

প্রথম প্রকাশ আনিস ১৩৬০

জি জি সা

১৩৩এ রাসবিহারী অ্যাভিনিউ । কলিকাতা ২০

৩৩ কলেজ রো । কলিকাতা ২

সৈয়দ মুজতবা আলী
প্রিয়বর্ষে

বীকৃতি

এই গ্রন্থে সংকলিত অধিকাংশ রচনা 'বাংলা সাহিত্যের নয়নারী' নামে দেশ পত্রিকায় প্রকাশিত হইয়াছিল। 'রাধা' বঙ্গশ্রী পত্রিকায়, 'শ্রীকান্ত' ও 'রতন' শরৎ-স্মরণিকায় এবং 'ধনঞ্জয় বৈরাগী' ও 'সোহিনী' আনন্দবাজার পত্রিকায় মুদ্রিত হইয়াছিল।

সূচিপত্র

সূচনা	[১০]
বড়ু চণ্ডীদাস ১৫শ-১৬শ শতাব্দী	
<u>রাধা । শ্রীকৃষ্ণকীর্তন</u>	১
মুকুন্দরাম চক্রবর্তী ১৬শ-১৭শ শতাব্দী	
✓ <u>ভাঁড়ু দত্ত । কবিকঙ্কণচণ্ডী</u>	৬
✓ <u>ফুল্লরা । কবিকঙ্কণচণ্ডী</u>	১০
ভারতচন্দ্র রায়গুণাকর ১৭১২-৬১	
<u>হীরা মালিনী । অন্নদামঙ্গল</u>	১৫
টেকচাঁদ ঠাকুর ১৮১৪-৮০	
<u>ঠকচাচা । আলালের ঘরের ছুলাল</u>	১৯
মাইকেল মধুসূদন ১৮২৪-৭০	
✓ <u>ব্রতীন্দ্র । মেঘনাদবধ-কাব্য</u>	২৩
<u>প্রমীলা । মেঘনাদবধ-কাব্য</u>	২৯
<u>নববারু । একেই কি বলে সভ্যতা</u>	৩৩
দীনবন্ধু মিত্র ১৮৩০-৭০	
<u>কাঞ্চন । সধবার একাদশী</u>	৩৮
বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ১৮৩৫-৯৪	
✓ <u>রোহিণী । কৃষ্ণকান্তের উইল</u>	৪০
<u>মনোরমা । যুগলিনী</u>	৪৪
<u>হীরা । বিধবৃক্ষ</u>	৪৮
<u>ইন্দিরা । ইন্দিরা</u>	৫১
<u>লবঙ্গলতা । রজনী</u>	৫৫
<u>কমলাকান্ত । কমলাকান্তের দপ্তর</u>	৫৯
<u>মৃতিরাম গুড় । মৃতিরাম গুড়</u>	৬২

গিরিশচন্দ্র ঘোষ ১৮৪৪-১৯১৯

ভক্তহরি । প্রফুল্ল

৬৭

হরপ্রসাদ শাস্ত্রী ১৮৫০-১৯০১

ভবতারণ শিশাচখণ্ডী । বেনের মেয়ে

৭১

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৮৬১-১৯৩১

দেবযানী । বিদায়-অভিশাপ

৭৭

মালিনী । মালিনী

৮২

ধনঞ্জয় বৈরাগী । প্রায়শ্চিত্ত / পরিজ্ঞাপ

৮৭

বসন্ত রায় । প্রায়শ্চিত্ত / পরিজ্ঞাপ

৯২

বিনোদিনী । চোখের বালি

৯৪

আনন্দময়ী । গোরা

৯৯

গোরা ও অমিত রায় । গোরা ও শেষের কবিতা

১০২

✓ নিখিলেশ ও সন্দীপ । ঘরে-বাইরে

১০৭

শচীশ । চতুর্দশ

১১২

বিপ্রদাস ও মধুসূদন । যোগাযোগ

১১৬

অভীকুমার । তিন সঙ্গী

১২০

সোহিনী । তিন সঙ্গী

১২৪

প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ১৮৭০-১৯৩২

রমাহন্দরী । রমাহন্দরী

১৩২

শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ১৮৭০-১৯৩৮

ত্রীকান্ত । ত্রীকান্ত

১৩৬

রাজলক্ষ্মী । ত্রীকান্ত

১৪১

রতন । ত্রীকান্ত

১৪৫

সাবিত্রী । চরিত্রহীন

১৪৭

অচলা । গৃহদাহ

১৫১

পরশুরাম ১৮৮০-১৯৩০

শ্রীমৎ শ্রামানন্দ ব্রহ্মচারী । গজলিকা

১৫৫

সূচনা

ইতিপূর্বে ঊনবিংশ শতকের বাঙালি মনীষীদের চিত্র-চরিত্র লিখিয়াছি। তাঁহারা ছিলেন রক্তমাংসের মানুষ। জীবলোক হইতে অপসারণের পরে স্মৃতিরূপে মাত্র তাঁহারা বিরাজিত। সেই স্মৃতিকে পুনরায় রক্তমাংসের সংস্কারে ভূষিত করাই ছিল 'চিত্র-চরিত্র'-লেখকের উদ্দেশ্য। এবারে অল্প-এক প্রকার চিত্র লিখিতে উত্তম হইয়াছি। ইহারা বাংলার মনীষী নয়, বাংলার মনীষীদের সৃষ্টি। সাধারণ অর্থে ইহারা রক্তমাংসের জীব না হইয়াও রক্তমাংসের জীবের চেয়েও অধিকতর সত্য, যে-সব মনীষীর ইহারা সৃষ্টি, তাঁহাদের চেয়েও ইহাদের আত্ম দীর্ঘতর, ইহাদের অনেকেই অমর, মৃত্যুশীল মানুষের অমরতার আকাঙ্ক্ষার মূর্ত প্রতীক। মানুষ মরিতে চায় না, কিন্তু তাহার চিরকাল বাঁচিয়া থাকিবার আকাঙ্ক্ষা কেবল সম্ভা-ধারার মধ্যমী রূপান্তরে সার্থক হইতে পারে। আর হইতে পারে সার্থক শিল্পসৃষ্টির কল্যাণে। শিল্প অমরতার আকাঙ্ক্ষা ছাড়া আর-কিছুই নয়। মানুষ অমর হইলে শিল্পসৃষ্টি করিত না। দেবতার শিল্পসৃষ্টির প্রয়োজন বোধ করে না।

বাংলা সাহিত্যের নরনারীর চিত্র লিখিতে যাইতেছি। বাঙালির শিল্পসৃষ্টির আয়তন সামান্য নয়। হাজার বছরের পুরাতন বৌদ্ধ গান ও দৌহার কথা ছাড়িয়া দিলেও বাংলা সাহিত্যের বিস্তৃতি বড়ো অল্প দিনের নহে। এই সুদীর্ঘকালের মধ্যে বাঙালি লেখকগণ যে-সব নরনারীর সৃষ্টি করিয়াছেন তাহাদের সংখ্যা অগণিত। চণ্ডীদাসের শ্রীকৃষ্ণকীর্তন হইতে শুরু করিয়া আধুনিকতম সাহিত্যিকের গল্প উপন্যাস পর্যন্ত কত বিচিত্র চরিত্রেরই না সৃষ্টি হইয়াছে। শ্রীকৃষ্ণকীর্তন আর আজকের লেখা কাব্যে কথায় পার্থক্য যতই প্রকট হোক সখীগণ-সহ শ্রীরাধা আর নূতনতম চরিত্র-কল্পনা উভয়ই বাঙালির ঘরের লোক, তাহার পরিচিত আপনজন। স্মৃতিকল্প-চণ্ডীর ঠাণ্ড দস্ত এবং আলালের ঘরের দুলালের ঠকচাচা— উভয়েই কাব্যে কেবল সাময়িক, দু-জনেই বাংলার মাটিতে গড়া। বস্তুত, দীর্ঘ সময়ের ব্যবধানে সৃষ্ট হইলে একপ্রকার বাস্তব প্রভেদ দেখা দিবেই, কিন্তু অন্তর্লোকে মিল থাকিয়া যায়। বংশধারার ইতিহাসে ঐ অমিলের মধ্যে মিল খুঁজিয়া বাহির করা বৈজ্ঞানিকের কাজ, সাহিত্যের ইতিহাসে সেই কাজ সমালোচকের। বাঙালি লেখকের সৃষ্টি

কতকগুলি বিশিষ্ট (সবগুলি সম্ভব নয়) নরনারীর ইতিহাস রচনাই বর্তমান পর্যায়ের উদ্দেশ্য ।

এই উদ্দেশ্যে সাহিত্যের নরনারীকে রক্তমাংসের জীব বলিয়া কল্পনা করিয়া লইয়া কাজে নামিতে হইবে । কিন্তু ‘কল্পনা’ শব্দটাতে কেহ-কেহ আপত্তি করিতে পারেন । বস্তুতই ইহারা রক্তমাংসের জীব । রক্তমাংসের জীব বলিতে যদি জীবন্ত বোঝায় আপাদমস্তক প্রাণপ্রবাহে স্পন্দিত বোঝায়, তবে ইহারা বাস্তব নরনারীর চেয়েও অনেক বেশি জীবিত ! ইহারা এতই বেশি জীবিত যে ইহাদের মৃত্যু নাই, এমনকি ইহাদের জন্মই হয় নাই, ইহারা স্বয়ম্ ! বান্দ্রীকির চেয়ে রাম অনেক বেশি সজীব, ব্যাসের চেয়ে অনেক বেশি সজীব যুধিষ্ঠির । সত্য কথা বলিতে কি, এখন বান্দ্রীকি ও ব্যাস রামচন্দ্র ও যুধিষ্ঠিরের স্ব্ববাদেই পরিচিত । রামের জন্মের আগে রামায়ণ লিখিত হইয়াছিল— এই প্রবাদের চেয়ে অনেক বেশি সত্য রামচন্দ্র সৃষ্টি করিয়াছেন । সৃষ্টি অর্থে যদি জ্ঞানগোচরতা বোঝায় তবে রামের কৃপাতেই কি বান্দ্রীকির চৈতন্য আমাদের হয় নাই ? রামায়ণ না থাকিলে আজ বান্দ্রীকিকে কেহ জানিত কি ?

সমাজের হিসাব-রক্ষকেরা বলিতেছেন যে, বাংলার লোকসংখ্যা এত দ্রুত বাড়িতেছে যে খাণ্ডের ঘাটতি বাড়িয়াই চলিবে । এ-সব কথা কতদূর সত্য, আর কতদূর রাজনীতি, জানি না । কিন্তু জানি যে, বাংলা সাহিত্যের নরনারীর সংখ্যা দ্রুত বাড়িতেছে, আরও জানি যে তাহারা কখনো খাণ্ডে ঘাটতি ঘটাইবে না । ইহারা ই বাঙালির ভাবলোকের অধিবাসী, ইহাদের বাসস্থানই বাংলার ভাবলোক । শিল্পসৃষ্টির আদিযুগ হইতে প্রত্যেক দেশে এইরূপ এক-একটি ভাবলোক গড়িয়া উঠিতেছে । শিল্পসৃষ্টির সক্ষম যুগের আগে হইতেই এইরূপ ভাবলোক গড়িবার আকাঙ্ক্ষা মানুষের মনে ছিল । আকাশে গ্রহতারা ফোটে, কিন্তু সেগুলিকে বৃহস্পতি, শুক্র বা মঙ্গলি কল্পনা করিবার কারণ কী ? যে-সব মনীষী এক সময়ে ধরাতলে বিচরণ করিতেন, মৃত্যুর পরে তাহারা তারার রূপান্তরিত হইয়াছেন—

They will suffer a star-change into something

rich and strange.

মানুষের স্বর্গলোকের অধিবাসীর সংখ্যাও এই একই ভাবে, এই একই আকাঙ্ক্ষা হইতে দ্রুত বাড়িয়া গিয়াছে— এখনো বাড়িয়া চলিয়াছে । স্বর্গের দেবতার সংখ্যা

নিষ্কর ভেজিশ কোটি ছিল না, দুয় ভবিত্ততে আরও বাড়িবে। তবেই দেখা যাইতেছে যে, কি গ্রহ নক্ষত্রলোকে কি স্বর্গলোকে নিরন্তর একটা sublimation বা উর্ধ্বায়ন-প্রক্রিয়া চলিতেছে। সেই প্রক্রিয়ার কলেই প্রকৃতি শিল্পে পরিণত হইতেছে— অর্থাৎ প্রাকৃত অপ্রাকৃত হইয়া উঠিতেছে। এই প্রক্রিয়া হইতেই সাহিত্যসৃষ্টি, সাহিত্যের নবনারীর সৃষ্টি।

এক হিসাবে বর্তমান পর্যায় 'চিত্র-চরিত্র' হইতে ভিন্নপন্থী রচনা। চিত্র-চরিত্রে ছিল রক্তমাংসের জীবকে ভাবলোকে উর্ধ্বায়ন, আর এখন করিতে চাই ভাবলোকের জীবকে রক্তমাংসের সংসারে নিয়ায়ন। এ অনেকটা স্বর্গ হইতে বিদায়ের অল্পরূপ। ভাবস্বর্গের জীবকে বাস্তব সংসারে নিক্ষেপ করিয়া দেখিতে চাই কী প্রতিক্রিয়া ঘটে। বর্তমান পর্যায়ের ভাব হইতে রূপে আসা, আবার পূর্বতন পর্যায়ের রূপ হইতে ভাবে যাওয়া— এই দুইয়ে মিলিয়া 'ভাব হতে রূপ' যাতায়াতের চক্রাবর্ত সম্পূর্ণ হইবে। এইরূপে বাংলার মনীষার বাস্তব রূপ ও ভাবরূপ— দুইকেই হয়তো জানিতে পারা যাইবে। বাঙালির ভাবলোকের এই অধিবাসীগণ বাংলার ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে হয়তো এমন সংবাদ দিতে পারিবে রাজনীতির শুষ্ক দলিলে যাহার আভাসটুকুও মর্মান্বিত হয় না।

বাংলাদেশ নিজেকে বধীপমালার উদ্ঘাটিত করিয়া আত্মবিস্তার করিতেছে, সমুদ্রগর্ভের রহস্য দিবালোকের বাস্তব হইয়া উঠিতেছে। বাঙালি শিল্পের অস্তরের রহস্যলোক হইতে তেমনি নিত্য-নব নবনারী বাঙালির সংখ্যা বৃদ্ধি করিতেছে। ইহাদের লইয়াই সত্যকার বাঙালিসমাজ, কারণ ইহারা চিরন্তন। বাস্তব নবনারী বিশেষ কাল অধিকার করিয়া বিদ্রাজ করে, কিন্তু যাহারা ভাট্টবকরূপ, বিশেষ কালের দ্বারা তাহাদের আয়ু পরিমিত নহে বলিয়াই তাহাদের কাছে চিরন্তনের সংবাদ পাইবার আশা। সঠিক সংবাদের জন্ম লোকে স্বর্গ-মর্ত খুঁজিয়া দেখে, বাংলার স্বরূপ জানিবার আশায় আমরা এই চিরায়ু নবনারীর দ্বারস্থ হই না কেন? ইহাদের ছাড়িলে বাংলাদেশ অসম্পূর্ণ, বাঙালিসমাজ খণ্ডিত। বাস্তব বাঙালি ও ভাবময় বাঙালি মিলিয়াই বাঙালির স্বরূপ। স্বরূপ মানে সমগ্র রূপ। বাংলাদেশের সত্যকার ইতিহাস যিনি লিখিতে চাহিবেন, তাঁহাকে ইহাদের জীবনচরিত্র লিখিতে হইবে। বাস্তব নবনারী সংবাদ মাত্র দিতে পারে, সত্যের সোনার কাঠি এই ভাট্টবকরূপ নবনারীর আয়ত্তে।

বাংলা সাহিত্যের নরনারী

রাধা

শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের ভাষা দুর্লভ, অন্তত আংশিকভাবে দুর্লভ— পণ্ডিতেও স্বীকার করিয়া থাকেন ; ভাবাংশও অল্পবিস্তর অলীল— রসিকেও স্বীকার করেন না । এখন, এই উভয় বিপদ পাশ কাটাইয়া সাধারণ পাঠকের উপভোগ্য কিছু পাওয়া যায় কি না দেখা যাক ।

আদিরসের দুস্তর সমুদ্র এবং দুর্লভ ভাষার প্রাকারের পারে একটি তরুণী এই কাব্যে অপেক্ষা করিতেছে । রসবোধের সোনার কাঠির স্পর্শে তাহাকে জাগাইয়া তুলিতে হইবে । অথবা, কবিই স্বয়ং সে-কাজটুকু সারিয়া রাখিয়াছেন । কারণ এই কাব্য রাধার বাল্য হইতে যৌবনোন্মেষে জাগরণের কাব্য ।

পদাবলীতে যে-রাধার সহিত আমরা পরিচিত এ সে নহে । পদাবলীর রাধা যৌবনের প্রথম অভিজ্ঞতার সহিত পরিচিত । প্রেমের প্রথম বিস্ময় তাহার কাটিয়া গিয়াছে ! বিছাপতির রাধা অবশ্য কিশোরী, কিন্তু এ-কাব্যে রাধা একেবারে বালিকা । কবি তাহাকে অত্যন্ত কোশলে বাল্যের জাতপ্রায় জীবন হইতে ধীরে-ধীরে একটির পর একটি অভিজ্ঞতার আঘাতে— ভাস্কর যেমন পাথর হইতে মূর্তি ফুটাইয়া তোলে— কৈশোরের মধ্য দিয়া যৌবনময়ীরূপে গড়িয়া তুলিয়া প্রেমের বিস্ময়-নিকেতনের সম্মুখে আনিয়া ছাড়িয়া দিয়াছেন । এ পদাবলীর তিল-তুলসী-যথার্থিত-দেহ রাধা নহে— ভক্তিরস যাহার উপজীব্য । এ-রাধা হরসুত বালিকা, অনভিজ্ঞা কিশোরী, গর্বিতা যুবতী । কৃষ্ণের দেবত্বে ইহার বিশ্বাস নাই, পরকীয়া প্রেমের মহত্বে এ সন্দিহা । এ হাসিয়া রাগিয়া, কাঁদিয়া কাটিয়া, মারিয়া ধরিয়া, ছিঁড়িয়া ছুড়াইয়া, কথার মুখে-মুখে তীব্র শ্লেষ নিক্ষেপ করিয়া সমস্তক্ষণ পাঠকের মর্মকে টানিয়া রাখে ; এবং কাব্যের শেষে বিরহব্যথার নিভৃত খিলান-পথে কখন অজ্ঞাতসারে একেবারে মনের মধ্যে আনিয়া আসন গ্রহণ করে । এ-মূর্তি এত সজীব প্রাণ-প্রচুর যে, মনে হয় তাহার পায়ে কাঁটাটি বিঁধিলে এখনই রক্ত বাহির হইবে । এই রক্তের অধিকারই সাহিত্যের অধিকার ; সে-স্বাভাবিক অধিকারে রাধা শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের নায়িকা এবং রাধার অধিকারে কাব্যখানি নানা দোষ সত্ত্বেও অমূল্য । শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের রাধার যেখানে শেষ, পদাবলীর রাধার সেখানে আরম্ভ ।

শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের ও পদাবলীর রাধাকে যথাক্রমে বৈষ্ণব কাব্যের পূর্ব-রাধা ও উত্তর-রাধা বলা চলিতে পারে। একালে আর-দশজন কবি গভাঙ্গগতিক পথে কাব্য-রচনা করিতেছিলেন, তখন যে একজন কবি বাঁধা পথ ছাড়িয়া পূর্বরীতিসম্মত একটা পুতুল না গড়িয়া মাহুধ গড়িতে পারিলেন ইহাই বিস্ময়ের।

বর্তমান রাধার চরিত্র যে-কয়েকটি মানসিক পরিবর্তনের মধ্য দিয়া পরিণামে উপস্থিত হইয়াছে তাহা আলোচনা করা যাক।

রাধা বড়ায়ির সঙ্গে নিত্য দুধ-দই বেচিতে যায়, একদিন সে পথ-হারাইয়া গেল। বড়ায়ি কৃষ্ণকে রাধার সন্ধান জিজ্ঞাসা করিল। কৃষ্ণ চায় তাহার বর্ণনা শুনিতে। বর্ণনা তো জানা চাই নহিলে সন্ধান হয় কেমন করিয়া! কত লোকেই তো যায়! বর্ণনা শুনিয়া কৃষ্ণ রাধার খোঁজ বলিয়া দিল বটে, কিন্তু নিজেকে হারাইয়া ফেলিল— রাধার প্রেমে। তার পর বড়ায়ির সঙ্গে মন্ত্রণা; তাহাকে দিয়া ফুল প্রেরণ; কিন্তু এ বড়ো শক্ত স্থান! বড়ায়ি মার খাইল; কৃষ্ণ বোধকরি, কাছে ছিল না বলিয়া বাঁচিয়া গেল! পণ্যের মাণ্ডল-আদায়কারী সাজিয়া কৃষ্ণ যমুনার ঘাটে চলিল, আর রাধা সেখানে যাইতেই তাহাকে ধরিল: তোমার বারো বছরের মাণ্ডল বাকি, দাও। কিন্তু সে কী কথা! তাহার বয়স যে বারোই নহে!

সকল বএসে মোর এগার বরিষে।

বারহ বরিষের দান চাহ মোরে কিসে ॥

তার পরে উভয়ে কত তর্ক-বিতর্ক! কৃষ্ণ বলেন, তিনি বিষ্ণু ইত্যাদি। কিন্তু যে-দময়ন্তী দেবতার মধ্যে মাহুধকে চিনিতে পারিয়াছিল, রাধা তো সেই মেয়েরই জাত। সে কৃষ্ণে দেবতার কোনো চিহ্ন দেখিতে পায় না। দেবতার পক্ষে ইহা আশ্চর্যের, কিন্তু রাধা যে-উত্তর দেয় তাহা প্রায় অপমানের মতোই শোনায়—

শম্ভু চক্র গদা আর শায়ক এড়িআ।

দান সাধ কেহে কাহাঞি পথত বসিআ ॥

নিরুত্তর হইয়া কৃষ্ণ পূর্বজন্মের ও ভাবী বীরষ্মের কথা ভোলেন। কিন্তু ভবিষ্যৎ বাঁধা দিয়া এ-মেয়েকে ভোলানো কঠিন, তবে ইঁ, সে তাহার বীরষ্মের পরীক্ষা পাইয়াছে বটে—

তোম্মার বিবত কাহাঞি তিরীর উপর।

এতেকৈ পাইল তোম্মে মহুধ বিধর ॥

কৃষ্ণ বলেন তিনি নাকি জিদশের ঈশ্বর !

আপণে বোল তোম্বে জিদশের পতী ।

তবেঁ কেহ্বে পরদারে মজে তোর মতী ॥

অবশেষে কৃষ্ণ ব্রহ্মাস্ত্র ছাড়িলেন— রাধার রূপবর্ণনা শুরু করিলেন, কিন্তু তাহাতে স্ববিধা হইল কিনা জানি না, শ্লেষ তো থামে না !

দান এড়ি কেহ্বে করে রূপের বাখান ।

এবার এই অস্ত্রে কিছু অপ্রত্যাশিত ফল ফলিল। রাধাকৃষ্ণে মিলন হইল বটে, তবে তাহাতে কৃষ্ণের ধৈর্য বেশি কি রাধার প্রেম বেশি বলা শক্ত ।

ইহার পরে রাধার একটু পরিবর্তন ঘটয়াছে। এখন সে স্বেচ্ছায় আনন্দে মথুরার পথে যাতায়াত করে। শুধু তাই নহে, এখন প্রেম-ব্যাপারে সে বেশ ক্রত উন্নতি করিতেছে। এখন সে কৃষ্ণকে মিলনের আশা দিয়া ছত্র ধারণ করায় ও দধির ভার গ্রহণ করায়। কিন্তু বৃন্দাবনখণ্ডে আমরা স্পষ্ট বুঝিতে পারি, রাধা কৃষ্ণকে ভালো বাসিয়া ফেলিয়াছে ! কৃষ্ণের বিলম্ব দেখিয়া, পাছে সে অস্ত্র গোপীর সহিত মিলিত হইয়া থাকে ভাবিয়া ঈর্ষা প্রকাশ করে। ঈর্ষাই প্রেমের প্রমাণ ।

এ-সব দেখিয়া এই সেদিন যে তাহার বয়স এগারো ছিল তাহা তো বিশ্বাস হয় না ! কৃষ্ণ কর্তৃক রাধার রূপবর্ণনায় বিশ্বাস করিলে এগারোকে কয়েক বছর উপরে ঠেলিয়া দিতে হয়। তবে রাধা এগারো বলে বটে, কিন্তু তাহার ব্যবহার যে বিশ্বাসঘাতকতা করিয়া বসে ! কৃষ্ণ-ভীতিই রাধার বয়স কমাইবার কারণ। বিশেষত, কোনো কারণ না থাকিলেও মেয়েরা বয়স কমাইয়া বলে !

রাধা আর অনভিজ্ঞা বালিকা নহে। প্রেমের স্বাদ সে পাইয়াছে, কিন্তু পদাবলীর কোমলতা এখনো সে পায় নাই। কৃষ্ণকে কঠোর বচন শুনাইতে তাহার বাধে না।

বংশীধ্বনে আসিয়া রাধার প্রেমের পরিণতি ঘটয়াছে ; ইতিপূর্বে তাহার জীবনে অস্ত্র উপাদান সব ছিল, এবার অস্ত্রও আসিয়া মিশিয়াছে। কৃষ্ণ যখন কাছে ছিল, তখন সে উপেক্ষা করিয়াছে। আজ সে নাই, আছে তাহার বাঁশির স্বর। এই বাঁশির স্বর তাহার চিন্তকে উন্নত করিয়া দিয়া, একদিন যে-ভবিষ্যৎকে সে অবজ্ঞা করিয়াছিল, সেই ভবিষ্যতের দিকে, সেই অনন্দের দিকে তাহার চিন্তকে অভিসারে বাহির করিয়া দিয়াছে। কৃষ্ণের দেহ তাহাকে ছুঁই দিয়াছে, কিন্তু এই গীতি-

মূর্তির আস্থানে তাহার দেহের পালকের উপরে বিরহিনীর বিমুগ্ধ চিত্ত জাগিয়া উঠিল ; জাগিয়া উঠিয়া বিরহের শূন্ত পটে স্মৃতির জলন্ত চিত্র আঁকিয়া-আঁকিয়া দেখিতে লাগিল । এবারে রাধার দেহ মাত্র নয়, মন ভুলিয়াছে, কৃষ্ণের রূপে নয় কৃষ্ণের স্বরূপে । কে বলে চাঁদ চন্দন-স্নানীতল ! কে ইতিপূর্বে জানিত যে নব-কিশলয়ে দগ্ধ করে ! আজ কাহ্নু বিনা যে দশদিক তাহার নিকট শূন্ত, আজ সমস্ত জগৎ জুড়িয়া একমাত্র বাঁশি ধনিত !

কে না বাঁশী বাএ বড়ায়ি কালিনী নইকুলে ।

কে না বাঁশী বাএ বড়ায়ি এ গোঠ গোকুলে ॥

আকুল শরীর মোর বেআকুল মন ।

কিন্তু বিরহের এত তাপ সত্ত্বেও সে ছলনায়গী রাধা ! কৃষ্ণকে বশ করিবার জন্ত তাঁহার বাঁশি চুরি করিয়া বসিল । মন চুরি হইলেও লোকের ছ-চারি দিন চলিয়া যায়, কিন্তু বাঁশি-চুরি অচল । কৃষ্ণকে ধরা দিতে হইল ।

বিরহখণ্ডের রাধা প্রায় পদাবলীর রাধা । সে হাসি নাই, সে রাগ নাই, সে পূলক নাই, আর নাই সে কথায়-কথায় তীব্র শ্লেষ । কৃষ্ণের চিন্তা জীবন ছাড়িয়া রাধার স্বপ্ন পর্যন্ত অধিকার করিয়াছে । সে প্রহরে-প্রহরে স্বপ্ন দেখিয়া জাগিয়া ওঠে । কৃষ্ণের সন্ধানে সে বৃন্দাবনে যাইবে— পথে বাঘ-ভালুকে খায় সেও ভালো । একদিন সে শিশুমতি ছিল, কৃষ্ণকে উপেক্ষা করিয়াছে, আজ সেজন্ত নিজেকে সহস্র-বার ধিক্কার । একদিন যে-দেবদ্ব ব্যঙ্গ করিয়া উড়াইয়া দিয়াছিল, কেমন করিয়া সে বুঝাইবে তাহাতে আর তাহার অবিশ্বাস নাই ! দেশে-যে বসন্ত আসিয়া পড়িল, অথচ তাঁহার দেখা নাই । রাধার মনের দুঃখ কে আর বুঝিতে পারে !

এবে মোর মণের পোড়নী

যেন উয়ে কুস্তারের পণী ।

যে দুঃখ কাহ্নাকেও দেখানো চলে না সে যে শতগুণ দগ্ধ করে । আজ সৌকর্যনো-ঈর্ষায় আকুল, কখনো মূর্ছায় বিকল । সে আজ—

খনে হাসে খনে রোবে ।

খনে কাঁপএ তরাসে ।

খনে কান্দে রাধা খনে করএ বিলাসে ।

এ-রাধা পদাবলীর ; ইহার 'বিরতি আহারে, রাঙা বাস পরে যেমন ঘোণিনী' । এ-

রাধার হাসিঠাট্টায়, রাগে ক্ষোভে, মানে অভিমানে, প্রেমে ঈর্ষায়, ছলনা চাতুরীতে, অবশেষে ভক্তিমুখী প্রেমে, আমরা ইহার সহিত একাত্মতা অনুভব করি। পদাবলীর রাধাকে দেখিয়া আমাদের ভক্তির উদয় হয়, তাহা আমাদের সমগ্র অস্তিত্বের একাংশ মাত্র। বর্তমান রাধাকে দেখিয়া তাহার প্রতি মানববসের সঞ্চার হয়, ইহা আমাদের সমগ্র অস্তিত্ব। বহু শতাব্দী পূর্বে একদিন কবির হৃদয় হইতে এই মানবী কাব্যখানিতে আসন গ্রহণ করিয়াছিল— আশা করি কাব্যের এই নির্জনতা ত্যাগ করিয়া পুনরায় সে আমাদের রসলোকে অবতীর্ণ হইবে।

ভাঁড়ু দত্ত

মুকুন্দরাম চক্রবর্তী প্রথম বাঙালি ঔপন্যাসিক। যদিচ তাঁহার চণ্ডীমঙ্গল-কাব্যকে কোনোক্রমেই উপন্যাস বলা চলে না, তবু বর্তমানে উপন্যাস বলিতে যাহা বুঝি, তাহার ধর্ম অনেক পরিমাণে কবিকঙ্কণচণ্ডীতে বিद्यমান। উপন্যাস ধারাবাহিক বস্তুনিষ্ঠ গল্প, বর্তমানে গল্পে লিখিত, কিন্তু পড়ে লেখা যে আদৌ অসম্ভব এমন নয়। উপন্যাসের বিবর্তন লক্ষ্য করিলে প্রথমেই চোখে পড়ে যে বস্তুনিষ্ঠা গুণটি ক্রমেই অধিকতর পরিমাণে তাহাতে প্রবেশ করিতেছে। উপন্যাসের আদিযুগে বাস্তব সংসার ও উপন্যাস সমাস্তর রেখায় চলিত। কিন্তু ক্রমে দুই রেখা দূরত্ব ঘুচাইয়া কাছে ঘেঁষিতে লাগিল— উনবিংশ শতকের শেষার্ধ্বে তাহারা এত কাছে আসিয়া পড়ে যে একটি অপরটির ছায়া হইয়া উঠিল। ইহাই ‘রিয়ালিজম’ এই প্রক্রিয়া এখনো সক্রিয়। বাস্তবনিষ্ঠার উপরে আধুনিক ঔপন্যাসিকদের এতই ঝোঁক যে, উপন্যাস প্রায় ফোটোগ্রাফের শামিল হইয়া উঠিয়াছে। মোটের উপর, বাস্তবনিষ্ঠাই বর্তমানে উপন্যাসের প্রধান লক্ষণ। এই বাস্তবনিষ্ঠার সঞ্চারী ভাব নির্মমতা; আধুনিক ঔপন্যাসিক নিজের নাক-বরাবর চলিতে রুতসংকল্প, তার ফলে তাহাকে যেখানে লইয়াই ফেলুন-না কেন, তাহার দুঃখ নাই— ইহাকে বলি নির্মমতা। মমত্ববুদ্ধি, রুচি, অভিপ্রায়কে সংযত করিয়া লেখক বাস্তব সংসারকে অনুসরণ করিতেছে, সংসারের বাস্তব ধর্মকে ধরিতে এই তাহার পণ।

এখন ইহাই যদি উপন্যাসের এবং আধুনিক উপন্যাসের প্রধান লক্ষণ হয়, তবে মুকুন্দরাম কেবল ঔপন্যাসিক নন, অত্যন্ত আধুনিক ঔপন্যাসিক। কবিকঙ্কণচণ্ডীতে বাস্তবনিষ্ঠা ও নির্মমতা প্রচুর পরিমাণে বিরাজমান। পাপের পরাজয় ও পুণ্যের জয় প্রদর্শন প্রাচীন কাব্যের লক্ষণ। ইহা বাস্তবপন্থীও নয়, নির্মমও নয়, কারণ কবি কোন্ লক্ষ্যে পৌঁছিবেন আগে হইতেই তাহা স্থিরীকৃত। মহাভারত ও রামায়ণের কবি আদর্শনিষ্ঠ। তাঁহাদের আদর্শ কাব্যের প্রথম শ্লোক রচনার আগে হইতেই নির্দিষ্ট; এই কারণেই বলা হইয়া থাকে যে, রামের জন্মের পূর্বেই অর্থাৎ বস্তুগত ঘটনা ঘটিবার আগেই রামায়ণ লিখিত হইয়াছিল। আবার তাঁহারা দুইজনেই নিষ্ঠুর, পঞ্চপাণ্ডব ও রামদম্পতিকে অশেষ দুঃখকষ্ট দিয়াছেন; কিন্তু

ঐহাদের নির্মম বলা চলে না। পাণ্ডব ও রামচন্দ্রকে ঐহারা দুঃখে কষ্টে মনোদগ্ধ করেন, কিন্তু সে তো ব্যক্তিগত আদর্শকে প্রস্ফুট করিয়া তুলিবার উদ্দেশ্যেই, বাস্তবের হাতে কল্পনার রশি ঐহারা কখনো তুলিয়া দেন নাই। প্রাচীন কবিতা কাব্যপ্রবাহের ভগ্নীর্থ, কাব্য ঐহাদের শঙ্খনিশ্বন অহুসরণ করিয়া গিয়াছে। আর আধুনিক ঔপন্যাসিকেরা মানচিত্র-অঙ্কনকারী, ঘটনা-প্রবাহকে অহুসরণ করিয়া তাহাদের কলম চলে, একটু এদিক-ওদিক হইলে শিল্প স্বধর্মচ্যুত হয়।

আগেই বলিয়াছি কবিকল্পচণ্ডীকে উপন্যাস না বলা গেলেও উপন্যাসের প্রধান লক্ষণ দুটি তাহাতে আছে : বস্তুনিষ্ঠা ও নির্মমতা। মোটের উপরে চণ্ডীকাব্যেও পাপের পরাজয় ও পুণ্যের জয় অঙ্কিত, কবির লক্ষ্য আগে হইতেই সূনির্দিষ্ট। কিন্তু কোনো-কোনো চরিত্রচিত্রণে কবি বস্তুনিষ্ঠা ও নির্মমতার চরম করিয়া ছাড়িয়াছেন। এমন একটি, বোধকরি একমাত্র, চরিত্র ঐত্ব দত্ত, অন্তত একমাত্র মহুশ্যচরিত্র। কারণ কবিকল্প পঞ্চসমাজের যে-চরিত্র আঁকিয়াছেন তাহাও বস্তুনিষ্ঠ।

ঐত্ব দত্ত লোকটা শয়তান। কিন্তু শয়তান আছে বলিয়াই তো সংসার স্নেহ-দুঃখে জমিয়া উঠিয়াছে। শয়তান না থাকিলে আদিদম্পতি আদম ও হিব এখনো নন্দনবনে বসিয়া পরিপূর্ণ নৈকর্য উপভোগ করিত। এখানে দেখি শয়তান ঐত্ব দত্তের চক্রান্তে কালকেতু-উপাখ্যানের ঘটনাস্রোত উত্তাল হইয়া উঠিয়া পরিণামের মুখে ছুটিয়াছে।

কালকেতু বনজঙ্গল কাটিয়া গুজরাটের রাজা হইয়া বসিলে অনেক লোক সেখানে স্নেহে বসবাস করিবার আশায় আসিল। তাহাদের অগ্রণী আমলা হাঁড়ার দত্ত স্রীমান ঐত্ব। সঙ্গে তাহার চিঁড়া দধি কলা প্রভৃতি ভেট, কানে গৌজা তাহার ধরশাপ কলম। সে আসিয়াই কালকেতুর সঙ্গে খুড়া-ভাইপো সম্বন্ধ পাতাইয়া ফেলিল। ঐত্ব জানাইল যে গন্ধার দুই কুলের কারস্বসমাজ তাহার ঘরে আহারাদি করে, ঘোষ- ও বসু-কল্যাণকে সে বিবাহ করিয়াছে, আর 'মিত্রে কৈল কল্যাণ বিতরণ'। এ-হেন পাত্রকে রাজ্যের প্রধান পাত্র করা কর্তব্য তাহাতে আর সন্দেহ কী ! কালকেতু লোকটা upstart, হঠাৎ-বড়োলোক, ধন তার হইয়াছে, কিন্তু কুলের গৌরব নাই, কাজেই সে কুলীনশ্রেষ্ঠ ঐত্বকে প্রত্যাখ্যান করিতে পারিল না। ঐত্ব রাজ্যের প্রধান পাত্র হইয়া পূর্বতন প্রধান বুলান মণ্ডলকে ম্লান করিয়া

দিল। শেষে রাজ্যের এমন অবস্থা করিয়া ভুলিল যে, কালকেতুও তাঁড়ুর ছায়ার পড়িয়া গেল।

তাঁড়ুর অত্যাচারে হাটুরে লোকের ব্যাবসা-বাণিজ্য বন্ধ হইবার উপক্রম। কবিকঙ্কণ বলিতেছেন :

এমন সময় তাঁড়ু দস্ত হাট মধ্যে আসে
 পশারী পশরা ঢাকে তাঁড়ুর তরাসে।
 পশরা লুটিয়া তাঁড়ু পুরয়ে চুবড়ি
 যত দ্রব্য লয় তাঁড়ু নাহি দেয় কড়ি।
 লগুভগে দেয় গালি বলে শালা মালা
 আমি মহামণ্ডল আমার আগে তোলা।
 হাটুরা টানয়ে তাঁড়ু দস্ত নাহি ছাড়ে
 কেশে ধরি করে কিল লাধি মারে ঘাড়ে।

তখন হাটুরে লোকে গিয়া কালকেতুকে নালিশ করিল। কালকেতু তখনো বনেদি ধনী হইয়া ওঠে নাই, দুঃখের স্বৃতি তখনো মনে আছে, তাই তাঁড়ুকে ডাকিয়া অপমান করিল। তাঁড়ু অপমান হজম করিবার লোক নয়, যদি তাহার প্রতিকার থাকে। এক প্রতিকার ছিল। সে কলিঙ্গরাজের নিকটে গিয়া কালকেতুর নামে সত্য-মিথ্যা অনেক বলিয়া-কহিয়া দুই রাজ্যে যুদ্ধ বাধাইয়া দিল। যুদ্ধে কালকেতুকে পারিয়া ওঠা সহজ নয়, সে মহাবীর। তখন তাঁড়ুর চক্রান্তে ও বিশ্বাসঘাতকতার ফলে কালকেতু বন্দী হইয়া কলিঙ্গরাজ্যে চলিল। অবশেষে কলিঙ্গরাজ ও কালকেতুর মধ্যে বন্ধুত্ব হইল এবং কালকেতু পুনরায় সর্গোন্নত গুজরাট রাজ্যে প্রতিষ্ঠিত হইল। তাঁড়ু দেখিল মহাবিপদ। গুজরাটেই তাহার বিষয়সম্পত্তি ও স্বীপুত্রাদি। এখন কী উপায়? তখন সে আবার—

ভেট লৈয়া কাচকলা শাক কচু আলু মূলা
 তাঁড়ু দস্ত করয়ে জোহার
 নোয়াইয়া বীরে মাখা কহে প্রবন্ধন কথা
 খুড়া দেখি খণ্ডিল আঁধার।

তাঁড়ু কালকেতুকে জানাইল যে, তাহার বিরহে ও বিপদে তাঁড়ুর উদ্বেগের অন্ত ছিল না। কিন্তু কালকেতু ভুলিল না। সে তাঁড়ুকে অপমান করিয়া নাপিত্তের

ভোঁতা ক্ষয় দিয়া মাথা মুড়াইয়া রাজ্যের বাহির করিয়া দিল। শহরের ছেলেমেয়েরা ভাঁড়ুকে টিটকারি দিতে লাগিল, কোটাল তাহার মাথায় ঘোল ঢালিয়া দিল। কেহ-কেহ তাহার পিছে-পিছে ঢোল বাজাইতে লাগিল। ভাঁড়ুর বিপদ দেখিয়া কালকেতুর মনে কষ্ট হইল। সে তাহাকে 'পুনর্বার দিল ঘরবাড়ি'।

এই তো ভাঁড়ুর জীবনচরিত। তাহার চিত্রটি বস্তুনিষ্ঠ কলমে ও নির্মমভাবে অঙ্কিত; কেবল শেষের দিকে কবির নির্মমতা শিথিল। ভাঁড়ু দস্তের দণ্ডে পাপের পরাজয় চিত্রিত। কিন্তু ভাঁড়ুর মতো বুদ্ধিমান পাপী এত সহজে পরাজয় মানিবে কেন? সে গুজরাট রাজ্যে ফিরিয়া আসিয়া আবার হাটুরে লোকের জীবন দুঃসহ করিয়া তুলিবে। অনেক ভাঁড়ু আজকার দিনে দিব্য চোরাবাজারের কার-বারি, ধরা পড়িয়াও নামাস্তরের আশ্রয় গ্রহণ করিতেছে। আর কালকেতু যদি তাহাকে দণ্ডই দিল, আবার তাহাকে ফিরিয়া ডাকা কেন? কালকেতুর মহত্ব দেখাইবার জ্ঞান কি? এখানেও কবির নির্মমতা শিথিল। এই ছুটি খুঁত বাদ দিলে ভাঁড়ুর চরিত্র যে-কোনো আধুনিক উপন্যাসের সামগ্রী হইতে পারে। ভাঁড়ু অভ্যস্ত 'মর্ডান', তাহার মাসতুতো ভাই 'আলালের ঘরের দুলাল'র ঠকচাচা।

বলা বাহুল্য, ভাঁড়ু দত্ত লোকটা অতিশয় দুর্জন। কিন্তু তবু তাহাকে অসহ্য লাগে না, কারণ মুকুন্দরাম তাহার চরিত্রে একবিন্দু 'কমিক' রস দিয়াছেন। ঐ বিন্দুটি তাহাকে তাজা করিয়া রাখিয়াছে, ঐ রসের গুণেই দর্শক তাহাকে ছাড়িতে চায় না। মুকুন্দরাম তাহাকে লইয়া নিশ্চয় খুব সংকটে পড়িয়াছিলেন। শ্রোতা-দের চিত্ত এমনভাবেই সে ঝাঁকড়াইয়া ধরিয়ছিল যে, কালকেতু ও ফুল্লবার প্রতি আর-কোনো ঔৎসুক্য তাহাদের ছিল না। শ্রোতাদের ভাব, গল্পটা থাকুক, তার চেয়ে ভাঁড়ুর ভাঁড়ামি চলুক। তখন বাধ্য হইয়া নিরুপায় কবি তাহাকে যেন-তেন-প্রকারেণ বিদায় করিয়া দিয়া গল্পের পরিণামটাকে রক্ষা করিলেন। ভাঁড়ু কেবল বাস্তব কালকেতুর সর্বনাশ করে নাই, কালকেতুর শিল্পরূপকেও মারিতে বসিয়াছিল। শেক্সপিয়ার ফল্‌স্টাফকে লইয়া এমনই বিপদে পড়িয়াছিলেন। শেষরক্ষা করিতে না পারিলে কমিক চরিত্রের ড্র্যামাজিক হইয়া উঠিবার আশঙ্কা।

ভাঁড়ু দস্তের চেহারা কেমন ছিল? রঙটি কালো, মেদের প্রাচুর্যে তাহাতে চিকনাই লাগিয়াছে, মুলাকার ভুঁড়িটি অগ্রেগামী, ভুঁড়ির তাল সামলাইতে গিয়া হেলিয়া-হুলিয়া চলিতে অভ্যস্ত; শরীরের তুলনায় পা দু-খানি খাটো, প্রয়োজন-

মাঝেই হাসি ও অশ্রু টানিয়া আনিতে পারে; মাথার চুলে পাক ধরিয়াছে; মাথা ও হাত নাড়িয়া কথা বলা তাহার অভ্যাস। আর বসন সৰ্ব্বদে কবি বলিয়াছেন—‘ছিঁড়া ধূতি কোঁচা লম্ব’। ভাঁড়ুর এ-রূপ আমার মনগড়া নয়। যে-কোনো জমিদারের কাছারিতে গেলেই ভাঁড়ুর দেখা মিলিবে। বাংলাদেশে ভাঁড়ু অত্যন্ত সাধারণ জীব। মুকুন্দরাম সাধারণকে অসাধারণ করিয়া তুলিয়াছেন, ইহাই শিল্পের অসাধাসাধন।

ফুল্লরা

উর্মিলা র মধুর নামটির জন্ত একালের কবিগুরু সেকালের কবিগুরুকে ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিয়াছেন। আমরাও অল্পরূপ কারণে কবিকঙ্কণকে ধন্যবাদ জানাইতে পারি। চণ্ডীকাব্যে বীভৎস রসের অভাব নাই। ব্যাধ, চোয়ার প্রভৃতির কাহিনী লিখিতে বসিয়া মুকুন্দরাম কলমকে যথেষ্ট স্বাধীনতা দিয়াছেন, কিন্তু রক্ষা এই যে, চণ্ডীকাব্যের পাত্রপাত্রীর নামগুলি মধুর। লহনা, খুলনা, বত্মমালা ধনপতি, শ্রীমন্ত প্রত্যেকটি নাম মধুবিন্দু স্মরণ করে। আবার, যদিচ কালকেতু লোকটা অত্যন্ত চোয়াড় প্রকৃতির, বাবসায়ের সে ব্যাধ, তবু তাহার কালকেতু নামটাতে কবির আশীর্বাদ আছে। আর শুধু তাহার নামই বা কেন? তাহার সঙ্গের সকলেরই মধুর নাম। স্বকেতু, ধর্মকেতু, কালকেতু, পুষ্পকেতু। কালকেতু ও তাহার পত্নী পূর্বজন্মে ছিল নীলাশ্বর ও ছায়াবতী। কিন্তু চণ্ডীকাব্যে মধুরতম নাম ফুল্লরা, বসন্তকালের ফুলের মধুবিন্দু সংগ্রহ করিয়া নামটি রচিত। ক্রান্তা ছেলের নাম পদ্মলোচন দিলে যে প্রহসন হয় না, বাস্তবকে সংশোধন করিয়া লইবার চেষ্টা হয়, মুকুন্দরাম তাহা জানিতেন। তাই ব্যাধকল্পা ও ব্যাধপত্নীকে তিনি ফুল্লরা বলিয়া ডাকিয়াছেন। ফুল্লরা শব্দটির অর্থ কী? ‘ফুল্লরাব’ হইতে ফুল্লরা হওয়া অসম্ভব নয়; তাহা হইলে দাঁড়ায় এই যে, ফুলের মতো মুহু ও লঘু যাহার কথা। আবার ফুলের উপরে যে মৌমাছি বসিয়া গুলন করে, সেই রকম মুহু গুলনাও আছে ফুল্লরার কণ্ঠে; সেই রকম মুহু গুলনেই মনে পড়িয়া যায় যে জীবটি মধুর ভাণ্ডারি।

ফুল্লরা কালকেতুর পত্নী, সঞ্জয়কেতুর কন্যা। আবার একটি মিষ্ট নাম। কিরাতের কাহিনীতে এত নামের ছড়াছাড় দেখিয়া কুমারসম্ভবের সেই বর্ণনা মনে পড়ে—মন্দাকিনীর নির্বরশীকরে সিন্ধু দেবদাকর জুবারমণ্ডিত অধিত্যকায় যেখানে কেবল কিরাত ও বজ্র পত্নর সমাগম, সেখানে পথে-ঘাটে যেমন যত্রতত্র গজমোতিসমূহ পড়িয়া থাকে। একদিন ঘটক আসিয়া ধর্মকেতুর পুত্র কালকেতুর সহিত ফুল্লরার বিবাহের প্রস্তাব করিল। সঞ্জয়কেতু ফুল্লরার পরিচয় দিতে গিয়া বলিল—‘রক্ষন করিতে ভাল এই কন্যা জানে’। ফুল্লরা চণ্ডীকাবোর দ্রৌপদী। ভালো রাখিতে না জানিলে মুকুন্দরামের কাছে মুখ পাইবার উপায় নেই। বেচারী একদিন শাপলার নাল খাইয়া ক্ষুব্ধি করিয়াছিল, তাই স্নযোগ পাইলেই কল্লনায় সে রাজভোগ আহার করিত। কাব্য যদি জীবনের ‘কপি’ মাত্র হইত, তবে তো এমন হইবার কথা নয়। কবিতা আর যাই হোক জীবনের নকলনবিশ নয়। সাহিত্য ক্রমেই মাছিমায়া কেরানির কীর্তিতে পরিণত হইতে চলিয়াছে।

যাক, তারপরে যথাশাস্ত্র ফুল্লরা ও কালকেতুর বিবাহ হইয়া গেল এবং কালকেতু পত্নীর রক্ষনবিচার পরিচয় পাইয়া ভীমের আহ্বারান্তে জিজ্ঞাসা করিল : ‘রক্ষন করিছ ভাল, আর কিছু আছে’? কালকেতু বন হইতে জঙ্ঘ জানোয়ার মারিয়া আনে, ফুল্লরা সেই মাংস হাটে-বাজারে বিক্রয় করে, এ-বিছাতেও সে নিতান্ত অপটু নহে। একদিন শিকার মিলিল না, ঘরে খুদকুঁড়াও নাই, ফুল্লরা সখীর বাড়িতে চাউল ধার করিতে গেল। ওদিকে কালকেতু শিকারে গিয়া একটি জীবন্ত গোধা বাঁধিয়া আনিল। গোধা বা গোসাপটি ভগবতীর ছদ্মবেশ। ফুল্লরার কুটিরে আসিয়া ভগবতী ঘোড়শী তরুণীর মূর্তি ধরিলেন। তখন কালকেতু ঘরে ছিল না। তরুণীকে স্বগৃহে দেখিয়া ফুল্লরা চমকিয়া উঠিল— ভাবিল এ এক নূতন বিপদ। এতদিন তবু স্নখে-দুঃখে চলিতেছিল—এ অগ্নিশিখা আসিল কোথা হইতে! ভগবতী বলিলেন, তোমার স্বামীই আমাকে নিজগুণে বাঁধিয়া আনিয়াছে, আমার বাড়িঘর নাই, এখানেই কিছুকাল থাকিব ভাবিয়াছি। ফুল্লরার মাথায় আকাশ ভাঙিয়া পড়িল। ফুল্লরা তাঁহাকে বুঝাইতে চেষ্টা করিল, আমরা বড়োই দরিদ্র, ভাত জোটে না, ভাঙা কুঁড়ে, শীতে কাঁপি, আর যখন খাও জোটে তখন আহার জোটে না, ‘আমানি ঋবার গর্ত দেখে বিজ্ঞমান’। ফুল্লরা বলিল, এখানে স্নবিধা হইবে না বাপু, অন্ত্র যাও। কিন্তু ভগবতী বিশেষ উদ্দেশ্যে আসিয়াছেন, তাঁহার গেলে

চলিবে কেন ? তিনি নড়িলেন না । তখন ফুল্লরা স্বামীকে গিয়া ধরিল, বলিল, এ কেমন তোমার ব্যাভার ? এখানে স্বামী-স্ত্রীর কথোপকথনে ফুল্লরার পুষ্পযুত্‌ রব, পুষ্পলীন মৌমাছির মতো গুঞ্জন করিয়া উঠিয়াছে ।

কাহিনীকে অকারণ বিতানিত করিবার প্রয়োজন নাই । ভগবতীর রূপায় কালকেতু অগাধ ধনরত্ন পাইল । সেই টাকায় সে বন কাটিয়া গুঞ্জরাট রাজ্য স্থাপন করিল । তারপরে ভাঁড়ুর ষড়যন্ত্রে কলিঙ্গরাজের সহিত লড়াই বাধিয়া, আবার ভাঁড়ুর ষড়যন্ত্রে সে বন্দী হইল । তারপর উভয় রাজায় মিত্রতা হইয়া গেলে কালকেতু পুনরায় গুঞ্জরাট রাজ্যে প্রতিষ্ঠিত হইল । এবারে কাব্য শেষ হইবার পালা । তাই দেবতার আদেশে কালকেতু পুষ্পকেতুকে সিংহাসনে বসাইয়া, তাহারা—কালকেতু ও ফুল্লরা—দেবদেহে স্বর্গে চলিয়া গেল । তাহারা ছিল শাপভ্রষ্ট নীলাধর ও ছায়াবতী, ইন্দ্রের পুত্র ও পুত্রবধু । ইহাই কালকেতু-কাহিনীর সংক্ষেপ ।

• সাহিত্যে যাহারা সমাজ-চৈতন্য খোঁজে চণ্ডীকাব্য তাহাদের লুটের মাহাল । এত অবিকৃত সমাজ-চৈতন্য আর-কোনো কাব্যে আছে কিনা জানি না । বাস্তবিক, চণ্ডীকাব্য সামাজিক ইতিহাসের দলিল, না কাব্য— তাহা এখনো ঠিক করিয়া উঠিতে পারি নাই । আমার নিজের ধারণা, যে-প্রচুর উপাদান মুকুন্দরাম পাইয়া-ছিলেন সেগুলিকে তিনি সম্পূর্ণ আয়ত্ত করিয়া কাব্যে পরিণত করিতে পারেন নাই । ইন্দ্রের ভায়ে অগ্নি এখানে দুর্বল, তাই শিখার চেয়ে ধূমই প্রবল, আর ধূমের চেয়েও অনেক প্রবল ইন্দ্রের স্তূপ । সমাজ-চৈতন্য-অনুসন্ধিৎসুর কাছে এই ইন্দ্রেরই সমাদর ।

অনায়ত্ত ইন্দ্রের আধিক্য সত্ত্বেও মুকুন্দরাম কয়েকটি নবনারীর চিত্র অঙ্কনে সফলকাম হইয়াছেন । একটি ভাঁড়ু দত্ত, অপরটি বেনে মুরারি শীল । আর-একটি ফুল্লরা । কিন্তু ফুল্লরার চরিত্র অর্ধসমাপ্ত অর্থাৎ ইহার প্রথমার্ধেই কবির ক্লতিত্ব । ব্যাধগৃহিণী ফুল্লরার চরিত্র কবিকল্প যথাযথ আঁকিয়াছেন, কিন্তু রাজগৃহিণীর ছবি কিছুই হয় নাই ; সেখানেও সে ব্যাধ-গৃহিণী হইয়াই আছে ঠিক-কবিকল্পের দ্বাণ্ড্ব্যের অভিজ্ঞতা ছিল, দরিদ্রের ছবি আঁকিতে পারিতেন, কিন্তু ধনীর চিত্র তাহার কল্পনার অতীত । পর্যবেক্ষণশক্তির উপরেই মুকুন্দরামের প্রতিষ্ঠা— যখনই তিনি অভিজ্ঞতাকে কাজে লগাইয়াছেন, সফল হইয়াছেন ; কিন্তু যখনই

কল্পনাকে আশ্রয় করিয়াছেন, তাঁহার প্রতিষ্ঠা ভাঙিয়া পড়িয়াছে । একসঙ্গে পর্যবেক্ষণের পা এবং কল্পনার পাখা অল্প লোকেই পাইয়া থাকে । মুকুন্দরামের দু-খানা বেশ শক্ত বকরের পা ছিল । পাখার আভাস ছিল না তা নয়, তবে সে-পাখা হাঁসের পাখা, তাহাতে ওড়া চলে না, বড়োজোর মাচার উপরে উঠিয়া বসা চলে । এ-বিষয়ে শরৎচন্দ্র তাঁহার সগোত্র ।

ধনের অভিজ্ঞতা মুকুন্দরামের ছিল না, তাই কালকেতু ও ফুল্লরাকে রাজা ও মহিষী করিয়া আঁকিতে পারেন নাই, তাই ধনপতির কাহিনীতে তাঁহার কলম বিধাগ্রস্ত । যদি আমরা ভুলিয়া যাই যে ফুল্লরা রাজমহিষী হইয়াছিল, তবেই তাহার চরিত্রের পূর্ব- ও উত্তর-পর্বে সামঞ্জস্য খুঁজিয়া পাইব । কলিকরাজ গুজরাট রাজ্য আক্রমণ করিলে ফুল্লরার দুর্বলতা কালকেতুকে ভীক করিয়া ফেলিয়াছে, তাহার পরামর্শেই কালকেতু ধানের মাচার লুকাইয়াছে, তাহার নিবৃত্তিতাতেই সে কোটালের কাছে আত্মসমর্পণ করিয়াছে— আর কালকেতুকে বাঁচাইবার অহুস্বোধ করিয়া ফুল্লরা নিতান্ত প্রাকৃতজনের ছায় কোটালের কাছে কান্নাকাটি শুরু করিয়াছে । এ-সব রাজমহিষীর স্বভাবসংগত নয় । অবস্থার পরিবর্তনে তাহার স্বভাবের কোনো পরিবর্তন ঘটে নাই । ফুল্লরার চরিত্রের শেষার্ধের এই শোচনীয় চিত্রগুলিকে ভুলিয়া গিয়া তবে তাহার বিচার করিতে হইবে । কিন্তু বোচারাকে দোষ দিয়া কী ফল ? ইহা তো কবিরই অক্ষমতা ।

• কবিকল্প যেখানে সক্ষম, সেখানে তিনি একান্ত বাস্তবনিষ্ঠ এবং তাহারই অহুস্বরূপে নির্মম । ভাঁড়ু, দস্ত ও মুরারি শীলের ছায় বস্তুনিষ্ঠ চরিত্র আধুনিক কালের সমাজ-সচেতন লেখকেরা আঁকিতে পারিয়াছেন কি ? আধুনিকদের বস্তুনিষ্ঠা ঠিক বস্তুটিকে ধরিতে পারে না, শেয়ালের পা ধরিতে বটের শিকড় ধরে । •

ফুল্লরা ও ভাঁড়ু, দস্তের চরিত্র বস্তুনিষ্ঠ পন্থায় আঁকিতে শুরু করিয়া কবিকল্প হঠাৎ কেন পথ-পরিবর্তন করিলেন ? বস্তুনিষ্ঠ পন্থা যুগোচিত সাহিত্যধর্ম ছিল না, ওটা তাঁহার একান্ত স্বকীয় ধর্ম । অগোচরে তাঁহার কলমকে স্বধর্ম পরিচালিত করিতেছিল বটে, কিন্তু যখনই তিনি সচেতন হইয়া উঠিলেন, অমনি যুগধর্ম প্রবল হইয়া উঠিল, বস্তুনিষ্ঠা আদর্শনিষ্ঠায় বিলীন হইল, নির্মমতার স্থলে ভয়স্রতা দেখা দিল । হঠাৎ পথ-পরিবর্তনের ইচ্ছাই রহস্য ।

ফুল্লরা মেয়েটি মন্দ নয়, দরিদ্রঘরের বধু হইবার উপযুক্ত। কিন্তু দরিদ্র যদি হঠাৎ মোটা-রকমের লটারির টাকা পায়—সেকালে যাহা ছিল চণ্ডীর হঠাৎ-দয়া, একালে তাহাই লটারির টাকা—তবে তাহাকে লইয়া মুশকিল বাধিবে। গরিবঘরের স্বভাব সে ছাড়িতে পারিবে বলিয়া মনে হয় না। কিন্তু সংসারে গরিব লোকের সংখ্যাই অধিক, কাজেই ফুল্লরার স্থানের অভাব হইবে না। স্থানের তো অভাব হইবে না—কিন্তু ফুল্লরা কোথায়? ফুল্লরা দুস্ত্রাপ্য।

হীরা মালিনী

বাং লা সা হি তো ভাঁ ড়ু দ ত্তে র যদি কেহ জুড়ি থাকে তবে সে ভারতচন্দ্রের
বিজ্ঞানসন্দের উপাখ্যানের হীরা মালিনী— ‘কথায় হীরার খার হীরা তার নাম’ ।
একদিন হাটের মধ্যে এই দুইজনে হঠাৎ সাক্ষাৎকার হইয়া গেলে কী কাণ্ড
ঘটিত, তাহাই ভাবিতেছি । ভাঁড়ু দত্ত কীভাবে অকুতোভয়ে হাট লুট করিয়া
বেড়াইত, দেখিয়াছি । এ-বিষয়ে হীরাও বড়ো কম যায় না, তবে তাহার পন্থা
ভিন্ন । ভাঁড়ু বলের আশ্রয় লইত, কারণ সে জানিত, রাজার বাহুবল তাহার
সহায় । হীরার সে-রকম কোনো ভরসা ছিল না, তাই তাহাকে প্রধানত নিজের
বাক্যবলের উপর নির্ভর করিতে হইত, অবশ্য সঙ্গে অশ্রবলও ছিল । স্বন্দরের
প্রদত্ত টাকা ঘরে রাখিয়া দিয়া দুটি মেকি টাকা (সেকালেও মেকি টাকা ছিল
জানিয়া অনেকে আশ্চর্য হইবেন) লইয়া সে হাটে চলিল । তার পরে—

চলে দিয়া হাত নাড়া পাইয়া হীরার সাড়া

দোকানি দোকান ঢাকে ডরে ॥...

যদি দেখে আঁটাআঁটি কান্দিয়া তিতায় মাটি

সাধু হয়ে বেণে হয় চোর ॥

রাক্‌ তামা মেকী মেলে রাশিতে মিশায় ফেলে

বলে বেটা নিলি বদলিয়া ।

কান্দি কহে কোটালেরে বাণিয়ারে ফেলে ফেবে

কড়ি লয় ছু হাতে গণিয়া ॥

হীরা বাড়ি কিরিয়া গিয়া সন্দরকে বেসাতির হিসাব দেয়— সে-হিসাব বঙ্গ-
সাহিত্যে pun-এর শ্রেষ্ঠ নিদর্শন । যে হীরা তামা-কে রুপা বলিয়া চালাইতে
সন্দর, সে যে এক শব্দকে দুই ভিন্নার্থে চালাইবে, তাহাতে আর আশ্চর্যের কী !

প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে ভাঁড়ু যদি হয় humour-এর প্রতিনিধি, হীরা তবে
wit-এর । ‘হিউমার’ ও ‘উইট’ -এর তত্ত্বগত পার্থক্য নিরূপণ সহজ নয়, কিন্তু
বস্তুগত পার্থক্য মোটামুটি সহজেই ধরা যায়, আরও সহজ হইবে যদি ভাঁড়ু ও
হীরার চরিত্র মনে রাখি । ইতিপূর্বে ভাঁড়ুকে মূলকায় বলিয়া বর্ণনা করিয়াছি—

হিউমার একপ্রকার স্থূলতা, একপ্রকার উদারতা। 'উইট' তীক্ষ্ণ, তীক্ষ্ণ বলিয়াই ক্রুশ, যেমন ক্রুশ তীক্ষ্ণ অসিলতা। হীরা ক্রুশা, তাহার বয়স আর-একটু কম হইলে তরী বলা চলিত। হীরার বিশদ বিবরণ ভারতচন্দ্র লিখিয়া গিয়াছেন—

কথায় হীরার ধার হীরা তার নাম ।
 দাঁত ছোলা মাজা দোলা হান্স অবিরাম ॥
 গালভরা গুয়া পান পাকি মালা গলে ।
 কানে কড়ি কড়ে রাঁড়ী কথা কত ছলে ॥
 চূড়াবান্ধা চুল পরিধান সাদা শাড়ী ।
 ফুলের চূপড়ী কাঁখে ফিরে বাড়ী বাড়ী ॥
 আছিল বিস্তর ঠাট প্রথম বয়েসে ।
 এবে বুড়া তবু কিছু গুঁড়া আছে শেষে ॥
 ছিটা ফোটা তন্ত্র মন্ত্র আসে কতগুলি ।
 চেঙ্গড়া ভুলায়ে খায় চক্ষে দিয়া ঠুলি ॥
 বাতাসে পাতিয়া ফাঁদ কন্দল ভেজায় ।
 পড়শী না থাকে কাছে কন্দলের দায় ॥

এই বর্ণনায় হীরার আকৃতি ও প্রকৃতি সম্বন্ধে জ্ঞাতব্য প্রায় সব তথ্যই কবি জানাইয়া দিয়াছেন। হীরার উইট সানন্দে সহ্য করি, কিন্তু সে হিউমারের চেষ্টা করিলে অসহ্য হইত। রবীন্দ্রনাথ কোনো জায়গায় বলিয়াছেন যে, পুরুষ ফলস্টাফকে উপভোগ করিতে পারি, কিন্তু নারী ফলস্টাফ হইলে গায়ে জালা ধরাইয়া দিত, তার কারণ আর-কিছু নয়, পুরুষের প্রকৃতিতে এক প্রকার স্থূলতা আছে, যাহা হিউমারের অহুকুল। নারী প্রকৃতির সংকীর্ণ খাপের মধ্যে উইটের যথার্থ আশ্রয়। নারী রিয়ালিস্ট, উইট রিয়ালিজমের অস্ত্র। উদার হিউমার আদর্শনিষ্ঠ। সরস্বতী উইট, কারণ উইট মূলত জ্ঞান; আর গণেশ হইতেছেন হিউমার; হিউমারের ভিতরে-বাহিরে একটা অসংগতি আছে, সেই অসংগতি দেখিতে পাই গণেশের স্থূলদেহের ও সূক্ষ্মবুদ্ধির দ্বন্দ্ব।

হীরা ও ভাঁড়ু প্রাচীন কবিষয়ের সার্থক, বোধকরি সার্থকতম, চরিত্র-সৃষ্টি। তাঁহারা হু-জনেই অনেক রাজা, বীর ও বরাজনা সৃষ্টি করিয়াছেন বটে, কিন্তু হীরা ও ভাঁড়ুর কাছে তাহারা নিশ্চল। চরিত্র-সৃষ্টি তিন উপায়ে হইতে পারে : রচনা,

বর্ণনা ও স্বজন। রচনা হইতেছে বিভিন্ন অংশ, কাহিনী বা গুণ একত্র করিয়া সৃষ্টি। বর্ণনা হইতেছে অঙ্গপ্রত্যঙ্গাদির ব্যাখ্যা ও তাহাতে অঙ্গকারের আয়োপ, যেমন মালা পরাইলে বুঝিতে হইবে কণ্ঠ, বালা পরাইলে বুঝিতে হইবে হাত। আর স্বজন হইতেছে উদ্ভিষ্ট চরিত্রের উন্নীলন, অর্থাৎ যাহা আছে তাহাকে মেলিয়া ধরা। যাহা আছে বলিতে বুঝি, সেই চরিত্র কোনো-না-কোনো রূপে মানব-সংসারে আদি হইতেই আছে, লেখকের আগে হইতেই আছে, এখন একরকম রহস্যময় যোগাযোগের ফলে লেখক তাহাকে আর-সকলের জ্ঞানগোচর করিয়া দিলেন। আমার এ-কথা আদৌ 'প্যারাডক্স' নয়। বাস্তবে প্রাণসঞ্চায় যদি মাহুষের সাধ্য না হয়, তবে কাব্যে তো আরও অসম্ভব, যেহেতু কাব্য বাস্তবতর, আর বাস্তব মাহুষের আয়ুর চেয়ে কাব্যের নরনারীর আয়ু দীর্ঘতর। তাই ইহাকে স্বজন না বলিয়া আবিষ্কারণা বলাই উচিত। বলা উচিত যে, কলরাস যেমন আমেরিকার আবিষ্কার করিয়াছিলেন, শেক্সপিয়ার তেমনি ফল্‌স্টাফকে ও বাগ্নীকি তেমনি রামচন্দ্রকে আবিষ্কার করিয়াছিলেন। এই একই ভাবে, অবশ্য সংকীর্ণতর ক্ষেত্রে, কবিকঙ্কণ ঙাড়ুকে আর ভারতচন্দ্র হীরাকে আবিষ্কার করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন।

ভারতচন্দ্রের মানসিংহ ও ভবানন্দ রচনা মাত্র। কতকগুলি ঐতিহাসিক ও কিংবদন্তিমূলক তথ্যকে সংগ্রহ করিয়া দুটি মনুস্মৃতিতে তিনি দাঁড় করাইয়াছেন; তাহার নড়ে-চড়ে বটে, কিন্তু স্বকীয়তায় নয়, কবি প্রয়োজনবোধে নাড়ান বলিয়া। তাহার কাহিনীর বাহন। সার্থক চরিত্রসৃষ্টি কাহিনীকেই আপন বাহন করিয়া লয়, অনেক সময়ে লেখকের অভীষ্ট লক্ষ্যের বিপরীতে ঘোড়া ছুটাইয়া চলিয়া যায়; অনেক সময়ে তাহার প্রাণের আতিশয্যে পথের মধ্যে কাহিনীর ঘোড়া মরিয়া পড়ে, সোয়ার ছুটিতেই থাকে। সার্থক চরিত্রসৃষ্টি সর্বদাই কাহিনীর চেয়ে বড়ে।

ভারতচন্দ্রের বিজ্ঞা ও স্বন্দর বর্ণনা মাত্র। বাক্য-অঙ্গকারে ও স্বর্ণ-অঙ্গকারে তাহার এমনই ভারগ্রস্ত যে নড়িতেও অক্ষম, ভবানন্দ ও মানসিংহ তবু নড়িত-চড়িত। বিজ্ঞা ও স্বন্দরকে বিশ্বাস করিতে হইলে কবির কথায় বিশ্বাস করিতে হয়! কান্ধারু-শাবকের মতো, জন্মের পরেও তাহার জন্মদাতার কুস্কিগত!

কেবল, হীরাকে বিশ্বাস করিবার জন্ম আর কাহারো সাক্ষ্য আবশ্যক হয় না; সে শুধু স্বতন্ত্র নয়, স্বয়ম্ভু। ভারতচন্দ্রের আগে হইতেই সে ছিল, কবি তাহাকে

উন্নীলিত করিয়া দিয়াছেন। হীরা মালিনী কবির আবিষ্করণ।

ভারতচন্দ্রের প্রতিভাকে লঘু করিবার ইচ্ছা আমার নাই। সচেতন শিল্পী হিসাবে প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে তিনি অধিতীয়। বর্তমান যুগেও মাইকেল ও রবীন্দ্রনাথ ছাড়া তাঁহার জুড়ি দেখি না। কেবল বলিতে চাই যে, চরিত্রাঙ্কন-প্রতিভায় তাঁহার বিশিষ্টতা নয়। কিন্তু তাহাতে কী আসে যায়? সাহিত্যে ঐটিই একমাত্র গুণ নয়। বর্ণনা, শ্লেষ, ভাষার স্বচ্ছন্দ অসিক্রীড়া—এ-সমস্ত উচ্চাঙ্গের সাহিত্যিক গুণ। এইসব গুণেই ভণ্টেয়ার টিকিয়া আছেন, ভারতচন্দ্র আছেন, বার্নার্ড শ টিকিয়া থাকিবেন। কেবল হীরা মালিনীর ক্ষেত্রে ব্যতিক্রম ঘটয়া গিয়াছে। হীরা মালিনী তাঁহার বিশিষ্ট গুণের ফল নহে, নিতান্তই *tour de force*, সেকালের কৃষ্ণনগরের রাজপথে পড়িয়া-পাওয়া রত্ন। ঐতিহাসিকদের কাছে গুনিয়াছি, প্রাচীনকালের অনেক শহর তাহার বিপুল ঐশ্বর্য ও জনতা লইয়া নিঃশেষে মুছিয়া গিয়াছে। তারপরে অহুসন্ধিৎসুর হাতে ধ্বংসস্তুপের রহস্য ভেদ করিয়া একটা তামার মুদ্রা বা জীর্ণ তাম্রলিপি ধরা দিয়াছে—প্রাচীন গৌরবের উহাই একমাত্র অর্বাচীন সাক্ষী। অন্নদামঙ্গল-কাব্যের প্রধান চরিত্রগুলি আজ সম্পূর্ণ প্রাণহীন; কেবল ঐ কোন্দলপরায়ণা মালিনীটা আজও জীবিত, এতই সজীব যে কাছে যাইতে সাহস হয় না, পাছে ঝগড়া বাধাইয়া দেয়; কিংবা সর্বনাশ, স্তম্ভরের মতো নিমন্ত্রণ করিয়া ঘরে লইয়া যায়। স্ফুটটার প্রতি যে লোভ নাই তাহা নয়, কিন্তু গতজীবনা বিচার কক্ষে যাইবার কষ্ট কে স্বীকার করিত? অবশ্য হীরা মালিনীকে দেখিবার লোভ স্বাভাবিক, কিন্তু সেজগৎ অত দূরে যাইবার প্রয়োজন কী? তাহার বংশ আজিও লোপ পায় নাই।

ঠকচাচা

বিষ্ণুজনে রাখল ও অসাধু ব্যক্তির সংস্পর্শ এড়াইয়া যাইতে উপদেশ দিয়াছেন। তাহারা এ-বিষয়ে এমনই স্থিরসংকল্প যে, পণ্ডিতের সঙ্গে নরকগমনও বাঞ্ছনীয়, তবু খল ব্যক্তির সঙ্গে স্বর্গে যাওয়া কিছু নয়, বলিয়া মত প্রকাশ করিয়াছেন। বাস্তব জীবন সম্বন্ধে এ-উপদেশ মানিয়া চলাই ভালো সন্দেহ নাই। কিন্তু শিল্পের ক্ষেত্রে আসিলে ইহার ব্যতিক্রম দেখা যায়; দেখা যায় যে সকলেই শঠ ও খলের সঙ্গ কামনা করে। ভিকেলের উপস্থানে বহুতর শঠ খল ভণ্ড ও পাষণ্ড আছে। তাহারা এতই চিত্তাকর্ষক যে, পাঠক পুস্তকের পাতা উলটাইয়া আড়চোখে দেখিয়া লয়—আবার তাহারা কখন প্রবেশ করিবে। তাহারা বিদায় লইবার সময়ে পাঠকে আশা করে, হয়তো তাহারা শেষ মুহূর্তে ফিরিয়া দাঁড়াইয়া একটা সরস উক্তি করিয়া যাইবে। তাহারাই যেন উপস্থানের প্রাণাবেগকে চঞ্চল করিয়া রাখিয়াছে। ইহার কারণ আর-কিছুই নয়, সাধু-সজ্জন ব্যক্তির চেয়ে অসাধু ও খল অনেক বেশি চিত্তাকর্ষক। বাস্তব জীবনে তাহারা ক্ষতিকর হইতে পারে, কিন্তু শিল্পের ক্ষেত্রে তাহাদের সে-ক্ষমতা সীমাবদ্ধ, সেখানে তাহারা আনন্দদায়ক, আর-কিছুই নয়।

প্রাচীন ও নবীন বাংলা সাহিত্যে যে-সব অসাধু-শিরোমণির সাক্ষাৎ পাই তাহাদের মধ্যে ভাঁড় দস্ত একজন প্রধান, আর-একজন 'আলালের ঘরের দুলাল'-এর ঠকচাচা ওরফে মোকাংজান মিশ্র। সুনীতির মানদণ্ডে ভাঁড় দস্ত ও ঠকচাচা যতখানি খাটো, স্বব্যাক্যের মানদণ্ডে তাহারা ততখানি বড়ো। অনেকের পক্ষে তাহাদের সঙ্গটাই স্বর্গস্থল, তাহাদের সঙ্গে স্বর্গে গমন তো উপরি-পাওনা। ঐখানেই বোধকরি বিধাতার দয়া, বাস্তবে তাহাদের হীন করিয়াছেন বলিয়াই শিল্পের ক্ষেত্রে সে-নূনতা পূরণ করিয়া দিয়াছেন। দুই-জায়গাতেই তাহাদের মাঝে মাঝে বিধাতা এমন নিরপেক্ষ নির্দয় নহেন।

'আলালের ঘরের দুলালে' অসাধু ব্যক্তির অভাব নাই, সংখ্যায় তাহারাই অধিক। সকলেই ঠকচাচার প্রতিদ্বন্দ্বী, কিন্তু প্রতিভার জোরে সে আর-সকলকে অনেক পিছনে ফেলিয়া গিয়াছে; ঠকচাচা ছাড়া ঠকচাচার তুলনা মেলা ভার, কেবল

চাচার কাছে চাচা কিঞ্চিৎ সংযত। বাবুরামবাবু বিপদে অর্থাৎ একটি কঠিন মামলায় পড়িয়া ঠকচাচার শরণাপন্ন হইলেন। তার পরে লেখকের বর্ণনা পড়া যাক—

‘অনেক জমিদার নীলকর প্রভৃতি সর্বদা তাহার সহিত পরামর্শ করিত। জাল করিতে—সাক্ষী সাজাইয়া দিতে—দারোগা ও আমলাদিগকে বশ করিতে—গাঁতের মাল লইয়া হজম করিতে—দাঙ্গা হাঙ্গামের ছোটপাট ও হয়কে নয় করিতে নয়কে হয় করিতে তাহার তুল্য আর এক জন পাওয়া ভার। তাহাকে আদর করিয়া সকলে ঠকচাচা বলিয়া ডাকিত, তিনিও তাহাতে গলিয়া যাইতেন এবং মনে করিতেন, আমার শুভক্ষেণে জন্ম হইয়াছে—রমজান ইদ সোবেরাত আমার করা সার্থক—বোধ হয় পিয়ের কাছে কসে ফয়তা দিলে আমার কুদরৎ আরও বাড়িয়া উঠিবে।’

ঠকচাচা সম্বন্ধে আর-একটি বর্ণনা দেখা যাক—

‘ঠকচাচার মাথায় মেস্তাই পাগড়ি—গায়ে পিরাহান—পায়ে নাগোরা জুতা—হাতে ফটিকের মালা—বুজুর্গ ও নবীর নাম নিয়া এক ২ বার দাড়ি নেড়ে তসবি পড়িতেছেন, কিন্তু সে কেবল ভেক। ঠকচাচার মত চালাক লোক পাওয়া ভার। পুলিশে আসিয়া চারিদিকে যেন লাটিমের মত ঘুরিতে লাগিলেন! একবার এ দিগে যান—একবার ও দিগে যান—এক বার সাক্ষিদিগের কাণে ২ ফুস ২ করেন এক ২ বার বাবুরাম বাবুর হাত ধরিয়া টেনে লইয়া যান—এক ২ বার বটলর সাহেবের সঙ্গে তর্ক করেন—এক ২ বার বাজারাম বাবুকে বুঝান। পুলিশের যাবতীয় লোক ঠকচাচাকে দেখিতে লাগিল।’

আমরাও দেখিতেছি, আর বলা বাহুল্য, বাংলা সাহিত্যের পাঠক চিরকাল সবিস্ময়ে দেখিতে থাকিবে।

এক হিসাবে অবশ্য ঠকচাচার অসাধুতা খুব বেশি অসাধারণ নয়—বিলেবণ করিলে তাহার মানসিক উপাদান আমাদের অনেকের মধ্যেই মিলিবে, তবে মাত্রায় কম আর বেশি। সে অসামান্য ঠকচাচার ব্যক্তিত্ব, ঐ ব্যক্তিত্বের ধাক্কায় তাহার অসাধুতা এমন উত্তুঙ্গ হইয়া উঠিয়াছে।

ঠকচাচা বাবুরামবাবুকে বুঝাইতেছে যে তাঁহার ছোটো ছেলে রামলাল মন্দ নহে, কেবল বরদাবাবুর শিক্ষার গুণেই এমন হইয়াছে। ঠকচাচার সঙ্গে মতে না মিলিলেও বলিয়া রাখি, বরদাবাবু একজন সাধু ব্যক্তি আর তাঁহার শিক্ষার গুণে

রামলাল শিক্ষিত ও সচ্চরিত্র হইয়া উঠিয়াছে—লেখকেরও সেই অভিপ্রায় ।
ঠকচাচা বাবুরামবাবুকে বলিলেন—

‘মোশার লেড়্কা বুঝা নহে, বরদাবাবুই সব বদের জড়—ওনাকে তফাত করিলে লেড়্কা ভালো হবে—বাবু সাহেব ! হেন্দুর লেড়্কা হয়ে হেন্দুর মাফিক পাল পার্ৰণ করা মোনাসেব, আর দুনিয়াদারি করিতে গেলে ভালো বুঝা হুই চাই—দুনিয়া সাচ্চা নয়—মুই একা সাচ্চা হয়ে কি করবো ?’

‘দুনিয়া সাচ্চা নয়—মুই একা সাচ্চা হয়ে কি করবো ?’ আমাদের অধিকাংশেরই ঐ কথা ! ঐ সামান্ত রক্তপথে সংসার কীর্তিনাশার শ্রোতে ভাসিয়া যাইতেছে ! সংসার যদি মন্দ, আমি তবে ভালো হই কেন—ইহাই ঠকচাচার জীবনতত্ত্ব । অধিকাংশ লোকেরই ঐ তত্ত্ব । তবে অপরে যাহা ক্ষুদ্র ও অপ্রকট, ঠকচাচার আসিয়া তাহা স্পষ্টোচ্চারিত ও প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছে । আর শ্রোতের সঙ্গে বাতাসের মতো আছে ঠকামির সঙ্গে ব্যক্তিত্বের ঠেলা—দুয়ে মিলিয়া ঠকচাচা চিন্তাকর্ষকদের চূড়ান্ত ।

ঠকচাচার সমগ্র ইতিহাসবর্ণনা আমার উদ্দেশ্য নয়, কেবল পরিণামটুকু বলিলেই চলিবে । জাল করিবাবু অপরাধে ঠকচাচা ও তাহার সাক্ষেদ বাছলোর দ্বীপান্তর দণ্ড হইয়াছে—

‘এখানে ঠকচাচা ও বাছল্য জাহাজে চড়িয়া সাগর পার হইয়া চলিয়াছে । দুটিতে মাণিকঘোড়ের মত, এক জায়গায় বসে—এক জায়গায় খায়—এক জায়গায় শোয়, সর্বদা পরস্পরের দুঃখের কথা বলাবলি করে । ঠকচাচা দীর্ঘ নিশ্বাস ত্যাগ করিয়া বলে—মোদের নসিব বড় বুঝা—মোরা একেবারে মেটি হলুম, ফিকির কিছু বেরোয় না, মোর শির খেকে মতলব পেলিয়ে গেছে, মোকান বি গেল—বিবির সাত্তে বি মোলাকাত হলো না—মোর বড় ডর তেনা বি পেটে সাদি করে ।’

বিপদে পড়িয়াছে বলিয়াই জানা গেল যে ঠকচাচারও ডর আছে, আমরা তো তাহাকে অকুতোভয় বলিয়াই মনে করিয়াছিলাম । এটা মন্দের ভালো । কিন্তু ভালোর মন্দ দিকটাও সামান্ত নয় এবং সেখানেই লেখকের সঙ্গে আমার মতভেদ ।

ঠকচাচাকের দণ্ড দেওয়া উচিত হয় নাই ; সে অবশ্যই দণ্ডযোগ্য, সেই কারণেই বিনা দণ্ডে তাহাকে ছাড়িয়া দিলে পাঠক যাচিয়া গিয়া দণ্ডদানের ভার লইত ;

কিন্তু লেখক পূর্বপক্ষ হইয়া দণ্ড দেওয়াতে পাঠকের মন তাহার ক্ষমার স্থপাশিশ করিতে থাকে। অধর্মের পরাজয়সাধনের বা দণ্ডদানের ভার নিজহাতে না লইয়া পাঠকের উপরে ছাড়িয়া দেওয়াই লেখকের কর্তব্য। বাস্তবের সঙ্গে শিল্পের ঐখানে তফাত। বাস্তবের দণ্ড বাস্তব হওয়া আবশ্যিক, কিন্তু শিল্পের দণ্ড অল্পরূপে হইয়া থাকে। লেখক যদি ঠকচাচাকে দণ্ড না দিতেন তবে পাঠক ফাঁসির ব্যবস্থা করিত, পুলিশোলাও-এ সম্বন্ধে হইত না।

আলালের ঘরের ডুলাল গ্রন্থে সকল সাধু ব্যক্তিই শেষ পর্যন্ত পুরস্কৃত এবং সকল অসাধু ব্যক্তিই শেষ পর্যন্ত দণ্ডিত হইয়াছে— এটা গ্রন্থের একটা প্রধান ক্রটি, ঠকচাচার দণ্ডও এই সাধারণ ক্রটির অন্তর্গত।

মুকুন্দরাম চক্রবর্তীও ভাঁড়ু দত্ত সম্বন্ধে ঠিক এই ভুলটিই করিয়াছেন, অদৃষ্টের হাতে তাহাকে দণ্ডিত করিয়াছেন, ভরসা করিয়া পাঠকের উপরে ছাড়িয়া দিতে পারেন নাই।

ভাঁড়ু দত্ত ও ঠকচাচা বাংলা সাহিত্যের মানিকজোড়। ঠকচাচার সঙ্গে কেহ স্বর্গে যাইতে চাহিবে না, স্বীপাস্তরে তো নয়ই— কিন্তু তাই বলিয়া অবসরের ছ-চারিটি দণ্ড যাহারা ইহাদের সঙ্গে কাটাইতে রাজি নয়, তাহারা সাধুপুরুষ হইতে পারে, কিন্তু সাধারণ মানুষ নয়। সংসারে সাধুপুরুষের সংখ্যা অল্প হইলেও ক্ষতি নাই, কিন্তু সাধারণ মানুষের সংখ্যা অল্প হইলেই বিপদ— কারণ তাহারা ই যে salt of the earth।

রাবণ

মেঘনা দ্বন্দ্ব - কাব্যের রাবণ-চরিত্র বাংলা সাহিত্যের নবনায়ীদের মধ্যে বোধ-করি বৃহত্তম চরিত্র। দশাননের আকৃতির কথা বলিতেছি না, সে তো আছেই, সে তো বান্দীকির কীর্তি, তার জন্ত মধুসূদনের বিশেষ কৃতিত্ব নাই। আমি বলিতেছি, অতলম্পর্শী শোকের গৌরবে ত্রিদিববিজয়ী রাবণ একপ্রকার মাহাত্ম্য লাভ করিয়াছে— সমুদ্রোপকূলবর্তী তরঙ্গাভিঘাত-অভিষিক্ত মহীধর যেমন স্বাভাবিক উচ্চতার চেয়ে উচ্চতর, স্বাভাবিক অটলতার চেয়ে অটলতর মনে হয়, অনেকটা তেমনি। তার উপরে অন্তগামী সূর্য যখন আবার বেদনার আয়তন কিরীট পরাইয়া দেয় তখন আর তাহাকে লৌকিক বলিয়া মনে হয় না, মনে হয় কোন্ স্বয়ংকিরীটিত অলৌকিক মহিমা মানব-নয়নের সার্থকতাসাধনের উদ্দেশ্যে ক্ষণকালের জন্ত রূপ-পরিগ্রহ করিয়া দেখা দিয়াছে। বাস্তবিক, রাবণ-চরিত্রকে কোনো মহীধর বলিয়াই মনে হয়, তাহাকে মানবহস্ত-নির্মিত, মানবচিত্ত-পরিকল্পিত মনে হয় না। পাষণের মূর্তি যত প্রকাণ্ডই হোক-না কেন, তবু তাহাতে মানবস্পর্শ বিद्यমান। কিন্তু যে-গিরিবর প্রকৃতির লীলাসম্মত, বহু কোটি বর্ষাখত্ব অদৃশ্য নিপুণতায় যাহাকে একটা বিশেষ আকৃতি দিয়াছে, বহু কোটি শয়ং যাহার স্বন্ধে কুয়াশা-উত্তরী নিক্ষেপ করিয়াছে, বহু কোটি শীত সযত্নে যাহার শীর্ষদেশে তুষার-উত্তরী বাঁধিয়া দিয়াছে, আর অবশেষে সকল প্রসাধনের উপসংহারে বহু কোটি বসন্ত পুষ্পাভরণে যাহাকে সজ্জিত করিয়া দিয়াছে ; বহু লক্ষ ভূমিকম্প যাহার কঠিন পাষণরাশি স্থলিত করিয়া দিয়া নিদাক্ষণ আর্ত মস্ত্র জাগাইয়া দিয়াছে ; কাছে দাঁড়াইলে যাহা শিলা-স্তূপ মাত্র, দূর হইতে যাহা বিশিষ্ট আকৃতি, অর্ধেক অস্পষ্ট, অর্ধেক ইঙ্গিতময়— খানিকটা পার্শ্ব, অনেকটাই অপার্শ্ব, যাহার সৃষ্টিকার্যে স্বয়ং প্রকৃতি ধৃত-খনিজ— মানবজাতির যে অগ্রজ এবং মানবজাতি লোপ পাইবার পরেও যে বিরাজ করিতে থাকিবে— মেঘনা দ্বন্দ্ব-কাব্যের রাবণ সেইরকম একটি অমানবীয় সামগ্রী।

মাইকেলের রাবণ প্রাকৃতিক শক্তির (elemental force) সৃষ্টি। প্রাকৃত শক্তি যেমন এখনো মাঝে-মাঝে একটা-আধটা গিরিচূড়া ঠেলিয়া খাড়া করিয়া দেয়,

এক-আধটা উপসাগর অকস্মাৎ খনন করিয়া দেখায়, রাবণ-চরিত্র তেমনি প্রাকৃত শক্তির একটা কাজ— লবণাসু-অভিহত দুর্ধ্ব গিরিচূড়ার স্তায় সে দণ্ডায়মান। এমন যে হইতে পারিল— কোনো-কোনো সময়ে সমাজে প্রাকৃতিক শক্তি প্রবল হইয়া ওঠে। শ্যামল স্ববিগ্ৰহ ভূ-পৃষ্ঠের অন্তরে নিত্যবিরাজিত অগ্নিদ্রব্যের স্তায় সমাজের নীচের তলায় প্রাকৃতিক শক্তি সতত ক্রিয়াশীল হইলেও সদাসর্বদা তাহা প্রবলরূপে প্রত্যক্ষগোচর হয় না— তজ্জগৎ ভূমিকম্পের আবশ্যক। সামাজিক ভূমিকম্পের ফলেই রাবণ-সদৃশ প্রাকৃতিক (elemental) চরিত্র সৃষ্ট হইয়া থাকে— একা মাহুবেয় সাধ্য কি তাহাদের সৃষ্টি করে। ‘ডিভাইন কমেডি’-র অনেকগুলি চরিত্রেই প্রাকৃতিক শক্তির প্রকাশ— অথচ অল্পকাল পরে লিখিত ‘ডেকামেরোন’ গ্রন্থ দ্বিবা সূস্থ মেজাজের রচনা। মার্লোর টেব্বারলেন একটি প্রাকৃতিক চরিত্র— মার্লোর অঙ্কিত অধিকাংশ চরিত্রেই অস্বাভিক পরিমাণে প্রাকৃতিক শক্তি সক্রিয়— তুলনায় শেক্সপিয়রের দু-একটি চরিত্র বাদে, লীয়রের কথাই এখন মনে পড়িতেছে, অধিকাংশ সূস্থ মেজাজের কল্পনা। গ্যোটের ফাউস্ট-চরিত্রে প্রাকৃতিক লীলা থাকিলেও মার্লোর ডক্টর ফস্টাসের চেয়ে অনেক অল্প। ত্রটি-ভঙ্গীগণ স্বল্পায়ু ও স্বভাব-কল্প হইলেও তাহাদের অনেক রচনাতেই এই প্রবল শক্তিটি সক্রিয়— ‘ওয়াদারিং হাইটস্’-এ প্রাকৃতিক শক্তি চরিত্র সৃষ্টি করিয়াই ক্ষান্ত হয় নাই, অশরীরী মূর্তিতে, স্থানীয় আবহাওয়ারূপে নিজেও যেন বিদ্যমান ; ‘জেন আয়ার’-এ তাহা অপেক্ষাকৃত স্তিমিত। পরবর্তীকালের লেখকদের মধ্যে হার্ডির অনেকগুলি উপন্যাস ও ‘ডাইনাস্টস্’ নামে মহাকাব্য প্রাকৃতিক শক্তির লীলারসে উদ্ভূত। বাংলা সাহিত্যে মেঘনাদবধের রাবণ ব্যতীত প্রাকৃত চরিত্র তো দেখি না।

উপরে যে-সমস্ত লেখকের নাম করা হইল তাহাতে বুঝিতে পারা যাইবে যে, প্রাকৃতিক চরিত্র বাহারা সৃষ্টি করিয়াছেন তাহারা যি প্রতিভায় অপরের চেয়ে মহত্তর— এমন প্রমাণ হয় না। দাস্তের সঙ্গে বোকাচিওর তুলনা হয় না বটে, তেমনি আবার শেক্সপিয়রের সঙ্গেও মার্লোর তুলনা হয় না, আর মার্লোর ডক্টর ফস্টাসের চেয়ে গ্যোটের ফাউস্ট অনেক উচ্চতর শ্রেণীর সৃষ্টি। আসল কথা, প্রাকৃত চরিত্রের সৃষ্টি একটা বিশেষ সামাজিক অবস্থার উপরে নির্ভর করে। সেই বিশেষ সময়ের দাবিকে বিকাশ করিবার জন্ত বিশেষ একপ্রকার প্রতিভার প্রয়োজন। তাহা কাহারো থাকে, কাহারো থাকে না, কাহারো অল্প থাকে। মাহুবেয় মনকে

যদি দুই ভাগ করিতে পারি, তবে একটা অংশ প্রাকৃতিক, একটা অংশ ব্যক্তিগত ; একটা আদিম কালের বাহন, একটা অর্বাচীন কালের বাহক ; একটা সংস্কার-মুক্ত, অপরটা সংস্কৃতি-সম্পন্ন। অস্বাভাবিক দুটা ভাগই সকলের মনে আছে— কাহারো কোনোটা প্রবল, কাহারো কোনোটা দুর্বল। মাঝে-মাঝে সমাজে উপপ্লবের সময় আসে, তখন লেখকদের মনের প্রাকৃত অংশটা নাড়া খায় এবং অনেক সময়ে অনেক সৌভাগ্যে এক-আধটা মহৎ প্রাকৃত চরিত্র সৃষ্ট হইয়া দেখা দেয়। মেঘনাদবধের রাবণ এইরকম একটা সৃষ্টি।

২

মাইকেল মধুসূদনের সমকাল বাংলাদেশের সামাজিক ইতিহাসে একটা উপপ্লবের সময়, এমন উপপ্লব বাংলাদেশের সমাজে অনেক কাল ঘটে নাই। তখনকার অনেক উচ্চ-ইংরাজি-শিক্ষিত লোকে কেবল যে বিলাতি মদ খাইত এমন নয়, ইংরাজি সভ্যতাও তাহাদের মনে মদের প্রক্রিয়া করিত। প্রত্যেক ইংরাজি বই তাহাদের চোখে মদের বোতল ছিল। তাহারা বাংলা ভাষা ভুলিল, সাহেব হইবার আশায় খ্রীস্টান হইল, ঐ আশাতেই নিজের নামটি অতদ্ভু ইংরাজি বানানে লিখিয়া বিক্রত করিয়া তুলিল, ইংরাজিতে স্বপ্ন দেখিবার কল্পনা তাহারা পোষণ করিত। ‘রাম ও তাহার অমৃতচরণের’ প্রতি ঘৃণা, রাবণ ও মেঘনাদের চিন্তামাত্র কল্পনার উদ্দীপনা—এ কেবল মাইকেলের মনোভাব নয়, তাঁহার সমকালীন অনেকেরই মনের ভাব ছিল। দেশীয় সবকিছুই হয়, বিলাতি সবকিছুই বরণ্য— ইহাই ছিল সাধারণ আবহাওয়া। এ-হেন অবস্থার মূর্ত প্রতীক রাবণ ও তাহার পুত্র। রাবণের ঐশ্বর্য, রাবণের বীরত্ব, রাবণের রাম-বিষেব, রাবণের স্বর্ণলঙ্কা— তাহাদিগকে মুগ্ধ করিয়াছিল। মাইকেল মুখে স্বর্ণলঙ্কা বলিলেও মনে-মনে ইংলণ্ডের কথাই ভাবিতেন। উপরি-উক্ত মনোভাবকে, সামাজিক অবস্থাকে গুলাইয়া লইয়া ইংরাজি-শিক্ষিতের প্রতিনিধিরূপে মাইকেল রাবণ-চরিত্র ঢালাই করিয়াছিলেন। রাবণকে তিনি এত প্রকাণ্ড করিয়া গড়িয়াছিলেন-যে তার চেয়ে বড়ো করা সম্ভব ছিল না— তাই তুলনার রাম ও লক্ষ্মণ ছোটো হইয়া গেল। বান্দীকির পরে অনেক ভারতীয় কবি রামায়ণ-কাহিনী লিখিয়াছেন— কিন্তু মাইকেলের কাব্যের সঙ্গে তাঁহাদের কাব্যের মূলগত

প্রভেদ এই যে, তাঁহারা কেহই রাবণের জয়ধ্বনি করেন নাই। মাইকেল প্রথম রাবণের জয়ধ্বনি করিয়া উঠিলেন।

কিন্তু শুধু এইটুকু মাত্র বলিলে মাইকেলের রাবণকে ছোটো করিয়া ফেলা হয়; কারণ যে-রাবণ একটা বিশেষ সময়ের সামাজিক অবস্থার দুর্গে বন্দী সে আমাদের কল্পনাকে উদ্বুদ্ধ করিতে অক্ষম। আমরা অপর-কালের অধিবাসী, আমরা মাইকেলের সমকালীন আদর্শের প্রতি বিশ্বাসহীন; তাঁহারা ছিলেন ইংরাজি শেখার আরম্ভে, আর আমরা রহিয়াছি ইংরাজি ভুলিবার সূচনায়। তৎসম্বন্ধে যে রাবণ আমাদের বসলোক উন্নীত করিতে পারে তার অল্প কারণ আছে। মাইকেল রাবণের মহিমার সহিত অপর-একটি উপাদান মিশ্রিত করিয়া দিয়াছিলেন, সেটি অপরিস্রয় বেদনা। সেই বেদনার জ্বালাতেই রাবণ আজ আমাদের সমবেদনার পাত্র, আমাদের সগোত্র। আজ ইংরাজি শিক্ষার মোহ অপগত, ইংরাজ-শাসনের ব্যর্থতাই আজ শুধু বিद्यমান। মহিমার অত্যাচ চূড়ায় আসীন হইয়াও পার্শ্ববর্তী স্বগভীর খাদটাই কেবল রাবণের চোখে পড়িয়াছে। এত ঐশ্বর্য, এত প্রতাপ সর্ব্বেও সর্বনাশ যে কেন শনৈঃ শনৈঃ নিকটবর্তী হইতেছে সে বুঝিতেই পারে নাই—তাই সে প্রত্যেকটি বিপৎপাতের পরে এই মর্মে খেদোক্তি করিয়াছে—

কি পাপে লিখিলা

এ পীড়া দারুণ বিধি রাবণের ভালে ?

এবং

বিধির বিধি কে পারে খণ্ডাতে ?

কী পাপে তাহার দণ্ড সে যেমন জানে না, তেমনি সে-দণ্ড হইতে যে নিষ্কৃতি নাই, তাহাও জানে। এই দুটি উক্তিতেই মেঘনাদবধ-কাব্যের রাবণ-চরিত্রের ধূয়া নিহিত।

এ ধূয়া মাইকেল স্তনিতে পাইলেন কোন্ মন্ত্রবলে ? তাঁহার সমকালে বাঙালির তো এমন দুর্দশার কারণ ছিল না! স্বাধীনতা গিয়াছিল বটে, কিন্তু ইংরাজ-শাসনকে তৎকালে কেহই অবাঞ্ছনীয় মনে করিত না। তখনকার দিনে হুড়িটা ইংরাজি শব্দ লিখিতে পারিলে চাকুরি জুটিত, দু-খানা ইংরাজি বই পড়িলেই লোকে পণ্ডিত মনে করিত। হিন্দুসমাজ তখন ইংরাজের স্মরণানী ছিল, পরবর্তী-

কালের মতো মুসলমান-সমাজকে সে-পদ ছাড়িয়া দিতে বাধ্য হইয়া বুক-চাপড়ানো শুরু করে নাই। তবে এ-খেদোক্তির তাৎপর্য কী? সেকালের ইংরাজি-শিক্ষিত সমাজের প্রতিনিধি রাবণের মুখে তবে এ-বিলাপ এ-নৈরাশ্র কেন? সমাজের মধ্যে সে-ব্যর্থতা সে-বেদনা তো ছিল না।

এখানেই মাইকেলের যথার্থ কবিদৃষ্টি, ইহাতেই তাঁহার ভবিষ্যৎ-দর্শনের পরিচয়। মাইকেল হ্যামলেটের মতো বলিতে পারিতেন— 'O my prophetic soul!' তিনি সেকালে বসিয়া দুবকালকে, তাঁহাদের সমগ্র হইতে আমাদের সময়কে, ইংরাজ-শাসনের প্রারম্ভ হইতে তাহার উপসংহারকে, বাঙালি-সমাজের উন্নতির সূচনা হইতে তদীয় অবনতির সূত্রপাতকে যেন দেখিতে সমর্থ হইয়াছিলেন, আর সেইজন্মই রাবণের চরিত্রে ঐশ্বরের সঙ্গে বিবাদকে, প্রতাপের সঙ্গে নৈরাশ্রকে, দস্তের সঙ্গে সক্রমণ খেদোক্তিকে মিশ্রিত করিয়া দিয়াছেন। এ-হেন বিষম উপাদানে গঠিত বলিয়াই রাবণ দুটি অসমকালের প্রতীক হইতে পারিয়াছে রাবণ সেকালেরও প্রতিনিধি, একালেরও বটে। এই কারণেই রাবণ-চরিত্র অতিশয় 'মডার্ন'। এই কারণেই রাবণের সঙ্গে, রাবণের শ্রষ্টা মাইকেলের সঙ্গে বর্তমান কাল নূতন করিয়া আত্মীয়তা অনুভব করিতেছে।

একালের আমরা কি রাবণের মতো নিরস্তর খেদ করিতেছি না? কী পাপে আমাদের বর্তমান দুর্দশা তাহা কি আমরা বুঝিতে পারিতেছি? কিসে মুক্তি তাহা কি বুঝিতে পারিতেছি? একটার পরে একটা দুর্ভাগ্যের আঘাতে আমরা কি বলিতেছি না—

কি পাপে লিখিলা

এ পীড়া দারুণ বিধি আমাদের ভালে?

প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পর হইতে বাঙালি-সমাজের সুখ-সৌভাগ্যে ভাটার টান শুরু হয়। প্রথমে পাট গেল, তার পরে ইংরাজ শাসনকর্তার প্রশ্রয় গেল, সেইসঙ্গে স্থলভ চাকুরি গেল।

কি পাপে লিখিলা

এ পীড়া দারুণ বিধি আমাদের ভালে?

তারপর আসিল সাম্প্রদায়িক বাঁটোয়ারা। লীগ-মন্ত্রিমণ্ডলীর শাসন, দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ, নিস্প্রদীপ মন্বন্তর, মহামারী, কন্ট্রোল, রেশন, চোরাবাজার, কলিকাতার

হাক্কামা, নোয়াখালি, বঙ্গবিভাগ, উদ্বাস্তুতা ! শ্রেণীবদ্ধ হুর্ভাগ্যের আর যেন শেষ
নাই—

কি পাপে লিখিলা

এ পীড়া দারুণ বিধি আমাদের ভালে ?

কিছু এখানেই কি হুর্ভাগ্যের অবসান ? আসামে বিহারে উড়িষ্যায় দার্জিলিঙে,
বঙ্গান্তরে সর্বত্র আজ বাঙালি লাক্ষিত । এ-লাঙ্কনা যে চূড়ান্ত পর্যায়ে পৌঁছিয়াছে
মনে হয় না, মনে হয় এখনো—

বিধি প্রসারিছে বাহু

বিনাশিতে লক্ষা মম, কহিছ তোমায়ে ।

আজ লঙ্কার অর্থ বাংলাদেশ, সেদিন লঙ্কার অর্থ ছিল ইংলণ্ড । অপগত
ঐশ্বৰ্যের দিকে তাকাইয়া কপালে করাঘাত করিয়া আমরা কি রাবণের মতোই
বলিতেছি না—

কি পাপে হারাহু আমি তোমা হেন ধনে ?

কি পাপ দেখিয়া মোর, রে দারুণ বিধি,

হরিলি এ ধন তুই ? হায় রে, কেমনে

সহি এ যাতনা আমি ?

মাইকেলের কাল আমাদের কালের দিকে তাকাইয়া বলিতে পারিত—

ছিল আশা, মেঘনাদ, মুদিব অস্তিমে

এ নয়নদ্বয় আমি তোমার সম্মুখে ;—

সঁপি রাজ্যভার, পুত্র, তোমায়, করিব

মহাযাত্রা ! কিন্তু বিধি— বুঝিব কেমনে

তায় লীলা ? ভাঁড়াইলা সে স্মৃথ আমায়ে ।

মেঘনাদবধ-কাব্য একদেহে বাঙালির উত্থান ও পতনের মহাকাব্য ।
সৌভাগ্যের উষায় যে-কাব্যের পটে বাঙালি আপনায় গৌরবময় মধ্যাহ্নকে
দেখিয়াছিল, সৌভাগ্যের সঙ্কায় আজ আবার তাহারই পটে নৈরাশ্রের অন্ধকারকে
প্রত্যক্ষ করিতেছে । হুর্ভাগ্যের পরিপ্রেক্ষিতে মেঘনাদবধ-কাব্য আজ নূতন
গভীরতা লাভ করিয়াছে । এখনই মেঘনাদবধ-কাব্য বুঝিবার প্রকৃত সময়, কারণ
এ-কাব্য প্রৌঢ়বয়সের কাব্য ; দুঃখের অভিজ্ঞতা ভারি হইয়া উঠিলে তবেই ইহার

যথার্থ রসগ্রহণ সম্ভব হয়, তবেই বীরের ক্রন্দন যে কী মর্মস্পর্ক দৃশ্য বুদ্ধিতে পারা যায়। শোকের আঘাতে বাংলা সাহিত্যের বৃহত্তম চরিত্রটি ও বাঙালি-সমাজ আজ কাছাকাছি আসিয়া পড়িয়াছে— তাই পরস্পরকে আজ কতকটা বুদ্ধিতে পারিতেছে। শিল্পের সম্মিলিত জাতির আসরে মেঘনাদবধ-কাব্যের রাবণই বর্তমান বাঙালি-সমাজের যথার্থতম প্রতিনিধি।

প্রমীলা

মা ই কে লে র অ ঙ্কি ত নারীচরিত্রগুলির মধ্যে মেঘনাদবধ-কাব্যের প্রমীলা সবচেয়ে পূর্ণাঙ্গ। বীরানুনা-কাব্যের পত্রিকাগুলির নামিকা রমণী— কিন্তু তাহারা কেহই প্রমীলার পূর্ণতা পায় নাই— তাহাদের আসন্ন সংকীর্ণ। শর্মিষ্ঠা ও কৃষ্ণকুমারী পূর্ণাঙ্গ বটে, কিন্তু নাটক মাইকেলের প্রতিভার অনুল্ল না হওয়ায় তাহারা অনেকটা বিকল। তিলোত্তমা ছায়াপ্রায়। কেবল প্রমীলাকেই সম্পূর্ণ ও সজীব বলা চলে। এমন যে হইল তার কারণ, মেঘনাদবধ-কাব্যের আসন্ন প্রমীলার ব্যক্তিত্বের বিকাশের পক্ষে যথেষ্ট প্রশস্ত, আর কাব্য ও অমিত্রাক্ষর হইতেছে মাইকেলের প্রতিভার যথার্থ বাহন। তা ছাড়া, ঘটনার বহুলতার দ্বারাই চরিত্রের বিকাশসাধন মাইকেলের প্রতিভার রীতি— মেঘনাদবধ-কাব্যে ঘটনা-বাহুল্যের অভাব ঘটে নাই।

প্রমীলার চরিত্রের বৈশিষ্ট্য কী? সে বীররমণী, কিন্তু তাই বলিয়া নিরবচ্ছিন্ন বীর নহে— মেঘনাদের সাক্ষাতে সে লতার ছায় কোমল; তাহার অসাক্ষাতে, প্রয়োজনের ক্ষেত্রে সে মহীকুহের ছায় দৃঢ়; কোমল-কঠোরের ছায়াতপে সে গঠিত। ছায়াতপকে প্রমীলার চরিত্রে মাইকেল স্ককৌশলে ব্যবহার করিয়াছেন। বীরত্বের দ্বারা সে পাঠককে বিস্মিত করে, কোমলতার দ্বারা সে পাঠককে মুগ্ধ করে— আর বীরত্ব ও কোমলতার দ্বন্দ্ব পাঠকের বিস্ময় ও মোহকে বর্ধিত করে। এইভাবে ক্রমবর্ধমান বিস্ময় ও মোহের তরঙ্গশিখরে পাঠকের চিত্ত আন্দোলিত হইতে-হইতে নবম সর্গে আসিয়া দেখিতে পায়, প্রমীলা আর আগের প্রমীলা

নাই— চিত্তানলের অগ্নিময় শ্রদ্ধানাক্ষর সে দেবী, তার চরিত্রে মানবী, দানবী ও দেবীর সমন্বয় সংঘটিত। কোমলতায় সে মানবী, বীরবে সে দানবী, আর স্বেচ্ছাকৃত আত্মবিসর্জনে সে দেবী। এইজন্যই তাহার চরিত্রে এমন একটি পূর্ণতা দেখি যাহা মাইকেল-অঙ্কিত অন্ত নারীচরিত্রে বিরল।

প্রথম সর্গে মেঘনাদের যুদ্ধগমনের আয়োজনে সে শঙ্কিত, সে বলিতেছে—

কোথা প্রাণসখে,

রাখি এ দাসীবে, কহ, চলিলা আপনি ?

কেমনে ধরিবে প্রাণ তোমার বিরহে

এ অভাগী ?

তৃতীয় সর্গে মেঘনাদের বিরহে সে ব্যাকুলা—

ওই দেখ, আইল লো তিমির যামিনী,

কাল-ভুজঙ্গিনী-রূপে দংশিতে আমারে,

বাসস্তি ! কোথায়, সখি, রক্ষ:-কুল-পতি,

অরিন্দম ইন্দ্রজিৎ, এ বিপত্তি-কালে ?

এখনি আসিব বলি গেলা চলি বলী ;

কি কাজে এ ব্যাজ আমি বুঝিতে না পারি।

তুমি যদি পার, সই, কহ লো আমারে।

তার পরে মেঘনাদের মিলন-আশায় লঙ্কায় প্রবেশের বিপদের আশঙ্কা শুনিয়া তাহার স্তম্ভ বীরত্ব জাগিয়া উঠিয়াছে—

কি কহিলি, বাসস্তি ? পর্বত-গৃহ ছাড়ি

বাহিরায় যবে নদী সিন্ধুর উদ্দেশে,

কার হেন সাধ্য যে সে রোধে তার গতি ?

দানবনন্দিনী আমি ; রক্ষ:-কুল-বধু ;

রাবণ স্বস্তর মম, মেঘনাদ স্বামী,—

আমি কি ডরাই, সখি ভিখারী রাঘবে ?

পশিব লঙ্কায় আজি নিজ ভুজ-বলে ;

দেখিব কেমনে মোরে নিবারে নৃমণি ?

সখী-সনাধা প্রমীলার লঙ্কা-প্রবেশের উদ্যোগ ও দৃশ্য সর্বজনবিদিত, সবিস্তার

পরিচয় দিবার আবশ্যক করে না। কিন্তু লঙ্কা-প্রবেশের পরে ইন্দ্রজিতের সম্মুখে উপস্থিত হইবামাত্র তাহার দৃঢ়তা অন্তর্হিত।

পঞ্চম সর্গে প্রাতঃকালে মেঘনাদ কর্তৃক প্রমীলার ঘুম-ভাঙানোর দৃশ্যটি মনোরম ও বিচক্ষণ—

ডাকিছে কুঞ্জে,

হৈমবতী উষা তুমি, রূপসি, তোমায়ে

পাখী-কুল। মিল, প্রিয়ে, কমললোচন!

প্রমীলার ইচ্ছা স্বামীর সঙ্গে যজ্ঞাগারে যায়— কিন্তু অন্তরায় তাহার শত্রুঠাকুরানী।

ভেবেছিহু, যজ্ঞগৃহে যাব তব সাথে ;

সাজাইব বীর-সাজে তোমায়। কি করি ?

বন্দী করি স্বমিন্দরে রাখিলা শাস্ত্রী।

রহিতে নারিহু তবু পুনঃ নাহি হেরি

পদযুগ।...

তোমার বিহনে,

ঐধার জগত নাথ, কহিহু তোমায়ে!

অবশেষে নবম সর্গে প্রমীলার জীবনের চরম লগ্ন সমাগত—

লো সহচরি, এতদিনে আজি

ফুয়াইল জীবলীলা জীবলীলাস্থলে

আমার। ফিরিয়া সবে যাও দৈত্যদেশে।

কহিও পিতার পদে এ সব বারতা,

বাসস্তি। মায়েরে মোর—

আর সে'বলিতে পারে না, শোক সংবরণ করিয়া আবার আরম্ভ করিল—

কহিও মায়েরে মোর, এ দাসীর ভালে

লিখিলা বিধাতা যাহা, তাই লো ঘটিল

এতদিনে! ধীর হাতে সঁপিলা দাসীরে

পিতা মাতা, চলিহু লো আজি তাঁর সাথে—

পতি বিনা অবলার কি গতি জগতে?

আর কি কহিব, সখি ? ভুলো না লো তারে—

প্রমীলার এই ভিক্ষা তোমা সব কাছে ।

শুধু সখী কেন, পাঠকেরাও তাহাকে ভুলিতে পারিবে না । শুধু কোমলকে ভোলা যায়, শুধু কঠোরকে আরও অনায়াসে ভোলা যায়— কিন্তু কোমলে-কঠোরে স্মৃৎস্মৃৎস্মের ছায়াতপে গঠিত মাহুষকে ভোলা স্মৃৎস্মৃৎস্মের জীব মাহুষের পক্ষে বোধকরি অসম্ভব ।

প্রমীলা-চরিত্রের পরিকল্পনায় মধুসূদন অসাধারণ মানব-মনোজ্ঞানের পরিচয় দিয়াছেন । প্রমীলা বীরপত্নী । প্রকটব্যক্তিত্ববান পুরুষেরা ছায়ার প্রতি রৌদ্রের জায় প্রচ্ছন্ন-ব্যক্তিত্ব নারীর প্রতি স্বভাবতই আকৃষ্ট হইয়া থাকে । নিজের মধ্যে যে দুঃসহ জালা বর্তমান তাহার সাক্ষ্য ঐ নারীর মাধুর্য । এইজগ্গেই দুই অসম-স্বভাবের মধ্যেই প্রকৃত ভালোবাসা প্রতিষ্ঠিত হয়— সমস্বভাব পরস্পরকে আকর্ষণের পরিবর্তে বিকর্ষণ করিয়া দূরে ঠেলিয়া দেয় । তাই বলিয়া এ-কথা বলি না যে, বীরপুরুষ ভীকু রমণীকে পছন্দ করে— মোটেই না । সে দৃঢ়সংকল্প রমণীকেই পছন্দ করে— কিন্তু আশা করে যে, দৃঢ়তাটুকু স্বামীর পরোক্ষে বিকশিত হইয়া স্বামীর প্রত্যক্ষে সে কেবল কোমলতারূপেই প্রতিভাত হইবে । বীরের পত্নী, উগ্রব্যক্তিত্ববানের পত্নী যদি সমান বীর হয়, উগ্রব্যক্তিত্ববতী হয়, তবে গ্রহে-গ্রহে সংঘাতের জায় দুইজনের সংঘর্ষে যে-আগুন জলিয়া ওঠে তাহাতে সংসার ধ্বংস হয়, শাস্তি ধ্বংস হয়— তাহারা নিজেরাও পুড়িয়া থাক হইয়া ধ্বংস হয় । মনস্তত্ত্বের এই সংবাদটি মাইকেল জানিতেন বলিয়াই প্রমীলাকে দৃঢ়তা দিয়াও, বীরত্ব দিয়াও, মেঘনাদের সমক্ষে মে-সব প্রচ্ছন্ন করিয়া রাখিয়াছেন । আপন বীর্যের প্রতিষেধক রূপে পুরুষ মাধুর্যের অহুসন্ধিৎসু— সে নারীকেই প্রার্থনা করে, ছদ্মবেশী বৃহন্নলা তাহার কাম্য নয় ।

এবারে প্রমীলার চরিত্র-পরিকল্পনা সম্বন্ধে একটা ইঙ্গিত করিতে চাই । মাইকেল প্রমীলা-চরিত্রের আভাস কোথায় পাইলেন ? অপর কোনো নারী-চরিত্রে কি অরূপ কিছু দেখিতে পাইয়াছিলেন ? আমার কেমন যেন ধারণা, প্রমীলা-চরিত্রের প্রাথমিক ইঙ্গিত মধুসূদন তাঁহার পত্নী হেনরিয়েটা চরিত্রে দেখিয়াছিলেন । হেনরিয়েটা ও প্রমীলার মূলগত মিল আছে, দু-জনেরই স্বভাব দৃঢ় হইলেও স্বামী-সকাশে দৃঢ়স্বভাব নয়— অত্যন্ত কোমল, একেবারে স্বামীগত-

প্রাণ। হেনরিয়েটার অন্তর্নিহিত দৃঢ়তা কিছু পরিমাণে প্রকট হইলে মধুসূদনের শেষ জীবন এমন শোচনীয় হইত না, অর্থাৎ এমন নিদারুণ হইত না। কিন্তু স্বামীর ইচ্ছা ও প্রবণতার বিরুদ্ধে কিছু করিবার, এমনকি স্বামীর মঙ্গলের জগ্গ ও কিছু করিবার চিন্তা হেনরিয়েটার মনে কখনো প্রবেশ করিত না। তিনি সম্পূর্ণভাবে স্বামীর ব্যক্তিত্বে আত্মমগ্নন করিয়াছিলেন। কিন্তু তাই বলিয়া তাঁহার দৃঢ়তা, বুদ্ধি ও ব্যক্তিত্ব অল্প ছিল না। তাঁহার জীবনে অন্তত দুইবার সে-পরিচয় পাওয়া যায়। একবার অনাহারের মুখ হইতে পুত্রকঙ্গাদের চিনাইয়া লইয়া তিনি মধুসূদনের সঙ্গে মিলিত হইবার আশায় ইউরোপে গিয়াছিলেন— আর-একবার ইউরোপে অল্পরূপ অবস্থায় পড়িয়া পুত্রকঙ্গাদের লইয়া ভারতবর্ষে ফিরিয়া আসিলেন। মনে রাখা দরকার যে, দুইবারেই মধুসূদন অল্পপস্থিত। সমস্ত বিবেচনা করিলে বুদ্ধিতে পারা যায়, কাজ দুটি নিতান্ত সহজ ছিল না, প্রথমে বুদ্ধি ও উগ্র ব্যক্তিত্বের অধিকারী না হইলে কেহই এমন কাজে সক্ষম হইত না। হেনরিয়েটার বুদ্ধি ও ব্যক্তিত্ব যে এত প্রবল, মধুসূদনের অভাবেই কেবল তাহা প্রকাশিত হইয়া পড়িয়াছে। স্বামী-সমক্ষে সে কোমলা, স্বামীর অভাবে সে প্রবলা— ইহাই হেনরিয়েটা-চরিত্রের বৈশিষ্ট্য, আবার ইহাই প্রমীলা-চরিত্রেরও বৈশিষ্ট্য। ঘরের মধ্যে যে-আদর্শ বিরাজিত, প্রমীলা-চরিত্র অল্পকালে মধুসূদনকে তাহা একেবারেই প্রভাবিত করে নাই—এ-কথা বিশ্বাসযোগ্য নহে। তবে বিষয়টাকে প্রমাণসহ করিতে আরও খুঁটিয়া দেখা আবশ্যিক— কেহ চেষ্টা করিলে বাঙালি পাঠকসমাজ উপরূত হইবে— আমি ইঙ্গিত দিয়াই থালাস।

নববাবু

যে মা ই কে ল ম ধু সূ দ ন মেঘনাদবধ-কাব্য ও বীরসেনা-কাব্য রচনা করিয়া-ছিলেন, তিনি কীভাবে আবার 'একেই কি বলে সভ্যতা' এবং 'বুড় সালিকের ঘাড়ে রোঁ' রচনা করিলেন— অনেককেই এ-বিস্ময় প্রকাশ করিতে শুনিয়াছি। তৎকালীন কোনো-কোনো লোককেও এই অসংগতি চমকাইয়া দিয়াছিল।

বাজেশ্বরলাল মিত্র একটি পত্রে সেই কালে রাজনারায়ণ বহুকে লিখিয়াছিলেন—

'It is a wonder to me how the author could paint so humorous a picture with one hand, while the other was busy with depicting the Miltonic grandeur of Tilottama.'

প্রহসন দু-খানির রচনাকাল ১৮৫২— এই সময় 'তিলোত্তমা' রচনারও কাল বটে।

মাইকেলের বাংলা গল্পের কলম জড়তাগ্রস্ত ছিল। তাঁহার একখানি বাংলা পত্র পাওয়া গিয়াছে— তাহার ভাষা যেমন জড়, তাহার শোকপ্রকাশের ভাবও তেমনই কৃত্রিম। 'কৃষ্ণকুমারী'র গল্প নিতান্ত কৃত্রিম; 'হেক্টর বধে'র ভাষা কিস্তিত। অথচ প্রহসন দু-খানির ভাষা স্বচ্ছ, অনায়াস; সংলাপ নাটকীয়, হাস্য- ও শ্লেষ-সমৃদ্ধ; আর নরনারায়ণ সকলেই বাস্তব জীবনের সহচর— না তাহারা পৌরাণিক, না ঐতিহাসিক, না ছায়াপ্রায়। তাহারা এমনই সজীব যে, পায়ে কাঁটা ফুটিলে রক্ত ক্ষরিত হইবার আশঙ্কা। বাস্তবিক তাঁহার অস্ত্রান্ত রচনার সঙ্গে প্রহসন দুটির এমন শ্রেণীগত পার্থক্য যে বিস্মিত হইবার কথা বটে।

কিন্তু বিস্মিত হইলে তো কাজ চলিবে না, বিশ্বয়ের অন্তর্নিহিত ঐক্য আবিষ্কার না করা অবধি সমালোচকের ছুটি নাই। আমার একটি ধারণা যে, কোনো লোকের মুখের বা কোনো লেখকের দুটি কথায় বা দুটি রচনায় আপাত-প্রভেদ যতই দৃশ্য হোক-না কেন, কোথাও নিশ্চয় একটা নিগূঢ় ঐক্য থাকিবেই— নহিলে সংসারটাই পাগলামি হইত। অনেক বলিবেন, পাগলামি বইকি! পাগলের কথায় সংগতি কোথায়? পাগলের কথা যে আমাদের অসংগত বোধ হয় তাহার একমাত্র কারণ, পাগলের মনের গতিবিধি ও ইতিহাস আমাদের সম্পূর্ণ পরিচিত নয়। পূর্ণ পরিচয় পাইলে দেখিতাম, উম্মাদের প্রলাপও গোপন যুক্তিজালের দ্বারা সুবিশুদ্ধ। এমন ক্ষেত্রে মেঘনাদবধ-কাব্য ও প্রহসন দুটি যে সত্যই অসংগত, তাহা বোধ হয় না। দূর পরিপ্রেক্ষিতে দেখিয়া ইহাই আমার প্রত্যয় হইয়াছে যে, মেঘনাদবধ-কাব্য ও প্রহসন দুটি একই সামাজিক পরিবেশের সৃষ্টি— তাহাদের রূপ ভিন্ন হইলেও স্বরূপ এক। তৎকালীন সমাজমনের পঞ্জিচিত্র দিকের বিকাশ মেঘনাদবধ-কাব্যে, আর নেগেটিভ দিকের বিকাশ প্রহসন দু-খানিতে। তাঁদের এক পিঠ চিরজ্যোতির্ময়, অপর এক পিঠ চিরান্ধকার— তবু তো তাহা একই উপগ্রহের এ-পিঠ ও-পিঠ।

মধুসূদনের প্রতিভার এ-পিঠ ও-পিঠ মহাকাব্য আর গ্রহন। আলো-অন্ধকারের উপমা ব্যবহার করিতে চাই না—তাই একটাকে positive approach- বা ইতিবুদ্ধি, অপরটাকে negative approach- বা নেতিবুদ্ধি-সত্ত্বাত শিল্পসৃষ্টি বলিলাম।

২

যে-সমাজমনের আদর্শ রূপ মেঘনাধবধ-কাব্য, তাহারই বাস্তব রূপ 'একেই কি বলে সভ্যতা' এবং 'বুড় সালিকের ঘাড়ে রোঁ'। অল্প এক প্রসঙ্গে মাইকেলকে আমি কাব্যসাধনার সব্যসাচী বলিয়াছি, তাহা এই কারণেই— তাঁহার এক বাহু আদর্শ সত্যের দিকে, আর অপর বাহু বাস্তব সত্যের দিকে প্রসারিত। দুটি রূপই মাইকেলের মনকে সমান নাড়া দিয়াছিল, নাড়া-খাওয়া মনের ভিতর হইতে যুগল প্রবাহ নিঃসৃত হইয়া পড়িয়াছে। কবির নিজের কথাই ধরা যাক। 'মাইকেল মধুসূদন' শব্দ দুটির মধ্যে তৎকালীন সামাজিক ইতিহাস যেমন সংক্ষেপে, যেমন স্পষ্টভাবে লিখিত, এমন আর কোথায়? সেকালের ইংরাজি-শিক্ষিত, রিচার্ডসন-ডিরোজিয়োর ছাত্ররা মদ খাইত, গোলদিঘির রেলিঙের শিক টপকাইয়া গিয়া শিককাবাব খাইত, বাহাদুরি দেখাইবাব আশায় ধর্ম ও সমাজ ত্যাগ করিত। পৃথিবী বানান লিখিতে প-এ ঞ-ফলা না র-ফলা— জিজ্ঞাসা করিয়া গৌরববোধ করিত। এ-সমস্তই নির্ধারিত আকারে কি 'মাইকেল' শব্দটির মধ্যে নিহিত নাই? আবার তাহারাই তো ইংরাজি সাহিত্যের শ্রোতে গা-গাসান দিয়া মুক্তির মোহানার দিকে যাত্রা করিয়াছিল— আজ আমরা যা-কিছু ফল ভোগ করিতেছি, তাহার গোড়াপত্তন করিতেছিল— ইংরাজি সভ্যতার প্রথম ধাক্কাটা সামলাইয়া লইয়া তাহাকে আমাদের জ্ঞান শোধান করিয়া শোভন করিয়া রাখিয়া যাইবার জ্ঞান প্রস্তুত হইতেছিল— সেই তাহাদের প্রতিনিধি বলিয়া কি মধুসূদনকে লওয়া যায় না? ঐ লোকটির মধ্যে দুটি ব্যক্তি ও দুটি ব্যক্তিত্ব বিরাজমান ছিল। একজন অধ, মস্তপ, দেশীয় সভ্যতা ও ঐতিহ্যের নিলুক, কুসংস্কার ছিন্ন করিবার নামে নূতন সংস্কারের প্রবর্তক; আর-একজন নূতন সূর্যের চাতক, নূতন বন্দরের নাবিক, বিদেশী সভ্যতার নীলকণ্ঠ; একজনের মনের কথা— 'রাম ও তাহার অহুচরদের আমি ঘৃণা করি', আর-একজন বলিয়াছে— 'মেঘনাদের চিন্তার আমার কল্পনা উদ্দীপিত হইয়া ওঠে', সে বলে, 'রাবণ একজন মহামহিম পুরুষ'। আরও সংক্ষেপে বলা চলে যে, একজন

স্বাৰণ, আর-একজন নববাবু। একজন তৎকালীন অবহাৰ আদৰ্শ ৰূপ, আর-একজন বাস্তব ৰূপ। এই কথাগুলি মনে ৰাখিলে প্ৰহসন দু-খানিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত পাওয়া যাইবে— বুঝিতে পাৰা যাইবে, তাহাৰা আকস্মিক নয়, যথাযথ কাৰ্যকাৰণ-সম্ভূত। মাইকেলের কলমে ইহাদেৱ সৃষ্টি দেখিয়া বিস্মিত হইবার কিছুই নাই।

‘একেই কি বলে সভ্যতা’র নায়ক নববাবু একটা শ্ৰেণীৰূপেৰ প্ৰতিনিধি। এমনকি, নববাবু যে কোনো ব্যক্তিৰ নাম নয়, ইংৰাজি-পড়া নূতন নববাবুৰ দল বা ইয়ং বেঙ্গল, তাহা তৎকালীন লোকেৰাও বুঝিয়াছিলে। ‘ইয়ং বেঙ্গল অভিধেয় নববাবুদিগেৰ দোষোদ্‌ঘোষণাই বৰ্তমান প্ৰহসনেৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য ; এবং তাহা যে অবিকল হইয়াছে, ইহাৰ প্ৰমাণার্থে আমৰা এই মাত্ৰ বলিতে পাৰি যে, ইহাতে যে সকল ঘটনা বৰ্ণিত হইয়াছে, প্ৰায় তৎসমুদায়ই আমাদিগেৰ জানিত কোনও না কোনও নববাবু দ্বাৰা আচৰিত হইয়াছে।’ আৰাৰ আর-একজন বলিয়াছেন যে, ‘ইহা দ্বাৰা কলিকাতাবাসী অনেক নববাবুৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰিত হইয়াছে।’ তৎকালীন লোকে প্ৰহসন দু-খানিৰ বাস্তব ইঙ্গিত সম্বন্ধে সজাগ ছিল— তাই পাইকপাড়ার ৰাজাদেৱ অল্পৰোধে লিখিত হইয়াও নাটক দুটি তাঁহাদেৱ ৰঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইতে পাৰে নাই। নববাবুগণ এবং পুৰাতন ভক্তগণ অনেক তদবিৰ-তদাৱক কৰিয়া অভিনয় বন্ধ ৰাখিতে বাধ্য কৰিয়াছিল।

এবাৰে বুঝিতে পাৰা যাইবে, যে-মাইকেলেৰ গল্পেৰ কলম স্বভাবত এমন জড়তাগ্ৰস্ত, এ-দুখানিতে তাহা এমন সচল লঘু স্ননিপুণ হইল কেন? এ-ক্ষেত্ৰে যে মাইকেলেৰ প্ৰতিভাৰ স্বক্ষেত্ৰ! ‘কৃষ্ণকুমাৰী’, ‘শৰ্মিষ্ঠা’ তাঁহাৰ প্ৰতিভাৰ স্বক্ষেত্ৰ নয়— তিনি যেন পৰেৰ জমিতে চাষ কৰিতেছিলে— ও-কাজ বেগাৰ। কিন্তু প্ৰহসন দুটি মেঘনাদবধ বা বীৰাঙ্গনাৰ মতোই তাহাৰ নিজস্ব অভিজ্ঞতাৰ ভূমি— সে-অভিজ্ঞতা এতই ঘনিষ্ঠ যে, নববাবুৰ অল্পৰূপ নিমটাচ-চৰিত্ৰে কেহ-কেহ মাইকেল-চৰিত্ৰেৰ আভাস দেখিতে পাইয়াছেন।

৩

প্ৰহসন দু-খানি, বিশেষ ‘একেই কি বলে সভ্যতা’, বাংলা প্ৰহসনেৰ আদৰ্শ হইয়া আছে, যেমন পৰবৰ্তী শিক্ষিত মণ্ডপ চৰিত্ৰেৰ আদৰ্শ নববাবু। আৰ ইহাৰ সংলাপেৰ চটক, শ্লেষ প্ৰভৃতিও আজ পৰ্যন্ত অল্পকৰণযোগ্য, কিন্তু অনল্পকৰণীয়

হইয়া বিরাজ করিতেছে। মস্ত নববাবুকে দেখিয়া কর্তা গৃহিণীকে বলিতেছেন—

‘ওকে যখন প্রসব করেছিলে, তখন ছুন খাইয়ে মেরে ফেলতে পার নি ?

‘নব। হিয়র, হিয়র, ছরে !’

তখনকার অনেক নববাবুই নিশ্চয় নিজেদের অবস্থা স্মরণ করিয়া মনে-মনে কর্তার প্রস্তাব সমর্থন করিত। গিরিশচন্দ্র উদ্ভূত অংশটুকু পড়িয়া বিন্ময়ে নাকি বলিয়াছিলেন— ‘মধু কী খাইয়া ইহা লিখিয়াছিল ?’ মধু যে কী খাইয়া লিখিয়াছিল, তাহা অহুমান করা কঠিন নয় এবং নববাবু কী খাইয়া ইহা বলিয়াছিল, তাহা তো দেখাই যাইতেছে। কিন্তু ইহার irony অত্যন্ত নিদারুণ। ইহা উইট-এর স্তর হইতে হিউমার-এর স্তরে উন্নীত হইয়াছে। আর, নববাবুর বন্ধু কর্তার কাছে নিজের পরিচয় দিবার উদ্দেশ্যে কী বলিবে, তাহা ভাবিতেছে, সে বলিতেছে— ‘তোমাদের কর্তাকে কি বলিবে যে আমি বিএরের— মুখটি— স্বকৃতভঙ্গ’ : এ pun-এর তুলনা বাংলা সাহিত্যে নাই—এ বোধকরি, কেবল পানশীল ব্যক্তির কল্পনাতেই আসিতে পারিত।

কাঞ্চন

আমার কেমন যেন সন্দেহ হয় যে, কেবল অটলবিহারী নয় স্বয়ং লেখক অবধি কাঞ্চনের কাছে আত্মসমর্পণ করিয়া বলিয়া আছেন। আর কেবল কাঞ্চনের কাছেই বা বলি কেন, নিম্নে দস্তর কাছেও বটে। নিম্নে দস্তর আকর্ষণ কাটানো সহজ নয়, সে বাংলা সাহিত্যের সবচেয়ে witty মাতাল; আর প্রকৃতিস্বের মধ্যেও, কি সাহিত্যজগতে কি বাস্তবজগতে, তার মতো বাগ্‌বাণিজ্যের রথচাইন্ড একান্ত দুর্লভ। অটলবিহারী মদের মায়া কাটাইতে পারে নাই, কাঞ্চনের মায়া কাটাইতে পারে নাই—এ-সবের মূলে বোধকরি নিম্নে দস্তর বাগ্‌বৈভবের মায়া। নিম্নে দস্তর ইন্দ্রজাল ছেদ করিতে পারিলে অটল কামিনীকাঞ্চনের ঘোর কাটাইতে সক্ষম হইত! কিন্তু তা কী করিয়া সম্ভব, যখন স্বয়ং তাহার সৃষ্টিকর্তা অবধি সেই মোহে লক্ষ্যভ্রষ্ট হইয়াছেন?

দীনবন্ধুর শিল্পসৃষ্টির ঐ একটা সংকট! তিনি এমন-সব আপাদমস্তক জীবন্ত witty চরিত্র সৃষ্টি করিতেন যে শেষ পর্যন্ত তাহারাই স্রষ্টার চরিত্রপ্রংশের কারণ হইয়া দাঁড়াইত। একটি চরিত্রের খাতিরে, সমস্ত চরিত্রগুলি যে-উদ্দেশ্য লইয়া সৃষ্ট লেখক তাহাই বিশ্বৃত হইয়া যাইতেন, গল্প আর 'সমে' পৌঁছিত না, অর্ধপথে মাতলামি করিয়া পূর্ণতার অবকাশে বাধা জন্মাইত।

বন্ধিমচন্দ্র বলিয়াছেন যে, সহৃদয়তা দীনবন্ধুর শ্রেষ্ঠ গুণ, শ্রেষ্ঠ সাহিত্যিক সম্পদ। ঐটিই তাঁহার শ্রেষ্ঠ গুণ, আবার শ্রেষ্ঠ দোষ, শ্রেষ্ঠ সম্পদ ও শ্রেষ্ঠ বিপদ। জীবন্ত চরিত্রের খাতিরে গল্পের সঙ্গ্রহতাকে নষ্ট করিয়া দিতে দীনবন্ধুর জুড়ি নাই!

তাঁহার সৃষ্ট পুরুষচরিত্রের মধ্যে শ্রেষ্ঠ নিম্নে দস্ত, তাঁহার সৃষ্ট নারীচরিত্রের মধ্যে শ্রেষ্ঠ কাঞ্চন; আর এই দুটি শ্রেষ্ঠ নরনারী যে-নাটকে বর্তমান সেই 'সধবার একাদশী' যে তাঁহার শ্রেষ্ঠ রচনা তাহা বলাই বাহুল্য।

বাংলা সাহিত্যে নির্মম রচনার সংখ্যা নিতান্ত অল্প নয়। নির্মম রচনা বলিতে বুঝি সেই শ্রেণীর রচনা যাহাতে লেখক সম্পূর্ণ মমত্ববোধহীন হইয়া গল্পের নির্দিষ্ট পথে রাশ ছাড়িয়া দিয়াছেন—ঘোড়ার পদাঘাতে পথিককে পীড়িত হইতে দেখিয়াও রাশ টানেন নাই, গাড়ির টান সামলাইতে গিয়া আরোহীকে ব্যস্ত

হইতে দেখিয়াও দয়া অহুভব করেন নাই, লেখক নির্লিপ্ত স্রষ্টার মতো আপন সৃষ্টির নিয়মে আপনি বহু জীবের মতো আচরণ করিয়াছেন যে-সব গল্পে বা নাটকে—তাহাই নির্মম সাহিত্য। মধুসূদনের প্রহসনস্বয় নির্মম সাহিত্য, বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বিষয়ক’, ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’ ঐ জাতীয় রচনার দৃষ্টান্ত। কেহ-কেহ কুন্দনন্দিনীর মৃত্যু এবং রোহিণীর হত্যাকে বাতিক্রম মনে করিবেন, ঐ ব্যাপারে গল্পের নিয়তির চেয়ে লেখকের অভিকৃতি যেন অধিকতর প্রত্যক্ষ। রবীন্দ্রনাথের ‘চোখের বালি’ কতকাংশে নির্মম সাহিত্য, সম্পূর্ণত নয়; কেননা বিনোদিনীর স্বাভাবিকতা সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে। শরৎচন্দ্রের ‘গৃহদাহ’ নিতান্তই নির্মম।

যেমন নির্মম রচনা আছে তেমনি নির্মম চরিত্র আছে, কেননা একটা নহিলে আর-একটা হয় না। দীনবন্ধুর কাঞ্চন নির্মম চরিত্রের শিরোমণি, নিষ্ঠুর বলিয়া নির্মম নয়, নির্মম বলিয়াই সে নিষ্ঠুর; কামিনী-কাঞ্চনের এ-বৈরাগ্যের দৃষ্টান্ত আর আছে কি! কাহারো প্রতি তাহার আকর্ষণ নাই, কিছুতেই তাহার মোহ নাই, কামসাধনার সিদ্ধির ফলে কামকেও সে অনেক পিছনে ফেলিয়া গিয়াছে— তাহার কামকলায় একেবারেই ‘কামগন্ধ নাহি’, কামসাধনায় এক্ষণে সে সম্পূর্ণ নিকাম, তাই সে অটলের জীবনে যেমন সহজে আসিয়াছিল তাহার জীবন হইতে তেমনি অনায়াসে বিনা-নোটিশে চলিয়া গিয়াছে— এমনি কত জনের জীবন হইতে আগম-নির্গম অভ্যাসের ফলে তবে সে আশ্চর্য সিদ্ধিতে উপনীত হইয়াছে।

অটলের জীবন হইতে তাহার বিদায় একেবারে বিনা-নোটিশে ঘটিয়াছে। এই ব্যাপারে দীনবন্ধু যে সূক্ষ্ম মনস্তত্ত্ববোধের পরিচয় দিয়াছেন তাহার তুলনা নাই। সকলেই ভাবিতেছে সে এখনই ফিরিবে, অটল ও নিম্নে দস্তও তাহার পুনরাবির্ভাব সম্বন্ধে সম্পূর্ণ বিশ্বাসী— কিন্তু আর সে ফিরিবে না, মাসোহারা বাড়াইয়া দিলেও ফিরিবে না, কারণ ফিরিবার কারণ নাই, যেমন আসিবারও কোনো কারণ ছিল না। ঐখানেই নির্মম চরিত্রটির নির্মমতম প্রকাশ।

রোহিণী

বঙ্কিমচন্দ্রের বিবন্ধে একটা স্থায়ী অভিযোগ আছে, তিনি নাকি রোহিণীর প্রতি অবিচার করিয়াছেন। বঙ্কিমচন্দ্রের 'বঙ্গদর্শনে' এই অভিযোগ উঠিয়াছিল। এই প্রসঙ্গে তিনি বঙ্গদর্শনে লিখিয়াছিলেন: 'অনেক পাঠক আমাকে জিজ্ঞাসা করিয়াছেন— "রোহিণীকে মারিলেন কেন?" অনেক সময়েই উত্তর করিতে বাধ্য হইয়াছি, আমার ঘাট হইয়াছে। কাব্যগ্রন্থ, মনুস্মৃতি-জীবনের কঠিন সমস্তাসকলের ব্যাখ্যামাত্র, এ কথা যিনি না বুঝিয়া, এ কথা বিশ্বত হইয়া কেবল গল্পের অনুরোধে উপন্যাসপাঠে নিযুক্ত হইলেন, তিনি এ সকল উপন্যাস পাঠ না করিলেই বাধ্য হই।'।

আধুনিক কালে শরৎচন্দ্র নূতনভাবে প্রবন্ধটা তুলিয়াছিলেন। শরৎচন্দ্রের মুখে এ-প্রবন্ধ বিষয়কর, কারণ তিনি নিজে প্রতিভাশালী ঔপন্যাসিক, কল্পনারাজ্যের নরনারীর চরিত্র কোন উপাদানে সৃষ্ট হয়, কেন তাহারা একটি বিশেষ পরিণামে গিয়া পৌঁছায়, তাহা শরৎচন্দ্রের না জানিবার কথা নয়। শরৎচন্দ্রের প্রবন্ধের অন্তর্ভুক্তরূপে আরও অনেকে সমস্তাটি লইয়া কলমবাজি করিয়াছেন। কিন্তু এক বিষয়ে সকলে অভিন্নমত— বঙ্কিমচন্দ্র রোহিণীর প্রতি অবিচার করিয়াছেন। তাহারা ইহার বিপক্ষে বলিয়াছেন, তাহারাও পরোক্ষ অভিযোগটা গ্রহণ করিয়াছেন— অভিযোগ স্বীকার করিলে বিচারে নামিবার আবশ্যকই হয় না।

এ-বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা করিবার আগে প্রমাণ করা যাইতে পারে যে, রোহিণীর প্রতি বঙ্কিমচন্দ্রের সহানুভূতি ও মমত্বের অভাব ছিল না, 'কৃষ্ণকান্তের উইলের' সংস্করণান্তরে উত্তরোত্তর রোহিণীর প্রতি লেখকের আকর্ষণ বাড়িয়াছে বই কম নাই :

'বঙ্গদর্শনে প্রকাশিত কৃষ্ণকান্তের উইলের রোহিণী ও গোবিন্দলাল চরিত্র পরবর্তী কালে পুস্তক-প্রকাশের সময় পরিবর্তিত হইয়াছে। এই পরিবর্তনের ক্রমোন্নতি আছে। বঙ্গদর্শনের রোহিণী দুঃস্বভাবী, লোভী। প্রথম সংস্করণের রোহিণী প্রায় তাই, দুঃস্বভাবী ও লোভ একটু কম দেখানো হইয়াছে। দ্বিতীয় সংস্করণে রোহিণী আশ্চর্য রকম বদলাইয়া গিয়াছে; চরিত্রের সংযম ও দৃঢ়তা নাই বটে, কিন্তু

‘দুশ্চরিত্র নয়, লোভী মোটেই নয়। শেব পর্য্যন্ত রোহিণী তাহাই আছে।’^১

এই বিশ্লেষণে বোঝা যাইবে যে, বঙ্কিমচন্দ্র রোহিণীর প্রতি অকর্ণণ ছিলেন না। কিন্তু ইহাতে আসল প্রশ্নের উত্তর হইল না। প্রশ্নটার উল্লেখ আগেই করিয়াছি— বঙ্কিমচন্দ্র কি রোহিণীর প্রতি অবিচার করিয়াছিলেন? হুই পক্ষেই লোক আছে, স্বভাবতই রোহিণীর পক্ষেই সংখ্যার আধিক্য; কিন্তু আমি প্রশ্নটাকে অস্বীকার করি, আমি বলি এই যে, কোনো সার্থক শিল্পসৃষ্টি সম্বন্ধে লেখকের ব্যক্তিগত অবিচারের প্রশ্ন উঠিতেই পারে না। যখনই একটি সার্থক চরিত্র সৃষ্ট হইল সেই মুহূর্তেই সে লেখক-নিরপেক্ষ হইয়া দাঁড়ায়। রোহিণী কোনোক্রমেই বঙ্কিমচন্দ্রের চেয়ে নিম্নতর স্তরের জীব নহে, যদিচ সে বঙ্কিমচন্দ্রেরই সৃষ্টি— ইহাই সৃষ্টিরহস্য, ইহাই শিল্পরহস্য, ইহাই সার্থক শিল্পসৃষ্টির রহস্য। রোহিণী যদি সজীব, স্বনিষ্ঠ, স্বকীয় ব্যক্তিত্বশালিনী জীব না হইয়া একটা বাক্য-রচিত পুতুল মাত্র হইত, তবে লেখকের বিচার-অবিচারের প্রশ্ন অবশ্যই উঠিতে পারিত। কিন্তু সার্থক কল্পনা লেখকের হাত হইতে মাটিতে নামিবামাত্র সে লেখকের হাতের বাহিরে চলিয়া যায়— তখন লেখক ইচ্ছা করিলেও আর তাহাকে স্বেচ্ছামতো চালনা করিতে পারেন না, বিচার-অবিচারের প্রশ্ন তো দূরবর্তী।

বঙ্কিমচন্দ্র রোহিণীর প্রতি অবিচার করিবেন কীরূপে? তাহাদের জগৎ তো এক নয়। বঙ্কিমচন্দ্র বাস্তব জগতের লোক, রোহিণী অধিবাসী শিল্পজগতের। একটা গাছের ভাল মাথায় ভাঙিয়া পড়িলে বলি না যে, গাছটা আমার প্রতি অবিচার করিল, ঝড়ে চাল উড়িয়া গেলে তাহার প্রতি অবিচারের দায়িত্ব তুলি না। উদ্ভিদজগৎ ও প্রকৃতির জগতের সহিত আমাদের মানবজগৎ যে এক নয়। শিল্পজগতের এক ব্যক্তি শিল্পজগতের অপর ব্যক্তির প্রতি অবিচার করিলে করিতে পারে— কিন্তু ভিন্ন জগতে বাস করিয়া অবিচার করা কীরূপে সম্ভব? মঙ্গল-গ্রহের কোনো অধিবাসীর ইচ্ছা থাকিলেও তো পৃথিবীর অধিবাসীর উপরে অবিচার করিবার উপায় নাই। তবে এ-কথা বলিতে পারি যে, গোবিন্দলাল রোহিণীর প্রতি অবিচার করিয়াছে, কিংবা কৃষ্ণকান্ত তাহার প্রতি অবিচার করে নাই। এ-অভিযোগ সত্য না হইলেও সম্ভব, কেননা তাহার সকলেই

১ কৃষ্ণকান্তের উইল, পরিষৎ সংস্করণ, ভূমিকা

একই শিল্পলোকের অধিবাসী। রামচন্দ্র সীতাকে বনবাসে পাঠাইয়া তাহার প্রতি অবিচার করিয়াছিলেন বলিয়া কেহ-কেহ অভিযোগ তুলিয়াছেন— কিন্তু এ-অভিযোগ কবিগুরু বাম্পীকির বিরুদ্ধে উঠিয়াছে বলিয়া শুনি নাই। একই কারণে অল্পরূপ অভিযোগ বঙ্কিমচন্দ্রের বিরুদ্ধে ওঠা সম্ভব নয়।

বিচারের প্রসঙ্গ আদৌ যদি ওঠে তবে বলিতে হয় যে, বঙ্কিমচন্দ্র রোহিণীর প্রতি অবিচার করেন নাই, কেননা তাহা অসম্ভব; এই কাহিনীতে একজনের প্রতি সত্যই অবিচার হইয়াছে : সে গোবিন্দলাল, আর সে-অবিচারের কর্তা রোহিণী। রোহিণীকে পাইবার উদ্দেশ্যে গোবিন্দলালকে যে-ত্যাগ স্বীকার করিতে হইয়াছে, তাহার তুলনায় রোহিণী কী ত্যাগ করিয়াছে? রোহিণীর সংসারে স্বথ ছিল না, কাজেই সংসার ত্যাগ করিয়া তাহার হৃৎখিত হইবার কথা নয়। সতীধর্ম বলিয়া তাহার কিছু ছিল না। যাহা নাই তাহা ত্যাগ করা যায় না। তবে অনেকে নারীধর্মের তর্ক তুলিতে পারেন— সে-উস্তর পরে দিতেছি। রোহিণীর বিশ্বাসঘাতকতায় মর্মান্বিত গোবিন্দলালের অন্তর হইতে বাহির হইয়াছে—‘রাজার গ্রায় ঐশ্বর্যা, রাজার অধিক সম্পদ, অকলঙ্ক চরিত্র, অত্যোজ্য ধর্ম, সব তোমার জন্ত ত্যাগ করিয়াছি। তুমি কি রোহিণি, যে তোমার জন্ত এ সকল পরিত্যাগ করিয়া বনবাসী হইলাম? তুমি কি রোহিণি, যে তোমার জন্ত ভ্রমর, —জগতে অভুল, চিন্তায় স্বথ, স্বখে অভৃষ্টি, হৃৎখে অমৃত, যে ভ্রমর— তাহা পরিত্যাগ করিলাম?’

এত ত্যাগের মর্ষাদা কি রোহিণী বুঝিয়াছিল? বুঝিলে রাসবিহারীকে একবার দেখিবামাত্র অভিসারে ধাবিত হইত না। রোহিণীর অভিসন্ধি সম্বন্ধে সন্দেহ থাকিলে তাহার নিজের বাক্যই সন্দেহভঞ্জন করিবে—

‘নিশাকর বলিল, আমি রাসবিহারী।

‘রোহিণী বলিল, আমি রোহিণী।

‘নিশা। এত রাজি হলো কেন?

‘রোহিণী। একটু না দেখে শুনে ত আসতে পারি নে। কি জানি কে কোথা দিয়ে দেখতে পাবে। তা তোমার বড় কষ্ট হয়েছে।

‘নিশা। কষ্ট হোক না হোক, মনে মনে ভয় হইতেছিল যে, তুমি বুঝি ভুলিয়া গেলে।

‘রোহিণী । আমি যদি ভুলিবার লোক হইতাম, তা হলে, আমার দশা এমন হইবে কেন ? এক জনকে ভুলিতে না পারিয়া এদেশে আসিয়াছি ; আর আজ তোমাকে না ভুলিতে পারিয়া এখানে আসিয়াছি ।’

ইহার পরে আর কাহারো সংশয় হওয়া উচিত নয় যে, সে দাঁতবিহীন নিকটে হরিজ্ঞাপ্রাণের সংবাদ লইতে আসিয়াছিল । রোহিণীকে কুলটা বলিলে কুলটার অর্থ্যাদা হয়, কারণ তাহারও আচরণের একটা অলিখিত নিয়ম আছে । রোহিণীর আচরণ যদি অবিচার না হয় তবে অবিচার আর কাহাকে বলে ? ইহার পরে গোবিন্দলাল কর্তৃক রোহিণীকে হত্যা অবিচারও নয় স্ত্রবিচারও নয় । ক্রিয়ার প্রতিক্রিয়া । সংসারে এমন হইয়া থাকে— ইহার উপরে বঙ্কিমচন্দ্র দূরের কথা বিধাতারও হাত নাই ।

এবারে মাতৃশ্বেত তর্কে প্রবেশ করা যাইতে পারে । অনেকে বলেন, রোহিণীর সংসারস্থ বলিয়া কিছু ছিল না, তাহার বৈধব্যের জ্ঞান সে দায়ী নয়— অথচ দণ্ড তাহাকেই একাকী ভোগ করিতে হইতেছে ; তাহার বলেন, রোহিণীর নারীত্ব বা নারীজীবন বার্থ হইতে চলিয়াছিল । কিন্তু যে-জীবন সে বাছিয়া লইল তাহাতেই কি নারীশ্বেত সার্থকতা ! নারীত্ব বলিতে মাতৃশ্বেত চেয়ে ব্যাপকতর সংজ্ঞা বোঝায় । বিধবা রোহিণীর মাতৃশ্বেত আশা ছিল না সত্য এবং নিশ্চয়ই সে-আশায় কুলটা-জীবন সে অবলম্বন করে নাই । মাতৃশ্বেত নারীজীবনের শ্রেষ্ঠ সম্পদ স্বীকার করিয়াও বলা চলে যে, যে-হতভাগিনী কোনো কারণে সে-সম্পদ হইতে বঞ্চিত হইল, নারীজীবনের অগ্নাগ্ন বৃত্তির চর্চা করিয়া সার্থকতা অর্জন করিতে তাহার বাধা নাই । রোহিণীরও বাধা ছিল না । আসল কথা, তাহার অপক্লম সৌন্দর্যে গোবিন্দলাল মুগ্ধ হইয়াছে এবং সমালোচকের দলও কম মুগ্ধ হয় নাই । ইহাতেই যত বিপত্তি । পাঠকেরও মোহের কারণ তাহার সৌন্দর্য । কোনো পাঠিকা রোহিণীর প্রতি অবিচারের তর্ক মনে পোষণ করে কিনা জানি না, কারণ নারী নারীর পদস্থলন কিছুতেই কমা করিতে পারে না, বিশেষ সে-হতভাগিনী যদি রোহিণীর জায় রূপশালিনী হয় ।

মনোরমা

বন্ধিমচন্দ্রের ‘মৃগালিনী’ উপন্যাসের মনোরমা-চরিত্র অনন্তসাধারণ। মনোরমার চেয়ে অধিকতর সজীব ও বাস্তবতর চরিত্র উপন্যাসে অনেক আছে, মৃগালিনীর আগেও আছে, পরেও আছে, কিন্তু ঠিক মনোরমার মতো চরিত্রসৃষ্টি বন্ধিমচন্দ্র আর করেন নাই। মৃগালিনীর আগেও করেন নাই, পরেও করেন নাই। এই চরিত্রের গঠনপ্রণালী আর-সকলের হইতে স্বতন্ত্র। মনোরমার চরিত্র বিষমধাতুতে গঠিত। সে একই সঙ্গে বালিকা এবং প্রৌঢ়া, সে একই সঙ্গে বালিকার সরলতা এবং প্রৌঢ়ার অভিজ্ঞতায় মিশ্রিত। আগের মুহূর্তে বালিকার সরলতায় মুগ্ধ করিয়া পরের মুহূর্তে প্রৌঢ়ার অভিজ্ঞতায় সে বিন্মিত করিয়া দেয়। মনোরমা একই দেহে ষৈতব্যক্তিশালিনী। পাঠকের বোধসংগতির উদ্দেশ্যে কতক অংশ উদ্ধার করিয়া আমার বক্তব্য স্পষ্ট করিবার চেষ্টা করিব।

হেমচন্দ্র জর্নর্দন-গৃহে মনোরমাকে প্রথম দেখিতেছেন—

‘হেমচন্দ্র ফিরিয়া দেখিলেন, দেখিয়া প্রথম মুহূর্তে তাঁহার বোধ হইল, সম্মুখে একখানি কুম্মনির্মিতা দেবীপ্রতিমা। দ্বিতীয় মুহূর্তে দেখিলেন, প্রতিমা সজীব; তৃতীয় মুহূর্তে দেখিলেন, প্রতিমা নহে, বিধাতার নির্মাণকৌশল-সীমা-রূপিনী বালিকা অথবা পূর্ণযৌবনা তরুণী।

‘বালিকা না তরুণী? ইহা হেমচন্দ্র তাহাকে দেখিয়া নিশ্চিত করিতে পারিলেন না।’

প্রথম সাক্ষাতে হেমচন্দ্রের সহিত তাহার খে-কথোপকথন হইল তাহাতে হেমচন্দ্র বুঝিল মনোরমা বালিকা। মনোরমার সহিত তাহার পরিচয় ঘনিষ্ঠতর হইবার সঙ্গে-সঙ্গে মনোরমার প্রকৃতি হেমচন্দ্রের কাছে ‘অধিকতর বিশ্বয়জনক বলিয়া বোধ হইতে লাগিল। প্রথমতঃ, তাঁহার বয়ঃক্রম ছয়হুমেয়, সহজে তাঁহাকে বালিকা বলিয়া বোধ হইত, কিন্তু কখন কখন মনোরমাকে অতিশয় গাভীর্য-শালিনী দেখিতেন।’

আগের মুহূর্তে হেমচন্দ্রের সহিত বালিকার স্মার আলোপ করিয়া পরমুহূর্তে মনোরমা যবনমুখে তাহার পথপ্রদর্শক হইতে চাহিল। হেমচন্দ্রের হতবুদ্ধি ভাব

দেখিয়া মনোরমা বলিল—‘আমাকে বালিকা ভাবিয়া অবিশ্বাস করিতেছ ?’
হেমচন্দ্র বিস্মিত হইয়া ভাবিল—‘মনোরমা কি মাছুষী ?’

মনোরমার সঙ্ক্ষে এই সংশয় কেবল অপেক্ষাকৃত অনভিজ্ঞ হেমচন্দ্রকে আশ্রয় করে নাই, তীক্ষ্ণদর্শন রাজমন্ত্রী পশুপতিকেও অবলম্বন করিয়াছিল। তাহার অকস্মাৎ ভাবান্তর দেখিয়া পশুপতি বলিতেছে—‘তোমার দুই মূর্তি—এক মূর্তি আনন্দময়ী, সরলা বালিকা—সে মূর্তিতে কেন আসিলে না ?—সেই রূপে আমার হৃদয় শীতল হয়। আর তোমার এই মূর্তি গম্ভীরা তেজস্বিনী প্রতিভাময়ী প্রথরবুদ্ধিশালিনী—এ মূর্তি দেখিলে আমি ভীত হই।’

মৃগালিনীর চরিত্র সঙ্ক্ষে সংস্য়াপন্ন হেমচন্দ্রকে প্রেমের প্রকৃতি সঙ্ক্ষে মনোরমা যে উপদেশ দিয়াছে তাহা কোনো বালিকাতে সম্ভব নয়, এমনকি কোনো প্রৌঢ়াতেও সম্ভব নয়, কেবল অসামান্য মানবমনোজ্ঞা প্রতিভাশালিনী নারীতেই তাহা সম্ভবে। সে নিজের দুর্নিবার প্রবৃত্তি সঙ্ক্ষে বলিতেছে—‘আমি অবলা ; জ্ঞানহীনা ; বিবশা ; আমি ধর্মাধর্ম কাহাকে বলে তাহা জানি না। আমি এইমাত্র জানি, ধর্ম ভিন্ন প্রেম জন্মে না।’

এখানে একনিশ্বাসে কথিত উক্তির মধ্যে মনোরমার ষৈতব্যক্তিত্ব প্রকাশিত। প্রথম বাক্যটিতে সে বালিকা। দ্বিতীয় বাক্যটি তত্ত্বদর্শী অভিজ্ঞা ব্যতীত কে বলিতে পারিত ? ক্ষুদ্র হেমচন্দ্র তাহাকে কিছু সহপদেশ দিল—এমন সময়ে মনোরমা তাহার হাতের ঢালখানি লক্ষ্য করিয়া শুধাইল—‘ভাই, হেমচন্দ্র, তোমার এ ঢাল কিসের চামড়া ?’ হেমচন্দ্র হাস্য করিলেন। মনোরমার মুখপ্রতি চাহিয়া দেখিলেন, বালিকা !

মনোরমা পশুপতির পূর্বপরিণীতা পত্নী। পশুপতির মৃত্যু হইলে স্বামীর চিতায় সে সহমৃত্যু হইল।

এখন প্রশ্ন উঠিতে পারে, এই ষৈতব্যক্তিত্বের ভান কি মনোরমার একটি মনোরম ছলনা মাত্র ? কিন্তু কী উদ্দেশ্যে, কাহাকে ভুলাইবার উদ্দেশ্যে সে ছলনা করিতে যাইবে ? ষটনার তাগিদ এমন নহে যে তাহাকে ষৈত ব্যক্তিত্বের ছদ্মবেশ ধারণ করিতে বাধ্য করিবে। আর এমন কোন্ ছলনা আছে যে, সারা জীবনে ধরা পড়ে না ? আর সারা জীবনে যদি ধরাই না পড়িল তবে তাহাকে ছলনা বা ছদ্মভিপ্রায় বলিতে যাইব কেন ? অতএব এই ষৈতব্যক্তিত্বকে তাহার

প্রকৃতিগত বলিয়া ধরিয়া লওয়াই উচিত ।

আগে বলিয়াছি যে, এমন দ্বৈতব্যক্তিত্বশালী চরিত্র বঙ্কিমচন্দ্র আর সৃষ্টি করেন নাই । কপালকুণ্ডলা-চরিত্রে ইহার একটা আভাস আছে । কিন্তু সে আভাস মাত্র । কাপালিক-স্বাস্রমের কপালকুণ্ডলা বালিকা । নবকুমারের পত্নী আর বালিকা নয়— সে অচিরে পূর্বতন স্বভাব ও সরলতা হারাইয়া ফেলিয়াছে । যে-দ্বৈতচরিত্র অন্ধনের প্রথম ক্ষীণ এবং অনিশ্চিত চেষ্টা কপালকুণ্ডলা-চরিত্রে, তাহারই পূর্ণ পরিণতি মনোরমায় । পূর্ণ পরিণতিকে পূর্ণতর করিবার চেষ্টা বঙ্কিমচন্দ্র করেন নাই— স্ববুদ্ধির কাজই করিয়াছেন । শিল্পজগতে পুনরাবৃত্তির জায় দোষ অল্পই আছে ।

বঙ্কিমচন্দ্র অনেক উপজ্ঞাসে একজোড়া করিয়া প্রধান স্ত্রী-চরিত্র আঁকিয়াছেন স্বভাবে যাহাদের প্রায় বিপরীত বলা যায় । তাহাদের একজন গম্ভীর, অপরা সরলা, একজন কোমল তরলা, অপরা আপনাতে আপনি বিধৃত, একজন সংসার-বিষবৃক্ষের কম্পমান পত্রশীর্ষে সত্ত্বঃপাতী শিশিরবিন্দু, অপরা সংসারের হিমনিধাসে শিশিরবিন্দুর কঠিনীভূত রূপ ; ছুটিই স্নন্দর, কিন্তু ছুটির সৌন্দর্যে প্রভেদ আছে— একজন সংসারের আঘাতে মুমূর্ষু, অপরজন মরিবার আগে শেষবারের জ্ঞান সংসারকে চরম আঘাত করিয়া লইয়াছে । দৃষ্টান্তস্বরূপ ‘দুর্গেশনন্দিনী’র তিলোত্তমা ও আয়েষার, এবং ‘কপালকুণ্ডলা’র কপালকুণ্ডলা ও মতিবিবির উল্লেখ করা যাইতে পারে । আবার ‘বিষবৃক্ষে’র কুন্দনন্দিনী ও সূর্যমুখী, ‘আনন্দমঠে’র কলাগী ও শান্তি, ‘সীতারামে’র নন্দা ও স্রী— সকলেই উক্ত রীতির উদাহরণস্থল ।

মৃগালিনী উপজ্ঞাসে বঙ্কিমচন্দ্র স্বতন্ত্র রীতি অবলম্বন করিয়া একটি চরিত্রের মধ্যেই দুটি ধারাকে মিলাইয়া দিতে চেষ্টা করিয়াছেন । তাই মনোরমাকে দেখি একাধারে বালিকা ও প্রোঢ়া, সরলা ও অভিজ্ঞা, অবোধ ও প্রতিভাশালিনী । তাই সবস্বন্ধ মিলিয়া সে রহস্যময়ী । হেমচন্দ্র ও পদ্মপতির নিকট সে যেমন প্রহেলিকাময়ী, পাঠকের কাছেও তেমনি প্রতিভাত হোক— ইহাই বোধকরি লেখকের অভিপ্রায় ছিল । যদিচ বাস্তবের মাধ্যমে দেখায় এবং শিল্পের মাধ্যমে দেখায় অনেক প্রভেদ । বাস্তবের মাধ্যমে কেবল অংশকে দেখি, শিল্পের মাধ্যমে দেখি পূর্ণকে, বাস্তবের মাধ্যম প্রকাশ করে রূপকে আর শিল্পের মাধ্যম প্রকাশ করে স্বরূপকে । বাস্তবের মাধ্যমে হেমচন্দ্র ও পদ্মপতি কেবল মনোরমাকেই

দেখিয়াছে, শিল্পের মাধ্যমে পাঠক মনোরমা-চরিত্রের পরিপূরকভাবে তাহার স্রষ্টার অভিপ্রায়কেও দেখিতে পায়। কাজেই হেমচন্দ্র ও পশুপতির দৃষ্ট মনোরমার চরে পাঠকের দৃষ্ট মনোরমা পূর্ণতর।

আগে যে-সব যুগ্ন নায়িকার উল্লেখ করিয়াছি তাহাদের হৃদয়ে কোনো দম্ব নাই, পথ যতই কঠিন হোক সেই পথকেই তাহারা বাছিয়া লইয়াছে। সূর্যমুখী জানে কোনটি তাহার পথ, আবার কুন্দনন্দিনীর পথ স্বতন্ত্র হইলেও সেই পথের শেষ শিলাখণ্ড পর্যন্ত তাহাকে যে যাইতে হইবে সে-বিষয়ে তাহার সন্দেহ নাই। শান্তি ও স্ত্রী— দু-জনেরই পথ দুর্গম, সেই দুর্গমতার পাথের তাহাদের চরিত্রে স্পষ্টচূর, দম্বাতীত তাহাদের সংকল্প, তাহাদের মধ্যে আত্মবিচ্ছেদ নাই। মনোরমা এত সৌভাগ্যবতী নহে। সে পশুপতির কাছে ধরা দিতে চায়, কিন্তু একটা বিশেষ অবস্থা ঘটিবার আগে ধরা না দিতে সে বদ্ধপরিকর। পতিপরায়ণতা এবং পতির যথার্থ মঙ্গলকামনা, এই দুই বিপরীত ভাবের মধ্যে হতভাগিনী নারী নিহ্নর অদৃষ্ট-হস্তনিক্ষিপ্ত মাকুর মতো পুনঃ পুনঃ চালিত সঞ্চালিত হইয়া পাঠকের মর্মকোষ-বিনির্গত অগ্নিময় সমবেদনা-স্বত্রের যে-দ্বিবা বসন বুনিয়া তুলিয়াছে তাহা স্বয়ং বীণাপাণির অবগুণ্ঠন হইবার যোগ্য। কিন্তু তজ্জগৎ তাহাকে সামান্ত মূল্য দিতে হয় নাই। তাহাকে আত্মভেদ ঘটাইতে হইয়াছে— তাই সে একদেহে বালিকা ও প্রৌঢ়া, সন্ন্যাসী ও অভিজ্ঞা, অবোধ ও প্রতিভাময়ী। খুব সম্ভব এই বিচিত্র দম্ব বীজাকারে তাহার প্রকৃতিতে গোড়া হইতেই নিহিত ছিল। কিন্তু পরবর্তী কালে আত্মরক্ষার তাগিদে অভ্যাসের দ্বারা তাহাকে সযত্নে লালন করিয়া বনস্পতি হইয়া উঠিতে সে সাহায্য করিয়াছে। বিপৎকালে সেই বনস্পতি তাহাকে আশ্রয় দিয়া রক্ষা করিয়াছে— আবার যেদিন ঝড় আসিল সেই বনস্পতি চাপা পড়িয়াই সে অস্তিম নিশ্বাস কেলিয়াছে।

হীরা

বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বিষয়বস্তু’র বহু শাখা এবং বহু ফল। উপজ্ঞানস্থানির প্রধান নায়ক-নায়িকা সকলেরই ভাগ্যে বিষয়বস্তু ভাগ পড়িয়াছে। নগেন্দ্র দত্ত, সূর্যমুখী, কুন্দনন্দিনী, দেবেন্দ্রনাথ ও হীরা কেহই বিষয়বস্তু বঞ্চিত হয় নাই। হীরা অপর চারজননের মতো মূলত প্রধান চরিত্র নয়—কিন্তু বিষয়বস্তু প্রতিক্রিয়ার ঘটনাবর্তে পড়িয়া এই সামান্য নারী অসামান্য হইয়া উঠিয়াছে। হীরা দত্তবাড়ির দাসী—কিন্তু বিবেক এমনই প্রভাব যে, গ্রন্থের উপসংহারে বেদনার মহিমায় সে দত্ত-গৃহিণীর চেয়েও উজ্জ্বলতর মূর্তি ধরিয়াছে। বাস্তবিক, একমাত্র হীরার ভাগ্যেই বিষয়বস্তু অমিশ্র ক্রিয়া করিয়াছে—কোনো দিক হইতে একবিন্দু সাহসনার অমৃত তাহার ভাগ্যে জ্বাটে নাই।

সূর্যমুখী পুনরায় নগেন্দ্রের প্রণয়ে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে, নগেন্দ্র সূর্যমুখীর প্রণয় ও বিশ্বাস কখনো হারায় নাই, কুন্দনন্দিনী সার্থকতার শিখরে উঠিয়া মৃত্যুর আগ্নেয় দিগন্তের ঢলিয়া পড়িয়াছে, এমনকি নিষ্ঠুর দেবেন্দ্রনাথের প্রতিও লেখক অকরণ্য নন—মৃত্যুর তিরস্করণী তাহার সমস্ত প্রদাহ ও ব্যর্থতা ঢাকিয়া দিয়াছে। কিন্তু হীরার ভাগ্যে কী হইল? দেবেন্দ্রের মৃত্যুশয্যায়, গ্রন্থের শেষতম অধ্যায়ে তাহাকে দেখিতে পাই—‘তাহার বসন অতি মলিন, শতধা ছিন্ন, শতগ্রন্থিবিশিষ্ট এবং এত অন্নায়ত যে, তাহা জাতুর নীচে পড়ে নাই এবং তদ্বারা পৃষ্ঠ ও মস্তক আবৃত হয় নাই। তাহার কেশ রুদ্ধ, অবৈণীবদ্ধ, ধূলিধূসরিত—কদাচিৎ বা ঝটায়ুক্ত। তাহার তৈলবিহীন অঙ্গে খড়ি উঠিতেছিল এবং কাদা পড়িয়াছিল।’ তাহাকে দেখিয়া মুমূর্ষু দেবেন্দ্র ভাবিল এ কোনো উন্মাদিনী। ‘উন্মাদিনী অনেকক্ষণ চাহিয়া থাকিয়া কহিল, “আমায় চিনিতে পারিলে না? আমি হীরা।” দেবেন্দ্র শুধাইল, “তোমার এমন দশা কে করিল?” হীরা রোষদীপ্ত কটাক্ষে অধর দংশন করিয়া মুষ্টিবদ্ধহস্তে দেবেন্দ্রকে মারিতে আসিল। পরে স্থির হইয়া কহিল—“তুমি আবার জিজ্ঞাসা কর—আমার এমন দশা কে করিল? আমার এ দশা তুমিই করিয়াছ। এখন চিনিতেছ না—কিন্তু একদিন আমার খোসামোদ করিয়াছিলে। এখন তোমার মনে পড়ে না, কিন্তু একদিন এই ঘরে বসিয়া আমার এই পা ধরিয়া... গাহিয়াছিলে—

স্বরগরলখণ্ডনং মম শিরসি মণ্ডনং

দেহি পদপল্লবমুদারং ।”

দেবেশ্বর মরিল, শাস্তি পাইল । কিন্তু হতভাগিনী হীরার ভাগ্যে শাস্তি মিলিল না ! ‘দেবেশ্বরের মৃত্যুর পর, কতদিন তাহার উত্থানমধ্যে নিশীথ সময়ে রক্ষকে ভীতচিন্তে শুনিয়াছে যে স্ত্রীলোক গায়িতেছে—

স্বরগরলখণ্ডনং মম শিরসি মণ্ডনং

দেহি পদপল্লবমুদারং ।’

সংসার-বিষবৃক্ষের বিচিত্র নিয়ম । কে বীজ বপন করে, কে অঙ্কুরোদগমে সাহায্য করে, কে বিষফল চয়ন করে—আর বিষফল কাহার ভাগ্যে নিদারুণ নিয়মিত অমোঘ শরসঙ্কান করিয়া বসে ! এমন যে সতত-প্রত্যক্ষ মৃত্যু, সে-ও তাহার কাছে ঘেঁষে না ! হীরার ভাগ্যে নির্মম অদৃষ্ট বেদনার পাত্র উপুড় করিয়া ঢালিয়া দিয়াছে ! শিল্পীরা এমন নির্মম কেন ? নির্মমতা যে সৃষ্টির ভূমিকা ! বাটালির আঘাত নহিলে কি পাষাণে মূর্তি ফোটে ?

অনেক সমালোচক রোহিণীর প্রতি বন্ধিমচন্দ্রের সমবেদনার অভাবের উল্লেখ করিয়াছেন । কিন্তু হীরার তুলনায় রোহিণীকে সৌভাগ্যবতী বলিতে হইবে ।

হীরার অনুরূপ আরও দুটি নারীচরিত্র বাংলা সাহিত্যে আছে । রবীন্দ্রনাথের ‘বউ-ঠাকুরানীর হাটে’র কক্সিণী এবং শরৎচন্দ্রের ‘চরিত্রহীনে’র কিরণময়ী । ইহাদের দু-জনেরই প্রেমের শরসঙ্কান ব্যর্থ হইয়াছে—সেই ব্যর্থ শর ঘুরিয়া আসিয়া তাহাদের চিত্ত ক্ষতবিক্ষত করিয়া দিয়াছে—তখন তাহাদের শুভাশুভ জ্ঞান পর্যন্ত লুপ্ত । তাহাদের ব্যর্থ প্রেম ভগ্নস্তম্ভ অট্টালিকার মতো প্রণয়ীর মাথায় ভাঙিয়া পড়িয়াছে—অবশেষে তাহারা হীরার মতোই উন্মাদ হইয়া গিয়াছে ।

যশোরের যুবরাজ উদয়াদিত্য বিবাহের পূর্বে কক্সিণীর প্রেমে ক্ষণকালের জন্ত মুগ্ধ হইয়াছিল । বিবাহের পরে সে-মোহ তার সম্পূর্ণ দূর হইয়া গিয়াছিল । কক্সিণী কিন্তু উদয়াদিত্যের আশা ছাড়ে নাই । সে ভাবিয়াছিল, উদয়াদিত্যকে হাত করিয়া তাহার হৃদয় এবং যশোরের সিংহাসনের উপরে আধিপত্য বিস্তার করিবে । কিন্তু সে দেখিল সে-আশা সহজে সফল হইবার নয়—অস্বস্ত যুবরাজপত্নী স্বরমা জীবিত থাকিতে নয় । স্বরমা বিব খাইয়া প্রাণত্যাগ করিল—সে-বিষ কক্সিণী-

প্রদত্ত। এখানে হীরা কর্তৃক কুন্দকে বিষদানের কৌশল অবলম্বিত হইয়াছে। স্বয়ম্বর মৃত্যুর পরে সে ভাবিয়াছিল, তাহার পথ স্বেচ্ছা হইবে। কিন্তু উদয়াদিত্য তাহাকে প্রত্যাখ্যান করিল। তখন কক্ষিণীর ব্যর্থ প্রেম নিদারুণ মূর্তি ধরিল। তারপর যখন প্রতাপাদিত্যের ক্রোধে উদয়াদিত্যের বিপদ ঘনীভূত হইয়া আসিল, তখন এই হতভাগিনী নারী প্রতাপাদিত্যের প্রতিহিংসার যজ্ঞ হইয়া উঠিল। সে নৈরাশ্রে জলে কাঁপ দিয়া মরিতে গিয়াছিল, কিন্তু ভাবিল, মরিলেই কি শাস্তি পাইবে? সে বুঝিল, উদয়াদিত্যের সর্বনাশ ব্যতীত তাহার জন্ম শাস্ত হইবে না। উদয়াদিত্য যশোর পরিত্যাগ করিয়া কানীধামে যাত্রা করিলে তবে তাহার ক্রোধ পড়িল। ক্রোধ পড়িল—কিন্তু সে আর শাস্তি পাইল না। সে উদয়াদিত্য হইয়া গেল।

কক্ষিণী-চরিত্র দেখিলে মনে হয়, তাহাকে চিত্রিত করিবার সময়ে রবীন্দ্রনাথের মনে হীরার চরিত্রটি ছিল। অবশ্য কক্ষিণী-চরিত্র হীরার স্ত্রায় প্রত্যক্ষ ও জীবন্ত নয়। কিন্তু সে যে হীরার ছায়া তাহাতে আর সন্দেহ থাকে না। সে ছায়ার স্ত্রায় অস্পষ্ট, আবার ছায়ার মতোই সত্য।

‘চরিত্রহীন’ উপস্থানে কিরণময়ী-চরিত্র অঙ্কনের সময়ে শরৎচন্দ্রের মনে হীরার ছবি উপস্থিত ছিল। কিনা বলিতে পারি না, তবে এ-দুটি চরিত্রের ছকে সাদৃশ্য ঘনিষ্ঠ। কিরণময়ী বিধবা হইবার পরে উপেক্ষকে দেখিল। উপেক্ষকে ভালোবাসিল। উপেক্ষ পত্নীগতপ্রাণ, কিরণময়ী বুঝিল উপেক্ষকে পাইবার আশা নাই। তাহার ব্যর্থ প্রেম ক্রোধে পরিণত হইল। সে উপেক্ষকে আঘাত করিবে। কিন্তু তাহার উপায় কী? তখন সে উপেক্ষের প্রিয়পাত্র দিবাকরকে মুগ্ধ করিয়া ফেলিয়া তাহাকে লইয়া ব্রহ্মদেশে পলাইয়া গেল। বেচারী দিবাকরের ধারণা হইয়াছিল কিরণময়ী তাহাকে ভালোবাসে। সে কখনো কিরণময়ীর ভালোবাসা পায় নাই, ভালোবাসার ভানমাত্র পাইয়াছিল। এদিকে কিরণময়ীর মন শূন্যতায় ভারাক্রান্ত হইয়া উঠিল, এবং অবশেষে এই নিদারুণ শূন্যতায় তাহার বুদ্ধির ভারসাম্য বিচলিত হইল। দেশে ফিরিবার পরে সে পাগল হইয়া গেল, পাগল হইয়া পথে-পথে ঘুরিয়া বেড়াইতে লাগিল। এখানেও দেখি হীরার চরিত্রের ছাঁচ। প্রেমব্যর্থতা, ক্রোধ, এবং অবশেষে উদ্ভাদ-অবস্থা।

চরিত্র-তিনটির মধ্যে হীরার স্ত্রায় হতভাগিনী কেহ নয়। হীরা এক নৃশংস

পাষণ্ডের হাতে পড়িয়াছিল। দেবেশ্র জানিয়া শুনিয়া বেশ স্তম্ভ মেজাজে হিসাব করিয়া হীরার সর্বনাশ করিয়াছিল—সর্বনাশ করিবার উদ্দেশ্যেই করিয়াছিল। উদয়াদিত্য বা উপেন্দ্র সম্বন্ধে ইহা আর্দ্র প্রযোজ্য নহে।

মাহুঘের বংশলতিকার মতো কাল্পনিক নরনারীরও বংশলতিকা প্রস্তুত করা যাইতে পারে। বর্তমান ক্ষেত্রে হীরা, রুশ্মিণী ও কিরণময়ীকে একই ভাবগোষ্ঠীর মেয়ে বলা যাইতে পারে। আবার ভাঁড়ু দস্ত ও হীরা মালিনী একই বংশের লোক; দেবঘানী ও বাঁশরি সরকার দেহান্তরে সমান রক্তধারা বহন করিতেছে। নৃতাত্ত্বিক যেখানে বাস্তব রক্তধারায় ঐক্যসন্ধান করে, সাহিত্য-সমালোচককে সেখানে কাল্পনিক রক্তধারায় ঐক্যসন্ধান করিতে হয়। আর, একবার রক্তের ঐক্য খুঁজিয়া পাইলে জাতিগত চরিত্রের রহস্য অনেকটা পরিষ্কার হইয়া আসে।

ইন্দ্রি

বন্ধি ম চন্দ্র কয়েকটি নারী চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন— কারণে, অকারণে, বা স্বল্প কারণে হাসির তরঙ্গ তাহাদের চিত্তে বলমূল করিয়া ওঠে। ঈশ্ব মুখর, প্রত্যাৎপন্নমতি, প্রমোত্তরকুশলা এইসব রমণী সূর্যকিরণপ্রদীপ্ত হাসির কবচকুণ্ডল ধারণ করিয়াই জন্মিয়াছে। তাহারা যে স্থখী এমন নয়, অপরের চেয়ে অধিকতর স্থখী তো নয়ই, তাহাদের অনেকেই দুঃখের ভরা পূর্ণ, কিন্তু হাসির বাতায় তাহা ডুবিলে লক্ষণ প্রকাশ করে না, বরঞ্চ সেই বাতাসে পাল তুলিয়া দিয়া সংসারতরঙ্গ দ্বিধা কাটিয়া ছুটিয়া চলে। লঘু হাতই তাহাদের স্বভাবের ধর্ম। অদৃষ্টের নিক্শিপ্ত শব্দবর্ষণকে তাহারা হাসির উজ্জল ফলকথানি দিয়া প্রতিরোধ করে—হাসি তাহাদের আত্মরক্ষার উপায়। মুণালিনীর গিরিজায়া, বিষবৃক্ষের কমলমণি, দেবী চৌধুরানীর সাগর বৌ, রাজসিংহের নির্মলকুমারী উক্ত রমণীপঞ্জক্তির অন্তর্গত। রজনীর লবঙ্গলতাকে এই শ্রেণীতে কেলা যায়। কিন্তু এই শ্রেণীর মধ্যমণি ইন্দ্রি—শুধু নায়িকা ইন্দ্রি নয়, সমস্ত কাহিনীটি। এই কাহিনীর নায়িকা হাসিতেছে, প্রতিনায়িকা স্তম্ভাশিণী হাসিতেছে, তাহার হারানী ঝি হাসিতেছে, ইন্দ্রির বোন

কামিনী হাসিতেছে, সমস্ত কাহিনীটি তাহাদের গুণাধর-প্রতিফলিত হাসিতে ঝলমল করিতেছে। বঙ্কিমচন্দ্র দুঃখের কাহিনীটিকে হাসির রূপায় তবকে মুড়িয়া পাঠককে উপহার দিয়াছেন।

ইহা আকস্মিক নয়, লেখকের ইচ্ছাকৃত। ইহার আগে বঙ্কিমচন্দ্র যে-সব কাহিনী লিখিয়াছেন সবই দুঃখের কথায় পূর্ণ। দুর্গেশনন্দিনী, কপালকুণ্ডলা, মৃগালিনী, বিষবৃক্ষ— সবই জীবনের ট্র্যাজেডির অভিব্যক্তি। দুঃখের স্তূপীকৃত ভারে বঙ্কিমচন্দ্রের হৃদয় বোধকরি ক্লিষ্ট হইয়া উঠিতেছিল, বোধকরি একটি আলোকরশ্মির আবির্ভাবের আশা তাঁহার মনে জাগিতেছিল, বোধকরি নন্দন-লোক হইতে সদাফুল্ল নন্দিনী তাঁহার চিত্তলোকে অবতীর্ণ হোক ইহাই তাঁহার ধ্যানের বিষয় হইয়া উঠিয়াছিল। এই আশা ও ধ্যানের সফলতা ইন্দ্রিয়া।

এটি যে বঙ্কিমচন্দ্রের ইচ্ছাকৃত, তার প্রমাণস্বরূপ তিনি ইন্দ্রিয়া উপস্থানের মুখবন্ধে শেলির ‘স্পিরিট অব্ ডিলাইট’ কবিতা হইতে কয়েকটি ছত্র উদ্ধার করিয়া দিয়াছেন। সেই কয়েক ছত্রের অনুবাদ দেওয়া গেল—

কদাচিৎ তুমি দাঁও দেখা

হে নন্দিনী,

বহুদিন আমি আছি একা

তোমায় বিনি।

বহুদিন ওগো বহু রাত,

হয় নি মিলন তব সাথ।

মোর মতো জন তোমা ফিরে

পাবে কি আর।

স্বখী সনে মিলে দুঃখীয়ে

ধারো না ধার।

নিটুয়া তুমি মনে রাখো

যারা কভু তোমা স্মরে নাকো।...

হে প্রেম, জীবন এসো ফিরে

পুনরায় এই হৃদি-নীড়ে ॥

যে-কারণেই হোক এই সময়টাতে বঙ্কিমচন্দ্রের মনে ‘স্পিরিট অব্ ডিলাইট’

বা নন্দিনীর জন্ত একটা তৃষ্ণা জাগিয়াছিল। সেই তৃষ্ণা নিরসনের উদ্দেশ্যে কল্পনার শরাঘাতে আপনি চিত্ত বিদীর্ণ করিয়া উচ্ছল ভোগবতী-বারি তিনি নির্গত করিয়াছিলেন, তারপরে আপনি পান করিয়া সোনার ভৃঙ্গার ভরিয়া পাঠকের উদ্দেশ্যে রাখিয়া গিয়াছেন। কিন্তু হঠাৎ এই তৃষ্ণার কারণ কী? একটা কারণ আগেই বলিয়াছি, অনেক দুঃখের কাহিনী লিখিয়া বোধকরি তাঁহার মন-পীড়িত হইয়া উঠিতেছিল। আরও একটা কারণ থাকিতে পারে, কিংবা ইহাকেও পূর্বোক্ত কারণের আত্মস্বল্পিক রূপে দেখা চলিতে পারে। বক্রিমচন্দ্র যেমন মনীষী ছিলেন, কল্পনাগম্বীর ধীশক্তি যেমন তাঁহার ছিল, গভীর মানব-মনোজ্ঞতার অধিকারী যেমন ছিলেন, তেমনি প্রাণপ্রাচুর্যজাত উচ্ছল রহস্যপ্রিয়তাও তাঁহার প্রতিভার বিশিষ্ট লক্ষণ—লোকরহস্য তাহারই সামান্য পরিচয়। ইন্দ্রি-পূর্ব উপন্যাস-গুলিতে প্রতিভার এই ধারণাটা তেমন প্রাশ্রয় পায় নাই, অথচ ভিতরে-ভিতরে বেগ সঞ্চয় করিয়া তাহা অধীর হইয়া উঠিতেছিল। এমন সময়ে দুর্বলতার সামান্য স্নযোগ পাইবামাত্র ট্র্যাজেডির পাষণের বাধটাকে ভাঙিয়া ডিঙাইয়া ছুটিতে-ছুটিতে, হাসিতে-হাসিতে পাঠকের চোখেমুখে অজস্র শুভ্র হাস্তের ফেনমল্লিকা নিক্ষেপ করিতে করিতে দুর্দম দুর্বল 'স্পিরিট অব্ ডিলাইট' আবির্ভূত হইয়াছে। ইহাই ইন্দ্রির স্বরূপ-পরিচয়—তাহাকে কেহ দমাইতে পারে নাই, না ডাকাত, না দুর্জন, না দুঃখ, না 'কালীর বোতল'! ঐ হাসি তাহাকে সমস্ত বিদ্র উত্তীর্ণ করিয়া দিয়াছে! বিধাতা যাহাকে রক্ষা করিবেন সংসারের অশ্র-বৈতরণীতে তাহার জন্ত হাসির সোনার তরীর ব্যবস্থা করিয়া দেন।

কাহিনীর সূত্রপাতেই লেখক ইন্দ্রির স্বভাবের পরিচয় জ্ঞাপন করিয়াছেন। অনেকদিন পরে ইন্দ্রির হঠাৎ-বড়োমাতৃ স্বপ্ন তাহাকে লইতে ঘটা করিয়া পালকি-বেহারী পাঠাইয়াছেন। ইন্দ্রির পিতা বলিতেছেন, 'মা ইন্দ্রি! আর তোমাকে রাখিতে পারি না। এখন যাও, আবার শীঘ্র লইয়া আসিব। দেখ, আব্দুল ফুলে কলাগাছ দেখিয়া হাসিও না।'

স্পষ্টই বোঝা যাইতেছে পিতা কণ্ঠার স্বভাব জানিত। ইন্দ্রির ছোটো বোন কামিনী 'স্বপ্নবাড়ি কেমন' তাহার এই প্রশ্নের দ্বিধির উত্তর শুনিয়া হাসিয়া বলিল, 'মরণ আর কি!' দ্বিধি স্বপ্নবাড়ি চলিল—কোথায় সে একটু চোখের জল ফেলিবে, না সে-সময়েও কামিনীর হাসি! ইন্দ্রির বোন বটে তো! এ গেল

উপজ্ঞানের স্বরূপাত। আর উপসংহারেও দেখি সেই একই অবস্থা। ‘সেকালে যেমন ছিল’ অধ্যায়ে সেকালিনীগণের স্বযোগ্য প্রতিনিধিরূপে একালিনীগণ হাসির মজলিশ তরঙ্গিত করিয়া তুলিয়াছে। আর কাহিনীর মাঝখানে আছে স্তম্ভাধিগী আর তার ঝি হারানীর হাসি। ‘আদ্যবস্তে চ মধ্যে চ’।

হাসি-কান্নার মধ্যে, হাসিতে যেমন ব্যক্তিত্বের প্রকাশ করে এমন আর-কিছুতে নয়। কোন্ অবস্থায় কে কাঁদবে তাহা একপ্রকার পূর্বনির্দিষ্ট। কান্নায় দেশে-দেশে কালে-কালে বড়ো ভেদ নাই— দুঃখে মাঝুবে-মাঝুবে মিল। কিন্তু কে কোন্ ঘটনায় বা কোন্ কথায় হাসিবে তাহার স্থিরতা নাই। আবার দেশে-দেশে কালে-কালে হাসির বিষয়ে বড়ো প্রভেদ। এক সময়ে মাঝুবে যে-কথায় হাসিত এখন হয়তো তাহাতে বিরক্তি বোধ করে। দুই দেশের লোক সমানভাবে এক বিষয়ে হাসির বেগ অল্পভব করে না। হাসি মাঝুবে *differentia*। এই কারণেই দেখি অপরের দুঃখে যেমন সহজে সমবেদনা বোধ করিতে পারি, অপরের স্তম্ভে তেমন প্রাণ খুলিয়া হাসিতে পারি না, অপরের স্তম্ভ আমার স্তম্ভ নয়, স্তম্ভে মাঝুবে স্বার্থপর। যাই হোক, যে-কারণেই হোক, হাসিতে হাসিতে মাঝুবে ব্যক্তিত্বের প্রকাশ— ব্যক্তিত্ব মানেই চরিত্রের সেই বস্তু যেখানে সে অপর হইতে স্বতন্ত্র।

অনেকের হাসি শিউলি ফুলের মতো, গুঁঠাশ্রয়ী, একটুতেই ঝরিয়া পড়ে। অনেকের হাসি রজনীগন্ধার মতো দু-এক ফোঁটা শিশিরসম্পাত না হইলে ফুটিতে চায় না, সে-হাসি সন্তঃপাতী না হইলেও বড়ো ম্লান এবং কৰুণ, ধরিতে সাহস হয় না, কখন ঝরিয়া পড়িবে। অনেকের হাসি প্রস্ফুটিত রক্তগোলাপের জলন্ত বৃন্দ-বৃদের মতো, কঠিন বস্তুে বিধৃত এবং তীক্ষ্ণ কাঁটায় স্বরঙ্গিত। ইন্দিরার হাসি শুভ্র শতদল, ‘যোবনসরসীনীরে’ ভাসমান হইলেও তাহার মৃগাল রহিয়াছে ইন্দিরার স্বভাবের স্তম্ভভীরে নিহিত, ঐ হাসিতে তাহার ব্যক্তিত্বের পূর্ণতম বিকাশ।

এত কথা যে বলিলাম তার কারণ ইন্দিরা মেয়েটি বড়ো ভালো, অনেক পাঠকেই বোধকরি মনে-মনে উপেক্ষাবাবুকে ঈর্ষা করিয়া থাকে। ইংরেজিতে একটি প্রবাদ আছে যে— ‘good wife’ বিধাতার দান। ‘Good wife’-এর কী অর্থবাদ করিব? শুধু সাক্ষী বলিলে চলিবে না, সাক্ষী স্ত্রী কর্মকুশলা না হইতে পারে, বুদ্ধিমত্তী না হইতে পারে, ইন্দিরার মতো হান্তময়ী না হইতে পারে— এখানে ‘good’ বলিতে অনেকগুলি গুণকে বুঝাইতেছে, সেইসব গুণের

অধিকাংশই ইন্দিরার আছে। হিন্দুসমাজের বিচারে ইন্দিরার সব আচরণ ‘আদর্শ পত্নী’র যোগ্য না হইতে পারে—না হয় না হোক, কঠিন সংসারপথের সহযাত্রিণীরূপে সে যে good wife তাহাতে সন্দেহ নাই। বঙ্কিমচন্দ্রের হাত দিয়া এই good wife-টিকে বিধাতা বাঙালি পাঠকসমাজকে উপহার দিয়াছেন।

লবঙ্গলতা

‘রজনী’ উপন্যাসের নায়িকা কে? রজনী না লবঙ্গলতা? পূর্ণিমারজনীর নায়িকা কে? রজনী না পূর্ণশশী? চক্ৰবর্তী ব্যক্তিমাঝেই বলিবে পূর্ণশশী, রসিক পাঠকমাঝেই বলিবে লবঙ্গলতা। লবঙ্গলতা-অমরনাথের প্রেমকাহিনীর সূত্রে ‘রজনী’ উপন্যাস গ্রথিত। অনেকে বলিবেন লবঙ্গলতা-অমরনাথের মধ্যে প্রেম কোথায়? কেবল বিচ্ছেদ আর বিরহ, অর্থাৎ প্রেমের অভাব, তাহাতে আবার মালা গাঁথা সম্ভব কীরূপে! কেন, বিনা স্ত্রীর মালা কি গাঁথে না? বাস্তবিক ‘রজনী’ উপন্যাস বিনি-স্ত্রীর একটি মালা।

এবারে একটা কঠিন প্রশ্ন শুধাইতে উত্তর হইয়াছি—পাঠিকাকেই শুধাইব, ধরিয় লই যে এই নীরস প্রবন্ধেরও অন্তত একজন পাঠিকা আছে। প্রশ্নটি, লবঙ্গলতা অমরনাথকে ভালোবাসিত কি না। আমার পাঠিকা কী উত্তর দিবেন জানি না, তবে লেখকের মতো নারীচরিত্র-অনভিজ্ঞ ব্যক্তির দৃঢ় বিশ্বাস যে, লবঙ্গলতা অমরনাথকে যত ভালোবাসিত এমন আর-কাহাকেও নয়, সে একদিনের জন্তও, এক মুহূর্তের জন্তও অমরনাথকে বিন্মত হয় নাই। তাহার অন্তরের অন্ধকার গর্ভগৃহে যে-মূর্তি স্থাপিত তাহা অমরনাথের; মন্দিরের বাহিরে প্রতিষ্ঠিত তাহার স্বামী রামসদয় মিত্রের মূর্তিটাই সকলের চোখে পড়িত—কিন্তু বাহিরে বলিয়াই কি সে-মূর্তির গৌরব কম নয়? অবশ্য অল্প মতের সপক্ষে লেখক আছেন, তিনি লবঙ্গকে দিয়া বলাইয়াছেন, ‘না—যে আমার স্বামী না হইয়া একবার আমার প্রণয়কাজী হইয়াছিল, তিনি অয়ং মহাদেব হইলেও তাহার জন্ত আমার হৃদয়ে

এতটুকু স্থান নাই। লোকে পাখী পুষিলে যে স্নেহ করে, ইহলোকে তোমার প্রতি আমার সে স্নেহও কখনও হইবে না।’

পাঠিকা বলিতে পারেন লবঙ্গের স্পষ্ট কথার পরে আর অবিখাসের কী কারণ থাকিতে পারে? কিন্তু স্ত্রীলোকের সব কথা কি বিশ্বাস করিতে হয়? কিংবা স্ত্রীলোকের কথায় মনের সবটা কি কখনো প্রকাশিত হয়? বঙ্কিমচন্দ্র স্ত্রীলোকের বিজ্ঞাকে নারিকেলের মালা বলিয়াছেন— আখথানা বই যাহা দেখা যায় না। এ-তথ্য স্ত্রীলোকের মন সম্বন্ধেও সত্য— আখথানা বই দেখা যায় না, অদৃশ্য আখথানা তাহার নিজের কাছেও অ-দৃষ্ট। লবঙ্গলতা কপটতা করে নাই, মিথ্যা বলে নাই, কেবল যাহা বলিয়াছে, তাহার সম্পূর্ণ রূপটা সে অনবগত। তাহার মনের অ-দৃষ্ট অর্ধ আদিম বিশ্বাসের তলে নিমজ্জিত, তাহাকে সে জানে না, তাই বলিয়া তাহা নাই এমন হইতে পারে না। মাহুঘের মনের গভীরতম স্তরে আদিম প্রবৃত্তির সমুদ্র, কালক্রমে সমুদ্রের উপরিতলে উদ্ভিদ ও অরণ্য জন্মিয়াছে, অর্বাচীন কাল তাহার উপরে কত সংস্কার, সংস্কৃতি ও সভ্যতার স্তর জমাইয়া দিয়াছে— কিন্তু সর্বদাই নীচে রহিয়াছে আদিম প্রবৃত্তির সমুদ্র। সেই সমুদ্রে লবঙ্গলতার বাকি অর্ধ মন নিমগ্ন, তাহার সন্ধান সে জানিবে কীরূপে? তাহার মনের সেই গুপ্ত আখথানা দিয়া সে অমরনাথকে ভালোবাসে, আর প্রকাশ্য আখথানার মালিক রামসদয়; রামসদয় তাহার স্বামীমাত্র, অমরনাথ তাহার কাছে পুরুষ; তাহাদের মধ্যে স্ত্রী-পুরুষের সম্বন্ধ, সমস্ত মানবিক সম্বন্ধের আদিমতম বন্ধন। লবঙ্গলতা জাহুক আর নাই জাহুক, স্বীকার করুক আর নাই করুক, সে একমাত্র অমরনাথকেই ভালোবাসে, যেমন ভালোবাসিত প্রতাপ শৈবলিনীকে। লবঙ্গলতা প্রতাপের নারীমূর্তি।

প্রতাপ ও লবঙ্গলতার প্রেম-স্বীকারের (প্রেমও বটে, স্বীকারও বটে) ভঙ্গিটি অবধি এক।

প্রতাপ রমানন্দস্বামীকে বলিতেছে—

‘কি বুঝিবে, তুমি সন্ন্যাসী! এ জগতে মহুশ্য কে আছে যে, আমার এ ভালবাসা বুঝিবে! কে বুঝিবে, আজি এই বোড়শ বৎসর, আমি শৈবলিনীকে কত ভালবাসিয়াছি। পাপচিন্তে আমি তাহার প্রতি অহুরক্ত নহি— আমার ভালবাসার নাম— অমরনাথের আকাজক্ষা। শিরে শিরে, শোণিতে শোণিতে

অস্থিতে অস্থিতে, আমার এই অহুয়োগ অহোব্রাজ বিচরণ করিয়াছে। কখনও মাহুবে তাহা জানিতে পারে নাই—মাহুবে তাহা জানিতে পারিত না—এই মৃত্যুকালে আপনি কথা তুলিলেন কেন? এ জন্মে এ অহুয়োগে মঙ্গল নাই বলিয়া এ দেহ পরিত্যাগ করিলাম।’

অমরনাথ বিদায় লইতে আসিয়াছে, সে জানাইল যে সে কলিকাতা ছাড়িয়া যাইতেছে—

‘লবঙ্গলতা। কেন?’

‘অমরনাথ। যাইবে না কেন? আমাকে যাইতে বারণ করিবার কেহ তো নাই।

‘ল। যদি আমি বারণ করি?’

‘অ। আমি তোমার কে যে বারণ করিবে?’

‘ল। তুমি আমার কে? তা তো জানি না। এ পৃথিবীতে তুমি আমার কেহ নও। কিন্তু যদি লোকান্তর থাকে...

‘ল। তোমাকে স্নেহ করিলে আমি ধর্মে পতিত হইব।

‘অ। না, আমি সে স্নেহের ভিখারী আর নহি। তোমার এই সমুদ্রতূলা হৃদয়ে কি আমার জন্ম এতটুকু স্থান নাই?’

‘ল। না—যে আমার স্বামী না হইয়া একবার আমার প্রণয়াকাজক্ষী হইয়াছিল, তিনি স্বয়ং মহাদেব হইলেও তাঁহার জন্ম আমার হৃদয়ে এতটুকু স্থান নাই। লোকে পাখী পুষিলে যে স্নেহ করে, ইহলোকে তোমার প্রতি আমার সে স্নেহও কখনও হইবে না।

‘আবার “ইহলোকে”। যাক্, আমি লবঙ্গের কথা বুঝিলাম কিনা, বলিতে পারি না; কিন্তু লবঙ্গ আমার কথা বুঝিল না। কিন্তু দেখিলাম, লবঙ্গ ইংৎ কাঁদিতেছে।’

হায় রে, নিতান্ত অন্ধেও বুঝিতে পারিবে—এ-কথোপকথন প্রণয়ীষুগলের, কোনো কারণে যাহাদের প্রণয় স্বাভাবিক লক্ষ্যে পৌঁছিতে পারে নাই। কিন্তু অমরনাথের কথাই সত্য, তাহার পরস্পরকে বুঝিতে পারিল না—একে তো অপরের মন বোঝা কঠিন, তার উপরে অপরের অবচেতন মন—সে যে এক-প্রকার অসম্ভব ব্যাপার। কিন্তু তাহার না বুঝুক, পাঠকের বুঝিতে কষ্ট হইবার কথা নয়! পাঠিকারা বুঝিলেন কিনা তাঁহারাই জানেন।

এমন করিয়া দয়িতকে আরপ্রাপ্তে দাঁড় করাইয়া রাখিতে কেবল স্ত্রীলোকেই পারে (অবশ্য সব স্ত্রীলোকে পারে না, ভাগ্যে পারে না !) । তাহারা স্বামী-পুত্র-সংসারকে মনের আধখানা দিয়া পুত্রা মনের স্বস্তি অহুভব করে, স্বহু অহুভব করে কিনা সে-কথা স্বতন্ত্র । কিন্তু তবু যে সংসার চলে, তার কারণ লবঙ্গলতার সমস্তা আর ক-জন নারীর জীবনে ঘটে ? আর সংসারে লবঙ্গলতাই বা ক-জন ? লবঙ্গলতার শক্তি না থাকিলে লবঙ্গলতার সমস্তা মানুষকে পিষিয়া ফেলে । হয় কুলত্যাগ করে নয় প্রাণত্যাগ করে—বিবাহবিচ্ছেদের স্থলভ পক্ষা তো সমাজে নাই ।

কিন্তু লবঙ্গলতার মতো মেয়েরাই শিল্পের সম্পদ । তাহারা মনের আধখানা সংসারের দিকে স্থাপন করে—সংসারের স্বথের আলোতে তাহা ভাস্বর হয়—আর বাকি আধখানায় চাপা দুঃখের চিরন্তন অন্ধকার—যেমন আলো-আঁধারে পূর্ণশশী আপনার দুই দিককে চিরদিন ভাগ করিয়া রাখিয়াছে । পূর্ণশশীস্বরূপিণী লবঙ্গলতাই ‘রজনী’র নায়িকা । তাহাকে উজ্জ্বল করিয়া দেখাইবার উদ্দেশ্যেই অন্ধকার রজনী এবং অন্ধ রজনীর সৃষ্টি । রজনীর যখন চোখ ফুটিয়া ভোরের আলো হয়, পূর্ণশশী কি তার আগেই অন্ত যায় না ? উপন্যাসের রজনীর দৃষ্টি পাইবার পরে লবঙ্গলতাকে আর দেখিতে পাই না, সে অন্তমিত, অমরনাথের বিদায়ের দিগন্তে কখন তাহারও বিসর্জন ঘটিয়াছে । গ্রন্থের শেষতম পরিচ্ছেদে লবঙ্গলতার কথিত সেই ‘লোকান্তর’ ।

অমরনাথ শুধাইয়াছিল—‘যদি লোকান্তর থাকে, তবে ?’

লবঙ্গ বলিয়াছিল—‘আমি স্ত্রীলোক—সহজে দুর্বল । আমার কত বল, দেখিয়া তোমার কি হইবে ? আমি ইহাই বলিতে পারি, আমি তোমার পরম মঙ্গলাকাজী ।’ প্রতাপও প্রায় অহুরূপ ভাষা ব্যবহার করিয়াছিল ।

লবঙ্গলতা দুর্বল, দুর্বল বলিয়াই তাহার বলের প্রকাশ মনোহর । অন্তর্লীন দুঃখের তাপে ভাস্বর এমন মনোহর মূর্তি বন্ধিমচন্দ্র অধিক সৃষ্টি করেন নাই ।

কমলাকান্ত

বন্ধিমচন্দ্রের কমলাকান্তকে বাংলা সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ 'কমিক' চরিত্র বলিয়া বর্ণনা করিতে কী আপত্তি থাকিতে পারে জানি না। বাংলা সাহিত্যে কমিক চরিত্রের অভাব নাই, কবিকঙ্কণের ভাঁড়ু দস্ত কমিক, মাইকেলের নববাবু কমিক, দীনবন্ধুর নিমটাদ কমিক, রবীন্দ্রনাথের চন্দ্রবাবু কমিক— এমন অনেক উদাহরণ দেওয়া যাইতে পারে। কিন্তু চরিত্রের ব্যাপকতা, গভীরতা, সজীবতা ও মনীষার হিসাবে প্রযুক্ত হইলে দেখা যাইবে কমলাকান্ত সকলের সেরা। তা ছাড়া পূর্বোক্ত চরিত্রগুলি অনেকাংশে ছবির মতো, তাহাদের ব্যক্তিত্বে দৈর্ঘ্য ও প্রস্থ আছে, গভীরতা নাই, বা অতি সামান্য আছে। কমলাকান্ত-চরিত্র ভাস্করের কীর্তি, তাহার সবটা দেখিতে পাওয়া যায়, পটের মতো কেবল তাহার একটা দিক মাত্র দৃশ্য নহে, তাহাকে প্রদক্ষিণ করা চলে। পূর্বোক্ত ব্যক্তির এক-একটি বিশেষ অবস্থার সহিত সংলগ্ন, ভিন্ন অবস্থায় কী করিত, আমরা জানি না। কিন্তু কমলাকান্ত আজিকার বর্তমান অবস্থায় উপনীত হইলে নিশ্চয় কিংকর্তব্যবিমূঢ় হইত না, সপ্রতিভভাবে নিজের মস্তব্য প্রকাশ করিত জানি, তাহার মধ্যে 'সম্ভবামি যুগে যুগে'র সম্ভাবনা নিহিত। এই কারণেই পরবর্তীকালে একাধিক লেখক কমলাকান্তকে পুনরুজ্জীবিত করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। ইহার কারণ কমলাকান্তের প্রাণশক্তির প্রাচুর্য। সে-শক্তি এত প্রচুর যে, কমলাকান্তের দপ্তর ও জীবানবন্দি প্রভৃতিতে তাহা নিঃশেষ হইয়া যায় নাই— বরঞ্চ বলা যাইতে পারে, সেখানে কেবল তাহার স্ত্রপাত, ইচ্ছা করিলেই পরবর্তীকালের পটভূমিকায় তাহাকে টানিয়া আনা সম্ভব। উল্লিখিত অগ্গাণ কমিক চরিত্র তাহাদের কাহিনীর ক্রমে আবদ্ধ— কমলাকান্ত মুক্ত; আর-সকলের কাহিনীর কাঠামো ছাড়িয়া নড়িবার উপায় নাই, কমলাকান্ত অবাধ; কমলাকান্তের দপ্তর বা পত্র বা জীবানবন্দি কমলাকান্ত নহে, সে-সব তাহার মস্তব্য মাত্র; সংসারে যেমন তাহার আসক্তি নাই, ঐ-সব বস্তুতেও সে তেমনি নিরাসক্ত এবং ঐগুলির চেয়ে সে বড়ো ও স্বতন্ত্র। খুব সম্ভব এইটুকু বুঝাইবার উদ্দেশ্যেই বন্ধিমচন্দ্র তাহাকে কোনো কাহিনীর ক্রমে আটিয়া দেন নাই; সন্ন্যাসীকে সংসারে মানায় না, কমলাকান্তকেও কল্পিতভাবে মানাইত না, কমলাকান্ত এতই স্বাধীন যে লেখকের

বস্ত্রতা অবধি সম্পূর্ণ স্বীকার করে নাই।

উইট ও হিউমার-এর বাংলা কী করিব জানি না—তাই বর্ণনার দ্বারা বুঝাইতে চেষ্টা করি। ছুটাতোই হাশ্বোত্রেক করিতে পারে; উইট ও হিউমার, ছুয়েরই পরিণাম হাসি—কিন্তু হাসির প্রকৃতি স্বতন্ত্র। উইটে হাসির তীক্ষ্ণতা, হিউমারে হাসির উদারতা, একটি হাসির বিদ্যুৎ, অপরটি হাসির আকাশভরা রৌদ্র, একটি অতর্কিতে মস্তকে আঘাত করে, অপরটি সমস্ত ইন্দ্রিয়গ্রাম অভিভূত করিয়া মনকে অভিষিক্ত ও উদার করিয়া দেয়। উইটের আবেদন বুদ্ধিতে, হিউমারের হৃদয়ে, উইটের বিদ্যুৎ-আলোকে কেবল নিজেকে দেখি, হিউমারের দিবালােকে সমস্ত বিশ্বকে দেখিতে পাই; উইট নিছক হাসি, তাহার বিদ্যুৎ-আঘাতে দগ্ধ করিতে পারে, তুবার গলাইবার ক্ষমতা তাহার নাই। হিউমারের রৌদ্রকিরণে তুবার গলে, ঝরনা চলে, চলন্ত ঝরনায় একসঙ্গে হাসির দীপ্তি এবং অশ্রুর ছলছল উঠিতে থাকে। আর উইট কেবল সংকীর্ণ নয়, তাহা একপ্রকার সামাজিক বিধান, একপ্রকার সংশোধনী অস্ত্র; হিউমার রৌদ্র, বৃষ্টি ও ঋতু-পর্যায়ের মতো চরাচরের বস্তু; একটা মহুস্কৃত বিধান, অপরটি প্রকৃতির নিয়ম, উইটে অপরের (তন্মধ্যে দ্রষ্টা নিজেও একজন) তুচ্ছতা ক্ষুদ্রতা হীনতা দেখিতে পাই, হিউমারে সকলের সমান বলিয়া অনুভব করি—সংস্কৃত ব্যাকরণের সংজ্ঞায় উইট আত্মনেপদী আর হিউমার পরস্মৈপদী।

কমলাকান্তের হাশ্বরস হিউমার-সঞ্জাত, সে হিউমারিস্ট, তাহার হাসি হিমালয়ের পাদদেশের রৌদ্রের গায় প্রচুর জলকণায় ভারাক্রান্ত। হিমালয়ের পথিক স্নগভীর খাদের উপরে পুঞ্জ-পুঞ্জ বাষ্পীয় শীকরে রৌদ্রকিরণের ফুল ফোটা দেখিতে পায়, আবার অবহিত হইবামাত্র সেই স্নগভীর হইতে উথিত চাপা অশ্রুনাদও তাহার কানে প্রবেশ করে। ইহাই কমলাকান্তের হাসির স্বরূপ। হাসাইতে-হাসাইতে হঠাৎ হৃদয়ের মর্মস্থান চাপিয়া ধরিয়া এমনভাবে চোখের জল নিঙড়াইয়া বাহির করিতে বাংলা সাহিত্যের আর-কোনো নরনারীকে দেখিয়াছি বলিয়া মনে পড়ে না। বিজয়াদশমীর প্রভাতে পিতৃগৃহ পরিত্যাগকালে উমার চোখে যখন জল, অথচ স্বদেশযাত্রার আশায় উল্লসিত নন্দী-ভূঙ্গীর কিম্বৃত নৃত্য দর্শনে তাঁহার গুষ্ঠাধরে হাসি, সেই সময়ে স্বামীকে দেখিতে পাইয়া

সলঙ্ক পার্বতী এই ওহাড়নির গুর্জনখানা সসন্ময়ে ললাটের উপরে টানিয়া দেন ।

কোনো সমালোচক বলিয়াছেন যে, বঙ্কিমচন্দ্রের ব্যক্তিত্বের অনেকটা পাওয়া যায় কমলাকান্তের চরিত্রে । এ-কথা যথার্থ । কোনো-কোনো ভাস্কর ও চিত্রশিল্পী অনেক সৃষ্টি করিয়া অবশেষে নিজের একখানা মূর্তি বা ছবি রচনা করে, বহুসৃষ্টি-ক্লাস্ত বঙ্কিমচন্দ্রেরও বোধকরি নিজের চরিত্র লিখিবার একটা ইচ্ছা জাগিয়া থাকিবে, সেই চরিত্র কমলাকান্ত । বঙ্কিমচন্দ্রের ব্যক্তিত্ব ও প্রতিভা বিচিত্র উপাদানে গঠিত ছিল— তিনি কবি, মানবমনোজ্ঞ ঔপন্যাসিক, মনীষী, দার্শনিক, ঐতিহাসিক, হাশুরসিক এবং দেশপ্রেমিক । কমলাকান্ত-চরিত্রে এ-সমস্তই পাই । কিন্তু এত গুণ সম্বন্ধেও কমলাকান্তকে সর্বজনপ্রিয় করিতে পারিত না । সেই উদ্দেশ্যে বঙ্কিমচন্দ্র তাহাকে অহিফেনসেবী ও ভবঘুরে করিয়াছেন । সবস্বল্প মিলিয়া সে পাগল । কিন্তু ভোলানাথও পাগল, আবার শিশু ভোলানাথও পাগল । পাগল না হইলে কি সর্বজনপ্রিয় হয় ! কমলাকান্ত বঙ্কিমচন্দ্রের বিকল্প । সে ইচ্ছা করিলে বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাসগুলো লিখিলে লিখিতে পারিত । ইহা আর-কোনো জীবিত বা কল্পিত নরনারীর দ্বারা সম্ভব— এমন কথা ভাবিতেও পারি না । বঙ্কিম যাহার বাস্তব অর্ধ, কমলাকান্ত তাহারই কাল্পনিক অপরাধ— এইরূপে দুইয়ে মিলিয়া একটি জীবনসত্যের বৃত্তকে সম্পূর্ণ করিয়াছে । কিন্তু এক জায়গায় বাস্তবের উপরে কল্পনার জিত ; কাল্পনিকের সর্বজনপ্রিয়তার আভাসমাত্রও বাস্তবার্ধে ছিল না । বঙ্কিমচন্দ্র বোধকরি কমলাকান্তকে ঈর্ষা করিতেন । ঈর্ষার বিকার তাচ্ছিল্যে । এইজন্যই কি তাচ্ছিল্য করিয়া ‘কমলাকান্তের দপ্তরে’র একাধিক নিবন্ধ অপরকে দিয়া লিখাইয়া লইয়াছিলেন ? ‘চন্দ্রালোকে’, ‘স্রীলোকের রূপ’, ‘মশক’ অপরের রচনা । ‘কাকাতুয়া’ নিবন্ধটি বঙ্কিম-লিখিত বলিয়া বোধ হয় না ।

কমলাকান্ত-চরিত্রের মূল অল্পপ্রেরণা অনাসক্তি ; অনাসক্ত মন ব্যতীত বহু বিষয়ে অভিনিবিষ্ট হইতে পারে না— সে অনাসক্ত বলিয়াই একাধারে কবি মনীষী দেশপ্রেমিক ভাবুক হইতে পারিয়াছে— হাশুরস তাহার ভাবপ্রকাশের উপায় । ‘প্ৰীতিই আমার কর্ণে একগণকার সংসার-সঙ্গীত । অনন্তকাল সেই মহাসঙ্গীত সহিত মহুস্র-হৃদয়তন্ত্রী বাজিতে থাকুক । মহুস্রজাতির উপর যদি আমার প্ৰীতি

থাকে, তবে আমি অল্প সুখ চাই না।’—ইহাই কমলাকান্ত-চরিত্রের মূল কথা। ‘ধর্ম কি? পরোপকারই ধর্ম।’—ইহাই তাহার প্রকৃত স্বীকৃতি। দেশশ্রেমিক না হইলে কে ‘আমার দুর্গোৎসব’ বা ‘পলিটিক্স’ লিখিতে পারিত? স্নেহধর্ম সহজাত না হইলে কে লিখিতে পারিত—‘কুস্তীরশাবক ডিঙ্ক ভেদ করিবামাত্র জলে গিয়া সাঁতার দিয়া থাকে, শিখিতে হয় না। সেইরূপ বিছা বাঙ্গালীর স্বতঃসিদ্ধ তত্ত্ব লেখাপড়া শিখিবার প্রয়োজন নাই।’ কে লিখিতে পারিত—‘সর্বাপেক্ষা ভয়ানক দেখিলাম লেখক ঢেঁকি—সাক্ষাৎ মা সরস্বতীর মুণ্ড ছাপার গড়ে পিষিয়া বাহির করিতেছেন—স্কুল-বুক!’

সাম্যবাদ এদেশে আসিবার আগেই কমলাকান্ত সাম্যবাদী—প্রমাণ ‘বিড়াল’। আর কবি না হইলে কাহার মনে আসিত—‘হায়! কিসেই বা নয়ন ভরিবে। নয়নে যে পলক আছে!’ এ-সব ছাড়া একপ্রকার বিষাদের বৈরাগ্য তাহার চরিত্রে আছে—‘স্বথের কথাতেই বাঙ্গালীর অধিকার নাই।’ ‘আর বলভূমি! তুমিই বা কেন মণিমাণিক্য হইলে না, তোমায় কেন আমি হার করিয়া কণ্ঠে পরিতে পারিলাম না।’ ‘কমলাকান্তের বিদায়’ নিবন্ধ বিষাদে বৈরাগ্যে মিশ্রিত একটি অশ্রুর বিন্দু।

বঙ্কিমচন্দ্রই কমলাকান্ত, কারণ বঙ্কিমচন্দ্রেরও সাধনার বিষয় ছিল অনাসক্তি-যোগ—তবে সে-সাধনার তিনি সিদ্ধিলাভ করিয়াছিলেন কি না, সে-কথা স্বতন্ত্র। এ-বিষয়ে কমলাকান্ত স্রষ্টাকে ছাড়াইয়া গিয়াছিল—কমলাকান্ত বঙ্কিমচন্দ্রের দীর্ঘায়িত ছায়ার মতোই অস্পষ্ট, কিন্তু ছায়ার মতোই সত্য। কমলাকান্তের দপ্তর বঙ্কিমচন্দ্রের শ্রেষ্ঠ গ্রন্থ নহে, কিন্তু সেই তো বিশ্বয়, যেহেতু এমন জীর্ণ খাঁচার এমন গগনগামী গরুড়কে আর কে ভরিতে পারিয়াছে?

মুচিরাম গুড়

বঙ্কিমচন্দ্র অনেক গুলি নরদেহী বানরের ছবি আঁকিয়াছেন—এ-কাজ তিনি খুব ভালো পারিতেন, অনেক ক্ষেত্রেই যে তাঁহার অঙ্কিত নরের চেয়ে বানর অধিক

প্রাণবান ও সজীব, তাহার কারণ প্রাণের ইতিহাসে মাহুঘের চেয়ে বানরের দলিল অনেক বেশি বনিয়াদি, অনেক বেশি পাকা। রামায়ণের হুম্মান মাহুঘ না হইয়াও অনেক গুণের বিচারে মাহুঘের আদর্শ, কিন্তু বক্ষিমচন্দ্রের বানরগুলি হুম্মান নয়—হুম্মানের চরিত্রে মাহুঘের মশলা দেওয়া হইয়াছে—ইহারা নিছক বানর।

বিষবৃক্ষের দেবেস্ত্র একটি বানর। তাহার ব্যবহারে খাঁটি বানরের লঙ্কা পাইবার কথা। আবার দেবী চৌধুরানীর হরবল্লভ একটি অবিস্মরণীয় বানর। ব্রজেশ্বর যখন বলিল, ডাকাতের টাকা লওয়া ঠিক হইবে কিনা ভাবিবার বিষয়—তখন হরবল্লভ বলিয়া উঠিল—‘টাকা নেব না তো কি ফাটকে যাব নাকি?’ তারপর বলিল—‘আর তা ছাড়া জপতপের টাকাই বা কোথায় পাব?’ এ একটি বানরোচিত উক্তি। জপতপে যে টাকা অর্জিত হয় না, সে-সংবাদ হরবল্লভ ভালো করিয়াই জানে। আবার বজরা উলটিয়া গেলে হরবল্লভ মনে ভাবিল—‘ডুবিয়াই গিয়াছি, আর দুর্গানাম করিয়া কী হইবে! বাস্তবিক হরবল্লভ-শ্রেণীর জীবেরা অকারণে কখনো দুর্গানাম স্মরণ করে না। এই রকম ছোটো-বড়ো অনেক বানরের সাক্ষাৎ বক্ষিমচন্দ্রের উপন্যাসগুলিতে পাই। ইহাদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ বানর মুঁচিরাম গুড়, সে একেবারে আদি ও অকৃত্রিম, মাহুঘগৃহে জন্মিয়াও তাহার জাতিপরিচয় লোপ পায় নাই। আসল বানরেরা তাহার নিকট হইতে বীদরামির পাঠ লইতে পারে। তবে যে গুড়-মহাশয়ের জীবনচরিত বার-বার পড়িতে ইচ্ছা করে, তার কারণ বানরের প্রতি মাহুঘের ঔৎসুক্য প্রবল, একটা বানর আদিয়া প্রাচীরের উপর বসিলে পাড়ার লোক হাঁ করিয়া তাকাইয়া থাকে।

কাল্পনিক চরিত্র আঁকিবার সময়ে সাধারণত তিনটি উপায় অবলম্বিত হয়। একশ্রেণীর চরিত্র মাটি হইতে তৈলিয়া উপরে ওঠে, যেমন উইয়ের টিপি; আর-একশ্রেণীর চরিত্র উপর হইতে নীচে নামে, যেমন মেঘ; আর তৃতীয় শ্রেণীর চরিত্র আকাশ ও পৃথিবীর করমর্দনের ফলে মূর্তি পায়, যেমন জলস্তম্ভ। প্রয়োজনভেদে বক্ষিমচন্দ্র তিনটি উপায়কেই অবলম্বন করিয়াছেন। তাহার সৃষ্ট সত্যানন্দ, মহাপুরুষ, মাধবাচার্য, কপালকুণ্ডলা প্রভৃতি দ্বিতীয় উপায়ে অঙ্কিত চরিত্র, নিছক আদর্শকে ‘human habitant’ ও ‘name’ দিয়া সজীব করিবার চেষ্টা। ইহাদের অনেকাংশে অবাস্তব ও বায়বীয় বলিয়া মনে হয়—কারণ মেঘের স্বভাবে বায়বীয়তা প্রচুর, আর মাটি-পাথরের তুলনায় সে খানিক পরিমাণে অবাস্তব বইকি! নিরেট

পাঠকগণের এইসব চরিত্রের প্রতি একটা অবিশ্বাসের ভাব আছে, তাহাদের দোষ দেখিয়া যায় না— পুরুষিণী নিশ্চয়ই পুরুষ মেথকে বায়বীয় বলিয়া উপহাস করিয়া থাকে। আকাশ ও পৃথিবীর— অর্থাৎ আদর্শ ও বাস্তবের— সম্মিলনে যে-সব চরিত্র গড়িয়া উঠিয়াছে, প্রতাপ, চন্দ্রশেখর, সূর্যমুখী, মোতিবিবি প্রভৃতি তাহাদের দৃষ্টান্ত— ইহাদের চরিত্রের ছাঁচটা আদর্শগত, চরিত্রসৃষ্টির উপাদান বাস্তব। ইহারা একই সময়ে অসম তাপের দুটি স্তরে বিরাজমান, ইহাদের পা মাটিতে, মাথা আকাশে। দেখিবামাত্র পাঠক ইহাদের বিশ্বাস করিয়া বসে, কিন্তু বেশি দেখিবামাত্র মনে সন্দেহ জাগাইয়া দেয়; কিন্তু তাই বলিয়া ইহারা কম বিশ্বাস বা বাস্তব নয়। তৃতীয় শ্রেণীর চরিত্র নিছক বস্তুগত সৃষ্টি! ইহারা শুধু মন্বয় নয়, ইহাদের মাথা দরজার চৌকাঠ ছাড়াইয়া ওঠে নাই বলিয়া অন্যায়সে আমাদের গৃহে ও মনে প্রবেশ করিতে পারে। প্রথম দৃষ্টিতেই ইহাদের চিনিয়া ফেলি এবং শেষে দৃষ্টিপাতের সময়েও ইহারা আপন থাকিয়া যায়। সাগর বৌ, হরবল্লভ, কমলমণি, দেবেন্দ্র, শ্রামানন্দরী, কৃষ্ণকান্ত— কত নরনারী আছে। মুচিরাম গুড় এই দলভুক্ত এবং বাদরামির বিচারে সকলের সেরা। প্রথমোক্ত চরিত্রগুলি অবাস্তবতার প্রলয়পর্যায়ে বিশ্বাসের ক্ষুদ্র একটি বটের পাতায় আসীন; দ্বিতীয় শ্রেণীর চরিত্রগুলি অবিশ্বাসের পদ্মপত্রেরে টলমল করিতেছে; আর শেষকালে কথিত চরিত্রসমূহ জন্মমূহুর্তেই শুক-সনকের মতো পূর্ণাঙ্গ হইয়া ভূমিষ্ঠ। নিজেকে বরঞ্চ অবিশ্বাস করিতে পারে, কিন্তু মুচিরামকে বিশ্বাস না করিয়া উপায় কী? তাহাকে হয়তো টাকাপয়সা দিয়া বিশ্বাস করিব না— তবু তাহার উপরে বিশ্বাস না রাখিয়া পারি কই? উইয়ের চিপি মন্দর পর্বতের চেয়ে অনেক বেশি বাস্তব।

মুচিরাম গুড় আঙুল ফুলিয়া কলাগাছ হইল— মূলে জলসেচন করিয়াছিল ইংরেজ-প্রতিষ্ঠিত আদালতের ব্যবস্থা। সামাজিক ও রাষ্ট্রিক বা ঐ-জাতীয় কোনো একটা অপব্যবস্থার সাহায্য না পাইলে আঙুল কখনো কলাগাছে পরিণত হইতে পারে না। মুচিরামের ক্ষেত্রে প্রথম দিকে ইংরেজের আদালত এবং শেষের দিকে ইংরেজের শাসনব্যবস্থা মুচিরামকে ফাঁপাইয়া তুলিবার ভার লইয়াছে। বইখানা মুচিরামের ব্যক্তিগত জীবনী বটে, কিন্তু আরও বেশি তৎকালীন শাসনব্যবস্থার সমালোচনা। মুচিরাম-চরিত্রটি সজীব, এইখানে তার সাহিত্যিক মূল্য; কিন্তু যে-আবহাওয়া তাহাকে জিয়াইয়া রাখিয়াছে, পুষ্ট করিয়া তুলিয়াছে, তাহার মূল্যও

সামাজ্য নয়। এই দুয়ের সমাবেশে বইখানা একাধারে সাহিত্য ও সামাজিক দলিল। ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট বঙ্কিমচন্দ্রের সরকারি নীতির অবাধ সমালোচনার অধিকার ছিল না— মুচিরামের জীবনীর খাতে সেই অধিকারকে তিনি বহাইয়া দিয়াছেন। ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট হিসাবে তাঁহাকে অনেক অপ্রিয় রায় লিখিতে হইয়াছে, মুচিরামের জীবনী অপ্রিয়তম রায়—সরকার ও সাধারণ দুয়েরই পক্ষে।

যাত্রাদলের কানমলা-খাওয়া ছোকরা মুচিরাম আদালতের মুহুরি হইল, তারপরে পেশকার, তারপরে ডেপুটি, অবশেষে রায় বাহাদুর ও রাজা বাহাদুর। প্রথম দিকে তাহার সহায় অযোগ্যতা ও দুর্নীতিপরায়ণতা। এ দুটির সাহায্যে যখন সে একবার মাথা তুলিয়া উঠিল, সে-মাথায় তেল দিবার লোকের অভাব হইল না। ইংরেজের রাজ্যাশাসনপদ্ধতির অদ্ভুত ব্যবস্থা, ইংরেজ রাজকর্মচারীর বাংলা ভাষায় বিচিত্র অজ্ঞতা তাহাকে সবলে ঠেলিয়া তুলিয়া দিয়াছে। যে-মাধ্যাকর্ষণশক্তি সকলকে টানিয়া নামায়, তাহাই মুচিরামের উন্নতির কারণ। মুচিরামের ভাগ্য ভালো— ভাগ্য ভালো বলিয়াই এমন জীবনীকার মিলিয়াছে।

কিন্তু মুচিরাম তো একজন মাত্র নয়, সে একশ্রেণীর লোকের স্বেযোগ্য প্রতিনিধি। জীবনের সব ক্ষেত্রেই মুচিরামের সাক্ষাৎ পাওয়া যাইবে। সাহিত্য-ক্ষেত্রে মুচিরাম আছে, পলিটিক্সে আছে, শিকার ক্ষেত্রে আছে, ব্যবসায়ে আছে, ধর্মজীবনে আছে— মুচিরামের অভাব কী! দিব্যদৃষ্টি থাকিলে দেখা যাইত, সংসার মুচিরামে পূর্ণ। কিন্তু এত উপাধি থাকিতে ‘গুড়’ উপাধিটা বঙ্কিমচন্দ্র বাছিয়া লইলেন কেন? গোড়ের ব্যঙ্গনা মনে আনিবার উদ্দেশ্যেই কি? অস্তান্ত দেশের চেয়ে বাংলাদেশে মুচিরামের সংখ্যা যেন কিছু অধিক, তার কারণ এদেশের মাটি বড়ো উর্বরা। গত একশ বৎসরে দেশে যত মহৎ লোক জন্মিয়াছে— এত ভারতের অস্ত্র কোনো প্রদেশে নয়। আবার মুচিরাম-শ্রেণীর আদমশুমারি লইলে দেখা যাইত, তাহাদের সংখ্যাও এখানে সবচেয়ে বেশি। আগেই বলিয়াছি, সামাজিক ও রাষ্ট্রিক অপব্যবস্থা সহায় না হইলে মুচিরাম গজায় না। বাংলাদেশে অপব্যবস্থা কিছু প্রবল, মুচিরামগণেরও তাই সংখ্যাধিক্য।

ইতিহাসের একটি নিয়ম এই যে, একই সময়ে সমাজে মহৎ ব্যক্তির এবং প্রচণ্ড দুর্নীতিপরায়ণ ব্যক্তির আধিক্য দেখা যায়। রাম ও রাবণ, যুধিষ্ঠির ও দুর্ধোধন সমসাময়িক। ইতিহাসের কোনো-কোনো যুগে অতিশয়োক্তির একটা

কোনো আসে, সেই কোঁকের মাথায় প্রকৃতি ভালো ও মন্দ— দুইকেই প্রবল করিয়া গড়ে। কেন এমন হয়, ভাবিবার বিষয়। কোনো-কোনো রোগের ও তাহার প্রতিষেধক জীবাণু একই সময়ে যুক্ত দেখিতে পাওয়া যায়— ইহাও কি সেইরকম একটা ব্যবস্থা? আসল কথা এই, একই সময়ে একই সমাজে মুচিরাম এবং তাহার জীবনীকার জন্মিয়াছে।

বঙ্কিমচন্দ্রের রচনাবলিতে মুচিরামের জীবনচরিতের স্থান খুব সমাদৃত নয়। কেন তাই ভাবি। আকৃত্তিতে ক্ষুদ্র বলিয়া কি? ইহাকে উপগ্রাস বলা চলে না— ইহা ছোটোগল্পও নয়। ইহা নকশাজাতীয় রচনা। অবহেলায় রচিত নকশাটির প্রতি লেখকের তাম্বিল্য অল্পভব করিয়া পাঠকেও ইহাকে অনাদর করে। ইহাকে যদি নকশা বলিয়াই ধরা যায়, তবে বলিতে হয়, মুচিরামের জীবনচরিত নকশা-রচনার আদর্শ। শিল্পগত ক্রটি ইহাতে নাই; আর চরিত্র-সৃষ্টির বিচারে মুচিরামের চেয়ে বেশি জীবন্ত আর কী হইতে পারে? সে ভাঁড়ু দস্ত, হীরা মালিনী ও ঠকচাচার দোসর। সমাজ হইতে মুচিরামের শ্রেণী ক্রমে দূর হইয়া যাক, কিন্তু মুচিরামটিকে আমরা কিছুতেই ছাড়িতে সক্ষম হইব না। ভাঁড়ু দস্ত, ঠকচাচার প্রভৃতির সঙ্গে আসর জমাইয়া সে বাংলা সাহিত্যের একটি প্রাস্ত সয়গরম করিয়া রাখুক।

ভজহরি

বাগ বাজারের গলিপথে চলিতে ভয় করে, মনে হয় এখনি হঠাৎ কোথা হইতে যোগেশ সম্মুখে আসিয়া হাত পাতিয়া দাঁড়াইবে, বলিবে, 'একটা পয়সা দিতে পার?' মনে হয় আর-একটুখানি অগ্রসর হইলেই শুনিতে পাইব দীর্ঘশ্বাস-বাহিত 'আমার সাজানো বাগান শুকিয়ে গেল' ধ্বনিত হইতেছে। বাগবাজার অঞ্চলের সহিত যোগেশের ব্যক্তিত্ব ও হৃৎকাহিনী এমনি অঙ্গাঙ্গিভাবে জড়িত, একটাকে স্মরণ করিলে আর-একটা আপনি মনে পড়িয়া যায়। কেবল 'প্রফুল্ল' নাটকখানির নয়, মধ্যবিত্ত বাঙালিসমাজের একটা বৃহৎ অংশেরও নায়ক বটে যোগেশ। কিন্তু আমার ব্যক্তিগত বিশেষ আকর্ষণ তাহার প্রতি নয়, প্রফুল্ল নাটকের অন্ত্যস্ত প্রধান নরনারীর প্রতিও নয়, যেমন ঐ অপ্রধান ছোকরাটির উপরে, ভজহরি যার নাম। হাসিতে, কল্পনায়, চোখের জলে, হিউমারে, নরকের ক্রোড়ে ও স্বর্গের পবিত্রতায় সৃষ্টি ঐ ছেলেটির। মিশ্রধাতুযোগে সৃষ্ট বলিয়াই ভজহরি এমন করিয়া আমাকে টানে— অহুমান করিতেছি অনেককেই টানে। এমনি মিশ্রধাতুর সৃষ্টিতে গিরিশচন্দ্রের বিশেষ অহুরক্তি ছিল। বাহিরে এক ভিতরে আর, বাহিরে বাঁকা ভিতরে সোজা, হাসির পৃক্ষীরাজে হৃৎখের রাজপুত্রকে বহন-করা একশ্রেণীর চরিত্র সৃষ্টি করিতে গিরিশচন্দ্র ভালোবাসিতেন। 'পাণ্ডবগৌরবে'র কঙ্কুকা, 'শিরাজ্জদোলা'র করিম চাচা এমনই আর-দুটি মাহুয! ভজহরি যতই অপাত্র হোক, তবু সে ঐ দলেরই লোক। গিরিশচন্দ্রের কল্পিত আর-সব নরনারী কেহ ছোটো কেহ বড়ো, কেহ ভালো কেহ মন্দ, কিন্তু এই শ্রেণীটি বিশেষভাবে তাঁহার ব্যক্তিগত পছন্দের ছাপমারা। এগুলি শেক্সপিয়র-রচিত *Truol*-এর নিকটতম প্রতিবেশী, অর্থাৎ একজন সাধারণ লেখকের পক্ষে শেক্সপিয়রের যত কাছে যাওয়া সম্ভব, এগুলিতে তাহারই চিহ্ন।

গিরিশচন্দ্র বাঙালি মধ্যবিত্ত-জীবনকে, অস্বস্ত কলিকাতার মতো নগরাজ্যীয় মধ্যবিত্ত বাঙালির সুখহৃৎখের কথাকে, জানিতেন। যখন সেই উপাদানযোগে সৃষ্টি করিতেন, সে-সৃষ্টি অসার্বক হইত না। ঐখানেই তাঁহার প্রতিভার পরিচয় পাওয়া যায়। সামাজিক নাটকগুলিতেই তাঁহার শক্তির চরম বিকাশ, কারণ পর্যবেক্ষণলব্ধ

অভিজ্ঞতার গভীরতাই সেখানে শিল্পের পর্ষায় পৌঁছিয়াছে, কল্পনাশক্তির দীনতা ব্যাঘাত ঘটাইতে পারে নাই। তাঁহার পৌরাণিক নাটকগুলি যে বার্থ, তাহার কারণ পৌরাণিক জীবন-ধারার দ্বারা লাভ করিবার নয়, সে-বস্তু কল্পনাগম্য। কল্পনাশক্তিতে তিনি দীন। তীক্ষ্ণ পর্যবেক্ষণশক্তি তাঁহার সহজাত। এ-বিষয়ে তিনি একক নহেন—মুকুন্দরাম ও দীনবন্ধুকেও সঙ্গে পাইবেন।

প্রফুল্ল নাটকের সবগুলি নরনারীই গভীর অভিজ্ঞতার সন্ধান, কিন্তু তার মধ্যে স্রষ্টার বিশেষ একটু স্নেহ ভঙ্গহরির প্রতি—ওখানে অভিজ্ঞতার সঙ্গে মমতা মিশিয়াছে। ঐ-রকম আর-একটি চরিত্র আমার চোখে পড়িয়াছে—‘বৈকুণ্ঠের খাতা’র তিনকড়ি। কান্দালীচরণ ও কেদার সমধর্মী। কিন্তু তাহারা এমনই আপাদমস্তক অসহ যে, তাহাদের সহনীয় করিয়া তুলিবার ইচ্ছায় ভঙ্গহরি ও তিনকড়িকে সঙ্গে জুড়িয়া দেওয়া হইয়াছে—ঐটুকু স্ববিচার না করিলে আমরা কান্দালী ও কেদারকে সহ করিতে পারিতাম কিনা সন্দেহ। ভঙ্গহরি ও তিনকড়ি কালোর উপরে শাদার টান, নরকের দেওয়ালের ফাটল, মহুশ্বয়ের অস্বীকৃতির মধ্যে অর্ধবাক্ত স্বীকৃতি, শয়তানের মুখে সংশয়ের ছায়া। উহারা নিজেরা হয়তো সাধুসঙ্কন নয়, কিন্তু অভাবিত আচরণের দ্বারা শেষপর্যন্ত সাধুদের প্রতি অবিশ্বাস জন্মাইতে বাধা দেয়। উহারা অসাধুর ছদ্মবেশে সাধু এবং সঙ্কন—অসাধুতার দুর্গম দেশে সাধুতার পঞ্চমবাহিনী।

২

ভঙ্গহরি হাসির সোনার পাত্রে জীবনের ক্লেদকে বহন করিত, আশ্রয় ও আধারের স্বপ্নে তাই তাহার জীবন এমন বিচিত্র। বাল্যকালে দারিদ্র্য ও আকস্মিকতার আঘাতে পিতৃমাতৃহীন ও নিরাশ্রয় হইয়া সে কুসঙ্গে পড়িয়াছিল। কুসঙ্গের সকল দোষই সে অর্জন করিয়াছিল এবং এক-আধবার জেলখানাও ঘুরিয়া আসিয়াছে। সম্প্রতি টাকা খাইয়া জাল জমিদার সাজিয়া রমেশের অহুকুলে স্বরেশের সম্পত্তি রেজিস্টারি করিয়া দিয়াছে। এ-হেন লোককে কোনো অভিধানের বলেই সাধুসঙ্কন বলা সম্ভব নয়—কোথায় যেন তার মধ্যে, স্তূপীকৃত আবর্জনার মধ্যে স্বর্ণকণিকার মতো, এককণা সাধুতার বীজ গুপ্ত ছিল। টাকার প্রলোভনে রমেশের অহুকুলে সে জাল করিয়াছিল, এখন স্বরেশের প্রকৃত অবস্থা

জানিতে পারিয়া, নিজের জেলে যাওয়ার আশঙ্কা সত্ত্বেও প্রকৃত তথ্য ফাঁস করিয়া দিতে সে উত্তত ! এমন লোককে সঙ্ঘ করা কঠিন হয়, যদি-না জীবনের প্রতি তার হিউম্যানিস্টের দৃষ্টি থাকে ।

হুঃখের আঘাতে কেহ সিনিক হয়, কেহ হিউম্যানিস্ট হয় ; ভজহরি সিনিক নয়, হিউম্যানিস্ট । হুঃখের আলখাল্লাটা উলটাইলেই দেখা যায় যে, সেটা বিদূষকের চাপকান । হুঃখের মর্মজ ছাড়া কে কবে হান্সরসিক হইয়াছে ? হান্সরস ও করুণরস অদৃষ্টের যমজ সন্ধান, একটু নিরিখ করিয়া দেখিলেই হু-জনের মুখের আদল ধরা পড়িবে ।

স্বরেশ মৃত আত্মীয়স্বজনের মুখ স্মরণ করিয়া যখন কাঁদিতে উত্তত, ভজহরি তখন বলিতেছে—

‘মুখ মনে কস্তে গেলে অনেকের অনেক মুখ মনে পড়ে । আমার ইন্দ্র, চন্দ্র, বায়ু, বক্রণ নয়, এক গৃহস্থ বাপ ছিল, হান্সমুখী মা ছিল, গ্যাটাগোটা সব ভাই ছিল, বোনটা আমি না খাইয়ে দিলে খেত না ; তারপর শোনো, একদিন খেলে এসে বাড়িতে দেখি, সব বাড়িস্তম্ভ কাঁদছে । কি সমাচার ? না জমিদারে আমার বাপকে খুব মেরেছে, রক্ত খোলে পড়ছে, প্রাণ ধুকধুক করছে । সেই রাত্রিতেই তো তিনি মরুন । তারপর জমিদার বাহাদুর ঘরে আগুন ধরিয়ে দিলেন, ছেলেপুলে নিয়ে মা-ঠাকরুণ বেরলেন ; দেশে আকাল, ভিক্ষে পাওয়া যায় না, যা ছুটি পান আমাদের খাওয়ান, আপনি উপোস যান, একদিন তো গাছতলায় পড়ে মরুন—

‘স্বরেশ । আহা-হা

‘ভজহরি । রসো— আহা-হা করো না, ঝড়ে যেমন আম পড়ে, ভাইগুলো সব একে একে পড়ল আর মলো ; বোনটাকে এক মাগি ছিনিয়ে নিয়ে গেল, কাঁদতে লাগল, আমিও কাঁদতে লাগলুম ; তারপর আর সন্ধান নেই । কেমন, মুখ মনে আছে ?’

ভজহরির হুঃখের এখানেই শেষ নয়, আরও আছে, কিন্তু তাহাতে আর প্রয়োজন নাই ।

জীবনে হুঃখ যখন অবশ্যস্বাবী, তখন সিনিকের মতো গ্রহণ না করিয়া হিউম্যানিস্টের মতো তাহাকে গ্রহণ করাই বুদ্ধিমানের লক্ষণ, তাহাতে জালা

না কমিলেও দুঃখের ভারটা কমে । সিনিক দুঃখের প্রদীপ পিছনে ধরিয়া পথ চলে, তার অন্ধকার আর ঘোচে না ; হিউম্যানিস্টের প্রদীপ সম্মুখে— তাহাতে পথের বাধা দূর না হইলেও বাধা এড়াইয়া চলা অসম্ভব হয় না । ভজহরির জীবনপথ দুর্গম, হয়তো শেষ পর্যন্ত জেলের মধ্যেই প্রবেশ করিয়াছে— তবু সাধনা এই যে, পদে-পদে তাহাকে হৌচট খাইতে হয় না, হাতে তাহার জালাময়ী হাসির দীপ্তি ।

ভবতারণ পিশাচখণ্ডী

হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর ‘বেনের মেয়ে’ উপন্যাস একাধারে কাহিনী এবং হাজার বছরের পুরানো বাংলাদেশের সামাজিক ইতিহাস। প্রাচীনকালের বাঙালির কথাই এই কাহিনীটির উপজীব্য। কিন্তু কেবল বাংলাদেশের চিত্রই ইহাতে আছে মনে করা ঠিক হইবে না। কাহিনীর স্রোত তৎকালীন বাঙালির জীবনকে উপচাইয়া ভারতবর্ষের বৃহত্তর ক্ষেত্রে গিয়া পড়িয়াছে। পাঠক কাহিনীর ধায়া অনুসরণ করিয়া চলিতে শুরু করিলে বঙ্গাধিপতির দূত ভবতারণ পিশাচখণ্ডীর পশ্চাৎ-পশ্চাৎ কনৌজ শহর পর্যন্ত গিয়া পৌঁছিবেন। কাহিনীর এই অংশ আবার একাধারে ভূগোল ও ইতিহাস। কালিদাস একবার বর্ধার মেঘের সংক্রমণপথ বর্ণনা উপলক্ষে সমকালীন ভারতভূখণ্ডকে জরিপ করিবার সুযোগ আবিষ্কার করিয়াছিলেন, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী কাহিনীর সূত্রটাকে বাংলাদেশের জীবনযাত্রার বাহিরে টানিয়া লইয়া তৎকালীন বৃহত্তর জীবনযাত্রার পরিচয় দিয়াছেন। কাহিনীর দাবি যেমনই হোক-না কেন, ভারতবর্ষকে ভালো না বাসিলে তাঁহারা এমন করিতেন না। দেশপ্ৰীতি গভীরতর অর্থে মজাগত না হইলে দেশের কথা বলিতে যাওয়া বিড়ম্বনা।

বঙ্গাধিপতির রাজদূতটির নাম ভবতারণ পিশাচখণ্ডী। পিশাচখণ্ড গ্রামে তাঁহার বাড়ি, তাই পিশাচখণ্ডী। কাহিনীর পূর্বার্ধে তিনি ‘মঙ্করী’ নামে পরিচিত। মঙ্করী কী? না, তিনি বাড়িতে-বাড়িতে আমোদপ্রমোদ, নাচগান ও ছবি দেখাইয়া কিরিতেন— ইহা তাঁহার জাতব্যাবসা নহে, নিতান্তই ব্যক্তিগত গুণ।

বিহারী দস্ত সাতগাঁয়ের বেনে-সমাজের শ্রেষ্ঠ। মায়ী তাহার একমাত্র সন্তান। সে শস্তরের একমাত্র পুত্রের পত্নী। সম্প্রতি সে বিধবা হইয়াছে। সে পিতৃকুল ও শস্তরকুল— দুই কুলেরই বিপুল ঐশ্বর্যের উত্তরাধিকারিণী। তাহাকে বৌদ্ধ মঠে লইয়া ভিক্ষুণী করিতে পারিলে বৌদ্ধ মঠ তাহার বিপুল সম্পত্তির মালিক হইতে পারিবে, এই আশাতে বৌদ্ধরা মেয়েটিকে হরণ করিবার ষড়যন্ত্রে লিপ্ত। দেশের রাজা বৌদ্ধ, কাজেই বেনেরা প্রকাশ্যে কিছু বলিতে পারে না। এক সময়ে মায়াকে হরণের ষড়যন্ত্র বেশ পাকিয়া উঠিয়াছিল— তখন মঙ্করী কৌশল করিয়া লুকাইয়া

রাখিয়া তাহাকে রক্ষা করেন। তারপরে হিন্দু ও বৌদ্ধে লড়াই বাধিয়া গেল বৌদ্ধরা পরাজিত হইল, সাতগাঁর বৌদ্ধ নৃপতি রূপা রাজা নিহত হইল, বাংলাদেশে হিন্দুরাজ্য প্রতিষ্ঠিত হইল। তখন মঙ্গরী মায়াকে পিতৃহস্তে সমর্পণ করিলেন। তাঁহার উপরে সকলেই খুশি— রাজা এবং বেনে-সম্প্রদায়। যুদ্ধে যাহারা হিন্দুদের সাহায্য করিয়াছিল তাহারা যথাযোগ্য পুরস্কৃত হইল, কিন্তু সকলের চেয়ে বেশি দাবি পিশাচখণ্ডীর, কারণ তিনি বেনের মেয়েকে রক্ষা না করিলে এত যুদ্ধ-বিবাদ সবই ব্যর্থ হইত। সব কাজ শেষ হইয়া গেলে মহারাজাধিরাজ মঙ্গরীকে জিজ্ঞাসা করিলেন, তুমি কী চাও? মঙ্গরী বলিলেন, মহারাজ, নিজের জন্ত আমি কিছুই চাই না। তিনি বলিলেন, মহারাজ, আমার আবেদন এই যে, প্রাচীনকালে বিক্রমাদিত্য, হর্ষ প্রভৃতি চক্রবর্তী রাজগণ যেমন সভা করিয়া ভারতখণ্ডের সকল গুণীজনীকে আহ্বান করিতেন, তাঁহাদের গুণপনা বিচার করিয়া যথোচিত পুরস্কার করিতেন, আপনি তেমনি করুন। পিশাচখণ্ডী বলিলেন, ইহাই আমার আবেদন। রাজা বলিলেন, সে তো একদিনের কাজ নয়। আয়োজনের জন্ত অন্তত এক বৎসর সময় লাগিবে। রাজ-আদেশে স্থির হইল যে, আগামী বৎসরের ফাল্গুনী পূর্ণিমার দিনে সাতগাঁয়ে সেই সভা বসিবে। রাজ-আদেশে আরও স্থির হইল যে, পিশাচখণ্ডী স্বয়ং রাজদূতরূপে ভারতবর্ষের গুণীসমাজকে নিমন্ত্রণ করিতে বাহির হইবেন। নিমন্ত্রণে হিন্দু বৌদ্ধ ব্রাহ্মণ কায়স্থ আচারী অনাচারী কোনো প্রভেদই থাকিবে না। পিশাচখণ্ডী যাইবেন, তাঁহার সহিত যথাপ্রয়োজন লোক-লস্কর থাকিবে। পিশাচখণ্ডী এখন রাজদূত, তাঁহার চিন্তা কী?

২

সাতগাঁয়ের কাজকর্ম শেষ করিয়া পিশাচখণ্ডী নিমন্ত্রণে বাহির হইলেন। পুস্তকের ষোড়শ ও সপ্তদশ পরিচ্ছেদ ভারতভ্রমণের বিবরণ। প্রথমে বিহার, পরে বর্তমান যুক্তপ্রদেশ, কাশী, কনৌজ, মায় বুদ্ধাবন-মথুরা। তৎকালীন বিহার বৌদ্ধ-গৌরবের ধ্বংসাবশেষ; কাশী, কনৌজ হিন্দুযুগের গৌরবে উজ্জল। ‘বেনের মেয়ে’ উপন্যাস বাংলায় বৌদ্ধযুগের অবলান এবং হিন্দুযুগের পুনরুত্থানের কাহিনী। পিশাচখণ্ডীর নিমন্ত্রণের পরিক্রমাত্মকিত্তেও কোঁশলে যেন তাহারই আভাস। কাহিনী যেমন বৌদ্ধযুগ অতিক্রম করিয়া হিন্দুযুগে প্রবেশ করিয়াছে, পিশাচখণ্ডী-

মহাশয়ও তেমনি বৌদ্ধ বিহাৰ লঙ্ঘন কৰিয়া কনোঁজের হিন্দুরাজ্যে পৌঁছিয়াছেন। এই পৰিচ্ছেদ-দুটিতে প্ৰাচীন ভাৰতের যে-বসোজ্জল চিত্ৰ আছে, ভাৰতসন্ধানী ব্যক্তিমায়েই তাহা পাঠ্য। সামান্ত প্ৰবন্ধে তাহাৰ কতটুকু পৰিচয় আৰু দিতে পাৰিব।

শি শা চ খ ঙী প্ৰথমে মুদগগিৰি বা মুঙ্গের পৌঁছিলেন। সেখানকাৰ কাজ সারিয়া তাঁহাৰ নৌকা গঙ্গা বাহিয়া আবাৰ পশ্চিম-মুখে চলিল। এখন যেখানে বক্তিয়াৰপুৰ, সেখানে তিনি নামিলেন। নৌকাৰ মাঝিদিগকে পাটনায় গিয়া অপেক্ষা কৰিতে বলিয়া তিনি কয়েকজন বিশ্বস্ত অহুচৰেৰ সঙ্গে দক্ষিণ দিকে যাত্ৰা কৰিলেন। লেখক বৰ্ণনা কৰিতেছেন— ‘এখানটাই মগধেৰ প্ৰধান জায়গা, বড় বড় মাঠ, বড় বড় গ্ৰাম, বড় বড় গো-চৰ, প্ৰচুৰ ফসল হয়, প্ৰচুৰ দই-দুধ পাওয়া যায়, প্ৰচুৰ চিড়া, প্ৰচুৰ মুড়কি, প্ৰচুৰ মিষ্টান্ন, প্ৰচুৰ খোয়া ক্ষীৰ, প্ৰচুৰ খাজা।’ মঙ্গুৰী সন্ধানৰ পৰে কোনো গোয়ালে আশ্ৰয় লইয়া বাঁধিয়া থান, সঙ্গীয়া বাজাৰেৰ মিষ্টান্ন খাইয়া ফলাহাৰ কৰিয়া ৰাত কাটায়। মগধেৰ যে-দৃশ্য মঙ্গুৰী দেখিয়াছিলেন, আজও সেই দৃশ্য পথিকেৰ চোখে পড়িবে। শ্ৰমণ গৌতম যখন মগধে ভ্ৰমণ কৰিতেছিলেন, তখন তিনিও এই দৃশ্য দেখিয়াছেন। আবাৰ তাৰও অনেক আগে ভীমার্জুনকে সঙ্গে লইয়া কৃষ্ণ যখন জৰাসন্ধেৰ ৰাজধানীতে গিয়াছিলেন, তাঁহাৰাও নিশ্চয়ই এই একই দৃশ্য দেখিয়া থাকিবেন। মাহুৰ বদলায়, প্ৰকৃতি বড়ো একগুঁয়ে।

একদিন তাঁহাৰা দুৰ হইতে মগধেৰ ৰাজধানী ওদন্তপুৰীৰ অত্যাচ্চ ফটক দেখিতে পাইলেন। ওদন্তপুৰীৰ ৰাজসভা বন্ধাধিপতিৰ দূতকে সাদৰে অভ্যর্থনা জানাইল, বন্ধাধিপতিৰ নিয়মণ গ্ৰহণ কৰিল। মগধেশ্বৰ সখেদে জানাইলেন যে, এক সময়ে মগধে গুণীজনেৰ অস্ত ছিল না, কিন্তু তাহাৰ সে-গৌৰবেৰ দিন আৰু নাই। তিনি বলিলেন— ‘ত্ৰীত্ৰীত্ৰীনগৰ পাটলিপুত্ৰ এখন প্ৰায় গঙ্গাৰ গৰ্ভে। আমবা একৰূপ মগধেৰ শ্মশান জাগাইয়া বসিয়া আছি বলিলেই হয়।’

তাৰপৰে মঙ্গুৰী ওদন্তপুৰীৰ বিহাৰে গিয়া দেখিলেন যে, দুই তলায় দুই হাজাৰ বৌদ্ধ ভিক্ষুৰ থাকিবাৰ স্থান। আৰু দেখিলেন বিহাৰেৰ অমেয় ঐশ্বৰ্য। এই সময়েৰ প্ৰায় দুই শত বৎসৰ পৰে মহামুদিয়া বক্তিয়াৰ এই বিহাৰ লুট কৰিয়া সত্তৰটি অশ্বতৰযোগে সোনা-ৰূপা-হিৰাৰ স্তূপ বহন কৰিয়া লইয়া গিয়াছিল।

ওদন্তপুরী হইতে পিশাচখণ্ডী নালন্দায় আসিয়া পৌঁছিলেন। 'নালন্দায় একটা বড় রাস্তা আছে। রাস্তাটি বেশ প্রশস্ত ও পরিষ্কৃত। উহার একধারে বড় বড় বিহার, একটার পরে একটা, তারপরে একটা, দুই তিন মাইল পর্যন্ত চলিয়া গিয়াছে। আর একধারে কেবল সুপ, বড়টা ২০০/২৫০ ফুট উচা, আর মাঝারি ছোট যে কত আছে, তার ঠিকানা নাই।...রাস্তার ধারে যে সকল বিহার ছিল, তাহার ঠিক মাঝখানে বালাদিত্যবিহার, চারতলা উচা। এখনকার লাটসাহেবের বাড়িতে যেমন বাহির দিয়া প্রকাণ্ড এক সিঁড়ি হুতলা পর্যন্ত উঠিয়াছে, তাহারও ঐরূপ এক সিঁড়ি একেবারে রাস্তা হইতে হুতলা পর্যন্ত গিয়াছে।...সিঁড়ির সামনে হুতলায় যেখানে খোলা চাতাল আছে, তাহার উপরে তেতলা ও চৌতলায় অধ্যক্ষের থাকিবার স্থান।'

নালন্দা হইতে পিশাচখণ্ডী রাজগৃহে পৌঁছিলেন। চারিদিকে পাহাড়, মাঝখানে সমতল জমি—ইহাই ছিল জরাসন্ধের রাজধানী। নালন্দা হইতে যে 'সেখো' সঙ্গে আসিয়াছিল, সে তাঁহাকে বুদ্ধদেবের প্রিয়ভূমি গৃধ্রকূট দেখাইল, নতুন রাজগৃহ শহর দেখাইল, 'গিরি-এক' নামে হাজার ফুট উঁচু এক পাহাড় দেখাইল। গৃধ্রকূটে তিনি বৌদ্ধ সন্ন্যাসী এবং গিরি-একে জৈন সন্ন্যাসী দেখিলেন, সকলেই ধ্যানমগ্ন, বাহুজ্ঞানশূন্য।

এখান হইতে গয়া, গয়া হইতে বোধগয়া। বোধগয়ার মন্দির, শশাঙ্ক নরেন্দ্র গুপ্ত কর্তৃক ছেদিত অশ্বথ গাছ, গাছটা চারশ বছরে আবার প্রকাণ্ড হইয়া উঠিয়া মন্দিরটাকে শিকড়ের প্রয়াসে কাটাইয়া দিয়াছে—মস্তুরী সবই দেখিলেন। তিনি নারদের নিমন্ত্রণে বাহির হইয়াছেন। যেখানে গুণী লোক দেখেন, তাঁহাকেই ব্রাহ্মধিপতির নিমন্ত্রণ জানান। বোধগয়ায় মস্তুরী 'দুই তিনজন নেপালী, দুই তিনজন ভূটিয়া ও দুই তিনজন সিংহলীকে সভায় যাইবার জন্ত জেদ করিয়া গেলেন... সেখানে আরও দেশ-বিদেশের পণ্ডিত পাওয়া গেল। দুইজন পারসীক বৌদ্ধেরও নিমন্ত্রণ হইল। নীলা নদীর উত্তরে দুইজন রোম দেশের লোকেরও নিমন্ত্রণ হইল।'

তারপরে পাটনা। পাটলিপুত্র এখন প্রায় জনশূন্য। জল, আগুন আর ঝগড়ায় পাটলিপুত্র কতবার ধ্বংস হইয়াছে, আবার উঠিয়াছে। কিন্তু ইহার আর-এক প্রবল শত্রু ছিল ভূমিকম্প। সাড়ে-তিনশত বৎসর আগে এক মহা ভূমিকম্পে সমস্ত নগর বসিয়া যায়। এখনো সেই 'শ্রীহীন অবস্থা'। মগধের লোকেরা পাটলি-

পুত্রকে বলিত 'নগর'। ইদানীং ভাঙা নগরকে ত্রীনগর বলিত। পিশাচখণ্ডী ঘুরিয়া পাটলিপুত্রের বর্তমান অবস্থা লক্ষ্য করিলেন।

ক্রমে মঙ্গুরী কাশীতে আসিয়া পৌঁছিলেন। 'কাশী এ সময়ে ছোট ছোট দুটি নগর। একটি মৃগদাব আর একটি অবিমুক্তক্ষেত্র। দু' জায়গায়ই লোকজন অনেক, এক জায়গায় হিন্দু আর এক জায়গায় বৌদ্ধ।' হিন্দু কাশী জ্ঞানবাপী জলাশয়ের চারদিকে, মাঝখানে অন্নপূর্ণা ও বিষ্ণুদেবের মন্দির। বৌদ্ধ কাশী বা মৃগদাব একদিকে দুইটি স্তূপ। দুটিই প্রকাণ্ড। একটির এখন চিহ্নমাত্র নাই। সে-সময়ে ইহা ১৬০ ফুট উচ্চ ছিল। মৃগদাব ও অবিমুক্তক্ষেত্রের মাঝখানে রাজবাড়ি। রাজা কান্তকুম্বরাজের সামন্ত। মঙ্গুরী উভয় স্থানের শ্রেষ্ঠ পণ্ডিতগণকে বঙ্গেশ্বরের নিমন্ত্রণ জানাইলেন। বেদান্তী চিৎস্থখাচার্য এবং উদয়নাচার্য বাংলাদেশে যাইতে স্বীকার করিলেন।

কাশীর কাজ শেষ হইলে মঙ্গুরীর নৌকা কর্নোজ যাত্রা করিল। মাঝপথে ত্রিবেণীতে তিনি তীর্থস্থান সারিয়া লইলেন। অবশেষে তাঁহার নৌকা কর্নোজের ঘাটে লাগিল। এত বড়ো শহর মঙ্গুরী ইতিপূর্বে দেখেন নাই। শহরটি তিন কোশ দীর্ঘ, গন্ধার ধারে, প্রস্থেও প্রায় তিন কোশ। কর্নোজ একধারে রাজধানী, বন্দর, ব্যবসায়ের স্থান, বিচার স্থান এবং সেনানিবাস।

কর্নোজে উপস্থিত হইয়া মঙ্গুরী সকলের মুখেই এক কথা শুনিতে পাইলেন যে, মুসলমান আসিতেছে। তিনি দেখিলেন সকলেই যুদ্ধসজ্জায় ব্যস্ত। তিনি শুনিলেন যে, রানী একজোড়া বালা মাত্র রাখিয়া সমস্ত অলংকার দিয়াছেন, রাজা এক বছরের রাজস্ব দিয়াছেন ব্যবসায়ীরা ছয় মাসের মূনাফা দিয়াছে—যুদ্ধের খরচ বাবদ। রাশি-রাশি উপকরণ ছালাবন্দী হইতে তিনি দেখিলেন। মাঝখানে পাঞ্জাব, পাঞ্জাব ধ্বংস হইলেই মুসলমান কর্নোজে আসিয়া পড়িবে, এমন সোনার কর্নোজ ধ্বংস হইয়া যাইবে। সহজেই বুঝিতে পারা যায়, এমন অবস্থায় মঙ্গুরীর রাজসভার আমন্ত্রণে কেহ উৎসাহ প্রকাশ করিল না। তিনি মথুরা-বৃন্দাবন দেখিয়া দেশে ফিরিলেন। ভাবিলেন, রাজসভায় অধিবেশন শেষ হইলেই বাংলাদেশকেও মাতাইতে হইবে, নিজেও যুদ্ধে যাইবেন বলিয়া তিনি স্থির করিলেন। ইহাই ভবতারণ পিশাচখণ্ডীর ভারতভ্রমণ।

কালিদাসের যক্ষ বার্তাপ্রেরণের ভার মেঘের উপরে না দিয়া পিশাচখণ্ডীর হাতে অনায়াসে ছাড়িয়া দিতে পারিত। পিশাচখণ্ডী অলকায় গিয়া যক্ষপত্নীকে খুঁজিয়া বাহির করিয়া স্বামীর বার্তা পৌঁছাইয়া দিত—সে-বিষয়ে কোনো সন্দেহ নাই। ‘বেনের মেয়ে’ উপন্যাসে অনেকগুলি নরনারী আছে—পাঠক যাহাদের ভালোবাসিতে বাধ্য হইবে—তাহাদের মধ্যে পিশাচখণ্ডীগ্রাম-নিবাসী ভবভারণ শর্মা সকলের শ্রেষ্ঠ। এমন নিলোভ, পরার্থপর, স্বদেশবৎসল ব্যক্তি বাংলা সাহিত্যে বিরল, কেবল ‘মৃণালিনী’ উপন্যাসের হেমচন্দ্রের গুরু মাধবাচার্যের সহিত ইহার তুলনা হয়। কিন্তু এক হিসাবে মাধবাচার্যের উপরে মঙ্করীর জিত। মাধবাচার্য বড়ো বেশি গুরু, একেবারে গুরুতর; মঙ্করী সামাজিক লোক, দশজনের একজন। প্রয়োজন হইলে নাচগানের দ্বারা লোকের চিন্তবিনোদন করিয়া তিনি স্বকার্য উদ্ধার করিতে পারেন—অথচ অন্তরটি আশ্বিনের আকাশের মতো নির্মল এবং স্নদূরপর্যাহত। বিহারী দত্তর মেয়ের রক্ষাকর্তা হিসাবে ইচ্ছা করিলেই তিনি প্রচুর পারিতোষিক পাইতে পারিতেন। সেদিকে তাঁহার মন গেল না। বন্ধেশ্বরের প্রভাব বিস্তার হইবে এই আশায় তিনি রাজসভার অধিবেশনের দাবি করিয়া বসিলেন এবং নিমন্ত্রণের ভার মাথায় তুলিয়া লইলেন। ঘরের খাইয়া যাহারা বনের মহিষ তাড়ায়, পিশাচখণ্ডী সেই কুহ্ম সম্প্রদায়ের লোক।

দেবযানী

রবীন্দ্রনাথ 'বিদ্যায় - অভিশাপ' -এর মূল কাহিনীটি মহাভারতের কচ ও দেবযানীর উপাখ্যান হইতে সংগ্রহ করিয়াছেন। মূল কাহিনীর রূপান্তরকালে একাধিক গৌণ পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে, কচের ব্যবহারে পুরুষোচিত মর্যাদা ও সন্ত্রম দেওয়া হইয়াছে, কিন্তু দেবযানীর চরিত্রে কোনো পরিবর্তন কবি করিতে পারেন নাই, করিবার প্রয়োজনও ছিল না; দেবযানীর উদ্দেশে যেন তিনি বলিয়াছেন, 'যেমন আছে তেমনি এসো'। মহাভারতের কাহিনীটি কতকাল আগে কল্পিত হইয়াছিল জানি না, ধরা যাক, পাঁচ হাজার বৎসর, এই স্বর্দীর্ঘকালের মধ্যে দেবযানীর কিছুমাত্র পরিবর্তন ঘটে নাই। সে আজও যেমন আধুনিকা, সেদিনও তেমনি আধুনিকা ছিল, সে প্রাচীনতম আধুনিকা। দেবযানী সবচেয়ে পুরাতন 'মডার্ন উয়োম্যান'।

সীতা, সাবিত্রী, দময়ন্তী, শকুন্তলা প্রভৃতি যে-সব নারীকে আমাদের দেশে আদর্শ বলা হয়, দেবযানী কোনোক্রমেই তাঁহাদের দলভুক্ত নয়। তাহাকে আদর্শ পত্নী, আদর্শ শ্রণয়িনী বা আদর্শ মাতা বলিবার উপায় নাই, সে আদর্শহীনতার আদর্শ। দুর্দম শ্রণয়পিপাসা তাহাকে ঠেলিয়া লইয়া চলিয়াছে, কোনো বাধাই সে মানিতে প্রস্তুত নয়, বেচারি কচ কোনোরকমে পালাইয়া বাঁচিয়াছে। কিন্তু সকলের ভাগ্যে সে-স্বয়োগ ঘটে নাই। শর্মিষ্ঠার কৌশলে সে একটি কুপমধ্যে নিক্ষিপ্ত হইয়াছিল, অহুকম্পাবশত যযাতি তাহাকে হাতে ধরিয়া টানিয়া তুলিল; অমনি দেবযানী বলিয়া বসিল— এবারে আমাকে বিবাহ করো, আমার পাণিগ্রহণ তো করিয়াছ। হাতে ধরিয়া টানিয়া তুলিলে যে পাণিগ্রহণ করা হয়— বেচারি যযাতির তাহা জানা ছিল না, এমন হইলে কে আর পরোপকারে প্রবৃত্ত হইবে! এরূপ ব্যবহার নিশ্চয় নারীস্বের আদর্শ নয়। কিন্তু নাই বা হইল আদর্শ। প্রাচীন ভারতের নারীসমাজের মধ্যে সে সম্পূর্ণ একক! কোনো পুরুষের তাহাকে ভালো না লাগিলে বুঝিতে হইবে সে সম্পূর্ণ পুরুষ নয়। পৌরুষের পরীক্ষার স্থল দেবযানীর চরিত্রে। তাই বলিয়া তাহাকে বিবাহ! না, সেরূপ বলিতেছি না। ভালো-লাগা ও ভালোবাসা এক পদার্থ নয়।

କଚ ଦେବଧାନୀକେ ଭାଲୋବାସିତ, କିନ୍ତୁ ତାହାର ତୋ স্বାଧୀନତା ଥିଲ ନା, ମଞ୍ଜୀବନୀ ବିଦ୍ୟା ଆସନ୍ତ କରିয়া ତାହାକେ ଶ୍ୱର୍ଗେ କ୍ଷିରିୟା ଯାହିତେ ହୁଏବେ, ଦେବଧାନୀକେ ଲହିୟା ସ୍ୱର ପାତିୟା ବସିଲେ ତାହାର ଚଳିବେ ନା । ଗୁଜ୍ରାଚାର୍ଯ୍ୟେର ତପୋବନ ହୁଏତେ କଚେର ବିଦ୍ୟାୟ-ମୁହୂର୍ତ୍ତ ସମାଗତ, ଦେବଧାନୀର ନିକଟେ ସେ ବିଦ୍ୟାୟ ଲହିତେ ଆସିୟାଛେ । ଦେବଧାନୀ ଏହି କ୍ଷଣଟିର ଜଗ୍ରହୁ ଅପେକ୍ଷା କରିତେছিল । ସେ ଏକେବାରେ କ୍ଷୁଧାର୍ତ୍ତ ବାଧିନିର ମତୋ ହତଭାଗା କଚେର ଘାଢ଼େର ଉପରେ ଆସିୟା ପଢ଼ିଲ । ପ୍ରଥମେହି ଲାଫଟା ଦେୟ ନାହି, କିଛିକ୍ଷଣ ଶିକାୟେର ପ୍ରୀତି ନିବନ୍ଧନୁଷ୍ଠି ଓଂ ପାତିୟା ବସିୟା ଥିଲ, କିଛିକ୍ଷଣ ଶିକାୟେର ଚାରିଦିକେ ଚକ୍ରାକାରେ ଆବର୍ତ୍ତନ କରିୟାଥିଲ, କିଛିକ୍ଷଣ ସେ ଅଗ୍ରିମ ଶିକାରସ୍ୱଥ ଅନୁଭବ କରିୟା-ଥିଲ, କିନ୍ତୁ କଚ ପାଲାହିବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ଚେ ପା ତୁଲିବାମାତ୍ର ବାଧିନି ତାହାର ଘାଢ଼େର ଉପରେ ଆସିୟା ପଢ଼ିଲ— ତାହାର ଅସ୍ତସ୍ତମ ତଳ ହୁଏତେ ଆର୍ତ୍ତ ହୁଙ୍କାର ନିଃସ୍ୱତ ହୁଏଲ—

ଧରା ପଢ଼ିୟାଛ ବନ୍ଧୁ, ବନ୍ଧୀ ତୁମି ତାହି
 ମୋର କାଢ଼େ । ଏ ବନ୍ଧନ ନାରିବେ କାଟିତେ ।
 ହିନ୍ଦ୍ର ଆର ତବ ହିନ୍ଦ୍ର ନହେ ।

ନିଃସ୍ୱତ ହୁଏଲ—

ଆଜ୍ଞ ମୋରା ଦୌହେ ଏକଦିନେ
 ଆସିୟାଛି ଧରା ଦିତେ । ଲହ ସଖା ଚିନେ
 ଯାରେ ଚାଓ । ବଳ ଯଦି ସରଳ ମାହ୍ରେ
 'ବିଦ୍ୟାୟ ନାହିକୋ ସ୍ୱଥ, ନାହି ସ୍ୱଥ ଯଶେ,
 ଦେବଧାନୀ, ତୁମି ଶୁଧୁ ସିଦ୍ଧି ମୂର୍ତ୍ତିମତୀ,
 ତୋମାରେହି କରିହୁ ବରଣ,' ନାହି କ୍ଷତି,
 ନାହି କୋନୋ ଲଜ୍ଜା ତାହେ । ରମଣୀର ମନ
 ସହସ୍ର ବର୍ଷେରି ସଖା, ମାଧନାର ଧନ ।

ଦେବଧାନୀର ଏହି ସ୍ପର୍ଷିତ ଆହ୍ୱାନ, ଏହି ଉଦ୍ଧୃତ ଅଭିନୟ, ନାରୀମହିମାୟ ଏହି ଅଭ୍ରଭେଦୀ ଗୌରୀଶୃଙ୍ଗ— ଅକସ୍ମାତ୍ ଉର୍ଦ୍ଧୋଧ୍ୱିତ ହୁଏତା ସ୍ୱର୍ଗଲୋକକେ କି ଈର୍ଷାମୟ ବେଦନାର ଶୂଳେ ବିଦ୍ଧ କରେ ନାହି ? ଏହି ମୁହୂର୍ତ୍ତେ ଦେବଧାନୀର ସେ-ବିରାଟ ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକାଶ ପାହିୟାଛେ, ତାହାର ଦିକେ ତାକାହିବାର ଉପାୟ କୀ ? କଠିନ ତୁଷାରମୁଖେ ପ୍ରତିଫଳିତ ସ୍ୱବିରାଗିର ମତୋ ଚୋଖ ଧାଧାହିୟା ଦେୟ । ମତାହି ହିନ୍ଦ୍ର ଆର ହିନ୍ଦ୍ର ନହେ, ଦେବଧାନୀ ତାହାକେ ଠେଲିୟା କେଲିୟା ଦିୟା ତାହାର ସିଂହାସନଧାନି ଦଖଲ କରିୟା ବସିୟାଛେ ।

কচ তাহাকে কতরকমেই-না ভুলাইবার চেষ্টা করিয়াছে। কর্তব্যের আহ্বান, ধর্মের ব্রত, পুরুষের আদর্শ। কিন্তু না, দেবযানী ভুলিবার নয়। অবশেষে কচকে স্বীকার করিতে হইয়াছে যে সে দেবযানীকে ভালোবাসে— তাই বলিয়া বিবাহ! না, তা হইবার নহে। কিন্তু 'প্লেটোনিক' প্রেমে ভুলিবার পাত্রী দেবযানী নহে। সে যে নিতান্ত যুগ্মরী— মাটির সমস্ত দোষ এবং সমস্ত গুণে তাহার দেহ নিরন্তর স্পন্দিত হইতেছে। সে জানে সংসারে যেটুকু হাতে-হাতে পাওয়া গেল সেইটুকুই যথার্থ পাওয়া। তাহার অধিক যাহা সে তো কেবল কল্পনা, সে তো কেবল অল্পমান। মৃত্যুর নির্ব্বয়ের ধারে যাহার বাস, দেহের প্রমাণ ব্যতীত তাহার সাস্থনা কোথায়? বিধাতা তাহাকে গড়িবার সময়ে মাটি ছাড়া আর-কোনো উপাদান ব্যবহার করেন নাই। যখন সে দেখিল কচ নিতান্তই বিদায় হইবে, তাহার মোহে কিছুতেই ধরা দিবে না, তখন আহত নারীচিত্তের সমস্ত আক্রোশ ও ঈর্ষা, সমস্ত অবলুপ্তিত মহিমা ও ব্যর্থ প্রণয় বজ্রাঘ্নি-পরিপূর্ণ একখানি স্মারাস্বক বিছাতের প্রচণ্ডতায় তাহার মাথার উপরে ভাঙিয়া পড়িয়াছে—

তোমা-পরে

এই মোর অভিশাপ— যে বিছার তরে
মোরে কর অবহেলা, সে বিছা তোমার
সম্পূর্ণ হবে না বশ ; তুমি শুধু তার
ভারবাহী হয়ে রবে, করিবে না ভোগ ;
শিখাইবে, পারিবে না করিতে প্রয়োগ ।

এই চরিত্র ও ব্যবহার নিশ্চয়ই আদর্শ নয়— কিন্তু তবু যে এত ভালো লাগে, তার কারণ মানুষ আদর্শকে ভক্তি করে, আর ভালোবাসিবার বেলায় অনেক সময়েই অনাদর্শকে বাছিয়া লয়। মর্ত্যবাসী আমরা দেবযানীর হৃৎখের ভাগী, তাহাকে কতক বুঝিতে পারি, কিন্তু দূর হইতেই বোঝা ভালো, নতুবা কুপ হইতে হাত ধরিয়া তুলিলে পাণিগ্রহণ করিবার জ্ঞান যে-মেয়ে জেদ করিয়া বসে তাহাকে দূর হইতে ভালোবাসাই বুদ্ধিমানের কাজ ।

দেবযানীর অল্পরূপ প্রাচীন সাহিত্যে বিরল বলিয়াছি— রবীন্দ্রসাহিত্যে তাহার একটি ছুড়ি আছে। সে 'বাশরি' নাটিকার নায়িকা— শ্রীমতী বাশরি সরকার বিলিতি :নিভাসিটিতে পাশ করা মেয়ে। রূপসী না হলেও তার চলে। তার

প্রকৃতিটা বৈদ্যুত শক্তিতে সমুজ্জ্বল, তার আকৃতিটাতে শানদেওয়া ইশ্পাতের চাকচিক্য।' বাঁশরি সরকারের আকৃষ্টি ও প্রকৃতি দেবযানীর উপরে আয়োগ্য করা অসম্ভব হইবে না— দু-জনেরই ধমনীতে একই রক্তপ্রবাহ বহমান। অবস্থা-ভেদে বাঁশরি দেবযানী হইয়া উঠিতে পারিত, কালভেদে দেবযানী বাঁশরিতে পরিণত হইয়াছে। 'বাঁশরি' নাটিকা 'বিদায়-অভিশাপে'র উপাদানে রচিত— কেবল কালের একটা দৃষ্টর ভেদের ফলে নাটিকাটি বিদায়-অভিশাপের পরিবর্তে 'বিদায়ে বরদান' হইয়া উঠিয়াছে।

বাঁশরি ভালোবাসিত তেজস্বী ক্ষত্রিয় রাজা সোমশংকরকে। বিবাহের বাধা ছিল না, কিন্তু বাধা হইয়া দেখা দিলেন সোমশংকরের গুরু। সোমশংকর কঠিন ব্রতচর্যায় উজ্জত। গুরুর ভয় বাঁশরিকে বিবাহ করিলে ব্রতের উপরে বাঁশরির জয়লাভ ঘটিবে, তাই তিনি সুষমা নামে একটি মেয়ের সঙ্গে সোমশংকরের বিবাহ স্থির করিলেন। অভিমানিনী তেজস্বিনী বাঁশরি সোমশংকরকে আঘাতদানের উদ্দেশ্যে ক্ষিতীশ ভৌমিক নামে একজন অভাজন সাহিত্যিককে বিবাহ করিবে বলিয়া ঘোষণা করিল। এমন সময়ে নিজের বিবাহের পূর্বমুহূর্তে সোমশংকর বাঁশরির কাছে বিদায় লইবার জন্ত আসিয়াছে—

সোমশংকর

'তোমার কাছ থেকে যা পেয়েছি আর আমি যা দিয়েছি তোমাকে, এ বিবাহে তাকে স্পর্শমাত্র করতে পারবে না, এ তুমি নিশ্চয় জানো।

বাঁশরি

'তবে বিবাহ করতে যাচ্ছ কেন ?

সোমশংকর

'সে কথা বুঝতে যদি নাও পারো, তবু দয়া করো আমাকে।

বাঁশরি

'তবু বলো। বুঝতে চেষ্টা করি।

সোমশংকর

'কঠিন ব্রত নিয়েছি, একদিন প্রকাশ হবে, আজ থাক, দুঃসাধ্য আমার সংকল্প, ক্ষত্রিয়ের যোগ্য। কোনো এক সংকটের দিনে বুঝবে সে ব্রত ভালোবাসার চেয়েও বড়ো। তাকে সম্পন্ন করতেই হবে প্রাণ দিয়েও।

বীশরি

‘আমাকে সঙ্গে নিয়ে সম্পন্ন করতে পারতে না ?

সোমশংকর

‘নিজেকে কখনো তুমি ভুল বোঝাও না বীশি। তুমি নিশ্চিত জান তোমার কাছে আমি দুর্বল। হয়তো একদিন তোমার ভালোবাসা আমাকে টলিয়ে দিত আমার ব্রত থেকে।...’

বীশরি

‘সন্ন্যাসী হয়তো ঠিকই বুঝেছেন। তোমার চেয়েও তোমার ব্রতকে আমি বড়ো করে দেখতে পারতুম না। হয়তো সেইখানেই বাধত সংঘাত। আজ পর্যন্ত তোমার ব্রতের সঙ্গেই আমার শত্রুতা।...’

কচ ও দেবযানীর সংলাপের স্বরটা আলাদা, বিষয়টা বীশরি-সোমশংকরের সংলাপের অল্পরূপ। সোমশংকরের ভালোবাসা সবক্কে নিশ্চিত হইয়া বীশরি প্রসন্নমনে তাহাকে ছাড়িয়া দিয়াছে। দেবযানী তাহা পারে নাই। তৎসঙ্গেও দু-জনই একই ধাতুতে গঠিত। বীশরি বিলাতি য়ুনিভার্সিটিতে পাশ করা মেয়ে—আর শুক্রাচার্যের কণ্ঠার চরিত্রেও পাশ্চাত্যদেশের উপাদান আছে। বীশরি যখন জানিল বিবাহ যাহাকেই করুক সোমশংকর তাহাকেই ভালোবাসে, তখন তাহাকে আঘাত করিবার প্রয়োজন আর রহিল না, ক্ষিতীশ ভৌমিকের সহিত বিবাহের প্রস্তাব সে নাকচ করিয়া দিল। ইহাই ‘বীশরি’ নাটিকার কাহিনী।

দেবযানী ও বীশরি অল্পরূপমাত্র, একরূপ নয়, তার কারণ বীশরি আমাদের আর-সকলের মতোই নীতির জগতের অধিবাসী : এটা ভালো, ওটা মন্দ—এই দ্বন্দ্ব অনেক পরিমাণে তাহার প্রচণ্ডতাকে খর্ব করিয়া রাখিয়াছে, দেবযানীতে যে-রাজ্য পাই, বীশরিতে তা পাই না। আর দেবযানী সেই আদিম জগতের ব্যক্তি, যেখানে স্বনীতিও নাই, দুর্নীতিও নাই—সে এক অনীতির জগৎ, যাহার স্মৃতিটুকুও মানুষের মন হইতে মুছিয়া গিয়াছে, কেবল মাঝে-মাঝে বিদায়-অভিশাপের মর্মস্বন্দ আর্ত হাহাকারে চকিতের মধ্যে সেই ভোলা দিনের আভাস মনে প্রবেশ করিয়া মানুষকে আত্মবিস্মৃত করিয়া দেয়। মনে পড়িয়া যায়, আমরা সকলেই সৃষ্টির কোন্-এক ব্রাহ্মমূর্ত্তে এমনই অনীতির জগতে বিচরণ করিতাম। দেবযানীর মধ্যে আমাদের সেই হারানো সত্তাকে দেখিতে পাই, বুঝিতে পারি

দেবযানী আমাদের প্রাক-পৌরাণিক রূপ। যে-কারণে প্রাগৈতিহাসিক বস্তুর প্রতি আকৃষ্ট হই, দেবযানীর প্রতিও ঠিক সেই আকর্ষণ। কিন্তু তাই বলিয়া কেহ তো প্রাগৈতিহাসিক হইতে চাই না, দেবযানীর শিকারেও পরিণত হইতে চাই না। দূরত্বেই ইহার আসল রস—দূর হইতেই দেবযানী রমণীয়।

মালিনী

রবীন্দ্রনাথের ‘মালিনী’ নাটকখানি আশাহরুপ লোকপ্রিয় নয়। চারটি মাত্র দৃশ্যে বর্ণিত, সংহত, সংযত, সর্বপ্রকার বিষয়বাহুল্যহীন কাব্যনাট্যখানিতে (পৃষ্ঠাঙ্ক ৪২) স্ফটিক শিলাখণ্ডের দীপ্তি, কাঠিঙ্গ এবং কিঞ্চিং পরিমাণে নীতলতা লক্ষিত হয়। এমন বস্তু লোকপ্রিয় না হওয়াই স্বাভাবিক। সাধারণ পাঠক পরিসরের ব্যাপ্তি চায়, বহু বিষয়ের শিথিলতা চায় এবং মাঝে-মাঝে জিরাইয়া লইবার উদ্দেশ্যে নমনীয় উপভাষার আশ্রয় চায়। মালিনী নাটকে এ-সব কিছুই নাই। ফলে মালিনীর পাঠকসংখ্যা স্বল্প।

কিন্তু এই কাব্যখানি কবিত্বগুণে এবং চরিত্র-পরিকল্পনায় এক অভিনব বস্তু। রাজকুমারী মালিনীর চরিত্রটিকেই লওয়া যাক।

গুস্তাদ খেলোয়াড় যেমন তীক্ষ্ণ তলোয়ারের উপর দিয়া হাঁটিয়া যায়, না কাটে তাহার পা, না যায় সে পড়িয়া, অথচ দুয়েরই আশঙ্কা অবিরল, তেমনি মালিনী-চরিত্র-বরাবর নাটিকার কাহিনী প্রবাহিত, কোথাও এতটুকু ঞ্চলন নাই, কোথাও এতটুকু পতন নাই। যেখানে আছে বলিয়া মনে হইতে পারে, সেখানেই কবিত্বের পরা কাঠা। মালিনীর অনুরূপ চরিত্র কবি দ্বিতীয়টি সৃষ্টি করেন নাই; কোনো-কোনো জীড়াকৌশল আছে যাহার পুনরাবৃত্তি সম্ভব নহে।

মালিনী নাটকের প্রথম তিন দৃশ্যে মালিনীর এক মূর্তি পাই, চতুর্থ দৃশ্যের মালিনী সম্পূর্ণ ভিন্ন ব্যক্তি। চতুর্থ দৃশ্যে মালিনীর অবনমন ঘটয়াছে। প্রথম দিকে যাহাকে দেখি ভুবানন্দী, যাহার জ্যোতির্দীপ্তিতে চোখ বলসিদ্ধি যায়, চতুর্থ দৃশ্যে সে হইয়াছে স্বপ্ননা, কেবল তৃষ্ণা নিবারণে সমর্থ নয়, সে যেন

আমাদের গ্রামেরই অঙ্গীভূত। ভূবারনদীকে কবে কে আপন মনে করিতে পারিয়াছে? প্রথম দিকে মালিনী ছিল দেবী, শেষের দিকে সে হইয়াছে মানবী। মালিনী-চরিত্রের বিবর্তনে ইহাই বিশেষ লক্ষ্য করিবার ব্যাপার।

প্রথম দিকের মালিনীর হৃদয়ে নবধর্ম আবির্ভূত হইয়াছে। এই আবির্ভাব শব্দটির উপরে বিশেষ জোর দিতে চাই। মালিনী কাশীরাজের কন্যা; সেই অপ্রত্যাশিত আবির্ভাবে কাশীরাজ্যে বিদ্রোহ ঘটয়া গিয়াছে। ব্রাহ্মণগণ রাজার কাছে মালিনীর নির্বাসনদণ্ড প্রার্থনা করিয়াছে। হঠাৎ বিদ্রোহী জনসমূহের দিগন্তে অবরোধমুক্ত রাজকন্য়ার আবির্ভাব জনতাকে বিহ্বল করিয়া ফেলিয়াছে। যে-মুচের দল তাহার নির্বাসন চাহিয়াছিল, তাহারাই মুগ্ধ হইয়া মালিনীকে লোকমাতা বলিয়া গ্রহণ করিয়াছে। এমনই মালিনীর লোক-পরিচালন-ক্ষমতা।

বিদ্রোহীদের নেতা দুই বন্ধু ক্ষেমংকর ও সুপ্রিয়। তাহারা মুচ নয়, মুগ্ধও হয় নাই। ক্ষেমংকর সুপ্রিয়কে দেশে রাখিয়া বিদেশে যাত্রা করিল, পররাজ্য হইতে সৈন্ত সংগ্রহ করিয়া আনিয়া কাশীরাজের কলঙ্ক দূর করিবে এই আশাতে। ক্ষেমংকরহীন সুপ্রিয় ইতিমধ্যে এক কাণ্ড করিয়া বসিল! ক্ষেমংকরের অল্পপস্থিতিতে সে মুগ্ধতমরূপে আত্মপ্রকাশ করিল। রাজকন্য়ার সঙ্গে তাহার পরিচয় ঘটিল, পরিচয় অচিরকালের মধ্যে প্রণয়ে পরিণত হইল—প্রণয়টা একতরফা নয়। কর্তব্যবোধে, প্রণয়ের অহুরোধে সুপ্রিয়র কত বিচিত্র কাজকেই না কর্তব্য বলিয়া মনে হয়; রাজার কাছে সে ক্ষেমংকরের অভিপ্রায় প্রকাশ করিয়া দিল। রাজা অনায়াসে আসন্নপ্রায় ক্ষেমংকরের সৈন্তদলকে পরাস্ত করিয়া তাহাকে বন্দীভাবে লইয়া আসিলেন। সুপ্রিয় রাজ্য রক্ষা করিয়া দিল—কাজেই তাহার কিছু পুরস্কার প্রাপ্য। কোন্ পুরস্কার সে চায়? সে কি রাজকন্য়াকে বিবাহ করিতে ইচ্ছুক? সুপ্রিয় ইতস্তত করিয়া বন্ধুর মুক্তি প্রার্থনা করিল। কিন্তু সুপ্রিয় ও মালিনীর বিবাহ যে রাজার অনভিপ্রেত নয় তাহা স্পষ্ট বুঝিতে পারা যায়। মালিনীর বিন্দুর বিঘ্ন এই যে, মালিনীর তাহাতে আপত্তি নাই—মিত্র, বিশ্বাসঘাতক, নবধর্মের ভূতপূর্ব শত্রু, সুপ্রিয়কে বিবাহের প্রস্তাবে মালিনী স্বীকৃত করিল না—একর্ব্বর মৌখিক লজ্জাও প্রকাশ করিল না। যে-কাজ করিতে একজন সাধারণ মানবকন্য়া অসম্মত কহি-কি-না-কহি জ্ঞাবিত, মালিনী অনায়াসে তাহা স্বীকার করিয়া লইল। এই কি নাটকের পুরোভাগের

দেবী মালিনী ? চতুর্থ দৃশ্বে সাধারণ মানবীর স্তরেরও নীচে যেন সে নামিয়া গিয়াছে ! এমন কী করিয়া হইল ?

এবারে ‘আবির্ভাব’ শব্দটির উপর জোর দিবার কথা স্মরণ করিতে বলি । মালিনীর জীবনে নবধর্ম আবির্ভূত হইয়াছে, সাধনার দ্বারা তাহাকে লাভ করিতে হয় নাই । যতদিন আবির্ভাবের দীপ্তি উজ্জ্বল ছিল, মালিনী দেবী ছিল ; সেই দীপ্তি ম্লান হইবার সঙ্গেই সে মানবী হইয়া পড়িয়াছে । উজ্জ্বল বাতিটা নিবিয়া গেলে ঘর একটু বেশি অন্ধকার মনে হয়, বাতি যত বেশি উজ্জ্বল, নিবিবার পর ঘর তত বেশি অন্ধকার । প্রাস্তভাগের মানবী পুরোভাগের দেবীর তুলনায় ক্ষতিগ্রস্ত । ইহাই স্বাভাবিক—এমন না হইলেই অদ্ভুত হইত এবং কবিকল্পনা স্বকর্তব্যচ্যুত হইত ।

নবধর্ম যাহারই হৃদয়ে দেখা দেয়, আবির্ভূত হইয়াই দেখা দেয় । সেটাইচ্ছাধীন নয় । সেই আবির্ভাবকে অর্থাৎ পড়িয়া-পাওয়াকে স্বদীর্ঘ সাধনার দ্বারা আপন করিয়া লইতে হয় । কিন্তু জীবনে লালন করিয়া তুলিবার আগে তাহাকে জীবনে প্রয়োগ করিতে উদ্যত হইলে সব সময়ে আবির্ভাব সফল দেয় না—অন্তত দীর্ঘকাল নিশ্চয় দেয় না । জীবনের জটিল ক্ষেত্রে আবির্ভাবটাই যথেষ্ট নয়, তার জন্ত সাধনারও আবশ্যক । বাস্তবিক কবিকল্পনার শিখরেও একদিন এমনি একটি আবির্ভাব ঘটয়াছিল, আদি শ্লোকটি আদিকবির আবির্ভাবস্বক । কিন্তু রামায়ণ কাব্য তো আবির্ভাব নয়, সে যে সাধনা । আবির্ভাবের ধনকে সাধনের দ্বারা তিনি আপন করিয়া লইয়াছিলেন । মালিনী করে নাই, কেহ তাহাকে বলিয়াও দেয় নাই । তাহার গুরু কাশ্মপ তখন তীর্থপর্যটনে নিজ্জান্ত ; তিনি উপস্থিত থাকিলেও শিষ্টাকে হয়তো সতর্ক করিয়া দিতে পারিতেন ।

চতুর্থ দৃশ্বে যে-মালিনীকে দেখি, আবির্ভাবের দীপ্তি তাহার ললাট হইতে অপগত, আর সেইসঙ্গে তাহার পূর্বতন লোকচালন-ক্ষমতা, স্বপ্ন কাণ্ডজ্ঞান সমস্তই অপসৃত । সে এমনই অসহায় যে, পূর্বতন শত্রু ঋগ্‌বির পরামর্শ ও নির্দেশ ব্যতীত এক পা অগ্রসর হইতেও অক্ষম । ইহাকেই বলিয়াছি মালিনীর অবনমন ।

মালিনীর চরিত্রের অবনমন-পরিকল্পনাতেই কবিষের পদ্ম কাষ্ঠ । মানব-মনোজ্ঞ মহাকবির দ্বারাই একমাত্র ইহা সম্ভব । সেই সম্ভাবনার পরিণাম মালিনী-চরিত্র ।

প্রথম দৃশ্বে মালিনীর মুখে নবধর্মের ব্যাখ্যা শুনিয়া মহিষী বলিতেছেন—

শুনিলে তো মহারাজ ? এ কথা কাহার ?
শুনিয়া বুঝিতে নারি । এ কি বালিকার ?
এই কি তোমার কণ্ঠা ? আমি কি আপনি
ইহায়ে ধরেছি গর্ভে ?

রাজা বলিতেছেন—

যেমন রজনী
উবারে জনম দেয় । কণ্ঠা জ্যোতির্ময়ী
রজনীর কেহ নহে, সে যে বিশ্বজয়ী
বিশ্বে দেয় প্রাণ ।

দেখা যাইতেছে কণ্ঠার অপূর্বতায় পিতামাতা উভয়েই মুগ্ধ ।

দ্বিতীয় দৃশ্বে দেখিতে পাইব, মালিনীর অকস্মাৎ দর্শনে বিদ্রোহী ব্রাহ্মণগণও সম্মান মুগ্ধ—

এ কী অপক্লপ রূপ ! এ কী স্নেহজ্যোতি
নেত্রযুগে !

তাহারা ভাবিয়াছিল, স্বর্গের দেবী ভক্তের আস্থানে নামিয়া আসিয়াছে ।
কিন্তু যখন শুনিল যে তাহারই নির্বাসনের জন্ত ব্রাহ্মণগণ প্রার্থনা জানাইয়াছে,
তখন তাহারা বলিয়া উঠিল—

ধিক্ পাপ-রসনায় !

শত ভাগে ফাটিয়া গেল না বেদনায়—
চাহিল তোমার নির্বাসন !

সকলে সমবেত কণ্ঠে বলিয়া উঠিল—

জয় জননীর !

জয় মা লক্ষ্মীর ! জয় করুণাময়ীর !

সব দেখিয়া শুনিয়া বুঝিতে পারি মালিনীর চরিত্রে ও ব্যক্তিত্বে কোথাও
একটা অলৌকিক কিছু আছে । সে-অলৌকিকত্ব আবির্ভাবজাত ।

চতুর্থ দৃশ্বে-মালিনীর সে-ব্যক্তিত্ব আর দেখি না । সে তখন উপবন ছাড়িয়া
এবং স্থপ্রিয়কে ছাড়িয়া বাহিরে আসিতে অনিচ্ছুক । জনতার সম্মুখে দাঁড়াইবার

শক্তি তাহার চলিয়া গিয়াছে। এখন সে সুপ্রিয়কে বন্ধু ও মন্ত্রণক হইবার জন্য মিনতি করিতেছে; সুপ্রিয়-রূপ যষ্টিখানাকে ভয় করিয়া ছাড়া চলিতে সে এতই অশক্ত। আর চূড়ান্তভাবে সুপ্রিয়ের সহিত তাহার বিবাহের প্রস্তাব যখন আসিল, তখন তাহার মুখের দিকে চাহিয়া রাজা বলিলেন—

বহুদিন পরে মোর মালিনীর ভাল
লজ্জার আভায় রাঙা। কপোল উষার
যখনি রাঙিয়া উঠে, বুঝা যায়, তার
তপন উদয় হতে দেরি নাই আর।
এ রাঙা আভাস দেখে আনন্দে আমার
হৃদয় উঠিছে ভরি; বুঝিলাম মনে
আমাদের কণ্ঠাটুকু বুঝি একত্বপে
বিকশি উঠিল— দেবী না রে, দয়া না রে,
ঘরের সে মেয়ে।

এখানেই মালিনীর চরিত্রে চূড়ান্ত অবনমন। আকাশের চন্দ্র ছিঁড়িয়া পড়িয়া উজানের চন্দ্রমল্লিকায় পরিণত হইল। চন্দ্র অধিকতর স্কন্দর হইতে পারে, কিন্তু চন্দ্রমল্লিকা যে মাহুঘের নিজেব। পুরোভাগের মালিনীর ছবি পটে বাধাইয়া রাখিবার যোগ্য— প্রান্তভাগের মালিনী যে একেবারে ঘরের মেয়ে। স্বাহারা দেবী চৌধুরানীর পুরুষঘাটে বাসনমাজার দৃশ্যকে অবাস্তব বলিয়া থাকেন তাঁহারা এখানে কী বলিবেন?

মালিনীর অবনমন ঘটনায়ে বটে, কিন্তু তাহাতেই কি বোঝা যায় না মালিনীর নবধর্ম কত উর্ধ্বোন্মিত? সে-ভূগত্য কেহ অধিকতর প্রতিষ্ঠিত পারে না। সংসারে যেমন নবধর্ম আছে, তেমনি মাধ্যাকর্ষণও তো বিস্তমান। বস্তুত মাধ্যাকর্ষণে টানিয়া নামায় না, ঠেলিয়া তুলিয়া দেয়; মাধ্যাকর্ষণে মালিনীকে যত বেশি নীচে নামাইয়াছে, তাহার নবধর্মকে কি তত বেশি উর্ধ্ব উঠাইয়া দেয় নাই? মালিনী নিজে নামিয়া পড়িয়া নবধর্মকে উচ্চতর লোকে উঠিতে সূক্তি দিয়াছে, বেলুনের ভার খসিয়া গিয়া তাহাকে ঠেলিয়া যেমন আরও উচ্চে তুলিয়া দেয়। কবি এক অপূর্ব কৌশলে মালিনীর আদর্শের জয়ঘোষণাই করিয়াছেন। একলাকৌশল মহাকবি ছাড়া আর কাহারো কল্পনার আশিভ না।

ধনঞ্জয় বৈরাগী

বাংলা প্রবাদ বলে যে, রামচন্দ্রের জন্মের আগে রামায়ণ লিখিত হইয়াছিল। প্রবাদের অনেকটা অংশ বাদ দিয়া লইলেও বুদ্ধিতে পারা যায় যে, ভাবসত্য বাস্তবসত্যের পূর্বজ। ভাব রূপে আজ যাহা সৃষ্টিকর্তার মনে বিরাজিত, আগামী-কাল তাহাই বাস্তব রূপে জগতে দৃশ্যমান। অনেকে মনে করেন যে, রুশ সম্রাজ্ঞে 'নিহিলিস্ট' দেখা দিবার আগেই টুর্গেনিভের 'কাদার অ্যাণ্ড সল' উপন্যাসে তাহার আভাস দেখিতে পাওয়া যায়। এ-কথা কতদূর সত্য বিশেষজ্ঞরাই বলিতে পারেন। তবে এই সত্যের একটি ঘরোয়া দৃষ্টান্ত বর্তমানকালে আছে। রবীন্দ্রনাথের 'পরিজ্ঞান' নাটকের অন্ততম প্রধান পাত্র ধনঞ্জয় বৈরাগীর কথা বলিতেছি। পরিজ্ঞানের পূর্বরূপ 'প্রায়শ্চিত্ত' নাটকের প্রকাশকাল ১৯০২ সাল। পরবর্তীকালে ভারতবর্ষের বিশাল ক্ষেত্রে গান্ধিজির আবির্ভাব হইয়াছিল। তাঁহার জীবনে সত্য, অহিংসা, অসহযোগ, সত্যাগ্রহ প্রভৃতি যে-সব নীলা সকলে প্রত্যক্ষ করিবার সুযোগ পাইয়াছেন, যাহার সুফল এখন সকলে ভোগ করিতেছেন— তাহারই আভাস দেখিতে পাওয়া যায় ধনঞ্জয় বৈরাগীর চরিত্রে ও কীর্তিতে। আজ যে-পাঠক 'পরিজ্ঞান' নাটক পড়িবেন তাঁহার কাছে ধনঞ্জয় বৈরাগী বাস্তবের প্রতিফলন, কিন্তু গান্ধিজির আবির্ভাবের পূর্বের পাঠকের কাছে ধনঞ্জয় বৈরাগী ছিল সৃষ্টিপূর্ব আভাস। সেদিনের পাঠক হয়তো চরিত্রটিকে অবাস্তব মনে করিয়াছেন— আজকার পাঠক তাহাকে কী মনে করেন? আর যাহাই করুন অবাস্তব মনে করেন না, হয়তো মনে করেন যে বাস্তবসত্য শিল্পসত্যকে কত পশ্চাতে ফেলিয়া গিয়াছে।

যশোরের রাজা প্রতাপাদিত্যের মাধবপুর নামে একটি পরগনা ছিল। ধনঞ্জয় বৈরাগী সেখানকার লোক। মাধবপুর পরগনা যশোর রাজ্যের সীমান্তে অবস্থিত, সেখানকার প্রজাগণ বিদ্রোহ করিতে পারে আশঙ্কা করিয়া সত্বীর পরামর্শে যুবরাজ উদয়াদিত্যকে মাধবপুরের শাসনকর্তারূপে পাঠানো হইয়াছে। যুবরাজের সহদর শাসনে প্রজারা বশীভূত। কিন্তু প্রতাপাদিত্যের ধারণা, সহদরতা ও রাজ্যশাসন পরম্পরবিরুদ্ধ— তাই তিনি বরাজকে কিরাইয়া আনিয়াছেন। এদিকে মাধবপুরে

দুর্ভিক্ষ উপস্থিত। যুবরাজ থাকিতে তাহাদের ভয়ের কারণ ছিল না, তিনি খাজনা আদায় বন্ধ করিয়া দিয়াছিলেন। কিন্তু যুবরাজের অপসারণের পরে কে আর তাহাদের আশ্রয় দেয়? রাজার আদেশে জোর খাজনা আদায় চলিতে লাগিল— প্রজারা ভয়ে খাজনা দিতে উজ্জত, ধনঞ্জয় তাহাদের নিবেদন করিল; সে প্রজাদের বুঝাইয়াছে যে, রাজা খাজনা চাহিলে তাহাকে বলিতে হইবে—

‘ঘরের ছেলেমেয়েকে কাঁদিয়ে যদি তোমাকে টাকা দিই তা হলে আমাদের ঠাকুর কষ্ট পাবে। যে অন্ন প্রাণ বাঁচে সেই অন্ন ঠাকুরের ভোগ; তিনি যে প্রাণের ঠাকুর। তার বেশি যখন ঘরে থাকে তখন তোমাকে দিই—কিন্তু ঠাকুরকে কাঁকি দিয়ে তোমাকে খাজনা দিতে পারব না।’

প্রতাপাদিত্যের সঙ্গে সাক্ষাৎকারকালে এই কথাটাই আরও বিশদভাবে ধনঞ্জয় বলিয়াছে—

‘আমাদের ক্ষুধার অন্ন তোমার নয়। যিনি আমাদের প্রাণ দিয়েছেন এ অন্ন যে তাঁর, এ আমি তোমাকে দিই কী বলে।

‘প্রতাপ। তুমিই প্রজাদের বারণ করেছ খাজনা দিতে!

‘ধনঞ্জয়। হাঁ, মহারাজ, আমিই ত্রে বারণ করেছি। ওরা মুর্থ, ওরা তো বোঝে না— পেয়াদার ভয়ে সমস্তই দিয়ে ফেলতে চায়। আমিই বলি, আরে আরে এমন কাজ করতে নেই—প্রাণ দিবি তাঁকে প্রাণ দিয়েছেন যিনি—তোদের রাজাকে প্রাণহত্যার অপরাধী করিস নে।’

ধনঞ্জয়ের খাজনা না দিবার যুক্তি হইতে তাহার জীবনতত্ত্ব বুঝিতে পারা যাইবে। দুর্ভিক্ষে খাজনা বন্ধ করিবার তথ্যটা নূতন নয়, কিন্তু ধনঞ্জয়ের যুক্তিটা অভিনব। খাজনা বন্ধের আন্দোলন এখানে রাজনীতিক কর্মপন্থা মাত্র নয়, তাহার চেয়ে অনেক বেশি। এ খাজনা বন্ধ নিজের পরিবার-পরিজনকে রক্ষা করিবার উদ্দেশ্যে মাত্র নয়—ধর্ম রক্ষা করিবার উদ্দেশ্যে; আবার এ খাজনা বন্ধ রাজাকে জব্দ করিবার উদ্দেশ্যেও নয়, তাহাকে নবহত্যার পাপ হইতে বাঁচাইবার উদ্দেশ্যে। ধনঞ্জয়ের উক্তি হইতে বুঝিতে পারা যায়, মাহুঘের কর্তব্য কেবল নিজের প্রতি নয়, যে-ব্যক্তি অপর পক্ষে— তাহার প্রতিও কর্তব্য রহিয়াছে।

গান্ধিজি ইংরাজকে ভারত ছাড়িতে বলিয়াছিলেন সে কি কেবল ভারতবাসীর মঙ্গলের জগুই? তিনি বলিয়াছিলেন যে, ইহাতে ইংরাজেরও মঙ্গল হইবে,

কেননা অত্যাচার ও অত্যাচারের ফলে দুই পক্ষেরই মনুষ্য নষ্ট হইতে থাকে ।

মাধবপুরের প্রজারা যুবরাজের প্রত্যাবর্তন প্রার্থনা করিবার আশায় রাজধানীতে আসিয়াছে, সঙ্গে আসিয়াছে ধনঞ্জয় বৈরাগী । অনেকদিন হইতে ধনঞ্জয় বৈরাগীকে আটক করিবার ইচ্ছা ছিল প্রতাপাদিত্যের মনে, এবারে সুযোগ পাইয়া তিনি তাহাকে কয়েদ করিলেন । প্রজারা যুবরাজকেও পাইল না, ধনঞ্জয়কে হারাইল ।

ধনঞ্জয়ের উৎসাহে ও পরামর্শে প্রজারা খাজনা দিতে অস্বীকার করিয়াছে— কিন্তু সকলেই জানে যে, এজন্য রাজার মার সহ করিতে হইবে । কাজেই মূল পরামর্শ অল্পসারে কাজ করিবার জন্য প্রজাদের কানে বৈরাগী অভয়মন্ত্র দিয়াছে । সে প্রজাদের বুঝাইয়াছে যে, ভয় পাইয়া পিছাইয়া গেলে চলিবে না, আগাইয়া আসিয়া মারটাকে বুক পাতিয়া লইতে হইবে । অত্যাচারীর আঘাত বুক পিঠে সর্বত্র পড়িতে পারে । আঘাত যেখানেই লাগুক, ভয় না করিলেই মারের বিষদাঁত আপনি ভাঙিয়া যায় । অনিচ্ছায় যে মার খায়, ভয়ে যে মার সহ করে সেও তো অত্যাচারীর মতোই অপরাধী । প্রজারা এতদূর বুদ্ধিতে পারে, কিন্তু তারপরেই গোলমাল ! তারা বলে, 'ঠাকুর, তোমার গায়ে হাত দিলে সহ করতে পারব না !' ধনঞ্জয় বৈরাগী বলে—

'আমার এই গা ধার তিনি যদি সহিতে পারেন বাবা, তবে তোমাদেরও সহিবে । যেদিন থেকে জন্মেছি আমার এই গায়ে তিনি কত দুঃখই সহিলেন, কত মার খেলেন, কত ধুলো মাখলেন—'

প্রজারা রাজধানীতে আসিবার সময়ে হাতিয়ার লইয়া আসিতে চাহিয়াছিল ; ধনঞ্জয় বৈরাগী বলিয়াছিল— হাতিয়ার ব্যবহার করিবার ইচ্ছা থাকিলে তাহাদের না আসাই উচিত । ধনঞ্জয় বৈরাগীর শিক্ষা এই যে, মারের বদলে মার দেওয়া চলিবে না, মারকে সাহসের সঙ্গে সহ করিতে হইবে, আর যে মারিতেছে সে যে মাহুষের গায়ে আঘাত করিতেছে না, আঘাত যে প্রাণের ঠাকুরের গায়ে লাগিতেছে, সেই কথাটা অত্যাচারীকে বুঝাইয়া দিয়া তাহাকে দেবঘাতী অপকার্য হইতে নিবৃত্ত করিবার চেষ্টা করিতে হইবে । যতক্ষণ সে-চেষ্টা সফল না হয়, সাহস অবলম্বন করিয়া স্বেচ্ছায় মার খাওয়াই ধর্মকার্য ।

গান্ধি-চরিত্র অবগত হইবার পরে এ-সব কথা এখন সকলেই জানিয়াছেন ;

কিন্তু মনে রাখিতে হইবে ১২০২ সালে এ-সত্যকে হয়তো অধিকাংশ পাঠকেই জীবনপরায়ুখতা মনে করিতেন, হয়তো কবির অবাস্তব কল্পনা মনে করিতেন। আরও মনে রাখিতে হইবে ১২০২ সালে স্বদেশী আন্দোলনের যুগ। সে-আন্দোলনের তব্ব ধনঞ্জয় বৈরাগীর তব্বের অঙ্কুল নয়। তখনকার পাঠক কবির ধনঞ্জয়-তব্বকে কী দৃষ্টিতে দেখিয়াছিলেন তাহা জানিবার কৌতূহল এখন পাঠকের পক্ষে নিতান্তই স্বাভাবিক।

এত নাম থাকিতে কবি ধনঞ্জয় নামটা বাছিয়া লইলেন কেন? একটি উদ্ভট স্নোকে আছে যে, ধনঞ্জয় নামক ব্যক্তিটিকে প্রহার করিয়া দূর করিতে হইয়াছিল। তাহারই প্রতিবাদে কি এই নামটির নির্বাচন? কবি কি বলিতে চান যে, এমন ধনঞ্জয়ও থাকিতে পারে প্রহার করিয়া যাহাকে নিবৃত্ত করা যায় না, কিংবা প্রহারটাই ঠিক সেই পক্ষা যাহাতে নিশ্চিন্ত সে নিবৃত্ত হইবে না?

ধনঞ্জয় প্রজাদের অভয়মন্ত্রের সঙ্গে আনন্দমন্ত্রও দিয়াছে। সেই আনন্দের প্রকাশ গানে আর নৃত্যে। মাধবপুরের দলের শক্তি বাহুতে নয়, কৰ্ণে। মার যখন বেদম পড়ে তখন তাহারা গান গায়—আর যে-পায়ের সাহায্যে ভীকরা পলায়ন করে সেই পা ছটাকে তাহারা নাচের কাজে লাগাইয়া দেয়।

সন্ধিগ্ন পাঠক ইহাকেও বোধকরি একটা কবিকল্পনা মনে করেন? কিন্তু ইহারই বৃহত্তর রূপ, বাস্তবতর রূপ কি আমাদেরই জীবনকালে ভারতবর্ষে ঘটিয়া যায় নাই? এবারে আর মাধবপুর পরগনা মাত্র নয়—স্ববিশাল ভারতবর্ষ এই ভাবোচ্ছলতার ক্ষেত্র! ‘হম যব যাত্রা স্নক করেক্সে তামাম হিন্দুস্থান উখল যায়েক্সে’: গান্ধিজির যষ্টির তালে-তালে উৎকট মারের মুখে সমস্ত ভারতবর্ষ কি নাচে নাই? জাহ্নকরের যষ্টির ইন্ধিতে ত্রিশকোটি নরনারী কি আশায় আনন্দে অভয়ে উদ্বেল হইয়া ওঠে নাই? সকলে দেখিতে পাইল না, কারণ সকলেই যে নাচের দলভুক্ত! যে দেখিবে সে দূরে থাকিয়া দেখিবে। ভবিষ্যতের ইতিহাস-লেখকরা, কবির দূর হইতে গান্ধি-পরিচালিত ভারত-নৃত্য দেখিয়া বিম্বিত হইবে, মুগ্ধ হইবে—যেমন আজকার আমরা হই চারশত বৎসর আগেকার বাংলাদেশ-জোড়া আর-একটি দিব্য নৃত্য স্মরণ করিয়া। শ্রীচৈতন্য বৈষ্ণব, গান্ধিজি বৈষ্ণব, আবার ধনঞ্জয়ও বৈষ্ণব—তিনজনেই বৈরাগী।

এই বৈরাগ্য-ব্যাপারটাকে পাশ্চাত্যদেশ ভালো বুঝিতে পারে না ; বিশেষ, বৈরাগ্য যখন ধর্মাচরণের ক্ষেত্র অতিক্রম করিয়া রাজনীতিতে প্রবেশ করে । গান্ধিজি সাধুপুরুষ, আবার রাজনীতিকও বটে ন ; ধনঞ্জয় বৈরাগী-মাহুভ, আবার রাজনীতিকও বটে । ইউরোপের চোখে ইহা কী বিসদৃশ ! কিন্তু বাস্তবিকপক্ষে ইহাতে বৈসাদৃশ্য কিছুই নাই । জীবনটাকে সমগ্রভাবে দেখিলে রাজনীতি অর্থনীতি ধর্মনীতি সমস্তই অঙ্গাঙ্গি হইয়া পড়ে । আর সমস্ত পৃথক-পৃথক কোঠায় ভাগ করিয়া দেখিলে সমস্তই স্বতন্ত্র হইয়া পড়ে । পূর্ণ দৃষ্টিতে সমস্তই তো এক জীবনসত্তার অন্তর্গত । ইউরোপ এ-কথাটা এখনো ভালো বুঝিতে পারে নাই, তাই তাহার রাজনীতিকের পক্ষে রাজনীতিকক্ষেত্রে মিথ্যা বলিতে বাধে না, তাই ব্যক্তিগত আচরণে সাধু হইয়াও সমষ্টির কল্যাণসাধনক্ষেত্রে অসাধুতা করিতে তাহার বিধাবোধ হয় না । যথার্থ ভারতীয় দৃষ্টির কাছে এমন খণ্ডদর্শন অবাস্তব । ভারতীয় দৃষ্টির সম্মুখে জীবনের বিভিন্ন বিভাগ এক অভিন্ন সত্তার অন্তর্গত । তাই গান্ধিজির কাছে অর্থনীতি, রাজনীতি, সমাজনীতি— সমস্তই মূল ধর্মনীতির অঙ্গীভূত । অখণ্ড দৃষ্টিকে আয়ত্ত করিতে গেলে কোনো খণ্ডসত্তার সঙ্গে নিজেকে আসক্ত করিয়া ফেলা চলে না— সমস্তকে যে স্বীকার করিবে সমস্ত হইতে তাহাকে অনাসক্ত থাকিতে হইবে । ইহারই অপর নাম বৈরাগ্য । তাই ধনঞ্জয়ের 'বৈরাগী'-অভিধা সার্থক ।

'পরিজ্ঞান' নাটকের শেষাংশে দেখিতে পাই যে, ধনঞ্জয় মাধবপুরের প্রজাদেয় ভাগ করিয়া উন্নয়নিত্য ও বিত্ত প্রভৃতির সঙ্গে যাত্রা করিল । অনেকে ইহাকে ধনঞ্জয়ের পক্ষে দায়িত্বজ্ঞানহীন কাজ মনে করিতে পারেন— লোকটা তো বেশ, সকলকে গাছে তুলিয়া দিয়া মই কাড়িয়া লইয়া স্বচ্ছন্দে চলিয়া গেল ! এমন যাহারা ভাবেন ধনঞ্জয়ের জীবনতত্ত্ব তাহার বুঝিতে পারেন নাই । ধনঞ্জয় প্রজাদেয় এই শিক্ষাই দিয়াছিল যে, পয়ের মই লইয়া গাছে চড়া চলিবে না, গাছে যদি একান্তই চড়িতে হয়, নিজেবু মই নিজে তৈয়াগি করিয়া লইতে হইবে । এবারে 'মই' শব্টির পরিবর্তে 'আত্মশক্তি' শব্দটা ব্যবহার করিলেই বক্তব্য পরিষ্কার হইবে । ধনঞ্জয় প্রজাদেয় আত্মশক্তি উদ্বোধন করিয়া দিয়াছে— এখন আর তাহার থাকিবার কী প্রয়োজন ? বরঞ্চ এখন তাহার সরিয়া পড়াই দরকার, নতুবা আত্মশক্তির পরীক্ষা বাকি থাকে । ধনঞ্জয়ের সরিয়া পড়িবার বিশেষ

সার্থকতা আছে—না সরিয়া পড়িলেই অহুচিত হইত। তাহা ছাড়া, উদয়াদিত্য ও বিভার কাছে থাকা তাহার বিশেষ প্রয়োজন।

সংক্ষেপে ধনঞ্জয়ের পরিচয় দিবার চেষ্টা করিলাম—কিন্তু ধনঞ্জয়-চরিত্র সংক্ষেপে সারিবার নয়, কেননা গান্ধিবাদ, গান্ধি-রাজনীতির সহিত ধনঞ্জয়-চরিত্রের নিগূঢ় সম্বন্ধ বিद्यমান। বিশেষতঃ ব্যক্তির সে-চেষ্টা করিলে পাঠকসমাজ উপকৃত হইবেন।

বসন্ত রায়

রবীন্দ্রনাথের অনেকগুলি নাটকে ঠাকুরদা বা দাদাঠাকুর নামে একটি ব্যক্তিকে দেখিতে পাওয়া যায়। নামান্তর সত্বেও ব্যক্তি যে একই, তাহা বুঝিতে বিলম্ব হয় না। ইহারা সকলেই একই ছাঁচে গড়া, এমনকি ইহাদের উল্লেখ করিতে ঠাকুরদা বা দাদাঠাকুর ছাড়া আর-কোনো বিশেষ পরিচয়ের প্রয়োজন কবি বোধ করেন নাই। কেবল ‘মুক্তধারা’-‘রক্তকরবী’তে একটু ব্যতিক্রম ঘটয়াছে। মুক্তধারার ধনঞ্জয় বৈরাগী আর রক্তকরবীর বিষ্ণু পাগল, ঠাকুরদা-চরিত্রেরই রূপান্তর, নামান্তর তো বটেই। কিন্তু ঐ নামের বিশিষ্টতাটুকু বাদ দিলে দেখা যাইবে যে ইহারা ঠাকুরদা-চরিত্রেরই রকমফের, ঠাকুরদা-চরিত্রের সমস্ত গুণই ইহাদের মধ্যে বর্তমান।

ঠাকুরদা-চরিত্রের বিশেষ গুণ কী? নির্বিশেষই ইহাদের বিশেষ গুণ! ইহাদের জাতি কুল বংশপরিচয় কিছুই নাই; আগে উল্লিখিত চরিত্র-দুটির নাম বাদ দিলে কাহারো ব্যক্তিগত নাম অবধি নাই। যে-সব পরিচয়ের দ্বারা চিহ্নিত হইয়া মানুষ বিশিষ্ট হইয়া ওঠে, ইহাদের মধ্যে তাহাদের কিছুই নাই। ‘রাজা’ নাটকের ঠাকুরদা অবশ্য প্রসঙ্গক্রমে বলিয়াছে যে, এক সময়ে তাহার গৃহে পুত্র-পরিবার সবই ছিল। কিন্তু সে-অবস্থা নাট্যবিষয়ের বহির্ভূত কালে—নাটকে তাহাকে নির্বিশেষ অবস্থাতেই পাই। সংসার ত্যাগ করিবার পরে সন্ন্যাসীর অঙ্গ হইতে যেমন পূর্ব-আশ্রমের সমস্ত পরিচয় ঝরিয়া পড়িয়া যায়, তখন যেমন সে সন্ন্যাসীমাত্র,

ঠাকুরদাও সেইরূপ। ঠাকুরদা মুক্ত জীব। কোনোপ্রকার বিশেষের সহিত সে সংশ্লিষ্ট নয় বলিয়াই সে সকলের সহিত নির্বিশেষে মিলিতে পারে। ঠাকুরদার নির্বিশেষ অবস্থা দেখিয়া তাহাকে শ্রেণীরূপের প্রতীক মনে করিলেও ভুল হইবে। শ্রেণীরূপকেও সে অতিক্রম করিয়া গিয়াছে— সে সকল শ্রেণীর উর্ধ্বে অবস্থিত, সে সার্বজনীন জীব, এইজন্যই শ্রেণী ও সম্প্রদায়ের বহির্ভূত মানবের স্বথ-দুঃখকে অনুভব করা তাহার পক্ষে অনায়াস।

নাটকে অনেক শ্রেণীর, অনেক ধরনের লোক আছে— তাহাদের স্বথদুঃখের হেতুও বিচিত্র। তৎসঙ্গেও যে ঠাকুরদা সকলের বেদনার অংশিদার, তার কারণ সে নাটকের মূল রসের কেন্দ্রে অবস্থিত, কিংবা তাহাকে মূল রসের ভাণ্ডারি ও নাটকীয় ঘটনার কাণ্ডারি বলা যাইতে পারে। কিংবা সে আরও বেশি। সে নাটকের দর্শকগণেরও প্রতিনিধি। তাহার মুক্তি ও সার্বজনীনতা এতই অবাধ যে, অনায়াসে সে যুগপৎ নাটকীয় পাত্রপাত্রী ও নাটকের দর্শকগণের প্রতিনিধিত্ব করিতে সমর্থ। কিংবা ইহাও বুক্তি যথেষ্ট নয়, স্বয়ং নাট্যকারেরও সে প্রতিনিধি। নাটকের পাত্রপাত্রী ও দর্শকগণের যেভাবে নাটকটিকে গ্রহণ করা উচিত ঠাকুরদা তাহারই মুখপাত্র। সে আদর্শ দর্শক। আর নাট্যকার যেভাবে নাটকটি ব্যাখ্যা করিতে চান, ঠাকুরদা তাহাই করিতেছে। সে নাটকের আদর্শ ব্যাখ্যাতা। ঠাকুরদাকে বাদ দিলে নাটকের ঘটনা-বিস্তারের হয়তো বিশেষ ক্রটি হয় না। কিন্তু ভাবনা-বিস্তারের রঙ একেবারে বদলিয়া যায়। আমাদের দেশের যাত্রাগানে জুড়ি এবং গ্রীক নাটকের কোরাস যে-কাজ করে, ঠাকুরদার কাজ অনেকটা সেইরূপ।

এ-হেন ঠাকুরদা-চরিত্রের বিবর্তনের ইতিহাস রবীন্দ্রসাহিত্যের পৃথগুগে লিপিবদ্ধ আছে। 'বউ-ঠাকুরানীর হাট' উপন্যাসে বসন্ত রায় নামে যে-ব্যক্তিটি আছে, পরবর্তী কালে লিখিত 'প্রায়শ্চিত্ত' নাটকে যাহাকে দেখিতে পাই, সেই বসন্ত রায়কেই ঠাকুরদা-চরিত্রের পূর্বরূপ বা অপরিণত রূপ বলিয়া আমার মনে হয়। বসন্ত রায়ের সংসার হইতে বিবিষ্ট ভাব, সার্বজনীন সমবেদনা, সংগীতানুরক্তি, স্বথদুঃখে অটল সহিষ্ণুতা প্রভৃতি গুণ ঠাকুরদা-চরিত্রের গুণের অনুরূপ। পরবর্তী কালে আসিয়া এইসব গুণ বাড়িয়াছে, বসন্ত রায়ের সঙ্গে স্থান-কাল-পাত্র-শ্রেণী-সম্প্রদায় প্রভৃতির যে-সব চিহ্ন বর্তমান তাহা ঠাকুরদা গিয়াছে— ফলে ঠাকুরদা-চরিত্রটি পূর্ণবিবর্তিত হইয়া দেখা দিয়াছে। এ বসন্ত রায় ঐতিহাসিক ব্যক্তি ও

পদাবলি-লেখক কিনা, নাটকের পক্ষে তাহা সম্পূর্ণ অপ্রাসঙ্গিক, প্রাসঙ্গিক কেবল তাহার সম্ভাবনাপূর্ণ ব্যক্তিত্ব।

কিন্তু আর-একটা প্রশ্ন ওঠে, নাটকের বসন্ত রায়ের কোনো পূর্বরূপ ছিল কি না? বাস্তবে ছিল বলিয়া আমার বিশ্বাস। রবীন্দ্রনাথ 'জীবনস্মৃতি' গ্রন্থে শ্রীকর্ষ সিংহের চিত্র আঁকিয়াছেন, সেই শ্রীকর্ষ সিংহকেই বসন্ত রায়ের ও পরবর্তী কালের ঠাকুরদা-চরিত্রের পূর্বতম বাস্তবরূপ বলিয়া মনে হয়। শ্রীকর্ষ সিংহ ভক্ত ও সাধু ব্যক্তি ছিলেন, সকলের স্নেহভ্রাতৃখের অংশিদার ছিলেন, বালক হইতে বৃদ্ধ পর্যন্ত সকলের সঙ্গে তাঁহার সাম্যবন্ধন ছিল, আর সংগীতে ছিল তাঁহার একান্ত অহুরাগ। এ-সমস্তই বসন্ত রায়ের ও ঠাকুরদার চরিত্র-লক্ষণ। তার উপরে যখন মনে পড়ে যে শ্রীকর্ষ সিংহ বালক রবীন্দ্রনাথকে বিশেষ প্রভাবিত করিয়াছেন, তখন অস্পষ্ট ধারণা নিশ্চিত বিশ্বাসে পরিণত হয়। ঠাকুরদা-চরিত্রের রহস্য না বুঝিলে রবীন্দ্রনাথের শেষবয়সের নাটকগুলি বুঝিয়া ওঠা কঠিন, আর ঠাকুরদা-চরিত্রকে যথার্থ পরিপ্রেক্ষিতে স্থাপন করিতে হইলে বসন্ত রায় হইয়া বাস্তব জগতের শ্রীকর্ষ সিংহ পর্যন্ত আসিয়া পৌঁছিতে হইবে। একদিক বাস্তব জগৎ আর-একদিকে রবীন্দ্রনাথের শেষবয়সের নাটকের নির্বিশেষ জগৎ—মাঝখানে রহিয়াছে বসন্ত রায়। দুই জগতের কিছু-কিছু পরিচয় তাহাতে বর্তমান। সে বিশেষ বটে কিন্তু নির্বিশেষ হইবার মুখে চালিত, সে ঠাকুরদা-ভাবাপন্ন বটে কিন্তু এখনো ঠাকুরদা হইয়া ওঠে নাই, তাহাকে বিশ্লেষণ করিলে দুই জগতেরই সন্ধান মেলা সম্ভব। ইহাই বসন্ত রায় চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ও গুরুত্ব।

বিনোদিনী

বিনোদিনীর মতো নারী চরিত্র রবীন্দ্রসাহিত্যে বিরল; বিরল এইজন্য যে, দেবদাসী, কল্পিণী ও বাশরি সরকার বিনোদিনীর সগোত্র হইলেও এই-শ্রেণীর নারীচরিত্র অঙ্কন কবির স্বভাবসংগত নয়। বিনোদিনীকে দেখিলে মনে হয়, সে যেন শরৎচন্দ্রের কোনো অলিখিত উপজ্ঞাসের নারিক। কিংবা বলা উচিত

যে—যেহেতু 'চোখের বাজি'র আগে শরৎচন্দ্রের কোনো উপস্থান লিখিত হয় নাই— শরৎচন্দ্রের অনেক নারীচরিত্রই বিনোদিনীর ধাতুতে গঠিত।

বিধবা বিনোদিনী হঠাৎ মহেশ্বরের ভরা সংসারে আসিয়া উপস্থিত হইল। বিনোদিনী রূপবতী, যুবতী, নানা গুণময়ী, তার উপরে এক সময়ে মহেশ্বরের সঙ্গে তাহার বিবাহের একটা প্রস্তাব উঠিয়াছিল। বিলুপ্ত সেই বিশ্বস্তপ্রায় সূত্র যেন এই সংসারের উপরে মহেশ্বরের উপরে তাহার একপ্রকার দাবি প্রতিষ্ঠিত করিয়া দিল। যে-সিংহাসনে একদা সে বসিলে বসিতে পারিত, তাহাকে সে সবলে আঘাত করিল, মহেশ্ব ও আশালতার সংসার নড়িয়া উঠিল। এখানে আর—একটা নূতন সূত্র যুক্ত হইয়া বিনোদিনীর মনস্তত্ত্বকে জটিলতর করিয়া তুলিয়াছে। সে মহেশ্বরের বন্ধু বিহারী। বিহারী মহেশ্বরের আসক্তি হইতে মুক্ত—সে বিনোদিনীকে দূরে রাখিতে কৃতসংকল্প, আর দূরে রাখিবার উদ্দেশ্যেই তাহার সহিত স্বাভাবিক ব্যবহারের ঘনিষ্ঠতা করিয়া চলিয়াছে। বস্তুত মহেশ্ব, বিনোদিনী ও বিহারীকে লইয়াই আকর্ষণ, বিকর্ষণ ও প্রত্যাকর্ষণের ত্রিভুজ গঠিত—আশালতা একেবারেই অবাস্তব। ত্রিভুজের স্বভাবই এই যে, সে ক্রমাগত চরকির মতো পাক খাইতে থাকে—অন্তত একটা ভুজ খসিয়া না-পড়া অবধি তাহার শাস্তি নাই। শেষ পর্যন্ত মহেশ্বররূপ ভুজটি খসিয়া পড়িয়াছে—তখনই বিনোদিনীর সঙ্গে মহেশ্ব, বিহারী ও অশ্রান্ত সরুলের সম্বন্ধ পুনরায় সংসারের স্বভাবে ফিরিয়া আসিয়াছে। অসামাজিক কামনার স্থান সংসারে নাই সত্য, কিন্তু তাই বলিয়া মানুষের মনেও থাকিবে না এমন নয়। যাহা মনে আছে কোনো সময়ে তাহা বাহির হইয়া পড়িবেই—তখন তাহাকে সামলাইবার উপায় কী? সে উপায় ঐ মনের হাতেই আছে। বিনোদিনী যখন জানিল যে, বিহারী তাহাকে ভালোবাসে, তাহাকে বিবাহ করিতে সম্মত, তখনই তাহার স্কন্ধ আত্মসন্মান শাস্ত হইল এবং মনের দিক হইতে যাহা মিলিল তাহাকে হাতে পাইবার উদ্দেশ্যে আর আকুলতা প্রকাশ করিল না। এখানেই বিনোদিনীর ও লেখকের কৃতিত্ব। কিন্তু অনেক পাঠক ইহাতে সন্তুষ্ট নহেন। বিনোদিনীর সঙ্গে বিহারীর বিবাহ হইয়া গেলেই বোধকরি তাঁহারা খুশি হইতেন। সংসারে এমন হইলেও শিল্পে কদাচিৎ এমন ঘটে—ইহাতেই বাস্তবের সঙ্গে শিল্পের পার্থক্য।

বিনোদিনীর উত্তম মৌবনজ্বালাময় প্রকৃতির গুঢ় মর্মস্থলে একটি সজল কোমল

পূজা-নিবেদিত নারীপ্রকৃতি ছিল। সমস্ত উপন্যাসের গতি সেই নারীপ্রকৃতিকে মুক্তিদানের দিকে যাত্রা করিয়াছে। কবি বলিতেছেন—

‘বিনোদিনী তাহার ছেলেবেলাকার কথা বলিতে লাগিল, তাহার বাপমায়ের কথা, তাহার বালাস্বথীর কথা। বলিতে বলিতে তাহার মাথা হইতে কাপড়টুকু খসিয়া পড়িল; বিনোদিনীর মুখে খরযৌবনের যে একটি দীপ্তি সর্বদাই বিবাজ করিত, বালাস্বথির ছায়া আসিয়া তাহাকে স্তম্ভ করিয়া দিল। বিনোদিনীর চক্ষে যে কৌতুকভীর কটাক্ষ দেখিয়া তীক্ষ্ণদৃষ্টি বিহারীর মনে এ পর্যন্ত নানাপ্রকার সংশয় উপস্থিত হইয়াছিল, সেই উজ্জলকক্ষ জ্যোতি যখন একটি শাস্তসজ্জল রেখায় লীন হইয়া আসিল, তখন বিহারী যেন আর একটি মানুষ দেখিতে পাইল। এই দীপ্তিমণ্ডলের কেন্দ্রস্থলে কোমল হৃদয়টুকু এখনো স্খাধারায় সরস হইয়া আছে, অপরিভূষ রঙ্গরস-কৌতুকবিলাসের দহনজ্বালায় এখনো নারীপ্রকৃতি শুষ্ক হইয়া যায় নাই। বিনোদিনী সলজ্জ সতীন্দ্রী ভাবে একান্ত ভক্তিভরে পতিসেবা করিতেছে, কল্যাণপরিপূর্ণা জননীর মতো সম্ভানকে কোলে ধরিয়া আছে, এ ছবি ইতিপূর্বে মুহূর্তের জন্ত ও বিহারীর মনে উদ্ভিত হয় নাই— আজ যেন রঙ্গমঞ্চের পটখানা ক্ষণকালের জন্ত উড়িয়া গিয়া ঘরের ভিতরকার একটি মঙ্গলদৃশ্য তাহার চোখে পড়িল। বিহারী ভাবিল, বিনোদিনী বাহিরে বিলাসিনী যুবতী বটে, কিন্তু তাহার অন্তরে একটি পূজারতা নারী নিরশনে তপস্বী করিতেছে। বিহারী দীর্ঘনিশ্বাস ফেলিয়া মনে মনে কহিল, প্রকৃত আপনাকে মানুষ আপনিও জানিতে পারে না, অন্তর্ধামাই জানেন; অবস্থাবিপাকে যেটা বাহিরে গড়িয়া উঠে, সংসারের কাছে সেইটেই সত্য।’

‘চোখের বালি’ উপন্যাসের, যুবতী বিনোদিনীর, মর্মকথা উদ্ভূত অংশে কবি নিজেই প্রকাশ করিয়াছেন। মদনের পঞ্চশর বিনোদিনীর হৃদয়ে যে-অগ্নি জালিয়াছিল, যে-অগ্নিতে মহেশ্বরের সংসার ভস্ম হইতে পারিত, সেই অগ্নিকে কবি শাস্ত করিয়া, সংযত করিয়া গৃহের মঙ্গলদীপে পরিণত করিয়াছেন। বাস্তবতার নামে স্বভাবের আগুনকে উদ্দীপ্ত করিয়া তুলিয়া দাবানল বাধাইয়া বলা রবীন্দ্রনাথের শিল্পধর্মদংগত নয়— এটাই বোধ হয় আধুনিকেরা পছন্দ করেন না। তাঁহারা বলেন যে, রবীন্দ্রনাথ শেষ পর্যন্ত যাইতে রাজি নহেন। কিন্তু শেষের পরেও তো আর-একটা শেষ আছে। দাবানল যত প্রচণ্ডই হোক এক সময়ে

তাহারও অবসান ঘটে— তখন কি তাহার ভ্রমরূপ বৈরাগ্যের বাণী বহন করে না ? রবীন্দ্রনাথ যদি সেই বৈরাগ্যের ইঙ্গিত করিয়া থাকেন তবে তাঁহাকে দোষ দেওয়া উচিত নয় যে তিনি শেষ পর্যন্ত যাইতে রাজি নহেন। বাস্তববাদীগণের পরিকল্পিত শেষের পরে যে আর-একটা অতি-শেষ আছে— রবীন্দ্রনাথ ততদূর যাইতে সম্মত। বাস্তববাদীরা পথকেই গৃহ ভাবিয়া মনে করে যে চঞ্চলতাই তাহার ধর্ম। কিন্তু যে-ব্যক্তি পরবর্তী স্তরকে দেখিয়াছে, সে জানে পথের পরে গৃহ, চঞ্চলতার পরে বিরাম। বাস্তববাদী অর্ধদর্শী— সমগ্রদর্শী ব্যক্তিকে আইডিয়া-লিস্ট বলি, বাস্তবোস্তরবাদী বলিতেও বাধা নাই।

রবীন্দ্রনাথের মহত্ব কাব্যগ্রন্থে 'নারী' নামে একটি উপকাব্য আছে ; এই কাব্যটিতে নারীর বিশ্বরূপ বর্ণিত হইয়াছে। মনস্তত্ত্ব অহুসারে নারীর বিভিন্ন রূপ ইহাতে প্রদর্শিত। রবীন্দ্রনাথ-চিত্রিত নারীসমাজের কতখানি এইসব বর্ণনার সঙ্গে মেলে তাহা একটা কোঁতুহলজনক আলোচনার বিষয়। বিনোদিনী-চরিত্র কবিকল্পিত 'নাগরী'-পর্যায়ের সঙ্গে অনেক দূর পর্যন্ত মেলে— এই প্রসঙ্গে তাহার উল্লেখ করা যাইতে পারে। কবি বলিতেছেন—

সে যেন তুফান

যাহারে চঞ্চল করে সে তরীকে করে খান্ খান্

অট্টহাস্তে আঘাতিয়া এপাশে ওপাশে ;

অদৃশ আঙনে

কুঞ্জ তার বেড়িয়াছে ;

যাবা আসে কাছে

সব থেকে তারা দূরে রয় ;

মোহমন্ত্রে যে-ছন্দ

করে জয়

তামি 'পরে অবজ্ঞার দারুণ নির্দয়।

মহেশ্বরের সখ্যে বিনোদিনীর আচরণ স্মরণ করিলে এই বর্ণনার যাথার্থ্য উপলব্ধি হইবে। মহেশ্বরে সে লুপ্ত করিয়াছিল সন্দেহ নাই, তাহাকে পুশসৌরভে উতলা করিয়া দিয়াছিল নিশ্চয়— কিন্তু অদৃশ আঙনে তাহার কুঞ্জ পরিবেষ্টিত, মহেশ্ব প্রবেশের পথ পায় নাই— এবং মোহমন্ত্রে তাহার ছন্দ বিজিত হইলেও বিনোদিনীর

নির্ভয় অবজ্ঞা ব্যতীত আর-কিছুই তাহার ভাগ্যে জোটে নাই। ইহার সহিত তুলনার নির্ভর্য্যকরণ বিহারীর প্রতি বিনোদিনীর আচরণ ও মনোভাব কত পৃথক ! কবি বলিতেছেন—

আপন তপস্যা লয়ে যে পুরুষ নিশ্চল সদাই

যে উহারে ফিরে চাহে নাই,

জানি সেই উদাসীন

একদিন

জিনিয়াছে ওরে ;

আলাময়ী তারি পায়ে দীপ্ত দীপ দিল অর্ঘ্য ভরে ।

বিহারীর পায়েই এই নাগরী আপন চিত্ত সমর্পণ করিয়াছে। বিনোদিনী—

প্রসাধন-সাধনে চতুরা,

জানে সে ঢালিতে স্মরা

ভূষণভঙ্গিতে,

অলঙ্কার আরম্ভ ইঙ্গিতে ।

বিধবা বিনোদিনীর সাজসজ্জা, স্বল্প প্রসাধনের স্নিগ্ধ দৃশ্য এবং বিরল ভূষণের সংকেতময় ভঙ্গিতে উপরের কাব্যংশের সার্থকতা বুঝাইয়া দেয়। আর—

জাহ্নবী বচনে চলনে ;

গোপন সে নাহি করে আপন ছলনে ;

অকপট মিথ্যারে সে নানা রসে করিয়া মধুর

নিন্দা তার করি দেয় দূর ;

জ্যোৎস্নার মতন

গোপনেও নহে সে গোপন ।

মহেন্দ্রের সহিত তাহার ব্যবহার স্মরণ করিলে উদ্ভূত কাব্যসত্যকে কোনোক্রমেই অস্বীকার করা যায় না ।

তবু উদ্ভূত অংশগুলি হইতে বিনোদিনীর পূর্ণ পরিচয় পাওয়া যাইবে না, ইহাই তাহার সম্পূর্ণরূপ হইলে চোখের বাগির উপসংহার অস্ত্র বকম হইত। বিনোদিনীর প্রকৃতির গভীরে একটি সেবাপ্রসঙ্গী সলজ্জ মাতা ও পত্নী ভিত্তি ছিল। ঘটনাচক্রে তাহার অতৃপ্ত প্রণয়পিপাসা আগিয়া উঠিয়াছিল বটে, কিন্তু

বটনাঁচকই শেব পর্ধন্ত তাহার স্তিমিত প্রকৃতিকে গৃহদীপের মতো অচঞ্চল স্নিগ্ধ শিখায় পরিণতি দান করিয়াছে। 'নারী' উপকাব্যের 'শামলী' কবিতাটি হইতে বিনোদিনী-চরিত্রের উপসংহারের বর্ণনা পাওয়া যায়—

গৃহকোণে ছোটো দীপ জ্বালার নেবার,

দিন কাটে সহজ সেবার।

স্নান স্নান করি এলোচুলে

অপরাজিতার ফুলে

প্রভাতে নীরব নিবেদনে

স্তব করে একমনে।

অহুকুল অবস্থায় পড়িলে স্বভাবতই বিনোদিনী যাহা হইতে পারিত, ঔপন্যাসিক যাহার আভাস দিয়াছেন— কবির কলমে তাহাই বর্ণিত হইয়াছে।

আনন্দময়ী

রবীন্দ্রনাথ এক জায়গায় আক্ষেপ করিয়াছেন যে, জীবনে মার স্নেহ ও স্নান পাইয়াছেন, সেইজন্যই তিনি স্থান পান নাই তাঁহার সাহিত্যে। এ-আক্ষেপ সর্বৈব সত্য নয়। কেননা রবীন্দ্রসাহিত্যে জননীর বাস্তব চিত্র বিয়ল নয়। 'নৌকাডুবি'তে, 'চোখের বালি'তে মা আছেন; 'গল্পগুচ্ছে'র অনেক গল্পে আছেন, 'শেষের কবিতা'র যোগসারারূপে আছেন, আরও অল্প অল্প নামে আছেন, কিন্তু সবচেয়ে বেশি করিয়া আছেন গোরা উপন্যাসে। গোবর মা আনন্দময়ী রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক অঙ্কিত শ্রেষ্ঠ জননী-চিত্র। আনন্দময়ী মাতৃমূর্তির পূর্ণতম, প্রত্যক্ষতম, ঘনীভূততম প্রকাশ। প্রাচীন কাব্যসাহিত্যে মাতৃরূপের যে-সব চিত্র দেখিতে পাই, তন্মধ্যে একমাত্র গান্ধারীর সঙ্গেই আনন্দময়ীর তুলনা চলে। দু-জনেরই জীবন অবিচলিত সত্য্যাকাঙ্ক্ষার ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত। দু-জনেরই অপরিমিত সহিষ্ণুতা ও ক্ষমা, দু-জনেরই মূর্তি আর-সকলের উপরে সর্গৌরবে উখিত, কেহই আর যেন পরিবারমাজের মাতৃস্থানীয়া নন, দু-জনেই যেন 'জনক-জননী-জননী'। গান্ধারী

শতপুত্রবতী, তবু তাঁহার পুত্রগোঁরব পরিতৃপ্ত হয় নাই ; বেদব্যাস গান্ধারীর যোগ্য পুত্র সৃষ্টি করিতে ভুলিয়া গিয়াছেন, তাঁহার উচিত ছিল গোৱার মতো একটি পুত্রকে গান্ধারীর কোলে স্থাপন করা। আমোগ্য পুত্রের মাতা হওয়ার দুঃখই গান্ধারীর জীবনের চরম দুঃখ। আর আনন্দময়ী অপুত্রক হইয়াও কেবল সাধনবলে গোৱাকে পুত্ররূপে লাভ করিতে সমর্থ হইয়াছিলেন। কিন্তু এই সাধনার দুঃখও বড়ো কম নয়। আপন সাধনগণ্ডির সিদ্ধির মধ্যে গোৱাকে টানিয়া আনিতে তাঁহাকে সামান্ত বেগ পাইতে হয় নাই ; শেষ মুহূর্তে আকস্মিকভাবে জন্মপরিচয় গোৱার পরিজ্ঞাত না হইলে খুব সম্ভব আনন্দময়ীর চেটা চিরকালই অচরিতার্থ থাকিয়া যাইত। দৈবের হস্তক্ষেপের ফলে গোৱা বৃষ্টিতে পারিল যে, ভারতবর্ষ তাহার যেমন ধাত্রী, আনন্দময়ীও তেমনি তাহার জননী ; বৃষ্টিতে পারিল যে, কেহই তাহার আপন নহে বলিয়াই তাহার সবচেয়ে নিকটতম ; বৃষ্টিতে পারিল যে, আনন্দময়ীই ভারতবর্ষ। যে নিষ্ঠুর দৈব এতদিন দুইজনকে একস্থলে রাখিয়াও এক হইতে দেয় নাই, আজ সেই নিষ্ঠুর হস্তই গোৱাকে তাহার মাতৃক্রোড়ে সবেগে নিক্ষেপ করিল। আনন্দময়ী চিরদিনের ভারতবর্ষ, গোৱা আধুনিক ভারতীয় ; একজন সাধ্য, অপর জন সাধক— দৈবের অমোঘ হস্ত দুয়ে মিল ঘটাইয়া দিল।

আনন্দময়ীর উপসংহারের মতো গোৱা-উপজ্ঞাসের উপান্তও প্রতীকভাবে স্থিত। গোৱা ও আনন্দময়ীকে উপজ্ঞাসের অধ্যায়ের প্রহরে-প্রহরে উন্নীত করিতে-করিতে লেখক তাঁহাদের একেবারে মহিমার মধ্যাহ্নশিখরে তুলিয়া দিয়াছেন, সেখান হইতে তাহাদের আর মানবমাত্র বলিয়া মনে হয় না, অসীম রহস্য ও সম্ভাবনাপূর্ণ প্রতীক বলিয়া মনে হইতে থাকে। আনন্দময়ী ভারতভূমির প্রতীক।

একি আমার কেবল অহুমান মাত্র ? আমার বিশ্বাস, নয় ; আমার বিশ্বাস গোৱা ও আনন্দময়ী চরিত্রকল্পনার সময়ে রবীন্দ্রনাথ নিছক রক্তমাংসের মানুষের পরিকল্পনা করেন নাই— আর তাহাদের গড়িবার সময়ে রক্তমাংসের সঙ্গে প্রচুর পরিমাণে প্রতীকের মিশ্রণ দিয়াছেন। প্রত্যেক সার্থক শিল্পসৃষ্টি আপন সার্থকতার দ্বারা অভীষ্ট-সীমাকে ছাড়াইয়া যায়, রক্তমাংসের গুণি অভিক্রম করে— তারপরেই যে প্রতীকের রাজত্ব। প্রত্যেক মহৎ চরিত্রই, কি শিল্পে কি বাস্তবে, প্রতীকের ইঙ্গিত বহন করিতেছে : তাহাকে দেখিলে তাহাকে ছাড়া আরও-কিছু মনে পড়ে, মনে হয় ঐটুকুর মধ্যেই সে যেন সম্পূর্ণ নয়। পূর্ণ সৃষ্টির একটি লক্ষণ এইটুকু,

পাঠকের মনে তাহা অপূর্ণতার ক্ষুধা জাগ্রত করিয়া দিবে। আর-কিছুই নয়, আপন পূর্ণতার স্বাধাই তাহা পাঠকের অপূর্ণতার প্রতি অঙ্গুলিনির্দেশ করে। এই অঙ্গুলিনির্দেশের ক্ষমতা প্রতীকের প্রধান ধর্ম। আনন্দময়ী চিরন্তন ভারতভূমির প্রতি অঙ্গুলিনির্দেশ করিয়া অপেক্ষা করিতেছেন।

বাস্তবিক, ভারতভূমি ছাড়া এমন সর্বংসহা আর কে ? পরকে আপন করিবার এমন প্রতিভা আর কার ? বস্তুরূপবহির্ভূত ব্যক্তিকে আর কে এমন করিয়া কোলে টানিয়াছে ? আর, কোলের ছেলে অসহিষ্ণু হইয়া উঠিলে এমন পরিপূর্ণ ক্ষমার সঙ্গে সহ্য করিতে, মাতৃকোড়কে সম্পূর্ণ অব্যাহত করিয়া রাখিতেই বা আর কে সক্ষম ? সাধনালব্ধ সন্তান যে জঠরজাত সন্তানের চেয়ে অনেক বেশি আপন, আনন্দময়ী ও ভারতভূমি ছাড়া আর কে তাহা জানে ?

আনন্দময়ী কীভাবে, কী সাধনমার্গ অহুসরণের ফলে সিদ্ধিতে উপনীত হইয়াছেন আমরা জানি না, আমরা যখন তাঁহাকে দেখি, একেবারে আদর্শের পূর্ণতাতেই দেখি। কিন্তু নিশ্চয় একটা দুঃসহ দুঃখময় সাধনার পর্ব তাঁহাকে অভিক্রম করিতে হইয়াছে। ভারতবর্ষকেও অরূপ একটা পর্ব পার হইতে হইয়াছে— ইতিহাসের অনেকগুলি পৃষ্ঠা তাহার সাক্ষ্য দিবে। কিন্তু আমরা দু-দিনের প্রাণী, সে-সব পূর্বেতিহাসের কী জানি, আমরা আনন্দময়ী ও ভারতভূমিকে দৈর্ঘ্যের প্রতিমারূপেই চিরকাল দেখিয়া আসিতেছি।

গোরা আনন্দময়ীকে মাতৃজ্ঞানে ভালোবাসিত, কিন্তু তাহার মা যে মাতৃভূমির প্রতীক এ-ধারণা তাহার ছিল না— কেমন করিয়া থাকিবে, আত্মজ্ঞানেরই যে উন্মেষ হয় নাই। সে-বোধ হইবামাত্র গোরা আবিষ্কার করিল যে, তাহার মাতৃ-দেবী ও মাতৃভূমি এক ; আবিষ্কার করিল যে, একই ব্রাহ্মি উভয়কে গোরার কাছ হইতে দূরে নির্বাসিত করিয়া রাখিয়াছিল ; আবিষ্কার করিল যে, তাহারই মাতৃ-কোড় সমস্ত মাতৃভূমিতে প্রসারিত হইয়া গিয়াছে এবং সমস্ত মাতৃভূমি ঘনীভূত হইয়া একটি মাতৃকোড়কে সৃষ্টি করিয়াছে ; দৈবহস্তের পক্ষাঘাতের সে যুগপৎ জননী ও জন্মভূমিকে আবিষ্কার করিয়া ফেলিল।

গোরা ভারতবর্ষ সম্বন্ধে পরেশবাবুকে বলিতেছে, 'এতদিন আমি ভারতবর্ষকে পাবার জন্যে সমস্ত প্রাণ দিয়ে সাধনা করেছি— একটা-না-একটা জারগার বেধেছে... আজ আমি সত্যকার সেবার অধিকারী হয়েছি, সত্যকার কর্মক্ষেত্র

আমার সামনে এসে পড়েছে, সে আমার মনের ভিতরকার ক্ষেত্র নয়, সে এই বাইরের পঞ্চবিংশতি কোটি লোকের মধ্যার্থ কল্যাণক্ষেত্র।'... 'আজ প্রাতঃকালে সম্পূর্ণ অনাবৃত চিন্তখানি নিয়ে একেবারে আমি ভারতবর্ষের কোলের উপরে ভূমিষ্ঠ হয়েছি—মাতৃক্রোধ যে কাকে বলে এতদিন পরে তা আমি পরিপূর্ণভাবে উপলব্ধি করতে পেরেছি।' গোরা ~~স্বপ্নের~~ বলিতেছে, 'মা, তুমিই আমার মা। যে মাকে খুঁজে বেড়াচ্ছিলুম তিনিই আমার ঘরের মধ্যে এসে বসে ছিলেন। তোমার জাত নেই, বিচার নেই, ঘৃণা নেই— শুধু তুমি কল্যাণের প্রতীমা। তুমিই আমার ভারতবর্ষ।'

হুই-ই কি এক ভাষা নয়? ভাব তো এক বটেই! হুয়ে মিলিয়া কি এক হইয়া যায় নাই? 'তুমিই আমার ভারতবর্ষ।' ~~স্বপ্নের~~ গোরার জননী মাত্র নন, ভারতবর্ষ বলিয়া তিনি আমাদের সকলেরই জননী এবং সেখানেই প্রতীক-ভাবাধিতা।

গোরা ও অমিত রায়

গো রা ও অ মি ত রা য় একই লেখকের সৃষ্ট হইলেও দুই সম্পূর্ণ ভিন্ন জাতের মানুষ। রবীন্দ্রনাথের দুই ভিন্ন কোটিতে অবস্থান করিয়া, বৃহত্তম ব্যবধান বন্ধ করিয়া, দুইটি স্বতন্ত্র যুগের প্রতিনিধি হিসাবে তাহারা বিরাজ করিতেছে। গোরা ও অমিত দু-জনেই বাঙালিসমাজের অন্তর্গত হইলেও আচারে ব্যবহারে, সাজে সজ্জায়, কথায় বার্তায়, এমনকি চেহারাটিতে অবধি তাহারা এমনই পৃথক যে স্পষ্ট বুদ্ধিতে পারা যায়, লেখক কোনো-একটা বিশেষ উদ্দেশ্য স্বরণ রাখিয়াই ইহাদের এমন স্বতন্ত্র করিয়া পড়িয়াছেন। গোরা বিদেশী হইয়াও ভারতীয় হইবার সাধনার অদ্ভুত হইয়া উঠিয়াছে, আর অমিত রায় ভারতীয় হইয়াও সর্বজাতীয় হইবার চেষ্টায় নিজেকে কিছুত করিয়া তুলিয়াছে। গোরা আর-একটু হইলেই ঐতিহাসিক হইতে পারিত, অমিত প্রায় বাস্তবতার কাছেরবা। গোরা বাংলাদেশের সেই আমলের লোক, কেশব সেনের বহুতায় দীক্ষিত বাঙালির মন মধ্য চঞ্চল, বহির্মুখে

যখন সাহিত্যের অধিদেবতা—রবীন্দ্রনাথ তখন কিছুকাল হইল লিখিতে শুরু করিয়াছেন। গোরার জন্ম ১৮৫৭ সালে, তার উপরে যদি আর পঁচিশটা বছর ধরা যায়, তবে তখন ১৮৮২ সাল। এদিকে অমিত রায় হাল আমলের লোক। ঠিক কোন্ আমলের অহুমান করা কঠিন নয়। স্ননীতি চাটুজ্জের ভাবাতঙ্কের বিখ্যাত বই দু-খানা লইয়া সে শিলঙে গিয়াছিল— বই দু-খানা তখন নবপ্রকাশিত (১৯২৬), কাজেই সময়ের একটা সীমা পাওয়া গেল। রবীন্দ্রনাথ তখন এমন সর্বজনস্বীকৃত যে তাঁর স্থান তর্কবিতর্কের উর্ধ্বে। বলা চলে যে, একজন তরুণ রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িক বাংলাদেশের লোক, আর-একজন প্রৌঢ় প্রেতিষ্ঠিত রবীন্দ্রনাথের যুগের বাংলাদেশের অধিবাসী। দু-জনের সময়ের দূরত্ব প্রায় পঞ্চাশ বছরের— দু-জনের ভাবের দূরত্ব আরও অনেক বেশি, কারণ এই সময়ের মধ্যে বাংলাদেশে অনেকখানি ভাববিপর্যয় ঘটিয়া গিয়াছে— গোরার বাংলাদেশ অমিত রায়ের বাংলাদেশ নয়।

এবারে গোরা বা সৌন্দর্য্যহনের চেহারা ও সাজসজ্জার বর্ণনা উদ্ধার করা যাইতে পারে—

‘সে চারিদিকের সকলকে যেন খাপছাড়া রকমে ছাড়াইয়া উঠিয়াছে। তাহাকে তাহার কালেজের পণ্ডিতমহাশয় রজতগিরি বলিয়া ডাকিতেন। তাহার গায়ের রংটা কিছু উগ্ররকমের সাদা—হলদের আভা তাহাকে একটুও স্নিগ্ধ করিয়া আনে নাই। মাথায় সে প্রায় ছয় ফুট লম্বা, হাড় চওড়া, দুই হাতের মুঠা যেন বাঘের খাবার মতো বড়ো—গলায় আওয়াজ এমনি মোটা ও গম্ভীর যে হঠাৎ শুনিলে ‘কে রে’ বলিয়া চমকিয়া উঠিতে হয়। তাহার মুখের গড়নও অনাবশ্যক রকমের বড়ো এবং অতিরিক্ত রকমের মজবুত; চোয়াল এবং চিবুকের হাড় যেন দুর্গম্বারের দৃঢ় অর্গলের মতো, চোখের উপরে জ্বরেখা নাই বলিলেই হয় এবং লেখানকার কপালটা কানের দিকে চওড়া হইয়া গেছে। ওষ্ঠাধর পাতলা এবং চাপা; তাহার উপরে নাকটা খাঁড়ার মতো ঝুঁকিয়া আছে। দুই চোখ ছোটো কিন্তু তীক্ষ্ণ; তাহার দৃষ্টি যেন ভীরের কলাটার মতো অতিদূর অদৃশ্যের দিকে লক্ষ্য ঠিক করিয়া আছে, অথচ এক মুহূর্তের মধ্যেই ফিরিয়া আসিয়া কাছেই জিনিসকেও বিদ্যাতের মতো আঘাত করিতে পারে। গৌরকে দেখিতে ঠিক স্ত্রী বলা যায় না, কিন্তু তাহাকে না দেখিয়া থাকিবার জো নাই, সে সকলের মধ্যে চোখে পড়িবেই।’

এবারে তাহার বেশভূষার বর্ণনা— সে পরেশবাবুদের বাড়িতে আসিয়াছে—
‘গোরার কপালে গঙ্গামুক্তিকার ছাপ, পরনে মোটা ধূতির উপরে কিতাবীধা জামা
ও মোটা চাদর, পায়ে শুঁড়তোলা কটকি জুতা। সে যেন বর্তমান কালের বিরুদ্ধে
এক মূর্তিমান বিক্রোহের মতো আসিয়া উপস্থিত হইল।’

এবারে অমিতের চেহারার ও বেশভূষার বর্ণনা উদ্ধার করা যাক। ছুটি বর্ণনার
তুলনা করিলে কেবল যে গোরা ও অমিতের ব্যক্তিত্বের প্রভেদ জানা যাইবে তাহা
নয়, তাহাদের ভিন্ন কালেরও স্বরূপ জানা যাইবে বলিয়া বিশ্বাস।

‘অমিতের নেশাই হল স্টাইলে। কেবল সাহিত্য বাছাই কাজে নয়, বেশে
ভূষায় ব্যবহারে। ওর চেহারাতেই একটা বিশেষ ছাঁদ আছে, পাঁচজনের মধ্যে ও
যে-কোনো একজন মাত্র নয়, ও হল একেবারে পঞ্চম। অল্পকে বাদ দিলে চোখে
পড়ে। দাড়িগোঁফ-কামানো চাঁচা-মাজা চিকন শ্রামবর্ণ পরিপুষ্ট মুখ, ক্ষুর্ত্তিভরা
ভাবটা, চোখ চঞ্চল, হাসি চঞ্চল, নড়াচড়া চলাফেরা চঞ্চল, কথার জবাব দিতে
একটুও দেরি হয় না; মনটা এমন একরকমের চকমকি যে, ঠুন করে একটু
ঠুকলেই ফুলিক ছিটকে পড়ে। দেশী কাপড় প্রায়ই পরে, কেননা ওর দলের
লোক সেটা পরে না। ধূতি সাদা ধানের, যত্নে কৌচানো, কেননা ওর বয়সে
এরকম ধূতি চলতি নয়। পাঞ্জাবি পরে, তার বাঁ কাঁধ থেকে বোতাম ডান দিকের
কোমর অবধি, আস্তিনের সামনের দিকটা কতই পর্যন্ত ছ-ভাগ করা; কোমরে
ধূতিটাকে ঘিরে একটা জরি-দেওয়া চওড়া খয়েরি রঙের ফিতে, তারই বাঁ দিকে
ঝুলছে বৃন্দাবনী ছিটের এক ছোটো থলি, তার মধ্যে ওর ট্যাঙ্কমডি; পায়ে সাদা
চামড়ার উপর লাল চামড়ার কাজ করা কটকি জুতো। বাইরে যখন যায়, একটা
পাটকরা পাড়ওয়াল মাজাজি চাদর বাঁ কাঁধ থেকে হাঁটু অবধি ঝুলতে থাকে,
বন্ধুহলে যখন নিয়ন্ত্রণ থাকে মাথায় চড়ায় এক মুসলমানি লক্কো টুপি, সাদার
উপর সাদা কাজ করা। একে ঠিক মাজ বলব না, এ হচ্ছে ওর একরকমের
উচ্চহাসি। ওর বিলিতি সাজের মর্ম আমি বুঝি নে, যারা বোঝে তারা বলে—
কিছু আলুখানু গোছের বটে, কিন্তু ইংরেজিতে যাকে বলে ডিস্টিলুইশড।
নিজেকে অপরূপ করবার শখ ওর নেই, কিন্তু ম্যাশানকে বিক্রপ করবার কৌতুক
ওর অপর্ধাপ্ত।’

গোরা ও অমিত সম্বন্ধে আর-কিছু যদি যদি না-ও জানা যাইত, উপরের বর্ণনার

টুকরা দুটি হইতেই তাহাদের চরিত্রের চেহারার একটা আভাস পাওয়া যাইত। আগে অমিতের কথাই ধরা যাক— কবি বলিতেছেন— ‘অমিতের নেশাই হল ঠাইলে।’ ওই ঠাইলের চর্চার উদ্দেশ্যেই সে দেশী কাপড় পরিয়া থাকে, যেখানে যত কিছু অদ্ভুত পোশাক আছে শরীরে চাপাইয়া নিজেকে কিছুত করিয়া তোলে, কেননা, ঠাইলে তার নেশা। অমিতের মতে ঠাইল কি, না, যাহাতে মাহুযকে পাঁচজনের মধ্যে একেবারে পঞ্চম করিয়া তোলে।

এখন, ঠাইলের প্রতি এই উৎকট আগ্রহ কোনো ব্যক্তিতে বা সমাজে দেখা দেয় যখন বস্তুর অভাব ঘটে। তখন বস্তুর অভাব অর্থাৎ বক্তব্য বিষয়ের অভাব, বক্তব্যভঙ্গির দ্বারা পূরণ করিয়া লইবার ইচ্ছা স্বাভাবিক। ডন কুইকসট বায়ুচালিত যন্ত্রটাকে শত্রু মনে করিয়া আক্রমণ করিয়াছিল— ইহার অর্থাৎ নিছক ঠাইল-বিলাসীরা বায়ুকেই লক্ষ্য মনে করিয়া কলমের খোঁচা মারিতে উত্তত হয়। আমাদের বক্তব্যকে সূত্রাকারে পরিণত করিয়া বলা চলে যে, বক্তব্যের স্বল্পতা ও ঠাইলের বাড়াবাড়ি পরস্পরস্বত্ব। সাহিত্য হইতে একটা উদাহরণ লওয়া যাক। ভারতচন্দ্রের ঠাইল স্বীকার না করিয়া উপায় নাই। কিন্তু তাঁহার বক্তব্য কী? কিছু ছিল কিনা সন্দেহ। নিজের বিজ্ঞা ও ভাষার সৌন্দর্যকে প্রকট করিবার উদ্দেশ্যেই তিনি বিজ্ঞানস্বত্বের অবতারণা করিয়াছেন— তাই তাহার এমন ছায়াবৎ, এমন বায়বীয়, ইহাকেই বলে বায়ুকে লক্ষ্য করিয়া কলম চালনা। অন্তর্দিকে মুকুন্দরামকে দেখা যাক, তাঁহার ঠাইল ছিল না, কিন্তু বস্তু ছিল।— এটাও আদর্শ অবস্থা নয়, কেননা, সাহিত্যে বস্তুতে ও ঠাইলে গাঁটছড়া পড়া আবশ্যিক।

অমিত রায় বিশ্বদ্বাস্তবর্তী শিক্ষিত বাঙালিসমাজের অন্ততম ব্যক্তি এবং শ্রেষ্ঠ প্রতিনিধি। এখানেই তাহার আসল বৈশিষ্ট্য। সে যতই জীবন্ত হোক-না কেন, তার আসল মূল্য মাহুয হিসাবে নয়, সামাজিক অবস্থার সাক্ষী হিসাবে। অমিত রায়ের কোম্পি তৎকালীন সামাজিক অবস্থার একখানি বিশেষ প্রয়োজনীয় দলিল। অমিত বিশ্বদ্বাস্তবর্তী পর্বের সামাজিক তাপমান। অত্যাধুনিক সমালোচকের ভাষায়, সে সামাজিকতন্ত্রধর্মের কৃষ্ণদাস কবিরাজ— তাঁহার সর্বদে সমাজচৈতন্য-ধর্মের কোটা-ভিলকের ছাপ।

অমিতের যুগের সমাজধর্ম কী? অমিত ‘মিনিক্’; মাহুয তখনই-মিনিক্

হইয়া ওঠে যখন নিজের বুদ্ধি ও শক্তির অহুয়ারী কর্ণের অভাব হয়। যে-বুদ্ধিকে সে বাহিরে প্রয়োগ করিতে পারিত, কর্মহীন সেই বুদ্ধি অন্তর্মুখী হইয়া আত্ম-বিলেবণে নিমুক্ত হয়। আত্মবিলেবণের অভিশয় কোঁকটা ভালো নয়—যেহেতু বিলেবণের চরম ফল শেষ পর্যন্ত শূন্যতা। শূন্যতা মানুষকে নাস্তিকে পরিণত করে—সিনিহিত একরকম নাস্তিক্য। অমিত রায় বুদ্ধিবৃত্তির নাস্তিক। তাহার হাতে কাজ নাই, অথচ ঘটে যথেষ্ট বুদ্ধি আছে, তাই সে প্রমাণ করিতে বলিয়াছে কাজ করাটাই-একটা কুসংস্কার, যেন তাহার কাজ নাই বলিয়াই কাজ না করাটাই সংসারের নিয়ম।

এই কথা স্মরণ করিয়াই অমিতকে বর্তমান যুগের বাঙালির প্রতিনিধি বলিয়াছি। কিন্তু চিরকাল এমন ছিল না। এক সময়ে বাঙালির হাতে কাজ ছিল, জীবনে নির্দিষ্ট লক্ষ্য ছিল, সেই লক্ষ্যে পৌঁছিবার জন্ত মনে উৎসাহ ছিল—তখন সে দিনিক হইবার অবকাশই পায় নাই। যে-বাঙালি ডিরোজিয়ার ছাত্র, যে-বাঙালি রামমোহনের দলভুক্ত, যে-বাঙালি দেবেন্দ্রনাথের ভক্ত, যাহারা কেশবচন্দ্রের অহুয়ারী, রামকৃষ্ণের শিষ্য-প্রশিষ্য, হরেন্দ্রনাথের চেলা-চামুণ্ডা—তাহারা বাহিরের কর্মপ্রবাহ লইয়াই এমন ব্যস্ত ছিল। যে শূন্য বুদ্ধির বিলাসের সময় তাহাদের ছিল না। গোরা সেই যুগের বাঙালি। সে সমাজ সংস্কার করিতে চায়, ইংরেজ ভাড়াইতে চায়, ভারতবর্ষকে উপলব্ধি করিতে চায়—সে ধোরতর ব্রাহ্ম-বিষেবী—ভুল হোক ব্রাহ্ম হোক, একটা বিশ্বাসের দ্বারা সে চালিত। যে-উপাদানে বিধাতা বিজ্ঞানাগর, বিবেকানন্দ প্রভৃতিকে তৈয়ারি করিয়াছিলেন, তাহারা সেই উপাদানের মানুষ। কিন্তু অমিত রায় ? কালের ব্যবধানে ঘটনা-চক্রের আবর্তনে ভারতবর্ষে যখন বাঙালির প্রাধান্ত কমিয়া আসিয়াছে, রাজনৈতিক নেতৃত্ব যখন অবাঙালির করগত, ব্যাবসাবাজিঞ্জ্যের লক্ষ্মী যখন বাঙালির গৃহ ত্যাগ করিয়াছেন, যে-বাঙালি এক সময়ে ভারতীয় চিন্তার পুরোভাগে ছিল সে যখন চিন্তার 'ক্যাম্প-ফেলোয়ার'-এ পরিণত হইয়াছে, অমিত সেই যুগের লোক। তাহার বুদ্ধি আছে বটে, কিন্তু যখন কর্ম নাই বুদ্ধি আছে তখন সে-বুদ্ধি সর্বনাশের অর্থাৎ আত্মনাশের কারণ হইয়া বসে। তখন সে প্রমাণ করিতে বসে যে, রবি ঠাকুরের চেয়ে নিবারণ চক্রবর্তী বড়ো কবি, তখন সে প্রমাণ করিতে বসে যে, কাজ করাটা একটা স্ববয়োচিত সংস্কার—তখন সে শ্রোতের মুখের শ্রাণ্ডলায় মতো ঘটনার

বেগে তাড়িত হইয়া কলিকাতা হইতে শিলং, শিলং হইতে নৈনিতাল করিয়া ময়ে—কোথাও তাহার স্থিরতা নাই, কারণ স্থিরতাকে জড়তা বলিয়া তাহার বিশ্বাস। নদীর স্রোত চঞ্চল, আবার স্রোতের স্রাওলাও চঞ্চল—কিন্তু হুইয়ে পার্থক্য আছে। গোয়ার চঞ্চলতা স্রোতের মতো, অমিতের স্রাওলার মতো—এই যে ভেদ, এ কেবল তাহাদের ব্যক্তিগত ব্যাপার নয়, যে-সমাজের তাহারা মাহুৎ, সেই সমাজের সমষ্টিগত ব্যাপার। তাই গোরা ও অমিতকে তাহাদের বিভিন্ন যুগের সামাজিক প্রতিনিধি বলিয়া উল্লেখ করিয়াছি।

নিখিলেশ ও সন্দীপ

রবীন্দ্রনাথের উপন্যাসে দুটি করিয়া প্রধান পুরুষ-চরিত্র দেখিতে পাওয়া যায়—বিনয় ও গোরা; নিখিলেশ ও সন্দীপ; বিপ্রদাস ও মধুসূদন। এগুলি জোড়বাঁধা চরিত্র। ভাবের সূত্রে বা বৈষম্যের সূত্রে ইহারা পরস্পর গ্রথিত। প্রথম দিকের উপন্যাসেও এ-রকম জোড়বাঁধা চরিত্রযুগল পাওয়া যাইবে—কিন্তু পরবর্তী উপন্যাসের সঙ্গে তাহাদের মূলগত পার্থক্য আছে। ‘চোখের বালি’র বিহারী ও মহেন্দ্র, ‘নৌকাডুবি’র রমেশ ও অক্ষয় জোড়বাঁধা চরিত্র হইলেও তাহারা ব্যক্তিরূপের অধিক নয়। পরবর্তী উপন্যাসগুলির চরিত্রযুগল কেবল ব্যক্তিরূপ নয়, তাহাদের মধ্যে ব্যক্তিরূপের চেয়ে শ্রেণীরূপের বিকাশই প্রবলতর। শ্রেণীরূপ বলিতে বুঝি ‘টাইপ’। ইহাদের অঙ্গ হইতে নাম গোত্র প্রভৃতি পরিচয় আরও একটু স্পষ্ট হইয়া পড়িলে ইহারা বিশুদ্ধ symbol বা প্রতীকে পরিণত হইতে পারিত। পরবর্তী উপন্যাসের এইসব চরিত্র টাইপ ও শিখলের মাঝামাঝি এক-প্রকার সৃষ্টি।

সন্দীপ ও নিখিলেশ কোন্ শ্রেণীরূপ কিংবা আরও একটু নিগূঢ় হইলে কিসের শিখল হইতে পারিত ?

‘ময়ে-বাইরে’ উপন্যাস বঙ্গেশী আন্দোলনের অনেক পরে লিখিত হইলেও ইহার ঘটনাকাল বঙ্গেশী আন্দোলনের সময়। তখন বন্দে মাতরম্ মন্ত্র ময়ে-ময়ে

ধনিত হইতেছে, স্বদেশী বক্তৃতায় দেশ-স্ব স্ব লোক উত্তেজিত হইয়া উঠিতেছে, হাটে-হাটে বিলাতি কাপড় ও বিলাতি লবণ বয়কট হইতেছে, যাহারা সে-নিবেধ মানে না তাহাদের উপরে দেশহিতের নামে প্রতিকূল আচরণ চলিতেছে, তখন সমস্ত বাংলাদেশ একটা বিষম উত্তেজনার স্রোতে ভাসিতে-ভাসিতে 'কী হয় কী হয়' এই বক্তৃতার বীকের দিকে প্রধাবিত। সেদিনকার উত্তেজনা আজকার দিনে কল্পনার দ্বারাও অসম্ভব করা বোধকরি সম্ভব নয়। সন্দীপ স্বদেশী আন্দোলনের একজন প্রধান নেতা। নিখিলেশ তাহার ধনী বন্ধু, লোকে তাহাকে মহারাজ বলে, সে পুরাতন অভিজাত বংশের সন্তান। কলেজে পড়ার সময়ে ছ-জনের বন্ধুত্ব। তার পরে কর্মস্রোত ছ-জনকে ভিন্ন দিকে লইয়া গিয়াছে।

সন্দীপ নামটা জন্মের, কেননা সে নিজেও স্বদেশী আন্দোলনের উত্তেজনার উদ্দীপ্ত হইয়া উঠিয়াছে, আবার বাগ্মিতার প্রভাবে অপরকেও উদ্দীপিত করিতে সমর্থ। নিখিলেশের স্বদেশপ্রেম বক্তৃতাময়ী নয়, অকারণ উদ্দীপনাকে শক্তির অপব্যয় বলিয়া মনে করে— তাহার ধারণা এই যে, যে-অগ্নি সংযত হইলে অন্ন প্রস্তুত করিতে পারে, তাহাকে মশাল জ্বালাইয়া শোভাযাত্রায় নিয়োগ করা নিবুদ্ধিতা। সে জানে যে, উত্তেজনার দ্বারা কোনো স্থায়ী ফললাভ হয় না, কোনো বড়ো কাজ হয় না। নিজের বিচার ও সামর্থ্য অহুসারে সে স্বদেশপ্রেম করিতে চেষ্টা করে— তাহার চেষ্টা প্রধানত সমবায়মূলক সংগঠনকার্যে নিবদ্ধ। তাহার বিস্তীর্ণ জমিদারির প্রজাদের কল্যাণসাধনকার্যে সে আত্মনিয়োগ করিয়াছে, বাহির হইতে উপকারের ভার তাহাদের উপর চাপাইয়া না দিয়া প্রজাদের আত্ম-বিশ্বাস জাগাইতে সে সচেষ্ট। তাহার স্বদেশপ্রেম কল্পধারায় প্রবাহিত, বাহিরে তাহার প্রকাশ স্বল্প। সে বলিতে পারিত মাটির নীচে যে-বস সর্বব্যাপী হইয়াছে, তাহার প্রত্যক্ষ প্রকাশ নাই বটে, কিন্তু তাহারই গোপন সঞ্চারে কি পৃথিবী স্তম্ভ হইয়া উঠে নাই? এ-সব কথা সে বড়ো বলে না, আর বলিলেও বড়ো কেহ বিশ্বাস করিবে না, কারণ লোকে প্রত্যক্ষ প্রকাশ চায়, উত্তেজনা চায়। লোকের বিশ্বাস, ধনী নিখিলেশ স্বদেশী আন্দোলনটারই বিরুদ্ধে, কেননা দেশ জাগিয়া উঠিলে ধনীর প্রভাব, বিশেষ ধনী জমিদারদের প্রভাব, ক্ষয় হইবার আশঙ্কা। অধিকাংশ লোকেই তাহাকে ভালোমানুষ মনে করে, অনেকেই তাহাকে কাপুরুষ ভাবে, কেহ-কেহ আসিয়া তাহাকে ত্যনাইয়া গিয়াছে যে, সে স্বদেশী-

জ্যোহী। সব দিক দিরাই সন্দীপ তাহার বিপরীত। তাহার বিশ্বাস, হিমাচলের অচল ভূবারত্ব বস্তুরূপে দেশ ভাসাইয়া দিবার জন্তই পঙ্কিত হইয়া আছে। বাগ্নিতার দ্বারা উদ্ভেজনা সৃষ্টি করাকেই সে স্বদেশসেবা মনে করে—সেই উদ্ভেজনা কোনো স্থায়ী কাজে লাগিল কিনা সে হিসাব তাহার দেখিবার নয়। উদ্ভেজনা যে উদ্দেশ্য মাত্র এ-কথা সে জানে কিনা জানি না, জানিলেও নিজের অল্পচরনের কাছে প্রকাশ করে না, খুব সম্ভব সে-কথা এখন সে ভুলিয়াই গিয়াছে। সে জোর করিয়া বিলাতি কাপড় বয়কট করে, বিলাতি লবণের বস্তা নদীতে ফেলিয়া দেয়। দেশের জন্ত লুট করা, মিথ্যাকথন, জোর-জবরদস্তি করা, কিছুকেই সে অগ্রায় মনে করে না, বরঞ্চ নিখিলেশ প্রশ্রয় দেয় না দেখিয়া তাহাকে স্বদেশ-ধর্মের বিধর্মী মনে করে। লোকে সন্দীপকে ‘হীরো’, বীরপুরুষ মনে করে। সন্দীপ নিজেও তাই মনে করে বলিয়া, স্বদেশের উদ্দেশ্যে যে-পুষ্পাঞ্জলিদান করে সে-সব যে নিজেই পায়ের কাছে পড়িতেছে তাহা লক্ষ্য করে না, আর লক্ষ্য করিলেও বোধকরি আপত্তি করিত না।

নিখিলেশের পত্নী বিমলার চিত্ত বাগ্নিতার দ্বারা স্বদেশসেবার উদ্দীপনাময় মোহের দ্বারা সে আকর্ষণ করিয়াছিল, কিন্তু স্বাভাবিক কারণেই আকর্ষণটা কেবল ভাবের ক্ষেত্রেই সীমাবদ্ধ রহিল না। ইহা যে নীতিবিরুদ্ধ, সন্দীপ তাহা জানে বটে, কিন্তু জানিলে কী হয়, নীতিকেই যে সে মানে না। তাহার বিশ্বাস, ভীকপ্রকৃতির লোকের জন্তই নীতির অহুশাসন। ধর্মভীকৃতাকে সে নিছক ভীকতা বলিয়াই মনে করে। বিমলা ও সন্দীপের আকর্ষণ-বিকর্ষণ আমাদের আলোচ্য নয়, নীতির প্রতি সন্দীপের কী ধারণা সেই প্রশ্নে কৃথাটা বলিলাম। অবশেষে একদিন খবর আসিল যে, মুসলমানেরা সন্দীপকে খুন করিবার যড়যন্ত্র করিয়াছে। তখন বীরপুরুষ সন্দীপ রাজির অঙ্ককারে পলায়ন করিল। পলাইবার সময়েও সে নিজেকে ভীক মনে করে নাই, দেশের হিতের জন্তই সে জীবনটাকে লইয়া অগ্রজ চলিল। দেশের হিতের জন্তই অনেক বীরপুরুষ জীবনটাকে সম্বলে বাঁচাইয়া রাখে। এদিকে সন্দীপের দলের ন্যায়ভাঙ্গনে মুসলমানেরা উদ্ভেজিত হইয়া হিন্দুর ঘরবাড়ি লুট করিতে, নারীনিগ্রহ করিতে শুরু করিয়াছে। খবর পাইবামাত্র নিখিলেশ ঘোড়া ছুটাইয়া বাহির হইয়া গেল। যখন তাহাকে কিরাইয়া আনা হইল, মাথার বিষম চোট লাগিয়া সে অজ্ঞান। লোকে যাহাকে ভালো

মানুষ মনে করিত, সন্দীপ যাহাকে ভীক ভাবিয়া অবজ্ঞা করিত, প্রয়োজনের সময়ে বিপদের মুখে যাত্রা করিতে সে সিধা করে নাই— আর নিজের কৃতকার্যের দায়িত্ব ভীক নিখিলেশের উপরে অনায়াসে চাপাইয়া দিয়া বীরপুরুষ সন্দীপ রাজির অন্ধকারে গোপনে পলায়ন করিল।

নিখিলেশ ও সন্দীপ দুই ভিন্ন মতের, পৃথক জাতের লোকের শ্রেণীরূপ। অস্ত্র নামের অভাবে বলা যায় যে, এক দল সহিষ্ণুতার দ্বারা পলে পলে সাধনা করিয়া গড়িয়া তুলিতে চায়, অপর দল পূর্বাপর বিবেচনা না করিয়া যাহা-কিছু সম্মুখে পড়ে তাহাকেই ভাঙিতে চায়— এক দল গঠনধর্মী, এক দল ভাঙনধর্মী, এক দল প্রগতিশীল বিদ্রোহী বা destructive revolutionary, আর-এক দল রক্ষণশীল বিদ্রোহী বা constructive revolutionary— প্রগতিশীল বিদ্রোহীর শ্রেণীরূপ সন্দীপ, আর রক্ষণশীল বিদ্রোহীর শ্রেণীরূপ নিখিলেশ। সব সমাজেই এই দুই শ্রেণীর লোক আছে। কোনো সমাজে এক শ্রেণী বেশি, কোনো সমাজে-বা অপর শ্রেণী বেশি। আবার সমাজ-বিবর্তনের ফলে কখনো-কখনো শ্রেণীর তারতম্য ঘটে। বাঙালিসমাজের কথাই ধরা যাক। ডিরোজির সময় হইতে এ-পর্যন্ত বাংলাদেশে একাধিকবার এইরূপ শ্রেণীবিপর্যয় ঘটিয়াছে। প্রধানত ডিরোজির এবং পাশ্চাত্য সাহিত্যের প্রভাবে গত শতাব্দীর গোড়ার দিকে ভাঙনধর্মী লোকের সংখ্যা সমাজে বাড়িয়া গিয়াছিল। তারপরে রামমোহন, দেবেন্দ্রনাথ, ব্রাহ্মসমাজের প্রভাবে গঠনধর্মীদের সংখ্যা বাড়িতে থাকে। এই বৃদ্ধি বাধা পায় আসিয়া স্বদেশী আন্দোলনের মুখে, তার পর হইতে এখন পর্যন্ত ভাঙনধর্মীদের সংখ্যাই দ্রুত বাড়িয়া যাইতেছে। একটা নেতিবুদ্ধি, রবীন্দ্রনাথের ভাবায় স্বৈরবুদ্ধি, বাঙালি-সমাজে মারীর আকারে দেখা দিয়াছে।

ভাঙিতে বাঙালির বড়ো উল্লাস। বাঙালির সমস্ত আন্দোলনের মূলে নেতিবাদের একটা প্রয়োচনা ছিল— একসময়ে হয়তো প্রয়োজনের তাগিদে ছিল, ক্রমে অভ্যাসে দাঁড়াইয়াছে এবং অবশেষে অভ্যাস প্রকৃতিগত হইয়া পড়িয়াছে। উদাহরণ— স্বদেশী আন্দোলনে বাঙালি কায়মনোবাক্যে নামিয়া পড়িয়াছিল। কিন্তু মূলত বিষয়টা কী? ভাঙা বাংলাকে জোড়া লাগাইতে হইবে। ইহাকে যতই প্রোঞ্চল করিয়া দেখানো যাক, ইহা একটা নেগেটিভ প্রোগ্রাম মাত্র। বন্ধুবিরোধী আন্দোলনের নেতা ছিলেন স্বয়ংক্রিয়— শুধু বাঙালি তাঁহার

সঙ্গে ছিল। পরে সেই স্বরেজনাথ যখন গঠনমূলক কাজে বাঙালিকে ডাক দিলেন, একটি লোকও অগ্রসর হইল না, স্বরেজনাথ রাজনৈতিক একঘরে হইলেন। দেশবন্ধুর ডাকে বাঙালি তখনই সাড়া দিয়াছিল, যখন তিনি মন্ত্রিসভাভিত্তিতে উত্তত হইলেন; কিন্তু ইহাও একটা নেগেটিভ প্রোগ্রাম—গঠনমূলক কিছু নয়। সেই দেশবন্ধু যখন রেসপন্সিভ কো-অপারেশনের কথা বলিলেন, বাঙালিসমাজে অসমর্থনের গুঞ্জন উঠিল। আরও পরবর্তীকালের ইতিহাস হইতে অল্পরূপ দৃষ্টান্ত দেখানো যাইতে পারে—কিন্তু তাহার আর প্রয়োজন নাই। মোটের উপরে বলিলেই চলিবে যে, ভাঙনধর্মী লোকের সংখ্যা বাংলাদেশে দ্রুত বাড়িয়া চলিয়াছে, কি রাজনীতি, কি সমাজব্যবস্থা, কি শাসনব্যবস্থা এমনকি সাহিত্য-শিল্পের মতো বিবিধ ক্ষেত্রেও নেতিবুদ্ধি মারীর মতো ব্যাপ্ত হইয়া পড়িতেছে। আজ চল্লিশ বছরের মধ্যে বাঙালি সমষ্টিগত প্রয়াসে কিছু গড়িয়া তুলিতে পারে নাই। ইদানীংকালে যাহা সংগঠিত হইয়া উঠিয়াছে, তাহা এককের সৃষ্টি। সমবেত সৃষ্টির প্রয়াস সর্বত্র ব্যর্থতায় পর্যবসিত। যে-আগুনে অন্ন প্রস্তুত হইতে পারিত, সেই আগুনে মশাল জালিয়া সমস্ত দেশটা সর্বনাশের শোভাযাত্রার পথে বহির্গত। অন্তরের সার্থকতা যতই ক্ষয় পাইতেছে, বাহিরের উদ্দীপনায় ততই বেশি করিয়া সে তৃপ্তি খুঁজিতেছে। কিন্তু মস্তুর কাছ হইতে কি খাত্তের পুষ্টি পাওয়া সম্ভব? বাংলাদেশে সন্দীপ আর একটিমাত্র নয়, সমস্ত বাংলাদেশ আজ সন্দীপের জনতায় পরিপূর্ণ। আর-এক দিকে নিখিলেশের দল সংখ্যায় ক্রমশই কমিয়া আসিতেছে।

বাংলাদেশের সামাজিক বিবর্তনের ইতিহাস ব্যাখ্যা আমার উদ্দেশ্য নয়— তাহার দৃষ্টি বিস্তারিত ক্ষেত্রের আবশ্যক। যে-দুটি মনোভাব বাঙালিসমাজে সক্রিয় তাহারই উল্লেখ করিয়া বলিতে চাই যে, নিখিলেশ ও সন্দীপ চরিত্রে তাহাদের সম্মান প্রকাশ বর্তমান। স্বদেশী আন্দোলন কেন যে ব্যর্থ হইল, যে-আন্দোলন একটা দেশব্যাপী নবজাগরণ ঘটাইতে পারিত, কেন যে তাহা সংকীর্ণ রাজনৈতিক অল্পদৃষ্টাসমাজে পর্যবসিত হইয়া নিজেকে ব্যর্থ করিয়া দিল—সে-আলোচনার ক্ষেত্র অন্তর্ভুক্ত হইলেও সংক্ষেপে বলা যায় যে, সন্দীপী নেতিবুদ্ধি ব্যর্থতার অন্ততম কারণ। আরও বলা যায় যে, সমাজে যতদিন এই নেতিবুদ্ধি প্রবল থাকিবে, ততদিন কাহারও মঙ্গল নাই। কেবলমাত্র সৃষ্টিধর্মী মনোবৃত্তির উয়েবেই বাংলার বর্তমান ছুর্গতির অবসান ঘটা সম্ভব।

শচীশ

‘চতুরঙ্গ’র নামক শচীশের জীবনে তিনটি স্তর দেখিতে পাই। জীবন না বলিয়া এখানে সাধনা বলিলেও চলিত, কেননা, শচীশের জীবনের যে-অংশটুকু লেখক অঙ্কিত করিয়াছেন তাহা তাহার সাধনারই ইতিহাস।

প্রথম স্তরে দেখিতে পাই, শচীশ নাস্তিক জ্যাঠামশায়ের কর্মসঙ্গী। দ্বিতীয় স্তরে দেখিতে, সে লীলানন্দ স্বামীর প্রধান শিষ্য। আর তৃতীয় স্তরে সে কাহারও সঙ্গী বা শিষ্য নয়, সে নিজেকেই নিজে চালিত করিতেছে, বাহিরের সাহায্যের উপর আর তাহার ভরসা নাই, সে এখন অনন্তসরণ ও আত্মদীপ।

প্রথম স্তরে শচীশের সঙ্গী জ্যাঠামশায়— পরে অবশ্য শ্রীবিলাসও আসিয়া জুটিয়াছে। দ্বিতীয় স্তরে আছেন স্বামী লীলানন্দ, আছে শ্রীবিলাস আর দামিনী নামে একটি মেয়ে। দ্বিতীয় স্তরেই প্রথম তাহার দেখা পাইলাম। তৃতীয় স্তরে শ্রীবিলাস ও দামিনী আছে, কিন্তু শেষ পর্যন্ত থাকিতে পারে নাই— সাধক শচীশকে অহুসরণ করিয়া চলা সংসারী জীবের পক্ষে আর সম্ভব নয়। শচীশের সাধনমার্গের ‘ক্যাম্প-ফলোয়ার’ শ্রীবিলাস ও দামিনী স্বভাবত সংসারী জীব, তাহারা তখন বিবাহ করিয়া আসিয়া সংসার পাতিয়া বসিল— শচীশকে একাই চলিতে হইয়াছে। এইখানেই শচীশের সঙ্গে আমাদের ছাড়াছাড়ি। মক্ভূমির পথিককে মরীচিকার প্রান্তে এক-আধবার যেমন চোখে পড়ে, শচীশকে পদ্মায় চরে তেমনি এক-আধবার দেখিতে পাইয়াছি। কিন্তু বোধকরি দেখিতে না পাইলেই ভালো ছিল। রৌত্র-ভাস্কর বিরাট বৈরাগ্যের পটভূমিতে শচীশকে আর বৃদ্ধ জীব বলিয়া মনে হয় না। সে যেন আপনার পূর্বতন রূপের ছায়ামাত্র! জ্যাঠামশায়ের সঙ্গী ও লীলানন্দ স্বামীর শিষ্য, উভয়েই সংসারী জীব; কিন্তু তৃতীয় স্তরের শচীশ নিতান্তই সংসারাতীত। এ এমনই নির্মম সত্য যে, শেষ পর্যন্ত অমিত-আশাচারিণী দামিনীকেও তাহার আশা পরিত্যাগ করিতে হইয়াছে— শচীশের পায়ের কাছে শেষ প্রণতি রাখিয়া দামিনী বিদায় লইয়াছে, বিদায় লইয়াছে তাহাকে স্বামীরূপে পাইবার আকাঙ্ক্ষা! দামিনী বৃষ্টিতে পারিয়াছে যে, মরীচিকাকে লইয়া ঘর করা চলে না; বৃষ্টিতে পারিয়াছে যে, মরীচিকা-নদীর কূলে শ্বেতপাথরের ঘাট বাঁধিলেও ভুকা নিবারণের উপায় হয় না। যাহাকে পভিরূপে পাইবার ইচ্ছা ছিল, তাহাকে

গুরুরূপে বরণ করিয়া দামিনী ফিরিয়া আসিয়াছে, ত্রিবিলাসের সঙ্গে তাহার বিবাহ হইয়াছে— মুক্ত জীবকে মুক্তিপথে ছাড়িয়া দিয়া সংসারী জীব সংসারে প্রবেশ করিয়াছে।

শচীশের পরিণাম কী হইল আমরা জানি ; তাহাতেই অহুমান করিতে পারি যে, সাধনার বাস্পে ভরা উন্ন্যাসগামী বেলুনের মতো মহাশূণ্ডে সে উধাও হইয়া গিয়াছে।

২

সংক্ষেপে ইহাই শচীশের সাধনমার্গের ইতিবৃত্ত। স্বল্পপরিসর গ্রন্থের মধ্যে কী বিপুল পরিবর্তন! কোথা হইতে একেবারে কোথায় আসিয়া পড়িলাম! কোথায় ডফ-সাহেবের ছাত্রের কর্মসঙ্গী, আর কোথায় আত্মদীপ, অনন্তশরণ মুক্তিসন্ধানী শচীশ! কোথায় ডফ-সাহেবের যুগ, আর কোথায় শচীশের পদ্মার চর! কোথায় কলিকাতা শহর, আর কোথায় অনির্দিষ্ট-ভূগোল দক্ষিণ সমুদ্রের নারিকেল-পল্লববীজিত নির্জন সৈকত, আর কোথায় বা সেই প্রাগৈতিহাসিক জন্তর মুখগহ্বরের মতো অন্ধকার গুহা! গভীর তমিস্রায় সেখানে ইতিহাসের পরপার হইতে সম্মারিত দীর্ঘনিশ্বাস অহুভূত হয়, অজ্ঞাত দেহীর কোমল কেশরপুঞ্জ স্নগভীর মিনতির মতো চরণদ্বয়কে বেঁটন করিয়া ধরে— এ যেন কারালোকের অতীত কোন্ হুম্‌হুম্‌ ছায়ার হস্তর স্বীপান্তর! কেবল দামিনীর বুকের মধ্যে বেদনাটি জ্বলিতে থাকে কবির গোপন কথাটির মতো!

চতুরঙ্গ উপজ্ঞাসে রবীন্দ্রনাথের কথাশিল্প তুচ্ছ স্পর্শ করিয়াছে— না আছে ইহাতে গোরার অভিবিস্তার, না আছে ছোটোগল্পের অতিসংক্ষিপ্ত সংকীর্ণতা। নৌকাডুবির ভাবালুতা, শেষের কবিতার দীপ্তরশ্মির ছুরি-চালনা, ‘মালক’ ও ‘দুই বোনে’র অর্থমনস্ক খসড়া-প্রণয়ন— সব দোষের উর্ধ্বে অবস্থিত চতুরঙ্গ। উপজ্ঞাসের স্বাধীনতা আর ছোটোগল্পের সীমাবদ্ধ দায়িত্বে মিলিত হইয়া চতুরঙ্গের অনবচ্ছ শিল্পকে সৃষ্টি করিয়াছে। ইহাতে উপজ্ঞাসের বিস্তারকে পাওয়া গিয়াছে অথচ কাঠামো বজায় রাখিবার জন্য সদাজাগ্রত দৃষ্টির পাহারা রাখিতে হয় নাই; আবার ছোটোগল্পের মুক্তাসম মুহূর্তটিকে প্রতিবেশী গল্পের ধারার মধ্যে অনায়াসে বিভানিত করিয়া দিবারও অবকাশ পাওয়া গিয়াছে, ইহানা উপজ্ঞাস না ছোটো-

গল্পের সমষ্টি— চতুরঙ্গ খণ্ড-উপন্যাস বা অথও ছোটোগল্প। ঠিক এই শ্রেণীর, এ-আকৃতির রচনাই রবীন্দ্রপ্রতিভার অমূল্য, রবীন্দ্র-কথাসিল্প-প্রতিভার যথার্থ বাহন। বাহনের আনুকূল্যে গল্পের ধারাটি অভীষ্ট পরিণামে পৌঁছিয়াছে, পাত্রপাত্রীর চরিত্রের দলগুলি বিকাশে বাধা পায় নাই— উপন্যাসের পাতা পূরণের জন্য মনস্তত্ত্বের বিরক্তিকর জাল-বুননও নাই, তেমনি আবার ছোটোগল্পের অতিসংহত গণ্ডি অতিক্রম করিবার নিরন্তর দ্বিধাও নাই— ফলে বাহন ও বাহিত অভিন্ন হইয়া অথও একটি শিল্পমূর্তি সৃষ্টি করিতে সক্ষম হইয়াছে। এই অথও শিল্পমূর্তির নাম দেওয়া যাইতে পারে শচীশের সাধন।

৩

চতুরঙ্গে এমন একটা গঠনগত সৌম্য দেখা যায়, রবীন্দ্রনাথের উপন্যাসে যাহা বিরল। দ্বন্দ্ব, প্রতিদ্বন্দ্ব ও সমন্বয় এখানে অত্যন্ত স্পষ্ট, অথচ স্পষ্টতার খাতিরে সৌন্দর্যকে এতটুকু ক্ষুণ্ণ করা হয় নাই, বরঞ্চ বিরুদ্ধমুখী ধাক্কার টাল সামলাইতে গিয়া সৌন্দর্য আপনার বীর্ষের সন্ধান পাইয়াছে। এই বীর্ষেরই নাম সৌম্য। রবীন্দ্রনাথের অগ্নান্ত রচনাতেও সৌন্দর্যের অভাব নাই, কিন্তু সে যেন নারীর সৌন্দর্য; চতুরঙ্গের সৌন্দর্য বীরের সৌন্দর্য— গ্রীক athlete-এর দেহে যে-বীর্য পরিদৃষ্ট হয়, চতুরঙ্গের অঙ্গে তাহাই যেন দেখিতে পাওয়া যায়। এমন যে হইতে পারিয়াছে তাহার প্রধান কারণ, সৌন্দর্য এখানে গঠনগত স্বয়ম্বর উপরে ভিত্তি করিয়া গড়িয়া উঠিয়াছে— দ্বন্দ্ব, প্রতিদ্বন্দ্ব ও সমন্বয় আপন ভাবগত পূর্ণতাকে শিল্পগত সার্থকতায় পৌঁছাইয়া দিতে সক্ষম হইয়াছে।

জ্যাঠামশায়ের প্রভাব শচীশ-চরিত্রের মৌলিক বেশ। ‘পঞ্জিটিভিজম্’ বা নিরীশ্বর কর্মযোগ জ্যাঠামশায় সঘন্থে সার্থক হইলেও শচীশ সঘন্থে সম্পূর্ণ বার্থ হইয়াছে। এমন কেন হইল? প্রথমত নিরীশ্বর কর্মযোগ বস্তুটাই খুব খাঁটি নয়— অর্থাৎ মাহুষের স্বভাবের উপরে তার প্রতিষ্ঠা খুব দৃঢ় নয়। কাজেই এক-আধ জনের জীবনে তাহা ফলপ্রসূ হইলেও সাধারণভাবে মাহুষকে ফলদান করিতে তাহা অক্ষম। জ্যাঠামশায় লোকটা খাঁটি, কিন্তু শচীশের কর্মযোগ সঘন্থে সে-কথা বলা যায় না। এ-বস্তু গুরুমুখী বিচার মতো পাইবার নয়, জীবন হইতে উদ্ভূত— আর শচীশের পক্ষে তাহা ধার-করা বস্তু। যতদিন উত্তমর জীবিত ছিল বেশ

চলিয়া যাইতেছিল— কিন্তু জগমোহনের মৃত্যুর পরেই সব কেমন গুলটপালট হইয়া গেল। নিরীশ্বর কর্মযোগী ভক্তিবদ-সমুদ্রের ঠিক মাঝখানটিতে বাঁপাইয়া পড়িল। নিরীশ্বর ও অশুক্র (জগমোহন কখনো গুরুর গৌরব দাবি করিত না) শচীশ প্রচণ্ড আন্তিক ও গুরুবাদী হইয়া উঠিল, তাহার কর্মযোগ ঘুচিয়া গিয়া নৈকর্ম্যের লীলায় সে নাচিয়া-কুঁদিয়া পাড়া মাত করিতে লাগিল। স্বন্দ্র যত প্রবল, প্রতিবন্দ্র তত প্রচণ্ড হইল।

কিন্তু লীলাবাদেও তাহার স্থিতি হইল না, আবার তাহাকে পথে বাহির হইয়া পড়িতে হইল। কিন্তু এবারে আর বাঁধা পথের নিশানা ধরিয়৷ নয়। নাস্তিক্য ও আন্তিক্য, কর্মযোগ ও ভক্তিযোগ, লঘুবাদ ও গুরুবাদ—সবই তাহার পক্ষে লমান অবাস্তব প্রমাণিত হইল। অনন্তোপায় হইয়া তবে সে অনন্তশরণ হইল; পথের প্রদীপে যখন আর চলিল না, নিজের দীপটি সন্ধান করিয়া জালিয়া লইতে তখন সে বাঁধা হইল। এ-পথের পরিণাম লেখক দেখান নাই, কারণ সে-পরিণাম অনায়াসদৃশ নয়; তাহার লক্ষ্য মহৎ বলিয়াই তাহার অন্ত অনির্দিষ্ট, নিরীশ্বর কর্মযোগে ছিল নিছক অরূপের সন্ধান, ভক্তিযোগে ছিল প্রত্যক্ষরূপের সন্ধান। আর এখন ? শচীশ এখন হঠাৎ বুঝিতে পারিয়াছে যে, রূপেও নয় অরূপেও নয়, রূপারূপের সমন্বয়ের মধ্যেই সার্থকতার সন্ধান করিতে হইবে। তাহার মতে তিনি অরূপ হইতে রূপের দিকে নামিতেছেন, তাই সাধককে রূপ হইতে অরূপের দিকে উঠিতে হইবে, তবে তো মাঝপথে দু-জনের মিলন হইবার সম্ভাবনা! সেই সম্ভাবনার আয়োজনে শচীশ এখন মগ্ন— ইহাই তাহার বর্তমান সাধনার স্বরূপ। নিরীশ্বর কর্মবাদ ও গুরুবাদী ভক্তিযোগ যদি ত্রিকোণের দুটি কোণ হয় তবে তৃতীয় কোণটির নাম দেওয়া যাইতে পারে আত্মযোগ! রূপ ও অরূপ যদি ত্রিকোণের দুটি কোণ হয় তবে তৃতীয়টির নাম রূপারূপের সমন্বয়। এই দুইরূপ পথের সীমানার আনিয়া লেখক শচীশকে ঘরছাড়া ও লক্ষীছাড়া করিয়া একেবারে বাহির করিয়া দিয়াছেন। দামিনী ও শ্রীবিলাস তাহার সঙ্গচ্যুত হইয়াছে, আর যাহার মুখে শচীশের কথা জানিতে পাইতাম সেই শ্রীবিলাস সঙ্গছাড়া হওয়ার্তে আমরাও শচীশের সন্ধানভ্রষ্ট হইয়াছি— মরুভূমির পথিক মরীচিকার উপকূলে নিক্রম্বেশ হইয়া পিয়াছে।

শচীশের সাধনার ধারা, বিশেষত প্রথম দুটি স্তরের, অনেকেরই জীবনে

অল্পরূপভাবে প্রবাহিত হইয়া থাকে ; সে-হিসাবে এমন কোনো বৈশিষ্ট্য নাই—
 বিশিষ্ট শচীশ মাহুঘটি । অনায়াসলব্ধ সিদ্ধির দৃঢ় ভূমি হইতে স্নগভীর অনিশ্চয়ের
 মধ্যে লাকাইয়া পড়িতে সে ভিলমাত্র বিধা করে নাই, সাধনবেগের উল্লাসে করাস্ত
 সিদ্ধিকে সে সম্পূর্ণ উপেক্ষা করিয়াছে, পথের আনন্দবেগে অবাধে পাথের ব্যয়
 করিয়া পুরাপুরি নিঃশ্ব হইয়া সে পথে বাহির হইয়াছে । সে কেবলমাত্র পথিক
 নয়, একেবারে দেউল পথিক— ঘরের পথ যাহার চিরকালের জন্ত রুদ্ধ ।
 রবীন্দ্রজগতের নরনারীসমাজে শচীশ সতাই অধিতীয়, কেবল তাহার স্রষ্টার
 জীবনে অন্তহীন যে-সাধনবেগ অল্পভব করা যায় তাহারই খানিকটা আপন
 বন্ধের মধ্যে লইয়া যেন সে জগৎগ্রহণ করিয়াছে, আর-কাহারো সঙ্গে তাহার বড়ো
 মিল নাই ।

—

বিপ্রদাস ও মধুসূদন

‘যো গা যোগ’ উপন্যাসখানির নাম রবীন্দ্রনাথ প্রথমে ‘তিন পুরুষ’ রাখিয়া-
 ছিলেন । পরে সে-নামটি পরিবর্তন করিয়াছেন । কাহিনীটি তিন পুরুষ অবধি
 গড়াইলে ঐ নামটি সার্থক হইত ; শুধু তাহাই নয়, পূর্ব নামের প্রতিশ্রুতি
 অল্পসারে কাহিনীটি সম্পূর্ণ হইলে বইখানা রবীন্দ্রনাথের সর্বশ্রেষ্ঠ উপন্যাস হইতে
 পারিত । বর্তমান আকারেও ইহাকে অনায়াসে রবীন্দ্রনাথের অন্ততম শ্রেষ্ঠ
 উপন্যাস বলা চলে । কিন্তু এখন আমরা কাহিনীটির শিল্পালোচনা করিতে বসি
 নাই, আমাদের উদ্দেশ্য অল্প ; যোগাযোগ নামটি হইতেই শুরু করা যাইতে পারে ।

কবি ‘তিন পুরুষ’ নামের বদলে ‘যোগাযোগ’ নামটি কেন বাছিয়া লইলেন ?
 যোগাযোগ কাহাদের মধ্যে ? যোগাযোগ বলিতে দুই পক্ষ বোঝায়— এখানে
 সে দুই পক্ষ কাহার ? কাহিনীটির প্রধান চরিত্র তিনটি— কুমুদিনী, বিপ্রদাস ও
 মধুসূদন । বিপ্রদাস ও মধুসূদন জোড়-বীধা চরিত্র ; এ-রকম জোড়-বীধা চরিত্র
 তাঁহার অন্তান্ত উপন্যাসেও আছে, এ-কথা পূর্ব প্রসঙ্গে বলিয়াছি । বিপ্রদাস ও মধু-
 সূদন জোড়-বীধা হইলেও বিজোড়ের জোড়-বীধা । বিপ্রদাস পুরাতন ধ্বংসোন্মুখ

অভিজাত বংশের সন্তান; বধুসুন্দর নূতন অভ্যাসবোধে ধনী, তাহার ধনের উপরে অভিজাতের ছাপ এখনো পড়ে নাই, তাহার ধন এখনো লক্ষ্মীর আসন হইয়া ওঠে নাই, এখনো তাহা কুবেরের বোঝা। অপর পক্ষে বিপ্রদাসের ঐশ্বৰ্যের উপর হইতে লক্ষ্মী অপসৃত হইলেও তাহার সর্বাঙ্গে এখনো তাঁহার শতদলের স্বগন্ধ জড়াইয়া রহিয়াছে। পুরাতন ধনী ও নূতন ধনের মধ্যে যোগাযোগ ঘটিয়াছে উপজ্ঞানখানিতে, আর সে-যোগাযোগের কারণ কুমুদিনী। ঠিক এই কথাটি কবির মনে ছিল কিনা জানি না, কিন্তু পাঠকের মনে উদ্ভিত হওয়া অস্বাভাবিক নয়। এই দুই বিপরীতের যোগাযোগ কুমুদিনীর পক্ষে স্বপ্নের হয় নাই। কাহিনীর পাতায়-পাতায় নববধুর পায়ের যে-অলঙ্কচিহ্ন দেখিতে পাওয়া যায়, হৃদয়ের রক্ত মিলিত না হইলে সে-সব কি এমন উজ্জল, এমন হৃদয়গ্রাহী হইতে পারিত? অসহায় কুমুদিনীর চিত্ত দুই মনের দ্বন্দ্বে ক্ষতবিক্ষত, সেই ক্ষতের বিবরণ যোগাযোগ-কাহিনী।

যোগাযোগের বিরুদ্ধে অনেক পাঠক অভিযোগ তুলিয়া থাকেন যে, উপজ্ঞান-খানির সূচনার উদার সমারোহ উপসংহারে অভূষণ রহিয়া যায়। অপর কোনো বাংলা উপজ্ঞান এমন বিপুল আড়ম্বরে আরম্ভ হইয়াছে বলিয়া মনে পড়ে না। চৈত্রসঙ্ক্কার পশ্চিমদিগন্ত মেঘমালার বিচিত্র ও উচ্চনীচ হর্যামালার যেমন ভরিয়া ওঠে, অন্তঃস্বৰ্ণের করুণ আভা তাহাদের উপরে পালিশ মাখাইয়া দিয়া তাহাদের যেমন উজ্জল করিয়া তোলে, বকের পাতি যেমন তাহাদের ধারে বাতায়নে মালা ছুলাইয়া দেয়, বিদ্যুতের চকিত শিখা যেমন কক্ষে-কক্ষে আলো জ্বলাইয়া বেড়ায়, সেই মেঘপূরীর ঈষদ্ব্যক্ত গবাক্ষের ফাঁকে-ফাঁকে অতিকায় বীরপুরুষ ও অলৌকিক সূক্ষ্মরীণের চঞ্চল চেহারা যেমন ক্ষণে-ক্ষণে চোখে পড়িতে থাকে, আর সবস্বন্ধ মিলিয়া একটা চাপা গুরুগুরু হবে অস্তিম উৎসবের গভীর উল্লাসে আকাশ আচ্ছন্ন করিয়া দেয়— যোগাযোগ-কাহিনীর সূচনা অনেকটা সেই রকম। কিন্তু কয়েক মুহূর্ত পরে সে-সব কোথায় অন্তর্হিত! শূন্য দিগন্ত চমকিত করিয়া একটি অগ্নিময় শূল ভূগর্ভে আমূল নিহিত হয়— বিপুল সমারোহের কোথাও চিহ্নমাত্র থাকে না! কুমুদিনীর হৃদয়বেদনা সেই অগ্নিময় শূল, শেষ পর্যন্ত কেবল তাহাই দৃশ্যমান, সূচনার ঐশ্বৰ্য কোথায় বিলীন হইয়া যায়। যোগাযোগের বিরুদ্ধে এই যে আশাতঙ্কের অভিযোগ, তাহাতে কিয়ৎপরিমাণে বস্তুসত্য থাকিলেও

তৎক্ষণ কবিকে দোষী করা চলে না। প্রথমত, তিন পুরুষের ইতিহাসকে তিনটি কাহিনীতে সমাপ্ত করিবার ইচ্ছা তাঁহার ছিল। তিন পুরুষের কাহিনী লিখিতে গেলে বনিয়াদ দৃঢ় ও প্রশস্ত করিয়া গড়িতে হয়। বনিয়াদের আড়ম্বরের সহিত অসমাপ্ত সংকল্পের বিশালতাকে মিলাইয়া লইয়া বিচার করিতে হইবে। সে-বিচারে কবি নিরপরাধ প্রতিপন্ন হইবেন। দ্বিতীয়ত, তাঁহার উদ্দেশ্যটাও মনে রাখা আবশ্যিক। প্রাচীন বংশের কাহিনী লিখিতে তিনি বসেন নাই— তিনি প্রাচীন বংশের একটি কল্পার কাহিনী লিখিতে উচ্ছত। ঐটুকু বলাই যথেষ্ট নয়; প্রাচীন বংশের কল্পাটি নূতন ধনীর ঘরে আসিলে যে-যোগাযোগ স্থাপিত হয়, পুরাতন সংস্কারের সহিত নূতন পরিবেশের যে-দ্বন্দ্ব বাঁধিয়া ওঠে, তাহাই লেখা তাঁহার উদ্দেশ্য। প্রাচীন ও নব্বানের পটভূমি যেখানে গায়ে-গায়ে লাগিয়াছে কুমুদিনীর হৃদয় সেখানে বিকৃত। মেঘমালার পটের উপরে যে-বিদ্যুৎশিখা উদ্ভাসিত তাহারই অগ্নিজ্বালা লিখিতে কবি ব্যস্ত। কুমুদিনীই শিল্পীর লক্ষ্য। বিপ্রদাসের ও মধুসূদনের প্রাধান্য ও প্রসার যত বেশি হোক-না কেন, কুমুদিনীর অস্তর্জ্বালার পটভূমির চেয়ে তাহার গুরুতর নয়। আর সেইভাবেই তাহাদের বিচার করিতে হইবে।

রবীন্দ্রনাথের অনেক উপন্যাসের একটা শিল্পের গুরুত্ব আছে, তাহার সামাজিক ইতিহাসের দলিলও বটে। ‘গোরা’, ‘ঘরে-বাইরে’ আর ‘যোগাযোগ’ প্রকৃষ্ট উদাহরণস্বল।

অভিজাত ধনীবংশের ক্রমিক অবনতি অতিশয় করুণ দৃশ্য। কারণ, ধন গেলেও ধনের অভিমান যাইতে চাহে না, লক্ষী অন্তর্হিত হইলেও তাঁহার শূন্য আসনটা আঁকড়িয়া থাকিবার যেন একটা প্রবণতা দেখা যায়। তেমনি আবার আর-এক দিকে নূতন ধনের স্তূপীকৃত অহংকারের উপরে লক্ষীর চরণ পড়িবার আগেই ক্রীমস্ত হইয়া উঠিবার বিসদৃশ প্রয়াস হান্তকর। পুরাতন ধনী নূতন ধনকে অবজ্ঞা করে, নূতন ধনী ক্ষীয়মাণ অভিজাতবংশকে মনে-মনে দঁড়া করিয়া বাহিরে নড়শির করিয়া দিবার চেষ্টা করে। এই দ্বন্দ্ব যে মানব-রস নিহিত তাহা সাহিত্যের সামগ্রী সন্দেহ নাই। এই সামগ্রীই যোগাযোগে সাহিত্য হইয়া উঠিয়াছে। বাংলাদেশের পুরাতন জমিদারবংশের ঐশ্বর্যের চক্রকলা ক্ষয় হইয়া আসিতেছে, নূতন স্বর্ণতূপের প্রোঞ্জল সূর্যমণ্ডল লোকচক্ষু স্বলসিয়া দিয়া উদ্ভিত হইতেছে—

পুরাতন বংশের নাশ ও অভ্যুদয় রবীন্দ্রনাথ স্বচক্ষে দেখিয়াছেন। তিনি নিজেও পুরাতন অভিজাতবংশের সন্তান। তাঁহার দীর্ঘ জীবনকালে এ-দেশে যে-সব সামাজিক পরিবর্তন ঘটিয়াছে তন্মধ্যে পুরাতন ও নূতন বংশের সৌভাগ্য-বিবর্তন একটি প্রধান ব্যাপার। বাংলাদেশের সামাজিক ও সংস্কৃতিগত ইতিহাসের প্রকৃতি অনেক পরিবর্তনের দ্বারা চিহ্নিত ও স্থিরীকৃত হইয়াছে। নবাবি শাসনের উপসংহার-কাল হইতে আরম্ভ করিয়া গত শতকের শেষাংশ পর্যন্ত এই পরিবর্তনের বিরাট স্রোত বাংলাদেশকে প্রাবিত করিয়া দিয়াছিল। এখন দুইটি ধারাই মন্দীভূত হইয়া আসিয়াছে, এখন আমরা দুইটি ধারাকেই সামাজিক পরিবর্তনের নিয়ম বলিয়া স্বীকার করিয়া লইয়াছি— আর সেইজন্যই এই পরিবর্তন তেমন করিয়া আর আমাদের মনকে নাড়া দেয় না। কিন্তু পরিবর্তনের প্রারম্ভে অভিজাতের তিরোভাব আর সত্তোজ্ঞাতের প্রাদুর্ভাবকে নিয়মের ব্যতিক্রম বলিয়া মনে হইত, কাজেই মন বিশেষভাবে ধাক্কা খাইত।

পুরাতন বংশের ধন অভ্যস্ত, সে-পরিবেশে বিপ্রদাস সম্ভব। নূতন অনভ্যস্ত ধনে মধুসূদন ছাড়া কী সৃষ্টি করিতে পারে? অবিনাশ ঘোষালে ধন অনেক পরিমাণে অভ্যস্ত হইয়া আসিয়াছে, নতুবা সে এমন বিশুদ্ধভাবে নিজের জন্মদিনের উৎসবকে স্বীকার করিতে পারিত না। মধুসূদন কখনো নিজের জন্মদিন পালন করে নাই, কিন্তু খুব সম্ভব সে তাহার ব্যবসায়ের জন্মদিন পালন করিত। তিন পুরুষ অবধি কাহিনীটা গড়াইলে অবিনাশের পুত্রকে নূতন পরিবেশের বিপ্রদাস-রূপে দেখিতে পাইতাম। কারণ, তখন ধন তাহার কেবল অভ্যস্ত হয় নাই, বীতিমতো পরিপাক হইয়া গিয়াছে। অবিনাশের জন্মদিন-পালনে যে-সচেতন প্রয়াস লক্ষিত হয়, অবিনাশের পুত্রে তাহাও লোপ পাইত। তিন পুরুষের কমে ধন সম্ভাগত হইয়া উঠিতে পারে না, খুব সম্ভব সে-প্রক্রিয়াটা দেখাইবার উদ্দেশ্যেই কবি তিন পুরুষ-কালের ইতিহাস লিখিবার সংকল্প করিয়াছিলেন।

অভিজাতবংশের বিপুল ঔদার্য যেমন মনকে মুগ্ধ করে, নূতন ধনোপার্জন-চেষ্টার পৌকষও তেমনি মনকে আকর্ষণ না করিয়া পারে না। ঔদার্যে যেমন সৌন্দর্য আছে, পৌকষের মধ্যেও তেমনি সত্য আছে; পৌকষ বা শক্তি অভ্যস্ত না হওয়া অবধি পেশীতে-পেশীতে ক্ষীণ হইয়া ওঠে, কিন্তু শক্তি যখন আত্মস্থ হয় তখন তাহার মতো স্কন্দর আর কী? বিপ্রদাসকে দেখিয়া মোতির মার মনে

হইয়াছিল যে, এই শাস্ত সমাহিত পৌরুষ-গম্ভীর বীরমূর্তি রামায়ণ-মহাভারতের পৃষ্ঠা হইতে অবতীর্ণ হইয়াছে। মধুসূদনকে দেখিলে কী মনে হইবে? কেরোসিনের গুদাম হইতে বাহির হইয়া আসিয়াছে বলিলে অতিরঞ্জন হইবে না। কিন্তু এ দুইয়ে প্রভেদ কতখানি? প্রত্যেক রাজপ্রাসাদের বিন্মত আদ্যুগেই যে গুদামঘরের ছায়া দেখিতে যাওয়া যায়। বিপ্রদাস, মধুসূদন ও অবিনাশে ধনের ত্রিমূর্তি। ধনের জয়া বিপ্রদাস, ধনের পৌরুষ মধুসূদন, আর অবিনাশে— যাহার ধমনীতে বিপ্রদাসের বংশের আর মধুসূদনের দুয়েরই রক্ত প্রবাহিত তাহার মধ্যে— নৃতন করিয়া ধনের নবজন্মলাভ। অবিনাশ আভিজাত্য লাভ করিয়াছে বটে, কিন্তু তাহা চাটুজ্জ্বদের প্রাচীন আভিজাত্য নয়, তাহার মধ্যে ধনের পৌরুষ আছে বটে কিন্তু তাহা কেরোসিনের গুদামঘর হইতে উদ্ভূত নয়। পুরাতন উদারতা নৃতন পৌরুষ, পুরাতন আভিজাত্য ও নৃতন পরিবেশ মিলাইয়া লইয়া অবিনাশ গঠিত; বিপ্রদাস তাহার মাতুল, মধুসূদন তাহার পিতা, কুমুদিনীর অন্তর্জালা-বিদীর্ণ গর্ভ হইতে হইতে তাহার প্রকাশ।

বিপ্রদাস-ও মধুসূদন-চরিত্র বৃক্সিবার সময়ে এই কথাগুলি মনে রাখিলে কাজ সহজ হইবে বলিয়া মনে হয়।

অতীককুমার

আ চার নি ঠ হি ন্দু প রি বা রে র স স্তান অতীককুমার। তাহার পিতৃদত্ত নাম অভয়াচরণ। অতীককুমার নামটি তার ষোপার্জিত। সে নিজেকে বলে নাস্তিক, কোনো-কিছুকে সে মানে না, কোনো-কিছুকে সে ভয় করে না, অতীককুমার নাম তার সেই মনোভাবের প্রতীক। কিছু না মানিবার ঝোঁকে সে অনেকদূর আসিয়া পড়িয়াছে— এমনকি যে-ধরনের ছবি সে আঁকে, তাতেও আছে শিল্প-সংস্কারকে লক্ষন করিবার ঝোঁক। তার ছবির সমঝদারি যারা করে তারাও কিছু মানে না বলিয়া তাদের বিশ্বাস। অতীককুমারের ধারণা, তারা না মানে কিছু, না জানে কিছু। তাহাদের সমঝদারিতে তাহাকে খুশি করিতে পারে না।

পশ্চিমের বড়ো হাট হইতে খ্যাতি কিনিবার দুৱাশার জাহাজের খালাসি হইয়া সে ইউরোপ যাত্রা করিয়াছে।

তার না-মানাকে তার পিতা অনেকদূর সছ করিয়াছিলেন, অবশেষে বাড়া-বাড়ি দেখিয়া তাকে ঘর হইতে দূর করিয়া দিয়াছেন। অভীককুমারের মাতা গৃহভ্যাগের সময়ে তাহাকে টাকা দিতে চাহিয়াছিলেন ; অভীককুমার বলিয়াছিল—টাকা সে তখনই লইতে পারিবে যখন সে উপার্জন করিতে শিখিবে। কিন্তু ছবি আঁকিয়া উপার্জন করিবার আশা তার নাই— সে শিল্পের কালাপাহাড়। কোনো বন্ধন যার নাই সে-ও মাধ্যাকর্ষণের অতীত নয়—সহপাঠিনী বিভার প্রতি তার একটা গুঢ় আকর্ষণ আছে।

অভীককুমারের জন্মগত বংশপরিস্রয় যাই হোক-না কেন, তার মনোগত বংশ-পরিস্রয় স্বতন্ত্র। রবীন্দ্রসাহিত্যের কয়েকটি পুরুষের সহিত তাহার মনঃসাম্য বর্তমান। তাহার চেহারা, তাহার আচরণ, তাহার স্বাভাবিকপ্রিয়তা, তাহার বাক-নৈপুণ্য স্মরণ করাইয়া দেয় যে, তাহার রক্তে আছে শচীশ, গোরা আর অমিত রায়ের রক্তের ছোঁয়াচ।

শচীশের পিতা ও জ্যাঠামশায় ছিলেন স্বতন্ত্র জাতের মানুষ। এখানেও দেখি, অভীককুমারের বংশেও তেমনি দুটি স্বতন্ত্র জাতের মানুষের অস্তিত্ব বর্তমান। তাহার পিতা অধিকাচরণ শচীশের পিতার মতোই সংস্কার-বদ্ধ ব্যক্তি ; আর তার জ্যাঠামশায় বুদ্ধ জায়রত্ন—ঈশ্বর-না-মানা পণ্ডিত— ছিলেন শচীশের জ্যাঠামশায়ের অল্পরূপ। আর অভয়াচরণে ছিল শচীশের সংস্কার-না-মানা নিষ্ঠা।

অভীককুমারের চেহারার বর্ণনা পড়িলে বোঝা যাইবে, কীরকম মিশ্রধাতুতে সে গঠিত।

‘অভীকের চেহারাটা আশ্চর্য রকমের বিলিতি হাঁচের। আঁট লম্বা দেহ, গৌরবর্ণ, চোখ কটা, নাক তীক্ষ্ণ, চিবুকটা ঝুঁকেছে যেন কোনো প্রতিপক্ষের বিরুদ্ধে প্রতিবাদের ভঙ্গিতে। আর ওর মুষ্টিযোগ ছিল অমোঘ, সহপাঠীরা যারা কদাচিৎ এর পাণিপীড়ন সছ করেছে, তারা একে শত হস্ত দূরে বর্জনীয় বলে গণ্য করত।’

এই বর্ণনার মধ্যে শচীশ, গোরা আর অমিত রায়—তিনজনেরই আভাস লুকানো। যে-উপাদানে রবীন্দ্রনাথ ইহাদের তিনজনকে গড়িয়াছিলেন তারই

খানিকটা যেন অবশিষ্ট ছিল তাঁর শিল্পীমনের কোণে— তারই সাহায্যে পূর্বোক্ত তিনজনকে চতুর্থরূপে অভীককুমার গঠিত। তাহারা চারজনে ভাগ্যের পাশাখেলার বসিয়াছে— নাস্তিক্যের পুরস্কার তাহাদের সম্মুখে দোহুল্যমান। গোরা নাস্তিক্যের আস্তিক ; সে কিছু মানিতে চায়, কিন্তু কী মানিবে জানে না। শচীশ আস্তিক্যের নাস্তিক, তাহার জ্যাঠামশায়ের মতো সে না-ঈশ্বরে বিশ্বাস করিত। অমিত উত্তম পুরুষের নাস্তিক ; সে আপনাকে অবধি বিশ্বাস করে না, বনেদি নাস্তিককে সে ডিঙাইয়া গিয়াছে— বনেদি নাস্তিক আর-যাহাকেই অবিশ্বাস করুক, নিজের অস্তিত্বে অবিশ্বাস করে না। আর অভীককুমার নাস্তিক্যের ধুমকেতু ; তার দিক নাই দেশ নাই, তার উদ্দেশ্য নাই লক্ষ্য নাই— কেবল আছে ‘বী মধুকরী’-রূপী একটা ধ্রুবতারা— কিন্তু সে এত দূরে যে তাহার আকর্ষণের টান পৌঁছায় না ধুমকেতুর জগতে।

মনীষা নামে একটি মেয়ে অভীককে ভালোবাসিত। তাহার মৃত্যুর পরেই তাহার প্রদত্ত উপহারের ঘড়িটা সে বেচিতে আসিয়াছে বিভার কাছে। কিন্তু এখানে একটা প্রশ্ন উঠিবে— বিভাকে তবে কি সে ভালোবাসে না? বলা মুশকিল। এই পর্যন্ত বলা যায় যে, বিভার প্রতি সে এক-রকম আকর্ষণ অনুভব করে— তবে সে-আকর্ষণ ভালোবাসার, না ভালোবাসার অহংকারজাত— বলা কঠিন। বিভা ধরা দেয় নাই বলিয়াই আকর্ষণ, ধরা দিলে কী হইত কে জানে? কিংবা আকর্ষণের আসল কারণ বিভার ঈশ্বর-না-মানা মনকে পরাস্ত করিবার আশা। অভীককুমার তাহার পত্রে বলিয়াছে বটে যে, বিলাত হইতে ফিরিয়া আসিয়া চোখ বুজিয়া নিজেকে সমর্পণ করিবে বিভার হাতে। কিন্তু প্রণয়ের সব কথা কি সমান বিশ্বাসযোগ্য? চতুর সেনাপতি হটিয়া আসিয়া পালটা আক্রমণ করে, তার হটিয়া আসা পরবর্তী জয়েরই যে ভূমিকা। অভীকের উক্তিকে কি সেভাবে নেওয়া যায় না?

আগে বলিয়াছি বটে যে অভীক শচীশ - অমিত রায় প্রভৃতির সমোপাদানে গড়া। কথাটা মিথ্যা নয়, আবার সম্পূর্ণ সত্যও নয়। উপাদান একই বটে, কিন্তু দীর্ঘকাল ঘরের কোণে পড়িয়া থাকতে তাহাতে কিছু পরিবর্তন ঘটিয়াছে, কালের পরিবর্তন উপাদানে বর্তাইয়াছে।

নদীর জলের গভীরতা মাপিবার উদ্দেশ্যে স্থানে-স্থানে নিশানা পোতা হয়।

সমাজশ্রোতের গতি- ও গভীরতা-মাপক হিসাবে কোনো-কোনো রচনাকে লওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথের রচনাকে এভাবে দেখা যাইতে পারে। তাঁর রচিত উপজ্ঞান-গুলির ধারা অল্পসরণ করিলে আমাদের সমাজবিবর্তনের ইতিহাস পাওয়া যাইবে। চোখের বালি, নৌকাডুবি, গোরা, চতুর্দশ, ঘরে-বাইরে, যোগাযোগ, শেষের কবিতা, বাঁশরি, দুই বোন, মালঞ্চ, চার অধ্যায় ও তিন সঙ্গী—একাধারে সাহিত্যিক সৃষ্টি এবং সামাজিক ইতিহাসের দলিল। চোখের বালির সঙ্গে মালঞ্চের প্রভেদ, গোরার সঙ্গে শেষের কবিতার প্রভেদ, ঘরে-বাইরের সঙ্গে চার অধ্যায়ের প্রভেদ আলোচনা করিলে অল্পকালের মধ্যে আমাদের সমাজে কী গভীর পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে বুঝিতে পারা যাইবে। আবার, বাঁশরি সরকার আর কুমুদিনী কি একই সমাজের লোক, নৌকাডুবি ও তিন সঙ্গীর গল্পগুলি কি একই লেখকের লেখা? তিন সঙ্গী রবীন্দ্রনাথ কর্তৃক প্রোথিত সমাজশ্রোত-মাপক শেষ নিশানা। এটি কেবল রবীন্দ্রনাথের হাতে পোতা শেষ নিশানা মাত্র নয়, সমাজশ্রোতেরও শেষ নিশানা—আর-কোনো লেখকের পাইলট নৌকা এখনো এই সীমা ছাড়াইয়া যায় নাই। অতিবৃদ্ধ রবীন্দ্রনাথ অতিরূপণও বটেন, সনাতনের বার্তাবাহী আধুনিকতার চূড়ান্ত, চিরস্থনের সংবাদ জানিলে তবেই অগতনের দিশারি হওয়া সম্ভব।

শেষের কবিতা লিখিত হইবার পরেও সমাজের আরও অনেক পরিবর্তন ঘটিয়াছে, কবিজীবনেরও বটে। কবির জীবনের কথাই ধরা যাক—অমিত রায়ের উপহাসের বিষয় ছিল রবি ঠাকুরের কবিতা, 'রবিবার' গল্পের উপহাসের বিষয় অভীককুমারের নূতন ধরনের ছবি। সেটা বেনামে রবীন্দ্রনাথেরই ছবি বটে। ইতিমধ্যে কবিশিল্পী চিত্রশিল্পী হইয়া উঠিয়াছেন। শুধু তাই নয়, তাঁর ছবির ধর্ম অনেক পরিমাণে পরবর্তী রচনার সংক্রমিত হইয়া গিয়াছে। তাঁর শেষের রচনাগুলির সঙ্গে তাঁর ছবির মিল বেশি, তারা যেন একই গুহামুখ হইতে নিঃসৃত। অভীককুমারের ছবিগুলি কেবল স্বতন্ত্র ধরনের নয়, সে নিজেও সমাজের আর-পাঁচজন হইতে আলাদা জাতের লোক। তার মধ্যে যে-দুর্দম সমাজ-ছাড়া শক্তি আছে তাহার প্রকৃষ্ট তুলনা-স্থান রবীন্দ্রনাথ-অঙ্কিত দুর্ধর্ম রেখার চিত্রগুলি। উদ্ধৃত বর্শাফলায় অঙ্কিত রবীন্দ্রনাথের দাস্তে-বেয়াত্রিতে ছবির প্রণয়ীযুগলের মতো অভীককুমারও বিভা, 'শেষ কথা'য় নবীনমাধবও অচিরা, বিরহের অসিপত্রব্যবধানে

সুখামুখি হইয়া দণ্ডায়মান, সংকোচের শেষ ব্যবধানটুকু আর তাহাদের কিছুতেই যুটিল না, কামনার যজ্ঞানলে মিলনের হবি-বিন্দুটি সন্তোষপাতিতার মুখেই রহিয়া গেল। কেবল যে-রেখার উপাদানে তাহাদের শরীর গঠিত তাহাদের তড়িৎ-শিখাতীত্র বজ্রাশ-চঞ্চল দুর্দম চঞ্চলতার বুদ্ধিতে পারা যায়, কী অধীর অসামাজিক আগ্রহের আসক্তি শীতান্তে জাগ্রত ভুজঙ্গচয়ের মতো রক্তে তাহাদের সর্পিলা হইয়া ফিরিতেছে! তবু শেষ ব্যবধান ঘোচে না! চোখের বালিতেও শেষ ব্যবধান ঘোচে নাই, ঘরে-বাইরেতেও নয়— কিন্তু সেখানকার বাধা সামাজিক— তিন সঙ্গীর গল্পগুলির বাধা কোথায়? বাধা যেখানেই হোক, আলোচনা আবশ্যক সামাজিক দলিল হিসাবে এবং কবির মানসিক দলিল হিসাবে। ল্যাভরেটরি গল্পটিতে এ-দুটি ধারার চরম।

সোহিনী

সো হি নী র ম তো না রী বাংলা সাহিত্যে দুর্লভ। অনেকে বলিবেন, সে তো বাঙালি মেয়ে নয়। কিন্তু সে যে বাঙালির মানসকল্প তাতে আর সন্দেহ কী। বাঙালি লেখকের মানসকল্প হিসাবেই সোহিনীর বিচার করিতে হইবে, তার ফলে সোহিনীর ও সোহিনীর সৃষ্টিকর্তার— দু-জনেরই পরিচয় পাইবার সম্ভাবনা।

নন্দকিশোর লগুনের পাশ-করা এগ্নিনিয়ার, তার উপরে সে প্রেতিভাবান ব্যক্তি। এ-দুয়ের সমন্বয়ে অল্প সময়ের মধ্যে সে প্রচুর টাকা উপার্জন করিয়া ফেলিয়াছিল। সে-টাকা 'জপতপের টাকা' নয়— নন্দকিশোরের টাকা সাধুপন্থার তার পকেটে আসে নাই। কিন্তু তাহাতে তার অক্ষিপমাজ ছিল না। তার বিশ্বাস এই যে, সাধু উদ্দেশ্য অসাধু টাকাকে সংশোধন করে। তার উদ্দেশ্যে ছিল যে, দেশে বিজ্ঞানসাধনার রাজপথটা খুলিয়া দিবে। এই উদ্দেশ্যে সে একটি বৃহৎ ল্যাভরেটরি প্রতিষ্ঠা করিয়াছিল। এই ঘটনার মুখে সোহিনীর সঙ্গে তার পরিচয়। নন্দকিশোরের টাকার মতোই সোহিনীর গারেও অসাধুতার ছাপ ছিল। কিন্তু তেমনি আবার দুয়ের মধ্যেই ছিল ঋণটি বস্ত। নন্দকিশোর ও সোহিনী প্রথম

দর্শনেই পরস্পরকে চিনিল। নন্দকিশোর সোহিনীকে বিবাহ করিয়া একই সঙ্গে তাহাকে সহধর্মিণী ও সহকর্মিণী করিয়া লইল। সে বুঝিয়াছিল যে, মেয়েটি তাহার চুরুৎ বিজ্ঞানসাধনার উত্তরসাধিকা হইবার যোগ্য। সোহিনীর কল্পা নীলিমা।^১

ল্যাবরেটরি পূর্ণাঙ্গ হইয়া উঠিবার আগেই নন্দকিশোরের মৃত্যু ঘটিল। সে রাখিয়া গেল প্রচুর টাকা ও ল্যাবরেটরির অসমাপ্ত কাজ। সোহিনী সেই অসমাপ্ত নৃত্য তুলিয়া লইল। কিন্তু শুধু মনে তো কাজ হয় না, উপযুক্ত যন্ত্রী চাই। যন্ত্রী জোগাড়ের উদ্দেশ্যে সে তৎপর হইল। ইহাই তাহার সতীকর্ম হইয়া উঠিল। সতীধর্ম সৰ্ব্বদে তাহার মনে কোনো মোহ ছিল না। বিবাহ-পূর্ব ও বিবাহোত্তর জীবন তাহার নিঃশূল্য নয়। এ-সব কথা নন্দকিশোর জানিত, সোহিনীও নিজ-মুখে প্রকাশ করিতে কুঠা বোধ করে নাই। কিন্তু এক জায়গায় সে খাটি ছিল, নন্দকিশোরের ল্যাবরেটরি ও বিজ্ঞানসাধনার কর্মকাণ্ড সৰ্ব্বদে তাহার মনে পাতিব্রতের অভাব ছিল না। এইজন্যই তাহার পাতিব্রতকে সতীধর্ম না বলিয়া সতীকর্ম বলিয়াছি। পতির কর্মে সে সতীর চরম। সে যতটা সহধর্মিণী তার চেয়ে অনেক বেশী সধর্মিণী। তাহার সতীত্বকে 'ইন্টেলেক্চুয়াল' সতীত্ব বলা যাইতে পারে। সাধারণ সতীধর্ম কায়মনোবাক্যের উপরে প্রতিষ্ঠিত। সোহিনীর সতীত্বের একমাত্র প্রতিষ্ঠা তাহার বুদ্ধি ও প্রবল ইচ্ছাশক্তি। সাধারণ মাপকাঠিতে সে নিশ্চয়ই সতী নয়—কিন্তু একটা অসাধারণ মাপকাঠিও যে থাকিতে পারে,

১ একটা বিবরণ লক্ষ্য করিবার মতো। 'তিন সঙ্গী' বইখানির তিনটি গল্পেরই প্রধান উপজীব্য বিজ্ঞানসাধনা, প্রধান ব্যক্তিত্বা সবাই বৈজ্ঞানিক। এমনকি আর্টিষ্ট অতীককুমারকেও বৈজ্ঞানিক বলিতে বাধা নাই। এঞ্জিনিয়ারিং-এ তাহার আসক্তির জন্ত এ-কথা বলিতেছি না; জীবনের প্রতি তাহার নিরাসক্ত, নিরপেক্ষ, কর্মকলে আকাঙ্ক্ষাহীন বৈজ্ঞানিকের দৃষ্টি—তাহাকে শিল্পের বৈজ্ঞানিক বলা যাইতে পারে। 'শেখ কথা' গল্পের নবীননাথব ও অধ্যাপক হু-জনেই বৈজ্ঞানিক। ল্যাবরেটরি গল্পটার আগাসোড়াই বৈজ্ঞানিকতার পূর্ণ। সোহিনী নিজে বৈজ্ঞানিক না হইয়াও বিজ্ঞানের উচ্চল নীপটার চারি দিকে মূঢ় মস্তিষ্কার মতো ঘুরিয়া ঘুরিয়াছে। 'তিন সঙ্গী'তে বৈজ্ঞানিকতার প্রতি রবীন্দ্রনাথের এই আকর্ষণের কারণ কী? ১৩৪৪ সালে 'বিষপরিচয়' গ্রন্থ প্রকাশিত হয়। তিন সঙ্গীর গল্পগুলি ১৩৪৬ সাল হইতে ১৩৪৭ সালের মধ্যে লিখিত। বিষপরিচয় লেখা শেষ হইয়া গেলেও বৈজ্ঞানিক আবহাওয়াটা কবির মনে সক্রিয় ছিল, তাহারই রূপান্তর কি তিন সঙ্গীর গল্পগুলি? বিষপরিচয়ে বাহা নিঃসর্গ, তিন সঙ্গীতে তা-ই বেন মনের কার্য ও নামধাম গ্রহণ করিয়া প্রকাশিত। তিন সঙ্গীর বৈজ্ঞানিকতার ইহা একটা কারণ মনে হয়। অন্ত কারণ থাকার বিচার নর, অল্পসম্মান আবস্তক। এই অল্পসম্মানের ফলে কবির মনের ও প্রতিভার বিবর্তনের নূতন দিগদর্শন প্রকাশিত হইয়া পড়িবার সম্ভাবনা।

সোহিনীর চরিত্রে রবীন্দ্রনাথ তাহাই দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছেন। এইঅশ্রুই গোড়াতে বলিয়াছিলাম, সোহিনীর মতো নারীচরিত্র বাংলা সাহিত্যে দুর্লভ।

দুর্লভ, কিন্তু একেবারে নাই এমন নয়। সোহিনীর প্রবল ইচ্ছাশক্তি, হৃদমণীর ভোগম্পৃহা, প্রথর বুদ্ধির ধার অনেক পরিমাণে দেবযানীর চরিত্রে প্রাপ্য। কিন্তু এখানে রবীন্দ্রনাথের দায়িত্ব বেশি নয়। পৌরাণিক কাহিনীর কাঠামোর দ্বারা তিনি সীমাবদ্ধ; কালাস্তরে দেবযানী সোহিনী হইয়া উঠিতে পারিত, এইটুকু মাত্র বুদ্ধিতে পারা যায়। তার বেশি কিছু বলিবার নাই। বিনোদিনীতেও সোহিনী-চরিত্রের আদ্রা পাওয়া যায়— কিন্তু সে সম্পূর্ণ ভিন্ন সমাজের ও ভিন্ন কালের মেয়ে। সোহিনী-চরিত্রের অনুরূপ মিলিবে রবীন্দ্রনাথের শেষবয়সের রচনায়। বাশরি সরকার, উর্মিমালা, নীলিমা— সোহিনীর উপাদানে, সোহিনীর প্রক্রিয়ায় গড়া; কিন্তু এই ধারার একেবারে চূড়ান্ত সোহিনী; কেবল এই ধারাটার চূড়ান্ত মাত্র নয়, রবীন্দ্রনাথের সৃষ্ট নরনারীর শেষতম প্রান্তে অধিষ্ঠিত সোহিনী। আপন সৃষ্টি-শিখরের চূড়ান্তে সোহিনীরূপ আগ্নেয় কিরীট পরাইয়া দিয়া রবীন্দ্রনাথ তাঁহার দিবা লেখনীর লীলা সংবরণ করিয়াছেন। সোহিনী অন্তগমনোন্মুখ রবির শেষকীর্তি হইয়াও মধ্যাহ্নকাল ভাস্বর, সায়াক্ষের গৈরিক তাহাকে এতটুকুও কোমল করিতে পারে নাই। কেন এমন হইল, সে রহস্য ভেদ করিতে পারিলে সোহিনীর স্রষ্টার একটা গুঢ় পরিচয় পাওয়া যাইবে মনে হয়। সায়াক্ষের স্বর্ষকিরণে মধ্যাহ্নের অপ্রত্যাশিত অন্তর্জ্বালা আসিল মানব-মনোরহস্যের কোন্ স্তরপথে? জীবনের অপরিশোধিত কোন্ ঋণ সায়াক্ষের গৈরিক বুলি মধ্যাহ্নের স্বর্ণমুদ্রায় এমনভাবে নিঃশেষে শোধ করিয়া দিল? এ-রহস্যের অহুসদ্ধান আবশ্যিক।

২

কবির রহস্যলোক-অবরোধের তিনটি ধাপ বর্তমান— গল্পকবিতা, চিত্র ও শেষবয়সে লিখিত কয়েকটি গল্প; সবগুলিই তাঁহার শেষবয়সের কীর্তি। তাঁহার অন্তিম রচনার সঙ্গে ইহাদের প্রভেদ এই যে, প্রথমবয়সের রচনাগুলি পর্বে-পর্বে, ধাপে-ধাপে উন্নীত হইয়াছে, আর শেষবয়সের রচনাগুলি, তন্মধ্যে চিত্রও অন্ততম, মনোরহস্যের রসাতলে অবরোধহণমুখী। প্রথমবয়সের রচনা উচ্চতনমুখী। উচ্চতন বলিতে বুদ্ধি ব্যক্তিগত চৈতন্যের উর্ধ্বে যে-বিশ্বব্যাপী চেতনালোক আছে

তাহাই, ইহাকে বলিতে পারি বিশ্বচৈতন্ত । আর অবচেতনা থাকে ব্যক্তিগত মনের অস্পষ্ট অন্ধকারে, জ্ঞানের সাধারণ আলোক সেখানে প্রবেশ করে না বলিয়া সেই বহুশ্লোক সাধারণত অজ্ঞাত রহিয়া যায় । বিশ্বচৈতন্তে উন্নীত হইতে যেমন অহুপ্রেরণার আবশ্যক, অবচেতনার গহ্বরে নামিতেও তেমনি অহুপ্রেরণার আবশ্যক, অনহুপ্রেরিতের পক্ষে দুই-ই দুশ্রবেশ । রবীন্দ্রনাথের অহুপ্রেরণার বিবর্তনের ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা যাইবে, দুই জাতীয় অহুপ্রেরণাই তাঁহার জীবনে কার্যকর হইয়াছে— উচ্চেতনমুখী প্রথম দিকে, আর অবচেতনমুখী শেষ দিকে । শেষোক্ত অহুপ্রেরণার ইতিহাস বর্তমান তাঁহার গল্পকবিতায়, চিত্রাবলিতে এবং ‘তিন সঙ্গী’-জাতীয় গল্পে ।

তবে সবগুলিতেই অহুপ্রেরণার তেজ সমান প্রবল নহে, গল্পকবিতায় অপেক্ষাকৃত মুছ, তাহার দ্বিধা যেন সম্পূর্ণ কাটে নাই ; চিত্রে, ল্যাবরেটরি গল্পে প্রবল— তখন সে নিঃসংশয় । রবীন্দ্রনাথ কেবল ত্রিকালদর্শী নহেন, ত্রিলোকদর্শীও বটেন । চেতন, উচ্চেতন ও অবচেতন— তিন লোকেই সংবাদ তিনি রাখিয়া গিয়াছেন ।

গল্পকবিতায় যে-জাতীয় বিষয়বস্তু তিনি অবতারণা করিয়াছেন, তাঁহার পূর্ববর্তী কাব্যে তাহা নাই, এমনকি ছোটোগল্পেও বিরল । অভিজ্ঞতার নূতন ক্ষেত্রে বিচরণের উদ্দেশ্যেই কবিতার গল্পময় রূপটি তিনি সৃষ্টি করিয়া লইয়াছেন । ‘কিম্ব গোল্ডার গলি’ নামে পরিচিত কবিতাটিতে রবীন্দ্র-রচনার সহিত তাঁহার একটা আন্তরিক অমিল আছে । তাঁহার পরিচিত সংসারের একান্তে দুর্ভাগ্যের যে-আস্তাকুঁড় বর্তমান, সেখানে তিনি প্রথম পদার্পণ করিয়াছেন— অবচেতন-লোকে নামিবার গুহাঘরটা যে ঐ আস্তাকুঁড়ের নিকটেই । কিন্তু পূর্বতন সংসার কাটাইয়া না উঠিতে পারিবার ফলে সেখানে একবারমাত্র পা-ফেলিয়াই তিনি আবার উচ্চেতনলোকে ফিরিয়া গিয়াছেন । এই কারণেই কবিতাটির সমাপ্তি তাহার সূত্রপাতকে সমর্থন করে না । এটা যেন উচ্চেতন ও অবচেতন লোকের সীমান্ত ।

রবীন্দ্রনাথের অঙ্কিত চিত্রগুলি অবচেতনলোকের বার্তাবাহী । ছবিগুলির কালাহুক্রমিক বিবর্তন আলোচনা করিলেও খুব সম্ভব একটা ক্রমবিকাশের চিহ্ন পাওয়া যাইবে— কিন্তু মোটের উপরে ইহাদের অবচেতন বার্তাবাহিতা

নিঃসংশয়। রবীন্দ্রচিত্রে নরনারীর স্বাভাবিক রূপ বিরল, যাহা আছে তাহাও যেন গুপ্ত অভিজ্ঞতার আলোতে বিকৃত। স্বাভাবিক গাছপালার চিত্র অল্প হইলেও মানবযুতির চেয়ে সংখ্যায় বেশি। সংখ্যাগোঁরবে প্রাগৈতিহাসিক জন্তু-জানোয়ারের রূপ স্পষ্টরূপে। কিন্তু বোধকরি সংখ্যায় সবচেয়ে অধিক এমন-সব জন্তু-জানোয়ার ও উদ্ভিদ—যাহাদের অল্পরূপ মানুষের অভিজ্ঞতার বাহিরে। তাহার কোনো-কিছুর অল্পরূপ নয়—তাহারা নিছক রূপ। শিল্পবিচারে imitation theory বলিয়া একটা পথ আছে, 'ইমিটেশন' বস্তুসাপেক্ষ, তাহা বস্তু-আশ্রয়ী সত্য। কিন্তু এই ছবিগুলির মূলে কোনো বস্তুভিত্তি না থাকায়, ইহা কোনো-কিছুর 'ইমিটেশন'-সত্য নয়, ইহা নিছক সত্য। এ যেন এমন কতকগুলি বস্তু, যাহাদের ছায়া পড়ে না। কোনো-কিছুর সঙ্গে তুলনা করিবার উপায় না থাকাতে ইহাদের অবাস্তব মনে হওয়া অসংগত নয়। কিন্তু বস্তু ও তাহার ছায়ার মধ্যে ছায়াটাই কি অধিকতর বাস্তব? ছায়াটাই তো অপেক্ষাকৃত অবাস্তব। ছায়া লইয়া যাহাদের কারবার, সেই অবাস্তববিলাসীদের জন্ত প্রেটো তাঁহার 'রিপাবলিক'-এ একটু স্থানও রাখেন নাই। গুরুর এই একদেশদর্শিতার প্রতিবাদেই যেন অ্যারিস্টটলকে 'ইমিটেশন থিয়োরি' খাড়া করিয়া শিল্প ও সাহিত্যকে সমর্থন করিতে হইয়াছিল। শিল্প-বিচারের ইমিটেশন থিয়োরি বা criticism of life থিয়োরি—কোনো থিয়োরিই অবচেতনলোকের শিল্পবিচার সম্বন্ধে প্রযোজ্য নহে। শেবোক্ত থিয়োরি অল্পসংখ্যেও বিচারের জন্ত একটা অল্পরূপ আবশ্যিক। এই অল্পরূপকেই ম্যাথু আর্নল্ড moral ideas বলিয়াছেন। তাঁহার মতে application of ideas to life-ছায়াই কাব্যের মহত্ব প্রমাণ হয়—আর application of ideas to life বলিতে দুটা বস্তু বোঝায়, 'আইডিয়া' ও 'লাইফ'। কিন্তু বস্তু যেখানে দুটা নয়, মাত্র একটা, সেখানে ইমিটেশন থিয়োরি সম্পূর্ণ অচল। কারণ এ-সব ছবিতে 'লাইফ' ও 'আইডিয়া' দুটা নাই, মাত্র আইডিয়াটাই আছে এবং সে-আইডিয়াটাও অবচেতনলোকের আইডিয়া (খুব সম্ভব সেখানে আইডিয়া ও রিয়ালিটি অভিন্ন), সেখানে সাহিত্য- ও শিল্প-বিচারের মাপকাঠি অচল। রবীন্দ্রনাথের ছবি এমন এক জগৎ যাহার মাপকাঠি ও কম্পাস এখনো অনাবিকৃত। এখনকার নদী নদীমাত্র, তাহার দৈর্ঘ্য ও বিস্তার জানিবার উপায় নাই; এখনকার জন্তু-জানোয়ার রূপমাত্র, তাহার অধিক নয়; এখনকার স্বপ্ন-সংখ্যক

নরনারীও নিছক রূপ, অতিরিক্ত কিছুই নয়। ইহা নিছক রূপময় জগৎ। রবীন্দ্র-নাথ জাগতিক রূপ হইতে অরূপলোকে উৎখিত হইয়াছেন—ইহাই রবীন্দ্র-সাহিত্য ও -শিল্পের সাধারণ পরিচয়। জাগতিক রূপে ও অরূপে একটা সন্ধ বিন্দুবান। কিন্তু তাঁহার ছবির জগতে কেবল রূপটাই আছে, কোনো অরূপ-লোকের সঙ্গে তাহাকে equate করা, সন্ধবিন্দু করা সম্ভব নহে। ইহা কি তাঁহার প্রতিভার ঐকান্তিক অরূপসাধনার nemesis ?



রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে অবচেতনের আকস্মিক অভ্যাসের কারণ কী ? তাঁহার পূর্বতন রচনা উচ্চেতনামূলক, তাহার লক্ষণ শাস্তি, সংযম ও শালীনতা। তাহাদের স্থলে অধীরতা ও উদ্ভাসতার বিকাশের কারণ কী ? সারা জীবনের সাধনালঙ্কারসাম্য হঠাৎ নষ্ট হইতে গেল কেন ? অবচেতনলোকের সংবাদ আর্জিত হইয়া উপরিভলে উঠিবার ফলেই অস্বাভাবিক এমন ঘটনা ঘটেছে। কিন্তু সহসা এই আঘাত কেন ? বৃদ্ধবয়সে সজ্ঞান চেতনার মুষ্টি শিথিল হইলে অনেক সময়ে এমন হইয়া থাকে। সচেতন মনের মতো অবচেতন মনেরও একটা দাবি আছে। বৃদ্ধবয়সের সাধারণ দাবি ছাড়া রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে আরও একটা কারণ ঘটিয়াছিল। ১৯৩৭ সালে রবীন্দ্রনাথের বে কঠিন পীড়া হইয়াছিল, সেই সময়ে লুপ্তচেতন অবস্থার অবচেতন মনে অবগাহনের বে-অভিজ্ঞতা তাঁহার ঘটিয়াছিল, সেটাকেও একটা কারণ বলিয়া মনে হয়। এই পীড়ার পরে 'প্রান্তিক' কাব্যের অধিকাংশ কবিতা লিখিত। কাব্যখানিতে এমন-সব কবিতা আছে, কেবল সজ্ঞান মনের পরিপ্রেক্ষিতে বাহ্য হুবোধ্য। অবচেতন মনে অবগাহনজনিত অভিজ্ঞতা মরণ রাশিধি তবেই তাহাদের মুক্তি ওঠা সম্ভব।

বিশ্বের আলোকলুপ্ত ভিমিরের অন্ধরালে এল
বৃত্ত্যদূত চূপে চূপে...
কোন্ কপে নটলীলা-বিখাতার নব নাট্যচূবে
উঠে গেল বনিকা...

বন্ধনমুক্ত আপনারে লভিলাম

হৃদর অন্তরাকাশে ছায়াপথ পার হয়ে গিয়ে
আলোক আলোকতীরে স্বপ্নতম বিলয়ের বটে ।

এ সেই অবচেতনলোক ।

এ জয়ের সাথে লয় স্বপ্নের জটিল সূত্র হবে
ছাঁড়ল অদৃশ্য ঘাতে, সে মুহূর্তে দেখিছ সন্মুখে
অজ্ঞাত হৃদীর্ঘ পথ অতিদূর নিঃসঙ্গের দেশে
নিরাসক্ত নির্ময়ের পানে ।

এ-দেশ অবচেতনলোক ।

সত্য মোর অবলিপ্ত সংসারের বিচিত্র প্রলেপে,
বিবিধের বহু হস্তক্ষেপে অথমে অনবধানে
হারাল প্রথম রূপ, দেবতার আপন স্বাক্ষর
লুপ্ত প্রায় ; ক্ষয়-ক্ষীণ জ্যোতিষ্ময় আদি-মূল্য তার ।
সজ্ঞান দৃষ্টি অবচেতনলোককে আচ্ছন্ন করিয়া রাখিয়াছিল—এবারে সেই অজ্ঞাত-
লোকের সন্ধান পাওয়া গেল ।

রক্তমাঝে একে একে নিবে গেল হবে দীপশিখা ।

.... ..

দেখিলাম অবসন্ন চেতনার গোধূলিবেলায়
দেহ বোর ভেসে যায় কালো কালিন্দীর স্রোত বাহি
নিরে অহুভূতি-পুঞ্জ ।

... ..

হৃত্যুদূত এসেছিল হে প্রলয়ংকর, অকস্মাৎ
তব সভা হতে । নিরে গেল বিরাট প্রাঙ্গণে তব,
চক্রে দেখিলাম অঙ্ককার ।

সজ্ঞান চৈতন্তের দীপ নিবিল, অবসন্ন চেতনার গোধূলিবেলায় বেহুখানা তাহার
অভ্যন্ত অহুভূতিপুঞ্জ বহন করিয়া অবচেতনলোকের বিরাট প্রাঙ্গণে গিয়া উপস্থিত
হইল । ব্যাধির বিচিত্র অভিজ্ঞতার পরে কবি পুনরায় সজ্ঞান মনের অভ্যন্ত ক্ষেত্রে
ফিরিলেন বটে, কিন্তু কিছু সঙ্গ করিয়াও আনিলেন ।

পশ্চাতের নিত্য সহচর, অকৃতার্থ হে অতীত,

অতৃপ্ত তৃষ্ণার বত ছায়ামূর্তি প্রেতভূমি হতে
 নিয়েছ আমার সঙ্গ, পিছু ডাকা অক্লান্ত আগ্রহে।
 আবেশ-আবিল হুরে বাজাইছ অক্ষুট সেতার।

প্রেতভূমিচারী অতৃপ্ত তৃষ্ণার ছায়ামূর্তির মতো অক্লান্ত অতীতের স্মৃতি
 কবির সঙ্গে সজ্ঞান মনের ক্ষেত্রে আসিয়া পৌঁছিয়াছে। তাঁহার পরবর্তী অনেক
 রচনার তাহাদেরই পদচিহ্ন।

এ কী অক্লান্ততার বৈরাগ্য-প্রলাপ ক্ষণে ক্ষণে,
 বিকারের রোগী-সম অকস্মাৎ ছুটে বেতে চাওয়া
 আপনার আবেষ্টন হতে।

পূর্বেক্ত প্রেতের হাজ্ঞানিই তাঁহাকে বারংবার অভিজ্ঞতার অভ্যস্ত ক্ষেত্র
 হইতে উধাও করিয়া দিয়াছে—আর তাহারই ইঙ্গিতচারী কবি সোহিনীর
 মণ্ডিনব অভিজ্ঞতার মধ্যে প্রবেশ করিয়াছেন।

'প্রান্তিক' রবীন্দ্রপ্রতিভার শ্রেষ্ঠ নিদর্শন না হইতে পারে, কিন্তু নিঃসংশয়ে ইহা
 একটি পতাকাস্থান, সজ্ঞান মন ও অবচেতন মনের সীমান্তে এই পতাকা প্রোথিত।
 এই সাধারণ কথাটি মনে রাখিলে পরবর্তী অনেক রচনার রহস্যপ্রকাশ সহজ
 হইবে। বৃদ্ধবয়সের স্বপ্ন সজ্ঞান চৈতন্তের সৃষ্টি শিথিল হওয়াতে পূর্ব হইতেই
 রবীন্দ্র-সাহিত্যে ও-চিত্রে অবচেতন সৃষ্টির চিহ্ন দেখিতে পাই, আর ১৯৩৭-এর
 ব্যাধির অভিজ্ঞতার অবচেতনলোকের সহিত মুখোমুখি হইবার পরে উভয় মনের
 সংঘর্ষের খুলিয়া যাওয়াতে 'তিন সঙ্গী'র গল্পগুলিকে পাই। এই নূতন অভিজ্ঞতার
 চরম সোহিনী-চরিত্রে। সোহিনী অক্লান্ত অতীতের স্মরণ্য প্রতিনিধি। প্রান্তিক-
 কাব্যে বাঙালি নিঃশব্দ তত্ত্ব, ল্যাবরেটরি গল্পে তাহার সঙ্গম সৃষ্টি। স্বদীর্ঘ কবি-
 জীবনের ইহা যে উপাস্য রচনা, তাহা বোধকরি নিরর্থক নয়, কারণ ইতিপূর্বে
 তাঁহার হাত হইতে পাইয়াছি চেতন মনের ও উচ্চেতন মনের সৃষ্টি, অবচেতন
 মনের সৃষ্টি না পাইলে রবীন্দ্রকীর্তি অসম্পূর্ণ থাকিয়া যাইত। রূপের সাধনা হইতে
 অল্পের সাধনায় যিনি পৌঁছিয়াছিলেন, গতরূপের সাধনায় প্রত্যাবর্তন করিয়া
 অভিজ্ঞতার অপমালা-আবর্তন তিনি স্থলমাশ্রয় করিলেন। সোহিনী-চরিত্র-সমাপ্তির
 সেই সঙ্কীর্ণান—সেই হিসাবেই তাহার চরম মূল্য।

রমাসুন্দরী

বহিষ্কৃতের কপালকুণ্ডলার ও ময়মনসিংহ-নীতিকাঁর মহয়ার একটি ছোটো বোনের লঙ্কান পাওয়া গিয়াছে। সে আর-কেহ নয়, প্রভাত মুখের 'রমাসুন্দরী' উপন্যাসের নায়িকা রমাসুন্দরী। রমাসুন্দরী নামটা বড়ো ভারি, কিন্তু মেয়েটি বড়ো লম্বা, সৌন্দর্য তাহার যথেষ্ট আছে, কিন্তু নামের উপযুক্ত ভারি কিছুই নেই, তার উপরে তাহার বয়স মাত্র চৌদ্দ বৎসর। শকুন্তলা ও তাহার হরিণ-শিশুকে দেখিয়া দুঃস্বপ্ন বলিয়াছিলেন যে দুইজনই আরণ্যক। আমরা দুঃস্বপ্নের অনুসরণ করিয়া বলিতে পারি যে কপালকুণ্ডলা, মহয়া ও রমাসুন্দরী—তিনজনেই আরণ্যক। এই আরণ্যক শব্দে ইহাদের প্রকৃতির যেমন পরিচয় তেমন আর-কিছুতেই নেই। কপালকুণ্ডলা রত্নলপুরের নদীর নির্জন বনে প্রতিপালিত, মহয়ার নিবাস গারো পাহাড়ের পাদবর্তী সোমেশ্বরী নদীর জনহীন অরণ্যে, আর রমাসুন্দরীর নিবাস সুন্দরবনের উপাঞ্চে। রমাসুন্দরী জনপদ ও অরণ্যের সীমান্তে প্রতিপালিত, দুইয়েই পরিচয় তাহার স্বভাবে আছে, কিন্তু বনের প্রভাবটাই কিছু বেশি। প্রত্যেক মাহুষের মধ্যেই কিছুপরিমাণে আদিম স্বভাব প্রকাশ পায় না, চাপা পড়িয়া যায়, জনপদধর্মই ভালপালা মেলিয়া দেখা দেয়। কিন্তু দৈবাৎ কেহ বনে বাড়িয়া উঠিবার সুযোগ পাইলে আদিম স্বভাব তাহাতে বিকশিত হইবার সুযোগ পায়। তারপরে ঘটনাক্রমে জনপদে আসিয়া পড়িলে তাহাকে আর খাপ খায় না, সে কেমন বেমানান হয়। কপালকুণ্ডলা সমাজে এমনি বেমানান হইয়াছিল, নিরুপায় বহিমস্ত্রে তখন তাহাকে গলাগর্তে বিসর্জন দিয়া পরিভ্রাণ পাইয়াছিলেন। মহয়ার স্রষ্টা তাহাকে জনপদে আনিয়া আবার অরণ্যে লইয়া গিয়াছেন, বেমানান হইবার সম্ভা তাহার নয়। তা ছাড়া কপালকুণ্ডলা ও মহয়া দু-জনেই শিশুকাল হইতে সমাজভ্রষ্ট, অরণ্যের নিরবচ্ছিন্ন হস্ত তাহাদের একভাবে পালন করিয়া তুলিয়াছে। কিন্তু রমাসুন্দরীর জীবনচিত্র ভিন্ন। সে সংসারেরই বটে, গ্রামেরই মাহুষ; কিন্তু গ্রামের কাছেই সুন্দরবন, সেই সুন্দরবনের প্রভাবে তাহার চরিত্রের একটা দিক মাত্র বিকশিত হইয়াছে, অস্ত্র দিকটার উপরে গ্রামের প্রভাব বর্তমান। তাহার চরিত্রের বে-দিকটার অরণ্যের প্রভাব

সে-দিকে সে অনন্তসাধারণ, অপর দিকে বিশেষ কোনো বৈশিষ্ট্য নাই। তাই যখন সে অরণ্যভ্রষ্ট হইয়া বিবাহিত হইবার উদ্দেশ্যে পাঞ্জাবে চলিয়া গেল তখন আর সে তেমন ভাবে পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করে না, তখন সে যেন কেমন সাধারণ বলিয়া প্রতিভাত হয়। অরণ্যচারিণী রমার চিত্রাঙ্কনে লেখক যে-কৃত্তিষ্ক অর্জন করিয়াছেন, গৃহিণী রমার চরিত্রে সেরূপ দেখাইতে পারেন নাই। এই বস্তু রমাই আমাদের আলোচ্য।

ছোটোগল্প-রচনায় প্রভাতকুমারের যে নিপুণতা ও নির্মমতা দেখা যায় উপন্যাসে তাহার একান্ত অভাব। তাহার উপন্যাসগুলির উপরে একপ্রকার ভাবালুতার কুহেলিকা আসিয়া সব কেমন যেন অস্পষ্ট ও বিসদৃশ করিয়া দেয়। এমন কেন হইল? খুব সম্ভব তিনি ছোটোগল্প লিখিতেন নিজের তাগিদে, আর পাঠকের তাগিদ তাহাকে উপন্যাস লেখাইত, তাই ছোটোগল্পের শিল্পধর্ম হইতে তাহার উপন্যাসগুলি ভ্রষ্ট। তাহার উপন্যাসগুলি নানা হুঃখদুঃখের হাত এড়াইয়া সর্বদাই পাঠক-স্পৃহিত 'আমার কথাটি ফরালো, নটেগাহটি মুড়ালো' মনোভাবের মিলনাস্ত সময়ে আসিয়া সমাপ্ত হয়। সাধারণ পাঠকের পক্ষে ইহাই একমাত্র কাহা। সে কোনো বেদনাবোধ লইয়া, কোনো হুঃখিতা লইয়া পুস্তক বন্ধ করিতে চায় না। গল্প শেষ হইয়া গেল, অথচ তাহার প্লেতায়া তাহার মধ্যে অদৃশ্য বেদনা বহন করিয়া ঘুরিয়া বেড়াইবে, তাহার নিত্যকর্মে অন্তমনস্কতা আনিয়া দিবে—ইহাকে সে অবাস্তিত মনে করে। বই শেষ হইবার সঙ্গে-সঙ্গেই গল্পের আত্মপ্রাঙ্ক ও সপিণ্ডীকরণ হইয়া গিয়া সব বেদনা-শাস্তি ঘটিবে, লেখকের কাছে সাধারণ পাঠকের ইহাই দাবি। উপন্যাস রচনায় পাঠকের প্রভাবে সেই দাবিকে কদাচিৎ লঙ্ঘন করিয়াছেন। 'রমা হন্দরী' উপন্যাসেও করেন নাই। ফলে দাঁড়াইয়াছে এই যে, এমন অনন্যসাধারণ একটি বালিকা-চরিত্রকে মিলনাস্ত সংসারসমূহে বিলম্বন দিয়া তিনি কর্তব্য সমাপ্ত করিয়াছেন। সাধারণ পাঠক অবশ্যই তাহাকে ধন্যবাদ দিয়াছে—কিন্তু কাহারো-কাহারো মনে অতৃপ্তি ও খেদ এবং একটা অভিযোগ রহিয়া যায়। আমারও আছে। নিজের কীর্তি নষ্ট করিবার অধিকার লেখকের আছে কি না সে-তর্ক স্বতন্ত্র, কিন্তু তচ্ছন্য কোনো পাঠক যদি অভিযোগ করে তবে সে-অভিযোগ লেখককে গুণিতে হইবে বইকি!

কিন্তু এখানে সে-তর্কের মধ্যে গিয়া কাজ নাই—তার চেয়ে আরণ্যক রমার

পরিচয় লওয়া বাক, বেশি আনন্দ পাওয়া বাইবে।

‘বে মেয়েটির নাম রমাহন্দরী, সেটি ভারি হন্দরী। কিন্তু হন্দরী হইলে কি হয়, তাহার খাজীর শিকাবৈশ্বণ্যেই হউক, বা জগননন্দ্রকলেই হউক, মেয়েটি ভারি দুর্দান্ত। ভাগ্যে তাহার পিতার জন্মলে বাস, নচেৎ সমাজে তাহার মাথা তুলিবার ক্ষমতা থাকিত না। রমা বহু বিফলীর মতো বৃক্ষারোহণ করিয়া থাকে। স্নান করিতে গিয়া পিয়ালী নদীটিকে একেবারে ভোলপাড় করিয়া আসে। ছিপ লইয়া পুকুরে মাছ ধরে, এমনকি তীরখলুক পর্যন্ত ছুঁড়িতে জানে। রমা লছমীর প্রাণ। ছেলেবেলা হইতে লছমী তাহাকে সাধ করিয়া আপনার মেয়ের মতো করিয়া কোঁচা দিয়া কাপড় পরানো অভ্যস্ত করিয়াছে, এখন পর্যন্ত রমা প্রায়ই তাহা করে।’

লছমী রমার খাজী, সে রাজপুত নারী।

রমার আরও অনেক গুণ। সে বনে-বনে ঘুরিয়া পাখি শিকার করে, বনের গাছে উঠিয়া ফল পাড়ে, গ্রামের চেয়ে বনেই সে বেশি অভ্যস্ত।

এই রকমের বনভ্রমণের সময়ে একদিন জমিদারপুত্র যুবক নবগোপালের সহিত তাহার সাক্ষাৎ। নবগোপালের আমন্ত্রণে নিঃসংকোচে তাহার সহিত সে শিকার করিতে গেল। এমন বারকয়েক ঘটিল। রমার পিতা এজন্য নবগোপালের কাছে অল্পবোণ করিলেন। নবগোপাল রমার চরিত্রে মুগ্ধ হইয়াছিল—সে বিবাহের প্রস্তাব করিল। রমার পিতা স্বীকৃত হইলেন। রমা সংবাদটা জানিল। লেখক বলিতেছেন, ‘রমাকে কেহ শিখায় নাই যে, বিবাহ-প্রসঙ্গে লজ্জা করিতে হয়।’ প্রায় কপালকুণ্ডলার মতোই অবস্থা। কিন্তু উভয়ের পরিণাম কী হইবে! ‘কপালকুণ্ডল’-উপন্যাস কাব্য, আর ‘রমাহন্দরী’ উপন্যাস বয়স্ক পাঠকের রূপকথা। ছুইয়ে মিল হইবার সম্ভাবনা কোথায়? তারপরে অনেক ছুঃখসংকটের মুষ্টি এড়াইয়া রমার সঙ্গে নবগোপালের বিবাহ হইল এবং কিয়ৎকাল পিতার সহিত মনোভেদের পরে পিতাপুত্রে আবার মিলন ঘটিল। কিন্তু আমরা ততদূর বাইতে রাজি নই, বিবাহ-পূর্ব রমাতেই আমাদের আকর্ষণ।

বিবাহ-পূর্ব বন্য রমা বাংলা সাহিত্যের একটি অপূর্ব নারীচরিত্র। যে-কারণে কপালকুণ্ডলা ও মহরা অপূর্ব, সেই কারণেই রমাহন্দরীও অপূর্ব এবং বাংলা সাহিত্যের নয়নারী ব মধ্যে এমন অনন্যসাধারণ।

বাঙালিসমাজ গৃহকেন্দ্রিক, সংসারচক্রের বাহিরে তাহার পরিচয় সংকীর্ণ। বাংলা সাহিত্য তো সেই সমাজেরই প্রতিবিম্ব—সেখানেও যে-সব নরনারীর সাক্ষাৎ পাই তাহারা সকলেই গতাঙ্গপন্ডিক ; যে বিশিষ্ট, গতাঙ্গপন্ডিকের ক্ষেত্রেই সে বিশিষ্ট। তাই গতাঙ্গপন্ডিকের বাহিরে কাহাকেও চোখে পড়িলে খুব বেশি করিয়া সে মনোবোগ আকর্ষণ করে। কপালকুণ্ডলা, মহুয়া ও রমাসুন্দরীর পরিবেশের অনন্ত-সাধারণত্বই তাহাদের আকর্ষণের প্রধান কারণ। তাহাদের বিচার করিবার সময়ে এইটি মনে রাখিতে হইবে।

শ্রীকান্ত

শ র ৭ চন্দ্রের শ্রী কান্ত—চরিত্রটি বিচিত্র-মহৎ সম্ভাবনার পূর্ণ। ইহাতে এক-
দেহে ব্যক্তিরূপ, শ্রেণীরূপ ও ভাতিরূপের সম্মিলন ঘটয়াছে। শ্রীকান্ত একাধারে
একজন বিশিষ্ট ব্যক্তি বিশেষ-এক সময়ের, একশ্রেণীর বাঙালি এবং পুরুষজাতির
চিরন্তন প্রতিনিধি। সাহিত্যে এমন সম্মিলন কদাচিৎ ঘটয়া থাকে, সেইজন্যই
চরিত্রটি বিশেষ প্রশিধানযোগ্য।

ব্যক্তি-শ্রীকান্ত সম্বন্ধে এখানে বিশদ আলোচনা বাহুল্য, কারণ পাঠকমাজেই
শ্রীকান্তর ব্যক্তিবৃত্তি অবগত। সে শরৎচন্দ্রের অন্যান্য চরিত্র হইতে স্বতন্ত্র।
শরৎচন্দ্রের অঙ্কিত নরনারীর জনতার মধ্যে তাহাকে দেখিবামাত্র চিনিতে পারা
যাইবে। তাহার পোশাকপরিচ্ছদ, কথাবার্তা, আচারব্যবহার—সবতাত্তেই এমন
স্বকীয়তা আছে যে তাহাকে আর-পাঁচজনের সহিত মিশাইয়া ফেলিবার আশঙ্কা
নাই। প্রথম পর্বের বালক শ্রীকান্ত চতুর্থ পর্বে পরিণত-বয়স্ক—ঠিক কত বয়স,
লেখক খুলিয়া বলেন নাই, তবে অনুমান করা যাইতে পারে। চতুর্থ পর্বে কমল-
লতাকে দেখিতে পাই। লেখক বলিতেছেন, তাহার বয়স ত্রিশের ধারে-কাছে,
রাজলক্ষ্মী তাহার চেয়ে কিছু ছোটো হইবে। রাজলক্ষ্মীর বয়সের আভাস আছে
পঁচিশ-ছাট্বিশ। কমললতা ও রাজলক্ষ্মী—দু-জনের চেয়েই শ্রীকান্তর বয়স কিছু
বেশি, রাজলক্ষ্মীর উক্তি হইতে জানিতে পারি তাহার চেয়ে শ্রীকান্তর পঁচ-ছয়
বছরের বড়ো—তাহা হইলে শ্রীকান্তর বয়স ঠাঁড়ার ত্রিশের উপরে, কমললতার
চেয়ে সামান্য কিছু বড়ো। চতুর্থ পর্বের শ্রীকান্তর বয়স যদি ত্রিশের কাছাকাছি
ধরি, তবু সে-বয়স এমন-কিছু বেশি নয়; যৌবন তো বটেই, এমনকি প্রথম-যৌবন
বলিতেও কুণ্ঠিত হইব না। বয়সের হিসাব এমন খুঁটাইয়া করিলাম বলিয়াই তাহার
বয়সের তারুণ্য ধরা পড়িল—নতুবা তাহাকে প্রৌঢ় বলিয়া ধরাই স্বাভাবিক।
তথ্যের সহিত বয়সটা মিলাইবার আগে আমার নিম্নেরই ধারণা ছিল যে, চতুর্থ
পর্বে শ্রীকান্তর বয়স চল্লিশের চেয়ে পঞ্চাশের অধিক কাছ-যেঁ বা। কিন্তু বয়সটাই
তো সব নয়, ওটা দেহগত ব্যাপার। মনেরও একটা বয়স আছে, অনেক সময়ই
দেহের বয়সে ও মনের বয়সে তারতম্য ঘটে। মাস্তুলের পক্ষে মনের বয়সটাই মুখ্য।

—ওখানেই তাহার যৌবনের শেষ, শ্রৌতশ্বেত সূচনা বা বার্ধক্যের পরিচয়। এখন প্রশ্নটা এই: শ্রীকান্তের মনের বয়সের ও দেহের বয়সের প্রভেদের কারণটা কী? এখানেই তাহার শ্রেণীস্থলের বিতর্ক আসিয়া পড়িবে।

শ্রীকান্ত বে-শ্রেণীর অর্থাৎ বে-প্রজন্মের (generation) বাঙালি প্রতীক তাহার যৌবনেই বার্ধক্যের বাহন। সে-যুগের বাঙালি কিশোর বয়সেই যৌবনটাকে ভিঙাইয়া একেবারে শ্রৌতশ্বেত ডবল প্রোমোশন পাইয়াছে। সাগরপারে বাহাকে বলে 'যুগান্তের ক্লাসিক' (fin de siècle), তাহারই আভাস তাহার কায়মনোবাক্যে—শতাব্দীর সূর্যাস্তের কলশ আভার তাহার মনের শাখাপল্লব যেন শুক। সে-প্রজন্মের বাঙালির ট্রাজেডি এই যে, তরুণদেহে সে শ্রৌত—দেহগত যৌবন সত্ত্বেও সে অবসন্ন, তাহার প্রভাতের আলোতে কয়েক পোচ সন্ধ্যার কালিমা মিশ্রিত। শ্রীকান্ত তাহাদের প্রতিনিধি।

এ-বাঙালি কোন্ যুগের? গত দুই প্রজন্মের বাঙালি অদৃষ্টের ক্রীড়নক, স্রোতের ভাসমান ভূগণ্ডে পরিণত হইয়াছে। ঘটনাপ্রবাহের বেগ তাহার চারিদিকের স্রোতের চেয়ে প্রবলতর হইয়া ওঠাতে সে তাহার ঐক্যে চলিতে পারিতেছে না, স্রোতের বেগে গা ভাসাইয়া দিয়া নিকরদেশের মুখে ছুটিয়া চলিয়াছে। স্বদেশী আন্দোলনের পর হইতে, কিংবা বঙ্গভঙ্গ রদ হইবার পর হইতে এই যুগের সূচনা বলা যাইতে পারে। ইতিহাসের যুগ চিরদিন একটা নির্দিষ্ট বস্তু দেখা হইতে গণনা করা যায় না—তবে একটা স্থূল সময় নির্দেশ করা অসম্ভব নহে। বাংলা-দেশের গত শতাব্দীর গৌরবময় যুগ ধীরে-ধীরে অবসন্ন হইয়া আসিতেছিল, বাঙালিসমাজের শক্তি ক্ষয়মান হইতেছিল—রামমোহন হইতে রবীন্দ্রনাথ অবধি বহুসংখ্যক মনীষীর সৃষ্টি করিয়া সমাজের আত্মা যেন শ্রান্ত হইয়া পড়িয়াছিল—এবারে তাহার সাময়িক বিরামের পালা। গত শতাব্দীতে ধর্মসাধনায়, রাষ্ট্র-সাধনায়, শিল্পে এবং সাহিত্যে বাঙালি বে-নৈপুণ্য ও দিগ্‌দর্শন প্রদর্শন করিয়াছিল সে-ক্ষমতা যেন নিঃশেষ হইয়া আসিয়াছিল—সে যেন মনের মধ্যে অপরাহ্নের ক্লাসিক-অনিত একটা নৈরান্তের ভাব অল্পভব করিতে শুরু করিয়াছিল। সাহিত্যিক হিসাবে শরৎচন্দ্রের স্বল্পায়ু ঠিক এই সময়টাতে। তাঁহার সৃষ্ট সাহিত্য পারদ-যন্ত্রের মতো বাঙালিসমাজের মানসিক গতিবিধিকে, তাহার মানসিক উদ্ভাপকে অর্থাৎ উদ্ভাপের দ্বারকে হৃদয়পূর্ণভাবে অঙ্কিত করিয়াছে। শরৎচন্দ্রের অধিকাংশ

পুরুষচরিত্র উক্ত ভাবের প্রতীক। শরৎ-সাহিত্যের পুরুষগণের অধিকাংশই বহুল-পরিমাণে নিষ্ক্রিয়, উচ্চমহীন, লক্ষ্য সম্বন্ধে অচেতন; ঘটনার তাড়নাতে ভাসিয়া যাওয়াই যেন তাহাদের ধর্ম। বুদ্ধিতে তাহারা কণী নহে, ধীশক্তিও তাহাদের প্রচুর—কেবল যে-উচ্চম থাকিলে, উদ্দেশ্য থাকিলে, লক্ষ্য সম্বন্ধে চৈতন্ত থাকিলে জীবন সার্থক হইয়া ওঠে তাহারাষ্ট অভাব। এ-বিষয়ে শ্রীকান্ত শরৎ-সাহিত্যের পুরুষগণের প্রতিনিধি এবং বাঙালিসমাজের প্রতীক। নূতন যুগের দ্বারা পূর্ববর্তী যুগের মাহুষ রবীন্দ্রনাথও প্রভাবিত হইয়াছিলেন। তাঁহার অমিত রায় এই নূতন যুগের মাহুষ। হাতে কোনো মৎ কাঁচ না থাকায় তীক্ষ্ণবুদ্ধিকে বাঙালীপুণ্যে প্রকাশ করাই যেন অমিত রায়ের একমাত্র কাজ হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। গোরার সহিত অমিত রায়ের প্রভেদটা এইখানে। গোরা পূর্ববর্তী যুগের মাহুষ, অমিত পরবর্তী যুগের। অমিত স্বশিক্ষিত, মহাশ্রমী ধনীসমাজের প্রতিনিধি; আর শ্রীকান্ত প্রতিনিধি সাধারণভাবে বাঙালিসমাজের।

শ্রীকান্ত তাহার জীবনের চারটি পর্বের ঘাটে-ঘাটে ভাসিয়া চলিয়াছে। কিন্তু কোথাও শমে আসিয়া পৌঁছিবার লক্ষণ দেখায় নাই। শরৎচন্দ্র ইচ্ছা করিলে আরও চারটি পর্ব লিখিতে পারিতেন, কিন্তু তাহাতেও শ্রীকান্ত শমে পৌঁছিত না—কারণ তাহার স্বাভাবিক কোনও শম বা লক্ষ্য বলিয়াই যে কিছু নাই।

একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। শ্রীকান্ত-উপন্যাসের প্রত্যেক পর্বই একই উদ্দেশ্যহীনতার, লক্ষ্যহীনতার সুরে প্রারম্ভ।

'আমার এই ভবঘুরে জীবনের অপরাহ্নবেলায় দাঁড়াইয়া ইহারই একটা অধ্যায় বলিতে আসিয়া আজ কত কথাই না মনে পড়িতেছে। ছেলেবেলা হইতে এমনি করিয়াই তো বৃদ্ধ হইলাম।...মনে হইতেছে, হয়তো ভগবান বাকে তাঁহার বিচিত্র সৃষ্টির মাঝখানটিতে টান দেন, তাহাকে ভালো ছেলে হইয়া এগুলায়িন পাশ করিবার সুবিধাও করিয়া দেন না...বুদ্ধি তাহাকে হয়তো কিছু দেন কিন্তু বিষয়ী লোকেরা তাহাকে সুবুদ্ধি বলে না...তারপর সেই মন্দ ছেলেটা যে কেমন করিয়া অনাদর-অবহেলার স্রবের আকর্ষণে মন্দ হইয়া, খাঙ্কা খাইয়া, ঠোঁকর খাইয়া অজ্ঞাতসারে অবশেষে একদিন অপবনের কুলি কাঁধে কেগিয়া কোথায় সরিয়া পড়ে, সূর্য্যাস্ত দিন তাহার কোনো উদ্দেশ্যই পাওয়া যায় না।' (প্রথম পর্ব)।

আবার—

‘এই ছন্নছাড়া জীবনের যে অধ্যায়টা সেদিন রাজকুমারী কাছে শেষ বিদায়ের ক্ষণে চোখের জলের ভিতর দিয়ে শেষ করিয়া আসিয়াছিলেন, মনে করি নাই তাহার ছিন্ন সূত্র বোঝনা করিবার ক্ষমতা আমার ডাক পড়িবে।...তাই আজ এই ব্রষ্ট জীবনের বিশৃঙ্খল ঘটনার শতছিন্ন গ্রন্থিগুলি আর-একবার বাঁধিতে প্রবৃত্ত হইয়াছি।’ (দ্বিতীয় পর্ব)

পুনশ্চ—

‘একদিন যে ভ্রমণকাহিনীর মাঝখানে অকস্মাৎ বনিকাটা টানিয়া দিয়া বিদায় লইয়াছিলেন, আবার একদিন তাহাকেই নিজের হাতে উদ্ধাটিত করিবার আর আমার প্রবৃত্তি ছিল না।’ (তৃতীয় পর্ব)

এবং—

‘এতকাল জীবনটা কাটিল উপগ্রহের মতো। বাহাকে কেন্দ্র করিয়া ঘুরি, না পাইলাম তাহার কাছে আসিবার অধিকার, না পাইলাম ঘুরে বাইবার অনুমতি। অধীন নই, নিজেই স্বাধীন বলারও জোর নাই। এমনি করিয়াই কি চিরজীবন কাটিবে?’ (চতুর্থ পর্ব)

ভবঘুরে শ্রীকান্তের চিরজীবন এমনি করিয়াই কাটিবে—কেবল শ্রীকান্ত ভবঘুরে নয়, কেবল তাহার জীবন ছন্নছাড়া নয়, তাহার প্রজন্মের সমস্ত বাঙালিই ভবঘুরে, তাহাদের সকলেরই জীবন ছন্নছাড়া। সে বাঙালিসমাজের বর্থাৎ প্রতিনিধি, তাই সে বাঙালিসমাজের এমন প্রিয়, তাই তাহার শ্রদ্ধা বাঙালিসমাজের সবচেয়ে জনপ্রিয় লেখক।

কোনো-কোনো নারীচরিত্রকে ‘চিরন্তনী নারী’ বলা হইয়া থাকে। শ্রীকান্ত ‘চিরন্তন পুরুষ’—এই কারণেই তাহাকে পুরুষজাতির প্রতিনিধি বলিয়াছি। পুরুষের মন উদাসীন, বৈরাগী-জাতীয়। তাহার জীবনটাই কেবল ভবঘুরে নয়, তাহার মনটাও ভবঘুরে—সকল পুরুষেরই মন ভবঘুরে। সংসারচক্রে পুরুষ কেন্দ্রাভিগ্ন শক্তি, কেন্দ্রাভিগ্ন নারী তাহাকে টানিয়া রাখিতে চাহিতেন্দ্বে—আর এই দুই শক্তি বিলিয়া সংসারচক্রের আবর্তন করিতেন্দ্বে। আমাদের শাস্ত্রমতে ‘জগতঃ পিতরৌ’ মহাদেব ও অন্নপূর্ণা আদর্শ পুরুষ ও আদর্শ নারী। মহাদেব

সর্বভ্যাগী ভিক্ষুক, তাঁহার মনটা উদাসীন, বৈরাগী-জাতীয় ; অন্নপূর্ণার মন গৃহস্থের মন, তিনি আদর্শ গৃহিণী ।

প্রকৃতি এ-ধরটা ভালো করিয়াই জানে, তাই উদাসীন পুরুষকে মুগ্ধ করিয়া রাখিবার উদ্দেশ্যে নারীকে শোভায় সৌন্দর্যে ছলকলার একেবারে চতুরঙ্গ বাহিনীতে সজ্জিত করিয়া তবে সংসারে পাঠাইয়া দিয়াছে। এইজন্তই নারী নিজেকে বেশভূষায় বসনে অলংকারে বিভূষিত করিয়া রাখে—তবুও তাহার মনে সর্বদাই আশঙ্কা, এত আয়োজন সত্ত্বেও বুঝি সে পুরুষকে টানিয়া রাখিতে সক্ষম হইবে না। তাই তার প্রেম আর স্বস্তি পায় না—সে অফুরন্ত ভালোবাসা ঢালিয়াই দিতেছে, পুরুষ তাহা নিস্পৃহভাবে গ্রহণ করে। নারী দাতা, পুরুষ গ্রহীতা ; নারী সক্রিয়, পুরুষ নিষ্ক্রিয় ; নারী শক্তি, পুরুষ নির্বিকার। এই মৌলিক তত্ত্বটি অবলম্বন করিয়াই শাস্ত্রকারকে তাহার দর্শনশাস্ত্র গড়িয়া তুলিতে হইয়াছে।

শ্রীকান্ত-ও রাজলক্ষ্মী-চরিত্র অবলম্বনে শরৎচন্দ্র এই মৌলিক তত্ত্বটাই বুঝাইতে চাহিয়াছেন। রাজলক্ষ্মীর অতুলনীয় প্রেম, ভক্তি, নির্বন্ধাতিশয্য শ্রীকান্তকে কিছুতেই টানিয়া রাখিতে পারিতেছে না, তাহাকে পাইয়া রাজলক্ষ্মীর সন্দেহ ঘুচিতে চায় না যে, সে তাহাকে পাইয়াছে। তাহার সন্দেহ অকারণ নয়, শ্রীকান্তকে সর্বতোভাবে কখনো সে পায় নাই, কখনো পাইবে না, কারণ কোনো নারীই কোনো পুরুষকে কখনো সাকল্যে পায় না—ইহা নারীও জানে, পুরুষও জানে। এইজন্তই নরনারী প্রেমে একটি অপূর্ব রহস্য এবং অভাবনীয় অতৃপ্তি থাকিয়া যায়—ইহাতেই প্রেমের লীলা। শ্রীকান্ত-উপন্যাস এই লীলারসেরই ইতিহাস।

উপন্যাসখানির চারি পর্বে চারিটি মহৎ নারীচরিত্র বিবৃত। প্রথম পর্বে অন্নদাদিদি, দ্বিতীয় পর্বে অভয়া, তৃতীয় পর্বে সুনন্দা আর চতুর্থ পর্বে কমললতা। চারিটি নারীচরিত্রেই এই লীলার রস উৎকল। অন্নদাদিদি তাহার সাপুড়ে বিধবী স্বামীকে আয়ত্ত করিয়া রাখিবার আশায় সংসাত্যাগী ; দেশভ্যাগী অভয়ার মনে হয় রোহিণীকে শেষপর্ষন্ত সে হাতে রাখিতে পারিবে কি না, তেজস্বিনী সুনন্দা অসাধারণ তেজস্বিতার দ্বারা স্বামীকে স্বপ্নে রাখিয়াছে ; আর কমললতা কাহারো উপরে আপনার প্রভাব খাটাইতে পারে নাই বলিয়া মথুরাপুরের আশ্রমে টিকিতে পারিল না। কিন্তু এই লীলার পরিপূর্ণতম ইতিহাস রাজলক্ষ্মী-শ্রীকান্তের

কাহিনীতে। তাদের কাহিনীই এই উপন্যাসের স্বামী রস, আর পূর্বোক্ত চারিজন নারীকে চারিপর্বে সখারী রস বলিলে অন্তায় হইবে না।

চতুর্থ পর্বের শেষেও রাজলক্ষ্মী শ্রীকান্তকে সম্পূর্ণ আয়ত্তে আনিতে পারে নাই—শরৎচন্দ্র ইচ্ছা করিলে আরও চারি পর্ব লিখিতে পারিতেন, কিন্তু তাহাতেও সমস্তার সমাধান ঘটিত না। এক-একটা উদাসীন নক্ষত্র ভীম-বেগে অপর তারকার নিকট আসিয়া পড়িয়া তাহার বক্ষে অগ্নিময় উজ্জ্বাস জাগাইয়া দিয়া যেমন আর জ্বলিয়া উঠে না করিয়া নিরুদ্দেশ হইয়া চলিয়া যায়—তেমনি বার-বার শ্রীকান্ত রাজলক্ষ্মীর চিত্তে অগ্নিস উদ্বেল করিয়া দিয়া পলাইয়াছে—ইহা তাহার স্বেচ্ছাকৃত নয়, ইহাই পুরুষের স্বভাব। চিরন্তন নরনারীর আদিভম আকর্ষণ-বিকর্ষণ এমন করিয়া আদ-কোনো বাংলা উপন্যাসে চালিত হইয়াছে কিনা জানি না। খুঁটাইয়া দেখিলে বোঝা যাইবে, শরৎচন্দ্রের অধিকাংশ উপন্যাসই এই লীলাধর্মের কাহিনীর মনোরম আধার। ইহাই তাহার জীবনতত্ত্ব, বে-জীবনতত্ত্ব শরৎ-সাহিত্যের ভিত্তি। তবে ইহার পূর্ণতম প্রকাশ শ্রীকান্ত উপন্যাসে—সেই-জন্মই ইহা। শরৎচন্দ্রের শ্রেষ্ঠ রচনা এবং বাংলা সাহিত্যেরও অন্ততম শ্রেষ্ঠ কীর্তি।

রাজলক্ষ্মী

শরৎ-সাহিত্যে প্রধান নরনারীর চরিত্র-কল্পনায় একটি বিশেষ নিয়ম অনুসৃত হইয়াছে বলিয়া মনে হয়। চারি পর্বে সমাপ্ত শ্রীকান্ত-উপন্যাসখানিকে শরৎচন্দ্রের শ্রেষ্ঠ সাহিত্যিক কীর্তি বলা যাইতে পারে। এই বইখানাকে অবলম্বন করিয়া পূর্বোক্ত নিয়মের প্রকৃতি ব্যাখ্যা করিলে কাজটা সহজ হইবে। শ্রীকান্ত ও রাজলক্ষ্মী চরিত্র-দুটিকে শরৎ-সাহিত্যের প্রধান নরনারীর প্রতীকস্থানীয় মনে করিলে অন্তায় হইবে না। শ্রীকান্ত ও রাজলক্ষ্মীর প্রেমের বিকাশ ও পরিণামকে শরৎ-সাহিত্যের প্রধান নরনারীর সম্পর্কের প্রতীকস্থানীয় বলা যায়। কাজেই শ্রীকান্ত-রাজলক্ষ্মীর প্রেমের ব্যাখ্যা ও বর্ণনা করিলে সাধারণভাবে শরৎ-সাহিত্যের নরনারীর প্রেমের প্রকৃতি জানিতে পারা উচিত।

বিবাহ-সম্পর্কের বাইরে নরনারীর প্রেমের স্থান ও স্থায়িত্ব কোথায়—এই সমস্যাটি শরৎচন্দ্রকে বিশেষ ভাবিত করিয়াছে। শরৎচন্দ্রের নিত্যন্ত অন্তর্ভবনের রচনাতেও এই সমস্যার পূর্বাভাস বর্তমান। বয়স ও অভিজ্ঞতা বৃদ্ধির সঙ্গে-সঙ্গে তিনি একটি সিদ্ধান্তে পৌঁছিয়াছিলেন বলিয়া মনে হয়। এই সমস্যাটির সূচনা, পরিণাম, সিদ্ধান্ত তাঁহার রচনায় বে-বিবর্তন পাইয়াছে, তাহার আলোচনা বিশেষ শিক্ষাগ্রন্থ হইবে। বর্তমান প্রবন্ধে বিস্তৃত আলোচনার স্থান নাই, আর তাহার উপযুক্ত ক্ষেত্রও ইহা নয়। সাধারণভাবে এবং সংক্ষেপে বিষয়টি সম্বন্ধে দু-চার কথা বলা বাইতে পারে।

মানুষের মনে স্বভাবধর্ম ও সমাজধর্ম দুই-ই সক্রিয়। স্বভাবধর্মের প্রেরণাতেই অবিবাহিত নরনারীর মধ্যে, বা যেখানে বিবাহের সম্ভাবনা নাই সেখানে, প্রেমের উদ্বেগ হইতে পারে। এখানে মানুষ অনেক পরিমাণে অসহায়, সে 'না' বলিলেও তাহার মানবস্বভাব তাহাতে সব সময়ে কর্ণপাত করে না। আবার তাহার মনে সমাজধর্মও সক্রিয়। সমাজধর্ম সব সময়ে স্বভাবধর্মের অঙ্কুল নয়। স্বাভাবিক প্রেমকে সামাজিক প্রেম বলিয়া গ্রহণ করা সব সময়ে ঘটে না। তখন মানুষের মধ্যে দ্বন্দ্ব বাধিয়া ওঠে, তাহার হৃদয় কতবিকৃত হইতে থাকে। তখন মানুষের কর্তব্য কী ?

বঙ্কিমচন্দ্র এ-সমস্যাটিকে পুরাপুরিভাবে আলোচ্য বিষয় করিয়া ভোলেন নাই। যেখানে এ-জাতীয় সমস্যা আসিয়া পড়িয়াছে, সেখানে বাধা এমন দুস্তর যে, তাহাকে লঙ্ঘন করিতে তাঁহার অহুবিধা হয় নাই। যেমন মোতিবিবি ও নবকুমারের ক্ষেত্রে, কিংবা আরেবা ও বীরেন্দ্র সিংহের ক্ষেত্রে। এ-দুটী স্থানে বাধা ধর্মের, সে-বাধা দুস্তর, আশার বস্ত্র অশ্রোপ্য; বাহা স্বভাবত অশ্রোপ্য তাহা না পাইলে দুঃখ হইতে পারে, কিন্তু সেই দুঃখকেও লোকে স্বভাবের নিয়ম বলিয়াই গ্রহণ করে।

রবীন্দ্রনাথ 'চোখের বালি'তে এই সমস্যার সম্মুখীন হইয়াছিলেন। তিনি বিনোদিনীকে বিহারীর করান্নত হইতে দেন নাই এমনকি বিহারী তাহাকে বিবাহ করিতে উত্তম হইলেও বিনোদিনী পিছাইয়া গিয়াছিল। কিন্তু কেন যে সে পিছাইয়া গেল তাহার বিস্তৃত কারণনির্দেশ বিনোদিনী বা লেখক করেন নাই।

শরৎচন্দ্র সেই কারণ নির্দেশ করিয়াছেন। তাঁহার মতে বে-প্রেমের সামাজিক স্থায়িত্ব বা মর্যাদা নাই সে-প্রেমকে সমাজে স্থায়ী করিতে গেলে সমাজ ও প্রেম উভয়েরই মাহাত্ম্য-হানি হয়। শরৎচন্দ্র অবিবাহিত প্রেমকে অস্বীকার করেন নাই, তাহাকে হীন মনে করেন নাই; কিন্তু অবিবাহিত প্রেমে তাহাকে সামাজিক স্থিতি দানেরও চেষ্টা করেন নাই। মানবিক মহত্ব ও সামাজিক মর্যাদাকে তিনি সম্পূর্ণ ভিন্ন স্তরের বস্তু মনে করেন; কিন্তু মানবিক মহত্ব-মাজেই যে সামাজিক মর্যাদা পাইবে, এমনও তিনি আশা করেন না। সাবিত্রীতে, চন্দ্রমুখীতে মানবিক মহত্ব আছে, কিন্তু বে-সামাজিক মর্যাদা হইতে তাহারা হৃত সেখানে তিনি তাহাদের প্রতিষ্ঠিত কল্পনার কথা চেষ্টা করেন নাই। সন্ন্যাসীর বেদন মানবিক মহত্ব আছে, কিন্তু তাহাদের স্থান কি সমাজে আছে? সন্ন্যাস লইবার সঙ্গ-মধ্যেই তাঁহার পূর্বাঙ্গের সবস্ত সংস্কার বিগর্জন দিয়াছেন। কোনো কারণে স্বতন্ত্র সমাজস্থ হইয়াছে, অথচ মানবিক মহত্ব চারার নাই, তাহাদের অল্পকুলে শরৎচন্দ্র অনেকটা সেইরূপ পানি দিয়াছেন। তাহারা হীন নহে, যুগের যোগ্য নহে বরঞ্চ অনেক বিষয়েই তাহারা জ্ঞানী পাত্র, অঙ্কুরশের যোগ্য, তবু সমাজের মধ্যে তাহাদের টানিয়া আনা চলে না। সাবিত্রীর বস্তুনিষ্ঠ চিন্তা সমস্তর এই বৈধতরূপ স্পষ্ট দেখিতে পাইরাছিল এবং এই একটিমাত্র কারণেই সে সত্যশের বিবাহপ্রস্তাবে রাজি হইতে পারে নাই।

শ্রীকান্ত ও রাজলক্ষীর মধ্যে যুগভীর আকর্ষণ থাকা সত্ত্বেও সামাজিক বন্ধনে যে তাহারা মিলিত হইতে পারে নাই; চারিটি পর্ব ধরিয়া তাহারা যে সমান্তরালভাবে ভাসিয়া চলিয়াছে, আরও চারিটি পর্ব লিখিলেও যে তাহাদের মিলন ঘটনা উঠিত না, তাহার কারণ—তাহাদের প্রেমের সামাজিক ভূমির অভাব। পুরুষ বলিয়া শ্রীকান্ত হয়তো কথাটা স্পষ্টভাবে বলে নাই, কিন্তু রাজলক্ষী অনেকবার আত্মসে ও বিশদভাবে কথাটা শ্রীকান্তকে বুঝাইবার চেষ্টা করিয়াছে। শরৎচন্দ্রের নিজস্ব মত এই যে, রাজলক্ষীর মানবিক মহত্ব অবিসংবাদী, সমাজের ভূষণ হইবার সে যোগ্য; কিন্তু ভূষণ তো অঙ্গ নয়, সমাজের অঙ্গীভূত হইবার অধিকার তাহার নাই। তাঁহার মতে রাজলক্ষীকে প্রকার সহিত কনের অন্তরমহলে আনয়ন করিতে হইবে, কিন্তু বাগরকরে তাহাকে বধুরূপে আনয়ন করা চলিবে না। এ-বিষয়ে শরৎচন্দ্র ও রাজলক্ষী উভয়েই একমত।

শ্রীকান্ত উপভাসের মুখ্য নারীচরিত্র রাজলক্ষ্মী। তাহাকে ছাড়িয়া দিলে চারি পর্বে চারিজন প্রধানা নারী বর্তমান—অন্নদাদিদি, অভয়া, সুনন্দা ও কমললতা। রাজলক্ষ্মীর তুলনায় তাহারা গৌণ হইলেও প্রত্যেক পর্বে তাহাদের প্রভাব প্রায় প্রধান চরিত্রের মতোই। ইহাদের রাজলক্ষ্মীর উত্তরসাধিকা বলা যাইতে পারে। ইহাদের মধ্যে সুনন্দাকে ছাড়া আর কাহাকেও সামাজিক দৃষ্টিতে সতী বলা যায় কিনা সন্দেহ। ইহারা সকলেই অসাধারণ রমণী। অন্নদাদিদি সামাজিক দৃষ্টিতে অসতী বলিয়া পরিচিত হইলেও সতী-শিল্পোৎসাহিণী। স্বামীর সাম্রিক্য লাভ করিবার উদ্দেশ্যেই সে অসতীত্বের অপবাদ বরণ করিয়া লইয়াছে। অভয়ার সম্বন্ধেও এ-কথা খাটে। রোহিণীদার সঙ্গে সম্বন্ধ আর-যেমনই হোক, যৌন সম্পর্কে পৌছায় নাই—অন্তত সেই রকম ধারণাই লেখক দিয়াছেন। কমললতাও স্বামীকে পরিত্যাগ করিয়াছে বটে, কিন্তু ঐ পর্বন্তই। কেবল সুনন্দা ভিন্ন পর্ষায়ের। পূর্বোক্ত তিনজন সমাজ পরিত্যাগ করিণী যে-অসাধারণত্ব দেখাইয়াছে, সুনন্দা স্বামী ও সমাজ অঁকড় ইয়া থাকিয়াই তাহা দেখাইতে পারিয়াছে। চারিজনের মধ্যেই মানবিক মহত্ব বর্তমান; সুনন্দার বেলায় মানবিক মহত্ব ও সামাজিক মর্বাদ দুই-ই বর্তমান, অপর তিনজন সামাজিক মর্বাদ হইতে বঞ্চিত।

কিন্তু যোটের উপরে বলা যায় যে রাজলক্ষ্মীতে যে-ভাব, ইহাদের মধ্যেও সেই ভাব; প্রভেদের মধ্যে রাজলক্ষ্মীর চরিত্র সমগ্র উপভাসখানির স্বামীভাব, অপর তিনজনের সকারীভাব, তাহাদের এক-একত্বের অধিকার এক-এক পর্বে মাত্র। খুব সম্ভব স্বামীভাবের রসকে গাঢ়তর করিবার উদ্দেশ্যেই লেখক সকারী ভাবের অবতারণা করিয়াছেন। এই চারিটি নারীচরিত্রকে রাজলক্ষ্মী-চরিত্রের অল্পবঙ্গীকল্পে গ্রহণ করিলে ওবেই পরম্পরের সাম্রিক্যে সকলকে বুঝিবার বর্ধাৎ কৃত্তিকা রচিত হইবে।

রতন

ইংরাজিতে একটি কথা আছে যে, কল্যাণী বধু লাভ বিধাতার আশীর্বাদ। কথাটা হয়তো মিথ্যা নয়। কিন্তু যে-সব হতভাগ্যের কপালে কল্যাণী বধু জুটিল না তাহাদের সাধনা কোথায়? তাহাদের পক্ষে বিধাতার আশীর্বাদ হইতেছে একটি মনোমত সেবক লাভ। কল্যাণী বধুর পরেই কল্যাণকর সেবক। অবশ্য একই পরিবারে একই সময়ে কল্যাণী বধু ও কল্যাণকর সেবক খাপ খায় কিনা জানি না। খুব সম্ভব খায় না। প্রবল পক্ষের তেজে অপর পক্ষ দুর্বল হইয়া থাকিতে বাধ্য হয়; কিন্তু বধুর প্রভাব হইতে দূরে আসিবামাত্র তাহার কল্যাণহস্ত প্রসারিত হইয়া দেখা দেয়, রোগের সেবায় এবং শোকের সাধনায়। প্রমাণ রবীন্দ্রনাথের 'পুরাতন ভৃত্য' কবিতাটি। দেশে থাকিতে গৃহিণীর প্রভাবে সে ছিল সবচেয়ে অবাঞ্ছিত, কিন্তু বিদেশে রোগশয্যায় তাহার কী কল্যাণমূর্তিই না উদ্ঘাটিত হইয়া গেল!

কল্যাণী বধুর ভারী বাঁধিয়া যে-ব্যক্তি জীবনে ভারসাম্য লাভ করিতে অসমর্থ হইল সেই ভবঘুরের পক্ষে মনোমত একটি সেবক লাভ অদৃষ্টের শ্রেষ্ঠ আশীর্বাদ। আমার এই উক্তির যাথার্থ্য প্রমাণ করিবে শরৎচন্দ্রের উপন্যাস। এমন বিশ্বস্ত ভৃত্যের চিত্র আর কোথায় আছে? কোথাও যে নাই তার কারণ, শরৎচন্দ্রের অধিকাংশ প্রধান নায়ক ভবঘুরে, কাজেই স্বাভাবিক অভাবের বশে স্মার স্বভাবের আকর্ষণের বশে তাহারা একটি করিয়া পুরাতন ভৃত্য জুটাইয়া লইয়াছে। গ্রাহের সঙ্গে যেমন উপগ্রহ— দু-জনকে স্বতন্ত্র করিয়া ভাবিবার আর উপায় নাই। সতীশের বিহারী, দেবদাসের ধর্মদাস, আর শ্রীকান্তের রতন। রতন অবশ্য মূলে ছিল রাজলক্ষ্মীর ভৃত্য, কিন্তু শেষপর্যন্ত শ্রীকান্তের পুরাতন ভৃত্য হইয়াছে। আর যারই নন্দেহ থাক, ঐ ধৃত্য নাপিতের সংশয়মাত্র ছিল না সে কাহার ভৃত্য। শ্রীকান্ত ও রাজলক্ষ্মীর সম্বন্ধটা সে শুধু জানিয়া লয় নাই, মানিয়াও লইয়াছিল। শ্রীকান্ত, সতীশ ও দেবদাস— তিনজনেই ভবঘুরের চরম, আর তাহাদের সেবকজন একাধারে ভবঘুরে-বুদ্ধির কার্য ও কারণ। ভবঘুরে বলিয়াই সেবকের বিশেষ প্রয়োজন হইয়াছে, আবার তেমন সেবক মিলিয়াছে বলিয়াই ভবঘুরে-বুদ্ধি অবাধে চলিতে পারিয়াছে। আর-এক ভবঘুরে জীবানন্দ। তাহার সঙ্গে শরৎচন্দ্র কেন যে একটি মনোমত সেবক জুড়িয়া দিতে ছুলিয়া গেলেন!

শরৎচন্দ্রের পুরাতন ভৃত্যের চিত্র আঁকিয়া দেখাইবার উদ্দেশ্যে যে-কোনো একজনকে লইলেই চলিবে, কারণ সকল দেশের সকল কালের 'পুরাতন ভৃত্যের চরিত্র একই ছাঁচে ঢালা, পুরাতন ভৃত্যের দল' ইন্ডিভিজুয়াল নয়, একটি 'টাইপ'। এক্ষেত্রে আমরা শ্রীকান্তের রতনকে গ্রহণ করিব। শ্রীকান্ত ও রাজলক্ষ্মীকে ছাড়িয়া দিলে এই লোকটি সৰ্ব্বদেই আমরা সবচেয়ে বেশি জানি এবং লোকটা অপ্রধান চরিত্র-শ্রেণীভুক্ত হইয়াও অভ্যস্ত প্রধান হইয়া উঠিয়াছে।

বৈষ্ণব কবির স্বকীয় প্রেমের উর্ধ্ব পরকীয়া প্রেমকে স্থাপন করিয়াছেন। কিন্তু পরকীয়া প্রেম বলিয়া একটা মনোভাব যদি থাকে তবে রতনের জীবনচরিত হইতে তাহার দৃষ্টান্ত পাওয়া যাইবে।

রতনের সঙ্গে শ্রীকান্তের (বা রাজলক্ষ্মীর) সৰ্ব্বদা কোন স্ত্রে গ্রথিত ? সে কি কেবল মাসিক বেতনের উপর নির্ভরশীল ভৃত্য-মনিবের সৰ্ব্বদা ? সে স্তর কবে পার হইয়া গিয়াছে। এখন তাহারা আত্মীয়ের অধিক। বাহিরের বাঁধন নাই বলিয়াই সৰ্ব্বদা ভিতরে-ভিতরে এমন পাকা হইয়া উঠিয়াছে, রতনকে এখন বেতন না দিলেও যাইবে না, তাড়াইয়া দিলেও যাইবে না, তাড়াইয়া দিলেও ফিরিয়া আসিবে, এখন সে অন্তরের পরিবারভুক্ত ব্যক্তি ! একেই পরকীয় প্রেম বলিতেছি। স্বামী-স্ত্রীর সৰ্ব্বদে মध्ये জৈব আকর্ষণ আছে, সামাজিক দায়িত্ব আছে, ছোটো-বড়ো আরও কত আকর্ষণ আছে। কিন্তু পুরাতন ভৃত্যের সঙ্গে মনিবের সৰ্ব্বদে সে-সব কিছুই নাই। তবু তাহা এমন আত্মীয়তায় পরিণত হয় কেন ? মনস্তত্ত্বের কোন রহস্যময় বীজ এই সৰ্ব্বদে মध्ये নিহিত ? ভৃত্যমাজেই পুরাতন ভৃত্যে পরিণত হইয়া রতনের পর্যায়ে প্রোমোশন পাইতে পারে না ; আবার সকল মনিবই সতীশ বা শ্রীকান্ত বা দেবদাস নয়, উভয় পক্ষের সহযোগিতার উপরে এই সৰ্ব্বদে দায়িত্ব ও মাধুর্য নির্ভর করে।

সংসারে ও সাহিত্যে পুরাতন ভৃত্য ও তাহার চিত্রই দেখিতে পাওয়া যায়, পুরাতন দাসী কদাচিৎ দৃষ্ট হয়। ইহার কারণ কী ? নারীর প্রেম স্বামী-পুত্র-কন্যা প্রভৃতি কয়েকটি স্থনির্দিষ্ট ব্যক্তি ছাড়া আর-কাহাকেও কাছে টানিতে পারে না, তাহা একান্তভাবে বস্তুমুখী ; যে অপর, যে দূর, সেই অনির্দিষ্টকে গ্রহণ করিবার শক্তি নারীতে নাই, তাহার প্রেমের চলাচল সংকীর্ণ পথে, বৃহৎ ক্ষেত্রে ব্যাপকরূপে আত্মপ্রকাশের শক্তির তার অভাব, এইজন্যই নারীসমাজের আদর্শ জননী, আদর্শ

পত্নী ও আদর্শ গৃহিণীর অভাব না থাকিলেও আদর্শ পুরাতন দাসী কখনো কদাচিৎ দেখা যায়। পুরুষের প্রেমে যে একটা অকারণ উদারতা ও উদ্বেগহীন আত্ম-বিকিরণের ইচ্ছা আছে—মনিবের প্রতি, এমনকি, অনেক সময়ে অত্যাচারী মনিবের প্রতি পুরাতন ভৃত্যের প্রেম তাহারই একটা প্রকাশ। কিন্তু এই প্রেমটা বিশেষ করিয়া প্রকাশ পায় ভবঘুরে মানবের প্রতি। ভবঘুরের দল এক হিসাবে শিশু। শিশুসন্তানের প্রতি যে আকর্ষণ, শ্রীকান্তের প্রতি সেই আকর্ষণ রতনের; সে একাধারে ভৃত্য, সখা, জননী ও মন্ত্রী। শ্রীকান্ত রাজলক্ষ্মীকে পায় নাই, অদৃষ্ট সেই ক্ষতিপূরণ করিয়া দিয়াছে রতনকে জুটাইয়া দিয়া। হাইফেন যেমন দুটি শব্দকে একাকার না করিয়াও এক করিয়া রাখে, রতনও কি তেমনিভাবে শ্রীকান্ত-রাজলক্ষ্মীর মধ্যে কাজ করিতেছে না ?

—

সাবিত্রী

‘চরিত্রহীন’ উপন্যাসে শরৎচন্দ্র তিনটি প্রধান নারীচরিত্র আঁকিয়াছেন—সাবিত্রী, কিরণময়ী ও সুরবালা। এই তিনজনের সমাবেশে ও তুলনায় নারীচরিত্র সষষ্টি, নারীমনের রহস্য সষষ্টি লেখকের ধারণা বুদ্ধিতে হইবে। এই তিনজনের মধ্যে সাবিত্রীই প্রধান। উপন্যাসের আদিতেই তাহাকে পাই, অন্ত্য দৃষ্টেও তাহাকে পাই, মধ্যে তো পাই-ই। কাহিনীর আদি, অন্ত ও মধ্য জুড়িয়া সে বিরাজমান। সাবিত্রী-চরিত্র যেন উপন্যাসস্থানির স্থায়ীভাব—অপর চরিত্র-দুটি সন্দেহভাজন মতো আসা-যাওয়া করিয়া স্থায়ীভাবে উজ্জলতর, প্রস্ফুটতর করিয়া তুলিয়াছে।

সাবিত্রী, কিরণময়ী ও সুরবালার অবস্থার মধ্যে বিস্তর প্রভেদ। বালবিধবা সাবিত্রী কুলভাগিনী; সন্তোবিধবা কিরণময়ী পরপুরুষের প্রেমে মুগ্ধ হইয়া বেচ্ছায় কুলভাগ করিয়াছে—আর সুরবালা স্বামীপ্রেমে সৌভাগ্যশালিনী আদর্শ পত্নী। সাবিত্রীর দক্ষিণে ও বামে সুরবালা ও কিরণময়ীকে স্থাপন করিয়া, তাহাদের সান্নিধ্যে, তাহাদের তুলনায় সাবিত্রীকে বুদ্ধিতে হইবে।

স্বরবালা ও উপেন্দ্র আদর্শ দম্পতি। যতদূর মনে পড়িতেছে, শরৎচন্দ্র এই একটিই আদর্শ দম্পতি-চরিত্র আঁকিয়াছেন। ঐ রূপ তাঁহার স্বভাবসিদ্ধ নয়। তাঁহার উপস্থাসের প্রধান নরনারী বিবাহবন্ধনের বাহিরের লোক, যদিচ তাহার সকলেই বিবাহের হোমায়িকুণ্ডের চারি পাশে মুখ পতঙ্গের মতো ভ্রাম্যমাণ। স্বরবালা-উপেন্দ্র-চরিত্র তাহার ব্যতিক্রম। আদর্শ দাম্পত্য-জীবন কত সার্থক, কত মধুময় হইতে পারে, তাহার প্রমাণ এই দম্পতিটি। বিবাহিত প্রেমের চরম স্বরবালা ও উপেন্দ্রের জীবন।

কিরণময়ী যেমন রূপবতী, তেমনি বুদ্ধিমতী। তাহাকে 'ইন্টেলেক্চুয়াল' করিয়াই শরৎচন্দ্র আঁকিয়াছেন। স্বামীর কাছে সে প্রেম পায় নাই, পাইয়াছে বিজ্ঞা; বুদ্ধি তাহার নিজস্ব ছিল। স্বামীর মৃত্যুর পূর্বে উপেন্দ্রকে দেখিয়া সে মুগ্ধ হইল। স্বরবালার স্বামীপ্রেম দেখিয়া, সে-বস্তু যে কী বুকিল। স্বামী জীবিত থাকিলে হয়তো স্বরবালার উদাহরণ তাহার জীবনের মোড় ঘুরাইয়া দিতে পারিত। কিন্তু তাহা হইবার নয়। তাহার স্বামী মরিল। তখন তাহার স্মৃতিত হৃদয় উপেন্দ্রের দিকে ছুটিল। কিন্তু উপেন্দ্র তো অনঙ্গ ভক্তার নয়, সে স্বরবালার স্বামী। তখন তাহার ব্যর্থপ্রেম বিচ্ছেদের আকার ধরিয়া উপেন্দ্রকে আঁঘাত করিবার উদ্দেশ্যে এক অদ্ভুত কাজ করিয়া বসিল। সে উপেন্দ্রের স্নেহপাত্র দিবাকরকে লইয়া আরাকানে চলিয়া গেল। তারপরে উপেন্দ্রের কঠিন ব্যাধির সংবাদ পাইয়া যখন সে ফিরিল, তখনো উপেন্দ্রের প্রতি তাহার প্রেম অবিচল। হতভাগিনী সেই প্রেমের ভার সহিতে না পারিয়া উন্মাদপ্রায়— তাহার বিজ্ঞা-বুদ্ধি সব ভাঙিয়া পড়িল, রূপ তো আগেই ভাঙিয়া পড়িয়াছিল।

স্বরবালাতে পাইলাম প্রেমের সার্থকতা, কিরণময়ীতে পাইলাম প্রেমের ব্যর্থতা। সাবিত্রী এ-দুয়ের মাঝামাঝি। তাহার প্রেম সার্থকও নয়, আবার ব্যর্থও নয়। বাহিরের মানদণ্ডের বিচারে তাহার প্রেমের সার্থকতা ও ব্যর্থতা বুঝিবার উপায় নাই। কিংবা বলা উচিত যে, তাহার প্রেম বাহিরের বিচারে ব্যর্থ হইয়াও ভিতরের দিকে সার্থক। সতীশ তাহাকে ভালোবাসে, সেও সতীশকে ভালোবাসে—কিন্তু তাহার বেশি বাহ্য সার্থকতা তাহার ভাগ্যে আর ঘটিল না। নরনারীর প্রেমকে ঐটুকুতেই সীমাবদ্ধ করিলে সাবিত্রীর প্রেম সার্থক। কিন্তু বিবাহের বাহ্য সার্থকতা তাহার হইবার নয়। বরঞ্চ সেই পথের অন্তরায়-ফটির দায়িত্ব সে

লইতে বাধ্য হইয়াছে। যুতুকালে উপেক্ষা সরোজিনীর সহিত সতীশের বিবাহ দিবার ভার সাবিজীর উপরে দিয়া গিয়াছে। যুতুর পরেও তাহার অশরীরী প্রভাব সক্রিয় হইয়া রহিল। বিবাহিত প্রেমে যে-ব্যক্তি জীবনের চরম সার্থকতার স্বাদ পাইয়াছে, সরোজিনীর সঙ্গে সতীশের বিবাহের নির্দেশ দান করিয়া সতীশ ও সাবিজীকে এক মহাসংকট হইতে সে বাঁচাইয়া গেল।

সাবিজী কিরণময়ীর মতো বিদ্বম্বী নয়, সুরবালার মতো স্বামীপ্রেমে সৌভাগ্যবতীও সে নয়—তবু তাহার চরিত্র সরল, সতেজ ও উন্নত। সে কোন্ শক্তির বলে? তাহাকে মর্যাল ইন্সটিটিউট বা সহজাত নৈতিক বোধ বলা যাইতে পারে। ইহাই তাহাকে বহু দুর্গতির সম্ভাবনা হইতে রক্ষা করিয়া সতীশের জীবনক্ষেত্রে আনিয়া দিয়াছে। সতীশকে সে ভালোবাসিয়া ফেলিল। সহজাত নৈতিকবোধের সহিত ভালোবাসা মিলিয়া তাহাকে দুর্জয় করিয়া তুলিল, লোহা ইম্পাতে পরিণত হইল। সাবিজীর চরিত্র ইম্পাতের মতো দৃঢ়, নমনীয় এবং তীক্ষ্ণ-ধার। সে-ইম্পাত বিচিত্রকর্মা। দুর্গতির হাত হইতে রক্ষা করিবার উদ্দেশ্যে সতীশকেও সে বারংবার আঘাত করিতে স্খিয়া করে নাই। সরোজিনীর সহিত বিবাহ ঘটাইবার প্রতিক্রিয়াতে ইম্পাতের নমনীয়তা প্রকাশ পাইয়াছে। আর দৃঢ়তা তো আদি-অন্ত-মধ্য সর্বত্র।

ইহার চেয়ে অনেক কম ভারে, অনেক কম পরীক্ষার চাপে কিরণময়ী ভাঙিয়া পড়িয়াছে। সে লোহা মাত্র; দুঃখের ত্যাগে, প্রেমের সংমিশ্রণে ইম্পাত হইবার স্বেচ্ছা সে পায় নাই। কিরণময়ীর ভাঙিয়া পড়িবার আসল কারণ, তাহার প্রেম বাহিরে আশ্রয় সন্ধান করিয়াছিল। যাহার আশ্রয় ভিতরে তাহাকে বাহিরে স্থাপন করিতে গেলে এমনি হইবারই আশঙ্কা।

অনেকে সাবিজীর সহিত রোহিণীর তুলনা দিয়া শরৎচন্দ্র ও বঙ্কিমচন্দ্রের পার্থক্য দেখাইয়া থাকেন। কিন্তু তুলনাটা কি সার্থক? সাবিজী পতিত, কিন্তু পতিতা নয়; রোহিণী পতিত ও পতিতা দুই-ই; কাজেই তাহাদের পরিণাম একরকম হইতেই পারে না।

এই প্রসঙ্গে আর-একটা ব্যাপক প্রশ্ন করা যাইতে পারে। অনেকে বলেন যে, পতিতা নারীর প্রতি শিল্পী শরৎচন্দ্রের আচরণ সঙ্গময়। রাজলক্ষী, সাবিজী ও চন্দ্রমুখীর দৃষ্টান্ত দেখানো হইয়া থাকে। তাহার সবাই পতিত, কিন্তু কেহই

পতিভা নয়। বুদ্ধিতে, চরিত্রে ও নিষ্ঠায় তাহাদের মাথা সাধারণ নারীদের চেয়ে অনেক উচুতে। এমনকি যে-স্বয়ংবালা পাতিব্রতের আদর্শ, সাবিত্রী তাহার চেয়ে কোন অংশে কম? সাবিত্রীর মাহাত্ম্য সম্বন্ধে শেষ পর্যন্ত উপেক্ষের মতো পিউরি-ট্যানের মতোও পরিবর্তন ঘটানো। শরৎচন্দ্র ইহাদের প্রতি যতই করুণাপন্ন হোন-না কেন, বিবাহ-সম্পর্কের মধ্যে ইহাদের টানিয়া আনিতে সাহস পান নাই। তাঁহার ভাবটা যেন, মানবিক মহত্ব ও সামাজিক মর্যাদা ভিন্ন স্তরের বস্তু। একজন লোক মহৎ হইলেও সামাজিক মর্যাদায় ক্ষুণ্ণ হইতে পারে। এ-কথা তিনি স্পষ্টত না বলিলেও সাবিত্রী বলিয়াছে এবং এই অজুহাতেই সে সতীশকে বিবাহ করিতে অস্বীকার করিয়াছে।

হিন্দুবিবাহের প্রতি শরৎচন্দ্রের একটি বিশ্বয়জাত শ্রদ্ধার ভাব ছিল— দেখা যাইবে যে, এ-বিষয়ে শরৎচন্দ্রে ও বঙ্কিমচন্দ্রে বিশেষ ভেদ নাই। স্ববীজনাথ সম্বন্ধেও এ-কথা স্বীকার্য— প্রমাণ নৌকাডুবি, চোখের বালি এবং যোগাযোগ।

কিরণময়ীর সহিত শৈবলিনীর সার্থক তুলনা চলে। দুইজনেই বিবাহে অস্বীকার, দুইজনেরই জ্ঞানপিপাসু স্বামীর সঙ্গে শিষ্টার সম্বন্ধ। দুইজনেরই মন পরপুরুষ-অভিমুখী। শৈবলিনীর আন্তরিক হৃদয়, সামাজিক দণ্ড ও শেষে উন্মাদ অবস্থার কথা জানি। কিরণময়ীর অবস্থাও কি তরুণ নয়? শৈবলিনীর উন্মাদাবস্থার জন্য বঙ্কিমচন্দ্র যদি দায়ী হন, তবে কিরণময়ীর উন্মাদাবস্থার জন্য কি শরৎচন্দ্র দায়ী নহেন? শৈবলিনীর কামনা যদি বঙ্কিমচন্দ্রের দৃষ্টিতে দৃষণীয় হয়, কিরণময়ীর বাসনাকে শরৎচন্দ্রও কি দৃষণীয় মনে করেন নাই? নরনারীর লৌকিক প্রেমের আশ্রয় সমাজ ও বিবাহবন্ধন। তদতিরিক্ত প্রেমের আশ্রয় সমাজ নয়, নরনারীর অন্তঃকরণ। সে-প্রেমকে সাবিত্রী যেভাবে বহন করিতে উচ্ছত হইয়াছে সেই-ভাবেই বহন করিতে হইবে— অগ্রথা কাহারো কল্যাণ হয় না। ইহা বিশেষ-ভাবে ভারতীয় কথা এবং সমস্ত ভারতীয় লেখকই এই সত্যকে মানিয়া চলিয়াছেন। শরৎচন্দ্রও অগ্রথা করেন নাই। ইহা সাহস বা ভীকতার প্রমাণ নয়। মানবিক সত্যকে সামাজিক সত্যের সহিত সংগত করিয়া গ্রহণ করিবার ব্যাপার। সমাজ-চৈতন্তের ইহা একটা দৃষ্টান্ত। শিল্পীমাত্রেই সামাজিক শিল্পী। মাটি ছাড়া তৃণ জন্মায় না। ত্রিশঙ্কর জগতে শিল্পসৃষ্টি সম্ভব নহে।

শরৎচন্দ্রের মহত্ব এই যে, তিনি পতিভা নারীর সঙ্গে পতিভা নারীর ভুল

করেন নাই। তাঁহার বাস্তবসম্মত লেখনী পতিত নারীকে সামাজিক মর্যাদায় ফিরাইয়া লইয়া যায় নাই সত্য, কিন্তু তাহাদের মানবিক মহত্বের উপরেও প্রতিষ্ঠিত করিতে ভোলে নাই। সামাজিক মর্যাদাই একমাত্র মর্যাদা নয়, মানবিক মর্যাদা বলিয়াও একটা বস্তু আছে। তাহার মূল্য অপরটির চেয়ে অল্প নয়। সেই অভূক্ত পীঠস্থানে তিনি পতিত নারীদের প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন— এখানেই তাঁহার করুণা। মানবিক মহত্বের পাদপীঠে প্রতিষ্ঠিত হইয়া শরৎচন্দ্রের সাবিত্রীর উন্নত ললাট পৌরাণিক সাবিত্রীর প্রায় সমান হইয়া পড়িয়াছে। খুব সম্ভব লেখকের জ্ঞাতসারেই সাবিত্রী নামের মধ্যে এই রকম একটা ইঙ্গিত বর্তমান।

অচলা

শরৎচন্দ্রের ‘গৃহদাহ’ উপন্যাসখানি তাঁহার অন্ত্যস্ত সব উপন্যাস হইতে একটু স্বতন্ত্র পর্যায়ের। তাঁহার অন্ত্যস্ত উপন্যাসকে ভগ্নবিবাহ পাত্ৰপাত্ৰীর জীবন-কাহিনী বলিলে অভ্যুক্তি হয় না। কোনো কারণে—সে-কারণ সামাজিক হইতে পারে, অর্থনৈতিক হইতে পারে— অধিকাংশ সময়েই সামাজিক কারণে, পাত্ৰ-পাত্ৰীর মধ্যে বিবাহ ঘটতে পারে নাই। তারপর আবার তাহাদের দেখা ঘটিয়াছে, অনেক সময়ে সে-দেখা বহু বৎসর পরে ঘটিয়াছে, তখন তাহাদের পরস্পরের মধ্যে যে-আকর্ষণ-বিকর্ষণ চলিতে থাকে তাহাই শরৎচন্দ্রের অধিকাংশ উপন্যাসের উপজীব্য। কদাচিৎ কখনো এই নিয়মের ব্যতিক্রম ঘটে। ‘গৃহদাহ’ সেই ব্যতিক্রম। সেইজন্য গৃহদাহের নায়িকা অচলা তাঁহার অন্ত্যস্ত প্রধান নারীচরিত্র হইতে স্বতন্ত্র।

শরৎচন্দ্রের কল্পিত প্রধান নারীচরিত্রগুলির স্বন্দ প্রবৃত্তি ও সংস্কারের মধ্যে— দেখা যায় যে শেষ পর্যন্ত তাহারা কখনোই সংস্কারের সীমা উত্তীর্ণ হইতে পারে নাই।

রাজলক্ষ্মী ও সাবিত্রী যথাক্রমে শ্রীকান্ত ও সতীশকে ভালোবাসে বটে, কিন্তু সে ভালোবাসাকে তাহারা যে বিবাহের সীমা পর্যন্ত টানিয়া লইয়া যাইতে পারে

নাই তাহার কারণ, নিজেদের পূর্বেতিহাসের ছাপ তাহাদের মনের মধ্যে অত্যন্ত সচেতন ছিল। রাজলক্ষ্মী ও সাবিত্রী দুইজনেই আত্মতানিক হিন্দু, পূজা-অর্চনা লইয়া অনেকটা সময় তাহারা কাটায়। তাহারা জানে যে, তাহারা পতিতা নয়, পতিত মাত্র, কিন্তু সেটাও তাহাদের চক্ষে এতই দৃশ্যীয় যে বিবাহের হোমায়িন-সমীপে আসিতে তাহারা সংকুচিত। প্রবৃত্তি দুর্দম হইলেও, তাহারা আরও প্রবল ; ফলে এখানে সংস্কারেরই জয় হইয়াছে।

বিবাহরূপ সংস্কার সধক্ষে শরৎচন্দ্রের ধারণা এমন দুর্বোধ যে, যেখানে একবার বিবাহের কথা উঠিয়াছে, যেমন রমা ও রমেশের ক্ষেত্রে— কিংবা ছেলে-খেলাচ্ছলেও বিবাহের অভিনয় হইয়াছে, যেমন শেখর ও ললিতার, যেমন বোড়শী ও জীবানন্দের, যেমন রাজলক্ষ্মী ও শ্রীকান্তের— লেখক তাহাকে আর লঙ্ঘন করিতে সাহস করেন নাই। যেখানে সম্ভব, শেষপর্যন্ত তাহাদের বিবাহ ঘটয়াছে— যেমন ললিতা ও শেখরের বেলায়। কিন্তু যেখানে কোনো সামাজিক কারণে বিবাহটা সম্ভব হয় নাই, সেখানেও নরনারী পরস্পরকে মনে-মনে বা নিজেদের মধ্যে স্বামী-স্ত্রী বলিয়াই ধরিয়া লইয়াছে। কিন্তু লেখক কখনোই বিবাহের সামাজিক অস্তিত্ব পর্যন্ত অগ্রসর হন নাই। সংস্কার ও প্রবৃত্তির দ্বন্দ্ব সংস্কারেরই জয় হইয়াছে— কেবল নারীর মনে মাত্র নয়, লেখকের মনেও বটে। 'দত্তা' উপস্থাসের বিজয়াকে এই নিয়মের আর-একটি ব্যতিক্রম বলিয়া মনে হইতে পারে— কিন্তু বস্তুত তাহা নয়। সেখানেও সংস্কারেরই জয়। বিজয়া যখন ঘটনাক্রমে জানিতে পারিল যে তাহার পিতা মৃত্যুকালে তাহাকে নরেন্দ্রের উদ্দেশ্যেই রাখিয়া গিয়াছেন, অমনি তাহার মন প্রস্তুত হইল। আগে হইতে মনে-মনে সে নরেন্দ্রকে ভালোবাসিয়া ফেলিয়াছিল ; কিন্তু পিতৃ-অভিপ্রায়ের সাহায্য না পাইলে মনঃস্থির করিতে পারিত না। তাহার মনে প্রবৃত্তি ছিল নরেন্দ্রের দিকে, সংস্কার ছিল বিলাসবিহারীর দিকে, সেই সংস্কারের টানেই সে প্রবৃত্তির উজ্জানে চলিতেছিল, এমন সময়ে সংস্কারের হাওয়া ঘুরিয়া গেল, এবং প্রবৃত্তি ও সংস্কার একযোগে নরেন্দ্রের দিকে টান মারিল— রাসবিহারী ও বিলাসবিহারীর সাঁড়াশি-আক্রমণ এড়াইয়া নরেন্দ্রের বামে তাহার পিতৃনির্দিষ্ট আসনে গিয়া সে বসিল।

গৃহদাহে এ-সমস্তর ব্যতিক্রম। প্রথম ব্যতিক্রম— কাহিনীর প্রারম্ভেই মহিম

ও অচলার বিবাহ ঘটান্নাছে। একে তো শরৎচন্দ্রের উপস্থানে বিবাহ প্রায়ই ঘটে না, কখনো কদাচিৎ ঘটিলে প্রায় শেষ মুহূর্তে ঘটে— যেমন 'পরিণীতা'য় এবং 'দস্তা'য়, এ-দুখানির শেষ পাতা-কয়েকটি হোমায়ি-উজ্জ্বল; অজ্ঞাত অনেকগুলির শেষ পাতা-কয়েকটি যেমন চিতায়ি-ধূসর। দ্বিতীয় প্রভেদ এই যে, স্বরেশ ও মহিমের মধ্যে আকর্ষণ-বিকর্ষণে, অর্থাৎ সংস্কার ও প্রবৃত্তির দ্বন্দ্বে, প্রবৃত্তিই জয়ী হইয়াছে। সে-জয় অল্প আয়্যাসে হয় নাই এবং অনেক পরিমাণে আকস্মিকভাবে ও ঘটনার চক্রান্তে ঘটিয়াছে সত্য, তবে জয় যে হইয়াছে তাহাতে আর সন্দেহ নাই। প্রবৃত্তির গলায় মালা দিতে বাধ্য হইলেও অচলা স্তম্ভী হয় নাই। রাজলক্ষ্মী স্ত্রীকান্তকে না পাইয়া যে-আনন্দ পাইয়াছিল, সাবিত্রী সতীশকে ত্যাগ করিয়া যে-আনন্দ পাইয়াছিল, স্বরেশকে লাভ করিয়া অচলা তাহার চেয়ে অনেক বেশি দুঃখ পাইয়াছিল।

স্বরেশের সহিত প্রথমব্রাত্মিতে মিলনের পরে অচলার যে-চিত্র লেখক দেখাইয়াছেন, তাহার গানি ও কালিমা কী অপরিমেয়! 'তাহার মুখ মড়ার মত শাদা, দুই চোখের কোলে গাঢ় কালিমা, এবং কালো পাখরের গা দিয়ে যেমন ঝরনার ধারা নামিয়া আসে, ঠিক তেমনি দুই চোখের কোল বহিয়া অশ্রু ঝরিতেছে।'

প্রবৃত্তির জয় হইয়াছে বটে, কিন্তু এ কী-রকম জয়? সংস্কারের শেষ-পরিখাপ্রায়ী অচলার মুমূর্ষু দেহের উপরে তাহার পতাকা প্রোথিত। মুমূর্ষু দেহটি ছাড়া বিজয়ী আর কী পাইল? এ-রকম লক্ষ্মীহীন জয়ে বিজয়ীরই কি আনন্দ আছে? অচলা হারিয়া পাঠকের সহানুভূতি জয় করিয়া লইল। বিজয়ীর রহিল শুধু ক্ষতবিক্ষত যুদ্ধক্ষেত্রটা।

অচলার মনে স্বরেশের স্থান ছিল না বলিয়াছি, কিন্তু মহিমের স্থান ছিল কি? মহিমের স্থান ছিল না, ছিল স্বামীর স্থান। তবে মহিমে আর স্বামীতে অচলার মনে একাত্ম হইতে পারে নাই, তাই এত অনায়াসে সে-মনের মধ্যে কখনো মহিম কখনো স্বরেশ যাতায়াত করিতে পারিয়াছে। অচলার মনে স্বামীর যে-আদর্শ বিরাজ করিতেছিল তাহার সঙ্গে— কি স্বরেশ, কি মহিম কাহাকেও অচলা মিলাইয়া লইতে পারে নাই। অচলা স্বামীনিষ্ঠ, এখানে তাহার অচলানাংমের সার্থকতা; মাহুষের সঙ্গে ব্যবহারে সে চঞ্চল, তাই সমাজের চোখে সে ভ্রষ্ট।

স্বামী আদর্শে ও পতিরূপে গৃহীত ব্যক্তিতে সাধারণত সহজে মিলিয়া গিয়া অভিন্ন হইয়া দাঁড়ায়— কিন্তু ঘটনাচক্রে ইহার ব্যতিক্রম ঘটিতে পারে, অচলার জীবন তাহার দৃষ্টান্ত। এমন কেন হইল, সে-বিষয়ে আলোচনা চলিতে পারে। বিবাহ-পূর্ব সামাজিক পরিবেশ, বিবাহোত্তর আর্থিক অনটন, সুরেশের বাঁধভাঙা প্রেমনিবেদন, মহিমের অভিসংযত আত্মকেন্দ্রিকতা— সমস্তই অচলাকে দুঃখময় ইতিহাসের পথে ঠেলিয়া দিয়াছে। লেখক অচলাকে দণ্ড দিতে কুণ্ঠিত হন নাই, কিন্তু তাহার বিশেষ অবস্থা স্মরণ করিয়া তাহার প্রতি করুণার ধারাও প্রবাহিত করিয়া দিয়াছেন। অচলার পরিণামের জন্ত তাহার পারিপার্শ্বিকেরই দায়িত্ব বেশি—এ-রকম অবস্থায় অল্প নারীই অচলা থাকিতে পারে, অচলাও পারে নাই।

সুরেশের মৃতদেহ দাহ করিয়া ‘মহিম আসিয়া দেখিল, সে কেরোসিনের আলোটা সম্মুখে রাখিয়া চুপ করিয়া বসিয়া আছে। কহিল, এখন তুমি কি করবে?’

‘আমি? বলিয়া অচলা তাহার মুখের প্রতি চাহিয়া কত কি ভাবিতে লাগিল, শেষে বলিল, আমি তো ভেবে পাই নে। তুমি যা হকুম করবে, আমি তাই করব।’

অচলার এই ‘তুমি’ কে? মহিম ভাবিয়াছিল সে নিজে। কিন্তু তাহা সত্য নয়। অচলা অন্তর্নিহিত স্বামীর আদর্শকে সন্তোষণ করিয়াছিল মাত্র। সে-আদর্শের সহিত মহিমের আত্মতা খুব বেশি নয়। অবশ্য অচলাও জানিত না যে ‘তুমি’ বলিয়া সে আদর্শগত স্বামীকে সন্তোষণ করিতেছে; সে দেখিতেছে মহিমকে, অল্পভব করিতেছে একটি আদর্শকে। এ-দুয়ে যে মেলে না, ইহা তাহার অপোচন—ইহাতেই তাহার জীবনের টাঁজেডি।

শ্রীমৎ শ্যামানন্দ ব্রহ্মচারী

হুই উপায়ে সাহিত্যে চরিত্র-পরিকল্পনা চলিতে পারে—সৃষ্টিকার্য আর আবিষ্কার। যাহা ছিল না তাহার বিকাশ সৃষ্টিকার্য, আর যাহা ছিল তাহার প্রকাশ আবিষ্কার। আমেরিকা মহাদেশ ছিল, কলম্বাস নাবিক তাহাকে প্রকাশ করিলেন, কলম্বাস আমেরিকার আবিষ্কর্তা। একবার বিশ্বামিত্র বিধাতার সঙ্গে বেষাবেষি করিয়া স্বতন্ত্র একটা পৃথিবী সৃষ্টির চেষ্টা করিয়াছিলেন, সে-চেষ্টা সফল হয় নাই। বিশ্বামিত্র ব্যর্থ স্রষ্টা। বিশ্বামিত্রের ব্যর্থতার কারণ কী? তাহার সৃষ্টি-প্রেরণার মূলে প্রেম ছিল না। সৃষ্টির জন্ত প্রেমের আবশ্যিক, যেমন আবশ্যিক আবিষ্কারের জন্ত জ্ঞানের। কলম্বাস সার্থক আবিষ্কর্তার দৃষ্টান্ত, বিশ্বামিত্র যেমন দৃষ্টান্ত ব্যর্থ স্রষ্টার।

বাস্তব জগতের এই রীতি সাহিত্যজগৎ সম্বন্ধেও সত্য। সেখানেও পূর্বোক্ত হুই উপায়ে চরিত্র-পরিকল্পনা চলিয়া থাকে। কোনো-কোনো লেখক সৃষ্টি করেন, আবার কোনো-কোনো লেখক আবিষ্কার করেন। চরিত্রের সৃষ্টিকার্য দেখিলে বুঝিতে পারি, অমুক ব্যক্তিটি এই প্রথম জন্মগ্রহণ করিল। আর চরিত্রের আবিষ্কারকর্য দেখিলে বুঝিতে পারি, লেখক অমুক ব্যক্তিটিকে সম্মুখে দাঁড় করাইয়া দিয়াছেন। লোকটি চিরকালই ছিল, কেবল আমাদের দৃষ্টি নানা সংস্কারে আচ্ছন্ন বলিয়া তাহাকে দেখিয়াও দেখি নাই। লেখক সেই সংস্কারমুক্ত, তিনি ইহাকে দেখিয়াছেন আর আমাদের দর্শনযোগ্য করিয়া তুলিয়াছেন। লেখকের প্রসাদে 'ছিল যা ভুবনের অন্ধকারে, এল তা জীবনের আলোকপারে।'

এবারে উদাহরণে আসা যাইতে পারে। মুকুন্দরাম চক্রবর্তী সাহিত্যে আবিষ্কারক। তাঁহার অঙ্কিত কালকেতু ও ফুল্লরা আবিষ্কারকর্য। বিশেষ দরিদ্রা-বন্দ্য তাহাদের যে-চিত্র ফুটিয়াছে তাহা আবিষ্কার ছাড়া আর-কিছুই নহে। রাজা ও রানী হইবার পরে কালকেতু ও ফুল্লরার চরিত্র তেমন বিশ্বাসগ্রাহী হয় নাই, সেটা না আবিষ্কার, না সৃষ্টি। কিন্তু সবচেয়ে বেশি করিয়া আবিষ্কাররীতি সফল হইয়াছে তাঁড়ু দস্তের বেলায়। তাঁড়ু দস্তই মুকুন্দরামের শ্রেষ্ঠ সৃষ্টি-পরিকল্পনা,

আর এ-পরিকল্পনার মূলে আছে মুকুন্দরামের আবিষ্কার দৃষ্টি। আবিষ্কারই মুকুন্দরামের প্রতিভার বিশেষ ধর্ম।

প্রতিভার সাধন্যে মুকুন্দরামের সহিত শরৎচন্দ্রের তুলনা চলে। শরৎচন্দ্রের অধিকাংশ চরিত্র আবিষ্কারধর্ম-সজ্জাত। ‘পথের দাবী’র অনেকগুলি চরিত্র-পরিকল্পনার শরৎচন্দ্র নিজের বিশিষ্ট রীতি পরিত্যাগ করিয়াছেন, আর এই কারণেই উপন্যাসখানি রসোত্তীর্ণ হইতে পারে নাই।

শরৎচন্দ্রের উপন্যাসে দুই পর্যায়ের চিত্রই বর্তমান। তাঁহার হীরা-দেবেজ্ঞ আবিষ্কার, সূর্যমুখী-কুন্দনন্দিনী সৃষ্টি।

রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে এ-কথা সত্য। তাঁহার মহিম, কৈলাস, পরেশবাবু, কৃষ্ণদয়াল আবিষ্কার; আর গোরা, আনন্দময়ী, সূচরিতা সৃষ্টি।

আবিষ্কারের জগৎ আবশ্যক পর্যবেক্ষণশক্তির, সৃষ্টির জগৎ আবশ্যক কল্পনাশক্তির। কোনো লেখকে একটা, কোনো লেখকে অপরটা প্রবল। আবার কোনো-কোনো লেখকে দুইটাই প্রবল। বঙ্কিমচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ শেষোক্ত পর্যায়-ভুক্ত, মুকুন্দরাম ও শরৎচন্দ্রে পর্যবেক্ষণশক্তি প্রবল।

আগে বলিয়াছি যে, আবিষ্কারের জগৎ চাই জ্ঞান, সৃষ্টির জগৎ চাই প্রেম; আবার আবিষ্কারের জগৎ পর্যবেক্ষণশক্তি, সৃষ্টির জগৎ চাই কল্পনাশক্তি। পর্যবেক্ষণশক্তির নেত্র জ্ঞান; কল্পনাশক্তির তৃতীয় নেত্র প্রেম। তৃতীয় নেত্রের বিশ্বদর্শনক্ষমতা হইতে নেত্রদ্বয় স্বভাবতই বঞ্চিত।

পরশুরাম-অঙ্কিত অধিকাংশ চরিত্র সাহিত্যে আবিষ্কারকার্য। কাহিনীর পরিবেশ সম্বন্ধে তাঁহার জ্ঞান অসাধারণ, কাহিনীর নরনারী সম্বন্ধে তাঁহার পর্যবেক্ষণশক্তি অতিশয় সূক্ষ্ম। তাঁহার স্বক্ষেত্রে তিনি প্রতিদ্বন্দ্বীরহিত। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ও জৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়ের সহিত কতক পরিমাণে পরশুরামের তুলনা করা চলে। প্রভাতকুমার ও জৈলোক্যনাথের পরিধি বিস্তৃততর, তাঁহাদের অঙ্কিত নরনারীর সংখ্যাও প্রচুরতর, সহৃদয়তার ভাবও কিছু বেশি—এ-সবই সত্য। কিন্তু স্বক্ষেত্রে রসোদ্বোধনের ক্ষমতায় পরশুরাম তাঁহাদের উপরে। পরশুরামের সূক্ষ্ম দৃষ্টি, মার্জিত রুচি, সমতার মধ্যে বিষমের আরোপ করিয়া হাত্তোদ্ভেকের ক্ষমতা, বাক্যকে মোচড় দিয়া অষ্টাবজ্জসৃষ্টির কৌশল, দুর্লভ টেকনিক্যাল বিষয়ের শিলাশূঙ্গ হইতে হাসির স্বরনা বাহির করিয়া আনিয়া

সাধারণের করায়ত্ত করিয়া দিবার নিপুণতা, নীরস আপিস-পাড়ায় হাসির দক্ষিণ-
হাওয়া বহাইয়া দিবার দক্ষতা একেবারে অসাধারণ। লিমিটেড কোম্পানির
মধ্যে যে এত আনলিমিটেড হাসির জাবক ছিল, তাহা আগে কে জানিত !
আবার সে-হাসিকেও তিনি টানিয়া বাহির করিয়াছেন কলকারখানার শুষ্ক
হটাঙ্গাল হইতে, নামাইয়া আনিয়াছেন মেমোরাণ্ডাম্, আর্টিকেলস্, ডেস্ক, লেজার
ও ডিরেক্টরদের মিটিঙের দুর্গম দুর্গম দুস্তর শিলাস্তূপ হইতে। ডালহৌসি স্কোয়ারের
উত্তম অট্টালিকাচূড়ায়, পুঞ্জিত আপিস-ফাইলের স্তরে-স্তরে হাসির যে-হিমবাহ
সঞ্চিত হইয়া ছিল, পরশুরামের ইঙ্গিতে তাহার চঞ্চল হইয়া ছুটিয়া বাহির
হইয়াছে, ক্লাইভ স্ট্রিটের খাত বাহিয়া সেই ঝরনা ছুটিয়া আসিয়া মিলিত হইয়াছে
সাধারণের জীবনপ্রবাহে। পরশুরাম হাসির ভগীরথ।

শ্রীশ্রীসিদ্ধেশ্বরী লিমিটেডের শ্রামবাবু ওরফে শ্রীমৎ শ্রীমানন্দ ব্রহ্মচারী পরশু-
রাম-বিরচিত চরিত্রের টাইপ বলিয়া গ্রহণ করা যাইতে পারে। ব্যবসায়িক
অসাধুতা আর ধর্মগত কুসংস্কারের উপরেই পরশুরামের কুঠার সবচেয়ে বেশি
নির্দয়। ‘শ্রীশ্রীসিদ্ধেশ্বরী লিমিটেড’ গল্প এ-ছটি ধারার সংগমস্থলে বিরচিত। মাহুষের
ধর্মগত কুসংস্কারকে মূলধনরূপে খাটাইয়া ব্যবসায়িক অসাধুতার চরম দৃষ্টান্ত এই
গল্পটি। শ্রীমৎ শ্রীমানন্দ ব্রহ্মচারী ধর্ম-অর্থ-কাম-মোক্ চতুর্ভুগের ঘনীভূত ক্ষীর।
কোম্পানির নাম ‘ব্রহ্মচারী অ্যাণ্ড ব্রাদার-ইন্-ল, জেনারেল মার্চেন্টস’। এক দিকে
ব্রহ্মচারী, অপর দিকে জেনারেল মার্চেন্টস— আর দুইকে সংযুক্ত করিয়া রাখিয়াছে
ব্রাদার-ইন্-ল। ব্রাদার-ইন্-ল ছাড়া আর কাহারো পক্ষে এই দুয়ের সংযোগ-
স্থাপন সম্ভব নহে। এ-বিষয়ে কাহারো সন্দেহ থাকিলে শব্দটার বাংলায় অম্ববাদ
করিয়া লইলেই চলিবে।

এ-যুগে অসাধুতা, আর ধর্মীয় কুসংস্কাররূপ বিপু— ছটাই সবচেয়ে
প্রবল। একদিকে অমিত ধনলোভ দেখা দিয়াছে, অল্প দিকে পরকালের লোভটাও
ছাড়িতে পারা যায় নাই, এমত সময়ে এমত সমাজে এই দুই বিপু তড়ানায়
সমস্ত সংসারটাই একটা নুবুহৎ শ্রীশ্রীসিদ্ধেশ্বরী লিমিটেড কোম্পানিতে পরিণত
হইয়াছে, আর দলে-দলে শ্রীমৎ শ্রীমানন্দ ব্রহ্মচারী গেরুয়া ব্যাগ ও ফোঁটাকাটা
ললাট লইয়া অপরের ললাটে লালবাতির শিখাটি জ্বালাইয়া দিবার জন্ত বাহির
হইয়া পড়িয়াছে। বিরিকি বাবা ভণ্ড সাধু সত্য, কিন্তু শেষ পর্যন্ত তাহার ভণ্ডামি

ধরা পড়িয়া গিয়াছে। কিন্তু শ্রামবাবুর ভণ্ডামি শেষ পর্যন্ত অটুট রহিয়াছে। বিবিষ্ণি বাবা ভণ্ডামির পরীক্ষায় ফেল পড়িয়াছে, কিন্তু ভণ্ডামিটাকে শ্রামবাবু এমন পরিপাক করিয়াছে যে, এক-একবার মনে হয় বুঝি-বা সে সাধু! শ্রামবাবু ভণ্ডামির নীলকণ্ঠ। সেইজগ্গাই সে আরও ভয়ানক।

শ্রামবাবুকে দেখিলে বুঝিতে পারা যাইবে যে, কেন কতকগুলি চরিত্রকে আবিষ্কারকার্য বলিয়া বর্ণনা করিয়াছি। শ্রামবাবুর মতো লোকেরা স্বয়ংক্রিয় এবং ইতস্ততসঙ্করণশীল। আমরা তাহাদের দেখিয়াও দেখি না, একপাত্রে অর্থ ও পরমার্থ লাভ করিবার আশায় ব্রাদার-ইন্-ল-প্রতিষ্ঠিত কোম্পানির শেয়ার কিনিয়া থাকি! পরশুরাম তাহাকে আমাদের হইয়া দেখিয়াছেন ও দেখাইয়াছেন, বুঝিয়াছেন ও বুঝাইয়াছেন। তাঁহার দেখার স্বত্রে, বোঝার স্বত্রে মনে হয়— তাই তো, লোকটাকে সেদিন আপিসপাড়ায় দেখিয়াছিলাম বটে! আবার মনে পড়ে, বছর-দুই আগে লোকটা কিছু শেয়ার বেচিয়া গিয়াছিল বটে! তখন মনে পড়ে—সর্বনাশ! লোকটা অতি ভয়ানক! মনে-মনে তাঁহার বিরুদ্ধে দরজা আঁটিয়া দিই। লেখক আমাদের হইয়া প্রচ্ছন্নকৈ প্রকাশ করিয়াছেন। ইহাই প্রতিভার আবিষ্কারকার্য! পরশুরাম-অঙ্কিত অধিকাংশ চরিত্র সম্বন্ধেই এই সত্য প্রযোজ্য।

