলাক আনুষঙ্গিক প্ৰয়োজনহে। প্ৰকৃত কথা হৈছে ব্যৱহাৰ জ্ঞান আদি সকলোবোৰ কাব্যৰপৰা যিমান হৃদয়গ্ৰাহী ভাৱে পাব পাৰি, আন কোনো শাস্ত্ৰৰপৰা তেনেকৈ পাব নোৱাৰি। এই মনোহাৰিত্বই কাব্যৰ স্বকীয় সম্পদ। তথাপি সকলো প্ৰয়োজনতকৈ গৌৰৱপূৰ্ণ প্ৰয়োজন হৈছে 'সদ্যঃ পৰানিৰ্বৃত্তয়ে' —কাব্যপাঠৰ লগে লগেই পৰমানন্দ লাভ। মানুহৰ প্ৰেয়ৰ (pleasant) প্ৰতি সদায় স্বাভাৱিক আকৰ্ষণ আছে আৰু সংসাৰত শ্ৰেয়ঃ (good) আৰু প্ৰেয়ৰ মাজত বিৰোধো চিৰকলীয়া। এনেস্থলত একমাত্ৰ কাব্যতহে এই দুইৰ মাজত

* সংস্কৃত সাহিত্যত কাব্য বুলিলে নাটক, কাব্য, গদ্য, আখ্যায়িকা, কথা —এই সকলোবোৰকে বুজায়।

মিলন সম্ভৱ হৈছে। যি মঙ্গলজনক শিক্ষাই কাব্যত মনোৰমৰূপে প্ৰকাশ পায়। এই দেখিয়েই মম্মটভট্টই সামৰণি মাৰিছে, ‘কান্তাসম্মিততয়োপদেশ-যুজে।’ উপদেশ কাহিনিয়ো হৃদয়গ্ৰাহী নহয়, কাৰণ ‘হিতং মনোহাৰি চ দুৰ্লভং বচঃ।’ কিন্তু প্ৰিয়তমা ভাৰ্য্যাই মধুমলগা কথাৰে যেতিয়া কোনো সত্য কথা সোঁৱৰাই দিয়ে তেতিয়া উপদেশো মনোহাৰী নহৈ নাথাকে। কাব্যয়ো মনোৰমা পত্নীৰ দৰে সত্য উপদেশক মনোহৰ কৰি তোলে। তেনেহলে কাব্যৰ প্ৰধান কাম বিমল আনন্দ দান, আৰু এইখিনিতেই তাৰ অসাধাৰণতা। কবিৰ প্ৰতিভাই এইখিনি প্ৰয়োজনকে সাধে অৰ্থাৎ সমালোচকৰ ভাষাত তেওঁ ৰসসৃষ্টি কৰে।

পিছৰ সমালোচকসকলে এই কথাকে আৰু স্পষ্ট আৰু দৃঢ়ভাৱে প্ৰকাশ কৰি ক'লে, ‘বাক্যং ৰসাত্মকং কাব্যম্’*। কাব্যৰ প্ৰাণবস্তু হৈছে ৰস আৰু ৰসৰ অভাৱত কাব্য নিৰ্জীৱ। গাভৰু যিমান ৰূপৱতী নওক, যত অলঙ্কাৰ নিপিন্ধক, মৃতাৱস্থাত সেইবোৰৰ একো শোভা নাই। নীৰস কাব্যতো অলঙ্কাৰ আৰু গুণবিলাক শোভাহীন হৈ পৰে। লোণ নোহোৱা আঞ্জাৰ দৰে সকলো মাল-মছলাৰ সংযোগ থাকিলেও স্বাদহীন হয়†।

ৰস সম্বন্ধীয় এই তত্ত্ব প্ৰথমে ভৰত মুনিয়ে নাট্যশাস্ত্ৰত উনুকিয়াইছিল মাথোন, কিন্তু পিছলৈ এই তত্ত্বই ভাৰতৰ সাহিত্য, চিত্ৰকলা, সঙ্গীত, স্থাপত্য-বিদ্যা প্ৰভৃতি সকলো সুকুমাৰ কলাৰে মূলনীতি হৈ পৰিল। ভাৰতৰ সুকুমাৰ কলাৰ ঘাই উদ্দেশ্য ৰস-সৃষ্টি আৰু বাকী সকলো কথা ৰসৰ পৰিপোষক হিচাপেহে গণ্য কৰা হয়।

ৰস শব্দৰ ব্যুৎপত্তি

কোনো মানুহে কিবা কথাত ৰং পাই হাঁহিলে অসমীয়াই কয় ‘সি ৰৰ ৰস পাইছে।’ ভকতিয়া কথাত কয় —‘অমুকা নামৰ ৰসত বলিয়া।’ মাধৱদেৱৰ নামঘোষাত আছে ‘ৰসময়ী মাগোহো ভকতি,’ ‘হৰিনামে ৰসে বৈকুণ্ঠ প্ৰকাশে’ ইত্যাদি। এই ৰসৰ অৰ্থই যেনেকৈ জুলীয়া সাৰাংশক বুজুৱায় মনৰ এটি অৱস্থাক বুজায়, সেইদৰে সাহিত্যৰপৰা যি ৰসবোধ হোৱা বুলি কোৱা হয়,

---

* বিশ্বনাথ কবিৰাজ।
† সাধুপাকেঽপ্যনাস্বাদ্যং ভোজ্যং নিৰ্লৱণং যথা।
তথৈৱ নীৰসং কাব্যমিতি ক্ৰমো সবাৰ্ণ ক্ৰমাৎ।

ভাব অৰ্থও তেনেকুৱাই। প্ৰকৃততে আলঙ্কাৰিক সকলৰ ৰসৰ অৰ্থৰপৰাই ওপৰত কোৱা তসমীয়া ভাষাৰ ব্যৱহাৰ প্ৰচলিত হৈছে। এই ৰস শব্দৰ গুৰি ঋগ্বেদতে পোৱা যায়। উপনিষদৰ দিনত তাৰ অৰ্থৰ অলপ সলনি ঘটে। আলঙ্কাৰিক-সকলে যি অৰ্থত ৰস শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে তাৰ মূল উপনিষদতহে পোৱা যায়। ঋগ্বেদত ৰস মানে পানী বা জুলীয়া পদাৰ্থ বুজাইছিল আৰু তাৰ পিছত উপ-নিষদৰ যুগত ৰসৰ অৰ্থ হল সাৰ পদাৰ্থ। বৃহদাৰণ্যক উপনিষদত আছে 'প্ৰাণো হি ৱ অঙ্গনাং ৰসঃ। স্বাদ অৰ্থতো ৰস কথাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল — 'জিহ্বা হি ৰসান্ বিজানীতি'। আকৌ তৈত্তিৰীয় উপনিষদত আন এটা অৰ্থ পাওঁ, 'ৰসো বৈ সঃ ৰসং হ্যেৱায়ং লব্ধা আনন্দীভৱতি' — ইয়াৰ ৰস মানে আত্মোজ্জ্বল চিন্ময় সত্তা। এই মহা সত্তাকে উপলব্ধি কৰিবলৈ উপনিষদৰ ঋষি-সকলে কঠোৰ তপস্যা কৰিছিল, আৰু যেতিয়া সেই সত্তাক পাইছিল তেতিয়া সকলো দুখ-শোকৰ অতীত পূৰ্ণানন্দ অৱস্থা লাভ কৰিছিল। এই অৱস্থাতে সিদ্ধ ঋষিয়ে গম্ভীৰ স্বৰেৰে ঘোষণা কৰিছে 'আনন্দং ব্ৰহ্মেতি'। ৰস শব্দৰ এই অৰ্থৰে সুবিধা লৈ পিছৰ আচাৰ্য্যসকলে ইয়াৰ অৰ্থ কৰিলে — সৌন্দৰ্য্যবোধৰ পৰা ওপজা মনৰ এটি অতি-জাগতিক আনন্দময় অৱস্থা।

ৰসৰ সৃষ্টিকৰ্ত্তা কবি, নাট্যকাৰ, চিত্ৰকৰ বা গায়ক। সৃষ্টিৰ আধাৰ হৈছে সহৃদয় পাঠক, সামাজিক, দৰ্শক আৰু শ্ৰোতাৰ অন্তৰ। কাব্যসঙ্গীত শুনোতা আৰু চিত্ৰ অভিনয় দেখোতাজনৰ অন্তৰ যদি সহানুভূতিপূৰ্ণ হয় তেওঁ ৰস আস্বাদন কৰে। যদিও আমি ৰস আস্বাদন কৰে বুলি কথাষাৰ কওঁতে কওঁ, তথাপি প্ৰকৃত অৰ্থত যি আস্বাদন সিয়েই ৰস। 'ভাত ৰান্ধিছে' কথাষাৰ যেনেকৈ ব্যৱহাৰ কৰোঁ, 'ৰস আস্বাদন কৰিছে' কথাষাৰো তেনেকৈ ঔপচাৰিক অৰ্থত ব্যৱহাৰ হয়। ৰন্ধনৰ ৰূপটো ভাত, আস্বাদনৰ ৰূপটোও ৰস। এই ৰসৰ আস্বাদন কেনেকৈ হয় এতিয়া আলোচনা কৰা যাওক।

স্থায়ী ভাব

মানুহৰ মনত সদায় কিছুমান বৃত্তি সুপ্তভাৱে আছেই, উপযুক্ত খুন্দা খালে এইবিলাক সজাগ হৈ উঠে। এইবিলাককে স্থায়ী ভাব বোলা হয়। আলঙ্কাৰিক-সকলৰ মতে স্থায়ী ভাব মাইকৈ ন বিধ — ৰতি, হাস, শোক, ক্ৰোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা, বিস্ময় আৰু শম। কোনো পণ্ডিতৰ মতে বৎসলতাও স্থায়ী ভাৱৰ ভিতৰত পৰে। এইবিলাক ভাব চিৰকাল মানুহৰ মনত নিগাজিকৈ

আছে। বিমুক্ত পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাই সেইবিলাকক নিস্তেজ কৰি জমাই ৰাখিব পাৰে, কিন্তু সময়মতে সুযোগ পালেই প্ৰকাশ পায়; এই সংস্কাৰ বাহিৰেও যে মানুহৰ মনত নিগাজি বৃত্তি নাই এনে নহয়। কিন্তু সেইবিলাকৰ স্থিতিকাল আৰু তাৰ প্ৰকাশৰ কাৰণ নিচেই অলপীয়া আৰু সামান্য। তাৰ প্ৰায়ভাগেই ওপৰত কোনো প্ৰধান ভাৱ-এটাৰ আনুষঙ্গিক ৰূপেহে ভুমুকি মাৰে। কোনো কোনো কাব্যৰ বিষয়ে প্ৰধানতা লাভ কৰিবৰ যোগ্যতা এই ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ ভাৱবোৰৰ নাই। গতিকে সেইবোৰ মূল ভাৱৰ লগৰীয়া বুলিহে ধৰা হয়। এতিয়া ৰতি স্থায়ী ভাৱৰ লগৰীয়া ভাৱ লজ্জা — এই লজ্জাই মাজে মাজে ভুমুকি মাৰে, কিন্তু সেই বুলি সি কোনো কাব্যৰ প্ৰধান আশ্ৰিত হ'ব নোৱাৰে। সমগ্ৰ কাব্যৰ আগৰপৰা গুৰিলৈকে এনে ভাৱৰ পৰিপাক কাৰ্য্য চলিব নোৱাৰে। সেই দেখি এই ভাৱবিলাকক স্থায়ী ভাৱ বোলা নহয়। স্থায়ী ভাৱ নোবোলাৰ আৰু এটা কাৰণ আছে — সেইবোৰ জাগি উঠাৰ বিশিষ্ট হেতু বা বিভাৱ আছে তাৰ গুৰুত্ব নিচেই কম। সময়ত উলটি আহিব খোজা মানুহজন উলটি নাহিল, সেই বাবে মনত উৎকণ্ঠা জন্মিল। মুহূৰ্ততে মানুহজনৰ প্ৰতি মৰমটোহে থাকি ৰ'ল, উৎকণ্ঠা তাৰ লগৰীয়া মাথোন — তেওঁ উক্তিত নহা কাৰণটো ইমান গুৰুত্বহীন যে সি উদগোৰা ভাৱক স্থায়ী নাম দিয়া অৰ্থহীন।

আলঙ্কাৰিকসকলে এনেকুৱা লগৰীয়া সৰু সৰু ভাৱ বহুত উল্লেখ কৰি গৈছে। যেনে লজ্জা, উৎকণ্ঠা, আশঙ্কা, আবেগ, ত্ৰাস, চিন্তা ইত্যাদি এই বিলাকক ব্যভিচাৰী বা সঞ্চাৰী ভাৱ বোলা হয়। স্থিতিকালৰ অল্পতাৰ হেতুকে সঞ্চাৰী ব্যভিচাৰী নাম দিয়া হৈছে। ন-বিধ স্থায়ী ভাৱ আৰু লগৰীয়া সঞ্চাৰী ভাৱৰ ৰজাৰ নিচিনা।

সামাজিকৰ মনৰ এই স্থায়ী ভাৱবিলাকেই নাট্য-কাব্যত বৰ্ণিত বিভাৱ, অনুভাৱ, সঞ্চাৰী ভাৱৰ দ্বাৰা ভাৱনা পালে ৰূপান্তৰিত হৈ যথাক্ৰমে শৃঙ্গাৰ, হাস্য, কৰুণ, ৰৌদ্ৰ, বীৰ, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত, শান্ত আৰু বাৎসল্য এই ন-বা দহোটা ৰসত পৰিণত হয়।

আমি কৈছো 'ভাৱ নাপালে' - এই ভাৱনা কথাষাৰৰ অৰ্থ আৰু প্ৰক্ৰিয়া আলোচনা কৰাৰ আগতে কেইটামান কথা জানিব লাগিব। বিভাৱ আৰু অনুভাৱ কাক বোলে জানি ললে ভাৱনা প্ৰক্ৰিয়াৰ মৰ্ম বুজিবলৈ টান হ'ব।

বিভাৱ

ব্যৱহাৰিক জগতত সচৰাচৰ যিবিলাক ঘটনা দেখোঁ বা শুনো সেইসকলো বিলাকৰে আমাৰ মনৰ বেলেগ বেলেগ বিকাৰ ঘটাবৰ ক্ষমতা আছে। স্থায়ী-ভাববিলাক অন্তৰতেই থাকে, কেৱল ঘটনা আৰু বিচিত্ৰ অৱস্থিতিৰ সংস্পৰ্শত মূৰ তুলি উঠে। এটি মাউৰা দুখীয়া ল'ৰাই ভোকত খাবলৈ নাপাই দুৱাৰে দুৱাৰে খুজি ফুৰিছে দেখি আমাৰ মনত যি শোক নামৰ ভাব এটা আছে, উথলি উঠিল। এজন পৰ্বতপ্ৰায় পুৰুষে পেট জোকাৰি নাচিছে, তাকে দেখি আমাৰ অন্তৰত লুকাই থকা হাস নামৰ ভাবটো জাগি উঠিল, আমিও হাঁহিলো। মোৰ শত্ৰুৱে মোৰ ভাই-ভনীৰ ওপৰত অত্যাচাৰ কৰিছে দেখি মোৰ খঙত চকু ৰঙা হৈ পৰিল, হাতৰ শিৰবোৰ ফুলি উঠিল অন্ধ কৈ থোঁদ গ'লো মই ক্ৰোধৰ বশীভূত হলোঁ। এইদৰে বাস্তৱ জগতত নানা কাৰণ লৈ আমাৰ মনৰ ভাববিলাক জাগি উঠে। তাৰে কোনোটো হৰ্ষদায়ক, কোনোটোবা পীড়াদায়ক। কিন্তু এই কাৰণসমূহে ৰস জন্মাব নোৱাৰে, বাস্তৱ জগতৰ উক্ত ঘটনাবিলাকৰ ৰস জন্মাব পৰা ক্ষমতা নাই। বাস্তৱ জগতৰ উপাদানেৰেই কাব্য-নাট্য ৰচনা কৰা হয় অথচ কাব্যৰ ভিতৰত পৰিলেই এই উপাদানবিলাকৰ গাত এটি অতি-জাগতিক ছাপ পৰে। আমি সংসাৰত বহুত প্ৰেমিক প্ৰেমিকাৰ মিলন বিৰহ দেখা পাইছো, তথাপি ৰঙ্গমঞ্চত দুষ্যন্ত-শকুন্তলাৰ মিলন-বিৰহ দেখি মন প্ৰাণ পমি যায় কিয়? ৰাজহুৱা উদ্যানত সকলে মানুহৰ আগতে ডেকা—গাভৰুৰ তেনেকুৱা আচৰণ দেখিলে দেখোন খং বা ঘৃণাহে হয়। তেনেহলে আমি বুজিলো সংসাৰত আশে পাশে যিবিলাক দেখো বা শুনো, কাব্যত, নাটকত, চিত্ৰত, সেইবিলাকৰ ওপৰত কিবা এটা বাহিৰা পোহৰ পৰে আৰু এই পোহৰত বাস্তৱিক সত্যৰ ৰহণ সলনি হৈ এক অলৌকিক ৰোল ধৰে আৰু তাৰ ৰহতে সহৃদয় দৰ্শক বা পাঠকে আনন্দ উপভোগ কৰে। এয়েই হৈছে কবি প্ৰতিভা। এই পৰশমণিৰ প্ৰভাৱত ছাইও সোণ হৈ যায়। প্ৰতিভাৰ অভাৱ হ'লে হেজাৰ উপাদান হওক একো নহয়। বৌ মাছ হ'লেই আঞ্জা ভাল নহয়। পকা ৰান্ধনিয়ে পুঠি মাছেৰেই উপাদেয় আঞ্জা ৰান্ধিব পাৰে। শোকোতা তিতা কেঁচাই খাই কোনেও ভাল নাপায়; সেয়ে নিপুণ ৰান্ধনিয়ে ৰান্ধি দিলে এবিধৰ মন নোযোৱা হয়। বাস্তৱ জগতৰ অৰমণীয় শোক ভয় আদি ভাববিলাক আৰু তাৰ কাৰণবিলাকে কেতিয়াও আনন্দ দিব নোৱাৰে; কিন্তু কাব্যত বৰ্ণিত হ'লে সেয়ে এক অনিৰ্বচনীয় আনন্দ দিব পৰা হয়। নহলে মানুহে শ শ বছৰ

ঋষি বাল্মীকিয়ে ৰামায়ণৰ সীতাৰ বনবাস আখ্যান নপঢ়িলেহেঁতেন। এয়ে কাব্যৰ মহিমা যাৰ দ্বাৰা শোকৰপৰাও আহ্লাদ জন্মে*। ভাৱৰ উদ্বোধক কাৰণবিলাক কবিয়ে, নাট্যকাৰে বা চিত্ৰকৰে যেতিয়া নিপুণভাৱে সজাই দিব তেতিয়া এই-বিলাকৰ ৰসসৃষ্টি কৰিব পৰা ক্ষমতা জন্মে। বাস্তৱ জগতৰ ৰতি আদিৰ উদ্বোধক এই কাৰণসমূহ কাব্যত বৰ্ণিত, ৰঙ্গমঞ্চত অভিনীত বা চিত্ৰত অৰ্পিত হলেই তাক বিভাৱ বোলা হয়। এই বিভাৱ দুবিধ—আলম্বন আৰু উদ্দীপন। যিহক আশ্ৰয় কৰি ভাৱৰ উদয় সি আলম্বন-বিভাৱ আৰু চাৰিওপাশৰ যিবোৰ বস্তুৱে সেই ভাৱ উদগাই তোলে সেইবোৰ উদ্দীপন-বিভাৱ†। কোনোবা এক ৰজা দুষ্যন্তৰ এদিন ৰূপহী ঋষিকন্যা শকুন্তলাক দেখি ৰতিভাৱৰ উদয় হ'ল। সেই-ভাৱকে মালিনী নদী তপোবনৰ সৌন্দৰ্য্য, ফুলি কেতেকীৰ মাতে আৰু বেছি উত্তলা কৰি দিলে। কালিদাসে পাই তাকে বিষয়বস্তু কৰি শকুন্তলা নাটক লিখিলে। ৰঙ্গমঞ্চত শকুন্তলা সাজপাৰ কৰি ওলাল ঋষিৰ তপোবনত। দুষ্যন্ত হৈ ওলাল কোনো ভাৱৰীয়া। এই ভাৱৰীয়াজনে আছি দুষ্যন্তৰ শকুন্তলাক অবলম্বন কৰি উদয় হোৱা তপোবনৰ সৌন্দৰ্য্যত বৃদ্ধি পোৱা ৰতিভাৱৰ অনুকৰণ কৰি দেখুৱালে। দৰ্শকৰ পক্ষে শকুন্তলা আলম্বন-বিভাৱ আৰু তপোবনৰ সৌন্দৰ্য্য উদ্দীপন-বিভাৱ;

অনুভাৱ

লৌকিক জগতৰ ঘটনাত যেতিয়া স্থায়ীভাৱৰ উদয় হয় তেতিয়া মানুহজনৰ চকু-মুখত সেই বিকাৰৰ চিন ফুটি ওলায়। ইয়াকে কাৰ্য্য বোলা হয়। যেনে, ক্ৰোধৰ উদয় হলে চকু ৰঙা পৰে, ভ্ৰু কোঁচ খায়, হাত মুঠিবদ্ধ হয়। এই বিলাকক যেতিয়া কাব্যত বৰ্ণাব বা ৰঙ্গমঞ্চত নিপুণ ভাৱৰীয়াই ভাও দি দেখুৱাব তেতিয়া অনুভাৱ বোলা হয়।*

---

* অয়ং হি লোকোত্তৰস্য কাব্যব্যাপাৰস্য মহিমা, যৎপ্ৰযোজ্যা অৰমণীয়া অপি শোকাদয়ঃ পদাৰ্থা আহ্লাদমলৌকিকং জনয়ন্তি। —ৰসগঙ্গাধৰ

† ৰত্যাদ্যুদ্বোধকা লোকে বিভাৱাঃ কাব্যনাট্যয়োঃ।
আলম্বনং নায়কাদিস্তমালম্ব্য ৰসোদ্গমাৎ ॥

* উদ্দীপনবিভাৱাস্তে ৰসমুদ্দীপয়ন্তি যে। —সাহিত্যদৰ্পণ
লোকে যঃ কাৰ্যৰূপঃ সোহনুভাৱঃ কাব্যনাট্যয়োঃ। —সাহিত্যদৰ্পণ

আমি আগতে কৈ আহিছোঁ, স্থায়ীভাবৰ উপৰিও কিছুমান সঞ্চাৰী ভাব আছে। সেইবিলাকে ৰসোপলব্ধিত সহায় কৰে। এই বিলাকৰ দ্বাৰা ৰসাস্বাদন গাঢ় আৰু পৰিপুষ্ট হয়। এই বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু সঞ্চাৰী ভাব কাব্য বা নাটকত যেতিয়া কবিৰ নিপুণ হাতেৰে সন্নিবেশিত হয় তেতিয়া সেই সকলোবোৰে একেযোগে শ্ৰোতা বা সামাজিকৰ স্থায়ীভাব গলাই ৰসত পৰিণত কৰিব পাৰে। শ্ৰোতা বা সামাজিকৰ নামত বিভাৱ, অনুভাৱ, সঞ্চাৰী ভাৱৰ সুকীয়া অস্তিত্ব নাথাকে, তিনিওটাৰে এক অখণ্ড সত্তা হয়। আলঙ্কাৰিক-সকলৰ মতে 'প্ৰপাণকন্যায়েন' অৰ্থাৎ নেমুটেঙা, চেনি, লোণ-পানী সকলোবোৰ পৃথক বস্তু থাকিলেও সৰবৎ পানকৰোঁতাজনে টেঙা, চেনি লোণৰ বেলেগ বেলেগ আস্বাদ নাপায়; সকলো মিলি এটা অখণ্ড সোৱাদ গ্ৰহণ কৰে। বিভাৱ, অনুভাৱ আদিও সহৃদয় সামাজিকে এনে অখণ্ডভাৱে গ্ৰহণ কৰে।

সহৃদয়জনৰ অন্তৰৰ স্থায়ীভাৱত কাব্যত বৰ্ণিত বা ৰঙ্গমঞ্চত অভিনীত স্থায়ীভাব, বিভাৱ, অনুভাৱ আদিৰ কি ক্ৰিয়া হয় তাৰ ফলত গাখীৰত টেঙা পৰি যেনেকৈ দৈ হয় সেইদৰে সামাজিকৰ অন্তৰত ৰতি আদি স্থায়ী ভাব শৃঙ্গাৰ আদি ৰস হয়গৈ। সামাজিকৰ অন্তৰৰ ৰতি আদি ভাবে কাব্যৰ বিভাৱ, অনুভাৱ, সঞ্চাৰী ভাবত ভাৱনা পাই, তাৰ অন্তৰ্নিহিত গুণ আহৰণ কৰি এক নতুন ৰূপ পায়। এই ৰূপেই ৰস। বেজবৰুৱাই ভাৱনা দিয়া বস্তুতে দেখিছে— কোনো এটা দ্ৰব্য যেতিয়া আন এবিধ বা দুবিধ বস্তুৰ ৰসত ডুবাই থোৱা হয় তেতিয়া তাক সেই ৰসত ভাৱনা দিয়া বোলে। ভাৱনা দিয়া দ্ৰব্যটোৱে অক ডুবাই থোৱা ৰসৰপৰা সাৰ বা ভিতৰুৱা গুণটো গ্ৰহণ কৰে। সামাজিকৰ অন্তৰৰ স্থায়ীভাৱেও সেইদৰে বিভাবাদিত বুৰ গৈ তাৰ গুণ সংগ্ৰহ কৰে। এই কাৰণে স্থায়ী ভাবৰ পৰিণতি ৰসবিলাকৰ মাজো বেলেগ; ৰতি স্থায়ী ভাব ৰস শৃঙ্গাৰ, এইদৰে হাস— হাস্য; শোক— কৰুণ; ক্ৰোধ— ৰৌদ্ৰ; উৎসাহ— বীৰ; ভয় - ভয়ানক; জুগুপ্সা— বীভৎস; বিস্ময় – অদ্ভুত; শম (কাৰো মতে নিৰ্বেদ) শান্ত; পুত্ৰস্নেহ বাৎসল্য।

স্থায়ী ভাব দৈ যেতিয়া ৰসত পৰিণত হয় তেতিয়া তাৰ পূৰ্বৰ দৈহিক হেঁপাহ বা বিকাৰ নাথাকে; ৰতিভাৱৰ যি দৈহিক হেঁপাহ আছে শৃঙ্গাৰ ৰসাস্বাদত সেই হেঁপাহ নাথাকে। কিম্বদন্তী শুচি সামান্যতা লাভ কৰে। শকুন্তলাৰ প্ৰতি শৃঙ্গাৰ নহয় কিন্তু যুৱতী সামান্যাৰ প্ৰতিহে। এই সমবোধ এক

বিমল আনন্দময় অৱস্থা। এই অৱস্থাৰ স্বৰূপ ক'বলৈ গৈ আলংকাৰিকসকলে ব্ৰহ্ম-সাক্ষাৎকাৰ ৰূপ পৰমানন্দৰ সহোদৰ বুলিছে *।

আৰু এটা কথা। যেই সেই মানুহে এই ব্ৰহ্মানন্দ-সদৃশ আনন্দ উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰে। তাক কৰিবলৈ মানুহৰ সংস্কাৰ লাগে অৰ্থাৎ পূৰ্বজন্ম আৰু ইহজন্মত সেই সেই ভাবৰ অনুভূতিৰ স্মৃতি অন্তৰত সুপ্তভাৱে হলেও থাকিব লাগিব। এই পূৰ্বানুভূতিৰ পাৰিভাষিক নাম বাসনা। এনে বাসনা যাৰ নাই তাৰ অন্তৰত কাব্য পঢ়ি বা অভিনয় চাই একো বিকাৰ নজন্মে; বীণা, চেতাৰ, এছ্ৰাজ আদি তাঁৰৰ যন্ত্ৰত কিছুমান সৰু তাঁৰ থাকে, তাতে কেৱল ঝঙ্কাৰ উঠে। যি স্বৰ বজোৱা হয় সেই স্বৰতে যদি ঝঙ্কাৰৰ তাঁৰ বন্ধা থাকে তেতিয়াহে ঝঙ্কাৰ উঠিব, নহলে নুঠে। গান্ধাৰ বজালে ঝঙ্কাৰৰ যি তাল তাঁৰ গান্ধাৰ স্বৰত বন্ধা তাতেহে অনুৰণন উঠিব। ঠিক এইদৰে কাব্য বা নাটকত যি ভাবক আশ্ৰয় কৰি ৰসসৃষ্টি কৰিবলৈ কবিয়ে যত্ন কৰে তেনে ভাবৰ বাসনা সামাজিকৰ অন্তৰত থাকিব লাগিব। সেয়ে নাথাকিলে ৰঙ্গমঞ্চত গোটেই ৰাতি বহি থাকিও, কাব্য এখন সাতবাৰ লুটিয়াই খুটা বেৰৰ দৰে তেওঁ স্পন্দনহীন + ৰঙ্গমঞ্চৰ খুটা বেৰৰ লগতে অভিনয় হয় — কিন্তু তাত একো বিকাৰ নোপজে। হৃদয়ৰ বাসনা নথকা দৰ্শকবো তেনে দশাই হয়। এজন সন্ন্যাসীক শৃঙ্গাৰ ৰসৰ কাব্যই মোহিত কৰিব নোৱাৰে। এজন আশী বছৰীয়া বল-শক্তিহীন চিৰজীৱন বুঢ়াই বীৰ-ৰসৰ কাব্যত মন বহুৱাব নোৱাৰে। এইবোৰ ইহজন্মৰ বাসনাৰ অভাৱৰ ফল। এই কথা সকলো সময়তে সত্য হয় নহয় ক'ব নোৱাৰি, কিন্তু এইটো ঠিক যে সংসাৰত এনে বহুত মানুহ আছে, উৎকৃষ্ট কাব্যয়ো যাৰ মন দ্ৰবীভূত কৰিব নোৱাৰে। আকৌ কিছুমান মানুহ আছে অলপ কথাতে যাৰ অন্তৰত ৰসানুভূতিৰ উদ্ৰেক হয়। সমালোচক-সকলে এনে বৈচিত্ৰ্যক বাসনাৰ অভাৱৰ দ্বাৰা সমাধান কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে।

ৰস উপলব্ধি কোনে কৰে

ৰস উপলব্ধি কৰে কোনে এনে প্ৰশ্ন এক প্ৰকাৰে অৰ্থহীন। কাৰণ পূৰ্বত

---

* বেদ্যান্তৰ স্পৰ্শশূন্যো ব্ৰহ্মাস্বাদ-সহোদৰঃ। — সাহিত্যদৰ্পণ
ব্ৰহ্মানন্দাস্বাদমিবানুভাবয়ন্। — কাব্যপ্ৰকাশ

+ সবাসনানাং সভ্যানাং ৰসস্যাস্বাদনং ভবেৎ।
নিৰ্বাসনাস্তু ৰঙ্গান্তঃ কাষ্ঠকুড্যাশ্মসন্নিভা।। — ধৰ্মদত্ত।

ৰাৰস্থাৰ কোৱা হৈছে যে শ্ৰোতা পাঠক বা দৰ্শকে উপলব্ধি কৰে। কিন্তু এটা সন্দেহ মনলৈ আহিব পাৰে, কবিয়ে যেতিয়া কাব্য লিখে, চিত্ৰকৰে চিত্ৰ আঁকে বা গায়কে গান গায় তেতিয়া কবি, চিত্ৰকৰ বা গায়কে ৰস উপলব্ধি কৰে নে নকৰে। এই বিষয়ে আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতৰ অলপ অমিল দেখা যায়। কোনোৱে কয় যে, কবিয়ে যেতিয়া ৰসাৱস্থা পাৱ কাব্য লিখিব নোৱাৰে: ভাৱৰীয়াৰ যেতিয়া ৰসৰ অনুভূতি হ'ব তেওঁ দৰ্শকৰ শাৰীতহে পৰি যাব। তেওঁলোকৰ মতে যিজনে ৰস পৰিবেশন কৰে তেওঁ ৰসবেত্তা হ'ব নোৱাৰে। এই কথা হয়তো সঁচা, কাৰণ ভাৱৰীয়া যদি ৰসাপ্লুত হয় অনুকৰণীয় কাৰ্য্যবিলাক যথাযথভাৱে তেওঁ কৰিব নোৱাৰিব। ভাৱৰীয়াৰ পক্ষে ৰসানুভূতি হোৱাও সম্ভৱপৰ নহয়, কাৰণ ৰঙ্গমঞ্চত ভাৱৰীয়াই বহুত বিষয়লৈ চকু দিব লাগে, নিজৰ বচন, ভাও, নেপথ্যৰ নিৰ্দ্দেশ, দৰ্শকৰ উপস্থিতি এই সকলোবোৰে ভাৱৰীয়াক অনন্যপৰ হবলৈ নিদিয়ে; অথচ এই অনন্যপৰতা ৰসাৱস্থা পাবলৈ নিতান্ত আৱশ্যক। কবিয়েও তেওঁৰ কল্পনা-ৰাজ্যত বিচৰণ কৰোতে কেতিয়াবা যদিও ৰস অনুভৱ কৰে, কাব্য লিখিবলৈ লওঁতে তেওঁৰ সেই অনুভূতি নাথাকে। তেওঁ মাথোন সেই অনুভূতি প্ৰেৰণাত লিখিব পাৰে। গায়কো ৰসত অভিভূত হ'লে গানৰ তাল-মান হানি হোৱা স্বাভাৱিক! কবি, গায়ক, চিত্ৰকৰ, ভাৱৰীয়া আদিৰ ৰস সৃষ্টি কৰিয়েই আনন্দ। সৃষ্টিকৰৰ আনন্দই তেওঁলোকৰ সম্বল।

দুই এজনে কেতিয়াবা এই কথা মানিব নোখোজে। নাট্য দৰ্পণকাৰ ৰামচন্দ্ৰ আৰু গুণচন্দ্ৰৰ মতে ভাৱৰীয়ায়ো কেতিয়াবা ৰস অনুভৱ কৰিব পাৰে আৰু তেনে কথাত একো বাধা নাই। এওঁলোকে কয় যে ভাৱৰীয়াজনেও পৰৰ হৃদয়ত যি ৰসৰ সঞ্চাৰ কৰিব খোজে কেতিয়াবা নিজেও সেই ৰসানন্দ অনুভৱ কৰে। দৃষ্টান্ত ৰূপে কয় যে বাৰবণিতাই ধনৰ লোভত পৰক সুখ দিবলৈ গৈ কেতিয়াবা নিজে জানো সুখ অনুভৱ নকৰে? * মুঠ কথা এই যে ভাৱৰীয়া, গায়ক বা চিত্ৰকৰেযে ৰসানুভৱ কৰিবই নোৱাৰে এনে কথা নহয় কিন্তু এইটো এটা ব্যতিক্ৰমহে।

* ন চ নটস্য ৰসো ন ভৱতীত্যেকান্তঃ।
পণ্যস্ত্ৰিয়ো হি ধনলোভেন পৰৰত্যৰ্থং ৰঞ্জয়িন্
বিপঞ্চৱতাং কদাচিৎ ৰসমপি পৰাং ৰতিমনুভৱন্তি।
গায়নাশ্চ পৰং ৰঞ্জয়ন্তঃ কদাচিৎ স্বয়মপি ৰজ্যন্তে। — নাট্যদৰ্পণ।

বিভাবাদি ৰসসৃষ্টিত অকলেই পৰ্য্যাপ্তনে ?

আৰু এক প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে। ৰসসৃষ্টি মহাকাব্য, উপন্যাস বা নাটকৰ নিচিনা দীঘলীয়া সাহিত্যত হে সম্ভৱ কাৰণ বিভাব অনুভাব ব্যভিচাৰীভাৱ এই সকলো বিলাক সন্নিবেশ কৰিবলৈ হলে খণ্ড-কবিতাত কবিয়ে সুবিধা নাপাব। যদি এয়ে হয় খণ্ড-কবিতাত ৰসসৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু সেইটো নহয়। খণ্ড-কবিতাত বা গান আদিত বিভাব অনুভাব ব্যভিচাৰী ভাবৰ বৰ্ণনা একেলগে নাথাকিব পাৰে কিন্তু এটা বৰ্ণনাই সহৃদয়ৰ মন আনবিলাকলৈ আপুনি লৈ যায়। ৰসজ্ঞ হৃদয়ে বিভাব পালে অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰীভাৱ কল্পনা কৰি ল'ব পাৰে। কোনো কবিতাত যেতিয়া কেৱল অনুভাবৰহে বৰ্ণনা পোৱা যাব তেতিয়া বাকীবিলাক কল্পনা-সাপেক্ষ। তলত দিয়া কীৰ্ত্তনৰ পদ কেইফাকিত কেৱল অনুভাবৰ বৰ্ণনা আছে, সিয়ে ৰৌদ্ৰৰস সৃষ্টি কৰাত যথেষ্ট —

নৃসিংহে পেলাইলা দৈত্যেন্দ্ৰক।
গৈল খেদি দানৱগণক ॥
কাকো নখে কৰি দুই চিৰ।
টোকৰে চিণ্ডিয়া কাৰো শিৰ ॥
কাকো গোড়ে মাৰি মৰাকাতি।
সংহাৰিল দানৱ পদাতি ॥
দৈত্য জিনি ত্যাজিলা আটাস।
পলায় দিগ্‌গজ হুয়া ত্ৰাস ॥
ঝঙ্কাৰন্তে শিৰৰ কেশৰ।
উড়ায় সবে বিমান স্বৰ্গৰ ॥
খলকে সাগৰ শ্বাস লাগি।
বেগত পৰ্বত পৰে ভাগি ॥
নৃসিংহৰ চৰণৰ গতি।
টলবল কৰে বসুমতী ॥
চক্ষুৰ বাঢ়িত ভৈল ছন্ন।
নিষ্প্ৰভ সমস্তে গ্ৰহগণ ॥
দৈত্যেন্দ্ৰৰ দিব্য সিংহাসনে।
বসিল নৃসিংহ কোপমনে ॥ — প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ

এইখণ্ড পদত নৃসিংহৰ ক্ৰোধ ভাবৰ বৰ্ত্তিবলাক বিকাৰ বাহ্যিক প্ৰকাশ ৰূপে দিয়া আছে সিয়ে ক্ৰোধ স্থায়ীভাবৰ অনুভাব, ইয়াৰ পৰাই ৰৌদ্ৰৰসৰ পূৰ্ণ স্ফুৰণ হৈছে। গতিকে দেখা গ'ল, কেৱল অনুভাবৰ বৰ্ণনায়ো ৰসসৃষ্টি কৰিব পাৰে। কেৱল বিভাৱৰ দ্বাৰাও ৰসসৃষ্টি হ'ব; কবিতা এফাঁকিৰে তাৰো দৃষ্টান্ত দেখুৱাওঁ।

লাহী দেহাখনি, তৰুণ যুৱতী
দাঁত গুটি গুটি মুকুতা, পাতি-
ভয়ত চকিত হৰিণীৰ দৰে
বিলোলিত গতি নয়ন দুটি,
পকা বিম্ব যেন ৰঙা ওঁঠ দুটি
স্তনৰ ভৰতে দেহাটি হালে,
সুগভীৰ নাভি সুলাহী কঁকাল
নিতম্বভৰত ধীৰেৰে চলে,
যুৱতী সৃজোঁতে বিধাতা পুৰুষে
যাক আহি কৰি সৰজি ল'লে।
সেই মুৰুতিকে দেখা পাবা তুমি
বিৰাজে ঘৰৰ ভিতৰ কালে।

— মেঘদূত ; ভাঙনি — কৰুণাধৰ বৰুৱা।

এই কেইফাঁকিত কেৱল বিভাৱ অৰ্থাৎ ৰতিভাবৰ আলম্বন নায়িকাৰ বৰ্ণনা আছে। শৃঙ্গাৰ ৰসৰ বিতোপন সৃষ্টি আধুনিক খণ্ডকবিতাবিলাকত এনে ধৰণৰ কেৱল বিভাৱ, অনুভাব অথবা সঞ্চাৰী ভাবৰ আলম লৈয়ে কবিয়ে ৰসসৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।

সামৰণি

ভাৰতীয় ললিত-কলা আৰু সাহিত্যৰ উদ্দেশ্যই হৈছে ৰসসৃষ্টি। কাব্য, নাটক, চিত্ৰ, গান আৰু স্থাপত্যৰ মাজেদি পাঠক, শ্ৰোতা বা দৰ্শকৰ মন দুখ-শোকৰ অতীত এক উচ্চ মনোৰম অৱস্থালৈ লৈ যায়। যি কাব্য, নাটক, চিত্ৰ বা গানত এই ৰসৰ সৃষ্টি নিপুণভাৱে কৰিব পাৰিছে তাকে উৎকৃষ্ট বুলি ধৰা হয়। এই কাৰণেই ভৱভূতি-কালিদাসৰ নাম চিৰস্মৰণীয়। সংস্কৃতৰ

সাহিত্য-সমালোচকসকলে কাব্য, নাটক, উপন্যাস আদিক আজি আমি যি চকুৰে চাবলৈ শিকিছোঁ সেই চকুৰে নাচাইছিল। তেওঁলোকৰ মানত কাব্য-নাটক সামাজিক অৱস্থা বৰ্ণনৰ উপায় মাথোন নাছিল, সাময়িক সমস্যা সমাধানৰ অৱলম্বনো নহয় কিম্বা মনস্তত্ত্বৰ গূঢ় ৰহস্য উদঘাটন কৰাৰ আন এটা প্ৰণালীও নাছিল —এইবিলাক ৰস-সৃষ্টিৰূপ চৰম উদ্দেশ্যৰ সাধনহে আছিল। সাহিত্য-সাধনা বা কলা-সাধনা যুৱকৰ আলসুৱা দৃষ্টিৰ সামগ্ৰী নহয়, অথবা বিলাসীৰ প্ৰবৃত্তি প্ৰকাশৰ আলফুল অৱলম্বনো হ'ব নোৱাৰে। প্ৰেয়ৰ মাজেদি শ্ৰেয়ৰ সন্ধান দিয়াই ভাৰতীয় কলা আৰু সাহিত্যৰ চৰম উদ্দেশ্য।

তীৰ্থনাথ শৰ্ম্মা

অলঙ্কাৰ

কাব্যৰ আত্মা ৰসৰ বাহিৰেও কাব্যৰ সৌন্দৰ্য্য বঢ়োৱা আৰু এবিধ বস্তু আছে, তাক অলঙ্কাৰ বোলে। আচাৰ্য্য দণ্ডীৰমতে কাব্যৰ শোভা বৰ্দ্ধন কৰা ধৰ্ম্মই অলঙ্কাৰ — "কাব্যশোভাকৰান ধৰ্ম্মান্ অলঙ্কাৰান প্ৰচক্ষতে।" (কাব্যাদৰ্শ, ২/১)। সাহিত্যক্ষেত্ৰত অলঙ্কাৰৰ স্থান বৰ ওখত আৰু বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ। কাব্য-শাস্ত্ৰত ৰসতত্ত্বৰ পিছতেই অলঙ্কাৰৰ স্থান। পূৰ্ব্বাচাৰ্য্যসকলৰ ওচৰত অলঙ্কাৰ-তত্ত্বই আছিল প্ৰধান আলোচ্য বিষয়; সেইহেতু কাব্যশাস্ত্ৰ বা Poetics পিছলৈ অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰ নামেৰেই প্ৰসিদ্ধ হৈ পৰিল।

'অলম্' শব্দৰপৰাই অলঙ্কাৰ শব্দৰ উৎপত্তি হৈছে। 'অলম্' শব্দৰ এটা অৰ্থ ভূষণ। গতিকে কাব্য বা সাহিত্যক যাৰ দ্বাৰা অলম্ বা ভূষিত কৰা হয় সিয়ে অলঙ্কাৰ। ব্যাপক অৰ্থত অলঙ্কাৰ শব্দৰ অৰ্থ সৌন্দৰ্য্য; আৰু সংকীৰ্ণ অৰ্থত অনুপ্ৰাস, উপমা, ৰূপক আদি সাহিত্যৰ বিশিষ্ট অলঙ্কাৰসমূহ। প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিকসকলে এই দুই অৰ্থতেই অলঙ্কাৰ শব্দ গ্ৰহণ কৰিছিল। বিশিষ্ট অৰ্থত প্ৰয়োগ কৰি তেওঁলোকে এপিনে ইংৰাজীত যাক figures of speech বোলে তাকো বুজাইছে আৰু সাধাৰণ অৰ্থত গ্ৰহণ কৰি কাব্যশাস্ত্ৰ বা Poetics-অৰ নাম সাৰ্থক কৰিছে। অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰৰ প্ৰকৃত অৰ্থ 'সৌন্দৰ্য্য শাস্ত্ৰ' বা 'কাব্যসৌন্দৰ্য্য-বিজ্ঞান' ইংৰাজীত যাক Aesthetics of Poetry বোলে।

অলঙ্কাৰ স্বভাৱতে দেহৰ শোভাবৰ্দ্ধক বস্তু; অলঙ্কাৰ পিন্ধিলে দেহৰ সৌন্দৰ্য্য বাঢ়ে। মানুহে পিন্ধা ভূষণ বা আভৰণৰ দৰে সাহিত্যৰো এই ভূষণ বা আভৰণেই অলঙ্কাৰ। অলঙ্কাৰৰ সহায়ত শব্দাৰ্থৰ সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধি পায় আৰু কাব্য বা সাহিত্যৰ ৰমণীয়তা বাঢ়ে। অলঙ্কাৰ পিন্ধা মানুহৰ জেউতি চৰাৰ দৰে অলঙ্কাৰযুক্ত সাহিত্যৰো জেউতি চৰে আৰু পঢ়িবলৈ মধুৰ লাগে। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক ভামহ আৰু দণ্ডীয়ে অলঙ্কাৰৰ ওপৰতে কাব্যৰ বৈশিষ্ট্য নিৰ্ভৰ কৰে বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। আন কি কোনো কোনো আলঙ্কাৰিকৰ মতে অলঙ্কাৰ-বিহীন বাক্য কাব্য নামেৰেই উপযুক্ত নহয়। অলঙ্কাৰৰ দ্বাৰাহে কাব্যৰ প্ৰকৃত পৰিচয় মিলে —'কাব্যগ্ৰাহ্যম্ অলঙ্কাৰাৎ' (বামন)।

সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যক সুন্দৰী নাৰীৰ লগত তুলনা কৰিছে। সুন্দৰী নাৰীৰ সৌন্দৰ্য্য বিচিত্ৰ সাজপাৰ আৰু প্ৰসাধন কৌশলত উজ্জ্বলতৰ হৈ প্ৰকাশ পায়, কাব্যসুন্দৰীৰ সৌন্দৰ্য্যও উপমা আৰু ভাষাৰ নিপুণ প্ৰয়োগত সেইদৰে বৃদ্ধি পায়।* সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক বিশ্বনাথ কবিৰাজে তেওঁৰ 'সাহিত্য-দৰ্পণ' গ্ৰন্থত শব্দ আৰু অৰ্থক কাব্যৰ শৰীৰ, ৰসক আত্মা, গুণক শৌৰ্য্য, ৰীতি সমূহক অৱয়ৱৰ গঢ় আৰু অলঙ্কাৰক কটক কুণ্ডল বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে।† কোনো ৰাজাধিৰাজে মণিমুক্তাখচিত সাজপাৰেৰে সজ্জিত হৈ কটক-কুণ্ডল আদি অলঙ্কাৰেৰে বিভূষিত হৈ যেতিয়া সিংহাসনত আৰোহণ কৰে—সেই সাজসজ্জা আৰু অলঙ্কাৰসমূহে সম্ৰাটৰ প্ৰকৃত গৌৰৱ আৰু মৰ্য্যাদাকেই প্ৰকাশ কৰে। সাজসজ্জা আৰু অলঙ্কাৰে ৰজাৰ মৰ্য্যাদা আৰু গৌৰৱ বঢ়োৱাৰ দৰে অলঙ্কাৰৰ সুপ্ৰয়োগত কাব্যসুন্দৰীৰো মৰ্য্যাদা আৰু গৌৰৱ বাঢ়ে।

এতেকে, যি শব্দ বা বাক্যই সাহিত্যৰ শোভা আৰু মৰ্য্যাদা বঢ়ায় তাকে কাব্যৰ অলঙ্কাৰ বোলে। আচাৰ্য্য বামনে স্পষ্টভাৱে কৈছে, কাব্যৰ সৌন্দৰ্য্যই অলঙ্কাৰ 'সৌন্দৰ্য্যম্ অলঙ্কাৰঃ'‡

কাব্যৰ বৰ্ণনীয় বস্তুক উজ্জ্বল আৰু তীব্ৰ কৰি সুহৃদয়জনৰ অন্তৰ পৰশাকৈ বৰ্ণনা কৰাই কাব্যৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। কাব্যৰ প্ৰধান ভাগ দুটা— ভাব আৰু কলা। ভাবক তীব্ৰ কৰাই অলঙ্কাৰৰ প্ৰধান লক্ষ্য সেইহেতু অলঙ্কাৰক কেৱল বাহিৰৰপৰা আৰোপিত কাব্যৰ অপ্ৰধান বা উপৰুৱা ধৰ্ম বুলি ক'ব নোৱাৰি। আলঙ্কাৰিকসকলৰ হাতত ই কাব্যৰ স্বাভাৱিক বা আত্মভূত ধৰ্ম বুলিয়েই বিবেচিত হৈ আছে। ভাবক তীব্ৰ কৰাৰ উপৰিও অলঙ্কাৰে কলাপক্ষৰো সৌন্দৰ্য্য বঢ়াই কাব্যৰ সম্পূৰ্ণতা অনাত সহায়তা কৰে।

কাব্যৰ আত্মা ৰসৰ লগতো অলঙ্কাৰৰ অতীৱ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। ৰস-সৃষ্টিৰ বাবেও কাব্যৰ অলঙ্কাৰৰ প্ৰয়োজন হয়। যেনেকৈ মাকোঁচ বিদৰে মানৱাত্মাৰ পৰিচয় দিয়ে সেইদৰে ভাষাৰ বিচিত্ৰ গতিভঙ্গীৰ যোগেদিহে কাব্যৰ আত্মা ৰসৰ উপলব্ধি হয়। ভাষাক ভাব প্ৰকাশৰ ক্ষমতা দিবলৈ আৰু সুন্দৰ পৰিবেশৰ অন্তৰ্গত

---

* ন কান্তমপি নিৰ্ভূষং বিভাতি বনিতামুখম্।—ভামহালঙ্কাৰ ১।১৩
—বনিতাৰ মুখ মনোহৰ হলেও অলঙ্কাৰহীন হলে শোভা নাপায়।

† কাব্যস্য শব্দাৰ্থৌ শৰীৰম্, ৰসাদিশ্চাত্মা, গুণাঃ শৌৰ্য্যাদিৱৎ, দোষাঃ কাণত্বাদিৱৎ ৰীতয় অৱয়ৱ-সংস্থান-বিশেষৱৎ, অলঙ্কাৰাশ্চ কটক-কুণ্ডলাদিৱৎ।

‡ কাব্যালঙ্কাৰসূত্ৰবৃত্তি ১।১।২

ৰসানুভূতি জন্মাবলৈ কাব্যত অলঙ্কাৰৰ সহায় অপৰিহাৰ্য্য। অলঙ্কাৰ সমূহৰ পুষ্টিসাধন কৰি' ৰসাদীন্ উপকুৰ্বন্তু *'—ৰসক গ্ৰহণযোগ্য কৰি তোলে। অলঙ্কাৰ ৰসৰ দ্বাৰা আক্ষিপ্ত হয়; ৰসসমূহে নিজক মূৰ্ত্ত কৰিবলৈ গৈ অলঙ্কাৰক আকৰ্ষণ কৰে আৰু অলঙ্কাৰৰ সহায়ত পৰিণতিৰ পথত স্বতঃস্ফুৰ্ত্ত হয়। ৰস আৰু অলঙ্কাৰ মহাকবিৰ এক প্ৰযত্নৰ দ্বাৰাই সিদ্ধ হয়—ই পৃথক যত্নৰ দ্বাৰা সিদ্ধ হোৱা বস্তু নহয়।† অলঙ্কাৰসমূহ অন্বেষণকাৰীৰ বাবে দুৰ্লভ হ'লেও প্ৰতিভাশালী কবিৰ ৰসসমাহিত চিত্তৰপৰা 'মই আগে, মই আগে' বুলি ঠেলা-ঠেলি কৰি বাহিৰ হৈ আছে।‡

কাব্যত 'লোকাতিক্ৰান্ত-গোচৰতা'—অৰ্থাৎ লৌকিক সীমাক অতিক্ৰম কৰি অলৌকিকক গোচৰীভূত কৰিবলৈ আৰু অমূৰ্ত্তক (abstract) মূৰ্ত্ত (concrete) কৰিবলৈ অলঙ্কাৰৰ প্ৰয়োজন নিতান্ত বেছি।

কাব্যত অলঙ্কাৰৰ সংখ্যা নিৰূপণ কৰাটো সম্ভৱ নহয়। কবি-প্ৰতিভা অনন্তহেতু (প্ৰতিভানন্ত্যাৎ) অলঙ্কাৰসমূহো অনন্ত (অলঙ্কাৰাণাম্ অনন্তত্বাৎ)। কবি প্ৰতিভা যিমান প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে অলঙ্কাৰো তিমান প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে সেয়েহে, নতুন নতুন কবিৰ নবীন কুশলতাত আজিও অগণন অলঙ্কাৰৰ সৃষ্টি হৈ আছে। আলঙ্কাৰিক দণ্ডীয়ে এই কথাটো উপলব্ধি কৰিয়ে লিখিছে—

তে চাদ্যাপি বিকল্পন্তে, কস্তান্ কাৰ্ৎস্নেন বক্ষ্যতি। —কাব্যাদৰ্শ, ২।১।

'সিবোৰ (অলঙ্কাৰসমূহ) আজিও সৃষ্ট হৈ আছে, কোনে সিবোৰক সম্পূৰ্ণৰূপে গণনা কৰিব পাৰে।'

অলঙ্কাৰৰ শ্ৰেণী-বিভাগ

আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যৰ অলঙ্কাৰক দুই ভাগত ভাগ কৰিছে: শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ। অন্তৰৰ বিচিত্ৰ ভাবানুভূতিক বিচিত্ৰ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিবলৈ হ'লে ভাষা বিচিত্ৰ গুণেৰে পৰিপূৰ্ণ হ'ব লাগে। ভাষাৰ এই গুণ বা ধৰ্মক দুই

---

* সাহিত্য দৰ্পণ ১০।১

† ৰসাক্ষিপ্ততয়া যস্য বন্ধঃ শক্যক্ৰিয়ো ভবেৎ।
অপৃথগ্-যত্ন-নিৰ্ব্বৰ্ত্ত্যঃ সোঽলঙ্কাৰো ধ্বনৌ মতঃ॥ —ধ্বন্যালোক, ২।১৭

‡ অলঙ্কাৰান্তৰাণি হি নিৰূপ্যমাণ-দুৰ্ঘটনান্যপি ৰসসমাহিতচেতসঃ প্ৰতিভাৱান্ কবেঃ অহং—পূৰ্ব্বিকয়া পৰাপতন্তি। ধ্বন্যালোক, ২।১৭, বৃত্তি

ভাগত ভগাব পাৰি — সঙ্গীতধৰ্ম্ম আৰু চিত্ৰধৰ্ম্ম। প্ৰত্যেক শব্দৰে দুটাকৈ ৰূপ আছে — ধ্বনি (sound) আৰু অৰ্থ (sense)। ধ্বনিৰ আশ্ৰয়ত শব্দালঙ্কাৰৰ সৃষ্টি হয় আৰু অৰ্থৰ আশ্ৰয়ত অৰ্থালঙ্কাৰৰ সৃষ্টি হয়। ভাষাৰ সঙ্গীতধৰ্ম্ম আৰু চিত্ৰধৰ্ম্মই যথাক্ৰমে শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰৰ সহায়ত বিকাশ লাভ কৰে।

শব্দালঙ্কাৰ প্ৰকৃততে ধ্বনিৰ অলঙ্কাৰ। ছন্দ আৰু শব্দালঙ্কাৰৰ মাজেৰে ভাষাৰ সঙ্গীত ধৰ্ম্মই আত্ম প্ৰকাশ কৰে। কাৰণ, ছন্দ আৰু শব্দ (sound)* দুয়োৰে লক্ষ্য সঙ্গীত সৃষ্টি কৰা। 'যি সুকুমাৰত্বক, বিপুল গাম্ভীৰ্য্যক, অস্ফুট মনোহাৰিত্বক সাধাৰণ ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি শব্দালঙ্কাৰৰ দ্বাৰা তাক ধ্বনি মাধুৰ্য্য আৰু বিচিত্ৰ ঝঙ্কাৰ দি প্ৰকাশ কৰা হয়।' † শব্দালঙ্কাৰৰ আবেদন আমাৰ শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয় আৰু মনত। ধ্বনিৰ মাজত যি ৰূপৰ আলো থাকে তাৰ দ্ৰষ্টা চকু নহয়, মন। এই ধ্বনি কেতিয়াবা বৰ্ণধ্বনি, কেতিয়াবা শব্দধ্বনি আৰু কেতিয়াবা বাক্যধ্বনিৰূপে প্ৰকাশ পায়। শব্দালঙ্কাৰৰ অনুপ্ৰাসত ; পদধ্বনি যমক, বক্ৰোক্তি, শ্লেষ, পুনৰুক্তবদাভাসত ; আৰু বাক্যধ্বনি সৰ্ব্বযমকত পোৱা যায়। শব্দালঙ্কাৰ পাঁচবিধ — অনুপ্ৰাস, (শব্দ-) শ্লেষ, যমক, পুনৰুক্তবদাভাস আৰু বক্ৰোক্তি।

অৰ্থালঙ্কাৰ একান্তভাৱে শব্দৰ অৰ্থৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি গঢ়ি উঠে। যি অলঙ্কাৰৰ দ্বাৰা বাক্যৰ অন্তৰ্গত ভাব বা অৰ্থ সমুজ্জ্বল হৈ উঠে তাকে অৰ্থালঙ্কাৰ বোলে। ইয়াৰ দ্বাৰা বাহিৰৰ কোনো বস্তু বা ঘটনাৰ অনুকৃতিত (অনুকৰণ, সাদৃশ্য) বক্তব্য বিষয়ক স্পষ্ট কৰা হয়। ভাবক স্পষ্ট আৰু উজ্জ্বল ৰূপত প্ৰকাশ কৰিবলৈ চিত্ৰৰ সহায় অনিবাৰ্য্য। কিয়নো, অন্তৰৰ কথা বাহিৰৰ সাদৃশ্যৰ দ্বাৰা সহজাই প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলেহে সি হৃদয়গ্ৰাহী হয়। অমূৰ্ত্তক মূৰ্ত্ত ৰূপ দিবলৈ আৰু সীমাৰ মাজত অসীমক প্ৰকাশ কৰিবলৈ হ'লে অৰ্থালঙ্কাৰৰ একান্ত প্ৰয়োজন। সংখ্যাত অৰ্থালঙ্কাৰ অসংখ্য। উপমা, ৰূপক, উৎপ্ৰেক্ষা, ব্যতিৰেক, নিদৰ্শনা, ভ্ৰান্তিমান, বিৰোধাভাস, বিশেষোক্তি, বিষম, সাৰ, পৰ্য্যায়োক্তি, অনুমান ইত্যাদি। অৰ্থালঙ্কাৰ বহুসংখ্যক হ'লেও সিবোৰক শ্ৰেণীগতভাৱে বিচাৰ কৰি মুঠ পাঁচভাগত ভগাব পাৰি— (ক) সাদৃশ্য, (খ) বিৰোধ, (গ) শৃঙ্খলা, (ঘ) ন্যায় আৰু (ঙ) গূঢ়াৰ্থমূলক।

---

* শব্দালঙ্কাৰৰ শব্দৰ অৰ্থ সূক্ষ্ম বিচাৰত কেৱল word-এই নহয়, sound-ও। এইবিধ অলঙ্কাৰত sound-এই প্ৰাধান্য লাভ কৰে ; অৰ্থটো গৌণ।

† বিবিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা — কাব্য আৰু অভিব্যঞ্জনা।

শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰৰ মাজত প্ৰধান পাৰ্থক্য হ'ল—শব্দালঙ্কাৰত শব্দৰ পৰিবৰ্ত্তন কৰিলে সি আৰু শব্দালঙ্কাৰ হৈ নাথাকে ; আনহাতে অৰ্থালঙ্কাৰত একে অৰ্থসূচক আইন এটা শব্দৰ দ্বাৰা শব্দটোৰ পৰিবৰ্ত্তন ঘটালেও অলঙ্কাৰৰ কোনো ব্যাঘাত নহয়। উদাহৰণ দিলে কথাখিনি স্পষ্ট হ'ব :

শঙ্কৰদেৱৰ 'বৰদ-বৰদ-বনমালী' যমক অলঙ্কাৰ ইয়াত, বৰদ=বৰদাতা (আশীৰ্বাদ দিওঁতা) ; বৰদ শ্ৰেষ্ঠ। অৰ্থ হ'ল, বৰদাতাৰ (দেৱতাবিলাকৰ ভিতৰত) শ্ৰেষ্ঠ শ্ৰীকৃষ্ণ : অথবা, শ্ৰেষ্ঠ বৰদাতা শ্ৰীকৃষ্ণ। কিন্তু বাক্যটো যদি 'শ্ৰেষ্ঠ বৰদ বনমালী' অথবা 'বৰদ শ্ৰেষ্ঠ বনমালী' কৰা হয় অৰ্থ ঠিকেই থাকিব সঁচা কিন্তু 'বৰদ বৰদ' একেলগে উচ্চাৰণ কৰোঁতে যি ধ্বনি-বৈচিত্ৰ্যৰ সৃষ্টি হৈছিল সি ধ্বংস হ'ল। তেতিয়া আৰু তাত যমক নাথাকে।

আকৌ, 'সীতাৰ মুখখন ইন্দুসদৃশ' ই উপমা অলঙ্কাৰ। ইয়াক যদি 'সীতাৰ মুখখন চন্দ্ৰসদৃশ'ও কৰা হয়, তেতিয়াও সি উপমা হৈয়েই থাকিব।

ওপৰৰ উদাহৰণৰপৰাই বুজা যাব, শব্দালঙ্কাৰক কিয় ধ্বনিৰ অলঙ্কাৰ বোলা হৈছে। ধ্বনিয়েই এইবিধ অলঙ্কাৰৰ প্ৰাণবস্তু।

চমুকৈ ক'বলৈ হ'লে, শব্দালঙ্কাৰে শব্দৰ পৰিবৰ্ত্তন সহ্য নকৰে, আনহাতে অৰ্থালঙ্কাৰে সহ্য কৰে।

শব্দালঙ্কাৰৰ ভিতৰত অনুপ্ৰাসেই শ্ৰেষ্ঠ অলঙ্কাৰ ; শব্দগত ধ্বনি-সাম্যত এইবিধ অলঙ্কাৰৰ সৃষ্টি। অৰ্থালঙ্কাৰৰ ভিতৰত উপমা অলঙ্কাৰেই শ্ৰেষ্ঠ ; বিভিন্ন বস্তুৰ মাজত অৰ্থ-সাম্যত উপমা অলঙ্কাৰৰ সৃষ্টি। এই প্ৰবন্ধৰ ঠেক পৰিসৰৰ ভিতৰত সকলো অলঙ্কাৰৰ বিষয় আলোচনা কৰিব নোৱাৰি। সেয়ে অনুপ্ৰাস আৰু উপমা অলঙ্কাৰৰ বিষয়েহে ইয়াত অলপ আলোচনা কৰা হ'ব)।

অনুপ্ৰাস : একেবিধ বৰ্ণ বা বৰ্ণগুচ্ছ যুক্ত বা বিযুক্তভাৱে একাধিকবাৰ আবৃত্তি বা ধ্বনিত কৰাকে অনুপ্ৰাস বোলে। য'ত শব্দগত ধ্বনিসাম্যই ঝঙ্কাৰৰ দ্বাৰা মূল অৰ্থক পৰিব্যাপ্ত কৰে তাতেই অনুপ্ৰাসৰ সাৰ্থকতা।

যি বৰ্ণ বা বৰ্ণগুচ্ছৰ অনুপ্ৰাস হয় তাৰ লগত সংযুক্ত স্বৰধ্বনি যদি বিষম অৰ্থাৎ বেলেগও হয়, অনুপ্ৰাস হোৱাত কোনো বাধা নাই। "অনুপ্ৰাসং শব্দসাম্যং বৈষম্যেঽপি স্বৰস্য যৎ" (সাহিত্য-দৰ্পণ)। 'শব্দসাম্য' কথাটোৰ অৰ্থ ব্যঞ্জন বৰ্ণৰ ধ্বনিসাম্য ; অনুপ্ৰাসত স্বৰধ্বনিৰ সন্মান নাই। কাৰণ, স্বৰধ্বনি বাৰে বাৰে উচ্চাৰিত হ'লেও সি বৈচিত্ৰ্য সম্পাদন কৰিব নোৱাৰে—"স্বৰমাত্ৰ-সাদৃশ্যং তু বৈচিত্ৰ্যাভাৱাৎ ন গণিতম্" (বিশ্বনাথ)।"

মঞ্জুলা মদনৰ
মোহন মূৰ্চ্ছনা ধ্বনি
মুখৰিত মঞ্জুবন
মুকুলিত ফুল মণি — যদুনাথ দোৱাৰী

স্তবকটোত 'ম' আঠবাৰ ধ্বনিত হৈছে। প্ৰথম শাৰীত 'ম'ৰ লগত অ স্বৰধ্বনি দুবাৰ; দ্বিতীয় শাৰীত ও এবাৰ, উ এবাৰ; তৃতীয় শাৰীত এবাৰ উ এবাৰ অ আৰু চতুৰ্থ শাৰীত এবাৰ উ এবাৰ অ একেলগে ধ্বনিত হৈছে। কিন্তু স্বৰ ধ্বনিৰ সমতা ৰক্ষা হোৱা নাই। এনেদৰে ব্যঞ্জনৰ লগত মিলি থকা স্বৰধ্বনি বিষম হ'লেও অনুপ্ৰাস হোৱাত কোনো বাধা নাই। ওপৰৰ স্তবকটো 'ম'ৰ অনুপ্ৰাস। অনুপ্ৰাস পাঁচ বিধ বৃত্ত্যনুপ্ৰাস, ছেকানুপ্ৰাস, শ্ৰুত্যনুপ্ৰাস, অন্ত্যানুপ্ৰাস আৰু লাটানুপ্ৰাস।

অনুপ্ৰাস সম্বন্ধে মন কৰিব লগীয়া কথা, অনুপ্ৰাসৰ দূৰত্ব কিমানলৈকে চলিব পাৰে বা এটা বৰ্ণ বা বৰ্ণগুচ্ছৰ পৰা আনটোৰ আবৃত্তি কিমান দূৰত হ'লে তাক অনুপ্ৰাসিত হোৱা বুলি ধৰিব পাৰি? সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে কয়, —যিমান দূৰত হ'লে পাঠকৰ মনত আবৃত্ত হৈছে বুলি প্ৰতীতি হয়, অৰ্থাৎ যিমান দূৰলৈকে পূৰ্বৰ ধ্বনি কাণত বা মনত বাজি থাকে সিমানলৈকে।

অসমীয়াৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতি সকলো ক্ষেত্ৰতে সংস্কৃতৰ দৰে একে নহয়। গতিকে অসমীয়াত অনুপ্ৰাস আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে তাক অসমীয়া পদ্ধতি সন্মুখত ৰাখিহে কৰিব লাগিব। অসমীয়াত অনুপ্ৰাসৰ ক্ষেত্ৰ বৰ বিশাল। আমি অসমীয়াত লিখাত লিখোঁ এক, উচ্চাৰণ কৰোঁতে কৰোঁ এক। লিখাত দন্ত্য মূৰ্দ্ধণ্যৰ পাৰ্থক্য দেখুৱাই ত বৰ্গ আৰু ট বৰ্গ ব্যৱহাৰ কৰোঁ; কিন্তু উচ্চাৰণত সিহঁত একে - দন্ত্যমূলীয়। আকৌ শ, ষ, স - এই তিনিটাৰ উচ্চাৰণো ক্ষেত্ৰভেদে একে (শাল, ষাড় সাত — নাশন, বিষম, আসন); চ, ছ, জ, ঝ, য, ব, ৱ - ইহঁতৰ উচ্চাৰণো একে (চাই, ছাই, জঞ্জাল, ঝঙ্কাৰ, যায়, বন, নৱ)। সংস্কৃত উচ্চাৰণ পদ্ধতি অনুসৰি অসমীয়া উচ্চাৰণ নচলা হেতু অনুপ্ৰাসৰ ক্ষেত্ৰত, বিশেষকৈ শ্ৰুত্যনুপ্ৰাস আৰু অন্ত্যানুপ্ৰাসৰ ক্ষেত্ৰত আমি খাটি অসমীয়া পদ্ধতিৰেহে তাক বিচাৰ কৰিব লাগিব।

উপমা ঃ উপমা শব্দৰ সাধাৰণ অৰ্থ তুলনা। সেইহেতু তুলনাৰ ভিত্তিত যিমানবোৰ অলঙ্কাৰৰ সৃষ্টি সিবোৰকে সাধাৰণতঃ উপমা বুলিয়েই কোৱা হয়। আলঙ্কাৰিক অপ্পয় দীক্ষিতৰ মতে —উপমা এজনী নটী; তাই কাব্যৰ অঙ্গনত

বিচিত্ৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰে আৰু লগে লগে কৰে ৰসিকজনৰ মনোৰঞ্জন। * এই বিচিত্ৰ ভূমিকাৰ ভিতৰত সাধাৰণ উপমা নটীৰ এটি বিশেষ ভূমিকা হৈছে বিশেষ লক্ষণৰ উপমা নামক অলঙ্কাৰ ; আনবোৰ উৎপ্ৰেক্ষা, ব্যতিৰেক ৰূপক ইত্যাদি। সংক্ষেপে ক'বলৈ হ'লে, সাধাৰণ অৰ্থত উপমাই জাতি (genus) আৰু বিশিষ্ট অৰ্থত ব্যক্তিক (species) বুজায়।

বিশিষ্ট লক্ষণৰ উপমা এবিধ সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কাৰ। এই সাদৃশ্য হ'ল দুটা বিজাতীয় বস্তুৰ মাজত থকা সমধৰ্মৰ সদৃশতা। আকৃতি-প্ৰকৃতিত বস্তু দুটা যিমানেই ভিন্ন নহওক কিয়, কবিয়ে প্ৰতিভা দৃষ্টিৰ বলত দুয়োৰে মাজত বৰ্তমান এক ধৰ্ম (সমান ধৰ্ম property) আবিষ্কাৰ কৰে – সিয়ে বস্তু দুটাক সাম্য সূত্ৰত গাঠি পেলায়। বস্তু দুটাৰ বহিঃসাদৃশ্য যিমানেই বেছি হয় অলঙ্কাৰো সিমানেই সৌন্দৰ্যময়ী হৈ নিজ নাম সাৰ্থক কৰে। চকুৰ লগত চকুৰ তুলনাত অলঙ্কাৰ নহয় ; কাৰণ, ইহঁত সমজাতীয় হেতু বৈচিত্ৰ্যহীন। চকুৰ লগত পদুমপাহিৰ তুলনা হয়, ইহঁত অসম বা বিজাতীয়-হেতু পাঠকৰ কল্পনাক উদ্দীপ্ত কৰি তোলে। সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কাৰ কবি আৰু পাঠকৰ ইমান বেছি প্ৰিয় হোৱাৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল ই চিত্ৰধৰ্মী — ভাবক মূৰ্ত্তিমান কৰি একেবাৰে চকুৰ আগত দাঙি ধৰে ভাবক বস্তুৰ আশ্ৰয়ত ৰূপ দিবলৈ গৈয়ে কবিয়ে অনুৰূপ ধৰ্মসমন্বিত এই নতুন বস্তু আবিষ্কাৰ কৰে, সিয়েই উপমান। উপমানৰ ৰূপ আৰু গুণ-ধৰ্মৰ মাজেদিয়েই উপমেয়ই অলৌকিক সৌন্দৰ্য্য লাভ কৰি ৰসত পৰিণত হয়।

শ্যাম. মুৰতি পীত অম্বৰ অম্বুদ
তড়িত-জড়িত জছু সোহে [শঙ্কৰদেৱ]

ইয়াত 'শ্যাম মুৰতি'ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু 'অম্বুদ' দুটা বিজাতীয় বস্তু — ইহঁতৰ সমান ধৰ্ম কলা ৰং ; 'পীত অম্বৰ' আৰু 'তড়িত' — ইও দুটা বিজাতীয় পদাৰ্থ — সমান ধৰ্ম শোভা বা উজ্জলতা। মেঘৰ বুকুত দেখা দিয়া বিজুলীৰ লগত (উপমান) শ্যামবৰণীয়া শৰীৰত পিন্ধা পীত বস্ত্ৰক (উপমেয়) তুলনা কৰা হৈছে, ইহঁতৰ সমান ধৰ্ম সৌন্দৰ্য্য, তুলনাবাচক শব্দ 'যছ'। কিমান স্বাভাৱিক আৰু সুন্দৰ এই উপমা ! ইয়েই জানো বৰ্ণনাক ৰসমণ্ডিত পৰিণত কৰা নাই ? আকৌ

* উপমৈকা শৈলূষী সংপ্ৰাপ্তা চিত্ৰভূমিকাভেদান্।
ৰঞ্জয়তী কাব্যৰঙ্গে নৃত্যন্তী তদ্বিদাং চেতঃ।

আৰু এবি সুন্দৰীক খেদন্ত দুনাই
যেনমত্ত হস্তী হস্তিনীক খেদি যাই। — শঙ্কৰদেৱ।

ইয়াতো হৰক হস্তীৰ লগত আৰু সুন্দৰীক (মোহিনীক) হস্তিনীৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে; ইহঁতৰ সমান ধৰ্ম্ম উন্মত্ত খেদনকাৰ্য্য, উপমাবাচক শব্দ 'যেন'। কি স্বাভাবিক আৰু কি মনোৰঞ্জক! উপমা কেবাবিধো — পূৰ্ণোপমা লুপ্তোপমা, মালোপমা, প্ৰতিবস্তুপমা ইত্যাদি।

সাধাৰণতে বহু বাক্য লগ হৈ একোখন কাব্য বা কবিতাৰ সৃষ্টি হয়; কিন্তু কেতিয়াবা একোটি বাক্য বা পদৰ দ্বাৰাও একোটি ৰসোত্তীৰ্ণ কবিতাৰ সৃষ্টি হ'ব পাৰে। আৰু এইটো সম্ভৱ কৰে বাক্যত অলঙ্কাৰৰ প্ৰয়োগে। তাৰ উদাহৰণ সংস্কৃত আৰু ইংৰাজী কবিতাৰ পাতে পাতে আছে; আমাৰ অসমীয়া কবিতাতো বিৰল নহয়।

ৰামকৃষ্ণ ওজা

ৰহস্যবাদ

সাধাৰণ দৃষ্টিত জড় আৰু চৈতন্যময় জগতখন বৈচিত্ৰ্যেৰে পৰিপূৰ্ণ। ইয়াৰ গছ-লতিকা, চৰাই-চিৰিকতি, নৈ-নলা, পৰ্বত-পাহাৰ, পশু-পক্ষী, নৰ-নাৰী কোনোটোৱে এটা আনটোৰে সৈতে নিমিলে। অৰ্থাৎ জগতৰ প্ৰতিটো বস্তুৰেই যেন একোটা স্বকীয় সত্তা আছে। কিন্তু কিছুমান এনেকুৱা লোক আছে যি সকলৰ চকুত এই বৈচিত্ৰ্যৰ মাজতে এক ঐক্যৰ সন্ধান দৃষ্টিগোচৰ হয়। তেওঁলোকে জগতৰ বিভিন্ন সত্তাবোৰৰ বিশেষ অস্তিত্ব অনুভৱ নকৰে, বৰং সকলো সত্তাৰ মূলতে এক পৰম সত্তাৰ অস্তিত্বহে উপলব্ধি কৰে। আনভাবে ক'বলৈ গ'লে জগতৰ সকলো বস্তু বা শক্তিৰ মূলতে হৈছে এটা পৰম শক্তি। এনে দৃষ্টিসম্পন্ন লোকক সাধাৰণভাৱে ৰহস্যবাদী বুলিব পাৰি। তেওঁলোকৰ মনত জগতৰ বৈচিত্ৰ্যৰ অন্তৰালত থকা ঐক্য শক্তিটোৱেই হৈছে চৰম, পৰম, একমাত্ৰ বা প্ৰকৃত শক্তি আৰু জগতৰ প্ৰতিটো বস্তু সেই শক্তিৰ একোটা অংশ বা বিভূতি মাথোন। আনপিনে জগতৰ প্ৰতিটো বস্তু সেই পৰম শক্তিৰ অকল অংশই নহয়, তেওঁৰ গুণো এই অংশবোৰৰ মাজত আছে। এডোখৰ সোণৰপৰা নানা টুকুৰা কৰি নানা ৰূপ দি নানা অলঙ্কাৰ সজালেও সোণৰ মূল যিখিনি গুণ সেইখিনি নাইকিয়া নোহোৱাৰ নিচিনা, জগতৰ নানা বস্তুবোৰো পৰম সত্তাৰ অংশ হোৱা বাবে, তেওঁৰ গুণবোৰৰ অংশীদাৰ। আন বস্তুৰ দৰে মানবো তেওঁৰ অংশ। গতিকে মানৱ অন্তৰতো তেওঁৰ গুণ নিহিত হৈ আছে। অৰ্থাৎ ক্ষুদ্ৰ বা সসীম, বিৰাট বা অসমীৰ গুণেৰে গুণী; আৰু সেই গুণবোৰৰ বিকাশৰ জৰিয়তে সসীম মানৱে অসীমজনক লাভ কৰিব পাৰে। (ভক্ত ৰহস্যবাদীয়ে এই অসীমজনক ভগৱান, পৰম পুৰুষ আদি নামেৰেও বিভূষিত কৰে।) এইখিনিতেই বিজ্ঞান আৰু ৰহস্যবাদৰ মাজত পাৰ্থক্য। বিজ্ঞানে জ্ঞানৰ জৰিয়তে পৰম সত্তাক জানিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু ৰহস্যবাদীয়ে অনুভূতিৰ মাজেৰে পৰম সত্তাক উপলব্ধি কৰি পৰম গুণবোৰৰ বিকাশ ঘটাই নিজে পৰমজন হ'বলৈ বিচাৰে। জনা আৰু হোৱাৰ মাজত যিখিনি পাৰ্থক্য, জ্ঞানী ৰহস্যবাদীৰ মাজতো সেইখিনিয়েই পাৰ্থক্য।

ৰহস্যবাদীসকলে পৰম সত্তাক দৈৱী অনুভূতিৰ[1] সহায়েৰে উপলব্ধি কৰে, বিশ্লেষণ বা তৰ্কৰ জৰিয়তে নহয় : 'বিশ্বাসে পাইবো তাক, তৰ্কে বহুদূৰ'। অৰ্থাৎ ৰহস্যবাদ বিশেষ অনুভূতিযুক্ত এটা মানসিক অৱস্থা বা মানসিক বাতাৱৰণ। ৰহস্যবাদীয়ে অনুভূতিৰ জৰিয়তে আত্মাৰ সকলো শক্তিক এক পৰম শক্তিত কেন্দ্ৰীভূত কৰি এজন ব্যক্তিৰূপে ভাল পায়। সেয়েহে ৰহস্যবাদক 'ভগৱানৰ নীৰৱ উপভোগ, পৰমজনৰ সৈতে মিলনৰ বিজ্ঞান আৰু একাকীৰ একান্তৰ অভিযান'[2] বোলা হৈছে। কোনোৱে ৰহস্যবাদক 'মই', 'মোৰ', 'মোক' অৰ্থাৎ ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্যৰ মূলোচ্ছেদ বুলি কয়। কোনোৱে আকৌ খণ্ডেকৰ কাৰণে হ'লেও হেৰোৱা সংগ পুনৰ পাবলৈ কৰা প্ৰচেষ্টা বুলি কব খোজে। কিছুমানৰ মতে 'ভগৱান অৰ্থাৎ একমাত্ৰ আৰু চৰম সত্তা ব্যক্তিজনৰ সৈতে যোগাযোগ' স্থাপনৰ নাম ৰহস্যবাদ। গতিকে 'যি অখণ্ড দৃষ্টিৰ সহায়েৰে কবিয়ে ভগৱৎ-সত্তা তথা তেওঁৰ বিশ্ব-সৃষ্টিৰ পৰম সত্যক উপলব্ধি কৰি তেওঁৰ লগত মিলনৰ পৰম আনন্দ লাভ কৰিব পাৰে, সাহিত্যৰ মাজেদি সেই দৈৱী অনুভূতি সাধনক ৰহস্যবাদ বুলিব পাৰি।' (শ্ৰীশচন্দ্ৰ দাস) ডক্টৰ ৰাজকুমাৰ বৰ্মাৰ মতে 'ৰহস্যবাদ জীৱাত্মাৰ অন্তৰ্নিহিত প্ৰবৃত্তিৰ বিকাশ। ইয়াৰ জৰিয়তে সি সেই দিব্য আৰু অলৌকিক শক্তিৰ লগত নিজৰ সম্বন্ধ স্থাপন কৰিবলৈ বিচাৰে আৰু সেই সম্বন্ধ ইমানলৈ বাঢ়ি যায় যে দুয়োৰে ভিতৰত কোনো পাৰ্থক্যই নাথাকে।' প্ৰকৃততে 'ৰহস্যবাদ ধৰ্মৰ কেন্দ্ৰীভূত ৰূপ, এটা মানসিক দৃষ্টিভঙ্গী। ইয়াত আত্মাৰ ভগৱানৰ সৈতে সম্বন্ধই আন সকলো সম্বন্ধক গ্ৰাস কৰে।'[3]

ই অকল এটা অনুভূতিয়েই নহয়, লগে লগে এটা বিশেষ অৱস্থালৈ নিজকে লৈ যোৱা প্ৰচেষ্টা। অৰ্থাৎ ৰহস্যবাদীসকলে সদ্গুণ আৰু সংযমতাৰ অভ্যাস কৰি পৰমপুৰুষৰ সমকক্ষতা লভিবলৈ যত্ন কৰে। কাৰণ, কোনো এটা বস্তুক ভালদৰে জানিবলৈ হ'লে আমি সেই বস্তুটোৰ নিচিনা হ'ব লাগিব ; তাৰ বিষয়ে ক'লে বা চালেই নহ'ব। 'প্ৰেমৰ বিষয়ে জানিবলৈ হ'লে আমি নিজে প্ৰেমিক

---

১. দৈৱী অনুভূতি, দিব্য দৃষ্টি, বোধদৃষ্টি intuition.

২. Silent enjoyment of God, Science of union with the Absolute, Flig of the Alone to the Alone.

৩. Mysticism is religion in its most concentrated and exclusive form It is that attitude of mind in which all other relations are swallowed in the relation of the soul to God (E. Caird).

হ'ব লাগিব। সঙ্গীত বুজিবলৈ হ'লে আমি নিজেই সঙ্গীতজ্ঞ হ'ব লাগিব। ভগৱানক জানিবলৈ হ'লে আমি নিজেই ভগৱানৰ নিচিনা হ'ব লাগিব। সেই বাবে ৰহস্যবাদীয়ে ভগৱানৰ নিচিনা হ'বলৈ যত্ন কৰে। ভগৱান আনন্দময়, প্ৰেমময়, করুণাময়। এই জগততো যিবোৰ বস্তু বা মানুহ তেনেকুৱা, তেওঁলোকক ভগৱান বুলি ৰহস্যবাদীয়ে ধাৰণা কৰে। গীতাৰ দশম অধ্যায়ত শ্ৰীকৃষ্ণই নিজৰ বিভূতিবোৰৰ উল্লেখ কৰি অৱশেষত অৰ্জ্জুনক কৈছে : 'যিবোৰ ঐশ্বৰ্য্যযুক্ত, শ্ৰীসম্পন্ন, উৎসাহশালী, সেই সকলোৱে মোৰ শক্তিৰ অংশসম্ভূত বুলি জানিবা।' মানৱ জীৱনৰ উদ্দেশ্য হৈছে আনন্দ লাভ কৰা। ৰহস্যবাদীয়ে জীৱনৰ সকলো নিৰানন্দ আঁতৰাই আনন্দময় হ'বলৈ যত্ন কৰে। ৰহস্যবাদীজন অকল কাল্পনিকেই নহয় ব্যৱহাৰিকো। ৰহস্যবাদী হ'ব খুজিলে অকল পৰম সৌন্দৰ্য্য আৰু স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ কথা ক'লেই নহ'ব, তেওঁলোকে সত্তাৰ পোষণ কৰিব লাগিব আৰু সংগুণৰ অধিকাৰী হ'ব লাগিব। এনেদৰে তেওঁলোকে জীৱন যাপন কৰে।

ৰহস্যবাদীয়ে নিজ দৈব অনুভূতিৰ জৰিয়তে পৰম সত্তাক অনুভৱ কৰে, কিন্তু বাক্যেৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে। ই অব্যক্ত। প্লেটোৱে লিখিছে — 'এই বিষয়ে মোৰ কোনো ৰচনা নাই আৰু ভৱিষ্যতলৈও নহ'ব। আন আন বিষয়ৰ নিচিনা ই প্ৰকাশৰ উপযোগী নহয়।' সেই হেতুকে ৰহস্যবাদীৰ ভাষা জ্ঞানী বা ভাবুকৰ ভাষা নহয়। তেওঁলোকৰ ভাষা 'সন্ধ্যা ভাষা' বা নীৰৱ সন্ধিয়াৰ 'আন্ধাৰ-পোহৰ' সানমিহলি ভাষা। তেওঁলোকে উপমা আৰু প্ৰতীকৰ সহায়েৰে বুদ্ধি, বাক্য আৰু মনৰ অগোচৰ সত্তাক ৰহস্যময়ী ভাষাৰে আমাৰ কাষত উপস্থিত কৰি বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত ঐক্যৰ অনুভূতি সজাগ কৰে। ই যেন কাল আৰু সীমাৰ অতীত এটি সুন্দৰ অনুভূতি-স্বৰূপ। ৰহস্যবাদীৰ মানত সেই বাবে মানৱীয় প্ৰেম স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ প্ৰতীক ; নাইবা গছৰ পাত সৰা মানুহৰ মৰণৰ প্ৰতীক, ৰহস্যবাদীৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ পিনৰপৰা চালে জগতৰ কোনো বস্তুৱে মূল্যহীন নহয়, কোনোৱে সামান্য বা অস্পষ্ট নহয়। ইয়াৰ প্ৰতীটো বস্তুৱে একোটি মহান বাৰ্ত্তা যোগায় : চাব জানিলে এটি বালিকণাৰ মাজতো এখন জগত আৰু এটি বনফুলৰ মাজতো এখন স্বৰ্গ দেখিবলৈ পোৱা যায়।[৪] অনুভূতিৰ উপৰিও 'প্ৰকৃত ৰহস্যবাদ এটা অভিজ্ঞতা আৰু এটা জীৱন। ই এটি

৪. To see a world in a grain of sand
And a Heaven in a wild (Blake)

ব্যৱহাৰিক বিজ্ঞান।[৪] কোনো সুগন্ধি ফুলৰ গোন্ধৰ অভিজ্ঞতা নথকাজনক ব্যাখ্যা কৰা যেনে, অনভিজ্ঞজনৰ কাৰণে ৰহস্যবাদো তেনেকুৱা, অৰ্থাৎ ব্যাখ্যাতীত। কিছুমান অন্ধলোকৰ ভিতৰত এজনে হঠাৎ দৃষ্টিশক্তি পাই সূৰ্য্যোদয়ৰ মনোৰম দৃশ্যৰ দ্বাৰা অভিভূত হৈ জগৰ আন অন্ধবোৰক তাৰ অভিজ্ঞতাৰ বিষয়ে থোকাথুকিভাৱে ক'বলৈ ধৰা অৱস্থাটোৰ নিচিনাই ৰহস্যবাদীৰ অৱস্থা হয়।[৫] কবিৰ ভাষাত :

কাৰ কিনো আহ্বানত
আউসীৰ আন্ধাৰত
সাৰ পাই দোভাগ নিশাত
কাঁপল পৰাণ। (তুমি)

যুগে যুগে এনেদৰে ভগৱৎ দৃষ্টি লাভ কৰা লোকৰ আবিৰ্ভাৱ হৈয়ে আছে।

সাধাৰণতে ধৰ্ম্ম, তাত্ত্ব, দৰ্শন, প্ৰেম, প্ৰকৃতি বা সৌন্দৰ্য্যমূলক সাহিত্যত ৰহস্যবাদৰ পৰশ পোৱা যায়। উদাহৰণ-স্বৰূপে আমাৰ দেহবিচাৰৰ গীত, বঙ্গদেশৰ বাউল সঙ্গীত, চণ্ডীদাসৰ ৰজাকিনী-প্ৰেম আদি উল্লেখ কৰিব পাৰি। ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থৰ প্ৰকৃতি-পূজাৰ অপোমগ দৃষ্টিয়ে এক অখণ্ড সত্তা অনুভৱ কৰে।[৬] 'নানাবোৰ গৈ এজন থাকে' —বিশ্বৰ এই অখণ্ড ৰূপ কবি শ্বেলীয়েও উপলব্ধি কৰিছে। বৈষ্ণৱ কবিসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাঁহীৰ সুৰক বিশ্ব ব্যাপি থকা এটি সুৰ বা 'বিশ্বসুৰ' নাইবা পৰমাত্মাৰ আহ্বান আৰু গোপিনীসকলক জীৱাত্মাৰ পৰমাত্মাৰে সৈতে মিলনৰ হেঁপাহ আৰু ব্যগ্ৰতা বুলি ধাৰণা কৰে। হাফিজ, ৰুমী, খৈয়াম আদি পাৰ্হীয় কবিসকলেও ৰহস্যবাদ পোষণ কৰে।

এতিয়া পাশ্চাত্য জগতলৈ যদি চকু দিয়া যায় আৰু তাৰ প্ৰেম আৰু সৌন্দৰ্য্য সম্বন্ধীয় ৰহস্যবাদী কবিসকলক চোৱা যায়, তেনেহলে কীট্‌ছ, শ্বেলী, ব্ৰাউনিং, পেটোমোৰ আদিৰ নাম লবলগীয়াত পৰে। শ্বেলী আৰু ব্ৰাউনিঙে প্ৰেমক ভগৱান আৰু মানৱৰ মাজৰ যোগসূত্ৰ বুলি জ্ঞান কৰিছিল। শ্বেলীয়ে প্লেটোৰ নিচিনা জাগতিক প্ৰেমক স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ সোপানৰ প্ৰথম স্তৰ বুলি ভাবিছিল। ভগৱানক জনাটোৱেই জীৱনৰ উদ্দেশ্য, প্ৰেমক জানিলে ভগৱানক জনা যায় —

৪. C. F. E. Spurgeon: *Mysticism in English Literate.*

৫. A motion and a spirit, that imples
All thinking things, all objects of all thought
And rolls through all things (*Tintern Abbey.*)

এয়ে হৈছে ব্ৰাউনিঙৰ বক্তব্য। পেটোমোৰে কয়, মানৱ প্ৰেম, বিশেষকৈ বৈবাহিক প্ৰেম ভগৱান আৰু আত্মাৰ প্ৰতীক। ভগৱানক তেওঁ মহান পুৰুষ শক্তিৰূপে আৰু আত্মাক নাৰী-শক্তিৰূপে আৰু দুয়োৰে মিলনক মানৱতা আৰু দেৱত্বৰ বিবাহৰ 'ৰহস্যময়ী মহা আনন্দ' ৰূপে ধাৰণা কৰিছিল। এই আনন্দই সকলো আনন্দ আৰু জীৱনৰ উৎসস্বৰূপ। কীট্‌ছৰ বিখ্যাত উক্তি হৈছে ঃ সৌন্দৰ্য্যই সত্য, সত্যই সৌন্দৰ্য্য; জগতত ইয়াকে জনা আৰু জানিব লগীয়াৰ ভিতৰতো ইয়ে সকলো।'

প্ৰকৃতি সম্বন্ধীয় ৰহস্যবাদীৰ ভিতৰত ভন আৰু ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থৰ নাম উল্লেখনীয়। ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থৰ মতে প্ৰকৃতি জগতখন হৈছে হেগেলৰ দাৰ্শনিক তত্ত্বেৰে পৰিপূৰ্ণ এখন পুথি আৰু আমি হৈছোঁ লিখিব পঢ়িব নজনা একোজন সাধাৰণ মানুহ। অনুভূতি আৰু বোধি-শক্তি দুয়োটাকে আকৰ্ষণ কৰিব পৰাকৈ দাৰ্শনিকভাৱে নিজ উপলব্ধিক প্ৰকাশ কৰাসকলক দাৰ্শনিক ৰহস্যবাদী আখ্যা দিয়া হয়। তেওঁলোকৰ মূল নীতি হ'ল — যিজনে নিজকে জানে তেওঁ বহু কথা জানিব পাৰে। এই শ্ৰেণীৰ ভিতৰত ট্ৰাহেনে কয়, 'জগতখন অসীম সৌন্দৰ্য্য প্ৰতিফলিত হোৱা এখন দাপোণ। ই এটা মাহমামণ্ডিত মন্দিৰ। ই জেউতি আৰু শান্তিৰ ঠাই। ভগৱানৰ সৰগ দেৱদূতসকলৰ বাসস্থলী আৰু সৰগৰ দুৱাৰ।' আকৌ তেওঁৰ ভাষাতে ক'বলৈ হ'লে 'বাটৰ ওপৰেদি খেল-ধেমালি কৰি ফুৰা ল'ৰা-ছোৱালীবোৰ একোটা চলন্ত বহুমূলীয়া বস্তু। জগতৰ সকলো বস্তুৱে 'একোখনি খিড়িকী।' দাৰ্শনিক চকুৰে তাৰ মাজেৰে অসীমৰ ৰূপ দেখে। এই বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডখন ভগৱানৰ জীৱন্ত আৰু দৃশ্যমান সাজপাৰ' —এই বুলি কাৰ্লাইলেও অভিমত প্ৰকাশ কৰে।

সকলো ৰহস্যবাদীয়ে ভক্তিপৰায়ণ আৰু ধৰ্মপ্ৰাণ। তথাপি ভক্তি আৰু ধৰ্ম সম্পৰ্কীয় এটা বেলেগ শ্ৰেণীভাগ কৰা হয়। তেওঁলোকে পৰমপুৰুষজনৰ ওচৰ চাপে শোধন আৰু পূজাৰ জৰিয়তে, প্ৰেম, সৌন্দৰ্য্য, জ্ঞান বা প্ৰকৃতিৰ জৰিয়তে নহয়। তেওঁলোকে পাপৰো মূল্য দেখা পায়। পাপৰ লগত দুখ জড়িত। সেই দুখে মানৱ অন্তৰক পবিত্ৰ কৰে। যি দৰে সাগৰ বা নৈৰ ঢৌ পাৰত ঠেকা খাই নতুন শক্তি লৈ মূল প্ৰবাহলৈ উভতি আহে, সেই দৰে পাপ বা প্ৰেমশূন্যতাক অলপ সময়ৰ কাৰণে আগবাঢ়িবলৈ দিয়া হয়, যাতে ঠেকা খাই নতুন উদ্যমেৰে পৰম-প্ৰেমৰূপী মূল প্ৰবাহলৈ উভতিব পাৰে জেড্ডী জুলিয়ানৰ সুৰত পাপ আৰু দুখ-কষ্ট ভগৱানৰ পৰিকল্পনাৰ এটি আৱশ্যকীয় অংশ। পাতিকে

পাপ কাৰ্যৰ বাবে ভগৱানে আমাক দোষাৰোপ নকৰে। কাৰণ অৰ লগে লগে দোষাৰোপ বা শাস্তি ভোগ হয়ঃ পাপ কাৰ্যৰ কাৰণে মানুহে লাজ কৰিব নালাগে বৰং তাক পূজাহে কৰিব লাগে। ৰবীন্দ্ৰনাথেও প্ৰায় তেনে ধৰণে কৈছেঃ বিপদত মোক ৰক্ষা কৰিবলৈ মই তোমাক প্ৰাৰ্থনা জনোৱা নাই। বিপদক যাতে মই ভয় নকৰো সেইহে মোৰ প্ৰাৰ্থনা।[৭]

এতিয়া ৰহস্যবাদৰ আঁতি গুৰি যদি চাবলৈ যোৱা হয়, তেনেহ'লে ইয়াৰ জন্ম হয় প্ৰাচ্যৰ প্ৰধান ধৰ্মবোৰৰ জন্মৰ লগতে। খ্ৰীষ্টিয় যুগৰ আগতে গ্ৰীচ আৰু ইজিপ্তুতো এনে ভাৱধাৰাৰ উদ্ভৱ হয়। প্লেটোৰ ভাৱধাৰা মুখ্যতঃ ৰহস্যবাদী। জ্ঞানৰ উৎসাহ, সৌন্দৰ্য্য-লিপ্সা আদি আন একো নহয়, আত্মাৰ সমধৰ্মীৰ বস্তুৰ সৈতে মিলনৰ হেঁপাহ মাথোন। ছক্ৰেটিছে জাগতিক সৌন্দৰ্য্যৰ ভিতৰতে স্বৰ্গীয় সৌন্দৰ্য্য উপলব্ধিৰ বাট দেখুৱাইছেঃ শাৰীৰিক সৌন্দৰ্য্যৰপৰা আমি মানসিক সৌন্দৰ্য্যত উপনীত হওঁ আৰু তাৰপৰা ভগৱানৰ সৌন্দৰ্য্যৰ ফালে গতি কৰোঁ। প্লেটোৰ পিছত তেওঁৰ শিষ্য প্লোটিনাছক ইউৰোপীয় ৰহস্যবাদৰ জন্মদাতা বুলি ধৰে। তেওঁৰ মতে ভগৱান কাৰো বাহিৰৰ এজন নহয়, তেওঁ সকলো বস্তুতে বিৰাজমান। মানুহে তেওঁক কেনেকুৱা বুলি নেজানে।

দৰাচলতে ৰহস্যবাদীসকলক প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য আদি ভাগত ভগাব নোৱাৰি। সেইসকলৰ ভাৱধাৰা একে। তেওঁলোক সকলোৱে 'একে ভাষা কয়, কাৰণ তেওঁলোক একেন দেশৰেই অধিবাসী।' তথাপি ভাৰতীয় ৰহস্যবাদীসকলৰ ক্ষেত্ৰত কিছু নতুন কথাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। উপনিষদৰ সময়ৰপৰা ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাত ৰহস্যবাদৰ চাপ দেখা যায়। কিন্তু মধ্যযুগত ভাৰতৰ ভিন ভিন দেশবোৰত আবিৰ্ভাৱ হোৱা ৰহস্যবাদীসকলৰ সময়ৰ পৰাহে আচল ৰহস্যবাদে প্ৰতিপত্তি চলায়। উপনিষদৰ ৰহস্যবাদ হৈছে দাৰ্শনিক ৰহস্যবাদ আৰু মধ্য-যুগৰ ৰহস্যবাদ হৈছে ভক্তিমূলক। ভাগৱত, নাৰদ ভক্তিসূত্ৰ আৰু শাণ্ডিল্য ভক্তিসূত্ৰ এই তিনিখন গ্ৰন্থই ৰহস্যবাদী ভাৱধাৰাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। ভাগৱতৰ বিবিধ কাহিনীক ৰহস্যবাদী আখ্যা দিব পাৰি কিয়নো তাত ভক্তিৰ স্থান আটাইতকৈ উচ্চ ধৰণে দেখুৱা হৈছে। ধ্ৰুৱ, প্ৰহ্লাদ, গ্ৰাহ-গজেন্দ্ৰ, অজামিল আদিৰ উপাখ্যান এই ক্ষেত্ৰত মন কৰিব লগীয়া। ভগৱদ্‌গীতা আৰু পৰৱৰ্তী

৭, বিপদে মোৰে ৰক্ষা কৰো
এ নহে মোৰ প্ৰাৰ্থনা
বিপদে আমি না যেন কৰি ভয়। — গীতাঞ্জলি

ভক্তি আন্দোলনৰ যোগসূত্ৰ হৈছে শাণ্ডিল্য আৰু নাৰদ-সূত্ৰ। দুয়োখন গ্ৰন্থই ভগৱদ্‌গীতাৰপৰা মুকলিভাৱে উদ্ধৃতি দিছে। খ্ৰীষ্টীয় ৩েৰ শতিকাৰপৰা ভাৰতৰ ভিন ভিন ঠাইত ভক্তি আন্দোলনৰ আবিৰ্ভাৱ হৈছে প্ৰধানকৈ ৰামানুজ, মধ্ব আৰু বল্লভ সম্প্ৰদায়ৰপৰা। ৰামানুজৰ শিষ্য ৰামানন্দৰপৰা তুলসী, কবীৰ আৰু নাভাজী এই তিনিটা প্ৰধান ৰহস্যবাদী সম্প্ৰদায়ৰ সৃষ্টি হয়। নাভাজীয়ে হিন্দী ভাষাত সন্তসকলৰ লীলা বৰ্ণনা কৰিছে। মধ্ব সম্প্ৰদায়ৰপৰা চৈতন্যদেৱৰ আবিৰ্ভাৱ হৈছে। বল্লভাচাৰ্য্যৰ প্ৰভাৱৰ ফল স্বৰূপে মীৰাবাঈৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। এইদৰে হিন্দী, বঙলা, গুজৰাটী আদি সাহিত্যত ৰহস্যবাদী ভাৱধাৰাৰ সৃষ্টিত ক্ৰমান্বয়ে ৰামনুজ, মধ্ব আৰু বল্লভ সম্প্ৰদায়ৰ প্ৰভাৱ স্পষ্টৰূপে দেখা যায়। খ্ৰীষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতিকাত তামিলদেশত প্ৰথমতে শৈৱ সন্তসকলে আৰু পিছত ৭ম-৯ম শতিকাত বৈষ্ণৱ আলৱাৰসকলে বিষ্ণুভক্তিৰ মাধ্যমেৰে ৰহস্যবাদী ভাৱধাৰা প্ৰচলন কৰে।

মহাৰাষ্ট্ৰীয় ৰহস্যবাদীসকলৰ ভিতৰত জ্ঞানেশ্বৰ, নামদেৱ, চাঙদেৱ, তুকাৰাম, ৰামদাস আদিয়ে বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। তুকাৰাম আৰু নামদেৱে মানৱ আত্মাক অন্ধকাৰেৰে আবৃত নিশাৰ লগত তুলনা কৰিছে। আমি ভগৱানক প্ৰেমৰ জৰিয়তে মাতিব লাগিব। তেতিয়াহে তেওঁ কৃপা কৰি কিৰণ বিকীৰণ কৰিলে তেওঁৰ ৰহস্যৰ কিয়দংশ জনাৰ সুযোগ ঘটিব। জ্ঞানেশ্বৰ আৰু তুকাৰামে আত্মা আৰু ভগৱানৰ মাজৰ সম্বন্ধক স্বামী আৰু স্ত্ৰীৰ সম্বন্ধৰ দৰেতে সাঙুৰিছে। চাঙদেৱে কয় : 'শৰীৰটো হৈছে কইনা আৰু আত্মাটো হৈছে দৰা।' জগতখন, পৰমজন, প্ৰকৃত ভক্ত আদিৰ বিষয়ে জ্ঞানেশ্বৰৰ অভিমত এনেদৰে পোৱা যায় : 'যিজনে জগতৰ ক'তো বিভিন্নতা নেদেখি সকলোতে সাদৃশ্য দেখে তেৱেঁই জ্ঞানী।' আকৌ বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত সাদৃশ্য দেখাৰ নামেই প্ৰকৃত ভক্তি। নামদেৱে নিজকে ভগৱান যেন জ্ঞান কৰিছিল। তেওঁৰ মতে ভক্তই ভগৱানৰ স্ব-জ্যোতিৰে সজাগ হৈ থাকে। ৰণশিঙা বাজি উঠে। বিবিধ সুৰ কৰ্ণগোচৰ হয়। তেতিয়া টোপনিও নাহে, সপোনো নেদেখে। সূৰ্য্য আৰু চন্দ্ৰ সেই জ্যোতিৰ সন্মুখত ম্লান যায়।

প্ৰকৃত প্ৰেম বা ভক্তি আত্ম-বিলুপ্তি আৰু কামনা-শূন্যতাৰপৰাহে সম্ভৱ। সেয়েহে তুকাৰামে কয় : 'মোক গৃহহীন, ধনহীন, সন্তানহীন ৰূপে ৰাখা; যাতে মই তোমাক (ভগৱান) মনত পেলাব পাৰো।' ভগৱানৰ কৃপা বিচাৰি তেওঁ আকৌ কয় : 'তোমাৰ দুৱাৰ-মুখত মই এটা কুকুৰ। মোক নেদেখিবা।

তোমাৰ ঘৰৰ সন্মুখত মই এজন ভিখাৰী, তোমাৰ ঘৰৰপৰা মোক বিমুখকৈ পঠাই নিদিবা। হে ভগৱান, তোমাৰ ক্ষমতাৰে মোক উদ্ধাৰ কৰা।' ভগৱানৰ কৃপাত ভগৱৎ দৰ্শন হোৱাৰ পিছত তুকাৰামে নিজৰ অৱস্থা এনেদৰে বৰ্ণাইছে: 'জগত জুৰি এতিয়া পোহৰ হৈছে। ক'তো অন্ধকাৰৰ লেশমানো নাই। মোৰ লুকাবৰ কাৰণে এডোখৰ ঠায়ো নোহোৱা হ'ল। ... দিন আৰু ৰাতিৰ পাৰ্থক্য মই এতিয়া নেদেখো। সকলো সময়তে অখণ্ড জ্যোতি বিৰাজ কৰিছে। জগতখন যেন স্বৰ্গীয় সঙ্গীতেৰে পৰিপূৰ্ণ হৈছে। মই য'লৈকে যাওঁ 'তেওঁ' তালৈকে পিছে পিছে যায়। ..... নিৰ্জনতাৰপৰা তেওঁ মোক বঞ্চিত কৰিছে। তেওঁৰ বাহিৰে ক'তো একণো ঠাই নাই ......এতিয়া সকলো মানুহেই ভগৱানৰ ৰূপ লৈছে। গুণ আৰু দোষ অন্তৰ্ধান হৈছে। ... মই কথা ক'লেও তোমাৰ গুণানুকীৰ্ত্তনেই হয়,... মই খোজ কাঢ়িলে তোমাৰ ওচৰত খোজ কাঢ়ো। মই শুলেও তোমাক দীঘল দি সেৱা কৰোঁ। ... ... নৈ-নলাবোৰত তোমাকে দেখিছোঁ। ঘৰ আৰু অট্টালিকাবোৰ তোমাৰ মন্দিৰত পৰিণত হৈছে। .... জন্ম আৰু মৃত্যুৰ প্ৰশ্ন এতিয়া নাই। 'মোৰ', 'মোক' আদি ক্ষুদ্ৰ ভাৱবোৰৰপৰা মই এতিয়া মুক্ত। ভগৱানে মোক থাকিবলৈ ঠাই এডোখৰ দিছে। মই জগতত ভগৱানৰ প্ৰচাৰ চলাইছোঁ।'[৮]

মানৱ মনে সৃষ্টিৰ মূল তত্ত্ব বিচাৰি যায় ভগৱান বা সৃষ্টিকৰ্ত্তাই একমাত্ৰ জ্ঞেয়। তেওঁক জানিলে আন একো জানিবলৈ বাকী নেথাকে, সংশয়ো দূৰ হয়।[৯] ৰহস্যবাদী কবিয়ে সেই অসীম সৌন্দৰ্য্যময়, পৰম জ্ঞেয়জনৰ বাৰ্তা পায় জগতৰ নানা সৌন্দৰ্য্যৰ মাজেদি। কবিৰ ভাষত 'প্ৰতিখন ধূলীয়া মুখেই মোক ভগৱানৰ সৌন্দৰ্য্য দেখুৱাই দিয়ে।'— কবি বৰ্ডস্ৱৰ্থে এইদৰে কয়। কীটছৰ ভাষাত 'জগতৰ সকলো বস্তুতে মই সৌন্দৰ্য্যৰ পাঠ পঢ়িছোঁ।' জগতৰ নানা সৌন্দৰ্য্যৰ মাজেৰে কবিসকলে ভগৱানৰ সৌন্দৰ্য্যৰ প্ৰতিচ্ছবিকেই অকল দেখিবলৈ নেপায়, সেইটেই বিশ্বভূমি থকা এটি সুৰো শুনিবলৈ পায়।[১০] জগতখন

৮। Porf. R.D Ranade:*Indian Mysticism: Mysticism in Maharastra*

৯। তোমাৰে জানিলে নাহি কেহ পৰ
নাহি কোনো মানা নাহি কোনো ডৰ — গীতাঞ্জলি ॥

১০। জগৎ জুড়ে উদাৰ সুৰে
আনন্দ গান বাজে—গীতাঞ্জলি

যেতিয়া নিভাজ নিস্তব্ধ হয় আ:কি তেতিয়াও সেই সুৰে কবি-হৃদয় আকুল কৰি তোলে।[১১] তেতিয়া জীৱনৰ সকলো কথা পাহৰি কবি সেই সুৰৰ সন্ধানত ওলায়। অসীমজনক পাবলৈ আগবাঢ়ি যায়। কিন্তু ভগৱানক বিচাৰি গ'লে ক'ত পোৱা যাব ? তেওঁ এগৰাকী সুন্দৰীৰ নিচিনাই আঁচলত ধৰিবলৈ গ'লে হাঁহি হাঁহি আঁতৰি যায়।[১২] কিছুমানে ভগৱানৰ সুগন্ধও অনুভৱ কৰে। সন্ত নিবৃত্তিনাথে কয় : 'ভগৱানৰ অভিজ্ঞতা চন্দনতকৈও মধুৰ। বুতিমালতীৰ গোন্ধতকৈও ভগৱানৰ সুগন্ধ অধিকতৰ।'

ভগৱান আমাৰ মাজতে আছে। প্ৰকৃতিৰ প্ৰতিটো বস্তুতে আছে ফুলৰ মাজত যিদৰে সৌৰভ লুকাই আছে, দাপোণৰ মাজত যিদৰে নিজৰ ছবিটো লুকাই আছে, ভগবানো আমাৰ হৃদয়ত লুকাই আছে। কস্তুৰী হৰিণৰ যেনেকৈ নিজৰ নাভিৰপৰা গোন্ধ ওলায়, অথচ তাক নেজানি সেই গোন্ধ ক'ৰপৰা ওলাইছে বিচাৰি বিচাৰি হাবাথুৰি খায়, ঠিক সেইদৰে কবিয়েও নিজ অন্তৰত ভগৱানক নিবিচাৰি বাহিৰত বিচাৰি ভাগৰি পৰে। তেতিয়াহে তেওঁলোকে নিজৰ ভুল বুজি পায় আৰু সন্তাপিত সুৰেৰে কৈ উঠে : মোৰ অন্তৰখন বিকশিত কৰা, নিৰ্মল কৰা, উজ্জ্বল কৰা, সুন্দৰ কৰা। ক'বৰ অন্তৰ নানা কামনা-বাসনা, ধন-জন, আশা-আকাঙ্ক্ষা, অহংকাৰ আদিৰে পৰিপূৰ্ণ।[১৩] ভগৱান সেইবোৰৰ অতীত। এই ব্যৱধান ঘুচিলে 'তুমি' আৰু 'মই'ৰ, ভক্ত আৰু ভগৱানৰ, প্ৰেমিক আৰু প্ৰেমিকাৰ পাৰ্থক্য নেথাকে। 'তুমিয়েই মই', 'ময়েই তুমি'। এয়ে 'তত্ত্বমসি', জগতৰ সকলো তুমিময় : 'সকলো তুমিয়ে মাথ জগতত দেখিছো যিমান'—(তুমি)। আন ভাবাত ব্ৰহ্মময় জগত। ৰহস্যবাদী

১১। বিশ্ব যখন নিদ্ৰামগন
গগন অন্ধকাৰ
কে দেয় আমাৰ বীণাৰ তাৰে
এমন ঝংকাৰ। —গীতাঞ্জলি

১২। অঞ্চল ধৰিতে গেলে পালাও চঞ্চল
কলকণ্ঠে হাঁসি। —মানস সুন্দৰী।

১৩। কৃপা কৰে ৰেখেছ নাথ
অনেক ব্যৱধান
দুঃখ সুখেৰ অনেক বেড়া
ধন জন মান। — গীতাঞ্জলি।

কবিয়ে নিজ চেষ্টাৰ বলত এইদৰে কামনা বিলোপ কৰি ক্ষুদ্ৰৰ মাজত বিৰাটক, সসীমৰ মাজত অসীমক পোৱাৰ আনন্দ লভে।[১৪]

এইটোৱেই ৰহস্যবাদৰ তৃতীয় বা চৰম অৱস্থা। এনে অৱস্থাত সৃষ্টিৰ অলৌকিক সুষমা দেখি জীৱই তাৰ সৃষ্টিকৰ্ত্তাৰ সন্ধান পাই কৈ উঠে: 'হে অনন্ত ৰমণীয়, তুমি কোন মই কেনেকৈ কওঁ' —(মহাদেৱী বৰ্মা)। দ্বিতীয় অৱস্থাত আত্মাই নিজকে ব্ৰহ্মাৰ সমকক্ষ বুলি ভাবে — (প্ৰিয়জনৰ) লালিমা মই যিপিনে চাওঁ সেইপিনে দেখিবলৈ পাওঁ। সেই লালিমা যেতিয়া চাবলৈ গ'লো, তেতিয়া ময়ো লালিমাত পৰিণত হ'লো' —(কবীৰ দাস)। তৃতীয় অৱস্থাত আত্মাই নিজকে প্ৰভুময় জ্ঞান কৰে। ভগবান আৰু কবিৰ মাজত পাৰ্থক্য নাইকিয়া হৈ যায়: 'হৰি যদি মৰে আমি মৰোঁ। হৰি যদি নমৰে, আমি মৰিম কিয়' —(কবীৰ দাস)। প্ৰথম অৱস্থাক আকৰ্ষণ, দ্বিতীয় অৱস্থাক সমকক্ষতা আৰু তৃতীয় অৱস্থাক অভিন্নতা বা মিলনৰ অৱস্থা বুলি ক'ব পাৰি। এই অৱস্থাত আত্মা ভগৱানৰ লগত একেবাৰে লীন হৈ পৰে। ই তেতিয়া নিজৰ গুণবোৰ আঁতৰাই ভগৱানৰ গুণবোৰ লয়। ৰহস্যবাদীয়ে ভগৱানক পোৱাৰ আনন্দত অধীৰ হয়:

আজি মোৰ সাধনা ফুলনি
কাৰ কিনো পাই উদগনি
পোহৰাই মহা বিশ্বখনি
উলাহেৰে হাঁহিছে — (তুমি)

কিন্তু এই তৃপ্তি ক্ষন্তেকীয়া। কবিয়ে ব'ব পৰা আহিছে তেওঁৰ ওচৰ চাপিব নোৱাৰিলে সম্পূৰ্ণ শান্তি পাব নোৱাৰে। সেইবাবে ৰহস্যবাদীয়ে জনমৰ আগৰ আৰু মৃত্যুৰ পিছৰ 'মহা বসন্ত', 'উৎসৱ', 'নৱ-মিলন' আদিৰ কথা কয়। ৰহস্যবাদী কবিৰ মানত জীৱনটো বিৰহ আৰু মৃত্যু হৈছে মিলনৰ অৱস্থা। সেই মিলনতেই ক্ষিতিতি স্বৰূপ জীৱ, ভগবান বা পৰমাত্মা স্বৰূপ জ্যোতিমানৰ জগত মিলিব। তেতিয়া ভগৱানৰ নতুন 'আলোক' পাব

১৪। সীমাৰ মাঝে অসীম তুমি
বাজাও আপন সুৰ
আমাৰ মাঝে তোমাৰ প্ৰকাশ
তাই এত মধুৰ। —গীতাঞ্জলি।

নিজেই ‘নবীন’ হৈ উঠিব আৰু ভগৱানৰ সৈতে নৱ-মিলনৰ ডোলেৰে বান্ধ খাব। কবিৰ জীৱন সাৰ্থক হ’ব ঃ

চিতাগ্নি হোমাগ্নি হ’ব
সমীৰণ মলয় চন্দন
সিদিনা সাৰ্থক হ’ব
পূৰ্ণ অৰ্ঘ্য, পূৰ্ণ ই জীৱন। (সন্ধিয়াৰ সুৰ)

গতিকে ৰহস্যবাদ এটা কোনো ধাৰ্মিক মতবাদ বা দাৰ্শনিক তথ্য নহয়, নতুবা যাদুবিদ্যাও নহয়। ই কোনো অলৌকিক কাৰ্য্য সম্পন্ন কৰাৰ উপায়ো নহয়। ই এটা বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী, এটি মানসিক অৱস্থা, য’ত জ্ঞানতকৈ অনুভূতি, বিশেষকৈ দৈৱী অনুভূতিয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰে। ৰহস্যবাদী-সকল সমাজৰ আঁতৰত নহয়, সমাজৰ একোজন সেৱকহে। তেওঁলোকে দৈনন্দিন কৰ্ত্তব্যৰ প্ৰতি অৱহেলা নেদেখুৱায়, তেওঁলোকৰ অন্তৰখন মাত্ৰ এজন অপৰিৱৰ্ত্তনশীলত নিবিষ্ট থাকে। জীৱনৰ এইটো এটা বিশিষ্ট উন্নীত অৱস্থা। কঠিন মনোবৈজ্ঞানিক আৰু সাত্ত্বিক প্ৰথা অৱলম্বনৰ দ্বাৰা সম্পূৰ্ণ চাৰিত্ৰিক পুনৰ্গঠন কৰিহে এই অৱস্থা প্ৰাপ্ত হ’ব পৰা যায়। ৰহস্যবাদীৰ দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰেমিকৰ দৃষ্টিভঙ্গী। ‘শৰীৰৰ মাজেৰে প্ৰতিফলিত হোৱা আত্মাৰ সৌন্দৰ্য্য গ্ৰহণ কৰিব পৰা শক্তিৰ নাম প্ৰেম।’ প্ৰেমেই জীৱন। ‘জীৱন-ৰূপী কুঁৱা প্ৰেমজালেৰে ভৰপূৰ। যিজনৰ অন্তৰত প্ৰেম নাই, তেওঁ মৃত-প্ৰায়।’ ৰহস্যবাদীৰ দৃষ্টিত জগতৰ সকলো বস্তুৱেই ধুনীয়া। সকলোৰে মূল্য আছে। সকলো আপোন। এই দৃষ্টি ব্যক্তিগত আৰু বিশ্বগত দুয়ো দিশৰপৰা শান্তিদায়ক, সুন্দৰ আৰু মঙ্গলময়। বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত ঐক্যৰ সন্ধান, দৈৱী অনুভূতি, প্ৰতীক, প্ৰেম, বিৰহ, আত্ম-বিলুপ্তি, তৃপ্তি বা আনন্দ আদি ৰহস্যবাদৰ বিশিষ্ট উপাদান।

উপেন্দ্ৰনাথ গোস্বামী

ছুফীবাদ

জ্ঞানীসকলে ধৰ্মৰ আচাৰ-অনুষ্ঠানত তৃপ্তি লাভ কৰিব নোৱাৰি ধৰ্মৰ গূঢ় ৰহস্য, তত্ত্ব-কথা, সত্য-সন্ধেদ নাইবা পৰমাৰ্থ-বিষয়ক জ্ঞান বিচাৰি ফুৰে। তেওঁলোকে তত্ত্বজ্ঞান লভি তত্ত্বজ্ঞানী হৈহে শান্তি লাভ কৰে। ছুফীবাদো ইছলামত তেনে চেষ্টা, যত্ন আৰু পৰিশ্ৰম কৰি মানুহৰ ভিতৰৰ ক্ষেত্ৰ কৰ্ষণ কৰ'ৰ পন্থা আগবঢ়াইছে; ক্ষেত্ৰৰপৰা জাবৰ জোথৰ-কাইট আদি আঁতৰাই পেলাই ঈশ্বৰ প্ৰেম আৰু ভক্তিৰ গুটি সিঁচাইছে; জপ-তপ, ধ্যান-ধাৰণাৰ গজালি মেলি মুক্তি-ফল আস্বাদন কৰাই সাৰ্থক মানৱ জীৱনলৈ বাট দেখুৱাইছে। ছুফীসকল জনসাধাৰণৰ মাজলৈকে আহি ভক্তি, প্ৰেম, সত্য, সত্যৰ আদি প্ৰচাৰ আৰু আচৰণ কৰি লোকপ্ৰিয় হৈছে। অকল সেয়ে নহয়, তেওঁলোকৰ সৌজন্যত লৌকিক ভাষাৰে সাহিত্য সৃষ্টিও হ'ল। তেওঁলোকে গান, গজল, সাধন গীত, দেহ-তত্ত্ব আৰু তত্ত্ব-জ্ঞানৰ ৰূপক কাহিনীৰে শাখা-প্ৰশাখা বঢ়াই সাহিত্যৰ শ্ৰীবৃদ্ধি সাধিলে, ৰহণ সানিলে আৰু ৰস সৃষ্টি কৰিলে।

পণ্ডিতসকলে 'ছুফী' (সূফী) শব্দৰ অৰ্থ আৰু উৎপত্তি সম্বন্ধে বিভিন্ন মত দাঙি ধৰিছে। দীঘলীয়া আলোচনা নকৰি বাহুকে তিনিটা মত উল্লেখ কৰা হ'ল। 'ছুফী' আৰু 'ছুফই' একেই। গ্ৰীক 'চফচ্' শব্দৰপৰা 'ছুফী' শব্দৰ উৎপত্তি। গ্ৰীক 'চফচ'ৰ প্ৰথম আখৰটো হ'ল 'চিগ্‌মা'। ই ইংৰাজীৰ 'এচ্' (S) আৰু আৰবীৰ 'চিন' আখৰৰ দ্বাৰা উচ্চাৰিত হয়। এক ভাষাৰ আখৰৰ উচ্চাৰণ আইন ভাষাৰ আন কোন আখৰেৰে হ'ব পাৰে ভাষা-বিজ্ঞানীসকলে সেইটো স্বীকাৰ কৰিছে। 'ছুফী' শব্দৰ প্ৰথম আখৰটো 'চিন্'ৰ প্ৰথম আখৰ প্ৰতি আখৰ 'চিন' দি লিখা নহয়। ই 'ছাদ' আখৰেৰে লিখা হৈছে। গতিকে 'চফচ'ৰপৰা 'ছুফী' শব্দটো এনেকুৱা মত গ্ৰাহ্য হৈ নাই। দ্বিতীয় মত হ'ল এই - আৰবী 'ছফা' (পবিত্ৰতা) শব্দৰপৰা 'ছুফী' শব্দৰ উৎপত্তি। যিসকলে পাৰ্থিৱ অপবিত্ৰতাৰপৰা নিজকে পবিত্ৰ কৰিছে তেওঁ হ'ল ছুফী। প্ৰাচীন পাৰস্যৰ মজাৰীৰ ইৰাণীয় বিখ্যাত পণ্ডিত, ছুফী আৰু কবি

মোল্লা নুৰুদ্দিন আব্দুৰ ৰহমান জামীয়ে নিজৰ 'বাহাৰিস্তান' নামৰ কিতাপত এই মত সমৰ্থন কৰিছে। আলী বিন উছমান গজনীৰ এজন বিখ্যাত সাধক। তেওঁ লাহোৰলৈ আহি বসবাস কৰিছিল আৰু তাতে পৰলোকগামী হয় (খ্ৰীঃ ১০৭০)। তেওঁৰ ফাৰ্চী গদ্যত লিখা 'কঃশফুল মহজুব' ছুফীবাদৰ আদি আৰু প্ৰধান গ্ৰন্থ। 'ছুফী' শব্দটো 'চফা'ৰপৰা ওলাইছে বুলি তেওঁ দৃঢ়ভাৱে মত প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু আৰবী ব্যাকৰণৰ নিয়মৰপৰা চালে এই মত সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি। তৃতীয় মত অনুসৰি 'ছুফী' 'ছুফ'ৰপৰা ওলাইছে। 'ছুফ'ৰ অৰ্থ হ'ল ভেড়া, উট আদিৰ পছম বা নোম। পছমী পোছাক পিন্ধা মানুহ হ'ল 'ছুফী'। অধিক-সংখ্যক ভাষা-তত্ত্বজ্ঞ পণ্ডিতে এই মত সমৰ্থন কৰিছে। আবু নছ্ৰ্ আল-চৰৰাজে ছুফীবাদৰ ওপৰত লিখা আৰবীৰ প্ৰথম গ্ৰন্থত 'ছুফ'ৰপৰা 'ছুফী' ওলোৱা মতটোকে সমৰ্থন কৰিছে। ফাৰ্চী ভাষাত 'ছুফী' শব্দৰ প্ৰতিশব্দ হ'ল 'পঃশ্মীনা-পোশ্' (পছমী কাপোৰ পিন্ধা মানুহ)। এই শব্দৰ দ্বাৰা তৃতীয় মতটো আৰু দৃঢ় হ'ল। ইংৰাজীত 'ছুফীজম্' দুই প্ৰকাৰে লিখা হয়। Suf-ism বানানৰদ্বাৰা 'ছুফ' (নোম) অৰ্থকে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। আৰু Sufi-ism শব্দৰদ্বাৰা 'ছুফী' মানুহজনক ইংগিত কৰা হৈছে। ডাঠ খহটা পছমী কাপোৰ পিন্ধাটো হৈছে—ভোগবিলাস বৰ্জন কৰি সহজ-সৰল জীৱন গ্ৰহণ কৰা এটা চিন। পূৰ্বৰেপৰা হজৰত ৰছুল (ছঃ) আৰু তেওঁৰ ভকতসকলে ডাঠ কম্বল ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পইগম্বৰ চাহাবৰ ক'লা কম্বলখনৰ কথা জনাজাত। বহুতে 'কালি কম্‌লীৱালে' গানটো শুনিছে। ই হজৰতৰ প্ৰতি ইংগিত কৰিছে। মদিনা নগৰীৰ মছ্জিদৰ বাৰাণ্ডাত এদল দৰিদ্ৰ ভকত আছিল। তেওঁলোকৰ বহুতে কম্বল ভিতৰত বান্ধি চোলা-চুৰিয়াৰ কাম বাদ দি লৈছিল। কিছুমান ছুফীপন্থৰ গুৰুৱে উপযুক্ত লোকক শিষ্য কৰাৰ অনুমতি দিওঁতে এখন কম্বল শিষ্যৰ কান্ধত পেলাই দিছিল। ডাঠ পছমী কাপোৰৰ লুঙি আৰু গাত তেনে কম্বল থকা কলন্দৰ পন্থৰ ফকীৰক বহুতে দেখিছে।

'ছুফীবাদ' ইংৰাজীত Sufism অথবা Sufiism শব্দৰ ৰূপান্তৰ মাথোন। আৰবী 'তাচাউ-উফ' নামটোহে মুছলমানসকলৰ মাজত জনাজাত। পণ্ডিতসকলৰ মতে 'ছুফী' শব্দটো বাগদাদ আৰু কুফা নগৰত অষ্টম শতাব্দীৰ শেষৰ দিনে প্ৰথম ব্যৱহাৰ হৈছিল। মোল্লা জামীয়ে তেওঁৰ কিতাপ 'নফাহাতুল-উন্‌চ'ত কৈছে যে ছুফী শব্দটো প্ৰথম আবু হাচিমৰ প্ৰতি প্ৰয়োগ হৈছিল।

তেওঁ কুফাত জন্ম গ্ৰহণ কৰি হীৰাত বসবাস কৰিছিল। ছুফয়্যান ছত্তৰী আবু হাশ্বিমৰ সমসাময়িক ব্যক্তি। ছুফয়্যানৰ মৃত্যু হয় ৭৭৭ খ্ৰীষ্টাব্দত। ছুফী পণ্ডিত আলকুশ্বাইৰী তেওঁৰ আৰবী 'ৰিচালা'ত (পুস্তিকা) কৈছে যে, ২০০ হিজৰীৰ (৮১৬ খ্ৰীঃ) অলপ আগেয়ে 'ছুফী' শব্দ প্ৰচলিত হোৱা দেখা গৈছে। কিন্তু ছুফী শব্দৰ প্ৰয়োগ হওকেই বা নহওকেই, আমি এই চন-তাৰিখবোৰৰ আগতে আৰু কিছুমান সাধক, তাপস-তাপসীৰ লগ পাওঁ। তেওঁলোক হ'ল — হাচন বচৰী, আব্দুল ৱাহেদ, ছুফয়্যান ছত্তৰী, দায়ূদ তাই, ফোজাইল বিন আইয়্যাজ, তাপসী ৰাবিয়া, ইব্ৰাহিম আদ্হম আদি। 'ছুফী' শব্দই যি ভাৱ বহন কৰে তেওঁলোক সেই ভাৱৰ সাধক আছিল। অষ্টম শতিকাৰ আৰম্ভণিৰপৰা শেষলৈকে তেওঁলোকৰ জীৱন-কাল। তেওঁলোক সমসাময়িক আছিল। ৭৭৭ খ্ৰীষ্টাব্দৰপৰা তেওঁলোকৰ মৃত্যুকাল আৰম্ভ হৈ ৮০৩ শতিকাত শেষ হয়।

পণ্ডিতসকলে ছুফীবাদৰ শিক্ষা-দীক্ষা আদিৰ উৎপত্তি স্থান আৰু মূল বিচাৰি গৈ বিভিন্ন কথাৰ অৱতাৰণা কৰিছে। তেওঁলোকে চাৰিপ্ৰকাৰ মত আৰু অনুষ্ঠান আগবঢ়াইছে। কিছুমানে কয় যে, ই আৰ্য্যসকলৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফল-স্বৰূপ ভাৰতৰ বেদান্ত, বৌদ্ধৰ ভিক্ষু আৰু নিৰ্ব্বাণ আৰু ইৰাণৰ মুছলমানসকলৰ আৰ্য্যমানে ছুফীবাদৰ সম্বল যোগাইছে। ভনক্ৰেমাৰ, হিউজেচ, পামাৰ, উইলিয়ম জোন্স প্ৰভৃতি পণ্ডিতসকল এই মতৰ সমৰ্থক। এই মতৰ বিপৰীত সমালোচনা এনেদৰে হৈছে, —ঐতিহাসিক প্ৰমাণ নাপালে দুটা বস্তুৰ সাদৃশ্যৰ দ্বাৰা এটা আনটোৰপৰা লোৱা হৈছে বুলি কোৱাটো অভ্ৰান্ত নহ'ব। শ্বাইখ মুহ্য়ুদ্দিন ইব্নে আৰাবী (১২৪০ খ্ৰীঃ) আৰু ইবনুল ফাৰিদ (১২৩৪ খ্ৰীঃ) আৰব ছুফী হয়। তেওঁলোকে ইৰাণী ভাষা নাজানিছিল ; বৰং প্ৰথমজনাৰ প্ৰভাৱ বিখ্যাত ইৰাণী ছুফীসকলৰ ওপৰত অধিকভাৱে পৰে। আজিও অকল ইৰাণৰ মুমিনে নহয়, পৃথিৱীৰ সকলো ছুফীয়ে ইব্নে আৰবীৰ গ্ৰন্থবোৰ (বিশেষকৈ ফুচুচুল-হিকাম) মনযোগ দি পঢ়ে। সংস্কৃত শিক্ষা লাভ কৰা প্ৰথম মুছলমান পণ্ডিত হ'ল আল্বেৰুণী ; কিন্তু ছুফীবাদে ইয়াৰ আগেয়ে পূৰ্ণতা লাভ কৰে।

দ্বিতীয় মত হ'ল এই —প্লেটোৰ পাছত তেওঁৰ দৰ্শন ইৰাণলৈ গৈছিল। জাষ্টিনিয়ানে সাতজন গ্ৰীক দাৰ্শনিকক নিৰ্বাসিত কৰে। তেওঁলোকে নওশ্বিৰৱানৰ ৰাজত্ব কালতে ইৰাণলৈ গৈছিল। পৰৱৰ্ত্তীকালত লিখিছে যে

দৰ্শন শিক্ষা কৰিবলৈ প্লটিনাছ্ ইৰাণলৈ গৈছিল। চিন্তাশীল আৰু পণ্ডিত মুছলমানসকলে খ্ৰীষ্টীয় নৱম শতাব্দীতে এই গ্ৰীক দাৰ্শনিকবিলাকৰ বিষয়ে জানিছিল; কিন্তু এই মতৰ বিপৰীতে সমালোচনা হৈছে এইদৰে—সভ্য শিক্ষিত সমাজৰ এদল মানুহৰ মনত এটা আকাঙ্ক্ষা জাগ্ৰত হৈ নিজে নিজে নিবৃত্ত হ'ব পাৰে, এনে প্ৰশ্নৰ উত্তৰ চিন্তা আৰু ধ্যানৰ দ্বাৰা পাব পাৰি। পৃথিৱীৰ সকলো সমাজতে এনে স্বাধীন চিন্তা হোৱা স্বাভাৱিক। কিন্তু আমি জানো প্লটিনাছ্ ইৰাণলৈ গৈছিল কোন দৰ্শন শিক্ষাৰ কাৰণে। ইৰাণৰ নিজৰ কোনটো আৰু গ্ৰীকৰ নিজৰ কোনটো? এটা বিদেশী চিন্তাই হুবহু নিজৰূপে অইন দেশত ঠাই ল'ব পাৰেনে? নাইবা, আমাৰ মাজত কিবা আছে, কিন্তু আমি তাক ৰূপ দিব পৰা নাই, নাম দিব পৰা নাই, প্ৰকাশৰ ভঙ্গী পোৱা নাই; এনেতে এটা বিদেশী ভাব-ভাষা আহি আমাৰ মনৰ সেই খুদুৰনি লগাই থকা ভাৱটোৰ নাম-ৰূপ প্ৰকাশ ভংগিমাত সাহায্য কৰিছেনেকি?

তৃতীয় মত এই যে, ছূফীবাদ স্বাধীনভাৱে আপোনা-আপুনি উদ্ভব হৈছে। পৰস্পৰ সম্বন্ধ নথকা পৃথিৱীৰ বিভিন্ন কালৰ বিভিন্ন ঠাইৰ বিভিন্ন ভাষাৰ সাধকবিলাকৰ উক্তিৰ মাজত আচৰিত সাদৃশ্য বিদ্যমান। এটা সত্য বিষয় স্বাধীনভাৱে বিভিন্ন ঠাইত আৰু বিভিন্ন কালত বিকাশ লাভ কৰাটো অস্বাভাৱিক নহয়।

চতুৰ্থ মত হ'ল ছূফীসকলৰ নিজা। তেওঁলোকে দাবী কৰে যে ছূফীবাদ ইছলামৰ গূঢ়-নিগূঢ় তত্ত্বকথা। তেওঁলোকৰ দ্বাৰা পবিত্ৰ কোৰ্‌আন-শ্বৰীফৰপৰা কেইটামান পদ তুলি দিয়া হ'ল,—'মই মানুহৰ নিজা প্ৰাণ শিৰাতকৈও নিকটতৰ;' 'যিপিনেই মুখকৰা তাতেই আল্লাৰ মুখ;' (সত্তা); 'আল্লাহ আকাশ মণ্ডল আৰু পৃথিৱীৰ জ্যোতি;' আৰু 'পৃথিৱীত যি আছে সকলো ধ্বংসশীল; কিন্তু তোমাৰ প্ৰভুৰ ঐশ্বৰ্য্যময় আৰু সম্ভ্ৰমশালী মুখ (সত্তা) চিৰকাল ৰ'ব।' এটা হাদিছৰ মম (পয়গম্বৰৰ বাণী) দিয়া হ'ল—মোৰ দাস মোৰ নৈকট্য লাভৰ কাৰণে মোৰ আদেশত কৰা পূজা-অৰ্চনাৰ উপৰি আৰু বেছিকৈ পূজাৰ্চনা আপোন ইচ্ছাতে কৰি থাকে। কৰি থাকোঁতে থাকোঁতে তেওঁ মোৰ প্ৰিয় হয়। প্ৰিয় হ'লে মই তেওঁৰ চকু কাণ, হাত-ভৰি হৈ যাওঁ। তেতিয়া তেওঁ মোৰ চকুৰে দেখে, মোৰ কাণেৰে শুনে, মোৰ হাতেৰে ধৰে আৰু মোৰ ভৰিৰে খোজ কাঢ়ে।' কোনো কোনো ইউৰোপীয় পণ্ডিতে কৈছে যে, কোৰ-আনতো ছূফী পেনথিইজম্ আছে। তেওঁলোকে আৰু কৈছে, প্ৰাথমিক

আৰু নিভাজ ছুফীবাদৰ বীজ কোৰ্‌আনত আছে ; কিন্তু পৰৱৰ্তী কালৰ ছুফী দৰ্শন, ছুফী ৰহস্যবাদ আদি বা'হিৰৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত।

ছুফীবিলাকৰ ভিন্ ভিন্ সমষ্টি আছে। ভিন্ ভিন্ ছুফীৰ অধীনত শিক্ষা লাভ কৰা দলবিলাকৰ সংখ্যা হ'ল চৈধ্যটা। সেইবিলাকক 'খানদান' (পৰিয়াল) বোলে। আৰু ইয়াৰপৰা কাদেৰী, চিশ্‌তী, নকশ্‌বন্দী আৰু সোহ্‌ৰাৱৰ্দী নামে চাৰি 'তৰিকা' (পন্থ) ওলাইছে। এই পন্থৰ নামকৰণ যথাক্ৰমে এই চাৰিজন বিখ্যাত ছুফী খ্বাজাৰ নামে কৰা হৈছে — খ্বাজা আব্দুল কাদেৰ জিলানী, খ্বাজা মুইনউদ্দিন চিশ্‌তী (ভাৰতৰ আজমীৰত কবৰ), বাহাউদ্দিন নক্‌শবন্দ, আৰু শিহাবুদ্দিন সোহ্‌ৰাৱৰ্দী। প্ৰত্যেক 'তৰিকা' আৰু 'খানদান' ইছলামৰ পইগম্বৰ হজৰত ৰছুলুল্লাহৰ (দঃ) লগত সংযোজিত হৈছে। এই পন্থ আৰু খান্‌দানবিলাকৰ শিক্ষা একেই। জপ-তপ, নাম-স্মৰণ, ধ্যান-ধাৰণাৰ নিয়ম-কায়দাৰ ব্যতিক্ৰম মাত্ৰ।

দ্বাদশ শতাব্দীত ভাৰতলৈ প্ৰথমে আহে চিশ্‌তী তৰিকা। তাৰ পাছতেই আহে সোহ্‌ৰাৱৰ্দী। পঞ্চদশ আৰু ষষ্ঠদশ শতিকাত যথাক্ৰমে আহে কাদেৰী আৰু নক্‌শবন্দী। ইয়াৰ আগেয়ে ছুফীবাদৰ মূল বা ইছ্‌লামৰ আধ্যাত্মিকতা ভাৰতত সোমাইছিল বুলি কিছুমান বৰ্ণনা পোৱা যায়। ইব্‌নে হজৰে লিখিছে যে, বাবা ৰতন ভাৰতৰপৰা গৈ মক্কাত হজৰত ৰছুলৰ হাতত দীক্ষা গ্ৰহণ কৰে। ৬০০ খ্ৰীষ্টাব্দত কাৰবালা প্ৰান্তৰৰপৰা সাতগৰাকী মহিলা ভাৰতলৈ আহিছিল বুলি কথিত আছে। তেওঁলোকে 'বীবী পাকদামনান' (সতী সাধ্বী পবিত্ৰ মহিলা) নামে জনাজাত। তেওঁলোকৰ কবৰ লাহোৰত আছে। চুলতান মাহমুদ আৰু সম্ৰাট আকবৰে সেই কবৰস্থান পকীকৈ বন্ধাইছিল। পইগম্বৰ চাহাবৰ (দঃ) এজন ভকত মদিনা নগৰৰপৰা ভাৰতলৈ আহিছিল। তেওঁৰ নাম তামিম আনছাৰী (ৰাঃ)। মাদ্ৰাজৰ ওচৰত তেওঁৰ কবৰ আছে। চুলতান মাহমুদৰ লগত চৈয়দ চালাৰ মছউদ গাজী আহি ১০৩৩ খ্ৰীষ্টাব্দত শ্বহীদ হয় আৰু তেওঁৰ কবৰ উত্তৰ প্ৰদেশৰ বহ্‌ৰাইচত আছে। আজিও তেওঁৰ বাৎসৰিক উৰ্ছত (মৃত্যু-তিথি) হিন্দু-মুছলমান গোট খায়। আলীবিন উছমানৰ কবৰ লাহোৰত থকাৰ কথা আগতে কোৱা হৈছে। তেওঁক হিন্দীত 'দাতা' বোলা হয়। আজি নশ বছৰ ধৰি তেওঁৰ দৰগাহত হিন্দু মুছলমান, ৰজা-সাধক, দীন-দৰিদ্ৰ দিনৰাতি প্ৰাৰ্থনাৰ কাৰণে বৈ আছে। চাৰি 'তৰিকা' ভাৰতলৈ অহাৰ পাছত গোটেই ভাৰতত ছুফী সাধক বিয়পি পৰিল। নৈতিকতা, আধ্যাত্মিকতা, প্ৰেম

ভূমি, মিলনাদিৰ এক নতুন সোঁত প্ৰবাহিত হৈ ভাৰতভূমি সেউজীয়া ৰূপত ৰূপায়িত হ'ল। ৰূপক-কাহিনী-কাব্য, গজল-গীতি-দোহাৰ ৰাগ-সুৰ ধ্বনিত হ'ল সিন্ধু-ব্ৰহ্মাহিমাচলৰ মাজ বুকুত। মানুহৰ বুকুৰ মাজত সাগৰ-সঙ্গম আৰু পুণ্যভূমিত প্ৰয়াগে স্থিতি লাভ কৰিলে। ইছলামৰ ভাৱধাৰা আৰু ছুফী-বিলাকৰ প্ৰেম-সাধনা অন্তঃসলিলা ফল্গু নৈৰ নিচিনাকৈ বহুত হিন্দু সম্প্ৰদায়ৰ অন্তৰত অন্তঃস্ৰোতা হৈ প্ৰবাহিত হ'ল। হোচাইনি ব্ৰাহ্মণ, খামছি, পিৰজাদা, দাদু-পন্থী আদি হিন্দু সম্প্ৰদায়ে ইছলামৰ বহুত ভাৱ-চিন্তা, আচাৰ-পদ্ধতি, অনুষ্ঠান আদি গ্ৰহণ কৰিছিল।

ভাৰতৰ হিন্দু কবিসকলে নিভাঁজ ৰোমাণ্টিক (প্ৰণয়) কাহিনীৰ পিনে লক্ষ্য নাৰাখি দেৱ-দেৱীৰ মাহাত্ম্য বৰ্ণনা কৰোঁতে শাপভ্ৰষ্টা অপ্সৰাৰ লগত মানুহৰ প্ৰণয়-কাহিনী নাইবা অৰি-ভাৱ থকা দেৱ-দেৱীৰ হাতত মানৱ প্ৰণয়ী-প্ৰণয়িনীৰ ত্ৰাহি মধুসূদন অৱস্থাৰ কথা বৰ্ণনা কৰিছে। ইছলামে দেৱ-দেৱী নামানে; সেইদেখি মুছলমান কবিয়ে মানৱ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাক দেৱ-দেৱীৰ কৱলৰপৰা পৰিত্ৰাণ কৰি স্বাধীনভাৱে প্ৰেমৰস পান কৰিবলৈ দিছে। ভাৰতত মুছলমান কবিসকলে 'ৰোমাণ্টিক' কাহিনী ৰচনাৰ বাট দেখুৱাইছে। মধ্য-এচিয়াৰ বিখ্যাত কবি নিজামী 'খোচৰও-ও শ্বিৰিন', 'লয়লা ও মজনুন', 'হপ্ত্-পয়কৰ' আদি ৰোমাণ্টিক কাব্য দ্বাদশ শতাব্দীত ৰচনা কৰি পৰৱৰ্ত্তী ফাৰ্চী কবিসকলৰ পথ-প্ৰদৰ্শক হৈছে। ইয়াৰপৰ পঞ্চদশ শতাব্দীৰ ছুফী কবি জামীয়ে নিজামীৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ 'লয়লা ও মজনুন' আৰু 'ইউচুফ ও জোলাইখা' লিখে। ভাৰতত তেৰ শতিকাত আমীৰ খুচ্ৰওৱে 'শ্বিৰিণ খচৰও', 'মজনুন ও লয়লা', দৱলৰাণী (দেৱলাদেৱী) ও খিজিৰখান' আদি কাব্য ৰচনা কৰে। সম্ৰাট আকবৰৰ সভা-কবি ফৈজীয়ে 'চোলায়মান ও বিলকিচ্' আৰু মহাভাৰতৰপৰা লোৱা 'নল ও দমন' (নল দময়ন্তী) আদি কাব্য লিখে। ফৈজী ছুফী নহয়। ছুফী কবিয়ে গল্প-কাহিনীৰ মাজে মাজে ছুফী মত আৰু নীতিৰ ব্যাখ্যা ঘটাই দিয়ে খুচ্ৰওৱে ভাৰতত আৰু জামীয়ে ইৰানত তাকেই কৰিছে। জামীৰ ৰূপক পদ্য 'চলমান ও আবচাল' (ফিট্জেৰল্ডে অনুবাদ কৰিছে) আৰু বিখ্যাত ৰোমাঞ্চ কাব্য 'ইউচুফ ও জোলোইখা'ত ছুফী ভাৱ অধিক। ত্ৰয়োদশ আৰু চতুৰ্দ্দশ শতাব্দীৰ খুচৰও, ৰুমী, ছাদী আৰু হাফেজৰ গজলবোৰত প্ৰিয়াৰ ৰূপ, প্ৰেমিকৰ উচ্ছ্বাস, আগ্ৰহ, প্ৰেম, বিৰহ, মিলন আদিৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছিল — 'ছাকি', 'শ্বৰাব', 'মোৰাহি',

‘পিয়লা’, ‘গোলাপ’, লীলা’, ‘বুল্‌বুল’, বসন্ত, মালঞ্চ, মলয়া, হাইপ্রেছ গন্ধ, কস্তুৰী, বেণী, খোপা, আৰু মেলি দিয়া চুলিকোছা, তিল, জুঁটিৰ, গালত খোৰ পতা হাঁহি, মমবাতি, ছপা আদিৰ আঁৰে আঁৰে। ৰুমীৰ ‘মছনৱী’ ছুফী মতবাদৰ এক বিৰাট বিশ্বকোষ। পণ্ডিতসকলে ‘ফাৰ্চী’ ভাষাত ‘কোৰ-আন’ আখ্যা দিছে।

সপ্তদশ শতিকাৰ জন বনইয়ান ফৰিদুদ্দিন আত্তাৰ দ্বাদশ শতিকাত ইৰানৰ নিচাপুৰত জন্মগ্ৰহণ কৰে। এওঁ বিখ্যাত সাধক আৰু ছুফী কবি। এওঁৰ ন (হজাৰতকৈও অধিক পদত ৰচিত ‘মনতিকুত্ তয়ৰ’ পিল্‌গ্রিমছ্ প্ৰোগ্ৰেছ’তকৈও মহান ৰূপক কাব্য। চৰাইবোৰে (ছুফী সাধক) বজা ‘চিমুৰগ’ক (সৎব্ৰহ্ম) বিচাৰি তীৰ্থযাত্ৰা কৰিছে। অন্বেষণ, প্ৰেম, ব্ৰহ্ম-জ্ঞান, সংসাৰৰ প্ৰতি বিৰাগ, ব্ৰহ্মই সৎ—ব্ৰহ্মই বিৰাজমান, বিমূঢ় ভাব, ‘ফণা’ (অহংজ্ঞানৰ নিৰ্বাণ) এই সাতোটা উপত্যকা অতিক্ৰম কৰি পখীবোৰে পক্ষীৰাজ চিমুৰগৰ (Griffin) লগত সাক্ষাৎ লাভ কৰে। চৰাইবোৰে নিজৰ স্বৰূপ চিনি পাই ব্ৰহ্ম-ভাৱত লীন হোৱা চিৰন্তন জীৱন লাভ কৰিলে। ছুফীবিলাকৰ লগতে এইবোৰে ভাৰতত ঠাই লয়। ভাৰতত ফাৰ্চী হিন্দী, পঞ্জাবী, বঙলা আৰু অসমীয়াত ছুফীবাদৰ গদ্য-পদ্যৰ কিতাপ গজল-গীতি ৰচিত হয়।

আমীৰ খুচ্‌ৰুৰ গুৰুৰ গুৰু খাৱাজা ফৰীদুদ্দিন চিশ্‌তী (১২৬৬ খ্ৰীঃ) পঞ্জাবৰ প্ৰথম ছুফী কবি। তেওঁৰ বিভিন্ন শ্লোক পঞ্জাবত চলিত আছে। গুৰু অৰ্জুনৰ গ্ৰন্থত বাবা ফৰিদৰ (তেওঁ এই নামে জনাজাত) বিৰহী হৃদয়ৰ এটি গান সংকলিত হৈছে। আমীৰ খুচ্‌ৰুও, কবীৰ মীৰ ফৈজুল্লা আদিৰ প্ৰভৃতিৰ হিন্দীত ৰচিত দোঁহা, পদাৱলী, সখী আদিত দেহতত্ত্ব, ভক্তি আৰু ছুফীবাদৰ শুংসূত্ৰ পোৱা যায়। পঞ্জাবত ৰাহ্‌মুনবাহ কাদেৰীৰ ‘কাফি, পদ্য প্ৰচলিত। পঞ্জাব মুলতানৰ মীৰ্জুচনৰ পুত্ৰ কবি আব্দুৰ ৰহমানে ‘সনেহয় ৰাসয়’ নামে অপভ্ৰংশে কাব্য এখন ৰচনা কৰে। খিজৰুল্লা চিশ্‌তীয় (১৬৮১ খ্ৰীঃ, দিল্লীত কবৰ দিয়া হয়) হিন্দীত ছুফীবাদৰ ওপৰত লিখা ‘জ্যোত নিৰঞ্জন’ আৰু ‘সাৰ ৰুন’ উল্লেখযোগ্য। ইৰানৰ সাধক কবি জামীক অনুসৰণ কৰি মেৰখান ৰকে (১৪৫০ খ্ৰীঃ, দিল্লীত কবৰ) ভাৰতত ‘ইউছুফ ও জোলেইখা’ ফাৰ্চীতে ৰচনা কৰে। পীৰ মুহম্মুদিন চিশ্‌তীৰ শিষ্য কবি কুতবন জৌনপুৰবাসী গুচি আৰু গৌৰছুলতান হোছেইন শাহৰ

আশ্ৰয় লয়। তেওঁ 'ভাষা' বা অৱধী হিন্দীত 'মৃগাৱতী' (১৫১২খ্ৰীঃ) ৰচনা কৰে।[1] ইয়াত লক্ষ্য কৰিব লগীয়া এয়ে যে, ভাৰতৰ মুছলমান ছুফী কবিয়ে আধ্যাত্মিক ৰূপকৰ আধাৰ ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিবৰ কাৰণে 'লয়লা-মজনু', 'শিৰিণ' ফৰহাদ', ইউচুফ জোলেইখা' আদি 'ইৰান, তুৰস্ক নাইবা আৰবৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী নলৈ ভাৰতীয় বিষয়-বস্তু বিচাৰিছে। সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতাব্দীত হিন্দু-মুছলমান কবিসকলে কুতবনৰ তিনিশ পঞ্চাশ পৃষ্ঠাৰ কাব্যখন অনুসৰণ কৰিছিল। শ্বায়খ বুৰহানৰ প্ৰশিষ্য মালিক মোহাম্মদ জয়ছী (১৬৩৯ খ্ৰীঃ, জয়চত কবৰ) 'ভাষা' হিন্দীত 'পদ্মাৱত' ৰচনা কৰে। মালিক মোহাম্মদৰ এই কাব্য গোটেই নবীন-ভাৰতীয় সাহিত্যৰ এটি শ্ৰেষ্ঠ ৰচনা। আৰাকান ৰাজসভাৰ ছুফী কবি চৈয়দ আলাওল চিশ্‌তী জয়ছীৰ 'পদ্মাৱত' অনুসৰণ কৰি বঙলা 'পদ্মাৱতী' অনুবাদ কৰে। এই ৰূপক কাব্যৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী হ'ল চিতোৰৰ ৰজা নাগসেন, ৰাণী পদ্মাৱতী, চুলতান আলাউদ্দিন, কুম্ভলনৰ ৰজা দেওপাল ইত্যাদি। 'ধৰী-নামা' আৰু 'পুচতিন-নামা' (তুষাৰ অঞ্চলত ব্যৱহৃত ভেড়াৰ ছালৰ নোম থকা ফাল গাত লগাকৈ তৈয়াৰ কৰা পোছাক) নামে হিন্দীত আৰু দুখন ছুফীবাদৰ কিতাপ জয়ছীয়ে লিখিছিল। বঙলা দেশত প্ৰচলিত সাৰি (শাড়ি) আৰু জাৰী গানৰ বিষয় হ'ল—দেহতত্ত্ব, ভক্তি ছুফী সাধক দৰবেছ-বাউল-পীৰৰ মাহাত্ম্য বৰ্ণনা। ছুফীবাদৰ কিছুমান প্ৰশ্ন আৰু উত্তৰক কেন্দ্ৰ কৰি ১২১৯ বঙলা চনত ৰংপুৰৰ এনায়েতুল্লা সৰকাৰে 'ফকিৰ বিলাস' ৰচনা কৰে। ছুফী মত আৰু যোগসাধনাৰ বিষয়ে ১৩১৭ বঙলা চনত ছায়াদ আলী খন্দকাৰ শ্বাহ মাদাৰৰ কাহিনী আৰু কলন্দৰ পন্থৰ বৰ্ণনা কৰি পুথি এখন ৰচনা কৰিছে। পূৰ্ববঙ্গৰ মহম্মদ কাছিমে লিখিছে-চুলতান জমজমাৰ পুথি। ইয়াত বৈষ্ণৱ ভাব বৰ্তমান। ৰাধা-কৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰি কিছুমান বৈষ্ণৱ কবিয়ে বৈষ্ণৱ ভাবৰ কবিতা ৰচনা কৰিছে। ইৰাণৰ ইমাম গজ্জালীয়ে (মৃত ১১১১ খ্ৰীঃ) ফাৰ্চী গদ্যত লিখা 'কিমিয়ায় ছাআদত,' সৌভাগ্য স্পৰ্শমণি' নামে বঙলাত অনুবাদ হৈ ছপা হৈছিল (এতিয়া পাবলৈ নাই)। নামাজ, ৰোজা আদিৰ প্ৰকৃত লক্ষ্য, ছুফীমত, ধ্যান-ধাৰণা আদিৰ বৰ্ণনামূলক এই গ্ৰন্থখন এটি ৰত্ন। গিৰিশচন্দ্ৰ সেনে 'তাপস মালা' নাম দি সাধক কবি আত্তাৰৰ 'তজকিৰাতুল আওলিয়া' অনুবাদ কৰে। ইয়াত ছুফী সাধক

---

১. ৰামবিজয়ৰ 'মৃগাৱতী-চৰিত্ৰ' বা 'চাহাপৰী-উপাখ্যান'ত এই কাব্যৰ কাহিনীৰ এক পুনৰাবৃত্তি আছে।

বিলাকৰ জীৱনী আছে। বহু ছুফী সাধকে হিন্দীত 'বাৰমাসী' নামে গীতি কবিতা লিখিছে। মাহৰ বিশেষ লক্ষণ আৰু বৈশিষ্ট্যবোৰলৈ লক্ষ্য ৰাখি নিজৰ ভক্তি, প্ৰেম, বিৰহ আদিৰ উল্লেখ কৰি এই কবিতা লিখা হয়। বিখ্যাত পীৰখাজা চোলায়মানৰ (খ্ৰীঃ ১৮৫০—কবৰ তাওঁসাত) বিখ্যাত শিষ্য আৰু পীৰখাজা আল্লাহ্ বখ্শ্ চিশ্তীৰ 'বাৰমাসি' পোৱা যাব পাৰে। পঞ্জাবত 'ছি হৰফী ঢোল্লা' নামে চাৰি চাৰি পদৰ ত্ৰিশ ছেদৰ এটা পঞ্জাবী গান প্ৰচলিত আছে। লাহোৰৰ প্ৰফেচাৰ চিৰাজুদ্দিন আৰু ৰেভাৰেণ্ড ৱালটাৰে ইংৰাজীতে অনুবাদ কৰিছে। প্ৰিয়াৰ ৰূপ, প্ৰেমৰ উচ্ছ্বাস, বিৰহ নিবেদন, পইগম্বৰ চাহাবৰ প্ৰতি ভক্তি, নিজ পীৰৰ (গুৰুৰ) উল্লেখ আদিয়েই ইয়াৰ বিষয়-বস্তু। কোনোবাই সাঁথৰ (প্ৰহেলিকা-বিশেষ) ৰূপত, কোনোবাই পুৱাৰ ভজন হিচাপে অথবা ভিক্ষা আবেদন কৰি ফকীৰবিলাকে গাই থাকে। ৰচয়িতাৰ নাম 'তালিব' বুলি গানটোতেই উল্লেখ কৰা হৈছে। 'তালিব'ৰ অৰ্থ হ'ল অন্বেষণকাৰী। ই নাম নহৈ কবিৰ ছদ্ম নাম হোৱাটোও অসম্ভৱ নহয়। গুৰুৰ উল্লেখ 'চিশ্তী' বুলি কৰিছে। ই যে নাম নহয় এইটো স্পষ্ট। তেওঁৰ গুৰু চিশ্তী-তাৰিকা বা চিশ্তী-পন্থৰ পীৰ। তেনেহ'লে 'তালিব'ও চিশ্তী পন্থৰ। ভাৰতত লৌকিক সাহিত্য, গজল-গীতি আদিৰ অৱদান চিশ্তী পন্থৰ সাধকবিলাকৰে অধিক। অসমত আজান পীৰৰ 'জিকিৰ' (জিক্ৰ্-নাম-স্মৰণ, উল্লেখ) নামে যি কবিতাবোৰ চলি আছে, নিৰোল ভজন হিচাপে পাঠ কৰা হয় বুলি 'জিকিৰ' নাম দিয়া হৈছে। এই 'জিকিৰ' বিলাকত দেহ-তত্ত্ব, ভক্তি-প্ৰেম, নাম-স্মৰণ, গুৰু-ভক্তি, উপাসনা, পবিত্ৰতা ইত্যাদি বিষয়ৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। সকলো জিকিৰ গোটাব পাৰিলে তথ্য সহকাৰে প্ৰণালী-বদ্ধভাৱে আজান চাহাবৰ ছুফী মতবাদটো দাঙি ধৰাটো টান নহ'ব।

ছুফীসকলৰ এটা নীতি-বচন এনেদৰে আছে —মায়া হ'ল সংসাৰৰ পিনে যাবলৈ এখনি সাঁকো। অৰ্থাৎ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ দ্বাৰা স্বৰ্গীয় প্ৰেমে বিকাশ লাভ কৰে। পোন প্ৰথমে প্ৰেম নিজক কেন্দ্ৰ কৰি থাকে। মানুহে নিজকে ভাল পায়। বিবাহৰ দ্বাৰা এই ভালপোৱা বিকেন্দ্ৰীয় হয়, বাহিৰলৈ ওলাই আহে, অইনক আশ্ৰয় কৰে। সেই কাৰণে ছুফীসকলে সংসাৰ-ধৰ্ম পালন কৰাৰ বিৰুদ্ধে কোৱা নাই। ছুফী সাধক-কবিসকলে লিখা ৰোমান্স যেনে, 'লয়লা-মজনুন', 'শিৰিন-ফৰহাদ,' 'ইউছুফ-জোলাইখা' আদিত সেই নীতি-কথাটোক ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। 'কাহিনীত কোৱা হৈছে, লয়লা-মজনুৰ

মজনুৱে বনত লয়লাক পায়ো লাহেকৈ তাইক হাতত ধৰি আকৌ উটৰ পিঠিত উঠাই বিদায় দিলে। ১৮৬৪ খ্ৰীঃত মহম্মদ খাতেৰে লিখা (অনুবাদ) বঙলা 'লয়লা-মজনু'ত লয়লাই মজনু সম্বন্ধে কৈছে :—

মিলিবে কিসেৰ তৰে আমাৰ সহিতে
মিলিয়াছে বাতুলেৰ ওফাদাৰ সাথে।
খুশি আছে দেল বিচে পাইয়া মাশুক
জ্বলি আমি অভাগিনী পাই এত দুঃখ।

অৰ্থাৎ "মোৰ লগত মজনু কিয় মিলিব? তেওঁ অদৃশ্য-বিশ্বাসভাজনৰ লগত মিলিছে, হৃদয়ত প্ৰেমিকক পাই সন্তোষ লভিছে আৰু মই অভাগিনী জ্বলি পুৰি দুখ পাইছোঁ।" মজনুৰ প্ৰেম এতিয়া দেহ-বাসনাৰ অতীত। পাৰ্থিব প্ৰেমৰ দ্বাৰা ছুফী-যাত্ৰীয়ে নিজক পাহৰি পাৰ্থিৱ প্ৰেমিকাক চাবলৈ শিক্ষা লাভ কৰে আৰু লাহে লাহে শেষত গম পায় যে, প্ৰেমিকাৰ এই সৌন্দৰ্য্য সেই শাশ্বত সুন্দৰৰ ৰূপৰ এটি ছটা মাত্ৰ, আৰু আচল জিলিকনিও নহয় এটি নিষ্প্ৰভ প্ৰতিবিম্ব মাথোন; অকল প্ৰেমিকাতে নহয়, বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ লক্ষ লক্ষ দাপোণত প্ৰতিফলিত হৈছে। এই উচ্চ দাৰ্শনিক তত্ত্ব ছুফী কবিসকলে নিৰক্ষৰ জনগণৰ মাজত বিলাইছে—গান, গল্প, কবিতা আদিৰ মাধ্যমত। নিৰক্ষৰ কৃষক-মজদুৰ শ্ৰোতাৰ মাজত কেৰাচিনৰ চাকি, খিড়, হোকা লৈ অক্ষৰ মাত্ৰ চিনি পোৱা কথকে তন্ময় হৈ সুৰ ধৰি পুথি পাঢ় গৈছে। জ্ঞান-কৃষ্টিৰ এনে সহজ-সৰল অথচ উচ্চ পৰিবেশ আজিকালি ক'ত? আজিকালি তথাকথিত শিক্ষিত সমাজ সেই ৰসাস্বাদনৰপৰা বঞ্চিত।

মুণ্ডক উপনিষদত যেনেকৈ শাস্ত্ৰজ্ঞ-ব্ৰহ্মদৰ্শী গুৰুৰ শৰণ ল'বলৈ কোৱা হৈছে, ছুফীবাদেও তেনেকৈ —'মুৰ্শীদ' বা 'পীৰ'ৰ ওচৰত দীক্ষা ল'বলৈ কৈছে। ইয়াৰ পিছতে যাত্ৰা আৰম্ভ হ'ব। পীৰে 'মুৰীদক' (শিষ্য বা চেলা) আতিৰিক্ত উপাসনা, ধ্যান-ধাৰণা, নাম-স্মৰণ শুচিতা আদিৰ দ্বাৰা ৰিপুক (নফ্চ্) দমন কৰি আত্মাক (ৰুহ্) শক্তিশালী কৰি ভক্তিমাৰ্গত আগবঢ়াই লৈ যায়। কিছুমান পন্থৰ ছুফীয়ে নাভি, বুকু, কণ্ঠনলি, অলু আদি দেহৰ ছয়টি কেন্দ্ৰলৈ (ইয়াক 'লতীফা' অৰ্থাৎ 'সূক্ষ্ম বোলে) লক্ষ্য ৰাখি, নাম স্মৰণ কৰি কেন্দ্ৰ-বিলাকক জাগ্ৰত কৰে। তন্ত্ৰ আৰু যোগৰ লগত ইয়াৰ অলপ মিল আছে। ইড়া আৰু পিঙ্গলাৰ মাজত সুষুম্না নাড়ীৰ বিশুদ্ধি, মণিপুৰ, মূলাধাৰ আদি নামে ছয়টি সূক্ষ্ম কেন্দ্ৰ আছে। ইয়াক চক্ৰ বা পদ্ম বোলে। মেৰুদণ্ডৰ

আদেশত, কুণ্ডলিনী নামে ঘুমন্ত পিণ্ড এটা আছে। ছুফীৰ মতে 'লতীফা'ৰ নাম হ'ল 'নফ্ছ' (self, ৰিপু সম্বলিত মূল মানুহজন), 'কল্ব্' (হৃৎপিণ্ড), 'ৰুহ্' (আত্মা), 'ছিৰ্' (গূঢ়), 'খফি' (নিগূঢ়), 'আখ্ফা' (গূঢ়-নিগূঢ়)। এই অনুভূতিবোধক অনুবাদ কৰাৰ প্ৰকৃত শব্দ নাই। চেতন মন (conscious mind), অৱচেতন (sub-conscious), অচেতন (unconscious) মন, ইয়াৰ লগত বিচাৰি খুচৰি intuition ৰ লগ লগাব পাৰি। বাকী দুটাৰ প্ৰতিশব্দ ক'বলৈ পোৱা নাযায়। ইয়াৰ দীঘল আলচ ইয়াত সম্ভৱ নহয়। এই দেহ, মন, আত্মাগত অনুভূতিৰ বহুত ওপৰত থকা 'আখ্ফা' অনুভূতিতহে ঈশ্বৰৰ জ্যোতিৰ প্ৰতিবিম্ব অন্তৰ অন্তস্থলত দৰ্শন কৰিব পাৰি। শ্ৰীমদ্ভাগৱত গীতাত যেনেকৈ "অপানে জুহ্বতি প্ৰাণং প্ৰাণেঽপানং তথাপৰে, প্ৰাণাপানগতী ৰুদ্ধা প্ৰাণায়ামপৰায়ণাঃ" আদিত কুম্ভক, ৰেচক আদিৰ কথা কোৱা হৈছে, তেনেকৈ 'হব্চেদম্' (উশাহ বন্ধ) কৰি নাম-স্মৰণৰ বিধি কিছুমান ছুফী পন্থত আছে। ছুফীৰ এই তীৰ্থ-যাত্ৰাৰ শেষ ক'ত ? বুজিবৰ কাৰণে সহজ হ'ব বুলি মাজতে দুটা কথা কোৱা দৰকাৰ। ছুফীসকলে "ৱহ্দতুলৱজুদ"ৰ (এক সত্তা) কথা কয়। পাছে মানুহে শঙ্কৰাচাৰ্যৰ Pantheism অদ্বৈতবাদ, বিশ্বই ব্ৰহ্ম, সৰ্বং খল্বিদং ব্ৰহ্মৰ লক্ষ্য বুজিলে প্ৰকৃতিৰ বাহিৰে ঈশ্বৰ নাই বুলি কৈ দিয়ে। সেই দেখি ভাৰতৰ বিখ্যাত ছুফী খাজা আহ্মদ্ ফাৰুকী মোজাদ্দীদ্ (ষোড়শ শতাব্দী) তাহাৰে ব্যাখ্যাৰূপে 'ৱহদাতুশ্ শুহুদ' (দেখাত এক সত্তা যেন লাগে) আগবঢ়ায়। ৰামানুজৰ বিশিষ্ট অদ্বৈতবাদৰ লগত এইটোৰ মিল আছে। ঈশ্বৰৰ সত্তা অচল, আমালোকৰ সত্তা নশ্বৰ আৰু ধাৰ কৰা। এতিয়া ছুফীয়ে সমাধিস্থ হৈ চেষ্টা কৰিব নিজৰ সত্তাক ব্ৰহ্মৰ বিৰাট অবিনশ্বৰ সত্তাত বিলীন কৰিবলৈ। ইয়াক 'ফনা' বোলে। শুনাত ই নিৰ্বাণ (নিৰ্বান)ৰ নিচিনা; কিন্তু অৰ্থগত পাৰ্থক্য বহুত। ৰুমীয়ে তেওঁৰ এটা গজলত এই 'ফনা' অৱস্থাৰ বৰ্ণনা কৰিছে :— "মই নিজক নিচিনো, কি কৰোঁ, মই খ্ৰীষ্টান নহওঁ, ইহুদী নহওঁ, নহওঁ মই পাৰ্চী আৰু মুছলমান। মই পূৱদেশৰ নহওঁ, পশ্চিমৰ নহওঁ, নহওঁ মই পানীৰ; জুই আৰু বায়ুও (পঞ্চভূত) নাই মোৰ। মই সৃষ্টিৰ অতীত; মই হিন্দুস্থানী নহওঁ, চীনা নহওঁ, ইৰাকী নহওঁ, খোৰাচানৰো নহওঁ। মোৰ আবাস নাই, মোৰ চিন নাই, দেহা নাই মোৰ, নাই মোৰ আত্মা। দ্বৈতভাব গুচি গ'ল,—এক বিচাৰো, এক জানো, এক চিন্তো, একৰ পাগল মই। তেওঁ আদি, তেওঁ অনাদি, তেওঁ স্থূল, তেৱেঁই প্ৰকাশমান।

তেওঁত বাহিৰে মই কাকো নাজানো।" ইত্যাদি। এনে লয়-প্ৰাপ্তিৰ কথা মুণ্ডক, বৃহদাৰণ্যক উপনিষদত আছে। শেষোক্ত উপনিষদত লোণ পানীত দিলে যেনে হয়, তেনে অৱস্থাৰ তুলনা দিয়া হৈছে। তৈত্তিৰীয় উপনিষদত মোক্ষ-প্ৰাপ্ত জীৱাত্মাৰ এটা গান দিয়া হৈছে। তাত দেখা যায় যে, লয় পালেও জীৱাত্মাৰ চেতনা নষ্ট নহয়। ডঃ ৰাধাকৃষ্ণনে তেওঁৰ 'ইণ্ডিয়ান ফিলছফি'ত লিখিছে,— Strictly speaking we cannot describe that state, but if a description is wanted, it is best to consider it to be a state of divine life. The Self is not annihilated any more than the ray of the sun is lost in the sun, the wave of the sea in the ocean, the notes of music in one harmony." চুফীসে 'ফনা'ক শেষ বুলি নকৈ লগতে পিঠিত 'বকা' (বাঁচি থকা) যোগ কৰি দিছে। শ্ৰীকৃষ্ণই যেনেকৈ গীতাত কৈছে— "আদিত্যানামহং বিষ্ণু জ্যোতিষাং ৰবিৰংশুমান," ইত্যাদি, ইত্যাদি, অৰ্থাৎ "মই বিষ্ণু মই সূৰ্য্য, মই মৰীচি চন্দ্ৰ, সামবেদ, ইন্দ্ৰ, শঙ্কৰ, কুবেৰ, অগ্নি, সুমেৰু, মই বৃহস্পতি, কাৰ্ত্তিকেয় মহৰ্ষি ভৃগু মই হিমালয়, মই অশ্বত্থবৃক্ষ, মই নাৰদ" ইত্যাদি, ৰুমীয়ো তেওঁৰ আটা এটা গজলত 'বকা' (ঈশ্বৰত বাঁচি থকা) অৱস্থাক শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰে বৰ্ণাইছে :— মই মুছলমান, মই খ্ৰীষ্টান, মই বিধৰ্মী, মই খিৰজী, য়ায়াজীদ, আবুহানিফা : মই আকাশ পৃথিৱী, মই ইঞ্জিল (যীশুখৃষ্টৰ কিতাপ), মই 'জবুৰ' (দায়ূদ পইগম্বৰৰ কিতাপ), মই কোৰআন, মই পঞ্চভূত, মই নৰক, মই স্বৰ্গ, মই দৈত্য, মই দানৱ, মই মানৱ, মই আত্মাৰ আত্মা, 'অহং ব্ৰহ্মাস্মি।' চুফীয়ে বেদান্তিকৰ দৰে জ্ঞান বা বিদ্যাৰ দ্বাৰা মুক্তি হ'ব বুলি নকয়। আৰম্ভণিতে চুফীয়ে বিদ্যাৰ সাহায্য লৈছে; কিন্তু পৰৱৰ্ত্তী স্তৰত বিদ্যাক পৰিত্যাগ কৰি ভক্তি আৰু প্ৰেমকে বাহন কৰি লৈছে। জন্ম-মৃত্যুৰ হাত সাৰিবলৈ চুফীক মুক্তিৰ প্ৰয়োজন নাই। ব্ৰহ্মজ্ঞানীও ব্ৰহ্মদৰ্শী হ'বলৈ আৰু সাযুজ্য, সালোক্য আদি লাভ কৰাৰ কাৰণে চুফীয়ে যাত্ৰা কৰিছে; এই লক্ষ্যস্থলত উপস্থিত হ'লেই চুফীৰ জন্ম সাৰ্থক হ'ব। এই দশা প্ৰাপ্তিৰ একমাত্ৰ বাহন হ'ল প্ৰেম। সাধক কবি আত্তাৰে কৈছে, 'হে পৰমেশ্বৰ! মই যদি তোমাৰ নৰকৰ ভয়ত পূজা কৰিছোঁ, মোক নৰকত জ্বলাই দিবা, আৰু মই যদি তোমাৰ কাৰণেই তোমাক ভজিছোঁ, তেনেহলে তোমাৰ অবিনশ্বৰ ৰূপৰ দৰ্শন লাভৰপৰা মোক বঞ্চিত নকৰিবা।' জ্ঞানৰ দ্বাৰা মুক্তি শুষ্ক-শাস্ত্ৰৰ নিচিনা ৰসহীন। প্ৰেম-ভক্তিৰ দ্বাৰা মুক্তি ৰসময় লালিত্যময়,

আবেগসনা আৰু কাব্যপূৰ্ণ। সেই দেখি বস্তুতে বৈষ্ণৱ আদিৰ ভক্তিমাৰ্গত ছুফী-প্ৰভাৱ সমধিক বুলি কৈছে। আদিকালৰ সহজ-সৰল ছুফী মতবাদ লাহে লাহে যেতিয়া দৰ্শনত সোমাইছিলগৈ আৰু দীঘলীয়া আৰু সাঁথৰৰ অৱস্থা-প্ৰাপ্ত হৈছিল, তেতিয়া অইনবৰপৰা প্ৰভাৱান্বিত হোৱাটো স্বাভাৱিক। ইছলাম ভাৰতলৈ অহাত সকলোৱে কুৰুক্ষেত্ৰৰ ৰূপটোকে দেখিলে; কিন্তু ছুফী মতবাদৰ দ্বাৰা কুৰুক্ষেত্ৰ যে ধৰ্মক্ষেত্ৰত পৰিণত হ'ব সেই কথা তাহানি কালত কোনেও ভবা নাছিল।

মোহাম্মদ আমিন খান

ক্লাছিচিজ্‌ম আৰু ৰোমাণ্টিচিজ্‌ম

আটলাণ্টিক আৰু উত্তৰ মহাসাগৰৰ বিশাল জলভাগে ইউৰোপৰ স্থলভাগ বেষ্টিত কৰি ৰখাৰ দৰে ক্লাছিচিজ্‌ম আৰু ৰোমাণ্টিচিজ্‌মৰ ব্যাপক ভাবধাৰাই ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ ইতিহাস প্লাৱিত কৰি ৰাখিছে। ইউৰোপীয় সভ্যতাৰ বিভিন্ন স্তৰত ক্লাছিকেল আৰু ৰোমাণ্টিক ভাবধাৰাৰ দুবিধ সাহিত্যই পূৰ্ণতা লাভ কৰিছিল। এই দুয়ো ভাবধাৰাৰ আদ্যোপান্ত জানিবলৈ হ'লে ইউৰোপৰ ইতিহাসৰ কথা স্মৰণ কৰিব লগীয়া হয়।

ক্লাছিকেল সাহিত্য বুলিলে মূলতঃ গ্ৰীচদেশৰ সাহিত্য বুজায়। পুৰণি গ্ৰীচ পশ্চিমীয়া সভ্যতাৰ উৎপত্তি স্থান। যীশুখ্ৰীষ্টৰ জন্মৰ প্ৰায় এহেজাৰ বছৰ আগেয়ে গ্ৰীচ দেশত হোমাৰৰ জন্ম হৈছিল। তেওঁৱেই 'অডিচি' আৰু 'ইলিয়াদ' মহাকাব্যৰ স্ৰষ্টা বুলি জনাজাত। সংস্কৃত ভাষাৰ 'মহাভাৰত', 'ৰামায়ণ' একে শ্ৰেণীৰে মহাকাব্য। মহাভাৰতৰ গ্ৰন্থকাৰ ব্যাসদেৱ এজন নে কেইবাজনো সেই সম্পৰ্কে ভিন্ ভিন্ মত পোৱা যায়। হোমাৰ সম্পৰ্কেও তেনে ধৰণৰ মতভেদ আছে। সি যিয়েই নহওক, হোমাৰ নামৰ এজন কবিয়ে খ্ৰীঃ পূঃ ১০৫০ৰ পৰা ৮৫০ ৰ ভিতৰত গ্ৰীচদেশত জন্মগ্ৰহণ কৰিছিল। গ্ৰীচৰ সাতখন চহৰৰ প্ৰত্যেকখনেই হোমাৰক তেওঁলোকৰ দেশত জন্মগ্ৰহণ কৰা বুলি দাবী কৰিছিল। ইয়াৰপৰা তেওঁৰ কবিতাৰ জনপ্ৰিয়তাৰ বিষয়ে সুন্দৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ক্লাছিকেল সাহিত্যত সমাজ আৰু কবিৰ অভিন্ন সম্বন্ধ আছিল। সেই যুগৰ সকলো কবিয়ে সমাজৰ চাহিদা আৰু অনুশাসন মানি চলিছিল। জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰা তেওঁলোকৰ চৰম উদ্দেশ্য আছিল। জনপ্ৰিয় বুলিলে বৰ্ত্তমান যি সস্তীয়া মুখৰোচক সাহিত্য বুজায় সেই সময়ত তাৰ নাম-গোন্ধেই নাছিল। সাহিত্য বুলিলে মানুহৰ মনত এক পবিত্ৰ, মহান অনুভূতি জাগি উঠিছিল। সাহিত্য তেওঁলোকৰ ধৰ্ম-অনুষ্ঠানৰ অঙ্গ আছিল। এনে এখন সুস্থ, মাৰ্জ্জিত সমাজৰ সুপ্ত আৰু জাগ্ৰত সকলো অনুভূতি আৰু আকাংক্ষা সেই সময়ৰ সাহিত্যত ৰূপায়িত হৈছিল। সাহিত্যিকসকলে জাতীয় সংস্কৃতি আৰু চিন্তাধাৰাৰ অভিভাৱকত্ব আৰু প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছিল।

মহাকাব্যৰ বিষয়-বস্তু হৈছে যুদ্ধ। যুদ্ধৰ কাহিনীয়ে সৰ্বসাধাৰণৰ মন যিমান সহজে আকৃষ্ট কৰিব পাৰে আন একোৱেই সিমান নোৱাৰে। যুদ্ধবিদ্যাত নিপুণতা লাভ কৰা সকলো স্বাধীন নাগৰিকৰে কৰ্তব্য। যুদ্ধলৈ ভয় কৰিলে কোনো জাতিয়ে স্বাধীনতা অক্ষুণ্ণ ৰাখিব নোৱাৰে। কিন্তু মহাকবিসকলে সদায় ধৰ্ম্ম-যুদ্ধৰ আদৰ্শতে সমাজক আগত দাঙি ধৰিছিল। যি শক্তিয়ে ধৰ্ম্মৰ নামত কালিমা সানে, অন্যায় অধৰ্মত প্ৰবৃত্ত হৈ আনৰ জীৱন বিপন্ন কৰে, সেই শক্তিৰ ধ্বংস অনিবাৰ্য্য। ৰাম-ৰাৱণ আৰু কুৰু-পাণ্ডৱৰ যুদ্ধত ইয়াকে সত্যহে প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে। 'ইলিয়াড' কাব্যত গ্ৰীক আৰু ট্ৰোজানসকলৰ যুদ্ধৰ বিৱৰণ পোৱা যায়। গ্ৰীক ৰাজপুত্ৰ মেনেলাছৰ স্ত্ৰী অপূৰ্বসুন্দৰী হেলেনক ট্ৰয় দেশৰ ৰাজপুত্ৰ পেৰিছে পলুৱাই নিয়ে। ই সাইলাখ সীতাহৰণ কাহিনী। এই পাপ প্ৰবৃত্তিৰ কাৰণে ৰাৱণৰ স্বৰ্ণলঙ্কা ধুলিসাৎ হৈ যোৱাৰ দৰে গ্ৰীকসকলৰ হাতত ট্ৰয় নগৰ ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হৈছিল। এই যুদ্ধত গ্ৰীক সেনাপতি ওডিছিয়ে (ৰোমান নাম ইউলিছিচ) অসীম সাহস আৰু অসামান্য বুদ্ধিমত্তাৰ পৰিচয় দিছিল। শ্ৰীকৃষ্ণৰ পৰিচালনাত মহাভাৰতৰ যুদ্ধত পাণ্ডৱে জয় লাভ কৰাৰ নিচিনা ওডিছিৰ কূটনীতি আৰু পৰামৰ্শ মতে গ্ৰীকসকলে চূড়ান্ত বিজয় ঘোষণা কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। গ্ৰীকৰ জয় ধৰ্মৰ জয়। এয়ে মহাকাব্যসমূহৰ শিক্ষা। ক্লাছিকেল সাহিত্য এই মহৎ শিক্ষা আৰু মহৎ আদৰ্শৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।

পেৰিক্লিছৰ যুগ গ্ৰীক সাহিত্যৰ স্বৰ্ণ যুগ। এই যুগত বিশেষকৈ গ্ৰীক নাটকে পূৰ্ণ-বিকাশ লাভ কৰে। পেৰিক্লিছৰ শাসনকাল খ্ৰীষ্টপূৰ্ব ৪৬০ৰ পৰা ৪২১লৈ। এই সময়ত বিখ্যাত পেলোপোনেছিয়ান যুদ্ধত গ্ৰীকসকলৰ হাতত পাৰ্চিয়ানসকল পৰাস্ত হৈছিল। বিজয়ৰ গৰ্বত সমস্ত গ্ৰীকজাতি গৰ্বিত আছিল। যুদ্ধৰ স্মৃতিয়ে মানুহক ঐক্যবদ্ধ আৰু কৰ্মব্যস্ত কৰি তুলিছিল। এই পটভূমিত এস্কাইলছ, ছফোক্লিছ আৰু ইউৰিপিডিছে নাট ৰচনা কৰিছিল। তেওঁলোকৰ নাট আছিল কৰুণাত্মক। দৰ্শকৰ মনত ভয় আৰু কৰুণাৰ ভাব জাগ্ৰত কৰি শেষত আকৌ এটা সহজ অৱস্থালৈ অনাই এই নাটসমূহৰ উদ্দেশ্য আছিল। অদৃষ্টৰ পৰিহাস এই নাটসমূহৰ এক অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ আছিল। নিয়তিৰ গতি-বিধি লক্ষ্য কৰা গ্ৰীকসকলৰ স্বভাৱ আছিল। অলৌকিক বাধা-বিধানৰ প্ৰতি তেওঁলোকে সদায় সজাগ আছিল। নাটকাৰসকলে তেওঁলোকৰ অদ্ভুত কলা-কৌশলৰদ্বাৰা জাতীয় বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকলৰ আখ্যান-উপাখ্যানসমূহ নাট্য-শিল্পলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছিল। এই নাটৰ কলাৰীতি নিয়ন্ত্ৰিত, ৰূপ-

গাঁথনিৰ ঐক্যসাধন (unities) নাট্য-সাহিত্যৰ অভিনৱ কৌশল। এই সময়তে এৰিষ্টোফেনিছ নামৰ এজন নাট্যকাৰে মিলনাত্মক নাট ৰচনা কৰিছিল। তেওঁৰ নাটকত সমাজত দেখা দিয়া ব্যভিচাৰ, অনাচাৰবোৰৰ তীব্ৰ সমালোচনা কৰা হৈছিল। সমাজৰ ধৰাবন্ধা নীতিৰ বহিৰ্ভূত যি কোনো কাৰ্য্যকলাপে তেওঁৰ নাটকত হাস্যাস্পদ আৰু কৌতুকময় হৈ দেখা দিছিল সমাজৰ বন্ধন মানিব নোখোজা মানুহক ব্যঙ্গ আৰু কৌতুকৰ মাজেদি হেয় প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছিল। এই নাটসমূহ হাস্যৰসৰ সামগ্ৰী হোৱাৰ উপৰিও ইয়াৰ ফলত সমাজৰ ভাৰসাম্য ৰক্ষা পৰিছিল। ক্লাছিকেল সাহিত্য উদ্দেশ্যধৰ্মী। কিন্তু উদ্দেশ্য কোনো ব্যক্তি দলৰ বা জাতিৰ উদ্দেশ্য নহয়। ই সমাজৰ, সামূহিক জাতিৰ উদ্দেশ্য। জাতীয় ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰা, জাতীয় সন্মান বৃদ্ধি কৰা প্ৰতিজন লেখকৰে জীৱনৰ ব্ৰত আছিল। এই নাট্যকাৰসকলৰ অধ্যৱসায় আৰু সৃজনী প্ৰতিভা অতুলনীয়। এস্কাইলাছে প্ৰায় নব্বৈখন, ছফোক্লিছে এশখন, ইউৰিপিডিছে নব্বৈখন আৰু এৰিষ্টোফেনিছে পঞ্চাশখন নাট ৰচনা কৰিছিল। এই আটাইবোৰ নাট এতিয়া পাবলৈ নাই। তাৰে যিখিনি নাট পোৱা গৈছে সি নাট্য-সাহিত্যৰ অতুলনীয় সম্পদ। বিশেষকৈ এস্কাইলাছৰ 'আগামেম্‌নন্‌,' 'অৰিষ্টিছ', প্ৰমিথিউচ', চফোক্লিচৰ 'ওড়িপাচ ডি কিং', 'এণ্টিগোনি', ইলেক্‌ট্ৰা', ইউৰিপিডিচৰ 'এলচেষ্টিচ', 'মেডিয়া', 'ট্ৰোজান উইমেন' আৰু এৰিষ্টোফেনিছৰ 'ডি নাৰ্ড্‌ছ্‌', 'ডি ক্লাউড', 'লিছিষ্ট্ৰাটা' প্ৰভৃতি নিপুণ হাতৰ নিখুঁত সৃষ্টি।

গ্ৰীক সভ্যতা মৃতপ্ৰায় হ'লত ৰোমান সভ্যতাৰ অভ্যুত্থান হ'ল। ৰোমান সকল আছিল সাম্ৰাজ্যবাদী। এটা বলিষ্ঠ জাতি গঢ়ি তুলিবলৈ তেওঁলোকে কট্‌কটীয়া আইন প্ৰণয়ন কৰিছিল। ৰোমৰ কবি-সাহিত্যিকসকলেও সেই একে উদ্দেশ্যই সন্মুখত ৰাখি সাহিত্য ৰচনা কৰিছিল। ৰোমান সম্ৰাট আগষ্টাছৰ দিনত (খ্ৰীঃ পূঃ ২৭— ১৪ খ্ৰীঃ) ৰোমৰ সাহিত্য-সম্পদ অতি উচ্চস্তৰত উপনীত হৈছিল। হোমাৰৰ আদৰ্শ মানি লৈ ভাৰ্জিলে এই যুগত 'এনিড' মহাকাব্য ৰচনা কৰিছিল। ভাৰ্জিল, হোৰেছ ওভিড, টাইবুল,ছ প্ৰভৃতি লেখকে সম্পূৰ্ণৰূপে গ্ৰীক-সাহিত্যৰ আৰ্হি মানি চলিছিল। ৰজা-প্ৰজা, লেখক-পাঠক সকলোৱে গ্ৰীকসকলৰ পৰা পোৱা এই মহৎ ঐতিহ্যৰ উত্তৰাধিকাৰী হিচাপে গৰ্ব অনুভৱ কৰিছিল। তেওঁলোকৰ আত্মপ্ৰত্যয় আৰু আত্মবিশ্বাসৰ ভাব সেই সময়ৰ সাহিত্যত সম্পূৰ্ণৰূপে পৰিস্ফুট হৈ উঠিছিল। ভাৰ্জিল আৰু হোৰেছে নিজৰ প্ৰতিভাৰ বলত আৰু অনুকূল ৰাজকবিৰ যুগত গ্ৰীক আৰ্হিৰ ৰোমান [illegible]

প্ৰকাশ কৰিব পাৰিছিল। এই গ্ৰীক আৰু ৰোমান সাহিত্য পিছলৈ অতি উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ সাহিত্য বুলি পৰিগণিত হ'ল। এয়ে মূল ক্লাছিকেল সাহিত্য। ইয়াৰ ৰীতি-অনুসৰণ কৰি লিখা সাহিত্যকো ক্লাছিকেল বুলি নামকৰণ কৰা হয়। এই অৰ্থত মিল্টনৰ 'পেৰাডাইজ লষ্ট' আৰু ছুইনবাৰ্ণৰ 'আটালাণ্টা ইন কেলিডন' ক্লাছিকেল সাহিত্য; কিন্তু মিল্টন বা ছুইনবাৰ্ণৰ সাহিত্যত হোমাৰ বা ভাৰ্জিলৰ যি বহল সমাজ আৰু পৰিবেশ, সমাজ আৰু সাহিত্যিকৰ মাজত যি মধুৰ আত্মীয়তাৰ ভাব সি বিচ্ছিন্ন হৈ পৰিল। সেই কাৰণে আহিগত এই ৰচনাবোৰ কোনো এক বিশেষ অৰ্থতহে ক্লাছিকেল, সম্পূৰ্ণ অৰ্থত নহয়।

ৰেনাছাঁ বা নৱজাগৰণৰ যুগত ইটালীত পেট্ৰাৰ্ক (খ্ৰীঃ ১৩০৪ ৰ পৰা ৭৪) আৰু ডাণ্টে (খ্ৰী. ১২৬৫ ৰ পৰা ১৩২১) ৰ গ্ৰন্থত ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ সাৰ্থক অনুশীলন হৈছিল। জাতি হিচাপে গ্ৰীক, ৰোমানসকলৰ পিছত একমাত্ৰ ফৰাচী জাতিয়ে ক্লাছিকেল সাহিত্য সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। সোতৰ শতিকাত চতুৰ্দশ লুইৰ ৰাজত্ব কালত কৰ্ণেইল, ৰেছাইন, মলিয়াৰ, পেস্কেল প্ৰভৃতি লেখকে গ্ৰীক, লেটিন সাহিত্যৰ অধ্যয়নত বিশেষ মনোযোগ দিছিল। সেই সময়তে ফৰাচী একাডেমীৰ তত্ত্বাৱধানত সাহিত্য আৰু বিজ্ঞানৰ বহল চৰ্চা আৰম্ভ হৈছিল। বিজ্ঞানৰ নতুন নতুন আৱিষ্কাৰসমূহে ফৰাচীবিলাকৰ মনত আশাৰ সঞ্চাৰ কৰিছিল। আৰু এই সময়তে এখন বৃহৎ যুদ্ধও সংঘটিত হৈছিল— স্পেইনৰ উত্তৰাধিকাৰীৰ যুদ্ধ। এই যুদ্ধত ফৰাচী দেশে অংশভাগ গ্ৰহণ কৰিছিল; আৰু ইয়াৰপৰা ফৰাচীৰ প্ৰভূত লাভ হৈছিল। বিশেষকৈ চতুৰ্দশ লুইৰ নাতিয়েক স্পেইনৰ ৰাজসিংহাসনৰ উত্তৰাধিকাৰী বুলি বিবেচিত হৈছিল। এই যুদ্ধৰ স্মৃতিয়ে লেখকসকলক যথেষ্ট ভাব-অনুভূতিৰ সমল যোগাইছিল। ৰজা নিজেই সাহিত্যামোদী আৰু সাহিত্যৰ পৃষ্ঠপোষক আছিল। এনে এক অনুকূল পৰিৱেশৰ মাজত ফৰাচী লেখকসকলে তেওঁলোকৰ ৰচনাত ক্লাছিকেল ভাব-ধাৰা পূৰ্ণৰূপে বিকাশ কৰি তুলিবলৈ সুবিধা পাইছিল। তেওঁলোকে ক্লাছিকেল আদৰ্শ আৰু ভাব সম্পূৰ্ণৰূপে আয়ত্ত কৰি লৈ তাৰে আলমত নিজৰ সময়ৰ আৰু সমাজৰ মনোভাব ব্যক্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল, আৰু নিজৰ প্ৰতিভাৰ বলত তেওঁলোকে এই চেষ্টাত সম্পূৰ্ণভাৱে কৃতকাৰ্য্যতা লাভ কৰিছিল। সেই কাৰণেই তেওঁলোকৰ ৰচনাক অনুকৰণশীলতাই সেইবোৰ কেতিয়াও স্পৰ্শ কৰিব পৰা নাছিল; বৰং তেওঁলোকৰ হাতত ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ পৰিপুষ্টি আৰু বৃদ্ধি পাইছিল।

একমাত্র অনুকৰণধৰ্মী ক্লাছিকেল সাহিত্য গঢ় লৈ উঠিছিল ইংলণ্ডত। সোতৰশ আৰু ওঠৰশ শতিকাত ড্ৰাইডেন আৰু পোপে ইংৰাজী সাহিত্যত যি ক্লাছিকেল ৰীতি অনুসৰণ কৰিছিল তাৰ যোগেদি তেওঁলোকে মৌলিক প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিব পৰা নাছিল। তেওঁলোকৰ ক্লাছিকেল শিক্ষাৰ ভেটি আছিল ফৰাচী সাহিত্য। ফৰাচী সাহিত্যই মূল গ্ৰীক আৰু লেটিন সাহিত্যৰ ৰস আহৰণ কৰি নিজৰ ভাষা আৰু ঐতিহ্যৰ ভেটি টনকিয়াল কৰিছিল। কিন্তু পোপ, ড্ৰাইডেনে নিজৰ ভাষা-সাহিত্যৰ ঐতিহ্যৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণৰূপে পিঠি দিছিল। তেওঁলোকে ফৰাচী ভাষাৰপৰা ধাৰ কৰা গ্ৰীক-লেটিন সাহিত্যৰ ৰস ইংৰাজী ভাষা-সাহিত্যৰ ওপৰত জাপি দিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। তেওঁলোকৰ ধাৰণাত শ্বেকছ্পীয়েৰ আৰু মিল্টন প্ৰসিদ্ধ লোক হ'লেও প্ৰসিদ্ধ কবি নহয়। এই কথা ডাঃ জনছনে মুকলিভাৱে ঘোষণা কৰিছিল — Shakespeare and Milton were great men but faulty artists. তেওঁলোকে এপিনে হোমাৰৰ ভুল অনুবাদ প্ৰকাশ কৰিছিল আৰু আনপিনে শ্বেকছ্পীয়েৰক দোষমুক্ত কৰিবলৈ তেওঁৰ নাটকবোৰ নতুনকৈ লিখি উলিয়াইছিল। এই দম্ভ আৰু আত্মম্ভৰিতাই এই ইংৰাজ লেখকসকলক বিপথে পৰিচালিত কৰিছিল। নিজৰ ঐতিহ্য অগ্ৰাহ্য কৰি কোনো লিখকে সাৰ্থক সাহিত্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী' বুলি তেওঁৰ পূৰ্ববৰ্তী কবি মাধৱ কন্দলিক শ্ৰদ্ধা জনাইছিল। মাটিৰ পৰা ৰসপুষ্টিয়ে সাৰ গ্ৰহণ কৰাৰ দৰে কবি সাহিত্যিকসকলৰ মনো নিজ সংস্কৃতিৰ ভাবধাৰাৰ যোগেদিয়ে পুষ্ট হৈ উঠে। পোপ ড্ৰাইডেনে ইংলণ্ডৰ মাটিত থাকি ৰোম আৰু গ্ৰীচৰ জলবায়ু সেৱন কৰা বুলি নিজকে প্ৰবোধিত কৰিছিল। সাহিত্যৰ আত্মিক আঙ্গিকে আছিল তেওঁলোকৰ বিশেষ মনোযোগৰ বিষয়। "What oft was thought, but never so well expressed." সেয়ে ভৱা কথাকে কিমান ধুনীয়াকৈ ক'ব পাৰি তাকেই তেওঁলোকে চিন্তা কৰিছিল। প্ৰকৃত সাহিত্যিকৰ ভাব-ভাষা যেন আৰু সোহৰৰ নিচিনাই আৱশ্যক। ভাব এৰি যোৱাই ভাষাৰ চিন্তাত সাহিত্যিক ব্যস্ত হয় তেতিয়াই সাহিত্য সাধনাৰ বস্তু নহৈ বিলাসিতাৰ বস্তু হৈ পৰে। ইংৰাজী ক্লাছিকেল সাহিত্যত বিলাসিতা আছে; স্বাভাৱিকতা নাই, প্ৰাণ নাই।

এই অস্বাভাৱিকতাৰ বিৰুদ্ধে যি বিদ্ৰোহ সূচনা হ'ল সেয়ে ৰোমাণ্টিক

বিপ্লৱ। ওঠৰ-শ শতিকাৰ সাহিত্য বুদ্ধিজীৱী সাহিত্য। সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত ইয়াকে 'যুক্তিবাদ'ৰ যুগ (Age of reason) বোলে। যুক্তিয়ে মানুহৰ মন যিমানেই আকৰ্ষণ কৰে সিমানেই আমুৱাই দিয়ে। পোপ-ড্ৰাইডেনৰ বাক্যবাণ, ছুইফ্‌টৰ বুদ্ধিদীপ্তি, এডিছনৰ গাম্ভীৰ্য, জনছনৰ প্ৰগল্‌ভতা মানুহৰ অসহ্য হৈ উঠিল। সেয়েহে প্ৰকৃতাৰ্থত এই যুগটোক 'বন্ধন যুগ' বুলি কোৱা হয় (Age of prison)। এই বন্ধনৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ অনিবাৰ্য। শৃংখলাৰ মাজত মানৱ প্ৰাণক শৃংখলিত কৰি ৰাখিব নোৱাৰি। ওঠৰ-শ শতিকাৰ ভুৱা ক্লাছিচিজমৰ শৃংখল দলিয়াই পেলাই ঊনৈশ শতিকাত সাহিত্যই আকৌ মুক্তিলাভ কৰিলে। এয়ে ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ মুক্তি। ই এটা যুগৰ দাবী; ঐতিহাসিক বিবৰ্ত্তনৰ ধাৰা।

ঊনৈশ শতিকাত সমগ্ৰ ইউৰোপীয় সাহিত্যতে এই নৱজাগৰণে দেখা দিছিল। বিশেষকৈ ফৰাচীৰ বৈপ্লৱিক সাহিত্যত আৰু জাৰ্মানীৰ দাৰ্শনিক সাহিত্যত ভাবৰ এক নতুন ঢল প্ৰবল বেগেৰে ববলৈ ধৰিছিল। ফ্ৰান্সত ৰুছো আৰু জাৰ্মানীত কাণ্টে এই নতুন ভাৱধাৰাৰ পৌৰোহিত্য কৰিছিল। ৰুছোৰ 'ছোছিয়েল কণ্ট্ৰেক্ট,' 'এমিল', 'নিউহেলইজ' আৰু 'কনফেচন' সম্পূৰ্ণভাৱে বিপ্লৱৰ সাহিত্য। এই গ্ৰন্থসমূহত ফৰাচী ৰাজতন্ত্ৰত গঢ়ি উঠা সকলো অন্যায়, অত্যাচাৰ, অধৰ্ম আদিলৈ লেখকে চোকা দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে। প্ৰচলিত সমাজ-ব্যৱস্থাত বিক্ষুব্ধ হৈ ৰুছোৱেই এক নতুন সমাজ-ব্যৱস্থাৰ আৰু জীৱন-ধাৰণৰ পদ্ধতিৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে। তেওঁৰ লেখনীত এক বন্ধনবিহীন, শোষণ বিহীন উন্মুক্ত নিৰংকুশ জীৱনৰ ৰূপ ফুটি উঠিছিল। এয়ে সম্পূৰ্ণ ব্যক্তি-স্বাতন্ত্ৰ্যৰ আদৰ্শ; গণ-আন্দোলনৰ ভেটি। বিখ্যাত ফৰাচী-বিপ্লৱ এই আদৰ্শৰে চৰম পৰিণতি। ফৰাচীৰ সাহিত্যত ৰাষ্ট্ৰ-বিপ্লৱৰ ভাবে গা-কৰি উঠাৰ নিচিনাকৈ জাৰ্মানীৰ সাহিত্যত এক গভীৰ ভাব-বিপ্লৱে দেখা দিলে। কাণ্ট-হেগেলৰ ৰচনাত পৰিদৃশ্যমান জগতৰ অন্তৰালত এক চিৰন্তন জগতৰ ৰূপ ফুটি উঠিছিল। ফৰাচী সাহিত্যৰ আদৰ্শ আছিল সমাজ-সংস্কাৰ কৰা। জাৰ্মান সাহিত্যৰ লক্ষ্য হ'ল সমাজ অস্বীকাৰ কৰা। 'সুন্দৰ শিৱম্, ৰস সত্য'— এয়ে তেওঁলোকৰ স্বীকাৰ্য্য। এই ভাবকে কেন্দ্ৰ কৰি জাৰ্মান সাহিত্যত অদৃশ্য শক্তিক দৃশ্যমান কৰিবলৈ লেখকসকলে নিজ নিজ কল্পনা আৰু চিন্তাৰ শৰণাপন্ন হ'ল। ক্লাছিকেল সাহিত্য কি এটা সমাজমুখী ভাব নি সুৰ্কীত পৰিল। সাহিত্যত অতীন্দ্ৰিয়বাদ (Transcendentalism) প্ৰতিফলিত

(Supernaturalism) সৰ্বাত্মবাদ (Pantheism প্ৰভৃতি ভাৱধাৰাই আত্মমুক্তি লাভ কৰিলে। গেটে, শিলাৰ, লেছিং, হাৰ্ডাৰ, হাইনে নোভেলিছ প্ৰভৃতি প্ৰতিভাশালী লেখকৰ বিভিন্ন লেখনীত এই নতুন ভাৱধাৰা পল্লৱিত হৈ উঠিল। এনে হ'ল জাৰ্মানীত ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ বিকাশ।

১৮শ শতিকাৰ শেষ ভাগত ইংলণ্ডত এক কাব্যিক বিদ্ৰোহ আৰম্ভ হৈছিল। ড্ৰাইডেন-পোপৰ বস্তুবাদী মনোভাৱ আৰু সংৰক্ষণশীল কাব্য-ৰীতিৰ সম্পূৰ্ণ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰি ব্লেক, থমচন, কাৰ্ণচ, কুপাৰ, চেটাৰটন, বাৰ্ণচ্ প্ৰভৃতি কবিয়ে নিজ নিজ সাধ্যানুসাৰে কবিতা ৰচনা কৰিছিল। ১৮শ শতিকাৰ এই ক্ষীণ বিপ্লৱ ক্ৰমে ঊনৈশ-শতিকাৰ এক বৃহৎ আন্দোলনত পৰিণত হ'ল। এয়ে ৰোমাণ্টিক আন্দোলন। ইংলণ্ডত দেখা দিয়া বিদ্ৰোহৰ ভাৱৰ লগত ফৰাচীৰ সামাজিক বিপ্লৱ আৰু জাৰ্মানীৰ আদৰ্শ বিপ্লৱৰ ভাৱ সংযুক্ত হোৱাৰ ফলত ইংৰাজী সাহিত্যত ৰোমাণ্টিচিজ্‌মৰ চৰম উৎকৰ্ষ সাধিত হৈছিল। ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থ, কলৰিজ, স্কট, বাইৰণ, শ্বেলী, কীট্‌ছ— প্ৰত্যেকেই এই আন্দোলনৰ বিভিন্ন অংশৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছিল। স্কটৰ মধ্যযুগীয় প্ৰীতি (medievalism) ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থৰ প্ৰকৃতি-পূজা (Naturalism), কোলেৰিজৰ ভৌতিকবাদ (Supernaturalism), শ্বেলীৰ আদৰ্শবাদ (Idealism), বাইৰণৰ মুক্তিৰ আকাঙ্ক্ষা (Love of Liberty) আৰু কীট্‌ছৰ সৌন্দৰ্য উপাসনা (worship of beauty)—এই সকলো গুণৰ অপূৰ্ব সমন্বয়ৰ ফলতে ইংৰাজী সাহিত্যৰ ৰোমাণ্টিক অধ্যায় ঐন্দ্ৰজালিক ঔজ্জ্বল্যৰে সমুজ্জ্বলিত।

সাহিত্যৰ পটভূমি ইতিহাস। ইতিহাসৰ বুকুত বিচাৰি চালে ক্লাছিকেল আৰু ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ বিভিন্ন ধাৰাৰ প্ৰকৃত ৰূপ বুজিব পাৰি। প্ৰথমবিধ সমাজ-মুখী সাহিত্য।

এই সমাজ-মুখী শব্দটোৰ বৰ্তমান সমাজতন্ত্ৰৰ (socialism লগত কোনো সম্বন্ধ নাই। হোমাৰ এস্কাইলাছে কোনো নীতিগত (socialistic) সাহিত্য লিখিবলৈ লোৱা নাছিল। তেওঁলোকৰ মনোমুকুৰত সমাজৰ শাশ্বতৰূপ জাহি উঠিছিল। সমাজৰ ইতিহাস, পুৰণি অভিজ্ঞতা, সকলোতে তেওঁলোক আস্থা-ভাজন আছিল। এখন সুসভ্য মাৰ্জিত সমাজৰ সুস্থ আৰু জাগ্ৰত চেতনা-সমূহক তেওঁলোকে সাহিত্যত ৰূপায়িত কৰিছিল। ৰোমাণ্টিক সাহিত্য ব্যক্তি-বাদী সাহিত্য। এই ব্যক্তিবাদ শব্দটোও বৰ্তমান সমাজৰ এক বিশিষ্ট মনোবৃত্তিৰ পৰিচায়ক নহয়। কবি-সাহিত্যিকসকলৰ নিজৰ নতুন কল্পনাৰাজ্যৰ

সীমাৰেখা পাৰ হৈ এখন সুকুমাৰ মিলন আত্ম-আত্মসমৰ্পণৰ স্বৰ্গ নিৰ্মাণ বিচাৰিছিল। এখন সুন্দৰ, সমাজ আৰু মহৎ জীৱন—এয়ে ৰেডক্লোভৰ আকাংক্ষাৰ বিষয় আছিল। সমাজৰ বাস্তৱ ৰূপটো ইয়াৰ বিপৰীত আছিল। সেয়ে ৰেডক্লোক কল্পনাৰ সাহিত্যৰ মাধ্যমত নিজ নিজ আদৰ্শ ব্যক্ত কৰিছিল। জীৱন আৰু সমাজক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই এই কাৰ্য্যবান গতি উঠিছিল। এইটো ইতিহাসৰ লক্ষ্য।

ক্লাছিকেল আৰু ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ পাৰ্থক্য তেল-পানীৰ দৰে স্পষ্ট নহয়। অৱশ্যে গুণাত্মক পৰীক্ষাৰ (qualitative test) মাজেৰে চালে আমি দুয়োবিধ সাহিত্যৰ পাৰ্থক্য লক্ষ্য কৰিব পাৰো। সেই পাৰ্থক্য দিন-ৰাতিৰ পাৰ্থক্যৰ নিচিনা। অমিল থাকিলেও বিৰোধ নাই সেই কাৰণেই এই ক্ষেত্ৰত ঐতিহাসিক পটভূমি বিচাৰ কৰাৰ একান্ত প্ৰয়োজন। আলোচনাৰ সুবিধাৰ কাৰণে দুয়োবিধ সাহিত্যৰ অমিলবোৰ দেখুওৱা হয়। ই ভূগোলৰ উত্তৰ, দক্ষিণ আৰু মেৰুৰ অমিল দেখুওৱাৰ নিচিনা, ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিত চীন-ভাৰতৰ বিবাদৰ নিচিনা নহয়। ক্লাছিকেল সাহিত্য বুলিলে আমি এক সংযম-ৰীতিৰ সাহিত্য বুলি ভাবো। ইয়াত ভাব-অনুভূতিৰ এক সুন্দৰ সমন্বয় হয়। এই সাহিত্যত 'নাধিক অত্যন্ত পৰিহৰেৎ' (Nothing too much)। ৰোমাণ্টিক সাহিত্য বুলিলে আমি এক আতিশয্যৰ সাহিত্য বুলি ভাবো ইয়াত কল্পনা প্ৰৱণতাৰ কোনো সীমাৰেখা নাই। [illegible] 'অতিকম্ম ন শোভতে।' 'Too much of good things'; 'অতিৰিক্ত কিছুৰ ভাল নহয়;' 'অতি দৰ্পে হতা লঙ্কা।' এয়ে ৰোমাণ্টিক আতিশয্যৰ আদৰ্শ।

সাধাৰণ হিচাপে 'ক্লাছিক' বুলিলে কোনো এক সুন্দৰ স্থায়ী বস্তুৰ আভাস দিয়ে। গেটে ক'বৰ মতে, "Classic is what is very good and what is made to last." সাহিত্য ক্ষেত্ৰত গ্ৰীক আৰু লেটিন সাহিত্যই সকলো সাহিত্যৰ আদৰ্শ আৰু অনুকৰণৰ বস্তু। সেই কাৰণেই ইয়াক ক্লাছিকেল সাহিত্য বোলা হয়। ৰোমাণ্টিক সাহিত্যই [illegible] দিয়ে এটা অনুভূতিৰ বিশৃংখলতা (sweet disorder) [illegible] দিয়ে। ইয়াকে লক্ষ্য কৰিয়ে গেটে কৈছিল, "classicism is health, romanticism is disease." ক্লাছিকেল সাহিত্য নিয়মানুবৰ্তী [illegible]; আৰু ৰোমাণ্টিক সাহিত্য জীৱনৰ মুক্তধাৰা স্বাধীনতা। [illegible]

গেটেৰ বাৰ্থাৰ আৰু ভৰ্থ সাহিত্য-জগতৰ অমৰ সৃষ্টি। প্ৰতীচ্য উজানিতে সৃষ্টিয়ে নিজ মহিমা বিকাশ কৰিছে। ৰোমাণ্টিক আৰু ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ আত্মাৰিক নাম। আভ্যন্তৰিক গুণৰ বলতেহে সাহিত্যই বিকাশ লাভ কৰে। গুণাগুণ উভয়ৰে আছে। পোপৰ ক্লাছিচিজমত দুৰাৰূপ আৰু মিচেচ ৰেড্‌ক্লিফৰ উপন্যাসত ৰোমাণ্টিচিজমৰ উৎকট ভয়াবহ ৰূপ প্ৰকাশিত হৈছিল। গুণাত্মক আলোচনাৰ অসুবিধা এইখিনিতে যে কোনো এটা লক্ষণৰ দ্বাৰা গোটেই বিষয়টোক বিবেচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ ভয়াবহ ৰূপ লক্ষ্য কৰিয়েই গেটেই উপৰোক্ত উক্তি কৰিছিল। তেওঁ নিজেও অনুকৰণীয় ৰোমাণ্টিক কবি। অৱশ্যে তেওঁৰ পিছৰ জীৱনত ক্লাছিচিজমৰ মোহ বৰকৈ বাঢ়িছিল। যি কিয়েই নহওক, ৰোমাণ্টিচিজমৰ বিভিন্ন সংজ্ঞাত ইয়াৰ বিভিন্ন লক্ষণৰ কথা উল্লেখ কৰা আছে। পেটাৰৰ মতে সৌন্দৰ্যৰ লগত বিস্ময়ৰ সংযোগত ৰোমাণ্টিচিজমৰ জন্ম (additicn of strangeness to beauty)। পৰীৰ দেশৰ সাধুত যি মাধুৰ্য সৌন্দৰ্যৰ বৰ্ণনা থাকে তাত বিস্ময়ানুভূতি আৰু সৌন্দৰ্যানুভূতিৰ সমাবেশ হয়; এয়ে ৰোমাণ্টিক সাহিত্য। কীট্‌চ্‌, কলেৰিজৰ কবিতাত ইয়াৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন আছে। ওৱাট্‌চ্‌ ডাণ্টনৰ মতে ই 'বিস্ময়ানুভূতিৰ নৱজন্ম' (renaissance of wonder)। মানুহৰ মনত শিশুভাব জাগৰিত কৰি ৰাখিব পাৰিলে পৃথিৱীৰ সকলো বস্তুই আশ্চৰ্য আৰু আনন্দৰ বিষয় হ'ব। ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থৰ কবিতাত শিশু-প্ৰবৃত্তিৰ গুণাগুণ নানাভাৱে পল্লবিত হৈছে। হিউগোৰ মতে ই সাহিত্যৰ গণ-আন্দোলন (liberalism in literature)। ফৰাচী বিপ্লৱৰ মহান আদৰ্শবাদ ৰোমাণ্টিক সাহিত্যত ধ্বনিত প্ৰতিধ্বনিত হৈছে। শেলীৰ সত্যযুগৰ কল্পনা (golden age), ৱৰ্ডছ্‌ৱৰ্থৰ প্ৰকৃতি-ৰাজ্যৰ উপাসনা (worship of nature), বাইৰনৰ জীৱনজোৰা মুক্তি-যুদ্ধৰ প্ৰতি অভিৰুচি—সকলো ফৰাচী বিপ্লৱৰে প্ৰভাৱ। হাৰ্ফৰ্ডৰ মতে ৰোমাণ্টিচিজম আনুভৌতিক জীৱনৰ চৰম বিকাশ (wonderful development of imaginative sensibilities)। কীট্‌চ্‌, কলৰিজ, ব্লেক প্ৰভৃতিৰ কবিতাত কল্পনা-শক্তিয়ে যি চূড়ান্ত বিকাশ লাভ কৰিছে সি কাব্যজগতৰ অপূৰণীয় সম্পদ। এই ধৰণৰ বিভিন্ন সূত্ৰ যোগেদি ৰোমাণ্টিচিজমৰ বিভিন্ন গুণৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। কোনটো সূত্ৰই সম্পূৰ্ণ নহয়, প্ৰতিটো সূত্ৰতেই কিছু কিছু সত্যতা আছে।

প্ৰবন্ধৰ ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰৰ মাজত এই গধুৰ বিষয়ৰ বিচাৰ সম্ভৱ নহয়। ইয়াত কেৱল সাহিত্য অধ্যয়নৰ এটা দৃষ্টিভংগীহে দাঙি ধৰা হৈছে। সাধাৰণ লক্ষণৰ ফালৰপৰা ক্লাছিকেলৰ গুণ এফাকি কবিতাৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰি :—

Though deep, yet clear, though gentle, yet not dull
Strong without rage, without overflowing full

গভীৰ অথচ প্ৰাঞ্জল, ধীৰ অথচ শক্তিশালী, পৰাক্ৰম আছে অথচ হিংস্ৰ আস্ফালন নাই, প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্যৰ পৰিচয় আছে অথচ অপচয়ৰ ভাব নাই— এয়ে ক্লাছিকেল সাহিত্য। আৰু ৰোমাণ্টিক কবিতাৰ লক্ষ্য হ'ল —

The world of dreams is better far
Above the light of the morning star.

ই স্বপ্নৰ মোহ-জালৰ সৌধ। ইয়াত আছে দুঃখৰ উচ্ছ্বাস, প্ৰেম-বিৰহৰ জোৱাৰ, যৌৱনৰ অনন্ত উচ্ছ্বাস।

কমলেশ্বৰ শৰ্মা

সাহিত্য আৰু জীৱন

যোৱা মহাযুদ্ধত জাৰ্মানীত বন্দী হৈ থকা ইংৰাজ কেপ্তেইন এজনে লগৰ দুৰ্ভগীয়াসকলক ইংৰাজী সাহিত্যৰ বিবিধ ফালৰ আভাস দি সময় কটাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। এই পণ্ডিত চিপাহীজনে উপন্যাসৰ কথা কওঁতে মন্তব্য কৰিছিল এইদৰে, "উপন্যাসে মানুহৰ জীৱন যথাযথভাৱেই প্ৰতিফলন নকৰক, বা কল্পনাৰ বিলাসৰ ফাললৈকেই গতি নকৰক বা কাহিনী মুকলি কৰি দেখুৱাবলৈ নিজৰ জগত এখনেই সৃষ্টি কৰি নলওক, ই যি কোনো ধৰণেই নহওক জীৱনৰে অংশ। জীৱন নেওচি সম্ভৱ উপন্যাস হ'ব নোৱাৰে।"

কথাষাৰ ওপৰে ওপৰে চালে তেনেই সত্য যেন লাগে। সঁচাকৈয়ে জীৱন বাদ দি কিনো লিখিব পাৰি? কিন্তু তথাপি সাহিত্য আৰু জীৱনৰ সম্বন্ধে কিয় ইমান খৰ-কামোৰাণ, কিয় ইমান ভাবিয়া-ভাৰ? বৰ্তমান সময়ৰ লিখক-সকলে সাহিত্যৰ তথ্য-পুথি নৰচিব পাৰে, কিন্তু সৰহভাগেই তেওঁলোকে কিয় লিখে বা কি ধৰণে লিখে সেই বিষয়ে সৰু-সুৰা বক্তৃতা একোটি দিব আৰু সেই বক্তৃতাত সমাজৰ আৰ্থিক ৰাজনৈতিক সমস্যাৰ পুনৰুল্লেখ কৰিব। এইদৰে সকলো যুগে যুগে লিখকসকলে, অন্ততঃ যিসকলে নিজৰ কৰ্তব্য সম্বন্ধে চিন্তা কৰে বা আনক আহি দেখুৱাব খোজে, সেইসকলে নিজৰ ৰচনাৰ উদ্দেশ্য বা সাৰ্থকতা লৈ অলপ নহয় অলপ সজাগ হৈছে। গ্ৰীচৰ দীঘলীয়া যুগৰীয় লিখক জোটে মন্তব্য কৰিছিল যে গ্ৰীক ঐতিহাসিক হিৰোডোটাছৰ ইতিহাসৰ গন্ধ দিছিল স্বদেশপ্ৰেমতাই; গ্ৰীক নাট্যকাৰ আৰু আন আন লিখকৰ ৰচনাতো স্বদেশ-প্ৰীতিৰ চিন সুস্পষ্ট। আমি আজিকালি কিবলৈ প্ৰগতিবাদী সাহিত্যৰ স্বৰূপলৈ খুব ব্যস্ত, সেই দৰে গ্ৰীক সাহিত্যিকসকলে এক বিশেষ প্ৰকৃতিৰ সাহিত্যলৈ খুব ব্যাকুল হৈছিল বুলি ক'ব নোৱাৰো, কিন্তু বিদেশীৰ আক্ৰমণত যে গ্ৰীকসকল সচেতন হৈছিল আৰু সেই সচেতনতা ৰচনাত প্ৰকাশ পাইছিল তাত সন্দেহ নাই।

জীৱন লৈয়ে সাহিত্য [illegible] সঁচা, [illegible] মনত [illegible] জীৱনৰ [illegible]

জীৱনৰ সমস্যাবোৰ প্ৰশ্ন উঠে, তেতিয়া সমাজৰ অংশীদাৰ হিচাপে সাহিত্যিকে নিজৰ কাৰ্য্য সম্বন্ধে সজাগ হ'বৰ হেতু ওলায়। কমলাকান্ত ভট্টাচাৰ্য্যই এটুকুৰা শিল লৈ বা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই [illegible] শুনা বৰাগীৰ বীণৰ তালত স্বদেশৰ অতীত শৌৰ্য্য আৰু গৰিমালৈ কিয় ইমান আক্ষেপ কৰিলে? এনে প্ৰশ্নৰ উত্তৰতে সাহিত্য আৰু জীৱনৰ মাজত থকা সম্বন্ধ ওলাই পৰে। পৰাধীনতাই যেতিয়া আমাৰ জীৱন দুৰ্বহ কৰি তোলে, তেতিয়া অম্বিকাগিৰীৰ [illegible] বা উমেশচন্দ্ৰ চৌধাৰীৰ 'অভিযান'ৰ নিচিনা কবিতাৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হয়।

পৰিবৰ্ত্তনৰ চকাত পৰা প্ৰতিটো সজাগ যুগেই নিজৰ সম্বন্ধে সচেতন হয় আৰু সন্মুখত থকা বাধা-বিঘিনিবোৰক ওফৰাই পেলাবলৈ আয়াস কৰে। আমাৰ যুগত সমস্যা অশেষ। পৰাধীনতা সিদিনালৈ এটা বিৰাট সমস্যা হৈ আছিল। পৰাধীনতা আঁতৰিল যদিও তাৰ বহুতো অৰ্থনৈতিক তাড়না আৰু সামাজিক অশান্তি আঁতৰা নাই। আমাৰ পুৰণি কৃষি ব্যৱস্থাক পৰিবৰ্ত্তনে তাৰ মোহাৰি পেলাইছে, চহৰী দুখীয়াৰ বোজ অবিৰামৰ নথকা খেতিৰ মূল্য পাব হ'ব ধৰিছে; বেকাৰ সমস্যা তীব্ৰ হৈছে; ধৰ্ম্মৰ বান্ধ সুলকিল। লগে লগে আগৰ নৈতিক আদৰ্শও উফৰিল; শিক্ষাৰ ব্যৱস্থাও অনৰ্থক প্ৰতিপন্ন হৈছে। আমাৰ চিন্তত বিজ্ঞানৰ বিশ্লেষণশীলতা সোমাই সন্দেহ বা প্ৰশ্নৰ ভাব জগাইছে। দুজন মহাপুৰুষৰ বিভাৱক [illegible] মানৱৰ ভাবধাৰা, আৰু সমাজৰ মনোবৃত্তি সম্বন্ধে আমাক সাবধান কৰিছে। পুৰণি ধৰ্ম্ম বা [illegible] আদি চিন্তা আৰু [illegible] হিচাপে যি আছিল গোটাইছিলো, সি [illegible] নিদিলে। আমাৰ মনত সন্দেহ আৰু আতুৰতা সৃষ্টি, ভৰসা বা বিশ্বাস কম। এনে পৰিস্থিতিতেই এলিয়টৰ 'ৱেষ্টলেণ্ড' বা 'বনবাণ' কবিতাৰ সৃষ্টি হয়। এনে কবিতাই আমাৰ সমস্যাবিলাকৰ সুস্পষ্ট মনত [illegible] সংকেত দিয়ে।

কবিতাই আমাক কাৰ্য্যপন্থা [illegible] দিবলৈ নোৱাৰে, [illegible] ছবি বা সৎ-অসৎৰ সংকেত দিয়ে মাত্ৰ [illegible] এই বিষয়ে মতভেদ আছে। শেক্সপীয়েৰেও কোনো নিৰ্দ্দেশ দিয়া নাছিল; তথাপি আধুনিক কবিসকলে শেক্সপীয়েৰৰ ইমান ভক্ত কিয়? তেওঁ নিৰ্দ্দেশ দিয়া নাছিল, কিন্তু জীৱনক [illegible] শিকাইছিল।

[illegible]

[illegible]

তেজে চকা চল মেল খাইছে, আৰু চৌপাশে
নিৰপৰাধৰ উৎসৱ বুৰ যায়;
উত্তমৰ নাই আত্ম-প্ৰত্যয়, আনহাতে
অধমহঁত আগ্ৰহৰ তীব্ৰতাৰে ভৰা।

সঁচাকৈয়ে এই সময়ত যিসকল সৎ, সেইসকলৰ আত্মবিশ্বাস নাই, আৰু যিসকল দুৰাচাৰ, সেইসকলৰ দুষ্কৰ্মৰ প্ৰতি ধাউতি সৰহ। এনে অৱস্থাত কেতবিলাকে নৈৰাশ্যৰ হা হুতাশ কাঢ়ে, আনবিলাকে পাৰিলে কিবা সাৰ্থক পন্থা বিচাৰিবলৈ প্ৰয়াস পায়। অনুভৱ বা চিন্তাৰ পৰিবৰ্ত্তনে প্ৰকাশ-ভঙ্গীতো সলনি আনে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ ধাৰা আলোচনা কৰি এজনে মন্তব্য কৰিছিল যে, অতীতত গাৱঁত চলা গীত-পদ আৰু নগৰ বা ৰাজসভাত চলা সাহিত্যৰ মাজত সম্বন্ধ আছিল। এলিজাবেথীয় যুগৰ নাট্যকাৰসকলে জন-সাহিত্যৰপৰা বহুতো আহিলা পাইছিল, পিছৰ যুগত সুইফ্‌ট্‌, কুপাৰ আৰু আনকি বাইৰনেও এই ৰাইজৰ ঠাঁচত লিখিব পাৰিছিল। কিন্তু চহা কবিতাৰ এই পৰম্পৰা ঊনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় ভাগত লোপ পালে। মেধাবী শিক্ষিত লোকে নিজৰ অনুভৱ অভিজ্ঞতাৰ জটিলতা বিশ্লেষণ কৰি প্ৰকাশ কৰিবলৈ এই পৰম্পৰাৰপৰা সহায় নোপোৱা হ'ল। পৰিবেশৰ পৰিবৰ্ত্তনে আৰু অভিজ্ঞতাৰ মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ পদ্ধতিয়ে নতুন প্ৰকাশভঙ্গী আৰু নতুন নতুন ইমেজ বা মানস-চিত্ৰ আৱশ্যকীয় কৰি তুলিলে।

এনে সন্ধিক্ষণত সাহিত্যৰ ফালৰপৰা চাবলৈ গ'লে কিছুমান প্ৰশ্নো ওলায়। সাহিত্যৰো কিছুমান নিজৰ গঢ় আছে, নহলে সি সাহিত্যেই হ'ব নোৱাৰে। জীৱনৰ সমস্যাৰ সমাধান বিচাৰি গৈও সাহিত্যক দৃষ্টিকোণৰ পৰিসৰতে সমায়। ধনৰ সৰ্বগ্ৰাসী শক্তি লক্ষ্য কৰি কাৰ্লমাৰ্ক্সে শ্বেক্সপীয়েৰ আৰু গ্যেটেত এই বিষয়ৰ কি ভাব প্ৰকাশ পাইছিল তাকেহে লক্ষ্য কৰিছে। 'ফাউষ্টৰ প্ৰথম ভাগত গ্যেটেই কৈছে, "মোৰ হাত ভৰি সকলো তোমাৰ, মোৰ সকলো শক্তি প্ৰতিভা তোমাৰ; মোৰ [illegible] যদি ছটা ঘোঁৰা থাকে [illegible] সিহঁতৰ শক্তি জানো মোৰ নহয়নে? [illegible] সম্পূৰ্ণ হয়।" ...... এই ধনৰ মহিমা শ্বেক্সপীয়েৰে সমাজ, মানুহ, আদিৰ [illegible] জীৱনৰ টাইমন চৰিত্ৰত প্ৰকাশ কৰিছে।

সোণ! হালধীয়া জিলমিলীয়া, মহাৰ্ঘ সোণ!…
ইয়াৰ ইমানখিনিয়ে ক'লাক বগা কৰে, কুৎসিতক সুন্দৰ,
অন্যায়ক ন্যায়; নীচক মহান; বুঢ়াক ডেকা, ভীৰুক সাহিয়াল।…

উক্তি শেইক্সপীয়েৰৰ ব্যাখ্যা কৰি মাৰ্ক্সে মন্তব্য কৰিছে—"ধনৰ জৰিয়তে মই যি লাভ কৰো সেয়েহে মই, অৰ্থাৎ ধনৰ অধিকাৰীজন। ধনৰ যি শক্তি মোৰো সেই শক্তি। ধনৰ যি যি গুণ, মোৰো সেই সেই গুণ আৰু সম্ভাৱনা।"

মাৰ্ক্সৰ যি দৃষ্টিভঙ্গী তাৰ জগত আজিও থাকিবলৈ নকৰে, কিয়নো জীৱনৰ সমস্যাৰ আড়ালতহে তেওঁ সেইদৰে চাবলৈ বাধ্য হৈছিল; কিন্তু পাছত যা সেক্সপীয়েৰক আকৌ এনে এটা দৃষ্টিভঙ্গীৰে পৰা চাবলৈ নতুন অধ্যায় কৰা হয়; জীৱনৰ সমগ্ৰতাক অস্বীকাৰ কৰা হয়। যুগৰ প্ৰভাৱত বিভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গী ওলাইছে, প্ৰাক-বৈষ্ণৱ যুগত 'কোচ ৰজাহঁতে' বহু আদিম জনজাতিৰ মাজলৈকো বৈষ্ণৱী সাঁচ দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছিল। আজিৰ যুগত বিশেষকৈ কমিউনিষ্ট দেশবিলাকত সমাজবাদী বাস্তৱবাদৰ প্ৰতিপত্তি কম নহয়। এই বাবে ৰাজ-কাজৰ প্ৰভাৱক পৰোক্ষভাৱে প্ৰেৰণা যোগাবলৈ এৰি দিব নিজে চকুৰ আৰু আহিৰ যোগেদি লিখকসকলক বাট দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। 'আইনৰ সাহিত্য' নামৰ প্ৰবন্ধ এটিত চীনা লিখক একজনে মন্তব্য কৰিছিল, "নতুন চীনৰ জন্মৰ পাছত মানুহৰ ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক অৱস্থাৰ বিৰাট পৰিবৰ্তন হৈছে। আইনৰ জীৱনত সমাজবাদী শক্তিয়ে ক্ৰমে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। বিশেষ অধ্যয়ন আৰু দীঘলীয়া অনুশীলনৰ মাজেৰে আমাৰ লিখকসকলে সমাজবাদী বাস্তৱবাদ যাতে আটাইতকৈ গ্ৰহণ কৰে সেই উদ্দেশ্যে এটি সবল চেষ্টা স্থাপন কৰিছে। সমাজবাদী বাস্তৱবাদক আমাৰ সমগ্ৰ সাহিত্যিক সৃষ্টি আৰু সমালোচনাৰ চকুৰ মান মূল ধৰিবলৈ আৰু ইয়াৰ উদ্দেশ্যেই আমি আজিৰ জন কৰিবলৈ আমাক সুযোগ দিয়া হৈছে।"

এইদৰে কোনো এটা বাদে ধৰি থাকিলে হয়তো আকৃতি বা পাৰ্থ কল্পনা মহতেও প্ৰকৃতি বা বিষয়-বস্তুৰ কাৰ্যকলাপ লিখাতে অসুবিধা পায়। জীৱনৰ পুনৰ্জন্ম লাভ কৰা উপন্যাস এখনত স্ত্ৰী আৰু পুৰুষৰ চিন্তা আৰু কাৰ্যত ছিন্ন নাস্তিকতাৰে নতুন জীৱন সৃষ্টি নহয় এই ভাব দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছিল। নায়িকাজন প্ৰতিভাশালী আৰু জনপ্ৰিয় ডাক্তৰ, নাৰ্বিকা সুন্দৰী, … সফল কলাকাৰী মহিলা। তাইক বৈপ্লৱিক যেনো নতু … কৰি ৰাজনৈতিক কৰে, তেওঁৰ সুস্থ প্ৰতিভাবিলাক নষ্ট কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়।

আনহাতে ডাক্তৰ দিনৰাতি হস্পিটেলত থাকি মানুহৰ সেৱা কৰি ভালপোৱা। তেওঁৰ কাৰ্য্যৰ বাবেই হস্পিটেলত কাম কৰা ছোৱালী এজনীৰ শ্ৰদ্ধা আৰু প্ৰেম আকৰ্ষণ কৰে। আনহাতে ডাক্তৰনীৰ সুপ্ত প্ৰতিভাত জীপ দিবলৈ ইঞ্জিনীয়াৰ এজনৰ আবিৰ্ভাৱ হয়, ডাক্তৰনীয়ে নিজক বিচাৰি পায়। এই খিনিয়ে উপন্যাস এখনৰ আহিলা। উপন্যাসকাৰে পাঠকৰ সহানুভূতি টানিবলৈ চেষ্টা কৰিছে ডাক্তৰনীৰ ফালে, কিয়নো নতুন যুগীয়াত আদৰ্শ নাৰীৰ আহি দেখুৱাবলৈ তেওঁৰ প্ৰয়াস। বেজাৰৰ বিষয়, পাঠকৰ সহানুভূতি আৰু শ্ৰদ্ধা আকৰ্ষণ কৰে ডাক্তৰে আৰু সেই হস্পিটেলত কাম কৰা সৰল প্ৰকৃতিৰ ছোৱালীজনীয়ে। এনে অৱস্থাত সম্ভৱ সমাজবাদী বাস্তৱবাদৰ দুৰ্বলতা ওলাই পৰে। আনহাতে এই বাস্তৱবাদৰ যি গতিয়া সি এক প্ৰকাৰে সকলো উদ্দেশ্যধৰ্মী সাহিত্যকে সামৰিব। যুগৰ সমস্যাৰ তাড়নাত যেতিয়া লিখকসকল সজাগ হয় তেতিয়াই উদ্দেশ্যধৰ্মী ৰচনাৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। তাৰ উপৰিও জগতৰ প্ৰায়খিনি মহৎ ৰচনাতে উদ্দেশ্য বা বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী বা লিখকৰ জীৱন-দৰ্শন একোটি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। ৰামায়ণ কাব্য নে ধৰ্ম্ম প্ৰচাৰৰ বাহন? উপনিষদ দৰ্শনৰ কোটি নে অন্তৰ্দৃষ্টিপূৰ্ণ কবিহৃদয়ৰ অপূৰ্ব অভিব্যক্তি?

মাৰ্ক্সবাদী দৰ্শনৰ জগত সুপৰিচিত আৰু কেইবাখনো গ্ৰন্থৰ আগেয়ে অক্সফৰ্ড বিশ্ববিদ্যালয়ৰ কাব্যৰ অধ্যাপক পদত অধিষ্ঠিত হোৱা সুকবি ডে লুইচে কবিতাৰ সম্বন্ধে পৰ্য্যালোচনা কৰি মন্তব্য কৰিছিল এইদৰে, "ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে সাধু কথাৰে, নীতিমূলক শিক্ষা, বৈজ্ঞানিক চিন্তা বা কাহিনী বিলাই দিবলৈ; শত্ৰুক আক্ৰমণ কৰিবলৈ, মানুহক ইতুৱাবলৈ, মানুহক কম বা বেছি তাতকৈ বুধ কৰাবলৈ, নাবৰ কাৰণে অৰ্থহীন বচন হিচাপে চলাবলৈ; সমাজত ঘটা ঘটনা জনাজাত কৰিবলৈ আৰু কবিৰ নিজৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা প্ৰকাশ কৰিবলৈ। এতিয়া যদি আমি আধুনিক ইংৰাজী কবিতা একো কৰো-যোৱা বিশ বছৰমানত ৰচিত কবিতা —বিচাৰ কৰা প্ৰথমে আমাৰ চকুত পৰে সি এই যে, কবিতাৰ বিষয়ৰ অন্তৰ্গত আছিল তাৰ সেইটোৰ বাহিৰে বাকী প্ৰায়বিলাক লোপ পাইছে।......" ডে লুইচে ১৯৪৪ চনত এই মন্তব্য কৰিছিল। এওঁৰ মতে আধুনিক কবিতা বাইবেলে লিখকৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ বাহুল্য; অৰ্থাৎ ইয়াত শিক্ষা, বিদ্যা বা শিক্ষাৰ পৰিবৰ্তে আবেগৰ প্ৰাধান্য বেছি। ডে লুইচৰ সাহিত্যৰ অৰ্থ বিচিত্ৰতা গুণ হলে, তাৰ বিশেষত্ব উদ্দেশ্য বা [illegible] [illegible] । [illegible] [illegible]

পৰিমাণ যথেষ্ট বেছি হওঁতে কবিৰ দৃষ্টিভঙ্গী আওকাণ কৰিব নোৱাৰি প্ৰত্যেক সাহিত্যৰ যাই লক্ষ্য নহয়। কিন্তু ই আছিব লগে নিৰপেক্ষ নহয় মাথোন বস্তুত সমস্ত দেখা যায়, এসময়ৰ দৃষ্টিভঙ্গী কোনো কোনো কাৰণত আন এসময়ত অসাৰ্থক যেন লাগে। মোপাচাঁ আৰু চেকভৰ কথা বিচাৰি চালেই এই সত্য ওলায়। মোপাচাঁৰ বি, বাস্তৱবাদত আমি সদায় সাৰ্থকতা নাপাওঁ, কিন্তু জোলা আৰু জোলাতকৈও চেকভ বা গৰ্কিত পাওঁ।

সমাজবাদী বাস্তৱবাদেই যোৱা নাথাওক বা অৰ্থনৈতিক আৰু সামাজিক বৈষম্যই মানুহৰ চিন্তা আৰু কাৰ্য কি দৰে গঢ় দিয়ে সেই কথা লক্ষ্য কৰা 'সামাজিক বিবেকটো' যোৱা নাথাওক, তাৰ মূল্য কম নহয়। ব্যক্তিৰ প্ৰাধান্য কমাই, ব্যক্তিক সমূহৰ লগত গাঁথি, গতানুগতিক অৰ্থত নায়ক-নায়িকা নথকা উপন্যাস সৃষ্টি কৰাটো সহজ কাম নহয়, সেয়েহে সমাজৰ বিস্তৃত স্পন্দন তোলা প্ৰাণ-শক্তিৰ সম্ভাৱনা আধুনিক উপন্যাসেহে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সোলোকফ, এৰেণবুৰ্গ আদি ঔপন্যাসিকৰ বহলাই পৰ্যবেক্ষণ, মানৱিকতা আৰু প্ৰকাশ-কৌশল অনুকৰণ কৰিবলগীয়া। চীনত সময় এই পৰ্যায়ৰ সাহিত্য এতিয়াও ওলাব পৰা নাই; কিন্তু তাত সাহিত্য ৰাজনীতিৰ হাতত আগবাঢ়িছে যদিও সাহিত্যিকৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী ৰুচিয়াৰ দৰে হাত-ভৰি বন্ধা নহয়, তাত যেন স্বাধীনতা অলপ বেছি। অন্ততঃ 'দি চুং বাই হেকন্' বা 'দুইতে আশ্ৰয় পালে' আদি কিতাপ পঢ়িলে এনে ভাব হয়; ইয়াত বাহিৰে লেখকীয়া সত্তাৰ নামত ব্যক্তিৰ সুকীয়া অভিজ্ঞতা আৰু আবেগক অস্বীকাৰ কৰা নাই। মাও-ছে-টুঙৰ দৃষ্টিভঙ্গী কিছু পৰিমাণে ইয়াৰ গুৰিতে। চীনত লিখকৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা, সুকীয়া দৃষ্টি আদিক অনাপাতিত্যাল বুলি বৰ্জন হোৱা নাই। নতুন নাটক কি ধৰণৰ হোৱা উচিত এই বিষয়ে নিৰ্দেশ দিওঁতে মাও ছে-টুঙে উক্তি কৰিছিল, "সকলো ফুলকে নিজৰ মুখৰ পোহাৰ মেলিবলৈ দিয়া।"

দ্বিতীয়তে, আমি দুৰ্ভিক্ষৰ, ভাৰতবৰ্ষকলৰ, তুৰ্কীৰ আৰু চীন আদি দেশত লিখকে কিমান অভিজ্ঞতা কিমান তীব্ৰভাৱে অনুভৱ কৰিছে বুলিবলৈ টান পোৱা অসম্ভৱ নহয়। বাৰুৰ লোগোৱা আৰু আক্ৰান্ত কৃষকৰ এনেকৈ সৰহতে লোগোৱাজনে ভাৰতীয়লোকৰ কি কষ্ট তাৰ তত সকলোৱে অনুভৱ কৰিব নোৱাৰে। হিংসা বা ঘৃণা নেথা; সমাজবাদী বাস্তৱবাদেও এই সাৱধান বাণী দিছে। কিন্তু মোৰ মতামতৰ সমাজ দুৰ্দশা আৰু তুলিবলৈ নীতিশীল কথা দাবী কৰিছিল। [illegible] এই [illegible]

আক্ৰোহী দুৰাচাৰী জাৰ্মান আক্ৰমণকাৰীসকলৰ প্ৰতি যি তীব্ৰ উৎকট ৰোষ আৰু জিঘাংসাৰ ভাব প্ৰকাশ কৰা হৈছে ভাবিলে কেনেবা কেনেবা লাগে। লিখকৰ অভিজ্ঞতাত ভেজাল নাই, প্ৰকাশ-ভঙ্গীও শক্তিশালী, তথাপি তাত প্ৰকাশ পোৱা ভাৱটো যেন অস্বাস্থ্যকৰ, যেন অনুমোদনযোগ্য নহয়। তেনে হলে কিয় এই ৰচনা সম্ভৱ হ'ল? এই প্ৰশ্নৰ সমাধান ৰুচীয়াৰ যুদ্ধৰ দিনৰ কথা যিজনে ভালকৈ জানে বা যি এনে অভিজ্ঞতা লাভ কৰিছে তেওঁহে সুচাৰুকৈ দিব পাৰিব। অৱস্থাৰ তাড়নাত এইদৰে কেতিয়াবা সাহিত্যৰ জৰিয়তে মুকলিভাৱে প্ৰচাৰ চলে। এই প্ৰসঙ্গত ৱাণ্ডা ৱাছিলেৱস্কাৰ 'ৰেইনবো' বা 'ৰামধেনু' উপন্যাসখনো উল্লেখ কৰিব পাৰি।

সমাজবাদী বাস্তৱবাদৰ কথা নকলেও আজিৰ যুগৰ বহুতো শক্তিশালী লিখকে সামাজিক অৰ্থনৈতিক বৈষম্য আৰু এই বৈষম্যই ব্যক্তিৰ জীৱন কিদৰে দুৰ্বিসহ কৰি তোলে তাৰ অভিজ্ঞতা তেওঁলোকৰ ৰচনাৰ প্ৰেৰণা কৰি লৈছে। এই প্ৰেৰণাত শ্যাটো বা ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দাৰ্শনিকতা বা আধ্যাত্মিক অনুভৱৰ স্থান কম। ইয়াত সৰ্বহাৰাৰ আশা-নিৰাশাৰ চিত্ৰণ আৰু সমাজৰ সমস্যাবোৰৰ নিৰাকৰণৰ চেষ্টাহে মুখ্য কথা। ইয়াত যি সাৰ্বজনীনতা আছে তাৰ স্বৰূপ বস্তুগত, ইহজগতৰ সীমাতে সোমাই থকা। গৰ্কী এই নতুন সাহিত্যৰ এজন উল্লেখযোগ্য প্ৰতিনিধি। মেহনতী বনুৱাৰ জীৱনত ভোগ-পাৰ লগোৱা সমস্যাবোৰ সহানুভূতিৰে বৰ্ণনা কৰি মুকলি কৰি দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰা ৰচনাবিলাকক 'প্ৰলিটেৰিয়ান' সাহিত্য বোলা হৈছে। কম্যুনিজমৰ মাজত আৰু আমেৰিকা যুক্তৰাষ্ট্ৰত এই শতিকাৰ চতুৰ্থ দশকত প্ৰলিটেৰিয়ান সাহিত্যৰ যথেষ্ট বিকাশ দেখা গৈছিল। এই ৰচনাবিলাকত বনুৱা সংঘ, সংগঠনকাৰী বিপ্লৱী আৰু কম্যুনিষ্ট পাৰ্টিৰ লগত সম্বন্ধ থকা লোকক প্ৰলিটেৰিয়েটৰ প্ৰতিনিধিৰূপে লৈ কাহিনী ৰচা হৈছিল। ফেক্টৰিৰ বনুৱা, খনিত কামকৰা মজদুৰ বা কৃষক অঞ্চলত জমিদাৰৰ মাটিত খেতিকৰা অভাৱগ্ৰস্ত পৰিয়ালৰ দুখদুৰ্গতি উপন্যাস বা নাটকৰ আহিলা হৈছিল, আৰু বনুৱা সংঘ বা কম্যুনিষ্ট পাৰ্টিত যোগ দিয়াৰ লগে লগে চৰিত্ৰবিলাকৰ সকলো সমস্যা অন্ত হ'ব এনে আশাৰ বাণীৰে কাহিনীৰ সামৰণি পৰিছিল।

এই ৰচনাবিলাকক ৰাজনৈতিক মতবাদৰ বাহন বুলিলে অন্যায় নহয়, কিয়নো সমাজৰ অৰ্থনৈতিক অৱস্থাৰ [illegible] ৰূপ আৰু তেতিয়াকালীন দুৰৱস্থা অংকন কৰিহে লিখকসকলে কৰাৰ ভূমি লৈছিল তেওঁলোকৰ অন্তৰত

আন্তৰিকতা আৰু সমবেদনাৰ অভাৱ নাছিল। ১৯২৭ চনত প্ৰকাশ হোৱা আপটন চিনক্লেয়াৰৰ 'অইল' বা ১৯৩৯ চনত প্ৰকাশিত জন ষ্টাইনবেকৰ 'গ্ৰেইপছ অৱ ৰাথ'ত আন্তৰিকতা যথেষ্ট। সৰ্বহাৰাৰ দুখ-দুৰ্গতি আৰু জীৱনী-শক্তিৰ তেজ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱা 'গ্ৰেইপছ অৱ ৰাথ' বাস্তৱবাদৰ এখনি মূল্যৱান সৃষ্টি। ৱৰ্ডছৱৰ্থ, শেলী আদিয়ে সাধাৰণ বা ইতৰজনৰ যি ভাবধাৰা জয়গাথা গাইছিল, যি মানৱতা ডিকেন্সৰ উপন্যাসত ফুটি ওলাইছিল, যি মানৱ ৱাল্ট হুইটম্যানৰ ৰচনাত হুংকাৰ কৰি উঠিছিল, সেইয়ে জোলা, গৰ্কী আদি লিখকৰ বাস্তৱ পৰ্যবেক্ষণৰ সৈতে লগলাগি এই প্ৰলিটেৰিয়েন কলাবিলাকৰ বিকাশ লাভ কৰিছিল।

এই নতুন দৃষ্টিভংগী সাধাৰণভাৱে আজিৰ যুগৰ সকলো সাহিত্যতে লক্ষ্য কৰিব পৰা যায়। প্ৰেমচাঁদ, মুল্কৰাজ আনন্দ, কৃষণ চন্দৰ, তাৰাশংকৰ বন্দ্যোপাধ্যায় আদি ভাৰতবৰ্ষীয় লিখকৰ ৰচনাতো এই দৃষ্টিভংগী দেখা যায়। এই দৃষ্টিভংগীক বৰ্তমান অসমীয়া সাহিত্যত আটাইতকৈ সাৰ্থক প্ৰেৰণা যেন লাগে। এই সাহিত্যৰ বিকাশৰ লগে লগে ইয়াৰ পৰিপোষক কৰিবলৈ সাহিত্যৰ তত্ত্বৰো অভাৱ হোৱা নাই; সাহিত্যই যে সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক অন্যায়বিলাক সামৰি লৈ তাৰ নিবাৰণত আত্মনিয়োগ কৰিব লাগে আৰু সাহিত্যৰ লক্ষ্য পাঠকক আমোদ বা চিন্তাৰ সামগ্ৰী দিয়াতকৈ কৰ্মলৈহে প্ৰেৰণা দিয়া — এই নতুন ভাব সমালোচনাই প্ৰচাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। নতুন সমালোচনাৰ চানেকি ইংৰাজী ভাষাত কডৱেল, ৰালফ্ ফক্স আদি লিখকৰ কিতাপত পাব পাৰি। এই সমালোচনাৰ মতে সাহিত্যৰ সুকীয়া অস্তিত্ব বা সমাজৰ সমস্যাৰ্বজিত সাহিত্যৰ নীতি বা ৰীতি অসাৰ্থক প্ৰতিপন্ন হৈছে। যি সাহিত্যত সাধাৰণ ৰাইজে হজম কৰিব নোৱাৰা দেখা বা পাণ্ডিত্যহে প্ৰকাশ তাকো এই সমালোচনাই সন্দেহৰ চকুৰে চায়।

এই নতুন দৃষ্টিভংগীয়ে বহুত সময়ত ৰচনাৰ বাহিৰটো নাচাই ভিতৰটোত বেছি মন দিয়ে। কতবাৰ সঁচাই লিখকৰ চেতনাৰ ভিতৰতে কি ৰঙৰে ৰূপ লৈ আছে লক্ষ্য ৰাখে। এইবিলাক কাৰণৰ বা নৈতিকতাৰ [illegible] মলিন হয়। সৎ-অসৎ, শ্লীল-অশ্লীল, সুৰূপ-কুৰূপ আদি কথাৰ নিৰ্দিষ্ট স্থিতি নাই, সিহঁত আপেক্ষিক; মানুহে বাস্তৱিকতে কিদৰে [illegible] কাম কৰে, [illegible] সেইবোৰ [illegible] এই [illegible] সাৰ্থকতা। [illegible] নতুন [illegible] কাম, নতুন সৃষ্টি, নতুন নীতিৰে জীৱনৰ [illegible]

শিল্পত ঠাঁই পৰীক্ষা কৰি লয়। যুগৰ সমস্যাৰ তাড়নাই এই বাস্তৱবাদক মানৱিকতা আৰু কৰ্মৰ বাণী প্ৰচাৰ কৰিবলৈ বাধ্য কৰিছে। অৱশ্যে সাহিত্যৰ ছাত্ৰসকলে জানে যে, বেদনাবোধ, সমবেদনা আৰু মানৱিকতা পুৰণি কালৰেপৰা সাহিত্যৰ সুস্থ প্ৰেৰণা হৈ আহিছে। মানুহৰ জীৱনৰ যি দুৰ্গতি, যি সংগ্ৰাম, পৰিবেশ নাইবা অদৃষ্টৰ লগত মানুহৰ যি যুঁজ তাৰ সমবেদনাপূৰ্ণ বৰ্ণনা নাথাকিলে ৰচনা চিৰস্থায়ী হ'ব নোৱাৰে। বাহিৰৰ জগতখনৰ কথা পাহৰি নিজৰ ভাবোল্লাসতে চাট্টান পাতি থকা সাহিত্যিকৰ আকৰ্ষণ সাৰ্বজনীন নহয়।

নতুন লিখকে মাথোন কেতিয়াবা সাময়িক অৱস্থাৰ হেঁচাতে হওক বা বিশেষ মতবাদত নিজক জাহ দিয়া কাৰণেই হওক, জীৱনৰ সমগ্ৰতা পাহৰি যাব খোজে আৰু সেই কাৰণে তেওঁৰ ৰচনাত কিছুমান অভিজ্ঞতাৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা থাকিছে। ৰোমা ৰোঁলাই মন্তব্য কৰিছিল যে, ওখ থাপৰ শিল্পীয়ে বিৰাগ বা বিতৃষ্ণা অনুভৱ নকৰে; জীৱনৰ পূৰা সোৱাদ লৈহে তেওঁ সৃষ্টিত হাত দিয়ে। জীৱনৰ বা মানৱ জাতিৰ বৃহৎ এক অংশ আওকাণ কৰি শিল্পীয়ে সুস্থ প্ৰেৰণা নাপায়। "এনে কোনো সজীৱ শিল্প নাই যাৰ মানৱতাৰ লগতে সংযোগ নাই।" এই দৃষ্টিভঙ্গীৰ সমগ্ৰতা সেক্‌সপীয়েৰৰ আছিল। সেক্‌সপীয়েৰে একো নিৰ্দেশ বা পন্থা আগবঢ়াই যোৱা নাই, কিন্তু আজিৰ লিখকসকলৰপৰা তেওঁ শ্ৰদ্ধা আদায় কৰে। পুৰণি গ্ৰীক নাট্যকাৰ ইউৰিপাইডিছৰ আছিল এক গভীৰ মানৱিকতা; আমেৰিকাৰ হাৱাৰ্ড ফাষ্টে এওঁক শ্ৰদ্ধা জনাইছে এইদৰে, "দুহেজাৰ বছৰ ধৰি আভিজাত্য শক্তিৰ আগ-ধৰাসকলে ইউৰিপাইডিছক ধ্বংস কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে, তথাপি ফিনিক্স পক্ষীৰ দৰে তেওঁ অভিনৱ হৈ দেখা দিয়ে, পুনৰ জন্ম লয়। গণতন্ত্ৰৰ এই প্ৰৱক্তা পৃষ্ঠপোষকজনৰ লক্ষ্য বিশৃঙ্খলতাৰ কুঁৱলীয়ে আচ্ছন্ন কৰা নাই।"

এইদৰে যি সাহিত্যৰ দৃষ্টিভঙ্গী উদাৰ, যি সাহিত্যই মানৱৰ সমস্যা-বহুল জীৱন সমবেদনাৰ লগতে লক্ষ্য কৰিছে, যি সাহিত্যই ব্যক্তিৰ দুখ-বেদনাক ৰূপ দিয়াৰ লগতে সকলো জাতিৰ সকলো দেশৰ লোকৰ হিয়াৰ তাঁৰতো বেগ দিব পাৰিছে, সেই সাহিত্যৰ 'সীমাৰ মাজত অসীম' হৈ, যাৰ সংবাদী সুৰৰ ঐক্যত সভ্যতাৰ সুস্থিতি এক মহান শক্তিৰূপে বাঢ়ি আছে, আৰু তাৰ যোগেদি সাহিত্যিকেও 'প্ৰজাপতি' স্ৰষ্টা আখ্যা লাভ কৰিছে।

প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামী

সাহিত্যত উদ্দেশ্যধৰ্মিতা

সাহিত্যত উদ্দেশ্যবাদ নীতিমূলক পুথিগত প্ৰশ্ন নহয়। আৰ্টৰ ধাৰা, ইয়াৰ বিষয়বস্তু আৰু প্ৰকাশভঙ্গী কেনে ধৰণৰ হোৱা উচিত, এনেবোৰ প্ৰশ্নই সাহিত্যিক আৰু শিল্পীৰ অন্তৰত ঢৌ তুলিছে। এক শ্ৰেণী সমালোচকৰ মতে আৰ্ট 'স্বাধীন' আৰু বিশুদ্ধ হোৱা উচিত; লিখকৰ ভাবাবেগ প্ৰকাশ কৰাই ইয়াৰ ঘাই ধৰ্ম। আৰ্ট সুষমময়, বৰ্ণময় ৰূপৰেখাৰ এক বিচিত্ৰ সমাবেশ। আন এটা শ্ৰেণীৰ মতে আৰ্টৰ প্ৰকাশত সৌন্দৰ্য্যবোধ থকা উচিত; সেই বুলি ই বাস্তৱ জীৱনৰ পৰা আঁতৰি থকা উচিত নহয়। আৰ্টৰ বিষয়বস্তু জনগণৰ চিন্তা আৰু ভাবাবেগ হ'ব লাগিব; এই দিশটো বস্তুৰ লগত সমাজৰ 'উদ্দেশ্যমূলক' কথাটো জড়িত থাকে। কাৰণ, ইয়াৰ আঁৰত নীতিশাস্ত্ৰ, নৈতিক মত ইত্যাদিৰ সপক্ষে বা বিপক্ষে আৰ্টৰ এটা বিশেষ ধাৰা প্ৰচলন হৈছে।

আৰ্ট 'বিশুদ্ধ' হ'ব লাগে বুলি মত প্ৰকাশ কৰোঁতাসকলে উদ্দেশ্যধৰ্মী সাহিত্যিকক তীব্ৰ সমালোচনা কৰে। এওঁলোকৰ মতে ৰূপ সৃষ্টিৰ কলা-কৌশলেই আৰ্টৰ ঘাই ধৰ্ম। উদাহৰণস্বৰূপে থিওফিল গাউটিয়েই আৰ্টৰ পূৰ্ণ স্বাধীনতা দাবী কৰিছিল; এওঁৰ মতে কাব্যৰ ৰচনাই ইয়াৰ শেষ সাফল্য। ইয়াৰ বাহিৰে কবিতাৰ কোনো আদৰ্শ বা উদ্দেশ্য নাই। ই কেৱল পঢ়ুৱৈ সকলৰ অন্তৰত সৌন্দৰ্য্যবোধ জগাই তোলে, দাৰ্শনিকসকলৰ মত আৰু কাণ্টৰ ৰুচিবোধৰ পৰাই এই মতৰ জন্ম। কাণ্টৰ মতে অসীম আনন্দৰ মাজতেই ৰুচিবোধৰ উঁহ লুকাই আছে। পাটৰৰ মতে দৰাচলতে মহৎ কবিতাৰ প্ৰতিভা কবিৰ পৰা কমতা একো নাই।

আচলতে বিশুদ্ধ আৰ্ট বোলা এটা মৌলিক কথা নাই। বাস্তৱ জগতৰ সত্তাৰ যি শিল্পীৰ চকুত সঁচাকৈ কাৰণ অনুভৱ যি ধৰণেৰে ধৰা দিয়ে, সেই ধৰণেৰে তাক ৰূপ দিয়াটো শিল্পীৰ ঘাই কাম। জনগণৰ সাহিত্য, য'ত জন-গণৰ ভাবাবেগ পৰিস্ফুট হয়, তাক আমি প্ৰকৃত সাহিত্য বোলো। য'ত [illegible] বা [illegible] চকুত পৰে [illegible] সম্পূৰ্ণ [illegible] প্ৰতিফলন। [illegible]

জীৱনৰ বেলেগ বেলেগ সমস্যা সমাধান সম্বন্ধে সাহিত্যিকৰ সুস্পষ্ট অভিমত আছে।" ইয়াৰ সমৰ্থনত বেলজাকে বোনাল্ডৰ উক্তি তুলি দিছে: "নৈতিক আদৰ্শ আৰু ৰাজনীতি সম্বন্ধে প্ৰত্যেক সাহিত্যিকৰে একোটা সুস্পষ্ট মতামত থকা আৱশ্যক।" লিয় টলষ্টয় প্ৰধানতঃ এই মতৰ সমৰ্থক। ১৯০৮ চনত এখন চিঠিত তেওঁ লিখিছিল "প্ৰত্যেক লেখকেই কোনো এটা ভাবক নিপুণ-ভাৱে প্ৰকাশ কৰা কামনা অন্তৰত পোষণ কৰে। মোৰ মনেৰে যেতিয়াই সেই অপ্ৰকাশিত ভাবে প্ৰকাশ বিচাৰি সাহিত্যিকৰ মন উত্তাৱল কৰে, সেই মুহূৰ্ত্ততে তাক প্ৰকাশ কৰা উচিত।"

যিসকলে বিশুদ্ধ আৰ্টৰ লেখকে কেৱল মাৰ্ক্সবাদী সমাজে সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত উদ্দেশ্যবাদৰ ধাৰণা তুলিছে বুলি সাধাৰণতে কয়, সেইসকলে ওপৰত কৈ অহা সাহিত্যিক দুজনৰ কথালৈ মন দিলেহে বুজিব পাৰিব। এইসকলৰ বিৰুদ্ধে মাৰ্ক্সবাদৰ অভিযোগ আন এটা অসম্ভৱ কথা। দৰাচলতে সামাজিক পৰিবেশক স্বীকাৰ কৰা অক্ষমতাৰ বাবেহে আৰ্টৰ কাৰণে আৰ্ট—এনে ধৰণৰ মনোভাব সৃষ্টি হৈছে। ঊনবিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম ভাগৰ ৰোমাণ্টিজম বুদ্ধিজীৱীসকলৰ বুৰ্জোৱা সমাজ ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ বুলি আখ্যা দিব পাৰি। আধুনিক বুদ্ধিজীৱী বহুতেৰে প্ৰচলিত বৰ্তমানৰ জীৱন-যাত্ৰা প্ৰণালীৰ গভীৰ অসন্তোষৰ সৃষ্টি কৰিছে অথচ সমাজতান্ত্ৰিক ব্যৱস্থা প্ৰৱৰ্তনৰ কাৰণে যি এটা নীতিৰ প্ৰয়োজন তাৰ প্ৰতি এওঁলোকে বিৰূপ মনোভাৱ পোষণ কৰে। এই দিনৰ পৰা ৰোমাণ্টিকসকলৰ জগত এওঁলোকৰ চিন্তাধাৰাৰ এটা বিশেষ সঙ্গতি চকুত পৰে। এওঁলোকেও ৰোমাণ্টিক সাহিত্যিকসকলৰ দৰে সামাজিক অৱস্থাৰ পৰিবৰ্ত্তন কামনা কৰে; কিন্তু সামাজিক অৱস্থাৰ পৰিবৰ্ত্তন কেনেদৰে হ'ব, সেই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিব নোৱাৰে। গতিকেই এওঁলোকে সাধাৰণতে বাস্তৱ বিষয়-বস্তু পৰিহাৰ কৰি বিপ্লৱৰ ভুৱা দিয়ে।

উদ্দেশ্যবাদৰ অভিযোগ, বিশেষকৈ মাৰ্ক্সবাদী সমাজৰ বিপক্ষে আনা হয়। ইয়াৰ উত্তৰত অসমীয়া আধুনিক আৰু পুৰণি সাহিত্যও যে উদ্দেশ্যবাদৰ পৰা মুক্ত নহয়, সেই কথা ক'ব পাৰি। উদাহৰণস্বৰূপে ইংৰাজী সাহিত্য নিশ্চিত ভাবে উদ্দেশ্যমূলক। ইয়াৰ প্ৰমাণস্বৰূপে [illegible] সাহিত্য ধৰা যাওক; সেই সাহিত্য কেৱল উদ্দেশ্যমূলক নহয়, প্ৰচাৰমূলকো। [illegible]

This England never did, nor ever shall
Lie at the proud foot of a conqueror……
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them Nought shall make us rue
If England to itself do rest but true.

এই প্ৰসংগত উইলছন নাইটৰ ১৯৪৪ চনত প্ৰকাশিত 'অলিভ এণ্ড দি ছৱৰ্ড' নামৰ নিবন্ধাৱলী স্মৰণীয়। শেক্সপীয়ৰে বিভিন্ন ৰচনাত প্ৰচাৰ কৰা দেশ প্ৰেমৰ কথা এই নিবন্ধত আলোচনাই দিয়া হৈছে।

সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত যিসকল ইউৰোপীয় মনীষীয়ে উদ্দেশ্যধৰ্মী চিন্তাধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিছে, সেইসকলৰ ভিতৰত বেন্ জনচন অন্যতম।' এভ্ৰিমেন ইন হিজ হিউমাৰ'ৰ শেষ অংকত তেওঁ সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য মানুহৰ ভুল-ভ্ৰান্তিৰ জৰিয়তে নিৰ্দোষ ৰহস্যৰ সৃষ্টি কৰি বিভিন্ন সময়ৰ যথাযথ ৰূপ প্ৰকাশৰ প্ৰয়াস' বুলি অভিহিত কৰিছে। 'ভ'লপোন' নাটকৰ ভূমিকাত তেওঁ লিখিছে: "সংশোধন আৰু সংস্কাৰৰ বাবে মই অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিম"। শেক্সপীয়ৰৰ আৰু বেন জনচনতকৈ মিল্টন আৰু বুনিয়ন যে বেছি উদ্দেশ্যধৰ্মী এই কথা অস্বীকাৰ কৰা টান।

অষ্টাদশ শতিকাৰ গোটেই ইংৰাজী উপন্যাস সাহিত্যৰ মাজত নৈতিক উদ্দেশ্যবাদৰ এটা প্ৰবাহ স্পষ্টভাৱে বৈ থকা দেখা যায়। ডিফো, ৰিচাৰ্ডচন, ফিল্ডিং, স্মলেট, গল্ডস্মিথ, এওঁলোক প্ৰত্যেকৰে এটা নিজা দৃষ্টিভংগী আছে। যি কোনো লেখকৰ সাহিত্যতে তেওঁৰ নৈতিক মতাদৰ্শ এটা বিশিষ্ট অংগ হিচাপে প্ৰকাশ পাইছে। অষ্টাদশ শতিকাৰ কাব্য আৰু নাটক আধুনিক যুগৰ উপন্যাসৰ দৰে উদ্দেশ্যধৰ্মী। কিপলিং, বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব, ৱেলছ্ ইত্যাদিৰ বিখ্যাত সাহিত্য এক বিশেষ মনোভাৱ বা মতাদৰ্শৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰকাশ: এওঁলোকৰ বহুতেই খোলা-খুলিভাৱে উদ্দেশ্যবাদৰ কথা স্বীকাৰ কৰে। ইংৰাজী, ফৰাচী, ৰাছিয়ান, কোনো সাহিত্যই উদ্দেশ্যবিহীন নহয়। বিশুদ্ধ আৰ্টৰ সাধকসকলে যদি এই কথা অসত্য বুলি ভাবে, তেন্তে শেক্সপীয়ৰ, মিল্টন, ৱৰ্ডছৱৰ্থ, বায়ৰণ, টেনিছন, ডিকেন্স, কিপলিং, ৱেলছ, শ্ব ইত্যাদিৰ নাম সেইসকলে মনৰপৰা মচি পেলোৱা উচিত।

যুগৰ সমস্যাই বেছিকৈ লেখকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে, সেইকাৰণে উদ্দেশ্য-

বাদ বাধা দিয়া টান হৈ পৰে। এই আবেগ আৰু অনুভূতি ৰুছীয়া, ইংলেণ্ড, আমেৰিকা আৰু আন আন দেশৰ প্ৰায়বোৰ লেখকৰ মাজতে দেখা যায়। জনগণৰ জীৱনৰ প্ৰতি গভীৰ আগ্ৰহ, তেওঁলোকৰ আশা-আকাংক্ষা আৰু ভৱিষ্যতক ৰূপ দিয়া আৰু সহায় কৰা মহৎ সংকল্পই আৰু সমৃদ্ধ আৰু মহৎ কৰে। ই লেখকৰ মহত্ত্বৰ সাহিত্য-সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণাৰে উদ্বুদ্ধ কৰি তোলে; গতিকে বহু ক্ষেত্ৰত উদ্দেশ্যবাদ কেৱল সামাজিক তাৎপৰ্যৰ মাজতে সীমাবদ্ধ নহয়; সাহিত্যৰ শিল্প-নৈপুণ্যও ইয়াৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। প্ৰকাশ-নৈপুণ্যৰ জৰিয়তে জীৱনৰ সমস্যা সমাধানৰ প্ৰতি লেখকক সজাগ, সতৰ্ক দৃষ্টিসম্পন্ন কৰিব পৰাটো হৈছে সাৰ্থক সৃষ্টি। এসময়ত মেক্‌ছিম গৰ্কীয়ে লিখিছিল: "এনে কোনো সমস্যা নাই যাৰ সমাধানৰ বাবে চেষ্টা চলা নাই।" কি কৰিব লাগিব' (এন, চাৰ্নিছেভস্কিৰ এখন উপন্যাস), 'শ্ৰেষ্ঠ পথ কি?' (এ, হাৰজেনৰ এখন উপন্যাস), 'অপৰাধ কাৰ' এনেবোৰ প্ৰশ্নই ৰুছ-সাহিত্য আচ্ছন্ন কৰি থৈছে।' সেই সময়ৰ ধনতান্ত্ৰিক বিধি ব্যৱস্থাত উৎপীড়িত ৰুছ জন-সাধাৰণৰ মনত এনেবোৰ প্ৰশ্নৰ উদয় হৈছিল।

জাতিৰ দুখ আৰু বেদনা, এই ভাবধাৰাই ৰুছ সাহিত্যৰ একমাত্ৰ উপজীব্য। নিপুণতম কলা-কৌশল এই সাহিত্যৰ এটা বিশিষ্ট অৱদান। পশ্চিমৰ পাঠকসমাজৰ মতে ৰুছ সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ কেৱল কলা-কৌশলত নহয়, মহৎ বিষয়বস্তু, দাৰ্শনিক ভাবধাৰা আৰু মানৱ অন্তৰৰ নিভৃততম ছবি পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰিব পৰা ক্ষমতাত নিৰ্ভৰ কৰে। টলষ্টয় আৰু দষ্টয়ভস্কিৰ নিচিনা চিন্তাশীল লেখকৰ সাহিত্যই এইবোৰ বৈশিষ্ট্যৰ বাবে আজি জগত জোৰা খ্যাতি লাভ কৰিছে।

ৰুছ সমালোচনা-সাহিত্যৰ স্ৰষ্টা ভি, জি, বেলিনস্কিয়ে এঠাইত লিখিছে, "সৌন্দৰ্য্য আৰ্টৰ এটা অপৰিহাৰ্য্য অংগ। সৌন্দৰ্য্যহীন আৰ্টৰ কোনো অস্তিত্ব নাই, থাকিবও নোৱাৰে। এইটো অবিসংবাদী সত্য।" ৰুছ সমালোচকে স্বীকাৰ কৰে, "সৌন্দৰ্য্যবোধ আৰ্ট উপলব্ধিৰ ভূমিকা; ই আৰ্টৰ ভিতৰতে সম্পূৰ্ণ. এনেকুৱা কথা আৰ্টৰ ধাৰাবাহিক ইতিহাসৰ প্ৰথম সোপান। ইয়াক অস্বীকাৰ কৰিবলৈ গলে, আৰ্ট উপলব্ধি সম্ভৱ নহয়। কিন্তু এই গণ্ডীৰ মাজত নিজকে সীমাবদ্ধ ৰাখিলে আৰ্ট নিজেই সম্পূৰ্ণ হয়।"

বেলিনস্কিৰ অভিমত: "আজিৰ পৃথিৱী এনে শিল্পীক [illegible] জাতিৰ, মানুহৰ দুখ আৰু বেদনা, আশা আৰু আকাংক্ষাই শিল্পীৰ সহগামী

যন্ত্ৰ আৰু কবি-সুলভ তন্ময়তা স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰিব, এনে মনোভাবৰ সাহিত্য কেতিয়াও দীৰ্ঘস্থায়ী হ'ব নোৱাৰে। চৰায়ে গীত গায় ; গীত নেগালে তাৰ উপায় নাই। পৃথিৱীত এনে এক শ্ৰেণীৰ মানুহৰ সৃষ্টি হৈছে যি মানুহৰ মনে গীতধৰ্মী। ই মৰ্মান্তিক হ'লেও সঁচা। এওঁলোকে মানৱ-সমাজৰ আতংক থাকি সৃষ্টি কৰে। মানৱ সমাজৰ ব্যথা বেদনাই এওঁলোকৰ অন্তৰ স্পৰ্শ নকৰে। মানুহৰ কামনা, আশা আৰু আকাংক্ষাৰ লগত ইয়াৰ কোনো সংযোগ নাই। আকাশত এওঁলোকে বাহ সাজে। নিজৰ অন্তৰ আকাশ ভিতৰত এওঁলোকে আনন্দ আৰু সান্ত্বনাৰ উৎস বিচাৰে। এই অন্তৰ্কেন্দ্ৰিকতাৰ কাব্য-সুখকে এওঁলোকে বোলে জীৱন। এওঁলোকৰ মতে এই জীৱন শাশ্বত আৰু অপৰিবৰ্তনীয় ; জীৱন তুচ্ছ মাহি-কাম্বোমৰ বহু ওপৰত।"

এই প্ৰসংগত বেলিনস্কিৰ আৰু এটাকি কথা উদ্ধৃত কৰিব পাৰি : "সৰ্ব প্ৰথমে আৰ্ট আৰ্ট হ'ব লাগিব। একমাত্ৰ এই স্বীকৃতিৰ ভেটিতেই আৰ্টৰ সৈতে অন্তৰবস্থাৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ। এই প্ৰতিশ্ৰুতিৰেই আৰ্টে যুগে যুগে সমাজ-জীৱন গঢ়ি তোলে, তাৰিবাৰ নিয়ন্ত্ৰিত কৰে। আঙ্গিক সমৃদ্ধি নহ'লে কেৱল কবিতাৰ ভাব সৌন্দৰ্য বা আধুনিক সমস্যা বিশ্লেষণ কৰিব পৰা গ'ল, সাৰ্থক আৰ্ট সৃষ্টিৰ পক্ষে যথেষ্ট নহয়। এই শ্ৰেণীৰ সাহিত্যত উদ্দেশ্য মহৎ হ'লেও কলাৰীতি দুৰ্বল হ'বলৈ বাধ্য।"

ৰুছ দাৰ্শনিক চাৰ্নিচেভস্কিয়ে হেগেলৰ আদৰ্শবাদী যুক্তিবোধৰ ঠাইত বাস্তৱবাদী যুক্তিবাদৰ স্থান দিছে। প্লেটোৰ যুগ ধৰি আদৰ্শবাদী সকলে আঁকোৱালি লৈ আহিছে —'আদৰ্শই সৌন্দৰ্য'। কিন্তু চাৰ্নিচেভস্কিৰ মতে কথাটো সঁচা নহয়। তেওঁৰ মতে 'জীৱনেই সৌন্দৰ্য', এই যুক্তিয়ে তেওঁৰ উক্তি। ইয়াৰ মানে বস্তুৰ নিজৰ মাজতেই যে সৌন্দৰ্য সম্পূৰ্ণ, সেইটো নুবুজায়। গৰ্কীয়ে কৈছিল : "পোনতে জীৱন সৌন্দৰ্যময় নহয়"। মানুহৰ জীৱনৰ পঙ্ক আৰু বিকৃত কথা সকলো মানুহে দূৰ কৰে। সৌন্দৰ্য-সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস আৰু জীৱন সংগ্ৰামৰ সমন্বয়-সাধনেই ৰুছ সাহিত্যৰ ধৰ্ম। এই জীৱন-সংগ্ৰামে সৌন্দৰ্যক নীতিৰ আদৰ্শ 'আগত সীমাবদ্ধ' কৰি সেইবিলাক বস্তুৰ সৈতে উন্নত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব।

পৃথিৱীত এনে কোনো সাহিত্য নাই যি উদ্দেশ্যমূলক নহয়। আধুনিক মানুহৰ ধৰ্মই উদ্দেশ্যবাদী। বিশ্বত আৰু বিপৰ্যস্ত পৃথিৱীৰ মন 'কোনো সমস্যাৰে আক্ৰান্ত হৈ উঠিছে। এনেকৈয়ে সমস্যাৰ কথা আজিৰ লেখকসকল

এনে লোক আছে। এওঁলোক উদ্দেশ্যহীন আৰ্টৰ বিৰোধী। অগণিত জনতা — যাৰ ভাত নাই, কাপোৰ নাই, সংস্থান নাই, সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিবলৈ শান্ত পৰিবেশ নাই, সেইসকলৰ আৰ্তনাদ আৰু আবেদনে এইসকল সাহিত্যিকৰ প্ৰাণত কঁপনি তোলে। সৰ্বসাধাৰণৰ ভৱিষ্যৎ সম্পৰ্কে এওঁলোক উদাসীন।

প্ৰগতিবাদী সাহিত্যিকৰ মত সুকীয়া। শান্তি আৰু স্বাধীনতা এওঁলোকৰ লক্ষ্য : মুক্ত পৃথিৱীত পূৰ্ণ স্বাধীনতাই এওঁলোকৰ কাম্য। এই শ্ৰেণীৰ সাহিত্যিকৰ আৰ্ট-সংস্কৃতি-প্ৰীতি ইন্দ্ৰিয় বিলাস নহয়। এওঁলোকে যোৱা মহাসমৰত যোগদান দিছিল। ইয়াৰ উদ্দেশ্য আছিল এহাতে দেশপ্ৰেমিক হিচাপে দেশ ৰক্ষা কৰা আৰু আনফালে শিল্পী হিচাপে ফেচিজমৰ হাতৰপৰা আৰ্ট ৰক্ষা কৰা; এনে দুতৰফীয়া দায়িত্ব লৈয়েই তেওঁলোকে যুদ্ধত যোগদান দিছিল।

আলেকজাই চাৰকভে কৈছে : "চমকপ্ৰদ লিপি-কুশলতাৰে মন আকৰ্ষণ কৰা নাইবা য'ত উৎসাহৰ প্ৰয়োজন ত'ত বিষয় বোধ কৰা, যুদ্ধ যুগত এনে মনোভাৱৰ আমি প্ৰশ্ৰয় দিব নোখোজো। ক'ৰবাত গোলাপৰ যদি উল্লেখ থাকে থাকক; কিন্তু জানিব লাগিব গোলাপৰ প্ৰত্যেকটো পাহিৰপৰা প্ৰয়াৰ নিয়ৰ নহয়, মানুহৰ কলিজাৰ তেজহে নিগৰি পৰিছে। ক'ৰবাত চৰাইৰ যদি বৰ্ণনা থাকে, তেন্তে বুজিব লাগিব সি যুদ্ধ-বিপৰ্যস্ত বাহ-ভঙা সকলো চৰাইৰে বৰ্ণনা। যি সৈনিকৰ জীৱন যুদ্ধত ছাই হৈ গৈছে অথচ অন্তৰত জ্বলন্ত দেশ-প্ৰেম আৰু আৰু প্ৰিয়জনৰ স্মৃতি অনিৰ্বাণ তেনেজনৰ সাহিত্যৰ আমি স্নেহশীল দৰদী পাঠক। লাখ লাখ দেশবাসীৰ জীৱন যেতিয়া চৰম বিপৰ্যয়ৰ মুখত, তেতিয়া আন কোনো পথ গ্ৰহণ কৰা মানে পলাতক মনোবৃত্তিৰ আশ্ৰয় লোৱা। এক কথাত ই সমাজদ্ৰোহিতা।"

মুঠতে সাহিত্যিক জীৱনৰপৰা বিচ্ছিন্ন হোৱা অনুচিত। দুটা পথৰ বেই কোনো এটা তেওঁ বাছি লব লাগিব। গতিকে হয়তো শান্তি প্ৰতিষ্ঠাৰ উদ্দেশ্যে সকলো গণতান্ত্ৰিক শক্তিৰ লগত এক সূত্ৰে বান্ধ খাব নাইবা ইয়াৰ বিপৰীতে গৈ বিৰোধ সৃষ্টি কৰিব। প্ৰতিক্ৰিয়াশীল শক্তি জীয়াই আছে। সুবিধা পালে ই প্ৰতিশোধ লব'ল আপ্ৰাণ চেষ্টা অকৰাকৈ সাধকে। এই সকলোবোৰ ঘটনাৰ প্ৰতি নিলিপ্ত হৈ চকু মুদি হয়তো গোলাপ, কেৱল গোলাপ লৈয়ে গীত গাই কল্পনাৰ ৰামধেনু আঁকিব পাৰি; সিয়ো হ'ব এটা বিশেষ উদ্দেশ্যৰ পৰিচায়ক। এই মনোভাৱ সম্পূৰ্ণ জনগণ আৰু গণতন্ত্ৰৰ বিৰোধী।

মেক্সিম গৰ্কীৰ মতে সাহিত্যৰ ওপৰত বিভিন্ন ভাবধাৰাই সততে প্ৰভাৱ

বিস্তাৰ কৰে। তেজ, মঙহ আৰু ভাবৰ সমন্বয়ৰ ফলত সাহিত্যৰ সাৰ্বজনীন আবেদন বাঢ়ি যায়। দৰ্শন আৰু বিজ্ঞানৰ তুলনাত ই মানুহৰ মনত গভীৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। গৰ্কীয়ে কৈছে, "ভাব বাদ দি কেৱল ব্যাকৰণৰ নিয়ম মানি কথাৰ মালা গাঁথিলে উপন্যাস নহয়। মানৱ চৰিত্ৰৰ সকলো জটিলতাৰে সৈতে তেজ-মঙহৰ কথা দৰ্কাৰ।"

উদ্দেশ্যবাদৰ বিষয়ে মিনা কাউটস্কিলৈ এঙ্গেল্‌ছে দিয়া চিঠিৰ মতামত বিশেষ উল্লেখযোগ্য। 'ডাই আলটেন্ উনড্ ডাই নিউয়ে' উপন্যাসৰ আলোচনা-প্ৰসংগত মহিলা গৰাকীয়ে মিলনান্ত আৰু বিয়োগান্ত কাব্যৰ আদি স্ৰষ্টা এছকিলাছ্ আৰু এৰিষ্টফেনিছৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। দান্তে আৰু চাৰ্ভেণ্টিছৰ মতে এওঁলোক প্ৰত্যেকজনেই উদ্দেশ্য-ধৰ্মী কবি। এঙ্গেল্‌ছে লিখিছে: "ঊনবিংশ শতাব্দীৰ পিছৰ ছোৱা কালত ৰুছ আৰু নৰৱেজান্ লেখকসকলে চমৎকাৰ উপন্যাস লেখিছে। ইয়াৰ প্ৰত্যেকখনেই উদ্দেশ্যধৰ্মী।" এঙ্গেল্‌ছ বাস্তৱবাদৰ নগ্ন প্ৰকাশৰ বিৰোধী। তেওঁৰ মতে বলপ্ৰয়োগ কৰি ইয়াৰ প্ৰচলন কৰিব নোৱাৰি। ৰচনাৰ গতি আৰু গঠন কৌশলৰ জৰিয়তে ভাব প্ৰকাশ হ'ব লাগিব। মিছ্ হাৰ্কনেছলৈ এঙ্গেল্‌ছে এবাৰ লেখিছিল: "তুমিয়ে সমাজবাদৰ নামত পাতল উপন্যাস লেখা নাই সেই বাবে মই সুখ পাইছোঁ। লেখকৰ এই সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক মতাদৰ্শৰ আড়ম্বৰপূৰ্ণ প্ৰকাশক আমি জাৰ্মান ভাষাত 'ৰোমানখাৰা' আখ্যা দিওঁ। কথাটো লেখকলৈ তোমাৰ বিশেষ পৰিষ্কাৰ হোৱা নাই। স্পষ্ট ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত মতামত যিমান উহ্য থাকে সিমান ভাল।"

সাহিত্যৰ ধাৰা দুটা: এটা সাহিত্যিকৰ নিজৰ চিন্তাধাৰা আৰু আনটো জীৱনৰ ক্ৰমবিকাশৰ ধাৰা। জীৱনৰ লগত সাহিত্যিকৰ চিন্তাধাৰাৰ যত সম্পৰ্ক আছে, সেই সাহিত্যক নিঃসন্দেহে বাস্তৱবাদী সাহিত্য বোলা হয়। আৰু যত লেখকৰ মতৰ লগত পৰিৱেশৰ সংগতি নাই, সেই বস্তু অবাস্তৱ।

সাহিত্য বহুক্ষেত্ৰতে প্ৰচাৰধৰ্মী নহয়। তথাপি ই উদ্দেশ্যহীন নহয়। মূলতে সাহিত্য আৰ্ট। আৰ্টৰ জৰিয়তে উদ্দেশ্যবাদৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়। দুয়োটাৰ সমন্বয়ত সাৰ্থক সাহিত্যৰ সৃষ্টি হয়; এটাৰ অভাৱত আনটো বিকলাংগ হয়। কিন্তু আৰ্টৰ সেৱক সকলে এই মত স্বীকাৰ নকৰে; তেওঁলোকৰ মতে জীৱনক বাদ দি আৰ্টৰ সৌন্দৰ্য্য আস্বাদন কৰা সম্ভৱ।

শেষ অধ্যায়

ব্যক্তিত্ব আৰু প্ৰকাশভঙ্গী

ভাষাৰ সৃষ্টি মানুহৰ মনৰ ভাব আনক জনাবৰ নিমিত্তে। কিন্তু এই জনোৱাৰ প্ৰণালী সকলো মানুহৰে একে নহয়। আনকি একেজন মানুহেই একেটা কথাকে দুটা বেলেগ বেলেগ ভাষাৰে ক'ব খুজিলে দুই ভাষাৰ প্ৰকাশভঙ্গী দুই প্ৰকাৰৰ হ'ব। এইযে ভাব প্ৰকাশৰ বাবে প্ৰত্যেকজন মানুহৰ একোটা নিজৰ প্ৰকাশভঙ্গী আছে, তাক সমালোচনাৰ ভাষাত ৰচনাৰ ঠাঁচ বুলিব পাৰি। ইংৰাজীত ইয়াৰ নাম হৈছে 'ষ্টাইল'। ভিন ভিন ভাষাৰ প্ৰকাশভঙ্গী আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে যি জাতিয়ে যি ভাষা প্ৰকাশ কৰে, ভাব প্ৰকাশ কৰোঁতে সেই ভাষাত সেই জাতিৰে কিছুমান জাতীয় বিশেষত্ব আহি পৰেহি। যদি একে বয়সৰ দুজন মানুহ দুখন বেলেগ দেশত সৰুৰেপৰা সম্পূৰ্ণ একে প্ৰকাৰৰ শিক্ষা-দীক্ষা লাভ কৰি ডাঙৰ-দীঘল আৰু পিছত দুয়োজনে একে সময়তে ঠিক একে ঘটনাকে লৈ দুখন কিতাপ লিখে, তথাপিও দেখা যাব যে, লিখকৰ বোলকা দুয়োজনে ৰচনাত নিজৰ জাতীয় বিশেষত্ব, ভাষাৰ নিজ প্ৰকাশভঙ্গী আৰু বিশেষ প্ৰকাৰৰ জতুৱা ঠাঁচৰ বাক্য ইত্যাদি ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁলোকৰ প্ৰত্যেকৰে মাতৃভাষাৰ যিবিলাক বিশেষ বিশেষ গুণ আছে, ৰচনাত সেইবিলাক বিশেষ বিশেষ গুণহে শোভা পাব। এয়ে হৈছে প্ৰকাশভঙ্গীৰ প্ৰথম বিশেষত্ব।

অৱশ্যে এইদৰে ঠিক একে পৰিস্থিতিৰ মাজত ডাঙৰ হৈ ঠিক একে ভাবকে প্ৰকাশ কৰা দুজন মানুহ পোৱা কঠিন, আন কি অসম্ভৱ বুলিব পাৰি। এই সম্ভাৱনাৰ অভাৱতে লক্ষ কৰিলেই প্ৰকাশভঙ্গীৰ আৰু এটা বিশেষত্ব আমাৰ চকুত পৰে। 'ষ্টাইল' যে কেৱল জাতীয় বা ভাষাগত বিশেষত্বৰ পৰিচায়ক তেনে নহয়, ই মানুহৰো ব্যক্তিগত নানা বিশেষত্বৰ পৰিচয় দিয়ে। স্বাধীনভাৱে ভবা-চিন্তা কৰি অভ্যস্ত মানুহে যি কথা প্ৰকাশ কৰে, সেই কথাই মানুহজনৰ নিজস্ব বিশেষত্বৰ পৰিচয় দিয়া দিব। এনে মানুহৰ সমাজৰ জন জন

মানুহেৰে সৈতে পাৰ্থক্য যিমানেই সহজ হয়, তেওঁৰ লিখাৰ ভিতৰেদিও সেই পাৰ্থক্য সিমান তীব্ৰভাৱে ফুটি ওলায়।

অৱশ্যে যিমানে আমি ক্ষমতাশালী লেখকৰ শাৰীৰপৰা তললৈ নামি আহোঁ, সিমানেই এই ৰচনাভঙ্গীৰ বিশেষত্ব কমি অহা দেখিবলৈ পাওঁ। এজন সাধাৰণ পঢ়াশলীয়া পাঠকৰ লগত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ যিমান পাৰ্থক্য, আন এজন পঢ়াশলীয়া পাঠকৰ লগত সিমান পাৰ্থক্য নাথাকে। তথাপিতো দেখা যায়, দুয়োজনৰ মাজত যথেষ্ট পৰিমাণে মিল থাকিলেও স্বাভাৱিক পাৰ্থক্য কিছু পৰিমাণে থাকিবই। উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰোঁতে স্বভাৱৰ এই বিশেষত্বৰে সহায় লোৱা হয়। এজন মানুহৰ কাম-কাজ নাইবা কথা কোৱাৰ ধৰণ দেখিলেই আমি বুজিব পাৰোঁ মানুহজন সমাজৰ কোন থাপৰ আৰু কি স্তৰৰ। তাৰ পিছত যিদৰে এজোপা গছৰ কেইখিলামান পাত মুখৰ আগত পেলাই দিলে তাৰ মাজৰপৰা কোনখন ডাঙৰ কোনখন সৰু বাছি উলিওৱা একো টান নহয়, সেইদৰে সমাজৰ একে স্তৰৰ কিছুমান মানুহৰ চৰিত্ৰ অংকন কৰা থাকিলেও তাৰ মাজৰপৰা প্ৰত্যেকজনৰে নিজা বিশেষত্বলৈ লক্ষ্য কৰি কোনজন কি প্ৰকৃতিৰ মানুহ তাক থিৰ কৰা আমাৰ বাবে উজু হৈ পৰে।

এইখিনিতে এটা প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে। যদি এজন লেখকৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ সহায়েৰে মানুহজন চিনি উলিওৱাৰ পথ হয় তেন্তে কেৱল এই প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ সহায়েৰেই সম্পূৰ্ণভাৱে তেওঁৰ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ কৰিব পাৰি নে নোৱাৰি? ইয়াৰ উত্তৰ অতি সহজ। কেৱল ৰচনাৰ ৰীতিৰ সহায়েৰেই সম্পূৰ্ণ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ সম্ভৱপৰ নহয়। অকল ৰচনাৰ ঠাঁচেই কিয় মানুহৰ সকলোখিনি কাৰ্য্য কাৰ্য্য একেলগে গোটাই ললেও তেওঁৰ চৰিত্ৰ অধ্যয়নৰ সম্পূৰ্ণ সমল পোৱা নেযায়। এজন মানুহৰ লগত দিনে-ৰাতিয়ে বহুত বছৰ কটালেও তেওঁক সম্পূৰ্ণৰূপে চিনা অসম্ভৱ। আন কি, মানুহে নিজকে নিজে ভালকৈ চিনে নে নিচিনে তাতো সন্দেহ আছে। অনেক সময়ত দেখা যায়, মানুহে এটা কাম কৰিবৰ বাবে সম্পূৰ্ণৰূপে বিশ্বাস থকা সত্ত্বেও প্ৰকৃত পক্ষে সেই কাৰ্য্য আৰম্ভ কৰি অৱশেষত নিজৰ অসমৰ্থতা প্ৰকাশ কৰিবলৈ বাধ্য হয়।

এইদৰে যদিও দেখা যায় যে, ৰচনা-ভঙ্গীয়ে লেখকৰ স্বভাৱৰ পূৰ্ণ পৰিচয় আমাৰ আগত দাঙি ধৰিব নোৱাৰে, তথাপি লেখকৰ অন্তৰৰ বিশেষত্ব এই ৰচনা-ভঙ্গীৰ মাজেদি ধৰা পৰিব লাগিবই। তেওঁৰ ৰুচি, মনৰ গতি ইত্যাদি কথা অনেক পৰিমাণে তাৰ পৰা নিৰ্ভুলৰূপে ঠিক কৰিব পাৰি। এজন কবিয়ে তেওঁৰ ভাব প্ৰকাশ কৰিব-

বাবে যি ধৰণৰ কথা ব্যৱহাৰ কৰিব, এজন বৈজ্ঞানিকে তেনে ধৰণৰ কথা ব্যৱহাৰ নকৰে। কবিৰ প্ৰয়োগ আৱেগত, বৈজ্ঞানিকৰ প্ৰয়োগ জড়বস্তুত। কবিৰ নিবেদন অন্তঃকৰণলৈ, বৈজ্ঞানিকৰ নিবেদন মগজুলৈ। এই কাৰণেই বিজ্ঞান-শাস্ত্ৰ সাহিত্য নহয়। সাহিত্যিকে যেতিয়া সাহিত্য ৰচনা কৰে, তেতিয়া অনেক কথা ভাবি, অনেক বস্তুলৈ চকু দিব লগীয়া হয়। এটি ভাব মনত সাঁচ বান্ধি যেনেকৈ প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবে আন এটি ভাব হেঁচা দি ৰাখিব লগীয়া হয়। এইযে প্ৰকাশ আৰু গোপনৰ নীতি, এই বান্ধোন আৰু পেলনি, এইবিলাকৰ মাজেদিয়ে সাহিত্যিকৰ আচল ৰূপ প্ৰকাশ হৈ পৰে।

কোনো কোনো সময়ত অৱশ্যে দেখা যায়, একো একোজন ডাঙৰ লেখকে নিজৰ সত্তা সম্পূৰ্ণভাৱে দলিয়াই পেলাই সাময়িকভাৱে আন এটি সত্তা গ্ৰহণ কৰিব পাৰে — প্ৰতিভাবান অভিনেতাই যেনেকৈ অভিনয় মঞ্চৰ ওপৰত তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰত নিজকে লীন কৰি দি ভাও কৰিব পাৰে, প্ৰতিভাবান লেখকেও তেনেকৈ সময়ে সময়ে নিজৰ ৰচিত চৰিত্ৰত সম্পূৰ্ণৰূপে লীন হৈ সেই চৰিত্ৰৰ উপযোগীকৈ ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। কিন্তু এইদৰে লীন হৈ যাবৰ বাবে সেই চৰিত্ৰ সম্বন্ধে চাৰিওচুক যথা শিক্ষা আৰু অভিজ্ঞতা থকা আৱশ্যক। ৰচনাৰপৰা লেখকৰ জীৱনৰ কথা অনুমান কৰিব পৰা ইও এটা সংকেত। উদাহৰণ স্বৰূপে ক'ব পাৰি, যদি এজন লেখকে এজন ডাক্তৰৰ জীৱন বৰ্ণনা কৰিবলৈ গৈ ডাক্তৰক ৰোগী পৰীক্ষাৰপৰা আৰম্ভ কৰি তেওঁৰ অস্ত্ৰোপচাৰ, ঔষধ নিৰ্বাচন, হাস্পতালৰ নানা অঙ্গ-ভঙ্গী, সকলোখিনি নিখুঁতভাৱে বৰ্ণাব পাৰে; তেন্তে লেখকৰ নিজৰ ডাক্তৰী অভিজ্ঞতা নেথাকিলেও তেওঁযে কোনো ডাক্তৰৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে সংশ্লিষ্ট আছিল; এই কথাটো অনুমান কৰা টান নহয়। অৱশ্যে অতি প্ৰতিভাশালী লেখকৰ সম্বন্ধে এনে ধৰণৰ সিদ্ধান্ত কৰিবলৈ গলে অনেক সময়ত মাৰাত্মক ভুল হোৱাৰো সম্ভাৱনা আছে। সেক্সপীয়েৰৰ নাটকবোৰত এনে অনেক চৰিত্ৰৰ বৰ্ণনা আছে, যিবিলাক দেখিলে সেই মহাকবিৰ সেইবিলাক চৰিত্ৰৰ লগত ঘনিষ্ঠতা আছিল যেন সহজেই বোধ হ'ব পাৰে। তেখেতৰ আইনৰ ভাষা-ব্যৱহাৰ আৰু ব্যুৎপত্তি দেখি অনেকে অনুমান কৰে যে, তেওঁ এসময়ত কোনোবা আইনজীৱীৰ সহকাৰী আছিল। আকৌ নাৱিকৰ ভাষা আৰু আচাৰ-ব্যৱহাৰৰ বৰ্ণনা দেখি কিছুমানে কয় যে তেওঁ হয়তো কেতিয়াবা নাৱিক আছিল আৰু বহুত দিন [illegible] [illegible] [illegible]। কিন্তু এইবোৰ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] যে তেওঁ

সমাজৰ সকলো অংশৰে সকলো স্তৰৰ মানুহৰ লগতে জীৱনৰ একোজোৰৰ কাল কটাইছিল। কিন্তু এই কথা দেখাতে অসম্ভৱ। এই অনুমান সঁচা হ'লে তেওঁ জীৱনৰ একোখৰ কাল বাজিয়া ক্ষাটেকৰ কৰ্মচাৰী হৈ (হেমলেট, জীৱনৰ) একোখৰ অৱধী হৈ (মেকবেথ, এজ ইউ লাইক ইট), একোখৰ সাগৰত নাবিক হৈ, বজাৰ পাবিকল হৈ নাইবা নিজান দ্বীপত থাকি (ক্লিওপেট্ৰা, টেম্পেষ্ট) একোখৰ উন্নত মইমন্ত হৈ (কেনীৰ ভি কোর্ট) ইত্যাদি নানা প্ৰকাৰে কটাব লগীয়া হয়। কিন্তু অকলশৰীয়া শ্বেক্সপীয়েৰৰ জীৱনত এই সকলোবোৰ কাম কৰা সম্ভৱপৰ নাছিল, আৰু প্ৰকৃতপক্ষে তেওঁ কৰাও নাছিল। শ্বেক্সপীয়েৰৰ জীৱনটো কি আছিল? হাৰ ফিল্ড নীলইয়ে ভেখেতৰ শ্বেক্সপীয়েৰৰ জীৱনীত সেই কথা ভালকৈ চালি-জাৰি দেখুৱাইছিল। শ্বেক্সপীয়েৰৰ এই আচৰিত চৰিত্ৰ অংকন শক্তিৰ মূলত আছিল তেওঁৰ বহুমুখী প্ৰতিভা, সূক্ষ্ম অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু পৃথিৱীৰ সকলো বস্তুৰেপৰা জ্ঞান আহৰণ কৰাৰ ক্ষমতা। এই প্ৰতিভাৰ বলতে তেওঁ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ শক্তিৰে প্ৰত্যেকজন মানুহকে চালি-জাৰি চাব পাৰিছিল; আৰু সেই চৰিত্ৰ সম্বন্ধে আন আন কথা সংগ্ৰহ কৰিছিল কিতাপৰ পৰা বা বন্ধু-বান্ধৱৰ লগত আলোচনাৰপৰা"।

এতেকে প্ৰকাশ-ভঙ্গী দেখিয়েই আমি লেখকৰ অন্তৰৰ সকলো খবৰ পাব পাৰিম এই কথা ম ই ক'ব নোখোজোঁ। কেৱল এইখিনি মাত্ৰ ক'ব পাৰি যে তাৰ প্ৰকাশৰ ভঙ্গীৰে সৈতে লেখকৰ মনৰ অৱস্থা আৰু ভাৱধাৰাৰ অতি ওচৰ সম্বন্ধ। আৰু এই ভঙ্গী বিশ্লেষণ কৰি আমি লেখকৰ সম্বন্ধে অনেক কথা জানিব পাৰোঁ। 'এওঁ এইদৰে লিখে গতিকে এওঁ এই ধৰণৰ মানুহ' মোটামুটিকৈ এই কথাষাৰকে মাত্ৰ কোৱা সম্ভৱ। এজন ব্যায়ামবীৰে যেনেকৈ মনত অকণো আকাংক্ষা নোলোৱাকৈ নিজৰ শক্তিৰ নোজোৱা গধুৰ বস্তু এটা তুলিবলৈ নধৰে বা নিজৰ গতি-বেগতকৈ বেছি খৰকৈ দৌৰ দিব নোখোজে, সেইদৰে এজন সাহিত্যিকেও ৰচনাৰ ভঙ্গীত হেজাৰো বৈশিষ্ট্য আনিবলৈ চেষ্টা কৰিলেও নিজৰ শিক্ষা আৰু ভাৱধাৰা এৰাই যাব নোৱাৰে। সুতৰাং ৰচনাৰ বিশেষত্ব এই যে ই লেখক কল্পনাৰ অন্তৰ্গত আৰু আহৰণ কৰা গুণৰ দ্বাৰাই সীমাবদ্ধ হৈহে প্ৰকাশ পায়। এইবাবেই ফৰাচীসকলে কয় Let style c'est l'homme, ৰচনাৰ শৈলীয়েই মানুহৰ পৰিচয়।

নিজৰ পছন্দ অনুসৰি প্ৰত্যেক লেখকেই ৰচনাৰ বাবে বেলেগ বেলেগ ৰীতি বাছি লয়। আজিকালি নতুন লেখকে এজনাই বহু বাছি লৈছেও নিজৰ ৰীতি

প্ৰত্যেকৰে দৃষ্টিকোণ বেলেগ হয় আৰু তেওঁলোকৰ ৰচনাত সেই বৈশিষ্ট্য ধৰা পৰে। মহাভাৰতৰ শকুন্তলা আৰু কালিদাসৰ শকুন্তলাই তাৰ প্ৰমাণ। মূলত উই হাফলু উঠি যোৱা সত্ত্বেও ৰত্নাকৰে ৰামায়ণ লিখাৰ অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল। কাব্যতকৈ নাটকৰ ফালে চালে এই কথাৰ সত্যতা আৰু বেছিকৈ ধৰা পৰে। নাট্যকাৰে সাধাৰণতে যি চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে, সেই চৰিত্ৰৰ লগত নাট্যকাৰৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ মিল নেথাকে। সেই বাবে নাট্যকাৰ যদি ওখ তৰপৰ নহয় তেন্তে নাটকৰ চৰিত্ৰৰ বিশেষত্বৰ মাজেদিয়েই লেখকৰ ব্যক্তিত্বই ভুমুকি মৰা দেখা যায়। শ্বেকছ্পীয়েৰৰ নিচিনা প্ৰতিভাশালী লেখকৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰ নিজ নিজ বিশেষত্ব লৈ নৈৰ্ব্যক্তিক হৈ আছে। কিন্তু লৰ্ড মেকলেই কোৱাৰ দৰে বাইৰনৰ প্ৰত্যেক নায়কতে আমি 'চাইল্ড দি হেৰল্ড'ক দেখিবলৈ পাওঁ।

ৰচনাৰ ভঙ্গীৰ ওপৰত শাৰীৰিক অভ্যাস আৰু মানসিক কলাবোধ, ৰসগ্ৰাহিতা, কবিত্ব আদি গুণবো প্ৰভাৱ দেখিবলৈ পোৱা যায়। এজন পুথি-পঢ়িত খুব লৈ থকা শাৰীৰিক পৰিশ্ৰম নকৰা অধ্যাপকে যি ধৰণৰ ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিব, এজন পৰিশ্ৰমশীল ব্যায়ামপুষ্ট মানুহে সেই ধৰণৰ ভাষা ব্যৱহাৰ নকৰে। আকৌ যদি দুজন ভিন ভিন প্ৰকৃতিৰ মানুহক একেটি বেলি মাৰ যোৱা প্ৰাকৃতিক দৃশ্য বৰ্ণনা কৰিবলৈ দিয়া হয়, তেন্তে দুয়ো নিজৰ নিজৰ বৰ্ণপ্ৰিয়তা, ধ্বনি-প্ৰিয়তা আদিক প্ৰাধান্য দিয়াৰ বাবে দুয়োটা বৰ্ণনা একেবাৰেই বেলেগ বেলেগ ধৰণৰ হ'ব। এজনে হয়তো বেলি মাৰ যোৱাৰ পৰৰ সেন্দুৰীয়া আকাশৰ শোভা দেখি আকুল হৈ উঠিব, আনজনে হয়তো সেউজীয়া পৃথিৱীৰ গছে গছে ৰবণ সলাই ক'লা পৰি অহাৰ বিচিত্ৰতা দেখি স্তম্ভিত হ'ব। এজনে হয়তো ধৰ্মঘৰা শঙ্খৰে হেৰোৱাওৱা শুনি ভাবপথ জীৱ-জগতৰ নিৰ্বাণৰ ইঙ্গিত পাব, আনজনে হয়তো ৰাতিৰ এন্ধাৰ আগবাঢ়ি অহাৰ লগে লগে দিনৰ দিনটো শুই থকা নানান জন্তুৰ জাগৰণ দেখি প্ৰকৃতিৰ ৰহস্যৰ সন্ধান বিচাৰিব। কল্পনাৰ ৰঙীন বোলেৰে মানুহে যেকোন নিজৰ প্ৰিয় ভাৱটিকে সজাই-পৰাই আনৰ আগত দাঙি ধৰিব পাৰে। সেইবাবেই কাৰো কাৰো ৰচনাত সাগৰ, পৰ্বত, হাবি-বন আদি বিৰাজ কৰিব আৰু কাৰো কাৰোবাৰ ৰচনাত নগৰ, ৰেলগাড়ী, প্ৰমোদশালা আদিৰ বৰ্ণনাৰ প্ৰাধান্য দেখা যায়।

স্বাভাৱিকতেই জন্মগত গুণৰ কথা এৰি দিলেও অভিজ্ঞতাত পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা আদিৰ পৰা মানুহৰ গাত সিবিলাক গুণ বা দোষ সোমাই থাকিছে তাৰ প্ৰকাশৰ ভঙ্গীত সেইবিলাক দোষ-গুণবো ছাঁ পৰাটো নেথাকে। তেওঁ

অসমত. অৰ্থাৎ যি বয়সত মানুহৰ মনত এটা বস্তুৱে সহজে ছাপ পৰে, সেই বয়সত যদি কোনোবা ডাঙৰ মানুহৰ লগত উঠা-বহা কৰিবলৈ সুযোগ ঘটে, তেন্তে সেই প্ৰভাৱো ৰচনাৰ ওপৰত পৰিব পাৰে। আধুনিক লেখকৰ নিজা ব্যৱসায়, ওকালতি, ডাক্তৰী ইত্যাদিৰো প্ৰভাৱ লিখাৰ ওপৰত পৰে।

ব্যক্তিত্বৰ লগত প্ৰকাশভংগীৰ ইমান ওচৰ সম্বন্ধ যে তাক সহজতে ভুলাই ক'ব নোৱাৰি। প্ৰকৃততে ই এটা অনুভৱ কৰিব লগীয়া বিষয়। ৰবীন্দ্ৰনাথে যে ইকবালৰ নিচিনাকৈ নিলিখিছিল, কেৱল সেয়ে নহয়, অলপ চকু দি চালে বুজিব পাৰি যে তেওঁ ইচ্ছা কৰিলেও ইকবালৰ দৰে লিখিব নোৱাৰিলে-হেঁতেন। আনপক্ষে ইকবালেও যিমানেই চেষ্টা নকৰক লাগে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দৰে লিখাটো সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন। ঠিক এই কাৰণেই এজন লেখকে যেতিয়া আন এজনৰ ৰচনাৰ অবিকল অনুকৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে, তেতিয়া সেই প্ৰচেষ্টা মূল লেখকৰ ব্যঙ্গতহে পৰিণত হয়। ইউৰোপতো নতুন ভাবোন্মেষৰ যুগত (Age of Renaissance) ম'ছেটোচৰ নিচিনা শক্তিমান সাহিত্য শিল্পীয়েও বিখ্যাত বাগ্মী চিচেৰ'ৰ অনুকৰণ কৰিবলৈ গৈ ৰসহীন, অনুভূতিবিহীন ৰচনাৰে নিজৰ দুৰ্নাম আনিছিল।

কেৱল বিজ্ঞান শাস্ত্ৰতহে এজনৰ লিখাৰ ঠাচ আন এজনে কৃতকাৰ্যতাৰে সৈতে অনুকৰণ কৰিব পাৰে। তাৰ কাৰণ হৈছে, বিজ্ঞান শাস্ত্ৰত কল্পনাৰ ঠাই নাই; প্ৰেম, অনুৰাগ, আবেগ আদি বৃত্তিবোৰ ইয়াৰ আলোচনাৰ বিষয় নহয়। এই বিধৰ ৰচনাৰ সহায়েৰে আমি লেখকৰ ব্যক্তিত্বৰ পৰিচয় নাপাওঁ। কবিতা, উপন্যাস, নাটক আদিত যি কথা আনক বুজাব খোজা হয় সেই কথা গণিতৰ প্ৰতিজ্ঞা বুজোৱাৰ দৰে বুজাই দিব নোৱাৰি। এই ধৰণৰ সাহিত্যত মানুহৰ অন্তৰ স্পৰ্শ কৰি অনুভূতিৰ সহায়েৰে সত্য উপলব্ধি কৰোৱাৰ চেষ্টা কৰা হয়। ই অতি জটিল কাম আৰু তাৰ কৃতকাৰ্যতা নিৰ্ভৰ কৰে লেখকৰ বৰ্ণনাৰ ভংগী আৰু উপমা আদিৰ মনত স্পৰ্শ কৰাৰ শক্তি এইবিলাকৰ ওপৰত।

অনেক সময়ত এবিধ ৰচনাৰপৰা আন এবিধ ৰচনাৰ প্ৰকাশভংগী ভিন্ন কৰিব পাৰি। ঔপন্যাসিক ৰবীন্দ্ৰনাথৰ প্ৰকাশভংগী দেখিলে ধাৰণা কৰিব পাৰি, কবিয়ে মানুহৰ অন্তৰ কিদৰে তাৰ প্ৰকাশ কৰিব। তাতে মাইকেল এঞ্জেলোৰ ভাস্কৰ্য্যৰ সৌন্দৰ্যে কবি মাইকেল এঞ্জেলোৰ কিতাপবিলাক বুজিবলৈ সহায় কৰে। যেনেকৈ চতুৰ্দশপদী কবিতাবিলাক এনে গভীৰ ভাবপূৰ্ণ,

আৱেগবিহীন আৰু বাহ্যিক চাকচিক্য নোহোৱা যে, সেইবিলাক পঢ়িলে পোপৰ 'চিষ্টাইন চেপেল'ৰ কাৰুকাৰ্য্য যেনে গহীন আৰু আড়ম্বৰ-শূন্য হ'ব তাক সহজে বুজিব পাৰি। দান্তে গেব্রিয়েল ৰ'জেটিৰ জমক-জমক, সূক্ষ্ম কাৰু-কাৰ্য্যৰে শোভিত ছবিবিলাকৰপৰা বুজিব পৰা যায় যে, তেওঁৰ কবিতাও হ'ব জাক-জমকেৰে ভৰা আৰু নানান শব্দ-অলঙ্কাৰেৰে শোভিত।

লেখকৰ আত্ম-জীৱনী, চিঠি-পত্ৰ বা কথা-বতৰাৰ সহায়েৰেও লেখক আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ সম্বন্ধ ভালকৈ বুজিব পাৰি।

ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰি চালে শব্দৰ বাছনিৰপৰাও অনেক সময়ত লেখকৰ মনৰ পৰিচয় পোৱা যায়। কোন লেখকৰ মনৰ গতি জটিল, কোন লেখকৰ সহজ, কাৰ কি ব্যৱসায়, কাৰ কেনে মানুহৰ লগত যোগাযোগ অধিক —এইবিলাক শব্দৰ বাছনিৰপৰাই ওলাই পৰে। আনকি যতি ব্যৱহাৰৰপৰাও লেখকৰ কথা কোৱাৰ ভঙ্গী আৰু পঢ়াৰ অভ্যাসৰ ইঙ্গিত পোৱা হয়। ৰচনাৰ ভঙ্গী লেখকৰ মনৰ দাপোণ-স্বৰূপ।

মঃ ৰায়হান শ্বাহ

সাহিত্য-সমালোচনা

সংস্কৃতত 'লোচ্' ধাতুৰ অৰ্থ দেখা। তাৰপৰাই 'লোচন' শব্দৰ উৎপত্তি। লোচন শব্দৰ সাধাৰণতে তিনিটা অৰ্থ হয়—চকু, দৃষ্টি আৰু আলোচনা। সম্যকভাৱে কৰা দৃষ্টি বা আলোচনাকে সমালোচনা বোলা হয়। ইংৰাজী 'ক্ৰিটিচিজম্' শব্দৰ ঠাইত অসমীয়াত সমালোচনা শব্দ প্ৰচলিত হৈছে। 'ক্ৰিটিচিজম্' শব্দৰ মূলগত অৰ্থও এবিধ কলা যাৰ দ্বাৰা শুদ্ধ আস্বাদনৰ সহায়ত প্ৰকৃত বিচাৰত উপনীত হোৱা যায়। (The art of judging with correct taste)। সকলো কলাৰেই অনুভূতিৰ লগত গভীৰ সম্বন্ধ। সমালোচনাও চিন্তা আৰু অনুভূতি জড়িত এবিধ সাহিত্য-কলা। সমালোচনাৰ এই গুণটোক সংস্কৃতত ভাৱয়িত্ৰী প্ৰতিভা বোলে; অৰ্থাৎ কবিৰ বিষয় আৰু ভাবক নিজৰ অন্তৰত ভাবনা দি সমুজ্জ্বল কৰিব পৰা ক্ষমতা। কষটি আৰু সোণ একে আকৰতেই উপজি এটাই আনটোৰ পৰীক্ষাত সহায় কৰাৰ দৰেই সমালোচনা আৰু সাহিত্যও সমগুণ বিশিষ্ট অন্তৰতে উদ্ভৱ হৈ এটাই আনটোৰ শুদ্ধাশুদ্ধ বিচাৰ কৰে। এইটো কিন্তু মন কৰিব লগীয়া কথা যে, সংস্কৃতত সমালোচনা বুজাবলৈ পোনতে 'বিচাৰ' আৰু 'মীমাংসা' শব্দহে ব্যৱহাৰ হৈছিল।

লিৰিকি-বিদাৰি পুংখানুপুংখৰূপে চালে সকলো বস্তুৰে দোষ-গুণ দৰ্শকৰ চকুত স্পষ্ট হৈ উঠে। গুণবোৰ ওলালে ভালেই, গুণৰ লগতে কিছু দোষবোৰ যেতিয়া জিলিকি উঠে, তেতিয়া বস্তুটোৰ প্ৰতি অকল দৰ্শকৰে নহয়, আনৰো বিতৃষ্ণা বা বিৰক্তি জাগে। জগতত সম্পূৰ্ণৰূপে দোষহীন, পূৰ্ণ গুণী লোক বা পদাৰ্থ নাই বুলিলেই হয়। পূৰ্ণব্ৰহ্ম বা নিৰ্গুণ নিৰাকাৰ ভগৱানৰ দৰে সিও মনৰ এটা কাল্পনিক আদৰ্শ মাত্ৰ। সেই কাৰণেই মহাকবি চেক্সপীয়েৰে তেওঁৰ এজন নায়কৰ মুখেৰে কৈছিল যে—জগতত ভাল বা বেয়া বোলা কোনো কথা নাই, মানুহৰ মনেহে আপোন ভাল বেয়াৰ সৃষ্টি কৰে।*

---

*There is nothing like good or bad, only thinking makes it so.
—*Hamlet*

কষটি শিলত সোণৰ স্বৰূপ ধৰা পৰাৰ দৰে সমালোচনাৰ পৰীক্ষাত সমালোচিত গ্ৰন্থ, লোক বা কাৰ্য্যৰো দোষগুণবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠে। সেই বাবেই সমালোচনা শব্দটো, যাক সমালোচনা কৰা যায় তেওঁৰ কাৰণে সিমান প্ৰিয় নহয়। সভাত অমুকৰ কাৰ্য্যকলাপ বৰকৈ সমালোচনা কৰা হৈছিল বুলিলে সাধাৰণতে বুজা যায় যে, সেই মানুহজনৰ দোষবোৰ খোচৰা হৈছিল। মানুহৰ চৰিত্ৰত গুণতকৈ দোষেই সৰহ থাকে আৰু সেই বাবেই হৰলা আনৰ দোষ খুচৰি অথবা আনৰ দোষৰ কথা শুনি মানুহে আমোদ পায়। সমালোচনা শব্দটোৰো সাধাৰণ ব্যৱহাৰিক অৰ্থ আলোচনা প্ৰসঙ্গত দোষ খোচৰা। তাকে এজন সমালোচকে কৈছে যে, —মানুহে হিংসা আৰু পৰশ্ৰীকাতৰতা আদি পশুসুলভ দোষবোৰ লৈ পোনতে জন্মগ্ৰহণ কৰে, পিছতহে পৰিশ্ৰমৰ বলত ক্ৰমে ক্ৰমে মানৱত্ব অৰ্জন কৰে আৰু দেৱত্বলৈ আগুৱাই যায়। সাধাৰণতে দেখা যায় যে, কোনো গ্ৰন্থ বা গ্ৰন্থকাৰক বেয়াকৈ সমালোচনা কৰা বা গালি পৰা ৰচনা মানুহে খেদি-খুচি বিচাৰি পঢ়ে। ই মানৱ মনৰ জান্তৱ অৱস্থাৰ স্মৃতিব্যঞ্জক। মিছ মেয়োৰ 'মাদাৰ ইণ্ডিয়া' পোনতে যিমান বিক্ৰী হৈছিল তাৰ উত্তৰত লিখা 'ফাদাৰ ইণ্ডিয়া' বা 'আনহেপি ইণ্ডিয়া' আদি পুস্তকবোৰ সিমান বিক্ৰী হোৱা নাছিল; কাৰণ 'মাদাৰ ইণ্ডিয়া' আছিল মহাত্মা গান্ধীৰ ভাষাত নৰ্দ্দমা-পৰীক্ষকৰ নৰ্দ্দমাৰ আৱৰ্জনাৰ বৰ্ণনা। সাহিত্যত কিন্তু কোনো গ্ৰন্থ বা গ্ৰন্থকাৰৰ বিষয়ে সম্যকৰূপে বিচাৰ কৰি দোষ-গুণ দুয়োটা দেখুৱাই নিজৰ মন্তব্য প্ৰকাশ কৰাকে সমালোচনা বোলা হয়। বস্তুতে অৱশ্যে তেনে বিচাৰৰ জগতত সমালোচকৰ নিজৰ মন্তব্যৰ কোনো সম্বন্ধ নাই বুলি ক'ব খোজে। কাৰণ, সমালোচকৰ বিশ্লেষণ যিয়েই নহওক, তেওঁৰ মন্তব্যই পাঠকৰ মনৰ ওপৰত বিপুলভাৱে প্ৰতিক্ৰিয়া কৰে। তেতিয়া অন্য লোকে নিৰপেক্ষভাৱে বিচাৰ কৰি অন্যমত প্ৰকাশ কৰা অসুবিধা হয়। পিছে এইটো অস্বীকাৰ কৰিবৰ উপায় নাই যে, সমালোচকে আলোচ্য গ্ৰন্থৰ সমালোচনা যিমানেই চেষ্টা নকৰক সম্পূৰ্ণ নিৰ্লিপ্ত ভাৱে (objectively) কৰিব নোৱাৰে। সমালোচকৰ মনৰ ছাপ তাত পৰিবই পৰিব। সমালোচকৰ বিচাৰৰ নিৰপেক্ষতা বা নিৰ্লিপ্ততা কেৱল মাত্ৰাগতহে, বিষয়গত নহয়। তথাপি যিমান দূৰ সম্ভৱ আলোচনা সদায় নিৰপেক্ষ, যুক্তিসঙ্গত আৰু বিশ্লেষণমূলক হ'ব লাগে। সাধাৰণ পাঠকৰ চকুত সহজতে ধৰা নপৰা সূক্ষ্ম সৌন্দৰ্য্য আৰু মনোহৰ ভাৱবোৰলৈ পাঠকৰ তাৰ আকৰ্ষণ কৰা সমালোচকৰ এটি মুখ্য কাম। তাৰ বাবে সমালোচকৰ [illegible]

বিষয়বস্তুৰ সমধৰ্মী গুণ অথবা বিষয়-জ্ঞান থকা আৱশ্যক ।* মনীষী কাৰ্লাইলে সেই বাবে কৈছিল —"কবিতা ভালকৈ পঢ়িবলৈ শিকিলে আমিও কবি হ'ব পাৰো ।" অৰ্থাৎ আমাত আপোনা-আপুনি কবিত্ব আৰোপিত হয় ।† প্ৰসিদ্ধ সমালোচক মিডোলটন মাৰেৰ মতেও বিশুদ্ধ সমালোচনা কবিতাৰ দৰেই এক প্ৰকাৰ আৰ্ট ।‡

মানৱৰ মন, অন্তঃকৰণ আৰু শৰীৰৰ ওপৰতে সাহিত্যৰ স্থিতি, সাহিত্যকে আশ্ৰয় কৰি সমালোচনা জীয়াই থাকে । সমালোচনা যিদৰে সাহিত্যৰ ওপৰত টিকি থাকে, সেইদৰে সাহিত্য টিকি থাকে মানৱ জীৱনৰ ওপৰত । অন্য কথাত জীৱনৰ বিচাৰেই সাহিত্য আৰু সাহিত্যৰ বিচাৰেই সমালোচনা । কাকো কোনেও এৰি দিব নোৱাৰে । এই সকলোৰে মূল ৰস । ৰস বা আনন্দক বাদ দি জীৱন নাথাকে আৰু সেই ৰসেই হ'ল সাহিত্যৰো মূল বস্তু —সমালোচনাৰো অন্যতম লক্ষ্য । ৰসাল বস্তু ফাঁহিলে ৰস বৈ যোৱাৰ দৰে ৰসাল সাহিত্যৰ উপযুক্ত সমালোচনাও অনুৰূপ ৰস-সিক্ত হয় বা হোৱা উচিত ।

সমালোচক দৰাচলতে ওজাপালিৰ ডাইনা-পালি অথবা অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰে এক প্ৰকাৰ ব্যাখ্যাকাৰ । বিষয়ৰ হেৰোৱা আঁতবোৰ উলিয়াই দি ৰস-উপলব্ধিত সহায় কৰাটোৱেই ওজাৰ গীত-পদত ডাইনা-পালিৰ আৰু অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাম । সাহিত্য-অধ্যয়নত সমালোচকৰো কাম সেই একে ধৰণৰেই । সমালোচকে কেতিয়াবা সমস্ত বিষয়-বস্তুৰ আভাস দি আলোচনাৰ জৰিয়তে মূল গ্ৰন্থৰ জ্ঞান পাঠকক দিয়ে । সেয়েহে কেতিয়াবা কোনো কোনো পাঠক-সকলৰ অনেকে মূল গ্ৰন্থ নপঢ়াকৈ সমালোচনা পঢ়িয়ে 'নপঢ়া পণ্ডিত' হ'ব পাৰে, কিন্তু সমালোচনাৰ প্ৰকৃত ব্যৱহাৰ হয় তাৰ সহায়ত আৱশ্যকীয় গ্ৰন্থবোৰত প্ৰৱেশ কৰিলেহে, কেৱল সমালোচনাকে পঢ়ি সন্তুষ্ট থাকিলে নহয় । ক্ষুদ্ৰ জলাশয়ে মহাসাগৰৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰিবলৈ অসমৰ্থ হোৱাৰ দৰে সমালোচনাই

---

* In poets a true genius is but rare
True taste as seldom is the critics share,
Both must alike from heaven derive their light
Those born to judge as well as those to write

—A. Pope

† We are all poets when we read a poem well,

—Carlyle

‡ A good criticism is as much a work of art as a good poem

—Middleton Murry

সাহিত্যৰ সম্পূৰ্ণ সৌৰভ লাভ ধৰিব নোৱাৰে। সমালোচনাই সাহিত্যলৈ সুগম বাট এটাহে দেখুৱাই দিয়ে। প্ৰতিমা-পূজাত প্ৰতিমাৰ জৰিয়তে নিৰাকাৰ ভগৱানকে আৰাধনা কৰা হয়। অৰ্থাৎ প্ৰতিমাই পূজাৰ প্ৰকৃত উপাস্য বস্তু নহয়। ঠিক সেইদৰে সমালোচনা মূল গ্ৰন্থৰ পথ-প্ৰদৰ্শকহে। হোজা চহা মানুহে পূজাত প্ৰতিমাকে দেৱতা জ্ঞান কৰাৰ দৰে সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ পাঠকেও পুথিৰ সমালোচনাকেই মূল পুথিৰূপে বহু সময়ত মানি লয় আৰু সমালোচকৰ মতটোকেই শুদ্ধ বুলি গ্ৰহণ কৰে।* কিন্তু উপযুক্ত সমালোচনাৰ সহায়ত দৰাচলতে পাঠকে অধ্যয়নৰ ক্ষেত্ৰত ক্ষীৰ-নীৰ বাছিবলৈ আৰু সেইমতে গ্ৰহণ আৰু বৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে ফৰাচী লেখক ভল্টেয়াৰৰ কথাকেই লোৱা যাওক। সমগ্ৰ বিশ্বত যি ফৰাচী বিপ্লৱে এদিন আলোড়ন তুলিছিল—তাৰ ইন্ধন যোগাইছিল ৰুছো, ভল্টেয়াৰ আদিৰ অগ্নিময় লেখনীয়ে। গতিকে সেই লোকসকলৰ লিখা কিছু নহয় কিছু জনা জ্ঞান-পিপাসু মানুহেই প্ৰয়োজনীয়। ইফালে আকৌ ভল্টেয়াৰৰ লিখিত গ্ৰন্থৰ সংখ্যাও হ'ল কম পক্ষে দুশ ষাঠি। আকাৰতো কোনোখন তেনে এঙাপেচা বিধৰ নহয়। তেন্তে এই দুশ ষাঠিখন কিতাপ পঢ়ি ভল্টেয়াৰক ভালকৈ জানিবলৈ লোৱাৰ ধৈৰ্য্য বা অৱসৰেই বা সাধাৰণ পাঠকৰ আছে ক'ত? এনেস্থলত পাঠকে তেওঁৰ অন্ততঃ দুই চাৰিখন বিখ্যাত গ্ৰন্থ পঢ়ি বাকীবোৰৰ কাৰণে সমালোচনা পঢ়লেই ক্ষান্ত থকা সমীচীন হ'ব।* সেইকাৰণে ওডিছি, ইলিয়াড, ৰামায়ণ, মহাভাৰত নাইবা ডিকেন্‌চ্‌, স্কট, ওমৰ খৈয়াম আদিৰ মূল গ্ৰন্থবোৰ পঢ়ি অটোৱা জানো সম্ভৱ! তেনে অৱস্থাত সমালোচকেই পাঠকৰ একমাত্ৰ পথপ্ৰদৰ্শক আৰু সহায়-স্বৰূপ।

সাহিত্যত সমালোচনা আলোচিত গ্ৰন্থৰ একপ্ৰকাৰ প্ৰতিনিধি। সমালোচনাই যদি সাহিত্যৰ বিষয়ত প্ৰতিনিধিৰ দৰে কাম নকৰি ভুল বাট দেখুৱাবলৈ লয়, তেনেহলে ঘোৰ অন্যায় কৰা হ'ব। সেই বাবেই সমালোচক গুণে-জ্ঞানে, বিদ্যায়-বুদ্ধিয়ে উপযুক্ত আৰু নিৰপেক্ষ হ'ব লাগে। সমালোচিত

---

* Who pin their easy faith
On critic's sleeve,
And knowing nothing
Everything believe. —A. pope

* Some books are to be tasted, others to be swallowed and some few to be chewed and digested. —Bacon

গ্ৰন্থ সম্পৰ্কে পাঠকক যথোচিত প্ৰেৰণা আৰু পোহৰ দিবলৈ (to enlighten and to stimulate) তেওঁ সক্ষম হ'ব লাগিব।

সমালোচনাৰ প্ৰবৃত্তি মানুহৰ মনত বিচাৰ জ্ঞান জন্মাৰ লগে লগে উদয় হয়। কম বয়সৰ শিশু এটাৰো গোটাচেৰেক বস্তুৰ ভিতৰত নিজৰ অভিৰুচি মতে এটা বা ততোধিক বাছি লয় আৰু অনাবোৰ বাদ দিয়ে। তাতো তাৰ মনে গ্ৰহণ বৰ্জনৰ মাজেদি বিচাৰ জ্ঞানৰেই পৰিচয় দিয়ে। অন্নপ্ৰাশনত চাপুৰীয়া শিশুৰ আগত ধান, পুস্তক, টকা, কলম আদি দি তাৰ কোনো বিধনো কেচুৱাই লয় তাকে চাবলৈ অনাবোৰ লোক মগ্ন হৈ পৰে। তাতো কেচুৱাৰ একপ্ৰকাৰ মনোবৃত্তি ফুটি উঠে। ফুলনিত সোমাই ল'ৰা-ছোৱালীয়ে "এইটো ফুলতকৈ সৌটো পোহ ধুনীয়া", "এইজোপা গছতকৈ সিজোপাহে ভাল দেখি" - ইত্যাদি কথা কয়। কোনোবাই কয়—"আহঁ দেখি! কি ধুনীয়া ফুলজোপা চাচোন! আনবোৰৰ তুলনাতকৈ ধুনীয়া!" এনেবোৰ মন্তব্যই শিশু-মনৰ একপ্ৰকাৰ বিচাৰ আৰু অভিৰুচিৰ পৰিচয় দিয়ে। সমালোচকেও সমালোচিত পুস্তক, বিষয় অথবা কলাকাৰ্যৰ বিষয়ে নিজৰ মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়া ব্যক্ত কৰি প্ৰমাণ কৰে। সেই কাৰণেই কোনো কোনো সমালোচকক লোকৰ ভৰৰ জুতি-চোৱা লোক বুলি অভিহিত কৰিছে। হ'লেও হ'ব পাৰে; কিন্তু তেওঁলোকৰ ঘৰপেটীয়া জুতি-চোৱা পাঠকৰ কথাৰ দৰে যাতে সমালোচকৰ মন্তব্য নহয় সেইটো সকলোৱে জনা উচিত। ঘৰপেটাৰ পাঠকজন আছিল আজাৰ জুতি-বুদ্ধি নজনা লোক। অথচ খুব জনাজনি হৈছে তেওঁ সদায় ভোজৰ আঞ্জা সম্পৰ্কে এটা নহয় এটা বিৰূপ মন্তব্য দিবই দিব। কেতিয়াবা তেওঁ কয়—"এবা, আৰু এচটা খাৰ পোৱা হ'লে আঞ্জাখন ঠিক উঠিলহেঁতেন।" কেতিয়াবা আকৌ এইদৰে কয়—"দুচটা খাৰ কম পোৱাহলে আঞ্জা ঠিক হ'লহেঁতেন।" অথচ পাঠকে নাজানে যে এচটা খাৰ বেছি বা দুচটা কম পোৱাৰ পৰা এশ-জনৰ লোকৰ কাৰণে বন্ধা আঞ্জাৰ খালীৰ পাকৰ বিশেষ একো তাৰতম্য নহয়। তথাপি ক'ব লাগে কাৰণেই তেওঁ কয়। সেই বাবেই তেওঁক বোলা হৈছিল জুতি-চোৱা পাঠক। সমালোচকৰ কেতটো অসন্তুষ্ট বা দোষদৰ্শী সমালোচক একশ্ৰেণীয়ে সদায় সকলো সাহিত্যত যুগে যুগে প্ৰতিপত্তি বিস্তাৰ কৰি আহিছে। তেওঁলোক প্ৰকৃত সমালোচক নহয় আৰু তেওঁলোকৰ সমালোচনাও ভ্ৰম-সঙ্কুল। দৰাচলতে যুক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি গ্ৰন্থকাৰৰ অভিৰুচি আৰু উদ্দেশ্য সুন্দৰকৈ পৰীক্ষা কৰাকহে সমালোচনা বোলা হয়।

আৰু এটা চহা উদাহৰণ দিয়া যাওক ; গাঁৱৰ হোজা খেতিয়কে তাঁদমহীয়া মাঁজিয়া কঠীয়া-তলীৰপৰা আহি ডোঙালত বহি ক'ত কিমান মাটি ৰোৱা হ'ল, কোনডোখৰ ৰোৱাত গোছ পাতল হ'ল, কোন ডোখৰত ঘন হ'ল, গ'ল বছৰ ঘন হোৱা বাবে খেতি কেনে হৈছিল আদিৰ আঁচ কৰি পিছদিনা ক'ত কি ধান কেনেকৈ ৰোৱা হ'ব সেইবোৰৰ এটা পৰিকল্পনা কৰে। তদনুৰূপেই সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত সমালোচনায়ো হৈ যোৱা কামৰ বিশ্লেষণ কৰি সম্ভৱ স্থলত ভৱিষ্যৎ সমাজৰ মঙ্গলজনক আঁচনিৰ ইঙ্গিত দিব লাগে।

বিচাৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে কঠিন কাম। সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সি আৰু কঠিন— বিশেষকৈ সমসাময়িক সাহিত্য-বিচাৰত নিৰপেক্ষতা ৰক্ষা কৰা এক প্ৰকাৰ অসম্ভৱেই। — সেই হেতুকেই তাহানি মিল্টন, শ্বেলী, গ্ৰে, কীট্‌ছ, শ্বেক্সপীয়েৰ, ভৱভূতি আদিৰ দৰে কবিসকলেও জীৱিতাৱস্থাত সমালোচকৰ কটু কথা শুনিব লগীয়া হৈছিল। অষ্টাদশ শতিকাৰ ইংৰাজ কবি আলেকজেণ্ডাৰ পোপৰ ক্ষেত্ৰত আকৌ তাৰ বিপৰীতটোহে হৈছিল ; জীয়াই থকা কালডোখৰত পোপৰ সুখ্যাতি দেশে বিদেশে বৈ বৈ পৰিছিল। কিন্তু তেওঁ চকু মুদাৰ লগে লগে পৰৱৰ্ত্তী শতিকাৰ সমালোচকৰ হাতত তেওঁৰ সুখ্যাতি তেনেই মাৰ যোৱাৰ উপক্ৰম হৈছিল। ডাঃ জনছনৰ দৰে গহীন গম্ভীৰ নিৰপেক্ষ সমালোচকেও পোপ আৰু এডিছনৰ বিষয়ে সুন্দৰকৈ বখানি উঠি সেই একে প্ৰসঙ্গতে মিল্টন আৰু গ্ৰে'ৰ বিষয়ে কঠোৰ আৰু অযুক্তিসঙ্গত মন্তব্য দিছিল ; কাৰণ মিল্টন আছিল তেওঁৰ ৰাজনৈতিক শত্ৰু ; গ্ৰে'ক তেওঁ সৰু কালৰপৰাই ভাল নাপাইছিল। এইদৰে নাট্যকাৰ শ্বেক্সপীয়েৰৰ নাটকবোৰকো সমালোচকে পোনতে নাটকীয় নীতি-নিয়ম-বৰ্জ্জিত বুলি হেয় প্ৰতিপন্ন কৰিব'লৈ যত্ন কৰিছিল। 'ব্লেকৱুড' কাকতৰ কঠোৰ সমালোচনাও যে ডেকা কবি কীট্‌ছৰ অকাল-মৃত্যুৰ অন্যতম কাৰণ তাক আজিও অনেক লোকে স্বীকাৰ কৰে। ভৱভূতিয়ে সেইবাবেই তেওঁক ইতিকিং কৰা সমালোচকসকলৰ প্ৰতি বিক্ষোভ আৰু বিদ্ৰূপৰ ওভোতা বাণ মাৰি কৈছিল যে, তেওঁ হেনো তেওঁৰ সমালোচকসকলৰ দৰে তৃতীয় শ্ৰেণীৰ লোকবোৰৰ কাৰণে লিখা নাছিল। অসীম কালৰ বুকুত বিপুল ধৰাত কোনোবা তেওঁৰ সহধৰ্মী, কৃতী ব্যক্তি জীয়াব ; তেওঁ তেনে আশাতে তেনে ধৰণৰ অজ্ঞাত লোকসকলৰ কাৰণেহে লিখিছিল।

এইদৰে দেখা যায় যে, সাহিত্যৰ সমসাময়িক সমালোচনা সদায় নিৰপেক্ষ

অবশ্য প্রসূত হ'য়ে গেছে। কারণ [illegible] হতেই সমালোচনায় [illegible]। মানবীয় দুর্বলতাগুলো জেগে ওঠে নেহাত কম নয়। উচিত আদর্শ বা উদীয়মান শক্তির পূজা করা মানব চরিত্রের স্বাভাবিক গুণ। [illegible] দেশে এদের [illegible] বা পরার্থ [illegible] কেউ [illegible] [illegible] বৃত্তির [illegible] ছাড়া [illegible] সোপার্জনবৃত্তি [illegible] [illegible] বলবে এমন নয়। তবে উদীয়মান [illegible] পুস্তক 'দরিদ্রাভক' অথবা [illegible] চিরন্তন [illegible] [illegible] প্রভৃতি 'গীতগোবিন্দ' কাব্যের সারগর্ভ টীকা করা। দুষ্টবুদ্ধি জীবিত লেখকের [illegible] বা বাণীতে সমসাময়িক লোকেদের মনোযোগ আর শ্রদ্ধা আকর্ষণ করে। কিন্তু উৎকৃষ্ট চিন্তাই যে সদায় তৎকালিক লোকসমাজের [illegible] তাই নয় অথবা উৎকৃষ্ট চিন্তাই যে সদায় লোকসমাজের তাপের পর্যায়ে বাহির হ'য়, সেটাও নয়। [illegible] কথা এই যে, [illegible] শ্রেণী [illegible] ধরে দুর্বল, [illegible] মাথাপিছু দীনহীন, ক্লান্ত, বৃদ্ধসকলের [illegible] উৎকৃষ্ট কথাগুলো [illegible] হয়ে আছে। এসবেরই ঘটনাটি লক্ষ্য করিয়ে [illegible] [illegible] লর্ড বেকন সমালোচকসকলের অবাঞ্ছনীয় সমালোচনার কটাক্ষপাত করে বলেছেন যে, সমালোচকসকলে কেবল ভদ্রলোকদের সাজপোষাক ধূলি-ঝাড়নে ব্রতী থাকে (brushers of noble men's clothes)। [illegible] সমালোচক কেবল সাহিত্য [illegible] [illegible] [illegible] কটা [illegible] [illegible]। [illegible] গোপন [illegible] [illegible] সমালোচনা [illegible] [illegible] কথা [illegible]—[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]। তথাপি এইটা ঠিক যে, [illegible] [illegible] [illegible] পাঠকের [illegible] [illegible] গুণহীন সমালোচক [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] অবশ্য [illegible]। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] লর্ড [illegible] [illegible] যে, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] সমালোচক হয়। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

ভতুৱা কুকুৰে কিমান তৃপ্তি লভে আৰু কম পালে খঙত ভুকে, সেইদৰে সমালোচকেও ভুকৰ পৰিমাণ কম পালে খঙত জ্বলি-পকি উঠে। যেনেকৈয়ে সমালোচকৰ ওপৰত গালি-শপনিৰ জাউৰি দিয়া লেখকো বহুতো আছে আৰু আছিল। থাকিবৰ কথাও, কাৰণ প্ৰশংসা কোন ভাল নাপায়? যি ভগৱানে নিজৰ লগত নিজৰ আৰ্হিত মানুহক পয়দা কৰিলে, তেওঁৱেই হ'ল—মানুহৰ মতে—প্ৰশংসাপ্ৰিয়, তোষামোদপ্ৰিয়। পূজাৰ মন্ত্ৰবোৰ সেইবাবেই হৈ পৰিল দেৱতাৰ চাটুবাদ মাত্ৰ। তেন্তে মানুহে কাম কৰি প্ৰশংসা বিচৰা বা অন্ততঃ প্ৰশংসা আশা কৰাত বৈচিত্ৰ্য একো নাই। সেয়েহে নতুন কিতাপেৰে আলোচনী বা বাতৰি কাকতৰ সম্পাদকৰ মেজ ভৰি থাকে।

এনে স্থলত সমালোচকৰ দায়িত্ব যে ভীষণ গধুৰ তাক সকলোৱেও বুজিব। সমালোচকে প্ৰথমতেই নিঃসংশয়ে জানি লোৱা উচিত যে তেওঁৰ কাম ধ্বংস নহয়—সৃষ্টি। প্ৰকৃততে সৃষ্টি নহ'লেও অন্ততঃ সৃষ্টিৰ শ্ৰীবৃদ্ধিত সাহায্যদান। তেওঁ যেন সমালোচনা ৰূপ অস্ত্ৰৰে সাহিত্যক্ষেত্ৰ নিকাই-বিধাই দি তাত থকা শস্যৰ শ্ৰীবৃদ্ধিত সহায় কৰে। নিকাই-বিধাই দিওঁতে কেতিয়াবা কৃষকৰ দাতত লাগি দুই চাৰি জোপা ভাল শস্যও কটা যায়; কিন্তু তাৰ ফলত সমগ্ৰ শস্যক্ষেত্ৰৰ বিশেষ ক্ষতি নহয়। ক্ষতি কৰাটো বিধাতাৰো উদ্দেশ্য নহয়; উচিত সমালোচকৰো সেই একে কাম। গ্ৰন্থকাৰ আৰু গ্ৰন্থ-সমালোচক বস্তুতঃ একে শ্ৰেণীৰ লোক। দুয়োৰে উদ্দেশ্য সৃষ্টি আৰু সৃষ্টিৰ শ্ৰীবৃদ্ধি সাধন। সমালোচকে সেইকাৰণেই বুজা উচিত যে বিনাশী কালৰ বুকুত কীৰ্ত্তিয়েই একমাত্ৰ জীৱনৰ পদাৰ্থ আৰু কেতেকী, গোলাপ আদিৰ লগত সুগন্ধ বাক থাই থকাৰ দৰে সুকাৰ্য্য আৰু সুগ্ৰন্থৰ লগতো কীৰ্ত্তি জড়িত থাকে। সমালোচনাৰ কাঁইটৰ বাণে কেতিয়াবা সুগ্ৰন্থকো আহত কৰিব পাৰে; কিন্তু নিহত কৰিব নোৱাৰে। সেই হেতুকে কঠোৰ অন্তৰ আৰু পাণ্ডিত্যৰ দেম থকা লোকৰ কাৰণে সমালোচনা সাহিত্য-চৰ্চাৰ প্ৰশস্ত ক্ষেত্ৰ নহয়।

কবিকুল-শিৰোমণি কালিদাসে বহুকাল পূৰ্বে তেওঁৰ 'মালবিকাগ্নিমিত্ৰম্' নামৰ নাটকৰ আৰম্ভণিতে সূত্ৰধাৰৰ মুখত সমালোচনাৰ প্ৰয়োজনীয়তা সম্বন্ধে সুন্দৰ উক্তি দিছে। সূত্ৰধাৰে যেতিয়া কলে যে মহাকবি কালিদাসৰ 'মালবিকাগ্নি-মিত্ৰম্' নামৰ নাটক অভিনয় কৰা হ'ব বুলি, তেতিয়া নটীয়ে প্ৰশ্ন কৰিছিল—ভাস, সৌমিল্লক, কবিপুত্ৰ প্ৰভৃতি বিপুল যশস্বী প্ৰাচীন কবিসকলৰ ৰচনা পৰিত্যাগ কৰি [illegible] নব্য কবি কালিদাসৰ গ্ৰন্থ অনুষ্ঠান কৰাৰ [illegible]

হ'ল কিয় ? তাৰে উত্তৰত সূত্ৰধাৰে কৈছিল —"এনেবোৰ কথাই তোমাৰ বিচাৰ-জ্ঞানহীনতাৰ পৰিচয় দিয়ে। কিয়নো— পুৰণি (কাব্য) হ'লেই যে উত্তম হ'ব, সেইটো নহয় ; আৰু এইটোও নহয় যে নতুন (কাব্য) মাত্ৰেই প্ৰশংসাৰ অযোগ্য। জ্ঞানী (সমালোচক) সকলে তাক পৰীক্ষা কৰি চাইহে এটা এৰি আনটো গ্ৰহণ কৰে। মূৰ্খহে নিজৰ বিচাৰ-বুদ্ধি খটোৱাৰ সময়ত পৰৰ প্ৰত্যয়পৰায়ণ হয়।" *

সমালোচকো প্ৰকৃততে এক প্ৰকাৰ সৃষ্টিধৰ্মী কলাকাৰ। তেওঁ গ্ৰন্থকাৰৰ সৃষ্টিত অস্পষ্ট হৈ থকা ছবিটো বহল মানি পাঠকৰ চকুত দেদীপ্যমান কৰি তোলে। গ্ৰন্থকাৰৰ বৈ যোৱা ভাবৰ ঢৌটোত ধৰি তেওঁ নতুন মনোৰম চিত্ৰ অংকন কৰে। পাৰ্থক্য এয়েহে গ্ৰন্থকাৰে এৰি থৈ যোৱা ক্ষেত্ৰতে আবদ্ধ থাকি সীমাৰ মাজত নতুনক ৰূপ সৃষ্টি কৰে। অকল সেয়ে নহয়, গ্ৰন্থকাৰৰ অংকিত ছবিক আগত লৈ তেওঁ কেতিয়াবা নিজেই যুক্তি আৰু কল্পনাৰে এনে কৰিলে আৰু ভাল হ'লহেঁতেন, তেনে কৰা কাৰণে তেনে হ'ল ইত্যাদি ধৰণৰ মন্তব্য দিয়ে। তেওঁৱা তেওঁ অংকিত চিত্ৰত ৰং দিবলৈ এৰি নিজে অংকনত লাগি যায়। তেনে অৱস্থাত সি জয়দেৱৰ গীতগোবিন্দ কাব্যৰ অসম্পূৰ্ণ শ্লোকাংশক আৰু ভগৱানে আহি "দেহি পদপল্লৱমুদাৰম্"ৰ দ্বাৰা পূৰণ কৰি দিয়াৰ দৰে হয়।

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে সমালোচক নিৰপেক্ষ, বুদ্ধিমান, জ্ঞানী, নিঃস্বাৰ্থ আৰু তত্ত্বদৰ্শী লেখকৰ উপৰিও সততে সহৃদয় হোৱা উচিত। উদাহৰণ স্বৰূপে সমালোচকে যদি সমালোচ্য বিষয় বা গ্ৰন্থৰ কাল আৰু তদানীন্তন ৰীতিনীতি, সমাজ-ব্যৱস্থা আদি নিজে বুজিব নোৱাৰে তেন্তে বিচাৰত বিভ্ৰাট ঘটাটো তেনেই স্বাভাৱিক। এনেবোৰ অৱস্থা নাথাকিলে সমালোচকৰ অন্তৰত সহৃদয়তা লোপ পায় আৰু সমালোচ্য বিষয়ৰ প্ৰতি সহৃদয়তা নাথাকিলে সমালোচনা সফলকাম নহয়। এটা উদাহৰণ দিয়া যাওক। স্বামী বিবেকানন্দৰ দৰে তত্ত্বদৰ্শী মহাপুৰুষ এজনে কোনো শংকৰদেৱৰ বিষয়ে কৈছিল —"এক 'শংকৰ'-দেৱের নাম শুনলুম। তিনি ও অঞ্চলে অৱতাৰ বুলি পূজিত হন। সুতৰাং তাঁৰ ক্ষমতাও খুব বেশি ; ঐ শংকৰদেৱ আৰু শংকৰাচাৰ্য্য একেই লোক কিনা বুঝতে

*পুৰাণমিত্যেৱ ন সাধু সৰ্বং
ন চাপি কাব্যং নৱমিত্যৱদ্যম্।
সন্তঃ পৰীক্ষ্যান্যতৰদ্ভজন্তে
মূঢ়ঃ পৰপ্ৰত্যয়নেয়বুদ্ধিঃ —মালৱিকাগ্নিমিত্ৰম্

পাৰলুম না। তবে লোকগুলিকে দেখে বোধ হ'ল তাপী — সম্ভবতঃ তান্ত্ৰিক সন্ন্যাসী কিংবা শঙ্কৰাচাৰ্য্যেৰই সম্প্ৰদায়ৰ বিশেষ।" * এনে ধাৰণা লৈ যদি মহাপুৰুষীয়া ধৰ্ম আৰু ধৰ্মগ্ৰন্থৰ বিচাৰ আৰম্ভ কৰা যায় তেনেহলে ই'স কেনেকুৱা সমালোচনা হ'ব তাক সহজে বুজিব পাৰি।

পণ্ডিতে অতীতৰ লেখকৰ কোনো ৰচনা বা গ্ৰন্থ সমালোচনা কৰিবলৈ হ'লে আগতে সমালোচকে অতীতৰ সেই যুগত চলা ৰীতি নীতি, ধৰ্ম-আচাৰ-সমাজ ব্যৱস্থা আদি নানা কথা ভালকৈ জানি লব লাগে। সেয়ে নহ'লে সমালোচকে গ্ৰন্থৰ দোষ ধৰিব পাৰে স'চা; কিন্তু উচিত বিচাৰ সহকাৰে প্ৰকৃত সমালোচনা কৰিব নোৱাৰে। এই বিষয়ে আলেকজেণ্ডাৰ পোপে ইংৰাজী ভাষাৰ পদ্য এটিত দঢ়াই দঢ়াই লিখি গৈছে। অধ্যাপক হেইণ্টচ্‌বাৰীয়ে সমালোচক সকলক সেই বাবেই সোঁৱৰাই দিছে যে, তেওঁলোকৰ কৰ্ত্তব্য এই হেতুকে পশুৰ যে গ্ৰন্থকাৰে অনেক ক্ষেত্ৰত, যেন ভিতৰত ফাঁচি গাঁঠি লগাই লৈছে, সমালোচকৰ ওচৰত হাজিৰ হয় আৰু সমালোচকে তেওঁৰা ইচ্ছা কৰিলে তেওঁক এৰি দিব পাৰে অথবা মুকুট পিন্ধাই সিংহাসনত বহুৱাব পাৰে, নতুবা আকৌ গাঁঠিটো টানি দি ফাঁচিও দিব পাৰে।

কোনো কোনো সময়ত সাধাৰণ লোকৰ কেনে লাগিল মন্তব্যও সমালোচনাৰ পৰ্য্যায়ত পৰে। ই মোকৰ্দ্দমাৰ বিচাৰৰ জুৰিৰ তুল্য হয়; আইনত অজ্ঞ অথচ বিষয়-বুদ্ধিত বিজ্ঞ আৰু সাংসাৰিক বিষয়ত অভিজ্ঞ 'জুৰাৰ'-সকলে যিদৰে সাধাৰণ জ্ঞানৰ দ্বাৰা বিচাৰ কৰে, সাধাৰণ লোকেও 'কেনে লাগিল' মন্তব্য সেই একেদৰেই দিয়ে। সাধাৰণ জ্ঞানেই এই ক্ষেত্ৰত বিচাৰৰ প্ৰধান সম্বল। প্ৰকৃততে উৎকৃষ্ট গ্ৰন্থই ৰসৰ মাজেদি পাঠকৰ মন কোমল কৰি তাৰ ওপৰত কিছুমান স্থায়ী ধৰণৰ ৰেখাপাত কৰে। সেইবোৰ পাঠকৰ মনত দীৰ্ঘকাল ব্যাপি অন-পনেয় থাকে। এনে ধৰণৰ বিচাৰৰ বাবে ওপৰত কোৱা জুৰাৰৰ দৰে গভীৰ পাণ্ডিত্যৰ আৱশ্যক নাই; কিন্তু সেইবুলি চিন্তাৰ শৃঙ্খলা, যুক্তিৰ ঔচিত্য আদিৰ ইয়াতে আৱশ্যক কম নহয়।

ভাষা, কোষ, অৰ্থ আদি ... মানুহৰ পুৰুষ কাৰণে যিদৰে আৱশ্যকীয়, আৰু য'ত যোৱা ... লাগে তাক ... সেইদৰে মানুহে ব্যৱহাৰ কৰাৰ দৰে সমালোচকেও প্ৰত্যেক ... পাণ্ডিত্য,

* শ্ৰীপ্ৰমথনাথ বসুৰ 'স্বামী বিবেকানন্দ' গ্ৰন্থৰ প্ৰথম খণ্ড ২য় সংস্কৰণ, ৮৯১ পৃঃ।

বিচাৰ-জ্ঞান, অভিজ্ঞতা আদিৰ ব্যৱহাৰ কৰে। তাকেই অন্য কথাত সমালোচক এডিচনে কৈছে—"একেখন অস্ত্ৰকেই নৰহত্যাৰ দৰে ভয়ঙ্কৰ কৰ্ম আৰু জীৱন ৰক্ষাৰ দৰে প্ৰশংসনীয় প্ৰয়োজনত নিয়োগ কৰাৰ দৰে সমালোচকেও নিজৰ অন্তৰৰ গুণ বা প্ৰবৃত্তিবোৰ সৃষ্টিমূলক অথবা ধ্বংসমূলক সমালোচনাত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে। সৃষ্টিতহে তেওঁৰ কীৰ্ত্তি, ধ্বংসত নহয়। কীট-পতঙ্গ ধ্বংসৰ কাৰণে কামানৰ আৱশ্যক নাই। কালক্ৰমত সেইবোৰ এনেয়ে ধ্বংস হ'ব।" সাধাৰণ খাপৰ গুণহীন সাহিত্যবোৰো সেই একে কথা।

বিচাৰ-ক্ষেত্ৰত সমালোচকে সদায় নিজৰ জ্ঞান আৰু অভিৰুচি মতেহে বিচাৰ কৰে আৰু মন্তব্য দিয়ে। সকলোৰে অভিৰুচি একে ধৰণৰ নহয়; গতিকে বিভিন্ন সমালোচকৰ মতত একেখন গ্ৰন্থই বিভিন্নভাৱে কাম কৰা স্বাভাৱিক। এজনৰ মতত যিটো উৎকৃষ্ট, সুন্দৰ, অন্য এজনৰ মতত সি তেনে নহ'বও পাৰে। বিভিন্ন নাৰীৰ পক্ষত বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন সৌন্দৰ্য্য দেখাৰ দৰে বিভিন্ন পুস্তকৰো বিভিন্ন অংশই বিভিন্ন জনৰ মনত বিভিন্নভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। যিয়ে যিটো ভাল পায় তাতহে গুণ বখানে। সেই দৃষ্টিভঙ্গীত চাই সমালোচকক বিচাৰক নুবুলি উকীল বুলিব পৰা যায়। কাৰণ তেওঁ আলোচ্য গ্ৰন্থৰ মনঃপুত অংশহে ছুবি ছুবি প্ৰশংসা কৰে, আৰু লাগিলে নিজৰ মতবাদৰ গুৰুত্ব দেখুৱাবলৈ আনৰ কথাৰো উদ্ধৃতি দিয়ে।

প্ৰকৃততে সমালোচনা-গ্ৰন্থ অধ্যয়নৰ দ্বাৰা যথাযথভাৱে উপকৃত হ'বলৈ হ'লে পাঠকে আগতে মূল আলোচ্য গ্ৰন্থখন অধ্যয়ন কৰা উচিত। তেতিয়াহে সমালোচকৰ লগত পাঠকে নিজৰ মতভেদবোৰ বুজিব পাৰে, আৰু তেতিয়াহে নিজৰ মনত প্ৰতিভাত নোহোৱা বিষয়ো সমালোচনাত আলোচিত হোৱা দেখি ৰচনাৰ পুনৰধ্যয়ন আনন্দত মনোনীত হয়। তেতিয়া পাঠকে ভাবে, "হয়! এইবোৰ মূলীয়া কথা, এইবোৰ উৎকৃষ্ট ভাব ইমান দিনে মোৰ মনত পৰা নাছিল।" সমালোচনাৰো প্ৰাথমিক প্ৰয়োজন এইখিনিতে। পঢ়ি শুনি অজ্ঞান পণ্ডিত হোৱাৰ দৰে অনেক লোক কিতাপ পঢ়ি শুনিও অজ্ঞ হৈ থাকে। তেওঁলোকে নিজৰ জ্ঞান আনৰ লগত তুলনা কৰা নাপায় তেওঁলোকৰ জ্ঞানৰ পৰিমাণ অনুমান কৰা কঠিন। তুলনাতহে আনৰ গভীৰতা ধৰা পৰে। সমালোচনা অধ্যয়নে তেনে তুলনাত সহায় কৰে। যদি [illegible] [illegible] [illegible] নিজেই ভালে বুজে যে অকল সমালোচনা [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] আমাৰ অভিজ্ঞতাৰ [illegible] ধৰা পৰিব।

আগতে কোৱা হৈছে যে মানৱৰ জ্ঞানোন্মেষৰ লগে লগেই সমালোচনাৰো জন্ম। কিন্তু সেই যুগৰ সাহিত্যত সি নানা প্ৰকাৰে বিভক্ত হৈ এক প্ৰকাৰ স্বতন্ত্ৰ সাহিত্যৰূপে পৰিগণিত হোৱা আজি প্ৰায় দুই শতিকামান মাত্ৰ হৈছে। সাময়িক আলোচনী আৰু বাতৰি-কাকতৰ আৱিৰ্ভাৱ আৰু উৎকৰ্ষৰ লগত সমালোচনা সাহিত্যৰো উন্নতি জড়িত হৈ আছে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ ওঠৰ শতিকাত সমালোচনাৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ বিপুলভাৱে চলে। বাতৰিকাকত আৰু আলোচনীত কিতাপৰ সমালোচনা সোনকালে ওলাবলৈ ধৰে। ক্ৰমে ক্ৰমে সমালোচনাৰ কেৱল প্ৰধান চাৰিত্ৰ যে সমালোচনা-সাহিত্য নামে একশ্ৰেণী সুকীয়া সাহিত্যৰে আৱিৰ্ভাৱ হ'ল। সমালোচনাকেই তেতিয়া সমালোচনা কাৰ শ্ৰেণীবদ্ধ কৰা হ'ল। তাতে আৱিৰ্ভাৱ হ'ল ব্যাখ্যাত্মক (Inductive) সমালোচনা, সংজ্ঞাত্মক (Deductive) সমালোচনা, ঐতিহাসিক (Historical) সমালোচনা, বিচাৰাত্মক Judicial, সমালোচনা, অপেক্ষিক (Relativistic) সমালোচনা, তুলনাত্মক (Comparativistic) সমালোচনা ইত্যাদি অনেক প্ৰকাৰৰ সমালোচনাৰ ধাৰা। এই সকলো বিলাক একোটা শ্ৰেণী বিশেষ। প্ৰত্যেকৰে দোষ-গুণ আছে। স্বতঃসম্পূৰ্ণ কোনোটো নহয়। সকলোৰে কিঞ্চিৎ লৈহে এটা সমুচিত বোজাৰ দৰে আজিৰ যুগৰ পূৰ্ণাঙ্গ সমালোচনাই আৱশ্যক মতে সকলো প্ৰকাৰ সমালোচনাৰ নীতি গ্ৰহণ কৰি পূৰ্ণ হবলৈ বিচাৰে, কোনো এটা বিশেষ প্ৰণালীত আবদ্ধ নাথাকে। যি সমালোচনাত যি কথা গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয় সেইমতেই সেই প্ৰকাৰ সমালোচনাৰ নামকৰণ হয়।

ব্যাখ্যাত্মক সমালোচনাত সমালোচ্য গ্ৰন্থৰ অন্তৰ ভাগলৈহে সোমাই সোমাই তাৰ সৌন্দৰ্য উদ্ঘাটন কৰি তোলা হয়। বাহিৰৰ নীতিনিয়ম অথবা সংজ্ঞাৰে তাৰ মূল্য নিৰূপণ কৰা নাযায়। ই সম্পূৰ্ণৰূপে বৈজ্ঞানিক প্ৰণালী। বিজ্ঞানে যিদৰে হীৰা আৰু কয়লা দুয়োটা একে বস্তুৰেই বিভিন্ন ৰূপ বা অৱস্থা বুলি জানি বিজ্ঞানৰ গৱেষণাত দুয়োকো সমান ঠাই দিয়ে— বাহ্যিক মূল্য নিৰ্দ্ধাৰণ প্ৰণালীৰে চাই তাৰ মূল্য নিৰূপণ নকৰে, সেইদৰে ব্যাখ্যাত্মক সমালোচকেও অন্য গ্ৰন্থৰ লগত কোনোমতে নিজৰ আলোচ্য গ্ৰন্থৰ বিজাতি মিলিত্ৰ ইয়াত; কেৱল ভিতৰৰ বস্তু পুংখানুপুংখ পৰীক্ষাৰ দ্বাৰা তাৰ মূল্য নিৰূপণ কৰা হয়।

সংজ্ঞাত্মক সমালোচকে কিন্তু সেই নিয়ম নামানে। তেওঁ [illegible] ভিতৰ-অন্তৰ সোমাই সোমাই সি অধ্যয়ন অন্য সাহিত্যৰ লগত মিলাই [illegible] তাৰ মূল্য নিৰূপণ কৰে। তেওঁৰ মতে মূল্য নিৰ্ণয় আপেক্ষিক মাত্ৰ (Rela-

tive term)। অন্যৰ লগত তুলনা নকৰিলে কোনো বস্তুকে ভাল বা বেয়া বুলি ধৰা নাযায়। ব্যক্তিৰ আত্মাৰ আবেগ বুলিছে তিনিৰ গোষ্ঠৰ মূল্য অল্প। এটাৰ অভাৱত আনটোৰ মূল্য নিৰূপণ কৰে। মেথিউ আৰ্নল্ড এই সংৰক্ষক সমালোচনাৰ প্ৰধান পৃষ্ঠপোষক। তেওঁৰ মতে সমালোচকে নিজৰ মাতৃভাষাৰ উপৰিও অন্ততঃ আৰু এটা প্ৰধান ভাষা আৰু তাৰ সাহিত্য আয়ত্ত কৰিব লাগে; নহ'লে তেওঁ সমালোচক হিচাপে কেতিয়াও কৃতকাৰ্য্য লাভ কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ আৰু কয় যে, পূৰ্বৰ অগ্ৰগামী লিখকসকলৰ সমৰ্থী যুগ-বিজয়ী ৰচনাবোৰেই সমালোচ্য সাহিত্যৰ উৎকৃষ্টতাৰ মাপকাঠি। সেইবোৰৰ লগত বিচাৰি নাচালে আলোচ্য সাহিত্যৰ উচ্চতা ধৰা নপৰে। কালজয়ী কালেও যাক ধ্বংস কৰিব পৰা নাই — সেই সাহিত্যবোৰেই ক্লাছিকেল সাহিত্য। এইবোৰৰ উৎকৃষ্টতাৰ ওচৰত বিনাশী কালেও হাৰ মানিবলৈ বাধ্য হয়। এইবোৰকেই বাছকবনীয়া ৰচনাবোৰ সন্মুখত ৰাখি তাৰ সহায়ত আলোচ্য সাহিত্য বিচাৰ কৰাৰ আৰ্নল্ড ঘোৰ পক্ষপাতী।

বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰ সমৰ্থক সমালোচকসকলে কিন্তু এনেকুৱা বিচাৰক প্ৰব-সকল বুলি অভিহিত কৰিছে। কাৰণ, ই নতুন সৃষ্টিত বাধা প্ৰদান কৰে আৰু পুৰণিৰ শ্ৰেষ্ঠত্বকেই মানদণ্ডৰ অকৌশলী কৰিবলৈ শিকায়। বস্তুতঃ আলোচ্য সাহিত্যৰ বিস্তৃত অথবা ব্যাপক নিৰীক্ষণ পৰ্য্যবেক্ষণ আদি প্ৰণালীৰে পৰীক্ষা কৰিলেও সাহিত্যৰ প্ৰকৃত উৎকৃষ্টতা ধৰা নপৰে, যদিহে আপ্তবাক্য বা ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ বহা বহা ৰচনাৰ উক্তিৰ কথা ভুলিলেও ধৰা নপৰে, যেন ভিতৰ দুয়োৰে সংমিশ্ৰণ প্ৰণালীৰ সহায়ত পৰীক্ষা কৰিছে; অৰ্থাৎ ভিতৰ বাহিৰ দুয়োফালে গোহৰ পেলাই নাচালে আলোচ্য সাহিত্যৰ স্বৰূপ ধৰা নপৰে। ভিতৰত এটা মনটো আৰু বাহিৰৰ শৰীৰটোৰ নিৰ্বিকাৰ অৱস্থাকেই স্বাস্থ্য বা সুস্থতা বোলাৰ দৰে আলোচ্য বিষয়ৰ ভিতৰ বাহিৰ দুয়োৰে উৎকৰ্ষতা পৰীক্ষা কৰাটোকে সমালোচনা বোলা উচিত।

অৱশ্যে ব্যাখ্যাত্মক সমালোচনাৰ নীতিৰে পৰীক্ষা কৰিবলৈ গ'লে প্ৰত্যেক গ্ৰন্থৰ কেৱল ভিতৰখনহে দেখা যায়। কিন্তু মানুহৰ আবেগ, চিন্তা, বিবেক-প্ৰভৃতি বাহিৰৰ অন্যান্য কিছুমান বস্তু বা ভাবৰ জগতৰ সংযোগ আছে। প্ৰকৃত পাঠ কৰিলে পঢ়ি তেনে অনুভূতি দি সাহিত্যই পাঠকৰ মনত প্ৰভাৱ পেলাব পাৰে সেয়েহে প্ৰকৃত সাহিত্য। বিষয়-বস্তুৰ একান্ত চিন্তা বিজ্ঞানৰ দৃষ্টি বস্তু হব পাৰে; কিন্তু সাহিত্য না আহি ৰক্ষা হব নোৱাৰে। সাহিত্যৰ এটি কথা

জীৱনৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ ঘটনাবোৰেও তাৰে সাক্ষ্য দিয়ে। শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই অৰণ্যৰ মাজত লক্ষ্মণ আৰু সীতাসহ ভ্ৰমি ফুৰোঁতে যেতিয়া গছৰ শুকান পাতত ৰঙৰুণ পৰি ভাপ ওলোৱাৰ দৰে দেখিছিল আৰু তাৰ এটি মলমলীয়া বস্তু পাইছিল, তেতিয়া সেইবোৰে তেওঁৰ মনত অঠাইতে তাহানি বিয়াৰ সময়ত হোমৰ ক্ষাৰত পোৱা গোন্ধৰ আৰু হোমৰ ধোঁৱাৰ স্মৃতি জগাই তুলিছিল। সাহিত্যৰ বিস্তাৰিত জ্ঞান থকা লোকেও যেতিয়া এখন কিতাপত এটা কথা পায়—তেওঁৰ স্মৃতিয়ে হেতিয়া তদনুৰূপ অন্য গ্ৰন্থৰ বচন বা কাহিনী সোঁৱৰাই দিয়াটো তেনেই স্বাভাৱিক। সেই স্মৃতিবোৰ বন্ধ কৰি মানুহে মানুহ হিচাপে কাম কৰি যাব নোৱাৰে। সমালোচনাতো সেই একে কথাই খাটে। সমালোচকে আলোচ্য সাহিত্যৰ ভিতৰখন পৰীক্ষা কৰিয়ে ক্ষান্ত থাকিব নোৱাৰে, স্মৃতিয়ে আনি হাজিৰ কৰা তদনুৰূপ অন্য কথাও চিন্তা কৰিবলৈ বাধ্য হয়। অৱশ্যে স্মৃতিয়ে উপস্থাপিত কৰা অনুৰূপ কথা বা চিত্ৰবোৰ বিষয় বস্তুৰ সমধৰ্মী আৰু তাৰ লগত খাপ খোৱা হ'ব লাগিব; সেয়ে নহলে বক্তৃতা দি থকা দাড়ীয়া পাদুৰী চাহাবক দেখি ভোৰোলা ছাগলী হেৰোৱা বুঢ়ীয়ে ছাগলীৰ কথা মনত পৰি কন্দা আৰু পাদুৰী চাহাবে তেওঁৰ বক্তৃতা বুজিছে বুঢ়ীয়ে কান্দিছে বুলি ধৰি লৈ কাৰ্য্য কৰাৰ দৰে হাস্যজনক অৱস্থাৰ সৃষ্টি হ'ব।

বিচাৰমূলক সমালোচনাও বহু পৰিমাণে সংজ্ঞাত্মক সমালোচনাৰেই ঠাল-ঠেঙুলি স্বৰূপ। ইয়াত পুৰণি ৰীতিনীতি, ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ ধৰাবন্ধা নিয়ম-পদ্ধতি আদিৰে আলোচ্য গ্ৰন্থ বিচাৰ কৰা হয়, আৰু তাৰ ওপৰত মন্তব্যও দিয়া হয়। এই পদ্ধতিৰ ভ্ৰম ইয়াতে ধৰা পৰে যে, ই লেখকক কিছুমান পূৰ্ব-কল্পিত অথবা পূৰ্ব্বনিৰ্দ্দিষ্ট হৈ থকা নিয়মৰ অধীন কৰি ৰাখিব খোজে। মহাকাব্য লিখোঁতে যদি মহাকাব্যৰ ধৰাবন্ধা নিয়মবোৰৰ কোনোটোও অক্ষৰে অক্ষৰে মানি নচলে তেনেহলে তাক পোনেই গৰ্হিত বুলি গণ্য কৰা হয়। বিচাৰৰ মাপ-কাঠীৰে জুখিলেই এসময়ত শ্বেক্সপীয়েৰৰ দৰে সৰ্ব্বশ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰৰ নাটকবোৰকো ৰীতি-বিগৰ্হিত বুলি আখ্যা দিয়া হৈছিল। এইটো কিন্তু সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ কথা যে, মানুহৰ সৃষ্টিধৰ্মী মন সদায় কিছুমান কৃত্ৰিম ৰীতি-নিয়মৰ অধীন হৈ চলিব নোৱাৰে, ৰুচি আৰু প্ৰয়োজনৰ তাড়নাত মানুহৰ প্ৰতিভাশীল মনে সদায় নতুন নতুন পথকেই আবিষ্কাৰ কৰি আপোন পোৱাৰ মন—নতুন সৃষ্টিত আনন্দ পায়।

[illegible]

আছিল। ইয়াত আৱশ্যকমতে অন্য সকলো প্ৰকাৰ প্ৰণালীৰ আশ্ৰয় লোৱা হয়। ৰসৰ মাজেদি আলোচ্য সাহিত্যৰ ওপৰত নানা প্ৰকাৰৰ পোহৰ পেলাই তাৰ স্বৰূপটো উজ্জ্বল কৰি দেখুওৱাই ইয়াৰ ঘাই উদ্দেশ্য। ইয়াৰ আৱশ্যকমতে আলোচ্য বিষয়ৰ উঁহ বা মূল (sources) বিচাৰি যিদৰে দূৰ অতীতৰ পুৰাণ ধৰ্মশাস্ত্ৰ পৰ্যন্ত উদঘাটন কৰা যায় সেইদৰে আধুনিকতম আবিষ্কাৰো উল্লেখ কৰা যায়। সাহিত্যৰ মূল ভাবৰ পৰিবৰ্তনৰ লগত এই প্ৰকাৰ সমালোচনাইও অন্য ৰূপ ধাৰণ কৰে। সাহিত্যৰ মূল ভাবৰ কিদৰে পৰিবৰ্তন হয় তাকে কিঞ্চিৎ বহলাই আলচ কৰিলেই কথাটো স্পষ্ট হৈ পৰিব।

সাহিত্যত ঘাইকৈ নাটক, উপন্যাস আদি সাহিত্যত যুগ যুগ ধৰি চৰিত্ৰ অঙ্কনে ঘাই ঠাই অধিকাৰ কৰি আছিল। সেইবাবেই সেই সেই যুগৰ সাহিত্যৰ সমালোচনাতো চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ আৰু চৰিত্ৰ বিচাৰ আছিল সমালোচনাৰ মুখ্য অঙ্গ। কালৰ পৰিবৰ্তনৰ লগত মানুহৰ চিন্তাৰো পৰিবৰ্তন হৈ আছিল। আধুনিক যুগৰ বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ প্ৰভাৱত আজিৰ লেখক আৰু সমালোচকে ইয়াকে স্থিৰ কৰিছে যে, মানুহৰ চৰিত্ৰ বিভিন্ন অৱস্থাৰ মন আৰু কাৰ্যৰ সমষ্টি মাথোন। বিভিন্ন ছবিক একে লগ কৰি কৰা সংযোজনাৰ দ্বাৰা কথাছবিত চলন্ত চিত্ৰৰ মায়া দেখুওৱাৰ দৰে বিভিন্ন সময়ৰ অৱস্থাত বিভিন্ন কাম কৰি যোৱা বিভিন্ন মানসিক গুণৰ সমষ্টিয়েইহে আজিৰ সাহিত্যৰ অঙ্কিত চৰিত্ৰ (he is a series of psychological momentary man) আজিৰ সাহিত্যত আৰু সমালোচনাত কোনো চৰিত্ৰকে মাত্ৰ দুটা বা চাৰিটা গুণৰ প্ৰাধান্যৰে আকৰ্ষণীয় কৰি দেখুওৱা নহয়। সেক্সপীয়েৰৰ যুগৰ নাটকত নতুবা ভিক্টোৰিয়ান যুগৰ উপন্যাসত কিন্তু তেনেকুৱা দুই-চাৰিটা গুণৰ প্ৰাবল্যৰ দ্বাৰা আকৰ্ষণীয় অথচ অসাধাৰণ ৰূপ ধাৰণ কৰা লোকৰ চিত্ৰই আছিল অধিক। আজিৰ সাহিত্যিকৰ মতে মানৱ চৰিত্ৰ সম্পূৰ্ণ হ'বলৈ হ'লে সি নৈৰ যোৱালী সুঁতিৰ দৰে কেতিয়াবা থিৰ, কেতিয়াবা অথিৰ, কেতিয়াবা উথাল, কেতিয়াবা গভীৰ, কেতিয়াবা অগভীৰ আৰু কেতিয়াবা নিৰ্মল স্বচ্ছ হৈ থাকিব। ই মাত্ৰ দুটা বা চাৰিটা প্ৰধান গুণৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰি থকা গুণ বা দোষসমূহৰ পৰা মুক্ত হ'ব নোৱাৰে। মানুহ আচলতে মানুহ হিচাপে কেনে আৰু কি প্ৰকৃতিৰ তাকে বাস্তৱ ৰূপত দেখা আৰু দেখুওৱাই আজিৰ সাহিত্যৰ এটা মুখ্য উদ্দেশ্য। গতিকে আজিৰ সমালোচনাতো সেই দৃষ্টিভঙ্গীৰ আদৰ হৈছে।

ন-পুৰণি এনেবোৰ পদ্ধতি চালি জাৰি চাই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰকৃত সমালোচনা আৰম্ভ কৰে বাণীকান্ত কাকতিদেৱে কুৰি শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকৰ পৰা। তেখেতৰ কেতেকী, দাহিকতৰা আদিৰ সমালোচনাই অসমীয়া পাঠকক পোনতে চমৎকৃত কৰি দেখুৱাই দিয়ে যে সমালোচনাও একপ্ৰকাৰ আমোদজনক সাহিত্যই। বিহগী কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰী, কথা-কবিতাৰ শিল্পী আৰু কবি যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, নব্য যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰথম শ্ৰেণীৰ এই কবি দুগৰাকীক সন্মানৰ বিশিষ্ট আসন দান কৰাৰ মূলতে আছিল ডঃ কাকতিৰ সমালোচনাই। ডঃ কাকতিৰ সমালোচনাত বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰ লগত তুলনা-মূলক পদ্ধতিৰ অপূৰ্ব সমন্বয় ঘটিছে। সেয়েহে কোনো সময়ত তেওঁৰ সমালোচনাৰ একো একোটি বাক্যই এন্ধাৰ ৰাতিৰ পথভ্ৰান্ত পথিকক বিজুলীৰ চিকিমিকি পোহৰে বাটৰ উৱাদিহ দিয়াৰ দৰে দি পাঠকৰ অন্তৰত উদ্দীপনা যোগায়।

যদিও সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগত সমালোচকৰো দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰিবৰ্ত্তন হয়, তথাপি সমালোচনাৰ বিষয়ে মুঠতে কিন্তু ইয়াকে কোৱা যায় যে, ই যুগে যুগে সংৰক্ষণশীলসকলৰেই সামগ্ৰী ৰূপে ব্যৱহৃত হৈ আহিছে; কাৰণ ই নীতি-নিয়মবোৰলৈ গ্ৰন্থকাৰসকলৰ মন আকৰ্ষণ কৰে আৰু দোষত দণ্ড আৰু গুণত পুৰস্কাৰ দিয়াৰ দৰে যথাৰীতি গ্ৰন্থকাৰসকলক সমালোচনাৰ তীক্ষ্ণ বাণ অথবা মাঙ্গলিক নিৰ্ম্মালি প্ৰদান কৰে। কিন্তু এইটো ঠিক যে প্ৰবল সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যই কেতিয়াবা সমালোচনাৰ বিধি-বন্ধন ওফোৰাই পেলাই সাহিত্যক্ষেত্ৰ নতুন ভাব আৰু নতুন সৃষ্টিৰ সম্ভাৰেৰে প্লাবিত কৰে। তেতিয়া সমালোচকেও অৱস্থা বুজি ব্যৱস্থা গঢ়িবলৈ হাতত লয়; কিয়নো সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যৰ আৱৰ্ত্তাৱ সমালোচনাৰ পূৰ্ব্বে হয়। সমালোচনাই সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যৰ পদাঙ্ক অনুসৰণ কৰি নিয়ম-প্ৰণালী ৰচনা কৰে। সেয়েহে সমালোচনাৰ পিঠিত সংৰক্ষণশীলতাৰ চাপ বৰ্ত্তমান। গ্ৰন্থকাৰসকলৰ স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ ওপৰত বাঘজৰী ধৰি সাহিত্যৰ ৰথ সমালোচকে চলায় যদিও, প্ৰগতিৰ পথত বাট লগাই দি ৰথখন ক্ষিপ্ৰবেগে জনৰ পবিত্ৰ মন্দিৰলৈ চলাই নিবলৈও তেওঁ বাহুশক্তি সহায় কৰে আৰু সেয়ে তেওঁৰ কৰ্ত্তব্য। সেয়েহে প্ৰকৃত সমালোচনা নতুন সাহিত্য সৃষ্টিৰ অন্তৰায় নহয়, সহায়কহে।

অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা