সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা

৮৯১·৪৫১৫
BAR/S

STATE CENTRAL LIBRARY
Call No.——
ASSAM.

শ্ৰীঅতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা এম.এ

প্রকাশক :
শ্রীকৃষ্ণনাথ দাস
উজানবজাৰ, গুৱাহাটী

প্রথম প্রকাশ : ১৯৫৭
দ্বিতীয় প্রকাশ : ১৯৬০

মূল্য : পাঁচ টকা

239652/A/RF

মুদ্রক :
শ্রীকালীচৰণ পাল
নবজীবন প্রেছ
৬৬ গ্রে ষ্ট্রীট, কলিকতা-৬

নিবেদন

সাহিত্য সম্বন্ধে সাধাৰণ আলোচনাৰ কিতাপ অসমীয়াত অতি তাকৰ। ইংৰাজী, বঙালী, হিন্দী আদি সাহিত্যত হলে এই ধৰণৰ কিতাপ অনেক আছে। ভাষা-জননীৰ এই এটা অভাৱ দূৰ কৰিবৰ কাৰণে 'সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'ৰ অৱতাৰণা। সাহিত্যৰ বিষয়ে যিবোৰ কথা আলোচনা ক্ষেত্ৰত গৃহীত হৈছে অথবা চলি আছে সেইবোৰকেই ইয়াত ন সাজপাৰ পিন্ধাই উলিওৱা হৈছে। নতুনত্বৰ দাবী ইয়াত লিখকৰ সমূলি নাই। নিকল, ৱৰ্চফল্ড, হাডচন, কিথ, আৰ্ণল্ড, বেনেট, ৰবীন্দ্ৰনাথ, মোহিতলাল, শশীভূষণ দাশগুপ্ত, শ্ৰীশচন্দ্ৰ দাস, সুবোধ দাসগুপ্ত, বিনয় ঘোষ, প্ৰিয়ৰঞ্জন সেন, হীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত, ডাঃ কাকতি, ডাঃ বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা, অধ্যক্ষ হেম বৰুৱা, অধ্যক্ষ ত্ৰৈলোক্য গোস্বামী, অধ্যক্ষ মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী আদি অপ্ৰমাদী সমালোচকসকলেই লিখকৰ ৰচনাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক।

'সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা' লিখকৰ অতীত জীৱনৰ পঠন-পাঠন উদ্যমৰে ফল। বিশেষকৈ শিলঙত অধ্যাপনা কৰি থাকোঁতে আগতে 'জয়ন্তী', 'আবাহন', 'সুৰভি', 'বাঁহী' আদি কাকতত প্ৰকাশিত লিখকৰ সাহিত্য বিষয়ৰ প্ৰবন্ধবোৰ তেওঁ নিজে আকৌ দুনাই চাবলৈ বাধ্য হয়। তাৰ পিচত লিখক কৰ্মক্ষেত্ৰত বিক্ষিপ্ত হৈ পৰাত সেইবোৰ প্ৰবন্ধ ছেদেলি-ভেদেলি হৈ পৰি আছিল। গুৱাহাটীলৈ অহাত লিখকৰ প্ৰিয় বন্ধু প্ৰেমনাৰায়ণে সদায় তেওঁক পুৰা-পথুলি খুঁচিয়াই, উদগাই ৰখাৰ ফলত প্ৰবন্ধবোৰে পুনঃ ৰূপ পাই কিতাপ আকাৰ লয়। কথাচলতে কবলৈ গলে 'সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা' প্ৰকাশৰ কাৰণে তেৱেঁই বাইকৈ দায়ী। তেখেতে কিতাপখনৰ পাণ্ডুলিপি পঢ়ি চাই আৱশ্যকীয় নিৰ্দেশ দিয়াৰ

উপৰিও 'প্ৰুফ' সংশোধন কৰি দি কৃতাৰ্থ কৰিছে। বন্ধুবৰ শ্ৰীযোগেন্দ্ৰ বৰকাকতি দেৱেও মাজে সময়ে 'প্ৰুফ' চাই উৎসাহ দিছিল।

শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীৰজনীকান্ত দেৱশৰ্ম্মা আৰু শ্ৰীৰায়হান শাহ এই দুয়ো গৰাকী অধ্যাপক বন্ধুৱে কিতাপখনৰ পাণ্ডুলিপি একোবাৰ চকু ফুৰাই চাই দিয়া বাবে তেখেতসকলৰ ওচৰত লিখক চেনেহৰ ধৰুৱা। ডাঃ প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামী আৰু অধ্যাপক শ্ৰীপ্ৰমোদ ভট্টাচাৰ্য্যয়ো দিহা-ভাৰসা দি সহায় কৰিছে। তেখেতসকল উভয়ৰে ওচৰতো লিখক কৃতজ্ঞ।

'ৰূপৰেখা'ত সন্নিবিষ্ট প্ৰায় আটাইখিনি প্ৰবন্ধয়ে 'শিলং মুকুল সঙ্ঘ', 'ৰঙিয়া আলোচনী সভা' নাইবা 'গুৱাহাটী আলোচনা চক্ৰ'ৰ বৈঠকত পঠিত হৈছিল। গতিকে সেইসকল অনুষ্ঠানৰ সদস্যসকলৰ কাৰণে প্ৰবন্ধবোৰ তেনেই ন বস্তু নহয়। 'ৰূপৰেখা'ই মাতৃভাষাৰ শিক্ষাৰ্থী আৰু শিক্ষামোদীসকলৰ সমাদৰ লভিব পাৰিলেই লিখকৰ পৰিশ্ৰম সাৰ্থক হব।

নবগিৰি, গুৱাহাটী
বুদ্ধ পূৰ্ণিমা
১৩ মে' ১৯৫৭

শ্ৰীঅতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা

দ্বিতীয় সংস্কৰণ

প্ৰথম সংস্কৰণৰ সকলো কিতাপ নিঃশেষ হৈ যোৱাত অ'ত ত'ত হাত ফুৰাই 'সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'ৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণ ৰাইজৰ আগত আগ বঢ়োৱা হ'ল।

শিলং
২ অক্টোবৰ, ১৯৬০

শ্ৰীঅতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা

স্বৰ্গীয় ডাঃ বাণীকান্ত কাকতি দেৱৰ
পবিত্ৰ স্মৃতিত

সূচী

বিষয়			পৃষ্ঠা
১।	সাহিত্য	(শিলং, ১৯৪৬)	১
২।	কবিতা	(গুৱাহাটী, ১৯৪০)	৩৪
৩।	নাটক	(গুৱাহাটী, ১৯৫৫)	৫৯
৪।	উপন্যাস	(গুৱাহাটী, ১৯৪০)	১২৪
৫।	চুটি গল্প	(গুৱাহাটী, ১৯৪১)	১৫২
৬।	সাহিত্যত 'ষ্টাইল'	(গুৱাহাটী, ১৯৪১)	১৬৬

সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা

সাহিত্য

কলা, সংস্কৃতি, সভ্যতা আৰু সাহিত্য এই সকলোৰে মূলতে মানৱ-জীৱন। মানৱ-বিহীন জগতত এইবোৰৰ কোনো অৰ্থ নাই। মানুহক বাদ দি এইবোৰৰ কোনোটোৱে সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। দৰাচলতে মানুহে সৃষ্টি কৰা আৰু মানুহৰ বাবেই বৰ্ত্তি থকা এইবোৰ মানুহৰেই ন-ন উদ্ভাৱন। গতিকে মানুহৰ কাৰ্য্য-কলাপ কিদৰে নিয়ন্ত্রিত হয় তাৰ পুংখানুপুংখ বিশ্লেষণতে কলা, সংস্কৃতি, সাহিত্য আদি সকলোৰে মূল-তত্ত্ব ধৰা পৰে। মানৱৰ কাৰ্য্য-কলাপৰ ইতিবৃত্তেই এইবোৰৰো ইতিহাস।

জীৱনৰ লগত-সাহিত্যৰ সম্বন্ধ

মানৱ-জীৱন বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ। ইয়াৰ বিচিত্ৰতা বহুক্ষেত্ৰে আবৃত। মানুহ কেৱল ভোজন, শয়ন, প্ৰজনন আদি ক্ৰিয়াতেই আবদ্ধ নাথাকে। বাইবেলত সেইবাবেই কোৱা আছে "Man doth not live by bread only" অৰ্থাৎ অকল খোৱা-বোৱাৰ ওপৰতেই মানুহৰ জীৱন নিৰ্ভৰ নকৰে। শয়ন, ভোজন আদি কাৰ্য্যই মানুহৰ শৰীৰৰ অস্তিত্ব ঠিক ৰখাত

যিদৰে সহায় কৰে, তেনেকৈ মানুহৰ মনটোক চিন্তা, কল্পনা, আবেগ-অনুভূতি আদি প্ৰবৃত্তিবোৰেহে সঞ্জীৱিত কৰি ৰাখে। গতিকে জীৱনৰ অৱলম্বন দুই প্ৰকাৰ—মৃন্ময় আৰু চিন্ময়। শৰীৰৰ অৱস্থাই মৃন্ময় অৱস্থা আৰু মনৰ অৱস্থাই চিন্ময় অৱস্থা। এটাৰ অবিহনে আনটো নাথাকে; অন্ততঃ মানুহ নাম লৈ বৰ্ত্তি নাথাকে। দাৰ্শনিক কবিয়ে তেওঁৰ—

"মৰিলে নাযাওঁ আমি পৃথিৱীৰ পৰা,
থাকোঁ আমি ইয়াতে লুকাই;
আজি কোৱা কথাবাৰি বায়ু-মণ্ডলত
ঢৌ খেলি থাকিব সদায়"—(দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মা)

এই কথাষাৰত যদিও মৃত্যুৰ পিছৰ জীৱিতাৱস্থা এটাৰ কল্পনা কৰিব খোজে তথাপি সেই অৱস্থাও দৰ্শনৰ যুক্তিৰে প্ৰতিপন্ন কৰিব খোজা কল্পনাবেই এটা ৰূপহে; তাক কোনেও মানৱ-জীৱন বুলি স্বীকাৰ নকৰে। সাধাৰণ কথাত জীৱিতাৱস্থাই জীৱন আৰু সাহিত্য জীৱনৰেই বাঙ্ময় অভিব্যক্তি।

মানুহ অকল নিজক লৈয়ে জীয়াই নাথাকে। ইষ্ট-কুটুম্ব, ভাই-বন্ধু, প্ৰিয়-পৰিজন সকলোকে লৈ তেওঁৰ এখন সমাজ থাকে। সেই সমাজৰ তেওঁ এটি অঙ্গ বিশেষ। মানুহ সমাজ-প্ৰিয় আৰু সমাজ-বদ্ধ জীৱ। সমাজক এৰি তেওঁ থাকিব নোৱাৰে আৰু তেওঁকো বাদ দিলে সমাজ নহয়। কাৰণ, তেওঁৰ দৰে অনেক লোকৰ সমষ্টিতেহে সমাজৰ অৱস্থিতি। গৰু-লতাক বাদ

সাহিত্যৰ মূল উৎস

দিলে অৱশ্যে নথকাৰ দৰে মানুহক বাদ দিও সমাজ নহয়। দুয়োৰো প্ৰভাৱ দুয়োতে বিদ্যমান।

সমাজত থাকি আত্মীয়-স্বজনক লৈ সুখেৰে কাল কটায়ো মানুহৰ মন সন্তুষ্ট নহয়। তেতিয়াও তেওঁৰ মনে যেন কৈ উঠে—"সকলো পাইছোঁ, কিন্তু কিবা যেন নাই নাই।" তেওঁৰ মুক্ত কল্পনা তেতিয়া সৃষ্টিৰ হাবিয়াহত, কিবা যেন অজ্ঞাত অভিনৱ পদাৰ্থৰ সন্ধানত উধাও হয়। তেওঁৰ মনে পৰিদৃশ্যমান জগংখনৰ বাহিৰেও এখন নতুন জগং পাতিবলৈ বিচাৰে। তাতেই সৃষ্টি হয় কলাৰ, তাতেই উদ্ভৱ হয় সাহিত্য। ধৰাৰ মানুহ তেওঁ, ধৰাতে থাকি, ধৰাৰ মুকুৰ ৰূপ-সুষমা আহৰণ কৰি তাকেই ন-ৰূপ দি অপৰূপভাৱে সজাই তোলে সাহিত্যত, কাব্যত, কলাত, ভাস্কৰ্য্যত। এই নৱ-ৰূপ দিবলৈ হোৱা ইচ্ছা বা প্ৰেৰণা মানুহৰ জন্মগত প্ৰবৃত্তি। সেয়েহে কথমপি থিয়-দিঁও দিব পৰা শিশুটিয়েও ধূলিত দৰা-কন্যা সাজি, ঘৰ পাতি উমলি আনন্দ পায়। বৈজ্ঞানিকসকলৰ মতেও এনে খেলাৰ মাজেদি হোৱা সৃষ্টিৰ হাবিয়াহতে (play instinctত) বিশ্বৰ বৈজ্ঞানিক উদ্ভাৱন-বোধৰ অঙ্কুৰ লুকাই আছে।

বাইবেলৰ মতে ভগৱানে মানুহক তেওঁৰ নিজৰ আকৃতি দি স্ৰজন কৰিছে—তেওঁৰ নিজৰে প্ৰতিকৃতি চাবৰ কাৰণে। "বহুস্যাম্" অৰ্থাৎ বহু হ'বলৈ হোৱা হাবিয়াহ সেইবাবেই মানুহৰ মনত চিৰকাল বিদ্যমান। ভগৱানে যিদৰে "আত্মনত

কামায়” অৰ্থাৎ নিজৰ পৰিতৃপ্তিৰ কাৰণে সৃষ্টি কৰে, মানুহেও নৰ-নাৰায়ণৰূপে সেই একে কামনাৰে বশৱৰ্ত্তী হৈ নতুন সৃষ্টিৰ কাৰণে ব্যগ্ৰ হয়। গছ-লতা, তৰু-তৃণ, জীৱ-জন্তু আদি প্ৰকৃতিৰ অন্যান্য মৃণ্ময় পদাৰ্থয়ো বিকাশ আৰু বিস্তাৰ লভিবলৈ বিচাৰে—ফুল, ফল আৰু প্ৰজননৰ মাজেদি। এইবোৰৰ চিন্ময় প্ৰকাশ নাই; মানুহৰ কিন্তু আছে। গতিকে মানুহে সন্তান উৎপাদনৰ মাজেদি ‘বহুস্যাম্’ বা বহুত হোৱাৰ উপৰিও চিন্ময় বিকাশতো বহুত হবলৈ বিচাৰে। সেইবাবেই মানুহৰ মন হয় ৰূপ-বিলাসী, ৰূপ-পিয়াসী, ৰূপৰ বাবে বলিয়া। ৰূপ বা সৌন্দৰ্য্যক বৰ্ণনাত নতুন ৰূপ দি প্ৰকাশ কৰিবলৈ হোৱা হাবিয়াহতেই তেওঁৰ হয় সাহিত্য-সৃষ্টি। গতিকে আত্ম-প্ৰকাশৰ আকুল ইচ্ছা, পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ লগত ৰখা সম্বন্ধ, কল্পনাৰ কল্পলোকৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু ৰূপ-সৌন্দৰ্য্যৰ প্ৰতি থকা আগ্ৰহ—এই চাৰিটাই সাহিত্যৰ মূল উৎস। মনে সকলো ইন্দ্ৰিয়ক দমন কৰি চলাই লৈ ফুৰাৰ দৰে—আত্মপ্ৰকাশত, প্ৰবল হৈপাহেও উপকৰ্ত্ত গুণ, অৱস্থা বা প্ৰবৃত্তিবোৰক চলাই নিয়ে।

আত্ম-প্ৰকাশৰ অন্য নাম চিন্ময়-প্ৰকাশ। কিন্তু চিন্ময়-প্ৰকাশত কৱিৰ কল্পনা বা চিত্তে বাহ্যিক প্ৰকৃতিৰ পৰশ নাপালে, পৰিদৃশ্যমান জগতৰ পৰা ৰূপ-ৰস-গন্ধ-স্পৰ্শ আহৰণ নকৰিলে কল্পনাৰ কল্পলোক সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। কল্পনায়ো প্ৰকৃতিৰ কোনো বস্তুক অৱলম্বন কৰিহে নিজৰূপ গ্ৰহণ কৰে।

নিদ্ৰামগ্ন অৱস্থাত মনেও সপোন ৰচনা কৰে যিঠকত দেখা বস্তু বা ভৱা কাৰ্য্যক অৱলম্বন কৰিহে। বিধিয়েও হেনো অনিন্দ্য সুন্দৰী, অপৰূপ ৰূপৰ আকৰ তিলোত্তমাৰ সৃষ্টি কৰোঁতে অকল কল্পনাৰ সহায়ত ৰচনা কৰা নাছিল। বাহ্যিক প্ৰকৃতিৰ উপমান সৌন্দৰ্য্যসমূহ আহৰণ কৰি আনি একত্ৰ কৰিহে তিলোত্তমাক ৰূপ দিছিল—

মনোধৰ্ম্মী আৰু বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্য

"সৰ্ব্বোপমাদ্ৰব্যসমুচ্চয়েন যথাপ্ৰদেশং বিনিবিশিতেন সা স্ৰজিতা বিশ্বসৃজা" অৰ্থাৎ উপমাৰ বস্তুবিলাকৰ পৰা কণ-কণকৈ সৌন্দৰ্য্য আহৰণ কৰি বিধিয়ে সেইবোৰক যথাস্থানত সন্নিবেশ কৰিলে আৰু তেতিয়াহে তিলোত্তমাৰ সৃষ্টি হ'ল। তেনেকৈয়ে সীতা-হৰণৰ সময়ত ৰাৱণৰ কোলাত সীতাৰ ছটফটনিৰ কথা বৰ্ণাব খুজিয়েই কবিৰ মনলৈ আহিছিল নীলা মেঘৰ মাজত দেখা চিকিমিকি বিজুলীৰ স্মৃতি—

"নীলমেঘাশ্ৰিতা বিদ্যুৎ স্ফুৰন্তী প্ৰতিভাতি মে।
স্ফুৰন্তী ৰাৱণাঙ্কাৱে বৈদেহীৱ তপস্বিনী।"

ঠিক তেনেকৈয়ে চৰ্ম্মচক্ষুৰ অগোচৰ, ধ্যানৰ কৃষ্ণৰ ৰূপ বৰ্ণনা কৰোঁতে শঙ্কৰদেৱে কৈছিল—পীতবস্ত্ৰ পৰিশোভিত শ্যামল কৃষ্ণৰ ৰূপটো আছিল বিজুলীযুক্ত মেঘৰ দৰে—"তড়িত-জড়িত জলদ প্ৰায়।"

তেনেহলে দেখা যায় কবিয়ে চিন্ময় সৃষ্টি কৰোঁতেও বিশ্বপ্ৰকৃতিৰপৰা উপাদান আহৰণ কৰিহে কল্পনাক সজাবলৈ

সুবিধা পায়। অন্য কথাত কবলৈ গ'লে জগতৰ বস্তু-সত্তাক কৰিয়ে নিজৰ সৃষ্টিত ৰূপ দিয়ে; অৰ্থাৎ বিশ্বপ্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য্যই কবিৰ মনোৰম দৰ্পণত প্ৰতিবিম্বিত হৈ কবি-কল্পনাৰ ৰহণত অৱগাহন কৰি যি নতুন ৰূপত নিজক প্ৰকাশ কৰে সেয়ে সাহিত্য। সাধাৰণ কথাত তাকেই পুনঃ এইদৰে কব পাৰি যে নিজৰ মনৰ কথা, পাৰিপাৰ্শ্বিক সমাজৰ কথা আৰু বাহ্যজগতৰ কথা মনৰ মাজেদি ৰূপ লৈ নতুন বস্তুৰ সৃষ্টি কৰিলেই সি সাহিত্য নাম পায়। বহিঃপ্ৰকৃতিয়ে যেতিয়া প্ৰাধান্য লভে তেতিয়া সি হয় বস্তুধৰ্ম্মী (Objective) সাহিত্য, আৰু মনোময় কল্পনাই যেতিয়া প্ৰাধান্য লভে তেতিয়া সি হয় মনোময় বা মনোধৰ্ম্মী (Subjective) সাহিত্য।

বস্তুধৰ্ম্মী আৰু মনোধৰ্ম্মী দুয়োপ্ৰকাৰ সাহিত্যতে লিখকৰ ব্যক্তিত্বৰ সাঁচ বা সমাজৰ প্ৰভাৱৰ চিহ্ন অঙ্কিত থাকে। মুদ্ৰাৰ

সাহিত্যত ব্যক্তিত্ব আৰু সমাজৰ ছাপ

দুয়ো পিঠিত থকা ছবি আৰু কথাৰ দৰে দুয়োপ্ৰকাৰ সাঁচ সাহিত্যত স্পষ্ট বা অস্পষ্ট হৈ থাকে। সমাজৰ সাঁচটোকেই সময়ৰ প্ৰভাৱ অথবা তদানীন্তন সমাজৰ স্মৃতি-চিহ্ন বোলা হয়। সময় বা সমাজৰ প্ৰভাৱ লিখকৰ ওপৰত ইমানেই প্ৰবল যে অনেক সময়ত সাহিত্য বা সাহিত্যিকক পাৰিপাৰ্শ্বিক সমাজ বা সামাজিক বিধি-ব্যৱস্থাৰ সৃষ্টি বুলিহে ধৰা যায়। শক্তিশালী লিখকে যিদৰে সমাজ এখনক নতুন গঢ় দিবলৈ

সমর্থ হয়, সেইদৰে সমাজেও তেওঁৰ মনক সাহিত্যৰ কাৰণে সৃজনি-শক্তি যোগায়। তেতিয়া সমাজেও তেনেকুৱা ব্যক্তিক আপোন বুলি গ্ৰহণ কৰে, আৰু তেওঁৰ সমাজক সাহিত্যিক অৱদানেৰে প্ৰগতিৰ পথত আগুৱাই দিয়ে। এইদৰে কবিৰ কথাত—

"একোজন পুৰুষৰ একো আজোৰত
বহু যুগ আগবাঢ়ি যায়;
একোজন পুৰুষৰ একোটি ঠেলাই
বহুকাল সংসাৰ চলায়।" (দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা)

উদাহৰণস্বৰূপে মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ কথাকে উল্লেখ কৰিব পাৰি। শঙ্কৰদেৱৰ সাহিত্যই পৰোক্ষ বা প্ৰত্যক্ষ-ভাৱে সেই সময়ৰ সমাজৰ একোটি ৰূপ যিদৰে প্ৰকট কৰে সেইদৰে সমাজেও আদৰি-সাদৰি ৰখা কীৰ্ত্তন, দশম আদি শাস্ত্ৰই তেওঁক অমৰত্ব দান কৰিছে। শঙ্কৰদেৱে মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি কৰিছিল যে সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজক শিক্ষা-দীক্ষাৰে নতুন গঢ় দিবলৈ হ'লে গীত, বাদ্য, ভাওনা আদিৰ সহায়তহে সম্ভৱ হব। সেইবাবেই তেওঁ প্ৰয়োজন বুজিহে কীৰ্ত্তন, বৰগীত, ভাগৱত আৰু নাটকাৱলীৰ সৃষ্টি কৰিছিল। নহলে আজিৰ অসমীয়া সমাজত কীৰ্ত্তন-দশমৰ সৃষ্টি অসম্ভৱ। সেইদৰেই মিল্টনৰ 'পেৰেডাইজ লষ্ট' আৰু 'পেৰেডাইজ ৰিগেইনড' মহাকাব্যও সম্ভৱ হৈছিল সেই সময়ৰ বিদ্ৰোহ-মুখৰ ইংৰাজ সমাজৰ পটভূমিতহে। 'ৰামায়ণ', 'মহাভাৰত'

আদি মহাকাব্যৰ কাৰণেও সেই কালত তদনুৰূপ সৃষ্টি-সম্ভৱ অৱস্থা তৈয়াৰ হৈছিল। নাট্যাচাৰ্য্য শেক্সপীয়েৰৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথাই খাটে। তেওঁ সেই সময়ত ইংৰাজ সমাজৰ অভিৰুচি আৰু প্ৰয়োজনটো বঢ়িয়াকৈ বুজিছিল, আৰু সমাজেও তেওঁৰ মাজেদিয়ে আকাঙ্ক্ষা আৰু তৃপ্তিৰ স্বৰূপ বিকশিত হোৱা দেখিছিল। মুঠ কথা, যুগেও সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰে আৰু সাহিত্যিকেও যুগ নিৰ্ম্মাণ কৰে। ইয়াকেই সাহিত্যত সময়ৰ প্ৰভাৱ (Time spirit) বোলা হয়।

সাহিত্য শব্দৰ প্ৰয়োগ (১)

অতি প্ৰাচীন কালত 'সাহিত্য' শব্দ ব্যৱহাৰত নাছিল। তেতিয়া 'কাব্য' শব্দই সাহিত্যকো সামৰি থৈছিল। 'সাহিত্য' আৰু 'কাব্য' এই দুয়োটা শব্দৰ মূল সংস্কৃত। কাব্য শব্দ অতিশয় উদাৰ আৰু বহুল ভাৱত ব্যৱহাৰ হৈছিল। সমালোচক-সকলৰ মতে সাহিত্য শব্দ ভাৰতীয় প্ৰাদেশিক ভাষাবোৰৰ সৃষ্টি হোৱাৰ লগে লগে নতুবা তাৰ কিছুকাল পূৰ্ব্বে পৰা মাথোন ব্যৱহাৰ হৈছিল। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত কেতিয়াবা গোঁজেই গছ হোৱাৰ দৰে, নতুবা গছৰ খোৰোঙত গজা গছেই ক্ৰমে মূল গছজোপা আৱৰি পেলোৱাৰ নিচিনাকৈ কাব্যৰেই আংশিকভাৱে অৰ্থ সূচাবলৈ কাব্যকে আশ্ৰয় কৰি ওপজা সাহিত্যয়ো আজি কাব্যক এনেভাৱে ঢাকি পেলাইছে যে কাব্য হৈছে গৈ সাহিত্যৰ এটা শাখা মাত্ৰ।

'সহিতস্য ভাবঃ সাহিত্যম্' অর্থাৎ সহিত বা সংহতি অথবা মিলনৰ ভাবতেই সাহিত্যৰ উৎপত্তি বুলি শব্দকল্পদ্রুম্ অভিধানে কয়। সেই অভিধানে লগতে আৰু কয় যে কাব্য মানে 'মনুষ্যকৃত-শ্লোকময়-গ্রন্থবিশেষঃ, স তু ভট্টি-ৰঘু-কুমাৰসম্ভৱ- মাঘ-ভাৰবি-মেঘদূত-বিদগ্ধ-মুখমণ্ডন-শান্তিশতক-প্রভৃতয়ঃ' অর্থাৎ ভট্টিকাব্য, ৰঘুবংশ, কুমাৰসম্ভৱ, মাঘ, ভাৰবি, মেঘদূত, বিদগ্ধ-মুখমণ্ডন আদি যিবোৰ মানুহে ৰচনা-কৰা শ্লোকময় গ্রন্থ সেইবোৰেই কাব্য। ইয়াত 'মনুষ্যকৃত' বা মানুহে ৰচনা কৰা বোলা কথাই ঋষিকৃত অর্থও বুজাইছেনে নাই সন্দেহৰ কথা। কিয়নো উদাহৰণবোৰত মহাভাৰত, ৰামায়ণ, ভাগৱত, পুৰাণ অথবা আনকি ব্রাহ্মণ পণ্ডিত চাণক্য-কৃত শ্লোকবো নাম নাই। সি যিয়েই নহওক, সাহিত্যৰ এই সংজ্ঞা বা অর্থই যে কাব্য আৰু সাহিত্যৰ অর্থ তেনেই একাকাৰ কৰি পেলাইছে তাক সহজে বুজা যায়। ব্যৱহাৰিক অর্থত আজিকালি কিন্তু কবিতাই হওক বা গদ্যই হওক, মানুহৰ জ্ঞান, অনুভূতি, অভিজ্ঞতা আৰু অনুপ্রেৰণাৰ লিপিময় অৱস্থাই সাহিত্য। ইংৰাজী ভাষাত ইয়াৰ প্রতিশব্দ 'লিটাৰেচাৰ' (Literature)। ইংৰাজীত ই আকৌ ইমান সোলোক-ঢোলোকভাৱে ব্যাপক অর্থত ব্যৱহাৰ হয় যে কাপোৰ-সিয়া কলৰ বিধিব্যৱস্থা বা প্রয়োগ-প্রণালীখনকো বোলা হয়—'লিটাৰেচাৰ'। এডোৱাৰ্ডছ টনিক বা সুধাসমুদ্রৰ বটলৰ লগত থকা কাকত কেইখিলাকো

বোলা যায়—'লিটাৰেচাৰ'। আকৌ ইপিনে মহাকবি শ্বেক্সপীয়েৰৰ অমূল্য গ্ৰন্থৰাজিও হয় 'লিটাৰেচাৰ'। গতিকে 'লিটাৰেচাৰ' শব্দই ইংৰাজীত বিভিন্ন ঠাইত বিভিন্ন অৰ্থৰ ইঙ্গিত দিয়ে।

মনোধৰ্ম্মী আৰু বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্যৰ স্বৰূপ

কথা বুলিলেই বতাহ অথবা বতাহত হোৱা আৱাজ; অৰ্থাৎ উৰি নাইকিয়া হোৱা বস্তু (airy nothing)। কিন্তু ভাব এনে বস্তু যাৰ ৰূপ চকুৰ আগত স্পষ্ট হৈ নুঠিলেও কথাৰ মাজেদি বোধগম্য হয়। উমানন্দ বুলি কোৱাৰ লগে লগে শ্ৰোতাৰ মনত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ মাজত থকা সেই ধুনীয়া সৰু দ্বীপটোৰ ছবি ভাহি পৰেহি। কুৰুক্ষেত্ৰ বুলিলে শ্ৰোতাই কুৰুক্ষেত্ৰ বোলা ভৌগোলিক ঠাইডোখৰ পূৰ্ব্বে দেখকেই বা নেদেখকেই—তেওঁৰ মনত মহাভাৰত-প্ৰসিদ্ধ কৌৰৱ-পাণ্ডৱৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ কৰুণ স্মৃতিটি আহি পৰে। তেঁতেলী টেঙা বুলিলে শ্ৰোতাৰ মুখলৈ পানী আহিব খোজে। এইদৰে প্ৰত্যেকটো শব্দৰ লগত কিছুমান ভাব বা স্মৃতি বিজড়িত আছে। এই শব্দ-সম্ভাৰৰ সহায়ত শূন্যত ভাহি উঠা ভাব নতুবা মনত ওপজা জ্ঞানক ভাষাত লিপিবদ্ধ কৰিলেই সি সাহিত্য নাম পায়। ভাবৰ বাঙ্ময় অৱস্থায়ে যে লিপিবদ্ধ হৈ সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছে তাক পুৰণি আৰু নতুন সাহিত্যবো অনেক স্থলত লক্ষ্য কৰা যায়। আজিও সাহিত্যিকে নিজৰ ভাব কথাত লিখি থাওঁতে পাঠকৰ মানস-কৰ্ণত কৈ যোৱা

বুলি অনুমান কৰে। তেওঁ যেতিয়া লিখে—'শাস্ত্ৰই কয় ভগৱান এক আৰু অদ্বিতীয়' তেতিয়াও তেওঁ 'কয়' শব্দৰ প্ৰয়োগ কৰি মুখেৰে কৈ যোৱা ভাবকেই প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু কোৱা আৰু লিখা দুয়োটা কথাই আমাৰ ইমান পৰিচিত হৈ পৰিছে যে 'শাস্ত্ৰই কয়' বোলোঁতে আমি শাস্ত্ৰৰ মুখ আছে আৰু ই মানুহৰ দৰে কথা কয় বুলি ভাবিবলৈ নাযাওঁ। তেনেস্থলত 'শাস্ত্ৰই কয়' কথাৰ পৰা শাস্ত্ৰৰ লিপিময় অৱস্থাত থকা কথাকেই আমি সহজে বুজোঁ। কথাৰ লিপিময় অৱস্থাই যে সাহিত্য ইও তাৰেই ইঙ্গিত দিয়ে।

যদিও ভাব আৰু বিষয়-বস্তুৰ ফালেদি বিচাৰ কৰি চাই সাহিত্যক মনোধৰ্ম্মী আৰু বস্তুধৰ্ম্মী এই দুই ভাগত ভগোৱা হৈছে তথাপি অনেক সমালোচকে বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্যক সাহিত্যৰ পৰ্য্যায়ত ঠাই দিবই নোখোজে। তেওঁলোকে সেই দৃষ্টিৰপৰা চাই ৰাজনীতি, ধৰ্ম্মনীতি, বুৰঞ্জী, বিজ্ঞান আদিক সাহিত্য নহয় বুলিয়ে কব খোজে। তেওঁলোকৰ মতে সাহিত্য ব্যক্তিগত বস্তু; অৰ্থাৎ ব্যক্তিৰ অন্তৰৰ ভাবৰ লিপিময় অভিব্যক্তিয়ে সাহিত্য, আৰু সেই হেতুকে প্ৰমাণ-সাপেক্ষ বৈজ্ঞানিক বিষয়বোৰৰ কথা ইয়াৰ ভিতৰত নপৰে। বিজ্ঞান আৰু সাহিত্যৰ স্বৰূপ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি পণ্ডিত নিউমেনে কয় যে বিজ্ঞানে সদায় বাহ্যিক জগতৰ বস্তু-জ্ঞানৰ বিষয়ে চৰ্চ্চা কৰে; কিন্তু সাহিত্যৰ সম্পৰ্ক ভাবৰাজ্যৰ লগত। বিজ্ঞান বিশ্ব-ব্যাপি থকা জ্ঞানৰ আকৰ, সাহিত্য সম্পূৰ্ণৰূপে

ব্যক্তি-সম্পত্তি। বিজ্ঞানৰ ভাষাও ভাব প্ৰকাশক চিহ্নবিশেষ মাথোন, সাহিত্যৰ ভাষা-ব্যঞ্জনা, বক্ৰোক্তি, যোজনা, জতুৱা ঠাচ আদিৰে ভৰপূৰ হৈ থকা ৰমক-জমক পদাৰ্থ। (Science then, has to do with things, literature, with thought; science is universal, literature is personal; science uses words merely as symbols, but literature uses language in its full compass, as including phraseology, idiom, style, composition, rhythm, eloquence and whatever other properties are included in it.)

ভাষাৰ ব্যুৎপত্তিগত বুৰঞ্জীয়েও ইঙ্গিত দিয়ে যে আত্ম-প্ৰকাশৰ কাৰণেই সাহিত্যৰ জন্ম, আৰু নিজক প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলেই ইয়াৰ উদ্দেশ্য আংশিকভাবে সফল হয়। জগতৰ আদি কবিতা 'মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ত্বমগমঃ শাশ্বতীঃ সমাঃ' আদিৰো জন্ম হৈছিল কবিগুৰু বাল্মীকিৰ অন্তৰৰ গভীৰ শোক প্ৰকাশ কৰিবলৈ। মহামুনি বাল্মীকিয়ে ক্ৰৌঞ্চ বিহগ-যুগলৰ বিৰহ-বেদনা অন্তৰত বৰকৈ অনুভৱ কৰাত কেতিয়া উক্ত কবিতা পৰ্ব্বতীয়া শিল ভেদি নিজৰা ওলোৱাৰ দৰে তেওঁৰ মুখেদি ওলাইছিল প্ৰথমে তেওঁ তাৰ ইয়ত্তাকেই পোৱা নাছিল। এইদৰেই সাহিত্যই ভাষাৰ মাজেদি ব্যক্তিৰ অন্তৰৰ ভাবক ৰূপ আৰু জীৱদান দিয়ে। সাহিত্যত জীৱন্ত হৈ ভাব হৈ পৰে এক স্পন্দনময় বস্তু; গতিশীল পদাৰ্থ স্বৰূপ।

বিজ্ঞানৰ কথা কিন্তু বস্তুধৰ্ম্মী বিষয়। তাত ব্যক্তিগত জীৱনৰ অনুভূতিৰ পৰশ নাই। যুক্তি আৰু চাক্ষুস প্ৰমাণ তাৰ মূল বস্তু। তেনেকৈ বহিৰ্জ্জগতৰ বিষয়ে যিবোৰ সাহিত্যত আলচ কৰা হয় সেইবোৰ বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্য।

উপৰুক্ত মনোধৰ্ম্মী আৰু বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্যকেই ডি কুইঞ্চিয়ে (De Quincey-য়ে) ভাবৰ সাহিত্য (Literature of power) আৰু জ্ঞানৰ সাহিত্য (Literature of knowledge) বুলিছে। কোনো কোনোৱে আকৌ মনোধৰ্ম্মী সাহিত্যক অন্তৰ্ম্মুখী সাহিত্য আৰু বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্যক বহিৰ্ম্মুখী সাহিত্য আখ্যা দিছে।

মনোধৰ্ম্মী আৰু বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্যৰ ভিতৰত কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত স্পষ্ট পাৰ্থক্য দেখা গ'লেও (যেনে 'লিৰিক' কবিতা আৰু ৰাজনীতিৰ গ্ৰন্থত), অন্য কিছুমান ক্ষেত্ৰত সেই সীমাৰেখা ইমান ক্ষীণ আৰু ম্লান হৈ পৰে যে তাক সহজে অনুমান কৰাই কঠিন হয় (যেনে, সমালোচনা আৰু জীৱনত)। কাৰণ নিৰহ-নিপ্‌ৰানী বিজ্ঞান বিষয়ৰ পুস্তকৰ বাহিৰে বাকী সকলো প্ৰকাৰ বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্যতে লিখকৰ মনৰ ছাপ অলপ-নহয়-অলপ পৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে কব পাৰি মহাকাব্য, বেলেড, উপন্যাস, ছন্দবদ্ধ ৰোমান্স, ইতিহাস, জীৱন চৰিত, ভ্ৰমণ-কাহিনী, বৰ্ণনাত্মক ৰচনা ইত্যাদিবোৰক বস্তুধৰ্ম্মী বা বহিৰ্ম্মুখী সাহিত্যৰ ভিতৰত ধৰা গলেও ইয়াৰ কিছুমানক (যেনে নাটক, উপন্যাস আদিক)

মনোধৰ্মী সাহিত্যৰ পৰা সম্পূৰ্ণৰূপে পৃথক কৰা টান। গতিকে কোনো কোনো সমালোচকে কোবাব দৰে ইয়াকে কব পাৰি যে বিজ্ঞান বিষয়ৰ গ্ৰন্থত বাহিৰে বাকীবোৰ বস্তুধৰ্মী সাহিত্যও কিমান পৰিমাণে মনোধৰ্মী সি লিখকৰ ষ্টাইলৰ ওপৰতহে নিৰ্ভৰ কৰে।

বিজ্ঞানৰ আলোচ্য বিষয় প্ৰামাণ্য কথা। গতিকে ইয়াৰ ভাষা স্বকীয়া ধৰণৰ। ইউক্লিডৰ জ্যামিতিৰ কথা অনেক ক্ষেত্ৰত বীজগণিতৰ 'ফৰ্ম্যুলা'তো বুজাব পাৰি; অৰ্থাৎ অৰ্থৰ কোনো প্ৰকাৰ তাৰতম্য নোহোৱাকৈ বীজগণিতলৈ ৰূপান্তৰ কৰিব পাৰি। এনেবোৰ সাহিত্যৰ ভাষাৰ দ্বাৰা কোনো এক বিষয়ৰ বিশেষ জ্ঞান মাথোন প্ৰচাৰ কৰা হয়। গতিকে এইশ্ৰেণীৰ সাহিত্যক জ্ঞানময় সাহিত্য (Literature of knowledge) বোলা হয়। ইয়াৰ মূল্য পুস্তকখনৰ বিষয়-বস্তু সম্পৰ্কে মানুহৰ জ্ঞানৰ পৰিসৰ বঢ়াৰ লগেলগে হ্ৰাস পাই আছে। মানুহৰ ক্ৰমবৰ্দ্ধমান ন-ন জ্ঞানে পুৰণি মূল্যবান গ্ৰন্থৰ সত্ত্বাকো ম্লান কৰি দিয়ে।

ৰবীন্দ্ৰনাথে উপকক্ত দুই শ্ৰেণীৰ সাহিত্যক ক্ৰমে অনুভূতিৰ সাহিত্য আৰু জ্ঞানৰ সাহিত্য আখ্যা দি কৈছে যে অনুভূতিৰ সাহিত্য স্থায়ী বস্তু, আৰু জ্ঞানৰ সাহিত্য অস্থায়ী সামগ্ৰী। প্ৰথম বিধ নিত্য-নতুন, দ্বিতীয় বিধক কালৰ সোঁতে আৰু জ্ঞানৰ অগ্ৰগতিয়ে ম্লান কৰে। প্ৰথম বিধ অনুভূতি-প্ৰধান, দ্বিতীয় বিধ প্ৰমাণ-

সাপেক্ষ। প্ৰথম বিধৰ মূল-বস্তু ব্যক্তি-হৃদয়, দ্বিতীয় বিধৰ বুদ্ধি-বৃত্তি।

প্ৰসিদ্ধ লিখক জন বাস্কিনে এই প্ৰসঙ্গত গোটাচেৰেক বৰ মূল্যবান কথা কৈছে। তেওঁ সমগ্ৰ গ্ৰন্থৰাজিক (সাহিত্যক) দুই ভাগত ভগাই কিছুমানক সাময়িক পুথি (Book of the hour) আৰু অন্যবোৰক স্থায়ী গ্ৰন্থ (Book of all time) বুলিছে। তেওঁৰ মতে গ্ৰন্থৰ এই দুই বিভাগ কেৱল গুণৰ তাৰতম্যৰ ওপৰতেই নির্ভৰ কৰি হোৱা নাই। কাৰণ উত্তম গ্ৰন্থবো কিছুমান আছে অস্থায়ী মূল্যৰ আৰু কিছুমান কালবিজয়ী যুগমীয়া সম্পত্তিৰ দৰে দীৰ্ঘকালস্থায়ী। বেয়া কিতাপবো কিছুমান নিচেই অলপ দিন মাথোন টিকি থাকি বিস্মৃতিৰ গৰ্ভত বিলীন হয়, অন্য কিছুমান আকৌ মন্দ হৈও কালৰ বুকুত নিচান-দণ্ড লৈ সুদীৰ্ঘ কাল জীয়াই থাকে। উদাহৰণস্বৰূপে যেনে, উজ্জ্বল ভ্ৰমণ-কাহিনী, সাময়িক সমস্যাৰ যুক্তিপূৰ্ণ আলচ, সত্য ঘটনাৰ যথাযথ বৰ্ণনা—এনেবোৰ সাহিত্যৰ সাময়িক মূল্য বৰ বেছি, কিন্তু এইবোৰৰ সাহিত্য হিচাবে স্থায়ী মূল্য সিমান লেখত লবলগীয়া নহয়। স্থায়ী সাহিত্যৰ লেখত এইবোৰ ধৰা নপৰে। এইবোৰৰ সৃষ্টি কেৱল প্ৰচাৰৰ কাৰণে; অৰ্থাৎ লিখকে তেওঁৰ এইবোৰ কথা সকলোকে কৈ ফুৰিব নোৱাৰে। পঢ়িকে এইবোৰে তেওঁৰ কথা বা বৰ্ণনাৰ প্ৰতিধ্বনি মাত্ৰ

স্থায়ী আৰু অস্থায়ী সাহিত্য

প্ৰচাৰ কৰে। এইবোৰ অস্থায়ী উত্তম গ্ৰন্থ। স্থায়ী উত্তম গ্ৰন্থৰ উদাহৰণ অনাৱশ্যকীয়; কালিদাসৰ কাব্য, শেক্সপীয়েৰৰ নাটকাৱলী আদিবোৰ এই শ্ৰেণীৰ বস্তু। কোনো সাময়িক সমস্যাৰ ভ্ৰম-সঙ্কুল মিথ্যা প্ৰচাৰক খণ্ডেকীয়া কু-সাহিত্য বা মন্দসাহিত্যৰ গণ্ডীত ধৰা যায়। কোনো এটা জাতি বা কোনো এখন দেশৰ বিষয়ে কৰা হিংসাত্মক অপপ্ৰচাৰ বা বিদ্বেষমূলক ৰসাল ৰচনা স্থায়ী অহিতকৰ সাহিত্য।

প্ৰকৃত গ্ৰন্থৰ উদ্দেশ্য প্ৰচাৰেই নহয়—ভাবক যুগমীয়া কৰা বা অমৰত্ব দান কৰাও। ই বক্তৃতাৰ প্ৰতিধ্বনি মাত্ৰ নহয়। লিখকে যেন অন্তৰৰ আবেগত বা প্ৰেৰণাৰ তাড়নাত নিলিখি নোৱাৰাতহে লিখে, আৰু লিখে তেওঁৰ বাছকবনীয়া ভাৱৰাশিক প্ৰাণময় ৰূপ দিবলৈ। তাৰ মাজেদিও লিখকে নতুন জীৱন পায়, নতুনকৈ জনম লভে। তেতিয়া তেওঁৰ লেখনীয়ে বিশ্ব-প্ৰকৃতিৰ নতুন সত্য অথবা নতুন সৌন্দৰ্য্য এটি ৰূপায়িত কৰে (A book is essentially not a talked thing, but a written thing and written not with the view of mere communication but of permanence)। সেই কাৰণেই গ্ৰীক কবি হোৰেছে কৈছিল যে তেওঁ হেনো অন্তৰত উদ্ভাসিত হৈ থকা অলিখিত কবিতা-বোৰৰ তাড়নাত টোপনি মাৰিব নোৱাৰিছিল (I could not sleep for the pressure of unwritten poetry)। কবি কীট্‌ছেও তেনেকৈয়ে বেজাৰেৰে আক্ষেপ কৰি

কৈছিল—"হায় জানোচা মোৰ যাদুকৰী হাতেৰে মই মোৰ মানস-পটত প্ৰতিভাত হোৱা নৈশ-গগনৰ অনুপম সৌন্দৰ্য্য-ৰাশিৰ ৰহস্যময় সাধুবোৰ প্ৰকট কৰাৰ পূৰ্ব্বেই মোক নিঠুৰ মৰণে গ্ৰাস কৰে!" কবি মিল্টনেও চকুৰ দৃষ্টি-শক্তি হেৰুৱাই সেই একে সুৰতে কৈছিল—"হায়, করুণাময় ভগৱানে মোক যি এটি বিশেষ শক্তি (কাব্য-শক্তি) প্ৰদান কৰিছিল তাৰ অৱসান ঘটিব মোৰ মৃত্যুতহে; কিন্তু মই আজি এই আদ্‌বয়সতে দৃষ্টিশক্তি হেৰুৱাই মোৰ সৃষ্টিকৰ্ত্তাৰ সেৱা-পূজা কৰো কিহেৰে?"

বহুতে কব পাৰে যে কেৱল নিজৰ শ্ৰেষ্ঠ ভাৱৰাশিক অমৰত্ব দিবৰ কাৰণে স্বজ্ঞানে আৰু আন্তৰিকতাৰে কোনো লিখকে কেতিয়াও কলম ধৰা নাছিল। তাৰ উত্তৰত বাক্তিনে কয় যে জগতত যদি সাধুতা আৰু দয়া-দাক্ষিণ্যৰ স্থান সঁচাকৈ আছে বুলি ধৰা হয়, তেনেহলে খ্যাতনামা সাহিত্যিক বা গ্ৰন্থকাৰসকলেও দয়া-দাক্ষিণ্যৰ দৰে একোটি জনহিতকৰ আদৰ্শ বা প্ৰেৰণাৰ বশীভূত হৈয়েই লিখিবলৈ লয় বুলি কবলৈও কাৰণ আছে। জগতৰ এইসকল হিতাকাঙ্ক্ষী লোকে কিন্তু ডেওঁলোকৰ অন্তৰত উপলব্ধি কৰা মৰ্ম্মকথাবোৰ সহজে সাধাৰণৰ চকুত পৰাকৈ পুথিৰ পাতত এৰা নাই। ডেওঁলোকৰ কাৰ্য্যৰ এই এটা দুৰ্ব্বোধ্য ৰহস্য যে ধৰিত্ৰীয়ে সোণ-ৰূপৰ আকৰবোৰ বুকুত সযতনে লুকাই ৰখাৰ দৰে ডেওঁলোকেও অন্তৰত উপলব্ধি কৰা মৰ্ম্মগত সত্যবোৰ ভাষাৰ

যাদুঘৰৰ ভিতৰত যতনেৰে সজাই থয়। যিয়ে সেই যাদুঘৰত প্ৰৱেশিবলৈ যোগ্যতা লভে তেৱেঁ সেইবোৰ পায়, আৰু তাকো পায় পৰিশ্ৰমৰ বানচ বা বঁটা হিচাপেহে, যাচি দিয়া সাহায্যৰূপে নহয়। স্বৰ্ণ বা বস্তুৰ আকৰত কাম কৰা শ্ৰমিকৰ দৰে পাঠকেও নিজৰ যত্ন, বুদ্ধি আৰু শিক্ষাৰ সহায়েৰে কষ্ট স্বীকাৰ কৰি অধ্যয়ন কৰিলেহে গ্ৰন্থকাৰৰ সাহিত্যত লুকাই থকা বস্তুৰাজি লাভ কৰিব পাৰে। সেই বাবেই মিল্টনে মূল্যবান গ্ৰন্থক লিখকৰ অন্তৰৰ তপত তেজ আখ্যা দিছে (A good book is the precious life-blood of a master spirit, enbalmed and treasured up to a life beyond life)। 'পেৰেডাইজ লষ্ট' আৰু 'পেৰেডাইজ ৰিগেইনড্' লিখাৰ আগতে সেই হেতুকেই তেওঁ দৃঢ়ভাৱে প্ৰকাশ কৰিছিল যে তেওঁ এনে এখন কাব্য লিখিব যাক পৰবৰ্ত্তী লোকসকলে ইচ্ছা কৰি লোপ পাবলৈ নিদিব।

আকৌ 'সহিতস্য ভাবঃ সাহিত্যম্' কথালৈ অহা যাওক। সহিত বা সংযোগৰ ফলতেই যদি সাহিত্য হয় তেন্তে প্ৰশ্ন উঠে—সংযোগ কাৰ লগত? কাৰণ সংযোগ হব লাগিলেই একাধিক বস্তু বুজা যায়। কথাটো অলপ ৰহস্যজনক বা অস্পষ্ট হৈ থকা কাৰণে ব্যাখ্যাকাৰসকলে তাৰ নানান অৰ্থ উলিয়াইছে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মতে অতীতৰ লগত বৰ্ত্তমানৰ, সমাজৰ লগত

সাহিত্যৰ মূল কথা

ব্যক্তিৰ, মানুহৰ জগত বহিঃপ্ৰকৃতিৰ আৰু শব্দৰ জগত অৰ্থৰ যে মিলন সেয়ে সাহিত্য। অৰ্থাৎ সাহিত্যই দেশ, কাল, পাত্ৰ আৰু সমাজৰ মাজত থকা সোণালী সম্বন্ধটো উজ্জল কৰি তোলে আৰু এই সকলোবোৰক সামৰি সাহিত্যই এখন বিচিত্ৰ সৃষ্টিৰ অৱতাৰণা কৰে।

সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে সাহিত্যৰ মূল উপাদানৰ কথা আলোচনা কৰোঁতে শব্দ আৰু তাৰ অৰ্থৰ মাজত থকা মিলনৰ ওপৰতেই অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। তেওঁলোকৰ মতে শব্দ আৰু তাৰ অৰ্থৰ মিলনত যি ৰসৰ সৃষ্টি হয় সেয়ে সাহিত্যৰ মূল বস্তু, আৰু সেয়েহে সাহিত্যক জীয়াই ৰাখে। অন্য কথাত ৰসেই কাব্যৰ আত্মা—"বাক্য' ৰসাত্মকং কাব্যম্।"

ৰস শব্দৰ দুটা অৰ্থ আছে; এটা সাধাৰণ অৰ্থ, আনটো পাৰিভাষিক অৰ্থ। সাধাৰণ অৰ্থত ৰস শব্দই স্বাদ বা কোনো বস্তুৰ জুলীয়া পদাৰ্থ বুজায়। পাৰিভাষিক অৰ্থত ই বুজায় সাহিত্য, নাটক আদি কলাৰ মাজেদি অভিব্যক্ত হোৱা অলৌকিক অনুভূতি (emotions) যেনে, শৃঙ্গাৰ, কৰুণ, ৰৌদ্ৰ ইত্যাদি। লৌকিক কাৰণত ওপজা চিত্তবৃত্তি বা অনুভূতিক ৰস বোলা নাযায়। অৰ্থাৎ যেতিয়া কাবোবাৰ মন কামুকতাত চঞ্চল হয়, নতুবা কান্দি থকা বিধবাক দেখি কোনোজনৰ অন্তৰ কৰুণাত গলি যায় অথবা চকুৰ আগত দেখা কোনো দুৰ্ধোৰ অন্যায়ৰ প্ৰতিকাৰ

ৰস

কৰিবৰ কাৰণে কোনো লোক ক্ৰোধত কঁপিবলৈ ধৰে তেতিয়া তেওঁলোকৰ শৃঙ্গাৰ, কৰুণ অথবা ৰৌদ্ৰৰস ওপজা বুলিব নোৱাৰি। এই প্ৰবৃত্তিবোধৰ বিকাৰ যেতিয়া সাহিত্য পঢ়ি নতুবা অভিনয় দেখি কাৰো অন্তৰত ওপজে তেতিয়া সি ৰস নাম পায়। তাকেই এইদৰেও কোৱা যায় যে লৌকিক কাৰ্য্যই সাহিত্য, কলা আদিৰ মাজেদি ৰূপায়িত হৈ পাঠক বা দৰ্শকৰ অন্তৰত যেতিয়া শৃঙ্গাৰ, কৰুণা আদিৰ আনন্দ ওপজায় সি তেতিয়া ৰস আখ্যা পায়।

তন্ময়তা বা সাধাৰণীকৰণ

পাঠক বা দৰ্শকৰ মনত তন্ময়তা নুপজিলে ৰসানুভূতি নজন্মে। নাটকৰ দৃশ্য দেখি নতুবা কাব্যৰ বৰ্ণনা পঢ়ি যেতিয়া অন্তৰ এনেভাবে বিচলিত হয় যে সেই অৱস্থাত মনে অন্য সকলো ভেদাভেদ পাহৰি যায় আৰু সেই দৃশ্য বা বৰ্ণনাতেই সম্পূৰ্ণৰূপে মজি থাকে, তেতিয়া সেই অৱস্থাতহে প্ৰকৃত ৰসানুভূতিৰ উদ্ভৱ হয়। সেই তন্ময়তাত কান্দিও সুখ লাগে; অন্যায় উৎপীড়নৰ হিয়াবিদাৰক দাৰুণ দৃশ্য চায়ো আনন্দ পোৱা যায়। শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই যেতিয়া বিনা দোষে, বিনা অপৰাধে নিজৰ প্ৰিয়তমা পত্নী সীতা সতীক সগৰ্ভা অৱস্থাত ভ্ৰাতৃ লক্ষ্মণৰ হতুৱাই হিংস্ৰজন্তু-ভৰা গভীৰ অৰণ্যত অকলে এৰি আহে, সীতাৰ আকুল ক্ৰন্দনৰ প্ৰতিধ্বনিয়ে যেতিয়া অৰণ্য বিকম্পিত কৰি তোলে—তেতিয়াৰ সেই কৰুণ দৃশ্য দেখি বা পঢ়ি পাঠকৰ মন সহানুভূতি আৰু কৰুণাত বিগলিত হয় আৰু

অতৰ্কিতে চকুলো বাগৰি যায়। চিনেমাত শুভলক্ষ্মীৰ মধুৰ কণ্ঠত মীৰাবাঈৰ ভজন শুনিলেও শ্ৰোতাৰ চকুত ধাৰাসাৰে চকুলো ওলায়। অথচ এনেবোৰ দৃশ্য দেখি বা গীত শুনিও কোনো দৰ্শক বা শ্ৰোতাই কান্দি-কাটি নাট্য-মন্দিৰ নেৰে। পাঠকেও তেনে করুণ কথা পঢ়িবলৈ নেৰে। এইদৰে কান্দোনৰ মাজেদিও যি তৃপ্তি, জুগুপ্সাৰ ভিতৰেদিও যি আনন্দ, আশ্চৰ্য্যৰ জৰিয়তেও যি আহ্লাদ—সেয়ে ৰস। অৱস্থাৰ গভীৰতা যিমানে বাঢ়ে, ৰসাপ্লুততাও সিমানে বৃদ্ধি পায়। অৱস্থাৰ এই করুণ পৰিণতি ৰোমাণ্টিক কবি শ্বেলীৰ বিখ্যাত বাণী···Our sweetest songs are those that tell of saddest thought" অৰ্থাৎ গভীৰতম শোকোচ্ছ্বাস যি সঙ্গীতত নিহিত থাকে সেই সঙ্গীতহে আমাৰ কাৰণে মধুৰতম বুলি প্ৰতীয়মান হয় বোলা কথাষাৰিতহে ফুটি ওলায়।

ৰসৰ মাজেদি ওপজা তন্ময়তা অতিমাত্ৰাত বাঢ়ি যোৱা হেতুকে কেতিয়াবা যদি দৰ্শক বা পাঠকে নিজক ঘটনাৰ ভিতৰলৈ নি তাত অংশ গ্ৰহণ কৰিব খোজে তেতিয়া তেওঁ আকৌ সাহিত্য ৰসৰ পৰা আঁতৰি গৈ লৌকিক ভাবৰ প্লাবনত নিজক ভহাই দিয়ে; যেনে, 'নীল-দৰ্পণ' নাটকৰ অভিনয় দেখি কোনো দৰ্শকে হেনো উত্তেজিত হৈ উৎপীড়ন-কাৰীলৈ বুলি অভিনেতাৰ গালৈকে চটিজোতা দলিয়াইছিল। সাহিত্য-ৰসৰ অত্যধিকতাৰ হেতুকে ওপজা ই একপ্ৰকাৰ

লৌকিক ভ্ৰমৰ বাহ্যিক নিদৰ্শন। এই কাৰ্য্য ৰসৰ সীমাৰ বাহিৰতহে ঘটিব পাৰে।

দুখ-শোক-চিন্তাভৰা জগতৰ পৰা খন্তেকৰ কাৰণে হলেও অব্যাহতি লভি আনন্দময় অৱস্থা এটাৰ আস্বাদ লবৰ কাৰণে স্বাভাৱিকতে সকলোৰে মনত অভিলাস জন্মে। আৰ্ট বা কলাৰ সহায়ত যি ৰস ওপজে তাৰ জৰিয়তেহে এই আনন্দ-লাভ সহজ হৈ উঠে। এই ৰসৰ এনে যাদুকৰী গুণ যে তাত আপ্লুত হৈ থকা সময়ত লিখক, পাঠক, দৰ্শক নতুবা অভিনেতাৰ মনৰ মাজৰ সকলো ভেদাভেদ আঁতৰি যায়। তেতিয়া সকলোৱে—মই দুখীয়া, তেওঁ ধনী; মই সৰু, তেওঁ ডাঙৰ; মই উচ্চ, তেওঁ নীচ; মই মতা, তেওঁ মাইকী—এই সকলোবোৰ ভাব আৰু এনেকি অভিনয় হলে—মই দৰ্শক, তেওঁ ভাৱৰীয়া আদিৰ ভেদাভেদো সমূলি পাহৰি—এক অভূতপূৰ্ব্ব আনন্দৰ সোঁতত নিজক উটাই দিয়ে। তেতিয়া সেই অৱস্থাত সকলোৰে মনৰ এটা সাম্য অৱস্থা বা সমতা আহি পৰে। সেই অৱস্থাত উপভোগে ৰসৰ মাজেদি তন্ময়তা দান কৰি সকলোকে সম্যকভাবে বিভোল কৰি তোলে। তেতিয়া নিজক পাহৰি সকলোৱে উপভোগত মন পাৰি দিয়ে। ইয়াকে সাহিত্যত অৱস্থাৰ সমীকৰণ বা সাধাৰণীকৰণ বোলে।

ব্যৱহাৰিক জগতত বাস্তৱ বিষয়ৰ সংযোগত আমি যি পাওঁ সেই আনন্দ বহিৰ্ম্মুখী আৰু অপৰাপেক্ষী। সেই

আনন্দ বিষয়প্ৰধান আনন্দ। বিষয়ৰ পৰিবৰ্ত্তনত সেই আনন্দৰো পৰিবৰ্ত্তন ঘটে; বিষয়ৰ নিৰোধতে সেই আনন্দৰো নিৰোধ।

ৰস আৰু ভাৱৰ পাৰ্থক্য

উদাহৰণস্বৰূপে, যেনে স্ত্ৰী সন্নিকৰ্ষত, পুত্ৰ জন্মত অথবা অৰ্থাদি প্ৰাপ্তিত যি পৰিমাণ আনন্দ, এইবোৰৰ পৰা বঞ্চিত হলেও সেই একে পৰিমাণৰ দুখ। প্ৰিয়জনৰ লগত মিলনৰ যেনে আনন্দ, বিৰহতো তেনে দুখ। প্ৰিয়সংযোগৰ আনন্দৰ লগত অপ্ৰিয়-সংযোগ বা প্ৰিয়-বিয়োগৰ কাৰুণ্যও গাঁথা থাকে। দাৰ্শনিক কবি ওমৰে পাৰ্থিৱ সুখ-দুখৰ এই সম্বন্ধকে লক্ষ্য কৰি কৈছিল—

"পৃথিবী মাজত পূৰিলে বাসনা
ধৰিবা তাকেই সৰগ বুলি
বিফল বাসনা কঠোৰ নিৰাশে
ধৰে নৰকৰ ছবিটি তুলি।" —(দুৰৰা)

ব্যৱহাৰিক জগতৰ বিষয়-সুখৰ মাজেদি পোৱা আনন্দও একপ্ৰকাৰ আনন্দ আৰু সাহিত্য, কলা আদিৰ ৰসৰ মাজেদি উপলব্ধি কৰা আনন্দও অন্য একপ্ৰকাৰ আনন্দ। কাব্য, নাটক আদিত যি ৰস পাঠকে বা দৰ্শকে অনুভৱ কৰে তাৰ লগত বাহ্য ঘটনাৰ কোনো পোনপটীয়া সম্বন্ধ নাই। বাহ্য ঘটনাৰ পৰিৱৰ্ত্তনে ৰসানুভূতিৰ আনন্দত কোনো হীনডেঢ়ি ঘটাব নোৱাৰে। কাৰণ ৰসৰ তন্ময়তাই তাক পাহৰাই ৰাখে। এই ৰস বা তৃপ্তি সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰৰ বস্তু। মুঠ কথা, ৰস

শব্দ বিশেষভাবে কাব্য নাট্যাদিত প্ৰযোজ্য। বাহ্যিক কাৰণৰ পৰা দূৰত থাকি পাঠক বা দৰ্শকৰ মনত ই সত্ত্ব-স্থলত—তাহানি সমুদ্ৰ মন্থনত অমৃত-ভাণ্ড নিৰ্গত হোৱাৰ দৰে—আপুনি ওপজে। গতিকে শোকাৰ্ত্ত ব্যক্তিৰ হিয়াভগা কান্দোনক কোনেও করুণ ৰস নোবোলে; কাৰণ তেওঁৰ সেই শোক বাহ্যিক কাৰণ-সম্ভূত। তেওঁৰ অন্তৰত তেতিয়া করুণ ভাবৰ উদ্ৰেক হয় সঁচা, কিন্তু সি করুণ ৰস নহয়। ভাব সদায় বাহ্যিক কাৰণৰ লগত জড়িত থাকে; ৰসৰ সম্বন্ধ কিন্তু সাহিত্য বা নাটৰ বৰ্ণনা বা দৃশ্যাভিনয়ৰ লগত। ৰস সদায় সকলো অৱস্থাতে আনন্দময়। সেইবাবেই সদানন্দ সনাতন বিশ্বম্ভৰ বিভুৰ লগত সততে ৰসৰ তুলনা দিয়া হয়। সাহিত্যত এই ৰসক সমালোচক সকলে কেৱে আঠ আৰু কেৱে ন বা দহ শ্ৰেণীত ভাগ কৰি প্ৰত্যেকৰে সম্যক বৰ্ণনা দিবলৈ যত্ন কৰিছে। প্ৰাচীন ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে নাট, কাব্যাদিৰ বিচাৰ কৰোঁতে ৰসকেই মুখ্য স্থান দিছিল। সেই অনুসাৰে ৰস-নিৰূপণৰ বিচাৰত চিন্তা আৰু বিশ্লেষণ বুদ্ধিৰ চৰম বিকাশ হৈছিল। আধুনিক সমালোচনাৰ প্ৰস্থত ৰস আৰু অলঙ্কাৰতকৈও বিষয়বস্তু আৰু ষ্টাইলৰ ওপৰতহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়।

বিষয়-বস্তুৰ উপস্থাপনলৈ লক্ষ্য কৰি কিছুমান লিখকে আৰু সমালোচকে সাহিত্যত বাস্তৱবাদ বুলি এটা নতুন প্ৰসঙ্গ উত্থাপন কৰে। বাস্তৱবাদ কথাটোৰ সাধাৰণ অৰ্থ

ব্যৱহাৰিক জগতত সচৰাচৰ ঘটা ঘটনাৰ হুবহু বৰ্ণনা। গতিকে চালে দেখা যায় যে বাস্তৱক বাদ দিলে কোনো সাহিত্য হব নোৱাৰে। আকৌ এইটোও ঠিক যে বাস্তৱৰ প্ৰতিকৃতি বা প্ৰতিচ্ছবিও সাহিত্য নহয়। লিখকৰ চিন্তা আৰু কল্পনাৰ মাজেদি নতুন ৰূপ পোৱা বাস্তৱেইহে সাহিত্য; নতুবা সেয়ে অন্ততঃ সাহিত্যৰ মূল উপাদান। কল্পনাৰ দ্বাৰা ৰঞ্জিত আৰু চিন্তাৰ দ্বাৰা মাৰ্জ্জিত নোহোৱা কোনো চিত্ৰ ভাবোদ্দীপক হব নোৱাৰে। ফটো বা প্ৰতিকৃতি আৰু হাতে আঁকা ছবিৰ মাজত যি পাৰ্থক্য, ব্যৱহাৰিক জগতৰ বাস্তৱতা আৰু সাহিত্যৰ বাস্তৱতাৰ মাজতো সেই একে প্ৰভেদ। এটা সূৰ্য্যৰ পৰা পোনে-পোনে অহা প্ৰখৰ ৰশ্মি, আনটো চন্দ্ৰৰ মাজেদি প্ৰতিভাত হোৱা সেই একে সূৰ্য্যৰেই শীতল পোহৰ। দাৰ্শনিক কবি দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মাৰ তলৰ কবিতাত এই পাৰ্থক্যটো আৰু কিছু স্পষ্ট হৈ উঠিছে—

সাহিত্যত বাস্তৱবাদ

> "সদায় চকুৰে দেখা গছ-পাতটিও
> ছবিটিত ভাল হৈ পৰে;
> সদায় কাণেৰে শুনা সৰু কথাটিও
> গীত হলে প্ৰাণ টানি ধৰে।"

—'সাহিত্য-সন্দৰ্শন'ৰ মতে এই চকুৰে দেখা, কাণেৰে শুনা বস্তু উপাদানকে গ্ৰহণ আৰু বৰ্জ্জন নীতিৰ দ্বাৰা শোধন কৰি সাহিত্য আৰু সঙ্গীতত ৰূপ দিয়া হয়। তাৰি সঙ্গত

আপুনি যেন ধাতৱি কাকতত প্ৰকাশ হোৱা কোনো এটা বাতৰিত পালে যে কোনো স্বামীয়ে তেওঁৰ পত্নীক সন্দেহ কৰি হত্যা কৰিছে। সেই আচৰিত কাহিনী পঢ়ি মানৱ চৰিত্ৰৰ অভাবনীয় বিকাৰৰ কথা ভাবি আপুনি ব্যথিত হব— সন্দেহ নাই। কিন্তু সাহিত্যিকে যেতিয়া এই কাহিনীকে মন্থন কৰি 'অথেলো' (Othello) নাটক ৰচনা কৰে তেতিয়া আপুনি সেই নাটকৰ নায়িকা ডেচ্‌ডিমোনাকো বেয়া বুলিব নোৱাৰে আৰু আনকি পত্নী-হত্যাকাৰী অথেলোকো সহানুভূতিৰে নাচাই নোৱাৰে। আপুনি বুজে যে নিজৰ পত্নীক হত্যা কৰি তেওঁ ভাল কাম কৰা নাই। নাট্যকাৰে কিন্তু এনে অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰি দেখুৱাইছে যে সেই অৱস্থাত অথেলোৰ পক্ষে পত্নী ডেচ্‌ডিমোনাক হত্যা কৰাটোৱেই স্বাভাৱিক। যেতিয়া ঘটনাৰ এই সংঘৰ্ষ আপোনাৰ মনে সম্যকৰূপে উপলব্ধি কৰে তেতিয়া আপুনি দুয়োৰো পিনেদি দুয়ো ঠিক বুলি সহানুভূতিশীল হৈ উভয়কে গ্ৰহণ কৰে আৰু বেদনাৰ মাজেদি আপোনাৰ অন্তৰত অপূৰ্ব্ব আনন্দ সঞ্চাৰিত হয়। এইদৰে কল্পনাৰ সহায়ত ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ সত্যক (fact-ক) সাহিত্যিকে কাব্য, নাট, উপন্যাস, গল্প আদিত পৰিণত কৰে। সেয়ে নহলে নৰ্দ্দমা-চোৱা বিষয়াৰ গেলা-নলাৰ যথাযথ বিবৰণো সাহিত্য হ'লহেঁতেন।

প্লেটোৰ মতে চিন্তাৰ দ্বাৰা পৰিশুদ্ধ হৈ সমাজৰ হিতকৰ ৰূপে যি ঘটনা সাহিত্যত প্ৰকাশ পায় সেয়েহে সাহিত্যৰ

মূল বস্তু। তেওঁৰ মতে সাহিত্য আৰু নৈতিকতাৰ মাজত অবিচ্ছেদ্য সম্বন্ধ। মানুহে উত্তম কাম আৰু অধম কাম দুয়োবো মাজেদি ঐশ্বৰ্য্য লভিব পাৰে। কিন্তু ঘৃণনীয় আৰু জঘন্য কৰ্ম্মক প্ৰশ্ৰয় দিয়া আৰু সেই কামৰ মাজেদি হোৱা আৰ্থিক উন্নতিৰ যশ গোৱা সাহিত্যৰ লক্ষ্য হ'ব নোৱাৰে। যি প্ৰেয়ঃ তাৰ গুণগান কৰিলেই নহয়, যি শ্ৰেয়ঃ তাক প্ৰেয়ঃ কৰি তোলাতহে সাহিত্যৰ গৰিমা ফুটি উঠে।

এৰিষ্টটোলে কিন্তু এই বিষয়ে কিছু উদাৰ পন্থা গ্ৰহণ কৰি প্ৰচাৰ কৰিছিল যে নীতিজ্ঞানৰ লগত সাহিত্যৰ পোন-পটীয়া সম্বন্ধ একো নাই। আমোদ দানহে সাহিত্যৰ লক্ষ্য। বিষয়বস্তু যিয়েই নহওক, তাক উত্থাপন কৰোঁতে ৰস-সৃষ্টিৰ মাজেদি যদি মনক চিন্তা আৰু কল্পনাৰ উচ্চ স্তৰলৈ নিব পৰা যায়, তেনেহলে তাতেই সাহিত্যৰ সাৰ্থকতা হয়। ৰাধা-কৃষ্ণনেও ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাব্যিক দৰ্শন সম্পৰ্কে কওঁতে কৈছিল যে প্ৰকৃত কাব্যত কল্পনাৰ কল্পলোকক বাস্তৱলৈ নমাই অনা হয় আৰু বাস্তৱৰ নগ্ন চিত্ৰকো ৰূপ-ৰস-গন্ধ-স্পৰ্শ-সমুজ্জল দৃশ্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হয়। ৰস-সৃষ্টিয়েই এই পৰিবৰ্ত্তনৰ ঘটকস্বৰূপ।

বাস্তৱবাদৰ দোহাই দি প্ৰকৃত ঘটনা বা দৃশ্যৰ অবিকল বৰ্ণনাৰেই সাহিত্য গঢ়িবলৈ গলে সেই সাহিত্যাই সমাজক প্ৰগতিৰ পথৰ সন্ধান নিদি বিভ্ৰান্ত কৰিহে তুলিব। তেতিয়া সাহিত্যৰ মনোমুগ্ধকৰ সঙ্গীতৰ স্থলত বিশৃঙ্খল আৱাজ বা

ধ্বনিৰ প্ৰতিধ্বনি মাত্ৰ ফুটি উঠিব। বাস্তৱৰ ছবি অঙ্কন কৰোঁতে শিল্পী বা সাহিত্যিকে মনৰ অতিবাস্তৱ ৰশ্মিৰে ('The light that never was on sea or land ; the consecration and the Poet's dream' এৰে) তাক বাস্তৱতকৈও উজ্জ্বল ('more real than living man') কৰি তুলিবলৈ সমৰ্থ হলেহে প্ৰকৃত বাস্তৱবাদ সাহিত্যত স্পষ্ট হৈ উঠে। কবিৰ বৰ্ণনাৰ সত্য বাস্তৱৰ সত্যতকৈও উজ্জ্বল; কবিৰ কল্পিত অযোধ্যা ৰামচন্দ্ৰৰ জন্মস্থান অযোধ্যাতকৈও মনোহৰ। কবিৰ ভাষাত—"সেই সত্য, যা ৰচিবে তুমি; ঘটে যা তা সব সত্য নহে। কবি, তব মনোৰম ভূমি ৰামেৰ জন্মস্থান, অযোধ্যাৰ চেয়ে সত্য জেনো।" (ৰবীন্দ্ৰনাথ)

ব্যৱহাৰিক জগতৰ উকা বাস্তৱেই সাহিত্যিকৰ মনৰ মাজেদি পৰিশুদ্ধ হৈ সাহিত্যত ৰূপ লোৱাৰ দৰে সাধাৰণ আশা-আকাঙ্ক্ষাবোৰেও অতীন্দ্ৰিয়তাৰ পৰশতহে উজ্জ্বল ৰূপ ধাৰণ কৰে। পঙ্কত জন্মি গভীৰ জল ভেদ কৰি আহি পদ্মফুলে নিজক বিকাশ কৰাৰ দৰে ভোগৰ কামনাত জন্মি মনৰ আশা-আকাঙ্ক্ষাবোৰেও ভোগশক্তিৰ পৰা মুক্তি লভিলেহে অতীন্দ্ৰিয়তাৰ পৰশ পায় আৰু তেতিয়াহে সি হিতকৰ আৰু মনোমুগ্ধকৰ হয়। সাহিত্যিকৰ অন্তৰৰ সৌন্দৰ্য্য-লিপ্সাক পৰিশুদ্ধ কৰি অতীন্দ্ৰিয়তাৰ পৰশত সিক্ত কৰিব নোৱাৰিলে শিল্পী বা সাহিত্যিকে প্ৰকৃত বাস্তৱবাদী

আৰু মনোধৰ্ম্মী সাহিত্যৰ সৌধ গঢ়িব নোৱাৰে। ডাঃ কাকতিৰ ভাষাত কবলৈ গলে "সাহিত্যত সৌন্দৰ্য্য-লিপ্সা নানা ভাবে প্ৰকাশ পায়। যি সকলৰ মনত সৌন্দৰ্য্য কেৱল জগৎ জুৰি থকা অতীন্দ্ৰিয় সত্বা, তেওঁলোকৰ প্ৰতি সুন্দৰী তিৰোতা কেৱল আদৰ্শ সৌন্দৰ্য্যৰ প্ৰতীক মাত্ৰ। সেই আদৰ্শৰ উচ্চতা অনুসাৰে কবি বা চিত্ৰকৰসকলৰ সৌন্দৰ্য্য-বুভুক্ষা বিৰাট বিশ্ব-সপোনত পৰিণত হয়। সাহিত্যত তাৰ উদাহৰণ ডাণ্টে-বিয়েট্ৰীছৰ প্ৰীতি। চিত্ৰবিদ্যাত তাৰ উদাহৰণ ৰাফেলৰ বিশ্ব-কৰুণামণ্ডিত মাতৃমূৰ্ত্তি। কিন্তু সৌন্দৰ্য্য-বুভুক্ষা যেতিয়া ইন্দ্ৰিয়-সেৱাৰ নামান্তৰ মাথোন, তেতিয়া সি দানহ মূৰ্ত্তি ধাৰণ কৰি মনত বিভীষিকাৰ ধুমুহা মেলি দি আদৰ্শ আৰু আকাঙ্ক্ষাৰ পুলিপোখা মৰিমূৰ কৰে।" সাহিত্যত যথাস্থিত চিত্ৰকে বাস্তৱবাদৰ নাম দি পূজা কৰিবলৈ হলে সি ওপৰত কোৱা ইন্দ্ৰিয়-সেৱাৰ নামান্তৰ মাত্ৰ হব। ইন্দ্ৰিয়-সেৱা আৰু ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য সৌন্দৰ্য্যৰ অবিকল চিত্ৰন সাহিত্যৰ আদৰ্শ নহয়।

সাহিত্য চিৰন্তন বস্তু। সেই কাৰণেই কবিয়ে কৈছে—

"সংসাৰ বিষবৃক্ষস্য দ্বে ফলে অমৃতোপমে।
কাব্যামৃত-ৰসাস্বাদঃ আলাপঃ সজ্জনৈঃ সহ॥"

অৰ্থাৎ ৰোগ, শোক, জৰা-ব্যাধিপূৰ্ণ সংসাৰখন বিষবৃক্ষৰ নিচিনা। ইয়াত সুখ পাবলৈ টান, আটায়ে দুখ আৰু বিষময়। কিন্তু ইয়াত দুটা সুন্দৰ অতি বিতোপন

মধুৰবো মধুৰ ফল আছে—এটা কাব্যশাস্ত্র পাঠ আৰু আনটো সংসঙ্গ লাভ আৰু তেওঁলোকৰ লগত হোৱা আলাপ-আলোচনা। সেয়ে যদি হয় তেন্তে

নতুন সাহিত্য

সাহিত্য বা কাব্য চিৰন্তন বস্তু। কালে তাক ম্লান কৰিব নোৱাৰে। তথাপি কালৰ ছাপ মানুহৰ সকলো কাৰ্য্যৰ ওপৰত বৈ যায়। আধুনিক যুগৰ ভাৱধাৰা বহন কৰি যি সাহিত্যৰ সৃষ্টি হৈছে, তাকে নতুন সাহিত্য আখ্যা দিয়া হয়। ভাব আৰু ভাষাৰ ফালেদি এই সাহিত্যৰ কিছুমান বিশেষত্ব বা বৈশিষ্ট্য আছে।

আধুনিক সাহিত্য প্ৰগতিশীল সাহিত্য। সকলোপ্ৰকাৰ বিধি-বন্ধনৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰি স্ব-ইচ্ছাৰে বিহাৰ কৰাই ইয়াৰ মূল নীতি। সুখবাদ (hedonism), হিতবাদ (didactism), ৰসানুভূতি আদি সকলোবোৰ প্ৰাচীন আদৰ্শ নেওচি প্ৰয়োজনৰ সেৱা কৰাই ইয়াৰ উদ্দেশ্যে, আৰু নিৰ্ভীকতাই ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য। গতিকে ইয়াৰ নীতি, আদৰ্শ আৰু .বৈশিষ্ট্যৰ লগত খাপখোৱাকৈ বিষয়বস্তু, ৰচনাভঙ্গী আদিৰো সৃষ্টি হৈছে।

সাহিত্যৰ ভাষা কেনে হব লাগিব তাৰ কোনো ধৰাবন্ধা চানেকি নাই। বিষয়বস্তু আৰু ভাবৰ লগত খাপখোৱাকৈ ভাষা আপুনি গঢ়ি উঠে। এই সম্পৰ্কে অৱশ্যে একশ্ৰেণীৰ লিখক আৰু সমালোচকৰ মতানৈক্য আছে। তেওঁলোকৰ মতে আৰম্বৰপূৰ্ণ ভাষা আৰু ছন্দবদ্ধ কথা সাহিত্যৰ প্ৰকৃত

সৰল নহয়। সেইবাবেই তেওঁলোকে নিমাখিত জীৱনৰ তুচ্ছ ঘটনাবোৰত পোহৰ পেলাই ছন্দমুক্ত ভাবে লিখা কবিতা মহাকবি মিল্টনৰ স্বৰ্গচ্যুতিৰ অমৰ

বিষয়বস্তু আৰু ভাষা

কাহিনীটোকেও বেছি পছন্দ কৰে; ৰাজ-কোঁৱৰৰ কাহিনীটোকৈ চহা-হালোৱাৰ জীৱনৰ কথালৈ বেছি মনোযোগ দিয়ে; আৰু, ব্যৰ্থ প্ৰেমৰ উপত উচ্ছ্বাসৰ ঠাইত অৰ্থনৈতিক সমস্যা আৰু যৌন প্ৰয়োজনৰ মূল কথাবোৰলৈ অধিক কাণসাৰ দিয়ে। এইবোৰ পৰিবৰ্ত্তন কালৰ সোঁতত মানুহৰ চিন্তা আৰু তৃপ্তিৰ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে হৈ আহিছে আৰু আগলৈও হৈ থাকিব। কিন্তু এইটো হলে ঠিক যে ভাবৰ লগত ভাষা সদায় হাতত ধৰা-ধৰিকৈ যাব। ভাব ক্ষীপ্ৰগতিত গলে ভাষাও কোবাল হব আৰু ভাবৰ গতিৰ মন্থৰতাৰ লগে লগে ভাষাও কোমল হব। ই তেনেই স্বাভাৱিক কথা। এই স্বাভাৱিক সম্বন্ধটো লক্ষ্য নকৰি বলেৰে ভাষাক একোটা নিৰ্দ্দিষ্ট গতি দিবলৈ গ'লে সি ভাবক যথাবিহিতভাবে পিঠিত তুলি নিবলৈ অসমৰ্থ হয়। তেনেস্থলত কোনো কোনো সময়ত ই কোটে-লগুণে বামুণটি হৈ 'নমো নমো পাৰিজাত' হব, আৰু কোনো সময়ত জটা-বল্কলধাৰী কৌপিন পৰিহিত সন্ন্যাসী হৈ গাত ভস্ম সানি ধ্যানস্থ হব; অৰ্থাৎ কোনো প্ৰকাৰে কেতিয়াও সমাজৰ সহজনৰ এজন হৈ সমাজৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰিব নোৱাৰিব। সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাৰ মতে—মানুহৰ ভিতৰত যি কবি-

অনুভূতি আছে কবিয়ে কবিতাৰ ভাষাৰেহে তাক প্ৰকাশ কৰিব। সেই অনুভূতি প্ৰকাশক কবিতাৰ ভাষা সাধাৰণ ভাষাৰ নিচিনা হ'বলৈ আশা কৰাই বৃথা। মুখৰ ভাষা পৰিবৰ্ত্তিত হৈ যেতিয়ালৈকে কবিতাৰ ভাষা হোৱা নাছিল, তেতিয়ালৈকে কোনো কাব্যই সৃষ্টি হোৱা নাছিল। সাহিত্যই যি গঢ়েৰে, যি ভঙ্গীৰে মনোহৰ হৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰে, সেই আত্মপ্ৰকাশৰ ভাষা সাহিত্যৰেইহে স্বকীয়া সমল। * * আৰু এটি কথা পাহৰিলে নচলিব—সাহিত্যত অকল ভাবটি হলেই যে সকলো হ'ল এনে নহয়; তাৰ মান-মৰ্য্যাদা ৰাখিবৰ নিমিত্তে ভাল পোছাকটিৰও দৰকাৰ। ভাষাই হৈছে সেই পোছাক। কোনোবাই হজুৰাৰ আঁ‍ুমূৰীয়া চুৰিয়া এডোখৰ ককালত আঁৰি হাচটি লৈ, দাৰ্শনিক, বৈজ্ঞানিক-সকলেৰে সংগঠিত বিদ্বজ্জনৰ সমাগমত বহিবলৈ ঠাই পোৱাটোৱেই টান হব। পদুমৰ চকাটিক আঁৰবি থকা পাপৰিবোৰো চকাটিৰ যোগ্য হব লাগিব, নতুবা মুগুৱায়। ভাষা উজু আৰু সৰল হব লাগে বুলি আহুকাল কৰি থাকিবৰ সকাম বৰ নেদেখোঁ। * * সাহিত্যৰ ৰচনা অকল উজু আৰু স্বাভাৱিক হলেই যে হ'ল, এনে নহয়। সি উদাৰ, মহৎ আৰু শ্ৰীমন্ত হোৱাও আৱশ্যক। মুঠতে কওঁ যে সাহিত্যত মৌখিক ভাষা আৰু সাধু ভাষা দুইটাৰে স্থান আছে। প্ৰতিভাবান লিখকে যেতিয়া যিটোকে অন্তৰৰ প্ৰেৰণাৰ উপযোগী যেন দেখে, সেইটোকে ব্যৱহাৰ

কৰে * *।" মুঠ কথা, মানুহৰ বিভিন্ন কামৰ কাৰণে বিভিন্ন সাজপাৰ থকাৰ দৰে বিভিন্ন ভাৱ প্ৰকাশৰ কাৰণেও বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ভাষাৰ প্ৰয়োগ আছে। পথাৰলৈ যোৱা সাজপাৰ আৰু গোঁসাইঘৰলৈ নতুবা সভাহলৈ যোৱা সাজপাৰ একে নহয়। সেইদৰে সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো বিভিন্ন ভাৱৰ প্ৰকাশৰ হেতু বিভিন্ন ভাষা আছে আৰু থকাও উচিত।

কবিতা

কবিতা কি তাক একে আষাৰে কবলৈ কৃতবিদ্য লোকসকলেও সঙ্কোচ কৰি আহিছে। মানৱ-জীৱনৰ দৰেই ই অতিশয় ৰহস্য-জনক আৰু অতিশয় দুৰ্জ্ঞেয়। সংজ্ঞাৰে ইয়াক বুজাবলৈ যোৱাটো ধৃষ্টতা মাথোন। গতিকে ইয়াৰ গুণবোধৰ বিষয় আলচ কৰিলেহে বুজিবলৈ কিছু সহজ হব।

ধৰ্ম্ম বা দৰ্শন আদিৰ দৰেই কবিতাও একপ্ৰকাৰ সত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত ; কিন্তু ইয়াৰ সত্য ধৰ্ম্ম বা দৰ্শনৰ সত্যতকৈ অলপ পৃথক ধৰণৰ। ধৰ্ম্ম বা দৰ্শনৰ সত্যৰ পৰিবৰ্ত্তন হব পাৰে, কিন্তু কবিতাৰ সত্য চিৰন্তন। ধৰ্ম্মৰ অধিকাংশ কথাই কাল্পনিক বা আনুমানিক। জনপ্ৰিয় ঘটনা আৰু ব্যাপক ধাৰণাই ধৰ্ম্মৰ মূল বস্তু। এনেবোৰ কথাতেই আবেগ-অনুভূতি আৰোপ কৰাত ধৰ্ম্মভাব সজীৱ হৈ উঠিছে। এইদৰেই একো একোজন পণ্ডিতে নিজৰ চিন্তাৰ প্ৰভাৱত ধৰ্ম্মৰ বেলেগ বেলেগ ব্যাখ্যা উলিয়াই একো একোটি স্বকীয়া সম্প্ৰদায়ৰ সৃষ্টি কৰিছে। সময়ৰ লগে লগে মানুহৰ ভাৱৰো নানা পৰিবৰ্ত্তন হৈ থাকিব আৰু বিজ্ঞানৰ প্ৰভাৱত মানুহে সকলো ঘটনাকেই সমালোচনাৰ চকুৰে চাবলৈ শিকিব। এনেকৈয়ে দৰ্শনেও যুক্তিৰ সহায়ত

ধৰ্ম্ম, দৰ্শন আৰু কবিতাৰ সত্যৰ পাৰ্থক্য

কিছুমান কাল্পনিক সত্য প্ৰমাণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। ইয়াতো নানা মুনিৰ নানা মত। আজিৰ লোক-বঞ্চক দাৰ্শনিক সত্য কালিলৈ ঘোৰ সন্দেহৰ, ঘোৰ সমালোচনাৰ বস্তু। 'অসীম আৰু সসীমৰ বিষয়ে অনন্ত প্ৰশ্নাৱলীৰ মাজেদি দৰ্শনেও কল্পনাৰেইহে উৎকৰ্ষ দেখুৱায়।' যুক্তিৰে ঠাৱৰ কৰিব পৰা 'কাল্পনিক সত্যই ধৰ্ম্ম আৰু দৰ্শনৰ অৱলম্বন। কবিতাৰ মূল-বস্তু কিন্তু যুক্তিও নহয়, ঘটনাও নহয়। ইয়াৰ মূল-বস্তু ভাব (idea) আৰু স্পন্দনশীল আবেগ। ধৰ্ম্মৰ ঘটনাৰ দৰে এই ভাবকো আবেগ-অনুভূতিয়ে চিত্তাকৰ্ষক কৰি তোলে। ভাবৰ বাহিৰে কিন্তু কবিতাত থকা বাকীবোৰ গুণ 'অতিশয় মোহময়, অতিশয় ৰহস্যজনক আৰু অতিশয় মাদকতাপূৰ্ণ। এইবোৰে সম্মোহনী শক্তিৰ দ্বাৰা মন অতৰ্কিতে কোনোবা মায়াৰাজ্যলৈ লৈ যায়। কিন্তু এইটো মন কৰিবলগীয়া যে ধৰ্ম্ম আৰু কবিতা দুয়োটা বস্তুৰেই এটি সাধাৰণ গুণ আছে—সি আবেগ।

কাব্য-সত্য আৰু বৈজ্ঞানিক-সত্যৰ পাৰ্থক্য

কাব্য-সত্য বৈজ্ঞানিক-সত্যৰ পৰাও সম্পূৰ্ণ পৃথক। ইয়াক অনেক ক্ষেত্ৰত বৈজ্ঞানিক সত্যৰ বিপৰীত বুলিয়ে গণ্য কৰা হয়। বিজ্ঞানে চকুৰ আগত দেখা অথবা দেখুৱাব পৰা জলন্ত সত্য এটাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰে। দৃশ্যমান জগতৰ বাহিৰেও কল্পনা আৰু অনুভূতিৰ সহায়ত যে কিছুমান বস্তু মানি লব পাৰি তাৰ সন্ধান বিজ্ঞানে দিবলৈ

237652/A

নাৰাজ। কল্পনাৰ স্থান কিছু থাকিলেও আবেগ-অনুভূতিৰ স্থান হলে বিজ্ঞানৰ ক্ষেত্ৰত সমূলি নাই। উকা সত্য লৈয়েই বিজ্ঞান ব্যস্ত। নিষ্পেষিতৰ করুণ আৰ্ত্তনাদ নাইবা মনোমোহা উষাৰ হিৰণ্ময়ী জ্যোতিয়েও বৈজ্ঞানিকৰ অন্তৰ বিচলিত কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু কবিতাৰ হলে এনেবোৰেই ঘাই উপাদান। সেইবাবেই কবিতাই আবেগ-অনুভূতিৰ মাজেদি উপলব্ধি কৰা এখন অভিনৱ জগতৰ ইঙ্গিত দিয়ে। কল্পনাৰ বিলাস-ভূমি বাবেই কবিতাৰ ৰাজ্য সদায় জাকজমকীয়া আৰু অতিশয় বিশাল।

বৈজ্ঞানিক-সত্য আৰু কাব্য-সত্য উপলব্ধিৰ প্ৰণালীও পৃথক। গোলাপ ফুল এটাৰ কথা বুজাবলৈ হলে বৈজ্ঞানিকে ই কোন শ্ৰেণীৰ ফুল, ইয়াৰ পুংকেশৰ, গৰ্ভকেশৰ বা পাহিবোৰ কেনেকুৱা আৰু কিয় তেনেকুৱা, এইবোৰৰ শ্ৰেণীগত বিশেষত্ব কি ইত্যাদি এশ এটা কথা ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যাব। কবিয়ে কিন্তু সেই একেটা বস্তুকে বুজাবলৈ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত প্ৰণালী অৱলম্বন কৰিব। তেওঁ হয়তো বোছৰাৰ বাগী, হেৰেমৰ কুলঁনি, নূৰজাহানৰ বাগান আদিৰ উল্লেখ কৰি উদ্যানৰ কুসুম-কুঁৱৰী বুলি ব্যঞ্জনাৰ দ্বাৰাহে তাৰ আভাস দিব। বৈজ্ঞানিক প্ৰমাণৰ দ্বাৰা বাহ্যিক ইন্দ্ৰিয়ৰ মাথোন তৃপ্তি সাধন হয়। ই অন্তৰ পৰশ কৰিব নোৱাৰে। গোলাপ বুলিলে মনলৈ যি এটি প্ৰফুল্ল ভাব আছে তাক গোলাপৰ শ্ৰেণী-বিভাগ নতুবা পুংকেশৰ,

গর্ভকেশৰ আদিৰ বৰ্ণনা শুনি বা পঢ়ি পাব নোৱাৰি। গোলাপ-দৰ্শনৰ তৃপ্তি গোলাপ ফুল নেদেখাকৈয়ে পাবলৈ হলে আমি যাব লাগিব কবিৰ ওচৰলৈ। কবিয়ে কল্পনাৰ পৰশেৰে ভাবোদ্দীপক আৰু ৰসোদ্দীপক ভাষাত ইয়াৰ স্বৰূপ আমাৰ বোধগম্য কৰিব। কবিৰ এনে মনোহাৰী বৰ্ণনাৰ প্ৰণালী ভ্ৰমাত্মক হয় নে নহয় কব নোৱাৰি; তথাপি অস্বীকাৰ কৰিবৰ উপায় নাই যে এনে ৰূপ আৰু ৰস-সৃষ্টি কবিতাৰেই এটি মহতী শক্তি।

কাৰ্য্য-ক্ষেত্ৰত দেখা গৈছে যে বৈজ্ঞানিক সত্যও পৰিবৰ্ত্তন-সাপেক্ষ। আজিৰ যি চমৎকাৰ বৈজ্ঞানিক সত্য, দুদিন পিছতেই সি তেনেই সাধাৰণ কথা হব। বিজ্ঞানৰ উন্নতিৰ লগে লগে অনেক ক্ষেত্ৰত এই সত্যৰ পৰিবৰ্ত্তনো ঘটে। এনে সময়ো আছিল যেতিয়া পৃথিবীখনকে কেন্দ্ৰ কৰি চন্দ্ৰ-সূৰ্য্যাদি গ্ৰহ-নক্ষত্ৰবোৰ ঘূৰে বুলি ধৰি লোৱা হৈছিল আৰু সেই মতেই বৈজ্ঞানিক সত্য নিৰূপিত হৈছিল। ষোড়শ শতিকাৰ মাজ ভাগত পোলেণ্ডৰ বৈজ্ঞানিক ঋষি কোপাৰ্নিকাচেহে সেই ধাৰণাৰ ভ্ৰান্তি প্ৰমাণেৰে জগতক দেখুৱাই দি সূৰ্য্য-কেন্দ্ৰিক সৌৰ জগতৰ বৈজ্ঞানিক সত্য অনাজাত ভাবে নিৰ্দ্ধাৰিত কৰে। সেইদৰে আলোক সম্বন্ধীয় বৈজ্ঞানিক মত আৰু তথ্যবোৰো ঘনাই সলনি হব লাগিছে। পোনতে নিৰ্ণয় কৰা হৈছিল যে ছাৰা-গুলি বন্দুকৰ পৰা অহাৰ দৰেই পোহৰো কোনো মূলবস্তুৰ পৰা অসংখ্য ক্ষুদ্ৰ

কণিকাৰূপে নিক্ষিপ্ত হয়। তাৰ পিছত স্থিৰ হ'ল যে পোহৰ এবিধ ঢৌ-বিশেষ। তেতিয়া স্বাভাৱিকতে প্ৰশ্ন উপজিল, ঢৌনো আকৌ ক'ত উপজিব? এই প্ৰশ্নৰ সমিধান দিবলৈ গৈ (Ether) ইথাৰ বা ব্যোমৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰা হ'ল। তাতো সমস্যাৰ সম্যক সমাধান নোহোৱাত এতিয়া গৈ আকৌ ঢৌ-জ্যোতিকণা-পোহৰৰ চেকুৰা (Corpuscles) আদিৰ সংমিশ্ৰণৰ ৰহস্যপূৰ্ণ মীমাংসাত বৈজ্ঞানিকসকল উপনীত হৈ পুনঃ নতুন আৱিষ্কাৰৰ কাৰণে পৰীক্ষা চলাব লাগিছে। এইবাৰ কি ওলায় কোনে জানে? আপোন-সুৰ বিচাৰি উধাও হোৱা কবিৰ ভাষাত তাকেই কব পাৰি—

"আদৰ্শৰ গ্ৰহকেন্দ্ৰ ঘূৰিছে নিতউ;
আজিৰ সিদ্ধান্ত কালি বিতণ্ডা আকউ।"

ইয়াৰ মূলতে আছে আদি মানৱ-মিথুন আদাম-ইভৰ অন্তৰত জ্ঞান-বৃক্ষৰ ফল ভক্ষণৰ পৰা ওপজা অনন্ত শুচি-অশান্তি (Divine discontent)। ইয়াকে অন্তৰত লৈ মানুহে জীৱনৰ অভিযান যুগে যুগে চলাই আহিছে আৰু চলাই থাকিব।

কাব্য-সত্য মানুহৰ আদিম-প্ৰবৃত্তি আৰু আবেগ-অনুভূতিৰ ওপৰতে সুপ্ৰতিষ্ঠিত। চিন্তা-প্ৰধান কবিতাৰ সৃষ্টি আধুনিক যুগত হব লাগিছে যদিও আবেগ-অনুভূতিক সম্পূৰ্ণৰূপে বাদ দি কবিতা জীয়াই থাকিব নোৱাৰে। মানুহৰ চিন্তাৰ গতিত দৃষ্টি-ভঙ্গীৰ পৰিবৰ্তন হব পাৰে,

কিন্তু অনুভূতিৰ আমূল পৰিবৰ্ত্তন অসম্ভৱ। হাজাৰ হাজাৰ বছৰৰ পূৰ্ব্বে জন্ম লোৱা মানুহৰ মনত যিবোৰ প্ৰবৃত্তি আছিল আজিৰ মানুহৰ মনতো সেইবোৰ নোহোৱা নহয়। সভ্যতা বিস্তাৰৰ লগে লগে সেইবোৰৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি ঘটিলেও সেইবোৰ তেনেই লোপ নাপায়। দয়া, ক্ষমা, প্ৰেম, কাৰুণ্য প্ৰভৃতি গুণবোৰ মানৱ অন্তৰত সদায়েই থাকিব। এই বিলাকৰ ওপৰতে কাব্য-সত্য নিৰ্ভৰ কৰে। সেইবাবে কাব্য-সত্য চিৰন্তন।

জীৱনৰ অভিব্যক্তি-ৰূপে কবিতা

সাহিত্য জীৱনৰ অভিব্যক্তি। লিখকৰ জীৱন-দাপোণত প্ৰতিবিম্বিত হোৱা বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা আৰু ভাবাবেগৰ ই একোটি বিতোপন চিত্ৰ। কবিতাও সাহিত্যৰ এটি অঙ্গ। সেই বাবেই কবিৰ জীৱনত প্ৰতিভাত হোৱা ই একপ্ৰকাৰ সত্য। বৈ থকা নৈৰ পানীত পূৰ্ণচন্দ্ৰৰ প্ৰতিবিম্ব কঁপি থকাৰ দৰে কৰ্ম্মময় মানৱ জীৱনতো এই সত্য প্ৰথমে চঞ্চল হৈ উঠে। বতাহৰ গতি নাথাকিলে নৈৰ পানী যেতিয়া কিঞ্চিৎ স্থিৰ হয়, তেতিয়া যেনেকৈ চন্দ্ৰৰ প্ৰতিবিম্ব স্পষ্ট হৈ উঠে, ঠিক তেনেকৈ কবিয়েও কোনো কোনো বিশেষ মুহূৰ্ত্তত জীৱনৰ মায়াময় চঞ্চলতাক চন্তালি ভাৱ মাজেদি প্ৰতিভাত হোৱা অভিজ্ঞতাক কবিতাত ৰূপ দিবলৈ বিচাৰে। অভিজ্ঞতাকেই অনেকে সত্য বা সুন্দৰ বুলিছে। মেথিউ আৰ্ণল্ডে ইয়াকেই জীৱনৰ বিচাৰ (criticism of life)

আখ্যা দিছে। ই অকল কল্পনা নহয়; কল্পনা ইয়াৰ এক-প্ৰকাৰ উপকৰণ মাত্ৰ। ইয়াৰ সহায়ত কবিয়ে নিজৰ অৰূপ ভাবক স্বৰূপ দি পাঠকৰ মনৰ সহানুভূতি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।

কবিতা আৰু সমালোচনা

মানৱ মনৰ সকলো কামৰ অন্তৰালত একোটি সমালোচনাৰ ভাব থাকে। কবিৰ কবিতাতো আছে। তেওঁ সেইটো জানিবলৈ অপাৰগ; আৰু জানিবলৈ চেষ্টা উপজিলেই কবিতা অন্তৰ্হিত হব। বিশ্ব-প্ৰকৃতি আৰু কবিৰ অন্তৰ্নিহিত সত্তাৰ যেতিয়া সংযোগ ঘটে, তেতিয়াই কবিতাৰ জন্ম হয়। যেনেকৈ প্ৰকৃতি-পুৰুষৰ মিলনত নৱ-তনু উদ্ভৱ হয়, তেনেকৈয়ে কবিৰ মন আৰু বিশ্ব-প্ৰকৃতিৰ অপূৰ্ব্ব সংযোগত কবিতাৰ জন্ম হয়। এনেকুৱা সংযোগকেই জীৱনৰ বিচাৰ বুলিব পাৰি। আকৌ অকল অভিজ্ঞতাৰ সমষ্টিও কবিতা নহয়; অভিজ্ঞতা আৰু সহানুভূতি দুয়োৰে মিলনত জীৱনৰ যি গভীৰ সত্য উদ্ভাসিত হয়—ইয়েই কাব্যৰ মূল বস্তু। বিশ্ব-প্ৰকৃতিৰ লগত জীৱনৰ একাগ্ৰতাপূৰ্ণ সহানুভূতি নজন্মিলে অকল কল্পনাৰেই কবিতা সম্ভৱ নহয়। কবি-কল্পনাৰ লগত পাৰ্থিব কাৰ্য্যৰ সহানুভূতিপূৰ্ণ সম্বন্ধ এটি সততে বিৰাজ কৰে; কিয়নো কবিও এই পৃথিবীৰেই মানুহ। কিন্তু এইটোও মন কৰিব লাগে যে কবিয়ে সজ্ঞানে সেই সম্বন্ধ ৰাখি কবিতা ৰচনা নকৰে; তেওঁৰ কাব্য-প্ৰতিভাৰ

মাজেদি ই অজ্ঞাতে প্ৰতিভাত হয়। দুয়োবো সম্বন্ধ গা আৰু ছাঁৰ সম্বন্ধৰ দৰে। সেই কাৰণেই কোৱা আছে যে কাব্য-প্ৰতিভা জন্মগত শক্তি, যত্ন-লব্ধ গুণ নহয়।

কাব্য সত্যক মনোগ্ৰাহী কৰে বৰ্ণনাৰ মাধুৰ্য্যই। ৰূপক আৰু তুলনাৰ সহায়ত কবিয়ে ৰসময়ী কবিতাৰ সৃষ্টি কৰে।

কাব্য-সৌন্দৰ্য্য

আগেয়ে কোৱা হৈছে যে ই বৈজ্ঞানিক সত্যৰ দৰে উকা সত্য নহয়। কবিয়ে যেতিয়া পোনেই—

"অযত্ন পালিতা কন্যা বিলৰ মাজত
আফুলন ভেঁটফুল পাহি;
আন্দোলিত মলয়াৰ মৃদুল গতিত
উলাহত যায় উটি ভাহি।"—(ৰঘুনাথ চৌধাৰী)

বুলি ভেঁটফুলক বিলৰ মাজত থকা "অযত্ন পালিতা কন্যা" বুলিলে, তেতিয়াই তেওঁ প্ৰকৃত সত্যত বাধৰ পাতিলে। বৈজ্ঞানিকৰ মতে এনে কথা তেনেই ভুল হব পাৰে, কিন্তু ই পাঠকৰ মাজত সহানুভূতি জগাই ফুলপাহিৰ ৰূপ আৰু অৱস্থাৰ সম্যক উপলব্ধি কৰাত সহায়হে কৰিলে। আকৌ গোলাপৰ বিষয়েও—

"কাৰ পৰশত ফুলিলি বাৰু
অ' মোৰ সাদৰী ফুলাম পাহি,
শ্যামলী পাতৰ ওৰণি গুচাই
কাৰ ফালে চাই মাৰিলি হাঁহি।"—(ৰঘুনাথ চৌধাৰী)

বুলি কৈ প্ৰকৃতিৰ মূক পদাৰ্থ এটিকো অতি আত্মীয়জনৰ দৰে সম্বোধন কৰি "শ্যামলী পাতৰ ওৰণি গুচাই হাঁহি মাৰা" বুলি কোৱাত পাঠকৰ মনত ৰস আৰু সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক হয়। প্ৰকৃতপক্ষে গোলাপ নাইবা ভেঁট কোনো এটিও লাজুকী বোৱাৰী অযত্ন-পালিতা কন্যা নহয়। ই কবিৰ কল্পনা। তথাপি ইয়াক আমাৰ মনত ভুল যেন নালাগে; বৰঞ্চ এনেকুৱা বৰ্ণনাই অন্তৰত বুজোঁ-বুজোঁ কৰা এটি সত্য ৰসাল ভাষাত বুজাই দিয়া যেন বোধ হয়। সেই বাবেই এইটো সুন্দৰকৈ কব পাৰি যে সত্য ঘটনাৰ হুবহু বৰ্ণনাই কবিতা নহয়। বৰঞ্চ সত্যৰ অপলাপৰ দ্বাৰাহে অনেক সময়ত কবিতা ৰচনা কৰা হয়। কিন্তু তেনে অপলাপে পাঠকৰ কল্পনা বা ৰস উপলব্ধিত বাধা জন্মাব নালাগে। পৰ্ব্বতত কাছ-কণী পোৱা বুলি কল্পনা কৰিবলৈ টান লাগে। তেনে উপমাই পাঠকৰ ৰস-বোধত ব্যাঘাত জন্মায়। কবিতাৰ সত্য ৰসময় সত্য।

কবিতাৰ আন এটি মস্ত গুণ এই যে ই ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য সৌন্দৰ্য্যলৈ পাঠকৰ চকু মেল খুৱায়। চকু থাকিলেও যিটো সততে দেখা নাযায়, কাণ থাকিলেও সাধাৰণতে যিটো শুনা নাযায় নাইবা অন্তৰ থাকিলেও যিটো সতকাই অনুভৱ কৰিব নোৱাৰি, সেই নজনা বস্তুটোৱেই কাব্য-প্ৰেৰণা; কবিতা-অধ্যয়নে এনে প্ৰেৰণা লভিবলৈ নাইবা এনে প্ৰেৰণা উপলব্ধি কৰিবলৈ ইন্দ্ৰিয় সজাগ কৰে। সেইবাবেই

গ্ৰীকভাষাত কবিক স্ৰষ্টা বা ঋষি বোলে। তেওঁ পাঠকৰ মনোৰাজ্যত নতুন ভাবৰ অৱতাৰণা কৰে। 'ঋষি' শব্দৰ ধাতুগত অৰ্থ হৈছে দ্ৰষ্টা বা দেখোঁতা। সেই কাৰণে বেদমন্ত্ৰ ৰচোঁতা ঋষিসকলক মন্ত্ৰদ্ৰষ্টা বোলা হয়। সাধাৰণ পুথিক লক্ষ্য কৰি আমি কওঁ যে অমুকটো কবিতা অমুকৰ ৰচিত। কিন্তু বেদৰ মন্ত্ৰৰ বিষয়ে এই দৰেহে কোৱা হয়, যে অমুক মন্ত্ৰৰ দ্ৰষ্টা অমুক ঋষি, অৰ্থাৎ অমুক মন্ত্ৰত যি তত্ত্ব বা সত্যৰ বিকাশ হৈছে সেই তত্ত্ব বা সত্য সনাতন; কিন্তু অমুক ঋষিয়ে ধ্যানত দেখি প্ৰচাৰ কৰিছে।'

অন্য পিনে চাবলৈ গলে কবি একপ্ৰকাৰ শিক্ষকস্বৰূপ। তেওঁৰ কবিতাই পাঠকক প্ৰকৃতিৰ ফালে কবিৰ দৃষ্টিৰে চাবলৈ শিকায়। এই দৃষ্টিৰ লগত কল্পনা আৰু অনুভূতি মিহলি হৈ থাকে। ইয়াৰ সহায়ত কবিয়ে সামান্য লতা এজুপিৰ পৰাই হাজাৰ হাজাৰ ঋষি-মুনিয়ে শিকাব নোৱাৰা জ্ঞান পায়।

প্ৰকৃত কবিয়ে কবিতাৰ সাধনা কৰিবলৈ বাস্তৱ জগত অতিক্ৰম কৰি অবাস্তৱৰ সাধনা নকৰে; কিন্তু জীৱনৰ 'মৰ্ম্মগত ৰহস্য' আৰু সৌন্দৰ্য্য দুয়োৰো সংমিশ্ৰণত সহানুভূতিৰ পৰশেৰে বিনন্দীয়া কবিতাৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁ ব্যষ্টিৰ মাজেদি সমষ্টিৰ, আৰু জীৱনৰ কোনো এক নগণ্য ঘটনাৰ মাজেদি বিশ্বজনীন ভাবৰ সন্ধেদ দিবলৈ প্ৰয়াস কৰে।

কবিতাৰ বিষয়বস্তু

সেইবাবেই কবিতা জীৱনৰ অভিব্যক্তি, আৰু ইয়াৰ মহত্ব নিৰূপিত হয় জীৱনৰ মহত্তম আৰু স্থায়ী কাৰ্য্যবোৰৰ সম্যক আৰু সূক্ষ্ম আলোচনাৰ কৃতকাৰ্য্যতাতহে। কবিতাৰ বিষয়-বস্তু, এনেকৈয়ে, অসীম, অনন্ত। কিন্তু স্থায়ী কবিতাৰ বাবে বিষয়-বস্তুও উপযুক্ত হব লাগে। সৰু সৰু বিষয়ৰ বিস্তৰ কবিতা গোটালে এখন উৎকৃষ্ট গ্ৰন্থ হব পাৰে; কিন্তু সি লিখকক সাহিত্যত স্থায়ী আসন দিয়া সুকঠিন। উপযুক্ত বিষয় এটা নিপুণতাৰে বৰ্ণাব নোৱাৰিলে কোনেও শ্ৰেষ্ঠ কবি আখ্যা নাপায়। খেৰ-কুটাৰে দীৰ্ঘকালস্থায়ী ৰাজসিংহাসন নিৰ্ম্মাণ কৰিব নোৱাৰি; হাজাৰ হাজাৰ খাগৰিৰেও ৰণ-বাদ্য তৈয়াৰ নহয়। গৰখীয়া লৰাৰ নিগনি-বধৰ কাহিনীৰে আজিলৈ কোনো মহাকাব্য ৰচিত হোৱা নাই। এৰিষ্টোটলৰ মতেও কবিতাৰ উৎকৃষ্টতা নিৰ্ভৰ কৰে উচ্চতম সত্য আৰু বৰ্ণনাৰ গাম্ভীৰ্য্যৰ ওপৰত। বিষয়-বস্তু যেনে ধৰণৰ, তাৰ ভাষা আৰু প্ৰকাশভঙ্গীও তদ্ৰূপ হব লাগে। সেইবাবেই এজন প্ৰসিদ্ধ সমালোচকে কৈছে যে মহাকবি মিল্টনৰ 'পেৰেডাইজ লষ্ট' খন 'গ্ৰেণ্ড ষ্টাইল'ত নিলিখি অন্য ধৰণে লিখিলে সি মহাকাব্য নহ'লহেঁতেন। কাব্য-সত্য আৰু বৰ্ণনাৰ গাম্ভীৰ্য্য উচ্চ কবিতাৰ প্ৰধান অঙ্গ। তাৰে আনুষঙ্গিক হিচাপে কাম কৰে শব্দালঙ্কাৰ (diction) আৰু ভাষাৰ স্বচ্ছন্দ গতিয়ে (movement)।

পাঠকৰ মনত ৰস-সৃষ্টিৰ দ্বাৰা আমোদ আৰু তৃপ্তি দান কৰা—কবিতাৰ অন্যতম উদ্দেশ্য। কবিতা একপ্ৰকাৰ আৰ্ট;

সেইবাবে ইয়াৰ প্ৰকাশ-ৰীতিত আৰ্টৰ বা সূক্ষ্মকলাৰ সূক্ষ্ম-সৌন্দৰ্য্য ফুটি উঠিব লাগে। আৰ্নল্ডৰ মতে জীৱনৰ ভাববোৰ (ideas) অভিজ্ঞতাৰে ৰঞ্জিত কৰি তুলিব পাৰিলেহে কবিতাত কৃতকাৰ্য্যতা লাভ কৰিব পাৰি। জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰা সংসৰ্গ ত্যাগ কৰি আৰ্ট নাম লৈ কবিতাৰ পৃথক অস্তিত্ব থাকিব নোৱাৰে। বিশ্ব-প্ৰকৃতিৰ লগত সংসৰ্গ নাৰাখি লিখা কবিতাত কেতিয়াও প্ৰকৃতিৰ প্ৰকৃত ৰূপ ফুটি নুঠে। ই অস্বাভাৱিক কবিতা হয়। কবিতা আৰু মানৱ-জীৱনৰ অভেদ সম্বন্ধ। জীৱনৰ পৰাই উদ্ভৱ হৈ জীৱনৰ বিষয়ে আলোচনা কৰি জীৱনৰ কাৰণেই টিকি থকা কবিতাও এবিধ আৰ্ট।

কবিতাৰ উদ্দেশ্য

জীৱনৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখিবলৈ হলে কবিতাত নৈতিক-ভাবৈ ভেনেই আওকাণ কৰিব নোৱাৰি। সকলো আৰ্টৰেই মুখ্য কাম, ভাব আৰু অনুভূতিক মূৰ্ত্ত কৰিবলৈ যত্ন কৰা। কবিয়েও মানৱ-প্ৰকৃতি আৰু অনুভূতিবোৰ যিমানেই সূক্ষ্মভাৱে উপলব্ধি কৰি ৰূপ দিবলৈ সক্ষম হব, সিমানেই শ্ৰেষ্ঠ কবি বুলি খ্যাতি লাভ কৰিব। বৰ্ব্বৰতাৰ পৰা সভ্যতালৈ মানুহে উন্নতি-পথত আগ বাঢ়োঁতে সদায় অকল নৈতিক সম্মান অক্ষুণ্ণ ৰাখিয়ে থকা নাই, ইয়াৰ পৰিসৰ বঢ়াবলৈও সততে যত্নপৰ হৈ আছিছে। সেই কাৰণেই কবিতাত নৈতিকতাও অৱজ্ঞা কৰিব নোৱাৰি; সেই বুলিয়েই আকৌ স্পষ্ট ভাষাত নীতিজ্ঞান প্ৰচাৰ কৰিবলৈ

কবিতাৰ শিক্ষা

যোৱাও কবিৰ কৰ্ত্তব্য নহয়। এই কৰ্ত্তব্য ধৰ্ম্মযাজকৰহে। অন্য কথাত কবলৈ গলে, নীতিজ্ঞান প্ৰচাৰ কৰা ধৰ্ম্মযাজকৰ আৰু আনন্দ বা মনৰ তৃপ্তি দানকৰা কবিৰ কাম। এই আনন্দ নীতি-বিগৰ্হিত নহৈ অস্পষ্টভাৱে নীতিপূৰ্ণ হব লাগে।

"অ'হে মোৰ প্ৰিয় লৰা উপদেশ ধৰা;
কায়মনোবাক্যে তুমি বিদ্যা শিক্ষা কৰা।
বিদ্যা শিক্ষা কৰিবৰ এইহে সময়;
ধেমালিত কাল হৰা উচিত নহয়।"

ভালকৈ চাবলৈ গলে ই একো কবিতা নহয়। সুন্দৰ পদ্য-ছন্দত লিখা বহুমূলীয়া উপদেশ মাথোন। শ্ৰুতিমধুৰ হৈছে যদিও ই পাঠকৰ অন্তৰৰ কল্পনা বা অনুভূতি সজাগ কৰিবলৈ সমৰ্থ নহয়। গদ্যত কলে সৰু লৰা-ছোৱালীৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰি, আৰু সেই হেতুকেই পদ্যছন্দত এই উপদেশ দিয়া হৈছে। পদ্য আৰু কবিতাৰ পাৰ্থক্যও এইখিনিতে ধৰা পৰে। পদ্যত যেই-সেই কথাকেই শ্ৰুতিমধুৰ কৰি বৰ্ণাব পাৰি; ছন্দ ইয়াৰ ঘাই বস্তু। কবিতাত আবেগ, অনুভূতি আৰু ছন্দৰ মধুৰ সমাবেশৰ আৱশ্যক। কবিতাত নীতিজ্ঞান এনেভাৱে আচ্ছন্ন ৰাখিব লাগে—যেন তাক পাঠকে সমূলি গমেই নাপায়। নীতিজ্ঞান আৰু কবিতাৰ ভিতৰত থকা বিভেদ বহু পৰিমাণেই বাহ্যিক; কল্পনা আৰু অনুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰিব পাৰিলেই নীতিজ্ঞানপূৰ্ণ পদ্যও কবিতা হব পাৰে। কবি ওৱৰ্ডচৱৰ্থেও

পদ্য আৰু কবিতা

শিক্ষক হিছাপে পৰিগণিত হবলৈহে অভিলাষ কৰিছিল। তেওঁৰ কবিতাবোৰত নীতি শিক্ষা এনে সূক্ষ্মভাৱে নিহিত আছে যে প্ৰথম অধ্যয়নত পাঠকৰ মন জয়জয়তে আবেগ আৰু অনুভূতিৰ এখন বিচিত্ৰ ৰাজ্য পায়গৈ। মুঠতে কবলৈ গলে উপদেশৰ শুকান মৰুভূমিতো কেতিয়াবা দুই এটা কবিতাৰ ওৱেচিচ পোৱা যায়। দৰ্শন আৰু কবিতাৰো সম্বন্ধ ঠিক একে নিচিনাই। বৰ্ণনাৰ লগত ছন্দোবদ্ধভাবে আবেগ-অনুভূতি প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলেই দৰ্শনো কবিতা বুলি পৰিগণিত হয়। সেই কাৰণে প্ৰত্যেক কবিকেই একো একোজন দাৰ্শনিক বুলিব পাৰি, কিন্তু প্ৰত্যেক দাৰ্শনিক একোজন কবি হব নোৱাৰে।

দৰ্শন আৰু কবিতা

আবেগ, অনুভূতি, কল্পনা, ভাব প্ৰভৃতি কবিতাৰ যিবোৰ গুণৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে সেই আটাইবোৰ গুণ গদ্য-সাহিত্যতো থাকিব পাৰে। বস্তুতঃ কথা-কবিতা বুলি এনে ধৰণৰ এশ্ৰেণী সাহিত্য আছেও। কবিতাক এনেবোৰ সাহিত্যৰ পৰা পৃথক কৰিবলৈ এটা বিশেষ গুণৰ আৱশ্যক; কবিতাৰ সেই অসামান্য গুণটিয়েই ছন্দ বা সুৰীয়া মাত (rhythmical language)। ইয়াক কবিতাৰ আভৰণ বুলিব পাৰি। তিৰোতাৰ সাজপাৰ পুৰুষৰ সাজপাৰতকৈ বেলেগ হোৱাৰ দৰে কবিতাৰ ভাষাও গদ্যৰ ভাষাতকৈ পৃথক ধৰণৰ হব লাগে। ছন্দৰ ঝঙ্কাৰ আৰু ভাষাৰ লয়লাস গতি কবিতাৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গভূষণ। বহুতে ছন্দৰ অপ্ৰয়োজনীয়তা

সম্বন্ধে কব পাৰে ; কিন্তু তেওঁলোকেও মানি লবলৈ বাধ্য যে কবিতাৰ ভাষাৰ এটি সুকীয়া মাধুৰ্য্য থাকিব লাগে। ছন্দই কবিতাৰ ভাব গভীৰ কৰি এটি সম্মোহনী নিচুকনিৰে প্ৰাণত আনন্দ দিয়ে। এনে সুখ, এনে আমোদকেই সৌন্দৰ্য্য-সম্ভোগ (aesthetic pleasure) বোলা যায়। দ্বিতীয়তে, কবি-প্ৰেৰণাৰ সম্যক প্ৰকাশৰ কাৰণেই ই অতি স্বাভাৱিক উপায় বা সজুলি। মিলে কৈছে বোলে আদিম অৱস্থাৰ পৰাই মানুহে সকলো প্ৰকাৰ গভীৰ আৰু আবেগপূৰ্ণ ভাব সুৰীয়া ভাষাত প্ৰকাশ কৰি আহিছে। অনুভূতি যিমানেই গভীৰ হয়, প্ৰকাশভঙ্গীও সিমানে মধুৰ আৰু সুৰীয়া হয়। ই স্বাভাৱিক কথা। ছন্দই ব্যৱহাৰিক জগতৰ পৰা পাঠকৰ মন কোনোবা এক অচিন-অজান মায়া-ৰাজ্যলৈ লৈ যায়। কবিতাৰ প্ৰেৰণা যেতিয়া অন্তৰত নোপজে সেই সময়ত ইয়াৰ সাধনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলে কৃত্ৰিম কবিতাৰ উদ্ভৱ হয়। ইয়াৰ বাবে একোটি বিশেষ মুহূৰ্ত্ত আছে। সেই মুহূৰ্ত্তলৈ লক্ষ্য নাৰাখি যেতিয়াই তেতিয়াই ইয়াৰ চৰ্চ্চা কৰিবলৈ ললে উন্মুক্ত বিহঙ্গক পিঞ্জৰাবদ্ধ কৰি গীত গোৱাবলৈ চেষ্টা কৰাৰ দৰে হয়। সেইবাবেই নিলিখাকৈ থাকিব পাৰিলে কোনেও মিছাতে কবিতাত হাত দিব নালাগে। কিয়নো প্ৰাণত কবিতাৰ অনুভূতি নাজাগিলে ভাব আৰু ছন্দ আবেগশূন্য হয়।

কবিতা আৰু কথা-কবিতা

ছন্দ

ছন্দ ঘাইকৈ দুবিধ—মিত্ৰাক্ষৰ আৰু অমিত্ৰাক্ষৰ। মিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ ঝঙ্কাৰ বেছি আৰু ইয়াত ছন্দই ভাবক সঘনে পৰিচালিত কৰে। এটা ক্ষুদ্ৰ সীমাৰ ভিতৰতে ভাবে নিজৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া হয়। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ অসমীয়া ভাষাত নতুনকৈ প্ৰবেশ কৰা উপাদান বুলিব পাৰি। ইয়াৰ চৰ্চ্চা পুৰণি অসমীয়া পুথিত পাবলৈ টান। এই ছন্দক কিছু পৰিমাণে মুক্ত-ছন্দও বোলা যায়। ইয়াত ভাবে ইচ্ছামতে ভাষাক পৰিচালিত কৰে। যতেই এটা ভাবে খন্তেক জিৰণি লয়, তাতেই ছন্দৰ গতিও স্তব্ধ হয়—তদনুযায়ী। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ ঝঙ্কাৰ নৰ্ত্তকীৰ নূপুৰ-ধ্বনিৰ দৰে; আৱশ্যক মতেই সেই ধ্বনিৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি ঘটোৱা হয়। এই ছন্দতো একালে যেনেকৈ শোকৰ মৰ্ম্মস্পৰ্শী কবিতা ৰচনা কৰিব পাৰি, সেইদৰে যুদ্ধৰ তুমুল আস্ফালনো বজ্ৰধ্বনিৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰি। মুঠতে দুয়োবিধ ছন্দৰ মহিমা অপাৰ। ছন্দই কিয় আৰু কিদৰে আমোদ দিয়ে সেইটোও নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা নাযায়। ৰাতিপুৱা ঘাঁহৰ ওপৰত পৰি থকা মুকুতা-মণিবোৰৰ মনমুগ্ধকৰ ৰূপ দেখি সেইবোৰ তুলি আনিবলৈ গলে যিদৰে হতাশ হব লাগে, সেইদৰে ছন্দই কিয় ইন্দ্ৰিয়ৰ তৃপ্তি সাধন কৰে তাৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গলেও ব্যৰ্থকাম হব লাগে।

ছন্দ, ভাব, বিষয়-বস্তু আদিৰ ফালৰপৰা চাই কবিতাক মহাকাব্য, কাব্য, ইলিজি, চনেট, ব্যঙ্গ-কবিতা প্ৰভৃতি

কেতবোৰ বিভাগত যদিও ভগোৱা যায়, তথাপি ইয়াৰ প্ৰধান ভাগ মাত্ৰ দুটা—মনোধৰ্ম্মী কবিতা (Subjective poem) আৰু বস্তু-ধৰ্ম্মী কবিতা (Objective poem)। মনোধৰ্ম্মী কবিতাত কবিয়ে নিজৰ মনৰ সুখ-দুখ, আবেগ-অনুৰাগ, শোক-বিৰহ আদিক ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰে। ইয়াত তেওঁৰ অন্তৰখনেই কবিতাৰ উৎস-স্বৰূপ; আবেগ-অনুভূতিবোৰেই কবিতাৰ উত্তেজিকা শক্তি। আত্ম-প্ৰকাশ বা আত্ম-প্ৰসাৰ ইয়াৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। কবিৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ সুখ-দুখ, হৰ্ষ-বিষাদ, প্ৰেম-বিৰহ আদিয়েই ইয়াত মুখ্য স্থান অধিকাৰ কৰে। ইয়াকেই গীতি-কবিতাও বোলে; কাৰণ আগৰ দিনত এনে কবিতা বাদ্যৰ লগত গীত কৰা হৈছিল। স্বদেশ-প্ৰেমৰ কবিতাও এই শ্ৰেণীতেই পৰে।

মনোধৰ্ম্মী আৰু বস্তু-ধৰ্ম্মী কবিতা

বিষয়-ধৰ্ম্মী বা বস্তু-ধৰ্ম্মী কবিতাত কবিয়ে নিজৰ সুখ-দুখ প্ৰকাশ কৰিবলৈ নিবিচাৰে। ইয়াত কবিয়ে বাহ্যিক প্ৰকৃতিৰ অন্য বস্তুৰ পৰাহে কবিতাৰ প্ৰেৰণা পায়। কবিৰ নিজা অনুভূতি বা ব্যক্তিত্ব—ইয়াৰ মাজেদি স্পষ্টকৈ ফুটি নুঠে। ই বৰ্ণনামূলক কবিতা। ব্যঙ্গ-কবিতাও এই শ্ৰেণীৰেই কবিতা।

কবিতাই মানুহৰ ক্ৰমবৃদ্ধিপ্ৰাপ্ত অশান্তিৰ মাজত শান্তিৰ অৱতাৰণা কৰি জীৱন-মৰুক নন্দন-কাননত পৰিণত কৰে। সেইবাবেই ইয়াক পবিত্ৰ জ্ঞান কৰি উচ্চ আদৰ্শলৈ তুলিবলৈ যত্নবান হব লাগে।

কবিতাৰ আদৰ্শ

যাৰ শক্তি অসীম তাৰ আদৰ্শও মহান হোৱা উচিত। তাকে কবিবলৈ প্ৰথমেই আৱশ্যক হয় উন্নত ধৰণৰ বিচাৰ বা পৰীক্ষাৰ। ভণ্ডামি বা কৃত্ৰিমতাক কবিতাত ঠাই দিব নালাগে। উৎকৃষ্ট কবিতাত সৃষ্টি (forming), পুষ্টি (sustaining) আৰু সন্তুষ্টি (pleasure) সাধন শক্তিৰ সামঞ্জস্য থাকিব লাগে। উৎকৃষ্টতাৰ পিনে চকু ৰাখি ইয়াৰপৰা পোৱা আমোদ আৰু উপকাৰ বাছি উলিয়াব পাৰিলেহে উচিত বিচাৰ কৰা হয়। পূৰ্ব্বৰ জ্ঞানীলোকসকলে কবিতাক এনে পবিত্ৰ বুলি ভাবিছিল বাবেই সাধু-সঙ্গ আৰু কাব্যৰস-পান এই দুইটিক বিষময় জগতৰ মাজত অমৃত-স্বৰূপ বুলি কল্পনা কৰিছিল।

কাব্য-বিচাৰ

কাব্য-বিচাৰ তিনি প্ৰকাৰ হব পাৰে ; ব্যক্তিগত বিচাৰ, ঐতিহাসিক বিচাৰ আৰু প্ৰকৃত বিচাৰ। ঐতিহাসিক বিচাৰ আৰু ব্যক্তিগত বিচাৰ দুয়ো ভ্ৰান্তি-মূলক। এই দুইপ্ৰকাৰ বিচাৰক প্ৰকৃত বিচাৰৰ পৰ্য্যায়ত ঠাই দিব নালাগে। ভাষা এটাৰ গঠন আৰু ক্ৰমোন্নতি অধ্যয়ন পৰম আমোদৰ সামগ্ৰী। তেনে ক্ৰমোন্নতিৰ পথলৈ লক্ষ্য ৰাখি আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিক সাহিত্যিক পৰিবেষ্টন আলোচনা কৰি, কোনো কবি নাইবা কবিতাক উচ্চস্বৰে বখানিব পাৰি ; কিন্তু তেনে বিচাৰ প্ৰকৃত বিচাৰৰ পৰিচায়ক নহয় ; ই ভ্ৰমপ্ৰদ। এনেকুৱা বিচাৰত কবি আৰু কবিতাক প্ৰাধান্যতকৈও ওখ

আসন দিয়া যায়। ঠিক তেনেকৈয়ে ব্যক্তিগত বিচাৰো নিৰ্ভুল নহয়। পাঠকৰ মনৰ লগত মিলিলেই নাইবা পাঠকৰ প্ৰীতিকৰ বিষয় আলোচনা কৰিলে বুলিয়েই যে কোনো লিখকক শতমুখে প্ৰশংসা কৰিব লাগে—সেইটো ভুল। তেনে কৰিবলৈ গলে সেই বিচাৰ আবেগপূৰ্ণ হব। আবেগপূৰ্ণ বিচাৰ ভ্ৰমসঙ্কুল; ই প্ৰকৃত বিচাৰ নহয়। আকৌ কিছুমান লোকৰ নামেই আমাক আকৰ্ষণ কৰে; তেতিয়া তেওঁৰ ৰচিত কবিতা আমি প্ৰশংসামুখৰ হৈ আলোচনা কৰোঁ। তেতিয়াও কবিতাৰ প্ৰকৃত মূল্যলৈ আওকাণ কৰা হয়। এই দুয়োটা ভুলেই স্বাভাৱিক। পুৰণি কালৰ পৰা যিবোৰ সাহিত্যই 'ক্লাচিক' নাম লৈ, যুগৰ পিছত যুগ ধৰি আদৰ আৰু সন্মান লাভ কৰি আহিছে সেইবোৰলৈ স্বভাৱতে সকলোৰে এটা শ্ৰদ্ধা জন্মে। সেই শ্ৰদ্ধাৰ কাৰণেই তেনে সাহিত্যক অনেক সময়ত দোষগুণ বিচাৰ নকৰাকৈয়ে উৎকৃষ্ট বুলি গণ্য কৰা হয়। প্ৰকৃত বিচাৰৰ সময়ত এনে ভ্ৰান্তি ঘটিবলৈ দিয়া উচিত নহয়। ঐতিহাসিক বিচাৰৰ ভ্ৰম সাধাৰণতে পুৰণি সাহিত্য অধ্যয়নত আৰু ব্যক্তিগত বিচাৰৰ ভ্ৰম আধুনিক সাহিত্য অধ্যয়নত ঘটে। এনে ভ্ৰমৰ মাজেৰে বিচাৰ কৰিবলৈ গলে কেৱল ভাষাৰহে অপব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্ৰকৃত বিচাৰ এনেবোৰ দোষৰপৰা মুক্ত থাকিব লাগে।

আৰ্ণল্ডৰ মতে কবিতাৰ উৎকৃষ্টতা বিচাৰ কৰিবলৈ হলে খ্যাতনামা কবিৰ উৎকৃষ্ট পত্তাংশ মনত ৰাখি তাকেই মাপ-

কাঠি বা মানদণ্ডৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিব লাগে। ই কষ্টিপাথৰৰ দৰে কাম কৰে। দুয়োটা একেধৰণৰ বা একেবিষয়ৰ কবিতা নহলেও সৌন্দৰ্য্য-বিচাৰত ব্যাঘাত নহয়। উৎকৃষ্ট সৌন্দৰ্য্য সদায় সমগুণসম্পন্ন। কবিতাতো বিষয়-বস্তু আৰু প্ৰকাশ-ৰীতিৰ মিলনত যি এটি অনিৰ্ব্বচনীয়, সন্মোহনী শক্তিৰ উদ্ভৱ হয়—ইয়েই সৌন্দৰ্য্য। এনে সৌন্দৰ্য্যৰ উৎকৃষ্টতাই কবিতাৰ প্ৰকৃত উৎকৃষ্টতাৰ নিদৰ্শন।

কবিতা কি প্ৰণালীৰে অধ্যয়ন কৰিলে উপকাৰত আহে সেইটোও ভাবিবলগীয়া বিষয়। একে কবিতা সকলোৰে পক্ষে সমভাবে বোধগম্য বা আনন্দদায়ক নহয়। ৰসবোধ নাথাকিলে কবিতা অধ্যয়ন উপাদেয় নহয়। কৰুণ কবিতা এটি পঢ়িলে কেতিয়াবা চকু-লো ববলৈ ধৰে; তথাপি সেই অশ্ৰু-বিসৰ্জ্জনতো তৃপ্তি পোৱা যায়। অনাহকত চকুলো টুকিবলৈ কোনেও ইচ্ছা নকৰে; কিন্তু সাহিত্য-ৰস এনেকুৱা বস্তু যে চকুলো টুকি হলেও তাক পান কৰিবলৈ ৰসগ্ৰাহীসকলে সদায় আগ্ৰহ কৰে। কিন্তু যাৰ অন্তৰত ৰস-বোধৰ শক্তি ওপজা নাই তাৰ পক্ষে প্ৰাণস্পৰ্শী কৰুণ কবিতাও নিৰৰ্থক কথাৰ দৰে। যুক্তাক্ষৰ পঢ়িবলৈ শিকা অল্পবয়স্ক শিক্ষাৰ্থীৰ কাৰণে বিৰহৰ শোকাকুল কবিতাৰ ঠাই নাই। কবিতাৰ অনন্ত মায়া-ৰাজ্যত প্ৰবেশ কৰি আলোচনা আৰু সমালোচনাৰ মাজেদি যিসকলে ৰসোপলব্ধি কৰিবলৈ বিচাৰে সেইসকল লোকো একপ্ৰকাৰ

ৰস-বোধ

কৰি। কিয়নো কবিতাৰ সম্যক বিশ্লেষণ আৰু গুণ-নিৰ্ব্বাচন কৰিবলৈ বিশেষ গুণজ্ঞ সকলেহে সমৰ্থ হয়। ইয়াৰ ৰসোপলব্ধিৰ বাবেও পূৰ্ব্বৰূপৰ সঞ্চিত কবিতাৰ ভাব থাকিব লাগে। ব্যাপক অধ্যয়নে এনে কাৰ্য্যত সহায় কৰি সমভাব-সম্পন্ন অন্যান্য কবিতাৰ যথাযথ সোঁৱৰণৰ দ্বাৰা অধ্যয়ন অতিশয় আমোদজনক কৰে।

অন্যান্য বিষয়ৰ অধ্যয়নৰ দৰে কবিতা অধ্যয়নতো বিশেষ নীতি মানি চলা উচিত। এজন নিৰ্দ্দিষ্ট লোকৰ কবিতা এসময়ত বাছি লব লাগে। তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ কবিতা অধ্যয়ন কৰি, অন্যান্য কোন কোন কবিৰ লেখনি বা ভাবৰ দ্বাৰা তেওঁ প্ৰভাবান্বিত হৈছে, অথবা তেওঁৰ ভাবৰ গতি, ষ্টাইল, ছন্দ আদি কেনেকুৱা; নাইবা সমসাময়িক সমাজৰ অৱস্থা আৰু ভাবৰ গতিৰ লগত তেওঁ তাল মিলাই চলিব পাৰিছেনে নাই—ইত্যাদিবোৰ কথালৈ বিশেষভাবে লক্ষ্য ৰাখি অধ্যয়ন আৰম্ভ কৰা উচিত।

অধ্যয়নৰ প্ৰণালী

ঐতিহাসিক প্ৰথাৰেও কবিতা অধ্যয়ন কৰিব পাৰি। কোনো এক ভাষাৰ আদি যুগৰ পৰা কবিতাৰ অৱস্থা কেনেকুৱা আছিল; কি ধৰণৰ কবিতাৰ কেতিয়া কি কাৰণত উত্থান বা পতন হ'ল—এনে ধৰণৰ আলোচনামূলক অধ্যয়নক ঐতিহাসিক অধ্যয়ন বোলা হৈছে। কোনো এক ভাষাৰ কবিতাৰ ক্ৰম-বিকাশৰ এনে আলোচনাও আৱশ্যকীয়। ইয়াকে কৰিবলৈ হলে অধ্যয়নৰ পৰিসৰ বিশাল হোৱা

উচিত। আৰু অন্য এক প্ৰকাৰেও ঐতিহাসিক অধ্যয়ন কৰিব পাৰি। কোনো এক বিশেষ ধৰণৰ কবিতাৰ উৎপত্তি আৰু ক্ৰম-বিকাশৰ ধাৰা শৃঙ্খলাবদ্ধভাবে আলোচনা চলাব লাগে। উদাহৰণস্বৰূপে অসমীয়া 'বেলেড' বা আখ্যানবাহী বন-গীতলৈ আঙুলিওৱা যাওক। অসমীয়া বনগীত বা বন-কবিতাবোৰৰ বিষয়বস্তু কি ধৰণৰ আছিল, আৰু কালক্ৰমত নতুন নতুন ভাবৰ সংস্পৰ্শ আৰু সংঘৰ্ষত আহি সেইবোৰৰ কি পৰিবৰ্ত্তন ঘটিল—নতুবা সেই পৰিবৰ্ত্তন ভাবগত নে ভাষাগত, ৰচনা-ৰীতিত নে মূল ভাবত—প্ৰভৃতি কথাৰ বিশদ আলোচনায়ে ঐতিহাসিক অধ্যয়নৰ পৰ্য্যায়ত পৰে।

কম-বেছি পৰিমাণে সকলোবোৰ কবিতাতেই প্ৰকৃতিৰ বিষয় উল্লেখ থাকে। গতিকে বিশ্ব-প্ৰকৃতিৰ ফালৰ পৰাও কবিতা অধ্যয়ন কৰিব পাৰি। বেলেগ বেলেগ সময়ৰ অসমীয়া কবিসকলৰ ভাবত প্ৰকৃতিয়ে কিদৰে প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰিছে, কোন কবিয়ে প্ৰকৃতিক কিদৰে গ্ৰহণ কৰিছে; কাৰ কবিতাত প্ৰকৃতি কেৱল পৃষ্ঠভূমি আৰু কাৰ কবিতাত প্ৰকৃতিয়েই সৰ্ব্বেসৰ্ব্বা হৈ কাব্য-প্ৰেৰণাৰ যোগান ধৰিছে ইত্যাদি কথাও আলোচনাৰ যোগ্য। এনেকৈয়ে নৰন্যাস, স্বদেশানুৰাগ, অতীন্দ্ৰিয়বাদ আদি নানা ফালৰপৰা কবিতা অধ্যয়নৰ সুবিধা আছে; লাগে মাথোন আগ্ৰহ আৰু মনোনিবেশ। এনেধৰণে পঢ়িবলৈ ললেও কবিতা অধ্যয়নৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হব লাগে আমোদ বা আনন্দ-লাভ। কিন্তু

সেই আমোদ হব লাগে শৃঙ্খলাবদ্ধ চিন্তাৰ মাজেদি একনিষ্ঠ সাধনাৰ দ্বাৰা লাভ কৰা আমোদ।

অতীজত সকলো দেশতে কবিতা ৰচিত হৈছিল মুখে মুখে গীতৰূপে গাবলৈ। সেইবাবেই অধ্যাপক বুটচাৰে কোৱাৰ দৰে শেহত ইয়াকে কব পাৰি যে ছেপাকলৰ আবিষ্কাৰে অনেক সময়ত সাহিত্য-সাধনাত ব্যাঘাতহে জন্মাইছে। শব্দৰ দুটা গুণ। স্পষ্টকৈ উচ্চাৰণ কৰিলে সি কাণত তৃপ্তি দি ভাবাৰ্থ হৃদয়ঙ্গম কৰাত সহায় কৰে। লিখাযন্ত্ৰ ওলোৱা হেতুকে সাহিত্যৰ কথাবোৰ—বিশেষকৈ কবিতাবোৰ চকুৰে নীৰৱে পঢ়িব পৰা হোৱাত আমাৰ শ্ৰৱণ-তৃপ্তি লাভ নহয়। চকুৰেই কাণৰো কাম কৰিছে। এনেকৈ নীৰৱে পঢ়িলে অন্তৰত ইয়াৰ কেৱল অস্পষ্ট প্ৰতিধ্বনি মাথোন অনুমান কৰা যায়। আগৰ দিনত সকলো কবিতাকে গীত হিচাপে সুৰ লগাই গোৱা হৈছিল। জগতৰ আদি-কাব্য মহাকবি বাল্মীকিৰ ৰামায়ণেই ইয়াৰ প্ৰমাণ। মহা-কবিয়ে মুখে মুখে শিকোৱা ৰামায়ণ লৱ-কুশে জানো ৰামৰ সভাত গাই সকলোকে বিমুগ্ধ কৰা নাছিল? অসমত আজিকোপতি ওজা-গীত, টোকাৰী-গীত, বৰগীত, প্ৰভৃতি কবিতা সঙ্গীতৰূপে বাদ্যৰ লগত গোৱা হয়। এইটো এক-প্ৰকাৰ সুনিশ্চিত যে কবিতা সঙ্গীত ৰাজ্যৰ পৰা নামি অহাৰ লগে লগেই ই ক্ৰমে ক্ৰমে ছন্দহাৰা হৈ আহিছে। আধুনিক কবিতাৰ ছন্দভঙ্গ হোৱাৰ ই এটা অন্যতম কাৰণ। সেই

হেতুকেই পণ্ডিতসকলে কয় যে কবিতা বুজিবলৈ আৰু উপভোগ কৰিবলৈ হলে—তাক স্পষ্টকৈ উচ্চাৰণ কৰি পঢ়িব লাগে।

আধুনিক কবিতাত যে আগৰ ছন্দৰহে পতন হৈছে, এনে নহয়; ইয়াৰ বিষয়বস্তুও প্ৰাচীন কবিতাৰ বিষয়বস্তুতকৈ সম্পূৰ্ণ পৃথক হৈছে। গণতন্ত্ৰৰ মৰ্ম্মবাণী প্ৰচাৰ হোৱাৰ লগে লগে সেই বাণীৰ লগত খাপখোৱাকৈ চলিবলৈ সাহিত্যয়ো নানা ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে। সেয়েহে আধুনিক কবিতা কাব্যময় গন্থও (Poetic prose) নহয়, কথা-কবিতাও (Prose poem) নহয়; মুক্তছন্দৰ কবিতা (Free verse), সিও নহয়। ই সাহিত্যত এক অভিনৱ পদাৰ্থ। ইয়াত ধৰিত্ৰীৰ নগণ্য ধূলি-বালি-শিলাখণ্ডয়ো আত্মকাহিনী কয়। তাকো কয় নিজৰ এক স্বকীয়া ভাষাত, নিজস্ব ভঙ্গীত। কবিয়ে তেওঁৰ ভাষাত সিহঁতৰ মৰ্ম্মকথা কব নালাগে। তেওঁ সিহঁতৰ নপত্য প্ৰতিনিধি হব নালাগে।

আধুনিক কবিতা

এই কবিতাৰ ভাষা আগৰ মান-দণ্ডেৰে বিচাৰ কৰি কবলৈ গলে ই গন্থও নহয়, পদ্যও নহয়। ৰজা-মহাৰজাৰ ধনদৌলত নতুবা প্ৰেমৰ অমৰ স্মৃতিস্তম্ভ তাজমহল তাৰ মূলবস্তু নহয়; অভাব-অভিযোগ, দুখ-দৈন্য, ৰোগ-শোকহে তাৰ বিষয়বস্তু। তাৰ বিষয়বস্তু সেউজীয়া পৃথিবীৰ মনমুগ্ধকৰ ৰূপৰাশিও নহয়; তাৰ বিষয়বস্তু নগ্ন বাস্তৱ, দাৰিদ্ৰ্যৰ

কঙ্কালমূৰ্ত্তি। তাৰ বিষয়বস্তু পদুম ফুল নহয়, পদুমফুল গজি উঠা পঙ্কহে।

বিংশ শতিকাৰ ত্ৰিশ দশকত দেখা দিয়া বিশ্বজোৰা অৰ্থ-অনাটন আৰু সমাজ-ব্যৱস্থাৰ বিপুল পৰিবৰ্ত্তনেই অতি আধুনিক কবিতাৰ জন্মৰ বাবে দায়ী। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধই তাৰ প্ৰবৰ্দ্ধনত সহায় কৰিলে। "এই বিষয়ে পাশ্চাত্য কাব্য-সাহিত্যৰ নিৰ্দ্দেশ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। ৰোমাণ্টিক সাহিত্য সম্ভাৰৰ পৰা আঁতৰি আহি নতুন সাহিত্য-ধাৰাৰ সৃষ্টি কৰা উদ্দাম বাসনাই বৰ্ত্তমান সাহিত্য-শিল্পী সমাজক বিশেষ-ভাৱে আকৰ্ষণ কৰিছিল। ইয়াৰ ঘাই কাৰণ যুগ-ধৰ্ম্মৰ পৰিবৰ্ত্তন। সমাজ-চেতনা মুখৰিত বৰ্ত্তমান যুগৰ মানুহৰ মনো-ভাব, মনস্তত্ব, দৃষ্টিভঙ্গী, আগৰ যুগৰ ব্যক্তিবাদী, আত্মকেন্দ্ৰী সমাজৰ লগত নিমিলে। গতিকেই সাহিত্যৰ চিন্তাধাৰা আৰু প্ৰতিফলনৰ ৰূপ সলনি হোৱাটো স্বাভাৱিক। অতি আধুনিক অসমীয়া কাব্য সাহিত্যত ইয়াৰ পৰিচয় পোৱা যায়।"

—হেম বৰুৱা

আমেৰিকাৰ আধুনিক কবি আৰু সমালোচক এলিয়টেই খুব সম্ভৱ এই আধুনিক কবিতাৰ যুগপ্ৰবৰ্ত্তক ঋষি। এই কবিতাই এতিয়াও সম্পূৰ্ণ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰি নিৰ্দ্দিষ্ট আকৃতিত ধৰা দিয়া নাই; কিন্তু, পৰিবৰ্ত্তনৰ মাজেদি নতুনত্বৰ কিবা এক অভিনৱ সৃষ্টিৰ সম্ভাৰ লৈ আধুনিক কবিতাই যে গতি কৰিব লাগিছে—তাক কোনেও নুই কৰিব নোৱাৰে।

নাটক

সংস্কৃত 'নট্' ধাতুৰ পৰাই 'নাট্' শব্দৰ উৎপত্তি। 'নট্' ধাতুৰ অৰ্থ নাচকৰা; শৰীৰৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ লয়লাস ভঙ্গিমা দেখুৱাই কলাৰ সৃষ্টি কৰা। নৃত্য আৰু গীত নাটকৰো বিশিষ্ট অঙ্গ। এই দুয়োটা কাৰ্য্য অৰ্থাৎ নাচ-গান মানৱৰো জন্মৰ লগতে অহা বস্তু। জন্মিয়েই মানুহে অঙ্গ-চালনা আৰু ক্ৰন্দনৰ দ্বাৰা নৃত্য আৰু গীতৰ সহাঁৰি দিয়ে আৰু সেই সহাঁৰি পাই সূতিকা-গৃহৰ আৰু ওচৰ-চুবুৰীয়া লোকৰ মন আনন্দ আৰু তৃপ্তিত উপচি পৰে। যি শিশুৱে এদিন অঙ্গ-চালনা আৰু কান্দোনৰ মাজেদি জন্মিয়েই আনক তৃপ্তি দান কৰে—সিয়েই গৈ বুজন হলে নৃত্য-গীতৰ মাজেদি নাটৰ ভাওনা কৰি দৰ্শকক আনন্দত আপ্লুত কৰিবলৈ বিচাৰে। পাৰ্থক্য ইমানেই যে জন্মজ নৃত্য-গীতে শিশুৰ নিজৰ অন্তৰৰ আবেগ-অনুভূতি প্ৰকাশ কৰে আৰু ভাওনাৰ নৃত্য-গীতে অভিনেতাত আৰোপিত অনুভূতি ফুটাই তোলে। এটাত আবেগ-অনুভূতি পোন-পটীয়াকৈ ফুটি উঠে আৰু আনটোত ভাৱৰীয়াৰ মনৰ মাজেদি ঘূৰি আহি দেখা দিয়ে। অৰ্থাৎ শিশুৱে নিজৰ দুখত বা সুখত কান্দে বা হাঁহে, অথবা অন্যপ্ৰকাৰে অঙ্গ-সঞ্চালনৰ দ্বাৰা মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰে, আৰু ভাৱৰীয়াৰ কান্দোন বা

নাটকৰ উৎপত্তি

হাঁহি তেওঁৰ মনৰ সৃষ্টি। ভাৱৰীয়াৰ হাঁহি তেওঁৰ নিজৰ অন্তৰৰ পৰা আপোনা আপুনি ওলোৱা হাঁহি নহয়; ভাৱৰীয়াৰ কান্দোনো সেইদৰে তেওঁৰ নিজৰ কান্দোন নহয়। নিজৰ ভাবত ভাৱৰীয়াই নাহাঁহে, নাকান্দে, নানাচে, নাভাবে। তেওঁ আনৰ ভাব নিজত আৰোপ কৰি লৈ দৰ্শকক হাঁহি ইঁহুৱায় আৰু কান্দি কন্দুৱায়; অৰ্থাৎ সমালোচক হেজলিটে কোৱাৰ দৰে মিছা হাঁহিকেই সঁচাকৈ সজাই, মিছায়ে কান্দি আনক কন্দুৱাই, আজি ভিখাৰী কাইলৈ ৰজা হৈ সততে আনক আনন্দ দিয়াই যাৰ কাম তেৱেঁই ভাৱৰীয়া। আৰু, নাট হ'ল অভিনয়ৰ সহায়ত দেখুৱা জীৱনৰ প্ৰতিৰূপ বা প্ৰতিচ্ছবি। ইয়াৰ অন্য নাম ৰূপক বা নাটক। নাটক বা ৰূপকক মঞ্চত ৰূপদান কৰাকেই অভিনয় বা ভাওনা কৰা বোলা হয়। চিচেৰোৰ মতে 'নাট্' জীৱনৰ অনুকৃতি, দেশাচাৰৰ দৰ্পণ আৰু সত্য ঘটনাৰ প্ৰতিবিম্ব (Drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth)।

নাট্যকলা আৰু বাস্তৱ

তেনেহলে চিচেৰোৰ মতে ধৰি ললে দেখা যায় বাস্তৱ জীৱন আৰু বাস্তৱত ঘটা ঘটনাৰ প্ৰতিচ্ছবিৰে সমাজৰ ৰূপ ফুটাই তোলাই নাটৰ লক্ষ্য। সেয়ে যদি প্ৰকৃততে হয় তেন্তে বাস্তৱৰ কথা-বতৰা, বাস্তৱৰ ৰং-ধেমালি, বাস্তৱৰ কাজিয়া-পেচাল সকলোৱেই নাটত ঠাই পোৱা উচিত; কিন্তু

কাৰ্য্যত জানো সেয়ে হয়? নাটত জানো সদায় উকা বাস্তৱৰ যথাযথ চিত্ৰকে আঁকা যায়? কেতিয়াও নাযায়। বাস্তৱৰ বৈচিত্ৰ্যহীন ঘটনাৰ প্ৰতিকৃতি চাবলৈ কোনো ৰঙ্গ-মঞ্চলৈ নাযায়। কাৰণ ই দৰ্শকক আমোদ দিব নোৱাৰে; কিয়নো ইয়াত কলাৰ ৰমণীয়তা নাই। নাট এবিধ কলা। কলাই বাস্তৱক অৱলম্বন কৰি আদৰ্শময় কল্পনাক ৰূপ দিয়ে। অন্য কথাত কবলৈ হলে কল্পনাৰ ৰহণসনা বাস্তৱেই কলা। বাস্তৱক জীৱন্ত কৰিবলৈ যাওঁতে ই নগ্ন বাস্তৱৰ মাজত থকা অলাগতিয়াল অংশ বাদ দি লাগতিয়াল অংশৰ ওপৰত উজ্জ্বল পোহৰ পেলাই আকৰ্ষণীয় কৰি তোলে। তেতিয়া আন্ধাৰ ৰাতি জোনৰ পোহৰত পথিকে বাটৰ একো অংশৰ বস্তুবোৰ স্পষ্টকৈ দেখাৰ দৰে দৰ্শকেও জীৱনৰ ঘটনাৰ একো একোটি অংশ ভাওনাত স্পষ্টকৈ দেখিবলৈ পায়। সেইবাবে কিবোৰ কাৰ্য্য আৰু কথা ৰঙ্গমঞ্চলৈ নিব নালাগে, সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে তাৰ নিৰ্দ্দেশ দি থৈছিল।

কলাৰ লক্ষ্যই হৈছে এৰা-ধৰাৰ মাজেদি বাস্তৱক উজ্জ্বলতৰ বাস্তৱত পৰিণত কৰা। সেয়ে নহলে সি চিত্তাকৰ্ষক আৰু মনোগ্ৰাহী হব নোৱাৰে। কল্পনা আৰু বাস্তৱৰ মনোহৰ মিলনতেই কলাৰ উৎপত্তি। সেইবাবেই নাটৰ ভাষা, অভিনেতাৰ ভঙ্গী আৰু অভিনয়ৰ ৰূপসজ্জা, বাস্তৱৰ ভাষা, ভঙ্গী আৰু ৰূপসৌন্দৰ্য্যৰ লগত মিলি থাকিও অমিল হয়; একে হৈও পৃথক হয়। সদায় দেখা, শুনাই চাবলৈ ইচ্ছা

নোযোৱা বস্তুটোও সেইবাবেই ৰঙ্গমঞ্চত উঠিলে মনোহাৰী হৈ উঠে ; সদায় শুনা কথাবোৰো তাত মধুৰ ৰূপে প্ৰতীয়মান হয়। হিউগোই তাকেই এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে—"প্ৰকৃতিৰ প্ৰতিবিম্ব নাটৰূপী দৰ্পণত ফুটি ওলায়। কিন্তু এই দৰ্পণ যদি সাধাৰণ দৰ্পণ হয়—চেপেটা পিঠিৰ ওপৰখনৰ সমান উকা দাপোণ মাথোন হয়—তেন্তে তাত বহিঃপ্ৰকৃতিৰ ক্ষীণ ছবি এটিহে দেখা যাব ; পদাৰ্থৰ ৰূপ-ৰস-গন্ধ-স্পৰ্শ তাত সমুজ্জ্বল হৈ নুঠে। নাট কিন্তু এনেকুৱা এখন দৰ্পণ য'ত ক্ষীণ প্ৰভাটিও উজ্জ্বল পোহৰত পৰিণত হয় ; পোহৰৰ ক্ষুদ্ৰ কণিকাটিও জ্বলন্ত অগ্নিশিখালৈ ৰূপান্তৰিত হয়। (The drama is a mirror in which nature is reflected. But if this mirror be an ordinary mirror, a flat and polished surface, it will provide but a poor image of objects, without relief—faithful but colourless ; it is wellknown that colour and light are lost in a single reflection. The drama therefore, must be a focussing mirror, which instead of making weaker collects and condenses the coloured rays which will make a gleam of a light, of a light a flame. Then only is the drama worthy of being counted an art.)

মুঠকথা চিত্ৰকৰে বিবিধ ৰঙৰ সহায় আৰু সমাবেশত উজ্জ্বল কৰা চিত্তাকৰ্ষক ছবি অঙ্কন কৰাৰ দৰে নাট্যকাৰেও

নাটত কলাৰ এবা-ধৰা নীতি অৱলম্বন কৰি জীৱন্ত চিত্ৰ ফুটাই তোলে। মঞ্চত দৰ্শকে জীৱনৰ যি প্ৰতিকৃতি বা প্ৰতিচ্ছবি বিচাৰে সিও কলাৰ প্ৰতিচ্ছবিহে। সেয়ে নহলে জীৱনৰ বা কাৰ্য্যৰ যথাযথ প্ৰতিচ্ছবিক তেওঁ অবাস্তৱ বা অসত্য বুলি পৰিহাৰ কৰিবলৈও কুণ্ঠিত নহয়। (I hold that reality, if presented truthfully would appear false to the monster with the thousand heads which we call public. We have defined dramatic art as the sum total, by the aid of which, in the theatre, we represent life and give the twelve hundred people assembled, the illusion of truth—*A Theory of the Theatre*—Sarcey)। সেইবাবেই ক'লবিজৰ মতে নাট, দৰাচলতে, প্ৰকৃতিৰ অবিকল নকল বা অনুকৰণ নহয়—তাৰ এটি ছাঁ বা অনুসৰণ হে। (Drama is not a copy, but an imitation)। ইয়াৰ সত্য উপলব্ধি কৰোঁতে দৰ্শকে অতৰ্কিতে নিজৰ অবিশ্বাসক দলিয়াই দি নাটকত দেখা সত্যকে মূল সত্য বুলি গ্ৰহণ কৰে। ইও দৰ্শকৰ ওপৰত, বসৰ মাজেদি বিস্তাৰ কৰা কলাৰেই অন্যতম কৌশল বা মাহাত্ম্য বুলিব পাৰি।

কালক্ৰমত যদিও নাটৰ ভাষা জনসাধাৰণে সচৰাচৰ ব্যৱহাৰ কৰা ভাষালৈ নামি আহিব লাগিছে, তথাপি নাটকীয় পৰিবেষ্টন এটি তৈয়াৰ কৰিবৰ কাৰণে যিখিনি আড়ম্বৰৰ

দৰকাৰ, সেইখিনি আড়ম্বৰ বা কৃত্ৰিমতা অভিনয়ৰ এটি অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ হিচাপে বৈ থাকিব। ইয়াক নাট্যকলাৰ প্ৰয়োজনীয়তা বুলি ধৰিব পাৰি। আগৰ দিনত এই প্ৰয়োজনীয়তা বেছি আছিল। সেই কালত নাটৰ মাজেদি যেতিয়া ৰজা, মন্ত্ৰী, সেনাপতি আদিৰ উপৰিও দৈত্য, দানৱ আদিবোৰক মঞ্চত দেখুৱাব লগীয়া হৈছিল, তেতিয়া তদনুৰূপ আবেশ এটা তৈয়াৰ কৰিবৰ কাৰণে আচৰিত ধৰণৰ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ চোলা আৰু মুখা ব্যৱহাৰ কৰিবলগীয়া হৈছিল। মুখাৰ ব্যৱহাৰত ভাষা স্বভাৱতে গহীন আৰু গদ্‌গদীয়া হৈ ওলাইছিল। এইদৰে বাহ্যিক আড়ম্বৰ আৰু মুখত পিন্ধা মুখাই অভিনেতাৰ ভাষাক আবেগময়ী আৰু সৰসৰীয়া হবলৈ নিদি তাক এটা নতুন ঠাচ দিছিল। নাটকীয় ভাষাৰ সৃষ্টিৰ গুৰিতো আছিল এই নাটকীয় পৰিবেশ; আৰু সেই পৰিবেশৰ উন্নতি হোৱাৰ লগে লগে ভাষাৰো উন্নতি হৈ আহিছে। কিন্তু সেই বুলি সি নাট্যকলাৰ যাবতীয় প্ৰয়োজনীয়তাক পৰিহাৰ কৰি উকা বাস্তৱলৈ সম্পূৰ্ণৰূপে ৰূপান্তৰিত হব পৰা নাই। যদি কালৰ সোঁতত বাস্তৱৰ ভাষা আৰু অভিনয়ৰ ভাষাৰ পাৰ্থক্য সম্পূৰ্ণ উঠি যায় তেনেহলে—নাট্যকলাৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ খাতিৰত আকৌ তদনুৰূপে বিষয়বস্তুৰ চমৎকাৰিত্ব বাঢ়িব লাগিব; সেয়ে নহলে দৰ্শক আকৃষ্ট হব নোৱাৰে। নদীৰ বেঁকা সুঁতিক পোন কৰি কাটি দিলে সি আকৌ অন্য কৰবাত সেইখিনি পূৰ

কবিবলৈ বেঁকা হয় বুলি কোৱাৰ দৰে, নাট্যকলাৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথাকে কোৱা যায়।

নাটৰ ভাষা যে বাস্তৱৰ ভাষাৰ পৰা কিঞ্চিৎ হলেও পৃথক হৈ থাকিব লাগিব সেই কথাৰ যুক্তি অধ্যাপক নিকলে এই দৰে দিছে—আদিতেই এটা 'কথা মনত ৰখা উচিত হব যে কৃত্ৰিম ভাষাৰ প্ৰয়োগেৰে নাটকত সফলতা লাভ কৰা টান; অন্য পিনে, আকৌ ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ তেনেই চহা কথাও নাটৰ বচন হব নোৱাৰে। দৈনন্দিন জীৱনৰ চহা কথা নাটত আদ্যোপান্ত ব্যৱহাৰ কৰিলে সি নাট অসহনীয় আৰু আমনিজনক হয়, আৰু যিমানেই বাস্তৱমুখী নাটক নহওক কোনো প্ৰকৃত বিখ্যাত নাটক তেনেকুৱা ভাষাত লিখা নহয়। * * * নাট্যকাৰৰ সময় তাকৰ, আৰু সেই তাকৰীয়া সময়ৰ ভিতৰতেই তেওঁ নিৰ্দ্দিষ্ট কাৰ্য্য সকলোখিনি দেখুৱাব লাগে। গতিকে বচন প্ৰয়োগত আৰু ঘটনা নিৰ্ব্বাচনত বিধিমত সংযত আৰু মিতাচাৰী নহলে তেওঁ কবলগীয়া কথা নতুবা দেখুৱাব লগীয়া চিত্ৰ শেষ কৰিব নোৱাৰে।' (One thing must be remembered at the very beginning and that is that the language of drama is assuredly not the language of ordinary life, although on the other hand it fails if it is artificial. Everyday conversation, just in a play, would be intolerably tedious and no great drama, however realistic it may seem, employs such speech. The dramatist has

only a few moments at his command and therefore he must be sparing and economic in his utilisation of words.—Nicoll.)

নাটক যে জীয়া বাস্তৱৰ উকা প্ৰতিচ্ছবি নহয় আৰু ই দৰ্শকে পতিয়ন যাবলৈ মানি লোৱা বাস্তৱৰ এটি ৰূপান্তৰহে, তাক আমি সচৰাচৰ ব্যৱহাৰ কৰা দুই এটা কথাৰ পৰাও পাওঁহক ; যেনে, নাটকীয় ভঙ্গীত কথাকোৱা বুলিলে আমি সচৰাচৰ সাধাৰণ ভাৱে কথাকোৱা নুবুজোঁ। বুজোঁ অলপ পৃথক ধৰণে মনোগ্ৰাহিতাৰ ফালে লক্ষ্য ৰাখি কোৱা বুলি। তেনেকৈয়ে নাটকীয় মিলন বুলিলে হঠাৎ ঘটা কিছু বৈচিত্ৰ্য-পূৰ্ণ মিলন বুজা যায়। কাৰণ কাৰ্য্য-পৰম্পৰাৰো ক্ৰম অনেক সময়ত মনেৰে সাঙুৰি নিবলগীয়া হব, নহলে তাক হঠাৎ ঘটা আৰু অসংলগ্ন যেন লাগে।

অন্যান্য কলা আৰু নাট্য-কলাৰ মাজতো যথেষ্ট পাৰ্থক্য দেখা যায়। অন্যান্য কলা যিদৰে একোজন লোকৰ প্ৰতিভাৰ মাজেদি বিকশিত হয়—নাট সেইদৰে নহয়। ই একাধিক লোকৰ, যেনে নাট্যকাৰ, অভিনেতা, পৰিচালক, সংযোজক ইত্যাদিৰ সহায়ত আৰু কেইবা প্ৰকাৰ কলাৰ, যেনে নৃত্য, গীত, বাদ্য, বচন আদিৰ সংযোগত সম্পূৰ্ণ হৈ উঠে। অন্য কথাত, নাট্যকলাক একাধিক কলাৰ সম্মিলন বা সমন্বয় (Orchrestration of a number of distinct arts) বুলিব পাৰি তাৰে এটি

অন্যান্য কলা আৰু নাট্য-কলা

কলা সাহিত্য। সচৰাচৰ নাটকৰ বিষয় আলোচনা কৰোঁতে ঘাইকৈ নাটকীয় সাহিত্যৰ কথাকেই আলোচনা কৰা হয়। আবহমান কালৰ ক্ৰমবিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে মানুহৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী, তৃপ্তি, উপভোগ আদিৰো প্ৰকাৰগত তাৰতম্য কিঞ্চিৎ হয় বা হব পাৰে; কিন্তু মূল অনুভূতিৰ স্বৰূপ যথাৰ্থতে অপৰিবৰ্ত্তনীয়, অৰ্থাৎ অন্তৰোদ্ভূত বিষাদ বা আনন্দৰ স্বৰূপ সদায় একে। গতিকে সেই সনাতন স্বৰূপকে প্ৰকাশ কৰা সাহিত্য-কলাও চিৰন্তন। মানুহৰ চিৰন্তন অনুভূতিৰ ওপৰত ভেটি বান্ধি যুগজয়ী হৈ দিগ্‌বিজয়ী বীৰৰ দৰে ই কালৰ বুকুত ঝাণ্ডা উকৰাই দণ্ডায়মান থাকে।

নাট, ৰঙ্গমঞ্চ আৰু ৰসানুভূতি

দাৰ্শনিকৰ চকুত বিশ্বসংসাৰখনেই এখন বিৰাট ৰঙ্গমঞ্চ আৰু আমি প্ৰত্যেকে তাৰ একো একোটি ভাৱৰীয়া (All the world's a stage and all the men and women merely players)। ভাৱৰীয়াসকলে মঞ্চত নিজৰ নিজৰ ভাও দিয়া হলে, ছো ঘৰলৈ যোৱাৰ দৰে আমিও বিশ্ব-নাটত অংশ গ্ৰহণ কৰা হলে প্ৰকৃতিৰ বুকুত লীন যাওঁ। নাটৰ মাজতে আকৌ কেতিয়াবা নাটিকা হোৱাৰ দৰে (Play within a play) আমিও জীৱন-নাট্যত ভাও লৈ তাৰ মাজতে ৰঙ্গমঞ্চত আনক অনুকৰণ কৰি ভাওনাৰে দৰ্শকক তৃপ্তি দিওঁ।

বাস্তৱতে, ভাৱৰীয়াই নৱ-জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ অভিজ্ঞতা আৰু কাৰ্য্যবোধৰ বাহকৰূপে আমাৰ চকুৰ আগত দাঙি ধৰে।

দৰ্শক সকলে নাট্য-মঞ্চত অভিনেতাৰ মাজেদি যেন নিজ নিজ মনৰ ৰূপৰেই প্ৰতিবিম্ব দেখিবলৈ পায়। সেয়ে নহলে অভিনয় কেতিয়াও দৰ্শকৰ ইমান প্ৰিয় হব নোৱাৰে। মানুহে যি বস্তু ভাল পায়, খেদি গৈ তাকেহে চায়। গতিকে দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত থকা সম্বন্ধটোৰো সূত্ৰ এইদৰে দিব পাৰি যে অভিনেতাই হয়তো অভিনয়ৰ মাজেদি দৰ্শক-ৰেই ইচ্ছা বা মনৰ অনুকৃতি মঞ্চত ফুটাই তোলে, আৰু, বিপৰীতে দৰ্শকেও অভিনয় দেখি আহি অনেক ক্ষেত্ৰত পুনঃ অভিনেতাসকলকেই অনুসৰণ কৰে। দুয়োৰো প্ৰভাব দুয়োৰো ওপৰত আছে। সেয়েহে দুয়োৰো প্ৰিয় দুয়ো। কিমান যুৱকে নিজক ৰোমিও বুলি ধাৰণা কৰে। কিমান যুৱতীয়ে জীৱনত জুলিয়েটৰ দৰে ভগা হিয়াৰ করুণ নিশ্বাস ত্যাগ কৰে! কিমান দেশকৰ্ম্মীয়ে লাচিতৰ প্ৰতিজ্ঞা, হেনিবলৰ দৃঢ়তা মনত বান্ধে! কিমান নাৰীয়ে পতিৰ বাবে সতী জয়মতীৰ দৰে জীয়াতু ভুগিবলৈ অগ্ৰসৰ হয়! সেয়েহে আজিৰ যুগতো কনকলতা, সুদক্ষিণা, কুশলকোৱঁৰ আদিৰ জন্ম হবই লাগিছে।

নাটক বা অভিনয়ে দৰ্শকক প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান নিদিব পাৰে, কিন্তু দৰ্শকৰ মন ৰসানুভূতিৰ মাজেদি কোমল কৰি সুৰাগী পত্নীয়ে নিজৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু বাক্-মাধুৰ্য্যৰ দ্বাৰা পতিক নিজৰ অভিপ্ৰায়মুখী কৰি লোৱাৰ দৰে কৰি লৈ দয়া, করুণা আদি গুণবোৰৰ বীজ অতৰ্কিতে তাত সিঁচি দিয়ে। তেতিয়া দৰ্শকৰ

মনে সেই বসত বুৰ গৈ কদৰ্য্য ভাবক ঘিণাবলৈ আৰু সুন্দৰক প্ৰশংসা কৰিবলৈ শিকে। নিষ্ঠুৰতা আৰু পাপৰ পৰিণতি, প্ৰবঞ্চনা আৰু দুষ্টবৃত্তিৰ পৰিণাম আদি যে কি ভয়াবহ আৰু ধ্বংসকাৰী তাক আমাৰ মনে তেতিয়া ৰসৰ মাজেদি আনন্দৰ জৰিয়তেই অতৰ্কিতে উপলব্ধি কৰে। সেই অৱস্থাত বেয়াক বেয়া বুলি পৰিহাৰ কৰিবলৈ আৰু ভালক ভাল বুলি আদৰি লবলৈ আমাৰ মনে অভ্যাসতে শিকি পেলায়। সেইবাবে নাট আৰু ৰঙ্গমঞ্চ কেৱল আমোদৰে সামগ্ৰী নহয়, শিক্ষা-বিস্তাৰ আৰু শিক্ষা-লাভৰো অন্যতম উপকৰণ। গতিকে কোৱা বাহুল্য যে কুৰুচিপূৰ্ণ নাটকে মানুহৰ মন ভ্ৰষ্টাচাৰলৈ বুলাই নি ধ্বংসগামী কৰিব পাৰে; সুৰুচিপূৰ্ণ নাটকে তাক পৰিবৰ্ত্তনৰ মাজেদি উজ্জ্বলৰ পৰা উজ্জ্বলতৰ স্থানলৈ নিব পাৰে। কথিত আছে যে খৃষ্টীয় অষ্টাদশ শতিকাৰ কোনো এক সময়ত ইংলণ্ডৰ গাওঁবোৰত চোৰ-ডকাইত ভৰি পৰিলত গে (J. Gay) নামৰ এজন নাট্যকাৰে 'গালিভাৰচ্ ট্ৰেভেল্‌চ'ৰ বিখ্যাত লিখক জোনাথান চুইফ্‌টৰ পৰামৰ্শমতে 'বেগাৰচ্ অপেৰা' (The beggar's Opera) বা 'ভিক্ষাৰীৰ অভিনয়' নামৰ যাত্ৰাভিনয় খুলি তাৰ মাজেদি চোৰ-ডকাইতৰ জীৱনৰ ঘৃণনীয় পৰিণতি ৰঙ্গমঞ্চত দেখুৱাবলৈ ধৰাত দেশত চুৰি-ডকাইতিৰ শাম কাটিছিল আৰু শান্তি আহিছিল। কোৱা আছে যে সেই যাত্ৰাভিনয় সেই সময়ত সকলোৰে মাজত ইমানেই জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছিল যে তাৰ সহায়ত

অভিনয়ৰ পৰিচালক আৰু নাট্যকাৰ দুয়ো প্ৰভূত পৰিমাণে ধনী হৈ পৰিছিল। ইংৰাজীত 'গে' শব্দৰ অৰ্থ 'ৰঙিয়াল', আৰু 'ৰিচ' মানে ধনী। পিছে 'বেগাৰচ্ অপেৰা'ৰ লিখকৰ নাম আছিল 'গে' আৰু সেই যাত্ৰাভিনয়ৰ পৰিচালকৰ নাম আছিল 'ৰিচ'। গতিকে নাট্যাভিনয়ৰ বৈয়ত অৱস্থা দেখি ৰহস্যৰ ছলেৰে কোনো লোকে কৈছিল যে এই অভিনয়ে ৰঙিয়ালক ধনী আৰু ধনীকো ৰঙিয়াললৈ পৰিবৰ্ত্তন কৰিছিল।

নাট্য আৰু ৰঙ্গমঞ্চই আমোদ দান কৰাৰ লগে লগে চিন্তাৰো ইন্ধন যোগায়। নতুন নাটক বা ভাৱৰীয়াৰ কথা মানুহৰ মুখে মুখে হৈ পৰে। ইয়াৰ ইমান জনপ্ৰিয়তাৰ ঘাই কাৰণ এই যে এই বিষয়ৰ আলোচনাত সকলোৱে কম বেছি পৰিমাণে অলপ নহয় অলপ যোগদান কৰিব পাৰে। ডেকা, বুঢ়া, লৰা, তিৰোতা, শিক্ষিত, অশিক্ষিত, অৰ্দ্ধ-শিক্ষিত সকলোৱে অভিনয় চাই আহি সেই সম্পৰ্কে একাষাৰ নহয় একাষাৰ কৰ পাৰে। শিক্ষাৰ্থীৰ শিক্ষালয়ৰ পৰা আলিৰ দাঁতিৰ চাহৰ দোকানলৈকে সেইবাবেই ই সমানে আদৰ আৰু আলোচনাৰ বস্তু হৈ পৰে। সেইদৰে 'মানীৰ মান দুপৰ নিশাও নেহেৰায়' বোলাৰ দৰে সুদক্ষ অভিনেতাসকলৰ বিষয়েও কৰ পাৰি যে তেওঁলোকৰো আদৰ আৰু সন্মান সকলো ঠাইতে সকলো সময়তে থাকে।

নাট আৰু ৰঙ্গমঞ্চই অতীতকো চকুৰ আগত দাঙি ধৰি বিস্মৃতিৰ এন্ধাৰ চুকত পোহৰৰ জিলিঙনি পেলায়,

বুৰঞ্জীৰ গৌৰৱময় কাহিনীবোৰক ৰূপ আৰু জীৱন দি অবিস্মৰণীয় আৰু অমৰ কৰি তোলে। ম্ৰিয়মান জাতি এটাক জগাই তোলাৰ কাৰণে ৰঙ্গমঞ্চ অতিশয় উপাদেয় সমল। সেয়েহে আজি সকলো দেশতে শিক্ষাবিস্তাৰৰ অভিযানত ইয়াক আদৰৰ আগঠাই দিয়া হৈছে।

অতীতৰ সজাগ স্মৃতি আৰু অনুকৰণৰ দুৰন্ত প্ৰবৃত্তি মানুহৰ একচেতীয়া সম্পত্তি। স্মৃতি আৰু অনুকৰণ প্ৰবৃত্তিয়ে

বঙ্গমঞ্চৰ ইতিহাস

মানব শিশুক পোন-পহিলতে জীৱনৰ বাস্তৱ জ্ঞান দিয়ে। অভিজ্ঞতাৰ মাজেদি পোৱা জ্ঞানে স্মৃতিৰ লগত জড়িত থাকি মানুহক জীৱনৰ আদিতে সতৰ্ক হৈ অগ্ৰসৰ হবলৈ শিকায়; অনুকৰণৰ প্ৰবৃত্তি তাৰ লগে লগে আগবাঢ়ে। শৈশবৰ পৰাই অনুকৰণৰ প্ৰবৃত্তি মানৱ মনত অঙ্কুৰিত হৈ সি ওৰে জীৱন মানুহৰ লগৰীয়া হয়। স্মৃতি আৰু অনুকৰণ প্ৰবৃত্তি মানৱৰ এই দুয়োটি গুণেই অভিনয়বো জন্মদাতা বুলি পণ্ডিতসকলে ধাৰণা কৰে। আদিম অৱস্থাত মানুহ চিকাৰজীৱী আছিল। মানুহে বনৰীয়া হৰিণ, ষাঁড় আদি চিকাৰ কৰিবলৈ পোনতে বেৰত সিহঁতৰ ছবি আঁকি নতুবা গছৰ ডাল-পাতেৰে সিহঁতৰ প্ৰতিকৃতি সাজি চিকাৰৰ আখৰা কৰাতেই ভাওনাৰ জন্ম হয় বুলি বহুতে ভাবে।

সি যিয়ে নহওক, ৰঙ্গমঞ্চৰ প্ৰবৰ্ত্তন কিন্তু পোন প্ৰথমে খৃষ্টপূৰ্ব্ব পঞ্চম শতিকাত গ্ৰীচ দেশত হৈছিল বুলি পণ্ডিত-

সকলে ভাবে। অন্যান্য অনেক অনুষ্ঠানৰ দৰে ধৰ্ম্মই আছিল ইয়াৰো কেন্দ্ৰ। ডিয়নিছাছ (Dionysus) নামৰ নৃত্য-দেৱতাৰ পূজাৰ বেদীৰ চতুৰ্দ্দিকে সঙ্গীতৰ বোল তুলি ভক্ত-সকলে নৃত্য-গীতৰ সুৰত তাল মিলাই দেৱতাৰ উদ্দেশ্যে মন্ত্ৰ মাতিছিল। কামৰূপ আৰু মঙ্গলদৈ অঞ্চলৰ মাৰৈ পূজাত বৰ-দঁকৰ দিনা বেদীৰ ওচৰত হোৱা ওজাপালিৰ নৃত্য-গীত আৰু বামুণৰ মন্ত্ৰ উচ্চাৰণৰ লগত ইয়াৰ সাদৃশ্য বিচাৰিলে পোৱা যাব। গ্ৰীচৰ সঙ্গীততো অকল যে স্তুতি-বন্দনাহে ফুটি উঠিছিল এনে নহয়, আমাৰ ওজাপালিৰ লগতে দেওধাই-দেওধনি উঠি মৎস্য-বিবাহৰ গীত আদি ধেমেলীয়া গীত গোৱাৰ দৰে—নতুবা ওজাপালিৰ গীততে লখিন্দাৰৰ বিয়া, হৰগৌৰীৰ বিয়া আদি গোৱাৰ দৰে—তাতো নৃত্য-গীতৰ মাজেদি ঠাট্টা-মস্কৰাৰ গল্প আৰু বন্দনাৰ লগতে দেৱতাকো পেংলাই কৰা নানা খুহুতীয়া সাধু বৰ্ণনা কৰা হৈছিল, আৰু সেইবোৰে দৰ্শককো যথেষ্ট আমোদ দিছিল।

গ্ৰীচত পৰ্ব্বতৰ নামনিত পোন-প্ৰথমে এই মঞ্চ বা বেদী তৈয়াৰ কৰা হৈছিল। ইয়াক শিলেৰে গঁথা হৈছিল আৰু এই মঞ্চত ত্ৰিশ হাজাৰ লোকৰ কাৰণে আসন আচুতীয়াকৈ ৰখা আছিল। পৰ্ব্বতক সন্মুখত ৰাখি এই মঞ্চ তৈয়াৰ কৰাৰ উদ্দেশ্য আছিল যাতে পাহাৰৰ গাত মানুহ উঠি ওখ ঠাইৰ পৰা মঞ্চত হোৱা নৃত্যাভিনয় উপভোগ কৰিব পাৰে। এই বেদী-মঞ্চই কালৰ হাত-বুলনিত কিদৰে গৈ আজিৰ ৰঙ্গমঞ্চত

পৰিণত হ'ল তাৰ ইতিহাস এটি দীঘল কাহিনী। মূঠকথা, ধৰ্ম্মৰ ক্রিয়া-কাণ্ডকে আশ্রয় কৰি ৰঙ্গ-মঞ্চৰ জন্ম হয় গ্রীচ দেশত।

তাহানি নৃত্য-দেৱতা ডিয়নিছাছৰ চতুস্পার্শে ভক্তসকলে যিডোখৰ ঠাইৰ ওপৰত সমস্বৰে নৃত-গীত কৰিছিল তাৰেই নাম আছিল অৰ্কেষ্ট্ৰা (Orchestra)। সেই অৰ্কেষ্ট্ৰায়ে গৈ আজিৰ যুগত ঐক্যতান বাদন অথবা তেনে গীতবাদ্যৰ স্থান সূচনা কৰাত পৰিছে। সেইদৰে 'চিনাৰি' (Scenery) শব্দও গ্রীকৰ স্কীন (Skene) শব্দজ। ছো-ঘৰ বা তামী-ঘৰৰ দৰে সজা অস্থায়ী ঘৰৰ সহায়তেই তেতিয়াৰ যুগত ৰঙ্গমঞ্চত পট-পৰিবৰ্ত্তন কৰা হৈছিল আৰু সেই ঘৰেই নাম আছিল 'স্কীন'।

অকল সেয়ে নহয়; গ্রীচ দেশৰ পাইচিষ্ট্রেটাছ (Peisistratus) নামে ৰজায়ে এথেন্স নগৰীত পোনতে মুকলি ৰঙ্গমঞ্চ সাজি অভিনেতাক পুৰস্কাৰ দিছিল। থেছ্‌পিছ (Thespis) নামৰ অভিনেতাই এই পুৰস্কাৰ প্রথমে পাইছিল, আৰু তেওঁৰ নাম অনুসাৰেই গ্রীচত আজিও অভিনেতাসকলক থেছ্‌পিছিয়ানচ্ (Thespicians) বোলা হয়। এই থেছ্‌পিছেই গ্রীক নাট্যত এজন অভিনেতাৰ ঠাইত দুজন অভিনেতাক ৰঙ্গমঞ্চত পোনতে প্রবেশ কৰাই গীতৰ দলৰ নেতাৰ লগত সংযোগ কৰি অভিনয়ক অভিনৱত্বৰ বাটত আগবঢ়াই দিয়ে। তেতিয়া অভিনয় চলিছিল দিনৰ ভাগত ৰাতিপুৱাৰে পৰা সন্ধিয়ালৈকে।

গ্ৰীচৰ কণ কণ ৰাজ্যসমূহ কালক্ৰমত ৰোমৰ অধীনলৈ অহাত তাৰ নাট্যকলাও ৰোমানসকলৰ চৰ্চ্চাৰ বস্তু হৈ পৰে। ধৰ্ম্মকে কেন্দ্ৰ কৰি এইবোৰে তাতো বিকাশ লাভৰ পথত আগবাঢ়িছিল, আৰু পোপেই আছিল ইয়াৰ গুৰিয়াল। কালৰ গতিত এই নাট্যকলাই গীৰ্জাবোৰৰ ভিতৰ চোতাল আৰু বাহিৰ চোতাল অধিকাৰ কৰি য়ুৰোপৰ দেশবোৰত বিয়পি পৰিছিল, আৰু 'মঙ্ক' বা সন্ন্যাসীসকলেই তাত অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। ইংলণ্ডত শ্বেক্সপীয়েৰৰ সময়লৈকে এইদৰে গীৰ্জাৰ চোতালতে ৰঙ্গমঞ্চ সজাৰ প্ৰথা আছিল। বাইবেলৰ ঘটনা লৈ ৰচিত হোৱা ৰহস্য-অভিনয় (Mystery play); সুকৃতি, দুষ্কৃতি, জ্ঞান, ধৈৰ্য্য, ক্ষমা, দয়া, আদি গুণবাজিকে চৰিত্ৰ সাজি, আত্মা, মানৱত্ব আদিকে নায়ক পাতি মনেগঢ়া কাহিনীৰ নীতি-অভিনয় (Morality plays); সাধু-সন্ন্যাসীসকলৰ জীৱনৰ কাহিনী লৈ ৰচনা কৰা আশ্চৰ্য্যাভিনয় (Miracle plays) আদিয়ে মধ্যযুগত শ্বেক্সপীয়েৰৰ আগলৈকে সমস্ত ইংলণ্ড ছানি পেলাইছিল।

অতীত ভাৰতবৰ্ষো ৰঙ্গমঞ্চৰ বিষয়ে বৰ্ণনা দিওঁতে ভৰতে তিনি শ্ৰেণীৰ মঞ্চৰ উল্লেখ কৰিছে ; ত্ৰিকোণ, চতুষ্কোণ আৰু আয়তাকাৰ। প্ৰত্যেক বিধেই আকৌ সৰু, মজলীয়া আৰু বৃহৎ আকাৰৰ। স্বৰ্গৰ দৃশ্য কৰাৰ কাৰণে দুমহলীয়া মঞ্চৰো উল্লেখ আছে। নাট্যমঞ্চ হয় দুৱা-পিঠীয়া নহয় সমান আছিল আৰু প্ৰায় মুকলি মঞ্চতেই অভিনয় কৰা হৈছিল।

কোনো ধৰ্ম্মানুষ্ঠানত বা ৰাজকীয় উৎসৱত নাট্যাভিনয় চলিছিল। এই মুকলি মঞ্চৰ ব্যৱহাৰ আজি আকৌ ৰবকৈ বাঢ়িব ধৰিছে।

ৰঙ্গমঞ্চৰ ইতিহাসৰ লগত নাটৰ ইতিহাস ওতঃপ্ৰোতঃভাবে জড়িত; কাৰণ নাটৰ উদ্দেশ্যেই ৰঙ্গ-মঞ্চৰ সৃষ্টি, আৰু ৰঙ্গমঞ্চক বাদ দি নাটৰ কল্পনা প্ৰায় অসম্ভৱ। নাট, ৰঙ্গমঞ্চ, দৰ্শক আৰু অভিনেতা—চাৰিওকো একেডাল সূতাতে গাঁথিলেই নাট্যকলাৰ মনোহৰ মালাধাৰি পূৰ্ণ হয়। সেই-বাবেই অধ্যাপক নিকলে কৈছিল যে দৰ্শক আৰু অভিনেতাহীন নাটকৰ কল্পনা অভাৱনীয়। (A play without an audiance and actors to interprete it is inconceivable)। বস্তুতঃ, অতীতৰে পৰা ৰঙ্গমঞ্চৰ লগত সাঙোৰ খাই থকা নাট্যকাৰসকলেহে ব্যৱহাৰিক নাট্যকলাত পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাই আহিছে। নাট্যাচাৰ্য্য শেক্সপীয়েৰ নিজেই আছিল এজন ভাৱৰীয়া। কোৱা আছে যে তেওঁ হেনো 'ছিন'-টনা লগুৱাৰেপৰা আৰম্ভ কৰি সকলো কামৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিহে গৈ জগতৰ অন্যতম নাট্যকাৰ বুলি পৰিগণিত হব পাৰিছিল। অকল তেওঁৱেই নহয়, ফ্ৰান্সৰ মলিয়াৰ (Moliere), ইটালিৰ গল্ডনি (Goldoni) আদি বিশ্ববিশ্ৰুত নাট্যকাৰসকলো আছিল একোগৰাকী নিপুণ অভিনেতা। বৰ্ত্তমান যুগৰ স্পেইনৰ বিখ্যাত নাট্যকাৰ বেনাভেণ্টিও (Benavente) এগৰাকী নামী অভিনেতাহে।

য়ুৰোপীয় নাট আৰু নাট্যকলাৰ ঐতিহ্য দূৰ অতীতৰ ক্ষীণ অন্ধকাৰত কিঞ্চিৎ আচ্ছন্ন হলেও তেনেই অস্পষ্ট নহয়; অন্তুতঃ গবেষক পণ্ডিতসকলৰ চিন্তা আৰু বিচাৰ বুদ্ধিৰ পোহৰে তাক বিশ্বাসযোগ্য ৰূপ এটি দান কৰিছে। ভাৰতীয় নাট আৰু নাট্য-কলাৰ ইতিবৃত্ত হলে ততোধিক কুহেলিকাময়।

ভাৰতীয় নাট্য-কলাৰ ঐতিহ্য

ওপৰত উল্লেখ কৰা ভৰত মুনিয়ে এই কলাবিদ্যাৰ আদি গ্ৰন্থকাৰ আৰু তেওঁ ৰচনা কৰা নাট্য-শাস্ত্ৰই এই বিষয়ৰ আদি গ্ৰন্থ। সেই গ্ৰন্থমতে চাৰি বেদ ৰচিত হোৱাৰ পিছত সৃষ্টিকৰ্ত্তা ব্ৰহ্মাই হেনো চাৰিও বেদৰ সাৰোদ্ধাৰ কৰি নাট্যবেদ বুলি পঞ্চম বেদ এখন ৰচনা কৰিছিল। তাকে কৰোঁতে তেওঁ ঋক বেদৰ পৰা শব্দ, সাম বেদৰ পৰা গীত, যজুৰ্ব্বেদৰ পৰা মুদ্ৰা আৰু অথৰ্ব্ব বেদৰ পৰা ৰস-লালিত্য (Flavour) লৈ এই নাট্যবেদ ৰচনা কৰিছিল। তেওঁ নিৰ্দ্দিষ্ট কৰি দিয়া মতে টুম্বুৰু নামৰ ওস্তাদৰ তলতে পোন-পহিলতে স্বৰ্গৰ অপ্সৰাসকলে এই নাট্যকলা চৰ্চ্চা কৰিছিল। তাৰ পিছত ব্ৰহ্মাই এই বেদ ভৰত মুনিক শিকায়, আৰু ভৰত মুনিয়েই মৰতত তাক প্ৰচাৰ কৰে। এই ঘটনাৰ কাৰ্য্য সময়ৰ ৰূপৰেখাই নিশ্চয়কৈ নিৰূপিত কৰা নাই। গতিকে ইয়াৰ কাল ঘটনাটোৰ দৰেই ৰহস্যাবৃত।

কোনো কোনোৱে খৃষ্টপূৰ্ব্ব দ্বিতীয় শতিকাত মহাবীৰ আলেকজেণ্ডাৰৰ জৰিয়তে গ্ৰীকৰ লগত হোৱা ভাৰতৰ

সংঘৰ্ষ আৰু সংমিশ্ৰণৰ পৰাই ভাৰতত নাট্য আৰু নাট্য-কলাৰ উদ্ভৱ হোৱা বুলি কব খোজে। তেওঁলোকৰ মতে

ভাৰতীয় নাট্যত গ্ৰীকৰ প্ৰভাৱ

গ্ৰীক সভ্যতা আৰু গ্ৰীক সংস্কৃতি ভাৰতৰ উপকণ্ঠত থকা দ্বীপবোৰত বিয়পি পৰাত আৰু ভাৰত ভূমিৰো একাংশত গ্ৰীচৰ আধিপত্য বিস্তাৰ হোৱাত গ্ৰীকসকলে আমোদ-প্ৰমোদৰ কাৰণে নাট্যৰ চৰ্চ্চা কৰিছিল, আৰু তাৰ পৰাই নাট্য-কলাই ভাৰতত প্ৰসাৰ লাভ কৰিছিল। ইংৰাজ ৰাজত্বৰ আগ-ছোৱাত ভাৰতত থকা চিভিলিয়ানসকলে ক্লাব খুলি, খেলা খেলি আমোদ কৰাৰ দৰে গ্ৰীকসকলেও কৰ্ম্মৰত জীৱনৰ ক্লান্তি দূৰ কৰিবলৈ নাট্যৰ চৰ্চ্চা কৰিছিল। এনে সমালোচকো আছে যি কব খোজে যে সংস্কৃত নাট্যকাৰ হৰ্ষ আৰু কালিদাসৰ গ্ৰীকভাষাৰ লগত পৰিচয়ো আছিল। তৰ্কৰ স্থলত তেওঁলোকৰ গ্ৰীক ভাষাৰ লগত পৰিচয় আছিল বুলি ধৰি ললেও সেই ভাষা-জ্ঞানে তেওঁলোকৰ কাব্য-প্ৰতিভা আৰু নাট্য-কলাৰ অসাধাৰণ জ্ঞানত কোনোপ্ৰকাৰ ম্লানিমা আনিব নোৱাৰে। নাট্যাচাৰ্য্য শ্বেক্সপীয়েৰৰ নাটবোৰৰ গল্পবস্তু অনেক ক্ষেত্ৰত দেশীয় পুৰণি সাধু অথবা গ্ৰীচ, ৰোম আদি দেশৰ পুৰণি নাট বা ইতিহাসৰ পৰা বুটলি লোৱা হৈছিল; সেইবুলি শ্বেক্সপীয়েৰে সেইবোৰৰ পৰা ধাৰ বা নকল কৰিহে লিখিছিল বুলি কবলৈ কাৰো ধৃষ্টতা নাই। প্ৰতিভাই দাসভাবে কাকো অনুকৰণ নকৰে, ৰূপত গ্ৰহণ চৰাই সৃষ্টিৰ

বস্তুতেই নতুনত্ব আৰোপ কৰে। যিদৰে ভৱিৰ তলৰ মাটিৰ পৰাই কাৰিকৰে বিতোপন প্ৰতিমা নিৰ্ম্মাণ কৰে; অলাগতিয়াল শিলাখণ্ডৰপৰাই ভাস্কৰে মনোহৰ মূৰ্ত্তি কাটি উলিয়ায়—অথচ মানুহে কাৰিকৰ বা ভাস্কৰক প্ৰশংসা নকৰি মাটি বা শিলাখণ্ডক নৰখানে, ঠিক সেইদৰে প্ৰতিভাশালী লিখকৰ লিখাৰো কাৰিকৰি তেওঁৰ নিজা সম্পত্তি; আৰু সেই কাৰিকৰিহে প্ৰশংসাৰ বস্তু। ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ মাজত থকা উমানন্দক দেখি ব্ৰহ্মপুত্ৰয়ে উমানন্দক প্ৰসৱ কৰিছে বুলিলে, নতুবা ডাঙৰ পৰ্ব্বত এটাৰ ওচৰত থিয় হৈ থকা সৰু পৰ্ব্বত এটা দেখি সৰুটো ডাঙৰটোৰেই পোৱালি বুলি কলে যিধৰণৰ কথা হব—আভ্যন্তৰীণ সাদৃশ্যৰ পুঙ্খানুপুঙ্খ বিচাৰ নকৰাকৈ ভাৰতীয় সভ্যতাৰ লগত এবাৰ দূৰ অতীতৰ খৃষ্টপূৰ্ব্ব দুই শতিকাতেই গ্ৰীক সভ্যতাৰ সংঘৰ্ষ হৈছিল বুলিয়েই ভাৰতীয় নাট্য-কলা গ্ৰীক নাট্য-কলাৰ আশ্ৰিত হোৱা বুলি কলেও একধৰণৰ ভুল কৰা হব।

এই প্ৰসঙ্গত ভাৰতীয় নাট্যকলা যে গ্ৰীচৰ ওচৰত ধৰুৱা নহয় এই কথা যুক্তিৰে প্ৰতিস্থাপিত হৈছে। জৱনিকা (যবনিকা) আৰু যবন শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ লগতো গ্ৰীচৰ যে সম্পৰ্ক নাই সেই কথাও পণ্ডিতসকলে প্ৰমাণ কৰিছে। গতিকে সেই বিষয়ৰ খণ্ডিত যুক্তিসমূহৰ পুনঃ উত্থাপন নিষ্প্ৰয়োজন।

ভাৰতীয় নাট্য-কলাত যে গ্ৰীচৰ প্ৰভাৱ পৰা নাই তাৰ

অন্য এটা ঘাই প্ৰমাণ এই যে নাটকীয় মূল-নীতিৰ কালেদি দুয়োটা পিঠীয়া-পিঠি, বা সম্পূৰ্ণ পৃথক ধৰণৰ। পুৰণি গ্ৰীক নাটত যি তিনিটা ঐক্য (যেনে সময়ৰ ঐক্য, স্থানৰ ঐক্য আৰু ঘটনাৰ ঐক্য) অপৰিহাৰ্য্যভাৱে স্বীকাৰ কৰা হৈছিল, ভাৰতীয় নাট্যই তাক আদিৰে পৰা উলঙ্ঘা কৰি আহিছে। নাট্যকাৰ কালিদাসৰ 'শকুন্তলা' নাটেই তাৰ সাক্ষ্য দিয়ে। 'শকুন্তলা'ৰ ঘটনাৰ কাল—এৰিষ্টটোলে বান্ধি দিয়া চৰ্ব্বিশ ঘণ্টা নহয়; তাত দিন, সপ্তাহ, মাহকৈ বছৰৰ পিছত বছৰ বাগৰি গৈছে। স্থানো অকল আশ্ৰমেই নহয়, ৰাজসভাৰ পৰা স্বৰ্গপুৰীলৈ অনেক। ইফালে ঘটনাবোৰো কল্পনাৰেহে গাঁথি লৰলগীয়া হয়। এইদৰে দেখা যায়, কালিদাসে কোনোপ্ৰকাৰ ঐক্য নীতি মানি চলা নাছিল।

আকৌ গ্ৰীক নাট্য-সাহিত্যত মিলনান্ত আৰু বিয়োগান্ত নাটক আদিৰেপৰা আছে। বৰঞ্চ মিলনান্ততকৈও বিয়োগান্তৰহে প্ৰচলন বেছি। কিন্তু আদি ভাৰতীয় নাট্য-শাস্ত্ৰত বিয়োগান্ত নাটৰ স্থান নাই; আনকি ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাৰেই সি অনুকূল নহয়। ভাৰতীয় দৰ্শনে দুখ বা বেদনাক জীৱনৰ মূল-বস্তু বুলি স্বীকাৰ কৰা নাই, আনন্দকহে জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ সমল বুলি স্বীকাৰ কৰিছে। সাহিত্য জীৱনৰ দাপোণ, আৰু জীৱন অকল শৰীৰটোক লৈয়ে নহয়; মনৰ শক্তি, মনৰ আদৰ্শ আদিক আশ্ৰয় কৰিহে মানুহৰ ব্যক্তিগত আৰু জাতীয় জীৱন গঢ়ি উঠে। সাহিত্যই তাৰেই ৰূপ

দিয়ে। গতিকে ভাৰতীয় সাহিত্যত বেদনা-সম্ভূত সাহিত্য ট্ৰেজেডিৰো স্থান নাই। ভাৰতীয় দৰ্শনত ট্ৰেজেডিৰ স্থান কিয় নাই সেই বিষয়ে যথাস্থানত আৰু কিঞ্চিৎ বহলাই আলোচনা কৰা হব।

অন্য পিনে চালে দেখা যায় যে য়ুৰোপীয় নাটৰ প্ৰধান বস্তু চৰিত্ৰ-অঙ্কন। ঘটনাৰ মাজেদি চৰিত্ৰই দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত মচিব নোৱাৰাকৈ ৰেখা-পাত কৰে। চৰিত্ৰ-অঙ্কন সেইবাবেই পাশ্চাত্যৰ লিখকসকলৰ আদিৰেপৰা একপ্ৰকাৰ লক্ষ্য আছিল। ভাৰতীয় নাট্য-কলাত কিন্তু চৰিত্ৰ-অঙ্কনতকৈও ৰস-সৃষ্টিৰ ফালেহে বেছিকৈ লক্ষ্য ৰখা হৈছিল। গতিকে যদিও ভাৰতত সৰ্ব্ব-সাধাৰণৰ কাৰণেও কোনো কোনো সময়ত নাটকৰ অভিনয় হৈছিল, তথাপি ই ঘাইকৈ ৰসৰ ভু-পোৱা উচ্চ শ্ৰেণীৰ শিক্ষিত বা কলাবিদসকলৰ মাজতহে আবদ্ধ আছিল। নাট্যকাৰসকলেও প্ৰয়োজন অনুসৰি নাট্য-সৃষ্টিৰ আয়োজন কৰিছিল। তাকে কৰোঁতে কেতিয়াবা কোনো চিন্তাশীল নাট্যকাৰৰ নাটকে মজলীয়া শ্ৰেণীৰ লোকৰ আদৰৰ পৰাও বঞ্চিত হব লগীয়া হৈছিল। ভবভূতিৰ দৰে নাট্যকাৰেও সেইবাবেই বেজাৰ আৰু বিক্ষোভেৰে এসময়ত অভিমানৰ সুৰত কবলৈ বাধ্য হৈছিল— কিছুমান লোক ওলাইছে যিবোৰে আমাক অৱজ্ঞাৰে চাব খোজে। সিহঁতে জানেনে যে আমাৰ এই প্ৰয়াস সিহঁতৰ কাৰণে নহয়? অসীম অনন্ত কালৰ বুকুত বিপুল ধৰাত

মোৰ সমকক্ষ কোনো লোক কেতিয়াবা জন্মিব—তেওঁৰ বাবেহে এই যত্ন—

"যেনাম কেচদিহ্ নঃ প্ৰথয়ন্ত্যবজ্ঞাং
জানন্তি তে কিমপি তান্‌প্ৰতি নৈষযত্নঃ ?
উৎপস্যে তেঽস্তি মম কোঽপি সমানধৰ্ম্মা
কালোঽয়ং নিৰবধিঃ বিপুলা চ পৃথ্বীঃ।
(মালতীমাধবম্)

কাব্য, নাট আদিত আদৰ্শ জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি অঙ্কন কৰি ৰসসৃষ্টিৰ মাজেদি সমাজৰ হিতসাধন কৰাই আছিল প্ৰাচ্যৰ প্ৰাচীন লিখকসকলৰ লক্ষ্য। গতানুগতিক কাৰ্য্যৰ মাজেদি চৰিত্ৰৰ মহিমা বা বিচিত্ৰতা ফুটাই তুলিবলৈ সেইবাবেই তেখেতসকল সিমান যত্নপৰ হোৱা নাছিল। অন্য কথাত কবলৈ গলে চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্য-চিত্ৰন পাশ্চাত্যৰ আৰু আদৰ্শ জীৱনৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ মাজেদি ৰসসৃষ্টি প্ৰাচ্যৰ নাট্যকাৰ সকলৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আছিল।

আকৌ, সংস্কৃত নাট কাৰ্য্যপ্ৰধান হোৱাতকৈও কাব্যপ্ৰধান হৈ উঠিছিল। ই মূলতঃ গীতিধৰ্ম্মমূলক (Lyrical) আছিল। যদিও নৃত্য, গীত আদি বিষয়ত ভাৰতীয় নাট্যৰ গ্ৰীক নাট্যৰ লগত সাদৃশ্য আছে, তথাপি এই সাদৃশ্য আকাৰতহে, প্ৰকাৰত নহয়। অৰ্থাৎ নৃত্য-গীতেই যিহেতু নাট্যৰ মূল-বস্তু, সেইকাৰণে নৃত্য-গীত সকলো নাট্যতে

থাকিবই ; কিন্তু ভাৰতীয় নৃত্য-গীত গ্ৰীক নৃত্য-গীতৰে সৈতে একে প্ৰকাৰৰ নহয়।

নাট্য-সাহিত্যৰ লগত উপন্যাস কাব্যাদি সাহিত্যৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। কাব্যৰ লগত ইয়াৰ সম্বন্ধ ইমানেই নিগূঢ় যে সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে নাট কাব্যৰেই এটা বিভাগ মাথোন। তেওঁলোকে কাব্যক দুই ভাগত বিভক্ত কৰি নাম দিছিল শ্ৰব্য-কাব্য আৰু দৃশ্য-কাব্য। কাণেৰে শুনি যে কাব্যৰ ৰসাস্বাদন কৰা হৈছিল সেয়ে আছিল শ্ৰব্য-কাব্য ; যেনে মহাভাৰত, ৰামায়ণ, পুৰাণ, ভাগৱত ইত্যাদি। নাটবোৰেই আছিল দৃশ্য-কাব্য। কাৰণ এই প্ৰকাৰ কাব্যৰ ৰস চকুৰে দেখিহে থাইকৈ উপভোগ কৰা হৈছিল। গতিকে ঘটনা এটা সজাই পৰাই দৃষ্টিগোচৰ কৰি মঞ্চত কাব্যৰসৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰাই আছিল পুৰণি ভাৰতীয় নাট্যৰ লক্ষ্য।

অন্যান্য সাহিত্যৰ লগত নাটৰ সম্বন্ধ

উপন্যাসৰ লগতো নাট্য-সাহিত্যৰ নিবিড় সম্বন্ধ। কাৰণ উপন্যাসৰ অনেক বস্তু নাট্যৰো মূল সামগ্ৰী, যেনে চৰিত্ৰ, ঘটনা, কথোপকথন, পটভূমি ইত্যাদি। সেয়েহে আজিৰ যুগত অনেক উপন্যাসক নাটকত পৰিণত কৰি কথাছবিলৈ ৰূপান্তৰ কৰা হয়। উপন্যাস আৰু নাটৰ অনেক বিষয়ত সাদৃশ্য থাকিলেও বৈসাদৃশ্যও কিন্তু কম নহয়। উপন্যাস সদায় বৰ্ণনাপ্ৰধান, নাট কাৰ্য্যপ্ৰধান। এটা কথা-চৰ্কী, আনটো হাতে-কামে। উপন্যাসত লিখক মুকলিমূৰীয়া।

কল্পনাৰ জগত এখন সাজি লৈ তাৰ ঘটনাত তেওঁ নিৰ্লিপ্তৰ দৰে নৈৰ্ব্যক্তিক হৈও থাকিব পাৰে, নতুবা আকৌ ইচ্ছা কৰিলে তাত কেতিয়াবা ওলাই আহি তেওঁ ঘটনা আৰু কাৰ্য্যৰ ওপৰত দুই একোটা টীকা-টিপ্পনি দিও অন্তৰ্দ্ধান হব পাৰে। নাটত কিন্তু লিখক সাধাৰণতে নৈৰ্ব্যক্তিক থাকে। তেওঁৰ যি মনোময় সত্তা সি, গছৰ ডাল, পাত, ফুল, ফল আদিৰ মাজেদি মাটিৰ ৰস বিকাশপ্ৰাপ্ত হোৱাৰ দৰে, চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্য আৰু বচনৰ মাজেদি প্ৰকাশ পায়। সেইবাবেই উপন্যাসক বৰ্ণনাৰ ফালেদি চাই বস্তুধৰ্ম্মী সাহিত্যৰ ভিতৰত ধৰা গলেও তাৰ কিছুমান এনে গুণ আছে যিবোৰৰ সহায়ত সি পুনঃ মনোধৰ্ম্মী সাহিত্যৰ শ্ৰেণীলৈ কুৰুকি-কুৰুকি যাবলৈ বিচাৰে। উপন্যাসত লিখক ইচ্ছানুযায়ী বহল হব পাৰে; আৰু পাঠকেও তাক এদিন দুদিনকৈ সপ্তাহ মাহ পৰ্য্যন্ত পঢ়ি অন্ত কৰিব পাৰে। কিন্তু নাটৰ অভিনয় নিৰূপিত সময়ৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ থাকে। একে বহাই তাক মানুহে চকু, কাণ আৰু মনেৰে উপভোগ কৰে। গতিকে লিখক তাত সেই সম্পৰ্কে, অৰ্থাৎ নিৰ্দ্দিষ্ট সময়ৰ ভিতৰত নিৰ্দ্দিষ্ট ঘটনা দৃষ্টিগোচৰ কৰিবলৈ সক্ষম আৰু সতৰ্ক থাকিব লাগে। উপন্যাস ঘাইকৈ মনৰ কাৰণে বিলাসৰ সামগ্ৰী। নাট কিন্তু ধৰ্ম্মৰ পৰাই ধৰ্ম্মক আশ্ৰয় কৰি উদ্ভৱ হৈছে। আজিৰ যুগত প্ৰচাৰ, শিক্ষা-বিস্তাৰ আদি নানা কামত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে যদিও, নাট আৰু কাব্যৰ অন্যতম হিতকাৰী গুণ এটিৰ কথা

মানুহে সততে নাপাহৰে। সেয়ে হৈছে তাৰ চৰ্চ্চাৰ দ্বাৰা অপায় অমঙ্গলৰ দূৰীকৰণ। সেয়েহে গাওঁ-ভূইৰ লোকসমাজত আজিও আনুষ্ঠানিকভাৱে শ্ৰদ্ধাসহকাৰে গীতা, ভাগৱত, কীৰ্ত্তন, মহাভাৰত আদি পাঠ কৰোৱা হয়; সেয়েহে ধৰ্ম্মানুষ্ঠানত নাটকৰ ভাওনা কৰি দেখুৱা হয়।

নাটৰ ক্ৰম-বিবৰ্ত্তন

নাটকৰ গল্প-বস্তু কাৰ্য্য (action)ৰ সহায়ত প্ৰতিপন্ন কৰা হয়। সেই হেতুকেই অভিনয়ক ইংৰাজীত 'এক্টিং' (acting) বা 'পাৰ্ফৰ্ম্মেন্স' (performance) বোলা হয়। গ্ৰীক ভাষাত 'ড্ৰামা' (drama) মানে 'কৃতকৰ্ম্ম' বা 'কৰা কাম' (a thing done) আৰু 'থিয়েটাৰ' (theatre) মানে দৰ্শন-মঞ্চ (a seeing place)। গ্ৰীচৰো নাট্যৰ প্ৰথম অৱস্থাত এনে ব্যৱস্থা আছিল যে যিয়ে নাট্য চাবলৈ গৈছিল তেৱেঁ নাট্যত যোগদান দি নৃত্যগীত কৰিবলগীয়া হৈছিল। এইদৰে নৃত্য-গীত কৰোঁতে অনভ্যস্ত বা বয়সস্থসকলে শীঘ্ৰে ভাগৰি পৰি জিৰণি বিচাৰি দৰ্শকৰ শাৰী পূৰাইছিল। তেতিয়া ভাৱৰীয়াৰ মুখত বচন প্ৰায় নাছিলেই। কালক্ৰমত এই নৃত্যাভিনয়ৰ শ্ৰেণীবিভাগ হ'ল, আৰু নৃত্য, গীত, আদিৰ মাত্ৰা বা পৰিমাণ অনুযায়ী ইয়াক বিভিন্ন নাম দিয়া হ'ল।

নাট পোনতে দুভাগ হৈ গীতিপ্ৰধান আৰু নৃত্যপ্ৰধান-ৰূপে স্পষ্ট হৈ উঠিল। গীতিপ্ৰধান শ্ৰেণীৰ নাটৰ নাম হ'ল 'অপেৰা' (Opera) বা 'যাত্ৰাপাৰ্টি'; আৰু নৃত্যপ্ৰধান

নাট শ্ৰেণীক বোলা হ'ল 'বেলে' (Ballet)। নৃত্য-প্ৰধান নাট ভাৰতৰ অনেক ঠাইত পুতলাৰ নাচেৰেও দেখুৱা হৈছিল, আৰু সেইবাবে তাৰ নামেই হৈছিল পুতলা নাচ। 'বেলে'-তো গীত আছিল, কিন্তু থাকিলেও নৃত্যই আছিল তাৰ প্ৰধান বস্তু। নৃত্যৰ সহায়তেই গল্পটো অভিনয়ত দেখুৱা হৈছিল। ওজাপালিৰ হাতৰ মুদ্ৰা আৰু নাচে আজিও অসমত এই পৰ্য্যায়ৰ নাটৰ স্মৃতি ব্যঞ্জনা কৰে। সুললিত কণ্ঠ আৰু সুবলিত অৱয়বৰ লোকসকলেই সাধাৰণতে 'বেলে' নৃত্যত যশ আৰ্জ্জিব পাৰিছিল। আজিও কিছুমান গীৰ্জাঘৰৰ সন্মুখত এই নাচ সময় বিশেষে চলে। পৰিবৰ্ত্তনৰ মাজেদি মোট সলাই 'বেলে' নাচ ফ্ৰান্স আৰু ৰুচিয়াত আজিও জীয়াই আছে।

'বেলে'ৰ দৰেই 'অপেৰা'তো কম-বেছি পৰিমাণে গীত, কবিতা আৰু নাচ চলিছিল। গীতেই তাত প্ৰাধান্য লভিছিল। এইবোৰৰ মাজেদিয়ে গল্পটো ব্যাখ্যা কৰা হৈছিল। গ্ৰীচৰ এই অপেৰা মাজতে অনেক বছৰ মৃতপ্ৰায় আছিল আৰু য়ুৰোপৰ নৱজাগৰণ (Renaissance)ৰ লগে লগে সি আকৌ সঞ্জীৱিত হৈছিল। ষোড়শ শতিকাৰ শেহ ভাগত ইয়াৰ নাম দিয়া হৈছিল 'কেমেৰাটা' (Camerata)। ফ্ৰান্সৰ ৰজা চতুৰ্থ লুইৰ বিয়াত পোনতে ইয়াৰ অভিনয় বিপুল কৃতকাৰ্য্যতাৰে কৰি দেখুৱা হৈছিল। তাৰ পিছত ই জাৰ্মানি, ইংলণ্ড আদিত বিয়পি পৰে।

জন গে'ৰ 'বেগাৰচ্ অপেৰা' (The Beggars Opera)ৰ কথা আমি আগতে উল্লেখ কৰি আহিছোঁহক।

অতীতত সকলো নাটেই যদিও নাচ আৰু গীতপ্ৰধান আছিল, তথাপি সময়ৰ হাত-বুলনিত, বনৰ কুকুৰা ঘৰুৱা হলে উৰিবলৈ পাহৰাৰ দৰে, আধুনিক যুগৰ নাটত নৃত্যগীতৰ পৰিমাণ কমি আহিল। আবেষ্টনী এটা সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণেই হওক, নতুবা প্ৰকাশৰ সুচলৰ কাৰণেই হওক, নৃত্য-গীত পোনতে অপৰিহাৰ্য্য হৈ পৰিছিল। কাৰণ, সাধাৰণ লোক অহাদি নাহি নাচি-বাগি ওলাই আহিলে নাটৰ দেৱতা, ৰজা আদিয়ে সমজুৱাক সহজে মুগ্ধ কৰিব পাৰিছিল। সাধাৰণ সাজপাৰ পিন্ধি নাহি বিচিত্ৰ বসন পৰিধান কৰি আহিলে জাকত-জিলিকা হৈ তেওঁলোকে সহজে ভাৱনাৰ আবেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰিছিল। কালে তেনে আড়ম্বৰ ক্ৰমাৎ দূৰ কৰি দিলে। সেয়েহে আধুনিক যুগৰ নাট হ'ল ঘাইকৈ বচন আৰু কাৰ্য্যপ্ৰধান। বচন আৰু কাৰ্য্যৰ মাজেদি ভাৱৰীয়াই আজিকালি নিজ নিজ ভাওনাত কৃতকাৰ্য্যতা লভিব লাগে। যিমানে তেওঁ নিজক পাহৰি ভাৱৰীয়াৰ ভাওত ঘটনাৰ সময় আৰু অৱস্থাৰ লগত নিজক মিলাই দিব পাৰে সিমানে তেওঁ কৃতকাৰ্য্যতা লভে। সেইবাবেই সমালোচক হেজলিটে ভাৱৰীয়াসকলক উদ্দেশ্য কৰি কৈছিল—"দুনিয়াত তেওঁলোকেই মাথো একমাত্ৰ

নাট আৰু ভাৱৰীয়া

আশাশুধীয়া ভণ্ড" (They are the only honest hypocrites.)। নিজৰ স্বৰূপটো ঢাকি ৰাখি বাক্য আৰু কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা অন্য এটা হৈ দেখুৱাৰ কৃতকাৰ্য্যতাই তেওঁলোকৰ কৃতকাৰ্য্যতা। তেওঁলোকে এই কৃতকাৰ্য্যতা দেখুৱায় নানা প্ৰকাৰ নাট্যত নানা প্ৰকাৰে ভাঁও লৈ।

পাশ্চাত্য সমালোচকসকলৰ মতে নাট ঘাইকৈ দুই শ্ৰেণীত বিভক্ত, যেনে, 'কমেডি' আৰু 'ট্ৰেজেডি'। কমেডিক মিলনান্ত আৰু ট্ৰেজেডিক বিয়োগান্ত নাটক বুলি যদিও অসমীয়াত কোৱা হয় তথাপি মিলনান্ত আৰু বিয়োগান্ত দুয়োটা শব্দই সম্পূৰ্ণ কৈ 'কমেডি' আৰু 'ট্ৰেজেডি'ৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ নকৰে। অন্ততঃ 'ট্ৰেজেডি'ক বিয়োগান্ত বুলিলে সি সম্পূৰ্ণ অৰ্থসূচক নহয়। কিয়নো, বিয়োগান্ত নোহোৱাকৈও কেতিয়াবা 'ট্ৰেজেডি' হব পাৰে, আৰু সেই হেতুকেই কোনো কোনোৱে ইয়াক বিষাদান্ত নাটক আখ্যা দিবলৈও প্ৰয়াস কৰে। 'ট্ৰেজেডি'ৰ বিষয় আলোচনা প্ৰসঙ্গত এই কথাৰ বিচাৰ কৰা হব। আমি 'কমেডি', 'ট্ৰেজেডি', 'মিলনান্ত নাট', 'বিয়োগান্ত নাট' বা 'বিষাদান্ত নাট' আটাই-কেইটা শব্দকেই মুকলিভাবে ব্যৱহাৰ কৰিছোঁহক।

নাটৰ প্ৰকাৰ

কমেডিৰ আকৌ এটি ক্ষুদ্ৰ বিভাগ আছে, নাম 'ফাৰ্চ' (Farce) বা প্ৰহসন। 'ট্ৰেজেডি'ৰো এটি ক্ষুদ্ৰ বিভাগ আছে, তাক কয় 'মেলোড্ৰামা' (Melodrama)। যেমেলীয়া পাতল ধৰণৰ চুটি নাটেই 'ফাৰ্চ' বা প্ৰহসন। বং-ৰহইচেই

তাৰ মূলবস্তু। বাস্তৱৰো সীমা ডেই যোৱাকৈ অতিশয় করুণভাবে নাটত হত্যা আৰু কান্দোনৰ সকৰুণ চিত্র ফুটাই তুলিলে সিয়ে 'মেলোড্রামা' নাম পায়। ইয়াত করুণ গীতেই প্রাধান্য লভে। ইংৰাজী সাহিত্যত ১৮৫০ চনত স্পেইনে পর্টুগালৰ ওপৰত আধিপত্য বিস্তাৰ কৰোঁতে যুদ্ধ-বিগ্রহ, প্রেম-হত্যা আদিৰ মাজেদি যি কাৰুণ্যৰ সৃষ্টি হৈছিল, ইংৰাজ নাট্যকাৰ কীড (Kyd)ৰ 'স্পেনিচ ট্রেজেডি' (Spanish Tragedy) নামৰ 'মেলোড্রামা'ত তাৰে এটি ৰূপ ৰণোৱা আছে।

নাটৰ বিভাগবোৰ এইদৰে দেখুৱাব পাৰি।

নাট

'কমেডি' বা মিলনান্ত — 'ফার্চ' বা প্রহসন

'ট্রেজেডি' বা বিয়োগান্ত (বিষাদান্ত) — 'মেলোড্রামা' বা কাৰুণ্যপ্রধান বিষাদান্ত

এৰিষ্টটোলৰ সংজ্ঞামতে বিচাৰ কৰিবলৈ গলে হিন্দুসকলৰ প্রাচীন নাট্য-সাহিত্যত ট্রেজেডি বা বিয়োগান্ত নাটৰ ঠাই নাছিল। কিন্তু সেই বুলিয়ে যি হিন্দুসকলে ধ্বংস, পতন, মৃত্যু, আত্মহত্যা আদিৰ চিত্র নাটত আঁকা নাছিল এনে

নহয়। নাটৰ ঘটনাক তেনেভাবে শোকাবহ পৰিণতি লভিবলৈহে নিদিছিল। তেওঁলোকৰ মতে মানৱ-জীৱনৰ চিত্র অঙ্কন কৰি লোক-সমাজত জ্ঞান বিস্তাৰ কৰাই যদি নাট্যৰ উদ্দেশ্য হয়, তেন্তে সেই মানৱ জীৱনক শোক-দুখৰ সমষ্টি কৰি গঢ়ি তুলিবলৈ নগৈ তাক দুয়োৰো সংমিশ্রণ বুলি ধৰি ললেহে উচিত কাম কৰা হব। গতিকে সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে পাশ্চাত্যৰ পণ্ডিতসকলে কৰাৰ দৰে 'কমেডি' আৰু ট্রেজেডি'ৰ পানী নসৰকা প্রভেদ নকৰি নাটত জীৱনটোক মিলনান্ত কৰিয়ে চিত্রিত কৰিছিল।

সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক সকলৰ মতে নাটৰ বিভাগ

সংস্কৃত নাটত 'ট্রেজেডি' নথকাৰ আৰু এটা কাৰণ আছিল এই যে সংস্কৃত নাটক ঘাইকৈ আদর্শ-প্রধান আছিল। চৰিত্র আৰু আদর্শ নায়ক-নায়িকাৰ জীৱনত শাশ্বত বিষাদ স্বভাৱতে থাকিব নোৱাৰে।

শ্রব্য-কাব্য আৰু ৰূপক এই দুই নামেৰেই পুৰণি ভাৰতীয় নাট সদায় অভিহিত হৈছিল। কাৰণ কাণেৰে শুনা গীত-মাত আৰু চকুৰে দেখা ভাওনা বা ৰূপেই আছিল ৰূপকৰ মূলবস্তু। নাটকত দৃষ্টিশক্তি আৰু শ্রৱণেন্দ্রিয় দুয়োৰো তৃপ্তি হৈছিল; আৰু সেই হেতুকেই ইয়াক উত্তমপ্রকাৰৰ কাব্য বুলি গণ্য কৰা হৈছিল—"কাব্যেষু নাটকং ৰম্যম্।"

সাধাৰণ তৰপৰ নাটকে উপৰূপক নাম পাইছিল। অনেক প্রকাৰ ৰূপকৰ ভিতৰত নাটক শ্রেণীৰ ৰূপকেই সর্ব্বাঙ্গসুন্দৰ

ৰূপক আছিল। ইয়াৰ বিষয়বস্তুও আছিল সাধাৰণতে সাহসিকতা বা প্ৰেমৰ কাহিনী; আৰু সেই কাহিনীৰ নায়ক হব লাগিছিল কোনো ৰজা, দেৱতা বা মহাত্মা। নাটকৰ বাহিৰেও প্ৰকৰণ, টোটক, ভাণ, প্ৰহসন ইত্যাদি নাটৰ নানা বিভাগ আছিল। প্ৰকৰণৰ মূলবস্তু—কবিকল্পিত; নাটকৰ মূলবস্তু পুৰাণ-ইতিহাস প্ৰসিদ্ধ।

প্ৰকৰণ শ্ৰেণীৰ ৰূপকো নাটকৰ দৰেই একপ্ৰকাৰ ৰূপক আছিল; কিন্তু তাত গল্পবস্তু আৰু তাৰ নায়ক গৃহীত হৈছিল সমাজৰ সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণীৰ লোকৰ পৰা; অৰ্থাৎ তাৰ কাৰণে অতিমানৱ, ৰজা, দেৱতা আদি নহলেও চলিছিল; তাৰ উদাহৰণ, যেনে মৃচ্ছকটিক, মালতীমাধব ইত্যাদি।

ৰূপকৰ ভিতৰত টোটকো আছিল. এটি শ্ৰেণীবিশেষ। তাৰ লোকসকল আংশিকভাবে মানুহ আৰু আংশিকভাবে দেৱতা আছিল; যেনে, বিক্ৰম-উৰ্ব্বশী। ভাণ শ্ৰেণীৰ ৰূপকত আকৌ ইতৰ শ্ৰেণীৰ লোকৰ কাৰ্য্যও চিত্ৰিত হৈছিল আৰু প্ৰহসন শ্ৰেণীয়ে হাস্যৰসৰেই যোগান ধৰিছিল।

আলঙ্কাৰিকসকলৰ বিচাৰত অভিনয় চাৰি প্ৰকাৰ, যেনে, আঙ্গিক, বাচিক, আহাৰ্য্য আৰু সাত্বিক। আহাৰ্য্যাভিনয়ৰ অংশত বেশৰচনা আৰু নেপথ্য-বিধান কৰা হৈছিল; আৰু সাত্বিক ভাব জগোৱা অভিনয়কেই সাত্বিকাভিনয় বোলা হৈছিল। তদুপৰি সংস্কৃত নাটত প্ৰথমতে পূৰ্ব্বৰঙ্গ (prelude), দ্বিতীয়তে সভাপূজা (সমজুৱাসকলৰ), তৃতীয়তে কবিসংজ্ঞা

বা নাটকীয় বিষয়-কথন আৰু তাৰ পিছত প্ৰস্তাৱনা থাকে। মঙ্গলাচৰণত সূত্ৰধাৰ ওলাই নান্দী গাই অভিনয়ৰ নিৰ্ব্বিঘ্নতাৰ কাৰণে প্ৰাৰ্থনা কৰে। প্ৰস্তাৱনাৰ পিছতে অঙ্ক আৰম্ভ হয়। নাটত গদ্য আৰু পদ্য, সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত যথাৰীতি ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। বিষয়বস্তুও খ্যাতবৃত্ত অৰ্থাৎ ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদি বিখ্যাত কাব্যৰ পৰা লোৱা নাইবা মিশ্ৰিত হব লাগিছিল।

নাটৰ প্ৰধান অঙ্গ

অন্য প্ৰসঙ্গত আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে সংস্কৃত নাট্যকাৰ আৰু আলঙ্কাৰিকসকলে নাটত ৰসকেই মুখ্য স্থান দিছিল; আৰু ৰসসৃষ্টিৰ ফালে লক্ষ্য ৰাখিয়ে নাট-প্ৰণয়ন অথবা তাৰ বিচাৰ চলাইছিল। চৰিত্ৰ, গল্পবস্তু, গীত, বচন আদি লৈ যে সমূলি মনোযোগ দিয়া নহৈছিল এনে নহয়, হৈছিল। কিন্তু হলেও ৰসেই আছিল মূলবস্তু। পাশ্চাত্য নাট্যকাৰ আৰু সমালোচক সকলে কিন্তু চৰিত্ৰকেই মুখ্যস্থান দিছিল। তেওঁলোকৰ মতে নাট্যমঞ্চ ত্যাগ কৰি গলে, সময়ৰ সোঁতত দৰ্শকৰ মনত তাৰ মাদকতা, তাৰ আনন্দ সকলো ক্ষীণ হৈ আহে। কিন্তু নায়ক-নায়িকা বা অন্যান্য চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্য-কলাপে আৰু তাৰ মনোহৰ বিচিত্ৰতাই দৰ্শকৰ চিত্তাত সদায় ঢৌ তুলি থাকে। সি দৰ্শকৰ মনত সাঁচ বহুৱাই দৰ্শকৰ মনোৰাজ্যৰ নগৰী হৈ পৰে। সেয়েহে সুনিপুণ চৰিত্ৰ-অঙ্কণৰ মাজেদি নাটত নাট্যকাৰে অমৰত্ব লভে বুলি কোৱা হয়। কাৰ্য্যতো দেখা যায় যে

'অথেল', 'মেকবেথ', 'কিংলিয়েৰ' আদিৰ গল্পই শেক্সপীয়েৰক বা তেওঁৰ সেই সেই নামৰ নাটকাৱলীক অমৰত্ব দিয়া নাই ; দিছে সেইবোৰৰ চৰিত্ৰসমূহে। তথাপি আকৌ গল্পটোক বাদ দি তাৰ চৰিত্ৰ থাকিব নোৱাৰে। মাছে পানীক অবলম্বন কৰি জীয়াই থকাৰ দৰে চৰিত্ৰয়ো গল্পৰ ওপৰতে টিকি থাকে। গতিকে এটাৰ লগত আনটো নোখোলা ভাবে সাঙোৰ খাই থাকে।

এইদৰে বিচাৰ কৰি ছটা বস্তুকে নাটৰ প্ৰধান অঙ্গ বুলি সমালোচকসকলে স্থিৰ কৰিছে। যেনে, (১) ঘটনাচক্ৰ বা প্লট (Plot or the web of incidents), (২) চৰিত্ৰ (Character), (৩) ভাষা-মাধুৰ্য্য (Diction), (৪) ৰস (Sentiment), (৫) ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিৱেশ (Stage representation) আৰু (৬) গীতবাদ্য (Musical accompaniment)।

'ট্ৰেজেডি'য়ে হওক, বা 'কমেডি'য়ে হওক, সকলো নাটতে এই কেইটা অঙ্গ বা বিভাগ সম্পূৰ্ণ বিদ্যমান। এই আটাইবোৰৰ সম্মিলিত লক্ষ্য, শ্ৰোতাৰ অন্তৰত সন্তোষ বিধান কৰা। বোলছবি (painting) যেনেকৈ ৰং আৰু ৰেখাৰ সহায়ত কৰা ভাবৰ অভিব্যক্তি, সাহিত্য যেনেকৈ ভাষাৰ সহায়ত কৰা চিন্তাৰ প্ৰকাশ, কবিতা যেনেকৈ সুৰ-সম্বলিত ঠাঁচত কৰা আবেগ-অনুভূতিৰ স্বৰূপ-বিকাশ আৰু উপন্যাস যিদৰে গদ্যত প্ৰকাশ কৰা গল্প, ঠিক সেইদৰে নাটকো মঞ্চৰ

সহায়ত অভিনেতাই দৃষ্টিগোচর কৰা একোটি গল্প বা কাহিনীৰ স্বৰূপ। গতিকে নাটত অভিনেতা আৰু দৰ্শক সদায় ওতপ্ৰোতভাবে জড়িত। সেই গতিকেই নাটৰ দৈৰ্ঘ্য যাইকৈ নাট্যমঞ্চৰ দৰ্শকমণ্ডলীৰ তৃপ্তি আৰু ধৈৰ্য্য, অভিনেতাৰ শক্তি আৰু প্ৰয়োজন, পৰিচালকৰ সামৰ্থ্য আৰু সম্ভাৰ আদিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। এই প্ৰয়োজনৰ হেতুকেই এসময়ৰ পাঁচ অঙ্কৰ পৰা দহ অঙ্কলৈ থকা দীঘলীয়া নাটকো কোঁচখাই ক্ৰমে চুটি হৈ এক অঙ্কীয়া নাটলৈ ক্ৰমে ক্ৰমে ৰূপান্তৰিত হৈ আহিল। কিন্তু নাট যিমানেই দীঘল বা চুটি নহওক, ওপৰৰ বিভাগবোৰ তাত থাকিবই।

এই বিভাগবোৰৰ মাজেদি নাটৰ ঘটনাত এটা কথা স্পষ্ট হৈ উঠে—সেয়ে হৈছে দ্বন্দ্ব, বিৰোধ অথবা সংঘাত (conflict)।

দ্বন্দ্ব বা বিৰোধ

বঙ্কিমবাবুৰ মতে "অন্তঃ প্ৰকৃতিৰ ঘাত-প্ৰতিঘাত চিত্ৰিত কৰাই নাটৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য।" প্ৰকৃততে দ্বন্দ্বৰহিত নাট একোপধ্যে নাটৰূপে আমোদজনক হব নোৱাৰে।

এই দ্বন্দ্ব যাইকৈ দুই প্ৰকাৰৰ; বাহ্যিক আৰু আন্তৰিক: বহিৰ্দ্বন্দ্ব আৰু অন্তৰ্দ্বন্দ্ব। বাহ্যিক দ্বন্দ্ব বা বহিৰ্দ্বন্দ্ব হব পাৰে ব্যক্তিৰ লগত ব্যক্তিৰ বা সমাজৰ দ্বন্দ্ব, অৱস্থাৰ লগত উদ্দেশ্যৰ দ্বন্দ্ব, সামৰ্থ্যৰ লগত লক্ষ্যৰ দ্বন্দ্ব ইত্যাদি। এই দ্বন্দ্ব চকুৰে দেখাকৈ মঞ্চত ফুটাই তুলিব পাৰি। কিন্তু অন্তৰ্দ্বন্দ্ব দুইতৰ তলুৱা সৌন্তৰ দৰে চকুত নপৰা, কিন্তু বেছি প্ৰবল। ই হব

পাৰে আদৰ্শৰ লগত আদৰ্শৰ সংঘাত, হব পাৰে দৈৱৰ লগত লক্ষ্যৰ সংঘাত, অদৃষ্টৰ লগত উদ্দেশ্যৰ সংঘাত ইত্যাদি। এনে সংঘাতত পৰি নায়কে নিজেই স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হয়—

হেম্ন কুৰঙ্গো নৈব দৃষ্টপূৰ্ব্বঃ
তথাপি তৃষ্ণা ৰঘুনন্দনস্য
বিহায় সীতাং মৃগমন্বধাবৎ
বিনাশকালে বিপৰীতা বুদ্ধিঃ।

বোলে সোণৰ হৰিণ ৰঘুনন্দন ৰামচন্দ্ৰই কোনোদিন দেখা নাই। তথাপি প্ৰিয়তমা পত্নীৰ আকুল অনুৰোধতে হওক বা দৈৱ-দুৰ্ব্বিপাকতে হওক, তেওঁৰো অন্তৰত স্বৰ্ণ-হৰিণৰ কাৰণে তৃষ্ণা উপজিল, আৰু সীতাক এৰি থৈ তেওঁ হৰিণৰ পিছ ললে। ইয়াকে কয়, বিপদ-কালত মানুহক বুদ্ধিয়ে হিতৰ বিপৰীত ফালেহে টানি নিয়ে।

বিশাল ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ অন্তৰ-স্ৰোতৰ পৰা আবিৰ্ভাৱ হোৱা ডকা, চাকনৈয়াবোৰে নদীৰ অন্তৰৰ দ্বন্দ্বৰ পৰিচয় দিয়াৰ দৰে নায়কৰো মনৰ মাজত এনেকুৱা বিপুল সংঘাতৰ ফলত নাটৰ ঘটনাই যি চমৎকাৰিত্ব গ্ৰহণ কৰে তাৰ আংশিক বিকাশ দেখা দিয়ে নাট্যমঞ্চত। বস্তুতঃ কুমাৰৰ চাকত মাটিৰ কলহে মনোহৰ গঢ় লোৱাৰ দৰে সংঘাতৰ চক্ৰতেই ঘটনায়ো প্ৰকৃত ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। কেতিয়াবা আকৌ তাৰে অন্তৰালত পালিঘটনা দুই-এটায়ো অনুৰূপে বা প্ৰতিৰূপে জন্ম লাভ কৰি বৃহৎ গছৰ তলত গজা গছ-পুলিৰ দৰে তাতেই লেৰেলি যায়।

নাটৰ ঘটনা ক্ৰমাত চলি যোৱাৰ লগে লগে তাৰ জটিলতাও বাঢ়ে। শেষত গৈ ই এনে এক চৰম পৰিণতি লভে বা চূড়ান্ত অৱস্থা পায় যাৰ পৰা বিবদমান শক্তি বা দলবোৰৰ কোনোটোৱে অন্যবোৰক পৰাস্ত কৰি মূৰ তুলি আহিবলৈ ধৰে। হব পাৰে— ভালে বেয়াক, ধৰ্ম্মই অধৰ্ম্মক বা সুকৰ্ম্মই দুষ্কৰ্ম্মক পৰাজয় কৰিবলৈ ধৰে। অথবা বিপৰীতে, বেয়াই ভালক, অধৰ্ম্মই ধৰ্ম্মক, দুষ্কৰ্ম্মই সুকৰ্ম্মক পৰাভৱ কৰি আগুৱাই গৈ শেহান্তত কোনো এক নিৰ্দ্দিষ্ট পৰিণতি লাভ কৰে, আৰু তাতেই নাটৰ যৱনিকা পৰে। কিছুমান নাটত ঘটনাৰ চূড়ান্ত অৱস্থা (climax) মাজভাগতে দেখা দিয়ে আৰু অন্য কিছুমানত নাটৰ অৱসান ঘটাৰ লগে লগেহে ইয়াক দেখিবলৈ পোৱা যায়। অনিশ্চিত পৰিণতিলৈ দৰ্শকৰ আগ্ৰহাতিশয্যক টানি নি শেষত চিন্তাকুল অৱস্থাত এৰি দিয়াটো আধুনিক নাট্যকলাৰ এটি কৌশল হৈ পৰিছে। ইয়াকে লক্ষ্য কৰি তাহানি কবি-সম্ৰাট টেনিচনে কৈছিল যে দৰ্শকক তেনেকুৱা নাট্যত নাট্যকাৰে নি উত্তুঙ্গ তৰঙ্গ শিখৰত তুলি দি তৰঙ্গ-ভঙ্গ নেদেখুৱাকৈ তাতেই ৰাখি দিয়ে (poised on the crest of a wave that does not break)। কোনো কোনোৱে নাট্যকাৰৰ এনে কাৰ্য্যক সমৰ্থন কৰি কয় যে জীৱনৰ কামবোৰ এনেকুৱাই। এইবোৰৰ চৰম পৰিণতি বা অন্ত জীৱনৰ কোনো ক্ষেত্ৰতে পোৱা নাযায়। অপূৰ্ণ

চূড়ান্ত অৱস্থা বা ক্লাইমেক্স

কৰ্ম্মৰ ভাৰ বৈয়ে ধৰাৰ বুকুত মানৱ-জীৱন চলি থাকে, আৰু তাকে অসম্পূৰ্ণ অৱস্থাত এৰিয়ে ই মেলানি মাগে। সেয়েহে কবিয়েও কৈছে—

"কতবাৰ জনমিলোঁ তোমাৰ কোলাত
গইছিলোঁ আকউ উলটি ;
অপূৰণ কৰমৰ ভাৰ বান্ধি লৈ—
ঘূৰি ঘূৰি আহিছোঁ উভতি।"—(নলিনীবালা)

চৰিত্ৰ চিত্ৰণেই যে আধুনিক নাটৰ শ্ৰেষ্ঠ বস্তু তাক আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। বচন আৰু কাৰ্য্যৰ যথাযথ প্ৰয়োগ আৰু সমাবেশত চৰিত্ৰৰ গুণাৱলী বিকাশ হয়।

চৰিত্ৰ, ৰস, ভাষা আদি

দৰাচলতে ভাষা, গীত, ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশ আদি নাটত চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা বিকাশৰ সহায়ক মাত্ৰ। এই সকলোৰে মাজেদি দৰ্শকৰ মনত যিয়ে গৈ ছাপ বহুৱাই তেওঁক তন্ময় কৰি ৰাখে সেয়ে ৰস। চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যৰ মধুৰতাইহে ৰস গাঢ় কৰি তোলে। চৰিত্ৰৰ বিষয় আলোচনা কৰি সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক-সকলে চৰিত্ৰক গুণানুযায়ী চাৰি শ্ৰেণীত ভগাইছিল ; যেনে ধীৰোদাত্ত, ধীৰললিত, ধীৰপ্ৰশান্ত আৰু ধীৰোদ্ধত। এই প্ৰত্যেক শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ লক্ষণ সম্পৰ্কে সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰত বিষদ আলোচনা কৰা আছে।

গ্ৰীক নাটত আদিৰে পৰা ঘটনাৰ কাল, স্থান আৰু কাৰ্য্যৰ ঐক্য নিয়মানুবৰ্ত্তিভাৱে পালন কৰা হৈ আহিছে।

এই তিনিবিধ ঐক্য নাথাকিলে দর্শকে ৰঙ্গমঞ্চত দেখা অভিনয়ৰ কাৰ্য্যৰ সঙ্গতি বুজিবলৈ টান পায়—এয়ে আছিল গ্ৰীক নাট্যকাৰসকলৰ ধাৰণা। কিন্তু আদিৰে পৰা ভাৰতত আৰু 'ৰোমাণ্টিচিজম'ৰ যুগৰেপৰা ইংলণ্ড আদি দেশবোৰতো সেই ঐক্যৰ প্ৰতি নাট্যকাৰসকলে আওকাণ কৰি আহিছে। 'ৰোমাণ্টিচিজম'ৰ কালডোখৰত নাট্যকাৰ সকলে দৰ্শকক ৰঙ্গমঞ্চৰ ঘটনাচক্ৰত বুলাই নি অতৰ্কিতেই মাহৰ পিছত মাহ, বছৰৰ পিছত বছৰ আৰু আনকি যুগৰ পিছত যুগ পৰ্য্যন্ত পাৰ কৰি দেখুৱাইছিল। ঘটনা একোটা কেতিয়াবা দেশ-দেশান্তৰলৈ লৈ যোৱা হৈছিল। অকল সেয়ে নহয়, সেই সময়ৰ নাট্যকাৰসকলে অনেক সময়ত সদৃশ বা বিসদৃশ অনেক ঘটনাৰ সমাবেশ কৰি কাৰ্য্যৰ ঐক্য বোলা নীতিবো বিৰুদ্ধাচৰণ কৰিছিল, আৰু তাৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ দ্বাৰা ইয়াকে প্ৰতিপন্ন কৰিছিল যে দৰ্শকৰ সক্ৰিয় আৰু কল্পনাপ্ৰৱণ মনটো কাল, স্থান আৰু কাৰ্য্যৰ ঐক্যৰ ধৰাবন্ধা কৃত্ৰিম সীমাৰ ভিতৰত আবদ্ধ নাথাকে। তেওঁলোকে এই ৰীতিবদ্ধ ঐক্যবোৰৰ ঠাইত বিচাৰিছিল কাৰ্য্যৰ যুক্তিসঙ্গত সমন্বয়। এই সমন্বয় ৰসোপলব্ধিত বৰ আৱশ্যকীয়। সেয়েহে সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলে ৰসলৈ লক্ষ্য ৰাখোঁতে উক্ত কাল, স্থান আৰু কাৰ্য্যৰ মনেগঢ়া প্ৰতিবন্ধকলৈ ভ্ৰূক্ষেপ কৰা নাছিল। তেওঁলোকে কাৰ্য্যৰ সুন্দৰ সমন্বয়ৰ মাজেদি ৰসসৃষ্টি কৰাতেই বেছিকৈ ব্যস্ত আছিল।

কাল, স্থান আৰু কাৰ্য্যৰ ঐক্য

য়ুৰোপত জ্ঞানৰ নৱ-জাগৰণে অকল কাল, স্থান আৰু কাৰ্য্যৰ কৃত্ৰিম বন্ধনকে ছিন্ন কৰি এৰা নাছিল, ৰঙ্গমঞ্চত ৰণ কৰিবলৈ দিয়া বাধা, মৰা শ দেখুৱাবলৈ দিয়া নিষেধ, খোৱা-বোৱা আদি দেখুৱাবলৈ কৰা মানা আদি অলেখ বিধি-নিষেধ তুলি দি একেখন নাটতে একাধিক অনুৰূপ বা বিসদৃশ ঘটনাৰ অভিনয় দেখুৱাই মানৱ জীৱনৰ বিচিত্ৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰিছিল—'কমেডি', 'ট্ৰেজেডি' আদি সকলোপ্ৰকাৰ নাটতে। পুৰণি ঐক্যাৱলীৰ বিধি-বন্ধন ছিন্ন কৰি দি ভাব-ৰাজ্যত চিন্তাৰ আলোড়ন তোলা প্ৰসিদ্ধ নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত নাট্যাচাৰ্য্য শ্বেক্সপীয়েৰ আছিল অন্যতম।

নাটৰ ভাষা আৰু কাৰ্য্যৰ বিষয় আগতে কিছু আলচ কৰা হৈছে। ইয়াকো কোৱা হৈছে যে নাটক কাব্যৰেই এটা বিভাগ বা শ্ৰেণী মাথোন। ডাঙৰ-সৰু অলেখ ঢৌৰে ভৰা সাগৰৰ দৰে মানুহৰ জীৱনটোও অলেখ কামৰ সমষ্টি মাথোন; সাগৰৰ ঢৌৰ দৰে কৰ্ম্মৰো অবিৰাম গতি। বিবিধ ধৰণৰ লহৰ তুলি জীৱনত কৰ্ম্মই মানুহক সজীৱ আৰু সৰস কৰি ৰাখে। তাৰেই বিচিত্ৰ সুৰ বা ছন্দ বাজি উঠে মানৱে সৃষ্টি কৰা কাব্য, কলা, সংস্কৃতি আদিৰ মাজেদি।

নাটৰ ভাষা আৰু কাৰ্য্য

মানৱ জীৱন কাব্যৰ প্ৰভাৱৰ পৰা মুক্ত হব নোৱাৰে। কৰ্ম্মৰ লহৰৰ দৰে কাব্যৰ ছন্দ মানৱ মনৰ কোনোবা গুপুত

কোণত সুপ্ত হৈ থাকে; আৰু তাৰ প্ৰতিধ্বনি বাহিৰত শুনিবলৈ পালেই মনটোক সি নচুৱাবলৈ ধৰে। সেয়েহে যুগে যুগে কাব্যই মানুহক মুগ্ধ কৰি আহিছে। কোনো যুগত হয়তো দৃশ্য-কাব্য প্ৰবল হৈছে আকৌ তাৰ পিছৰ যুগত শ্ৰব্য-কাব্যই প্ৰাধান্য লভিছে। মনৰ সন্তুষ্টিকে লক্ষ্য কৰি দৃশ্য-কাব্য আৰু শ্ৰব্য-কাব্য দুয়ো এইদৰে মানব মনক সততে আকৃষ্ট কৰি থাকিব।

দৃশ্য-কাব্যৰ ৰচনাত অভিজ্ঞতা আৰু শ্ৰব্য-কাব্যৰ ৰচনাত কল্পনা বেছি কাৰ্য্যকৰী শক্তি। ভাষাৰ মায়া-জাল দুয়োতে বিদ্যমান। যাৰ মুখত যি ভাষা শোভা পায় তাকে দিব নোৱাৰিলে নাট ৰচন-দোষত দুষ্ট হৈ পৰে। চহা-হজুৱাৰ মুখত বীৰৰ কথা অশোভনীয়। বীৰৰ মুখতো সেইদৰে সৰু কথা শোভা নাপায়। কাৰ্য্যৰ বেলিকাও তেনেকুৱা। মহাবীৰ আলেকজেণ্ডাৰে ৰণ-ক্ষেত্ৰত সৈন্য পৰিচালনা কৰিবলৈ এৰি আলিৰ কাষৰ মাটিমাহ খোৱা দৃশ্য কোনো প্ৰকাৰে খাপ নাখায়। গতিকে কাল, পাত্ৰ আৰু স্থানৰ বিশিষ্ট জ্ঞান আৰু অভিজ্ঞতা নাথাকিলে নাট্যকাৰে নাট-প্ৰণয়নত কৃতকাৰ্য্য হব নোৱাৰে। অৱশ্যে মিলনান্ত নাট, প্ৰহসন আদিবোৰ নাটৰ অনেক ক্ষেত্ৰত আমোদ আৰু ৰসৰ সৃষ্টি কৰা হয়—উক্তবোৰ কাৰ্য্যৰ বিশৃঙ্খলা বা খেলিমেলি দেখুৱাই। কিন্তু তেনে খেলিমেলি লগাই ভাব মাজেদি ৰস-সৃষ্টি কৰিবলৈ হলেও বিষয়টো ভালকৈ জানিলেহে তাত

ইচ্ছানুযায়ী বৈসাদৃশ্যৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰি। ইও একপ্ৰকাৰ নীতিবদ্ধ বিশৃঙ্খলা।

বৈসাদৃশ্য বা ভুলতেই হাস্যৰসৰ জন্ম; আৰু হাস্যৰসেই 'কমেডি'ৰ উপজীৱ্য। বৈসাদৃশ্য মানৱ জীৱনৰ ঘটনাৱলীৰ লগত সততে জড়িত হৈ আছে। মাত্ৰাভেদে ই কৰুণ আৰু মাত্ৰাভেদে ই হাস্যোদ্দীপক অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰে। আনক বেজাৰ দি আমি হাঁহো। অৰ্থাৎ অন্যৰ বেদনা আমাৰ হাঁহিৰ উৎস। সেই পৰপীড়নৰ মাত্ৰা যেতিয়া বাঢ়ি যায় তেতিয়া আমি হাঁহিবলৈ এৰি দুখ পাওঁ। অৰ্থাৎ অসঙ্গতিৰ আঘাতে যেতিয়া আমাৰ মনক ভাকুটকুটাই নিদি কঠোৰভাৱে আঘাত দিয়ে তেতিয়াই আমি 'ট্ৰেজেডি'ৰ বেদনা অন্তৰত অনুভৱ কৰোঁ। আৰ্ট বা শিল্পৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা এই বেদনাই 'ট্ৰেজেডি'ৰ ৰসৰ সৃষ্টি কৰে। ৰবীন্দ্ৰনাথে তাকেই কৈছে—'কমেডি' আৰু 'ট্ৰেজেডি' কেৱল পীড়নৰ মাত্ৰাভেদ। 'কমেডি'ত যিমানখিনি নিষ্ঠুৰতা প্ৰকাশ পায়, তাত আমি পাওঁ আমোদ, 'ট্ৰেজেডি'ত যতদূৰ পৰ্য্যন্ত যায় তাত আমাৰ চকুলো ওলায়। * * * গতিকে কব পাৰি যে অসঙ্গতিবোধ 'ট্ৰেজেডি' আৰু 'কমেডি' উভয়ৰে উপজীব্য হব পাৰে।" মুঠকথা, কাৰুণ্যই 'ট্ৰেজেডি'ৰ আৰু হাস্যই 'কমেডি'ৰ মূলবস্তু। তাকেই এইদৰেও কোৱা যায় যে হাঁহি আৰু বিষাদ জীৱনৰ একেডাল বটীয়াতে পকোৱা থাকে। উদাহৰণ স্বৰূপে ধৰি লওক, এজন মানুহৰ টুপী এটা

কমেডি

ৰতাহে উকৰাই নিছে আৰু তেওঁ টুপীটো ধৰিবলৈ পাছে পাছে খেদি ফুৰিছে। তাকে দেখি আমি আমোদ পাওঁ আৰু হাঁহো। এটা ভকত যাত্ৰী টোপোলাই-টাপলিয়ে, মালাই-খন্তাই দৌৰি গৈ ষ্টেচন পালে। পাই খপ্‌জপাই টোপোলাটো ৰেলত তুলি পুনঃ মালা আৰু টোকন নিবলৈ আহোঁতে ৰেলে ষ্টেচন এৰিলেই। ভকতে হাত মেলি ৰেল থমাবলৈ চিয়ঁৰিলে। তেতিয়াও আমি হাঁহো। ভদ্ৰলোক এজনে চিকচিকীয়া জোতা আৰু নতুন ফিৰফিৰীয়া পাটৰ পাঞ্জাবী পিন্ধি নিমন্ত্ৰণ খাবলৈ গহীনকৈ গৈ বিয়াঘৰত কেনেবাকৈ আলকতৰাৰ ঠালিত পৰি লেটপেটীয়া হলে, আমি হাঁহো। পেটাল ভদ্ৰলোক এজন হঠাৎ পিচলি পৰিলেও আমাৰ হাঁহি উঠে। কিন্তু সেই একেকেইটা ঘটনায়ে যদি অলপ অন্যৰূপ লয় তেতিয়া আমি নাহাঁহি ৰেখাত চকুলোহে টুকিম। যেনে, টুপী খেদি যোৱা মানুহ-টোৱে যদি দৌৰি গৈ চলন্ত মটৰ গাড়ীৰ তলত সোমাই প্ৰাণ এৰে তেতিয়া হলে ঘটনাৰ কাৰুণ্যত আৰু ঘটনাগ্ৰস্ত দুৰ্ভগীয়া লোকজনৰ প্ৰতি সহানুভূতিত আমাৰ মনে কান্দি উঠে। ভকতজনো যদি ৰেলত উঠিবলৈ গৈ ৰেলগাড়ীৰ তলত পৰি যায় আৰু বেয়াকৈ আহত হয়; নিমন্ত্ৰণ খাবলৈ যোৱা ভদ্ৰলোকজনো যদি উতলা আলকতৰাত পৰি জখম হয়; পেটাল মানুহটোও যদি পৰি মূৰ্চ্ছা যায় তেন্তে সেইবোৰ দৃশ্যত আমাৰ সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক হব, আৰু আমি হাঁহিব

নোৱাৰি হয়তো কান্দিবহে খুজিম। ‘কমেডি’ৰ মূলকথাও এই যে অৱস্থাৰ বৈপৰ্য্যয়ত মনত যেতিয়া আনন্দ লাগে তেতিয়া ‘কমেডি’ৰ জন্ম হয়। এনেকৈয়ে নাটত ব্যক্তিৰ, সমাজৰ অথবা ধৰ্ম্মৰ ভণ্ডামি, কদাচাৰ আৰু দুৰ্ব্ব্যৱহাৰবোৰত পোহৰ পেলাই মঞ্চত হাস্যাস্পদ কৰি দাঙি ধৰি ‘কমেডি’ৰ সৃষ্টি কৰা হয়। ‘কমেডি’ত নিজৰ আমোদৰ মাজেদি আনক সংশোধন কৰাৰ ভাব নিহিত থাকে।

হাঁহিৰ মাজেদি যে অকল ব্যক্তি, সমাজ বা ধৰ্ম্মৰ দোষবোৰ সংশোধন কৰিবলৈ বিচৰা হয় এনে নহয়—হাঁহিয়ে, অতৰ্কিতে হাহোঁতাৰ নিজৰ স্বাস্থ্যবো হিত সাধন কৰে। হাঁহি সম্পৰ্কে এজন লিখকে কৈছে—“হাঁহি এটা কুস্তিৰ দৰে। ই পৰিপাকত বা হজমিত সহায় কৰে। হাঁহিলে মানুহ শকত হব পাৰে। হৰ্ষোৎফুল্ল অন্তঃকৰণে স্বাস্থ্যৰ কাৰণে ঔষধে বেমাৰত কাম কৰাৰ দৰে কৰে। হাঁহিত পেটত নাড়ি-ভুঁৰু লৰে, তেজৰ চলাচল বাঢ়ে আৰু পৰিপাকত সিয়ে সহায় কৰে। গতিকে খোৱাৰ পিছত পাঁচ মিনিটমান হাঁহিবা।” (Laughing is an exercise which aids digestion. Laugh and grow fat. A merry heart doeth good to man like a medicine. Laughing stirs up the abdominal organ and increasing the circulation of the blood, it aids peristalis and causes the flow of juices etc. needed in

digestion. Take a five minutes dose of laughter after every meal.—W. J. Cromie.)

ইংৰাজীত ৱিট, (Wit), হিউমাৰ (Humour), কমিক (Comic), ফান (Fun), চেটায়াৰ (Satire), লেম্পুন (Lampoon), ননচেন্স (Nonsense) আদি শব্দৰ দ্বাৰা হাস্যৰসৰ ভিন্ন ভিন্ন প্ৰকাৰ মাথোন নিৰ্দ্দিষ্ট হয়। অসমীয়াত কৌতুক, ব্যঙ্গ, বিদ্ৰূপ, শ্লেষ, ঠাট্টা-মস্কৰা আদি শব্দৰ দ্বাৰা তেনে ভাৱ প্ৰকাশ কৰা হয়।

যেতিয়া হাস্যৰসৰ ৰচনাত বা কথাত বৰ্ণনাই বুদ্ধিৰ মাজেদি বা বুদ্ধিত ভাকুটকুটাই দি আমোদৰ উদ্ৰেক কৰে তেতিয়া সি হয় 'ৱিট'। 'ৱিট'ত অলপ কটুতা আৰু অলপ আৰাম লগা আনন্দ থাকে। 'হিউমাৰ' কিন্তু নিৰহ-নিপানী আমোদৰ বস্তু। তাত আনক আঘাত দিয়াৰ উদ্দেশ্য সমূলি নাথাকে। 'চেটায়াৰ'ত কটুতা আৰু বিদ্বেষ মিহলি থাকে; কেৱল আৱৰণটোহে তাত মিঠা। ইংৰাজী সাহিত্যত জোনাথান চুইফ্টৰ নাম 'চেটায়াৰ' সাহিত্যত অমৰ হৈ থাকিব। আধুনিক অসমীয়া ভাষাৰ আদিছোৱাতো হেম বৰুৱা, সত্যনাথ বৰা, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আদি কৰ্ণধাৰসকলে—'বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱাভাতুৰী', 'কেন্দ্ৰসভা', 'কাকতৰ টোপোলা' আদি সাহিত্যৰ মাজেদি সমাজ-সংস্কাৰমূলক হাস্যৰসপূৰ্ণ সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এইবোৰ সম্পূৰ্ণকৈ নাটকৰ পৰ্য্যায়ৰ

সাহিত্য নহলেও নাটকীয় ভঙ্গী আৰু গল্পই তাত প্ৰাধান্য লভিছে।

মূঠতে কবলৈ গলে ইচ্ছাৰ লগত অৱস্থাৰ অসঙ্গতি, উদ্দেশ্যৰ লগত উপায়ৰ অসঙ্গতি, কথাৰ লগত কাৰ্য্যৰ অসঙ্গতি—এইবোৰৰ মাজতে 'কমেডি'ৰ উপাদান লুকাই থাকে। এই অসঙ্গতিবোৰৰ মাজত যি ভুল সোমাই থাকে তাতেই 'কমেডি' অঙ্কুৰিত হয়। ভুলভৰা জীৱনটোকে লৈ সদায় মানুহে কৰ্ম্মক্ষেত্ৰত আগবাঢ়ি যায়। ভুলক ভুল বুলি নাভাবে; নিজক সদায় ভ্ৰমমুক্ত বুলি বিবেচনা কৰে। চিন্তাৰ, কাৰ্য্যৰ আৰু আদৰ্শৰ এই যে পঙ্গুতা, এই যে অসঙ্গতি, তাৰ প্ৰদৰ্শনীতে হয় 'কমেডি'ৰ অভিনয়। আন্ধাৰত জোপোহাকে হাতী বুলি ভাবি যেতিয়ালৈ ভয় কৰি চলা যায়, তেতিয়ালৈ তাত 'কমেডি' নাই; কিন্তু যেতিয়াই পোহৰৰ সমাবেশত জোপোহাই নিজৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰে আৰু মনে তাৰ ভ্ৰমটো বুজিব পাৰে তেতিয়াই হয় 'কমেডি'ৰ জন্ম। দ্বিপৰ বিলৰ পাৰত জালোৱাই গছৰ জোপোহাত শুকাবলৈ মেলি থোৱা প্ৰকাণ্ড শুভ্ৰ জাল দেখি ৰাতি বাটৰুৱাই বন্য গণেশ বুলি ভাবি উধাতু খাই লৰি গৈ বিখ্যাত হাতী-চিকাৰী তৰুণ ফুকনক খবৰ দি আনিলে। ফুকনেও আহি ৰাইফল হাতত লৈ গজেন্দ্ৰৰ ওচৰ চাপি গুলি এৰে প্ৰায়, এনেতে তেওঁৰ মনত প্ৰশ্ন হ'ল—লৰচৰ নকৰে কিয়? তেতিয়া দিল-বলী ফুকনে মৰণত শৰণ দি সন্দেহ ভঞ্জনাৰ্থে সশস্ত্ৰে

সন্থমভাবে গৈ দেখে হাতী নহয় জালহে? ই জানো কম আমোদজনক ঘটনা? কাৰ্য্য আৰু বাক্যৰ মাজেদি মৰুত ফুটাই তোলা এনেবোৰ কাৰ্য্যই কমেডি। জীৱনত ঘটা কাৰ্য্যবোৰৰ ই একোটি ৰূপ প্ৰকাশ কৰে। এনেকৈয়ে 'কমেডি'ৰ হাঁহি অৱস্থাৰ বৈপৰ্য্য, কাৰ্য্যৰ বৈপৰ্য্য আৰু বাক্যৰ বৈপৰ্য্যত ফুটি উঠে। শেক্সপীয়েৰৰ অমৰ চৰিত্ৰ ফলষ্টাফে নিজকে ইতিকিং কৰে; নিজৰ ভৰ্য্য শৰীৰটোৰ সম্পৰ্কে নিজেই হাস্যাস্পদ মন্তব্য প্ৰকাশ কৰি হাঁহে আৰু আনকো হঁহুৱায়। সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাৰ কৃপাবৰো সেই একেধৰণৰ চৰিত্ৰ। এয়ে প্ৰকৃত 'হিউমাৰ'।

ইটালিৰ ডান্টে সুদূৰ অতীতৰ ১৩১৮ চনতে কৈছিল যে ঘটনাৰ সংঘৰ্ষ এটাৰ মাজেদি শেষত মিলনত ফুটি উঠা চিত্ৰই 'কমেডি'—"Comedy beginneth with some adverse circumstances, but its theme hath a happy termination as doth in the comedies of Terence;" তেওঁ হিন্দুসকলৰ দৰেই কবিতা আৰু নাটৰ সূক্ষ্ম ব্যৱধান নামানি নিজৰ বিখ্যাত অমৰ কাব্যখনৰ নাম দিছিল—"লা ডিভিনা কমেডিয়া" (La Divina Commedia) বা 'ডিভাইন কমেডি' (Divine Comedy) ; কাৰণ আৰম্ভত গেলা-পচা পূতিগন্ধময় নৰক আৰু পৰিসমাপ্তিত সুখভৰা সৰগৰ সন্ধান তাত বিদ্যমান।

'কমেডি'ক সমালোচক সকলে দুভাগত ভগাইছে, যেনে,

'ক্লাচিকেল কমেডি' আৰু 'ৰোমাণ্টিক কমেডি'। 'ক্লাচিকেল কমেডি'ৰ সম্বন্ধ ঘাইকৈ মনৰ লগত; হিয়া বা অন্তৰৰ লগত নহয়। অন্তৰৰ লগত সম্বন্ধ ৰখা 'কমেডি'য়ে 'ৰোমাণ্টিক কমেডি'।

'ক্লাচিকেল কমেডি' আৰু 'ৰোমাণ্টিক কমেডি'

প্ৰথমে কোনো কথা আমাৰ মনত লাগে, আৰু পিছতহে সি গৈ আমাৰ অনুভূতিক স্পৰ্শ কৰে। কাণত পৰা গীত বা চকুৰে দেখা দৃশ্যই পোনতে মনত খুন্দা মাৰি হিয়াত প্ৰবেশ কৰে।

"কাণেৰ ভিতৰ দিয়া মৰমে পশিল গো
আকুল কৰিল মোৰ প্ৰাণ।"

অথবা মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ নামঘোষাৰ—

"কৰ্ণপথে ভকতৰ হিয়াত প্ৰবেশি হৰি,
দুৰ্ব্বাসনা হৰে সমস্তয়।
জলৰ যতেক মল—যেহেন শৰত্তকালে,
স্বভাৱতে নিৰ্ম্মল কৰয়।"

গতিকে এইদৰেও কব পাৰি যে 'ক্লাচিকেল কমেডি'ৰেই অন্যৰূপ হ'ল 'ৰোমাণ্টিক কমেডি'। 'ক্লাচিকেল কমেডি' সহানুভূতিৰ সূক্ষ্ম স্তৰত প্ৰবেশ কৰিলে ৰোমাণ্টিক কমেডিৰ সৃষ্টি হয়। যেনেকৈ সহানুভূতিৰ মাত্ৰা বাঢ়িলেই হাস্যাস্পদ ঘটনা গৈ শোকাবহ দৃশ্যত পৰিণত হয়, ঠিক সেইদৰে অনুভূতিক স্পৰ্শ কৰি জাগি উঠা হাঁহিভৰা কাৰ্য্যই 'ৰোমাণ্টিক কমেডি'। এই সকলোবোৰৰে পাৰ্থক্য মাত্ৰাগত;

প্ৰকাৰগত অথবা শ্ৰেণীগত নহয়। এই আটাইবোৰ কেৱল লিখকৰ প্ৰকাশ-নৈপুণ্যৰ ওপৰতে খাইকৈ নিৰ্ভৰ কৰে। 'ক্লাচিকেল কমেডি'ত লিখকৰ মন সদায় আত্ম-বিশ্বাসত গৰ্ব্ব-স্ফীত হৈ থাকে। আনৰ দোষ ধৰি হাঁহি-ঠাট্টাৰ মাজেদি সেই দোষ সংশোধন কৰাই এই নাটৰ লক্ষ্য। এৰিষ্টটোলৰপৰা মলিয়াৰ, বাৰ্ণাৰ্ড শ্বলৈকে—'কমেডিয়ান' সকল এই শ্ৰেণীৰ নাট্যকাৰ। শেক্সপীয়েৰকে আদি কৰি ৰাণী এলিজাবেথৰ যুগৰ 'কমেডিয়ান'সকল 'ৰোমাণ্টিক কমেডি'ৰ গুৰিয়াল। তেওঁলোকে আনৰ দোষ দেখি হাঁহি হঁহুৱাই শুধৰণিৰ বাট দেখুৱাটোকেই নাটৰ লক্ষ্য বুলি নধৰি তাত সহানুভূতিভৰা অন্তৰৰ আশাভৰা মৰ্ম্মবাণীবোৰো প্ৰকাশ কৰি আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ মাজত দৰ্শক আৰু ভাৱৰীয়াৰ মনো দোদুল্যমান কৰি ৰাখিছিল।

মানুহৰ আত্ম-অভিমান আৰু আত্ম-গৌৰৱ জন্মৰ লগত অহা বস্তু। কৰ্ম্মময় জীৱনত মানুহে যেতিয়া কিবা কাৰণত আত্ম-অভিমানত কঠোৰ আঘাত পায়,

ট্ৰেজেডি

আশাশুধীয়াভাৱে যত্ন আৰু চেষ্টা কৰি থকা সত্বেও জীৱনত যেতিয়া সকলো কাৰ্য্য নিজৰ বিপৰীতেহে যাবলৈ ধৰে, আৰু সেইবোৰেই জীৱনটোক বিৰাট বিফলতাৰ শুকান মৰুভূমিত পৰিণত কৰেগৈ—নতুবা কেতিয়াবা জীৱন-টোকেই টানি নি মৃত্যুৰ গ্ৰাসত পেলায়, তেতিয়াই ফুটি উঠে জীৱনৰ কৰুণ ট্ৰেজেডি।

'ট্ৰেজেডি' আৰু 'বিয়োগান্ত নাট' কেতিয়াবা এই দুয়োটা শব্দ একে অৰ্থসূচক নহবও পাৰে। কিয়নো বিয়োগান্ত নোহোৱাকৈও কেতিয়াবা ঘটনাত 'ট্ৰেজেডি'ৰ কাৰুণ্য ফুটি উঠিব পাৰে। বস্তুতঃ কেতিয়াবা মিলনৰ মাজেদিও হতাশাৰ কাৰুণ্য বা বিফলতাৰ উত্তপ্ত হুমুনিয়াহ ফুটি উঠে। মহা-ভাৰতৰ ঘটনাই তাৰ প্ৰমাণ। তাত পাণ্ডৱসকলে হৃতৰাজ্য ঘূৰাই পালে সঁচা, কিন্তু পালে কেনেকৈ আৰু ক'ত? পালে কুৰুক্ষেত্ৰৰ তুমুল সংগ্ৰামৰ অন্তত, ভাই-ভতিজা মোমা-পেহা আদি আত্মীয়সকলক নিধন কৰি—মহাশ্মশানৰ নিষ্ঠুৰ বুকুত। গতিকেই মহাভাৰতত পাণ্ডৱসকলৰ ৰাজ্যলাভৰ মাজেদি যি আনন্দ বিৰিঙি পৰিছিল তাত বিফলতাৰ হিয়াভগা হুমুনিয়াহ অন্তৰ্নিহিত আছিল। মহাভাৰত সেইবাবেই দেখাত এখন মিলনান্ত ঘটনাৰ বিৰাট মহাকাব্য যদিও বস্তুতঃ ই এখন কৰুণ ঘটনাৰ শোকাবহ 'ট্ৰেজেডি'হে।

হিন্দু ধাৰণামতে মানৱ জীৱনৰ মৃত্যুৰ লগতে ওৰ নপৰে। পৰমাত্মাৰ লগত আত্মাৰ মিলন নোহোৱালৈকে মানুহে সুখ-দুখ, বিৰহ-মিলন আৰু জয়-পৰাজয়ৰ মাজেদি জন্ম-জন্মান্তৰতো জীৱনৰ অভিযান চলায়ে থাকিব। মহা আনন্দৰ পৰাই মানৱাত্মাৰ জন্ম আৰু সেই আনন্দৰ ফালে উধাও হোৱাই তাৰ স্বভাৱ। গতিকে জীৱনৰ বিফলতাত কোনো কাৰ্য্য সমাধা হব নোৱাৰে আৰু তাক সেইদৰে সমাধা হব দিবও নালাগে। সেই হেতুকেই প্ৰাচীন হিন্দু সাহিত্যত

'ট্ৰেজেডি' নাই। 'ট্ৰেজেডি'ৰ কাৰুণ্য কৰবাত ঘটনাৰ মাজেদি ফুটি উঠিলেও সি গৈ মিলনতে অন্ত হয়। এই ধাৰণাই হিন্দু সমাজক ইমানে প্ৰভাৱান্বিত কৰি ৰাখিছে যে আনকি কুৰি শতিকাৰ ভৰ দুপৰত আজিও গ্ৰাম্য হিন্দু সমাজে ওজাপালীৰ গীতত বা সুৰ লগাই পুথি পাঠ কৰোঁতে বভ্ৰুবাহনৰ যুঁজত অৰ্জ্জুনৰ মৃত্যু, নতুবা বধাসুৰৰ হাতত পাণ্ডৱৰ নিধনতে পদ সামৰিবলৈ নিদিয়ে; অৰ্জ্জুন আৰু পাণ্ডৱসকলে পুনৰ্জ্জীৱন লাভ কৰিলেহে পদ এৰিবলৈ দিয়ে। কাৰণ ন্যায়বানৰ নিঠুৰ নিধনত নতুবা অন্যায়ৰ হাতত ন্যায়ৰ অশোভনীয় পৰাজয়ৰ কথা শুনি তৃপ্ত থাকিবলৈ তেওঁলোকক ধৰ্ম্মই নিদিয়ে। সত্য-ৰক্ষাই ধৰ্ম্ম আৰু ন্যায়ৰ জয় আৰু অন্যায়ৰ পৰাজয়—এয়ে জগতৰ চিৰন্তন নীতি। তাকেই কলা, সাহিত্য আদিৰ মাজেদি ৰূপ দিয়া হয়। ধৰ্ম্মই হিন্দুসমাজৰ ভাবধাৰা এই-দৰেই নিয়ন্ত্ৰিত কৰি আহিছে। অন্যায় অবিচাৰৰ মাজেদি ঘটা জীৱনৰ করুণ পৰিণতি সেইবাবেই হিন্দু ভাবধাৰাৰ অনুকূল কাৰ্য্য নহয়, আৰু সেইবাবেই ই সাহিত্যত ঠাই নাপাইছিল।

নাট্য-শাস্ত্ৰৰ লগত ধৰ্ম্মৰ সম্বন্ধ

নাট্য-শাস্ত্ৰ যে ধৰ্ম্মগ্ৰন্থৰে আৰু নাট্যকলা যে ধৰ্ম্মৰেই এটি অঙ্গ আছিল তাক ভৰত মুনিয়ে নাট্যৰ উদ্দেশ্য বৰ্ণনা কৰোঁতে স্পষ্টকৈ উল্লেখ কৰি গৈছে; যেনে—

"ধৰ্ম্ম্যং যশস্যং আয়ুষ্যং হিতং বুদ্ধিবিবৰ্দ্ধনম্।
বিশ্ৰান্তিজননং লোকে নাট্যমেতদ্ ভৱিষ্যতি।"

অৰ্থাৎ ধৰ্ম্ম, যশ, আয়ুস, হিত, বুদ্ধি আৰু বিশ্ৰামৰ উপভোগৰ কাৰণেই নাটৰ উৎপত্তি। এই নাট আকৌ কাব্যৰেই এটা অংশ হোৱা হেতুকে ইয়াৰ বহুকেইটা গুণৰ ভিতৰত কান্তাসম্মিত উপদেশ দান কৰা আৰু দৰ্শক আৰু শ্ৰোতা-সকলৰ নিৰন্তৰ হিত সূচনা কৰা অন্যতম গুণ। হিন্দু আলঙ্কাৰিকসকলে হিত সাধনৰ ফালৰ পৰা চাই সমস্ত শাস্ত্ৰক তিনি ভাগত ভগাইছিল; যেনে প্ৰভুসম্মিত, সুহৃৎ-সম্মিত আৰু কান্তাসম্মিত। কিছুমান শাস্ত্ৰই প্ৰভুই ভৃত্যৰ হিতাৰ্থে উপদেশ দিয়াৰ দৰে দিয়ে, সেইবোৰ যেনে, বেদ, বেদাঙ্গ, উপনিষদাদি। কিছুমানে বন্ধুৱে বন্ধুৰ মঙ্গল কামনা কৰাৰ দৰে কৰে; সেইবোৰ যেনে, ইতিহাস, পুৰাণাদি শাস্ত্ৰ। অন্য কিছুমান আছে যিবোৰে প্ৰেয়সী পত্নীয়ে নিজৰ স্বামীক মৰম লগা কথাৰ মাজেদিয়ে হিতোপদেশ দিয়াৰ দৰে দিয়ে; সেইবোৰৰ উদাহৰণ গল্প, কাব্যাদি। এই শেষৰ বিধ শাস্ত্ৰৰ উপদেশক কান্তাসম্মিত উপদেশ বোলা হৈছে। যিহেতু কাব্যৰেই নাট মাত্ৰ এটি অংশবিশেষ, গতিকে নাটত যি উপদেশ ফুটি উঠে তাক আনন্দৰ মাজেদি বা উপভোগৰ মাজেদিহে উপলব্ধি কৰা যায়। সেইবাবে নাটত ৰসৰ ইমান প্ৰাধান্য।

ব্যক্তি আৰু সমাজৰ হিতসাধনৰ উদ্দেশ্য কাব্যত ইমানে প্ৰবল আছিল যে আজিও লোকে গাঁৱে-ভূঁয়ে ৰামায়ণ, মহাভাৰত, ভাগৱত, গীতা আদি পাঠ কৰাই আগ্ৰহেৰে শুনে

আৰু তাৰ দ্বাৰা বিঘ্নবিনাশ হয় বুলি বিশ্বাস কৰে। সেইবাবেই কাব্যৰ গুণানুকীৰ্ত্তন কৰি কোৱা হৈছে—

"কাব্যং যশসে, অৰ্থকৃতে ব্যৱহাৰবিদে শিৱেতৰক্ষতয়ে।

সদ্যঃ পৰনিবৃতয়ে কান্তাসম্মিততয়োপদেশযুজে॥"

এইদৰে জীৱনত হিতকৰ্ম্ম আৰু আমোদৰ মাজেদি সদানন্দ পৰমাত্মাৰ পিনে পুনঃ আগুৱাই যোৱাই মানৱ-জীৱনৰ লক্ষ্য—এয়ে আছিল হিন্দুসকলৰ ধাৰণা। "আনন্দ-ৰূপমৃতং যৎ বিভাতি।" গতিকে পৰমানন্দৰূপ ভগৱানৰ লীলাৰ মাজেদি জন্মলাভ কৰা মানৱৰ নিৰানন্দ কেতিয়াও আত্মাৰ স্বৰূপ নহয়, বৰঞ্চ সদানন্দৰূপে কৰ্ম্মৰত হৈ জীৱন-যুজত আগ বঢ়াই তেওঁৰ কৰ্ত্তব্য—এয়ে আছিল হিন্দুধৰ্ম্মৰ নিৰ্দ্দেশ। গতিকেই 'ট্ৰেজেডি'ক খন্তেকীয়াভাবে মানি ললেও চিৰন্তন বস্তু বুলি হিন্দুসকলে ধৰা নাছিল। সেইবাবেই পুৰণি হিন্দু নাটকত 'ট্ৰেজেডি'ৰ স্থান নাই।

জাৰ্ম্মাণিৰ নৈৰাশ্যবাদী দাৰ্শনিক পণ্ডিত চপেনহাৱাৰ মতে 'ট্ৰেজেডি'ৰ আনন্দহে প্ৰকৃত আনন্দ। ই মানুহৰ মনৰ আনন্দ, জ্ঞানৰ আনন্দ, কাৰ্য্যৰ তাৎপৰ্য্য ধৰা পৰাত ওপজা আনন্দ। তেওঁৰ মতে জীৱন কেৱল দুখৰ, চিৰন্তন ক্ৰন্দনৰ এটি অবিচ্ছিন্ন সোঁত। এই দুখৰ সোঁতত জীৱনটো উটাই দিয়াতেই আমাৰ আনন্দ।

ট্ৰেজেডি সম্পৰ্কে পাশ্চাত্য মতবাদ

হেগেলে আকৌ কয়—"ট্ৰেজেডি'ৰ দ্বন্দ্ব ন্যায় আৰু

অন্যায়ৰ দ্বন্দ্ব নহয়। ন্যায় আৰু ন্যায়ৰ মাজতেই হোৱা আকস্মিক সংঘর্ষৰ ই এটি ৰূপমাত্র। এটা ন্যায়ে অন্য এটা ন্যায়ক মানিব নুখুজি তাক বাট ভেটা দি অন্যপিনে পঠাব খুজিলেই 'ট্রেজেডি'ৰ সংঘর্ষ আৰু তাৰ আনুষঙ্গিক কাৰুণ্যৰ আৱির্ভাব হয়। ব্যক্তিৰ মনে ভাবি-চিন্তি চাই যিটো বস্তু ঠিক বুলি ধৰি লয় আৰু তাক পাবলৈ প্রবলভাবে লাগি যায়, সমাজে হয়তো সেইটো ইচ্ছা নকৰে, নামানে আৰু তাত বাধা জন্মায়। প্রেমে যাক বিচাৰে, মর্য্যাদাবোধে তাৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰে।" 'ট্রেজেডি'ৰ দ্বন্দ্ব ইয়াতেই উপস্থিত হয়।

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে দ্বন্দ্ব বা বিৰোধ সকলো নাটকীয় ঘটনাৰে মূলবস্তু। ইয়াৰ মাজেদিয়ে নাটকৰ চমৎকাৰিত্ব ফুটি উঠে। দ্বন্দ্ববিহীন ঘটনাত কাৰুণ্য থাকিব পাৰে, কিন্তু 'ট্রেজেডি'ৰ ৰস নাই। সেইবাবেই নৈসর্গিক আৰু গতানুগতিক ঘটনা 'ট্রেজেডি'ৰ বিষয়বস্তু নহয়। যেনে, বুঢ়া বয়সত বেমাৰ হৈ গৃহস্থজন মৰিলত তেওঁৰ পৰিয়ালৰ অশেষ কষ্ট হ'ল; এই ঘটনা কৰুণ হব পাৰে, কিন্তু 'ট্রেজেডি'ৰ কাৰুণ্য আৰু 'ট্রেজেডি'ৰ ৰস তাত নাই। 'ট্রেজেডি'ৰ মাজেদি যি বীভৎসতা, যি নিষ্ঠুৰতা, যি প্রচণ্ডতা ফুটি উঠে, তাত ৰসৰ আনন্দ আছে আৰু সেইহেতুকেই দর্শকে তাক ভয়ঙ্কৰ হলেও গ্রহণ কৰিবলৈ কুণ্ঠিত নহয়। মুঠকথা, সাধাৰণ জীৱনৰ কর্ম্মক্ষেত্রত পোৱা বিফলতাত বিষাদৰ কাৰুণ্য ফুটি উঠিব পাৰে, কিন্তু তাত নাট্যৰ সম্পূর্ণ আকর্ষণ নাই। তাত

শ্ৰোতাৰ সহৃদয়তাৰ পুতৌ আছে কিন্তু দৰ্শকৰ ৰসোপলব্ধিৰ আনন্দ নাই।

শক্তি আৰু জ্ঞানৰ গৌৰৱত প্ৰমত্ত হৈ থকা মানৱ মনে মনুষ্যত্বৰ লাঞ্ছনা, পুৰুষত্বৰ গঞ্জনা আৰু যোগ্যতাৰ অৱমাননা নতশিৰে গ্ৰহণ কৰিবলৈ সহজতে প্ৰস্তুত নহয়। ফলত বিপৰীত শক্তিৰ লগত যি দ্বন্দ্ব হয় তাৰেই বিফলতাত আবিৰ্ভাৱ হয় 'ট্ৰেজেডি'ৰ। মাৰ্ক টোৱেইনৰ কথাত আদি মানৱ আদামে জ্ঞানোন্মেষৰ পিছতে উদ্যানৰ এমূৰে থকা জলপ্ৰপাতটোৰ পানী ওপৰৰ পৰা নামি অহা দেখি নিজকে প্ৰশ্ন কৰিছিল—পানীবোৰ তললৈ নামি নাহি ওপৰলৈ নাযায় কিয়? এই আশ্চৰ্য্য ভাব মনত জাগাত তাৰ কাৰণ অনুসন্ধান কৰিবলৈ যি মুহূৰ্ত্ততে তাৰ চিন্তা আৰু শক্তি কৰ্ম্মত নিবিষ্ট হ'ল, তেতিয়াই আৰম্ভ হ'ল বিজ্ঞানৰ অনুসন্ধিৎসা, গৱেষণা আৰু পৰীক্ষা। ঠিক সেইদৰে আদি মানৱ-মিথুনে যেতিয়া জানিলে যে সিহঁত স্বয়ং বিধাতাৰ আপোন হাতৰ সৃষ্টি আৰু সেইহেতুকে ভাবিলে সিহঁতৰ অন্তৰত ওপজা আশা-আকাঙ্ক্ষাদিৰ তৃপ্তি আৰু পৰিপূৰণ হবই লাগিব; বাহিৰৰ প্ৰতিবন্ধক সকলোবোৰ তেনেই অবাস্তৱ আৰু সিহঁতৰ মনৰ আকাঙ্ক্ষাহে বাস্তৱ—তেতিয়াই, সেই মুহূৰ্ত্ততে হ'ল বহিঃপ্ৰকৃতিৰ লগত সিহঁতৰ সংঘৰ্ষ। তেতিয়াই বিৰুদ্ধ চিন্তাধাৰাৰ লগত সিহঁতৰ হ'ল ভয়াময়া সংগ্ৰাম। তাতেই জীৱনৰ যি বেদনা আহিবলৈ ধৰিলে সেই বেদনাই হ'ল

'ট্ৰেজেডি'ৰ বেদনা। সেই বেদনাৰ তীব্ৰতা উপলব্ধি কৰিয়ে মেকবেথে এদিন কৈ উঠিছিল—"জীৱনটো এটা চলন্ত ছায়া; দুদিনৰ ৰঙ্গমঞ্চ; অবোধৰ উপাখ্যান। তাত আৰম্বৰ আছে, সাৰবস্তু নাই; উত্তেজনা আছে, কিন্তু তাৰ কোনো অৰ্থ নাই। "It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing." জীৱনৰ এই ঘোৰ নিৰৰ্থকতাৰ ৰহস্য বুজিব পাৰিয়েই হবলা পাণ্ডৱসকলে হৃতৰাজ্য লাভ কৰাৰ পিছতো মহাপ্ৰস্থানৰ পথ বাছি লৈছিল। জীৱনৰ এই ভুল ধৰা পৰি জাগি উঠা বেদনাতে 'ট্ৰেজেডি'ৰ কাৰুণ্য, 'ট্ৰেজেডি'ৰ মাধুৰ্য্য।

'কেথাৰচিচ' Katharsis

ৰসসঞ্চাৰ কৰি মনক অতিৰিক্ত ৰসানুভূতিৰপৰা নিবৃত্ত কৰাই বিয়োগান্ত নাটৰ লক্ষ্য। যেনেকৈ অত্যধিক ৰসবৃদ্ধিৰ হেতুকে ৰক্তৰ চাপ বাঢ়ি গলে ডাক্তৰে ৰোগীৰ শৰীৰৰ পৰা অতিৰিক্ত ৰক্ত নিঃসাৰণ কৰি ৰোগীক নিৰাময় কৰে; যিদৰে বিৰেচক বা জোলাপে উদৰস্থ অহিতকাৰী ময়লা বহিষ্কাৰ কৰি মানুহক স্বচ্ছন্দতা দান কৰে, ঠিক সেইদৰে দয়া, কৰুণা, বীৰত্ব, বীভৎস আদি অন্তৰৰ গুণবোৰকো 'ট্ৰেজেডি'ৰ ঘটনাচক্ৰত পেলাই উদ্বেলিত আৰু মন্থিত কৰি পাঠকৰ মন সেইবোৰৰ অত্যধিকতাৰ পৰা মুক্ত কৰা হয়। ৰসৰ মাজেদি আমি যেতিয়া কৰুণ দৃশ্য এটা ৰঙ্গমঞ্চত দেখোঁ, তেতিয়া বেজাৰত হয়তো আমাৰ চকুৰেদি অতৰ্কিতেই চকুলো বৈ যায়। আমি কান্দি পেলাওঁ—কিন্তু

কান্দোনৰ কষ্ট আমাৰ মনত নোপজে। কান্দি-কাটি পিছত অভিনয় শেষ হলে ঘৰলৈ উভতি আহোঁতে কন্দাৰ কথা পাহৰি আমি ৰসত আপ্লুত হওঁ। এইদৰে অভিনয়ত দৰ্শকৰ অন্তৰৰ করুণাক অতৰ্কিতেই জাগ্ৰত আৰু মথিত কৰি তাৰ অত্যধিকতাৰ পৰা মনটো মুক্ত কৰা হয়। নাটত যি প্ৰতি-ক্ৰিয়াৰ দ্বাৰা অতিৰিক্ত ৰসানুভূতিৰ পৰা মনক মুক্ত কৰি দিয়া যায় তাক 'কেথাৰ্চিচ্' (Katharsis) বোলা হয়। গুৰ পগাওঁতে ভক্‌ভক্‌কৈ উতলি থকা কুঁহিয়াৰৰ ৰসৰ কেৰাহীৰ পৰা কাণেদি গেদেৰি বাগৰি যোৱাৰ দৰে অতিৰিক্ত অনুভূতিও 'কেথাৰচিচ'ৰ সহায়ত মনৰপৰা আঁতৰি যায়।

'ট্ৰেজেডি'ৰ বেদনাৰ স্বৰূপ

দুটা কাৰণত 'ট্ৰেজেডি'ৰ বেদনা আমাৰ কাৰণে কষ্টদায়ক নহৈ উপভোগ্য হৈ উঠে। প্ৰথমত আমাৰ অন্তৰৰ কোনো নিভৃত কোণত বেদনাৰাশি পুঞ্জীভূত হৈ থকা কাৰণেই হব পায়, আমাৰ অন্তৰত অতৰ্কিতে বেদনাক্লিষ্ট লোকৰ প্ৰতি সহানুভূতি জাগে। তেতিয়া আমাৰ মন তেওঁলোকৰ অনুগামী হয় আৰু সহানুভূতিতে তেওঁলোকৰ দুখৰ সমভাগী হবলৈ বিচাৰে।

দ্বিতীয়তে, আমাৰ কোমল মনেও নায়কৰ বিপদ আৰু আতঙ্ক দেখি তেনে বিপদ আৰু আতঙ্ক আমাৰো হব পাৰে বুলি ভাবি বেজাৰ আৰু বিষাদত কান্দি উঠে। তেতিয়া আমি আপোন পাহৰা হওঁ, আৰু নাট্যৰ কাৰ্য্য অনুধাবন কৰি সুখ পাওঁ।

'ট্ৰেজেডি'ৰ মূল কাৰণ বিভিন্ন সময়ত, বিভিন্ন দেশত, বিভিন্নভাবে নিৰূপিত হৈ আহিছে। প্ৰাচীন গ্ৰীকসকলৰ মতে 'ট্ৰেজেডি'ৰ মূল কাৰণ ঘাইকৈ তিনিটা; যেনে পূৰ্ব্বপুৰুষৰ পাপকাৰ্য্যৰ ফল; দেৱতাৰ ৰোষ আৰু অজ্ঞাতসাৰে কৰা ভুল। ইয়াৰ তিনিওটা কাৰণ বা যেই সেই এটা কাৰণৰ পৰাই 'ট্ৰেজেডি'ৰ উদ্ভৱ হব পাৰে। পূৰ্ব্বপুৰুষৰ সুকৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ ফল সন্ততিসকলে ভোগ কৰে—ই গ্ৰীকসকলৰ এটা বদ্ধমূল ধাৰণা আছিল। জীৱনত কোনো দুৰ্ঘটনা ঘটিলে এই ধাৰণাই তেওঁলোকক দুৰ্ঘটনাৰ কাৰণ নিৰাকৰণ কৰিবলৈ সহজ উপায় দিছিল। ই অৱশ্যে দুৰ্ভাগ্যৰ সময়ত সান্ত্বনা লাভৰ এটি উৎকৃষ্ট উপায়। এনেকুৱা কিছুমান বিশ্বাস আৰু ধাৰণা কমবেছি পৰিমাণে সকলো দেশতে সকলো মানুহৰ মাজতে আছে। অসমীয়া গ্ৰাম্য-সমাজতো লোকে কোনো কঠিন কাম নতুনকৈ হাতত ললে পিতৃ-পিতামহৰ ধৰ্ম্মে যি কৰে বুলি মনত আশ্বাস লয়।

'ট্ৰেজেডি'ৰ কাৰণ

গ্ৰীকসকলৰ মতে দেৱতাসকলো সদায় মানুহৰ সুখ-দুখৰ প্ৰতি হয় ঈৰ্ষাপৰায়ণ, নহয় তেনেই অন্যমনস্ক বা উদাসীন হৈ থাকে। ঈৰ্ষাত দেৱতাই মানুহৰ বিমঙ্গল সূচনা কৰে আৰু উদাসীনতাত মানুহৰ আকস্মিক দুৰ্ঘটনাই শোকা-বহ পৰিণতি লাভ কৰে। অকল সেয়ে নহয়, ঈৰ্ষাপৰায়ণ নতুবা ৰুষ্ট হৈ দেৱতাই মানুহৰ অন্যায় কৰিবলৈ সততে তৎপৰ হয়। মানৱ জীৱনৰ দুৰ্ঘটনাবোৰৰ অধিকাংশই এইদৰে

ঘটে আৰু তাত মানুহৰ কোনো হাত নাই—এয়ে আছিল পুৰণি গ্ৰীকসকলৰ বিশ্বাস।

ওপৰত কোৱা দুই কাৰণত বাহিৰেও বাস্তৱবাদী হৈ তেওঁলোকে কেতিয়াবা কেতিয়াবা বিশ্বাস কৰিছিল যে মানুহে দৈৱৰোষত নহলেও কৰ্ম্মবিপাকত' পৰি অজ্ঞাতসাৰেই কেতিয়াবা নকৰিবলগীয়া কাম কৰি পেলায়, আৰু তাতেই উদ্ভৱ হয় জীৱনৰ 'ট্ৰেজেডি'। প্ৰাচীন গ্ৰীকসকলৰ এইবোৰ কাৰণৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা 'ট্ৰেজেডি'ক 'ক্লাচিকেল ট্ৰেজেডি' বোলা হৈছিল। তাত নাচ বা বচনৰ মাজেদি ফুটাই তুলিব নোৱাৰা চিত্ৰ বা ভাব গীতৰ সহায়ত ৰূপায়িত কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছিল। সময়, স্থান আৰু কাৰ্য্যৰ ঐক্য এই শ্ৰেণীৰ নাটত সুন্দৰকৈ মানি চলা হৈছিল। অদৃষ্ট, নিয়তি, দৈৱ নতুবা অতিপ্ৰাকৃত শক্তিৰ প্ৰভাৱ ইয়াত অতিশয় প্ৰবল আছিল।

পৰিবৰ্ত্তনৰ সোঁতত ৰোমান্টিক যুগত 'ট্ৰেজেডি'ৰ বিষয়ে এই ধাৰণা সলনি হ'ল। আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে নাট্যাচাৰ্য্য শেক্সপীয়েৰে কাল, স্থানাদিৰ বিধিবদ্ধ ঐক্য নামানি ঘটনাত পাঠকে ধাৰণা কৰিব পৰা ঐক্যৰ মাধোন সমন্বয় ৰাখিবলৈ যত্ন কৰিছিল। অৰ্থাৎ পাঠকৰ কল্পনাপ্ৰৱণ মনে যিমানখিনি কাৰ্য্যৰ সংহতি মনত ৰাখি ঘটনাটো অনুধাৱন কৰিব পাৰে, আৰু যিবোৰ কাৰ্য্যৰ অভিনয়ে মনত কোনো বিৰুদ্ধ ভাবৰ উদ্ৰেক নকৰাকৈ পাঠকৰ ৰসবোধ জন্মাব

পাৰে তাকেই তেওঁ নাটত ঠাই দিছিল। তেওঁৰ 'ট্ৰেজেডি'-বোৰত নায়কে কোনো এক দুৰ্ব্বল মুহূৰ্ত্তত কৰা ভুল একোটাৰ মাজেদিয়ে 'ট্ৰেজেডি' অঙ্কুৰিত হয়, আৰু সেই ভুল হয় নায়কৰ চৰিত্ৰৰ কোনো এটা বিশেষ দোষৰ হেতুকে। ৰজা লিয়েৰৰ ঘটনালৈয়ে চাওক। ৰজা লিয়েৰৰ এনে কি এটা প্ৰয়োজন হৈছিল যে তেওঁ জীৱিতাৱস্থাতেই জীয়েকহঁতৰ ভিতৰত হাঁহি হাঁহি ধেমালিৰ ছলেৰে ৰাজ্যখন ভগাই দিব, আৰু তাকো সিহঁতৰ তেওঁৰ প্ৰতি থকা মৰমৰ টানৰ অনুপাতে! তথাপি শিশুৰ ধূলি-ধেমালিৰ দৰে তেওঁ এদিন সঁচাসঁচিকৈ তাকেই কৰি পেলাইছিল আৰু সেয়ে আনিছিল তেওঁৰ জীৱনৰ নিৰ্ম্মম 'ট্ৰেজেডি'। 'অথেলো', 'মেকবেথ' আদি 'ট্ৰেজেডি'বোৰৰ কাহিনীবোৰো তদনুৰূপ। সকলো-বোৰ 'ট্ৰেজেডি'তে নায়কসকলৰ চৰিত্ৰৰ কোনো এটা মানৱী দুৰ্ব্বলতাৰ অত্যাধিকতাৰ মাজেদি 'ট্ৰেজেডি'ৰ বীজ অঙ্কুৰিত হৈছে। মুঠতে ইয়াকে কব পাৰি যে শেক্সপীয়েৰৰ নাট্যত 'ট্ৰেজেডি' ঘটিছিল নায়কৰ স্বীকৃত কাৰ্য্যৰ মাজেদি, আৰু গ্ৰীক নাট্যত 'ট্ৰেজেডি' হৈছিল ঘাইকৈ দৈৱকৃতভাৱে নাইবা পূৰ্ব্বপুৰুষৰ পাপৰ হেতুকে—নায়কে কৰা দুষ্কৰ্ম্মৰ মাজেদি। ইয়াতে অনৈসৰ্গিক আৰু আকস্মিক শক্তি কিছুমানে অতৰ্কিতে আহি ঘটনাচক্ৰত প্ৰৱেশ কৰি নাটৰ কাৰ্য্যৰ আকৰ্ষণীয়তা বঢ়াইছিল। ঘটনাচক্ৰৰ কাৰণে এই অতিপ্ৰাকৃত উপাদান-বোৰ আছিল—ৰাতাগ্নিৰ লগত অতৰ্কিতে হোৱা বায়ু-

সংযোগৰ দৰে। সেইবাবেই এগৰাকী বিখ্যাত সমালোচকে 'ট্ৰেজেডি'ৰ কথা কওঁতে কৈছিল যে ইয়াত এৰিষ্টটোলে নিৰ্দ্দিষ্ট কৰি দিয়া বিষাদ-বহুলতা, মধ্যযুগৰ ধাৰণাত পোতখোৱা সুখৰপৰা দুখলৈ ঘটা চক্ৰবৎ পৰিবৰ্ত্তনৰ কাৰুণ্য, পেগানসকলে ভৰা দৈৱদুৰ্বিপাক আৰু খৃষ্টানসকলে মানি লোৱা 'দোষত দণ্ড, গুণত পূজা' নীতিৰ অপূৰ্ব্ব সংমিশ্ৰণ ঘটিছিল। অভিনৱ সংমিশ্ৰণৰ হেতুকেই ই হৈ পৰিছিল সকলোৰে কাৰণে সমানে 'ৰমণীয়, কমনীয়, মাধুৰী মধুৰ'।"

দুয়োপ্ৰকাৰ 'ট্ৰেজেডি'তে নায়ক-নায়িকাৰ বহিৰ্দ্বন্দ্ব আৰু অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আছিল যদিও 'ৰোমাণ্টিক ট্ৰেজেডি'ত ই স্পষ্টকৈ প্ৰাধান্য লভিছিল। উদাহৰণস্বৰূপে ইস্কাইলাচৰ 'ইউমিনাইডিচ' নাটৰ ওৰেচিচৰ কাৰ্য্যকলাপলৈকেই চাওক। দেখিব ওৰেচিচৰ মনৰ ভিতৰত এফালে পিতৃহত্যাৰ প্ৰতিহিংসা—আনফালে মাতৃহত্যাৰ অনুশোচনাৰ বহ্নি একেদৰে জ্বলি আছিল। দুয়োটা জ্বালাই তেওঁক যেন ভেইপুৰি মাৰিছিল। পিতৃৰ কাৰণে তেওঁ মাতৃহত্যা কৰিলে সঁচা, কিন্তু সি তেওঁৰ অন্তৰ জুৰ পেলাওক ছাৰি অনুশোচনাৰ অগ্নিত অধিককৈ দহিবলৈহে ধৰিলে। সেইদৰেই শেক্সপীয়েৰৰ নায়কৰ মনতো ওপজা—"জীয়াই থকাই উচিত নে মৰাই ভাল সেহে হ'ল সমস্যা" (to be or not to be that is the question) আদি বাণীয়ে আজিও পাঠকসকলৰ মন

আলোড়িত কৰি ৰাখিছে। এনেবোৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ সন্মুখত মৃত্যু সাধাৰণ কথা হৈ পৰে।

'শেক্সপীয়েৰৰ 'ট্ৰেজেডি'ৰ শেষ পৰিণতি আছিল মৃত্যু। ঘটনাচক্ৰৰ কাৰ্য্য এনেভাবে সদায় আগুৱাই গৈছিল যে তাৰ যেন অৱশ্যম্ভাবী পৰিণতি আছিল নায়ক বা নায়িকাৰ মৃত্যু। 'শেক্সপীয়েৰিয়ান ট্ৰেজেডি'ৰ এই ভাবধাৰাৰ পৰিবৰ্ত্তন আনিলে পৰবৰ্ত্তীযুগত নৰবেৰ বিশ্ববিশ্ৰুত নাট্যকাৰ ইবচেনে। ইবচেনৰ মতে 'ট্ৰেজেডি'ৰ কাৰণে মৃত্যু নহলেও চলে। মৃত্যুয়েহে যে শোক আৰু বেদনাৰে কৰুণতাৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে এনে নহয়, মানুহৰ জীৱিতাৱস্থাতে কেতিয়াবা এনে অনেক ঘটনা ঘটে যাৰ চিত্ৰণ নিখুঁত আৰু স্পষ্টকৈ দেখুৱাব পাৰিলে মৃত্যুও তাৰ তুলনাত হয় অতি সামান্য, অতি নিকৃষ্ট, অতি তুচ্ছ, তুচ্ছাদপি তুচ্ছ ঘটনা। ইবচেনৰ 'লোকশত্ৰু' (An Enemy of the People) নাটেই তাৰ প্ৰমাণ। ডাক্তৰ এজনৰ জীৱনৰ কৰুণ কাহিনী এটিকে তাত অঙ্কন কৰা হৈছে। নাখাই নলৈ পৰৰ জীৱনৰ কাৰণে ওৰে জীৱন খাটি, নিজৰ সুখ-সম্পদ সোপাকে পৰৰ হিতৰ কাৰণে উচৰ্গা কৰি জীৱনৰ অন্তত তেওঁ নাম পাইছিল 'লোকশত্ৰু'। সমাজৰ এই নীতিহীন অবিচাৰকে লক্ষ্য কৰি তেওঁ এদিন পুত্ৰকন্যা সকলোটিকে ওচৰলৈ মাতি আনি ইয়াকে শিক্ষা দিছিল যে যেয়ে পৃথিবীত অকলশৰীয়া জীৱন যাপন কৰে তেৱেঁই সবাতোকৈ সুখী আৰু বলী লোক। আধুনিক

'ট্ৰেজেডি' এইদৰেই বাস্তৱতাৰ ফালে ঢাল খাই বাস্তৱমুখী হ'বলৈ প্ৰয়াস পাইছে। সেইবাবেই সৌন্দৰ্য্যৰ সাধনা কৰাতকৈ নিজৰ মতবাদ, সমাজ-সংস্কাৰ, যুগ-সমস্যাৰ সমাধান, লোকশিক্ষা দান, জনমত গঠন আদিবোৰহে আজিকালিৰ 'ট্ৰেজেডি'ৰ মূল উপাদান হৈ পৰিছে। ধৰ্ম্ম-সমস্যা, যৌন-সমস্যা, বিবাহ-সমস্যা আদি, বাস্তৱ-গন্ধী বিষয়বোৰো হৈ পৰিছে আধুনিক 'ট্ৰেজেডি'ৰ উপজীৱ্য। এইবোৰৰ বেছিভাগতে শেক্সপীয়েৰৰ নৈৰ্ব্যক্তিকতা নাই। বাৰ্ণাৰ্ড শ, গল্‌ছৱৰ্দ্দি প্ৰভৃতি প্ৰতিভাশালী পাশ্চাত্য নাট্যকাৰসকলে ইবচেনৰ পথকেই অনুসৰণ কৰি 'ট্ৰেজেডি' প্ৰণয়ন কৰিছে। ইয়াক যুগৰ দাবী বুলি ধৰিলেও ভুল নহ'ব। মানৱ মনে আগৰ পাতল-পখীয়া কল্পনাত বিহাৰ কৰিবলৈ এৰি জীৱন-যুঁজৰ সমস্যাবোৰত লাগি যাবলৈ বাধ্য হোৱাত, সাহিত্যতো সেই সমস্যাবোৰ পৰিস্ফুট হৈ উঠিছে। এই পৰিবৰ্ত্তন অকল নাটক বা উপন্যাসতে হোৱা নাই, সাহিত্যৰ সকলো প্ৰকাৰ বিভাগতে ই স্পষ্টকৈ দেখা দিছে। মুঠ কথা, আধুনিক যুগত সাহিত্যৰ বিষয়বস্তু কল্পনাৰ ৰজা-মহাৰজাৰ অট্টালিকাৰ পৰা নামি আহি জনসাধাৰণৰ জীৱনৰ লগত খাপ খাই যাবলৈ প্ৰয়াস পাইছে।

জীৱন বেছি জটিল আৰু জীৱনৰ কৰ্ম্ম বেছি বহুমুখী হৈ অহাৰ লগে লগে সকলো ক্ষেত্ৰতে একপ্ৰকাৰ ক্ষিপ্ৰ ব্যস্ততাই দেখা দিছে। সাহিত্যতো সেই ব্যস্ততা ফুটি উঠাকৈ থকা নাই। সকলো কাম নিৰ্দ্দিষ্ট সময়ৰ ভিতৰত সমাধা হ'ব

লাগে আৰু কল্পনা-বিলাসত অধিক সময় কটাবলৈ কাৰো অৱসৰ নাই—এয়ে যেন আধুনিক কলাৰো নিয়ামক নীতি হৈ পৰিছে। সেই হেতুকেই চুটি গল্পৰ দৰে একাঙ্ক নাটকৰ প্ৰচলনো আজি ক্ৰমে বাঢ়ি আহিব লাগিছে। অৱশ্যে এইটো পাহৰিব নালাগে যে চুটি গল্প আৰু একাঙ্ক নাটক আধুনিক যুগৰেই সৃষ্টি নহয়; অতীততো এইবোৰ আছিল। যুগৰ দাবীয়ে এইবোৰৰ প্ৰচলন আজিকালি বঢ়াইছে।

একাঙ্ক নাটক

প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্য আৰু পঞ্চদশ শতিকাৰ ইংৰাজী সাহিত্যতো একাঙ্ক নাটকৰ উল্লেখ পোৱা যায়। তথাপি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে এইপ্ৰকাৰ নাটে কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰাহে পুনঃ চকুত লগাকৈ গা কৰি আহিছে। চাহিদাৰ লগত খোজ মিলাই এইপ্ৰকাৰ সাহিত্যই দিনকদিনে নতুন ৰূপ লৈ আগবাঢ়ি আহিব লাগিছে।

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জন্ময়ে একাঙ্কিকা বা অঙ্কীয়া নাটত। শঙ্কৰদেৱে সংস্কৃত নাটৰ আলম লৈ অসমীয়াত পোনতে অঙ্কীয়া নাটৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ভাৰতৰ বিভিন্ন তীৰ্থ পৰ্য্যটনৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাই তেওঁক অঙ্কীয়া নাটক অসমীয়া সমাজৰ মনঃপুত কৰি তোলাত সহায় কৰিছিল। ধৰ্ম্ম-প্ৰচাৰেই তেওঁৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আছিল যদিও অঙ্কীয়া নাটৰ মাজেদি শঙ্কৰদেৱে নৃত্য-গীত আৰু ভাওনাত অসমীয়া কলা আৰু সংস্কৃতিক সজীৱ ৰূপ দিছিল।

আধুনিক একাঙ্কিকা চুটিগল্পৰ দৰে একোটা ঘটনা বা সমস্যাৰ মঞ্চচিত্ৰস্বৰূপ। এটি মাত্ৰ বিশেষ ঘটনা অথবা এটা মাত্ৰ ঘাই চৰিত্ৰ ফুটাই তোলাই তাৰ লক্ষ্য। এই নাটত সুদীৰ্ঘ কথোপকথন অথবা দীঘলীয়া বক্তৃতাৰ স্থান নাই। কম কথাত তাকৰ চৰিত্ৰৰ মাজেদি অতি অলপ সময়ৰ ভিতৰতে কেতিয়াবা কোনো দৃশ্য, কোনো সময়ত কোনো চৰিত্ৰ অথবা সময় বিশেষে কোনো সমস্যা ফুটাই তুলিবলৈ ইয়াত যত্ন কৰা হয়। ইয়াত ঘটনা-প্ৰবাহ দ্ৰুত গতিত চলে। নাটৰ প্ৰথম দৃশ্যতেই নাটকীয় ঘটনা আৰু চৰিত্ৰসমূহৰ এটি কৌতুহলপূৰ্ণ চিত্ৰ দাঙি ধৰা হয়। মুঠতে বিংশ শতিকাৰ অশান্ত ব্যস্ত জীৱনৰ লগত খাপখোৱাকৈ গঢ়ি উঠা ইও এবিধ ক্ৰমবৰ্দ্ধমান সাহিত্য; আৰু অনাতাঁৰ অনুষ্ঠানবোৰৰ যোগেদিও আধুনিক যুগত ইয়াৰ প্ৰচলন ক্ৰমাৎ বৃদ্ধি হৈ থকিছে।

গুৱাহাটী, ১৯৫৫

উপন্যাস

সংজ্ঞা আৰু বাস্তৱৰ লগত সম্বন্ধ

অভিজ্ঞতাৰ সমলেৰে গঢ়ি তোলা, কাল্পনিক জীৱনৰ ধাৰাবাহিক ঘটনাৱলীৰ বাস্তৱময় জীৱন্ত চিত্ৰই উপন্যাস। আন আন সৃষ্টিধৰ্ম্মী সাহিত্যৰ দৰে ইও কল্পনাৰ একপ্ৰকাৰ বিলাস-ভূমি। কিন্তু কল্পনায়ে উপন্যাসৰ মূলবস্তু যদিও বাস্তৱৰ ঘটনাৰ লগত এই কাল্পনিক চিত্ৰ এনেকৈ মিলি যাব লাগে যাতে পঢ়োঁতে পাঠকে চিত্ৰৰ কোনোটো অংশকে, ঘটনা বা চৰিত্ৰৰ কোনোটো বস্তুকে কাল্পনিক বুলি অনুভৱ কৰিব নোৱাৰে। বাস্তৱ আৰু কল্পনাৰ মাজৰ ব্যৱধান ভুলি দি পাঠকক মোহময় ইন্দ্ৰজালেৰে বিমুগ্ধ কৰি ৰাখিব পৰাতেই ঔপন্যাসিকৰ কৃতিত্ব ফুটি উঠে। বস্তুতঃ বাস্তৱ ঘটনাৰ লগত উপন্যাসৰ ঘটনাৰ পাৰ্থক্যও ইমানেই যে উপন্যাসৰ ঘটনাৰ এটা বিশেষ আৰম্ভণি আৰু নিৰ্দ্দিষ্ট পৰিসমাপ্তি আছে; বাস্তৱ জীৱনৰ ঘটনা অনিৰ্দ্দিষ্টতাৰ মাজতেই আৰম্ভ হয় আৰু অনিৰ্দ্দিষ্ট-ভাৱেই তাৰ কাৰ্য্য চলে আৰু শেষ হয়,—"অন্ধ নিয়তিৰ অন্ধ বিশ্বাসত চলে মানৱৰ জীৱন-ৰথ।" উপন্যাসত হলে সদায় কল্পিত পৰিসমাপ্তিৰ পিনে ঘটনাচক্ৰ নিৰ্দ্দিষ্ট গতিত ধাৱিত হয়, আৰু লিখকে নিজৰ বৰ্ণনা-কৌশলেৰে পাঠকক অতৰ্কিতে

ভুলাই নি কল্পনাৰ লক্ষ্য-স্থলত তুলি দিয়েগৈ। অদৃষ্টৰ অন্ধকাৰময় ভবিষ্যতত মানৱৰ ভবিতব্যতা সদায় আচ্ছন্ন থাকে আৰু সেইহেতুকেই বাস্তৱৰ বিশেষ আৰম্ভণি, সুসংলগ্ন গতি আৰু নিদৃষ্ট পৰিসমাপ্তি থাকিব নোৱাৰে; থাকিলেও সি কল্পনাৰ বহুৰঞ্জনা ঘটনাৰ দৰে সুস্পষ্ট, সুনির্দ্দিষ্ট আৰু মনোহাৰী নহয়। বাস্তৱ জীৱনৰ ঘটনাৱলীত অনেক অবাস্তৱ আৰু অবাঞ্ছনীয় কাৰ্য্যয়ো অতর্কিতে স্থান অধিকাৰ কৰেহি। উপন্যাসত সন্নিবিষ্ট ঘটনাৱলীৰ যুক্তিসঙ্গত সম্বন্ধ আৰু সিবোৰৰ উপস্থাপনৰ সমীচীনতা সততে বিৰাজ কৰে। ঘটনা-সমূহৰ দ্বাৰায়ে উপন্যাসৰ গল্পবস্তু তৈয়াৰ হয়। ই উপন্যাসৰ প্ৰাণ স্বৰূপ। ইয়াৰে আলমত কল্পনাই বাস্তৱময় ৰূপ গ্ৰহণ কৰি এনে এখনি নতুন সংসাৰ গঢ়ি তোলে য'ত চিত্ৰবোৰে মনোহাৰিত্বত বাস্তৱকো চেৰ পেলায়।

উপন্যাসত লিখকে নিজৰ মনৰ ভাব স্পষ্ট কথাত প্ৰকাশ কৰিবলৈ সুবিধা নাপায়। চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্য আৰু বচনৰ মাজেদি

উপন্যাসত লিখকৰ ব্যক্তিত্ব

লিখকৰ অভিজ্ঞতা বিৰিঙি পৰে—জলপূর্ণ মৃন্ময় পাত্ৰৰ গাৰে পানী বিৰিঙি পৰাৰ দৰে। কাল্পনিক বাস্তৱৰ পৰশ দি সৰস কৰি বৰ্ণাই নিওঁতে ঔপন্যাসিকৰ অন্তৰৰ চাঁচ বৰ্ণনাত অতর্কিতে প্ৰতিফলিত হয়। অন্য কথাত কবলৈ গলে, ঘটনা বা বিষয়-বস্তুৱে ৰচকৰ চিন্তা-জুইৰ উমা তাপ আৰু অনুভূতিৰ উত্তপ্ত স্পন্দন লভিহে জীৱন্ত হবলৈ সক্ষম হয়। এনেকুৱা

জীৱন্ত ঘটনায়ে উপন্যাসৰ গল্পবস্তু বুলি আগতে কোৱা হৈছে। গল্পবস্তুৰেই অন্য নাম 'প্লট', ঘটনা অথবা বিষয়-বস্তু। গল্প-বস্তুৰ উদ্ভাৱন আৰু তাৰ প্ৰকাশ একপ্ৰকাৰ সুকুমাৰ কলা; আৰু অন্য কলাক যিদৰে নিয়মৰ সীমাৰেখাৰ ভিতৰত ৰাখিব নোৱাৰি, ইয়াকো সেইদৰে নোৱাৰি। লিখকৰ প্ৰতিভা অনুযায়ী ই সাধাৰণ নিয়ম-নীতিৰ পাৰ ভাঙি গৈ লোক-সমাজত নিজৰ স্থান অধিকাৰ কৰে। এনেকুৱা প্ৰতিভায়েই সাহিত্যত লিখকৰ ব্যক্তিত্বৰূপে পৰিচিত হয়।

উপন্যাসৰ উৎপত্তি

অতি পুৰণি কালত উপন্যাস বোলা কোনো এক বিশেষ শ্ৰেণীৰ সাহিত্য নাছিল। কবিতা, নাটক আদিৰ যিদৰে পুৰণি ইতিহাস আছে, সেইদৰে উপন্যাসৰ ইতিহাস নাই। নৱন্যাসৰ দৰে উপন্যাস শব্দটিও কিঞ্চিৎ নতুন আৰু বিদ্ৰোহগন্ধী। উপ + নি + অস্ হৈ উপন্যাস শব্দটি গঠিত হৈছে যদিও, উপন্যাসৰ বীজ আচলতে ইংৰাজী নভেল (novel) শব্দৰ পৰাহে ভাৰতীয় সাহিত্যলৈ আহে। 'নভেল' (novel) শব্দটো ইটালিৰ 'নভেলা' (novella) শব্দৰ ৰূপান্তৰ।

গ্ৰীচ আৰু ৰোম দেশত অতি পুৰণি কালত ভ্ৰাম্যমান পথিক একশ্ৰেণীয়ে ঘৰে ঘৰে গৈ সাধুকথা, গীত আদি শুনাই মানুহক আমোদ দিছিল। তাহানি পুৰণি কালত আমাৰ ভাৰতবৰ্ষতো এনেকুৱা একশ্ৰেণীৰ লোকে ৰাজসভাই-সভাই গীতি-সাধু, চাটু-সঙ্গীত আদি গাই ৰজা আৰু ৰাজ-সভাৰ

বিষয়াসকলক সন্তোষ দিছিল। আমাৰ দেশত তেওঁলোকক 'ভাট' বোলা হৈছিল। ভট্ট বা ভট্টাচাৰ্য্য এই 'ভাট' শব্দৰেই পৰবৰ্ত্তী ৰূপ বুলি বহুতে অনুমান কৰে। পিছে, গ্ৰীচ আৰু ৰোমৰ পুৰণিকলীয়া যাত্ৰী-গায়কসকলৰ গীতৰ বিষয়বস্তু আছিল ৰণ-বিগ্ৰহৰ অদ্ভুত কাহিনী অথবা মহাকাব্যৰ কোনো লোম-হৰ্ষক মনোগ্ৰাহী ঘটনা। মধ্যযুগত এই গায়কসকলে যুদ্ধ-বিগ্ৰহৰ কাহিনী পৰিহাৰ কৰি শ্ৰোতাৰ মনোৰঞ্জনাৰ্থে কোনো আদৰ্শ ব্যক্তিবিশেষৰ জীৱনৰ ঘটনাৱলী গাবলৈ ধৰিলে। অৰ্থাৎ মধ্যযুগৰ দেৱতাৰ কাহিনী অথবা মহাকাব্যৰ ধৰ্ম্ম-ঘটনাৰ ক্ষেত্ৰৰ পৰা মানুহৰ মন ব্যক্তিগত জীৱনৰ আদৰ্শলৈ নামি আহিল। ভ্ৰমণশীল গায়কসকলে এনেবোৰ কাহিনী দেশে-বিদেশে সুৰ লগাই গাই ফুৰিছিল। ক্ৰমে ক্ৰমে লিখিত সাহিত্যতো তাৰ প্ৰতিধ্বনি হবলৈ ধৰিলে। ইউৰোপত হোৱা বিনেছাঁ বা জ্ঞানৰ নৱজাগৰণৰ যুগৰ লগে কিন্তু এনেবোৰ গীতি-কাহিনীৰ বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰ আৰু বেছি ব্যাপক হৈ পৰিল আৰু চাওঁতে চাওঁতে ইয়াক সাধাৰণ লোকৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ কাৰ্য্যাৱলীয়ে অধিকাৰ কৰি পেলালে। স্পেইনৰ চাৰ্ভেন্টিচৰ 'ডনকুইকচোটে'ই এনে-ধৰণৰ আদৰ্শ বীৰৰ কাহিনী প্ৰচাৰ কৰি লিখা সদৌ শেহতীয়া পুথি। ই সপ্তদশ শতিকাৰ আগ ভাগত ৰচিত হৈছিল আৰু অসমীয়াতো এই কিতাপৰ তাঙনি বহুকাল পূৰ্ব্বেই প্ৰকাশ হৈছে।

ব্যক্তিগত জীৱনৰ বহুল ক্ষেত্ৰলৈ গল্পৰ বিষয়-বস্তু নামি অহাৰ লগে লগে সাহিত্যত নৱ-জাগৰণে দেখা দিয়ে। নতুবা প্ৰকাৰান্তৰে নৱ-জাগৰণেই এই পৰিবৰ্ত্তন আনিলে বুলিলেও ভুল নহব। পুৰণিৰ পৰা পৃথক কৰি দেখুৱাবৰ কাৰণেই এই শ্ৰেণীৰ গল্প-সাহিত্যক তেতিয়া ইটালিত বোলা হৈছিল 'নভেলা' (novella) অৰ্থাৎ নতুন গল্প। এয়ে আধুনিক উপন্যাসৰ চমু জন্ম-বৃত্তান্ত।

ইংলণ্ডৰ ওঠৰ শতিকাৰ লিখক ডেনিয়েল ডিফোৰ (১৬৫৯—১৭৩১) ৰচনাকে উপন্যাসৰ পৰ্য্যায়ৰ পহিলা ৰচনা বুলি ধৰা হয়। এই ৰচনাত বাস্তৱ দৃষ্টি-ভঙ্গীৰ বৰ্ণনা আৰু চৰিত্ৰৰ সজীৱ চিত্ৰণ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। সেইবাবে ইংৰাজী সাহিত্যত তেওঁকে উপন্যাসৰ জন্মদাতা পিতা বুলি কোৱা হয়। 'ৰবিন্সন ক্ৰুচো, আৰু 'মল ফ্লেণ্ডাৰ্চ' তেওঁৰে দুখন বিখ্যাত উপন্যাস। নিজৰ জীৱনৰ কাহিনী বৰ্ণোৱাৰ দৰে লিখা এই দুয়োখন পুস্তকৰ আখ্যান কল্পনাৰ ভিত্তিত ৰচিত যদিও, বাস্তৱৰ জীৱন্ত চিত্ৰ দুয়োখনতে এনে বিতোপন আৰু কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ এনে নিপুণভাৱে আঁকা যে গ্ৰন্থকাৰৰ বৰ্ণনাই পাঠকক অতৰ্কিতে কোনোবা মায়াপুৰীলৈ লৈ গৈ মনত বাৰুকৈয়ে ভ্ৰম ঘটায়। এই ভ্ৰমৰ মাদকতাত পাঠক তেনেই আপোন-পাহৰা হয় আৰু সত্য ঘটনাৰ হুবহু বৰ্ণনা নে কল্পনাৰ ৰহণসনা কাহিনী তাৰ তেদাতেদ খন্তকলৈ

উপন্যাসৰ ঐতিহাসিক ক্ৰম-বিবৰ্ত্তন

পাহৰি যায়। তেনেকৈয়ে আত্ম-জীৱনী লিখাৰ দৰে লিখা চাৰ্লচ ডিকেন্সৰ 'ডেভিড কপাৰফিল্ড', শাৰ্লটি ব্ৰন্টেৰ 'জেন আয়াৰ' আৰু থেকাৰেৰ 'হেনৰি এচমণ্ড' প্ৰত্যেকে একোখনি বিখ্যাত উপন্যাস। চেমুৱেল ৰিচাৰ্ডচনে (১৬৮৯—১৭৬১) প্ৰেম-পত্ৰৰ আকাৰত লিখা 'প্যামেলা' (১৭৪০) সেই সময়ৰ যুগান্তকাৰী অন্যতম নতুন উপন্যাস। 'পামেলা'ৰ জন্মবৃত্তান্তও ৰহস্যময়। সেই সময়ত জন-সমাজত প্ৰেমৰ কাহিনীৰ আদৰ আৰু প্ৰচলন দেখি ধন ঘটাৰ আশাত কোনো এক অৰ্থান্বেষী প্ৰকাশকে হেনো চেমুৱেল ৰিচাৰ্ডচনক ধাৰাবাহিকভাবে কিছুমান আবেগময়ী আদৰ্শ প্ৰেম-পত্ৰ, মনে-গঢ়া এটি গল্পৰ আলম লৈ লিখিবলৈ 'কমিচন' দিছিল। ৰিচাৰ্ডচনেও তদনুযায়ী কিছুমান আবেগপূৰ্ণ চিঠি লিখিছিল। পিছত এই চিঠিবোৰকেই গল্পৰ আকাৰত ভৰাই দি 'পামেলা' আখ্যাৰে প্ৰকাশ কৰা হয়। 'পামেলা'ৰ বৰ্ণনা এনে চমৎকাৰ যে তাৰ ষ্টাইলত প্ৰণোদিত হৈয়ে হেনো হেনৰি ফিল্ডিঙে 'টম জন্স' উপন্যাসখন লিখিছিল (১৭৪৯)। ইয়াৰ পিছত এনেকুৱা পত্ৰোপন্যাস নানা ভাষাত ৰচিত হবলৈ ধৰে। আধুনিক যুগত আমাৰ অসমীয়া ভাষাতো ওলোৱা শ্ৰীবিষ্ণুকিস্তৰ কলিতাৰ 'চিন্তা' আৰু শ্ৰীহলীৰাম ডেকাৰ 'অলকালৈ চিঠি' এনেধৰণৰ উল্লেখযোগ্য গ্ৰন্থ। উপন্যাস নহলেও ডাঃ ললিত কুমাৰ বৰুৱাৰ 'ইলা ভনীটিলৈ মুকলি চিঠি'কো এই পৰ্য্যায়ত থব পাৰি। ওঠৰ শতিকাত ইংলণ্ডত প্ৰকাশিত

অলিভাৰ গ'ল্ডস্মিথৰ অমৰ ৰচনা 'ভাইকাৰ অৱ ওৱেকফিল্ড' পাৰিবাৰিক জীৱনৰ কাহিনীকে লৈ লিখা অন্য এখন উপন্যাস। ইয়াৰ পিছত ঊনবিংশ শতিকাৰ আগ ভাগতে ইংলণ্ডত চাৰ ওৱাল্টাৰ স্কটে (১৭৪৭—১৮২১) 'ৱেভাৰ্লি নভেলচ' নামৰ একশ্ৰেণী উপন্যাস লিখি উপন্যাসত যুগান্তৰ আনিছিল। তেওঁৰ উপন্যাস সেই সময়ত ইমানে জনপ্ৰিয় হৈছিল যে ই সমগ্ৰ য়ুৰোপতে উৎসাহ, আদৰ্শ আৰু প্ৰেৰণাৰ স্থল হৈ পৰিছিল।

বিশেষ উল্লেখযোগ্য কথা এই যে ইংলণ্ডত চাৰ্লচ ডিকেন্সৰ আগলৈকে উপন্যাস-সাহিত্য সম্ভ্ৰান্ত পাঠকশ্ৰেণীৰ সিমান আদৰৰ সামগ্ৰী হৈ উঠা নাছিল। আনকি অনেক সম্ভ্ৰান্ত লোকে উপন্যাস পঢ়াটো স্পষ্টকৈয়ে এৰেলেহুৱা, কেলেহুৱা বা ফটুৱৈ লোকৰ বাজে কাম মাত্ৰ বুলি গণ্য কৰিছিল। ডিকেন্সৰ উপন্যাসবোৰেহে ক্ৰমাৎ তেওঁলোকৰ মনৰ পৰিবৰ্ত্তন আনিলে। আনকি ডিকেন্সৰ জীৱিতাৱস্থাতো তেওঁৰ উপন্যাসৰে অনেক বৰ্ণনাক সমাজত হেয় আৰু অমাৰ্জ্জিত বা চহা (vulgar) বুলি ঘিণোৱা হৈছিল। উপন্যাসত সংস্কাৰকামী ডিকেন্সক অনুসৰণ কৰিছিল গাস্কেল, ৰীড, কিংচলি, জৰ্জ্জ ইলিয়ট আদি পৰবৰ্ত্তী লিখকসকলে। ভিক্টোৰিয়ান যুগৰ অন্যান্য ঔপন্যাসিকসকলৰ ভিতৰত জৰ্জ্জ মেৰিডিথ, টমাচ হাৰ্ডি আৰু এন্থনি ট্ৰল'প আদিৰ নাম বিশেষ উল্লেখৰ যোগ্য।

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে উপন্যাসত জলন্ত বাস্তবৰ জীৱন্ত পৰশ দিলে ফ্ৰান্সৰ ঔপন্যাসিক বালজাকে (১৭৯৯—১৮৫০)। তেওঁৰ লিখনিৰ এই প্ৰভাৱ লাহে লাহে সকলো দেশৰে উপন্যাসত প্ৰৱেশ কৰে। তেওঁৰ পিছত ফৰাছী লিখক ভিক্টৰ হিউগো (১৮০২—১৮৮৫) আৰু আলেকজেণ্ডাৰ ডিউমাছে (১৮০৩—১৮৭০) ক্ৰমে 'লা মিজাৰেবলচ্' আৰু 'থ্ৰি মাস্কেটিয়াৰ্চ' উপন্যাস দুখন ৰচনা কৰি উপন্যাসক সাহিত্যৰ উচ্চ স্তৰলৈ তুলি নিয়ে।

ডিকেন্সৰ উপন্যাসবোৰ নানা ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত হৈছিল। ৰুচিয়াৰ পাঠক-শ্ৰেণীৰ এইবোৰ বৰ আদৰৰ বস্তু হৈ পৰাত ৰুচদেশীয় একশ্ৰেণীৰ লিখকে তেওঁৰ প্ৰভাৱত প্ৰভাৱান্বিত হৈ বাস্তৱবাদী সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰাত লাগি গৈছিল। গোগোল, টুৰ্গেনিভ, টলষ্টয়, ডষ্টয়েভৃস্কি আদি মনস্বী ঔপন্যাসিকসকলো ডিকেন্সৰ প্ৰভাৱৰ আঁতৰত নাছিল। মুঠতে, ওঠৰ আৰু উনৈশ শতিকাত ইংলণ্ড, স্পেইন, ফ্ৰান্স আৰু ৰুচিয়াৰ উপন্যাসত নতুন নতুন ভাবধাৰাৰ আদান-প্ৰদান অবাধে চলি আছিল। তাৰেই ফলত আৰ্নল্ড বেনেট, জোচেফ কনৰেড, হেন্‌ৰি জেমচ্, গলছ্‌ৱৰ্দ্দি আদি ঔপন্যাসিকসকলৰ সৃষ্টি হয়। এই প্ৰসঙ্গত অৱশ্যে এইচ. জি. ৱেলচৰ নাম উল্লেখ কৰা টান ; কিয়নো তেওঁ এক নতুন শ্ৰেণীৰ প্ৰবৰ্ত্তক। অনেক সময়ত তেওঁ কেৱল নিজৰ মত প্ৰচাৰ কৰিবৰ কাৰণেহে উপন্যাস লিখিছিল। তেওঁ আনক প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল,

কিন্তু নিজে স্পষ্টভাৱে অন্য কোনো বিশিষ্ট ঔপন্যাসিকৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হোৱা নাছিল।

বিংশ শতিকাত ফ্ৰয়ডৰ মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণৰ প্ৰভাৱে অৱশ্যে সকলো সৃষ্টিধৰ্ম্মী সাহিত্যকে স্পৰ্শ কৰিছে। আনকি আইৰিচ ঔপন্যাসিক জেমচ জইচো ফ্ৰয়ডৰ কবলৰ পৰা মুক্ত হব পৰা নাই। মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণমূলক সাহিত্যৰ সৃষ্টি সকলো দেশতে আদৰণীয় হৈছে। ইংৰাজী সাহিত্যত জৰ্জ্জ ইলিয়ট, মেৰেডিথ, হাৰ্ডি আৰু ডি. এইচ. লৰেন্সেই মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণ-মূলক উপন্যাসত সিদ্ধহস্ত বুলিব পাৰি। অৰ্থনীতিৰ স্পৰ্শ আৰু মনস্তত্ত্ব-বিচাৰৰ প্ৰভাৱ—এই দুয়োটি প্ৰবাহ আধুনিক সকলো উপন্যাসত সুন্দৰভাৱে পৰিলক্ষিত হয়।

অসমীয়া সাহিত্যলৈও উপন্যাসৰ প্ৰকৃত ভাবধাৰা বাগৰি আহে ইংৰাজী সাহিত্যৰ পৰা, অনেক সময়ত বঙালী উপন্যাসৰ মাজেদি ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু কুৰি শতিকাৰ আগভাগত। পদ্মাৱতী দেৱী ফুকননীৰ 'সুধৰ্ম্মাৰ উপাখ্যান', গোহাঁইবৰুৱাৰ 'ভানুমতী' আদি উপন্যাস আগতে ৰচিত হৈছিল যদিও অসমীয়া উপন্যাসৰ থাই বোৱতী সুঁতিটি ৺ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ লিখনিৰ মাজেদিহে আহি অসমীয়া সাহিত্যৰ সমতলত কেনে-কোটোকাৰে ৰবলৈ ধৰে।

সাহিত্যত সাধাৰণ জীৱনৰ মূল্য-নিৰূপণ আৰু ভাৱ অনুভূতি-বিশ্লেষণ গণতন্ত্ৰৰেই প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ অৱদান।

গতিকে গণতন্ত্রৰ ভাবে মানৱ-মনত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰাৰ লগে লগেই উপন্যাসৰো উৎপত্তি বুলিব পাৰি। গণতন্ত্রৰ দৰে উপন্যাসৰো মুখ্য উদ্দেশ্য মানৱ-বন্দনা বা গণদেৱতাৰ পূজা।

উপন্যাসৰ মূল উপাদান

ভক্ত কবি চণ্ডীদাসৰ "শুনরে মানুষ ভাই, সবাৰ উপৰে মানুষ সত্য তাহাৰ উপৰে নাই"ৰেই প্ৰতিধ্বনি ৰাজনীতিৰ গণতন্ত্রত আৰু আধুনিক সাহিত্যৰ সকলো বিভাগতে ফুটি ওলাইছে। উপন্যাসতো ই স্পষ্ট হৈ দেখা দিছে। উপন্যাসৰ উপাস্য বস্তু মানৱতাৰ পূজাৰ প্ৰেম হ'ল যাৰ উপচাৰ। সেই প্ৰেমে দেশে দেশে, যুগে যুগে, মানৱ-মনত আলোড়ন তুলি আহিছে। পুৰণি সাহিত্যত ই ৰূপক হিচাপে পৰিণতি লভিছিল, আৰু তেতিয়া সাধাৰণতে ই দৈৱিক ঘটনা অথবা আখ্যানৰ মাজতে আৱদ্ধ আছিল। প্ৰেমৰ পবিত্ৰ মন্দাকিনী পোনতে মৰতৰ মৰণশীল মানৱৰ মাজলৈ বৈ অহা নাছিল, অন্ততঃ সাহিত্যত নাছিল। পূত প্ৰেমৰ প্ৰচণ্ড প্ৰভাৱ যেন তেতিয়া নিহিত আছিল দেৱতাকুল আৰু অভিমানৱসকলৰ মাজতেই। ব্যক্তি-স্বাধীনতাই বিকাশ আৰু বিস্তৃতি লাভ কৰাৰ লগে লগে এই দৈৱিক বা অতিমানৱোচিত প্ৰেম ক্ৰমে জন-জগতৰ মাজৰ নাৰী-প্ৰেমলৈ নামি আহিল। সাহিত্যতো ক্ৰমাৎ সেইদৰে তাৰ সমাদৰ বাঢ়িল, কাৰণ সাহিত্য সদায় সমাজ আৰু ব্যক্তিৰ কাৰ্য্যাৱলী আৰু অনুভূতিৰ প্ৰতিচ্ছবি বা প্ৰতিধ্বনি মাত্ৰ। এই নাৰী-বন্দনাপ্ৰিয়তাই উপন্যাসৰ উৎপত্তি,

প্ৰচাৰ আৰু প্ৰকাশৰ মূল কাৰণ। ক্ষুদ্ৰ জীৱনৰ আদৰ আৰু নাৰী-বন্দনাৰ প্ৰীতি—জনসমাজৰ মনত সততে হেন্দোলনি তুলি গুজৰি-গুমৰি থকা এই দুয়োটা বিদ্ৰোহী ভাবেই সুবিধা পাই উপন্যাসৰ পিঠিত উঠি মুক্তভাবে বিহৰণ আৰু বিচৰণ কৰিবলৈ সুযোগ লভিলে। তেতিয়া ক্ষুদ্ৰাতিক্ষুদ্ৰ লোকৰ জীৱনৰ সমস্যাবোৰেও সমাজৰ আগলৈ ওলাই চিন্তাশীল লিখকৰ ভাব-ৰাজ্যত খলকনি তুলিবলৈ সমৰ্থ হ'ল। এয়ে উপন্যাসৰ বুৰঞ্জী বা পূৰ্ব্ব-কাহিনী।

উপন্যাসৰ আৰু ৰোমাঞ্চৰ ভিতৰত যথেষ্ট পাৰ্থক্য আছে। ৰোমাঞ্চত দুঃসাহসৰ কাম, প্ৰেমৰ আকৰ্ষণ আৰু অতি-মানৱতাৰ পৰিমাণ অধিক পোৱা যায়। উপন্যাসত ঘটনাই বাস্তৱ-জগতৰ বাতাবৰণত থাকি চৰিত্ৰৰ উৎকৰ্ষ ফুটাই তোলে। অন্য কথাত কবলৈ গলে, বাস্তৱ-জীৱনৰ স্পৰ্শমুক্ত অদ্ভুত বা অসম্ভৱ ঘটনা অথবা কাহিনীৰ চমৎকাৰ বৰ্ণনাই ৰোমাঞ্চ; আৰু, বাস্তৱৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি, অনেক সময়ত বাস্তৱৰে প্ৰতিচ্ছবি অঙ্কন কৰি—কল্পনাৰ সহায়ত ৰচনা কৰা গল্পই উপন্যাস। ৰোমাঞ্চে ৰম্যাৱেশ সৃষ্টি কৰি পাঠকৰ মন স্বপ্ন-ৰাজ্যত ঘূৰাই লৈ ফুৰে; উপন্যাসে বাস্তৱৰ পৰা পাঠকক গম-পোৱাকৈ আঁতৰিব নিদি বাস্তৱৰে প্ৰকৃতিৰূপে কল্পনাৰ এখন মোহন ৰাজ্য সৃষ্টি কৰে। ৰোমাঞ্চত ঘটনাই খাই বস্তু; বৰ্ণনা তাৰ মূল উপাদান। উপন্যাসত চৰিত্ৰ অঙ্কনে ঘটনা-

ৰোমাঞ্চৰ পৰা উপন্যাসলৈ

বস্তুতকৈও আগ-ভাগ গ্ৰহণ কৰে। উপন্যাস বৈজ্ঞানিক যুগৰ বিচাৰবুদ্ধি-সম্মত সাহিত্যিক সম্ভাৰ; ৰোমাঞ্চ কল্পনা-বিহাৰী শৈশৱ-চিত্ত বিনোদক মনোগ্ৰাহী উপকথা। দুষ্টক দমন, সন্তক পালন, বা ধৰ্ম্মৰ জয় আৰু অধৰ্ম্মৰ পতন—ইয়াকেই আচৰিত ঘটনাৰ সহায়ত দেখুৱা হৈছিল—ৰোমাঞ্চৰ কাহিনীবোৰত। সমাজত কি হোৱা উচিত তাৰে উপদেশ প্ৰচাৰ কৰিবলৈ ৰোমাঞ্চৰ কাহিনীৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছিল। দিন গৈ অহাৰ লগে লগে মানুহৰ মনত যিমানেই সমালোচনাৰ প্ৰবৃত্তি বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰিলে, সিমানেই বাস্তৱতাৰ পৰিমাণ সাহিত্যত বাঢ়ি আহিল। বাস্তৱ জগতত কি ঘটা উচিত সেইটো আগেয়ে কল্পনা নকৰি, সাধাৰণতে কি ঘটে আৰু তাৰ পৰিণাম কেনেকুৱা সেইবোৰহে মানুহে চৰ্চ্চা কৰিবলৈ ধৰিলে। ইয়াকেই সাহিত্যত বাস্তৱতা বোলা হয়। এই বাস্তৱতাকে সাহিত্যত ৰূপ দিওঁতে লিখকে সাধাৰণতে জন-গণৰ হিত বা সমাজৰ মঙ্গলাকাঙ্ক্ষা অন্তৰত ৰাখে; নগ্ন বাস্তৱতাৰ ক্ষয়ঙ্কৰী বীভৎস চিত্ৰ দাঙি নধৰে। এই বাস্তৱতাৰ মাজেদি, পাঠকে ভৰ্কিব নোৱাৰাকৈ, লিখকে কল্পনাৰ সহায়ত যি মায়াজাল পাতে আৰু তাৰ মাজেদিয়ে আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰে, সিয়ে তেওঁৰ সাহিত্যক ব্যক্তি-জীৱনৰ চৌ-সীমা অতিক্ৰম কৰাই নি বিশ্ব-জীৱনৰ সম্ভেদ দিয়ে। ইয়াতেই লিখকৰ প্ৰতিভা আৰু মৌলিকত্ব ফুটি উঠে।

অসমীয়া সাহিত্যত আদিতে উপন্যাস নাছিল যদিও,

ৰোমান্সৰ যে অঙ্কুৰ তাত, সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীয়ে ঢুকি পোৱাৰ আগৰে পৰা বৈষ্ণৱযুগৰ কবিসকলৰ পিছলৈকো চলি আছিল তাৰ সাক্ষ্য দিয়ে ফুলকোঁৱৰ, মণিকোঁৱৰ, তেজীমলা, শিয়লা বৈষ্ণৱৰ চৰিত্ৰ, উষা-পৰিণয় আদিয়ে; তাৰ সাক্ষী ৺ৰামসৰস্বতীৰ 'অশ্বকৰ্ণৰ যুদ্ধ'; তাৰ সাক্ষী ৺ৰামদ্বিজৰ 'মৃগাৱতী চৰিত'। এইবোৰ পোনপটীয়াকৈ ৰোমান্স নহলেও ৰোমান্সগন্ধী সাহিত্য।

অসমীয়া সাহিত্যত ৰোমান্স

নাটক আৰু উপন্যাসৰ ভিতৰতো অঙ্গাঙ্গী সম্বন্ধ। পাৰ্থক্য ইমানতে যে নাটক সদায় বিধিবদ্ধ নিয়মৰ অধীনত শাহু-গৰকা ন-বোৱাৰীৰ দৰে চলিব লগীয়া হয়; উপন্যাসে হলে মাকৰ ঘৰত থকা জীয়াৰীৰ দৰে মুকলিমূৰীয়া ভাবে ঘূৰাফিৰা কৰিব পাৰে। উপন্যাসত লিখক বহুখিনি পৰিমাণে স্বাধীন। নাটত সাহিত্য, সঙ্গীত, কলা আদিৰ সমাৱেশ থাকে আৰু ভাওনাত সেইবোৰ দৃষ্টি আৰু অনুভূতিগোচৰ হয়। উপন্যাসত যি নাট্য-কলাৰ আৱশ্যক হয় সি পাঠকৰ মনতহে উদ্ৰেক হয়। পাঠকে মনৰ মাজতে এখন নতুন ৰাজ্যৰ কল্পনা কৰি গৈ থাকিব লাগে। সেইবাবেই উপন্যাসক জেপত লৈ ফুৰোৱা ক্ষুদ্ৰ নাট্য নতুবা Pocket Theatre বোলা হয়। দুয়োতে কিন্তু চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা-চক্ৰৰ ওতঃপ্ৰোত সম্বন্ধ। চৰিত্ৰবোৰৰ কাৰ্য্যৰ মাজেদি ঘটনাৰ কাৰ্য্য আগবাঢ়ি যায়

নাটক আৰু উপন্যাসৰ সম্বন্ধ

আৰু ঘটনাৰ লগে লগে চৰিত্ৰৰ বিশেষ বিশেষ গুণবোৰ পৰিস্ফুট হৈ উঠে। চৰিত্ৰৰ উৎকৰ্ষ সাধনৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ ওপৰতেই যাইকৈ নাটক আৰু উপন্যাসৰ স্থায়ী মূল্য নিৰ্ভৰ কৰে। ঘটনা-প্ৰধান নাট বা উপন্যাস যিমানেই ৰমণীয় নহওক, পঢ়ি অ'তোবাৰ পিছত তাক আকৌ পঢ়িবলৈ মন সততে আগ নাবাঢ়ে, কিন্তু চৰিত্ৰ অঙ্কন যি নাট বা উপন্যাসৰ প্ৰধান বস্তু তাক বাৰে বাৰে পঢ়িলেও পাঠকে পঢ়ি থাকিবলৈ আমনি নাপায়; কাৰণ যিমানে পঢ়া যায় সিমানে সমালোচনাৰ পোহৰত চৰিত্ৰৰ গুণবোৰ, সূৰ্য্যৰ কিৰণত জিলিকি থকা সুবনশিখিৰ সোণৰ চেকুৰাৰ দৰে বেছি উজ্জ্বল হৈ জিলিকি উঠে। সমালোচনাৰ যিমানে পোহৰ পৰে, সিমানে ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ ৰহস্যজনক, আমোদজনক আৰু তৃপ্তিদায়ক হয়। সেইকাৰণেই কালিদাসৰ 'শকুন্তলা', শেক্সপীয়েৰৰ নাটকাৱলী, স্কটৰ 'আইভান-হো', ভিক্টৰ হিউগোৰ 'লা-মিজাৰেবলছ্' আদি নাটক আৰু উপন্যাসবোৰ কালৰ বুকুত সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত জিলিকি থকা উজ্জ্বল কীৰ্ত্তি-স্তম্ভ।

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে প্ৰত্যেক উপন্যাসতে এটা আখ্যান বা মূল-ঘটনা আৰু কিছুমান চৰিত্ৰ থাকে। কোনো কোনো উপন্যাসত ঘটনালৈ আৰু কোনো কোনোত চৰিত্ৰলৈ বেছি লক্ষ্য কৰা হয়। সেই পিনেদি চাই উপন্যাসক সাধাৰণতে দুটি বহল বিভাগত ভগাব পাৰি, যেনে আখ্যান উপন্যাস

উপন্যাসৰ শ্ৰেণী বিভাগ

আৰু চৰিত্ৰ উপন্যাস। আখ্যান উপন্যাসত ৰোমাঞ্চৰ বহুল থাকে। ডিটেকটিভ উপন্যাসবোৰো এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস। চৰিত্ৰৰ বিশেষ কোনো এটা গুণ বা দোষক ইয়াত অতিৰঞ্জিতকৈ দেখুৱা হয়। কাহিনীৰ কৌশলপূৰ্ণ সৃষ্টি আৰু তাৰ আকৰ্ষণীয় বৰ্ণনাতেই ইয়াৰ কৃতকাৰ্য্যতা নিৰ্ভৰ কৰে। ডিটেকটিভ উপন্যাসত জখম, আত্মহত্যা, খুন, খানা-তালাচ আদিৰ ৰোমহৰ্ষক বৰ্ণনা থাকে। ইয়াক পঢ়িলে সাধাৰণ বুদ্ধি আৰু কূট-কৌশলৰ দক্ষতা বাঢ়ে বুলি ধৰা হয়। ইংৰাজী সাহিত্যত কনান ডয়ল (Conan Doyle), বঙলাত পাঁচকড়ি দে, দীনেন্দ্ৰকুমাৰ ৰায় আৰু ডাঃ নীহাৰৰঞ্জন গুপ্ত আৰু অসমীয়াত প্ৰেমনাৰায়ণ দত্তৰ নাম—ডিটেকটিভ উপন্যাস লিখকৰ শ্ৰেণীত উল্লেখৰ যোগ্য।

চৰিত্ৰক বাদ দি ঘটনাৰ বৰ্ণনা হব নোৱাৰে। চৰিত্ৰৰ জৰিয়তেহে উপন্যাসৰ ঘটনাবোৰ ঘটে। গতিকে চৰিত্ৰ-প্ৰধান উপন্যাস বুলি উপন্যাসৰ বিশেষ বিভাগ এটাৰ নামকৰণ কৰা টান। অধ্যয়নৰ অন্তত সকলো উপন্যাসেই পাঠকৰ মনৰ ওপৰত একোটা ছাপ ৰহুৱায়। কিছুমান উপন্যাসৰ ঘটনাৰ চমৎকাৰিত্বই আৰু কিছুমানৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰভাৱে পাঠকক আপ্লুত কৰে। আগতে কৈ অহা হৈছে যে ঘটনাৰ প্ৰভাৱ স্থায়ী নহয় আৰু দুনাই পঢ়িলে তেনে উপন্যাসৰ সোৱাদ নাবাঢ়ে, বৰঞ্চ কমেহে। চৰিত্ৰৰ প্ৰভাৱ কিন্তু স্থায়ী বস্তু। ই পাঠকৰ মনত গভীৰ দাঁচ ৰহুৱাই

পাঠকক চিন্তাকুল কৰে। সকলো বিখ্যাত উপন্যাসত আজিকালি সেইবাবেই চৰিত্ৰ অঙ্কনতহে গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়।

বিষয়-বস্তুৰ পৰ্য্যায়লৈ লক্ষ্য কৰি ওপৰত উল্লেখ কৰা দুই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসকে আকৌ অনেক ক্ষুদ্ৰ শ্ৰেণীত ভগাব পৰা যায়; যেনে, ঐতিহাসিক উপন্যাস, সামাজিক উপন্যাস, ঔদ্দেশিক বা উদ্দেশ্যমূলক উপন্যাস, মনস্তত্ত্ববিশ্লেষণমূলক উপন্যাস ইত্যাদি। এই সকলো বিধৰ উপন্যাসেই ঘটনাৰ উপস্থাপনা বা প্ৰস্তুতি অনুযায়ী শিথিলবন্ধী নাইবা কঠোৰবন্ধী আৰু ঐকিক ঘটনামূলী বা যৌগিক ঘটনামূলী—এই চাৰি বিভাগৰ যি কোনো বিভাগত পেলাব পাৰি। উপন্যাসৰ কাহিনী যদি এটি মূল ঘটনা আৰু গোটাচেৰেক চৰিত্ৰক লৈ অবিচ্ছিন্নভাবে আগবাঢ়ে, তেনেহলে ইয়াক যুক্তবন্ধী বা ঐক্যকেন্দ্ৰী উপন্যাস (novel of organic plot) বোলা হয়। সেয়ে নহৈ যদি তাত নানা পালী-ঘটনাই পুলি-পোখা মেলে, নতুবা নানা প্ৰসঙ্গৰ আলোচনাৰ সমাবেশ তাত হয়, তেনেহলে তাক শিথিলবন্ধী বা মুক্তবন্ধী উপন্যাস (novel of loose plot) বোলা হয়। ঠিক তেনেকৈয়ে ঘটনা যদি মাত্ৰ এটা হয়—তেনেহলে তাক ঐকিক ঘটনামূলী (novel of one plot) আৰু একাধিক ঘটনাৰ সমান্তৰাল গতিবিশিষ্ট উপন্যাসক যৌগিক ঘটনাৰ উপন্যাস বোলা হয়। ঘটনাৰ জটিলতা ইয়াত বেছি।

বিষয়-বস্তু আৰু বৰ্ণনা দুয়োকালেদি বিচাৰ কৰি উপন্যাসক আৰু অনেক ভাগত ভাগ কৰা যায়; যেনে, হাস্য-ৰসাত্মক, বিয়োগান্ত, ৰোমাঞ্চকৰ, নাটকীয়, উপদেশ-মূলক, দাৰ্শনিক, কাব্যিক, আৱেগময়, ব্যঙ্গ, প্ৰেমাত্মক, ৰূপক, চিন্তামূলক, ৰাজনৈতিক, সামাজিক, ধৰ্ম্মমূলক ইত্যাদি। কিন্তু এইটো মনত ৰাখিব লাগে যে শ্ৰেষ্ঠ ঔপন্যাসিকৰ উপন্যাসত এই সকলোবোৰৰে কিঞ্চিৎ সমাৱেশ থাকে। ইংৰাজ ঔপন্যাসিক থমাচ হাৰ্ডিৰ 'ফাৰ ফ্ৰম ডি মেডিং ক্ৰাউড' এখন এনেকুৱা স্বতঃসম্পূৰ্ণ উপন্যাস বুলি ধৰা হয়। প্ৰকাৰত বিভিন্ন বুলি সমালোচকৰ চকুতহে ধৰা পৰে, লিখকে দৰাচলতে উদ্দেশ্য কৰি কোনো বিশেষ শ্ৰেণীত ভুক্ত কৰিবলৈ উপন্যাস নিলিখে। গতিকে এবিধৰ লগত অন্যবিধ উপন্যাসৰ অঙ্গাঙ্গী সম্বন্ধ। তেনেকৈয়ে সামাজিক উপন্যাসৰ লগত ঔদ্দেশ্যিক উপন্যাসৰ ওচৰ সম্বন্ধ। সামাজিক উপন্যাসত কোনো নিৰ্দ্দিষ্ট ঠাইৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ৰীতি-নীতি-আদি লক্ষ্য কৰি চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰা হয়। এনে উপন্যাসৰ দ্বাৰা জনসাধাৰণক দেশ আৰু সমাজৰ কুসংস্কাৰবোৰ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি। ভাগ্য আৰু সমাজৰ সকলো বাধা অতিক্ৰম কৰি ব্যক্তিত্বৰ বিকাশ সাধনৰ অবিৰাম চেষ্টাত এই প্ৰকাৰ উপন্যাসৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু মনোহাৰিত্ব ফুটি উঠে। নিয়তিৰ নীতি, সমাজৰ কৃত্ৰিম বান্ধোন, ভাগ্যৰ দুৰভিসন্ধি আদি প্ৰতিবন্ধকবোৰে চৰিত্ৰৰ বিকাশ সততে স্পষ্ট কৰিছে

তোলে। বাধাহীন সহজ-সৰল কাৰ্য্য-পৰ্য্যায়ত কাৰো অন্তৰৰ গুণৰাজি স্পষ্ট হৈ নুঠে। নদীৰ প্ৰবল সোঁতে, নতুবা প্ৰভঞ্জনৰ প্ৰচণ্ড গতিয়ে সন্মুখত প্ৰতিবন্ধক পালেহে নিজৰ শক্তিৰ পৰিচয় দিব পাৰে। তেনেকৈয়ে জীবনৰ বিপদ-বিঘিনি, জয়-পৰাজয় আদি প্ৰতিবন্ধকবোৰেও চৰিত্ৰক আত্ম-প্ৰতিষ্ঠা কৰাত সহায়হে কৰে। কষ্‌টি-পাথৰত সোণৰ পৰীক্ষা হোৱাৰ দৰে এই প্ৰতিবন্ধকবোৰতো চৰিত্ৰৰ অন্তৰৰ শক্তি আৰু গুণাৱলীৰ পৰীক্ষা হয়।

ঔদ্দেশ্যিক উপন্যাসত কোনো বিশেষ মত বা নীতি প্ৰচাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। পৈণত ঔপন্যাসিকৰ হাতত এই ধৰণৰ উপন্যাস ৰমণীয় হৈ উঠে। ইংৰাজীত এইচ. জি. ৱেলচে (H. G. Wells) এই ধৰণৰ উপন্যাসৰ যুগান্তৰ আনিছে। মিঠা আৱৰণৰ 'কুইনাইন পিল'ৰ দৰে লিখনীৰ ৰমণীয়তাই এনে উপন্যাসত লিখকৰ আন্তৰিক উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য সম্বন্ধে অনুমান কৰিব নোৱাৰাকৈ ৰাখে। সাধাৰণ লিখকৰ হাতত কিন্তু ই গৈ উপদেশৰ থুপুপাক, ঔষধৰ কেটেলগ বা ধৰ্ম্মযাজকৰ লেথাৰি-নিচিগা বিৰক্তিকৰ বক্তৃতাৰ দৰে হয়। তেতিয়া ইয়াৰ আদৰ কমে। মুঠতে, প্ৰকৃত উদ্দেশ্য পাঠকৰ সাধাৰণ অনুমানৰ পৰা দূৰত ৰাখি আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ৰসাল ৰহস্যৰ অবিচ্ছিন্ন সোঁত বোৱাব পৰাতেই এইবিধ উপন্যাসত লিখকৰ কৃতিত্ব প্ৰমাণ হয়। চমুকৈ, সমালোচনাৰ মাজেদি লিখকৰ ব্যক্তিগত মত নতুবা

সংস্কাৰৰ লক্ষ্য প্ৰচাৰ কৰাই এইপ্ৰকাৰ উপন্যাসৰ উদ্দেশ্য। গতিকে ধৰ্ম্মমত, সমাজ-ব্যৱস্থা, ৰাষ্ট্ৰিক নীতি আদিৰ ওপৰতেই এইবিধ উপন্যাসৰ বিষয়-বস্তু আৰোপ কৰা হয়। 'ডেভিড কপাৰফিল্ড', 'ওল্ড কিউৰিয়চিটি শ্বপ', 'পিকৱিক পেপাৰচ্', 'বিষ-বৃক্ষ', 'কৃষ্ণকান্তৰ উইল' আদি ইংৰাজী আৰু বঙালী সাহিত্যৰ বিখ্যাত উপন্যাসবোৰ এইশ্ৰেণীৰ বস্তু। অসমীয়াত 'কোৱা ভাতুৰী', 'কেন্দ্ৰ-সভা' আদি এইশ্ৰেণীৰ উপন্যাস। অনেক ক্ষেত্ৰত এই প্ৰকাৰ উপন্যাসৰ আখ্যানবস্তু তেনেই শিথিল। এনে উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবোৰো প্ৰায়ে প্ৰতিনিধিমূলক চৰিত্ৰ। একো একোটা চৰিত্ৰই সমাজৰ একো একোপ্ৰকাৰ লোকৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। এনে উপন্যাসক সামাজিক উপন্যাসৰ পৰ্য্যায়তে ধৰি লৈ লিখকৰ কাৰণে ইয়াক উদ্দেশ্যমূলক বা প্ৰচাৰমূলক লিখা বুলিব পাৰি। সাহিত্য-ৰথী বেজবৰুৱাৰ 'কাকতৰ টোপোলা' পঢ়িলে দেখোঁতে যে সমাজৰ শঠালি, ভণ্ডামি আদি দোষবোৰক ইতিকিং কৰিবৰ বাবেহে সেইখন লিখিছে—তেনে উদ্দেশ্য পোনতে পাঠকৰ মনলৈ নাহে। লিখনিৰ স্তৰে স্তৰে নিহিত থকা অফুৰন্ত হাস্যৰসৰ মৌ-ৰৰষা বৰ্ণনাই পাঠকক আপোন-পাহৰা কৰি ৰাখে। প্ৰকৃত সাহিত্যৰ গুণ এনেকুৱাই। ইংৰাজী সাহিত্যত ডিকেন্স আৰু মাৰ্ক টোৱেইনৰ লিখা এই শ্ৰেণীৰ অমৰ সাহিত্য।

উপন্যাসৰ অন্যান্য শ্ৰেণীসমূহৰ বিশদ আলোচনা এৰি

ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ বিষয়ে থোৰাচেৰেক কথা আলোচনা কৰা যাওক। কাৰণ অন্যবোৰ শ্ৰেণীৰ নামেই বিষয়-বস্তুৰ কিঞ্চিৎ আভাস দিয়ে। ঐতিহাসিক উপন্যাসে কিন্তু নামৰ শব্দগত অৰ্থৰ পৰা আঁতৰি গৈ অলপ অন্য কথাৰো আভাস দিয়ে।

ঐতিহাসিক উপন্যাস

বুৰঞ্জীৰ কোনো এটা ঘটনাৰ অন্তৰালত উপন্যাসৰ অনেক সময় লুকাই থাকে। ঔপন্যাসিকে তাৰে কোনো এটা ঘটনাৰ আলম লৈ কল্পনাৰ বলেৰে সেই ঘটনাৰ সমসাময়িক সমাজ, ৰাজনীতি আৰু বিধি-ব্যৱস্থাক প্ৰাণ দি এখনি বাস্তৱ ৰাজ্যৰ সৃষ্টি কৰে। ইতিহাসৰ অনাদৃত ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ লোকেও ঔপন্যাসিকৰ কৰুণা লাভ কৰি প্ৰাণ পায়। এনে কৰিবলৈ যাওঁতে ঔপন্যাসিকে কেতিয়াবা কিছুমান মানস-চৰিত্ৰবো সৃষ্টি কৰিব লগীয়া হয়। তাকে কৰোঁতে ঔপন্যাসিকৰ কোনো দোষ নঘটে, কাৰণ তেওঁৰ লক্ষ্য ৰস-সৃষ্টিৰ সহায়ত সমসাময়িক সমাজ, ৰাজনীতি, বিধি-ব্যৱস্থা আদিৰ জীৱন্ত চিত্ৰ অঙ্কন কৰা। চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাবস্তুৰ সহায়ত তেওঁ এই কাম কৰে।

মান-মোৱামৰীয়াৰ সময়ত অসমত দেশজুৰি যি হাহাকাৰ উঠিছিল, তাৰ স্বৰূপ বৰ্ণনা বুৰঞ্জীত পোৱা টান। বুৰঞ্জীয়ে তাৰ এটি ইঙ্গিত মাথোন দিয়ে। বুৰঞ্জীয়ে তদানীন্তন কালৰ মুখ্য মুখ্য লোকসকলৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰি ঘটনাৰ একোটা বৰ্ণনা দিয়েই ক্ষান্ত থাকে। সেই সময়ৰ সমাজ-ব্যৱস্থা, দেশৰ অৱস্থা, মানুহৰ মনোভাব, ব্যক্তিৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা, ভয়

উদ্বেগ আদিৰ পুঙ্খানুপুঙ্খ বিবৰণ বুৰঞ্জীয়ে দিব নোৱাৰে; দিবলৈ অৱকাশো নাপায়। ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ লোকৰ কথা লিপিবদ্ধ কৰিবলৈ বুৰঞ্জীয়ে সময় নাপায় আৰু তাৰ আৱশ্যকতাও আছে বুলি নধৰে। এনেকৈ অনন্ত কালৰ কঠোৰ বুকুৰেদি চলি যোৱা বুৰঞ্জীৰ বিশাল ৰথ-চক্ৰৰ তলত শ-শ দুৰ্ভগীয়াই করুণ কান্দোনেৰে গগন বিদীৰ্ণ কৰে; ঐতিহাসিকৰ কিন্তু তালৈ ভ্ৰূক্ষেপ নাই। কাৰণ, তেওঁৰ কৰ্ম্মক্ষেত্ৰ অতিশয় বিশাল, লক্ষ্যও দূৰত, বহু দূৰত। পথত দৰিদ্ৰৰ আৰ্ত্তনাদ বা নিষ্পেষিতৰ করুণ বিননিয়ে তেওঁক স্তব্ধ কৰিব নোৱাৰে। সেইবোৰলৈ চকু-কাণ দিবলৈ হলে তেওঁৰ লক্ষ্যস্থান পোৱা বা উদ্দেশ্য সাধন কৰা অতীব কঠিন হৈ উঠিব। গছকত মৰা বা ছেপাখোৱা প্ৰতিটো পকৰাৰ বিষয়ে ভাবি চকুলো টুকি থাকিবলৈ হলে—বাটকৰা কেনেকৈ গন্তব্যস্থান পাবগৈ? কবিয়ে কিন্তু তেনেকুৱা ক্ষুদ্ৰ ঘটনা এটোকা লৈয়েই, ভাস্কৰে ক্ষুদ্ৰ শিলাখণ্ডৰ পৰা মনোৰম মূৰ্ত্তি কাটি উলিওৱাৰ দৰে, করুণ কবিতাৰ সৃষ্টি কৰে। ঔপন্যাসিকেও কল্পনাৰ অমৃত-নয়নেৰে চাই বিনাশী কালৰ বুকুত মাৰ যাবলৈ ধৰা করুণ কাহিনীবোৰক জীৱদান দি অমৰ কৰিবলৈ যত্নপৰ হয়। ইতিহাসৰ মৃত বা বিস্মৃত আখ্যানক প্ৰাণ দিব পৰা শক্তি ঔপন্যাসিকত বাহিৰে আনৰ নাই। মৌন অতীতৰ নীৰৱ কণ্ঠত ঔপন্যাসিকেহে ভাষা দান কৰে; তেৱেঁহে তাৰ মৃত শৰীৰত প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰে, আৰু অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গত শক্তিৰ

সঞ্চাৰ কৰি জীৱন্ত আৰু বস্থাল কৰি তোলে। তাকে কৰোঁতে কেতিয়াবা লিখকে ইতিহাসৰ ঘটনাৰ পৰা কিঞ্চিৎ আঁতৰি গৈ তাক ন-কৈও সজাব লগীয়া হয়। সেই কথাকেই বিখ্যাত ঔপন্যাসিক ৺বঙ্কিমচন্দ্ৰই 'ৰাজসিংহ'ৰ বিজ্ঞাপনত এইদৰে কৈছিল—"উপন্যাসে লেখক সৰ্ব্বত্ৰ সত্যৰ শৃখলে আবদ্ধ নহেন। ইচ্ছামত অভীষ্ট সিদ্ধিৰ জন্য কল্পনাৰ আশ্ৰয় লইতে পাৰেন।" ইতিহাস আৰু ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ ভিতৰত থকা সম্বন্ধ আৰু, দুয়োৰে কৰ্ম্মক্ষেত্ৰ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি ৰবীন্দ্ৰনাথে কৈছিল—"ইতিহাস পড়িব, না 'আইভান হো' পড়িব? ইহাৰ উত্তৰ অতি সহজ। দুই-ই পড়ো। সত্যেৰ জন্য ইতিহাস পড়ো; আনন্দেৰ জন্য 'আইভান হো' পড়ো। * * কাব্যে যদি ভুল শিখি, ইতিহাসে শোধন কৰিয়া লইব।" (সাহিত্য) এনেকুৱাকৈ স্কটৰ 'আইভান হো', বঙ্কিমৰ 'সীতাৰাম', ৰমেশ দত্তৰ 'ৰাজপুত জীৱন-সন্ধ্যা', ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'ৰাজৰ্ষি' আৰু ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ 'মনোমতী', 'ৰঙিলী' আদি উল্লেখযোগ্য ঐতিহাসিক উপন্যাস।

ওপৰত কোৱা হৈছে যে গল্পৰ অভীষ্ট সিদ্ধিৰ কাৰণে ঔপন্যাসিক কেতিয়াবা বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ পৰা আঁতৰি যায়। যাওক, তাত দোষ নাই; কিন্তু তাকে কৰোঁতে যাতে কাল-বিৰোধ দোষ (anachronism) নঘটে; অৰ্থাৎ যি সময়ৰ যি আদপ-কায়দা, সমাজ-ব্যৱস্থা আদি নহয় তাক যেন তাত ভুলকৈ প্ৰক্ষিপ্ত কৰা নহয়। এই নীতি মানি নচলিলে

মহলাৰ দোষত আঙ্গা মন্দ হোৱাৰ দৰে কাল-বিৰোধৰ বৈসাদৃশ্যই উপন্যাসক অঙ্গক্ষত কৰে।

উপন্যাসৰ অন্তৰ্নিহিত মূল-সত্য এটা চিৰন্তন বস্তু; তাৰ পৰিবৰ্ত্তন নাই। কবিতাত ইয়েই কাব্য-সত্য। চৰিত্ৰ গোটাদিয়েকৰ আলম লৈ এটা কেন্দ্ৰীয় ঘটনাৰ সহায়ত ঔপন্যাসিকে নিজৰ জীৱন-দৰ্শন ফুটাই তোলে। আৱেগ, অনুভূতি, প্ৰেম, দয়া, আশা, অনুৰাগ আদি যিবোৰ সনাতন ভাবে মানৱ মনত অনাদি কালৰ পৰা খেলা কৰি আহিছে, তাৰেই ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া ফুটাই তোলে ঔপন্যাসিকে ৰসযুক্ত বৰ্ণনা আৰু কাল্পনিক ঘটনাৰ জৰিয়তে। কবিতা, গল্প আদিত যিবোৰ চিৰন্তন অনুভূতিয়ে ঢৌ-খেলি থাকি পাঠকক ৰসাপ্লুত কৰে, উপন্যাসতো সেইবোৰেই সমানে কাজ কৰে। এইদৰে ব্যক্তি-জীৱনৰ ঘটনাৰ সহায়ত বিশ্ব-জীৱনৰ আভাস দি যি ঔপন্যাসিকে মানৱৰ অন্তৰ্নিহিত ভাবসমূহৰ শৈল্পিক ৰূপ দিব পাৰে তেৱেঁই সাহিত্যত খ্যাতি লাভ কৰে। গতিকে ৰস বা অনুভূতিৰ সংশ্ৰৱ নথকা উকা সত্য ঔপন্যাসিকৰ আৰাধ্য বস্তু নহয়।

ঐতিহাসিক সত্য

ইতিহাসৰ সত্য কিন্তু এটা উকা নগ্ন পদাৰ্থ। চলন্ত কালৰ প্ৰবাহত এই সত্যৰ ওপৰত বিভিন্ন যুগৰ বিভিন্ন পোহৰ পৰি তাৰ ৰূপ অলপকৈ হলেও বদলাই দিয়ে। ১৮৫৭ সালৰ যুৱঞ্জী আজি ভাৰতত ন-কৈ লিখিত হব ধৰিছে। তেনেকৈয়ে কালৰ প্ৰভাৱত বুৰঞ্জীৰ অনেক ঘটনাৰ ৰূপ সলনি হয়।

গতিকে ইতিহাসৰ সত্য পৰিৱৰ্ত্তন-সাপেক্ষ বুলি কলেও বেছি ভুল কোৱা নহব। কাব্য-সত্য কিন্তু মানৱৰ আদিম আৰু চিৰন্তন প্ৰবৃত্তিবোৰৰ ওপৰত ন্যস্ত। সেই হেতুকেই ইয়াৰ পৰিবৰ্ত্তন নাই।

সাহিত্যই অন্তৰ্জ্জগৎ আৰু বহিৰ্জ্জগতৰ কাৰ্য্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰে। সেইবাবে ইয়াৰ সত্য উপলব্ধিৰ বস্তু; প্ৰমাণ-সাপেক্ষ সিদ্ধান্ত নহয়। বৈজ্ঞানিক সত্য যিদৰে স্পষ্ট ভাষাত ব্যক্ত কৰিব পাৰি, ইয়াৰ সত্যক সেইদৰে একে কথাতে কৈ দিব নোৱাৰি। এই সত্যৰ পৰিসৰ অতিশয় বিশাল। অন্য কথাত কবলৈ গলে, বৈজ্ঞানিক সত্যই বা ঐতিহাসিক সত্যই 'হয়' বুলি, আৰু কাব্য-সত্যই 'হব পাৰে' বুলি ইঙ্গিত দিয়ে। আগতে কোৱা হৈছে যে ঐতিহাসিক বা বৈজ্ঞানিক সত্য গবেষণাৰ ফলত উলটিব পাৰে, কিন্তু কাব্য-সত্যৰ লৰচৰ নাই। সেইবাবে এজন মনীষীয়ে কৈছিল—"উপন্যাসত নাম আৰু তাৰিখত বাহিৰে সকলো সঁচা; ইতিহাসত নাম আৰু তাৰিখত বাহিৰে সকলো মিছা।"

উপন্যাসৰ চাৰিটা বৰ আৱশ্যকীয় বিভাগ আছে; যেনে ঘটনা, চৰিত্ৰ, কথোপকথন আৰু কাৰ্য্য। ইয়াৰ উপৰিও গাঁথনিত থকা মাধনৰ দৰে সমস্ত উপন্যাসৰ ভিতৰত আৰু এটা কথা বোধগম্য হৈ থাকে—ই হৈছে গ্ৰন্থকাৰৰ মানৱ-জীৱন সম্বন্ধে থকা দাৰ্শনিক অভিমত। বিভিন্ন লিখকৰ বিভিন্ন ৰচনা ভঙ্গীৰ মাজেদি মানৱ-জীৱনৰ একোটা বিশিষ্ট

ৰূপ ব্যক্ত হয়। প্ৰত্যেক লিখকে স্বতন্ত্ৰভাৱে জীৱনৰ বিষয়ে গৱেষণা কৰি একোটা ধাৰণাত উপনীত হয়। সকলোৰে দৃষ্টি আৰু চিন্তাধাৰা একে ধৰণৰ নহয়। যাৰ দৃষ্টি আৰু চিন্তাত জীৱনৰ যিটো অংশ যিদৰে প্ৰতিভাত হয় তেওঁৰ লিখাতো তাৰ প্ৰতিবিম্ব সেইদৰে প্ৰতিফলিত হয়। জীৱৰ শৰীৰত থকা শোণিত-প্ৰৱাহৰ দৰে আৱেগ-অনুভূতিৰ প্ৰৱাহেও এই চিত্ৰবোৰ বেছি সজীৱ আৰু ৰসাল কৰি তোলে। স্পন্দনময় সহানুভূতি আৰু জীৱনৰ সমস্যা সেইহেতুকেই সকলো উপন্যাসৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ।

উপন্যাসৰ আভ্য-ন্তৰীণ বিভাগ আৰু ৰচোঁতাৰ জীৱন-দৰ্শন

আগতে নাটক আৰু উপন্যাসৰ সম্বন্ধ আলচ কৰোঁতে আমি উপন্যাসৰ বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্ৰৰ মাজত থকা সোণালী সম্বন্ধটোৰ বিষয়ে কৈ আহিছোঁহক। চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্য সম্পৰ্কে সেইবাবেই ঔপন্যাসিক স্কটে তাহানি কৈছিল—"চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্যৰ লগে লগে ময়ো যাওঁ আৰু কেতিয়াবা গৈ গৈ চৰিত্ৰৰ লগত বাট-কেঁৰা লগাই বিভ্ৰান্ত হব খোজোঁ।" চৰিত্ৰ আৰু বিষয়বস্তুৰ কাৰ্য্য এনেকুৱাই যে অনেক সময়ত ই পাঠককো ভুলাই নি কোনো চৰিত্ৰৰ মোহত পেলাই আত্মবিস্মৃত কৰিব খোজে।

ঘটনা ৰসাল আৰু চৰিত্ৰ বেছি সজীৱ কৰি তুলিবলৈ হলে কথোপকথনৰ বিশেষ প্ৰয়োজন। ইয়াৰ সহায়ত চৰিত্ৰই আত্ম-প্ৰসাৰ লাভ কৰি আত্ম-পৰিচয় দিবলৈ সুযোগ পায়।

গল্প-বস্তুও ইয়াৰ মাজেদিয়ে বিকাশৰ পথত অগ্ৰসৰ হয়। চৰিত্ৰৰ অন্তৰৰ গভীৰ মনস্তত্বপূৰ্ণ ক্ৰিয়াৰ সম্ভেদো কথোপকথনৰ ভিতৰতে পোৱা যায়। প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনা অথবা চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাব ইয়াৰ সহায়তহে ফুটাই তোলা হয়। উপন্যাসত কথোপকথনৰ পৰিমাণ ঠিক কৰি দিয়া সুকঠিন। ই লিখকৰ ইচ্ছা আৰু ক্ষমতাৰ অধীন। কথোপকথনৰ সৈতে ঘটনা বা গল্প-বস্তুৰ সুসামঞ্জস্য থকা হেতুকেই অনেক উপন্যাসক সহজে বোলছবিলৈ ৰূপান্তৰ কৰিব পাৰি।

কথোপকথন সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিলে স্বাভাৱিকতে নাটৰ বিষয় মনলৈ আহে। নাট আৰু উপন্যাসৰ কথোপকথনৰ ভিতৰত পাৰ্থক্য ইমানেই যে নাটকত চৰিত্ৰৰ কাৰ্য্য বেছি, কল্পনা আৰু ভাবপ্ৰৱণতা কম; উপন্যাসত দুয়োৰো সুন্দৰ সামঞ্জস্য থাকে। ঔপন্যাসিকে চৰিত্ৰ বা ঘটনা সম্বন্ধে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিবলৈও সুবিধা কৰিব পাৰে। কেতিয়াবা ঘটনাৰ জটিলতা আৰু চৰিত্ৰৰ নিষ্ক্ৰিয়তা উপস্থিত কৰি লিখকে কোনো এটা বিষয়ৰ গভীৰ আলোচনা চলাই দিয়াও দেখা যায়। স্পষ্টভাষাত জীৱনৰ দাৰ্শনিক তথ্য বা নীতিজ্ঞান প্ৰকাশ কৰা ঔপন্যাসিকৰ উদ্দেশ্য বা কৰ্ত্তব্য নহয়। কিন্তু সমস্ত ঘটনাচক্ৰ আৰু চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ আৰু বচনৰ দ্বাৰা তেওঁৰ মনৰ অন্তৰ্নিহিত নীতি আৰু চিন্তাধাৰা প্ৰকাশ হবই। প্ৰকাশৰ চাতুৰ্য্যইহে লিখকক এই কাৰ্য্যত কৃতকাৰ্য্যতা দিয়ে। প্ৰকাশভঙ্গীৰ কলা-কৌশল সেইবাবেই লিখকৰ নিজা

সম্পত্তি। এই ক্ষেত্ৰত এজনৰ বস্তু অন্য এজনে সততকাই অনুকৰণ কৰিব নোৱাৰে। এনেকৈ লুকাই থকা জীৱন-দৰ্শন আৰু নীতিজ্ঞানলৈ লক্ষ্য কৰি কব পাৰি যে প্ৰত্যেক বিখ্যাত ঔপন্যাসিক নৈতিক জগতৰ একোগৰাকী মনীষীও। কেৱল তেওঁ প্ৰচাৰ কৰা নীতিজ্ঞান তিলত তেল থকাৰ দৰে প্ৰকাশভঙ্গীৰ চাতুৰ্য্যত আচ্ছন্ন থাকে। ঘটনা আৰু প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ অন্তৰালেদি নিৰীক্ষণ কৰিব পাৰিলেহে তাৰ নীতিজ্ঞান অনুমান কৰিব পাৰি। সেইগতিকে দেখা যায় যে একেখন সাহিত্যতে বেলেগ বেলেগ লোকে বেলেগ বেলেগ ধৰণৰ আমোদ পায়। যিয়ে যি প্ৰকাৰে তাক গ্ৰহণ কৰিব পাৰে তেওঁ তদনুৰূপে উপকৃত হয়।

উপন্যাসৰ ঘটনা-প্ৰকাশ তিনি প্ৰকাৰে হব পাৰে। কোনো কোনো উপন্যাস সাধুকথা লিখাৰ দৰে লিখা হয়।

প্ৰকাশৰ পদ্ধতি

তাক পঢ়িলে এনে ভাব হয় যেন লিখকে আখ্যানটো সুন্দৰকৈ জানে আৰু তাকেই পাঠকৰ আগতে গুৱলা ভা`াত প্ৰকাশ কৰিছে। ইয়াত লিখক প্ৰথম, পাঠক দ্বিতীয় আৰু ঘটনাৰ সকলো চৰিত্ৰ তৃতীয় পুৰুষত থাকে। এনে ধৰণৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ মাজেদি চৰিত্ৰৰ স্বাতন্ত্ৰ্য স্পষ্টভাবে ফুটি উঠে। চৰিত্ৰ তেতিয়া হয় সততে কৰ্ত্তাৰ ইচ্ছাধীন, আৰু ঘটনাটো হয় প্ৰকাশৰ উপলক্ষ্য মাত্ৰ। এনে বৰ্ণনাত ঘটনাৰ পাছে পাছে ঔপন্যাসিক লৈ থকা যেন অনুমান হয়। ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ স্বতঃবিকাশ

ইয়াত প্ৰায় অসম্ভৱ। অসমত 'সাধনা', 'নিয়তিৰ নীতি' আদি উপন্যাস এই শ্ৰেণীৰ।

কোনো কোনো উপন্যাস আত্মজীৱন-চৰিত্ৰৰ দৰে লিখা হয়। তাত কোনো এটা চৰিত্ৰই নিজকে আখ্যানৰ এজন বুলি ধৰি লৈ নিজৰ জীৱন-কাহিনী কোৱাৰ দৰে কাহিনীটো বৰ্ণাই যায়। এনেকুৱা প্ৰকাশ-কৌশলেৰে কিন্তু আন আন চৰিত্ৰৰ অন্তৰৰ ভাববোৰ ফঁহিয়াই দেখুৱাব নোৱাৰি। ঘটনাটোৰে অৱশ্যে অনুভূতিৰ ছাপত সিক্ত হৈ সবল ৰূপ ধৰে। ইংৰাজীত 'ভাইকাৰ অব ৱেকফিল্ড', 'শালিভার্চ ট্রেভেলচ', 'ৰবীনচন ক্ৰুচো' আদি এনে ধৰণৰ উপন্যাস। অসমীয়াত 'কৃপাবৰ বৰুৱাৰ কাকতৰ টোপোলা' বিশেষভাৱে উল্লেখৰ যোগ্য।

পত্ৰোপন্যাসো আত্ম-কাহিনীৰ পৰ্য্যায়ৰে বস্তু। তাতো লিখকে নিজৰ মনৰ ভাব আৰু জীৱন-দৰ্শন বৰ্ণনাৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। পত্ৰোপন্যাস সম্বন্ধে আগতে আলোচনা কৰা হৈছে।

যদিও বৰ্ণনাৰ প্ৰণালী ৰূপে ওপৰত উল্লেখ কৰা পদ্ধতি-বোৰৰ কথা উল্লেখ কৰা যায় তথাপি ঔপন্যাসিকে কোনো এক নিৰ্দ্দিষ্ট প্ৰকাশ-কৌশলতে নিজক আবদ্ধ নাৰাখে। অৰ্থাৎ প্ৰত্যেক উপন্যাসতে কথোপকথন, দৰ্শন-ব্যাখ্যা, প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনা আদিৰ সমাৱেশ হবই। এই সকলোবোৰৰে সুন্দৰ সমন্বয়তহে উপন্যাসৰ সৌন্দৰ্য্য বিকাশ পায়।

গুৱাহাটী
১৯৫০

চুটি গল্প

মানুহ সমাজপ্ৰিয় জীৱ। এই সমাজপ্ৰিয়তা মানৱ অন্তৰৰ কোনো এক নিভৃত কোণত জন্মৰ লগে লগেই অঙ্কুৰিত হৈ আছে। সহানুভূতি আৰু প্ৰেম, সমাজপ্ৰিয়তা আৰু সমাজ-বন্ধনৰো মূল বস্তু। সমাজৰ ইজনে সিজনক বুজিব নোৱাৰিলে, ইজনে সিজনৰ প্ৰতি সহানুভূতি নেদেখুৱালে নতুবা ইজনে সিজনক বিশ্বাস নকৰিলে সমাজ তিষ্ঠিব নোৱাৰে। অন্য কথাত কবলৈ হলে, পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ বিষয়ে জানিব, শুনিব আৰু সহানুভূতিৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিলেহে সমাজৰ শ্ৰীবৃদ্ধি হয়। বিধাতাই সেইবাবেই মানৱ অন্তৰত আনৰ বিষয়ে শুনিবৰ কাৰণে অনিৰ্ব্বাণ প্ৰবৃত্তি জগাই ৰাখিছে। এই প্ৰবৃত্তিয়েই গল্প-সৃষ্টি আৰু গল্প-উপভোগৰ মূল হেতু। গতিকে এইটো ঠিক যে গল্প বা কাহিনী শুনিবলৈ মানৱ অন্তৰৰ যি আকুল হাবিয়াহ, সি মানুহৰ জন্মগত প্ৰবৃত্তি। সেই কাৰণেই মানুহৰ অন্তৰ ভেদি প্ৰকাশ পোৱা কল্পবৃক্ষ স্বৰূপ সাহিত্যৰ আদি বস্তুও গল্প বা কাহিনী। বস্তুতঃ চাবলৈ গলে জগতৰ সকলো বিখ্যাত সাহিত্যয়ে ঘটনা বা গল্পৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। গল্পহীন সাহিত্য প্ৰায় অসম্ভৱ বস্তু।

কোনো কোনোৱে কব পাৰে যে কাহিনী বা ঘটনা বৰ্ণনা

নকবাকৈও বিশ্ববিখ্যাত সাহিত্য বচিত হব পাবে, যেনে 'গীতা'। কিন্তু অলপ গমি চালেই বুজিব পাবি যে সমগ্র গীতাব মাজেদিও এটি করুণ কাহিনীহে প্রচাবিত হৈছে। কুরুক্ষেত্রব বণত পিতৃ-পিতামহ, ভাই-ভতিজা, জ্ঞাতি-কুটুম্ব আদিক সম্মুখত দেখি মহাবীৰ অৰ্জ্জুনৰ মন বিকল হৈ উঠিল, গা কঁপিবলৈ ধৰিলে, মুখ শুকাই গ'ল আৰু অৱশেষত হাতৰপৰা গাণ্ডীৱ ধনু আপোনা-আপুনি খহি পৰিল। বণ-প্রবৃত্ত অর্জ্জুনৰ মনত এনে দুৰ্ব্বলতা উপস্থিত হোৱাত ভগৱান কৃষ্ণ কিন্তু হতবুদ্ধি নহ'ল। তেওঁ প্রবোধ বচনেৰে পাণ্ডিত্য-পূর্ণ যুক্তি দেখুৱাই সখা অৰ্জ্জুনক পুনঃ যুদ্ধত প্ৰবৃত্ত কৰিলে। সাৰথি কৃষ্ণ আৰু যোদ্ধা অৰ্জ্জুনৰ মাজত যি কথোপকথন, তর্ক-জিজ্ঞাসা হৈছিল, তাকে লৈয়ে শ্রীমদ্ভাগবদ গীতা বিৰচিত। গতিকে গীতাত আখ্যান-বস্তু নাই বুলি কলে ভুল হব। অন্যান্য বিখ্যাত শাস্ত্রসমূহৰো কথা একেই। সেই সকলোবোৰতে প্রত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে এটা গল্প বা আখ্যান নিহিত আছে।

ঘটনা বা আখ্যানবাহী সাহিত্যৰ অনেক ভাগ বা শ্ৰেণী আছে; যেনে মহাকাব্য, কাব্য, যেলেড, উপন্যাস ইত্যাদি। চুটি গল্পও তেনেকুৱা এটি বিশিষ্ট শ্ৰেণীৰে সাহিত্য। চুটি গল্প বা গল্প বুলি আগতে আমাৰ অসমীয়া সাহিত্যত কোনো এটা বিশেষ বস্তু নাছিল। সাধুকথা বা সাধু নামেৰেই চুটি গল্পকো সামৰি থৈছিল। সেই কাৰণেই বোধ হয় 'সাধুকথাৰ

কুকি'ত ৺বেজবৰুৱাদেৱে আধুনিক ধৰণৰ গল্পকো সাধুকথাৰ ভিতৰতে সামৰি থৈছে। 'কুকি'ৰ কিছুমান সাধু 'বুঢ়ী আইৰ সাধু'ৰ সাধুকথাৰ পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক ধৰণৰ; যেনে স্বৰ্গাৰোহণ, ভদৰী ইত্যাদি। 'স্বৰ্গাৰোহণ' আৰু 'ভদৰী' দুয়োটা গল্পকেই আধুনিক গল্পবিচাৰৰ তুলাচনীৰে জুখিবলৈ গলে—দুয়োটায়ে কেনো প্ৰকাৰে আধুনিক গল্পৰ জোখত সুঠাকৈ নাথাকিব।

সাধুকথা আৰু আখ্যানৰ মাজতো যথেষ্ট পাৰ্থক্য আছে। সাধুকথাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য কল্পনাৰ তৃপ্তি সাধন। অৱশ্যে এই কল্পনা কবিৰ কল্পনাৰ পৰাও পৃথক। কবিৰ কল্পনাত আবেগ বা অনুভূতিৰ পৰশ থাকে। অৰ্থাৎ কবিয়ে নিজৰ কল্পনাক আবেগৰ উমা-তাপ দি উত্তপ্ত কৰি তোলে। সাধুকথাৰ কল্পনা বতাহত উৰিফুৰা কমোৱা তুলাৰ দৰে। এঠাইৰ পৰা তৎক্ষণাৎ উৰি গৈ অন্য এঠাইত ওলায়। বহুত সময়ত সি বাস্তৱৰ পৰা তেনেই আঁতৰি গৈ সপোনৰ দৰে আচৰিত আচৰিত ঘটনা কিছুমানৰ সৃষ্টি কৰে। তেতিয়া তাত হাতী আকাশত উৰে; ৰাজকোঁৱৰে পানীৰ তলত উৰি যোৱা ভোমোৰা তৰোৱালেৰে কাটে। মুঠতে কবলৈ গলে মনৰ কৌতুহল চৰিতাৰ্থ কৰাতেই সাধুকথাৰ স্বাৰ্থকতা। চিন্তা কৰিবলগীয়া গুৰুতৰ বিষয় বা সমাধান কৰিবলগীয়া জটিল সমস্যা ইয়াত নাথাকে। ইয়াত উপদেশ নতুবা উপদেশৰ কণিকা থাকিবও পাৰে আৰু নাথাকিলেও হানি নাই;

কিয়নো উপদেশ প্ৰচাৰ কৰা ইয়াৰ উদ্দেশ্য নহয়। আখ্যান বা কাহিনীবোৰ হলে ইয়াৰ পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক ধৰণৰ। কাহিনীত সাধাৰণতে পৌৰাণিক তথ্য বা বিশ্বাসৰ যোগ্য সত্য নিহিত থাকে। ইয়াৰ অন্তত প্ৰায়ে উপদেশ থাকে। আখ্যানবোৰো পৌৰাণিক সাধুকথা মাথোন। কাহিনী আৰু আখ্যানৰ পৌৰাণিক সত্যতাত অন্ততঃ কিছুমান মানুহৰ বিশ্বাস আছে; কিন্তু সাধুকথাৰ সত্যতা কোনেও বিশ্বাস নকৰে।

চুটি গল্প আকৌ সাধুকথাও নহয়, আখ্যানো নহয়। সাধু আৰু আখ্যানৰ মাজত থকা ই এবিধ স্বতঃসম্পূৰ্ণ সাহিত্য। ইয়াৰ জন্ম পাশ্চাত্য সাহিত্যত বুলিলেও ভুল কোৱা নহব। অসমীয়া সাহিত্যত আধুনিক গল্প-সাহিত্যৰ জন্ম আৰু বিকাশ ইংৰাজী আৰু বঙলা সাহিত্যৰ প্ৰভাৱত হোৱা বুলি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। দিন গৈ অহাৰ লগে লগে আধুনিক চুটি গল্পয়ো কল্পনাৰ মনোহৰ ৰাজ্য ত্যাগ কৰি বাস্তৱতাৰ টান ক্ষেত্ৰলৈ নামি আহিব লাগিছে।

গতিকে সাধুকথা, আখ্যান, কাহিনী, চুটি গল্প আদিক এইদৰে কব পাৰি যে সাধুকথা বাল্যকালৰ প্ৰিয় বস্তু; শৈশৱ-কল্পনা-সুলভ চপলতা তাৰ এটি গুণ। আখ্যান আৰু কাহিনীবোৰ কিশোৰ মনৰ তৃপ্তিদায়ক সামগ্ৰী; জ্ঞানোন্মেষৰ হিতাহিত চিন্তা আৰু বিচাৰ এই প্ৰকাৰ সাহিত্যৰ বিশিষ্ট দান। তৰুণ, যুবা আৰু বৃদ্ধ—এই সকলোকে সমানে তৃপ্তি দিব পৰা বস্তু আধুনিক সাহিত্যত চুটি গল্প। আকাৰত

প্ৰত্যেকটোৱেই সৰু বা ক্ষুদ্ৰকায় হলেও প্ৰকাৰত ই বহু-বিভক্ত আৰু মনোহাৰিত্ব গুণত জগৎ-জয়ী।

চুটি গল্প আধুনিক গদ্য-সাহিত্যৰ এটি বিশিষ্ট অঙ্গ। এইবিধ সাহিত্যই সকলো দেশৰ সকলো ভাষাতেই বৰ্ত্তমান সময়ত আদৰ লভিছে। ওপৰত কৈ অহাৰ দৰে প্ৰাচীন কালৰ পৰাই কাহিনী নাইবা সাধুকথা স্বৰূপে ই চলি আহিছে যদিও, আধুনিক চুটি গল্পক ঘাইকৈ ঊনবিংশ শতিকাৰহে অৱদান বুলিব পাৰি। ফৰাচী আৰু ৰুচ সাহিত্যতেই জয়জয়তে ইয়াৰ প্ৰাধান্য বাঢ়ে। মোপাছাঁ আৰু টলষ্টয়ৰ চুটি গল্প আজিও সাহিত্যিক জগতৰ আদৰৰ বস্তু। সাময়িক আলোচনীৰ আৱিৰ্ভাব আৰু বহুল প্ৰচাৰৰ লগে লগেই চুটি গল্পৰো অভ্যুত্থান হয়।

চুটি গল্প এই আখ্যাটোৱেই সূচনা কৰে যে এই প্ৰকাৰ সাহিত্য সৃজনৰ মূলতে কিবা এটা জৰুৰী ভাব সোমাই আছে। নহলে চুটি শব্দৰ আৱশ্যক নহয়। এই জৰুৰীকেই আমি আধুনিক জীৱনৰ কাৰ্য্য-বহুলতা বুলিব পাৰো। জীৱনৰ কৰ্ম্মক্ষেত্ৰ-বহুল আৰু জটিল হোৱা বাবে আধুনিক যুগত সকলো মানুহৰে মনত এটা অস্থিৰ ভাবে (restless-ness) দেখা দিছে। প্ৰাচীন কালৰ গাম্ভীৰ্য্য আৰু বিলাস আজিৰ যুগৰ মানুহৰ নাই আৰু হবও নোৱাৰে; গতিকে তাৰ বিকাশো সাহিত্যত প্ৰস্ফুটিত নহয়। আজিৰ যুগত সেই হেতুকেই 'মহাভাৰত', 'ৰামায়ণ', 'ইলিয়াড', 'ওডিছি'

আদি মহাকাব্যৰ দৰে গ্ৰন্থৰ কল্পনা অসম্ভৱ। মানুহৰ জীৱনৰ অৱসৰ বা বিলাস কমি অহাৰ লগে লগে সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো জীৱনৰ যোগান ধৰিব পৰা সামগ্ৰীৰ সৃষ্টি হ'ব লাগিছে; কিয়নো সাহিত্য ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি মাত্ৰ। সেই-বাবেই আজিৰ ব্যস্ত জীৱনৰ অস্থিৰতাৰ লগত খাপখোৱাকৈ সাহিত্যতো সৃষ্টি হৈছে চুটি গল্পৰ। এই প্ৰকাৰ সাহিত্য এতিয়াও নতুন আৰু প্ৰগতিশীল অৱস্থাত আছে। কাজেই ইয়াক এতিয়াও সম্পূৰ্ণৰূপে সংজ্ঞাবদ্ধ কৰিবৰ নৌ।

লিখকে চুটি গল্পক ইচ্ছানুযায়ী ৰূপ আৰু গঢ় দিব পাৰে। লিখকৰ ব্যক্তিৰ ছাঁও অন্য সাহিত্যত থকাৰ দৰে প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ হৈ ইয়াত থাকে। নিজৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰিসৰ অনুসৰি লিখকে জাগতিক ঘটনাৰ পৰা সমল আহৰণ কৰি চুটি গল্প তৈয়াৰ কৰে। গতিকে লিখকৰ অভিজ্ঞতা আৰু চিন্তাশক্তিৰ সামৰ্থ্যৰ ওপৰতে গল্পৰ বিষয়-বস্তু ঘাইকৈ নিৰ্ভৰ কৰে। প্ৰস্তুতি বা উপস্থাপন অৱশ্যে গল্পৰ কৃত-কাৰ্য্যতাৰ এটি প্ৰধান অঙ্গ। ৰকৰা অসমীয়া মাত-কথাত এটি প্ৰবচন আছে, বোলে—সজাই পৰাই উলিয়ালে বান্দৰীও সুন্দৰী হয়। এই প্ৰকাৰ সাহিত্যত প্ৰবচনটো ৰাককৈয়ে খাটে। মুঠ কথা, কল্পনাৰ ৰহণ গাত সানি মেখলিয়াৰ হৈ ওলোৱা চুটি গল্পও একপ্ৰকাৰ অ।ভজ্ঞতায়ে। লিখকৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰিসৰ অনুযায়ী চুটি-গল্পৰ বিষয়-বস্তু বা 'প্লট'ৰ তাৰতম্য ঘটে।

চুটি গল্প কেনেকৈ লিখিব লাগে নতুবা ই কিমান দীঘল হোৱা উচিত ইত্যাদি বিষয়ে একো ধৰাবন্ধা নিয়ম নাই। কিন্তু সাধাৰণতে ইয়াকে কব পাৰি যে একে বহাই ইয়াক পঢ়ি আঁটাব পাৰিব লাগে; আৰু ঘটনাৰ আৰম্ভৰ পৰাই ইয়াক সাধুকথা কোৱাৰ দৰে আৰম্ভ নকৰি মাজতে আৰম্ভ কৰাই ভাল। কিয়নো মাজতে আৰম্ভ কৰি প্ৰকাশভঙ্গীৰ বলেৰে ক্ৰমান্বয়ে বুলাই নি পাঠকক পূৰ্ব্বাভাস দিব পাৰিলে গল্পটো বেছি মনোগ্ৰাহী হয়। তেনে কৰিলে পাঠকৰ মনত এটি আগ্ৰহপূৰ্ণ বিস্ময়ৰ ভাব সুমাই দিব পাৰি। আৰম্ভৰ পৰাই পাঠকৰ মনত এনে এটি কৌতুহলৰ সৃষ্টি কৰি তেওঁক ক্ৰমান্বয়ে গল্পৰ অন্তৰলৈকে ভুলাই নিব পৰাটোতেই লিখকৰ কৃতিত্ব প্ৰকাশ পায়। ইয়াতেই ফুটি উঠে লিখকৰ প্ৰকাশিকা শক্তি আৰু বাস্তৱৰ অভিজ্ঞতা। ভাষাৰ ওপৰত ব্যাপক অধিকাৰ নাথাকিলে পাঠকৰ মনত অনুভূতি জগাই তোলা টান।

ভাল খেলাকৰ খেলটোৱেই যিদৰে মনত সেই খেলা সম্পৰ্কে এটি ধাৰণা কৰিব পাৰি আৰু পথাৰত খেলিবলৈ গ'লেহে যিদৰে শিকিব পাৰি সেইদৰে ভাল লিখকৰ লিখা পঢ়ি আৰু নিজে লিখিবলৈ চেষ্টা কৰিহে গল্প লিখিবলৈও শিকিব পাৰি। পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰা কথাটো নিজৰ শক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে; অধ্যয়নে তাত কেৱল সহায়হে কৰে।

অধ্যয়নৰ পৰা গল্প লিখা বিষয়ত উপকৃত হ'বলৈ হ'লে অধ্যয়নৰ প্ৰণালীও কিঞ্চিৎ পৃথক হোৱা উচিত। কিয়নো মনত আমোদ লভিবৰ কাৰণে কৰা অধ্যয়নে লিখকক কাচিৎহে সহায় কৰে। লিখাত সহায় পাবলৈ হ'লে স্বাধীন-ভাৱে আৰু সূক্ষ্ম সমালোচনা সহকাৰে অধ্যয়ন কৰিব লাগে। কিদৰে লিখাত কথাখিনিয়ে পাঠকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিছে -- ঘটনাটো অন্যপ্ৰকাৰে সজালে কি হ'লহেঁতেন ইত্যাদি প্ৰশ্ন লিখকৰ মনত সততে সজাগ থাকিব লাগে। লিখকৰ ভাব আৰু প্ৰকাশভঙ্গীলৈহে মন কৰিব লাগে। তাকে নকৰি নিজৰ মনৰ ভাবৰ প্ৰতিধ্বনি তাত বিচাৰি যোৱা উচিত নহয়।

যদিও ন-লিখাকৰ কাৰণে গল্পৰ 'প্লট' বা বিষয়বস্তু পোৱা-টোৱেই কঠিন যেন পোনতে অনুমান হয়, তথাপি দৰাচলতে ই তেনেই সহজ। ইয়াৰ কাৰণে কোনো বিস্ময়কৰ অভিজ্ঞতা নাইবা বিচিত্ৰ জ্ঞানৰ আৱশ্যক নাই; সাধাৰণ জীৱনৰ দৈনন্দিন ঘটনাৰ মাজতেই ইয়াক পোৱা যায়; কিন্তু তাকে পাবলৈ হ'লে অলপ মনোযোগী হোৱাৰ আৱশ্যক। ইংৰাজ কবি ওৱৰ্ডচ্ৱৰ্থে কোৱাৰ দৰে—

"O reader ! had you in you mind
Such stores as silent thought can bring
O gentle reader ! you would find
A tale in everything.

অৰ্থাৎ :—থাকে যদি কল্পনাৰ সোঁৱৰণী শক্তি
হে পাঠক—চাবলৈ দেখা বস্তুটিকে ;
পাবা তুমি সকলোতে একোটি কাহিনী
হে পাঠক—ভাবি যদি চোৱা বাস্তৱিকে।

সদায় পঢ়ি থকা বাতৰি কাকত আৰু বন্ধুবান্ধৱৰ লগত হোৱা দৈনন্দিন কথাবাৰ্ত্তাৰ পৰাই গল্পৰ অনেক 'প্লট' পাব পাৰি। সামান্য ঘটনাকেই অসামান্য ভাবে প্ৰকাশ কৰিব পৰাটোৱেই আধুনিক চুটি গল্পৰ বৈশিষ্ট্য বুলিব পাৰি। অন্য সাহিত্যতো প্ৰকৃত ঘটনাকেই কল্পনাৰ সাজপাৰ পিন্ধাই দি অভিনৱ ভাবে সজাই-পৰাই সাহিত্য সৃষ্টি কৰাৰ বিস্তৰ দৃষ্টান্ত পাব পাৰি। ইংৰাজী সাহিত্যত চাৰ্লচ ডিকেন্সে নিজৰ পিতাক আৰু মাকৰ চৰিত্ৰকো গল্পত মিষ্টাৰ মিকাৱাৰ (Mr. Micowber) আৰু মিচেচ্ গুমিজ্ (Mrs. Gummidge)-ৰ ৰূপ দি সাহিত্যত অমৰত্ব লাভ কৰিছে।

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে আচৰিত বা অলৌকিক ঘটনাৰ সহায়ত মানুহৰ মন আকৰ্ষণ কৰাই আছিল পুৰণি কাহিনীৰ লক্ষ্য। ভীম চৰিত, আৰব্য উপন্যাস, ঈছপৰ উপকথা আদিবোৰেই ইয়াৰ প্ৰমাণ। কিন্তু আধুনিক চুটি গল্পই বিচাৰে বাস্তৱ জীৱনৰ ঘটনাত কল্পনাৰ ৰহণ দিবলৈ, বাস্তৱৰ হুবহু প্ৰতিচ্ছবি আঁকিবলৈ নহয়। প্ৰকৃত আৰ্টৰ লক্ষ্যও সেয়ে। আৰ্টে মৌলিক অভিনৱত্বৰ সৃষ্টি কৰাতকৈও বাস্তৱৰ ওপৰত সৌন্দৰ্য্যৰ ৰহণ দিবলৈহে বেছি লক্ষ্য ৰাখে

(Art is manipulation rather than invention and it reserves the right of improving on nature— Bruce Pattison.)

চুটি গল্পত অনেক ঘটনাৰ সম্মিলন আৰু সংঘৰ্ষণ হোৱা উচিত নহয়। তেনে কাৰ্য্য উপন্যাসৰ বাবেহে উপযোগী। চুটি গল্পৰ মূল ঘটনা এটা। ই কোনো লোকৰ জীৱনৰ সমস্ত বৃত্তান্ত বা চৰিত্ৰ ফুটাই তুলিব নোৱাৰে। ই জীৱনৰ কোনো এটা বিশেষ ঘটনাত মাথোন জোৰ দিয়ে। ঘৰ এটাৰ ছবি আঁকিবলৈ হলে ইঞ্জিনিয়াৰে প্ৰথম সমস্ত ঘৰটোৰ আকৃতিটো কাকতত তোলে; তাৰ পিছত তেওঁ সেই ঘৰটোৰেই একো একো ফালৰ স্পষ্ট চিত্ৰ অঙ্কন কৰে। সমস্ত ঘৰটোৰ চিত্ৰত বিবোৰ অংশ স্পষ্ট নহয়—তাৰ আংশিক চিত্ৰত সেইবোৰ স্পষ্ট হৈ উঠে। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত সমস্ত ঘৰটোৱেই যেন উপন্যাস আৰু আংশিক চিত্ৰটোৱেই যেন চুটি গল্প। ঘৰটো চাওঁতে প্ৰত্যেকখন দুৱাৰ-খিড়িকীৰ ওপৰত থকা বিচিত্ৰ কাৰুকাৰ্য্য দৰ্শকৰ চকুত নপৰে, কিন্তু তেওঁ যেতিয়া কেইখন-মান দুৱাৰ-খিৰিকীতেই মনোযোগ দি সেইবোৰকে নিৰীক্ষণ কৰে তেতিয়া দুৱাৰ-খিৰিকীৰ সকলো সৌন্দৰ্য্য তেওঁৰ দৃষ্টি-গোচৰ হয়। চুটি গল্পতো সেইদৰে চৰিত্ৰৰ কোনো এক বিশিষ্ট গুণ বা দোষ মাথোন স্পষ্ট হৈ উঠে। উপন্যাস আৰু চুটি গল্পৰ পাৰ্থক্য ইয়াতেই ধৰা পৰে। উপন্যাস যেনিবা শিলত যেনেকৈ বাই কৰুণ ধ্বনি কৰি, একাবেঁকাকৈ বৈ অহা

এটি বিতোপন পৰ্ব্বতীয়া নিজৰা ; আৰু চুটি গল্প তাৰেই কোনো এক দৃশ্যমান উজ্জ্বল অংশ। চুটি গল্পত, সেইবাবেই এটা কেন্দ্ৰস্থ ঘটনালৈ লক্ষ্য ৰাখি পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰিব লাগে। উপন্যাস, কাহিনী, আখ্যান, সাধুকথা—এই সকলোবোৰতে একো একোজন লোকৰ সমস্ত জীৱনৰ ওপৰত কম বেছি পোহৰ পেলাব পাৰি ; কিন্তু চুটি গল্পত হলে জীৱনৰ কোনো এক বিশেষ ঘটনাৰ মাথোন সম্যক বিৱৰণ দি জীৱনৰ বাকীছোৱা অনুমেয় কৰি ৰখা হয়। সেইবাবে সমস্যা-বহুল দীঘল জীৱনৰ কোনো এক বিশেষ সমস্যা মাত্ৰ চুটি গল্পৰ সহায়ত স্পষ্টকৈ দাঙি ধৰা যায় আৰু সমাজৰ অৱস্থাও সেইদৰে অঙ্কন কৰা যায়।

চুটি গল্পত নাটকীয় কথা-বাৰ্ত্তাবো আৱশ্যক। কিন্তু ইয়াৰ প্ৰাচুৰ্য্যই কোনো কোনো সময়ত গল্পৰ সৌন্দৰ্য্য হানি কৰে। সাধাৰণতে কোনো ঠাই বা মানুহৰ দীঘলীয়া বৰ্ণনা নিদিয়াই ভাল। কিয়নো, সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলে ই দোকানৰ বস্তুৰ তালিকাৰ দৰে পাঠকৰ মনত বিৰক্তি জন্মায়। নিপুণ লিখকৰ হাতত কেতিয়াবা আকৌ ঠাই বা মানুহ বিশেষৰ বৰ্ণনাও অতীৱ মধুৰ হৈ উঠে। সাহিত্যৰথী ৺বেজবৰুৱাৰ বৰ্ণনাবোৰেই তাৰ সাক্ষী। এই প্ৰসঙ্গত ইয়াকে মাথোন কোৱা যায় যে সাহিত্য এবিধ সুকুমাৰ কলা, আৰু সেইবাবে উপস্থাপন বা সজাই-পৰাই তুলিওৱাৰ ওপৰতে তাৰ সৰহখিনি কৃতিত্ব নিৰ্ভৰ কৰে।

গল্পৰ আৰম্ভণিটো যেনেকুৱা সুন্দৰ আৰু ৰসাল হোৱা উচিত, সামৰণিও তেনেকুৱা মধুৰ আৰু ভাবোদ্দীপক হ'ব লাগে। কিয়নো আৰম্ভণি আকৰ্ষণীয় নহ'লে পাঠকে গল্পত প্ৰৱেশ কৰিবলৈয়ে ইচ্ছা নকৰিব। ঠিক সেইদৰেই সামৰণিয়ে যদি পাঠকৰ মনত পঢ়াৰ অন্তটো চিন্তা আৰু কল্পনাৰ ঢৌ তুলিব পাৰে তেন্তে সেই গল্প অবিস্মৰণীয় হৈ ৰয়; আৰু তাক দুনাই পঢ়িবলৈও পাঠক আগ্ৰহান্বিত হয়।

আধুনিক অসমীয়া গল্পত যৌন আকৰ্ষণৰ চৰ্চ্চা বেছিকৈ পোৱা যায়। অধিকাংশ লিখকেই স্কুল-কলেজৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ ঘটনা গল্পত বৰ্ণাবলৈ চেষ্টা কৰে। ৰঙীন কল্পনাভৰা স্কুল-কলেজীয়া ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ বিলাস-বিহাৰৰ কথাৰেই গল্পবোৰ ভৰপূৰ। তাৰ কাৰণ এইটোৱে হ'ব পাৰে যে লিখকসকলে জানে যে তেওঁলোকৰ গল্প পঠিত আৰু সমাদৃত হ'ব যাইকৈ স্কুল-কলেজত পঢ়া প্ৰাৰব্ধ যৌৱনৰ যুৱক-যুৱতীসকলৰ মাজতে। নহ'লে ইয়াক পাশ্চাত্যৰ বতাহ বা সময়ৰ ঢৌ বুলিবও পাৰি। ইয়াক বাধা দিবলৈ নগৈ ইয়াৰ লগত অসমীয়া জীৱনৰ মনোৰম কাহিনীবোৰ গাঁথি দিবলৈহে যত্নপৰ হ'ব লাগে। ই একপ্ৰকাৰ পৰিতাপৰে কথা যে চহা জীৱনৰ বৈচিত্ৰ্যময় সমস্যাবোৰে আজিও অসমীয়া চুটি গল্পত সম্যকভাৱে সমাদৰ লভা নাই। কোনো কোনোৱে আকৌ বাস্তৱতাৰ দোহাই দি অন্তৰৰ চঞ্চল আৰু কদৰ্য্য ভাববোৰৰো নগ্ন চিত্ৰ আঁকিবলৈ যত্নপৰ হৈছে। এই সকলোবোৰতে

প্ৰেমৰেই জয়গান গাবলৈ গৈ লিখকসকলে প্ৰেমৰ পূত চিত্ৰৰ ঠাইত বিকৃত প্ৰতিকৃতি হে অঙ্কন কৰিছে। অৱশ্যে প্ৰেমেই যে চুটি গল্পৰো মেৰুদণ্ড তাক অস্বীকাৰ কৰা নাযায়। কিন্তু সেই প্ৰেম শিক্ষিত সম্প্ৰদায়ৰ মাজতে আবদ্ধ থাকিব নালাগে। প্ৰেমৰ পূত প্ৰবাহৰ প্ৰভাব অৰ্দ্ধশিক্ষিত বা অশিক্ষিতসকলৰ মাজত কিদৰে প্ৰতিফলিত হয় তাকো অঙ্কন কৰিবলৈ চেষ্টা চলা উচিত। এই ক্ষেত্ৰত ৺বেজবৰুৱাৰ 'জগৰা মণ্ডলৰ প্ৰেমাভিনয়', 'ভোকেন্দ্ৰ বৰুৱা' আদি গল্পই আজিও অতি উচ্চস্থান অধিকাৰ কৰি আছে।

মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণ চুটি গল্পৰ এটি অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। মানৱ মনৰ সমস্ত ভাব সম্যকৰূপে প্ৰকাশ কৰিবলৈ ভাষাই নাটে। কেতিয়াবা আকৌ কোনো ভাব মনত উদয় হলেও তাক প্ৰকাশ কৰিবলৈ ইচ্ছা আৰু আৱশ্যক নহয়। চুটি গল্পত কিন্তু তেনে মুহূৰ্ত্তবোৰৰ চিত্ৰণহে অতি মনোৰম হৈ উঠে। অদৃষ্টৰ কথা জানিবলৈ আৰু বিশেষ বিশেষ অৱস্থাত মানৱ মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়া বুজিবলৈ সকলোৰে এটা স্বাভাৱিক হেঁপাহ জন্মে। চুটি গল্পই এনেবোৰ অৱস্থাতো পোহৰ পেলাই তাৰো বিতোপন বিশ্লেষণ দিয়ে। সেইবাবেই চুটি গল্পৰ প্ৰতি মানুহৰ আকৰ্ষণ ইমান তীব্ৰ। সেই একে কাৰণতেই আদিৰসৰ গল্পৰ প্ৰচলনো লিখক আৰু পঢ়ুৱৈ সমাজত ইমান বেছি। আকৌ গভীৰ মনস্তত্ত্ব প্ৰকাশক বাক্যবোৰ যিমান চুটি আৰু আৱৰণহীন হয়, সিমানেই সি স্পষ্ট হয়। কেতিয়াবা

আকৌ দুই-এটি শব্দৰ একোটা বাক্যই কোনো এটা ঘটনাৰ অৱস্থা আৰু মানুহৰ চৰিত্ৰ সুন্দৰকৈ ফুটাই তোলে। মুঠতে কবলৈ গলে লিখকৰ ষ্টাইলৰ ওপৰতেই চুটি গল্পৰ কৃতকাৰ্য্যতা সৰহখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। নিপুণ লিখকক কোনো নিয়মে বান্ধি ৰাখিব নোৱাৰে। তেওঁ যিভাবেই কলম ধৰে সেই ভাবেই ভাব, ভাষা আৰু ঘটনা চলাই নিব পাৰে। তেওঁৰ হাতত ভাষা আপোনা-আপুনিয়ে ৰসাল হৈ উঠে আৰু ভাবৰ পৰশত ঘটনায়ো নতুন জীৱন পায়। তেতিয়া চুটি গল্প হৈ পৰে কৰ্ম্মব্যস্ত জীৱনৰ কাৰণে সুখ-পাঠ্য সম্ভোগৰ অমৃত-ভাণ্ডাৰ আৰু কায়ক্লেশ দূৰ কৰা শান্তিময় জিৰণিৰ অনুপম উপাদান।

গুৱাহাটী

১৯৫১

সাহিত্যত 'ষ্টাইল'

ইংৰাজী 'ষ্টাইল' এই শব্দটোৰ প্ৰতিশব্দ অসমীয়াত নাই। সংস্কৃত পণ্ডিতসকলে ইয়াক 'ৰীতি' বুলিব খোজে। 'ৰীতি' বুলিলে সাধাৰণতে ভাষাগত দোষ-গুণ নতুবা বৈশিষ্ট্যাদিহে বুজা যায়। 'ষ্টাইল' শব্দই অকল ভাষাগত দোষ-গুণকে নুবুজায়। প্ৰসিদ্ধ সমালোচক ওৱচ্‌ফ'ৰ্ডৰ ভাষাত কবলৈ গলে শব্দৰ বাছনি, বাক্যৰ গাঠনি, প্ৰকাশৰ ভঙ্গিমা নতুবা বিশেষ ধৰণৰ ৰচনা-ৰীতিয়েও 'ষ্টাইল'ৰ অৰ্থ প্ৰকাশ নকৰে। ষ্টাইলে এইবোৰৰ প্ৰত্যেককে স্পৰ্শ কৰে যদিও ই এইবোৰৰ পৰা কিঞ্চিৎ পৃথক বা স্বতন্ত্ৰ। আধুনিক সাহিত্যত ই সমালোচনাৰ এটি বিশিষ্ট অঙ্গ হৈ উঠিছে। আনকি 'ষ্টাইল' বাদ দিলে আধুনিক সাহিত্যৰ সমালোচনা সম্পূৰ্ণ নহয় বুলিয়েই ধৰা হয়।

কেতিয়াবা কোনো কোনো লোকে এনেকৈ কোৱা শুনা যায়—"এৰা, কিতাপখন পঢ়িলোঁ। তাত অনেক সাৰুৱা কথাৰ আলোচনা আছে। কিন্তু কিতাপখনৰ 'ষ্টাইল' মনোগ্ৰাহী নহয়।" এনে কথাৰ পৰা স্পষ্টকৈ বুজা যায় যে, কওঁতাজনে বিষয়বস্তু আৰু 'ষ্টাইল' দুটা পৃথক বস্তু বুলি ধৰি লৈছে। তেওঁৰ কথাই এনে এটি ইঙ্গিত দিয়ে যে 'ষ্টাইল' বুলি এটি নিৰ্দিষ্ট ধৰণৰ বস্তু আছে, আৰু ই প্ৰকাশ্য বস্তুৰ আভৰণ

স্বৰূপ। প্ৰকৃততে এনে ধাৰণা ভ্ৰান্তিমূলক। ইংৰাজ কবি প'পেও তেনে ভুল ধাৰণা বশৱৰ্তী হৈয়েই "Style is the dress of the thought" অৰ্থাৎ 'ষ্টাইল'ক ভাবৰ বাহ্যিক সাজ বুলিছিল। কিন্তু মনীষী কাৰ্লাইলেহে ঠিককৈ কৈছিল যে —"It is not the coat of a writer but his skin" অৰ্থাৎ ই বাহ্যিক আভৰণ নহয়, ছালহে। অৱশ্যে সময়ে সময়ে কোনো এজোখৰ ৰচনা পঢ়ি তৎক্ষণাৎ কৈ পেলোৱা যায় যে এইজোখৰ অমুকৰ লিখা। তেনেকৈ কৰোঁতে বাওঁতে বৰ্ণনাৰ মূল ভাবলৈ লক্ষ্য ৰাখিব নোৱাৰিলে তেনে সিদ্ধান্ত অনেক সময়ত অনিশ্চিত ধৰণৰ হয়; কিয়নো তেনেকথা কেৱল ভাষাৰ গঢ় নাইবা ৰচনা-ৰীতিলৈ মাথোন চকু ৰাখি কোৱা হয়। ৰচনা-ৰীতি যদি ভাষাগত, তেনেহলে ই অনুকৰণীয় নহয়; চেষ্টা কৰিলে ইয়াক শিকিব পাৰি। সেই কাৰণে মাত বুজিয়েই পৰিচিত লোকক চিনিবলৈ যোৱাৰ দৰে, ৰচনা-ভঙ্গী বুজি লিখক বাছিবলৈ গলে সি সদায় নিৰ্ভুল হব নোৱাৰে। প্ৰসিদ্ধ লোকৰ বচন-ভঙ্গী, চাল-চলন অনুকৰণ কৰাৰ দৰে বিখ্যাত লোকৰ ৰচনা-ৰীতিও অনুকৰণ কৰিব পাৰি; কিন্তু প্ৰকাশ-ভঙ্গী বা ৰচনা-ৰীতি অনুকৰণ কৰিব পাৰিলেও ভাব অনুকৰণ কৰিব নোৱাৰি। ভাব প্ৰত্যেকৰে নিজস্ব সম্পত্তি। যি যেনেকৈ ভাবে সি সেইদৰে প্ৰকাশ কৰে। অন্য কথাত কবলৈ গলে, ভাব লিখকৰ আত্মা-স্বৰূপ। যেতিয়া কোনো ভাব লিখা যায়, সি তেতিয়া

সাহিত্যত লিখকৰ মনৰ গতিৰ স্বকীয়া ৰীতি লয়। অৰ্থাৎ লিখনিৰ দ্বাৰা ভাবক ভাষাৰে ৰূপ দিয়া যায়। ভাব আৰু ভাষাৰ সম্বন্ধ অবিচ্ছিন্ন আৰু ওতঃপ্ৰোত। এই সম্বন্ধৰ মাজেদিয়েই 'ষ্টাইল' ফুটি উঠে, অথবা 'ষ্টাইলে' আত্মপ্ৰকাশ কৰে। 'ষ্টাইল' ভাবৰপৰা পৃথক নহয়। সেই কাৰণেই ইয়াৰ ৰূপ লিখক অনুযায়ী বেলেগ বেলেগ। সকলো মানুহৰ আকৃতিৰ কিছুমান সাধাৰণ সাদৃশ্য থাকিলেও প্ৰত্যেকজন লোকৰেই ব্যক্তিগত প্ৰাকৃতিক বৈশিষ্ট্য থকাৰ দৰে 'ষ্টাইল'ৰো আছে। ভাষাগত ৰীতি মিলিলেও দুজন ব্যক্তিৰ ভাব আৰু প্ৰকাশ-ভঙ্গিমা মিলি যাব নোৱাৰে। প্ৰকাশ-ভঙ্গিমাৰ ওপৰত ভাবৰ মোহৰ বা ছাব মৰা হয়। ইয়াৰ কাৰণে 'ষ্টাইল' স্পষ্ট হৈ উঠে।

লিখকে কোনো এটা কথা আগেয়ে ভাবি লৈ সমালোচক বা পাঠকৰ তৃপ্তিৰ কাৰণে ভাষা গঢ়ি তোলে বুলিলে ভুল হব। কিয়নো কোনো বিষয়ে ভাবিব লাগিলেই তাক শব্দৰ সহায়তহে ভৰা যায়। ভূণৰ সহায় নোহোৱাকৈ অনুভৱ কৰিব পাৰি, কিন্তু ভাবিব নোৱাৰি—"When a writer conceives an idea, he conceives it in a form of words"—Arnold Bennett. ভাবেৰে কথা এনেকুৱা শব্দৰ গাঠনি আৰু পাতনিয়ে তেওঁৰ 'ষ্টাইল'। ই ভাবৰ দ্বাৰা সম্পূৰ্ণভাবে পৰিচালিত। শব্দৰ লৰচৰ কৰিলেই ভাবৰো কিঞ্চিৎ লৰচৰ হয়। অৰ্থাৎ ভাবৰ লৰচৰ নকৰাকৈ শব্দৰ

লবচৰ কৰিব নোৱাৰি। কোনোৱে যদি এটা শব্দ লিখি উঠি, দ্বিতীয়বাৰ তাক কাটি সেই ঠাইত অন্য এটা বেছি খাপখোৱা শব্দ প্ৰয়োগ কৰিবলৈ বিচাৰে, তেনেহলে তেওঁ ভাষাৰ সাল-সলনি কৰাতকৈও ভাৱৰহে উৎকৰ্ষ সাধিবলৈ চেষ্টা কৰে। আগেয়ে তেওঁ যি ভাবিছিল সি স্পষ্ট হোৱা নাছিল; গতিকে ভাব প্ৰকাশ স্বৰূপে তেওঁ যি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছিল সিও সম্পূৰ্ণ অৰ্থসূচক নাছিল। সেইবাৰ তেওঁৰ ভাব অস্পষ্ট আছিল কাৰণেই ভাষাও আছিল খাপ নোখোৱা। দ্বিতীয়বাৰ ভাষা নিমজ হ'ল, কাৰণ ভাব বেছি পৰিষ্কাৰ হ'ল।

আমি যেতিয়া নিজে কি ভাবিছোঁ ভালকৈ জানো তেতিয়া তাক কবলৈও সমৰ্থ হওঁ। যেতিয়া আত্মাৰ ভাব আবেগত বুৰ গৈ থাকে, তেতিয়া সি স্পষ্ট ৰূপ লৈ আনৰ আগত দেখা দিব নোৱাৰে। ভাবৰ অগা-ডেৱা লাগিলে ভাষায়ো খোতাখোজা লগায় [illegible] দোলোবা বজায়। কোমল ভাবৰ ভাষাও কোমল। প্ৰে[illegible]-প্ৰেমিকাৰ মিলন-মুহূৰ্তত কেতিয়াও বীৰৰ ৰব কথা বা ক্ৰোধৰ তেজী ভাষা নোলায়। যি শঙ্কৰদেৱে কেদাৰ ৰাগৰ "পাৱে পৰি হৰি কৰোঁহো কাতৰি প্ৰাণ ৰাখবি মোৰ" বৰগীতৰ মন-প্ৰাণ দ্ৰবীভূত কৰা কৰুণ ৰিননিৰ সৃষ্টি কৰিছিল তেৱেঁই পুনঃ আশোৱাৰী ৰাগৰ অনলবৰ্ষী যুদ্ধৰ বৰ্ণনাৰে বৰগীত লিখিছিল—"ঠাট প্ৰকট পটু, কোটি কোটি কপি, গিৰি গড়গড় গৰযায়ে। বাৰিধি

তীৰ তৰি, কৰে গুৰুতৰ গিৰি, ধৰি ধৰি সমৰক ধাৱে। হাট ঘাট বহু, বাট বিয়াপি, চৌগড় বেঢ়লি লঙ্কা। গুৰু ঘন ঘন ঘোষ, ঘৰিষণ গৰ্জ্জন, শ্ৰৱণে জনময় শঙ্কা।"—গতিকে অৱস্থানুযায়ী ভাষাৰ নৰম-গৰম অৱস্থা আছিলেও, একে লুইতৰ বুকুতে শান্ত-সুগভীৰ সোঁত আৰু ডকা-চাকনৈয়া থকাৰ দৰে একে লিখকৰ 'ষ্টাইল'তে নানা প্ৰকাৰৰ বৰ্ণনা থকা স্বাভাৱিক।

কোনো কোনোৱে কেতিয়াবা কোৱা শুনা যায়—"আমাৰো ভাব আছে, কিন্তু প্ৰকাশ কৰিবলৈ ভাষাহে নাই।" তেওঁলোকে ভাবি নাচায় যে পৰিষ্কাৰ ভাব থাকিলে অথবা পৰিষ্কাৰকৈ ভাবিব পাৰিলে তেওঁলোকৰ ভাব আপোনা-আপুনি বাল্মীকিৰ "মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ত্বম গমঃ শাশ্বতীঃ সমাঃ"—কবিতা ওলোৱাৰ দৰে স্বভাৱ-সুলভ ভাষাত ওলাই আহিলহেঁতেন। স্পষ্ট ভাব অনাবৃত হৈও মনোহৰ। আশ্ৰমপালিতা হৈ বাকলি-সেন পিন্ধিও শকুন্তলাই ৰজাৰ মন হৰণ কৰিব পাৰিছিল।

এটা দৃশ্যই বেলেগ বেলেগ মানুহৰ মনত বেলেগ বেলেগ ভাব জগাব পাৰে। সকলোৱে একেধৰণে নাচায় বা একে ধৰণে নাভাৱে। নিজৰ মনৰ গতি বা ভাব যেনেকুৱা, চিন্তাও ঠিক তেনেকুৱা সাঁচ গ্ৰহণ কৰে। এটা উদাহৰণ দিলে কথাটো বেছি স্পষ্ট হব। সন্ধ্যা সময় উপস্থিত হোৱাৰ লগে লগে চোৰ, সাধু আৰু কবি এই তিনিজন লোকৰ মনত নিজ

নিজ প্রবৃত্তি অনুযায়ী তিনি প্রকাৰৰ ভাব মনলৈ আহে। সন্ধ্যাৰ লগে লগে অন্ধকাৰ ৰাতি আহি আনৰ বস্তু অপহৰণ কৰিবলৈ ছেগ দিব বুলি চোৰৰ মন নাচি উঠে। সাধুৱে ভাবে ভগৱানৰ স্তুতি-আৰাধনা কৰি মনত বিমল সুখ লভিবৰ সময় আহিল। সেই একে সময়তেই দুইতৰ বগা বুকুত জিলমিল কৰা অস্তগামী সূৰ্যৰ হিৰণ কিৰণে কবিক আনন্দত বিহ্বল কৰি তোলাত তেওঁ তাৰ বৰ্ণনা চিত্ৰ অতৰ্কিতে দি যায়—

"ৰক্ত-জবা ৰূপ ধৰি সান্ধ্য দিনমণি
মাৰ যায় ৰূপালী সোঁতত ;
সমাধি-সঙ্গীত গায় বিহঙ্গিনী কূলে
তটিনীৰ কৰুণ সুৰত।"— (ৰঘু চৌধাৰী)

এইদৰে চিন্তাৰ গতি অনুযায়ী একেটা বস্তুৱে বেলেগ বেলেগ মনৰ দাপোণত বেলেগ বেলেগ ৰূপে প্ৰতিবিম্বিত হয়। একজনৰ ৰচনা তেওঁৰ তা[illegible]ৰ প্ৰতিবিম্ব মাথোন। প্ৰত্যেক মানুহৰেই সুকীয়া গা আ[illegible] তাৰ সুকীয়া ছাঁ থকাৰ দৰে প্ৰত্যেকৰে সুকীয়া মন আৰু তাৰ সুকীয়া প্ৰকাশভঙ্গীও আছে। ভাবৰ লগত ওতঃপ্ৰোত সম্বন্ধ ৰাখি বাকভঙ্গীয়ে একোটি সুকীয়া গঢ় লয়। ই লিখকৰ ব্যক্তিগত সম্পত্তি। ইয়াক অনন্য-সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য বুলিব পাৰি। ইয়াৰেই অন্য নাম 'ষ্টাইল'। মনীষী নিউমেনে (Newman) সেইবাবেই

কৈছিল—"Style is a thinking out into language" অৰ্থাৎ ভাষাত ৰূপান্তৰ হোৱা মানুহজনেই 'ষ্টাইল'।

আগতেই কোৱা হৈছে যে ভাবৰ কথা এৰি দি অকল প্ৰকাশ-ভঙ্গিমাকে 'ষ্টাইল' বুলিব নোৱাৰি। ই 'ষ্টাইল'ৰ এটি ক্ষুদ্ৰ অঙ্গ মাথোন। এটা অঙ্গকেই গোটেই বস্তুটো বুলি ধৰি লব নোৱাৰি। তাকে কৰিবলৈ গলে অন্ধলাই হাতী চাবলৈ গৈ হাতেৰে খপিয়াই তাৰ যি অঙ্গকে চুকি পায় তাকে সমগ্ৰ হাতী বুলি ভবাৰ দৰেহে হব। মুঠ কথা, অন্ধৰ হস্তী-দৰ্শন আৰু প্ৰকাশভঙ্গীকে 'ষ্টাইল' বুলি নিৰ্ণীকৰণ একে কথা। ইয়াৰ উপৰি ৰচনা-ৰীতিকে 'ষ্টাইল' বুলিবলৈ গলে 'ষ্টাইলে' অনুকৰণৰ হাত সাৰিবও নোৱাৰিব।

গণিত, বিজ্ঞান আদিৰ ভাষা সদায় সৰল হব লাগে। সৰলতালৈ লক্ষ্য ৰাখিয়ে যেতিয়া তাক লিখা যায়, তেতিয়া তাৰ ৰচনা-ৰীতিত ব্যক্তিত্বৰ ছাব ভালকৈ বহিব নোৱাৰে। তেনেকুৱা পুথিৰ প্ৰকৃততে 'ষ্টাইল' থাকিব নোৱাৰে। ইয়াৰ 'ষ্টাইল' সম্পৰ্কে বিচাৰ কৰিব[illegible] গলে 'ষ্টাইল' কথাটো ক্ষুদ্ৰ গণ্ডীৰ ভিতৰত আৱদ্ধ ৰখা [illegible] কাৰণ তেতিয়া আমি তাত লিখকৰ স্বতঃসত্বালৈ লক্ষ্য নকৰি ভাষাৰ স্পষ্টতালৈহে চকু দিমহক। এনে অৰ্থত 'ষ্টাইল' সীমাবদ্ধ। প্ৰকাশিকা শক্তিকেই ব্যৱহাৰিক অৰ্থত এনে ক্ষেত্ৰত 'ষ্টাইল' আখ্যা দিয়া হয়। এই শক্তিৰ বিকাশ দেখা যায় ধাইকৈ চিন্তামূলক (Intellectual) সাহিত্যত। তেনে সাহিত্যত লিখকে চিন্তাৰ বলেৰে

আবিষ্কাৰ কৰা তথ্য ভাষাৰ সহায়ত খুঁচি-পিচি যিমান পাৰে সিমান স্পষ্ট কৰিবলৈ বিচাৰে। স্পষ্টতাই ইয়াৰ 'ষ্টাইল'। এনে ৰচনাত ব্যক্তি-ঘটিত 'ষ্টাইল'ৰ লক্ষণ অতি কমেই থাকে; ব্যক্তিত্বৰ চিহ্ন বা ছাব তাত ভালকৈ ফুটি নুঠে। এনেকৈ কেবল স্পষ্টতাৰ ওপৰত নির্ভৰ কৰা 'ষ্টাইল'ক বিষয়-ধর্মী (objective) 'ষ্টাইল' বুলিব পাৰি। ইয়াত বাক্য যোজনা আৰু শব্দৰ প্ৰয়োগৰ কৌশলতহে যাইকৈ ৰূপসৃষ্টি কৰা হয়। ভাবক স্বাভাৱিক গতিত চলিবলৈ নিদি আৱশ্যক আৰু উদ্দেশ্য মতে চলোৱা হয়। কিন্তু লিখকৰ অন্তৰৰ পৰা পোনে পোনে ওলাই নাহিলে ভাষা অলঙ্কাৰপূৰ্ণ হলেও সি পাঠকৰ মনত স্থায়ী সহজানুভূতিৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। তেতিয়া ইয়াৰ 'ষ্টাইল' বাহ্যিক 'ষ্টাইল' হয়। স্পন্দনহীন সাহিত্যৰ শব্দালঙ্কাৰে কৰ্ণৰ ক্ষণস্থায়ী তৃপ্তি সাধিলেও সি প্ৰাণত স্থায়ী তৃপ্তি দিব নোৱাৰে; ইয়াৰ স্বচ্ছন্দতা নাই।

কাব্য, উপন্যাস আদি সাহিত্যক সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্য বুলিব পাৰি। ইয়াত লিখকে কোনো [illegible] বা আদৰ্শ পোনপটীয়াকৈ দাঙি নধৰে। অন্তৰৰ আবে[illegible]নুভূতিয়ে লিখকৰ ভাবৰ গতি অনুযায়ী বিকাশ লাভ কৰে। ইয়াৰ ভাষা আৰু ৰচনা, ৰীতি সম্পৰ্কে নিৰ্দিষ্ট নীতি নাই। সেইবাবে ইয়াৰ ভাষাগত আদৰ্শ নাই বুলিব পাৰি। এনে ধৰণৰ সাহিত্যৰ 'ষ্টাইল' নিৰ্দ্ধাৰণ কৰি কোনো সুস্পষ্ট মত দিয়া কঠিন। কিয়নো ই কোনো নিৰ্দ্ধাৰিত উদ্দেশ্য বা লক্ষ্যলৈ গতি নকৰে; কোনো

তত্ত্ব বা সত্য প্ৰকাশ কৰা ইয়াৰ কৰ্ত্তব্য নহয়। আবেগ অনুভূতি আৰু কল্পনাক ৰূপ দিবলৈ যাওঁতে লিখকে প্ৰকাশৰ স্বকীয়া ভঙ্গী সৃষ্টি কৰে। ইয়াৰ 'ষ্টাইল'ক মনোধৰ্ম্মী 'ষ্টাইল' (Subjective style) বোলে। লিখকৰ মনৰ অনুভূতি পাঠকৰ মনত জগাব পাৰিলেই ইয়াৰ 'ষ্টাইলে' সাৰ্থকতা লাভ কৰা বুলিব লাগিব। তেনে অনুভূতি জগাবলৈ যদিও ভাষা ঘাই উপাদান, তথাপি একনিষ্ঠাই ভাষাৰো প্ৰাণস্বৰূপ। অকল ভাষাই বৰ্ণনাক সজীৱ আৰু স্পন্দনশীল কৰি তুলিব নোৱাৰে। তাৰ নিমিত্তে লাগে লিখকৰ অন্তৰৰ অনুভূতি আৰু ভাবৰ অবিৰাম গতিৰ সংমিশ্ৰণ। গতিকে প্ৰকাশ-ভঙ্গিমাক বাহ্যিক আভৰণ বুলি ভাবক আত্মা বুলিলেহে সাহিত্যত 'ষ্টাইল'ৰূপী সম্পূৰ্ণ মানুহজন পোৱা যাব। দুয়োৰো সুন্দৰ সমাবেশ ঘটিলেহে 'ষ্টাইল' যে লিখকৰ আত্মাৰ ৰূপান্তৰ বা অন্তৰূপে বিকাশ পোৱা লিখকজনেই (Style is the man), সেই কথাৰ সাৰ্থকতা হব।

ব্যৱহাৰৰ পৰা যিদৰে মানুহ চিনিব পাৰি, 'ষ্টাইল'ৰ পৰাও এইদৰে লিখকক চিনিব পাৰি। আকৌ সাজটো দেখিয়েই এইজন অমুক মানুহ বুলি কলে যিদৰে ভুল হবও পাৰে, তেনেকৈ ভাষাৰ বাহ্যিক ৰূপলৈ লক্ষ্য কৰিয়েই লিখক বাছিবলৈ গলেও সি নিৰ্ভুল নহয়। কাৰণ আমি আগেয়ে কৈছোঁ যে এজনৰ ভাষা-ভঙ্গী আন এজনে যত্ন কৰিলে শিকি লব পাৰে। কোনো কোনো লিখকৰ কোনো কোনো

শব্দৰ প্ৰতি অনুৰাগ দেখা যায়। সেইবোৰলৈ লক্ষ্য ৰাখি চেষ্টা কৰিলেই তেওঁৰ ৰচনা-ৰীতি অনুকৰণ কৰিব পাৰি। কিন্তু 'ষ্টাইল' অনুকৰণ কৰিব নোৱাৰি। ষ্টাইলত লিখকৰ ব্যক্তিত্বৰ চিহ্ন অঙ্কিত থাকে। এটা স্বাক্ষৰ, আনটো চহী। সুন্দৰ খেলুৱৈ এজনৰ সাজপাৰ সহজে অনুকৰণ কৰিব পাৰি; কিন্তু তেওঁৰ খেলাৰ কৌশল অনুকৰণ কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ সি তেওঁৰ স্বকীয়া সম্পত্তি; বুদ্ধি-বৃত্তি আৰু মনৰ লগত তাৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। সাহিত্যৰ 'ষ্টাইল' সম্পৰ্কেও সেই একে কথা খাটে। ৺বেজবৰুৱাৰ 'ষ্টাইল' বুলি কওঁতে আমি তাত তেওঁৰ চিৎসত্ত্বা বা ব্যক্তিত্ব দেখিবলৈ পাওঁ। এই ব্যক্তিচিহ্ন ভাষাগত আৰু ভাবগত। ভাষাগত বাহ্যিক আৰু ভাবগত আভ্যন্তৰিক। তেওঁৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ অন্তৰালত থাকি যি বস্তুৱে আমাক তেওঁৰ মনৰ লগত পৰিচয় কৰি দিয়ে, সিয়েই 'ষ্টাইল'। যত্ন কৰিলে আমি ৺সত্যনাথ বৰাৰ ভাষাগত ৰীতি অনুকৰণ কৰিব পাৰিম। ইংৰাজ কবি টেনিচনৰ কবিতাত থকা সৰলতাৰ দৰে তেওঁৰ ভাষাত [illegible]বলতাৰ লগতো পুৰুষাৰ্থৰ চিন লক্ষ্য কৰিব পাৰি। [illegible]বোৰেই আমাক তেওঁৰ ভাষালৈ নোৰ্বাই দিয়ে। কিন্তু বেজবৰুৱাৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গিমা অননুকৰণীয়। কাৰণ তেওঁৰ ৰচনা-ৰীতিৰ বৈশিষ্ট্য অকল শব্দগতয়ে নহয়, ভাবগতও। তেওঁৰ ভাষাৰ কোনো বাহ্যিক আদৰ্শ নাই, ই তেওঁৰ মনৰ পৰা নিগৰি অহা নিজৰা। ভাবৰ স্বচ্ছন্দ প্ৰকাশেই ইয়াৰ উদ্দেশ্য। ভাষা তেওঁৰ হাতত যেন

কুমাৰৰ মাটি। ভাব প্ৰকাশৰ কাৰণে তেওঁ তাক ইচ্ছামতে ব্যৱহাৰ কৰি ইচ্ছামতে ৰূপ দিব পাৰে। সেইবাবেই তেওঁৰ লিখা ৰমণীয় হৈ উঠে। তাত তেওঁৰ ভাষাৰ অলঙ্কাৰ প্ৰদৰ্শনৰ কৃত্ৰিম চেষ্টা নাই। ইয়েই তেওঁৰ 'ষ্টাইল'। এতিয়া দেখা গ'ল 'ষ্টাইল'ৰ অৰ্থ অকল ভাব নাইবা ভাষা নহয়; ভাব আৰু ভাষাৰ সংমিশ্ৰণত ওপজা এটা তৃতীয় বস্তু।

ভাষাৰ ঐশ্বৰ্য্য যিমানেই নাথাকক, দৃষ্টি সূক্ষ্ম আৰু পৰিষ্কাৰ নহলে 'ষ্টাইল' গঢ়ি নুঠে। লিখকৰ অনুভূতি আৰু অন্তৰ্দৃষ্টিৰ লগত 'ষ্টাইল'ৰ অঙ্গাঙ্গী সম্বন্ধ। সেইবাবেই এজন লিখকে কৈছে যে আনৰ ভাব সম্পূৰ্ণকৈ আয়ত্ব নকৰাকৈ প্ৰকাশ কৰিবলৈ গলে শিল্পীৰ চিত্ৰত বান্দৰে ৰং দিয়াৰ দৰে হয়। 'ষ্টাইল' ব্যক্তিগত সৃষ্টি। এনে সৃষ্টিৰ মাজেদিয়ে স্ৰষ্টাৰ আত্মপ্ৰকাশ হয়। ই তেওঁৰ অন্তৰৰ জ্ঞান, বুদ্ধি, অভিজ্ঞতা আৰু প্ৰকৃতিৰ ইঙ্গিত দিয়ে। 'ষ্টাইল'লৈ লক্ষ্য কৰিলেই লিখকৰ অন্তৰ্জগতৰ পৰিবৰ্ত্তনবোৰো স্পষ্ট হৈ উঠে। সূক্ষ্ম দৃষ্টিসম্পন্ন লোকে এইবোৰ বৈশিষ্ট্য নিৰীক্ষণ কৰিয়েই লিখকৰ বয়স আৰু অৱস্থা নিৰ্ণয় কৰিব পাৰে। নাট্যাচাৰ্য্য শেক্সপীয়েৰৰ দৰে মহৎ লোকৰো আত্মজীৱনী নাই। তেওঁৰ গ্ৰন্থাৱলীবো কোনো ঠাইতে প্ৰত্যক্ষ আত্মপ্ৰকাশ পাবলৈ টান। তথাপি সমালোচকৰ বিজ্ঞান-সন্মত সমালোচনাৰ প্ৰভাৱত শেক্সপীয়েৰ সঞ্জীৱিত হ'ল। আনকি প্ৰসিদ্ধ সমালোচক ডাউডেনে 'ষ্টাইল'ৰ পুংখানুপুংখ আলোচনাৰ দ্বাৰাই

সেক্সপীয়েৰৰ গ্ৰন্থাৱলীবোৰৰ ৰচনাকাল আৰু বিভাগ (group) পৰ্যন্ত স্থিৰ কৰিলে।

'ষ্টাইল' বুলিলে ব্যক্তিগত সামগ্ৰীৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়। কিন্তু বেলেগ বেলেগ গছ একেলগে গজিলে যিদৰে এখন হাবি বুলি বুজোৱা যায়, তেনেকৈ কোনো এক সময়ৰ লিখক-সকলৰ শ্ৰেণীবিভাগ কৰিও 'ষ্টাইল'ৰ ব্যাপক নাম দিব পাৰি; যেনে, কোনো এসময়ৰ গদ্য 'ষ্টাইল' (Prose style) অথবা পদ্য-ষ্টাইল (Poetry style)। সময় আৰু পাৰি-পাৰ্শ্বিকতাৰ প্ৰভাৱ ব্যক্তিগত মনৰ ওপৰতো পৰে। গতিকে ব্যক্তিগত 'ষ্টাইল'তো সি ফুটি উঠে। তেনেকৈ কোনো এসময়ৰ নানা লিখকৰ 'ষ্টাইল'ৰ ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যৰ মাজতো একোটি ক্ষুদ্ৰ ঐক্য-সুৰ শুনিবলৈ পোৱা যায়। ই কিন্তু ভাবগত, ভাষাগত নহয়। দেশব্যাপি যেতিয়া অভাৱ অনাটন বিয়পি পৰে, ক্ষুধাৰ্ত্তৰ কৰুণ ক্ৰন্দনত যেতিয়া গগন বিদীৰ্ণ হয় —সেই সময়ৰ সমস্ত সাহিত্য[illegible] মাজেদিও তাৰে কৰুণ ভাব বিৰিঙি পৰে। 'ষ্টাইল'ৰ এ[illegible]াপক বিভাগৰ অধ্যয়নক 'ষ্টাইল'ৰ ঐতিহাসিক অধ্য[illegible] (historical study of style) বুলিব পাৰি। সাহিত্য-বুৰঞ্জীৰ শিক্ষাৰ্থীয়ে এনে ধৰণৰ বিজ্ঞানসন্মত অধ্যয়ন কৰিবলৈ বাধ্য হয়।

বিষয়-ধৰ্মী (objective) 'ষ্টাইল'ৰ ভাষাত যেনেকৈ স্পষ্টতা সততে পৰিস্ফুট হয়, মনোধৰ্মী (subjective) 'ষ্টাইল'ত তেনে নহবও পাৰে বুলি আগতে উল্লেখ কৰি অহা

হৈছে। বস্তুতঃ ই কোনো কোনো সময়ত ৰহস্যবাদী কবিৰ অস্পষ্ট উক্তিৰ দৰে হৈ পাঠকৰ মনত মায়া-মৰীচিকাৰ অৱতাৰণা কৰে। তেতিয়া ই ব্যঞ্জনাৰে ভৰপূৰ হয়। ই তেতিয়া ব্যঞ্জনাৰ দ্বাৰাই বিষয়-বস্তুৰ ইঙ্গিত দিয়ে—ওজাই মুদ্ৰাৰ সহায়ত দিয়াৰ দৰে। কাব্য, নাটক, উপন্যাস আদি মনোধৰ্ম্মী সৃষ্টিমূলক সাহিত্যত এনে 'ষ্টাইল'ৰ পূৰ্ণ বিকাশ দেখা যায়।

গুৱাহাটী
১৯৪১

—অন্ত—

একই গ্রন্থকারের

১।	সাহিত্য-দৃষ্টি	...	৩·০০
২।	সমালোচনা সাহিত্য	...	৩·০০
৩।	প্রজাপতির নির্ব্বন্ধ	...	৩·০০
৪।	গল্প-ভারতী	...	২·০০
৫।	তুমি আর জীবন	...	৫·০০
৬।	ওলট-পালট	...	১·০০
৭।	কাব্য-প্রভা	...	১·৫০