Approved by the Guwahati University. Vide Memo No. G/UO/1/65/11500—620, dated 21. 6. 65.

সাহিত্যৰ পটভূমি

[ডিব্ৰুগড় আৰু গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বি. এ. ডিগ্ৰী পাঠ্যক্ৰমৰ
বৈকল্পিক অসমীয়া আৰু অসমীয়া অনাৰ্চৰ কাৰণে মঞ্জুৰী পুথি।
(১৯৬৫ চনৰ ১ নম্বৰ চাৰ্কুলাৰ দ্ৰষ্টব্য)]

STATE CENTRAL LIBRARY ASSAM
Call No.
891.4514
BOR/S

শ্ৰীবীৰেন বৰকটকী, এম-এ

অসম বুক ডিপো
২১ পটুৱাটোলা লেন, কলিকতা-১

SAHITYAR PATABHUMI

A collection of critical studies written on various aspects of literature by Prof. Biren Borkataky, Head of the Department of Assamese, Sibsagar College, Sibsagar, Assam, 1969.

প্ৰকাশক :
শ্ৰীবৰুণচন্দ্ৰ গুহ
অসম বুক ডিপো
২১° পটুৱাটোলা লেন
কলিকতা-১

292474/A/RP

সংশোধিত দ্বিতীয় প্ৰকাশ :
জুন, ১৯৬৯ চন
সংশোধিত তৃতীয় প্ৰকাশ :
অক্টোবৰ, ১৯৮১ চন

বেটুপাতৰ শিল্পী :
শ্ৰীপ্ৰাণনাথ বৰঠাকুৰ
ডিগবৈ

মূল্য : ১৬·০০ টকা

মুদ্ৰাকৰ :
শ্ৰীতুষাৰ কান্তি মণ্ডল
নব গৌৰাঙ্গ প্ৰেছ
১০৪, ৰাজা ৰামমোহন সৰণী
কলিকতা-১

স্বর্গীয় ডঃ বিবিক্তিকুমার মজুমদার সেনের

পবিত্র স্মৃতিতে—

পদপ্রান্তে হাতে

—বীরেন

নিবেদন

কিতাপ এখন লেখোঁ বুলি লেখা নাই। কেতিয়াবা আলোচনীৰ সম্পাদক-সকলৰ বন্ধুত্বৰ দাবী আৰু কেতিয়াবা মনৰ দাবী—এই দুটাৰ সমন্বয়তে কেইটামান প্ৰবন্ধ লেখি ক'ৰবাত ক'ৰবাত তাৰে কেইটামান প্ৰকাশ কৰিছিলোঁ—কেইটামান অপ্ৰকাশ হৈয়েই ৰ'ল। দুই-চাৰিজন বন্ধুৰ উপদেশত তাকে 'সাহিত্যৰ পটভূমি' নাম দি কিতাপৰ আকাৰলৈ আনিছোঁ।

লেখিলোঁ কি? জ্ঞানসাগৰত পাৰি দিয়াৰ শক্তি আমাৰ নাই। অগ্ৰগামী নাবিকসকলৰ খোজ বিচাৰি পাৰৰ বালিৰ একাষত কোনোমতে থিয় দিছোহি মাথোন—খোজ চিনিব নোৱাৰোঁ। জ্ঞানসাগৰৰ অনন্ত ঢৌৰ চিক্‌মিকনিয়ে মনক আলোড়িত কৰিব পৰা নাই—দৃষ্টিতহে বিভ্ৰম ঘটাইছে। জৈৱিক বাধা অতিক্ৰম কৰি জ্ঞানৰ মুকুতা বিচাৰি পাৰি দিয়া নাবিকসকলৰ যাত্ৰা চাওঁতে চাওঁতে জীৱন বেলাও ভালেখান আগবাঢ়িছে। গতিকে পাৰৰ বালিতে, সৰু ল'ৰাৰ দৰে, মুকুতা বুলি দুই-চাৰিটা উজ্জ্বল শিলগুটিকে বুটলিছোঁ। শিলগুটি বুটলিলেও আন্তৰিকতা মুকুতা বিচৰাৰহে। প্ৰচেষ্টাৰ উদগনি পালে মনত ভাল পাওঁ,—সান্ত্বনা পাওঁ, ঠিক মোৰ দৰে হাজাৰ জনে ভাল পোৱাৰ দৰে।

বুদ্ধি বৃত্তিত আমি মজলীয়া। মৌলিক গধুৰ চিন্তা কৰিব পৰা বৌদ্ধিক ক্ষমতা আমাৰ নাই। গতিকে 'সাহিত্যৰ পটভূমিত' আমি কোনো মৌলিক চিন্তাৰ কথা দিব পৰা নাই। নিজৰ সামান্য বিদ্যা-বুদ্ধিৰে দুই-চাৰিখন কিতাপ পঢ়ি যি বুজিছোঁ তাকে লেখিছোঁ। বহুতো ভুল ত্ৰুটি অনেক হ'ব পাৰে।

'সাহিত্যৰ পটভূমি' প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত কেইবাবাৰো নিৰাশ হৈছোঁ। নিজৰ আৰ্থিক অক্ষমতাৰ কাৰণে দুই চাৰিজন প্ৰকাশকৰ কাষো চাপিছিলোঁ। সকলোকে উপন্যাস লাগে—গল্প লাগে। ব্যৱসায়ৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰবন্ধ পাতিৰ কিতাপ বোলে বেয়া। বজাৰত উপন্যাস বহুত দেখিছোঁ—দুই-চাৰিখন পঢ়িছোঁও। কিন্তু উপন্যাসৰ ব্যাপক সৃষ্টিত (দুই-চাৰিখনৰ বাহিৰে) উজ্জ্বল সম্ভাৱনা আমাৰ দৃষ্টিত পৰা নাই। অকল ব্যৱসায়ৰ খাতিৰতে, আমাৰ অপৰিপক্ক সৃষ্টি শক্তিৰে, খিতাতে উপন্যাস লেখি প্ৰকাশকৰ হাতত তুলি দিবলৈ সাহস গোটাব পৰা নাই। আমাৰ নিৰাশাত আশাৰ বেঙুনি পেলাইছে অসম বুক ডিপোৰ স্বত্বাধিকাৰীৰ উদগনিয়ে। তেখেতলৈ চিঠি এখন লেখোঁতেই প্ৰবন্ধৰ কিতাপ হ'লেও প্ৰকাশৰ দায়িত্ব ললে। অসম বুক ডিপোই এই দায়িত্ব নোলোৱা হ'লে প্ৰবন্ধবোৰ হেৰালহেঁতেন। অসম বুক ডিপোৰ স্বত্বাধিকাৰীলৈ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জনাইছোঁ।

সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত কিবা এটা প্ৰচেষ্টা হাতত লওঁতেই যদি প্ৰথমেই উদগনি পাওঁ

অৱসৰপ্ৰাপ্ত অধ্যক্ষ পদ্মধৰ চলিহা, শ্ৰীহেম বৰুৱা, অধ্যক্ষ পৰাগ চলিহা আৰু অধ্যাপক (সকল) পণ্ডিত পাৱন দাস, মহিৰাম শইকীয়া, প্ৰফুল্ল বৰুৱা, মিহিৰ বৰুৱা, প্ৰফুল্ল ভূঞা, গিৰীশ দাস, প্ৰদীপ শইকীয়া, যোগেন চেতিয়া, ইমৰান শ্বাহ ইত্যাদিকে ধৰি আমাৰ কলেজৰ অধ্যাপকসকলৰপৰা। তেখেতসকলক মোৰ আন্তৰিক শলাগ জনোৱাৰ বাহিৰে দিবলৈ একো নাই। 'সাহিত্যৰ পটভূমি'ৰ প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত মোৰ প্ৰাক্তন ছাত্ৰ-ছাত্ৰী (সকল) দীপালী চলিহা, অধ্যাপক ভীম কোঁৱৰ, ভম্বৰু কাকতী, গকুল কাকতী আৰু বন্ধুবৰ হৰেন ফুকনে মোক যথেষ্ট উদগনি দিছিল। তেওঁলোকলৈও মোৰ অন্তৰ ভৰা শলাগ জনাইছো। পাণ্ডুলিপি লেখি দিয়া আমানিৰ কাম। আমনি হ'লেও, পাণ্ডুলিপিৰ কামখিনি নিয়াৰিকৈ কৰি দিলে মোৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰী (সকল) বোপাৰাম গগৈ, অঞ্জলি দেৱী, বিনু দেৱী আৰু ভূপেন বৰকটকীয়ে। তেওঁলোকলৈ মোৰ আন্তৰিক মৰম জনাইছো।

কিতাপখনৰ বেটুপাতৰ ছবিখন আঁকি দিছে মোৰ তাহানিৰ ছাত্ৰ জামুগুৰি, মাধৰৰ (তেজপুৰ) উদীয়মান শিল্পী প্ৰাণনাথ বৰঠাকুৰ। প্ৰাণনাথ বৰঠাকুৰলৈ মোৰ মৰম আৰু উদগনি জনাইছো। আশা কৰো তেওঁৰ শিল্পসাধনাৰ প্ৰচেষ্টাই স্বীকৃতি লাভ কৰক।

শিৱসাগৰ কলেজ
পোঃ জয়সাগৰ
১ চেপ্তেম্বৰ, ১৯৬৪ চন।

বিনীত
বীৰেন বৰকটকী

সাহিত্যৰ পটভূমি

নাটক

সংসাৰৰ একা-বেঁকা পথেদি আগবাঢ়োঁতে আমাৰ জীৱনটোৱে বাস্তৱৰ বিভিন্ন সমস্যাৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হয়। এই সমস্যাবিলাকৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মাজত মানুহে কেতিয়াবা হাঁহে, কেতিয়াবা চকুলো টোকে, কেতিয়াবা আবেগ-অনুভূতি প্ৰকাশ কৰে। এই অনুভূতি, এই হাঁহি, এই চকুলোৰ আবেগময়ী ঘটনাবিলাক, কলা সম্পন্ন মানুহৰ মনে নানা উপায়েৰে ৰূপায়িত কৰিবলৈ যত্ন কৰে। সেয়েহে, শিলাকুটিয়ে শিলত, গায়কে গীতত, নৃত্যকাৰে নৃত্যত, সাহিত্যিকে সাহিত্যত জীৱন আৰু সমাজৰ দাপোণত চাই মনৰ অনুভূতিক চিৰকলীয়া কৰিবলৈ বিচাৰে।

নাটকৰ জন্ম

প্ৰকৃত নাটকৰ জন্ম কেতিয়া কেনেকৈ হ'ল কোনেও সঠিককৈ ক'ব নোৱাৰে। কোনোৱে কয় যে সমাজপ্ৰিয় মানুহৰ মাজত আজীৱ সময়ৰ আনন্দৰ কাৰণে যেনেকৈ খেল-ধেমালি আৱিষ্কাৰ হ'ল তেনেকৈ এদিন নাটকৰো আৱিষ্কাৰ হ'ল। নাটকৰ আৱিষ্কাৰ মানে মানুহৰ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত আমোদ কৰা কাৰ্য্যপ্ৰণালী। সেই কাৰণে গ্ৰীক্ ভাষাত ড্ৰামা মানে কৃতকৰ্ম্ম বুজায়। কোনোৱে ক'ব খোজে যে নাটকৰ উৎপত্তিৰ গুৰি হ'ল যুদ্ধবিজয়ী মানুহৰ আনন্দৰ জয়গীতি। মানুহৰ আদিম সমাজৰ সৰু সৰু ফৈদবিলাকে যুদ্ধ জয় কৰি আহি লগৰ লগৰীয়াৰ আগত মনৰ পাৰ ভঙা আনন্দৰে জয়গীতি গাই অংগ-ভংগিৰে যুদ্ধৰ বৰ্ণনা দিছিল। এই অঙ্গ-ভংগ, এই গীত-মাতৰ লগত কোনোবা এদিন কথোপকথন যোগ হৈ নাটকলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। বিভিন্ন দেশৰ ধৰ্ম্ম-ব্যৱস্থাৰ মাজতো বহুতো পণ্ডিতে নাটক সৃষ্টিৰ উৎস বিচাৰি পাইছিল। মিলনান্ত নাটকৰ উৎপত্তি হ'ল খেতিৰ দেৱতাৰ গুণানুকীৰ্ত্তনৰ মাজত আৰু বিয়োগান্ত নাটক আৰম্ভ হ'ল বেমাৰ আদি নিবাৰণ কৰা প্ৰচেষ্টাৰ মাজত। গ্ৰীক, পাৰ্চী, সংস্কৃত, চীন, জাপান, অসমীয়া আদি ভাষাৰ নাটকৰ উৎপত্তিৰ গুৰি বিশ্লেষণ কৰি চালে আমি পাম যে ইয়াৰ গুৰিতে আছিল ধৰ্ম্ম-ব্যৱস্থা। পাৰস্যৰ ৰাজদৰবাৰত নাটক অভিনয় কৰা হৈছিল আৰু ইয়াৰ সম্পৰ্ক আছিল অচিৰজৰ পূজা আৰু কবৰ উৎসৱৰ লগত।

গ্ৰীচ্ দেশৰ সুৰাৰ দেৱতা "ডায়নিছাছৰ" আগত আনুষ্ঠানিকভাৱে যি নৃত্যগীত আদি কৰা হৈছিল তাৰপৰাই কালক্ৰমত নাটকৰ উৎপত্তি হয়। প্ৰমাণ আছে যে, মিলনান্ত নাটক আৰম্ভ হয় ডায়নিছাছৰ বিবাহ উৎসৱ

কাহিনী বৰ্ণনাৰ মাজেদি আৰু বিয়োগান্ত নাটক আৰম্ভ হয় এই দেৱতাৰেই মৃত্যু উৎসৱৰ কাহিনীৰ বৰ্ণনাৰ মাজেদি। "ট্ৰেজেডি" শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ হ'ল 'ছাগগীতি'। উৎসৱত দেৱতাৰ আগত ছাগলী বলি দি গীত-মাতেৰে পূজা সম্পন্ন কৰা হৈছিল। সম্ভৱ এই ছাগগীতি কৰুণ আছিল কাৰণেই সময়ত এনে ধৰণৰ গীতেই ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ ল'লে। কোনো কোনোৱে কয় যে সম্ভৱ পুৰণি গ্ৰীক নৃত্য-গীতৰ প্ৰতিযোগিতাত ছাগলী পুৰস্কাৰ দিয়া হৈছিল নাইবা নৃত্যকাৰ বা গায়কসকলে ছাগলীৰ ছাল পিন্ধি লৈছিল। ডাণ্টেই কয় যে ট্ৰেজেডিক ছাগগীতি বুলি কোৱা হৈছিল এই কাৰণেই যে ট্ৰেজেডিৰ কাহিনী ছাগলীৰ গোন্ধৰ দৰেই অপ্ৰীতিকৰ। ডায়নিছাছৰ আগত ছাগলী বলি দিয়াৰ গুৰি কথা হ'ল—ডায়নিছাছ আছিল সুৰাৰ দেৱতা। সুৰা তৈয়াৰ কৰিবলৈ কৰা আঙুৰবন ছাগলীয়ে খাই পেলাইছিল। গতিকে দেৱতাই ছাগলীক দেখিব নোৱাৰাৰ কাৰণে ইয়াক বলি দিয়া হৈছিল দেৱতাৰ সন্তুষ্টিৰ কাৰণে।

ট্ৰেজেডিৰ কিম্বদন্তি আৰু গ্ৰীচৰ আদি নাটক

ডায়নিছাছ দেৱতাৰ আগত প্ৰথমতে কোৰাছ গোৱা হৈছিল। এই কোৰাছ গোৱা মানুহজনে এটি গীত আৰম্ভ কৰি দিয়ে বাকীবিলাকে গায়। এই গীত লগাই দিয়া মানুহজনেই বাকী সকলৰ ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে বিভিন্ন প্ৰশ্নৰো উত্তৰ দিয়ে। এই প্ৰশ্ন আৰু উত্তৰৰ মাজেদিয়েই নাটকৰ বিষয়-বস্তু আৰু কথোপকথন ওলাল। গ্ৰীক্ দেশৰ আদিম নাটক আছিল কোৰাছৰ সমষ্টি। এৰিষ্টটলৰ লেখনীৰপৰা পাওঁ যে গ্ৰীচ্ দেশৰ নাটকত প্ৰথমতে এজন মুখা পিন্ধা ভাও-ৰীয়াহে আছিল। এই ভাওৰীয়াজনক সৃষ্টি কৰিছে থেছপিছে। গ্ৰীচৰ প্ৰথম বিয়োগান্ত নাটক লিখক এছকাইলাছ। এওঁৰ 'চাপ্লিছেছ' বোলা নাটকখন আছিল কোৰাছৰ সমষ্টি। এওঁ খৃষ্টপূৰ্ব পাঁচশ শতিকাৰ মানুহ আছিল। এওঁ মুঠ নাটক লিখিছিল সত্তৰখন, তাৰ ভিতৰৰ থাকিলগৈ মুঠেই সাতখনহে। গ্ৰীক্ নাটকত দ্বিতীয়জন ভাওৰীয়াৰ সৃষ্টি কৰে এছকাইলাছে আৰু তৃতীয়জন ভাওৰীয়াৰ সৃষ্টি কৰে ছফক'লছে। এই ছফক'লছেই কথোপকথনৰ মাত্ৰা বঢ়াই নি অভিনয়ত চিত্ৰপট আদিৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। সাধাৰণতে, তৃতীয়জন ভাওৰীয়া নাটকৰ নিমাত সহকৰ্মীহে। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট্যকাৰসকলে পুৰণি কোৰা-ছৰ অনুকৰণত নাটক লিখিছিল। গতিকে নাটকীয় বিষয়-বস্তুৰ ফালৰপৰা তেওঁলোকে দেৱতা আৰু দেৱতাৰ পূজাৰ চাৰিসীমাৰপৰা আঁতৰি নৰৈছিল। অৱশ্যে কালক্ৰমত ডায়নিছাছৰ ঠাই ল'লে গ্ৰীচৰ পৌৰাণিক কাহিনী আৰু বীৰসকলে। গ্ৰীচৰ পৌৰাণিক কাহিনীৰ দেৱ-দেৱতা আৰু অতিমানৱসকলক সাধাৰণ মানুহৰপৰা পৃথক কৰি দেখুৱাবৰ কাৰণে তেওঁলোকক ওখ খৰম পিন্ধি ৰঙ্গমঞ্চত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ দিয়া হৈছিল। সাধাৰণ চেহাৰাত কোনো ভাওৰীয়াই অভিনয় নকৰি মুখা পিন্ধি চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিছিল। এছকাইলাছে

চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰোঁতে সদায়েই চৰিত্ৰৰ গাত বীৰত্ব আৰোপ কৰিছিল। ছফক্লিছে তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰক মানৱতাৰ ৰূপ দিবলৈ যত্ন কৰিছিল। ইউৰিপাইডিছে ছফক্লিছতকৈ নাটকীয় পৰিস্থিতি আৰু কথোপকথন বক্তৃতাত বেছি মনোযোগ দিছিল।

চীন ভাষাত নাটক আৰম্ভ হয় খৃষ্টপূৰ্ব ৬ষ্ঠ শতিকাত। নৃত্য-গীতৰ মাজেদি ধৰ্ম্মৰ কাহিনী ফুটাই তোলাই আছিল চীন দেশৰ নাটকৰো উদ্দেশ্য।

চীন, জাপান আদিৰ নাটক

চীনা নাটকৰ সোণালী যুগ আৰম্ভ হয় দ্বাদশ শতিকাৰ-পৰা। সেই সময়ৰ বিখ্যাত নাটকখনৰ নাম আছিল 'পি—পা—কী'।

জাপান দেশৰ নাটকৰ ওপৰত চীনা নাটকৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। আগ্নেয়গিৰিৰ উৎপত্তিৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা মানুহৰ মনৰ ভয় আৰু নিৰাশা গুচাবলৈ ধাৰ্ম্মিক উৎসৱ পতা হৈছিল। এই উৎসৱবিলাকত নৃত্য-গীতৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নাটক ৰচনা কৰা হৈছিল। জাপানদেশৰ নাটকৰ সোণালীযুগ আৰম্ভ হয় ইংলণ্ডৰ ছেক্সপীয়েৰৰ সময়তহে। এই সময়ত ৰচিত হোৱা নাটকবিলাকৰ বিষয়-বস্তু অন্যান্যদেশৰ দৰে পৌৰাণিক কাহিনী। জাপানৰ 'নাও' জাতীয় নাটকবিলাক আছিল বিয়োগান্ত আৰু ইয়াৰ বিশেষত্ব আছিল—এই নাটকবিলাক ৰচিত হৈছিল সাধাৰণ মানুহৰ কাৰণেহে। সেই কাৰণে এই নাটকবিলাকৰ ভাষা ভাৰতীয় বা চীনা নাটকৰ দৰে সুকলা আৰু উন্নত পৰ্য্যায়ৰ নাছিল।

সংস্কৃত ভাষাৰ নাটকৰো গুৰি আছিল ধৰ্ম্মই। ঋক্ বেদত কিছুমান স্তোত্ৰ পোৱা যায় যিবিলাকত সংলাপ ব্যৱহাৰ হৈছিল। বহুতে অনুমান কৰে যে এই স্তোত্ৰবিলাক বিভিন্ন দলে অঙ্গ-ভঙ্গি কৰি গাওঁতেই গ্ৰীক্ নাটকৰ দৰে সংস্কৃত নাটকৰো জন্ম পালে। ভৰতমুনিয়ে ভাৰতত নাট্যশাস্ত্ৰৰ ভেটি স্থাপন কৰে। এই নাট্যশাস্ত্ৰক পঞ্চম বেদ বুলি অভিহিত কৰা হয় আৰু পঞ্চম বেদ স্বয়ং ব্ৰহ্মাই ৰচনা কৰিছিল বুলি কয়। নাট্যশাস্ত্ৰত অভিনেতা, অভিনেত্ৰী, নৃত্য, সংলাপ, ৰস আদি নাটকৰ সকলোবোৰ আৱশ্যকীয় কথা আলোচনা কৰিছে। সংস্কৃত ভাষাৰ নাটকৰ কাহিনীত দেৱ-দেৱী, ঋষি, আখ্যানৰ বীৰ-বীৰাঙ্গনা আদিকে মূল হিচাপে লোৱা হৈছিল। সংস্কৃত ভাষাৰ নাটকৰ শুভযোগ

সংস্কৃত নাটক

আৰম্ভ হয় খৃষ্টীয় দশম শতিকাৰপৰা। সংস্কৃত নাটকৰ অভিনয়ৰ কাৰণে দৃশ্য-সজ্জা আদিৰ আৱশ্যক নহৈছিল আৰু মুকলিত ইয়াক অভিনয় কৰা হৈছিল। এই নাটকৰ বিশেষত্ব আছিল এয়ে যে ইয়াত দুখ বা বেদনা নাই, আছে আনন্দহে। ভাৰতীয় জীৱন দৰ্শন পূৰ্ব্বজন্মৰ কৰ্ম্মফলৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত। আমাৰ এই পাৰ্থিৱ জীৱন অনন্ত জীৱনৰ এটা খণ্ডহে মাথোন। ভাৰতীয় জীৱনৰ উদ্দেশ্য এই পৃথিৱীত জীয়াই

থকা নহয়—ইয়াত কণ্ঠ স্বীকাৰ কৰি হ'লেও পৰলোকৰ সুবাট ৰচনা কৰাহে। গীতকে য'ত জীয়াই থকাৰ কামনা নাই তাত জীৱনৰ কাৰুণ্যক উপলব্ধি কৰা আৱশ্যক কি? গীতকে সংস্কৃত নাটকৰ পৰিসমাপ্তি ঘটায় আনন্দৰে, দুখেৰে নহয়। বিক্ৰমোৰ্ব্বশী, উত্তৰ ৰামচৰিত আদি নাটক কৰুণৰে পৰিপূৰ্ণ হ'লেও নাট্যকাৰে কৃত্ৰিম উপায়েৰে এই নাটক মিলনান্ত কৰি তুলিছে।

সংস্কৃত সাহিত্যত নাটকৰ সোণালী যুগ বুলি ক'ব পাৰি কালিদাস, ভৱভূতি আদিৰ দিনত। ভাৰতবৰ্ষত নাটকৰ উৎপত্তি বিশ্লেষণ কৰিলে আমাৰ চকুত দুটা নাটকৰ ধাৰা ধৰা পৰে। এটা হ'ল ভাৰতৰ নাট্য শাস্ত্ৰৰ নীতি-নিয়মত পৰিপুষ্ট হোৱা উচ্চধৰণৰ নাটক আৰু অভিনয় অনুষ্ঠান। এই নাটক আৰু অভিনয় যেনে ধৰণৰ উচ্চাঙ্গ আছিল তেনেধৰণৰে ইয়াৰ সম্পৰ্কও আছিল সমাজৰ উচ্চস্তৰৰ মানুহৰ লগতহে। কালিদাস, ভৱভূতি আদিৰ নাটকবোৰ এই পৰ্য্যায়ৰ। আনটো হ'ল ভাৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ সীমাৰ বাহিৰৰ। এই নাটক আৰু অভিনয়ৰ ধাৰাই বহুসূতি যুক্ত হৈ প্ৰাদেশিক ৰূপ লৈ জনসাধাৰণৰ মাজত সোমাই পৰিল। এইবিলাক হ'ল আমাৰ ওজাপালি, যুক্তপ্ৰদেশৰ ৰামলীলা, গুজৰাটৰ ভাৱৈয়া, মহাৰাষ্ট্ৰৰ ললিতা, কৰ্ণাটৰ যক্ষগান, তামিলনাড়ুৰ তেৰাকুট্টু, নেপালৰ গন্ধৰ্ব্ব গান ইত্যাদি। সকলো দেশৰ আদিম অভিনয়ৰ দৰে এই অভিনয় অনুষ্ঠানবোৰতো গীত আৰু নাচৰ প্ৰাচুৰ্য্যই বেছি। নাচ আৰু গীতে নাটকীয় বিষয়-বস্তুৰ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱাৰ বাটত এই অভিনয়বিলাকে বহুতো সহায় কৰিছিল।

অসমীয়া অংকীয়ানাটবিলাকতো আমি ধৰ্ম্মকেহে মূল হিচাপে পাওঁ। অসমীয়া অংকীয়া নাট শংকৰদেৱৰ সৃষ্টি। ইয়াক বৈষ্ণৱ ধৰ্ম্ম প্ৰচাৰৰ বাহন হিচাপে লোৱা হৈছিল। সেই কাৰণে এই নাটত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ বা ৰামেই সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। ৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণই মানৱীয় ৰূপেৰে মানৱীয় আৰু অতি মানৱীয় কাৰ্য্যকলাপ কৰি মানুহক ভগৱানৰ লীলাৰ মাহাত্ম্য দেখুৱাইছিল। প্ৰথম অংকীয়া নাটখনৰ নাম আছিল "চিহ্ন যাত্ৰা"।

ইংৰাজী নাটকবো জন্ম হয় গীৰ্জাৰ চাৰিবেৰৰ মাজত। ইষ্টাৰ আৰু খৃষ্টমাচত বাইবেলৰ ঘটনাবিলাক অভিনয় কৰি দেখুৱা হৈছিল। প্ৰথম ইংৰাজী নাটকখনৰ নাম আছিল "কোৱেম কুইৰিটিছ" আৰু ইয়াৰ ভাষা আছিল লেটিন। কথোপকথন বুলিবলৈ ইয়াত মাথোন তিনিটা নে চাৰিটা ইংৰাজী বাক্যহে প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। নৰ্ম্মানবিলাকৰ ইংলণ্ড অভিযানৰ সময়ত ইংলণ্ডত প্ৰথম নাটকৰ প্ৰচলন হয়। গীৰ্জাৰ সম্পত্তিৰ স্বৰূপ এই নাটকবিলাকৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিছিল প্ৰথম অৱস্থাত ধৰ্ম্মযাজক সকলেই। অৱশ্যে পিছলৈ সাধাৰণ মানুহকো, সহায়ৰ কাৰণে এই নাটকবিলাকত

ইংৰাজী নাটকৰ জন্ম

লোৱা হৈছিল। কালক্ৰমত, গীৰ্জাৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰপৰা ওলাই অভিনয় বজাৰ-সমাজৰ মাজতো সোমাই পৰিলগৈ।

আদিম নৃত্য-গীত

সংস্কৃত নট্ ধাতুৰপৰা নাটক হৈছে বুলি যিসকলে বিশ্বাস কৰে সেইসকলে ক'ব খোজে যে অঙ্গ-ভঙ্গি কৰি মনৰ আনন্দত এটি গীত গোৱা মানুহৰ জন্মগত প্ৰবৃত্তি। এই প্ৰবৃত্তিয়েই সভ্য সমাজত সাহিত্যৰ বিকাশৰ মাজেদি নাটকৰ ৰূপ লোৱাত সহায় কৰিছিল। স্বাচী নাট্য সমালোচক ফাৰ্ডিনাণ্ড ব্ৰুনটিয়াৰে কয় যে নাটক হ'ল মানুহৰ মনোবৃত্তিৰ অবিৰাম সংগ্ৰামৰ কথা। এই মনোবৃত্তিৰ অবিৰাম সংগ্ৰামৰ কথা প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে হয়তো আদিম সমাজৰ মানুহে বাঘটো, হৰিণাটো মাৰি আহি লগৰ লগৰীয়াক বাঘ, হৰিণা মৰাৰ, মনতে সংগ্ৰাম কৰি থকা সুখ-দুখৰ কথাখিনি, আদিম মানৱৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তি অনুসৰি কবিতা সুৰীয়া গদ্যৰে কৈছিল। কালক্ৰমত ইয়েই হয়তো নাটকত পৰিণত হ'ল। সেয়েহে যোৰককৰো ব্ৰহ্মদেশৰ জন্তুনৃত্য, চীনদেশৰ পশুৰ নৃত্যকে আৰম্ভ কৰি বিভিন্ন দেশৰ নাটকত অভিনয় হোৱাৰ আগে আগে নৃত্য আৰু গীতৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ বৈছে। যিসকলে নৃত্য-গীতৰ ভিতৰেদিয়েই নাটকৰ বিকাশ হৈছে বুলি ভাবে সেই-সকলে নাটকক মানুহৰ স্বভাৱৰ প্ৰবৃত্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত জীৱনৰ প্ৰতিৰূপ বা প্ৰতিচ্ছবি বুলি কয়। চিচেৰো, হেজলিট আদিয়ে এই কথা প্ৰকাশ কৰিছে।

নাটকত বাস্তৱ ঘটনাকে ফুটাই তোলা হয় বুলি যিসকলে কয় সেইসকলে অকল বাস্তৱ ঘটনাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নাটকৰ কথাহে বৌদ্ধকৈ চিন্তা কৰে। পৌৰাণিক নাটকবিলাকৰ কথা চিন্তা কৰিলে এই কথা সম্পূৰ্ণ সত্য বুলি মানি লব নোৱাৰি। কিয়নো পৌৰাণিক নাটকবিলাকত বাস্তৱতাতকৈ অলৌকিক

পৌৰাণিক নাটক আৰু অলৌকিকতা

ঘটনাহে বেছি থাকে। চেক্সপীয়েৰৰ 'পাক' আৰু 'কেলিবানৰ' কাৰ্য্যাৱলী, মেকবেথৰ পৰীৰ কাৰ্য্যাৱলী, সীতাৰ পাতাল প্ৰৱেশ, কৃষ্ণৰ বনাগ্নি-পান আদি কাৰ্য্যত বাস্তৱতাৰ ছাপ বিচাৰি পোৱা নাযায়। ইয়াত পোৱা যায় যুগে যুগে চলি অহা বিশ্বাসৰ প্ৰবাহ। কেলিবান বা পাকৰ কথা পঢ়িলে বাস্তৱ সমাজৰ মানুহৰ মনত নপৰে, মনত পৰে জোলোঙা কাঢ়ি সৰিয়হৰ মাজত সুমুৱাই থৈ মানৱীয় ৰূপত বিভিন্ন কামত লগোৱা বুঢ়ী আইৰ সাধুৰ দ'ভটোলৈহে। বামৰ ওপৰত খং কৰি—

"ফাট দিয়া বসুমতি পাতালে লুকাওঁ
ৰামচন্দ্ৰ স্বামী মোৰ মুখকে নাচাওঁ"

বুলি পাতাল প্ৰৱেশ কৰা সীতাক, বাস্তৱ সমাজৰ স্বামীৰ ওপৰত খং কৰি মাকৰ ঘৰলৈ বুলি বাট লোৱা কোনোবা এক বোৱাৰীহঁতকৈ বেলেগ লাগে।

পৌৰাণিক নাটকবিলাকত সাধাৰণতেই অবাস্তৱবাদৰ ছাঁ পৰিছে। মানুহে

পৰীৰ দেশত ঘূৰি ফুৰা মনটোৱে বাস্তৱৰ সীমাৰেখা ভেদ কৰি অলৌকিক কিবা এটা চাব খোজা সেই কালৰ ৰঙ্গমঞ্চত বাদ দিব পৰা কথা নাছিল। ইয়াৰ উপৰিও যিবোৰ ঘটনাৰ ওপৰত ভেটি কৰি নাটকীয় কাহিনী ৰচনা কৰা হৈছিল সেইবোৰ ঘটনা বাস্তৱত দেখি থকা ঘটনা নহয়। সেইবোৰ কিম্বদন্তি আৰু ধৰ্ম্মপুথি আদিৰপৰা লোৱা ঘটনাহে।

ধৰ্ম্মপুথি আৰু কিম্বদন্তি আদিত মানুহে বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰা অবাস্তৱ ঘটনাৰ অভাৱ নাই। এনে অবাস্তৱতাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কাৰণেই নাটকত কৃষ্ণই গোবৰ্দ্ধন ধৰে, পুৰুৰবাই উৰ্ব্বশীক উদ্ধাৰ কৰে হনুমানে গন্ধমাদন আনে, মেকবেথৰ ভোজসভাত শূন্য আসনত বেংকোৰ কটা মূৰটো আহি বহে, পাকে বুঢ়ী বহা টুলখন অশৰীৰী ৰূপত আঁতৰাই নিয়ে ইত্যাদি।

অলৌকিকতা আৰু জনসাধাৰণৰ ধৰ্ম্মৰ প্ৰতি বিশ্বাস এই দুটা মূল বস্তুৱেই কেন্দ্ৰ কৰি একালত পৌৰাণিক নাটকবিলাক জনপ্ৰিয় হৈ উঠিছিল। পৌৰাণিক আখ্যানৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ কাৰ্য্যপ্ৰণালীয়ে মানুহৰ মনত পুৰুষানুক্ৰমে এনে ধৰণৰে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আছিল যে সেইবিলাক কাৰ্য্যপ্ৰণালীৰ সত্যা-সত্যৰ অনুসন্ধান নকৰি তাক নিজৰ জীৱনৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ ৰূপত খাপ-খুৱাই লবলৈহে চেষ্টা কৰিছিল। ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে সৎ চৰিত্ৰৰ সৎ কাৰ্য্যাৱলীক জন-সাধাৰণে আদৰ্শ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিবলৈ ভাল পাইছিল। যদিও ঘটনাবিলাকত অলৌকিকতাৰ প্ৰভাৱ বেছি তথাপিও এনে মনে সেই অলৌকিকতাৰ কোনো এক অতীত যুগৰ সম্ভৱপৰ ঘটনা বুলিয়েই মানি লৈছিল।

পৌৰাণিক নাটকবিলাকত ধাৰ্ম্মিক আদৰ্শ আগত ৰাখি নাট্যকাৰসকলে সত্যৰ প্ৰতি ধাৱমান জনসাধাৰণৰ মনটোৰ সত্যৰ জয় আৰু অসত্যৰ পৰাজয়ৰ সিদ্ধান্ত সুমুৱাই দিয়ে। অসত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত অত্যাচাৰ উৎপীড়নৰ সমাধি ঘটে—সত্যৰ ন্যায় দণ্ডৰ আগত। সেয়েহে কুৰুক্ষেত্ৰৰ ৰণস্থলীত পৰাজয় ঘটে দুৰ্য্যোধনৰ, পুত্ৰ হৈও নৰকৰ মৃত্যু ঘটে পিতৃ শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত।

পৌৰাণিক নাটকৰ চৰিত্ৰবিলাকক বীৰত্বব্যঞ্জক সংলাপ আদিৰ মাজেদি দৰ্শকৰ পৰিচয় কৰি দিয়া হয় যাতে সেইবিলাকে সজীৱ ৰূপত তেওঁলোকৰ আগত থিয় দিব পাৰে। পৌৰাণিক নাটকৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ উৎপত্তিৰ মূল হ'ল পুৰাণ ধৰ্ম্মপুথি আদি। গতিকে তেওঁলোকক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ় লোৱা সমাজখন সেই ধৰ্ম্ম পুথি আদিৰ যুগৰ সামাজিক ৰীতি-নীতি, সাজ-পাৰ আদি চিত্ৰিত কৰোঁতে নাট্যকাৰসকলে যিমান দূৰ সম্ভৱ প্ৰাচীন যুগৰ প্ৰতি চকু দিয়াহে উচিত। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে চৰিত্ৰৰ লগত পৰিবেশৰ সঙ্গতি ৰখা দৰকাৰ। এনে সঙ্গতি বিসঙ্গতি হ'ব যদি হস্তিনাপুৰৰ ৰাজসভাত বিজুলী পাংখা চলে, অভিমন্যুৰ শোৱনি কোঠাত আধুনিক সাজ-সজ্জাৰে সুশোভিত পালেংত উত্তৰাই বিশ্ৰাম কৰে ইত্যাদি।

পৌৰাণিক কাহিনীৰ গাম্ভীৰ্য্য ৰক্ষা কৰিবলৈ সংলাপ আদিৰ ক্ষেত্ৰতো গাম্ভীৰ্য্য ৰক্ষা কৰা দৰকাৰ। সংলাপৰ গাম্ভীৰ্য্যই চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্ব ভাল ধৰণে প্ৰকাশ কৰি মানুহক আখ্যানৰ লগত নিজক জড়িত কৰিবলৈ সুবিধা দিয়ে। সংলাপ আৰু চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰসকলে দুটা পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰে। এক হ'ল গহীন চৰিত্ৰ আৰু গহীন সংলাপ আৰু আনটো হ'ল লঘু চৰিত্ৰ আৰু লঘু সংলাপ সৃষ্টি কৰা পদ্ধতি। লঘু চৰিত্ৰ আৰু লঘু সংলাপে দৰ্শকক নাটকীয় আমনি গুচাই হাস্য-ৰসৰ সমল যোগায়।

নাটক আৰু বাস্তৱতা

আজিৰ শিল্প যুগত মানুহে অলৌকিক ঘটনা ভাল নোপোৱা হৈ আহিছে। সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তন বেগী হোৱাৰ বাবে চকাই মানুহৰ অলৌকিক মনটো ভাঙি চুৰমাৰ কৰিলে। বাস্তৱৰ বাহিৰে অন্য কথাত সময় নিয়াবলৈ মানুহে টান পায়। ফ্ৰয়েড, প্ৰেভলভ, ডাৰউইন, মাৰ্ক্স আদিৰ মানসিক, সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক বিশ্লেষণে মানুহৰ মনলৈ বাস্তৱবাদী চিন্তাধাৰা আনি দিলে। কলা বোলিলে মানুহৰ জীৱন আৰু সমাজৰ বিভিন্ন ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰ অভিব্যক্তি, কলাৰ অঙ্গস্বৰূপ নাটক, গল্প, উপন্যাস আদিতো সেই বাস্তৱবাদী ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰ প্ৰতিবিম্ব পৰিবলৈ ধৰে। গতিকে কুৰি শতিকাই, যুগৰ দাবীত পুৰণিৰ বিৰুদ্ধে সৃষ্টিমূলক বিদ্ৰোহ আৰম্ভ কৰিলে। বিদ্ৰোহৰ অন্তৰালত সাহিত্যিকে বিচাৰি পালে মানুহৰ জীৱনৰ বাস্তৱতাৰ আহিলা পাতি। আমাৰ সংস্কৃত আৰু পৰৱৰ্ত্তী নাটকবিলাকৰ দুই-এখনত যদিও দুই-এটা সামাজিক ঘটনাৰ সমাবেশ কৰা হৈছিল তথাপিও তাৰ বিকাশত সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী নাছিল। ছেকছপীয়েৰৰ বিশ্ববিখ্যাত নাটকবিলাকত সমাজৰ বাস্তৱ ছবিও নাছিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। কিন্তু সেই ছবিও নাট্যকাৰৰ সমাজ সচেতন মনৰ ছবি নহয়। তাত আমি সামাজিক সমস্যা সমাধানৰ প্ৰবল ধাৰ্উতি দেখা নাপাওঁ। অৱশ্যে মাৰ্ক্সৰ মতবাদৰ আগতে এনে ভাবে আগ ঠাই লোৱা কথাটো আমি সাহিত্যত বিচৰাটো ভুল হ'ব।

বুৰঞ্জীমূলক নাটক

আজিৰ দৃষ্টিভঙ্গীত যদিও বাস্তৱবাদী নাটক বুলিলে সম্পূৰ্ণৰূপে সামাজিক নাটককহে বুজায় তথাপি বুৰঞ্জীমূলক নাটকবিলাকৰো বিষয়-বস্তুৰ ভেটি হ'ল বাস্তৱৰ ঘটনাহে। অতীত বুৰঞ্জীৰ লগত জড়িত থকা ৰাজনৈতিক, সামাজিক জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি বুৰঞ্জীমূলক নাটকবোৰ সৃষ্টি হয়। সামাজিক নাটকবোৰ সৃষ্টি হোৱাৰ আগতে বুৰঞ্জীমূলক আৰু পৌৰাণিক নাটকবোৰ সকলো দেশৰ সমাজতে সমাদৰ পাইছিল। বুৰঞ্জীমূলক নাটকবোৰ ভালপোৱাৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল ইয়াৰ কাহিনীৰ লগত জড়িত থকা জাতীয় উত্থান-পতন। স্বদেশক ভালপোৱা মনে নিজ দেশৰ অতীতৰ গৌৰৱময় ঘটনাত আনন্দ লাভ কৰে, দুখময় কাহিনীত চকুলো টোকে। নিজ দেশৰ ৰাজ-পাটৰ লগত সম্বন্ধ থকা অতীতৰ বুৰঞ্জীৰ কাহিনীৰ ৰূপে মানুহৰ মনত জাতীয় চেতনা জগাই তোলে।

নাট্যকাৰসকলেও নাটক ৰচনা কৰোঁতে দৰ্শকৰ ৰুচিৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি ৰঙ্গমঞ্চত বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ যোগান ধৰিবলৈ ভাল পায়। এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰসকলৰো সুবিধা আছে। এই সুবিধা হ'ল—সামাজিক নাটকত নাট্যকাৰসকলৰ যিমানখিনি সৃষ্টিশক্তি আৰু সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ আৱশ্যক, বুৰঞ্জীমূলক নাটকত সিমানখিনিৰ আৱশ্যক নহয়। এখন বুৰঞ্জীমূলক নাটক লিখোঁতে নাট্যকাৰে ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত হাবাথুৰি খাব নালাগে। বুৰঞ্জীত ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ আছে। তাত মাথোন নিজৰ সৃষ্টি প্ৰতিভাৰে নাটকীয় ৰূপহে দিব লাগে। নাট্যকাৰসকলে প্ৰধান প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰ বুৰঞ্জীৰ-পৰাই আহৰণ কৰে। দুই-এটা পালি চৰিত্ৰ নাট্যকাৰে অৱশ্যে সৃষ্টি কৰে তাত নাট্যকাৰৰ কীৰ্ত্তি ফুটি নুঠিলেও হয়।

বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচনা কৰোঁতে নাট্যকাৰসকলে বুৰঞ্জীৰ অলেখ ঘটনা আৰু অলেখ চৰিত্ৰৰ মাজত নিজে অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিব পৰা ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ বাছি লয়। এনে ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ লগত অকল ৰাজনৈতিকেই নহয়, তাৰ লগতে সামাজিক ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিগত কথাও জড়িত থাকে। বুৰঞ্জীত সাধাৰণতে বিচাৰি নোপোৱা চৰিত্ৰৰ সামাজিক আৰু ব্যক্তিগত ফালটোও নাট্যকাৰসকলে ৰূপায়িত কৰে। ইয়াৰ ফলতে বুৰঞ্জীমূলক নাটকবিলাক বুৰঞ্জী গুচি নাটকলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে বহুতো ক্ষেত্ৰতে নাট্যকাৰৰ কল্পনাশক্তিৰ আৱশ্যক হয়।

বুৰঞ্জীমূলক নাট্যকাৰসকলে যি প্ৰেৰণা লৈ বুৰঞ্জীৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ বিচাৰ কৰে তাৰ ভিতৰত বুৰঞ্জীমূলক ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰেৰণাটোৱেই নাট্যকাৰৰ মনত গভীৰভাৱে খেলায়। নাট্যকাৰসকলৰ বহুতৰে নিজাকৈ একো একোটি আদৰ্শ থাকে। সেই আদৰ্শ ৰূপায়িত কৰিবলৈ তেওঁলোকে বুৰঞ্জীৰ আদৰ্শসম্পন্ন মানুহ বিচাৰি লয়। এনে চৰিত্ৰৰ মাজেদিয়েই তেওঁলোকে নিজৰ মনৰ আদৰ্শৰ লগতে নাটকীয় কলাৰো বিকাশ কৰায়।

বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰো মুখ্য উদ্দেশ্য বুৰঞ্জী বৰ্ণনা নহয়—চৰিত্ৰ অংকনহে। গতিকে অকল বুৰঞ্জীৰ ঘটনাকে বৰ্ণনা নকৰি সুনিপুণ নাট্যকাৰে বুৰঞ্জীৰ সত্যতাৰ পৰিধিৰ মাজত সাৰ্ব্বজনীন মানৱচৰিত্ৰ অংকন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰই নাট্যকাৰৰ হাতত প্ৰায় দুটা বিশেষ ৰূপত ধৰা দিয়ে; এটা ৰূপ হ'ল—ঘটনাপ্ৰাচুৰ্য্যৰ মাজত ঘটনাবহুল চৰিত্ৰ আৰু আনটো হ'ল সত্যৰ প্ৰতীক ৰূপত সাৰ্ব্বজনীন চৰিত্ৰ। ঘটনাবহুল চৰিত্ৰই লক্ষ-জনৰ বাহিৰে বিশেষ কোনো আকৰ্ষণীয় স্মৃতি ৰাখিব নোৱাৰে। সাৰ্ব্বজনীন চৰিত্ৰই কিন্তু মানবীয় অনুভূতিৰে দৰ্শকৰ মনৰ তলিত চাপ বহুৱায়। উদাহৰণ স্বৰূপে, শেক্সপীয়েৰৰ চীজাৰ, শ্ব'ৰ চেণ্ট্ জোৱান আদিৰ নাম ল'ব পাৰি। এই চৰিত্ৰবিলাকে বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ মেৰপাকৰপৰা ওলাই আহি স্বাধীনভাৱে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। এনে

আত্মবিকাশৰ সুবিধা দিয়াৰ ক্ষমতা আছে সুনিপুণ নাট্যকাৰৰ লেখনীত। এই লেখকে বুৰঞ্জীৰ ঘটনাক উপলক্ষ্য কৰি ঘটনাৰ মাধ্যমে ব্যক্তিবিশেষৰ পৰিপূৰ্ণ ৰূপ, লক্ষ্য, আদৰ্শ আদি ৰঙ্গমঞ্চত ৰূপায়িত কৰে।

বুৰঞ্জীমূলক নাটকত বাস্তৱ ঘটনাৰ লগে লগে কাল্পনিক ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ সমাবেশ কৰোৱা হয়। কল্পনা আৰু বাস্তৱক একত্ৰীকৰণ কৰি কল্পনাৰ আঁৰত বাস্তৱক ম্লান হ'বলৈ নিদি, বুৰঞ্জীৰ সত্যক যথাযথভাৱে ৰখাৰ দক্ষতা নাট্যকাৰৰ লাগিব। বুৰঞ্জীৰ ঘটনা অলপ ইফাল সিফাল হ'লেও সত্যৰ ঠাইত অসত্য প্ৰতিষ্ঠিত হ'ব নোৱাৰে। বুৰঞ্জীৰ সত্যৰ অন্তৰালত বৈ থকা মানৱজীৱনৰ নাটকীয় ধাৰাটোক কল্পনাৰ প্ৰবাহত প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলা নাট্যকাৰৰ কৰ্তব্য। বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ মূল ভেটি বুৰঞ্জী যদিও ই বুৰঞ্জী হৈ থাকিলে নহ'ব, ই হ'ব লাগিব নাটকীয় কলা। গতিকে নাটকীয় কলাৰ ৰীতি-নীতিৰ মাজেদিয়েহে ইয়াক উত্থাপন কৰিব লাগিব।

বুৰঞ্জীৰ ঘটনাবিলাকে একো একোটা যুগৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। যি ঘটনাই যি যুগক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে সেই ঘটনাৰ ভিত্তি কৰি ৰচা নাটকত সেই যুগৰ সামাজিক, ৰাজনৈতিক পৰিবেশ দাঙি ধৰাটো নাট্যকাৰৰ কৰ্তব্য, সাজ-পাৰ, চলন-ফুৰণ, ৰীতি-নীতি সকলোতে সেই সময়ৰ লগত খাপখোৱা পৰিবেশ হ'লেহে নাটকে কলাৰ ক্ষেত্ৰত সফলতা লাভ কৰিব পাৰিব। লাচিতৰ দিনৰ শৰাইঘাট দেখুৱাবলৈ যাওঁতে যদি পটত শৰাইঘাটৰ দলংখন থাকে বা কোনো তেনে ভৱিষ্যতৰ কথাছবিত যদি কেমেৰাই ভুলতো সেই দলংখনৰ দৃশ্যপট ধৰি ৰাখি ৰূপালী পৰ্দাত লাচিত বৰফুকনৰ শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ লগতে প্ৰদৰ্শন কৰে তেনেহ'লে সেই শৰাইঘাটৰ দলঙে লাচিতৰ যুগৰ প্ৰতিনিধিত্ব নকৰে। [illegible]ৰ দ্বাৰা সৃষ্টি হ'ব সময় আৰু পৰিবেশৰ বিসংগতিহে। বুৰঞ্জীমূলক নাটক চাওঁতে দৰ্শকে মনেৰে ৰঙ্গমঞ্চত বহুতো যুগৰ আগৰ বুৰঞ্জীৰ লগত জড়িত থকা এখন সমাজৰ মাজত বিচৰণ কৰিব পাৰিব লাগে। এনে দায়িত্ব বহন কৰিব লাগিব প্ৰথমতে নাট্যকাৰে, দ্বিতীয়তে চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰা শিল্পী আৰু ৰঙ্গমঞ্চ পৰিচালকসকলে। কাল বিসংগতি আৰু পৰিবেশ বিসংগতি দোষ বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ ডাঙৰ দোষ।

বুৰঞ্জীমূলক নাটকত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰত কল্পনাৰ ৰহণ দিয়া হয়। কল্পনাৰ ৰহণ লাগি উপঘটনা আৰু পালি চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ হাতত সৃষ্টি হয়। উপঘটনা আৰু পালি চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰোঁতে এটা কথা মন কৰিব লাগে যে কাল্পনিক উপঘটনা আৰু পালি চৰিত্ৰই যাতে মূল ঘটনা আৰু মূল চৰিত্ৰক ম্লান কৰিব নোৱাৰে। এই উপকাহিনীবোৰ কোনোবা সমধৰ্মী, কোনোবা বিপৰীতধৰ্মী ৰূপে ফুটাই তোলা হয়। উপকাহিনীৰ উদাহৰণ স্বৰূপে, আমি বামুণী কোঁৱৰৰ ৰাধিকা-ৰহতে কাহিনী আৰু বেলিমাৰ নাটকৰ কলাবতী, মৰ্কিতাল

ফুকন আৰু মাজুমেলীয়া বৰুৱাৰ প্ৰেমৰ কাহিনীটো লব পাৰো। ওবেৰানাথ আৰু পিজৌৰ মাজত যি গভীৰ প্ৰেম ফুটাই তোলা হৈছে তাৰ বিপৰীত ধৰ্ম্মী হিচাপে এই হাস্যৰসিক কাহিনীটো দাঙি ধৰা হৈছে। পালি চৰিত্ৰ হিচাপে পিয়লী ফুকনত দিয়া নাৰায়ণৰ চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰৰ নিজা সৃষ্টি। সেইদৰে চক্ৰধ্বজ সিংহ নাটকৰ গজপুৰীয়া চৰিত্ৰ বেজবৰুৱাৰ নিজা সৃষ্টি। এনে পালি চৰিত্ৰবিলাকৰ কাৰ্য্যপ্ৰণালী, সংলাপ আদিত হাস্যৰসৰ সমল দিয়া হয় কাৰণে ই বুৰঞ্জীৰ ঘটনাবহুল দৃশ্যৰ মাজত মানুহৰ মনক ৰস আহৰণৰ সমল যোগায়। কিন্তু কেতিয়াবা কেতিয়াবা এনে চৰিত্ৰৰ বেছি প্ৰাধান্যই মূল চৰিত্ৰক ম্লান কৰে। বেজবৰুৱাৰ চক্ৰধ্বজ সিংহ নাটকখনত গজপুৰীয়া চৰিত্ৰটি সেয়ে হৈছে।

বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ সংলাপৰ ক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰে অতীত যুগৰ গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণ পৰিবেশ ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে। গতিকে উচ্চ চৰিত্ৰৰ সংলাপবোৰত সাধাৰণতেই অলংকাৰপূৰ্ণ গদ্য ব্যৱহাৰ কৰা হয়। অৱশ্যে কাব্যধৰ্ম্মী সংলাপো এনে নাটকত ব্যৱহাৰ হয়। সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মুখত সাধাৰণ ভাষাকে ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

ইউৰোপৰ নাট্য সাহিত্যত বাস্তৱবাদৰ জিলিঙণি পেলায় নৰৱেৰ বিখ্যাত নাট্যকাৰ ইবছেনে। চকুৰ আগতে নানা কুসংস্কাৰৰ বোজা লৈ মূৰ দাঙি উঠা সমাজখনত ইবছেনে বিদ্ৰোহৰ ফিৰিঙতি সুমুৱাই দিয়ে। ইউৰোপৰ নাট্য সাহিত্যত বিদ্ৰোহৰ জুই জ্বলিল। এই জুইৰ প্ৰকোপত ছেকছপীয়েৰৰ দিনৰ নাটকৰ অশৰীৰী, ৰজা, ডা-ডাঙৰীয়া প্ৰায় আঁতৰি পলাল। 'ডল্‌ছহাউছ', 'এনিমি অৱ্ দি পিপল', 'পিলাৰ্ছ অৱ ছছাইটি,' 'ঘষ্ট' আদি নাটকৰ যোগেদি ইবছেনে সামাজিক চেতনা জগাই তুলিছিল। যৌন সমস্যা, আৰ্থিক সমস্যা আদি কিছুমান কথা সাহিত্যিকে আগৰ কালত নগণ্য আৰু অসুন্দৰ বুলি সাহিত্যত মুখ্য স্থান দিবলৈ টান পাইছিল। আন আন সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ কথা বাদ দি নাট্য সাহিত্যৰ কথা ক'লে এই ক্ষেত্ৰত ইবছেনকে আগৰণুৱা বুলি ক'ব লাগিব। ভুৱা গণতন্ত্ৰৰ ভুৱা কৌশলত জনতাৰ শত্ৰু বুলি পৰিগণিত হোৱা ইবছেনৰ নাটক 'এনিমি অৱ্ দি পিপল'ৰ নায়ক ডঃ ষ্টকমেনে নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীক নতুন ধৰণৰ শিক্ষা দিব খোজে সমাজৰ ভেঁজাপৰা কুকুৰ-নেচীয়াবিলাকক দূৰ দুৰাবলৈ খেদি পঠাবৰ মানসে। "ডল্‌ছ হাউছ"ত 'নৰাই' বিবাহিত স্বামীৰ ইচ্ছাৰ প্ৰতিকূলে ঘৰৰ দুৱাৰ বন্ধ কৰি নাৰীয়ে পুৰুষৰ বিৰুদ্ধে, চিৰকাল কৰা অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহৰ নিদৰ্শন দেখুৱাই ওলাই গ'ল। সেই বিদ্ৰোহৰ নিদৰ্শনে সেই সময়ত প্ৰায় গোটেই ইউৰোপকে কঁপাই তুলিলে। নাৰীয়ে পুৰুষৰ দ্বাৰা পৰিচালিত সমাজৰ নিষ্পেষণ সহ্য কৰিব নোৱাৰে—এই বাস্তৱ সত্যটোকে দাঙি ধৰিলে ইবছেনে 'নৰাৰ' যোগেদি। ইউৰোপত নাৰী আন্দোলনৰ সূত্ৰপাত হ'ল।

বাস্তৱবাদী [illegible] ইবছেন, গেলচৱৰ্দি, শ' আদি

গেলছৱৰ্দীৰ 'জাষ্টিছ' নাটকৰ ছবিয়ে সেই সময়ৰ ইংলণ্ডৰ জনসাধাৰণৰ মনত গভীৰ ৰেখাপাত কৰিছিল। নিজৰ প্ৰেমিকাক ভালপোৱাৰ সংক্ৰান্তত টকা দিবলৈ চেক্ এখন জাল কৰাৰ অপৰাধত উইলিয়াম ফলদাৰে সাত বছৰ জেল খাটিব লগা হ'ল। নাটকখনত নাট্যকাৰে বন্দী ফলদাৰৰ জেল জীৱনৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰিবলৈ জেলৰ যিটো কৰুণ দৃশ্য অৱতাৰণা কৰিলে সেই দৃশ্য চাই সেই সময়ৰ ইংলণ্ডৰ হ'ম চেক্ৰেটৰী মিঃ চাৰ্চিলে ইমান দুখ পাইছিল যে তেওঁ তাৰ পাচতেই জেলৰ নিয়ম-কানুনকে বহুখিনি ঢিলা কৰি দিছিল। এই দৃশ্যটোৰ নাটকীয় বিশেষত্ব আছিল এয়ে যে ভাবৰ অভিব্যক্তিৰ বাহিৰেই ই সম্পূৰ্ণৰূপে সংলাপবিহীন। ব্যক্তিগত জীৱনৰ কৰুণ পতনৰ মাজেদি গেলছৱৰ্দীয়ে হাজাৰ হাজাৰ আইনভঙ্গকাৰী তৰুণ-তৰুণীলৈ সতৰ্কবাণী শুনাই গ'ল 'জাষ্টিছ' নাটকৰ যোগেদি।

বাৰ্নাৰ্ড শ্ব'ই 'মেন এণ্ড চুপাৰমেন' আৰু 'বেক টু মেথুচালাত' জীৱনী-শক্তি আৰু সৃষ্টিমূলক ক্ৰমবিকাশৰ কথা ব্যাখ্যা কৰিছে। শ্ব'ৰ 'মেন এণ্ড চুপাৰমেন'ৰ এনাই অতিমানৱৰ জননী হ'বৰ কাৰণে 'অতি মানৱৰ জন্মদাতা ক'ত' বুলি চিঞৰি উঠে। এইয়া সৃষ্টি-শক্তিৰ চঞ্চলতাৰ বাস্তৱৰূপে সমগ্ৰ নাৰীজাতিকে মতলীয়া কৰা চিঞৰ। গতিকে এনাৰ মাজেদি গোটেই নাৰীজাতিয়ে লাজ, মান, সংস্কাৰ সকলো কাটি কৰি প্ৰকৃতিৰূপে শ্ব'ৰ সাহিত্যত দেখা দিছেহি। শ্ব'ৰ নাটকৰ নাৰী সৰ্বতোভাৱে প্ৰকৃতি। প্ৰকৃতিজাত যৌন প্ৰবৃত্তিয়ে, সকলোকে নিষ্প্ৰাণ কৰি দি নাৰীৰ সন্মুখত জাগি উঠে। সেইদৰে তেওঁ 'কেনডিডা', 'গেটিং মেৰিজ'ত বিবাহ সমস্যা, 'ইউ নেভাৰ কেন টেল', 'ভেনিচ ফাষ্ট প্লে'ত পাৰিয়ালগত জীৱন, 'মিছেছ ৱাৰেন্ছ প্ৰফেছনছ'ত, যৌনবৃত্তি আৰু ইয়াৰ অৰ্থনৈতিক কাৰণ 'জনবুলছ আদাৰ আইলেণ্ড' আৰু 'অন দি ৰকছত' ৰাজনীতি, 'এনড্ৰকলছ এণ্ড ডি লায়ন' আৰু 'চেইণ্ট জোৱান'ত ধৰ্মৰ বাস্তৱ কথাবোৰ আলোচনা কৰিছে। শ্ব', গেলছৱৰ্দীৰ বাহিৰে পিনেৰ,' আৰ্থাৰ, অ'কেছী আদিয়েও ইংৰাজী সাহিত্যত বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰ হিচাপে বিশেষ খ্যাতি লাভ কৰিছে।

ইবছেনৰ নাটকবোৰ উইলিয়াম আৰ্থাৰে যেতিয়া ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰে তেতিয়া এই নাটকবোৰে ইংৰাজী সাহিত্য আৰু ৰঙ্গমঞ্চত বিশেষ আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। ইংলণ্ডত এওঁকে সমৰ্থন কৰি গেলছৱৰ্দী, বাৰ্নাৰ্ড শ্ব' আদিয়ে সামাজিক পটভূমিত নাটক লিখিছিল। এওঁৰ প্ৰণালী অনুসৰণ কৰে জাৰ্মানীত হ'লজ, হপ্টমেন, চুডাৰমেন, ইউনেজন বাৰ্হে, স্কাণ্ডিনেভিয়াত ষ্টিনবাৰ্গে, ৰুছিয়াত গৰ্কীয়ে আৰু ইটালীত পিৰান্দেলে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যতো বাস্তৱবাদৰ ছাঁ নপৰাকৈ থকা নাই। পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ পিছতেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যতো যৌন সমস্যা, অৰ্থনৈতিক

সমস্যা, সামাজিক সমস্যা, পাৰিবাৰিক সমস্যা আদিৰ ওপৰত লিখা নাটক ওলাইছে ।

অসমীয়া নাটকত বাস্তৱবাদ

'কাৰেঙৰ লিগিৰী,' 'এবেলাৰ নাট,' 'বন্দিতা', 'শতিকাৰ বান', 'চাকনৈয়া,' 'পহিলা তাৰিখ,' 'মগৰীবৰ আজান,' 'শিখা', 'জ্যোতিৰেখা,' 'চাকৈচকোৱা' 'উৰুখা পঁজা,' 'প্ৰতিদান,' 'আশাৰ বালিচৰ', 'ভাবৰ আৰু নাই', 'লভিতা', 'বৰনৈৰ বান' 'অভিমান', 'কঙ্গণ', 'পৰিণাম', 'টেক্সিড্ৰাইভাৰ', 'অলংকাৰ,' 'মিনাবজাৰ', 'মকৰাৰ জাল', 'বিভ্ৰাট', 'ভঙা ভেউকাৰ ছাঁ', 'ভৰলী পৰীয়া সাধু', 'সোৱনশিৰি ভেটিৰ কোনে', 'ধানটো পতানটো', 'পুতলা নাচ' আদি প্ৰকাশিত আৰু অপ্ৰকাশিত নাটকে অসমীয়া সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ বিভিন্ন সমস্যাৰ সন্ধান দিয়ে। মধ্যযুগীয় আৰু ৰোমাণ্টিক পৰিবেশত লেখিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিপ্লৱী মনীষাৰ প্ৰতীক সুন্দৰ কোঁৱৰে—"প্ৰলয় হ'ব হওক, প্ৰলয়ৰ আৱশ্যক হৈছে। শতাব্দী ধৰি গোট খাই থকা সমাজৰ আবৰ্জনা ধুই সমাজক নিৰ্মূল আৰু পবিত্ৰ কৰিবলৈ এক প্ৰলয়ৰ অতি আৱশ্যক হৈছে। মই সেই প্ৰলয়ক আজি আহ্বান কৰিছোঁ। মোৰ জীৱনলৈ, সমাজৰ জীৱনলৈ মই প্ৰলয়ক আমন্ত্ৰণ কৰি আনিম" বুলি কোৱা কথাৰ মাজেৰে নাট্যকাৰৰ বৈপ্লৱিক মনে সমাজৰ অন্তৰায়বোৰৰ লগত কেনে সংঘাতৰ সন্মুখীন হয় তাকে পৰিষ্কাৰভাৱে দেখুৱাইছে। সমাজৰ ৰথৰ চকাৰ তলত পৰি সুন্দৰ কোঁৱৰ নিষ্পেষিত হ'লেও প্ৰগতিৰ বাটত আগবঢ়া সকলক সুন্দৰ কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰই আশাৰ ক্ষীণ আভাৰ সন্ধান দিয়ে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা', অতুল হাজাৰিকাৰ 'আহুতি,' সত্যপ্ৰসাদৰ 'জ্যোতিৰেখা' আৰু গোলোক খাউণ্ডৰ 'বিয়াল্লিচ পঞ্চাল্লচত' দ্বিতীয় মহাসমৰ আৰু গণ আন্দোলনৰ ছবি আছে। বীণাদেৱীৰ 'এবেলাৰ নাটত' বৰুণ বৰদলৈয়ে কোৱা কথা—"প্ৰাচীন চিন্তাধাৰাৰ লগত আজিৰ অৰ্বাচীন যুগৰ তুমুল সংঘৰ্ষ ঘটিছে। ধৰ্ম্ম, সমাজ, শিক্ষা, সাহিত্য সকলোতে আজি আদৰ্শৰ সংঘাত। পুৰণিক ধ্বংস কৰি নতুনক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ দুৰ্ব্বাৰ দাবী আহিছে।" ইৰফেনৰ নৰাৰ দৰে, বিবাহিতা নহ'লেও ৰূপানন্দাই অনুভৱ কৰে, "অসহায় নাৰীৰ ব্যক্তিত্ব আৰু স্বাধীনতাৰ ওপৰত ষ্টিম ৰ'লাৰ চলোৱাত পুৰুষ সদায় ব্যস্ত"। সাৰদা বৰদলৈৰ—'পহিলা তাৰিখ'ৰ কুসুমে নাৰীত্ব, মাতৃত্ব, বিসৰ্জ্জন দিবলৈ ইচ্ছা নকৰিলেও সমাজৰ কেবোঁৰ স্বৰূপ পুৰুষৰ ঠেকমনোবৃত্তিৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ চলিব নোখোজে, ৰমাকান্ত উকীলৰ নিচিনা সংস্কাৰীৰ বাধা নেওচিও তেওঁ নাৰী জাগৰণৰ কামত পুচি যায়। অৰুণ শৰ্ম্মাৰ দীপ নুমুৰা 'উৰুখা পঁজা'ত নিবনুৱা সমস্যাৰ অস্ত্ৰোপাচৰ মেৰপাকত হেমন্ত, সদানন্দ, কবিমহ'তে নিৰাশাৰ সপোন দেখে। কবিয়ে ভাবে—"মৰাশৰ দৰে জীয়াই থাকি সিহ'তে পৃথিৱীখন কেৱল গধুৰহে কৰিছে"। এই বাস্তৱ উক্তি হাজাৰ হাজাৰ নিবনুৱা ডেকাৰেই উক্তি। "মই সপোন দেখিছিলো—মই, মই টকাৰ, আটা, চেনিৰ সপোন,

সোণাকণে পঢ়াৰ সপোন দেখিছিলোঁ। সেইবোৰ সকলো মিছা। সেইবোৰ মাথোন কল্পনা। মাটিৰ মৰম পাহৰি মই ডাঙৰ ভুল কৰিলোঁ, বৰ ডাঙৰ ভুল কৰিলোঁ।" এইয়া চহৰলৈ বনুৱা জীৱনৰ সুখৰ কাৰণে হাবিয়াস কৰি গাঁৱৰ মাটিৰ মোহ এৰি যোৱা প্ৰফুল্লকুমাৰ বৰুৱাৰ 'আশাৰ বালিচৰ'ৰ ৰজনৰ উক্তি। অৰ্থনৈতিক সমস্যা সমাধানত কৃষি নে শিল্প এনেকুৱা মানসিক সংঘাতত সৃষ্টি হ'ল অৰ্থনৈতিক দৃষ্টিকোণত লিখা 'আশাৰ বালিচৰ'। সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা তাৰিখ'ৰ ব্যক্তিগত আৰু সামাজিক জীৱনত নিমিলা অংক কৰি, চাকৰি নহ'লেও নাঙলৰ মুঠিত খামোচ মাৰি ধৰিব পৰা কেইজন পিয়ন হয়তো ওলাব নপৰে; কিন্তু নাঙলৰ লগত চিনাকি নোহোৱা কেৰাণী, উকীল, হাকিম, মুন্সিপ সকলোৱে অস্বস্তি বোধ কৰে। নগৰৰ ভিতৰত ষ্টেণ্ডাৰ্ড বজাই ৰাখিব নোৱাৰি বীৰেণ, তৰুণ, নীল বৰুৱাৰ দৰে বহুতো মধ্যবিত্ত চাকৰিয়ালৰ জীৱনত বিপৰ্য্যয় ঘটে। "আমাৰ সমাজক জীয়াই ৰাখিবলৈ হ'লে পণ্ডিত-ভেয়াম, জাতি-অজাতি, সৰু-বৰ, এই ভাগ-বটোৱাৰাবোৰ নাইকিয়া কৰিবই লাগিব। এজন ঈশ্বৰ আমাৰ সকলোৰে পিতা।" মিৰি ছোৱালী কেতেকীক বিয়া কৰাই সমাজৰ অন্ধ বিশ্বাস আৰু কুসংস্কাৰ দুৰ্গত জুই দিবলৈ গৈ পৰাগ চলিহাৰ 'বৰনৈৰ বানত' পাৰ নোপোৱা নিৰ্ম্মলৰ এয়া উক্তি। ইয়াৰ মাজেদি নাট্যকাৰে মানৱতাৰ বহল ভেটিত যি সমাজ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিচাৰিছে তাৰ হয়তো আচঁনিৰ পাণ্ডুলিপি সময়ৰ ৰবনৈৰ বানত উটি গ'ল। তথাপিও তাত সমাজ সংস্কাৰৰ প্ৰবল ধাউতি আছে। ইয়াৰ উপৰিও মাৰ্ক্সীয় দৰ্শনৰ ভিত্তিত লিখা [illegible] বনুৱাৰ সমস্যাৰ ওপৰত অনেক সৰু-সুৰা নাটক নোলোৱাকৈ থকা নাই। গেলছৰ্বাৰ্ডিয়ে 'ষ্ট্ৰাইফ' নাটকত বনুৱা আৰু মালিকৰ দুয়োটা কাল সহ অৱস্থানৰ দৃষ্টিৰে নিৰীক্ষণ কৰাৰ দৰে আমাৰ এই নাটিকাবিলাকতো তেনে নিৰীক্ষণেই কৰা হৈছে।

বাস্তৱ আৰু কল্পনা

আজিৰ নাটকত বাস্তৱ সমস্যাবোৰ আলোচনা কৰা হ'লেও কাৰ্য্য ক্ষেত্ৰত নাটকত উকা বাস্তৱৰ হুবহু চিত্ৰ সদায় অঁকা নাযায়। বাস্তৱৰ লগত মধুৰ কল্পনাৰ বৰণ নালাগিলে বাস্তৱে নাটকীয় ৰূপত দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত আমোদ দিব নোৱাৰে। সেই কাৰণে আগৰ কালত নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে সংলাপ, সাজ-পাৰ আদিতো কৃত্রিমতা অৱলম্বন কৰিছিল। নাটকীয় চৰিত্ৰবিলাকৰ মুখত যিবোৰ সংলাপ দিয়া হৈছিল সেইবোৰ ভাষা সাধাৰণ মানুহৰ ভাষাতকৈ বেলেগ আছিল। সাজ-পাৰো বেলেগ আছিল। অৱশ্যে আজি কুৰি শতিকাৰ বাস্তৱবাদে নাটকৰ আগৰ নিয়ম কানুন সলনাই দিছে। পৰাপকত নাটকীয় ভাষা, সাজ-পাৰ আদিত বাস্তৱৰ প্ৰতিচ্ছবি ফুটাই তুলিবলৈ এটা যত্ন চলিছে। অবাস্তৱৰ মোহ আজিও সোৱা হয় বুলিলেই ইয়াৰ্হেনে নাটকীয় বচনবৰ্গ স্বগতোক্তি বা একাকাৰিয়াকৈ মতা কথাবোৰ প্ৰায়

উঠাই দিছিল। নাটকত বাস্তৱতা ফুটাই তুলিবলৈ যাওঁতে সদায় লক্ষ্য কৰিব লাগিব যে বাস্তৱতাৰ মাজত চৰিত্ৰবিলাকে সুকুমাৰ কলাক সৌন্দৰ্য্যময়ী কৰি জীয়াই ৰাখিব লাগিব। গতিকে কলা আৰু বাস্তৱ দুয়োকে সম্মিলিতভাৱে খোজতে খোজ মিলাই নিব ল'লে বাস্তৱৰ অসুন্দৰতা, কদৰ্য্য কাৰ্য্যকলাপবিলাক পৰাপক্ষত নাটকীয় পৰিৱেশৰ মাজলৈ আহিবলৈ দিব নালাগে। বাস্তৱৰ জীৱন্ত প্ৰতিচ্ছবি দেখুৱাবলৈ গৈ নাট্যকাৰে মানুহৰ মনৰ অসুন্দৰতাৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপ সুপ্ত পশুটোক জগাই ৰঙ্গমঞ্চত উদঙৈকে মেলিব নোৱাৰে। তেনে কৰিলে কলাৰ সমাধি ক্ষেত্ৰতেই বাস্তৱৰ জীৱন্ত ছবিৰো সমাধি ঘটিব। সেইকাৰণেই ক'লৰিজে কৈছে, "কলা বাস্তৱৰ অনুকৰণ নহয়—অনুসৰণহে"। নাটকীয় ভাষা যে বাস্তৱৰ ভাষাতকৈ কিছু প্ৰভেদ হ'ব লাগে সেই কথা উল্লেখ কৰি নিকলে কৈছে যে অকল চহা জীৱনৰ ভাষায়েই এখন নাটকৰ ভাষা হ'ব নোৱাৰে। অন্য ফালেদি কৃত্ৰিম ভাষা প্ৰয়োগৰে নাটকৰ সফলতা লাভ কৰা টান। গতিকে বোধকৰো নাটকৰ ভাষা নিৰ্ব্বাচন কৰোঁতে দুয়োটাৰ প্ৰতিয়েই চকু দিব লাগে।

সাংকেতিক নাটক

নাট্য সাহিত্যতো কল্পনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি উনৈশ শতিকাতে বাস্তৱবাদী নাটকৰ বিপৰীতধৰ্ম্মী হিচাপে সাংকেতিক নাটকৰ (Symbolic Drama) উদ্ভৱ হৈছিল। সাংকেতিকবাদীসকলে বাস্তৱ জগতৰ ঘটনাক এৰ ডাঙৰ বুলি নাভাবে। তেওঁলোকে বিশ্বাস কৰে যে এই বাস্তৱ জগতৰ সিপাৰত আধ্যাত্মিক জগত বিদ্যমান। দৃশ্যমান জগতৰ ভিতৰত অদৃশ্য জগত আছে। এই অদৃশ্য জগত অসীম আৰু চিৰস্থায়ী। সাংকেতিকবাদীসকলৰ ভিতৰত মেটাৰলিংক, ইয়েট্‌ছ, ছেকভ, চীঞ্জ, ৰছটাণ্ড আদি নাট্যকাৰ প্ৰধান। বেলজিয়ান নাট্যকাৰ মেটাৰলিংকে তেওঁৰ নাটকবোৰ ফৰাচী ভাষাত লিখিছিল। তেওঁৰ নাট্যসাহিত্যত অলৌকিক কল্পনা আৰু ৰহস্যবাদ ভৰি ভৰি। সাংকেতিক নাটকবিলাক স্থিতিশীল আৰু ব্যঞ্জনাধৰ্ম্মী। মেটাৰলিংকৰ 'দি ব্লাইণ্ড', 'দি ইনট্ৰুডাৰ', 'ইনটেৰিয়ৰ' আদি একাঙ্ক নাটক স্থিতিশীল নাটকৰ নিদৰ্শন বুলিব পাৰি। সাংকেতিক নাটকবিলাক স্থিতিশীল কিয় হয় সেই সম্পৰ্কে যুক্তি দেখুৱাই মেটাৰলিংকে কৈছে যে জীৱনৰ শান্ত আৰু নিশ্চল ৰূপৰপৰাই আনন্দ পোৱা সম্ভৱ। জীৱনৰ শান্ত আৰু নিশ্চল ৰূপৰ ঘটনাৰ বেগ নিশ্চয় ধীৰ-স্থিৰ।

মেটাৰলিংকে 'দি ব্লুবাৰ্ড', 'দি ব্লুবাৰ্ড চুজেছ' আদি নাটকত অলৌকিকতা আৰু ৰহস্যবাদ সুন্দৰৰূপে ফুটাই তুলিছে। সেইবুলি তেওঁ নাটকত ছেক্‌ছ্‌পীয়েৰৰ ভয়াবহ ঘটনাৰ সমাবেশ কৰা পদ্ধতি অৱলম্বন কৰা নাছিল। পুণ্য-জন্ম আৰু অসীমৰ পৰিকল্পনা নাটকত সুদক্ষ লেখনীৰে ফুটাই তুলি মেটাৰলিংকে যুদ্ধ বিধ্বস্ত ইউৰোপৰ জনসাধাৰণৰ মন নতুন বাস্তৱৰপৰা আঁতৰাই শান্তিৰ ৰাজ্যত বিচৰণ কৰাইছিল। তেওঁ যি কল্পনা ৰাজ্য পাতি তুলিছিল সেই কল্পনা-

ৰাজ্যত বাস্তৱৰ সংঘাত নাছিল,—আছিল অসীমৰ সীমাহীন কথা মহৎ দাৰ্শনিক মনোভাব। তেওঁৰ মতে মনৰ অৱচেতন আৰু নিৰ্জ্জন অৱস্থাৰ কথা বুজাবলৈ ৰূপকৰ সহায় লাগে। তেওঁ বাস্তৱ চৰিত্ৰবোৰ আধ্যাত্মিক শক্তিৰ প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। সাংকেতিক নাটকবিলাকত গতিহীন ঘটনাক ৰূপায়িত কৰিবলৈ বিশেষ ৰচনভঙ্গীৰ আৱশ্যক। ইয়াৰ ৰচনভঙ্গী সাধাৰণতে দ্ব্যৰ্থবোধক, অস্পষ্ট, ব্যঞ্জনাপূৰ্ণ আৰু অন্তৰ্নিহিত বোধিদৃষ্টি সম্পন্ন। নাট্যকাৰসকল এই ব্যঞ্জনাধৰ্ম্মী সংলাপৰ লগত সঙ্গীতৰ প্ৰচুৰ ব্যৱহাৰ কৰি নাটকৰ ঘটনাক অতীন্দ্ৰিয় ভাৱজগততলৈ টানি লৈ যায়। ভাৱজগতত বিচৰণ কৰাৰ মানসে ঊনৈশ শতিকাৰ শেষ ভাগলৈ হপ্টমেন, ইয়েট্‌ছ্ আদিয়ে সাংকেতিক নাটকত পদ্যছন্দ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। বিশ্বজনীন জীৱন ৰহস্য প্ৰকাশ কৰাত ছন্দ অপৰিহাৰ্য্য বুলি এওঁলোকে ভাবিছিল। বাস্তৱবাদৰ প্ৰতিবাদ স্বৰূপে সাংকেতিক নাটকৰ জন্ম হ'লেও দৰ্শকক এই নাটকে বিশেষ আমোদ দিব নোৱাৰিছিল। কিয়নো ৰঙ্গমঞ্চ হ'ল গতিশীল ঘটনাৰ স্থান। মেটাৰলিংকে বাস্তৱতাৰ কথা ভাবি পিচলৈ এই নাটক কম লিখিছিল।

সাংকেতিক নাটকৰ দৰে বাস্তৱবাদৰ প্ৰতিবাদস্বৰূপে অভিব্যক্তিবাদী নাটকবো (Expressionistic Drama) সৃষ্টি হৈছিল কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত। যন্ত্ৰ-শিল্পৰ আতংকজনক প্ৰসাৰ, প্ৰথম মহাসমৰৰ বিপৰ্য্যয় আদিয়ে মানুহৰ মনত তিক্ততাৰ সৃষ্টি কৰিলে। যুদ্ধত জাৰ্ম্মেনীৰ ভাগ্য বিপৰ্য্যয়ে জাৰ্ম্মান আৰু চুইডিচ নাট্যকাৰৰ দুই এজনৰ লেখনীত নতুন প্ৰচেষ্টাৰ জন্ম দিলে। এই প্ৰচেষ্টা নাট্যসাহিত্যত অভিব্যক্তিবাদৰূপে অভিহিত কৰা হ'ল। চুইডেনৰ ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ, জাৰ্ম্মানীৰ আৰনষ্ট টলাৰ আৰু জৰ্জ্জ কাইজাৰক প্ৰথম অভিব্যক্তিবাদী নাট্যকাৰ বুলিব পাৰি। জাৰ্ম্মানীৰ বাহিৰতো এটা জনপ্ৰিয় আন্দোলন গঢ়ি তুলিছিল। আমেৰিকাৰ নাট্যকাৰ ইউজিন অ'নীলৰ হাতত অভিব্যক্তিবাদে বিশেষ গঢ় লয়। অন্যান্য অভিব্যক্তিবাদী নাট্যকাৰৰ দৰেই অ'নীলে আত্মিক উপলব্ধিক নাটকৰ মাজেদি প্ৰতিফলিত কৰিছিল।

অভিব্যক্তিবাদী নাটক

অভিব্যক্তিবাদী নাট্যকাৰসকলে যুদ্ধ আৰু যন্ত্ৰ-শিল্পৰ অসন্তোষৰ ভাৱধাৰাত বৰ্দ্ধিত ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক জীৱনধাৰা অনিশ্চিত হোৱাৰ ফলত সমাজৰ বাস্তৱৰূপক স্থায়ী বুলি চিন্তা কৰাৰ কোনো ফল নাই। বাস্তৱজীৱন যেহেতু পৰিবৰ্ত্তনশীল সেই ক্ষেত্ৰত বাস্তৱক যথাযথ ৰূপে ফুটাই তোলা অৰ্থহীন। সেই কাৰণে এই নাট্যকাৰসকলে নাটকত বাস্তৱৰ বৰ্দ্ধিত ৰূপ, লগতে আত্মিক উপলব্ধি ফুটাই তোলে। এই শ্ৰেণীৰ নাটকৰ উদ্দেশ্য হ'ল বাস্তৱৰ ঘটনাক অতিশয় ভঙ্গিৰে ৰূপায়িত কৰি তাৰ মাজেদি শিল্পীৰ মনৰ বিশেষ ভাৱ জগাই তোলা। এই নাটক শ্ৰেণীত

সংক্ষিপ্ত দৃশ্য অৱতাৰণা কৰা হ'ল। সংলাপো কম শব্দৰ দিয়া হ'ল আৰু সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ ঠাইত সাংকেতিক চৰিত্ৰ অংকন কৰা হ'ল। এনে নাটকত বহুতো চৰিত্ৰই সম্মিলিতভাৱে সমষ্টি শক্তিক প্ৰকাশ কৰে। এই ক্ষেত্ৰত ৰাইচৰ 'এডিং মেচিন' নাটক উল্লেখযোগ্য।

নৃত্য আৰু গীতৰ ফালৰপৰা বিশ্লেষণ কৰি প্ৰথমতে নাটকবিলাকক দুই ভাগে ভাগ কৰিছিল—গীতি প্ৰধান আৰু নৃত্য প্ৰধান। ইংৰাজীতে গীতি প্ৰধান বিলাকক 'অপেৰা' আৰু নৃত্য প্ৰধানবিলাকক 'বেলে' বোলা হৈছিল। ইংৰাজী সাহিত্যত অপেৰা নাটকৰ বিভাগ প্ৰাদুৰ্ভাৱ হয় সোতৰশ শতিকাত। যদিও নৃত্য আৰু গীতৰ ফালৰপৰা লক্ষ্য কৰি নাটকবিলাকক ভাগ কৰা হৈছিল তথাপি এবিধৰপৰা আনবিধ মুক্ত নাছিল। 'অপেৰা' গীত প্ৰধান হ'লেও তাত নাচৰো প্ৰাদুৰ্ভাৱ আছিল। অৱশ্যে 'অপেৰা'বিলাকত নাটকীয় বিষয়-বস্তু গীতৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। 'বেলে' বিলাকত নাটকীয় বিষয়-বস্তু প্ৰকাশ কৰা হৈছিল নৃত্যৰ মাজেদি। নৃত্য আৰু গীতৰ মাজেদি সমাধা হোৱা নাটক প্ৰায়বোৰ ভাষাতে আজিও প্ৰচলিত। ৰুছদেশ আৰু ফৰাচী দেশত নৃত্য আৰু ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশৰ মাজত সমাধা হোৱা নাটক 'বেলে'ৰ আদৰ আজিও আছে। ভাৰত আৰু ভাৰতৰ বাহিৰৰ জাপান, জাভা, বালি আদি দ্বীপত প্ৰচলিত পুতলা নাচৰ যোগেদি যেনে ধৰণৰ নাটকীয় বিষয়-বস্তু অৱতাৰণা কৰা হয় তাক 'বেলে' পৰ্য্যায়তে পেলাব পাৰি। ব্ৰহ্মদেশৰ জনসাধাৰণৰ নাটকসমূহক নৃত্য প্ৰধান শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব পাৰি। ব্ৰহ্মদেশত মুখাৰ ব্যৱহাৰ বেছি কাৰণেই বাস্তৱতাৰ অসুবিধালৈ লক্ষ্য কৰি সংলাপৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ কমাই দি নাটকীয় বিষয়-বস্তু অৱতাৰণা কৰাত সংলাপতকৈ নৃত্যকহে আগ ঠাই দিয়া হৈছিল। নেপালৰ গন্ধৰ্ব গান, গুজৰাটৰ ভাৱৈয়া, কৰ্ণাটকৰ যক্ষগান, তামিলনাডুৰ টেৰাকুটু অসমীয়া ভাওনাত আৰু এই ভাগ দুটা সুকীয়া হিচাপে বিচাৰিলে নহ'ব। এই ৰঙ্গানুষ্ঠানবিলাকত গীত আৰু নৃত্য দুয়োটা ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত। উদাহৰণ স্বৰূপে আমি অংকীয়া নাটৰ কথা মনলৈ আনিলেই বুজিব পাৰিম যে অংকীয়া ভাওনাত নাটকীয় বিষয়-বস্তু ফুটাই তোলাত নাচ, গীত আৰু কথাৰ সমান আৱশ্যকতা আছে। গন্ধৰ্ব গান, যক্ষগান, টেৰাকুটু আদি ভাওনা অনুষ্ঠানৰ অনুৰূপ। গতিকে এই নাট্যানুষ্ঠান-বিলাকতো গীতপ্ৰধান আৰু নৃত্যপ্ৰধান সীমাৰেখা টনা বৰ জটিল কথা।

নৃত্য আৰু গীতে মানুহক স্বাভাৱিকতে বেছি আকৰ্ষণ কৰে। গতিকে ইয়াৰ যোগেদি কৰা নাটকীয় বিষয়-বস্তুৰ অৱতাৰণাৰ প্ৰচেষ্টা কেতিয়াও দৰ্শকৰ দ্বাৰা অনাদৃত হ'ব নোৱাৰে। ইংৰাজী সাহিত্যত স্লেটছ্ আৰু বঙ্গ সাহিত্যত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ নৃত্য আৰু গীতপ্ৰধান নাটকসমূহৰ সমাদৰ আজিও আছে অসমীয়া ৰঙ্গমঞ্চত 'সোণৰ সোলেং', 'লক্ষ্মী', 'বাসন্তীৰ অভিষেক' 'শকুন্তলা',

গীতি প্ৰধান আৰু নৃত্য প্ৰধান

'মেঘদূত', 'নীলা পখী', 'লুইত কোঁৱৰ', 'জন্মাষ্টমী' আদি নৃত্য আৰু গীত প্ৰধান নাটিকাৰ সমাদৰে ইয়াৰ জনপ্ৰিয়তাৰ কথাকেই ইঙ্গিত দিয়ে। এই গীতনাট্যবিলাকৰ দুই এখনতে প্ৰতীকৰ সহায় লোৱা হৈছে। পাৰ্ব্বতীপ্ৰসাদৰ 'সোণৰ সোলেং' প্ৰতীক ধৰ্ম্মী নাটক।

গ্ৰীচ দেশৰ নাট্য সাহিত্যৰ ক্ৰমবিকাশৰ বুৰঞ্জী চালে আমাৰ চকুত দুবিধ নাটক ধৰা পৰে। এবিধ ট্ৰেজেডি আৰু আনবিধ কমেডি। দুয়োবিধৰ উৎপত্তিস্থল একেই। ডায়নিছাছ দেৱতাৰ আগত, দেৱতাই পৃথিৱীত অৱস্থান কৰা সময়ত পোৱা নানান দুখ-দুৰ্গতিৰ অভিজ্ঞতাৰ উপাখ্যানৰ বৰ্ণনাৰে কৰুণ সুৰত কোৰাছৰ গুৰি ধৰোতেই উৎপত্তি হয় ট্ৰেজেডিৰ। ট্ৰেজেডি শব্দৰ উৎপত্তি গ্ৰীক শব্দ 'ট্ৰেগছ'ৰপৰা। ট্ৰেগছ মানে ছাগলী। কেতিয়াবা আনুষ্ঠানিক নৃত্য-গীত শেষ কৰাৰ পাছত, সুৰাৰ গোলাপী নিচাত কোৰাছ গাওঁতাসকলে শোভাযাত্ৰা কৰি আনন্দত কিৰিলি পাৰি গান গাইছিল। কালক্ৰমত হয়তো এই আনন্দময় পৰিবেশৰ নৃত্য-গীতৰ ভেটিতেই কমেডিৰ সৃষ্টি হৈছিল। গ্ৰীচদেশত উৎপত্তি হোৱা এই কমেডি আৰু ট্ৰেজেডি পিছলৈ গোটেই নাট্য সাহিত্যত প্ৰচলিত হৈছিল। ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিয়ে আজি ইমান দূৰে মানুহৰ মনত সোমাই পৰিছে যে ৰঙ্গমঞ্চৰপৰা ওলাই কাৰোবাৰ আগত ঘটনাৰ কথা ক'লেই শুনোতাজনে প্ৰশ্ন কৰিব,—'ঘটনাটো কমেডি নে ট্ৰেজেডি? ট্ৰেজেডি আখ্যা পোৱা নাটকবিলাক সাধাৰণতে গভীৰ বিষয়ক নাটক। ইয়াৰ সামৰণি শোকপূৰ্ণ। নাটকত যি গভীৰ বেদনাৰ পাতনি মেলা যায়, সেই গভীৰ বেদনাই পাঠকৰ সহানুভূতি আকৰ্ষণ কৰে। এৰিষ্টটল আৰু ছেক্ছপীয়েৰৰ মতে যাই চাৰিহেই কিবা এটা নকৰিবলগীয়া কৰা ভুলৰ কাৰণেই নিজৰ জীৱনলৈ ধ্বংস মাতি আনে। নায়কে কৰা ভুলৰ কাৰণেই পাৰিপাৰ্শ্বিকতাই প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰি নাটকৰ বিষয়বস্তুক বিভিন্ন সংঘাতৰ মাজেদি লৈ গৈ ভুলৰ প্ৰায়শ্চিত্ত হিচাপে কৰুণ পৰিবেশৰ মাজত নাটকৰ ঘটনাৰ সমাপ্তি ঘটায়। এনে ভুল ছেক্ছপীয়েৰৰ মেক্‌বেথে ডানকানক হত্যা কৰি কৰিছে, অথেলোৱে জীয়েকহঁতৰ হাতত ৰাজ্যভাৰ গতাই দি কৰিছে। ইয়াৰ উপৰিও গ্ৰীক্ ট্ৰেজেডিত আমি আৰু দুটা লক্ষণ দেখিবলৈ পাওঁ। সেয়ে পূৰ্ব্বপুৰুষ-সকলৰ কাৰ্য্যৰ পৰিণামৰ ফল আৰু দেৱতাৰ ঈৰ্ষা। বাপেকৰ ধাৰ পুতেকে পৰিশোধ কৰিব লাগে, বাপেকৰ দোষৰ ভাগ পুতেকে লব লাগে। এনেকুৱা বিশ্বাস ভাৰত আৰু গ্ৰীচদেশত খুব প্ৰচলন আছিল। গ্ৰীকৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়কবিলাকে জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজেদি পূৰ্ব্বপুৰুষসকলৰ কৃত কৰ্ম্মৰ ফলহে ভোগ কৰে। তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি তেওঁলোকৰ কাৰ্য্যই নকৰে—কৰে ভাগ্যই।

ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি

পুৰাণৰ গ্ৰীক্ দেৱ-দেৱীয়ে নিজৰ ৰূপত আৰু আৱশ্যক হ'লে মানুহৰ ৰূপতো

আছি মানুহৰ সৈতে জেদ কৰেহি। কোনো ক্ষেত্ৰতে মানুহক দেৱতাতকৈ বেছি আগুৱাবলৈ নিদিয়ে। গতিকে দেৱতাৰ কোপত পৰি মানুহৰ জীৱন দুখময় হৈ পৰে। এই দুখময় কাহিনীক নাটকত ৰূপায়িত কৰি দেখুৱা হয়। দেৱতা আৰু মানুহৰ সংঘৰ্ষৰ ৰূপটো, য'ত ভাগ্যই চৰিত্ৰ গঢ়ে তাত চৰিত্ৰৰ, নিয়তিৰ সতে অক্ষয় সংগ্ৰাম শেষ হয় জীৱনৰ সমাপ্তিতহে। গতিকে বিয়োগান্ত নাটকত আমি সাধাৰণতে অক্ষয় সংগ্ৰামৰ অন্তত চৰিত্ৰৰ সমাধি দেখোঁ। ছেক্সপীয়েৰৰ বিয়োগান্ত নাটকবিলাকত এনে সমাধিৰ উল্লেখ বহুতো।

পুৰণি গ্ৰীক্ নাটকবিলাকত নাটকীয় তিনি ঐক্য সম্পূৰ্ণভাৱে পালন কৰা হৈছিল। সেই মতে পুৰণি গ্ৰীক নাটকত ট্ৰেজেডিৰ সৃষ্টি হৈছিল এটা দিনতে সম্পূৰ্ণ হোৱা এটা ঘটনাৰেহে। ইয়াত কাৰ্য্য আৰু স্থানৰ ঐক্যও থাকিব লাগিব। সময়ৰ গতিত এই ঐক্যৰ এই নীতিৰ কটকটীয়া বান্ধ ঢিলা হৈ গ'ল। ছেক্সপীয়েৰৰ পাছত শ্ব,' ইবছেন, গেলছৱাৰ্দি আদিৰ দিনত ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ বদলি হৈ গৈছিল। ট্ৰেজেডিৰ কাৰণে চৰিত্ৰৰ মৃত্যুৰ আৱশ্যক নকৰে বা তাৰ সমাপ্তি ঘটিবলৈ তিনি ঐক্যৰো প্ৰয়োজন নকৰে। পুৰণি ট্ৰেজেডি নাটকৰ নায়কবোৰ আছিল ৰজা, মহাৰজা, সেনাপতি বা উচ্চবংশৰ লোক। আজিকালি তাৰো ৰূপ বদলিছে। চকুৰ আগত ঘটা বাস্তৱ ঘটনাৰ যিকোনো মানুহেই আজিৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়ক বা নায়িকা হ'ব পাৰে। ইবছেন, শ্ব' আদিৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়ক-নায়িকাবোৰ বাস্তৱ জগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত থকা মানুহ আৰু সিবিলাকে নিজৰ কৰুণ ঘটনাৰ মাজেদি সামাজিক ট্ৰেজেডিহে দাঙি ধৰে।

. .

এৰিষ্টটলে এবাৰ কমেডিৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে কৈছিল যে প্ৰাণীৰ ভিতৰত মানুহেই কেৱল হাঁহে। অকল হাঁহিব পাৰিলেই নহয়, পৃথিৱীত উন্নতিশীল প্ৰাণীৰ নমুনা হিচাপে মানুহে হাঁহিবই লাগিব। কমেডিত আমি হাঁহো, সামাজিক মানুহৰ ভুল-ত্ৰুটিবোৰৰ প্ৰতিচ্ছবি ৰঙ্গমঞ্চত দাঙি ধৰিব। আমাৰ হাঁহিবৰ থলি হ'ল কোনোবা মানুহৰ ভুল-ত্ৰুটিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কৰুণ কাহিনী।

কমেডিৰ উৎপত্তি

কোনোবা এজন মানুহ বেঙা, কোনোবা এজন খোঁৰা। —এইবিলাক বাস্তৱ জীৱনৰ কৰুণ কাহিনীয়েই। কিন্তু ৰঙ্গমঞ্চত যেতিয়া এই সকলৰ কাৰ্য্যাৱলী কোনোবাই অভিনয় কৰে তেতিয়া মানুহে হাঁহে। গতিকে কাৰোবাৰ বাস্তৱ জীৱনৰ কৰুণ কাহিনীয়েই ৰঙ্গমঞ্চত হাঁহিৰ খোৰাক যোগায়—যদি সেই কৰুণ কাহিনীবোৰ নিজৰ নিজৰ জীৱনত নঘটে। ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় মাথোঁ হেৰফেৰৰ বাহিৰে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ উৎপত্তিস্থল একেই। ট্ৰেজেডিৰ কৰুণ ঘটনা এটাই কমেডিত পৰোক্ষভাৱে পাতলৰূপত অসঙ্গতিৰ আকাৰত ৰূপায়িত হয়। এটোত কৰুণ বেদনাৰ অভিব্যক্তিত চকুলো টোকে আনটোত কৰুণ বেদনা ঢাকি কৰা ভেঙুচালিত হাঁহিৰ

খলকনি তোলে। গতিকে ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্য আৰু কমেডিৰ আনন্দ দুয়োবো উৎপত্তিস্থল মানুহৰ জীৱনৰ শোকাবহ ঘটনাবিলাকেই।

কমেডি শব্দৰ গুৰি হ'ল গ্ৰীক—'কমইডিয়া' শব্দ। কমইডিয়াৰ অৰ্থ হ'ল আনন্দগীত। গতিকে কমেডিৰ লগত আনন্দৰ কথা জড়িত আছে। আদিম মানুহৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ গতিত আছিল আশ্চৰ্যবোধ আৰু আনন্দ। জন্তু মাৰি সামুহিকভাৱে নাচি-বাগি আনন্দ পায়—শস্যৰ পথাৰ উৰ্ব্বৰা হ'বলৈ আনন্দত জপিয়াই নাচে গায়। জাৰৰ চেপাত ঠেটুৰা লাগি থাকি আমনি পাই, বসন্ত আহিব বুলি জানিও নাচ গীতেৰে বসন্তক মাতে। এইবিলাকৰ প্ৰতিচ্ছবিয়েই হ'ল আদিম মানুহৰ জীৱন নাটৰ কমেডিৰ সম্বল।

নিয়তিৰ সৈতে, প্ৰকৃতিৰ সৈতে মানুহে জীয়াই থকাৰ কাৰণে অক্ষয় সংগ্ৰাম কৰোঁতে মানুহৰ জীৱনলৈ সুখতকৈ দুখৰ বোজাবোৰহে নামি আহে। বিয়োগান্ত নাটকৰ কাৰণে এৰিষ্টটলে নিৰ্ধাৰণ কৰি দিয়া ভুল জীৱন পথত, সংসাৰ নাটকত, ৰজাৰ বিজ্ঞাৰ নায়কে কৰি আহিছে—আৰু তাৰ ফলতেই আশাৰ কেতেকী ফুল পাবিবলৈ গৈ কইটৰ আঁচোৰত কত তেজেৰে বাগলীও হৈছে, জীৱন যাতনাৰ বিনিময়ত ফুল হয়তো নাপালে। কমেডিয়ে এনে সমস্যাৰ মাজত অতীত হৈ উঠিব খোজা জীৱনটোক আনন্দৰ সমল যোগায়। জীৱন যুঁজৰ সন্মুখীন হ'বলৈ গেটেই কলাৰ মাজেদি সাহস বিচাৰিছিল। গেটেৰ এই সাহস, কলাৰ ফালৰপৰা কমেডিয়ে দিব পাৰে। কমেডিৰ সমজেৰে আমি আমাৰ জীৱনটোক দুখ কেন্দ্ৰৰ বিভীষিকাৰ মাজৰপৰা মুক্ত কৰিব পাৰোঁ। কমেডিয়ে আমাক এনে জীৱনৰ মাজত বিচৰণ কৰায় যি জীৱনত অতিমাত্ৰা নিষ্ঠুৰতা আৰু অতিমাত্ৰা পুতৌ নাই—তাত আছে সংস্কাৰ মনৰ মানৱীয় অনুভূতি। সংস্কাৰ মনৰ মানৱীয় অনুভূতিবোৰ প্ৰকাশ কৰোঁতেই আমি কমেডিবিলাকৰ দ্বাৰা ৰঙ্গমঞ্চত, ব্যক্তি আৰু সমাজৰ দুৰ্নীতি, ভণ্ডামি আদি হাঁহিৰ মাজেদি প্ৰকাশ হোৱা দেখা পাওঁ। কমেডিত নাট্যকাৰ আৰু চৰিত্ৰবিলাকৰ নিজ নিজ আমোদ-প্ৰমোদৰ মাজেদি দৰ্শকক আমোদ দিয়াৰ উপৰিও মানৱ সমাজক সংশোধিত কৰি প্ৰগতিৰ আগবঢ়াই নিয়াৰ ভাব নিহিত থাকে। মেকুছপীয়েৰ, শ্ব' আদিয়ে এনে কমেডি লিখি সহানুভূতিশীল অন্তৰে ব্যক্তি আৰু সমাজক পোহৰৰ বাটলৈ লৈ আহিছিল। শ্ব'ৰ 'আৰ্মচ এণ্ড দি মেন', 'ডক্টৰছ ডাইলেমা' আদি এই ধৰণৰ কমেডি। শ্ব'ই তেওঁৰ 'কমপ্লিত প্লেজ'ৰ পাতনিত কমেডিৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে কৈছে—"যদি মই তোমালোকক হঁহুৱাব খুজিছোঁ, মনত ৰাখিবা কমেডিৰ লেখক হিচাপে হাঁহিৰ মাজতে মই তোমালোকক নৈতিকতা দিম। যদি মই কোনোবাবা তোমালোকক মূৰ্খৰ দৰে অনুভৱ কৰাব খুজিছোঁ, তেনেহ'লে মই, জোঁ-টঙ্গে দাঁত উঘলাই তোমালোকৰ দাঁতৰ বিষ ভাল কৰাৰ দৰে তোমালোকৰ মূৰ্খামিকো চিকিৎসা কৰিম আৰু এই চিকিৎসা, মই তোমালোকক হাঁহিৰ চেচ নিদিয়াকৈ কোনোও

নববো।" ছেক্‌ছপীয়েৰৰ কমেডিবোৰ সাধাৰণতে আৰম্ভ হৈছিল একছাড, নিষ্ঠুৰ আৰু বিবেচনাহীন আইন-কানুনৰ মাজত। তেওঁৰ কমেডিৰ দৃষ্টি ভঙ্গী আছিল সৃষ্টিমূলক। কোনো ক্ষেত্ৰতেই ৰক্ষণশীল নাছিল। ছেক্‌ছপীয়েৰৰ কমেডিৰ নায়ক নায়িকাবোৰ কল্পনাৰাজ্যৰ ভ্ৰমণকাৰী। তেওঁলোকে বিচাৰে জীৱনৰ সম্পূৰ্ণতাৰ কাৰণে সাহসিকতাৰে ভৰপূৰ এখন নতুন পৃথিৱী। ছেক্‌ছপীয়েৰে ৰঙ্গমঞ্চত হাঁহিৰ খলকনি তুলিবলৈ কমেডিত মূৰ্খৰ সৃষ্টি কৰিছে সঁচা; কিন্তু টাল'টন, টাছটন আদি মূৰ্খই হাঁহি-ধেমালিৰ মাজতে ৰঙ্গমঞ্চত দৰ্শকৰ কাৰণে জ্ঞানৰ সঁফুৰা মেলে।

কমেডিক মিলনান্ত, ফাৰ্চক প্ৰহসন বুলি যদিও অসমীয়া প্ৰতিশব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে তথাপি কমেডি আৰু ফাৰ্চ শব্দ ব্যৱহাৰ নকৰিলে ইয়াৰ প্ৰকৃত অৰ্থ নোলায়। কমেডিক অসমীয়াত কোনো কোনোৱে মিলনান্ত বা লঘুনাটক বোলে। লঘুনাটক বুলিলে নাটকৰ গাম্ভীৰ্য্য বহু পৰিমাণে লোপ পায়। সংস্কৃতত প্ৰহসন জাতীয় এবিধ নাটক আছে। এইবিলাক ইংৰাজী ফাৰ্চৰ লগত মিলে। অসমীয়া খুহুতীয়া নাটকবিলাক এই পৰ্য্যায়ৰ। ইংৰাজী ফাৰ্চৰ দৰে সংস্কৃত প্ৰহসনত হাস্যৰসৰ প্ৰভাব বেছি। হাঁহি উঠোৱা আৰু লগে লগে বিদ্ৰূপৰ সূচনা কৰা প্ৰহসন আৰু ফাৰ্চৰ ভেটি। কমেডিত হাঁহি উঠোৱা আৰু বিদ্ৰূপ কৰা অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ বুলি ক'ব নোৱাৰি যদিও ইয়াত হাঁহিৰ সমল নথকা নহয়। কমেডিয়ে সাধাৰণতে মানৱ জীৱনৰ লঘু ফালটো প্ৰকাশ কৰে কাৰণে ইয়াত আমোদ-প্ৰমোদৰ কথা নেথাকি নোৱাৰে। সংস্কৃত প্ৰহসনবিলাক দুই ভাগে বিভক্ত। যেনে শুদ্ধ আৰু প্ৰকীৰ্ণ। শুদ্ধত হাস্যৰসৰ কথাৰ মাজেদি তপস্বী, বিপ্ৰ আদি ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ কথা আলোচনা কৰা হয় আৰু প্ৰকীৰ্ণত আলোচনা কৰা হয় লগুৱা আৰু তল শ্ৰেণীৰ মানুহৰ।

অসমীয়া সাহিত্যত ফাৰ্চ বা প্ৰহসন জাতীয় নাটক জোনাকী যুগৰপৰাই প্ৰচলন হয়। ফাৰ্চৰ সাধাৰণ লক্ষণমতে এই প্ৰহসনবিলাকত অতিৰঞ্জিত দৃশ্য আৰু অসঙ্গত চৰিত্ৰ বৰ বেছি। গুণাভিৰাম বৰুৱা, বেজবৰুৱা, গোহাঁঞি বৰুৱা, সত্যনাথ বৰা, হেম বৰুৱা, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, বেনুধৰ ৰাজখোৱা, পদ্মধৰ চলিহা, মিত্ৰদেৱ মহন্ত, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, কুমুদ বৰুৱা, সুৰেন শইকীয়া আদিয়েই সমাজ সংস্কাৰৰ দৃষ্টি ভঙ্গীৰ নাটক সৃষ্টি কৰিছে। এই নাটকবিলাকৰ ভিতৰত 'নোমল', 'লিটিকাই', 'বাহিৰে ৰংচং ভিতৰে কোৱাভাতুৰী', 'গাওঁবুঢ়া', 'মহৰী', 'নিমন্ত্ৰণ', 'কেনে মজা', 'কুবেৰ' আদি উল্লেখযোগ্য। এইবিলাক প্ৰহসন পাশ্চাত্যৰ দৃষ্টিভঙ্গীত লেখিলেও গুণত এইবিলাক পাশ্চাত্যৰ ফাৰ্চৰ সমপৰ্য্যায়ৰ বুলি ক'ব নোৱাৰি। তথাপি সময়ৰ চাহিদা হিচাপে ইয়াৰ আৱশ্যকতা নুই কৰিব নোৱাৰি।

নাট্য সমালোচক নিকলৰ মতে "নাটক হ'ল চৰিত্ৰাবিলাকে মানৱজীৱন সম্পৰ্কে প্ৰকাশ কৰা এবিধ কলা যি কলাত প্ৰকাশ পোৱা জীৱনৰ অভিব্যক্তি দেখিবলৈ দৰ্শকে ৰঙ্গমঞ্চত গোট খায়।" তেওঁৰ মতে দৰ্শক আৰু অভিনেতা-বিহীন নাটক ধাৰণাৰ বাহিৰ। গতিকে ৰঙ্গমঞ্চ আৰু দৰ্শক নাটকৰ অপৰিহাৰ্য অঙ্গ। ৰূপায়ণৰ ৰীতি ভেদত

দৃশ্যকাব্য

সংস্কৃতত কাব্যক দুটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে—শ্ৰব্যকাব্য আৰু দৃশ্যকাব্য। শ্ৰব্যকাব্যৰ কাৰণে বিষয়বস্তুক অৱতাৰণা কৰিবলৈ লেখাৰ কৌশল আৰু বাক্যৰ যোজনাই যথেষ্ট। গল্প, উপন্যাস আদি এই শ্ৰেণীৰ কাব্য। দৃশ্যকাব্যৰ কাৰণে ইয়াৰ উপৰিও অভিনয়ৰ দৰকাৰ। এই অভিনয় আঙ্গিক, বাচনিক, আহাৰ্য আৰু সাত্ত্বিক এই চাৰি প্ৰকাৰে ভাগ কৰা হৈছে। ৰঙ্গমঞ্চ আৰু দৰ্শকৰ প্ৰতি যোতিয়া আওকাণ কৰিব নোৱাৰি এনে ক্ষেত্ৰত নাটক এখনৰ পূৰ্ণতা লাভ কৰাবলৈ আমি সাধাৰণতে ছ'টা কথালৈ মন কৰিব লাগিব। ঘটনা, চৰিত্ৰ, ভাষা, ৰস, ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশ আৰু গীত বাদ্য। এই ছ'টাকেই নাটকৰ বিশেষ অঙ্গ বুলি ক'ব পাৰি। নাটকত এই ছ'টা অঙ্গ সন্মিলিত হ'লেহে দৰ্শকৰ অন্তৰত নাট্যকলাই ভাব অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে।

হেনৰী আৰ্থাৰ জ'নে কৈছে যে ল'ৰা-ছোৱালীয়ে সাধু শুনিবলৈ বিচৰাৰ দৰে প্ৰায়বিলাক দৰ্শকৰে নাট্যকাৰৰ গুৰিত প্ৰথম দাবী হ'ল "মোক এটা গল্প কোৱা"। দৰ্শকে বিচৰা এই গল্পই হ'ল নাটকীয় ঘটনা।

সংঘাত

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা দিওঁতে উল্লেখ কৰিছে যে ভাল নাটকৰ ভাল ঘটনা হ'ল অৰ্থযুক্ত, সম্পূৰ্ণ আৰু গভীৰ কাৰ্য্যৰ অনুসৰণহে। তেওঁৰ মতে চৰিত্ৰ হ'ল এই ছবিক প্ৰকৃত হিচাপে সজীৱিত কৰা চক্‌ পেঞ্চিলত লুকাই থকা আঁক। নাটকীয় ঘটনাৰ বিকাশ হয় সংঘাতৰ মাজেদি। এই সংঘাত সাধাৰণতে দুবিধ—বহিৰ্সংঘাত আৰু অন্তৰ্সংঘাত। নাট্য সমালোচক উইলিয়ম আৰ্চাৰে নাটকীয় সংঘাতৰ ওপৰত বৰ জোৰ দিয়া নাই। তেওঁৰ মতে নাটকত সকলোসময়ত সংঘাত নেথাকিবও পাৰে। ইয়াত থাকিব-লগীয়া মুহূৰ্ত্ত হ'ল সংকটময় মুহূৰ্ত্ত। এই সংকটময় মুহূৰ্ত্তৰ দ্বাৰা এটা সমস্যাৰপৰা আন এটা সংকট উপস্থিত কৰি নাটকৰ চৰিত্ৰক চৰম পৰিণতিলৈ লৈ যোৱা। উইলিয়ম আৰ্চাৰে গোনপোটীয়াভাৱে সংঘাতৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি নকৰিলেও সংকটময় মুহূৰ্ত্ত উদ্ভৱ কৰিবলৈ যাওঁতেই চৰিত্ৰই যি কোনো প্ৰকাৰৰ সংঘাতৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়াত পৰে। সেই কথা তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে।

নাটকত মানুহৰ জীৱনৰ ৰূপ প্ৰতিফলিত কৰা হয়। মানুহৰ জীৱনৰ কাৰণে গোলাপৰ ফুলশয্যা বাচি থোৱা নাই। ইয়াত আছে বাধাৰ বিন্ধ্যাচল আৰু ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ অনন্ত পাৰাবাৰ। দৰ্শকৰ প্ৰেক্ষাৰে এই সকলোবোৰকে

অতিক্ৰম কৰি যাব পাৰিলেহে জীৱনৰ মাধুৰ্য্য পোৱা যায়। সংঘাতবিহীন জীৱনত আমোদ থাকিব পাৰে মাধুৰ্য্য নাই। জাৰ্ম্মান দাৰ্শনিক চপেনহাৱাৰে জীৱনত আনন্দৰ উঁহ বিচাৰি পাইছেগৈ দুখৰ সোঁতত উটাই দিয়া জীৱনটোৰ মাজত। চপেনহাৱাৰে বিচৰা আনন্দ পাবলৈকে মানুহে বিভিন্ন সংঘাতৰ সম্মুখীন হয়। নাটক যোঁতৱা জীৱনৰ ৰূপ এনে ক্ষেত্ৰত নাটকীয় ঘটনাৰ জীৱনো আৰম্ভ হয় সংঘাতৰ মাজেদিয়েই। সংঘাত যোঁতিয়াই শেষ হয় তেতিয়া নাটকীয় ঘটনাৰো সামৰণি পৰে।

নাটকবিলাকত বহিৰ্সংঘাত আৰু অন্তৰ্সংঘাত দুয়োবিধকে পোৱা যায়। পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটকবিলাকত সাধাৰণতে অন্তৰ্সংঘাততকৈ বহি-

বহিৰ্সংঘাত আৰু অন্তৰ্সংঘাত

ৰ্সংঘাত বেছি। বহিৰ্সংঘাত নাটকত বিভিন্ন প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ অৱতাৰণা কৰি কথোপকথন আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ যোগেদি দেখুৱা হয়। কুৰুক্ষেত্ৰৰ নাটকত ভীম আৰু দুঃশাসনৰ তথা কৌৰৱ আৰু পাণ্ডৱৰ ভিতৰত থকা দ্বন্দ্বভাব ভীমৰ বচন।

"সতীৰ আগত কৰি পতিৰ লাঞ্ছনা
কিহেতু কৰিছ তই মিছা অহংকাৰ
নাজাননে ভীমৰ গদাই
মুহূৰ্ত্ততে চূৰ্ণ কৰি পাপ ৰাজসভা
কুৰুকুল কৰিব নিৰ্ম্মূল।"

ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ভীম আৰু দুঃশাসনে কৰা কাৰ্য্যাৱলীৰ মাজেদি বহিৰ্সংঘাত সৃষ্টি কৰি কুৰুক্ষেত্ৰ নাটকৰ পাতনি মেলা হৈছে। সাধাৰণতে বহিৰ্সংঘাত ব্যক্তিৰ লগত ব্যক্তিৰ হ'ব পাৰে, ব্যক্তিৰ লগত সমাজৰ হ'ব পাৰে। বহিৰ্সংঘাত ৰঙ্গমঞ্চত দেখুৱা সহজ। চাৰিত্ৰিক কাৰ্য্য প্ৰণালীৰ লগত সংলাপ সংযোজনা কৰিলেও বহিৰ্সংঘাত সৃষ্টি হয়।

অন্তৰ্সংঘাত দৰ্শকৰ আগত বাহ্যিক সংঘৰ্ষমূলক ৰঙ্গমঞ্চত দেখুৱাব নোৱাৰি। ই হ'ল ব্যক্তিগত চৰিত্ৰৰ সিদ্ধান্তবিহীন মনৰ দ্বৈৰথ আৰু পঞ্জৰৰ সংঘাত। গতিকে এই সংঘাত মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এনে ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰই দৈৱ পৰিস্থিতি, আদৰ্শ আদিৰ লগত সংঘাতৰ সম্মুখীন হ'ব লগা হয়। কোনোবা চৰিত্ৰই হয়তো নিজৰ আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ পৰিস্থিতি, দৈৱ আদিৰ লগত যুঁজিবলৈ মানসিক প্ৰস্তুতি কৰিব লগা হৈছে। কেতিয়াবা সবল মনত তাৰ অন্তৰৰ আদৰ্শক এখানি উম দি জীয়াই ৰাখিব খুজি ভাবৰ অভিব্যক্তি কৰে। এনে মানসিক কাৰ্য্যকলাপৰ মাজেদিয়েই নাটকীয় অন্তৰ্সংঘাত আৰম্ভ হয়। সংঘাতে ঘটনাৰ ৰূপ দিয়ে। সাধাৰণতে দেখা যায় যে মিলনান্ত নাটকত বহি-ৰ্সংঘাত আৰু বিয়োগান্ত নাটকত অন্তৰ্সংঘাতৰ প্ৰতিক্ৰিয়া, প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰা খং বা বেজাৰ, নদীৰ অন্তৰ সোঁতৰ দৰে প্ৰবল।

চেক্‌ছপীয়েৰৰ নাটকৰ নায়ক-নায়িকাই বহিৰ্সংঘাত আৰু অন্তৰ্সংঘাতৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হয়। পৰিস্থিতিৰ পাকত পৰি বা অন্য আশা-আকাংক্ষাই বা মনৰ উদাৰতাই চেক্‌ছপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়ক-নায়িকাই মনত অন্তৰ্সংঘাত সৃষ্টি কৰি বহিৰ্সংঘাতৰ মাজেদি লৈ গৈ অন্তৰ্সংঘাতৰ বেদনাবে ধ্বংসৰ মুখত পেলায় লৈ। চেক্‌ছপীয়েৰৰ নাটকৰ সংঘাত হ'ল ভাল আৰু বেয়াৰ সংঘাত। বেয়াক ধ্বংস কৰিবৰ কাৰণে বহুতো ভাল আগতেই ধ্বংস হৈ যাব লাগিব। মানসিক বেয়া চিন্তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াই মেক্‌বেথ, লেডী মেক্‌বেথৰ দৰে ব্যক্তিত্ব সম্পন্ন মানুহকো ধ্বংসৰ মুখলৈ আগবঢ়াই লৈ গ'ল। জীয়েকহঁতক ৰাজ্য ভাগ কৰি দিয়া উদাৰ অদ্ভুত পৰিকল্পনাই লীয়েৰৰ জীৱনলৈ দুখৰ বোজা নমাই আনিলে।

চেক্‌ছপীয়েৰৰ নাটকৰ সংঘাত

সংঘাত বুলিলে যদি শাৰীৰিক কাৰ্য্য বা মানসিক উত্তেজনাৰ সংঘাত বুজায় তেনেহ'লে এনে সংঘাত আমি শ'ৰ নাটকত সাধাৰণতে নাপাওঁ। শ'ই নাটকত এই দুয়োবিধ সংঘাতৰ পৰিবৰ্তে ভাবৰ আৰু বিশ্বাসৰ সংঘাতক ঠাই দিছে। তেওঁৰ মতে শাৰীৰিক সংঘাতৰপৰা মানসিক সংঘাতলৈ লৈ যোৱা প্ৰচেষ্টাই হ'ল বিপ্লৱী প্ৰচেষ্টা। এই সংঘাত শ'ই চৰিত্ৰৰ জীৱনত সৃষ্টি কৰিছিল আলোচনাৰ মাজেদি। ইব্‌চেন, গেলছৱৰ্দি আদিৰ নাটকত বহিৰ্সংঘাতত্তকৈ মানসিক সংঘাত বেছি আছিল। এই ক্ষেত্ৰত ইব্‌চেনৰ 'পিলাৰ্ছ অব্ দি ছছাইটি,' 'ঘষ্ট,' 'ৱাইল্ড ডাক' আৰু গেলছৱৰ্দিৰ 'ষ্ট্ৰাইফ' আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য। ইব্‌চেনৰ 'পিলাৰ্ছ অব্ দি ছছাইটি'ৰ বাৰ্ণিকে সমাজৰ ৰাইখুটা হিচাপে থাকি, উচ্চ আদৰ্শৰ ওৰণি তলত ঠগ, প্ৰৱঞ্চনাক মোৰ বুলি লৈ মূৰ দাঙি, মই বৰ বুলি থাকিলেও বিবেকৰ সহস্ৰ গঞ্জনা সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে। এখোজ-দুখোজকৈ পাপৰ পঙ্কিল পথলৈ নামি গৈ যেতিয়া পাপৰ এবুকু বোকাত সোমালগৈ তেতিয়া আধুনিক মেক্‌বেথ বাৰ্ণিকৰ মনত সংঘাত আৰম্ভ হয়। মানসিক সংঘাতৰ প্ৰতিক্ৰিয়াত বাৰ্ণিকে কথাচিত্ৰ অভিনেত্ৰীৰ লগত হোৱা কেলেংকাৰী, পৰিয়ালৰ টকাৰ অসৎ ব্যৱহাৰ আদি সকলো কথা প্ৰকাশ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল। সংঘাতে আনি দিলে বাৰ্ণিকৰ মনলৈ জ্ঞানৰ নতুন দিগন্ত যি দিগন্তৰ পোহৰত মনৰ পশুৰ পৰাজয়ৰ পিছত আৰম্ভ হৈছিল আত্মাৰ বিজয়যাত্ৰা। আজিকালি প্ৰায়বিলাক বাস্তববাদী নাটকত বহিৰ্সংঘাত প্ৰতিক্ৰিয়াতকৈ অন্তৰ্সংঘাতৰ প্ৰতিক্ৰিয়া বেছি।

সংঘাত, শ', ইব্‌চেন আদিৰ নাটকত

সংঘাত আৰম্ভ হোৱাৰপৰা শেষ হোৱালৈকে নাটকৰ বিষয় বস্তুৱে পাঁচটা পৰ্য্যায়ৰ সন্মুখীন হ'ব লাগে। সংঘাত আৰম্ভ হোৱাৰ পিছৰপৰাই নাটকীয় ঘটনাই বিভিন্ন সংঘৰ্ষৰ মাজেদি চূড়ান্ত অৱস্থালৈ বাট লয়। ঘটনাৰ বিকাশ

হোৱাৰপৰা শেষহোৱালৈকে যি পাঁচটা পৰ্য্যায়ৰ সন্মুখীন হ'ব লাগে সেই পাঁচটা পৰ্য্যায় হ'ল আৰম্ভণি, ঘটনাৰ বিকাশ, চূড়ান্ত অৱস্থা, অৱনতি আৰু পৰিণতি। নাটকীয় নিয়ম মতে নাটকৰ আৰম্ভণিতে বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মানসিক আৰু শাৰীৰিক সংঘাতত যি জটিলতাৰ অৱতাৰণা কৰা হয়, সেই জটিলতা কোনোবা এটাৰ পক্ষে বা বিপক্ষে সিদ্ধান্ত নোলোৱালৈকে দোপে দোপে বাঢ়ি গৈ থাকিব লাগে। এই জটিলতাৰ প্ৰগতি বন্ধ হয় নাটকৰ চূড়ান্ত পৰিণতিৰ পিছতহে। চূড়ান্ত পৰিণতিৰ পিছৰপৰাই নাটকে এটা সিদ্ধান্তৰ ফাললৈ আগবাঢ়ে। এনেবোৰ চূড়ান্ত অৱস্থা নাটকত প্ৰায় তৃতীয় বা চতুৰ্থ অংকত দেখুৱা হয়। হাডচনে কৈছে যে যিবোৰ নাটকত সংঘাতৰ উপাদান খুব কম সেইবোৰ নাটকত আন গুণ যিমানেই বেছি নহওঁক তাক ভাল নাটক বুলিব নোৱাৰি। এই ক্ষেত্ৰত তেওঁ ছেক্সপীয়েৰৰ 'টেমপেষ্ট' আৰু হেনৰী ফিফ্থৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। ইয়াত কোনো এক চৰিত্ৰৰ বেছি প্ৰভাৱ হোৱাৰ কাৰণে কাৰ্য্যৰ ওপৰত তেওঁলোকৰ আধিপত্য বেছি হৈ পৰিছে। গতিকে তাত সংঘাতৰ অভাৱ বেছি অনুভূত হৈছে।

নাটকীয় ঘটনাৰ পাঁচ পৰ্য্যায়

কোনো কোনোৱে অভিমত প্ৰকাশ কৰে যে ঘটনা এটাত অৱতাৰণা কৰা চৰিত্ৰৰ সংঘাত সৃষ্টি কৰিবলৈ মানসিক প্ৰস্তুতিৰ কাৰণে আৰু এক পৰ্য্যায়ৰ আৱশ্যক। এই আৱশ্যকীয় পৰ্য্যায়েই হ'ল প্ৰস্তাৱনা। প্ৰস্তাৱনাত ঘটনাৰ আৰম্ভণিৰ কাৰণে চৰিত্ৰবিলাকে নিজকে প্ৰস্তুত কৰে। পুৰণি নাটকবিলাকত এই প্ৰস্তাৱনাৰ বেছি ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। আজিকালি বাস্তৱবাদী নাটকবিলাকত এই প্ৰস্তাৱনাৰ ব্যৱহাৰ খুব কম। জটিলতাৰ মাজেদিয়েই নাটক এখন আৰম্ভ হৈ যায়। আধুনিক নাট্যকাৰ কোনো কোনোৱে ফ্লেচবেক্ পদ্ধতিহে অনুসৰণ কৰে। এনে কৰিলে নাটকীয় ঘটনা জানিবৰ কাৰণে মানুহৰ মন বৰ ব্যগ্ৰ হৈ উঠে।

নাটকৰ ঘটনা বিকাশৰ এই পাঁচটা বিভাগ সাধাৰণতে পাঁচ অংকীয়া নাটকৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কৰা হৈছিল। লেটিন ট্ৰেজেডিবিলাকৰ নীতিকে অনুসৰণ কৰি আজিৰ ৰঙ্গমঞ্চতো নাটকত এই পাঁচ বিভাগ চলি আছে। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিবিলাকতো পাঁচ বিভাগেই চলিছিল। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিবিলাকৰ পাঁচ বিভাগ আছিল যদিও তাৰ বিভাজনৰ নাম আছিল, 'প্ৰলগ', 'থি এপিছড্', 'এক্সছড্' আৰু 'কোৰাছ'।

মুখ সন্ধিত ঘটনাৰ পাতনি মেলা হয়, প্ৰতিমুখ সন্ধিত প্ৰতিদ্বন্দ্বী শক্তিৰ অৱতাৰণাৰে কাহিনীত ঘটা সংঘৰ্ষৰ সৃষ্টি হয়। গৰ্ভত এই সংঘৰ্ষ চলি থাকে। অৱশেষত এই কাহিনীয়ে চৰম অৱস্থা পায়গৈ আৰু নিৰ্ব্বহনত ইয়াৰ এটা সমাপ্তি ঘটে। অসমীয়া অংকীয়া নাটকতো এই সন্ধিৰ প্ৰতি বিশেষ চকু ৰাখিহে মহাপুৰুষসকলে নাটকীয় ঘটনাৰ বিকাশ কৰিছিল।

নাটকীয় ঘটনাৰ এই পাঁচ পৰ্য্যায়ৰ মাজেদি লৈ যাওঁতে ঘটনাৰ বিকাশৰ পথত বিভিন্ন চৰিত্ৰ আৰু দুই এটা উপঘটনা সংযোগ কৰা হয়। উপঘটনা আৰু পালি চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰোঁতে এটা কথালৈ সদায় মন কৰিব লাগিব যাতে এই উপঘটনা আৰু পালি চৰিত্ৰই ঘটনাক সংঘৰ্ষৰ মাজেদি লৈ গৈ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱাত সহায় কৰে। মূল ঘটনা আৰু মূল চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যত বিধি পথালি লগাবলৈ কোনো ঘটনা বা চৰিত্ৰ সমাবেশ কৰিব নালাগে। এনে কৰিলে নাটকীয় উদ্দেশ্য আৰু সৌন্দৰ্য্য অটুট নাথাকে। নাটকত সাধাৰণতে যিবোৰ উপ-ঘটনা সংযোগ কৰা হয় সেইবিলাকে মূল ঘটনাক অগ্ৰগতিৰ পথত আগবঢ়াই নিয়াৰ উপৰিও দৰ্শকক সাময়িক আমোদ দিয়ে। এইবিলাক প্ৰায়েই লঘু ঘটনা। জটিল ঘটনাৰ আগে-পিছে এনে ধৰণৰ ঘটনাদি দৰ্শকৰ মনৰ আমনি গুচোৱা ইয়াৰ অৱতাৰণাৰ অন্য এটি কাৰণ। ইয়াক নাটকীয় সকাহ বুলিব পাৰি। যিখন নাটকত ৰজাৰ ল'ৰাই মন্ত্ৰীৰ ছোৱালীৰ লগত প্ৰেমাভিনয় কৰিছে সেইখন নাটকতে ৰজাৰ ঘৰৰ লগুৱাটোৱে হয়তো বিদূষক সংক্ৰান্তিয়ে মন্ত্ৰীৰ-ঘৰৰ লিগিৰীৰ লগত চুপতি মাৰিছে। যিখন নাটকত বেচানিঅ'য়ে পৰ্চিয়াক ভাগ্যৰ বাকচ চুই পত্নীৰূপে পাইছিল, সেইখন নাটকতে চাইলকৰ ছোৱালী জেচিকাই ল'ৰাৰ পোছাক পিন্ধি খ্ৰীষ্টীয়ৰ লগত পলাই গোভাযাত্ৰাত যোগদি লৰেঞ্জোক পতিৰূপে বৰণ কৰিলে।

নাটকীয় ঘটনা বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত বহুত নাটকতে ঘটনাৰ লগত জড়িত থকা দুটা কথা আমাৰ চকুত পৰে। সেয়ে হ'ল ৰসধাৰাৰ সাদৃশ্য Parallelism) আৰু বৈষম্য (Contrast)। নাটকীয় কতৃৰ উদ্দেশ্য দুই ধাৰাত দেখুৱাবৰ কাৰণে নাটকবিলাকত ৰসধাৰাৰ সাদৃশ্য ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এটা ঘটনাৰ লগে লগে আৰু এটা সৰু ঘটনাই পৰিপূৰক হিচাপে

ৰসধাৰাৰ সাদৃশ্য

ঘটনাৰ চৰম বিকাশলৈ ৰসধাৰাৰ সাদৃশ্যৰ ভিতৰেদি বৈ গৈ আগবাঢ়ে তেতিয়াই দৰ্শকৰ মনত নাটকীয় ঘটনাৰ গভীৰ ৰেখাপাত পেলায়। নাটকত সমান্তৰাল ঘটনা সৃষ্টি কৰাত ছেক্সপীয়েৰ সিদ্ধহস্ত। ছেক্সপীয়েৰৰ 'কমেডি অৱ্ এৰৰছ', 'মাৰ্চেণ্ট অৱ্ ভেনিচ', 'কিং লিয়েৰ' আদিত এই সমান্তৰাল ঘটনা সংযোজনা কৰা হৈছে। 'কমেডি অৱ্ এৰৰছ'ত দুজন ভাই-কৰাইৰ লগে লগে দেখিবলৈ একে দুজন দাসো উলিওৱা হৈছে। 'মাৰ্চেণ্ট অৱ্ ভেনিচ'ত দুটা আঙঠি উলিয়াই একালে পৰ্চিয়া আৰু বেচানিঅ'ৰ মাজত আৰু আনফালে নেৰিচা আৰু গ্ৰেচিয়ানোৰ মাজত গৃহযুদ্ধখন লগাই দিলে। 'কিং লিয়েৰ'ত দুটা ঘটনা, এটা ঘটনাত জীয়েকহঁতৰ প্ৰতাৰণাত পিতৃয়ে ঠগ খালে আৰু অন্য এটা ঘটনাত পুতেকহঁতৰ প্ৰতাৰণাত পিতৃয়ে ঠগ খালে। এটা ঘটনাৰ যিজনী জীয়েকক বেয়া পাইছিল সেইজনীয়েই শেষত পিতৃৰ মৰম

বুজিছিল। ইটো ঘটনাত সেইদৰে যাপেকে যিটো পুতেকক ধ্বংস কৰিবৰ কাৰণে চেষ্টা কৰিছিল সেইটো পুতেকৰ মৰমৰ সান্নিধ্য পাইছিল।

সোতৰ শতিকাৰ স্পেনিচ নাটকবিলাকত পেৰডিৰ আকাৰে ৰসধাৰাৰ সাদৃশ্যৰ সৃষ্টি কৰা হৈছিল। সাধাৰণতে স্পেনিচ নাটকবিলাকত বহুৱা চৰিত্ৰ এটি সৃষ্টি কৰি তাৰ কাৰ্য্যকলাপৰ যোগেদি মুল চৰিত্ৰৰ সংলাপ আৰু কাৰ্য্যৰ পেৰডি দেখুৱা হৈছিল। 'আণ্ডাৰৱৰ্কিং মেজিচিয়ান' নামৰ এখন স্পেনিচ নাটকত চিপ্ৰিয়ানো বুলি এজন নায়কে 'জাষ্টিনা'ক পাবৰ কাৰণে নিজকে ডেভিলৰ ওচৰত বিক্ৰী কৰি নিজৰ এখন বাহুৰপৰা তেজ উলিয়াই এখন দলিল লিখি দিলে। অন্যফালে আকৌ চিপ্ৰিয়ানোৰ ক্লেৰিণ নামৰ চাকৰ এজনে নিৰ্দ্দয়া লিবিয়াক পাবৰ কাৰণে নিজকে ডেভিলক বিক্ৰী কৰি নিজৰ নাকত খুন্দিয়াই তেজ উলিয়াই সেই তেজেৰে দলিল লিখি দিলে।

নাটকীয় বৈষম্য ঘটনাৰ বিকাশত নানা আকাৰত দেখা দিয়ে। চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন কাৰ্য্যাৱলীৰ মাজেদি নাটকীয় বৈষম্য দৰ্শকৰ চকুৰ আগত জাহি উঠে।

বৈষম্য

কিছুমান নাটকত ঘটনা শান্ত পৰিবেশৰ মাজত আৰম্ভ হৈ অশান্তময় ধুমুহাৰ মাজত শেষ হয়। শান্তিৰে আৰম্ভ কৰা জীৱন এটা পৰিস্থিতিৰ পাকচক্ৰত পৰি কৰুণ পৰিবেশৰ মাজত দৰ্শকৰ মনত কাৰুণ্য সৃষ্টি কৰি ধ্বংসৰ প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ মাজত বিলীন হৈ যায়। এচ্কাইলাচৰ দিনৰপৰা আজিলৈকে নাটকত চৰিত্ৰৰ ফালৰপৰাই হওক বা ঘটনাৰ ফালৰপৰাই হওক বৈষম্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। বৈষম্যবিহীন ঘটনা বা চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি নকৰিলে নাটকীয় ঘটনা সংগঠিতভাৱে পৰিপূৰ্ণতাৰ বাটলৈ আগবাঢ়িব নোৱাৰে। ছেক্ছপীয়েৰৰ মেক্বেথৰ যুক্তিপূৰ্ণ তথ্য আৰু মহান গুণে প্ৰথমতে দৰ্শকক যেনেদৰে মোহিত কৰে সেই মোহিনী শক্তি হত্যাকাণ্ডৰ তেজৰ তুমৰলিৰ মাজত নোহোৱা হৈ পৰে। বিবেকৰ দংশনত জৰ্জ্জৰিত হ'লেও, ডানকানৰ প্ৰতি থকা আনুগত্য ভাবিৰে মোহাৰি মেক্বেথে, নাটকীয় চৰিত্ৰৰ বৈষম্যৰ মাজত হত্যাকাৰী হিচাপে দৰ্শকৰ আগত দেখা দিয়ে। 'ৰোমিঅ' জুলিয়েটত' ৰোমিঅ'-জুলিয়েটৰ প্ৰেমৰ ছবি দৰ্শকে দেখিবলৈ নেপায়। তাৰ ঠাইত জাহি উঠে— ৰোমিঅ'-জুলিয়েটৰ কৰুণ সমাধিৰ কবৰ কেইটাহে।

নাটকীয় বিপৰ্য্যয়ৰ (Dramatic irony) মাজেদিও বৈষম্য সৃষ্টি কৰা যায়। এনে বিপৰ্য্যয় ঘটে চৰিত্ৰৰ জীৱনত। এনে বিপৰ্য্যয়ত পৰি নাটকীয় চৰিত্ৰ, নিজৰ মতবাদ, নিজৰ বিশ্বাস আদিও এৰিব লগা হয়। ইব্ছেনৰ নাটক-

নাটকীয় বিপৰ্য্যয়

বিলাকত এনে বিপৰ্য্যয় বহুতো দেখা যায়। ইব্ছেনৰ নাটকৰ সমাজৰ খাইখুটাবিলাকে নিজৰ ভুৱা নীতি, ঠগ বঞ্চনাৰ ওপৰত গৰ্ব্বিত হৈ সমাজত মূৰ দাঙি থাকি এদিন হয়তো সেইবিলাক

যে ভুল তাক স্বীকাৰ কৰি লয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ বিজন সুন্দৰ কোঁৱৰে “নাজানানে বন্ধু—বুকুৰ মোৰ প্ৰাণৰ দুৱাৰ, তিৰোতাৰ প্ৰবেশৰ তাত নাই অধিকাৰ” বুলি বিয়াৰ প্ৰস্তাৱৰ বিৰোধিতা কৰিছিল সেই সুন্দৰ কোঁৱৰেই এদিন চিঞৰি উঠিছিল—“পৰ্বতৰ নিজৰাৰ পানী সিঁচি, নিজৰা শুকুৱাই, চাকনৈয়াৰ বুকু ফালি মোৰ শেৱালিক আনি নিদিয়া কিয় ?” এয়ে নাটকীয় চৰিত্ৰৰ বিপৰ্যয়। এনে বিপৰ্যয় কেতিয়াবা ভাগ্যই, কেতিয়াবা চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপে আৰু পৰিস্থিতিয়ে জীৱনত ঘটাই তোলে।

নাটকীয় গতিবেগ বৰ্দ্ধিত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত নাটকীয় উৎকণ্ঠাই বিশেষ ৰসদ যোগায়। কোনো এটা ঘটনা যদি দৰ্শকৰ মনত উৎকণ্ঠা নজগোৱাকৈ ৰঙ্গমঞ্চত ঘটি যায় তেনেহ'লে সেই ঘটনাই মানুহৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে। উৎকণ্ঠা সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে এটা এটা ঘটনাৰ কিছু অংশ দৰ্শকৰ জ্ঞাত আৰু কিছু অংশ অজ্ঞাত কৰি ৰাখিব লাগে। ঘটনাৰ যি অংশ অজ্ঞাত কৰি ৰখা যায় সেই অংশ জানিবৰ কাৰণে দৰ্শকৰ মনক আগ্ৰহান্বিত কৰি তুলিব পৰাটো নাটকীয় উৎকণ্ঠাৰ বিশেষ গুণ।

উৎকণ্ঠা আৰু আকস্মিকতা

নাটকীয় উৎকণ্ঠাৰ দৰে নাটকীয় আকস্মিকতাও নাটকৰ গতিবেগ সৃষ্টি কৰাত অতি আৱশ্যকীয়। ৰঙ্গমঞ্চত অভিনয় হৈ থাকোঁতে চৰিত্ৰৰ প্ৰতিকূল আৰু অনুকূল অৱস্থাৰ প্ৰবেশৰ মাজেদি নাটকীয় আকস্মিকতা দেখুৱা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে ৰঙ্গমঞ্চত যদি কিবা এটা ঘটনাক লৈ মাৰপিট হোৱা দৃশ্য এটি দেখুওৱা হয় আৰু সেই ঘটনাক সক্ৰিয় কৰি তুলিবলৈ মাৰপিটত ৰত হোৱা বহুতো লোক মঞ্চৰ বিভিন্ন ফালৰপৰা আহি যোগ দিয়ে তেতিয়া যি আকস্মিকতাৰ সৃষ্টি হ'ব সেই আকস্মিকতা ঘটনাৰ অনুকূল। এই ঘটনাত মাৰপিট কৰা মানুহৰ লগতে কোনোবা এদলে যদি আপোচৰ বাণী লৈ আহে আৰু সেই বাণীয়ে সকলোকে যদি সাম কটায় তেতিয়া হ'লে সেই আকস্মিকতা ঘটনাৰ প্ৰতিকূল হ'ব।

পুৰণি গ্ৰীক্ নাটকবিলাকত নাটকীয় তিনি ঐক্য—সময়ৰ ঐক্য, স্থানৰ ঐক্য আৰু কাৰ্যৰ ঐক্য মানি চলা হৈছিল। সময়ৰ ঐক্য বুলি কওঁতে মনীষী এৰিষ্টটলে চৌব্বিশ ঘণ্টা সময় নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিছিল। স্থানৰ ঐক্য সম্পৰ্কে যদিও এৰিষ্টটলে একো অভিমত প্ৰকাশ কৰা নাছিল তথাপি গ্ৰীক্ নাট্যকাৰসকলে পাৰ্যমানে কোনো ঘটনা এক ঠাইতে ঘটাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। ঘটনাৰ ঐক্য ৰক্ষা কৰোঁতে সদায় চকু ৰখা হৈছিল যাতে এখন নাটকৰ পৰিবেশৰ মাজত এটা ঘটনাইহে সম্পূৰ্ণৰূপে বিকাশ হৈ তাৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। এৰিষ্টটলে ঘটনাৰ ঐক্যৰ ওপৰত বেছি জোৰ দিছিল। এই তিনি ঐক্য ৰক্ষা কৰিবলৈ যাওঁতে নাটকীয় ঘটনাৰ মাজত কেঁচুৱা ডাঙৰহে কাৰ্যক্ষম হ'ব নোৱাৰে—ডেকা বুঢ়া হ'ব নোৱাৰে। ইয়াৰ উপৰিও বিয়েহুকে

তিনি ঐক্য

ঘটনা একে ঠাইতে ঘটে—বিশেষকৈ ঘৰৰ ভিতৰত, এনে ক্ষেত্ৰত যুদ্ধ, চিকাৰ আদিৰ কথা দূতৰ মুখেদিহে বৰ্ণোৱা হৈছিল। গ্ৰীক ক্লাছিকেল নাটকত যদিও এই তিনি ঐক্যৰ নিয়ম বান্ধি দিয়া হৈছিল তথাপি সেই গ্ৰীচদেশতে পুৰণি নাটক দুই এখনত যেনে—‘এগামেনন’, ‘চাপ্লিয়াণ্টছ’ আদিত সময়ৰঐক্য মনা হোৱা নাছিল। পিছৰ যুগলৈ হোৰোচে অকল কাৰ্য্যৰ ঐক্যৰ ওপৰতহে জোৰ দিছিল।

ইংলণ্ডত ৰোমাণ্টিক নাট্যকাৰসকলে এই কৃত্ৰিম ঐক্যৰ বন্ধনত থাকিবলৈ সমূলি ভাল নাপাইছিল। গ্ৰীক নাটকৰ ঐক্যৰ বন্ধনৰপৰা মুকলি হৈ তেওঁলোকে নাটকৰ ঘটনা বিকাশত দিনৰ পিছত দিন, মাহৰ পিছত মাহ পাৰ কৰি দিছিল। চৰিত্ৰই নাটকীয় ঘটনা বিকাশ কৰিবলৈ কেতিয়াবা ৰাজদৰবাৰলৈ আহে, কেতিয়াবা হাবিলৈ যায়, কেতিয়াবা গাৱঁৰ শান্তিৰ পৰিবেশৰ মাজত সোমায়, কেতিয়াবা চহৰৰ চৰাইখানাত জিৰণি লয়। ৰোমাণ্টিক নাট্যকাৰ-সকলে অকল কাৰ্য্যৰ ওপৰতহে জোৰ দিছিল। ছেক্‌ছপীয়েৰৰ ‘কমেডি অব্ এৰৰছ’ আৰু টেম্পেষ্ট’ত যদিও সময় আৰু স্থানৰ ঐক্য বজাই ৰাখিছে তথাপি তেৰো গ্ৰীকৰ নাট্যকাৰৰ ঐক্যৰ বন্ধনত সোমাব নোখোজা নাট্যকাৰহে। প্ৰফেচাৰ ডাউডেন, প্ৰফেচাৰ মোলটন আৰু ৰেলীয়ে ছেক্‌ছপীয়েৰৰ নাটকীয় ঐক্যৰ কথা উল্লেখ কৰোতে কৈছে যে ছেক্‌ছপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিবিলাকৰ নিজা ঐক্য আছে আৰু সেয়ে হ’ল উদ্দেশ্য, ভাব, সময়, স্থান আৰু কাৰ্য্যৰ ঐক্য ; কিন্তু কোনো ক্ষেত্ৰতেই এই ঐক্যসমূহৰ ধৰাবন্ধা নিয়ম নাছিল।

বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত নাটকীয় ঐক্য মানি চলাৰ কোনো ধৰাবন্ধা নিয়ম নাই। আধুনিক কবিতাই যেনেকৈ ছন্দৰ ধৰাবন্ধা সীমাৰপৰা ওলাই আহি মুক্তভাৱে কবিৰ মনৰ ভাব মানস চিত্ৰ আৰু শব্দৰ মাধুৰ্য্যৰে প্ৰকাশ কৰিছে ঠিক তেনেকৈয়ে আধুনিক নাটকও কাৰ্য্যৰ সুন্দৰ সমন্বয়ৰ মাজেদি ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ বিকাশ কৰি দৰ্শকৰ মনত বাস্তৱবাদী কলাৰ আমোদ দিছে। ইবুছেনে সকলোতকৈ নহ’লেও ‘পিলাৰ্ছ অব্ দি ছছাইটি’ আৰু ‘ঘষ্ট’ত নাটকীয় ঐক্য বজাই ৰাখিছে। নাটকখনৰ কাহিনী এটা কোঠাত কেইঘণ্টা মানৰ ভিতৰতে ক্ৰমবিকাশ হৈ তাৰ পৰিণতি ঘটিছে। আজি বিজ্ঞানৰ আবিষ্কাৰৰ যুগত পৃথিৱীত ইঠাইৰপৰা সিঠাইলৈ ধোৱাটো তেনেই সহজ হৈ পৰিল। স্থানৰ আৰু সময়ৰ ঐক্য বজাই ৰাখি দুৰাৰ মাৰি নাট্যকাৰসকল সোমালে হয়তো যুগক অৱহেলা কৰা হ’ব। নাটকতো যেতিয়া বাস্তৱতাৰে কলা সুলভ চিত্ৰ দাঙি ধৰা হয়, সেই ক্ষেত্ৰত স্থান আৰু কালৰ অবান্তৰ ঐক্যৰ মেৰজাল পাতি নাটকক কোনো নাট্যকাৰে ঠেক গণ্ডীৰ ভিতৰলৈ আনিব নোৱাৰে। ছেক্‌ছপীয়েৰ বা তেওঁৰ পৰৱৰ্তী নাট্যকাৰসকলে অন্ততঃ কাৰ্য্যৰ ঐক্যকে মানি আহিছিল। শ’ই তাৰোপৰিত অৱজ্ঞাৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিলে। শ’ৰ “বেকটু মেথুচেলা”

প্ৰকাশৰ লগে লগে নাট্যকাৰৰ কাৰ্য্যৰ ঐক্যৰ প্ৰতি আস্থা কমি আহিল। অধ্যাক্ষ হেম বৰুৱাই কৰৰ দৰে "শ্বৰ, এই নাটকখনত এঃকোৱেই নাই; স্থান, কাল, ঘটনা একোৰেই সংযম নাই. আছে কেৱল এটা ইউনিটি—সেইটো হৈছে নাটকৰ ঘটনাৱলীৰ মাজেদি একেডাল সুতাৰে গাঁথি থোৱা 'শ্বৰ জীৱনী শক্তি' ছ্যপাৰ-মেন দৰ্শনৰ ঐক্য"।

গেলছৱৰ্ডিয়ে কৈছে, "চৰিত্ৰৰ প্ৰতি যত্ন লোৱা কাৰ্য্যকলাপ আৰু কথোপকথনে নিজৰ যত্ন নিজে লব"। হাডচনৰ মতেও চৰিত্ৰই হ'ল নাটকীয় মহত্ত্ব ফুটাই তোলাৰ মৌলিক আৰু স্থায়ী উপাদান। এৰিষ্টটলে চৰিত্ৰৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে

চৰিত্ৰ

কৈছে যে ঘটনাই দিয়া সুবিধা অনুযায়ী চৰিত্ৰবিলাক সুন্দৰ হ'ব লাগিব। পৌৰাণিক নাটকবিলাকত চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাতকৈ কাহিনীৰ ওপৰত বেছি জোৰ দিছিল। বাস্তৱ যুগৰ লগে লগে চৰিত্ৰ, নাটকৰ প্ৰধান আকৰ্ষণীয় বস্তু হৈ পৰিছে। যিখন নাটকত চৰিত্ৰ চিত্ৰন সুনিপুণভাৱে নাট্যকাৰে কৰিব পৰা নাই—সেইখন নাটকৰ কাহিনীয়ে দৰ্শকৰ মনত গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰে। অভিনয় শেষ হোৱাৰ পিছত মানুহৰ মনৰপৰা নাটকীয় ঘটনা নোহোৱা হৈ যাব পাৰে; আৰু নলগাকৈ ঘটনাটো হয়তো ক'বও নোৱাৰিব পাৰে; কিন্তু চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যকলাপ বহুত দিনলৈ মনত থাকে। হেমলেট, মেকবেথ, মাৰ্চেণ্ট অব্ ভেনিচ, পিয়লী ফুকন, মণিৰাম দেৱান, সুন্দৰ কোঁৱৰৰ ঘটনা আৰু নলগাকৈ মনত নেথাকিব পাৰে; কিন্তু এই চৰিত্ৰ কেইটাৰ কাৰ্য্যকলাপবোৰ মানুহৰ অন্তৰত বৈ যায়। হেমলেটৰ মুখখন বাস্তৱৰূপে মানুহৰ মনলৈ বাৰে বাৰে আহে। অভিনেতা লৰেন্স অলিভাৰৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণৰ কৃতিত্বই হেমলেটৰ ব্যক্তিত্ব সজাগ কৰি দিলে। নাটকৰ চৰিত্ৰাংকনৰ লগে লগে তাক ফুটাই তোলাত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীবোৰ কৃতিত্বৰ আৱশ্যক। কৃতিত্ববিহীন ৰূপায়ণত, নাট্যকাৰৰ মনেগঢ়া চৰিত্ৰ সজীৱ হৈ ৰঙ্গমঞ্চৰ দৰ্শকৰ আগত ওলাব নোৱাৰে। চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ সম্পৰ্কে মাৰ্কিন অভিনেতা কৰ্ণেলিনে কৈছে, "আমি যেতিয়া অভিনয় কৰোঁ তেতিয়া আমাৰ চৰিত্ৰ-বিলাকৰ চিন্তাধাৰাক নিজৰ জীৱনত সঁচাসঁচিকৈ ঘটা বুলি ধৰি লওঁ।"

নাটকত চৰিত্ৰ বিকাশ কৰোৱাটো বৰ জটিল কথা। ছেক্সপীয়েৰৰ দিনলৈকে ৰঙ্গমঞ্চত তেজৰ বান তুলি, লোমহৰ্ষক কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা নায়ক-নায়িকাবোৰে উত্তেজনা আৰু বিভীষিকাৰ মাজত ভাবৰ অভিব্যক্তি কৰি চৰিত্ৰক কাৰ্য্যক্ষম কৰি নাটকীয় ঘটনাক চূড়ান্ত পৰ্য্যায়লৈ লৈ গৈ তাৰ সামৰণি পেলায়। ৰঙ্গমঞ্চত ইমানবোৰ উত্তেজনাৰ সম্মিলিত ক্ষেত্ৰ নোহোৱা হ'লে 'মেকবেথ', 'হেমলেট', 'ৰোমিঅ' জুলিয়েট'ত মৃত্যুৰ ইমানবোৰ জোৱাৰ উঠে জানো? চমৎপ্ৰদ কাৰ্য্যকলাপ প্ৰকাশ কৰাই যেতিয়া আগৰ নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য আছিল, সেই ক্ষেত্ৰত সেইবোৰ কৰিবলৈ নাট্যকাৰসকলে নাটকৰ চৰিত্ৰৰ ৰূপত ৰাজ-ৰাজেশ্বৰ, কোঁৱৰ-কুঁৱৰী,

দেৱ-দেৱী, অপেশ্বৰী-অশৰীৰী, ডা-ডাঙৰীয়াৰ কাৰ্য্যকলাপাৰ ছবিকেহে ফুটাই তুলিছিল। ছেক্‌ছপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়ক-নায়িকা আটাইবোৰ এৰিষ্টটলৰ ভাষাত 'ভাল' নহ'ব পাৰে, কিন্তু তেওঁলোক কেতিয়াও সৰু নহয়। বিভীষিকাময় কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা ৰঙ্গমঞ্চত আতঙ্কৰ আস্ফালনৰ দ্বাৰা ছেক্‌ছপীয়েৰৰ মূল চৰিত্ৰই ভুল কৰিব পাৰে, নিৰ্ম্মম হ'ব পাৰে, তথাপি সেই ভুল, সেই নিৰ্ম্মমতাৰ মাজতো দৰ্শকৰ সহানুভূতিৰপৰা বঞ্চিত নহয়।

সাধাৰণতে আমি ভাল নাটকবোৰ বিশ্লেষণ কৰি চালে, দেখিম যে, চৰিত্ৰই কাৰ্য্যৰ ওপৰত প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰে। চৰিত্ৰ কাৰ্য্যক্ৰম হ'লেহে চৰিত্ৰ বিকাশৰ সংজুলি কাৰ্য্যবোৰে সমাধা কৰিব পাৰে। হেনৰী আৰ্থাৰ জনে কৈছে—"ৰঙ্গমঞ্চত কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ নহ'লে চৰিত্ৰৰ কোনো মূল্য নাই।" গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ নিয়ম আছিল চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যাৱলী ভাগ্যইহে নিৰ্ণয় কৰিব লাগে। এৰিষ্টটলৰ মতে কাৰ্য্যই চৰিত্ৰ নিৰ্ণয় কৰে আৰু এই কাৰ্য্য ভাগ্যৰ অদৃশ্য আঙুলিৰ ঠাৰত চৰিত্ৰই কৰি যায়। চৰিত্ৰৰ নিজাকৈ কোনো শক্তি নাই যে তেওঁলোকে নাটকীয় কাৰ্য্যৰ পথ নিৰ্দ্দেশক হ'ব। ইংৰাজী নাটকৰ ক্ষেত্ৰত ছেক্‌ছপীয়েৰৰ দিনৰপৰা চৰিত্ৰ নাটকীয় ঘটনাৰ তলতীয়া অঙ্গ হৈ নাথাকি কাৰ্য্যৰ ওপৰত প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। তাৰে বিকাশ হৈ গৈ, ইবছেন, গেলছৱাৰ্ডি, শ্ব', আদিৰ নাটকত ই সম্পূৰ্ণভাৱে সক্ৰিয়তা অৱলম্বন কৰিলে। ছেক্‌ছপ য়েৰ আৰু তেওঁৰ দিনৰ নাট্যকাৰে অনুভূতি সম্পন্ন মানুহ সৃষ্টি কৰিছিল—চৰিত্ৰবিলাকে ৰোমাঞ্চকৰ পৰিৱেশৰ মাজত নিজৰ আবেগ অনুভূতিৰ কথাহে জানিছিল, মানুহক আগুৰি থকা সমস্যাৰ অস্ত্ৰোপাচৰ মেৰ পাকলৈ ভ্ৰূক্ষেপ নাছিল। ইবছেন, গেলছৱাৰ্ডি, শ্ব' আদিয়ে সমস্যাৰ অস্ত্ৰোপাচৰ মেৰপাকৰপৰা মুক্ত হ'বলৈ চেষ্টা কৰা মানুহৰ জীৱনৰ বাস্তৱে চৰিত্ৰ অংকন কৰিছিল। ইবছেনে বিশ্বাস কৰা আদৰ্শবোৰ তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ কাৰ্য্যৰ মাজেদি, সমাজত নাৰীৰ নিষ্পেষণ, ডাক্তৰ ষ্টকমেনৰ মাজেদি গণতন্ত্ৰৰ ভুৱা নীতি, বাৰ্ণিকৰ মাজেদি সমাজত তথাকথিত ডাঙৰ মানুহে কৰা অনীতি, অনাচাৰ আদিৰ বিষয়ে তেওঁ ভবা কথাবোৰ প্ৰকাশ কৰিছিল। ইবছেনৰ 'হেডাগেবলাৰ' নাটকৰ বিষয়ে তেওঁ নিজে এইদৰে কৈছে—"মই ইয়াত প্ৰধানকৈ যি প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছো, সেয়ে হৈছে বৰ্ত্তমান সমাজত চলি থকা ৰীতি-নীতিৰ বিপক্ষে থিয় দিয়া মানুহৰ অনুভূতি আৰু ভাগ্য।" শ্ব'ই তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ মাজেদি তেওঁ বিশ্বাস কৰা স্থায়ী যৌন-জীৱন, নাৰীৰ সন্তান উৎপাদনৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ, বৈবাহিক জীৱনৰ অ-নৈতিক দায়িত্বৰ কথা, জীৱবিদ্যা সৃষ্টিগত বিৱৰ্ত্তন আদিৰ বহুল তথ্যবোৰৰ আলোচনা দৰ্শকৰ আগত মুকলি কৰিছিল। ইবছেনৰ নাৰী চৰিত্ৰ নৰাই নাৰীৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰতিষ্ঠা কৰা যুঁজৰ দৰে শ্ব'ৰ নাটকৰ নাৰী চৰিত্ৰই যুঁজ কৰে, ব্যক্তি-

তৰ্কৰ পাৰ্তনি মেলি। গতিকে শ্বৰ চৰিত্ৰই বহিসংঘাতকৈ অন্তসংঘাতৰ সন্মুখীন বেছিকৈ হ'ব লাগিছিল। এবাৰ নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে শ্বই নিজেই কৈছে—"জাতিটোক মোৰ মতাৱলম্বী কৰাবলৈকে বা কৰাৰ স্পষ্ট উদ্দেশ্য লৈয়েই মই নাটকবোৰ লিখিছোঁ।"

শ্বৰ নাটক চাই ৰঙ্গমঞ্চৰপৰা উলটি আহোঁতে দৰ্শকে চৰিত্ৰবিলাকৰ মুখেদি শুনা কথা চিন্তা কৰি আহিব লাগে। সদায় দেখি থকা ঘটনা এটাকে নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰে যেতিয়া চৰিত্ৰবিলাকে তৰ্ক যুদ্ধৰে আলোচনা কৰে তেতিয়া সেই তৰ্কযুদ্ধ সেক্সপীয়েৰৰ দিনৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ ওপৰত কৰা তৰোৱাল যুঁজতকৈ কোনো গুণেই আমোদহীন নহয়। শ্বৰ ঘটনাৰ পাৰ্তনি মেলা আলোচনাবোৰ বিদ্ৰোহৰ দৰেই বিভীষিকাময়। এলমাৰ ৰাইচে, সহজাত বৃত্তিবাদৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি 'দি এডিং মেচিন' বুলি এখন নাটক লিখিছে। ইয়াৰ চৰিত্ৰবিলাক কাৰখানাৰ বনুৱা। কাৰখানাৰ একে কামৰ মাজত তেওঁলোকে নিজৰ সুকীয়া অস্তিত্ব পাহৰি গৈছে। গতিকে এনে জীৱনৰ আহ'ৰ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰিবলৈ নাট্যকাৰে এই নাটকখনৰ চৰিত্ৰৰ নাম দিছে—মিঃ জিৰো, মিচেচ জিৰো, মিঃ বান, মিচেচ বান, ইত্যাদি।

নাটকত যদি নাট্যকাৰসকলে চৰিত্ৰক বিভিন্ন ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজেদি নি এটা লক্ষ্যত উপনীত কৰাব নোৱাৰে তেনেহ'লে সেই নাটকৰ পৰিণতি নিস্তেজ হয়। চৰিত্ৰ বিকাশ কৰোঁতে ঔপন্যাসিকে যিবোৰ সুবিধা পায়, নাট্যকাৰে সেইবোৰ সুবিধা নাপায়। কিয়নো ৰঙ্গমঞ্চৰ কিছুমান নিয়ম-কানুনৰ মাজেদি নাট্যকাৰে চৰিত্ৰক চলাফুৰা কৰাব লাগে। আমনি লগাকৈ দীঘল দীঘল বচন মাতিলেই চৰিত্ৰ বিকাশ নহয়; বৰঞ্চ দৰ্শকক এনে চৰিত্ৰই আমনি লগায়। চৰিত্ৰ বিকাশ কৰোঁতে নাট্যকাৰে দৰ্শকৰ মনস্তাত্ত্বিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিব লাগে। পুৰণি নাটকত যেনেকৈ দীঘল-দীঘল বচন, হত্যাকাণ্ড আদিয়ে চৰিত্ৰ বিকাশ কৰাত সহায় কৰিছিল আজিকালি তেনেকৈ বচনৰ লগে লগে প্ৰকাশ ভঙ্গীয়ে চৰিত্ৰ বিকাশত সহায় কৰে। চৰিত্ৰ ভালদৰেহে ফুটাই তুলিবলৈ যাওঁতে কোনো নাট্যকাৰে অতিমাত্ৰাৰ চৰিত্ৰ অংকন কৰে। চৰিত্ৰ বিকাশ কৰোঁতে যিখিনি ভাব-ভঙ্গী, যিখিনি কাৰ্য্য বা বচনৰ আৱশ্যক তাতোকৈ বেছি কোৱা বা লিখা উচিত নহয়। কোনো কোনো নাট্যকাৰে কোনোবা এজন বা দুজন চৰিত্ৰৰ ওপৰত জোৰ দি বাকী চৰিত্ৰৰ লাইটৰ আগত চাকিৰ পোহৰৰ নিচিনা কৰি পেলায়, এইক্ষেত্ৰত সেক্সপীয়েৰৰ ফলষ্টাফ, বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া, সাৰদা বৰদলৈৰ ৰাজখোৱা আদিকে উল্লেখ কৰিব পাৰি। সেক্সপীয়েৰে নাটকত হাস্যৰস ফুটাই তুলিবলৈ কিছুমান জ্ঞানী-মূৰ্খৰ অৱতাৰণা কৰিছিল। এই মূৰ্খসকল ধৰা, ভা-ভাওৰীয়াৰ লগে লগে ফুৰে। জটিল কথাৰ মাজত হাঁহিৰ ধুনপাক মেলে। কিন্তু সেইবিলাকে দৰ্শকক যথেষ্ট জ্ঞানৰ সন্ধান দিয়ে। সেইকাৰণে প্ৰত্যেকৰ

ডিক্সনে কৈছে যে ছেক্‌ছপীয়েৰৰ মূৰ্খসকল হ'ল বুদ্ধিৰ মহাসাগৰ। তেওঁলোকে ইচ্ছাকৃতভাৱেহে মূৰ্খৰ ভাও জোৰে। আকৌ কোনো কোনো অসমীয়া নাটকত অতিৰঞ্জিত হাস্যৰসৰ অৱতাৰণ কৰাৰ অজুহাতত লগুৱাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰে। অবান্তৰ বচন আৰু কাৰ্য্যৰে, বাৰে বাৰে ৰঙ্গমঞ্চত লগুৱা উলিওৱা বৰ সমীচীন নহয় যেন লাগে। অসমীয়া কথাছবি প্ৰায় কেইখনেই এনে চৰিত্ৰাংকনৰপৰা হাতসাৰিব পৰা নাই।

সংস্কৃত নাটকবিলাকত নায়ক-নায়িকা সাধাৰণতে বিবিধ পুৰাণ দেৱতা, দানৱ, ৰজা, মহাৰজা, ঋষি, নৰ্ত্তকী আদিয়েই প্ৰধান। মৃচ্ছকটিক আদি নাটকত সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনৰ ৰূপও দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰা হৈছিল। নাটকৰ

সংস্কৃত নাটকৰ চৰিত্ৰ

চৰিত্ৰ নিৰ্ণয় কৰোঁতে সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে চাৰিটা ভাগ কৰিছে। ধীৰোদত্ত—ধীৰ, স্থিৰ আৰু নিৰহংকাৰী। ধীৰোশান্ত—বিবেচক, সহিষ্ণু, বিনয়ী, শান্ত আৰু সমদৰ্শী। ধীৰোদ্ধত—অহংকাৰী, কপটীয়া, খঙাল আৰু শক্তিৱন্ত। ধীৰললিত—ৰসিক, কামুক। সংস্কৃত নাটকত চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰো ভাগ আছে। যেনে—উৎসৃষ্টাংক বা একাংকীয়াত নায়ক নায়িকা হ'ব লাগিব—উৎসৃষ্টাংক একাংক নেতাৰঃ প্ৰাকৃতা নৰাঃ—ইত্যাদি। অৰ্থাৎ উৎসৃষ্টাংকৰ নায়ক হ'ব লাগিব সাধাৰণ মানুহ। প্ৰকৰণত চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিব লাগিব ব্ৰাহ্মণ, মন্ত্ৰী, বণিক, পুৰোহিত আদিয়েহে। স্ত্ৰী নায়িকা হিচাপে উলিয়াবলৈ হ'লে হয় কুলজা নহয় বেশ্যা হ'ব লাগিব। মন্ত্ৰী, ব্ৰাহ্মণ, পুৰোহিত আদি নায়ক থাকিলে বেশ্যা নায়িকা হ'ব নোৱাৰে, নায়িকা হ'ব কুলজাহে। য'ত বেশ্যা থাকে তত কুলজা থাকিব নোৱাৰে। সমৱকাৰ শ্ৰেণীৰ নাটকত আকৌ দেৱা-সুৰেহে নায়ক হ'ব পাৰে। ঈহামৃগত দেৱতা-সদৃশ নায়কে নায়িকাৰ সন্ধানত চিকাৰীয়ে মৃগৰ সন্ধানত ফুৰাৰ দৰে আগবাঢ়ে। মৃগই যেনেকৈ চিকাৰীৰ বাণবিদ্ধ হ'বলৈ ইচ্ছা নকৰি আঁতৰি পলায় ঠিক তেনেকৈ ঈহামৃগৰ নায়িকাও নায়কৰ কামবাণৰ দ্বাৰা বিদ্ধ হ'বলৈ ইচ্ছা নকৰি আঁতৰি পলায়। আঁতৰি পলালেও নায়িকাই অনিচ্ছা সত্ত্বেও নাটকীয় নিৰ্দ্দেশমতে নায়কৰ গুৰিত ধৰা দিব লাগে। সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলে এনেবোৰ নিয়মৰ মাজেদিয়েই যদিও নাটক লিখিছিল; তথাপিও মাজে মাজে এনে নিয়ম ভঙ্গ কৰাও দেখা গৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে প্ৰকৰণ শ্ৰেণীৰ নাটক মৃচ্ছকটিক-লৈকে আঙুলিয়াব পাৰি। মৃচ্ছকটিকৰ নায়কজন ব্ৰাহ্মণ, নাটকীয় নিয়মমতে নায়কজন ব্ৰাহ্মণ হ'লে নাটকত বেশ্যা থাকিব নোৱাৰে। ইয়াত বসন্তসেনা নামে এগৰাকী বেশ্যাক নায়িকাৰ স্থান দিয়া হৈছে।

সংস্কৃত নাটকত ছেক্‌ছপীয়েৰৰ জ্ঞানীমূৰ্খৰ দৰে বিদূষক নামে এবিধ অপৰিহাৰ্য্য চৰিত্ৰ পোৱা যায়। ভৱভূতিৰ বাহিৰে অন্য সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলে বিদূষকৰ আৱশ্যকতা অস্বীকাৰ কৰা নাই। বিদূষকসকলে হাস্যৰসেৰে কথা

ক'লেও কথাবিলাক বুদ্ধিসম্পন্ন আৰু জ্ঞানসম্পন্ন। এওঁলোকে ৰজা বা মন্ত্ৰী আদিৰ লগতে হাঁটো ধেমালি কৰি কৌতুকপূৰ্ণ কথাৰে দৰ্শকৰ মনৰ আমনি গুচায়।

অসমীয়া অংকীয়া নাটকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি সকলোতকৈ বেলেগ। মহাপুৰুষসকলে যি অংকীয়া নাট ৰচনা কৰি গৈছে সেই অংকীয়া

অংকীয়া নাটকৰ চৰিত্ৰ

নাটকত ভগৱানে নিজে ৰাম বা কৃষ্ণৰ ৰূপত মানৱীয় কাৰ্য্যৰ মাজেদি ঐশ্বৰিক মহিমা প্ৰকাশ কৰি মানুহৰ মন ভগৱৎ প্ৰেমৰ দ্বাৰা আকৃষ্ট কৰায়। কৃষ্ণ নিজে ভগৱান হ'লেও মানৱৰূপত জন্ম গ্ৰহণ কৰে। শিশু লীলাৰ মাজেদি জীৱন অতিবাহিত কৰি বিভিন্ন মানৱীয় কাৰ্য্য কৰে। গতিকে অসমীয়া নাটৰ চৰিত্ৰ অংকনত নায়ক হিচাপে আমি কৃষ্ণ বা ৰামকহে পাওঁ। সজ্জন পালন আৰু দুষ্টক দমনৰ কাৰণে নায়কৰূপী ভগৱানে মানৱ, দৈত্য-দানৱৰ লগত বহিৰ্সংঘাতৰ সন্মুখীন হয়। মহাপুৰুষসকলৰ নাটৰ উদ্দেশ্য আছিল ধৰ্ম্মপ্ৰচাৰ। গতিকে ঘটনাৰ বিকাশ আৰু চৰিত্ৰঅংকনতো তেনে উদ্দেশ্যকে আগত ৰখা হৈছিল।

ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ যেনেকৈ নাটকৰ প্ৰধান অঙ্গ, সংলাপো তেনেকৈ প্ৰধান অঙ্গ। সেইবুলি সংলাপবিহীন নাটক নাই বুলি ক'লে ভুল হ'ব। নৃত্যনাটক-

সংলাপ

বিলাক সাধাৰণতে সংলাপবিহীন। এনে নাটকত সংলাপৰ ঠাই পুৰায় নৃত্য, গীত আৰু ভাবৰ অভিব্যক্তিয়ে। নৃত্য নাটকৰ বাহিৰে অন্য নাটকত সংলাপ নোহোৱা কথা কল্পনা কৰিব নোৱাৰি। হাডচনৰ মতে—"সংলাপ হ'ল নাটকীয় কাৰ্য্যৰ সহযোগী, সংলাপৰ মাজেদি ঘটনা দোপত-দোপে আগবাঢ়ে।" নাটকীয় ঘটনা বিকাশৰ লগে লগে সংলাপৰ কাৰ্য্য হ'ল চৰিত্ৰ অংকন। চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা দুয়োটাকে একেতাল কৰি গাঁথি দৰ্শকৰ চকুৰ আগেদি পৰিসমাপ্তিৰ কাষলৈ লৈ যায় সংলাপে। সেইবুলি অনাৱশ্যকীয় সংলাপে নাটকীয় ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ বিকাশ কৰাব নোৱাৰে, স্বয়ংক্ৰিয় সংলাপৰ লগত স্বয়ংক্ৰিয় কাৰ্য্যকলাপৰো সম্বন্ধ আছে। নাটকত সংলাপৰ লগতে দেহ সঞ্চালন, মুখৰ অভিব্যক্তি আৰু চকুৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ বহুতো সম্পৰ্ক থাকে যদি নাটকখন মঞ্চস্থ কৰা হয়। যদি ভাবৰ অভিব্যক্তি নকৰাকৈ স্থিৰ সংলাপ কবিতা আবৃত্তি কৰাদি পাঠ কৰা যায়, তেন্তে হ'লে সেই সংলাপ প্ৰাণহীন হ'ব।

নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ মুখত সংলাপ দিওঁতে সদায় জোখ-মাখ কৰি দিব লাগে। অসংলগ্ন, অনাৱশ্যকীয়, দীঘল সংলাপে নাটকীয় সৌন্দৰ্য্যৰ বিকাশৰ পথত অন্তৰায়হে হৈ পৰে। প্ৰত্যেকজন চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপ যাতে বিচ্ছিন্ন হৈ পৰি নাটকীয় ঘটনা বিকাশৰ অন্তৰায় হৈ নপৰে তাৰ কাৰণে নাট্যকাৰে বিশেষ যত্ন লব লাগে।

নাটকীয় সংলাপ দুই প্ৰকাৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰি। চিন্তনৰ চৰিত্ৰ অভিনৰ

খোজে সেইজনৰ মুখেদি আৰু আন এজনৰ মুখেদি আন এজনৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশ। প্ৰথমবিধ প্ৰকাশ কৰা সহজ। দ্বিতীয় বিধ প্ৰকাশ কৰোঁতে নাট্যকাৰ আৰু চৰিত্ৰ দুয়োৰে দায়িত্ব বেছি। নাট্যকাৰে সদায় চাব লাগে যাতে চৰিত্ৰ বিকাশ সম্পৰ্কীয় এনে পৰোক্ষ উক্তিয়ে দৰ্শকৰ বা পাঠকৰ অন্তৰত বিশেষভাৱে সাঁচ বহুৱাব পাৰে। সংলাপে কিছুমান ডাঙৰ কথা চুটি কৰি আনে আধুনিক ৰঙ্গমঞ্চত এনে সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। য'ত জটিল পটৰ অৱতাৰণা কৰি ডাঙৰ ঘটনাৰ সৃষ্টি কৰিব লাগে তেনে ক্ষেত্ৰত সম্ভৱপৰ নহ'লে কোনো এটা চৰিত্ৰৰ মুখেদি তাক প্ৰকাশ কৰা যায়।

আগৰ কালত সংস্কৃত নাটকবিলাকত মৃত্যু, নৰীয়া পৰা আদি দৃশ্যবিলাক ৰঙ্গমঞ্চত দেখুৱা নিষেধ আছিল। সেইবিলাক, কোনো দূতৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰোৱা হয়। গতিকে ঘটনাৰ বিকাশত সংলাপৰ প্ৰয়োজন বেছি। ছেক্‌ছপীয়ৰৰ দিনত সংলাপে দৃশ্যপটৰো চিনাকি দিছিল। মেকবেথৰ ঘৰলৈ গৈ ডানকানে সংলাপেৰে মেকবেথৰ দুৰ্গৰ বৰ্ণনা দিছিল। "টুৱেল্‌ভ নাইট"ত ভিয়লাই কেপ্টেইনক সুধিছে—"এইখন কি দেশ, বন্ধু?" ভিয়লাৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰত কেপ্টেইনে কৈছে—"এইখন ইলিৰিয়া।"

সংলাপৰ ভিতৰত আৰু দুবিধ ব্যৱস্থা আছে। স্বগতোক্তি আৰু কাষৰীয়াকৈ মতা (asides)। স্বগতোক্তিৰ মাজেদি ভাবৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰা হয়। এনেবোৰ কথা সাধাৰণতে ৰঙ্গমঞ্চত চিন্তাশীল লোক, বীৰ, প্ৰেমিক আদিৰ মুখেদি প্ৰকাশ পায়। পুৰণি নাটকবিলাকত বিশেষকৈ ছেক্‌ছপীয়ৰৰ নাটকত স্বগতোক্তিৰ প্ৰভাৱ বৰ বেছি। হেম্‌লেট, মেকবেথ আদিয়ে দীঘল দীঘল স্বগতোক্তি মাতি চিন্তাশীল মনৰ ভাব প্ৰবণতা প্ৰকাশ কৰিছে। হেমলেট, মেকবেথৰ চৰিত্ৰ অমৰত্ব দান নাট্যকাৰৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে দিছে যদিও, হেমলেটৰ 'to be or not to be' আৰু মেকবেথৰ 'out out brief candle, life is but a walking shadow' আদি স্বগতোক্তিয়ে ছেক্‌ছপীয়ৰৰ অমৰ লিখনীৰ বিজয় গৌৰৱ আজিও ঘোষণা কৰিছে। বিৰাট ব্যক্তিত্ব সম্পন্ন চৰিত্ৰবিলাকৰ অন্তৰ বিশ্লেষণ কৰিবৰ কাৰণে ছেক্‌ছপীয়ৰে এই কৌশল অৱলম্বন কৰিছিল। কোনো কোনো নাট্যসমালোচকে অভিমত প্ৰকাশ কৰে যে হেমলেটৰ অমৰ স্বগতোক্তি বাদ দিলে হেমলেটৰ চৰিত্ৰৰ মানসিক ফালটো বিশ্লেষণ কৰা বৰ জটিল হৈ পৰিব। অসমীয়া পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাট্যকাৰসকলৰ ওপৰতো ছেক্‌ছপীয়ৰৰ ভালেখিনি প্ৰভাৱ পৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ৺পদ্মনাথ গোহাঁঞি বৰুৱাৰ 'গদাধৰ' আৰু অধ্যাপক অতুল হাজৰিকা 'কন্দ্ৰাদিৰ' স্বগত কচন লব পাৰি। ৺গোহাঁঞি বৰুৱাৰ গদাধৰে—"পাঁচিলে বি প্ৰিয়া মোৰ পাশৰ পাঁচলে। নিতে নব শান্তি মোৰ যাব আদেশত।" ইত্যাদি, স্বগত কচন মাতি নিজৰ জীৱনৰ

স্বগতোক্তি আৰু কাষৰীয়াকৈ মতা

দীনতা, হীনতা, পুৰুষালি, কাপুৰুষালি আদি সকলোবোৰ ভাবপ্ৰৱণ মনৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছে। অধ্যাপক অতুল হাজৰিকাৰ 'কনৌজ কুঁৱৰী' নাটকৰ জয়চান্দে যুদ্ধক্ষেত্ৰত গৈ মৰণৰ বিভীষিকা দেখি "শ্মশান, মহাশ্মশান" বুলি ভাবৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰিছে।

ইয়াৰ উপৰিও পুৰণি নাটকবিলাকত একাষৰীয়াকৈ মতা (aside) বচন, চৰিত্ৰবিলাকৰ মুখত দিয়া হৈছিল। ৰঙ্গমঞ্চত একেলগে কেইজনমান মানুহ থিয় হৈ থাকোতেই তাৰে এজনে "টকা দিলেও আপদ আৰু নিদিলেও আপদ"ৰ নিচিনা কথা মুখখন আঁতৰাই অন্তৰৰ গোপনীয় ভাব অলপ সৰুকৈ মাতি প্ৰকাশ কৰাটো অবাস্তৱ আৰু অশোভনীয়ও। অবাস্তৱ হ'লেও পুৰণি ইংৰাজী, বঙালী, অসমীয়া নাটক আদিত এনে বচনৰ ব্যৱহাৰ বহুতো আছিল। আজিকালি নাট্যকাৰসকলে এই ব্যৱস্থাৰ ওৰ পেলাবলৈ যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা কৰিছে। ভাবৰ হেন্দোলনিয়ে অন্তৰ খোকি-বাখো লগালেও দৰ্শকলৈ চাই চাই একটা জুৰি এজন চৰিত্ৰই অকলে অকলে বচন মাতি থকাটো একেবাৰেই সমীচীন নহয়। আজিৰ নাট্যকাৰসকলে জানে—ৰঙ্গমঞ্চ ভাবৰ অভিব্যক্তি, কাৰ্যৰ প্ৰতিভা বিকাশ কৰাৰ স্থল হে। দীঘল বক্তৃতা দিয়া ৰাজনৈতিক প্লেটফৰ্ম নহয়। নাটকৰ সীমাৰেখা ভেদ কৰি অযুক্তিকৰ আৰু দীঘলীয়া সংলাপে নাটকীয় সৌন্দৰ্য্য হানি কৰে।

এই অবাস্তৱতাৰ বিৰুদ্ধে পাশ্চাত্যৰ নাট্যশালাত নৰৱেৰ বিখ্যাত নাট্যকাৰ ইবচেনে বিদ্ৰোহৰ সূচনা কৰে। তেওঁৰ মতে ৰঙ্গমঞ্চত চৰিত্ৰবিলাকে বাস্তৱৰূপত কাম কৰিব লাগিব, কথা ক'ব লাগিব। এলিজাবেথৰ যুগত কাষৰীয়াকৈ মতা গোপন কথাবোৰ যদিও গোপন তথাপি শেষৰ ফালে গেলেৰীত বহি থকা দৰ্শকক শুনাব লাগিব। গতিকে এনে ক্ষেত্ৰত চিঞৰাৰ বাহিৰে অন্য উপায় নাছিল। ইবচেনে বিভীষিকাময় দৃশ্য, কৃত্ৰিম বচন আৰু গালি-শপনি আদি ৰঙ্গমঞ্চৰ-পৰা বিদায় দিলে। তেওঁৰ মতে বাস্তৱ জীৱনৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ ঘটনাবিলাক বিভীষিকাময় দৃশ্য আৰু কৃত্ৰিম বচনৰ ওপৰত ভিত্তি নকৰাকৈ ৰঙ্গমঞ্চত ফুটাই তুলিব পাৰি। ইবচেনৰ নাটকবিলাকত স্বগত বচনকে আৰম্ভ কৰি ক'তো কৃত্ৰিমতাৰ স্থান নাই। এওঁৰ পিছত এওঁকে অনুসৰণ কৰে বাৰ্নাড শ্ব,' গেলছৱৰ্দি, চুডাৰমেন, হলজ আদি নাট্যকাৰসকলে। ইবচেনৰ নাটকীয় বাস্তৱবাদৰ পোহৰত বীৰৰসপূৰ্ণ ট্ৰেজেডি আৰু ভিক্টোৰিয়ান যুগৰ মেল'ড্ৰামাবিলাকৰ পোহৰ ম্লান হৈ আহিবলৈ ধৰে। নাট্যকাৰ বাৰ্নাৰ্ড শ্বই ইবচেনক অনুসৰণ কৰি নাটকৰপৰা স্বগত বচন উঠাই দিলে। এই ক্ষেত্ৰত এবাৰ তেওঁ 'জন বুলছ আতাৰ আইলেণ্ড' বোলা নাটকখনত স্বগত বচন একোটি দিবলগীয়া হোৱাত এটা কবিতাকে অৱতাৰণা কৰিছিল। সেই কবিতাটোৰ আগতেই এজনে ভাবৰ অভিব্যক্তি কৰিছে। ইবচেনকে অনুসৰণ কৰি আজি সকলো বাস্তৱবাদী নাট্যকাৰে নাটকৰপৰা স্বগত বচন আৰু একাষৰীয়াকৈ মতা বচন

বাদ দিছে। ইবছেনৰ নাটকীয় বিদ্রোহ সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰি এবাৰ শ্ব'ই কৈছিল —"ইবছেনে ইংলণ্ডত যি প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিলে সেই প্ৰভাৱ তিনিটা বিপ্লৱ, ছখন ক্ৰুচেড, কেইটামান বিদেশী আক্ৰমণ আৰু এটা ভূমিকম্পৰ প্ৰভাৱৰ সমান।"

সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলৰ মতে নাটকো এবিধ কাব্য। কাব্য যেতিয়া ইয়াৰ ভাষাৰ ওপৰত গুৰুত্ব বেছি। নাটকত ভাষাৰ মাধুৰ্য্য ফুটি নুঠিলে সংলাপ নীৰস হয় আৰু ইয়াৰ ফলতেই ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশত দৰ্শক বা চৰিত্ৰই কোনো আমোদ লাভ কৰিব নোৱাৰে। ইয়াৰ উপৰিও নাটকৰ সাহিত্য হিচাপে মূল্য থাকিব লাগে। সাহিত্যিক মূল্য নাটকত নিৰূপণ কৰিব পাৰি যাইকে ভাষা আৰু ভাবৰ দ্বাৰা। কালিদাস, ছেক্সপীয়েৰ, ইবছেন, শ্ব', আদিৰ নাটকত মূলতে আছিল সাহিত্যিক মূল্য। নাট্যকাৰে নাটকৰ ভাষা নিৰূপণ কৰোঁতে সদায় লক্ষ্য ৰাখিব লাগে যে চৰিত্ৰৰ বিভাজন অনুসৰি ভাষাৰো বিভাজন হ'ব লাগে। একেখন নাটকতে বহুত ধৰণৰ চৰিত্ৰ থাকে। ৰজা, ডা-ডাঙৰীয়া, বাটৰুৱা, লগুৱা ইত্যাদি। ৰজা, ডা-ডাঙৰীয়াৰ মুখত যিটো ভাষা দিয়া যায়, লগুৱা আৰু সাধাৰণ মানুহৰ মুখত সেইটো ভাষা দিলে ভাষাৰ সৌন্দৰ্য্য অটুট নাথাকে। আগৰ কালত সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলে চৰিত্ৰৰ মুখত ভাষা দিওঁতে ভাষাৰ বিভাজন কৰিছিল যেনে ঃ ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ মুখত সংস্কৃত, সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ প্ৰাকৃত। সাধাৰণ মানুহে যেনে ধৰণেৰে ব্যৱহাৰিক জীৱনত কথা-বতৰা কয়; সেই কথা-বতৰা ব্যৱহাৰিক জীৱনত সকলো ধৰণৰ মানুহে নকয়। গতিকে নাটকত এনে বিভাজনৰ আৱশ্যকতা নোহোৱা নহয়।

নাটকৰ ভাষা

সংলাপৰ ভাষা নিৰ্ণয় কৰোঁতে নাট্যকাৰে সদায় মন কৰিব লাগিব যে বীৰৰ মুখত শ্ৰুতিমধুৰ বীৰত্বপূৰ্ণবাক্যহে শোভা পায়। তেওঁৰ মুখত সাধাৰণ কথাবোৰে শোভা নাপায়। হাঁহি কৌতুকৰ মাজেদি পাতল ভাষা যেতিয়া চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া হয় তেতিয়া অন্ততঃ দৰ্শকৰ মনত সেই ভাষাই ৰস সৃষ্টি কৰিব লাগে। সেইবুলি কোনো ক্ষেত্ৰতেই সীমা চেৰাই যোৱা পাতল হাস্যৰসৰ শব্দ ব্যৱহাৰ সাহিত্যিক মূল্যাংকনৰ ফালৰপৰা সিমান সমীচীন নহয়। মুঠতে শব্দ পাৰ্থান আৰু ভাবৰ সংমিশ্ৰণৰ মাজেদি নাটকীয় ভাষাৰ মাধুৰ্য্য ফুটাই তুলিব পাৰিলে নাটক প্ৰাণৱন্ত হোৱাত বহুখিনি সহায় কৰে।

পাশ্চাত্যৰ নাট্যকাৰসকলে যেনেকৈ চৰিত্ৰ বা ঘটনাৰ ওপৰত বেছি জোৰ দিছিল, সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলেও ৰসৰ ওপৰত বেছি জোৰ দিছিল। সেইকাৰণে তেওঁলোকে নাটকত নৱৰসৰ সঞ্চাৰ কৰিব নোৱাৰিলেও অন্ততঃ দুই-তিনিটা ৰসক প্ৰাধান্য দিবলৈ যত্ন কৰিছিল। পৃথিৱীৰ বিভিন্ন নাটকবিলাকত করুণ ৰস, বীৰৰস, হাস্যৰস, আদিৰস আদিকেই প্ৰধান স্থান দিছে। এখন নাটকত যদি অকল করুণ ৰসকেই দিয়া যায় তেনেহ'লে

ৰস

মানুহৰ মন দুখৰ অনুভূতিয়ে হাটি ধৰিব। গতিকে ইয়াৰপৰা দৰ্শকৰ মনক

অব্যাহতি দিবৰ কাৰণে নাট্যকাৰে ঠায়ে ঠায়ে হাস্যৰসৰ অৱতাৰণা কৰে।

সাধাৰণ নাটকীয় সূত্ৰ অনুযায়ী আমি সাধাৰণতে ট্ৰেজেডিত কৰুণ আৰু কমেডিত হাস্যৰস পাওঁ। ছেক্সপীয়েৰে কমেডিত কৰুণ আৰু ট্ৰেজেডিত হাস্যৰসৰো অৱতাৰণা কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'মাৰ্চেণ্ট অৱ ভেনিচ' যদিও কমেডি তাত কৰুণ ৰসৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ হৈ আছে। এণ্টনিওৰে ঘটচহী কৰাৰ-পৰা আৰম্ভ কৰি বিচাৰৰ দৃশ্যৰ শেষলৈকে নাটকখন কৰুণ ৰসেৰে পৰিপূৰ্ণ। আনহাতে হেমলেট আদি ট্ৰেজেডি কৰুণ ৰসৰ নাটকতো কবৰ খান্দোতাৰ দৃশ্য অৱতাৰণা কৰি দৰ্শকক হাস্যৰসৰ সমল নোযোগোৱাকৈ থকা নাই। আজিকালি সমাজ চেতনাৰ সমস্যা সম্পন্ন নাটকবিলাকত কৰুণ আৰু হাস্য-ৰসকেই প্ৰধানকৈ প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। বাৰ্নাৰ্ড শ্বই যুক্তি-তৰ্কৰ মাজেদি বুদ্ধি সম্পন্ন হাহি কৌতুকৰ ৰস সঞ্চাৰ কৰি তেওঁৰ নাটকবিলাকত সমাজৰ বিভিন্ন সমস্যা আলোচনা কৰিছে। সমস্যা সম্পন্ন নাটকবিলাকত যি হাস্যৰসৰ অৱতাৰণা কৰা হয়, সেই হাস্যৰস চৰিত্ৰৰ বুদ্ধিৰ কছৰতৰ মাজেদিহে প্ৰকাশ কৰা হয় আৰু দৰ্শকে ইয়াৰ আনন্দ লাভ কৰে বুদ্ধি সম্পন্ন মনেৰেহে।

সকলো দেশতে হাস্যৰস প্ৰধান কিছুমান নাটক আছে সেইবিলাকত আদিৰ-পৰা অন্তলৈকে হাস্যৰসেই থাকে। সমাজ শুধৰণিৰ উদ্দেশ্য লৈ বা ব্যক্তিগত চৰিত্ৰ বিশ্লেষণৰ সহায়ত এই নাটকবিলাক লিখা হয়। ইয়াত হাস্যৰসৰ উইট, হিউমাৰ, ফান, চেটায়াৰ আদি আটাইকেইটা ৰসকেই পোৱা যায়। অসমীয়া ভাষাত বেজবৰুৱা, গোহাঞি বৰুৱা আদিৰ দিনতে এনে নাটকৰ আৰম্ভণি হয়।

ট্ৰেজেডিৰ ব্যাখ্যা দিওঁতে এৰিষ্টটলে উল্লেখ কৰিছে—ট্ৰেজেডি অকল পোৱা নহয় ইয়াক অভিনয় কৰা হয়। অভিনয় কৰাৰ কথা উত্থাপন হোৱাৰ লগে লগে আমাৰ মনলৈ ৰঙ্গমঞ্চৰ কথা আহি পৰে। নাটক লিখি তাৰ আমোদ দৰ্শকক দিবলৈ হ'লে নাটকখন মঞ্চস্থ কৰিব লাগিব। যিবিলাক নাটক এখন অভিনয়ৰ

ৰঙ্গমঞ্চ আৰু নাটক

কাৰণে উপযোগী নহয় সেইবিলাকৰ সাহিত্যিক মূল্য থাকিলেও নাটকীয় বাস্তব মূল্য নাই। সেইকাৰণে, নাট্যকাৰে ৰঙ্গমঞ্চৰ অভিজ্ঞতাৰে নাটক নিলিখিলে লিখিত দৃশ্য ভাল হ'লেও সি কেতিয়াবা ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশৰ মাজত খাপ নাখায়। যিসকল নাট্যকাৰে দৰ্শক আৰু ৰঙ্গমঞ্চক নাটৰ ভিতৰুৱা অঙ্গ বুলি ধৰে সেইসকলে ঘটনাৰ বিকাশ আৰু নাটকীয় দৃশ্যাৱলীৰ কথা চিন্তা কৰোঁতে দৰ্শকৰ মন আৰু ৰঙ্গমঞ্চৰ কৌশলৰ কথা চিন্তা কৰে। মঞ্চৰ অভিজ্ঞতা নোহোৱাকৈ, মঞ্চৰ কৌশলৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি দৰ্শকৰ মনে বিচৰা নাটকখন দিবলৈ সকলো নাট্যকাৰ সমৰ্থ হ'ব নোৱাৰে। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকে মঞ্চত কৃতকাৰ্য্যতা লাভ কৰাৰ মূলতে

আছিল তেওঁৰ অভিজ্ঞতা। সেক্সপীয়েৰে মঞ্চৰ আৰু কাপোৰ টনা কামবপৰা আৰম্ভ কৰি অভিনয় কৰালৈকে মঞ্চৰ সকলো কাম কৰিব পাৰিছিল। গতিকে নাটক লিখোঁতে তেওঁৰ চকুৰ আগত মঞ্চৰ আৱশ্যকীয় কথাবোৰ ভাহি উঠিছিল। বিখ্যাত নাট্যকাৰ বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব'ই নাটক ৰচনা সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰি কৈছিল— "নাটক ৰচনা কালত মোৰ আগত সদায়েই মঞ্চটো জিলিকি থাকে।" এই ক্ষেত্ৰত পৃথিৱীৰ বহুত কিজন ডাঙৰ নাট্যকাৰ; অকল নাট্যকাৰেই নহয় ভাল অভিনেতাও; ফৰাচী নাট্যকাৰ মলিয়াৰে, স্পেইনৰ বেনাভিন্টি,ইটালীৰ গল্ডনি আদিৰ নাম লব পাৰি।

ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশ ভাল হ'লে এখন বেয়া নাটকো ভাল ধৰণেৰে চৰিত্ৰবিলাকে ৰূপায়িত কৰিব পাৰে। চৰিত্ৰৰ কলাসুলভ দক্ষতা আৰু ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশত বাস্তৱবাদী নাটকবিলাক ইমান বাস্তৱ হৈ পৰে যে দৰ্শকে কেতিয়াবা পাহৰি যায় যে তেওঁলোকে সঁচাকৈয়ে অভিনয় চাইছে নে বাস্তৱতাৰ মাজত আছে। ৰুচ দেশৰ মঞ্চ অনুষ্ঠানবিলাকত নাটকৰ এই বাস্তৱ ৰূপ দিবলৈ যথেষ্ট যত্ন কৰে। কৃতকাৰ্য্যতাও তাত লাভ কৰিছে। এই কাৰণেই প্ৰখ্যাত ৰুচ মঞ্চ শিল্পীৰ লেনিনৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত দৰ্শকে অভিনয়ৰ চৰিত্ৰ বুলি পাহৰি গৈ প্ৰকৃত লেনিন বুলি ৰঙ্গমঞ্চৰ লেনিনক থিয় দি সম্বৰ্দ্ধনা জনাইছিল।

অভিনেতাৰ কৃতকাৰ্য্যতা মঞ্চৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰে। নাটকীয় বিষয়-বস্তুৰ অনুকূলে যোৱা দৃশ্য সজ্জাৰ মাজত কোনোবা চৰিত্ৰ যেতিয়া সাজ-সজ্জাৰে ওলাই আহিব তেওঁৰ মনত পৰিস্থিতিয়ে বুজাই তুলিব লাগিব যে তেওঁ প্ৰকৃত চৰিত্ৰ অভিনয় কৰা মানুহজন হয় নে নহয়। দৃশ্যপট, সাজ-সজ্জা, ৰূপ-সজ্জা সকলো ফালৰপৰা ৰঙ্গমঞ্চ জাকত-জিলিকা নহ'লে দৰ্শকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে। লগে লগে নাটকৰ সফলতাও আশা কৰিব নোৱাৰি।

আজিকালি নাট্যকলাত আগবঢ়া ইউৰোপত আধুনিক পদ্ধতিত বিভলভিং, বেগন, চিংকিং আদি বিবিধ ধৰণৰ মঞ্চৰ ওপৰত অভিনয়ৰ পৰীক্ষা চলিছে। আধুনিক কথাছবিৰ যিমান আদৰ বাঢ়িছে সেই অনুপাতে অভিনয়ৰ আদৰ কমিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। কথাছবিৰ লগত সমানে আগবাঢ়ি যাওঁতে ৰঙ্গমঞ্চবিলাকে মঞ্চৰ কৌশলৰ ক্ষেত্ৰত ভালেখিনি আগবাঢ়ি যাব লগা হৈছে। এইবোৰ প্ৰচেষ্টা ঘূৰণ ৰঙ্গমঞ্চ আদিৰ যোগেদি চলিছে। নাটকৰ বিষয়-বস্তুৰ বাছনি, চৰিত্ৰৰ নিখুঁত ৰূপদান, ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশ, সঙ্গীত, নৃত্য আদি সকলো ক্ষেত্ৰতে বিশেষ মনোযোগ দি ইংলেণ্ড, আমেৰিকা, ৰুচিয়া আদিত আজিও মহাসমাৰোহেৰে অভিনয় কৰি আছে। ৰুচ দেশত কিমান নিষ্ঠাৰে অভিনয় কৰে তাৰ এটা উদাহৰণ ল'লেই যথেষ্ট হ'ব। শ্বেটোৰ চিখভৰ 'ব্লুবাৰ্ড' ৰুচিয়াৰ নাট্যশালাত কৃতকাৰ্য্যতাৰে মঞ্চস্থ কৰোঁতে পুৰা দহ বছৰ লাগিছিল।

ইউৰোপ আৰু আমেৰিকাৰ ৰঙ্গমঞ্চত আজিকালি দৃশ্যপটৰ কাৰণে নতুন

পদ্ধতি অৱলম্বন কৰিছে। সেয়ে হৈছে—নিৰপেক্ষ বৰ্ণৰ দৃশ্যপট। নিৰপেক্ষ বৰ্ণৰ কাপোৰৰ ওপৰত বিভিন্ন ৰঙৰ পোহৰ পেলাই আৱশ্যকীয় দৃশ্যপট তৈয়াৰ কৰে। ৰঙা, নীলা, পোহৰেৰে দৃশ্যপট সজাওঁতে সাধাৰণতে বীৰৰসত হালধীয়া, হাস্যৰসত বগা, অদ্ভুত ৰসত ক'লা, ৰৌদ্ৰ ৰসত ৰঙা, বীভৎস ৰসত ধূসৰ, শৃঙ্গাৰ ৰসত বগা, কৰুণ ৰসত সেউজীয়া, আদি ৰসত নীলা ৰঙ ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

আধুনিক যুগত ক্ষিপ্ৰতাই হৈছে সকলোৰে আদৰণীয়। বিভিন্ন সমস্যাৰে ভৰা ক্ষিপ্ৰগতিৰে চলা বিজ্ঞানৰ জগৎখনত দৃশ্যসজ্জাৰ মাজত নাটকীয় কলাৰ আমোদ লভিম বুলি এটা দৃশ্যৰ পাছত আৰু কাপোৰ এখন আগত লৈ আধা ঘণ্টা সময় হামিয়াই হিকটিয়াই ৰহি থাকিবলৈ আজিৰ দৰ্শকে নিবিচাৰে। সেইকাৰণে বিজ্ঞানসম্মতভাৱে দৃশ্যৰ মাজত জিৰণি নোহোৱাকৈ ৰঙ্গমঞ্চ সজাৰ পৰাটোহে যুগৰ দাবী। এই ক্ষেত্ৰত ফৰাচীসকল আগ বঢ়া; কাৰণ তেওঁলোক ব্যস্ত মানুহ। জাৰ্ম্মান দেশৰ মানুহৰ মনটো ক্লাচিক ধৰ্ম্মী। তেওঁলোকে কলা-কৃষ্টিৰ নামত পুৰণিকে ভাল পায়। দুটা দৃশ্যৰ মাজত দৃশ্য-সজ্জাৰ কাৰণে যোৱা সময়খিনি তেওঁলোকে জিৰণিৰ সময় হিচাপে ল'বলৈ বেয়া নাপায়। গতিকে জাৰ্ম্মান মঞ্চত গেটেৰ দিনৰ প্ৰভাৱ আজিও আছে। আমাৰ গাঁৱে-ভূঞে, নগৰে-চহৰে ৰঙ্গমঞ্চ গঢ়ি উঠিলেও বিজ্ঞানসম্মতভাৱে উন্নত হ'বলৈ এতিয়াও বহুত বাকী। আৰ্থিক অনাটন, আলোক শিল্প, মঞ্চনীতিৰ অনভিজ্ঞতাৰ মাজত হ'লেও মঞ্চৰ দৃশ্যপটৰ উন্নতি সাধিবলৈ কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত প্ৰচেষ্টা চলা দেখা গৈছে। কিন্তু কৃতকাৰ্য্যতা এতিয়াও তেনেই চালুকীয়া অৱস্থাতেই।

যুৰোপীয় দৃষ্টিকোণৰপৰা চালে গ্ৰীক দেশতে পোন প্ৰথমে খৃষ্টপূৰ্ব্ব পঞ্চম শতিকাত ৰঙ্গমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠা হয়। গ্ৰীচৰ পৰ্ব্বতৰ নামনিত এই মঞ্চ তৈয়াৰ কৰা হৈছিল। গ্ৰীচৰ নাট্যশালাৰ প্ৰথম যুগতো আমি মুকলি ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিকল্পনাহে পাওঁ। মানুহবিলাকে যুৰপীয়াভাৱে থিয় দি, পৰ্ব্বতৰ ওখ ঠাইত হোৱা অভিনয় উপভোগ কৰিছিল। এই মুকলি ৰঙ্গমঞ্চত এস্কাইলাচ

ৰঙ্গমঞ্চৰ আদি ৰূপ

এগামেম্নন্, ছফক্লোচ আদি নাট্যকাৰসকলৰ নাটকবিলাক অভিনয় কৰা হৈছিল। এথেন্স নগৰত মুকলি ৰঙ্গমঞ্চ পোনতে সাজোতা হ'ল পাইচিষ্ট্ৰেটাছ নামে এজন ৰজা। এই মুকলি ৰঙ্গমঞ্চবিলাকতে বছৰেকীয়া নাট্য মহোৎসৱ পতা হৈছিল। গ্ৰীচ দেশৰ ৰঙ্গমঞ্চবিলাকৰ মধ্যস্থলতে আছিল দেৱতাৰ পূজাৰ বেদী। দেৱতাৰ আগত সমস্বৰে গোৱা গীতৰপৰাই সময়ৰ গতিত লৈ নাটক আৰু মঞ্চত পৰিণত হৈছিল বৈ।

গ্ৰীচ দেশৰ লগে লগে ৰোম দেশতো ৰঙ্গমঞ্চ গঢ়ি উঠিছিল। ইয়াৰ ৰঙ্গমঞ্চ সজা হৈছিল শিলেৰে। শিলেৰে সজা ৰঙ্গমঞ্চত মুকলিভাৱে ওখ ঠাইত অভিনয় কৰা হৈছিল। ৰোমত নাট্যানুষ্ঠানৰ দুৰ্গতি ঘটিছিল সাধাৰণতে পোপে। ইয়াৰ

পিছত লাহে লাহে গোটেই ইউৰোপতে ৰঙ্গমঞ্চৰ কৌশলে আলোড়ন সৃষ্টি কৰিছিল। ইংলণ্ড আৰু অন্যান্য ইউৰোপৰ দেশবোৰত গীৰ্জাকে কেন্দ্ৰ কৰি ৰঙ্গমঞ্চ গঢ়ি উঠিছিল; আৰু এইবোৰত মঞ্চস্থ কৰা নাটকৰ বিষয়-বস্তু আছিল বাইবেলৰ ধৰ্ম্মমূলক সাধুবোৰ। গীৰ্জাৰ আগত মুকলি ঠাইত ৰঙ্গমঞ্চ সজা হৈছিল। যেতিয়া দৰ্শক বাঢ়িল, লাহে লাহে ই গৈ গাৱৰ সেউজীয়া ঠাই বা বজাৰ বহা ঠাই পাইছিলগৈ। ইংলণ্ডৰ বণিক সম্প্ৰদায়বিলাকে বিভিন্ন ঠাইত লৈ ফুৰাৰ পৰাকৈ চকা লগোৱা ৰঙ্গমঞ্চ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এই সময়ৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ সাজ-সজ্জাতকৈ চৰিত্ৰৰ সাজ-সজ্জাৰ ওপৰতহে বেছি জোৰ দিয়া হৈছিল। ছেকছ্‌-পীয়েৰৰ দিনলৈকে মুকলি ৰঙ্গমঞ্চতে অভিনয় কৰাৰ ব্যৱস্থা আছিল।

এলিজাবেথৰ দিনত ৰঙ্গমঞ্চবিলাকৰ গঠন প্ৰণালী বেলেগ ধৰণৰ আছিল। ৰঙ্গমঞ্চৰ সম্মুখৰ ভাগটো দৰ্শক বহা ঠাইলৈকে আগবঢ়া আৰু ই তিনিভাগে বিভক্ত ঃ প্ৰথমভাগ ৰাস্তা, মুকলি ঠাই আদি দেখুৱাবৰ কাৰণে; দ্বিতীয় ভাগ দুই এপদ চকী মেজ আদিৰে সাজ চৰা, ভিতৰুৱা কোঠা আদি দেখুৱাবৰ কাৰণে, আৰু তৃতীয় ভাগ গেলেৰী —দুৰ্গৰ বেৰ আদি দেখুৱাবৰ কাৰণে ৰখা হৈছিল। পূৰ্বৰ ৰঙ্গমঞ্চত মুকলিভাৱে অভিনয় কৰিব লগা হোৱাত নাটকবিলাক অভিনীত হৈছিল দিনত। সপ্তদশ শতিকাত নাটক অভিনয় কৰা হৈছিল দুপৰৰপৰা সন্ধিয়ালৈকে। সন্ধিয়াৰ প্ৰশ্ন অহাৰ লগে লগে পোহৰৰ প্ৰশ্নও আহিল—পোহৰৰ প্ৰশ্ন অহাৰ লগে লগে বতাহৰ প্ৰশ্নও আহিল। বিজুলিচাকি আৰু মেন্টলৰ প্ৰশ্ন নাছিল যেতিয়া মঞ্চৰ সম্মুখত শাৰী শাৰীকৈ জ্বলোৱা মমবাতি আৰু ভাঙো আহিয়া বতাহত নুনুমুৱাকৈ ৰাখিবৰ কাৰণে মুকলি ৰঙ্গমঞ্চৰ ঠাইত আবৃত ৰঙ্গমঞ্চৰ কথা আহি পৰিলহি।

প্ৰাচীন ভাৰতৰ ৰাজপ্ৰাসাদসমূহৰপৰা আমোদ লভিব পৰাকৈ ৰঙ্গমঞ্চৰ ব্যৱস্থা থকাৰ উল্লেখ—“কাব্য মীমাংসা”, “শিল্পৰত্ন” আদি পুথিত পোৱা যায়। ভৰতমুনিৰ নাট্যশাস্ত্ৰত বিকৃষ্ট (আয়তকাৰ), চতুৰস্ৰ (চাৰিচুকীয়া) আৰু ত্ৰ্যস্ৰ (তিনিকোণীয়া) ৰঙ্গমঞ্চৰ বিৱৰণ পোৱা যায়। আচাৰ্য্য অভিনৱ গুপ্তই প্ৰত্যেক বিধকে ডাঙৰ, মজলীয়া আৰু সৰু এই তিনিভাগত ভাগ কৰিছে। এই তিনিভাগত বিভক্ত ৰঙ্গমঞ্চত প্ৰথমবিধত দেৱতাসকলৰ চৰিত্ৰ, দ্বিতীয়বিধত ৰজা, ডাঙৰীয়াৰ চৰিত্ৰ আৰু তৃতীয় বিধত সৰ্ব্বসাধাৰণৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰা অভিনয় কৰা হৈছিল। এইবিলাকত দৃশ্যপটৰ ব্যৱস্থা নথকাত নাটকৰ ৰস হিচাপে বিভিন্ন ৰঙৰে মঞ্চৰ বেৰবোৰ, স্তম্ভবোৰ বোলোৱা হৈছিল। প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাটকত শৃঙ্গাৰ ৰসত শ্যাম, হাস্য ৰসত বগা, কৰুণ ৰসত ধোঁৱা বৰণীয়া, ৰৌদ্ৰ ৰসত ৰঙা, বীৰ ৰসত সেৰুৱা, অদ্ভুত ৰসত হালধীয়া, ভয়ানক ৰসত ক'লা আৰু বীভৎস ৰসত নীলা ৰং ব্যৱহাৰৰ নিৰ্দ্দেশ আছে। যৱনিকাখনো নাটকৰ মূল ৰস অনুযায়ী বোলোৱা হৈছিল। পূৰ্বৰ ভাৰতীয় বেছি ভাগ নাটকেই প্ৰীতি

নাটকৰ দৰে মুকলি ৰঙ্গমঞ্চত হৈছিল। ইয়াৰ ভিতৰত আৰ্জানিক আকাৰত ভাওনা, ভাবৈয়া, বক্কগান, ঢেৰাকুটু আদি বিবিলাক ধৰ্মানুষ্ঠান আছিল এইবোৰৰ অভিনয় হৈছিল মুকলিভাৱে মানুহৰ মাজতে। অসমীয়া ভাওনা আজিও নামঘৰত কোনো চিন পৰ্দ্দা নোহোৱাকৈ দৰ্শকৰ মাজতে আহি ভাৱৰীয়াসকলে তেওঁলোকৰ কাৰণে থোৱা ঠাইত অভিনয় কৰে। অৱশ্যে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে প্ৰথম অংকীয়া নাট, চিহ্নযাত্ৰা লিখি অভিনয় কৰোঁতে নিজ হেঙুল হাইতাল দি পট আঁকি ব্যৱহাৰ কৰাৰ উল্লেখ আছে।

চীন ৰঙ্গমঞ্চসমূহ সাধাৰণতে তিনিমহলীয়া। তলৰ মহলাত লম্বো-লিগৰীয়ে আৰু সাধাৰণ মানুহে, মাজৰ মহলাত ভা-ভাৱৰীয়াই আৰু একেবাৰে ওপৰ মহলাত ৰজা-ৰাণীয়ে অভিনয় কৰে। ভাৰতীয় ৰঙ্গমঞ্চৰ দৰে ইয়াৰ চৰিত্ৰৰ শ্ৰেণীভেদ মন কৰিবলগীয়া। একে নাটকত অভিনয় কৰিবলৈ ওলাই নিজৰ ঠাইৰ বাহিৰে অন্য ঠাইত প্ৰৱেশ নিষেধৰ মাজে আভিজাত্যাভিমানৰ ৰুচি লুকাই থাকে। আদৰ্শৰ ফালৰপৰা যিয়েই নহওক, দৃশ্যসজ্জাৰ ফালৰপৰা এনে ৰঙ্গমঞ্চত দৃশ্যসজ্জা পৰিপাটিকৈ সজাবলৈ সুবিধা। চীনা কমিউনিষ্ট চৰকাৰে—মাৰ্ক্সীয় দৃষ্টিকোণৰপৰা লক্ষ্য কৰি আজিকালি এনে ৰঙ্গমঞ্চৰ ব্যৱহাৰ নিষেধ কৰি দিছে।

জাপানী ৰঙ্গমঞ্চ আড়ম্বৰবিহীন। ইয়াত সাজ-সজ্জাৰ বিশেষ জাকজমকতা নাই। দৃশ্যসজ্জাত সদায় সাংকেতিক চিন ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। ফুলনি এখন দেখুৱাবৰ কাৰণে হয়তো দুটা পাতেৰে এটা ফুল, হাবি এখন দেখুৱাবৰ কাৰণে হয়তো পাতৰ সৈতে এডাল জাৰ্মান বনৰ ঠাৰিহে ব্যৱহাৰ কৰে। এনে ধৰণৰ দৃশ্যসজ্জাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি জাপানী 'নাও' আৰু কাবুকী নৃত্য-নাটক অভিনয় কৰা হয়। খোৱা, শোৱা, লোৱা আদি দৃশ্য মুদ্ৰাৰ সহায়েৰে দেখুওৱা হয়। কোনোবা চৰিত্ৰ যেতিয়া মৃত্যুৰ মুখত পৰিব লগা হয়, তেওঁ মৃত্যুৰ অভিনয় কৰি ৰঙ্গমঞ্চৰপৰা বিদায় লয়। জাপানী ৰঙ্গমঞ্চৰ দৰে ব্ৰহ্মদেশৰ ৰঙ্গমঞ্চও আড়ম্বৰবিহীন। ইয়াৰো মঞ্চৰ সাজ-সজ্জাত সাংকেতিক প্ৰথাহে অৱলম্বন কৰে।

নৃত্য-গীত

নাটকৰ বিকাশৰ প্ৰথম ভেটি আছিল নৃত্যগীত হে। গ্ৰীক দেশৰ কোৰাচৰ-পৰা আৰম্ভ কৰি বিভিন্ন দেশত নাটকৰ ৰূপ লওঁতে যে ধৰ্মমূলক গীত আৰু বাদ্যই প্ৰধান অংগ আছিল সেই কথা আগতে আলোচনা কৰা হৈছে। নাটকীয় ঘটনা এটা ৰঙ্গমঞ্চত প্ৰতিষ্ঠা কৰি তাক বিভিন্ন সংঘাতৰ মাজেদি লৈ গৈ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱাত সঙ্গীতে যথেষ্ট সহায় কৰে। সঙ্গীত নহ'লে অকল সংলাপে ৰস সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। সুনিপুণ গায়ক বা বাদ্যকাৰে গীত-বাদ্যৰ যোগেদিয়েই নাটকীয় পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। সূক্ষ্ম ধ্বনিৰ মাধ্যমত, সাংকেতিক দৃশ্যপটৰ মাজত সুনিপুণে

বাদ্যকাৰে বিভিন্ন সময়ৰ সঙ্কেতৰ সূচনা কৰি দৰ্শকৰ মনত সময়ৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। নাটকৰ মূল ঘটনা, বিভিন্ন দৃশ্যৰ প্ৰতিক্ৰিয়াত দৃশ্যসজ্জাৰ চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তিৰ লগত খাপখোৱাকৈ সঙ্গীত সংযোজনা কৰিব নোৱাৰিলে নাটকীয় সৌন্দৰ্য্যত ব্যাঘাত জন্মে। আজিকালি নাট্যকাৰসকলে মঞ্চৰ আৰিৰ সঙ্গীতৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি প্ৰায় নাটক লিখে। এনেবিলাক নাটকৰ মঞ্চস্থ সংগীতৰ অবিহনে কল্পনা কৰিব নোৱাৰি।

পূৰ্বাণি কালত বিভিন্ন অভিনয়ৰ আৰম্ভণিত গীত-বাদ্যৰ প্ৰচুৰ ব্যৱহাৰ আছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে অঙ্কীয়া ভাওনাৰ বৰধেমালি, সৰুধেমালি, ব্ৰহ্মদেশৰ নাটকৰ জন্তু নৃত্য, ইংৰাজী নাটকৰ অৰ্কেষ্ট্ৰা আদিৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। অসমীয়া অংকীয়া ভাওনাকে আৰম্ভ কৰি এচিয়াৰ প্ৰায় পূব অঞ্চলৰ লোকনাট্যবিলাকত নৃত্য আৰু গীতেই হ'ল প্ৰধান অংগ। নাটকীয় বিষয়-বস্তু বা চৰিত্ৰৰ বৰ্ণনাত গীতেৰে মুখৰিত হৈ থকা মুকলি ৰংগমঞ্চত ভাৱৰীয়াই নাচি নাচি প্ৰবেশ কৰে। সাধাৰণতে এই নাট্যানুষ্ঠানবিলাকত ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদিৰ কাহিনী ৰূপায়িত কৰা হৈছিল আৰু চৰিত্ৰবিলাকে মুখা আদি ব্যৱহাৰ কৰিছিল। মুখা ব্যৱহাৰ হোৱাত বচনৰ ওপৰত বেছি নিৰ্ভৰ কৰা টান। গীতকে ভাবৰ অভিব্যক্তিৰ কাৰণে নৃত্যৰ সহায় লোৱাটো স্বাভাৱিক হৈ পৰে।

গীত-বাদ্যই নাটকীয় পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাৰ উপৰিও দৰ্শকৰ মনৰ আমনিও গুচায়। দৃশ্যসজ্জাৰ ব্যৱধানত আৰু কাপোৰখন আগত লৈ দৰ্শকে এনেয়ে বহি থকাতকৈ এটি গীত, এটি অৰ্কেষ্ট্ৰা শুনি বেছি ভাল পায়। সেইবুলি নৃত্য-গীত আৱশ্যকতাৰ দোহাই দি নাটকৰ বিষয়-বস্তুৰ লগত সম্পৰ্ক নোহোৱা "চুকুৰি নৃত্য" ('ঘাটৰ কদম তোমাৰ বাহন পানী আনো কেনেকৈ'), "বাইজী নৃত্য" ('বৰহম ঠুৰীৰে তামোলখনি খাই হও' কেনে ধুনীয়া'), বুঢ়া-বুঢ়ী নৃত্য (মোৰ হোকা চিলিম বোৰা, গাঞ্জা কুটা পীৰা যতনে ৰাখিবি দেই) আদিৰ ব্যৱহাৰ সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনে নাটকৰপৰা বিলুপ্ত কৰি দিছে।

সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে নাটকৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে পৰিবৰ্ত্তন ঘটিছে। সংস্কৃত নাটকৰ আৰ্হিত এক অংকৰপৰা আৰম্ভ কৰি দহ অংকলৈকে থকা নাটকৰ অভিনয়ৰ দিন আজি উকলি গৈছে। ব্ৰহ্মদেশৰ নাটকৰ দৰে দুঘণ্টা ধৰি জন্তু নৃত্য চাই—মাজনিশাৰপৰা মূল নাটকৰ বিষয়-বস্তু চাবলৈ মানুহৰ মনে নিবিচাৰে। সন্ধিয়াৰপৰা আৰম্ভ হৈ ৰাতিপুৱাই বোৱা পূৰ্বাণি ধৰণে লিখা নাটক চাই দৰ্শকে ওৰে ৰাতি টোপনি ক্ষতি কৰিবলৈও নিবিচাৰে। মানুহৰ আজিকালি বাস্তৱ প্ৰধান মনক লাগে কলাৰ খণ্ডেকীয়া আমোদ। গতিকে নাটকবিলাকো লাহে লাহে সৰু হৈ আহিছে যাতে দুই-তিনি ঘণ্টাৰ ভিতৰতে নাটকৰ অভিনয় শেষ হৈ যায়। নতুন যুগৰ আহ্বানত সময়ৰ চাহিদা অনুসৰি ন ন নাটক সৃষ্টি

নাটকীয় ৰূপৰ পৰিবৰ্ত্তন

হৈছে। ন ন ৰঙ্গমঞ্চ গঢ়ি উঠিছে, নতুন নাটকীয় কৌশল ওলাইছে সময়ৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি। গতিকে বাইজৰ আজিৰ নাট্যকাৰে হয় একাঙ্কিয়া নাটক লিখিছে নহয় চাৰি-ছটা দৃশ্যৰে নাটক লিখিছে। অঙ্কৰ মাজত বিভিন্ন গৰ্ভাঙ্ক দি নাটক লিখা প্ৰথা প্ৰায় লোপহোৱা হৈ গৈছে।

একাঙ্কিয়া নাটক আজিৰ যুগৰ সৃষ্টি নহয়। অতীতৰ সংস্কৃত, অসমীয়া আৰু ইংৰাজী সাহিত্যতো ইয়াৰ প্ৰচলন আছিল। সময়ৰ ক্ষিপ্ৰ গতিৰ লগত খোজতে খোজ মিলাই যাবলৈ—পুৰণিৰ বুকুৰপৰা এই এক অঙ্কীয়া নাটকক আনি নতুন সাজেৰে সজাই-পৰাই ৰঙ্গমঞ্চত আৰু অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰত বহুওৱা হৈছে। অসমীয়া পুৰণি সাহিত্যত অঙ্কীয়া নাট মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ অভিনৱ দান। অংকীয়া নাট হ'ল ষোড়শ শতিকাৰ। এক অঙ্ক আছে এই অৰ্থত প্ৰাচীন অসমীয়া অংকীয়া নাটবিলাক আধুনিক একাঙ্কিকাৰ নিদৰ্শন বুলিব পাৰি। কিন্তু আধুনিক একাঙ্কিকাৰ লগত অংকীয়া নাটৰ প্ৰকৃতিৰ একো মিল নাই। গতিকে নিদৰ্শনৰ ফালৰপৰাই চাই আধুনিক একাঙ্কিকাক পুৰণি অসমীয়া অঙ্কীয়া নাটৰ ক্ৰমবিকাশ বুলি ক'ব নোৱাৰি। ৺বেজবৰুৱা, ৺বেণুধৰ ৰাজখোৱা আদিয়ে যদিও হাস্যৰসমূলক দুই এখন একাংকিকা লিখিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল তথাপি তাত একাঙ্কিকাৰ ৰূপ ভালকৈ ফুটি উঠা নাছিল। নতুন পৰিস্থিতিৰ মাজত কুৰি শতিকাত বাস্তৱ জীৱনৰ আহিঁৰে একাংকিকাৰ আঙ্গিকৰ ফাললৈ চকু দি এই নাটৰ আহিঁ নতুন সমাজলৈ দাঙি ধৰে—দেশপ্ৰাণ ৺লক্ষ্মীধৰ শৰ্ম্মাই।

ট্ৰেজেডি

কাৰুণ্যই হ'ল ট্ৰেজেডিৰ প্ৰাণ। এই কাৰুণ্যই কাৰ? কাৰুণ্য নামি অহা নাই কাৰ? এদিন নহয় এদিন সকলো মানুহৰেই জীৱনলৈ কাৰুণ্য নামি আহিছে। তেনেহ'লে যি কোনো জীৱনলৈ নামি অহা কাৰুণ্যই ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ পাব পাৰেনেকি? যিকোনো জীৱনৰ শোকাবহ পৰিণতিয়েই ট্ৰেজেডিৰ নহয়। ডকাইতি বৃত্তিৰ ওপৰতে জীৱন অতিবাহিত কৰা চম্বলৰ কোনোবা এজন ডকাইতৰ পুলিচৰ গুলিত জীৱন অৱসান ঘটিল, সেই ডকাইতৰ কাৰণে জীৱন অৱসানত কাৰুণ্য আছে; কিন্তু তাকে ট্ৰেজেডি অ্যাখ্যা দিয়া নহয়।

তেনেহ'লে ট্ৰেজেডি কেনে ধৰণৰ কাৰুণ্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত? ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্য প্ৰতিষ্ঠিত হয়—মহৎ জীৱনৰ মাজেদিহে। মহৎ জীৱনৰ বিভিন্ন কাৰ্য্যাৱলীৰ মাজতেই ট্ৰেজেডিৰ বীজ নিহিত থাকে। এনে মহৎ জীৱনৰ গৰাকীয়ে জীৱনত কৰা ভাল-বেয়া বহুতো কামৰ আশা-আকাংক্ষা, দুৰাকাংক্ষা বা আদৰ্শৰ সাৰ জাবৰে এই কাৰুণ্যৰ বীজ অঙ্কুৰিত হোৱাত সহায় কৰে আৰু ইয়েই এদিন চৰম পৰিণতিৰ ফল ধাৰণ কৰিবলৈ বেগাই বাঢ়িবলৈ আৰম্ভ কৰে। চৰম পৰিণতি ভয়াবহ হ'লেও, জানিত বা অজানিতভাৱে নিজে সৃষ্টি কৰে যেতিয়া তাক গ্ৰহণ কৰিবই লাগিব। এই গ্ৰহণৰ পৰিণাম হয় মৃত্যু, নহয় মৃত্যু সম যাতনা।

ট্ৰেজেডিৰ আতিগুৰি বিচাৰিবলৈ হ'লে আমি গ্ৰীচ দেশৰ সাহিত্যৰহে পাত মোকোলাব লাগিব। ট্ৰেজেডি শব্দটো গ্ৰীচদেশৰ শব্দ 'ট্ৰেগোইডিয়া' (Tragoidia)-ৰ পৰাহে আহিছে। এই 'ট্ৰেগোইডিয়া' শব্দৰ লগত গ্ৰীক 'ট্ৰেগছ' (Tragos) শব্দটো জড়িত আছে। 'ট্ৰেগছ' মানে ছাগলী, ট্ৰেজেডিৰ লগত ছাগলী কেনেকৈ জড়িত হ'ল, সেই লৈ অনেক কথা শুনা যায়। কোনোৱে কয়, কোৰাচত গান গাওঁতাক ছাগলী বঁটা দিয়া হৈছিল। কোনোৱে কয়, ছাগলী বলী দিয়া হৈছিল। আকৌ কোনোৱে কয় প্ৰথম কোৰাচ গাওঁতাসকলে ছাগলী-ছালৰ নাইবা ছাগলীৰ নিচিনা দেখা সাজ পাৰ পিন্ধিছিল'।[1] অন্য এক গ্ৰীক কাহিনী মতে 'বোক্‌কাচ' হ'ল সুৰাৰ দেৱতা। সুৰা তৈয়াৰ হয় আঙুৰৰ পৰা। এই আঙুৰৰ বন ছাগলীয়ে খাই পেলায়। গতিকে দেৱতাৰ আগত দেৱতাৰ শত্ৰু ছাগলীক বলি দিয়া হয় আৰু বলিৰ সময়ত গোৱা গীতবিলাকেই হ'ল ট্ৰেজেডিৰ প্ৰাথমিক ৰূপ। অন্য এক কাহিনীত কোৱা হৈছে যে 'ডায়নিছাছ্' দেৱতাই পৃথিৱীত অৱস্থান কৰাৰ

১। The real source of the term is disputed whether it was that a goat was sacrificed, or a goat was the prize, or the original choric dancers dressed in goat skins or like goats.

—*Tragedy by Lucas*

সময়ত তেওঁৰ আগত মানুহৰ দুখ-দুৰ্গতি বৰ্ণাই গীত গোৱা হৈছিল। এই করুণ গীতৰ 'বৰ্ণনাই পিছলৈ ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ লৈছিল। এনে ধৰণৰ অন্য এটি কাহিনীত উল্লেখ কৰা হৈছে যে ডায়নিছাছ্ দেৱতাৰ মৃত্যু উৎসৱত যিবোৰ করুণ গীত গোৱা হৈছিল সেইবোৰেই পিছলৈ ট্ৰেজেডিৰ ৰূপ লৈছিল। আন্টেই কয় যে ট্ৰেজেডিৰ কাহিনীক ছাগ-গীত বোলাৰ কাৰণ হ'ল ই ছাগলীৰ গোন্ধৰ দৰেই অপ্ৰীতিকৰ।

প্ৰথম অৱস্থাত গ্ৰীকসকলে ট্ৰেজেডিৰ কাহিনীৰ পৰিণতি যে দুৰ্ঘটনাপূৰ্ণ হ'ব লাগিব এনে হিচাপে ধৰা নাছিল। অৱশ্যে তেওঁলোকৰ 'ট্ৰেগোইডিয়া'ত দুখ-বেজাৰৰ দৃশ্য সামৰি লোৱা হৈছিল; কিন্তু দুখ-বেজাৰতে সামৰণি নপৰিলেও হয়। অৱশ্যে সাধাৰণতে সামৰণিত দুখ-বেজাৰ আছিল।

প্লেটোৱে[২] 'ট্ৰেগোইডিয়া'ৰ ব্যাখ্যা ইমান বহলাই দিছিল যে তেওঁ ইয়াৰ ভিতৰত হোমাৰৰ মহাকাব্য 'ওডিছি'ক সামৰি লৈছিল। সময়ৰ লগে লগে ট্ৰেজেডিৰ বিষয়-বস্তুৰ পৰিৱৰ্তনে ৰূপ সলাইছে। পুৰণি কালত ই আছিল গম্ভীৰ নাটক, মধ্যযুগত ট্ৰেজেডিৰ পৰিণতি আছিল অসুখী পৰিৱেশত আৰু আধুনিক যুগত ইয়াৰ সামৰণি পৰিছিল কাৰুণ্য অনুভৱ কৰিব পৰা দুৰ্ঘটনাৰ সামৰণিত।

ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্যই অতি গম্ভীৰ আৰু শোকাবহ ৰূপ লৈছিলহি শেক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিসমূহত, শেক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডি নাটকৰ পৰিণতিত দেখোঁ ৰঙ্গমঞ্চত। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ জীৱনসমাধি, কিং লীয়েৰ' নাটকৰ ৰঙ্গমঞ্চত দেখা যায় পাঁচোটা মৃতদেহ। 'হেমলেট'ৰ চাৰিটা, 'ৰোমিঅ' জুলিয়েট', অথেল' আৰু 'এণ্টনি এণ্ড ক্লিওপেট্ৰা'ত তিনিটাকৈ। কেৱল মাথোঁ 'জুলিয়াছ চিজাৰ' আৰু 'কৰিয়লেনাছ'ত এটাকৈ[৩]। মুঠতে এলিজাবেথৰ যুগৰ ট্ৰেজেডিয়ে ৰঙ্গমঞ্চত মৃতকৰ বুকুৰ তেজৰ বান তুলিছিল।

২। At the outset it must be repeated that for the Greeks, Tragoidia need not end in disaster. It must include scenes of pain and sorrow, but it need not close with one thought it usually did. —*Tragedy—Lucas.*

৩। Shakespeare is fairly modest in his holocausts. In Lear, his most desperate tragedy, there are five dead bodies at the end, four in Hamlet and three apiece in Romeo and Juliet, Othello, Antony and Cleopatra but one only in Julius Caesar and Cloriolanus.

—*G. B. Harrison—Shakespeare's Tragedies.*

ট্ৰেজেডিৰ সামৰণিত নায়কৰ মৃত্যু যদিও ঘটিছিল তথাপি সকলো নাটকতে কায়িক অৱসানৰ কথা নাছিল। কোনো কোনো নাটকত নৈতিক অৱসানৰ কথাহে আছিল। এৰিষ্টটলে এই ক্ষেত্ৰত সামৰণিৰ কথা বিশেষ উল্লেখ নকৰি ট্ৰেজেডিক গম্ভীৰ কাৰ্য্যৰ অনুকৰণ বুলিহে কৈছে। আজিকালি আমেৰিকাৰ বোলছবি জগতে আনন্দৰে সামৰণি পৰা ঘটনাহে বেছি ভাল পায়। সেই কাৰণে হলিউডত কৰা নাটকবিলাকৰপৰা মৃত্যুক প্ৰায় বাদ দিছে। যদি মৃত্যু অগত্যা দেখুৱাব লগা হয়, তেতিয়াহ'লে প্ৰতিনায়কৰ বা সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ মৃত্যু দেখুৱা হয়।[৪] এৰিষ্টটলে তেওঁৰ 'পয়েটিক্স্' গ্ৰন্থত খৃষ্টপূৰ্ব্ব প্ৰায় চাৰিশ বছৰৰ আগতে ট্ৰেজেডিৰ সম্পৰ্কে বিশদ আলোচনা কৰিছে। এই আলোচনাত গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ ক্ৰমবিকাশ, সংজ্ঞা, বিষয়-বস্তু, নায়ক, ৰস, পৰিণতি, ইয়াৰ উপাদান গঠন আৰু শ্ৰেণী বিভাগৰ বিভিন্ন কথা আছে। এৰিষ্টটলে বিবৰ্ত্তনবাদী দৃষ্টি-ভঙ্গী লৈ ইয়াৰে উৎপত্তি আৰু ক্ৰমবিকাশ আলোচনা কৰিছে। ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা নিৰূপণত তেওঁ তেওঁৰ পূৰ্ব্ববৰ্তী তিনিজন ট্ৰেজেডিলিখকৰ নাটক অৱলম্বন কৰিছিল[৫]। 'পয়েটিক্স্' গ্ৰন্থত এৰিষ্টটলে দেখুৱামতে 'ডিথিৰাম্ব' (dithyramb) বোলা এবিধ গীতৰ ক্ৰমবিকাশেই ট্ৰেজেডি। এই 'ডিথিৰাম্ব' গীতৰ পৰিবেশনত পিছলৈ চৰিত্ৰ সংযোজনা কৰা হৈছিল। চৰিত্ৰ সংযোজনাই গীতক নাটকৰ ৰূপলৈ নিছিল।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা দিছিল এইদৰে—ট্ৰেজেডি হ'ল বিশেষভাবে নিজেই সম্পূৰ্ণ হোৱা গম্ভীৰ ঘটনাৰ অনুকৰণ। ইয়াক প্ৰকাশ কৰা হয় নাটকৰ ভিন্ ভিন্ অংশত দিয়া ভিন্ ভিন্ প্ৰকাৰৰ সুমধুৰ সংলাপৰ মাধ্যমত, ইয়াক বৰ্ণনাৰে প্ৰকাশ কৰা নহয়; অভিনয় কৰিহে দেখুৱা হয়। পুতৌ আৰু ভীতিক সঞ্চাৰ

৪। Our movies, for example, specialise in success stories with happy endings, and Hollywood has almost banished death from the screen. If there is a death in a film, it is likely to be that of either a villain or minor character.

—Eight great Tragedies—
Edited by Barnet Berman and Barto.

৫। Tragedy originated with the authors of the Dithyramb. Tragedy advanced by slow degrees each new element that showed itself was in turn developed. Having passed through many changes it found its natural form and it stopped.

কৰি ট্ৰেজেডিয়ে এই দুই অনুভূতিৰ সুষ্ঠু প্ৰকাশ কৰে[৬]। এই মূলকথা আমি পাইছো প্ৰথমতে অনুকৰণ। এৰিষ্টটলে অনুকৰণ বৃত্তিকে মানুহৰ শিল্প সৃষ্টিৰ প্ৰধান প্ৰেৰণা বুলি কৈছে। তেওঁৰ মতে মানুহে শৈশৱকালত স্বাভাৱিক-ভাৱে যিটো শিক্ষা কৰে সেই শিক্ষাৰ মূল হ'ল অনুকৰণ বৃত্তি। এই অনুকৰণ বৃত্তিৰ ফলত মানুহে যি কোনো কথাকে নিজে ধাৰণা কৰি প্ৰকাশ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। এৰিষ্টটলৰ অনুকৰণত হুবহু ফটোগ্ৰাফিৰ কথা নাই। ইয়াত জড়িত আছে প্ৰকৃতিৰ উপাদানৰ সহায়ত নিজৰ অন্তৰৰ ভাৱধাৰাৰ ৰূপ দিয়াৰ কথাহে।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ কাৰ্য্যৰ অনুকৰণ ক্ষেত্ৰত মানুহৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। তেওঁৰ মতে অনুকৰণৰ বস্তু হ'ল মানুহৰ চৰিত্ৰ; মানুহৰ অনুভূতি আৰু অনুভূতিত জন্মলোৱা বিভিন্ন ভাৱৰ কাৰ্য্য। বিভিন্নভাৱৰ কাৰ্য্যৰ ভাৱবিলাক মানসিক শক্তিয়ে বাস্তৱত ৰূপায়িত কৰে। এনেকৈ ৰূপায়িত কৰোঁতেই ট্ৰেজেডিৰ জন্ম হয়।

ট্ৰেজেডিৰ কাৰ্য্য ৰূপায়িত হ'ব, কিন্তু কেনে কাৰ্য্য? এৰিষ্টটলৰ সূত্ৰমতে এই কাৰ্য্য হ'ব লাগিব গুৰুত্বপূৰ্ণ, ব্যাপ্ত আৰু স্বয়ংসম্পূৰ্ণ। এই সংজ্ঞাকে অনুৰূপ কৰি এই সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি যে জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজেদি ব্যক্তিৰ ঘটনা আগবাঢ়ি ব্যক্তি জীৱনৰ কৰুণ অৱসান বা মৃত্যু বেদনাৰে পৰিণতি লাভ কৰে।

ট্ৰেজেডিৰ ঘটনা হ'ব লাগিব গভীৰ আৰু মহান। ট্ৰেজেডিৰ ঘটনা গভীৰ আৰু কমেডিৰ ঘটনা পাতল, গতিকে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ মৌলিক পাৰ্থক্য গুৰিতেই। ঘটনা গভীৰ হ'লেহে ই মানুহৰ মনত গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। ট্ৰেজেডিৰ গভীৰ ঘটনাই মানুহৰ মনত ভয় আৰু কৰুণাৰ উদ্বেগ সৃষ্টি কৰে। য'ত হত্যা আছে, ভুলৰ পাছত ভুল অভিযান আছে, য'ত শোচনীয় পৰিণাম আছে, তাত পুতো আৰু ভয় থকাটোও স্বাভাৱিক। ভয় আৰু উদ্বেগ সৃষ্টি কৰা পৰিৱেশৰ মাজত ট্ৰেজেডিয়ে যি ভয়াবহ কাৰ্য্য সৃষ্টি কৰি পেলায় তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া দৈহিক আৰু মানসিক উভয়ৰে ওপৰত পৰে। ট্ৰেজেডিৰ

৬। A tragedy is the imitation of an action that is serious, has magnitude and complete in itself, in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the various parts of the work, in a dramatic note in a narrative form, with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its cathersis is of such emotions

—Poetics—H. Fyfe.

নায়কৰ ভয়াবহ কাৰ্য্যই দৰ্শকৰ মনত ভয় আৰু পুতৌ সৃষ্টি কৰি যি মনক সকাহ দিব লাগিব নিৰ্ম্মল ভাবধাৰাৰে। প্লেটোৱে অকল পুতৌ বা সহানুভূতিৰ কথাহে উল্লেখ কৰিছে[৭]।

এৰিষ্টটলে পুতৌৰ লগতে ভয়ো যোগ দিছে। তেওঁ তেওঁৰ 'ৰেটৰিক' গ্ৰন্থত পুতৌ আৰু ভয়ৰ ওচৰ সম্বন্ধৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এই গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰামতে ডেকামানুহে উপলব্ধি কৰা পুতৌ আৰু বুঢ়া মানুহে উপলব্ধি কৰা পুতৌৰ ধাৰণা বেলেগ। ডেকা মানুহে—দয়াপৰবশত (philanthropia) আনক পুতৌ কৰে আৰু বুঢ়া মানুহে দুৰ্ব্বলতাৰ কাৰণে (নিজৰো তেনে হ'ব পাৰে বুলি) পুতৌ কৰে।

এৰিষ্টটলে দিয়া সংজ্ঞাৰ ভিতৰত 'কেথাৰ্ছিছ্' বুলি এটা শব্দ আছে। 'কেথাৰ্ছিছ্' শব্দৰ আভিধানিক অৰ্থ হ'ল মলি গুচুৱা। ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্যই আমাৰ মনত পুতৌ আৰু ভয়ৰ সঞ্চাৰ কৰি আমাৰ মনৰপৰা সঞ্চিত আবেগবোৰ উলিয়াই দিব পাৰে। মানুহৰ মনত সঞ্চিত আবেগ প্ৰকাশ নেপালে ব্যক্তি জীৱনত বহুতো অনিষ্ট সাধন কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে অতি আপোনজনৰ মৃত্যুত কেতিয়াবা কোনোবা মানুহে একেবাৰেই কান্দিব নোৱাৰে; অন্তৰৰ বেদনাৰ অন্তৰতে থাকি শাৰীৰিক-মানসিক অনিষ্ট সাধন হয়। আপোনজনৰ মৃত্যুত দুখ প্ৰকাশ কৰি কন্দাকটা কৰিলে লাহে লাহে মন পাতল হোৱা দেখা যায়। ট্ৰেজেডিৰ দ্বাৰা এই সঞ্চিত ভাববোৰ মানুহৰ মনৰপৰা প্ৰকাশ পাই যায় আৰু মানুহৰ মনলৈ ভাবৰ সমতা আহে; কাৰুণ্যৰ আধিক্য লাহে লাহে নাইকিয়া হয়। ট্ৰেজেডিৰ ভয়াবহ আৰু কৰুণ ঘটনা দেখোঁতে মানুহৰ মনত সহাগুণ আহি পৰে, তেতিয়াহ'লে নিজৰ দুখো সহ্য কৰিব পৰা হয়। ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্য চোৱা মানে নিজৰ দুখক সহজতে চেৰাই যাবলৈ মনক প্ৰস্তুত কৰা। এই মতবাদ কৰ্ণেলভেগ্নো, হেইনাচিয়াচ্ আদিয়ে দাঙি ধৰিছে। ট্ৰেজেডি চাই আত্মসংশোধনৰ পথ দৰ্শকে বাছি লয় বুলি নাট্যকাৰ কৰ্ণেই অভিমত প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁৰ মতে দৰ্শকে ট্ৰেজেডিত নায়কৰ কৰুণ ঘটনা চাই নিজৰ জীৱনৰ ঘটনাৰ লগত তুলনা কৰে আৰু তেনে ভুল যাতে জীৱনত নহয় তাৰ বাবে আত্মসংশোধন কৰে।

লুকাছে 'কেথাৰ্ছিছ্'ক[৮] ভাবমোক্ষণ বুলি অভিহিত কৰিছে। আমাৰ অন্তৰত কিছুমান আবেগ অনুভূতি থাকে যিবিলাক সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰশমিত কৰাৰ উপায় নাই। অথচ সেইবিলাকক প্ৰশমিত নকৰিলেও নহয়। গতিকে ট্ৰেজেডি চাই অন্তৰৰ সেই আবেগ-অনুভূতিবোৰ আমি লোকৰ দুখ দেখি প্ৰকাশ

৭। The paradox of Tragedy—*D. D. Raphel, P. 15.*

৮। Tragedy is a simple means of getting rid of repressions. —*Tragedy—Lucas.*

কৰি দিও¹। এই কথা জেকব্ বাৰ্ণেছে 'কেথাৰ্ছিছ'ৰ মনস্তত্ত্বৰ তত্ত্ব হিচাপে দাঙি ধৰিছে। 'কেথাৰ্ছিছ'ৰ বিষয়ে ক'বলৈ গৈ লেচিঙে কৈছে যে 'কেথাৰ্ছিছে' নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত ভাবদ্বন্দ্বৰ সমাধান ঘটায়। এৰিষ্টটলে 'কেথাৰ্ছিছ' সম্পৰ্কে বিশেষ কোনো ব্যাখ্যা দিয়া নাই যদিও 'পলিটিক্স এণ্ড প্ৰব্লেমছ' গ্ৰন্থত তেওঁ মানসিক ব্যাধিৰ চিকিৎসাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। হাঁহি, শোক-প্ৰকাশ, গীত ইত্যাদিৰ দ্বাৰা যে মানসিক দমিত আৱেগ আদি উপশম কৰিব পাৰি এই কথা গ্ৰীচদেশত পুৰণিকালৰেপৰা বিশ্বাস আছিল। সেই বিশ্বাসেই হয়তো এৰিষ্টটলৰ মনকো স্পৰ্শ কৰিছিল। অধ্যাপক ডিক্চনে তেওঁৰ 'ট্ৰেজেডি' গ্ৰন্থত লিখিছে যে ট্ৰেজেডি এটা ভাল দৰৱ। ই মনৰ অশান্তি দূৰ কৰে।

গ্ৰীচ্দেশত মৃগীৰোগ পবিত্ৰ ৰোগ বুলি গণ্য কৰিছিল। তেওঁলোকৰ ধাৰণা আছিল যে দেৱতা লম্ভিলেহে এই ৰোগ হয়। বেজসকলে ৰোগীক চিকিৎসা কৰোঁতে প্ৰথমতে দেৱতাকে জাগ্ৰত কৰি লয়; তাৰ পাছত ৰোগ উপশম কৰায়। বাহ্যিক কষ্টৰ দ্বাৰা অন্তৰৰ কষ্ট নিবাময় কৰোৱা ব্যৱস্থা ট্ৰেজেডিতো ঘটে। হুলেহে হুল কাঢ়ে।

ট্ৰেজেডিত দুখ আছে, কাৰুণ্য আছে। নানান বিপৰ্যয়ৰ মাজত জীৱনৰ অৱসান আছে: কিন্তু তথাপি আমি কৰুণ নাটক চাই ভাল পাওঁ কিয়? কাৰুণ্যৰে পৰিপূৰ্ণ ৰামায়ণ, মহাভাৰত, মেঘদূত, হেমলেট, অথেলো', শেলী, গণেশ গগৈ পঢ়ি আমনি নেলাগে। শেলীৰ I fall upon the thorns of life, I bleed' আৰু গণেশ গগৈৰ 'চিৰব্যাথ" জীৱনৰ বঙা জবা দিয়' কবিতাৰ শাৰীয়ে আমাৰ মনত কৰুণ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিলেও পঢ়ি ভাল পাওঁ। মানুহৰ জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাতে আমাৰ অন্তৰত যিমানেই আঘাত নিদিয়ক এই আঘাতৰ অন্তৰালত আনন্দ লুকাই থাকে।

ট্ৰেজেডিৰ আনন্দ সম্পৰ্কে বিভিন্ন ব্যাখ্যা আছে। লোকৰ দুখ দেখিলে আনন্দ পোৱা দেখা যায়। অস্বাভাৱিক যৌন তৃপ্তিৰ ক্ষেত্ৰত এনেকুৱা উদাহৰণ বহুতো দেখা যায়। যৌন ক্ষুধা-পীড়িত পুৰুষে নাৰীক বেত্ৰাঘাত কৰি, নানান ৰকম পাশৱিক শাস্তি দি আনন্দ লাভ কৰা উদাহৰণ আছে। এই সকলক 'চেডিষ্ট' বুলি কোৱা হয়। পুৰণি কালত জন্তুৰে সৈতে মানুহৰ যুঁজ লগাই মানুহ ক্ষত-বিক্ষত হোৱা দৃশ্য চাই আনন্দ উপভোগ কৰা উদাহৰণ ৰোমৰ এম্ফিথিয়েটাৰত আছিল। বৰ্তমান, কথাছবি আদিত নৃশংস হত্যাকাণ্ড আদি চাই মানুহে আনন্দ লাভ নকৰাকৈ নাথাকে। ট্ৰেজেডিয়ে আমাক যি আনন্দ দিয়ে সেই আনন্দ সম্পূৰ্ণ নিষ্ঠুৰ ভাৱৰ বুলি কব নোৱাৰি। ট্ৰেজেডিত নায়ক-নায়িকাই যি দুখ-কষ্ট পায়;

১। It is a pleasant medicine—a cure for certain affections of the mind, disturbs of its peace : —*Dixon*

সেই দুখ বেদনা চাই আমি আমাৰ নিজৰেই দুখ-বেদনা বুলি ভাবি নিজকেই পাহৰি পেলাও', আৰু অযাচিতে, বেদনাবে আমাৰ অন্তৰ উপচি পৰে আৰু চকুলো ওলায়। কিন্তু গোটেই কথাটোৱেই কৃত্রিম। ৰঙ্গমঞ্চত ঘটি যোৱা ঘটনা বাস্তৱত ঘটা নাই—চৰিত্ৰই কৃত্রিমতাৰেহে পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছে। এই কৃত্রিম-উপায়েৰেই দৰ্শকৰ অন্তৰত অনুভূতি সৃষ্টি কৰি মনৰ বেদনা উপশম ঘটালে। এৰিষ্টটলৰ মতে এয়ে হ'ল অনুভূতিৰ পবিত্র-কৰণ (cathersis)। চক্রেটিছে ইয়াকেই "আমি চকুলোৰ মাজেদি হাহোঁ বুলি কৈছে। we smile through our tears.)

'সাহিত্য দৰ্পণ'ৰ তৃতীয় পৰিচ্ছেদত কৈছে—"লৌকিক নিয়ম অনুসাৰে শোক, হৰ্ষ আদি বিষয়ৰ কাৰণ উপস্থিত হ'লে লোক সমাজত স্বভাৱতে লৌকিক শোক, হৰ্ষ আদি কাৰ্য্যৰ উৎপত্তি হয়; কিন্তু কাব্যজগতৰ নিয়ম অনুসাৰে সেই শোক, হৰ্ষ আদি কাৰণবোৰ অলৌকিক হেতুত্ব লাভ কৰা বাবে, এই সকলো কাৰণৰ-পৰাই সুখৰ জন্ম।"

ট্ৰেজেডিবিলাকত সাধাৰণতে দেখা যায় যে ইয়াৰ মহান চৰিত্ৰবিলাকৰ কাৰুণ্যৰ ভেঁটি ব্যক্তিগত হৈ নেথাকে—ই সাৰ্বজনীন ৰূপ লয়। কাৰুণ্যই মানুহৰ মনত আনন্দ দিয়ে। ট্ৰেজেডিত যি আনন্দ দৰ্শকে পায় সেই আনন্দ হাস্যৰসৰ দৰে পাতল নহয়; সেই আনন্দ সূক্ষ্ম আৰু গভীৰ। হেগেলৰ মতে ট্ৰেজেডিৰ আনন্দ সনাতন ন্যায়বোধৰপৰা জন্মে। ট্ৰেজেডিত জীৱনৰ সংঘাতে আমাৰ মনত দুখ দিয়ে কিন্তু সংঘাত সমাধানৰপৰা আনন্দ লাভ কৰা যায়। হেগেলে কয় যে আত্মাৰ সাম্যবোধ আৰু নৈতিকতাবোধ চৰিতাৰ্থ কৰি আনন্দ দান কৰে। চোপেনহাৱাৰে কয় যে ট্ৰেজেডিত আত্মসমৰ্পণৰ কথা আছে। জীৱন বোলিয়া অসাৰ, মৃত্যু যেতিয়া আহিবই, তেতিয়া বচাৰ ইচ্ছা ত্যাগ নকৰিলে দুখ হ'ব। গতিকে বাসনা ত্যাগতেই আনন্দ লাভ কৰিব পাৰি।

ছেক্সপীয়েৰৰ অথেলো' নাটকত অথেলো' আৰু ডেচ্‌ডিমনাৰ মৃত্যুৱে এফালে দৰ্শকৰ মনত বিভীষিকাৰ সৃষ্টি কৰে, আনফালে অথেলো' আৰু ডেচ্‌ডিমনাই ভোগা যন্ত্রনাত দৰ্শকৰ সহানুভূতি ওপজে। ভুলৰ সমাধিবেদীত ডেচ্‌ডিমনাক হত্যা কৰা হ'ল—অথেলো'ই নিজে নিজৰ বুকুত ছুৰী সুমুৱাৰ আগতে বোলিয়া কয়—'প্ৰিয়তমা! তোমাক হত্যা কৰাৰ আগেয়ে চুমা খাইছিলোঁ আৰু নিজে মৰিবৰ সময়তো তোমাৰ মুখত চুমা আঁকি দিলোঁ।' (I kisse thee ere I killed thee : no way but this, killing myself to die upon a kiss)—তেতিয়া হত্যাকাৰী হ'লেও পত্নী ডেচ্‌ডিমনাৰ প্ৰতি থকা অসীম বিশ্বাস আৰু ভালপোৱা তীব্ৰ ঈৰ্ষাত পৰিণত হোৱা কাৰণে মানুহৰ মনত অথেলো'ৰ কাৰণে দুখ লাগে, সহানুভূতি ওপজে। নিৰ্ভীক, বলিষ্ঠ, নিখুঁত চৰিত্ৰৰ এই সমাধি সঁচাকৈয়ে অতি কৰুণ।

ট্ৰেজেডিৰ গভীৰ ঘটনা পূৰ্বাপৰ কালত সৃষ্টি হৈছিল ; বিশেষকৈ বাহ্যিক সংঘাতৰ দ্বাৰা। নায়কে বাহিৰৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ সন্মুখীন হৈ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰে জুৰুলা হৈ জীৱন নিপাত কৰে। সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগেলগে বাহ্যিক ঘটনাই নাটকীয় গুৰুত্ব আৰোপ কৰাতকৈ মনৰ আভ্যন্তৰীণ সংঘৰ্ষ হৈ ঘটনাৰ গুৰুত্ব বেছি কৰি দিলে। মনৰ কুৰুক্ষেত্ৰত যুঁজি বিধ্বস্ত হোৱা চৰিত্ৰৰ কৰুণ কাৰ্য্যাৱলীৰ আজিৰ ট্ৰেজেডিত সমাদৃত বিষয়। আজিকালি ইবছেন, এ' আদিৰ নাটকত চৰিত্ৰৰ আভ্যন্তৰীণ সংঘাত বেছি, ইবছেনৰ ভলছহার্ছৰ নৰা, 'পিলাৰ্চ' অৰ্ ছচাইটি'ৰ বাৰ্নিক আদিয়ে মানসিক সংঘাতত ভোগাৰ কাৰণে ঘটনাই কাৰুণ্যৰ ৰূপ লৈছিল। ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ সুন্দৰ কোঁৱৰৰ বাহ্যিক সংঘাত থাকিলেও আভ্যন্তৰীণ সংঘাতৰ চৰিত্ৰ বুলি কব পাৰি।

ঘটনাৰ সম্পূৰ্ণতাৰ ফালে লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে গ্ৰীক্ ট্ৰেজেডীবিলাকৰ প্ৰায়বিলাকেই একে ঠাইতে এটা দিনতে সম্পূৰ্ণ হৈছিল। এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ ঐক্যৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে ঘটনাৰ ঐক্য আৰু সময়ৰ ঐক্যৰ কথাহে কৈছে, স্থানৰ ঐক্যৰ কথা কোৱা নাই। এইখিনিতে এটা কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি যে যদিও এৰিষ্টটলে স্থানৰ ঐক্যৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই তথাপি সময়ৰ ঐক্যৰ লগত ইয়াৰ সম্বন্ধ আছে।[১০] কাৰণ চৌবিশ ঘণ্টা বা তাতকৈ অলপ বেছি সময় নিৰ্দ্ধাৰণৰ ভিতৰত বিভিন্ন ঠাইত ঘটনা ঘটা সেই দিনত সম্ভাৱনা কম আছিল। গতিকে ঘটনা একে ঠাইতে ঘটাটোৱেই সম্ভাৱনা বেছি আছিল।

এৰিষ্টটলে একক ঘটনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। এজন মানুহৰ জীৱনত নানান ঘটনা ঘটিব পাৰে। কিন্তু এজন মানুহৰ জীৱনত বহুত ঘটনা ঘটিলে বুলিয়েই সঙ্গতিবিহীন হ'লে সেইবিলাকক ঘটনাৰ ঐক্যৰ মাজলৈ টানি আনিব নোৱাৰি। ঘটনা সম্পূৰ্ণ একক হ'ব লাগিব। বিভিন্ন কাৰ্য্যাৱলীৰে একক ঘটনা এনেদৰে গঢ় লব লাগিব যে তাৰপৰা যদি এটা অংশ এৰুৱাই অনা হয় তেনেহ'লে গোটেই ঘটনাটোৱেই ওলট-পালট হৈ যাব পাৰে।[১১]

ট্ৰেজেডিৰ তিনি ঐক্য আৰবে আৰবে এৰিষ্টটলৰ দিনতে মনা হোৱা নাছিল।

১০। Tragedy endeavours, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun or but slightly to exceed this limit.

—*Poetics*

১১। That action must be a complete unit, and the event of which it is made up must be so plotted that if any of these elements is removed the whole is altered and upset. —*Poetics—Aristotle.*

পিছলৈ ৰোমাণ্টিক নাটকবিলাকত এই ঐক্য উলংঘা কৰা হৈছিল। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকবিলাকত ঘটনা আৰু স্থানৰ ঐক্য ৰক্ষা পৰা নাছিল। আনকি ঘটনাৰ ঐক্যৰ ক্ষেত্ৰতো ব্যতিক্ৰম ঘটিছিল। এটা কাহিনীৰ মাজত বিভিন্ন সৰু সৰু ঘটনা আহি সোমাইছিলহি। ইব্‌ছেন, শ্ব' আদিৰ দিনতে নাটকীয় ঐক্যক পৰাপক্ষত মানি চলা হৈছিল। ইব্‌ছেনৰ 'পিলাৰ্ছ অব্ ছছাইটি' 'ঘ'ষ্ট' আদি নাটকৰ ঘটনা একে ঠাইতে দেখুৱা হৈছে।

ঘটনাৰ ঐক্যৰ ক্ষেত্ৰত এৰিষ্টটলে যি সংজ্ঞা দিছে সেই সংজ্ঞা এৰিষ্টটলৰ দেশ গ্ৰীচতে সকলোৱেই মানিছিল বুলি কব নোৱাৰি। এৰিষ্টটলৰ লিখাৰ ভিতৰতে কোনো ঠাইত দ্বৈত ঘটনাৰ বিষয়ে উল্লেখ আছে। তাৰ পৰাই বুজা যায় যে ট্ৰেজেডিয়ে কেতিয়াবা একক, কেতিয়াবা একক ঘটনাতে আবদ্ধ নেথাকি বহু ঘটনাকে সামৰি লৈছিল। স্থানৰ ঐক্য আৰু সময়ৰ ঐক্য যদিও নাট্যকাৰ-সকলে আখৰে আখৰে পালন কৰা নাই তথাপি বহুকাল ব্যাপি হোৱা ঘটনা ৰঙ্গমঞ্চৰ সীমিত পৰিবেশলৈ আনি প্ৰদৰ্শন কৰা জটিল হৈ পৰে। সেই কাৰণে যিমান পৰা যায় বহুস্থান আৰু দীৰ্ঘদিন ব্যাপি হোৱা ঘটনা নাটকত লাহে লাহে বাদ পৰিছে। সেই কাৰণে ইলিয়েটে বোধকৰো কৈছে " ঐক্যৰ কাৰণে মোৰ এটা চিৰকলীয়া মোহ আছে। মই বিশ্বাস কৰোঁ যে ঐক্যৰ ভৱিষ্যতৰ নাটকৰ কাৰণে অতি বাঞ্ছনীয়।"[১২]

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ ঘটনাক দুভাগে ভাগ কৰিছে, সৰল আৰু জটিল। সৰল ঘটনা পোনপটীয়াভাৱে পৰিৱৰ্তনৰ ফাললৈ আগবাঢ়ে। জটিল ঘটনা-বিলাক পৰিৱৰ্তনৰ ফাললৈ আগবাঢ়োতে নানান জটিলতা আহি পৰে। এই জটিল ঘটনাই ট্ৰেজেডিৰ আদৰ্শ ঘটনা বুলি এৰিষ্টটলে অভিহিত কৰিছে।

কাৰুণ্যৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিক তিনিভাগত ভাগ কৰিছে, যেনে :—জটিলতা প্ৰধান (complex) শোচনা প্ৰধান (ethical) আৰু সৰল (simple)। এই শ্ৰেণীবিভাগত 'ভয় প্ৰধান ট্ৰেজেডিৰ কোনো উল্লেখ নাই। জটিলতা প্ৰধান আৰু শোচনা প্ৰধান ট্ৰেজেডিত ক্ৰমে বিস্ময় আৰু শোচনাৰ মাত্ৰা বেছি থাকে। বাকী দুবিধ ট্ৰেজেডিত কোনো ভাৱৰেই আধিক্য নেথাকে। তাত ভয়, বিস্ময় আৰু শোচনা সমানভাৱেই বিৰাজ কৰে।

ইয়াৰ উপৰিও বিষয়-বস্তু, ৰস আৰু ভাৱৰ ভেটিতো ট্ৰেজেডিক ভাগ কৰিব পাৰি। উদাহৰণ স্বৰূপে বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত হ'ল—পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক,

---

১২। The unities have for me at least a perpetual fascination. I believe they will be found highly desirable for the drama of the future.

—*A Dialogue in Dramatic Poetry*

সামাজিক, পাৰিবাৰিক চৰিত্ৰমূলক আৰু অতি কাল্পনিক। ৰসৰ ভেটিত হ'ল —বিস্ময় প্ৰধান, উৎসাহ প্ৰধান ; ভাৱৰ ভেটিত হ'ল ধৰ্ম্মমূলক, প্ৰেমমূলক, নীতিমূলক, ৰাজনীতিমূলক আৰু অতিপ্ৰবৃত্তিমূলক।[১৩]

নায়কৰ সংজ্ঞা দিবলৈ গৈ এৰিষ্টটলে ভাগ্যৰ বিপৰ্য্যয়ৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। তেওঁৰ মতে নায়কৰ ভাগ্যৰ বিপৰ্য্যয় এনেদৰে হোৱা উচিত যে দৰ্শকে দেখি মনত ভয় পায় আৰু লগে লগে কৰুণা জাগে। কাৰণ, ট্ৰেজেডি হ'ল কৰুণ আৰু ভয়ানক ৰসৰ সমষ্টি। এৰিষ্টটলে দিয়া সংজ্ঞাৰপৰা পোৱা যায় যে ট্ৰেজেডিৰ নায়ক সমাজত প্ৰতিপত্তি থকা লোক। ধন-মান, যশস্যা, ক্ষমতা, কোনো ক্ষেত্ৰতেই নায়কৰ অভাৱ নাই। কিন্তু তথাপিও জীৱনত কোনোবাখিনিত কিবা জানিত বা অজানিত দুৰ্ব্বলতা থাকে আৰু সেই দুৰ্ব্বলতাৰ মাজেদি ট্ৰেজেডিৰ কাৰুণ্যৰ বীজ সোমাবলৈ সুবিধা পায়। নায়কে জীৱনত কৰা প্ৰথম ভুলৰ পদক্ষেপেই পিছৰ জীৱনৰ কণ্টকময় পথ ৰচনা কৰি দিয়ে আৰু তাৰ মাজেদি আগবাঢ়োঁতেই জীৱনে কাৰুণ্যৰ সন্মুখীন হয়। এৰিষ্টটলৰ ভাষাৰে কবলৈ গলে তেওঁ (নায়ক) প্ৰাধান্যৰ উচ্চতাৰ পৰা খহি পৰে আৰু যি বিপদ-বিধিনিয়ে তেওঁৰ জীৱন চূড়মাৰ কৰি দিয়ে, সেয়া তেওঁৰ ইচ্ছাকৃত অপকৰ্ম্ম নহয় ; সেয়া দুৰ্ব্বলতাৰ মাৰাত্মক ভুলহে।[১৪]

প্ৰতিভাশালী লোকৰ মাজত অজানিত যি দুৰ্ব্বলতা নিহিত থাকে সেই দুৰ্ব্বলতাৰ অজ্ঞান পথেদি নিয়মিতৰূপী শনিয়ে প্ৰবেশ কৰি তেওঁৰ জীৱনৰ বিপৰ্য্যয় ঘটায়। যেনেকৈ আকাশত উঠা অকণমান মেঘেই কালক্ৰমত গোটেই আকাশখন ছাটি ধৰিব পাৰে, তেনেকৈ জীৱন আকাশত হোৱা অকণমান বিপৰ্য্যয়ৰ ভাৱৰে গোটেই জীৱন আকাশ ছাটি ধৰে। ছেক্সপীয়েৰৰ মেকবেথৰ চৰিত্ৰ আমি যদি বিশ্লেষণ কৰি চাওঁ তেনেহ'লে দেখিম যে সন্মানিত বীৰ পুৰুষ এজনৰ যিমানখিনি গুণ থাকিব লাগে তেওঁৰ সিমানখিনি আছে ; তেওঁৰ বীৰত্ব বজা ডানকানৰপৰা আৰম্ভ কৰি সামান্য সৈনিকলৈকে মুগ্ধ হৈছে। যুদ্ধ জয় কৰি আহি প্ৰকৃত সন্মানো লাভ কৰিছে। তথাপি এই চৰম সফলতাৰ মাজত তেওঁৰ বিপৰ্য্যয় হ'ল কিয় ? কোনোৱে এই ক্ষেত্ৰত নিয়তি, কোনোৱে তেওঁৰ পত্নীকে দুষিব খোজে। প্ৰকৃতপক্ষে মেকবেথৰ কৰুণ পৰিণতিৰ বীজ তেওঁৰ অন্তৰতেই আছিল।

তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ দুৰ্ব্বলতা হ'ল কল্পনাপ্ৰৱণ মনোবৃত্তি, দুৰ্ব্বাৰ উচ্চা-

---

১৩। এৰিষ্টটলৰ পয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব।

১৪। He falls from a position of lofty eminence and the disaster that wrecks his life may be traced not to deliberate wickedness but to a great error of frailty.

কাঙ্ক্ষা আৰু কু-সংস্কাৰসম্পন্ন মন। এনে এটি দুৰ্ব্বল মনক তেওঁৰ পৰিবাৰৰ উপদেশে, ডাকিনীৰ ভৱিষ্যদ্বাণী আদিয়ে বাহিৰৰপৰা সহায়তা কৰিলে।

নায়কৰ জীৱনৰ বিপৰ্য্যয়ৰ ক্ষেত্ৰত গ্ৰীকসকলে নিয়তিৰ ওপৰতো বিশ্বাস ৰাখিছিল। তেওঁলোকৰ মতে নিয়তিৰ হাতৰ পুতলা হ'ল মানুহ "অন্ধ নিয়তিৰ অন্ধ বিশ্বাসত চলে মানৱৰ জীৱনৰথ।" নিয়তিয়ে মানুহক নানান ৰকম যন্ত্ৰণা দিয়ে আৰু ই জীৱনত শোচনীয় পৰিণতি ঘটায়। স্বৰ্গৰ দেৱতাসকল মানুহৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী, মানুহ শক্তিশালী হ'ব, মানুহ অজেয় হ'ব এই কথা দেৱতাৰ সহ্য নহয়। গতিকে নিয়তিৰ মাধ্যমেৰে দেৱতাৰ ঈৰ্ষাৰ বেদীত মানুহৰ সমাধি হয়। এই নিয়তিকে কোৱা হয় Nemesis.

সদায়েই অন্তৰ্নিহিত ভুল আৰু দুৰ্ব্বলতাৰ কাৰণেই যে নায়কৰ জীৱনত বিপৰ্য্যয় নামি আহে সেই কথা পিছৰ যুগলৈআৰু আৰু সঁচা হোৱা নাছিল। সামাজিক নাটকবিলাকত ইয়াৰ লগতে সামাজিক ৰীতি-নীতি পাৰিপাৰ্শ্বিকতা আদিত লগ হৈছিলহি। উদাহৰণ স্বৰূপে ইবছেনৰ নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। ইবছেনৰ নাটকৰ চৰিত্ৰৰ বিপৰ্য্যয় হৈছে বিশেষকৈ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ কাৰণে। ন'ৰা, ষ্টকমেন, আছবাল্ড আদি চৰিত্ৰ ইয়াৰে উদাহৰণ। তথাকথিত গণতন্ত্ৰৰ বিকৃতৰূপত ইবছেনৰ 'জনতাৰ শত্ৰু' (Enemy of the People)। নাটকত সঁচা কথা কোৱাৰ কাৰণে ডাঃ ষ্টকমেন জনতাৰ শত্ৰু বুলি পৰিগণিত হ'ল। চহৰৰ 'বাথত বীজাণু হোৱাৰ কাৰণে তাৰ প্ৰতিকাৰ বিচৰাৰ বাবে প্ৰকৃততে তেওঁ হব লাগিছিল জনতাৰ বন্ধু। কিন্তু তথাকথিত সম্মান ৰক্ষাৰ কাৰণে ডাক্তৰৰ ককায়েক নগৰপালিকাৰ চেয়াৰমেন পিটাৰ ষ্টকমেনে নানা চক্ৰান্ত কৰি ডাঃ ষ্টকমেনক সমাজচ্যুত কৰিলে। এনে পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ পৰা মুক্ত হ'বলৈকে ডাঃ ষ্টকমেনে নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালী দুটাকে লৈ এখন স্কুল খুলি বাটৰ ভিক্ষাৰী ল'ৰা-ছোৱালীক শিক্ষা দিব খুজিছে—যি সকলৰ মাজৰপৰা এদিন মেধা শক্তিৰ লোক ওলাব। (There are sometimes excellent heads among them.) এই সকলেই সমাজৰ কুকুৰনেচীয়াসকলক খেদি দিব (Drive all the wolves out to the far east.)

ৰাজনৈতিক চেতনা, সামাজিক চেতনা, মনস্তত্ত্ব আদি কথাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া যুগ বোৱয়া আহিল তেতিয়া নায়কৰ বাহ্যিক দ্বন্দ্বৰ লগেলগে অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ কথাও আহি পৰিল। বাহ্যিক স্থূল কথাবিলাকতকৈ, বংশ-মৰ্য্যাদাতকৈ, ব্যক্তিত্ব, আত্মসম্মান, আদৰ্শ ইত্যাদিবিলাকৰ ওপৰত নাট্যকাৰে বেছি গুৰুত্ব দিলে। মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণৰ ফলত নাইৰ্জন্দ্ব অন্তৰৰ গভীৰতম প্ৰদেশলৈ সোমায়। অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰে বাহ্যশত্ৰুক পৰাজয় কৰা সহজ ; কিন্তু অশান্ত মন আৰু আত্মাক পৰাজয় কৰিব নোৱাৰি। অন্তৰ্দাহ আৰম্ভ হ'ল। ইবচেনৰ 'পিলাৰ্চ অব্ ছচাইটিৰ বাৰ্ণিক সেই কাৰণেই অনুশোচনাত বিধ্বস্ত হয়। গতিকে চাল-তৰোৱাল লৈ ৰণক্ষেত্ৰত

তেওঁৰ বাবে ভোলা চেক্সপীয়েৰৰ ট্ৰেজেডিৰ নায়কতকৈ, মনৰ কুৰুক্ষেত্ৰত যুঁজা নায়ক ওলাল। আদৰ্শ আৰু বাস্তৱৰ নিজ্ঞান আৰু সজ্ঞানবোধ আৰু বুদ্ধিৰ-দ্বন্দ্ব হ'ল। গতিকে মৃত্যু তাৰ শেষ পৰিণতি নহ'বও পাৰে। আত্মিক জ্বালা-যন্ত্ৰনাই মৃত্যুতকৈও গভীৰ বেদনা দিব পাৰে। আত্মিক জ্বালা-যন্ত্ৰণাৰ কথা ধৰিলে আমি এৰিষ্টটলৰ নায়কৰ something terrible কথাষাৰৰ সাৰ্থকতা নতুন ট্ৰেজেডিতো পাওঁ।

ট্ৰেজেডিৰ নায়ক সংক্ৰান্তত এৰিষ্টটলে উচ্চতম সন্মানিত ব্যক্তিৰ বংশ-মৰ্য্যাদা আৰু ঐশ্বৰ্য্যক উচ্চস্থান দিছিল। অৱশ্যে তেওঁ এই উচ্চ মৰ্য্যাদাৰ কথা কওঁতে যিসকলে সাধাৰণ পৰ্য্যায়ৰ ওপৰত[১৫] সেইসকলৰ কথা উল্লেখ কৰিছিল। অৱশ্যে তেওঁ 'সাধাৰণ' পৰ্য্যায়ৰ ওপৰ'ৰ যি সংজ্ঞা দিছিল তাত বংশ মৰ্য্যাদাতকৈও নায়কৰ কিবা নহয় কিবা অসাধাৰণত্বৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল। এৰিষ্টটলৰ মতে এই অসাধাৰণত্বই হ'ল উপযুক্ত গৌৰব। এই গৌৰব যে অকল বংশমৰ্য্যাদাৰপৰাই আহিব পাৰে এনে নহয়, সদগুণৰ পৰাও আহিব পাৰে, নায়কৰ মহত্ব, ধন, মান, গুণ, যশস্যা সকলো ফালে বৃদ্ধি পালে ভাল হয়। নায়কৰ বংশ মৰ্য্যাদাৰ কথা কওঁতে এৰিষ্টটলে নায়ক যে প্ৰখ্যাত বংশৰ নহ'লেও অন্ততঃ সৎ বংশৰ হ'ব লাগিব সেই কথা উল্লেখ কৰিছিল।

এৰিষ্টটলৰ ধাৰণাৰ নায়কজন ক'ৰপৰা লোৱা হ'ব ? —এনে এটা প্ৰশ্ন জাগে। এনে নায়ক বুৰঞ্জীৰ পৰা লোৱা হ'ব নেকি ? নায়ক যে অকল বুৰঞ্জীৰে হ'ব এনে নহয়। ট্ৰেজেডিত এনে কিছুমান চৰিত্ৰ পোৱা যায় যাৰ কোনো উল্লেখ বুৰঞ্জীত পোৱা নাযায়। যিসময়ত নাটকত বুৰঞ্জীৰ প্ৰভাৱ বেছি আছিল সেই সময়ত বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰই নায়কৰূপত ট্ৰেজেডিও সোমাইছিলহি। নাটকৰ বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত লাহে লাহে ই বুৰঞ্জী এৰি সমাজ সোমাইছেহি। গণতন্ত্ৰৰ যুগত সমাজৰ সকলো ব্যক্তিৰ ওপৰতে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। সমাজত মুৰদাঙি উঠা এজন মানুহৰ বংশতকৈ গুণাৱলীৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব বেছি দিয়া হয়। ট্ৰেজেডিত নায়কৰ ৰূপত ৰজাৰপৰা আৰম্ভ কৰি বণ্ডুৱা বনুৱা কৃষক সকলো সোমাব পাৰে—বুৰঞ্জীত তেওঁ মহান ব্যক্তি হওকেই বা নহওকেই। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত এৰিষ্টটলৰ অসাধাৰণত্বৰ কথা বাদ দিব নোৱাৰে। নায়কে অসাধাৰণত্ব আয়ত্ত কৰিব পাৰে ব্যক্তিত্বৰ মাজেদিহে।

গণতন্ত্ৰৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱৰ লগে লগে যদিও সকলো লোকেই আহি ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হৈছেহি, তথাপি সাধাৰণ মানুহৰ নায়কত্বতকৈ কোনো কোনোৱে পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নায়কৰ ওপৰত গুৰুত্ব বেছি দিয়ে। তেওঁলোকে কয় যে সাধাৰণ মানুহৰ ট্ৰেজেডিতকৈ ৰজা-মহাৰজা বা অভিজাত বংশৰ লোকৰ ট্ৰেজেডিৰ দৰে

১৫। Above the common level—*Aristotle*

দীৰ্ঘস্থায়ী গভীৰ কাৰুণ্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। ৰজা-মহাৰজা বা সেনাপতিৰ আদিৰ কাহিনীত নিজস্ব মহত্ব আৰু মৰ্য্যাদা আছে। এওঁৰ ভাগ্যই গোটেই সামাজ্য বা জাতিৰ ওপৰতে প্ৰতিক্ৰিয়া কৰে। তেওঁৰ পাৰ্থিব পতন সাধাৰণ ক্ষমতাহীন মানুহৰ পতনৰ লগত নিমিলে।[১৬]

এৰিষ্টটল অতি ধাৰ্ম্মিক আৰু নিৰ্দ্দোষী লোকক ট্ৰেজেডিত নায়কৰূপত কল্পনা কৰা নাছিল। তেওঁৰ মতে ধাৰ্মিক আৰু নিৰ্দ্দোষী লোকৰ পতনে আমাৰ মনত বিশেষভাৱে কৰুণা জগাব নোৱাৰে। যি সকল লোক স্বাধাৰণতে নিৰ্দ্দোষী, কোনো দুৰ্ব্বলতাত স্বাধাৰণতে বেয়াকামৰ ওচৰ নেচাপে, তেওঁৰ ভাগ্যবিপৰ্য্যয় নঘটে। কাৰণ, এই শ্ৰেণীৰ লোকে দুখৰ প্ৰতিকাৰ নিবিচাৰে, সুখৰ কাৰণে হাবাথুৰি নেখায়, প্ৰতিভাৰ কাৰণে ব্যাকুল নহয়, ইত্যাদি ঠিক যেন গীতাৰ স্থিত প্ৰজ্ঞ লোক।[১৭]

নিৰ্দ্দোষী লোক যে ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হ'ব পাৰে এই কথা পিছলৈ উত্থাপিত হৈছিল। ষোড়শ শতাব্দীত কষ্টেলভেট্ৰোয়ে নিৰীহ আৰু ধাৰ্ম্মিক লোকক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক কৰাৰ স্বপক্ষে মত প্ৰকাশ কৰে। উনবিংশ শতাব্দীত বুচাৰেও এই মত প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ এই ক্ষেত্ৰত এখন গ্ৰীক নাটকৰ এণ্টিগোনৰ চৰিত্ৰ উল্লেখ কৰিছে। এণ্টিগোনৰ চৰিত্ৰত ভণ্ডামি নাই, নীচতা নাই, কোনো অনৈতিকতা নাই। তেওঁ মহৎ কৰ্ত্তব্য পালন কৰিবলৈ গৈ দুখ-দুৰ্দ্দশা ভোগ কৰিছিল, আৰু অকালতে শোচনীয়ভাৱে জীৱন বিসৰ্জন দিছিল।[১৮] অৰুণ শৰ্মাৰ 'নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য' নামৰ নাটকৰ এনে এটা চৰিত্ৰ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য কলামোদী, জীৱনৰ চাৰিটা বছৰ নাট ৰচনা কৰি নাট্যাভিনয় সফলতাৰে কৰা প্ৰচেষ্টাৰ মাজেদি কটালে। এজন নিৰপৰাধী সাধক, কিন্তু সাধনাৰ বিফলতাৰ মাজত নাট্যাভিনয়ত তিল তিলকৈ জীৱনত কষ্ট ভোগা ভট্টাচাৰ্য্যই শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহত পাচশখন আসনক সম্বোধন কৰি সুদীৰ্ঘ প্ৰস্তাৱনা কৈ কৈ ভগা ছাদৰ ওপৰলৈ এক উত্তেজনাৰ পৰিবেশৰ মাজত উঠি যাওঁতেই জীৱন নিপাত হয়।

১৬। The story of the prince, triumvir, or the general, has a greatness and dignity of its own. His fate affects the welfare of a whole earthly greatness to the dust, his fall produces a sense of contrast of the powerless man. *A. C. Bradly*

১৭। দুঃখেম্বনুদ্বিগ্নমনাঃ সুখেষু বিগতস্পৃহঃ।
বীতৰাগ ভয় ক্ৰোধঃ স্থিতধীৰ্মুনিৰুচ্যতে ॥

—দ্বিতীয় অধ্যায়
শ্ৰীমদ্ভাগৱত গীতা

১৮। এৰিষ্টটলেৰ পোয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব,—ডঃ সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য

ভট্টাচাৰ্য্যৰ ভাষাতে কবলৈ গলে—"মানুহ নাহিল, কিয় নাহে বাৰু? মইনো কি দোষ কৰিছো? মইতো একো দোষ কৰা নাই। মই মাত্ৰ তেওঁলোকক নিমন্ত্ৰণ কৰিছিলো। তেওঁলোক আহিব, মোৰ অভিনয় চাবহি। পাঁচশকৈ মানুহ, শিল্পী, নাট্যকাৰ, অভিনেতা, কবি, সাহিত্যিক, সাংবাদিক, কোনো নাহিল" ভট্টাচাৰ্য্যৰ নিষ্ঠাৰে ভালপোৱা মহৎ কলা অভিনয় সৃষ্টি প্ৰতিভাক কোনেও সঁহাৰি নিদিলে। ভট্টাচাৰ্য্যৰ চৰিত্ৰত যি ঐকান্তিকতা আছিল সিয়েই আতিশয্যৰ ৰূপত শোচনীয় পৰিণতিৰ বীজ লৈ আহিছিল। নিৰ্দ্দোষী হ'লেও সততা থাকিলেও এই পৰিণতি ভট্টাচাৰ্য্যই ভোগ কৰিলে। এনেকুৱা লোক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হ'লে ভাগ্যৰ চক্ৰত পৰি দুখ-দুৰ্দ্দশা ভোগ কৰে আৰু অৱশেষত শোচনীয় জীৱন শেষ কৰে। এই সকল লোকৰ অতিগুণেই তেওঁলোকৰ শত্ৰুতা কৰে।

অধ্যাপক নিকলে ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰোঁতে তেওঁ নিৰ্দ্দোষী আৰু নিৰীহ লোকক নায়ক কৰাৰ বৰ সমৰ্থন কৰা নাই। জন এছ্‌ স্মাৰ্টে কিন্তু সম্পূৰ্ণ নিৰ্দ্দোষী লোকো ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হ'ব পাৰে বুলি কৈছে। তেওঁ এই ক্ষেত্ৰত 'ট্ৰোজান উইমেন' আৰু ৰিচাৰ্ডচনৰ 'ক্লেৰিচা'ৰ কথা উল্লেখ কৰিছে।

ট্ৰেজেডিৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এৰিষ্টটলে অতি বেয়া চৰিত্ৰ বাদ দিবলৈ কৈছে। অতি বেয়া চৰিত্ৰৰ পতনে দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত সমবেদনা নজগায়। মানুহেই হওঁক বা বস্তুৱেই হওঁক, সাধাৰণতে বেয়াৰ প্ৰতি মানুহৰ বিৰাগ ভাৱ দেখা যায়। কিন্তু কথা হ'ল বেয়াৰ মান নিৰ্ণয় কৰা টান, কিমান বেয়া হ'লে বা কেনে বিষয়ত বেয়া হ'লে ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হ'ব নোৱাৰিব তাক উলিওৱা সহজ নহয়। বুচাৰে সময় বিশেষে অতি বেয়া চৰিত্ৰও ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হ'ব পাৰে বুলি কৈছে। বেয়া চৰিত্ৰৰ মাজত এনে কিছুমান গুণ থাকে যিবিলাকে দৰ্শক বা পাঠকৰ সহানুভূতি আদায় কৰিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে নৰকাসুৰ নাটকৰ নৰকাসুৰে বহুত বেয়া কাম কৰিলেও নিজৰ মাতৃক দেৱকুলত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ কৰা যত্নৰ অন্তৰালত থকা মাতৃভক্তিয়ে মানুহৰ সহানুভূতি আকৰ্ষণ কৰে। নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰত মহৎ প্ৰবৃত্তিত ঐকান্তিক আবেগ আছে। টলষ্টয়ৰ 'আনা কাৰেনিনা' উপন্যাসত আনাই সমাজৰ দৃষ্টিত বেয়া কাম কৰিলে। একালে সামাজিক অনুশাসনৰ প্ৰতীকস্বৰূপে স্বামী আৰু আনকালে প্ৰেমিক। সামাজিক বিবাহিত জীৱন আৰু সমাজ বিৰোধী প্ৰণয়ী জীৱনৰ মাজত আনাৰ জীৱন বিধ্বস্ত। এই অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ ফলস্বৰূপে আনা কাৰেনিনাই ৰেলগাড়ীৰ তলত পৰি আত্মত্যাগ কৰিলে। সমাজৰ দৃষ্টিত আনাই বিবাহিত জীৱনত বিশৃঙ্খলা লগাই বেয়া কাম কৰি বেয়া নাৰী হ'ল। কিন্তু সামাজিক অনুশাসন আৰু অন্তৰৰ প্ৰকৃত ভালপোৱাৰ মাজত যদি ভালপোৱাক উচ্চস্থান দি মহত্ব আৰোপ কৰা তৌওৱা হ'লে আনাৰ জীৱনৰ প্ৰতি সহানুভূতি আহে। টলষ্টয়ে এনে দৃষ্টিভঙ্গীৰেই আনাৰ প্ৰতি সহানুভূতি জনাইছে।

ট্ৰেজেডিৰ প্ৰতি নায়ক কৰা ক্ষেত্ৰত সাধাৰণতে নাট্যকাৰসকলে বেয়া চৰিত্ৰক প্ৰতি-নায়ক হিচাপে প্ৰদৰ্শন কৰে। ডি. ডি. ৰাফেলে তেওঁৰ পেৰাডক্স অব্ ট্ৰেজেডি'ত প্ৰতি নায়কক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক কৰাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে।[১৯] এনে লোক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হ'বলৈ হ'লে মনোভাবৰ মহত্বৰ আৱশ্যক।

ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ কাৰ্য্য প্ৰণালীৰ ক্ষেত্ৰত উদ্দেশ্য আৰু ক্ৰিয়া শীলতাৰ প্ৰশ্ন জাগে। এৰিষ্টটলে নায়কক দুটা শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছে। প্ৰথম শ্ৰেণীয়ে প্ৰবৃত্তিৰ তাড়নাত পৰি সাংঘাতিক কিবা এটা কৰি পেলায় আৰু তাৰ শোচনীয় পৰিণাম ভোগ কৰে। দ্বিতীয় শ্ৰেণীয়ে অৱস্থাৰ চক্ৰত পৰি দুখ-যন্ত্ৰণা ভোগ কৰে, নানান প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ মাজত নিজে পৰিত্ৰাণ পাবৰ কাৰণে নিষ্ফল সংগ্ৰাম কৰে আৰু এনে সংগ্ৰামৰ মাজতেই শোচনীয় জীৱন শেষ কৰে।

এৰিষ্টটলে নায়কৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰি দেখুৱালেও ট্ৰেজেডিত বিষয়-বস্তুৰ প্ৰভাৱ অধিক বুলি কৈছে।[২০] কিন্তু ছেক্সপীয়েৰ আদি ইংৰাজী নাট্যকাৰসকলৰ নাটক বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে চৰিত্ৰইহে ট্ৰেজেডিৰ বিষয়-বস্তুক পৰিচালিত কৰিছে। যদিও স্বাভাৱিক ক্ষেত্ৰত ঘটনাসমূহ আৰু আকস্মিক দৈৱ-দুৰ্বিপাকে নায়কৰ আত্মশক্তি বিলোপ কৰে; তথাপিও নায়কৰ চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিগত দুৰ্বলতাইহে নায়কৰ জীৱনলৈ ট্ৰেজেডি নমাই আনে। ছেক্সপীয়েৰৰ পিছৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলৰ নাটকত নায়কৰ প্ৰভাৱ যথেষ্ট দেখা যায়।

ট্ৰেজেডিত ভয়, শোচনা আৰু বিস্ময়ৰ সমন্বয়ত ৰসৰ সৃষ্টি হয়। সাধাৰণতে কেতিয়াবা ভয়ানক ৰসৰ আধিক্য আৰু কেতিয়াবা কৰুণ ৰসৰ আধিক্য ট্ৰেজেডিত দেখিবলৈ পোৱা যায়। এৰিষ্টটলে কেতিয়াবা ভয় আৰু শোচনা আৰু কেতিয়াবা ভয় বা শোচনা ট্ৰেজেডিৰ ৰসৰ ক্ষেত্ৰত উল্লেখ কৰিছে। অৱশ্যে তেওঁ উল্লেখ কৰাৰ ভিতৰত ভয় আৰু শোচনাৰ উল্লেখ বেছি। এই ভয় আৰু শোচনা সম্পৰ্কে এৰিষ্টটলে নিজে ব্যাখ্যা দি গৈছে।

দৰ্শকৰ মনত ভয় জাগে—যেতিয়া দৰ্শকৰ নিচিনা মানুহৰেই দুখ-দুৰ্গতি দেখে আৰু শোচনা জাগে যেতিয়া বিপত্তি বা ভাগ্যবিপৰ্যয় দেখে। এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিত ব্যৱহাৰ কৰা ভয়ৰ অৰ্থ ভয়ংকৰ কিবা এটা দেখি ভয় লগা নহয়। এই ভয় সমবেদনাৰ মানসিক অৱস্থাহে।[২১] এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিত বিস্ময়ৰ কথাও

১৯। I have already allowed that a villain may be a tragic hero Pardox of Tragedy —*D. D. Raphael*.

২০। Character comes in as subsidiary to the action —*Aristotle*

২১। নাটকতত্ত্ব মীমাংসা—ডঃ সাধন কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য।

উল্লেখ কৰিছে। মূৰ্টতে তেওঁৰ মতে ভয়, শোচনা আৰু বিস্ময়ৰ ভাব ধাৰাই ট্ৰেজেডি নিষ্পন্ন কৰে।

এৰিষ্টটলে ৰস সম্পৰ্কে দিয়া মতামত হেগেল, চোপেনহাৱাৰ, নীৎচে, নিকল, ব্ৰেডলে প্ৰভৃতিয়ে হুবহু মানি লোৱা নাই। অধ্যাপক নিকলে কৈছে যে ট্ৰেজেডিৰ উদ্দেশ্য শোচনা জগোৱা নহয়, ট্ৰেজেডি উদ্দেশ্য হ'ল বিস্ময়বোধ জগোৱা। তেওঁৰ মতে ট্ৰেজেডি অদ্ভুত ৰসৰ নাটক; উচ্চ ধৰণৰ ট্ৰেজেডিত শোচনাৰ স্থান আছে নে নাই সন্দেহ।[২২] ৰাফেলে কৈছে যে কেৱল শোচনাতে ট্ৰেজেডিৰ ৰস নিষ্পন্ন নহয়, বীৰ ৰসো ইয়াৰ লগতে যোগ দিব লাগিব।

পাশ্চাত্যত ট্ৰেজেডিৰ ইমান আকৰ্ষণ—ট্ৰেজেডি সম্পৰ্কে নানান তত্ত্বৰ আলোচনা, আনহাতেদি ভাৰতীয় সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যই নাটকৰ পৰিণতিত কাৰুণ্য দেখুৱা নাই। নাটকাৱলীকৰ বহুতেতে কাৰুণ্যৰ সমাধি ঘটাৰ সম্ভাৱনা থাকিলেও তাত কৃত্ৰিম উপায়েৰে হ'লেও পৰিণতি মিলনান্ত কৰি তোলে। উদাহৰণ স্বৰূপে ভৱভূতিৰ উত্তৰ ৰামচৰিত লব পাৰি। উত্তৰ-ৰামচৰিতত ট্ৰেজেডিৰ সম্ভাৱনা থকা সত্ত্বেও ভৱভূতিয়ে নাটকৰ শেষত ৰামৰে সীতাৰ মিলন ঘটাইছে। ইয়াৰ কাৰণ কি?

ভাৰতীয় জীৱনৰ আদৰ্শ পাশ্চাত্যৰ সৈতে নিমিলে। ভাৰতীয় জীৱনৰ গতিধাৰাত কৰ্ম্মবাদৰ কথা আছে, জীৱনৰ সুখ, দুখ-বেদনা, অকলো সিজন্মৰ কৰ্ম্মফলহে। দুখ যদি হৈছে সেইয়া কৰ্ম্মফলহে, ঈশ্বৰৰ অভিপ্ৰেত। তাৰোপৰি জীৱনত কৰ্ম্মৰ উদ্দেশ্যই হ'ল সিজন্মৰ কাৰণে সাজু হোৱা। বৰ্ত্তমান জীৱনত দুখ মানে, ত্যাগ মানে অহা জন্মলৈ সুখৰ কল্পনা। এই জন্মত জীয়াই থকাৰ হাবিয়াস ভাৰতীয় দৰ্শনে সমৰ্থন নকৰে; সেই কাৰণেই দুখ অৱসাদে জীৱনক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। পৃথিৱীত জীয়াই থকাৰ কাৰণে যদি হাবিয়াসেই নাই তেনেহ'লে মৃত্যুৰ প্ৰতি দুখ-ভাব আহিব ক'ৰ পৰা? মৃত্যু মানে মুক্তি, মুক্তি মানে পৰ জন্মৰ জীৱনৰ পাতনি, জীৱনৰ শেষতো ইয়াতে নহয়; এই পৃথিৱীৰ জীৱন এটি অংশ বিশেষহে, গতিকে এই অংশ বিশেষৰ দুখত গুৰুত্ব দি লাভ কি? এই খণ্ড জীৱনবেই আকৰ্ষণ নাই—সেই জীৱনত হোৱা দুখৰ বাবে আকৰ্ষণ আৰু ক'ত? দৈৱ বিধানৰ ফলত হে এই অস্থায়ী জীৱনত দুখ আছে গতিকে সি সমাধানবিহীন। তাৰ প্ৰতি সহানুভূতি দেখুৱালে, তাত গুৰুত্ব দিলে লাভ হ'ব কি? দুখৰ চিত্ৰত যদি গুৰুত্ব দি দেখুৱা হয় তেনেহ'লে ভগৱানৰ বিধানৰ প্ৰতি মানুহৰ শ্ৰদ্ধা নোথাকিবও পাৰে। গতিকে সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলে জীৱনৰ ট্ৰেজেডি নাটকত দেখুৱাব খোজা নাছিল।

২২। We may truely be doubtful whether in a high tragedy it may be any great extend enter in; tragedy after all is not a thing of tears. —*The Theory of Drama—Nicoll*

কমেডি

জীৱন হ'ল হাঁহি আৰু চকুলোৰ অপূৰ্ব মিলন। জীৱনৰ যাত্ৰা পথত নানান সমস্যা আছে যিবিলাকে হয়তো জীৱনটোক কাৰুণ্যৰে ওপচাই পেলায়; কেতিয়াবা জীৱনত ভুল হয় আৰু সেই ভুলেই জীৱনক মহত্ত্বৰপৰা নমাই আনে ভুলৰ প্ৰায়শ্চিত্তৰূপে মৃত্যু মুখলৈ। ৰথৰ চকাৰিৰ দৰে জীৱন ঘূৰিব লাগিছে (চক্ৰবৎ পৰিবৰ্ত্তন্তে সুখানি চ দুখানি চ)। সুখৰ মাজেদি জীৱন ঘূৰোঁতে আমি জীৱনত আনন্দ উপভোগ কৰোঁ। এই আনন্দ হয়তো ক্ষন্তেকৰ কাৰণে। ক্ষন্তেকৰ কাৰণে হ'লেও জীৱনৰ আনন্দৰ সমল লাগে, নহ'লে মানুহৰ জীৱনত কাৰুণ্যৰে আধিক্য বেছি হলহেঁতেন। এই আনন্দৰ সমল বিচাৰোঁতেই কমেডিৰ জন্ম হয়।

ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি এটা মোহৰৰে ইপিঠি সিপিঠিৰ নিচিনা। জীৱনৰ এপিঠিত হয়তো দুখৰ কথা আছে আৰু আনপিঠিত আছে সুখৰ কথা। সুখৰ উপলব্ধি হয় দুখৰ মাজেদি আৰু দুখৰ গভীৰতা বোধগম্য হয় সুখৰ অভিজ্ঞতাৰে। জীৱনত কেৱল সুখ বা কেৱল দুখ প্ৰায় নাই। ওন্দোলোৱা আকাশত সূৰ্য্যৰ বিকিৰণৰ দৰেই কাৰুণ্যৰে ভৰপূৰ জীৱনতো সুখৰ জিলিঙনি পৰে— 'চিক্‌মিক্ বিজুলী কিৰণ দুখৰ মাজতে হ'ব সুখ দৰিশন।' গতিকে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি একেই জীৱন বোধৰ দুটা ধাৰা।

ট্ৰেজেডিত যেনেকৈ জীৱনৰ গুৰু গম্ভীৰ কথাবোৰ আলোচনা কৰা হয়, কমেডিত তেনেকৈ জীৱনৰ লঘু ৰসাত্মক ফালটোৰ বিশ্লেষণ কৰা হয়। ট্ৰেজেডিয়ে মানুহৰ মনক কাৰুণ্যৰ ফালটো অনুভৱ কৰিবলৈ সুবিধা দিয়ে আৰু কমেডিয়ে মানুহৰ মনক আনন্দৰ ফালটো জানিবলৈ সুবিধা দিয়ে। ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ বিভিন্নতা শ্ৰেণীগত নহয়—মাত্ৰাগতহে। জীৱনত যেতিয়া হাঁহিৰ উদ্ভৱ হয় তাৰ মাজেদিয়েই কেতিয়াবা কাৰুণ্যৰ উদ্ভৱ হয়। বহু ঘটনাত দেখা যায় যে হাঁহি কান্দোনত পৰিণত হয়। সেই কাৰণেই মানুহে কয়— হাঁহিলে কান্দিব লাগে। যেতিয়াই হাঁহি কান্দোনত পৰিণত হয় তেতিয়াই কমেডিৰ হাস্যৰসাত্মক কথাবোৰ ট্ৰেজেডিলৈ ৰূপান্তৰিত হয়।

জীৱনৰ ৰূপক তিনিটা ৰস্তৰ দ্বাৰা ৰূপায়িত কৰা হয়। প্ৰথম ৰস্তত জীৱনৰ ট্ৰেজেডিৰূপ, দ্বিতীয় ৰস্তত জীৱনৰ ট্ৰেজি-কমেডি আৰু চিৰিয়াচ কমেডিৰ ৰূপ, তৃতীয় ৰস্তত জীৱনৰ ক্ৰমিক বা হাস্যোদ্দীপকৰূপ। জীৱনৰ তৃতীয় ৰস্তত হাঁহিৰ বাহিৰে একোকেই নেজানে।[১] এই হাঁহিৰ উৎপত্তিৰ মূল

১। প্ৰবিষ্টচন্দ্ৰৰ পৰ্যেষ্টিকা ও সাহিত্যতত্ত্ব।

হ'ল জীৱনৰ বিসঙ্গতি আৰু সমস্যাবিকৃত ৰূপ। এই বিসঙ্গতি আৰু বিকৃত ৰূপত গুৰু গম্ভীৰ সমস্যা নেথাকে।

জীৱনত যি বিসঙ্গতি বিকৃত ৰূপৰ প্ৰকাশ পায় সি সাধাৰণতে কথাৰ লগতে কাৰ্য্যৰ উপায়ৰ লগত উদ্দেশ্যৰ, সাজ পাৰৰ লগত অন্তৰৰ, ইত্যাদি। অৱশ্যে ট্ৰেজেডিত যে বিসঙ্গতিৰ সৃষ্টি নহয় এনে নহয়। যেনে—মনৰ লগত পাৰি-পাৰ্শ্বিকতাৰ, আশাৰ লগত ফলাফলৰ ইত্যাদি। কিন্তু এই বিসঙ্গতিক বিসঙ্গতি নুবুলি প্ৰতিকূল অৱস্থাহে বুলিব পাৰি। এই প্ৰতিকূল অৱস্থা ট্ৰেজেডিত বিশেষ ব্যক্তিৰ ক্ষেত্ৰত ঘটে।

কমেডিৰ বিসঙ্গতিবিলাক সাধাৰণতে জীৱনৰপৰাই উদ্ভৱ হোৱা। উদাহৰণ স্বৰূপে কোনোবা দুষ্ট বুদ্ধিৰ লোকে সৎবুদ্ধিৰ লোকৰ অভিনয় কৰে, মূৰ্খৰ পণ্ডিতৰ ভাও জোৰে; অসাধুৱে সাধুৰূপে পৰিচয় দিয়ে; ইত্যাদি। এয়ে হ'ল জীৱনৰ বিসঙ্গতি।

এই বিসঙ্গতিবিলাকে এনে মানুহবিলাকক সাধাৰণতে সৰ্ব্বসাধাৰণ লোকৰপৰা পৃথক কৰি ৰাখে। সাধাৰণ মানুহৰপৰা পৃথক কৰি ৰখা এনেবিলাক বিসঙ্গতিৰ ৰূপেই প্ৰকাশ পায় কমেডিত।

অধ্যাপক নিকলে কমেডিৰ কেইটামান বিশেষত্ব আলোচনা কৰি কৈছে—কমেডিত সাধাৰণতে নায়ক নেথাকে, কোনো এজন লোকৰ জীৱনৰ বিশ্লেষণ কৰা হয়, কমেডিত ঠাই বা চৰিত্ৰ থাকে, ব্যক্তি নেথাকে, কমেডিয়ে আবেগ জগাব নোৱাৰে; কোনো বাস্তৱ সমস্যা ইয়াত উত্থাপন নহয়, কৃত্ৰিম পৰিস্থিতি কল্পনা কৰি আমোদ সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়, ইয়াত সাধাৰণতেই সাধাৰণ মানুহক হে উত্থাপন কৰা হয়, কমেডিৰ বিষয়-বস্তুৰ অধিকাংশ ক্ষেত্ৰতেই প্ৰেম। ই বিশুদ্ধ হাস্যৰসাত্মক নাটক।[২]

ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ উৎপত্তিৰ স্থূল বিচাৰ ক'লে আমি গ্ৰীছদেশৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীয়েই মেলি চাব লাগিব। ট্ৰেজেডি যেনেকৈ গ্ৰীছদেশতে উৎপত্তি হৈছে কমেডিও তেনেকৈ গ্ৰীছদেশতেই উৎপত্তি হৈছে। গ্ৰীছদেশত ডায়োনিছাছ দেৱতাৰ আগত দুবিধ উৎসৱ পালন কৰা হৈছিল—এবিধ কৰা হৈছিল শীতকালত আৰু আনবিধ কৰা হৈছিল বসন্ত কালত। প্ৰবাদ আছে যে মিলনান্ত নাটক আৰম্ভ হয় ডায়োনিছাছৰ বিবাহ উৎসৱৰ কাহিনীৰ বৰ্ণনাৰ মাজেদি আৰু বিয়োগান্ত নাটক আৰম্ভ হয় এই দেৱতাৰেই মৃত্যু উৎসৱৰ কাহিনীৰ বৰ্ণনাৰ মাজেদি, দেৱতাৰ পূজাত প্ৰথমতে যি ডিথিৰাম্ব গীত গোৱা হৈছিল তাৰপৰা ট্ৰেজেডি আৰু ফেলিক্ (phallic) গীতৰ পৰা জন্ম পালে কমেডিৰ। এই

২। The Theory of Drama—*A Nicoll*
The Theatre and Dramatic Theory.

ফেলিক্ গীতবিলাক হাস্যৰসাত্মক আছিল। হাস্যৰসাত্মক গীত গাই শোভা যাত্ৰা কৰা হৈছিল। এই শোভা যাত্ৰাক কোৱা হৈছিল কোমাছ (comus)। এই কোমাছৰপৰা কৰ্মেডি হৈছে। কৰ্মেডি শব্দৰ আতিগুৰি বিচাৰি কোনোৱে গ্ৰীক্ 'কমাইডিয়া' শব্দৰ কথা কয়। 'কমাইডিয়া' শব্দৰ অৰ্থ হ'ল আনন্দ গীত। গতিকে কৰ্মেডিৰ উৎপত্তিৰ লগত আনন্দৰ কথা নিহিত আছে। মানুহৰ আদিম স্তৰত আনন্দ প্ৰকাশৰ কথা বোৱা আছিল। প্ৰকৃতিৰ সুশোভিত পৰিবেশৰ লগত মনক বঞ্জিতা খুৱাই জন্তু আদি মাৰি জৈবিক বাসনা পৰিপূৰ্ণ কৰি আনন্দত নাচ-গান কৰে। এই আনন্দৰ পৰিবেশেই হ'ল আদিম মানুহৰ জীৱনৰ সমল স্বৰূপ।

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ উৎপত্তি বা ট্ৰেজেডিৰ বিষয়ে যিমান গুৰুত্ব দি লিখিছে, কৰ্মেডিৰ সম্পৰ্কে সিমান গুৰুত্ব দি লিখা নাই। এৰিষ্টটলে নিজেই কৈছে যে কৰ্মেডিৰ ইতিহাস অজ্ঞাত, কাৰণ প্ৰথম অৱস্থাত ইয়াৰ কোনো মৰ্য্যাদাই নাছিল। কৰ্মেডিক মৰ্য্যাদা দি সমাজত আনন্দৰ অনুষ্ঠান হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে ট্ৰেজেডিৰ বহুত পাছতহে। গতিকে ইয়াৰ গুৰুত্ব এৰিষ্টটলৰ দৰে মনীষীয়ে দিয়া নাছিল।

কৰ্মেডিৰ উৎপত্তি ক'ত হৈছিল সেই সম্পৰ্কে অনেকেই দাবী কৰে। কোনোৱে কয় কৰ্মেডিৰ কাহিনী চিচিলিৰ পৰা আহিছিল আৰু এথেনিয়ানসকলৰ ভিতৰত প্ৰথম চক্ৰেটিচেই ইয়াক ভদ্ৰৰূপ দিয়ে। ডোৰিয়ানসকলে দাবী কৰে যে ট্ৰেজেডি আৰু কৰ্মেডি দুয়োৰে উদ্ভাৱক-এওঁলোকেই। গ্ৰীছৰ মেগাৰিয়ৰসকলে দাবী কৰে যে কৰ্মেডি এওঁলোকেই সৃষ্টি কৰিছিল। ডোৰিয়ানসকলে কয় যে তেওঁলোকৰ ভাষাত 'কোমই' (komi) বুলি এটা শব্দ আছে। এই 'কোমই' শব্দৰ অৰ্থ হ'ল ওচৰৰ গাওঁ। যি সকলে কৰ্মেডি কৰিছিল তেওঁলোকে গাঁৱে গাঁৱে ঘূৰি ফুৰি এই উৎসৱ কৰিছিল।[৩]

ভাৰতীয় ক্লাছিকেল সাহিত্যত যেনেকৈ ট্ৰেজেডিৰ স্থান নাছিল, কৰ্মেডিৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু সেই কথা নেখাটিছিল। ভাৰতীয় classical সাহিত্যত কৰ্মেডি আগৰপৰাই আছিল। সাহিত্যৰ উদ্দেশ্যৰ কথা কওঁতে ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰত আনন্দ প্ৰকাশৰ কথাহে উল্লেখ কৰিছে। আনন্দ-ৰূপম-মৃত-যদ্বিভাতি। ভাৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত থকা দশৰূপকৰ ভিতৰত হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসনৰ উল্লেখ আছে।

এৰিষ্টটলৰ আগতেও তেওঁৰ গুৰু দাৰ্শনিক প্লেটোৱে কৰ্মেডিৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে। তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে আগন্তুক বিপদৰ শংকাত কেতিয়াবা মনত ভয় হয় আৰু সেই ভয় মিছা বুলি ভাবিলেই মনত হাস্যৰসৰ

৩। নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা—ডঃ সাধনকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য।
Ko'mi—গাওঁ। O'de—গীত।

সৃষ্টি হয়। হাস্যৰসত যেতিয়া বিদ্ৰূপ আহি সোমালহি তেতিয়াৰপৰা প্ৰেটোৱে কমেডিক বৰ ভাল চকুৰে চাবলৈ এৰিলে। প্ৰেটোৰ দিনত প্ৰেটোৰ হাস্যৰসে সেই সময়ৰ ৰাজনৈতিক নেতাসকলকো স্পৰ্শ কৰিছিল। হাস্যৰসৰ যি বিদ্ৰূপ আছিল সেই বিদ্ৰূপে ৰাজনৈতিক নেতাসকলক হাঁহিৰ পৰিবেশৰেই থকা-সৰকা কৰিছিল। এনে ধৰণৰ হাস্যৰসক প্ৰেটোৱে শেষলৈ দাসত্ব আৰু বৰ্ব্বৰতাৰ পৰিচায়ক বুলি কৈছিল।

প্ৰেটোৰ পাছত তেওঁৰ শিষ্য এৰিষ্টটলে পয়েটিক্স গ্ৰন্থত কমেডি সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰিছে। কমেডিৰ সূত্ৰ নিৰ্ণয় কৰোঁতে তেওঁ কৈছে যে কমেডি তলখাপৰ চৰিত্ৰৰ অনুকৰণ, অৱশ্যে তলখাপৰ চৰিত্ৰ মানে বেয়া চৰিত্ৰ নহয়। হাস্যোদ্দীপক, কুৎসিত ৰূপ বেদনাহীন ক্ষতি বা ত্ৰুটিৰপৰাই জন্ম।[৪]

এৰিষ্টটলৰ লিখনিতেই পোৱা যায় যে যি ত্ৰুটি বা বিকৃতিৰ ওপৰত হাঁহা হয় সেই হাঁহিয়ে দুখ উৎপত্তি কৰিব নোৱাৰে আৰু সি আনৰ অনিষ্টও নকৰে। সেই কাৰণেই এৰিষ্টটলৰ মতে কমেডিৰ ফল সদায়েই শুভ। যদিও কমেডি বিলাকত ব্যক্তিক লৈ ব্যঙ্গ কৰা উদাহৰণ পোৱা যায় তথাপি ই এৰিষ্টটলৰ ধ্যান-ধাৰণা বাহিৰৰ বস্তু, তেওঁৰ মতে কমেডি হ'ল হাস্যৰসাত্মক নাটক।

সাধাৰণতে কমেডিয়ে আমাক যে বেদনা নিদিয়ে এনে নহয়। অসঙ্গতিলৈ হাঁহাৰ অন্তৰালত থাকে আনৰ মনত দুখ দিয়াৰ উদ্দেশ্য। অৱশ্যে ইয়াত সংস্কাৰৰ মনোবৃত্তি থাকিব পাৰে। সংস্কাৰৰ মনোবৃত্তিৰেই হওঁক বা আন কাৰণতেই হওক, আনৰ মনত দুখ দি আত্মসন্তুষ্টি লাভ কৰে। কোনোবা এজনক পৰা দেখিলে আমি হাঁহোঁ। এই হাঁহিত আন এজনৰ দুখ নিহিত আছে। এই ক্ষেত্ৰত হাঁহিৰ উৎপত্তি হ'লেও অলপ যদি গভীৰভাৱে চোৱা যায় তেনেহ'লে পিছলৈ সেই হাঁহি বেদনালৈ ৰূপান্তৰিত হয়। সেই কাৰণেই কমেডিত যে ট্ৰেজেডিৰ দৰে বেদনা নাই তেনে নহয়।

কৰুণৰসৰ দৰে মানুহৰ মনত হাস্যৰসো স্থায়ীভাৱে থাকে। হাস্যৰস স্থায়ীভাব হোৱাৰ কাৰণেই মানুহে সকলো সময়তে কৰুণাৰ উপশম কৰিবলৈ হাঁহে। এই হাঁহি সম্পৰ্কে বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন মত দিছে। মেক্‌ডুগালে কৈছে যে বেদনাৰ চোক লঘু আৰু অপসাৰিত কৰিবৰ কাৰণে মানুহে হাঁহে। কাণ্টৰ মতে, মনত ওপজা শংকা কাৰ্য্যত পৰিণত নোহোৱা কাৰণে মানুহে হাঁহে। স্পেন্সাৰে

৪। Comedy is an imitation of characters of a lower type —not however in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive.

—*Poetics—Aristotle*

কয় যে কিবা এটা ভাঙৰ আশা কৰি তাক নেপাই সামান্য এটা কিবা পোৱাৰ কাৰণে মানুহে হাঁহে।

ট্ৰেজেডিত অকল কৰুণৰস আৰু কমেডিত অকল হাস্যৰসাত্মক কথা পোৱা যায় বুলি ভাবিলে ভুল হব। ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ ভিতৰতেই উভয় প্ৰকাৰ ৰসৰ উপাদান থাকে। ট্ৰেজেডিত গম্ভীৰ চৰিত্ৰৰ লগতে লঘু আৰু হাস্যৰসাত্মক চৰিত্ৰ নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰে। এনে চৰিত্ৰই কাৰুণ্যৰ মাজতে মানুহৰ মনলৈ পাতল পৰিবেশ আনি দিয়ে। গভীৰ কৰুণৰসাত্মক নাটকত এনেকুৱা পৰিবেশ বৰ আৱশ্যক, কাৰণ কৰুণ ৰসাত্মক দৃশ্য দেখি মানুহৰ মন সাধাৰণতেই আঘাতপ্ৰাপ্ত হয়। এই আঘাতপ্ৰাপ্ত মনৰ উপশমৰ কাৰণেই এনে পাতল পৰিবেশৰ আৱশ্যক হয়। পাতল পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে যিবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হয় সেইবোৰ দূত, দুৱৰী ইত্যাদি ধৰণৰ। সংস্কৃত নাটকত গভীৰ পৰিবেশৰ মাজত পাতল পৰিবেশ আনিবৰ কাৰণে নাট্যকাৰে এক বিশেষ ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে। এই বিশেষ ধৰণৰ চৰিত্ৰ হ'ল বিদুষক। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকত হাস্যৰসৰ কাৰণে ঠায়ে ঠায়ে 'জ্ঞানী-মূৰ্খ' চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছে। এই জ্ঞানী মূৰ্খবিলাকে যিবিলাক কথা কয় সেইবিলাক কথা শুনাত পাতল হ'লেও, তাৰ ভিতৰত গভীৰ অৰ্থ নিহিত থাকে।

পূৰ্বাণ কালত গভীৰ ৰসাত্মক নাটক আৰু হাস্যৰসাত্মক নাটকৰ মাজত যথেষ্ট প্ৰভেদ আছিল। বৰ্তমান কালত ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ ব্যৱধান বহুত-খিনি কমি আহিছে। ট্ৰেজেডিতো প্ৰাচীন কালত দৰে কাৰুণ্যৰ প্ৰবলতা আৰু কমেডিতো হাস্যৰসৰ প্ৰবলতা সংযত কৰা হৈছে। প্ৰাচীন নাটকবিলাকত কাৰুণ্যৰ প্ৰকাশ বাহ্যিক ৰক্তপাত আদিতে বেছিকৈ দেখুৱা হৈছিল। আজি-কালি এনে ৰক্তপাত আদিৰ ঠাই লৈছেহি মানসিক পীড়ন আদিয়েহে, সেইদৰে হাস্যৰসৰ ক্ষেত্ৰতো যুক্তিযুক্ততাকে আগ স্থান দিয়া হয়। হাঁহিৰ স্থূল ৰূপৰ ঠাইত সূক্ষ্মৰূপে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে।

পূৰ্বাণ কালৰ দৃষ্টিভংগী লৈয়ে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি ভাগ কৰোতে হাস্যৰস আৰু কৰুণ ৰসৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল। ডায়'মেডেছে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ পাৰ্থক্য দেখুৱাবলৈ গৈ কৈছে যে ট্ৰেজেডিত সেনাপতি ৰজা আদিৰ চৰিত্ৰ দেখুৱা হয়, কমেডিত সাধাৰণৰ লোকৰ চৰিত্ৰ দেখুৱা হয়। ট্ৰেজেডিত সাধাৰণতে থাকে বেজাৰ, নিৰ্য্যাতন, আৰু ৰক্তপাত কিন্তু কমেডিত থাকে প্ৰেমৰ ঘটনা, নাৰী ধৰ্ষণ ইত্যাদি।[৬]

৫ এৰিষ্টটলৰ পয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব —ডঃ সাধন কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য।

৬। Comedy differs from tragedy in that, in tragedy heroes, generals and kings are introduced, in comedy humble private people. In the latter, love affairs and the abduction of girls.

—*Ares Grammatics—Diomedes.*

ডান্টের মতে, ট্রেজেডি আরম্ভ হয় সুখকর পরিস্থিতির মাজত আরু শেষ হয় দুখকর আরু ভয়ংকর পরিস্থিতির মাজত। সেই দরে কমেডি আরম্ভ হয় অপ্রীতিকর পরিবেশর মাজত আরু শেষ হয় আনন্দ পরিবেশত।[৭] তেওঁর "ডিভাইন কমেডি" এনে ধরণর গ্রন্থ। 'ডিভাইন কমেডি'ত ঘটনা আরম্ভ হৈছে নরকত, শেষ হৈছে স্বৰ্গত।

হোরেছে কয়, কমেডিত লঘু চরিত্র বা কাল্পনিক চরিত্রই যে অপরিহার্য্য এনে নহয়; ইয়াত উচ্চস্তরণর কথাও থাকিব পারে।

চিচেরোরে কমেডিক জীবনর প্রতিলিপি, রীতি-নীতির দাপোণ, আরু সত্যর প্রতিফলন বুলি কৈছে।[৮] ইয়াত লঘু চরিত্র বা লঘু কথার বিষয়ে উল্লেখ হোৱা নাই।

কমেডি, ট্রেজেডির দরে বহু ভাগত বিভক্ত। গুণ, ধর্ম অনুসরি ইয়াক কোনো কোনোরে সামাজিক কমেডি (Comedy of manners or comedy of wit), রোমাণ্টিক কমেডি, ব্যঙ্গাত্মক কমেডি (Comedy of satire, humour), প্রহসন (Farce), চক্রান্তমূলক কমেডি (Comedy of intringue), সংলাপ-মূলক কমেডি (Comedy of dialogue) বিভক্ত করিছে।

যিবিলাক কমেডিত সমাজর রীতি-নীতির ভণ্ডামি আদির বিষয় উত্থাপন করি সেইবিলাক সম্পর্কে বিদ্রূপ আচরণ করি শুদ্ধরণির মনোভাব দাঙি ধরা হয় সেইবিলাকেই হ'ল সামাজিক কমেডি। বার্ণার্ড'শ্বর কমেডিবিলাক এনেধরণর কমেডি বুলিব পারি। শ্বই তেওঁর কমেডির মাজেদি চিকিৎসা ব্যৱসায়, বিবাহ প্রথা ইত্যাদি সমাজর প্রচলিত রীতি-নীতির মাজত থকা ভুৱা কথাবোর ব্যঙ্গ করি ন্যায় প্রতিষ্ঠার কথা দাঙি ধৰিছে। উদাহরণ স্বরূপে 'ডক্টৰছ ডাইলেমা'ত চিকিৎসা ব্যৱসায়, 'আর্মছ এণ্ড দি মেন'ত যুদ্ধ, প্রেম ইত্যাদির সমালোচনা করি সামাজিক দৃষ্টি ভংগীৰপৰা সমস্যা দাঙি ধৰিছে। ব্যঙ্গৰস আৰু হাস্যৰসৰ মাজত বুজাই ৰাখি নাটকৰ সংলাপ আৰু কাহিনী শ্ব আগবঢ়াই লৈ যায়। শ্বই তেওঁৰ 'কম্‌প্লিট প্লেজ'ৰ পাতনিত কমেডিৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে কৈছে যে "যদি মই তোমালোকক হাঁহুৱাব খুজিছো, মনত ৰাখিবা কমেডিৰ লিখক হিচাবে হাঁহিৰ মাজতে তোমালোকক মই নৈতিকতা দিম।"

সামাজিক কমেডিত যি হাস্যৰস উত্থাপন কৰা হয় সেয়ে হাস্যৰস, বুদ্ধি-বৃত্তিৰ

৭। Comedy indeed beginth with some adverse circumstances but its theme hath a happy termination.

—Epistole to Can Grande.
—Dante,

৮। Comedy is a copy of life; a mirror of custom, a reflection of truth. *—Cecero.*

ওপৰত ভিত্তি কৰা ; শব্দ আৰু বাক্য-প্ৰয়োগৰ কৌশলৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে বিশেষ মন দিয়ে। জীৱনৰ গভীৰ দিশ বা মৌলিক কথাবিলাকলৈ এই বিধ কমেডিত নাট্যকাৰে সোমাবলৈ ইচ্ছা নকৰে।

ৰোমাণ্টিক কমেডিত আবেগৰ প্ৰাধান্য বেছি। অৱশ্যে এই আবেগ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ-মাজেদিহে প্ৰকাশ পায়। ইয়াত যি হাস্যৰস উত্থাপন কৰা হয় সি মৃদু, অনুভূতিসম্পন্ন. ইয়াত শব্দ আৰু বাক্যৰ ক্ৰিয়া কৌশলে প্ৰাধান্য নেপায়, ৰোমাণ্টিক কমেডিৰ পৰিবেশ প্ৰায়েই প্ৰাকৃতিক ৰাজ্যত সন্নিবেশ কৰা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে সেক্সপীয়েৰৰ 'মিড্ছামাৰ নাইট ড্ৰিম্ছ' ঘটনা এথেন্স আৰু এথেন্সৰ ওচৰৰ প্ৰাকৃতিক পৰিবেশৰ মাজত আৰম্ভ হৈছে। এথেন্সৰ ৰাজপ্ৰাসাদৰ কোঠা এটাত বহি এথেন্সৰ ৰাজকুমাৰ থেছিয়াছে ৰোমাণ্টিক পৰিবেশত মতা সংলাপৰে-নাটকৰ পাতনি মেলিছে—

Now, fair Hippolyta our nuptial hour
Draws on space, four days bring in another moon.

ৰোমাণ্টিক কমেডিত অধ্যাপক নিকলে ব্যঙ্গাত্মক কমেডিত (comedy of humour) বুলিছে। প্ৰাকৃতিক পৰিবেশৰ উপৰিও এই কমেডিত কাহিনী আগবাঢ়ে নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি, নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰণয়ৰ শোচনা, প্ৰণয়ৰ সংকট আৰু অৱশেষত সকলো সংকটৰপৰা মুক্তি লাভ আৰু পৰিতৃপ্তিৰ মিলন নাটকৰ উপসংহাৰ—এই স্তৰবিলাকে সাধাৰণতে, এই শ্ৰেণীৰ কমেডিত থাকে।

ৰোমাণ্টিক কমেডিবিলাকত চৰিত্ৰ অংকন কৰোঁতে বা ঘটনা বিন্যাস কৰোঁতে সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে— 'মাৰ্চেণ্ট অৱ্ ভেনিচ'ত পৰ্চিয়া আৰু বেচানিয়'ৰ প্ৰেমৰ কাহিনীৰ লগত গ্ৰেচিয়ানো আৰু নেৰিচাৰ প্ৰেমৰ কাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে। আঙঠি দিয়া কথাটো পৰ্চিয়া আৰু বেচানিয়' আৰু গ্ৰেচিয়ানো-নেৰিচা দুয়োযোৰা দম্পতিৰ ক্ষেত্ৰতে দিয়া হৈছে। এই নাটকত জেচিকা-লৰেঞ্জোৰ প্ৰেমৰ কাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে। ল'ৰাৰ বেশত ইহুদী চাইলকৰ ছোৱালী জেচিকা তেওঁৰ খ্ৰীষ্টান প্ৰেমিক লৰেঞ্জৰ লগত শোভা যাত্ৰা এটাৰ সুবিধা লৈ পলাই গ'ল।

ব্যঙ্গাত্মক কমেডিত ব্যঙ্গ বিদ্ৰূপৰ প্ৰভাৱ বেছি। ব্যঙ্গাত্মক কমেডিৰ উদ্দেশ্য হ'ল সমাজৰ দুৰ্নীতি দমন, মানুহৰ চৰিত্ৰ সংশোধন কৰা ; ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰসকলে এনে নাটকত নানান ধৰণৰ সামাজিক ব্যভিচাৰ, অধঃপতন আদিৰ কথা দাঙি ধৰি নাটকখন নীতিমূলক কৰি পেলায়। এই নাটক উদ্দেশ্য ধৰ্মী হোৱাৰ কাৰণে নাট্যকাৰে নাটকৰ শেষত দোষী চৰিত্ৰৰ ওপৰত শাস্তি বিধান কৰে। ইংৰাজ লিখক বেন্ জনছনৰ কমেডি ভিনিখন 'Volpone or the 'Fox'।

১। নাটকেৰ কথা—কমেডি।

Epicoene or the silent woman' আৰু 'Alchemist' এনেধৰণৰ কমেডি বুলিব পাৰি। এই কমেডি কেইখনত তীব্ৰ ব্যংগ আছে, মানুহৰ প্ৰৱঞ্চনা, অভদ্ৰ আচৰণ, অতিৰিক্ত অৰ্থলোভ ইত্যাদি কথা এই কমেডিৰ ভিতৰেদি দেখুৱাই সেই দোষবিলাকৰ শাস্তি বিচাৰিছে।[10] এই শাস্তি বিচাৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে অসহিষ্ণু মনোভাৱ গ্ৰহণ কৰি দোষীৰ ওপৰত বহুত বিদ্ৰূপবাণ নিক্ষেপ কৰে; এনে কৰোঁতে হাস্যৰসৰ প্ৰকাশত বাধাও আহি পৰে।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়া-কীৰ্তন'খন প্ৰহসন বুলি কোৱা হৈছে যদিও ইয়াক প্ৰকৃততে ব্যংগাত্মক কমেডি বুলিব পাৰি। 'কানীয়াকীৰ্তন'ত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই কানিৰ অপকাৰিতাৰ উপৰিও গোসাঁই-মহন্তৰ ধৰ্মৰ নামত ব্যভিচাৰ, অসমীয়া পিয়দাই হিন্দুস্থানী মাত মাতি—এই বৰ দেখুৱা কথা আদি দেখুৱাই অসমীয়া সমাজৰ অধঃপতনৰূপ দাঙি ধৰিছে।[11] নাটকখনত দোষী চৰিত্ৰৰ ওপৰত শাস্তি বিহা হিচাবে ভদ্ৰসেনৰ মৌজাদাৰৰ পুতেক কীৰ্তিকান্তক কানিৰ গৰাহত পেলাই মিছা সাক্ষী কোৱাৰ ফলত জেলত দিয়াইছে আৰু গ্ৰহণী ৰোগত জেলৰ হস্পিতেলতে প্ৰাণ হেৰুৱায়। বেয়া চৰিত্ৰৰ পতন হোৱাত ট্ৰেজেডি নাটকৰ কাৰুণ্য ইয়াত নাই; আছে মাথো তীব্ৰ ব্যংগৰে শুধৰণিৰ মনোভাৱহে। এৰিষ্টটলে ব্যংগাত্মক কমেডিৰ ক্ষেত্ৰত ব্যক্তিগত ব্যংগাত্মক কমেডিৰ কথাহে যদিও উল্লেখ কৰিছে, সমাজগত ব্যংগাত্মক কমেডি গ্ৰীচ্ দেশত প্ৰচলিত আছিল। এৰিষ্টফেনিচৰ লিখনিত এনে কমেডিৰ উল্লেখ আছে।

প্ৰহসন হ'ল পুৰামাত্ৰাই হাস্যৰসৰে নাটক। ইয়াত যি হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হয় সেই হাস্যৰস সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ভৰ কৰে ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিৰ ওপৰত; চৰিত্ৰৰ বা সংলাপৰ ওপৰত গুৰুত্ব ইয়াত দিয়া নহয়। এনে নাটকত এনে একোটি পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰা হয় যে সেই পৰিস্থিতি অতি আকস্মিক আৰু অতিৰঞ্জিত। এনে পৰিস্থিতি দৰ্শকক হাঁহিৰ সমল যোগায়—যেন কেৱল হাঁহিবলৈকে নাট্যকাৰে এই নাটক ৰচনা কৰে। ইয়াৰ হাস্যৰস উচ্চ ধৰণৰ নহয়। অতিশয্যপূৰ্ণ পৰিবেশবিলাকত দৈহিক কাৰ্যকলাপে মানুহক হঁহুৱায়। সেই কথা অধ্যাপক নিকলে এই বিধ কমেডিৰ বিষয়ে কওঁতে কৈছে যে এনে নাটকত যি আনন্দ পোৱা যায় সেই আনন্দ নাটকৰ 'সাধাৰণ বাতাৱৰণৰ লগত চৰিত্ৰ জড়িত হোৱা পৰিস্থিতিৰ, ভাৱধাৰাৰ নহয়—পৰিস্থিতিৰ শাৰীৰিক বৈশিষ্ট্যহে।[12]

১০। A short History of English Drama. —*Ifor Evans.*

১১। অসমীয়া নাট্য সাহিত্য—ড০ সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা।

১২। The amusement that is extracted from them depends not upon what we call the idea of the situation on its connection with the characters and with general atmosphere of the play, but upon the physical characteristics of the situation itself. —*Nicoll.*

প্ৰহসন সম্পৰ্কে ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মাই লিখিছে—"প্ৰহসনৰ নাটকীয় গুৰুত্ব বা সংঘাত উপৰুৱা। গতিকে সেই বিৰোধ ব্যাপক আৰু গভীৰ নহয়। আমি প্ৰহসনৰ বিষয়বস্তুত এটা সুশৃংখলিত আৰু সুসংবাদ গাঁথনি নেপাওঁ। ঘটনা-পৰম্পৰাৰ মাজত কাৰ্য্য-কাৰণ সম্পৰ্কৰ ঠাইত কিছুমান অসংলগ্ন বা অতি ক্ষীণ সম্পৰ্ক থকা পৰিস্থিতিৰ সমাবেশ দেখা পায়। প্ৰহসনৰ চৰিত্ৰ পৰিস্থিতিৰ দাস।"......ইয়াত সন্নিবিষ্ট হোৱা বিষয় আৰু পৰিস্থিতিৰ অন্তৰালত কোনো তথ্য বা সমস্যাৰ আভাস পোৱা নেযায়। জীৱন, জগৎ আৰু সমাজ সম্পৰ্কে কোনো দৃষ্টি বা সমীক্ষা নেথাকে, ঘটনা-পৰিস্থিতিৰ অন্তৰ্নিহিত মূল্য নাই।··· ···গভীৰ অৰ্থব্যঞ্জক নোহোৱাৰ কাৰণেই প্ৰহসনে ঘটনাৰ বৈচিত্ৰ্য, অস্বাভাৱিকতা আৰু অসাধাৰণত্বৰ দ্বাৰা দৰ্শকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।[13]

প্ৰহসন সংস্কৃত নাটকৰো এবিধ প্ৰকাৰ। সংস্কৃত প্ৰহসনত ধূৰ্ত্ত লোকৰ আচৰণ আৰু নানা অৱস্থাৰ শ্লেষাত্মক চৰিত্ৰৰ চিত্ৰণ কৰা হয়। নায়ক অধম প্ৰকৃতিৰ আৰু বৰ্ণনীয় ইতিবৃত্ত কবিকল্পিত। ইয়াৰ স্থায়ী ৰস হাস্য। সংস্কৃত আলংকাৰিকৰ মতে—"হাস্যোদ্দীপক কাব্যম্ প্ৰহসনমিতি স্মৃতম্।[14]" সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে চৰিত্ৰৰ ভাগ অনুযায়ী প্ৰহসনৰ তিনিটা ভাগ কৰিছে—যেনে—শুদ্ধ প্ৰহসন, সংকীৰ্ণ প্ৰহসন, বিকৃত প্ৰহসন। ভৰত মুনিয়ে তেওঁৰ নাট্যশাস্ত্ৰত বিকৃত প্ৰহসনৰ বেলেগে উল্লেখ কৰা নাই; এই প্ৰহসন সংকীৰ্ণ প্ৰহসনৰ ভিতৰতে পৰে।

ইংৰাজী সাহিত্যত চেৰিডনৰ "The scheming Lieutenant, অস্কাৰ ৱাইল্ডৰ 'The Importance of being earnest' প্ৰহসন জাতীয় নাটক।

অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰহসন জাতীয় নাটক ভালেখিনি আছে। বেজবৰুৱা, গোহাঁই বৰুৱা আদি লিখকসকলেই প্ৰহসন জাতীয় নাটকৰ আৰম্ভণি কৰে। এই প্ৰহসন জাতীয় নাটকবিলাকত পৰিস্থিতিৰ আতিশয্য আৰু চৰিত্ৰৰ আতিশয্যই হাস্যৰসৰ সমল যোগায়। উদাহৰণ স্বৰূপে বেজবৰুৱাৰ 'পাচনি' নাটকত অতিথিৰ প্ৰতি বিমুখ হোৱা পাচনিৰ বৈণীয়েকে অতিথিক খুৱাবলৈ মেকুৰী বান্ধিবলৈ খোজাৰ ভাও জোৰা, পাচনিয়ে ঢেঁকী থোৱা দিবলৈ পাছে পাছে লৰমৰা আদি পৰিস্থিতিত অতিৰঞ্জিকতা আৰু অস্বাভাৱিকতা আছে। এই অস্বাভাৱিকতা আৰু অতিৰঞ্জিকতাই এই নাটকত 'নোমল,' 'চিকৰপতি নিকৰপতি' আদি প্ৰহসনেই এনে ধৰণৰ। মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ " কুকুৰীকণাৰ আঠমঙলা" "বিয়া বিপৰ্য্যয় আদি এনে ধৰণৰ প্ৰহসন। 'কুকুৰীকণাৰ আঠমঙলাত' 'কুকুৰীকণাই আঠমঙলা

১৩। নাট্যসাহিত্য—ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা

১৪। সাহিত্যদৰ্পণ—বিশ্বনাথ কবিৰাজ।

খাবলৈ যাওঁতে সৃষ্টি হোৱা পৰিস্থিতি কিছুমান অতিৰঞ্জিত কৰি দাঙি ধৰা হৈছে। কুকুৰীকণাৰ সাজপাৰতো অস্বাভাৱিকতা দিয়া হৈছে। অতিৰঞ্জিকতা আৰু অস্বাভাৱিকতাই এই প্ৰহসনত হাঁহিৰ সমল যোগাইছে।

যি বিলাক কমেডিত সাধাৰণতে তুমুল ষড়যন্ত্ৰ হয় তাকে চক্ৰান্তমূলক কমেডি বোলে। এই কমেডিবিলাকত ছদ্মবেশ আদিৰদ্বাৰা কাহিনীত জটিলতাৰ সৃষ্টি কৰা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে—ড্ৰাইডনৰ 'The Spanish Faire.'।

যিবিলাক কমেডিত সংলাপৰ গুৰুত্ব বেছি আৰু সেই অনুপাতে নাটকীয় সংঘাত আৰু ঘটনাৰ সমাবেশ কম, তাকে সংলাপমূলক কমেডি বোলে। উদাহৰণ স্বৰূপে ছেক্সপীয়েৰৰ "As you like it.।

চুটি গল্প

আজিৰ জগৎখন বহুমুখী সমস্যাৰে ভৰা। এই বহুমুখী সমস্যাৰে ভৰা পৃথিৱীখনত মানুহে সমস্যা সমাধান কৰিবলৈ বিচাৰে ক্ষিপ্ৰ-বেগেৰে। কিয়নো দীঘলীয়া প্ৰচেষ্টাৰ মাজত সময়ৰ সোঁতে পুৰণি সমস্যাক উটুৱাই নি জীৱনৰ যাত্ৰা পথত নতুন সমস্যাৰ বালিচৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ বেছি সময় নেলাগে। মানুহৰ জীৱন নৈৰ জাঁজত, সময়ৰ বালিচৰত, প্ৰচেষ্টাৰ মুহূৰ্ত্ত হেৰালে, সপোন হেৰালে, জীৱনৰ মাদকতাই বা থাকিব ক'ত? বহুমুখী সমস্যাৰ মাজত যুঁজি জীয়াই থকা মানুহৰ মনটোৱে অকণমান সকাহ বিচাৰে। এই সকাহ বিচৰা সময়খিনিত কলা সম্পন্ন মানুহৰ মনটোৱে সংসাৰৰ ৰণথলিত হিৰণ্যকশিপুৰ পৰাজয়ৰ পিছত কৃষ্ণক নৰসিংহ হিচাপে নিবিচাৰে—বিচাৰে অকত যমুনাৰ বাসৰ বালিত সুকুমাৰ কৃষ্ণ হিচাপে। অন্তৰ যমুনাৰ বালিত সুকুমাৰ কৃষ্ণৰ আৰাধনাই হ'ল—বিভিন্ন কলাৰ মূৰ্ত্ত বিকাশ। চুটি গল্পও এনে এবিধ কলাই—যি কলাই কল্পনা আৰু বাস্তৱৰ আঁৰে আঁৰে আহি বাস্তৱমুখী মনটোত ভুমুকি মাৰি ৰচক আৰু পাঠকৰ দুয়োকে আনন্দ বিলাই যায়। ক্ষন্তেকীয়া সময়তে কলাৰ আনন্দ লভিবলৈ সুবিধা দিয়াৰ কাৰণেই আজি বেগী আৰু ব্যস্ত জগৎখনত চুটি গল্পৰ বৰ আদৰ।

চুটি গল্পৰ জন্ম কেতিয়া হ'ল, সেই বিষয়ে কোনো সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব নোৱাৰি। ইয়াৰ জন্মভূমি হিচাপে পাশ্চাত্যলৈ বহুতে আঙুলিয়ালেও ই পাশ্চাত্যৰ একচেটিয়া সম্পত্তি নহয়। সমাজৰ, সময়ৰ, পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে চুটি গল্পৰ ৰূপ আজি কালি গৈছে যদিও প্ৰায় দেশৰে পুৰণি সাহিত্যত ইয়াৰ জকাটো হ'লেও চিন হিচাপে নোহোৱা নহয়। মানুহৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তি হ'ল কোৱা বা শুনা। গুহাৰ যুগৰপৰা আৰম্ভ কৰি আজি এই মহাকাশ যাত্ৰাৰ যুগলৈকে সেই একে প্ৰবৃত্তি মানুহে মনৰপৰা বিসৰ্জ্জন দিব পৰা নাই। গল্প কোৱাৰ ধৰণো আজি বদলিছে। আদিম যুগত—পাহাৰৰ খুকুত, বহল পথাৰত, নৈৰ গৰাত, আঁহতৰ তলত, উপচি পৰা জোনাকত চিকাৰৰ

গল্পৰ আদি ৰূপ

কাহিনীৰ মানুহে শুনিছিল। আজি হয়তো কাহিনী কোৱাৰ থল এইবিলাকৰ ঠাইত জুহালৰ কাষ হ'ল, ড্ৰইং ৰুম হ'ল ইত্যাদি। বিষয়-বস্তুও বদলি হৈ আজিৰ পৰিবৰ্ত্তনশীল জগতত খাপখোৱা সমস্যাৰ ছবিৰ ৰূপ ললে। মানুহৰ গল্প কোৱাৰ বা শুনাৰ প্ৰবৃত্তিৰ কথা উল্লেখ কৰি জি, এইচ মেয়াৰে লিখিছে,—"গল্প কোৱাৰ প্ৰবৃত্তিটো হ'ল মানুহৰ মনত দ'কৈ শিপোৱা কলাসম্পন্ন শক্তি। শিশুৰ আদিম মনৰ সাহিত্যিক আদৰৰ সম্পদ হ'ল—গল্প।" হিন্দী সাহিত্যিক সুদৰ্শনৰ মতে—"যেতিয়াই পৃথিৱীৰ প্ৰথম পুত্ৰৰ প্ৰথমবাৰ জ্ঞানচকু মেল খালে সূৰ্য্যৰ কিৰণত

জিকমিকাই উঠা কোনো সুন্দৰ আৰু ৰমণীয় দৃশ্যক লেখকৰ চকুৱে চালে নিজৰ মন মন্দিৰৰ চিত্ৰশালাত সুৰক্ষিত কৰিলে—তেতিয়াৰপৰাই গল্পৰ জন্ম পায়।"

চকুৰ আগত জিলিকি উঠা ৰমণীয় দৃশ্যকে ভেটি কৰি মানুহৰ মনটোৱে অলৌকিকতাৰ কল্পনা ৰাজ্যত বিচৰণ কৰিবলৈ ভাল পায়। এই কল্পনা ৰাজ্যত বিচৰণ কৰোঁতেই মানুহৰ মনে বাস্তৱৰ সীমাচেৰাই ন ন ৰূপকথাৰ সন্ধান লবলৈ পাখিলগা ঘোঁৰাত উঠি পৰীৰ দেশ বা দৈত্য দানৱৰ দেশত ওলায় গৈ। তাৰপৰাই বাস্তৱ জগতলৈ লৈ আহে মোনা ভৰি সেই ৰাজ্যৰ ৰূপ কাহিনী। এয়ে সাধুকথাৰ আদিৰূপ।

ভাৰতৰ সংস্কৃত সাহিত্য কাহিনী আৰু ৰূপকথাৰে ভৰপূৰ। পঞ্চতন্ত্ৰ, হিতোপদেশ, বেতাল পঞ্চবিংশতি, কথাসৰিৎসাগৰ, কথামঞ্জৰী, দশকুমাৰ চৰিত, বাসৱদত্ত আদিত কল্পনাৰ ৰঙেৰে বোল দিয়া চমকপ্ৰদ গল্প পোৱা যায়। বানভট্টৰ হৰ্ষচৰিত, কাদম্বৰী আৰু দণ্ডীৰ দশকুমাৰৰ চৰিতত, ফৰাচী আৰু

ভাৰতীয় সাহিত্যত বাস্তৱমুখী কাহিনী

ইউৰোপৰ লেখকসকলে বাস্তৱ-বাদৰ চিন্তাকৰাৰ কেইবা শতাব্দীৰ আগতেই, বাস্তৱ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি গল্প-লিখাৰ এটি প্ৰচেষ্টাৰ উমান পোৱা যায়। দশকুমাৰ চৰিতত অধঃপতিত হিন্দুসমাজৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত কৰা হৈছে। ই যদিও গদ্যত ৰচিত, ইয়াৰ গদ্য কাব্যধৰ্মী। সমাজ আৰু নৈতিক জীৱনৰ অৱনতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখাৰ কাৰণে ইয়াৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰই মানুহৰ মন বিশেষভাৱে আকৰ্ষণ কৰিছিল। ইয়াৰ দৈৱ্যশক্তিৰ প্ৰভাৱ আৰু নীতিশিক্ষাৰ স্থান কম। সেইহেতুকে ই আন আন কাহিনীতকৈ বাস্তৱ ধৰ্মী। 'দশকুমাৰ চৰিত' ৰোমান্স সাহিত্য হ'লেও ইয়াত ৰোমান্সৰ অলৌকিক মাত্ৰা নাই, আছে বাস্তৱ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে ভৰা কামনা-বাসনা। দশকুমাৰ চৰিতৰ কথা উল্লেখ কৰি এজন ইংৰাজ সমালোচকে কৈছে,—"দণ্ডীৰ দশকুমাৰ চৰিত উপকথা আৰু দুঃসাহসিক উপাখ্যানৰ সংমিশ্ৰণৰ নিদৰ্শন। শক্তিশালী, মেধাৱী, সাহসী আৰু আনন্দলিপ্সু যুৱকসকলে ধৰ্মাধৰ্ম বোধহীন হৈও কেনেকৈ অতি আচৰিত কাম কৰিব পাৰে দশকুমাৰ চৰিত তাৰেই সাক্ষী। মুছলমান আক্ৰমণৰ আগৰ যুগৰ পৰি অহা হিন্দু সমাজৰ সামাজিক অৱনতিৰ চিত্ৰ এই 'দশকুমাৰ চৰিত'ত পোৱা যায়। ইয়াৰ চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাৱলীয়ে মানুহৰ মন বৰকৈ আকৰ্ষণ কৰিছিল।" 'পঞ্চতন্ত্ৰ'ৰ গল্পবোৰে সেইকালত ইমান জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল যে এই গল্পবোৰ ষষ্ঠ শতিকাত পাৰ্চী, তাৰপৰা উৰ্দু আৰু উৰ্দুৰ-পৰা গ্ৰীক ভাষালৈ অনুবাদ হয়। আখ্যানৰ ধৰণৰ হ'লেও বুদ্ধজাতক আদিত ভালেমান গল্প পুনৰাবৰ্তিত পোৱা যায়। এই বুদ্ধজাতকবিলাকত বুদ্ধদেৱৰ জীৱনৰ কাহিনী আৰু নীতি শিক্ষা আছে। বুদ্ধদেৱৰ জীৱনৰ মহিমা প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে ইয়াত অলৌকিক কাহিনীৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে। অলৌকিক কাহিনী আৰু নীতিশিক্ষা

থাকিলেও বুদ্ধজাতকত সেই সময়ৰ সমাজৰ ভণ্ডামি, নীচতা, ভীতি, নিষ্ঠা আদিৰ কথা ৰূপায়িত কৰা হৈছে। জাতকৰ গল্পবিলাকৰপৰা সেই সময়ৰ পাৰিবাৰিক জীৱনৰ আভাষ পোৱা যায়। ইয়াত চৰিত্ৰ আৰু পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিবলৈও যত্ন কৰা হৈছে। এই বাস্তৱ বৰ্ণনাবিলাকৰ মাজত মানৱীয় আবেদনৰ স্থল আধুনিক গল্পৰ দৰেই। পুৰণি সংস্কৃতেই হওক বা ইংৰাজী গল্প সাহিত্যই হওক ই প্ৰায় উপদেশৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা। গল্পটো কোৱাৰ পিছত নীতিবচন এবাৰি প্ৰচাৰমূলক সাহিত্যৰ অৰিহণা হিচাপে দৰ্শকলৈ আগবঢ়ায়।

পুৰণি ইংৰাজী সাহিত্যত বাইবেলৰপৰা যিবিলাক সাধু লিখি উলিওৱা হৈছিল সেইবিলাক প্ৰায় চুটি গল্পৰ নিচিনাই। বাইবেলৰপৰা লোৱা সাধু, খৰচি পুত্ৰ, অকৃতজ্ঞ লগুৱা আদিতো চুটি গল্পৰ উপাদান নোহোৱা নহয়; কিন্তু এইবিলাকত ঘটনাৰ আভাষ মাত্ৰহে দিয়া হৈছিল—চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতি সম্পূৰ্ণৰূপে পাঠকৰ কল্পনাৰ ওপৰত এৰি দিয়া হৈছিল। পঞ্চতন্ত্ৰৰ কথা আদিৰ

ইংৰাজী সাহিত্যত

দৰে ইয়াতো গল্পলিখকে পাঠকক পোনপটীয়াভাৱে এটি নৈতিক শিক্ষা দিবলৈ বিচাৰে—গতিকে ইয়াত নীতিশিক্ষাহে মুখ্য আছিল। চৰিত্ৰ বা ঘটনা গৌণ হে। বাইবেলৰ গল্পৰ উপৰিও ইংৰাজী সাহিত্যত চ'চাৰে লিখা 'কেণ্টাৰবেৰি টেলছ্'ত আধুনিক গল্পৰ আভাষ পোৱা যায়। চ'চাৰে সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহৰ ওপৰতে দৃষ্টি দি এই গল্পবোৰ লিখিছিল। এই গল্পবোৰত মধ্য যুগৰ ৰোমান্সৰ প্ৰভাৱ বহু পৰিমাণে কম আছিল। 'ডেকামেৰণ'ৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো গল্প ওলাইছে মানুহৰ মুখৰপৰা। হোটেলত গোট খোৱা তীৰ্থ যাত্ৰীয়ে হোটেলৰ গৰাকীৰ আগত প্ৰত্যেকেই দুটাকৈ গল্প কৈছে। এই গল্পই হ'ল 'কেণ্টাৰবেৰি টেলছ'। সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি এই তীৰ্থযাত্ৰীসকল গৈছিল কেণ্টাৰবেৰি পৰিদৰ্শন কৰিবলৈ। গতিকে তেওঁলোকৰ মুখেদি সমাজৰ সকলো স্তৰৰে ঘটনা প্ৰতিফলিত হোৱাটো স্বাভাৱিক। 'কেণ্টাৰবেৰি টেলছ' কাব্যত লিখা হ'লেও, এই কাব্যৰ ভিতৰেদি সমাজৰ বিভিন্ন সমস্যা প্ৰতিফলিত হৈছে। কাব্যত লিখাৰ কাৰণে ঘটনাশৈলীৰ ফালৰপৰা ই আধুনিক গল্পতকৈ বহুত আঁতৰত। কিন্তু ঘটনা, চৰিত্ৰ আদিৰ ফালৰপৰা ইয়াত আধুনিক গল্পৰ আভাষ পোৱা যায়। বিশেষকৈ চৰিত্ৰৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণত চ'চাৰ সিদ্ধহস্ত আছিল।

ইটালীৰ বোকাচিয়ৰ 'ডেকামেৰণ'ক বহুতে আধুনিক গল্পৰ প্ৰথম ভেটি বুলি কব খোজে। ইয়াত মানুহৰ জীৱনৰ কৰুণ কাহিনীৰ বিচিত্ৰ বাস্তৱ ৰূপৰ বৰ্ণনা আছে।ডেকামেৰণত পৃথিৱী এৰি কোনোবা কল্পলোকত বিচৰণ কৰা বা দৈৱশক্তিৰ

বোকাচিয়ৰ ডেকামেৰণ

সাহায্যত মানুহ অতি মানৱ হোৱাৰ বা দৈৱ কোপত পৰি মানুহ ধ্বংস হৈ যোৱাৰ কাহিনী নাই। ইয়াত আছে, জীৱনৰ কৰুণ সংগ্ৰামৰ বিচিত্ৰ বৰ্ণনা, মৃত্যুৰ মাজৰপৰা জীৱিত জীয়াই থকাৰ

প্ৰবল কামনা। ডেকামেৰণত ইটালীত হোৱা প্লেগৰোগৰ আতংকৰপৰা আঁতৰি পলোৱা সাতজনী গাভৰু আৰু তিনিজনা ডেকাৰ অভিজ্ঞতাৰ বৰ্ণনা আছে। এই গল্পবিলাকত প্ৰেম, প্ৰতিহিংসা, জীৱনৰ বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ সংঘাত আদিৰ বৰ্ণনা পোৱা যায়। নিৰ্জ্জন প্ৰাসাদত আশ্ৰয় লোৱা এই দহজন ডেকা গাভৰুৰে প্ৰত্যেকেই দহদিনত বৰ্ণনা কৰা দহদিনৰ জীৱন কাহিনীয়েই হ'ল—এই ডেকামেৰণ। ই হ'ল মাটিৰ মানুহৰ সবলতা দুৰ্ব্বলতাৰ পৃথিৱীমুখী কাহিনী। বাস্তৱক অস্বীকাৰ নকৰি মানুহৰ জীৱনৰে কাহিনী লিখাৰ কাৰণেই ডেকামেৰণত সকলো যুগৰে মানুহে নিজৰ জৈৱিক সমস্যাৰ ছবি আলোকিত হোৱা দেখিবলৈ পায়।

সমাজ সমালোচক বোক্কাচিয়োই সকলো কথাকে সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে নিৰীক্ষণ কৰিছে। এই নিৰীক্ষণত তেওঁৰ চকুত পৰিছে সমাজৰ ধৰ্ম্মপ্ৰচাৰক-সকল বেছিকৈ। ধৰ্ম্মৰ নামত যাজকসকলৰ নৈতিক অৱনতি, তেওঁলোকৰ কামনা বাসনাৰ গোপন চৰিতাৰ্থৰ পথ সকলোবোৰ তেওঁৰ সামাজিক শুভবোধৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰে বিদ্ৰূপাত্মক ৰচনাৰ সাহায্যৰে বৰ্ণনা কৰিছে। ঠিক যেন তেওঁ আজিৰ সামাজিক কল্যাণকামী গল্প লিখকহে। বোক্কাচিয়ৰ প্ৰায়বিলাক গল্পৰ নায়ক হ'ল মঠৰ ধৰ্ম্মযাজক আৰু নায়িকা হ'ল—হয় মঠৰ সন্ন্যাসিনী নহয় কোনোবা দুষ্টা পত্নী যাৰ কাৰ্য্যকলাপক ভিত্তি কৰি গঢ়ি উঠিছে যৌন পবিত্ৰতাৰ কাহিনী। বিষয়-বস্তুৰ উপৰিও ৰচনাশৈলীৰ ফালৰপৰাও ডেকামেৰণক আধুনিক চুটি গল্পৰ আদিম অৱস্থা বুলি ক'ব পাৰি। প্ৰায়বিলাক গল্পই চুটি আৰু ঘটনাৰ গতি তীব্ৰ আৰু নাটকীয় আৰু পৰিসমাপ্তিও নাটকীয়। অৱশ্যে আজিৰ আধুনিক চুটি গল্পৰ দৰে চৰিত্ৰবিশ্লেষণ অভিনৱত্ব নাই; আছে কাহিনীৰ বিস্তৃত বৰ্ণনাহে। ইয়াৰ ফলত চৰিত্ৰবিলাক জটিল আৰু বিশ্লেষণমুখী হোৱা নাই। তেওঁ যি বিলাক সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিছে সেইবোৰ প্ৰাণস্পৰ্শী নহয়। প্ৰত্যেকটো গল্পত আগৰ গল্পৰ চমু বৰ্ণনা দিয়াৰ কাৰণে আধুনিক দৃষ্টিভঙ্গীত সি ৰচনাশৈলীৰ ক্ষেত্ৰত দোষযুক্ত।

বুদ্ধজাতক, ৰামায়ণ, মহাভাৰতৰ দিনৰপৰা আৰম্ভ কৰি আজিৰ গল্প-যুগ পাবলৈ বহুত সময় লাগিছিল। ৰামায়ণ মহাভাৰতৰ দিনৰ উৰণীয়া মনটোৰ কল্পনা পাখি ভাগি পৰি আজি গল্পত বাস্তৱৰ ঠাইত জিৰাবলৈ বিচাৰিছে। সেয়েহে আজিৰ গল্পৰ বিষয়-বস্তু কল্পনাৰ ৰহণজলা বাস্তৱমুখী। হিতোপদেশৰ প্ৰত্যক্ষ নীতিবাদৰ ঠাইত পৰোক্ষ যুক্তিবাদে গা কৰি উঠিছে।

সাধু, কাহিনী, গল্প আৰু উপন্যাসৰ পাৰ্থক্য

বহুতে সাধুকথা, কাহিনী, উপন্যাস আৰু চুটিগল্পক একেশাৰীতে থিয় কৰাব খোজে। পুৰণি সাহিত্যত এইবিলাকৰ পাৰ্থক্য বিশেষ চকুত লগা নহ'লেও আজি ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ পাৰ্থক্য বহুতো চকুত পৰে। প্ৰত্যেক বিষয়ে চৰিত্ৰ, আখ্যান, ৰচনাশৈলীৰ বিশ্লেষণ আৰম্ভ কৰিলেই··· ইয়াৰ পাৰ্থক্যবোৰৰ গঢ়ি এটি-দুটিকৈ মনলৈ আহিব।

সাধু বুলিলে শিশুৰ মনত কৌতুক জগোৱা অবাস্তৱ কথাবোৰৰ ৰঙীন ৰূপৰ কথাকেহে বুজায়। সাধুত চিলনীৰ জীয়েকে উৰামাৰি আগন্তুক কল্পাত লৰাৰ লগে লগে আহি বহুতো সমস্যাৰ সমাধান কৰি দি যায়হি। আলাউদ্দিনৰ চাকিয়ে মুহূৰ্ত্ততে ধন-দৌলতৰ দবাকী কৰি দিয়ে। কিন্তু গল্পত পৰিপক্ক মনৰ কাৰণে চিলনীৰ জীয়েকে কোনো সমস্যাৰ সমাধান কৰিব নোৱাৰে। আলাউদ্দিনৰ চাকি হয়তো বাস্তৱৰ পচোঁৱাত নুমাই যায়, কাৰণ ইয়াত যুগ-যুগান্তৰ ধৰি চলি অহা ৰঙীন কল্পনাহে আছে, বাস্তৱ নাই। সাধুকথাৰ উদ্দেশ্য হ'ল আৰু এটা সাধু কৰলৈ ককাদেউতাকক কাকুতি কৰি থকা নাতি-ল'ৰা কেইটাৰ কৌতূহলী মনটোক কল্পনাৰ ফাকুৰে ৰঙীন কৰি তোলা। তাত জটিল সমস্যা সমাধান কৰাৰ কাৰণে মানুহৰ সংগ্ৰামী প্ৰবৃত্তিটোক কোনোবা যাদুকৰী শক্তিয়ে সহায় কৰে। গতিকেই ৰূপহ ৰাজকোঁৱৰে দেহলাওৰ ভিতৰত জীয়াথকা দৈত্যক বধ কৰিবলৈ ঐশ্বৰিক শক্তি পায়, জালোবাক নিজৰ মাহাত্ম্য দেখুৱাবলৈ কলহৰ ভিতৰৰপৰা ওলোৱা দৈত্য আকৌ ধোঁৱাৰ ৰূপত কলহতে সোমায়।

পৌৰাণিক কাহিনী, কল্পনাৰ ৰঙীন কাগজেৰে মেৰোৱা হ'লেও ইয়াৰ ভিতৰত থকা বিষয়-বস্তুৰ মাজত বিশ্লেষণী দৃষ্টিভঙ্গীয়ে চালে কিবা তথ্যৰ সন্ধান বা যুগযুগান্তৰে চলি অহা জনশ্ৰুতিৰ বিশ্বাস আছে। হনুমানে গন্ধ-মাদন পৰ্ব্বত দাঙি নানিবও পাৰে, কাৰণ দহোটা মুখেৰে বিৰাট আকাৰৰ নহ'বও পাৰে; কিন্তু ৰাম-ৰাৱণৰ কাহিনীৰ মাজতে আৰ্য্যৰ সভ্যতা বিস্তাৰৰ কাহিনী জনশ্ৰুতি ৰূপত সদায় জীয়াই থাকিব। বুঢ়ীয়ে ঢেঁকি নোপোৱা দিনৰপৰা আৰম্ভ কৰি নানা কিম্বদন্তিৰ বৰ্ণনাৰ ধাৰ নিমিলা নদীৰ সোঁতৰ দৰে আমি আখ্যানত পাওঁ। সভ্যতাৰ বৈজ্ঞানিক ভেটি নহ'লেও কাহিনী বা আখ্যানৰ সত্যতাত জনসাধাৰণৰ বিশ্বাস আছে, এই বিশ্বাসৰ ওপৰত যুক্তি-তৰ্কৰ পাৰ্তনি নেখাটে। আখ্যান বা কাহিনীত ভিতৰুৱা উপদেশ থাকে—যিটো উপদেশ আমি সাধুকথাত নেপাওঁ। কাহিনীত ৰোমাঞ্চৰ পৰিবেশ আছে· এনে পৰিবেশ থকাৰ হেতুকেই ই বাস্তৱবাদী গল্পতকৈ বেলেগ শাৰীত থিয় দিয়ে।

উপন্যাস আৰু চুটি গল্প দুয়ো বাস্তৱ জগতৰ বস্তু হ'লেও ইয়াৰ মাজতো পাৰ্থক্য নোহোৱা নহয়; উপন্যাস আৰু চুটি গল্পৰ ঘটনাৰ বাছনি, চৰিত্ৰ অংকনৰ পদ্ধতি, লিখাৰ কৌশল দুয়োৰে বেলেগ বেলেগ। বহুতে উপন্যাসৰ ৰূপতে চুটি গল্প লিখি ভুল কৰে। উপন্যাস এখন চুটিকৈ লিখিলেই চুটি গল্প আৰু চুটি গল্প এটা দীঘলকৈ লিখিলেই উপন্যাস হয়। যি সকলে এইকথা বিশ্বাস কৰে তেওঁলোকে কয় যে এদিন সময়ৰ চাহিদাত উপন্যাসৰ ভেটিতেই চুটি গল্পই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিব। এনে ধাৰণাৰ ভ্ৰান্তিমূলক। আঠশ পৃষ্ঠাৰ উপন্যাস এখন আঠ পিঠিত লিখি উলিয়ালেই চুটি গল্প হ'ব নোৱাৰে। দীঘল আৰু চুটিৰ

কথা বাদ দিলেও উপন্যাস আৰু চুটি গল্পৰ ক্ষেত্ৰত আয়তনৰ পোনতে চকুত পৰে

গল্প আৰু উপন্যাস

কাহিনীটো। উপন্যাসত যেনেকৈ বিভিন্ন উপকাহিনীৰ সহযোগত মূল কাহিনী পৰিবৰ্দ্ধিত হয়, গল্পত তাৰ কাৰণে ঠাই নাই। চুটি গল্প লিখকে সদায় মনত ৰাখিব লাগিব যে বিভিন্ন উপঘটনাৰ আৰু অপ্ৰাসঙ্গিক বৰ্ণনাৰ কাৰণে লেখকৰ লেখনী চলিলে সি প্ৰকৃত চুটি গল্প হ'ব নোৱাৰে।

উপন্যাস চুটি কৰিলেই চুটি গল্প হয় বুলি যি সকলে ভাবে সেই সকলৰ কাৰণে—"টেছ অব্ দি উইবাৰ-ভিলছ" "আনাকাৰেনিনা" 'ৰমলা' আদি উপন্যাসৰ কথা উল্লেখ কৰিলেই যথেষ্ট হ'ব। টেছত টেছৰ, আনাকাৰেনিনাত লেভিনৰ চৰিত্ৰ আৰু ৰমলাত মেলেমাৰ নৈতিক অধঃপতনৰ অধ্যয়ন নিখুঁত ছবি চুটি গল্পৰ ঠেক পৰিসৰৰ মাজত দাঙি ধৰিবলৈ কোনো সুবিধাই নাই। হাডচনৰ মতে—"উপন্যাসত আমি মানুহবিলাকৰ জগত থাকি তেওঁলোকক ভালকৈ জনাৰ আগতে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণৰপৰা বাস্তৱ জীৱন চোৱাৰ দৰে তেওঁলোকক চাব পাৰোঁ। কিন্তু চুটি গল্পত আমি মানুহবোৰক কেই মিনিট মানৰ কাৰণেহে লগ পাওঁ। আৰু তেওঁলোকক চোৱাৰ সুবিধাও পাওঁ দুই-এটা দৃষ্টিকোণৰ পৰাহে।"

চুটি হ'লেই চুটি গল্প হয় বুলি যি সকলে ধাৰণা কৰে সেইসকলৰ কাৰণে —মণ্টেগ' জেমচৰ—'কাষ্টিং দা ৰুইনচ,' গগল'ৰ 'ক্লক' আৰু আমাৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ আব্দুল মালিকৰ 'কাঠফুলা,' 'প্ৰাণ পোৱাৰ পিছত,' 'ৰঙাতেজ, 'কলা-চিয়াঁহী,'কেইটামান পৰুৱা, 'আশ্ৰয়', চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াৰ 'এদিন' বোলা গল্পলৈকে আঙুলিয়াব পাৰি এইবিলাক গল্পত মূল প্ৰতিপাদ্য বিষয়টো ভাবৰ ঐক্যৰ মাজেদি কৃতিত্বৰে লিখকসকলে আলোচনা কৰিছে। এনেবিলাক গল্পৰ ক্ষেত্ৰত আকাৰৰ প্ৰতি বেছি লক্ষ্য ৰাখি পৰিসৰ কমাই আনিলে গল্পৰ সৌন্দৰ্য্য হানি হোৱাৰ সম্ভাৱনা বেছি।

মানৱ জীৱনৰ বিভিন্নতা আৰু জটিলতা উপন্যাসে ভালকৈ চিত্ৰিত কৰিব পাৰে কিন্তু গল্পই নোৱাৰে। ভাল উপন্যাস এখনৰ আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে আমি তাৰ ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ বিষয়েহে প্ৰথমতে আলোচনা কৰোঁ। চৰিত্ৰাঙ্কন আৰু ঘটনা সুন্দৰকৈ বিকাশ কৰাৰ পৰাটোৱেই উপন্যাসৰ ধৰ্ম্ম। উপন্যাসৰ দৰে গল্পত চৰিত্ৰবিলাকৰ দীঘল সময় আৰু দীঘলীয়া পৰিস্থিতিৰ মাজত অৱতাৰণা কৰিব নোৱাৰি। গতিকে গল্পৰ চৰিত্ৰ ফুটাই তুলিব লাগিব খুব কম সময়ৰ ভিতৰতে। সময় কম, পৰিস্থিতি ঠেক—গতিকে গল্পত বহুল চৰিত্ৰৰ সমাবেশ কৰিলে ঠেক ঘৰত হোৱা উৎসৱত মানুহৰ উদুলি মুদুলি লগাৰ দৰে এনে চৰিত্ৰবোৰ গল্পৰ দুৱাৰ দলিত, খিৰিকীত উদুলি মুদুলি লাগে।

উপন্যাসত জীৱনৰ বহুমুখী আৰু জটিল সমস্যাবিলাকৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি

ধৰিবলৈ সুবিধা আছে। কিন্তু চুটি গল্প সেই সুবিধাৰপৰা বঞ্চিত। মানুহৰ চৰিত্ৰৰ ক্ৰম বিবৰ্ত্তনৰ প্ৰকাশ আমি উপন্যাসত পাওঁ। কিন্তু চুটি গল্পত চৰিত্ৰৰ কোনোবা এটা অংশৰ চিত্ৰহে দেখিবলৈ পোৱা যায়। উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ অংকনত সাধাৰণ মানুহকো নায়ক, নায়িকা কৰি লোৱা হয়; যদিও তেওঁলোকৰ জীৱনৰ কাৰ্য্য প্ৰণালীৰ মাজত সংগ্ৰাম বৈচিত্ৰ্য আৰু বিস্ময় নহ'লে উপন্যাসৰ বিকাশৰ সমল চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্য দ্বাৰা সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। হেমিংৱেৰ—'দি অল্ড মেন এণ্ড দি চিত' সাগৰৰ দাঁতিৰ এজন বুঢ়া মাছমৰীয়াৰ জীৱনৰ কাহিনী ব্যপাৰিত · বা হৈছে। বিপদ সংকুল ঢৌৰ মাজে মাজে মাছৰ সন্ধানত বুঢ়া মাছমৰীয়াই উত্তাল সাগৰৰ বুকুত জীয়াই থকাৰ সংগ্ৰাম কৰে। এটি সাধাৰণ ঘটনা—কিন্তু বুঢ়া মাছমৰীয়াৰ জীৱনত বৈচিত্ৰ্য আছে, বিস্ময় আছে, সংগ্ৰাম আছে। কিন্তু চুটি গল্পৰ নায়ক-নায়িকা হ'বৰ কাৰণে ইমান বিস্ময়, ইমান সংগ্ৰাম আৰু ইমান বৈচিত্ৰ্যৰ আৱশ্যক নোহোৱাকৈয়ে হয়। চুটি গল্পত সাধাৰণতে চৰিত্ৰৰ কোনো এক বিশেষ মুহূৰ্ত্তৰ বা অৱস্থাত মনৰ যি প্ৰতিক্ৰিয়া হয় সেই প্ৰতিক্ৰিয়াকেই আশ্ৰয় কৰি সংযতভাৱে ঘটনাৰ বিকাশ হয়।

বেৰি পেইনে কৈছে, "উপন্যাস এটি তৃপ্তি, চুটি গল্প এটি প্ৰেৰণা।,' উপন্যাসে বহুল পৰিসৰৰ মাজত বিশ্লেষণী পদ্ধতিৰে সকলো ক্ষেত্ৰতে পাঠকৰ দৃষ্টিপাত পেলাই এটি তৃপ্তি দিব পাৰে; কিন্তু চুটি গল্পত সমগ্ৰ দৃষ্টি আৰু সম্পূৰ্ণ তৃপ্তিৰ থল নাই, আছে মানৱ জীৱনটোৰ সামূহিক মূল্যৰ দৰে মুহূৰ্ত্ত-বিলাকৰ ব্যক্তিগত মূল্য। কোনোবা এটা মুহূৰ্ত্ত এনেয়ে পাৰ হৈ যাব পাৰে; কিন্তু কোনোবা এটা মুহূৰ্ত্তত মানুহৰ জীৱনত নাটকীয় পৰিবৰ্ত্তনো ঘটি যায়। এই বিলাকৰ মুহূৰ্ত্তৰ প্ৰভাৱ মানৱ জীৱনত কেতিয়াও অৱহেলিত হ'ব নোৱাৰে। চুটি গল্প এনেবোৰ মুহূৰ্ত্তক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই গঢ়ি উঠে। এনেবিলাকৰ কাৰণৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই হাডচনে অভিমত প্ৰকাশ কৰিছে যে চুটি গল্পৰ দ্বাৰা উপন্যাস স্থানচ্যুত হোৱাৰ অলপো সম্ভাৱনা নাই; কাৰণ উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত উপন্যাস একচ্ছত্ৰী—চুটি গল্পই তাত কোনো প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰিব নোৱাৰে।

চুটি গল্পৰ ৰচনাৰীতিৰ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি এডগাৰ এলেনপোৱে কেইটামান সংজ্ঞা বান্ধি দিছে। (১) চুটি গল্প একেবাৰেই পঢ়ি শেষ কৰিব পৰাকৈ চুটি হ'ব লাগে। (২) মূলভাব বুলিবলৈ চুটি গল্পৰ আদিৰপৰা

চুটি গল্পৰ ৰচনা ৰীতি

অন্তলৈ এটি ভাবকে প্ৰাধান্য দিব লাগিব আৰু আৰম্ভণিৰ-পৰা শেষলৈকে সম্মিলিত হোৱা ভাবধাৰাৰ গভীৰ ঐক্যৰ আৱশ্যক। (৩) ৰচনা ক্ষেত্ৰত সদায় মৌলিকতা অৱলম্বন কৰা দৰকাৰ। পুৰণি আৰু সাধাৰণভাৱে মানুহক আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে। (৪) ক্ষুদ্ৰ পৰিধিৰ মাজত অলপ কথাতে গোটেই বিষয়ৰ সঙ্গীত বান্ধিব লাগে। (৫) লেখকৰ ভাব আৰু ভাষাত অভিজ্ঞতা থকা আৱশ্যক; যাৰদ্বাৰা পাঠকৰ মন সহজতে

আকৰ্ষিত হয়। (৬) নীতি আৰু সত্যৰ অৱমাননা নিন্দনীয়। সত্য সদায়েই পবিত্ৰ। তেওঁৰ মতে ওপৰত উল্লেখ কৰা কথাকিলাকৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি যদি নিপুণ গল্পলিখকে অভিনৱ পৰিকল্পনাৰ গল্প সৃষ্টি কৰে তেনেহ'লে তেনে গল্পই কৃতকাৰ্য্যতা লাভ কৰিব।

চুটি গল্পৰ লেখা ৰীতি সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰি ষ্টিভেনচনে কৈছে যে চুটি গল্পৰ লিখাৰ তিনিটা ৰীতি আছে,—এটা ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি ইয়াৰ উপযোগী কেইটামান চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা; ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিৰ সাহায্যত এটা চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা; ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ সমাবেশত বাতাবৰণ সৃষ্টি কৰা। ইয়াৰপৰা স্পষ্টকৈ ধাৰণা কৰিব পাৰি যে কিছুমান গল্প ঘটনা প্ৰধান, কিছুমান চৰিত্ৰ প্ৰধান আৰু কিছুমান পৰিস্থিতি প্ৰধান। এই ক্ষেত্ৰত ষ্টিভেনচনৰ তিনিটা গল্পকে উল্লেখ কৰিব পাৰি তেওঁৰ 'চায়াৰ দে মেলেট্ৰইটছ্ড' বোলা গল্পটো প্ৰথম শব্দৰপৰা আৰম্ভ কৰি শেষৰ শব্দলৈকে নিমিত্তমাত্ৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি ঘটনা বৰ্ণোৱা হৈছে। 'উইল অব্ দা মিলত' চৰিত্ৰক মুখ্য কৰি ঘটনাকে গৌণ কৰা হৈছে। 'দি মেৰিমেনত' ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ সাহায্যত বাতাবৰণ সৃষ্টি কৰা হৈছে। চৰিত্ৰ, পৰিস্থিতি বা ঘটনাৰ যাৰেই প্ৰাধান্য নহওক লাগে বিষয়-বস্তুৰ বৈশিষ্ট্য আৰু সৌন্দৰ্য্য ফুটাই তোলা গল্পৰ প্ৰধান লক্ষ্য হোৱা উচিত যাতে পঢ়াৰ পিছত পাঠকৰ মনত গল্পৰ সৌন্দৰ্য্যই ছাপ বহুৱাব পাৰে।

উপন্যাস বা নাটকৰ দৰে গল্পৰো আৰম্ভণ, মাধ্যম আৰু সমাপ্তি থাকে। ইয়াকে ইংৰাজীত কমপ্লেকাছিটি, ক্লাইমেক্স আৰু ডেনুমেণ্ট বোলে। উপন্যাসৰ পৰিসৰ ডাঙৰ কাৰণে ইয়াত বৰ্ণনাৰ সুবিধা বেছি। গতিকে ঘটনাৰ আৰম্ভণ, মাধ্যম আৰু সমাপ্তি দেখুৱাবলৈ ঔপন্যাসিকে বৰ বেছি জটিলতাৰ সন্মুখীন হ'ব নালাগে। নাটকত বচন ভঙ্গীৰ লগে লগে কাৰ্য্যৰো সাহায্য থকাৰ কাৰণেই ৰঙ্গমঞ্চৰ নিয়ম কানুনৰ মাজতো নাট্যকাৰ ঘটনাৰ সমাপ্তি ঘটোৱাত একেবাৰেই অসহায় বুলি কব নোৱাৰি। কিন্তু গল্প লিখকৰ কাৰণে উপন্যাসৰ বৃথি পৰিসৰো নাই, নাটকীয় কাৰ্য্যৰো সাহায্য নাই; গতিকে এনে ক্ষেত্ৰত গল্পলেখকৰ কাৰ্য্যদক্ষতাৰ ওপৰতে বেছি নিৰ্ভৰ কৰে। গল্পৰ আৰম্ভণ, মাধ্যম আৰু পৰিসমাপ্তিৰ মাজেদি লিখকে চৰিত্ৰাঙ্কন কৰি বিষয়-বস্তুকে ভাষাৰ মাধুৰ্য্যৰে মনোহৰ ৰূপ দি নিজৰ প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শন কৰিব লাগিব।

ৰচনাশৈলী আৰু ইঙ্গিতপূৰ্ণ পৰিণতি

নিজৰ প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শনৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে লেখকৰ নিজস্ব ৰচনাশৈলীৰ কথা আহি পৰে। প্ৰত্যেক জন লেখকৰে নিজস্ব ৰচনাশৈলী আছে। এই ৰচনাশৈলীৰ মাজত যি কোনো বিষয়-বস্তুৱে একোটা সুকীয়া ৰূপ লয়। অৱশ্যে বিষয়-বস্তু আৰু ৰচনাশৈলীৰ পৰিকল্পনত সমন্বয়হে যি কোনো সৃষ্টি সৌন্দৰ্য্যময় কৰি তোলে। অকল ৰচনাশৈলীৰ দ্বাৰাই একো একোজন লেখকে নিজৰ প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শন কৰিব

নোৱাৰে। এটা কথা ঠিক যে সজাই-পৰাই তুলিব পাৰিলে যি কোনো বস্তুৰেই দেখাত সুন্দৰ হয়। জগতে কিন্তু এটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব যে বস্তুৰ নিজস্ব সৌন্দৰ্য্য অলপ নহয় অলপ লাগিবই, তেহে সুনিপুণ শিল্পীয়ে তাত নিজস্ব প্ৰতিভাৰে সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধি কৰাব পাৰিব। গল্পৰ ৰচনাশৈলীৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথাই খাটে। ৰচনাশৈলীৰ জগতে আকৌ এটা কথা সাধাৰণতে চুটি গল্পত আৱশ্যক হয় সেয়ে হ'ল গল্পৰ ইঙ্গিতপূৰ্ণ পৰিণতি। ইঙ্গিতপূৰ্ণ পৰিণতিয়ে পাঠকৰ মন বিশেষভাৱে আকৰ্ষণ কৰে। গল্পৰ এই ইঙ্গিতপূৰ্ণ পৰিণতি দুই ভাগে ভাগ কৰিব পাৰি:—ব্যঞ্জনা ধৰ্ম্মিতা আৰু বক্ৰোক্তি ধৰ্ম্মিতা। এই ব্যঞ্জনা-ধৰ্ম্মিতাকে ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে, 'শেষ হয়ে হইল না শেষ' বুলি অভিহিত কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত চুটি গল্পক গীতি কবিতাৰ গুণধৰ্ম্মী বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। গীতি-কবিতা পঢ়িলে যেনেকৈ পঢ়া শেষ হোৱাৰ পিচত মনত তাৰ ব্যঞ্জনা বৈ যায় ঠিক তেনেকৈ চুটি গল্পও পঢ়া শেষ হোৱাৰ পিচত মনত এটি ভাবে খেলিমেলি কৰি থাকে। বক্ৰোক্তিধৰ্ম্মী পৰিণতিয়ে পাঠকৰ মনত কাৰুণ্যভাব আনি দিয়ে। বিখ্যাত গল্প-লেখক চেকভৰ গল্পবোৰ ব্যঞ্জনাধৰ্ম্মী আৰু মোঁপাছাৰ গল্পবোৰ বক্ৰোক্তিধৰ্ম্মী।

উপন্যাস বা গল্পৰ দৰে চুটি গল্পতো সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰে। সংলাপৰ ক্ষেত্ৰতো লিখকে সদায় মন কৰা উচিত যে দীঘল সংলাপ চুটি গল্পৰ সৌন্দৰ্য্য বঢ়োৱাত বাধাহে দিয়ে। তাৎপৰ্য্যবিহীন সংলাপ চুটি গল্পত ঘটনা বা চৰিত্ৰৰ বিকাশৰ বাহন নহয়—হুভাৰহে। অকল সংলাপকে মূল বাহন হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি গল্প লিখিলে পৰিসমাপ্তিৰ সময়ত বহুতো অসুবিধা পোৱা দেখা যায়। অৱশ্যে যি সকলে অকল সংলাপৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গল্প ৰচনা কৰে সেই সকলে নাটকীয় দৃষ্টিভঙ্গী গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। যেনেকৈ নাটকত সংলাপৰ ব্যৱহাৰ সুনিপুণ লেখনীৰে কৰিব নোৱাৰিলে নাটকৰ ঘটনা প্ৰকাশত বাধা পৰে তেনেকৈ এনে বিধ গল্পতো সংলাপৰ ব্যৱহাৰ ঠিক নহ'লে বিষয়-বস্তু প্ৰকাশত বাধা পৰে। কাৰণ, সংলাপৰ বাহিৰে বিষয়-বস্তু প্ৰকাশত লেখকৰ নিজস্ব মতামত দিবলৈ নাই। সংলাপ সৃষ্টিৰ ওপৰত লেখকৰ বিশেষ হাত নাথাকিলে এই শ্ৰেণীৰ গল্পই পাঠকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে। চেকভ, মোঁপাছা আদিয়ে ভেও'লোকৰ বিভিন্ন গল্পৰ মাজত এনে গল্পও লেখিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে চেকভৰ 'টি লেফ্ট্ হিম্' আৰু মোঁপাছাৰ 'ক্লাইচিচ' গল্প উল্লেখ কৰিব পাৰি। বালজাককে আদি কৰি কোনো কোনো বিখ্যাত লেখকে সংলাপৰ ব্যৱহাৰ পৰিত্যাগ কৰি বাক্যৰ মৌলিক অভিব্যক্তিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি বৰ্ণনাৰে বহুতো গল্প লিখিছে। লেখকে নিজৰ লেখনীৰ নৈপুণ্য ফুটাই তুলিব পাৰিলে মৌন অভিব্যক্তিৰ কাহিনীৰ আকৰ্ষণ বৰ বেছি হয়।

সংলাপ

হাডচনে কৈছে—"চুটি গল্পৰ শিল্পকলা হিচাপে মূল্য নিৰ্দ্ধাৰণ কৰোঁতে এক উদ্দেশ্য আৰু একভাবৰ ঐক্য বজাই ৰখা হৈছে নে নাই তাক হে চোৱা উচিত।" ঐক্য, চুটি গল্পৰ প্ৰধান আৱশ্যকীয় আহিলা। ঐক্যই সদায় চৰিত্ৰ, অৱস্থা আৰু বিষয়-বস্তুৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখি চলে। ঐক্যক তিনিভাগে ভাগ কৰা হৈছে। উদ্দেশ্যৰ ঐক্য, ঘটনাৰ ঐক্য আৰু ধাৰণাৰ ঐক্য (Unity of impression), উদ্দেশ্য, কাৰ্য্য আৰু লক্ষ্যৰ লগত গল্পৰ চৰিত্ৰৰ সঙ্গতি নাৰাখিলে গল্পই মানুহৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে। চৰিত্ৰৰ লগত সমন্বয় থকা কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা—যি উদ্দেশ্য লৈ গল্পটো আৰম্ভ কৰা হৈছে সেই উদ্দেশ্য যাতে পাঠকৰ মনত ওতঃপ্ৰোতভাৱে সোমাই পৰে। বিষয়-বস্তুৰ অৱতাৰণাৰ উদ্দেশ্যই পাঠকৰ মনত বিশেষ ধাৰণা জন্মাই তুলিব পৰাটোৱেই গল্পৰ উদ্দেশ্য হোৱা উচিত।

ঐক্য

ঘটনাৰ ঐক্য সম্পৰ্কে ইয়াকে কব পাৰি যে চুটি গল্পত সদায়েই এটা ঘটনাৰ বাহিৰে বহুত ঘটনাৰ বিকাশৰ কাৰণে স্থানো নাই, সময়ো নাই। গতিকে গল্পৰ আৰম্ভণিৰপৰা শেষলৈকে যিটো ঘটনা অৱতাৰণা কৰা হৈছে তাৰ ঐক্য বজাই ৰাখি চলাটোৱেই গল্প লেখকৰ কৰ্ত্তব্য। বৈশিষ্ট্য বৰ্ণনাৰ ভিতৰেদি পাঠকৰ মনত খেলিমেলি নলগাকৈ বহুত দিনলৈ যাতে মনত সোমাই থাকিব পাৰে তাকে বিষয়-বস্তু কৰিবলৈ মানুহৰ জীৱনৰ কোনোবা এটি ঘটনাৰ বিশেষ অংশ এটি বাছি লৈয়েই বিখ্যাত গল্প লেখকসকলে গল্পৰ মহত্ত্ব ফুটাই তোলে। গল্পৰ ঐক্য সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰি এডগাৰ এলেন পোৱে লিখিছে: "এজন নিপুণ সাহিত্যিক কলাকাৰে সুবিবেচিত পৰিকল্পনাৰ দ্বাৰা যদি এটা বিশেষ ভাব ফুটাই তুলিবলৈ ইচ্ছা কৰে তেনেহ'লে তেওঁ উপযুক্ত ঘটনা উদ্ভাৱন কৰি এনেকুৱা দক্ষতাৰে সৈতে সেইবোৰ সংযোগ সাধন কৰিব লাগে যাতে সেই পূৰ্ব্ব পৰিকল্পিত ভাবটি সুস্থভাৱে প্ৰস্ফুটিত হয়। প্ৰথম বাক্যটোতেই যদি তেওঁ সেই ভাবটো ফুটাই তুলিবলৈ আয়োজন নকৰে তেনেহ'লে তেওঁ প্ৰথম খোজতেই ব্যৰ্থ হয় বা হ'ল। এইদৰে যত্ন আৰু নিপুণতাৰ দ্বাৰা গোটেই লেখাখিনিৰ ওপৰত ছবিটি ফুটি উঠে। যি এই চিত্ৰৰ পৰিকল্পনা কৰে তেওঁৰ মন পৰিতৃপ্তিৰ এটি অনুভূতিৰে ভৰি যায়।"

যি উদ্দেশ্যৰ ঐক্য লৈ গল্প লেখকে সুনিপুণ হাতেৰে গল্পৰ ঘটনাৰ আৰম্ভণি কৰিলে সেই ঘটনাই পাঠকৰ মনত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব লাগিব। ঘটনা গঢ়ি যাওঁতে সময়, স্থান আদিৰ ব্যৱধানে যাতে মনৰ-পৰা বিষয়-বস্তু আঁতৰাই নিব নোৱাৰে তাৰ কাৰণে লেখকৰ দক্ষতাৰ আৱশ্যক। আনুপাতিক বৰ্ণনাৰ মাজেদি গল্পৰ ঘটনা, চৰিত্ৰ আদিয়ে আমাৰ মনত এটা পৰিষ্কাৰ গভীৰ ৰেখাৰ প্ৰভাৱ পেলোৱা উচিত। ধাৰণাৰ ঐক্য, অলপমান সময়ৰ ভিতৰত এটা সৰু ঘটনা এটিৰ মাজতো দেখুৱাব পাৰি বা বহুবছৰ ধৰি হোৱা ঘটনাৰ মাজতো

দেখুৱাব পাৰি। সাধাৰণতে দক্ষতাৰ অভাৱ হ'লে ধাৰণাৰ ঐক্য বজাই ৰখাত গল্প লিখক কৃতকাৰ্য্য হ'ব নোৱাৰে। ৱাশ্বিংটন আৰ্ভিঙৰ 'ৰিপ্ ভান উইংকল' আৰু গগল'ৰ 'ক্লকত' সময় হিচাপে গোটেই জীৱনটোকে লৈছে। চুটি গল্পৰ প্ৰথম আৱশ্যকীয় বিষয় হ'ল মনৰ ওপৰত এটি মাত্ৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা। 'ৰিপ্ ভান উইংকল'ত গল্পৰ মূল পৰিবৰ্ত্তনৰ ভাব আৰু 'ক্লক' গল্পৰ মূল হ'ল এটি জীৱনৰ কৰুণ বেদনা। এই দুটা গল্পৰ মূল দুটাই পাঠকৰ মনত ধাৰণাৰ সমগ্ৰতা বিস্তাৰ কৰিবৰ কাৰণে লেখকে ইয়াৰ লগত কোনো ভাবৰ সংযোগ কৰা নাই। এই ধাৰণাৰ ঐক্যই আমাক এনে সিদ্ধান্তত উপনীত কৰাই যে চুটি গল্পত এটি মাথোন ভাব থাকিব লাগিব আৰু ভাবটো পোনপটীয়া কৌশলৰ দ্বাৰা লক্ষ্যত উপনীত কৰাব লাগিব। গল্পৰ মূল ভাব লক্ষ্যত উপনীত হ'বলৈ যাওঁতে বাটত যাতে বিভিন্নভাৱে আহি বন্ধুত্ব কৰি কথাৰ পাতনি নেমেলেহি, তাৰ কাৰণে গল্প লেখকে সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰা উচিত। ব্ৰাণ্ডাৰ মেথুজৰ মতেও ফৰাচী ক্লাচিকেল নাটকৰ নিচিনাকৈ চুটি গল্পৰ ভাব, ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ঐক্য থকা উচিত।

চুটি গল্প সম্পৰ্কে আলোচনা কৰোঁতে বিখ্যাত লেখক হেমাৰছেট মমে নাটকীয় ঐক্যৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। নাটকৰ দৰে চুটিগল্পত ঐক্য থকাৰ উপৰিও চূড়ান্ত মুহূৰ্ত্ত আৰু নাটকীয় পৰিণতি থকাৰ আৱশ্যক। নাটকৰ গল্পৰ গতি যাতে বেশী হয় তাৰ কাৰণে গল্পলিখকে বিশেষ যত্ন লব লাগে। নাটকীয় আকস্মিকতাও গল্পৰ লাগতিয়াল সামগ্ৰী বুলি মমে উল্লেখ কৰিছে। গল্পত নাটকীয়ত্ব বিচাৰ কৰোঁতে মমে তেওঁৰ চকুৰ আগত ৰাখিছিল—মোপাছাৰ বিখ্যাত গল্পবিলাক।

নাটকৰ দৰে চুটি গল্পতো বিভিন্ন ঐক্যৰ সংজ্ঞা যদিও আছে তথাপিও ইয়াক আখৰে আখৰে পালন কৰিবলৈ যাওঁতে গল্পৰ সৌন্দৰ্য্য যাতে নষ্ট নহয় তাৰ কাৰণে গল্প লেখকে সততে চকু দিব লাগে। গল্প লেখকৰপৰা পাঠকে গল্পৰ মনোহাৰিত্ব হে বিচাৰে সংজ্ঞাৰ অত্যাচাৰ নিবিচাৰে। এৰিষ্টটলৰ নাটকীয় ঐক্যৰ সূত্ৰ আগত লৈ নাটক লিখিবলৈ বহিলে যেনেকৈ নাটক'ৰ সৌন্দৰ্য্যত আঘাত পৰাৰ সম্ভাৱনা ৰৈছে ঠিক তেনেকৈ চুটি গল্পতো ঐক্যৰ সূত্ৰবোৰ আগত লৈ গল্প লিখিলে গল্পৰ কলা হিচাপে সৌন্দৰ্য্য ৰক্ষা কৰা টান হ'বও পাৰে। গতিকে সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে গল্পৰ বিষয়ে সাহিত্যৰ তত্ত্ব নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা পণ্ডিতসকলে বান্ধি দিয়া নিয়মবোৰ বুঢ়া মানুহৰ দাঁতৰ দৰে ঢিলা হোলোকা হৈ পৰিল। গল্প সম্পৰ্কে বিখ্যাত লেখক আৰু সমালোচক এডগাৰ এলেন পোৱে বান্ধি দিয়া সাধাৰণ সূত্ৰবোৰ গল্পলিখকে মানিবলৈ ইচ্ছা কৰা নাছিল। হেমাৰছেট মমে, কৰন্তাৰে বান্ধি দিয়া নিয়ম চাই গল্প লিখা নাছিল। এইবোৰ কাৰণেই কেথেৰিণ মেন্সফিল্ডে কৈছিল: "ৰীতি-নীতিয়ে শিল্পী সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে, শিল্পীসকলে ৰীতি-নীতি সৃষ্টি কৰে।"

বিষয়-বস্তুৰ আৰু লেখাৰ কৌশলৰ লগে লগে চুটি গল্পত বিশেষ মন কৰিবলগীয়া কথা হ'ল ভাষাৰ মাধুৰ্য্য। শব্দৰ জোখমাখ, বাক্যৰ সুমধুৰভাৱ ফাললৈ বিশেষ মন নিদিলে গল্প লেখক কৃতকাৰ্য্য হ'ব নোৱাৰে। বিখ্যাত ঔপন্যাসিক আৰু চুটি গল্প লেখক হেমিংৱেৰ বিষয়-বস্তুতকৈ লেখাৰ কৌশল আৰু ভাষাৰ মাধুৰ্য্যই মানুহক বেছি আকৰ্ষণ কৰে। আমাৰ অসমীয়া লেখক আব্দুল মালিকেও বিষয়-বস্তু বিচাৰিলৈকে নিলিখক ভাষাৰ ৰূপসাগৰত পাঠকৰ মন উটাই লৈ যায়। মনে যেন মালিকৰ গল্পৰ মানস চিত্ৰবোৰ চাই চাই তাহানিৰ 'কুকি' জাহাজেদি লুইতৰ বুকুৰেদি উজাই সুন্দৰীৰ অগ্নিগড়ৰ কাষে কাষে ঘূৰিটিয়াই গৈছে।

ভাষাৰ মাধুৰ্য্য

চুটি গল্পত দীঘল দীঘল বাক্যৰ আৱশ্যক নাই। ইয়াত লাগে ভাবৰ উখল-মাখল লগা চুটি চুটি শব্দৰ বাক্য। শব্দৰ সুন্দৰ গাঁথনিৰ মাজেদি গল্পৰ নায়ক-নায়িকাই নিজক প্ৰকাশ কৰিবলৈ সুবিধা পায়। গল্পত চৰিত্ৰ বা ঠাইৰ বৰ্ণনা হাৰ্ডি বা টুৰ্গেনিভৰ দৰে দীঘল হ'লে মানুহে আজিকালি আমনি পায়। চুটি গল্পৰ বৰ্ণনাও চুটি হোৱাহে বাঞ্ছনীয়। সাধাৰণতে গল্পলেখকে গল্পৰ সমাপ্তিত কি হ'ল সেই বিষয়ে বহল ব্যাখ্যা নিদি পাঠকক ভাবিবলৈ দিয়াটোৱেই উচিত বুলি সমালোচকসকলে কয়। চৰিত্ৰ বিশ্লেষণেই আজিকালি যৌতিয়া গল্পত উচ্চস্থান পাইছে তেনে ক্ষেত্ৰত ফ্ৰয়ডৰ যৌনিক মনস্তত্ত্বকে আদি বিবিধ মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণৰ ওপৰত গল্প লেখকে বেছি জোৰ দিয়ে। মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণ কৰা বৰ জটিল কাম। ইয়াৰ কাৰণে লাগিব ভাষা আৰু লেখাৰ কৌশল।

চুটি গল্পৰ বিষয়-বস্তুৰ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি 'নাইনটিনথ চেঞ্চুৰী'ত বিখ্যাত সমালোচক ওৱেদমোৰে কৈছে যে কোনো এক তৰুণীৰ কাহিনী, এটি চৰিত্ৰ অংকন, আচৰিত বস্তু বৰ্ণনা, অসৎ বণিকৰ দৈনন্দিন জীৱন-ইতিহাস আদি নানান প্ৰকাৰৰ বিষয়-বস্তু লৈ চুটি গল্প লিখিব পাৰি। মানুহৰ জীৱনৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজত গল্পৰ বিষয়-বস্তু বিচাৰি লেখকে হাবাথুৰি খাব নেলাগে। মানুহৰ জীৱনৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ থকা ৰীতি-নীতি, সমাজ, ধৰ্ম্ম, জীৱনৰ সুখ-দুখৰ কাহিনী, প্ৰকৃতিৰ সৈতে মানুহৰ অক্ষয় সংগ্ৰামৰ কথাবোৰেই আমি গল্পত পাওঁ। নতুন লেখাৰুৰ কাৰণে যদিও গল্পৰ প্লট বিচাৰি ফুৰা অলপ টান কাম, অভিজ্ঞ লেখকে ইয়াৰ কাৰণে অলপো চিন্তা নকৰে। সাধাৰণ জীৱনৰ, দৈনন্দিন ঘটি থকা ঘটনা, আকৰ্ষণীয় মুহূৰ্ত্তবিলাকক গল্পৰ বিষয়-বস্তুলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। পৃথিবীত চলি থকা অমৃত আৰু গৰল প্ৰবাহৰ যাত্ৰী মানুহৰ বাস্তৱ অভিজ্ঞতাবোৰত কল্পনাৰ বহল লগাই ভাষাৰ মাধুৰ্য্যৰ মাজেদি গল্প লেখকে তেওঁৰ কলাসম্পন্ন মনৰ অভিনৱত্ব প্ৰকাশ কৰে। সামান্য ঘটনাকে অসামান্য ছিচাপে প্ৰকাশ কৰিব পৰাটোৱেই চুটি গল্পৰ বৈশিষ্ট্য।

গল্পৰ বিষয়-বস্তু

চুটি গল্পৰ বিষয়-বস্তু মানুহক কেন্দ্র কৰি গঢ়ি উঠে। মানুহ হ'ল বাস্তববাদী। সেইকাৰণেই ইয়াক কেন্দ্র কৰি গঢ়ি উঠা বিষয়-বস্তুও বাস্তব। সেই কাৰণেই সোভিয়েট ৰুচিয়াৰ বিখ্যাত লেখক মেক্সিম গৰ্কীয়ে কৈছিল: "মোৰ বাবে মানুহক

গল্পত বাস্তৱবাদ

চেৰাই কোনো কল্পনা নাই। মোৰ বাবে সকলো বস্তু আৰু ভাবৰ স্রষ্টা হৈছে মানুহ; কেৱল মানুহ।...... মানুহক মই প্ৰণাম কৰোঁ, কাৰণ মানুহৰ সৃষ্টি, মুক্তি আৰু কল্পনাক বাদ দি মই এই পৃথিৱীৰ একো চাব নোৱাৰোঁ।" গতিকে মানুহ হ'ল—সাহিত্যৰ অভিনৱ সম্পদ। এই মানুহৰ কাৰণে সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তন আছে—যি পৰিবৰ্ত্তনত জীৱনৰ সমস্যা নতুন ৰূপত দেখা দিয়ে। কালি যিটো সমস্যাই মানুহক আকৰ্ষণ কৰিছিল আজি সেইটোৱে হয়তো আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে।

বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীয়ে বাস্তববাদী চিন্তাধাৰা মানুহৰ মনলৈ আনি দিয়ে। গতিকেই আজি চকুৰে নেদেখা, মনেৰে অনুভৱ কৰিব নোৱাৰা অলৌকিক কাহিনীৰ কাৰণে চুটি গল্পৰ দুৱাৰ বন্ধ। চুটি গল্পই দুৱাৰ মুকলি কৰে—মানুহৰ মন বহিৰ্জগতলৈ ওলাই যাবলৈ নহয়—অন্তৰ-জগতলৈ সোমাবলৈহে। অৱশ্যে এই খোলা দুৱাৰৰ দুৱাৰদলিত দ্ৰুততাৰে আগবাঢ়িব নোৱাৰিলে গল্প-সাহিত্যই জীৱনৰ আনন্দ দিব নোৱাৰে। আজিৰ যুগৰ দ্ৰুততা সম্পৰ্কে—হাক্সলিৰ 'পইণ্ট কাউণ্টাৰ পইণ্ট'ত লুচি টেণ্টামাউণ্টে কৈছে: "আধুনিক জীৱনৰ লক্ষ্য হ'ল দ্ৰুততা। এই জীৱনত আদৰ্শ আৰু আবেগবোৰ পাহাৰৰ দৰে দ'ম বান্ধি গাড়ীত নিবৰ সময় নাই।" মানুহৰ মনৰ জগতখনত কুৰি শতিকাৰ সমস্যাই যি উথল মাথল লগাইছে—তাক কলাৰ বাস্তৱৰূপত প্ৰকাশ কৰিব... বিভিন্ন ক্ষেত্ৰৰ সাহিত্যিকসকলে। আজিৰ মানুহৰ মনে 'মোক এটি গল্প কোৱা' বুলি হাবাথুৰি নেখায়—মানুহৰ মনত আজিৰ প্ৰশ্ন হৈছে—সমস্যা। গল্পৰ এই সমস্যাৰ মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ ৰূপ মানুহৰ পাথেয় কৰি দাঙি ধৰে।

কুৰি শতিকাৰ সমস্যাৰ চাকনৈয়াত মানুহৰ জীৱন বিধ্বস্ত হৈ যাব পাৰে; কিন্তু বিধ্বস্ত জীৱনৰ মাজতে মানুহৰ জীয়াই থকাৰ বাসনা আছে। এই বাসনা সম্পন্ন মানৱতাৰ গল্প লেখকে আজিৰ লেখনীত বিশ্লেষণী দৃষ্টিভঙ্গীৰে চিৰন্তন ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁলোকৰ চকুৰ আগত জিলিকি উঠা ঘটনাৰ দৃষ্টিভঙ্গী কলাৰ বাবে নহয়, কলা মানুহৰ বাবে। কলা যেতিয়া মানুহৰ বাবে—মানুহে মন আকাশৰ নতুন দিগন্ত বিচাৰি সংসাৰৰ মাজেদি আগবাঢ়োতে, জীৱনত লাভ কৰে নানান জয়-পৰাজয়। গল্পই জয়-পৰাজয়ৰ জীৱন-বোধ মুক্তদৃষ্টিভঙ্গীৰে আজি ৰূপায়িত কৰিছে।

সাহিত্যই জীৱনৰ বাস্তৱ ৰূপ দিয়ে। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত চুটি গল্পৰ এই বিষয়ত দায়িত্ব বেছি। সেইবুলি বাস্তৱ সাহিত্য মানে অসুন্দৰ সাহিত্য হ'ব নোৱাৰে। সৌন্দৰ্য্য আৰু সত্যৰ একত্ৰীকৰণেই হ'ল বাস্তৱবাদী কলা। কলাৰ

নামত চুটি গল্পই যদি বাস্তৱতাৰ অসুন্দৰতাকে গ্ৰহণ কৰে তেনেহ'লে সেই অতি-বাস্তৱতাৰ শাৰীলৈ উঠিব। অতিবাস্তৱতা—গল্প-সাহিত্যত বাঞ্ছনীয়ই নহয়—হানিকৰো। গল্প-সাহিত্যত জীৱনৰ দুখ-দৈন্য, কামনা-বাসনা সকলোৱেই আছে—কিন্তু এই কামনা-বাসনা, দুখ-দৈন্যত কল্পনাৰ বোল লাগি জীৱনৰ অতি বাস্তৱতাৰপৰা আঁতৰি কলাই মাহাত্ম্য ফুটাই তোলে।

পৃথিৱীলৈ শিল্পবিপ্লৱে নতুন ধাৰা বোৱাই তোলাৰ পিছৰেপৰা মানুহৰ চিন্তাৰ ঊৰ্ধৰ্বা তলিত বাস্তৱবাদৰ কঠিয়াহে সশ্নি সোহাৰাকৈ গজিবলৈ ধৰিলে। সাহিত্য ক্ষেত্ৰত অলৌকিকতা আৰু আদৰ্শবাদৰ গুটি লগা বৰ গছজোপা বুঢ়া হৈ প্ৰায় মৰো মৰো অৱস্থা। চিত্ৰ-কলাত যৌন সম্পৰ্কীয় বাস্তৱবাদ, সত্য আৰু সুন্দৰৰ দোহাই দি অষ্টাদশ শতিকাত বম গাৰ্টনে যৌন সম্পৰ্কীয় আৰু উলঙ্গ চিত্ৰৰে অতিবাস্তৱতাৰ সূচনা কৰিছিল। ঊনৈশ শতিকাত পাশ্চাত্য জগতত সাহিত্য ক্ষেত্ৰত নগ্নবাস্তৱবাদৰ বৰ আদৰ আছিল। ফ্ৰয়ডৰ যৌনতত্ত্বই সাহিত্য ক্ষেত্ৰত উথল-মাথল লগাই দিলে। ইংৰাজী সাহিত্যত অস্কাৰ ৱাইল্ড, ডি. এইচ. লৰেঞ্চ, ফৰাচী সাহিত্যত মোঁপাছা আদিয়ে গল্প-উপন্যাস-সাহিত্যত নগ্ন বাস্তৱবাদৰ যোগান ধৰিছিল।

গল্প আৰু উপন্যাসে সাহিত্যত বাস্তৱবাদৰ ৰূপ দিয়া বুলি কলে আমি ফৰাচীদেশৰ ফ্লবেয়াৰ আৰু মোঁপাছাৰ লেখনীলৈ আঙুলিয়াব লাগিব। মোঁপাছাই গল্পৰ যোগেদি যৌন-ক্ষুধা, প্ৰেম-প্ৰীতি, ঘৃণা-সংস্কাৰ আদিৰ বাস্তৱৰূপ মানুহৰ আগলৈ দাঙি ধৰিছে। মানুহৰ অন্তৰত দেৱতাই নথাকে—এটি

মোঁপাছা আৰু ফ্লবেয়াৰ

পিঞ্জৰাবদ্ধ আদিম প্ৰবৃত্তিৰ পশুও আছে। মোঁপাছাই মানুহৰ অন্তৰৰ দেৱতাক গল্প-সাহিত্যৰে জাগৃত কৰাতকৈ জখলা পশুটোক জাগৃত কৰি—তাক সুন্দৰ ৰূপে অঙ্কন কৰিছে। মানুহৰ আদিম প্ৰবৃত্তিৰ দুৰ্ব্বলতা আছে—তাক অস্বীকাৰ কৰি লাভ নাই। মোঁপাছাই —দুৰ্ব্বল প্ৰবৃত্তিক গল্পত প্ৰকাশ কৰিলেও সেই দুৰ্ব্বল প্ৰবৃত্তিবিলাকৰ প্ৰচাৰক নাছিল। নৰ-নাৰীৰ প্ৰেমময় জীৱনৰ মাজতো যে যৌন আকাঙ্ক্ষা আছে—সেইটো পশু-প্ৰবৃত্তি হ'লেও অস্বীকাৰ্য্য নহয়। সেই কথা মোঁপাছাই গল্প-সাহিত্যত প্ৰচাৰ কৰিছে। জীৱনটোত শৃঙ্খলা লাগে সঁচা—কিন্তু এটা শৃঙ্খলা-বদ্ধ জীৱনৰ কাৰণে—আৱৰ্জ্জনাবিহীন পৰিৱেশো দৰকাৰ। আৱৰ্জ্জনাবিহীন পৰিৱেশ বিচাৰিলে মনৰ অৱচেতন পশুটোৰ আদিম প্ৰবৃত্তিৰ বাস্তৱ মূল্যলৈ পিঠি দিলে নহ'ব। এনে মনোবৃত্তিৰে গল্পৰ নায়ক-নায়িকা অঙ্কন কৰিবলৈ যাওঁতে বহুতেই তেওঁক নগ্ন বাস্তৱবাদী বুলি আখ্যা দিয়ে। অসুস্থ পৃথিৱীত চলি থকা অসুস্থ মনৰ মানুহবিলাকৰ জীৱন মোঁপাছাই যেনেভাৱে দেখিছিল—গল্পৰ মাজলৈও তেওঁ সেইবিলাকক তেনে ছাঁচতেই টানি আনিছিল। বহুতে মোঁপাছাৰ অতিবাস্তৱতাৰ কথা উল্লেখ কৰোঁতে তেওঁ দুৰ্ব্বল অভিশপ্ত জীৱনৰ

কথাকে অৱতাৰণা কৰিব খোজে অতিবাস্তৱতাৰ ছবি আঁকিলেও মোঁপাছাৰ গল্পত অতিৰঞ্জিত বৰ্ণনা নাই, সহজ সৰল ভাষাৰে, অতুলনীয় প্ৰতিভাৰে তেওঁ পাঠকৰ মনত অনুপম আনন্দৰহে সঞ্চাৰ কৰিছিল। গল্প নহ'লেও উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত অতিবাস্তৱতা আৰু অনৈতিকতাৰ কিতাপ লিখিছিল বুলি মেডাম ব'ভাৰীৰ কাৰণে ফ্লুবেয়াৰে আদালতত থিয় দিব লগা হৈছিল। ফ্লুবেয়াৰ এম্মাক যৌনিক বাসনাৰ মাজেদি বাস্তৱ জগতখন চোৱাৰ মানসে অৰ্থনৈতিক অসমতাৰ মাজলৈ পঠিয়াই দিছে। এম্মা সুন্দৰীয়ে বিবাহিত স্বামী থকা সত্ত্বেও দুজন উপপতি ললে। এম্মা যৌনিক উত্তেজনাৰ কাৰণেই উপপতিসকলৰ লগত ভোগ-বিলাসত থাকোতেই অনিয়মিত জীৱনৰ মাজত আকৰ্ষণীয় সৌন্দৰ্য্য বহুখিনি লোপ পালে। স্বামী আৰু উপপতিসকলৰ দ্বাৰা পৰিত্যক্তা হৈ জীৱন ধাৰণৰ কাৰণে অচিনাকি গিলোমিৰ ওচৰত উপস্থিত হ'ল। এম্মাৰ বিগলিত যৌৱনৰ মাজত গিলোমিৰে কিবা এটা দেখিলে। গিলোমিৰে যৌনিক উত্তেজনাত এম্মাৰ হাতত চুমা খালে। এম্মাৰ মুৰৰ ওপৰত অৰ্থনৈতিক ধুমুহাৰ বিপদ। বিপদত পৰিত্ৰাণ পোৱাৰ আশাত মনৰ আপত্তি সত্ত্বেও এম্মাই গিলোমিৰক একো নকলে। গিলোমিৰে এম্মাৰ মৌনং সম্মতি লক্ষণম বুলি ভাবি কিবা এটা উত্তেজনাত এম্মাৰ খোজত ভাগি পৰিব খোজা ক'কালটিত সাৱটি ধৰি ওথ কোমল বুকুত মুখ সুমুৱাই দিলে। কিবা এটা জীৱনৰ তাড়নাত বিবেকৰ দংশনত এম্মাই চিঞৰি উঠিল—'মোক কৰুণা লাগে, মোক সহায় লাগে—কিন্তু মোৰ দেহাটো বিক্ৰীৰ বাবে নহয়।" এম্মাই আৰ্চেনিক খাই আত্মহত্যা কৰিলে। এম্মাৰ এই প্ৰতিবাদত ওলাই আহিছে হাজাৰ পতিতা নাৰীৰ জীৱনৰ, আত্ম-সম্মানৰ, অনুভূতিৰ দাবী। যৌনিক বাসনাৰ বিনিময়ত অৰ্থ'হে বিচাৰে—এই কথা নিৰৰ্থক, তাক এম্মাৰ চৰিত্ৰই প্ৰমাণ কৰে। এয়ে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ মানৱতাৰ ৰূপ—গভীৰ অন্তৰ-বেদনা। ফ্লুবেয়াৰ এম্মাৰ নৈতিকতাবিহীন যৌনিক জীৱন-যাপনৰ মাজেদি এই নৈতিকতা প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খুজিছে—পতিতা হ'লেও জীৱনৰ মূল্য সকলো মুহূৰ্ত্ততে ধনৰে জুখিব নোৱাৰি—জীৱনৰ মূল্য বুজিব পাৰি অন্তৰ্বেদনাৰহে। ফ্লুবেয়াৰে মেডাম ব'ভাৰীৰ মাজেদি মানৱ বিমুখতা স্পষ্ট-ভাৱে ফুটাই তুলিছে।

ইয়াৰ উপৰিও গল্প-সাহিত্যত বাস্তৱবাদৰ ফৰাচী দেশৰ দৰে ৰুচ দেশতো প্ৰচলন বেছি। টলষ্টয়, গ'গল, টুৰ্গেনিভ, চেকভ, গৰ্কী আদিয়ে বিভিন্ন সমস্যাৰ ওপৰত গল্প লেখি সাহিত্য-জগতত অমৰত্ব লাভ কৰাৰ উপৰিও মানুহক বাস্তৱ ৰাজ্যৰ মাজতে সুন্দৰৰ সন্ধান দি মানসিক তৃপ্তি দিছিল।

চেকভ

ৰুচিয়াৰ লেখকসকলৰ ভিতৰত চেকভেই গল্প-সাহিত্যত ৰোমাণ্টিক বাস্তৱ-বাদৰ ব'দকচালিত মানুহৰ মনোজগতৰ ছবি আঁকিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। সংসাৰত আগবাঢ়ি যাওঁতে মানুহৰ মনে বহিৰ্জগতৰ লগত সংঘাতৰ

সম্মুখীন হ'ব লগা হয়। এই সংঘাতেই হ'ল মানবাত্মাৰ বাস্তবমুখী বিজয় যাত্ৰাৰ সমল। চেকভে এইবিলাকক লৈ গল্প লিখিছিল। চেকভৰ গল্পৰ চৰিত্ৰবোৰে বাস্তৱ দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাই আৱশ্যকীয় কামবোৰ কৰে। চেকভৰ বিখ্যাত চৰিত্ৰবিলাকে কয়ঃ 'কামেই হৈছে আনন্দৰ পথ'। এই বিশ্বাস চেকভে 'এ ড্ৰেৰিয়াৰি ষ্টোৰি', 'দি থ্ৰি চিচ্‌টাৰচ' আদিৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি দেখুৱাইছে। চেকভে গল্পৰ ভিতৰেদি মানবাত্মাৰ সন্ধান দিছিল। এই সন্ধানৰ কাৰণে তেওঁ অৱচেতন মনৰ মনোজগতৰ ছবি গ্ৰহণ কৰিছিল। বাহ্যিক বাস্তৱৰ কাৰ্য্যত ব্যস্ত থাকি আমনি লাগি, ঘৰৰপৰা আঁতৰি গৈ হোটেলৰ অকলশৰীয়া কোঠাত বেমাৰত পৰি মৃত্যুমুখী হোৱা চেকভৰ 'এ ড্ৰেৰিয়াৰি ষ্টোৰি'ৰ নায়ক চিকিৎসা-বিদ্যাৰ বিখ্যাত অধ্যাপকে অৱচেতন মনত চিন্তা কৰিছেঃ "মই কি ইয়াকে বিচাৰিছিলোঁ নেকি? মই মোৰ ল'ৰা-ছোৱালী, পৰিবাৰ, ছাত্ৰৰ মৰম বিচাৰিছোঁ। মোক সন্মান নেলাগে।…মই আজিৰপৰা এশ বছৰৰ পাছত উঠি এটা চকুৰে হ'লেও দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিবলৈ বিচাৰিছোঁ যে বিজ্ঞানত কি ঘটিছে। মই আৰু দহবছৰ জীয়াই থাকিবলৈ বিচাৰোঁ ….তাৰ পিছত। তাৰ ..পিছত কি? তাৰ পিছত মই আৰু একো ভাবিব নোৱাৰোঁ। মোৰ মনে ধ'লৈকে লৈ নেযাওক এইটো পৰিষ্কাৰ কথা যে মোৰ আকাঙ্ক্ষাৰ মাজত কিবা এটা আৱশ্যকীয় বস্তুৰ অভাব হৈ গ'ল।" বিখ্যাত অধ্যাপকৰ এই মনৰ অভাৱৰ সান্ত্বনা বন্ধু-বান্ধৱ, ছাত্ৰ, বিজ্ঞান একোৱেই দিব নোৱাৰে। অধ্যাপকে মনোজগতত বিচৰণ কৰি মানবাত্মা স্বৰূপ জীৱিত মানুহৰ, দেৱতাৰ সন্ধানত আগবাঢ়ে। চেকভৰ অধ্যাপকে সন্ধান নেপাব পাৰে, কিন্তু মনোজগতত বিচৰণৰ প্ৰচেষ্টা আছে। চেকভৰ গল্পৰ বিশেষ লক্ষণ হ'ল যে, তেওঁৰ গল্পত অনুভূতি আছে মানসিক উত্তেজনা আছে; কিন্তু বিষয়-বস্তুৰ প্ৰাধান্য নাই। অৱচেতনে মনৰ কোনো এক মুহূৰ্ত্তৰ ভাৱ প্ৰৱণতাই চেকভৰ গল্পত আনি দিয়ে মনৰ স্বাভাৱিক উক্তি। চেকভে এবাৰ লিখিছিল—"মই সমাজত যিমানেই বেছি আনন্দৰ পৰিবেশত থাকোঁ, সিমানেই মোৰ গল্পৰ চৰিত্ৰবিলাক আনন্দবিহীন হয়। এনে হোৱাৰ কাৰণ হ'ল বাহ্যিক ক্ষেত্ৰত তেওঁ নিজকে আনন্দৰ পৰিবেশত ৰাখিলেও অৱচেতন মনত কৰুণ ভাৱধাৰাই স্থিতিৰ শিপা মেলিছে। গতিকে তেওঁ পৃথিৱীখনকে হাস্পতাল হিচাপে গণ্য কৰিছে আৰু গোটেই মানৱ সমাজ হ'ল তেওঁৰ ৰোগী।

ইউৰোপৰ উপৰিও চীন, স্পেন আদিৰ লেখকসকলে গল্প-সাহিত্যক জনতাৰ কাষ চপাই নিছে চেকভৰ গল্পৰীতিৰ খোজতে খোজ মিলাই। মাৰ্ক্সৰ ভৌতিকবাদী চিন্তাধাৰা প্ৰচাৰ হোৱাৰ পিছৰপৰা সমগ্ৰ বিশ্বতে বিশেষকৈ ৰুচ দেশত বাস্তৱ চিন্তাধাৰাৰে গল্প-সাহিত্যই জনতাৰ প্ৰাণৰ সস্পন্দন দিছে। গল্পজীৱনৰ ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ কাব্যিক অনুভূতিৰ ঠাইত আজি বৈপ্লৱিক অনুভূতিৰ জোৱাৰ উঠিছে। এই জোৱাৰে আজি গল্প-সাহিত্যক ৰাজদৰবাৰৰপৰা জনতাৰ

দৰবাৰলৈ আনিছে। গৰ্কীৰ ভাষাত ঃ "জীৱন সৌন্দৰ্য্যময় কথাৰ যুগ আহিছে। জীৱন মানে গণজীৱন। গণজীৱনৰ সংস্কৃতিয়ে, গণজীৱনৰ প্ৰেৰণাই গল্প সাহিত্যক নতুন বাটেৰে আদৰণি জনাই, মহত্ত্বৰ পথলৈ লৈ যোৱা প্ৰচেষ্টা চলিছে। এই প্ৰচেষ্টাৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ মূলতে হ'ল লেখকৰ অন্তৰদৃষ্টি, অনুভূতি আৰু মনোবিশ্লেষণ নীতি।"

হেনৰি জেমচে চুটি গল্পত এটি নতুন ধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিছে। সেয়ে হ'ল ঃ গল্পৰ সংস্থান, বিশ্লেষণ আৰু চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক জটিলতা-বিশ্লেষণ। আজি কুৰি শতিকাৰ মনস্তাত্ত্বিক জটিলতাৰ বিশ্লেষণে গল্পত বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। গল্পত প্লটৰ ওপৰত গুৰুত্ব কমাই দিছে—চেকভে। গল্প-সাহিত্যত মোঁপাছা আৰু চেকভৰ প্ৰভাৱ বিশ্বব্যাপী। তথাপি আজিৰ যুগত মোঁপাছাৰ প্লটৰ গুৰুত্ব কমি আহিছে। তাৰ ঠাইত চেকভৰ প্লটৰ ওপৰত গুৰুত্ব নিদি কৰা আত্মবিশ্লেষণ ৰীতিয়ে নতুন লেখকসকলক অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছে। আজিৰ গল্পৰ প্লট বাহিৰৰ বৰ্ণনাত নাই, আছে চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক চিত্ৰৰ মাজত। এই চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হয় চৰিত্ৰৰ ভাব প্ৰধান বক্তব্যৰ মাজেদি। ডি, এইচ, লৰেন্স, কেথৰিণ মেচ্ফিল্ড, জেমছ জয়েছ, ভাৰ্জিনিয়া উলফ, ছাৰ্ৰে, কামু, ফকনাৰ, প্ৰুস্ত, হেমিংৱে এই পদ্ধতিৰ আশে-পাশে বিচৰণ কৰিয়েই গল্প লিখিছে। আজি চুটি গল্পত বাহিৰৰ বিস্তৃত বৰ্ণনাৰ ঠাইত অধিকাৰ কৰিছে চিন্তাশক্তি আৰু মননশীলতাই। কোনোবা নিৰ্জ্জন ঠাইত হয়তো বহি চৰিত্ৰই স্মৃতি ৰোমন্থন কৰিছে—অসংলগ্ন গভীৰ ভাৱৰাশিৰে। এনে স্মৃতি ৰোমন্থনৰ ৰীতিয়েই চেতনা-প্ৰবাহ নামে অভিহিত (Stream of consciousness) হৈ সমগ্ৰ কথা-সাহিত্যকে আগুৰি ধৰিছে। সেয়েহে আজি গল্প, অৱসৰ সময় কটোৱা সাহিত্যৰ সামগ্ৰীৰ ঠাইত বুদ্ধিৰ কৰ্ষণ কৰি বুজাৰ সামগ্ৰী হৈ পৰিছে। সমাজৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে কলাবো ৰূপ-ৰীতিৰ পৰিবৰ্ত্তন ঘটিছে। সেয়েহে আজি চুটি গল্পত অভিনৱত্বই ভুমুকি মাৰিছে।

মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ

উপন্যাস

উপন্যাস মানুহৰ জীৱনৰে কথা। কিন্তু এই মানুহৰ জীৱনৰ বিস্তৃতিয়ে আজি পৃথিৱীৰ বহুতো জটিলতাৰ মাজত সোমাই দিনে দিনে জটিল হৈ আহিছে। অকল সেয়ে নহয়, পৃথিৱীৰ সীমা এৰি মানুহে মনেৰেই নহয় শৰীৰেৰেও মহাকাশ-যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিছে। মানুহৰ জীৱনৰ অভিযান সাগৰৰ অটল গৰ্ভৰপৰা, মহাকাশৰ গ্ৰহান্তৰলৈকে আৰম্ভ হৈছে। গতিকে এনে মানৱজীৱনৰ বিচিত্ৰতা দিনে দিনে বৃদ্ধি পাইছে। মানৱ জীৱনৰ এই বিচিত্ৰতাক ৰূপায়িত কৰোঁতে আজি সাহিত্যৰ বিভিন্ন শাখাৰ ভিতৰত উপন্যাসেই আগভাগ লৈছে। যিহেতু বিচিত্ৰ জীৱন, জটিল পৰিস্থিতিৰ সমাবেশ তাতেই বিচিত্ৰ কাহিনী আৰু জটিল বিশ্লেষণো আছে, গতিকে আজি উপন্যাসৰ ৰূপায়ণৰ দৃষ্টি ভঙ্গীত আছে বিচিত্ৰতা আৰু জটিলতা।

সাহিত্যৰ বিভিন্ন বিভাগৰ দৰে উপন্যাসো এবিধ কলা। কলা হ'ল গতিশীল জীৱনৰ স্থিতিমান মুহূৰ্তৰ প্ৰকাশ। উপন্যাসেও এনে জীৱনৰ মুহূৰ্তকেই প্ৰকাশ কৰে। ঔপন্যাসিকে কলাসম্পন্ন মনেৰে জীৱনৰ সত্যতাক প্ৰকাশ কৰি নিজে উপভোগ কৰাৰ উপৰিও আনকো উপভোগ কৰায়। যিসকলে কলাক জীৱনৰ, সমাজৰ পিতনিলৈ নমাব নোখোজে সেইসকলে জীৱনৰ বিভিন্ন স্তৰত বিশ্লেষণ থকা উপন্যাসক কলা হিচাপে স্বীকৃতি দিবলৈ টান পায়। ভাৰ্জিনিয়া উলফ্ নিজে ঔপন্যাসিক হৈও তেওঁ এবাৰ উল্লেখ কৰিছে যে উপন্যাসে মানুহৰ

উপন্যাস এবিধ কলা

হেজাৰ হেজাৰ সাধাৰণ অনুভূতিক প্ৰকাশ কৰে। গতিকে এনে পৰিস্থিতিত কলাক উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰলৈ টানি অনাটো নিষ্ঠুৰতাহে মাথোন। তেওঁৰ মতে কোনো সমালোচকেই উপন্যাসক কলা হিচাপে স্বীকৃতি দিব নোৱাৰে। মেথিও আৰ্নল্ডে এনে কথাকেই সমৰ্থন কৰিবলৈ গৈ টলষ্টয়ৰ 'আনে কাৰেনিনা' উপন্যাসক কলা হিচাপে স্বীকৃতি দিব খোজা নাছিল। স্বীকৃতি দিছিল জীৱনৰ খণ্ড হিচাপেহে। তেওঁৰ মতে বাস্তৱত 'আনে কাৰেনিনা'ই সফলতা লাভ কৰিলেও কলা হিচাপে ই বিফলতাৰ সন্মুখীন হৈছে। কিন্তু বেলি আদিয়ে উপন্যাসক কলা হিচাপে স্বীকৃতি দিছে। গ্ৰীক দাৰ্শনিক প্লেটোৰ মতে যদি কলা জীৱনৰ অনুভূতি তেনেহ'লে উপন্যাসো জীৱনৰ অনুকৃতিহে। এই অনুকৃতি হুবহু হয়নে নহয় সেই কথা তৰ্কৰ বিষয় হ'লেও এই কথা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে উপন্যাসত জীৱনৰ প্ৰতিফলনহে আছে।

সাহিত্যত কবিতাৰ বিষয়ে আমি বহুত যুগৰপৰাই শুনিছোঁ। উপন্যাস, সাহিত্যত কিন্তু নতুন উদ্ভাৱন। ই প্ৰকৃত ৰূপত দৃষ্টিগোচৰলৈ অহা প্ৰায় দুশ বছৰৰ বেছি হোৱা নাই। গণতন্ত্ৰই মূৰ দাঙি উঠাৰ লগে লগে উপন্যাসেও মূৰ দাঙি উঠিল। কিয়নো উপন্যাসে গণতন্ত্ৰৰ ভেটিতেই মানৱ জীৱনৰ কাৰ্যাৱলী

বিশ্লেষণ কৰিলে। সাধাৰণতে পুৰণি কালত সাহিত্যৰ ঠাই আগুৰি আছিল—দেৱদেৱী, ৰজা-মহাৰজা আৰু ডা-ডাঙৰীয়াই। এওঁলোকৰ অলৌকিক আৰু বিলাসিতাপূৰ্ণ কাৰ্য্যকলাপে সাহিত্যৰ ভেটিত এদনীয়া ৰাজ্য চলাইছিল, সেই দিন উকলিল। মানুহে মানুহৰ কাৰণে ভাবিবলৈ, ব্যক্তি স্বাধীনতাক স্বীকৃতি দিবলৈ পৃথিৱীত নতুন ভাবধাৰাৰ জোৱাৰ উঠিল। সাধাৰণ মানুহৰ দৃষ্টিৰপৰা আঁতৰত ৰখা এমুঠি জীৱনৰ বিষয়-বস্তু সৰ্ব্বসাধাৰণে উপলব্ধি কৰা বিষয়-বস্তু হিচাপে চিৰদিন বৰ্ত্তি থাকিব নোৱাৰে। মানুহে নিজৰ জীৱনৰ কথা সাহিত্যত ৰূপায়িত হ'লে উপলব্ধি কৰি ভাল পায়। উপন্যাসত এনে জীৱনৰ ভাব আৰু সমস্যাক প্ৰতিফলিত কৰা হৈছে। ইয়াত ধাৰ্ম্মিক উপদেশ নাই, আছে ব্যক্তিৰ জীৱনৰ বহুমুখী সমস্যাৰ আলোচনা আৰু অনুভূতি। ৰালফ্ ফক্সে কৱৰ দৰে "কলাৰ মহত্ত্বপূৰ্ণ সকলো প্ৰকাশেই জনসাধাৰণৰ গুৰিত ঋণী"। জনসাধাৰণৰ জীৱন-সংগ্ৰাম, স্বাৰ্থ আৰু অনুভূতিক প্ৰতিবিম্বিত কৰি লেখকে তেওঁৰ লেখনীৰ মাজেদি বাস্তৱিক সত্যত উপনীত হয়গৈ। গতিকে উপন্যাস-সাহিত্যাই অলৌকিক কল্পনাৰ ঠাইত বাস্তৱতাৰ কাষ চাপিল।

গণতান্ত্ৰিক ভেটিত উপন্যাসৰ সৃষ্টি

উপন্যাস আমাৰ দেশীয় বস্তু নহয়। ইয়াৰ উৎপত্তিৰ স্থল হ'ল—পাশ্চাত্য। ভাৰতলৈ ইংৰাজ অহাৰ লগে লগে ইংৰাজী চাল-চলন আহিল, ইংৰাজী সাহিত্য আহিল। ইংৰাজী সাহিত্যই আনিলে ৰোমাণ্টিক চিন্তাধাৰা, উপন্যাসৰ আদৰ্শ। পাশ্চাত্য উপন্যাসৰ আদৰ্শত আমাৰ ভাৰতীয় আধুনিক উপন্যাসে মূৰ দাঙি উঠিল। ভাৰতীয়ৰ ক্ষেত্ৰত যিটো ঘটিল, সেই একে কথাই ঘটিল অসমৰ ক্ষেত্ৰতো। অসম তথা ভাৰতৰ কোনো ক্ষেত্ৰতেই প্ৰাচীন সংস্কৃত পৰম্পৰা একে কৰি ধাৰ্ম্মিক আখ্যানৰ সংস্পৰ্শত আহি অলৌকিকতাক বাদ দি উপন্যাস গঢ় লোৱা নাছিল। আধুনিক উপন্যাসত ধাৰ্ম্মিক উপদেশ নাই, অলৌকিক কল্পনা নাই—আছে মানৱ জীৱনৰ বিভিন্নমুখী অভিজ্ঞতা। অসমীয়া সাহিত্যত "কামিনীকান্ত" আৰু "সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যানে" আধুনিক উপন্যাসৰ সংকেত দিলেও সেই পথ মুকলি কৰিলে গোহাঞিবৰুৱাৰ 'ভানুমতী' আৰু 'লাহৰী' উপন্যাসে। বঙালী সাহিত্যতো ভৱানীচৰণ বন্দ্যোপাধ্যায়ৰ 'নববাবু বিলাস' আৰু পেৰীচাঁদ মিত্ৰৰ 'আলালেৰ ঘৰেৰ দুলাল' যদিও নতুন উপন্যাসৰ যুগ সৃষ্টি কৰিলে তথাপি বঙালী আধুনিক উপন্যাসৰ প্ৰথম প্ৰৱৰ্ত্তক হ'ল বঙ্কিমচন্দ্ৰ।

পাশ্চাত্যৰ উপন্যাস

ইংৰাজী সাহিত্যত, ৩৮ৰ শতিকাৰ আৰম্ভণিত আধুনিক উপন্যাসৰ জন্ম হয়—ডেনিয়েল ডিফোৰ হাতত। ডেনিয়েল ডিফোৱে তেওঁৰ প্ৰথম উপন্যাস 'ৰবিনচন ক্ৰুচ' বাস্তৱতাৰ দৃষ্টি ভংগীত বৰ্ণনা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। ইটালীৰ নভেলা (Novelle Storia) শব্দৰপৰাই

ইংৰাজী 'নভেল' শব্দ সৃষ্টি হৈছে। 'নভেলা ষ্টৰিয়া'ৰ অর্থ হ'ল নতুন ধৰণৰ গল্প। ইটালীতে ৰেনেচাৰ সময়ৰপৰাই সাহিত্যত নতুন জীৱনবোধ জাগিছিল। এই নতুন জীৱনবোধৰ পথ প্রদর্শক হ'ল : ডান্টে আৰু গিয়োভানি বোক্কাচিয়া। বোক্কাচিয়াৰ 'ডেকামেৰণে' পৃথিৱীৰ মানৱ জীৱনৰ বিভিন্ন আশা-আকাঙ্ক্ষা ৰূপায়িত কৰিছে। ইটালীত হোৱা প্লেকডেথৰ কৰাল গ্রাসৰপৰা পৰিত্রাণ পোৱা সাতজনী যুৱতী আৰু তিনিজন যুৱকৰ মর্ম্মস্পর্শী কাহিনী এই 'ডেকা মেৰণ'ত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। জীৱনৰ কৰুণ অভিজ্ঞতাৰ বর্ণনা ; গতিকে ইয়াত কোনোবা অজান পৰীৰ দেশৰ অলৌকিক কল্পনা নাই—আছে বাস্তৱতা, মানুহৰ ওপৰত নিয়তিৰ অভিশাপ। বোক্কাচিয়াৰ ডেকামেৰণেই হ'ল প্রথম নভেলা ষ্টৰিয়া।

মানুহে সাধাৰণতে কল্পনাৰ ৰহন লগা মানৱ জীৱনৰ বিভিন্ন অভিজ্ঞতা শুনিবলৈ ভাল পায়। যুগৰ পৰিবেশ অনুসৰি কাহিনীৰ পৰিবেশো আছে। একালত হয়তো অলৌকিক কল্পনাবিলাকেই ভাল লাগিছিল। যুগৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ প্রভাৱে মানুহৰ মনবো পৰিবৰ্ত্তন ঘটালে। সাহিত্যকে অজান দেশৰপৰা মন নমাই আনিলে মানুহৰ মাজলৈ। ৰজাঘৰীয়া পৰিবেশৰপৰা জনতাৰ দৰবাৰলৈ সোমাল। সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য ৰজা, ডা-ডাঙৰীয়াক সন্তোষ দিয়াই নহয় ; ইয়াৰ উদ্দেশ্যৰ লগত নিহিত আছে জন-জীৱনৰ আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ কথা। ইংলণ্ডত অষ্টাদশ শতিকাত গণতন্ত্র প্রতিষ্ঠা হোৱাৰ লগে লগেই উপন্যাসবো আৰম্ভ হয়। অষ্টাদশ শতিকাৰ ৰিচাৰ্ডচনৰ লেখনীত প্রকাশ পালে 'পামেলা' উপন্যাস—যি উপন্যাসৰ নায়িকা হ'ল এজনী লিগিৰী ছোৱালী। এইদৰেই পৰিবৰ্ত্তনৰ বাটত ইউৰোপত উপন্যাস-সাহিত্যই মানুহৰ মন জয় কৰিলে। এই মন জয়ৰ প্রথম কাৰণ উপন্যাস বুজাত সহজ আৰু ইয়াত জীৱনৰ বিচিত্রতাৰ বর্ণনা আছে। ইটালীৰ নৱ জাগৰণৰ পিছত শিল্প-বিপ্লৱ আৰু ফৰাচী-বিপ্লৱে ইউৰোপৰ সমাজত নতুন পোহৰ দিলে। সাহিত্যিকসকল মানৱ জীৱনৰ তেনেই কাষ চাপি আহিল—উপন্যাস-সাহিত্যই নতুন বাট ললে। উপন্যাসৰ বিষয়-বস্তুত সামাজিক মানুহৰ জীৱনৰ ছবি প্রস্ফুটিত হ'ল। চার্লচ ডিকেন্সে এই নতুন ভঙ্গীৰ উপন্যাস লেখিলে। ডিকেন্সৰ আগলৈকে ইংলণ্ডত উপন্যাসক মানুহে সমাদৰ নকৰিছিল। অৱশ্যে ইংৰাজী সাহিত্যত, ফৰাচী বা ৰুচ সাহিত্যৰ দৰে গল্প বা উপন্যাস-সাহিত্যই বিশেষ প্রতিপত্তি লাভ কৰিব পৰাও নাছিল।

নাটক আৰু উপন্যাসৰ বিষয়-বস্তু একে। দুয়োৱে সাধাৰণতে মানৱ জীৱনকে প্রতিফলিত কৰে। কিন্তু দুয়োৰে পদ্ধতি বেলেগ। উপন্যাসত, ঔপন্যাসিকে বিষয়-বস্তু দাঙি ধৰাত যি স্বাধীনতা পায়, নাট্যকাৰে সেই স্বাধীনতা নাপায়। নাট্যকাৰে নাটকীয় বিধি ব্যৱস্থা, ৰঙ্গমঞ্চৰ বিধি ব্যৱস্থাৰ ভিতৰতীয়া হৈ নাটকীয় বিষয়-বস্তু ৰূপায়িত কৰিব লাগে। নাট্যকাৰে বিষয়-

বস্তু, চৰিত্ৰ, ভাষা আদি দিলেও তাৰ প্ৰকৃত ৰূপ দিব—ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশৰ মাজত অভিনেতাসকলে। নাটকৰ প্ৰকৃত উপলব্ধিৰ কাৰণে নাট্যকাৰে অভিনেতা আৰু শ্ৰোতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিব লাগে। কেতিয়াবা নাট্যকাৰৰ ভাল নাটক একোখনো ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশৰ মাজত অনভিজ্ঞ অভিনেতাৰ হাতত পৰি সমাদৰ লাভ নকৰা দেখা যায়। উপন্যাসত লেখক আৰু পাঠকৰহে সম্বন্ধ। পাঠকৰ দৃষ্টিৰ আনন্দৰ কথাতকৈ উপলব্ধিৰ কথাহে উপন্যাসত থাকে। উপন্যাসৰ সকলো কলা-কৌশল আৱশ্যক হয় পাঠকৰ মনৰ আকৰ্ষণ বঢ়াবলৈ। ইয়াত নাটকৰ দৰে ঘটনা, চৰিত্ৰ আদিৰ সমাবেশ হ'লেও সেইবোৰ পাঠকে মনেৰেহে কল্পনা কৰি লব লাগিব। নাটকৰ ঘটনা ঘটায় চৰিত্ৰই, দৰ্শকৰ চকুৰ আগত, ৰঙ্গমঞ্চ কৃত্ৰিম হ'লেও বাস্তৱতাৰ মাজত। কিন্তু উপন্যাসত এই ঘটনা চৰিত্ৰই ঘটাব পাঠকৰ মনৰ ৰঙ্গমঞ্চতহে। তাৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিব কল্পনা আৰু গভীৰ উপলব্ধিয়েহে। গতিকে উপন্যাসত নাটকৰ দৰে লেখক আৰু দৰ্শকৰ মাজত ৰস-উপলব্ধিৰ কোনো মাধ্যম নাই। ঔপন্যাসিকে নিপুণ চৰিত্ৰৰ দ্বাৰা পাঠকৰ মনত নাটকৰ চৰিত্ৰৰ দৰে চৰিত্ৰৰ ছবি দাঙি ধৰিব পাৰে, ঘটনা প্ৰবাহৰ প্ৰতিক্ৰিয়া সৃষ্টি কৰিব পাৰে। নাট্যকাৰে অভিনেতা আৰু ৰঙ্গমঞ্চৰ সাহায্যত যি কাৰ্য্য সমাধা কৰে ঔপন্যাসিকে সেই কাৰ্য্য সমাধা কৰে বৰ্ণনাৰে। গতিকে উপন্যাসৰ বৰ্ণনা প্ৰাণৱন্ত নহ'লে পাঠকৰ মনত ই দ সাঁচ বহুৱাব নোৱাৰে।

নাটকৰ সীমাবন্ধ নীতি নিয়মৰ মাজত নাট্যকাৰে যিবিলাক সুবিধা নেপায়—উপন্যাসে সেই সুবিধা পায়। নাটকতকৈ উপন্যাসৰ পৰিধি বহল। এই বহল পৰিধিত জীৱনৰ সকলো দিশৰ ছবি ফুটাই তুলিবলৈ সহজ। সেই কাৰণে উপন্যাসক কোনো কোনো নাটকতকৈ নিম্নস্তৰৰ বুলি আখ্যা দিয়ে। কলা প্ৰতিপাদনৰ দৃষ্টি কোণৰপৰা নাটক উপন্যাসতকৈ বহুত বেলেগ, জীৱনৰ প্ৰতিফলন হিচাপে দুয়ো একেশাৰীতে থিয় হ'ব পাৰে। দুয়োৰে ক্ষেত্ৰত কল্পনা শক্তিৰ বৰ আৱশ্যক। গতিকে এনে দৃষ্টিকোণৰপৰা উচ্চ নিম্নৰ একো বিচাৰ কৰিব নোৱাৰি।

উপন্যাসৰ দৰে নাটক স্বয়ংসিদ্ধ কলা নহয়। ই হ'ল মিশ্ৰিত কলা। সাহিত্যৰ উপাদানৰ লগত ৰঙ্গমঞ্চৰ উপাদান লগ হ'লেহে নাটকে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰে। উপন্যাসৰ সাহিত্যিক উপাদানৰ ভিতৰতে ৰঙ্গমঞ্চৰ আৱশ্যকীয় আহিলা সোমাই থাকে। লেখকে সকলো দিয়ে—তাক উপলব্ধি কৰাহে পাঠকৰ কাম। সেই কাৰণে এই দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা উপন্যাসক মেৰিয়ন ক্ৰাউফৰ্ডে 'জেপত লৈ ফুৰোৱা থিয়েটাৰ' বুলিহে অভিহিত কৰিছে।

ৰচনাৰ উপাদানৰ ফালৰপৰা উপন্যাস আৰু নাটকৰ মিলো বহুতো।

চৰিত্ৰ, ঘটনা, সংঘাত, বিয়োগান্ত মিলনান্ত কথা, কথোপকথন, জীৱনদৰ্শন আদিৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োৰে মিল বহুত আছে। সেইকাৰণে অলপ প্ৰচেষ্টাতেই কোনো এখন উপন্যাসক নাটকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব পাৰি। বাৰ্নাৰ্ড শ্ব'ই নাটকৰ লগতে এনে কাৰণতে উপন্যাসৰ অংশও মিহলি কৰিছে।

চুটি গল্প আৰু উপন্যাসৰ আকৃতি প্ৰকৃতি আদি বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে, বিষয়-বস্তু দেখাত একে হ'লেও—ই সাহিত্যৰ দুটা শাখা। একে বিলতে উৎপন্ন হ'লেও দেখাত অলপ সাদৃশ্য থাকিলেও পদুম আৰু ভেটফুলক একে বুলি কোনোৱে নকয়। গল্প আৰু উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথাই খাটে। ভেট আৰু পদুমৰ উৎপন্নৰ থল যেনেকৈ একে বিলৰ সাৰুৱা মাটি ঠিক তেনেকৈ গল্প আৰু উপন্যাসৰ উৎপন্নৰ থলি মানৱৰ সাৰুৱা জীৱনেই। কিন্তু আকৃতি প্ৰকৃতি বেলেগ। দেখাতেই চুটি গল্প চুটি আৰু উপন্যাস দীঘল।

গল্প আৰু উপন্যাস

অৱশ্যে গল্পও দীঘল নোহোৱা নহয়। দীঘল হ'লেই গল্প উপন্যাস হ'ব নোৱাৰে আৰু চুটি হ'লেই উপন্যাস গল্প হ'ব নোৱাৰে। এডগাৰ এলেন পো' আৰু এইচ. জি. ৱেলচে গল্প পঢ়ি শেষ কৰাৰ সময়কে বান্ধি দিছে। পো'ৰ মতে আধা ঘণ্টাৰপৰা আৰম্ভ কৰি এক দুই ঘণ্টাৰ ভিতৰত চুটি গল্প পঢ়ি অন্তাব পৰা হ'ব লাগে। এইচ. জি. ৱেলচে এই সময় কমাই দহ মিনিটৰপৰা পঞ্চাশ মিনিটলৈ দিছে। উপন্যাসত এনে কোনো সময় নিৰ্দ্ধাৰণ নাই। আকাৰৰো হিচাপ নাই। গতিকে দেখা যায় 'ৱাৰ এণ্ড পিচ', 'জ্যা ক্রিস্টফ', 'ডাঃ জিভাগো' আদি বৃহৎ বৃহৎ উপন্যাস পঢ়াত বহুত সময়ৰ আৱশ্যক।

বহুতে চুটি গল্প আৰু উপন্যাসৰ মাজত থকা আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিগত পাৰ্থক্যক মানিব নুখুজি কব খোজে যে, যিহেতুকে আজি যুগ দ্ৰুততাৰ যুগ, এনে ক্ষেত্ৰত দীঘল উপন্যাস পঢ়িবলৈ মানুহৰ সময় নাই। এই দীঘল উপন্যাসৰ ভেটিত চুটি গল্পই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি উপন্যাসক এদিন ধ্বংসৰ পথলৈ ঠেলি দিব। আঠশ পৃষ্ঠাৰ উপন্যাস এখন আঠ পিঠিত লেখিলেই চুটি গল্প হ'ব নোৱাৰে। আৰু তেনে ধৰণৰে লিখিবলৈ উপন্যাসৰ বিষয়-বস্তুৱে প্ৰায়েই সুবিধা দিব নোৱাৰে। উপন্যাস আৰু চুটি গল্পৰ উৎপত্তিৰ থল একে হ'লেও ইয়াৰ গতিপথ বেলেগ। গতিকে গতিপথ বেলেগ হোৱা দুটা বস্তুৱে ইটোৰ লগত সিটোৱে সংঘৰ্ষ নকৰে। চুটি গল্পই কম পৰিধিৰ মাজত জীৱনৰ বিচিত্ৰতা আৰু জটিলতা ফুটাই তুলিব নোৱাৰে। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ বাহ্যিক আৰু মানসিক সম্পূৰ্ণ বিশ্লেষণো চুটি গল্পই দিব নোৱাৰে। উপন্যাস এখনে আটাইখিনি চিত্ৰ সুচাৰুৰূপে ফুটাই তুলিব পাৰে। ভাল উপন্যাস এখনৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ গ'লে আমি প্ৰথমতে ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁ। চৰিত্ৰ অংকন, ঘটনাৰ বিকাশ, জীৱন দৰ্শন আদি

ভালকৈ ফুটাই তুলিব পৰাটোৱেই উপন্যাসৰ ধৰ্ম। উপন্যাসৰ দৰে চুটি গল্প, আমি চৰিত্ৰৰ দীঘলীয়া বিশ্লেষণ অৱতাৰণা কৰিব নোৱাৰোঁ। ঘটনাও তেনেকৈ সম্পূৰ্ণকৈ পোৱা টান। উপন্যাসৰ দৰে গল্পত দীঘলীয়া সময়ো নাই; দীঘলীয়া পৰিস্থিতিও নাই। খুব কম সময়ৰ ভিতৰতে সৃষ্টি হোৱা পৰিস্থিতিৰ মাজত চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা দুয়োকে ফুটাই তুলিব লাগিব। গীতিকে ইয়াক পৰিপূৰ্ণ জীৱন আৰু ঘটনাৰ প্ৰকাশৰ বাহন হিচাপে লব পৰা নাযায়। চুটি গল্পত জীৱনৰ খণ্ডিত ছবিহে প্ৰতিফলিত হয়। তাকে কৰোঁতে জীৱনৰ কোনো এটি চৰম মুহূৰ্ত্তৰ পৰিতৃপ্তি গল্পত পোৱা নাযায়। ইয়াত আছে ইঙ্গিত মধুৰতাহে। চুটি গল্প লিখকে পাঠকক সকলো অৱস্থা বুজাই নিদি ইঙ্গিতহে দিয়ে—যাৰ সহায়ত পাঠকে নিজেহে কথাটো বুজি লব লাগে। উপন্যাসত কোনো এটা বিষয় লৈ যিমান বিস্তৃত বিশ্লেষণ দিয়া হয়; চুটি গল্পত তেনে বিশ্লেষণ দিয়া নহয়। গতিকে গল্পৰ বিষয়-বস্তু বা চৰিত্ৰ অংকনত নিপুণতাৰ আৱশ্যক। বহুত সময় কথাপাতি থাকি ভাল কথা কৈ মানুহৰ মনত ভাল লগাব পৰা জটিল কথা নহয়। কিন্তু উশাহটোতে ভাল কথা কৈ মানুহৰ মনত ভাল লগোৱাটোহে টান কাম। ইয়াত আকৰ্ষণো বেছি। গল্পৰ বেলিকাও এনে কথাই খাটে।

উপন্যাসৰ বিষয়-বস্তু বা চৰিত্ৰ অংকনত এজন মানুহৰ চৰিত্ৰ বা বহু চৰিত্ৰই নাথাকে তাত সমাজ আৰু যুগৰ ছবিৰ বিশদ ৰূপ দাঙি ধৰা হয়। এনে ৰূপ গল্পত পাবলৈ নাই। উপন্যাস আৰু গল্প লেখকৰ ভিতৰত পাৰ্থক্য দেখুৱাবলৈ গৈ অৰ্জ্জুন আৰু আন আন ধনুৰ্বিদ্যা শিকোতাসকলৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। গছৰ ডালত পৰি থকা চৰাইটোৰ চকু কাঁড়েৰে বিন্ধিবলৈ যাওঁতে অৰ্জ্জুনৰ বাহিৰে আন ধনুৰ্বিদ্যাৰ বিদ্যাৰ্থী-সকলে চৰাইৰ চকুৰ উপৰিও অন্য বহুত বস্তু দেখিলে। ঠিক তেনেকৈ ঔপন্যাসিকে ঘটনা আৰু চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ কৰি সমাজ, যুগ, ৰাজনীতি, অৰ্থনীতি সকলো কথাকে দেখে। কিন্তু গল্পৰ লিখকে অৰ্জ্জুনে চৰাইৰ চকু দেখাৰ দৰে মানৱ চৰিত্ৰহে দেখে। উপন্যাসত ঘটনাৰ মাজেদি জীৱনৰ ব্যাখ্যাও কৰা হয় আৰু সমাধানো দিয়া হয়। চুটি গল্পত জীৱনৰ পূৰ্ণ ব্যাখ্যাও নাথাকে সমাধানো নাথাকে। ব্যাখ্যাবিহীন, সমাধানবিহীন ঘটনাৰ মাজেদি চুটি গল্পত জীৱনৰ কোনো ক্ষুদ্ৰ অংশ প্ৰদৰ্শিত কৰা হয়। উপন্যাসত পোৱা সকলো ৰসৰ সমাবেশ চুটি গল্পত পোৱা নাযায়।

ইউৰোপৰ মধ্যযুগত উপন্যাসৰ লগে লগে ৰোমাঞ্চ নামেৰে আৰু এবিধ কথা সাহিত্যৰ সৃষ্টি হৈছিল। এই কথা সাহিত্যত সাধাৰণতে অলৌকিক কাহিনীকে স্থান দিয়া হৈছিল। জীৱনৰ

বাস্তৱ ফালটোলৈ নিৰীক্ষণ কৰিছিল উপন্যাসে আৰু অতীতৰ ধূকুৰ ৰূপ কথাত বিচৰণ কৰিছিল ৰোমাঞ্চে। ইয়াত সত্যৰ সন্ধান আৰু জীৱনৰ বিশ্লেষণ নাই—আছে অসাধাৰণ জীৱনৰ দুঃসাহস বিজয় অভিযান, প্ৰেমৰ কাৰণে খোলা তৰোৱালৰ চিকমিকনি আৰু আশ্চৰ্য্যমূলক বৰ্ণনা। ৰোমাঞ্চত কবিত্বময় কল্পনাৰ যোগেদি অতীতৰ ধূকুৰপৰা কাহিনী আহৰণ কৰা হয়, এই কাহিনীত আবেগ অনুভূতিৰ প্ৰাধান্য বেছি। এই ৰোমাঞ্চবিলাক মনত কৌতুক জন্মোৱা আহিলাহে। ইয়াত সাধাৰণতে বীৰ, অদ্ভূত আদি ৰসৰ সমাবেশ বেছি। ৰোমাঞ্চৰ কাহিনী-বোৰত দানৱ-অসুৰ আদিৰ লগত ধৰ্ম্মবীৰসকলে অধৰ্ম্মক বিনাশ কৰি ধৰ্ম্ম ৰাজ্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। অলৌকিক সংঘৰ্ষৰ মাজেদি হ'লেও ৰোমাঞ্চৰ কাহিনীত—আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছিল। ৰোমাঞ্চত উপন্যাসৰ দৰে বাস্তৱ জীৱনৰ বিশ্লেষণো নাই, সত্যৰ পৰ্য্যবেক্ষণো নাই। উপন্যাসে চিত্ৰ আঁকে ব্যক্তিগত জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি সমাজৰ, যুগৰ। অসাধাৰণতা, অস্বাভাৱিকতাৰ কাৰণে উপন্যাসত ঠাই নাই।

উপন্যাস আৰু ৰোমাঞ্চ

যুগৰ বা বতাহে বৰ্ত্তমান ৰোমাঞ্চৰ অলৌকিক বিজয় অভিযানৰ অন্ত পেলাইছে। কিবা যদি আদৰ্শ দাঙি ধৰিব লগা হৈছে—সেই আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ কাৰণে বীৰত্ব নালাগে, লাগে মনৰ দৃঢ়তা। ইয়াৰ কাৰণে অভিজ্ঞতা লাভ কৰিবলৈ আছে মানৱ জীৱন আৰু মানৱ সমাজ। ইয়াৰ কাৰণে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰই উচ্চ ক্ষেত্ৰ।

ইউৰোপৰ সাহিত্যৰ দৰে অসমীয়া পুৰণি বৈষ্ণৱ সাহিত্যতো ৰোমাঞ্চৰ দৰে এবিধ কথা-সাহিত্য আছিল। সেইবোৰ হৈছে বধকাব্যবোৰ। ডাঃ কাকতিৰ ভাষাত—"আমাৰ বধকাব্যবোৰক আদৰ্শাত্মক হিচাপে ৰোমাঞ্চ কাব্যৰ লগত আৰু পৌৰাণিক হিচাপে গ্ৰীক পৌৰাণিক বীৰসকলৰ কাহিনীৰ লগত তুল্যভাৱে বিচাৰ পাৰি।"

কল্পনাৰ সহায়ত বাস্তৱ জীৱনৰ আলমত চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাৰ সম্যক ৰূপ দাঙি ধৰাই উপন্যাসৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। এখন উপন্যাস লেখিবলৈ ঔপন্যাসিকক সাধাৰণতে লাগে ঘটনা চৰিত্ৰ, সংলাপ, পৰিস্থিতি আৰু সময় ৰচনাশৈলী আৰু জীৱন দৰ্শন। এই ক্ষেত্ৰত ফিল্ডিংয়ে ঔপন্যাসিকৰ চাৰিটা গুণৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সেয়ে হ'ল: প্ৰতিভা, জ্ঞান, জীৱনৰ অভিজ্ঞতা আৰু অন্তঃকৰণ। এই কেইটা গুণৰ অধিকাৰী হ'ব পাৰিলে ঔপন্যাসিকে এখন উপন্যাসৰ, ওপৰত উল্লেখ কৰা বিভিন্ন অঙ্গবিলাকৰ পুষ্টি সাধন কৰিব পাৰে।

উপন্যাসৰ বিভিন্ন অঙ্গ আৰু গঠন ৰীতি

প্ৰতিভা বোলোতে মনৰ শক্তিক বুজাইছে। এই শক্তিৰ দ্বাৰাই আমি জানেৰে চুকে লোৱা বস্তুৰ মাজত মনটো সুম্বুৰাই তাৰ আৱশ্যকীয়

পাৰ্থক্যবোৰ বাছি উলিয়াব পাৰো। ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ নিৰ্ব্বাচনত এই জ্ঞানে যথেষ্ট সহায় কৰে।

ঔপন্যাসিকে উপন্যাস লিখিবলৈ সমাজ আৰু ব্ৰুৰঞ্জীৰ বিশেষ জ্ঞান আহৰণ কৰিব লাগিব। কোনো ব্ৰুৰঞ্জীৰ বা সমাজৰ জ্ঞান নোহোৱাকৈ সমাজ বা ব্ৰুৰঞ্জী বিষয়ক উপন্যাস লিখিলে নিপুণতা ফুটি নুঠে।

মানব চৰিত্ৰ অধ্যয়ন কৰি উপন্যাসত চৰিত্ৰৰ স্থান দিয়াহে উচিত। বাস্তব জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজেদিয়েহে এনে চৰিত্ৰ সুচাৰুৰূপে অংকিত হ'ব পাৰে বুলি সমালোচকসকলে অভিমত প্ৰকাশ কৰে।

ঔপন্যাসিক অন্তঃকৰণ সম্পৰ্কে অনেকজনৰ অনেক মত। হোৰেচে কয়, —"যি লেখকে মোক কন্দুৱাব খোজে তেওঁ প্ৰথমতে কান্দিব লাগিব।" ক্ৰোচেই কিন্তু এই মত সমৰ্থন নকৰে। তেওঁৰ মতে ঔপন্যাসিকে লেখনী ধৰাৰ আগতে চকুপানী মচি লব লাগিব। এই সকলোবিলাকৰ ওপৰত ঔপন্যাসিকৰ পৰ্য্যবেক্ষণ শক্তি আৰু একাগ্ৰতাৰ দৰকাৰ। স্কট জেমছে একাগ্ৰতাহীনতাক কলাৰ অকল দোষ বুলিয়েই কোৱা নাই—তেওঁ ইয়াক প্ৰবঞ্চনা বুলিও অভিহিত কৰিছে।

উপন্যাসে প্ৰথমতে মানব জীৱনৰ কোনো বিশেষ ঘটনাৰ আৰু কাৰ্য্যাৱলীৰ আৰম্ভণি কৰে। এই ঘটনা আৰু কাৰ্য্যাৱলী চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠে। কাহিনীৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হ'ল চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা। এই চৰিত্ৰবিলাকৰ মুখত দিয়া সংলাপ আৰু লেখকৰ বৰ্ণনাৰ মাজেদি লেখকে তেওঁৰ জীৱনাদৰ্শ ফুটাই তোলে। চৰিত্ৰ মুখ্য নে, ঘটনা মুখ্য ইয়াক লৈ বিভিন্ন মতামত আছে। কোনোৱে কয়—উপন্যাসত ঘটনা মুখ্য, চৰিত্ৰ গৌণ। যিবিলাক উপন্যাস ঘটনা প্ৰধান কৰি অংকন কৰা হয় সেইবিলাকত ঘটনাক মুখ্য স্থান দিয়া হয় আৰু যিবিলাকত চৰিত্ৰক প্ৰাধান্য কৰি লিখা হয়, সেইবিলাকত চৰিত্ৰক মুখ্য স্থান দিয়া হয়। গৌণ, মুখ্যৰ কথা অৱতাৰণা নকৰি ইয়াকে কব পাৰি যে চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা দুয়ো দুয়োৰে সম্পূৰক। চৰিত্ৰই ঘটনা প্ৰবাহৰ সৃষ্টি কৰে আৰু ঘটনাই বিভিন্ন সমস্যা সমাধান কৰি চৰিত্ৰক নানা পৰীক্ষাৰ মাজেদি লেখকৰ লক্ষ্যস্থানলৈ লৈ যায়। ঘটনা, চৰিত্ৰ, পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা, সংলাপ, জীৱনাদৰ্শ, ৰচনা এই আটাই কেইটাৰ সন্মিলিত ৰূপৰ মাজেদিয়েহে প্ৰকৃত উপন্যাসৰ সৃষ্টি হয়।

উপন্যাসৰ ঘটনা নিৰ্ব্বাচনত লেখকৰ নিৰ্ব্বাচনী শক্তি আৱশ্যক। ক্লুবেৰাৰে কবৰ দৰে উপন্যাসৰ ভাল বিষয় হ'ল যিটোৰ সকলো অংশ

ঘটনা

এক খণ্ড হিচাপে লেখকৰ মনলৈ আহে। এনে হিচাপে অহা মূলভাবটোকে কেন্দ্ৰ কৰি অন্যান্য ভাবৰ সৃষ্টি হ'ব লাগে। যি প্ৰন যায় তাকে লৈখকে উপন্যাসৰ ঘটনাত

শিথিলতা আহি পৰে। যেনেকৈ ভাল ফটোগ্ৰাফ বিচাৰি কেমেৰা খুলি ঘূৰি ফুৰিলে কেমেৰাত ভাল ফটোগ্ৰাফে ধৰা নিদিয়ে; ভাল ফটোগ্ৰাফৰ কাৰণে সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে চাই মনৰ ছবি সৃষ্টি কৰিব লাগিব। ঠিক তেনেকৈ জীৱনৰ বিভিন্নতাৰ মাজত মনৰ কেমেৰা খুলি ঘূৰি ফুৰিলে উপন্যাসৰ প্ৰকৃত বিষয়-বস্তু পোৱা নাযায়। তাতো সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰ নিৰীক্ষণ আৰু নিৰ্ব্বাচনৰ প্ৰশ্ন আছে।

ঘটনা নিৰ্ব্বাচনৰ ক্ষেত্ৰত মেথিঅ' আৰ্ণল্ড আদিয়ে কয় যে উপন্যাস নিৰ্ভৰ কৰিছে বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত। অৱশ্যে এই কথা আংশিকভাৱে মানি ললেও কব লাগিব যে লেখকৰ মহত্ত্ব আৰু ৰচনাশৈলীৰ ওপৰতহে উপন্যাসৰ মহত্ত্ব নিৰ্ভৰ কৰে। সৰু ঘটনা এটাকে যদি সাৰ্ব্বজনীন ৰূপ দি পৰিচিত ভাৱেৰে ঔপন্যাসিকে চৰিত্ৰৰ মাজেদি ফুটাই তুলিব পাৰে তেনেহ'লে সেই ঘটনাটিয়েই বৰ আকৰ্ষণীয় হৈ পৰে। এই ক্ষেত্ৰত হেমিংওৱেৰ "অল্ডমেন্ এণ্ড দি চি'ৰ নাম লব পাৰি। বুঢ়া মাছমৰীয়াৰ জীৱনত এনে কোনো মহৎ ঘটনা ঘটা নাই যাৰ বাবে এই উপন্যাসখন মহত্ত্বৰ শাৰীলৈ উঠিল। হেমিংওৱেৰ জীৱনাদৰ্শই বুঢ়া মাছমৰীয়াৰ জীৱনৰ মাজেদি সাৰ্ব্বজনীন ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে হেমিংওৱেৰ লেখনীৰ মহত্ত্ব আৰু ৰচনাশৈলীৰ বাবেহে। হেমিংওৱেৰ জীৱন সম্পৰ্কে জ্ঞান যথেষ্ট। সেই জ্ঞান জীৱনতত্ত্ব হিচাপে মূৰ্ত্তিমান হয় সাগৰত মাছৰ অন্বেষণত জীৱন সংগ্ৰাম চলোৱা বুঢ়া মাছমৰীয়াৰ জীৱনৰ মাজেদি। জীৱনত সংগ্ৰাম আছে, বিপদ আছে, কিন্তু এই সংগ্ৰাম আৰু বিপদৰ মাজতে যুঁজি জীয়াই থকাৰো আনন্দ আছে। হেমিংওৱেৰ লিখনীৰ প্ৰতিভাত উত্তাল সমুদ্ৰত অকল-শৰীয়া মাছমৰীয়া হেৰাই যোৱা নাই। নিজে প্ৰাণ পাইছে সাগৰো প্ৰাণৱন্ত হৈছে। এই পৰিস্থিতিৰ মাজত আছে জীৱন মমতা। লেখকে মানৱ জীৱনৰ যি কাহিনীকে বাছি নলওক, তাক ফুটাই তোলোতে সম্পূৰ্ণ জনা হিচাপে ফুটাই তুলিব লাগে। যিটো জনা নাযায় সেইটো বাদ দিয়াই ভাল। ঔপন্যাসিকৰ কাৰণে অভিজ্ঞতাতকৈও দৃষ্টিভঙ্গীৰ আৱশ্যক বেছি। ডেভিদ চিচিলৰ মতে—"উপন্যাসে আমাক জীৱিত পৃথিৱীখনৰ লগত চিনাকি কৰি দিয়ে। কিন্তু ইয়াৰ মাজতেই ঔপন্যাসিকে নিজৰ কল্পনা শক্তিৰ দ্বাৰা বাস্তৱক এনেকৈ দাঙি ধৰিব লাগিব যে উপন্যাসৰ ঘটনাৰ মাজত নতুন দৃষ্টি আমি দেখা পাওঁ।"

উপন্যাসৰ ঘটনাৰ প্ৰকৃতি লৈ সাধাৰণতে ইয়াক চাৰিভাগে ভগাব পাৰি; যেনে : শিথিল, কঠোৰ, ঐকিক আৰু যৌগিক। যেতিয়া উপন্যাসৰ কোনো ঘটনা নানান সৰু ঘটনাৰ সংমিশ্ৰণত গঢ়ি উঠে; ইটোৰ লগত সিটোৰ বিশেষ সম্বন্ধ নাথাকে তাকে শিথিল উপন্যাস বোলে। এই ঘটনাবিলাক উপন্যাসৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ দ্বাৰা সংঘটিত নহয়; ইয়াক সংগঠিত কৰে উপন্যাসৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ নায়কে। এনেকুৱা উপন্যাসৰ ঘটনাক চৰিত্ৰৰ সন্মুখত পৰা বিভিন্ন অভিজ্ঞতাৰ

ৰুৰঞ্জীহে বুলিব পাৰি। ৰবিনচন ক্ৰুচ এনে ধৰণৰ উপন্যাস। যেতিয়া উপন্যাস এটা মূল ঘটনা আৰু ইয়াক বিকাশ কৰিবৰ কাৰণে কেইটামান চৰিত্ৰ অৱলম্বন কৰা হয় তাকে কঠোৰ উপন্যাস বোলে। এনেকুৱা উপন্যাস লিখোতে ঔপন্যাসিকে লেখনী ধৰাৰ আগতে ঘটনাৰ সম্পৰ্কে এটা পৰিষ্কাৰ ধাৰণা কৰি লব লাগিব ঘটনাৰ বিষয়ে পৰিষ্কাৰ পৰিকল্পনা কৰি। তাত চৰিত্ৰ আৰু কাৰ্য্যাৱলীক উপযুক্তভাৱে সংযোগ কৰিব লাগিব। ঘটনা প্ৰবাহে য'লৈ লৈ যায় তালৈকে এনে উপন্যাসত, ঔপন্যাসিকো যাব নোৱাৰে আৰু চৰিত্ৰও যাব নোৱাৰে। যিবিলাক উপন্যাসত ঘটনা মাথোন এটা থাকে সেই উপন্যাসক ঐকিক ঘটনা আৰু য'ত একাধিক ঘটনা সমান্তৰালভাৱে আগবাঢ়ে তাকে যৌগিক ঘটনা বোলে।

ঔপন্যাসিক উপন্যাসৰ ঘটনা সাধাৰণতে তিনি প্ৰকাৰে প্ৰকাশ কৰে। প্ৰথম প্ৰকাৰ হ'ল—লেখকে নিজে ঘটনাৰ বৰ্ণনা দি যায়। ঘটনাৰ অনুকৰণত চৰিত্ৰ, পাঠক আৰু লেখক সকলো ধাৱমান। কোনো কথা বিশ্লেষণী দৃষ্টিভঙ্গীৰে লেখকে নাচায়। অসমীয়া লাহৰী, ভানুমতী, পদুমী, মনোমতী আদি এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস। অসমীয়া উপন্যাসৰ ক্ৰমবৰ্দ্ধমান গতি নিৰীক্ষণ কৰিলে তাত কাহিনীৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱহে বেছিকৈ থকা দেখা যায়। এনে ধৰণৰ উপন্যাসত উৎকৃষ্ট কথাৰ নিদৰ্শন পোৱা নেযায়।

উপন্যাসৰ ঘটনা কেতিয়াবা কেতিয়াবা আত্মজীৱনীৰ দৰে বৰ্ণোৱা হয়। লেখকে উপন্যাসৰ ঘটনাটিত নিজকে নায়কৰ নিচিনা কৰি লৈ কল্পনাৰ সহায়তো ঘটনা বৰ্ণনা কৰে। এনে উপন্যাসত লেখকে কথাবোৰ প্ৰথম পুৰুষত লেখে। গতিকে এনে উপন্যাস আত্মজীৱনীমূলক হৈ পৰে। ইংৰাজী ভাষাত থকা এনে উপন্যাস, 'দি ৱমেন ইন দি হোৱাইট', 'ডেভিদ ক'পাৰফিল্ড', 'ৰবিনচন ক্ৰুচ' আদি বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদিও উপন্যাস লিখা হয়। চৰিত্ৰবিলাকে সাধাৰণতে চিঠি-পত্ৰৰ বিভিন্ন কথাৰ মাজেদি নিজৰ ভাব প্ৰকাশ কৰে। এই ধৰণৰ উপন্যাসত চৰিত্ৰ অঙ্কনকে মুখ্য হিচাপে লোৱা হয়। উপন্যাসত বৰ্ণিত চিঠিপত্ৰবিলাকৰ ভাষা সাধাৰণতে কাব্যময়ী আৰু আবেগপূৰ্ণ। ইংৰাজী সাহিত্যতে 'পামেলা' এনে ধৰণৰ উপন্যাস। 'পামেলাত' পামেলা নামে এজনী দাসীয়ে ধনী মুনিবৰ ল'ৰাৰ প্ৰেমত পৰি যি অৱস্থাৰ সন্মুখীন হৈছে তাৰ বৰ্ণনা চিঠিৰে বান্ধৱীক জনোৱা হৈছে। সাধাৰণতে ডিটেক্‌টিভ উপন্যাসবিলাকতো এনেকুৱা চিঠিপত্ৰৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ দেখা যায়।

উপন্যাসৰ কথা কওঁতে ঘটনা কোনে ঘটালে এনে প্ৰশ্নও মনলৈ আহে। জটিল ঘটনা অৱতাৰণা গল্প-উপন্যাসত বহুত দিন চলিল। এনে ক্ষেত্ৰত

ঘটনাৰ প্ৰাধান্য বেছি। আজিকালি উপন্যাসত ঘটনাৰ প্ৰাধান্য লেখকেও নিবিচাৰে পাঠকেও নিবিচাৰে। সুনিপুণ লেখকৰ ঘটনা প্ৰধান কাহিনীৰ ওপৰত লাহে লাহে আস্থা কমি অহাৰ

চৰিত্ৰ

কাৰণেই চৰিত্ৰৰ ওপৰত জোৰ বেছি পৰিছে। ঘটনাৰ মনোহাৰিত্বই আজি পাঠকক আকৰ্ষণ নকৰে, আকৰ্ষণ কৰে চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ আৰু ৰচনাশৈলীয়ে। যোৱা প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পাছৰপৰা ইউৰোপৰ কথা সাহিত্যত বিশেষ পৰিবৰ্ত্তন দেখা দিছে। কথা সাহিত্যত এই নতুন পৰীক্ষা চলাইছে আইৰিচ লেখক জেমছ জয়েছে। ইংৰাজ লেখক ভৰ্জিনিয়া উলফ, ডৰথি ৰিচাৰ্ডচন, ফৰাচী লেখক মাৰ্চেল প্ৰোষ্টৰ, উইলিয়াম ফকনাৰ, আলবেয়াৰ কেমু, চাৰ্ত্ৰাৰ, হেমিংওৱে প্ৰভৃতিয়ে এই নতুন পৰীক্ষা গ্ৰহণ কৰিছে। এই নতুন পৰীক্ষা হ'ল—চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্জগতৰ অভিজ্ঞতা আৰু গভীৰ পৰ্য্যালোচনা। এনে ধৰণৰ বিশ্লেষণ থকা উপন্যাসক 'চেতনা প্ৰবাহৰ উপন্যাস' বোলা হয়। এনে উপন্যাসত চৰিত্ৰই প্ৰায়েই স্মৃতি ৰোমন্থন কৰে। ইয়াত ঘটনাৰ বিশেষ বিকাশ নহয়। লিয়ন এডেলে তেওঁৰ 'চাইকলজিকেল নভেল' বোলা কিতাপখনত লিখিছে যে মনস্তত্ত্বমূলক উপন্যাসবিলাকত পুৰণি ধৰণৰ কাহিনী পোৱা নাযায়। ইয়াত একে সময়তে এটা চৰিত্ৰহে বিশ্লেষণ কৰা হয়। এওঁলোকে কাহিনী ৰূপায়ণ কৰোঁতে প্ৰায়েই প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ কৰে। কেমুৰ 'প্লেগ' উপন্যাসত ভয়াবহ পৰিস্থিতিৰ মাজত নিজৰ কৰ্ত্তব্য কৰি যোৱা এমুঠি চহৰবাসীৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। মানুহে নিষ্ক্ৰিয় হৈ জীয়াই থাকিব নালাগে। মানুহৰ অবস্থিতিৰ কাৰণে প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে অক্ষয় সংগ্ৰাম লাগে। এই সংগ্ৰাম চহৰবাসীয়ে কৰিছে। কেমুৰ প্লেগ মহামাৰী হ'ল শত্ৰুৰ প্ৰতীক। এই শত্ৰুৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ গৈ মহামাৰীক নিৰ্ম্মূল কৰিব নোৱাৰিলেও যুঁজ কৰাটো অসম্ভৱ নহয়। যুঁজি জীয়াই থকা মানুহেই হ'ল কেমুৰ আদৰ্শ মানৱ। 'দি ফল' উপন্যাসত কৃত্ৰিম সভ্যতাৰ মেৰপাকত পৰি বিবেক দংশনত জৰ্জ্জৰিত হোৱা আইনজ্ঞ জাঁ বেপ্টিষ্টৰ আত্মবিশ্লেষণ আছে। এনে ধৰণৰেই, আত্মবিশ্লেষণৰ মাজেদি চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি আধুনিক যুগত বহুতো উপন্যাস ৰচিত হৈছে। এনে হোৱাৰ ফলত আজি উপন্যাস আৰু গল্পও আধুনিক কবিতাৰ দৰে জটিল হৈ পৰিছে।

জেমছ জয়েছে 'ইউলিছিছ' নামৰ উপন্যাসত মিষ্টাৰ ব্লুমৰ মুখেদি নিৰ্জ্জান মনত লুকাই থকা নানান চিন্তাধাৰা প্ৰকাশ কৰিছে। 'ইউলিছিছৰ' ঘটনাৱলী পুৱা আৰম্ভ হৈ ৰাতি শেষ হৈ গ'ল। এই উপন্যাসৰ মূল এটি চৰিত্ৰ লিওপোল্ড ব্লুম ৰাতিপুৱা ঘৰৰপৰা ওলাই গৈ নানান অভিজ্ঞতাৰ পিছত ঘৰ

সোমাইছেহি। এই উপন্যাসত কাহিনীৰ প্ৰভাৱ খুব কম। প্ৰভাৱ আছে মানসিক চিন্তাৱলীৰহে। জয়েছে প্ৰায়েই মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ আধা ভোখৰীয়া ভাববোৰ, অপৰিপূৰ্ণ প্ৰকাশভংগী 'ইউলিছিছ'ত প্ৰকাশ কৰিছে। সেইবাবেই উপন্যাসখন পঢ়িবলৈ বৰ টান। দুশ্চৰিতা মিছেছ ব্লুমক নিজৰ অতীতৰ কাৰ্য্যকলাপে অৱচেতন মনত প্ৰতিক্ৰিয়া কৰিছে। মিছেছ ব্লুমৰ অনুশোচনা আহিছে। পতিকে এনে অনুশোচনাৰ প্ৰকাশত কোনো সংলগ্নতা নাই, কোনো সম্পূৰ্ণতা নাই। নিজে সঙ্গীতজ্ঞ হোৱাৰ কাৰণে জয়েছৰ চৰিত্ৰৰ অন্তৰ জগতৰ আত্মভাষণৰ মাজত অসংলগ্না থাকিলেও, কাব্যিক ধ্বনি আছে। গোটেই উপন্যাসত পংকিল জীৱনৰ ছবি আছে। অন্তৰভাষণৰ মাজেদি জয়েছে অৱচেতন মনৰ অদমিত ভাবধাৰা প্ৰকাশ কৰি সাহিত্যত নতুন প্ৰচেষ্টা সৃষ্টি কৰিছে।

চৰিত্ৰৰ মনোবিশ্লেষণ

উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণত আজি ফ্ৰয়েড আদি দাৰ্শনিকসকলৰ মনোবিজ্ঞানে বিশেষভাবে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। ফ্ৰয়েডে মানুহৰ মনক চেতন, অৱচেতন আৰু অচেতন এই তিনিভাগত ভাগ কৰিছে। আজিৰ ঔপন্যাসিকে উপন্যাসত চৰিত্ৰ অংকন কৰোঁতে নায়কৰ বাহ্যিকৰূপত ব্যস্ত নাথাকি মনৰ আভ্যন্তৰীণ ৰাজ্যলৈ সোমাই গৈ মনৰ ৰেহ ৰূপ চায়। মানুহৰ মনত তিনিৰকম চিন্তাধাৰাই সদায় কাম কৰি থাকে। চেতন মনে সামাজিক চিন্তাধাৰা বহন কৰে যাতে সকলোৰে লগত মিলি জুলি থাকিব পাৰি। মানুহ প্ৰবৃত্তিৰ দাস। মানুহে সামাজিক ৰীতিনীতি মনাৰ লগে লগে আদিম প্ৰবৃত্তিবিলাকক শৃংখলিত কৰাৰ আৱশ্যক হ'ল। আদিম প্ৰবৃত্তি মনৰ গোপন স্থলত স্তূপীকৃত হৈ ৰ'ল অন্ততঃ সামাজিক নিয়ম মনাৰ অজুহাততহে। অৱচেতন মনে এই অচেতন মনৰ প্ৰবৃত্তিবিলাকক পহৰা দিয়ে যাতে আদিম প্ৰবৃত্তিৰ চিন্তা অশৃংখলিতভাবে আহি সুসভ্য মানুহটোৰ মুখা খুলি দিব নোৱাৰে। অচেতন মনত যিবোৰ প্ৰবৃত্তি দমাই থোৱা হ'ল সেইবোৰ বিনষ্ট নহৈ মানুহক সময়ে সময়ে আমনি দিয়ে, আনত নহ'লেও স্বপ্নৰাজ্যত। স্বপ্নৰাজ্যত আদিম প্ৰবৃত্তিয়ে মানুহৰ মনত প্ৰতীক ৰূপে দেখা দিয়ে। সেয়েহে যৌবনসম্পন্না ছোৱালীয়ে সপোনত সাপে খেদা দেখে; ডেকাই পুখুৰীত জাঁপ দিয়া দেখে ইত্যাদি। এইবিলাকেই ফ্ৰয়েডৰ মতে প্ৰতীকৰ ৰূপত দেখা দিয়া অতৃপ্ত যৌন কামনা। মানুহৰ চিন্তাৰ সোঁতত চেতন, অচেতন আৰু অৱচেতন চিন্তাধাৰাই সদায় খেলিমেলি লগায়। এই খেলিমেলি চিন্তাধাৰাকে আজিকালি ঔপন্যাসিকে উপন্যাসৰ উপাদান হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। সেয়েহে আজিৰ উপন্যাসত মানৱ চৰিত্ৰৰ প্ৰকৃতি নিৰ্ণয়ত জটিলতাই দেখা দিছেহি। এনে উপন্যাসত কাহিনীৰ ওপৰত জোৰ নিদিয়াৰ কাৰণে মানুহে বুজিবলৈ টান পায়। পাৰ্লবাক, হাৰ্ডি আদিৰ উপন্যাস পাঢ় মানুহে যিমান সহজে ভাল পায় বা যিমান সহজে বুজিব জেমছ জয়েছ বা মাৰ্চেল প্ৰোষ্টৰ উপন্যাস পঢ়ি সিমান ভাল নেপায় আৰু নুবুজেও।

উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ বাস্তৱজীৱনৰপৰাই লোৱা হয়। বাস্তৱ আৰু কল্পনাৰ সংমিশ্ৰণত উপন্যাসৰ চৰিত্ৰই নিজৰ ৰূপ লৈ পাঠকৰ আগত দেখা দিয়ে। বাস্তৱ প্ৰভাৱ থকাৰ কাৰণে, আমাৰ সামাজিক জীৱনৰে এজন যেন লাগি আমি চৰিত্ৰৰ সুখত আনন্দ পাওঁ দুখত সহানুভূতি জনাওঁ। উপন্যাসৰ চৰিত্ৰই পাঠকৰপৰা যথোচিত ব্যৱহাৰ যদি নেপায় তেনেহ'লে বুজিব লাগিব চৰিত্ৰৰ অংকনত ঔপন্যাসিকে সফলতা লাভ কৰিব পৰা নাই। বাস্তৱতাৰপৰা চৰিত্ৰ আহৰণ সম্পৰ্কে টুৰ্গেনিভে কৈছে যে তেওঁআলোকে কোনোবা জীৱিত মানুহৰ ওপৰত কল্পনা নিক্ষেপ কৰিব নোৱাৰে, তেওঁআলোকে তেওঁ তেওঁৰ উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে।

বহুতে কয় যে ঔপন্যাসিকে চৰিত্ৰ সৃষ্টি নকৰে, ঘটনাপ্ৰবাহ আৰু চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যই ঔপন্যাসিকক য'লৈকে লৈ যায় তেওঁ তলৈকে যায়। এনে ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰই লেখকৰ লেখনীৰ কেন্দ্ৰীয় শাসনৰপৰা স্বায়ত্তশাসন পায়। থেকাৰে এনে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ সমৰ্থক। তেওঁ তেওঁৰ মতে চৰিত্ৰক পৰিচালিত নকৰে চৰিত্ৰইহে তেওঁক পৰিচালিত কৰে। চৰিত্ৰই তেওঁক য'লৈকে লৈ যায় তেওঁ তলৈকে যায়। এনে উপন্যাসত লেখকে কোনো নিজৰ সীমিত পৰিধিৰ মাজত চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাৰ বিকাশ ঘটাব নোৱাৰে। চৰিত্ৰৰ মনোবিশ্লেষণ আৰু বৰ্ণনাৰ দ্বাৰা সঠিক চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ উপন্যাসত হ'ব পাৰে। নাটকত চৰিত্ৰ অংকন কৰোঁতে যিবোৰ সুবিধা পোৱা যায় উপন্যাসত সেই সুবিধা নাই। গতিকে ইয়াত সংলাপ আৰু নিখুঁত বৰ্ণনাৰ সহায় লোৱা হয়।

উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ অংকন সাধাৰণতে বিশ্লেষণাত্মক আৰু নাটকীয়, এই দুয়ো ধৰণৰে কৰা হয়। দ্বিতীয় বিধত নাটকৰ দৰে বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখত সংলাপ দি তাৰ ভিতৰেদি চৰিত্ৰৰ বিকাশ কৰায়। এনে ব্যৱস্থাকে আধুনিক সমালোচকসকলে বেছি সমৰ্থন কৰে। তেওঁলোকৰ মতে চৰিত্ৰই নিজৰ সংলাপ শক্তিৰে নিজৰ পৰিচয় দাঙি ধৰা কৰ্ত্তব্য। চৰিত্ৰ অংকন সম্পৰ্কত যদিও দুটা পদ্ধতি দাঙি ধৰা হৈছে, তথাপি প্ৰায় সকলো উপন্যাসতে এই দুয়োটাৰ সংমিশ্ৰণ হোৱা দেখা যায়। পৰিস্থিতিৰ মাজত, কাহিনী ক্ৰমবৰ্দ্ধমান গতিত, চৰিত্ৰ সংলাপ আৰু বৰ্ণনাৰ মাজেদি নিখুঁতভাৱে অংকন কৰি পাঠকৰ মানসদৃষ্টিত দাঙি ধৰাই ঔপন্যাসিকৰ প্ৰধান কৰ্ত্তব্য। উপন্যাসত ঘটনাৰ প্ৰভাৱতকৈ চৰিত্ৰৰ প্ৰভাৱ বেছি; পৃথিৱীৰ বিখ্যাত উপন্যাসবিলাকৰ কথা মনলৈ আনিলে ঘটনাবোৰ মনলৈ নাহে; কিন্তু তাৰ চৰিত্ৰবোৰ বিৰিবিৰি হ'লেও মনলৈ আহে। গাৰ্লবাকৰ 'গুড্ আৰ্থ'ৰ ৱাংলাং; 'ক্ৰাইম এণ্ড্ পানিচমেণ্ট'ৰ ৰাস্কলনিকভ, 'অল্ড মেন এণ্ড দি চি'ৰ চাণ্টিয়াগো, 'ৱাৰ এণ্ড পিচ'ৰ নাটাছা আমাৰ মনত থকা চৰিত্ৰ।

আজিৰ উপন্যাসৰ প্ৰায় চৰিত্ৰই জটিল চৰিত্ৰ। এজন সমালোচকৰ মতে চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে লেখকে পাঠকক এনে দৰে কয়—"চিন্তাত নিমগ্ন থকা এইয়া মনৰ কথা

সম্পন্ন অৱদান। ইয়াৰ মাজত সোমাবলৈ যত্ন কৰক। মনে বিমান ব্যস্ত কৰিব আপুনি সিমানেই জানিব। মই নহয় আপুনিহে ঘটনা সংযোগ কৰি লব লাগিব।" চৰিত্র আৰু ঘটনা সম্পৰ্কত দিয়া এই অভিমতে বুজায় যে অবচেতনভাৱে আমাৰ মনত সঞ্চিত হোৱা আমাৰ জীৱনৰ সংস্কাৰ, স্মৃতি, সুখ, দুখ, অনুভূতি আদিয়েই হ'ল চৰিত্ৰৰ মূল ভেটি। এই ভেটিত যি থিয় দিব পাৰিছে তেওঁলৈই সুচৰিত্র অংকনো কৰিব পাৰিছে।

সংলাপ অকল নাটকৰে উপাদান নহয়। ই উপন্যাসৰো আৱশ্যকীয় আহিলা। চৰিত্ৰৰ নিখুঁত অংকনত সংলাপে যথেষ্ট সহায় কৰে। যিবোৰ উপন্যাসত চৰিত্র অংকনত নাটকীয় পদ্ধতি অৱলম্বন কৰা হয়, সেইবোৰত সংলাপৰ আৱশ্যকতা বেছি। নাটকত যেনেকৈ কাহিনী অংশ চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ যোগেদি আগবাঢ়ে উপন্যাসতো তেনেকৈ কাহিনী সংলাপৰ মাজেদি আগবাঢ়ে। গতিকে সংলাপ সৃষ্টি কৰাত

সংলাপ

ঔপন্যাসিকে বিশেষ চকু দিয়া আৱশ্যক। চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ যোগেদি লেখকে নিজস্ব বচনভংগী আৰু জীৱনদৰ্শন প্ৰতিফলিত কৰিব পাৰে। সংলাপ মধুৰ নহ'লে উপন্যাসত ভাল কাহিনীও নিস্তেজ হৈ পৰে। উপন্যাসৰ পৰিধি বহল যদিও ইয়াত অসংলগ্ন সংলাপৰ ঠাই নাই। কোনো কোনো উপন্যাসত চৰিত্র বা ঘটনাৰ লগত সম্পৰ্কবিহীন বহুত সংলাপ দিয়া যায়; যিবিলাকে কোনোৰকমৰ আনন্দ বা কাৰুণ্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। এনে সংলাপৰ সংযোগত উপন্যাসৰ গতি মন্থৰ হৈ গৈ উপন্যাস আমনি লগা হয়। সুন্দৰ সংলাপ আৰু ইয়াৰ সময়োপযোগী ব্যৱহাৰৰ মাজেদি লেখকৰ ৰচনাশৈলীৰ নিপুণতা প্ৰকাশ পায়।

সংলাপ আকৰ্ষণীয় কৰে শব্দ বাছনি আৰু তাৰ যথাযথ প্ৰয়োগে। সৰু সৰু শব্দৰে বা সৰু সৰু বাক্যৰ গাঁথনিযে পাঠকৰ মনত গভীৰ ৰেখাপাত কৰি যাব পৰা শক্তি লেখকে সংলাপত দিব পাৰিব লাগিব। কম শব্দৰ ব্যাপক অৰ্থ আজিৰ সংলাপত পাঠকে বিচাৰে। চৰিত্ৰৰ মুখৰ বলিষ্ঠ সংলাপে পাঠকৰ মনত পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰি দিয়ে। চৰিত্ৰৰ লগত সংলাপৰ বিশেষ সম্পৰ্ক যেতিয়া, চৰিত্ৰৰ আভ্যন্তৰীণ মনৰ লগতো ইয়াৰ সম্বন্ধ। গতিকে ইয়াৰ মাজেদি মনৰ সূক্ষ্ম অনুভূতিবিলাক প্ৰকাশ কৰোঁতে লেখকে সূক্ষ্মভাৱে চাব লাগিব। বাহিৰৰ পৰিস্থিতি আৰু আভ্যন্তৰীণ পৰিস্থিতিৰ লগত খাপ খুৱাই সংলাপ দিব নোৱাৰিলে সেই সংলাপে পাঠকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰে। সংলাপৰ স্বাভাৱিকতাৰ প্ৰতি চকু দিয়া লেখকৰ প্ৰধান কৰ্ত্তব্য। যি পৰিস্থিতিত যেনে কথা কোৱা উচিত চৰিত্ৰৰ মুখত তেনে কথাহে দিয়া উচিত। স্বাভাৱিকতা বোলোঁতে আমাৰ মনলৈ এটা প্ৰশ্ন আহে যে সংলাপ বাস্তৱমুখী হোৱা আৱশ্যক নে? বাস্তৱৰ সকলো কথাহে নাটক বা উপন্যাসৰ চৰিত্ৰৰ মুখত পুনৰাবৃত্তি কৰিব নোৱাৰি।

বাস্তৱজীৱনৰ কথা-বতৰাৰ মাজত বহুত অনাৱশ্যকীয় আৰু পুনৰাবৃত্তি থাকে। সেইবোৰ সাহিত্যলৈ ৰূপান্তৰিত হওঁতে বহুতো বাদ দিব লগা হয়, সেই কাৰণেই হেনৰী আৰ্থাৰ জনছে কৈছে যে বাস্তৱজীৱনৰ এখন কাজিয়াত বহুতো অনাৱশ্যকীয় কথাৰ পুনৰাবৃত্তি হয়। নাটকত সেইবোৰ বাদ দিব লাগে। এই কথা উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰতো খাটে।

সংলাপ প্ৰধান উপন্যাসবিলাকত এনে অনুভৱ হয় যেন উপন্যাসৰ ঘটনা, কথা-বতৰাৰ মাজতেই যেন ঘটি গ'ল। সি যেন লেখকৰ পূৰ্ব পৰিকল্পিত নহয়। জেমছ জয়েছ, ভাৰ্জিনিয়া উলফ্, কেমু আদিয়ে অন্তৰ্জগতৰ কথাবোৰ অকলশৰীয়া সংলাপৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰে। এই ক্ষেত্ৰত চেকভৰ গল্পৰ ৰীতিয়ে আধুনিক লেখকসকলৰ মনত বিশেষ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে।

আদৰ্শ আৰু সাৰ্বজনীনতা

প্ৰত্যেকজন লেখকৰে মানৱজীৱন সম্পৰ্কে নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গী আছে। এই নিজস্ব ভঙ্গী, উপন্যাসৰ কাহিনী, চৰিত্ৰ সংলাপ আদিৰ মাজেদি প্ৰকাশ পায়। কিন্তু সেই বুলি লেখকৰ দৃষ্টিভঙ্গী কোনোক্ষেত্ৰতেই প্ৰচাৰৰ বাহন নহয়। জেতুকা পাতৰ সেউজী ৰঙৰ মাজতে ৰঙা ৰং কণ সোমাই থকাৰ দৰে উপন্যাসৰ গোটেই কলেৱৰটোৰ মাজত লেখকৰ জীৱনতত্ত্বটো সোমাই থাকে। অকণমান মোহাৰ মাৰি দিলে জেতুকা পাতৰ মাজৰপৰা ৰঙা ৰং ওলাই অহাৰ দৰে অলপ চিন্তা কৰিলেও লেখকৰ উপন্যাসৰ মাজৰপৰা তেওঁৰ জীৱনাদৰ্শ ওলাই পৰে। উপন্যাসত লেখকৰ যি জীৱনাদৰ্শ থাকে সেই জীৱনাদৰ্শ প্ৰচাৰ কাৰ্য্য নিচিনা হ'লে উপন্যাসত কলাৰ সমাধি ঘটে। ঔপন্যাসিকে শিক্ষকতাৰ ৰূপত অৱতীৰ্ণ নহৈ পৰোক্ষভাৱে নিজৰ আদৰ্শ ব্যক্ত কৰিব লাগে। আধুনিক লেখক আৰু মাৰ্ক্সবাদী সাহিত্যতো কথাই নাই। আমি যদি অষ্টাদশ শতিকাৰ ইংৰাজ উপন্যাস চাওঁ তাতো দেখিম প্ৰত্যেকজন ঔপন্যাসিকে নিজৰ আদৰ্শ উপন্যাসত দাঙি ধৰিছে। চুইফ্ট, ডিফো, গল্ডস্মিথ, ৰিচাৰ্ডচন আদিয়ে তেওঁলোকৰ নিজা দৃষ্টিভঙ্গী পাঠকলৈ আগবঢ়াইছে। এই শতিকাৰ প্ৰসিদ্ধ লেখক কেমুৱে তেওঁৰ উপন্যাসৰ মাজেদি অবাস্তৱ দৰ্শন (Philosophy of Absurd) দাঙি ধৰিছে। জীৱন যুদ্ধ কঠোৰ, পৃথিৱী অৰ্থহীন তথাপি ইয়াৰ মাজেদি নিস্বাৰ্থভাৱে কাম কৰি যোৱাই মানৱৰ কৰ্ত্তব্য। জাঁ প'ল ছাৰ্ত্ৰে তেওঁৰ লেখনীৰ মাজেদি অস্তিত্ববাদ (Existentialism) ফুটাই তুলিছে।

উপন্যাস মানুহৰ জীৱনৰ সুখ, দুখ, আনন্দ, অনুভূতি আদিৰে গঠিত। লেখকে এইবিলাককে লৈ যেতিয়া আলোচনা-বিলোচনা কৰে তেতিয়া তেওঁ মানৱ-জীৱন সম্পৰ্কে নিজস্ব অভিমত নিদিয়াকৈ থাকিব নোৱাৰে। লেখকে নিজৰ কল্পনা শক্তিৰ সহায়ত পাৰ্থিৱ জীৱনৰ সুক্ষ্ম ৰূপ এনেকৈ অংকন কৰে যে তাৰপৰা নৈতিক সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিব পাৰি। এই নৈতিক সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰাৰ দায়িত্ব পাঠকৰ।

গীতকে পাঠকৰ তীব্ৰ বিচাৰ বুদ্ধিৰ আৱশ্যক। সুনিপুণ লেখকে মানৱজীৱনৰ মাজত যি জীৱন দৰ্শন আৱিষ্কাৰ কৰে সেই আৱিষ্কাৰৰ মহত্ত্বই উপন্যাসৰ প্ৰাণ স্বৰূপ হয়। নুট্ হামচন, ৰোমাৰোঁলা, টলষ্টয়, ডষ্টয়েভ্‌স্কি আদিয়ে তেওঁলোকৰ ৰচনাৰ মাজেদি, দেশ কালৰ সীমাৰেখা চেৰাই মানৱজীৱনৰ চিৰন্তন ছবি দাঙি ধৰিছে। আনা কাৰেনিনাই স্বামীৰ প্ৰতি বিশ্বাসঘাতকতা কৰিছিল ; কিন্তু যি অন্তৰৰ সংঘাতত তেওঁ পাপৰ পথলৈ নামিছিল সেই সংঘাত টলষ্টয়ে যি ধৰণেৰে ৰূপায়িত কৰিলে সেই ৰূপায়ণৰ কাৰণে আনাৰ আত্মহত্যাত পৃথিৱীৰ সকলো পাঠকৰ অন্তৰ সহানুভূতিৰে ভৰপূৰ হয়। ঠিক সেইদৰে ফ্লুবেয়াৰৰ মেডাম ব'ভাৰীৰ এম্মা, হেমিংওৱেৰ 'অল্ড মেন এণ্ড দি চিৰ' চান্টিয়াগো, পেষ্টাৰনেকৰ ডাঃ ঝিভাগো, কেমুৰ আউট চাইদাৰৰ কেৰাণীজন সাৰ্বজনীন চৰিত্ৰ। ডাঃ ঝিভাগোৱে জীৱনৰ অখণ্ডতাক বিশ্বাস কৰিছিল। উনৈশ শ পাঁচৰপৰা উনৈশ শ উনত্ৰিশ চনলৈকে বিয়পি থকা বিপ্লৱী ৰাছিয়াৰ বিভিন্ন ঘটনাৰ মাজত পেষ্টাৰনেকে ডাঃ ঝিভাগোক কলাসম্পন্ন আৰু অন্তৰ থকা এজন মানুহ হিচাপে অংকন কৰিছে। জাৰতন্ত্ৰৰ অৱসানৰ আগত বিপ্লৱী নায়ক হিচাপে বিচৰা ৰুচ জনতাৰ মানত ডাঃ ঝিভাগো বিপ্লৱী নহ'ব পাৰে, আজিৰ ৰুচ চৰকাৰে ডাঃ ঝিভাগোৰ দৰে নায়কক ভাল নেপাব পাৰে, তথাপি পেষ্টাৰনেকৰ ডাঃ ঝিভাগো বিশ্ব জনতাৰ অন্তৰৰ নায়ক। ৰুপৰ চামোচ মুখত লৈ জন্মগ্ৰহণ কৰিলেও পেষ্টাৰনেকৰ ঝিভাগো আভিজাত্যৰ বিৰোধী, দৰিদ্ৰৰ চকুলো তেওঁৰ চকুলো, তথাপি বিপ্লৱীৰ দলভুক্ত নহয় কাৰণে তেওঁ বিপ্লৱীসকলৰ হাতত লাঞ্ছনা ভুগিলে, বন্দী হ'ল। পৰিবাৰ তানিয়া ফৰাচী দেশলৈ গুচি গ'ল। মৰমৰ আশ্ৰয় বিচাৰিলে নাৰ্চ লাৰাৰ গুৰিত। লাৰাকো বিপ্লৱীয়ে ধৰি নিলে। অনুকূল পৰিস্থিতিৰ মাজত দেহ মন অৱশ। তথাপি ডাঃ ঝিভাগোক সত্যৰ সন্ধান লাগে। তেওঁৰ মতে জীৱনৰ আধাৰ হ'ল সত্য আৰু সততা। মানুহে সাময়িকভাৱে উত্তেজিত হ'লেও ডাঃ ঝিভাগোৱে বিশ্বাস কৰে মানুহ এদিন ভাল হ'ব। ডাঃ ঝিভাগোৱে ভৱাৰ দৰে মস্কোৰ ৰাজপথত শান্তি ঘূৰি আহিছে। শান্তিময় জীৱনৰ সোৱাদ লবলৈ নৌ পাওঁতেই ট্ৰামত পোহৰ বিচাৰি খিড়িকী খুলিবলৈ ধৰা ডাঃ ঝিভাগোৰ হাতখন যেন অসাৰ হ'ল। হৃদযন্ত্ৰৰ ক্ৰিয়া অৱশ হৈ গ'ল। মেলা খিড়িকীয়েদি এখিড়িকী পোহৰ আহিল। ব্যক্তিগত জীৱনৰ মৰ্ম্মস্পৰ্শী বেদনাৰ মাজেদি মানৱতাৰ কাৰণে, জীৱনৰ সম্পূৰ্ণতাৰ কাৰণে ডাঃ ঝিভাগো হেৰাই গ'ল। কিন্তু আপোন হিচাপে জিয়াই থাকিল। চিৰদিনৰ কাৰণে বিশ্বৰ লক্ষ লক্ষ পাঠকৰ মনত সাৰ্বজনীন পিতৃ হিচাপে, স্বামী হিচাপে আৰু সবাতোতকৈ শক্তিশালী মানুহ হিচাপে।

সুনিপুণ লেখকসকলে সদায় জীৱনৰ মৌলিক প্ৰশ্নবিলাক লৈয়েই চিন্তা কৰে। চৰিত্ৰৰ অন্তৰ জীৱনত প্ৰৱেশ কৰি গভীৰ জীৱনবোধ যি লিখকে নিজে উপলব্ধি কৰি আনক উপলব্ধি কৰাব পাৰিছে তেৱেঁই লেখনীত সাৰ্থকতা লাভ কৰিছে।

ডস্টয়েভস্কি, টলস্টয়, হেমিংওয়ে, মেলভিল, বালজাক,কোয়েনাড, পেন্টারনেক, পার্লবাক আদিয়ে এনে সার্ব্বজনীন মনোভাব ফুটাই তুলি বিশ্বসাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছে। ডস্টয়েভস্কিৰ উপন্যাসত আমি মানুহক দুটা ভাগত বিভক্ত কৰা দেখা পাওঁ। এটা হ'ল—অতিমানৱ আৰু আনটো হ'ল সাধাৰণ মানুহ। ডস্টয়েভস্কিৰ এই অতিমানৱৰ সংখ্যা নিচেই কম আৰু তেওঁলোকে ভাল আৰু বেয়াৰ সীমা পাৰ হৈ নতুন আদর্শ গ্রহণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। আনফালে পুৰণি ৰীতি-নীতি আৰু নৈতিকতাকে খামোচ মাৰি ধৰি ভীৰু হিচাপে পৃথিৱীত কৰ্ত্তব্য পালন কৰে। 'ক্ৰাইম এণ্ড পানিচমেণ্টত,' আদর্শ থকা ছাত্র ৰাছকলিনিকভে ধন-দৌলতত পোত খাই থকা সুতখোৰ এলিওনা বুঢ়ীক হত্যা কৰিলে। কিন্তু আশাত নহয় নিজে অতিমানৱৰ পৰিচয় দিবলৈহে। ৰাছকলিনিকভে মুক্ত মানৱৰ পৰিচয় দিবলৈ চেষ্টা কৰিলে এই হত্যাৰ মাজত। ডস্টয়েভস্কিয়ে ৰাছকলিনিকভৰ মাজেদি দেখুৱাবলৈ বিচাৰিছিল অতিমানৱ নিজেই আইন আৰু তেওঁ যি কৰে সি আইনগত। সুতখোৰ এলেওনা বুঢ়ীক যে হত্যা কৰা পাপ হোৱা নাই, সেইকথা ৰাছকলিনিকভে তেওঁৰ ভনীয়েক ডুনিয়াক এইদৰে কৈছে—"পাপ! কি পাপ! সমাজৰ আবৰ্জ্জনাস্বৰূপ এগৰাকী সুতখোৰক মই হত্যা কৰিছোঁ। এই বুঢ়ীয়ে নিছলা মানুহৰ জীৱন চুহি চুহি খাইছে—এইটো কি পাপ?" ৰাছকলিনিকভে ঈশ্বৰত বিশ্বাস কৰে। এই ঈশ্বৰেই হ'ল সৰ্ব্বশক্তিমান আৰু আইনৰ বিধান-কৰ্ত্তা। ৰাছকলিনিকভে নিজৰ অতিমানৱৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰে হত্যাকাণ্ড কৰিলেও হত্যাৰ পিছত অন্তৰৰ মানৱীয় দুৰ্ব্বলতাই নিজৰ ৰূপ লৈ প্ৰকাশ পালে। পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্তৰ বাবে অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আৰম্ভ হ'ল। মানৱীয় দুৰ্ব্বলতাৰ কাৰণেই পুলিচৰ আগত তেওঁ হত্যাকাণ্ডৰ স্বীকাৰোক্তি কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। অতি-মানৱীয় দৃষ্টিভঙ্গীয়ে বুঢ়ীক হত্যা কৰা যুক্তি খাড়া কৰিলেও বিবেকৰ দংশনত মানসিক শান্তি ৰাছকলিনিকভে সঁচাকৈয়ে হেৰুৱালে। অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ মাজেদি ডস্টয়েভস্কিয়ে সাৰ্ব্বজনীন মানৱ-চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাত সিদ্ধহস্ত আছিল। তেওঁ বিভিন্ন বীভৎস কাহিনীৰ মাজত চৰিত্ৰবিলাকৰ মনৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ কৰিছিল। এওঁৰ বিষয়ে জাৰ্ম্মান দাৰ্শনিক নীটছেই (Nietzche) কৈছে: 'ডস্টয়েভস্কিয়েই কেৱল মনস্তত্ত্ববিদ যাৰপৰা মই কিবা শিকিবলগীয়া আছে।' 'এ ড্ৰিম অৱ কুয়েৰ ফেল' বোলা কিতাপখনত ডস্টয়েভস্কিয়ে তেওঁৰ নিজৰ জীৱন দৰ্শন পৰিষ্কাৰভাৱে দাঙি ধৰিছে। সেয়ে হ'ল—"কাৰুণ্য, পাপ আৰু কষ্ট যিমানেই বেদনাদায়ক নহওক, ইয়াৰ অবিহনে মানৱজাতিয়ে পূৰ্ণতা লাভ কৰিব নোৱাৰে।"

নেপোলিয়নৰ ৰুচ আক্ৰমণৰ ভূমিকা লৈ টলস্টয়ৰ 'ৱাৰ এণ্ড পিচ' ৰচিত হৈছে। মস্কো চহৰত যুদ্ধৰ ভেঁকৰ বান উঠিছে। ৰুচ সৈন্যৰ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে 'ৱাৰ এণ্ড পিচ' লিখিছে। ইয়াত টলস্টয়ে সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ

প্ৰায় পাঁচশমান চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছে। লেখকে ইয়াত কাহিনীৰ ওপৰত গুৰুত্ব নিদি চৰিত্ৰৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিছে। ঐতিহাসিক ঘটনাবিলাকৰ লগত বিভিন্ন চৰিত্ৰক জড়িত কৰি টলষ্টয়ে কাহিনী সুন্দৰভাৱে ফুটাই তুলিছে। দেশপ্ৰেমিক টলষ্টয়ে নাটাছা আৰু এনদ্ৰুৰ প্ৰণয় কাহিনী ফুটাই তোলাৰ লগতে সেইসময়ৰ ৰুচদেশৰ নেপোলিয়নক 'বুৰঞ্জীৰ নগণ্য আহিলা' বুলি আখ্যা দিছে। নেপোলিয়নৰ বিষয়ে তেওঁ এই উপন্যাসত এইদৰে কৈছে : "কোনো সময়তেই আনকি নিৰ্ব্বাসনতো তেওঁ মানবীয় সন্মান প্ৰদৰ্শন কৰা নাই।" বিভিন্ন দৃশ্য আৰু চৰিত্ৰৰ মাজেদি মহাকাব্যৰ ৰূপত টলষ্টয়ে ৰুচিয়াৰ বিস্তৃত সামাজিক, ৰাজনৈতিক ছবি 'ৱাৰ এণ্ড পিচ'তে দিছে। এই উপন্যাসক বিশিষ্ট ৰুচ সমালোচক প্ৰাথভে 'মানব জীৱনৰ সম্পূৰ্ণ ছবি' বুলি বৰ্ণনা কৰিছে।

ৰুচদেশক পটভূমি কৰি গঢ়ি তোলা চৰিত্ৰবোৰে টলষ্টয়ৰ শক্তিমান লেখনীৰ প্ৰভাৱত ৰুচদেশৰ সীমা চেৰাই সমগ্ৰ মানব-মনক স্পৰ্শ কৰিছে। 'ৱাৰ এণ্ড পিচ'ৰ চৰিত্ৰবিলাক যেন আমি সকলোৰে জনা চৰিত্ৰ, যিবিলাকৰ মানসিক বিভিন্ন স্তৰ গঠিত হৈছে—দেশ কালৰ ব্যৱধান নোহোৱা সাৰ্ব্বজনীন কাৰুণ্য, সুখ-আনন্দৰে। টলষ্টয়ৰ হাতৰ স্পৰ্শ পাই প্ৰত্যেক চৰিত্ৰই যেন আমাৰ চিনাকি ৰূপত দেখা দিছে।

উপন্যাস লেখকে উপন্যাসত মানবিকতা প্ৰকাশ কৰিব লাগে। মানব চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন ৰূপ বাছকবনীয়া ভাৱাবে ঔপন্যাসিকে মানুহৰ আগত দাঙি ধৰিব লাগে। মানবিকতা সম্পৰ্কে টি. এচ. ইলিয়টে আঠটা লক্ষণ আগবঢ়াইছে। প্ৰথম হ'ল —মানবিকতাৰ কাম হ'ল কোনো দাৰ্শনিক তত্ত্ব আগ নবঢ়োৱা। ইয়াৰ সম্বন্ধ মুক্তিৰ লগত নহয়; সাধাৰণ জ্ঞানৰ লগতহে। দ্বিতীয়তে মানবিকতাত সহনশীলতা, সমতা আৰু মানসিক সুস্থিৰতাৰ আৱশ্যক। তৃতীয়তে সংকীৰ্ণতা আৰু গোড়ামিৰ স্থান মানবিকতাত নাই। ঔপন্যাসিকে মানুহৰ কাষ চপা উচিত মানুহক বুজিবলৈহে মানুহৰ ওপৰত ৰায় দিবলৈ নহয়। শ্লেষ আৰু ব্যঙ্গোক্তিৰ বিপক্ষে লেখক সচেতন হোৱা উচিত। চতুৰ্থতে মানবিকতাৰ ভেটিত গঢ়ি উঠা উপন্যাসত কোনো অভিযোগৰ প্ৰত্যুত্তৰ নাই। সকলো কথা সহনশীলতাৰে সমাধান কৰা আৱশ্যক। মানবিকতাৰ ভেটি সংগঠনমূলকতকৈ সমালোচকমূলকহে। সামাজিক জীৱন, সামাজিক তত্ত্ব, ৰাজনৈতিক জীৱন, ৰাজনৈতিক তত্ত্ব আদিৰ সমালোচনা মানবিকতাত যথেষ্ট আৱশ্যক। পঞ্চমতে দৰ্শন সম্পৰ্কে মানবিকতাৰ কোনো নিৰ্দ্দিষ্ট তত্ত্ব নাই। সহনশীলতাৰ দৃষ্টিভঙ্গীত মানবিকতাই এই কথাহে সুধিব পাৰে—এই দৰ্শন বা ধৰ্ম্ম সভ্যতাৰ ভিতৰত হয়নে নহয়? ডিকেন্সে 'হাৰ্ড টাইমছ'ত 'ইউটীলিটেৰিয়ানিজমক' সভ্যতাৰ বাহিৰত ৰখা কৈছে। জেন অষ্টিনে তেওঁৰ উপন্যাসৰ ভিতৰেদি চাৰ্চৰ ধৰ্ম্মনৈতিক সভ্যতাৰ উচ্চশিখৰত থকা বুলি অভিহিত

মানবিকতা

কৰিছে। ষষ্ঠতে মানৱ দৰদী সকলেহে মানৱিকতাক প্ৰকৃত হিচাপে গ্ৰহণ কৰে।

এনে ধৰণৰ ঔপন্যাসিকে সাধাৰণতে পিতনিত ভৰি দিব লাগে আৰু ফৰ্ষ্টাৰৰ মতে এই পিতনি দেখাত কলাৰ অট্টালিকাৰ নিচিনা, চাৰিওপিনে জাকজমকতাৰে পৰিপূৰ্ণ। কিন্তু এই পিতনি বৰ ভয়াবহ। কোনোবা সতৰ্কতাবিহীন সৌন্দৰ্য্যপিপাসু এই পিতনিত পৰিলে উঠিব নোৱাৰে। সৌন্দৰ্য্য উপভোগ কৰিবলৈ গৈ সৌন্দৰ্য্যৰ তলত লুকাই থকা গাঁতত সোমাই তেওঁ নিশ্চিহ্ন হৈ পৰে। কিন্তু এই ধৰণৰ ঔপন্যাসিকে যি কোনো প্ৰকাৰে এনে বিপদৰপৰা পৰিত্ৰাণ পায়। ফৰ্ষ্টাৰৰ মতে ভাৰ্জিনিয়া উলফ্ এনে ধৰণৰ ঔপন্যাসিক যি এই বিপদৰপৰা নিজকে উদ্ধাৰ কৰি লৈ আহিব পাৰে। সপ্তমত—মানৱিকতাৰ নিজৰেই মূল্য আছে। কিন্তু প্ৰকৃত মানৱিকতা প্ৰেমীসকলে দৰ্শন বা ধৰ্ম্মৰ সলনি ইয়াক ব্যৱহাৰ নকৰে। তেওঁলোকে মানৱিকতাত নিৰ্দ্দিষ্ট বিশ্বাসৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নিৰ্দ্দিষ্ট সত্যতাৰ প্ৰকৃত মধ্যস্থতা হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰে। ইলিয়টে এই ক্ষেত্ৰত বিখ্যাত কেথলিক লিখক বেৰণ ফিৰ্ৰেড্ৰিক-ফন হিউগেলৰ নাম উল্লেখ কৰিছে। ইলিয়টো এনে ধৰণৰেই মানৱিকতা প্ৰেমী। কোনো ঔপন্যাসিক কোনো ৰাজনৈতিক বা ধাৰ্ম্মিক মতবাদ গ্ৰহণ কৰিব পাৰে; কিন্তু তেওঁৰ নিজৰ মতবাদৰ বাহিৰে আনৰ মতবাদৰ ওপৰত থং উঠিব নোৱাৰে। নিজে গ্ৰহণ কৰা মতবাদৰ বাহিৰেও আনৰ মতবাদো সহানুভূতিৰে বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে। ঔপন্যাসিকে ভবা উচিত নহয় যে তেওঁৰ মতবাদৰ লগত কোনো মতবাদ অমিল হ'ল বুলিয়েই সেইবিলাক ভিত্তিহীন অযুক্তিসম্পন্ন আৰু বেয়া বিশ্বাসৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ঔপন্যাসিকৰ কোনো লেখনীয়েই মতবাদৰ দৃষ্টিভঙ্গীয়ে নেচায় ব্যক্তিগত গুণ-গৰিমাৰ মাজেদিহে নিৰীক্ষণ কৰা উচিত। এনে গুণ-গৰিমাৰ মাজেদিয়েই মানৱিকতা প্ৰকাশ কৰিব লাগে। অষ্টমতে মানৱিকতা কাৰ্য্যকৰী হয় সংখ্যালঘু ব্যক্তিগতৰ ক্ষেত্ৰত। এনেক্ষেত্ৰত ঔপন্যাসিকে জীৱনৰ বিশেষ বিশেষ কাৰ্য্যাৱলীৰ ওপৰত বশেষভাৱে নিৰীক্ষণ কৰে। ইয়াকে কৰিবলৈ ঔপন্যাসিকৰ চোকা দৃষ্টিৰ আৱশ্যক। ইলিয়টৰ মানৱিকতাৰ অষ্টম লক্ষণৰ লগতে ৰবাৰ্ট লিডেলে মানৱিকতাৰ নৱম লক্ষণ যোগ দিছে। সেয়ে হ'ল—ন্যায় আৰু দয়া।

ঔপন্যাসিকে ভাল চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাতেই ব্যস্ত থাকিলে নহ'ব, তেওঁ সুন্দৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব লাগিব। সুন্দৰ চৰিত্ৰ বুলিলে ন্যায় আৰু দয়াৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হ'ব লাগিব। এনে সুন্দৰ চৰিত্ৰই ন্যায় প্ৰদৰ্শন নিজৰ ক্ষেত্ৰতো দেখুৱাব লাগিব আৰু আনৰ ক্ষেত্ৰতো দেখুৱাব লাগিব।

সাধাৰণতে বিষয়-বস্তুৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখিয়েই উপন্যাসক কেইবা ভাগেও ভাগ কৰা যায়। এই ভাগবিলাকৰ ভিতৰত বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস, সামাজিক

উপন্যাস, কাব্যধৰ্ম্মী উপন্যাস, ডিটেক্‌টিভ উপন্যাস আৰু মনস্তত্ত্বমূলক উপন্যাসেই প্ৰধান।

সমালোচকসকলে কয় যে, বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস সামাজিক উপন্যাসতকৈ আগেয়ে সৃষ্টি হৈছিল। এই বিধ উপন্যাস সৃষ্টি কৰিবলৈ লেখকৰ পৰিশ্ৰম যথেষ্ট কম। কিয়নো উপন্যাসৰ বিষয়-বস্তু আৰু ভালেখিনি চৰিত্ৰ বুৰঞ্জীৰ বুকুতেই পোৱা যায়। ঘটনাৰ সৃষ্টিত লেখকৰ নিজস্ব অবদান নাই বুলিলেই হয়। সময় আৰু কাৰ্য্যৰ সূক্ষ্ম জ্ঞানেই ঔপন্যাসিকক ভাল বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস লেখাত সহায় কৰে। সামাজিক উপন্যাস লেখোতে আধুনিক সমাজখনৰ বিভিন্ন সমস্যাৰ বিশ্লেষণৰ আৱশ্যক হয়। গতিকেই ই জটিল কাম। বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসত এই জটিলতা নাই। বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ আঁৰে আঁৰে চিত্ৰিত সমাজ আছে—চৰিত্ৰ আছে। বুৰঞ্জীয়ে চিত্ৰিত কৰা সমাজ আৰু চৰিত্ৰত লেখকে নিজকে দৃষ্টিভঙ্গীৰে কল্পনাৰ বোল সানি উপন্যাসৰ ৰ'দ কাচঁলিলৈ লৈ আহিলেই হয়।

বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস

বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস বিশেষকৈ ৰোমাণ্টিক যুগৰ সৃষ্টি। বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ নানান সমল চকুৰ আগত পৰি থকাত ৰোমাণ্টিক যুগৰ ঔপন্যাসিকসকলে সামাজিক জটিল সমস্যাৰ মাজলৈ যাবলৈ টান পাইছিল।

বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস লেখোতে ঔপন্যাসিকে বুৰঞ্জী লেখকৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰে যুগৰ ঘটনাবিলাক চালে নহ'ব। বুৰঞ্জীবিদে অতীত যুগৰ ৰজা-মহাৰজা, দেশৰ উত্থান-পতন, ৰীতি-নীতিৰ এটা পৰ্য্যালোচনা কৰে। ঔপন্যাসিকে এই বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ আঁৰে আঁৰে থকা সৰু সৰু সমাজৰ সৰু সৰু ঘটনাবিলাকত প্ৰাণৰ সঞ্চাৰ কৰে। কল্পনা আৰু সূক্ষ্ম পৰ্য্যালোচনাৰ মাজেদি লৈ যাব নোৱাৰিলে বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস হয়তো বুৰঞ্জী হৈয়ে থাকিব। প্ৰকৃততে ক'বলৈ গ'লে বুৰঞ্জীৰ বিস্তৃত ঘটনাৰ লগত সাধাৰণ জীৱনৰ যি অন্তৰঙ্গ যোগাযোগ সেয়ে বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসৰ প্ৰধান আলম। স্কটৰ উপন্যাসৰপৰা আৰম্ভ কৰি বৰদলৈৰ উপন্যাসলৈকে আমি যদি সূক্ষ্মভাৱে চাওঁ তেনেহ'লে দেখিম যে তাত বুৰঞ্জীৰ একো একোটা পটভূমিত ব্যক্তিয়ে সমাজৰ লগতে হওক বা ব্যক্তিৰ লগতেই হওক সংঘৰ্ষৰ সন্মুখীন হৈছে আৰু এই সংঘৰ্ষৰ ফলত সমাজ আৰু ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰ নিৰ্ণীত হৈছে।

বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসত অকল বুৰঞ্জীৰ ঘটনাকে লৈ যিসকলে উপন্যাস লেখে সেইসকলে কৃতকাৰ্য্যতাৰে এনে উপন্যাস সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। সৃষ্টিৰ মানসৰে কল্পনাৰ মুকলি ক্ষেত্ৰত চৰিত্ৰ সজাব নোৱাৰিলে, এনে উপন্যাস লেখকৰ অনিচ্ছাসত্ত্বেও বুৰঞ্জী হোৱাত ভয় থাকে। গতিকে বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসতো লেখকৰ সৃষ্টিশক্তিৰ আৱশ্যক। জৰ্জ ইলিয়টে 'ৰমোলা' বোলা উপন্যাসখন লেখিছিল ইটালীৰ পুনৰ জাগৰণৰ পটভূমিত। তেওঁ এই পটভূমিতেই এই

উপন্যাসৰ যোগেদি সমাজৰ গভীৰ জীৱনৰ উপৰিও বুদ্ধিজীৱী আন্দোলন আৰু নৈতিকতাৰ সংঘৰ্ষৰ কথাও ফুটাই তুলিছে। বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসৰ আকৰ্ষণ সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰি হাডচনে লেখিছে.—In whatever way the setting may be treated, however, the interest of an historical novel will always inhere part—for this is one sense is the very justification of its existence—in its vivid reproduction of the life of bygone age.

বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসৰ ঘটনা প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে ঘটনা আৰু সময়ৰ সত্যতাৰ প্ৰতি চকু দিয়া উচিত। যি সময়ত যিটো ঘটনা ঘটে ঔপন্যাসিকে সেই সময়ত সেই ঘটনাটো ঘটাৰ উল্লেখ কৰিব লাগে। লগতে উপন্যাসত যি যুগক চিত্ৰিত কৰিব খোজা হয় সেই যুগৰ সমাজ, ৰীতি-নীতি ভালকৈ আৰু শুদ্ধকৈ যাতে চিত্ৰিত হয় তাৰ কাৰণে লেখকে চকু দিব লাগে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীমূলক ঔপন্যাসিক স্কটে বহুত ক্ষেত্ৰতেই ইয়াৰ প্ৰতি সূক্ষ্মভাৱে চকু দিয়া নাছিল। গতিকে তেওঁৰ উপন্যাসত কাল দোষ (anachronism) ঘটে। অৱশ্যে উপন্যাসত কল্পনাৰ ৰহণ দিবলৈ যাওঁতে সত্যৰ অপলাপ হৈ কল্পনাই যাতে সীমা চেৰাই নাযায় তাৰ কাৰণে লেখকে মনোযোগ দিয়া উচিত।

অসমীয়া সাহিত্যত বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসৰ জন্ম হয় জোনাকী যুগত। অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক ঔপন্যাসিকসকলৰ দৃষ্টি আছিল ইংৰাজী বুৰঞ্জীমূলক ঔপন্যাসিক স্কট্ আৰু বঙ্গদেশৰ ৰমেশচন্দ্ৰ আৰু বংকিমচন্দ্ৰৰ বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসবাজিৰ ওপৰত। নিজ দেশৰ অতীত বুৰঞ্জীৰ সমল লৈ গোহাঞি বৰুৱা, বেজবৰুৱা, ৰজনী বৰদলৈ আদিয়ে বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস ৰচনাত হাত দিয়ে। যদিও গোহাঞি বৰুৱাৰ ভানুমতী, লাহৰী আৰু বেজবৰুৱাৰ পদুম কুঁৱৰী উপন্যাস বুৰঞ্জীৰ পটভূমিতেই ৰচা হৈছিল তথাপি এই উপন্যাস কিখনে বুৰঞ্জীৰ যুগ একোটিৰ উল্লেখ কৰি দিয়াৰ বাহিৰে বুৰঞ্জীৰ ঘটনা বিকাশত বিশেষ ৰৰঙণি যোগোৱা নাই। অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসে প্ৰকৃত ৰূপ পায় ৰজনীকান্ত বৰদলৈ দেৱৰ হাতত হে। তেওঁ তেওঁৰ বিভিন্ন বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাস বাজিৰ মাজেদি অতীত অসমৰ শৌৰ্য্য বীৰ্য্যৰ লগত জড়িত থকা সৰু-বৰ জীৱনৰ বিভিন্নৰূপ, বৈচিত্ৰ্যময় সামাজিক পৰিবেশৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰিছে। ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে বৰদলৈয়ে তেওঁৰ চৰিত্ৰবিলাকৰ প্ৰতি সহানুভূতিসম্পন্ন দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে।

উপন্যাস যেতিয়া মানৱ জীৱনৰে কথা ইয়াৰ ভেটি সামাজিক হোৱাটো স্বাভাৱিক। কাৰণ মানুহৰ জীৱনযাত্ৰা আৰম্ভ হয় সমাজক কেন্দ্ৰ কৰি। ব্যাপক অৰ্থত সকলো শ্ৰেণীৰ উপন্যাসকে সামাজিক উপন্যাস আখ্যা দিব পাৰি।

সামাজিক উপন্যাস

সামাজিক উপন্যাসবিলাকত ব্যক্তিগত, পাৰিবাৰিক বা সামূহিক জীৱনৰ নিখুঁত ছবি থাকে। চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি সেই চৰিত্ৰৰ লগত জড়িত থকা সামাজিক, ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক, বিভিন্ন

পৰ্য্যায়ৰ বিশ্লেষণ এই সামাজিক উপন্যাসবিলাকত পোৱা যায়। সামাজিক উপন্যাস লেখোতে সমাজৰ বিভিন্ন বিষয়ক সম্যক জ্ঞান নাথাকিলে নিখুঁত সামাজিক উপন্যাস সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। গাৱলীয়া পৰিবেশৰ সামাজিক উপন্যাস লেখিবলৈ যাওঁতে গাঁৱৰ ৰীতি-নীতিৰ অভিজ্ঞতা থাকিব লাগিব। সাধাৰণ মানুহৰ লগত সম্যক পৰিচয় থকাৰ কাৰণেই ডিকেন্সে খুটিনাটি বিচাৰ কৰি সামাজিক উপন্যাস লেখিব পাৰিছিল। এই ক্ষেত্ৰত বালজাক, পাৰ্লবাক, টলষ্টয়, ফ্লবেয়াৰ, হার্ডি, আপটন চিনক্লেয়াৰ, হেমিংওৱে, ফকনাৰ আদিৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। এওঁলোকে বিভিন্ন অভিজ্ঞতাৰে সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে এওঁলোকৰ উপন্যাসৰাজিৰ মাজেদি। বঙ্গদেশৰ উপন্যাস সাহিত্যত বঙ্কিমচন্দ্ৰ, শৰৎচন্দ্ৰ, ৰবীন্দ্ৰনাথ, বিভূতিভূষণ, তাৰাশংকৰ, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় আদিয়ে লেখা উপন্যাসসমূহৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি।

বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসৰ জনপ্ৰিয়তা কমি অহাৰ লগে লগে অসমীয়া সাহিত্যতো বিভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গীৰে সামাজিক উপন্যাস সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰে। এই উপন্যাস-বিলাকৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় হ'ল বিভিন্ন সংঘাতৰ মাজেদি ব্যক্তিজীৱনৰ লগত সামাজিক জীৱনৰ সম্পৰ্ক নিৰ্ণয় কৰা। গোহাঁইঞৰ বৰুৱাৰ 'ভানুমতী' আৰু 'লাহৰী'ক যদি সামাজিক উপন্যাস বুলি নধৰো তেনেহ'লে ৰজনী বৰদলৈৰ 'মিৰিজীয়ৰী'ক প্ৰথম অসমীয়া সামাজিক উপন্যাস বুলি ধৰিব লাগিব। ইয়াৰ পিচত দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ, দণ্ডিনাথ কলিতা, হৰিনাৰায়ণ দত্ত বৰুৱা, শৰৎচন্দ্ৰ গোস্বামী আদিয়ে সমাজ সংস্কাৰ মানসে ভালেখিনি উপন্যাস লিখে।

দ্বিতীয় মহাসমৰৰ পিচৰপৰা অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যই প্ৰসাৰতা লাভ কৰে। যুদ্ধ বিধ্বস্ত অসমত নানান সমস্যাৰ সৃষ্টি হ'ল। ঔপন্যাসিকসকলৰ চকু পৰিল সমাজৰ কুসংস্কাৰ, নিষ্পেষণ, যুদ্ধৰ প্ৰতিক্ৰিয়া, গণআন্দোলন, গাৱলীয়া জীৱনৰ সুখ-দুখ, খেতিয়কৰ অৰ্থনৈতিক সমস্যা, নগৰীয়া জীৱনৰ আন্ধাৰ ফাল, ইত্যাদিৰ ওপৰত। এই সময়ৰ উল্লেখযোগ্য ঔপন্যাসিক হ'ল বীণা বৰুৱা আৰু ৰাস্না বৰুৱা (ছদ্ম নামত লিখা ডাঃ ৺বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা), দীননাথ শৰ্ম্মা, মহম্মদ পিয়াৰ, ডাঃ প্ৰফুল্ল দত্ত গোস্বামী, কুমুদেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত, ৰাধিকামোহন গোস্বামী, কমলেশ্বৰ চলিহা, আবদুল মালিক, প্ৰেমধৰ ৰাজখোৱা, বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, যোগেশ দাস, চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়া, দেৱেন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্য, হোমেন বৰগোহাঞি, কৈলাশ শৰ্ম্মা, লক্ষ্মীনন্দন বৰা, ৰনকান্ত গগৈ, পদ্ম বৰকটকী, মধুৰা ডেকা, কুমাৰ কিশোৰ, বীৰেশ্বৰ বৰুৱা আদি। ইয়াৰ উপৰিও আজি কেইবা বছৰ মানৰ আগৰেপৰা অসমীয়া সাহিত্যত বাধিবাৰ চল নমাদি উপন্যাস সাহিত্যৰ ঢল নামিছে। ঢল হিচাপে অহা এনে উপন্যাস সাহিত্যৰ সৃষ্টিকৰ্ত্তা বেছিভাগেই ডেকা সাহিত্যিক আৰু বিষয়-বস্তুও বিদ্ৰোহমানৰ যৌনস্পৃহা। এনে উপন্যাসে একশ্ৰেণী তৰল মনৰ পাঠকো পাইছে,

অসমীয়া সাহিত্যৰ কলেৱৰো বৃদ্ধি কৰিছে কিন্তু সন্মান বৃদ্ধি কৰা নাই। মোবেভিয়া চাট্টাৰ, জুলেবোমা, লৰেন্স পাচ্ তেওঁলোকক অনুসৰণ কৰিবলৈ যোৱা আৰু পাখিত মঁৰা পাখি গুচি কাউৰী মঁৰা হ'বলৈ যোৱা একে কথাযেন লাগে। এই ধৰণৰ উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত এই কথাই কব পাৰি যে বহিদৃষ্টিয়েই জীৱন আৰু জগতৰ দৃষ্টি নহয় মানুহৰ জীৱনৰ আভ্যন্তৰীণ দৃষ্টিৰো আৱশ্যক। ফটোগ্ৰাফৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰে উপন্যাস সৃষ্টি কৰিলেই প্ৰকৃত উপন্যাস হ'ব নোৱাৰে তাত লেখকৰ মননশীলতা আৰু দাৰ্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ আৱশ্যক। যৌন জীৱনক যে সাহিত্যৰ ভিতৰলৈ আনিব নাপায় সেই কথা নহয়। এনে জীৱনকো সংযতভাৱে মাৰ্জিত ভাষাৰে ৰসোত্তীৰ্ণ কৰি ফুটাই তুলিব বোধকৰোঁ পাৰি। একে যৌন জীৱনৰ চিত্ৰ অসাৰ্থক সাহিত্যিকৰ হাতত যৌন স্পৃহালৈ, আৰু সাৰ্থক সাহিত্যিকৰ হাতত যৌন জীৱনৰ ৰসোত্তীৰ্ণ উপলব্ধিলৈ ৰূপান্তৰিত হয়।

উপন্যাসৰ সমল হিচাপে অসমত অকল যৌন আবেদনৰ বিষয়-বস্তুয়েই নাই তাৰ বাহিৰেও মূলকৰাজ আনন্দে বিচাৰি পোৱা 'টু লিভছ্ এণ্ড এ বাড,' প্ৰফুল্লৰায়ৰ 'পূৰ্ব পাৰ্বতী,' বাম্না বৰুৱাৰ 'সেউজী পাতৰ কাহিনী'ৰ, বীণা বৰুৱাৰ 'জীৱনৰ বাটত,' বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'ইয়াৰুইঙ্গম'ৰ, নৱবৰুৱাৰ 'কপিলী পৰীয়া সাধু'ৰ, যোগেশ দাসৰ 'ডাৱৰ আৰু নাই'ৰ, দীনশৰ্ম্মাৰ 'নগাই'ৰ, আব্দুল মালিকৰ 'সুৰুযমুখীৰ স্বপ্ন'ৰ, হিতেশ ডেকাৰ 'আজিৰ মানুহ'ৰ বিষয়-বস্তুও অসমতে আছে। অসমৰ মানুহৰ বিভিন্ন সমস্যাৰ ওপৰতে সাৰ্বজনীন আবেদনৰ উপন্যাস ঔপন্যাসিকসকলে সৃষ্টি কৰিব পাৰে।

পঙ্গু সমাজ ব্যৱস্থাত হতভাগিনী হোৱা গণিকাৰ অৰ্থ অনাটন আৰু সম্মানহীনতাৰ পিতনিৰপৰা তুলিবলৈ যোৱা সাহিত্য সৎ সাহিত্য। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে ঔপন্যাসিকে সমাজ ব্যৱস্থাত আঘাত কৰিব লাগে—গণিকাক তুলিব লাগে বোকাত পদুমৰ দৰে। মহান অন্তৰৰ কল্যাণ কামনাৰে গণিকাৰ চকুলো মচিবলৈ যাওঁতে মোবেভিয়া বা জুলে বোমাৰ দৰে সুদীৰ্ঘ যৌন মিলনৰ বা কাম চিত্ৰৰ খুটি-নাটিৰ বৰ্ণনা দিয়াৰ আৱশ্যক কি? এনে বৰ্ণনাত হয়তো কক্সেকীয়া জনপ্ৰিয়তা আছে, আলোড়ন আছে কিন্তু মহত্ব নাই।

মাতৃৰ জগত পুত্ৰ সন্তানৰ, পিতৃৰ লগত কন্যা সন্তানৰ মানসিক সম্বন্ধ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ ফ্ৰয়েডৰ 'অডিপাচ কমপ্লেক্স' বা 'ইনফেনটাইলিজমৰ' কাষ চেপাপি বাকেলৰ মাতৃমূৰ্ত্তিৰো কাষ চাপিব পাৰোঁ। এই ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় আদৰ্শৰো অভাব নাই। মাতৃৰ কোলাৰ শিশু পাঠকে চিৰ শিশু ৰূপতেই বিচাৰে, মাতৃৰ যৌন বাসনাৰ অপূৰ্ণ তৃপ্তিৰ মাধ্যম হিচাপে নিবিচাৰে। সাম্প্ৰতিক উপন্যাসত আজিৰ মনোজগতৰ প্ৰতিফলন পৰিছে। ফ্ৰয়েডে মনোজগতৰ দুৱাৰ মুকলি কৰিছে; সেই মেলা দুৱাৰেদি নতুন লেখকসকল সোমাই যাওক মানুহে

আৰু মানৱ আত্মাৰ সঠিক মূল্য নিৰূপণ কৰিবলৈ, সুন্দৰতাৰ আভাস দিবলৈ মানসিক অসুস্থতাৰ আন্ধাৰত জাহ যাবলৈ নহয়।

কাব্যধৰ্মী উপন্যাসো সামাজিক উপন্যাসেই। কাব্যৰ দৰে ইয়াত ভাবৰ প্ৰাধান্য বেছি আৰু ভাষাৰ গাথনিও কাব্যধৰ্মী। এনে উপন্যাসত ঔপন্যাসিকে বিষয়-বস্তু বা চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব নিদিয়ে। গুৰুত্ব দিয়ে গীতিধৰ্মিতাৰ ওপৰতহে। ইংৰাজীৰ ৰোমান্স জাতীয় সাহিত্যক এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস বুলিবও পাৰি। ইংৰাজী সাহিত্যত টেনিচনৰ 'এনক আৰ্ডেন,' ভাৰ্জিনিয়া উলফৰ 'দি ওয়েভছ' কাব্যধৰ্মী উপন্যাস। বঙালী সাহিত্যত কাব্যধৰ্মী উপন্যাস বুলি আখ্যা দিব পাৰি ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ 'শেষেৰ কবিতা', বঙ্কিমচন্দ্ৰৰ 'কপালকুণ্ডলা' আদিক। ৰোমান্সকে যদি কাব্যধৰ্মী উপন্যাস বুলি কোৱা হয়—তেনেহ'লে ভীমশেখৰ বৰুৱাৰ 'ৰাণী হেলেনক' অসমীয়া উপন্যাসৰ ভিতৰত এই শ্ৰেণীৰ ভিতৰুৱা কৰিব পাৰি।

কাব্যধৰ্মী উপন্যাস

ডিটেকটিভ উপন্যাসক যদিও উচ্চ শ্ৰেণীৰ উপন্যাস বুলি গ্ৰহণ কৰা নহয় তথাপি ইয়াৰ পাঠক পৃথিৱীত সৰহ। এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসৰ আধাৰ হ'ল বিভিন্ন হত্যাকাণ্ড, খুন, লোমহৰ্ষক কাহিনী, পুলিচৰ বিভিন্ন কাৰ্য্য, আত্মহত্যা, ডকাইতি ইত্যাদি। এনেবিলাক ঘটনা কৌতূহলপূৰ্ণ। কৌতূহলপূৰ্ণ ঘটনাৰ প্ৰতি মানুহৰ স্বাভাৱিক ধাউতি থাকে। এই ধাউতি বঢ়াই তোলে কাহিনী বিন্যাসৰ জটিলতা আৰু বিচিত্ৰতাই। এনে ধৰণৰ উপন্যাসত লেখকে মানৱজীৱনৰ কোনো গভীৰ চিন্তাধাৰা অৱতাৰণা নকৰে। ইয়াত অৱতাৰণা কৰা হয় মানুহৰ পাশৱিক চিন্তাধাৰাবিলাকহে। ইংৰাজী সাহিত্যত কোনান ডয়েল, আগাথা খ্ৰীষ্টি, এডগাৰ বেলেচ আদিয়ে ডিটেকটিভ উপন্যাস লেখি পাঠক সমাজৰ সমাদৰ লাভ কৰিছে। আগাথা খ্ৰীষ্টিৰ 'এণ্ড ভিয়াৰ ওয়েৰ নান', 'ডেড মেনচ মিৰৰ', 'এ মাৰ্ডাৰ ইজ্ এনাউন্সড্', 'ভিউনাৰেলচ আৰব', 'ফেটেল' আদি কেইখনমান উপন্যাস পৃথিৱীৰ প্ৰায় সকলোদেশতে প্ৰচলিত। কোনান ডয়েলৰ চাৰলক হমচ ৰচিত ডিটেকটিভ চৰিত্ৰ হিচাপে পাঠকে সহজতে পাহৰিব নোৱাৰে। বঙালী সাহিত্যত শৰদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়, পাঁচকড়ি দে আদিক ডিটেকটিভ উপন্যাস লেখক হিচাপে উল্লেখ কৰিব পাৰি।

ডিটেকটিভ উপন্যাস

অসমীয়া ডিটেকটিভ ঔপন্যাসিক হিচাপে দুজন লেখকৰহে নাম ল'ব পাৰি। প্ৰথম হ'ল কুমুদেশ্বৰ বৰঠাকুৰ আৰু দ্বিতীয় হ'ল প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত। এসময়ত সোলাই চোৰ আৰু জগত দাৰোগাক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত হোৱা, বৰঠাকুৰৰ 'বান্দৰ কেকোৱা', 'ভাকো', 'এটা বম', 'পটেশ্বৰীৰ প্ৰেম' আদি সৰু সৰু উপন্যাস কেইখনে অসমীয়া পাঠকৰ খুব সমাদৰ লাভ কৰিছিল। বৰ্ত্তমান অসমীয়া

সাহিত্যলৈ উল্লেখযোগ্যভাবে ডিটেক্টিভ উপন্যাস আগবঢ়াইছে প্ৰেমনাৰায়ণ দত্তই। দত্তই সামাজিক উপন্যাসো লিখিছে। কিন্তু দত্তক পাঠকে সহীন সামাজিক উপন্যাস লেখক হিচাপে নিবিচাৰে, কিচাবে ডিটেক্টিভ উপন্যাস লেখক হিচাপেহে। তেওঁৰ 'মাধমাৰ', 'ৰামটাঙোন' আদি প্ৰায় কুৰিখনমান উপন্যাস আছে।

আজিৰ উপন্যাসত কাহিনী বিন্যাসতকৈ চৰিত্ৰৰ মনোবিশ্লেষণৰ ওপৰতহে ঔপন্যাসিকসকলে বেছি গুৰুত্ব দিছে। মানুহৰ মন সম্পৰ্কে ফ্ৰয়েডে তিনিটা স্তৰৰ উল্লেখ কৰিছে। এই তিনি স্তৰ হ'ল সজ্ঞান, অৱচেতন আৰু নিৰ্জ্ঞান। মানুহৰ মনৰ বিচিত্ৰতাৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি ঔপন্যাসিকসকলে উপন্যাস লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে। ঔপন্যাসিকসকলে মানৱ মনৰ জটিলতাৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ সচেতন চিন্তাৰ লগত অচেতন অসংলগ্ন চিন্তাধাৰাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাই মিশ্ৰিত মানৱ চৰিত্ৰ অংকনৰ প্ৰচেষ্টা চলাইছে। সাধাৰণতে এনে শ্ৰেণীৰ উপন্যাসত বিশেষ কাহিনী পোৱা নাযায়। সেইকাৰণেই এনে উপন্যাসে বহুত সময়ত পাঠকৰ কাৰণে দুৰ্বোধ্য উপন্যাস হৈ পৰে।

মনোবিশ্লেষণমূলক উপন্যাস

কবিতা

দাৰ্শনিক প্লেটোৱে নিজে কাব্যিক মন এটা লৈ ৰচনাত হাত দিলেও তেওঁৰ আদৰ্শৰ ৰাষ্ট্ৰৰ (Republic) পৰা কবিসকলক নিৰ্ব্বাসিত কৰিছে। তেওঁৰ আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰত কবি আৰু কাব্যৰ স্থান নাই। কাৰণ তেওঁ ভয় কৰিছে কবিসকলে কিজানি ভাবৰ উন্মাদনাত তেওঁৰ আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰৰ আন আন নাগৰিক সকলোৰে মন দূষিত কৰিব। প্লেটোৰ এই ভয়ৰ কাৰণ হ'ল—তেওঁৰ দৃঢ় বিশ্বাস যে কবিসকলে যি কাব্য ৰচনা কৰে তাত ভাবৰ উত্তেজনাহে থাকে, বুদ্ধিৰ প্ৰভাৱ নাথাকে। অনুপ্ৰেৰণাৰ উন্মত্ততাৰ বাহিৰে কাব্য সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে বুলি প্লেটোৱে ভাবে। তেওঁৰ মতে, কবিৰ এই অনুপ্ৰেৰণাৰ উন্মত্ততাক দৈৱশক্তিয়ে সাহায্য কৰে। গতিকে, কবিৰ মন পৃথিৱীৰপৰা আঁতৰি কল্পলোকত বিচৰণ কৰে। আদৰ্শ ৰাজ্য কল্পলোকৰ ৰাজ্য নহয়। ই পৰিচালনা হয় বুদ্ধিৰে, ভাবেৰে নহয়। গতিকে কাব্য আৰু কবিক আদৰ্শ ৰাজ্যত ৰাখি লাভ কি ?

ইয়াৰ উপৰিও কবিসকলক প্লেটোৱে স্বীকৃতি নিদিয়াৰ কাৰণ হ'ল—তেওঁৰ মতে সাহিত্য হ'ল প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ। এই অনুকৰণ কবিসকলে সত্যক পৰিস্ফুট কৰিব নোৱাৰে। পৰম সত্যৰ উপলব্ধি অনুকৰণৰ মাজেদি নহয়। কবিসকলে যি অনুকৰণত কৰে সেই অনুকৰণত সত্য প্ৰচাৰ হ'ব নোৱাৰে। প্লেটোৰ মতে,—সংসাৰখনৰ প্ৰত্যেকটো বস্তুৱেই মূল ভগৱানৰ অনুকৰণ। কবিসকলে কাব্যত কল্পনাৰ দ্বাৰা এই সংসাৰৰ বস্তুবিলাকৰ অনুকৰণ কৰে। গতিকে অনুকৰণৰ মাজেদি পৰম সত্যক প্ৰকাশ কৰিব কেনেকৈ ? অনুকৰণৰ অনুকৰণত কল্পনাৰ সজীৱতা থাকিব পাৰে, ভাবৰ বিচিত্ৰতা থাকিব পাৰে ; কিন্তু সত্য প্ৰতিষ্ঠা হ'ব নোৱাৰে। গতিকে তেওঁৰ মতে কবিসকল মিছলীয়া।

প্লেটোৰ মতে কবিতা অনুকৰণ

কবিসকলৰ সম্পৰ্কত প্লেটোৰ এই অভিমতৰ কাৰণ আছিল যে তেওঁৰ চিন্তাধাৰা সামাজিক, ৰাজনৈতিক ক্ষেত্ৰৰ লগতহে বেছি জড়িত। গতিকে, তেওঁৰ মনে কাব্য সম্পৰ্কে বিশেষ চিন্তা কৰা নাছিল। তেওঁ কাব্যতকৈ বুৰঞ্জী দৰ্শন আদিত বেছি গুৰুত্ব দিছিল। কাব্য আৰু কবি সম্পৰ্কে প্লেটোৱে দিয়া অভিমত আনে গ্ৰহণ কৰা দূৰৰ কথা তেওঁৰ প্ৰিয় শিষ্য এৰিষ্টটলেই গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে। প্লেটোৱে যি অনুকৰণৰ কথা কৈছে তাৰ এটি ব্যাখ্যা এৰিষ্টটলে দিছে। তেওঁৰ মতে কবিয়ে প্ৰকৃতিৰ লগত সংস্পৰ্শলৈ আহোঁতে কবিৰ মনত প্ৰকৃতিৰ বহিদৃশ্যই প্ৰভাৱ পেলায়। এই প্ৰভাৱেই কবিৰ সৃষ্টি শক্তিৰূপে কল্পনাৰ সহায়ত প্ৰকাশ পায়। এয়ে প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ। প্লেটোৱে কবিৰ অনুকৰণৰ কথা ক'বলৈ গৈ চিত্ৰশিল্পীয়ে চাই আঁকা ছবিৰ লগত কবিৰ কবিতা তুলনা কৰিছে। শিল্পীয়ে যেনেকৈ কিবা

এৰিষ্টটলৰ অভিমত

এটা অনুকৰণ কৰি ছবি আঁকে, কবিয়ে তেনেকৈ অনুকৰণ কৰি কবিতা লেখে। প্ৰকৃতপক্ষে কবিৰ কথা এনে নহয়। এৰিষ্টটলে কাব্যক সঙ্গীত-নৃত্য আদিৰ লগত তুলনা কৰিছে। নৃত্য আদি প্ৰকৃতিৰ দেখি থকা বস্তু এটাৰ অনুকৰণ কৰিলেও কল্পনা আৰু পৰিদৰ্শন কৌশলে তাক বাস্তৱতকৈ পৃথক ৰূপত দেখুৱায়। ঠিক তেনেকৈ, কাব্যতো বাস্তৱৰ কিবা এটা অনুকৰণ কৰিলেও শব্দ মাধুৰ্য্যৰ মাজেদি কল্পনাৰ সহযোগত সি বেলেগ ৰূপত প্ৰকাশ পায়। কবিয়ে প্ৰকৃতিৰ মাজত যি পায় তাক কল্পনাৰ সহযোগেৰে প্ৰকাশ কৰে। কবিৰ অনুপম সৃষ্টি ক্ষমতাকে মূল কৰি এৰিষ্টটলে সাহিত্য সম্পৰ্কে তেওঁৰ 'পয়েটিক্স'ত আলোচনা কৰি প্লেটোৰ অনুকৰণৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ নিজস্ব অভিমত দাঙি ধৰিছে। ইয়াৰপৰা বুজিব পাৰি যে প্লেটোৰ মতে—"অনুকৰণ এজন ভিক্ষাৰী। সম্বন্ধ ঘটে ভিক্ষাৰীৰ লগত আৰু জন্ম হয় ভিক্ষাৰী ল'ৰা-ছোৱালী"ৰ (Imitation is a beggar wedded to a beggar and producing beggarly children) ব্যাখ্যাৰ নিৰ্ণয় এৰিষ্টটলে অলপ বেলেগ ধৰণেৰে দিছে—যিটো গ্ৰহণ কৰাত আপত্তি থাকিব নোৱাৰে।

কাব্যত ভাবৰ প্ৰভাবৰ কথা প্লেটোৱে স্বীকাৰ কৰি থৈ গৈছে। এই ভাব উদয় হয় এটি শান্তিপূৰ্ণ কল্পনাপ্ৰৱণ মনত—যি মনে পৃথিৱীৰ সীমাৰেখা চেৰাইও ভাববস্তু সংগ্ৰহ কৰি শব্দৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰি ৰূপ দিয়ে কবিতাত। অনুভূতিৰ স্বাভাৱিক প্ৰকাশ আছে কাৰণেই কবি ৱৰ্ডছৱৰ্থে কবিতাক শক্তিসম্পন্ন অনুভূতিৰ স্বাভাৱিক প্ৰকাশ বুলি কৈছে। (Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings)। পাৰ্থিৱ বস্তু বা অপাৰ্থিৱ বস্তুৰ কল্পনাময় ৰূপে কবিৰ অন্তৰত ভাবৰ সৃষ্টি কৰে আৰু তাৰ ফল স্বৰূপেই কবিৰ লেখনীত কবিতা মূৰ্ত্তমান হৈ উঠে সঙ্গীতময় শবদ আৰু ছন্দৰ মাধ্যমেৰে।

ভাব আৰু শব্দৰ সৌন্দৰ্য্য

পাৰ্থিৱ বস্তুবিলাকৰ ওপৰত কবিৰ যি ধ্যান-ধাৰণা সেই ধ্যান-ধাৰণা অপৰিহাৰ্য্য শব্দৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ পায়। চিত্ৰকৰৰ লেখনী আৰু ৰঙে চিত্ৰ ফুটাই তোলে ; কবিৰ শব্দ আৰু ছন্দই কবিতা প্ৰকাশ কৰে। গতিকে কবিৰ কবিতা প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত শব্দৰ মাধুৰ্য্যৰ আৱশ্যক। সেই কাৰণেই বোধকৰো কবিতাক—কলৰিজে ভালকৈ সজোৱা ভাল শব্দৰাজি (Best words in the best orders) বুলি অভিহিত কৰিছে। শব্দৰ মাজে দিয়েই ভাব প্ৰকাশ হয়। কবিৰ অন্তৰত ভাবে যেতিয়া নানানভাৱে খেলা কৰে তেতিয়া কবিয়ে সেইবোৰ প্ৰকাশ কৰে নিৰ্ব্বাচিত শব্দৰ মাজেদি। এই নিৰ্ব্বাচিত শব্দ অভিধানৰপৰা বুটলি অনা নহয়। ভাবৰ লগতে ওলাই অহা অন্তৰৰ পৰাহে। সেই বুলি কবিতাই কেতিয়াও শব্দৰ অভিধা শক্তিক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। অভিধাৰ উপৰিও, কবিতাত শব্দই ব্যঞ্জনা শক্তি লগত হৈ আছে। সেয়েহে কবিতাত ব্যৱহৃত শব্দবোৰ দ্যুতিময়ৰে। ড্ৰাইডেনে কৈছে যে কল্পনাৰ সৌষ্ঠৱ

প্ৰকাশ পায় সাৰ্থক শব্দ যোজনাত। কবিৰ ভাবৰ ত্ৰিবেণীত স্নান কৰি ওলাই অহা 'শব্দবোৰৰ ভিতৰত কিছুমান শব্দই মানুহৰ মনক বৌছকৈ আকৰ্ষণ কৰে—শ্ৰুতি মধুৰতাৰ যোগেদি। সেয়েহে, একোজন কবিৰ একোটা কবিতাৰ ভিতৰত কেইটামান শব্দ অন্তৰত বৈ যায়। যেনে ঃ—কীট্‌ছৰ 'নাইটিঙ্গ্যাল' কবিতাৰ—Thou wast not born for death, immortal bird! আৰু Forlorn? the very word is like a bell. ঠিক তেনেকৈ শ্যেলী, ৱৰ্ডছৱৰ্থ আদি কবিৰ কবিতাৰ-পৰাও অসংখ্য উদাহৰণ দিব পাৰি। আমাৰ গণেশ গগৈৰ 'চিৰ ব্যৰ্থ জীৱনৰ ৰঙা জবা দিম', দেৱ বৰুৱাৰ 'আমিও মৰিছি যাম? অসাৰ্থক প্ৰেম মোৰ? পাপ মাথোঁ এই চুমাচুমি?' নব বৰুৱাৰ—'প্ৰেমৰ জাহ্নৱী আছি ধুৱালে জীৱন, তথাপিও নুগুচিল ক্লেদ'। হেম বৰুৱাৰ 'তলুৱাত মৰণৰ ৰেখা অস্পষ্ট মধুৰ' আদি কবিতাৰ শব্দ বাজি এনে অপৰিহাৰ্য্য শ্ৰুতিমধুৰ শব্দ। শ্ৰুতিমধুৰতাৰ কাৰণেই কবিতাত ছন্দৰ আৱশ্যক আছি পৰে। প্ৰণালীবদ্ধভাৱে নসজোৱা শব্দৰ সমষ্টি প্ৰত্যেকটোৱেই শ্ৰুতিমধুৰ হ'লেও সি কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য বহন কৰিব নোৱাৰে —শুনাৰ ক্ষেত্ৰতেও বা অনুভৱ কৰা ক্ষেত্ৰতেও। যেনে—দেৱ বৰুৱাৰ 'ষষ্ঠীত প্ৰতিষ্ঠা কৰা দেৱীক বিসৰ্জ্জা আমি বিজয়াৰ বিফল সন্ধ্যাত' এই শাৰীটো আটাইকেইটা শ্ৰুতিমধুৰ শব্দ ৰাখি আমি এনেদৰে সাজিব পাৰোঁ—'বিজয়াৰ বিফল সন্ধ্যাত আমি ষষ্ঠীত প্ৰতিষ্ঠা কৰা দেৱীক বিসৰ্জ্জা'। কিন্তু শব্দ-বিন্যাসৰ শ্ৰুতিমধুৰতা কাব্যিক লয় নোহোৱাৰ কাৰণে কাণৰ কাৰণেও হেৰাই গ'ল। ঠিক তেনেকৈ ইলিয়টৰ তলত দিয়া শাৰী কেইটা শব্দৰ ঠাই সলনি কৰি দিলেও অৰ্থ ওলাব কিন্তু কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য হেৰাই যাব—

> Where is the life we have lost in living?
> Where is the wisdom we have lost in information?
> The cycles of Heaven in twenty centuries
> Bring us farther from God and nearer to the dust.

কবিতাৰ সৃষ্টি হয় কল্পনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি। এই কল্পনাৰ ভাবে খেলি-মেলি কৰে কবিৰ অন্তৰত। সেই কাৰণেই কবিতাত অনুভৱৰ প্ৰাধান্য বেছি। প্ৰতি পদে পদে বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিলে কবিতাৰ অনুভূতিত আঘাত লাগে। কবিতাৰ সাঙ্গীতিক মাধুৰ্য্য আছে। সেই মাধুৰ্য্যই

কল্পনা

সাধাৰণতে শ্ৰুতিমধুৰ কৰায়, বুজাতো পিছৰ কথা। বহুতো কবিতা আছে নুবুজাকৈয়ে পঢ়ি ভাল লাগে, অনুভৱ কৰি ভাল লাগে। কবিৰ কল্পনাক ছন্দ আৰু অলঙ্কাৰেৰে আদৰি অনাৰ কাৰণেই এনে হয়। ৰবি ঠাকুৰৰ—

> "জীৱনেৰ খরস্রোতে ভাসিছে সদাই
> ভুবনের ঘাটে ঘাটে—
> এক হাটে লও বোঝা, শূন্য কৰে দাও অন্য হাটে।"

এই কবিতা ফাকি নুবুজিলেও পঢ়িলে কিবা অনুভৱ কৰা যেন লাগে, কিবা ভাল লাগি যায়। কবিৰ জগতে অজান পৰিবেশত পাঠকৰ মনো কল্পলোকত বিচৰণ কৰে। হেজলিটৰ ভাষাত 'কবিতা হ'ল কল্পনাৰ ভাষা'। কল্পনাৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব দি শ্যেলীয়েও কবিতাক কল্পনাৰ মুৰ্ত্তবিকাশ বুলি অভিহিত কৰিছে। কল্পনাই, মুৰ্ত্তবিকাশ লাভ কৰাৰ আগতে জগত বা অবাস্তৱ জগতৰ সামগ্ৰীৰে সমৃদ্ধ হৈ চিৰন্তন সত্যক সৌন্দৰ্য্যময় কৰি প্ৰকাশ কৰে— মানৱৰ মনত সৌন্দৰ্য্যৰ জোৱাৰ তুলিবলৈ, কল্পনাই কবিক তন্ময় কৰিব পাৰে বুলিয়েই কবিয়ে কল্পনাৰ আশ্ৰয় লৈ নিজে ৰচা কাব্যিক ৰাজ্যত বিচৰণ কৰে নিৰ্জ্জীৱ কল্পনাক অজৰ অমৰ কৰিবলৈ (নিৰ্জ্জীৱ কল্পনা কৰি অজৰ অমৰ— গোহাঞিঃ বৰুৱা)। কবিৰ বাঞ্ছিত কল্পনাৰ প্ৰয়োজন আছে কাৰণেই বেজবৰুৱাই কবিতাক—"কল্পনাময়ী কবিৰ বাঞ্ছিত" বুলি আখ্যা দিছে।

কলৰিজে কবিতাক সৃজনশীল কল্পনাৰ মাধ্যমত প্ৰকাশ পোৱা ভাবাবেগ বুলি কৈছে। লে হাণ্টেও কাব্যৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিবলৈ গৈ কৈছে যে কাব্যই আবেগক প্ৰকাশ কৰে—তত্ত্ব ৰূপত নহয়—কল্পনাৰ সাহায্যত। কাব্যৰ বিষয় সমগ্ৰ বিশ্বৰ বস্তু আৰু কাব্যৰ উদ্দেশ্য হ'ল আনন্দ আৰু উদ্দীপনা দিয়া। কবিৰ সৃজনী কল্পনা বোলোঁতে সাধাৰণতে শৃঙ্খলাবদ্ধ কল্পনাকেই বোলা যায়। কবিৰ মনত নানান অশৃঙ্খলিত ভাবে খেলিমেলি লগাব পাৰে। কিন্তু যেতিয়া সি কবিতাত প্ৰকাশ পায় সি শৃঙ্খলিত ৰূপ লৈ খণ্ডবিচ্ছিন্ন ভাবৰ আধাৰ হিচাপে। কবিৰ কল্পনা বহুক্ষেত্ৰতেই সংযমৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত, কবিৰ সৃজনী কল্পনা সদায় পৰিকল্পিত ৰূপে কবিৰ অন্তৰত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে। সেয়েহে তাক বাঞ্ছিত কল্পনাৰাজি বুলি কোৱা হৈছে।

সৃজনীশীল কল্পনা দৈৱশক্তি

কবিয়ে সৃজনী কল্পনাৰ দ্বাৰা মানসিক তন্ময়তাৰ মাজেদি পাৰ্থিৱ বা অপাৰ্থিৱ চিত্ৰসমূহৰ ৰূপ মানুহৰ চকুৰ আগত দাঙি ধৰে। কবিৰ এই মানসিক তন্ময়তাক কোনো কোনোৱে দৈৱশক্তি বুলি অভিহিত কৰিছে। কবিয়ে কোনো এটা বস্তু দেখি বা না নেদেখি বস্তুটোৰ বিষয়ে যি কল্পনা কৰে সেই কল্পনা শক্তি আনৰ কল্পনা শক্তিতকৈ বেলেগ। সকলো মানুহেই অনুভৱ কৰিব পাৰে, কিন্তু সেই কল্পনা আৰু অনুভৱৰ পৰিসমাপ্তি কবিতাত ৰূপায়িত নহয়।

Oh ! many are the poets that are sown.
By nature ; men endowed with highest gilts
The vision are the faculty divine
Yet wanting the accomplishment of verse.

(A study of Wordsworth-ৰ পৰা)

প্লেটোৱে কবিক ঐশ্বৰিক প্ৰভাৱান্বিত লোক বুলি অভিহিত কৰিছে। দৈৱশক্তিৰ বলত কবিয়ে সাধাৰণলোকৰপৰা আঁতৰি অদৃশ্য প্ৰতিভাৰ অধিকাৰী হয় আৰু কল্পনাৰ বলত অন্তৰত কাব্য প্ৰতিভা সৃষ্টি কৰে। এই দৈৱশক্তিক অনুপ্ৰেৰণাৰ উন্মত্ততা বুলি আখ্যা দিছে। অৱশ্যে এই উন্মত্ততা সাধাৰণ উন্মত্ততাতকৈ বেলেগ। সাধাৰণ উন্মত্ততাত সৃষ্টি নহয় ধ্বংস হয়; কিন্তু দৈৱ উন্মত্ততাত কাব্য সৃষ্টি হয়। যি সকলে কবিৰ ঐশ্বৰিক শক্তিক বিশ্বাস কৰে তেওঁলোকে কয় যে ভগৱানে কবিসকলৰ যোগেদি তেওঁৰ অন্তৰৰ বাণীকে প্ৰকাশ কৰে। প্লেটোৱে এই বিশ্বাসৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি কাব্য নিৰ্ম্মাণক ঐশ্বৰিক অনুপ্ৰেৰণা আখ্যা দিছে। কবিৰ ঐশ্বৰিক প্ৰেৰণাৰ স্বীকৃতি অকল প্লেটোৱে দিয়া নাই, ভাৰতীয় কাব্যৰ উৎপত্তি বুৰঞ্জীয়েও দিছে। ৰত্নাকৰ বাল্মিকীত পৰিণত হোৱাৰ কাহিনীৰ মূলতে আছিল দৈৱ অনুভূতি। নহ'লে সাধনাৰ সিদ্ধিলাভৰ কাৰণে ধ্যান কৰা ঋষিৰ সমুখত (ৰত্নাকৰ বাল্মিকী হোৱাৰ পথত) কাম মোহিত চাকৈ চকোৱা যুৰিৰ এটি শৰবিদ্ধ হৈ পৰাত তেওঁৰ মুখত নভৱা নিচিন্তাকৈ কৰুণ ৰসাত্মক আদি কবিতা (শ্লোক) 'মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ত্বম গমঃ শাশ্বতীঃ সমাঃ, যৎ ক্ৰৌঞ্চ মিথুনাদেকমবধী কাম মোহিতম' নোলালহেঁতেন। বাল্মিকীৰ ৰামায়ণ, ব্যাসৰ মহাভাৰত, হোমাৰৰ ওডেচি, ইলিয়াড, ডান্টেৰ ডিভাইন কমেডি আদি এনে অনুপ্ৰেৰণাতেই সৃষ্টি হোৱা মহাকাব্য বুলি অভিহিত কৰা হৈছে।

কোনো কোনোৱে কয় যে, কবিতাৰ ওপৰত আকস্মিক প্ৰেৰণা আৰু স্মৃতিৰ প্ৰভাৱ বেছি। তেওঁলোকে দৈৱপ্ৰেৰণাক আনি মনোৰাজ্যত প্ৰতিষ্ঠা কৰাইছে। মানুহৰ মনত সজ্ঞান, অবচেতন আৰু নিৰ্জ্ঞান এই তিনিটা স্তৰ আছে। সজ্ঞানভাৱে আমি যিয়েই নাভাবো তাক পুৰামাত্ৰাই অবচেতন আৰু নিৰ্জ্ঞান মনে সমৰ্থন নকৰে। অবচেতন আৰু নিৰ্জ্ঞান মনে সজ্ঞান মনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি কোতিয়াবা সজ্ঞান মনক পৰাজিত কৰি পেলায়। ডাঃ য়ুঙ, ফ্ৰয়েড, বুডিন আদিয়ে কবিতাৰ উৎপত্তিৰ থল নিৰ্জ্ঞান আৰু অবচেতন মন বুলি আখ্যা দিছে। বুডিনে তেওঁৰ 'চাইক এনালাইচিচ এণ্ড এচথেটিক' গ্ৰন্থত সাহিত্য সৃষ্টিৰ ভাবধাৰা নিৰ্জ্ঞান মনত উৎপত্তি হয় বুলি কৈছে। যি প্ৰেৰণাৰপৰা কবিতাৰ সৃষ্টি হয় সেই প্ৰেৰণাৰ জন্মস্থান হ'ল নিৰ্জ্ঞান মন। নিৰ্জ্ঞান মনৰ ভাবধাৰা অসংলগ্ন। সেই কাৰণে আজিকালি কবিসকলে কব খোজে যে আধুনিক কবিতাৰ ভাবৰ অসংলগ্নতাৰ বহুত ক্ষেত্ৰতেই প্ৰধান কাৰণ হ'ল নিৰ্জ্ঞান মনৰ অভিব্যক্তি, বহুতে ইয়াতকৈ আগুৱাই গৈ কব খোজে যে, নিৰ্জ্ঞান মনৰ মুক্ত বিচৰণৰ মাজত যদি সচেতন মন আহি প্ৰহৰীৰ নিচিনাকৈ থিয় দিয়েহি তেতিয়াই কবিৰ কবিতাৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। কবিতা তেতিয়া হৈ পৰে কৃত্ৰিম। এই ক্ষেত্ৰত কলাৰিজৰ অসমাপ্তিতোৰ কবিতা 'কুবলা খাঁ'ৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে।

নিৰ্জ্ঞান মন আৰু কবিতা

'কুবলা খাঁ' কলবিজৰ কানীয়া মনৰ সপোনবাজ্যৰ খণ্ড কবিতা। এই কবিতাটোৰ পিছৰ ফাললৈ অসংলগ্নতা বেছি। কলবিজে এই কবিতাটোত নিৰ্জ্ঞান মনৰ অভিব্যক্তি লিপিবদ্ধ কৰি থাকোঁতেই সজ্ঞান মনে নিৰ্জ্ঞান মনৰ ওপৰত প্ৰাধান্য লাভ কৰি কবিৰ ভাৱধাৰাৰ নিৰ্ম্মূল কৰিলে। মনস্তাত্ত্বিক সমালোচকসকলে এই কাৰণেই কবিতাটো অসম্পূৰ্ণ অৱস্থাত ৰ'ল বুলি কয়।

কাব্যিক সৌন্দৰ্য আৰু আনন্দ

কাব্য সৃষ্টিৰ মাজেদি কবিয়ে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। এই প্ৰকাশৰ মূলতে হ'ল প্ৰেৰণা। কাব্যৰ প্ৰেৰণাই ভাৱধাৰাক সৌন্দৰ্য্যময় কৰি তোলে। উপনিষদত কৈছে—'আনন্দৰূপম মৃতং যদ্ বিভাতি'। অৰ্থাৎ যত কিছু প্ৰকাশ পাইছে সেয়ে তাৰ আনন্দ ৰূপ। কবিৰ অন্তৰৰপৰা যি প্ৰকাশ পাইছে সেয়ে আনন্দৰ ৰূপ, সেয়ে সৌন্দৰ্যৰ ৰূপ। সৌন্দৰ্য্যই আনন্দ দান কৰে। মনত আনন্দৰ অৱস্থা থাকিলেহে সেই মনৰপৰা সৌন্দৰ্য্যময় ৰূপ সৃষ্টি হ'ব পাৰে।

ডাঃ য়ুঙে শিল্পকলাক দুই শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছে। এক শ্ৰেণীক কাল্পনিক কলা (visionary art আৰু আন শ্ৰেণীক মনস্তাত্ত্বিক কলা (Psychological art) বুলি অভিহিত কৰিছে। কাল্পনিক কলাত অৱচেতন মনৰ প্ৰাধান্য বেছি আৰু মনস্তাত্ত্বিক কলাত চেতন মনৰ প্ৰাধান্য বেছি। কবিতা হ'ল কাল্পনিক কলা। গতিকে ই হ'ল অৱচেতন মনৰ ভাৱধাৰাৰ ৰূপ। বিচাৰ্ডে কবিতাক প্ৰায় ক্ষেত্ৰতেই নিৰ্জ্ঞান মনৰ সৃষ্টি বুলি অভিহিত কৰিছে।

এই মনস্তাত্ত্বিকসকলে কবিতাক নিৰ্জ্ঞান মনৰ অভিব্যক্তি বুলি যি মতবাদ দাঙি ধৰিছে সেই মতবাদ ক্ৰোচে বিৰোধিতা কৰিছে। ক্ৰোচেৰ মতে কবিতা নিৰ্জ্ঞান মনৰ অভিব্যক্তি বুলি ক'লে কবি আৰু কবিতা দুয়োকো উচ্চ মৰ্য্যাদা দিব নোৱাৰি। শিল্পসৃষ্টিত নিৰ্জ্ঞান মনৰ কৰ্তৃত্ব নাই। নিৰ্জ্ঞান মনৰ অসংলগ্ন ভাৱৰ কৰ্তৃত্ব থাকিলে কাব্য বলিয়ালিত হে পৰিণত হ'ব। এলিয়টটলে কৈছে যে কাব্য সৃষ্টিৰ পৰিকল্পিত কল্পনা আৰু তন্ময়ীভাব দুয়োটাৰে আৱশ্যক। অৰ্থাৎ তেওঁ নিৰ্জ্ঞান আৰু চেতন মন দুয়োটাৰে আৱশ্যকতাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। তেওঁ অৱশ্যে এই বিষয়ে কোনো বিশেষ তত্ত্বৰ ওপৰত আলোচনা বিলোচনা কৰা নাই।

কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য বিশেষকৈ মানসিক উপলব্ধি হে মাথোন। বাহিৰত দেখাত সৌন্দৰ্য্য নেদেখিলেও কাব্যিক দৃষ্টিত সি সৌন্দৰ্য্যময় হৈ উঠে। কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য উপলব্ধিৰ ক্ষেত্ৰত কবি আৰু পাঠক দুয়োৰে মানসিক ধ্যান-ধাৰণাৰ আৱশ্যক। কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য, আনন্দৰ ৰূপত মানস চকুতহে ধৰা দিয়ে। কান্ট, ক্ৰোচে, শিবনাথ আদি দাৰ্শনিকসকলে কাব্যৰ মানসিক সৌন্দৰ্য্যৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিছে। দৃশ্যমান জগতৰ বহুতো বস্তুৱেই আমাক আনন্দ দিলেও, বস্তুত সৌন্দৰ্য্যময় হৈ জিলিকি উঠিলেও, সি কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য আৰু কাব্যিক

আনন্দ নহ'বও পাৰে। আন হাতেদি সৌন্দৰ্য্যৰ গুৰুত্ব নথকা বস্তু উপলব্ধিৰ সহযোগত সৌন্দৰ্য্যময় হৈ উঠে। উপলব্ধিৰ মাজেদি যি কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি হয় তাৰ উদাহৰণ দিবলৈ গৈ কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে 'সৌন্দৰ্য্য বোধ' বোলা প্ৰবন্ধত কালিদাসৰ মেঘদূতৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। কালিদাসৰ মেঘদূতত বিৰহী যক্ষই প্ৰিয়াৰ বাৰ্তাৰ আনিবলৈ গাখীৰে গুহাৰতভৰ দি থকা ক'লীগাইজনীৰ নিচিনা আসন্ন সৃষ্টিৰ ভৰত মন্থৰ হৈ পৰা আহাৰৰ ক'লা মেঘক নিমন্ত্ৰণ জনাইছে। অস্তগামী সূৰ্য্যৰ ৰাঙলী আভা পাই সুন্দৰ হৈ পৰা শৰতৰ মুকলিমূৰীয়া মেঘক নিমন্ত্ৰণ জনোৱা নাই। আহাৰৰ ক'লীয়া মেঘত শৰতৰ মেঘৰ দৰে বৰ্ণ বৈচিত্ৰ্য নাই, আছে মন অন্ধকাৰ কৰি অনা আন্ধাৰৰ ভাৰহে। কিন্তু ইয়াৰ মাজতে আছে আহাৰৰ মেঘত পৃথিৱীৰ তাপ নিবাৰণৰ আশ্বাস। নদী, সৰোবৰ সজীৱ কৰাৰ আশা। এনে মেঘৰ লগত বিৰহীৰ বাৰ্ত্তা প্ৰেৰণ জড়িত কৰি কবিয়ে পৃথিৱীৰ মঙ্গলময় পৰিস্থিতিৰ কথা কল্পনা কৰি অন্তৰ সৌন্দৰ্য্য তৃপ্তিৰে ভৰপূৰ কৰি তুলিছে। আন এটা উদাহৰণত কবি গুৰুৱে অন্তঃসত্ত্বা নাৰীৰ সৌন্দৰ্য্যহে দাঙি ধৰিছে। ভাৰতৰ প্ৰাচীন কবিসকলেও অন্তঃসত্ত্বা নাৰীৰ সৌন্দৰ্য্য বৰ্ণনাত কেতিয়াও কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। কিন্তু অন্তঃসত্ত্বা নাৰীৰ সৌন্দৰ্য্য চকুত লগা সৌন্দৰ্য্য নহয়। নাৰীত্বৰ চৰম সাৰ্থকতা যেতিয়া আসন্ন হৈ উঠে তেতিয়া তাৰ প্ৰতীক্ষাত নাৰীমূৰ্ত্তি গৌৰৱান্বিত হয়। এই দৃশ্যৰ সৌন্দৰ্য্যৰ উপলব্ধি চকুৰ দৃষ্টিতে কম হ'লেও মনৰ মাজত বেছি হয়। এই কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য উপলব্ধি কৰিবলৈ অন্তৰত শান্তিৰ ভাৱধাৰা লাগে, মঙ্গলময়ৰ কামনা লাগে।

মানুহৰ মনৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তি হ'ল নিজে আনন্দ পোৱাৰ লগে লগে আনকো আনন্দ দিয়া। এই প্ৰবৃত্তিৰ কাৰণেই কবিয়ে কাব্য সৃষ্টি কৰি তাৰ মাধ্যমেৰে আনক আনন্দ দান কৰে। আনন্দই হ'ল কাব্যৰ প্ৰাণ স্বৰূপ। গতিকে প্ৰকাশৰ ইচ্ছাৰ লগত জড়িত থাকে আনন্দ সৃষ্টি কৰা। এই আনন্দৰ সৃষ্টিৰ বাসনা, চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰৰ, নৃত্যশিল্পীৰ নৃত্যৰ, সাহিত্যিকৰ সাহিত্যৰ, ভাস্কৰৰ ভাস্কৰ্য্যৰ মাজেদি প্ৰকাশ পায়। এই আনন্দবাদৰ ওপৰত যি সকলে বিশ্বাস কৰে তেওঁলোকে কয় যে গোটেই বিশ্বখনেই ভগৱানৰ আনন্দ আৰু সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশৰ বাসনাৰ পূৰ্ণবিকাশহে মাথোন। ভগৱান আনন্দময় আৰু সৌন্দৰ্য্যময়। গতিকে তেওঁৰ সৃষ্টিও আনন্দময় আৰু সৌন্দৰ্য্যময়। (যি ফালে ঘূৰাও চকু তযু মহিমাক দেখো উজ্জ্বল সুন্দৰ বস্তু সকলো তোমাৰ)

ভগৱানৰ সৃষ্টিৰপৰা আহৰণ কৰা সামগ্ৰী, ভাৱত ৰূপান্তৰিত হৈ প্ৰকাশ পোৱা কাব্যও গতিকে আনন্দময় আৰু সৌন্দৰ্য্যময়। ভগৱানৰ সৃষ্টি মানুহৰ মনত ভগৱান নিজৰে তিনি স্বৰূপ। এই তিনি স্বৰূপেই মানুহক সংস্কৃতি সম্পন্ন কৰি তুলিছে। এই তিনি স্বৰূপ হ'ল সৎ, চিৎ আৰু আনন্দ। সৎ

স্বৰূপে মানুহক জীয়াই থাকিবলৈ প্ৰেৰণা দিছে। চিৎ স্বৰূপে মানুহক সকলো কথাকে জনাৰ আগ্ৰহ দিছে আৰু আনন্দ স্বৰূপে মানুহক প্ৰকাশ কৰিবলৈ প্ৰেৰণা দিছে। গতিকে এইসকলে কব খোজে যে, আনন্দ প্ৰকাশ কৰাৰ বাহিৰে শিল্পীৰ আন উদ্দেশ্য নাই।

কবিতাৰ উদ্দেশ্য কি; এই লৈ মতদ্বৈধ আছে। কোনো কোনোৱে কয় যে কবি শিক্ষক আৰু কবিতাই পাঠকক শিক্ষা দান কৰে। এক হিচাপে চালে কবিয়ে শিক্ষা দান নিদিয়া নহয়; কিন্তু সেই বুলি কবিতাৰ কাম অকল শিক্ষকতা কৰা বুলি ক'লে কলা হিচাপে কবিতাৰ সমাধি ঘটিব। কবিয়ে কল্পনা আৰু

কবিতাৰ উদ্দেশ্য

ভাবৰ দ্বাৰা পাঠকৰ অন্তৰত নতুন ভাবৰ সঞ্চাৰ কৰে। এই ভাবৰ সঞ্চাৰে পাঠকক প্ৰকৃতিৰ বা প্ৰকৃতিৰ বাহিৰৰো নানান বস্তুৰ বিষয়ে জ্ঞান লভিবলৈ মনক আকুল আবেদন জনায়। কবি ৱৰ্ডছৱৰ্থে, তেওঁৰ প্ৰকৃতি বিষয়ক কবিতাবিলাকৰ মাজেদি মানুহৰ মনত বিৰাট ভাবৰ অৱতাৰণা কৰি প্ৰকৃতিৰ যে জ্ঞানদায়িনী শক্তি আছে তাৰে সন্ধান দিছে। কিন্তু এই শিক্ষাদান আবেগ অনুভূতিৰ মাজত সোমাই পৰি পৰোক্ষ ৰূপেহে প্ৰকাশ পাইছে; যিটো ৰূপে কবিতাৰ সৌন্দৰ্য্য ম্লান কৰা নাই। কোনো কবিয়েই প্ৰত্যক্ষভাৱে কবিতাৰ মাজেদি কোনো সমস্যাৰ সমাধান কৰি সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব নোৱাৰে। তেনে কৰিলে কবিতা সৌন্দৰ্য্য আৰু তাৰপৰা উপলব্ধি হোৱা আনন্দ কেৱল কবিতাত লিখা প্ৰচাৰ পত্ৰত পৰিণত হ'ব। ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে প্ৰকৃত সাহিত্যক উদ্দেশ্যহীন বুলি আখ্যা দিছে। তেওঁৰ মতে যাৰ উদ্দেশ্য আছে তাক প্ৰকৃত সাহিত্য বুলি অভিহিত কৰিব নোৱাৰি। কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা খাটে। উদ্দেশ্য থকা সাহিত্যৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰি কোনো কোনোৱে কয় যে উদ্দেশ্য সিদ্ধ হ'লেই সাহিত্য অনাদৃত হয়। এই কথা সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত খাটিলে কলাৰ সৌন্দৰ্য্যৰ সমাধি ঘটিব।

কাব্যৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল শিক্ষা দান। সেই কথা প্ৰাচীন যুগত বিশেষভাৱে প্ৰচলন আছিল। সেয়েহে সকলো দেশতো মহাকাব্য আৰু অন্যান্য প্ৰাচীন কাব্য ৰচনাৰ মাজত ৰাজনীতি, সমাজনীতি, ধৰ্ম্মনীতিৰ বিশেষ ব্যাখ্যা আছিল আৰু এইটো বিশ্বাস কৰা হৈছিল যে সেইবিলাকৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি মানুহে নিজ নিজ জীৱনৰ উপৰিও সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক জীৱন গঢ়ে। মহাভাৰত, ৰামায়ণ, ইলিয়াড আদিত এনে উদাহৰণ বহুতো পোৱা যায়। আমাৰ কীৰ্ত্তন, দশম আদি পুথি ধাৰ্ম্মিক শিক্ষা দানৰ ভেটিতেই প্ৰতিষ্ঠিত। জন ৰাচকিনে কৈছে যে শিক্ষাৰ উদ্দেশ্য হোৱা উচিত মানুহৰ আধ্যাত্মিক, নৈতিক আৰু জাগতিক উন্নতি বিধান কৰা। এই কথা টলষ্টয়েও স্বীকাৰ কৰিছে।

কলাৰ উদ্দেশ্য ৰস সঞ্চাৰ কৰা আৰু আনন্দ দিয়া। এই কথা এৰিষ্টটলে উল্লেখ কৰিলেও, তেওঁৰ আলোচনাত, মন আৰু নৈতিকতাৰ উন্নয়ন সম্পৰ্কে

স্থান পাইছে। কবিয়ে জীৱন, জগত আদিৰ বিভিন্ন ৰস সম্ভাৰ কৰিবলৈ গৈ আনন্দ আৰু সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি কৰে আৰু লগে লগে মনবো উৎকৰ্ষতা সাধন কৰে। কাব্যৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু আনন্দ বোধৰ মাজতে অজ্ঞাতসাৰে হ'লেও কিছু কথা শিকি পেলায়। কলাৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে সাধাৰণতে দুটা মতবাদ দেখা যায়। এটা হ'ল কলা কলাৰ বাবে আৰু আনটো কলা জীৱনৰ বাবে। যি সকলে কলা কলাৰ বাবে বুলি অভিহিত কৰে সেইসকলৰ মতে কলাৰ কোনো উদ্দেশ্য থাকিব নোৱাৰে—কলাৰ সৃষ্টি নিজৰ বাবে। এই কথা মেথিঅ' আৰ্নল্ড, টলষ্টয় আদিয়ে সমালোচনা কৰিছে। তেওঁলোকে কয় যে কলা জীৱনৰ বাবে। জীৱনৰ বহুতো আৱশ্যকীয় সত্য কবিতাৰ মাজেদি তথা কলাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পায় জীৱনৰ কিছুমান চিৰন্তন সত্য থাকে সেই সত্য কবিতাৰ মাজেদি কবিয়ে উপলব্ধি কৰাব পাৰে। বিখ্যাত মনীষী বাৰ্নাড শ্ব'ই কৈছে—"good art is never produced for its own sake." কবিতাৰ জীৱনৰ লগত সম্বন্ধ যিহেতু আছে তেনে ক্ষেত্ৰত নৈতিকতাক একেবাৰেই দলিয়াই পেলাব নোৱাৰি। মানৱতা সদায় নৈতিকতাৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি গঢ়ি উঠিছে। এই মানৱতাৰ বহল ভেটিতেই থিয় দি কলাকাৰে কলাসৃষ্টি কৰে আৰু লগে লগে মানৱৰ মানৱ হিচাপে নৈতিক সম্মান অক্ষুণ্ণ ৰাখে। নৈতিকতা সুন্দৰৰেই এটি উচ্চতৰ ৰূপ। কবিতাই যেতিয়া সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি কৰে নৈতিকতাৰ অৱদানো ই দলিয়াই পেলাব নোৱাৰে। কবিতাৰ নৈতিকতাত আবেগ-অনুভূতিৰ কল্পনাৰ সমাবেশ লাগিব। কলা কলাৰ বাবে নহয়, কলা জীৱন আৰু সমাজৰ বাবে। এই কথাৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব গিয়ে।

চিন্তা বদসকলে কয় যে—কবি যিহেতুকে সামাজিক ব্যক্তি তেওঁ কেতিয়াও জীৱন আৰু সমাজক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। জীৱন আৰু সমাজৰ মঙ্গল সাধনা কৰা কবি আৰু অন্যান্য কলাকাৰসকলৰ প্ৰধান কৰ্ত্তব্য। আজিকালি মানুহৰ চিন্তাধাৰা সামাজিক ভেটিত গঢ় লৈছে। মনৰ ওপৰত আধিপত্য বিস্তাৰ কৰিছে অৰ্থনৈতিক, সামাজিক আদি সমস্যাই। কলাই সামাজিক ভেটিত গঢ় লৈ মানৱ সমস্যা প্ৰধান হৈ পৰিছে। এনে হোৱাৰ কাৰণে বহুতো ক্ষেত্ৰতে কবিতা আৰু অন্যান্য কলাই সাৰ্ব্বজনীনতা বহুতখিনি হেৰুৱাই পেলাইছে। খণ্ড সমস্যা কিছুমানে বাৰ্তাৰ কাকতৰ বাৰ্ত্তাৰ দৰে মানসিক উত্তেজনা বা বেদনাৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। কিন্তু সেই ভাববোৰ অৰ্থনৈতিক সমতাৰ ভেটিত এখন সুখী সমাজ ব্যৱস্থাৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'লে সাৰ্ব্বজনীন কাব্যিক অনুভূতি হিচাপে জীয়াই নাথাকি তাহানিৰ খবৰ হৈ যোৱাৰ সম্ভাৱনা বেছি। যেনে—

"পাঁচ লাখ টকাৰ কাপোৰৰ পাৰমিট—
মন্ত্ৰীক কৈ আনা।"
পালেং শাকৰ সেৰে কিমান?

কবিৰ প্ৰধান কাম বাণী দিয়া নহয়। জ্ঞান বঢ়োৱাহে। কবিয়ে তেওঁৰ অন্তৰত ওপজা ভাৱৰাশি কবিতাত প্ৰকাশ কৰি জীৱন আৰু জগত সম্পৰ্কে চিৰন্তন সত্যক মানুহৰ মানস চকুৰ আগত দাঙি ধৰে। মানুহ তেতিয়া জীৱনৰ সমস্যা সম্পৰ্কে সচেতন হয়। কাব্যিক সৌন্দৰ্য অটুট ৰাখি জীৱনৰ কোনো কথা দাঙি ধৰাতেই কবিৰ কাম শেষ হয়। তাকে লৈ বেয়াক সংশোধন কৰা বা বাণী দিয়াৰ মনোবৃত্তিৰে লেখনী ধৰিলে কবি নিজে কব নোৱাৰাকৈয়ে ধৰ্মগুৰুলৈ বা প্ৰচাৰকলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ব। কবিৰ কাব্যিক অনুভূতি যদি দাঙি ধৰোঁতেই ব্যক্তিগত মানৱ মনৰ বা সমাজৰ সংস্কাৰ হৈ যায় তাত ক'বলৈ একো নাই।

হোৰেচে 'আৰচ্ পয়েটিকাত' কবিৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে লিখিছে। কবিৰ উদ্দেশ্য কোনো ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োজন সিদ্ধ কৰা, কোনো ক্ষেত্ৰত আনন্দ দিয়া। যি কবিয়ে আনন্দৰ লগে লগে পৰোক্ষভাৱে শিক্ষা দান কৰে তেওঁকেই সকলোৱেই ভাল পায়। এয়া হ'ল কবিতা জীৱনৰ বাবে কথা। দান্তেইও সাৰ্থক কলা তাকেই বুলিছে যি সমাজৰ উপকাৰ কৰে।

'কলা কলাৰ বাবে' 'কবিতা কবিতাৰ বাবে' এই কথা যিসকলে প্ৰচাৰ কৰিছিল সেইসকলেও মাজে মাজে মানৱ জীৱনত কলাৰ আৱশ্যকতাৰ কথা চিন্তা নকৰাকৈ থকা নাই।' কাণ্টে তেওঁৰ 'ক্ৰিটিক অব্ জাজমেণ্টত' কলাক কোনো উদ্দেশ্য নোহোৱা মুক্ত কল্পনা বুলি কৈছে যদিও কলাৰ সামাজিক আৱশ্যকতাৰ কথা নুই কৰা নাই। শেলী, ৱৰ্ডছৱৰ্থ আদি কবিসকলেও কাব্যৰ দুয়োটা ফালকে স্বীকাৰ কৰিছে। শেলীয়ে নীতিমূলক কবিতা ঘৃণনীয় বুলি ক'লেও কবিতাত নীতিৰ কথা একেবাৰে পৰিহাৰ কৰা নাই। কলা কলাৰ বাবে, তত্ত্বৰ প্ৰধান উদ্যোক্তা হ'ল থিউফাইল গটিয়ে। তেওঁৰ পিছত ফ্লবেয়াৰ, বোডেলিয়াৰ, ভিক্টৰ হিউগ' প্ৰভৃতিয়ে এই মতৰ পোষকতা কৰে। এইসকলৰ ভিতৰত বোডেলিয়াৰ উগ্ৰপন্থী। তেওঁৰ মতে কবিৰ কবিতাৰ বাহিৰে আৰু একো লক্ষ্য নাই। কবিয়ে যদিহে নৈতিক লক্ষ্য অনুসৰণ কৰে তেনেহ'লে কবিয়ে নিজৰ কবিত্ব শক্তিক হ্ৰাস কৰিব লাগিব আৰু তাৰ ফল হ'ব বেয়া। ইমানকৈ কোৱাৰ পাচতো বোডেলিয়াৰ পিচলৈ এই মতবাদৰপৰা আঁতৰি আহিল।

কবিয়ে নিজস্ব কল্পনা অজৰ অমৰ কৰি কবিতাৰ সৌন্দৰ্যময় মিনাৰ গঢ়ি তোলে। এই নিজস্ব কল্পনা অজৰ অমৰ কৰিবৰপৰা সামগ্ৰীবোৰ কি? বাস্তৱ জগতৰ সামান্য এটি ধূলিকণাৰপৰা আৰম্ভ কৰি এই জগত পাৰ হৈ অতীন্দ্ৰিয় জগতৰ ভাব ধাৰাও কবিৰ কবিতাৰ সামগ্ৰী। মুঠতে দৃশ্য অদৃশ্য বস্তু, মানৱ, জীৱ-জগত, প্ৰকৃতি সকলো কবিতাৰ সামগ্ৰী। ৰামায়ণ, মহাভাৰতত বৰ্ণিত দেশৰ ৰাজনীতি, ধৰ্মনীতি, সমাজনীতিক কবিতাৰ বুকুতেই সামৰি থোৱা আছে। আৰু আজিৰ যুগত স্টিফেন স্পেণ্ডাৰৰ 'এক্সপ্ৰেছ ট্ৰেইন' আৰু জেকবিচৰ 'এটমিকানিষ্টীক্ৰয়াবো'

কবিতাৰ সামগ্ৰী

কবিতাৰেই বিষয়-বস্তু। আজিৰ নতুন যুগত জাৰ্জবিনৰ বস্তুও কবিতাৰ কল্পনা ৰাজ্যত আহি প্ৰবেশ কৰিছেহি। বস্তুৰ বস্তু ৰূপত, ভাবৰ ভাব ৰূপত সুন্দৰ অসুন্দৰৰ বিভেদ নাই। কোনো কোনোৱে কবিতাৰ ৰাজ্যলৈ অশুচি ভাবধাৰা আৰু অশুচি বস্তু সমূহৰটো অবাঞ্ছিত বুলি অভিমত প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু কবিতাৰ শুচি-অশুচি বিষয়-বস্তুতকৈ প্ৰকাশভঙ্গী আৰু দৃষ্টিকোণৰ ওপৰতহে নিৰ্ভৰ কৰে। কবিয়ে অসুন্দৰ বা ভয়াবহ বস্তুটোতো কল্পনাৰ ৰূপৰ ৰহণ সানি সুন্দৰ কৰি তোলে। নহ'লে হুইটমেনে বিভীষিকাময় মৃত্যুক সন্তানৰ গুৰিলৈ ধীৰে ধীৰে খোজকাঢ়ি অহা মাকজনী আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে মৃত্যুক সুন্দৰ ৰূপে কল্পনা কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। অসুন্দৰ বস্তুৰ মাজত কবিতাৰ সামগ্ৰী সংগ্ৰহ কৰি মনোৰাজ্যত কল্পনাৰে সংশোধন কৰি কবিয়ে নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰে আমাৰ আগত কাব্যিক সৌন্দৰ্য্য দাঙি ধৰে। তেতিয়া কুৎসিত বস্তুৱে ৰূপ সলায়। বস্তুক অখণ্ড দৃষ্টিতে চালে পাৰ্থিৱ বস্তুৰ সুন্দৰ অসুন্দৰতাৰ ভেদ নাথাকে। সকলো বস্তুক যদি ভগৱানৰ সৃষ্টি লীলা বুলি ধৰি লওঁ তেনেহ'লে বস্তুৰ খণ্ডতাৰ অসুন্দৰতাই সমগ্ৰ সৌন্দৰ্য্যক ম্লান কৰিব নোৱাৰে। সৌন্দৰ্য্যময়, সত্যময় ভগৱানৰ ৰূপ বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ বিভিন্ন সৃষ্টিৰ মাজেদি প্ৰকাশ পায়। তাকে কবিয়ে গ্ৰহণ কৰে সুন্দৰ ৰূপে। সাহিত্যৰ জগতত বিশ্বৰ সকলো বস্তুৱেই কুৎসিৎ ৰূপ এৰি সৌন্দৰ্য্যময় ৰূপ ধাৰণ কৰে। মৌমাখিয়ে ভাল-বেয়া সকলো বস্তুৰপৰা গ্ৰহণ কৰা বস্তুটো সুস্বাদু মৌ হোৱাৰ দৰে কবিয়ে ভাল-বেয়া সকলো বস্তুৰপৰা গ্ৰহণ কৰা কবি কল্পনা সৌন্দৰ্য্যময় হৈ উঠে। এই সৌন্দৰ্য্যময় বস্তুটো দেখাত যেনে লাগে কবিৰ কল্পনাত সি বেলেগ ৰূপ লয়।

কবিৰ মানস পটত দৃশ্যমান জগতৰ সামগ্ৰীবোৰৰ ৰূপ প্ৰতিফলন হৈ কবিৰ আদৰ্শৰ বোল লাগি কবিতাত বেলেগ ৰূপত প্ৰকাশ পায়। সেই কাৰণেই নব বৰুৱাৰ কবিতাত—

"শিমলু ফুলৰ মৌ পিয়লাত এপিয়লা ৰঙীন খবৰ
পলাশৰ আধাজ্বলা জুইৰে তপত" হৈ উঠে।

হেম বৰুৱাৰ সাপে ফোচ ফোচাই যাওঁতে কৈ যায়—

"তুমি অজ্ঞ তোমাৰ জ্ঞানৰ বন্তি জ্বলিবলৈ
এতিয়াও বহুত বাকী"।

শ্যেলীয়ে পচোৱা বতাহজাকক মাতে বিশ্বত নতুন সৃষ্টিৰ পাতনি মেলিবলৈ তেওঁৰ অন্তৰৰ ভাবৰাশিক সিঁচি দিবলৈ,—

My spirit ! Be Thou me, impetuous one !
Drive my dead thoughts over the Universe
Like withered leaves to quicken a new birth !

ঠিক সেই একে কাৰণতেই ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ 'পঁচিশে বৈশাখ' তেওঁৰ জন্মৰ স্মৰণ পূৰ্ণ বাণী লৈ দুৱাৰত বিতিয়াই যাতেহি।

"জন্মেৰ স্মৰণ পূৰ্ণ বাণী
প্ৰভাতেৰ ৰৌদ্ৰলেখা লিপিখানি
হাতে কৰি আনি
দ্বাৰে দিল ডাক
পঁচিশে বৈশাখ"।

ছন্দই কবিতাক গদ্যৰপৰা পৃথক কৰে। কল্পনা ভাব আদিৰ দৰে ছন্দ কবিতাৰ খাই অঙ্গ। ছন্দৰ স্পন্দনৰ মাজত ব্যৱহৃত বাক্য যেতিয়া সৃষ্টি হয় তাকে কবিতা আখ্যা দিয়া হয়। কবিতাৰ সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি কৰাত ছন্দ হ'ল প্ৰাণ স্বৰূপ। সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে ছন্দক কাব্যৰ আনন্দৰূপীপ্ৰথা বুলি অভিহিত কৰিছে। ছন্দই কবিতাত যি লয়ৰ আনন্দ সৃষ্টি কৰে সেই আনন্দ গদ্যত পাবলৈ নাই। ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে ছন্দৰ সম্পৰ্কে লিখিছে, "ছন্দৰ মাজত

ছন্দ

যি বেগ আছে সেই বেগৰ অভিঘাতত ৰসগৰ্ভ বাক্য সহজে হৃদয়ৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰি মনক দোলন দিয়ে।" ছন্দ অকল কবিতাত আছে বুলি কলে প্ৰকৃততে শুদ্ধ নহয়। স্বাভাৱিক ছন্দৰ লয় গদ্য পদ্য উভয়তে পোৱা যায়। গদ্যত কোনো নিৰ্দ্ধাৰিত ছন্দ নাথাকিব পাৰে ; কিন্তু তাৰ লিখাৰ ভঙ্গিমা আৰু শব্দ যোজনাৰ মাজেদি গদ্যত ছন্দৰ লয় পোৱা যায়। গদ্যত ছন্দৰ লয় থকাৰ কাৰণেই বোধকৰো কাৰ্লাইলৰ 'ফ্ৰেন্স বিভলিউচনখন' কবিতাময়ী গদ্য বুলি কোৱা হয়। ঠিক সেই একে কাৰণতেই ডাঃ কাকতীয়ে ভট্টদেৱৰ কথাগীতাক ছন্দময়ী গদ্য বুলি অভিহিত কৰিছে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ইংৰাজী গীতাঞ্জলী, যেনেকৈ যুগৰ ইংৰাজী বাইবেল এনে ছন্দময়ী গদ্যতহে লিখা।

গদ্যত ছন্দ থাকিলে সি অন্তৰ্নিহিত হৈহে থাকে, প্ৰত্যক্ষভাবে প্ৰকাশ নাপায়। কিন্তু কবিতাত সি প্ৰত্যক্ষভাবে প্ৰকাশ পায়। একে শব্দকে, অনুভূতিপূৰ্ণভাৱে, ব্যঞ্জনাত্মক ৰূপে প্ৰকাশ কৰিলে ছন্দবদ্ধ হৈ কবিতা হৈ পৰে আৰু সুনিয়ন্ত্ৰিতভাৱে বুদ্ধিনিষ্ঠ কৰি প্ৰকাশ কৰিলে গদ্য হৈ পৰে। কবিতা ছন্দবদ্ধ হোৱাৰ কাৰণে কেতিয়াবা অৰ্থ বুজি নাপালেও শ্ৰুতিমধুৰতাৰ কাৰণে সি অন্তৰ স্পৰ্শ কৰিব পাৰে।

শুন শুনৰে, সুৰবৈৰী প্ৰমাণা নিশাচৰ নাশ নিদানা।
শুন শুনৰে, সুৰবৈৰী এৰূপ হইবে
ৰাম নাম যম সমৰক সাজিয়ে—
সমদলে কয়াল পয়ানা ॥
ঠাট প্ৰকট পটু, কোটি কোটি কপি,

গিৰি গড় গড় পদ ধাৱে।
বাৰিধি তীৰ তাঁৰ, কৰে গুৰুতৰ গিৰি,
ধৰি ধৰি সমৰক ধাৱে ॥
ঠিক তেনেকৈ দেৱ বৰুৱাৰ—
দীপ্ত ফণা কালনাগ, বিহ উগাৰত যাৰ—
নীলকণ্ঠ ভোলানাথ
তুমি তাৰ মণি
উৎপীড়িত বেদনাৰ চিৰন্তন বিদ্ৰোহৰ গগণ উতলা কৰা
তুমি এটা ধ্বনি।

এই কবিতা ফাকি বহুজাত হীন-ভেটি হ'লেও ছন্দৰ লয় প্ৰকাৰ কাৰণেই পাঠকৰ মন সহজে স্পৰ্শ কৰিব পাৰে।

ছন্দৰ লগত ভাবৰ সম্বন্ধ তেনেই ওচৰা-উচৰি। সেই কাৰণে সকলো ভাবৰ কবিতা একেটা ছন্দতে লিখিব নোৱাৰি। ঝুমুৰি ছন্দৰ এফাকি কবিতাত যিটো ভাব প্ৰকাশ পায় পয়াৰ ছন্দত সেই ভাব প্ৰকাশ নাপায়। ঝুমুৰি ছন্দৰ তীব্ৰগতিত যুদ্ধৰ বৰ্ণনা আদি দিয়া যায়। যেনে—"হেন শুনি জাম্বৱন্ত খাইলা মহা বলৱন্ত" আনহাতেদি পয়াৰ ছন্দত আবেগ অনুভূতি আদিৰ বৰ্ণনা দিয়া হয়। যেনে ঃ—

হৰি হৰি কিনা ভৈল ৰাজ কুমাৰী
কমল নয়ন ঘূৰি ৰাৰি ঝুৰাবত
ঘন ঘন ফুকাৰে মুৰাৰি।

আকৌ গণেশ গগৈৰ—

চকুৱে বিচাৰে মোৰ অপৰূপ ৰূপ ৰেখা
পৰাণে বিচাৰে মোৰ জীৱনৰ মোহ
বুকুৱে আপোন সুৰে বিচাৰি বিচাৰি ফুৰে
মউসনা চেনেহৰ কুমলীয়া কোঁহ।

এই কবিতা ফাকিত যি ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে আৰু তাৰপৰা যি ভাব ...লয় হৈছে সেই ছন্দই কবি বিনন্দ বৰুৱাৰ—

গড় গাওঁ, গড় গাওঁ, কথা শুনি তল যাও,
বাট দেখি পিছলেৰে পাও
দিখৌৰ সৌতত যোৰা, ভটীয়নি বল পোৱা
উভতিব খোজে মাৰ নাও
ওচৰতে দেখি গড় গাওঁ;"

কবিতাৰ ভাব উদ্ধাৰ কৰি দিব নোৱাৰে। গতিকে ভাব আৰু ছন্দৰ

সামঞ্জস্যই কবিতাৰ সৌন্দৰ্য্য দ্বিগুণে বঢ়াই তোলে। ছন্দই কবিতাৰ সম্মোহিনী শক্তি জীবিত কৰি ৰাখে।

ছন্দৰ আৱশ্যকতাৰ কথা কওঁতে এই শব্দৰ অৰ্থ ঠেকাই আনিলে কবিতাৰো পৰিসৰ ঠেকাই আনিব লাগিব। কবিতাৰ শেষ আখৰ নিমিলিলেও ছন্দৰ লয় (Rhythm) থাকিলেই কবিতা প্ৰাণময়ী হৈ উঠে। আজিকালি কবিসকলে এই লয়ৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব দিছে। শব্দৰ ধ্বনিগত যি প্ৰবাহ সেই প্ৰবাহে কবিতাক ছন্দৰ ৰীতিগত কবিতাৰ দৰে সঙ্গীতধৰ্ম্মী কৰি তোলে।

যেনে—নৱ বৰুৱাৰ—

—সন্দেহৰ বহু মেঘ পাৰ হৈ দুখৰ নিশাৰ
আজি মই এটি কথা কওঁ
সহজ সৰল কথা
ভাল পাওঁ তোমাক পৃথিৱী।

ছন্দৰ স্পন্দন হ'ল কবিতাৰ প্ৰাণ শক্তি। কবিৰ সৃজনী ক্ৰিয়াৰ উদ্ভৱ কৰায় এই স্পন্দনে। ছন্দৰ এই স্পন্দন, সঙ্গীতধৰ্ম্মী হৈ কবিৰ অন্তৰত অৰ্তৰ্কিতে বাজি উঠে তাৰ লগে লগে সেই স্পন্দন শব্দময়ী হৈ তেওঁৰ কাণত পৰিলে কাণে লয় হিচাপে গ্ৰহণ কৰে আৰু সেই লয়ৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি কবিয়ে কবিতা ৰচনা কৰে। এতেকে কবিৰ কবিতাত প্ৰকাশ পোৱা ছন্দৰ স্পন্দন হঠাতে কবি অন্তৰতে উদ্ভৱ হয় ভাবৰ বাহক হিচাপে। প্ৰতীকবাদী কবিসকলে ছন্দৰ এই স্পন্দনক কবিতাৰ আত্মা বুলি আখ্যা দিছে।

আধুনিক কবিতাক ছন্দৰ ৰীতিৰ ধৰা বন্ধা নিয়ম নোহোৱা হৈছে। কবিতাত ছন্দ থাকিব লাগেনে নালাগে এই লৈ বহুতো আলোচনা বিলোচনাত হৈছে। আধুনিক কবিতাত ছন্দৰ যি পৰিবৰ্ত্তন আহিছে তাৰো ব্যাখ্যা দিয়া হৈছে। আধুনিক কবিতাত ভাবেও গতানুগতিকতাৰপৰাও অতীৰ আহি মনৰ

মুক্তক ছন্দ

মুকলি বা বতাহ লোৱাৰ প্ৰচেষ্টা চলাইছে। ঠিক তেনেকৈ ছন্দৰ ক্ষেত্ৰতো মুক্তিৰ প্ৰয়াস এটি চলিছে। আধুনিক কবিতাৰ প্ৰায়বিলাকতে ৰীতি, পৰ্ব্বৰ চিন্তাতকৈ শব্দৰ লয়ৰ চিন্তাহে বেছি কৰা হৈছে। কবিতাৰ অসংলগ্ন ভাববোৰৰ উৎপত্তিৰ স্থল হ'ল অবচেতন আৰু নিৰ্জ্ঞান মন। মনৰ এই দুই স্তৰৰ ভাবৰ জোৱাৰৰ অসংলগ্নতা বেছি। এই অসংলগ্ন ভাববোৰে প্ৰকাশৰ প্ৰচেষ্টা কৰে শৃঙ্খলিত ৰীতি নিয়মৰ মাজেদি নহয় মুক্ত হিচাপেহে। গতিকেই কবিতা প্ৰকাশৰ বাহন হৈছে মুক্তক ছন্দ। ছন্দৰ ৰীতি-নীতিৰ মাজেদি আধুনিক বিশৃঙ্খল মনটো প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি বুলিয়েই মন্তব্য দি আধুনিক কবিসকলে মুক্তক ছন্দৰ সহায় লোৱা বুলি কয়।

ভাবৰ ওপৰতে ছন্দ নিৰ্ভৰ কৰে। ভাব যেতিয়া অনুশৃঙ্খল সেই ভাবৰ গতিও অনুশৃঙ্খল। মুক্তক ছন্দই কবিৰ কাব্য ৰচনাৰ প্ৰধান আহিলা কল্পনাক

সজাত ভৰাব নোৱাৰে। আধুনিক কবিসকলে ছন্দৰ বাহ্যিক ৰূপটোক ভাব আৰু শব্দৰ মাধুৰ্য্যতকৈ বিশেষ গুৰুত্ব দিয়ে। মুক্তক ছন্দই, ছন্দৰ বাহিৰৰ স্বৰূপটো বিসৰ্জ্জন দি শাব্দিক স্পন্দন আৰু ধ্বনিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। ইলিয়ট, অডেন আদিয়ে নতুন কবিতাৰ দুৱাৰ মুকলি কৰি কবিতা ৰচনা কৰিছে এই ছন্দৰে লয়ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি। ইলিয়ট, অডেন আদিৰ কবিতাৰ লয়ে মানুহৰ অন্তৰত কাব্যিক অনুভূতি জগায়। ইলিয়টৰ কবিতা মনে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলেও কাণে গ্ৰহণ কৰিব পাৰে কেৱল সাঙ্গীতিক লয়ৰ কাৰণে। ইলিয়টৰ ৱেষ্টলেণ্ড খৰচি মাৰি বুজা মানুহ শতকৰা হিচাপত ধৰিলে বহুতো কম ওলাব। তথাপি ইলিয়টৰ ৱেষ্টলেণ্ড ইংৰাজী জনা কবিতা প্ৰেমীসকলে পঢ়ে তাৰ সাঙ্গীতিক লয়ৰ কাৰণে,—

The boat responded—
Gaily to the hand expert with a sail and oar
The sea was calm, your heart would love
responded
Gaily, when invited, beating obedient to
controll hands...

....

Datta :—What have we given ?
My friend, blood sh ıking my heart
The awful darling of a moment's surrender
Which an age of produce can never retract
By this, and this only we have existed. আদি

ৱেষ্টলেণ্ডৰ শাৰীবিলাকৰ অৰ্থতকৈ লয়ে মানুহৰ অন্তৰত কাব্যিক অনুভূতি জগায়। ঠিক সেই দৰে—

সূৰ্য্য পৰিক্ৰমা শেষ কম্বুকণ্ঠ কোন সি গ্ৰহৰ কোন
পান্থ ৰবমুৰা শেষ কৰি তীৰ্থযাত্ৰা বহুব্যৰ্থতাৰ
যুতি মালা খৰৰ নললা তাৰ ? আদি

অসমীয়া আধুনিক কবিতাৰ শাৰী বুজাত অসুবিধা হ'লেও মানুহে পঢ়ি ভাল পায়। তাতোকৈও ভাল পায় শুনি যদি পঢ়োতাই ইয়াৰ সাঙ্গীতিক লয় উদ্ধাৰ কৰি পঢ়িব পাৰে। মুক্তক ছন্দৰ লয় কোনো ক্ষেত্ৰতেই বাদ দিব নোৱাৰি। এই লয় সৃষ্টিৰ প্ৰতি বহুতে আওকাণ কৰাৰ কাৰণে আধুনিক কবিতাক বহুতে অৱহেলাৰ চকুৰে চাইছিল। অসংলগ্ন ভাবৰ সমষ্টি, উদ্ধৃতিৰে ভৰা তাতে ছন্দহীন, লয়হীন গতিকে বহুতৰে মতে এনে কবিতা (যি বিলাকত লয় আদি নাই) কেঁচিৰে কটা বাতৰি কাকতৰ সংবাদহে মাথোন। নতুন কবিতাৰ

নুবুজা কথাটো আজি আগতকৈ বহুত কমিল। নুবুজিলেও সাঙ্গীতিক লয় পালে মুক্তক ছন্দৰে লিখা আধুনিক কবিতা মানুহে পঢ়ি মনক কাব্যিক আনন্দ নিশ্চয় দিব। বহুতে ভাবে ছন্দ নাই কাৰণে আধুনিক কবিতা লিখিবলৈ নিচেই সহজ। আধুনিক শব্দ কেইটামান সুমুৱাই দিলেই আধুনিক কবিতা হয়। ছন্দ ৰীতিৰ মাজত সোমাই নপৰাৰ কাৰণে ছন্দৰ অভাৱত ভাবৰাশি সৌন্দৰ্য্যময় কৰি প্ৰকাশ কৰা যথেষ্ট টান কাম। গতিকে প্ৰতীক, ৰূপচিত্ৰ; শব্দ সংযোজনা আদিৰ ওপৰতে কবিৰ ভাবৰ সৌন্দৰ্য্য ফুটাই তোলাটো নিৰ্ভৰ কৰে। আধুনিক কবিসকলৰ যি সকলে কবিতা সৃষ্টিক সহজভাৱে লৈছে সেই সকললৈ চি দে লুইচৰ এষাৰ বাণী হ'ল...

"A Poem will not survive unless it is good in itself, and it is not good just because it brings in aeroplanes or Einstain's theory." মহেন্দ্ৰ বৰাৰ অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দত. মুক্তক ছন্দৰ সূত্ৰ এনেদৰে দিয়া হৈছে—"বিভিন্ন ৰূপ কল্পৰ মিশ্ৰণযুক্ত এই মুক্ত ধ্বনি প্ৰবাহৰে নাম মুক্তক ছন্দ"।

পাশ্চাত্যত আধুনিক সাহিত্যত দুটা দল আছে। এটা হ'ল ৰোমাণ্টিক কবিতা, আনটো হ'ল প্ৰতীকবাদী কবিতা। ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ গুৰি ধৰিলে ৱৰ্ডছৱৰ্থ, শেলী, কীটছ, কলৰিজ, বাইৰণ আদিয়ে আৰু প্ৰতীকবাদী কবিতাৰ গুৰি ধৰিলে মেলাৰ্মে, ভেলেৰী, ৰিমবড আদিয়ে। প্ৰতীকবাদী কবিতাৰ জন্মস্থান ফৰাচী দেশ বুলি কোৱা হয় যদিও আমেৰিকান লিখক এজেন

পঢ়ৌক প'ৰ লেখনীতে প্ৰতীকবাদীৰ অঙ্কুৰে জীপ লৈছিল। বডেলিয়াৰে প'ৰ লিখা কিছুমান ফৰাচী ভাষালৈ অনুবাদ কৰিয়েই ফৰাচী দেশৰ কাব্যভূমিত এই অঙ্কুৰ ৰোপণ কৰিলে। ফলত, ফৰাচী দেশৰ কাব্যিক জলবায়ুত উনৈশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে প্ৰতীকবাদৰ বিস্তাৰৰ গছজুপি ফল-ফুলে নদন-বদন হৈ উঠিলে। ইয়াৰ পিচ গ'ল ইংলণ্ড, জাৰ্মান আদি দেশলৈ। বিন্কে, ষ্টিফান জৰ্জ, ইলিয়ট, ইয়েটছ আদিয়ে তেওঁলোকৰ কাব্য ফুলনিত ইয়াৰ আপদালত লাগি গ'ল।

প্ৰতীকবাদী কবিসকলে ব্যক্তিগত অনুভূতি আৰু আদৰ্শৰে কবিতাক জীয়াই ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। তেওঁলোকৰ কবিতা নীতি জ্ঞান আদিৰে ভাৰাক্ৰান্ত নাছিল। থিউফাইল গটিয়ে কৱৰ দৰে "প্ৰতীকবাদী আন্দোলন কলা কলাৰ বাবে" এই আদৰ্শৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এডমাণ্ড উইলচনে প্ৰতীকবাদক মিশ্ৰিত উপমাৰে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা জটিল ভাবধাৰাৰ মাজেদি ব্যক্তিগত অনুভূতিক প্ৰকাশ কৰিবলৈ কৰা প্ৰচেষ্টা বুলি অভিহিত কৰিছে। (An attempt through complicated association of ideas, represented by metaphors to communicate unique personal feelings.)

প্ৰতীক হ'ল ভাৱ প্ৰকাশৰ বাহন। ইয়াৰ সহায়েৰে মনোবিশ্লেষণ কৰা হয়। ই সদায় অন্তৰ্দৃষ্টিৰ সহায়ত ৰহস্য উদ্ঘাটন কৰে। প্ৰতীকবিলাকে কোনো কথাৰে ব্যাখ্যাৰ দায়িত্ব নলৈ ইঙ্গিত দিয়াৰ দায়িত্ব হে লয়। গতিকে ইয়াত কোনো কথাই স্পষ্ট ৰূপে প্ৰকাশ নাপায়। ই কেৱল ইঙ্গিতৰ সহায়ত অনুভূতি প্ৰৱণ মনক প্ৰকৃত সত্যৰ ওচৰলৈ লৈ যায়। পাঠকৰ অন্তৰ্দৃষ্টি নাথাকিলে আচল সত্যক উপলব্ধি কৰা টান। সেইকাৰণে প্ৰতীকবাদী কবিতাবিলাক বেছিভাগে বহুজাত জটিল।

ফৰাচী প্ৰতীকবাদী কবিসকলে শব্দৰ মূৰ্চ্ছনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি কবিতাক সঙ্গীতৰ পৰ্য্যায়লৈ তুলিছে। মেলাৰ্মে ইবিলাক কবিতা লিখি প্ৰতীকবাদৰ নমুনা দাঙি ধৰিছে সেইবিলাকৰ শব্দৰ ব্যঞ্জনাত আছে হৃদয়ৰ আবেগ অনুভূতি। তেওঁৰ মতে সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনাসম্পন্ন শব্দৰে ৰচনা কৰা সমগ্ৰ কবিতাটিত এটা বিশেষ মানসিক অৱস্থাৰ অস্পষ্ট আভাষ পৰিস্ফুট হয়। অৰ্থৰ নিশ্বাস লাগিলে শব্দৰ মাধুৰ্য্য নষ্ট হয়। প্ৰতীকবাদী আন এজন কবি ইলিয়টে কবিতাৰ অৰ্থৰ ওপৰত গুৰুত্ব নিদিয়াৰ কথা উল্লেখ কৰি তেওঁৰ—'দি ইউজ অব্ পয়েট্ৰি এণ্ড দি ইউজ অব্ ক্ৰিটিছিজম" বোলা কিতাপত লিখিছে যে সাধাৰণ অৰ্থত কবিতাৰ অৰ্থৰ প্ৰধান আৱশ্যক হ'ল পাঠকৰ অৰ্থ বিচৰাৰ যি অভ্যাস তাক পূৰণ কৰি মনটোক ভুলাই ৰখা। পাঠকে যেতিয়া অৰ্থৰ মহিমাত মুগ্ধ হয়, তেতিয়া কবিতাই তেওঁৰ ওপৰত অন্য প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে, এই প্ৰভাৱেই হ'ল প্ৰতীকবাদী কবিতাৰ প্ৰভাৱ।

প্ৰতীকবাদীসকলে অদৃশ্য মৰ্ম্ম উপলব্ধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল, বাস্তৱতাই তেওঁলোকক আমনি দিছিল। সেয়েহে বাস্তৱতাৰ নিষ্ঠুৰ আঘাতৰপৰা আঁতৰি ফৰাচী প্ৰতীকবাদীসকলে অনিৰ্দ্দিষ্ট অস্পষ্টতাৰ মাজত সোমাই পৰিছিল। এই প্ৰচেষ্টাত পৃথিৱীৰ কাব্য বুৰঞ্জীলৈ তেওঁলোকে দিছিল সাঙ্গীতিক সৌন্দৰ্য্যৰ অনুপম ভাষা যি ভাষাৰ মাধ্যমত প্ৰকাশ পাইছিল চেতন আৰু নিৰ্জ্জানমনৰ অনুভূতিবিলাক। মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ যুগত এই কবিসকলৰ প্ৰতীকবোৰে নিজস্ব ৰূপ লৈ জটিল হিচাপে দেখা দিছিল।

কবিতাৰ প্ৰতীক কেৱল উনৈশ শতিকাৰ শেষতেই পোনতে ব্যৱহাৰ হৈছিল বুলি কলে ঠিক সঁচা কথা কোৱা নহ'ব। উনৈশ শতিকাৰ শেষত মাথোন আধুনিক প্ৰতীকবাদৰহে জন্ম হৈছিল। আধুনিক প্ৰতীকবিলাক জটিল আৰু ৰহস্যৰে ভৰা। আদিম প্ৰতীকবিলাক মানুহৰ আদিম অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা আৰু সেইবিলাকৰ প্ৰায়বিলাকেই সমষ্টিগত নিৰ্জ্জানমনৰ চিত্ৰৰূপ। পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশৰ ৰূপকথা, ধৰ্ম্মশাস্ত্ৰ আদিত এনেকুৱা প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰৰ বহুল প্ৰচাৰ পোৱা যায়। আমাৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্য আৰু তাতোকৈ পুৰণি বিহুগীত, কথোবাৰোৰত প্ৰতীকৰ উল্লেখ অনেক—

এভব গহনবন আতি মোহ পাশে হয়
তাতে হাম্ হৰিণ বেড়াই ।
ফান্দিলে মায়াৰ পাশে, কাল ব্যাধ ধাৰা আছে
কাম ক্ৰোধ কুত্তা খেদি খাই ॥

হৰিণক সংসাৰীৰ প্ৰতীক ৰূপে দেখুৱা হৈছে। যেনেকৈ হাবিত হৰিণ চাৰি জালত বন্দী হয় তেনেকৈ সংসাৰ ভাঠহাবিত সংসাৰী, মোহৰ জালত বন্দী হয়। তেনে অৱস্থাত ব্যাধ আৰু কুকুৰেই হৰিণক বধ কৰিবলৈ খেদি অহাৰ দৰে কাল ব্যাধেও খেদি আহে সংসাৰীক নিৰ্ম্মূল কৰিবলৈ। এই বৰগীতটিত হৰিণক মানৱ জীৱনৰ, ব্যাধক মৃত্যু, কুকুৰৰ বিপদৰ প্ৰতীক হিচাপে দেখুৱা হৈছে। বৈষ্ণৱ সাহিত্যত শিশু কৃষ্ণ হ'ল ভগৱানৰ অসীম ৰূপৰ প্ৰতীক। পুৰাণ গ্ৰীক আৰু ভাৰতীয় ধৰ্ম্মশাস্ত্ৰত দৈত্য-দানৱ আদি অন্যায়ৰহে প্ৰতীক। এই অন্যায়ৰ প্ৰতীকবিলাকক নিৰ্ম্মূল কৰি সাধুক পৰিত্ৰাণ কৰিবলৈ ভগৱানে ন্যায়ৰ প্ৰতীক হিচাপে বিভিন্ন ৰূপত জন্ম গ্ৰহণ কৰে।

অসমীয়া সাংস্কৃতিক জীৱনৰ লগত খাপখোৱা বিহুগীত আদিত এনে প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ বহুতো পোৱা যায়। মাছ প্ৰজননৰ প্ৰতীক, হাঁচতি প্ৰেমনিদৰ্শনৰ প্ৰতীক, বিওা বিহা কন্যা কাল প্ৰাপ্তিৰ প্ৰতীক ইত্যাদি।

হাতে মেলি হাঁচতি বলা ঐ আইদেউ
ভৰি মেলি হাঁচতি বলা
দিবৰে সময়ত এখনি নিদিলা
কালৈ সাৰ্মৰি থলা।

ইয়াত হাঁচতিক ডেকাই প্ৰেম নিদৰ্শনৰ প্ৰতীক হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে।

আকৌ—

দলৌ কানেমাৰি তিনিকৈ পচালি
কানত কেচা কলৰ ভাৰ
জনমে জনমে শুজিব নোৱাৰো
তোমাৰ তামোলৰে ধাৰ।

এই বিহুগীত ফাকিত তামোলক প্ৰেম বিনিময়ৰ প্ৰতীক হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে। আমাৰ সাধাৰণতে প্ৰচলিত প্ৰতীকবোৰ বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় প্ৰায়বিলাকৰ ভেটি হয় ধাৰ্ম্মিক নহয় যৌনিক।

চুফীবাদী কবিতাবিলাকত ৰুমী, ওমৰ খায়াম, হাফিজ আদিয়ে অলেখ প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। পৃথিৱীক তেওঁলোকে আলহাইবৰ, সুৰাৰ পিয়লাক অনন্তৰ সুৰাৰ পিয়লা, সুৰা ভগৱৎ প্ৰেম, প্ৰেমিকাৰ সৌন্দৰ্য্য ভগৱানৰ সৌন্দৰ্য্য, চাকীক ভগৱান বা গুৰু বুলি ভাবে।

ৰহস্যবাদী কবিতাবিলাকত প্ৰতীকৰ প্ৰভাব বেছি। ভগবানৰ ৰহস্য উদ্ঘাটন সম্পৰ্কীয় আধ্যাত্মিক ভাবৰ কবিতাবিলাকত, পাৰ্থিব বস্তুকে, ভগবানৰ ৰহস্য দাঙি ধৰিবলৈ যাওঁতে প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ৰহস্যবাদত ভগৱানৰ অসীম শক্তি উপলব্ধিত যি প্ৰচেষ্টা আছে সেই প্ৰচেষ্টাৰ ভেটি হ'ল দৈৱিক অনুভূতি। কবিয়ে যেতিয়া এই দৈৱিক অনুভূতিৰে মন আচ্ছন্ন কৰি ৰাখে তেতিয়া তেও' ভগৱানৰ সত্তা উপলব্ধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে প্ৰতীকৰ যোগেদি তেওঁৰ সৃষ্ট কিছুমান বস্তুৰ মাজেদি।

অসমীয়া সাহিত্যত কুৰি শতিকাৰ আগভাগৰপৰা ৰহস্যবাদী কবিতাৰ মাজেদি প্ৰতীকবাদে মূৰ দাঙি উঠে। নলিনীবালা দেৱী, অম্বিকাগিৰি ৰায় চৌধুৰী, চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা, ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, দুৰ্বৰা, নীলমণি ফুকন আদিৰ কবিতাত প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ বহুতো পোৱা যায়। এই সকল কবিৰ বেছি ভাগৰে কবিতাত আছে আধ্যাত্মিক প্ৰতীকবাদ। আত্মা, বিশ্ব, অতিথি, ভাওনা ঘৰ, আকাশ, কাৰাগাৰ, নাও, নাৱৰীয়া আদি বিভিন্ন প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ কৰি ভগৱান, ভক্ত, অনন্ত, মানৱজীৱন, সংসাৰ আদিৰ বিভিন্ন ব্যাখ্যা দিয়া হৈছে।

আধুনিক ফৰাচী প্ৰতীকবাদৰ আহিঁতে গঢ়ি উঠি বিশ্লেষণী ধৰ্ম্মী হৈ পৰাৰ কাৰণে আধুনিক কবিতাৰ প্ৰতীকবিলাকো বৰ জটিল। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল আধুনিক কবিতা বেছি ভাগতেই নিজ্ঞান আৰু অবচেতন মনৰ প্ৰভাৱ বেছি, গতিকে পৰিবেশটো মনস্তাত্ত্বিক। মনস্তত্ত্বৰ ওপৰত ভেটি কৰা সকলো কথাই জটিল। অতি আধুনিক অসমীয়া কবিতাৰ প্ৰতীকবোৰো এনে কাৰণতেই জটিল হৈ পৰিছে। ৰহস্যবাদী আৰু জনসাহিত্যমূলক কবিতাবিলাকৰ প্ৰতীকবিলাকৰ ৰূপ আছিল সাৰ্ব্বজনীন আৰু সহজ। সেই প্ৰতীকবিলাক সকলোৰে মনত পৰিচিত হৈ থকা। কিন্তু আধুনিক প্ৰতীকবিলাক তেনে পৰিচিত নহয়, গতিকে ই জটিল। হোমেন বৰ গোহাঞিৰ—

> "মই ভাল পাওঁ ৰাতিৰ দৰে সুন্দৰ এটি সাপ
>
> তাৰ অবাধ অহঙ্কাৰ ;
>
> আলকতৰাৰ দৰে গাৰ বং কোনো এক বেশ্যাৰ
>
> গঞ্জিত হৃদয় যেন মৃত্যু আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ
>
> এই সমাহাৰ।"

ইত্যাদি শাৰী থকা কবিতাটোৱে সাপৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু মৃত্যুৰ বিভীষিকাৰ সমাহাৰে কবিৰ মনত ৰাতিৰ অন্ধকাৰৰ মাজত মনৰ উদ্দাম গতিৰ দৃশ্য আনি দিছে, মৃত্যু আৰু সৌন্দৰ্য্য দুয়োকে লৈ নদীত সাপ উদ্দাম উত্তালভাৱে বগাই যোৱাৰ দৰে জীৱনৰ অবাচিত উদ্দাম ভাব ৰাশি, মৃত্যু আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ পৰিৱেশত মনত ৰাতিৰ আন্ধাৰৰ মাজেদি সৰ্পিল গতিৰে পাৰ হৈ যায়। নৱকান্ত

বৰুৱা, হেম বৰুৱা, হৰি বৰকাকতী, মহেন্দ্ৰ বৰা, বীৰেশ্বৰ বৰুৱা আদিৰ কবিতাত আধুনিক প্ৰতীকবাদৰ চানেকি বহুতো পোৱা যায়।

আধুনিক কবিতাবিলাকৰ মানস চিত্ৰৰ (imagery) বিচিত্ৰ সমাবেশ কৰা হয়। আধুনিক কবিতাৰ নানান খণ্ডিত ভাবৰ সমাবেশ কৰিবলৈ যেনেকৈ

মানস চিত্ৰ

উপযুক্ত শব্দচয়নৰ আৱশ্যক; তেনেকৈ মানস চিত্ৰবো আৱশ্যক। এই মানস চিত্ৰবোৰে নতুন নতুন ধৰণৰে ৰূপায়িত হৈ মনৰ আলোড়ন তোলে। মানস চিত্ৰই কবিৰ আবেগ-অনুভূতিক ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহী কৰি তোলে। তেতিয়া তেওঁৰ মানস চিত্ৰবিলাকে বিভিন্ন ৰূপত প্ৰকাশ পায়। বিভিন্ন ৰূপত প্ৰকাশ পালেও মানস চিত্ৰবিলাকে কবিতাৰ মূলভাবক বিনষ্ট কৰি দিব নোৱাৰে।

কবিতাৰ মানস চিত্ৰ কি? সহজ সৰলভাৱে ক'বলৈ গ'লে মানস চিত্ৰ হ'ল শব্দৰে অঁকা ছবি। কিন্তু এই বাহ্যিক ৰূপৰ বাহিৰেও আমাৰ মনলৈ কল্পনাৰ সামগ্ৰী যোগাব লাগিব। এজ্ৰা পাউণ্ডে মানস চিত্ৰ সম্পৰ্কে দাঙি ধৰা সূত্ৰ হ'ল—'ৰূপ চিত্ৰ সেয়ে যি এটা সময়ৰ ভিতৰতে মনলৈ বৌদ্ধিক আৰু আনুভৌতিক জটিলতাৰ ছবি আনি দিব পাৰে।' (An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.) কবিতাৰ এই মানস চিত্ৰ উপমা আদিৰ ওপৰতো অৱলম্বন কৰে আৰু কেতিয়াবা খণ্ড বাক্য আদিৰ ওপৰতো ভিত্তি কৰে। কবিতাৰ মানস চিত্ৰৰ আবেদন কেতিয়াবা কাণত, কেতিয়াবা স্পৰ্শ অনুভৱত, কেতিয়াবা অনুভৱত প্ৰকাশ পায়।

কবিতাৰ আধুনিক মানসচিত্ৰৰ সমাবেশ কৰোঁতা হ'ল টি. ই. হিউম। তেওঁ ছয়'ত কবিৰ এটা ক্লাব খুলি প্ৰত্যেক বুধবাৰে কবিতা পঢ়া আৰু শুনাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। তাতে পঢ়া তেওঁৰ 'আটম' বোলা কবিতা এটা এখন সৰু পত্ৰিকাত ওলাল। এয়া হ'ল ১৯০৮ চনৰ কথা। হিউমে আৰম্ভ কৰি দিয়া কবিতাত মানসচিত্ৰৰ সমাবেশ কৰা নতুন পদ্ধতিতে যোগ দিলে ৰিচাৰ্ড এলডিংটন ফ্লিণ্ট, ইলিয়ট, এজ্ৰা পাউণ্ড আদিয়ে। হিউমৰ 'আটম' কবিতাকে প্ৰথম আধুনিক মানসচিত্ৰৰ সমাবেশ থকা কবিতা বুলি কোৱা হয়।

A touch of cold in the Autumn night
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge,
Like a red-faced farmer.
I didnot stop to speak, but noded.
And round about
With white faces like town children.

জোন আৰু তৰা সম্পৰ্কে হিউমৰ এয়া নতুন ধাৰণা। বঙা জোন হ'ল কতাৰ বেৰত আওঁজি থকা ৰঙামুৰা খেতিয়কটোৰ দৰে। আৰু তৰাবিলাক হ'ল নগৰৰ বগা মুখৰ ল'ৰা-ছোৱালী। এই দুটা ৰূপচিত্ৰ অনুভৱ কৰোঁতে কল্পনাৰ যথেষ্ট আৱশ্যক হ'ব। আকৌ ইলিয়টৰ—

Let us go out you and I

When the evening is spread like a

Patient etheresed upon a table.

ইয়াত সন্ধিয়াটোক অস্ত্ৰোপচাৰৰ আগমুহূৰ্ত্তত অস্ত্ৰোপচাৰৰ টেবুলত শুই থকা ৰোগীটোৰ দৰে আকাশত শুই থকা বুলি কোৱা হৈছে। এই চিত্ৰ, উপমাৰ যোগেদি দাঙি ধৰি কবিয়ে যিটো অনুভৱ কৰিছে তাক আনে অনুভৱ কৰিবলৈ বহুতো চিন্তাৰ আৱশ্যক হ'ব। চহৰৰ সন্ধিয়া আৰু অস্ত্ৰোপচাৰৰ টেবুলত নিশ্চল হৈ পৰি থকা ৰোগীজনক একে দেখাৰ কাৰণ বিশ্লেষণ কৰিলে বুজা যাব যে নানান দৈহিক আৰু মানসিক অশান্তিৰ পিছত ৰোগী হয়তো এনেছথেছিয়া দিয়াৰ পাছত খন্তেকলৈ শান্ত হৈ প'ল। ঠিক তেনেকৈ চহৰৰ দিনটো অতি অশান্তিৰ দিন। নানান গণ্ডগোলে কৰ্ম্মময় দিনটো অতিবাহিত হোৱাৰ পিছত সন্ধিয়া অলপ শান্তি আহে, (ক্লান্ত ৰোগীৰ অৰ্দ্ধচেতন অৱস্থাৰ দৰে) অলপ সজীৱতা কমে। গতিকে কবিৰ মনত সন্ধিয়াটো আকাশত শুই থকা ৰোগীৰ দৰে লাগিল। চহৰৰ সন্ধিয়া সুস্থ, নিৰ্জ্জন সন্ধিয়া হ'ব নোৱাৰে। যি কণ শান্তি পায় অস্ত্ৰোপচাৰৰ আগমুহূৰ্ত্তত এনেছথেছিয়াৰ জ্বালত ৰোগীয়ে পোৱা শান্তি কণৰ দৰে। এই মানসচিত্ৰ 'কাৰৰ দ'লৰপৰা ডবাকাঁহ বাজি সন্ধিয়াৰ দিছেহি জাননী' এনে পবিত্ৰ পৰিবেশৰ কথা অনুভৱ কৰিব পৰা মানস চিত্ৰবোৰ একে নহয়। গতিকে এনে পৰিস্থিতিৰ ইলিয়টৰ ওপৰত দিয়া মানস চিত্ৰ গ্ৰহণ কৰি মনত আনন্দ লাভ কৰা বৰ টান। পৰিস্থিতি, যুগ, চিন্তাধাৰা এইবিলাকে কবিৰ মানস চিত্ৰবো পৰিবৰ্ত্তন ঘটায়।

পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ যোগেদি আহি অসমীয়া আধুনিক কবিতাৰ ওপৰতো মানসচিত্ৰৰ প্ৰভাৱ পৰিছেহি। এই মানসচিত্ৰবোৰৰ প্ৰায়বিলাকেই জটিলতাৰে ভৰা। একো একোটা কবিতাত বহুতো মানসচিত্ৰৰ সমাবেশ কৰা হয়। বিবিলাক বুজিবলৈ ইলিয়টৰ কবিতাৰ দৰে চিন্তাৰ আৱশ্যক। হেম বৰুৱাৰ কবিতাৰ—

আমাৰ চকুৰ আশাৰ নেজাল তৰা
এই জৰুলে এই মৰে
বালি মাছীৰ মন্নুৰে চালিত
বুদ্ধ পৰাণত সাত সাগৰৰ বান নামে।
... ...
হাতত তোমাৰ কাচিৰ নাচ।

চকুৰে নমনা সোণালী ধান।

...   .

মৰা পৃথিৱীত তেজৰ আৱৰ্ত্ত
এটা টুনী আছে দুটা টুনী আছে ;

(জাবৰ দিনৰ সপোন)

এই শাৰী কিটাত অলেখ সৰু সৰু মানসচিত্ৰৰ সমাবেশ কৰা হৈছে। যিবোৰ আমাৰ মানস পটত জাকি মাৰি উঠে মনৰ অনুভূতিৰ আলোড়ন তুলিবলৈ। সেইদৰে মানসচিত্ৰৰ বিভিন্ন উদাহৰণ হৰি বৰকাকতী, নৱ বৰুৱা, মহেন্দ্ৰ বৰা, বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, নলিনী ভট্টাচাৰ্য্য আদিৰ কবিতাৰপৰা দিব পাৰি। যেনে :—

"জীৱনত ফুল ফুলে আৰু নানা ভাবে
বহুত নগৰ গজে বুঢ়া হয়,
বুৰঞ্জীৰ বতাহত সৰে তাৰ পাত"

(বেলি ওলোৱাৰ কবিতা)
নৱ বৰুৱা

..   ...

এটি দুটি এৱাৰটি তৰা।
মৰাজোন উঠি আছে কবৰৰ পৰা।

(এটি দুটি এৱাৰটি তৰা)
নৱ বৰুৱা

. .   . .   . .

হেজাৰ উটৰ কাৰভান যত ভাগ্যৰ পথিক
সেয়া হাতে পালো সোণৰ সচাৰ কৰি
মৃত্যু বিহৰ শিখা
খোলা সুৰুযৰ পনীয়া পোহৰ
আচনাকি হাত।

(ইস্তন হং)
হৰি বৰকাকতী

.   .   ...

দুচকু কণা বলগাই টানি নিয়ে
বগা বৰফৰ ওপৰেদি জীৱনৰ গাড়ী।
আশা নিৰাশাৰ সোৱণ শিৰী :
বলীয়াবানে সোণচৰ আনে—এয়া আমাৰ জীৱন।

(দিনপঞ্জী—মহেন্দ্ৰ বৰা)

...   .

অন্তৰৰ বাৰুদ স্তূপত জিকিঙতি পাৰি
যাযাবৰ দল এদিন হৈছিল

ঘৰ এৰি উধাও। দুৰ্বাণৰ মৌন নিবেদন
কিন্তু আকাশৰ ফাঁকে ফাঁকে
নৃত্যৰতা উৰ্বশীৰ ছন্দভঙ্গাৰ মিনতিত
প্ৰতিজ্ঞাৰ বালিচৰ ভাগি গ'ল।

(দৃষ্টিপাত—হৰি বৰকাকতী)

ইত্যাদি আধুনিক কবিতাৰ প্ৰায় শাৰীয়ে শাৰীয়ে মানসচিত্ৰৰ সমাবেশ। এই মানসচিত্ৰবিলাক পাঠকৰ আয়ত্তৰ ভিতৰুৱা হ'লে কাব্যিক আনন্দ লাভ কৰে আৰু আয়ত্ত বাহিৰৰ হ'লে—মনোগ্ৰাহী নহ'লে সমালোচনা কৰে, কবিতা জটিল হ'ল বুলি।

কবিসকলে মানসচিত্ৰবোৰ ক'ৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰে? এনে এটি প্ৰশ্ন অৱতাৰণা কৰি জে আইজাকচে তেওঁৰ 'দি বেক গ্ৰাউণ্ড অব মডাৰ্ণ পয়েট্ৰি'ত লেখিছে যে অকল আধুনিক কবিসকলেই নহয় সকলো কবিয়েই মানসচিত্ৰৰ সন্ধান কৰে। মানসচিত্ৰে মন পৰিপূৰ্ণ কৰিবৰ কাৰণে মিল্টন ইচ্ছাকৃতভাৱে পঢ়িছিল। কিতাপৰ দোকানত অকণমান পুস্তিকা এখন চালেও শ্বেকছপীয়েৰে তাৰপৰাও মানসচিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰিছিল। চ'চাৰ, স্পেনচাৰ, ডন, কলৰিজ, কীট্‌চ্, শেলী আদি সকলোৱেই মানসচিত্ৰ সন্ধান কৰিছিল। দৰ্শন, জ্যামিতি, ৰণৰ বুৰঞ্জী ভূগোল, ৰামায়ণ শাস্ত্ৰ, ন্যায়শাস্ত্ৰ আদি প্ৰায় সকলো বিষয়ৰপৰাই কবিসকলে মানসচিত্ৰ আহৰণ কৰিছিল। ইয়াৰপৰা বুজিব পাৰি যে মানসচিত্ৰ সংগ্ৰহত মূলতে আছিল অধ্যয়ন আৰু অনুসৰণ। অসমীয়া আধুনিক কবিসকলৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা খাটে।

কাব্যিক কল্পনাৰ আধাৰ

শিল্প সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস মানুহৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তি। এই প্ৰবৃত্তিক বুনিয়াদ কৰি মানুহে বিভিন্ন ৰূপৰ মাজত কল্পনাৰ সম্ভাৰ লৈ নিজক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিচাৰে। মানুহৰ এই প্ৰবৃত্তিয়ে অকল পাৰ্থিৱ বস্তুকে নহয় অপাৰ্থিৱ বস্তুকো কল্পনাৰ ৰূপত আনি অন্তৰত সাময়িকভাৱে বন্দী কৰি কলাৰ জন্ম দিয়ে। মানুহৰ মনৰ মাজত এটা শক্তিয়ে সদায় কাম কৰি থাকে। সেয়ে হ'ল, অসংলগ্নতাক সংলগ্নতালৈ আৰু অপ্ৰকাশক প্ৰকাশলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা। এই অসংলগ্নতাক সংলগ্নতালৈ আৰু অপ্ৰকাশক প্ৰকাশলৈ ৰূপান্তৰিত কৰোঁতে মনে সামান্য এটি আধাৰ বিচাৰে। এই আধাৰেই কল্পনাৰ বাস্তৱ বীৰ্য্য শক্তি। বাস্তৱৰ এই বীৰ্য্য শক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি নানান অসংলগ্ন কল্পনাই ৰূপ ল'বলৈ বিচাৰে। মনত ভাবৰ উগুল থুগুল লাগে, সৃষ্টি হয় যুগ-যুগান্তকাৰী সাহিত্য। সাহিত্যিকে এনে কল্পনাৰ আলমতে নিজৰ শিল্পীমনৰ পৰিচয় ঘটায়—প্ৰাকৃতিক আৰু অপ্ৰাকৃতিক নানান বস্তুৰ মাধ্যমেৰে। প্ৰাকৃতিক আৰু অপ্ৰাকৃতিক বস্তুৱে অন্তৰত ভাবৰ হেন্দোলনি তোলে কাৰণেই হয়তো শৰবিদ্ধ চাকৈ চকোৱাৰ আৰ্ত্তনাদক কেন্দ্ৰ কৰি ৰূপ লোৱা ভাব ৰাশি কাব্যলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছিল—"মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ত্বম গমঃ শাশ্বতী সমাঃ . . ." ইত্যাদি ৰূপে। ঠিক এটি দৃষ্টিভঙ্গীতে সীমাহীন আকাশৰ ৰঙীন ৰূপ, পখীৰ সুমধুৰ সঙ্গীত, সাগৰৰ ক্লান্তিহীন ঢৌৰ খলকনি, পৰ্ব্বতৰ চূড়াৰ জিলমিলনি আদিয়ে সাহিত্যিকৰ মনত খিতাপি লৈ কল্পনাৰ বোলত প্ৰাণময় হৈ উঠে।

সীমাহীন সৌন্দৰ্য্যৰ মাজত বিচৰণ কৰা মনে আত্মপ্ৰকাশৰ চেষ্টা কৰে। সেই কাৰণে এৰিষ্টটলে সৃষ্টি প্ৰক্ৰিয়াৰ আদিতেই স্ৰষ্টাৰ মনোভঙ্গীৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। তেওঁৰ মতে স্ৰষ্টাৰ মনোভঙ্গী দুই ভাবে প্ৰকাশ পায় আৰু এই দুই ভাগে প্ৰকাশ পোৱা মনোভঙ্গীয়েই ৰচনাৰ প্ৰকৃতি নিয়ন্ত্ৰিত কৰে।

আত্মপ্ৰকাশৰ চেষ্টা

আত্মপ্ৰকাশ কৰিব খোজা মনে যদি গভীৰ ভাবৰাজ্যত বিচৰণ কৰে তেন্তে সি প্ৰকাশ কৰিব অন্তৰৰ গভীৰ দিশটো আৰু যদি পাতল ভাব ৰাজ্যত বিচৰণ কৰে তেনেহ'লে সি প্ৰকাশ কৰিব মনৰ অগভীৰ দিশটো। এৰিষ্টটলে কাব্য-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষকৈ কাহিনী কাব্য-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কল্পনাক দুটা ৰূপত দেখুৱাইছে। এটা হ'ল সৰল কল্পনা আৰু আনটো হ'ল যৌগিক কল্পনা। সৰল কল্পনাই ঘটনা, বস্তু বা ব্যক্তিৰ প্ৰতিৰূপ সৃষ্টি কৰে আৰু যৌগিক কল্পনাই ঘটনাৰ পিচত ঘটনা সজাই-পৰাই ঘটনাৰ এটা সমষ্টি ৰূপ প্ৰকাশ কৰে। ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে কবি সাহিত্যিকৰ আবেগ অনুভূতিৰ প্ৰাচুৰ্য্যৰ দৰকাৰ। আবেগ-অনুভূতিৰ প্ৰাচুৰ্য্যৰে কবিয়ে কবিৰ প্ৰকৃতিৰে কাব্যৰ ৰূপ দিয়ে। সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কবিৰ মনৰ বিভিন্ন শক্তিয়ে বিভিন্ন ৰূপত প্ৰকাশ পায়। সেয়েহে জেওঁৰ দুৱৰি খোৱা হৰিণাৰ মনোমোহা ৰূপ, মৃণাল বনৰ হংস মিথুনৰ পাখি মেলাৰ

দৃশ্যৰপৰা আৰম্ভ কৰি 'শ্যামল তনু পীত অম্বৰু শাসা, বদন ইন্দু বুচি ইসত হাসা' আদি কৃষ্ণৰ বৰ্ণনাটোকে দিছে। বাইবেলৰ ই'ডেনৰ সোণালী জুৰিৰ পাৰত থকা আদিম মানৱ আদাম ইভৰ বাসনা কামনা কবিৰ কল্পনা প্ৰসূত। ইভে মাথাবা গছৰ গুটি খাই পৃথিৱীলৈ দুখ-দৈন্য নমাই অনাৰ কাৰ্য্যৰ বৰ্ণনা মিল্টনে অতুলনীয়ভাৱে ফুটাই তুলিলে বাইবেলত থকা কাহিনীৰ আলমত।

কাব্যৰ সৃষ্টিৰ কল্পনাৰ ক্ষেত্ৰত মনৰ নিৰ্জ্জান আৰু চেতন মনৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। কোনোৱে কয় যে কাব্যত চেতন মনৰেই প্ৰভাৱ বেছি। আকৌ কোনোৱে চেতন আৰু নিৰ্জ্জান মনৰ সংমিশ্ৰণতেই যে কাব্য সৃষ্টি হয় সেই কথা উল্লেখ কৰিছে। ডাঃ য়ুঙ, ডাঃ ফ্ৰয়েড, বুডিন আদিয়ে কাব্যৰ উৎপত্তিৰ মূল নিৰ্জ্জান আৰু অৱচেতন মন বুলিহে কব খোজে। বুডিনৰ মতে যি প্ৰেৰণাৰ-

নিৰ্জ্জান আৰু চেতন

পৰা কবিতাৰ সৃষ্টি হয় সেই প্ৰেৰণাৰ উৎপত্তিস্থল হ'ল নিৰ্জ্জান মন। কাব্যৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সজ্ঞান মনৰ যে সদায়েই অধিকাৰ নাথাকে এই কথা এৰিষ্টটলেও স্বীকাৰ কৰিছে। প্লেটোৱে বোধকৰো এই নিৰ্জ্জান মনৰ কথা ক'বলৈ গৈয়ে দৈৱ প্ৰেৰণাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। নিৰ্জ্জান মন দৈৱ নহ'লেও আদিম উন্মাদনাৰেই ভৰপূৰ। আদিম ভাৱধাৰাও দৈৱলব্ধহে। এই দৈৱলব্ধ প্ৰেৰণাৰ স্বীকৃতি অকল প্লেটোৱেই দিয়া নাই, ইয়াৰ স্থান ভাৰতীয় কাব্য সাহিত্যতো আছে। ৰত্নাকৰক যি শ্লোকে বাল্মিকীত পৰিণত কৰিলে তাৰ মূলতে দৈৱলব্ধ প্ৰেৰণাহে।

সজ্ঞান আৰু নিৰ্জ্জান মনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গঢ় লোৱা কলাক ডাঃ য়ুঙে দুই শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছে—কাল্পনিক কলা আৰু মনস্তাত্ত্বিক কলা। কাল্পনিক কলাৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কলাকাৰৰ সজ্ঞান মনৰ কৰ্তৃত্ব নাথাকে। সজ্ঞান মনে কাম কৰে অৱচেতন মনৰ অধীনতহে। আকৌ মনস্তাত্ত্বিক কলাৰ ক্ষেত্ৰত কলাকাৰ চেতন মনক কাৰ্য্যক্ষম কৰি ৰাখিব পাৰে। যি সকলে নিৰ্জ্জান মনৰপৰা কবিতাৰ উদ্ভৱ হয় বুলি কব খোজে সেইসকলে কলৰিজৰ স্বপ্নবিভোৰ কবিতা কুবলা খাঁৰ কথা উল্লেখ কৰে। এই কবিতাটিত পিচৰ ফাললৈ অসংলগ্নতা বেছি। যেতিয়াই কলৰিজৰ ভাৱধাৰাগ্ৰস্থত আহি সজ্ঞান মনে কৰ্তৃত্ব কৰিলেহি তেতিয়াই এই কবিতাটিৰ ভাৱৰাশি নিস্মূৰ্ল হৈ গ'ল। অৱশ্যে সমালোচক ক্ৰোচে কবিতাক নিৰ্জ্জান মনৰ অভিব্যক্তি বুলি মানিব নোখোজে। তেওঁ কয় যে যি সকলে কবি প্ৰতিভাক নিৰ্জ্জান মনৰ অভিব্যক্তি বুলি ক'ব খোজে সেইসকলে প্ৰকৃততে কবিক মৰ্য্যাদা দান কৰিব নোখোজে। তেওঁৰ মতে শিল্পৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত শিল্পী সদায় সচেতন অৱস্থাত থাকে। অৱশ্যে ক্ৰোচেও শিল্প সৃষ্টিক সম্পূৰ্ণৰূপে সজ্ঞান মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়া বুলি ক'ব পৰা নাই। এৰিষ্টটলে শিল্প সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত নিৰ্জ্জান আৰু সজ্ঞান মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়া দুয়োটাকে স্বীকাৰ কৰি লৈছে।

সজ্ঞানেই হওক বা নিৰ্জ্জানেই হওক, য'ত কল্পনাৰ সমাবেশ নাই, ত'ত

সৌন্দৰ্য্যও নাই। কবিতা সৌন্দৰ্য্যময়ী। সেয়েহে বোধকৰো শেলীয়ে কবিতাক কল্পনাৰ মূৰ্ত্ত বিকাশ বুলি অভিহিত কৰিছে। ৰামগিৰি আশ্ৰমত নিৰ্ব্বাসিত বিৰহী যক্ষৰ প্ৰিয়া কাতৰ অন্তৰৰ্থনৰ উপশম ঘটাবলৈ মহাকবি কালিদাসে এচপৰা ক'লীয়া মেঘক প্ৰিয়াৰ বাতৰি আনিব পৰা দূত ৰূপে কল্পনা কৰিলে। বাস্তৱত বৰষুণৰ টোপাললৈ পৰিবৰ্ত্তিত হ'ব খোজা আহাৰৰ এচৰা মেঘৰ অস্তিত্ব হয়তো তেনেই ক্ষণস্থায়ী। কিন্তু অন্তৰৰ বেদনাৰ উপশমৰ কাৰণে ইয়াত আৰোপ কৰিলে সুদূৰ যাত্ৰাৰ আশাৰ বলিষ্ঠ ৰূপ। আহাৰ মাহৰ বৰ্ষেনোলোৱা আকাশৰ গুৰ্জি গুমৰি থকা মেঘমালাক সকলোৱে দেখিছে; কিন্তু কালিদাসে দেখি সাধাৰণ মেঘক কল্পনাৰ বোলেৰে মহান কৰি তুলিলে। অলকাপুৰীৰ তোৰণ অতিক্ৰম কৰি মেঘে প্ৰিয়াৰ বাতৰি আনি দিব নোৱাৰে সঁচা; কিন্তু কবি কল্পনাত সি যেন সম্ভৱপৰ। আকৌ Like a poet hidden in the light of thought আৰু type of wise, who soar, but never roam আদি স্কাইলাৰ্কৰ বিষয়ে লিখা কবিতাত গভীৰ ভাবৰ কল্পনা প্ৰতিষ্ঠা হৈছে। বাস্তৱত, পচোৱা বতাহজাকে কবিৰ অন্তৰৰ একো ভাবেই কাঢ়িয়াই লৈ যাব নোৱাৰে; কিন্তু কল্পনাত পচোৱা বতাহজাকৰ জগত কবি উৰিব খোজে মৰা পুষ্পিৰীত জীয়া ভাবৰ সূচনা কৰিবলৈ—Oh lift me as a wave, a leaf, a cloud.

বাস্তৱৰ অভিজ্ঞতাৰে কবি সাহিত্যিকসকলে কল্পনাৰ বহণ সানি লেখনী ধৰে কাৰণে ৰবাৰ্ট বাৰ্ণছৰ কাৰণে প্ৰেম জুন মাহত ফুলি উঠা ৰঙা গোলাপটো, কবি চৌধাৰীৰ গোলাপ হ'ল শ্যামলী পাতৰ ওৰণি গুচাই কাবোবালৈ চাই হাঁহি মৰা বোচৰাৰ ৰাণী, ইণ্ডিয়টৰ কাৰণে সন্ধিয়াটো অস্ত্ৰোপচাৰৰ আগ মুহূৰ্ত্তৰ ৰোগীৰ দৰে, নৱ বৰুৱাৰ জোন শেঁতা পৰা দিনৰ কালিমালৈ কৰবৰ পৰা উঠি আছে, হেম বৰুৱাৰ কবিতাঃ অশৰীৰী আত্মাই জীৱনৰ দলঙত ঘৰ সাজে। কবি দুৰ্বাই নিজৰ অন্তৰৰ্থনিক মোহাৰ মাৰি দিলে ৰঙা হৈ যোৱা জেতুকা পাত বুলি কল্পনা কৰিলে "মোৰ এই হিয়াখনি জেতুকা পাতৰ দৰে সেউজীয়া বৰ্নালিৰ ৰঙৰে ঢকা।" ৱৰ্ড্‌ছৱৰ্থে উইল' গছত বান্ধি থোৱা নাওখনৰ শিকলি মেলি দিলে শিলনিত শিকলিৰ খুন্দা খাই জুনুক-জুনাক শব্দ হয়। এই শব্দই কবিৰ মনলৈ পৰীৰ হাতৰ ব্ৰেচলেটৰ শব্দৰ কল্পনা আনি দিয়ে। বাস্তৱৰ বিজ্ঞানৰ তথ্যাকে কেন্দ্ৰ কৰি বিখ্যাত ঔপন্যাসিক এইছ. জি. ৱেলছে সাধাৰণ কল্পনাৰ সীমা পাৰ হৈ গৈ 'ৱাৰ অৱ দি ৱৰ্ল্ডছ", "টাইম মেচিন" আদি উপন্যাস লেখি মানুহৰ মনত বিজ্ঞানৰ জয়যাত্ৰাৰ আভাস দিলে। কল্পনাৰ বোকোচাত উঠি ভাব ৰাজ্যত বিচৰণ কৰিব পাৰিছিল বুলিয়েই হুইটমেনে মৃত্যুক মাকৰ লগত তুলনা কৰিছে। তেওঁৰ কল্পনা মতে মৃত্যু হ'ল সন্তানৰ ওচৰলৈ ধীৰে ধীৰে খোজ কাঢ়ি অহা মাকজনী। কবি ই এ পই never more শব্দৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈ শব্দৰ মাধুৰ্য্যৰে কল্পলোকৰ সৃষ্টি কৰিছিল। মেটাৰলিংকে কল্পনাৰ সুন্দৰৰ সংপান কাহিনীৰ মাজেদি শিশু প্ৰাণৰ সৰল ভাব ফুটাই তুলিছিল।

ব্যক্তিনিষ্ঠ আৰু বস্তুনিষ্ঠ কবিতা

কাব্যিক অনুভূতিক দুটা ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পাৰি—এটা হ'ল আভ্যন্তৰীণ আৰু আনটো হ'ল বাহ্যিক। বাস্তৱ জগতৰপৰা বিভিন্ন উপাদান গ্ৰহণ কৰি তাক যথাযথ ৰূপেও কবিতাত প্ৰকাশ কৰিব পাৰি আৰু অন্তৰৰ অনুভূতি, ভাবনা, অভিজ্ঞতা আদিকো বাহ্যিক সামগ্ৰীৰ আলমত প্ৰকাশ কৰিব পাৰি। এনেক্ষেত্ৰত কবিৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ অভিজ্ঞতা বেছি। কবিতাই যেতিয়া কবিৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ মনৰ কোমল ভাবৰাশি লৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰে তেতিয়াই কবিতা হৈ পৰে ব্যক্তিনিষ্ঠ বা মন্ময় (Subjective)। আকৌ যেতিয়া বাহ্যিক বস্তুৰ বিৱৰণ আদিক আধাৰ কৰি গঢ় লয় তেতিয়া কবিতা হয় বস্তুনিষ্ঠ বা তন্ময় (Objective)। বস্তুনিষ্ঠ কবিতাত কবিয়ে নিজ ব্যক্তিগত জীৱনৰ বিশেষ উল্লেখ নকৰাকৈ, বস্তু জগতত বিচৰণ কৰি তাৰেপৰাই কবিতাৰ সামগ্ৰী আহৰণ কৰে।

যদিও কবিতাক ব্যক্তিনিষ্ঠ আৰু বস্তুনিষ্ঠ হিচাপে ভাগ কৰা হৈছে তথাপিও এই দুয়ো বিধ কবিতাক প্ৰায়েই মিশ্ৰিত অৱস্থাতহে পোৱা যায়। এজন কবিয়ে বাহ্যিক বস্তুৰ ওপৰত বৰ্ণনামূলক কবিতা লিখিলেও তাৰ মাজতে নিজৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ কল্পনা, আনন্দ আদিও প্ৰকাশ কৰে আৰু সেইদৰে ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ ভাবৰাশিৰ মাজতে বাহ্যিক বস্তুৰ বৰ্ণনাই প্ৰাধান্য লাভ কৰে।

ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাক গীতি কবিতা বুলিও অভিহিত কৰা হয়। ব্যক্তিনিষ্ঠ বা গীতি-কবিতাক সাধাৰণতে ভক্তিমূলক, দেশপ্ৰেমমূলক, প্ৰেমমূলক, প্ৰকৃতি বিষয়ক ৰহস্যবাদমূলক স্তোত্ৰ, শোক গীতি, ছনেট আদিত ভাগ কৰিব পাৰি। বস্তুনিষ্ঠ কবিতাকো কাহিনী গীতি, মহাকাব্য, নীতিমূলক, ৰূপক, ব্যঙ্গ কবিতা, হাস্যৰসাত্মক আদি বিভিন্ন বিভাগত ভাগ কৰিব পাৰি।

গীতি-কবিতা বুলিলে সাধাৰণতে গীতৰ প্ৰাধান্য থকা কবিতাকে বুজায়। গীতি-কবিতাত যদিও সাঙ্গীতিক মূৰ্চ্ছনা আছে তথাপি গীতি-কবিতা গীত নহয়। ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত, গীত আৰু গীতি-কবিতাৰ পাৰ্থক্য আছে। গীত ৰচনাত, সুৰৰ প্ৰাধান্য, ভাবৰ প্ৰাধান্যতকৈ বেছি। সুৰৰ প্ৰাধান্য থকাৰ কাৰণে শব্দৰ সংযোজনাৰ ক্ষেত্ৰতো গীতিকাৰে মনোযোগ দিব লাগে। যিবোৰ শব্দ সহজে

গীতি কবিতা

উচ্চাৰিত হয় আৰু সুৰৰ উপযোগী সেইবোৰ শব্দহে গীতত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। গীতকে দেখা যায় যে শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত গীতত স্বাধীনতা কম। শব্দৰ প্ৰতি বিশেষ লক্ষ্য ৰাখিব লাগে কাৰণেই গীতত বিচ্ছিন্ন ভাবকল্পনাৰ সম্ভৱ নহয়। কিন্তু আনহাতেদি গীতি-কবিতাত কবিৰ শব্দ নিৰ্বাচনত স্বাধীনতা বেছি। শব্দৰ মধুৰতাতকৈ ভাবৰ মধুৰতাৰ ওপৰত গীতি-কবিতাত বেছি গুৰুত্ব দিয়া হয়।

গীতি-কবিতাক ইংৰাজীত 'লিৰিক' বোলা হয়। এই লিৰিক কবিতাৰ লগত 'লায়াৰ' (Lyre) শব্দৰ সম্বন্ধ আছে। লায়াৰৰপৰাই লিৰিক শব্দ উৎপত্তি হৈছে। পূৰ্বৰ কালত বীণৰ সংযোগত এই গীতবোৰ গোৱা হৈছিল কাৰণেই ইয়াক লিৰিক বোলা হৈছিল। আজি অৱশ্যে গীতি-কবিতাৰ লগত লায়াৰৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। তথাপিও গীতি-কবিতাত সাঙ্গীতিক মূৰ্চ্ছনা লোপ পোৱা নাই। গীতি-কবিতা পঢ়িলে এটা সাঙ্গীতিক লয় অনুভূত হয়।

গীতি-কবিতাবিলাক বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে ইয়াত কোনো কাহিনী নাথাকে। ই কবিৰ ব্যক্তিগত মনৰ ভাব-অনুভূতিৰ প্ৰতিফলন মাথোন। ব্যক্তিগত মনৰ ভাবৰ প্ৰতিফলন হ'লেও পৃথিৱীৰ বিখ্যাত গীতি-কবিতাবিলাকত ব্যক্তিগত অনুভূতিতকৈ মানৱীয় অনুভূতি বেছি। এই সম্পৰ্কে হাডচনৰ অভিমত হ'ল— The majority of the world's great lyrics own their place in literature very largely to the fact that, they embody what is typically human rather than what is merely individual and particular. বিশ্ব প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন সৌন্দৰ্য, বিভিন্ন ভাবধাৰাই কবিৰ হৃদয়ত প্ৰতিক্ৰিয়া কৰি যি উচ্ছ্বাস তোলে সেই উচ্ছ্বাসকেই সঙ্গীতমুখৰ শব্দ-ৰাজিৰে কবিয়ে কবিতাত প্ৰকাশ কৰে। আৱেগ উচ্ছ্বাসৰ প্ৰাধান্য গীতি কবিতাত বেছি হোৱাৰ কাৰণে এই কবিতাবিলাক বেছি দীঘলীয়া নহয়। অৱশ্যে গীতি-কবিতা যে সদায় সময়তে চুটি হ'বই লাগিব এনে কোনো ধৰাবন্ধা নিয়ম নাই। ভাবৰ প্ৰাধান্য বেছি হোৱাৰ কাৰণে একে ভাব অনুভূতিক দীঘলীয়া কৰিবলৈ বৰ জটিল। গতিকেই ভাবৰ প্ৰাধান্য অনুযায়ী গীতি-কবিতা প্ৰায়েই চুটি হয়।

ভাবৰ প্ৰাধান্য বেছি হ'লেও গীতি-কবিতা কোনো তত্ত্বৰ দ্বাৰা ভাৰাক্ৰান্ত নহয়। উচ্ছ্বাসৰ প্ৰাধান্য আৰু ভাবৰ সৌন্দৰ্য থকাৰ কাৰণে এই কবিতাবিলাক পঢ়িলে মানুহৰ মন কবিৰ অন্তৰৰ ভাবৰ ফুলনিৰ মাজলৈ ধাবিত হয়। তত্ত্বমূলক কথাই সাধাৰণতে মানুহৰ মনত আনন্দ দিব নোৱাৰে। গীতি-কবিতাৰ প্ৰধান কামেই হৈছে বচকে আনন্দ লাভ কৰাৰ লগতে পাঠকৰ মনতো আনন্দ সঞ্চাৰ কৰা। যি সকলে কিবা তত্ত্ব বা কিবা উদ্দেশ্য গীতি-কবিতাত বিচাৰে সেইসকলে গীতি-কবিতাৰ কাব্যৰস পান কৰিব নোৱাৰে। ভাবৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণে হাডচনে গীতি-কবিতাৰ ব্যাখ্যা এনে ধৰণেৰে দিছে—"For a lyric, to be good of its kind, must satisfy us that it embodies a worthy feeling ; it must impress us by the convincing sincerity of its utterance ; while its language and imagery must be characterised not only by beauty and vividness, but also by propriety or the harmony which in all art is required between the subject and its medium.

ব্যক্তিগত ভাব-অনুভূতিৰ বাহিৰেও সামূহিক ভাব-অনুভূতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি লিখা কবিতাও বিশ্বসাহিত্যত বহুতো পোৱা যায়। কবিতা সৃষ্টিৰ প্ৰথম প্ৰয়াস আছিল ব্যক্তিগত অনুভূতিতকৈ সামূহিক অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰতহে। ভাৰতীয়, গ্ৰীক, চীন, ইহুদী আদি গীতি-কবিতাবিলাক সঙ্গীত প্ৰধান আৰু এই-বিলাকৰ বেছিভাগেই সামূহিক ভাবপ্ৰকাশক। ভাৰতৰ চৰ্য্যাপদ, বৈষ্ণব পদাৱলী, ঋকবেদ, অথৰ্ববেদৰ সঙ্গীতাৱলী, অল্ড টেষ্টামেণ্টৰ প্ৰাৰ্থনা-গীত, গ্ৰীক-কোৰাণ আৰু মৰ্নাডিত ধৰ্ম্ম সাধনাৰ বিশেষ ইঙ্গিত থাকিলেও ইয়াত অনুভূতিৰ প্ৰাধান্য ইমান বেছি যে এইবিলাকক গীতি-কবিতাৰ পৰ্য্যায়ত পেলাব পাৰি।

গীতি-কবিতাত ভাবক আগঠাই দিয়াৰ কাৰণে ছন্দ, ভাষা আৰু শব্দৰাজি সম্পূৰ্ণৰূপে ভাবৰ অনুগামী কৰি তোলা হয়। ভাবৰ উত্থান-পতন নিৰ্দ্দিষ্ট হয় ছন্দ ধ্বনিৰ মাজেদি। যেতিয়া যিটো ভাব প্ৰকাশ কৰোঁতে যেনে ছন্দ শব্দৰ আৱশ্যক তেনে শব্দ আৰু ছন্দকে প্ৰয়োগ কৰা হয়। ইংৰাজ কবি শেলী কীটছৰপৰা আৰম্ভ কৰি অসমীয়া গীতি-কবি সকললৈকে এই কথাই খাটে। কবি আৰ্ণল্ডে 'ডভাৰ বিচ' কবিতাত, সাগৰৰ ঢৌৰ উত্থান-পতন দেখি মানৱজীৱনৰ উত্থান-পতনলৈ ছক্ককলছৰ মনত পৰা দৃশ্যৰ বৰ্ণনাত যি শব্দৰাজি ব্যৱহাৰ কৰিছে সেই শব্দৰাজিয়ে প্ৰত্যেকৰে অন্তৰৰ অনুভূতিক জগাই তোলে—

> Sophocles long ago
> Heard it on the Agean and it brought
> Into his mind the turbid ebb and flow
> Of human misery ;

ইয়াত turbid ebb and flow of human misery এই শব্দৰাজিয়ে এটা কৰুণ অনুভূতিক প্ৰকাশ কৰিছে। ঠিক সেইদৰে শেলীৰ 'অ'ড-টু-ডি বেষ্ট উইণ্ড' কবিতাৰ শাৰীলৈও আঙুলিয়াব পাৰি—

> The Atlantic's level power
> Cleave themselves into chasms.

পচোৱা বতাহৰ বিপুল গতিবেগে আটলাণ্টিক মহাসাগৰৰ বুকুত যি উত্তেজিত প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছে তাকে প্ৰকাশ কৰিবলৈ cleave আদিৰ দৰে দুৰ্বাৰ শক্তি থকা শব্দ কবিয়ে ব্যৱহাৰ কৰিছে।

কীটছৰ 'অ'ড-টু-এ নাইটিঙ্গেল' কবিতাৰ শেষৰ ফাকিলৈ আঙুলিয়াব পাৰি—

> Forlorn ! the very word is like a bell
> To full me back from thee to my sole self !
> Adieu ! the fancy cannot cheat so well
> As she is famed to do, deceiving elf.

ইয়াত 'forlorn' শব্দটোৱে ৰোমাণ্টিক পৰিবেশৰপৰা কবি কেনেকৈ নিষ্ঠুৰ

বাস্তৱতাৰ মাজলৈ ঘূৰি আহিছে তাকে সূচাইছে। শব্দটো যেন কবিৰ কাণত শব্দাঘাতৰ ঘণ্টাধ্বনিহে। এই শব্দই নাইটিঙ্গেলৰ সঙ্গীত-ধ্বনিত পাহৰি থকা কবিৰ নিঃসঙ্গ জীৱনৰ কৰুণ বেদনা সোঁৱৰাই দিয়ে। অকল কবিৰ অন্তৰতে নহয়— এই শব্দই যেন সাৰ্ব্বজনীন ৰূপত কৰুণ বেদনা লৈ সকলোৰে অন্তৰ স্পৰ্শ কৰে।

কবি যতীন দুৱৰা, দেৱ বৰুৱা আদিৰ কবিতাৰপৰাও একেই উদাহৰণ দিব পাৰি।

দূৰত গৰজে শূন্য অনন্ত সাগৰ
পৰ্ব্বত প্ৰমাণ ঢৌ তুলি
বাহুতোলা মৰণৰ শেষ আলিঙ্গনে
চিন চাব নেৰাখে সমূলি।

ইয়াত 'গৰজে', 'বাহুতোলা মৰণ' আদি শব্দৰাজিয়ে পাঠকৰ মনত মৃত্যুৰ গভীৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছে। আকৌ দেৱ বৰুৱাৰ—

তেজ মঙহৰ তুমি সামান্য পুতলা এটি, মৃত্যুশীল
ফুল এৰতৰ,
মনত জগোৱা তুমি তথাপি নাহৰি ' সোঁৱৰণী
পাহৰা স্বৰ্গৰ।

কবিতা ফাকিত ব্যৱহাৰ কৰা মৃত্যুশীল ফুল, পুতলা আদি শব্দৰাজিয়ে নাৰীৰ সৌন্দৰ্য্যৰ ওপৰত মৃত্যুৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বেদনাপূৰ্ণ ছবি এটি পাঠকৰ মানস চকুত তুলি তোলে।

ভক্তিমূলক কবিতা

ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ অন্য এটি ভাগ হ'ল ভক্তিমূলক কবিতা। ভক্তিমূলক কবিতাসমূহ, সাধাৰণতে ভগবান আৰু অন্যান্য দেৱ-দেৱীৰ উপাসনাৰ কাৰণে ৰচনা কৰা গীত। এই গীতবিলাক আবৃত্তি কৰা হয় কাৰণেই সাধাৰণতে গায়ক আৰু শ্ৰোতা উভয়ৰে অন্তৰত আবেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰে। দেৱ দেৱী আৰু ভগৱানৰ উদ্দেশ্য কৰি ৰচা কবিতা হ'লেও এই গীতবিলাকত অকল অলৌকিক শক্তিৰ বৰ্ণনাকে দিয়া নহয়। চকুৰ আগত দেখা আকাশ, পৃথিবী, প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন উপাদান এই গীতবিলাকৰ মাধ্যমেৰে মূৰ্ত্তিমান হৈ উঠে। সেই কাৰণেই—

মধুবাতা ঋতায়তে, মধু ক্ষৰন্তি সিন্ধবঃ।
মাধ্বীৰ্নঃ সন্ত্বোষধীঃ।
মধুনক্তমুতোষসো মধুমৎ পাৰ্থিৱং ৰজঃ
মধু দ্যৌৰস্তু নঃ পিতা।
মধুমান্নো বনস্পতিৰ্মধুমান অস্তু সূৰ্য্যঃ
মাধ্বীৰ্গাৱো ভৱন্তু নঃ।

(সত্য পথত থকা সকলৰ কাৰণে বায়ু মধুময় হওক, নৈয়েও মধুময় পানী দিয়ক। ওষধিবিলাক আমাৰ প্ৰতি মধুময় হওক। ৰাতি আৰু দিন মধুময় হওক, পৃথিৱী মধুময় হওক, সকলোকে পালন কৰা দ্যুলোক মধুময় হওক, অৰণ্যৰ লাগনি গছবিলাকে আমাক মধুময় ফল দিয়ক, সূৰ্য্যও আমাৰ প্ৰতি মধুময় হওক আৰু গৰুবিলাকে আমাক সুখ দিয়ক।)

বেদৰ সৃষ্টিৰ দিনৰপৰা আৰম্ভ কৰি আজিলৈকে বিভিন্ন যুগত বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ মাজত ভক্তিমূলক কবিতা ৰচিত হৈছে। সকলোৰে উদ্দেশ্য হ'ল ভগবানৰ বিনন্দীয়া সৃষ্টিৰ অৱদানত আপ্লুত হৈ তেওঁৰ মহিমা কীৰ্ত্তন কৰা।

বেদৰ ভক্তিমূলক কবিতাৰ দৰে পুৰণি ইহুদী আৰু গ্ৰীক সাহিত্যতো ভক্তিমূলক কবিতা পোৱা যায়। খৃষ্ট ধৰ্ম্মত যিবিলাক ভক্তিমূলক গীত, প্ৰাৰ্থনা সঙ্গীত হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয় সেইবিলাকত গ্ৰীক আৰু ইহুদী সঙ্গীতৰ মিশ্ৰিত প্ৰভাৱ পৰিছে। ইহুদী ভক্তিমূলক কবিতাত পাৰ্থিৱ সুখ-দুখৰ কথা বেছি আছে। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল যুগে যুগে নিৰ্য্যাতিত ইহুদী জাতিৰ মনোবেদনা। এই মনোবেদনা, বিভিন্ন কবিতাৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰি ইহুদী কবিসকলে ভগবানৰ গুৰিত জাতিৰ মুক্তিৰ কাৰণে প্ৰাৰ্থনা জনাইছে।

ভাৰতত বৈষ্ণৱ যুগত ভক্তিমূলক গীত-পদ বেছিকৈ ৰচনা হৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে মীৰাবাঈ, তুকাৰাম, কবিৰ, সুৰদাস, চৈতন্যদেৱ, শংকৰদেৱ, মাধৱদেৱ আদিৰ নাম লব পাৰি। অসমৰ শংকৰদেৱ, মাধৱদেৱৰ বৰগীত উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ ভক্তিমূলক গীত হিচাপে ধৰা হয়। বৰগীত আৰু অন্যান্য ভক্তিমূলক কবিতাত যদিও আধ্যাত্মিক ভাৱৰ প্ৰভাৱ বেছি তথাপিও ইয়াক মানৱীয় অনুভূতিৰ মাধ্যমেৰেহে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। প্ৰায়বিলাক বৈষ্ণৱ গীতত সখ্য, দাম্পত্য, বাৎসল্য আদি ৰসৰ প্ৰভাৱ অতি বেছি। কৃষ্ণৰ মানৱীয় কাৰ্য্যৰ মাজেৰে পাঠকে উপলব্ধি কৰিবলৈ পায় ভগৱান কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক মাহাত্ম্য।

নিজৰ দেশৰ মাটিৰ লগত মানুহৰ জীৱনৰ সম্বন্ধ আছে। দেশৰ মাটিৰ আকৰ্ষণে মানুহৰ মানুহলৈ দেশপ্ৰেমৰ ভাব আনি দিয়ে। এই দেশৰ প্ৰতি থকা অন্তৰৰ ভালপোৱা ভাবধাৰাকে লৈ কবিসকলে বিভিন্ন কবিতা ৰচনা কৰে। দেশৰ সংকট মুহূৰ্ত্তত, কবিসকলৰ দেশপ্ৰেমৰ কবিতাই জাতিক উদ্বুদ্ধ কৰে। প্ৰত্যেক দেশৰ জাতীয় সাহিত্য বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে কবিসকলে জাতীয় প্ৰেমৰ মহৎ আদৰ্শৰে এই কবিতাবিলাক ৰচনা কৰে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ ৰোমাণ্টিক যুগত নেপোলিয়নৰ বিভীষিকাৰ বিৰুদ্ধে ৱৰ্ডছৱৰ্থ আদিয়ে দেশপ্ৰেমমূলক কবিতা লিখি ইউৰোপৰ বিভিন্ন দেশৰ দেশবাসীক সতৰ্ক কৰি দিছিল।

দেশপ্ৰেমমূলক কবিতা

দেশপ্ৰেমৰ কবিতাত ভাৰত চহকী। ভাৰতৰ মুক্তি আন্দোলনৰ বিভিন্ন স্তৰত বিভিন্ন দেশপ্ৰেমৰ কবিতা ৰচনা হৈছিল। ইংৰাজ চৰকাৰৰ বিৰুদ্ধে হোৱা

আন্দোলনৰ উপৰিও অলপতে হোৱা চীনৰ আক্ৰমণৰ বিৰুদ্ধে দেশজুৰি যি জাগৰণ হ'ল সেই জাগৰণৰ পটভূমিত নানান দেশপ্ৰেমৰ কবিতা ৰচনা হৈছিল।

অসমৰ ঐতিহ্য, কীৰ্তিকলাপ, জাতীয় প্ৰেম আদিৰ ভিত্তি কৰি বিভিন্ন সময়ত বেজবৰুৱা, চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধাৰী, নলিনীবালা দেৱী, পদ্মধৰ চলিহা, বিনন্দচন্দ্ৰ বৰুৱা, ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, আনন্দচন্দ্ৰ বৰুৱা আদিয়ে দেশপ্ৰেমমূলক কবিতা ৰচনা কৰি জাতীয় সাহিত্যৰ ভঁড়াল চহকী কৰিছিল।

ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ আন এটি বিভাগ হ'ল প্ৰেমমূলক কবিতা। প্ৰেমমূলক কবিতাবিলাক ব্যক্তিগত দুখ, আনন্দ, আশা-নিৰাশাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গঢ় লয়। ব্যক্তিগত অন্তৰৰ দুখ-দৈন্য হ'লেও, প্ৰেমৰ কবিতাবিলাকৰ সাৰ্বজনীন আবেদন আছে। সেয়েহে এই কবিতাই সকলোৰে অন্তৰ স্পৰ্শ কৰে।

প্ৰেমমূলক কবিতা

ইংৰাজী সাহিত্যত প্ৰেমৰ কবিতাই শীৰ্ষস্থান অধিকাৰ কৰে ৰোমাণ্টিক যুগত। শেলী, কলৰিজ, কীটছ, বাইৰণ, বৰ্ড্‌ছৱৰ্থ আদি কবিসকলে প্ৰেমৰ কবিতা লিখি প্ৰেমৰ জয়গান গাইছে। ফৰাচী বিপ্লৱ আৰু নেপোলিয়নৰ যুদ্ধ কীটছৰ দিনত হ'লেও কীটছ আছিল প্ৰেমৰ সৌন্দৰ্য্যৰ পূজাৰীহে। ৰাজনীতিৰ গতিধাৰা যিয়েই নহওক কীটছে বিচাৰিছিল প্ৰেয়সীৰ নীলা চকু, উঠন বুকু। সৌন্দৰ্য্যই আছিল কীটছৰ কাম্য—A thing of beauty is a joy for ever. কীটছৰ কাৰণে সৌন্দৰ্য্য উপভোগ আছিল ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য। তেওঁৰ পৰৱী কবিতা কেইটাতো অশৰীৰীৰ প্ৰেমৰ কাহিনীকে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। 'ইচাবেলা', 'লা বেলে ডেম চেনছ মাৰ্ছি' আদি কবিতাত প্ৰেমৰ কাহিনী আৰু ইয়াৰ কৰুণ পৰিণতি ব্যক্ত কৰা হৈছে। মুঠতে, ৰোমাণ্টিক যুগে নাৰীৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু কবিৰ মনক ভিত্তি কৰি বিস্তৃতিৰ ৰূপত প্ৰণয় কাব্য সৃষ্টি কৰিছিল।

ইংৰাজী ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ দৰে অসমীয়া ৰোমাণ্টিক সাহিত্যও প্ৰেমৰ কাব্যৰে চহকী। বেজবৰুৱা, চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰপৰা আৰম্ভ কৰি যতীন দুৱৰা, গণেশ গগৈ, ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, দেৱ বৰুৱা আদিলৈকে প্ৰায় সকলো কবিয়েই অন্তৰৰ দুখ-বেদনা উপশম ঘটাবলৈ প্ৰণয়ৰ সাৰ্থকতা বিচাৰিছে প্ৰণয়িনীৰ অনুসন্ধানত। এই প্ৰেমৰ কাৰণেই গণেশ গগৈয়ে নিজানৰ অন্তৰ বেদীত নিৰাকাৰ কিবা এটি এনেয়ে পূজি অন্তৰৰ বস্তুৱা দিব বিচাৰিছিল। দুৱৰাই এৰি অহা প্ৰেমৰ দাপোনত বাও' বোলা বিদায়ৰ বাণীৰে, কঁপি উঠা ওঠ দুটিৰে, বিদায়ৰ চকুলোৰে প্ৰেয়সীৰ মূৰ্ত্তি দেখে; দেৱ বৰুৱাই জীৱন অসাৰ্থক বুলি জানিও জীৱনৰ দুখ-দৈন্যৰ পঙ্কত মনোৰমাৰে সৈতে ওঁঠতে ওঁঠ লগাই দুটি পদুম হৈ ফুলিবলৈ বিচাৰিছে। ৰত্নকান্ত বৰকাকতীৰ তিলোত্তমাই তিল তিলকৈ বিশ্বৰূপৰ, জোনৰ

মুখ কাঢ়ি, আকাশৰ কোলা উদং কৰি সৌন্দৰ্য্য লৈ মানস চকুত ধৰা দিয়েহি ; বেজবৰুৱাৰ মালতীয়ে বকুৰ ভিতৰত চেনেহৰ সঁফুৰাত, চেনেহকণ চৰায় ; চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাই মাধুৰীৰ ছবিটিৰ কল্পনা কৰিছে ওফাও' নোলাওঁকৈ মনোমোহা ঠগিটিত।

অ'ড বা প্ৰশস্তিসূচক কবিতা

অ'ড গীতি-কবিতাৰ এটি বিভাগ। অ'ডৰ প্ৰকৃত অসমীয়া আৰু বঙালী প্ৰতিশব্দ সমালোচকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা নাই যদিও কোনো কোনোৱে ইয়াক প্ৰশস্তিসূচক কবিতা বা স্তোত্ৰ কবিতা বুলি আখ্যা দিছে। অ'ডক অন্য গীতি-কবিতাৰপৰা পৃথক কৰা বৰ টান। এই কবিতাৰ বিষয়-বস্তু সুৰুচিপূৰ্ণ আৰু উচ্চ ধৰণৰ আৰু ইয়াৰ ভাবৰ ক্ৰমবিকাশ যুক্তিপূৰ্ণভাৱে আগবঢ়োৱা হয়।

গঠন প্ৰণালীত পূৰ্বাণ অ'ডবিলাকৰ বিশেষত্ব আছিল। পূৰ্বাণ কালত যিবিলাক অ'ড ৰচিত হৈছিল সেইবিলাক সমস্বৰ সঙ্গীত হিচাপে গোৱা হৈছিল। তিনিটা স্তৱকৰে একোটি অ'ড সম্পূৰ্ণ হয়। এই তিনিটা স্তৱক হ'ল ষ্ট্ৰোফি, এন্‌টিষ্ট্ৰোফি আৰু এপোড। পূৰ্বাণ গ্ৰীক সাহিত্যৰ বিখ্যাত অ'ড ৰচক হ'ল পিণ্ডাৰ আৰু ছেফো।

ইংৰাজী সাহিত্যত ৱৰ্ডছৱৰ্থ, শেলী, কীটছ, গ্ৰে, মিল্টন আদিয়ে যিবিলাক অ'ড ৰচনা কৰিছিল সেইবিলাক গ্ৰীক অ'ডতকৈ বেলেগ ধৰণৰ। গ্ৰীক অ'ডত সঙ্গীতৰ যি প্ৰভাৱ আছিল সেই প্ৰভাৱ ইংৰাজী অ'ডত নাই। ইংৰাজী সাহিত্যত শেলী, কীটছ, ৱৰ্ডছৱৰ্থ আদিয়ে যিবোৰ অ'ড ৰচনা কৰিছিল সেইবিলাকৰ ভাব আৰু বিষয় উচ্চ ধৰণৰ। শেলীৰ 'অ'ড টু দি ৱেষ্ট উইণ্ড' কবিতাত অনাগত কালৰ অন্ধকাৰময় ৰহস্য উদ্‌ঘাটন কৰি মানুহৰ জীৰ্ণ-শীৰ্ণ ভাবধাৰা আঁতৰাই তাৰ ঠাইত পঠোৱা বতাহে পৃথিৱীত নতুন ভাবধাৰাৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে—

Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves, to quicken a new birth ;

প্ৰকৃতিক বিষয়ক কবিতা

প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন উপাদানৰ লগত কবিয়ে আত্মীয়তা স্থাপন কৰি, অনুভূতিৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকৃতিৰ ওপৰত কবিতা লিখে। প্ৰকৃতিৰ বাহিৰৰ ৰূপে কেতিয়াবা সেই অৱস্থাতেই আৰু কেতিয়াবা কবিৰ কল্পনাৰ ৰূপত স্বৰূপ সলাই প্ৰকাশ পায়। প্ৰকৃতি বিষয়ক কবিতাত যিবোৰত আমি বাহিৰৰ ৰূপহে পাওঁ সেইবিলাকক বস্তুনিষ্ঠ কবিতাৰ শ্ৰেণীতহে পেলাব পাৰি। ক্লাছিকেল যুগত প্ৰকৃতি বিষয়ে লিখা বেছিভাগ কবিতাই আছিল বস্তুনিষ্ঠ। বাহিৰৰ ৰূপত প্ৰকৃতিক যেনেভাৱেই দেখা হৈছিল তেনেভাৱেই বৰ্ণনা কৰা হৈছিল। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ হৰ-মোহনৰ দিব্য উপবনৰ বৰ্ণনা এনে ধৰণৰ—

পাচে ত্রিনয়ন দিব্য উপবন
দেখিলন্ত বিদ্যমান।
ফল ফুল ধৰি জক মক কৰি
আছে যত বৃক্ষমান॥
শিৰীষ সেউঁতি তমাল মালতী
লবঙ্গৰাগি পুন্নাগ
কৰবীৰ বক কাঞ্চন চম্পক
ফলভৰে ভাঙ্গে ডাল।

ইংৰাজী সাহিত্যৰ ৰোমাণ্টিক যুগতেই প্রকৃতিয়ে কবিৰ দৃষ্টিত নতুন ৰূপ পায়। প্রকৃতিৰ লগত মানুহৰ সম্পর্ক, মানুহৰ অন্তৰঙ্গতাৰ কথা ৰোমাণ্টিক যুগৰ আগতে কবিসকলে চিন্তা কৰা নাছিল। চিৰদিনেই গৌণ হৈ থকা প্রকৃতিয়ে অনন্ত আত্মাৰে কবিৰ মানসদৃষ্টিত ধৰা দিলে। কবিয়ে অনুভৱ কৰিলে মানুহৰ জীৱন যেন প্রকৃতিৰ জীৱনৰেই অংশ বিশেষ। মানুহ হ'ল বিশাল প্রকৃতিৰ অনন্ত আত্মাৰ সচেতন খণ্ডিত ৰূপ। গতিকে মানুহৰ সুখ, দুখ, আনন্দ, উল্লাস সকলোবোৰত প্রকৃতিয়ে সমবেদনা জনায়। এই উপলব্ধি আমি ৱৰ্ডছৱৰ্থ, শ্যেলী, কীট্‌ছ আদিৰ কবিতাত বিশেষভাৱে পাওঁ। ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ কাৰণে প্রকৃতি হ'ল—শিক্ষাদাত্রী, শান্তিদায়িনী আৰু অনন্তশক্তিৰ অধিকাৰিণী। প্রকৃতিয়ে মানুহক সুশিক্ষা দান কৰিব পাৰে; এনে ভাবধাৰা তেওঁ আহৰণ কৰিছিল—ৰুচোৰপৰা। বস্তুজগত, প্রাণীজগত আৰু প্রকৃতিৰ মাজত ৱৰ্ডছৱৰ্থে উপলব্ধি কৰে এক পৰমসত্তা—সেই সত্তা হ'ল—

A motion and a spirit, that impels
All thinking things all objects, of all thoughts
And rolls through all things.

ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ দৰে শ্যেলীয়েও প্রকৃতিৰ সৌন্দৰ্য্যত আত্মহাৰা হৈছিল আৰু বিশ্বঐক্যত আস্থা ৰাখিছিল। প্রকৃতিৰ সকলো বস্তুৰ মাজেদি শ্যেলীয়ে উপলব্ধি কৰিছিল আদর্শ প্রেম আৰু সৌন্দৰ্য্য।

ইংৰাজী ৰোমাণ্টিক কবিসকলৰ দৰে অসমীয়া ৰোমাণ্টিক কবিসকলেও প্রকৃতিৰ বিভিন্ন উপাদানৰ বাহ্যিক আৰু আভ্যন্তৰিক ছবি নিৰীক্ষণ কৰিছে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ দৰে অসমীয়া প্রকৃতি-বিষয়ক কবিতাও ব্যক্তিনিষ্ঠ আৰু বস্তুনিষ্ঠতাৰ সংমিশ্রণত গঢ় লৈছে। কোনোৱে প্রকৃতিৰ মাজত প্রিয়াৰ প্রতিচ্ছবি দেখিছে, কোনোৰ চকুৰ আগত প্রকৃতিয়ে নানান খেলা খেলিছে, কোনোৱে আকৌ প্রকৃতিৰ মাজত অনন্ত সৌন্দৰ্য্যৰ সন্ধান পাইছে, জীৱনৰ নিৰানন্দৰ মাজত প্রকৃতিৰ সামগ্রীয়ে কোনোক অসীম ৰাজ্যৰ সন্ধান দিছে ইত্যাদি। ৰোমাণ্টিক যুগৰ প্রায় কেইজন কবিয়ে অন্যান্য কবিতাৰ লগতে প্রকৃতি বিষয়ক কবিতা লিখিলেও ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ

দৰে অসমৰ প্ৰকৃতি কবি বুলিলে আমি ৰঘু চৌধাৰীকে বুজোঁ। চৌধাৰীৰ প্ৰকৃতি বিষয়ক কবিতাৰ বিষয় হ'ল ফুল আৰু চৰাই। ডাঃ সত্যেন শৰ্ম্মাই কোৱাৰ দৰে—"প্ৰিয়বিহঙ্গিনী, কেতেকী, দহিকতৰাৰ মুক্ত জীৱন আনন্দ হিল্লোলকাৰী সঙ্গীতলৈ দৃষ্টি কৰি তেওঁ নিজৰ ব্যৰ্থতাৰে উপচি পৰা নিঃসঙ্গ জীৱনৰ কাৰুণ্য প্ৰকাশ কৰিছে। কবিয়ে নিজৰ উকা জীৱন ফুল আৰু চৰাইৰ জীৱনৰ নানা ৰঙৰ বৰণ আৰু ছন্দেৰে বোলাবলৈ আকুতি জনাইছে।"

ৰহস্যবাদী কবিতাক কোনোৱে দাৰ্শনিক কবিতা বুলিও আখ্যা দিয়ে আৰু কোনোৱে অতীন্দ্ৰিয়বাদী কবিতা বুলিও কয়। অতীন্দ্ৰিয়বাদী কবিতা বুলি কোৱাৰ কাৰণ হ'ল ইয়াৰ বিষয়-বস্তু ইন্দ্ৰিয় গ্ৰাহ্য নহয়। আনহাতেদি এনে কবিতাৰ বিষয়-বস্তুৱে ৰহস্যৰ মেৰজালত মানুহৰ মন সুমুৱাই ৰাখে। আত্মাৰ লগত পৰমাত্মাৰ সম্বন্ধ নিৰ্ণয়, অনন্তশক্তিৰ অন্বেষণ, পৃথিৱী অৱসাদ, জীৱনৰ ক্ষণভঙ্গুৰতা ইত্যাদি গভীৰ বিষয়বিলাকেই হ'ল এনে কবিতাৰ মূল আধাৰ।

ৰহস্যবাদী কবিতা আৰু ৰহস্যবাদী চিন্তা

ৰহস্যবাদৰ সূত্ৰ নিৰ্ণয় কৰা টান। কাৰণ ইয়াৰ লগত অস্পষ্ট ভাব ধাৰা নিহিত আছে। পৃথিৱীৰ বিভিন্ন বস্তুৰ মাজত সাধাৰণ মানুহে বিভিন্নতা আঁতৰাই মনত একক বোধ আনিব নোৱাৰে; কিন্তু ৰহস্যবাদীসকলে এই বিভিন্ন বস্তুবিলাকৰ সত্তাক একক হিচাপে উপলব্ধি কৰে। এই উপলব্ধিৰ মাজত বিচিত্ৰ বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ড এক ঐক্যৰ প্ৰতীক হৈ পৰে। ঐক্যৰ মাজেদিয়েই তেওঁলোকে উপলব্ধি কৰে পৰম সত্তা অৰ্থাৎ ভগৱানৰ অস্তিত্ব।

ৰহস্যবাদৰ দাৰ্শনিক আৰু ধাৰ্ম্মিক দুটা ভাগ আছে। দৰ্শন আৰু ধৰ্ম্মৰ মৰ্ম্ম বোধিদৃষ্টি সম্পন্ন অনুভূতি প্ৰৱণ মনৰ মাজতহে স্পষ্ট হৈ উঠে। যিসকল ৰহস্যবাদী, তেওঁলোকে পৃথিৱীৰ প্ৰতিটো বস্তুকেই বেলেগ দৃষ্টিৰে চায়। তেওঁলোকৰ মতে পৃথিৱীৰ অণু-পৰমাণুৰপৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰত্যেকটো বস্তুতেই সৰ্ব্বশক্তিমান পৰমশক্তি অৱস্থিত। গীতাত ভগৱান কৃষ্ণই অৰ্জ্জুনক এই তত্ত্বকে বুজাইছে—

যথাকাশস্থিতো নিত্যং বায়ুঃ সৰ্ব্বত্ৰগো মহান।
তথা সৰ্ব্বাণি ভূতানি মৎস্থানীত্যুপধাৰয়॥

(যেনেকৈ সৰ্ব্বদা সৰ্বত্ৰগামী মহান বায়ু আকাশত অৱস্থিত,
সেই ৰূপে ভূতগণ আমাতেই অৱস্থিত)

ৰহস্যবাদীসকলৰ মতে এই পৰম শক্তিয়েই গোটেই সৃষ্টিকে নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছে। সমস্ত জগত ৰহস্যবাদীৰ কাৰণে ভগৱানৰ প্ৰতীক।

ৰহস্যবাদীসকলে যি অনুভূতিৰ দ্বাৰা বা বোধিদৃষ্টিৰ দ্বাৰা পৰম সত্তাক উপলব্ধি কৰে তাক দৈৱী অনুভূতি বা দিব্য দৃষ্টি বোলা হয়। জ্ঞান আৰু তৰ্কৰ জৰিয়তে পৰমসত্তাৰ উপলব্ধি নহয়—বিশ্বাসতে পাব পাৰি।

ৰহস্যবাদীসকলে নিজকে ভগৱানৰ জগত বিলীন কৰিব বিচাৰে। সেইকাৰণে তেওঁলোকে 'মই'ৰ অৱসান ঘটাবলৈ চেষ্টা কৰে। 'মই' বিৰাট 'তুমি'ত পৰিণত কৰিব পাৰিলে পৰম শান্তিক পোৱাৰ পথত বহুদূৰ অগ্ৰসৰ হ'ব পাৰি। এজন ইংৰাজ সমালোচকে কৈছে যে ৰহস্যবাদক 'মই', 'মোৰ' আৰু 'মোত' অৰ্থাৎ ব্যক্তি স্বতন্ত্ৰতাৰ মূল উচ্ছেদ বুলিব পাৰি।

ভগৱানক উপলব্ধি কৰিবলৈ যাওঁতে ৰহস্যবাদীসকলে নিজকে বোধিৰ দ্বাৰা মানসিক উন্নত পৰ্যায়লৈ লৈ যায়। এনেকৈ নিজকে উন্নীত কৰোঁতে তেওঁলোকে নিজকে ভগৱানৰ পৰ্য্যায়ৰ বুলি উপলব্ধি কৰে। তেওঁলোকে কয় যে ভগৱানক জানিবলৈ তেওঁলোক নিজেই ভগৱানৰ নিচিনা হ'ব লাগিব। পৃথিৱীৰ যিবোৰ বস্তুত, আনন্দ, প্ৰেম আৰু কৰুণা আছে সেইবোৰত ভগৱান আছে। এতেকে এই আনন্দময় ভগৱানক জানিবলৈ হ'লে মানুহে জীৱনৰ সকলো নিৰানন্দ গুচাই আনন্দময় হ'বলৈ যত্ন কৰিব লাগে। গীতাত শ্ৰীকৃষ্ণই নিজৰ ঐশ্বৰ্য্য বিভূতিৰ কথা উল্লেখ কৰি অৰ্জ্জুনক কৈছে—"যি বোৰ ঐশ্বৰ্য্যযুক্ত, শ্ৰীসম্পন্ন, উৎসাহশীল, সেই সকলোবোৰেই মোৰ শক্তিৰ অংশ সম্ভূত। বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ সীমিত বস্তুবোৰৰ মাজেদি ভগৱান প্ৰকাশ পাই অসীম অনন্তৰ সুৰ শুনায়। সেয়েহে ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰে লিখিছে—

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

নলিনীবালাইও সেই একেভাবকে প্ৰকাশ কৰিছে, "প্ৰতিফুলে পাতে পাতে সুন্দৰ ধৰাত প্ৰতি প্ৰাণে প্ৰকাশিত সুন্দৰৰ ৰূপ প্ৰভা।" সাধাৰণতে দেখা যায় যে য'তেই ভক্তি, প্ৰেম, ঐশ্বৰ্য্য আছে তাৰ মাজেদিয়েই ৰহস্যবাদীসকলে ভগৱানৰ অন্বেষণ কৰে। ৰহস্যবাদীসকলে পাৰ্থিব প্ৰেমকো ভগৱৎ প্ৰেমৰ মাধ্যম হিচাপেহে গ্ৰহণ কৰিছে।

ৰহস্যবাদী কবিসকলৰ ভিতৰত পাশ্চাত্যৰ ডন, ৱৰ্ডছৱৰ্থ, ব্লেক, শেলী, কীটছ, ব্ৰাউনিং, পেটোমাৰ আদিৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। ব্লেকে তেওঁৰ কবিতাৰ মাজেদি ইন্দ্ৰিয় গ্ৰাহ্য পাৰ্থিৱ জগতৰ মাধ্যমেৰে পাৰ্থিৱ জগত অস্বীকাৰ কৰি মানৱাত্মাৰ মুক্তিৰ সন্ধান বিচাৰিছিল। তেওঁৰ আকাঙ্ক্ষা এটি বনৰীয়া ফুলৰ মাজত স্বৰ্গৰ অনুভৱ কৰা, হাতৰ তলুৱাত অনন্তক ধৰি ৰখা ইত্যাদি—

> To see a world in a Grain of sand
> And a Heaven in a wild flower
> Hold infinity in the palm of your hand
> And Eternity in an hour.

ৰৰ্ডছৱৰ্থে সমগ্ৰ বস্তু জগত আৰু প্ৰাণী জগতৰ মাজত পৰমসত্তাৰ অৱস্থিতি উপলব্ধি কৰে। শেলী, কীটছ, ব্ৰাউনিং, পেট্ৰোমাৰ আদিয়ে পাৰ্থিৱ প্ৰেমক অপাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ মাধ্যম হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। এই কবিসকলক, প্ৰতিখন ধুনীয়া মুখেই ভগৱানৰ সৌন্দৰ্য্য সোঁৱৰাই দিয়ে—"Every beautiful face reminds me the beauty of God."

ৰহস্যবাদী কবি আৰু ধাৰ্ম্মিক হিচাপে ভাৰতীয় কবিসকলৰ ভিতৰত তুলসীদাস, কবীৰ, তুকাৰাম, জ্ঞানেশ্বৰ, নামদেৱ আদিৰ নাম লব পাৰি। বিচিত্ৰ কবিতাৱলীৰ মাজত ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ আৰু মহাদেৱী বৰ্ম্মাৰ প্ৰায় কবিতাই ৰহস্যবাদী চিন্তা ধাৰাৰে আবৃত। ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ গীতাঞ্জলিৰ কবিতা-সমূহৰ ছত্ৰে ছত্ৰে আছে অসীম অনন্তৰ সন্ধান—

এসো দুঃখে সুখে এসো মৰ্ম্মে,
এসো নিত্য নিত্য সব কৰ্ম্মে
এসো সকল কৰ্ম্ম অবসানে।
তুমি নব নব ৰূপে এসো প্ৰাণে।

—গীতাঞ্জলি।

অসমীয়া সাহিত্যৰ কবিসকলৰ ভিতৰত চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা, ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, নলিনীবালা দেৱী, ধৰ্ম্মেশ্বৰী দেৱী বৰুৱানী, অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধাৰী আদিৰ কবিতাত ৰহস্যবাদৰ সুৰ শুনা যায়। নলিনীবালা আৰু অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধাৰীৰ কাব্যিক জীৱনৰ প্ৰধান সুৰ যেন ৰহস্যবাদৰ সুৰ। নলিনীবালাৰ ৰহস্যবাদৰ কাব্যিক চিন্তাধাৰাৰ ভেটি হ'ল—ভাৰতীয় উপনিষদ, ভাগৱত গীতা আদি। গীতাৰ কৰ্ম্মযোগ, ভক্তিযোগ আৰু জন্মান্তৰবাদে তেওঁক বৰকৈ অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। কৰ্ম্মযোগৰ প্ৰেৰণাৰে ভাগ্যক মানি লব পাৰিছিল বুলিয়েই জীৱনৰ দুখ-দৈন্যক নেওঁচি কবিৰ মনত সুন্দৰকৈ বিকশি উঠে—

ধ্যানৰ স্নিগ্ধ দাপোনত
সুন্দৰ বিকশি উঠে—
মানসৰ কমল বনত।

ৰায়চৌধাৰীয়ে তেওঁৰ 'তুমি' কাব্যত আত্মিক অনুভূতিৰ মাজেদি গৈ বিশ্বনিয়ন্তাৰ স্বৰূপ বিশ্বৰূপত দৰ্শন কৰিছে। তেওঁ বিশ্বাস কৰে জাগতিক সকলো বস্তুৰ বৈচিত্ৰ্যময় ৰূপৰ মাজেদি অনন্তশক্তি বিৰাজ কৰিছে। নলিনীবালাৰ দৰে ৰায়চৌধাৰীৰ অনন্তশক্তি উপলব্ধিৰ মূল উৎস হ'ল গীতা, উপনিষদ আদি।

ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ বিশেষ এটি ভাগ হ'ল শোক কবিতা (Elegy)। এই Elegy শব্দটো গ্ৰীক Elegos শব্দৰপৰা উৎপত্তি হৈছে। শোক কবিতাৰ জন্মস্থান গ্ৰীক দেশ হ'লেও গ্ৰীক দেশৰ লোকে শোক অৰ্থৰ কাৰণে এলিজি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল। এই কবিতাবিলাক

শোক কবিতা

তেওঁলোকে এটি বিশেষ ছন্দৰ ব্যৱহাৰ আন কবিতাতকৈ বেলেগ কৰিছিল। এলিজিত ব্যৱহাৰ হোৱা এই বিশেষ ছন্দৰ নাম আছিল এলিজিয়াক মিটাৰ।

শোক কবিতাবিলাক বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে ইয়াত কবিসকলে ব্যক্তিগত শোকৰ ভাব বা জাতীয় শোকৰ ভাব প্রকাশ কৰে। শোক কবিতাৰ বিষয়বস্তুৰ আহিঁ, ৰচনাশৈলী গ্রীচ দেশৰপৰা ইংলণ্ড আদি দেশলৈ স্থানান্তৰিত হয়। ইংলণ্ডৰ মিল্টন, শেলী, টেনিচন, গ্রে আদিয়ে বিখ্যাত শোক কবিতা ৰচনা কৰিছিল। মিল্টন আৰু শেলীৰ শোক কবিতা তেওঁলোকৰ বন্ধুৰ বিয়োগত মনক সান্ত্বনা দিবলৈ লিখা হৈছিল। গ্রেৰ শোক কবিতা কিন্তু সাধাৰণ শোক কবিতাতকৈ বেলেগ ধৰণৰ। তেওঁৰ কবিতাৰ বিষয়বস্তু আছিল দুখীয়া নিচলাৰ জীৱনৰ কৰুণ ইতিহাস আৰু সেইবিলাকৰ মাজেদি প্রকাশ পাইছিল বিষন্নতা, মৃত্যুৰ প্রতি সচেতন ভাব আৰু আত্মনিষ্ঠতা।

বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰা নিৰীক্ষণ কৰি ব্যক্তিগত শোক অনুভূতিয়ে প্রাধান্য লাভ কৰা কবিতাক মনডি (monody) বোলা হয়। গ্রীক শোক কবিতাই অন্য এটি ৰূপ পায় গ্রীক কবি বিয়োনৰ হাতত। বিয়োনে তেওঁৰ শোক কবিতাত মৃত ব্যক্তিক ভেঁৰাৰখীয়া হিচাপে কল্পনা কৰিছে। মৃত ভেঁৰাৰখীয়াৰ শোকত তেওঁৰ লগৰীয়াবিলাক আৰু প্রকৃতি ম্রিয়মান হৈ উঠে। ম্রিয়মান হৈ উঠা লগৰীয়াসকলে উচ্চ দৈৱশক্তিক অভিযোগ কৰে তেওঁলোকৰ লগৰীয়াৰ মৃত্যুৰ কাৰণে। এই শোকাৰ্ত্ত লোকসকলৰ লগতে মৃত ব্যক্তিৰ কাৰণে যেন বহিঃপ্রকৃতিয়েও দুখত চকুলো টোকে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ শেলীৰ 'এডোনিছ', মিল্টনৰ 'লিচিদাছ' এনেধৰণৰ কবিতা। এনে কবিতাক 'পেষ্টৰেল এলিজি' বোলা হয়।

প্রায়বিলাক শোক কবিতাকে বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে ইয়াত ব্যক্তিগত শোকানুভূতিৰ মাজেদি সাৰ্বজনীন ভাবধাৰা প্রকাশ কৰা হয় যেনে জীৱনৰ ক্ষণভঙ্গুৰতা, আত্মাৰ অবিনশ্বৰতা, নিয়তিৰ বিধান ইত্যাদি। শেলীয়ে কীটছৰ মৃত্যুত লিখিছিল এডোনিছ। এই 'এডোনিছ' কবিতাত শেলীয়ে তীব্র শোক প্রকাশতকৈ আত্মাৰ অমৰত্ব, বস্তু বিষয়ৰ ক্ষণ স্থায়িত্ব, পৰম একক সত্তাৰ স্বীকাৰ আদিৰ বিষয়েহে গভীৰভাৱে চিন্তা কৰিছে। বন্ধু এডৱাৰ্ড কিঙৰ মৃত্যুত লিখা 'লিচিদাছত' মিল্টনে মৃত্যুৰ অন্ধকাৰৰ মাজত অমৰত্বৰ আলোক দেখা পাইছে। টেনিছনে তেওঁৰ বন্ধু আৰ্থাৰ হেলেমৰ মৃত্যুত 'ইন মেমোৰিয়াম' নামে শোক কবিতা লিখে। এই কবিতাত তেওঁ জীৱন মৃত্যুৰ ৰহস্যভেদ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

ইংৰাজী সাহিত্যৰ দৰে অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰোমাণ্টিক যুগত ভালেকিজন কবিয়ে শোক গীত ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ ভিতৰত পদ্মনাথ গোহাঁঞিবৰুৱা, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, নলিনীবালা দেৱী আদিয়েই প্রধান। পত্নীৰ মৃত্যুত গোহাঁঞিবৰুৱাই শোক প্রকাশ কৰিবলৈ 'লীলা' কাব্য ৰচনা

কৰিছে। সেইদৰে হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাই 'মানস আৰু চকুলো' ৰচনা কৰিছে। 'লীলা কাব্যত গোহাঞি বৰুৱাই, পাৰিবাৰিক সুখ-দুখৰ বৰ্ণনাৰ মাজেৰে ওলাই আহি মনক সাৰ্বজনীন ভাব ৰাজ্যত বিচৰণ কৰাবলৈ বৰকৈ সক্ষম হোৱা নাই। বৰবৰুৱাৰ 'মানস আৰু চকুলোত,' পুত্ৰ বিয়োগৰ ব্যক্তিগত শোকৰ বিনন্দিন ফুটি উঠিছে।

ছনেট

ছনেট হ'ল ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ এটি ৰূপ। অসমীয়া আৰু বঙালী ভাষাত এই ছনেট কবিতাক চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা হিচাপে আখ্যা দিয়া হৈছে। চৌধ্যটা শাৰী আছে কাৰণেই এই কবিতাক চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা বোলাৰ প্ৰধান কাৰণ।

ছনেটৰ উৎপত্তি স্থান হ'ল ইটালী। ইটালীয়ান শব্দ sonetto-ৰ পৰা ছনেট হৈছে। suono শব্দৰ অৰ্থ মৃদুধ্বনি। ইটালীয়ান কবি পেট্ৰাৰ্কে চতুৰ্দ্দশ শতিকাত চতুৰ্দ্দশপদী কবিতা লিখি প্ৰথম প্ৰচলন কৰে। পেট্ৰাৰ্কৰ পিচত দান্তে টেচ্চো প্ৰভৃতিয়ে ছনেট লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ইংৰাজী সাহিত্যত ছনেটৰ উল্লেখ কৰিলে, যদিও মিল্টন, চেক্‌ছ্‌পীয়েৰ, ৱৰ্ডছৱৰ্থ, কীটছ আদিৰ নাম লোৱা হয়, তথাপিও ইংৰাজী সাহিত্যৰ প্ৰথম ছনেট লিখক হ'ল ৱাট্ আৰু ছাৰে।

ছনেট নিজেই চুটি গীতি কবিতা। ইয়াত এটি মাথোন ভাব থাকে আৰু সেই ভাব এটি বিশেষ ছন্দ ৰীতিত আত্মপ্ৰকাশ কৰে। ছনেটত থকা চৌধ্যটা শাৰী দুই ভাগে বিভক্ত। প্ৰথম আঠ চৰণ আৰু দ্বিতীয় ছয় চৰণ। প্ৰথম আঠ চৰণক অষ্টক (octave) আৰু দ্বিতীয় ছয় চৰণক ষট্‌ক (sestet) বোলা হয়। ছনেটৰ প্ৰথম আঠ চৰণত কবিতাৰ বিষয়বস্তুৱে এটি ৰূপ ধাৰণ কৰে আৰু পিছৰ ছয় চৰণত সেই ভাবৰ পৰিণতি লাভ কৰে। অষ্টকৰ যি আঠ চৰণ থাকে সেই আঠ চৰণ আকৌ দুই ভাগে বিভক্ত। এটা ভাগত চাৰি চৰণকৈ। প্ৰত্যেক ভাগৰ নাম চৌপদিকা (quartrain)। পিছৰ ছয় চৰণৰো আকৌ দুই ভাগে বিভক্ত কৰা হয়—প্ৰত্যেক ভাগৰ নাম ত্ৰিপদিকা (Tercet)।

ইটালীৰ কবি পেট্ৰাৰ্কে যি পদ্ধতি মানি ছনেট ৰচনা কৰিছিল সেই পদ্ধতি আছিল কখ, কখ, গঘ, গঘ, গঘ। ইংলণ্ডৰ মিল্টন আৰু চেক্‌ছ্‌পীয়েৰে দুয়ো বেলেগ ধৰণৰে ছনেট লিখে। মিল্টনে ইটালীৰ আহি'ত ছনেট লিখিছিল আৰু চেক্‌ছ্‌পীয়েৰে কিন্তু সম্পূৰ্ণ ৰূপে ইটালীৰ নীতি অনুসৰণ কৰা নাছিল। চেক্‌ছ্‌পীয়েৰৰ ছনেটৰ পদ্ধতি আছিল কখ কখ গঘ গঘ ঙচ ঙচ ছ ছ।

চেক্‌ছ্‌পীয়েৰৰ বিখ্যাত ছনেটবিলাকত দেখা যায় যে তেওঁ প্ৰথম শাৰীত যি ভাবৰ উৎপত্তি কৰিছে সেয়ে ক্ৰমবৰ্দ্ধমান হৈ হৈ শেষৰ দুই শাৰীত চৰম পৰিণতি লাভ কৰিছেহি। কিন্তু কেতিয়াবা কেতিয়াবা বাৰ শাৰীৰ অন্তত ভাবান্তৰ ঘটে আৰু তেতিয়া মূলভাব পৰিস্কাৰভাৱে ফুটাই তুলিবলৈ বৈসাদৃশ্যৰ সহায় লয়। মিল্টনে যদিও ইটালীয় ছনেটৰ আহিতে তেওঁৰ ছনেট কবিতা লিখিছিল তথাপিও

ইটালীয় ছনেটৰ নিচিনাকৈ প্ৰথম আঠশাৰীৰ পিছত তেওঁৰ সকলো কবিতাতে অৱৰ চেদ পৰা নাই। কোঁৱৰবা কোঁৱৰবা শেষত দুই শাৰীৰ ভাবান্তৰ ঘটে। এনে অবান্তৰ ঘটাই তেওঁ তেওঁৰ বিষয়বস্তু গভীৰ ভাৱেৰে পৰিপূৰ্ণ কৰি তোলে।

বঙালী সাহিত্যত প্ৰথম ছনেট লিখোতা হ'ল মধুসূদন দত্ত আৰু অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম ছনেট লিখোতা হ'ল পণ্ডিত হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী। জোনাকীত প্ৰকাশ হোৱা 'প্ৰিয়তমাৰ চিঠি' নামৰ কবিতাটোৱেই তেওঁৰ ছনেটৰ চানেকি।

তেওঁৰ এই ছনেট ইটালীয় ছনেটৰ আৰ্হিত লিখা। ইয়াৰ বাহিৰেও, চন্দ্ৰ কুমাৰ আগৰৱালা, গোহাঞি বৰুৱা, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা আদি কবিসকলে ছনেট লিখে। হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে যদিও পোন প্ৰথম অসমীয়া ছনেট লিখে তথাপিও পোন প্ৰথম অসমীয়া ছনেটৰ পুথি হ'ল হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'মালচ আৰু চকুলো'।

এৰিষ্টটলে তেওঁৰ বিখ্যাত 'পয়েটিক্স' গ্ৰন্থত মহাকাব্যৰ সংজ্ঞা দিবলৈ গৈ কৈছে যে মহাকাব্য ট্ৰেজেডিৰ নিচিনাই গভীৰ উচ্চস্বৰণৰ অনুকৰণ। এই গভীৰ উচ্চস্বৰণৰ অনুকৰণ হ'ল শ্ৰব্য কাব্য। কবিতাৰ শ্ৰেণী বিভাজনৰ ফালৰপৰা চালে মহাকাব্য বস্তুনিষ্ঠ কবিতাৰ ভিতৰত পৰে। ইয়াত অন্তৰৰ অনুভূতিতকৈ বাশি বাশি ঘটনাৰ আৰু বিকাশহে পোৱা যায়।

মহাকাব্য

মহাকাব্যক ইংৰাজীত 'এপিক' (Epic) বুলি কোৱা হয়। এই 'এপিক' শব্দটো গ্ৰীক শব্দ 'এপচ' (Epos) শব্দৰপৰা আহিছে। 'এপচ' শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ হ'ল শব্দ। শেষৰ ফাললৈ এই শব্দই কাহিনীমূলক বীৰত্বব্যঞ্জক কবিতা হিচাপে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিছিল।

মহাকাব্যৰ উৎপত্তিৰ জন্ম লগতে আছে মানুহৰ কাহিনী শুনাৰ প্ৰবৃত্তি। আদিম মানুহে দীঘল দীঘল কাহিনী শুনি ভাল পাইছিল। গতিকে এনে মনৰ খোৰাক যোগাবলৈকে সেই যুগত বিৰাট বিৰাট মহাকাব্যৰ সৃষ্টি হৈছিল। ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্যৰ মহাকাব্য বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে দুয়ো বিষয় সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰবৃত্তিয়ে বিশেষভাৱে আগভাগ লৈছিল।

মহাকাব্যৰ আকৃতি সুবিশাল। ইয়াত মূল ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি অজস্ৰ কাহিনীৰ সমাৱেশ কৰা হয়। এই অজস্ৰ কাহিনীৰ মাজত অতি-প্ৰাকৃত, অলৌকিক পৰিৱেশো যথেষ্ট থাকে। অতি-প্ৰাকৃত আৰু অলৌকিক পৰিৱেশৰ মাজত ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিলেও চৰিত্ৰবিলাকৰ মাজেদি মানৱজীৱনৰ গভীৰ ভাবধাৰা প্ৰকাশিত হয়। এনেদৰে প্ৰকাশিত হোৱা, মানৱজীৱনৰ মাজেদিয়েই আৰু মহাকাব্যবিলাকত সোমাবলৈ পায় জাতীয় জীৱন, সমাজ আৰু

সভ্যতাৰ প্ৰতিচ্ছবি। মহাকাব্য হিচাপে জীৱনৰ মহান ৰূপত ছবি ই ধৰকুত সাৰ্থক নয়। সেয়েহে যুগ যুগ ধৰি মহাকাব্য অমৰ।

সংস্কৃত আলংকাৰিকসকলে মহাকাব্যৰ গঠন প্ৰণালী সম্পৰ্কে কিছুমান নিয়ম নিৰ্ণয় কৰি দিছে। তেওঁলোকৰ নিয়ম প্ৰণালী মানি সেই যুগৰ মহাকবিসকলে মহাকাব্য ৰচনা কৰিছিল। পাশ্চাত্যৰ এৰিষ্টটলেও মহাকাব্য সম্পৰ্কে নীতি নিয়ম বান্ধি দিছে। গভীৰ অনুকৰণৰ বাহিৰেও তেওঁৰ মতে মহাকাব্য এক বৃত্তময় (employs a single metre) কাব্য, নাটকৰ দৰে ইয়াতো বিষয়ৰ ঐক্য ৰখা আৱশ্যক। ঘটনাৰ ঐক্য বজাই ৰাখি মহাকাব্যক আদি, মধ্য আৰু অন্ত সমন্বিত বৰ্ণনামূলক কাব্য হিচাপে ৰচনা কৰিব লাগিব। ইয়াত এজন নায়কৰ জীৱন কাহিনীৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰা হয়। ট্ৰেজেডিৰ দৰে মহাকাব্যৰো প্ৰকাৰ ভেদ আছে—যেনে সৰল, জটিল, নীতিমূলক আৰু করুণ ৰসাত্মক। ইলিয়াড আৰু অডিচি নিৰীক্ষণ কৰিলেই এৰিষ্টটলে কিচৰা কাব্যৰ ভেদ বুজিব পাৰি। অডিচি ভাবৰ ফালৰপৰা নীতিমূলক আৰু গঠনৰ ফালৰপৰা জটিল। আকৌ ইলিয়াড ৰসৰ ফালৰপৰা করুণ আৰু গঠনৰ ফালৰপৰা সৰল।

ট্ৰেজেডিৰ লগত মহাকাব্যৰ ভালেখিনি মিলৰ কথা কৈও এৰিষ্টটলে কেইটামান কথাত ট্ৰেজেডিক পৃথক কৰিছে আৰু লগতে ট্ৰেজেডিক উচ্চ ধৰণৰ কলা বুলি অভিহিত কৰিছে। ট্ৰেজেডি দৃশ্য কাব্য হোৱাৰ কাৰণে ই জনসাধাৰণৰ দ্বাৰা বেছি সমাদৃত। মহাকাব্য উন্নতশীল পাঠকৰ বাহিৰে আনে বুজিব নোৱাৰে। ট্ৰেজেডিৰ নায়কে নিজৰ চৰিত্ৰৰ মাজতে থকা দুৰ্বলতাৰ কাৰণে নিয়তিৰে সৈতে সংঘাত কৰি আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ চেষ্টাৰে জীৱনৰ বিপৰ্যয় মাতি আনে। ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ যি আত্ম প্ৰতিষ্ঠাৰ চেষ্টা সেই চেষ্টা মহাকাব্যৰ নায়কৰ নাই। মহাকাব্যৰ নায়ক নিয়তি নিয়ন্ত্ৰিত চৰিত্ৰ।

ভামহ, দণ্ডী প্ৰভৃতি আলংকাৰিকসকলৰ মতকে সমৰ্থন কৰি সাহিত্য দৰ্পণাকাৰ বিশ্বনাথ কবিৰাজে মহাকাব্য সম্পৰ্কে কিছুমান বিধি ব্যৱস্থা দিছে। এই বিধি ব্যৱস্থা মতে—মহাকাব্য সৰ্গত বিভক্ত হ'ব লাগিব। এই সৰ্গ কম পক্ষেও আঠটা হ'ব লাগিব। অৱশ্যে মহাকাব্যৰ বিভাজনৰ ক্ষেত্ৰত সৰ্গ শব্দ যদিও প্ৰয়োগ কৰা হৈছে তথাপি ৰামায়ণ মহাভাৰতত সৰ্গৰ ঠাইত কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত কাণ্ড আৰু অধ্যায় ব্যৱহৃত হৈছিল। বিষয়-বস্তুৰে বীৰ, শান্ত, শৃংগাৰ যি কোনো এটাক প্ৰধান ৰস হিচাপে লৈ গঢ় লয় (শৃংগাৰ-বীৰ-শান্তা নামেকোঅঙ্গী ৰস ইষ্যতে)। বিশ্বনাথৰ সূত্ৰমতে মহাকাব্য আৰম্ভ হয় নমস্কাৰ, আশীৰ্বাদ, কামনা, বস্তু নিৰ্দেশ, খলুৱা লোকৰ নিন্দা বা সজ্জনৰ গুণানুকীৰ্তনৰ দ্বাৰা (আদৌ নমস্ক্ৰিয়াশীৰ্বা বস্তু নিৰ্দেশ এব বা, কচিৎ নিন্দা খলাদীনাং সতাঞ্চ গুণ-কীৰ্তনম্)। সাধাৰণতে মহাকাব্যৰ কবিসকলে সৰস্বতীৰ ওচৰত আশীৰ্বাদ প্ৰাৰ্থনা কৰি মহাকাব্যৰ পাতনি মেলে।

নায়ক সম্পৰ্কে বিশ্বনাথে দেৱতা বা দেৱ স্বভাৱৰ কোনো ব্যক্তি বা কুলশীল সম্পন্ন ৰজা বা ধীৰ স্থিৰ ক্ষত্ৰিয় ব্যক্তিৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। নায়কৰ লক্ষণ হ'ল - তেওঁক কোনো শোক, তাপ, দুখ আদিয়ে অভিভূত কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ বিনয়ী, যি নিজৰ প্ৰশংসা নিজে নকৰে আৰু দৃঢ় সংকল্পিত। নাটকৰ দৰে মহাকাব্যতো পঞ্চসন্ধিৰ ব্যৱস্থা আছে। বিভিন্ন ছন্দৰ সমন্বয়ত মহাকাব্যৰ ভাষা হ'ব ওজস্বিনী। বৰ্ণনাৰ বৈচিত্ৰ্য মহাকাব্যৰ অন্য এক আৱশ্যকীয় আহিলা। মূল ঘটনাৰ লগতে সৰু সৰু অলেখ ঘটনা লৈ এখন দেশ, এটা যুগৰ সম্ভৱপৰ সকলো বৰ্ণনাই মহাকাব্যত পোৱা যায়। মহাকাব্যৰ কবিসকলে কল্পনাৰ সহায়ত স্বৰ্গ, মৰ্ত্ত, পাতাল সকলোতে বিচৰণ কৰি নানান বিস্ময়কৰ সামগ্ৰী আনি বিভিন্ন ঘটনা সমূহকে কল্পনাৰ ৰঙেৰে বোলাই পাঠকৰ মানস চকুৰ আগত উজ্জ্বল কৰি দাঙি ধৰে।

মহাকাব্যৰ নামাকৰণ আৰু উদ্দেশ্য সম্পৰ্কেও বিশ্বনাথৰ সূত্ৰ পোৱা যায়। এই সূত্ৰমতে কাহিনী, নায়ক বা অন্য কোনো চৰিত্ৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি মহাকাব্যৰ নাম দিয়া হয়। মহাকাব্যৰ উদ্দেশ্য হৈছে—ধৰ্ম্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ।

মহাকাব্যবিলাক লক্ষ্য কৰিলে প্ৰধানকৈ দুবিধ দেখা যায়। এবিধ হ'ল প্ৰাচীন আৰু আনবিধ হ'ল নবীন। প্ৰাচীন মহাকাব্যক Epic of growth বা authentic Epic-কো বুলিব পাৰি। নবীন মহাকাব্যক Literary Epic বা Epic of Art বোলা হয়। প্ৰাচীন মহাকাব্যবিলাক সাধাৰণতে স্বতঃস্ফূৰ্ত। ইয়াত কবিৰ সজ্ঞান প্ৰচেষ্টা নাথাকে। কিবা এক যেন দৈৱ শক্তিয়ে মহাকবি-সকলক অনুপ্ৰেৰণা যোগায়। ভাৰতৰ বিখ্যাত ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰত মহাকাব্য ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত বাল্মীকি আৰু ব্যাসৰ অনুপ্ৰেৰণা আছিল এনে ধৰণৰেই। প্ৰাচীন মহাকাব্যৰ ক্ষেত্ৰত কোনো কোনোৱে এই বুলিও ক'ব খোজে যে এই মহাকাব্যবিলাক বহু কবিৰ সামূহিক যত্নৰ ফলহে মাথোন। সমালোচক এবাৰক্ৰোম্বিয়ে ক'ব খোজে যে প্ৰাচীন মহাকাব্যবিলাক সমগ্ৰ জন সমষ্টিৰ সৃষ্টি বা বহু কবিৰ দ্বাৰা ৰচিত। এই দৃষ্টিভঙ্গীতেই বহুতে ব্যাসক মহাভাৰতৰ সম্পাদক বুলিহে অভিহিত কৰিব খোজে।

নবীন মহাকাব্যবিলাক আধুনিক কালৰ ৰচিত বস্তু। প্ৰাচীন মহাকাব্যৰ দৰে ইয়াত কাহিনী বিস্তৃত ৰূপত নাথাকে আৰু ই এজন কবিৰ সৃষ্টি। কাহিনী বিস্তৃত ৰূপত নাথাকিলেও ইয়াত সমসাময়িক যুগৰ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়। মিল্টনৰ 'পেৰাদাইজ লষ্ট', দান্তেৰ 'ডিভাইন কমেডি' এনে ধৰণৰ মহাকাব্য বুলিব পাৰি।

কাহিনী গীত হ'ল বৰ্ণনামূলক লোক গীত। কাহিনী গীতৰ ইংৰাজী

কাহিনী গীত

শব্দ Ballad ফৰাচী শব্দ Baller শব্দৰ পৰা উৎপত্তি হৈছে। Baller শব্দৰ অৰ্থ হ'ল নৃত্য। প্ৰাচীন কালত নৃত্যৰ সহযোগত প্ৰায় সকলো দেশতে কিছুমান গীত গোৱা হৈছিল। এই গীতবিলাককে বেলেড বোলা হৈছিল। মধ্যযুগত ইউৰোপৰ বিভিন্ন দেশত বেলেডৰ উৎপত্তি হৈছিল। সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে বেলেডৰ বিষয়-বস্তু আৰু ধৰণ-কৰণো বদলি হৈছে; কিন্তু কিছুমান বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ চিনস্বৰূপে আজিও আছে। সেইবিলাক হ'ল বেলেড গোৱা হয়, ই আজিও লোকগীতি ৰূপতে আছে। ইয়াত একক কাহিনীহে বৰ্ণিত হয়, কবিৰ ব্যক্তিগত কথা ইয়াত নাথাকে। কবিৰ নামো অজ্ঞাত।

বহুতে কয় যে এই কাহিনী গীতেই হ'ল প্ৰাচীন কাব্যৰূপ। কোনোৱে অৱশ্যে এই কথা স্বীকাৰ নকৰি কয় যে কাহিনী গীতৰ আগেয়েও অন্যান্য গীত আদিৰ প্ৰচলন হৈছিল। অৱশ্যে, কাহিনী গীতবিলাক যে চহা জীৱনৰ সাহিত্য তাত কোনো সন্দেহ নাই। সকলো দেশৰে চহা জীৱনৰ লগত জড়িত থকা গীত-মাত আছে। সেইফালৰপৰা চালে ইয়াৰ উৎপত্তি স্থল নিৰ্ণয় কৰা টান।

সাধাৰণতে, কাহিনী গীতবিলাক গোৱা হৈছিল। পুৰণি কালত ইংলণ্ডত বাৰ্ড আৰু আমাৰ ইয়াতো বৰাগী, চাৰণ কবি আদিয়ে এই গীত গাই জন মনক আনন্দ দিয়াৰ উপৰিও নিজৰ জীৱিকা উপাৰ্জ্জন কৰিছিল। সময়ৰ দ্ৰুত পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে আজিকালি কাহিনী গীত ৰচনা হ'লেও তেনেদৰে গাইফুৰা মানুহৰ অভাৱ ঘটিছে। এই কাহিনী গীত বাদ্য যন্ত্ৰৰ সহযোগত গোৱা হৈছিল। কাহিনী, শব্দ যোজনা আৰু সুৰৰ লয়ত মানুহৰ মন আকৰ্ষিত হৈছিল।

কাহিনী গীতবিলাকত যিবিলাক আখ্যান বৰ্ণনা কৰা হয় সেইবিলাক নানা বিষয়ৰ যেনে—ধৰ্ম্ম, বীৰত্বৰ কাহিনী, প্ৰেম, কৰুণ ৰস ইত্যাদি। এই গীতবিলাকৰ ৰচক চহা জীৱনৰ মাজৰে হোৱাৰ কাৰণে ইয়াৰ ভাষা সহজ সৰল। অলৌকিক, অতি প্ৰাকৃত পৰিবেশ আদিৰো ইয়াত সমাবেশ কৰি অজ্ঞাত কবিসকলে সাধাৰণ মানুহৰ মন আকৰ্ষণ কৰিছিল। সেয়েহে বুৰঞ্জীমূলক কাহিনী গীততো অতি প্ৰাকৃত আৰু অলৌকিক কথা পোৱা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে, কুলা যেন কাণ থকা মানুহৰ দেশ, সাতদিন সাতৰাতি ভূমিকম্প হোৱা, দেৱানৰ মৃত্যুত নেজাল তৰা ওলোৱা ইত্যাদি কথাবোৰ কাহিনী গীতত উল্লেখ কৰা হৈছে। কাহিনী গীতবিলাক লোক গীতি তথাপি ইয়াৰ বিষয়-বস্তু, ৰচনা ৰীতি আদিৰপৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে ইয়াৰ ৰচক যদিও অজ্ঞাত, তথাপি এই ৰচকসকল একেবাৰেই নিৰক্ষৰ লোক নহয়। বুৰঞ্জীমূলক সামাজিক আদিৰ ঘটনাৰ আলৈকে আঁতিগুৰি ল'ব পৰা চহা জীৱনৰ মাজৰে অলপ উন্নত ধৰণৰ স্বভাৱ কবিসকলহে ইয়াৰ ৰচক।

অসমীয়া কাহিনী গীতসমূহ সাধাৰণতে তিনিভাগে ভাগ কৰা হৈছে—বুৰঞ্জীমূলক, কাল্পনিক আৰু কিংবদন্তিমূলক। অসম, বুৰঞ্জীৰ উত্থান-পতনৰ দেশ। অতীত অসমৰ বীৰ-বীৰাঙ্গনাই নিজৰ দেশৰ কাৰণে তেজৰে বলিশাল বোলাই গ'ল। এইসকল বীৰ-বীৰাঙ্গনাৰ কাহিনীৰ লগত জড়িত থকা অসমৰ সুখ-দুখৰ দিনৰ ছবি ফুটি উঠিছিল এই অজ্ঞাত কবিসকলৰ কাহিনী গীতত। বিষয়বস্তু কাৰুণ্যৰ কাৰণে এই গীতবিলাকত কৰুণ সুৰ ধ্বনিত হৈছিল। গৌৰৱময় আহোম ৰাজত্বৰ অৱসানৰ আলমত কেইবাজনো বুৰঞ্জী প্ৰসিদ্ধ ব্যক্তিক লৈ কাহিনী গীত ৰচিত হৈছিল। এই গীতবিলাকৰ ভিতৰত বদন বৰফুকনৰ গীত, পিয়লি ফুকনৰ গীত, মণিৰাম দেৱানৰ গীত ইত্যাদিয়েই উল্লেখযোগ্য। ইয়াৰ উপৰিও, বুৰঞ্জীৰ বিভিন্ন সময়ত হোৱা বিশেষ বিশেষ ঘটনাৰ আলমতো কাহিনী গীত ৰচিত হৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে, জয়মতী কুঁৱৰীৰ গীত, হৰদত্ত বীৰদত্তৰ গীত, চিকণ সৰিয়হৰ গীত, বাৰৰ ৰজাৰ গীত, নাহৰৰ গীত ইত্যাদি।

কাল্পনিক গীতৰ ভিতৰত কন্যা বাৰমাহী গীত, উল্লেখ কৰিব পাৰি। কন্যা বাৰমাহী গীতত বাণিজ্য কৰিবলৈ যোৱা স্বামীৰ বিৰহত পত্নীয়ে অন্তৰৰ বেদনা প্ৰকাশ কৰিছে। অন্তৰৰ বেদনাৰ লগত ঋতুৰ পৰিৱৰ্তনে কেনে প্ৰতিক্ৰিয়া কৰিছে তাৰ বৰ্ণনা এই গীতত আছে। এনে ধৰণৰ পতিৰ বিৰহবেদনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা অন্যান্য গীত হ'ল দুবেলা শালিকৰ গীত, জয়ধন বনিয়াৰ গীত ইত্যাদি।

কিংবদন্তিমূলক গীতৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য হ'ল জনা গাভৰুৰ গীত, ফুলকোঁৱৰ মণিকোঁৱৰৰ গীত ইত্যাদি। এই গীতবিলাক প্ৰচলিত জন প্ৰবাদৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা হৈছিল। কিম্বদন্তি আৰু কাল্পনিক কাহিনী গীত-বিলাকৰ ৰচনা কাল নিৰ্ণয় কৰা কঠিন।

কাহিনী গীতবিলাক চহা জীৱনৰ সম্পদ যেতিয়া ইয়াত বিভিন্ন যুগৰ চহা জীৱনৰ হুবহু চিত্ৰ পোৱা যায়। এই তিনিও শ্ৰেণীৰ অসমীয়া কাহিনী গীতত সমাজৰ ৰীতি, নীতি, ধৰ্ম্ম, অন্ধ বিশ্বাস আদি ভাবেমান কথা পোৱা যায়। ভাষাৰ ক্ষেত্ৰতো দেখা যায় যে গীতবিলাকৰ ভাষা, সহজ সৰল আৰু উপমা দৃষ্টান্ত আদিৰে ভৰপূৰ। সাধাৰণতে অজ্ঞাত কবিসকলে ধৰুৱা দৃশ্য, সাধাৰণ শব্দৰাশিৰে বৰ্ণনা কৰি মানুহৰ মানস চকুৰ আগত সজীৱ কৰি ফুটাই তুলিছিল।

কাহিনী গীতবিলাক স্থিতিশীল বস্তু নহয়, যুগে যুগে বিভিন্ন উল্লেখযোগ্য ঘটনা আৰু উল্লেখযোগ্য ব্যক্তিক লৈ এনে গীত ৰচনা হৈ আছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, বিয়াল্লিছৰ গণ আন্দোলনত প্ৰাণ আহুতি দিয়া, তিলক ডেকা, কনকলতা, কুশলকোঁৱৰ, ভোগেশ্বৰী ফুকননী আদি স্বহীদসকলৰ ওপৰত পুৰণি কাহিনী গীতৰ ৰচনা ৰীতিৰে কাহিনী গীত ৰচিত হৈছে। যুগৰ পৰিৱৰ্তনে

হয়তো পৰিবেশ বদলাইছে কিন্তু কাহিনী গীতৰ প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্য্য সম্পূৰ্ণৰূপে বিলীন কৰিব দিব পৰা নাই।

ৰোমাণ্টিক যুগে পুৰণি কাহিনী গীতৰ আৰ্হিত কিছুমান কৃত্ৰিম কাহিনী গীত সৃষ্টি কৰিলে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ এই বিষয়ত আগৰণুৱা আছিল কলৰিজ আৰু কীটছ। অসমীয়া ৰোমাণ্টিক যুগত; কাল্পনিক কাহিনী গীত ৰচনা কৰা সকলৰ ভিতৰত বেজবৰুৱা, চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা, আনন্দ আগৰৱালা আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। বেজবৰুৱাৰ 'ধনবৰ ৰতনী', 'ৰতনীৰ বেজাৰ', চন্দ্ৰকুমাৰৰ 'তেজীমলা', আনন্দ আগৰৱালাৰ 'পানেসৈ' আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'নিমাতী কন্যা' উল্লেখযোগ্য। বেজবৰুৱাই 'ধনবৰ ৰতনী', 'ৰতনীৰ বেঙ্গাৰত' চহা জীৱনৰ দুটি ডেকা গাভৰুৰ প্ৰেমৰ করুণ কাহিনী বৰ্ণনা কৰিছে। চন্দ্ৰকুমাৰৰ 'তেজীমলা' মানবীয় অনুভূতিৰে সিক্ত মুখে মুখে প্ৰচলিত এটি সাধুৰ কাব্য ৰূপ।

হাস্যৰসাত্মক কবিতা বিশেষকৈ উৎপত্তি হৈছে সমাজৰ বা ব্যক্তিৰ নানান দোষ-ত্ৰুটিৰ আঙুলিয়াইদি তাৰ ওপৰতে হাঁহিৰ সমল যোগোৱা ক্ষেত্ৰত। সামাজিক উন্নতি বিধান মুখ্য উদ্দেশ্য হ'লেও এনে কবিতাত ব্যক্তি নিৰপেক্ষতাই বৰ্হি প্ৰশংসনীয়। ব্যক্তিৰ দোষ-ত্ৰুটি দেখুৱাব লগা হ'লেও—সেইবিলাকৰ কাব্যিক উক্তি পৰোক্ষহে হ'ব লাগে।

হাস্যৰসাত্মক কবিতা

হাস্যৰসাত্মক কবিতা প্ৰধানকৈ তিনিবিধ। যেনে—ব্যঙ্গ কবিতা, পেৰডি আৰু লঘু বৈঠকী কবিতা। ব্যঙ্গ কবিতাক ইংৰাজীত Satire বোলা হয়। এই Satire শব্দটো লেটিন শব্দ Satura শব্দৰপৰা আহিছে। Satura শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ হ'ল বিবিধ বিষয়। এই শব্দৰ মূল অৰ্থ যিয়েই নহওক, এই শব্দৰ-পৰা উৎপত্তি হোৱা Satire শব্দৰ অৰ্থ বিদ্ৰূপাত্মক বুলিহে ধৰা হয়। সমাজৰ কেৰোণবোৰকে লৈ পৰোক্ষভাৱে বিদ্ৰূপবাণ নিক্ষেপ কৰি এফালে মানুহৰ মনত হাঁহিৰ সমল যোগোৱা আৰু আনফালে সমাজৰ শুদ্ধৰূপ বিচৰা এই কবিতাৰ উদ্দেশ্য। লঘু বৈঠকী কবিতাত ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপৰ ঠাই নাই। ইয়াত কেৱল কোনো এটা বিষয় লৈ হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হয়।

অসমীয়া সাহিত্যত লঘু বৈঠকী আৰু ব্যঙ্গ কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ অৰিহণা যোগাইছে—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আৰু দণ্ডিনাথ কলিতাই। বেজবৰুৱা কদমকলিৰ হাস্যৰসাত্মক কবিতাসমূহ, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'ৰঞ্জন', দণ্ডিনাথ কলিতাৰ 'ৰহঘৰা', 'বহুৰূপী' আৰু 'ৰগৰ' এই বিষয়ত উল্লেখযোগ্য কবিতা পুথি।

পেৰডিত কোনো উল্লেখযোগ্য কবিতাৰ বিদ্ৰূপ কৰি সেই একে ছন্দতে ব্যঙ্গ কবিতা লিখা হয়। মূল কবিতাটো জনা থাকিলে এই কবিতাৰ তাৎপৰ্য্য পাঠকে ভাল ধৰণৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰে। অসমীয়া সাহিত্যত বেজবৰুৱাই ডি. এল.

বায়ৰ বন্ধ মাতৃক লৈ গৌৰৱ কৰা কবিতাৰ পেৰডি কৰিছে—'মোৰ জন্মভূমি' কবিতাত। সেইদৰে শ্ৰীদেৱকান্ত বৰুৱাৰ কেইবাটাও কবিতাৰ পেৰডি কৰিছে শ্ৰীমহেশচন্দ্ৰ দেৱগোস্বামীয়ে।

নাটকীয় কবিতা বস্তুনিষ্ঠ কবিতাৰে এটি বিভাগ। নাটকীয় কবিতাত, কবিয়ে নাটকৰ চৰিত্ৰৰ দৰে চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি সেই চৰিত্ৰবিলাকৰ মুখত সংলাপ দি কবিৰ মনৰ ভাব ধাৰা প্ৰকাশ কৰে। এই প্ৰকাৰ কবিতা নাটকীয় উক্তিৰ দৰে হ'লেও ই ৰঙ্গমঞ্চৰ অভিনয়ৰ কাৰণে নহয়। নাটকত ঘটনাৰ গতিবেগ (action) থাকে কিন্তু নাটকীয় কবিতাত কোনো গতিবেগ নাই। এজন ব্যক্তিৰ অন্তৰতে সকলো প্ৰতিক্ৰিয়া কৰে আৰু কবিয়ে তাকে নাটকীয় ভঙ্গিমাত পাঠকৰ মানস দৃষ্টিৰ সন্মুখত থিয় কৰায়। ইংৰাজী সাহিত্যত নাটকীয় কবিতা আৰম্ভ কৰে ৰবাৰ্ট ব্ৰাউনিঙে। তেওঁৰ 'মেন এণ্ড উইমেন', 'পাৰফিৰিয়াজ লাভাৰ' আদি বিখ্যাত নাটকীয় কবিতা। নাটকীয় কবিতাই, ব্ৰাউনিঙৰ আহি'ত গঢ় লয় দেৱ বৰুৱাৰ হাতত। নাটকীয় কবিতাক যদিও বস্তুনিষ্ঠ কবিতাৰ ভিতৰুৱা বুলি ধৰা হৈছে ইয়াক প্ৰকৃততে বস্তুনিষ্ঠ আৰু ব্যক্তিনিষ্ঠ কবিতাৰ সমন্বয় বুলিব পাৰি।

বস্তুনিষ্ঠ কবিতাৰ এইবিলাক ভাগৰ উপৰিও ৰূপক, নীতি কবিতা, লিপি কবিতা আদি বিভাগ আছে।

সমালোচনা

সমালোচনা সাহিত্য গল্প, নাটক, উপন্যাস, কবিতা আদিৰ দৰেই সাহিত্যৰ এটি ভাগ। অন্যান্য সাহিত্যৰ দৰে ইয়াক সৃষ্টিমূলক কলা বুলিব নোৱাৰিলেও ইয়াৰ যে কাম সৃষ্টিমূলক সেই কথা নুই কৰিব নোৱাৰি। কবিতা আদি অন্যান্য বিভাগত সাহিত্যত যেনেকৈ অনুভূতি, বুদ্ধি আৰু সূক্ষ্ম দৃষ্টিভঙ্গীৰ আৱশ্যক তেনেকৈ সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰতো এইবোৰৰ আৱশ্যক। বুদ্ধি, সূক্ষ্ম দৃষ্টিভঙ্গী আদিৰ সহায়ত সাহিত্যৰ দোষ-গুণ বিচাৰমূলকভাৱে আলোচনা কৰাকে সমালোচনা বোলা হয়। যিহেতু সমালোচনাক সম্যক আলোচনা হিচাপে অভিহিত কৰা হয় সেই ক্ষেত্ৰত ই সাহিত্যৰ বিষয়-বস্তু, ৰীতি, লেখকৰ মনো-বিশ্লেষণ আদি প্ৰায়বিলাক বিষয়কে স্পৰ্শ কৰা উচিত। সমালোচনাৰ মাজেদি সাহিত্যৰ বিভিন্ন আলোচনা বা সিদ্ধান্ত পাওঁ যদিও ইয়াক সত্যত উপনীত হ'ব পৰা বৈজ্ঞানিক সত্যমূলক সিদ্ধান্ত বুলিব নোৱাৰি। দুজন বৈজ্ঞানিকে মিলি এটা বিষয়ত গবেষণা কৰি এটা সত্যত উপনীত হ'ব পাৰে; কিন্তু দুজন সমালোচকে কোনো এখন কিতাপ সমালোচনা কৰি এটা মতত উপনীত হ'ব নোৱাৰে।

সমালোচনাৰ প্ৰথম উৎপত্তি গ্ৰীচ দেশতেই হয় বুলি পণ্ডিতসকলে কয়। অৱশ্যে, পুৰাণ কালৰপৰাই সংস্কৃত সাহিত্যতো সমালোচনাৰ স্থান যে নাছিল এনে নহয়। কিন্তু এই সমালোচনাৰ ভেটি গঢ় উঠিছিল মৌলিক ৰচনাৰ বহুল ব্যাখ্যাৰ ওপৰতহে। লেখকৰ ভাবধাৰাৰ ওপৰত নহয়। সংস্কৃত সাহিত্যৰ সৃষ্টিত সদায় আদৰ্শই প্ৰভাব পেলাইছিল। এই কাৰণে সমালোচকসকলেও এনে আদৰ্শকে আগত ৰাখি সাহিত্যৰ মূল্য নিৰ্ণয় কৰিছিল। প্ৰাচীনকালত, সংস্কৃত সাহিত্য অলংকাৰ, ছন্দ, ব্যাকৰণ আদিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গঢ় উঠিছিল। গতিকে সাহিত্যৰ বিচাৰ পদ্ধতিও এইবিলাকৰ ওপৰতেই গঢ় লোৱা। সাহিত্য সমালোচকসকলে প্ৰাচীনকালত কাব্যৰ শৰীৰ আৰু কাব্যৰ আত্মা ইয়াৰ প্ৰতি বিশেষ দৃষ্টি নিৰীক্ষণ কৰিছিল। কাব্যৰ শৰীৰ হ'ল শব্দাৰ্থ, অলংকাৰ, ৰীতি আৰু কাব্যৰ আত্মা হ'ল ধ্বনি, ৰস। কাব্যৰ শৰীৰ আৰু আত্মা লৈ কাব্যৰ বিচাৰ কৰা পদ্ধতি প্ৰায় তেৰ হাজাৰ বছৰ ধৰি চলিছিল। অলংকাৰ আদিৰ ওপৰতে ভিত্তি কৰি সাহিত্যৰ তত্ত্ব নিৰূপিত হৈছিল কাৰণেই প্ৰাচীন ভাৰতত সাহিত্যতত্ত্বক অলংকাৰশাস্ত্ৰ আৰু সমালোচকক আলংকাৰিক বোলা হৈছিল। আজি সাহিত্য শব্দ যি অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা হয়, সেই অৰ্থতে প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যত কাব্য শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। এই কাব্য শব্দই গদ্য, পদ্য, নাটক আদি সাহিত্যৰ ভাগবিলাকক সামৰি লৈছিল। প্ৰাচীনকালত সাহিত্যতত্ত্ব নিৰ্ণয় কৰোঁতে

সমালোচনাৰ উৎপত্তি
সংস্কৃত সাহিত্য

পণ্ডিতসকলৰ মাজত নানান মতভেদ সৃষ্টি হৈছিল। এই মতবাদবিলাকৰ মাজেৰে সাহিত্য বিচাৰ কৰা মত চাৰিবিধ উলিয়াই আনিব পাৰি—অলংকাৰবাদী, ৰীতিবাদী, ধ্বনিবাদী আৰু ৰসবাদী। ইয়াৰ ভিতৰত ধ্বনিবাদকে মৌলিক বুলি স্বীকৃতি দিয়া হৈছে।

যদিও এই চাৰিবিধ মতবাদৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নিজ নিজ মতানুসৰি অভিনৱ গুপ্ত, ভামহ, ৰুদ্ৰক, দণ্ডী, বামন, আনন্দবৰ্দ্ধন, মম্মথ ভট্ট, আদিয়ে সাহিত্যৰ আলোচনা-বিলোচনা কৰিছে তথাপি কাব্য সৃষ্টিৰ জগত কবিৰ সম্বন্ধ, কবি কল্পনা, কবিৰ ব্যক্তিৰ আৰু পাঠকৰ মানসিক পৰিবেশ আদি সম্পৰ্কত এই সকল পণ্ডিতে কোনো আলোচনা কৰা নাই। ৰীতিবাদী, অলঙ্কাৰবাদী, ধ্বনিবাদী আদি পণ্ডিতসকলে সাহিত্যৰ সমালোচনাক সৃষ্টিশীল কৰি গঢ়ি তোলা নাছিল। সেই কাৰণে ৰাজশেখৰ প্ৰভৃতি পিচৰ যুগৰ আলঙ্কাৰিকসকলে কবিৰ কল্পনা, কবিৰ প্ৰকৃতি আদি বিষয়তো মনোনিবেশ কৰিছিল।

গ্ৰীক সাহিত্যত সমালোচনা

গ্ৰীচ দেশত প্ৰাচীন সমালোচনা বুলি আলোচনা-বিলোচনা কৰিব পাৰি এৰিষ্টফেনিচে লিখা 'দি ফ্ৰগছ' নামৰ কমেডিৰ ওপৰত হোৱা বাদ-প্ৰতিবাদকে ভিত্তি কৰি। এই বাদ-প্ৰতিবাদ হৈছিল বয়োজ্যেষ্ঠ নাট্যকাৰ ইস্কিলাচ আৰু ইউৰিপিডিচৰ মাজত। এই প্ৰতিবাদ পৃথিৱীতে আৰম্ভ নাৰাখি গ্ৰীকসকলৰ বিশ্বাসে ইয়াক নি পৰলোক পোৱাইছিলগৈ। এই বাদ-প্ৰতিবাদ হৈছিল প্লুটোৰ ৰয়েলদৰ্ভত। প্লুটোৰ ৰয়েলদৰ্ভত শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰৰ আসন অধিকাৰ কৰি আছিল ইস্কিলাচে। কিন্তু পুৰস্কাৰ প্ৰাপ্ত ইউৰিপিডিচে পিচত এই আসন দাবী কৰে। সাহিত্য বিষয়ক এনে আসন দাবীৰ যুক্তি-যুক্ততা নিৰ্ণয় কৰিবলৈ পৰলোকৰ অধিকাৰী প্লুটোৱে বৰ্কাচক বিচাৰক পাতি ৰাজহুৱা বিচাৰৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। অবাস্তৱ ঘটনা বিন্যাস, আড়ম্বৰপূৰ্ণ গঠন আদিৰ বিষয়ে ইউৰিপিডিচে ইস্কিলাচৰ বিৰুদ্ধে অভিযোগ তুলিছিল। নিজৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ কৈছিল যে তেওঁৰ ৰচনা ধৰুৱা আৰু পৰিচিত। তৰ্কৰ ভিতৰত কবিৰ ৰচনা কৌশল, বীভৎস ৰসৰ সমাবেশ অহিতকৰ প্ৰেমৰ কাহিনী, সাহিত্য সৃষ্টিত নৈতিকতা, শ্ৰেষ্ঠত্বৰ উচ্চ আদৰ্শ আদি বিষয়ো সোমাই পৰিছিল। এই তৰ্ক যুদ্ধত ইস্কিলাচ জয়ী হৈছিল। পৰলোকৰ এই তৰ্কযুদ্ধ নিশ্চয় কাল্পনিক। কাল্পনিক হ'লেও ইয়াৰ মাজেৰে সেই কালৰ প্ৰচলিত সমালোচনা পদ্ধতিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। এৰিষ্টফেনিচৰ দিনত প্ৰচলিত সমালোচনাৰ ৰীতি হ'ল মাইকৈ তিনিটা—বিচাৰমূলক, নৈতিক আৰু বৈয়াকৰণিক। প্লেটোৱে নৈতিক সমালোচনাকেই সমৰ্থন কৰিছে। তেওঁৰ মতে যি সাহিত্য শিল্পই নৈতিক আৰু মানসিক উন্নতি সাধিব নোৱাৰে সেই সাহিত্য শিল্প জনকল্যাণকামী আৰু শ্ৰদ্ধাভাজন হ'ব নোৱাৰে।

সমালোচনাৰ কথা উল্লেখ কৰি এৰিষ্টটলে তেওঁৰ পয়েটিক্স গ্ৰন্থত কৈছে

যে সমালোচনা হ'ল শিল্পৰ ৰূপ আৰু ৰসৰ উৎকৰ্ষ আৰু অপকৰ্ষৰ বিচাৰ। তেওঁৰ মতে ৰচনা অসঙ্গত, অসম্ভৱ নীতি বিগৰ্হিত, অবিশ্বাস্য হ'লেই সমালোচকসকলে সেই ৰচনা নিন্দা কৰে। এৰিষ্টটলে এই পয়েটিক্স গ্ৰন্থতে সাহিত্যৰ বিষয়-বস্তু শ্ৰেণী বিভাগ, ৰচনাশৈলী, আদিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। এই গ্ৰন্থত ট্ৰেজেডি, কমেডি মহাকাব্য, সাহিত্য শিল্পৰ উদ্দেশ্য, সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা, কাব্যৰ লক্ষণ আদিৰ বিষয়ে উল্লেখ আছে। এৰিষ্টটলৰ এই পয়েটিক্স গ্ৰন্থকে ভিত্তি কৰি ইউৰোপত বিভিন্ন সমালোচকে সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত নিজ নিজ মতবাদ দাঙি ধৰিছে। এই সকলৰ ভিতৰত হোৰেচ, কুইন্টিলিয়ান, দান্তে, পেত্ৰাৰ্ক উল্লেখযোগ্য।

এৰিষ্টটলকে যদিও ইউৰোপীয় সমালোচনাৰ জন্মদাতা বুলি অভিহিত কৰা হয় তথাপি তেওঁৰ গুৰু প্লেটোক এই আসনৰপৰা বিতাৰিত কৰিব নোৱাৰি। তেওঁৰ বিভিন্ন কথোপকথনবোৰত কবিৰ প্ৰকৃতি, অনুপ্ৰেৰণা, কবিৰ দিব্য শক্তি আদিৰ বিষয়ে নানান কথাৰ অৱতাৰণা কৰিছে। অৱশ্যে এইবোৰ অৱতাৰণা কৰিলেও প্লেটোৱে সাহিত্যতত্ত্বৰ কথাবোৰ গভীৰ দৃষ্টিৰে চোৱা নাই। সেই কাৰণে কবি আৰু কাব্য সম্পৰ্কে তেওঁ দিয়া অভিমত আনে নালাগে তেওঁৰ প্ৰিয় শিষ্য এৰিষ্টটলেই গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিছিল।

প্লেটোৰ আগতেও কবি পিণ্ডাৰ, হোমাৰ, হেৰাক্লিটাছ, এৰিষ্টফেনিচ আদিয়ে সাহিত্যৰ তত্ত্ব সম্পৰ্কে নানান আলোচনা-বিলোচনা কৰিলে। অৱশ্যে এই আলোচনা-বিলোচনা, তেওঁলোকৰ গ্ৰন্থৰ কোনো কোনো ঠাইত ৰসবিচাৰ, শিল্প বিশ্লেষণ আদিৰ উল্লেখহে আছে। প্লেটোৰ যুগৰপৰাই তত্ত্ব আৰু বিচাৰমূলক আলোচনা বিশেষভাৱে দৃষ্টিগোচৰ হয়।

সমালোচকৰ দায়িত্ব

সাহিত্যৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সাহিত্যিকৰ যি দায়িত্ব সৎসাহিত্য সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো সমালোচকৰ একেই দায়িত্ব। সমালোচকে সাহিত্য সৃষ্টিৰ অনুকূলে বা-বতাহ সৃষ্টি কৰি দিব পাৰিলেহে সৎসাহিত্য সৃষ্টি হোৱাৰ সম্ভাৱনা। গতিকে প্ৰতিভাবান সমালোচকে অকল দোষ-গুণ দেখুৱাই দিয়েই সমালোচনাৰ দায়িত্ব সম্পাদন কৰিব নোৱাৰে। প্ৰকৃত সমালোচকসকলে নিজে গভীৰ জ্ঞানৰে পুথি অধ্যয়ন কৰি নিজে আনন্দ লাভ কৰাৰ লগতে পাঠকৰ মনতো আনন্দৰ সৃষ্টি কৰি জ্ঞান বিতৰণ কৰে। সকলো পাঠকে সকলো গ্ৰন্থৰ মাজত সোমাই তাৰপৰা জ্ঞান আহৰণ কৰা সম্ভৱপৰ নহয়। গ্ৰন্থৰ বিচিত্ৰতা আৰু দুৰ্বোধ্যতাই অধ্যয়নৰত বহুতো পাঠকক জ্ঞান আহৰণৰপৰা বিৰত ৰাখে। এনে পাঠকৰ মনৰ জ্ঞানৰ সমল যোগাব পাৰে সমালোচকে। এই ক্ষেত্ৰত Middleton Murry-ৰ একেষাৰ কথা উল্লেখযোগ্য—If it (criticism) gives this delight, criticism is creative, for it enables the reader to discover beauties and significances which

he had not seen, or to see those which he had himself inglimpsed in a new and revealing light. সমালোচকে বিভিন্ন গ্ৰন্থ পঢ়ি, দুৰ্বোধ্য কথাক সহজ কৰি পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰিব পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে, ডাণ্টেৰ 'ডিভাইন কমেডি' পঢ়ি তাৰ ৰস উদ্ঘাটন কৰা বা ভল্টেয়াৰৰ বিভিন্ন গ্ৰন্থ পঢ়ি ভল্টেয়াৰৰ ভাৱধাৰাৰ সন্ধান লোৱা সকলো পাঠকৰ কাৰণে সম্ভৱপৰ নহয়। এনে ভাৱধাৰাৰ সন্ধান দিয়াৰ দায়িত্ব সমালোচকৰ। তেওঁ গ্ৰন্থ অমৃতমন্থনৰ দৰে মথি পাঠকক তাৰ জ্ঞান দিব লাগিব। বেকনৰ পুথি সম্পৰ্কে কোৱা কথাষাৰ—Some books are to be tasted, others to be swallowed and some few to be chewed and digested বোলা কথাষাৰ আনে নামানিলেও সমালোচকে মানিব লাগে।

সেই কাৰণেই সমালোচকসকলক বুদ্ধিজীৱী মধ্যস্থতাকাৰী বুলি অভিহিত কৰা হয়। তেওঁলোকে নিজৰ জ্ঞান গৰিমাৰ মাজেদি লেখক আৰু পাঠকৰ মাজত যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰি দিয়ে। লেখক আৰু পাঠকৰ মানসিক যোগসূত্ৰ স্থাপন নহ'লে সাহিত্যৰ প্ৰকৃত মূল্যাংকন কৰা নহয়। এনে গধূৰ দায়িত্ব লৈ যদি সমালোচকে সততা আৰু একাগ্ৰতাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কাম নকৰে তেনেহ'লে তেওঁ সমালোচনাৰ দ্বাৰা সুন্দৰ সাহিত্য সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত লেখকসকলক উৎসাহ দিব নোৱাৰে। সেইকাৰণেই মিড্লটন মাৰীয়ে সমালোচনাক সৃষ্টিশীল কলা বুলি অভিহিত কৰিছে। কাৰ্লাইলে সমালোচনাক মধ্যস্থতাকাৰী বুলি ব্যাখ্যা কৰিছে—Criticism stands like an interpreter between the inspired and the uninspired. গতিকে কাৰ্লাইলে কোৱা বাণী সাৰ্থক কৰিবলৈ হ'লে সমালোচকসকলে প্ৰথমতে পাঠকৰ পুৰিত বিষয়বস্তু সৰলভাৱে দাঙি ধৰিব লাগে। আগেয়ে ৰীতিবদ্ধ নিয়ম প্ৰণালী বা ব্যক্তিগত ৰুচিৰ দ্বাৰা যদি প্ৰথমৰে-পৰা সাহিত্যৰ বিষয়-বস্তু নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে তেতিয়া হ'লে এই উদ্দেশ্য বিফল হ'বও পাৰে। প্ৰথমতে বিষয়-বস্তুৰ উত্থাপন, দ্বিতীয়তে সাহিত্য সমালোচনাৰ ৰীতি-নীতিৰে বিষয়-বস্তুৰ মূল্যাংকন কৰা।

সমালোচক হ'বলৈ হ'লে সমালোচকসকলৰ কিছুমান গুণৰ আৱশ্যক। তাৰে ভিতৰত নিৰ্ভীকতা, সত্যনিষ্ঠতা, মনোবৃত্তিৰ শৃংখলা, সহানুভূতিশীলতা, মনস্তাত্ত্বিক জ্ঞান সম্পন্নতা, নিস্পৃহতা, বিশ্লেষণ নৈপুণ্যতা, আত্মদৃষ্টি সম্পন্নতা আদিয়েই প্ৰধান।

সমালোচকৰ বিভিন্ন গুণ

নিৰ্ভীক আৰু সত্যনিষ্ঠতাৰে সমালোচনা কৰিব নোৱাৰিলে সৎ সাহিত্য সৃষ্টিৰ সম্ভাৱনা কম। কোনো পুথি নিৰ্ভীকতাৰে সমালোচনা কৰি প্ৰকৃত সত্য উদ্ঘাটন কৰি দিলে কি প্ৰতিক্ৰিয়া হ'ব সেই লৈ যদি সমালোচকসকলে চিন্তা কৰিব লগা হয় তেনেহ'লে সেই সমালোচকে প্ৰকৃত সত্য দাঙি ধৰি পাঠকসকলৰ মনত জ্ঞানৰ সমল যোগাব নোৱাৰে। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত সমালোচকৰ মানসিক

বিকাশৰ প্ৰয়োজন। মানসিক বিকাশ সাধিত হয় বিভিন্ন অধ্যয়ন আৰু অভিজ্ঞতাৰে। এনে অধ্যয়ন আৰু অভিজ্ঞতাই সমালোচকৰ ব্যক্তিত্ব গঢ়ি তোলে। নিৰ্ভীকতা আৰু সত্যনিষ্ঠতা, সমালোচনাত আটাইতকৈ আৱশ্যক এই কাৰণেই যে আজিকালি সাহিত্য, সমালোচনা আদিৰ লগত সমাজৰ অবিচ্ছেদ্য সম্বন্ধ হৈ পৰিছে। সমাজ ভাবনাৰ লগত জড়িত থকা চিন্তাধাৰাৰ সমালোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে সত্যনিষ্ঠতা আৰু নিৰ্ভীকতা নহ'লে সমাজ চিন্তা বিকাশ হোৱাৰ পথত বাধা সৃষ্টি হোৱাৰ সম্ভাৱনা।

মনোবৃত্তিৰ শৃংখলা নহ'লে সমালোচকে সত্যৰ প্ৰতি নিষ্ঠতা দেখুৱাব নোৱাৰে। সমালোচকৰ সমালোচনাৰ পৰিবেশলৈ অহা প্ৰত্যেকখন পুথিকে তেওঁ যুক্তিযুক্ততা আৰু সত্যতাৰে নিৰীক্ষণ কৰিব লাগিব। সমালোচকে সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত এটা কথা বিশেষকৈ লক্ষ্য ৰাখিব লাগিব যে তেওঁ কি বস্তু বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গৈছে? প্ৰকৃততে পুথিৰ বিষয়-বস্তু নে ব্যক্তি? ব্যক্তিৰ প্ৰাধান্যই মনৰ শৃংখলা ভাঙি দি তোষামোদৰ পৰিবেশ গঢ়ি দিলে তেনে মনৰ-পৰা প্ৰকৃত সমালোচনা সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। সমালোচকৰ বুদ্ধি, ভাব, সমাজ চেতনা আদিয়ে তেওঁক প্ৰকৃততে লেখকৰ ব্যক্তিগত পৰিবেশৰপৰা বহুত ওপৰলৈ লৈ যায়। শৃংখলিত মনেহে সত্য আৰু নিৰ্ভীকতাৰ বহল ভেটিত বন্ধুত্ব, গোষ্ঠীপক্ষতা আদিক তল পেলাই সমাজ কল্যাণৰ আধাৰেৰে সমালোচনাৰ সৌধ নিৰ্মাণ কৰিব পাৰে। সমালোচকৰ শৃংখলিত মনে ব্যক্তিগত ভাল পোৱা, বেয়া পোৱা আদিৰপৰা বিৰত থাকি নিৰপেক্ষতা অৱলম্বন কৰে। সাময়িক আবেগ, অনুভূতি, আনুগত্য, বিদ্বেষ আদিয়ে আজিৰ বহুত সমালোচকক বিব্ৰত কৰাৰ দৰে এই সমালোচকক বিব্ৰত কৰিব নোৱাৰে।

সমালোচকে বেয়াক ভাল বোলা উচিত নহয় যদিও সহানুভূতিশীল অন্তৰেৰেহে লেখকৰ বিষয়-বস্তু নিৰীক্ষণ কৰা উচিত। প্ৰথমৰেপৰাই যদি লেখকৰ বিষয়-বস্তুত ভুল ধৰিম বুলি সমালোচকে সিদ্ধান্ত কৰি লয় তেতিয়া চকুত নানান ভুল-ত্ৰুটিয়েহে শাৰী শাৰী হৈ থিয় দিব। ব্যক্তিগত ভালপোৱা, বেয়া পোৱা আদৰ্শৰ বিভেদ আদিয়ে বহুতো বিখ্যাত সমালোচকক সহানুভূতি প্ৰদৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত উদাৰ আৰু অনুদাৰ ভাব পোষণ কৰা দেখা যায়। বিখ্যাত সমালোচক ডঃ জনচনে পোপ আৰু এডিজনক যিমান সুন্দৰকৈ সমালোচনা কৰিছিল গ্ৰে আৰু এডিজনক যিমান সুন্দৰকৈ সমালোচনা কৰা নাই। ইয়াৰ মূল কাৰণ বিচাৰি গ'লে ব্যক্তিগত ভালপোৱা বেয়া পোৱাহে প্ৰধান হৈ পৰে। সেই একে কাৰণতেই আৰ্নল্ডে শ্যেলীক ভাল দৃষ্টিৰে নাচাইছিল। কীটছৰ ওপৰত 'ব্লেকউড্' আলোচনীয়ে যি মন্তব্য কৰিছিল সেই মন্তব্যৰ পিছতে আছিল সহানুভূতিহীনতাহে।

মনস্তাত্ত্বিক জ্ঞান থকা সমালোচকৰ বিশেষ আৱশ্যক। একো একো জন

লেখকৰ একো একো গ্ৰন্থৰ মাজত তেওঁৰ মনৰ বিভিন্ন চিন্তাধাৰা সোমাই থাকে। এই চিন্তাধাৰাৰ যদি সমালোচকে গম ধৰিব পাৰে তেন্তে তেওঁ সমালোচনা কৰাটো সহজ হয় আৰু লগতে লেখকৰ অন্তৰৰ খবৰো পাঠকক দিব পাৰে। ৰিচাৰ্ডে তেওঁৰ সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণক আগশাৰীত ঠাই দিছে।

লেখকৰ মনৰ জগতৰ লগত সম্পৰ্ক নাৰাখি বাহিৰৰ দৃষ্টিৰপৰা লেখকৰ ব্যক্তিত্ব আৰু গ্ৰন্থৰ বিষয় সমন্বয় কৰি বিচাৰ কৰিলে বহু ক্ষেত্ৰত প্ৰকৃত ন্যায় বিচাৰ নহয়। ডাঙৰ ডাঙৰ গ্ৰন্থকাৰ বহুত কিজনৰে বাহিৰৰ দৃষ্টিত ব্যক্তিত্ব সমাজ স্বীকৃত নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে ডষ্টয়ভস্কি, অস্কাৰৱাইল্ড, মোঁপাছা আদিৰ নাম লব পাৰি। ডষ্টয়ভস্কিৰ 'ক্ৰাইম এণ্ড পানিচমেণ্ট' আৰু 'দি ব্ৰাদাৰ্ছ কাৰমাজভ' পঢ়ি কোনেও কব নোৱাৰে এই দুখন বিখ্যাত গ্ৰন্থ মৃগী ৰোগত আক্ৰান্ত আৰু জুৱাখেলত মত্ত থকা এজন মানুহে লেখিছিল।

সমালোচকে নিস্পৃহভাৱে সমালোচনা কৰিব নোৱাৰিলে সাহিত্যৰ প্ৰকৃত গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰে। সমালোচকসকলে সাহিত্য বিশ্লেষণ কৰোঁতে নিজৰ বেয়া লগা ভাল লগাতকৈ অপক্ষপাতী হিচাপে যুক্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া উচিত। নিজৰ ৰুচিৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দি অন্য দিশলৈ নাচাই সাহিত্য সমালোচনা কৰিলে সাহিত্য সংকীৰ্ণতাৰ মাজলৈ হে সোমাই পৰিব। সাহিত্য বিচাৰ কৰোঁতে ব্যক্তিগত কথাৰপৰা আৰম্ভ কৰি, ধৰ্ম, ৰাজনীতি সকলোখিনি সাঙুৰি পেলালে প্ৰকৃত সত্যই দিশ-বিদিশ হেৰুৱাই পেলায়।

পাঠকক সকলো কথা বুজাবলৈ হ'লে সমালোচকৰ বিশ্লেষণী শক্তিৰ আৱশ্যক। বিশ্লেষণী শক্তি নাথাকিলে সমালোচকে প্ৰত্যেকটো কথাৰে গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰা টান হৈ পৰে।

লেখক আৰু গ্ৰন্থক সমালোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে সমালোচকে নিজকো সমালোচনা কৰি চোৱা উচিত। সমালোচক হ'লেই, অধ্যয়ন থাকিলেই সকলো সময়তে তেওঁৰ শুদ্ধ নহ'ব পাৰে। গতিকে নিজৰ মনক মাজে মাজে বিশ্লেষণ কৰি চোৱা আৱশ্যক। আত্ম দৃষ্টিৰে নিজৰ মনক উন্নীত স্তৰলৈ লৈ গ'লেহে সেই মনৰপৰা পক্ষপাতহীন সমালোচনা ওলোৱা সম্ভৱপৰ।

সমালোচনাক বিভিন্ন শ্ৰেণীত ভাগ কৰা হৈছে। তাৰে ভিতৰত ব্যাখ্যাত্মক (Inductive , সংজ্ঞাত্মক (Deductive), ঐতিহাসিক (Historical), তুলনামূলক Comparativa), বিচাৰমূলক (Judicial), আপেক্ষিক (Relativistic), মাৰ্ক্সীয় (Marxian), ইত্যাদি।

ব্যাখ্যাত্মক সমালোচনা

ব্যাখ্যাত্মক সমালোচনা পদ্ধতি হ'ল দৃষ্টান্তৰপৰা তত্ত্বলৈ, পৰীক্ষাৰপৰা সিদ্ধান্তলৈ উপনীত হোৱা। এই সমালোচনাত তৰ্ক শাস্ত্ৰৰ যুক্তিবাদী পন্থাকে অৱলম্বন কৰা হয়। তৰ্কশাস্ত্ৰৰ যেনেকৈ ব্যক্তিবিশেষৰ মৃত্যুৰ দৃষ্টান্তৰপৰা মানুহ মৰণশীল সিদ্ধান্ত উলিওৱা

হয় ইয়াতো তেনেকৈ গ্ৰন্থৰ ভিতৰত থকা উদাহৰণবোৰৰপৰাই একোটা সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱা যায়। ইবচেনৰ নাটক সমালোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে নাটকৰ পুৰণি ৰীতি-নীতিৰ মাপকাঠিৰে নুজুখি ইবচেনৰ নাটকৰ ভিতৰৰ আহিলাবেই ইয়াৰ স্বৰূপ, এই পদ্ধতিত নিৰ্ণয় কৰা হয়। এই সমালোচনাৰ লক্ষ্য হ'ল গ্ৰন্থৰ বৈশিষ্ট্য নিৰ্ণয় কৰা।

সংজ্ঞাত্মক সমালোচনা ব্যাখ্যাত্মক সমালোচনাৰ বিপৰীত। ব্যাখ্যাত্মক সমালোচনাই যেনেকৈ গ্ৰন্থৰ ভিতৰৰপৰাই বিভিন্ন বিষয় পৰীক্ষা কৰি নীতি-নিয়ম উদ্ঘাটন কৰে ঠিক তেনেকৈ সংজ্ঞাত্মক সমালোচনাই নীতি নিয়ম উদ্ঘাটন নকৰে। অন্য সাহিত্যৰ লগত তুলনাৰ মাজেদিহে এনে পদ্ধতিত গ্ৰন্থৰ মূল্যাংকন কৰা হয়। তুলনাৰ ক্ষেত্ৰত এই পদ্ধতিত, সাধাৰণতেই ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ নীতি-নিয়মৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰহে গ্ৰন্থ বিচাৰ কৰা হয়। ক্লাছিকেল সাহিত্যৰ বিভিন্ন ৰীতি-নীতি চিৰস্থায়ী বুলি এই-সকল সমালোচকে ভাবে। ইংৰাজী সাহিত্যৰ মেথিঅ' আৰ্ণল্ড এই পদ্ধতিৰ সমৰ্থক।

সংজ্ঞাত্মক সমালোচনা

এই সমালোচনা পদ্ধতি যি সকলে সমৰ্থন নকৰে সেই সকলে ক'ব খোজে যে অকল পুৰণি ৰীতি-নীতি বা পুৰণি সাহিত্যৰ বচন উদ্ধৃত কৰি সেই দৃষ্টিভঙ্গীৰে গ্ৰন্থ সমালোচনা কৰিলে প্ৰগতিশীল সাহিত্য সৃষ্টিত বাধা পৰে। কাৰণ এনে সমালোচকে পুৰণিকেই সদায় শ্ৰেষ্ঠ আসন দিয়ে। ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে অকলশৰীয়াকৈ এই দুয়োটা পদ্ধতিৰ কোনোটোৱেই প্ৰকৃততে গ্ৰন্থৰ মূল্য নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিব নোৱাৰে। ব্যাখ্যাত্মক আৰু সংজ্ঞাত্মক দুয়ো পদ্ধতিৰ সমন্বয়তহে গ্ৰন্থৰ প্ৰকৃত বিচাৰ হয়। ব্যাখ্যাত্মক পদ্ধতিয়ে গ্ৰন্থৰ আভ্যন্তৰীণ বিশ্লেষণ দিব আৰু সংজ্ঞাত্মক পদ্ধতিয়ে সাহিত্যৰ ৰীতি-নীতি, তুলনা আদিৰ দ্বাৰা মূল্যাংকন কৰিব।

ঐতিহাসিক সমালোচনাৰ প্ৰথম দৃষ্টিভঙ্গী হ'ল সাহিত্যৰ পটভূমি বিচাৰ কৰা। ইতিহাস, সমাজ আদিৰ নানান পৰিবৰ্তনৰ মাজত সাহিত্যৰো পৰিবৰ্তন হয়। গতিকে সাহিত্যৰ বিষয় নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ যাওঁতে ঐতিহাসিক বা সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী লোৱা উচিত। এই পদ্ধতিৰ উদ্ভাৱক হ'ল চেণ্টবুভে। চেণ্টবুভেৰ পাচত এই মতৰ দৃঢ় সমৰ্থক হ'ল টেইন। সাহিত্যক সমাজৰ বিভিন্ন ৰূপৰ অভিব্যক্তিৰূপে প্ৰকাশ কৰে চেণ্টবুভেই আৰু ইয়াকে প্ৰকৃতভাৱে ৰূপ দিয়ে টেইনে। টেইনৰ মতে অন্যান্য বস্তুৰ দৰে সাহিত্যও কাৰ্য্যকাৰণ নিয়মৰ অধীন। সাহিত্যিকে যি প্ৰেৰণাত সাহিত্য সৃষ্টি কৰে সেই প্ৰেৰণাৰ ভেটি হ'ল সামাজিক পৰিবেশ, জাতীয় চেতনা, ইতিহাসৰ পৰম্পৰা ইত্যাদি। গতিকে ইতিহাসৰ বিবৰ্তনৰ মাজৰপৰা সাহিত্যক উলিয়াই আনি যেনেগে আলোচনা কৰাটো বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী হ'ব নোৱাৰে।

ঐতিহাসিক সমালোচনা

প্ৰত্যেক দেশৰে সাহিত্যিকসকলৰ যুগান্তৰকাৰী সাহিত্য সৃষ্টিৰ লগত একো একোখন দেশ আৰু একো একোটা যুগৰ বিশেষ প্ৰভাৱ পৰে। এই কথা টলষ্টয়, ফ্লবেয়াৰ, টুৰ্গেনিভ আদিৰ উপন্যাস পঢ়িলে অনুমান কৰিব পাৰি। ইতিহাসে যদিও কবি সাহিত্যিকৰ মন নিয়ন্ত্ৰণ কৰে তথাপি ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গীকে যদি একেবাৰেই বিজ্ঞানৰ সূত্ৰৰ দৰে গ্ৰহণ কৰা হয় তেনে ক্ষেত্ৰত সাহিত্যৰ মূল্যাঙ্কন প্ৰকৃতভাৱে কৰা নহয়। ইতিহাসৰ বিভিন্ন প্ৰভাৱ সাহিত্যত পৰিলেও সাহিত্যৰ ভাবধাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হয় ব্যক্তিগত মনৰ দ্বাৰাহে। বহুতো এনেকুৱা কবি সাহিত্যিক আছে সমাজ, ইতিহাস সকলোকে চেৰাই গৈ ব্যক্তি সত্তাৰ ওপৰত সাহিত্যৰ ভাবধাৰা প্ৰতিষ্ঠা কৰে।

তুলনামূলক সমালোচনা

তুলনামূলক সমালোচনাত এখন গ্ৰন্থ বিচাৰ কৰা হয় আন এখন গ্ৰন্থৰ তুলনাৰ মাজেদি। এখন গ্ৰন্থৰ লগত, অইন ভাষাৰ গ্ৰন্থৰ তুলনা কৰিলে তুলনাৰ মাজেদি দোষ-ত্ৰুটি সকলো প্ৰকাশ পায়। আজিকালি তুলনামূলক সমালোচনাৰ সমাদৰ বাঢ়িছে। ইখন দেশৰ লগত সিখন দেশৰ ৰাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক সম্বন্ধ বঢ়াৰ লগে লগে সাহিত্যৰ অনুবাদ, আদান-প্ৰদান আদিও বাঢ়িছে। সাহিত্যৰ প্ৰভাৱৰ ক্ষেত্ৰতো ইখন দেশৰ সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ সিখন দেশৰ সাহিত্যৰ ওপৰত পৰিছে। গতিকে তুলনাৰ যোগেদি সাদৃশ্য বুজিবলৈ সহজ।

আগৰকালত দেশ কালৰ ব্যৱধান থাকিলেও এখন দেশৰ সাহিত্যৰ লগত ইখন দেশৰ সাহিত্যৰ বহুতো সাদৃশ্য দেখা যায়। শকুন্তলাৰ লগত মিৰাণ্ডাৰ ‘ডেকামেৰণ’ৰ গল্পৰ ‘দশ কুমাৰ চৰিত’ৰ গল্পৰ সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্য সমালোচকসকলে পাঠকৰ জ্ঞানৰ কাৰণে দাঙি ধৰে। সমালোচকসকলে নিজৰ অধ্যয়নৰ পৰিসৰ এনে সমালোচনাৰ মাজেদি বঢ়োৱাৰ লগে লগে পাঠকৰো জ্ঞানৰ পৰিসৰ বঢ়ায়।

বিচাৰমূলক সমালোচনা

বিচাৰমূলক সমালোচনাত ৰীতি-নীতিকে চূড়ান্ত বুলি গ্ৰহণ কৰা হয়। এনে সমালোচকৰ দৃষ্টিভঙ্গীত গ্ৰন্থৰ ভিতৰৰ বিষয়-বস্তুতকৈ ৰীতি-নীতিৰ গুৰুত্ব বেছি। কোনো লেখকে যদি কোনো গ্ৰন্থ ভালেই লেখে কিন্তু যদি তেওঁ পুৰণি নীতি-নিয়মৰ ওপৰত গুৰুত্ব নিদিয়ে তেনেহ'লে সেই লেখকৰ গ্ৰন্থক এনে সমালোচকে ভাল বুলি স্বীকৃতি দিবলৈ টান পায়। এই সমালোচকসকলে যি নীতি-নিয়মৰ দৃষ্টিৰে গ্ৰন্থ পৰ্য্যালোচনা কৰে সেইবোৰ প্ৰায়েই পুৰণি চিন্তাবিদসকলৰ দ্বাৰা সৃষ্ট। সময়ৰ পৰিবৰ্তনৰ লগত এই নীতি-নিয়মৰ কিবা পৰিবৰ্তন হ'ব পাৰে সেই কথা এই সকলে মানিবলৈ টান পায়। এই পন্থী সমালোচকসকলে সংস্কৃত আলংকাৰিক, এৰিষ্টটল আদিৰ সূত্ৰ আগত লৈ নাটক, মহাকাব্য আদি বিচাৰ কৰে। জনচন আদি সমালোচকসকলে এই পন্থাৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব দিছে।

সাহিত্য সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ধৰাবন্ধা নীতি-নিয়মৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিলে গ্ৰন্থৰ বিচাৰ্য্য বিষয় তল পৰি গৈ ৰীতি-নীতিয়েহে মূৰ দাঙি উঠে। ফলত লেখকৰ প্ৰাণৰ স্পন্দন পাঠকসকলে পাব নোৱাৰে। সাহিত্যৰ বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান নিয়ম মানিলেও সমালোচকসকলে এটা কথা চিন্তা কৰিব লাগে যে সময়ৰ পৰিবৰ্ত্তনত সাহিত্যৰ নীতি-নিয়মৰো পৰিবৰ্ত্তন হ'ব পাৰে আৰু পৰিবৰ্ত্তনৰ ধাৰাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা নীতি নিয়মেৰে গ্ৰন্থ সমালোচনা কৰিলেহে সময়ৰ অনুকূলে যোৱা হ'ব। পৰিবৰ্ত্তনৰ আৱশ্যকতা মানি লোৱাৰ কাৰণে ভাৰতীয় পুৰণি সাহিত্যত যেতিয়া আলংকাৰিকসকলে অলংকাৰৰ ৰীতি-নীতিৰে সাহিত্য ভাৰাক্ৰান্ত কৰি তুলিছিল তেতিয়া ধ্বনিবাদীসকলে সাহিত্যত নতুন পথৰ সংকেত দিছিল।

আপেক্ষিক সমালোচনাত বিচাৰমূলক সমালোচনাৰ দৰে কোনো চূড়ান্ত ধৰাবন্ধা নীতি-নিয়ম নাই। বিভিন্ন গ্ৰন্থ বিভিন্ন নীতি-নিয়ম উদ্ভাৱন কৰি বিচাৰ কৰা হয়। অকল এয়ে নহয় একে গ্ৰন্থকে বিভিন্ন সমালোচকে বিভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাব পাৰে। মনোভাব সকলো মানুহৰে একে

আপেক্ষিক সমালোচনা

নহয়; গতিকে গ্ৰন্থৰ মূল্যাংকনতো মনোভাব একে নহ'ব পাৰে। এজন সমালোচকে কালি যিখন গ্ৰন্থ মূল্যাংকন কৰোঁতে—উচ্চতম মান দিয়াত কাৰ্পণ্য কৰিছিল আজি অন্য সমালোচকে সেইখন গ্ৰন্থকে উদাৰভাৱে প্ৰশংসা কৰিব পাৰে। ৰুচি, বিষয়-বস্তু লৈ সাহিত্যৰ মূল্যাঙ্কনতো পৰিবৰ্ত্তন আছে। সেয়েহে টি. এছ. ইলিয়টে কৈছে—From time to time, every hundred years or so, it is desirable that some critic shall appear to review the past of our literature, and set the poets and the poems in a new order.

মাৰ্ক্সীয় সমালোচনাও এবিধ ঐতিহাসিকমূলক সমালোচনা। মাৰ্ক্সীয় দৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত ইতিহাসৰ বিবৰ্ত্তনৰ স্থান উচ্চ। মাৰ্ক্সবাদী সমালোচকসকলে সাহিত্য সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণাক ইতিহাসৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰপৰা বিচ্ছিন্ন কৰি নাচায়। তেওঁলোকে

মাৰ্ক্সীয় সমালোচনা

ভাবে সাহিত্যৰ উৎপত্তিৰ মূল সমাজ। সামাজিক মানুহৰ জীৱনৰ ঘটনাৱলীৰ লগত সাহিত্যিকৰ অনুভূতিৰ সম্পূৰ্ণ সম্বন্ধ আছে। এই মত অনুসৰি মন, জগত আৰু জীৱনৰ ৰহস্য সংঘাতৰ দ্বাৰা ব্যাখ্যা কৰিব পাৰি। মানুহৰ মনৰ ভাব সমাজৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে পৰিবৰ্ত্তিত হয় আৰু পৰিবৰ্ত্তনৰ মাজত নিহিত আছে অৰ্থনৈতিক শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ মনোভাব। শ্ৰেণী সংগ্ৰামে সমাজ যেতিয়া পৰিবেষ্টিত কৰি ৰাখিছে সেই ক্ষেত্ৰত সাহিত্যতো শ্ৰেণী সংগ্ৰাম থকাটো স্বাভাৱিক।

মাৰ্ক্সীয় দৰ্শনৰ মতে ব্যক্তিৰ পূৰ্ণতাৰ আৱশ্যক শ্ৰেণীহীন সমাজৰ আহিলা হিচাপেহে, ব্যক্তিৰ বিকাশৰ কাৰণে নহয়। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো একে কথাই

থাকে। ব্যক্তিগত ভাব-অনুভূতিৰ বিকাশে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিব লাগিব সামাজিক ভাব অনুভূতিত। সামাজিক ভাব অনুভূতিৰ ভেটি হ'ল অৰ্থনৈতিক উপাদান। মাৰ্ক্সীয় সমালোচকসকলে সকলো কথাতে অৰ্থনৈতিক শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ—মাত্ৰা চেৰাই যায়। ইয়াৰ কাৰণে বিখ্যাত মাৰ্ক্সবাদী এংগেলছে মাৰ্ক্সবাদী সমালোচকসকলক এই বুলি সতৰ্ক কৰি দিব লগা হৈছিল—Recent Marxists lay more stress on the economic side than is due to it. মাৰ্ক্সেও এই সম্পৰ্কে অভিমত প্ৰকাশ কৰিছিল যে সমালোচনা কেৱল ৰাজনৈতিক বা সামাজিক পটভূমিৰ বিচাৰ নহয়—ই ৰূপ-ৰসৰো বিচাৰ।

ছেক্সপীয়েৰক ব্ৰেডলি, স্মাৰ্ণভ আদি বহুতে সমালোচনা কৰিছে। স্মাৰ্ণভে ছেক্সপীয়েৰক আলোচনা কৰোঁতে কৈছে যে ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকত বহুতো সংঘাত আছে যিবোৰ জাতিগত বা ব্যক্তিগত নহয়—শ্ৰেণীগতহে। তেওঁ, এইক্ষেত্ৰত, বিশেষভাৱে 'মাৰ্চেণ্ট অব্ ভেনিচলৈ' আঙুলিয়াইছে। স্মাৰ্ণভৰ মতে চাইলক আৰু এণ্টনিওৰ বিৰোধ মধ্যবিত্ত আৰু উচ্চ বংশৰ বিৰোধ। চাইলকে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে মধ্যবিত্তৰ আৰু এণ্টনিওৱে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে উচ্চবংশৰ। মধ্যবিত্ত আৰু উচ্চবংশৰ ভিতৰত শ্ৰেণী সংঘৰ্ষ আছে কাৰণেই এণ্টনিও আৰু চাইলকৰ মাজত শ্ৰেণী সংঘৰ্ষ হৈছে।

'মেডাম বভাৰী'ৰ ক্ষেত্ৰতো মাৰ্ক্সীয় দৃষ্টিভঙ্গী এই একে ধৰণৰেই। ফ্লবেয়াৰে যি সময়ত মেডাম বভাৰী লিখিছিল সেই সময়ৰ সমাজ বুৰঞ্জী অধ্যয়ন কৰি এজন সমালোচকে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছিল যে এম্মাই উৰ্ভলি যোৱা যৌৱন, নষ্ট কীৰ্ত্তি, দুৰ্ভগীয়া জীৱনৰে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে কৃষক মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ আৰু গিলোমাৰে নষ্ট চৰিত্ৰ, গৰ্ব্ব, ধন আদিৰে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে আভিজাত্য শ্ৰেণীৰ। এম্মা আৰু গিলোমাৰৰ চৰিত্ৰৰে মাজেদি দুটা শ্ৰেণীৰ সংঘৰ্ষৰ ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে।

এই মতবাদে 'কলা কলাৰ বাবে' এই কথা স্বীকাৰ নকৰে, স্বীকাৰ কৰে, কলা মানুহৰ বাবে—সমাজৰ বাবে, যিখন সমাজৰ সমস্যা নিৰীক্ষণ কৰা হয় অৰ্থনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে।

গ্রন্থপঞ্জী

Hudson—An Introduction to the Study of Literature.

Arnold—Essays in Criticism.

Aristotle—Poetics.

Caudwell—Illusion and Reality.

Forster—Aspects of Novel.

Lucas—Tragedy.

Nicoll—The theory drama.

Crompton Rickett—A History of English Literature.

Cross—Development of English Novel.

Raymond Williams—Drama from Ibsen to Eliot.

D S. Mirsky—A History of Russian Literature.

R. Liddell—Some Principles of fiction.

R. Liddell—A Treatise on the Novel.

Leon Edel—The psychological Novel.

Maria Leach—Dictionary of Folklore.

Marr and Engels—Letters on Art and Literature.

W. P. Ker—Epic and Romance.

David Daiches—Critical Approaches to Literature.

J. B. Priestley—Literature and Western Man.

Maugham—The World's Ten Greatest Novels.

Keith—Classical Sanskrit Literature.

H. J. C. Grierson—Criticism and Creation.

Murry—The Problem of Style.

Tolstoy—What is Art ?

Scott James—The Making of Literature.

অসিত কুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—সমালোচনার কথা।

বিমলকৃষ্ণ সরকার—কবিতার কথা।

অজিত কুমার ঘোষ—নাটকের কথা।

রবীন্দ্রনাথ রায়—ছোট গল্পের কথা।

দেবীপদ ভট্টাচার্য—উপন্যাসের কথা।

শ্ৰীশচন্দ্ৰ দাস—সাহিত্য সন্দৰ্শন।
নাৰায়ণ চৌধুৰী—সাহিত্যেৰ সমস্যা।
হেম বৰুৱা—সাহিত্য আৰু সাহিত্য।
হেম বৰুৱা—এই গাওঁ এই গীত।
ডঃ মহেশ্বৰ নেওগ—শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰ দেৱ।
ডঃ মহেশ্বৰ নেওগ—অসমীয়া গীতি সাহিত্য।
ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা—অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত।
ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা—অসমীয়া নাট্য সাহিত্য।
অধ্যক্ষ তীৰ্থনাথ শৰ্ম্মা—সাহিত্য বিদ্যা পৰিক্ৰমা।
অধ্যক্ষ মহেন্দ্ৰ বৰা—অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ।
মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী—সাহিত্য দৰ্শন।
শ্ৰীঅতুল বৰুৱা—সমালোচনা সাহিত্য।
অধ্যাপক হেমন্তকুমাৰ শৰ্ম্মা—অসমীয়া সাহিত্যত দৃষ্টিপাত।
অধ্যাপক লীলা গগৈ—বিহুগীত আৰু বনঘোষা।