

বিশ শতকের নির্বাচিত বাংলা ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো:
পর্যালোচনা ও বিশ্লেষণ

[যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ে পিএইচ.ডি (কলা অনুষদ) উপাধি প্রাপ্তির জন্য প্রদত্ত গবেষণা-অভিসন্দর্ভ]

গবেষক: মৌমিতা দাস

নিবন্ধীকরণ সংখ্যা: A00BE1601021

নিবন্ধীকরণের তারিখ: 06.08.2021

তত্ত্বাবধায়ক: ড. ব্রতী গায়েন

সহকারী অধ্যাপক, বাংলা বিভাগ

যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়

বাংলা বিভাগ

যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়

কলকাতা – ৭০০০৩২

CERTIFIED THAT THE THESIS ENTITLED

‘বিশ শতকের নির্বাচিত বাংলা ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো: পর্যালোচনা ও বিশ্লেষণ’
submitted by me for the award of the degree of Doctor of Philosophy in
Arts at Jadavpur University is based upon my work carried out under the
Supervision of **Dr. Broti Gayen**, Assistant Professor, Department of
Bengali, Jadavpur University.

And that neither this thesis nor any part of it has been submitted before for
any degree or diploma anywhere/ elsewhere.

Countersigned by
the Supervisor:

Broti Gayen

Dated:

29/8/25

Candidate:

Moumifa Das.

Dated:

29.08.2025

গবেষণা পদ্ধতি

‘বিশ শতকের নির্বাচিত বাংলা ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো: পর্যালোচনা ও বিশ্লেষণ’—
শীর্ষক গবেষণা অভিসন্দর্ভটি নির্মাণের জন্য নিম্নলিখিত গবেষণা পদ্ধতি অনুসরণ করা হয়েছে:

- গবেষণা অভিসন্দর্ভের বিষয় নির্বাচনের পর বিষয়ের অভিমুখ অনুসারে বিশ শতকের তিনজন ঔপন্যাসিকের তিনটি ট্রিলজি ও আখ্যানতত্ত্বের জন্য প্রয়োজনীয় আকরগ্রন্থ একাধিক গ্রন্থাগার ও আন্তর্জালিক আর্কাইভ থেকে সংগ্রহ করা হয়েছে।
- আকর গ্রন্থের পাশাপাশি বিভিন্ন সহায়ক গ্রন্থ ও পত্র-পত্রিকার সাহায্য নেওয়া হয়েছে। সেগুলি একাধিক গ্রন্থাগার ও আন্তর্জালিক আর্কাইভ থেকে সংগ্রহ করা হয়েছে।
- সমগ্র গবেষণা অভিসন্দর্ভটিকে প্রস্তাবনা, ভূমিকা, বিষয়ানুসারে সাতটি অধ্যায়, উপসংহার, গ্রন্থপঞ্জি— এইরকম বিভাজনে বিন্যস্ত করা হয়েছে।
- গবেষণা অভিসন্দর্ভটি তুলনামূলক পদ্ধতি ব্যবহার করে নির্মাণ করা হয়েছে। পাশ্চাত্যের আখ্যানতত্ত্বে উপর ভিত্তি করে বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের গঠনভিত্তিক কাঠামো নির্মাণ করা হয়েছে।
- সমগ্র গবেষণা অভিসন্দর্ভটি বাংলা ভাষায় অত্র সফটওয়্যারে কালপুরুষ ফন্টে ১৪ পয়েন্টে লিখিত হয়েছে। দুটি লাইনের মাঝে দূরত্ব রাখা হয়েছে ১.১৫।
- গবেষণা অভিসন্দর্ভে ব্যবহৃত উদ্ধৃতিগুলি কালপুরুষ ফন্টে ১২ পয়েন্টে লিখিত হয়েছে। সেক্ষেত্রে দুটি লাইনের মাঝে ব্যবধান ১.০ রাখা হয়েছে। সংক্ষিপ্ত উদ্ধৃতির ক্ষেত্রে উদ্ধৃতিচিহ্ন এবং অন্যান্য ক্ষেত্রে Block Quotation ব্যবহার করা হয়েছে।
- উদ্ধৃতি ছাড়া সম্পূর্ণ গবেষণা অভিসন্দর্ভে পশ্চিমবঙ্গ বাংলা আকাদেমি প্রণীত বানানবিধি অনুসরণ করা হয়েছে।
- তথ্যসূত্র ও গ্রন্থপঞ্জি নির্মাণে Chicago Manual of Style-এর সপ্তদশ সংস্করণ (17th Edition) ব্যবহৃত হয়েছে। তথ্যসূত্র উল্লেখ করার ক্ষেত্রে ফুটনোট পদ্ধতি অনুসরণ করা হয়েছে।

প্রস্তাবনা

উপন্যাস কথাসাহিত্যের অন্যতম আধুনিক একটি সংরূপ। বিশ শতকে বাংলা উপন্যাসে নানা দিক পরিবর্তন লক্ষ করা যায়। বাংলা উপন্যাসে ট্রিলজি বা ত্রয়ী উপন্যাসের সূচনা এই সময়ে দেখা যায়। এই ধারা বাংলা উপন্যাসে নতুনত্ব নিয়ে আসে। দীর্ঘ প্রেক্ষাপটে বিস্তৃত তিন পর্বে একটি কাহিনি সম্পূর্ণ রূপ লাভ করে। এই নতুনত্ব উপন্যাসের ইতিহাসে একটি বাঁকবদল এনে দেয়। কিন্তু এই ধারা বা ফর্ম নিয়ে চর্চা খুব বেশি দেখা যায় না। লেখক বা উপন্যাসিক নিজস্ব ইচ্ছানুসারে এই পর্বভিত্তিক উপন্যাস রচনা করেছেন বলে মনে করা হয়। এই ফর্ম বা ধারার উৎপত্তি ও অর্থ বিশ্লেষণের মাধ্যমে এই এই ধারার পরিচয় পাওয়া যায়। যা থেকে বোঝা সম্ভব হয় এই ধারা একক উপন্যাসের ধারা থেকে পৃথক। এবং বিশেষ কারণে এই ধরনের বৃহৎ প্রেক্ষাপটে উপন্যাসগুলি সংযুক্ত হয়ে রচিত হয়।

ট্রিলজি উপন্যাসগুলি বিস্তৃত প্রেক্ষাপটে, বিস্তৃত সময়কে ধারণ করে লেখা হয়েছে। সাহিত্যে সাধারণত সময় ও সমাজের কথা খুব স্বাভাবিকভাবে আসে। কিন্তু উক্ত গবেষণা-অভিসন্দর্ভে বিষয়ভিত্তিক আলোচনার বাইরে আখ্যানতত্ত্বের গঠনভিত্তিক কাঠামো নির্মাণ দ্বারা কাহিনির কাঠামো বিশ্লেষণ করার চেষ্টা করা হয়েছে। বাহ্যিকভাবে ত্রয়ী উপন্যাসগুলির গঠন একক উপন্যাসের গঠন থেকে আলাদা। কিন্তু কাহিনির অন্তর্নিহিত ভাষাভিত্তিক গঠন বিশ্লেষণ দ্বারা ত্রয়ী উপন্যাসগুলি গঠন সম্পর্কে সম্যক ধারণা তৈরি করা হয়েছে। পাশ্চাত্য আখ্যানতত্ত্বের আখ্যান কাঠামোর উপাদান দ্বারা নির্বাচিত তিনজন উপন্যাসিকের (গোপাল হালদার, আশাপূর্ণা দেবী, মণিশংকর মুখোপাধ্যায়) তিনটি ত্রয়ী উপন্যাসের কাহিনি বিশ্লেষণ করা হয়েছে। ফলে ইংরেজি শব্দের বেশ কিছু বাংলা রূপান্তর বা পরিভাষা ব্যবহার করা হয়েছে, পূর্বে ব্যবহৃত কিছু বাংলা শব্দও গ্রহণ করা হয়েছে।

ধ্রুপদী আখ্যানতত্ত্বের গঠনভিত্তিক আলোচনা ও চর্চা ইতিপূর্বে দেখা গেছে। তবে বাংলা ত্রয়ী উপন্যাসের গঠন ও আখ্যান কাঠামো নির্মাণের দিকটি ইতিপূর্বে আলোচিত হয়নি। তিন

পৰ্বে বিভক্ত ত্ৰয়ী উপন্যাসের গঠনভিত্তিক কাঠামো নির্মাণ ও একক উপন্যাসের সঙ্গে সেই গঠনের পার্থক্য চিহ্নিত করা এই গবেষণা-অভিসন্দর্ভের মূল অস্থি। সেই সূত্রে পাশ্চাত্য আখ্যানতত্ত্বের খোঁজ ও উপন্যাসে ট্রিলজির উৎপত্তি সংক্রান্ত তথ্য সংযুক্ত করা হয়েছে। বাংলা ত্ৰয়ী উপন্যাসের কাঠামো নির্মাণের উপাদানগুলি বিশ্লেষণ করে কোন উপাদান ত্ৰয়ী উপন্যাসের কাঠামো নির্মাণে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করেছে, তা দেখানোর জন্য এই অভিসন্দর্ভের নির্মাণ।

কৃতজ্ঞতা স্বীকার

বাংলা বিদ্যায়তনিক গবেষণাক্ষেত্রে পাশ্চাত্য ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্ব ও ত্রয়ী উপন্যাস সংক্রান্ত আলোচনার বিরল উপস্থিতির কথা প্রথমেই স্মরণযোগ্য। ত্রয়ী উপন্যাস নিয়ে সে অর্থে বিস্তৃত গবেষণা একেবারেই বিরল, এবং ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো নির্মাণ সংক্রান্ত আলোচনা বা গবেষণাও বিশেষ দেখা যায় না। এই অনুপস্থিতি গবেষণার কাজ করতে প্রণোদনা জুগিয়েছে নিঃসন্দেহে। প্রাতিষ্ঠানিকভাবে এই গবেষণা একক চেষ্টার রূপ হলেও, যেকোনো গবেষণা কর্মই একাধিক ব্যক্তির সহায়তায় সম্পূর্ণ হয়ে ওঠে। যাঁদের সাহায্য, সহযোগিতা, সাহস ও শ্রম ছাড়া এই উপস্থাপনা সম্ভব ছিল না তাঁদের কথা জানাতেই হয়। প্রথমেই কৃতজ্ঞতা রইল গবেষণার তত্ত্বাবধায়ক যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের সহকারী অধ্যাপক ড. ব্রতী গায়েনের প্রতি, যাঁর সর্বাঙ্গীণ ও আন্তরিক সহযোগিতা ছাড়া এই গবেষণা সম্পূর্ণ রূপ লাভ করতো না। তাঁর পরামর্শ, প্রয়োজনীয় বইপত্র সংগ্রহে সাহায্য ও নির্দিষ্ট সময়ে গবেষণার কাজের মূল্যায়ণ সম্পূর্ণ গবেষণাকে সঠিক দিক নির্দেশ করেছে। তাঁর ধৈর্য ও নিষ্ঠা দ্বারা তিনি সম্পূর্ণ গবেষণা অভিসন্দর্ভ নিখুঁত করে তুলতে সহায়তা করেছেন। গবেষণা কাজের শেষ মুহূর্ত পর্যন্ত এডিটিং ও প্রুফ রিডিং করে দিয়েছেন। এছাড়া গবেষক উপদেশক সমিতির সদস্য যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ড. অনন্যা বড়ুয়া এবং সংস্কৃত বিভাগের সহযোগী অধ্যাপক ড. দেবদাস মণ্ডল তাঁদের মূল্যবান পরামর্শ ও সংযোজন দ্বারা গবেষণার কাজে সহায়তা করে দিশা দেখিয়েছেন। গবেষণার সঠিক দিক নির্দেশ দ্বারা গবেষণাক্ষেত্রের পরিধিকে সীমায়িত করে এবং বিভিন্ন সময়ে মূল্যবান পরামর্শ দিয়ে গবেষণায় বিশেষভাবে সাহায্য করেছেন অধ্যাপক আব্দুল কাফি। গবেষণার বিশেষ কিছু অংশের জন্য সুপরামর্শ দিয়ে সাহায্য করেছেন অধ্যাপক ড. জয়দীপ ঘোষ। M.S Word-এ Reference System ব্যবহার করা ও তথ্যসূত্রের সঠিক পদ্ধতি অবলম্বনের পন্থা শিখতে সাহায্য করেছেন অধ্যাপক ড. ছন্দম চক্রবর্তী। বাংলা বিভাগীয় প্রধান ড. সেলিম বক্স মণ্ডল তাঁর ব্যস্ততার মধ্যেও

গবেষণার কাজে সবার্ঙ্গীন সহায়তা করেছেন। তাঁদের সকলের প্রতি আন্তরিকভাবে কৃতজ্ঞতা জানাই।

গবেষণার এই বিষয় নির্বাচনের চিন্তাভাবনা শুরু হয় বেশ কয়েক বছর আগে অধ্যাপক ড. বরেন্দু মণ্ডলের ক্লাসে, সেখানে একটি বিশেষ আলোচনায় তিনি এই বিষয়ের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করান, তাই তাঁর প্রতি কৃতজ্ঞতা জানাই। তাঁর সেদিনের আলোচনায় ঋদ্ধ হয়ে এই বিষয়ে চর্চা শুরু হয়। বাংলা বিভাগের প্রাক্তন অধ্যাপক ড. গোপা দত্ত প্রাথমিক পর্বে গবেষণার কাজে মূল্যবান পরামর্শ দিয়েছেন। পাশ্চাত্যের ও বাংলার বিভিন্ন ট্রিলজি বা ত্রয়ী উপন্যাসের সন্ধান দিয়ে গবেষণায় সাহায্য করেছেন। বিদ্যাসাগর বিশ্ববিদ্যালয়ের সহকারী অধ্যাপক ড. মহর্ষি সরকার গবেষণার সূচনা পর্বে সুপারামর্শ দিয়েছেন, যা গবেষণার লক্ষ্যবিন্দু স্থির করার ক্ষেত্রে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করেছে। গবেষণার প্রাথমিক রূপ নির্মাণে ক্ষেত্রে এই তিন শিক্ষকের প্রতি কৃতজ্ঞতা জানাই।

এরপরেই উল্লেখ করতে হয় যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের বিভাগীয় গ্রন্থাগারের কথা, যেখানে গবেষণার প্রায় বেশিরভাগ কাজ সম্পন্ন হয়েছে। বিভাগীয় গ্রন্থাগারিক আইভি আদক ও হরিশ মণ্ডলের প্রতি বিশেষভাবে কৃতজ্ঞ। ওঁনারা গবেষণার বই, পত্রপত্রিকা ও আর্কাইভাল তথ্য দিয়ে সর্বদা সাহায্য করেছেন। এছাড়া জাতীয় গ্রন্থাগার, কলকাতা (The National Library, Kolkata), বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ ও যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের কেন্দ্রীয় গ্রন্থাগারকে কৃতজ্ঞতা জানাই। এখান থেকে বিভিন্ন পত্র-পত্রিকা ও সহায়ক গ্রন্থ সংগ্রহ করে গবেষণার কাজ সম্পূর্ণ হয়েছে।

গবেষণাপত্রের কাজ কোনোভাবেই যাদের ছাড়া সম্পূর্ণ হত না তাঁরা আমার সহ-গবেষকবৃন্দ, যাদের প্রতি কৃতজ্ঞতা স্বীকার বাহুল্যমাত্র। যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা বিভাগের গবেষক মহম্মদ সামসুর রহমান গবেষণা-অভিসন্দর্ভের প্রুফ রিডিং করেছেন, এবং সর্বদা একজন প্রকৃত বন্ধুর মতো গবেষণার যেকোনো বিষয়ে সুচিন্তিত মতামত দিয়েছেন। গবেষণার খুঁটিনাটি নিয়ম-নীতি বিষয়ে জানিয়ে সর্বদা সাহায্য করেছেন গবেষক সৃজিতা

সান্যাল। দুপ্তাপ্য ত্রয়ী উপন্যাস ও ত্রয়ী উপন্যাস সংক্রান্ত বিভিন্ন তথ্যের সন্ধান দিয়ে সাহায্য করেছেন গবেষক পুষ্পেন্দু নস্কর। ল্যাপটপের যান্ত্রিক গোলযোগ ও প্রযুক্তিগত বিভিন্ন সমস্যায় সর্বদা যে দুই সহ-গবেষক পাশে থেকেছেন তাঁরা বিশ্বজিৎ সরদার, মহম্মদ সাইয়াকুল শেখ। তাঁদের প্রযুক্তিগত জ্ঞান গবেষণার কাজকে এগিয়ে নিয়ে যেতে সাহায্য করেছে। আখ্যান বিষয়ে বিভিন্ন বই ও পত্র-পত্রিকার সন্ধান দিয়েছেন বিভাগীয় অনুজ বিতান দে, তাঁর প্রতি বিশেষভাবে আমি কৃতজ্ঞ। তত্ত্বভিত্তিক বেশ কিছু বইপত্রের সন্ধান দিয়ে সাহায্য করেছেন সহ-গবেষক অদ্রিজা ভট্টাচার্য, তাঁর প্রতিও কৃতজ্ঞতা জানাই। এছাড়া অগ্রজ-অনুজ সহপাঠীস্থানীয় সহ-গবেষক রিয়া মুখার্জী, প্রকাশ পাল, মেঘা মান্না, অলোক সরকার, পম্পা ওরাওঁ, অর্পণ নস্কর ও অনামিকা দাস— এদের সকলের সঙ্গ, সাহায্য ও বিদ্যায়তনিক সাহচর্য কেবল দীর্ঘমেয়াদি পিএইচ.ডি গবেষণার কাজের একঘেয়েমি দূর করেনি, গবেষণার শ্রমসাধ্য সময়পর্বে চিন্তামুক্ত আনন্দময় পরিবেশ তৈরিতে সহায়তা করেছে।

বিদ্যায়তনিক সাহায্য ছাড়াও গবেষণা চলাকালীন ব্যক্তিগতক্ষেত্রে মা, বাবার সাহচর্য ও সঙ্গ বিশেষভাবে আমায় এই কাজের প্রতি নিষ্ঠা ও মনোযোগী করে তুলেছে। দীর্ঘ সময়ের এই গবেষণায় মানসিকভাবে দৃঢ় থাকতে, একাগ্রতা আনতে ও দায়িত্বশীল হতে সবসময় মনোবল দিয়েছেন বিশেষ বন্ধু প্রশান্ত চ্যাটার্জী। তাঁদের সকলের প্রতিই আমি আন্তরিকভাবে কৃতজ্ঞতা জানাই।

যাদবপুর

আগস্ট, ২০২৫

মৌমিতা দাস

গবেষক

বাংলা বিভাগ, যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়

সূচীপত্র

ভূমিকা	১ - ৯
প্রথম অধ্যায়	১০ - ৭১
একক উপন্যাস ও ত্রয়ী উপন্যাসের উৎপত্তি, অর্থ বিশ্লেষণ ও সময়ের বিশেষত্ব	
১.১ উপন্যাসের সূচনা সময় ও ত্রয়ী উপন্যাসে সময়ের গুরুত্ব	
১.১.১ উপন্যাসের সূচনা	
১.১.২ উপন্যাসের সন্ধানে বাংলা সাহিত্য	
১.১.৩ উপন্যাসের সন্ধানে সংস্কৃত সাহিত্য	
১.১.৪ উপন্যাসের সন্ধানে বিদেশি সাহিত্য	
১.১.৫ উপন্যাসের উপাদান	
১.১.৬ উপন্যাসের শ্রেণি	
১.২ ত্রয়ী বা ট্রিলজির সংজ্ঞা ও স্বরূপ: অনুসন্ধান ও বিশ্লেষণ	
১.২.১ ত্রয়ী বা ট্রিলজির উৎপত্তি ও অর্থ বিশ্লেষণ	
১.২.২ গ্রিক উৎসব Dionysia (ডায়োনোসিয়া)	
১.২.৩ গ্রিক ট্রিলজির পর্যালোচনা	
১.২.৪ গ্রিক ট্রিলজির সাধারণ বৈশিষ্ট্য	
১.২.৫ গ্রিক ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের ভূমিকা	
১.২.৬ পাশ্চাত্য সাহিত্যে অন্যান্য ভাষার ট্রিলজির সংক্ষিপ্ত পর্যালোচনা	
১.২.৭ অন্যান্য ভাষার ট্রিলজির আপাত বৈশিষ্ট্য ও প্রতিফলিত সময়ের ভূমিকা	
১.২.৮ বাংলা উপন্যাস ট্রিলজি	
১.২.৯. বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির বৈশিষ্ট্য	
১.২.১০ সিরিজ ও ট্রিলজির পার্থক্য	
১.২.১১ উপন্যাসের সময়	
১.২.১২ উপন্যাস ট্রিলজির সময়	
১.২.১৩ বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের ভূমিকা	
১.২.১৪ উপন্যাস ও উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের তফাৎ	
১.২.১৫ উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের বিশেষ ভূমিকা	
১.৩ ত্রয়ী উপন্যাসের উৎপত্তি ও অর্থ বিশ্লেষণের প্রয়োজনীয়তা	

আখ্যানতাত্ত্বিকদের আখ্যানতত্ত্ব বিশ্লেষণ ও ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো গঠনের প্রাথমিক ধারণা

২.১ আখ্যানের শুরুর কথা

- ২.১.১ আখ্যান শব্দের উৎপত্তি ও অর্থ ব্যাখ্যা
- ২.১.২ আখ্যান ও ন্যারেটিভ
- ২.১.৩ আখ্যান ও কাহিনি
- ২.১.৪ আখ্যান (Narrative) ও অন-আখ্যান (Non-narrative)
- ২.১.৫ আখ্যানে পাঠ্য বা Text-এর ভূমিকা
- ২.১.৬ আখ্যানের পরিধি

২.২ প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য আখ্যানের ধারণা

- ২.২.১ প্রাচ্য কাব্যতত্ত্ব ও গঠনবাদী চিন্তাধারা
- ২.২.২ ‘কথা’ ও ‘আখ্যান’-এর ধারণা
- ২.২.৩ পাশ্চাত্য গঠনবাদী ধারণা
- ২.২.৪ ভাষা সংযোগ ও সোস্যুর
- ২.২.৫ রুশ গঠনবাদ ও রূপবাদীদের তত্ত্ব
- ২.২.৬ প্রপের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা
- ২.২.৭ ক্লোড লেভি-স্ট্রাসের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা
- ২.২.৮ এ. জে. গ্রিমাসের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা
- ২.২.৯ ক্লোড ব্রেমোণ্ডের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা
- ২.২.১০ জভেতন তোদোরভের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা
- ২.২.১১ রঁলা বার্তের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা
- ২.২.১২ জেরড্ জেনেট এর আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা

২.৩ উপন্যাসের গঠন সংক্রান্ত প্রাচীন ধারণা

- ২.৪ আখ্যান কাঠামোর মূল উপাদানসমূহ
- ২.৫ উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণের প্রয়োজনীয়তা
- ২.৬ ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোর প্রাথমিক ধারণা
- ২.৭ আখ্যানতাত্ত্বিকদের তত্ত্ব বিশ্লেষণের প্রয়োজনীয়তা

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় কাহিনি বা Story-এর ভূমিকা

৩.১ কথা আখ্যান

৩.১.১ আখ্যানের দ্বিস্তরিক ধারণা

৩.১.২ আখ্যানের ত্রি-স্তরিক ধারণা

৩.২ আখ্যানে কাহিনি প্রাথমিক ধারণা

৩.২.১ কাহিনিতে বাচনের ভূমিকা

৩.২.২ কাহিনিতে কথনের ভূমিকা

৩.৩ কাহিনি: ঘটনা (Story: Event)

৩.৩.১ ট্রিলজিতে কাহিনি: ঘটনা (Story: Events) উপাদানের বিশেষত্ব

৩.৩.২ *ত্রিদিবা* ট্রিলজির কাহিনির সংক্ষিপ্ত রূপ

৩.৩.৩ *সত্যবতী* ট্রিলজির কাহিনির সংক্ষিপ্ত রূপ

৩.৩.৪ *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজির কাহিনির সংক্ষিপ্ত রূপ

৩.৩.৫ ন্যূনতম কাহিনি (Minimal Narrative)

৩.৪ কাহিনি: অনুক্রম (Story: Sequence)

৩.৪.১ ত্রয়ী উপন্যাসে End-to-End Series, Enclave, Coupling-এর বৈশিষ্ট্য

৩.৪.২ Amelioration (উন্নতি), Degradation (অবনতি)

৩.৪.৩ ত্রয়ী উপন্যাসে Enchainment, Alternance, Enchassement-এর ভূমিকা

৩.৪.৪ Micro Sequence, Broader Sequence

৩.৫ ট্রিলজির কাহিনি-সূত্র ও কাহিনি-পর্বের নির্মাণ

৩.৬ ঘটনা থেকে কাহিনির নির্মাণ

৩.৬.১ সময়গত সম্পর্ক (Temporal Relations)

৩.৬.২ কার্য-কারণ সম্পর্ক (Casual Relations)

৩.৬.৩ স্থানিক সম্পর্ক (Spatial Relations)

৩.৭ ট্রিলজির কাহিনির কাঠামোগত নির্মাণের গুরুত্ব

৩.৮ ত্রয়ী উপন্যাসে ‘কাহিনি’ বা Story উপাদানের বিশেষত্ব

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় চরিত্র বা Character-এর ভূমিকা
বিশ্লেষণ

৪.১ অনুকরণের তত্ত্বানুযায়ী চরিত্র (Character according to Mimetic Theories)

৪.২ চিহ্নবাদীদের মতানুযায়ী চরিত্র (Character according to Semiotician)

৪.৩ চরিত্রে ক্রিয়ার ভূমিকা

৪.৪ আখ্যানে চরিত্রের নিজস্ব স্বতন্ত্র ভূমিকা

৪.৫ বাচনের মধ্যে চরিত্রের পুনর্নির্মাণ

৪.৫.১ ট্রিলজির চরিত্রে ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখন’ প্রক্রিয়া

৪.৫.২ ট্রিলজির চরিত্রের নিহিত ধ্রুবকের গুরুত্ব

৪.৫.৩ ট্রিলজির কাহিনির বাচনে প্রতিফলিত চরিত্র বৈশিষ্ট্য

৪.৬ চরিত্রায়ণ (Characterization)

৪.৬.১. প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ (Direct Characterization)

৪.৬.২. পরোক্ষ চরিত্রায়ণ (Indirect Characterization)

৪.৬.৩. চরিত্রায়ণ: কথক ও চরিত্রের ভূমিকা

৪.৭ চরিত্রের শ্রেণিবিভাজন

৪.৭.১ মুখ্য চরিত্র (Major Character)

৪.৭.২ গৌণ চরিত্র (Minor Character)

৪.৮ চরিত্র বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে শ্রেণিবিভাজন

৪.৮.১ Mono-Dimensional বা একমাত্রিক

৪.৮.২ Multi-Dimensional বা বহুমাত্রিক

৪.৮.৩ Flat Character বা সরল একরৈখিক চরিত্র

৪.৮.৪ Round Character বা জটিল বহুমাত্রিক চরিত্র

৪.৯ ট্রিলজিতে চরিত্র বৈশিষ্ট্যের বিশেষত্ব

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় কথনের উপস্থাপনা এবং কথক-কথন-পাঠক সম্পর্ক

৫.১ কথন (Narration)

৫.২ কাহিনিতে কথনের স্তর ও কথকের শ্রেণিবিভাজন

৫.৩ কথনে কথকের সংযুক্ত থাকার ভিত্তিতে কথকের শ্রেণিবিভাজন

৫.৪ কথনের বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী কথকের ভূমিকা

৫.৫ কথনে কথকের উপস্থিতির পরিচয়

৫.৬ কথনে চরিত্রের ভূমিকা

৫.৭ কথনে সময়ের ভূমিকা

৫.৮ কথকের কাহিনির চরিত্রে বিশেষ ভূমিকা

৫.৯ ত্রয়ী উপন্যাসের কাঠামোয় কথক-কথন-পাঠকের সম্পর্কের গুরুত্ব

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় নিরীক্ষণ বা Focalization-এর ভূমিকা বিশ্লেষণ

৬.১ নিরীক্ষণ (Focalization)

৬.২ 'কথক' ও 'দর্শক'-এর ধারণা

৬.৩ আখ্যান পরিস্থিতি (Narrative Situation)

৬.৪ আখ্যানে কথনের দৃষ্টিকোণ

৬.৫ কথক ও দ্রষ্টার অবস্থানে নিরীক্ষণের ধারণা

৬.৫.১ Zero focalization বা শূন্য নিরীক্ষণ

৬.৫.২ Internal focalization বা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ

৬.৫.৩ বহিষ্কৃত নিরীক্ষণ (External Focalization)

৬.৬ ঘটনাস্তর, নিরীক্ষণস্তর ও কথনস্তরের সম্পর্ক

৬.৭ অবস্থান প্রেক্ষিতে নিরীক্ষণের ধারণা

৬.৭.১ কাহিনিতে নিরীক্ষকের অবস্থান অনুসারে (Position relative to story)

৬.৭.২ নিরীক্ষণে নিরীক্ষকের উপস্থিতি অনুসারে (degree of persistence)

৬.৮ নিরীক্ষণের বৈশিষ্ট্যসমূহ

৬.৮.১ Perceptual বা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য

৬.৮.২ Psychological বা মনস্তাত্ত্বিক

৬.৮.৩ Ideological বা ভাবাদর্শগত

৬.৯ নিরীক্ষণের ভিতরে ভাষার অনুসন্ধান

৬.১০ নিরীক্ষণের বিভিন্ন স্তরের আন্তঃসম্পর্ক

৬.১১ উপন্যাস ট্রিলজিতে নিরীক্ষণ বা Focalization -এর বিশেষত্ব অনুসন্ধান

৬.১২ ত্রয়ী উপন্যাসের গঠনে নিরীক্ষণের প্রয়োজনীয়তা

সপ্তম অধ্যায়

৪৫৬ - ৫৩৭

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় সময় বা Time-এর বিশ্লেষণ ও পর্যালোচনা

৭.১ উপন্যাসে সময়ের (Time) ধারণা

৭.২ আখ্যানে সময়ের সাধারণ বিভাজন

৭.২.১ কাহিনির সময়কাল (Story Time)

৭.২.২ কথনের সময়কাল বা বাচনের সময়কাল (Time of Narration)

৭.৩ আখ্যানে সময়ের ধারণা

৭.৩.১ সময়ের অভিমুখ ধারণা

৭.৩.২ বাখতিনের সময় ধারণা

৭.৩.৩ কথা-আখ্যানে সময় ধারণা

৭.৪ আখ্যানের গঠনে সময়ের ভূমিকা

৭.৫ সময়ক্রমের বিন্যাস/Order বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে

৭.৫.১ আখ্যানে অতীত সময়ের ধারণা

৭.৫.২ Anachrony বা ক্রমবিপর্যাস

৭.৫.৩ উপন্যাস ট্রিলজির অতীত কথনে Distance (দূরত্ব) এর ভূমিকা

৭.৫.৪ ভবিষ্যতকথন (Prolepses/ Anticipation/ Flashfoeward)

৭.৬ সময় পর্ব/ Duration বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে

৭.৬.১ Ellipsis বা অনুজ্ঞা

৭.৬.২ Summary বা সারাংশ

৭.৬.৩ Scene বা দৃশ্য

৭.৬.৪ প্রসারণ (Stretch)

৭.৬.৫ বিরতি (Pause)

৭.৭ সময়ের পুনরাবৃত্তি/Frequency বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে

৭.৭.১ গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency) এর ভূমিকা

৭.৭.২ আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency)-এর ভূমিকা

৭.৭.৩ শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency) এর ভূমিকা

৭.৮ ত্রয়ী উপন্যাসের গঠনে ‘সময়’ বা ‘Time’ উপাদানের বিশেষত্ব

উপসংহার

৫৩৮ - ৫৪৩

গ্রন্থপঞ্জি

৫৪৪ - ৫৫৯

আকর গ্রন্থ

বাংলা আকর গ্রন্থ

ইংরেজি আকর গ্রন্থ

সহায়ক গ্রন্থ

বাংলা সহায়ক গ্রন্থ

ইংরেজি সহায়ক গ্রন্থ

পত্র-পত্রিকা

বাংলা পত্র-পত্রিকা

ইংরেজি পত্র-পত্রিকা

বৈদ্যুতিন তথ্য

ভূমিকা

বিষয়ভিত্তিক চর্চার বাইরে গল্প ও উপন্যাসের চর্চা ভাষাভিত্তিক আখ্যান কাঠামো নির্মাণের দিকে গেলে তা গতানুগতিকতাকে ভেঙে বেরোয়। ধ্রুপদী আখ্যানতত্ত্বে এই কাঠামো নির্মাণ একটি বিশেষত্ব তৈরি করে, যা কাহিনির গঠনের বিভিন্ন দিককে তুলে ধরে। লেখক বা ঔপন্যাসিক কাঠামো গঠন করে গল্প, উপন্যাস রচনা না করলেও প্রত্যেকটি গল্প, উপন্যাসের কাঠামো নির্মাণ সম্ভব, এবং সেই কাঠামো দ্বারা একটি কাহিনির অধোগঠনের উপাদান সম্পর্কে জানাও সম্ভব। এই জানার আগ্রহ থেকে আখ্যানতত্ত্বে কাঠামো নির্মাণ ও চর্চার দিক পরিবর্তন হয়।

বাংলা সাহিত্য তথা বিশ্বসাহিত্যের অন্যতম একটি আধুনিক সংরূপ হল উপন্যাস। উপন্যাসকে সাধারণত দেখা হয়ে থাকে বিষয়ভিত্তিক চর্চার মধ্য দিয়ে, যার মধ্যে অন্যতম রাজনৈতিক, সামাজিক, অর্থনৈতিক, মনস্তত্ত্ব ইত্যাদি। আখ্যানের এই বিষয়ভিত্তিক চর্চাকে সমর্থন করে রিচার্ডসন বলছেন— ‘Now Narrative is everywhere’। অন্যদিকে রয়েছে ভাষাভিত্তিক গঠনগত আলোচনা। আখ্যান কাঠামো নির্মাণ গঠনভিত্তিক একটি দিক, যার দ্বারা কাহিনির গঠনগত বিভিন্ন দিককে তুলে ধরা যায়। আখ্যানের ঐতিহ্যের দিকে নজর দিলে দেখা যাবে আখ্যানতত্ত্ব বিষয়টি পশ্চিম সাহিত্যের তত্ত্ব থেকে এসেছে। প্রতিটি দেশ ও সংস্কৃতির নিজস্ব আখ্যান ঐতিহ্য আছে কিন্তু বিশ শতকে পশ্চিম সাহিত্য সংস্কৃতিতে তা ধারাবাহিকভাবে সূত্রায়িত হতে থাকে। সাহিত্য নির্ভর আখ্যানের পরিধি ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্ব থেকে উত্তর ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্ব পর্যন্ত বিস্তৃত। আবার সাহিত্য বহির্ভূত আখ্যানের চর্চা খুব বেশি দিনের নয়। অর্থাৎ, আখ্যানের চর্চা দুটি ভিন্ন ঐতিহ্যে রয়েছে— সাহিত্য-নির্ভর ও সাহিত্য বহির্ভূত। অনেক আখ্যানতাত্ত্বিক মনে করেন সাহিত্য নির্ভর আখ্যানতত্ত্ব আখ্যানের একমাত্র তত্ত্ব নয়। আখ্যানের এমন অনেক তত্ত্ব আছে, যা সাহিত্যের দ্বারা প্রকাশিত হয় না। তবে আমাদের আলোচনা সাহিত্য নির্ভর আখ্যানতত্ত্বে সীমাবদ্ধ থাকবে।

সাহিত্য বহির্ভূত আখ্যানচর্চা একটা সমান্তরাল পরিসরে এগিয়েছে, যার কেন্দ্রে রয়েছে সমাজবিজ্ঞান। আখ্যানের ধারণাটি সামাজিক, সাংস্কৃতিক, রাজনৈতিক ধারণার মতন ইতিহাস দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। সাহিত্য ও সমাজবিজ্ঞানের ভিতরে আখ্যানতত্ত্ব নিয়ে চর্চা শুরু হয়ে যায়। এছাড়া মনস্তত্ত্ব, শিক্ষাবিজ্ঞান, গবেষণা বিষয়েও আখ্যানের পরিসর ব্যপ্ত হতে থাকে। সাহিত্য বহির্ভূত জ্ঞানচর্চার ক্ষেত্রে আখ্যানমুখী প্রবণতা প্রকট হয়ে উঠেছে। এর ফলে আন্তর্বিষয়ক সম্ভাবনা বাড়তে থাকে। এর পরেও আখ্যানতত্ত্বের ইতিহাস লেখা হয়। সাহিত্যকেন্দ্রিক আখ্যানতত্ত্ব ও সমাজবিজ্ঞানের আখ্যানমুখীনতায় একটা পার্থক্য তৈরি হয়। ধ্রুপদী আখ্যানতত্ত্বে নির্মিতিবাদের মাধ্যমে একটি বিজ্ঞানসম্মত গঠন তৈরি হয়।

আখ্যানের উৎস সন্ধান গঠনবাদ (Structuralism) থেকে শুরু হয়। ইউরোপের একটি বৌদ্ধিক আন্দোলন গঠনবাদ। গঠনবাদ কেবল ভাষা ও সাহিত্যে নয়, সমাজবিদ্যা, দর্শনেও একটি কার্যকরী ভূমিকা পালন করে। বিশ শতকের শুরুতে আখ্যানতত্ত্বের পূর্বসূরি হিসাবে প্লেটো অ্যারিস্টটল থেকে অনেকে ইতিহাসকে ধরেছেন। ১৯৬০ এর দশক থেকে আখ্যানতত্ত্ব গুরুত্বপূর্ণ হয়ে উঠেছে। অমিতাভ দাস তাঁর *আখ্যানতত্ত্ব* গ্রন্থে আখ্যানের সীমা নিয়ে আলোচনা করেন। অলোক চক্রবর্তী তাঁর *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* গ্রন্থে আখ্যানের তত্ত্ব ও কাঠামো নিয়ে আলোচনা করেছেন। উপন্যাস ট্রিলজি নিয়ে ইতিপূর্বে বিষয়ভিত্তিক আলোচনা হলেও আখ্যানের কাঠামোভিত্তিক আলোচনা বিশেষ দেখা যায় না।

সময়ের পরিবর্তনের সঙ্গে সাহিত্যের ধারায় পরিবর্তন হয়েছে, তাতেই একেবারে আধুনিক ধারা হিসেবে উপন্যাসের জন্ম হয়েছে। প্রথমে উপন্যাসে গদ্য আখ্যানের ধারা লক্ষ করা যেত। সময়ের সঙ্গে পাশ্চাত্য দিয়ে উপন্যাস রচনার নানা কৌশল তৈরি হয়েছে। ইতিহাস, রাজনীতি, জীবনী, আত্মজীবনী, চিঠি, ডায়েরি ও নাটকের রীতিতে উপন্যাস লেখা শুরু হয়। নানারকম নতুন নতুন ধারা উপন্যাসের বৈচিত্র্য বাড়াতে থাকে। তেমনি একটি উপন্যাসের ধারা ‘ট্রিলজি’। ট্রিলজি বলতে এক সৃষ্টিশীল সাহিত্যকর্মকে বোঝায়, যার মধ্যে আখ্যানগত পারস্পরিক নিবিড় সম্পর্ক থাকে। ইংরেজি শব্দ ‘Trilogy’, যার বাংলা পারিভাষিক ‘ত্রয়ী’,

যদিও অনেকে ত্রিলেখ, ত্রিক, ত্রিধা বলে থাকেন। ত্রয়ী উপন্যাস বা উপন্যাসে ত্রিলজি বলতে মূলত বোঝায় যদি কোনো উপন্যাসের তিনটি পর্ব থাকে এবং কাহিনিতে, চরিত্রে একটা ধারাবাহিকতা থাকে, তবেই তা ত্রিলজি হয়ে ওঠে। সমস্ত বাংলা উপন্যাস ত্রিলজিতে এই সাধারণ বৈশিষ্ট্যগুলি না থাকতেও পারে। কারণ, বেশ কিছু ত্রিলজি পূর্ব পরিকল্পিত হয়। তাই চরিত্রের ও কাহিনির ধারাবাহিকতা লক্ষ করা যায়। আবার কিছু ত্রিলজিতে কাহিনি, ও কাহিনির সময় এতটাই গুরুত্বপূর্ণ যে চরিত্রের ধারাবাহিকতা থাকে না, কেবল সময়ের একটা ধারাবাহিকতা লক্ষ করা যায়। প্রায় প্রতিটি ত্রিলজিতে সময়ের একটা ধারাবাহিকতা আছে, এবং নির্দিষ্ট সেই সময় যেন তিন পর্বকে পরিচালনা করেছে। ত্রিলজি সম্পর্কে বলতে গিয়ে অধ্যাপক ড. অরুণকুমার মুখোপাধ্যায় *বাংলা উপন্যাসের ত্রিলজি* গ্রন্থটিতে জানিয়েছেন— সাহিত্যে চিত্রকলায় সংগীতে আছে একধরনের ফর্ম, জাঁর (genre) ব্যবহৃত হয়। যাকে বলা হয় ত্রিলজি (trilogy)। আভিধানিক অর্থে ‘Trilogy’ কথার অর্থ— ‘series of three connected literary works’। গ্রিক শব্দ ‘Trilogia’ থেকে ইংরেজি Trilogy শব্দটি এসেছে। যার বাংলায় পারিভাষিক শব্দ হয় ত্রয়ী। প্রাচীন সময় থেকে এই ফর্মের প্রচলন ছিল। ‘Dionysia’ নামক এক প্রাচীন গ্রিক উৎসবে এই ফর্মের প্রচলন হয়। *The Oresteia* (Agamemnon, The Libation bearers, The Eumenides)— একটি গুরুত্বপূর্ণ ত্রিলজি নাটক। যা অনুষ্ঠিত হয় খ্রীষ্টপূর্ব ৪৫৮ তে। ত্রিলজিতে তিনটি পর্ব থাকে। ‘Trilogy’ শব্দের ‘Tri’ শব্দের অর্থ ‘three’ অর্থাৎ তিন; ত্রিলজিতে তিনটি পর্ব থাকার কারণ নিহিত আছে এই শব্দের মধ্যেই। ইংল্যান্ড, আফ্রিকা, আরবি সাহিত্যেও এই ধারা দেখতে পাওয়া যায়। আমাদের বাংলা সাহিত্যেও বেশ কিছু উল্লেখযোগ্য উপন্যাস ত্রিলজি আছে।

গবেষণায় বিশ শতকের তিনজন ঔপন্যাসিক গোপাল হালদার, আশাপূর্ণা দেবী এবং মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের (শংকর) তিনটি ত্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করা হয়েছে। যেখানে আখ্যান কাঠামোর মূল উপাদানগুলিকে পর্যালোচনা ও বিশ্লেষণ করে দেখানো হয়েছে। উপন্যাস ত্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণের দ্বারা ত্রিলজির গঠনগত দিকটি স্পষ্টরূপে লক্ষ করা যাবে। আখ্যান কাঠামোর মূল উপাদান কাহিনি, চরিত্র, সময়, নিরীক্ষণ ও কথন কীভাবে

উপন্যাস ট্রিলজির কাঠামোয় গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হয়ে উঠছে তা অনুসন্ধাই গবেষণার মূল উদ্দেশ্য। সাধারণ উপন্যাসের কাঠামোর সঙ্গে ট্রিলজির কাঠামোয় কোনও ভিন্নতা লক্ষ করা যাচ্ছে কি না তা লক্ষণীয়।

একক উপন্যাসের কাঠামো বিশ্লেষণ নিয়ে একাধিক গবেষণা আগে হয়েছে। কিন্তু উপন্যাস ট্রিলজি কি একক উপন্যাসের থেকে আলাদা, নাকি একক উপন্যাসের পরিবর্তিত রূপ এই প্রশ্নটি ইতিপূর্বে কখনও আলোচিত হয়নি। যদি আলাদা হয়ে থাকে তাহলে তা কোথায় কীভাবে পৃথক হয়ে উঠছে তা দেখানো আমাদের মূল উদ্দেশ্য। এই অনুসন্ধানের জন্য গ্রহণ করা হবে আখ্যান তত্ত্ব নির্ধারিত উপাদানসমূহ। যার মধ্যে অন্যতম কাহিনি, চরিত্র, কথন, নিরীক্ষণ ও সময়ের ব্যবহার। উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো কীভাবে নির্মিত হয়, এবং আখ্যান কাঠামোর প্রাথমিক উপাদানগুলি কী কী, সেই সম্পর্কে আলোচনা দ্বারা বাংলা উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো সম্পর্কে ধারণা দেওয়ার চেষ্টা করা হয়। বিশ শতকের নির্বাচিত তিন উপন্যাসিকের (গোপাল হালদার, আশাপূর্ণা দেবী ও মণিশংকর মুখোপাধ্যায় বা শংকর) তিনটি ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করে, ট্রিলজি ফর্মের বিভিন্ন বৈশিষ্ট্যকে দেখিয়ে বাংলা সাহিত্যে ট্রিলজি ফর্মের বিশেষ গঠনকে দেখার চেষ্টা করা হয়েছে। কাহিনির বিশেষত্ব দ্বারা ট্রিলজি সাহিত্যে নতুন ধারা তৈরি করেছে কি না সে সম্পর্কে জানার চেষ্টা করা হয়েছে। আখ্যানতত্ত্বে এই কাঠামো গঠনের প্রয়োজনীয়তা কেন সেই সম্পর্কে জানানো হয়েছে। চরিত্র নির্মাণের মধ্যে দিয়ে চরিত্রের বিভিন্নতা, চরিত্রের বিশেষত্ব, শ্রেণিবিভাগ ও পরিবর্তন তৈরি হয়। এর ফলে আখ্যানের বিশেষত্ব নির্মিত হয়। কথনের উপস্থাপনার মধ্য দিয়ে ট্রিলজির ভাষাগত বিভিন্ন দিককে নির্মাণ করা সম্ভব হয়। কথনের উপস্থাপনা ট্রিলজিতে বিশেষত্ব তৈরি করেছে কি না তা দেখার চেষ্টা করা। নিরীক্ষণ দ্বারা কথকের অবস্থান, ভূমিকা ও প্রকৃতি সম্পর্কে সুস্পষ্ট ধারণা তৈরি হয়। ট্রিলজিতে নিরীক্ষণ বিশেষত্ব নির্মাণ করেছে কি না সে সম্পর্কে ধারণা তৈরির চেষ্টা করা। বেশিরভাগ ট্রিলজি একটা বড় সময় প্রেক্ষিতে লেখা হয়েছে। ফলে সময় যেহেতু ট্রিলজির অন্যতম একটি উপাদান, আখ্যানের কাঠামোতে কীভাবে

তা এসেছে, এবং গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হিসেবে আলাদা কোনও বৈশিষ্ট্য তৈরি করছে কি না সেই সম্পর্কে ধারণা তৈরির চেষ্টা করা।

গবেষণার কাজকে মূলত সাতটি অধ্যায়ে বিভাজন করে আলোচনা করা হয়েছে। প্রথম অধ্যায়ে, মূলত বাংলা উপন্যাসের সূচনা এবং সেখানে বাংলা ট্রিলজি সংক্রান্ত সংক্ষিপ্ত আলোচনা করা হয়েছে। এছাড়া ট্রিলজি ফর্মের উৎপত্তি কোথায়, কবে হয়েছে ও সেই সময় ট্রিলজি ফর্মের কী কী বৈশিষ্ট্য ছিল এবং বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির সাধারণ বৈশিষ্ট্য কী তা নিয়ে সংক্ষিপ্ত আলোচনা করা হয়েছে। গ্রিক নাটকে ট্রিলজি ফর্মের ব্যবহার কেবলমাত্র নাটকে ছিল। পরবর্তী সময়ে বিশ্বসাহিত্যে এই ফর্মের ব্যবহার অন্যান্য সংরূপে দেখা যায়। বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে এই ফর্মের ব্যবহার, সাধারণ বৈশিষ্ট্য আলোচনা দ্বারা বাংলা সাহিত্যে এই ফর্মের ব্যবহার সম্পর্কে একটা ধারণা তৈরি করা হয়েছে। এই আলোচনা দ্বারা ট্রিলজি সম্পর্কে একটি সম্যক ধারণা তৈরি করা হয়েছে, যা বাংলা সাহিত্যে ইতিপূর্বে বিশেষ আলোচিত হয়নি।

দ্বিতীয় অধ্যায়ে, প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য আখ্যানতাত্ত্বিকদের আখ্যানতত্ত্ব নিয়ে বিস্তৃত আলোচনা করা হয়েছে। সংস্কৃত সাহিত্যে ও প্রাচ্য কাব্যতত্ত্বে ‘কথা’, ‘উপাখ্যান’, ‘আখ্যান’ শব্দের ব্যবহার কীভাবে এসেছিল এবং বাংলা সাহিত্যে আখ্যানের ব্যাখ্যা কীভাবে দেওয়া হয়েছে তা আলোচনা করা হয়েছে। এই আলোচনার সঙ্গে গঠনবাদ ও উত্তর গঠনবাদ প্রসঙ্গে পাশ্চাত্যের বিভিন্ন আখ্যানতাত্ত্বিকদের আখ্যানতত্ত্ব সম্পর্কে সংক্ষিপ্ত বর্ণনা দেওয়া হয়। আখ্যানের কাঠামো নির্মাণের পূর্বে আখ্যান কী? এবং এই আখ্যানের কাঠামো গঠনের ইতিহাস সংক্রান্ত ধারণা অত্যন্ত প্রয়োজনীয়। আখ্যানের কাঠামো নির্মাণের সেই ইতিহাসকে সংক্ষেপে এই অধ্যায়ে উপস্থাপন করা হয়েছে।

তৃতীয় অধ্যায়ে, প্রথম ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোর অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ উপাদান কাহিনি বা Story সম্পর্কে ধারণা তৈরি করা হয়। এখানে গবেষণায় নির্বাচিত তিনটি ট্রিলজির প্রাথমিক কাহিনি বর্ণনা থেকে আখ্যানে কাহিনির গঠন তৈরি করা হয়। যেখানে দেখা যায় সাধারণ একক উপন্যাসের আখ্যানে কাহিনির গঠন থেকে উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাহিনির

গঠন অনেকটাই আলাদা। উপন্যাস ট্রিলজির কাহিনির সেই গঠন বিশ্লেষণ করে এই অধ্যায়ে আলোচনা করা হয়েছে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে তিন পর্বের কাহিনি Chronologically এগিয়ে যায়। কাহিনির শুরুতে চরিত্রের যে অবস্থা (Situation) দেখা যায় পরবর্তী অংশে তার ক্রমান্বয়ে পরিবর্তন লক্ষ করা যায়। Stative, Process দিয়ে ঘটনার সংযুক্তি তৈরি করলে দেখা যাবে ট্রিলজির প্রথম পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative, দ্বিতীয় পর্বের কাহিনি গতিশীল বা Process তৃতীয় পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative। আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজির কাহিনি ‘Chronology’ অনুযায়ী এগিয়ে যায়। যেখানে তিন প্রজন্মের কাহিনি উঠে আসে। কিন্তু কাহিনির গঠনে বেশ কিছুটা ভিন্নতা নজরে আসে শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে। সেখানে কাহিনি ‘Chronology’ অনুযায়ী এগিয়ে যায় না। সেখানে তিন পর্বের কাহিনি ভিন্ন, ফলে ক্রমান্বয়ে কাহিনি এগোয় না। কিন্তু কাহিনির গঠনে একটা সংযোগ তৈরি হয়।

চতুর্থ অধ্যায়ে, উপন্যাস ট্রিলজির চরিত্রের আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করে দেখা হয়েছে। কেবল মুখ্য চরিত্র ও গৌণ চরিত্রের বিভাজন এখানে দেখা হয়নি। এখানে একটি চরিত্র কীভাবে তৈরি হয় সেই গঠনগত উপাদান নিয়ে বিস্তৃত বিশ্লেষণ করা হয়েছে। উপন্যাস ট্রিলজির চরিত্রগুলির কার্য, কারণ এবং উপস্থিতি অনুসারে তাদের বিন্যাস দেখা হয়েছে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা*, শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজি ঘটনাকেন্দ্রিক (Plot-centered) অনেক বেশি, কারণ এখানে চরিত্রের ক্রিয়া প্রধান। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে একটিমাত্র চরিত্রকে শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত দেখা যায়, যাকে কেন্দ্র করে কাহিনি আবর্তিত হয়। আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে তিন প্রজন্মের তিনটি চরিত্রকে ঘিরে কাহিনি আবর্তিত হয়। শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে তিনটি পর্বে তিন চরিত্রকে ঘিরে কাহিনি তৈরি হয়।

পঞ্চম অধ্যায়ে, মূলত আখ্যানের কাঠামোয় কথনের ভূমিকা এবং কথক-কথন-পাঠকের সংযোগ দেখা হয়েছে। উপন্যাস ট্রিলজিতে কথনের ভূমিকা এবং কথক ও পাঠকের

অবস্থান স্পষ্টরূপে চিহ্নিত করা হয়েছে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে কথকের সঙ্গে পাঠকের সরাসরি সংযোগ তৈরি হতে দেখা যায়। এখানে কথক কাহিনি বহির্ভূত, কিন্তু তিনি কেবলমাত্র কাহিনির মূল চরিত্র অমিতকে পর্যবেক্ষণ করেন। অমিতের মাধ্যমে সম্পূর্ণ কাহিনি পাঠক বা শ্রোতার কাছে পৌঁছে দেন। আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজিতে লেখকের অবস্থান কথক হিসেবে বলা যায় না। তিনি ‘বকুলের খাতা’-র মাধ্যমে যা জেনেছেন তা জানাচ্ছেন, সে কথা প্রথমেই জানিয়ে দেন। ফলে লেখকের অবস্থান এখানে স্পষ্ট হলেই কথক হয়ে ওঠেন ‘বকুলের খাতা’র লেখিকা বকুল। ফলে এই ট্রিলজিতে কথক ও শ্রোতা, লেখক ও পাঠকের স্পষ্ট অবস্থান চিহ্নিত করা যায়। মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে একজন কাহিনি বহির্ভূত কথক আছেন নাকি একের অধিক আছেন তা নিয়ে সংশয় দেখা যায়। এই ট্রিলজিতে কথকে অবস্থান চিহ্নিত করতে গিয়ে দেখা গেছে তিনটি কাহিনি সত্তর দশকের প্রেক্ষাপটকে চিহ্নিত করলেও আপাত অর্থে সময় ছাড়া তিনটি কাহিনির মধ্যে বিশেষ সংযোগ নেই। ফলে একজন বহিঃস্থ কথক কাহিনির চরিত্র, ঘটনাকে পর্যবেক্ষণ করে, একজন শ্রোতা বা পাঠকের কাছে পৌঁছে দিতে চাইছেন এমনটা নয়। ফলে এই ট্রিলজিতে কথকের অবস্থানকে তিনটি ভিন্ন বিন্দু হিসেবে দেখলে বোঝা যায়, তিনটি বহিঃস্থ কথক দ্বারা তিনটি কাহিনি-পর্ব তিনটি পাঠক বা শ্রোতার কাছে পৌঁছে গেছে।

ষষ্ঠ অধ্যায়ে, কথক ও দর্শকের ভূমিকার পার্থক্য চিহ্নিত করে দেখা হয়েছে ট্রিলজির গঠনে নিরীক্ষণের ভূমিকা কতটা গুরুত্বপূর্ণ। এই অংশে মূলত লেখকের ট্রিলজি লেখার যে দৃষ্টিভঙ্গি তা নিয়ে আলোচনা করা হয়েছে এবং একটি আখ্যানের গঠনে নিরীক্ষণ কতখানি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে তা দেখা হয়েছে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে একজন বহিঃস্থ নিরীক্ষক কাহিনির বাইরে অবস্থান করে, যার দ্বারা নিরীক্ষিত হয় কাহিনির অন্তর্গত চরিত্র অমিত, আবার অমিতের দ্বারা সম্পূর্ণ কাহিনি ও অন্যান্য চরিত্র নিরীক্ষিত হয়। যার ফলে বহিঃস্থ নিরীক্ষক অমিতের মনের চিন্তা-ভাবনায় প্রবেশ করতে পারে, কিন্তু অন্যান্য চরিত্রদের কথা অমিতের মাধ্যমে উদ্দিষ্ট পাঠক বা শ্রোতার কাছে পৌঁছে যায়। আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজির ক্ষেত্রে এই নিরীক্ষক অবশ্যই একজন বহিঃস্থ কথক। যদিও সমস্ত

কাহিনি লেখা হচ্ছে ‘বকুলের খাতা’র মাধ্যমে, বকুল সমস্ত ঘটনার প্রত্যক্ষ নিরীক্ষক নয়। সে তার খাতায় তার দিদিমা ও মায়ের কথা লিখলেও সমস্ত ঘটনার সে নিরীক্ষক নয়। তাই কাহিনির প্রতিটি পর্ব দ্বারা বোঝা যায়, একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক রয়েছেন যার সঙ্গে কাহিনির অন্তর্নিহিত কোনো সম্পর্ক নেই। কিন্তু সে এই তিন প্রজন্মের ঘটনার নিরীক্ষক, যাকে বহিস্থঃ নিরীক্ষক (External Focalization) হিসেবে চিহ্নিত করা যায়। শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক (External Focalization) আছেন, যিনি সোমনাথ, শ্যামলেন্দু, কমলেশ তিনজন চরিত্র ও তিনটি কাহিনি-পর্বকে নিরীক্ষণ করেছেন।

সপ্তম অধ্যায়ে, গবেষণার অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায়, কারণ ট্রিলজির পাঠ নিতে গেলে সবার প্রথমে যা নজরে আসে তা সময়। দীর্ঘ সময়কে ধারণ করে একটি উপন্যাস ট্রিলজি। আখ্যানের গঠনে সময়ের ভূমিকা, আপাত সময় ও প্রকৃত সময়ের বিভাজন এবং ট্রিলজির গঠনে সময়ের বিভিন্ন বিভাজন চিহ্নিত করা হয়েছে। তিনটি ট্রিলজিতে অতীত কথনের দ্বারা সময়ের গঠন অর্থাৎ Analepsis দেখা যায়। যার ফলে কাহিনি বর্তমানের বিন্দু থেকে বারবার অতীত সময়ে ফিরে ফিরে যায়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে অমিতকে বারবার অতীত কথনের মাধ্যমে অতীত সময়ে ফিরে যেতে দেখা যায়। যার ফলে বর্তমান বিন্দু থেকে সময় অতীতে চলে যায়। আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজির কাহিনি-পর্বগুলিতে দেখা যায় সুবর্ণলতা তার মা সত্যবতীর কথা ভাবে, বকুল ও পারুল তাদের মা সুবর্ণলতার কথা ভাবে। যার দ্বারা সময়ের Retroversion ঘটে। শংকরের ট্রিলজিতে কাহিনি-পর্বে ঘটনার মধ্যে সংযোগ না থাকলেও সময়ের সংযোগ দেখা যায়। যার ফলে সময়ের সেই চিহ্ন বারবার চিহ্নিত হয়, তবে এক্ষেত্রে কেবল Analepsis দেখা যায় এমনটা নয়, এক্ষেত্রে Prolepsis দেখা যায়।

গবেষণার মাধ্যমে দেখা হয়েছে একক উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোর থেকে উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় বেশ কিছু ভিন্নতা আছে। উপন্যাস ট্রিলজিতে তিনটি সম্পূর্ণ কাহিনি সংযুক্ত হয়ে একটি ট্রিলজি গঠন করে, যার ফলে কেবল ঘটনাক্রম সংযুক্ত হয়ে

কাহিনি তৈরি হয়ে যায় না। উপন্যাস ট্রিলজিতে ঘটনাক্রম তৈরি করে কাহিনি-পর্ব, নূন্যতম তিনটি কাহিনি-পর্ব সংযুক্ত হয়ে একটি কাহিনি তৈরি করে। উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় সময়ের গঠন অনেক বেশি গুরুত্বপূর্ণ। আপাত সময় ও প্রকৃত সময়ের বাঁধনে উপন্যাস ট্রিলজির কাহিনি গঠিত হতে পারে। উপন্যাস ট্রিলজির চরিত্রের মধ্যে অনেকবেশি ক্রমান্বয়ী বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়। যার ফলে চরিত্রদের বয়স বাড়ে, তাদের সন্তান জন্মায় আবার তাদের কার্য অনুযায়ী বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়। ট্রিলজির কাহিনিতে অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ বৈশিষ্ট্য কথকের ভূমিকা। যেখান থেকে কথকের অবস্থান এবং লেখক-পাঠক, কথক-শ্রোতা ও চরিত্রদের সংযোগ ও অবস্থান স্পষ্ট হয়। ট্রিলজির অন্যতম শর্ত কাহিনির পারস্পরিক ক্রমান্বয়ে সংযুক্তি, তা ভেঙে দেয় বাংলা উপন্যাস ট্রিলজি, যদিও তাকে ব্যতিক্রমী হিসেবেই রাখতে হবে। যেহেতু দৃষ্টান্ত একেবারেই কম। বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় তিনটি সম্পূর্ণ উপন্যাসের কাঠামোর সংযুক্তি ঘটছে বলা যেতে পারে। কিন্তু যেহেতু সময়ের সংযোগে কাহিনি, ঘটনা, চরিত্র, কথন, কথক সম্পর্কিত হয়ে যায়। তাই সে কথাকেও নস্যাৎ করতে হয়। বরং উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করে দেখা যায়, ‘সময়’ উপাদানটি এই কাঠামো গঠনে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। লেখক জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে ট্রিলজি লিখলেও সেখানে সময় উপাদানটিকে সবচেয়ে প্রয়োজনীয় ও অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হিসেবে ব্যবহার করে থাকেন। আখ্যান কাঠামোর উপাদানগুলি দ্বারা ট্রিলজি গঠিত হয়। যে গঠন একক উপন্যাস থেকে ভিন্ন, সেই গঠনগত দিককে স্পষ্ট করে উপন্যাসের মধ্যে উপন্যাস ট্রিলজির গঠনের বিশিষ্টতা নির্মাণ করা হল।

প্রথম অধ্যায়

একক উপন্যাস ও ত্রয়ী উপন্যাসের উৎপত্তি, অর্থ বিশ্লেষণ ও সময়ের
বিশেষত্ব

প্রথম অধ্যায়

একক উপন্যাস ও ত্রয়ী উপন্যাসের উৎপত্তি, অর্থ বিশ্লেষণ ও সময়ের বিশেষত্ব

প্রাচীন সময় থেকে সাহিত্যে নানা নতুন সংরূপের আগমন হয়েছে, তার মধ্যে উপন্যাস অন্যতম। উপন্যাসের মতন কিছুর সন্ধান প্রাচীন সাহিত্যে পাওয়া যায় না বিশেষ। বলা হয়, পৃথিবীর কোনো সাহিত্যেই উপন্যাসের চিহ্ন নেই। উপন্যাস সম্পূর্ণরূপে আধুনিক। সময় পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে সমাজ পরিবর্তিত হয়েছে, আর সমাজের পরিবর্তনের ফলেই সাহিত্যের সংরূপে এসেছে নতুন নতুন ধারা। শ্রী শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় বলেছেন— “সর্বশ্রেণির সাহিত্যের মধ্যে উপন্যাসই সর্বাপেক্ষা গণতন্ত্রের দ্বারা প্রভাবিত।”^১

১.১ উপন্যাসের সূচনা সময় ও ত্রয়ী উপন্যাসে সময়ের গুরুত্ব:

সাহিত্যের বিবর্তনের পথে নানা সংরূপের মধ্যে দিয়ে সাহিত্যের পরিবর্তন ঘটেছে। আধুনিক সাহিত্য পাওয়ার বহু যুগ আগে থেকেই সাহিত্যের বিভিন্ন সম্পদ পাওয়া যেতে থাকে। কিন্তু এই আধুনিকতা আসলে কি সেই প্রসঙ্গে বহুজন বহু মতামত দিয়েছেন। আধুনিকতার সংজ্ঞা দিতে গিয়ে ড. রামেশ্বর শ’ বলেছেন—

Modernism is what it is not, and modernism is not what it is— তাহলে
সেকথাটার অর্থ আমরা এই করতে পারি যে, চেতনার মতো আধুনিকতা ব্যাপারটাও
অস্পষ্ট, ধোঁয়াটে, তার কোনো সুস্পষ্ট সংজ্ঞা নির্ণয় করা কঠিন।^২

আধুনিকতা আসলে ক্রমাগত পরিবর্তমান এক ধারণা। “এই আধুনিকতা ততদিনই আধুনিক যতদিন তা কালোপযোগী থাকে, ভাবীকালের অভিমুখী থাকে।”^৩ কোনো কিছুই চিরকাল আধুনিক থাকতে পারে না। কারণ, সময় পরিবর্তনশীল, আর তারই সঙ্গে একটা পর্যায়ের আধুনিকতার বদলে অন্য আর এক আধুনিকতা এসে পড়ে। শিল্প সাহিত্যের আধুনিকতা প্রসঙ্গে সত্যেন্দ্রনাথ রায় জানাচ্ছেন—

সমাজের আধুনিকতা আগে, শিল্পের সাহিত্যের আধুনিকতা তার পরের। দুয়ের মধ্যে কার্যকারণগত যোগ আছে, কিন্তু তা সব সময় খুব প্রত্যক্ষ নয়। তাছাড়া এ দুয়ের মধ্যে

সময়ের বেশ ফারাক ঘটে যায়। সমাজে আধুনিকতা সঞ্চার হবার সঙ্গে সঙ্গেই যে শিল্প সাহিত্য সব রাতারাতি আধুনিক হতে শুরু করবে এমন প্রত্যাশা করা যায় না।^৪

উপন্যাস হল সাহিত্যের অন্যতম একটি আধুনিক সংরূপ। উপন্যাস হল বিশেষ রূপে স্থাপন। অর্থাৎ, উপন্যাস হল কাহিনিকে বর্ণনা করার একটি বিশেষ কৌশল। উপন্যাস শব্দের ইংরাজী প্রতিশব্দ ‘Novel’ এর আভিধানিক অর্থ হল—

The term “novel” is now applied to a great variety of writings that have in common only the attribute of being extended works of fiction written in prose.^৫

ইটালিয়ান শব্দ ‘Novella’ (literally, ‘a little new thing’) থেকে ইংরেজি ‘Novel’ শব্দটি এসেছে। গদ্যে লেখা বর্ণনাত্মক এক কাহিনি হল উপন্যাস, যা মানুষের জীবনের কথা বাস্তবরূপে চিত্রিত করে তোলে। উপন্যাসিকরা জীবনকে গভীরভাবে দেখে থাকেন আর সেই দৃষ্টিভঙ্গির প্রতিফলন ঘটে উপন্যাসে। উপন্যাসের মূল উপাদান হল জীবন, আর উপন্যাসিকের কাজ জীবনের বিচিত্রতাকে কাহিনিতে রূপদান করা। উপন্যাসে মূলত জীবন, সমাজ, রাজনীতি, অর্থনীতির অবস্থার ছবি থাকে। সময়ের সঙ্গে পরিবর্তনশীল জীবনের প্রতিফলন তাই পাওয়া যায় উপন্যাসে। জীবনের বাস্তবরূপ নয়, তার সঙ্গে একটা সময়ের স্পষ্ট চিত্র পাওয়া যায় উপন্যাসে। যার ফলে উপন্যাস বাস্তবধর্মী কাহিনি হয়ে ওঠে। ফরাসি সাহিত্যিক রাবলে ছিলেন রিয়ালিস্ট ও হিউম্যানিস্ট। তাঁর কাজ মানবতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গি ও বাস্তববাদী উপাদানগুলিকে তুলে ধরে। উপন্যাসের আধুনিকতা প্রসঙ্গে ভার্জিনিয়া উল্ফ বলছেন, চেতনাপ্রবাহ ও অবাধ ভাবানুগ উপন্যাসের টেকনিকে ও চরিত্রে যখন থেকে স্থান নিচ্ছে সেই সময়কে উপন্যাসের আধুনিক সময় বলছেন। তিনি ডিফোর উপন্যাসকে ‘truth teller’ বলছেন। এর কারণ হিসেবে বলছেন—

Belief is completely gratified by Defoe. Here the reader can rest himself and enter into possession of a large part of his domain. He teste it, he feels nothing give under him or fade before him.^৬

অনেকে আবার সম্পূর্ণ আধুনিক উপন্যাস হিসেবে কাফকার *Metamorphosis* (1915) এর নাম করেছেন। তাঁর উপন্যাসে অনেক বেশি অযৌক্তিকতা, বিচ্ছিন্নতা ও সমাজের জটিলতা প্রকাশ পেয়েছে।

উপন্যাসের সঠিক সংজ্ঞা নিয়ে নানা সময়ে নানা বিতর্ক আছে। উপন্যাস সম্পর্কে ধারণা ক্রমাগত পরিবর্তন হয়েছে, পুরোনো ধারণার বদলে নতুন ধারণা এসেছে। নতুন উপন্যাসিকরা নতুন রূপে সাহিত্যে উপন্যাসকে রূপদান করেছেন। এই কারণে উপন্যাস সময়ের সঙ্গে পরিবর্তনশীল। বুৎপত্তিগত ও আভিধানিক অর্থ বিশ্লেষণের দ্বারা বলা যায় যে, মানুষের জীবনের বাস্তবতাকে অবলম্বন করে লেখা কল্পিত যে আখ্যান, যাতে সময়ের প্রতিচ্ছবি স্পষ্ট এবং যা পাঠকের কাছে গদ্যরূপে পৌঁছায়, তা হল উপন্যাস। যেহেতু উপন্যাসের প্রধান বিষয় মানুষের জীবনের কাহিনি তাই তা হয় দীর্ঘ, বিশ্লেষণাত্মক।

১.১.১ উপন্যাসের সূচনা:

সাহিত্য ক্ষেত্রে অতর্কিতভাবে উপন্যাসের আবির্ভাব হয়নি। প্রাচীন সাহিত্যের মধ্যে উপন্যাসের বীজ নিহিত ছিল। কাব্যে, ধর্মগ্রন্থে, কবিতায়, আখ্যায়িকায় ও নাটকে লেখকের জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে সমাজের একটি ছবি প্রতিফলিত হয়ে এসেছে। সেখানেই প্রথম উপন্যাসের উপাদানের জন্ম হতে থাকে। মধ্যযুগের সাহিত্যে মানুষের স্বতন্ত্র অস্তিত্বের প্রকাশ দেখা যায় না। মধ্যযুগের সামাজিক বন্ধন থেকে মুক্ত হয়ে প্রথম উপন্যাসের জন্ম হয়। মধ্যযুগের সমাজে কিছু প্রথাগত শ্রেণি ছিল যেখানে মানুষ নিজের স্বতন্ত্র অস্তিত্ব প্রকাশ করতে পারতো। সেখানে তারা নিজেদের সামাজিক শ্রেণির প্রতিনিধি মনে করতেন এবং সেই শ্রেণিতে নিজেকে বিলীন করতেন। এর ফলে উপন্যাস সৃষ্টিতে বাধা আসে। আধুনিক সময়ে মানুষকে একটি শ্রেণিতে আটকে থাকলে চলে না, সামাজিক শৃঙ্খল ভেদ করে মানুষের মুক্তি প্রয়োজন যার ফলে সৃষ্টি হয় উপন্যাস। ব্যক্তিত্ব বিকাশের ফলে নিম্নশ্রেণির মানুষের মনে জাগে একটা আত্মমর্যাদাবোধ, যা উপন্যাসের প্রধান উপাদান হয়ে ওঠে। মানব জীবনের প্রভাব উপন্যাসে সুস্পষ্টভাবে ফুটে ওঠে।

প্রাচীন সমস্ত সাহিত্যে উচ্চশ্রেণির মানুষ বা দেব-দেবীর কথা বলা হয়েছে। উপন্যাসেই প্রথম সাধারণ মানুষের কথা বলা হয়। অতিসাধারণ মানুষের জীবনের কথা পাঠকের কাছে পৌঁছে দেয় উপন্যাস। এজন্যই উপন্যাস অন্যান্য সাহিত্য সংরূপ থেকে পৃথকভাবে সাহিত্যে স্থান পেয়েছে। অবশ্য হঠাৎ করে সাহিত্যে নতুন সংরূপের আরবিভাব হওয়া সম্ভব নয়। প্রাচীন সাহিত্যের মধ্যে এর বীজ নিহিত ছিল। প্রাচীন কাব্যে, ধর্ম গ্রন্থে, কবিতায়, আখ্যায়িকায়, নাটক, সমাজ ও সমাজের মানুষের কথা, মানুষের সঙ্গে মানুষের সম্পর্কের ছবি ছিল, যা উপন্যাসে দেখা যায়। উপন্যাসের লক্ষণগুলি ও উপাদানগুলি কিছু কিছু প্রাচীন সাহিত্যে ছিল। পরবর্তী সময়ে প্রাচীন সাহিত্য থেকে উপাদান নিয়ে নতুন সাহিত্য সংরূপ সৃষ্টি হয়েছে।

প্রাচীন সংস্কৃত কাব্য ও আখ্যায়িকা প্রভাব ফেলেছে সাহিত্যের নতুন সংরূপে। প্রাচীন সাহিত্যের মধ্যেই তাই উপন্যাসের আদি বীজের সন্ধান পাওয়া যায়। আমাদের রামায়ণ, মহাভারত, ও পৌরাণিক সাহিত্যে সমাজের নানা চিত্র পাওয়া যায়। মানুষের সুখ দুঃখের স্পষ্ট চিত্র পাওয়া যায়। দেব-দেবীদের কথার মাঝে যা পাওয়া যায় তা হল মানুষের হৃদয়ের কথা। সংস্কৃত গদ্যসাহিত্য— *কথাসরিৎসাগর*, *বেতাল-পঞ্চবিংশতি*, *দশকুমারচরিত*, *কাদম্বরী* ইত্যাদির মধ্যে উপন্যাসের উপাদান আছে বলে অনেকেই মনে করেন। এমনকি বৌদ্ধ জাতকগুলিতেও বাস্তবতার চিত্র স্পষ্ট। বৌদ্ধ জাতকগুলি, ঈশপের গল্প ও সংস্কৃত পঞ্চতন্ত্রের গল্পের প্রায় অনুরূপ। ঈশপের গল্পে পশু-পাখির গল্পের মধ্যে দিয়ে মানুষের কথা ও নীতি শিক্ষাদান করা হয়েছে। গল্প বলার ভঙ্গিমাতে একটা বাস্তবতার চিত্র স্পষ্ট, বাস্তব মানব জীবনের সঙ্গে একটা সম্পর্কের আভাস পাওয়া যায়। আবার পঞ্চতন্ত্রের গল্পে নীতিজ্ঞান থাকার ফলে মানব জীবনের সাধারণ অভিজ্ঞতাকে শ্লোকের মধ্যে দিয়ে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে।

...অবশ্য উপন্যাস যে একেবারে নিরবিচ্ছিন্ন বিস্ময় বা অজ্ঞাত প্রহেলিকার মতো সাহিত্য-ক্ষেত্রে সম্পূর্ণ অতর্কিতভাবে আবির্ভূত হইয়াছে, তাহা নহে। প্রাচীন সাহিত্যের মধ্যেও ইহার ক্ষীণ সংকেত ও সুদূর ইঙ্গিত খুঁজিয়া পাওয়া যায়। কাব্যে, ধর্ম-গ্রন্থে, ব্যঙ্গ-বিদ্রোপের কবিতায়, আখ্যায়িকায় ও নাটকে, যেখানেই লেখকের জ্ঞাতসারে বা অজ্ঞাতসারে সমাজের একটি বাস্তব চিত্র প্রতিফলিত হয়, যেখানেই চিত্রাঙ্কনের চেষ্টা দেখা যায় বা সামাজিক মানুষের সম্পর্ক ও সংঘাত ফুটিয়া উঠে, সেখানেই উপন্যাসের ভাবী ছায়াপাত হইয়া থাকে।^৭

উপন্যাস হল আধুনিক সময়ে আখ্যানের এক বিশেষ সংরূপ। রচনার কৌশল দ্বারা এতে ইতিহাস, রাজনীতি, জীবনী, আত্মজীবনী, চিঠি, ডায়েরী ও নাটকের সংলাপ ব্যবহার করা হয়। শুরুতে গদ্য আখ্যান ও বর্ণনামূলক আখ্যানের মতন ছিল, পরে তা উপন্যাসের রূপ পায়। উপন্যাসের সমস্ত লক্ষণ ও বৈশিষ্ট্য পাওয়া যায় প্রাচীন সাহিত্যে। সুকুমার সেন আখ্যান সম্পর্কে বলেন-

পুরোনো সাহিত্য ত্রিধারায় প্রবাহিত। প্রথম গীতিকবিতা, দ্বিতীয় পৌরাণিক, গেয় অথবা পাঠ্য আখ্যায়িকা তৃতীয় অপৌরাণিক গেয় কবিতা আখ্যায়িকা। শেষ দুই ধারার রচনার রূপ বা ফর্ম প্রায় একই রকম এবং সে ফর্মের নামও এক পাঞ্চগলী।^৮

প্রাচীন কাব্য রামায়ণ, মহাভারত, ভাগবত অনুবাদ বা পাঁচালী জাতীয় কাব্য, মঙ্গলকাব্য ও বিজয়সাহিত্য নিয়ে আখ্যান কাব্য গড়ে ওঠে। কারণ, প্রাচীন কাব্যে অলৌকিক ঘটনা বা দেব-দেবীদের স্তুতিগানের মধ্যে দিয়ে সমাজ চিত্রের ও বাস্তব মানব-মানবীর সুখ দুঃখের কথার প্রকাশ ঘটে। শ্রী শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় বলেন—

আমাদের রামায়ণ-মহাভারত ও পৌরাণিক, সমস্ত অলৌকিক ঘটনা ও ঐশী শক্তির বিকাশের মধ্যে সময়ে সময়ে বাস্তব সমাজ চিত্রের ক্ষীণ প্রতিচ্ছায়া ও বাস্তব মানুষের অকৃত্রিম সুখ-দুঃখের মৃদু প্রতিধ্বনি আত্মপ্রকাশ করিয়া থাকে।^৯

সাহিত্যে আখ্যানের ধারা আসলে খুব প্রাচীন। মহাকাব্যে তা এক রূপ, নাটকে তা ভিন্ন, আবার কাহিনিকাব্য ও নাট্যকাব্যে তা ভিন্ন। উপন্যাস আসলে প্রাচীন আখ্যান ধারার বর্তমান এক রূপ। উপন্যাস নিয়ে নানা তাত্ত্বিকরা নানা সময়ে নানারকম মতামত দিয়েছেন। আখ্যানতত্ত্ব হল আখ্যানের গঠন ও বৈশিষ্ট্য। আখ্যানের বৈশিষ্ট্য, আখ্যানের সঙ্গে আখ্যানের সম্পর্ক, গঠন ও বিষয় হল আখ্যানতত্ত্বের মূল। আখ্যানতত্ত্ব বা Narratology সম্পর্কে বলতে গিয়ে জন ক্রিশ্টিফ বলেন-

Narratology is a human discipline dedicated to the study of the logic, principles and practices of narrative representation.^{১০}

আখ্যানের বৈশিষ্ট্য, আখ্যানের সঙ্গে আখ্যানের সম্পর্ক, আখ্যানের আসল ভিত্তি, গঠন ও বিষয় হল আখ্যানতত্ত্বের মূল। জেরাভ প্রিন্স বলছেন—

The structuralist inspired theory of narrative narratology studies the nature, form and function of narrative (regardless of medium of representation) and tries to characterize narrative competence.^{১১}

আখ্যানতত্ত্বের মূল উৎস রুশ আঙ্গিকবাদ ও সংগঠনবাদ। বনভেতান টরডোরভ (Tzvetan Todorov) তাঁর ‘Gram Mar du Decameron’ (1969) প্রবন্ধে প্রথম ‘narratologie’ কথাটি ব্যবহার করেন। আখ্যানতত্ত্বের মধ্যে বিভিন্ন মাধ্যমে আখ্যান থাকে, কখনো তা কথিত কাহিনি হয়, কখনো তা পদ্য ও গদ্য হয়। লিখিত ও মৌখিক দুটি মাধ্যমেই আখ্যান হয়ে থাকে। স্থিরচিত্র ও চলচ্চিত্রেও আখ্যান থাকতে পারে। আখ্যানতত্ত্ব কেবল লিখিত আখ্যানে সীমাবদ্ধ থাকেনি। যার ফলে আখ্যান না হওয়া সত্ত্বেও গীতিকবিতা, চলচ্চিত্র, নাটক, ইতিহাস, বিজ্ঞান আখ্যানতত্ত্বের আলোচনাতে অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। রোঁলা বার্ত এই প্রসঙ্গে জানিয়েছেন—

Moreover, in this infinite variety of forms, it is present at all, in all places, in all societies, indeed narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been any where, any people without narrative ; all classes, all human groups have their stories and very often those stories are enjoyed by men of different and even opposite cultural background : narrative remains largely unconcerned with good or bad literature like life itself, it is there international, trans historical, trans cultural.^{১২}

আখ্যান সম্পর্কে বিভিন্ন তাত্ত্বিকরা বিভিন্ন মতামত দিয়েছেন—

এক বা একাধিক কথকের (Narrator) দ্বারা এক বা একাধিক আখ্যান গ্রাহকের (Narratee) উদ্দেশ্যে এক বা একাধিক বাস্তব বা কাল্পনিক ঘটনার পুনঃকথন হল আখ্যান (Narrative)।^{১৩}

আবার জেরাভ প্রিন্স ও ফ্লোমিথ রিমন কেনান এর মত অনুযায়ী আখ্যানে অন্তত দুটি ঘটনা থাকবে। দেরিদার মতে আখ্যানের শ্রেণিবিভাজন ও সীমানির্দেশ অসম্ভব। কারণ আখ্যানের শ্রেণিবিভাজন ও সীমা নির্দেশনা করলে আখ্যান সম্পর্কে কোনো ধারণা পাওয়া সম্ভব নয়।

হার্নস্টেইন স্মিথের মতে, একই কাহিনি অন্যভাবে বলা হলেই তা নতুন আখ্যান হয়ে ওঠে। আখ্যানের কৌশল দ্বারা পাঠকের কৌতূহল বা আকর্ষণকে ধরে রাখা হল আখ্যানের অন্যতম কাজ। কতটুকু কি অর্থে বলতে হবে, কিভাবে বলতে হবে তা সম্পূর্ণ নির্ভর করে লেখকের উপরে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর বলছেন—

ভাব, বিষয়, তত্ত্ব সাধারণ মানুষের। — কিন্তু রচনা লেখকের সম্পূর্ণ নিজের। সেই জন্যেই রচনার মধ্যেই লেখক যথার্থ রূপ বাঁচিয়া থাকে, ভাবের মধ্যে নহে, বিষয়ের মধ্যে। অবশ্য, রচনা বলতে গেলে ভাবের সহিত ভাব প্রকাশের উপায় দুই সম্মিলিতভাবে বুঝায়; কিন্তু বিশেষ করিয়া উপায়টাই লেখকের।^{১৪}

আখ্যান কৌশল দ্বারা পাঠক ও লেখকের মধ্যে সংযোগ তৈরি হয়। প্রাচীন সময়ে যখন কানে শুনে রস আহরণ করা হত, তখন গায়ক ও কথকের বলার ভঙ্গিমা তখন বিশেষ ভূমিকা নিত শ্রোতাদের জন্য। কাহিনিতে পালাকার, গায়ক বা কথকের একটা নিজস্ব স্বাধীনতা থাকত কাহিনিকে নতুন রূপে শ্রোতাদের কাছে পৌঁছানোর জন্য। মঙ্গলকাব্যের কোনো ধরা বাঁধা কোনো ছকে কাহিনিকারের কোনো জায়গা ছিল না। তবে কাহিনিকাররা কাহিনির বিবরণী পাঠের সময় নিজস্ব ব্যাখ্যা বিশ্লেষণ তৈরি করতেন; পরে অবশ্য চৈতন্যজীবনী ও পালাগানের ক্ষেত্রে কাহিনি বলার ধরণে অনেকটা পরিবর্তন আসে। গল্প ও পালাগান শোনার পরম্পরাতে পরে জায়গা করে নেন সাহিত্যিকরা।

মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে যে ধারা ছিল তাতে গদ্য আখ্যানের সন্ধান পাওয়া যায়। কাহিনি বিবরণের সূত্র সেখান থেকেই পাওয়া যায়। মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে মুকুন্দরাম চক্রবর্তীকে ঔপন্যাসিক বলা হয়ে থাকে। উপন্যাসের চরিত্রের মত ফুল্লরার বারমাস্যা, ভাঁড়ুদত্ত ও চাঁদ সওদাগরের কথা মনে আসে। মঙ্গলকাব্য থেকে পালাকীর্তনের ভিতর দিয়ে প্রাক-উপন্যাসের কাহিনি বিকাশ লাভ করেছে। এরপর এল ফর্মের পার্থক্য, যা *আলালের ঘরের দুলাল* (১৮৫৮), *হতোম প্যাঁচার নকশা* (১৮৬১) এর মধ্যে প্রথম নজরে আসে। অবশ্য বাংলা গদ্যসাহিত্য এসেছে বহু আগে—

সেই সমাচার দর্পন, থেকেই ত বাংলা কাগজে এই ধরনের কাহিনি গদ্য লেখা হয়ে আসছিল যাকে অনেক সময় সাহিত্যের ইতিহাসে নকশা জাতীয় কৌতুক রচনা বলে বর্ণনা দেয়া হয়। ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এ ‘সংবাদপত্রে সেকালের কথা’ প্রথম খন্ড থেকেই ত দর্পণের প্রথম কয়েক বছরে কাহিনি গদ্যের এই হৃদিশ পাওয়া যায়। ১৮২১ এর ফেব্রুয়ারি ও ৯ই জুন ‘বাবুর উপাখ্যান’ ২৬মে চৈতন্যমঙ্গল গান শ্রবণের ফল অতি সুমধুরকথা’ ২৩জুন, ‘শৌকীনবাবু’, ৩০জুন ‘বৃদ্ধেরবিবাহ’। এই কাহিনি গদ্যের ধরনটি এতই গ্রাহ্য হয়ে উঠেছিল যে চিঠিপত্রেও এরকম লেখা আসত ও কাগজেও বেরত। ১৮২১ এর ৭জুলাই, ১সেপ্টেম্বর, ১৮২২ এর ২মার্চ, ১৮২৫ এর ৫মার্চ প্রকাশিত এমন কিছু লেখা ‘সংবাদপত্রের সেকালের কথা’-র প্রথমখন্ডে সংকলিত হয়েছে। এই প্রত্যেকটি কাহিনি গদ্যই একটা গদ্যবিবরণ বেশির ভাগ সময়ই শ্লেষ ব্যঙ্গ ভরা।^{১৫}

আলালের ঘরের দুলাল বা হতোম প্যাঁচার নকশা থেকে অনেক পরিবর্তন দেখা যেতে থাকে। পরবর্তী সময়ে সাহিত্যে নতুন ধারা নিয়ে আসেন সাহিত্য সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র। বাংলা উপন্যাসের ধারায় এক আমূল পরিবর্তন আসে বঙ্কিমের সময় থেকে। কাহিনির ধারায় অন্য মাত্রা আসে তাঁর হাত ধরেই। উপন্যাস সম্পর্কে আমাদের ধারণা তৈরি হয় দুর্গেশনন্দিনী (১৮৬৫) রচনার আগে। কারণ তার আগে ইংরেজি উপন্যাস রচনা হয়ে গেছে, এবং তা থেকে উপন্যাস সম্পর্কে ধারণা তৈরি হয়েছে। বাংলা এরপর পেল পাশ্চাত্যরীতির অনুসরণে তৈরি উপন্যাস। যার ফলে বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাসে ইংরেজি উপন্যাসের একটা ছক পাওয়া যায়। যদিও আধুনিক সাহিত্যের এই সংরূপের বীজের নিদর্শন প্যারীচাঁদ মিত্রের আলালের ঘরের দুলাল। সেখানেই দেখতে পাওয়া যায় বাস্তব সমাজ ও বাস্তব সময়ের চিত্র। আলালের ঘরের দুলাল ও হতোম প্যাঁচার নকশা এর গদ্যের যে ধরন তা আসলে উপন্যাসের ধরনের ইঙ্গিত দেয়।

আলালের ঘরের দুলাল-এ দেখা গেল মানুষের কথা, সমকালীন সময় ও সমাজের কথা। সেই সময়ের কাহিনি বেশিরভাগ ছিল নীতিশিক্ষামূলক। চরিত্রগুলিকে প্রাণহীন মনে হলেও সেখানেই প্রথম মানুষের কথা পাওয়া যায়। প্যারীচাঁদ মিত্র মানবচরিত্র তৈরিতে মনোযোগ না দিলেও বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর উপন্যাসে আনলেন মানব মনকে।

কাব্য রসের সামগ্রী মানুষের হৃদয়। যাহা মানুষ হৃদয়ের অংশ অথবা তাহার সঞ্চালক তদ্ব্যতীত আরো কিছুই কাব্যোপযোগী নহে।^{১৬}

উপন্যাসের চরিত্রের মাধ্যমে বাস্তব জীবনের বেদনা, আনন্দ ফুটে ওঠে। উপন্যাসের বিষয় লেখকের জীবন চেতনা, সমাজ ও সভ্যতার প্রতিফলন। উপন্যাসের কাহিনির মাধ্যমে বাস্তব জীবন চেতনার রূপ ফুটে ওঠে। বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর উপন্যাসে সেই জীবনচেতনা ও মানবচরিত্রকে স্পষ্ট করে অঙ্কন করেছেন। ইংরেজি উপন্যাসে ইতিহাসের সঙ্গে রোমান্সের মিশ্রণ এবং কাহিনির শেষে মিলন অথবা বিচ্ছেদ দেখা যায়। ঠিক একই রীতি দেখা যায় বঙ্কিমের উপন্যাসে। তপোধীর ভট্টাচার্যের কথায়—

বাংলা উপন্যাসের ভগীরথ বঙ্কিমচন্দ্র...নতুন শিল্প মাধ্যমের স্বতঃস্ফূর্ত চলনকে আধিপত্যবর্গের সূক্ষ্ম সঞ্চরী পরাসন্দর্ভের নিয়ন্ত্রণে এনে তাতে শেকল পরিয়ে দিয়েছেন।^{১৭}

বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের পরে বাংলা উপন্যাস তাঁর দেখানো পথেই এগিয়েছে। অবশ্য উনিশ শতকে রবীন্দ্রনাথের রচনারীতিতে পরিবর্তন আসে। বঙ্কিমচন্দ্রের দেখানো পথ অনুসরণ করে তিনি লিখতে শুরু করলেও তাঁর লেখায় পরিবর্তন আসে। ইতিহাস ও রোমান্সের বদলে বাস্তব চিন্তাধারা ও মানুষের অন্তরের রূপকে ফুটিয়ে তুললেন উপন্যাসে। সমাজ চেতনা ও বাস্তব ভাবনা মিলে সৃষ্টি হল উপন্যাসের নতুন পথ। কাহিনির বদলে জোর দেওয়া হল চরিত্রে। সমস্যা হয়ে উঠল কাহিনির মূল বিষয়। রবীন্দ্রনাথ প্রথম রোমান্সের বাইরে নিয়ে এলেন উপন্যাসকে। সমাজের নিষিদ্ধ মানবিক সম্পর্ককে উপন্যাসে দেখালেন। মেয়েদের একটা আলাদা অস্তিত্ব দিলেন কাহিনিতে। জীবন চেতনা গুরুত্ব পেল উপন্যাসে।
চোখের বালি উপন্যাসের ভূমিকায়—

সাহিত্যের নবপর্যায়ের পদ্ধতি হচ্ছে ঘটনা পরস্পরের বিবরণ দেওয়া নয়, বিশ্লেষণ করে তাঁদের আঁতের কথা বের করে দেখানো।^{১৮}

মানুষের অন্তরের প্রতিফলন দেখানো সাহিত্যের মূল উদ্দেশ্য। মানুষের জীবনের ছবি, পল্লীবাংলার ছবি, পরিবারের ছবি, হিংসা, বিদ্বেষের ছবি ফুটে উঠেছে। যার ফলে কাহিনিতে নতুন নতুন উপাদান সংযুক্ত হয়ে তা নতুন রূপ লাভ করেছে।

১.১.২ উপন্যাসের সন্ধানে বাংলা সাহিত্য:

বাংলা উপন্যাসের বয়স খুব বেশি না হলেও বাংলা সাহিত্যের ধারা বহু হাজার বছর আগের। আর সেই হাজার বছর পুরোনো সাহিত্যের ধারাতেই আছে উপন্যাসের জন্মের বীজ। বাংলা প্রাচীন সাহিত্য মূলত পদ্যরীতিতে, পাঁচালী ঢঙে লেখা হত। রামায়ণ, মহাভারত সেভাবেই অনুবাদ হয় বাংলায়। মঙ্গলকাব্যে বাংলার সমাজের, মানুষের যে ছবি পাওয়া যায় তা বাস্তব জীবনের ছবি।

পুরোনো বাংলা সাহিত্যের যে-অংশের লেখা পাওয়া গিয়েছে তার সবটাই পদ্যে। এর মধ্যে যেগুলি পদ বা আধুনিক ভাষায় গীতিকবিতা তার কথা প্রথমেই বাদ দেওয়া যেতে পারে। পাঁচালি নামে পরিচিত যে শাখা তার মধ্যে রামায়ণ-মহাভারতের অনুবাদ যেমন আছে তেমনি আছে লৌকিক রচনা মঙ্গলকাব্য। মঙ্গলকাব্যগুলিই বাংলার নিজস্ব জিনিস। এগুলির মধ্যে গল্প আছে, চরিত্র আছে, সমাজ ও পরিবার জীবনের বাস্তব ছবি আছে।^{১৯}

বৈষ্ণব জীবনীকাব্যেও সমাজ জীবনের বাস্তব রূপ পাওয়া যায়। আবার প্রাচীন সাহিত্যের অনেকটাই লেখ্যরূপে পাওয়া যায়নি। পুরোনো অনেক লোক মুখে প্রচারিত এমন কাহিনিও বাংলার সম্পদ। কিন্তু এগুলির সাথে উপন্যাসের কোনো সংযোগ ছিল কিনা তা বিচার্য। উপন্যাস যেহেতু সমাজের কথা বলে, সময়ের কথা বলে, মানুষের জীবনের কথা বলে, জীবন বাস্তবতার কথা বলে। উপন্যাসের রূপ গঠনে তাই পুরোনো সাহিত্য অনেক ক্ষেত্রে প্রেরণা হয়ে উঠেছে।

রামায়ণ, মহাভারত ও ভাগবতে বাঙালি জীবনের ছবি দেখা যায়। উপন্যাসের গঠনে এই কাহিনির প্রত্যক্ষ ভূমিকা না থাকলেও পরোক্ষ ভূমিকা আছে। উনিশ শতকে বাঙালি এই কাব্যগুলিকে আশ্রয় করেই নাটক লেখেন। বলা বাহুল্য পরবর্তী সময়ে যে মহাকাব্যিক উপন্যাসগুলি রচিত হয় তাতে মহাকাব্যের মতন গাম্ভীর্য, বিশালতার ধারণা উপন্যাসিকরা এই কাব্য থেকেই পান। আলাওলের *পদ্মাবতী* ও দৌলত কাজীর *লোরচন্দ্রানী* মধ্যযুগের আখ্যানকাব্য। প্রণয় কাহিনির সাথে অ্যাডভেঞ্চার মিশে যে কাহিনি গড়ে উঠেছে তার সঙ্গে উপন্যাসের মিল পাওয়া যায়। মঙ্গলকাব্যে উপন্যাসের একটা রূপ পাওয়া যায়। মঙ্গলকাব্যে

বাংলার সমাজের কাহিনিও ফুটে ওঠে। যাতে উপন্যাসের মতন উপাদান পাওয়া যায়। দেব-দেবীদের কথার মধ্যে আসলে সমাজের ও মানুষের কথা পাওয়া যায়। মনসামঙ্গল, শিবায়ন, চণ্ডীমঙ্গল কাব্যে প্রতিদিনের জীবনের নানা অভিজ্ঞতার বিষয় ফুটে উঠেছে। বাঙালির জীবন চিত্র মঙ্গলকাব্যের কাহিনিতে ধরা পড়ে। সেই কাহিনি লেখার যে ধরন তা থেকে ঔপন্যাসিকরা উপন্যাসের উপাদান সংগ্রহ করেন। মধ্যযুগের ঔপন্যাসিক হিসেবে পরিচিত ছিলেন মুকুন্দরাম। মঙ্গলকাব্যের কবিদের তুলনায় তিনি দক্ষ ছিলেন। তাঁর লেখায় বাস্তব সমাজ ও মানবজীবনের ছবি ফুটে উঠেছে। তাঁর কাহিনি বিন্যাসের ধরন ছিল অন্যরকম। চরিত্রের সাথে কাহিনির সংযোগ ঘটিয়ে কাহিনিতে নতুনত্ব আনেন যা পরবর্তী লেখকদের লেখনীতে কাজে আসে। আবার বিদ্যাসুন্দর এর কাহিনি থেকে প্রণয়ের উপাদান পান ঔপন্যাসিকরা।

মুখে মুখে প্রচলিত গল্প বা কাহিনিতে ছিল রাজপুত্র-রাজকন্যা-দৈত্যদের কথা আর ছিল পশু-পাখিদের মানুষের মতন আচরণ। এই রূপকথা ও উপকথা আসলে সমাজ ও মানুষের কথা বলত। উপন্যাসে সেই সমাজ ও মানুষের কথা পাওয়া যায়। গল্প কথক ও শ্রোতা এই ধারা সেখান থেকেই আসে। উপন্যাসে কথকের যে ভূমিকা তা সেই সময়ের সাহিত্য ধারা থেকে নেওয়া। অনেকটা সময় ধরে চলে আসা কল্পনার বিষয়ের বাইরে বাঙালির আঁতের কথা শুনতে চাইল সকলে, উপন্যাস সেই কাহিনি নিয়ে এল। মঙ্গলকাব্য বা মৌখিক সাহিত্য থেকে কেবল উপন্যাসের জন্ম হয়নি। প্রাচীন সাহিত্যের সাথে সাধারণ মানুষের জীবনকে অবলম্বন করে আধুনিক সাহিত্যের ধারায় এল উপন্যাস।

১.১.৩ উপন্যাসের সন্ধানে সংস্কৃত সাহিত্য:

বাংলা সাহিত্যের উপর সংস্কৃত সাহিত্যের একটা পরোক্ষ ভূমিকা আছে। রামমোহন ও বিদ্যাসাগর ইংরেজি ও সংস্কৃত সাহিত্যের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে আধুনিকতা প্রতিষ্ঠা করতে চান। সংস্কৃত সাহিত্যের বিষয় বেশ কিছু সময় ধরে বাংলা কাব্যে ও নাটকের রচনায় অনুসৃত হয়। *কাদম্বরী*, *বাসবদত্তা*, *দশকুমারচরিত*, *কথাসরিৎসাগর*, *বেতাল-পঞ্চবিংশতি* প্রভৃতি গদ্যসাহিত্যের বর্ণনাতে উপন্যাসের মৌলিক উপাদান পাওয়া যায়। সংস্কৃত নাটকের কাহিনিকে

গদ্যে রূপ দেন বিদ্যাসাগর। বৌদ্ধ সাহিত্যে জীবনের কাহিনি বর্ণিত হয়েছে, বাস্তবতার স্পষ্ট রূপ ফুটে উঠেছে। বহু বৌদ্ধ কাহিনি পালিতে ও সংস্কৃতে সংকলিত হয়েছে। সংস্কৃত সাহিত্যের তুলনায় বৌদ্ধ সাহিত্যে বাস্তবতার সুর অধিক। বৌদ্ধ সাহিত্যে মধ্যবিত্ত শ্রেণির মানুষের কথা প্রাধান্য পেয়েছে।

বৌদ্ধ সাহিত্যে বাস্তব জীবনাশ্রয়ী কাহিনী মালার বেশ পুষ্ট ভান্ডার ছিল। পালিতে এবং সংস্কৃতে এ-জাতীয় গল্প সংকলিত হয়েছিল। সমকালীন কোনো বঙ্গানুবাদ পাওয়া না গেলেও ‘জাতক’ বা ‘অবদান শতকে’র সঙ্গে বাঙালী শিক্ষিত সম্প্রদায়ের অল্প স্বল্প আলাপ ঘটেছিল।^{২০}

সে তুলনায় দেখলে সংস্কৃত সাহিত্যে এ নজির খুবই স্বল্প। ঊনবিংশ শতকে এই কাহিনি গুলি তেমন প্রভাব বিস্তার করেনি বাঙালি লেখকদের মধ্যে। *বৃহৎকথা* নামক গ্রন্থে *কথাসরিৎসাগর* -এর প্রভাব দেখা যায়। *হিতোপদেশ* ও *পঞ্চতন্ত্র* কাহিনির নীতিকথার গুরুত্ব থাকলেও আধুনিক বাংলা সাহিত্যে তার প্রভাব খুব বেশি নয়। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্য থেকে আধুনিক মন তেমন কোনো গুরুত্বপূর্ণ উপাদান পায়নি যা উপন্যাসের গঠনে বিশেষ ভূমিকা নিয়েছিল।

১.১.৪ উপন্যাসের সন্ধানে বিদেশি সাহিত্য:

বাংলা উপন্যাসের সবচেয়ে বড় প্রেরণা হল বিদেশি সাহিত্য। বিশেষ করে ইংরেজি সাহিত্যের প্রভাব পড়েছে বাংলা আধুনিক সাহিত্যে। উপন্যাসের জন্মের প্রসঙ্গ উঠলে রাবলের *Pantagruel* (1532), *Gargantua* (1534) এর নাম অনেকে করে থাকেন। বাংলা উপন্যাস প্রসঙ্গে সত্যেন্দ্রনাথ রায় বলছেন—

বাংলা উপন্যাসের জন্মের কাল পাশ্চাত্য উপন্যাসের জন্মের শতাব্দিক বছর পরে, ১৯ শতকের মধ্যভাগে। বাংলা উপন্যাসের জন্ম হয়েছে সেদিনকার বঙ্গদেশের সামাজিক ও ঐতিহাসিক কার্যকারণের মধ্য থেকেই তবু যে বাংলা উপন্যাসের প্রসঙ্গে বার বার পাশ্চাত্য উপন্যাসের কথা আসে তার অন্যতম প্রধান কারণ এই যে বাংলা উপন্যাসের উপর পাশ্চাত্য উপন্যাসের প্রভাব বরাবরই ত্রিাশীল, কোনো ক্ষেত্রে বেশি, কোনো ক্ষেত্রে কম।^{২১}

শিক্ষিত বাঙালি ইংরেজি সাহিত্য পাঠ করে সাহিত্যের নতুনত্ব আশ্বাদ করতে থাকেন। শেকসপীয়র, মিলটন, স্কট, ওয়ার্ডসওয়ার্থ, বায়রন, ডিকেনস সাহিত্যের অনেকটা অংশে প্রভাব ফেলেন। ইংরেজি ছাড়াও অন্যান্য বিদেশি সাহিত্য প্রভাব ফেলে বাঙালি পাঠকের মনে। তবে ডিকেনস্ এর প্রভাব বাংলায় প্রেরণা রূপে আসে। বঙ্কিমচন্দ্র একটি প্রবন্ধে *আলালের ঘরের দুলাল* প্রসঙ্গে ‘বজের স্কেচ’ প্রসঙ্গ আনেন। শেকসপীয়রের বহু গল্পের অনুবাদ হতে থাকে, এমনকি শেকসপীয়রের নাটককে উপন্যাসে রূপ দেওয়া হয়। বঙ্কিমের উপন্যাসে বহু বিদেশি লেখার প্রভাব লক্ষ করা যায়, এমনকি বঙ্কিমচন্দ্রকে অনেকেই বাংলার স্কট বলে থাকেন। স্কটের ঐতিহাসিক উপন্যাস বাংলার উপন্যাস রচনায় প্রভাব বিস্তার করে।

বঙ্কিমচন্দ্র একটি উপন্যাসের ভূমিকায় লর্ডলিটনের একটি এবং উইলকি কলিনসের একটি উপন্যাসের কাছে ঋণ স্বীকার করেছেন উপন্যাস-বিশেষের ক্ষেত্রে তার কিছু দান থাকতে পারে। বাংলা উপন্যাসের উদ্ভবের পেছনে ঐসব লেখকের বিশেষ ভূমিকা এর দ্বারা প্রতিষ্ঠিত হয় না। তবে একটা ব্যাপার বেশ স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে বঙ্কিমচন্দ্র, যিনি সচেতন ও অনলসভাবে বাংলা উপন্যাসের ভিত্তি স্থাপন করতে চেয়েছেন, ইংরেজি উপন্যাসের সঙ্গে তাঁর ঘনিষ্ঠ পরিচয় ছিল।^{২২}

উপন্যাসের জীবন ভাবনা মূলত পাশ্চাত্য লেখক, নাট্যকারদের অনুপ্রেরণা থেকে তৈরি হয়েছে। বিদেশি উপন্যাসের, নাটকের প্রভাব বাংলা সাহিত্যে পড়লেও সম্পূর্ণ বিদেশি সাহিত্যের অনুকরণে বাংলা উপন্যাস গড়ে ওঠেনি। নতুন সাহিত্য সংরূপ গঠনের প্রভাব পড়েছে লেখক ও পাঠকের মনে। বিদেশি সাহিত্যের ধারা আশ্বাদনের ফলে তার প্রভাব পড়ে বাঙালির মনে। এর ফল হিসেবে বাংলায় আরবি, ফারসি, ইংরেজি শব্দের প্রভাব বাংলা শব্দ ভাণ্ডারেও দেখা যায়। আরবি, ফারসি সাহিত্যের ধারার প্রভাব পড়ে বাংলায়। মধ্যযুগে মুসলমান সাহিত্যের ধারা উনবিংশ শতকে উপন্যাস লেখকদেরকে প্রভাবিত করে। আরবি ও ফারসি থেকে বহু কাহিনি অনুদিত হয় বাংলায়। *তোতা ইতিহাস*, *আরব্য উপন্যাস*, *পারস্য উপন্যাস* প্রভৃতি গ্রন্থ প্রকাশিত হতে থাকে। ‘উত্তর রামচরিত’ প্রবন্ধে বঙ্কিমচন্দ্র কল্পনা দ্বারা পরিপূর্ণ কাহিনি হিসেবে ‘আলিফ লায়লা’র নাম করেন। আরব্য রজনী’র কাহিনি বাংলা উপন্যাস সাহিত্যের সূচনাতে একটা বিশেষ ভূমিকা পালন করে।

১.১.৫ উপন্যাসের উপাদান:

উপন্যাসের রূপ নিয়ে নানা তাত্ত্বিকরা নানা মত দিয়ে থাকেন। সময়ের সাথে সাথে ক্রমাগত সেই রূপে পরিবর্তন আসতে থাকে। পুরোনো বৈশিষ্ট্যের সাথে নতুন নতুন বৈশিষ্ট্য সংযুক্ত হচ্ছে। যার ফলে প্রসারিত হয় উপন্যাসের গণ্ডি। উপন্যাসিকরা জীবনকে বাস্তবতার গভীরতা দিয়ে দেখে থাকেন। উপন্যাস শিল্পের মূল উপাদান হল জীবন। জীবনের কথা, সমাজের কথা প্রথম স্পষ্ট রূপে ফুটে ওঠে উপন্যাসে। মানুষের জীবনের কথা, চলমান সময়ের কথা, বাস্তবতার ছবি ফুটে ওঠে। মানুষের জীবনের স্পষ্টরূপ শিল্পের রূপে ফুটে ওঠে সাহিত্যে। বিশ্বাসযোগ্য কাহিনি, নায়ক-নায়িকা, সমাজের নানা সমস্যা উপন্যাসের কাহিনির মাধ্যমে ফুটে ওঠে। নরনারীর জীবন নিয়েও কাহিনি লেখা হতে থাকে। উপন্যাসিকরা বাস্তবের চরিত্রকে কল্পনা দিয়ে পরিপূর্ণ চরিত্র রূপে সাজাতে থাকে। জীবনের নানা সমস্যা নিয়ে উপন্যাসে প্রাণ সঞ্চার করেন লেখক। বেলা দাস এক সূত্রে বলছেন—

জগৎ ও জীবন সম্পর্কে লেখকের এই ধ্যান ধারণার রূপকই হলো উপন্যাস। কাজেই সেকালের রাজনীতি-ধর্মনীতির দ্বন্দ্ব, আর্থিক সমস্যা, প্রেম চিন্তা, আদর্শ ও বাস্তবের অন্তর্বিরোধ সবই উপন্যাসের অন্তর্গত।^{২৭}

উপন্যাস নানা উপাদানের সমন্বয়ে সৃষ্টি হয়। এর মূল উপাদান হল মানুষ। মানুষের চরিত্র দ্বারা সমাজের ছবি স্পষ্ট করে চিত্রিত করা হয়েছে।

উপন্যাস তত্ত্বের আলোচনায় উপন্যাসের শরীরী উপাদান (Concrete elements) হিসেবে স্বীকৃত হয়েছে প্লট, চরিত্র, দৃষ্টিকোণ, পশ্চাপট, সময়, এবং ভাষা। লেখকের ভাবনা বা জীবন সম্পর্কিত উপন্যাস তত্ত্ব অশরীরী উপাদান (abstract elements) রূপে অভিহিত করা হয়েছে।^{২৮}

উপন্যাসের রূপদানের আগে গল্প ও প্লটে তেমন পার্থক্য ছিল না। গল্পের ও প্লটের তফাতের কথা বলেন E. M. Forster। গল্প কতগুলো ঘটনাকে পরপর সাজিয়ে তৈরি হয়, আর প্লটে কার্যকারণ সূত্রে কাহিনি বিন্যস্ত থাকে। আর প্রাচীন সময়ের সাহিত্যের এই উপাদান থেকে উপন্যাসের উপাদান সংগ্রহ করেন।

- ১) ঔপন্যাসিকরা চরিত্রকে বেশি গুরুত্ব দেন। মানুষের চরিত্রকে বাস্তবিক রূপদান করে প্রকাশ করাই তাদের লক্ষ্য হয়।
- ২) ঔপন্যাসিকরা সময়ের গুরুত্ব দিয়ে উপন্যাস রচনা করেন। সময়ের প্রেক্ষিতে ব্যক্তিকে কাহিনিতে আনেন, তার সঙ্গে তাল রেখে সামাজিক অবস্থার চিত্র আঁকেন। এর ফলে সামাজিক আচার-আচরণ, ভাবনা, চিন্তার স্পষ্টরূপ ফুটে ওঠে।
- ৩) কাহিনি সাধারণত অনেক বড় হয়, এবং কাহিনির সঙ্গে চরিত্রের একটা সংযোগ থাকে। কাহিনির মাধ্যমে বাস্তব সমাজ ও মানব জীবনের ছবি ফুটে ওঠে।
- ৪) উপন্যাস গতিশীল ও পরিবর্তনশীল। তাই উপন্যাসে ঘটনা ও সময়ের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে পরিবর্তন হয় চরিত্রের। তাই উপন্যাস সময়ে সময়ে রূপ বদল করে এসেছে পাঠকের কাছে।
- ৫) মানুষের জীবনের কাহিনিকে ঔপন্যাসিকরা গভীরভাবে দেখানোর চেষ্টা করেন। চরিত্রকে বিশ্বাসযোগ্য করে তুলতে তারা চরিত্রকে বিভিন্নভাবে দেখানোর চেষ্টা করেন।
- ৬) কথনের ভঙ্গিমাতে কখনো প্রথম পুরুষ কখনো বা উত্তম পুরুষ ব্যবহার করে থাকেন ঔপন্যাসিকরা। এর ফলে কাহিনি উপস্থাপনের ভঙ্গিমা বদলে গিয়ে নতুন রূপে আসে পাঠকের কাছে। কখনো কখনো ঔপন্যাসিকের নিজের ভাবনা, চিন্তা, উপলব্ধি কাহিনির মাধ্যমে পাঠকের কাছে পৌঁছে দেন।
- ৭) প্রতিটি উপন্যাস আলাদা আলাদা ভাবনা, চিন্তা ও উদ্দেশ্য নিয়ে তৈরি হয়। এর ফলে প্রতিটি উপন্যাসের থাকে নিজস্ব কিছু স্বতন্ত্র উপাদান, যা তাকে নতুন উপন্যাস রূপে রূপদান করে।
- ৮) উপন্যাস তৈরির জন্য পরিবেশ খুব গুরুত্বপূর্ণ একটি উপাদান। পরিবেশের সম্পূর্ণ প্রভাব থাকে কাহিনিতে ও চরিত্রে। পরিবেশের ভিন্নতার কারণে সামাজিক পরিবেশ হয় ভিন্ন ধরনের, চরিত্রও হয় বিভিন্ন রকমের।

৯) ঔপন্যাসিকরা সময়কে গুরুত্ব দিয়ে দেখার ও দেখানোর চেষ্টা করে থাকেন। সময় অনুসারে কাহিনি ও চরিত্র থাকে উপন্যাসে। সময় কখনো হয় অতীতের, কখনো হয় বর্তমানের; সেই অনুসারে কাহিনি, কাহিনির বিষয় ও চরিত্রের প্রকাশ ঘটে।

ঔপন্যাসিক রিচার্ডসন চরিত্র সৃষ্টির সহায়ক রূপেই সময়কে দেখেছেন। ফিল্ডিং পাঠকের কাছে ঘটনাকে বিশ্বাস যোগ্য করানোর জন্য সময়কে গুরুত্ব দিয়েছেন। বারবুন্ড আবার বর্ণন পদ্ধতি ও দৃষ্টিকোণের দিকে লক্ষ করেই সময়কে দেখেছেন।^{২৫}

অতীতের ঘটনা কাহিনির মাধ্যমে কল্পিত বর্তমান সময় হয়ে পাঠকের কাছে আসে। সময় উপন্যাসে খুবই গুরুত্ব বহন করে, সময়ের সাথে পরিবর্তিত হয় সমাজ আর সামাজিক রীতি নীতি, নিয়ম-কানন; পরিবর্তিত হয় মানুষের জীবন ধারণ। সময়ে সময়ে পরিবর্তিত হয় সামাজিক সংকট, সমস্যা আর সেই সংকট, সমস্যার প্রভাব পরে মানুষের জীবনে। যা উপন্যাসে প্রতিফলিত হয়।

১০) জীবনের সমস্ত চিত্ররূপ থাকে উপন্যাসে আর সেই চিত্ররূপকে ঔপন্যাসিকরা ভাব ও ভাষার সাহায্যে ফুটিয়ে তোলেন উপন্যাসে। তাই উপন্যাসের ভাব ও ভাষা খুবই গুরুত্বপূর্ণ উপাদান। কাহিনি ও চরিত্রকে ভাব ও ভাষার মাধ্যমে পাঠকের কাছে আশ্বাদনের রূপদান করা হয়। চরিত্রের সঙ্গে ভাব ও ভাষার সংযোগ দৃঢ়। চরিত্রের বদলের সাথে সাথে ভাব ও ভাষার বদল ঘটানো হয় উপন্যাসে, যার ফলে তা বাস্তবধর্মী হয়ে ওঠে। সামাজিক পরিস্থিতি, বিভিন্ন আন্দোলন, আঞ্চলিকতা উপন্যাসে গুরুত্ব পায়। উপন্যাসের পরিস্থিতি অনুসারে ভাষাও হয়ে উঠেছে বিভিন্ন রকমের। উপন্যাসের ভিন্নতার সাথে সাথে ভাষাও পরিবর্তিত হয়। ভাব আর ভাষা দ্বারা উপন্যাস সার্থক রূপ পায়।

১১) মানুষের জীবন হল উপন্যাসের মূল উপাদান। উপন্যাস হল জীবনের প্রতিফলন, জীবনের কথা উপন্যাসে প্রকাশ পায়। উপন্যাস মানুষের মনের কথা বলে, আঁতের কথা বলে। এর ফলে পাঠকের কাছে উপন্যাসের চরিত্র আকর্ষণীয় হয়ে ওঠে।

গল্পের মধ্য দিয়া মানুষের প্রকৃত জীবনের ছবি আঁকিবার চেষ্টা, ঘটনা সংঘাতে তাহার চরিত্র স্ফুরণের উদযোগ, সামাজিক মানুষের মধ্যে যে অহরহ একটা আকর্ষণ বিকর্ষণের

দ্বন্দ্ব চলিতেছে তাহারই সূক্ষ্ম আলোচনা ও দ্বন্দ্ব সংঘাতের মধ্য দিয়া মানুষ্য জীবন সম্বন্ধে একটা বৃহত্তর, ব্যাপকতর সত্যকে ফুটাইয়া তোলা-ইহাকেই উপন্যাস বলা যাইতে পারে।^{২৬}

উপন্যাসে কোনো একঘেঁয়ে কাহিনি থাকে না, চরিত্রের বিচিত্রতা থাকে আর তার ফলে কাহিনি নতুন তাৎপর্য পায়। বঙ্কিমচন্দ্র জানিয়েছেন—

উপন্যাসের ঘটনা ও চরিত্রসমূহ কার্যকারণ পরস্পরায় অবিচ্ছিন্ন রূপে গ্রথিত এবং একটি কেন্দ্রীয়ভাবে অধীনস্থ।^{২৭}

জীবনের বাস্তব কাহিনি চরিত্রের মাধ্যমে ফুটিয়ে তুলে পাঠকের কাছে গ্রহণীয় করে তোলা যায়।

১২) প্রেম হল উপন্যাসের অন্যতম একটি উপাদান। মানুষের জীবনের প্রেমকে ঔপন্যাসিকরা কাহিনিতে এনে কাহিনিকে জীবন রসে পরিপূর্ণ করে তোলে।

১৩) উপন্যাস তৈরিতে বাস্তব উপাদানের সঙ্গে কল্পনা মিশে কাহিনিতে স্থান পায়। কল্পনা অতিরিক্ত হলে তা আর বাস্তব থাকে না। যা উপন্যাসের সমস্ত উপাদানকে নষ্ট করতে পারে। তাই উপন্যাসে বাস্তবতা বজায় রাখা খুব প্রয়োজনীয়।

১৪) উপন্যাসে রাজনৈতিক, সামাজিক, অর্থনৈতিক নানা সমস্যার চিত্র থাকে, আর এই সমস্যা দ্বারা উপন্যাস সম্পূর্ণ রূপলাভ করে।

১.১.৬ উপন্যাসের শ্রেণি:

বাংলা উপন্যাসের জন্ম খুব বেশি আগে নয়। কিন্তু সাহিত্যে উপন্যাসের স্থান অনেক উপরে, কারণ উপন্যাসে বাস্তবতা বেশি থাকায় তা পাঠককে বেশি আকৃষ্ট করে। এর ফলে বাংলা উপন্যাস একটা নিজের রূপ পেয়েছে। বিদেশি সাহিত্য থেকে প্রেরণা পেয়ে উপন্যাস নানা বৈশিষ্ট্য লাভ করে এবং তৈরি হয় নানা শাখা উপশাখা। উপন্যাসের শ্রেণি নির্ণয় করা সহজ নয়। সাহিত্যের ইতিহাসের ভিত্তিতে উপন্যাসকে নানা শ্রেণিতে বিভাজন করা হয়ে

থাকে। উপন্যাসের ক্ষেত্র বিচিত্র হওয়ার কারণে উপন্যাসে নানা শ্রেণি-উপশ্রেণি লক্ষ করা যায়। শ্রেণি বিভাজনে উপন্যাসের সীমা নির্দিষ্ট করা যায় না।

বাংলা উপন্যাসের কিছু শ্রেণি বিভাজন দেখানোর চেষ্টা করা হল, মূলত ক্ষেত্র গুণের *বাংলা উপন্যাসের ইতিহাস* গ্রন্থের উপন্যাসের শ্রেণিবিভাজনকে সামনে রেখে দেখানো হয়েছে। এবং সেই নির্দিষ্ট শ্রেণি নিয়ে সংক্ষিপ্ত আলোচনা করেছি।

বিষয়গত বিভাজন:

ইতিহাস-রোমাঞ্চ— ক) খাঁটি ঐতিহাসিক

খ) ঐতিহাসিক রোমাঞ্চ

গ) শুদ্ধ রোমাঞ্চ

পারিবারিক-সামাজিক— ক) পারিবারিক

খ) সামাজিক

এছাড়া আঞ্চলিক, ধর্ম-তত্ত্বমূলক উপন্যাস, রাজনৈতিক উপন্যাস, জীবনী উপন্যাস, অ্যাডভেঞ্চারধর্মী উপন্যাস, গোয়েন্দা উপন্যাস, প্রেমোপন্যাস, ব্যঙ্গাত্মক উপন্যাস, ফ্যান্টাসি, প্রতিবাদী, পিকারেস্ক বা জাল, থিসিস, বৃত্তিমূলক, কল্পনাবিজ্ঞানধর্মী, পুরাণকথামূলক, উপকথা, রূপকথা, বুদ্ধিপ্রধান, সমস্যাপ্রধান উপন্যাস।

কথন অনুসারে বিভাজন:

কথক চরিত্র— ক) এক চরিত্রের দৃষ্টি

১) সাধারণ

২) ড্রামাটিক মনোলোগধর্মী

খ) একাধিক চরিত্রের দৃষ্টি

সর্বস্ত কথক— ক) এক চরিত্রের দৃষ্টি

খ) নিরপেক্ষদৃষ্টি

আঙ্গিকগত বিভাজন: আত্মজীবনীমূলক, পত্রোপন্যাস, চেতনাপ্রবাহমূলক, ভ্রমণোপন্যাস, ডায়েরি-ধর্মী, মনস্তাত্ত্বিক।

গঠনগত বিভাজন:

চিত্রাত্মক— ১) ব্যক্তিসূত্র

২) সমাজচিত্রণ

কাহিনীমূলক— ১) পিরামিডাকার কাহিনি

২) ব্যক্তি-সূত্রে বহু কাহিনির মালা

চিত্রকাহিনি— ১) ব্যক্তির জীবন বিকাশ সূত্রে ধৃত,

২) কাহিনির বিস্তারে চিত্রযোজন

সংরূপগত বিভাজন: কাব্যধর্মী উপন্যাস, নাট্যধর্মী উপন্যাস, কাব্য-নাট্য-মিশ্র উপন্যাস, মহাকাব্যিক উপন্যাস, খন্ডোপন্যাস, ত্রয়ী বা ট্রিলজি

সাহিত্যের বিষয়গত দিক থেকে বিভাজন মূলত তিনটি। ঐতিহাসিক, রোমান্স ও সামাজিক উপন্যাস। ইতিহাসের সঙ্গে কল্পনার ও রোমান্সের মিশ্রণে তৈরি হয় ঐতিহাসিক রোমান্স জাতীয় উপন্যাস। এর শাখা তিনটি। প্রথমটি হল খাঁটি ঐতিহাসিক। যাতে কল্পনার প্রবেশ নিষেধ নয়, তবে ইতিহাসের তথ্য সঠিক দেওয়ার একটা প্রবণতা থাকে। দ্বিতীয়টি হল ঐতিহাসিক-রোমান্স। যাতে ইতিহাসের কাহিনিতে রোমান্স প্রাধান্য পাবে। তৃতীয়টি হল শুদ্ধ রোমান্স, যাতে ইতিহাসের ঘটনা গৌণ, মুখ্য ভূমিকা পালন করবে রোমান্স। পারিবারিক-সামাজিক উপন্যাসের বিষয়ে আছে পরিবার ও সমাজের কথা। পারিবারিক উপন্যাসগুলি মূলত পরিবারের কাহিনিতে সীমাবদ্ধ থাকে। আর সামাজিক উপন্যাসগুলিতে সামাজিক সমস্যা

ও সামাজিক সম্পর্কের কাহিনি থাকে। আঞ্চলিক উপন্যাস হয় মূলত কোনো বিশেষ অঞ্চলের মানুষের কথায়, তাদের সমাজের কাহিনিতে। ধর্ম-তত্ত্বমূলক উপন্যাসে ধর্ম ও ধর্মতত্ত্বকে কাহিনিতে আনা হয়, একে বলা যায় ধর্মতত্ত্বমূলক উপন্যাস। রাজনীতিকে আশ্রয় করে লেখা উপন্যাস হল রাজনৈতিক উপন্যাস। কোনো বিশেষ ব্যক্তির জীবনী নিয়ে যে উপন্যাস লেখা হয় তা হল জীবনী উপন্যাস। এর ফলে বহু বিখ্যাত মানুষের জীবন সাধারণ পাঠকের কাছে পৌঁছে গেছে। আবার দুঃসাহসিক কাহিনি নিয়ে লেখা উপন্যাস হল অ্যাডভেঞ্চারধর্মী উপন্যাস। অপরাধ ও রহস্যের উদঘাটনের কাহিনি গোয়েন্দা উপন্যাস। প্রেম কাহিনি নিয়ে লেখা উপন্যাস হল প্রেমোপন্যাস। ব্যঙ্গের দৃষ্টিতে জীবন, সমাজকে দেখার চেষ্টা থাকে যে উপন্যাসে তা ব্যঙ্গাত্মক উপন্যাস। ফ্যানটাসি উপন্যাসে কল্পনার সাথে ব্যঙ্গের মিশ্রণ থাকে। প্রতিবাদী উপন্যাসে মূলত অন্যায়ের বিরুদ্ধে ন্যায়ের প্রতিবাদ থাকে মিথ্যার বিরুদ্ধে সত্যের প্রতিবাদ থাকে। আবার যে উপন্যাসে জাল, জুয়াচুরি প্রতারণার কথা মুখ্য তাকে বলে জাল বা পিকারেব্র উপন্যাস। উপকথা হল সাহিত্যের একটি ধরন, যাতে বিভিন্ন প্রাণী, উদ্ভিদ ও প্রাকৃতিক উপাদানকে মানুষের মতন ক্ষমতা দেওয়া হয়। এই কাহিনি উপন্যাসে এলে তা উপকথামূলক উপন্যাস হয়ে ওঠে। আবার রূপকথা অনেকটা ছোটগল্পের মতন। যাতে লোককথা ও ফ্যানটাসির মতন চরিত্র থাকে। এই ধরনের উপন্যাসকে রূপকথামূলক উপন্যাস বলা হয়।

কখন অনুসারে উপন্যাস দুই প্রকার। প্রথমটি হল কথক চরিত্র, যখন কোনো এক বা একাধিক চরিত্র উপন্যাসের কথক হয়ে থাকে। এতে উপশ্রেণি দেখা যায়; কখনো চরিত্র সাধারণভাবে বক্তব্য বিবৃত করে, আবার কথক কোনো চরিত্রেকে লক্ষ করে স্বগতোক্তির মতো ঘটনা বর্ণনা করে, নিজের মনের লুকানো ভাব ব্যক্ত করলে তা ড্রামাটিক মনোলোগের ভাব নিয়ে আসে। আবার একাধিক চরিত্রের মাধ্যমে একাধিক মনের ভাব লেখায় প্রকাশ পায়। আবার, দ্বিতীয়টি হল, লেখক নিজেই যখন কথক। এক্ষেত্রে বক্তাকে কাহিনির নেপথ্যে রাখা হয়। এক্ষেত্রে অনেক সময় লেখক কোনো একটি চরিত্রের মাধ্যমে কাহিনি বর্ণনা করেন, আবার কখনো লেখক নিরপেক্ষ থেকে কাহিনির বর্ণনা দেন।

আঙ্গিকগত বিভাজন অনুসারে উপন্যাসের কয়েকটি শ্রেণি আছে। লেখক যখন নিজের জীবনের উপাদান উপন্যাসে ব্যবহার করে কাহিনি রচনা করেন তখন তা হয়ে ওঠে আত্মজীবনীমূলক উপন্যাস। এক্ষেত্রে অনেকসময় লেখক স্পষ্ট ভাবে জানিয়ে দেন কাহিনি তাঁর নিজের জীবনের। অনেকসময়, ঔপন্যাসিক তাঁর জীবনের নানা অভিজ্ঞতা, ঘাত-প্রতিঘাতকে শিল্পকুশলতায় উপন্যাসে রূপ দেন এবং কল্পনার দ্বারা চরিত্র ও কাহিনি রচনা করেন। এক্ষেত্রে অনেকসময় পাঠকের মনে হয় উপন্যাসের আত্মকথন লেখকের। এই ধরনের উপন্যাসকে আত্মজৈবনিক উপন্যাস বলা হয়। যেমন— শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের *শ্রীকান্ত*। অন্যদিকে আত্মকথনমূলক উপন্যাসে থাকে একজন ‘আমি’, যিনি আসলে লেখক নিজে নন। এজন্য আত্মকথনমূলক ও আত্মজৈবনিক উপন্যাস নিয়ে পাঠকের মনে প্রশ্ন আসে। যখন কোনো উপন্যাসে কোনো এক ভ্রমণকারীর চোখ দিয়ে ভ্রমণের বর্ণনা, ভ্রমণের মেজাজ ও নানা মানুষের কথা থাকে তা হয় ভ্রমণোপন্যাস। উপন্যাসে অনেক সময়ে চিঠি ব্যবহার করা হয়, যা একটি উপাদান হিসেবে অনেক সময় ব্যবহার করা হয়। কিন্তু যদি সম্পূর্ণ উপন্যাস চিঠিপত্রের ঢঙে লেখা হয়, তবে তা হবে পত্রোপন্যাস। ডায়েরীধর্মী উপন্যাস কালানুক্রমিক হতে পারে, আবার না হতেও পারে। প্রসঙ্গ অনুসারে লেখা হতে পারে আবার না হতেও পারে। এই রীতি অনুসারে উপন্যাস লেখা হলে বা যে রীতিতে জীবনকে দেখাবার যে প্রয়াস, তা হল ডায়েরীধর্মী উপন্যাস। চেতনাপ্রবাহমূলক উপন্যাসে মূলত কোনো ব্যক্তির মনে তার ইচ্ছার বাইরে থাকা চেতন-অবচেতন মনের প্রতিক্রিয়াকে স্বগোতোক্তির সঙ্গে ব্যবহার করা হয়।

গঠনগত বিভাজনে উপন্যাসের কয়েকটি ভাগ করা যায়। উপন্যাস অনেক সময় চিত্রের সমষ্টি রূপে দেখা যায়। এই চিত্র হতে পারে কাহিনির সঙ্গে সংযুক্ত আবার তা হতে পারে বিচ্ছিন্ন। চিত্রের মাধ্যমে কাহিনি আকর্ষণীয় হয়ে ওঠে এবং চিত্রের দ্বারা সমাজের অবস্থা ফুটে ওঠে। একে বলা হয় চিত্রাত্মক উপন্যাস। কাহিনিমূলক উপন্যাসে থাকে কাহিনির বুনন। মানুষের নানা কাহিনি অনেকটা পিরামিডের আকারে সজ্জিত হয়। আবার কখনো তা ব্যক্তিসূত্রে কাহিনি বিন্যাস করে। কাহিনির সাথে নানা উপকাহিনি জুড়ে বিস্তার ঘটে কাহিনির।

কখনো কখনো চিত্র ও কাহিনি মিশে কাহিনি তৈরি করে, যাকে বলা হয় চিত্র-কাহিনির মিশ্রণে উপন্যাস। এক বা একাধিক ঘটনা যেমন এতে থাকে তেমনি থাকে সমাজের নানা বিচিত্র ছবি। সমাজের এই ছবি কাহিনির সাথে মিশে একটি মিশ্ররীতির লেখার সৃষ্টি করে।

সংরূপগত দিক থেকে উপন্যাসে বেশ কিছু শ্রেণি আছে। উপন্যাসের উপাদান হিসেবে যখন কাব্যধর্ম ব্যবহৃত হয় তখন তা হয় কাব্যধর্মী উপন্যাস। উপন্যাসে চরিত্র ও বাস্তবতাতে কাব্যিক আবেদন থাকে। আবার কোনো কোনো উপন্যাস নাট্যাদর্শে গড়ে ওঠে। একে বলা যায় নাট্যধর্মী উপন্যাস। কাব্য ও নাট্য দুই রীতির মিশ্রণে যে উপন্যাস গড়ে ওঠে তা কাব্য-নাট্য মিশ্রিত উপন্যাস। মহাকাব্য থেকে উপন্যাস সম্পূর্ণ ভিন্ন। তবুও এমন বহু উপন্যাস আছে যাতে একটা জাতি, একটা যুগের মহান সুর শোনা যায়। মহাকাব্যের মূল স্বাদের কাছে পৌঁছে দেয় উপন্যাসকে, তা হল মহাকাব্যিক উপন্যাস। খন্ডোপন্যাস হল শর্ট নভেল স্বরূপ। কেবল আকারে ছোট নয়, এ জাতীয় উপন্যাসে ছোটগল্পের মতন একাগ্রতা আছে। পূর্ণাঙ্গ উপন্যাসের সঙ্গে এর রচনারীতিতে পার্থক্য আছে। ছোটগল্পের ন্যায় কাহিনি খুব দ্রুত শেষ হয় এধরনের উপন্যাসে। কোনো উপন্যাসের তিনটি পর্ব থাকলে, তা হয় ট্রিলজি বা ত্রয়ী উপন্যাস। এতে সাধারণত কাহিনির একটা ধারাবাহিকতা থাকে।

বিভিন্ন ধারার এই উপন্যাসে কাহিনি, চরিত্র, সময়, কখন অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ উপাদান। এই উপাদানগুলি উপন্যাসে কতটা গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে এবং ট্রিলজিতে এই উপাদানগুলি কীভাবে গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হয়ে উঠছে তা দেখা প্রয়োজনীয়।

১.২ ত্রয়ী বা ট্রিলজির সংজ্ঞা ও স্বরূপ: অনুসন্ধান ও বিশ্লেষণ:

সাহিত্যের অন্যতম একটি ফর্ম বা ধারা ট্রিলজি। বিশ্বসাহিত্যে নজর দিলেও যেমন এই ধারা দেখা যাবে, তেমনি বাংলা সাহিত্যেও এই ধারা দেখা যাবে। ত্রয়ী বা ত্রিলেখ বা ত্রিধা নামে বাংলা সাহিত্যে এই ধারা প্রচলিত। এই ধারায় তিনটি পর্ব বিশিষ্ট একটি সম্পূর্ণ কাহিনি থাকে। যেখানে কাহিনির ও চরিত্রের একটা ধারাবাহিকতা দেখা যায়। গ্রিক নাটকে এই ফর্মের ব্যবহার দেখা গেলেও পরবর্তী সময়ে অন্যান্য ভাষা এবং বাংলা উপন্যাসেই বেশি

এই ফর্মের ব্যবহার দেখা যায়। বাংলা কাব্যে ও চলচ্চিত্রে এই ফর্মের ব্যবহার খুব স্বল্প খুঁজে পাওয়া যায়। ট্রিলজি ফর্মের উৎপত্তি কোথায় কিভাবে হয়, বিশ্ব সাহিত্যে এর প্রভাব এবং বাংলা সাহিত্যে এই ধারার উৎপত্তি ও বিভিন্ন নজির নিয়ে সংক্ষিপ্ত বর্ণনা বিশেষভাবে গুরুত্বপূর্ণ।

১.২.১ ত্রয়ী বা ট্রিলজির উৎপত্তি ও অর্থ বিশ্লেষণ:

সাহিত্যের একটি বিশেষ ফর্ম বা জাঁর হল ট্রিলজি বা ত্রয়ী। গ্রিক নাটকে এই ফর্মের ব্যবহার প্রথম দেখা যায়। যা ‘Trilogia’ নামে পরিচিত ছিল। পরবর্তী সময়ে ইংরেজি ও অন্যান্য বিদেশি সাহিত্যের ধারায় এই ফর্মের ব্যবহার দেখা গেছে। বাংলা সাহিত্যের ধারায় উপন্যাসে এই ফর্মের ব্যবহার বেশি দেখা যায়। এছাড়া কাব্য ও চলচ্চিত্রে এই ধারা লক্ষ্যনীয়। গ্রিক শব্দ ‘Trilogia’ থেকে ইংরেজি ‘Trilogy’ শব্দটি এসেছে। ইংরেজি ‘Trilogy’ শব্দের বাংলা প্রতিশব্দ হিসেবে ‘ত্রয়ী’ শব্দটি বাংলায় ব্যবহৃত হয়ে থাকে। বাংলায় যদিও অনেকে ত্রিলেখ, ত্রিক, ত্রিধা বলে থাকেন, তবে ‘ট্রিলজি’ শব্দটি বাংলাতেও অনেক বেশি প্রচলিত। গ্রিস দেশে প্রাচীন সময় থেকে এই ফর্মের প্রচলন ছিল। ‘Dianysia’ নামক এক প্রাচীন গ্রিক উৎসবে প্রথম এই ফর্মের প্রচলন হয়। *The Oresteia* গ্রিক সাহিত্যের একটি অত্যন্ত উল্লেখযোগ্য ট্রিলজি। যা অনুষ্ঠিত হয় খ্রীষ্টপূর্ব ৪৫৮ তে।

ট্রিলজির তিনটি পর্ব কখনো আলাদা আলাদা সময়, ঘটনার প্রেক্ষিতে সাধারণত লেখা হয় না। একটা সময় থেকে শুরু করে সময়ের একটা ধারাবাহিকতা বজায় রেখে রচিত হয়। ট্রিলজিতে তিনটি পর্ব থাকে, এবং এই তিন পর্বের নাট্যকার বা লেখক বা কবি একজনই হয়ে থাকেন। ধারাবাহিকতা ট্রিলজির অন্যতম একটি বৈশিষ্ট্য, তাই সময়, ঘটনার ও চরিত্রের ধারাবাহিকতা সাধারণত ট্রিলজিতে থাকে। ‘Trilogy’ শব্দের ‘Tri’ শব্দের অর্থ ‘Three’ অর্থাৎ তিন। গ্রীক শব্দ ‘logia’ অর্থে বাচন বা শব্দ যা লিখিত অথবা মৌখিক। ট্রিলজিতে তিনটি পর্ব থাকার কারণ এই শব্দের মধ্যেই নিহিত আছে। ‘Trilogia’ শব্দের অর্থ অনুসন্ধান করলে দেখা যায় –

A trilogy is a series of three connected literary works may be fiction or any other branch of creative arts.^{২৮}

ডায়োনিসাস উৎসবে তিনটি ট্রাজেডি ও একটি স্যাটায়ার মিলিয়ে একটি Tetralogy মঞ্চে অনুষ্ঠিত হত। তিনটি ট্রাজেডিকে বলা হত। তাই গ্রিক ট্রিলজি সম্পর্কে যে বাক্য প্রয়োগ করা হয়, তাতে বলা হচ্ছে—

The set of three tragedies from a tetralogy is called a trilogy.^{২৯}

গ্রিস দেশের এথেন্সে অন্যতম একটি উৎসব ডায়োনিসাস। সেখানেই প্রথম তিনটি পর্বে নাটকের সংরূপে এই ফর্মের প্রথম ব্যবহার হয়। ট্রিলজির অর্থ অনুসন্ধানে দেখা যাচ্ছে গ্রিক সাহিত্যে এই ফর্মের ব্যবহার একমাত্র ট্রাজেডির ক্ষেত্রে প্রয়োগ করা হয়েছে। অর্থাৎ, প্রত্যেকটি গ্রিক ট্রিলজি অবশ্যই ট্রাজেডি।

Series of three related tragedies performed at Athens at the festival of Dionysus.^{৩০}

এথেন্সের Dionysia উৎসবে প্রথম ট্রিলজি ফর্মের ব্যবহার হয়। সেই সময়ের প্রথম ট্রিলজি লেখক ছিলেন Aeschylus, যাঁর ‘Oresteia’ হল সেই সময়ের ট্রিলজির অন্যতম এক উদাহরণ। এছাড়া সফোক্লিসের ‘ইডিপাস’, ‘ইডিপাস অ্যাট কলোনাস’, ও ‘আন্তিগোনে’ অন্যতম আরো একটি গ্রিক ট্রিলজি। অন্যান্য ভাষার উদাহরণ হিসেবে Robertson Davies's এর *Deptford Trilogy* ও Roddy Doyle's *Barrytown Trilogy* এর নাম উল্লেখযোগ্য। সাহিত্যের ধারায় ট্রিলজি ধারা বেশ কয়েকটি সংরূপে দেখা হয়, যেমন— চলচ্চিত্র, উপন্যাস, নাটকে, কাব্যে ও গানে। প্রত্যেক ক্ষেত্রেই চরিত্র, ঘটনা, কাহিনিতে ধারাবাহিকতা থাকে। ট্রিলজিতে তিনটি সম্পূর্ণ বই বা চলচ্চিত্র বা যেকোনো আর্ট ফর্ম তৈরি হওয়া সম্ভব। যার ঘটনা, কাহিনি, চরিত্রে ধারাবাহিকতা থাকে আর তা অবশ্যই কোনো একজন লেখকের রচিত হয়। এই ধারার আরো একটি অন্যতম বৈশিষ্ট্য নির্দিষ্ট সময়ের একটা ধারাবাহিকতা বজায় রেখে রচিত হয়ে থাকে। এটি সাহিত্যের এক ধরনের বিশেষ শৈল্পিক ধারা। ট্রিলজিতে তিনটি পর্ব থাকে, যা একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত। বাংলা সাহিত্যে সাধারণত উপন্যাস, কাব্য ও

চলচ্চিত্রে এই ফর্মের ব্যবহার হয়। অন্যান্য সংরূপে তেমনভাবে এই ফর্মের ব্যবহার দেখা যায় না।

বিদেশি সাহিত্যের ধারায় ট্রিলজি ফর্মের ব্যবহার লক্ষ করা যায়। উদাহরণ হিসেবে Robertson Davies এর *Deptford Trilogy* (1970-1975) নাম করা যেতে পারে। আবার S. Burroughs এর *Nova Trilogy* (1961-1964) উল্লেখযোগ্য একটি ট্রিলজি। John Galsworthy এর *The Forsyte Saga* (1922), Chinua Achebe এর *African Trilogy* (1958) বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এছাড়াও Roddu Doyle's এর *Barrytown Trilogy*, (1987-1991) Amitav Ghosh এর *Ibis Trilogy* (2008-2011), Carmac Mc Carthy এর *The Border Trilogy* (1998), Naguib Mahfouz এর *Cairo Trilogy* (1956-1957) প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। ট্রিলজি শব্দটি স্বল্প হলেও গানের বিষয়ে যুক্ত। যেমন David Bowie এর *Berlin Trilogy* (1977-1979) যা গানের সুর ও কথার বিষয়ের সঙ্গে সংযুক্ত। এই গান বার্লিন ও জার্মানিতে রেকর্ড করা হয়। এই গানের গায়ক Adele এটিকে ট্রিলজি হিসেবে স্বীকৃতি দিয়েছেন।

১.২.২ গ্রিক উৎসব Dionysia (ডায়োনোসিয়া):

ট্রিলজির আলোচনা করতে হলে মূল উৎপত্তিস্থল সম্পর্কে জানতেই হয়। Dionysia গ্রিস দেশের একটি প্রাচীন উৎসব। প্রাচীন এথেন্সে দেবতা Dionysus এর সম্মানে এই উৎসব অনুষ্ঠিত হত।

All dramatic performances at this period took place at festivals of the god Dionysus.^{৩১}

যার কেন্দ্রীয় অনুষ্ঠানের মধ্যে অন্যতম একটি ছিল ট্রাজেডি নাট্য প্রদর্শনী। গ্রিক নাট্যাভিনয় ডায়োনিসাসের উৎসবের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গিকভাবে জড়িত। যদিও খ্রীষ্টপূর্ব ৪৮৭ অব্দ থেকে কমেডিও প্রদর্শিত হতে থাকে। বসন্তকালীন উৎসবে ট্রাজেডির অভিনয় হত, এবং শীতকালীন উৎসবে কমেডির অভিনয় অনুষ্ঠিত হত। প্রতিযোগীতায় অংশগ্রহণকারী নাট্যকারকে নাটকে

প্রয়োগের জন্য সঙ্গীত রচনা ও নৃত্যের পরিকল্পনা করতেও হত। উৎসবটি পাঁচ-ছয়দিন চলতো। প্রথমদিন বর্নাট্য এক শোভাযাত্রা হত। পরের তিনদিন সকালের দিকে ত্রয়ী ট্রাজেডি ও একটি স্যাটায়ার (Satyr) নাটকের অভিনয় হত। বিকেলের দিকে কমেডির অভিনয় হত। শেষ দুদিন ডিথ্যাইর্যাসের প্রতিযোগীতা চলত।

Every year three tragedians competed for a prize, each producing four plays on one day; and five comic poets competed for another prize, each producing one play.^{৩২}

পানাথেনিয়ার পর এটি ছিল গ্রিকদের দ্বিতীয় গুরুত্বপূর্ণ উৎসব। Dionysia দুটি উৎসব নিয়ে গঠিত— Rural Dionysia, City Dionysia। এখনো বিভিন্ন জায়গায় এই উৎসব অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে। এই উৎসবটিকে Great Dionysia বলা হয়। যা থিয়েটারের (বিশেষত ট্রাজেডি) দিকে মানুষকে পরিচালিত করে।

গ্রিক পৌরাণিক মতে Dionysus (ডায়োনিসাস) দ্রাক্ষা ফসল, দ্রাক্ষাক্ষেত্র ও ওয়াইনের দেবতা। গ্রিক পুরাণে তাঁকে সভ্যতার উন্নয়নকারী, আইন প্রণেতা ও শান্তির দেবতা বলা হয়ে থাকে। কখনো কখনো তাঁকে কৃষি, উর্বরতা ও থিয়েটারের দেবতা বলা হয়েছে। সপ্তম শতাব্দীতে তাঁর উপাসনা প্রতিষ্ঠিত হয়। গ্রিক পুরাণে তিনি একজন জনপ্রিয় ব্যক্তিত্ব। গ্রিক থিয়েটারের উন্নয়নের পিছনে তাঁর উৎসবগুলি মূল চালিকা শক্তি ছিল। ডায়োনিসাসের প্রাচীন মূর্তিগুলি একটি পুরুষ। পরবর্তী সময়ের ছবিগুলিতে তাঁকে নগ্ন বা অর্ধ-নগ্ন তাত্ত্বিক যুবক হিসেবে দেখানো হয়েছে। উৎসবটি বর্তমানে মানবতার উদযাপন ও সংস্কৃতির একটি প্রদর্শনী হিসেবে মানুষকে অনুপ্রাণিত করছে। বিভিন্ন বিশ্ববিদ্যালয়, সংস্থা, ক্লাব প্রতি বছর এপ্রিল মাস নাগাদ বিভিন্ন স্কুল কলেজের ছাত্র-ছাত্রীদের নিয়ে নাটক তৈরি করে।

The Great Dionysia also incorporated religious ceremonies and performances of dithyrambs (a form of non-dramatic choral song). The plays, however, were not religious rituals; they had no RITUAL function and their content had no necessary connection with Dionysus. The plays were mass entertainment, ...^{৩৩}

এই উৎসবে প্রথম ট্রিলজি ফর্মের প্রচলন হয়। চারটি পর্বে নাটককে বিভাজিত করে দেখানো হয়, যার প্রথম তিনটি পর্ব ট্রাজেডি, যাকে ট্রিলজি বা গ্রিক শব্দে ‘Trilogia’ বলা হয়। বিখ্যাত গ্রিক নাট্যকার ইস্কাইলাসের নাটকে প্রথম এই ফর্মের ব্যবহার দেখতে পাওয়া যায়।

১.২.৩ গ্রিক ট্রিলজির পর্যালোচনা:

গ্রিক ট্রিলজিগুলির মধ্যে অন্যতম বিখ্যাত ট্রিলজি *Oresteia* (ওরেস্টিয়া)। প্রাচীন গ্রিক নাট্যকার ইস্কাইলাসের করুণ রসাত্মক নাটকগুলির মধ্যে অন্যতম এটি। ৪৫৮ সনে প্রথম এই নাটকটি পরিবেশিত হয়। গ্রিক ট্রিলজিগুলির মধ্যে যেগুলির অস্তিত্ব এখনো আছে তার মধ্যে অন্যতম এটি। *ওরেস্টিয়া* (*Oresteia*) তিনটি সংযুক্ত নাটক। গ্রিক নাটকে ট্রিলজি ফর্মের ব্যবহার এই নাটকেই প্রথম দেখা যায়। তিনটি নাটক— *আগামেমনন* (*Agamemnon*), *দ্য লিবিশন বিয়ার্স* (*The Libation Bearers*), *দ্য ইউম্যানাইডস* (*The Eumenides*)।

সমাজের এক প্রতিবিম্ব হল নাটক। সমাজের ঢাংটি-বিচ্যুতিগুলি নাটকের মধ্য দিয়ে ফুটিয়ে তোলা হয়। গ্রিক সাহিত্যগুলি বেশিরভাগই কালজয়ী, বিশেষ করে নাট্যসাহিত্য। গ্রিক নাট্যকারদের মধ্যে অন্যতম হলেন ইস্কাইলাস। তিনি প্রায় নব্বইটিরও বেশি নাটক রচনা করেছেন। কিন্তু নানা যুদ্ধবিগ্রহ ও সংরক্ষণের অভাবে তাঁর অনেক সৃষ্টি নষ্ট হয়ে গেছে। বর্তমানে তাঁর সাতটি রচনার সন্ধান পাওয়া যায়। যার মধ্যে তিনটি নাটক একটি ত্রয়ী নাটকের জন্ম দিয়েছিল। নাট্যকার ইস্কাইলাসের সময়ে দীর্ঘ কাহিনিকে তিনটি ভাগ করে, তিনটি নাটক পৃথক করে রচনা করার রীতি ছিল। তিন অংশ বা পর্ব বিশিষ্ট নাটকই ‘Trilogia’ নামে পরিচিত ছিল। ইস্কাইলাসের অনেক নাটকই এই ট্রিলজি ফর্মের অন্তর্গত ছিল, এমনটা অনেকে মনে করেন। তিনি তাঁর নাটককে স্বদেশীয় পটভূমিতে সার্থক করার জন্য সংলাপকে সেই সময়ের উপযোগী করে উপস্থাপন করেছেন। গ্রিক ট্রাজেডিগুলিতে তৎকালীন সামাজিক ও রাজনৈতিক রীতিসমূহ প্রতিফলিত হয়েছে। গ্রিসে মূলত উৎসবের সময় মঞ্চে অভিনয় করা হয়। ইস্কাইলাসের কিছু সময় আগে থেকেই এই প্রথা চালু ছিল।

প্রাচীন যুগের সময় থেকেই গ্রিক সাহিত্যে ভাগ্য বা নিয়তি বা দেবদেবী নিয়ন্ত্রিত হলেও সেখানে ব্যক্তিমানুষের প্রেম, সংগ্রাম ও সংকটের যে রূপ পাওয়া যায়, তা সর্বকালের। দেবদেবীদের মাধ্যমে মানব চরিত্রের সাধারণ বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ ঘটেছে। গ্রিক নাট্যকার ইস্কাইলাস-এর *দ্য ওরেস্টিয়ান* ট্রিলজির প্রথম নাটক *আগামেমনন*-এ আগামেমননের যে ট্রাজিক পরিণতি তার প্রতিশোধ পুত্র ওরেস্টিস পরবর্তীকালে নিলেও হিংসা কখনো নিঃশেষিত হয়ে যায়নি। মানবজাতি তার বংশপরম্পরায় কর্মফলের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। দেবদেবীর ভূমিকা সেখানে প্রতীকী অর্থে প্রকাশিত হয়েছে।

আগামেমনন হলো প্রাচীন গ্রিক নাট্যকার ইস্কাইলাস রচিত একটি ট্রাজেডি, যা তার *ওরেস্টিয়া* ত্রয়ীর প্রথম নাটক। এটি মাইসিনির রাজা আগামেমননের মর্মান্তিক কাহিনি বর্ণনা করে। নাটকের শুরুতে, আগামেমনন ট্রয় যুদ্ধ জয় করে দশ বছর পর মাইসিনিতে ফিরছেন। তার অনুপস্থিতিতে, তার স্ত্রী ক্লাইটেমেনেস্ট্রা শাসন পরিচালনা করছেন। কিন্তু ক্লাইটেমেনেস্ট্রা আগামেমননের প্রতি দ্রুত, কারণ তিনি ট্রয় যুদ্ধের জন্য তাদের কন্যা ইফিজেনিয়াকে বলি দিয়েছিলেন। এছাড়া, তিনি তার প্রেমিক এজিস্থাসের সঙ্গে ষড়যন্ত্র করে আগামেমননের বিরুদ্ধে প্রতিশোধের পরিকল্পনা করেন। আগামেমনন ট্রয়ের রাজকন্যা ক্যাসান্দ্রাকে যুদ্ধবন্দী করে ফিরে আসেন। যিনি অ্যাপোলোর দেওয়া ভবিষ্যদ্বাণীর ক্ষমতা ধরেন। ক্যাসান্দ্রা ভবিষ্যদ্বাণী করেন যে আগামেমনন এবং তিনি নিজে ক্লাইটেমেনেস্ট্রার হাতে নিহত হবেন, কিন্তু তার কথা কেউ বিশ্বাস করে না। প্রাসাদে প্রবেশের পর ক্লাইটেমেনেস্ট্রা আগামেমননকে স্নানাগারে নিয়ে যান এবং সেখানে তাকে কুঠার দিয়ে হত্যা করেন। এরপর তিনি ক্যাসান্দ্রাকেও হত্যা করেন।

ট্রিলজির দ্বিতীয় পর্বে দেখা যায় নাটকটি শুরু হয় আর্গোসে আগামেমননের পুত্র ওরেস্টিস তার বন্ধু পাইলাডিসের সঙ্গে গোপনে ফিরে আসেন। অ্যাপোলোর ভবিষ্যদ্বাণী দ্বারা প্রণোদিত হয়ে তিনি তার পিতার হত্যার প্রতিশোধ নিতে প্রতিজ্ঞাবদ্ধ হন। ওরেস্টিস দূর থেকে তার বোন ইলেকট্রাকে দেখেন, যিনি ক্লাইটেমেনেস্ট্রার নির্দেশে সমাধিতে নৈবেদ্য দিতে

এসেছেন। সেখানে ভাই-বোনের পুনর্মিলন হয়, এবং তারা একসঙ্গে তাদের পিতার হত্যার প্রতিশোধের পরিকল্পনা করে। ওরেস্টেস এবং পাইলাডিস ছদ্মবেশে প্রাসাদে প্রবেশ করেন। তারা এজিস্থাসকে প্রথমে হত্যা করে। ক্লাইটেমনেস্ট্রা যখন এজিস্থাসের মৃত্যু দেখেন, তিনি ওরেস্টেসের কাছে প্রাণভিক্ষা চান, কিন্তু পাইলাডিস অ্যাপোলোর নির্দেশ মনে করিয়ে দিলে ওরেস্টেস তার মাকে হত্যা করেন। হত্যার পর ওরেস্টেস মাতৃহত্যার অপরাধবোধে জর্জরিত হন।

শেষ পর্ব *ইউমিনিডিস* নাটকটি শুরু হয় ডেলফির অ্যাপোলোর মন্দিরে, যেখানে ওরেস্টেস তার মা ক্লাইটেমনেস্ট্রাকে হত্যার পর আশ্রয় নিয়েছেন। অ্যাপোলো ওরেস্টেসকে রক্ষা করেন এবং তাকে এথেন্সে যেতে বলেন। এথেন্সে, এথেনা একটি আদালত গঠন করেন, যা গ্রিক নাটকে প্রথম আইনি বিচার ব্যবস্থার উদাহরণ। সেখানে ওরেস্টেস যুক্তি দেন যে তিনি অ্যাপোলোর নির্দেশে তার পিতা আগামেমননের হত্যার প্রতিশোধ নিয়েছেন। এথেনা নিজে ওরেস্টেসের পক্ষে ভোট দিয়ে তাকে মুক্ত করেন। নাটকটি ন্যায়বিচারের প্রতিষ্ঠা, এবং প্রতিশোধ থেকে আইনি ব্যবস্থার দিকে উত্তরণের বিষয় তুলে ধরে। এটি সমাজে শান্তি ও স্থিতিশীলতার গুরুত্বের উপর জোর দেয়।

সফোক্লিসের *ইডিপাস*, *ইডিপাস অ্যাট কলোনাস*, *আন্তিগোনে* অন্যতম একটি বিখ্যাত ট্রিলজি। সফোক্লিসের বিয়োগান্তক এই তিন পর্বের নাটক এক নিয়তির বার্তা দেয়। *ইডিপাস* নাটকে দেখা যায়, থিবস নগরের রাজা *ইডিপাস* দেবতাদের অভিশাপে নিজের অনিচ্ছায় পিতার হত্যা করেন ও মায়ের শয্যাসঙ্গী হন। তাঁর পিতা *লাইয়ুস*ও *জানতেন* দেবতাদের এই অমোঘ বাণীর কথা। তাই ভূমিষ্ঠ হওয়ার পর ছেলে *ইডিপাস*কে তিনি হত্যা করে ফেলার সিদ্ধান্ত নেন। এক মেষপালককে *ইডিপাস*কে হত্যা করার দায়িত্ব দেন। কিন্তু সেই মেষপালক শিশু *ইডিপাস*কে সিথায়ন পর্বতে নিয়ে গিয়েও হত্যা করেন না, তুলে দেন অন্য এক দেশের মেষপালকের হাতে। পরিস্থিতি ও নিয়তির কারণে *ইডিপাস*ের হাতে খুন হন রাজা *লাইয়ুস*। নিয়তির কাছে পরাভূত হয় *ইডিপাস*।

পরবর্তী ইডিপাস অ্যাট কলোনাস পর্বে দেখা যায় ইডিপাস, যিনি একসময় থিবসের সম্মানিত রাজা ছিলেন, তিনি এখন একজন অন্ধ, নির্বাসিত ভবঘুরে। তিনি নিজের অজান্তে পিতা লাইয়ুসকে হত্যা এবং মা ইয়োকাস্তাকে বিয়ে করার অপরাধের জন্য থিবস থেকে নির্বাসিত হয়েছেন। তার কন্যা আন্তিগোনে তার সঙ্গী হিসেবে তাকে পথ দেখিয়ে নিয়ে যায়। ঐশ্বরিক সংকেতের মাধ্যমে ইডিপাস বুঝতে পারেন তার মৃত্যুর সময় এসেছে। তিনি থিসিয়াসকে নিয়ে পবিত্র বনভূমিতে প্রবেশ করেন এবং গোপনে, অলৌকিকভাবে মৃত্যুবরণ করেন।

শেষপর্ব আন্তিগোনে-তে থিবসের রাজা ইডিপাসের মৃত্যুর পর তার দুই পুত্র, ইটিওক্লিস এবং পলিনিইসিস, রাজ্যের ক্ষমতা নিয়ে পরস্পরের সঙ্গে যুদ্ধে লিপ্ত হয়। যুদ্ধে দুজনেই নিহত হয়। তাদের মৃত্যুর পর ইডিপাসের ভাই শ্যালক ক্রিয়ন থিবসের রাজা হন। ক্রিয়ন ঘোষণা করেন যে ইটিওক্লিসকে রাষ্ট্রীয় সম্মানে সমাধি দেওয়া হবে, কিন্তু পলিনিইসিসকে বিশ্বাসঘাতক ঘোষণা করে তার দেহকে সমাধিবিহীন রাখার নির্দেশ দেন। ইডিপাসের কন্যা আন্তিগোনে এই নির্দেশের বিরুদ্ধে যায়। সে তার ভাই পলিনিইসিসের দেহকে ধর্মীয় রীতি অনুসারে সমাধি দিতে চায়, কারণ গ্রিক সংস্কৃতিতে সমাধি না দেওয়া অত্যন্ত অপমানজনক ও ঐশ্বরিক আইনের লঙ্ঘন বলে বিবেচিত হতো। আন্তিগোনে একাই পলিনিইসিসের দেহের উপর মাটি ছিটিয়ে প্রতীকী সমাধি দেয়। এই অপরাধের জন্য তাকে গুহায় বন্দী করে মৃত্যুদণ্ড দেওয়ার নির্দেশ দেয়। ক্রিয়নের পুত্র হাইমন, যে আন্তিগোনের বাগদত্ত, তার পিতার সিদ্ধান্তের বিরুদ্ধে যায় এবং আন্তিগোনেকে বাঁচানোর চেষ্টা করে। নাটকের শেষে, আন্তিগোনে গুহায় আত্মহত্যা করে। হাইমন, তার প্রিয়তমার মৃত্যুতে দুঃখে আত্মহত্যা করে। ক্ষমতার দ্বন্দ্ব, লোভ, জেদ, অতিরিক্ত চাহিদা মানুষকে কীভাবে ধ্বংসের কিনারায় নিয়ে যায়, তারই এক চিত্র ফুটে উঠেছে এই ত্রয়ী নাটকে।

১.২.৪ গ্রিক ট্রিলজির সাধারণ বৈশিষ্ট্য:

১) গ্রিক নাটকে ট্রিলজি ফর্মের ব্যবহার দেখা গিয়েছে। গ্রিক সাহিত্যের অন্যান্য সংরূপে এই ফর্ম বিশেষ দেখা যায় না। ডায়োনিসাস উৎসবে নাটকে এই ফর্মের ব্যবহার প্রথম হয়।

Most of the Greek plays which survive were performed at Athens in the 5th century BC. All dramatic performances at this period took place at festivals of the god Dionysus... The four plays by a tragedian usually comprised three tragedies followed by a satyr play. ... The set of three tragedies from a tetralogy is called a trilogy.^{৩৪}

২) গ্রিক ট্রিলজিগুলি বেশিরভাগই ট্রাজেডি অর্থাৎ বিয়োগান্তক নাটক। বিষয় সাধারণত গুরুগম্ভীর। যার ফলে নিয়তি (fate) ও দেবতাদের প্রভাব, নায়কের পতন (tragic fall) চিত্রিত হয়।

The style of tragedy can be simple, lively and, up to a point, colloquial, but always retains a certain dignity; it avoids jokes and indecencies associated with comedy and enriched by poetic words and expressions unknown in ordinary usage.^{৩৫}

৩) কাহিনি আদি-মধ্য-অন্ত্য যুক্ত হয়ে থাকে। প্লট বৃত্তাকার ও সুগঠিত হয়ে থাকে।

৪) ত্রি-ঐক্য অর্থাৎ স্থান-কাল-পাত্র তে ঐক্য দেখা যাবে। অ্যারিস্টটলের মতে, গ্রিক নাটক সাধারণত সময়, স্থান ও কাহিনির একতা মেনে চলত।

৫) নাটকের প্রতিটা ঘটনার পরিণতি প্রায় একইরকম। এছাড়া গ্রিক ট্রিলজিতে মৃত্যু বা হত্যা অন্যতম একটি সমাধান হয়ে দেখা দিয়েছে।

The fact that a Greek tragedy can end unhappily, however, and can contemplate death and acute suffering without escapism or false consolation, is a remarkable feature of the genre...^{৩৬}

৬) গ্রিক সাহিত্যের অন্যতম একটি বৈশিষ্ট্য কাহিনিতে মিথ, দৈব্যাণী, অভিশাপ ও রাজরাজাদের কাহিনি বর্ণনা স্থান পেয়েছে। ট্রিলজির কাহিনিতেও তা দেখা যাবে। ন্যায়বিচার, নৈতিকতা ও নিয়তির প্রভাব এই নাটকে দেখা যায়।

The great majority of tragedies dramatized events from the Greek myths. These traditional tales were believed to be historically true in essence, but were also felt to provide paradigms of human fortunes, against which men could measure their own experience.^{৩৭}

৭) গ্রিক ট্রিলজির ভাষা কাব্যিক অলংকার যুক্ত। যার ফলে ভাষার মধ্যে অলংকারযুক্ত শব্দ, ছন্দোবদ্ধ ও আবেগপ্রবণ সংলাপের ব্যবহার লক্ষ করা যায়। সংলাপের মাধ্যমে চরিত্রের মানসিক দ্বন্দ্ব ও কাহিনির মধ্যে উত্তেজনা প্রকাশ পায়।

We are surprised by the fact that though we see no one on the stage we hear, somewhere in the deep of darkness, the solitary voice of a man humming nervously to himself...^{৩৮}

৮) দেবদেবীর চরিত্রের মধ্য দিয়ে মানুষের ভুল ত্রুটিকে চোখে আঙুল দিয়ে দেখানো হয়েছে। সমাজের বাস্তব চিত্রকে স্পষ্ট রূপে তুলে ধরা হয়েছে। যার ফলে গ্রিক ট্রিলজিগুলিতে সময়ের গুরুত্ব খুঁজে পাওয়া যায়। সেই সময়ের রাজনৈতিক, সামাজিক অবস্থার চিত্র স্পষ্ট রূপে ফুটে ওঠে।

১.২.৫ গ্রিক ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের ভূমিকা:

সাহিত্যের সমস্ত ফর্মে বা ধারাতে সময়ের একটা বিশেষ গুরুত্ব থাকে। লেখক, কবি বা নাট্যকার সময়কে নিয়েই রচনা করে থাকেন। কখনো সেই সময় রচনার মূল ভিত্তি হয়ে ওঠে, কখনো সময় রচনার ধারাবাহিকতার সহায়ক হয়ে ওঠে। তাই সাহিত্যে সময় অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ একটা ভূমিকা পালন করে।

গ্রিক ট্রিলজি নাটকগুলিতে দেখা যায় গ্রিক পুরাণের দেব-দেবী বা রাজ-রাজাদের কাহিনীতে চরিত্র হিসেবে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। তাই সময়ের একটা মুখ্য ভূমিকা অবশ্যই খুঁজে পাওয়া যায়। নাটক সমাজের দর্পণ, গ্রিক নাটকগুলি সমাজের সেই সময়ের নানা বিষয়কে খুব স্পষ্ট রূপে ফুটিয়ে তুলেছে। ইস্কাইলাসের *The Oresteia* ট্রিলজিতেও সমাজের নানা দিক ফুটে ওঠে। সেই সময়ের সমাজ, রাজনীতি সম্পর্কে সম্যক একটা ধারণা তৈরি হয়। রাজ-রাজাদের যুদ্ধবিগ্রহ ও যুদ্ধ জয়ের পর কিভাবে এক রাজ্য অন্য রাজ্যের হস্তগত

হত; সেই সময় চিত্রিত হয়েছে। ঐতিহাসিক দিক থেকে বিচার করলে গ্রিক ট্রাজেডিগুলিতে সেই সময়ের সামাজিক ও রাজনৈতিক রীতিনীতি প্রতিফলিত হয়েছে। আবার *Oedipus* ট্রিলজিতে এক বিশেষ সময়ের রাজাদের জীবনযাপন ও অভিশাপ ও নিয়তির পরিণাম পরিস্ফুট হয়েছে। সেই সময়ের সমাজ প্রেক্ষিতে তা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ এক সময়।

এছাড়া রাজরাজাদের জীবনযাপনের পদ্ধতি ও তাদের একাধিক পত্নী থাকা সেই সময়ের প্রেক্ষিতকে তুলে ধরে। মিথ, দৈববাণী, অভিশাপ সেই সময়ের সংস্কৃতি ও মানুষের বিশ্বাসকে প্রতিফলিত করে তোলে। রাজ-রাজাদের মধ্যে যুদ্ধ-বিগ্রহ সেই সময়ের রাজনৈতিক পরিস্থিতিকে চিহ্নিত করে। সময়প্রেক্ষিতে কাহিনিতে ভাষার ব্যবহার লক্ষ করা যায়, যা বিশেষভাবে সময়কে সূচিত করে। গ্রিক ট্রিলজিতে মৃত্যু দৃশ্য দেখা যায়। সবকিছুর সমাধান বা শেষকে মৃত্যু দিয়ে টানা হয়েছে। সেই সময়ের প্রেক্ষিতে অপরাধের শাস্তি হিসেবে মৃত্যুদণ্ড দেওয়া হত। মৃত্যুর মধ্য দিয়ে সেই সময়কে খুঁজে পাওয়া যায় গ্রিক ট্রিলজিতে। এখানে সময়, কাহিনি, চরিত্রের ভূমিকা আপাতভাবে সাহিত্যের ব্যাখ্যামূলক ধারার অংশ। এছাড়াও সাহিত্যের ভাষাগত, গঠনগত দিক থেকে দেখলে ট্রিলজির একটি বিশেষ ভূমিকা পাওয়া যায় সাহিত্যে। ট্রিলজি গ্রিক সাহিত্যে নাটকে দেখা গেলেও তা বিশ্ব সাহিত্যে অন্যান্য বিভিন্ন সংস্করণে দেখা যেতে থাকে।

১.২.৬ পাশ্চাত্য সাহিত্যে অন্যান্য ভাষার ট্রিলজির সংক্ষিপ্ত পর্যালোচনা:

ইংরেজি, রুশ, আরবি, আফ্রিকান ইত্যাদি পাশ্চাত্য সাহিত্যের ধারায় বেশ কিছু উল্লেখযোগ্য ট্রিলজি আছে, সেগুলির বৈশিষ্ট্য অনুসন্ধানের জন্য কাহিনির প্রেক্ষাপটে সময় আলাদা কোনো গুরুত্ব পেয়েছে কিনা তা সংক্ষেপে দেখার চেষ্টা করা হবে। এই প্রসঙ্গে John Galsworthy এর *The Forsyte Saga*, Robertson Davies এর *Deptford Trilogy*, S. Burroughs এর *Nova Trilogy*, Roddu Doyle's এর *Barrytown Trilogy*, Amitav Ghosh এর *Ibis Trilogy*, Carmac Mc Carthy এর *The Border Trilogy*,

Chinua Achebe এর *African Trilogy*, Naguib Mahfouz এর *Cairo Trilogy* প্রভৃতি আলোচনায় আনার চেষ্টা করা হবে।

John Galsworthy (1867-1933) ছিলেন একজন ইংরেজ ঔপন্যাসিক ও নাট্যকার। তাঁর অন্যতম বিখ্যাত রচনা *The Forsyte Saga*। এটি একটি আধুনিক কমেডি। একটি উচ্চ-মধ্যবিত্ত ইংরেজ পরিবারের তিনটি প্রজন্মের গল্প। ১৮৮৬ থেকে ১৯২০ সময় এই ট্রিলজিতে ফুটে উঠেছে। তিনটি পর্ব— *Man of Property* (1906), *In Chancery* (1920), *To Let* (1921)। *The Forsyte Saga* একটি পরিবারের তিন প্রজন্মের কাহিনি। ফোরসাইরা সর্বদা সম্পদ বৃদ্ধির জন্য উদ্বিগ্ন। সম্পত্তির জন্য তাদের আকাঙ্ক্ষা নৈতিকভাবে কতটা ভুল তা উপন্যাসে চিত্রিত হয়েছে। *Man of Property* তে সোমেস ফোরসাইট চরিত্রের মাধ্যমে ফোরসাইটদের আক্রমণ করা হয়। তিনি একজন আইনজীবী এবং তার স্ত্রী হলেন আইরিন, যাকে তার স্বামী কেবল সম্পত্তি হিসেবে বিবেচনা করতেন। অন্যদিকে আইরিন এক তরুণের প্রেমে পড়ে। *In Chancery*, *To Let* এর কাহিনিতে সোমেস ও আইরিনের বিবাহবিচ্ছেদ ও দ্বিতীয় বিবাহ এবং তাদের সন্তানদের দেখা যায়। কাহিনি শেষ পর্যন্ত রোমান্টিক সম্পর্কের সন্ধান দেয়।

কাহিনিতে আইরিন চরিত্রটি গ্যালসওয়ার্ডি তাঁর নিজের স্ত্রী অ্যাডা গ্যালসওয়ার্ডির উপর ভিত্তি করে তৈরি করেন। যিনি আসলে গ্যালসওয়ার্ডির এক দাদার স্ত্রী ছিলেন। যার সঙ্গে তিনি গোপনে বহু বছর সম্পর্ক রেখেছিলেন এবং পরে বিয়ে করেন। গ্যালসওয়ার্ডির উপন্যাসে সমাজের এক সরলীকৃত রূপ এবং ব্যক্তি জীবনের প্রতিফলন দেখতে পাই।

Naguib Mahfouz তাঁর সত্তর বছরের দীর্ঘ সাহিত্যিক জীবনে সবচেয়ে বেশি খ্যাতি এনে দিয়েছিল *Cairo Trilogy* নামের তিন পর্বের উপন্যাস। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের সময় থেকে ১৯৫২ সালে ক্ষমতাচ্যুত রাজা ফারুখের সময় পর্যন্ত আর্থ-সামাজিক ও রাজনৈতিক দোলাচলতার একটা সময়পর্ব উঠে আসছে। *Cairo Trilogy* মোট তিন খণ্ডের উপন্যাস। এই তিন খণ্ডের নামকরণের ক্ষেত্রে তিনি তিনটি রোডের নাম ব্যবহার করেছেন। এই

খণ্ডগুলোর নাম যথাক্রমে *Palace Walk* (1956), *Palace of Desire* (1957), *Sugar Street* (1957)। উপন্যাসের তিন খন্ডের কাহিনি মোটামোটি একটি পরিবারের ভাঙা-গড়ার কাহিনি।

কাহিনি মূলত একটি পরিবারের কাহিনি। শুধু পরিবারের কাহিনির মধ্যেই যে এই সুবিশাল উপন্যাস সমাপ্ত হয়েছে তা কিন্তু নয়। কায়রো শহরে পিতৃতান্ত্রিকতা সবচেয়ে বেশি দেখা যায়। এখানে পুরুষ সব কিছুর নিয়ন্ত্রক। নারী এখানে শুধুই ভোগের সামগ্রি। তবে মাঝে মাঝে এখানে নারীর ভূমিকাও চোখে পড়ে যেন তারা একেবারেই নগণ্য নন। আমিনা তেমনি একটি চরিত্র। অন্যদিকে পিতৃতান্ত্রিকতা থাকায় উপন্যাসের কেন্দ্রীয় চরিত্র আল সাইয়িদ আহমেদের একনায়কসুলভ আচরণ দেখা যাবে। পরিবারের সকলে তার ভয়ে সর্বদা তটস্থ থাকে। কিন্তু তার চরিত্রে বহুমাত্রিকতা দেখতে পাওয়া যাবে। একই সঙ্গে তিনি স্নেহশীল পিতা, কর্তব্যপরায়ণ স্বামী অন্যদিকে একজন নারীলোলুপ মাতাল আবার কখনো তিনিই প্রেমিক। অন্যদিকে আমিনার জীবন সাধারণভাবে কাটে। প্রতিদিনের নামাজের পর রুটি তৈরি করা দিয়ে তার জীবন শুরু হয়। তিনি সর্বদা সন্তানদের আগলে রাখেন। একবার স্বামীর অনুমতি না নিজের মাজার জিয়ারত করতে যায় সে, এবং এর জন্য তাকে সংসার থেকে তাড়িয়ে দেওয়া হয়। এই মা আবার স্বামী, সন্তানকে আগলে রাখার জন্য ফিরে আসেন।

Chinua Achebe এর *African Trilogy— Things Fall Apart* (1958), *No Longer at Ease* (1960), *Arrows of God* (1964) এই তিন পর্ব নিয়ে রচিত। *Things Fall Apart* উপন্যাসে মূলত ঔপনিবেশিক সময়ে ইগবো সমাজের ঐতিহ্য, সংস্কৃতি কিরূপ ছিল তা দেখিয়েছেন, খ্রিস্টীয়দের আগ্রাসনে নাইজেরিয়ার অবস্থা, আফ্রিকার অধিবাসীদের সাথে পশ্চিমাদের দ্বন্দ্ব এবং তাদের সম্পর্ক চিত্রিত হয়েছে উপন্যাসে। নাইজেরিয়ার ইওমোফিয়ার ইগবো গ্রামের প্রেক্ষাপট উঠে এসেছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষে ব্রিটিশদের আগ্রাসনের চিত্র ধরা পড়েছে। ওকোনকোর জীবনের উত্থান পতনের সাথে ব্রিটিশের আগ্রাসনে ইগবো জনজাতির অবস্থা দেখানো হয়েছে। *No Longer at Ease* (1960)

ওকোনকোর নির্বাসিত জীবনের কষ্ট, যন্ত্রনা তাকে জীবন সম্পর্কে এক অন্য উপলব্ধি এনে দেয়। স্বজাতিকে নেতৃত্ব দেওয়ার ফলস্বরূপ সে জীবনে যে ধাক্কা পায় তাতে সে নিজের বিপদ সম্পর্কে সচেতন হয়ে পড়ে। উপনিবেশবাদের হাত থেকে স্বজাতিকে রক্ষা করা তার জীবনের সংকল্প হয়ে দাঁড়ায় এই পর্বে। *Arrows of God* (1964) ওকোনকো ফিরে আসে ইওমোফিয়ায়। সেখানে সে নিজেকে পুনরায় প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করে। কিন্তু বহুদিন সে সেখানে না থাকায় অনেক কিছু বদলে যায় সেখানে। ঔপনিবেশিক শাসনে সব কিছু ভেঙে পড়তে থাকে, জীবন যাপনে আমূল পরিবর্তন আসে। ঔপনিবেশিক প্রশাসনের ভয়ে তার স্বজাতিরা তাকে বিশেষ সাহায্য করে না। এই বাস্তবতার সাথে আপোষ করতে পারে না ওকোনকো, আত্মহননের পথে शामिल হয় সে।

S. Burroughs এর *Nova Trilogy* তিনটি পর্ব *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962), *Nova Express* (1964) নিয়ে তৈরি হয়। *Fifth Business* (1970), *The Manticore* (1972), *World of Wonders* (1975) নিয়ে *Deptford Trilogy* তৈরি হয়। ট্রিলজির কাহিনিতে দেখা যায় একটি অল্প বয়স্ক ছেলে অন্যের দিকে তুষার বল ছুঁড়তে যায়, কিন্তু তা এক গর্ভবতী মহিলাকে আঘাত করে যার ফলে তার অকাল প্রসব হয়। *Deptford Trilogy* এর বর্ণনামূলক ভঙ্গিমা ও বেশ কিছু বৈশিষ্ট্যের কারণে বিখ্যাত।

Fifth Business উপন্যাসটিতে Dunstable Ramsay কাহিনির বর্ণনা করেন। যিনি কানাডার দক্ষিণ পশ্চিমের ডেস্টফোর্ড নামের এক শহরে বড় হয়ে ওঠেন। বিশ্বযুদ্ধের পর তিনি একটি কলেজে শিক্ষকতার চাকরেই করতেন। উপন্যাসটি একটি চিঠির মতন, যা রামসে তার অবসর গ্রহণের পর কলবোর্ন কলেজের প্রধান শিক্ষককে লিখে পাঠান। ছেলেবেলার তুষার বল দিয়ে আঘাতের ফলে এক গর্ভবতী মহিলার কথা মনে করে দুঃখ পান। এবং কিভাবে এই ঘটনা তার জীবনকে প্রভাবিত করেছিল উপন্যাসের কাহিনি সেই সম্পর্কে জানায়। ‘The Manticore’ হল ডেভিডের ছেলের গল্প, যে সুইজারল্যান্ডে

মনোবিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে যায়। থেরাপির সময় সে তার ও বাবার সম্পর্ক বোঝার চেষ্টা করে। উপন্যাসটি তার থেরাপি ও জীবন বিশ্লেষণের একটি বয়ান। উপন্যাসের অন্যতম চরিত্র রামসেকে অসুস্থ অবস্থায় উপন্যাসে দেখা যায়। *World of Wonders* উপন্যাসে রামসের বন্ধু Paul Dempster-কে দেখা যায়। তিনি যাদু করতে শেখেন এবং একজন বিখ্যাত যাদুকর হিসেবে প্রতিষ্ঠা পান।

Roddu Doyle's এর *Barrytown Trilogy* —*The Commitments* (1987), *The Snapper* (1990), *The Van* (1991) এই তিন পর্বে রচিত। *The Commitments* এখনও পর্যন্ত লেখা বিভিন্ন মজার উপন্যাসের অন্যতম। একদল সঙ্গীত শিল্পীদের আত্ম আনার এক মজার কাহিনি। *The Snapper* হল কুড়ি বছর বয়সী Sharon Rabbitte এর গর্ভবতী হওয়ার কাহিনি। *The Van* হল ১৯৯০ সালে আয়ারল্যান্ডের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা এবং মধ্যবিত্ত জীবনের সংকট ফুটে ওঠে।

Amitav Ghosh এর *Ibis Trilogy*— *Sea of Poppies* (2008), *River of Smoke* (2011), *Flood of Fire* (2015) এই তিন পর্ব নিয়ে রচিত। উত্তর ঔপনিবেশিক সাহিত্যের একটি অন্যতম নিদর্শন। ভারত মহাসাগর অঞ্চলে ১৮৩০ এর দশকে প্রথম আফিম যুদ্ধের প্রেক্ষাপটে কাহিনি লেখা হয়। বিশেষ করে ভারত ও চীনের মধ্যে আফিমের ব্যবসা এবং মরিশাসে পাচার হয়ে যাওয়া মানুষের কথাকে তুলে ধরে।

১.২.৭ অন্যান্য ভাষার ট্রিলজির আপাত বৈশিষ্ট্য ও প্রতিফলিত সময়ের ভূমিকা:

বিশ্ব সাহিত্যের সম্পূর্ণ অংশে নজর দেওয়া সম্ভব না হলেও যে কয়েকটি উদাহরণ হিসেবে দেখানো হল, তাতে দেখা যাচ্ছে বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই সংরূপের বদল ঘটেছে। আধুনিক সাহিত্যের অন্যতম সংরূপ উপন্যাসের জন্ম হয়ে যাওয়াতে উপন্যাসে এই ফর্মের ব্যবহার দেখা যাচ্ছে। যার ফলে বেশিরভাগ লেখক বা ঔপন্যাসিক উপন্যাসে ট্রিলজি ফর্মের ব্যবহার করছেন।

- ১) কয়েকটি ট্রিলজিতে রাজনৈতিক, সামাজিক, অর্থনৈতিক সময় প্রেক্ষাপটের সময় হিসেবে উঠে এসেছে। যে সময় অবশ্যই একটা দীর্ঘ সময়।
- ২) গ্রিক ট্রিলজি যেহেতু নাটকের ফর্ম হিসেবে ব্যবহৃত হয়েছিল তাই সংরূপগত ভিন্নতা বিশ্বসাহিত্যে বেশি দেখা গেল। এরফলে গঠনগত পরিবর্তন নজরে আসে।
- ৩) বহু ট্রিলজি শেষ হল দুঃখজনক কোনো এক ঘটনার মাধ্যমে, সমস্ত ট্রিলজিতে মিলনাত্মক শেষ পাওয়া গেল না। অর্থাৎ, গ্রিক ট্রাজেডির বৈশিষ্ট্য খুঁজে পাওয়া যাবে।
- ৪) তবে চরিত্রগুলি দেবদেবী বা রাজ-রাজার চরিত্র না হয়ে বাস্তবিক হয়ে উঠতে দেখা যাবে। যার ফলে সময়ের পূর্ণ প্রতিফলন খুঁজে পাওয়া গেল। সমাজ ও মানুষের সমস্যার নানা দিক উপন্যাসগুলির মধ্য দিয়ে ধরা পড়তে থাকল।
- ৫) কয়েকটি ট্রিলজিকে টেট্রোলজি হতে দেখা যাবে পরবর্তী সময়ে। অর্থাৎ ঔপন্যাসিক পরবর্তী সময়ে আরো পর্ব লিখছেন। যেমন— *The Barrytown Trilogy* চতুর্থ পর্ব *The Guts* (2013) লেখা হয়।

১.২.৮ বাংলা উপন্যাস ট্রিলজি:

বাংলা ট্রাডেজি, কমেডি, সনেট, রোমান্টিক প্রভৃতি পরিভাষার মতন ট্রিলজি বা ত্রয়ী শব্দটি সাহিত্যের ধারায় প্রচলিত হয়ে যায়। বাংলা উপন্যাসে এই ফর্মের ব্যবহার অধিক লক্ষ করা যায়। ট্রিলজি বা ত্রয়ী উপন্যাস বলতে মূলত বোঝায় যদি কোনো উপন্যাসের তিনটি পর্ব থাকে এবং কাহিনি ও চরিত্রে একটা ধারাবাহিকতা বজায় থাকে, তাহলেই তা ট্রিলজি হয়ে ওঠে। ট্রিলজি সম্পর্কে বলতে গিয়ে অধ্যাপক অরুণকুমার মুখোপাধ্যায় তাঁর *বাংলা উপন্যাসের ট্রিলজি* গ্রন্থটিতে বলেছেন—

সাহিত্য চিত্রকলায় সংগীতে আছে নানা টাইপ, ফর্ম, জাঁর (genre)। উপন্যাসে এক ধরনের জাঁরকে বলা হয় ট্রিলজি বা ত্রয়ী।^{৩৯}

শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায় বলতেন— “যা এক কথায় বলা যায় তার জন্যে কখনও তিন কথা খরচ করবে না”^{৪০}— এই কথার সূত্রে বারবার একটা প্রশ্ন উঠে আসে কেন একটা উপন্যাস না লিখে তিনটি পর্বে উপন্যাস লিখতে হল? সাধারণ উপন্যাসের সঙ্গে উপন্যাস ট্রিলজির আসলে তফাৎটা কোথায়? দীর্ঘ একটা উপন্যাস না লিখে, কেন প্রয়োজন হয় তিন পর্বে ভাগ করার? মনিশংকর মুখোপাধ্যায় বলছেন, “...পৃথিবীর সর্বত্র ত্রিকোণ, ত্রিস্তর, ও ত্রিভুজের জয়জয়কার আজও অব্যাহত!”^{৪১} মানুষের এই তিনের প্রতি একটা আকর্ষণ আছে প্রাচীন সময় থেকে। সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়, ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বর, গঙ্গা-যমুনা-সরস্বতী, স্বর্গ-মর্ত্য-পাতাল প্রভৃতি। গ্রিক, রুশ, লাতিন, ইংরেজি প্রভৃতি বহু বিদেশি সাহিত্যে এই তিন সংখ্যার প্রয়োগ দেখা যায়। কবি, শিল্পী, সঙ্গীতজ্ঞ ও সাহিত্যিকদের ত্রয়ীর প্রতি একটা আকর্ষণ আছে। ত্রিয়ামা যামিনী, ত্রিপদী ছন্দ ও ত্রিবর্ণের কথা সুর-সাহিত্য-শিল্পে পাওয়া যায়। মানুষের সম্পর্কেও এই ত্রয়ীর উপস্থিতি দেখা যায় যেমন— তিনকন্যা, তিনসঙ্গী, ত্রিভুজ প্রেম প্রভৃতি। অর্থাৎ, মানুষের এই ত্রয়ীর প্রতি একটা আকর্ষণ আছে প্রায় প্রাচীন সময় থেকেই। লেখক, কবি, শিল্পীরা এই ত্রিমোহে আকর্ষিত হয়েছেন।

বাংলা সাহিত্যে উপন্যাসে ট্রিলজি ফর্মের ব্যবহার বেশি লক্ষ করা যায়। এছাড়া কাব্যে, নাটকে এই ফর্ম ব্যবহৃত হয়। তিন পর্বে উপন্যাস লেখা হচ্ছে কেন? এই ফর্মে তিন পর্বের কাহিনি থাকে। যার প্রতিটি স্বতন্ত্র আবার প্রতিটি একে অপরের সঙ্গে যুক্ত। একথার অর্থ প্রতিটি পর্ব এক একটি স্বতন্ত্র উপন্যাস বা কাহিনি হয়ে উঠেছে। সেক্ষেত্রে কাহিনির উৎস সন্ধান গেল দেখা যাচ্ছে, কোনো কোনো ঔপন্যাসিক তিন পর্ব লেখার উদ্দেশ্য নিয়েই লিখেছেন। আবার কেউ বা প্রথম অংশ লেখার পর বাকি অংশ লেখার কথা ভেবেছেন। এক্ষেত্রে, বোঝা যাচ্ছে ট্রিলজি সর্বদা পূর্ব প্রস্তুতিতে লেখা হয় না। একটা পর্ব লেখার পর অন্য অংশ না লিখলে লেখা সম্পূর্ণ হচ্ছে না, এমন চাহিদা থেকেও কখনো কখনো লেখা হয়। এই কারণেই শুধু তিন পর্বের ট্রিলজি নয়, সাহিত্যে চার পর্বের Tetralogy, পাঁচ পর্বের Pentalogy, ছয় পর্বের Hexalogy, সাত পর্বের Hepatology, আট পর্বের Octalogy, নয় পর্বের Ennealogy, দশ পর্বের Decalogy ফর্মের ব্যবহারও হয়েছে। অর্থাৎ সাহিত্যের

এই ধারা চলমান। এক পর্বের সূত্র ধরে পরবর্তী পর্বে পৌঁছে দেন লেখক। এই ধারাতে তাই একটা চলমানতা দেখা যায়। শেষ হয়েও যেন শেষ হয় না। পুনরায় সেই সূত্র ধরে ধারাবাহিকতা রক্ষা করে পরের পর্ব রচিত হওয়া সম্ভব।

‘Trilogy’ শব্দ তিনটি নভেল অথবা তিনটি নাটক অথবা তিনটি চলচ্চিত্রের অথবা তিনটি কাব্যের ফর্ম হিসেবেও ব্যবহৃত হয়ে থাকে। অনেক সময় গানের ক্ষেত্রে এই ফর্মের ব্যবহার দেখা যায়। বাংলা সাহিত্যে Trilogy এর অর্থ কোনো উপন্যাস বা কাব্য বা চলচ্চিত্রের তিনটি পর্ব, যাতে একটা ধারাবাহিকতা থাকে। বাংলা উপন্যাস সংরূপে এই ফর্মের ব্যবহার সবচেয়ে বেশি দেখা যায়। উল্লেখযোগ্য উপন্যাস ট্রিলজিগুলি হল—

ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়ের উপন্যাস— *অন্তঃশীলা* (১৯৩৫), *আর্ষত* (১৯৩৭), *মোহনা* (১৯৩১)।

সরোজ কুমার রায়চৌধুরীর ত্রয়ী উপন্যাস— *ময়ূরাক্ষী* (১৯৩৬), *গৃহকোপতী* (১৯৩৭), *সোমলতা* (১৯৩৮)।

গোপাল হালদারের ত্রয়ী উপন্যাস— *একদা* (১৯৩৯), *অন্যদিন* (১৯৫০), *আর একদিন* (১৯৫১)।

পঞ্চাশের পথ (১৯৪৪), *উনপঞ্চাশী* (১৯৪৫), *তেরশ পঞ্চাশ* (১৯৪৬)।

গজেন্দ্রকুমার মিত্রের ত্রয়ী উপন্যাস— *কলকাতার কাছেই* (১৯৫৭), *উপকণ্ঠে* (১৯৬০), *পৌষ ফাগুনের পালা* (১৯৬৪)।

আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ী উপন্যাস— *প্রথম প্রতিশ্রুতি* (১৯৬৪), *সুবর্ণলতা* (১৯৬৭), *বকুলকথা* (১৯৭৪)। (*সত্যবতী ট্রিলজি*— পৌষ, ১৪২০)

গৌরকিশোর ঘোষের ত্রয়ী উপন্যাস— *জল পড়ে পাতা নড়ে* (১৯৭৮), *প্রেম নেই* (১৯৮১), *প্রতিবেশী* (১৯৯৫)।

চিত্তরঞ্জন মাইতির ত্রয়ী উপন্যাস— *নির্জনে খেলা* (১৯৯৪), *নির্ব্বারের গান* (১৯৯৫), *তিম্মির রোদ আর বৃষ্টি* (১৯৯৬)।

অসীম রায়ের ত্রয়ী উপন্যাস— *একালের কথা* (১৯৫৩), *গোপালদেব* (১৯৫৫), *একদা ট্রেনে* (১৯৭৬)।

মনিশঙ্কর মুখোপাধ্যায়ের ত্রয়ী উপন্যাস— *জন অরণ্য* (১৯৭৩), *সীমাবদ্ধ* (১৯৭০), *আশা-আকাজ্জা* (১৯৭৩)। (*স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*— আগস্ট, ১৯৭৬)

স্থানীয় সংবাদ, সুবর্ণ সুযোগ, বোধদয়। (জন্মভূমি ট্রিলজি ১৯৬৩)

প্রফুল্ল রায়ের ত্রয়ী উপন্যাস— *কেয়াপাতার নৌকা* (১৯৭০), *শতধারায় বয়ে যায়* (২০০৮), *উত্তাল সময়ের ইতিকথা* (২০১৪)।

অতীন বন্দ্যোপাধ্যায়ের ত্রয়ী উপন্যাস— *নীলকণ্ঠ পাখির খোঁজে* (১৯৭১), *অলৌকিক জলযান* (১৯৬১), *ঈশ্বরের বাগান* (২০০০), *মানুষের ঘরবাড়ি* (২০০১)।

শওকত আলীর ত্রয়ী উপন্যাস— *দক্ষিণায়নের দিন* (১৯৮৫), *কুলায় কালস্রোত* (১৯৮৬), *পূর্বরাত্রি পূর্বদিন* (১৯৮৬)।

সমরেশ মজুমদারের ত্রয়ী উপন্যাস— *উত্তরাধিকার* (১৯৭৯), *কালবেলা* (১৯৮৩), *কালপুরুষ* (১৯৮৫), *মৌষলকাল* (২০১৩)।

তপন বন্দ্যোপাধ্যায়ের ত্রয়ী উপন্যাস— *নদীমাটিঅরণ্য ১* (১৯৯৮) *নদীমাটিঅরণ্য ২* (১৯৯৯) *নদীমাটিঅরণ্য ৩* (২০০০)

টাঁড়বাংলার উপাখ্যান (২০০০), *টাঁড়বাংলার রূপাখ্যান* (২০০৩), *টাঁড়বাংলার রীতিকথা* (২০০৫)।

শঙ্খচিলের ডানা, ডানার দুপাশে পৃথিবী, শঙ্খসমুদ্র। (সমগ্র শঙ্খচিল— ২০১৯)

হুমায়ুন আহমেদের ত্রয়ী উপন্যাস— *মধ্যাহ্ন, মাতাল হাওয়া, জোছনা ও জননীর গল্প।*

সেলিনা হোসেনের ত্রয়ী উপন্যাস— গায়ত্রী সন্ধ্যা ১, গায়ত্রী সন্ধ্যা ২, গায়ত্রী সন্ধ্যা ৩ (২০০৩)

ট্রিলজি ফর্মে প্রতিটি পর্ব আলাদা আলাদা ভাবে সম্পূর্ণ কিন্তু এদের মধ্যে একটা আন্তর সম্পর্ক আছে, এবং এই তিনটি পর্বের বিষয়বস্তু খুব প্রাসঙ্গিক হয়ে থাকে। সাধারণত একই লেখকের লেখা হয়ে থাকে ট্রিলজি। ব্যতিক্রমী কোনো উদাহরণ আছে কিনা তা দেখা যেতে পারে। একটা ঘটনা ও চরিত্রের ধারাবাহিকতা থাকা ট্রিলজির অন্যতম একটি সাধারণ বৈশিষ্ট্য। কিন্তু বাংলা সাহিত্যে এর ব্যতিক্রমী উদাহরণ নজরে আসে। মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর) এর লেখা স্বর্গ-মর্ত-পাতাল ত্রয়ী উপন্যাসের কেন্দ্রীয় তিন চরিত্র সম্পূর্ণ আলাদা আলাদা। চরিত্রের ধারাবাহিকতা এই তিন পর্বে নেই। যা আছে তা হল সময়ের ধারাবাহিকতা। আবার বিভূতিভূষণের পথের পাঁচালী, অপরাজিত ও তারানাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাজল এই তিন উপন্যাসকে ট্রিলজি হিসেবে গণ্য করা হয় না। যেহেতু ট্রিলজির অন্যতম একটি বৈশিষ্ট্য— তিন পর্ব একই লেখকের রচনা হতে হয়, তাই এই তিন পর্বকে ট্রিলজি হিসেবে স্বীকৃতি দেওয়া হয় না। যদিও অরুণকুমার মুখোপাধ্যায় এই তিন পর্বকে ট্রিলজি হিসেবে স্বীকৃতি দিচ্ছেন। কারণ হিসেবে দেখাচ্ছেন, বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় এই তিন পর্বের শেষ পর্ব কাজল লেখার পরিকল্পনা করেছিলেন, কিন্তু তিনি তা পূরণ করতে পারেননি। মৃত্যুর কিছু সময় আগে ১৩৫৭ সনে কথাসাহিত্য পত্রিকার আশ্বিন সংখ্যায় ‘কাজল কেন লিখব’ শীর্ষক একটি রচনা তিনি লিখেছিলেন। এই পত্রিকার পৌষ সংখ্যা থেকেই কাজল লেখা শুরু করবেন তেমনটাও পরিকল্পনা করা ছিল। তারাদাস বন্দ্যোপাধ্যায় রচিত কাজল উপন্যাসের মুখপাতে মুদ্রিত রমা বন্দ্যোপাধ্যায়ের লেখা অংশ থেকে জানা যায়—

কাজল সম্বন্ধে উনি কী লিখবেন, তার কিছু কিছু আভাস অপরাজিত বইতে পাওয়া যায়। ওতেই বীজাকারে কাজল সম্বন্ধে সকল কথাই প্রায় বলা আছে। তারপর যে তাঁর কল্পনার কাজলকে বাস্তবে রূপ দেবে, প্রতিমার কাঠামোর ওপর খড়-বিচালি বেঁধে মাটি ধরিয়ে রং-তুলির স্পর্শে সেই প্রতিমাকে সঞ্জীবিত করবে, সে দায়িত্ব তার। ... দীর্ঘদিন বাবলুর (বিভূতিভূষণের পুত্র) সঙ্গে ওঁর স্মৃতি তর্পণ করতে করতে ‘কাজল’ উপন্যাস সম্পর্কে খুঁটিনাটি আলোচনা করেছি। ...বাবলুর হাতে বিভূতিভূষণ পরিকল্পিত ‘কাজল’ প্রাণময় হয়ে উঠুক, এই আমার মঙ্গলময়ের কাছে প্রার্থনা।^{৪২}

কিন্তু এই তিন উপন্যাসকে তা সত্ত্বেও ট্রিলজি আখ্যা দেওয়া যায় না, কারণ *পথের পাঁচালি*, *অপরাজিত* লেখার পর *কাজল* উপন্যাস লেখার পরিকল্পনা থাকলেও বিভূতিভূষণ তা লিখে উঠতে পারেনি। যে দর্শনে অপুকে তৈরি করে কাজলের চিত্রণ আনার চেষ্টা করেছিলেন, তা তারাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়ের লেখায় পাওয়া যায় না। তার বদলে পিতার প্রতি আনুগত্যের প্রতিচ্ছবি স্পষ্ট রূপে ফুটে ওঠে।

ট্রিলজি সংরূপগত ভিন্নতায় রূপ বদল করতে পারে। বাংলা সাহিত্যে নজর দিলে দেখা যাবে। কেবল উপন্যাস নয় কাব্যে ট্রিলজির রূপ দেখা যায়। সেক্ষেত্রেও তিনটি পর্ব দেখা যায়। উদাহরণ হিসেবে প্রথমেই উঠে আসে *রৈবতক*, *কুরুক্ষেত্র*, *প্রভাস*— নবীনচন্দ্র সেনের ত্রয়ী কাব্যের কথা। যেখানে কৃষ্ণের আদিলীলা, মধ্যলীলা, ও অন্ত্যলীলা বর্ণিত হয়েছে। এক্ষেত্রেও একটা ধারাবাহিকতা ও চরিত্রের চলমানতা দেখা যায়। যেখান থেকে কাব্যে ট্রিলজির আলাদা রূপ বর্ণিত হয়। সংরূপগত দিক থেকে উপন্যাস ও কাব্যের রূপ আলাদা। তাই দুই রূপের মধ্যে ভিন্নতা থাকাটাও স্বাভাবিক। কিন্তু এই সংরূপের বদল হওয়ার সঙ্গে ট্রিলজির রূপের কোনো বদল ঘটছে কিনা তা দেখলেই দুই সংরূপের মধ্যকার পার্থক্য সূচিত হয়ে যাবে। এছাড়া চলচ্চিত্রে এই ধারা দেখতে যায়। সত্যজিৎ রায় বাংলা চলচ্চিত্রে এই ধারা তৈরি করেছেন। *পথের পাঁচালি*, *অপরাজিত*, *অপুর সংসার* দিয়ে তৈরি করলেন *অপু ট্রিলজি* এবং *প্রতিদ্বন্দ্বী*, *সীমাবদ্ধ*, *জন অরণ্য* দিয়ে তৈরি করেন *কলকাতা ত্রয়ী*। বাংলা চলচ্চিত্র জগতে নতুন ধারাকে সংযোজন ঘটিয়েছিলেন তিনি।

বাংলা সাহিত্যে ট্রিলজি ধারা এক অনন্যতা তৈরি করেছে বলা যায়। উপন্যাসে এই ধারা বেশি দেখা গেলেও, কাব্য ও চলচ্চিত্রেও এই ধারা দেখা যায়। যার ফলে বিভিন্ন রূপ তৈরি হতে দেখতে পাওয়া যায়। সংরূপ আলাদা হওয়াতে বেশ কিছু আলাদা আলাদা বৈশিষ্ট্য সম্পন্ন রূপ ধারণ করেছে বলা যেতেই পারে। এছাড়া উপন্যাসেও বিভিন্ন ভিন্ন ভিন্ন বৈশিষ্ট্যে সজ্জিত হয়ে এক অন্যরূপ লাভ করেছে বাংলা ট্রিলজি।

১.২.৯ বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির বৈশিষ্ট্য:

সাধারণভাবে ট্রিলজির কিছু বৈশিষ্ট্য সহজেই আমাদের নজরে আসে। সেগুলি হল—

- ১) কাহিনিতে তিনটি পর্ব থাকবে। তিনটি পর্ব একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত থাকবে। যার ফলে একটি পর্বের কাহিনির সঙ্গে পরের পর্বের কাহিনির সংযোগ থাকে।
- ২) কাহিনির ঘটনায় একটা ধারাবাহিকতা থাকবে। সম্পূর্ণ ঘটনা পরপর সাজানো মনে হবে।
- ৩) ঘটনার চলমানতার সঙ্গে সঙ্গে চরিত্রের একটা চলমানতা লক্ষ করা যাবে।
- ৪) সাধারণত কাহিনি অনেক বেশি বিস্তৃত ও দীর্ঘায়ত হবে।
- ৫) তিন পর্বের লেখক সাধারণত একজনই হয়ে থাকেন। বাংলা সাহিত্যে কিছু ব্যতিক্রমী উদাহরণ দেখা যায়।
- ৬) কাহিনি তিন পর্ব মিলে একটি সম্পূর্ণ রূপ লাভ করে। আবার প্রতিটি পর্ব স্বতন্ত্রভাবে এক একটি কাহিনি হয়ে ওঠে।
- ৭) বাংলা উপন্যাস, কাব্য, চলচ্চিত্রে এই ফর্মের ব্যবহার দেখা যায়।
- ৮) ট্রিলজিতে সাধারণত একটা নির্দিষ্ট সময়ের চিত্র ধারাবাহিকভাবে থাকবে।
- ৯) প্রতিটি ট্রিলজি পূর্ব প্রস্তুতি নিয়ে লেখা নয়। যার ফলে লেখকের একটি বিশেষ ভূমিকা এই ধারাতে গুরুত্বপূর্ণভাবে পাওয়া যাবে।
- ১০) এছাড়া, বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে ভিন্ন ভিন্ন রূপ লাভ করতে দেখা যাবে, যা অন্যান্য ভাষায় রচিত ট্রিলজি থেকে বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিকে এক অন্য বৈশিষ্ট্য দেয়।

১.২.১০ সিরিজ ও ট্রিলজির পার্থক্য:

বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির বৈশিষ্ট্য নিরীক্ষণের পর সিরিজ ও ট্রিলজি এক নাকি ভিন্ন দুটি ধারা তা অবশ্যই বিশেষভাবে দেখার একটি বিষয়। ট্রিলজি কি একধরনের সিরিজ?

সিরিজ ও ট্রিলজির মধ্যে কোনো পার্থক্য আছে নাকি এই দুয়ের মধ্যে আছে একটা মিল? এই প্রশ্ন বারবার ফিরে আসে।

বাংলা সাহিত্যের অন্যতম একটি ধারার সঙ্গে এই সময়ে সবচেয়ে সকলে বেশি পরিচিত, তা হল সিরিজ। সিরিজের সঙ্গে ট্রিলজির মিল ও অমিল নিয়ে আলোচনার আগে জানা প্রয়োজন সিরিজ আসলে কি? সিরিজ একটি ইংরেজি শব্দ।

A number of things or events, objects, or people of a similar or related kind coming one after another.^{৪৩}

যার অর্থ একটি নির্দিষ্ট ক্রমে একসঙ্গে অনেকগুলি কাহিনি একটি বই হিসেবে প্রকাশিত হওয়া; যা একই লেখক দ্বারা লিখিত হয় কখনো আবার একই বিষয়ভিত্তিক লেখা একই লেখকের দ্বারা একটি প্রকাশকের দ্বারা একটি সমষ্টি হিসেবে প্রকাশিত হয়। যাকে সিরিজ বলা হচ্ছে। অর্থাৎ, একই বিষয়ে একই লেখকের লেখাতে চরিত্রের কোনো চলমানতা বা ধারাবাহিকতা বিশেষ দেখা যায় না। যার ফলে সময়ের বিশেষ পরিবর্তন ঘটে না। সিরিজে চরিত্র একই থাকে, যে চরিত্রের বয়স বাড়ে না। যার ফলে বহু সিরিজ বেরোনের পরেও ফেলুদা, বোমকেশ, তপসের বয়স বাড়ে না। কিন্তু ট্রিলজির ক্ষেত্রে চরিত্রের চলমানতা দেখা যায়। এক প্রজন্ম থেকে পরবর্তী প্রজন্মে কাহিনি এগিয়ে চলে। যার ফলস্বরূপ সত্যবতীর মৃত্যুর পর তার মেয়ে সুবর্ণলতাকে, তারপর তার মেয়ে বকুলকে পাওয়া যায়। সিরিজে প্রত্যেকটি কাহিনি আলাদা আলাদা ভাবে পাঠের উপযোগী। ধরা যাক, একজন পাঠক কোনো একটি সিরিজের যেকোনো একটি কাহিনি আগের কাহিনি না জেনেও অনায়াসে পাঠ করতে পারেন। বিশেষ মিল না থাকায়, এবং প্রত্যেক কাহিনি সম্পূর্ণ হওয়ায় যে কোনো সিরিজ এর কাহিনি অনায়াসে পাঠকের কাছে পৌঁছায়। কিন্তু ট্রিলজির ক্ষেত্রে প্রথম পর্ব পাঠ না করে দ্বিতীয় পর্ব পড়লে কোথাও একটা পাঠে ঘাটতি তৈরি হয়, কারণ ট্রিলজির প্রতিটি পর্ব একে অপরের সঙ্গে আন্তর সম্পর্কে যুক্ত। ট্রিলজির তিনটি কাহিনি সাধারণত একটি কাহিনি অন্য কাহিনির সঙ্গে সংযোগপূর্ণ হয়। যার ফলে ট্রিলজির প্রথম পর্ব না পড়ে দ্বিতীয় এবং তৃতীয় পর্বে যাওয়া সম্ভব হয় না। একটা চলমানতা কাহিনিতে থাকে, যার ফলে পূর্ব ও পরবর্তী

কাহিনি পড়তে হয়। এবং অনেকসময় এই চলমানতার জন্যই ট্রিলজি থেকেই টেট্রালজি, পেন্টালজি, হেক্সালজি ইত্যাদি তৈরি হয়। আবার ওয়েব সিরিজের ক্ষেত্রে দেখা যাচ্ছে, প্রথম পর্বের সিরিজ না দেখলে পরবর্তী পর্ব বোঝা সম্ভব নয়। ওয়েব সিরিজ ও সাহিত্যের সিরিজ এখানে এসে আলাদা হয়ে যাচ্ছে।

সিরিজ সাধারণত পূর্ব পরিকল্পিত হয়। একজন লেখক একই বিষয়ে পর পর লিখে একটি প্রকাশক সংস্থা দ্বারা একটি সিরিজ প্রকাশ করেন। অর্থাৎ, সেই নির্দিষ্ট সিরিজ প্রকাশের উদ্দেশ্য নিয়েই তিনি লিখেছেন এমনটা ধরা যেতে পারে। ট্রিলজি সবসময় পূর্ব পরিকল্পিত হয় না। ট্রিলজি কখনো কখনো পূর্ব পরিকল্পিত হয়। বহু ট্রিলজি সিরিজের মতন লেখকের দ্বারা আগে থেকেই পরিকল্পিত হয়ে তৈরি হয়, যেখানে লেখক ট্রিলজি লিখবেন এই কথা ভেবেই লিখতে বসেন। আবার কখনো কখনো একটি উপন্যাসের সময় প্রেক্ষিত ও চরিত্রের চলমানতাকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়ার জন্যই ঔপন্যাসিক পরবর্তী পর্ব লেখেন।

১.২.১১ উপন্যাসের সময়:

প্রত্যেক উপন্যাসে সময় অন্যতম একটি উপাদান। সময় প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে উপন্যাসে প্রতিফলিত হয়। এই সময় নিয়ে নানা প্রশ্ন আমাদের ভাবিয়ে তোলে প্রতি মুহূর্তে।

উপন্যাসের সময় আর ঔপন্যাসিকের সময় যখন ভিন্ন, আখ্যানবিশ্বে তাঁর প্রভাব কীভাবে পড়ে? নতুন কোনো মাত্রা যোগ হয় নাকি কূটভাস প্রবল হয়ে ওঠে কেবল! কথাসম্প্রদায় প্রকৃত সময় কাকে বলব আর কাকেই বা বলব আপাত-সময়, এ বিষয়ে ভাবনা জরুরি। লেখকের নিজস্ব সময় যেভাবে প্রতিফলিত হচ্ছে, তা কি তাঁর সমাজের যথাপ্রাপ্ত পরিস্থিতির সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ?^{৪৪}

এরকম হাজারো প্রশ্ন তুলেছেন তপোধীর ভট্টাচার্য তাঁর ‘উপন্যাসের সময়’ বইতে। যে প্রশ্নের উত্তর অনুসন্ধানের প্রয়োজন সাহিত্যে অপরিহার্য। উপন্যাসে সময়ের প্রকাশ দেখা যাচ্ছে কখনো প্রচ্ছন্নভাবে কখনো বা প্রকটভাবে; যার ফলে উপন্যাসের সময় সম্পর্কে নানা প্রশ্ন উঠতেই থাকে। সাধারণত উপন্যাসে দুধরনের সময়কে দুভাবে দেখা হয়ে থাকে— ১) প্রত্যক্ষ সময় (Direct Time)

২) পরোক্ষ সময় (Indirect Time)

প্রত্যক্ষ সময় হিসেবে সেই সময়কে উপন্যাসে দেখা হবে, যে সময় কাহিনির মূল সময়, যে সময় ধারক হিসেবে কাহিনিকে এগিয়ে নিয়ে যায়। সম্পূর্ণ কাহিনি যে সময়ের উপর দাঁড়িয়ে থাকে। যেমন— সুপ্রিয় চৌধুরীর *দ্রোহজ* উপন্যাস। যে উপন্যাসের মূল চালিকা শক্তি নকশাল আন্দোলনকালীন সময়।

পরোক্ষ সময় হিসেবে সেই সময়কে উপন্যাসে দেখা হবে, যে সময় কাহিনির মূল সময় নয়। কাহিনির চলমানতায় সেই সময়ের সামান্য প্রতিফলন ঘটলেও সম্পূর্ণ কাহিনি ও চরিত্রের ধারক-বাহক নয় যে সময়, তা পরোক্ষ সময়। যেমন— সুচিত্রা ভট্টাচার্যের *কাছের মানুষ* উপন্যাসের তনুময় আশির দশকের বিভিন্ন আন্দোলনের সঙ্গে যুক্ত, কিন্তু উপন্যাস সেই সময় প্রেক্ষিতে এগিয়ে যায় না।

এখন প্রশ্ন উঠতেই পারে তাহলে প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ দুই সময় কি কাহিনির প্রেক্ষাপটের সময়? প্রত্যক্ষভাবে উপন্যাসে সময়ের প্রতিফলন ঘটলেই যে তা প্রেক্ষিতের সময় হয়ে উঠছে, তা কিন্তু নয়। একটি উপন্যাসের কাহিনি যে সময়ের প্রেক্ষিতে লেখা হয় তাকেই বলা হয় প্রেক্ষিতের সময় বা প্রকৃত সময়। এই প্রকৃত সময় প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ উভয় রূপেই দেখা যেতে পারে। এই প্রকৃত সময়ের ভিত্তিতে উপন্যাসটি রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক, সামাজিক সময়ভিত্তিক শ্রেণিতে বিভাজিত হয়ে থাকে। অন্যদিকে থাকে আপাত সময়, অর্থাৎ যে সময়ে উপন্যাসটি রচিত হচ্ছে, সেই সময়টি হল আপাত সময়। অনেক সময় আপাত সময় ও প্রেক্ষিতের সময় এক হয়ে যায়। আপাত সময় প্রেক্ষিতের সময় হয়ে উঠলে, আপাত সময়ের রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক ও সামাজিক সময় প্রেক্ষিতের সময়ে মিশে যেতে থাকে। অনেক সময় প্রেক্ষিতের সময়ে লেখকের নিজস্ব অভিজ্ঞতায় প্রাপ্ত সময় বা নিজস্ব সময় মিশে যেতে পারে। তখন কাহিনিতে লেখকের ব্যক্তিগত জীবনের প্রতিফলন ঘটে।

অর্থাৎ, ১) প্রেক্ষিতের সময়— ক) রাজনৈতিক সময়

খ) অর্থনৈতিক সময়

গ) সামাজিক সময়

ঘ) সাংস্কৃতিক সময়

ঙ) নিজস্ব অভিজ্ঞতার সময়

২) আপাত সময়— ক) পূর্বের সময়

খ) বর্তমান বা রচনা কালের সময়

গ) নিজস্ব সময় বা লেখকের সময়

এই প্রসঙ্গে বর্তমান সময় নিয়ে কয়েকটি কথা বলা প্রয়োজনীয়। যে কোনো সাহিত্য পাঠক যখন পাঠ করেন সেই সময়েরও আবার বিশেষ ভূমিকা থাকে। কারণ পাঠকের সময় অনুযায়ী তার দৃষ্টিভঙ্গি তৈরি হয়।

যাঁরা বলেন যে বর্তমানকে ভালো ক’রে বুঝবার জন্যই ঐতিহাসিকের চর্চা তাঁদের বিনীত নমস্কারে জানাব কথাটা সত্যি নয়। ...কিন্তু এমন অতীত নেই এমন অতীত থাকতে পারে না যার মধ্যে আপনি বর্তমানকে খুঁজে পাবেন না।^{৪৫}

সময়ের সঙ্গে সত্যের একটা সম্পর্ক আছে। লেখক বা ঔপন্যাসিক যে সময়ে যে কথা লিখছেন তা সত্য হতেও পারে মিথ্যা হতেও পারে। তবে সাহিত্যে প্রতিফলিত সময় ও ইতিহাসকে যদি সত্য মেনে দেখা হয়, তাহলে অবশ্যই সাহিত্যে সময়ের গুরুত্ব অপরিসীম তা মানতে হবে।

১.২.১২ উপন্যাস ট্রিলজির সময়:

উপন্যাস ট্রিলজিতে সাধারণত প্রত্যক্ষভাবে সময়ের প্রতিফলন দেখা যায়। যেখানে সময় অন্যতম মূল চালিকা শক্তি হিসেবে কাহিনিকে ধারণ করে থাকে। একটা নির্দিষ্ট সময় প্রেক্ষিতের সময় বা প্রকৃত সময় হিসেবে কাহিনিকে এগিয়ে নিয়ে চলে। যে সময় কখনো

রাজনৈতিক, কখনো অর্থনৈতিক, কখনো সামাজিক সময়কে প্রতিফলিত করে। কখনো কখনো উপন্যাস ট্রিলজিতে আপাত সময় ও প্রকৃত সময় মিশে যেতে দেখা যাবে। যার ফলে লেখকের নিজস্ব সময়, অভিজ্ঞতার সময়কে প্রেক্ষাপটের সময় ও প্রকৃত সময় হিসেবে দেখতে পাওয়া যাবে। ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের কয়েকটি বিশেষ দিক দেখা যায়—

১) ট্রিলজিতে দীর্ঘ একটা সময় সীমা থাকে, যে সময় সীমা সাধারণত বেশিরভাগ ক্ষেত্রে একটানা হয়। যার ফলে সময়ের ধারাবাহিকতা মূল চালিকা শক্তি হিসেবে কাহিনিকে এগিয়ে নিয়ে যায়। সময় ও তার পরিসর উপন্যাস ট্রিলজিতে একটি বিশেষ ভূমিকা রাখে। যেমন— আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে প্রায় দীর্ঘ একশো বছরের একটা সময়কে দেখা যায়।

২) ট্রিলজিতে রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক, সামাজিক সময়কে প্রেক্ষাপটের সময় হিসেবে দেখা যায়। যে সময় সর্বদা আপাত সময়ের সঙ্গে মিলে যায় না। অর্থাৎ, সমস্ত ট্রিলজিতেই প্রেক্ষিতের সময় বা প্রকৃত সময় বা লেখকের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাজাত সময় মিশে যায় না।

৩) কখনো কখনো ট্রিলজিকে আপাত সময়ের সঙ্গে মিলে যেতে দেখা যায়। যার ফলে লেখকের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার বা নিজস্ব ব্যক্তিগত সময়ের প্রতিফলন দেখতে পাবো। যেমন – গোপাল হালদারের ‘মহাস্তর ত্রয়ী’ যেখানে তিনি প্রায় নিজের সম্পূর্ণ অভিজ্ঞতার এক সময়কে তুলে ধরছেন।

৪) ট্রিলজি কখনো পূর্ব পরিকল্পিত হয় কখনো হয় না। যার ফলে লেখার আগে থেকেই সময়ের একটা নির্দিষ্টতা স্থির থাকে এমনটা বোঝা যায়।

১.২.১৩ বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের ভূমিকা:

বাংলা উপন্যাসে সময়ের গুরুত্ব অপরিসীম। প্রতিটি উপন্যাসে সময় নানাভাবে গুরুত্বপূর্ণ হয়ে উঠেছে। সময় কখনো উপন্যাসিকের নিজস্ব সময়ের সঙ্গে মিশে গিয়েছে, কখনো উপন্যাস রচনা করা হয়েছে ভিন্ন এক সময় প্রেক্ষিতে। কখনো সময় উপন্যাসে মুখ্য ভূমিকা পালন করে উপন্যাসের কাহিনিকে এগিয়ে নিয়ে গেছে, কখনো আবার কাহিনির

ধারাবাহিকতায় সময় কেবল একটি উপাদান হিসেবে থেকে গিয়েছে। কিন্তু লক্ষণীয় যে, উপন্যাসে সময়ের উপস্থিতি কম হোক বা বেশি তা রয়েছেই। তপোধীর ভট্টাচার্য তাঁর *উপন্যাসের সময়* গ্রন্থে প্রশ্ন রাখছেন এইভাবে –

উপন্যাসের সময় আর উপন্যাসিকের সময় যখন ভিন্ন, আখ্যানবিশ্বে তার প্রভাব কিভাবে পড়ে?^{৪৬}

কিভাবে আখ্যানে তা প্রতিফলিত হচ্ছে, কতটা গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করছে তা অবশ্যই দেখা প্রয়োজনীয়। বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির প্রায় বেশিরভাগ উপন্যাসে বিশ শতকের অস্থির রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক সময় প্রেক্ষিতের সময়ে এসেছে। এই সময়ের গুরুত্ব, এবং ট্রিলজিতে সময়ের বিশেষ কোনো ভূমিকা আছে কিনা তা অনুসন্ধানের বিষয়।

সাহিত্যের বিভিন্ন সংরূপে রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক সময় বারবার ফিরে এসে সময়কে পাঠকের কাছে তুলে ধরেছে। সেই সময়ের সামাজিক, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক পরিস্থিতি সম্পর্কে সাহিত্য আমাদের জানিয়েছে। বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিগুলির বেশিরভাগই বিভিন্ন উল্লেখযোগ্য সময় প্রেক্ষিতে লেখা। সময় ট্রিলজিতে বিশেষ কোনো গুরুত্ব পায় কিনা তা আমাদের গবেষণার মূল উদ্দেশ্য। তাই ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়কে তুলে ধরতেই হয়।

বিশ শতকের রাজনৈতিক অস্থির সময় পর্বের অন্যতম একটি গুরুত্বপূর্ণ সময় ১৯৩০-১৯৫০। এই দীর্ঘ কুড়ি বছরের একটা পূর্ণ রাজনৈতিক প্রতিচ্ছবি খুঁজে পাওয়া যায় গোপাল হালদারের *একদা, অন্যদিন ও আর একদিন* ট্রিলজিতে। রাজনৈতিক নানান অস্থিরতা কিভাবে সেই সময়ের সামাজিক জীবনকে অস্থির করে তুলেছিল তা দেখতে পাই। আবার ব্যক্তিগতভাবে গোপাল হালদার রাজনৈতিক কর্মসূচির সঙ্গে যুক্ত থাকার ফলে তাঁর ব্যক্তিগত জীবনের যাপিত ও অভিজ্ঞতায় প্রাপ্ত সময় কতটা ট্রিলজিতে প্রতিফলিত হয়েছে তা দেখা যেতে পারে। এক্ষেত্রে সময় উপন্যাসকে এগিয়ে নিয়ে চলেছে। তিন পর্বে ধারাবাহিকভাবে নির্দিষ্ট সময়ের ঘটনার বর্ণনা পাওয়া যাবে। যার ফলে এই ট্রিলজিতে সময় হয়ে উঠবে ধারক ও বাহক।

আবার যখন স্বাধীনতা সময়কালীন ট্রিলজিগুলিতে নজর দেওয়া হয়, তখন দেখা যাবে, সেই ট্রিলজি গুলিতে হিন্দু-মুসলমানের সম্পর্কের বিবর্তন, দ্বন্দ্ব সংঘাত যেমন আছে, তেমনি আছে দেশভাগ ও উদ্বাস্তু সমস্যার প্রতিফলন। সেই সময়ের খাদ্য সংকট কিভাবে মানুষকে রাস্তায় নামিয়ে এনেছিল তার চিত্র খুঁজে পাবো। গৌরকিশোর ঘোষের *জল পড়ে পাতা নড়ে, প্রেম নেই*, *প্রতিবেশি* ট্রিলজিতে ১৯২২ থেকে ১৯৪৬ দীর্ঘ পঁচিশ বছরের হিন্দু-মুসলমান সম্পর্কের বিবর্তন উঠে আসে। ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে দ্বন্দ্ব ক্রমে গোষ্ঠীগত দ্বন্দ্ব থেকে সাম্প্রদায়িক সংঘর্ষে পৌঁছে দেশকে বিভাজিত করে, তার প্রতিচ্ছবি হয়ে ওঠে এই ট্রিলজি। এই বিধ্বস্ত সময় ট্রিলজিতে মুখ্য হয়ে ওঠে।

প্রফুল্ল রায়ের *কেয়াপাতার নৌকা* ট্রিলজিতে ১৯৪০ থেকে ১৯৪৯ দীর্ঘ নয় বছরের উত্তাল সময় স্পষ্ট হয়ে ওঠে। হিন্দু-মুসলমান দ্বন্দ্ব, বিভাজন, অস্তিত্বের সংকট প্রকট হয়ে দেশ বিভাজিত হয়। উদ্বাস্তু সংকট দেখা দেয় গোটা দেশ জুড়ে। দেশবিভাজনের সেই অস্থিরতার সময়ের প্রতিধ্বনি শোনা যায় এই ট্রিলজিতে। আবার অতীন বন্দ্যোপাধ্যায়ের *নীলকণ্ঠ পাখির খোঁজে*, *অলৌকিক জলযান*, *ঈশ্বরের বাগান* ট্রিলজিতে ১৯৩০ থেকে ১৯৭২ এই সময়ের সংকট স্পষ্ট হয়ে ওঠে। আইন অমান্য, সন্ত্রাসবাদী আন্দোলন ও পূর্ববঙ্গ মুসলিম লিগের উত্থানে আলোড়িত ভারত ও পূর্ববঙ্গের গ্রামসমাজ, দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ, মঙ্গলপুর, দেশভাগ, উদ্বাস্তু কলোনির কথা, ব্রিটিশ শাসনের অন্তিম পর্বের আলোড়নে যন্ত্রণায় দলিত-মথিত সারা দেশের সময় স্পষ্ট হয়ে ওঠে। উপন্যাস ত্রয়ীকে এই সময় মূলত চালিত করে।

তপন বন্দ্যোপাধ্যায়ের *শঙ্খাচিলের ডানা*, *ডানার দুপাশে পৃথিবী*, ও *শঙ্খসমুদ্র* ট্রিলজিতে পঞ্চাশের দশকের উদ্বাস্তু সমস্যা ও খাদ্য-সংকট এর সময় উঠে আসে। দেশভাগের ফলে যে সমস্ত মানুষ ছিন্নমূল হয়ে আসে তাদের জীবনের কঠিন লড়াই দেখা যায়। ওপার থেকে এপারে আসতে যারা বাধ্য হন, তাদের বাঁচার জন্য করতে হয় লড়াই। গোটা পঞ্চাশের দশকের বাঁচার লড়াই, চরম খাদ্য-সংকট ও উদ্বাস্তু সমস্যা প্রতিফলিত হয় উপন্যাস ত্রয়ীতে।

স্বাধীনতার পূর্ব থেকেই বহু শ্রমিক ও কৃষক আন্দোলন সংগঠিত হতে থাকে। অসীম রায়ের *নিত্যগোপাল* ট্রিলজি ১৯৪৬ এর দাঙ্গার সময় থেকে প্রায় বিশ বছরের এক সময় চিত্রিত হয়েছে। মধ্যবিত্ত জীবনের হতাশা, তরুণ সমাজ, তাঁদের আশা-আকাঙ্ক্ষা ও স্বপ্নভঙ্গের কাহিনি। আবার, সুন্দরবনের একশো বছরের ইতিহাস ও তেভাগা আন্দোলন সময়পর্ব উঠে আসে তপন বন্দ্যোপাধ্যায়ের *নদী মাটি অরণ্য* ট্রিলজিতে। সুন্দরবনে মূলত জঙ্গল কেটে বসতি গড়া থেকে শুরু করে তেভাগা আন্দোলন পর্যন্ত এক দীর্ঘ সময়ের বিবর্তনের কথা বলে। শ্রেণিবিভক্ত সমাজের প্রত্যাখ্যাত মানুষদের এক অন্ধকার সময়ে পুনরুজ্জীবিত হয়ে ওঠার যন্ত্রনাবিদ্ধ বৃত্তান্ত এই উপন্যাস ত্রয়ী।

হুমায়ুন আহমেদের *মধ্যাহ্ন, মাতাল হাওয়া, জোছনা ও জননীর গল্প* ট্রিলজিতে ১৯০৫ বঙ্গভঙ্গের সময় থেকে একাত্তরের মুক্তিযুদ্ধের সময়কালীন এক সময় উঠে আসে। সেই সময়ের বাস্তব সমস্যা ও যুদ্ধকালীন পরিস্থিতিতে রাজনৈতিক, সামাজিক অস্থিরতা চিত্রিত হয়। মণিশংকর মুখোপাধ্যায় অর্থাৎ শংকরের অন্যতম বিখ্যাত ট্রিলজি ‘জন্মভূমি’ অর্থাৎ *স্থানিয় সংবাদ, সুবর্ণ সুযোগ, বোধদয়* সত্তরের সশকের অশান্ত কলকাতার এক চালচিত্র তুলে ধরে। সমরেশ মজুমদারের *উত্তরাধিকার, কালবেলা, কালপুরুষ* উপন্যাস ত্রয়ীতে সদ্য স্বাধীনতা প্রাপ্ত ভারত, কংগ্রেস, কমিউনিস্ট পার্টি, পার্টির বিভাজন, পশ্চিমবঙ্গে কংগ্রেসী শাসনের পর যুক্তফ্রন্টের শাসন, তার অবসান, ফের কংগ্রেসী শাসন ও নকশাল আন্দোলন সময়পর্ব প্রতিবিম্বিত হয়েছে। ১৯৪৫ থেকে ১৯৮৫ খ্রিস্টাব্দ অখন্ড ভারত থেকে খন্ড ভারতের সময় ফিরে ফিরে আসে কাহিনিতে।

সাহিত্যের বিভিন্ন সংরূপে অর্থনৈতিক সংকটের সময় বারবার ফিরে ফিরে এসেছে। তেমনি, গোপাল হালদারের *মম্বন্তর ত্রয়ী* -এর *পঞ্চাশের পথ, উনপঞ্চাশী, তেরশ পঞ্চাশ* উপন্যাস ত্রয়ীতে মূলত মম্বন্তরকালীন সময়ের অস্থির পরিস্থিতি, অর্থনৈতিক অবস্থা আলোচনা করার চেষ্টা করা হবে। মম্বন্তরের কারণ, স্বরূপ ও পরিণতি ব্যাখ্যা করার চেষ্টা করা হবে। বিয়াল্লিশের মম্বন্তরকালীন সময়ের প্রেক্ষিতের এক অস্থির সময়ের স্বর স্পষ্ট হয় ‘মম্বন্তর

ত্রয়ী’তে। গ্রাম ও শহরের মন্বন্তরের আবির্ভাব এবং মন্বন্তরপীড়িত মানুষজনের দুর্ভোগ ও প্রতিক্রিয়া চিত্রিত হয়ে। আবার, মনিশংকর মুখোপাধ্যায়ের *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* ট্রিলজির *জন অরণ্য*, *সীমাবদ্ধ*, *আশা-আকাজ্জা*-তে সত্তরের দশকের বেকারত্বের স্পষ্ট সময় ফুটে ওঠে। মধ্যবিত্তের অপর নাম চাকরি এবং চাকরি জীবনের নিঃশব্দ সংগ্রাম, ন্যায়-অন্যায়, মান-অপমানের অকথিত কাহিনি এই উপন্যাস ত্রয়ীর মাধ্যমে প্রতিফলিত হয়েছে। তিনটি উপন্যাসের মাধ্যমে তিনজন মধ্যবিত্ত যুবকের জীবনের নানা সংকট তুলে ধরা হয়েছে। সমাজ কিভাবে আদর্শের স্বর্গ থেকে নরকের দিকে এগিয়ে চলেছে সে কথা ফুটে উঠেছে।

বিশ শতকের বিভিন্ন সামাজিক, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক অস্থির সময়পর্বে মেয়েদের সংগ্রাম ছিল সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। আশাপূর্ণা দেবীর *প্রথম প্রতিশ্রুতি*, *সুবর্ণলতা*, *বকুল-কথা* উপন্যাস ত্রয়ীতে ১৮৫০ থেকে ১৯৫০ প্রায় এক শতাব্দী সময়কালে তিন প্রজন্মের সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও বকুলের কাহিনি বর্ণিত হয়েছে। আপাদমস্তক প্রতিবাদী সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও বকুল; যারা পুরুষ শাসিত, শাস্ত্র শাসিত সমাজে সংগ্রাম করে জীবনে এগিয়েছে। সেই সময়ে নারীদের প্রতিবাদ ও সংগ্রামের কাহিনির সামগ্রিক এক রূপ ধরা পড়ে ত্রয়ী উপন্যাসে। মেয়েদের সেই সময়ের অবস্থা, এবং সেখানে দাঁড়িয়ে সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও বকুলের লড়াই ও সেই সময় সমাজের চালচিত্র দ্বারা মেয়েদের অবস্থা ফুটে ওঠে। শওকত আলির ত্রয়ী উপন্যাস— *দক্ষিণায়নের দিন*, *কুলায় কালস্রোত*, *পূর্বরাত্রি পূর্বদিন* ষাটের দশকে, বাঙালি মুসলমান মধ্যবিত্ত মানসের আর্থ-সামাজিক, রাজনীতির স্বপ্নময় আকাজ্জা ও আশাভঙ্গের বেদনার কথা বলে। মধ্যবিত্ত বাঙালি মুসলমান সমাজে রাখীর জীবনের লড়াই কতটা সমাজ ও রাজনীতির সেই সময়ের প্রেক্ষিতকে তুলে ধরে তা দেখানোর চেষ্টা করা হবে। তপন বন্দ্যোপাধ্যায়ের *টাড়বাংলার উপাখ্যান*, *টাড়বাংলার রূপাখ্যান*, *টাড়বাংলার রীতিকথা* উপন্যাস ত্রয়ীতে পশ্চিমবঙ্গের সীমান্তবর্তী মেদিনীপুর জেলা সংলগ্ন উড়িষ্যা, বিহার, ঝাড়খন্ড প্রদেশের মিলনভূমি টাড়বাংলা। এই ট্রিলজিতে বিশ শতকের শেষ দুই দশকে পশ্চিমবঙ্গের গ্রামীণ জীবনের বৈপ্লবিক পরিবর্তন, ব্যাপকহারে ভূমি সংস্কার ও পঞ্চায়েত ব্যবস্থার পরিবর্তন,

জমিদারতন্ত্রের বদলে পার্টিতন্ত্র আসার সময় চিত্রিত হয়েছে। পঞ্চায়েতি ব্যবস্থায় গ্রামের নারী সমাজের ক্ষমতায়ন ও রাজনীতি উপন্যাসত্রয়ীতে বর্ণিত হয়েছে।

ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়ের *অন্তঃশীলা*, *আবর্ত*, *মোহনা* ট্রিলজিতে বাস্তব জীবনের প্রতিচ্ছবি ফুটে ওঠে। খগেনবাবুর জীবনের নানান পরিবর্তন প্রতিফলিত হয়েছে। চরিত্রের বিবর্তন ও ক্রমবিকাশ ঘটেছে। জীবনের নানা সমস্যা, সংকট ফুটে উঠেছে। সরোজকুমার রায়চৌধুরীর *নতুন ফসল* ট্রিলজির *ময়ূরাক্ষী*, *গৃহকোপতী*, *সোমলতা*-তে বীরভূম সংলগ্ন ময়ূরাক্ষী তীরবর্তী মূর্শিদাবাদ জেলার পশ্চিমাংশের প্রকৃতি ও কৃষিজীবী মানুষজনের বাস্তব জীবন্ত ছবি চিত্রিত হয়েছে। পাশাপাশি বৈষ্ণব সম্প্রদায়ের অনাড়ম্বর জীবনচর্চার ছবি উজ্জ্বল হয়ে ওঠে কাহিনিতে। বিশেষ অঞ্চলের অধিবাসীদের জীবনচর্চাকে ভিত্তিকে বাস্তব জীবনের সংকটকে তুলে ধরার চেষ্টা করা হবে।

গজেন্দ্রকুমার মিত্রের *কলকাতার কাছেই*, *উপকণ্ঠে*, *পৌষ ফাগুনের পালা* ত্রয়ী উপন্যাসের সূচনা মহারানি ভিক্টোরিয়ার মৃত্যু ও বাংলায় স্বদেশি আন্দোলনের আবহে এবং শেষ ১৯৪৮ স্বাধীনতার পরবর্তী বছরে। অশিক্ষা, কুশিক্ষা এবং দারিদ্র, নিম্নমধ্যবিত্ত পরিবারের সুখ-দুঃখ আনন্দবেদনার কথা বলে ত্রিলেখ। উপন্যাসে দরিদ্র পরিবারের কঠোর বাস্তব বর্ণনা এবং দারিদ্রতার তথ্যচিত্র স্থান পেয়েছে। প্রতিদিনের গ্রাসাচ্ছদের জন্য কতটা তীব্র সমস্যায় পড়তে হয় সাধারণ মানুষকে এবং অভাবের তাড়নায় নরনারী কত নীচে নামতে পারে তাঁর স্পষ্ট চিত্র আছে। চিত্তরঞ্জন মাইতির উপন্যাস ত্রয়ী *নির্জনে খেলা*, *নির্ব্বরের গান*, *তিনি্র রোদ আর বৃষ্টি*-তে এক নিছক ধারাবাহিক প্রেমের কাহিনি। যেখানে বাস্তব জীবনের প্রেমের প্রতিবিস্মন খুঁজে পাওয়া যায়।

এছাড়াও কিছু ট্রিলজি বাংলা সাহিত্যে রয়েছে যা নিয়ে বিতর্ক তৈরি হয়। কেউ সেগুলিকে ট্রিলজির মর্যাদা দিতে চায়, কেউ বা দেয় না। বৈশিষ্ট্যের নিরিখে সেগুলি ট্রিলজি কিনা সেটি অবশ্যই বিচার্য। যেমন— বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের *পথের পাঁচালি*, *অপরাজিত*, *কাজল* (তারাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়)। এই তিন উপন্যাসকে অরুণকুমার মুখোপাধ্যায় ট্রিলজি

হিসেবে স্বীকার করছেন। কিন্তু যেহেতু ট্রিলজির অন্যতম একটি বৈশিষ্ট্য একজন লেখকের লেখা তিন পর্ব হতে হয়। তাই সেক্ষেত্রে এই তিন পর্ব ট্রিলজি কিনা তা বিচার করার বিষয়। আবার, সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ের *সেই সময়*, *প্রথম আলো*, *পূর্ব-পশ্চিম* এই তিন পর্বকে অনেকেই একত্রে সুনীলের টাইম ট্রিলজি বলে আখ্যা দিয়েছেন। কিন্তু এই তিন পর্বের কাহিনির সংযোগ বিশেষ দেখা যায় না। এমনকি সময়ের ধারাবাহিকতা রক্ষা করা হয়নি। এটি আদেও ট্রিলজির কোনো রূপ কিনা তা অবশ্যই বিচার্য। তবে কাহিনিতে প্রতিফলিত সময় উল্লেখযোগ্যভাবে সাহিত্যে এক মাইলফলক তৈরি করে।

বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির রূপ সাহিত্যে এক অনন্যতা তৈরি করে। বাংলা উপন্যাস ছাড়াও কাব্যে এই ধারা দেখা যায়। নবীনচন্দ্রের ত্রয়ী কাব্য— *রৈবতক*, *কুরুক্ষেত্র*, *প্রভাসা* যেখানে কৃষ্ণ চরিত্রের ধারাবাহিক বর্ণনা, তার জীবনকথার সারকথা। বাংলায় এছাড়া ট্রিলজি ধারার কাব্যের বিশেষ উদাহরণ পাওয়া যায় না। এছাড়া, চলচ্চিত্রে এই ধারা বিশেষভাবে দেখা যায়। সত্যজিৎ রায়ের *অপু ট্রিলজি* ও *কলকাতা ট্রিলজি* উল্লেখযোগ্য। সত্যজিৎ রায় পরিচালিত *পথের পাঁচালি*, *অপরাজিত*, *অপুর সংসার* তিনটি বাংলা চলচ্চিত্র *অপু ট্রিলজি* হিসেবে পরিচিত। সাতের দশকের কলকাতার চালচিত্র স্পষ্ট রূপে ফুটে উঠেছে *কলকাতা ট্রিলজি* *প্রতিদ্বন্দী* (১৯৭০), *সীমাবদ্ধ* (১৯৭১), *জন-অরণ্য* (১৯৭৫) তে। কলকাতার নকশাল আন্দোলন থেকে সাতের দশকের বেকারত্ব কিভাবে সেই সময়ের যুব সমাজের জীবনকে অন্য এক দিকে নিয়ে গিয়েছিল তার পূর্ণ প্রতিফলন দেখা যায়।

বাংলা সাহিত্যে উপন্যাস ছাড়াও এই দুই সংরূপে এই ধারার প্রভাব দেখা যায়। যদিও উপন্যাসে এই ধারার প্রভাব বেশি। সংরূপ আলাদা হওয়ায় স্বাভাবিকভাবে উপন্যাস, কাব্য ও চলচ্চিত্রে ট্রিলজির বৈশিষ্ট্য, গঠন ও উপাদানগত ভিন্নতা তৈরি হয়। গ্রিক সাহিত্য থেকে এই ধারা বাংলাতে এলেও বাংলা সাহিত্যে নিজস্ব এক রূপ তৈরি করতে সক্ষম হয়েছে ট্রিলজি। বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির সেই স্বতন্ত্রতাকে দেখানোর চেষ্টা করা হবে।

১.২.১৪ উপন্যাস ও উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের তফাৎ:

উপন্যাসে প্রতিফলিত সময় ও উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের মধ্যে বেশ কিছু মিল ও অমিল দেখা যায় সাধারণভাবে। বাংলা সাহিত্যে আখ্যানের ধারাতে ট্রিলজি ফর্ম ব্যবহৃত হলেও সাধারণ উপন্যাসের তুলনায় বিশেষ কয়েকটা বৈশিষ্ট্য থাকায় তা কিছুটা স্বতন্ত্র এক ধারা তৈরি করে। উপন্যাসের একটি বিশেষ ধারা ট্রিলজি। তাই সাধারণ উপন্যাসের সমস্ত বৈশিষ্ট্য থাকলেও অন্যান্য ধারার উপন্যাস থেকে তা আলাদা।

- তিনটি সম্পূর্ণ উপন্যাস নিয়ে গঠিত হয়। যে কাহিনিগুলি একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত।
- উপন্যাসে প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ উভয় সময়ের উপস্থিতি দেখা যায়। বেশিরভাগ উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রত্যক্ষ সময়ের উপস্থিতি বেশি দেখা যায়।
- উপন্যাসে আপাত সময় ও প্রকৃত সময় কখনো কখনো মিশে যায়, উপন্যাস ট্রিলজিতেও আপাত ও প্রকৃত সময় মিশে যেতে দেখা যায় কখনো কখনো।
- উপন্যাসে নির্দিষ্ট সময়ের প্রেক্ষিত সর্বদা থাকে না। উপন্যাস ট্রিলজিতে নির্দিষ্ট সময়ের প্রেক্ষিত থাকে। এবং সেই সময় অবশ্যই একটা দীর্ঘ সময়।
- সাধারণ উপন্যাসের তুলনায় উপন্যাস ট্রিলজির পরিধি অনেক বেশি বিস্তৃত হয়।

১.২.১৫ উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত সময়ের বিশেষ ভূমিকা:

বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে সময় একটি অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ উপাদান। উপন্যাসে সাধারণত বিভিন্নভাবে সময়ের কথা আসে, কিন্তু লক্ষ করলে দেখা যাবে উপন্যাস ট্রিলজিতে সময় বিশেষ একটি ভূমিকা পালন করছে। কখনো সেই সময় রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক কখনো বা সামাজিক সময়কে প্রতিফলিত করে তুলেছে। এবং সেই সময় নির্দিষ্ট একটি সময়, যে সময়কে তুলে ধরার জন্যই যেন এই ফর্মে উপন্যাস লিখেছেন ঔপন্যাসিকরা।

রাজনৈতিক প্রেক্ষিতে সময় যখন আসছে তখন একটা নির্দিষ্ট রাজনৈতিক প্রেক্ষাপট কাহিনিতে ধারাবাহিকভাবে চিত্রিত হয়ে সময়কে স্পষ্টরূপে চিত্রিত করে তুলছে। এবং সেই নির্দিষ্ট সময়ই যেন উপন্যাসের ধারক ও বাহক হয়ে উপন্যাস ট্রিলজিকে এগিয়ে নিয়ে চলেছে। অর্থনৈতিক প্রেক্ষিতে বিভিন্ন সংকটপূর্ণ সময়ের পূর্ণ প্রতিফলন নজরে আসবে, যা থেকে মনে হতেই পারে লেখকের বা উপন্যাসের মূল উদ্দেশ্য সেই উদ্দিষ্ট সময়কে প্রতিফলিত করে তোলা। এভাবেই বিভিন্ন সামাজিক সময় ট্রিলজিতে ধারাবাহিকভাবে কাহিনিতে প্রতিফলিত হয়েছে। এছাড়াও আরও একটি গুরুত্বপূর্ণ সময় উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত হতে দেখা যাবে। যাখানে এসেছে আপাত সময় ও প্রকৃত সময় মিলেমিশে যাবে। সেখানে লেখকের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা ও লেখকের ব্যক্তিগত সময় কখনো কখনো মিশে যাবে। যার ফলে কখনো কখনো ট্রিলজিতে আত্মকথনের ভঙ্গিমা খুঁজে পাওয়া যাবে। এরফলে সময়ের আরও একটি নতুন দিককে উপন্যাস ট্রিলজি আমাদের সামনে নিয়ে আসবে।

এখন প্রশ্ন উঠতেই পারে যে, সাধারণ উপন্যাসেও তো কখনো কখনো আত্মকথনের ভঙ্গিমা খুঁজে পাওয়া যায়, বা সাধারণ উপন্যাসও কখনো কখনো লেখকের ব্যক্তি জীবনের প্রতিফলন পাওয়া যায়। যেমন—*পথের পাঁচালি* উপন্যাসের অপূর্ণ মধ্যে বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের নিজস্ব কখন ভঙ্গিমা অনেকেই খুঁজে পান। কিন্তু বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় কখনো তাঁর এই উপন্যাসের চরিত্রকে নিজের চরিত্র হিসেবে ঘোষণা করেননি। কিন্তু অন্যদিকে উপন্যাস ট্রিলজিতে একইভাবে কখনো কখনো আত্মকথনমূলক এক ভঙ্গিমা খুঁজে পাওয়া যায়। যেখান থেকে লেখকের ব্যক্তিগত জীবন অভিজ্ঞতার বা জীবনের প্রতিচ্ছবি দেখতে পাবো। কিন্তু এই সমস্ত লেখকের ব্যক্তিগত বয়ান থেকেই বুঝতে পারা যায় তাঁরা প্রায় সকলেই উদ্দেশ্য নিয়েই নিজেদের অভিজ্ঞতাজাত সময়কে উপন্যাস ট্রিলজিতে প্রতিফলিত করে তুলেছেন। এখানে এসেই উপন্যাস ট্রিলজি স্বতন্ত্র এক বৈশিষ্ট্যে অনন্য হয়ে উঠছে।

উপন্যাস ট্রিলজিতে সাধারণত সময় একটা মূল চরিত্রের মতন ভূমিকা পালন করছে এমনটা অনেক ক্ষেত্রেই দেখা যাবে। এবং এই সময় একটা নির্দিষ্ট দীর্ঘ একটা সময়ের ধারাবাহিকতা মেনে কাহিনি ও চরিত্রকে প্রায় চালনা করবে। যার ফলে ট্রিলজিতে সময় অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ এক উপাদান হিসেবে অনিবার্য হয়ে উঠছে। এই অনিবার্য উপাদান সময়কেই উপন্যাস ট্রিলজি কতরকমভাবে আমাদের সামনে আনছে তা যেমন দেখার চেষ্টা করা হবে, তেমনি বিশেষ সময়ে এই বিশেষ ধারাতে সময়ের বিশেষত্বকে দেখা হবে। কিন্তু সময়কে এই বিষয়বস্তুগত দিক থেকে দেখা হবে না। তা আখ্যানের গঠনগত দিক থেকে দেখা হবে। যেখানে সময় ছাড়াও আরও অন্যান্য উপাদান নিয়ে আখ্যান কিভাবে তৈরি হয় তা দেখা যাবে।

১.৩ ত্রয়ী উপন্যাসের উৎপত্তি ও অর্থ বিশ্লেষণের প্রয়োজনীয়তা:

ত্রয়ী উপন্যাসের গঠনের বিভিন্ন দিক আলোচনার পূর্বে ত্রয়ী উপন্যাসের সূচনা অংশ জানা প্রয়োজনীয় হয়ে পড়ে। কোথায়, কীভাবে ত্রয়ী ফর্ম বা জাঁরের ব্যবহার প্রথম হয়েছে, কোন সংরূপের হয়েছে, এবং সেই সংরূপে ত্রয়ীর কী কী বৈশিষ্ট্য ছিল তা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। যা দ্বারা বাংলা ত্রয়ী উপন্যাস তৈরির প্রেক্ষাপট বুঝতে অনেক বেশি সুবিধা হয়। এই প্রেক্ষাপট জানার জন্য অবশ্যই বাংলা উপন্যাসের ইতিহাসকে সংক্ষেপে জেনে নিতে হয়, যা থেকে বোঝা সম্ভব উপন্যাসের কোন শ্রেণিতে ত্রয়ী উপন্যাস শ্রেণিভুক্ত হয়। লক্ষ করলে দেখা যাবে বাংলা উপন্যাসে ত্রয়ী উপন্যাস মূলত লিখিত হচ্ছে বিশ শতকে। তার পূর্বে পাশ্চাত্য উপন্যাসে এই ফর্মের ব্যবহার হচ্ছে, ফলে ফর্মটি পাশ্চাত্য সাহিত্য থেকে আসছে। নাটক থেকে উপন্যাস, গানে ও কাব্যে এই সংরূপগত পরিবর্তনের ফলে ট্রিলজির ফর্মে বৈশিষ্ট্যগত পরিবর্তন দেখা যায়। বাংলা ত্রয়ী উপন্যাসগুলি পর্যবেক্ষণ করলে দেখা যায় এই উপন্যাসগুলিতে সময়ের গুরুত্ব সবথেকে বেশি। একটা দীর্ঘ প্রেক্ষাপটের সময় কাহিনিকে গড়ে তুলতে সহায়তা করেছে।

আমাদের গবেষণার লক্ষ এই প্রেক্ষাপটের সময় বা বিষয়গত ভূমিকা নিয়ে নয়। ত্রয়ী উপন্যাসগুলির গঠনের দিককে বিশ্লেষণ করে দেখানো। আখ্যানের গঠনগত কোন কোন

উপাদান কীভাবে অবস্থান করে ত্রয়ী উপন্যাস তৈরি করেছে তা দেখানো। এর জন্য আখ্যানতত্ত্ব সম্পর্কে ধারণা অনিবার্য হয়ে পড়ে। যা ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো নির্মাণে সহায়তা করবে।

তথ্যসূত্র:

১. শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা* (কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৮), ৩.
২. রামেশ্বর শ', *আধুনিক বাংলা উপন্যাসের পটভূমি ও বিবিধ প্রসঙ্গ* (কলকাতা: পুস্তক বিপণি, ২০০৬), ৪৬.
৩. শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা* (কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৮), ৫০.
৪. সত্যেন্দ্রনাথ রায়, *বাংলা উপন্যাসে আধুনিকতা* (কলকাতা: গ্রন্থালয় প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৯৪), ১.
৫. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Term* (Singapore: Harcourt College publishers, 1981), 190.
৬. সরোজ বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা উপন্যাসের কালান্তর* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৬১), ৬.
৭. শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা* (কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, প্রথম প্রকাশ ১৯৮৮), ৩.
৮. সুকুমার সেন, *বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস, ৪র্থ খণ্ড* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৯৬), ১১১.
৯. শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা* (কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৮), ৩.
১০. অমিতাভ দাস, *আখ্যানতত্ত্ব* (কলকাতা: নিউ এজ পাবলিশার্স, ২০১০), ১১.
১১. দাস, *আখ্যানতত্ত্ব*, ১৭.
১২. <http://bn.m.wikipedia.org/wiki/%E0%>, Accessed date: 10/01/2023, Time: 11:45pm.
১৩. সম্রাট দত্ত, *বিশ শতকের আখ্যানতত্ত্বের প্রেক্ষিতে বাংলা উপন্যাস* (কলকাতা: বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ২০১০), ৪৫.
১৪. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, “সাহিত্যের পথে”, *রবীন্দ্র রচনাবলী (দ্বাদশ খণ্ড)* (কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৮৭), ৫২০.

-
১৫. গোপাল হালদার, *বাংলা সাহিত্যের রূপরেখা (দ্বিতীয়খন্ড)* (কলকাতা: অরুণা প্রকাশনী, ১৪০১), ১৩৮.
১৬. সুজয় বসাক, *বঙ্কিমচন্দ্রের বিবিধ প্রবন্ধ: শিল্প জিজ্ঞাসার আলোকে* (কলকাতা: সাহিত্য সঙ্গী, ২০১০), ৬৪.
১৭. তপোধীর ভট্টাচার্য, *উপন্যাসের বিনির্মাণ* (কলকাতা: বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ২০১০), ৭৪.
১৮. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, *চোখের বালি* (কলকাতা: বুকস অ্যান্ড বুকস পাবলিশার্স), সূচনা অংশ.
১৯. ক্ষেত্র গুপ্ত, *বাংলা উপন্যাসের ইতিহাস (প্রথমখন্ড)* (কলকাতা: গ্রন্থনিলয়, ১৯৮৬), ৩১.
২০. গুপ্ত, *বাংলা উপন্যাসের ইতিহাস (প্রথমখন্ড)*, ৩৭.
২১. সত্যেন্দ্রনাথ রায়, *বাংলা উপন্যাসে আধুনিকতা* (কলকাতা: গ্রন্থালয় প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৯৪), ৩.
২২. রায়, *বাংলা উপন্যাসে আধুনিকতা*, ৩.
২৩. বেলা দাস, *বাংলা উপন্যাসের উন্মেষপর্ব* (কলকাতা: সাহিত্যশ্রী পাবলিশার্স, ১৯৯৯), ২.
২৪. দাস, *বাংলা উপন্যাসের উন্মেষপর্ব*, ২.
২৫. দাস, *বাংলা উপন্যাসের উন্মেষপর্ব*, ৩।
২৬. শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা* (কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৮), ১৯.
২৭. বেলা দাস, *বাংলা উপন্যাসের উন্মেষপর্ব* (কলকাতা: সাহিত্যশ্রী পাবলিশার্স, ১৯৯৯), ৫.
২৮. দাস, *বাংলা উপন্যাসের উন্মেষপর্ব*, ৫.
২৯. Sarah Stanton, and Martin Banham, *Cambridge Paperback guide to THEATRE* (New York: Cambridge University Press, 1996), 147.
৩০. <https://www.britannica.com/topic/Great-Dionysia>, Accessed date: 05/12/2022, Time: 17:50pm.
৩১. H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy* (London: Methuen and co. Ltd, 1939), 65.

-
৩২. Sarah Stanton, and Martin Banham, *Cambridge Paperback guide to THEATRE* (New York: Cambridge University Press, 1996), 147.
৩৩. Sarah Stanton, and Martin Banham, *Cambridge Paperback guide to THEATRE* (New York: Cambridge University Press, 1996), 147.
৩৪. Stanton, and Banham, *Cambridge Paperback guide to THEATRE*, 147.
৩৫. Stanton, and Banham, *Cambridge Paperback guide to THEATRE*, 148.
৩৬. Stanton, and Banham, *Cambridge Paperback guide to THEATRE*, 148.
৩৭. Stanton, and Banham, *Cambridge Paperback guide to THEATRE*, 148.
৩৮. Aeschylus', *The Oresteia*, Translated by George Theodoridis (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), 53.
৩৯. অরুণকুমার মুখোপাধ্যায়, *বাংলা উপন্যাসে ট্রিলজি* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০০৭), ভূমিকা অংশ.
৪০. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ভূমিকা অংশ.
৪১. মুখোপাধ্যায়, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, ভূমিকা অংশ.
৪২. অরুণকুমার মুখোপাধ্যায়, *বাংলা উপন্যাসে ট্রিলজি* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০০৭), ১২.
৪৩. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/series>, Accessed date: 03/01/2023, Time: 9:10am.
৪৪. তপোধীর ভট্টাচার্য, *উপন্যাসের সময়* (কলকাতা: এবং মুশায়েরা, জানুয়ারি ১৯৯৯), ১৫.
৪৫. অশীন দাশগুপ্ত, *ইতিহাস ও সাহিত্য* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৮৯), ২১-২২.
৪৬. তপোধীর ভট্টাচার্য, *উপন্যাসের সময়* (কলকাতা: এবং মুশায়েরা, ২০০৯), ৭.

দ্বিতীয় অধ্যায়

আখ্যানতাত্ত্বিকদের আখ্যানতত্ত্ব বিশ্লেষণ ও ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান
কাঠামো গঠনের প্রাথমিক ধারণা

দ্বিতীয় অধ্যায়

আখ্যানতাত্ত্বিকদের আখ্যানতত্ত্ব বিশ্লেষণ ও ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো

গঠনের প্রাথমিক ধারণা

প্রতিটি দেশ ও সংস্কৃতিতে আখ্যানের একটা নিজস্ব ঐতিহ্য আছে। কিন্তু আখ্যানতত্ত্বের বিষয়টি আসলে একটি পশ্চিমি ধারণা। বিশ শতকে আখ্যানের ঐতিহ্যকে পশ্চিমে যেভাবে ধারাবাহিকভাবে সূত্রায়িত করার প্রয়াস দেখা যায়, তা অন্যত্র দেখা যায় না। আখ্যানতত্ত্বের ইতিহাস ক্রমাগত সংশোধিত ও প্রসারিত হয়েছে। আখ্যানতত্ত্ব সাহিত্যের একাধিপত্য সবচেয়ে বেশি দেখা যায়। সাহিত্য নির্ভর আখ্যানের ব্যাপ্তি ধ্রুপদি থেকে উত্তর-ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্ব অবধি বিস্তৃত। সাহিত্যিক আখ্যানতত্ত্ব নিয়ে বিভিন্ন আখ্যানতাত্ত্বিকরা ক্ষোভ প্রকাশ করে বলেন—

সাহিত্য-নির্ভর আখ্যানতত্ত্ব আখ্যানের অন্যতম তত্ত্ব, কিন্তু একমাত্র তত্ত্ব নয়। আখ্যানের একাধিক তত্ত্ব আছে, যা সাহিত্য থেকে দূরত্ব বজায় রেখে চলে।^১

অর্থাৎ, সাহিত্য নির্ভর আখ্যানতত্ত্বের বাইরেও আখ্যানতত্ত্বের আরও বিভিন্ন দিক আছে। সাহিত্য বহির্ভূত আখ্যানচর্চা প্রকট হওয়ার ফলে আন্তর্বিষয়ক গবেষণার সম্ভাবনা তৈরি হয়। যার ফলে আখ্যানতত্ত্বের দুটি স্পষ্ট বিভাজন দেখা যায়— সাহিত্যকেন্দ্রিক আখ্যানতত্ত্ব, সমাজবিজ্ঞানের আখ্যানতত্ত্ব। আমাদের এই অধ্যায়ের আলোচনা সাহিত্য নির্ভর আখ্যানতত্ত্ব নিয়ে আলোচিত হবে।

এই অধ্যায়ে প্রাসঙ্গিক প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য তাত্ত্বিকদের দৃষ্টিভঙ্গি বিশ্লেষিত হয়েছে। প্রাচ্যের আখ্যান বিষয়ক তত্ত্ব প্রায়শই সামগ্রিক দৃষ্টিকোণ থেকে গল্পের উদ্দেশ্য ও প্রভাব বিবেচনা করে। যেখানে পাশ্চাত্য তত্ত্বগুলো গল্পের গঠন, বর্ণনাকারীর ভূমিকা, এবং পাঠকের ব্যাখ্যার উপর বেশি মনোযোগী। এই দুই ধারার মধ্যে মিল ও পার্থক্য উভয়ই লক্ষণীয়, যা বিশ্বসাহিত্যের বৈচিত্র্য এবং তার বিশ্লেষণের জটিলতাকে প্রকাশ করে। আখ্যানতত্ত্বের ঐতিহাসিক উৎস, তাত্ত্বিক কাঠামো, এবং আধুনিক প্রেক্ষাপটের প্রাসঙ্গিকতা অনুসন্ধান করে,

আখ্যানের ঐতিহ্যের গভীরতা ও সমৃদ্ধি বোঝার চেষ্টা করা হবে। এছাড়া উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যানের কাঠামো কেন গঠন করা প্রয়োজনীয়, সে সম্পর্কে প্রাথমিক ধারণা তৈরির চেষ্টা করা হবে।

২.১ আখ্যানের শুরুর কথা:

সাধারণভাবে আখ্যানতত্ত্ব গল্প বলার কৌশল, গঠন এবং তাৎপর্য বিশ্লেষণের একটি বিষয়। যা সাহিত্য, মৌখিক ঐতিহ্য ও আধুনিক বিভিন্ন সংরূপে প্রকাশ পায়। প্রাচ্যের আখ্যান বিষয়ক তত্ত্ব, বিশেষত ভারতীয় শাস্ত্রীয় সাহিত্যে, নাট্যশাস্ত্রের মতো গ্রন্থ এবং পঞ্চতন্ত্র, জাতক কাহিনির মতো কথাসাহিত্যে নিহিত থাকে। যেখানে নৈতিকতা, ধর্ম, এবং সমাজকাঠামোর সঙ্গে গল্পের সম্পর্ক গুরুত্ব পায়। অন্যদিকে, পাশ্চাত্য আখ্যানতত্ত্ব, বিশেষ করে অ্যারিস্টটলের *Poetics* থেকে শুরু করে আধুনিক কাঠামোবাদী ও উত্তর-কাঠামোবাদী তাত্ত্বিকদের (যেমন, রোলাঁ বার্ত, জেরড্ জেনেট, মিখাইল বাখতিন) কাজের মাধ্যমে, আখ্যানের কাঠামোগত এবং ভাষাগত দিকগুলোর উপর জোর দেওয়া হয়।

২.১.১ আখ্যান শব্দের উৎপত্তি ও অর্থ ব্যাখ্যা:

আখ্যান কি? আখ্যান কাকে বলবো এই প্রশ্ন সবার প্রথমে মনে আসে। উপন্যাস, ছোটগল্প প্রভৃতিতে বিষয় বা কাহিনি নির্মাণের বা গঠনের যে কথা থাকে, তা হল আখ্যান। ‘আখ্যান’ শব্দটি সংস্কৃত শব্দ ‘আখ্যা’ (Akhya) থেকে উদ্ভূত, যার অর্থ হলো বর্ণনা করা, কথন বা বলা। এই শব্দটি বাংলা ভাষায় গৃহীত হয়ে ‘আখ্যান’ রূপে প্রচলিত হয়েছে। সংস্কৃতে ‘আখ্যা’ শব্দটি প্রাথমিকভাবে কোনো ঘটনা, কাহিনি বা তথ্য বর্ণনার জন্য ব্যবহৃত হত। বাংলায় এসে ‘আখ্যান’ শব্দটি বিশেষ করে সাহিত্যিক প্রেক্ষাপটে ব্যবহৃত হয়, যেখানে এটি একটি সুসংগঠিত গল্প বা কাহিনির কাঠামোকে বোঝায়। বর্তমানের সাহিত্য আলোচনায় ‘আখ্যান’ শব্দের বহুল ব্যবহার লক্ষ করা যায়। যা আসলে ‘Narrative’ শব্দের ভাষান্তর। শব্দটির আভিধানিক অর্থ— একটি বর্ণনামূলক গল্প, কাহিনি, আখ্যান; যা ধারাবাহিকভাবে বর্ণিত হয়েছে। ‘আখ্যান’ ও ‘Narrative’ এই দুই শব্দের অর্থগত সাদৃশ্য আছে। ‘আখ্যান’

হলো একটি গল্প বা ঘটনার বর্ণনা, যা সাধারণত একটি নির্দিষ্ট ক্রমে উপস্থাপিত হয় এবং চরিত্র, ঘটনা, দ্বন্দ্ব ও পরিবেশের মাধ্যমে একটি সম্পূর্ণ কাহিনি গঠন করে। এটি সাহিত্যের একটি মৌলিক উপাদান, যা উপন্যাস, ছোটগল্প, নাটক, কবিতা বা এমনকি মৌখিক কাহিনির মাধ্যমে প্রকাশ পায়। আখ্যানতত্ত্বের ভিতরে আখ্যানের ব্যবহার অনেক বেশি তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে উঠবে। ‘আখ্যান’ অর্থে শুধুই ‘কাহিনি’ নয়, তার সঙ্গে আনুষঙ্গিক আরও উপাদান সংযুক্ত থাকে, তা বোঝা যায়।

সাহিত্যের বিভিন্ন সংস্কৃতির আখ্যান কি একইরকম হয়? কাহিনি নির্মাণের তাগিদে শব্দের সঙ্গে শব্দ জুড়ে বাক্য তৈরি হয়, বাক্য থেকে কাহিনি তৈরি হয়। জীবনের নানারকম অভিজ্ঞতা সময়ের সঙ্গে আখ্যানের রূপ নেয়। সাহিত্যে ‘আখ্যান’ বলতে একটি গল্প বা উপন্যাসকে বোঝায়, যা নির্দিষ্ট ঘটনা, চরিত্র, এবং পরিবেশের (সময় ও স্থান) মাধ্যমে একটি সংগঠিত ও অর্থবহ বর্ণনা হিসেবে উপস্থাপিত হয়। এটি সাধারণত সময়ের ক্রম, কারণ-কার্য সম্পর্ক, এবং চরিত্রের অভিজ্ঞতার মাধ্যমে গঠিত হয়। আখ্যান, সাহিত্যের বিভিন্ন রূপে যেমন— উপন্যাস, ছোটগল্প, নাটক, কবিতা, এমনকি লোককথা বা মৌখিক কাহিনিতেও প্রকাশ পায়। আখ্যান কেবল বিষয় বা ঘটনা কেন্দ্রিক নয়। কোনও উপন্যাসের বিষয় বা ঘটনা কেবল আখ্যান হতে পারে না। সেই বিষয় বা ঘটনা নির্মাণের সমস্ত উপাদান সেক্ষেত্রে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। একটি উপন্যাস, ছোটগল্প, নাটক কিভাবে সেই শিল্প রূপ পেল সেই কথাকে বলা হয় আখ্যান। সাহিত্য মূলত কথার শিল্প, এখানে কথা, শব্দ, বাক্য অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ প্রাথমিক উপাদান। আখ্যান সাহিত্যে রূপকের সাহায্যে একটি নিয়মিত কাঠামো তৈরি করে।

আখ্যান কোনো পোশাক নয় যা কোনো কিছুকে আবৃত করে; আখ্যান একটি কাঠামো যা মানবিক অভিজ্ঞতা ও ক্রিয়ার অভ্যন্তরীণ বৈশিষ্ট্য।^২

২.১.২ আখ্যান ও ন্যারেটিভ:

সাহিত্যের আলোচনায়, বিশেষ করে গল্প ও উপন্যাসে ‘আখ্যান’ শব্দটি বেশি ব্যবহৃত হয়ে থাকে। যা আসলে ‘ন্যারেটিভ’ শব্দের ভাষান্তর। কিন্তু এর সঙ্গে সংস্কৃত ঐতিহ্যের একটি সম্পর্ক আছে। ‘ন্যারেটিভ’ শব্দের অর্থ অভিধানে আছে—

Narrative— (1) a বর্ণনাকর; বর্ণনামূলক (narrative poems); গল্প বলার স্বভাববিশিষ্ট, গল্পে। (2) n. বর্ণিত বিষয় বা বস্তু; ধারাবাহিক বর্ণনা; গল্প, কাহিনী, আখ্যান।^৭

‘আখ্যান’ ও ‘ন্যারেটিভ’ এই শব্দ দুটির অর্থগত সাদৃশ্য আছে। কাহিনি অর্থে কেবল নয়, এর মধ্যে বর্ণনামূলকতা থাকবে। আখ্যানতত্ত্বের মূলে গেলে ‘ন্যারেটিভ’ ও ‘আখ্যান’ শব্দের গভীরতম সংযোগ খুঁজে পাওয়া যায়। যেখানে কাহিনি ও বর্ণনা উভয় অংশ সংযুক্ত থাকে।

২.১.৩ আখ্যান ও কাহিনি:

বাংলা সাহিত্যে সাম্প্রতিক সময়ে ‘আখ্যান’ শব্দের ব্যবহার সবচেয়ে বেশি নজরে আসে। সাধারণত ‘আখ্যান’ শব্দটি বহু জায়গায় ‘কাহিনি’ অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। বাংলা সাহিত্যে আখ্যান শব্দের ব্যবহার অনেক আগে থেকেই ছিল। সেই প্রসঙ্গে *বাংলা সাহিত্য-ইতিহাস* গ্রন্থে লেখক জানাচ্ছেন—

নব্য ভারতীয় আর্য কবিতা তিনটি ধারায় প্রবাহিত হয়েছিল: গান বা পদ, খণ্ড কবিতা বা ছড়া এবং গাথা বা আখ্যান কাব্য।^৮

এখানে ‘আখ্যান কাব্য’ হিসেবে তিনি বিশেষ ধরনের কবিতা ধারার কথা বোঝাতে চেয়েছেন, যেখানে ‘আখ্যান’ শব্দটি ‘কাহিনি’ অর্থেই ব্যবহৃত হয়েছে। সুকুমার সেন আখ্যানকে যেভাবে দেখাতে চাইছেন—

প্রথম দিকের এসব ভক্তিমূলক আখ্যানকাব্যগুলিকে ‘পাঞ্চগলী’ বা ‘পাঞ্চগালিকা’ বলত। কথাটির প্রসিদ্ধ অর্থ হল ‘পুতুল’ (ইংরেজী পাপেট)। এর থেকে বোঝা যায় পুতুল নাচের সঙ্গে গল্পকাহিনী জুড়ে ভক্তিমূলক গান ও গাথা সুরে তালে গাওয়া হত। এখনো বাংলাদেশে এই রীতি একেবারে লুপ্ত হয়নি। এখনো কোথাও কোথাও পুতুলনাচের বদলে গুটানো পটে

(scroll) অঙ্কিত দেবমাহাত্ম্য-কাহিনির চিত্রাবলী প্রাসঙ্গিক গান গেয়ে দেখানো হয়। যে লোক পট দেখায় (‘পটুয়া’) সে এলোমেলো ছন্দে ছড়ায় (কখনো কখনো পূর্বপ্রস্তুতি ছাড়াও) পট দেখানোর সঙ্গে সঙ্গে সুর করে আখ্যানটি সংক্ষেপে আউড়ে যায়।^৫

‘আখ্যান’ ও ‘কাহিনি’ শব্দদুটি সমার্থক শব্দ হিসেবে ব্যবহৃত হয়। অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মঙ্গলকাব্যের পরিচয় দিতে গিয়ে বলছেন— “বিভিন্ন দেবদেবীর পূজা প্রচার সম্বন্ধীয় একপ্রকার আখ্যানকাব্যকে মঙ্গলকাব্য বলে।”^৬ এখানেও আখ্যান শব্দের সঙ্গে কাহিনি শব্দের সংযোগ দেখা যায়।

সংস্কৃতে গদ্যে, পদ্যে এবং গদ্যে-পদ্যে-মিশ্রিত অনেক রোমান্টিক প্রণয়গাথা প্রচলিত আছে। যেমন সোমদেবের ‘কথাসরিৎসাগর’, দণ্ডীর ‘দশকুমারচরিত’, সুবন্ধুর ‘বাসবদত্তা’, বাণভট্টের ‘কাদম্বরী’। এতে একাধিক প্রেমের আখ্যান আছে। সংস্কৃত সাহিত্যের পতনের দিনে এবং ভারত-সংস্কৃতির অবক্ষয়ের যুগে উগ্র ও কুরুচিপূর্ণ কামকাহিনী সাধারণ সমাজে খুব জনপ্রিয় হয়েছিল, গুপ্তপ্রণয়ের অসামাজিক ও অশালীন কাহিনীও কিছু কম রচিত হয়নি।^৭

এখানে তিনি যাকে আখ্যান বলছেন তাকেই কাহিনি বলছেন। আবার এখানে সংস্কৃত সাহিত্যের সঙ্গেও ‘আখ্যান’ শব্দটির সংযোগ লক্ষ করা যায়। এই প্রসঙ্গে অভিধানের সাহায্য নিতে হয়—

According to Sanskrit lexicons it has different semantic connotations context such as (1) telling, speaking, communication, declaration, making known, (2) a reply (3) differentiating property (4) communication of some previous events in a drama as in *Venisamhara* (III, 31) (5) a tale, story, legend, as in the *Brahmavaibarta*. There are two more terms, viz., Akhyana and Upakhyana which mean a tale, a short legendary narrative, oral episode.^৮

কখন, উক্তি, বার্তা ঘোষণা, প্রত্যুত্তর— যখন এই সকলকিছুই আখ্যান হিসেবে বিবেচিত হবে তখন গল্প, কাহিনিকে আখ্যান বলা হবে এবং তা দিয়ে কাহিনিকে বোঝানো হবে। সংস্কৃত সাহিত্যে ‘আখ্যানক’ এবং ‘উপাখ্যান’ এই শব্দ দুটিও ব্যবহৃত হয়। সংস্কৃত সাহিত্যে যেকোনও ধরনের কথিত গল্পকেই আখ্যান বলা হয়। ইতিহাস ও পুরাণের ক্ষেত্রেও এগুলির ব্যবহার

ছিল। আখ্যান নামে সংস্কৃত সাহিত্যে আসলে কিছু ছিল না। যেকোনও ধরনের কথিত কাহিনিকে আখ্যান বলা হত—

Akhyana is supposed to cover the areas of all types of legends (historical as well mythological) and is put in a narrative form.^৯

বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে একটি বিশেষ ধরনের রচনাকে আখ্যান বলা হচ্ছে। কিন্তু সংস্কৃত ‘আখ্যান’ শব্দ ব্যবহারে কাহিনির সঙ্গে, কাহিনির উপস্থাপনাকেও প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। রাজস্থানি অথবা গুজরাটি ভাষার সাহিত্যেও বিশেষ ধরনের সাহিত্য সংরূপকে আখ্যানকাব্য বলা হয়। রাজস্থানি ভাষার ক্ষেত্রে—

...historical or puranic story is known as ‘Akhyana’ is meant to be sung and listened to, rather than be read.^{১০}

AKHANYA [...] was most popular and vital genre in the mediaeval Gujarati Poetry.^{১১}

‘আখ্যানকাব্য’ শব্দটির ব্যবহার উনিশ শতকে দেখতে হলে বঙ্কিমচন্দ্রের শরণাপন্ন হতে হয়। তিনি বলছেন—

ভারতবর্ষীয় এবং পাশ্চাত্য আলঙ্কারিকেরা কাব্যকে নানা শ্রেণীতে বিভক্ত করিয়াছেন। তাহার মধ্যে অনেকগুলির বিভাগ অনর্থক বলিয়া বোধ হয়। তাঁহাদিগের কথিত তিনটি শ্রেণী গ্রহণ করিলেই যথেষ্ট হয়, যথা, ১ম, দৃশ্যকাব্য, অর্থাৎ নাটকাদি; ২য়, আখ্যানকাব্য অথবা মহাকাব্য; রঘুবংশের ন্যায় বংশাবলীর উপাখ্যান, রামায়ণের ন্যায় ব্যক্তিবিশেষের রচিত, শিশুপালবধের ন্যায় ঘটনাবিশেষের বিবরণ, সকলই ইহার অন্তর্গত; বাসবদত্তা, কাদম্বরী প্রভৃতি গদ্যকাব্য ইহার অন্তর্গত, এবং আধুনিক উপন্যাস সকল এই শ্রেণীভুক্ত। ৩য়, খণ্ডকাব্য। যে কোন কাব্য প্রথম ও দ্বিতীয় শ্রেণীর অন্তর্গত নহে, তাহাকেই আমরা খণ্ডকাব্য বলিলাম।^{১২}

—বঙ্কিমচন্দ্র সংস্কৃত সাহিত্যে আখ্যানকাব্যের সীমানা সম্পর্কে আমাদের অবহিত করেন। তিনিই প্রথম উপন্যাসকে আখ্যানকাব্য শ্রেণির অন্তর্ভুক্ত করে দেখিয়েছেন। উপন্যাসকে আখ্যানকাব্যের মধ্যে দেখার মধ্যে কেবল কাহিনি নেই, সেই কাহিনি উপস্থাপনের বৈশিষ্ট্য

রয়েছে। কিন্তু উপন্যাস ছাড়া অন্যান্য সংরূপকে কী আখ্যান বলা যায়? যা কিছু একটি মাধ্যমে প্রকাশিত হয় তার সবই কী আখ্যান? এই প্রশ্ন বারবার উঠে আসে।

২.১.৪ আখ্যান (Narrative) ও অন-আখ্যান (Non-narrative):

মৌখিক ভাষা বা লিখিত ভাষা, স্থির ছবি বা চলচ্ছবি, মডেলের হাঁটা অর্থাৎ দেহের বিভিন্ন অঙ্গভঙ্গি কী আখ্যান? রঁলা বার্তের নির্দেশিত মাধ্যমগুলি এখানে প্রকাশ মাধ্যম হিসেবেই ব্যবহৃত হয়েছে।

পাশ্চাত্যের আখ্যান চর্চায় Roland Barthes এর *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative* (১৯৬৬) একটি উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ। তিনি বলেন আখ্যানের গঠন অসংখ্য। সেই সঙ্গে আখ্যানের পরিচয় দিতে গিয়ে জানাচ্ছেন—

...it is present at all times, in all places, in all societies; indeed, narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people with narrative; ...^{১৩}

সমস্ত সমাজে, সময়ে, স্থানে আখ্যান থাকে। মানুষের আখ্যান ছাড়া কোনো অস্তিত্ব নেই। তিনি মূলত ‘কাহিনি’কেই আখ্যান বলতে চেয়েছেন। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর এই প্রসঙ্গে বলছেন—

পশুপাখির জীবন হল আহার নিদ্রা সন্তানপালন; মানুষের জীবন হল গল্প। কত বেদনা, কত ঘটনা; কত সুখদুঃখ রাগবিরাগ ভালোমন্দের কত ঘাতপ্রতিঘাত। ইচ্ছার সঙ্গে ইচ্ছার, একের সঙ্গে দশের, সাধনার সঙ্গে স্বভাবের, কামনার সঙ্গে ঘটনার সংঘাতে কত আর্বতন। নদী যেমন জলস্রোতের ধারা, মানুষ তেমনি গল্পের প্রবাহ।^{১৪}

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও রঁলা বার্তের বক্তব্য সম্পূর্ণ এক না হলেও উভয়ের ভাব সাদৃশ্য লক্ষ করা যায়। ১৯৬৬ তে রঁলা বার্তের আখ্যান আলোচনা আলোড়ন তোলে, তাঁর বহু পূর্বে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর এমন কথা বলছেন। কারণ এই রচনাটি প্রকাশ পাচ্ছে *প্রবাসী* পত্রিকায় ভাদ্র, ১৩২৮ বঙ্গাব্দে। রঁলা বার্তের লেখায় নজর দিলে আখ্যানের ভিন্ন ভিন্ন মাত্রা ও রূপের প্রকাশের কথা পাওয়া যায়। আখ্যানের মাধ্যম সম্পর্কে রঁলা বার্ত জানাচ্ছেন—

Among the vehicles of narrative are articulated language, whether oral or written, pictures, still or moving, gestures and an ordered the mixture of all those substances; ...^{১৫}

—অর্থাৎ, মৌখিক ভাষা, লিখিত ভাষা, স্থির বা চলমান ছবি আখ্যান প্রকাশের মাধ্যম হতে পারে। মাধ্যমের ভিন্নতায় প্রকাশরূপের মধ্যে ভিন্নতা দেখা যায়। এই মাধ্যমগুলি আখ্যানকে ধারণ করতে পারে। এমনকি তিনি সংরূপের ভিন্নতার কথাও জানালেন—

...narrative is present in myth, legend, fables, tales, short stories, epics, history, tragedy, drame [suspense drama] comedy, pantomime, paintings (in Santa Ursula by Carpaccio. For instance), stained-glass windows, movies, local news, conversation.^{১৬}

—এ থেকে সংস্কৃত সাহিত্যে ‘আখ্যান’ শব্দটি ব্যবহারের সীমানা সম্পর্কে ধারণা তৈরি হয়। পূর্বে ‘আখ্যান’ ভাষা মাধ্যমের সংরূপে সীমাবদ্ধ থাকলেও এখানে তা ছাড়িয়ে যায়। আখ্যানের মধ্যে অন্যান্য অনেককিছুকে সংযুক্ত হয়ে যায়। একটি বক্তব্য (মৌখিক), একটি প্রবন্ধ (লিখিত), একটি চলমান ট্রেন (সচল) এগুলিকে স্বতন্ত্রভাবে আখ্যান বলা যায় কিনা তা নিয়ে প্রশ্ন ওঠে। এগুলিকে আখ্যান বলা হয় না কারণ এগুলি প্রকাশ মাধ্যমে প্রকাশিত হলেও তা কাহিনিকে প্রকাশ করে না। এগুলিকে রচনা বলা যায়। কিন্তু যা আখ্যান তাকেও রচনা বলা হয়। সিমুর চ্যাটম্যান ‘Text’ পরিভাষা ব্যবহার করেন। এক্ষেত্রে ‘রচনা’ পরিভাষা আখ্যান ও অন-আখ্যান দুটোই অন্তর্ভুক্ত করা যায়। ‘Text’ পরিভাষায় কেবল আখ্যানকে অন্তর্ভুক্ত করা যায়।

২.১.৫ আখ্যানে পাঠ্য বা Text-এর ভূমিকা:

সিমুর চ্যাটম্যান ‘Text’ শব্দটিকে সর্বজনগ্রাহ্য হিসেবে ব্যবহার করার কথা বলেছেন। ‘Text’ এর অর্থ হল মূল গ্রন্থ। এটি একটি লাতিন শব্দ। যার অর্থ— ‘to construct, to weave’। বাংলায় যার অর্থ হয় নির্মাণ করা, বুনন করা। এই নির্মাণ করা অনেকটাই রচনা করা শব্দের সমার্থক বলা যায়। এখানে ‘Text’ পরিভাষাটির উপর জোর পড়ে। সিমুর চ্যাটম্যান জানাচ্ছেন— “By ‘text’ I shall mean any communications that *temporally*

controls its reception by the audience.”^{১৭} চাটম্যান যদিও ‘Text’ অর্থে একধরনের যোগাযোগের কথা বলছেন। যোগাযোগের ক্ষেত্রে প্রেরক ও প্রাপকের ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ। প্রেরকের দ্বারা যা পাঠানো হয় বা প্রাপকের দ্বারা যা গৃহীত হয়, তা হল ‘Text’। এইখানে এসে চাটম্যান জানালেন চিত্র ও ভাস্কর্য ‘Text’ নয়। কারণ এখানে যোগাযোগ তৈরি হয় না। একটি চিত্র প্রত্যক্ষ করতে কেউ কয়েক মিনিট সময় নিতে পারেন, কেউ বা কয়েক ঘণ্টা সময় নিতে পারেন। একটি চিত্রকে প্রত্যক্ষ করার জন্য বা পাঠ নেওয়ার জন্য নির্দিষ্ট সময় নির্ধারণ সম্ভব নয়। আবার ভাষা মাধ্যমে লেখা গল্প বা উপন্যাস পাঠ করতেও পাঠকভেদে সময়ের পার্থক্য তৈরি হয়। তাই এই পার্থক্য দ্বারা ‘Text’ ও ‘Non-Text’ এর মধ্যে পার্থক্য নির্ধারণ সম্ভব হয় না। চিত্র বা ভাস্কর্য পাঠের ক্ষেত্রে কোনও অগ্রসরমানতা নেই, কারণ তা পূর্ণ অবস্থায় পাঠকের কাছে ধরা পড়ে। এক্ষেত্রে পাঠক নিজের পছন্দ মতন অভিমুখ বদল করে পাঠ নিতে পারেন। কিন্তু ‘Text’ এর ক্ষেত্রে এই অভিমুখ পাঠক নিজের মতন বদল করতে পারেন না। ‘Text’-কে অনুসরণ করে পাঠককে পাঠ নিতে হয়। এই পার্থক্যের উপর ভিত্তি করে চিত্র ও ভাস্কর্যকে ‘Text’ বলা যায় না।

চাটম্যান তিন ধরনের ‘Text’ এর কথা বলেন— Narrartive (আখ্যান), Arguement (বিতর্ক), Description (বর্ণনা)। আখ্যানের ভিত্তি হল কাহিনি। বিতর্কের ভিত্তি হল যুক্তি, বর্ণনার ভিত্তি হল অভিমত। এই পার্থক্য সম্পর্কে সকলেই আগে থেকে জানতেন। কিন্তু ‘আখ্যান’ ও ‘অন-আখ্যান’ এর পার্থক্য নির্ধারণ করে আখ্যানের বিশেষত্বকে তিনি নির্মাণ করেন। তিনি অন-আখ্যানকে আখ্যান থেকে পৃথক করলেন সময়-ক্রম দ্বারা—

Non-narrative text types do not have an internal time sequence, even though, obviously, they take time to read, view, or hear.^{১৮}

সময়ের অনুক্রম আখ্যানের ক্ষেত্রে বিশেষভাবে প্রযোজ্য, আখ্যানের মূল ভিত্তি কাহিনি। আখ্যানের মধ্যে অনেকসময় বিতর্ক ও বর্ণনা মিশে থাকে। সময়ের অনুক্রম দ্বারা কোন ঘটনা আগে ঘটেছে কোন ঘটনা পরে ঘটেছে তা চিহ্নিত করা যায়। ‘Text’ কে ‘আখ্যান’ ও ‘অন-আখ্যান’ হিসেবে দেখানো হলেও এদের মধ্যে আদান-প্রদানের সম্পর্ক বিদ্যমান।

২.১.৬ আখ্যানের পরিধি:

আধুনিক সময়ে বহুস্তরান্বিত আখ্যানের সমবায়ে গঠিত উপন্যাস আখ্যান সম্পর্কিত নানাধরনের পরীক্ষা-নিরীক্ষার দ্বারা নির্মিত হয়ে থাকে। সেটা যদি আবার ট্রিলজি হয় তাহলে তার বোঝাপড়াটা আরও জটিল হয়। তাই তার গঠন বিশ্লেষণের জন্য আখ্যানতত্ত্বের সাহায্য নেওয়া জরুরি হয়ে পড়ে। একটা দীর্ঘ সময় সাহিত্যের আলোচনা বিষয় নির্ভর ও তাত্ত্বিকতা কেন্দ্রিক ছিল। এছাড়া ভাষাবিজ্ঞান, দর্শন, ইতিহাস, চিহ্নবিজ্ঞানের সাহায্যেও সাহিত্যের আলোচনা সম্ভব ছিল। কিন্তু কাহিনিকে অন্যভাবে বোঝার জন্য আখ্যানতত্ত্বের উদ্ভব হয়। যার মধ্য দিয়ে কাহিনির গঠনগত দিক নিয়ে আলোচনা শুরু হয়। বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় উপন্যাসকে ‘আখ্যানকাব্য’ এবং নাটককে ‘দৃশ্যকাব্য’ শ্রেণির অন্তর্ভুক্ত করছেন। রুলা বার্ত আখ্যানের প্রকাশরূপের নানারকম তালিকা তৈরি করছেন। যার মধ্যে অন্যতম— short stories, epics, tragedy, drama প্রভৃতি। অর্থাৎ, তিনি গল্প, উপন্যাস, নাটক সকলকিছুকেই আখ্যান বলছেন। বর্তমান সময়ের আখ্যানতাত্ত্বিকরা গল্প, উপন্যাসকে আখ্যান বললেও নাটককে আখ্যান বলছেন না। ‘আখ্যান’ সম্পর্কে Toolan বলছেন—

...narrative study must analyse two basic components: the tale and the teller.^{১৯}

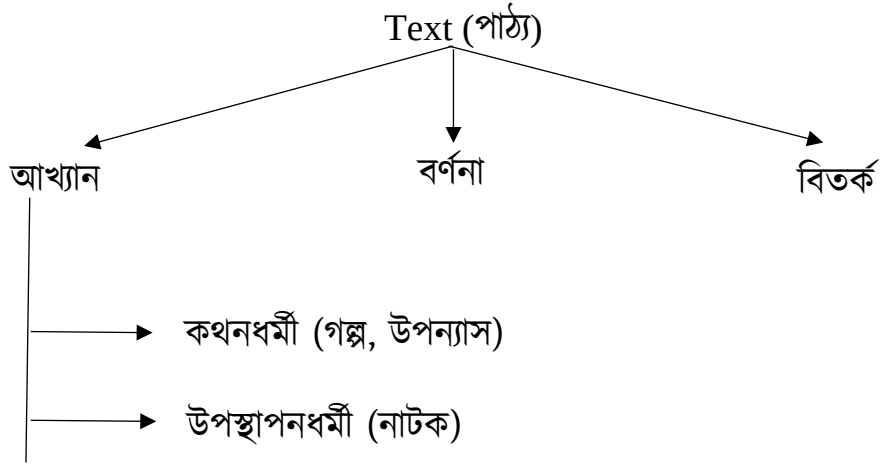
—তাঁর কাছে কেবল কাহিনি নয়, কাহিনির কথকও ‘আখ্যান’ হয়ে ওঠার একটি অন্যতম ভিত্তি। Fludenik একইরকম মন্তব্য করেন—

Narrative is therefore closely bound up with the speech act of narrating and hence also with figure of a narrator.^{২০}

তবে তিনি ‘কাহিনি’ শব্দটি ব্যবহার না করে বাক-ক্রিয়ার কথা বলছেন, যার ফলে অনায়াসে কথকের কথা চলে আসে। উপন্যাস বা গল্প ও নাটককে একই সংরূপের বলা না হলেও এদের মধ্যে এমন কিছু বৈশিষ্ট্য আছে, যা দ্বারা এদের আখ্যান বলা যায়। চাটম্যান নাটককে আখ্যান বলছেন, কারণ —

I want to argue that in important ways drama is a kind of narrative, at least in the sense that it is based, like epic, on that component of narrative which call “story”.^{২১}

‘কাহিনি’ উপন্যাসেরও ভিত্তি, আবার নাটকেরও ভিত্তি। নাটক বা উপন্যাস উভয় ক্ষেত্রেই সময়ক্রমে কাহিনিতে ঘটনা আসে। কোন ঘটনা আগের, কোন ঘটনা পরের তা উপস্থাপন করা হয়। আখ্যানের এই কালিক সময়ের বিন্যাস নাটক ও উপন্যাস উভয় ক্ষেত্রেই দেখা যায়। অর্থাৎ, উপস্থাপন দ্বারাও আখ্যান ও অন-আখ্যানের পার্থক্য চিহ্নিত করা সম্ভব। আখ্যান তাহলে দুধরনের হতে পারে— কথনধর্মী আখ্যান (told narrative), উপস্থাপনধর্মী আখ্যান (performed narrative)। প্রথমটির যোগাযোগের মাধ্যম কথন, দ্বিতীয়টির যোগাযোগের মাধ্যম উপস্থাপন। এই উভয়ক্ষেত্রে কথক একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করছে। চাটম্যানের আখ্যানের ধারণা ছকের সাহায্যে দেখানো হল—



অর্থাৎ, আখ্যান হল বিশেষ ধরনের ‘Text’, যার মূল ভিত্তি কাহিনি। এখানে দুধরনের সময় ধারণা তৈরি হয়— পঠনের সময়, কাহিনির ভেতরের সময়। আখ্যানের উপস্থাপনের পদ্ধতি দূরকন্মের হতে পারে— বর্ণনাত্মক ও ক্রিয়ামূলক। দুধরনের আখ্যান পাওয়া যায়— কথনধর্মী ও অভিনয়ধর্মী।

২.২ প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য আখ্যানের ধারণা:

গঠনবাদী পদ্ধতি আখ্যানের পঠন-পাঠনের জন্য অত্যন্ত কার্যকরী একটি পদ্ধতি। এই আখ্যানের একটি প্রান্ত যদি পুরাণ, পৌরাণিক কাহিনি, দেব-দেবীদের উপাখ্যান, কথা-কাহিনি ইত্যাদি লোকসাহিত্যের সঙ্গে জুড়ে থাকে; তবে অন্য প্রান্তে মহাকাব্য, নাটক, উপন্যাসের সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে আছে। আখ্যানের সুদীর্ঘ ইতিহাসে কিছু গঠনবাদী তত্ত্ব উভয়দিকেই প্রয়োগ করা যায়। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যে আখ্যানের ধারণা ও গঠন আখ্যান সম্পর্কে একটি সম্যক ধারণা তৈরি করে দেয়।

২.২.১ প্রাচ্য কাব্যতত্ত্ব ও গঠনবাদী চিন্তাধারা:

বহু প্রাচীন সময় থেকে ভারতীয় দর্শনে ভাষার প্রকৃতি ও অর্থ নিয়ে ভাবনার ইতিহাস পাওয়া যায়। প্রাচীন ভারতীয় চিন্তায় দর্শনের যে ছয়টি প্রধান সম্প্রদায় আছে সেখানে ভাষা-দর্শন বিষয়ে কোনো না কোনো দৃষ্টিকোণ থেকে চিন্তা-ভাবনার করা হয়েছে। দার্শনিক ও তার্কিক ব্যতীত ব্যাকরণ, অলংকারতত্ত্ব ও কাব্যতত্ত্বের বিশেষজ্ঞরা কাব্য-ভাষা ও অর্থের সমস্যা নিয়ে ভাবনা চিন্তা করেছেন। পাশ্চাত্য ভাষাবিদরা পাণিনির ভাষা দক্ষতা ও নিপুণ পদবিন্যাসের প্রশংসা করেছেন। কিন্তু শব্দ ও অর্থের সম্পর্কে প্রাচীন ভারতীয় দার্শনিকেরা যা লিখেছেন সে সম্পর্কে বিস্তৃত বিবরণ অনেকটাই অজ্ঞাত।

ভাষা সমস্যা নিয়ে প্রশ্ন তুলেছেন ব্যাকরণবিদ অর্থাৎ যাঁরা ব্যাকরণ নিয়ে চিনা-ভাবনা করেন, যারা বেদান্ত বিষয়ক চিন্তা-ভাবনা করেন এবং যাঁরা অলংকার-তত্ত্ব নিয়ে চিন্তা-ভাবনা করেন। ব্যাকরণবিদরা সবচেয়ে প্রাচীন কারণ যাক্ষকে পাণিনির পূর্বসূরী বলে মানা হয়। পাণিনি তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ *অষ্টাধ্যায়ী*-তে সংস্কৃত গঠনের তত্ত্ব স্থাপন করেন, যা সর্বদেশীয় বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি হিসেবে গৃহীত হয়। কাত্যায়ণ পাণিনির সূত্রগুলিকে বিস্তৃত করেন। পাণিনি ও কাত্যায়ন দুজনের পাঠের টীকা পতঞ্জলি *মহাভাষ্য* নামে লেখেন। পতঞ্জলির পর ব্যাকরণের বিখ্যাত চিন্তক হলেন ভর্তৃহরি। তিনি পতঞ্জলির *মহাভাষ্য*-এর টীকা লেখেন এবং ভাষা-দর্শন নিয়ে *বাক্যপদীয়* নামে একটি গ্রন্থ লিখে তত্ত্ব স্থাপন করেন। ষষ্ঠ-সপ্তম শতাব্দীর পর ব্যাকরণ

পরম্পরার গতি ক্ষীণ হয়ে যায় এবং পরে এই পরম্পরা অলংকারতত্ত্ব ও কাব্যতত্ত্বের সঙ্গে এক হয়ে যায়। দ্বিতীয়ত বেদান্ত বিষয়ক চিন্তা-ভাবনা যাঁরা করেন তাঁরা শব্দার্থের সমস্যা নিয়ে সর্বাধিক প্রশ্ন তুলেছেন। জৈমিলির মীমাংসাসূত্র নিয়ে শবর তাঁর বিস্তৃত ভাষ্য লিখেছেন। শবরের ভাষ্য থেকে যে মতবাদ এসেছে তার উপর ভিত্তি করে কুমারিল ভট্ট ও প্রভাকরের তর্ক-বিতর্ককে কেন্দ্র করে দুটি সম্প্রদায়ের জন্ম হয়। ভাষা ও অর্থ দর্শনের তৃতীয় ধারাটি হল সাহিত্যিক চিন্তন অর্থাৎ নাট্যতত্ত্ব, কাব্যতত্ত্ব, অলংকারতত্ত্ব, সাহিত্যতত্ত্ব প্রভৃতির। নাট্যতত্ত্বকেই ভারতীয় কাব্যতত্ত্বের সর্বাধিক প্রাচীন ও গুরুত্বপূর্ণ গ্রন্থ মনে করা হয়। নাট্যতত্ত্ব ভরতমুনির রচিত হলেও পরবর্তী সময়ে অনেককিছু এতে যুক্ত হয়েছে। ভারত পরবর্তী আচার্যদের মধ্যে ভামহ, দণ্ডী, বামন, উদ্ভট কাব্যতত্ত্ব বিষয় নিয়ে চিন্তা-ভাবনা করেছেন। নবম শতাব্দীতে আনন্দবর্ধন *ধ্বন্যালোক* উপস্থাপন করেন। অভিনবগুপ্ত *ধ্বন্যালোক*-এর সমর্থনে *ধ্বন্যালোক লোচনম্* গ্রন্থে ভারতের নাট্যতত্ত্ব নিয়ে নতুনভাবে চিন্তা-ভাবনা করেন। তিনি আনন্দবর্ধনের ধ্বনি তত্ত্বের সমর্থনে তাত্ত্বিক ভিত্তিতে কাব্যতত্ত্বের আলোচনাকে কাব্যের দৃষ্টিকোণ থেকে স্থাপন করেন। কাব্যতত্ত্বের পরম্পরাকে পরবর্তী সময়ে ধনঞ্জয়, ভোজ, বিশ্বনাথ, নাগভট্ট, হেমচন্দ্র, জয়দেব, জগন্নাথ প্রমুখরা পরিবর্ধন করেন।

সংস্কৃত কাব্যতত্ত্বের অবয়ব, যথা-অলঙ্কার, গুণ, লক্ষণ, ব্যঞ্জনা, রীতি নিয়ে এখানে বিস্তৃত আলোচনা করা না হলেও সংস্কৃত কাব্যতত্ত্বের ভাষা দর্শন ও অর্থ দর্শনের সমস্যাকে দেখা হবে যার ওপর ভিত্তি করে সংস্কৃত কাব্যতত্ত্ব স্থাপিত হয়েছে। শব্দের সবথেকে বড় শক্তি অর্থ তৈরি করা। যাকে শক্তি বলা হয়েছে। শব্দের শক্তি শব্দকে অর্থের সঙ্গে জুড়ে দেয়। ভারতীয় কাব্যতত্ত্বে শব্দ ও অর্থের সম্পর্ক নিয়ে দুটি সিদ্ধান্ত আছে— তাত্ত্বিকদের মতে ‘শব্দ’ ও ‘অর্থ’-এর সম্পর্ক নৈসর্গিক। অর্থের মর্ম পর্যন্ত পৌঁছানো যেহেতু অসম্ভব ব্যাপার অতএব শব্দের অর্থ নৈসর্গিক। তাত্ত্বিকরা একে শব্দের যোগ্যতা বলে বর্ণনা করেছেন, অর্থাৎ শব্দের মধ্যে প্রত্যক্ষভাবে এই ক্ষমতা থাকে। শব্দ ও অর্থের সম্পর্ক অপরিবর্তনশীল। শব্দের ভিতরে অর্থ থাকে না, অর্থ রীতি ও প্রয়োগ দ্বারা নির্ধারিত হয়। গৌতম ঋষির মতে, শব্দ ও অর্থের মধ্যে সরাসরি কোনো সম্পর্ক নেই। পরম্পরা ও প্রয়োগ দ্বারা শব্দের অর্থ নির্ধারিত হয়।

নৈয়ায়িকরা একে অভিধা হিসেবে বর্ণনা করেছেন। সোস্যুরের ভাষা দর্শনে আছে— শব্দ ও অর্থের মধ্যে কোনো অন্তর্নিহিত সম্পর্ক নেই।

২.২.২ ‘কথা’ ও ‘আখ্যান’-এর ধারণা:

আমাদের প্রাচ্য সাংস্কৃতিক উত্তরাধিকারে নজর দিলে দেখা যাবে ‘কথা’ শব্দটি পাশ্চাত্যের পরিভাষায় ‘ন্যারেটিভ’-এর সমতুল্য একটি শব্দ। সংস্কৃত অ-প্রাকৃত সাহিত্যে *কথাকাব্য*, *বৃহৎকথা*, *কথাসরিৎসাগর*, *বৃহৎকথামঞ্জরী*, *কথার্ণব*, *উপকথা*, *রূপকথা*, *জীবনকথা*, *আত্মকথা* প্রভৃতিতে এই সমতুল্য শব্দের ব্যবহার দেখা গেছে। অবশ্য প্রাচীন সংস্কৃত গদ্য সাহিত্যের দুটি প্রধান ধারা ছিল—

১) ঐতিহাসিক কাহিনি বা আখ্যায়িকা

২) কল্পিত কাহিনি বা কথা।

‘কথা’ বা ‘আখ্যান’ এই দুই সংরূপের মধ্যে সাহিত্যের বীজ নিহিত ছিল। বাণভট্ট তাঁর *কাদম্বরী*-কে কথা এবং *হর্ষচরিত*-কে আখ্যায়িকা বলছেন। কিন্তু *কাব্যাদর্শ*-এ দণ্ডী এই বিভাজনকে স্বীকার করেননি। *কাব্যাদর্শ*-এ বলা হয়েছে

‘কথা’ ও ‘আখ্যায়িকা’র বিভাজনকে নেহাত কৃত্রিম বলে মনে করেছিলেন; তাঁর মনে হয়েছিল এগুলি বস্তুত ‘একজাতি’ এবং এগুলিকে ‘আখ্যান’ বলা চলে।^{২২}

কিন্তু ভামহ কথা ও আখ্যায়িকা নামে দুটি গদ্য কাব্যের ভেদকে স্বীকার করছেন। অন্যদিকে *বৃহৎকথা*, *কথাসরিৎসাগর*, *কথার্ণব* প্রভৃতিতে ‘কথা’ শব্দটিকে আখ্যানের সমতুল্য মনে করা হত। ‘কথা’ শব্দ থেকেই ‘উপকথা’, ‘রূপকথা’ এসেছে। এই ‘কথা’ শব্দের ভিত্তিতে আখ্যানে কথক, কথন, কথনশৈলী, কথনরীতি প্রভৃতি পরিভাষা ব্যবহৃত হয়েছে। আবার এই ‘কথা’ এর পাশাপাশি বিবরণ দেওয়ার রীতি হিসেবে প্রচলিত। এই জায়গা থেকে কথা সাহিত্য বা কথা শিল্পের সূচনা হয়। কথা ও আখ্যায়িকার মিশ্রণকে পরিকথা বলা হচ্ছে *কাব্যাদর্শ*-এ।

“কথাখ্যায়িকয়োর্মিশ্রভাবাৎ পরিকথা স্মৃতা”^{২৩}— সংজ্ঞা অনুসারে কথা ও আখ্যায়িকা একজাতীয় কাব্য এবং দুটিই গদ্যকাব্য।

তৎ কথাখ্যায়িকৈতি সংজ্ঞাদ্বয়াক্ষিতা একা জাতিঃ।

শেষাশ্চাখ্যানজাতয়ঃ অদ্রৈবান্তর্ভবিষ্যন্তি।।^{২৪}

অভিনবগুপ্ত কথা ও আখ্যায়িকার পার্থক্যকে স্বীকার করেছেন। “আখ্যায়িকোচ্ছ্বাসাদিনা বজ্রাপরবজ্রাদিনা চ যুক্তা। কথা তদ্বিরহিতা।”^{২৫} অগ্নিপুরাণে কথা ও আখ্যায়িকা ছাড়াও তিন প্রকার গদ্যকাব্য দেখা যায়— খণ্ডকথা, পরিকথা, কথানিকা।

আখ্যায়িকা কথা খণ্ডকথা পরিকথা তথা।

কথানিকেতি মন্যন্তে গদ্যকাব্যং চ পঞ্চমা।।^{২৬}

অগ্নিপুরাণ দণ্ডীর পূর্ববর্তী না হলে তা দণ্ডী ‘আখ্যানজাতয়ঃ’ বলতে পুরাণের খণ্ডকথা, পরিকথাকে বোঝাচ্ছেন তা বলা যায় না। অর্থাৎ, ধরে নিতে হয় দণ্ডীর সময় খণ্ডকথা ও পরিকথা জাতীয় গদ্যকাব্যের প্রচলন ছিল। সেই সময়ের আলংকারিকরা আখ্যায়িকাতে কতগুলি বিশেষ বস্তুর বর্ণনা থাকবেই একথা জানাচ্ছেন। আখ্যায়িকা ও কথা যেহেতু গদ্যে রচিত কাব্য বলছেন তাঁরা, তাই এই বিশেষ বস্তুর বর্ণনা কথা ও আখ্যায়িকা উভয়তেই থাকা সম্ভব।

বাংলা সাহিত্যে ও সংস্কৃতিতে মৌখিক রীতির ধারায় কথক ঠাকুর কথকতা করেন। এই কথকতা একটি অত্যন্ত পরিচিত শিল্প মাধ্যম, যা আমাদের প্রাচীন সংস্কৃতির অন্যতম অংশ। আমাদের কথা বলাতে ‘কথা’ শব্দটি নানারকম অর্থ বহন করে থাকে; যথা— কথা বলা, কথা দেওয়া, কথা রাখা, কথার কথা ইত্যাদি। কথার সঙ্গে সাহিত্য ও শিল্পের সম্পর্ক আছে। কথা থেকে গল্প, কাহিনি, আখ্যান গঠিত হয়। কেবল গল্প, উপন্যাস নয়, কাব্যেরও আখ্যান হওয়া সম্ভব। জীবনী, আত্মজীবনী, ইতিহাস, ব্যক্তিগত চিঠি, ছবি, গান, চলচ্চিত্র যেকোনও শিল্প মাধ্যমের আখ্যান গড়ে উঠতে পারে।

পাশ্চাত্য ধারণায় ‘Narrative’ শব্দটিও যথেষ্ট বিস্তৃত অর্থে ব্যবহৃত হয়। যে কোনও ইতিহাস, পুরাণ, খবর, ব্যক্তিগত চিঠি, সিনেমা, গানেও ন্যারেটিভ গড়ে উঠতে পারে। রোঁলা বার্ত জানাচ্ছেন—

Moreover, in this finite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed, narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people without narrative; all classes, all human groups have their stories, and often those stories are enjoyed by men of different and even opposite cultural backgrounds: narrative remains largely unconcerned with good or bad literature. Like life itself, it is there, international, trans-historical, transcultural.^{২৭}

মানুষের বিভিন্ন সময়ের অভিজ্ঞতার বর্ণনাকে একটা কাঠামোতে দেখানো আখ্যানের মূল ধর্ম। Hyden White আখ্যানের মধ্যে অর্থের বিশেষত্বের কথা বলছেন—

...the absence of narrative capacity or a refusal of narrative indicates an absence or refusal of meaning itself.^{২৮}

পাঠকের কাছে কাহিনির আকর্ষণ ধরে রাখার জন্য কখন কতটা বলবেন, কোন অর্থে বলবেন তা ঔপন্যাসিক স্থির করেন, একেই বলা হয় আখ্যানকৌশল।

২.২.৩ পাশ্চাত্য গঠনবাদী ধারণা:

আখ্যানকৌশল সম্পর্কিত চর্চা যা আখ্যানতত্ত্ব (Narratology) নামে পরিচিত। তার সূচনালগ্নের কথা জানতে হলে ফরাসি ভাষার *Communications* পত্রিকার কথা বলতেই হয়। ফরাসি গঠনবাদীদের (French Structuralist) লেখা এই পত্রিকায় পাওয়া যায়। যার বিষয়বস্তু আখ্যানের কাহিনি (Narrative Text)। সেখানে রোঁলা বার্তের বিখ্যাত প্রবন্ধ ‘An Introduction to the Structural Analysis of Narrative’ পাওয়া যায়। এছাড়া এই বইতে লিখেছিলেন A J Griemas, Claude Bremond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzeveton Todorov, Gérard Genette। এই সংখ্যাটি প্রকাশের তিন বছর পর Todorov প্রথম ‘Narratology’ (ফরাসিতে তা

‘Narrotologie’) শব্দটি প্রথম ব্যবহার করলেন *Grammar of the Decameron* রচনাতে। তিনি জানিয়েছিলেন—

কেবল পুরোনো ধারণাকে নতুন নামে অভিহিত করার জন্য এই পরিভাষাটি ব্যবহার করছেন না, বরং এক নতুন নামে অভিহিত করার জন্য এই পরিভাষাটি ব্যবহার করছেন না, বরং এক নতুন চিন্তাপ্রস্থানের জন্ম হল বলে দাবি করলেন।^{২৯}

গঠনবাদ থেকেই আখ্যানতত্ত্বের উৎস হয়েছে বলে মনে করা হয়। বিশ শতকের প্রথমদিকে Structuralism বা গঠনবাদ তৈরি হয়। গঠনবাদ কেবল ভাষা ও সাহিত্যে নয়; সমাজবিদ্যা, দর্শন অন্যান্য ক্ষেত্রেও কার্যকরী হয়। ভাষাতাত্ত্বিক ফার্দিনান্দ দ্য সোস্যুর (Ferdinand De Saussure, 1857-1913) Structuralism বা গঠনবাদের সূচনা করেন। *Course in General Linguistics* (1916) গ্রন্থটি তাঁর ছাত্র Charles Bally, Albert Schehaya তাঁর মৃত্যুর পর প্রকাশ করেন।

২.২.৪ ভাষা সংযোগ ও সোস্যুর:

ভাষা হল সংযোগের অন্যতম একটি মাধ্যম। সমাজের মাধ্যমে ভাষা সম্পর্কে আমাদের ধারণা তৈরি হয়। অনুভূতি, চিন্তা, ভাবনা ভাষার মাধ্যমে প্রকাশ করা হয়। ভাষা মাত্রেই তা বিবর্তনের পথ পেরিয়ে বর্তমান রূপ লাভ করেছে। পণ্ডিতেরা প্রাচীনকালে ব্যবহৃত ও পরবর্তী সময়ে ব্যবহৃত সমার্থক শব্দ আলাদা করে নির্বাচন করে ভাষাতত্ত্বের কোন নিয়মে এই ধরনের পরিবর্তন সম্ভব হল তা বুঝে নেবার চেষ্টা করেন। এই ধরনের প্রচলিত দৃষ্টিভঙ্গিকে বলা হয় ঐতিহাসিক ক্রমানুযায়ী বিকাশশীল বা ডায়াক্রনিক (diachronic)। সোস্যুর ভাষা-বিশ্লেষণের এই প্রচলিত দৃষ্টিভঙ্গিকে গ্রহণ করলেন না। সোস্যুর ভাষার আলোচনায় বাস্তবতার সঙ্গে ভাষার সম্পর্কে দেখাতে চাইলেন। তিনি বললেন শব্দ সাধারণত বস্তুনির্দেশক। অর্থাৎ ‘ঘড়ি’ শব্দটি সরাসরি প্রকাশ করবে সময়কে। যার তিনটি কাঁটা থাকে। এখানে ঘড়ি বলতে যা বোঝায়, সেই অর্থ প্রকাশিত হয়। সোস্যুর এই ভাবনাকে ভিন্ন দৃষ্টিতে দেখলেন। তিনি বলছেন সময়ের ক্রমে ভাষার পরিবর্তনের থেকেও ভাষা কীভাবে কাজ করছে তা দেখা প্রয়োজনীয়।

এই দৃষ্টিভঙ্গিকে বলা হয় এককালীন বা সিনক্রনিক (synchronic)। এই ক্ষেত্রে ভাষার বর্তমান অবস্থার প্রেক্ষিতে ভাষাকে দেখা প্রয়োজনীয়, ঐতিহাসিক প্রেক্ষিতে নয়, অন-ঐতিহাসিক প্রেক্ষিতে দেখা হবে। অর্থাৎ, সেক্ষেত্রে ভাষা ব্যবস্থা (Language System) গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা নেয়। সোস্যুর লিখিত বা মৌখিক নয়, ভাষা ব্যবস্থার উপরে জোর দিলেন, যা ভাষার ব্যবহারিক প্রয়োগের ভিত্তি তৈরি করে। ফলে এককালীন ধারণা অনুসারে ভাষা-বিশ্লেষণের প্রয়োজনে সোস্যুর ভাষাকে দুটি অংশে ভাগ করলেন, একটি ‘লাং’ (langue), অন্যটি ‘পারোল’ (parole)। ‘লাং’ হল ভাষার বিমূর্ত রূপ, অন্যদিকে ‘পারোল’ হল ভাষার ব্যবহারিক, প্রয়োগগত রূপ। আমরা যখন কথা বলি তখন ভাষার যে ব্যবহারিক রূপ ধরা পড়ে তা ব্যক্তিগত। কথা বলার সময় বিশেষ ভাষাগোষ্ঠীর ভাষা-ব্যবস্থা অনুসারেই বলা হয়। এই বিমূর্ত ব্যবস্থাটি ব্যক্তিগত নয়, বিশেষ ভাষাগোষ্ঠীর সাধারণ ভাণ্ডার। ফলে আমরা যা বলি, তা ‘পারোল’ বলে পরিচিত, তাকে নিয়ন্ত্রণ করে এক বিমূর্ত ভাষা-ব্যবস্থা, যা ‘লাং’ নামে পরিচিত। সোস্যুরের মতে ভাষা একটি ব্যবস্থা ও সম্পর্কের ভিত্তি। ভাষা ব্যবস্থার চিহ্নগুলি থেকে দুধরনের সম্পর্কের কথা জানা যায়— আন্বয়িক বা Syntagmatic, বৈকল্পিক বা Associative। আন্বয়িক সম্পর্ক বলতে বাক্য গঠনে শব্দের সঙ্গে শব্দের সম্পর্ক গড়ে ওঠে। তাঁর কথায়—

...words acquire relations based on the linear nature of language because they are chained together.^{৩০}

জনবহুল রাস্তায় দিনের আলোয় ছেলেটিকে হরণ করা হল। এই বাক্যে সাধারণ অগ্রগতিতে শব্দের সঙ্গে শব্দ জুড়ে বাক্যের অর্থ তৈরি হয়েছে। তেমনি যে শব্দ বাক্যে স্থান পায়নি, তার সঙ্গেও সম্পর্ক তৈরি হয়েছে। সোস্যুর বলছেন একে বলছেন—

Mental association creates other groups besides those based on comparing of terms that have something in common; ...^{৩১}

ব্যাকরণের নিয়মে বাক্যে ব্যবহৃত শব্দের বিপরীত শব্দ, সমার্থক শব্দ, সমোচ্চারিত শব্দ ব্যবহৃত হতে পারে। এবং শব্দ বদল হলে বাক্যের অর্থের পরিবর্তন হবে। ভাষা ব্যবস্থার মধ্য

দিয়ে অনুপস্থিত থাকা শব্দও অর্থ নির্ধারণ করে, যা বৈকল্পিক। আখ্যানতত্ত্বের আলোচনায় সোস্যুরের ধারণা তথা গঠনবাদীদের আলোচনা বিশেষভাবে গুরুত্বপূর্ণ। এর পাশাপাশি রুশ ফর্মালিজমদের কথাও উল্লেখযোগ্য।

২.২.৫ রুশ গঠনবাদ ও রূপবাদীদের তত্ত্ব:

১৯১৪ থেকে ১৯৩০ রুশ ফর্মালিজম বিস্তারলাভ করে। ১৯১৪ খ্রিস্টাব্দে Victor Shklovsky এর কবিতা বিষয়ক প্রবন্ধ ‘The Resurrection of the World’ প্রকাশের মধ্য দিয়ে রুশ ফর্মালিজমের সূচনা হয়। ১৯১৫ তে মস্কো ভাষাবিজ্ঞান চক্র প্রতিষ্ঠিত হয়। যার পুরোধা ছিলেন রোমান জেকবসন। এছাড়া অন্যতম দুইজন Victor Shklovsky, Boris Eikhenbaum। রূপবাদীরা মূলত ভাষা নির্ভর সাহিত্যধর্মের কথা বলছেন। সাহিত্যের ভাষাকে ভিন্ন ধারায় চালিত করার ধারণা দেন তারা, যাকে বলা হয় Defamiliarization। সাহিত্য যে উপাদানগুলিকে অবলম্বন করে গড়ে উঠেছে তার প্রতি আগ্রহ বাড়ানোর উপায় ঘটবে এর মাধ্যমে। এই প্রক্রিয়ার মাধ্যমে উপন্যাসের প্রেক্ষিত বুঝতে চাইলে ভাষার উপর জোর না দিয়ে উপস্থাপনের স্বাতন্ত্র্যের উপর জোর দেওয়ার কথা বললেন। Lawrence Sterne, Tristram Shandy-কে অবলম্বন করে Shklovsky ‘ফ্যাবুলা’ (Fabula), ‘স্যুজেট’ (Sjuzhet) এই দুই পরিভাষা যুক্ত করেন। পরবর্তী সময়ে বহু রুশ রূপবাদী এই বিষয়ে আলোচনা করেন।

রূপবাদীদের এই ফ্যাবুলা, স্যুজেট বুঝে নেওয়ার জন্য আমাদের অ্যারিস্টটলের ‘স্টোরি’, ‘প্লট’ ধারণার কথা মনে আসে। অ্যারিস্টটল তাঁর ‘পোয়েটিক্স’ গ্রন্থে ‘কাহিনি’ বলতে বোঝাতে চেয়েছেন ঘটনার সমষ্টি, অন্যদিকে প্লট হল ঘটনার বিন্যাস। তাঁদের কাছে ‘স্টোরি’ অর্থাৎ ‘ফ্যাবুলা’ হল প্রাথমিক উপাদান, যা লেখকের দ্বারা শিল্পের রূপ লাভ করে। প্লট’ অর্থাৎ ‘স্যুজেট’ ঘটনার কেবল বিন্যাস নয়, সেই সঙ্গে ঘটনার প্রকরণ কৌশল, যা শিল্পবিন্যাসের অপরিহার্য অংশ। অ্যারিস্টটলের ধারণা অনুসারে প্লট জীবনের আবশ্যিক ও অনিবার্য সত্য। অন্যদিকে স্যুজেট হল রূপবাদীদের কাছে জীবনের আবশ্যিক সত্য কীনা তা গুরুত্বপূর্ণ নয়,

বরং তাদের প্রশ্নটা Defamiliarization কেন্দ্রিকবাস্তবতাকে অতিক্রম করে শিল্পগুণ এখানে বেশি গুরুত্বপূর্ণ। অনেকেই বলেছেন—

...its display of poiesis ('poet' = maker) rather than mimesis ('copying = realism) ...^{৩২}

‘ফ্যাবুলা’ ও ‘সুজিট’ ধারণাকে রূপবাদীরা Defamiliarization এর মাধ্যমে দেখান। এখানে অ্যারিসস্টটলের স্টোরি, প্লট ধারণার সঙ্গে যেমন সংযোগ আছে তেমনি সোস্যুরের ভাষা ধারণা লাং, পারোলের সঙ্গে সাদৃশ্য দেখা যায়।



সোস্যুরের লাং, পারোলের ধারণা এবং রুশ রূপবাদীদের ফ্যাবুলা-সুজিট এর ধারণা উপর ভিত্তি করে আখ্যানতত্ত্ব নির্মাণ হবে। বিভিন্ন আখ্যানতাত্ত্বিকদের অভিমত থেকে আখ্যানতত্ত্বের কাঠামো সম্পর্কে স্পষ্ট ধারণা তৈরি হবে।

২.২.৬ প্রপের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা:

আখ্যানতত্ত্বের প্রসঙ্গে যে আখ্যানতাত্ত্বিকের নাম সর্বপ্রথম স্মরণ করতে হয় তিনি হলেন রুশ আখ্যানতাত্ত্বিক ভ্লাদিমির প্রপ (Vladimir Propp, 1895-1970)। আখ্যানতত্ত্ব বিষয়ক তাঁর গ্রন্থ *Morphology of the Folktale* (১৯২৮)। রুশ রূপবাদীদের মতন তিনি ‘ফ্যাবুলা’, ‘সুজিট’ পরিভাষা দুটি ব্যবহার করেননি। তিনি মূলত রুশ দেশের একধরনের লোককথার আখ্যানের বিচার বিশ্লেষণ করেন। সেই লোককথার আখ্যানের কাঠামো নির্মাণ ও বিশ্লেষণের জন্য নতুন পদ্ধতি তৈরি করেন, যা আখ্যানতত্ত্বের পরবর্তী বিকাশে গুরুত্বপূর্ণ

ভূমিকা পালন করে। ‘ফ্যাবুলা’ ও ‘স্যুজেট’ এর সঙ্গে সংযোগসূত্রটি তৈরি করে দেন। এক আলোচক বলছেন—

He realised that if you look closely at traditional Russian fairly tales and folktales, you find one basic story structure underlying them all-many suzhets derived from one basic fabula.^{৩৩}

রুশ রূপকথার উপর অনুসন্ধান করে প্রপ দেখেছেন রূপকথার কাহিনি ভিন্ন ভিন্ন হলেও আসলে প্রতিটি কাহিনি কতগুলি একইরকম উপাদানের সমন্বয়ে তৈরি হয়ে থাকে। প্রতিটি কাহিনির চরিত্ররা আলাদা আলাদা, কাহিনির ঘটনা আলাদা দেখা গেলেও, তা আপাত অর্থে একধরনের বাহ্যিক পার্থক্য। প্রপ তাঁর আলোচনায় বিষয়কে (Content) গুরুত্ব দিয়েছেন, তবে তিনি মূলত গুরুত্ব দিয়েছেন রূপকথাগুলির রূপতত্ত্বের আলোচনায়। তিনি বলছেন—
“The word ‘morphology’ means study of forms.”^{৩৪}

রূপতত্ত্ব হল সাহিত্যের গুরুত্বপূর্ণ উপাদানের অংশ। যে উপাদানগুলি পারস্পরিক সম্পর্ক ও সমস্ত উপাদানের সঙ্গে অংশগুলির সম্পর্ক তৈরি করে। “...the relationship of these components to each other and whole.”^{৩৫} প্রপ বিষয়টিকে ব্যাখ্যা করার জন্য বিভিন্ন ঘটনার দৃষ্টান্ত দিয়েছেন।

ক) একজন রুশ সম্রাট একজনকে একটি ঈগলপাখি দিল। ঈগলপাখিটি তাকে অন্য রাজ্যে নিয়ে চলে গেল।

খ) একজন বৃদ্ধ ব্যক্তি Sucenko-কে (রুশ রূপকথার চরিত্র) একটি ঘোড়া দিল। ঘোড়াটি তাকে অন্য রাজ্যে নিয়ে গেল।

গ) একজন জাদুকর আইভানকে (রুশ রূপকথার চরিত্র) একটি নৌকা দিল। নৌকাটি আইভানকে অন্য রাজ্যে নিয়ে গেল।

ঘ) একজন রাজকুমারী আইভানকে আঙুটি দিল। সেই আঙুটি থেকে কয়েকজন বেরিয়ে এসে আইভানকে অন্য রাজ্যে নিয়ে চলে গেল।

—এই চারটি বাক্যের প্রেক্ষিতে *dramatis personae* (বাংলা পরিভাষায় ‘ভূমিকা-নির্বাহক’ বলছেন অনেক আখ্যানবিদ) এর বদল ঘটছে। কিন্তু তাদের ক্রিয়া অর্থাৎ action এবং কার্য অর্থাৎ function এর বদল ঘটছে না। সহজ করে বুঝতে চাইলে দেখা যাবে প্রতিটি ঘটনাতেই একজন অপরজনকে কিছু দিচ্ছে। এবং যে পাচ্ছে সে একজায়গা থেকে অন্য জায়গায় চলে যাচ্ছে। অর্থাৎ এই চারটি ঘটনা প্রায় একইরকম ঘটনা। তালিকা করলে একদিকে সম্রাট, বৃদ্ধ, জাদুকর, রাজকুমারী। অন্যদিকে নায়ক, সুসেঙ্কা, আইভান প্রায় একরকম ভূমিকা পালন করছে। অর্থাৎ ভূমিকা নির্বাহকদের মধ্যে কোন স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্য খুঁজে পাওয়া যাচ্ছে না। কিন্তু ভূমিকা নির্বাহকদের ক্রিয়ার দিকে নজর দিলে দেখা যাবে ঘটনার ক্রিয়াগুলির মধ্যে প্রকৃতিগতভাবে অনেক পার্থক্য আছে, তাই কার্যকে প্রপ function বলছেন। কাহিনির পরিপ্রেক্ষিত অনুযায়ী বৈশিষ্ট্যের কথাও বলছেন।

কার্য নির্বাহণ হল কাহিনির স্থিতিশীলতা (Stable) ও ধ্রুবক (Constant) উপাদান। যা কাহিনির বুননের মূল উপাদান তৈরি করে। কার দ্বারা, কীভাবে কার্য সম্পন্ন হয়েছে তা বোঝা যায়। কার্য নির্বাহণের সংখ্যা রূপকথায় সাধারণত কম। এবং কার্যের ক্রম সাধারণত একমুখী সরল হয়ে থাকে। ফলে সব রূপকথাকে প্রায় একইরকম মনে হয়। রূপকথার কার্য নির্বাহণের এই বিশেষ বৈশিষ্ট্যের কথা বলছেন প্রপ। এবং একত্রিশটি কার্য নির্বাহণের কথা বলছেন। এই একত্রিশটি কার্য নির্বাহণের উল্লেখ করে তিনি বিশদে তা আলোচনা করেছেন *The Functions of Dramatis Personae* গ্রন্থে। তিনি প্রত্যেক কার্য নির্বাহণের উল্লেখ করে তার সংজ্ঞা দিয়েছেন। নির্বাহণের সেই তালিকা তৈরি করার চেষ্টা করা হল যে তালিকা প্রায় ক্রমানুসারে রুশ রূপকথাতে অনুসরণ করা হয়েছে। একটি রূপকথাতে সকল বৈশিষ্ট্য না থাকলেও যে বৈশিষ্ট্যগুলি দেখা যাচ্ছে, তার পরবর্তী ক্রম অনুসারে সম্পূর্ণ কাহিনি এগিয়েছে।

সম্ভাব্য কার্য নির্বাহের উদাহরণ স্বরূপ বাক্য	আখ্যানের বৈশিষ্ট্য
১) বাড়ি থেকে কোন সদস্য নিরুদ্দেশ হয়ে যাওয়া।	অনুপস্থিতি
২) কাহিনির নায়কের উপর বিশেষ নিষেধাজ্ঞা আরোপ।	নিষেধ/বারণ
৩) সেই নিষেধাজ্ঞা পালন না করা।	অমান্য
৪) শত্রুপক্ষের অনুপ্রবেশ।	পরিদর্শন
৫) শত্রুপক্ষ কর্তৃক নায়কের খবর নেওয়া।	অনুসন্ধান
৬) শত্রুপক্ষের প্রতারণা করে নায়কের সম্পত্তি নিয়ে নেওয়ার চেষ্টা।	ছলচাতুরি
৭) শত্রুপক্ষের প্রতারণার ফাঁদে নায়কের জড়িয়ে পড়া।	অনিচ্ছাকৃত সহায়তা
৮) শত্রুপক্ষ কর্তৃক নায়কের ক্ষতিসাধন	দুর্বৃত্ততা
৯) শত্রুপক্ষের সঙ্গে মধ্যস্থতা করার জন্য নায়ককে অন্যত্র পাঠিয়ে দেওয়া।	মধ্যস্থতা
১০) নায়কের সম্মতি অথবা অসম্মতি।	বিপরীত ক্রিয়ার সূচনা
১১) নায়কের বাড়ি ছেড়ে অন্যত্র গমন।	রওনা
১২) নায়কের সাহায্যকারীর প্রথম আবির্ভাব।	সহায়তাকারী
১৩) সাহায্যকারীর প্রতি নায়কের বিরোধিতা।	প্রতিক্রিয়া
১৪) নায়ক কোনও বস্তু বা প্রাণীর প্রতি অধিকার লাভ।	লাভের সম্ভাবনা
১৫) নায়ক নির্দিষ্ট জায়গায় গিয়ে পৌঁছাল বা তাকে নিয়ে যাওয়া হল।	স্থানান্তরণ
১৬) নায়ক ও শত্রুপক্ষের সরাসরি লড়াই।	বিবাদ
১৭) নায়কের পরিচয় চিহ্নিত করা।	চিহ্নিতকরণ
১৮) শত্রুপক্ষের পরাজয়।	জয়
১৯) দুর্ভাগ্যের সাময়িক নিষ্পত্তি।	চূড়ান্ত নির্বণ

২০) নায়ক ফিরে এলেন।	প্রত্যাবর্তন
২১) নায়ককে তাড়া করা হল।	পশ্চাদ্ধাবন
২২) সেখান থেকে নায়ককে উদ্ধার করা হল।	উদ্ধার
২৩) নায়ক অন্যত্র লুকিয়ে পৌঁছাল।	গোপনে গমন
২৪) নকল নায়ক ভিত্তিহীন দাবি করে।	অযৌক্তিক দাবি
২৫) কঠিন কাজের দায়িত্ব এসে পড়ে নায়কের কাছে।	কঠিন দায়িত্ব
২৬) কাজ শেষ হয়।	সমাধান
২৭) নায়ককে সবাই স্বীকৃতি দিল।	স্বীকৃতি
২৮) শত্রুর স্বরূপ প্রকাশ।	সমস্যার উৎস সন্ধান
২৯) শত্রুকে নতুন করে চেনা।	শত্রুর রূপ বদল
৩০) শত্রুর শাস্তি হল।	শাস্তি
৩১) নায়কের বিয়ে ও সিংহাসন লাভ।	পরিণয়

রুশ রূপকথাতে এই ক্রমানুযায়ী কাহিনি বর্ণিত হত। কোনও ভাবেই পরের ক্রমের ঘটনা আগে ঘটে যায় না। কোনও একটি কার্য নির্বাহণ না থাকলেও ক্রমের বদল ঘটে না। প্রপের আলোচনা কার্য নির্বাহণ নিয়ে, তবুও তিনি ‘The Distribution of Functions Among Dramatis Personae’ অধ্যায়ে দেখাতে চেয়েছেন কার্য নির্বাহণগুলি কীভাবে নির্বাহকদের মধ্যে ছড়িয়ে পড়ছে। তাঁর মতে অনেক কার্য নির্বাহণ একসঙ্গে যুক্ত হয়ে একটা ক্রিয়া-পরিসর তৈরি করে। ক্রিয়া পরিসরগুলি হল—

১) শত্রুর ক্রিয়া-পরিসর, ২) দাতার ক্রিয়া পরিসর, ৩) সাহায্যকারীর ক্রিয়া পরিসর, ৪) রাজকুমারীর ক্রিয়া পরিসর, ৫) প্রেরকের ক্রিয়া পরিসর, ৬) নায়কের ক্রিয়া পরিসর, ৭) নকল নায়কের ক্রিয়া পরিসর।

এই সাতটি ক্রিয়া-পরিসরকে কাহিনির চরিত্রের মধ্যে দেখানোর জন্য তিনি তিন রকমের সম্ভাবনার কথা বলেছেন।

১) ক্রিয়া পরিসর বিশেষ চরিত্রের জন্য প্রযোজ্য।

২) একটি চরিত্র একাধিক ক্রিয়া-পরিসরে সংযুক্ত।

৩) একাধিক চরিত্র একই ক্রিয়া পরিসরে সংযুক্ত হতে পারে কাহিনিতে।

একশোর অধিক রুশ রূপকথাকে একত্রিশটি নির্বাহণ, সাতটি ক্রিয়া পরিসর দিয়ে প্রপ কাহিনির গঠন বিশ্লেষণ যেমন করেছেন, তেমনি আখ্যানের অধোগঠন সম্পর্কে সকলকে সচেতন করেছেন। প্রপের এই ধারণা সরল, একরৈখিক কাহিনির ক্ষেত্রে যতটা প্রযোজ্য জটিল কাহিনির ক্ষেত্রে প্রযোজ্য নয়। তাঁর এই সাধারণ মডেল নিয়ে বহু সমালোচক জানিয়েছেন এই মডেল *ওডিসি, ডিভাইন কমেডি* এর মতন রচনাকে ব্যাখ্যা করা যায় না।

...such as *Odyssey* the *Divine Comedy*, and *War and Peace* “really are” variations on an identical deep structure? ^{৩৬}

কেউ কেউ হেনরি জেমস্ এর উপন্যাসের জটিল চরিত্র প্রসঙ্গ তুলে জানাচ্ছেন— প্রপের ধারণা দিয়ে তা ব্যাখ্যা করা সম্ভব নয়। যদিও আখ্যানতত্ত্বের ক্রমবিকাশে প্রপের তাত্ত্বিক ধারণার গুরুত্ব কম নয়।

২.২.৭ ক্লোড লেভি-স্ট্রাসের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা:

ফরাসি নৃতত্ত্ববিদ প্রপের রূপকথা অবলম্বনে আখ্যান কাঠামো গঠনের প্রসঙ্গে বলেন, রূপকথার উৎস মূলত মিথ বা পুরাণ। এই থেকে প্রপের ধারণার সঙ্গে লেভি-স্ট্রাসের চিন্তার সংযোগ স্থাপিত হয়। অনেকে মনে করেন প্রপের ধারণার অভিমুখে লেভি-স্ট্রাসের ধারণা এগিয়েছে—

...indebted to Vladimir Propp’s study of Russians fairytales. Transposing Propp’s idea to the field of myths. ^{৩৭}

এ বিষয়ে লেভি স্ট্রাসের গ্রন্থ *The Structural Study of Myth* (১৯৫৫)। মিথের ধারণা দিতে গিয়ে তিনি জানাচ্ছেন মিথের উপাদান সম্পর্কে পৃথকভাবে জানা সম্ভব নয়, উপাদানগুলি পারস্পরিক সম্পর্কের ভিত্তিতে তৈরি হয়ে থাকে। মিথ মূলত ভাষা নির্ভর, তাই সেখানে ধ্বনিমূল, রূপমূল ইত্যাদি থাকে, কিন্তু তা ছাড়া থাকে একটি জটিল বিন্যাস, যাকে তিনি নাম দিচ্ছেন ‘mytheme’ (মিথিম)। Phoneme ও morpheme এর সঙ্গে মিল রেখে ‘mytheme’ (মিথিম) শব্দটি তৈরি হয়েছে। তিনি বলছেন, মিথিম একটি বাক্যে প্রকাশ পায়। যেমন— ‘ইডিপাস তার বাবাকে হত্যা করল।’ কোনও মিথিম আলাদাভাবে কোনও অর্থ প্রকাশ করতে পারে না। একসঙ্গে অনেকগুলি মিথিম অর্থ তৈরি করতে পারে। তিনি মূলত এই ধারণা ‘ইডিপাস’ অবলম্বনে দেন। এইক্ষেত্রে তিনি অনুভূমিক ও উলম্ব এই দুভাবে পাঠ নেওয়ার কথা জানাচ্ছেন। প্রথম অক্ষে মিথিমগুলি যেভাবে এসেছে তা দিয়ে অর্থ প্রকাশ করা সম্ভব নয়। এর জন্য উলম্ব বিন্যাসের প্রয়োজনীয়তা আছে। অনুভূমিক ও উলম্বভাবে মিথিমের বিন্যাস দেখিয়েছেন—

১	২	৩	৪
জিউস ইউরোপাকে ধর্ষণ করে এবং ক্যাডামোস তার বোন ইউরোপাকে কামনা করে			
		ক্যাডামোস ড্রাগনকে হত্যা করে	
	Spartoi একে অপরকে হত্যা করে।		
			ল্যাবাডাকোসের অর্থ খোঁড়া?
	ইডিপাস তার বাবাকে হত্যা করে।		লাইয়ুসের অর্থ বাঁদিকে বাঁকা?

		ইডিপাস স্ফিংস (Sphinx) -কে হত্যা করে,	
			ইডিপাস শব্দের অর্থ স্ফীত-পদ
ইডিপাস জোকাস্তাকে বিয়ে করে, যে তার মা			
	ইটিওক্লোস তার ভাই পলিনিসেসকে হত্যা করে		
আন্তিগোনে তার মৃত ভাই পলিনিসেসকে নিষেধাজ্ঞা অমান্য করে সমাধিস্থ করে।			

অনুভূমিকভাবে মিথিমগুলি বাঁদিক থেকে ডান দিকে তৈরি হয়। কিন্তু প্রত্যেকটি স্তম্ভ উলম্বভাবে পাঠ নিলে প্রত্যেকটি স্তম্ভের মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক দেখা যাবে এবং সেগুলি অর্থ তৈরি করে। তিনি বলছেন—

...something to do with blood relations which are overemphasized, that is, are more intimate than they do should be.^{৩৮}

‘ক’ স্তম্ভটিতে রক্তের সম্পর্ককে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। অর্থাৎ, রক্তের সম্পর্ক যেমন হওয়ার দরকার তার থেকে অনেক বেশি ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক তৈরি হয়। আবার ‘খ’ স্তম্ভটি রক্তের সম্পর্ককে প্রাধান্য দেয় না। ‘ক’ স্তম্ভটির বিপরীত বৈশিষ্ট্য ‘খ’ স্তম্ভ। ‘গ’ স্তম্ভটিকে লেভি-স্ট্রাস বলছেন ‘slaying monsters’। যেখানে দুটি হত্যাকাণ্ডের ঘটনা আছে। ‘ঘ’ স্তম্ভটিতে কোনও বাক্য নেই, শব্দ ধরে বৈশিষ্ট্যের বর্ণনা দেওয়া হয়েছে। ‘গ’ স্তম্ভটি ‘ঘ’ স্তম্ভের বিপরীত। একদিকে দানবের হত্যার কথা, অন্যদিকে মানুষের কথা বলা হয়েছে। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে মিথিমগুলি এককভাবে কোনও অর্থ প্রকাশ করছে না। পারস্পরিক সম্পর্কের ভিত্তিতে অর্থ তৈরি করছে। লেভি-স্ট্রাস দাবি করেন যে, মিথ সংশয়ের সৃষ্টি করে— যার একদিকে

মনুষ্যপ্রজাতির সৃষ্টি উৎস পৃথিবী— এই ধারণা ব্যক্ত হয়, অন্যদিকে পৃথিবীতে মনুষ্যপ্রজাতির সৃষ্টির তত্ত্বের ধারণা প্রকাশ পায়।

প্রপ মূলত জোর দিয়েছিলেন একরৈখিক (Syntagmatic) আখ্যান বিশ্লেষণের উপর, নির্দিষ্ট একটি ক্রমের উপর। কিন্তু লেভি-স্ট্রাস বৈকল্পিক (Paradigmatic) আখ্যান বিশ্লেষণের উপর জোর দিলেন। আখ্যানে রূপকথা যেভাবে একরৈখিক বিন্যাসে অর্থ বোঝা যায়, মিথের সেই বিশ্লেষণ দ্বারা অর্থ অনুধাবন করা যায় না। মিথের অর্থ উল্লেখ্যভাবে বৈকল্পিক বিন্যাসের উপর নির্ভর করে। অনেক সমালোচক লেভি-স্ট্রাসের এই ধারণাকে গ্রহণ করেননি। তবে আখ্যানের কাঠামো বিশ্লেষণে একটি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ মডেল তৈরি করেন লেভি-স্ট্রাস।

২.২.৮ এ. জে. গ্রিমাসের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা:

প্রপের ধারণাকে সামনে রেখে এ. জে. গ্রিমাস (Algirdas Julien Greimas, 1917-1992) আখ্যানের ধারণা তৈরি করেন। তাঁর লেখা গ্রন্থের নাম *Structural Semantics*। মূল গ্রন্থটি ফরাসি ভাষায় ১৯৬৬ খ্রিষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। এই সময়েই *কমিউনিকেশনস্* (*Communications*) নামক পত্রিকায় গ্রিমাসের আখ্যানতত্ত্ব বিষয়ক লেখা প্রকাশ পায়। সোস্যুরের ‘Binary oppositions’ ধারণার ভিত্তি ছিল চিহ্নবিজ্ঞান (semiotics), যার উপর ভিত্তি করে গ্রিমাস লেখেন *Structural Semantics*। তিনি এই ধারণা মূলত শব্দার্থতত্ত্বের উপর ভিত্তি করে লেখেন। প্রপের আখ্যান কাঠামোর ধারণা মূলত বিষয়ভিত্তিক, খুব বেশি গঠনভিত্তিক (Structural) নয়। এই ভাবনা থেকেই গ্রিমাস বিমূর্ত ধারণা প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন। সোস্যুরের ধারণার ভিত্তি ছিল ধ্বনি, অন্যদিকে গ্রিমাসের ধারণার ভিত্তি শব্দ। গ্রিমাস লক্ষ করেন মানুষ জাগতিক বিষয়ের অর্থ বুঝে নিতে Binary oppositions এর ধারণার উপর ভিত্তি করে থাকে। গ্রিমাস প্রপের এই ধারণার এককটিকে বলছেন শব্দার্থগত একক (Semantic unit)। শব্দার্থের একক হিসেবে তিনি ‘seme’ শব্দটি ব্যবহার করেন। এই ‘seme’ উদাহরণ হিসেবে বলা যায়— আলো-অন্ধকার, উঁচু-নীচু, পুরুষ-নারী ইত্যাদি। তবে তিনি নিজের ধারণাকে এই জায়গায় সীমাবদ্ধ করে রাখেননি। বরং তিনি দুধরনের Binary

oppositions এর কথা বলছেন। ‘ক’ হল ‘খ’ এর বিপরীত। যেখানে বৈপরীত্য ও নঞর্থকতায় যেকোনো অস্তিত্বকে বুঝতে চাওয়া দ্বি-অভিমুখীনতার পরিচয় দেয়। গ্রিমাস ব্যাখ্যা করছেন—

$$(+ক) : (+খ) :: (-ক) : (-খ)$$

গ্রিমাসের মত অনুযায়ী এটি Binary oppositions-এর actantial Model-এর ভিত্তি। যা হল আখ্যানের অধোগঠন। যার উপর ভিত্তি করে বহু গল্প, কাহিনির অধোগঠনের নির্মাণ হয়। লক্ষ করলে বোঝা যাবে বিষয়টি সোস্যুরের ‘লাং’ ‘পারোল’ ধারণার সঙ্গে সাদৃশ্য সূচক। এমনকি চমস্কির ‘Competence’, ‘Performance’ এর তুলনা আনা যায় এই প্রসঙ্গে। তাঁর মতে মানুষ যেহেতু কথা বলা প্রাণী তাই ভাষার অধোগঠনের সঙ্গে কাহিনির অধোগঠনের মিল থাকাটাও স্বাভাবিক। যদিও আমাদের কাছে একটি গল্প অপরটির থেকে পৃথক হিসেবে বর্ণিত হয়। কিন্তু আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করলে বোঝা যাবে সব গল্পের আখ্যান কাঠামো প্রায় এক। এটি অনেকটা নাটকের মতন, নাটকে যেমন ক্রিয়ার বিষয় বদল হয়, ক্রিয়া যার দ্বারা সম্পন্ন হয় সে চরিত্রের বদল হয়, কিন্তু নাটকের যে ব্যাকরণগত কাঠামো তার বদল হয় না। যাকে বলা হয় ‘enunciation-spectacle’।

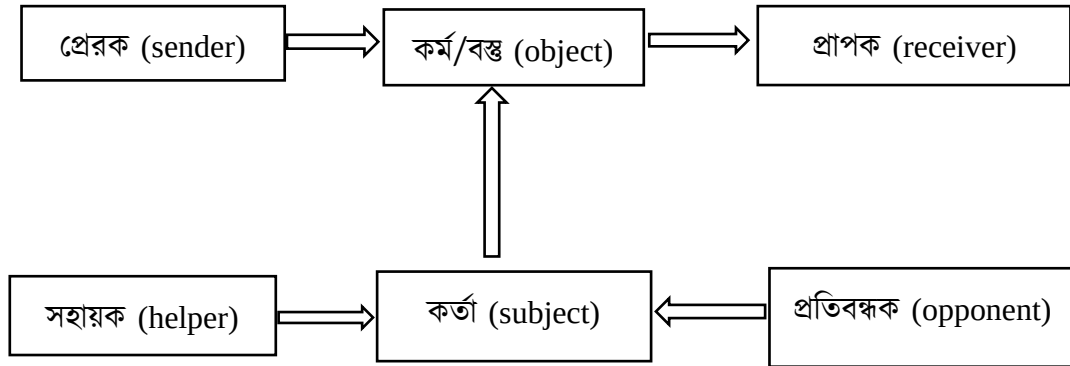
এখান থেকেই তিনি বাক্যের গঠনের সঙ্গে আখ্যান গঠনের তুলনামূলক আলোচনাতে চলে যান। তাঁর মত অনুযায়ী বাক্যে যেমন কর্তা-কর্ম-ক্রিয়া (Subject-verb-object) থাকে, তেমনভাবেই আখ্যানও একইরকম কোনও মূল গঠন থেকে রূপ নিয়েছে। আখ্যান তৈরির ক্ষেত্রে একেকটি শব্দার্থগত একক অর্থাৎ ‘seme’ প্রতিফলিত হয় ‘Actant’ বা কারক হিসাবে। গ্রিমাসের মতে এই ‘Actant’ বা কারক তিন জোড়া। যা অবশ্যই বিপরীতধর্মী জোড় বা Binary oppositions তৈরি করে।

১) কর্তা (subject) / কর্ম (object)

২) প্রেরক (sender) / প্রাপক (receiver)

৩) সহায়ক (helper) / প্রতিবন্ধক (opponent)

গ্রিমাস মূলত level of function নিয়ে আলোচনা করেছেন। যেখানে তিনি ‘Actant’ বা কারককে চরিত্র হিসাবে দেখাতে চাননি। তিনি এটিকে একটি ভূমিকা হিসেবে দেখেছেন। সোস্যুরের ধারণা অনুসারে যেমন ‘লাং’ আখ্যানের মধ্যে একটি বিমূর্ত ধারণা। এখানে চরিত্রের কোনও ভূমিকা নেই। তবে Actant বা কারক মূর্ত রূপ পায় কাহিনিতে, তখন তা চরিত্রের ‘Actant’ বা কারক। গ্রিমাস এটিকে অ্যাকটর (Acteur) বলছেন। যা ভূমিকা হিসেবে ছিল, তা কাহিনিতে ভিন্ন ভিন্ন চরিত্রের ভূমিকা পালন করে। যেকোনও আখ্যানে এই বিপরীতধর্মী জোড়কে গ্রিমাস কীভাবে দেখিয়েছেন তা হকের সাহায্যে—

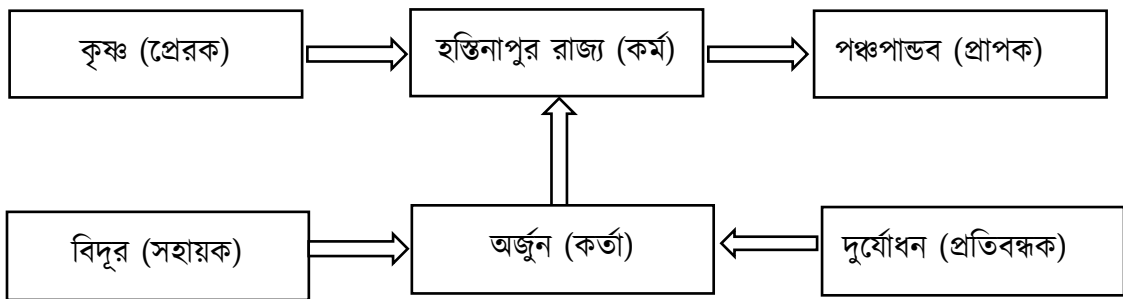


প্রপ সাতটি ক্রিয়া-পরিসরের উল্লেখ করেছিলেন। গ্রিমাস তা কমিয়ে তিন জোড়া বিপরীতধর্মী জোড়ে রূপ দেন। তিনি অনেক বেশি জোর দিলেন আখ্যানের কাঠামোভিত্তিক পারস্পরিক সম্পর্কের ওপর—

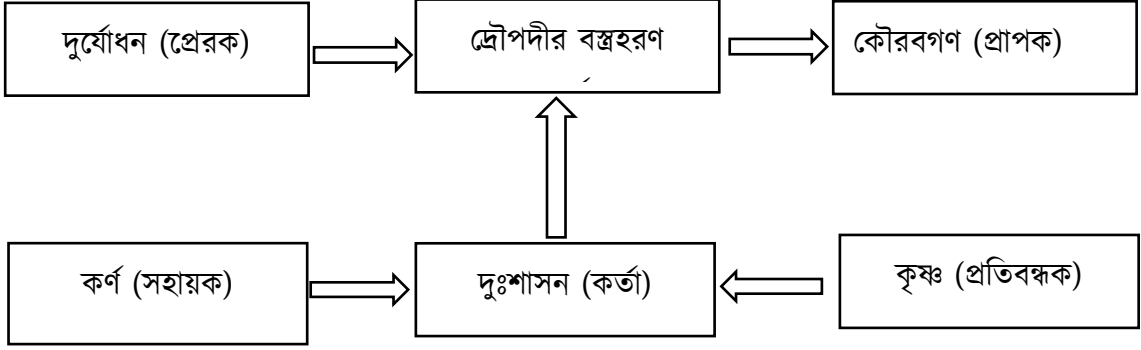
প্রথমত, কর্তা ও কর্মের উপর ভিত্তি করে প্রপ সাতটি ক্রিয়া পরিসর তৈরি করতে গিয়ে নায়ক ও রাজকুমারীর কথা বলেছেন, যারা কর্তা এবং কর্ম। এখানে নায়কের লক্ষ হলেন রাজকুমারী। কর্তার কর্ম মানুষ হবে তার কোনও মানে নেই। তবে অনেকসময় তা হয়ে থাকে।

দ্বিতীয়ত, প্রেরক (sender) ও প্রাপক (receiver) এর সংযোগকে প্রপ ক্রিয়া-পরিসরের আলোচনায় রাজকুমারী ও তার বাবাকে অন্তর্গত করেছেন। এখানে বিভ্রান্তি তৈরি হয়। একবার রাজকুমারীর বাবা হয়ে যান অভীষ্ট, দ্বিতীয়বার হয়ে যান প্রেরক। গ্রিমাস সংযোগের সাপেক্ষে প্রেরক হিসেবে বাবা এবং প্রাপক হিসেবে রাজকুমারীকে দেখালেন। তবে কর্তা-কর্ম এবং প্রেরক-প্রাপক চারটি কারকের ভূমিকা দুটি অ্যাকটর (acteur) বা চরিত্র দ্বারাই সাধিত হতে পারে। নায়ক-নায়িকা প্রসঙ্গে বলা যায়— নায়ক (কর্তা ও প্রাপক), নায়িকা (কর্ম ও প্রেরক)। জটিল আখ্যানের ক্ষেত্রে অভীষ্ট লক্ষ্য কোনও বস্তু হলে চারটি অ্যাকটর (acteur) সংযুক্ত থাকে।

তৃতীয়ত, সহায়ক (helper) ও প্রতিবন্ধক (opponent) প্রপ এই দুই ক্রিয়া পরিসরকে দাতা ও সহায়তাকারী হিসেবে দেখিয়েছিলেন। গ্রিমাস একত্রিত করে সহায়ক কারককে পরিণত করলেন। প্রতিবন্ধক হিসেবে শত্রুপক্ষকে অন্তর্গত করা হয়েছে। অভীষ্ট লক্ষ্যে পৌঁছানোর ক্ষেত্রে যেমন সহায়তা লাভ করতে পারে, তেমনি আবার নানা প্রতিবন্ধকতা আসতে পারে। সহায়ক ও প্রতিবন্ধকতা বস্তু হতেও পারে। গ্রিমাস তাঁর এই মডেল মার্কসীয় তত্ত্ব আশ্রয়ে বুঝিয়েছেন। সেখানে— কর্তা (subject)– মানুষ, অভীষ্ট (object)– শ্রেণিহীন মানুষ, প্রেরক (sender)– ইতিহাস, প্রাপক (receiver)– মানবসভ্যতা, প্রতিবন্ধকতা (opponent)– বুর্জোয়া শ্রেণি, সহায়ক (helper)– শ্রমিক শ্রেণি। মহাভারত অবলম্বনে এই মডেলটি দেখানো যেতে পারে।



একই চরিত্র কীভাবে কাহিনিতে একাধিক ভূমিকা পালন করে তা মহাভারত থেকে দেখা যেতে পারে।



প্রপের একত্রিশটি নির্বাহকে গ্রিমাস কুড়িটির মধ্যে দেখিয়েছেন। যার মূল ভিত্তি হল বিপরীতধর্মী জোড় গঠন করা। প্রপ কার্যকারণ সম্পর্কের ভিত্তিতে নিষেধাজ্ঞা ও নিষেধাজ্ঞা অমান্য করার দুটি কার্য নির্বাহকে এক করে দিয়েছেন। গ্রিমাস সমস্ত নির্বাহকে সম্পর্কের ভিত্তিতে দেখেছেন, তাদের স্বতন্ত্র অস্তিত্বকে স্বীকার করেননি। প্রপ একটি নির্বাহে দেখাচ্ছেন ‘নায়ক আদেশপ্রাপ্ত হয়ে কোথাও যাচ্ছে’। আবার অন্য নির্বাহে দেখাচ্ছেন ‘নায়ক বাড়ি ছাড়ল’। গ্রিমাস এই দুটিকে জুড়ে দিচ্ছেন। আদেশ এবং আদেশ পালন। এরফলে দুধরনের আখ্যান কাঠামো তৈরি হচ্ছে। যথা— সদর্থক প্রতিষ্ঠা (যেখানে আদেশ পালন করা হয়) এবং নঞর্থক প্রতিষ্ঠা (যেখানে আদেশ অমান্য করা হয়)।

গ্রিমাস কুড়িটি নির্বাহকে তিনটি কাঠামো দ্বারা দেখিয়েছেন। যাকে বলা হয়েছে Syntagm।

প্রথম, Syntagmes Contractuels বা চুক্তিমূলক কাঠামো: এখানে কর্তা বিশেষ কাজের দায়িত্ব পায় প্রেরক দ্বারা, এবং প্রেরিত হয় নির্দিষ্ট কোনও উদ্দেশ্যে। নায়ক সেই কাজ সম্পন্ন

করতে পারে, আবার না করতেও পারে। এসবের শেষে মিলন হবে অথবা দোষী প্রমাণিত হবে।

দ্বিতীয়, Syntagmes Performanciels বা সম্পাদনামূলক কাঠামো: কর্তার সংগ্রাম, সহায়কের সহায়তা, শত্রুর প্রতিবন্ধকতা এই সবকিছু ঘটে।

তৃতীয়ত, Syntagmes disjonctionnels বা বিয়োজনমূলক কাঠামো: এই অংশে নায়কের ঘর ত্যাগ করে প্রতিবন্ধকতায় পড়ার আগের পর্ব। ফলে এখানে পুরোনো ঘর বা প্রাসাদ ত্যাগ, নতুন স্থানে গমন এই অংশ সংযুক্ত হয়।

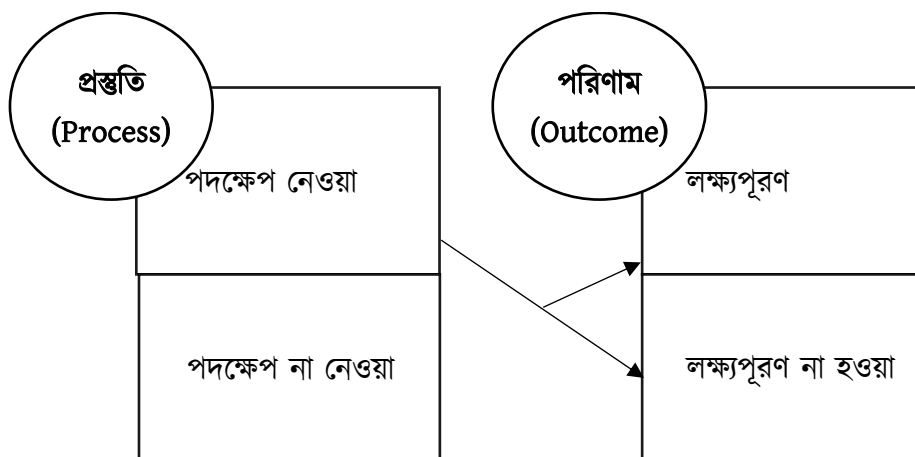
২.২.৯ ক্লোদ ব্রেমোণ্ডের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা:

প্রপের *Morphology of the Folktale* এর অনুসরণে ক্লোদ ব্রেমোণ্ড ১৯৬৬ খ্রিষ্টাব্দে *কমিনিকেশনস্ (Communications)* পত্রিকায় আখ্যানের গঠন সংক্রান্ত একটি ধারণা দেন। যার ইংরেজি অনুবাদের নাম *The Logic of Narrative Possibilities*। তিনি প্রপের নির্বাহণের ধারণাকে গ্রহণ করেন। এই নির্বাহণকে তিনি আখ্যানের মূল একক হিসেবে দেখালেন। অনেকগুলি নির্বাহণ মিলে একটা বিন্যাসের মধ্যে দিয়ে আখ্যান তৈরি করে। ব্রেমোণ্ড বললেন— প্রাথমিক বিন্যাস (elementary sequence) পদ্ধতির দ্বারা তিনটি নির্বাহণের সংযোগ থাকতে হবে। যেখানে একটি নির্বাহণ কোনও ক্রিয়া সম্পন্ন করবে বা ঘটনার পূর্বাভাস দেবে। অন্যটি ক্রিয়া সম্পন্ন করবে বা ঘটাবে, এবং শেষেরটি ঘটনার পরিণামের মধ্যে দিয়ে সমাপ্ত হবে। প্রপের থেকে ব্রেমোণ্ডের পদ্ধতি আলাদা কারণ এই তিনটি নির্বাহণ একটি বন্ধন তৈরি করে— ১) সম্ভাবনা, ২) প্রস্তুতি ৩) পরিণাম।

...differ from Propp's method in that none of these functions lead necessarily to the following function in the sequence. ^{৩৯}

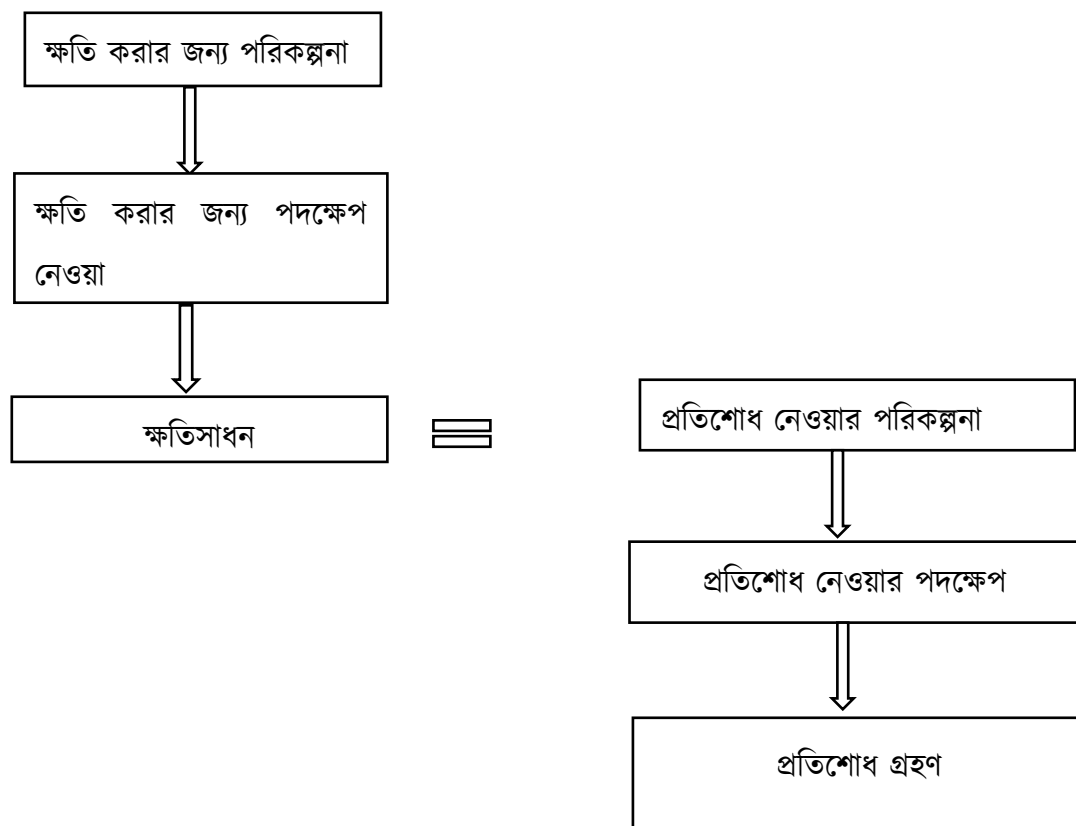
প্রথমেই ক্রিয়ার দ্বারা সংঘটিত বা ঘটনাতে প্রকাশিত হবে এমন সম্ভাবনার আভাস পাওয়া যায়। দ্বিতীয়তে ক্রিয়া বা ঘটনা নিষ্পন্ন হবে, আবার না হতেও পারে। ঘটনা এরপর সমাপ্তি

হতে পারে, অথবা সমাপ্তি না হতেও পারে। শেষের পরিণাম অংশে সফল হতে পারে আবার হতেও পারে। এই ধরনের সম্ভাবনা (Possibility) ব্রেমোণ্ড ছকের সাহায্যে দেখান—



যে কোনও প্রাথমিক বিন্যাস জটিল বিন্যাস তৈরি করে। জটিল বিন্যাস তৈরি হয় তিনটি উপায়ে।

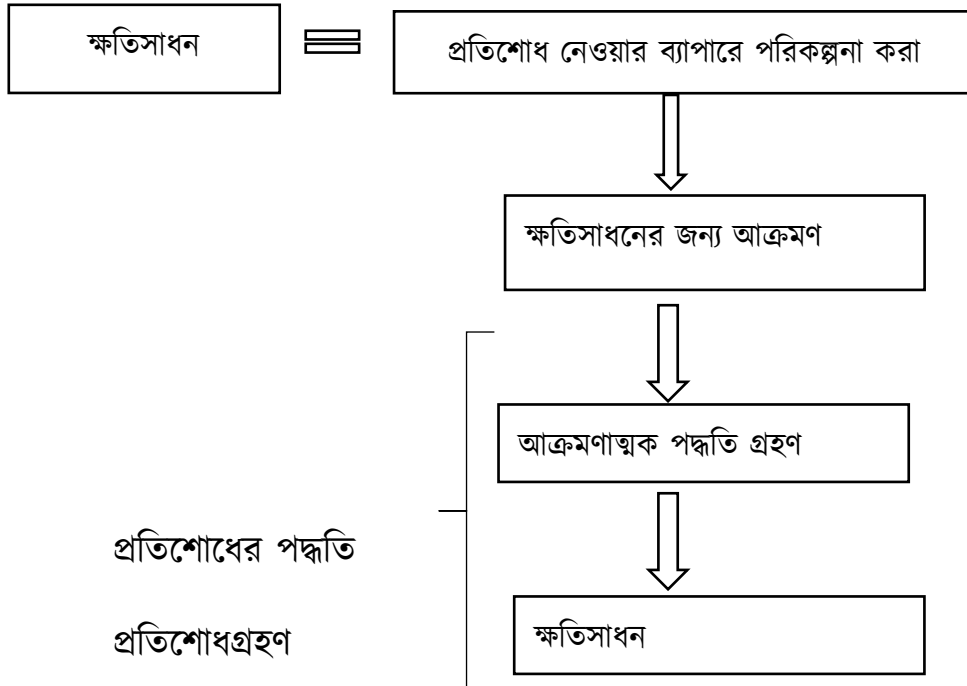
১) End-to-end Series:



বাংলায় এই End-to-end Series কে অনেকে নাম দিয়েছেন ‘অন্ত্যাদি পারস্পর্য’। একটি বিন্যাসের শেষ, অন্যটি বিন্যাসের শুরু ‘=’ চিহ্ন দিয়ে বোঝানো হয়েছে। একই ঘটনা একই সঙ্গে দুটি স্পষ্ট নির্বাহকে প্রকাশ করে। ক্ষতিসাধন হল সক্রিয়, প্রতিশোধগ্রহণকারী নিষ্ক্রিয়। সেখানে গিয়ে নতুন বিন্যাস তৈরি হয়, যেখানে প্রতিশোধগ্রহণকারী সক্রিয় হয়ে ওঠে।

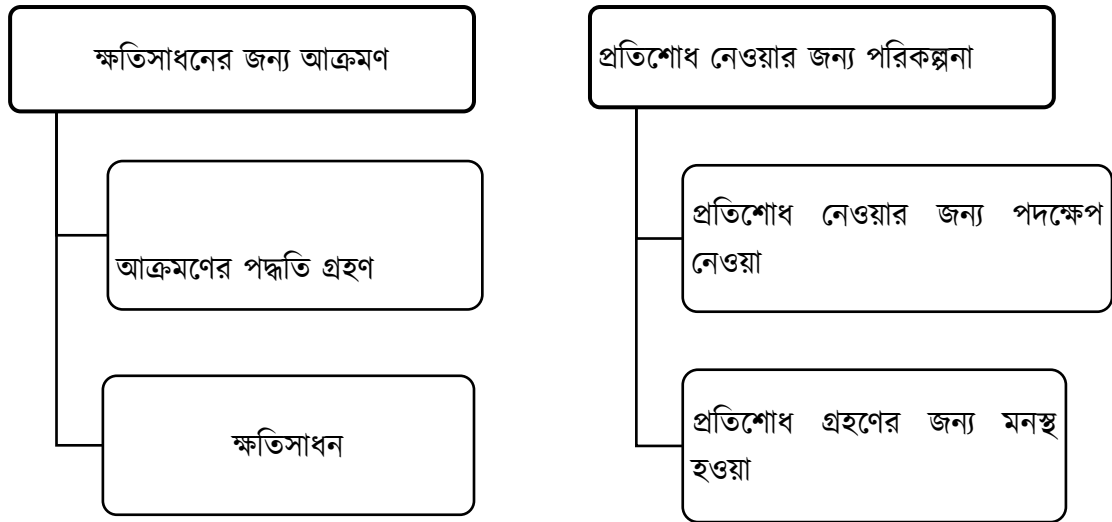
২) Enclave:

এই শব্দের অর্থ পরিবেষ্টন করা, যাকে ব্রেমোণ্ড বলছেন ‘Enclave’। এই ধরনের বিন্যাস বিশেষ লক্ষ্যে উপনীত হওয়ার জন্য অন্য বিন্যাসের অন্তর্গত হয়ে পড়ে।

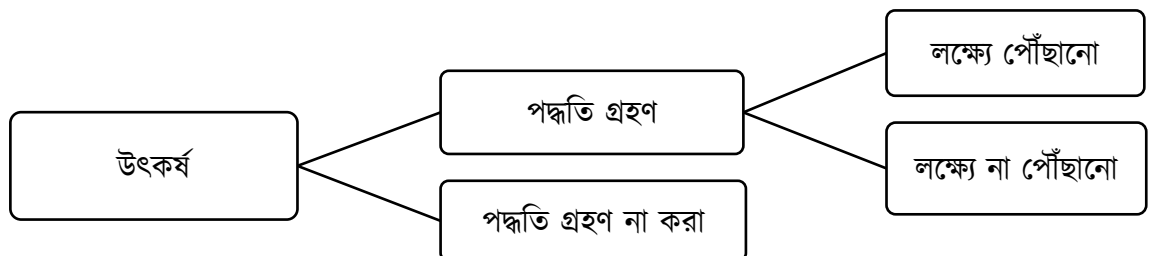


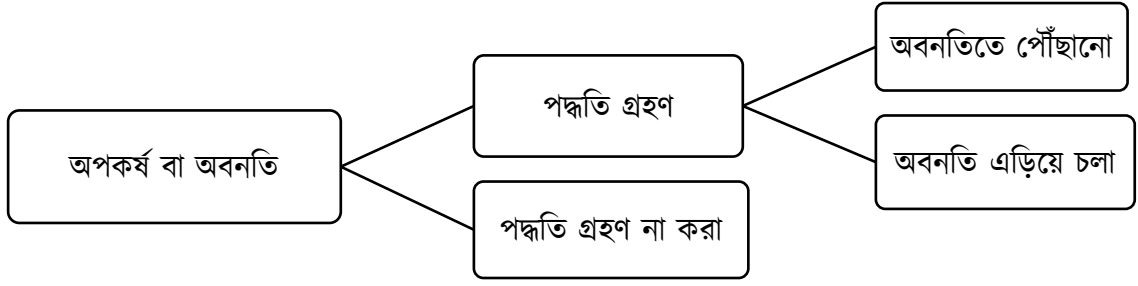
৩) Coupling:

ব্রেমোণ্ড তার আখ্যান তত্ত্বে বলেন যে আখ্যানের ঘটনাগুলো পরস্পরের সঙ্গে যুক্ত বা সংযুক্ত হয়ে একটি ক্রমবিন্যাস তৈরি করে, যা আখ্যানের গতিশীলতা ও অর্থ সৃষ্টি করে। Coupling-এর মাধ্যমে আখ্যানের বিভিন্ন functions বা ঘটনা একে অপরের সঙ্গে জড়িত হয়।



একই ঘটনার দুটি সংঘটক প্রেক্ষিতে দুটি নির্বাহণকে স্পষ্ট করে তোলে। একই ঘটনা ‘সংঘটক-ক’ তে ‘ক্ষতিসাধনের জন্য আক্রমণ’ এবং ‘সংঘটক-খ’ তে ‘প্রতিশোধ নেওয়ার জন্য পরিকল্পনা’। অর্থাৎ একজন অন্যজনের ক্ষতি করতে গেলে অন্যজন প্রতিশোধ নেওয়ার জন্য প্রস্তুত হবে। এই জোড় প্রক্রিয়া চলবে। আখ্যান চক্র বা Narrative Cycle এর কথা বলতে গিয়ে ব্রেমোন্ড জানাচ্ছেন আখ্যানের ঘটনাকে দুটি ভাবে দেখা যায়— ১) উৎকর্ষ বা Amelioration, ২) অপকর্ষ বা Degradation। এই দুই ধরনের বিন্যাস এভাবে দেখানো যেতে পারে।





উৎকর্ষ বা উন্নতি কাহিনির শেষে আসতে পারে, এবং তারপর কাহিনি শেষ হয়ে যেতে পারে। আবার কোনও বিশেষ অবনতি দ্বারা কাহিনি শেষ হতে পারে। তারপর সেখান থেকে আবার কাহিনি উৎকর্ষের দিকে এগোতে পারে। এইভাবেই কাহিনি এগিয়ে চলে।

২.২.১০ জভেতন তোদোরভের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা:

ফ্রান্সের সাহিত্যতাত্ত্বিক জভেতন তোদোরভ (১৯৩৯-২০১৭) আখ্যানতত্ত্বে নতুন ভাবনার সূচনা করেন। ‘Narratology’ যাকে বাংলায় ‘আখ্যানতত্ত্ব’ বলা হয়, এই পরিভাষাটি তাঁর দেওয়া। ১৯৬৫ খ্রিষ্টাব্দে রুশ রূপবাদীদের রচনাকে ফরাসি ভাষায় প্রকাশ করেন। তারপর *Introduction to Poetics* প্রকাশিত হয় ১৯৬৮ খ্রিষ্টাব্দে। ১৯৬৯-এ তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ *Grammar of Decameron* প্রকাশিত হয়। যেখানে তিনি বললেন, “... narratology, the science of narrative.”^{৪০} সাহিত্য বিচারের ক্ষেত্রে তোদোরভ দু-ধরনের দৃষ্টিভঙ্গির কথা বলেছেন, যার একটি হল তাত্ত্বিক দৃষ্টিভঙ্গি (theoretical attitude), অন্যটি বর্ণনামূলক দৃষ্টিভঙ্গি (descriptive attitude)। তাত্ত্বিক দৃষ্টিভঙ্গিতে সাহিত্যের গঠন বিশ্লেষণ থাকে। গঠন বিশ্লেষণে কোনও নির্দিষ্ট বিষয় থাকে না। এছাড়াও তোদোরভ দুধরনের বিপরীতমূলক সাহিত্য বিচারের কথা বলেছেন—একটি অভ্যন্তরীণ, অন্যটি বহিস্থঃ। যার মধ্যে অভ্যন্তরীণ দৃষ্টিভঙ্গি অবশ্যই সাহিত্যের গঠনভিত্তিক সাহিত্য আলোচনা করে থাকে। সাহিত্যের অর্থবোধে পৌঁছাতে গেলে অবশ্যই সেই সাহিত্যের কাহিনির অভ্যন্তরীণ গঠনের বিন্যাসের দিকে নজর দিতে হবে। গঠনবাদীরা মূলত সাহিত্যের নিজস্বতাকে খুঁজতে চেয়েছেন।

সাহিত্যের বিজ্ঞানভিত্তিক আলোচনার জন্য সাহিত্যের নিজস্বতাকে অন্বেষণ করতে হয়। সাহিত্য বিচারের ক্ষেত্রে ‘বিজ্ঞান’ শব্দটি যুক্ত হলেই নানা বিরোধিতা তৈরি হয়। হেনরি জেমস (Henry James) তাঁর বিখ্যাত প্রবন্ধ ‘The Art of Fiction’-এ সাহিত্যে বিজ্ঞানসম্মত পদ্ধতি ব্যবহারের বিরোধিতা করেছেন। হেনরি জেমসের মত, বাস্তবে একটি উপন্যাসের মধ্যে ‘বিশুদ্ধ সংলাপ’ (pure dialogue) বা ‘বিশুদ্ধ বিবরণ’ (pure description) পাওয়া সম্ভব নয়। কারণ,

A novel is a living thing, all one and continuous like any other organism...⁸⁵

উপন্যাসকে জীবদেহ এবং তার উপাদানকে জীবদেহের অঙ্গের মতো পারস্পরিকভাবে সংযুক্ত হিসেবে কল্পনা করার জন্যই হেনরি জেমস সংলাপ বা বিবরণ বিশুদ্ধ অবস্থায় পাওয়া যায় না বলেছেন। তাদোরভ বলছেন, গঠনভিত্তিক বিশ্লেষণের জন্য কোনরকম বিশুদ্ধ ধারণার প্রয়োজন নেই। পদার্থবিদ্যায় যেভাবে তাপমাত্রাকে সরাসরি পর্যবেক্ষণ করতে পারা যায় না, তা পর্যবেক্ষণ করার জন্য কোনও বস্তু বা শরীরে প্রয়োজন হয়। কারণ সেখানে অন্যান্য ধর্ম (property) যেমন, রোধ (resistance), আয়তন (volume) ইত্যাদি থাকে। তেমনি ‘বিবরণ’-ও একটি তাত্ত্বিক ধারণা এবং যাকে বিশুদ্ধ অবস্থায় পাওয়া সম্ভব নয়। মানুষের শরীরের নানা অংশে রক্ত, স্নায়ু, পেশি ইত্যাদি রয়েছে; তবে সেগুলি শরীরের মধ্যে একত্রিত হয়ে থাকে বলেই সেগুলির আলাদা ভাবে পরিচয় দেওয়া যায় না, তা নয়। মানব শরীরের একটি বিশেষ অংশের পরিচয় নেওয়ার মতোই, একটি সাহিত্যকর্মের বিশেষ বিশেষ উপাদানের (component) আলোচনা মাধ্যমে তার প্রত্যেকটি উপাদানকে বুঝে নেওয়া সম্ভব।

সাহিত্যের ব্যাখ্যা মূলত ব্যক্তিনিষ্ঠ (subjective) এবং বিজ্ঞান মূলত বস্তুনিষ্ঠ (objective)। ফলে সাহিত্যের বিজ্ঞানসম্মত আলোচনার বিরোধিতা করা হয়ে থাকে। কিন্তু তাদোরভের মতে, সাহিত্য আলোচকরা সাহিত্যের বিভিন্ন দিক নিয়ে আলোচনা করেন। যখন কোনও সাহিত্যের আলোচনা ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষিতে আলোচনার পরিবর্তে সাহিত্যের

নানারকম উপাদান বা ধর্ম (properties) নিয়ে আলোচনা হয়, তখন সেই আলোচনা তুলনায় অনেক বেশি বস্তুনিষ্ঠ হয়ে থাকে। তোদোরভ জানাচ্ছেন, সমাজবিজ্ঞান, অর্থনীতি, নৃ-বিজ্ঞান, প্রাকৃতিক বিজ্ঞানও সম্পূর্ণ আত্মনিষ্ঠা থেকে মুক্ত নয়। তবে অর্থনীতি, নৃ-বিজ্ঞানের বা ভাষাবিজ্ঞানের ক্ষেত্রে আত্মনিষ্ঠা হ্রাস করার প্রয়াস থাকে। সাহিত্যের ক্ষেত্রেও চেষ্টা করলে এই আত্মনিষ্ঠা থেকে সাহিত্যের আলোচনাকে মুক্ত করা যায়। বোকাচ্চিওর কাহিনি অবলম্বনে আখ্যানের ব্যাকরণ তিনি উপস্থাপন করেছেন। সেখানে আখ্যানের তিনটি মাত্রার কথা জানালেন— শব্দার্থগত (semantic), শব্দগত বা শাব্দিক (verbal) এবং আত্মীয়িক বা বাক্যগঠনগত (syntactic)। শব্দার্থগত বলতে বোঝানো হয়েছে বিষয়বস্তুকেন্দ্রিক, শব্দগত বা শাব্দিক বলতে বোঝানো হয়েছে আখ্যানে ব্যবহৃত শব্দ তথা ভাষা সংক্রান্ত আলোচনাকে এবং আত্মীয়িক বা বাক্যগঠনগত বলতে বোঝানো হয়েছে বাক্যগঠনের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে আখ্যান গঠনের আলোচনাকে। এই আত্মীয়িক বা বাক্যগঠনগত দিকটির আলোচনা তোদোরভের কাছ থেকে পাওয়া যায়।

আখ্যান কাঠামো হিসেবে ‘প্লট’কে তোদোরভ প্রতিস্থাপন করেছেন। *ডেকামেরন* থেকে তিনি উদাহরণ তুলে ধরেছেন। উদাহরণ— একজন সন্ন্যাসী নিজের ঘরে একজন যুবতীকে নিয়ে গিয়ে ভালোবাসার সম্পর্ক গড়ে তোলে। মঠের অধ্যক্ষ বিষয়টি অসদাচরণ হিসেবে চিহ্নিত করে, তাকে শাস্তি দেওয়ার পরিকল্পনা করে। মোহন্তের সেই পরিকল্পনাটি সম্পর্কে সন্ন্যাসী জানতে পেরে যায়। সে মোহন্তের জন্য ফাঁদ তৈরি করে এবং নিজের ঘর ছেড়ে চলে যায়। মোহন্ত সেই ঘরে আসে এবং যুবতীর রূপে প্রলোভিত হয়। সন্ন্যাসী তা দেখে ফেলে। শেষে যখন মোহন্ত সন্ন্যাসীকে শাস্তি দেবার ইচ্ছা প্রকাশ করে তখন সন্ন্যাসী জানিয়ে দেয় মোহন্ত নিজেও সেই একই পাপ করেছে। ফলে সন্ন্যাসী শাস্তি পায় না। এই প্লটের উপাদানগুলিকে তোদোরভ সাজিয়েছেন—

(ক) নিয়মনীতি লঙ্ঘন করে → (খ) এর উচিত (ক)-কে অবশ্যই শাস্তি দেওয়া → (ক) শাস্তি এড়িয়ে যাওয়ার চেষ্টা করে→

→ { (খ) নিয়মনীতি লঙ্ঘন করে
(খ) বিশ্বাস করে ক নিয়মনীতি লঙ্ঘন করেনি
→ (খ), (ক)-কে শাস্তি দেয় না।

এই সূত্রে তোদোরভ দুটি পরিভাষা ব্যবহার করেছেন।

১) proposition বা ‘জ্ঞাপন’

২) sequence বা ‘অনুক্রম’

আখ্যান কাঠামোর ক্ষুদ্রতম এককের কথা তিনি বলেন, যাকে বলছেন proposition, বাংলায় একে বলা যায় ‘জ্ঞাপন’। যেমন— ধরা যাক, রাম এর সঙ্গে শ্যাম এর বন্ধুত্ব হল। এটি একটি জ্ঞাপন। এছাড়া এখানে আরো অনেক জ্ঞাপন তৈরি হতে পারে। আরও একটি আখ্যান কাঠামোর একক হল sequence। বাংলায় যাকে বলা যায় ‘অনুক্রম’। একগুচ্ছ ‘জ্ঞাপন’ সম্পর্কে যুক্ত হয়ে তৈরি করে ‘অনুক্রম’। একটি কাহিনিতে একাধিক একাধিক অনুক্রম থাকতে পারে। তোদোরভ কাহিনির রূপরেখার মাধ্যমে আখ্যানের গঠন বিশ্লেষণ করে কাহিনির ব্যাখ্যা দিয়েছেন।

আখ্যানের একক (Units of Narrative)	ভাষার একক (Units of language)
চরিত্র (character)	সংজ্ঞাবাচক বিশেষ্য (proper noun)
চরিত্রের কর্মশীলতা (action)	ক্রিয়া (verb)
চরিত্রের স্বভাব (attribute)	বিশেষণ (adjective)
জ্ঞাপন (proposition)	বাক্য/বাক্যাংশ (clause)
অনুক্রম (sequence)	বাক্যসমষ্টি

(দ্রষ্টব্য: Tyson, 2015, 214)

- আখ্যান কাঠামোগত দিক থেকে প্লটের ক্ষুদ্রতম একক হল জ্ঞাপন। যা একটি বাক্য বা বাক্যাংশের সঙ্গে তুলনীয়। এখানে যদিও বাক্য বা sentence বলা হয়নি clause বলা হয়েছে। clause অর্থে উদ্দেশ্য (subject) ও বিধেয় (predicate) সমন্বিত বাক্য। proposition বা জ্ঞাপন বিশেষ্য (চরিত্র)-র সঙ্গে বিশেষণ (স্বভাব)-এর সংযোগে তৈরি হয়।
- তোদোরভের সূত্র অনুসারে প্লটের কারক (agent) থাকে, যাকে চরিত্রও বলা যায়। এরা বাক্যের কর্তা বা কর্মের মতন ভূমিকা পালন করে।
- ক্রিয়া (verb) সর্বদা বিধেয় (predicate) অংশে থাকে। যেমন লজ্জন করা, শাস্তি দেওয়া ইত্যাদি। আখ্যানের মধ্যে থাকা কার্য (action) সাধারণত তিন ধরনের ক্রিয়া (verb)-তে সীমাবদ্ধ হয়ে প্রকাশ পায়। কোনো অবস্থার পরিবর্তন করা (to modify a situation), কোনো অপরাধমূলক কাজ করা (to commit a misdeed), কোনো শাস্তিপ্রদান (to punish) ইত্যাদি বিষয় বুঝে নেওয়ার জন্য তোদোরভ এর সূত্রের কথা বলা যেতে পারে।

- ক্রিয়ার মতোই চরিত্রের স্বভাবকে (attribute) বিশেষণ (adjective)-এর দ্বারা সীমাবদ্ধ করে প্রকাশ করার কথা বলা হচ্ছে। অবস্থা বা states, যেমন সুখ (happiness) এবং দুঃখ (unhappiness), গুণ বা quality প্রভৃতি। যেগুলি যা স্থায়ী স্বভাবনির্দেশক।
- তোদোরভ তাঁর জ্ঞাপনমূলক ব্যাকরণ (propositional grammar) অনুসারে জানাচ্ছেন যে, যেকোনো জ্ঞাপন (proposition) কয়েকটি বিশেষ বৈশিষ্ট্যে সীমাবদ্ধ।
 - ১) নির্দেশক (indicative)— নির্দেশক বলতে বোঝানো হয়েছে যা ঘটেছে তার বিবরণ দেওয়া।
 - ২) আব্যশিক (obligative)— নিয়মনীতি-অনুসারে যা করা উচিত।
 - ৩) ইচ্ছাসূচক (optative)—ইচ্ছাসূচক অর্থাৎ যা চরিত্রেরা মনে করে।
 - ৪) শর্তাধীন (conditional)— কোনও বিষয়ে শর্ত আরোপ করা।
 - ৫) সম্ভাব্যসূচক (predictive)— সম্ভাব্য একটা বিষয় উল্লেখ করা।
 - ৬) দৃষ্টিকোণসংক্রান্ত (visionary)— কোনও চরিত্র সম্পর্কে অন্য কোনও চরিত্রের ব্যক্তিগত ধারণা। সে ধারণা সঠিক হতে পারে, ভুল ধারণা হতেও পারে।
- অনেকগুলি জ্ঞাপন মিলিত হয়ে তৈরি করে অনুক্রম। জ্ঞাপনের তিন প্রকারের সম্পর্ক অনুক্রম তৈরি করে।
 - ১) Temporal Relation বা অস্থায়ী সম্পর্ক— সম সময়ের ভিত্তিতে জ্ঞাপনের সম্পর্ক।
 - ২) Cause-Effect Relation বা কার্য-কারণ সম্পর্ক— একটি জ্ঞাপন অন্যটির সঙ্গে কার্য-কারণ সম্পর্কে যুক্ত।
 - ৩) Spatial Relation বা স্থানিক সম্পর্ক— এই জ্ঞাপনে পুনরাবৃত্তি বা বিপরীতধর্মী সম্পর্ক দেখা যায়।

এই তিন ধরনের বৈশিষ্ট্য দু ধরনের অনুক্রম এর কথা বলে।

১) Attributive বা স্বভাবজাত— যেখানে চরিত্র সম্পর্কে উপস্থাপনা থাকে।

২) Retributive বা প্রতিশোধমূলক— যেখানে নীতি নিয়ম লঙ্ঘন ও শাস্তির প্রসঙ্গ আসে।

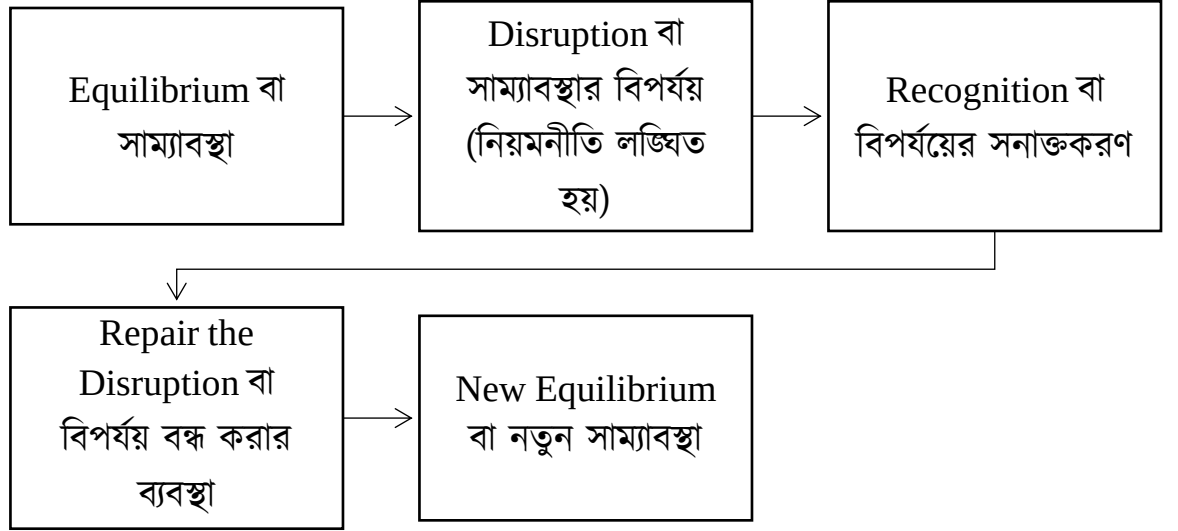
- একজন পাঠক জ্ঞাপন অথবা অনুক্রমকে পাঠ থেকে আলাদা করে বুঝে নিতে পারে না। পাঠের মধ্য দিয়ে সাহিত্যের পাঠ্য সম্পর্কে একটা সামগ্রিক ধারণা তৈরি হয়।
তাদেরও অনুক্রমের তিন ধরনের সংমিশ্রণ দেখিয়েছেন—

১) Enchainment অথবা ক্রম— এখানে ‘ক’ যদি একটি অনুক্রমগুচ্ছ হয়, তাহলে সেই অনুক্রমগুচ্ছ যে ঘটনা দেখায় তা শেষ হলে আসে অন্য আরেকটি অনুক্রমগুচ্ছ ‘খ’, সেই অনুক্রমগুচ্ছ যে ঘটনা পরিবেশন করে তা শেষ হবার পর আসে আরেকটি অনুক্রমগুচ্ছ ‘গ’, এবং এইরকম চলতে থাকে।

২) Alternance বা পর্যায়ক্রমিক— একই ধরনের অনুক্রমগুচ্ছের পর্যায়ক্রমে ফিরে আসে। ‘ক’ একটি অনুক্রমগুচ্ছ, সেই অনুক্রমগুচ্ছ কাহিনির যে অংশ দেখাতে শুরু করে, তারপর আরেকটি অনুক্রমগুচ্ছ ‘খ’ কাহিনির ভিন্ন একটি অংশ দেখায়, তারপর ‘ক’ অনুক্রমগুচ্ছের সম্পর্কের কাহিনির অংশ পরিবেশিত হয়, আবার তারপর এল ‘খ’ অনুক্রমগুচ্ছের সম্পর্কের কাহিনির অংশ আসে। এইভাবে অনুক্রমগুচ্ছ সংযুক্ত হয়ে যায়।

৩) Enchassement বা গ্রথিত করা এই বিন্যাসে একটি অনুক্রম অন্য অনুক্রমের অন্তর্গত হয়ে থাকে। যাকে গল্পের ভিতরে গল্পের বুদবুদ বলা যায়।

একটি কাহিনি একটি পূর্ণ প্লট যেখান থেকে শুরু হয় শেষ হয় নতুন এক অবস্থায়, যাকে তিনি ‘Equilibrium’ বা সাম্যাবস্থা বলেছেন। ‘জেনেটিক সাইকোলজি’ থেকে তিনি এই শব্দটি ব্যবহার করেছেন।



২.২.১১ রঁলা বার্তের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা:

কমিউনিকেশন পত্রিকায় ‘An Introduction to the Structural Analysis of Narrative’ প্রবন্ধটি রঁলা বার্ত (১৯১৫-১৯৮০) লেখেন। রঁলা বার্ত ছিলেন একজন বহুমুখী প্রতিভাধর সাহিত্য সমালোচক ও চিত্রবিজ্ঞানী। তিনি *Writing Degree Zero* (1951) লিখে প্রশংসা পেয়েছিলেন। বার্ত ‘An Introduction to the Structural Analysis of Narrative’ প্রবন্ধটির শুরুতেই জানাচ্ছেন— মানব সভ্যতার মতন আখ্যানের জন্ম বহু বছর আগে, যা গণনা করা প্রায় অসম্ভব। যদি আখ্যানের বিজ্ঞানভিত্তিক বিশ্লেষণের দিকে যেতে হয় তাহলে ‘আরোহী পদ্ধতি’ (inductive approach)-র পরিবর্তে ‘অবরোহী পদ্ধতি’ (deductive approach) অবলম্বন করতে হয়। অর্থাৎ আলাদা আলাদা করে প্রত্যেকটি আখ্যানের বিশ্লেষণ না করে তিনি একটি মডেল তৈরি করে আখ্যান বিশ্লেষণের কথা বলেন। এই প্রসঙ্গে তিনি জানালেন যে, আখ্যানের প্রকাশরূপ যা ‘পারোল’ এর সমতুল্য তার উৎসে রয়েছে কোনও একটি ‘লাং’ এর সমতুল্য বিষয়।

১) ভাষাবিজ্ঞানভিত্তিক ‘ডিসকোর্স’-এর ধারণা: তিনি মূলত ভাষাভিত্তিক আখ্যানের গঠন বিশ্লেষণের মডেলের কথা বলছেন। তিনি বাক্য ও আখ্যানের মিল দেখানোর চেষ্টা করেছেন। এবং তিনি জানাচ্ছেন ভাষাবিজ্ঞানে বাক্য হল সর্বোচ্চ একটি পর্যায়। ভাষাবিজ্ঞানের দৃষ্টিতে

মনে হতে পারে বাচনে (discourse) এমন কিছু নেই, যা বাক্যের সঙ্গে মেলে না। এখন প্রশ্ন হল এই discourse আসলে কি? রুঁলা বার্ত বাচন বা discourse-কে একটি স্তর হিসেবে দেখিয়েছেন। ‘বাচন’ অর্থাৎ কথা বলার সঙ্গে এটি সম্পর্কিত। এই discourse সম্পর্কিত ধারণা প্রথম দেন Emile Benveniste। ভাষা যেভাবে গঠিত হয় তার পিছনে আছে ধ্বনিতাত্ত্বিক, রূপতাত্ত্বিক, বাক্যতত্ত্ব সহ বিভিন্ন বিষয়। কিন্তু বিষয়টি বাস্তবের মাত্রা অর্জন করে না, যতক্ষণ না বাক্যটি কোনো একজনের বাক্ হয়ে ওঠে। বাক্য শব্দের উৎসমূলে আছে ‘বাক্’ শব্দটি। বার্ত জানাচ্ছেন বাক্য হল একটি ক্ষুদ্রতম একক। discourse হল বাক্যের সমাহার। discourse এর স্বতন্ত্র বিচারের কথা জানাতে বার্ত ফুলের তোড়ার প্রসঙ্গ এনেছেন।

...having described the flower, the botanist cannot concern himself with describing the bouquet.^{8২}

বিজ্ঞানী ফুলের বর্ণনা দিলেও ফুলের তোড়ার বর্ণনাতে নিজেকে যুক্ত করতে পারেন না। বার্তের মতে ফুল ও ফুলের তোড়া যেমন এক নয়, তেমনি বাক্য ও discourse এক নয়। তিনি discourse অর্থে বোঝাতে চেয়েছেন —

One can recognize three broad types of discourse: metonymous (narrative), metaphorical (lyrical poetry, sapiential discourse), enthymatic (intellectual discursive).^{8৩}

এখানে তিনি তিন ধরনের ভাষিক সংরূপকে discourse বলছেন। অর্থাৎ সাহিত্যের রূপকে তিনি discourse বা বাচন বলতে চাইছেন। discourse বা বাচন যদি বাক্যের বিন্যাস হয়, তাহলে তা ভিন্ন এক ভাষায় ক্রিয়াশীল। ফলে এর নিজস্ব এক ব্যাকরণ তৈরি হয়। তাঁর মত অনুযায়ী ‘বাচন’ এর ভাষা সংক্রান্ত বিচারের ভিত্তিতে একটি নাম ব্যবহৃত হত, যা অলংকার শাস্ত্র। পরবর্তী সময়ে তা ভাষাবিজ্ঞানের অংশ থাকেনি। ‘বাচন’-এর ভাষা-সংক্রান্ত আলোচনাকে নতুনভাবে দেখার চেষ্টা করা হয়নি। তিনি ভাষাবিজ্ঞানভিত্তিক দৃষ্টিকোণ থেকে ‘বাচন’কে দেখার চেষ্টা করার কথা ভাবেন। বাক্য ও বাচনের মিল থাকার ফলে ‘বাচন’কে

‘বাক্য’ আবার বাক্যকে ‘discourse বা বাচন’ বলা যায়। তিনি দেখান ভাষা কেবল কোনো ধারণা, আবেগকে প্রকাশ করে না, বরং ভাষা প্রকাশ করে তার নিজস্ব একটি কাঠামো।

২) অর্থ দ্বারা আখ্যানের স্তর বিভাজন: আখ্যানের অর্থ অনুসন্ধান করতে বার্তা তিনটি স্তরের কথা বলেছেন।

প্রথমটি, কার্যনির্বাহণের স্তর (Level of Functions)

দ্বিতীয়টি, ক্রিয়ার স্তর (level of Actions)

তৃতীয়টি, কথনের স্তর (Level of Narration)

বার্তা প্রথম স্তরের রুশ রূপবাদী তোদোরভের অনুসারে আখ্যানের দুটি স্তরের কথা বলেছেন। যার একটি কাহিনি বা Story, অন্যটি বাচন বা Discourse। কাহিনি মূলত চরিত্র ও তাদের ক্রিয়া দ্বারা গঠিত। বাচন বা Discourse আখ্যানের ধরন, কাল-বাচকতা ও দৃষ্টিভঙ্গি।

...the story..., which consists of a logic of actions and a ‘syntax’ of characters, comprising tenses, aspects, and modes pertaining to narrative.⁸⁸

তোদোরভের পরিভাষা অনুযায়ী বার্তা ‘Discourse’ পরিভাষাটি ব্যবহার করেছেন। দ্বিতীয় ক্রিয়ার স্তরে গ্রিমাসের মত অনুযায়ী চরিত্র কারকের সমতুল্য। তৃতীয় স্তর কার্য নির্বাহণের স্তর যেখানে প্রপ ও ব্রেমোণ্ডের মত গ্রহণ করেছেন। বার্তা জানাচ্ছেন, আখ্যানের ক্ষুদ্রতম একক হিসেবে ফাংশানগুলি একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত। আবার এগুলি অ্যাকশান ও ন্যারেশানের উপরে সক্রিয়। ফাংশানের চলন অনুভূমিক। ফলত সেগুলি ‘সিনট্যাগমেটিক’ সম্পর্কে যুক্ত, যেখানে ফাংশানের গতি অনুভূমিক ও সমস্তরীয়। আখ্যানের কালগত ও যৌক্তিক ক্রমের মধ্যে পার্থক্য করেননি রুশ রূপবাদীরা। বার্তা ‘ফাংশান প্রপার’ এর ধারণা দিয়ে দুধরনের ক্রমকে ব্যাখ্যা করতে চাইলেন।

এই তিনটি স্তর একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত। আখ্যানের গঠনভিত্তিক বিশ্লেষণ দ্বারা আখ্যানের অর্থ নিষ্পন্ন হয়। নির্বাহণের অর্থ প্রতিফলিত হয় যখন কোনও কারকের ক্রিয়া

দ্বারা তা নিষ্পন্ন হয়। আবার সেই ক্রিয়া অর্থযুক্ত হয় যখন তা ‘বলা’ হয়। এই ‘বলা’কেই বাচন বলা হয়েছে।

১) কার্যনির্বাহণের স্তর (Level of Functions): আখ্যান নির্বাহণ দ্বারা নির্মিত হয়। আখ্যানে নানা ধরনের ফাংশান বা কার্য নির্বাহণ যেমন দেখা যায় তেমনি তাদের নানা ধরনের সম্পর্ক দেখা যায়। তিনি বলছেন আখ্যানের মধ্যে যা আছে তার সমস্ত কিছুই গুরুত্বপূর্ণ। কারণ শিল্প কখনো নিয়মহীন হয় না। ‘It is a pure system: there are no wasted units... নির্বাহণ একটি বিষয়গত একক, অর্থাৎ এটি দ্বারা কী বোঝানো হচ্ছে তা গুরুত্বপূর্ণ, এটি কীভাবে তৈরি হয় তা নয়। আখ্যানে ব্যবহৃত সমস্ত ছোট ছোট নির্বাহণ আখ্যানে বিশেষ ভূমিকা পালন করে।

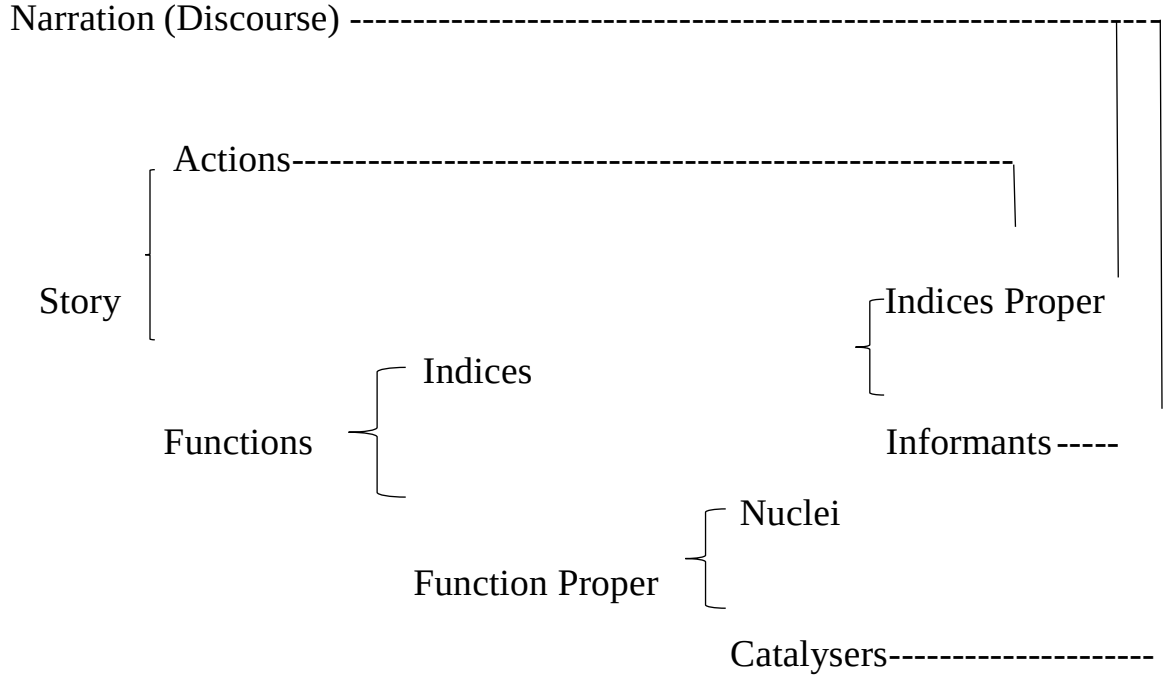
বার্ত নির্বাহণের এককগুলিকে তাদের ক্রিয়া সম্পাদনার ভিত্তিতে দুভাবে চিহ্নিত করেছেন। Distributive বা পরিবেশন সংক্রান্ত কার্য নির্বাহণ, Integrative বা সমবায়ী কার্য নির্বাহণ। যদিও বার্ত Function শব্দটি প্রপ ও ব্রেমোণ্ড অনুসারে ব্যবহার করেছেন। তোমাসেভস্কির দেওয়া দৃষ্টান্তকে গুরুত্ব দিলেন— ‘বন্দুক কেনা হল’ আর ‘বন্দুক ব্যবহার করা’— এই দুটি ঘটনা একটির পর আর একটি ঘটেছে। দ্বিতীয় ঘটনাটি বদল হয়ে যদি হয় ‘বন্দুকটি ব্যবহার করা হল না’ তাহলেও একটির পর আর একটি ঘটেছে। এক্ষেত্রে লক্ষণীয় দ্বিতীয় ঘটনাটির উপরেই কার্য নির্বাহণের অর্থ নির্ভর করছে। এটি হল Distributive বা পরিবেশন সংক্রান্ত কার্য নির্বাহণ। Integrative বা সমবায়ী নির্বাহণ হল যেখানে বিভিন্ন সূচক বা Indicators থাকে। সূচকগুলি একত্রিত হয়ে কোনও বিশেষ অর্থকে পরিস্ফুট করে তোলে। চরিত্রের বৈশিষ্ট্য, মানসিক অবস্থা এখান থেকে বোঝা যায়। তবে এই নির্বাহণগুলি পরস্পরের পরিপূরক না হতেও পারে। এই সূচকগুলি পরবর্তী সময়ে ক্রিয়ার স্তরে বা কথনের স্তরে সমবায়ী হয়ে ওঠে, ফলে সেই ভিত্তিতে এই সূচকগুলিকে তিনি বৈকল্পিক বা Paradigmatic বলছেন। অন্যদিকে Distributive বা পরিবেশন সংক্রান্ত কার্য নির্বাহণ হল Syntagmatic। এখানে নির্বাহণগুলি পরস্পরের পরিপূরক ও

ক্রমান্বয়ী হয়ে থাকে। বার্তা প্রথমে নির্বাহণের দুটি ধরন Distributive, Integrative বলেন। পরে এই দুটিকে Function বা নির্বাহণ এবং অপরটি Indices বা সূচক হয়ে যায়। এই দুই ভাগে আখ্যানকে ভাগ করেছেন বার্তা। প্রথমটিতে কার্য নির্বাহণের প্রাধান্য বেশি, অন্যটিতে সূচকের প্রাধান্য বেশি। আখ্যানের ঘটনার প্রাধান্য বেশি হলে তা কার্য নির্বাহণ-ভিত্তিক। অন্যদিকের ঘটনার তুলনায় চরিত্র বেশি প্রাধান্য পেলে তা সূচক-ভিত্তিক হয়ে থাকে। কার্য নির্বাহণকে দুভাগে ভাগ করা যায়— Cardinal function (Nuclei) যাকে বলা যায় অপরিহার্য নির্বাহণ। অন্যটি Catalyses যাকে বলা যায় অনুঘটক। অপরিহার্য নির্বাহণ বা Nuclei হল এমন এক পরিবর্তন যা কাহিনির কোনও অনিশ্চয়তার সমাধান করে, অথবা আখ্যানে এমন এক মোড় ফেরানো মুহূর্ত নিয়ে আসে, যা কাহিনির পরিবর্তনকে সূচিত করে। এই সমাধান সদর্থক অথবা নঞর্থক হতে পারে। দুটি অপরিহার্য নির্বাহণের মাঝে কাহিনিতে নানারকম ঘটনা ঘটে, কিন্তু সে ঘটনা কাহিনির ধারাবাহিকতায় বিশেষ পরিবর্তন আনতে পারে না। একেই বলা হচ্ছে অনুঘটক বা Catalyses। যেমন— একজন আর একজনকে ডাকল, অপরজন সাড়া দেওয়ার আগে যদি সে অন্য কারো দিকে তাকায়, অন্যরা যদি সেই শব্দে তার দিকে তাকায়, পাশ দিয়ে গাড়ি চলে যায়। এই সমস্ত ঘটনা অনুঘটক বা Catalyses। কারণ আপাতভাবে এই ঘটনাগুলি মূল কাহিনির ধারাবাহিকতাকে পরিবর্তন করে না, কিন্তু পারিপার্শ্বিক একটা সংযোগ তৈরি করে দেয়। সাধারণত বিভিন্ন অনুঘটকের মধ্যে যে কার্যপ্রণালীগত সংযোগ তা কালানুক্রমিক (chronological) হয়ে থাকে। কিন্তু দুটি অপরিহার্য কার্য নির্বাহণের মধ্যে কার্যপ্রণালীগত সংযোগ কালানুক্রমিক (chronological) ও যৌক্তিক (logical) দু-প্রকারেই হতে পারে। অনুঘটককে কখনো আতিশয্য মনে হতে পারে। কিন্তু তা কাহিনির মধ্যে একটা সংযোগসূত্রকে ধরে রাখে। এর ফলে কাহিনির মধ্যে বিলম্ব বা কাহিনির গতি ধীর হয়ে পড়েছে মনে হতে পারে। অনুঘটক মূলত ‘কী হয়েছে’ ‘কী হতে চলেছে’ সেই বিষয়ে পাঠককে সচেতন করে। ফলে অনুঘটক কথকের সঙ্গে পাঠকের সম্পর্ক তৈরি করে। জেকবসন যাকে বলছেন Phatic Function বা সংযোগমূলক নির্বাহণ। বার্তের মতে অনুঘটক কাহিনিতে অন্যতম একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা

পালন করে। কাহিনিকে অপরিবর্তিত রেখে কেউ যেমন অপরিহার্য নির্বাহকে বাদ দিতে পারে না, ঠিক তেমনি বাচনকে অপরিবর্তিত রেখে কেউ অনুঘটককে বাদ দিতে পারে না।

অপরিহার্য নির্বাহ ছাড়া আখ্যানের আরও একটি গুরুত্বপূর্ণ একক হল সূচক বা Indices। বার্তা এটিকে দু'ভাগে ভাগ করেছেন— Indices proper বা যথার্থ সূচক, Informants বা তথ্য জ্ঞাপক। এই দুটি পূর্ণতা পায় চরিত্রের কার্যশীলতা (level of actions) অথবা কথন স্তরে (level of narration)। বার্তা বলছেন— যথার্থ সূচক মূল চরিত্রের বৈশিষ্ট্য, অনুভব, পরিবেশ-পরিস্থিতির উপর নির্ভর করে, অন্যদিকে তথ্য জ্ঞাপক সাধারণত তথ্যমূলক উপাদান দিয়ে থাকে। সূচকের ক্ষেত্রে পাঠকের যাচাই করার প্রয়োজনীয়তা আছে, কিন্তু তথ্য জ্ঞাপকের ক্ষেত্রে যাচাইয়ের প্রয়োজনীয়তা কম। যেমন— কোনো কাহিনিতে কোনও একটি চরিত্রের বয়স জানা গেল, তা প্রশ্নাতীতভাবে পাঠক গ্রহণ করবেন। কারণ এটি একটি তথ্যজ্ঞাপক। বার্তা এরপর জানাচ্ছেন আখ্যানের মধ্যে একটি একক একই সময়ে দুটি শ্রেণিতে থাকতে পারে। যেমন— ধরা যাক, কোনও একটি স্টেশনের বিশ্রামাগারে একজন কফি খাচ্ছেন। এখানে বলা যায়, চরিত্রটি ট্রেনের জন্য অপেক্ষা করছেন। তখন সেটি অপরিহার্য নির্বাহ (Cardinal) এর অনুঘটক হতে পারে। আবার এর মধ্যে সূচক (Indices) এর বৈশিষ্ট্য রয়েছে। যা স্টেশনের পরিবেশকে প্রকাশ করে, যার মধ্য দিয়ে চরিত্রের অবসর সময় যাপনের কথা উঠে আসে। এই ধরনের একককে মিশ্র একক বলা যায়। বার্তা বলছেন, অনুঘটক, সূচক, ও তথ্যজ্ঞাপকের মধ্যে একটি সাধারণ ধর্ম আছে। তারা মূলত নিজেদের ভূমিকা লাভ করে অপরিহার্য নির্বাহ (Cardinal) এর সঙ্গে সম্পর্কের মাধ্যমে। বার্তা আখ্যানের আঞ্চলিক বিন্যাসের ধারণা দেন। সেই বিন্যাসকে সময়ক্রম ও যুক্তিক্রম অনুযায়ী দুই ভাগে ভাগ করেন। প্রথম যে একত্রিশটি কার্য নির্বাহের কথা জানিয়েছিলেন এবং সেগুলির কালানুক্রমিক বিন্যাসের উপর জোর দিয়েছিলেন। অ্যারিস্টটল আবার ট্রাজেডির ক্ষেত্রে কার্যকারণের উপরে বেশি জোর দিয়েছেন। পরবর্তী সময়ে গ্রিমাস, ব্রেমোণ্ড, তোদোরভ প্রত্যেকে কার্যকারণ ও যৌক্তিক

বিন্যাসকে বেশি গুরুত্ব দিয়েছেন। বার্তের মডেলকে Toolan অবলম্বনে এভাবে দেখানো যেতে পারে।



বার্ত আখ্যানের যৌক্তিক বিন্যাসকে সিক্যুয়েন্স (sequence) বললেন। যাকে বলা যায় অনুক্রম। তাঁর মতে, আখ্যানের কোন অংশ অপরিহার্য নির্বাহণ (cardinal function) তা কাহিনির বিষয়ের দ্বারা নির্ধারিত হয় না। বরং অনেক বেশি নির্ভর করে কার্য নির্বাহণগুলির পারস্পরিক সম্পর্কের উপরে। একটি মানুষের অন্য আর একজনকে ডাকছে, কথা বলছে— এগুলি বেশ কয়েকটি অপরিহার্য নির্বাহণকে এক করে। আবার এটি আখ্যানের বৃহত্তর যে অংশ তার সঙ্গে সম্পর্কিত হতে পারে। একটি আখ্যানের বৃহত্তর প্রেক্ষিতে অনেকগুলি ছোটো ছোটো কার্যকর্ম যুক্ত হয়ে একটি সম্পূর্ণ কার্যক্রম তৈরি হয়। এই ছোটো ছোটো কার্যক্রমকে sequence বা অনুক্রম বলা হয়। sequence বা অনুক্রম একটি অপরিহার্য নির্বাহণ (cardinal function)। যে বিন্যাস অবশ্যই যৌক্তিক (logical string) এবং পারস্পরিক সংযোগ তাদের সম্পর্কের ভিত্তি। যেমন— দোকানে খাবার অর্ডার করা হল, খাবার পাওয়া গেল, খাবার খাওয়া হল, দাম মেটানো হল। কাহিনির এই স্তরের নির্বাহণের বিন্যাসকে প্রপ, ব্রেমোণ্ড নাম দিয়ে চিহ্নিত করছেন। নাম দিয়ে এই চিহ্নিতকরণকে micro-sequence এর

ক্ষেত্রে অপরিহার্য। এই বিন্যাসগুলি জুড়ে বড় বিন্যাসের ক্রম তৈরি হয়। micro-sequence যেমন হয়— নিকটে আসা (drawing near), থামা (Stopping), সম্বোধন করা (hailing), শুভেচ্ছা বিনিময় (Greeting), পরস্পরের পরিচিতি দেওয়া (Sitting down together)। যাকে সংক্ষেপে সাক্ষাৎকার বলা যায়। ছোট থেকে বড় যেকোনও কার্য-নির্বাহণ পরস্পর যুক্ত হয়ে একটি সামগ্রিক আখ্যান তৈরি করে। গল্প-উপন্যাসেও এমন অংশ থাকে যা আপাতভাবে বিচ্ছিন্ন। যেগুলি জুড়ে সমগ্র উপন্যাস তৈরি হয়। মহাকাব্যে অনেকগুলি ছোটো ছোটো কাহিনি জুড়ে সম্পূর্ণ কাহিনি তৈরি হয়।

২) **ক্রিয়ার স্তর (level of Actions):** অ্যারিস্টটলের মত অনুযায়ী, চরিত্রের থেকে কাহিনির গুরুত্ব বেশি। চরিত্র কাহিনির মধ্যে থাকে, চরিত্র ছাড়া ট্রাজেডি সম্ভব, কিন্তু কাহিনি ছাড়া তা সম্ভব নয়। প্রপ চরিত্র আলোচনা করেননি, চরিত্রকে দেখিয়েছেন আখ্যানের ক্রিয়া-পরিসর (spheres of actions) এর মধ্য দিয়ে। ক্রিয়া-পরিসর অনুযায়ী ভূমিকা-নির্বাহককে খলনায়ক, দাতা, সাহায্যকারী, জাল নায়ক ইত্যাদি নামে চিহ্নিত করেছেন। গ্রিমাস মূলত তিন জোড়া কারক (actant)-এর কথা বলেছেন, কিন্তু চরিত্রের উল্লেখ করেননি। বার্ত এই অভিমতের ভিত্তিতে জানাচ্ছেন, এমন কোনও আখ্যান নেই যেখানে ‘চরিত্র’ নেই, অন্তত কর্তা (agent) নেই। গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিকরা চরিত্রের কথা বলতে গিয়ে এড়িয়ে যান চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক অস্তিত্বের কথা। চরিত্রের ব্যক্তি অস্তিত্বের কথা তাঁরা অস্বীকার করেন। চরিত্র তাঁদের কাছে ক্রিয়াতে অংশগ্রহণকারী (participant) একটি agent বা কর্তা। যেকোনও বিন্যাসে দুটি চরিত্র থাকতেই হবে। যেমন— প্রতারণা কেউ করছে যদি কাহিনিতে থাকে, তাহলে কেউ প্রতারিত হচ্ছে এমনটাও থাকবে। তাদোরভ মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাসের আলোচনায় চরিত্রের তিন ধরনের সম্পর্কের উপর জোর দিয়েছেন— ভালোবাসা (love), আদান-প্রদান (communication), আনুকূল্য (assistance)। সম্পর্ক বিচারের জন্য দুটি পদ্ধতির কথা বলেছেন—

উৎপত্তিমূলক পদ্ধতি (derivation rules)—যেখানে সম্পর্কের উৎপত্তি নিয়ে আলোচনা স্থান পাবে। ক্রিয়ামূলক পদ্ধতি (action rules)—যেখানে কাহিনির রূপান্তর নিয়ে আলোচনা স্থান পাবে।

গ্রিমাস চরিত্র নিয়ে বলতে গিয়ে চরিত্রের কার্যকলাপ নিয়ে আলোচনা করেছেন। যাকে বলা হচ্ছে actantial model। গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিকদের আলোচনায় চরিত্র সম্পর্কে অনেক মিল আছে। চরিত্রকে তারা চিহ্নিত করছেন অংশগ্রহণের উপরে নির্ভর করে। মূলত এই অংশগ্রহণ ক্রিয়া-পরিসরে হয়ে থাকে। এই ক্রিয়া-পরিসর সীমিত, গতানুগতিক ভিত্তিক একটি সীমায় আবদ্ধ। এই কারণেই দ্বিতীয় স্তর হল বর্ণনার স্তর (level of descriptions)। যা চরিত্রের সঙ্গে সম্পর্ক যুক্ত, তাকে বলা হচ্ছে ক্রিয়ার স্তর (level of actions)। তবে এখানে ‘ক্রিয়া’ বৃহত্তর ধারণাকে বোঝাতে ব্যবহৃত হয়েছে।

বার্ত ক্রিয়ার স্তরে থেকে জানান যে, এই সমস্ত আলোচনা থেকে নায়ককে তা অনুসন্ধান করা যায় না। একটি আখ্যানে দুটি প্রতিপক্ষ চরিত্র তাদের ক্রিয়ার সাপেক্ষে সমান হলে তাকে দ্বি-কর্তা বলা যায়। দুই প্রতিপক্ষ কোনও বিশেষ কিছু প্রাপ্তির উদ্দেশ্যে যাত্রা শুরু করলে, আখ্যানে প্রতিযোগিতামূলক খেলার মডেল তৈরি হয়। গ্রিমাস যাকে বলছেন actantial model। বার্ত আখ্যান ও বাক্যের দ্বারা কর্তাকে নতুন করে দেখাতে চেয়েছেন। কর্তার ক্রিয়ার ভিত্তিতে বার্ত দূরকম অবস্থান (Stance) দেখাচ্ছেন— ১) ব্যক্তিগত অবস্থান (Personal Stance)— আমি, তুমি প্রভৃতি। অন্যটি ২) নৈব্যক্তিক অবস্থান (apersonal Stance)— সে। এই দুই অবস্থানের ভিত্তিতে ক্রিয়া বিবরণী তৈরি হয়। ক্রিয়ার স্তরে যাকে পুরুষ বলা হয়, সে মূলত নিয়ন্ত্রকের ভূমিকা পালন করে থাকে। কিন্তু এই শ্রেণি বাচনের সঙ্গে সম্পর্কের মধ্য দিয়ে করা হয়। ক্রিয়ার স্তরে চরিত্র একক হিসেবে থাকে, কিন্তু বার্ত কথনের স্তরে চরিত্রকে বোঝা প্রয়োজনীয় মনে করেন।

৩) কথনের স্তর (Level of Narration): আখ্যানের ভেতরে থাকে নানা যোগাযোগমূলক নির্বাহণ। আখ্যানকে যদি বস্তু বা Object বলা হয় তাহলে কথন হল

আখ্যানের যোগাযোগের মাধ্যম। যেহেতু আখ্যান কথনের মধ্য দিয়ে আদান-প্রদান করে থাকে, তাই সেই ভিত্তিতে বলা যায় সেখানে একজন আখ্যানের প্রদানকারী (giver of narrative) ও আরেকজন আখ্যানের গ্রহণকারী (recipient) অবশ্যই থাকবে। ভাষিক সংযোগের ক্ষেত্রে যেমন একদিকে থাকে প্রেরক ('আমি'), অন্যদিকে আছে গ্রাহক ('তুমি')। এইভাবে আখ্যানের ক্ষেত্রে একদিকে থাকে কথক (narrator), অন্যদিকে থাকে শ্রোতা/ পাঠক (listener/ reader)। আখ্যানে শ্রোতার তুলনায় কথকের উপস্থিতির বেশি প্রকাশিত হয়ে থাকে। একজন কথক আখ্যানের কথনে কথককে তুলে ধরে বেশি, তুলনায় শ্রোতাকে কম তুলে ধরে। জেকবসনের মতানুযায়ী কখনও কখনও কথনে conative function থাকে। যেখানে শ্রোতা/ পাঠককে সম্বোধন করে কিছু বলা হয়, যার মধ্য দিয়ে কথনে শ্রোতা/ পাঠকের উপস্থিতি বোঝা যায়। আখ্যানে প্রেরক কে?— এই প্রশ্নের উত্তরের জন্য বার্তা তিন রকমের ধারণা দিয়েছেন। তিনি জানালেন আখ্যানের উদ্ভব হয় কোনও এক ব্যক্তির দ্বারা অর্থাৎ যিনি লিখছেন কাহিনি। এ দৃষ্টিতে দেখলে আখ্যানে একজন ব্যক্তির অভিব্যক্তি প্রকাশ পায়, যার আখ্যানের কথনের বাইরে স্বতন্ত্র অস্তিত্ব আছে। এরপরে আপাতভাবে নৈর্ব্যক্তিক, যিনি সর্বজ্ঞ কথক তিনি কাহিনি উপস্থাপন করেন। এরপর, বার্তা জানাচ্ছেন, কথক 'সর্বজ্ঞ' নয়, আখ্যানের চরিত্রের মধ্যেই তা থাকে। এক্ষেত্রে সমস্ত চরিত্র হল প্রেরক।

Now, at least from our viewpoint, both narrator and characters are essentially "paper beings", The living author of narrative can in no way be mistaken for the narrator of that narrative...^{8৫}

অর্থাৎ আখ্যানের কথকের সঙ্গে চরিত্র এবং বাস্তবের লেখকের সঙ্গে কথককে অভিন্ন করে দেখার ভ্রান্তির কোনও অবকাশ নেই। কথকের অস্তিত্বের চিহ্ন থাকে আখ্যানে। কথনের মধ্যে দুধরনের পদ্ধতি দেখা যায়— ব্যক্তিক, নৈর্ব্যক্তিক। আমি বা সে যথাক্রমে ব্যক্তিক বা নৈর্ব্যক্তিক— দুধরনের পদ্ধতিকে প্রকাশ করবে এমন অনিবার্যতা নেই। বার্তা মূলত কথকের চিহ্নকে কথনের মাপকাঠি হিসেবে দেখলেন। এবং তাঁর মতে প্রথম পুরুষের জবানিতে লেখা আখ্যানে, প্রকৃত অবস্থান থাকে উত্তম পুরুষের। এক্ষেত্রে কীভাবে নির্ধারিত হবে কোনটি ব্যক্তিক এবং কোনটি নৈর্ব্যক্তিক। বার্তা বলছেন— কোনও একটি লিখিত আখ্যান, যা প্রথম

পুরুষে লেখা; সেই আখ্যানের অংশবিশেষে ‘সে’ থেকে অর্থাৎ প্রথম পুরুষের জবানি থেকে ‘আমি’ অর্থাৎ উত্তম পুরুষের জাবানিতে লেখা হোক, এবং সেই অংশ পরীক্ষা করা হোক। এক্ষেত্রে ব্যাকরণগত দিক থেকে কেবল ‘সে’-‘আমি’ হয়েছে, বাচনের অর্থ বদল হয়নি এমনটা হতে পারে। কিন্তু সেক্ষেত্রে ব্যক্তিক ও নৈর্ব্যক্তিক— এই দুধরনের কথনের ভিন্নতার কোনও প্রয়োজন থাকে না। বার্তা মূলত দুই পদ্ধতির মিশ্রিত রূপের কথা বলছেন। “...intermingling of the two systems....”^{৪৬} তাঁর মতে মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাস বিশিষ্টতা লাভ করে দুই পদ্ধতির মিশ্রিত রূপের মধ্য দিয়ে। তিনি বলছেন, লেখা মানে কেবল ‘বলা’ নয়, লেখাও; কিন্তু সর্বদা তা কেউ বলছে এভাবে উপস্থাপিত হয়। এরফলে লেখাতে বলার বৈশিষ্ট্য প্রতিফলিত হয়। এই জন্য আখ্যান কেবল বর্ণনা নয়, সেখানের বাক্ ক্রিয়া অনেক বেশি প্রয়োজনীয় হয়ে যায়। আখ্যানের সম্পূর্ণ বাচনটির উপস্থাপন ক্রিয়ার দ্বারা নির্ধারিত হয়। অর্থাৎ যা কিছু বলার বিষয় তা বলার ধরন দ্বারা প্রকাশ পায়। কথনের স্তরে কথনের চিহ্ন থাকে, যা কার্য-নির্বাহণ ও ক্রিয়াকে যুক্ত করে আদান-প্রদানে পরিণত করে। যা পরবর্তী সময়ে ‘প্রেরক’ ও ‘গ্রাহক’ হিসেবে পরিগণিত হয়।

মৌখিক আখ্যানের ক্ষেত্রে কথনের পদ্ধতিটি স্পষ্ট। সেখানে যিনি আমাদের কাহিনি জানাচ্ছেন তিনিই মূলত লেখক, ফলে তার সঙ্গে পাঠকের বেশি সংযোগ স্থাপন হয়। এক্ষেত্রে কথনস্তর অত্যন্ত স্পষ্ট, ফলে কথনের চিহ্নকে অগ্রাহ্য করে কাহিনি নির্মাণ সম্ভব নয়। লিখিত সাহিত্যে বাক্যের ধরন, যাকে বলা হয় কথনের চিহ্ন, সেই বিষয়ের ধারণা প্লেটোর সময় থেকেই রচনাতে পাওয়া যায়। কাহিনি পরিবেশনের রীতি এবং দৃষ্টিকোণ সম্পর্কে আখ্যানের সূচনা ও সমাপ্তি অংশের কথনস্তর আলোচনার অংশ হতে পারে। আখ্যানের কথনস্তর বিষয় ও গঠনকে অতিক্রম করে। কথন স্তর আসলে আখ্যানের শেষতম স্তর, এই স্তর অতিক্রম করলে অন্য স্তর (সামাজিক, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক)-এ যাওয়া যায়। আখ্যানের শেষ মূলত বাচনের মধ্য দিয়ে হয়। এখান থেকেই চিহ্ন ব্যবস্থা অবলম্বনের প্রয়োজন হয়। বাস্তব সমাজের সঙ্গে সাযুজ্য রেখে আখ্যান উপস্থাপন করা হয়ে থাকে। কথনের নানা কৌশলের মধ্য দিয়ে বাস্তব সমাজের সেই রূপ প্রতিফলিত হয়। বার্তা তাঁর গ্রন্থ ‘Writing degree zero’ গ্রন্থে

‘Zero degree’ স্টাইলের কথা বলছেন। যাকে বলা হয় ‘Style-less Style’। যেখানে আখ্যানকে বাস্তবের সমতুল্য করার চেষ্টা থাকে, এবং তাই পূর্বাভাস ছাড়াই কাহিনি-কথন শুরু হয়ে যায়। অনেকসময় চলচ্চিত্রে দেখা যায়, চলচ্চিত্র শুরু হয়ে যায়, কিন্তু নাম-পরিচয় দেওয়া হয় না। এটি উপস্থাপনার একটি বিশেষ কৌশল, এর ফলে বাস্তবতার প্রতিকল্প হিসেবে আখ্যানকে দেখানো হয়। ব্যাপারটি এরকম— “...having signs that do not look like signs.”⁸⁹ অর্থাৎ চিহ্ন আছে, কিন্তু তা চিহ্নের মতন নয়। আখ্যানের সেই চিহ্নগুলি পাঠককে উদ্ধার করতে হয়।

রুঁলা বার্তের অন্যতম উল্লেখযোগ্য একটি গ্রন্থ হল— S/Z (১৯৭০)। এই গ্রন্থ গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিক মহলে সাড়া ফেলে দিয়েছিল। তিনি মূলত গঠনবাদীদের আক্রমণ করে গ্রন্থটি লেখেন, নিজের পুরোনো ধারণা থেকে বেরিয়ে নতুন ধারণা প্রতিষ্ঠা করেন। গঠনবাদীরা মূলত আখ্যানের মধ্যে সাধারণ মৌলিক কাঠামোর খোঁজ করেন। বার্তা সেখানে একটি আখ্যান কীভাবে অপর আখ্যান থেকে আলাদা হয়ে যাচ্ছে সে সম্পর্কে ধারণা দেন। বার্তা এক্ষেত্রে দুটি পরিভাষা ব্যবহার করলেন— ‘Lisible’ অর্থাৎ পাঠ্য বা Readerly, ‘Scriptible’ অর্থাৎ লেখনি বা writerly। পাঠের ক্ষেত্রে পাঠকের ভূমিকার ভিত্তিতে সাহিত্যকে এই দুভাগে ভাগ করলেন। প্রথমটিতে পাঠকের ভূমিকা নিষ্ক্রিয়, কেবল পাঠক উপভোক্তার ভূমিকা পালন করবেন। প্রতিষ্ঠিত মূল্যবোধের দ্বারা পাঠপ্রক্রিয়া সম্পন্ন হবে। অন্যদিকে দ্বিতীয় ধরনের ক্ষেত্রে পাঠক সক্রিয় ভূমিকা পালন করবেন। পাঠক উপভোক্তা থেকে পরিণত হবে উৎপাদকে। এই ধরনের পাঠে লেখার সঙ্গে পড়ার যোগাযোগ স্থাপিত হয়। একটা নির্দিষ্ট প্রক্রিয়ার দ্বারা এই পাঠ চালিত নয়। এক্ষেত্রে চিহ্নক-চিহ্নিতের সম্পর্ক সহজে বোঝা যাবে না। পাঠের ফলে একটা অস্বচ্ছ, অনির্দিষ্ট প্রকাশ ঘটবে। এই জন্য এই দুই ধরনের পাঠ-প্রক্রিয়ার সম্পর্কে বলা হচ্ছে— “In readerly texts the signifier marches: in writerly texts they dance.”⁸⁹ বার্তা মূলত ক্লাসিক সাহিত্যকে বলেছেন ‘Readerly Texts’, অর্থাৎ যার মধ্যে বাচনের বিভিন্নতা কম বা প্রায় নেই। বার্তের ক্লাসিক সাহিত্য সম্পর্কিত এই অভিমতকে অসমর্থন করে এক আলোচক বলেছেন,

... they cannot be confined to one single meaning, they restrict the plurality of possibilities.^{৪৯}

এছাড়াও তাঁর বক্তব্য, বার্তা যে অন্য ধরনের সাহিত্যকর্মকে ‘Writerly Texts’ বলছেন, তার সম্পূর্ণ দৃষ্টান্ত তিনি দেননি। ফলে এই ধরনের কোনও সাহিত্যকর্ম আছে, নাকি তা কেবল একটি ধারণা মাত্র, তা জানা যায় না। আমাদের মনে হয়, বার্তা হয়তো পাঠ-প্রক্রিয়ার উপর ভিত্তি করে এই ধারণা তৈরি করেছেন।

৩) সংকেত দ্বারা পাঠ গ্রহণ: বার্তা ‘Writerly Texts’-এর পক্ষপাতিত্ব করেছেন। তিনি বলছেন তাঁর কাছে এটিই আদর্শ পাঠ প্রক্রিয়া। কারণ এখান থেকে একাধিক ব্যাখ্যা পাওয়ার সম্ভাবনা তৈরি হয়। এই পাঠ অনেক বেশি অর্থ প্রকাশক। ফরাসি লেখক বালজাকের লেখা ছোটো উপন্যাস ‘Sarrasine’ কে বার্তা আলোচনার বেছে নিয়েছেন। আখ্যানটিকে তিনি ৫৬১টি অংশে বিভাজিত করেছেন। যাকে তিনি ‘lexias’ বলছেন। অলোক চক্রবর্তী এই অংশকে বলছেন ‘পাঠের একক’। সেই এককগুলিকে বার্তা পাঁচটি শ্রেণিতে ভাগ করেছেন। যাকে বলেছেন সংকেত বা Code। অর্থবোধের জন্য এই সংকেত ব্যবহৃত হবে।

১) ব্যাখ্যামূলক সংকেত (hermeneutic code): আখ্যানের কাহিনি-কথন এমনভাবে নির্মিত যার ফলে পাঠকের মনে রহস্যময়তা তৈরি হবে। পাঠকের মনে উত্থিত হওয়া প্রশ্নের উত্তর আখ্যান তৎক্ষণাৎ দেয় না। ফলে পাঠকের মনে উৎকণ্ঠা তৈরি হয়। উত্তর পাওয়ার জন্য একধরনের রহস্যময়তা তৈরি হয়। শেষ পর্যন্ত রহস্যময়তার অবসান ঘটে এবং প্রশ্নের উত্তর পাওয়া যায়। এই উৎকণ্ঠা ও রহস্যময়তা যে শেষ পর্যন্ত থাকল না, তার ভিত্তি হল আখ্যানের অন্তর্গত বিভিন্ন সংকেত, যার ফলে তার অবসান ঘটে। এই জন্যই এ-গুলি ব্যাখ্যাধর্মী সংকেত বলা হয়। যা আখ্যান দ্বারা পাঠকের মনে উত্থিত প্রশ্নের ব্যাখ্যা দেয়। এই ধরনের সংকেত সাধারণত বাক্য বিন্যাস (syntactic ordering) ও শব্দ (vocabulary) দ্বারা চিহ্নিত হয়।

২) অর্থগত সংকেত (semic code): এই ধরনের সংকেত অর্থের আভাস দেয়। সংকেতগুলি বেশিরভাগ গতানুগতিক। যেমন, ধরা যাক, চুল-দাড়ি-গোঁফ সাদা হয়ে যাওয়া, সাদা বস্ত্র

পরিহিত একটা বয়স্ক মহিলাকে বৃদ্ধা বলে মনে করা হয়। এর জন্য কোনও ব্যাখ্যা দেওয়ার প্রয়োজন হয় না।

৩) প্রতীকমূলক সংকেত (symbolic code): গতানুগতিক সংকেত ব্যবহার করে বৃহত্তর অর্থকে নির্দেশিত করে। অর্থগত সংকেতের সঙ্গে প্রতীকমূলক সংকেতের মিল খুঁজে পাওয়া যায়। যেমন ধরা যাক— ভূতের কোনও একটি উপন্যাসে যদি নির্জন রাস্তা, মাঝে মাঝে কোনও বিশেষ শব্দ, অমাবস্যার রাত্রির কথা বলা হয় তাহলে তা অর্থগত দিক থেকে ভয়ানক হয়ে ওঠে। কারণ উপন্যাসে এগুলিকে ভৌতিক পরিবেশ তৈরির প্রাথমিক উপাদান হিসেবে রাখা হয়। এর ফলে নির্জন রাস্তা, অমাবস্যার রাত্রি, বিশেষ শব্দ প্রতীকমূলক হয়ে ওঠে।

৪) ক্রিয়ামূলক সংকেত (proairetic code): এখানে মূলত আখ্যানের ক্রম (sequence) নিয়ে আলোচনা করা হয়। এই ক্রম বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই কালিক ক্রম। যেখানে কোন ঘটনাটি আগে ঘটেছে কোনটি পরে ঘটেছে সে বিষয়ে জানা যায়।

৫) সাংস্কৃতিক সংকেত (cultural code): কোনও একটি নির্দিষ্ট সংস্কৃতির মানুষের সাংস্কৃতিক সংকেতের উপাদান এখানে থাকে। বিভিন্ন বিশেষ শব্দ, সংস্কার এর অন্তর্গত। আখ্যান বৃহৎ জনগোষ্ঠী থেকে সেই সংকেতকে একত্রিত করছে। ফলে এই গোষ্ঠীর মানুষ যেমন এই শব্দ চিনতে শিখছে, তেমনি এই গোষ্ঠীর বাইরে থাকা মানুষও সেই শব্দ ও সংস্কৃতি সম্পর্কে জানতে পারবে। এই সংকেতগুলি শুধুমাত্র আখ্যান নয়, যে-কোনও সাহিত্যকর্মকে বুঝতে সাহায্য করে।

প্রপ মূলত ফরাসী গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিকদের প্রভাবিত করলেন। *Morphology of the Folktales* গ্রন্থটি ইংরেজিতে অনুবাদ হয় যা গঠনবাদীদের কাছে বিশেষ আকর্ষণীয় ছিল। আবার গঠনবাদীদের মূল প্ররণা ছিলেন সোস্যুর। আখ্যানতাত্ত্বিকদের আখ্যান কাঠামোর ধারণা ভাষা গঠনকে অনুসরণ করে তৈরি হয়। আখ্যানতাত্ত্বিকরা আখ্যানের বিমূর্ত অবস্থা অর্থাৎ ‘লাং’ খুঁজতে চায় কারণ তা আখ্যানের মূল ভিত্তি। গঠনবাদীদের মতে যা অধোগঠন (Deep Structure), আখ্যানতাত্ত্বিকদের মতে আখ্যানের অন্তর্গঠন তার অনুসন্ধান করে

থাকে। *Discourse and Literature* গ্রন্থের ‘Literary Narratives’ প্রবন্ধে Thomas G. Pavel আখ্যানতত্ত্বের এই অংশকে abstract narratology অর্থাৎ বিমূর্ত আখ্যানতত্ত্ব বলছেন। এবং পরবর্তী একটি পর্যায়ে textual narratology বা সাহিত্যভিত্তিক আখ্যানতত্ত্ব বলছেন। তিনি জানাচ্ছেন,

Tzveton Todorov proposed the term 'narratology' to designate a general domain of study, covering both research about plot- structure (historie), and about text-structure (discours).^{৫০}

জেরাল্ড প্রিন্সের লেখায় এই একই ভাবনা খুঁজে পাওয়া যায়। *The Cambridge History of Literary Criticism* গ্রন্থের (V-8) (From Formalism To Poststructuralism)-এ ‘Narratology’ প্রবন্ধে তিনি আখ্যানতত্ত্বের দুটি পর্যায়ে দেখিয়েছেন। একটি story: narratology, অন্যটিকে discourse: narratology। ক্লোড ব্রেমোণ্ড কাহিনি সম্পর্কে জানাচ্ছেন, আখ্যানের ‘কাহিনি’ তার নিজস্ব উপাদানের কোনও বদল না ঘটিয়ে নিরপেক্ষভাবে অন্য মাধ্যমে যাতায়াত করতে পারে। যেমন একটি উপন্যাসের কাহিনির আশ্রয়ে তৈরি হতে পারে নাটক বা চলচ্চিত্র। উপন্যাস পাঠ করে বা চলচ্চিত্র দেখে আসলে একই কাহিনি পাওয়া যায়। এই জন্যই তাঁর মন্তব্য,

Its story-elements [...]: these are neither words, nor images, nor gestures...^{৫১}

এই ধারণা ‘কাহিনি’-র গুরুত্ব ও তার স্বয়ং সম্পূর্ণতাকে যেমন প্রকাশ করে, তেমনি কাহিনির সংরূপ-নিরপেক্ষ ধারণাকে তৈরি করে। প্রপের ধারণা থেকে এই সংরূপ নিরপেক্ষ কাহিনি গঠনের আলোচনা পাওয়া যায়। অধোগঠন সংক্রান্ত আলোচনা বলা যেতে পারে। আবার রলাঁ বার্ত যখন কথনস্তর (level of narration)-এর কথা বললেন, তখন তা সংরূপ নিরপেক্ষতাকে বজায় রাখে না, বরং তা অনেক বেশি সংরূপ নির্ভর হয়ে দেখা যায়। এরফলে সাহিত্যের বিভিন্ন রূপের প্রতি জোর দেখা যায়। সেখান থেকেই এল বাচন বা Discourse এর ধারণা। আখ্যানতত্ত্বের পরবর্তী আলোচনা হয় গল্প-উপন্যাস কেন্দ্রিক, যা অবশ্যই বিশেষ

সংরূপ ও বাচনকে কেন্দ্র করে গড়ে ওঠে। এই গল্প-উপন্যাসে এই বিশেষত্ব নিয়ে জেরাল্ড প্রিন্স বলছেন—

... some narratologist considered narrative as essentially a mode of (verbal) presentation (the telling of events by a narrator as opposed to, say, the enacting of them on stage) and they defined their task as the narrative discourse rather than story... Genette is probably the most eminent representative of this important narratological tendency.^{৫২}

২.২.১২ জেরড্ জেনেটের আখ্যানতাত্ত্বিক ধারণা:

আখ্যানতাত্ত্বিকদের মধ্যে অনেকে মনে করেন আখ্যান একটি ভাষিক উপস্থাপনা, যা একটি নির্দিষ্ট মাধ্যমে নির্ধারিত হয়। যা কথকের দ্বারা ‘বলা’ ঘটনাসমূহ। ফলে এই আলোচনা যতটা ‘কাহিনি’-র অধোগঠন-সংক্রান্ত, তার থেকে অনেকবেশি বাচন (discourse) কেন্দ্রিক আলোচনা। অর্থাৎ আখ্যানের ‘পারোল’-সংক্রান্ত আলোচনা। ফরাসি আখ্যানতত্ত্ববিদ জেরড্ জেনেট (Gérard Genette, 1930-2018) এই ধারার আলোচনা শুরু করেন। ফরাসি ভাষায় তাঁর লেখা গ্রন্থের নাম *Figures III* (1972), যা ইংরেজিতে অনূদিত হয় ১৯৮০ খ্রিস্টাব্দে, গ্রন্থটির নাম *Narrative Discourse: An Essay in Method*। জেনেট ‘Discourse’ শব্দের অর্থ বোঝাতে ‘Narrative Text’ (Genette, 1983, 27) শব্দটি ব্যবহার করছেন। আখ্যানের কাঠামোকে দ্বি-স্তরিক ধারণায় না রেখে ত্রি-স্তরিক কাঠামোয় সংযুক্ত করলেন জেনেট। ‘আখ্যান’ শব্দটি তিনধরনের ভাবনাকে নির্দেশ করে।

১) Statement অর্থাৎ আখ্যান মূলত নির্দেশ করে কোনও একটি বিবৃতি যা মৌখিক বা লিখিত বাচন Discourse হবে।

২) Succession of Events অর্থাৎ ঘটনার ক্রমান্বয়। যা বাস্তব বা কাল্পনিক হবে।

৩) The act of Narrating অর্থাৎ আখ্যানের ঘটনায় একজন আর একজনকে নির্দেশ করবে। অর্থাৎ আখ্যান সম্পূর্ণ একটি কথনক্রিয়া।

এর ভিত্তিতে বলা যায় প্রথমটি ‘বাচন’, দ্বিতীয়টি ‘কাহিনি’, তৃতীয়টি ‘কথন’। ‘কাহিনি’ শব্দটিকে তিনি প্রয়োগ করেছেন ‘চিহ্নিত’ (Signified) হিসাবে, ‘বাচন’কে চিহ্নিত করলেন ‘চিহ্নক’ (Signifier) হিসাবে, আর ‘কথন’ শব্দটিকে (‘Narrating’) হিসেবে, যা হল সেই ক্রিয়া, যার দ্বারা আখ্যান নির্মিত হয়।

জেনেট ত্রিস্তরের গঠনে জোর দেন কারণ, আখ্যানের প্রকাশিত রূপের বিশেষত্ব নয়, আখ্যানের ভিতরের গঠনের কথা বলেন। জেনেট আখ্যানের রূপের বিশেষত্বকে দেখাতে চেয়েছেন। আখ্যানের প্রকাশিত রূপে একদিকে যেমন আছে কাহিনি, অন্যদিকে ‘কথন’ বিচার্য বিষয় হয়ে ওঠে। তিনি জানাচ্ছেন ‘বাচন’ বিশ্লেষণ তাঁর মূল লক্ষ্য, এবং তা বোঝার জন্য; ‘কাহিনি’ ও ‘কথন’ এর সম্পর্কসূত্র তৈরি করা প্রয়োজন। তাঁর ভাষায়—

...analysis of narrative discourse as I understand it constantly implies a study of relationships: on the one hand the relationship between a discourse and the events that it recounts [...], on the other hand the relationship between the same discourse and the act that produces it, ...^{৫৩}

Narrative Discourse Revisited গ্রন্থে জেনেট দ্বি-স্তরিক ধারণার বদলে কেন আখ্যানে ত্রিস্তরিক ধারণা আখ্যানকে বিশ্লেষণের জন্য প্রয়োজনীয় সেই বিষয়ে জানান—

...the formalist pair story/plot [Fabula-Sjuzhet] belongs, one may say, to the prehistory of narratology and will no longer be useful to us; as for the pair story/narrative, it is meaningless unless incorporated into the triad story/narrative/narrating.^{৫৪}

তিনি বলেন দ্বি-স্তরিক কাঠামো আখ্যানতত্ত্বে কার্যকর নয়। কাহিনি ও বাচনের সঙ্গে কথন সংযুক্ত না হলে তা সম্পূর্ণ হতে পারে না। পরবর্তী সময়ের জেনেটের ধারণাই সবচেয়ে বেশি গৃহীত হয়। পরবর্তী সময়ে সিমুর চাটম্যান আখ্যানের দুটি স্তর ‘স্টোরি’, ‘ডিসকোর্স’ এর কথা বলছেন। জেনেটের অনুসারে ত্রিস্তরিক কাঠামো নির্মাণ করেছেন আরও বেশ কয়েকজন আখ্যানতাত্ত্বিক।

জেনেট	স্টোরি	ন্যারেটিভ	ন্যারেটিং
রিমন-কেনান	স্টোরি	টেক্সট	ন্যারেশন
টুলান	স্টোরি	টেক্সট	ন্যারেশন
মিক বল	ফ্যাবুলা	স্টোরি	টেক্সট

এখানে মিক বল এর ধারণা অন্যদের থেকে মাত্রাভেদে পৃথক। ‘ফ্যাবুলা’ ‘স্টোরি’ ধারণার অনুরূপ। অন্যান্য আখ্যানবিদরা যাকে ‘টেক্সট’ বলছেন মিক বল তাকে বলছেন ‘স্টোরি’। আবার তাঁর ‘টেক্সট’ ধারণা অন্যদের ‘ন্যারেশন’ ধারণার অনুরূপ। পরবর্তী সময়ে প্যাট্রিক ও নিল চারটি স্তরের মধ্যে দিয়ে আখ্যানের কাঠামো নির্মাণ করেন।

Story > Text > narration > textuality। Wolf Schmid আখ্যানের কাঠামো দেন— happening > story > narrative > presentation of the narrative। জেনেট পরিভাষা দেন আখ্যানের স্টোরি-ন্যারেটিভ-ন্যারেটিং। তাঁর ত্রি-স্তরিক আখ্যান কাঠামোয় ‘ন্যারেটিভ’ শব্দটির পরিভাষা ‘আখ্যান’ শব্দটি ব্যবহার না করে ‘বাচন’ শব্দটি ব্যবহার করা যায়। Kenan ও Toolan-এর মতো টেক্সট বা পাঠ শব্দটিকেও ‘ন্যারেটিভ’ এর পরিবর্তে ব্যবহার করা যেতে পারে। কিন্তু ‘বাচন’ এর সঙ্গে যেহেতু উচ্চারণ ও কথকের সংযোগ আছে তাই তাই উপন্যাস কেন্দ্রিক আলোচনায় এই পরিভাষাটিকে গ্রহণ করা হবে।

এখানে এসে আখ্যানতত্ত্বের প্রথম পর্যায় বিমূর্ত আখ্যানতত্ত্ব অর্থাৎ কাহিনির অধোগঠন-সংক্রান্ত আখ্যান-ধারণার সঙ্গে সম্পর্কিত কি না এই প্রশ্ন তৈরি হয়। দ্বিতীয়ত, আখ্যানতত্ত্বের বিকাশ কী বাচনকেন্দ্রিক হবে? এই প্রশ্নও তৈরি হয়। গল্প ও উপন্যাসের ঐতিহ্য আগে ছিল, তাই আখ্যানের বাচনকেন্দ্রিক যোগসূত্র কি আগেও ছিল— এই প্রশ্ন মনে আসে। বিমূর্ত আখ্যানতত্ত্বের উপর ভিত্তি করে গড়ে উঠেছে আখ্যানতত্ত্বের বাচনকেন্দ্রিক বিকাশ। গল্প ও উপন্যাসের গঠন যেহেতু নানা পরিবর্তন ও পরিবর্ধনের মধ্য দিয়ে তৈরি হয়েছে। তাই বাচনকেন্দ্রিক আখ্যানতত্ত্বের বিকাশের আগে আখ্যানের গঠনের আলোচ্য অবশ্যই প্রয়োজনীয়।

২.৩ উপন্যাসের গঠন সংক্রান্ত প্রাচীন ধারণা:

কাহিনি বলা খুব প্রাচীন একটি প্রথা। আখ্যানের বয়স মানবসভ্যতার বয়সের সমতুল্য। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর বলছেন মানুষ ‘গল্পপোষ্য জীব’। মানুষ মূলত কথা বলে, কাহিনি বলে। *The Republic* গ্রন্থে প্লেটো জানিয়েছেন, যা বলা যায়, তা হল ‘logos’ এবং যেভাবে তা বলা হয়, তাকে বলেছেন ‘lexis’। জেনেট এই ‘lexis’ কে তিনভাগে ভাগ করেছেন। লেখক বা কবি তাঁর নিজের কথা উপস্থাপন করেন— ১. নিজের স্বর, যা বিশুদ্ধ কথন (pure narration), যেমন, গীতিকবিতা। ২. কোনও এক বা একাধিক চরিত্রের কথনের মধ্যে দিয়ে, যা ‘মাইমেসিস’ বা ‘ইমিটেশন’, যেমন— ট্রাজেডি বা কমেডি। ৩. দুইয়ের সংযোগে তৈরি যেমন, মহাকাব্য এবং অন্যান্য কাব্য। আখ্যানতাত্ত্বিকদের আলোচনার শুরুর দিকে পাশ্চাত্য সভ্যতায় এইভাবে সাহিত্যের বিভাজন করা হয়। যেখানে স্বর হল মূল ভিত্তি এবং সাহিত্য হল উচ্চারণ। প্লেটো মূলত এই তিন ধরনের বিভাজন করে ‘ইমিটেশন’ বা ‘অনুকরণ’ এর বিরোধিতা করলেন। আরিস্টটল কাব্যের শ্রেণি বিভাজন করার সময় ‘অনুকরণ’ শব্দটির ওপর জোর দিলেন। এবং জানালেন যে—

মহাকাব্য, ট্রাজেডি, কমেডি এবং দিথুরাম্ব-কাব্য, বাঁশি বাজানো, কিথারা বাজানো— এই সবকিছুকেই সাধারণভাবে বলা চলে অনুকরণ।^{৫৫}

মাধ্যম, বিষয়বস্তু ও পদ্ধতির দ্বারা এদের মধ্যে পার্থক্য সূচিত হচ্ছে। অ্যারিস্টটলের মুখ্য আলোচনার বিষয় নাটক তথা ট্রাজেডি। তবু তিনি মহাকাব্য প্রসঙ্গে বলছেন, “গম্ভীর ও গভীর বিষয়ের অনুকরণ।”^{৫৬} এইসূত্রেই তিনি জানাচ্ছেন, “মহাকাব্যের সব অঙ্গ বা উপাদান ট্রাজেডিতে আছে।”^{৫৭} অর্থাৎ, মহাকাব্য ও ট্রাজেডি উভয়তেই কাহিনিও আছে। এইখানে এসে প্লেটোর মতের সঙ্গে এক হয়ে যাচ্ছে তাঁর মত। দুটিতেই কাহিনির থাকে বলে একে ‘মিথোস’ (mythos) বলছেন। অ্যারিস্টটল জানিয়েছিলেন, ট্রাজেডি চরিত্রের উপস্থাপনা নয়, ক্রিয়ার উপস্থাপনাও থাকে। অ্যারিস্টটল দুটি স্তরের কথা বলছেন— উপস্থাপনা বা Arrangement, ক্রিয়ার স্তর বা Level of action। আখ্যান দুটি স্তরে বিকাশ হয়— কালিক ক্রম, ও কার্য-

কারণ। অর্থাৎ, আখ্যানের আলোচনা অনুভূমিকভাবে করা যায়, বার্তা যাকে বলছেন রৈখিক বিন্যাস বা Syntagmatic। আবার একইসঙ্গে আখ্যান জটিল উপস্থাপনাও করে থাকে, সেখানে যৌক্তিক ক্রম গুরুত্ব পায়। এখানে ব্যাখ্যার স্তরকে বার্তা বৈকল্পিক বিন্যাস বা Paradigmatic বলছেন।

সকলেই এই বিষয়ে জ্ঞাত যে অ্যারিস্টটলের আলোচনা নাটককেন্দ্রিক। রেনেসাঁ যুগে ক্লাসিক সাহিত্যের আলোচনা ট্রাজেডি, মহাকাব্য, রোমান্স ইত্যাদি নানা দিকে বিস্তার লাভ করেছিল। উপন্যাসের জন্ম না হওয়া পর্যন্ত আখ্যান নিয়ে আলোচনার পরিসর তৈরি হলে না। একেবারে শুরুতেই উপন্যাস একটি পৃথক সংরূপ হিসেবে মর্যাদা পায়নি। ড্রাইডেনের আলোচনায় উপন্যাসের কথা পাওয়া যায় না। প্রাথমিকভাবে উপন্যাস সংরূপটি একটি ব্যঙ্গাত্মক সংরূপ হিসেবে পরিচিতি লাভ করে। উনিশ শতকে ভিক্টোরীয় সময়পর্বের লেখকদের ভাবনার মধ্যে নতুনত্ব দেখা গেল। তাঁরা উপন্যাসকে উপন্যাস হিসেবে দেখতে শুরু করলেন। উপন্যাস অর্থেই রোমান্সের অনুকরণ নয় সেই কথা জানালেন। তাঁরা বললেন রোমান্সে অনেক বেশি কল্পনার জায়গা থাকে কিন্তু উপন্যাস তাঁদের কাছে গম্ভীর বা সিরিয়াস আখ্যান হিসাবে প্রতিষ্ঠা পেল। যেখানে কল্পনার তুলনায় বাস্তবতার প্রকাশ বেশি ঘটে। ফরাসি লেখক বালজাক ছাড়াও ইংল্যান্ডের জর্জ এলিয়ট (George Eliot), জর্জ হেনরি লিউয়েস (George Henry Lewes) তাঁদের প্রবন্ধে উপন্যাসে বাস্তবতার কথা জানালেন। উপন্যাসিকের নৈতিক দায়িত্ব তা প্রকাশ করা। উপন্যাস-আলোচনার ক্ষেত্রে মুখ্য বিষয়— প্লট, চরিত্র, সংস্থান, ভাববস্তু, বাস্তবতা। ভিক্টোরীয় সময়পর্বে ‘চরিত্রপ্রধান উপন্যাস’ (novel of character) পরিভাষাটি উপন্যাসের বিশেষ গুণকে প্রকাশ করে। ‘ঘটনাপ্রধান উপন্যাস’ (novel of action) পরিভাষাটি রোমান্সধর্মী উপন্যাসের ক্ষেত্রে ব্যবহৃত হতে থাকে।

Bulwer Lytton-এর ‘On Art in Fiction’ (1838) প্রবন্ধটি উনিশ শতকে লেখা হয়। এই প্রবন্ধের মূল বিষয়বস্তু উপন্যাসের বিশেষত্বকে প্রকাশ করা। এছাড়া উপন্যাসের সঙ্গে নাটকের সংরূপগত পার্থক্য সূচিত হয়। একজন উপন্যাসিক উপন্যাসে ঘটনার বিবরণ

দেন এবং সেই বিবরণকে প্লট এবং চরিত্রের সঙ্গে যুক্ত করে দেন। যা নাটকে লক্ষ করা যায় না। তিনি জানালেন, উপন্যাসের প্লট নাটকের প্লটের মতো হয় না অর্থাৎ কার্য-কারণ দ্বারা পরিচালিত হয় না। চরিত্র বিশ্লেষণ এবং চরিত্রের মনোজগতকে প্রকাশ করা হয় উপন্যাসে। উপন্যাসকে নাটক থেকে পৃথক রূপে প্রতিষ্ঠা দিচ্ছেন Bulwer Lytton কিন্তু অনেক ঔপন্যাসিক উপন্যাসকে নাট্যগুণ থেকে পৃথক করছেন না। হেনরি জেমসের অভিমতে পরবর্তী সময়ে তা আসছে। Stendhal এর বক্তব্য অনুসারে অন্য ঔপন্যাসিকেরা যাকে কাহিনি বলছেন, তিনি তাকে কাহিনি প্রদর্শন (show) বলছেন। কারণ প্রদর্শনধর্মিতা নাটকের বৈশিষ্ট্য হিসেবে বিবেচিত হয়।

হেনরি জেমসের মাধ্যমে উপন্যাস বাস্তবধর্মিতা থেকে মনস্তাত্ত্বিকতার দিকে যেতে থাকে। হেনরি জেমসের মত অনুযায়ী উপন্যাস চরিত্রের অন্তর্জীবনকে প্রকাশ করে। তাঁর মতে, উপন্যাসের গঠন নির্দিষ্ট ব্যাকরণের ধারণার বাইরে থাকে। সেখানের পদ্ধতি সম্পূর্ণ আলাদা। জীবনের কথা এখানে প্রত্যক্ষভাবে প্রকাশ পায়। ঔপন্যাসিকের কাছে জীবন যেরূপে ধরা পড়ে, তা উপন্যাসে রূপ পায়। আখ্যানতত্ত্বের আলোচনায় হেনরি জেমসের ধারণা সংযুক্ত হয়। হেনরি জেমস তাঁর উপন্যাসে চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক দিককে তুলে ধরতে আগ্রহী হন, কিন্তু উত্তম পুরুষের জবানিতে তা প্রকাশ করেন না। সাধারণত তিনি উপন্যাস প্রথম পুরুষের জবানিতে উপস্থাপন করেন। এখানে লেখক নিজে বা কথকের দ্বারা কোনও মন্তব্য যুক্ত করেন না। এরফলে কাহিনিতে চরিত্র দৃশ্যমান হয়ে ওঠে। এর ফলে চরিত্রের মনোজগতের দিকটা পরিস্ফুট হয়। চরিত্র হয়ে যায় ‘Reflector’, Gentte এর ধারণায় তা ‘Focalizer’ হয়ে ওঠে।

বিশ শতকে প্রকাশিত Percy Lubbock *The Craft of Fiction* (1921) গ্রন্থটিকে ভিত্তি করে হেনরি জেমস উপন্যাসের ধারণা দেন। পার্সি লাবোকের উপন্যাসের গঠন-সংক্রান্ত আলোচনাতে বৈপরীত্যসূচক যে-পদ্ধতি দুটি বিখ্যাত হয়ে আছে তার একটি ‘টেলিং’ (telling), অন্যটি হল ‘শোয়িং’ (showing)। এই ধারণা-দুটি ‘Digesis’ ও ‘Mimesis’ ধারণার সঙ্গে

সংযোগ তৈরি করে, তেমনি আখ্যানতত্ত্বের পরবর্তী ক্ষেত্রেও বিশেষ ভূমিকা গ্রহণ করে।
Percy Lubbock ‘শোয়িং’ (showing) পদ্ধতিতে জোর দিয়ে বলছেন—

... the art of fiction does not begin until novelist thinks of his story as matter of shown, to be so exhibited that it will tell itself.^{৫৮}

তাঁর মত অনুযায়ী একটি উপন্যাসের কাহিনি পাঠকের কাছে তৈরি জিনিস হিসেবে প্রতিভাত হবে না এবং তা সে বাইরে থেকে পর্যবেক্ষণ করছে এমন মনে হবে না। তিনি কাহিনির মধ্যে অভিজ্ঞতার মাধ্যমে সে চরিত্রের অংশ হয়ে উঠবে। ‘Showing’ পদ্ধতির মাধ্যমে পাঠক এইভাবে উপন্যাসের পাঠ নিয়ে থাকেন। এই পদ্ধতির ক্ষেত্রে দুটি উপাদান গুরুত্বপূর্ণ। যার একটি চরিত্রের দৃষ্টিকোণের ব্যবহার, অন্যটি হল দৃশ্যচিত্রময় উপস্থাপনা।

E. M. Forster-এর লেখা *Aspects of the Novel* গ্রন্থটি ১৯২৭ খ্রিস্টাব্দে প্রকাশিত হয়। তিনি উপন্যাসকে সাতটি অধ্যায়ে বিভাজিত করে দেখিয়েছেন। অধ্যায়গুলি হল story, people, plot, fantasy, prophecy, pattern, rhythm। উপন্যাসের আলোচনায় এই গ্রন্থটি অপরিহার্য। কাহিনি ও কথন সংক্রান্ত আলোচনা আলোচনার তাঁর পরবর্তী আখ্যানতাত্ত্বিকদের বিশেষ চর্চার বিষয় হয়ে উঠেছে। তিনি শুরুতেই জানাচ্ছেন—

We shall all agree that the fundamenatal aspect of the novel is its story-telling aspect, ...^{৫৯}

চরিত্রের আলোচনায় চরিত্রের বিভাজন করেছেন— ‘Flat’ ও ‘Round’। এবং প্লট-ধারণার ক্ষেত্রে বলছেন, ‘The king died and then the queen died.’ is a story. ‘The king died, and then the queen died of grief is a plot.’— আখ্যান-আলোচনার ক্ষেত্রে অন্যতম এক উদাহরণ।

১৯২৮ খ্রিস্টাব্দে লেখা হয় *The Structure of the Novel* গ্রন্থটি। এর মধ্যে ‘গঠন’ (structure) শব্দটি প্রথম প্রযুক্ত হয়। জর্জ এডওয়ার্ড ম্যুর উপন্যাসের শ্রেণিবিভাজন তৈরি করলেন। গঠনের ভিত্তিতে উপন্যাসকে তিনটি ভাগে চিহ্নিত করলেন—

১) চরিত্রপ্রধান উপন্যাস (Protagonist Novel)

২) নাট্যধর্মী উপন্যাস (Dramatic novel)

৩) ধারাবাহিক উপন্যাস (chronicle novel)

এছাড়াও period novel নামক আরেক ধরনের উপন্যাসের কথা তিনি জানান। উইলিয়াম জেমসের লেখা *The Principles of Psychology* গ্রন্থটি উনিশ শতকের শেষে ১৮৯০ খ্রিস্টাব্দে প্রকাশিত হল। ‘Stream of Consciousness’ শব্দটি এখানেই প্রথম জানা যায়। বিশ শতকে ফ্রয়েড, কার্ল ইয়ুং প্রভৃতি বিখ্যাত দার্শনিকদের চিন্তাদর্শন নিয়ে সচেতন হলেন মানুষ। উপন্যাস রচনার ক্ষেত্রে প্রথম বিশ্বযুদ্ধকালীন ও বিশ্বযুদ্ধ পরবর্তী ইউরোপের পরিস্থিতির প্রভাব পড়ে। উপন্যাসের সমালোচনার দিকগুলিরও পরিবর্তন ঘটে। উপন্যাসের আলোচনায় প্লট, চরিত্রের বদলে ভাষা, চিত্রকল্প গুরুত্ব পেতে থাকে। মানুষের স্বভাবের অনুকরণে উপন্যাস রচনা হতে থাকে। উলফ ও জয়েস এর উপন্যাসে আত্মকথার প্রবণতা দেখা দিতে থাকে। এই সময় আখ্যানের আলোচনাতে ‘Free Indirect Style’, ‘Stream of Consciousness’, ‘Interior Monologue’, ‘Camera Eye’ পরিভাষাগুলির ব্যবহার হতে থাকে।

কয়েক দশক ধরে সাহিত্যজগতে নানান পরিবর্তন হয়েছে। প্রচলিত সাহিত্য তত্ত্বগুলিকে বৌদ্ধিক চ্যালেঞ্জের মুখোমুখি হতে হয়। ক্রমাগত সময়ের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে সাহিত্যে এই তত্ত্বগুলির নানারকম পরিবর্তন দেখা যায়। গঠনবাদ বা Structuralism ভাষা ও সাহিত্যের প্রকৃতি সম্পর্কেই নয়; মানুষের মস্তিষ্কের কাজ সম্পর্কেও অর্থাৎ মানব মস্তিষ্ক বিভিন্ন বস্তুকে কোন দৃষ্টিভঙ্গি দিয়ে ও তার বাস্তব-বোধ ইত্যাদি নিয়ে নানা প্রশ্ন উত্থাপন করেছে, সেই সম্পর্কে কাজ করে। সাহিত্যের পাঠ, পাঠকের ভূমিকা ও পঠন-প্রক্রিয়া সম্পর্কে ধারণা তৈরি হয়। পরবর্তী সময়ে উত্তর-গঠনবাদের (Post-Structuralism) শিকড় অনেক

দূর পর্যন্ত বিস্তৃত হয়ে যায়। বিগত কয়েক শতাব্দী ধরে ভাষার প্রকৃতি, রচনাকারের স্বকীয়তা, সংরূপের স্বকীয়তা, অর্থ নিষ্পাদন ও বাস্তববোধ সম্পর্কে যে ধারণা প্রচলিত হয়ে এসেছে, গঠনবাদ তার উপরে আঘাত করে এমন প্রশ্ন তৈরি করে যার উত্তর খুঁজতে আখ্যানের গঠনের দিকে নজর দিতেই হয়। সাহিত্যের সবথেকে বোধগম্য ও স্বাভাবিক যে তত্ত্ব তা হল বাস্তবাদী তত্ত্ব বা Realism। গঠনবাদীরা এই তত্ত্বের উপর সবচেয়ে বেশি প্রশ্ন তুলেছেন। তাঁরা সমাজের পুরোনো ব্যাখ্যাগুলিকে অন্যভাবে দেখেন।

২.৪ আখ্যান কাঠামোর মূল উপাদানসমূহ:

আখ্যানতত্ত্বের আখ্যান কাঠামোয় নজর দিলে প্রথমেই যে উপাদানের কথা আসে তা হল ‘কাহিনি’। কিন্তু আখ্যানতত্ত্বের ‘কাহিনি’ এর আলোচনা কেবলমাত্র বিষয়বস্তুতে সীমাবদ্ধ থাকে না। ‘কাহিনি’র গঠন সংক্রান্ত আলোচনাতে মূলত কাহিনির অধোগঠন সংক্রান্ত আলোচনা হয়ে থাকে। আখ্যান মূলত কথার শিল্প। তার মধ্যে যেমন ভাষাগঠনের উপাদান থাকে তেমনি অর্থবোধের উপাদানও থাকে। কেউ কখনো আখ্যান সংগঠনের উপরে জোর দিয়েছেন, আবার কেউ বা অর্থবোধের উপরে বেশি জোর দিয়েছেন। আখ্যানের গঠন বেশ কিছু গুরুত্বপূর্ণ উপাদানের উপর নির্ভরশীল যার মধ্যে অন্যতম হল কাহিনি। অন্য দুটি হল— বাচন ও কথন। অনেক তাত্ত্বিক প্লট বা কাহিনিকে অ্যারিস্টটলের মতানুযায়ী গুরুত্বপূর্ণ উপাদান মনে করেন না। তাঁরা মনে করেন—

...the term “plot” does not appear in the technical vocabulary of narrative semiotics. In truth, it could not find a place there, since it stems from the narrative understanding which semiotic rationality tries to provide an equivalent for or, better, a simulation of.^{৬০}

সংগঠনবাদীরা আখ্যানতত্ত্বে অ্যারিস্টটলের প্লটের ধারণাকে গুরুত্ব দেয় না। অন্যদিকে প্লট-পন্থীদের অনেকে মনে করেন প্রতিটি আখ্যানই আসলে একটি ডিসকোর্স বা বাচন যেখানে মানুষের অভিজ্ঞতায় ঘটনাক্রম দ্বারা একটি প্লট বা কাহিনি তৈরি হয়।

All narrative consists of a discourse which integrates a sequence of events of human interest into the unity of a single plot.^{৬১}

আখ্যানের কাঠামোয় কাহিনি বা Story এর গুরুত্ব অপরিসীম। কারণ কাহিনির উপরে আখ্যানের কাঠামোর অন্যান্য উপাদান নির্ভর করে। সাধারণভাবে কাহিনি অনেকগুলি উপাদানের সংযোগে তৈরি হয়। তাই সেই উপাদানের গুরুত্ব কাহিনি গঠনে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে থাকে। বিভিন্ন আখ্যানবিদ আখ্যানের বিস্তৃত কাঠামো প্রদান করেন। আখ্যানতাত্ত্বিক কাঠামোতে কাহিনি আখ্যানের তিনটি মৌলিক দিকের অন্যতম একটি। কাহিনি হল আখ্যানের ঘটনাক্রম ও চরিত্রদের বিমূর্ত ক্রম। যা যৌক্তিক ও কালানুক্রমিকভাবে সাজানো থাকে। মূলত কাহিনি আখ্যানের বিষয়বস্তু, ঘটনা, চরিত্রদের সংযোগে তৈরি হয়। কাহিনি প্রকৃত অর্থে বিমূর্ত, পাঠক তাকে আকার দেয়।

কাহিনি ও ঘটনা: আখ্যানের অগ্রগতিতে প্রয়োজনীয় ক্রিয়া বা ঘটনা কাহিনির মধ্যে কারন-কার্য ও সময়ের ক্রম অনুসারে সাজানো থাকে, যা প্লট গঠন করে। কাহিনি আখ্যানমূলক সাহিত্যের কেন্দ্রবিন্দু, কারণ এটি পাঠকের জন্য বিষয়বস্তু, আবেগ এবং বিষয়ভিত্তিক গভীরতা প্রদান করে। রিমন-কেনানের দৃষ্টিকোণে, কাহিনি পাঠ্য ও বর্ণনার সঙ্গে মিথস্ক্রিয়ার মাধ্যমে একটি সম্পূর্ণ আখ্যান অভিজ্ঞতা তৈরি করে, যা পাঠকদের কাল্পনিক জগৎ পুনর্গঠন করতে সক্ষম করে।

চরিত্র: আখ্যানের দ্বিতীয় গুরুত্বপূর্ণ উপাদান চরিত্র। কাহিনির ভিতরে থাকা ক্রিয়ার যিনি কারক (agent) তাকে বলা হয় চরিত্র। সাহিত্যে সাধারণত চরিত্র সংক্রান্ত আলোচনায় প্রায়শই অনুকরণ দ্বারা চরিত্র নির্মাণের প্রসঙ্গ উঠে আসে। কিন্তু আখ্যানবিদরা বাচনে চরিত্রের যে ভূমিকা তার ভিত্তিতে চরিত্রের আলোচনা করে থাকেন। অনুকরণের মাধ্যমে চরিত্রের পাঠ নেওয়া সাহিত্যের অন্যতম একটি পদ্ধতি। চরিত্রকে যখন আর চরিত্র হিসেবে দেখা হয় না, মানুষের সঙ্গে মিশিয়ে দেওয়া হয়। তখন মানুষের সন্ধান হলেও চরিত্রের কোনো রকম সন্ধান হয় না। আখ্যানে চরিত্র একটি কেন্দ্রীয় ধারণা কারণ চরিত্রগুলি কাহিনির ঘটনাগুলিকে চালিত করে থাকে এবং বিষয়বস্তুকে মূর্ত করে। আখ্যানতত্ত্বে চরিত্র হল একটি কাল্পনিক সত্তা, যারা কাহিনির ঘটনাতে অংশ নেয়। আখ্যানে চরিত্রকে মানুষের সঙ্গে তুলনা করা হয় না। রিমন-

কেনান একটি চরিত্রকে একটি ‘code’ হিসেবে ব্যবহারের কথা বলেন। চরিত্রের নাম, ক্রিয়া ও দৃষ্টিভঙ্গি দ্বারা তা চিহ্নিত করা যায়। চরিত্রের কাহিনি আখ্যানের ঘটনাক্রমের জন্য অপরিহার্য। চরিত্রের ক্রিয়া দ্বারা কাহিনি এগিয়ে যায়। প্রাপ্ত চরিত্রদের ভূমিকাকে সেই কারণে শ্রেণিবদ্ধ করে দেখিয়েছিলেন।

কথন: আখ্যানে তৃতীয় গুরুত্বপূর্ণ উপাদান কথন। যে কথন কথক ও পাঠক বা শ্রোতার মধ্যে সংযোগ তৈরি করে। আখ্যানে কথন (Narration) বলতে বোঝায় গল্প বা কাহিনিকে পাঠক বা শ্রোতার কাছে উপস্থাপনের একটি প্রক্রিয়া। এই প্রক্রিয়া দ্বারা নির্ধারিত হয় কে, কীভাবে কাহিনি বলছে। কথন হল কাহিনি ও পাঠ্য থেকে পৃথক একটি স্তর। যা কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রদের বর্ণনার মাধ্যমে পাঠকের কাছে পৌঁছে দেয়। রিমন-কেনানের মতে, কথন হলো আখ্যানের বর্ণনাকারী কণ্ঠ বা প্রক্রিয়া, যার মাধ্যমে কাহিনি পাঠকের কাছে প্রকাশিত হয়। কথন কাহিনিকে পাঠকের কাছে পৌঁছে দেয়। কথক নির্ধারণ করে কোন ঘটনা কীভাবে, কখন, এবং কোন দৃষ্টিকোণ থেকে বর্ণিত হবে। উদাহরণস্বরূপ, রবীন্দ্রনাথের ‘কাবুলিওয়ালা’য় একজন সর্বজন বর্ণনাকারী গল্পটি বলেন, যিনি রহিম ও মিনির সম্পর্কের গভীরতা তুলে ধরেন, যা পাঠকের সহানুভূতি জাগায়।

নিরীক্ষণ: আখ্যানের চতুর্থ গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হল নিরীক্ষণ বা Focalization। এই উপাদান দ্বারা আখ্যানের ঘটনা, চরিত্র বা দৃশ্যপট কনো নির্দিষ্ট দৃষ্টিকোণ দ্বারা পরিলক্ষিত হয়ে পাঠকের কাছে উপস্থাপিত হয়। এটি দ্বারা বোঝা যায় কাহিনি কার দৃষ্টিকোণ থেকে কীভাবে দেখানো হচ্ছে। জেরড্ জেনেট, রিমন-কেনান প্রমুখ আখ্যানবিদ আখ্যানের কাঠামোতে দৃষ্টিকোণের ভিত্তিতে কাহিনিকে দেখার দিকটিকে গুরুত্বপূর্ণ মনে করেন। নিরীক্ষণ দ্বারা নির্ধারিত হয় পাঠক কী দেখবেন এবং কীভাবে দেখবেন। কখনো নিরীক্ষণ কথক দ্বারা হয়ে থাকে, কখনো আবার চরিত্র দ্বারা হয়ে থাকে।

সময়: আখ্যানের পঞ্চম উপাদান সময়, যা আখ্যানের অন্যতম একটি গুরুত্বপূর্ণ উপাদান। আখ্যানতত্ত্বে সময় (Time) হল আখ্যানের ঘটনাক্রমের উপস্থাপনার পদ্ধতি। একটি

কাহিনিতে সময়ের যে বিভিন্ন বিন্যাস দেখা যায় তা আখ্যান কাঠামোর ‘সময়’ উপাদান দ্বারা দেখানো যায়। সাধারণভাবে বিজ্ঞানীরা সময়ের যে ধারণা দেন, আখ্যানে সময়ের ধারণা তার থেকে পৃথক। কথা-আখ্যানের ক্ষেত্রে সময় সংক্রান্ত আলোচনার ভিত্তি হল সময়-অনুক্রমের ধারণা। বাস্তব ক্ষেত্রে সময় একমুখী হয়ে থাকে। তার থামা নেই এবং ফেরা নেই। সেই জন্য অতীত-বর্তমান-ভবিষ্যতের সীমারেখা করা যায় না। বর্তমান মুহূর্ত প্রতি মুহূর্তে অতীতে মেশে, আর অনাগত সময় বর্তমানে পরিণত হয়ে যায়। কিন্তু আখ্যানে এই বিভাজন করা সম্ভব। বহমান সময়ের মধ্যে একটি স্থির কল্পনা করে তা থেকে যখন অভিমুখ নির্ধারণ করা হয় তখন অতীত ও ভবিষ্যত সময়কে অনায়াসে পাওয়া যায়। কল্পিত সেই বিন্দু থেকে পিছিয়ে গেলে অতীত এবং সামনের দিকে যাত্রা ভবিষ্যত সময়কে চিহ্নিত করে। বহমান সময়ের মাঝে কল্পিত স্থির বিন্দুটিকে বর্তমান বলা হয়। ফলে আখ্যানে খুব সহজেই অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যতের সীমারেখা করা যায়। কাহিনির মধ্যে সময়ের এই বিন্যাসকে আখ্যানের সময় বলা হয়। সময়ের সঙ্গে যুক্ত হয়ে থাকা অন্য আরও একটি উপাদান স্থান। যা দ্বারা কাহিনির ঘটনা কোথায় ঘটছে সেই সম্পর্কে যেমন ধারণা পাওয়া যায়। এই উপাদানগুলি আখ্যানের কাঠামো নির্মাণে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে।

২.৫ উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণের প্রয়োজনীয়তা:

উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো থাকা সত্ত্বেও উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যানের কাঠামো বিশ্লেষণের প্রয়োজনীয়তা কোথায়?— এই প্রশ্ন উঠতে পারে। ট্রিলজি মূলত তিনটি উপন্যাসের একত্রিত রূপ। কিন্তু লক্ষ করলে দেখা যাবে এই তিনটি উপন্যাস একটি সম্পূর্ণ কাঠামো নির্মাণ করছে। বাহ্যিক গঠনের দিক থেকে সাধারণ উপন্যাসের তুলনায় ট্রিলজির আয়তন অনেক বড়। ফলে কাঠামোগত দিক থেকে স্বাভাবিক পরিবর্তন হওয়া সম্ভব। এছাড়া বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিগুলি একটা দীর্ঘ সময়কে ধারণ করে কাহিনিকে এগিয়ে নিয়ে গেছে। ফলে আখ্যান কাঠামোর গঠনগত দিক থেকে পরিবর্তন আসতে বাধ্য। একটি কাহিনির তিনটি পৃথক পর্ব একটি ট্রিলজি গঠন করে। আবার এক একটি স্বতন্ত্র পর্ব তৈরি করে স্বয়ংসম্পূর্ণ এক একটি

উপন্যাস। তাই ট্রিলজিকে ‘Three act structure’ বলা হয়। সাধারণ উপন্যাসের কাহিনি সময়, চরিত্র ও ঘটনা নির্ভর হয়ে থাকে। ট্রিলজির ক্ষেত্রে সময়, চরিত্র, ঘটনা দীর্ঘ এবং একটি পর্বের সঙ্গে অপর পর্ব আন্তঃ সম্পর্কে সম্পর্কিত হয়। সাধারণভাবে ট্রিলজির ক্ষেত্রে প্রথম পর্বে দেখানো হয় সমস্যা, দ্বিতীয় পর্বে দেখানো হয় দ্বন্দ্ব, এবং তৃতীয়তে বিগত দুটি স্তরে তৈরি হওয়া দ্বন্দ্বের চূড়ান্ত নিষ্পত্তি ঘটে। অনেক ক্ষেত্রে তৃতীয়তেও দ্বন্দ্ব থেকে যায়, কারণ ট্রিলজি একটি চলমান ধারা তা থেকে পরবর্তী পর্ব লেখা সম্ভব এমনকি সাহিত্যে তার নজিরও আছে। ট্রিলজিতে কাহিনির ধারাবাহিকতা থাকলেও সামগ্রিক বিন্যাস জুড়ে কাহিনির গঠনগত ও ভাষাগত বিভিন্ন পরিবর্তন হয়ে থাকে। একক উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোর সঙ্গে ট্রিলজির সেই কাঠামোগত তুলনা প্রয়োজনীয়। ট্রিলজির তিনটি খণ্ডে মূল কাহিনির পাশাপাশি একাধিক খণ্ড কাহিনি থাকে, যা অবশ্যই মূল কাহিনির সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ হয়। এছাড়া খণ্ড কাহিনির মাধ্যমে ট্রিলজিতে নতুন নতুন চরিত্র আসে। এছাড়া খণ্ড কাহিনির মধ্য দিয়ে অনেক বেশি কাহিনির বিস্তার ঘটে।

একক উপন্যাসের কাঠামোর থেকে ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বাহ্যিক দিক থেকে আলাদা তেমনি একক উপন্যাস ও ট্রিলজির অন্তর্গত কাঠামোতেও ভিন্নতা দেখা যায়। উপন্যাস অনেক খণ্ড খণ্ড কাহিনি জুড়ে একটি সম্পূর্ণ কাহিনি তৈরি করে। তিনটি কাহিনি-পর্ব যুক্ত হয়ে একটি সম্পূর্ণ কাহিনি তৈরি হয়। যার ফলে আয়তনের দিক থেকে তা বৃহৎ হয়ে যায়, এবং আখ্যান কাঠামোয় পরিবর্তন অনিবার্য হয়ে পড়ে।

- একক উপন্যাসের মধ্যে কাহিনির সূচনা থেকে সমাপ্তি সম্পূর্ণ অংশ থাকে, কিন্তু ট্রিলজিতে প্রথম পর্ব থেকে শেষ পর্ব পর্যন্ত তিনটি আলাদা উপন্যাসকে একত্রিত হয়ে একটি সম্পূর্ণ কাহিনি তৈরি হতে দেখা যায়। ফলে একক উপন্যাসের সঙ্গে ট্রিলজির গঠনগত, আকারগত পার্থক্য তৈরি হয়।
- সাধারণ উপন্যাসে দেখা যায় ঔপন্যাসিক আখ্যান কাঠামোর বিভিন্ন উপাদানকে ব্যবহার করে কাহিনির গঠন করে থাকেন। যদিও একথা সবসময় মনে রাখা

প্রয়োজনীয় একজন লেখক বা ঔপন্যাসিক কখনোই গঠনের ভিত্তিতে কাহিনির নির্মাণ করেন না। কাহিনির ভিত্তিতে আখ্যানতাত্ত্বিকরা গঠনের নির্মাণ করে থাকেন। একক উপন্যাসে এই উপাদানগুলির বিশেষত্ব খুব খুব পরিসরে প্রকাশ পাওয়ার কারণে কম বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করতে পারে। উপন্যাস ট্রিলজিগুলি অনেকখানি পরিসরে থাকার কারণে আখ্যান কাঠামোর প্রতিটি উপাদানের অনেক বেশি বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয়। এমনকি অনেকসময় উপন্যাস ট্রিলজিগুলিতে চরিত্র, সময়, নিরীক্ষণ, কথন— কোন উপাদান বেশি গুরুত্বপূর্ণ তা দেখা প্রয়োজনীয় বলে মনে হতে পারে।

- কাহিনির পরিধি একক উপন্যাসে সীমিত হয়ে থাকে। কিন্তু ট্রিলজির কাহিনির পরিধি বিস্তৃত হয়। স্বল্প পরিসরে একক উপন্যাসের কাহিনির মধ্যে একটি প্রধান দ্বন্দ্ব ও তার সমাধান থাকে। ট্রিলজির ক্ষেত্রে তিনটি পর্ব থাকায়, প্রতিটি পর্বে ভিন্ন ভিন্ন সমস্যা ও তার সমাধান থাকে। অনেকসময় প্রতিটি পর্ব সংযুক্ত হয়ে শেষে সমস্যার সমাধান থাকে, অনেকসময় তা থাকে না।
- একক উপন্যাসের ক্ষেত্রে সীমিত পরিসরের মধ্যে চরিত্রের বিকাশ ও পরিবর্তন ঘটে। উপন্যাস ট্রিলজির পরিসর দীর্ঘ হওয়ায় চরিত্রের বিকাশ অনেক বেশি হয়ে থাকে ফলে চরিত্রের জটিলতা ও মানসিক গভীরতা বাড়ে। অন্যদিকে অনেক বেশি চরিত্রের উপস্থিতি লক্ষ করা যায়। অনেক ট্রিলজিতে প্রধান চরিত্রগুলি তিনটি পর্বেই থাকে, তাদের পরিবর্তন ধীরে ধীরে দেখা যায়। ব্যতিক্রমী বৈশিষ্ট্যযুক্ত ট্রিলজি বাংলা সাহিত্যে আছে, যেখানে তিনটি পর্বের মূল চরিত্র আলাদা।
- উপন্যাস ট্রিলজি তিনটি পৃথক উপন্যাস নিয়ে গঠিত হয়। যেখানে প্রতিটি পর্ব স্বয়ংসম্পূর্ণ হলে সামগ্রিকভাবে তা একটি বৃহত্তর আখ্যানের অংশ। একক উপন্যাসে বৃহৎ গঠন থাকলে তিনটি আলাদা উপন্যাস পর্ব পাওয়া যায় না। ট্রিলজির তিনটি পর্বে প্রথম থেকে শেষ পর্ব পর্যন্ত একটা ধারাবাহিক বিন্যাস থাকে। বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই শেষ পর্বে আখ্যানের সমাপ্তি ঘটে থাকে।

- ট্রিলজির তিনটি পর্ব তিনটি উপন্যাস হলেও তিনটি কেন্দ্রীয় বিষয় সাধারণত এক হয়ে থাকে। কোনও না কোনোভাবে তিনটি উপন্যাস পর্ব সংযুক্ত হয়ে থাকে। একক উপন্যাসে কেন্দ্রীয় বিষয় একটাই হয়।
- ট্রিলজিতে যে দ্বন্দ্ব থাকে তা প্রায়শই জটিল সমস্যার উপর ভিত্তি করে তৈরি হয়। প্রতিটি উপন্যাস পর্বের শেষে আংশিক সমাপ্তি থাকে, পরবর্তী পর্বের জন্য প্রশ্ন তৈরি হয়। যা পাঠকের মনে কৌতূহল তৈরি করে।

উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো যেকোনো একক উপন্যাসের মতন নাকি কোথাও আলাদা হচ্ছে, তা দেখা প্রয়োজনীয়। সেই কাঠামো দ্বারা ট্রিলজির বিশেষত্ব নির্মাণ করা সম্ভব হবে।

২.৬ ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোর প্রাথমিক ধারণা:

অনেকেই বলবেন ট্রিলজি তিনটি উপন্যাসের সমষ্টি। একথা প্রথমেই নস্যাৎ করে দিয়ে বলা যায় ট্রিলজি একটি দীর্ঘ উপন্যাস, যার তিনটি পর্ব আছে। যার প্রতিটি পর্ব স্বয়ংসম্পূর্ণ, আবার যার একটি পর্ব অন্য পর্বের সঙ্গে ওতোপ্রতোভাবে সংযুক্ত। ট্রিলজির একটি পর্ব পাঠ করলে পাঠকের সম্পূর্ণ কাহিনি জানা হয় না। এই কথাও আমাদের মনে রাখতে হবে যে, ট্রিলজি একটি চলমান ফর্ম বা ধারা, অনেক ক্ষেত্রেই একটি ট্রিলজি অনায়াসেই ট্রোটালজি বা পেন্টালজিতে পরিণত হয়ে যেতে পারে।

মূলত এখানে ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো প্রাথমিকভাবে দেখার চেষ্টা করা হবে। যেখানে প্রধান উপাদানগুলিকে এইভাবে বিন্যস্ত করা হবে—

কাহিনি→ চরিত্র→ কথন→ নিরীক্ষণ→ সময়।

সবার প্রথমে কাহিনি ও ঘটনার বিন্যাস সম্পর্কে ধারণা করে নিতে হবে। কাহিনি ঘটনার সংযোগে তৈরি হয়ে থাকে। কাহিনি ছাড়া আখ্যানের গঠন সম্ভব নয়। আবার কাহিনির গঠন তৈরি করতে অন্যান্য উপাদান প্রয়োজন হয়, অর্থাৎ অন্যান্য উপাদান ছাড়া কাহিনি গঠিত হতে পারে না। একক উপন্যাসে কাহিনির গঠনে বিস্তৃত বিবরণ থাকলেও ট্রিলজির ন্যায়

বিস্তৃত বিবরণ পাওয়া যায় না। ফলে কাহিনির আখ্যানের গঠনে পরিবর্তন লক্ষ করা সম্ভব। কাহিনির চরিত্রের গঠনগত বৈশিষ্ট্য এরপর দেখা প্রয়োজনীয়। কারণ চরিত্র অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ উপাদান কাহিনিতে। একক উপন্যাসের তুলনায় ট্রিলজিতে চরিত্রের সমাবেশ তুলনায় বেশি থাকে। এমনকি একই চরিত্রে একাধিক চরিত্র বৈশিষ্ট্য দেখা যেতে পারে। এরপর কখন সম্পর্কে ধারণা তৈরি করে কথনের গঠনগত দিক দ্বারা ট্রিলজির কথনের বিশেষত্ব দেখা যাবে। এরপর নিরীক্ষণ উপাদান দ্বারা কাহিনির নিরীক্ষক ও কথক কে তা দ্বারা ট্রিলজির গুরুত্বপূর্ণ দিক দেখানো সম্ভব। এখানে এসে লেখকের অবস্থান ও কাহিনিতে কথকের অবস্থান ও চরিত্রের অবস্থান স্পষ্ট করে তোলা যাবে। সময় আখ্যানের গুরুত্বপূর্ণ উপাদান, ট্রিলজির অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হিসেবে সময়ের ভূমিকা দেখানো হবে। কারণ সময় দ্বারা কাহিনি পরিচালিত হয়, তবে ট্রিলজির ক্ষেত্রে এই উপাদান বেশি গুরুত্বপূর্ণ। সময় দ্বারা ট্রিলজির কাহিনিতে সময়ের গঠন এবং কেন সময় উপাদান বেশি প্রয়োজনীয় ট্রিলজির গঠনে তা স্পষ্টরূপে তুলে ধরা হবে।

২.৭ আখ্যানতাত্ত্বিকদের তত্ত্ব বিশ্লেষণের প্রয়োজনীয়তা:

বিশ শতকে পাশ্চাত্য আখ্যানতত্ত্ব বিস্তার লাভ করে। রুশ ফর্মালিজমের সময় থেকে কাহিনিকে ভিন্ন ধারায় দেখার প্রবণতা প্রথম তৈরি হয়। ভাষার উপর নির্ভর করে সাহিত্য গঠনের ভিত্তি স্থাপনের চেষ্টা চলতে থাকে। যা পরবর্তী সময়ে ব্লাদিমির প্রপ, ক্লোদ লেভি-স্ট্রাস, গ্রিমাস, ব্রেমোণ্ড, বার্ত, জেরড্ জেনেটের তত্ত্বে বিভিন্নভাবে উপস্থাপিত হতে থাকে। কাহিনিকে ভিন্ন ধারায় দেখার এই রীতি জন্ম দেয় আখ্যানতত্ত্বের। একটি গল্প বা উপন্যাসকে আখ্যান কাঠামোর উপাদান দ্বারা বিশ্লেষণ করলে, সেই কাহিনির গঠন বোঝা সম্ভব হয়। আলোচ্য অধ্যায়ে আখ্যানের ধারণা ও আখ্যানের তত্ত্ব নিয়ে আলোচনা দ্বারা আখ্যানের ধারাবাহিক আলোচনা তুলে ধরা হয়।

গবেষণায় বিশ শতকের তিনটি ভিন্ন ধরনের ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করে দেখা হবে। যেখান থেকে সম্পূর্ণ রূপে না হলেও প্রায় বেশিরভাগ ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো

বিশ্লেষণের ধারা ও নতুনত্ব খোঁজার চেষ্টা করা হবে। গবেষণায় বিশ শতকের শুরুর দিকের ঔপন্যাসিক গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজি, বিশ শতকের প্রায় শেষের দিকের ঔপন্যাসিক আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজি এবং শংকরের *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করা হবে। যা সম্পূর্ণ রূপে এই পরিকাঠামোর উপর ভিত্তি করে দেখানো হবে। ট্রিলজি বাংলা উপন্যাসে কোনও নতুন গঠনগত কাঠামো তৈরি করেছে কি না তা দেখানোর চেষ্টা করা হবে। এই কাঠামো গঠনের জন্য একেবারে শুরুতেই যে উপাদানকে গুরুত্ব দেওয়া হয় তা ‘কাহিনি’।

তথ্যসূত্র:

১. রণবীর লাহিড়ী, *আখ্যানতত্ত্বের আখ্যান* (কলকাতা: চর্চাপদ পাবলিকেশন, ২০১১), ভূমিকা অংশ.
২. লাহিড়ী, *আখ্যানতত্ত্বের আখ্যান*, ১৫.
৩. Sailendra Biswas, *Samsad English-Bengali* (Kolkata: Sishu Sahitya Samsad Pvt Ltd, 1995), 725.
৪. সুকুমার সেন, *বাংলা সাহিত্য-ইতিহাস* (কলকাতা: সাহিত্য অকাদেমি, ২০১৫), ১৭.
৫. সেন, *বাংলা সাহিত্য-ইতিহাস*, ২০.
৬. অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা সাহিত্যের সম্পূর্ণ ইতিবৃত্ত* (কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সি, ১৯৮৫), ৫১.
৭. বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা সাহিত্যের সম্পূর্ণ ইতিবৃত্ত*, ১৩৩.
৮. Amaresh Datta (Ed), *Encyclopaedia of Indian Literature*, vol- 1 (Delhi: Sahitya Akademi, 1987), 122.
৯. Datta (Ed), *Encyclopaedia of Indian Literature*, vol- 1, 123.
১০. Datta (Ed), *Encyclopaedia of Indian Literature*, vol- 1, 123.
১১. Datta (Ed), *Encyclopaedia of Indian Literature*, vol- 1, 121.
১২. ডঃ ভবানী গোপাল সান্যাল (সম্পাদিত), “গীতিকাব্য”, *বঙ্কিমচন্দ্রের বিবিধ প্রবন্ধ* (কলিকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সি প্রাইভেট লিমিটেড, প্রথম প্রকাশ ১৯৭১), ৫০-৫১.
১৩. Roland Barthes & Lionel Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 237.
১৪. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, *রবীন্দ্র রচনাবলী*, ত্রয়োদশ খণ্ড (কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ বঙ্গাব্দ), ৩৩২-৩৩৩.

-
১৫. Roland Barthes & Lionel Dusisit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 237.
১৬. Barthes, *An Intoroduction to the Structural Analysis of Narrative*, 237.
১৭. Seymour Chatman, *Coming to Terms The Rhetoric of Narrative in Fiction and Flim* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 7.
১৮. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 9.
১৯. Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 1.
২০. Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, (London & New York: Routledge, 2009), 2.
২১. Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Flim* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 109.
২২. চিন্ময়ী চট্টোপাধ্যায় (সম্পাদনা), *কাব্যাদর্শ* (কলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য পুস্তক পর্ষৎ, ডিসেম্বর, ১৯৯৫), ৭১.
২৩. চট্টোপাধ্যায় (সম্পাদনা), *কাব্যাদর্শ*, ৭৩.
২৪. চট্টোপাধ্যায় (সম্পাদনা), *কাব্যাদর্শ*, ৮১.
২৫. আনন্দবর্ধন ও অভিনব গুপ্ত, *ধ্বন্যালোক ও লোচন*, সুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত ও কালীপদ ভট্টাচার্য (অনুবাদ) (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৯৮৬), ৩২৪.
২৬. আনন্দবর্ধন ও অভিনব গুপ্ত, *ধ্বন্যালোক ও লোচন*, সুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত ও কালীপদ ভট্টাচার্য (অনুবাদ) (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৯৮৬), ৮১.
২৭. Roland Barthes, *Introduction to the structural analysis of narratives* (London: Image-Music-Text, 1977), 79.

২৮. Hayden White, *The value of narrativity in the Representation of Reality* (Chicago and London: The University of Chicago press, 1981), 6.

২৯. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্ববন*, (কলকাতা: আশাদীপ, প্রথম প্রকাশ ২০২১), ২৩.

৩০. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, translated by Wade Baskin, Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, (New York: Philosophical Library, 1959) 123.

৩১. Saussure, *Course in General Linguistics*, translated by Wade Baskin, Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, 125.

৩২. Raman Selden, Peter Widdowson & Peter Brooker, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, (Great Britain: Pearson Longman, 2005), 47.

৩৩. David Carter, *Literary Theory*, (2006), 47, pocketessentials.com, date- 15/12/2024, 05:20pm.

৩৪. V Propp, *Morphology of the Folktale*, Translated by Laurence Scott (Lincoln and London: University of Texas press, 2009), xxv.

৩৫. Propp, *Morphology of the Folktale*, Translated by Laurence Scott, 19.

৩৬. Thomas A Schmitze, *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*, (New York: Blackwell Publishing, 2007), 46.

৩৭. Hans Bertens, *Lierary Theory: Basics* (New York: Routledge, London, 2001), 61.

৩৮. Hans Bertens, *Lierary Theory: Basics* (New York: Routledge, London, 2001), 215.

৩৯. Claude Bremond, *The Logic of Narrative Possibilities* (New Literary History 11, 1980), 387.

৪০. David Harman, Manfred Jahn and Marie -Laure Ryan, *Routledge encyclopedia of Narrative Theory* (London and New York: Routledge, 2005), 41.

-
85. Henry James, *The Art of Fiction And Other Essays*, (New York: Oxford University Press, 1948), 45.
86. Roland Barthes & Lionel Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 240.
87. Barthes & Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2, 241.
88. Barthes & Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2, 242.
89. Barthes & Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2, 261.
90. Barthes & Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2, 263.
91. Barthes & Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2, 265.
92. Terence Hawks, *Structuralism and Semiotics* (London & New York: Routledge, 2004), 93.
93. Thomas Schmitz, *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction* (Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2007), 53.
94. Teun A. Van Dijk, (Ed.), *Discourse and Literature* (Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995), 86.
95. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 20.
96. Raman Selden, (Ed), *The Cambridge History of Literary Criticism*, V-8 (UK: Cambridge University Press, 2008), 121.

৫৩. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 26-27.

৫৪. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, 14.

৫৫. শিশিরকুমার দাশ, *আরিস্টটল কাব্যতত্ত্ব* (কলকাতা: প্যাপিরাস, ১৯৮৬), ১.

৫৬. দাশ, *আরিস্টটল কাব্যতত্ত্ব*, ১৪.

৫৭. দাশ, *আরিস্টটল কাব্যতত্ত্ব*, xxiii.

৫৮. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1960), 62.

৫৯. E. M. Forster, *Aspects of Novel* (New York: Atlantic Publishers & Distributors (P) Limited, 1955), 25.

৬০. Paul Ricoeur, *Narrative Time*, W.J.T. Mitchell (ed), (London and Chicago: The University of Chicago Press, 1985), 52.

৬১. Claude Bremond & Elaine D. Cancalon, 'The Logic of Narrative Possibilities,' Source: *New Literary History*, Vol. 11, No. 3, On Narrative and Narratives: II (USA: The Hopkins University Press, Spring, 1980), [http:// www.jstor.org/stable/468934](http://www.jstor.org/stable/468934), Accessed: 4th July 2024, 07:45pm, 390.

তৃতীয় অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় কাহিনি বা Story-
এর ভূমিকা

তৃতীয় অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় কাহিনি বা Story-এর ভূমিকা

আখ্যানতত্ত্ব বিকাশের সুচনালগ্নে আখ্যানতত্ত্ব মূলত ‘কাহিনি’ কেন্দ্রিক ছিল। আখ্যান সাহিত্যের একটি গুরুত্বপূর্ণ রূপ, যা গল্প বলার শিল্পের মাধ্যমে মানুষের জীবন, আবেগ, অভিজ্ঞতা এবং কল্পনার বিভিন্ন দিককে তুলে ধরে। আখ্যানের মূল কাঠামো হিসেবে কাহিনি বা প্লট গল্পের প্রাণশক্তি হিসেবে কাজ করে, যা ঘটনা, চরিত্র এবং তাদের মধ্যকার সম্পর্কের মাধ্যমে পাঠক বা শ্রোতার কাছে একটি সম্পূর্ণ অভিজ্ঞতা প্রদান করে। কাহিনি শুধু ঘটনার ধারাবাহিকতাই নয়, বরং এটি একটি শৈল্পিক কাঠামো, যেখানে বিভিন্ন উপাদান মিলে গল্পকে অর্থবহ এবং আকর্ষণীয় করে তোলে। কাহিনি আসলে শব্দ ও বাক্যের সমন্বয়, অর্থাৎ কথার শিল্প। কথার মধ্যে দিয়ে কিভাবে আখ্যান তৈরি হয়, তা কাহিনি বিশ্লেষণের পূর্বে দেখা প্রয়োজনীয়।

৩.১ কথা আখ্যান:

আখ্যানের আলোচনা মূলত গল্প-উপন্যাস অবলম্বনে হয়ে থাকে। গল্প ও উপন্যাসের মধ্যে দিয়ে আখ্যানের কাহিনিকে দেখা হয়ে থাকে। এই ধরনের পাঠ্য কথক-যুক্ত আখ্যান হয়ে থাকে। এর ফলে উপস্থাপনার ক্ষেত্রে ভিন্নতা নজরে আসে। লিখিত আখ্যানে পাঠক যা পাঠ করে থাকেন তা আখ্যানের প্রকাশরূপ। আখ্যানের মধ্যে আদান-প্রদানের জন্য একজন Sender ও একজন Receiver থাকে। কথা আখ্যানের ক্ষেত্রে কথক ও শ্রোতা অবশ্যই থাকবে। সেই সূত্রে আখ্যানের আলোচনাতে ত্রি-স্তরের ধারণা তৈরি হয়। কিন্তু তার আগে আখ্যানের দ্বি-স্তরিক ধারণাকে জেনে নেওয়া প্রয়োজনীয়।

৩.১.১ আখ্যানের দ্বি-স্তরিক ধারণা:

আখ্যানের দ্বি-স্তরিক আখ্যানের গঠন জানতে হলে রুশ রূপবাদীদের ধারণা অনুসারে Fabula, Syuzhet এর কথা সর্বপ্রথম বলতে হয়। রুশ রূপবাদীরা সাহিত্যের মধ্যে নিজস্বতা

সংযুক্ত করার জন্য ‘defamiliarization’ ধারণাটি তৈরি করেন। পরবর্তী সময়ে সাহিত্যধর্ম অনুসন্ধানের জন্য Fabula, Syuzhet ধারণা দুটি সংযোজিত হয়। ভিক্টর শক্লোভস্কি বৈপরীত্য জোড় হিসেবে এই দুটি পরিভাষা ১৯২১ খ্রিস্টাব্দে ব্যবহার করেন। Fabula তাঁর কাছে Syuzhet গঠনের মূল উপাদান।

...the story line [fabula] is nothing more than material for plot [syuzhet] formation.^১

হিসেবে দেখেছেন, যা ঘটনার গতিকে নিয়ন্ত্রণ করে। বরিস তোমাশেভস্কির *Thematics* রচনাতে তিনি জানাচ্ছেন—

...in practice the story [fabula] may be told in the actual chronological and casual order of events.^২

—অর্থাৎ, Syuzhet হল ঘটনার বিন্যাস, কাহিনি উপস্থাপনের পদ্ধতি। এবং তিনি Fabula-কে বলছেন— “...the story [fabula] is the aggregate of motifs in their logical, casual-chronological order, ...”^৩—অর্থাৎ, Fabula হল যৌক্তিক, কার্যকারণ ও সময়ক্রমের বিন্যাস। Syuzhet হল একই বিন্যাসের সমাহার।

Aspects of Novel (1927) গ্রন্থে E. M. Forster আখ্যানে বিশ্লেষণের দ্বি-স্তরিক ধারণা দিচ্ছেন। তাঁর নির্দেশিত পরিভাষা হল— Story, plot। তিনি বলছেন—

It is a narrative of events arranged in their time sequence— dinner coming after breakfast, Tuesday after Monday, decay after death, and so on.^৪

Story ও plot-এর ধারণা বোঝাতে তিনি বলেন— ‘রাজা মারা গেল, তারপর রানি মারা গেল’— এটি হল ঘটনার সময়ের ক্রম অর্থাৎ Story। আবার যদি বলা হয়, ‘রাজা মারা গেল এবং তারপর সেই শোকে রানি মারা গেল’— এটি হল plot। এইক্ষেত্রে দ্বিতীয় ঘটনাটি ঘটেছে প্রথম ঘটনাটির কারণে। রুশ রূপবাদীদের Fabula, Syuzhet-এর সঙ্গে Story, plot-এর এবং Story-এর ধারণা কিছুটা Fabula-এর সঙ্গে সাদৃশ্যসূচক।

রূপবাদীদের দ্বি-স্তরিক ধারণা ফরাসী গঠনবাদীদের উপর প্রভাব ফেলে। ১৯৬৬ খ্রিস্টাব্দে তাদোরভের Story, Discourse ধারণা এই ব্যাপারে উল্লেখযোগ্য। অবশ্য তার আগে ১৯৬০ খ্রিস্টাব্দে বার্তের ‘Binary Opposition’ এর ধারণা তৈরি হয়েছে। তোমাসেভ্‌স্কির ধারণার উপর ভিত্তি করে তাদোরভ ধারণা দেন। তিনি দুটি ধারণাকেই গুরুত্ব দিয়ে দেখেন— “...both aspects, the story and the discourse, are equally literary.”^৫ এইখানে তিনি রুশ রূপবাদীদের থেকে বেশ কিছুটা সরে এলেন। তিনি বললেন Discourse কেবল ঘটনার বিন্যাস নয়, পরিপ্রেক্ষিত, রীতি, ধরন সমস্ত কিছু নিয়েই তৈরি হয়। এটি কেবল story-কে আকার দেয় তা বলা যায় না। বরং story-কে Discourse উপস্থাপন করে। অর্থাৎ, Discourse-এর মধ্যে Story-এর রূপান্তর ঘটে এবং প্রকাশলাভ করে। Wolf Schmid এর মতানুসারে Story ভাষারূপ পাওয়ার আগে একটি রূপে থাকে। ভাষারূপ পাওয়ার ফলে তা রূপান্তরিত হয়ে প্রকাশিত হয় Discourse-এর মাধ্যমে। এখানে এসে বলা যায় Story হল কাহিনি, এবং Discourse হল বাচন।

৩.১.২ আখ্যানের ত্রি-স্তরিক ধারণা:

জেনেট আখ্যানের ত্রি-স্তরিক ধারণাকে যুক্ত করেছেন। ‘আখ্যান’ শব্দটি মূলত তিন ধরনের শব্দকে নির্দেশ করে বলে তিনি মনে করছেন। এক, আখ্যান একটি বিবৃতি অর্থাৎ ‘statement’, যা মৌখিক বা লিখিত হতে পারে। দুই, আখ্যান কতগুলি ঘটনার সমন্বয় অর্থাৎ ‘succession of events’, যা কাল্পনিক বা বাস্তব হতে পারে। তিন, আখ্যানের ঘটনা আসলে কোনো একজন অন্য কারো উদ্দেশ্যে বলবে অর্থাৎ কথন ও ক্রিয়া বা ‘act of narrating’ গুরুত্বপূর্ণ। এই ক্ষেত্রে লক্ষ্য করলে বোঝা যায়, প্রথমটি-বাচন, দ্বিতীয়টি-কাহিনি, তৃতীয়টি-কথন। কাহিনিকে তিনি ‘signified’ বা চিহ্নিত হিসেবে এবং বাচনকে ‘Signifier’ বা চিহ্নিত হিসেবে দেখেছেন। কথন দ্বারা আখ্যান নির্মিত হচ্ছে। আখ্যান যে কথন তার হৃদিশ সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায়।

আখ্যানতত্ত্বিকরা সবসময় অধোগঠনে জোর দিয়েছেন। আখ্যানের প্রকাশিত রূপ কেবল নয়, বরং আখ্যানের ভিতরের গঠন কী তা দেখার চেষ্টা করা হয়েছে। আখ্যানের দ্বি-স্তরিক ধারণা দ্বারা তা পাওয়া যায়। জেনেট আখ্যানের প্রকাশিত রূপের বিশ্বষত্ব নির্ধারণ করতে চান। ফলে ‘বাচন’, ‘কাহিনি’, ‘কথন’ গুরুত্বপূর্ণ হয়ে পড়ে। ‘কাহিনি’ ও ‘কথন’-এর সম্পর্কে তিনি জানান—

...analysis of narrative discourse as I understand it constantly implies a study of relationships: on the one hand the relationship between a discourse and the events that it recounts [...], on the other hand the relationship between the same discourse and the act that produces it, ...^৬

পরবর্তী সময়ে তিনি এই ত্রি-স্তরিক ধারণার প্রয়োজনীয়তার কথা বিশ্লেষণ করে জানান। তিনি জানান কাহিনি ও বাচন ছাড়াও কথন যে গুরুত্বপূর্ণ সে কথা বলেন। পরবর্তী সময়ে এই ত্রি-স্তরিক ধারণাই গ্রহীত হয়। জেনেটের পরিভাষায় এই ত্রি-স্তর হল— Story-Narrative-Narrating। Rimmon Kenan, Toolan ‘Narrative’ এর পরিবর্তে ‘Text’ শব্দটি ব্যবহার করেন।

৩.২ আখ্যানে কাহিনির প্রাথমিক ধারণা:

‘কাহিনি’ কী? — এর উত্তর যতখানি সহজ ঠিক ততখানি জটিল। যা ঘটে তাকে বলা হয় ঘটনা, অনেকগুলি ঘটনা একত্রিত হয়ে একটি কাহিনি তৈরি করে। একজন পাঠক কাহিনির নাগাল পেয়ে থাকেন বাচনের মধ্যে দিয়ে, সরাসরি তা পাওয়া সম্ভব নয়। কাহিনি জানার জন্য কোনও না কোনও প্রকাশিত রূপের (যেমন— গল্প, উপন্যাস) আশ্রয় নিতে হয়। লক্ষ করলে দেখা যাবে আখ্যানতত্ত্বে কাহিনির সন্ধান করতে হলে ‘বাচন’-কে অবলম্বন করতে হয়। আবার বাচন থেকে নিষ্কাশিত হয়ে তৈরি হয় ‘কথন’। বাচন আবার কেবল কাহিনির প্রকাশিত রূপ নয়, মূল কাহিনির প্রেক্ষিতে কাহিনির আকার ও উপস্থাপনের উপর বাচন নির্ভর করে। কাহিনির ক্ষেত্রে পাঠ্য বা Text-এর বিশ্লেষণ বিশেষ প্রয়োজনীয়। ক্লোদ ব্রেমোঙের ধারণা অনুসারে ‘কাহিনি’ মাধ্যম নিরপেক্ষ ও সংরূপ নিরপেক্ষ হতে পারে। কিন্তু

পাঠককে কাহিনির আশ্বাদনের জন্য মাধ্যম ও সংরূপ সাপেক্ষ হতে হয়। আসলে আখ্যানে কাহিনির সন্ধান করতে হয় বাচনের মধ্য দিয়ে—

...the story is an abstract construct that the reader has to derive from the concrete text.^৭

কাহিনি একটি বিমূর্ত ধারণা, পাঠক মূলত তাকে আকার দেয় এবং কাহিনি বাচন দ্বারা প্রকাশিত হয়। এই ক্ষেত্রে কাহিনি আগে নাকি বাচন আগে এই প্রশ্ন মনে আসে। কারণ কাহিনি ভাষারূপ পেয়ে বাচন হয়ে উঠছে। আবার কাহিনিকে পেতে গেলে বাচনের মধ্যে দিয়ে পেতে হবে বলা হচ্ছে। বাচন দ্বারা উপস্থাপিত কাহিনি দেখে মনে হয় তা আগে ঘটেছে। আবার যতক্ষণ না বাচন প্রকাশিত হচ্ছে ততক্ষণ কাহিনির কোনও অস্তিত্ব সে অর্থে থাকে না। এই প্রসঙ্গে এক আখ্যানবিদ বলছেন—

...narrated in the past tense, since the narration seems to start at a point after the completion of the story. On the other hand, before the narrative discourse expressed, there is no story.^৮

আখ্যানতত্ত্বে ‘কাহিনি’ ধারণা বাচন অবলম্বনে বিমূর্ত ধারণা দেওয়া নয়, বরং যে সমস্ত উপাদান দ্বারা কাহিনি গঠিত হয়েছে বলে অনুমান করা হয়, সেই অনুমানের পর্যবেক্ষণ। কাহিনি কীভাবে গঠিত হয়েছে সেই বিষয়ে বিভিন্ন আখ্যানতাত্ত্বিকরা বিভিন্ন মতামত দিয়েছেন।

আখ্যানতত্ত্ব মূল উপাদান ‘কাহিনি’ কারণ কাহিনিকে কেন্দ্র করে আখ্যানের কাঠামো নির্মিত হয়। একটি আখ্যানে একের বেশি ঘটনা সংঘটিত হয়ে থাকে। সেখানে যা যা ঘটনা ঘটেছে তা একসঙ্গে করলে তৈরি হয় কাহিনি। পাঠকের কাছে কাহিনির উৎস জানার উপায় হল আখ্যান। আখ্যানে কাহিনির রূপ বাচনের মধ্য দিয়ে প্রকাশিত হয়। ধরা যাক, *অর্ধেক জীবন* উপন্যাস পড়া হচ্ছে, যা সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ের জীবন অবলম্বনে লেখা। কিন্তু সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ের জীবনের কাহিনি উপন্যাস নিরপেক্ষভাবেও পাওয়া যেতে পারে। কিন্তু ‘কাহিনি’ মাধ্যম-নিরপেক্ষ, সংরূপ-নিরপেক্ষ হয়ে চলতে পারে না। কিন্তু উপন্যাস না পড়েও কাহিনির কাছে পাঠক পৌঁছাতে পারবে, কিন্তু সেই ক্ষেত্রে অন্য কোনও কিছু আশ্রয়ে কাহিনির রূপ

প্রকাশিত হবে। ধরা যাক, আমরা *রামায়ণ* পড়েছি, শুনেছি বা টিভিতে দেখেছি। এই পড়া-শোনা-দেখা এই তিন মাধ্যমেই আমরা *রামায়ণ*-এর কাহিনি জানতে পারি। রামায়ণের চরিত্ররা সর্বদাই চরিত্র, কিন্তু *অর্ধেক জীবন* উপন্যাসে সুনীল গঙ্গোপাধ্যায় ব্যক্তি থেকে কাহিনিতে চরিত্র হয়ে ওঠেন। ফলে একজন পাঠক অন্য কোনও উৎস থেকে সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ের পরিচয় পেতেই পারেন— কারো মুখে গল্প শুনে, কোনও বই পড়ে, ছবি দেখে ইত্যাদি। এখানেও শুনে, পড়ে, দেখে অর্থাৎ কোনও না কোনও প্রকাশিত রূপের সাহায্য নেওয়া হচ্ছে। অর্থাৎ, পাঠক সরাসরি কখনোই কাহিনির নাগাল পেতে পারেন না।

৩.২.১ কাহিনিতে বাচনের ভূমিকা:

কাহিনি ও কথনের মূল ভিত্তি হল বাচন। তাই কাহিনির যেকোনও আখ্যানতাত্ত্বিক আলোচনায় বাচনের গুরুত্ব সবচেয়ে বেশি। আখ্যানতত্ত্বে ‘কাহিনি’র অনুসন্ধান করতে হয় মূলত ‘বাচন’কে অবলম্বন করে। জেনেটের কাছে বাচন সম্পর্কে স্পষ্ট ধারণা পাওয়া যায়। জেনেট জানান—

...the level of narrative discourse is the only one directly available to textual analysis, ...^৯

আখ্যানের ত্রিস্তরের এই স্তরটি সহজভাবে লভ্য। রিমন কেনান আরও স্পষ্ট করলেন এবং ‘Text’ শব্দটি ব্যবহার করলেন— “Put more simply, the text what we read.”^{১০} কাহিনি প্রকৃত অর্থে বিমূর্ত অবস্থায় থাকে, পাঠক যখন পাঠ করেন তখন তা বাচনের দ্বারা মূর্ত হয়ে ওঠে। ‘বাচন’ এর আগে ‘কাহিনি’-র অস্তিত্ব স্বীকার করা হয়, কারণ ‘কাহিনি’ পুনর্বিব্যস্ত হয়ে ভাষারূপ লাভ করলে তা ‘বাচন’ হয়ে ওঠে। আবার ‘বাচন’-এর মধ্য দিয়েই ‘কাহিনি’কে পাওয়া সম্ভব হয়। বাচন কেবল কাহিনির প্রকাশিত রূপ নয়। প্রকৃতপক্ষে পৃষ্ঠার পর পৃষ্ঠা যেভাবে কাহিনি উপস্থাপিত হয় তার উপর জোর পড়ে। মূল কাহিনির প্রেক্ষিতে সেই উপস্থাপনের উপরে জোর পড়ে। মূলত বিমূর্ত কাহিনি পাঠকের দ্বারা আকার পায়, এবং তারপর তা বাচনে পরিণত হয়। এই সম্পর্কে তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা দেওয়া যায়—

All we can ever do as readers, other than theoretically, is paraphrase, re-tell, provide another discourse.”^{১১}

কাহিনি বা কথন উভয়ের ক্ষেত্রেই বাচন একটি গুরুত্বপূর্ণ অংশ। বাচন থেকে কাহিনি ও কথনকে আলাদা করা হলে যা পড়ে থাকে তা প্রকৃত অর্থে বাচনের নিজস্ব অংশ। কিন্তু এইভাবে কাহিনি ও কথনকে বাদ দিয়ে বাচনের নির্ধারণ সম্ভব নয়। বাচনে কাহিনির উপস্থাপন নানারকমভাবে হতে পারে। যেমন— কাহিনিতে যা ঘটছে তা বাচনে একভাবে প্রকাশিত হতেও পারে আবার না হতেও পারে। অর্থাৎ, কাহিনিতে যে বিন্যাসে ঘটনা আসে, বাচনে সেই একই বিন্যাস না থাকতে পারে। অতএব বাচনে সময়ের বিন্যাস গুরুত্বপূর্ণ। কাহিনির উপস্থাপনের পার্থক্য থাকলেও কাহিনিতে অংশগ্রহণকারী কাহিনিতে থাকবেই, যা বাচনের অন্যতম আরও একটি উপাদান। বাচনে যা উপস্থাপিত হয়, তা কোনো না কোনোভাবে কারও দেখা বা পর্যবেক্ষণ। বাচনে এই দেখা কার দ্বারা হচ্ছে তা স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

৩.২.২ কাহিনিতে কথনের ভূমিকা:

‘কথন’ ধারণাটি বাচন থেকে নিষ্কাশিত একটি ধারণা। কাহিনি যে পদ্ধতির মাধ্যমে বাচনে বলা হয়, সেই পদ্ধতিকে বলা হয় কথন। কাহিনিকে যেমন বাচনের মধ্যে দিয়ে পাওয়া যায়, তেমনি কথনকে বাচনের মধ্যে থাকা শব্দ ও বাক্যের মধ্যে পাওয়া যায়। কথনের ক্ষেত্রে কথক ও শ্রোতার ভূমিকা খুব গুরুত্বপূর্ণ। কথনের মধ্যে দিয়ে চরিত্রের বাঁক বদল বোঝা যায়। ফলে কাহিনিতে কথনের ভূমিকা বিশেষভাবে গুরুত্বপূর্ণ। কথন বা ন্যারেশন হলো কাহিনি বলার পদ্ধতি, যার মাধ্যমে লেখক পাঠকের কাছে ঘটনা, চরিত্র, এবং আবেগ উপস্থাপন করেন। কথনের মাধ্যমে কাহিনি কোন দৃষ্টিকোণ থেকে বলা হচ্ছে তা নির্ধারিত হয়। প্রথম পুরুষের ক্ষেত্রে কথক নিজের কাহিনি নিজে একটি চরিত্র হিসেবে বলেন। উত্তম পুরুষের ক্ষেত্রে কথক গল্পের বাইরে থেকে বর্ণনা করেন। এটি আবার সর্বজ্ঞ (Omniscient), যেখানে কথক সব চরিত্রের মনের কথা জানেন, বা সীমিত, যেখানে কেবল একটি চরিত্রের দৃষ্টিকোণ প্রকাশ পায়। আবার কথক পাঠককে কাহিনি জগতে টেনে নিয়ে যান। তিনি

চরিত্রের মনোভাব, পটভূমি, এবং আবেগ বোঝাতে সাহায্য করেন। কথকের ভাষা, সুর, এবং দৃষ্টিভঙ্গি পাঠকের বোঝাপড়া এবং সহানুভূতিকে প্রভাবিত করে। ফলে কথনে কথকের বিশেষ ভূমিকা প্রতিফলিত হয়। কথনের ভাষা ও শৈলী গল্পের সুর ও পরিবেশ তৈরি করে। কথকের শব্দচয়ন, বাক্য গঠন, এবং উপমা-উৎপ্রেক্ষা গল্পের গভীরতা এবং আকর্ষণ বাড়ায়। উদাহরণস্বরূপ, কাব্যিক ভাষা গল্পকে রোমান্টিক বা আবেগপ্রবণ করে তুলতে পারে, যেখানে সরল ভাষা বাস্তবতার অনুভূতি দেয়। কখন কেবল কাহিনির বর্ণনা করে না, বরং পাঠকের কাছে কাহিনিকে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করে উপস্থাপিত করে।

৩.৩ কাহিনি: ঘটনা (Story: Event):

আখ্যানতাত্ত্বিকরা ‘কাহিনি’ ধারণাটির ক্রমবিকাশ করতে চেয়েছিলেন। আখ্যানের উৎসের একেবারে প্রথমেই যে উপাদানের কথা বলতে হয় তা হল কাহিনি: ঘটনা। Rimmon-Kenan যাকে নাম দিয়েছেন Story: Events। তিনি বারবার কাহিনির স্বতন্ত্র ভূমিকা নিয়ে প্রশ্ন তুলেছেন। কাহিনির গঠনে চরিত্র সহ অন্যান্য উপাদানের বিশেষ ভূমিকার কথাও বলেছেন। সেই উপাদানের সঙ্গে কাহিনির আভ্যন্তরীণ সম্পর্কের কথাও তিনি জানাচ্ছেন। কাহিনির ধারণাকে আখ্যানকাঠামোতে দেখার চেষ্টা করা হবে। এখানে কাহিনিকে বাচনের মধ্য দিয়ে দেখা হবে। আখ্যানের সংগঠনে নজর দিলে সাধারণত দুটি স্তরকে দেখিয়েছেন বিভিন্ন তাত্ত্বিকরা। রুশ অবয়ববাদী Prop (প্রপ) এবং Tomashevsky (তোমাসেভস্কি) এর আলোচনায় আখ্যানের কাহিনির দুটি স্তর— ১) Fabula ২) Sjuzhet এর কথা এসেছে। বাঁভেনিস্ত, রোঁলা বার্ত প্রমুখের মতে এই স্তর দুটি— ১) Histoire ২) Discourse নামে পরিচিত হয়। চাটম্যান— ১) Story ২) Discourse নামকরণ করেন। সাধারণ যেকোনও কাহিনি একমুখী ক্রমে এগিয়ে চলে। ঘটনা ও ঘটনায় অংশগ্রহণকারীদের ধারাবাহিকতা লক্ষ করা যায়।

A fabula (Story) is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors.^{১২}

প্রাথমিক কাহিনির সূত্রকে জেমস্ ‘suggestive term’ নামে আখ্যা দিয়েছেন। একটি রচনাকে যদি লেখক পাঠকের যোগসূত্র হিসেবে দেখা হয়, তাহলে তাহলে লেখক-পাঠক উভয় দিকেই এই কাহিনীসূত্র বা Fabula স্তরটি ব্যাখ্যা করা যেতে পারে। এই Fabula আসলে পরপর ঘটে যাওয়া বিভিন্ন ঘটনা এবং ঘটনায় অংশগ্রহণকারী বিভিন্ন ভূমিকার একটা মূল অংশ। আবার আখ্যানের সারসংক্ষেপ থেকে Fabula এর প্রকৃতি বোঝা যেতে পারে। পাঠক বা শ্রোতা প্রসঙ্গক্রমে সেই কাহিনি থেকে যে সারাৎসারে পৌঁছবেন তা হল Fabula। পাঠকের decoding আসলে পরপর ঘটে যাওয়া ঘটনায় অংশগ্রহণকারী ভূমিকার একটা রেখাচিত্র তৈরি করে, কখনো তা একমুখী ক্রমে থাকে, কখনো বহুমুখী। অনেক সময় কাহিনি কিছুটা এগিয়ে অতীত ঘটনার পুনরাবৃত্তি ঘটে। যা আখ্যানের দ্বিতীয় অংশ ‘Discourse’ তৈরি করে। প্রাথমিক কাহিনি নির্মাণের পর লেখকের লেখার কৌশলকেই Sjuzhet/ Discourse বলা যায়। Toolan তাই কাহিনি বা Story আখ্যানের ঘটনা ও ঘটনায় অংশগ্রহণকারী ভূমিকাতে লেখকের কৃতিত্ব নয়, বাচনকে গুরুত্ব দিয়েছেন—

Story seems to focus on the pre-artistic, genre-and convention-bound basic event-and-character patterns of narrative, with scarcely any room for evaluative contrasts or

discriminations - a level at which authorship seems an irrelevant concern.^{১৩}

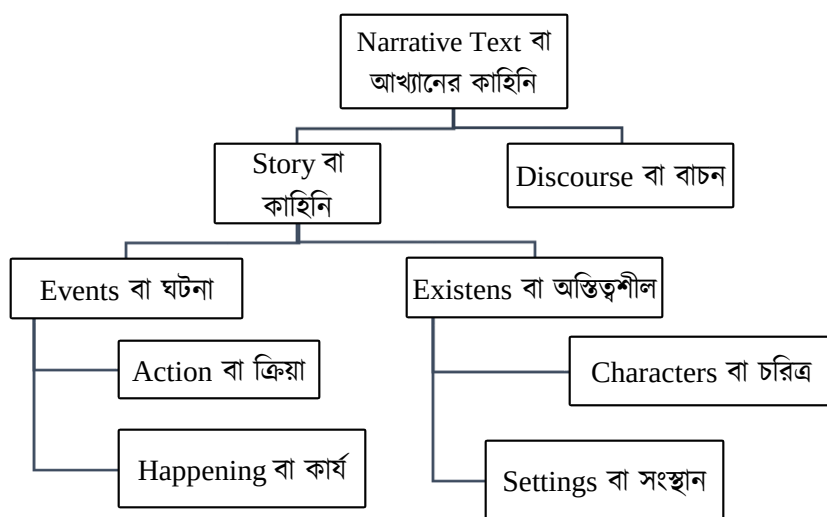
অন্যদিকে ‘বাচন অনিবার্যভাবে শিল্পীর ব্যক্তিত্ব-আশ্রয়ী।’ যেখানে লেখকের নিজস্ব স্টাইল ও কাহিনি বা Story থাকে—

Discourse looks at the artistic and individualized working and around the genres, the conventions, the basic story patterns, in the distinctive styles, voices, or manners of different authors.^{১৪}

কাহিনির কৌশলের রূপরেখা হল এই দ্বিতীয় স্তরটি। মূলত এই প্রথম থেকে দ্বিতীয় স্তরে যাওয়ার সময় কিছু পরিবর্তন ও সংবর্তন ঘটে। বাচনের স্তরের কাহিনি উপাদানগুলির যে রপান্তর ঘটে তা বাচনের অধিস্তরে হয়। বাচনের অধিস্তরে একটি কাহিনির পরিবর্তে অন্য

একটি কাহিনি চলে আসে। সেই কারণে Toolan কাহিনিসূত্রকে— “strongly paradigmatic and weakly syntagmatic in orientation”^{১৫} বলছেন।

বেশিরভাগ আখ্যানতাত্ত্বিক কাহিনিকে দুটি স্তরে দেখিয়েছেন। রৌলা বার্ত আখ্যানের ত্রি-স্তর মডেলের কথা বলেছেন। Discourse কে একটি স্তর হিসেবে দেখেছেন তিনি। কিন্তু কাহিনি বা Story কে দেখাচ্ছেন দুটি স্তরে— Function, Action। ‘কাহিনি’ ধারণা নিয়ে চাটম্যান ১৯৭৮ খ্রিস্টাব্দে লিখছেন *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* তিনি এখানে মূলত দ্বিস্তরিক ধারণাকে প্রতিষ্ঠা করছেন। যেখানে ‘ডিসকোর্স’ এর মধ্যে সময়, কথক, ও দৃষ্টিকোণগত ধারণাকে যুক্ত করেছেন। সিমুর চাটম্যান কাহিনি সম্পর্কে বলছেন— “In simple terms, the story is what in narrative that is depicted, discourse the how.”^{১৬}



— আখ্যানের টেক্সট বা পাঠ্যকে তিনি দুটি ভাগে ভাগ করলেন। আখ্যানে যা চিত্রিত বা বর্ণিত হয় তা স্টোরি বা কাহিনি। সেই কাহিনি যেভাবে চিত্রিত হয় তা হল ডিসকোর্স বা বাচন। কাহিনিকে বুঝে নিতে হবে দুটি উপাদানের সাহায্যে একটি Events বা ঘটনা, এবং অন্যটি Existens বা অস্তিত্বশীল। এর দুটি ভাগ— একটি চরিত্র (Characters) অন্যটি সংস্থান (Settings)। ‘কাহিনি’ হল ঘটনার সমষ্টি এবং সেই ঘটনা বা ঘটনা সমষ্টি যারা ঘটাচ্ছে বা

যাদের জীবনে ঘটছে সেগুলিও সমান গুরুত্বপূর্ণ উপাদান। ‘চরিত্র’ উপাদানটিকে চাটম্যান অত্যন্ত গুরুত্ব দিয়েছেন। তিনি বলছেন চরিত্রের অস্তিত্বের দ্বারা ঘটনা কল্পনা করা সম্ভব নয়। ঘটনা মূলত চরিত্রের অস্তিত্বের ক্রিয়া ও প্রতিক্রিয়ায় তৈরি হয়ে থাকে। যখন কোনও ঘটনা ঘটেছে, তখন তা কোথাও না কোথাও ঘটেছে। অর্থাৎ, সেখানে স্থানের গুরুত্ব অবশ্যই আছে। চাটম্যান যাকে বলছেন সংস্থান (Settings)। ‘ঘটনা’র পাশাপাশি অস্তিত্বশীল (Exists) গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। ফরাসি আখ্যানতাত্ত্বিকরা চরিত্র ও সংস্থানকে বাচনের অন্তর্গত করে দেখছেন। তাঁদের মতে কাহিনি স্তরের ঘটনাগুলি নিজে নিজে ঘটে না। যারা ঘটায় তারা কারক বা Actant। কাহিনি স্তরে চরিত্রের দেখা পাওয়া যায় না, এই ভাবনা থেকেই কাহিনি আলোচনা থেকে তা ‘বাচন’-এর আলোচনায় চলে যায়। কাহিনিতে অবশ্যই ঘটনার স্থান (location) থাকবে, কিন্তু সেখানে সংস্থান নেই। স্থানের নির্মিতি বাচনের মধ্যেই হওয়া সম্ভব।

কাহিনির আলোচনায় প্রথমেই ঘটনা’র (Event) কথা বলতে হয়। ঘটনাকে দুভাগে ভাগ করা হয়েছে— Action বা ক্রিয়া, happening বা ঘটনা। ক্রিয়া মূলত সরাসরি কারকের কার্যকলাপকে প্রকাশ করবে। এখানে মূলত ভাষিক আখ্যানের কথা বলা হবে। তাই ভাষার মাধ্যমে প্রকাশিত ক্রিয়াকে দেখা হবে। Happening বা ঘটনা হচ্ছে কেউ কিছু করে বা কোনও কিছু হয়।

...whether someone did something or something happened...

...acts or actions, in which an existent is the agent of the event, or happenings whether the existent is the patient.^{১৭}

‘করে’ অর্থাৎ ‘do’, এবং ‘হয়’ অর্থে ‘happen’। ‘করে’ অর্থাৎ ক্রিয়া এবং ক্রিয়া দ্বারা যা সাধিত, তা কারক (agent)। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে, ‘happen’ শব্দটি যখন ব্যবহৃত হচ্ছে তখন ‘someone’ এর উল্লেখ নেই। অর্থাৎ এখানে কারক বা agent নেই, কিন্তু ধারক বা patient আছে। অর্থাৎ যা হয়, সেই হওয়ার ফলাফল যে অস্তিত্বকে ধারণ করে, সে আছে। এখানে আখ্যানের ‘কারক’ হয়ে নয়, ‘ধারক’ হয়ে অস্তিত্বের অবস্থান রয়েছে। চাটম্যান এই প্রসঙ্গে বলছেন—

A happening entails a prediction of which the character or other focus
existent is narrative object...^{১৮}

আখ্যানের ধারক হয়ে অবস্থানটি উদাহরণ দিয়ে বোঝানো যেতে পারে। যেমন— রাজা মারা
গেলেন। —এটি একটি ঘটনা, কিন্তু এটি ক্রিয়া নয়। এটি কারো দ্বারা হয়নি, কিন্তু অবশ্যই
এটি ‘হওয়া’। কোনও ঘটনাকে ঘটনা হিসেবে দেখা হবে, সেই বিষয়ে আখ্যানতাত্ত্বিকদের
মতামত—

The discourse is said to “state” the story, and these statements are of two
kinds—process and stasis—according to whether someone did something or
something happened; or whether something, simply existed in the story.^{১৯}

বাচন মূলত কাহিনিকে বিবৃত করে। এই বাচনের বিবৃতি দুধরনের হতে পারে—
স্থিতিশীল বা Stasis এবং গতিশীল বা process। ঘটনা অর্থেই তা কেউ না কেউ ঘটায়,
যাকে বলা হচ্ছে ক্রিয়া বা action এবং যা ঘটছে অর্থাৎ happen। ঘটনা গতিশীল বিবৃতির
অন্তর্গত। স্থিতিশীল বিবৃতি কেবল কাহিনিতে থাকে বলা হচ্ছে— ‘Simply existed in the
story.’ আখ্যানতাত্ত্বিকরা ‘চরিত্র’ কে চিহ্নিত করতে স্থিতিশীল বিবৃতির প্রয়োজনীয়তার কথা
বলছেন। একটি কাহিনিতে স্থিতিশীল ও গতিশীল উভয় বিবৃতি থাকতে পারে।

যেমন— ১) সুধা অসুস্থ হয়ে পড়ল।

২) সুধা হাসপাতালে মারা গেল।

৩) সুধা অবিবাহিত ছিল।

৪) সুধার বাবা দাহকার্যে উপস্থিত হলেন।

এই চারটি বিবৃতিতে ১,২,৪ নং বিবৃতি গতিশীল, এবং ৩ নং বিবৃতি স্থিতিশীল। কারণ ৩ নং
বিবৃতিতে সুধা কিছু করছে না, কেবল সুধার চরিত্রটি ‘অবিবাহিত’ হিসেবে চিহ্নিত হচ্ছে।
কোনও ঘটনাকে ঘটনা হওয়ার জন্য ক্রিয়া/action, হওয়া/happen উভয়কেই অবস্থান্তর
হতে হবে। Rimmon-Kenan এই প্রসঙ্গে বলছেন—

An event, then, may be said to be a change from one state of affairs to another.^{২০}

মিক বল বলছেন— “... the transition from one state to another state...”^{২১} এখানে ‘transition’ শব্দটি গুরুত্বপূর্ণ। “...the fact that an event is a process, an alteration.”^{২২} উদাহরণ দিয়ে বলা যায়— সুধা অসুস্থ

সুধা অসুস্থ হয়ে পড়ল

এই দুটি বাক্যের প্রথমটি অবস্থা, দ্বিতীয়টি অবস্থান্তর। দুটি বাক্যের ক্রিয়ার ব্যবহারের ভিন্নতা লক্ষণীয়। এই ঘটনার পূর্বে কোনও ঘটনা যে আছে তা বোঝা যায়। কল্পনা করলে বোঝা যাবে এর পূর্বে কোনও একটি ঘটনা ঘটেছে। ধরা যাক— সুধা খেলাধুলা করছিল। দুটি বাক্যের পূর্ববর্তী বাক্য হিসেবে তা কল্পনা করা সম্ভব।

সুধা খেলাধুলা করছিল। → সুধা অসুস্থ।

সুধা খেলাধুলা করছিল। → সুধা অসুস্থ হয়ে পড়ল।

দুটি বাক্য দ্বারাই খেলাধুলায় যে বিঘ্ন ঘটল তা বোঝা যায়। এরপর যদি বলা হয়—

সুধা খেলাধুলা করছিল। → সুধা অসুস্থ হয়ে পড়ল। → তাই সে খেলাধুলা বন্ধ করল।

এখানে এসে সরাসরি সম্পর্ক খুঁজে পাওয়া যায়। যখন ঘটনা এইভাবে ক্রমের অন্তর্গত হয়, তখনই ঘটনা অর্থবহ হয়ে কাহিনির পরবর্তী ধাপে এগিয়ে যায়। কিন্তু “...not an isolated fact is an event.” অর্থাৎ নিঃসম্পর্কিত তথ্য কোনও ঘটনা নয়। ঘটনা হওয়ার জন্য ক্রমের মধ্যে সম্পর্ক থাকা প্রয়োজনীয়। এই ক্ষেত্রে দেখা যায়, একটি গতিশীল বিবৃতির মাঝে একটি স্থিতিশীল বিবৃতি অপ্রয়োজনীয়, এবং যা কোনোভাবেই ঘটনা নয়। মিল বল একেই বলছেন— ‘isolated fact’। এখান থেকে আমাদের মনে হয় ঘটনাকে চিহ্নিত করতে হলে, ঘটনাকে

কালানুক্রমিক (Chronological) ভিত্তিতে চিনতে হবে। কাহিনির অবস্থা ঘটনা হিসেবে চিহ্নিত হবে যৌক্তিক বা কার্য-কারণ সম্পর্কের ভিত্তিতে।

Rimmon-Kenan কাহিনির দুধরনের বিবৃতি process, Stasis কে স্বীকৃতি দেননি। কারণ কোনও একটি ঘটনা, যা আপাত অর্থে গতিশীল বিবৃতি বা Process, তাকে ভাঙলে তার মাঝে স্থিতিশীল বিবৃতি অবশ্যই পাওয়া সম্ভব।

রাজা ধনী ছিল। → রাজা গরিব হলেন। → রাজা আবার ধনী হলেন।

তিনি বলছেন একটি ঘটনা আসলে ছোটো ছোটো অনেকগুলি ঘটনার সমন্বয়ে তৈরি হয়। তাই তিনি এই দুধরনের ভাগকে স্বীকার করেননি। কিন্তু সঠিক সমাধান দিতে পারেন না। জেরাল্ড প্রিন্স এই সমস্যার সমাধান করছেন। তিনি বলছেন— “Events [...] can be defined as stative [...] or active.”^{২৩} তাঁর মতে ঘটনা দুধরনের— Stative, Active। যার অর্থ স্থিতিশীল, গতিশীল। কিন্তু তিনি শুরুতেই এইভাবে ভাগ করছেন না। তিনি শুরুতে ঘটনা (Events) এবং পরিস্থিতিকে (Situation) এক করে না দেখে আলাদা করে দেখছেন—

A narrative recount a certain number of situations and events occurring in certain world.^{২৪}

তিনি বলছেন ঘটনা এবং পরিস্থিতি উভয়ের মধ্যে রয়েছে জ্ঞাপন (Propositions), যা কোনও কিছুকে প্রকাশ করছে। তাই ঘটনা ও পরিস্থিতিকে মিলিয়ে তিনি ঘটনা হিসেবে দেখাচ্ছেন।

From now on, I will take ‘event’ to mean ‘event or situations’.^{২৫}

তবে তিনি এই দুয়ের মধ্যে পার্থক্যকে চিহ্নিত করে রাখলেন। তিনি বলছেন একটি ঘটনা তখনই স্থিতিশীল বা Stative — “...when they constitute a state...”^{২৬} অর্থাৎ অবস্থার প্রকাশ করতে সক্ষম। এবং একটি ঘটনা তখনই গতিশীল বা Active “...when they constitute an action...”^{২৭} অর্থাৎ ক্রিয়ার প্রকাশ করতে সক্ষম। প্রিন্স কিন্তু চাটম্যানের বিভাজনকে মানছেন না। ফলে অন্যান্য আখ্যানবিদরা ঘটনা সম্পর্কে যে ধারণা দিচ্ছেন প্রিন্স

তা দিচ্ছেন না। তাঁর মতে বাস্তবধর্মী উপন্যাসে চরিত্র ও স্থানের বর্ণনা দীর্ঘ হয়ে থাকে। রোমান্টিক উপন্যাসে স্থানিক বর্ণনা বেশি থাকে, ফলে স্থিতিশীল ঘটনা বেশি থাকে। অন্যদিকে অভিযানধর্মী উপন্যাসে চরিত্রের ক্রিয়াশীলতা বেশি থাকায়, সেখানে গতিশীল ঘটনা বেশি থাকে। কোনও কোনও উপন্যাসের শুরুর দিকে স্থিতিশীল ঘটনার প্রাধান্য থাকে, যাকে উপক্রমণিকা বলা হয়। আবার কোনও কোনও উপন্যাসে দুধরনের ঘটনা সমানভাবে থাকে। তবে গতিশীল ঘটনাকে ক্রিয়া (action) এবং স্থিতিশীল ঘটনাকে হওয়া (happening) হিসেবে দেখা হয়।

৩.৩.১ ট্রিলজিতে কাহিনি: ঘটনা (Story: Events) উপাদানের বিশেষত্ব:

এই অংশে উপন্যাসের ‘কাহিনি’ অর্থাৎ Story এই উপাদানটির বিশেষত্ব সম্পর্কে আলোচনা করা হবে। এবং একই সঙ্গে উপন্যাস ট্রিলজিতে কাহিনির গঠন সম্পর্কে ধারণা তৈরির চেষ্টা করা হবে। বিশ শতকের তিনজন ঔপন্যাসিকের [গোপাল হালদার (১৯০২-১৯৯৩), আশাপূর্ণা দেবী (১৯০৯-১৯৯৫), মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (১৯৩৩-)] তিনটি ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করে একক উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোর সঙ্গে ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় কাহিনি উপাদানের কাঠামোগত মিল ও অমিল দেখা যেতে পারে। ট্রিলজির কাহিনিতে নজর দিলে দেখা যাবে বাহ্যিকভাবে ট্রিলজির কাহিনির সঙ্গে একক উপন্যাসের কাহিনির গঠনগত একটি পার্থক্য আছে। বলা হয়, তিনটি সম্পূর্ণ কাহিনি মিলে একটি সম্পূর্ণ ট্রিলজির কাহিনি নির্মাণ করে। উপন্যাস ট্রিলজির ক্ষেত্রে তিনটি উপন্যাসের প্রতিটিকে এক একটি ‘কাহিনিপর্ব’ (Story Episode) নামে চিহ্নিত করা যেতে পারে। কারণ, প্রতিটি উপন্যাসের ঘটনা একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত। ফলে প্রতিটি উপন্যাসকে সম্পূর্ণ বলা যায় না। তিনটি কাহিনিপর্ব মিলে একটি সম্পূর্ণ কাহিনি নির্মিত হচ্ছে, যা একটি ট্রিলজির রূপ পায়। এক্ষেত্রে বিভিন্ন লেখকের ক্ষেত্রে গঠন আলাদা আলাদা হতে পারে। কাহিনিপর্ব তিনটিকে যদি ‘কাহিনিপর্ব-ক’, ‘কাহিনিপর্ব-খ’, ‘কাহিনিপর্ব-গ’ হিসেবে দেখা হয়, তাহলে কাহিনির আপাত গঠনে বিভিন্নতা দেখা যাবে। অনেক সময় ঔপন্যাসিকের লেখার সময়

অনুযায়ী আগের পর্ব পরে এবং পরের পর্ব আগে লেখা হতেই পারে। আবার কাহিনিতে বিভিন্নভাবে আগের ঘটনা পরের পর্বে, পরের ঘটনা আগের পর্বে আসতে পারে।

কাহিনিপর্ব-ক —————> কাহিনিপর্ব-খ —————> কাহিনিপর্ব-গ

এইক্ষেত্রে কাহিনি একেবারে শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত একটা নির্দিষ্ট ধারায় ও গতিতে এগিয়ে যায়। ফলে কাহিনির গঠনে ধারাবাহিকতা সাধারণভাবে থাকে। কিন্তু অনেক ক্ষেত্রেই এই একটি নির্দিষ্ট ধারায় কাহিনি এগিয়ে চলে না। সেক্ষেত্রে কাহিনির গতির ভিন্ন ভিন্ন সম্ভাবনা (Possibility) তৈরি হতে পারে। যেমন—

কাহিনিপর্ব-খ —————> কাহিনিপর্ব-ক —————> কাহিনিপর্ব-গ

অথবা,

কাহিনিপর্ব-গ —————> কাহিনিপর্ব-খ —————> কাহিনিপর্ব-ক

অথবা,

কাহিনিপর্ব-গ —————> কাহিনিপর্ব-ক —————> কাহিনিপর্ব-খ

প্রথমে গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় কাহিনি (Story) কে দেখা যেতে পারে। বাহ্যিকভাবে এই ট্রিলজির তিনটি পর্ব। যার তিনটি কাহিনিপর্ব আছে। কারণ, তিনটি পর্ব মিলে তৈরি হয় একটি সম্পূর্ণ ট্রিলজি, এবং ট্রিলজির প্রতিটি পর্ব একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত। *একদা*, *অন্যদিন*, *আর-একদিন* এই তিন কাহিনিপর্ব মিলে এনাকি সম্পূর্ণ কাহিনি তা অবশ্যই বিবেচ্য। ট্রিলজির ক্ষেত্রে এক একটি পর্ব সম্পূর্ণ এক একটি কাহিনি কি না তা বিবেচ্য।

৩.৩.২ ত্রিদিবা ট্রিলজির কাহিনির সংক্ষিপ্ত রূপ:

কাহিনির মূল বিষয়বস্তু একেবারে এড়িয়ে কাহিনির গঠনগত দিক আলোচনা সম্ভব নয়। *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম পর্ব *একদা* উপন্যাস প্রকাশিত হয় ১৭ আশ্বিন, ১৩৪৬ বঙ্গাব্দ (১৯৩৯ খ্রিস্টাব্দ)। উপন্যাসিক নিজে জানাচ্ছেন—

গ্রন্থখানি লেখা হইয়াছিল রোগশয্যায় প্রেসিডেন্সি জেলে, ১৯৩৩ সনের ১৩ই সেপ্টেম্বর হইতে ২০শে সেপ্টেম্বরের মধ্যে। গ্রন্থখানি তিনটি স্তবকে সমাপ্য—কিন্তু প্রত্যেকটি স্তবকই স্বসম্পূর্ণ। গ্রন্থখানির ঘটনাবলী সত্য—উপন্যাসের ঘটনামাত্রই যে অর্থে সত্য!^{২৮}

এই বক্তব্যকে সত্য ধরলে একথা প্রথমেই বলতে হয় যে এই উপন্যাসের কাহিনির মধ্যে উপন্যাসিকের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার প্রতিফলন আছে। এই উপন্যাস লেখার সময় তিনি কেবল নিজের অভিজ্ঞতার প্রতিকৃতি রেখে দিতে চেয়েছিলেন সেকথাও জানাচ্ছেন। এই উপন্যাস লেখার সময় পরবর্তী দুটি পর্ব লেখার কোনও পরিকল্পনা ছিল না। যদিও তিনটি উপন্যাসই জেলবন্দী অবস্থায় লেখেন। কিন্তু পরবর্তী সময়ে যখন *একদা* উপন্যাসের চতুর্থ সংস্করণ প্রকাশিত হচ্ছে তখন তিনি জানাচ্ছেন—

আরও দুই-একবার কারাবাসের সৌভাগ্যলাভে এই গ্রন্থের পরিকল্পিত অন্য দুই খণ্ডও লিখিত হইয়া গিয়াছে, অবশ্য গ্রন্থাকারে কবে প্রকাশিত হইবে সেই প্রতিশ্রুতি দেওয়া এখনো অসম্ভব।^{২৯}

১৯৩০ এর একটি দিনের কাহিনি *একদা*, ১৯৩৭-১৯৩৮ এর একটি দিনের কাহিনি *অন্যদিন*, ১৯৪৮ এর একটি দিনের কাহিনি *আর একদিন*। *একদা* প্রকাশের বহুবছর পরে জৈষ্ঠ্য ১৩৫৭ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত হয় *অন্যদিন*, এবং আশ্বিন ১৩৫৮ বঙ্গাব্দে প্রকাশিত হয় *আর একদিন*। ১৯৩০ থেকে ১৯৪৮ সাল প্রায় দীর্ঘ প্রায় কুড়ি বছরের একটা সময়ের রাজনৈতিক, সামাজিক, অর্থনৈতিক প্রতিচ্ছবি পাওয়া যায় *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে। এক একটি দিনের চব্বিশ ঘণ্টা সময়কে একটি উপন্যাসের কাহিনিতে প্রতিফলিত করে তোলা এই উপন্যাসগুলির একটি বিশেষত্ব। ফলে সময়ের বিশেষত্ব উপন্যাসের অন্যতম লক্ষণীয় বিষয়।

একদা উপন্যাসে স্বাদেশিকতার আবহে স্বাধীনতার আকাঙ্ক্ষা, ডাঙি অভিযান, আইন অমান্য আন্দোলন, কংগ্রেসের আন্দোলনের সীমাবদ্ধতা, কমিউনিস্ট পার্টির উত্থান, গান্ধীজির আন্দোলনের পরিকল্পনায় ব্যর্থতা, সন্ত্রাসবাদী আন্দোলনের সূচনা, সাধারণ মানুষের খাওয়া পরার সমস্যা স্পষ্ট হয়ে ওঠে উপন্যাসে। এক দিনের ২৪ ঘন্টা সময়ের আবরণে আসলে প্রায় অনেকগুলো বছরের উত্তাল অবস্থা নজরে আসে। উপন্যাসে কাহিনির বাইরে অবস্থিত কথকের মাধ্যমে কাহিনিকে জানা যায়। যিনি কাহিনির মধ্যে মাঝে মাঝে কেন্দ্রীয় চরিত্র অমিতের সঙ্গে এক হয়ে যেতে থাকেন। একদা এর দিনটি অমিত সন্ত্রাসবাদী সুনীলের জন্য টাকা ও আশ্রয়ের খোঁজ করে কাটায়। সন্ত্রাসবাদী আন্দোলনে যে তার খুব ভরসা আছে এমনটা নয়। তাই আন্দোলনে সাহায্য করলেও সরাসরি সে আন্দোলনে অংশ নিতে পারে না। তার সমস্ত কথা, তার চিন্তা ও ভাবনার প্রতিফলন হিসেবে দেখতে পাওয়া যায়। সবসময় তার মধ্যে একটা দ্বন্দ্ব থাকে, যার ফলে সে রাজনৈতিক কাজকর্মে নিজেকে সম্পূর্ণরূপে সমর্পণ করতে পারে না। শোভাযাত্রায় পুলিশের লাঠিচালনা দেখে সে নিজেকে ‘কাওয়ার্ড অ্যান্ড চীট’ মনে করলেও শোভাযাত্রায় অংশ নিতে পারে না। সারা দেশে যখন সমাজ বিপ্লবের প্রস্তুতি চলছে তখন অমিত দ্বিধাস্থিত হয়ে পড়ে—

Time is out of joint. O cursed time! That ever I was born to set it right!^{৩০}

সে কোনও দায়িত্ব নিতে পারে না, তাই Hamlet এর ‘to be or not to be’ এর দ্বন্দ্ব পড়ে যায়। অমিতের এই দোলাচলতার মধ্যে দিয়ে উপন্যাসের কাহিনি এগিয়ে চলে। অমিত মধ্যবিত্তের অস্থিরতার গণ্ডিতে আটকে থাকে। অমিত একই সময়ে খুব কাছ থেকে শ্রমিক আন্দোলনকেও দেখছে। সব আন্দোলনকে এক করে একটি গণআন্দোলনের কথা ভাবে, তাই বলে—

যতগুলি শক্তিকেন্দ্র আছে সবগুলোকে যে একযোগে দাঁড় করিয়ে একটা বড় ফ্ল্যাংক গড়তে হবে, নইলে হবে না- একথাটা সবাই বুঝতে চায় না, তারা মানেও না।^{৩১}

এই উপন্যাসে অমিত রাজনৈতিক কর্মী হয়ে উঠতে পারে না। সে নিজেকে রাজনৈতিক কাজকর্মে যুক্ত করার চেষ্টা করতে থাকে। উপন্যাসের শেষে ভোরবেলায় ঘরের সামনে পুলিশের বুটের শব্দ শুনতে পায় সে, খেঁপ্তার করে নিয়ে যাওয়া হয় তাকে।

দ্বিতীয়পর্ব *অন্যদিন* (১৯৫০ খ্রিস্টাব্দ) উপন্যাসে ১৯৩৭-৩৮সালের একটি দিনের ঘটনার কথা আছে। এ উপন্যাসে অমিত ছাড়া পায় জেল থেকে। অমিত কারাবাসের অভিজ্ঞতা নিয়ে রাজনৈতিক কর্মকাণ্ডে আরও সক্রিয় হয়ে ওঠে। উপন্যাসের শুরুতেই শরতের এক সকালের বর্ণনা পাওয়া যায়, ছয় বছর কারাবাসের পর সে এমন একটা সকাল দেখতে পায়। কারাবাসের পর তার অনুভূতি হয় জেলখানা যেন এক বিশ্ববিদ্যালয়, যেখানে—

এ যে জীবনের বিশ্ববিদ্যালয়—জীবনের জয়গান যেখানে রচিত হইয়াছে শত মিথ্যার, শত তুচ্ছতার, শত প্রতিক্রিয়ার পীড়নকে ছাড়াইয়া।^{৩২}

এখানে সে মুখোমুখি হয়েছে বাস্তবের, বহু মানুষের সঙ্গে মেলামেশা করার সুযোগ পেয়েছে। এখানে সে পেয়েছে রঘুকে, যে মনে করে অমিত ‘মনুষ্যতর’ ভালো করবে, তার মধ্যে অমিত পায় অসীমতাকে। কালীকিংকর এর মতো মানুষ জেলে থাকার মূল্যে কিনতে চান কর্পোরেশন কাউন্সিলর পদ, অ্যাসেম্বলির সদস্যপদ, আবার একেবারেই বিপরীতধর্মী মানুষ হলেন শশাঙ্কনাথ, নিরঞ্জন, বিভূতি, ভূজঙ্গসেন। অমিত পায় স্বদেশী কর্মী সুশীল বন্দ্যোপাধ্যায়ের অকৃত্রিম স্নেহ, যা তাকে অনুপ্রেরণা যুগিয়েছে পরবর্তী জীবনে। আবার বারীন নন্দী, যিনি বেত্রাঘাতে রক্তাক্ত দেহে ইংরেজ সাম্রাজ্যের দোর্দণ্ডপ্রতাপকে চ্যালেঞ্জ জানাচ্ছেন। অমিত ভারতের ইতিহাসকে বাণীময় হয়ে উঠতে দেখে। জেলজীবনে অমিতকে প্রচুর বই পড়তে দেখা যায়। ফ্রেজারের *Golden Bough*, মার্কস এঙ্গেলসের বই। মনোবিজ্ঞানের মতো তত্ত্ব এর আলোচনাও হয়, আর হয় রাজনৈতিক মত ও পথ নিয়ে কথা। স্পেনের গণতন্ত্রের সপক্ষে ইন্টারন্যাশনাল ব্রিগেডের কার্যকলাপ অমিতকে উত্তেজিত করে তোলে। ফ্যাসিবাদের বীজ পাওয়া যায় নিরঞ্জনের কথায়, গেরিলাযুদ্ধ নিয়ে চর্চা করে শেখর; যা উজ্জীবিত করে অমিতকে। নানা বই, দেশ বিদেশের আলোচনা অমিতকে উজ্জীবিত করে, তার দ্বন্দ্ব কাটতে

শুরু করে। কিন্তু কোনও একটি পথ, একটি নীতির প্রতি সে আস্থা আনতে পারে না। জেল জীবনের ‘প্রত্যাশা’ ও ‘প্রতীক্ষা’ বাড়তে থাকে। জেল থেকে ছাড়া পেয়েও তার প্রত্যাশা ও প্রতীক্ষা পূর্ণ হয় না। জেল থেকে যখন সে ছাড়া পায় তখন তার মা নেই, বাবা আগের মতন নেই। বোন অনু যুক্ত হয়ে গেছে রাজনৈতিক আন্দোলনে। বোঝা যায় সময়ের টানে মেয়েরা আন্দোলনে অংশ নিতে শুরু করেছে। *একদা* তে সে ভেবেছে ‘to be or not to be!’ এখানে সে বলে – ‘what a piece of work is man’! সে দেখে মানুষের আত্মপরিচয় এর সন্ধান- ‘Ah! How man makes himself.’ সে বুঝতে পারে- ‘নিজেকে মানুষ হারায়’। আর এই হারানোতেই আছে আত্মপরিচয় এর সন্ধান। রাজনৈতিক বৃত্তে দাঁড়িয়ে মধ্যবিত্তের ঘেরাটোপ ছেড়ে বেরিয়ে আসার শুরু *একদা* তে, *অন্যদিন* এ এসেই ঘেরাটোপ ছেড়ে সময়ের ও মানুষের বিস্ময়কে দেখে অমিত। উপন্যাসে বন্দীজীবনের অভিজ্ঞতা, রাজনৈতিক পটপরিবর্তনের চিত্র, আন্দোলনের বাঁকবদলের সময় স্পষ্ট হয় যায়।

তৃতীয়পর্ব *আর একদিন* (১৯৫১ খ্রিস্টাব্দ) ১৯৪৮ সালের এক ভোর রাত, সদ্য স্বাধীন হয়েছে ভারতবর্ষ আমাদের। উপন্যাসের চরিত্রদের স্মৃতিতে ১৯৪২ এর ভারতছাড়ো আন্দোলন, ১৯৪৬ এর তেভাগা আন্দোলন, বন্দিমুক্তি আন্দোলন, দেশীয় বুর্জোয়া বিরোধী আন্দোলন ফিরে ফিরে আসে বারবার। দেশ স্বাধীন হলেও উন্মোচিত রাইফেলের রাজত্ব তখনও চলতে থাকে। *আর একদিন* উপন্যাসে এসে অমিতের সমস্ত দ্বিধা কেটে যায়, সে কমিউনিস্ট পার্টির সদস্য পদ নেয়। কমিউনিস্ট পার্টিকে বে-আইনি ঘোষণা করে অমিতকে গ্রেপ্তার করে আনা হয় লর্ড সিনহা রোডের গোয়েন্দা দপ্তরে। এখানে অমিত বুঝতে পারে- ‘Freedom is the conquest of alienation’- মানুষের স্বাধীনতার প্রশ্নে মার্কসীয় দর্শনের এটাই মূলকথা। সেই কথাকে মন প্রাণ দিয়ে বিশ্বাস করে অমিত। তাই উপন্যাসের শেষে শ্রমিকের পথ, স্বাধীনতার পথ, মানবতার পথ-সবই মিলে যায় কমিউনিজমে। অমিতের গ্রেপ্তারির মধ্যে দিয়ে বিভিন্ন স্তরের মানুষের আন্দোলনে যোগদান ও তাদের গ্রেপ্তারির মধ্যে দিয়ে সেই অস্থির সময়ের চিত্র উপন্যাসে উঠে আসে। অমিতের এক সম্পর্কিত বোন হলেন সুরবালা, তার মেয়ে মঞ্জুকে গ্রেপ্তার হতে দেখে আশ্চর্য হয়ে যায় অমিত। সুরবালা অমিতের

কাছে ক্ষোভ প্রকাশ করে একবার বলেছিল- ‘আমরা তো দেশের কোনো কাজেই লাগলাম না’। সময়ের পরিবর্তনে মেয়েরা প্রতিনিধি হয়ে উঠেছে আন্দোলনের, মঞ্জু যেন তাই বলছে- ‘সে কাজ মেয়েরাও পারে’। সুরবালার সেদিনের সেই আক্ষেপ পূর্ণ করে দেয় তার মেয়ে মঞ্জু, অংশ নেয় বিদ্রোহে। উপন্যাসে আসে শ্রমজীবী আন্দোলনের প্রসঙ্গ। ধর্মঘটকারী শ্রমিকদের বের করে দেওয়া হয় মিল থেকে, র্যাশন বন্ধ করে দেওয়া হয়। ৬৩ দিন পর কারখানা খোলে, কিন্তু ছাঁটাই করা হয় মংলী ও রশিদকে। এরপর ধর্মঘট শুরু হয়। শ্রমিক পার্বতী ও বিলাসপুরিয়া মংলী নামে দুজন মেয়ে দেশলক্ষ্মী চটকলে কাজ করত। তারা এখন ট্রেড ইউনিয়নের নেত্রী। তারা ম্যানেজারকে বলে—

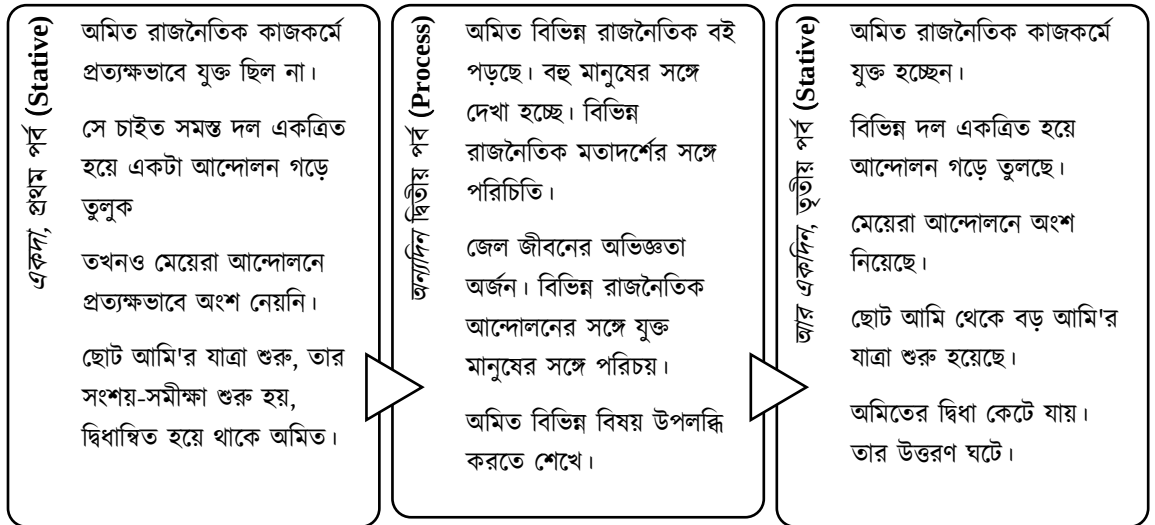
হয় না খেয়ে শুকিয়ে মরো, নয় খেটে মুখে রক্ত উঠে মরো,— মোটের উপর মরতেই হবে।
এর মধ্যে তাহলে আমার ইচ্ছা অনিচ্ছার কি আছে?°°

কৃষক আন্দোলনের প্রসঙ্গ কানাইয়া হাজারার কথায় আসে। সে ভাগচাষী ছিল না। ১৯৪২ সালে কৃষক সমিতির আন্দোলনে যোগ দেয় কানাইয়া। তার সহযোদ্ধা ছিল মধু। লড়াই করতে করতে সেও হয়ে ওঠে কমরেড। তেভাগা আন্দোলনে জেল খেটে, ফেরার হয়ে, সম্মেলনে যোগ দিয়ে কানাই হাজারা হয়ে যায় কৃষক নেতা। তার থেকে জানা যায় গ্রামের মেয়েরাও আন্দোলনে অংশ নিতে শুরু করে। এরপর আসে ট্রাম শ্রমিকদের কমরেড বুলকন এর কথা। বহুজায়গায় ঘুরে সে এসেছে কলকাতা শহরে, মালবাহী শ্রমিক হয়ে কাজ করে। একদিন অপমান সহ্য করতে না পেরে এক সাহেবকে অর্ধমৃত করে পালিয়ে যায় সে। অনেক পরে ফিরে ট্রাম কণ্ডাক্টরের চাকরি নেয়। দুর্গা দত্ত, অবধপ্রসাদ পাণ্ডে, মহম্মদ ইয়াকুবের নেতৃত্বে গড়ে ওঠে ট্রামশ্রমিকের ইউনিয়ন-যার ফলে সকল ট্রামশ্রমিকদের মধ্যে রাজনৈতিক চেতনা জাগে। যুদ্ধ শেষ হলে তারা ধর্মঘট করে, প্রশংসাধ্বনি ওঠে— “ট্রামকা বাহাদুর মজদুর”...। বিভিন্ন আন্দোলনের কর্মীরা এক হয়ে যায়।

দ্বন্দ্ব সময়ের মধ্য দিয়া মানব মুক্তির দিকে, ভালোবাসার রাজ্যে অগণিত মানুষের সম্মিলিত
তীর্থযাত্রা- বড় আমির তপস্যা— অল রোডস লীড টু কমিউনিজম টু হিউম্যানিজম-...°৪

আর একদিন এ এসে অমিত বুঝতে পারে- ‘Freedom is the conquest of alienation’ —এটিই মার্কসীয় দর্শনের মূল বিষয়। উপন্যাসের শেষে শ্রমিকের পথ, স্বাধীনতার পথ, মানবতার পথ সব মিলে যায় কমিউনিজমে। যে উদ্দেশ্য ছিল অমিতের, সকলকে একত্রিত করা, তা সফল হয়।

এই তিন পর্বের কাহিনি Chronologically এগিয়ে যায়। কাহিনির শুরুতে চরিত্রের যে অবস্থা (Situation) দেখতে পাওয়া যায় পরবর্তী অংশে তার ক্রমান্বয়ে পরিবর্তন লক্ষ করা যায়। এটিকে একটি Epic Story হিসেবে যদি দেখা হয় তাহলে কাহিনিতে সম্ভাব্য একটি গঠন দেখতে পাওয়া যাবে। Minimal Story এর প্রসঙ্গ এখানে আসে, যেখানে কাহিনি সাম্যাবস্থা (equilibrium) থেকে শুরু হয় এবং শেষে নতুন এক সাম্যাবস্থায় পৌঁছায়। Stative, Process দিয়ে ঘটনার সংযুক্তি তৈরি করলে দেখা যাবে ট্রিলজির প্রথম পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative, দ্বিতীয় পর্বের কাহিনি গতিশীল বা Process তৃতীয় পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative। প্রিন্স বলছেন এই ক্ষেত্রে দেখা যায় প্রথম অবস্থা ও শেষ অবস্থা একে অপরের বিপরীত। *ত্রিদিবার* তিন পর্বকে এই ছকে দেখানোর চেষ্টা করা হল—



এই ট্রিলজিতে প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় এই তিন পর্বের কাহিনি একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত তা দেখতে পাওয়া যায়। লক্ষণীয় প্রথম পর্বের ঘটনার একেবারে বিপরীত ঘটনা তৃতীয় পর্ব। যা

প্রথম পর্বে ঘটেনি, তা তৃতীয় পর্বে ঘটে যায়। দ্বিতীয় পর্বটি গতিশীল, কারণ এই পর্বে চরিত্রদের বিভিন্ন ক্রিয়া (action) হওয়া (happen) দেখা যায়। লক্ষ করলে দেখব, *অন্যদিন* পর্বের কাহিনিতে অনেক বেশি গতিশীল ঘটনার বিবৃতি আছে। সেই তুলনায় *একদা*, *আর একদিন* পর্বে স্থিতিশীল ঘটনা অধিক আছে। প্রিন্স এই তিনটি ঘটনা এভাবে সংযুক্ত করার যুক্তি দিচ্ছেন—

...Conjunctive features in such a way that (a) the first event precedes the second in time and the second precedes the third, and (b) the second causes the third.^{৩৫}

অর্থাৎ, প্রথম ঘটনা দ্বিতীয় ঘটনার আগে হয়েছে, দ্বিতীয় ঘটনা তৃতীয় ঘটনার আগে হয়েছে। আবার দ্বিতীয় ঘটনা তৃতীয় ঘটনার কারণ। এর মধ্য দিয়ে প্রিন্স তিনটি ঘটনার সংযুক্তি বোঝাতে চেয়েছেন। ট্রিলজির ক্ষেত্রে এই সংযুক্তি তিনটি পর্বের মধ্যে দেখতে পাওয়া যায়। যেখানে অবশ্যই কালানুক্রমিক ও কার্যকারণগত সম্পর্ক বিদ্যমান। প্রথম পর্বের সঙ্গে তৃতীয় পর্বের কাহিনির মধ্যে বৈপরীত্য (inversion) লক্ষ করা যায়।

৩.৩.৩ সত্যবতী ট্রিলজির কাহিনির সংক্ষিপ্ত রূপ:

আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজি বাংলা সাহিত্যের একটি উল্লেখযোগ্য ত্রয়ী উপন্যাস, যা বাঙালি নারীর জীবন, সংগ্রাম এবং সমাজের পরিবর্তনের প্রেক্ষাপটে লেখা। *সত্যবতী* ট্রিলজির উপন্যাসের *প্রথম প্রতিশ্রুতি* (১৯৬৪ খ্রিস্টাব্দ), *সুবর্ণলতা* (১৯৬৭ খ্রিস্টাব্দ), *বকুল কথা* (১৯৭৪ খ্রিস্টাব্দ) নিয়ে রচিত। এই তিন পর্ব উপন্যাসে উনিশ শতকের শেষভাগ থেকে বিশ শতকের প্রথমার্ধ পর্যন্ত বাঙালি সমাজের পটভূমিতে নারীর অবস্থান, শিক্ষা, এবং স্বাধীনতার প্রশ্ন তুলে ধরা হয়েছে। এই তিন পর্ব ট্রিলজি সম্পর্কে আশাপূর্ণা দেবী নিজের জবানিতে বলছেন—

তিন যুগের পৃষ্ঠপটে আঁকা এই তিন কন্যার ছবিই আমার সাহিত্য-জীবনের প্রধান ফসল। বিস্তৃতভাবে কিছু লেখার ইচ্ছে থেকে তৈরি হয়েছিল এই ট্রিলজি— প্রথম প্রতিশ্রুতি, সুবর্ণলতা, বকুলকথা। ট্রিলজির ভাবনায় বেশ কিছুকাল যাবৎ মগ্ন থাকলেও লেখা তৈরি হওয়ার উপলক্ষ্য ‘কথাসাহিত্য পত্রিকার পক্ষ থেকে একটি ধারাবাহিক উপন্যাসের জন্য

অনুরোধ' এবং মিত্র ও ঘোষের শ্রীমান ভানু রায়ের অনুরোধ...বড় উপন্যাসের জন্য।' লেখা শুরু হল 'প্রথম প্রতিশ্রুতি'।^{৩৬}

তিনি তাঁর পরিচিত পরিবেশ থেকে উপন্যাসের উপাদান সংগ্রহ করতেন। মেয়েদের চরিত্রের এমন কোনও দিক নেই যা তাঁর লেখায় প্রকাশ পায়নি। সাধারণ মানুষের আশা-আকাঙ্ক্ষা, সুখ-দুঃখকে তিনি নিপুণভাবে তাঁর লেখায় ফুটিয়ে তুলতেন।

একজন লেখক বাস্তব থেকে উপকরণ সংগ্রহ করেন, তারপর তাঁর হৃদয়ের জারক রসে জারিত করে, যা সৃষ্টি করেন, তাই হয় সাহিত্য। আশাপূর্ণাও সেই জাতের লেখক, যাঁর প্রতিটি চরিত্রই বাস্তব হয়েও তাঁর কলমের জারক রসে জারিত হয়ে দুঃসাহসিক বিপ্লব ঘটিয়েছে।^{৩৭}

প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসের কেন্দ্রীয় চরিত্র হলেন সত্যবতী, একজন বাঙালি নারী, যিনি পিতৃতান্ত্রিক সমাজের বেড়াজালে বেঁধে থেকেও নিজের স্বাধীনতা ও পরিচয় প্রতিষ্ঠার জন্য সংগ্রাম করেন। উপন্যাসটি মূলত সত্যবতীর জীবনকাহিনি এবং তার মাধ্যমে বাঙালি সমাজে নারীর অবস্থানের বিবর্তনের চিত্র ফুটিয়ে তোলে। ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রেক্ষাপটে রচিত এই উপন্যাসটি নারীজীবনের সংগ্রাম, পুরুষতান্ত্রিক সমাজের বেড়াজাল এবং সামাজিক পরিবর্তনের প্রতিশ্রুতিকে তুলে ধরে। এটি সত্যবতী নামক এক নারীর গল্প, যিনি সমাজের রক্ষণশীল নিয়মের বিরুদ্ধে নিজের পথ খুঁজে নেন। উপন্যাসের শুরুতে দেখা যায় সত্যবতী একটি গ্রামীণ ব্রাহ্মণ পরিবারে জন্মগ্রহণ করেন। তাঁর বাবা রামকালী চট্টোপাধ্যায় একজন ঐতিহ্যবাদী মানুষ, যিনি সমাজের রীতিনীতির প্রতি অত্যন্ত নিষ্ঠাবান। সত্যবতীর মা, শিবসুন্দরী, একজন সাধারণ গৃহবধূ, যিনি সংসারের মধ্যেই নিজের জীবনকে সীমাবদ্ধ রাখেন। কিন্তু সত্যবতী ছোটবেলা থেকেই প্রশ্নবিদ্ধ মনোভাবের অধিকারী। তিনি সমাজের প্রথাগত নিয়ম, বিশেষ করে নারীদের শিক্ষা ও স্বাধীনতার প্রতি বিধিনিষেধ, মেনে নিতে চান না।

প্রথম প্রতিশ্রুতি ঊনবিংশ শতাব্দীর গ্রামীণ বাংলার পটভূমিতে সত্যবতী নামক এক মেয়ের জীবনকাহিনি বর্ণনা করে। সত্যবতীকে মাত্র আট বছর বয়সে সামাজিক রীতিনীতি

মেনে বিবাহ দেওয়া হয়। তাঁর বাবা, একজন প্রতাপশালী ব্রাহ্মণ কবিরাজ, মেয়ের গৌরীদান করেন, কিন্তু সত্যবতীর দুরন্ত ও স্বাধীনচেতা স্বভাব শৈশব থেকেই প্রকাশ পায়। সত্যবতীর বিয়ে হয় নবকুমারের সঙ্গে। নবকুমার একজন শিক্ষিত, প্রগতিশীল মানুষ, যিনি স্ত্রীর শিক্ষা ও স্বাধীনতার পক্ষে। তবে, নবকুমারের পরিবার ঐতিহ্যবাদী, এবং সত্যবতীকে শ্বশুরবাড়ির কঠিন নিয়ম-কানুনের মধ্যে মানিয়ে নিতে হয়। এই পরিবেশে তিনি নিজের শিক্ষার আগ্রহ বজায় রাখেন এবং স্বামীর সমর্থনে পড়াশোনা চালিয়ে যান। সত্যবতী ধীরে ধীরে বুঝতে পারেন যে নারীর মুক্তি শুধু শিক্ষার মাধ্যমেই সম্ভব। বিবাহের পর তিনি স্বামীর সঙ্গে কলকাতায় চলে আসেন, যেখানে তিনি শিক্ষার সুযোগ পান এবং আত্মনির্ভরশীল হওয়ার চেষ্টা করেন।

সত্যবতী তার সংসারে পুরুষতান্ত্রিক সমাজের নানা নিয়ম-নিষেধ ও শাস্তি এলোকেশীর অত্যাচারের মুখোমুখি হন। তিনি বহুবিবাহ প্রথার মানসিক নির্যাতন, সামাজিক কুসংস্কার এবং নারীর প্রতি দ্বৈত মানসিকতার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করেন। সত্যবতীর চরিত্র অত্যন্ত আধুনিক ও শক্তিশালী, যিনি সমাজের বাঁধা নিয়মের বাইরে গিয়ে নিজের স্বাধীনতা ও মর্যাদার জন্য লড়াই করেন। শেষ পর্যন্ত, তিনি স্বামী, সন্তান ও সংসার ত্যাগ করে নিজের মুক্তির পথ বেছে নেন, যা তৎকালীন সমাজের জন্য একটি অভূতপূর্ব পদক্ষেপ। উপন্যাসে সত্যবতীর জীবনের মাধ্যমে বাঙালি সমাজে নারী শিক্ষা, বিধবা বিবাহ, এবং সামাজিক সংস্কারের বিষয়গুলো উঠে আসে। তিনি নিজের মেয়ে সুবর্ণলতার জন্য একটি ভিন্ন জীবনের স্বপ্ন দেখেন, যেখানে নারী শুধু সংসারের দায়িত্বে সীমাবদ্ধ থাকবে না। সত্যবতী নিজের জীবনে অনেক ত্যাগ স্বীকার করেন, কিন্তু তাঁর দৃঢ় ইচ্ছাশক্তি এবং স্বপ্ন তাঁকে এগিয়ে যেতে সাহায্য করে। সত্যবতী চরিত্রটি একটি প্রতিবাদী চরিত্র, এই চরিত্রের মধ্যে দিয়ে সেই সময়ের মেয়েদের একটি আদর্শ চরিত্র হয়ে ওঠে—

সত্যবতীর জীবন সম্পূর্ণ হয় এখানে; বাল্য-কৈশোর-যৌবন পেরিয়ে পৌঁছত্ব সমাগত—
একটা টানা গল্পের পরতে পরতে মেয়েদের একান্ত জীবনের সুখদুঃখের উন্মোচন হতে
হতে সত্যবতী প্রতিবাদের প্রতীক হয়ে যায়। বালিকা সত্যবতী, রামকালীর আদুরে মেয়ে

সত্যবতী, বউ সত্যবতী, বন্ধু সত্যবতী— সব নিয়ে একটি সহজ স্বতঃস্ফূর্ত প্রতিবাদী
সত্তা।^{৩৮}

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজির দ্বিতীয় উপন্যাস পর্ব *সুবর্ণলতা* (১৯৬৭) উপন্যাসে একজন নারীর স্বাধীনতার সংগ্রাম, সামাজিক বাধা-বিপত্তি এবং পারিবারিক জীবনের জটিলতাকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়। এই উপন্যাসটি বিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধের বাঙালি সমাজের পটভূমিতে রচিত, যেখানে পিতৃতান্ত্রিক সমাজের কাঠামো, নারীর অধিকার এবং তাদের মানসিক দ্বন্দ্বের একটি সূক্ষ্ম চিত্র ফুটে উঠেছে।

সুবর্ণলতা উপন্যাসটি একটি বাঙালি মধ্যবিত্ত পরিবারের কন্যা সুবর্ণলতার জীবনকাহিনি বর্ণনা করে। সুবর্ণলতা একজন স্বপ্নবিলাসী, সংবেদনশীল ও বিদ্রোহী নারী, যিনি সমাজের রক্ষণশীল নিয়ম-কানূনের বিরুদ্ধে নিজের স্বাধীনতা ও স্বপ্নকে প্রতিষ্ঠিত করতে চান। তবে, তার জীবন পারিবারিক ও সামাজিক বন্ধনের মধ্যে আবদ্ধ হয়ে পড়ে। তিনি শৈশব থেকে যৌবনে এবং পরে বিবাহিত জীবনে নানা সংঘাত ও সংকটের মধ্য দিয়ে যান। সুবর্ণলতা অন্যরকম স্বভাব প্রসঙ্গে বলা হয়—

সুবর্ণ—সুবর্ণলতা—অন্যরকম। যেমন হলে সংসারের শান্তি বিঘ্নিত হয় না, প্রায় অনুপস্থিতির মতো উপস্থিতি অথচ অন্তঃপুরের প্রশাসনিক রজ্জুবন্ধনটি আরও সুদৃঢ় করতে যে প্রয়াসী, তাতে সেই বন্ধনের ফাঁসে নিজের শ্বাসকষ্ট হলেও সে থাকে নীরব—এরকম মাপের স্বভাব নয় সুবর্ণলতার।^{৩৯}

সুবর্ণলতার স্বভাব সৃষ্টিছাড়া এতে আশ্চর্যের কিছু নেই। সত্যবতীর মেয়ে হওয়ার ফলে তার স্বভাব দেখে সর্বদাই সকলে তাকে কথা শোনায়। তার স্বামী প্রবোধ ও শ্বশুরবাড়ির সদস্যদের সঙ্গে তার সম্পর্ক জটিল হয়ে ওঠে। সুবর্ণলতার স্বপ্ন ও আকাঙ্ক্ষা সমাজের প্রত্যাশার সঙ্গে সংঘর্ষে লিপ্ত হয়, এবং তিনি নিজের পরিচয় ও স্বাধীনতার জন্য সংগ্রাম করেন। উপন্যাসটি তার জীবনের মাধ্যমে নারীর অধিকার, পারিবারিক দায়িত্ব, এবং সমাজের প্রত্যাশার মধ্যে সংঘাতের একটি মর্মস্পর্শী চিত্র তুলে ধরে। উপন্যাসটি শুরু হয় সুবর্ণলতার শৈশব দিয়ে, যেখানে তিনি একটি রক্ষণশীল বাঙালি পরিবারে বড় হন। সুবর্ণলতার শৈশব

কৌতূহল, স্বপ্ন, এবং স্বাধীনতার প্রতি আকাঙ্ক্ষায় ভরা। তিনি একটি কল্পনাপ্রবণ মেয়ে, যিনি বই পড়তে ভালোবাসেন এবং জীবন সম্পর্কে নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গি পোষণ করেন। কিন্তু তার পরিবার, বিশেষ করে তার মা, তাকে সমাজের প্রথাগত নিয়মের মধ্যে বেঁধে রাখতে চান। সুবর্ণলতার মা মনে করেন, মেয়েদের জীবনের একমাত্র লক্ষ্য হলো বিবাহ এবং সংসার। এই পটভূমিতে সুবর্ণলতার মধ্যে একটি অভ্যন্তরীণ বিদ্রোহ জন্ম নেয়, যা তার জীবনের পরবর্তী পর্যায়ে আরও স্পষ্ট হয়।

সুবর্ণলতার জীবনের একটি গুরুত্বপূর্ণ পর্ব শুরু হয় তার বিবাহের মাধ্যমে। তিনি প্রবোধ নামে একজন সাধারণ মানুষের সঙ্গে বিবাহবন্ধনে আবদ্ধ হন। প্রবোধ একজন প্রগতিশীল চিন্তার মানুষ হলেও, তিনি সমাজের প্রথাগত কাঠামোর মধ্যেই থাকেন। সুবর্ণলতার শ্বশুরবাড়ি একটি জটিল ও রক্ষণশীল পরিবেশ, যেখানে তিনি নিজেকে খাপ খাওয়াতে ব্যর্থ হন। শ্বশুরবাড়ির সদস্যদের সঙ্গে তার সম্পর্ক, বিশেষ করে শাশুড়ি ও ননদদের সঙ্গে, উত্তেজনাপূর্ণ হয়ে ওঠে। সুবর্ণলতা সংসারের দায়িত্ব পালন করলেও তার মন সবসময় মুক্তির জন্য ছটফট করে। সুবর্ণলতার জীবনের মূল সুর হলো তার স্বপ্ন ও স্বাধীনতার প্রতি আকাঙ্ক্ষা। তিনি একজন সৃজনশীল নারী, যিনি লিখতে চান, নিজের চিন্তাভাবনা প্রকাশ করতে চান। কিন্তু তার স্বামী প্রবোধ, যিনি প্রথমে তার স্বপ্নের প্রতি সহানুভূতিশীল বলে মনে হয়, ধীরে ধীরে সমাজের প্রত্যাশার কাছে নতি স্বীকার করেন। সুবর্ণলতার লেখালেখির প্রতি তার উৎসাহ কমে যায়, এবং তিনি সংসারের দায়িত্বে তাকে বেঁধে রাখতে চান।

উপন্যাসটি ঔপনিবেশিক ও স্বাধীনতা-উত্তর বাংলার সামাজিক পটভূমিতে লেখা। এই সময়ে বাঙালি সমাজে নারী শিক্ষা ও স্বাধীনতার প্রশ্ন উঠলেও, পারিবারিক ও সামাজিক কাঠামো এখনও রক্ষণশীল ছিল। সুবর্ণলতার জীবন এই দ্বন্দ্বের একটি প্রতীক। তিনি একদিকে নিজের স্বাধীন পরিচয় গড়তে চান, অন্যদিকে সংসারের দায়িত্ব ও সমাজের প্রত্যাশার চাপে পড়েন। তার জীবনের সংগ্রাম শুধু ব্যক্তিগত নয়, এটি সেই সময়ের বাঙালি নারীদের সামগ্রিক অবস্থার প্রতিনিধিত্ব করে। তিনি সমাজের প্রত্যাশার কাছে পুরোপুরি হার

না মানলেও, তার স্বপ্ন অধরাই থেকে যায়। উপন্যাসের শেষে সুবর্ণলতার জীবন একটি মর্মান্তিক মোড় নেয়। তার স্বপ্ন ও আকাঙ্ক্ষা সমাজের চাপে দমিয়ে যায়। তিনি একা হয়ে পড়েন, এবং তার জীবনের শেষ পর্যায়ে তিনি নিজের অস্তিত্বের অর্থ খুঁজতে থাকেন। সুবর্ণলতা উপন্যাসটি শুধু একটি ব্যক্তির জীবনকাহিনি নয়, এটি একটি সময়ের সামাজিক ও সাংস্কৃতিক চিত্র। আশাপূর্ণা দেবী এই উপন্যাসের মাধ্যমে নারীর স্বাধীনতা, শিক্ষা, এবং আত্মপ্রকাশের অধিকারের প্রশ্ন তুলে ধরেছেন। সুবর্ণলতার চরিত্র বাঙালি নারীদের সেই নীরব বিদ্রোহের প্রতীক, যারা সমাজের প্রত্যাশার মধ্যে নিজেদের স্বপ্নকে বাঁচিয়ে রাখতে চেয়েছিলেন।

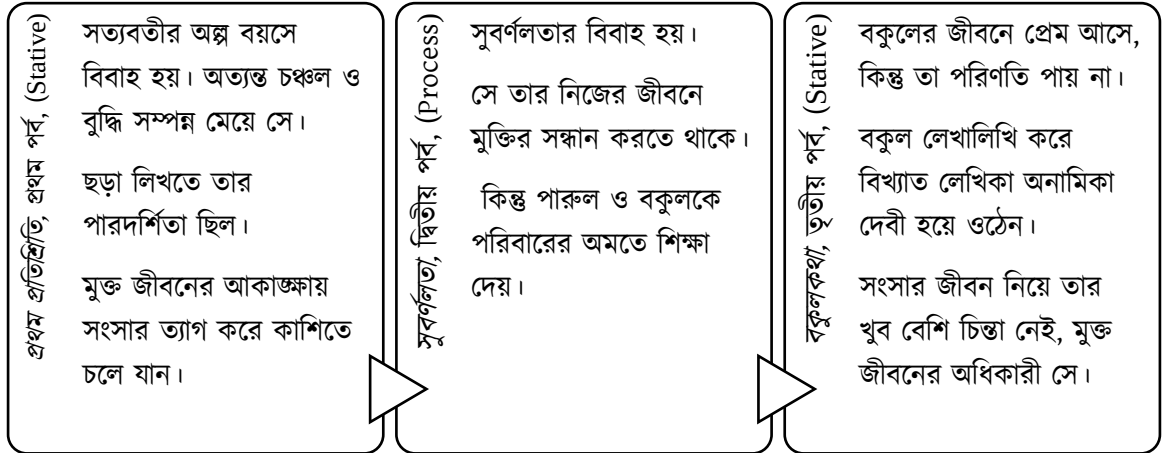
আশাপূর্ণা দেবীর *বকুলকথা* (১৯৭৪) বাংলা সাহিত্যের একটি উল্লেখযোগ্য উপন্যাস, যা তাঁর বিখ্যাত ত্রয়ী উপন্যাসের শেষ পর্ব। এই উপন্যাসটি বাঙালি মধ্যবিত্ত সমাজের জীবন, নারীর সংগ্রাম, এবং সমাজের পরিবর্তনশীল গতিশীলতার একটি গভীর চিত্র তুলে ধরে। ত্রয়ীর প্রথম দুটি উপন্যাসে সত্যবতী ও সুবর্ণলতার জীবনের মাধ্যমে নারীর বিদ্রোহ ও স্বাধীনতার প্রচেষ্টা ফুটে উঠেছিল। *বকুলকথা* তৃতীয় প্রজন্মের প্রতিনিধি বকুলের গল্পের মাধ্যমে এই ধারাবাহিকতাকে এগিয়ে নিয়ে যায়, যে একজন শিক্ষিত, স্বপ্নবিলাসী, এবং স্বাধীনচেতা তরুণী। যদিও বহু সন্তানের জন্মদাতা প্রবোধচন্দ্রের সংসারে বকুলের ভূমিকা ছিল অপরাধীর। পিতামহী মুক্তকেশীর দাপট, পিতার সন্দ্বিগ্ন দৃষ্টি ও ভাইদের অবজ্ঞা আর উপহাসে বকুলের শৈশব কাটে।

বকুলকথা বিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগের বাংলার মধ্যবিত্ত সমাজের পটভূমিতে রচিত। এই সময়ে সমাজে শিক্ষার প্রসার, নারীর ভূমিকার পরিবর্তন, এবং পারিবারিক কাঠামোর মধ্যে আধুনিকতার প্রভাব লক্ষণীয় হয়ে উঠেছিল। বকুল, সুবর্ণলতার নাতনি, এই পরিবর্তনশীল সমাজের প্রতিনিধিত্ব করে। তার জীবনের গল্পে আশাপূর্ণা সমাজের রক্ষণশীল মূল্যবোধ এবং আধুনিক আকাঙ্ক্ষার মধ্যে সংঘাতের চিত্র তুলে ধরেছেন। উপন্যাসটি বকুলের ব্যক্তিগত সংগ্রাম, প্রেম, এবং নিজের পরিচয় প্রতিষ্ঠার প্রচেষ্টাকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়। বকুল

একজন তরুণী, যার জীবন শুরু হয় একটি সাধারণ মধ্যবিত্ত পরিবারে। তার দিদিমা সুবর্ণলতার মতো, বকুলের মধ্যেও বিদ্রোহী মনোভাব রয়েছে, তবে তার বিদ্রোহ প্রকাশ্য নয়, বরং অভ্যন্তরীণ এবং সূক্ষ্ম। সে শিক্ষিত, স্বপ্নবিলাসী, এবং নিজের জন্য একটি স্বাধীন জীবন গড়তে চায়। কিন্তু তার পথে বাধা হয়ে দাঁড়ায় সমাজের প্রথাগত নিয়ম, পরিবারের প্রত্যাশা, এবং অর্থনৈতিক সীমাবদ্ধতা। বকুলের পরিবার মধ্যবিত্ত বাঙালি পরিবারের একটি প্রতিনিধিত্বমূলক চিত্র। তার মা ও অন্যান্য আত্মীয়রা রক্ষণশীল মনোভাবের অধিকারী এবং মেয়েদের জীবনকে বিয়ে ও পারিবারিক দায়িত্বের মধ্যে সীমাবদ্ধ রাখতে চান। বকুলের শিক্ষা ও তার স্বাধীন জীবনযাপনের ইচ্ছা তাদের কাছে অপ্রত্যাশিত এবং কিছুটা অগ্রহণযোগ্য। তার দিদিমা সুবর্ণলতার গল্প থেকে সে অনুপ্রেরণা পায়, যিনি নিজের সময়ে সমাজের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেছিলেন। কিন্তু বকুলের সময়ে সমাজ কিছুটা পরিবর্তিত হলেও, নারীর জন্য সম্পূর্ণ স্বাধীনতা এখনও দূরের স্বপ্ন। বকুলের জীবনে প্রেম আসে, যা তার জীবনের একটি গুরুত্বপূর্ণ অংশ। বকুলের প্রেমিকের জীবনদর্শন এবং প্রত্যাশা তার নিজের স্বপ্ন ও আকাঙ্ক্ষার সঙ্গে সাংঘর্ষিক হয়। সমাজের প্রচলিত ধারণা অনুযায়ী, বিয়ে বকুলের জীবনের চূড়ান্ত লক্ষ্য হওয়া উচিত, কিন্তু বকুল এই ধারণাকে প্রত্যাখ্যান করে। তার জন্য প্রেম বা বিয়ে তার স্বাধীনতার পথে বাধা হয়ে দাঁড়াতে পারে। এই দ্বন্দ্ব বকুলের মনস্তাত্ত্বিক সংগ্রামকে আরও গভীর করে।

বকুলকথা আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ীর একটি শক্তিশালী সমাপ্তি, যা তিন প্রজন্মের নারীর জীবনের মাধ্যমে বাঙালি সমাজের বিবর্তন ও নারীর ক্রমবর্ধমান স্বাধীনতার কাহিনি বলে। বকুলের চরিত্রটি আধুনিক বাঙালি নারীর প্রতিনিধিত্ব করে, যে সমাজের সীমাবদ্ধতার মধ্যেও নিজের পথ খুঁজে নেয়। আশাপূর্ণার সূক্ষ্ম গদ্য, চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক গভীরতা, এবং সমাজের প্রতি তীক্ষ্ণ পর্যবেক্ষণ এই উপন্যাসটিকে বাংলা সাহিত্যের একটি কালজয়ী রচনা করে তুলেছে।

এই তিন পর্বের কাহিনি Chronologically এগিয়ে যায়। ফলে কাহিনিতে সত্যবতীর জীবনের পর তার মেয়ে সুবর্ণলতার প্রসঙ্গ আসে, এবং তারপর আসে বকুল, পারুলের কথা। কাহিনির শুরুতে সত্যবতীর জীবনের পরিণতি, সুবর্ণলতার জীবনের পরিণতি ও বকুলের জীবনের কথা অর্থাৎ চরিত্রদের অবস্থার (Situation) ক্রমান্বয়ে পরিবর্তন লক্ষ করা যায়। এটিকে একটি Epic Story হিসেবে দেখলে কাহিনির সম্ভাব্য একটি গঠন পাওয়া যায়। আমাদের মনে আসে Minimal Story এর প্রসঙ্গ, যেখানে কাহিনি সাম্যাবস্থা (equilibrium) থেকে শুরু হয় এবং শেষে নতুন এক সাম্যাবস্থায় পৌঁছায়। এই ক্ষেত্রে দেখা যাবে যে সুযোগ সত্যবতী পায়নি বা যে কাজ সে করতে পারেনি, তা সুবর্ণলতা করে, আবার যা সুবর্ণলতা করতে পারে না, তা বকুল করতে পারে। Stative, Process দিয়ে ঘটনার সংযুক্তি তৈরি করলে দেখা যাবে ট্রিলজির প্রথম পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative, দ্বিতীয় পর্বের কাহিনি গতিশীল বা Process তৃতীয় পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative। প্রিন্স বলছেন এই ক্ষেত্রে দেখা যায় প্রথম অবস্থা ও শেষ অবস্থা একে অপরের বিপরীত। আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতী ট্রিলজিকে এইভাবে দেখানো হল—



তিন পর্বের এই ট্রিলজির কাহিনি একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত তা বোঝা যায়। কিন্তু এখানে একজনের জীবনের ছবি না ফুটিয়ে তিনটি ভিন্ন জেনারেশনের ছবি ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। কিন্তু প্রথম পর্বে সত্যবতী যা করতে চাইতো, যা করতে পারেনি, তা তার নাতনি বকুল ও

পারুলের মধ্যে প্রতিফলিত হয়। যার ফলে প্রথম পর্বে যা অপূর্ণ ছিল তা পূরণ হয় তৃতীয় পর্বে। অর্থাৎ প্রথম পর্বের একেবারে বিপরীত অবস্থান তৈরি হয় তৃতীয় পর্বে। দ্বিতীয় পর্ব সুবর্ণলতা গতিশীল, কারণ এই পর্বে চরিত্রদের বিভিন্ন ক্রিয়া (action) হওয়া (happen) দেখা যায়। এই পর্বে অনেক বেশি গতিশীল ঘটনার বিবৃতি পাওয়া যায়। সেই তুলনায় প্রথম ও তৃতীয় পর্বে স্থিতিশীল ঘটনা বেশি পাওয়া যায়। কিন্তু এই তিনটি কাহিনি-পর্বের ঘটনা একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত। ট্রিলজির এই তিন পর্বে সংযুক্তি লক্ষ করা যায়। এই সংযুক্তি কালানুক্রমিক ও কার্যকারণ সম্পর্ক দ্বারা তৈরি হয়। পরের ঘটনা আগের ঘটনার ফলাফল এমনটা Rimmon-Kenan মনে করেন। আবার তিনি Causalty (কার্য কারণ সম্পর্ক) এবং Closure (সমাপ্তি সূচক) বৈশিষ্ট্যকে আবশ্যিক মনে করেন না। একটি কাহিনি গড়ে ওঠার ক্ষেত্রে দুটি ঘটনা আবশ্যিক। এই থেকে বলা যেতেই পারেই একটি ট্রিলজিতে ন্যূনতম তিনটি ঘটনা থাকতে হয়। যার মধ্যে কালানুক্রমিকতা, কার্য-কারণ সম্পর্ক ও অবস্থান্তর আছে। এই ট্রিলজিতে তিনটি ভিন্ন কাহিনিপর্ব দেখা যায়, যা কালানুক্রমিক ও কার্য-কারণ সূত্রে এক অপরের সঙ্গে সম্পর্কিত।

সত্যবতী ট্রিলজির প্রতিটি পর্বের কাহিনি কালানুক্রমিক বিন্যাসে সজ্জিত। প্রথমে সত্যবতী তারপর সুবর্ণলতা তারপর বকুলের কথা আসে। উনিশ ও বিশ শতকে মেয়েদের অবস্থার চিত্র কালানুক্রমিক ও কার্য-কারণ সম্পর্কের সূত্রে বিন্যস্ত করা হয়েছে। এমনকি চরিত্রগুলির অবস্থান্তর দেখা গেছে কাহিনির বিন্যাসে।

৩.৩.৪ স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির কাহিনির সংক্ষিপ্ত রূপ:

বিশ শতকের সাতের দশকের শহর কলকাতার এক অবক্ষয়িত সময়কে তুলে ধরে মণিশংকর মুখোপাধ্যায় অর্থাৎ শংকরের স্বর্গ-মর্ত-পাতাল ট্রিলজি। সেই সময়ের কঠোর ও নির্মম বাস্তবতাকে, সমাজের ভিতরে জাঁকিয়ে বসা অবক্ষয়িত রূপকে চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দিয়েছেন ঔপন্যাসিক মণিশংকর মুখোপাধ্যায়। সেই সময়ের মানুষ রাষ্ট্র ও সমাজ ব্যবস্থার বলি। স্বাধীনতা পরবর্তী সময়ে ক্রমাগত সাধারণ মানুষের স্বপ্ন ভেঙে চুরমার হয়ে

যাচ্ছিল। দেশভাগের ফলে ছিন্নমূল বহু মানুষ আশ্রয়ের খোঁজে চলে আসতে থাকে এদেশে। যার ফলে খাদ্য ও বাসস্থানের অভাব দেখা দেয়। পূর্ববঙ্গ থেকে বহু মানুষ আশ্রয় নেয় পশ্চিমবঙ্গে। দেশভাগের ফলে উৎপাদন ব্যবস্থা ব্যাহত হয় এবং অর্থনৈতিক অবনমনও দেখা দিতে থাকে। এরফলেই স্বাধীনতার পরবর্তী সময় থেকে বেকার সমস্যা বাড়তে থাকে। অর্থনৈতিক মন্দা কেবল নয়, খাদ্য সমস্যা, উদ্বাস্তু সমস্যাও মাথা চাড়া দিয়ে ভয়াবহ এক রূপ নিতে থাকে ছয়ের দশক থেকে, সাতের দশকে বেকারত্বের সমস্যা ছিন্ন ভিন্ন করে দেয় মানুষের সামাজিক জীবনকে। স্বর্গ-মর্ত-পাতাল ট্রিলজিতে এই সময়ের পূর্ণ চিত্র পাওয়া যায়।

কলকাতা শহরে সাতের দশক এক উত্তাল সময়। একদিকে নকশাল বাড়ি আন্দোলন, অন্যদিকে ভয়াবহ বেকার সমস্যা। আবার অন্যদিকে শ্রমিকদের সঙ্গে মালিকপক্ষের দ্বন্দ্ব সংঘর্ষে মৃত্যু সংখ্যা বাড়তে থাকে। শুধু তরুণ সমাজে নয়, সমাজের সর্বস্তরেই তখন ভয়াবহ রকমের বিভ্রান্তি, নাগরিক জীবনের অস্থিরতা এবং নৈতিক অধঃপতনের উপাদানগুলো তখন ক্রমশ সমাজের মূল কাঠামোতে প্রবেশ করছে। ভয়াবহ বেকার সমস্যায় হতাশাগ্রস্ত তরুণরা সমাজে টিকে থাকার লড়াই করতে থাকে। আবার অন্যদিকে শুধুমাত্র অর্থ উপার্জন ও পরিবারের কথা ভেবে বহু মেয়ে দেহ ব্যবসায় নামতে বাধ্য হয়। সেই দিক থেকে বিশ শতকের সাতের দশক এক অস্থির সময়। আবার এই সময়েই বিভিন্ন উন্নত কাজ হয়, বিজ্ঞানের নানা উদ্ভাবন ঘটে। যার একটি প্রতিফলন ট্রিলজির শেষ পর্বে পাওয়া যায়। সাতের দশকের বিক্ষুব্ধ কলকাতার চিত্র এবং নীতি হীনতার সঙ্গে মধ্যবিত্তের মূল্যবোধের লড়াই যেমন চিত্রিত হয়ে উঠেছে, তেমনি আদর্শ ও নিষ্ঠা দিয়ে নতুনের উদ্ভাবন সময়ের নতুনের এক সূচনা দিয়েছে শংকরের ট্রিলজিতে। ট্রিলজির সময় সম্পর্কে লেখক নিজেই বলছেন –

...উপন্যাসত্রয়ীর সূত্রপাত ১৯৭০ এর গোড়ায়। এর পিছনে পুরো এক দশকের নানা চিন্তা ভাবনাও জড়ো হয়ে ছিল। এদেশের শিক্ষিত মধ্যবিত্তের অপর নাম চাররিজীবী। চাকরিভিত্তিক বঙ্গজীবনে যে নিঃশব্দ বিপ্লব ঘটে যাচ্ছে, যে সুখ-দুঃখ, ন্যায়-অন্যায় ও মান-অপমানের অকথিত কাহিনি হাজার হাজার মানুষের হৃদয়ে পাথরের মতো জমে উঠেছে সে সম্বন্ধে সাহিত্য-পাঠককে অবহিত করার জন্যই প্রথম এই কঠিন কাজে হাত দিই।^{৪০}

অর্থনৈতিক সংকটকে কোনো এক বিশেষ দশকে সীমাবদ্ধ করে রাখা সম্ভব নয়। পশ্চিমবঙ্গে সাতের দশকের আলাদা করে রাজনৈতিক ও অর্থনৈতিক তাৎপর্য থাকলেও ইতিহাসের ধারাবাহিকতায় পূর্ববর্তী দশকের উৎপাদন কাঠামোর অভ্যন্তরীণ দ্বন্দ্বের একটি ক্রমবিকাশ মাত্র। স্বাধীনতার পর ভারতের বেশ কিছু রাজ্যে নতুন ধনতান্ত্রিক উৎপাদন ব্যবস্থার বিকাশ হয়। পশ্চিমবঙ্গের অর্থনীতি তখন সংকটের মুখে দাঁড়িয়ে। সাতের দশকের আগে ও পরে ঘটে যাওয়া ঘটনা সমাজের ভিত্তিকে নাড়িয়ে দিয়েছিল। মধ্যবিত্ত মানুষ এই সময় দলগতভাবে নয়, বরং নিজের নিজের ক্ষেত্রে নিজেদের স্বার্থসিদ্ধিতে ব্যস্ত হয়ে পড়ে। একদল মানুষ ব্যবসা করতে শুরু করল, যার ফলে মূল্যবৃদ্ধির বাজারে তাদের আয় বৃদ্ধি পেল। অপর এক শ্রেণির মধ্যবিত্ত, যারা চাকুরিজীবী, তারা নিজেদের প্রমোশনের মাধ্যমে নিজেদের আয় বৃদ্ধি করতে থাকল। তবে এই সমস্ত সুব্যবস্থাতে সম্পূর্ণ সমাজের প্রতিটি মানুষের সুবিধা হল না। এক শ্রেণির মানুষ সমস্ত সুযোগ সুবিধা থেকে বঞ্চিত হয়ে, মূল্যবৃদ্ধির বাজারে অর্থের প্রয়োজন অন্ধকার জগতে পৌঁছে গেল। আবার, এই সময়েই একদল তথাকথিত উচ্চশিক্ষিত তরুণ শিক্ষা শেষে দেশ ছেড়ে বিদেশে গিয়ে বিলিতি কোম্পানির অধীনে মোটা মাইনের চাকরি করতে চাইছিল। যার ফলে দেশে কলকারখানা, শিল্প, শিক্ষা, বিজ্ঞানের উন্নয়ন সে অর্থে দ্রুত গতিতে হচ্ছিল না।

লক্ষণীয় বিষয় এই যে বাংলাদেশের কৃষিক্ষেত্র থেকে উদভূত কৃষিশ্রমিকরা এই নবোদ্ভূত শিল্পোৎপাদনে নিজেদের স্থান করে নিতে পারল না। ...নবোদ্ভূত শিল্পকাঠামোর নামমাত্র অস্তিত্ব বজায় রাখতে সক্ষম হলেও, তাদের নিজস্ব উদ্যোগে তেমন কিছু গরে ওঠেনি বাংলাদেশে, বিশেষত পশ্চিমবাংলায়।^{৪১}

‘একের মধ্যে তিন এবং তিনের মধ্যে এক’— ট্রিলজি প্রসঙ্গে এমন কথা শংকর বলছেন। এর অর্থ একটি সম্পূর্ণ কাহিনি তৈরি করবে তিনটি কাহিনি, আবার যে তিনটি কাহিনি আসলেই একটি কাহিনি। *স্বর্গ মর্ত পাতাল* এই নাম একদিকে যেমন তিন ভুবনের দিকে ইঙ্গিত করে, তেমনি ট্রিলজির নামের দ্যোতক হয়ে ওঠে। লেখক প্রথমে *সীমাবদ্ধ* রচনা করেন, তারপর *আশা-আকাঙ্ক্ষা* এবং সব শেষে *জন অরণ্য*। কিন্তু ট্রিলজিতে রূপ দেওয়ার

সময় তিনি কর্মহীন সোমনাথকে আগে নিয়ে আসেন। অর্থাৎ, তিনি পাতাল থেকে স্বর্গে যাওয়ার সিঁড়ি তৈরি করেছেন।

জন অরণ্য উপন্যাসের কেন্দ্রীয় চরিত্র শিক্ষিত বেকার যুবক সোমনাথ ব্যানার্জি। এছাড়া আরো এক শিক্ষিত বেকার যুবককে কাহিনিতে পাওয়া যায়, যিনি সোমনাথের বন্ধু সুকুমার। ঔপন্যাসিক ‘জন-অরণ্যর নেপথ্য কাহিনি’ শীর্ষক এক রচনায় স্বীকার করেছেন –

এই উপন্যাস লেখার প্রথম পরিকল্পনা এসেছিল আমার বেকার জীবনে। সে অনেকদিন আগেকার কথা। বাবা হঠাৎ মারা গিয়ে বিরাট সংসারের বোঝা আমার মাথার উপর চাপিয়েছেন। একটা চাকরির জন্য হন্যে হয়ে ঘুরে বেড়াচ্ছি।...একদিন এক পদস্থ ভদ্রলোক বিরক্ত হয়ে আমাকে বকুনি লাগালেন, ‘বাঙালিরা কি চাকরি ছাড়া আর কিছু জানবে না? বিজনেস করুন না।’ ‘কিসের বিজনেস?’ ভদ্রলোক বললেন, ‘এনিথিং – ফ্রম আলপিন টু এলিফ্যান্ট।’ সেই শুরু। বিজনেসে নেমে পড়ার সিদ্ধান্ত নিলাম।^{৪২}

মনিশংকর মুখোপাধ্যায় অর্থাৎ শংকরের ব্যক্তিগত জীবন খুব কঠিন সংগ্রামের ছিল। ১৯৪৭ সালে দেশের স্বাধীনতা প্রাপ্তির সঙ্গে রক্তাক্ত পথ পেরিয়ে পশ্চিমবঙ্গে, বিশেষ করে কলকাতায় শরণার্থীর ঢল নামে। সেই সময় থেকেই সংগ্রামের শুরু ঔপন্যাসিক শংকরের। অস্থির সেই সময়ে তিনি লেখাপড়া ছেড়ে প্রাণপণে শর্টহ্যান্ড শিখে নেন। কিন্তু তাতেও সাতের দশকের বেকারত্বের যন্ত্রণা থেকে তিনি মুক্তি পান না। জীবনের শুরুতে কখনো ফেরিওয়ালা, কখনো শিক্ষকতা কখনো কেরানি হিসেবে কাজ করেছেন। আবার বিজনেস করার সূত্রে অফিসে অফিসে বাস্কেট সাপ্লাইয়ের বিজনেস করতেও শুরু করেন। বাস্কেট তৈরি কারখানায় বুড়ি রঙ করতেন সিক্রি ও অ্যাংলো ইন্ডিয়ান মহিলারা। তাদের জীবনকে খুব কাছ থেকে প্রত্যক্ষ করতে পেরেছিলেন। তাদের সম্পর্কে ঔপন্যাসিক বলছেন—

... সন্কেবেলায় যাঁদের অন্য পেশা ছিল। দেহবিক্রয় করেও দেহধারণ কঠিন হয়ে পড়েছিল বলে এরা পার্ট টাইম কুটির শিল্পে মনোযোগ দিয়েছিলেন। তখন আমার যা বয়স, কলকাতার অন্ধকার জীবনযাত্রা সম্পর্কে কিছুই জানি না। এইসব স্নেহশীলা মহিলাদের সাক্ষাত-সংস্পর্শে এসে অভিজ্ঞতার এক নতুন দিগন্ত আমার চোখের সামনে উন্মোচিত হলো।^{৪৩}

সোমনাথের বাবা দ্বৈপায়ন ব্যানার্জি এক অবসরপ্রাপ্ত বি সি এস অফিসার। সোমনাথের আরো দুই দাদা ও বউদি আছেন। দাদারা নিজ নিজ ক্ষেত্রে প্রতিষ্ঠিত। কলকাতা শহরে একতলা পাকা বাড়িতে এই হল দ্বৈপায়ন ব্যানার্জির মধ্যবিত্ত জীবন। ছোট ছেলে সোমনাথকে নিয়ে খুব চিন্তিত বাবা, কারণ চাকরির বাজারে প্রবল আকাল দেখা দেওয়াতে কোনো চাকরি সে জোগাড় করতে পারে না। বেকার সোমনাথের সেই সময় একমাত্র কাজ একটা চাকরি পাওয়া। বাবা দ্বৈপায়ন ব্যানার্জিও তাই সংবাদপত্রে কোথায় চাকরির ফর্ম ফিলআপ করা যাবে বা ইন্টারভিউ দেওয়া যাবে সেগুলিতে গোল দাগ দিয়ে রাখেন। কিন্তু কোথাও চাকরি হয় না। হতাশায়, চিন্তায় দ্বৈপায়ন ব্যানার্জি বলেন –

আমি তো কখনো পরীক্ষায় খারাপ করিনি। নিজের চেষ্টায় কম্পিটিশনে স্ট্যান্ড করে সরকারি কাজে ঢুকেছিলাম। ওর দাদাদের জন্য কোনোদিন তো মাস্টার পর্যন্ত রাখিনি। তারা অত ভালো করল। অথচ খোকন কেন যে এত অর্ডিনারি হলো?^{৪৪}

সোমনাথের এই ব্যর্থতায় তার পাশে সবসময় থেকেছে বড় বউদি কমলা। ফর্ম ফিলআপের ও হাত খরচের টাকা দিয়েছেন। অন্যদিকে সোমনাথের বন্ধু সুকুমারের পরিবারের অবস্থাও স্বচ্ছল নয়। তার বাবা কেরানি, বাবার পরে দায়িত্ব সুকুমারের উপরেই বর্তায়। ভবিষ্যত নিয়ে একটা ভয় ও আতঙ্ক তাদের মধ্যে সবসময় রয়ে গিয়েছে। চাকরির চেষ্টা করতে করতে প্রায় ক্লান্ত হয়ে পড়েছে তারা। চাকরির জন্য ইংরেজ শাসনকেও তাই সুকুমারের সুখের মনে হয়েছে সেসময়। তাই সে বলে—

আমি ভাই তোকে ফ্রাঙ্কলি বলছি— সাম্য, মৈত্রী, স্বাধীনতা এসব কিছুই বুঝতে চাই না। যে চাকরি দেবে, আমি তার দলে— সে মহম্মদ আলি জিন্নাহ্, মাও-সে-তুং হলেও আমার আপত্তি নেই।^{৪৫}

স্বাধীনতার পরে পেটের ভাতের জোগাড় করতে না পেরে ক্লান্ত স্বরে স্বদেশিয়ানা আসে না তাদের। যদিও হাটের মাঝে রাজনীতির কথা তারা বলতে ভয় পায়। কেউ শুনলে যদি তাদের চাকরি না হয়। তারা মনে করে—

হাটের মধ্যে দাঁড়িয়ে রাজনীতির গোবর ঘেঁটে লাভ নেই। বহু ছেলে তো ওই করে ডুবেছে। তারা পলিটিকস করেছে, দেওয়ালে দেওয়ালে পোস্টার মেরেছে, রাস্তার মোড়ে মোড়ে পার্টি ফান্ডের জন্যে চাঁদা আদায় করেছে, ঝাড়া তুলেছে, মিছিলে যোগ দিয়েছে, জোগান তুলেছে, মনুমেন্টের তলায় নেতাদের বক্তৃতা শুনেছে— ভেবেছে এই সব করলেই সহজে চাকরি পাওয়া যাবে। এখন অনেক বাছাধন ভুল বুঝতে পেরে আঙুল চুষছে।^{৪৬}

সুকুমার মনে করে, ‘তিনমাস পরে যাঁদের পেটে ভাত থাকবে না তাদের এসব কথা মানায় না।’ সুকুমার নিজের চাকরি না পাওয়ার কারণ হিসেবে জেনারেল নলেজের অভাবকে দায়ী করে। তাই সে দিনরাত জেনারেল নলেজের বই পড়ে। —‘আশা ছাড়িস না। ট্রাই ট্রাই অ্যান্ড ট্রাই।’ অন্যদিকে সোমনাথ ভাবে চাকরির চেষ্টা না করে সে ব্যবসার কাজে যোগ দেবে। সোমনাথকে ব্যবসা করার পরামর্শ দেয় বিশুদা। বাবার অনুমতি নিয়ে ব্যবসায় উন্নতির আশায় সোমনাথ ব্যবসায় যোগ দেয়। কিন্তু ব্যবসা সম্পর্কে অনভিজ্ঞতা ও ব্যবসার পলিটিক্স না বোঝার কারণে সোমনাথ ব্যবসায় সফলতা লাভ করতে পারে না।

অর্ডার সাপ্লাই লাইনের গোড়ার কথাটাই যে সোমনাথ এখনও জানে না তা আবিষ্কার করে বৃদ্ধ মল্লিকবাবু বেশ কৌতুক বোধ করলেন।^{৪৭}

সোমনাথের না জানা নিয়ে ব্যঙ্গ করলেন মল্লিকবাবু। এরপরও বহুবার অপমানিত বোধ করেছে সোমনাথ। এইসময় উপন্যাসে সোমনাথের প্রেমিকা তপতীকে দেখা যায়। সোমনাথের ব্যবসার কাজের মধ্যে তাকে দেখা যায়। সে প্রায় অভিযোগ করে বসে যে সোমনাথ তাকে এড়িয়ে চলছে। ভিড়ের মধ্যে রাস্তায় তপতীর আসার কথা শুনে সোমনাথ বলে – ‘কলকাতা শহরটা জঙ্গলের অধম হয়ে যাচ্ছে, তপতী। বিশেষ করে এই অঙচলটায় কিছু গরিলা আছে।’ কলেজ জীবন থেকে সোমনাথ ও তপতীর সম্পর্ক। কিন্তু কলেজ জীবনের পর থেকে সোমনাথ চাকরি খোঁজায় ব্যস্ত। অন্যদিকে তপতী ইউ জি সি ফেলোশিপ পেয়ে বিশ্ববিদ্যালয়ে গবেষণা করছে। সোমনাথ তপতীকে নিয়ে ঘর বাঁধার স্বপ্ন দেখে, কিন্তু বাস্তব সময় তাকে সেই স্বপ্ন পূরণ করতে দেয় না। চাকরির চেষ্টা ছেড়ে ব্যবসা শুরু করলেও সে লাভের মুখ দেখতে পায় না। তপতীর বাড়িতে বিয়ের জন্য অশান্তি হয়, তপতী সোমনাথের সঙ্গে সংসার করতে চায়। তার উত্তরে সোমনাথ নিজেকে বলে,

যার চাকরি নেই, রোজগার নেই, তাকে এই সমাজে যে মানুষ বলা চলে না – সে যে নির্ভরের অযোগ্য— এই সামান্য কথাটা বুদ্ধিমতী তপতী কেন বুঝতে পারছে না?^{৪৮}

সবত্র হেরে যেতে যেতে ক্লান্ত হয়ে পড়েছিল সোমনাথ। এমনি এক সময় মাওজী ব্রাদার্স কোম্পানির ক্যামিকেল ব্যবসার সুযোগ আসে তার কাছে। কাপড়ের মিলের মালিক মি. গোয়েঙ্কার কাছে তা বিক্রি করার সুযোগ খোঁজে সোমনাথ। কিন্তু গোয়েঙ্কাকে সহজে বশ করতে পারে না। এই সময় নটবর মিত্তির সঙ্গে দেখা হয় সোমনাথের, যিনি পাবলিক রিলেশনে একজন দক্ষ। এরপরই সোমনাথ জীবনে নতুন অভিজ্ঞতার সঞ্চারণ করতে থাকে। কলকাতা শহরের এক অন্ধকারময় জগতের সন্ধান পাওয়া যায়। সোমনাথ নারী পণ্যের বাজারে ঘুরতে থাকে। তাকে খুঁজে আনতে হয় একজন পতিতা নারীকে। নিজের শিক্ষা, রুচি, মানসিকতা, আভিজাত্য, পরিবারের মর্যাদা, সম্মানকে প্রায় বিসর্জন দিয়ে খুঁজতে থাকে একজন নারী। সে ভাবতেও পারেনি কখনো তাকে এমন একটা কাজ করতে হতে পারে, তবু সময়ের বেড়াজাল তাকে পৌঁছে দেয় সেই সময়েরই এক অন্ধকার পথে। কিন্তু এই অন্ধকার পথেই সে নিজের জীবনের আলো পেতে পারে, কারণ নটবর মিত্তির পরামর্শ – ‘গোয়েঙ্কাকে বশ করতে হলে ঔষধটি প্রয়োজন তা হল নারীসঙ্গ।’ প্রথমে এ প্রস্তাব ফিরিয়ে দিলেও পরে গোয়েঙ্কার শারীরিক তৃপ্তির জন্য মেয়ের সন্ধান তাকে করতেই হয়। নিজের মন সায় না দিলেও বাধ্য হয়ে কলকাতার অন্ধকার কানাগলিতে পৌঁছে যায় সোমনাথ। এ এক বিস্মিত হোয়ার সময়ের কথা, যে সময় কেবল অর্থ উপার্জনের জন্য ঘরের মেয়ে, বউরা নিজেদের দেহ ব্যবসায় সামিল করেছে। আর অন্যদিকে সমাজের এক শ্রেণির মানুষ টাকার বিনিময়ে তাঁদের ভোগ করেছে। সোমনাথ সেই সময় দুয়ের মধ্যে থাকা মানুষ, যে নিজের ব্যবসার প্রয়োজনে সংযোগ গড়ে তুলছে। মিসেস মলিনা গাঙ্গুলি, বিধবা মহিলার দুই মেয়ে এদের বিচিত্র জীবন উঠে আসে ক্ষণিকের চিত্রের মধ্যে দিয়ে। মলিনা গাঙ্গুলির স্বামী মাতাল, সে দেহ ব্যবসা করলেও সেই রাতে তাকে নেশার ঘোরে যেতে দিতে চায় না। আর ওই বিধবা মহিলা দুই মেয়েকে হোটেলের ঘরে পাঠাতে চায় না। এর মাঝেই চরণদাসকে খুঁজে

পাবো, যিনি দিনের বেলায় মেয়েদের স্কুল চালান, আবার সেই মেয়েদের পড়ানোর পাশে দেহ ব্যবসাও করান। তাদেরই একজন শিউলি, তার সম্পর্কে চরণ বলে –

গেরস্ত ঘরের মেয়ে তো, লুকিয়ে আসে। ...একেবারে নতুন— দিন কয়েক হলো লাইনে জয়েন করেছে। গেরস্ত চাকরির জন্যে হন্যে হয়ে ঘুরে ঘুরে কিছু না পেয়ে এ লাইনে এসেছে।^{৪৯}

চরণ তাকেই দেয় সোমনাথের পার্টির জন্য। শিউলিকে গাড়ি করে হোটেলে পৌঁছে দেবার সময় তার মনে হয়—

যে নগরীকে একদা গহন অরণ্য মনে হয়েছিল সেই অরণ্যের নিরীহ সদাসন্ত্রস্ত মেঘশাবক সোমনাথ সহসা শক্তিমান সিংহশিশুতে রূপান্তরিত হয়েছে। নিরীহ এক হরিণীকে কেমন অবলীলাক্রমে সে চরম সর্বনাশের জন্যে নিয়ে চলেছে।^{৫০}

কিন্তু কাহিনির শেষে সোমনাথের আরো একটি দিক উন্মোচিত হয়। গোয়েঙ্কাকে খুশি করে শিউলি বেরিয়ে যাওয়ার পর নটবরের মুখে শিউলির আসল পরিচয় জানতে পারে সোমনাথ। সে জানতে পারে গোয়েঙ্কার শয্যাসজ্জিনী হয়েছিল যে শিউলি, সে আসলে তার বন্ধু সুকুমারের বোন কণা। যে সুকুমার পাগল হয়ে রাস্তায় রাস্তায় জেনারেল নলেজ জিজ্ঞাসা করে বেড়ায়। সোমনাথ মানসিকভাবে বিপর্যস্ত হয়ে পড়ে।

উপন্যাসের শুরুতে বিপন্ন তরুণ বেকার সোমনাথকে চিৎপুর রোডে দাঁড়িয়ে থাকতে দেখা যায়। অর্ডার সাপ্লাইয়ের জন্য সে নিজের গন্তব্যের দিকে যাচ্ছে, কিন্তু সময়ের হতাশা তাকে আচ্ছন্ন করে রেখেছিল। উপন্যাসের শেষে নিজের রোজগারের পথ সে খুঁজে পায়, কিন্তু তা বড়ই অন্ধকার। দুই বন্ধু সোমনাথ ও সুকুমার একসময় চাকরির পরীক্ষা ও ইন্টারভিউ দিতে দিতে ক্লান্ত বিষন্ন হয়ে পড়েছিল, নিজদের ভবিষ্যত নিয়ে চিন্তিত হয়ে পড়েছিল। সেই সময় ক্রমাগত একটা জেনারেশনকে হতাশায় ডুবিয়ে দিতে থাকে। সুকুমার নিজেকে সম্পূর্ণভাবে প্রস্তুত করে, অসংখ্য জেনারেল নলেজের বই পড়তে থাকে, কিন্তু কিছুতেই কিছু হয় না। এবং শেষ পর্যন্ত সে পাগল হয়ে যায়। রাস্তায় রাস্তায় ঘুরে বেড়াতে থাকে, এবং সকলকে ডেকে ডেকে ইন্টারভিউয়ের সম্ভাব্য প্রশ্নের উত্তর জানতে চায়। আর

অন্যদিকে সোমনাথ চাকরির আশা ছেড়ে অর্ডার সাপ্লাইয়ের কাজ করতে থাকে, এবং চিৎপুর রোডের বহুতল বাড়ির অফিসের গোলকধাঁধাতে পড়ে যায়। নটবর মিতির সঙ্গে আলাপের সুবাদে পথ পায় তা এক অন্ধকারময় পথ। অর্ডার পাওয়ার জন্য নারীলোভী ব্যবসায়ীর চাহিদা মেটাতে আগে কলগার্ল সাপ্লাই করতে হবে। তবেই অর্ডার পাওয়া সম্ভব। তাই উপন্যাসের শুরুতেই বিষন্ন, হতাশায় জর্জরিত সোমনাথ প্রায় বাধ্য হয়ে বিবেকের কথা না শুনে সেই পথেই এগোতে থাকে।

উপন্যাসের শেষে দেখা যায়, এক মাড়বারনন্দনকে মেয়ে সাপ্লাই করে অর্ডার পেয়েছে সোমনাথ। ঠিক তার পরের মুহূর্তে সে জানতে পারে সেই মেয়ে শিউলি আর কেউ নয় তার বন্ধু সুকুমারের বোন কণা। সময় সেই সময় পেটের দায়ে বাধ্য করেছিল ঘরের মেয়েদের নিজের সম্মান, সত্মকে বিসর্জন দিয়ে, অন্ধকার রাস্তা বেছে নিতে। কিন্তু এই আকস্মিক আঘাতের পরে সোমনাথ বিবেকের দংশনে প্রায় শেষ হয়ে যেতে থাকে। নারী উপভোগকারী গোয়েন্ধা শিউলি অর্থাৎ কণাকে হোটেলের ঘরে ভোগ করার পর খুশি হয়ে সোমনাথকে প্রতিশ্রুত অর্ডার সাপ্লাইয়ের চিঠি দিয়ে দেয়। নিয়মিত কেমিক্যাল সাপ্লাইয়ের কাজ ও টাকা পেয়ে যায় সে। প্রতিষ্ঠিত এক তথাকথিত সমাজের বেকারের তকমা মুছে যায় তার গা থেকে। কিন্তু সে বিবেকবর্জিত এক জীবে পরিণত হয়। না, এর জন্য সে দায়ী ছিল না। দায়ী ছিল সেই সময়ের সমাজ। অনটনের অভাব ঘোচে পরিবারে, হয়তো দেহ ব্যবসায় নেমে কণাও পারে পরিবারের স্বচ্ছলতা আনতে। কিন্তু সময়ের জটিলতায় হারাতে থাকে নীতি, বোধ, মান, সম্মান ঐ বিবেক। সোমনাথের সাফল্যে সকলে খুব খুশি হয়। কেমিক্যাল সাপ্লাই করে নিশ্চিত অর্থ উপার্জন করতে পারবে সে। বউদির জন্য শাড়ি নিয়ে এসেও, বারণ করেছে বউদিকে ওই শাড়ি পরতে —

বউদি, ওই কাপড়টা আপনি পরবেন না। ...সকালে যখন কিনেছিলাম তখনো বেশ পরিস্কার ছিল। এই সন্ধ্যাবেলা হঠাৎ নোংরা হয়ে গেল। ওতে অনেকরকম ময়লা আছে বউদি - আপনি পরবেন না!^{৫১}

কিন্তু কেন বারণ করল পরতে সে কথা কাউকে জানতে দেয় না। মধ্যবিত্ত সৎ, নিষ্পাপ, শান্ত মানুষটি সময়ের বেড়াজালে অন্ধকার জীবনের সঙ্গী হয়ে পড়তে বাধ্য হয়।

জন অরণ্য উপন্যাসকে বিশ শতকের সাতের দশকের বিক্ষুব্ধ ও নৈরাশ্যময় সময়ের এক দলিল বলা যেতে পারে। উপন্যাসে শিক্ষিত যুবকদের করুণ অবস্থাকে তুলে ধরেছেন ঔপন্যাসিক। বেকারত্বের জ্বালায় শিক্ষিত তরুণরা কিভাবে ক্রমশ একটা অন্ধকার জগতে পৌঁছে যায়, সেই কাহিনি ফুটে উঠেছে। লাঞ্ছনা, অপমানের ভয় আর তাদের আটকাতে পারে না, তারা বেকারত্বের বেড়াজাল ছিঁড়তে মরিয়া হয়ে ওঠে। কেউ কেউ হতাশায় ভেঙে পড়ে বাধ্য হয় নিজস্ব ন্যায়-নীতি, আদর্শ, মূল্যবোধকে ত্যাগ করতে। কারণ, বেঁচে থাকার জন্য, পরিবার পরিজনদের জন্য, মা-বাবার প্রত্যাশা পূরণের জন্য – তারা বাধ্য হয় নোংরা পথ বেছে নিতে। তাই উপন্যাসের চরিত্র কেবল নয়, সাতের দশকের শিক্ষিত বহু বেকার তরুণদের বেছে নিতে হয়েছিল নোংরা কোনো এক কাজের জগতকে। অন্যদিকে প্রায় সমস্ত মা-বাবা নিজের নিজের সন্তানদের ভবিষ্যত নিয়ে চিন্তায় নিমজ্জিত ছিলেন। কেউ ব্যক্তিগতভাবে কেবল নিজের সন্তানের চাকরি ও সুখের চিন্তার মগ্ন থেকেছেন। কেউ বা আবার সেই সময়ের রাষ্ট্রবিরোধী সংগ্রাম ও সামাজিক ভয়াবহ পরিবেশ থেকে সন্তানকে বাঁচাতে চেয়েছেন।

সীমাবদ্ধ উপন্যাসেও সত্তরের কলকাতার সময়কে খুঁজে পাওয়া যায়। উপন্যাস নির্মাণের অন্তরালের কাহিনি অত্যন্ত আকর্ষণীয়।

ঐ সময় বিখ্যাত এক আন্তর্জাতিক ব্যবসায়ী প্রতিষ্ঠানে দৈনন্দিন কাজকর্ম সম্বন্ধে আমার ব্যক্তিগত জানাশোনার সুযোগ হয়। স্বাধীনতা-পরবর্তী এই ভারতবর্ষ শিল্প-বিপ্লবের নতুন অধ্যায় শুরু হয়েছে। যে সব কাঁচের ঘরে এক শেতাজদের আসন সংরক্ষিত ছিল সেখানে ভারতীয়রা বিদ্যাবুদ্ধি ও পরিশ্রমের দ্বারা নিজেদের অধিকার প্রতিষ্ঠিত করতে আরম্ভ করেছে। কিন্তু নতুন যুগের এই শিল্পনায়কদের কাছে যা প্রত্যাশা করা গিয়েছিল তা কিছুই পাওয়া যাচ্ছে না এমন একটা অভিযোগ শ্রমিক ও কর্মীদের মধ্যে ক্রমশই স্পষ্ট হয়ে উঠছে। কোনো কোনো প্রতিষ্ঠানে পরিস্থিতি এমন পর্যায়ে এসে পৌঁছায় যে প্রকাশ্যে কর্মীরা

বলাবলি করতেন— কালো সায়েবদের থেকে গোরা সায়েবরাই ভালো। ওদের কাজকর্ম
আলাপ আলোচনা অনেক সহজ।^{৫২}

শিল্প বিপ্লবের মুহূর্ত থেকে অভিজাত সম্প্রদায়কে দোষারোপ করে সায়েবদের জীবনযাত্রাকে
নির্লজ্জের মতন নকল করতে শুরু করে দেয় মানুষ, যার ফলে ব্যক্তি জীবনে সমস্যা বাড়তে
থাকে। স্বদেশে জন্ম নিয়েও মানুষ একদিন হঠাৎ করে প্রবাসী হয়ে ওঠে। মানুষের সঙ্গে
মানুষের বিচ্ছিন্নতা বাড়তে থাকে। এই পরিস্থিতি তৈরি হয় বিশ শতকের সাতের দশক ও
তার আগের বেশ কিছু সময় থেকে, যে প্রেক্ষাপট উঠে আসে *সীমাবদ্ধ* উপন্যাসে। এই
উপন্যাস সম্পর্কে বলতে গিয়ে ঔপন্যাসিক বলছেন—

উপন্যাসের কাঠামো আঁকবার সময় আমি এমন একটা ঘটনা সন্ধান করেছিলাম যেখানে
উচ্চাভিলাষী নায়ক পরিস্থিতির দুর্বিপাকে এমন কাজ করবে যা ঠিক বে-আইনি নয়, কিন্তু
'ইমমরাল'। বিবেক বহির্ভূত এই অপরাধের দংশন আমার উপন্যাস-ক্লাইমেক্সের পক্ষে
অপরিহার্য মনে হয়েছিল। ... একদা-পরিচিত এক মহিলা টেলিফোন-অপারেটরের সঙ্গে
দেখা। জানতে চাইলাম কেন তিনি বিখ্যাত অফিসের ভালো মাইনের কাজ ছাড়তে ব্যস্ত
হয়ে উঠেছেন। মহিলা চুপিচুপি বললেন, তাঁর বর্তমান অফিসে নানারকম গোলমাল আসন্ন।
ওখানে বিরাট এক্সপোর্টের চুক্তি রয়েছে, যা মান্য করা তাঁদের পক্ষে সম্ভব নয়। সুতরাং
ক্ষতিপূরণের ভয়ে ওঁরা হয়তো কারখানায় গোলমাল বাধিয়ে দেবেন। মহিলা বিদায় নিলেন,
নিজের অজান্তে আমাকে মহাবিপদ থেকে উদ্ধার করে গেলেন। যা আমি তিন বছর ধরে
খুঁজছি তা এক মুহূর্তেই পেয়ে গেলাম।^{৫৩}

স্বাধীনতার আগে মূলত বুদ্ধিজীবীরা ছিলেন ব্রিটিশ সাম্রাজ্যের তোষণকারী। স্বাধীনতার
পরেও সেই অবস্থার বদল ঘটেনি। সেই অবস্থার প্রতিফলন দেখতে পাওয়া যায় *সীমাবদ্ধ*
উপন্যাসে। শ্যামলেন্দু চ্যাটার্জি মেধাবী ছাত্র ছিলেন। পাটনায় ইংরেজির অধ্যাপক ছিলেন।
তারপর তিনি কলকাতায় হিন্দুস্থান পিটার্স লিমিটেডের সেলসম্যান হিসেবে যোগ দেন।
তারপর থেকে ধাপে ধাপে তার চাকরিতে উন্নতি ও নৈতিক অবনতি হতে থাকে। উপন্যাসের
শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত শ্যামলেন্দু তথা সাতের দশকের শিক্ষিত চাকুরিরত মানুষের
উচ্চাকাঙ্ক্ষার নজির দেখতে পাওয়া যায়। নৈতিকতা ত্যাগ করে কেবল উচ্চাশার মধ্য দিয়ে
সফলতার সিঁড়ি বেয়ে ওঠার কাহিনি হয়ে ওঠে। সর্বোপরি উঁচুতলায় থাকা মানুষের দৃষ্টিভঙ্গি

নিচের তলার মানুষের প্রতি স্পষ্ট হয়ে ওঠে। বুদ্ধিজীবীরা নিজেদের স্বপ্ন, আশা-আকাঙ্ক্ষাকে পূর্ণ করতে নীতিবোধকে বিসর্জন দিয়ে দেয়। কাহিনি শেষে শ্যামলেন্দুর বিবেক দংশন হতে থাকে। দুর্বল অসহায় গরিব মানুষদের উপর দিয়ে শ্যামলেন্দু তার উচ্চাশাকে চালিত করেছে। সে জানত সে অন্যায় করেছে, তবু সে আদর্শের পথ না বেছে উচ্চাশাকে প্রাধান্য দিয়েছে। এখানেই মানুষ হিসেবে সে সীমাবদ্ধ হয়ে পড়েছে।

উপন্যাসের শুরু কলকাতার চৌরঙ্গী রোড ও জওহরলাল নেহেরু রোডের দ্বিধাবিভক্তির কেন্দ্রস্থল পিটার্স কোম্পানির নেমপ্লেটের বর্ণনা মধ্য দিয়ে। পিটার্স নামক বিদেশি কোম্পানির মার্চেন্ট অফিসটির ফ্যান বিভাগের সেলস্ ম্যানেজার সে। আলো ও পাখার ব্যবসা কোম্পানির। উপন্যাসের প্রথমদিকে কোম্পানির চাকুরিরত সকলের চালচলন, আদব কায়দার বর্ণনা দিয়েছেন ঔপন্যাসিক। শ্যামলেন্দু অফিসে হাসিখুশি আলাপি একজন মানুষ, যার ব্যবহারে সৌহার্দ্য প্রকাশ পায়। এরপর প্রসঙ্গক্রমে ঔপন্যাসিক অ্যান্ডারসন, ফেরিস, বরেন রে প্রমুখের জীবন শৈলীর বর্ণনা দেন। যাতে এটা স্পষ্ট হয় যে, তাদের সমাজ উচ্চবিত্তের সমাজ। যার ফলে বর্ণনায় উচ্চবিত্ত মানুষ জীবনের প্রতিচ্ছবি নজরেও পড়ে বারবার। অফিসের পরে শ্যামলেন্দুর বেশিরভাগ সময় কাটে পার্টি করে। কিন্তু তার সবসময় চেষ্টা থাকে বসের মন গলিয়ে কাজের ক্ষেত্রে নিজেকে উন্নত করার চেষ্টা।

শ্যামলেন্দু ও তার স্ত্রী দোলনচাঁপা যে ফ্ল্যাটে থাকে সেখানকার জীবনযাপনও বেশ উন্নতমানের। তাদের একটি ছয় বছরের সন্তান আছে, নাম রাজু। তারা তাকে নাম করা এক দামী স্কুলে ভর্তি করে দিয়েছে। চাকরিজীবনে তার দশবছর পূর্ণ হওয়ার পর ঠেকে কাহিনি শুরু। সারাদিন সে ব্যস্ত থাকে। সেই সময় তাদের বাড়িতে শ্যালিকা সুদর্শনা আসে। শ্যামলেন্দু তাকে অফিস, ক্লাব, রেসের মাঠ, রাতের পার্টি সব ঘুরিয়ে দেখায়। অন্যদিকে সুদর্শনা ক্রমাগত শ্যামলেন্দুকে ভালো মন্দের এক মাপকাঠিতে বিচার করতে থাকে। এরফলে কাহিনিতে শ্যামলেন্দুর অতীত জীবনের ছায়া স্পষ্ট হয়। সে একসময় পাটনায় নিম্ন মধ্যবিত্ত পরিবারের ছেলে ছিল। ছাত্র হিসেবে ছিল দুর্দান্ত, ইংরেজিতে ফাস্ট ক্লাস ফাস্ট। সেই সূত্রেই জানা যায়

শ্যামলেন্দু প্রথম জীবনে শিক্ষকতা করত। হিন্দুস্থান পিটার্সে চাকরি পাওয়ার পর ইংরেজি অধ্যাপকের কন্যা দোলনচাঁপাকে বিয়ে করে। এরপর শিক্ষকতার খোলস ছেড়ে সে কেতাদুরস্ত সাহেব হয়ে ওঠে।

কোম্পানির কোনো কাজে সে খুঁত রাখে না। ইতিমধ্যে কোম্পানির একটা বড় এক্সপোর্ট সময়মত না পৌঁছানোয়, কোম্পানির বিপুল ক্ষতির সম্মুখীন হয়। কোম্পানির ইরাকে যাওয়া ফ্যানের অর্ডারগুলিতে ত্রুটি ধরা পড়েছে। ফলে সব ফ্যান রিজেক্ট হবে। নির্দিষ্ট তারিখে ডেলিভারী না দিতে পারার জন্য কোম্পানিকে বিপুল টাকা ক্ষতিপূরণ দিতে হবে। এমনকি বিদেশে কোম্পানীর নামে বদনাম হবে। কোম্পানীর সেলস্ ম্যানেজার হিসেবে তার উপর দায় এসে পড়বে। তাই সে একটি উপায় বের করে ফেলে। একমাত্র ক্ষতিপূরণের হাত থেকে বাঁচানো সম্ভব – যদি কোনো অস্বাভাবিক পরিস্থিতিতে প্রোডাকশন বন্ধ হয়ে যায়। সে লেবার অফিসর হরিহর তালুকদারের সহায়তায় প্রথমে কারখানায় শ্রমিক আন্দোলন সংঘটিত করেন, পরে সেই অজুহাতে পুরো কোম্পানী বন্ধ করে দেন। ফলে শর্ত অনুযায়ী আর ক্ষতিপূরণ দিতে হয় না কোম্পানীকে। পাঁচদিন পর নির্দিষ্ট সময় কোম্পানী চালু হয়ে যায়। কোম্পানির কাছে শ্যামলেন্দুর দাম বেড়ে যায়, সে কোম্পানির ডিরেক্টর হয়ে যায়। কিন্তু শেষে বোমায় আহত হয়ে কারখানার ওয়াচম্যান হীরা সিং মারা গেলে শ্যামলেন্দুর বিবেক জেগে ওঠে। নৈটিক সংকটে পড়ে যায় সে। আত্মগ্লানি হতে থাকে তার। ইংরেজির ছাত্র হওয়ায় শেক্সপীয়র তার নখদর্পনে। কোম্পানীতে অসৎ উপায়ে হোয়া পদোন্নতিতে তার গ্লানি বাড়তে থাকে। সে শেক্সপীয়রের আদেশ যেন শুনতে পায় –

ওই মনের মধ্যে দাড়িওয়ালা ইংরেজ কবি উইলিয়াম শেক্সপীয়র হাজির হয়ে চোখ রাঙাচ্ছে তাকে। লোকটাকে দূর করে দেওয়া যায়, কিন্তু লোকটা বলছে, আমাকে ভাঙিয়েই তো একদিন হিন্দুস্থান পিটার্স এর চাকরিতে ঢুকেছিলে।^{৫৪}

উপন্যাস শেষে শ্যামলেন্দুকে গাড়ির মধ্যে লুকিয়ে কাঁদতে দেখা যায়। আর সৃষ্টিধর – ‘সামনের গাড়িটাকে ওভারটেক করার আদিম নেশায় সৃষ্টিধর হেডলাইট জ্বালিয়ে গাড়ির স্পিড বাড়িয়ে দিল।’

তৃতীয় ও শেষ পর্ব আশা আকাঙ্ক্ষা। যে পর্বকে ঔপ্যনাসিক স্বর্গের কাহিনি আখ্যা দিচ্ছেন। সাতের দশক কেবল যে ধ্বংস করেছে এমনটা যে নয়, সৃষ্টিও যে হয়েছে এই দশকেই তা উজ্জ্বল হয়ে ওঠে উপন্যাসে। নিবেদনে লেখক জানাচ্ছেন –

বছর কয়েক আগে কোনো এক ছুটির দিনে বাংলার বাইরে গিয়েছিলাম। সেখানকার এক আধুনিক গবেষণাগারে কয়েকজন তরুণ বৈজ্ঞানিকের সঙ্গে আকস্মিকভাবে পরিচিত হবার সুযোগ এসেছিল। সেই পরিচয় থেকেই এই উপন্যাসের সূত্রপাত। আমাদের এই ভারতবর্ষে তাঁরা নীরবে যে আশা-আকাঙ্ক্ষার স্বর্গলোক সৃষ্টির চেষ্টা করছেন, তা সার্থক হোক, দেশজননীকে তাঁরা স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত করুন এই প্রার্থনা।^{৫৫}

উপন্যাসের নায়ক কমলেশ। সোমনাথ বা শ্যামলেন্দুর মতন সে অনৈতিক কাজে জড়িয়ে পড়ে না। কঠোর পরিশ্রমে সার উৎপাদন পদ্ধতিকে সাফল্যে পৌঁছে দিতে পেরেছে সে। জার্মান ইঞ্জিনিয়ারদের পরিশ্রম ও বড় সায়েব দিগম্বর ব্যানার্জির তাড়ায় কমলেশ সফলতা পেয়েছে। ইউরিয়া কারখানার সর্বোচ্চ প্রশাসক দিগম্বর ব্যানার্জি, কাজ পাগল বিজ্ঞানী বলা চলে তাকে। ৭ই ডিসেম্বর থেকে কারখানার উৎপাদন শুরু করার কথা, তাই কলকাতায় কমলেশের ফুলশয্যার রাতেই টেলিগ্রাম করে তাকে ফিরে আসতে বলেন। - ‘রিগ্রেট, তোমার ছুটি নাকচ করতে হল। অবিলম্বে চন্দনপুর ফিরে এসে। ব্যানার্জি।’ অগত্যা পরেরদিন নববিবাহিতা স্ত্রীকে ফেলে কমলেশ কাজে যোগ দেয়। নির্ধারিত তারিখের প্রায় সাতদিন আগে সার কারখানার উৎপাদন শুরু করার জন্য পরিশ্রম করতে থাকেন জার্মান ইঞ্জিনিয়ার, ভারতীয় ইঞ্জিনিয়ার, কর্মী ও মজুররা। তিরিশে নভেম্বরেই উৎপাদন শুরু হয়।

স্বাধীন ভারতে সার কারখানার গুরুত্ব অনেক দূর বিস্তৃত। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের পর চাষবাসে নতুন প্রযুক্তির প্রয়োগে সার উৎপাদন প্রয়োজনীয় হয়ে পড়ে। এই সময় ‘হিন্দুস্থান অ্যাগ্রো কেমিক্যালস্’ প্রতিষ্ঠা হয়। সার তৈরি করাও সেই সময় প্রয়োজনীয় হয়ে পড়ে। নানা বাধাবিপত্তি পেরিয়ে সার উৎপাদন শুরু হয়। কলকাতা থেকে স্ত্রী এলেও তাকে সময় দিতে পারে না কমলেশ। কারণ, কাজ নিয়ে তিনি ভীষণ ব্যস্ত। না, শ্যামলেন্দুর মতন স্বার্থসিদ্ধির নেশায় নয়, দেশের সার্বিক উন্নতি প্রকল্পে দিনরাত এক করে কাজ করতে থাকে। এছাড়া

আরো একদন দায়িত্ববান বিজ্ঞানী বারবার আমাদের নজরে আসে তিনি হলে দিগম্বর ব্যানার্জি। সমস্ত বিভাগের কর্মীদের একদন দক্ষ প্রশিক্ষকের মতন সবকিছু বুঝিয়ে শিখিয়ে দেন। কাজে ফাঁকি দেওয়া তিনি একেবারেই পছন্দ করেন না। ন্যায় নিষ্ঠ, কর্তব্য পরায়ণ একজন দক্ষ বিজ্ঞানী। যার কথায় বিদেশে না গিয়ে দেশেই কাজে যোগ দিয়েছিলেন কমলেশ। দিনরাত পরিশ্রম প্রসঙ্গে সুদর্শন সেন বলেন—

ওসব আপনারা রসিকতা করে বলেন। অনেক পাপ করলে লোক আমাদের লাইনে আসে। যেমনি শুনি নতুন কোনো কারখানা হচ্ছে, অমনি আমি গিল্লিকে বলি, তোমার স্বামীর মতো আর এক অভাগা অযাদমিনিস্ট্রেটিভ অফিসারের ঘুম বন্ধ হল! নতুন প্রজেক্ট মানে দেশের উন্নতি নয় – চোর-জোচ্চোরদের পৌষমাস, আর গোমস্তার সর্বনাশ।^{৫৬}

ভারতবর্ষে কৃষিজমি উন্নয়নের এক আধার। তাই কৃষিজমিতে ফসলের উন্নয়ন যাতে ভালো হয়। তাই সার তৈরি কারখানা গড়ে তোলা। এ প্রসঙ্গে সুদর্শন বাবু মজা করে সার দিয়ে জমিতে ফসল বাড়ানোর প্রসঙ্গ আনলে, কমলেশ বলেন –

বলছেন কী মিস্টার সেন? ভারতবর্ষে জমির পরিমাণ তো বাড়বে না, তাই ফসলের পরিমাণ বাড়িয়ে আমাদের দেশের লোকের মুখে অন্ন দিতে হবে।^{৫৭}

নিজের কাজ নিয়ে তৃপ্ত বোধ করত কমলেশ। তাই স্ত্রী মল্লিকা যখন জানতে চায় সে সারাদিন কী করে? তখন সে বলে –

...যে মাটি পৃথিবীর সমস্ত মানুষকে খাইয়ে-পরিয়ে বাঁচিয়ে রেখেছে আমরা সেই মাটির খাদ্য জোগাবার চেষ্টা করছি।^{৫৮}

কৃষিগরে কাজের নেশায় মেতে ওঠে কমলেশ। তার জীবনীশক্তি তাকে ও সেই সময়ের মানুষকে এই বার্তাই যেন দেয়, কর্মই জীবন। তারপর ৩০শে নভেম্বরে সফল হল দিগম্বর ব্যানার্জির আবিষ্কার। সকলে আনন্দে আত্মহারা হয়ে পড়ল। কমলেশের মনে হল –

...সে যেন আপন সন্তানের জন্মমুহূর্তে উপস্থিত রয়েছে। পৃথিবীতে এই যেন প্রথম ইউরিয়া সৃষ্টি হল... তীর্থরেণুর মতো পবিত্র একমুঠো সাদা গুঁড়ো হাতের মধ্যে তুলে নিল কমলেশ রায়চৌধুরী। সার্থক হয়েছে দিগম্বরের সাধনা। বিজ্ঞানের জয় হয়েছে।^{৫৯}

দিগম্বর ব্যানার্জির এক করুণ পরিণতি উপন্যাসের শেষে পাওয়া যায়। যেখানে জানা যায় তার স্বপ্নের কারখানা তিনি সাতদিন আগে চালু করেছেন কারণ, ঠিক তারপর দিনই তাকে কলকাতায় যেতে হবে, ক্যানসার কতটা শরীরে ছড়িয়ে পড়েছে তা দেখার জন্য। উপন্যাস শেষে দিগম্বরের সঙ্গে দেখা করতে যায় কমলেশ। আর মনের মধ্যে তার ছড়িয়ে পড়তে থাকে সৃষ্টির সুখ।

নৈতিকতার সঙ্গে উচ্চাকাঙ্ক্ষার চিরকালীন এক দ্বন্দ্ব রয়েছে। বেকার তরুণদের হতাশা ও দুর্দশার এই প্রতিচ্ছবি একুশ শতকেও অতিমাত্রায় প্রাসঙ্গিক। প্রযুক্তির উন্নতির সঙ্গে পাল্লা দিয়ে শিক্ষার অগ্রগতি ঘটেছে। সেই বিশ শতকের সেই ক্ষয়িত সময়ের ঘা একুশ শতকের তরুণদের মধ্যেও দেখা যায়। পথে পথে বেকার যুবক যবতিরা আন্দোলনে রত হয়ে থাকে তাদের চাকরির আশায়। তাই, সোমনাথের ব্যর্থতাকে কমলেশ ঘোচাতে পারে না। শ্যামলেন্দুর মতন লোভী, স্বার্থপরায়ণ মানুষ আজও রয়ে গেছেন, যারা কেবল তোষামোদ করেই নিজের আখের গুছিয়ে চলেছেন। আবার অন্যদিকে কমলেশের মতন বিজ্ঞানীদের ক্রমাগত সৃষ্টিতেই আমরা আজ নিজেদের আধুনিক তকমায় ভূষিত করতে সক্ষম হয়েছি। তাই এই ট্রিলজি কেবল বিশ শতকের সাতের দশকের নয়, বর্তমান সময় তথা ভবিষ্যতের দ্যোতক হয়ে ওঠে। শুধুই উপন্যাসের চরিত্র নয়, বরং তারা হয়ে ওঠে এই সময়ের বহু তরুণের প্রতিনিধি।

সমাজের মুখের উপর অঙ্গরাগের প্রলেপ পড়েছে অনেক – সেই প্রাচীন ক্রীতদাসের যুগ থেকে আধুনিক টেকনোলজিকাল সমাজের যন্ত্রদাসের যুগ পর্যন্ত – কিন্তু তাতে সমাজের ভিতরের কংকালতির কদর্যতা অ বীভৎসতা একটুও বদলায়নি। বরং সমাজের বয়োবৃদ্ধির সংগে বহিরংগরাগের আধিক্যের ফলে বৃদ্ধা বিলাসিনীর মতো তার কুরুপটি যেন ক্রমে প্রকট হয়ে উঠেছে। যেমন উৎকট, তেমনি বিপ্রকর্ষক সেই মূর্তি।^{৬০}

—এই তিন পর্বের কাহিনির মধ্যে আপাতভাবে কোনো Chronology নেই। তিন পর্বের কাহিনি পৃথক, কিন্তু তিন কাহিনি একটি বিন্দুতে এসে মেলে, যেখানে সোমনাথ, শ্যামলেন্দু ও কমলেশের নৈতিকতার প্রসঙ্গ আসে। সাতের দশকের প্রেক্ষিতে তিন ভিন্ন ভিন্ন চরিত্র ও তাদের পারিপার্শ্বিক ঘটনা আলাদা। তার ফলে তিন পর্বের কাহিনি ক্রমান্বয়ে এগিয়ে যায় না।

কিন্তু যখনই এটিকে একটি কাহিনি হিসেবে দেখা হবে তখন কাহিনির একটি সম্ভাব্য গঠন দেখা যাবে। তিনটি পর্বে তিন মূল চরিত্রের তিন ধরনের অবস্থা দেখা যায়। সোমনাথ বেকার যুবক, চাকরির জন্য সে হন্যে হয়ে ঘুরে বেড়ায়, কিন্তু যখন সে অর্থ উপার্জন করে, তখন তার পরিবারের সকলে খুশি হলেও সে নিজের কাজের জন্য আক্ষেপ করে, নৈতিকতার পথে না চলার কারণে তার গ্লানি বোধ হয়। দ্বিতীয় পর্বের মূল চরিত্র শ্যামলেন্দু নিজে উচ্চতর পদে আসীন হতে গিয়ে একজন নিরপরাধ শ্রমিকের প্রাণ কেড়ে নেন। ফলে তার সেই সাফল্য এলেও তিনি খুশি হতে পারেন না, গ্লানি বোধ করেন। কমলেশ নিজের কাজ সম্পর্কে অনেক বেশি সচেতন ছিল, ইউরিয়া প্ল্যান্টের উদ্‌বোধন করার আগে স্ত্রীকে নিয়ে বেড়াতে যান, কিন্তু সেই দিনই সমস্যা দেখা যায়। যদিও সেই সমস্যা তৈরি করে ম্যাক্স, সে নিজেই পরে তা ঠিক করে দেয়। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে এখানেও কাহিনি সাম্যাবস্থা (equilibrium) থেকে শুরু হয় এবং শেষে নতুন এক সাম্যাবস্থায় পৌঁছায়। Stative, Process দিয়ে ঘটনার সংযুক্তি তৈরি করলে দেখা যাবে ট্রিলজির প্রথম পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative, দ্বিতীয় পর্বের কাহিনি গতিশীল বা Process, তৃতীয় পর্বের কাহিনি স্থিতিশীল বা Stative। প্রিন্স বলছেন এই ক্ষেত্রে দেখা যায় প্রথম অবস্থা ও শেষ অবস্থা একে অপরের বিপরীত। স্বর্গ মত পাতাল ট্রিলজিতে এই ছক দেখানো হল—



এই ট্রিলজিতে প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় পর্বের কাহিনি সে অর্থে একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত নয়। তিন চরিত্রের কাজের প্রতি নিষ্ঠা, সেই সূত্রে অন্যায় করে ফেলার ঘটনা ঘটে। ফলে ক্রমান্বয়ী কাহিনির ধারা দেখা যায় না। প্রথম পর্বে যা ঘটেনি, তা তৃতীয় পর্বে ঘটে যায়। দ্বিতীয় পর্বটি গতিশীল, কারণ এই পর্বে চরিত্রদের বিভিন্ন ক্রিয়া (action) হওয়া (happen) দেখা যায়। *সীমাবদ্ধ* পর্বের কাহিনিতে অনেক বেশি গতিশীল ঘটনার বিবৃতি আছে। সেই তুলনায় *জন অরণ্য*, *আশা-আকাঙ্ক্ষা* পর্বে স্থিতিশীল ঘটনা অধিক আছে। এখানে এসে ভিন্ন বৈশিষ্ট্য লক্ষিত হয়, যেখানে প্রিন্সের ঘটনা সংযুক্তির তত্ত্ব মেলে না। তবে এখানে কার্যকারণগত, সময়গত সম্পর্ক বিদ্যমান। প্রথম পর্বের সঙ্গে তৃতীয় পর্বের কাহিনির মধ্যে বৈপরীত্য (inversion) লক্ষ করা যায়।

যদিও Rimmon-Kenan এই ধারণাকে মানতে চান না। তিনি একটি কাহিনি গড়ে ওঠার ক্ষেত্রে কালানুক্রমে কাহিনি গড়ে ওঠাকেই কেবল গুরুত্ব দিলেন। যা পরের ঘটনা তা সর্বদা আগের ঘটনার ফলাফল হবে, এটাকে স্বাভাবিক বলেছেন। Rimmon-Kenan এর ধারণা একক উপন্যাসের ক্ষেত্রে অবশ্যই প্রযোজ্য, কিন্তু ট্রিলজির ক্ষেত্রে প্রিন্সের এই ধারণা অনেক বেশি কার্যকরী। কিন্তু গবেষণায় দেখতে পাওয়া যাবে কাহিনি ধারাবাহিক সংযুক্তি না থাকলেও, একটি ন্যূনতম কাহিনি গড়ে ওঠার ক্ষেত্রে Causalty (কার্য কারণ সম্পর্ক) এবং Closure (সমাপ্তি সূচক) বৈশিষ্ট্য আবশ্যিক। কেনান একটি কাহিনি গড়ে ওঠার ক্ষেত্রে দুটি ঘটনার আবশ্যিকতার কথা বললেন। জেনেট *Narrative Discourse Revisited* গ্রন্থে একটি ঘটনা থেকে কাহিনি গড়ে ওঠার কথা বলেছেন। কারণ হিসেবে জানাচ্ছেন—

For me, as soon as there is an action or an event, even a single one, there is a transformation, a transition from an earlier state to a later and resultant.^{৬১}

কালানুক্রম, কার্যকারণ, ও সমাপ্তিসূচকতাকে গুরুত্ব না দিয়ে জেনেট অবস্থান্তরকে গুরুত্ব দেন। একটি অবস্থা থেকে ভিন্ন অবস্থায় পৌঁছানো, তা একটি ঘটনার ক্ষেত্রে হতে একাধিক ঘটনার ক্ষেত্রে হতে পারে। তিনি জানালেন কাহিনি তৈরি জন্য তা interesting বা

আগ্রহোদ্দীপক হওয়া বাধ্যতামূলক নয়। তিনি বলছেন কাহিনি সর্বদা পরিস্থিতির উপর নির্ভরশীল হয়ে থাকে—

...it depends on the circumstances: after a month in a hospital, it could be a miracle.^{৬২}

তিনি বলতে চাইলেন একটি সম্পূর্ণ কাহিনিতে একটি ঘটনা বেশি গুরুত্বপূর্ণ হয়। যে ঘটনাকে আবর্ত করে বাকি ঘটনা সংঘটিত হয়। ফলে একটি ঘটনা একটি কাহিনি তৈরির জন্য যথেষ্ট— “Nothing more than ‘The King died.’...”^{৬৩} এই কথার সূত্র থেকেই বলতে পারা যায় একটি ট্রিলজি ততক্ষণ ট্রিলজি হবে না যদি না তাতে তিনটি ভিন্ন কাহিনি পর্ব ও তাদের সংযুক্তি থাকে। অর্থাৎ, একটি ট্রিলজি তৈরির জন্য ন্যূনতম তিনটি ঘটনা প্রয়োজন, যার মধ্যে কালানুক্রমিকতা, কার্য কারণ সম্পর্ক এবং অবস্থান্তর থাকবে। তবে সেক্ষেত্রে কার্যকারণ সম্পর্ক ও অবস্থান্তর অনেক বেশি গুরুত্বপূর্ণ। শংকরের ট্রিলজিতে কাহিনির আপাত কালানুক্রম নেই। কিন্তু সেই কাহিনির মধ্যে কার্য-কারণগত ও অবস্থান্তর ঘটতে দেখা যায়। একটি ছকের সাহায্যে বিভিন্ন আখ্যানতাত্ত্বিকদের ন্যূনতম। কাহিনি গড়ার শর্ত এবং ট্রিলজির কাহিনি গড়ার শর্ত ছকের সাহায্যে দেখানো হল।

আখ্যানতাত্ত্বিকদের নাম	ন্যূনতম ঘটনা	কালানুক্রম	কার্য কারণ	অবস্থান্তর
জেরাল্ড প্রিন্স	৩	√	√	√
রেমন কেনান	২	√	×	×
জেনেট	১	×	×	√

ট্রিলজি	৩ টি ঘটনা ন্যূনতম। আবশ্যিক ৩টি কাহিনিপর্ব	কালানুক্রম থাকতে পারে, না থাকতেও পারে	কার্য-কারণ সম্পর্ক থাকবে	অবস্থান্তর ঘটবে

একটি কাহিনিতে কেবল ন্যূনতম ঘটনা, কালানুক্রম, কার্য-কারণ সম্পর্ক ও অবস্থান্তর থাকলেও হয় না। এই তিন পর্বের মধ্যে অর্থবহ সংযোগ থাকাও প্রয়োজনীয়। এই কারণে *Handbook of Narrative Analysis* গ্রন্থে ঘটনার সঙ্গে ঘটনার ‘meaningful connection’ এর কথা বলা হচ্ছে। তারা অর্থবহ সংযোগকে অনেক বেশি গুরুত্ব দিয়ে দেখছেন। তারা এই সংযোগে বাচনকে অনেক বেশি গুরুত্ব দিচ্ছেন। সেই ক্ষেত্রে সর্বদা কালানুক্রমিক বা কার্য-কারণগত সম্পর্ক না থাকলেও অর্থবহ সম্পর্ক থাকতে হবে। বাচনের এই অর্থবহ অংশকেও ট্রিলজির মধ্যে দেখার চেষ্টা করা হবে

৩.৩.৫ ন্যূনতম কাহিনি (Minimal Narrative):

আখ্যানতাত্ত্বিকদের মধ্যে ন্যূনতম কাহিনি (Minimal Narrative) নিয়ে মতবিরোধ লক্ষ করা যায়। তোদোরভ জানিয়েছিলেন— ন্যূনতম ঘটনা বা কাহিনি দ্বারা কাহিনি একটি সাম্যাবস্থা থেকে নতুন এক সাম্যাবস্থায় পৌঁছায়। জেরাল্ড প্রিন্স সংজ্ঞাতে জানাচ্ছেন—

A minimal story consists of three conjoined events. The first and third events are stative, the second is active. Furthermore, the third event is the inverse of the first.^{৬৪}

এই সংজ্ঞা থেকে বলা যায় ন্যূনতম কাহিনি গঠনের জন্য অন্তত তিনটি ঘটনা এবং সেই ঘটনার সংযুক্তি প্রয়োজন। প্রথম ঘটনাটি স্থিতিশীল হলে, দ্বিতীয় ঘটনাটি গতিশীল হবে। এবং প্রথম ঘটনার বিপরীত ঘটনা হবে তৃতীয় ঘটনা। জেরাল্ড প্রিন্স এই সূত্রে উদাহরণ দিচ্ছেন— “He was rich, then he lost lots of money, then, as a result, he is poor.”^{৬৫} লক্ষ করলে দেখা যাবে প্রথম ঘটনার বিপরীত অবস্থা তৃতীয় ঘটনা। এই ধরনের বৈশিষ্ট্যকে ‘Conjunctive Feature’ বলা হয়। ট্রিলজিতে তিনটি কাহিনি পর্বের সংযুক্তিতে এই বৈশিষ্ট্য বিশেষভাবে লক্ষ করা যায়।

অনেক আখ্যানবিদ মনে করেন ন্যূনতম কাহিনি গড়ে ওঠার ক্ষেত্রে একটি ঘটনার সঙ্গে অন্য ঘটনার অর্থবহ সংযোগ থাকা প্রয়োজনীয়। সেই সংযোগ কালানুক্রমের বা কার্য-কারণগত সংযোগ হতে পারে। *Handbook of Narrative Analysis* গ্রন্থে ‘meaningful

connection’-এর কথা বলা হয়— “For us meaningful relations suffice,...”^{৬৬} অর্থাৎ, অর্থ দ্বারা সংযোগ তৈরি হয়। তবে অর্থ দ্বারা সবসময় কালানুক্রম বা কার্কেলকারণগত সংযোগ তৈরি করা যায় না। কারণ পাঠকের পাঠের দ্বারা কাহিনি যে রূপ পায় তাতে কাহিনি অর্থবহ হয়ে ওঠে। একটি আখ্যান নির্বাহণের মাধ্যমে গড়ে ওঠে। এমন কিছুই আখ্যানে থাকে না যার কোনও অর্থ নেই। কোনও শিল্পই কখনও Noise বা নিয়মহীন হয় না। “It is a pure system: there are no wasted unites, ...”^{৬৭} আখ্যানে থাকা কোনও উপাদান নিরর্থক হয় না। নির্বাহণের একককে দুভাগে ভাগ করছেন বার্ত— Distributive, Integrative। দুটি ঘটনা পর পর ঘটলে একটি ঘটনা অন্য ঘটনার সঙ্গে সংযুক্ত থাকে। একটি ঘটনার প্রেক্ষিতে অন্য ঘটনা ঘটলে বেশ কিছু অপরিহার্য নিবাহণ প্রয়োজন হয়, যা কাহিনিকে অর্থবোধক করে তোলে। কাহিনির ক্ষেত্রে অর্থবহতা একটি গুরুত্বপূর্ণ বৈশিষ্ট্য।

৩.৪ কাহিনি: অনুক্রম (Story: Sequence):

কাহিনির ধারণার ক্ষেত্রে ঘটনার থেকে বড় যে একক তা হল অনুক্রম বা Sequence। এই অনুক্রম কাহিনিতে থাকে বিভিন্নভাবে। একক উপন্যাসে যেভাবে অনুক্রমকে দেখা হয়েছে, সেইভাবেই প্রথমে ড্রিলজিকে দেখা যেতে পারে— “...events combined into sequences and sequences into a story.”^{৬৮} Propp সর্বপ্রথম রুশ রূপকথায় ক্রমের একটি ধারণা দেন। তিনি কাহিনিতে বিভিন্ন উপাদানের গুরুত্বকে দেখিয়েছেন, এবং জানিয়েছেন সেই উপাদানগুলি পরস্পরের সঙ্গে বিশেষভাবে সম্পর্কিত। তিনিই প্রথম কাহিনির মধ্যে স্থিতিশীল (Stable) ধ্রুবক (Constant) কাহিনির কথা বলেন। রুশ রূপকথায় একটি বিশেষ ক্রমের কথা তিনি বলেন, যে ক্রমে নির্দিষ্ট বিন্দুতে কাহিনি শুরু হলে তা কালানুক্রমিক। ১৯২৭ সালে Forster তাঁর *Aspects of the Novel* গ্রন্থে দ্বিতরিক আখ্যান বিশ্লেষণের কথা বলেন। যার মূল উৎস অ্যারিস্টটলের Poetics। কাহিনি সম্পর্কে Forster ‘Story’ ‘Plot’ এর ধারণা দেন। ‘Story’ সম্পর্কে তিনি সময়ের অনুক্রমের মাধ্যমে ঘটনা সাজানোর কথা বলেন। তাঁর ভাষায়—

It is a narrative of events arranged in their time sequence—dinner coming after breakfast, Tuesday after Monday, decay after death, and so on.^{৬৯}

Claude Levi-Strauss মিথ কাহিনির জটিল একটি বিন্যাসের কথা বলেছেন। যে বিন্যাস অনুভূমিক ও উল্লম্ব উভয়ভাবেই সম্ভব। তিনি দুধরনের বিন্যাসের কথা বলেছেন— Syntagmatic, Paradigmatic। কাহিনির বিশেষ ক্রমের কথা তিনিও বলেছেন। Bremond কাহিনির অনুক্রম (Sequence) বোঝাতে Elementary Sequence, Complex Sequence এর কথা জানান। Rimmon Kenan মূলত ব্রেমন্ডের কাহিনির অনুক্রমের বিভাজন দেখিয়েছেন। ঘটনার সঙ্গে অনুক্রম এবং অনুক্রমের সঙ্গে কাহিনির সম্পর্ককে দেখাচ্ছেন। তোদোরভের ধারণার মাধ্যমে বলা হয়—

The events constituting a story do not occur in isolation but belong to a sequence. Every sequence contains at least two events, one to establish a narrative situation or proposition, and one to alter (or at least merely to differ from) that initial situation.^{৭০}

অর্থাৎ, ঘটনা সমষ্টি কাহিনি তৈরি করে এমনটা নয়, অনেকগুলি ছোটো ছোটো ঘটনার সমন্বয়ে কাহিনি তৈরি হতে পারে। এই সমন্বিত ঘটনাকে অনুক্রম বলা হয়। যে কোনও অনুক্রমে অন্তত দুটি ঘটনা থাকতে হবে। দুটি ঘটনা একটি আখ্যানের স্থিতি বা Situation-কে বোঝায়, অন্যটি সেই প্রেক্ষিতে পরিবর্তন বা Alter কে বোঝায়। প্রপ কার্য-নির্বাহণ বা Function কে আখ্যানের একক ধরে, অনেকগুলি কার্য-নির্বাহণ একত্রে বলেছেন ‘ক্রম’। তিনি প্রতি তিনটি নির্বাহণের সংযোগের কথা বলেছেন, যা প্রাথমিক অনুক্রম (Elementary Sequence)। প্রাথমিক অনুক্রম তৈরি করে জটিল অনুক্রম (Complex Sequence)। জটিল অনুক্রম তৈরি হওয়ার নিয়ম— End to end series, Enclave, Coupling। End to end series এর ক্ষেত্রে একটি বিন্যাসের শেষ থেকে শুরু দেখানো হয়। Enclave এই ধরনের বিন্যাসের ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট একটি উদ্দেশ্যে বিন্যাস তৈরি হয়, শেষে উদ্দেশ্য পূরণ হয়। Coupling এর ক্ষেত্রে একটি বিন্যাস তৈরি হয় অন্য আরও একটি বিন্যাস তৈরির জন্য।

৩.৪.১ ত্রয়ী উপন্যাসে End-to-End Series, Enclave, Coupling-এর বৈশিষ্ট্য:

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে এই তিন ধরনের অনুক্রমের বৈশিষ্ট্যের মধ্যে কোনগুলি লক্ষণীয় তা দেখা হবে। প্রথমেই তিনটি কাহিনিপর্বের কাহিনিকে দেখা হবে। তিনটি পর্বের কাহিনিতে দেখা যাবে। নির্দিষ্ট একটি উদ্দেশ্য পূরণের কথা আছে প্রথম পর্বে, যা দ্বিতীয় পর্বে অগ্রগতি পায় এবং তৃতীয় পর্বে তা সম্পূর্ণতা লাভ করে। প্রথম পর্বে মেয়েরা ঘর থেকে সেভাবে বেরোয় না, আন্দোলনে অংশ নেয় না। দ্বিতীয় পর্বে আন্দোলন সম্পর্কে তারা সচেতন, তারা কোন দলে অংশ নেবে, কিভাবে কাজকর্ম করবে তা ঠিক করতে শুরু করে। তৃতীয় পর্বে তারা রাজনৈতিক কাজকর্মে অংশীভূত হয়ে যায়, এবং তাদের পুলিশ ধরে নিয়ে যায় জেলে। এই ধরনের অনুক্রম বা Sequence-কে End to end series বলা হবে। কারণ, এখানে সেই ধরনের অনুক্রম লক্ষ করা যাচ্ছে। এখানে প্রথম পর্বে মেয়েদের আন্দোলনে অংশ নেওয়া উচিত সেই প্রসঙ্গ আসে। দ্বিতীয় পর্বে মেয়েরা আন্দোলনে অংশ নিতে শুরু করে। তৃতীয় পর্বে তারা সক্রিয় রাজনীতির অংশ হয়ে ওঠে। নিচে *ত্রিদিবার* তিন পর্বের সংযোগ ও অনুক্রমের বৈশিষ্ট্য End-to-End Series বা অন্ত্য থেকে আদি দেখানো হল—

“অমিতবাবু আমাদের কি কিছুই করার নেই? শুধুই এমন ঘরে বন্ধ হয়ে থাকতে হবে? — সুধীরা অমিতকে জিজ্ঞাসা করিয়াছিল।”
(একদা, পৃ. ১২)

“অমিত বলিল, তোমরা ছাত্ররা আজকাল সবাই কমিউনিস্ট, অনু? ...অনু আস্তে আস্তে মন খুলিল। ...দল কি খেলা করিবার মতো জিনিস? দেখিতে হইবে, ভাবিতে হইবে, বুঝিতে হইবে—তারপর পরীক্ষা করিতে হইবে—নিজেকে ও দলকে।”
(অন্যদিন, পৃ. ৩২৫)

“মঞ্জু তুমি এখানে! — বিস্ময় যেন শেষ হয় না। সত্য আছে কি এই বালিকার এই দুর্বীর পথযাত্রায়? না, ইহা তাহার চাপল্য, — নিছকই একটা বাহাদুরি?”
(আর একদিন পৃ. ৩৮৮)

সম্পূর্ণ ট্রিলজির তিন কাহিনিপর্বের একটির সঙ্গে অপরটির Enclave, Coupling এর বৈশিষ্ট্য দেখা যায় না। এই বৈশিষ্ট্যগুলি তিনটি কাহিনিপর্বে পৃথকভাবেও দেখা হবে। *আর একদিন* পর্বে দেখা যায় পুলিশ কাউকে খুঁজতে এসেছে। এখানে উদ্দেশ্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে, যা পাঠকের কাছে স্পষ্ট হয় বেশ কিছু সময় পরে। যা জটিল অনুক্রমের একটি ভাগ Enclave। ছকের সাহায্যে দেখানো হল—

১	• “আপনার বোন অনু—মানে, মিসেস রায় ও মিস্টার রায়,...আত্মপ্রসন্ন দৃষ্টিতে তাকাইল স্পেশাল ব্রাণ্ডের যুবক।” (পৃষ্ঠা: ৩৪৮)
২	• “কিন্তু এ ঘরেই থাকেন তাঁরা। ...আমাদের সেইরুপই খবর। আর দেখছিও—ওই রয়েছে মেয়েদের কাপড়চোপড়, পুরুষের জুতোজামা।” (পৃষ্ঠা: ৩৪৯)
৩	• ...এই বাড়িতে কোথাও রাত্রিশেষের নিদ্রায় যদি এখনো নিশ্চিন্ত থাকিয়া থাকে, এখনি তাহাদের শব্দ পাইয়া সচকিত হইয়া উঠিয়া পলাইবে; —‘চিড়িয়া’ ভাগিয়া যাইবে। গোয়েন্দা কর্মচারীটি সঙ্গেকার সিপাহীকে ওদিককার দুয়ার খুলিয়া ফেলিতে বলিল। (পৃষ্ঠা: ৩৪৯)

—এখানে দেখা যায় পুলিশ অনু ও শ্যামলকে থেঁপারের উদ্দেশ্যে আসে। তাই প্রথমে তাদের খোঁজ করেন। তাদের ঘরের তল্লাশি করেন। এবং শেষে বুঝতে পারেন তারা পালিয়েছে। অর্থাৎ, নির্দিষ্ট উদ্দেশ্য নিয়ে পুলিশ সেখানে আসে। এই ধরনের ঘটনাকে Enclave বলা হয়।

আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ী উপন্যাসে তিন পর্বের মধ্যে থাকা বৈশিষ্ট্যগুলিকে দেখা হবে। *প্রথম প্রতিশ্রুতি, সুবর্ণলতা ও বকুল কথা* এই তিনপর্বে কাহিনি ক্রমান্বয়ে এগিয়ে গেলেও শুরুতেই বোঝা যায় বকুলের অনামিকা দেবী হওয়ার কথা জানতে হলে সত্যবতী ও সুবর্ণলতার কথা জানা প্রয়োজনীয়। নির্দিষ্ট একটি উদ্দেশ্য পূরণের কথার আভাস দেওয়া হয় প্রথম পর্বের শুরুতে। তারপর ক্রমান্বয়ে তা প্রথম ও দ্বিতীয় পর্বে অগ্রগতি পায় এবং তৃতীয় পর্বে তা সম্পূর্ণতা লাভ করে। প্রথম পর্বে সত্যবতী ছড়া কাটে, ছড়ার জন্য তাকে তিরস্কার করা হয়। দ্বিতীয় পর্বে সুবর্ণলতা লেখালিখি করে, তার জন্য তাকে তিরস্কার করা হয়। তৃতীয় পর্বে অনামিকা দেবী অর্থাৎ বকুল লেখালিখি করে, কিন্তু তাকে প্রশংসা করেন লোকজন।

সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও বকুলের এই পথ একটি দীর্ঘ পথ, যা মেয়েদের শিক্ষার অগ্রগতির উদ্দেশ্যকে সফল করে। তাই কাহিনির শুরুতেই বকুল বলে—

“আমার গল্প যদি লিখতেই হয় তো সে আজ নয়! পরে।” জীবনের দীর্ঘপথ পার হয়ে এসে বুঝতে শিখেছে বকুল, পিতামহী, প্রপিতামহীর ঋণশোধ না করে নিজের কথা বলতে নেই।^{৭১}

“মেয়েমানুষ যে আবার ছড়া বাঁধে বাপের জন্মে গুনি নি। ...ওই মেয়ে হতেই বংশের মুখে চুনকালি পড়বে—”
(পৃষ্ঠা: ২৪)

আজীবনই তো একটু-আধটু লেখার সাধ ছিল। কিন্তু সে সাধ মেটাতে অনেক দাম দিতে হয়েছে। কত সঙ্গোপনে, কত সাবধানে, হয়তো রাত্রে যখন ওদিকে তাসের আড্ডা জমজমাট, অথচ এদিকে ছেলেরা ঘুমিয়েছে, তখন বসেছে খাতা-কলম নিয়ে, প্রবোধ কোনো কারণে ঘরে এসে পড়ে দেখে ফেললো, ব্যস, শুরু হল তিরস্কার।
(পৃষ্ঠা: ৬৫২)

আমি জনতার একজন। আমি জনতার সাহিত্যিক। কোলাহল থেকে রস আহরণ করে নেওয়া আমার কাজ। ...যদি সময়ে লেখা দিয়ে উঠতে না পারেন, তাহলে ওই ভাবী সম্পাদক ভদ্রলোক এখানে সেখানে স্করুণ গলায় বলে বেড়াবেন, ‘কী করবো বলুন, কথা দিয়ে যদি কথা না রাখেন!... বাংলা দেশের পাঠক-পাঠিকারা অনামিকা দেবীকে ভালোবাসে।
(পৃষ্ঠা: ৭৩১-৭৩৩)

বকুলের প্রতিষ্ঠিত লেখিকা অনামিকা দেবী হয়ে ওঠার সূত্র আসলে তার মা ও দিদিমা। তাদের সেই প্রতিভার সূত্র সূত্রায়িত হয়ে অনামিকা দেবীর মধ্যে দিয়ে প্রতিফলিত হয়েছে। তার সঙ্গে বদলেছে সময়। সত্যবতীর সময়ে মেয়েদের পড়ালেখা করার কথা কেউ ভাবতে পারতো না, সে ছড়া বাঁধতে পারত। সুবর্ণলতা লিখতে পারতো, লিখেছিল, ছাপানোর জন্য দিয়েছিল। কিন্তু পরিবারের কাউকেই সে অর্থে পাশে পায়নি। বকুল লেখালিখির মধ্য দিয়ে

নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করে। *সত্যবতী* ট্রিলজিতে End-to-End Series বা অন্ত্য থেকে আদি অনুক্রমের বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়। এছাড়া প্রতিটি পর্বের মধ্যে অবশ্যই আলাদাভাবে End to end series, Enclave, Coupling দেখা যায়। ঘটনার বিন্যাসে এই বৈশিষ্ট্য সহজেই প্রতিফলিত হয়।

মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজির তিন পর্ব— *জন অরণ্য*, *সীমাবদ্ধ*, *আশা-আকাজক্ষা*-তে এই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। তবে এক্ষেত্রে কাহিনির মধ্যে আপাত মিল না থাকলেও কার্য-কারণগত, সমাপ্তিসূচক ও অবস্থান্তরগত মিল পাওয়া যায়। তিন পর্বের কাহিনির মধ্যে End-to-End Series বা অন্ত্য থেকে আদি অনুক্রমের বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়। ছকের সাহায্যে দেখানো হল—

সুকুমার কিন্তু চাকরির আশা এখনও ছাড়েনি। সব সময় ভাবে, এবারে একটা কিছু সুযোগ নিশ্চয় এসে যাবে। চা খেতে-খেতে সে সোমনাথকে বলল, “আর ক’টা দি। তারপর হয়তো দেশে বেকার বলে কিছু থাকবেই না।” সোমনাথ নিজেও এক সময় এই ধরনের কথা বিশ্বাস করত। এখন ভরসা কমেছে। (৪১)

বড়সাহেব খাস বিলেতের লোক, তাঁর সময়জ্ঞান তীক্ষ্ণ। ঘড়িতে ন’টা বাজবার সঙ্গে সঙ্গেই তাঁর ইমপোর্টেড ইমপালা গাড়িখানা আলিপুরের দিক থেকে চৌরঙ্গী রোড ধরে একেবারে ফ্যারের সামনে এসে দাঁড়ায়। ...ফেরিস সাহেবের মতো ফর্সা না হলেও চ্যাটার্জি সাহেবকে কালো বলা চলে না।... মোটা কাচের মধ্য দিয়ে চ্যাটার্জি সাহেবের চোখ দুটো কেমন উদাস মনে হয়। (২১৭)

জ্ঞানকে মানুষের কাজে লাগানোর ক্ষেত্রেও মার্জিনীরা অপ্রতিদ্বন্দ্বী। কিন্তু আমার মনে হয় আমাদের দেশও ইচ্ছে করলে এই পথে নামতে পারে। এবং আমরা যদি তেমন মন দিয়ে কাজ শুরু করি, দুনিয়ায় কেউ আমাদের সঙ্গে পেরে উঠবে না। (৩৯৯)

—এখানে প্রথম পর্বে বেকার যুবক সোমনাথের চাকরি না পাওয়ার সমস্যা দেখা যায়। দ্বিতীয় পর্বে দেখা যায় সম সময়ে দাঁড়িয়ে ইংরেজকে তোষণ করে শ্যামলেন্দু চাকরি পায়, পদোন্নতি করে। তৃতীয় পর্বে বিজ্ঞানী দিগম্বর ব্যানার্জি ও কমলেশ মজুমদার দেশের শক্তিকে কাজে লাগিয়ে ইউরিয়া প্ল্যান্ট বানানোর চেষ্টা করেন, সফল হন। ইংরেজ ও বিদেশি শক্তির বাইরে দেশের নিজস্ব পরিচয় প্রতিষ্ঠার কথা বলেন। ফলে দেখা যায়, সোমনাথ যা করতে পারে না, তা কমলেশ করতে পারে। এই ট্রিলজিতেও End-to-End Series বা অন্ত্য থেকে আদি অনুক্রমের বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়। তবে এখানেও প্রতিটি পর্বের কাহিনিতে আলাদাভাবে End to end series, Enclave, Coupling দেখা যায়। ঘটনার বিন্যাসে এই বৈশিষ্ট্য সহজেই প্রতিফলিত হয়।

৩.৪.২ Amelioration (উন্নতি), Degradation (অবনতি):

ব্রহ্মোণ্ড আখ্যানের ঘটনাকে আবার দুভাগে দেখাচ্ছেন— Amelioration (উন্নতি), Degradation (অবনতি)। এই পত্রিকার মাধ্যমে কাহিনির ঘটনাগুলির অনুক্রমকে এভাবে বিভাজিত করা যায়। Amelioration (উন্নতি) প্রক্রিয়াতে একটি চরিত্রের কার্য দ্বারা একটি ভালো ঘটনা ঘটে, ফলে চরিত্রের উন্নতি ঘটে। কাহিনিতে ইতিবাচক পরিবর্তন আসে।

যেমন— গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির *একদা* উপন্যাসে শুরুতেই বোঝা যায় অমিত সন্ত্রাসবাদী সুনীলকে সাহায্য করার জন্য তার প্রিয়জনের দেওয়া ঘড়ি বিক্রি করে টাকা জোগাড় করেছে। এই ঘটনা দ্বারা কাহিনিতে অমিত চরিত্রের উন্নতি প্রতিফলিত হয়। সন্ত্রাসবাদী সুনীলের টাকা কী কারণে প্রয়োজন, তাদের দলের মূল উদ্দেশ্য কী তা না জানা গেলে অমিতের উদ্দেশ্য পূরণ হয় না বা ঘটনার উদ্দেশ্য পূরণ হয় না।

আবার, Degradation অবনতি প্রক্রিয়াতে একটি চরিত্র দ্বারা একটি কার্য সম্পন্ন হয়, যা আপাত অর্থে ভালো নয়। সে ক্ষেত্রে সেই চরিত্রের বা ঘটনার অবনতি ঘটে পারে। আবার অবনতি না ঘটতেও পারে।

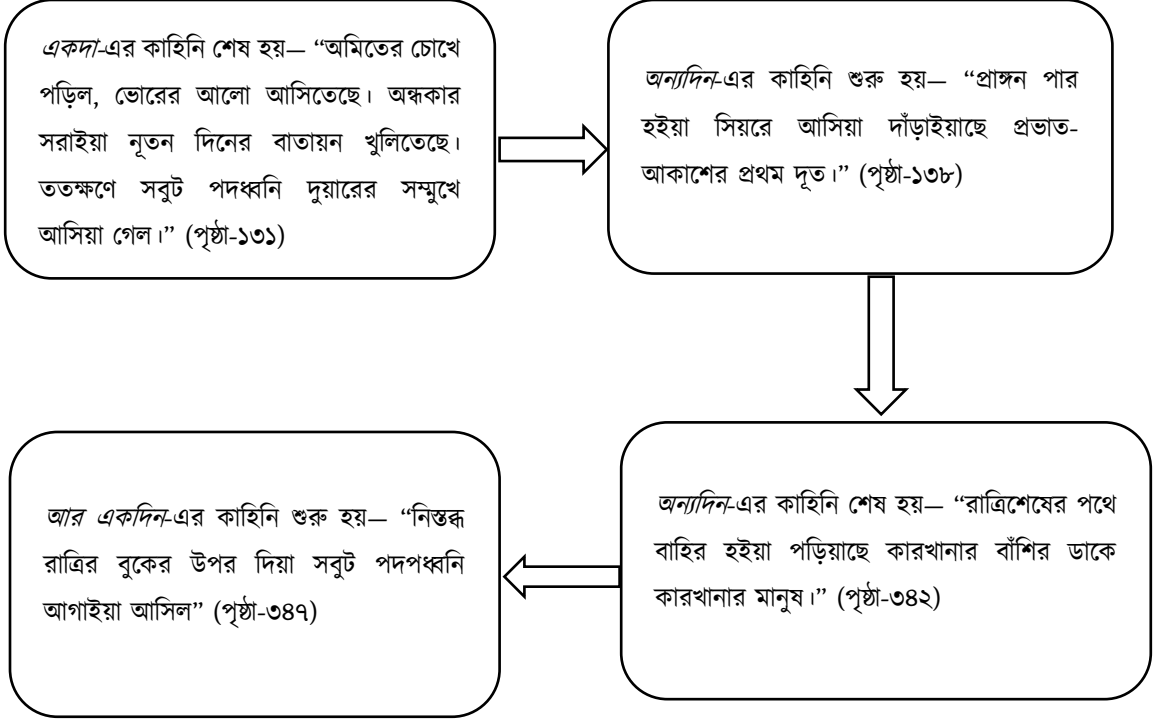
যেমন— প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাস পর্বের শুরুতে রামকালি জনার্দনকে জল না দেওয়ায় তার পিতা জয়কালী তাকে বলেছিলেন— “যা দূর হ, বামুনের ঘরের গরু! দূর হয়ে যা আমার সমুখ থেকে!” তারপর রামকালী রাগ করে চলে যায়। আপাতভাবে এটি চরিত্রের ও ঘটনার অবনতি মনে হলেও এই ঘটনার কারণেই রামকালী গোবিন্দ গুপ্তের কাছে কবিরাজী শিখে কবিরাজ হয়ে ফিরে আসতে পারে।

৩.৪.৩ ত্রয়ী উপন্যাসে Enchainment, Alternance, Enchassement-এর ভূমিকা:

তোদোরভ আখ্যান কাঠামোর একক হিসেবে Proposition ও Sequence এর কথা জানান। অনেকগুলি Proposition একত্রিত হয়ে তৈরি হয় ‘অনুক্রম’ বা Sequence। একটি কাহিনিতে একাধিক অনুক্রম থাকতে পারে, কিন্তু অন্তত একটি অনুক্রম থাকা আবশ্যিক। অনুক্রম তিন ধরনের সংযুক্তি কাহিনি তৈরি করে। Enchainment, Alternance, Enchassement। Enchainment হল অনুক্রমের সঙ্গে অনুক্রমের বন্ধন। পরস্পর অনুক্রমগুচ্ছ পরিবেশিত হয়। ‘ক’ একটি অনুক্রমগুচ্ছ হলে সেই ঘটনা হয়ে গেলে পরবর্তী অনুক্রমগুচ্ছ ‘খ’ এর ঘটনা পরিবেশিত হয়। তারপর এইভাবে অনুক্রমগুচ্ছ পরিবেশিত হতে থাকে। এই ক্ষেত্রে ঘটনা chronologically থাকতেও পারে, আবার logically থাকতেও পারে। *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে এবং *সত্যবতী* ট্রিলজিতে এই বিশেষত্ব লক্ষ করা যায়। কাহিনি কালানুক্রমিকভাবে (chronologically) এবং যুক্তিগ্রাহ্যভাবে (logically) সংযুক্ত হয়েছে তিনটি পর্বে। শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে অনুক্রমের এই বন্ধন প্রতিটি পর্বে দেখা যায়। কিন্তু তিনটি পর্বে সংযোগ কাহিনির ক্রমানুসারে হয় না। তা সম্পূর্ণত যুক্তিগ্রাহ্যভাবে (logically) সংযুক্ত।

দ্বিদিবা ট্রিলজির তিন পর্বে দেখা যায় কাহিনির কেন্দ্রীয় চরিত্র অমিতের বয়স কাহিনির অগ্রগতিতে কালানুক্রমিকভাবে বাড়তে থাকে, তার মা প্রথম পর্বে তাকে নিয়ে ভাবনা-চিন্তা করছেন, রান্না করছেন অর্থাৎ সুস্থ ছিলেন, দ্বিতীয় পর্বে তার চিন্তায় তার মায়ের মৃত্যু হয়, জেলের বিভিন্ন অভিজ্ঞতা হওয়া, ইন্দ্রাণীর বয়স হওয়া, বাবার হার্ট অ্যাটাক, মনু’র ইতিহাসের

গবেষণা করা, মঞ্জুর আন্দোলনে অংশ প্রভৃতি নানা ঘটনা কালানুক্রিকভাবে কাহিনিকে এগিয়ে নিয়ে যায়। তৃতীয় পর্বে এসে দেশ স্বাধীন হয়, মেয়েরা আন্দোলনে অংশগ্রহণ করে, সকলে কমিউনিস্ট পার্টির সঙ্গে যুক্ত হয়, অমিতের দ্বন্দ্ব আর থাকে না। যার মধ্যে কাহিনিতে তিনটি পর্বে আপাতভাবে সরলরৈখিক সংযোগ তৈরি হয়। ব্রেমোণ্ড যাকে বলছেন— Enchainment।



—এখানে লক্ষ করলে দেখা যাবে প্রতিটি পর্ব শেষ হয়েছে এবং নির্দিষ্ট সময়ের অন্তরের পরবর্তী পর্ব শুরু হয়েছে। তবে মাঝে বেশ কিছুটা সময় অতিবাহিত হয়ে গেছে, যা কাহিনিতে বাচনে পরে উল্লেখ করা হয়েছে। কাহিনির এই ক্রমান্বয়ী বিন্যাসকে বলা Enchainment হচ্ছে।

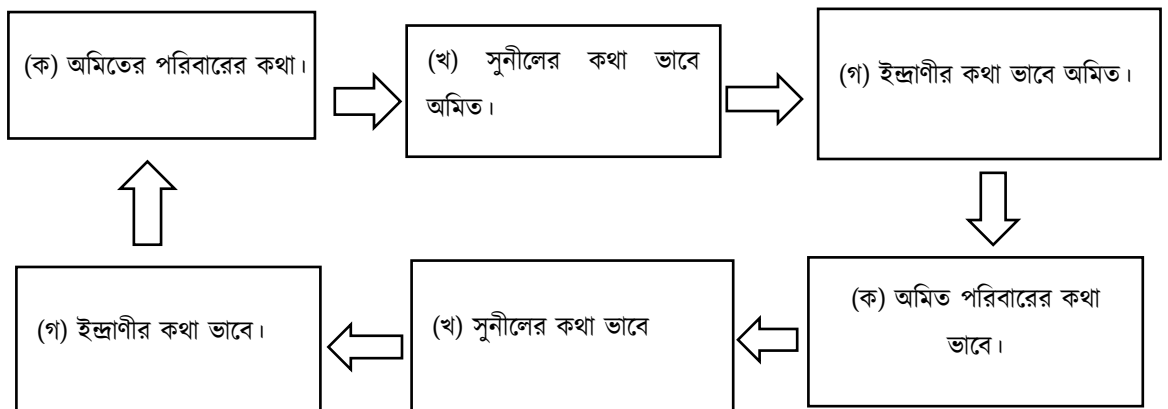
উপন্যাস পর্বের ভিতরেও এই বিন্যাস দেখা যাচ্ছে। কাহিনিতে নজর দিলে দেখা যাবে একদা উপন্যাসে বারোটি উপপর্ব বিভাগ আছে। যেগুলো আসলে একটি করে ঘটনার ক্রম।

উপন্যাসের (এক) উপপর্বে ঘটনার **শুরুর বাক্য**— “আটাশে অগ্রহায়ণ, তেরোশো সাঁইত্রিশ সাল।”^{৭২} **শেষ বাক্য**— “পথের উপর হইতে আর একবার কানাইয়ের মায়ের উদ্দেশ্যে বলিল, বাড়িতে তুমি বলো। এখন সদর বন্ধ করো।”^{৭৩}

উপন্যাসের (দুই) উপপর্বের ঘটনা **শুরুর বাক্য**— “অমিত তাড়াতাড়ি পথ বাহিয়া চলিল। দেরি হইয়া গিয়াছে।”^{৭৪} **শেষ বাক্য**— “দুই পদ অগ্রসর হইয়া সে পাশের গলিতে একটা বস্তিতে ঢুকিয়া পড়িল। আর একবার ফিরিয়া পিছনে দেখিল, না, কেহ কোথাও নাই।”^{৭৫}

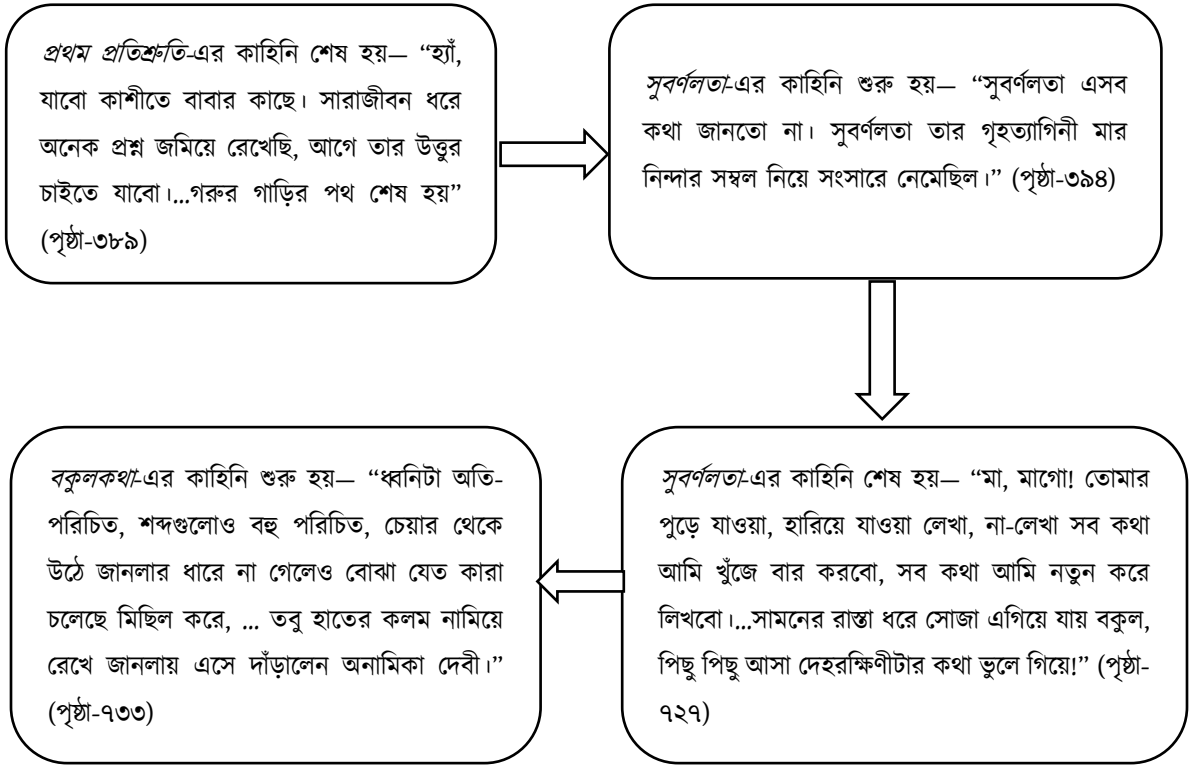
উপন্যাসের (তিন) উপপর্বের ঘটনা **শুরুর বাক্য**— “সুনীল চা খাইতে বাহির হইয়া গিয়াছে, দেরি হইবে না।”^{৭৬} **শেষ বাক্য**— “সুনীলের ক্ষোভের কারণ অমিতের জানা ছিল, তাই অমিত সুনীলের উপর বিরক্ত হইতে পারিল না।”^{৭৭}

কিন্তু *ত্রিদিবার* উপন্যাস পর্বের ভিতরের উপপর্বগুলির ঘটনার বিন্যাসে Alternance দেখা যায় সবচেয়ে বেশি। Alternance হল ‘ক’ এর ঘটনা শেষ হয়ে ‘খ’ এর ঘটনা শুরু হয়। আবার ‘খ’ এর ঘটনা শেষ হলে ‘ক’ এর ঘটনা শুরু হয়। এভাবেই অনুক্রমগুলির সংযুক্তিতে কাহিনি গড়ে ওঠে। অনুক্রমগুলি অর্থাৎ বিভিন্ন ঘটনাগুলি টুকরো টুকরো হয়ে এভাবে সংযুক্ত হতে থাকে। *একদা* উপন্যাসে একেবারে ছোট একটি ‘অনুক্রমসমূহ’এর মধ্যে Alternance দেখা যায়—



এই ক্ষেত্রে ঘটনাগুলি logically থাকে। অর্থাৎ, (ক) প্রসঙ্গ থেকে (খ) প্রসঙ্গ আসে, (খ) প্রসঙ্গ থেকে (গ) প্রসঙ্গ আসে। আবার (গ) প্রসঙ্গ থেকে ঘটনা পুনরায় (ক) প্রসঙ্গ যেখানে শেষ হয়েছে সেখানে চলে যায়। ক্রমান্বয়ে এইভাবে ঘটনার বিন্যাস উপন্যাসের উপপর্বের কাহিনির বিন্যাস তৈরি করে। অনুক্রমগুলি মিলিত হয়ে তৈরি হয় কাহিনি। Enchassement যাকে ইংরেজিতে Embedded বলা হয়। এই ক্ষেত্রে একটি অনুক্রমের ভিতরে অন্য অনুক্রম থাকে। গল্পের ভিতরে গল্প থাকার প্রবণতা লক্ষ করা যায়। অর্থাৎ, একটি ঘটনার অংশ বলার প্রসঙ্গে যাওয়ার মধ্য দিয়ে আরও একটি ঘটনা সংযুক্ত করা। এই ক্ষেত্রে প্রথম ঘটনার সঙ্গে দ্বিতীয় ঘটনার ওতপ্রোত সম্পর্ক থাকলেও সম্পূর্ণ কাহিনিতে সেই ঘটনার বিশেষ কোনো প্রভাব থাকে না। অথবা, কাহিনি চলনে পরবর্তী সময়ে সেই দ্বিতীয় ঘটনার প্রাসঙ্গিকতা খুঁজে পাওয়া যায়। যেমন— একদা উপন্যাসে ঘড়ির প্রসঙ্গে জানা যায় আরও একটি ঘটনা— যেখানে জানা যায় অমিত এম.এ পরীক্ষায় ভালো পাস করার জন্য ইন্দ্ৰাণী তাকে ঘড়ি উপহার দিয়েছিল। অর্থাৎ, কাহিনির ঘটনাতে ঘড়ির প্রসঙ্গ, ইন্দ্ৰাণীর ঘড়ি দেওয়ার সূত্রে অমিতের এম. এ পাস করা উপলক্ষ্যে ঘড়ি পাওয়ার ঘটনা জানা যায়। এই ধরনের ঘটনাকে ব্রেমোণ্ড বলছেন— Enchassement।

আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতী ট্রিলজির তিন পর্বে তিন প্রজন্মের তিনটি মেয়ে সত্যবতী, সুবর্ণলতা, বকুল মূলত কেন্দ্রীয় চরিত্র। যাদের বয়স কালানুক্রমে বাড়ে, তাদের মৃত্যু হয়, এবং পরবর্তী প্রজন্ম আসে। প্রথম পর্বে সত্যবতীকে ছোটো থেকে ক্রমাগত বড় হতে দেখা যায়। সুবর্ণলতার ছোট থেকে বড় হওয়ার কিছুটা প্রথম পর্বে বাকিটা দ্বিতীয় পর্বে আসে। বকুলের ছেলেবেলার কিছুটা দ্বিতীয় পর্ব থেকে বাকিটা তৃতীয় পর্বে আসে। ফলে কাহিনি ক্রমান্বয়ে এগিয়ে যায়। তিনটি কাহিনির এই আপাত সরলরৈখিক সংযোগকে Enchainment বলা হয়। নিচের ছকে সত্যবতী ট্রিলজির তিন পর্ব ক্রমান্বয়ে দেখানো হল—



—এখানে লক্ষ্য করলে দেখা যাবে প্রতিটি পর্বে শেষ হয়েছে যে বিন্দুতে সেই বিন্দু থেকেই পরবর্তী পর্বের কাহিনি শুরু হয়েছে। ফলে কাহিনিতে ক্রমান্বয়ী একটি বিন্যাস তৈরি হচ্ছে যাকে বলা হচ্ছে Enchainment।

উপন্যাস পর্বের ভিতরে Alternance দেখা যায় সবচেয়ে বেশি। কাহিনিতে নজর দিলে দেখা যাবে প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাস পর্বে মোট ৪৮ টি উপপর্ব আছে। যেগুলি আসলে এক একটি ঘটনার ক্রম।

উপন্যাসের (এক) উপপর্বে ঘটনার শুরুর বাক্য— “সত্যবতীর গল্প আমার লেখা নয়। এ গল্প বকুলের খাতা থেকে নেওয়া।”^{৭৮} শেষ বাক্য— “বাবাকে একবার দেখাতে পারল না রামকালী, — সেই তাড়িয়ে দেওয়া ছেলেটা মানুষ হয়ে ফিরল।”^{৭৯}

উপন্যাসের (দুই) উপপর্বের ঘটনা শুরুর বাক্য— “গঞ্জের মেলায় যেমন লোকে দল বেঁধে ‘পাঁচপেয়ে গরু’ দেখতে ছোট্টে, তেমনি করে দেশের সমস্ত লোক আসতে লাগল রামকালীকে

দেখতে।”^{৮০} শেষ বাক্য— “বুড়ো বয়েসের প্রথম সন্তান বলেই হয়তো বাপের কাছে কিছু প্রশয় আছে সত্যবতীর।”^{৮১}

উপন্যাসের (তিন) উপপর্বের ঘটনা **শুরুর বাক্য**— “দীনতারিনী নিরামিষ ঘরে রান্না করছিলেন, সত্যবতী দাওয়ার নীচে ‘ছাঁচতলা’ইয় এসে দাঁড়াল।”^{৮২} শেষ বাক্য— “আর এদিক ওদিক তাকিয়ে দাওয়ার কোণ থেকে একখানা খালি নারকেলের মালা কুড়িয়ে নিয়ে রন্ধনশালার দরজার সামনে এসে দাঁড়িয়ে সাহসে ভর করে ডাকলো, “বড় জেঠি!”^{৮৩}

—এখানে উপপর্বগুলির মধ্যে ঘটনার বিন্যাসে Alternance দেখা যায়। এক উপপর্বে রামকালির জীবন বৃত্তান্ত দিয়ে শুরু, শেষে গ্রামে ফিরে এলেও বাবাকে আর দেখতে পায় না। দুই উপপর্বের শুরু গ্রামে সকলে মর্যাদা দেয়, এবং শেষ সত্যবতী তার আদরের মেয়ে এই বাক্যে। তিন পর্বে সেই আদুরে মেয়ের বায়নার পরিচয় ও পরিবারের লোকজনদের পরিচয় পাওয়া যায়। এখানে মূলত (ক) বিন্দুর কাহিনির পর (খ) বিন্দুর কাহিনি আসে, তারপর (গ) বিন্দুর কাহিনির পর পুনরায় (ক) বিন্দুর কাহিনির শেষ প্রান্ত থেকে কাহিনি শুরু হয়।

Alternance-কে আরও একটু স্পষ্ট করতে প্রথম প্রতিশ্রুতি থেকে একটি উদাহরণ দেওয়া হল—

পর্ব-৬ শেষ হচ্ছে সেই পালকিতে বরের শরীর অসুস্থ প্রসঙ্গে—

রাজু রক্তবর্ণ দুটি চোখ মেলে বলে, “না জ্যেষ্ঠামশাই, শুধু বড্ড শীত করছে।”^{৮৪}

পর্ব-৭ শুরু হচ্ছে সত্য ও তার বন্ধুদের পুকুরে স্নান করার ঘটনায়। এবং সম্পূর্ণ পর্বে সত্য তার বন্ধু প্যাণি ও পুঁটির সঙ্গে গল্প করে। কিন্তু প্রসঙ্গক্রমে সকলে রামকালীর ঘোড়ায় চড়ে আসার কথা বলে। কিন্তু আগের পর্বের ঘটনা ক্রমান্বয়ে বিবৃত হয় না।

পর্ব-৮ শুরু হয় সেই বরের মৃত্যুর খবর কন্যাপক্ষের বাড়িতে পৌঁছানোর প্রতিক্রিয়ায়—

দুঃসংবাদে সঙ্গ সঙ্গই অন্দরে কান্নার রোল উঠল। এ কী হরিষে বিষাদ! এ কী বিনামেঘে বজ্রাঘাত!^{৮৫}

লক্ষ করলে দেখা যায়, ছয় পর্বের পরবর্তী ক্রমান্বয়ী ঘটনা আসে আট পর্বে। মাঝে সাত পর্বে সত্যবতীর ও তার বন্ধুদের নিয়ে অন্য ঘটনা বিবৃত হয়। তবে সাত পর্বে কাহিনির ক্রমান্বয়ী বিন্যাসের চিহ্ন থেকে যায়, যার ফলে সকলে ঘোড়ার ক্ষুরের শব্দে রামকালীর ফিরে আসা নিয়ে করে।

Enchassement-এর ক্ষেত্রে একটি অনুক্রমের ভিতরে অন্য অনুক্রম থাকে। গল্পের ভিতরে গল্প থাকার প্রবণতা লক্ষ করা যায়। অর্থাৎ, একটি ঘটনার অংশ বলার প্রসঙ্গে যাওয়ার মধ্য দিয়ে আরও একটি ঘটনা সংযুক্ত করা। এই ক্ষেত্রে প্রথম ঘটনার সঙ্গে দ্বিতীয় ঘটনার ওতপ্রোত সম্পর্ক থাকলেও সম্পূর্ণ কাহিনিতে সেই ঘটনার বিশেষ কোনো প্রভাব থাকে না। অথবা, কাহিনি চলনে পরবর্তী সময়ে সেই দ্বিতীয় ঘটনার প্রাসঙ্গিকতা খুঁজে পাওয়া যায়। প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাস পর্বে জটীর বউয়ের অজ্ঞান হয়ে যাওয়া ও রামকালী গেলে সুস্থ হয়ে ওঠা ঘটনাবৃত্তে গুরুত্ব পেলেও পরবর্তীতে সত্যবতীর চিন্তাভাবনা ছাড়া এই ঘটনার বিশেষ সংযোগ সম্পূর্ণ কাহিনিতে পাওয়া যায় না। কিন্তু কাহিনির ভিতরে জটা, তার বউ ও শাশুড়ির সম্পর্ক, তাদের সংসার সম্পর্কে ঘটনার মাধ্যমে জানা যায়।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির তিন পর্বের মধ্যে Enchainment যৌক্তিকক্রমে পাওয়া যায়। কিন্তু কাহিনি ও ঘটনার কালানুক্রমিক বিন্যাস এই ট্রিলজিতে দেখা যায় না। তিন পর্বের কাহিনি একটা যুক্তি অনুসারে সজ্জিত হয়েছে। সেই যুক্তির বিন্যাসটি ছকের সাহায্যে দেখানো হল— জন অরণ্য-এর কাহিনিতে স্বাধীন দেশে বেকার যুবক সোমনাথের চাকরি না পাওয়া। ক্রমাগত ইন্টারভিউ দেইয়। শেষে এক কেমিক্যাল সাপ্লাইয়ের কাজ পায়, কিন্তু গোয়েন্ধার জন্য শিউলিকে এনে দেয়, এর ফলে গোয়েন্ধা সোমনাথকে চাকরি দেয়। কিন্তু শিউলি যে সুকুমারের বোন তা জানতে পেরে আত্মপ্লানিতে জর্জরিত হতে থাকে সোমনাথ। সীমাবদ্ধ-এর কাহিনিতে স্বাধীন দেশে ইংরেজের অধীনে হিন্দুস্থান পিটারস্ লিমিটেডে কাজ করে শ্যামলেন্দু। ইংরেজের কোম্পানির ক্ষতি সে আটকে দেয়, কিন্তু তার সেই কাজের জন্য অসহায় এক শ্রমিক মারা যায়। ফলে পদোন্নতি হওয়া সত্ত্বেও সে তাতে

আনন্দ পায় না। আত্মগ্লানি হতে থাকে তার। *আশা আকাজক্ষা*-এর কাহিনিতে কমলেশ মজুমদার দিগম্বর ব্যানার্জির কথায় বিদেশি চাকরি ছেড়ে দেশে সার প্ল্যান্ট বানাতে শুরু করে। সেই সার প্ল্যান্ট বানানোর জন্য নিজের পরিবারের প্রতি সে অনেক অবহেলা করে, কিন্তু শেষ মুহূর্তে একটি ফোন না ধরায় প্ল্যান্টে গণ্ডগোল হয়। যার ফলে তার আত্মগ্লানি হয়। যদিও পরে তা ঠিক হয়ে যায় এবং যথা সময়ে দেশের উদ্যোগে সার প্ল্যান্ট চালু হয়।

এই তিন পর্বের যৌক্তিক ক্রম লক্ষ্য করলে বোঝা যায়, একজন বেকার যুবকের জীবন, একজন ইংরেজ আশ্রয়ী কর্মচারীর জীবন, এবং একজন দেশের বৈজ্ঞানিক জীবন। যা একটা নির্দিষ্ট সময়ের কাহিনি বিন্যাস। ইংরেজের পদাশ্রয়ী না হয়ে সঠিকভাবে নিজের কাজের মর্যাদা তাই কমলেশ পায়। তাই এই ট্রিলজির পর্ব বিন্যাসে Logical Enchainment দেখা যায়।

যদিও উপন্যাস পর্বগুলির ঘটনাগুলিতে Alternance দেখা যায়। যেমন— *আশা আকাজক্ষা*-র শুরুতেই কমলেশের ফুলশয্যা প্রসঙ্গ ও ট্রেনযাত্রা এসে যায়। এবং তারপরেই কাহিনি মল্লিকার সঙ্গে কিভাবে আলাপ ও সেখান থেকে সুতপাদি ও শুভাশিষ দা'র প্রসঙ্গে চলে যায়। এবং পুনরায় ট্রেন যাত্রায় ফিরে আসে। এর ফলে কাহিনির ঘটনা অনুক্রম বিন্যাসে Alternance চলে আসে।

(ক) বত্রিশ বছরের সুদর্শন কমলেশ রায়চৌধুরী সত্যিই হাওড়া-চন্দনপুর এক্সপ্রেসের প্রথম শ্রেণির কামরায় বসে জানালা দিয়ে বাইরের দিকে তাকিয়ে আছে।^{৮৬}

(খ) সুতপাদির আগ্রহেই চন্দ্রমল্লিকার সঙ্গে কমলেশের সাক্ষাৎকারের ব্যবস্থা হয়েছিল। প্রথমে মেট্রো সিনেমা, তারপর পার্ক স্ট্রিটের কোয়ালিটি রেস্টোরাঁয়।^{৮৭}

(গ) কমলেশের বাবা সুধন্যাবাবু কিন্তু টেলিগ্রামটা পকেটে পুরেই ঘড়ির দিকে তাকিয়েছিলেন। প্রায় সাড়ে-দশটা বাজে, বাড়ির লোককে তাগাদা দিয়েছিলেন। “অনেক দেরি হয়ে যাচ্ছে, তোমরা এবার ফুলশয্যার ব্যবস্থা করো।”^{৮৮}

►(ক) বিদ্যুতবাহিত চন্দনপুর এক্সপ্রেস ইতিমধ্যেই তীব্র বেগ নিয়েছে। একটা ছোট স্টেশন চোখের নিমেষে বেরিয়ে গেল।^{৮৯}

—এখানে (ক) এর ঘটনা যেখানে শেষ হয়, (খ) এবং (গ) এর ঘটনার পর (ক) এর পরবর্তী ঘটনা পর্যায়ক্রমে আসে। এই বিন্যাসকে Alternance বলা হয়। এখানেও গ্রথিত অনুক্রম বা Enchassement দেখা যায়। সম্পূর্ণ কাহিনিতে যে কাহিনির বিশেষ ভূমিকা নেই বা পরবর্তী সময়ে সেই ঘটনা বিশেষভাবে ভূমিকা পায়। সুতপা দি ও শুভাশিষ দা'র প্রসঙ্গত ঘটনা সম্পূর্ণ কাহিনিতে বিশেষ প্রভাব ফেলে না। তবে কমলেশ ও মল্লিকার বিয়ের প্রসঙ্গে সেই ঘটনা গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা লাভ করে।

৩.৪.৪ Micro Sequence, Broader Sequence:

বার্ত বলছেন, আখ্যান কার্য নির্বাহণ দ্বারা নির্মিত হয়। ‘অনুক্রম’কে তিনি বললেন ‘logical string’ অর্থাৎ নির্বাহণের যৌক্তিক একগুচ্ছ রূপ। বার্তের এই মতকে গ্রহণ করার কারণ ঘটনার কার্য নির্বাহণ নির্দিষ্ট যুক্তিতেই সাজানো থাকে। তিনি Micro Sequence, Broader Sequence এর কথা বলছেন। আখ্যান নির্মাণে প্রতিটি উপাদান একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত সে কথাও বললেন।

A whole network of subrogations thus binds together the narrative, from the smaller matrices up to larger functions.^{৯০}

রোলাঁ বার্থ (Roland Barthes) তার ন্যারেটিভ তত্ত্ব, বিশেষ করে S/Z (১৯৭০) থেকে ধারণাগুলোর কথা বলছেন, যেখানে তিনি ন্যারেটিভকে ছোট ছোট ইউনিট এবং বৃহত্তর কাঠামোতে বিভক্ত করেছেন। রোলাঁ বার্থের S/Z-এ একটি স্ট্রাকচারালিস্ট এবং পোস্ট-স্ট্রাকচারালিস্ট ফ্রেমওয়ার্ক প্রদান করেছেন ন্যারেটিভ বিশ্লেষণের জন্য, বিশেষ করে বালজাকের নোভেলা Sarrasine-এর বিশদ অধ্যয়নের মাধ্যমে। তিনি টেক্সটকে ছোট ছোট ইউনিটে বিভক্ত করেন এবং দেখান কীভাবে এগুলো বৃহত্তর ন্যারেটিভ অর্থে অবদান রাখে। একটি পাঠ্যকে ছোট ছোট ইউনিটে বিভক্ত করে, স্বল্প পরিসরে অর্থ উৎপাদনের কথা বলেন। এটিকে Micro Sequence বলা হয়। এক্ষেত্রে শব্দ, বাক্য ও অনুচ্ছেদ দ্বারা একটি অনুক্রম তৈরি হয়। আবার, বৃহত্তর আখ্যান কাঠামোয় Narrative Code ও Text -কে একীভূত করে

সামঞ্জস্যপূর্ণ করে তোলা হয়। এটিকে Broader Sequence বলা হয়। এখানে মূলত Micro Sequence-গুলিকে একত্রিত করে আখ্যানের একটি সামগ্রিক অর্থ তৈরি হয়। এই অনুক্রম তৈরির জন্য কতগুলি Code ব্যবহৃত হয়— HER (উপাদান যা রহস্য ও প্রশ্ন তৈরি করে), ACT (ক্রিয়া অনুসারে যুক্তিযুক্ত অগ্রগতি), SEM (চরিত্র, বস্তু ও পরিবেশের সঙ্গে সম্পর্কিত), SYM (বিপরীত প্রতিক্রিয়াজাত উপাদান), REF (সাধারণ সাংস্কৃতিক উপাদান)।

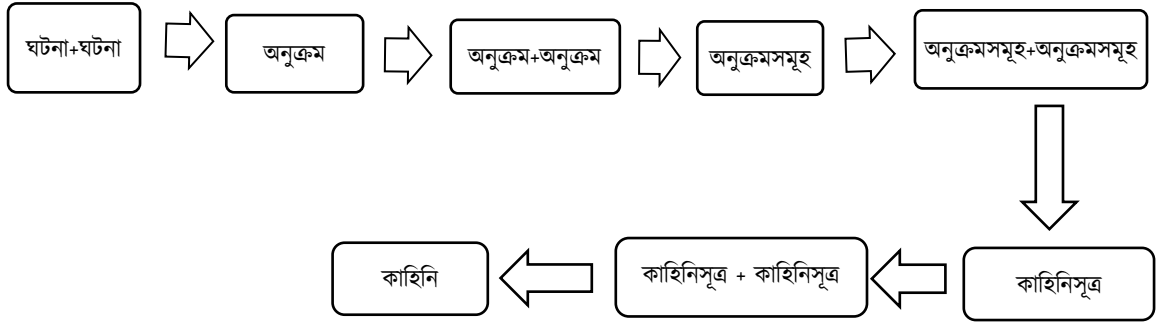
৩.৫ ট্রিলজির কাহিনি-সূত্র ও কাহিনি-পর্বের নির্মাণ:

বিভিন্ন আখ্যানতাত্ত্বিকদের অনুক্রম বিষয়ে মতবিরোধ থাকলেও, তাদের অভিমতে মিলও আছে। Rimmon-Kenan-এর ‘অনুক্রম’ সংক্রান্ত ধারণা আখ্যানতাত্ত্বিকদের ভিন্ন ভিন্ন অভিমতকে একত্রিত করে।

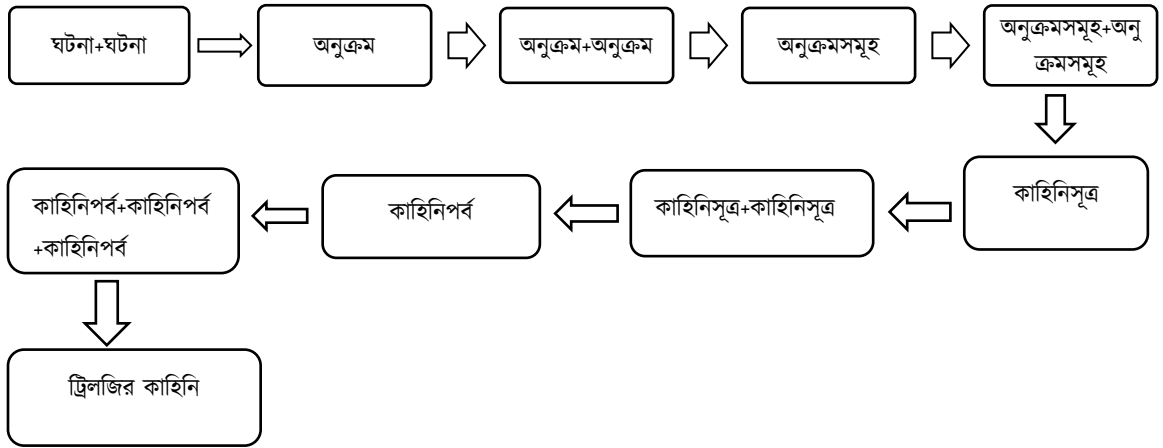
...events combine to create micro-sequences which in turn combine to form macro-sequences which jointly create the complete story.^{৯১}

তিনি মূলত ‘Story line’ তৈরির কথা বলছেন। তিনি বলছেন অন্তত দুটি ঘটনা তৈরি করে ‘অনুক্রম’। এভাবে অন্তত দুটি অনুক্রম তৈরি করবে ‘অনু-অনুক্রম’। এভাবে অন্তত দুটি অনু-অনুক্রম তৈরি করবে ‘বৃহৎ অনুক্রমসমূহ’। অন্তত দুটি বৃহৎ অনুক্রমসমূহ তৈরি করে ‘কাহিনি সূত্র’ বা ‘Story Line’। কাহিনি সূত্র বা Story Line যুক্ত হয়ে তৈরি করে ‘কাহিনি’। কেনান বলছেন কাহিনি সূত্র বা Story Line কাহিনির মতন, কিন্তু পরিধি সীমাবদ্ধ। কাহিনি-সূত্রের গঠন পরিপূর্ণ হয় কিন্তু পরিধি সীমাবদ্ধ হয়ে থাকে। এর মধ্যে একটিতে থাকে ‘Predominant story element of text’ অর্থাৎ নির্ভরযোগ্য কাহিনি উপাদান। যার জন্য এটি প্রধান কাহিনি সূত্র বা Main Story Line তৈরি হয়। এবং এর সমান্তরালে ঘটনার অগ্রগতিতে পরিপূরক সহায়ক কাহিনি-সূত্র তৈরি হয়। কেনান বলছেন এই প্রধান কাহিনি সূত্র বা Main Story Line এর কোনও মানদণ্ড নেই। এই বিভাজন যতটা না উপাদান নির্ভর করে, তার থেকে অনেক বেশি গঠন এবং কাহিনির বিষয়বস্তুর উপর নির্ভর করে। একটি উপন্যাস বা গল্প একাধিক কাহিনি সূত্রের সমন্বয়ে তৈরি হয়। যেগুলি আবার স্বয়ং-

সম্পূর্ণ কাহিনি হতেও পারে। ঘটনা থেকে অনুক্রম, অনুক্রম থেকে অণু-অনুক্রম, অণু-অনুক্রম থেকে বৃহৎ অণু-অনুক্রম, বৃহৎ অণু-অনুক্রম থেকে কাহিনি— এই গঠনে কাহিনির বিন্যাস তৈরি হয়। আবার অনেক সময় একটি গল্প বা উপন্যাসে একাধিক কাহিনির অস্তিত্বকে স্বীকার করা হয়। আসলে একটি গল্প বা উপন্যাসের শেষ পর্যায়ে দেখা যায় একাধিক কাহিনির নির্মাণ হয়, যেগুলি স্বয়ংসম্পূর্ণ, এগুলিকে বলা হয় ‘কাহিনিসূত্র’। যে কাহিনিসূত্রগুলি মূলত একত্রিত হয়ে একটি সম্পূর্ণ কাহিনির নির্মাণ করে থাকে। বিষয়টি ছকের সাহায্যে দেখানো হল—



—পর্যায়ক্রমে ন্যূনতম এই বিন্যাস থাকলে তবে ঘটনা থেকে তা কাহিনি হয়ে উঠতে পারে। কাহিনিতে ঘটনা সম্পর্কান্বিত হওয়ার ভিত্তি আছে কয়েকটি। উপরের এই বিন্যাস যদি একক উপন্যাসের বিন্যাস হয়, তাহলে ট্রিলজির বিন্যাস স্বাভাবিকভাবেই আলাদা হবে। কারণ ট্রিলজির ক্ষেত্রে তিনটি পর্ব উপন্যাস সংযুক্ত হয়ে একটি সম্পূর্ণ ট্রিলজি তৈরি করতে পারে। এক্ষেত্রে কোনও একটি পর্ব সম্পূর্ণ তা একটি একক উপন্যাস তা বলা যায় না। কারণ, সেই কাহিনির সম্পূর্ণতার জন্য আমাদের অন্য পর্বের উপর নির্ভর করতে হয়। তাহলে এই পর্ব অংশগুলিকে ‘কাহিনি-পর্ব’ বলা যেতে পারে। যেখানে এসে কাহিনি সম্পূর্ণতা না পেলেও একটা পর্বের শেষ হয়। সেই তিনটি ‘কাহিনি-পর্ব’ জুড়ে তৈরি হয় একটি সম্পূর্ণ ট্রিলজির কাহিনি তৈরি হয়। অর্থাৎ, অন্তত দুটি কাহিনিসূত্র মিলে একটি কাহিনি পর্ব তৈরি হতে পারে। অন্তত তিনটি কাহিনিপর্ব মিলিত হলে তবে একটি সম্পূর্ণ ট্রিলজি কাহিনির নির্মাণ হতে পারে। ছকের সাহায্যে ট্রিলজির সেই ন্যূনতম গঠন দেখানো হল—



একদা উপন্যাসে বারোটি উপপর্ব আছে, অন্যদিন উপন্যাসে তিনটি উপপর্ব আছে। এবং তার ভিতরে আছে আরও ছোট ছোট পর্ব। আর একদিন উপন্যাস আটটি উপপর্বে কাহিনি বর্ণিত হয়েছে। যেখানে ভিন্ন ভিন্ন ঘটনা এবং তাদের সংযোগ দেখা যায়। যা দ্বারা গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির কাহিনির গঠন বৈশিষ্ট্য দেখা যেতে পারে। আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজির প্রথম পর্বে মোট ৪৮ টি উপপর্ব, দ্বিতীয় পর্ব মূল দুটি ভাগে বিভক্ত, একটি ভাগে মোট ২৬টি উপপর্ব, অন্য ভাগে একত্রিশটি উপপর্ব, তৃতীয় পর্বে মোট ৩৮ টি উপপর্ব আছে। শংকরের *স্বর্ণ মর্ত পাতাল* ট্রিলজির পর্বগুলি সংখ্যা দ্বারা বিভাজিত নয়। ট্রিলজির কাহিনির এই গঠন আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজির সাপেক্ষে উদাহরণ দিয়ে দেখানো হল, প্রত্যেক ট্রিলজির ক্ষেত্রেই এই গঠন মূলত একইরকম হবে।

ছেলেবেলা থেকেই সত্যবতীর জানার আগ্রহ প্রবল। সে অন্যরকম কর্মকাণ্ড করে বড় হতে থাকে। সত্যবতী ছড়া বাঁধে, সেই ছড়া বাঁধায় পরিবারের সকলে অবাক হয়। তারা মনে করেন— “ওই মেয়ে হতেই এ বংশের মুখে চুনকালি পড়বে—” রামকালী মেয়েদের লেখাপড়া নিয়ে বলেন— “মেয়েদের লেখাপড়া শিখে লাভ কি?” তার উত্তর সত্যবতী দেয়— “এত যদি না দরকারের কথা তো মেয়েমানুষের জন্মবারই বা দরকার কি?” রামকালী তারপর মেয়েকে নিজের কাছে পড়াতে চায়। বিয়ের পর সত্যবতী নিজের ছেলেদের লেখাপড়া শেখায়, মেয়ে সুবর্ণলতাকে স্কুলে ভর্তি করতে চেয়েছিল, কিন্তু তার স্বামী তাকে না জানিয়ে সুবর্ণ’র বিয়ে

দিয়ে দিলে সুবর্ণ ঘর ছেড়ে কাশীতে চলে যায়। এখানে প্রথম পর্বের কাহিনি শেষ হয়। এই পর্বের কাহিনি যেখানে শেষ হয়, সেই সম্পূর্ণ অংশকে কাহিনি-পর্ব হিসেবে চিহ্নিত করা হবে। এই অংশে ছোট ছোট প্রধান ও অপ্রধান ঘটনার সংযোগে অনুক্রম তৈরি হয়। অনুক্রমগুলি মিলিত হয়ে অণু-অনুক্রম তৈরি হয়। অণু-অনুক্রমগুলি বৃহৎ অণু-অনুক্রম তৈরি করে। সেগুলি আবার তৈরি করে কাহিনিসূত্র। কাহিনিসূত্রগুলি তৈরি করে কাহিনিপর্ব। দ্বিতীয় পর্বে সুবর্ণলতা মায়ের প্রতি বিদ্বেষ নিয়ে সংসার করতে থাকে। মায়ের কাছে সামান্য পড়ালেখা শুরু করায় পড়ালেখা করতে তার ভালো লাগত। বই পড়া ও লেখালিখি করার জন্য শ্বশুরবাড়িতে তাকে নানারকমভাবে অসম্মান করা হয়। সেই ক্ষোভে নিজের সমস্ত লেখা সে নিজেই নষ্ট করে ফেলে। জীবনের প্রতি মুহূর্তে মায়ের জন্য আক্ষেপ করে, ফলে বারবার কাহিনিতে সত্যবতীর কথা উঠে আসে। সে তার মেয়ে পারুল ও বকুলকে পড়ালেখা করায়। বকুল তার মায়ের মৃত্যুর পর মায়ের লেখালিখি খোঁজার চেষ্টা করে, কিন্তু পায় না। তৃতীয় পর্বে বকুল লেখালিখি করে বিখ্যাত লেখিকা অনামিকা দেবী হয়ে ওঠে। তার জীবনের নানা টানাপোড়েন এবং সামাজিকভাবে মেয়েদের অবস্থান চিহ্নিত হয়। বারবার সুবর্ণলতার সেই লেখার প্রসঙ্গ উঠে আসে। লেখালিখি বকুলের প্রাণ হয়ে ওঠে।

প্রতিটি পর্ব যেখানে শেষ হয়, সেই অংশ চিহ্নিত হয় কাহিনি-পর্ব হিসেবে। তিনটি কাহিনি পর্ব সংযুক্ত হয়ে সম্পূর্ণ কাহিনি তৈরি হয়। যে কাহিনির শুরুতে সত্যবতীর সেই ছড়া বাধা, পড়ালেখার ইচ্ছে দ্বিতীয় পর্বে সুবর্ণ'র মধ্যে সঞ্চারিত হয়। এবং সুবর্ণ'র সমস্ত স্বপ্ন ও ইচ্ছে বকুল সম্পন্ন করে, বিখ্যাত লেখিকা হয়ে ওঠে। সমাজে সে প্রতিষ্ঠা পায়। কাহিনির গঠন এখানে এসে সম্পূর্ণ হয়।

ঘটনা থেকে কিভাবে একক উপন্যাসের কাহিনি নির্মিত হয় এবং কিভাবে ট্রিলজির কাহিনি নির্মিত হয় তা ছকের সাহায্যে উপরে দেখানো হয়েছে। ট্রিলজির উদাহরণ সহযোগে সেই গঠনকে সংক্ষেপে ব্যাখ্যা করা হল।

৩.৬ ঘটনা থেকে কাহিনির নির্মাণ:

আখ্যানের আলোচনাতে ঘটনা ও কাহিনির সম্পর্ক খুব গুরুত্বপূর্ণ। কীভাবে, কিসের ভিত্তিতে এই সংযুক্তি তৈরি হয় তা আলোচ্য। এবং সেই ভিত্তিতে ট্রিলজির গঠনকে দেখা প্রয়োজনীয়।

৩.৬.১ সময়গত সম্পর্ক (Temporal Relations):

যেকোনও কাহিনিতে ঘটনা সঙ্গে ঘটনা প্রাথমিকভাবে যুক্ত হওয়ার ভিত্তি হল সময়। সময়গত দিক থেকে যে বন্ধনের কথা বেশি আলোচিত হয় তা হল কালক্রমিক বন্ধন। যেখানে একটি ঘটনা আগে ঘটেছে, অন্যটি পরে ঘটেছে। প্রকৃত যে সময়ক্রমের মাধ্যমে ঘটনাগুলি ঘটেছে তা বোঝা যায়। সবসময় ঘটনা পরপর ঘটে এমন নয়। অনেকসময় একসঙ্গেও ঘটতে পারে। যাকে সমকালীন বা এককালীন বা Simultaneous বলা হয়। অর্থাৎ, একে দুভাগে দেখা যেতে পারে—

ক) একের-পর-এক ঘটনা: উপন্যাসে বাচনের সমকাল ও কাহিনির সময়ক্রম এক হয়। কাহিনির সময়ক্রম পরপর আসে এবং নির্দেশক বা indicator (তারপর, এরপর) দ্বারা পরবর্তী সময়ক্রম নির্দেশিত হয়।

রাওয়ালপিণ্ডির পাঠান এনায়েত খাঁ। রঘুর বেড়াল-ছানাটার সৌন্দর্য তাহার চোখে পড়িয়াছে; ... সিপাহী এনায়েত খাঁ বার-কয়ত ছানাটাকে ধরিবার জন্য ছুটাছুটি করিয়াও ধরিতে পারে নাই। তাই পাঠান-পৌরুষে লাগিয়াছিল, সিপাহী মর্যাদাতেও লাগিয়াছিল। ...একটু তাক করিয়া থাকিয়া ছানাটাকে কাছে দেখিতেই সে ছুঁড়িয়া মারিল ব্যাটনটা। অভ্রান্ত পাঠান লক্ষ্য। মাথার ডাঙা লাগিতে ছানাটা ঘুরিয়া পড়িয়া গেল, ছটফট করিতে লাগিল। এনায়েত খাঁ সোপ্তালে ছুটিয়া গেল—বার ছানাটা পালাইতে পারিবে না। কিন্তু নড়িতেছে না যে আর? পায়ের মোটা জুতা দিয়া উল্টাইয়া দেখিল এনায়েত খাঁ। কয় ফোঁটা রক্ত নাক দিয়া মুখ দিয়া বাহির হইয়াছে, মাটিতে পড়িয়াছে। ‘বস্—খতম্?’ এনায়েত খাঁর দৃষ্টিতে একটু বিস্ময় জাগিল; আর সঙ্গে সঙ্গে একটু কৌতুকও— ‘খতম!’ তারপর ব্যাটন কুড়াইয়া লইয়া ঘুরাইতে ঘুরাইতে আঙিনার অন্য দিকে চলিয়া গেল।^{৯২}

রামকালী ওই পাল্কির দিকে তাকাতে তাকাতে আবার কেমন অন্যমনা হয়ে পড়েছিলেন, ইত্যবসরে পশ্চাৎবর্তী গরুর গাড়ি দুখানা এসে পড়েছে। পাল্কি নামানো এবং অপর এক পাল্কির আরোহীর সঙ্গে বাক্যবিন্যাসের ব্যাপার দেখে ঈষৎ ঘাবড়ে গিয়ে বরের বাপও নেমে এসে দাঁড়িয়েছেন।^{৯৩}

বাইরের বারান্দায় একটা চেয়ারে বাবা চুপচাপ বসেছিলেন। গত রাত্রে টেলিগ্রামখানা সামনেই পড়েছিল। গভীর অভিনন্দনবার্তা নয়, জরুরি টেলিগ্রাম। ...“ব্যানার্জি তাদের অফিসের কে হয় রে?” বাবা জিজ্ঞেস করলেন।^{৯৪}

—এখানে কাহিনির সময়ক্রম লক্ষ্য করলে বোঝা যায় সময়ক্রম নির্দেশিত হয়েছে। এমনকি এই সময়ক্রম সময়ানুযায়ী তা বোঝানোর জন্য অনেক সময় নির্দেশক বা indicator দেওয়া থাকে। এখানে তিনটি ট্রিলজি থেকে যে উদাহরণ দেওয়া হয়েছে যেখানে এই ধরনের Temporal Relation দেখা যায়।

খ) একই সময়ে একের অধিক ঘটনা: উপন্যাসে কোনও একটি চরিত্রকে ঘিরে কাহিনি অগ্রসর হয়, এমনটা নয়। ফলে একই সময়ে অন্যান্য চরিত্রের কার্যকলাপ দেখা যায়। একই সময়ে অন্য অনেক কিছু ঘটে। কাহিনি প্রেক্ষিতে একই সময়ে একাধিক ঘটনা ঘটতে থাকে। এখানে সম-সময়ের নির্দেশক বা indicator (তখন, ওই সময়ে) ব্যবহৃত হয়।

ছাতাটি দেখিবামাত্র ছুটিয়া অন্তঃপুরে প্রবেশ করিলাম। মা তখন দিদিমার সহিত মুখোমুখি বসিয়া প্রদীপালোকে বিত্তি খেলিতেছিলেন। রূপ করিয়া একপাশে শুইয়া পড়িলাম। মা জিজ্ঞাসা করিলেন, “কী হইয়াছে।” আমি মুখ হাঁড়ির মতো করিয়া কহিলাম, “আমার অসুখ করিয়াছে, আজ আর আমি মাস্টারের কাছে পড়িতে যাইব না।”^{৯৫}

এইক্ষেত্রে একই সময় একের বেশি চরিত্র একের বেশি ঘটনা ঘটাতে দেখা যায়। কাহিনি প্রেক্ষিতে একই সময়ে একাধিক চরিত্র একাধিক ঘটনা ঘটছে, যা আবার একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত। ট্রিলজিতে এই ঘটনা দেখা যায়, যেখানে একই সময়ে বহু ঘটনা ঘটে।

একদা উপন্যাসের প্রথম অংশে— বাইরে থেকে এক বহিস্থঃ কথক জীবন ও সময় সম্পর্কে তার নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গির কথা জানাচ্ছেন। যে দিনগুলি যেন তার নিজস্ব অনুভবের, অভিজ্ঞতার কথার আভাস দেয়। এই সূচনা অংশ খানিকটা কাহিনি শুরুর আগে কাহিনির পূর্বাভাস বলা

যায়। অবশ্য এই অংশে কোনও চরিত্র নেই, বোঝা যায় না কার কথা, কোন দিনের কথা বলা হবে। এমনকি এই আভাস কে দিচ্ছেন সে সম্পর্কে আমাদের কোনও ধারণা তৈরি হয় না। আখ্যানের স্থিতি বা Situation কে আভাসিত করছে এই অংশ। এই অংশ অবশ্যই Process, কারণ এই অংশ গতিশীল। এই অংশের ক্রিয়া বা action-কে বোঝা যায়।

একদা উপন্যাসের প্রথম পর্বে কেন্দ্রীয় চরিত্র অমিতের সুনীলকে নিয়ে ভাবনা, চিন্তা করে। তার চিন্তা ভাবনার মধ্যে দিয়ে ঘটনা তৈরি হয়। সেই অংশগুলি অনেকগুলি এক একটি অনুক্রম তা বলা যেতে পারে। এক শীতের সকালে শীতের অনুভূতি, কলকাতা শহরের শীত এবং সেই শীতে সুনীলের খাবার, বাসস্থান ও শীতের সঠিক পোশাক নেই। সেই চিন্তায় সে ইন্দ্রাণীর দেওয়া ঘড়ি বিক্রি করে টাকা সুনীলকে দিতে চায়। কিন্তু বিছানা সে ছাড়তে পারে না। এই প্রসঙ্গে ইন্দ্রাণীর কথা, তার স্বামীর কথা অমিতের ভাবনায় আসে। অমিতের ভাবনার মধ্যে দিয়ে ঘটনার স্তর তৈরি হতে থাকে। ফলে অমিতের চিন্তা চেতনার মধ্যে দিয়ে অতীত বর্তমান ও ভবিষ্যত সময়ের ভাবনা চিন্তার চলন দেখা যায়।

কলকাতা শহরের শীতের বর্ণনা পাওয়া যায়, যে বর্ণনা যিনি দিচ্ছেন তিনি কাহিনির অন্তর্গত চরিত্র নয়। দিন থেকে রাত পর্যন্ত শীতের সামগ্রিক একটা বর্ণনা দিচ্ছেন। যা শীত সম্পর্কে পাঠককে জানিয়ে দেওয়া হচ্ছে, যাতে শীত সম্পর্কে জেনে কলকাতা শহরের শীত নিয়ে ধারণা তৈরি হয়ে যায়। এই কথক সর্বজ্ঞ-কথক, যার মধ্য দিয়ে কাহিনিকে দেখা হবে তা এই অংশ থেকে বোঝা যায়। এখানে বহিস্খঃ কথক Observer বা পর্যবেক্ষক হিসেবে চরিত্র অমিতকে দেখতে থাকেন এবং সেই সম্পর্কে জানান দেয়। এরপর তিনি অমিতের চেতনা, চিন্তার মধ্যে প্রবেশ করে, যার ফলে অমিতের চিন্তার প্রতিফলন তুলে ধরতে থাকেন। ইন্দ্রাণীর দেওয়া ঘড়িটি বিক্রি করে সে যে টাকা পেয়েছে তা কথক জানেন। এবং চরিত্রের বর্তমান অনুভূতি সম্পর্কেও কথক জানেন। “ইন্দ্রাণী এই সোনার ঘড়িটা তাহাকে দিয়া নিজের ভালবাসা জানাইয়াছিলেন।”^{৯৬} ইন্দ্রাণী যে অমিতকে অতীতে কোনও এক সময় ঘড়িটি উপহার দিয়েছিল, সে সম্পর্কেও কথক জানেন, এবং সেই উপহারের মধ্যে যে ‘ভালোবাসা’র অনুভূতি

ছিল তা কথক জানেন। এই আখ্যান পরিস্থিতিকে Authoral Narrative বা সর্বজ্ঞ কথক আখ্যান পরিস্থিতি বলা যায়। সেই প্রসঙ্গে চরিত্র অমিতের চিন্তা পৌঁছে যায় অতীতের কিছু ঘটনায় সে ঘটনা অতীতের। তবে সেই ঘটনা অমিত কাউকে বিবৃত করে জানায় না। সে তার নিজস্ব ভাবনায় সে কথা নিয়ে আসে, কিন্তু পাঠক সেই ভাবনার পরিচয় পায় কথকের কথনে। মনে হবে, সেই সময়ে অমিত ও ইন্দ্রাণীর কথোপকথনের সময় কথক উপস্থিত ছিলেন।

লক্ষ করলে দেখা যাবে এই অংশের চরিত্র অমিতের চিন্তার ভিতরে কথকের প্রবেশ ঘটেছে। ফলে অমিতের পুরোনো স্মৃতির প্রতিফলন কাহিনিতে ফিরে আসছে। সেই অতীতের স্মৃতি বর্তমানের কথনে প্রতিফলিত হয়। অমিতের সঙ্গে ইন্দ্রাণীর কথোপকথন চলতে থাকে। তবে এই সমস্ত বর্তমান কথক অমিতার চিন্তার ভিতর দিয়ে প্রবাহিত হয়েছে। যে চিন্তার প্রতিফলন দিচ্ছেন কথক পাঠককে। সেই ঘড়িটা পাওয়া ও বর্তমান কথোপকথন আসলে পূর্বের এক স্মৃতির প্রতিচ্ছবি। এই ঘড়ি কোন সময়ে পাওয়া সে কথা জানিয়ে দেওয়া হয়।

বৎসর ছয় পূর্বে ইন্দ্রাণী তাকে সাদরে উপহার দিয়াছিল ঘড়িটা।^{৯৭}

ইন্দ্রাণীর জীবিকার জন্য বিদেশ যাওয়া, ও ছেলেকে নিয়ে কলকাতায় ফিরে আসা এই দীর্ঘ সময় বর্ণিত হয়। এই প্রসঙ্গে ইন্দ্রাণীর স্বামীর কথা জানতে পারা যায়, তার নাম মিস্টার চৌধুরী। কিন্তু সংসারে তার অবস্থান স্বাভাবিক ছিল না। একটি নতুন চরিত্র সম্পর্কে জানা যায়।

কাহিনিতে কখনও কথক বিবৃতি দেন, কখনও চরিত্র অমিত। ইন্দ্রাণীর জীবনের সমস্ত কারণে সে অমিতকে পাশে চাইত। যে বিবৃতি দিচ্ছেন কথক।

বরাবরই অমিতকে সে নানা কাজে ডাকিত। কিন্তু অমিতের দেখা পাওয়া ভার, — তাহার ছিল ইতিহাসের গবেষণা, শিল্পী ও সাহিত্যিকদের আড্ডা, তাহা ছাড়া নানা পলিটিক্যাল নেশা।^{৯৮}

অমিতের একটা পরিচয় দিলেন কথক। তার সঙ্গেই প্রায় পরক্ষণেই জানাচ্ছেন ইন্দ্রাণীর পরিচয়।

এদিকে মেয়ে-ইস্কুলের আয়োজনে, সঙ্গীত সংঘ প্রতিষ্ঠায়, কলা সমিতির পরিচালনায় সবখানে ইন্দ্রাণী আপনার অর্থ ও শক্তি লইয়া উপস্থিত হয়। তাহার প্রাণাবেগ কোথাও স্থির হইতে চায় না।^{৯৯}

ক্রম অনুসারে যা একটার সঙ্গে অন্যটি অঙ্গাঙ্গিভাবে সম্পর্কিত। এইখানে এসেও অমিতের জীবনের ও মনের সব কথা তার জানা।

...সব সে ছাড়িল—ঝড়ের মতো আবেগ লইয়া ইন্দ্রাণী আসিয়া পড়িল এই যুগের বিপুল আলোড়নের মধ্যে। এই উন্মাদনার পথে অমিতকে সে একরকম জোর করিয়াই ধরিতেছে আপনার পথ সহায়রূপে।^{১০০}

এরপর আবার কখনে কথক হিসেবে চরিত্র অমিতকে পাওয়া যায়। যেখানে অফিসে এসে ইন্দ্রাণী অমিতকে বে-আইনী শোভাযাত্রায় অংশ নিতে বলে যায়। যে কথা অমিত বিছানায় শুয়ে ভাবতে থাকে। কাহিনির এই প্রথম অংশে বারবার চরিত্র অমিতের প্রসঙ্গে ‘মনে পড়িল’, ‘ভাবিতে লাগিল’ এই শব্দবন্ধ ব্যবহার করে। যা নির্দেশক বা Indicator হিসেবে কাজ করছে। যার মধ্য দিয়ে অমিতের ভাবনা, চিন্তার কথা কথকের মাধ্যমে জানতে পারা যায়। অমিতের এই ভাবনা, চিন্তা নিজের সঙ্গে নিজের বলেই মনে হয়। যা observer Narrator বা পর্যবেক্ষক কথক দ্বারা জানা যায়।

কখনে স্মৃতির বর্ণনা পাওয়া যায়। ফলে অতীত ও বর্তমানের মধ্যে একটা চলাচল দেখা যায়। কখনে কখনও অতীত কখন, কখনও বর্তমান কখন দেখা যায়। চরিত্র অমিতের চিন্তা ও চেতনার মধ্য দিয়ে অতীতের বেশ কিছু বিচ্ছিন্ন ঘটনা যেগুলি একটি অন্যটির সঙ্গে সংযুক্ত তা জানতে পারবো। চরিত্র অমিতের ভাবনার প্রসারণ কেবল অতীত ও বর্তমানে নয়, তা ভবিষ্যতেও আছে। তাই ইন্দ্রাণী সম্পর্কে সে ভবিষ্যতের ভাবনাকেও জানায়।

কিন্তু ইন্দ্রাণী যদি জানে, অমিত তাকে এভাবে গোপন করিয়াছে, তাকে সুনীলদের সহায়তা করিতে দিল না, তাহা হইলে অমিতান ও অপমানে সে এমন কাণ্ড করিয়া বসিবে যে, ভাবিতে অমিতের ভয় হয়।^{১০১}

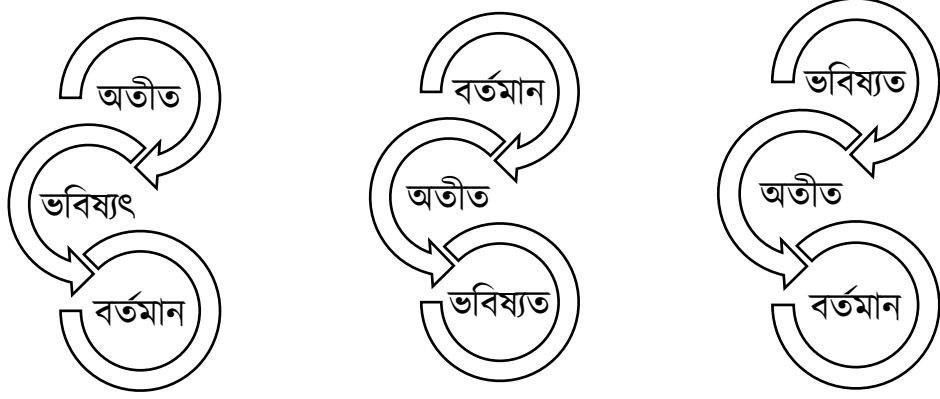
এবং এরপর এই ভবিষ্যত ভাবনার প্রসারণ ঘটে, সে ভাবতে থাকে এই টাকা চারদিন পর সুনীল খেতে পাবে। এই সময় বাড়ি থেকে বেরোনোর সময় তার বাড়ির সকলে তাকে বাধা দেবেন সেই আশঙ্কার কথা আগে থেকেই জানিয়ে দেন। এবং সেই সূত্রে বাড়িতে মা, বাবা, পিসীমা, কনিষ্ঠ ভ্রাতাভগ্নী আছে সে কথাও বলে দেন। সেই ভবিষ্যত বাধার আশঙ্কাকে জানান—

কিন্তু মা ও পিসীমা বড়ই গোল বাধান—উহাদের উদ্বেগ-চিহ্ন এতই স্পষ্ট যে তাহা ‘দেখি নাই’ বলা অসম্ভব! তাহার উপর যখন আবার সজল ও সবাক হইয়া দেখা দেয়, তখন অসম্ভবরূপে বিব্রত বোধ করিতে হয়—যে ফাঁকিটুকু কোনরূপে পিতা ও ভ্রাতাভগ্নীদের সম্পর্কে বজায় রাখিবার চেষ্টা সম্ভব। তাহাও তখন যেন আর অক্ষুন্ন থাকে না। বড়ই বিপদ।^{১০২}

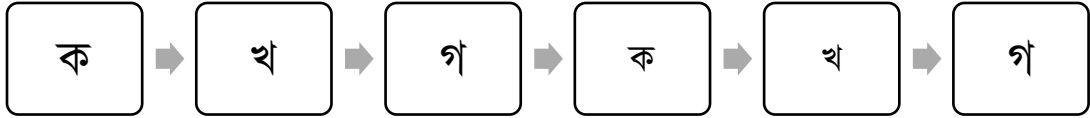
পুনরায় চরিত্র অমিত ফিরে যায় গত রাতের ঘটনায়, যখন সে ফিরে আসে বাড়িতে। সেই সময়ে তার না ফেরার চিন্তায় তার বাড়ির সকলে ঘুমায়নি সে কথা জানা যায়।

তখনও মা জাগিয়া ছিলেন; পিসীমা ও পুরাতন ঝিও উঠিয়া আসিয়াছে। খুব সন্তর্পণে তাড়াতাড়ি সে খাওয়া চুকাইয়া শুইয়া পড়িবার আয়োজন করিতেছিল। কিন্তু যে কারণে চুপে চুপে এই আয়োজন করিতেছিল, তাহা ব্যর্থ হইল—পাশের ঘর হইতে পিতা আবার জল চাহিয়া জানাইয়া দিলেন, তিনি জাগিয়াছেন অথবা ঘুমাইতে পারেন নাই।^{১০৩}

তৎক্ষণাৎ কখন চলে যায় ভবিষ্যতে, তারপর পুনরায় ফিরে আসে বর্তমানে। চরিত্র অমিতের চিন্তার মধ্য দিয়ে সময়ের চলন দেখতে পাওয়া যায়। যা ছকের সাহায্যে দেখানো যায়—



এই সময়ের চলন কাহিনির প্রথম অংশে দেখা যায়, যেখানে অমিতের চিন্তার মধ্যে দিয়ে কাহিনির ঘটনা বিবৃত হতে থাকে। কখনও চিন্তার অতীতে ইন্দ্রাণীর সঙ্গে সম্পর্ক, তার স্বামী প্রসঙ্গ, কখনও সুনীলের বাড়ির প্রসঙ্গ। কখনও ভবিষ্যতে সুনীলের ভাবনা, কখনও বর্তমানে বাড়ির পরিবেশ ফিরে ফিরে আসে। এটি একটি অনুক্রম তৈরি করে। এই ক্রমের মধ্যে ‘ক’, ‘খ’, ‘গ’ তিনটি একক ঘটনা ধরা হলে ‘ক’ অর্থাৎ সুনীলের ভাবনা, চিন্তা, ‘খ’ অর্থাৎ ইন্দ্রাণীর ভাবনা, ‘গ’ অর্থাৎ বাড়ির সকলে কথা ফিরে ফিরে আসে। একের-পর-এক ঘটনা সময়ের ক্রম অনুসরণ করে ঘটে।



আবার একই সময়ে একাধিক ঘটনা একাধিক চরিত্র দ্বারা ঘটতে দেখা যায়। *একদা* উপন্যাসে—

অমিত চা লইয়া পিতার নিকট উপস্থিত হইল। ভাইরাও সেখানে জুটিল। অমিত একটা বসিবার মোড়া খুঁজিতে লাগিল। বলিল, উত্তরের জানালাটা খোলা যে বিশ্রী হাওয়া আসছে। বন্ধ করে দিই?^{১০৪}

এই অংশে অনেকগুলি কাজ একই সময়ে অনেকগুলি চরিত্র করে। ফলে একে বলা যায়— একই সময় একের অধিক ঘটনা।

৩.৬.২ কার্য-কারণ সম্পর্ক (Casual Relations):

যখন কোনও ঘটনার সঙ্গে পরবর্তী ঘটনা কোনও বিশেষ কারণে সংযুক্ত থাকে, তখন তাকে কার্য-কারণ সম্পর্ক বলা হয়। এখানে নির্দেশক বা indicator হিসেবে ‘এই কারণে’ বা ‘এই জন্যে’ ব্যবহৃত হয়। কখনও কখনও নির্দেশক ছাড়াও ঘটনা কার্য কারণ সম্পর্কে সংযুক্ত হয়। অনেকক্ষেত্রে ঘটনার পারস্পর্যে কোনটি কারণ এবং কোনটি কার্য তা অনায়াসে বোঝা যায়। কিন্তু ব্যতিক্রমী একটি কল্পিত উদাহরণ দিচ্ছেন Abbott।

‘একবার শোনো’, অমল বলল, আমার অনুরোধটা রাখো, আর এমন হবে না, বিশ্বাস করো।’

রিমা বলল, ‘আমার বড্ড মাথা ধরেছে।’

এই দুটি বাক্য আপাতভাবে ‘সময়গত সম্পর্ক’-এ সংযুক্ত, একটির পর অপরটি ঘটেছে। কিন্তু এখানে কার্য-কারণ সম্পর্ক আছে। ‘মাথা ধরা’ একটি অনুভবের প্রতিক্রিয়া বা অমলের অনুরোধের ফল। Abbott বলছেন, বাস্তবে মাথা ধরার নানা রকম কারণ হতে পারে, যেমন— স্ট্রোক, মাইগ্রেন, প্রেসার ইত্যাদি। কিন্তু আখ্যানের ক্ষেত্রে কার্য-কারণ সম্পর্কের ভিত্তিতে কোনটা আগে ও কোনটা পরে ঘটেছে সেই ভিত্তিতে দেখা হবে। আগে যা ঘটেছে তা কারণ, এবং পরে যা হয়েছে তা ফলাফল। E. M. Forster লিখছেন —

The king died and then the queen died’ is a story. The king died, and then the queen died of grief’ is a plot.^{১০৫}

তিনি এই দুটি বাক্যের তফাৎকে দেখাতে চেয়েছেন এভাবে। চাটম্যান অবশ্য এই মতকে মেনে নেননি। তিনি বলছেন প্রথম বাক্যটি অধোগঠন এর উপাদান। দ্বিতীয় বাক্যটি অধিগঠনের উপাদান। প্রথম বাক্যটিতে সরাসরি না হলেও ‘কারণ’ এর উপাদান বর্তমান আছে। তাঁর কথায়, “...the casual element is present in both.”^{১০৬} তিনি মূলত কারণটিতে জোর দিচ্ছেন না। তিনি মনে করছেন জাগতিক বিষয়ে পাঠকের ধারণা আছে, তা দিয়ে তারা কারণটি অনুমান করে নেবে।

Because is inferred through ordinary presumptions about the world.^{১০৭}

একদা পর্বে দেখতে যায় অমিতের অনুপস্থিতিতে সুহৃদ অমিতকে একটি চিঠি দিতে আসে। কিন্তু সেই কথা তার মা তাকে জানানোর আগেই সে সেই সময়ে সুহৃদের বাড়ি ছিল জানায়। ফলে সে যে মিথ্যা বলছে সে কথা তার মা বুঝতে পারলেও সুহৃদের বাড়িতে আসার খবর সে আরও কিছুটা সময় পর জানতে পারে।

তুমি তো রাত্রিতেও বাইরে যেমন ঘুরছ, আমার ভয় হয়, আবার অসুখটা বাধিয়ে বসবে।
...বাইরে কোথায়? সুহৃদের ঘরটা কি বাইরে? ... এই সব কথা ইহাদের এতবার শোনা হইয়া গিয়াছে যে, উহাতে আর তাঁহারা আস্থা রাখিতে পারে না।^{১০৮}

অমিত সিঁড়ি বাহিয়া নামিতে নামিতে বলিয়া গেল। মা মুখ না ফিরাইয়া উপর হইতে একটু জোরে ডাকিয়া বলিলেন, নীচেকার ঘরে সুহৃদ কাল একটা চিঠি তোমাকে লিখে রেখে গেছে। অনেকক্ষণ বসে ছিল কাল তোমার জন্যে।^{১০৯}

এরফলে পাঠক বুঝতে পারেন অমিত মিথ্যা বলেছিল তা তার মা জানতেন। অমিতও তা বুঝতে পারে। এই ক্ষেত্রে দুটি ঘটনার মধ্যে কার্য কারণগত সম্পর্ক দেখতে পাওয়া যায়। অমিতের মিথ্যে বলা, সুহৃদের নাম করা, সেই সময়েই সুহৃদের বাড়িতে আসা, অমিতের মিথ্যা মায়ের জেনে যাওয়া—সমস্ত ঘটনা কার্য-কারণ সূত্রে গ্রথিত।

প্রায় সকল আখ্যানাত্ত্বিক কাহিনিতে কার্য-কারণ সম্পর্ককে বেশি গুরুত্ব দিয়েছেন। প্রপ মূলত কালানুক্রমিক বিন্যাসের কথা বলছেন। অ্যারিস্টটল, লেভি স্ট্রাস, গ্রিমাস, ব্রেমোণ্ড, তোদোরভ— সকলেই ঘটনা থেকে কাহিনি হওয়ার কার্য-কারণ বিন্যাসের উপর জোর দিয়েছেন। বার্ত এই বিষয়ে একধরনের সমস্যার কথা বলেছেন—

...the confusion of consecution and consequence, what comes after being read in narrative as what is caused by.^{১১০}

‘Consecution’ এর অর্থ ঘটনা পরম্পরা, ‘consequence’ এর অর্থ পরিণাম। যে ঘটনাটি পরে ঘটেছে, তা অবশ্যই আগের ঘটনার পরিণাম। সেই সন্ধানটি কঠিন বলছেন বার্ত। আপাতভাবে মনে হতে পারে কোনও সমস্যা নেই, কিন্তু এখান থেকেই তৈরি হয় ‘Fallacy’।

অর্থাৎ, আপাতভাবে যে ঘটনা আগের ও যে ঘটনা পরের মনে হচ্ছে, কাহিনির গতিতে তা না মনে হতেও পারে। Rimmon-Kenan একটি দৃষ্টান্ত দিয়েছেন— মিলটন *প্যারাডাইস লস্ট* লিখছেন, তারপর তাঁর স্ত্রী মারা গেলেন, তিনি *প্যারাডাইস রিগেইনড* রচনা করলেন। কালানুক্রমিক ভিত্তিতে দেখলে এখানে ভ্রান্তি তৈরি হয়। Rimmon-Kenan কালানুক্রমিক এবং কার্য-কারণ এই দুয়ের মাঝে স্পষ্টভাবে বা অস্পষ্টভাবে পার্থক্য প্রকাশ করলেন। এখানে ক্রিয়ার কারণ নিয়ে প্রশ্ন তোলা হয়। Rimmon-Kenan এই অংশকে দুটি ভাগে দেখাতে চেয়েছেন।

১) According to the logic of verisimilitude অর্থাৎ, ঘটনা অনুসারে যা যৌক্তিক।

২) According to the structural needs of the plot অর্থাৎ, কাহিনির গঠনগত প্রয়োজনে ঘটিত ঘটনা।

প্রথমটিতে ঘটনা পরস্পরের কারণ স্পষ্টরূপে, যুক্তিযুক্তভাবে খুঁজে পাওয়া যায়। দ্বিতীয়টিতে অস্পষ্টরূপে যুক্তিটি প্রতিফলিত হয় বা এমন কোনো ক্রিয়া সংঘটিত হয় যা পরবর্তীতে কাহিনির মধ্যে নতুন কোনো কার্যের কারণ হিসেবে পরিগণিত হয়। উদাহরণ হিসেবে রবীন্দ্রনাথের ‘সমাপ্তি’ গল্পের কথা বলা যায়। অপূর্ব যখন প্রতিবেশীর বাড়িতে কনে দেখতে যায়, তখন মৃন্ময়ী এসে পাত্রীর ঘোমটা সরিয়ে দেয়। এই ক্রিয়ার কারণের প্রসঙ্গেই Rimmon-Kenan বলছেন— ঘটনা অনুযায়ী স্পষ্টরূপে প্রতিফলিত হচ্ছে যে, মৃন্ময়ীর সঙ্গে তার খেলার সঙ্গী রাখাল না যাওয়ায়, সে পাত্রীর ঘোমটা সরিয়ে পালিয়ে যায়। দ্বিতীয়ত, মৃন্ময়ীর প্রতি অনুরাগ তৈরি হওয়ার জন্য এই ধরনের ক্রিয়ার সংযোজন হয়েছে। Rimmon-Kenan দ্বিতীয়টিকে বলছেন— ‘Concerned with purpose’ অর্থাৎ বিশেষ কারণবশত ক্রিয়া সংঘটন। এটিকে ‘teleology’ বলছেন তিনি। একটি কারণ তৎক্ষণাৎ নজরে আসে, অন্যটি কাহিনির গতিতে প্রতিষ্ঠা পায়।

ঘটনা অনুসারে যা যৌক্তিক ট্রিলজিতে: যুক্তি অনুসারে এক্ষেত্রে ঘটনার বিন্যাস তৈরি হয়। কোনো একটি ঘটনা হওয়ার পিছনে কোনো বিশেষ যুক্তি থাকে, সেই যুক্তি অনেকসময়

কাহিনির পূর্ব অথবা পরবর্তী ঘটনাতে প্রতিফলিত হয়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম পর্বে সুরো অমিতের কাছে মেয়েদের আন্দোলনে অংশ নিয়ে যে ইচ্ছে প্রকাশ করে। তৃতীয় পর্বে মেয়েরা আন্দোলনে যুক্ত হয়, অমিতের সঙ্গে সুরোর মেয়ে মঞ্জুর দেখা হয়। সেই যৌক্তিক প্রসঙ্গে সুরোর জীবনের কথা তৃতীয় পর্বে ফিরে আসে। যেখানে সুরো সম্পর্কে জানা যায়।

সুরোর চারিদিকে জীবন নিস্তরঙ্গ। ইংরেজ বণিকের আপিসে পদ-মর্যাদা আর ভালো দক্ষিণা লাভ করিতেছে তখন পশুপতি, কেন অমিতের নামের সঙ্গে অকারণ নিজেকে বিজড়িত করইবে সে? ^{১১১}

কাহিনির গঠনগত প্রয়োজনে ঘটিত ঘটনা ট্রিলজিতে: গোপাল হালদারের ট্রিলজির *একদা* উপন্যাসে সুনীল ললিতার বাড়ি থেকে ফেরার সময় স্টেশনে যখন—

স্টেশনের ঘণ্টা বাজিল। সুনীল বলিল এঃ! বউদি, — যাঃ! বড্ড ভুল হয়েছে। ঘড়িটা রয়েছে বাড়িতে তোমার টেবিলের ওপর। আজ তো ঘড়িও নেই। কিন্তু একটা ঘড়ি না থাকলে যে বড় অসুবিধে—
ললিতা তাড়াতাড়ি নিজের হাতঘড়ি খুলিয়া ফেলিল।
এ যে লেডিস রিস্টওয়াচ!

তোমার মতো বীরপুরুষের রিস্টেও চলবে। দাও দেখি হাতখানা। ^{১১২}

এর প্রায় কিছু পরে কাহিনির ঘটনাতে জানা যায়, সেই ঘড়ি সুনীল বিক্রি করে দিয়েছে।

সুপরিচিত হস্তাক্ষর—ললিতার মুখে আনন্দজ্যোতি ফুটিয়াই নিভিয়া গেল! পরক্ষণে হাত কাঁপিতে লাগিল। বুক দুড়দুড় করিতেছে। সে বুঝিল না, পড়িয়া চলিল— ‘অফিস তো খুলেছে; টাকা কোথা? টেলিগ্রামে না হয় না পাঠালে; এই ছেলেটির হাতে টাকাটা দিলেই হবে। আর ঘড়িটার জন্য দুঃখ করো না—তুমি তা করবেও না জানি। তবে শুনে খুশি হবে, জিনিসটা খুব ভাল কাজে গেছে।’ ^{১১৩}

প্রথমে আপাতভাবে ঘড়িতে সময় দেখার প্রয়োজনীয়তার জন্য ললিতার থেকে সুনীল ঘড়িটা নেয়। কিন্তু পরে বোঝা যায়, ঘড়িটা নেওয়া, এবং সেটি তাদের নিজস্ব কাজের জন্য বিক্রি করে দেওয়া তার উদ্দেশ্য ছিল। এই ঘটনাকে রেমন-কেনানের মত অনুযায়ী According

to the structural needs of the plot হিসেবে চিহ্নিত করা যায়। চাটম্যান এই বিষয়েই বলছেন, কোনও দুটি ঘটনার মধ্যে আপাতভাবে কার্য-কারণ সম্পর্ক প্রতিষ্ঠা না পেলেও পরবর্তীতে সেই কার্য-কারণ সম্পর্ককে প্রতিষ্ঠা দেওয়া সম্ভব।

...even if two events seem not obviously interrelated, we infer that they may be, on some larger principle that we will discover later.^{১১৪}

Rimmon-Kenan এর দুধরণের কার্য কারণ সম্পর্কের প্রতিষ্ঠা অন্যান্য আখ্যানাত্মিকদের তুলনায় অন্যরকম ভাবনা চিন্তাকে প্রতিষ্ঠা দেয়। একই ঘটনাকে কেন্দ্র করে দুধরণের কার্য-কারণ সম্পর্কের প্রতিষ্ঠা হচ্ছে। রাখাল খেলতে যায় নি (কারণ) এবং এরফলে মৃন্ময়ী পাত্রীর ঘোমটা টেনে সরিয়ে দেয় (কার্য)। সময়ক্রম অনুযায়ী প্রথম ঘটনা দ্বিতীয় ঘটনার কারণ। কিন্তু দ্বিতীয় অংশে, মৃন্ময়ীর প্রতি অপূর্বর অনুরাগ তৈরি (কারণ), তাই মৃন্ময়ী ঘোমটা টেনে সরিয়ে দেয় (কার্য)। এক্ষেত্রে প্রথম ঘটনা কার্য, দ্বিতীয় ঘটনা কারণ হয়ে যায়। এই ক্ষেত্রেও দেখতে পাওয়া যায় *একদা* উপন্যাসে ঘড়িটা নেওয়ার জন্যই সুনীল নিজের ঘড়ি পরে আসে না (কারণ), ললিতা তাকে নিজের ঘড়ি দেবে, এবং সে তা বিক্রি করে দেবে (কার্য)। কার্য-কাহিনির এই ধরনের সম্পর্কের কথা জানাচ্ছেন জেরাল্ড প্রিন্স। তিনি ‘tightly-knit story’ (Prince, 1982, 67) এর কথা বলছেন। ‘Stanger’ উপন্যাসের উদাহরণ দিয়ে বলছেন সেখানে কেন্দ্রীয় চরিত্রকে কেন্দ্র করে সময় অনুযায়ী ঘটনাগুলি ঘটছে, যখন কার্য-কারণ সম্পর্ক বোঝা যায় না। উপন্যাসের পরবর্তী অংশে কেন্দ্রীয় চরিত্র নিজের কাজের বিচার করে দেখতে চাইছেন তখন তা ‘tightly-knit story’ হয়ে উঠছে। ঘটনার সঙ্গে ঘটনার সময়গত সম্পর্ক খুব সাধারণ একটি সম্পর্ক। অন্যদিকে কার্য-কারণ সম্পর্ক ব্যাখ্যা করে বোঝাতে হয়। এর ফলে কার্য-কারণ সম্পর্কের অংশ আলোচনা ব্যক্তি বিশেষে আলাদা আলাদা হয়।

৩.৬.৩ স্থানিক সম্পর্ক (Spatial Relations):

সময়গত কার্য-কারণ সম্পর্ক ঘটনার সঙ্গে ঘটনার বন্ধন তৈরি করে। ঘটনার সঙ্গে ঘটনার স্থানিক সম্পর্কও লক্ষ করা যায়। একাধিক ঘটনা সেক্ষেত্রে একই স্থানে ঘটছে।

আবার কখনো দুটি ভিন্ন স্থানে ঘটনা দুটি ঘটনা একসূত্রে সংযোজিত হতে পারে। এই সম্পর্ক দুটি কাছাকাছি স্থানের সংযোগে হতে পারে আবার দুই দূরবর্তী স্থানের সংযোগের ক্ষেত্রেও হতে পারে। আবার একই স্থানে, একই সময়ে দুই ভিন্ন চরিত্রের ভিন্ন ভিন্ন প্রকাশভঙ্গি সংযোগ তৈরি করে—

কুসুম শূন্য হইতে মুখ ফিরাইয়া লইয়া স্বামীর মুখের দিকে রাখিয়া কহিল, “এই জ্যোৎস্নারাত্রি, এই বসন্তকাল, সমস্ত এই মুহূর্তে মিথ্যা হইয়া ভাঙিয়া যাইতে পারে এমন একটা মন্ত্র আমি জানি।”

হেমন্ত বলিল, “যদি জান তো সেটা উচ্চারণ করিয়া কাজ নাই। বরং এমন যদি কোনো মন্ত্র জানা থাকে যাহাতে সপ্তাহের মধ্যে তিনটে চারটে রবিবার আসে, কিংবা রাত্রিটা বিকাল পাঁচটা সাড়ে পাঁচটা পর্যন্ত টিকিয়া যায় তো তাহা শুনিতে রাজি আছি।”^{১১৫}

একই স্থানে, একই সময়ে দুটি ভিন্ন চরিত্রের ভিন্ন ভিন্ন অনুভূতির প্রকাশ। একদিকে কুসুম রাত্রি ভাঙার মধ্যে বিষন্নতার প্রকাশ করছে। অন্যদিকে হেমন্ত রাত্রির সময় বাড়ানোর মধ্য দিয়ে উচ্ছলতা প্রকাশ করছে।

ট্রিলজিতে এই স্থানিক সম্পর্ক দেখতে পাওয়া যায়। আশাপূর্ণা দেবীর প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসে ৭নং উপপর্বে দেখা যায় সত্যবতী বন্ধুদের সঙ্গে পুকুরে স্নান করছে, সেই সময়ে এসেই রামকালী রাসুকে নিয়ে যায় বিয়ে দিতে। এই দুটি ঘটনা একইসময়ে হওয়ায় সত্যবতী বাবাকে সেসময় স্নান করে এসে দেখতে পায় না।

ইত্যবসরে ক্ষুরধ্বনি একবার কিছুটা নিকটবর্তী হয়েই ক্রমশ দূরবর্তী হয়ে যায়। সত্য গলা বাড়িয়ে একবার দেখতে চেষ্টা করে, ... সত্য ভেতরবাড়ির উঠোনে ঢুকে দেখল, ...সবাই তো জটলা করছে। ...তোর বাবা যা অভাবনী কাণ্ড করে গেল? ...রাসুকে নে গেল তোর বাবা বে দিতে।”^{১১৬}

একইসময়ে দুটি ঘটনা ঘটে। যার স্থান দুটি আলাদা। পুকুর ঘাটে স্নান করে সত্যবতী ও তার বন্ধুরা। অন্যদিকে বাড়ি থেকে রাসুকে বিয়ের জন্য নিয়ে যায় রামকালী। ফলে বাড়িতে হইচই শুরু হয়।

৩.৭ ট্রিলজির কাহিনির কাঠামোগত নির্মাণের গুরুত্ব:

কাহিনির গঠনগত কাঠামো নির্মাণ— কাহিনির গঠন নির্মাণে সব ঘটনা সমানভাবে গুরুত্বপূর্ণ হয় না। ঘটনার সঙ্গে ঘটনা জুড়ে তৈরি হয় কাহিনি। কাহিনি নির্মাণের ক্ষেত্রে সব ঘটনা সমান গুরুত্বপূর্ণ নয়। ঘটনাকে যুক্তিযুক্তভাবে সংযুক্ত করে চিহ্নিতকরণের কথা বলছেন চাটম্যান—

Narrative events have not only a logic of connection, but a logic of hierarchy.^{১১৭}

ঘটনা কেবল সম্পর্কের ক্ষেত্রে নয় কাঠামো গঠনের ক্ষেত্রেও গুরুত্বপূর্ণ। সেই দিক থেকে কাহিনিকে ১) মুখ্য কাহিনি (Major event), ২) গৌণ কাহিনি (Minor event) এই দুইভাগে দেখা যেতে পারে। চাটম্যান এই ভাগকে ১) Kernal, ২) Satellite নাম দিয়েছেন। Kernal শব্দের অর্থ— “the inner part of a nut or seed.” অর্থাৎ বলা যায় অভ্যন্তরীণ মূল অংশ। শব্দের অর্থ— “an object that moves around a larger object.” অর্থাৎ, যা মূল অংশের উপর নির্ভরশীল। এই অর্থ মূলত এদের অভ্যন্তরীণ বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। চাটম্যান এই ধারণা বার্তের থেকে পেয়েছেন। বার্তের ধারণার সঙ্গে সংযোগ তৈরি হয়েছে তোমামোশেভস্কির ‘Bound Motif’, ‘Free Motif’ এর ধারণা। চাটম্যান মূলত বার্তের ধারণাকে অনুবাদ করে নিয়েছেন—

...which I call kernel Translating his noyau... This term translates the French structuralist catalyse.^{১১৮}

বার্তের আখ্যানভাবনার সূত্রে cardinal function বা nucli পরিভাষার সঙ্গে পরিচিত হওয়া যায়, যাকে বলা হয় অপরিহার্য নির্বাহণ। যাকে চাটম্যানের ভাষায় বলা হচ্ছে Kernal এবং বার্তের Catalyser বা অনুঘটক চাটম্যানের ভাষায় Satellite।

চাটম্যান আখ্যানকাঠামোয় ‘Kernal’-কে মোড় ফেরানো মুহূর্ত বলছেন। যেখানে দুই বা তার বেশি অভিমুখে কাহিনির অগ্রগতি হওয়ার সম্ভাবনা তৈরি হয়, এবং একটি অভিমুখে কাহিনির অগ্রগতি হয়। উদাহরণ— ‘পোস্টমাস্টার’ গল্পে পোস্টমাস্টার রতনের কাছে ফিরবে

অথবা ফিরবে না। *কপালকুন্ডলা* উপন্যাসে নবকুমার কপালকুন্ডলাকে বিয়ে করবে অথবা করবে না। ‘Karnel’ হল কাহিনির দিক থেকে অত্যন্ত প্রয়োজনীয় ঘটনা। ব্রেমোন্ড তিন ধরনের নির্বাহণের কথা জানিয়েছেন। Possibility → Process → Outcome। সম্ভাবনা বা Possibility এর ক্ষেত্রে নির্বাচনের বিষয় আসে, যা ক্রিয়ার দ্বারা ঘটে এবং ঘটনার দ্বারা প্রকাশের আভাস দেয়। প্রস্তুতি বা Process ক্রিয়া দ্বারা কাজ হতে পারে আবার না হতেও পারে। পরিণাম বা Outcome হল যা ক্রিয়ার দ্বারা যে কাজ সম্পন্ন হল। ঘটনা দূরকমের— স্থিতিশীল (Stative), গতিশীল (Active) হতে পারে। ‘Karnel’ হল গতিশীল ঘটনা, কাহিনির অগ্রগতিতে গতিশীল কাহিনিতে ‘Karnel’ ঘটে। ব্রেমোন্ড ‘logic of connection’ এর কথা বলছেন। ঘটনা শুধুমাত্র গতিশীল কিংবা শুধুমাত্র স্থিতিশীল হতে পারে না। Abbott বলছেন কাহিনির অগ্রগমন সর্বদা হয়—‘driving it forward’ সেই জন্যই ‘Karnel’ বিশেষভাবে প্রয়োজনীয়। বার্তা জানাচ্ছেন—

Cardinal functions, as one will recall, cannot be determined by their ‘importance’, but only by the interlocking nature of their implicative relations...^{১১৯}

গুরুত্বের দিক থেকে ‘Cardinal’ বা অপরিহার্য নির্বাহণ নির্ধারিত হয় না। কাহিনিকে অন্তর্গত কার্য-কারণ সম্পর্কের ভিত্তিতে দেখা হয়। তিনি ‘logic of connection’-কে মান্যতা দিলেন। বার্তা বলছেন— “...one cannot delete a nucleus without altering the story, ...”^{১২০} অন্যদিকে চাটম্যান বলছেন—

Kernels cannot be deleted without destroying the narrative logic.^{১২১}

আখ্যানবিদদের মতে কাহিনির পরিপ্রেক্ষিতে nucleus/ Kernels গুরুত্বপূর্ণ। কাহিনি থেকে তা বাদ দিলে কাহিনি বদলে যাবে। nucleus/ Kernels কাহিনির অপরিহার্য একক বলা যায়। যেগুলির মাধ্যমে কাহিনির কাঠামো তৈরি হয়। আখ্যানের কাঠামো নির্মাণ প্রসঙ্গে চাটম্যান বলছেন— ‘Kernel-Skeleton’। কোন ঘটনা-একক একটি সম্পূর্ণ কাহিনির কাঠামো নির্মাণ করতে পারে কি না সেই প্রসঙ্গে চাটম্যান বলছেন—

...proper interpretation of events at any given point is a function of the ability to follow these on-going selections, to see later kernels as consequences of earlier.^{১২২}

— ‘proper interpretation of events’ অর্থাৎ, ঘটনার তাৎপর্য ব্যাখ্যা অপরিহার্য নির্বাহণ নির্ধারণের জন্য অপরিহার্য হয়ে পড়ে। একটি কাহিনি সম্পূর্ণ পাঠের পরেই সেই কাহিনির nucleus/ Kernels খুঁজে পাওয়া সম্ভব। কোন ঘটনা-একক কাহিনির কাঠামো গঠনের ক্ষেত্রে অপরিহার্য বা কোনটি অপরিহার্য নয় তা সকলের কাছে এক হয় না। তবে একটা সামঞ্জস্য থাকে।

চাটম্যান ‘Satellite’ শব্দটি কেন ব্যবহার করলেন তার ব্যাখ্যা দিয়েছেন। ‘Free Motif’-এর free অর্থাৎ স্বাধীন, কিন্তু প্রকৃত অর্থে এটি স্বাধীনভাবে আখ্যানে ব্যবহৃত হয় না। এটির মধ্যে নির্ভরশীলতা আছে। বার্তা যেটিকে বলছেন ‘Catalyst’। তাও মূলত পরনির্ভরশীল। তাই তিনি ওই শব্দটি বেছে নেন। কাহিনির ক্ষেত্রে ‘Satellite’ অপরিহার্য নয়। তা কাহিনি থেকে বাদ দেওয়া চলে। চাটম্যান সেজন্য বলছেন— “It can be deleted without disturbing the logic of the plot...”^{১২৩} বার্তা সেই কথা অন্যরকমভাবে বলেছেন—

...one cannot delete a nucleus without altering the story...but then again one cannot delete a catalysis without altering discourse.^{১২৪}

সেখানে ‘Nucleus’-কে কাহিনিতে অপরিহার্য বলেছেন, এবং ‘Catalyst’-কে বাদ দেওয়া যায়। কিন্তু বার্তা যখন বলেন Discoure-কে পরিবর্তন না করে ‘Catalyst’-কে বদলানো যায় না, তখন ‘Catalyst’ কাহিনির জন্য অপরিহার্য অংশ হয়ে যায়। সেইক্ষেত্রে বলা যায় Kernel যতখানি অপরিহার্য অংশ কাহিনি গঠনে, ‘Satellite’ তা নয়। তবে ‘Satellite’ কাহিনিতে না থাকলে কাহিনি দুর্বল হয়ে পড়ে। ‘Satellite’ কাহিনির Kernel এর উপর নির্ভরশীল, তা Kernel এর অস্তিত্বকে প্রকাশ করে। কিন্তু সবসময় Kernel থাকলেই যে ‘Satellite’ থাকবে এমনটা না হতেও পারে। চাটম্যান ‘Satellite’ কে Flesh/ মেদের সঙ্গে

এবং Kernel কে অস্থি কাঠামো/ Skeleton এর সঙ্গে তুলনা করেছেন। “...they form the flesh on the skelton.”^{১২৫}

উদাহরণ— শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজি পর্বে এই Kernel ও Satellite-এর ঘটনা দেখা যায়। এই ট্রিলজির তৃতীয় পর্ব আশা আকাজক্ষা -এর একটি অংশের উদ্ধৃতি দিয়ে বিষয়টি দেখানো হল। কমলেশ ও মল্লিকার বিয়ের প্রসঙ্গে, বিয়ের দেখাশোনা প্রসঙ্গে সুতপাদি ও শুভাশিষ দা’র প্রসঙ্গ আসে। সেই প্রসঙ্গে শুভাশিষ দা’র ছাত্র জীবন, চাকরি সহ অনেক কিছু উঠে আসে যা সে অর্থে কাহিনিতে খুব বেশি গুরুত্বপূর্ণ নয়। কিন্তু মল্লিকার সঙ্গে আলাপের পর্বে ছোট ঘটনাগুলির গুরুত্ব আছে।

ফোনের ওপার থেকে সুতপাদি বলেছিলেন, “কিলোতে গিয়ে কী জিনিস হাতছাড়া করছ জানো না! পাত্রী ইতিহাসে এম. এ পড়ে, অতশত অঙ্ক জানে না। তোমার হাইট কত বলো। পাঁচ ফুট এগারো ইঞ্চি?”...

ঘরোয়া আক্রমণে বিপর্যস্ত শুভাশিষদার পক্ষ নিয়ে কমলেশ টেবিলে আলতো টোকা মেরে প্রশ্ন তুলেছিল, “বিয়ের সঙ্গে ওজনের সম্পর্ক কী?”...

শুভাশিষদা জিওলজির ছাত্র। কমলেশের সঙ্গে একই কলেজে পড়েছেন— কয়েক বছরের সিনিয়র। কিন্তু কলেজ হোস্টেল থেকেই কমলেশের সঙ্গে আলাপ ছিল। ...

সুতপাদির উপরের ঠোঁটে ডানদিকে একটা কালো বিউটি স্পট আছে। রাগ দেখিয়ে মুখ কুণ্ঠিত করলে তিলটা স্থানচ্যুত হয়ে ভারি সুন্দর দেখায়। ...

কলকাতায় কয়েকদিন ছুটিতে এসেছিল কমলেশ। সেই সময় সুতপাদি সুযোগ বুঝে হাজির হয়েছিলেন। সুতপাদির আগ্রহেই চন্দ্রমল্লিকার সঙ্গে কমলেশের সাক্ষাৎকারের ব্যবস্থা হয়েছিল।^{১২৬}

—এই অংশে কমলেশের সঙ্গে মল্লিকার আলাপের জন্য সুতপাদি ও শুভাশিষদা’র উদ্যোগ কাহিনিকে অন্যরকম এক বাঁকবদলে সাহায্য করে। কিন্তু তাদের ব্যক্তিগত জীবন, চাকরি, সুতপাদি’র সৌন্দর্যের বর্ণনা খুব বেশি প্রয়োজনীয় বলে প্রতিভাত হয় না। ওই অংশ বাদ দিলে কাহিনির গঠনে বিশেষ পরিবর্তন করতে হয় না। কমলেশ ও মল্লিকার আলাপ একড়ি ছোট ঘটনা, যাকে বলা হয় Kernel। এই অংশের পরিপূর্ণতা, সম্পূর্ণতা, ও সম্প্রসারণের

জন্য যে ঘটনাগুলি ঘটে তা খুব বেশি প্রয়োজনীয় না হলে কাহিনির গঠনে ভূমিকা পালন করে। সেই ঘটনাগুলি হল Satellite। এই অংশগুলি স্বাধীন নয়, তা Kernel-এর অংশ। কিন্তু লক্ষ করলে দেখা যাবে এই Kernel ও Satellite এর ঘটনার মধ্যে বিশেষ নৈকট্য নেই। কমলেশ ও মল্লিকার বিয়ের জন্য সুতপাদি'র ঠোঁটের তিলের বর্ণনা বা শুভাশিষ দা'র চাকরির বর্ণনার প্রয়োজন হয় না। অনেকসময় অবশ্য Kernel ও Satellite-এর অবস্থানগত নৈকট্য দেখা যায়। আবার অনেকসময় বাচনে উল্লেখিত ঘটনায় আপাত অর্থে যা Satellite, তা পরবর্তী Kernel-এর প্রেক্ষিতে আগাম সংযোজন এবং কখনও তা আবার পূর্ববর্তী Kernel-এর প্রেক্ষিতে অতীত সংযোজন হয়ে থাকে।

অন্যদিকে Satellite হচ্ছে কাহিনির অনুঘটক। আরও একবার *একদা* তে ফিরে গেলে দেখা যাবে, একটি ঘড়ি বিক্রি করে অমিত সুনীলের জন্য টাকা সংগ্রহ করে। কিন্তু সেই ঘড়ির প্রসঙ্গে ইন্দ্রাণীর কথা জানা যায়। অমিতের এম. এ পাস করার উপলক্ষে ইন্দ্রাণী অমিতকে ঘড়িটা উপহার দেয়। এই আনুষঙ্গিক ঘটনা যা ঘড়ির গুরুত্ব অমিতের জীবনে, ইন্দ্রাণীর গুরুত্বকে নির্দেশিত করে। তাকে বলা যায় কাহিনির Satellite। কার্নেলের প্রেক্ষিতে তার আগের ঘটনাকে তুলে ধরে স্যাটেলাইট। কার্নেলের সঙ্গে স্যাটেলাইটের সম্পর্ক অত্যন্ত ঘনিষ্ঠ।

৩.৮ ত্রয়ী উপন্যাসে 'কাহিনি' বা Story উপাদানের বিশেষত্ব:

ত্রয়ী উপন্যাসের কাহিনি একক উপন্যাসের থেকে ভিন্ন। প্রথমত কাহিনির আকার দীর্ঘ ফলে কাহিনিতে ঘটনার সংযোজন অনেক বেশি। কথা আখ্যানে কাহিনি বাচনের মধ্যে প্রকাশিত হয়। ঘটনার পর ঘটনা যুক্ত হয়ে কাহিনির নির্মাণ ঘটে। বাচনে এই ঘটনার বিন্যাস নানারকমভাবে আসে। ত্রয়ী উপন্যাসে যেহেতু তিনটি পর্বের কাহিনি একটি সম্পূর্ণ কাহিনির নির্মাণ করে, ফলে প্রতিটি পর্ব কাহিনি আসলে একটি করে কাহিনির সূত্র নির্মাণ করে। যে সূত্রগুলি একত্রিত হয়ে কাহিনি সম্পূর্ণতা পায়। আলোচ্য ত্রয়ী তিনটিতেই এই কাহিনিপর্বে স্থিতিশীল→গতিশীল→স্থিতিশীল বিন্যাসে কাহিনি তৈরি হয়েছে। তিন পর্বের কাহিনি বিশ্লেষণ

করে দেখা গেছে একটি ত্রয়ী উপন্যাসের কাহিনির নির্মাণের জন্য ন্যূনতম তিনটি ঘটনা থাকতেই হবে। ত্রয়ী উপন্যাসের কাহিনির মধ্যে সময়গত সম্পর্কে কাহিনির বিন্যাস সবচেয়ে বেশি দেখা যায়। এছাড়া কার্য-কারণগত সম্পর্কে ঘটনার বিন্যাস দেখা গেছে। যা মূলত তিন পর্বের কাহিনির মধ্যে যোগসূত্র তৈরি করে। কাহিনি শুধুমাত্র ঘটনা দ্বারা নির্মিত হয় না, কাহিনি নির্মাণে চরিত্রও গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে থাকে।

তথ্যসূত্র:

১. Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, Translated by Benjaminsher (USA: Dalkey Archive Press, 1990), 170.
২. Martin Mcquillan (Ed), *The Narrative Reader* (London and New York: Routledge, 2000), 68.
৩. Martin Mcquillan (Ed), *The Narrative Reader* (London and New York: Routledge, 2000), 68.
৪. E. M. Forster, *Aspects of Novel* (London and New York: A Harvest Book, 1955), 27.
৫. Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (New York: De Gruyter, 2010), 187.
৬. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 26-27.
৭. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London & New York: Routledge, 2005), 45.
৮. H. Porter Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative* (New York: Cambridge University Press, 2008), 20.
৯. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 27.
১০. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London: Routledge, 2005), 3.
১১. Patrick O'Neill, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory* (London: University of Toronto Press, 1996), 36.
১২. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto Press, 1989), 6.
১৩. Michael. J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 10.

-
18. Michael. J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 10.
19. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 41.
20. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 19.
21. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 32.
22. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 45.
23. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 31-32.
24. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 16-17.
25. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 182.
26. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 182.
27. Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (New York: Mouton Publishers, 1982), 62.
28. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (London: University of Nebraska Press, 2003), 61.
29. Prince, *A Dictionary of Narratology*, 168.
30. Prince, *A Dictionary of Narratology*, 62.
31. Prince, *A Dictionary of Narratology*, 62.

২৮. বরেন্দ্র মণ্ডল, “গোপাল হালদারের একদা: ব্যক্তিত্ব ও আত্মজিজ্ঞাসা”, অন্তর্গত *দিবারাত্রির কাব্য* – কথাসাহিত্য ও কথাসাহিত্য বিষয়ক ত্রৈমাসিক গোপাল হালদার সংখ্যা, ত্রয়োদশ বর্ষ তৃতীয় ও চতুর্থ সংখ্যা, সম্পা. আফিফ ফুয়াদ (কলকাতা: প্রয়াস আত্রেয়ী, ২০০৫), ১২১.

২৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, বইমেলা ১৩৬৩), ভূমিকা অংশ.

৩০. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ১০৫.

৩১. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৭৯.

৩২. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), ২১৪.

৩৩. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), ৪১১.

৩৪. হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৪১১.

৩৫. Gerald Prince, *A Grammar of Stories* (Paris: Mouton, 1973), 31.

৩৬. তপস্যা ঘোষ, ‘অ-কপট সত্যবতী’, *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*, আশাপূর্ণা সংখ্যা, তাপস ভৌমিক সম্পাদক, (কলকাতা: জানুয়ারি-এপ্রিল ২০০৯), ১০৪.

৩৭. কণা বসুমিশ্র, ‘অন্তরঙ্গ আশাপূর্ণা’, *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*, আশাপূর্ণাদেবী সংখ্যা, তাপস ভৌমিক সম্পাদক, (কলকাতা: জানুয়ারি-এপ্রিল ২০০৯), ১৭.

৩৮. তপস্যা ঘোষ, ‘অ-কপট সত্যবতী’, *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*, আশাপূর্ণা সংখ্যা, তাপস ভৌমিক সম্পাদক, (কলকাতা: জানুয়ারি-এপ্রিল ২০০৯), ১০৩.

৩৯. অলোক চক্রবর্তী, ‘সুবর্ণলতা’: হারিয়ে যাওয়া, না-লেখা মেয়েদের ইতিহাস’, *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*, আশাপূর্ণা সংখ্যা, তাপস ভৌমিক সম্পাদক, (কলকাতা: জানুয়ারি-এপ্রিল ২০০৯), ১১১.

-
৪০. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), লেখকের জবানবন্দি,
৪১. উদয় ভাদুড়ি, ‘পশ্চিমবঙ্গের অর্থনীতির গতিপ্রকৃতি ও সত্তর দশক’, *সত্তর দশক* (খন্ড এক), সম্পা. অনিল আচার্য (কলকাতা: অনুষ্টুপ, ২০১৪), ২৩০.
৪২. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্যের নেপথ্য কাহিনী’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ২০৫.
৪৩. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্যের নেপথ্য কাহিনী’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ২০৬.
৪৪. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৭১.
৪৫. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ৪৬.
৪৬. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ৪৬.
৪৭. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ১১৯.
৪৮. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ১৭২.
৪৯. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ১৯৫.
৫০. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ১৯৬.
৫১. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘জন-অরণ্য’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ২০২.
৫২. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘সীমাবদ্ধ সম্পর্কে’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৫৯.
৫৩. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘সীমাবদ্ধ সম্পর্কে’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ৩৬০.
৫৪. মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘সীমাবদ্ধ’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ৩৫৭.
৫৫. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), ‘আশা আকাজক্ষা’, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৬৪.

-
৫৬. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজ্জা”, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৪১১.
৫৭. মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজ্জা”, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ৪১১.
৫৮. মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজ্জা”, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ৪৩৫.
৫৯. মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজ্জা”, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, ৫১৯.
৬০. বিনয় ঘোষ, *মেট্রোপলিটন মন. মধ্যবিত্ত. বিদ্রোহ* (কলকাতা, প্রকাশ ভবন, ১৯৭৩), ১১৩.
৬১. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1988), 19.
৬২. Genette, *Narrative Discourse Revisited*, 19.
৬৩. Genette, *Narrative Discourse Revisited*, 20
৬৪. Gerald Prince, *A Grammar of Stories* (The Hague-Paris: Mouton, 1973), 31.
৬৫. Prince, *A Grammar of Stories*, 31.
৬৬. Luc Herman & Bart Vervacck, *Handbook of Narrative Analysis* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005), 13.
৬৭. Roland Barthes & Lionel Dussit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 245.
৬৮. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 18.
৬৯. E. M. Forster, *Aspects of Novel* (Cambridge: Penguin, 1990), 27.
৭০. Steven Cohan, and Linda M. Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narration Fiction* (London: Routledge, 1988), 54.
৭১. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ২০২০), ৩.

৭২. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১.

৭৩. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ১৪.

৭৪. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ১৪.

৭৫. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ২২.

৭৬. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ২৩.

৭৭. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ২৯.

৭৮. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ২০২০), ৩.

৭৯. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ৭.

৮০. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ৮.

৮১. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ৯.

৮২. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ৯.

৮৩. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ১২.

৮৪. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ৩২.

৮৫. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ৩৮.

৮৬. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৬৫.

৮৭. মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, ৩৭২.

৮৮. মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, ৩৭৭.

৮৯. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৭৭.

৯০. Steven Cohan, and Linda M. Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narration Fiction*, (London: Routledge, 1988), p. 255.

৯১. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London & New York: Routledge, 2005), p.17.

৯২. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), ১৬১.

৯৩. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ২০২০), ২৯.

৯৪. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বপ্ন মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৮৩.

৯৫. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, “অসম্ভব কথা” *রবীন্দ্র রচনাবলী, ৯ম খণ্ড* (কলিকাতা: বিশ্বভারতী, পৌষ, ১৪০২), ৩৭৩.

৯৬. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), পৃ. ২.

৯৭. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, পৃ. ৩.

৯৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৪.

৯৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৩.

১০০. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৪.

১০১. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৪.

১০২. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৫.

১০৩. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৫.

১০৪. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* ((কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), ১০.

১০৫. E. M Forster, *Aspects of Novel*, (Cambridge: Penguin, 1990), 48.

১০৬. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1980), 46.

১০৭. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, 46.

১০৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), ৯.

১০৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ১২.

১১০. Roland Barthes & Lionel Dusi, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 248.

১১১. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), ৩৭৫.

১১২. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী ১৯৮৯), ৫৫.

১১৩. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৫৮.

১১৪. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 46.

১১৫. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, “ত্যাগ”, *রবীন্দ্ররচনাবলী ৯ম খণ্ড* (কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২বঙ্গাব্দ), ৩০৩.

১১৬. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ২০২০), ৩৫-৩৬.

১১৭. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 53.

-
১১৮. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 54.
১১৯. Roland Barthes & Lionel Dusiit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 253.
১২০. Barthes, & Dusiit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, 254.
১২১. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 53.
১২২. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, 53.
১২৩. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, 54.
১২৪. Roland Barthes & Lionel Dusiit, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 254.
১২৫. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 54.
১২৬. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজ্জা”, *স্বর্গ-মর্ত-পাতাল*, (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৬৬-৩৭২.

চতুর্থ অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় চরিত্র বা
Character-এর ভূমিকা বিশ্লেষণ

চতুর্থ অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় চরিত্র বা Character-এর ভূমিকা বিশ্লেষণ

একটি কাহিনিতে ঘটনার যে বাঁধন তৈরি হয়, তা চরিত্রের মাধ্যমে সম্ভব হয়। এক বা একাধিক চরিত্র ঘটনায় বর্তমান থাকলে তবেই তা কাহিনির রূপ পায়। যদিও এর পূর্বে আমাদের জেনে নেওয়া উচিত কাহিনিতে চরিত্র কাকে বলা হয়। চরিত্র হল— আখ্যানে চরিত্র হল আখ্যানে উপস্থিত ব্যক্তি বা বস্তু বা প্রাণী, যা আখ্যানের ঘটনাতে ভূমিকা রাখে। আখ্যানের ক্রিয়াকলাপ, সংলাপ, চিন্তাভাবনা যেকোনো বার্তা চরিত্রের মাধ্যমে প্রকাশিত হয়। সাধারণভাবে চরিত্রকে তিনভাগে দেখা হতে পারে— প্রধান চরিত্র, অপ্রধান চরিত্র, শত্রু চরিত্র বা বিরোধী চরিত্র। আখ্যানের কেন্দ্রে যে চরিত্র থাকে, যাকে কেন্দ্র করে কাহিনি আবর্তিত হয় তিনি প্রধান চরিত্র। প্রধান চরিত্রের পাশে যে সমস্ত চরিত্র দেখা যায়, তারা অপ্রধান চরিত্র। প্রধান চরিত্রের বিরোধিতা করে যে সমস্ত চরিত্র সেগুলি শত্রু চরিত্র বা বিরোধী চরিত্র। এই ধরনের চরিত্র নির্মাণ প্রক্রিয়া অনুসরণ করে দেখা গেছে ট্রিলজির কাঠামো বাহ্যত সব লেখকের ত্রয়ী উপন্যাসের সমষ্টি বলে মনে হলেও তাদের গ্রন্থন পদ্ধতি লেখক বিশেষে স্বতন্ত্র। এই অধ্যায়ে ‘চরিত্র’ সম্পর্কিত আলোচনায় সেটাই দেখা হয়েছে।

৪.১ অনুকরণের তত্ত্বানুযায়ী চরিত্র (Character according to Mimetic Theories):

অনেকসময় গল্প, উপন্যাসে চরিত্রের পাঠ নেওয়ার সময় বাস্তবের কোনও ব্যক্তিকে অবলম্বন করে তা তৈরি করা হয়েছে এমনটাই পাঠকরা মনে করে থাকেন। কোনও চরিত্র সম্পর্কে অস্পষ্ট বা স্পষ্টভাবে যে বর্ণনা থাকে, তা থেকে বেশিরভাগ পাঠক সেই চরিত্রকে বাস্তব জগতের মানুষ বলে ধরে নেন। তপন সিংহ মনে পড়ে গ্রন্থ জানাচ্ছেন—

একদিন সন্ধ্যায় এক বৃদ্ধা দেখা করতে এল। মাটিতে উঁবু হয়ে বসে তারশঙ্করকে প্রণাম করে বলল, ‘বাবুকে একটিবার দেখতে এলাম। তারশঙ্করদা আমাকে বললেন, ‘হাঁসুলিবাঁকের নসুবালা।’ বুঝলাম আসলে ও বৃদ্ধা নয়, বৃদ্ধ।’

এই চরিত্রটি তারাক্ষর বন্দ্যোপাধ্যায়ের কল্পনা নয়, সে কথা তিনি নিজেই জানাচ্ছেন। আবার সৈয়দ মুজতবা আলীর ‘চাচা-কাহিনী’-র চাচা ‘হিন্দুস্থান হাউস’ আড্ডাখানার মালিক ও ম্যানেজার ছিলেন। তবে কথিত আছে বার্লিনে এই রেস্টোরাঁটা ছিল, এবং এই বাঙালি চাচা লেখকের কল্পনার সৃষ্টি নন। এরকম বহু দৃষ্টান্ত সাহিত্যে আছে, যা কোনো একটি বিশেষ ব্যক্তিকে অনুসরণ করে কাহিনীর চরিত্র হয়ে উঠেছে। বাস্তব জগতের অভিজ্ঞতা দ্বারা কাহিনীর চরিত্রকে বিশ্লেষণ করা আখ্যানের এক ধরনের বিষয়-নির্ভর বৈশিষ্ট্য। এখন প্রশ্ন হল বাস্তবের ব্যক্তির অবলম্বনে গল্প-উপন্যাসের চরিত্র তৈরি হয়েছে কিনা তা বিচার্য বিষয়। অনেকেই মনে করেছেন গল্প-উপন্যাসের কাহিনীর বাচনে যা এসেছে তার বাইরে চরিত্রের আলোচনা নিয়ে যাওয়া উচিত নয়। কিন্তু সেটা করলেই যে পাঠক সেই সময় উপন্যাস পড়ার সময় ঐতিহাসিক চরিত্রদের বাস্তবের চরিত্র ভাববেন না, তেমনটা সম্ভব নয়। বরং এই ধরনের উপন্যাস পড়ার সময় বাস্তবের নানা তথ্য, নানা প্রশ্ন পাঠকের মনে আসা স্বাভাবিক। বেশিরভাগ সময় সাহিত্যে চরিত্র আলোচনার সময় বাচনের সীমা অতিক্রম করে কাহিনীর চরিত্রকে আলোচনা করা হয়। এর ফলে চরিত্র ছাড়িয়ে ব্যক্তির প্রবেশ ঘটে। আবার আত্মজীবনীমূলক উপন্যাসের ক্ষেত্রে ব্যক্তি থেকে কাহিনীতে চরিত্র হয়ে ওঠার কথা অনেকেই বলে থাকেন। যখন সাহিত্যের কোনো চরিত্র নিয়ে আলোচনা করে থাকে, তখন ব্যক্তি প্রসঙ্গে মিল-অমিল করে পাঠনির্মাণ করা হয়। অনেকসময় নির্দিষ্ট কোনও ব্যক্তির সঙ্গে মিল-অমিল না খুঁজে মানবস্বভাবের সঙ্গে মিলিয়ে পাঠ নেওয়া হয়। কারণ গল্প বা উপন্যাসে আসলে মানুষের কথাই বলা হয়ে থাকে। বাংলা সাহিত্যে চরিত্র ভিত্তিক আলোচনা এবং সেখানে সমাজের মানুষের সঙ্গে মিলিয়ে দেখার প্রবণতা তুলনায় বেশি দেখা যায়। গল্প-উপন্যাসে সাধারণ মানুষের কথা খুঁজে পাওয়ার কারণে সাহিত্যিকদের চরিত্রগুলিকে বাস্তবের সঙ্গে একাত্ম করে দেখা হয়ে থাকে। গোপাল হালদার জানাচ্ছেন—

আমার কাছে পৃথিবীতে সবচেয়ে আশ্চর্য মনে হয়েছে মানুষের মুখ। সাধারণ মানুষের, অসাধারণ মানুষের, সকল মানুষের। তাতেই তো বুঝেছি এ জগৎ মিথ্যা নয়। অর্থাৎ “সবার উপরে মানুষ সত্য।”^২

এই আত্মশ্বেষণ তাঁর প্রাণধর্ম ছিল। তিনি বিশ্বাস করতেন, ‘মানুষের স্বীকৃতি মানবরসের আশ্বাদন।’ আলোচ্য *ত্রিদিবা* ট্রিলজির তিনখণ্ড জেলে বসে লেখা, সে কথা লেখক নিজেই জানাচ্ছেন—

গ্রন্থখানি লেখা হইয়াছিল রোগশয্যায় প্রেসিডেন্সি জেলে, ১৯৩৩ সনের ১৩ই সেপ্টেম্বর হইতে ২০শে সেপ্টেম্বরের মধ্যে। ... গ্রন্থখানির ঘটনাবলি সত্য—উপন্যাসের ঘটনামাত্রই যে অর্থে সত্য! ... আরও দুই-একবার কারাবাসের সৌভাগ্যলাভে এই গ্রন্থের পরিকল্পিত অন্য দুই খণ্ডও লিখিত হইয়া গিয়াছে।^৭ (ভূমিকা: একদা)

এই কথা স্বীকার করছেন লেখক ঘটনা সত্য, তবে তা উপন্যাসের সত্যতা। অর্থাৎ, আড়াল করে প্রায় বলে দিচ্ছেন এই সত্যতাকে বাস্তবের মানুষের খোঁজ না করা শ্রেয়। তবে এক্ষেত্রে মনে রাখতে হবে যে লেখকের চিন্তা, ভাবনা, অভিজ্ঞতা উপন্যাসের চরিত্র ও ঘটনাতে প্রভাব ফেলে। তবে আখ্যানের চরিত্রকে দেখার সময় বাস্তবের অনুকরণের প্রসঙ্গ অনুকরণবাদীরা করতেন।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির উপন্যাস পর্বের আলোচনায় দেখা যায় গোপাল হালদার ও অমিতকে এক করে দেখার প্রবণতা দেখা গেছে। সেখানে ঔপন্যাসিকের ব্যক্তিগত জীবনকে উপন্যাসের মূল চরিত্র অমিতের কাহিনির সঙ্গে মিলিয়ে দেখা হয়। কাহিনির সময়কে বাস্তবের সময়ের সঙ্গে মিলিয়ে দেখা হয়। এক আলোচক জানাচ্ছেন—

প্রেসিডেন্সি জেলে বসে লেখা এই উপন্যাসটি আদ্যোপান্ত রাজনৈতিক উপন্যাস। যে কোনো লেখাই লেখকের ব্যক্তিত্ব দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। আমাদের আলোচ্য *একদা*-য় আমরা পাব ঔপন্যাসিক গোপাল হালদারের ঔপন্যাসিক ব্যক্তিত্ব ও আত্মজিজ্ঞাসার শিল্পরূপ।^৮

আশাপূর্ণা দেবী’র *সত্যবতী* ট্রিলজিকে অনেকেই লেখিকার জীবনের সঙ্গে মিলিয়ে দেখান, যা একেবারেই অনুকরণ তত্ত্বের বিশেষত্ব। সুবর্ণলতার মধ্যে আশাপূর্ণা দেবীকে অনেকেই খুঁজে পান। যার প্রসঙ্গে এক প্রাবন্ধিক বলছেন—

সুবর্ণলতার মধ্যে কি সেই আশাপূর্ণাই উঁকি মারেন না? যে সুবর্ণ আজকের কালের মেয়ে নয়। যে যুগে ঘরের বাইরে পা রাখাটাই ছিলো মেয়েদের অপরাধ, সেই যুগের মেয়ে সুবর্ণ।^৫

আশাপূর্ণার ব্যক্তিগত জীবনের সঙ্গে লেখিকার জীবনের মিল পাওয়া যায়। যেমন সুবর্ণর লুকিয়ে বই পড়া। লেখিকার মাসির সূত্রে জানা যায়—

আশাপূর্ণার মাসিমা একদিন বলেছিলেন, শ্বশুর বাড়িতে কেবল পঞ্জিকা, লক্ষ্মীর পাঁচালির ব্যাপার। ওই পাজি, পাঁচালি থেকে মনটাকে সরিয়ে নিয়ে অন্য বই হাতে দেখলেই, শাশুড়ি বেজায় চটে যেতেন।^৬

সুবর্ণলতার জীবনেও শাশুড়ি মুক্তকেশী উঠতে বসতে তাকে বাক্যবাণে জর্জরিত করতেন। এক আলোচক সত্যবতী চরিত্র প্রসঙ্গে বলছেন—

ঘটনা সত্যবতীকে তৈরি করে না, সত্যবতীই ঘটনা নিয়ন্ত্রণ করে। এই প্রক্রিয়া চলতে চলতে সত্যবতীর আড়ালে কি আশাপূর্ণা এসে যান? স্বভাবতই ভেতরে ভেতরে থেকে যান তিনি, কারণ তাঁর নিজেরই কথা “আমি হীন লেখা কি হয়? সবার লেখাতেই তার নিজের ‘আমি’টা অন্তরালে কাহ করে।”^৭

এই উপন্যাসের সময়ের প্রসঙ্গে বহু আলোচনা উনিশ শতকের মেয়েদের শিক্ষা, সামাজিক অবস্থানের সঙ্গে সত্যবতী, সুবর্ণলতাকে মিলিয়ে দেখিয়েছেন। আবার শংকরের ব্যক্তিগত জীবনের সঙ্গে মিলিয়ে দেখা হয়েছে *জন অরণ্য* উপন্যাসে সত্তরের দশকের বেকার যুবক সোমনাথকে। শংকরের ব্যক্তিগত জীবনের টানাপোড়েন, বেকারত্বকে অনেক আলোচক মিলিয়ে দেখেছেন। *জন অরণ্য* উপন্যাস প্রসঙ্গে তিনি বলছেন—

এই উপন্যাস লেখার পরিকল্পনা এসেছিল আমার বেকার জীবনে। সে অনেকদিন আগেকার কথা। বাবা হঠাৎ মারা গিয়ে সংসারের বিরাট বোঝা আমার মাথার ওপর চাপিয়েছেন। যেমন তেমন একটা চাকরির জন্যে হন্যে হয়ে ঘুরে বেড়াচ্ছি।^৮

বাস্তব সময়ের প্রেক্ষিতে উপন্যাসকে দেখার এই প্রবণতা উপন্যাসের একটি বিশেষ ধরনের ব্যাখ্যাকে নির্দেশিত করে। শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে দেখা যায় সোমনাথ বেকার, চাকরির জন্য সর্বত্র ঘুরতে দেখা যায়। মণিশংকর মুখোপাধ্যায় ব্যক্তিগত জীবনে চাকরির

জন্য হন্যে হয়ে ঘুরেছেন। বিভিন্ন কাজের সঙ্গে যুক্ত হয়েছেন। ফলে সময়ের ও নিজের অভিজ্ঞতার প্রতিফলন যে উপন্যাসে আছে সে কথা বহু আলোচক বলে থাকেন।

সাহিত্যের চরিত্র মানুষের অনুকরণে তৈরি হয়—চরিত্রের পাঠ নেবার ক্ষেত্রে এটি একটি মুখ্য পদ্ধতি। কিন্তু যখন কাহিনির চরিত্রকে আর চরিত্র রূপে না দেখে মানুষ হিসেবে দেখা হয় তখন সমস্যা তৈরি হয়। এরফলে চরিত্রের পরিচয়ের তুলনায় মানুষের পরিচয় বড় হয়ে যায়। L.C. Knight তাঁর ‘How Many Children Had Lady Macbeth?’— নামক লেখায় চরিত্র হিসেবে ম্যাকবেথকে পাঠ না করে রক্তমাংসের মানুষ হিসেবে পাঠ নেওয়ার বিরোধিতা করেন।

অনুকরণবাদীদের মতকে সমর্থন করলে একথা ধরে নিতে হয় প্রতিটি আখ্যানের চরিত্র নির্মাণের পিছনে লেখকের ব্যক্তিগত চিন্তা, চেতনা, অভিজ্ঞতা থাকে, যা বাস্তব জগতের। তাই স্বাভাবিকভাবেই মানুষের অনুরূপ চরিত্র নির্মাণ করে থাকেন লেখক। সাহিত্যিক আলোচনায় এই বাস্তব জগতের মানুষের সঙ্গে মিলিয়ে দেখার প্রবণতা দেখা যায়, এখানে তা বিশদে আলোচনা নিষ্পয়োজন।

৪.২. চিহ্নবাদীদের মতানুযায়ী চরিত্র (Character according to Semiotician):

চিহ্নবাদীদের (Semiotician) মতামত অনুকরণবাদীদের ঠিক বিপরীত। সেখানে চরিত্রকে বাস্তবের পরিসরে না নিয়ে গিয়ে কেবল একটি চরিত্রকে চরিত্র হিসেবে দেখা হয়, সেখানেও সমস্যা তৈরি হয়। চিহ্নবাদীদের মতে যাকে চরিত্র বলা হয় তা আসলে একটি চিহ্নমাত্র। বাচনে কতগুলি শব্দ থাকে, যা আসলে চিহ্ন। চরিত্র সেই চিহ্নিত নির্মাণের অংশ, তার স্বতন্ত্র কোনও অস্তিত্ব নেই। চিহ্নের মাধ্যমে তার ভিন্নতা ও বৈশিষ্ট্য সূচিত করা হয়। Joel Weinsheimer এর লেখা প্রবন্ধ ‘Theory of Character: *Emma*’ ১৯৭৯ প্রকাশিত হয়। তিনি বলছেন—

The unnatural alternative to mimetic criticism likewise affirms the gap between the critical language and that of the text but denies the necessity for an imitative relation between them. It is this type, which I would like to

call semiotic criticism, whose premises I will adopt in the discussion of character that follows.^৯

Joel Weinsheimer চিহ্নবাদীদের ধারণাকে প্রতিষ্ঠা দিয়েছেন, অনুকরণবাদীদের সমালোচনা করেছেন। চিহ্নবাদীদের ধারণা তুলে ধরতে Rimmon-Kenan এই প্রবন্ধটির সাহায্য নেন। John Frow এর লেখা *Character and Person* গ্রন্থে এই প্রবন্ধের বিস্তৃত আলোচনা পাওয়া যায়। “Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich...”^{১০}—চিহ্নবাদীদের দৃষ্টিকোণ থেকে এই ধরনের বর্ণনা অপ্রয়োজনীয়। কারণ, “Emma Woodhouse is not a woman nor need be described as if it were.”^{১১}—যেহেতু তিনি মহিলা নন তাই এই ধরনের মন্তব্য অপ্রয়োজনীয়। ‘it’ শব্দটি ব্যবহার করে তিনি সেই মানুষটির ব্যক্তি সত্তাকে অস্বীকার করে দিয়েছেন। তাঁর মতে—

If a character is defined neither by name, nor by social role, nor by speech, nor by characteristics, what remains? Once it is admitted that characters are not persons, they are absorbed into text. Closure neutralizes the differentiation of characters from each other and from text. In semiotic criticism, characters dissolve and only text remains.^{১২}

এর ফলে দেখা গেল, অনুকরণবাদীদের দৃষ্টিতে চরিত্র মানুষে পরিণত হয়ে যায়। অন্যদিকে চিহ্নবাদীদের দৃষ্টিতে চরিত্রকে বাচনের মধ্য দিয়ে দেখার ফলে তা আর চরিত্র থাকছে না, তা চিহ্নে পরিণত হয়ে যায়। ফলে চরিত্রের আর কোনও অস্তিত্ব থাকে না। Rimmon-Kenan এই প্রসঙ্গে বলছেন—

Whereas in mimetic theories [...] characters are equated with people, in semiotic theories they dissolve into textuality. What remains?^{১৩}

চরিত্রকে কাহিনির বাচনের মধ্যে দিয়ে প্রথম দেখতে শুরু করেন চিহ্নবাদীরা। কিন্তু চরিত্র আর চরিত্র না থেকে কেবল একটি চিহ্নে পরিণত হয়ে যায়। যে চিহ্নগুলির প্রধান কাজ হল কাহিনির ক্রিয়ার কারণ হয়ে ওঠা। এর ফলে কাহিনির ভিতরে তাদের নিজস্ব একটি অবস্থান ও ভূমিকা এই সময় প্রতিফলিত হয়।

ট্রিলজির কাহিনির মধ্যে চরিত্রগুলিকে চিহ্ন হিসেবে দেখলে চরিত্র শুধুমাত্র চরিত্র হিসেবে চিহ্নিত হয়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির চরিত্রগুলি code অথবা চিহ্ন দিয়ে চিহ্নিত করা হল। অমিত (ক), ইন্দ্রাণী (খ), সুনীল(গ), সুহৃদ(ঘ), অনু (ঙ), শ্যামল(চ) প্রভৃতি। চরিত্রগুলিকে এই চিহ্ন দ্বারা চিহ্নিত করে দেখানো সম্ভব, এই চরিত্রগুলি কাহিনির বাইরে থাকা মানবচরিত্রের সঙ্গে একীভূত নয়। আসলে এই চরিত্রগুলির নিজস্ব ভূমিকা, বৈশিষ্ট্য আছে কাহিনিতে, যা সূচিত করে চরিত্রটি।

চিহ্ন	চরিত্র নাম	ভূমিকা ও বৈশিষ্ট্য
ক	অমিত	সন্ত্রাসবাদী আন্দোলনে সাহায্য করে, সরাসরি আন্দোলনে অংশ নেয় না, কিন্তু দ্বন্দ্বে থাকে। ছয় বছর জেলে বন্দী থাকে, শ্রমিক আন্দোলনে অংশ নেয়।
খ	ইন্দ্রাণী	অমিতের সম্পর্কে বৌদি। রাষ্ট্রীয় আন্দোলনে অংশ নেয়। পরবর্তী সময়ে নার্সের ট্রেনিং নেয় এবং নিজেকে আন্দোলন থেকে দূরে সরিয়ে নেয়।
গ	সুনীল	সন্ত্রাসবাদী আন্দোলনের অন্যতম সদস্য। নিজের পরিবারের স্বাচ্ছন্দ্য ত্যাগ করে আন্দোলনের জন্য। পুলিশের হাত থেকে বাঁচতে বিভিন্ন জায়গায় আস্তানা তৈরি করে।
ঘ	সুহৃদ	অমিতের বন্ধু, সে লঘুচিত্তের। আন্দোলনের কাজে অংশ নেয় না।
ঙ	অনু	অমিতের বোন। সে পরবর্তী সময়ে আন্দোলনে অংশ নেই।
চ	শ্যামল	অনুর স্বামী। সে শ্রমিক আন্দোলনে যুক্ত।

আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতী ট্রিলজির কয়েকটি চরিত্রকে চিহ্ন দ্বারা চিহ্নিত করে তাদের ভূমিকা দেখানো হল।

চিহ্ন	চরিত্র নাম	ভূমিকা ও বৈশিষ্ট্য
ক	রামকালী	রামকালী আয়ুর্বেদ চিকিৎসা শিখে আসেন। বেশি বয়সে বিবাহ করেন। তার কথা গ্রামের মানুষ মেনে চলেন।
খ	সত্যবতী	রামকালীর একমাত্র সন্তান। ছেলেবেলা থেকে চঞ্চল ও সমস্ত বিষয়ে আগ্রহ। ছড়া বেঁধে সকলকে চমকে দিয়েছিল সে।
গ	দীনতারিনী	সত্যবতীর ঠাকুমা, রামকালীর মা। তিনি নিরামিষ রান্না ঘরের রান্নার দায়িত্ব সামলাতেন।
ঘ	নবকুমার	সত্যবতীর স্বামী, সে সত্যবতীকে সমর্থন করার চেষ্টা করে।
ঙ	সুবর্ণলতা	সত্যবতীর একমাত্র মেয়ে। তার পড়াশোনায় আগ্রহ ছিল। সে বই পড়ছে, লেখালিখি করছে
চ	প্রবোধ	সুবর্ণকে কখনোই সমর্থন করে না। তার বই পড়া নিয়ে সে আপত্তি জানায়।
ছ	পারুল	সুবর্ণের মেয়ে পারুল, যাকে বহু লড়াই করে পড়ালেখা শেখায়। সে কবিতা লেখে। নিজের মতন জীবন কাটায়।
জ	বকুল	বকুল সুবর্ণের মেয়ে। লেখিকা অনামিকা দেবী হিসেবে পরিচয় পায়। তার লেখা প্রকাশিত হয়। সে দিদিমা ও মায়ের স্বপ্ন পূরণ করে।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির কয়েকটি চরিত্রকে চিহ্ন দ্বারা চিহ্নিত করে তাদের ভূমিকা সংক্ষেপে দেখানো হল—

চিহ্ন	চরিত্র নাম	ভূমিকা ও বৈশিষ্ট্য
ক	সোমনাথ	সোমনাথ বেকার যুবক। চাকরির জন্য হন্যে হয়ে ঘোরে। শেষে গোয়েঙ্কার কাছে কাজ পায়। কিন্তু আক্ষেপ ও গ্লানি তাকে শান্তি দেয় না।
খ	গোয়েঙ্কা	গোয়েঙ্কা কেমিক্যাল কোম্পানির মালিক। শিউলিকে পেয়ে গোয়েঙ্কা খুশি হয়ে সোমনাথকে কাজের সুযোগ করে দেয়।
গ	শ্যামলেন্দু	হিন্দুস্থান পিটার্স লিমিটেড কোম্পানিতে কর্মরত। নিষ্ঠার সঙ্গে সে তার দায়িত্ব পালন করে। একটি বিশেষ কাজ দ্বারা সে কোম্পানির সম্মান রক্ষা করে। যদিও পরে তার বিবেক দংশন হয়।
ঘ	দোলন	শ্যামলেন্দুর স্ত্রী। সায়েবি আদব কায়দার কোনো কিছুই দোলনের ভালো লাগে না।
ঙ	কমলেশ	কমলেশ হিন্দুস্থান অ্যাথো কেমিক্যালসে কর্মরত। চন্দনপুরে ইউরিয়া তৈরির প্ল্যান্টের দায়িত্ব তার হাতে।
চ	চন্দ্রমল্লিকা	চন্দ্রমল্লিকা কমলেশের স্ত্রী। চন্দনপুরে থাকাকালীন স্বামীর ব্যস্ততার জন্য সে একাকী বোধ করতে থাকে।
ছ	দিগম্বর	হিন্দুস্থান অ্যাথো কেমিক্যালসের ম্যানেজিং ডিরেক্টর। তার ইচ্ছেতেই চন্দনপুরে ইউরিয়া প্ল্যান্ট তৈরি হয়।

লক্ষ করলে দেখা যাবে এখানে চরিত্রগুলিকে চিহ্ন দ্বারা চিহ্নিত করে দেখানো হয়েছে এগুলি আসলে এক একটি চিহ্ন। যেগুলি নিজস্ব পৃথক পৃথক বৈশিষ্ট্য আছে। আবার কখনো কখনো কাহিনির বুনে একটি চরিত্র অন্য চরিত্রের ভিত্তিতে তৈরি হয়ে স্বতন্ত্র ভূমিকা পালন করেছে।

চিহ্নবাদীদের বা Semiotician-দের এই তত্ত্ব গঠনবাদী কাঠামোয় চরিত্রের একটি ভিন্নতর ভূমিকাকে প্রকাশ করে। যেখানে কাহিনীতে চরিত্রের ভূমিকা ও বৈশিষ্ট্য নিজস্বতা লাভ করে। কিন্তু এই ভূমিকা ও বৈশিষ্ট্যের ভিন্নতার কারণেই প্রতিটি চরিত্রকে পাঠক বা দর্শক বা আখ্যানবিদরা আলাদা করতে সক্ষম হয়েছেন। পরবর্তী সময়ে তাই চরিত্রের কাঠামোগত আলোচনা সেই দিক নিয়ে আলোচিত হয়।

৪.৩ চরিত্রে ক্রিয়ার ভূমিকা:

চরিত্রের অন্যতম আরও একটি অবস্থান ক্রিয়া-কেন্দ্রিক চরিত্রের অবস্থান। চরিত্র ক্রিয়ার উপর নির্ভরশীল, নাকি যেকোনো ক্রিয়া আসলে চরিত্রের উপর নির্ভরশীল— তা নিয়ে প্রশ্ন তৈরি হয়। আবার তা একে অপরের উপর নির্ভরশীল হতে পারে। অ্যারিস্টটল বলছেন—

মানুষের চরিত্র যেমন, মানুষও তেমন; কিন্তু মানুষের ক্রিয়ার ফলেই সে সুখী অথবা অসুখী। অভিনেতারা, সেইজন্য, চরিত্রায়ণের জন্য অভিনয় করেন না; ক্রিয়াটিকে পরিস্ফুট করার জন্যই চরিত্র ব্যবহার করেন। সুতরাং ট্রাজেডির লক্ষ্য হল শেষ পর্যন্ত ক্রিয়া, আর সব জিনিশের শেষই হল চরম গুরুত্বের। তাছাড়া ক্রিয়া বাদ দিয়ে ট্রাজেডি অসম্ভব, কিন্তু চরিত্র বাদ দিয়ে ট্রাজেডি সম্ভব।^{১৪}

তিনি মূলত চরিত্রকে ক্রিয়ার অন্তর্গত বলতে চেয়েছেন। এবং জানাচ্ছেন চরিত্র ছাড়া কাহিনী সম্ভব, কিন্তু ক্রিয়া ছাড়া তা সম্ভব নয়। শিশিরকুমার দাশ এই মন্তব্যের ব্যাখ্যা দিতে গিয়ে জানাচ্ছেন—

আরিস্টটল কিন্তু কাহিনীকে একটা অবলম্বন, একটা নিমিত্ত মাত্র হিসেবে দেখতে চাননি। কাহিনী পূর্ণতা পাচ্ছে চরিত্র, অভিপ্রায় এবং ভাষার মধ্য দিয়ে, সব মিলিয়ে যা গড়ে উঠেছে তাই কাহিনী, কাহিনীই একটা বিশেষ অনুকরণ, কাহিনীর মধ্যেই সেই ক্রিয়াকে দেখছি, চরিত্র সেই ক্রিয়ার সংঘটক, গ্রাহক, আর চরিত্র সেই ক্রিয়ার দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত, বিবর্তিত— আর সেই সমস্ত সংঘটন, সমস্ত বিবর্তনকে ধরে আছে কাহিনী।^{১৫}

এখানে মূলত চরিত্রকে ক্রিয়ার সংঘটক হিসেবে দেখিয়েছেন। কিন্তু *Poetics*-এ ভিন্ন মতামত দিচ্ছেন অ্যারিস্টটল। সেখানে তিনি চরিত্রের ক্ষেত্রে চারটি বিষয়ের উপরে জোর দিচ্ছেন—

উৎকর্ষ, যথার্থ, মুলানুগত্য, সঙ্গতি। তবে ট্রাজেডির ষড়ঙ্গ শিল্প হিসেবে চরিত্রকে তিনি ক্রিয়ার অধীনরূপেই দেখিয়েছেন।

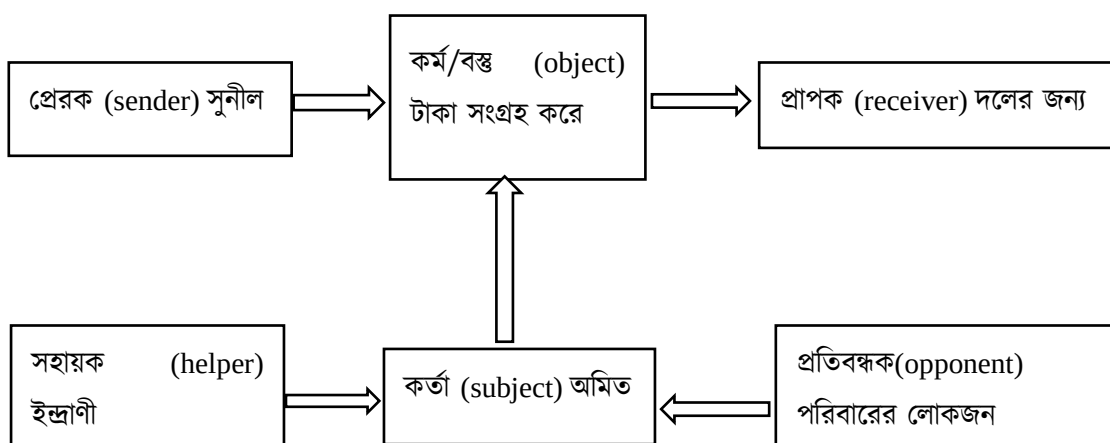
বিশ শতকে রুশ ও ফরাসী আখ্যানবিদরা কাহিনিতে ক্রিয়ার ভূমিকার উপর বেশি জোর দিয়েছিলেন। ফলে অ্যারিস্টটলের অভিমত গৃহীত হল। আখ্যানের কাঠামো গঠনে ক্রিয়ার (action) উপর গুরুত্ব আরোপ করা হল। ক্রিয়াকে সম্পাদনের জন্য কারক (actant) ও সংঘটক (agent) এর ভূমিকা ছিল। ফলে মানুষের সঙ্গে মিলিয়ে পাঠ নেওয়া প্রয়োজনহীন হয়ে পড়ল। অর্থাৎ চরিত্র যা কাজ করছেন তার মধ্য দিয়েই তা চরিত্রকে দেখার প্রক্রিয়া শুরু হয়। Chatman এই প্রসঙ্গে বলছেন—

They wish to analyze only what characters do in a story, not what they are—
that is, ‘are’ by some outside psychological or moral measure.^{১৬}

চরিত্র যে ভূমিকা পালন করবে সেটাই চরিত্র। বার্তা তাঁর সমসাময়িক ও পূর্বের আখ্যানতাত্ত্বিকদের মতানুযায়ী চরিত্রের যে মূল্যায়ণ করছেন তা এখানে বিশেষভাবে আলোচ্য। ‘An Introduction to the Structural Analysis of Narrative’ প্রবন্ধে বার্তা জানাচ্ছেন প্রাপ্ত চরিত্রকে typology এর মাধ্যমে সংকুচিত করে দেখছেন। যার মূল ভিত্তি আখ্যানের ক্রিয়া পরিসর (Spheres of actions)। যাদের খলনায়ক, সাহায্যকারী, জাল নায়ক প্রভৃতিতে সীমাবদ্ধ করে চিহ্নিত করছেন। গ্রিমাস তিন জোড়া কারকের (actant) কথা বলছেন, কিন্তু চরিত্রের কথা বলছেন না। বার্তা এই মতের মাধ্যমে জানাচ্ছেন একটি আখ্যানে অবশ্যই একটি চরিত্র থাকে অন্তত সংঘটক বা agent থাকবে। গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিকরা চরিত্রকে একটি অংশগ্রহণকারী বা Participant হিসেবে দেখছেন। ফলে তারা চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক বা Psychological essence -এর দিকটি এড়িয়ে চলতে চাইলেন। ফলে চরিত্রের ব্যক্তি হিসেবে যে ভূমিকা তাকে অস্বীকার করলেন। ব্রেমোন্ড চরিত্রকে ক্রিয়ার সংঘটক বা agent হিসেবে দেখছেন। গ্রিমাস চরিত্র সম্পর্কে জানাতে গিয়ে ‘তারা কে?—এই প্রশ্নের উত্তর খোঁজেন না। ‘তারা কী করে?—শুধুমাত্র এই প্রশ্নের উপর ভিত্তি করে, চরিত্রের কার্যের উপর জোর দিয়েছেন। সেই জন্য সেগুলিকে চরিত্র না বলে কারক (actant) বলছেন। বাক্যের সঙ্গে

সামঞ্জস্য রেখে বিপরীতধর্মী তিন জোড়া কারকের কথা বলছেন, যাকে অ্যাকটেনসিয়াল মডেল (Actantial Model) বলা হচ্ছে। এখানে চরিত্রকে ক্রিয়ার কারক হিসেবে দেখা হয়েছে। পাশ্চাত্য আখ্যানবিদগণ চরিত্রের তুলনায় চরিত্রের ক্রিয়ার উপর বেশি জোর দিয়েছেন।

ট্রিলজিতে চরিত্রের ক্রিয়া অনুসারে ভূমিকাগুলিতে নজর দিলে চরিত্রের কার্যগত বা ক্রিয়াগত ভূমিকাগুলি দেখা সম্ভব হয়। গ্রিমাসের অ্যাকটেনসিয়াল মডেল (Actantial Model) এর উপর ভিত্তি করে চরিত্রের ভূমিকা দেখা যায়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম পর্ব *একদা*-তে অমিত টাকা জোগাড় করে, যে টাকা সুনীল তাকে দলের কাজের জন্য জোগাড় করতে বলে। সেই টাকা জোগাড়ে তাকে সহায়তা করে ইন্দ্রাণী, আর বাধা তৈরি করে অমিতের পরিবারের মানুষজন। গ্রিমাসের ছকের সাহায্যে দেখানো যায়—

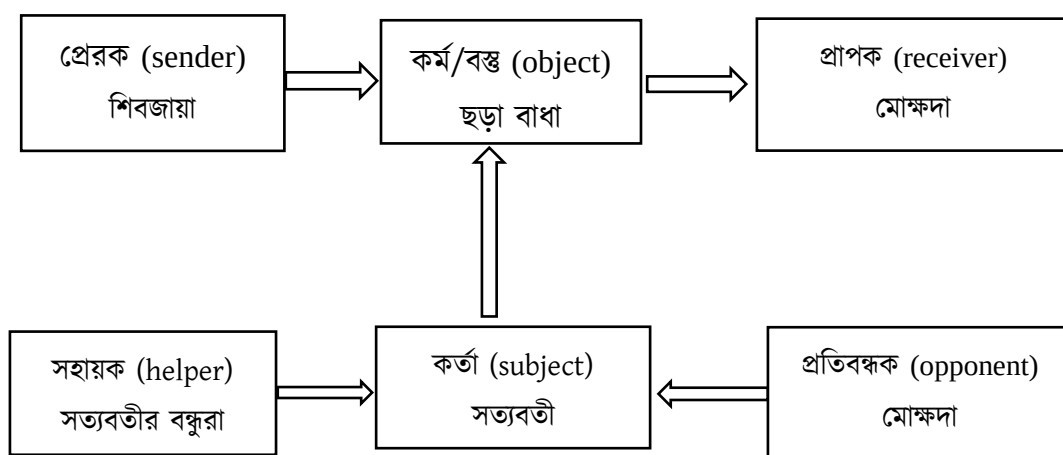


ঘড়িটি কাল শেষ হইয়া গিয়াছে— তাহার মূল্য তেত্রিশ টাকা— নোটে একটা ব্যবস্থা হইবে— অনেকটা নিশ্চিন্ত হওয়া হিয়াছে। ঘড়িটির নূতন দাম বেশিই ছিল; বোধহয় পঞ্চাশ কি পঞ্চাশ, ঠিক জানা নাই। যেবার অমিত এম. এ. পরীক্ষায় বাড়ির সকলকার আশঙ্কা ব্যর্থ করিয়া সত্যি-সত্যি ভালো পাস করিল, কিন্তু সোনার মেডেল পাইল না, সেবার তাহার সম্পর্কিতা বউদি ইন্দ্রাণী এই সোনার ঘড়িটা তাহাকে দিয়া নিজের ভালোবাসা জানাইয়াছিলেন।^{১৭}

অমিতকে দলের কাজের জন্য টাকা জোগাড় করতে বলে সুনীল। ইন্দ্রাণীর দেওয়া ঘড়ি বিক্রি করে অমিত টাকা জোগাড় করে। এই মডেলের সাহায্যে বিভিন্ন ছোট ছোট ঘটনাকে দেখানো সম্ভব। যেখানে একটি চরিত্রকে একটি বা একাধিক ক্রিয়া দ্বারা চিহ্নিত করা হয়। এর ফলে

চরিত্রের জোড় তৈরি হয়, অর্থাৎ প্রেরক থাকলেই প্রাপক থাকবে। কর্তা থাকলেই কর্ম থাকবে এবং সহায়ক থাকলেই প্রতিবন্ধক থাকবে।

আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতী ট্রিলজিতে দেখা যায় সত্যবতী ছড়া বাধে জটীর জন্য, তার সেই কাজে সহায়ক হিসেবে ছিল তার বন্ধুরা। জটাকে এই ছড়া তৈরি করায় দীনতারিণী রামকালীর কাছে নালিশ করে। কারণ দীনতারিণী সত্যবতীর এই ছড়া বাধাকে ভালোভাবে নেয়নি।



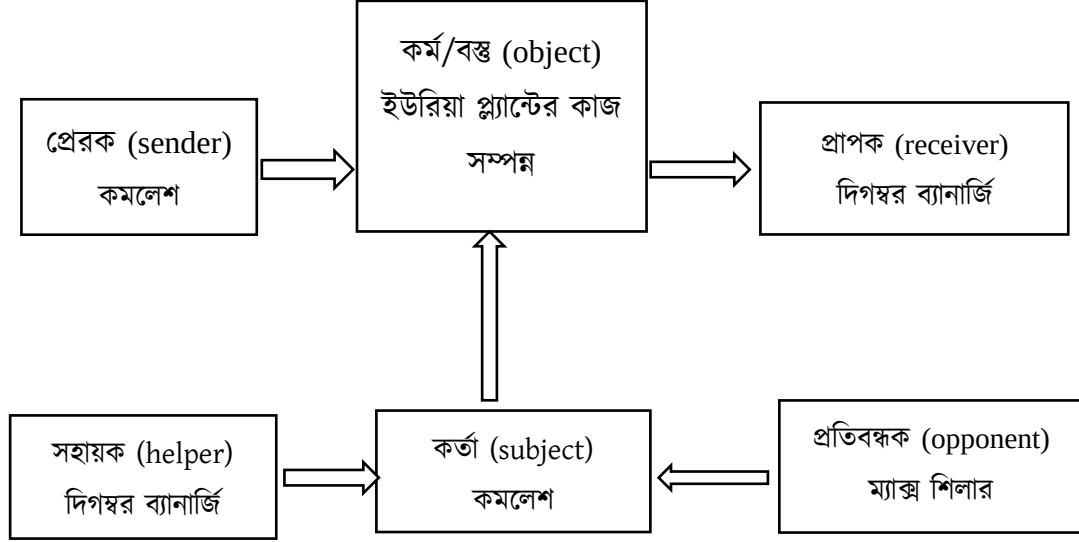
মেয়েমানুষ যে আবার ছড়া বাঁধে বাপের জন্মেও শুনি নি। তা’পর পথে আসতে আসতে দেখি একপাল ছোঁড়া হি হি করে হাসতে হাসতে বলছে, “জটা মোটা পা গোদা—” ভেঙচি কেটে আরও সব কত কি পয়ার ছন্দ বলতে বলতে যাচ্ছে।”

মোক্ষদা আরও ভুরু কুঁচকে বলেন, “ছড়া বেঁধেছে সত্য?”

(শিবজায়া) “তবে আর বলছি কি!”^{১৮}

—এইক্ষেত্রে দেখা যায়, সত্যবতীর ছড়া বাধায় তার বন্ধুরা (সহায়ক), মোক্ষদা (প্রতিবন্ধক)। কিন্তু সেই ছড়া বাধার কথা শিবজায়া জানায় মোক্ষদাকে।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির তৃতীয় পর্বের একটি ঘটনার ক্রিয়াকে এইভাবে বিভাজিত করা যায়।



এইক্ষেত্রে দেখা যায় ইউরিয়া প্ল্যান্টের কাজ প্রায় সম্পূর্ণ হয়ে এসেছে এমনসময় ম্যাক্স শিলার নিজের থাকার মেয়াদ কিছুদিন বাড়ানোর জন্য প্ল্যান্টে সমস্যা তৈরি করেন। যদিও পরে তিনিই সমস্যার সমাধান করে দেন। কিন্তু আপাতভাবে কমলেশের ফোন না ধরা ও মল্লিকার স্বামীকে ফোনের কথা না জানানোয় সমস্যা বেড়ে যায়।

এই অংশে চরিত্রদের ক্রিয়ার উপর ভিত্তি করে চরিত্রকে শ্রেণিবিভাজন করা যেতে পারে। তবে ঘটনার ভিন্নতার চরিত্রের ক্রিয়া ভিন্ন হলে ভিন্ন শ্রেণির চরিত্র হয়ে যেতে পারে চরিত্র। অর্থাৎ, একটি নির্দিষ্ট ঘটনায় একটি চরিত্র সহায়ক হলে অন্য ঘটনায় তা প্রতিবন্ধক হয়ে উঠতে পারে। যেমন— আশাপূর্ণা দেবীর প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাস পর্বে কবিরাজ রামকালী বিয়ে করতে যাওয়া বরের যে শরীর অসুস্থ তা জানিয়ে সহায়তা করেন। কিন্তু এই রামকালী সত্যবতীর পড়ালেখায় বিশেষ সহায়তা করেন না, বরং বিরোধিতা করেন। অর্থাৎ একই কাহিনিতে ঘটনা ও পরিপ্রেক্ষিত অনুসারে চরিত্রের ভূমিকার বদল ঘটতে পারে। সেই ঘটনা অনুসারে তা চরিত্রের বৈশিষ্ট্যকে প্রতিফলিত করে।

৪.৪ আখ্যানে চরিত্রের নিজস্ব স্বতন্ত্র ভূমিকা:

গঠনবাদীদের চরিত্রের ধারণার মধ্যে অনেক মিল পাওয়া যায়। চরিত্রকে অংশগ্রহণের উপর ভিত্তি করে চিহ্নিত করতে হবে। এঁনারা মূলত চরিত্রকে ক্রিয়া-পরিসরের মধ্যে দেখছেন। সেই ক্রিয়া পরিসর গতানুগতিক ও বিষয়ভিত্তিক। বার্ত বলছেন—

That is the reason why the second level of descriptions, though concerned with the characters, was called the level of actions.^{১৯}

এই কারণে আখ্যানের দ্বিতীয় স্তর চরিত্রের হলেও গঠনবাদীদের মতে তা ক্রিয়ার স্তর। চরিত্রকে ক্রিয়া পরিসরের ভিত্তিতে দেখার ফলে তা একটা নির্দিষ্ট সীমাতে গতানুগতিক ধারায় ছিল। বার্ত চরিত্রকে ক্রিয়ার অধীনস্থ না রেখে চরিত্রের স্বতন্ত্র অস্তিত্বের কথা বললেন, ‘চরিত্র’ শব্দটিকে গুরুত্ব দিয়ে লিখলেন— ‘Towards a structural status of characters.’ তিনিই প্রথম ক্রিয়া পরিসরের বাইরে চরিত্রের অস্তিত্বের কথা বললেন। তিনি মনে করিয়ে দিয়েছেন—

...at least from our viewpoint, both narrator and characters are essentially ‘paper beings’.^{২০}

অর্থাৎ, তিনি চরিত্রকে ‘কাগজে চরিত্র’ বলছেন, এখানে মানুষের কথা নেই। বার্তে চরিত্রের ধারণা কথা জানিয়ে এক আলোচক বলছেন—

...categories of the person, not in a psychological sense, but in a grammatical one.^{২১}

এরপর বার্ত যখন চরিত্র সম্পর্কে S/Z (1970) লিখছেন তখন চরিত্র তাঁর কাছে অন্যভাবে ধরা পড়ছে। তিনি কোডের মাধ্যমে চরিত্রায়ণের অর্থগত দিকটি স্পষ্ট করে ব্যাখ্যা করেন। Chatman এ সম্পর্কে বলছেন—

His 1966 attack on ‘Psychological essence’ is contradicted by the actual use words like ‘trait’ and ‘personality’ in S/Z...^{২২}

‘Trait’ অর্থাৎ লক্ষণ এবং ‘personality’ অর্থাৎ ব্যক্তিত্ব— এই দুইয়ের বাইরে চরিত্রের ভূমিকায় যে ব্যক্তিসত্তার প্রকাশ ঘটে, বার্তা তা স্বীকার করেন।

১৯৭১ সালে তোদোরভ প্রতিষ্ঠা করলেন চরিত্র সম্পর্কে নতুন ধারণা। ১৮৮৪ সালে হেনরি জেমসের ধারণাকে অস্বীকার করে তিনি নিজের ধারণাকে প্রতিষ্ঠা দিলেন। হেনরি জেমসের বিখ্যাত উক্তি—

What is character but determination of incident? What is incident but the illustration of character?^{২৩}

তিনি মূলত বলতে চাইছেন ঘটনা থাকলেই সেখানে চরিত্র থাকবে এমনটা নয় বা আখ্যানে ঘটনা ঘটানোর জন্য চরিত্রের চিত্রণ করা হয় না। তাঁর কাছে চরিত্র এবং ক্রিয়া বা ঘটনা— “two intermingled concepts.” অর্থাৎ, দুয়ের একত্রিত একটি ধারণা। চরিত্র ও ঘটনার মিশ্রণের মাত্রা পার্থক্যে ভিন্ন ভিন্ন বৈশিষ্ট্য তৈরি হতে পারে। এই মাত্রার পার্থক্যের ভিত্তিতে তিনি দুধরনের আখ্যানের কথা বলছেন—১) Psychological ২) Apsychological। একটি চরিত্র কেন্দ্রিক (character centered) অন্যটি ঘটনা-কেন্দ্রিক (Plot-centered)। যেমন— রুমা ঠাকুর দর্শন করছে। —ঘটনা কেন্দ্রিকতার ক্ষেত্রে এখানে দর্শন ক্রিয়ার উপর জোর দিলে, তার দেখা অভিজ্ঞতার উপর জোর পড়ে। কিন্তু চরিত্র কেন্দ্রিকতার ক্ষেত্রে জোর পড়বে চরিত্রের অনুভবের উপর। অর্থাৎ, যে দেখছে রুমা’র অনুভূতির ওপরে। প্রথমটিতে চরিত্রের অস্তিত্ব ক্রিয়া দ্বারা সূচিত হচ্ছে। সেখানে দেখার অভিজ্ঞতাটা গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। দ্বিতীয় ক্ষেত্রে চরিত্রের অস্তিত্ব প্রধান হয়ে উঠছে অনুভবের দ্বারা। সেখানে রুমা চরিত্র গুরুত্ব পাচ্ছে। দেখার ফলে তার মনে কি হল তার প্রকাশ গুরুত্ব পাচ্ছে। এখানেই দুটি আখ্যান পৃথক হয়ে যাচ্ছে। ঘটনা কেন্দ্রিকতায় চরিত্রের ক্রিয়া প্রধান, চরিত্র কেন্দ্রিকতায় চরিত্র ও তার অনুভূতি প্রধান। চরিত্র কেন্দ্রিকতার ফলে বহু সম্ভাবনা তৈরি হতে পারে। যেমন— অনুর জন্য মনুর স্কুল যাওয়া হল না। এক্ষেত্রে সম্ভাব্য সম্ভাবনা— ১) অনু অসুস্থ, ২) অনু মিথ্যা বলেছে, ৩) অনু হিংসে করে, ৪) অনু বাড়িতে নেই।— এই সম্ভাবনা তৈরি হতে পারে যখন তা চরিত্র-

কেন্দ্রিক। কিন্তু কাহিনি ঘটনাকেন্দ্রিক হলে একটিমাত্র সম্ভাবনা তৈরি হবে। যেমন— অনু মনুকে মেরেছে। এই প্রসঙ্গে Rimon Kenan জানাচ্ছেন—

Raskolnikov's action serve mainly to characterize him, whereas Sindbad's character exists only for sake of the action.^{২৪}

তিনি মূলত *Crime and Punishment* উপন্যাসের চরিত্র Raskolnikov, Sindbad চরিত্রের মধ্যে যে পার্থক্য তৈরি হয় সেই সম্পর্কে জানান। সেখানে একটি চরিত্র-কেন্দ্রিক আখ্যান অন্যটি ঘটনা-কেন্দ্রিক আখ্যান।

একটি কাহিনি ঘটনাকেন্দ্রিক হলে তাতে চরিত্রের ভূমিকা থাকবে না এমনটা যেমন নয়, তেমনি আবার একটি কাহিনি চরিত্রকেন্দ্রিক হলে সেখানে ঘটনা থাকবে না এমনটাও নয়। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* একটি চরিত্রকেন্দ্রিক কাহিনি। কারণ এখানে অমিতের জীবনের তিনটি দিনের কাহিনি বর্ণিত হয়েছে। এবং কাহিনিতে বাচনে প্রবেশ করলে আরও স্পষ্ট করে বোঝা যাবে অমিত একমাত্র চরিত্র যিনি সর্বত্র সমস্তকিছু উপলব্ধি করতে পারছেন। সম্পূর্ণ কাহিনির মূল কেন্দ্রবিন্দু অমিত চরিত্র।

আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজি একটি চরিত্রকেন্দ্রিক ঘটনা। এই ট্রিলজিতে তিনটি পর্বের ঘটনাগুলি চরিত্রকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়েছে। *প্রথম প্রতিশ্রুতি* উপন্যাস পর্বে কাহিনির ঘটনা সত্যবতী, রামকালী, নবকুমার, দীনতারিণী, মোক্ষদা প্রত্যেক চরিত্রের ক্রিয়া ঘটনাকে এগিয়ে নিয়ে যায়। *সুবর্ণলতা* উপন্যাস পর্বের সুবর্ণলতা, প্রবোধ, মুকুতেশী, অম্বিকা, পারুল, বকুল প্রভৃতি চরিত্রের ক্রিয়া ঘটনাকে এগিয়ে নিয়ে গেছে। *বকুলকথা* উপন্যাস পর্বে বকুল অর্থাৎ অনামিকা দেবী, শম্পা, পারল, সুনির্মল, মাধুরী, প্রবোধচন্দ্র, সত্যবান প্রভৃতি চরিত্রের ক্রিয়া কাহিনিকে এগিয়ে নিয়ে যায়।

শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজি ঘটনাকেন্দ্রিক (Plot-centered) অনেক বেশি, কারণ এখানে চরিত্রের ক্রিয়া থাকলেও তা ঘটনাকে আবর্তন করে গড়ে উঠেছে। চরিত্রের ভূমিকা অবশ্যই আছে, কিন্তু সেখানে চরিত্রের আবেগ, অনুভূতি, চিন্তা, ভাবনা প্রকাশ পেয়েছে।

প্রথম পর্বে সাতের দশকের বেকারত্বে জর্জরিত জীবন এবং সেই ঘটনা প্রতিফলিত করতে সোমনাথ ও সুকুমারের পরিবারের চরিত্রদের আনা হয়। তারপর সোমনাথ কাজের খোঁজে আকর্ষিত হয়ে গোয়েন্ধার জন্য ভুল কাজ করে গ্লানি বোধ করে। শ্যামলেন্দু ইংরেজ সরকারের প্রতিষ্ঠিত কোম্পানিতে চাকরি করে। সেই অফিসের পরিবেশ, ইংরেজদের আদব-কায়দা ইচ্ছে না হলেও তাকে গ্রহণ করতে হয়। এর ফলে পরিবেশ সম্পর্কিত ঘটনা বিস্তৃতভাবে বিবৃত হয়েছে। শ্যামলেন্দু কোম্পানির ক্ষতি আটকানোর জন্য শ্রমিকদের মধ্যে গুণ্ডগোল তৈরি করে। কিন্তু শেষে এই গুণ্ডগোলে একজন শ্রমিকের প্রাণ চলে যায়। শ্যামলেন্দু ঘটনাটির জন্য গ্লানি বোধ করে। এখানেও ঘটনা মূল ভূমিকা পালন করে। তৃতীয় পর্বে, কমলেশ বিজ্ঞানী চন্দনপুরে দিগম্বর ব্যানার্জির কথা দেশীয় ইউরিয়া প্ল্যান্ট বানায়। কাহিনির এই অন্তর্গত ঘটনাগুলি লক্ষ করলে দেখা যাবে, একজন বহিস্থঃ কথক আছেন, যিনি কাহিনি পরিবেশন করছেন। কাহিনি ঘটনাকেন্দ্রিক হলেও সেখানে চরিত্রের বিশেষ ভূমিকা থাকে, আমাদের আলোচনা চরিত্রের সেই ভূমিকা বিষয়কে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়েছে।

৪.৫ বাচনের মধ্যে চরিত্রের পুনর্নির্মাণ:

বাচনের মধ্যে চরিত্রের নির্মাণ কীভাবে হচ্ছে তা গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। ‘S/Z’ (১৯৭০) গ্রন্থে বার্ত জানাচ্ছেন—

When identical semes traverse the same proper name several times and appear to settle upon it, a character id created.^{২৫}

এখানে ‘seme’ শব্দের অর্থ “Semantically, seme is the unit of the signifier.”^{২৬} — বাংলায় যার অর্থ বলা যায় ‘চিহ্নক’-এর একক। এই চিহ্নকগুলি চরিত্রের লক্ষণ বা বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। যখন সমতুল্য চিহ্নকগুলি বাচনের মধ্য দিয়ে একই ব্যক্তি নামের অন্তর্গত হয়, তখন তা চরিত্র হয়ে ওঠে। এরপরেই তিনি জানানেন— “Thus, the character is a product of combinations...”^{২৭} অর্থাৎ, চরিত্র একটি সমন্বিত রূপ। এই সমন্বিত রূপ স্থায়ী হয়, নির্ধারিত শব্দার্থ চিহ্নক এককগুলি ও আরও ভিন্ন ভিন্ন লক্ষণ দ্বারা চরিত্রের ‘ব্যক্তিত্ব’

তৈরি হয়। বাচন থেকে চরিত্রের নির্মাণ হয়, যাকে বার্ত বলছেন—“Process of nomination...to attempt to name that something”^{২৮} বাচনের মধ্য দিয়ে নামের উল্লেখ করে বাক্যের অর্থ বোঝা যায়। উদাহরণ হিসেবে দেখাচ্ছেন—

Sarrasine had “one of those strong wills that know no obstacle,” What are we read?^{২৯}

বার্তের কথা অনুযায়ী, সারাসিনের এমন এক দৃঢ় প্রত্যয় ছিল তা প্রতিকূলতা মানত না।— এই বাক্যের অর্থবোধকতার জন্য ইচ্ছা, কর্মশক্তি, জেদ, অনমনীয়তার কোন শব্দ দ্বারা প্রকাশ করা যায়? শব্দ দিয়ে এই প্রকাশকে বলা হয়— ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখন প্রক্রিয়া’। এর দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের কেবল প্রকাশ ঘটে না, “...each synonym adding to its neighbor some new trait, some new departure.”^{৩০} চরিত্রের প্রেক্ষিতে সমধর্মী শব্দ দ্বারা বাক্যের অর্থবোধকতাকে চিনতে এবং চরিত্রের নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্য পেরিয়ে চরিত্রের ভিন্ন ভিন্ন বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। বাচনের মধ্যে শব্দার্থের নানা চিহ্ন থাকে। চরিত্র মানেই সেই শব্দার্থ চিহ্ন এককগুলির সমষ্টি। বাচনে সেই শব্দার্থ চিহ্ন ছড়িয়ে থাকে। সেই চিহ্নগুলি পাঠক অবলম্বন করে নামোল্লেখনের চেষ্টা করবেন। যার ফলে চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ হবে। তবে এরফলে নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্যের বদলে সমধর্মী ভিন্ন ভিন্ন বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাবে।

৪.৫.১ ট্রিলজির চরিত্রে ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখন’ প্রক্রিয়া:

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির কয়েকটি চরিত্রের ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখন প্রক্রিয়া’ পর্যবেক্ষণ করলে দেখা যায়— কেন্দ্রস্থিত চরিত্র অমিত একটা দীর্ঘ পথ পার করে ও ইতিহাসের সাক্ষী হয়ে থাকে। ‘অমিত’ শব্দের অর্থ অসীম। এই অসীমতাকে ধরার জন্য এমন নাম চরিত্রের করা হতে পারে। এই নামের সঙ্গে বাচনে আরও বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায়। প্রথম পর্বে দেখা যায় সে দ্বিধা-দ্বন্দ্ব জর্জরিত কিন্তু অন্যের জন্য কাজ করার মানসিকতা তার প্রবল। দ্বিতীয় পর্ব জেলজীবনে অসীম ধৈর্যের সঙ্গে পড়াশোনা ও জ্ঞান চর্চা করেছেন। তৃতীয় পর্বে সে ধীর, স্থির হয়ে জীবনের ‘ছোট আমি থেকে বড় আমি’তে

পৌঁছে গেছে। তার এই সম্পূর্ণ কাহিনিতে উপস্থিতির মধ্যে একটা অসীমতার লক্ষণ ফুটে ওঠে। একদা পর্বে দেখা যায় নিজের সর্বস্ব দিয়ে অমিত সন্ত্রাসবাদী আন্দোলনের কর্মী সুনীলকে সাহায্য করছে, এবং তার ফলে তার ব্যক্তিগত জীবন, পারিবারিক জীবন বিপর্যস্ত হচ্ছে। তবু সে দ্বিধা-দ্বন্দ্ব কাটাতে পারে না, আন্দোলনে সরাসরি অংশ নেয় না। তবু সময়ের অসীমতায় সে আটকে যেতে থাকে— “Time is out of joint, Time is out of joint.”^{৩১} অন্যদিন পর্বে অমিত জেলের মধ্যে বিশ্বের শিক্ষার যে অসীমতা তাকে খুঁজে পায়। তাই বন্দীজীবনকে তার মনে হয় বিশ্ববিদ্যালয়, যা জীবনের পাঠ, সত্যের পাঠ দেয় তাকে। আর একদিন পর্বে অমিত তার চারপাশের মানুষের মধ্যে দিয়ে অসীমতাকে খুঁজে পায়, ফলে তার দ্বিধা-দ্বন্দ্ব কেটে যায়। তাই সে নিজেকে বলে— “উঠিয়া পড়ো অমিত, চলো চলো এখনকার মত এই তোমার ইতিহাসের পথ, জীবনের পথ, মানব-তীর্থের পথ— জ্ঞানে-কর্মে প্রেমে।”^{৩২}

আরও অন্য একটি চরিত্রের নামের ক্ষেত্রে বলা যায়, যেমন— ইন্দ্রাণী। এই নামের অর্থ একটি ঐশ্বরিক নারী শক্তির প্রতীক। কাহিনিতে শুরুর দিকেই এই নারীর উপস্থিতি ও সক্রিয় ভূমিকা দেখা যায়। যেসময় আন্দোলনে মেয়েরা এগিয়ে যাচ্ছে না, ইন্দ্রাণী সেসময় একমাত্র মেয়ে যে আন্দোলনে অংশ নিচ্ছে—

...ইন্দ্রাণী আসিয়া পড়িল এই যুগের বিপুল আলোড়নের মধ্যে। সেই উন্মাদনার পথে অমিতকে সে এক রকমজোর করিয়াই ধরিতেছে আপনার পথসহায়রূপে। ইন্দ্রাণী রাষ্ট্রীয় আবর্তনের পথে পা বাড়াইয়া দিয়াছে। আজ আছে তাহার বে-আইনী শোভাযাত্রা।^{৩৩}

অর্থাৎ, নারী শক্তির প্রতীক রূপে তাকে দেখা যাচ্ছে। এর পরবর্তী পর্বে যখন ইন্দ্রাণীর সঙ্গে সাক্ষাৎ হল অমিতের তখন অমিত ইন্দ্রাণীর ছেলের মধ্যে ইন্দ্রাণীর সেই বিদ্রোহী সত্তাকে দেখতে পেল। “...এই ইন্দ্রাণীর শিশুপুত্র। ইন্দ্রাণীর বিদ্রোহী-সত্তার কবচকুণ্ডল।”^{৩৪} ইন্দ্রাণীর জীবনের অগ্রগতিতে বাঁকবদল দেখা যায়, যেখানে সে দিল্লিতে নার্সিং পড়তে যায় এবং সে বোঝে— “...জীবিকার স্বাধীনতা না পেলে জীবনেও স্বাধীনতা রূপ গ্রহণ করতে পারে না।”^{৩৫} এবং এরফলেই পরবর্তী সময়ে সে মেয়েদের দিকে সাহায্যের হাত বাড়িয়ে দিয়েছে। আবার একইসঙ্গে আশ্রয় দিয়েছে আগস্ট আন্দোলনের বিদ্রোহীদের। “...বিদ্রোহিণী ইন্দ্রাণী তখন

স্বগৃহে স্বাগত করিতেছে আগস্টের যত গোপন বিদ্রোহীদের।”^{৩৬} ফলে ইন্দ্রাণী নাম ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখন প্রক্রিয়ার একটি অন্যতম উদাহরণ বলা যায়।

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতেও তিনটি গুরুত্বপূর্ণ চরিত্রের নাম পাওয়া যায়, যাদের কেন্দ্র করে কাহিনি আবর্তিত হয়েছে। সেই চরিত্রের ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখন প্রক্রিয়া দেখলে দেখা যাবে সেই তিন চরিত্র নাম— সত্যবতী, সুবর্ণলতা, বকুল বা অনামিকা দেবী। ‘সত্যবতী’ শব্দের অর্থ ‘যে সত্য কথা বলে।’ প্রথম পর্বের সম্পূর্ণ অংশে তাকে সত্য কথা বলতে দেখা যায়। সততা তার চরিত্রের অন্যতম একটি বৈশিষ্ট্য। নির্ভীকভাবে তাই সে বাবাকে বলে—

“সতীন মানেই তো কাঁটা বাবা। আর কাঁটা থাকলেই তার জ্বালা আছে! বড়বৌ-এর প্রাণে তো এখন তুমি সেই জ্বালা ধরিয়ে দিলে—”^{৩৭}

এমনকি তার ভাবনার মধ্যে একটা স্বচ্ছতা, স্পষ্টতা খুঁজে পাওয়া যায়। যখন বাড়ির সকলে সত্যকে শ্বশুরবাড়ি পাঠাতে চায় তখন রামকালী চেয়েছিল সত্য শ্বশুরবাড়ি না যায়। কিন্তু সত্য ঠিক করেছিল যাবে কারণ—

...বাপ-মায়ের হাতে-পায়ে বেড়ি হয়ে থাকাটা কোন কাজের কথা নয়। তার চাইতে বাপের সুমতি করানোই ভাল। ...ও তুমি পাঠাবার মন করেই দাও, আমার কপালে মরণ-বাঁচন যা আছে হবে।^{৩৮}

এমনকি শাশুড়ির সামনেও সে সর্বদা সত্য কথা স্পষ্ট করে বলেছে—

বৌয়ের অবশ্য শাশুড়ির সামনে কথা বলবার কথা নয়। কিন্তু সত্য যখন-তখনই নিয়ম লঙ্ঘন করে বসে, তাই আজও ফস্ করে বলে, “সে কথা হাজারবার সত্যি। ঠাকুরঝি আমাকে সৎ পরামর্শই দিতে এসেছিল। কিন্তু সে পরামর্শ আমার মনে ‘নেয্য’ বলে না ধরলে?”^{৩৯}

বই পড়া প্রসঙ্গে যখন নবকুমার ভয় পায় তখনও নির্ভীকভাবে সাহসের সঙ্গে সত্যকে সহজে বলতে দেখা যায়—

“তা ইংরিজি শিখব বলেছি বৈ তো গাউন পরে হোটেল খানা খেতে যাব বলি নি?” ...ঘরে বসে বই পড়ে যদি একটু জ্ঞান-বিদ্যে অর্জন করা যায়, তাতে দোষটা কি বল তো? নাকি মেলেচ্ছ অক্ষর ছুঁলেও জাত যাবে?”^{৪০}

সত্যবতী প্রতিবাদী, নির্ভীক স্বচ্ছ একটি চরিত্র, যা চরিত্রের নামের মধ্যে দিয়েও প্রকাশ পায়। পরবর্তী পর্বের অন্যতম চরিত্র সুবর্ণলতা। সুবর্ণলতা শব্দের অর্থ যা কোমলতার প্রতীক। এই চরিত্রে সেই কোমলতা কাহিনি জুড়ে দেখা যায়। তাই সে প্রতি মুহূর্তে নিজের উপর সমস্ত কষ্টের দায়ভার নিয়ে নেয়। যদিও সত্যবতীর মেয়ে হওয়ায় তার প্রতিফলন সুবর্ণ চরিত্রতে আছে। সে মায়ের মতন করে প্রতিবাদী হয়ে উঠতে পারে না। বরং সে অনেক বেশি কোমল। তাই অনায়াসে সে নিজের গয়না বিনা দ্বিধায় দিয়ে দিতে পারে। স্বামীর কথায় বিশ্বাস করে তার নতুন বাড়িতে তার জন্য বারান্দা হচ্ছে ভেবে, কিন্তু তা না পেয়েও মায়ের মতন করে প্রতিবাদ করে উঠতে পারে না। বরং কোমলতার সঙ্গে সবচেয়ে খারাপ ঘরটি নিজের জন্য বেছে নেয়। তার প্রতিবাদে সে সর্বদা নিজেকে কষ্ট দিয়ে অথবা মনে মনে ভেবে করেছে। তাই বারান্দা না হওয়ায় সে সে মনে মনে ভেবেছে— “...ভগবান তুমি সাক্ষী, বারান্দা দেওয়া ভাল বাড়ি আমি করবো করবো করবো! আমার ছেলেরা বড় হলে, মানুষ হলে, এ অপমানের শোধ নেব!”^{৪১} বকুল সুবর্ণলতার অন্যতম প্রিয় মেয়ে, তাই হয়তো বকুল নাম রাখে সুবর্ণ মেয়ের। কিন্তু পরবর্তী পর্বে এই বকুল অনামিকা দেবী নামে পরিচিতি পায়। অনামিকা শব্দের অর্থ যার অনেক গুণ আছে। কাহিনিতে অনামিকা দেবী চরিত্র তার গুণের জোরেই সমাজে একজন প্রতিষ্ঠিত ব্যক্তি। তার লেখা, তার উপস্থিতি সকলের কাছে সমাদর পায়।

মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে বহু চরিত্রের সমাবেশ দেখা যায়। তিনটি মূল চরিত্রের নাম উল্লেখ করতেই হয়। জন অরণ্য পর্বের সোমনাথ এই পর্বের অন্যতম চরিত্র। সোমনাথ শব্দের অর্থ ভগবান শিবের নাম বা যিনি রক্ষাকর্তা। সোমনাথ কাহিনি জুড়ে চেয়েছে চাকরি পেতে, প্রতিষ্ঠিত হতে। কিন্তু সে তা হয়ে উঠতে পারেনি। বাবার ভরসা, দাদা ও বৌদির সাহচর্য হয়ে উঠতে পারেনি। এমনকি রক্ষা করতে পারেনি সুকুমার ও সুকুমারের বোনকে। তাই শেষে অর্থ উপার্জন করেও তার আত্মগ্লানি হয়েছে। এখানে দেখা

যায়, সময়ের বিভীষিকায় জর্জরিত চরিত্রের নাম ভগবানের অর্থাৎ রক্ষাকর্তার হওয়া সত্ত্বেও সে অন্যায়েকে রুখতে পারে না। *সীমাবদ্ধ* পর্বে শ্যামলেন্দু নামের অর্থ কৃষ্ণবর্ণের মত দেখতে। এই শ্যামলেন্দুর বর্ণনা তার নামের অর্থের প্রকাশ সরাসরি কাহিনিতে করে—

এস. চ্যাটার্জি সাহেব। আহা কতই-বা বয়স। চোখে মোটা কালো ফ্রেমের চশমা। মাথার চুলগুলো শুকনো অথচ কেমন শাসনে রয়েছে। ফেরিস সাহেবের মতো ফর্সা না হলেও চ্যাটার্জি সাহেবকে কালো বলা চলে না।^{৪২}

অর্থাৎ, কাহিনির মধ্যে থাকা চরিত্রদের নাম একটি বিশেষ বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। বাচনের মধ্যে সেই বৈশিষ্ট্য প্রকাশিত হয়। বাচনে ছড়িয়ে থাকা শব্দের চিহ্ন দ্বারা পাঠক ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখনের প্রয়াস করে থাকে। এর দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য প্রকাশিত হয়। এই নামগুলির পারস্পরিক সম্পর্কের সূত্রই তিন পর্বের উপন্যাসকে একসূত্রে গেঁথে ট্রিলজি তৈরি করতে সহায়তা করেছে।

৪.৫.২ ট্রিলজির চরিত্রে নিহিত ধ্রুবকের গুরুত্ব:

বার্তের ‘Process of nomination’ কে Chatman ‘trait’ বলছেন। “...and that one element to be named is the trait.”^{৪৩} ‘trait’ শব্দের আক্ষরিক অর্থ ‘বিশেষ লক্ষণযুক্ত’। তিনি বলছেন চরিত্র অনেকগুলি বৈশিষ্ট্যের সমন্বয়ে তৈরি হয়— “...conception of character as paradigm of traits...”^{৪৪} যাকে traits বলা হচ্ছে, তা হচ্ছে, “relatively stable or abiding personal quality.”^{৪৫} অর্থাৎ, ব্যক্তিগত গুণ তুলনায় স্থিতিশীল হয়ে থাকে। একে ধ্রুবক বলা যেতে পারে। চরিত্রের স্থিতিশীল ব্যক্তিগত গুণ কাহিনির শুরুতে আসতে পারে, আবার পরবর্তী সময়ে আসতে পারে। আবার এই স্থিতিশীল ব্যক্তিগত গুণ সম্পূর্ণ কাহিনির শুরুতে থাকলে পরবর্তী সময়ে চরিত্রে তা না থাকতেও পারে বা পরিবর্তিত হতে পারে। *দেনা-পাওনা* উপন্যাসে জীবানন্দ একসময় নিষ্ঠুর স্বামী ছিলেন, অত্যাচারী জমিদার ছিলেন, পরবর্তী সময়ে তিনি প্রেমিক স্বামী, সহৃদয় জমিদার হয়ে উঠছেন। চরিত্রের আগের বৈশিষ্ট্যের বদল ঘটছে। traits এর বৈশিষ্ট্যের মধ্যে অনুভূতি, চিন্তা, অভিপ্রায়,

মনোভাব—এগুলির পার্থক্য দেখাচ্ছেন Chatman। কারণ এগুলিতে রয়েছে তাৎক্ষণিকতা। এগুলি কখনও কখনও চরিত্রের বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করতে পারে— ‘These may or may not coincide with traits.’ গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে অমিতকে দ্বিধা দ্বন্দ্ব থাকতে দেখা যায় কাহিনির শুরুতে। কাহিনির শেষে তার সেই দ্বিধা দ্বন্দ্ব কেটে যায়। উপন্যাসের প্রথম পর্বে ইন্দ্রাণীকে অত্যন্ত চঞ্চল, নানারকম কাজে ও আন্দোলনে ব্যস্ত থাকতে দেখা যায়। কাহিনির শেষে সে ধীর, স্থির একটি চরিত্রে পরিণত হয়। চরিত্রের এই বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন কাহিনির মধ্যে দেখা যায়। সত্যবতীর মধ্যে অত্যন্ত চঞ্চলতা, উদ্দামতা শুরুতে দেখা গেলেও পরে তা আর দেখা যায় না। বাবার প্রতি অতিরিক্ত দুর্বলতা থাকার কারণে যে সত্যবতী বাবাকে আঘাত করে কখনও কথা বলতো না, পরবর্তীতে সে অনায়াসে বাবাকে আঘাত করে কথা বলতে পারে। সুবর্ণলতা খুব বেশি প্রতিবাদ না করলেও তার বয়সের শেষের সময়ে সে প্রতিবাদ করে। প্রথমে সে মায়ের প্রতি অভিমান করে থাকলেও পরে সে মায়ের জন্য দুঃখ প্রকাশ করে। এই ধরনের নানারকম বৈশিষ্ট্য দ্বারা চরিত্রের গুণ, বৈশিষ্ট্য প্রকাশিত হয়।

বাচনে যে কাহিনি বিবৃত হয় সেই বিবৃতিকে Chatman দুভাগে ভাগ করেছেন— Process, Stasis। Stasis এর প্রসঙ্গে তিনি বলেছিলেন এটি স্থিতিশীল ও চরিত্রের গুণ ও বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করে। এই প্রসঙ্গে স্থিতিশীল ঘটনার কথা আমাদের পূর্ব অধ্যায় কাহিনিতে আলোচনা করা হয়েছে। ঘটনার অগ্রগতির ভূমিকার কথা আমাদের জানা। স্থিতিশীল ঘটনাতে যে চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায়, তা স্থির বৈশিষ্ট্য, শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত চরিত্র বৈশিষ্ট্য এক দেখা যায়। তাই তাকে বলা যায় Static Character বা ধ্রুবক চরিত্র। বিভিন্ন গোষ্ঠীগত চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের ক্ষেত্রে এই ধরনের বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। যেমন—গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির শুরুতেও পুলিশকে যেভাবে দেখা হয়, সেইভাবেই উপন্যাসের শেষ পর্যন্ত দেখা যায়। এই চরিত্র বৈশিষ্ট্যের কোনো পরিবর্তন হয় না। পূর্বের অধ্যায়ে—‘সুধা অবিবাহিত ছিল।’—এই বাক্য উদাহরণ হিসেবে দেখা হয়েছে। চরিত্রের আলোচনায় এই ধরনের traits বা বৈশিষ্ট্যকে Chatman ‘an abiding attribute’ এবং ‘because-element’ বলছেন। যখন ‘because-element’ তখন ঘটনার অগ্রগতির সঙ্গে সম্পর্ক আছে। অর্থাৎ, ঘটনার

অগ্রগতিতে সেই চরিত্রের প্রয়োজনীয়তা ও চরিত্রের ক্রিয়ার প্রয়োজনীয়তা থাকে। এবং যখন ‘an abiding attribute’, তখন চরিত্রের অন্তর্গত ধ্রুবক গুণ বা বৈশিষ্ট্য যা বাচনের মধ্যে অন্যান্য বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে সম্পর্কিত হয়। বাচনের অন্যান্য বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে তা সংযুক্ত হয়ে থাকে এবং সেই বৈশিষ্ট্যগুলি সংযুক্ত হওয়ার একটি ভিত্তি থাকে। বার্তের ‘proper name’ ধারণাটি দিয়ে এটি বোঝা সম্ভব। বাচনের মধ্যে চরিত্রের যে বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় তা কখনও একই হয়, কখনও বিপরীত— সেগুলি একটি ভিত্তি হয় ব্যক্তিনাম বা সর্বনাম। অর্থাৎ, বৈশিষ্ট্যের ভিত্তি যে চরিত্র বা ব্যক্তি নাম অর্থাৎ যে নাম-চরিত্রের আশ্রয়ে বৈশিষ্ট্যগুলি প্রকাশ পাচ্ছে, তা দ্বারা চরিত্রের নির্মাণ ঘটে। যেমন— প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসের সত্যবতী নাম চরিত্রের যে গুণ ও বৈশিষ্ট্য বাচনে প্রকাশ পায়, তার দ্বারা সত্যবতী চরিত্র তৈরি হয়। Rimmon-Kenan চরিত্র তৈরিতে ব্যক্তি-নামের গুরুত্ব প্রসঙ্গে বলছেন— “A fundamental cohesive is the proper name.”^{৪৬} ট্রিলজিগুলিতে যে চরিত্রের বৈশিষ্ট্য পাওয়া যায়, তা এক চরিত্রকে অন্য চরিত্রের থেকে আলাদা করে, পাঠক ‘proper name’ দ্বারা সেই চরিত্রকে তার বৈশিষ্ট্য দিয়ে চিহ্নিত করে থাকেন। ‘Process of nomination’ বা ‘নামোল্লেখন প্রক্রিয়ার মাধ্যমে তা দেখানো হয়েছে। বার্ত ‘proper name’ দ্বারা সেই চরিত্রের চিহ্নক তৈরির কথা বলছেন। অর্থাৎ, যেখানে বৈশিষ্ট্য দ্বারা চরিত্র চিহ্নিত হবে। সেই বৈশিষ্ট্য বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই স্থিতিশীল বৈশিষ্ট্য হয়ে থাকে।

৪.৫.৩ ট্রিলজির কাহিনির বাচনে প্রতিফলিত চরিত্র বৈশিষ্ট্য:

বাচন থেকে কীভাবে চরিত্রের পুনর্নির্মাণ হচ্ছে সেই বিষয়ে Rimmon-Kenan নিজের মতামত জানাচ্ছেন। তাঁর মতে চরিত্রের গুণ বা বৈশিষ্ট্য সর্বদা বাচনের মধ্যে থাকে না। অনেকসময় তা বাচন থেকে বের করে নিতে হয়। এই প্রসঙ্গে উদাহরণ দিতে গিয়ে তিনি বলছেন ধরা যাক, কোনও একজন ব্যক্তি (ক) প্রতিদিন মায়ের সঙ্গে দেখা করে, এবং প্রতিদিন মায়ের সঙ্গে তার কলহ হয়। এখন সেই ব্যক্তি (ক) চরিত্র সম্পর্কে ধারণা তৈরি করতে হলে সাধারণিকরণের মধ্য দিয়ে বোঝা যাবে মায়ের সঙ্গে তার দেখা হওয়ার মধ্যে

আছে আন্তরিকতা এবং কলহের মধ্যে বিতৃষ্ণা আছে। Rimón-Kenan একে বলছেন— ‘Ambivalence’। যার মধ্যে আকর্ষণ ও বিতৃষ্ণা উভয় মনোভাব বিদ্যমান। এখন ‘ক’ এর এই মায়ের সঙ্গে কলহ করা যদি অন্যান্য পরিসরের সঙ্গেও যুক্ত হয়ে যায়, এবং সেখানে যদি বোঝা যায় মায়ের সঙ্গে আন্তরিকতা আসলে নেই, তাহলে কলহের দ্বারা চরিত্র সম্পর্কে সাধারণীকরণ করে বোঝা যায়— ‘ক’ বদমেজাজি। যার দ্বারা ব্যক্তি চরিত্র (ক) এর চরিত্র বৈশিষ্ট্য বাচন থেকে পাওয়া সম্ভব। লক্ষ করার এই সম্পর্ক অর্থাৎ, কলহ ও আন্তরিকতা একসঙ্গে সকলের সঙ্গে হলে, বলা যায় ‘ক’ এর সঙ্গে মানুষের সম্পর্কে সাধারণীকরণের বৈশিষ্ট্য লক্ষণীয়। ফলে ‘ক’ এর সঙ্গে মানুষের সম্পর্কের সাধারণ বিশেষত্ব খুঁজে পাওয়া যায়, যাকে বলা হচ্ছে ‘Ambivalence’, যা ‘ক’ এর চরিত্র বৈশিষ্ট্য। Rimón-Kenan এর কথায়—‘It can be generalized as character-trait...’(40)। বার্তের ‘proper name’ এর ধারণা নিয়ে Rimón-Kenan চরিত্র নির্মাণের ব্যক্তি-নামের গুরুত্বকে বুঝিয়েছেন, এবং সরাসরি ব্যক্তি-নামের বৈশিষ্ট্য বাচনে উল্লিখিত না থাকলে তা কীভাবে নিষ্কাশন করা যেতে পারে তা জানিয়েছেন। তিনি চার ধরনের সংযোজনের ধরনের কথা বলেছেন— Repetition (পুনরাবৃত্তি), Similarity (সাম্যতা), Contrast (বৈপরীত্য), Implication (আভাসন)। এই চারটি বৈশিষ্ট্যই ট্রিলজির কাঠামোকে বুঝতে সাহায্য করে।

• Repetition (পুনরাবৃত্তি)—

এক্ষেত্রে কোনও চরিত্রে একই ধরনের ব্যবহার বৈশিষ্ট্য বারবার লক্ষ করা যাবে। অনেক সময় একই চরিত্র কাহিনির বিভিন্ন ঘটনায় একই সংলাপ চরিত্রের বৈশিষ্ট্যকে তুলে ধরে। গোপাল হালদারে *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে অমিতের চিন্তা ভাবনা বারবার ফিরে ফিরে এসেছে— ‘Time is out of joint, Time is out of joint.’ এই কথা কাহিনির বিভিন্ন অংশে অমিতের ভাবনায় আসতে দেখা যায়। এর মধ্যে দিয়ে সময়ের জটিলতা যেমন প্রকাশ পেয়েছে, তেমনি তা থেকে চরিত্রের দ্বিধা-দ্বন্দ্বের বৈশিষ্ট্যকে তুলে ধরে। এই সময়ের জটিলতার কারণে সে সরাসরি অংশ নিতে পারে না রাজনৈতিক কাজকর্মে। দ্বিধা বাড়তে থাকে তার। ফলে বারবার

বিভিন্ন পরিস্থিতিতে তার কথনে এই বাক্য দেখা যায়। *ত্রিদিবা*-এর কাহিনিতে দেখতে পাওয়া যায়স অমিতের মা অমিতকে নিয়ে চিন্তা করেন—

শীত বেশিই। তুমি তো রাত্রিতেও বাইরে যেমন ঘুরছ, আমার ভয় হয়, আবার অসুখটা
বাধিয়ে বসবে।^{৪৭}

যখন সে জেলে বন্দী তখনও তার মা তাকে নিয়ে চিন্তা করত, আর প্রতি মুহূর্তে তার ফিরে
আসার জন্য অপেক্ষা করত। গায়ে জ্বর নিয়েও অমি'র আসার জন্য অপেক্ষা করতেন, অনুর
চিঠি থেকে জানা যায়—

বললাম, ‘এ কি করছ, মা?’ আমার হাত ছাড়িয়ে নিলেন। বললেন, ‘কখন আসবে, কত
রাত্রিতে অমি’ আসবে, ঠিক আছে কিছু? বিছানা করে রাখি তো।’^{৪৮}

তার মায়ের সেই অপেক্ষা সে থাকা অবস্থায় যেমন ছিল, তার অনুপস্থিতিতেও তেমনি ছিল।
মায়ের যে চিন্তা, ভয়, অপেক্ষা তা দুটো ভিন্ন পরিস্থিতিতেও একইভাবে প্রকাশ পায়। এই
ধরনের বৈশিষ্ট্য সাধারণত সমস্ত চরিত্রে দেখা যায় না। ট্রিলজির গাঁথুনিতে চরিত্রের পুনরাবৃত্ত
বৈশিষ্ট্য সমধর্মিতা নিয়ে আসে আখ্যানের বয়ানে।

• Similarity (সাম্যতা)—

যখন ভিন্ন ভিন্ন পরিবেশে চরিত্রের একই রকম ব্যবহার ও আচরণ বাচন দ্বারা প্রকাশিত
হবে। নরেন্দ্রনাথ মিত্রের ‘হেডমাস্টার’ গল্পে মাস্টারমশাই দেশভাগের পর কলকাতায় এলে,
তাঁর এক ছাত্র তাঁকে ব্যাঞ্চে চাকরির ব্যবস্থা করে দেয়। কিন্তু তিনি তাঁর শিক্ষক সত্তাকে
ভুলতে পারেন না। ফলে বিভিন্ন পরিস্থিতিতে তাঁর আচরণে শিক্ষক সত্তার প্রকাশ ঘটে।
গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে অমিত যখন জেলে বন্দী সেই সময় রঘু বন্দী ছিল।
চুরি করার কারণে তাকে বন্দী করা হয়েছিল। কিন্তু জেলেতেও সে চুরি করতো। অমিতের
জন্য নতুন ডিশ সে চুরি করে এনেছিল।

ডিশ চুরি করেছিস আমার জন্য। যা, যা, নিয়ে আয় গে আমার ডিশ। আবার চুরি করগে
আমার সেই পুরনো ডিশ—যা।^{৪৯}

এর মধ্য দিয়ে চরিত্রের অভ্যাস, স্বভাবজাত বৈশিষ্ট্য ফুটে ওঠে। আশাপূর্ণা দেবীর প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসে মোক্ষদার মধ্যে এই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। সে শুচিবায়ুগ্রস্ত, তাই সারাদিনে বহুবীর স্নান করে, উঠোনে ও বারান্দায় বাইরের কাউকে আসতে দেখলেই চৈচামেচি করে। উপন্যাসের ৩ নং উপপর্বে সত্যবতীকে সেখানে দেখে—

“আবার তুই এখানে?” খনখনে গলায় প্রশ্ন করেন মোক্ষদা। সত্যবতী ঈষৎ আমতা আমতা করে বলে, “বাঃ রে, আমি কি তোমাদের দাওয়ায় উঠেছি?” দাওয়ায় উঠিস নি, বলি সত্যিক রাস্তা মাড়িয়ে এসে সেই পায়ে উঠোনে তো পা দিয়েছিস!”^{৫০}

৫ নং উপপর্বে শিবজায়াকে দেখে মোক্ষদা বলেন—

“উঠোনের পায়ে তুমি দাওয়ায় উঠলে সেজবৌ? আর ওইখানেই আমার আচারের খোরা! বলি তোমরা সুদ্ধ যদি এরকম যবন হও—”^{৫১}

এর থেকে যেমন বোঝা যায় মোক্ষদা নিজের স্বভাব বৈশিষ্ট্যের কারণে এমনটা করে থাকেন। তেমনি মোক্ষদার চরিত্র বৈশিষ্ট্য ফুটে ওঠে।

স্বর্গ মর্ত পাতাল উপন্যাসের জন অরণ্য উপন্যাস পর্বে দেখা সুকুমার চাকরির চেষ্টা করে, বারবার ব্যর্থ হয়। সে মনে করে জেনারেল নলেজের পড়াশোনা ভালো করে করা উচিত, তবেই চাকরি হবে। তাই সে সবসময় জেনারেল নলেজ পড়তে থাকে। সে জেনারেল নলেজের চর্চা করতে থাকে সারাদিন এবং সোমনাথকে বলে— “সুকুমার মিত্তির আর ভুল করবে না। সব রকমের জেনারেল নলেজ বাড়িয়ে যাচ্ছি। এবার চান্স পেলে ফাটিয়ে দেবো।”^{৫২} এর ফলে তার মধ্যে একটা অভ্যাস শুরু হয়, সে যেখানে সেখানে যাকে তাকে জেনারেল নলেজের প্রশ্ন করে বসে। দেখা যায় রাস্তায় এক অচেনা ভদ্রলোককে সে প্রশ্ন করে—

এক ভদ্রলোককে মোটর সাইকেল থেকে নামিয়ে জিজ্ঞেস করছে পৃথিবীর ওজন কত? সোমনাথ ছুটে না-এলে ভদ্রলোক হয়তো সুকুমারকে মেরে বসতেন। মারের হাত থেকে বেঁচে সুকুমার বলল, “দেখছিস তো, কোনো লোক জেনারেল নলেজে হেল্প করতে চায় না। আমার চাকরি হলে তোমার কী ক্ষতি বাবা?”^{৫৩}

এখানেও দেখা যায় জেনারেল নলেজ পড়ে সুকুমার চরিত্রের একটি অভ্যাসগত বৈশিষ্ট্য তৈরি হয়। তাই সে যে কোনো পরিস্থিতিতে জেনারেল নলেজের প্রশ্ন করে বসে। ট্রিলজির তিনটি পর্বে একই চরিত্রের আচরণগত সমধর্মিতা তিনটি পর্বের মধ্যে সাযুজ্য রক্ষা করে।

• Contrast (বৈপরীত্য)—

একই চরিত্রে একই সঙ্গে দুটি বিপরীতধর্মী বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যাবে। উদাহরণ হিসেবে *ত্রিদিবা* ট্রিলজির *অন্যদিন* উপন্যাস পর্বের শাসক রায়বাহাদুরের কথা বলা যায়। তিনি একদিকে যেমন শিবপূজো করেন, অন্যদিকে অত্যাচারী শাসক। একদিকে তিনি নিষ্ঠাবান একজন ভক্ত, অন্যদিকে অত্যাচারী নিষ্ঠুর শাসকের প্রতিনিধি। একই চরিত্রে এই বিপরীতধর্মী দুই বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়—

...রায় বাহাদুর বারোটোর আগে আসবেন না। শিবপূজো না করে তিনি জলগ্রহণ করেন না। ...অমিতের হাসি পাইল— ভারতেশ্বরের গুপ্তচরেরা সকলেই জগদীশ্বরের বিশ্বস্ত অনুচর, — ইহা একটি পরীক্ষিত সত্য। ...রায়সাহেব অম্বিকাচরণ সরকার— ইংরেজ শাসকের সৃষ্টি ‘বাঙালী-বুলডগ্’।... রায়সাহেবের দৃষ্টিটা চশমার মধ্য দিয়া একবার অমিতের দিকে হিংস্র কুটিল তীক্ষ্ণতায় ছুটিয়া আসিল। ...মুহূর্তমধ্যে বুলডগের চোখ জ্বলিয়া উঠিল। সন্দিক্ত শিকারী কুকুরের দৃষ্টি সেই চক্ষুে আবার ঝকঝক করিতে লাগিল। রায়সাহেবের কালোমুখের মাংসপেশী লৌহদৃঢ় হইয়াছে।^{৫৪}

এখানে রায়বাহাদুর একদিকে ধার্মিক, অন্যদিকে দেশের বিরুদ্ধে ইংরেজদের হয়ে কাজ করেন। তার মধ্যে হিংস্রতা, কুটিলতা দেখা যায়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে অপূর্ব চরিত্রের মধ্যেও এই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়।

তখন ডাঙার যাত্রা শুরু হইয়াছে— অপূর্ব অমিত দুজনেরই মন দোদুল-দোলা খাইতেছে। এক সপ্তাহ তাহাদের চোখে ঘুম নাই, কেবল তাহার নিজেদের পথ খুঁজিতেছে। একদিন অপূর্ব কহিল, ওসব বাজে। আমাদের কাছে শুধু বাজে নয় অমিত, ওসব আমাদের জগতের বাইরেরকার জিনিস। আমরা সাহিত্যিক, আমাদের কাজ সৃষ্টি, আমাদের কাজে এসব কোলাহলের কোনো মূল্য নেই। সত্যকার জীবনবোধের দিক থেকে এগুলো বরং ক্ষতিকর— মনকে বিক্ষিপ্ত করে। কিন্তু আমাদের আসন হল ধ্যানের আসন, বক্তৃতার মঞ্চ নয়।...^{৫৫}

—এখানে অপূর্ব আন্দোলনের সঙ্গে যুক্ত থেকেও নিজেকে আন্দোলনের বাইরে আনতে চেয়েছিল, কারণ তার মনে হয়েছিল এই আন্দোলন মূল্যহীন। এটি একধরনের Contrast (বৈপরীত্য) যার মাধ্যমে চরিত্রের দুটি বিপরীতধর্মী বৈশিষ্ট্য একটি চরিত্রে একসঙ্গে দেখা যায়। এই বৈশিষ্ট্য অনেকসময় কাহিনিতে সময়ের পরিবর্তনেও ঘটে। এইক্ষেত্রে ইন্দ্রাণী চরিত্রের কথা বলা যায়। *একদা* পর্বে ইন্দ্রাণী অমিতের উপরে বিশ্বাস ও ভরসা রাখে। তাদের পথ যে এক তা মনে করে। কিন্তু *আর একদিন* পর্বে গিয়ে ইন্দ্রাণী অমিতের উপরে সেই আস্থা রাখে না, সে মনে করে তাদের পথ আলাদা।

আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজির প্রথম পর্বে রামকালী চরিত্রে এই Contrast বা বৈপরীত্যের বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। রামকালীকে সকলেই ভয় করে, সমীহ করে চলে। তিনিও সকলকে সকল বিষয়ে আদেশ দিয়ে থাকেন। কিন্তু এই রামকালীকে দেখা যায় মেয়ে সত্যবতীর প্রতি অতিরিক্ত আস্থা প্রকাশ করতে। সত্যবতীর কিছু হলে সে উদ্বিগ্ন হয়ে পড়ে। তাকে কোনো বিষয়ে সে আদেশ করতে পারে না। তার চোখের জল সে সহ্য করতে পারে না।

এ তল্লাটে রামকালীকে ভয় করে না এমন কেউ নেই... দীনতারিণী পর্যন্ত ছেলেকে সমীহ করে চলে।^{৫৬}

রামকালী চাটুয়ে আর একবার বিচলিত হন। সত্যবতীর চোখে জল! এটা যেন একটা অদৃষ্টপূর্ব দৃশ্য মনে হচ্ছে। মনে হল ঘেন্নাটা বোধ করি একটু বেশি দেওয়া হয়ে গেছে।^{৫৭}

বৈপরীত্য বৈশিষ্ট্য দ্বারা চরিত্রের মধ্যে একইসঙ্গে ভিন্নধর্মীতা দেখা যায়। ঘটনা অনুসারে চরিত্রের ভূমিকার বদল ঘটে, এর ফলে একই চরিত্র বিপরীতধর্মী বৈশিষ্ট্য অনেক সময় দেখা যায়।

• Implication (আভাসন)—

James Garvey-এর সাহায্যে Rimon Kenan এই সংযোজনের কথা বলেন। এর অর্থ হল ইঙ্গিত। শারীরিক ক্রিয়া (Physical attributes) দ্বারা চরিত্রের মানসিক বৈশিষ্ট্য আভাসিত

হবে। যেমন—গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে ইন্দ্রাণী অনেক রাতে অমিতের বাড়ি আসে, তার দেখা না পেয়ে চিঠি রেখে যায়। চিঠির বক্তব্য—

“কোথায় তুমি ঘুরছো? আমি যে তোমার জন্যে সারা দিন শহরের সর্বত্র ছুটে বেড়াচ্ছিলাম। বড় জরুরি কথা, বড় চিন্তার কথা। তোমার সম্বন্ধে দু-একটা খবর শুনলাম, মন যে আমার দুশ্চিন্তায়, নুয়ে পড়েছে। তোমাকে চাই আমি, শোভাযাত্রার খবরটা কাগজে পর্যন্ত দিতে যাই নি—তোমার সঙ্গে দেখা হওয়া দরকার। তুমি এস, আজ রাত্রিতেই এস—যত রাত্রিই হোক আসবে, কিছু ভেবো না; মনে করো না, ঘুমিয়ে পড়বো—ঘুম আজ আমার অসম্ভব।”^{৫৮}

—সারাদিন অমিতকে শারীরিক পরিশ্রম করে নানা জায়গায় খোঁজে ইন্দ্রাণী, এমনকি শেষে তার বাড়ি পর্যন্ত চলে আসে। এই শারীরিক ক্রিয়া (Physical attributes) দ্বারা ইন্দ্রাণী চরিত্রের বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাচ্ছে। এই উদ্বেগ, উতলা হওয়া ইঙ্গিত করে ইন্দ্রাণীর মানসিক অবস্থার। তার কাছে অমিত কতটা গুরুত্বপূর্ণ তা স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

আবার অনেক সময় মানসিক ক্রিয়া (Psychological attributes) দ্বারা চরিত্রের মানসিকতা প্রকাশ পায়। কখনও শারীরিক ও মানসিক দুধরনের ক্রিয়া একসঙ্গে থাকে, যা চরিত্রের মানসিকতা প্রকাশ করে। যেমন—

ঝরঝর করিয়া অশ্রু ঝরিয়া পড়িল। সুনীল চমকিয়া গেল। তারপর ধীরে ধীরে মণীশকে ধরিয়া খাটের উপর বসাইয়া দিল। নীরবে জলের ধারা বহিয়া চলিল। কেহই কথা কহিল না।^{৫৯}

এই কান্না দ্বারা মণীশের মানসিকতা প্রকাশ পায়। সে সুনীলকে অবিশ্বাস করে ভুল করেছে সে কথা বোঝায়। মণীশের কান্না শারীরিক ক্রিয়া, কিন্তু সেই কান্না দেখে কোনও কথা না বলে চুপ থাকা মানসিক ক্রিয়া।

আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজিতে শারীরিক ক্রিয়া (Physical attributes), মানসিক ক্রিয়া (Psychological attributes) দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের আভাস পাওয়া যায়। রামকালী চরিত্রে মানসিক এক চিন্তার প্রকাশ দেখা যায়, যখন পুকুরঘাটে কাউকে দেখতে

পেয়ে ভয় পান রামকালী। তারপর সত্যবতীকে পাহারা দিতে বলেন। কিন্তু সত্যবতী আত্মহত্যা সম্পর্কে কথা বললে রামকালী বিরক্ত হয়ে বলেন—

...“চুপ করো। তোমার সেজঠাকুমা দেখছি ঠিকই বলেন। এত কথা শিখলে কোথা থেকে তুমি? যাও, তোমাকে কিছু করতে হবে না, যাও।”^{৬০}

আপাতভাবে তাকে বকা দিয়ে তাড়িয়ে দিলেও আসলে তার উদ্বেগ, তার মানসিকতার প্রকাশ ঘটে।

যাও বলে মানুষকে তাড়ানো যায়, চিন্তাকে তাড়ানো যায় না। তাড়ানো যায় না মানসিক দ্বন্দ্বকে। ...মন থেকে সরাতে পারছেন না সহসা উদ্বেলিত হয়ে ওঠা এই চিন্তাটাকে, তাড়াতে পারছেন না এই দ্বন্দ্বটাকে। ...চিন্তার এই দ্বন্দ্ব রামকালীকেই তাড়িয়ে নিয়ে বেড়াচ্ছে, ঘর থেকে চণ্ডীমণ্ডপে, চণ্ডীমণ্ডপ থেকে বারবাড়ির উঠোনে, সেখান থেকে বাগান বরাবর।^{৬১}

এখানে বোঝা যায় রাসুর বউয়ের জন্য চিন্তা করে তিনি মানসিকভাবে বিপর্যস্ত। তার ফলেই চারিদিকে হেঁটে বেড়াচ্ছেন। সে যাতে পুকুরের ধারে আবার না যায়, তাই সত্যবতীকে পাহারা দিতে বলে, এবং নিজেও পুকুরের ধারে হাঁটাচলা করে।

আবার একটি অংশে দেখা যায় নবকুমারের জ্বরের সময় রামকালী নিজে না গিয়ে ওষুধ পাঠিয়ে দেয় রাসুর হাত দিয়ে। কিন্তু সে ওষুধ ও চিঠি নেয় না সত্য। সে বলে—

‘বাবার যখন আসা সম্ভব হল না, চিঠি থাক বড়দা, ও আর পড়ে কি করব! আর ওষুধও তুমি ফিরিয়ে নিয়ে যাও। আমার অদৃষ্টে যা আছে তাই হবে।’^{৬২}

বাবা নিজে না আসার কারণে সত্যবতী অভিমান করে বাবার উপরে। আর সেই অভিমানের মানসিক ক্রিয়া স্বরূপ ফেরত পাঠিয়ে দেয় ওষুধ ও চিঠি। সাইয়েব ডাক্তার এনে স্বামীর চিকিৎসা করায়।

বৈপরীত্যের সমাহারে চরিত্রের মধ্যে চমক সৃষ্টি করার চেষ্টা করেন সব লেখক। কিন্তু ট্রিলজিতে এই বৈপরীত্য কিছু স্মরণীয় চরিত্রের জন্ম দেয়। যে সূত্র ধরে পরবর্তী পর্বের চরিত্রগুলির বিস্তার ঘটে। যেমন— সত্যবতী ট্রিলজিতে সত্যবতী, সুবর্ণলতা, বকুল।

Repetition (পুনরাবৃত্তি), Similarity (সাম্যতা), Contrast (বৈপরীত্য), Implication

(আভাসন) দ্বারা Rimmon-Kenan এর দ্বারা চরিত্রের ব্যক্তি-নামের যে বৈশিষ্ট্য তা সূচিত করে দেখিয়েছেন। একই চরিত্রে বিভিন্ন বৈশিষ্ট্যের সমাবেশ ঘটেছে।

8.৬ চরিত্রায়ণ (Characterization):

চরিত্রায়ণ হল আখ্যানের অন্যতম একটি গুরুত্বপূর্ণ অংশ। আখ্যানের চরিত্রদের বৈশিষ্ট্য, গুণ, ব্যক্তিত্ব দ্বারা তাদের চরিত্র হিসেবে দেখানোর একটি বিশেষ পদ্ধতি চরিত্রায়ণ বা Characterization। গল্প বা উপন্যাসের চরিত্রদের বৈশিষ্ট্য, মানসিকতা ও ক্রিয়ার দ্বারা তাদের সম্পূর্ণ চরিত্র হিসেবে রূপ দেয় চরিত্রায়ণ। মূলত চরিত্রের ক্রিয়া, সংলাপ, অন্তর্নিহিত ভাবনা-চিন্তা প্রভৃতি বাচনের মধ্যে থাকে, যার মাধ্যমে একটি চরিত্র গড়ে ওঠে। চরিত্রায়ণের মাধ্যমে লেখক চরিত্রের আবেগ, অনুভূতি, ক্রিয়া দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ করে থাকেন।

অলোক চক্রবর্তী চরিত্রের পুনর্নির্মাণে পাঠকের ভূমিকা এবং চরিত্রের পুনর্নির্মাণের অবলম্বন হিসেবে বাচনের কথা বলছেন। কোনও কিছু আগে নির্মাণ হলে তবেই তার পুনর্নির্মাণ সম্ভব। বাচনের মধ্য দিয়ে চরিত্রের পুনর্নির্মাণের কথা বলা হয়েছে, কারণ বাচন তো নিজেই একটি নির্মাণ। তাই আগে থেকে বাচনের মধ্যে চরিত্র নির্মিত হয়ে আছে এমনটা বলা যায়। সেই বাচনকে অবলম্বন করেই চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের অনুসন্ধান করা হয়েছে। ব্যক্তি নামের প্রেক্ষিতে চরিত্রের বিভিন্ন বৈশিষ্ট্যের পুনর্নির্মাণ হয়। বাচনে যা আছে তার ভিত্তিতে চরিত্রকে দেখা হয়। বাচনে থাকা চরিত্রের পুনর্নির্মাণের এই সূচকগুলিকেই Rimmon-Kenan ‘Character-indicators’ বলছেন। অর্থাৎ চরিত্রের বৈশিষ্ট্য নির্ধারণের জন্য যার উপর ভিত্তি করা হয় তাকেই ‘Character-indicators’ বা বাংলায় ‘চরিত্র সূচক’ বলা হচ্ছে। এই চরিত্র সূচক বাচনের মধ্যেই থাকে, যা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য নির্ধারণ করে। “...inferring the traits from them [character-indicators].”^{৬৩} বাচনের সমস্ত কিছুই প্রায় চরিত্রের সূচক। আবার যেগুলি চরিত্রের সূচক তা আখ্যানের অন্যান্য উপাদানের জন্য বিশেষ প্রয়োজনীয় সূচক হতে পারে। তবে বাচনে এমন কিছু উপাদান থাকে যা চরিত্রায়ণে সংযুক্ত হয়। গল্প-

উপন্যাসের পাঠ নেওয়ার সময় মনে রাখা প্রয়োজনীয় চরিত্রায়ণের উপায় বিভিন্ন লেখকের ক্ষেত্রে বিভিন্ন হতে পারে। আবার একই লেখকের বিভিন্ন লেখাতেও চরিত্রায়ণের উপায় ভিন্ন হতে পারে। আবার একই লেখাতেও চরিত্রায়ণ ভিন্ন হতে পারে। চরিত্রায়ণের সাধারণ উপায়গুলি এখানে দেখা হবে। সেক্ষেত্রে পাঠকের দ্বারা পুনর্নির্মিত চরিত্র এবং চরিত্রায়ণ পরস্পরের পরিপূরক হবে। আখ্যানতাত্ত্বিকরা চরিত্রায়ণের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে বলছেন—

Characterisation (in the wide sense) can then be defined as the process of connecting information with figure in a text so as to provide a character in the fictional world with a certain property, or properties, concerning body, mind, behavior, or relations to the (social) environment.^{৬৪}

চরিত্রায়ণ বা Characterisation কথকের দ্বারা উপস্থাপিত হয়ে থাকে, যা নির্মিত অবস্থায় থাকে। বাচন অবলম্বনে পাঠকের যে নির্মাণ তা হল চরিত্র। বাচনে চরিত্রায়ণ দু-ভাবে ঘটে থাকে। ১) প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ (Direct Characterization) ২) পরোক্ষ চরিত্রায়ণ (Indirect Characterization)।

৪.৬.১ প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ (Direct Characterization):

বাচনের মধ্যে শব্দ দ্বারা আখ্যান তৈরি হয়। বাচনের মধ্যে শব্দ দিয়ে যখন কোনো চরিত্রায়ণে স্পষ্ট চরিত্র বৈশিষ্ট্য ফুটে ওঠে তখন তাকে প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ (Direct Characterization) বলা হয়।

হৈমবতীর অনেক গুণ— সে কুরূপা, মুখরা, অপ্রিয়বাদিনী, আত্মপরায়াণা। যখন দেবেন্দ্রের সহিত তাহার বিবাহ হইল, তখন পর্যন্ত দেবেন্দ্র চরিত্র নিষ্কলঙ্ক। লেখাপড়ায় তাঁহার বিশেষ যত্ন ছিল, এবং প্রকৃতিও সুধীর ও সত্যনিষ্ঠ ছিল।^{৬৫}

এখানে হৈমবতী ও দেবদ্র সম্পর্কে স্পষ্টভাবে চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পেয়েছে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ দেখা যায়। *একদা* উপন্যাসে সুনীলের প্রসঙ্গে অমিত বলেন—

অমিত জানে, কোন্ শয্যায়, কোন্ গৃহে, কি কি শীতবস্ত্রের আচ্ছাদনে সুনীল দত্তের এই উনিশ বছর পর্যন্ত জীবন বাড়িয়া উঠিয়াছে। সেই তুলনায় আজিকার ‘রাগটা মোটেই বাহুল্য

নয়, শালটাতুও নতাতুতুই অপ্রয়াজনীয় নয়। বরং ইহার সঙ্গে থাকা উচিত ওর ভায়েলা
ফ্লানেলের পাঞ্জাবি, ডোরাকাটা পুলওভার, ...^{৬৬}

এখানে এই চরিত্র সূচক বা ‘Character-indicators’ গুলি সুনীল চরিত্রের অন্যতম কয়েকটি
বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। সে যে স্বচ্ছল পরিবারের সন্তান ছিল তা জানা যায়। প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ
সম্পর্কে সাধারণ ধারণাগুলি হল—

এই ধরনের চরিত্রায়ণে বিজ্ঞতা, কর্তৃত্ব ও স্থিতিশীলতা দেখা যায়। সরাসরি
চরিত্রায়ণের বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করায় তা স্থিতিশীল চরিত্র। এই ধরনের চরিত্রায়ণে চরিত্রের
স্থিতিশীল বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ ঘটে থাকে। Chatman বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে বলছেন “relatively
stable or abiding personal quality.”^{৬৭} এখানে চরিত্রের ক্রিয়া বা আচরণে নয়, সরাসরি
চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাবে। চরিত্রায়ণকে বিজ্ঞতা ও কর্তৃত্বপূর্ণ বলা হচ্ছে কারণ চরিত্রের
পরিচয় অনেকটাই মূল্যায়ণধর্মী। এক্ষেত্রে কথক কাহিনি বহির্ভূত অবস্থান থেকে এই ধরনের
উপস্থাপনা করে থাকেন। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে এই ধরনের চরিত্রায়ণ দেখা
যায়—

সেখানে খোঁজ করতে হবে যমুনার। তাকে বলবে, চিন্তাহরণ চাটুজেকে চাই। আর সেই
চিন্তাহরণ চাটুজ্ঞে এলে—গৌরবর্ণ, বছর আটশ বয়স, বেশ মুগুরভাঁজা শরীর—বলবে,
সুকুমার সেনকে এই ঠিকানায় পাঠিয়ে দেবেন।^{৬৮}

এখানেও চরিত্রের বৈশিষ্ট্য স্পষ্টভাবে ব্যক্ত করা আছে। বোঝা যায়, যার সঙ্গে দেখা করতে
হবে তাকে দেখতে কেমন। এর দ্বারা কোনো ক্রিয়া প্রকাশিত হয় না।

শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে সুকুমার চরিত্রের প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ দেখা যায়।
যেখানে শংকরের পরিচয় করানোর মধ্যে দিয়ে তার বৈশিষ্ট্য প্রতিফলিত হয়।

রোগা, কালো, বেশ লম্বা, মিষ্টি স্বভাবের এই ছেলটি সম্পর্কে কমলা বউদির একটু দুর্বলতা
আছে। ও বেচারাতুও বেকার। ওর উজ্জ্বল অথচ অসহায় চোখ দুটোর দিকে তাকালে মায়া
হয় কমলার।^{৬৯}

এই ধরনের চরিত্রায়ণ গল্প-উপন্যাসের বাচনের সর্বত্র দেখা যায় না। নতুন চরিত্রের আগমনের পূর্বে এই ধরনের বর্ণনা দেখা যায়। অর্থাৎ, অবস্থানে একটা বিশেষত্ব আছে। গল্প-উপন্যাসের কোথায় প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ হবে তা আগে থেকে নির্ধারিত থাকে না। এই ধরনের চরিত্রায়ণ করতে হলে কাহিনির গতি অনেকটাই স্লথ হয়ে পড়ে। এই ধরনের চরিত্রায়ণে যে চরিত্র আসে, তা অনেকখানি পরিসর নিয়ে নেয় কাহিনিতে। তাই একে বলা হয় ‘block characterization’। ১৯৬৫ সালে Souvage এই পরিভাষা ব্যবহার করেন। যেখানে একটি চরিত্রায়ণের মাধ্যমে চরিত্রের বৈশিষ্ট্য সরাসরি প্রকাশিত হয়, ক্রিয়া বা চিন্তা-ভাবনার প্রভাব সেখানে থাকে না।

পরমুহূর্তেই আলোকিত গৃহের দ্বারে তাহার অস্পষ্ট ধারণা ও সেই অর্ধগৃহীত তথ্য এক রূঢ় জীবন্ত সত্য হইয়া উঠিল: রাইফেলধারী একজোড়া গুর্খা পুলিশ; দুইজন পুলিশ ...কর্মচারী— একজন খাকী-পরা থানার দারোগা, অন্যজন সাদা পোশাকে শার্টের উপরে, কোট পরা যুবক, গোয়েন্দা সাব-ইন্সপেকটর।^{৭০}

পুলিশের যে বর্ণনা দেওয়া হয়েছে তা স্থিতিশীল বর্ণনা। পুলিশের এই বর্ণনা দ্বারা পুলিশের উপস্থিতিকে প্রত্যক্ষ করে দেখানো হয়েছে। এর দ্বারা চরিত্রের ক্রিয়া প্রকাশিত হয়নি।

প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণকে বিশ্বাসযোগ্য করার জন্য এখানে চরিত্র বৈশিষ্ট্য ও দৃষ্টান্তের মিলিত রূপ দেখা যায়। অনেকসময়ই চরিত্র বৈশিষ্ট্য নির্দিষ্ট কার্যের দৃষ্টান্তের সঙ্গে সংযুক্ত হয়, এরফলে চরিত্রায়ণ বিশ্বাসযোগ্য হয়ে ওঠে। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে এমন দৃষ্টান্ত আছে—

একদিকে একটা বিপুল প্রয়াসে ইন্দ্রাণী তো আপনার সর্বস্বই প্রায় বিলাইয়া দিতেছে।
...কেমন করিয়া ইন্দ্রাণী শুনিল—সে ছেলেটির রাত্রিতে গায়ে দিবার মতো কিছু নাই।
তৎক্ষণাৎ সে অস্থির হইয়া উঠিল, ...গোপনে অমিতকে দিল এই ‘রাগ’ আর পঁচিশ টাকা।^{৭১}

এখানে প্রথম বাক্যে ইন্দ্রাণী যে তার সর্বস্ব দিয়ে পাশে থাকছে তা জানা যায়। কিন্তু সে কীভাবে পাশে থাকছে, কীভাবে নিজের সর্বস্ব দিয়ে দিচ্ছে তার জন্য পরবর্তী বাক্য সংযোজিত হয়েছে। একটা নতুন রাগ ও পঁচিশ টাকা দিয়ে আসে তাকে।

এই ধরনের চরিত্রায়ণে সীমাবদ্ধতা দেখা যায়। এই ধরনের চরিত্রায়ণ অনেকটাই লেখক নির্ভর, তার থেকেও অনেকটা বেশি সময়-নির্ভর। মানুষের জীবনের জটিলতা যখন কম হয়, তখন চরিত্রায়ণে সাধারণীকরণের ঝোঁক বেশি পড়ে। কিন্তু যত বেশি জীবনের জটিলতা বাড়ে তখনই বাচনে চরিত্রায়ণ প্রত্যক্ষ হতে পারে না। চরিত্র বৈশিষ্ট্য সীমাবদ্ধ হওয়ার ফলে দু-একটি শব্দে চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করা হয়। সময়ের জটিলতা সাহিত্য নির্মাণে প্রভাব ফেলায় সাহিত্যের উপস্থাপন নির্দিষ্ট অর্থ প্রকাশ করে না, সেখানে Suggestiveness, Indeterminancy গুরুত্ব পায়। এর ফলে প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ তুলনায় কম দেখা যায়।

৪.৬.২ পরোক্ষ চরিত্রায়ণ (Indirect Characterization):

উপন্যাস, গল্প সাধারণত শব্দ দ্বারাই প্রকাশিত হয়ে থাকে। অনেকসময় আখ্যানে ব্যবহৃত শব্দ, বাক্য আক্ষরিক অর্থ ছাড়াও অন্য আরও একটি অর্থ প্রকাশ করে থাকে বা তার ইঙ্গিতকে ধারণ করে থাকে। যখন চরিত্র বৈশিষ্ট্য সরাসরি ধরা থাকে না বাচনে, আভাসে ও ইঙ্গিতের মধ্য দিয়ে চরিত্র বৈশিষ্ট্য দেখতে হয়, তাকে বলা হয় পরোক্ষ চরিত্রায়ণ (Indirect Characterization)। বাচনে এই পরোক্ষ চরিত্রায়ণ বিভিন্নভাবে আসে। পরোক্ষ চরিত্রায়ণ ক্রিয়া, কথা বলার ভঙ্গিমা, সাজ-পোশাক, খাদ্য, পরিবেশ ইত্যাদির উপর নির্ভর করে।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে এই ধরনের পরোক্ষ চরিত্রায়ণ দেখা যায়। যেখানে চরিত্রের মন, মানসিকতা, ভাব-ভঙ্গি এমনকি অপ্রকাশিত ইচ্ছার প্রকাশ দ্বারা চরিত্রের কার্যের মূল কারণ জানা যায়।

মনু জানাইল: সকাল থেকে সবিতাদি তোমার জন্য এসে বসেছিলেন—মনুর এই সহজ কথার মধ্যে কোথায় যেন একটা আগ্রহ রহিয়াছে, একটা সৌহার্দ্যের সুর আছে।^{৭২}

এখানে সবিতা কেবল দেখতে আসেনি অমিতকে, দীর্ঘদিনের অপেক্ষার অবসান ঘটে যে সবিতা অমিতকে দেখতে পাবে, সেই কথার পরোক্ষ ইঙ্গিত আছে। সবিতার সেই ব্যাকুলতা প্রকাশ পায় এখানে।

৪.৬.২.১ ক্রিয়া দ্বারা পরোক্ষ চরিত্রায়ণ (Indirect Characterization):

চরিত্রের ক্রিয়ার মধ্যে দিয়ে চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ধরা পড়ে। এই ক্রিয়াকে দুটি ভাগে ভাগ করা যায়। ১) এককালীন ক্রিয়া, ২) অভ্যাসগত ক্রিয়া।

১) এককালীন ক্রিয়া— চরিত্রের বিশেষ ক্রিয়া যা একবার কাহিনিতে আসে, যা চরিত্রের গতিশীলতা (dynamic) ও চরিত্রের বাঁকবদলে (turning point) সাহায্য করে।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে চরিত্রের এই বাঁকবদল দেখা যায়। অমিত এই ট্রিলজির কেন্দ্রীয় চরিত্র বলা যায়। ট্রিলজির প্রথম পর্বে তার মধ্যে নানা দ্বিধা দ্বন্দ্ব দেখা যায়। কিন্তু দ্বিতীয়পর্বে যখন সে ছয় বছর পর জেল থেকে ফেরে, তখন তার মনে হয় সে জীবনের পাঠ পেয়েছে বন্দীজীবনে। তার এই বন্দীদশা থেকে মুক্তি তার মধ্যে থাকা দ্বন্দ্বের অসমান ঘটায়। কিন্তু সুনীলের সঙ্গে তার পরিচয় তার জীবনের এই বাঁকবদলে সাহায্য করে। সুনীলকে সাহায্য করার জন্য সে নানারকম কাজকর্ম করতে থাকে, ফলে পুলিশ তাকে গ্রেপ্তার করে। কলেজে পড়ার সময় সুনীলের সঙ্গে আলাপ হয় তার।

স্কুল ভাঙিয়া যাইতেছে, কলেজ টলিয়া পড়িতেছে— কিশোর ও যুবক প্রাণগুলি দিশেহারা, লক্ষ্যহারা; অনিশ্চিত ভবিষ্যতের হাতে আপনাদের তুলিয়া দিবার জন্য তাহারা অস্থির। ... সকাল সন্ধ্যা শহরের পথে পথে, ছেলেদের মেসে মেসে, মিছিলের সঙ্গে সঙ্গে ঘুরিয়া রৌদ্রশুষ্ক সুনীল যখন ‘একটা কিছুর’ পথ খুঁজিয়া ফিরিতেছিল, এমনই সময়ে কলেজ বন্ধ হইয়া গেল।^{৭৩}

সুনীলের মনের সেই চিন্তা-ভাবনা সকলের মধ্যে সঞ্চারিত হতে থাকে। যেখান থেকে সুনীলের প্রতি আকর্ষণ তৈরি হয় অমিতের। এর ফলেই তার মধ্যে দ্বিধা-দ্বন্দ্ব সঞ্চারিত হয় এবং তার জীবনে নানারকম ঘটনা ঘটতে শুরু করে।

আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজিতে দেখা যায় সত্যবতী অত্যন্ত চঞ্চল, প্রাণোচ্ছল মেয়ে। বাবা রামকালীর আদরে সে বড় হয়েছে, কিন্তু সে সকলের থেকে আলাদা। নানা প্রশ্ন সারাক্ষণ তার মনে আসে, তাই যখন তখন প্রশ্ন করে বসে। তার মধ্যে ছেলেমানুষি থাকলেও

তার বাবা রামকালী তাকে সমীহ করে চলেন। সেই মেয়ের জীবনের হাসি-উচ্ছলতার বাঁকবদল ঘটে যখন শ্বশুরবাড়ি থেকে তাকে নিয়ে যাওয়ার জন্য চিঠি আসে। রামকালী তাকে পাঠাতে না চাইলেও সে যেতে চায়।

সত্য বোঝে বাবা তার আবেদন ধরতে পারেননি, আর পারার কথাও নয়। সত্যর মতন কোন্ মেয়েটা আর নিজের গলা নিজে কাটতে চায়? কিন্তু সত্য যে সাতপাঁচ ভেবে তাই চাইছে। হাড়িকাঠের নিচে গলাটা বাড়িয়েই দিচ্ছে। ... সত্য সকালবেলার চিরেতার জল খাওয়ার মতই চোখ-কান বুঝে বলে ফেলল, “সে ভয়কে আমি মনে ধরাছি না বাবা, বরং উলটো কথাই বলছি। ও তুমি পাঠাবার মন করেই দাও, আমার কপালে মরণ-বাঁচন যা আছে হবে।”^{৭৪}

এই সময়ের পর থেকে সত্য বদলে যেতে থাকে, কিছু সময় পর রামকালীকে বলতে শোনা যায় সত্য বদলে গেছে।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে তিন পর্বের চরিত্রের মধ্যে এই এককালীন ক্রিয়া দেখা যায়। সোমনাথ বেকারত্ব মুক্তির যে পথ বেছে নেয় তা মসৃণ নয়, ফলে তাতে গ্লানি বোধ হতে থাকে। যে সময় শিউলি দাস আসলে সুকুমারের বোন সে জানতে পারে। তারপর সে সুকুমারের বোনের পিছনে যায়—

কণা, কণা, কণা পাগলের মতো কণাকে ডাকতে ডাকতে সোমনাথ গ্রেট ইণ্ডিয়ান হোটেলের গাড়ি বারান্দা পর্যন্ত ছুটে এসেছিল। কিন্তু কোথায় সুকুমারের বোন? সে ততক্ষণে চলে গিয়েছে।^{৭৫}

এই সময়ের পর থেকে সোমনাথের জীবন বদলে যায়, সে আত্মগ্লানিতে জর্জরিত হতে পারে। একইভাবে পরবর্তী পর্বে শ্যামলেন্দু কোম্পানির ক্ষতি আটকানোর জন্য সাধারণ মানুষকে ব্যবহার করে, ফলে নিজের পদোন্নতিতে সে আনন্দ পায় না। কমলেশ ইউরিয়া প্ল্যান্টের উদ্বোধনের আগে অফিসের ফোন ধরে না, ফলে বিপত্তি ঘটে। এই ক্রিয়া চরিত্র দ্বারা সংঘটিত হয় একবার, যার ফলে কাহিনিতে একটা বাঁকবদলের সূচনা ঘটে।

২) অভ্যাসগত ক্রিয়া— এককালীন ক্রিয়ার বিপরীত ধর্মীতা দেখা যায় এই ক্রিয়ায়। এখানে চরিত্রের বিশেষ বৈশিষ্ট্য বারবার দেখা যায়। একটা অভ্যাসের মতন চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের নির্দেশক হয়ে ওঠে।

এককালীন ক্রিয়া দ্বারা চরিত্রের পরোক্ষ বৈশিষ্ট্য যেমন প্রকাশিত হয় তেমনি এর দ্বারা চরিত্রের বাঁকবদল ও ঘটনার বাঁকবদল হয়। এই ধরনের ঘটনা কাহিনিতে একবারমাত্র দেখা যায়। কিন্তু একেবারে বিপরীত ক্রিয়া হল অভ্যাসগত। যা চরিত্র বারেবারে করে থাকে। *একদা* পর্বে অমিত বাড়িতে মিথ্যে বলে সারাদিন আন্দোলনকারীদের কাজকর্মে নিযুক্ত থাকে। বাড়িতে সে যা বলে তা যে কেউ বিশ্বাস করে না, তা সে জানে। তবু সে সেগুলি বলে থাকে।

সুহৃদের বাড়ি, সিনেমায় নটার অভিনয়, বীরেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ধরিয়া বসিল একটা এডুকেশনাল স্কীম তৈয়ারি করিতে, বিকাশের ছবি লইয়া আলোচনা হইতেছিল, অনেক আর্টিস্ট ছিলেন’—এই সব কথা ইহাদের এতবার শোনা হইয়া গিয়াছে যে, উহাতে আর তাঁহারা আস্থা রাখিতে পারেন না। অমিত তাহা বেশ বুঝিয়াছে।^{৭৬}

আন্দোলনের কাজের কারণে তাকে মিথ্যে বলতে হয়, কারণ বাড়িতে সেই কথা জানালে সকলে চিন্তা করবে। এইখানে এসে বোঝা যায় আন্দোলনের কাজে সে যুক্ত হচ্ছে, তাই সে বাড়িতে সেই কথা জানাচ্ছে না। এই মিথ্যে যে সে বলে থাকে তাও জানা যায়। এরফলে চরিত্রের একটা অন্যতম বৈশিষ্ট্য প্রতিফলিত হয়।

বকুলকথা উপন্যাস পর্বে বকুল অর্থাৎ অনামিকা দেবীর ভাইঝি শম্পার সারাদিনে বহুবার ফোন আসে, আর সে ফোন ধরে বিশেষ ভঙ্গিতে, যা কাহিনিতে বর্ণিত হয়েছে।—

শম্পা আহ্লাদে ছলকাতে ছলকাতে এসে ফোন ধরে। পিসির দিকে পিঠ আর দেওয়ালের দিকে মুখ করে গলা নামিয়ে কথা বলে মিনিটের পর মিনিট, ঘন্টায় গিয়ে পৌঁছায়। ...^{৭৭}

শম্পার এই ফোন করা একটি অভ্যাসগত ক্রিয়া। যার ফলে সে যখনই প্রেম করে, এইভাবে এসে ঘন্টার পর ঘন্টা ফোন করে থাকে।

আশা-আকাঙ্ক্ষা উপন্যাস পর্বে কমলেশ সারাক্ষণ ইউরিয়া প্ল্যান্টের কাজ নিয়ে ব্যস্ত থাকে। ফলে মল্লিকা বা বন্ধুদের সে সময় দিতে পারে না। কাজ নিয়ে তার যে চিন্তা এবং নিষ্ঠা তা প্রতিফলিত হয়। তাই সে খেতে বসেও প্ল্যান্টের কথা বলে, বিছানায় শুয়েও প্ল্যান্টের কথা বলে।

Rimon-Kenan এই এককালীন ও অভ্যাসগত ক্রিয়াকে তিনটি ভাগ করছেন।

১) Act of Commission বা কর্ম-সম্পাদনের ক্রিয়া

২) Act of Omission বা কর্ম-ব্যতিরেক ক্রিয়া

৩) Contemplated act বা পরিকল্পিত ক্রিয়া।

কোনও কাজ করার মধ্যে যেমন চরিত্রের বৈশিষ্ট্য থাকে, তেমনি কোনও কাজ না করার মধ্যেও চরিত্রের বৈশিষ্ট্য থাকে।

১) Act of Commission বা কর্ম-সম্পাদনের ক্রিয়া— যখন আখ্যানে কোনও এক বা একাধিক চরিত্র কোনও কাজ সম্পন্ন করছে। একে বলা হয় Act of Commission বা কর্ম-সম্পাদনের ক্রিয়া।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে একাধিক চরিত্রকে তাদের কাজের মাধ্যমে চিহ্নিত করা যায়। অমিতকে শুরু থেকেই দেখা যায় সুনীলের জন্য টাকা জোগাড় করতে, থাকার জায়গার সন্ধান করতে। সে নিজে একটি পত্রিকার অফিসে কাজ করে, সে সম্পর্কে জানা যায়—

প্রুফ দেখিতে দেখিতে অমিত ভাবিতেছিল, কি গ্লানিকর এই কাজ! নিজের চিন্তা ও চেতনাকে কেবলই ফাঁকি দেওয়া।^{৭৮}

ইন্দ্রাণী রাষ্ট্রীয় আন্দোলনে যুক্ত হয়ে কাজ করে। নিজের সর্বস্ব সে আন্দোলনের জন্য দিতে পারে। “ইন্দ্রাণী রাষ্ট্রীয় আবর্তনের পথে পা বাড়াইয়া দিয়াছে।”^{৭৯} অথবা, সে যখন মেয়েদের জন্য ‘সেবিকা সংঘ’ তৈরি করে কাজ করে।

আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতীট্রিলজিতে চরিত্রদের কাজ দ্বারা চিহ্নিত করা যায়। সত্যবতী চঞ্চল, সারাদিন বাইরে বন্ধুদের সঙ্গে ঘুরে বেড়ায়। সর্বদা সত্য কথা বলে, অন্যায়ের প্রতিবাদ করে। এমনকি অন্যায়ের প্রতিবাদে সে ছড়া বাধে। তাই জটার বউকে জটার মেয়েছে, এই শুনে সে ছড়া বেধে বসে। এই চরিত্রের ছেলেবেলা যেমন এই কাজের দ্বারা চিহ্নিত হয়। তেমনি বিয়ে হওয়ার পর পড়ালেখা শেখা, বই পড়া এমনকি মেয়েদের পড়ানোর মতন কাজ তার চরিত্রকে চিহ্নিত করে।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির চরিত্র চিহ্নিত হয় তাদের কাজ দ্বারা চিহ্নিত হয়। সোমনাথ কাজের জন্য কলকাতা শহরে ইন্টারভিউ দিয়ে বেড়ায়। শ্যামলেন্দু কোম্পানিতে নিজস্ব কর্ম দক্ষতায় নিজের জায়গা লাভ করে। কমলেশ ইউরিয়া প্ল্যান্ট তৈরির জন্য চিহ্নিত হয়।

২) Act of Ommission বা কর্ম-ব্যতিরেক ক্রিয়া— যখন আখ্যানে কোনও একটি চরিত্র কোনও একটি বিশেষ কাজ করতে পারে না। তার জন্য পারিপার্শ্বিক, মানসিক নানা কারণ থাকে, কিন্তু চরিত্রটি যে কাজটি সম্পন্ন করতে পারছে না, তা বোঝা যায়। তখন তাকে বলা হয় Act of Ommission বা কর্ম-ব্যতিরেক ক্রিয়া। কোনও একটি কাজ থেকে চরিত্রের এই বিরত থাকা চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের প্রকাশক হয়ে ওঠে। এবং সর্বদাই এই বিরত থাকার অন্তরালে একটি বিশেষ কারণ থাকে।

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে রামকালী যখন সত্যবতীর স্বামীর অসুখ শুনেও যায় না, ওষুধ পাঠিয়ে দেয়। এবং সেই ওষুধ ফেরৎ এলেও মেয়ের অভিমান হয়েছে ভেবেও যেতে পারেন না। কারণ, তার আগে সত্যবতীকে একবার তিনি আনতে গিয়েছিলেন, সেই সময় সত্যবতী তাকে ফিরিয়ে দেয়। তাই সত্য'র শ্বশুরবাড়ি যাবার ইচ্ছে তার হয় না। ফলে নবকুমারের অসুখের কথা শুনেও তিনি রাসুর হাতে ওষুধ পাঠান, নিজে যান না।

৩) Contemplated act বা পরিকল্পিত ক্রিয়া— কোনও একটি কাজ করার আগে কাজটি সম্পর্কে চরিত্রের বিচার ও বিবেচনা করাও দেখা যায়। এই বিবেচনা দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য

ও বৈশিষ্ট্যের কারণ জানা যায়। কোনও একটি ভাবনা (অবশ্যই যা একটি ক্রিয়া) চরিত্রের মধ্যে এলেও, চরিত্র তা নিয়ে বিবেচনা করে কাজটি করেন অথবা করেন না। এই বিচার বিবেচনার ফলে চরিত্রে বিশেষ বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করে যে ক্রিয়া, তাকে বলা হয় Contemplated act বা বিচার-বিবেচনামূলক ক্রিয়া।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিব* ট্রিলজিতে অমিতের চরিত্রের মধ্যে Contemplated act বা বিচার-বিবেচনামূলক ক্রিয়া দেখা যায়। যা অমিতের চরিত্রের বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। ইন্দ্রাণী চিঠিতে অমিতকে রাতেই তার সঙ্গে দেখা করতে জানায়, জরুরি কথা আছে জানিয়ে। সেই চিঠি পাওয়ার পর —

অমিত হাসিল, ‘যত রাত্রিই হোক আসবে।’ ক্ষ্যাপা ইন্দ্রাণী! যেন সম্ভব হইলে অমিত যাইত না। তথাপি দুই বার অমিতের মন বলিল, ‘চল, চল।’ তারপর ‘না, এত রাতে আর না।’^{৮০}

এখানে ‘অমিতের মন বলিল, চল, চল।’— এই বাক্যটিতে অমিতের ইন্দ্রাণীর কাছে যাওয়ার ইচ্ছে প্রকাশ পায়। তারপর চরিত্র অমিত এই যাওয়া উচিত কীনা তা নিয়ে বিচার-বিবেচনা করে, এবং যাওয়া থেকে নিজেকে বিরত করে। এই যেতে চাওয়ার ইচ্ছে প্রকাশ এবং বিবেচনা করে যাওয়া থেকে বিরত থাকা দুইই চরিত্রের বৈশিষ্ট্য প্রকাশক। চরিত্রের ক্রিয়ার মধ্য দিয়েই চরিত্রের বৈশিষ্ট্য পরোক্ষভাবে প্রকাশ পায়।

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজির প্রথম পর্বে রামকালীর মধ্যে এই Contemplated act বা বিচার-বিবেচনামূলক ক্রিয়া দেখা যায়। রাসু যখন রামকালীর পাঠানো ওষুধ ও চিঠি নিয়ে ফিরে এসে জানায় সত্যবতী তা নেয়নি। তখন রামকালী অবাক হয়ে ভাবেন—

জীবনে বোধ করি এই প্রথম রামকালী হতবাক হয়ে তাকিয়ে থাকেন, কথা খুঁজে পান না। এরপর কি আর ‘স্নান-শুদ্ধ’ হয়ে যাত্রা করবেন রামকালী, সত্যর কথা অবোধের কথা ভেবে? তা সেই অবোধ সত্য তো তাহলে একথাও বলে বসতে পারে, “আবার তুমি এলে কেন বাবা, তোমার ওষুধ যখন খাওয়াচ্ছি না!”^{৮১}

এখানে সত্যবতীর কাছে রামকালীর যাওয়ার ইচ্ছে যেমন প্রকাশ পেয়েছে, তেমনি আবার যাওয়া উচিত কিনা তা নিয়ে রামকালী ভাবনা-চিন্তা করেছেন। বিবেচনা করে রামকালী শেষ পর্যন্ত আর যান না।

৪.৬.২.২ বাগ্ভঙ্গি দ্বারা পরোক্ষ চরিত্রায়ণ (Indirect Characterization):

চরিত্রের কী বলছে এবং কোন ভাষায় বলছে তা চরিত্রের বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। একেই বলা হয় চরিত্রের বাগ্ভঙ্গি। চরিত্রের বাগ্ভঙ্গি দ্বারা চরিত্রের পরোক্ষ বৈশিষ্ট্য প্রতিফলিত হয়। লেখক নির্বিশেষে, সময় নির্বিশেষে, চরিত্রের অবস্থান নির্বিশেষে বাগ্ভঙ্গি বাচনের মধ্য দিয়ে প্রতিফলিত হয়ে থাকে। ‘কপালকুন্ডলা’ উপন্যাসে সমুদ্রদর্শনের পরে নায়ক বলছেন — ‘আহা! কি দেখিলাম! জন্মজন্মান্তরেও ভুলিব না।’ সেই সময় পেরিয়ে বিনোদ ঘোষাল লিখছেন— ‘এ তো ফাটাফাটি জায়গা মাইরি...’। এই দুই বাচনের মধ্য দিয়ে দুটি চরিত্রের মানসিকতা, অবস্থান, সময় গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। বাগ্ভঙ্গির মধ্য দিয়ে চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশে লেখকের একটি বিশেষ ভূমিকা থাকে। লেখক চরিত্রকে সরাসরি কথকের মাধ্যমে উপস্থাপনের সময় যে ধরনের বৈশিষ্ট্যের কথা বলেন তা চরিত্রের বাগ্ভঙ্গিতে প্রকাশ পায়।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে কথকের মাধ্যমে বিহারী ঘোষের পরিচয় পাওয়া যায়। যেখানে চরিত্রের বাগ্ভঙ্গি দ্বারা চরিত্রের পরোক্ষ বৈশিষ্ট্য প্রকাশ কেবল প্রকাশ পায় তা নয় একইসঙ্গে সেই চরিত্রের এই পরোক্ষ বৈশিষ্ট্য এক বিশেষ শ্রেণির মানুষের চরিত্রের পরোক্ষ বৈশিষ্ট্যকে তুলে ধরে—

বিহারী ঘোষ ঝানু মানুষ, জমিদারের সে গোমস্তা, আবার সে-ই মহাজনও। সেই সুযোগেই সে অত্যাচার করে, কৃষকদের জমি সে আত্মসাৎ করে। সেও ত বলে— ‘আইনত কাজ করি, বে-আইনী কাজ করি কোনটা?’^{৮২}

এই অংশের বাগ্ভঙ্গি দ্বারা বিহারী ঘোষ চরিত্রের বৈশিষ্ট্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে। অর্থাৎ, বাগ্ভঙ্গি পরোক্ষ চরিত্রায়ণে ভূমিকা পালন করে। বাগ্ভঙ্গি দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ধরা পড়ে। এর পরবর্তী অংশেই তার বাগ্ভঙ্গির পরিচয় পাওয়া যায়।

ওদিকে আপোস সত্ত্বেও বিহারী ঘোষ তাহাকে ভাগচাষী বলিয়াও আর জমিতে ঢুকিতে দিতে রাজী হয় নাই। বলিয়াছে, ‘কানাই বড় বজ্জাত, জমিতে একবার ঢকলেই আবার বলবে জমি তার।’^{৮৩}

এখানে তার বাগ্‌ভঙ্গি দ্বারা চরিত্রের স্বভাবলক্ষণ প্রকাশ পেয়েছে। আবার অনেক উপন্যাস, গল্পে বাগ্‌ভঙ্গির মধ্য দিয়ে একটি বড় গোষ্ঠীর চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশিত হয়। এমনকি উপভাষা ব্যবহারের মধ্য দিয়েও চরিত্রের বৈশিষ্ট্য প্রকাশিত হয়। তার মধ্য সমাজের শ্রেণি-পার্থক্য, ভাষা ব্যবহারের পার্থক্য ধরা পড়ে।

মংগলী বলিবে যে, যখনকার বিরোধ তখন গিয়াছে, এখন তাহার জের টানা কেন? ‘তুহার আপনকার লোক আসবে; পরিবার আনিবি, বহু আসবে, —তখন কি মংগলী আসবে তুহাকে ডাকতে, সিং? আসবে না। তুহার ইজ্জত আছে, তুহার বহুর ইজ্জত আছে। সে তুহার যেমন আপনার; মংলীর ইমান, মংলীর ইজ্জ উভি ঐসা মংগলীর আপনার।’^{৮৪}

বাগ্‌ভঙ্গির স্বাতন্ত্র্য ধরা পড়ে এই ধরনের উপভাষা ব্যবহারের ফলে, যা চরিত্রের বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে বাগ্‌ভঙ্গিতে বাস্তববাদের ছাপ স্পষ্ট। কলকাতার শহুরে জীবন, বেকারত্ব, দারিদ্র্য এবং ব্যবসায়িক জগতের নির্মমতা অত্যন্ত প্রত্যক্ষ ও বাস্তবসম্মতভাবে ফুটে উঠেছে। বিশুদা’র কথায় বাগ্‌ভঙ্গিতে ব্যবসায়িক জীবনের প্রতিচ্ছবি ফুটে ওঠে। সোমনাথ যখন জিজ্ঞাসা করে বিজনেস করতে টাকা লাগবে কিনা, তখন বিশুদা বলেন—

... “হোল বিজনেস লাইফে এমন ডিফিকাল্ট কোশেন আমাকে কেউ করেনি। এর উত্তর হলো— দশ পয়সা থেকে দশ কোটি টাকা।”^{৮৫}

তিনি জানান টাকা না থাকলেও ব্যবসা করা সম্ভব এবং নিজের প্রসঙ্গে বলেন—

আমার নিজেরই কেস দ্যাখো না। পার্টিশনের সময় যশোর থেকে চলে এসেছিলাম। ক্যাপিটাল বলতে পৈতৃক এই গতরটি। বিদ্যারও জাহাজ—টি টি এম পি অর্থাৎ কিনা টেনে-টুনে-পাস-ম্যাক্রিক পর্যন্ত। কলকাতায় হাইকোর্ট বিল্ডিং ছাড়া কিছুই চিনি না। ওই বাড়িটা নেহাত প্রত্যেক বাঙালকেই তখন চিনতে হতো, ঘটিরা প্রথম চান্সেই বাঙালকে হাইকোর্টে

দেখিয়ে দিত। এই শহরে কে তখন আমাকে চাকরি দেবে। তাই জয় মা কালী
কলকাতাওয়ালী বলে ব্যবসায় লেগে গেলুম। তারপর কোয়ার্টার-অফ-এ-সেঞ্চুরি তো
ম্যানেজ হয়ে গেল।^{৮৬}

—এখানে ব্যবহৃত শব্দ দ্বারা বোঝা যায় ‘বিশুদা’ একজন প্রতিষ্ঠিত ব্যবসায়ী। শব্দ ব্যবহারে
তার চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশিত হয়। তার কথা থেকেই বোঝা যায় বিজনেসে উন্নতি করতে
হলে ‘সোজা পথে কিছু করতে ইচ্ছে হয় না।’ এখানে পরোক্ষভাবে ‘বিশুদা’ চরিত্রের চরিত্রায়ণ
করা হয়। এই চরিত্রের বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয়।

৪.৬.৩ চরিত্রায়ণ: কথক ও চরিত্রের ভূমিকা:

চরিত্র বৈশিষ্ট্যের উপস্থাপনের উপর ভিত্তি করে কোথাও প্রত্যক্ষ চরিত্রায়ণ কোথাও
পরোক্ষ চরিত্রায়ণ দেখা যায়। বাচনে শব্দ মাধ্যমে যা উপস্থাপিত হয় তার সবটাই কথকের
উপস্থাপনা। কথকের পাশাপাশি চরিত্রকেও উপস্থাপনকারী হিসেবে চিহ্নিত করা হয়।
চরিত্রায়ণকে উপস্থাপনকারীর ভিত্তিতে দুভাগে দেখা হয়েছে।

১) Narratorial অর্থাৎ কথক-কৃত

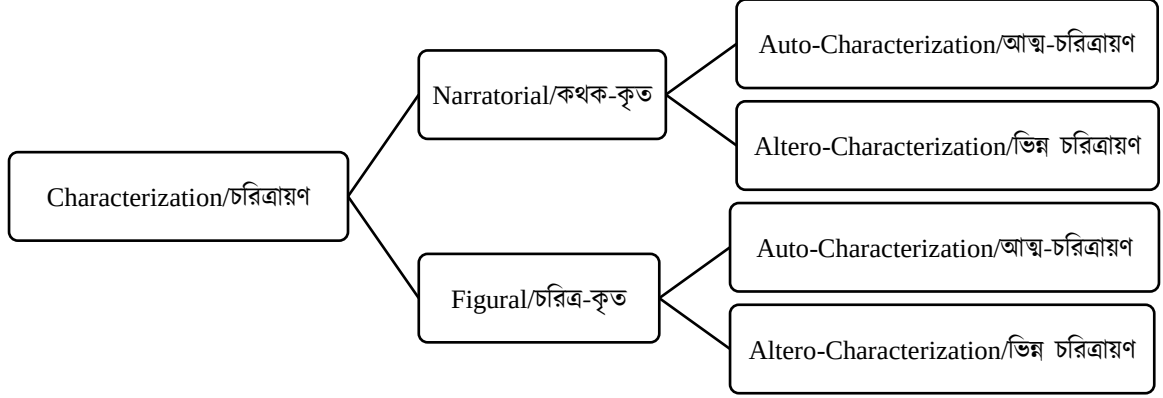
২) Figural অর্থাৎ চরিত্র-কৃত।

Narratorial হল কথক দ্বারা উপস্থাপন এবং Figural হল চরিত্র দ্বারা উপস্থাপন। Manfred
Jahn তাঁর ‘Narratology: A Guide to the Theory of Narrative’ গ্রন্থে বলছেন—
“Identity of characterizing subject: narrator or character?”^{৮৭} চরিত্রায়ণ কার দ্বারা
সাধিত হয়েছে তা দেখানো যাবে। কথক অথবা চরিত্র যার দ্বারাই সাধিত হোক না কেন, এই
দুয়ের মধ্যে বিভাজন আছে। এই ক্ষেত্রে প্রতি ক্ষেত্রে আরও দুটি বিভাজন করা হয়—

১) আত্মচরিত্রায়ণ (Auto-Characterization)

২) ভিন্ন চরিত্রায়ণ (Altero-Characterization)।

নিচে ছকের সাহায্যে বিভাজনটি দেখানো হল—



• চরিত্রায়ণে কথকের পরিসর ও চরিত্রের পরিসর:

একটি কাহিনিতে চরিত্রের প্রত্যক্ষ উক্তি বাদ দিলে বাকি সবটাই কথকের পরিসর। চরিত্র যেমন সংলাপের মধ্যে নিজেকে ব্যক্ত করে, তেমনি আবার চরিত্রের ভাবনা বাচনেও প্রকাশ পায়। সেদিক থেকে কাহিনিতে চরিত্রের পরিসর বিস্তৃত। কথক দ্বারা দুধরনের চরিত্রায়ণ হয়ে থাকে— Narratorial-Auto-characterization বা কথক-কৃত আত্ম চরিত্রায়ণ, Narratorial-Altero Characterization বা কথক-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ।

৪.৬.৩.১ Narratorial-Auto-characterization বা কথক-কৃত আত্ম চরিত্রায়ণ—কথক যখন কেবল কথক হয়ে উত্তম পুরুষের বাচনের মধ্য দিয়ে কাহিনি পরিবেশন করেন, তখন তা কথকের আত্ম-চরিত্রায়ণ। এইক্ষেত্রে কথক বাচনের মধ্যে তার উপস্থিতির কথা সরাসরি জানায়। এবং বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই এই ধরনের কথনে যিনি কথক তিনি চরিত্র হিসেবে উপস্থিত থাকেন। আলোচ্য ট্রিলজিগুলিতে এই ধরনের উপস্থিতি পাওয়া যায় না।

৪.৬.৩.২ Narratorial-Altero Characterization বা কথক-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ—যখন কথক কাহিনির বাইরে অবস্থান করেন, কাহিনির মধ্যে থাকা অন্য চরিত্রের কথা বলেন। কথকের দ্বারা কাহিনির অন্য চরিত্রের মূল্যায়ণ হয়, তখন কথক-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ হয়। তবে এক্ষেত্রে অনেক সময় কথক নিজের কথাও সেই চরিত্রের উপর আরোপ করতে পারেন, সেক্ষেত্রে কথকের আত্মচরিত্রায়ণ ঘটে থাকে।

গবেষণায় নির্বাচিত তিনটি ট্রিলজিতে কথক-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ দেখা যায়। গোপাল হালদারের ত্রিদিবা ট্রিলজির বাচনে অমিত চরিত্রকে কাহিনির বাইরে অবস্থিত কথক দেখেন। ফলে তিনি অমিতের কথা বলেন। এই ক্ষেত্রে বাচনে প্রথম পুরুষের বাচনে কাহিনি বিবৃত হয়। চরিত্রের উপলব্ধি, অনুভূতি, চিন্তা, চেতনা, কথা প্রকাশের সময় উদ্ধৃতি চিহ্নের ভিতরে উত্তম পুরুষের বয়ান পাওয়া যায়। অর্থাৎ, চরিত্রকে সেই কথা বলতে, চিন্তা-ভাবনা করতে কথক দেখছেন তা বোঝা যায়। ট্রিলজির একেবারে শুরুর দিকে দেখা যায়—

চোখ মেলিতেই অমিত দেখিল, সম্মুখের নীচু বাড়িখানার ওপারে তেতলা বাড়িটির উপরকার পূর্ব আকাশ বেশ উজ্জ্বল হইয়া উঠিয়াছে।^{৮৮}

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতেও এই একই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। কথক সমস্ত চরিত্রের কথা বলেন বা বলা ভালো পর্যবেক্ষণ করেন।

সত্য ঝাঁকড়া চুলে ভরা মাথাটা ঝাঁকিয়ে বলে, “আহা! ছোটঠাকুরমার কী বাজির ছিরি! মেয়েমানুষ মাছ ধরে না? রাঙা খুড়ি মা ধরে না? ও বাড়ির পিসিরা ধরে না?”^{৮৯}

এখানে দেখা যায় উদ্ধৃতি চিহ্নের ভিতরের বাক্য উত্তম পুরুষের, কিন্তু সত্য’র এই বলা পর্যবেক্ষণ করে পাঠকের কাছে চরিত্রকে পৌঁছে দেয় কথক। যার ফলে বাচন প্রথম পুরুষের হয়।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতেও এই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। সেখানেও কথক বাইরে থেকে চরিত্রগুলিকে পর্যবেক্ষণ করে। যেখানে সম্পূর্ণ কাহিনি ও চরিত্র কথক দ্বারা বিবৃত হয় বাচনে।

সোমনাথ আর একবার পাশ ফিরল। একটা মশা পায়ের কাছে জ্বালাতন করছে। অনেকগুলো দুশ্চিন্তা মাথার ভিতর জট পাকাচ্ছে। এবং মাঝে মাঝে মশার মতো পোঁ-পোঁ আওয়াজ করছে। চাকরির বাজারে কী যে হলো— এতো চেষ্টা করেও সামান্য একটা কাজ জোটানো গেল না।^{৯০}

বাচনে চরিত্র কর্তৃক চরিত্রায়ণ দু-প্রকারের— Figural-Auto-characterization বা চরিত্র-কৃত আত্ম চরিত্রায়ণ, Figural -Altero Characterization বা চরিত্র-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ।

8.৬.৩.৩ Figural-Auto-characterization বা চরিত্র-কৃত আত্ম চরিত্রায়ণ— যখন চরিত্র নিজেই নিজেকে উপস্থাপন করে কাহিনিতে, সেক্ষেত্রে চরিত্র-কৃত আত্ম চরিত্রায়ণ ঘটে থাকে। এইক্ষেত্রে উত্তম পুরুষের বাচনে কাহিনি বিবৃত হয়ে থাকে। আলোচ্য ট্রিলজিতে এইধরনের চরিত্রায়ণ লক্ষ করা যায় না।

8.৬.৩.৪ Figural -Altero Characterization বা চরিত্র-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ—বাচনের মধ্য দিয়ে একটি চরিত্রের মূল্যায়ণ অন্য চরিত্র দ্বারা সাধিত হলে তাকে চরিত্র-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ বলা যাবে। চরিত্রায়ণের ক্ষেত্রে কাহিনিতে সংলাপ অধিক থাকলে তা চরিত্র দ্বারা চরিত্রায়ণের পরিসরকে বৃদ্ধি করে। একটি চরিত্র দ্বারা অন্য চরিত্র সম্পর্কে জানা যায়।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে এই ধরনের চরিত্রায়ণ দেখা যায়। তবে সেখানে ভিন্নতা দেখা যায়। লক্ষ করলে দেখা যাবে *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে বহিস্থঃ কথক কেবল একটিমাত্র চরিত্র ‘অমিত’কে পর্যবেক্ষণ করছেন। কাহিনিতে সবকিছু পর্যবেক্ষণ করছে চরিত্র ‘অমিত’। প্রথম পুরুষের বাচনে অমিত কাহিনির অন্যান্য চরিত্রের কথা কাহিনিতে বিবৃত করে। অর্থাৎ, একটা কাহিনিতে একই সঙ্গে Narratorial-Altero Characterization বা কথক-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ এবং Figural-Altero Characterization বা চরিত্র-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ একইসঙ্গে ঘটেছে। তবে এখানে ‘অমিত’ চরিত্রকে একটি Reflector Character Indicator বা প্রতিবিস্তৃত চরিত্র সূচক হিসেবে দেখা হয়েছে। যার মাধ্যমে অন্যান্য চরিত্রের মূল্যায়ণ হচ্ছে। এই Indicator যে ব্যক্তি হতে হবে এমন নয়, কোনও বস্তু হতে পারে। *সত্যবতী* ট্রিলজিতে ‘বকুলের খাতা’ তেমনই একটি Reflector Character Indicator বা প্রতিবিস্তৃত চরিত্র সূচক। এই ক্ষেত্রে কথক ও কাহিনির চরিত্রের মাঝে একজন থাকেন। যিনি কথকের মতন ভূমিকা পালন করে থাকেন। অমিতের বিবৃতি জানা যায় ইন্দ্রাণীর কথা—

বৎসর ছয় পূর্বে ইন্দ্ৰাণী তাহাকে সাদরে উপহার দিয়াছিল তারপর সে চলিয়া গেল
টাটনগরে তাহার ব্যারিস্টার স্বামীর নিকটে। তারপরে কত অধ্যায় তাহার জীবনেই না
ঘটিল।^{৯১}

এখানে ইন্দ্ৰাণী চরিত্র সম্পর্কে অমিত চরিত্র জানায়। সম্পূর্ণ কাহিনিতে অমিত চরিত্র বাকি
সমস্ত চরিত্র সম্পর্কে জানায়।

আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ী উপন্যাসে এই ধরনের চরিত্রায়ণ দেখা যায়। যেখানে একটি
চরিত্র দ্বারা অন্য চরিত্রের মূল্যায়ণ করা হয় এবং চরিত্রকৃত বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ করা হয়।
সত্যবানের বর্ণনা অনামিকা দেবীকে যখন শম্পা দেয়—

কারখানার কাজ, ওভারটাইম খাটে, ওই মাঝে মাঝে ঘুরি। কালিঝুলিমাখা জামা পরেই
কোনো পার্কে-টার্কে এসে বসে পড়ে।^{৯২}

এখানে সত্যবান চরিত্রের পোশাক ও কাজ দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য কাহিনির চরিত্র শম্পা দ্বারা
বর্ণিত হয়।

৪.৭ চরিত্রের শ্রেণিবিভাজন:

চরিত্র সূচক দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য নির্ধারিত হয়, এবং এর দ্বারাই একটি চরিত্রের
সঙ্গে অন্য চরিত্রের পার্থক্য সূচিত হয়। যেহেতু একটি আখ্যানে অনেক চরিত্র থাকে এবং সব
চরিত্র একইরকম ভূমিকা পালন করে না, সেই দিক থেকেও চরিত্রগুলির মধ্যে পার্থক্য থাকে।
একদিকে চরিত্রের ভূমিকা অন্যদিকে চরিত্রের বৈশিষ্ট্যকে ভিত্তি করে চরিত্রকে দুভাগে ভাগ
করা যায়। — ১) মুখ্য চরিত্র (Major Character) ২) গৌণ চরিত্র (Minor Character)।

৪.৭.১ মুখ্য চরিত্র (Major Character):

আখ্যানে প্রতিটি চরিত্র একই ভূমিকা পালন করে না। কাহিনিতে একটি বা দুটি
চরিত্রের ভূমিকা সর্বাধিক থাকে, তাকে মুখ্য চরিত্র (Major Character) বলা হয়। বেশিরভাগ
আখ্যানেই নায়ককে মুখ্য চরিত্র হিসেবে দেখানো হয়। কিন্তু সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রে এবং
পাশ্চাত্য নাট্যশাস্ত্রে নায়কের পরিচয় দেওয়ার সময় তাদের বৈশিষ্ট্যকে চিহ্নিত করা হয়েছে।

কিন্তু ভূমিকার নিরিখে দেখতে গেলে কাহিনির মধ্যে ‘Protagonist’ চরিত্রকে মুখ্য চরিত্র হিসেবে দেখানো হবে। ‘Protagonist’ চরিত্র হল সেই চরিত্র যা কাহিনির কেন্দ্রে থাকে। কার্যের ভিত্তিতে, আখ্যানে ভূমিকার ভিত্তিতে চিহ্নিত করা যাবে মুখ্য চরিত্রকে। এক আখ্যানতাত্ত্বিকের মতে—

Agon, a Greek word, means ‘contest’, the ancient Greeks thought of plot as a conflict or contest between the ‘first’ or chief player (proto means ‘first’) and his or her contender, the antagonist (anti means ‘against’).^{৯৩}

আখ্যানে যে দ্বন্দ্ব তৈরি হয়, সেই দ্বন্দ্বের একটি দিকে থাকবে মুখ্য চরিত্র বা ‘Protagonist’। এবং তার বিপরীতে থাকবে গৌণ চরিত্র বা ‘Antagonist’। যদিও Chatman বলছেন মুখ্য চরিত্র অর্থেই তা নায়ক হবে না, আবার মুখ্য চরিত্রের সঙ্গে দ্বন্দ্ব হচ্ছে অর্থেই অপর চরিত্র শত্রু হবে না।

The protagonist may not be a hero in the moral sense, and the antagonist may not be a villain.^{৯৪}

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে অমিত এবং ইন্দ্রাণী চরিত্রের ভূমিকা সর্বাধিক। এই দুটি চরিত্রকে উপন্যাসের মুখ্য চরিত্র (Major Character) বলা যায়। ‘Protagonist’ চরিত্র হিসেবে অমিতকে বলা যায়। এই চরিত্রের মধ্যে ‘Protagonist’ চরিত্রের সমস্ত বৈশিষ্ট্য আছে। এই আখ্যানে ‘Protagonist’ চরিত্রের বিপরীতে যে ‘Antagonist’ চরিত্র আছে, যে চরিত্রের সঙ্গে দ্বন্দ্ব বাধে অমিতের। অমিত চরিত্রের বিপরীতে বিভিন্ন চরিত্রকে দেখতে পাওয়া যায়। একেবারে শুরুতে যখন অমিতকে সম্ভ্রাসবাদী আন্দোলনের কর্মী সুনীলকে সাহায্য করতে দেখা যায়, তখন তার বাবা তাকে বাইরে রাত অবধি থাকতে নিষেধ করে। সে নিষেধের অমান্য করে রাত করে বাড়ি ফেরে। এই ঘটনায় অমিতের বিপরীত গৌণ চরিত্র তার বাবা। আবার কাহিনির দ্বিতীয় পর্বে জেল জীবনে অমিতের মতামতের বিরোধিতা করতে দেখা যায় ভুজঙ্গ সেন। যে চরিত্র অমিতের বিপরীতের গৌণ চরিত্র। শুধুমাত্র গৌণ চরিত্র ‘Protagonist’ চরিত্র হবে না। আবার মুখ্য চরিত্র মানেই তা ‘Antagonist’ চরিত্র হবে না, এমনটা নয়। এই ক্ষেত্রে মনে রাখতে হবে একটি ‘Protagonist’ চরিত্রের বিপরীতে একটি

‘Antagonist’ চরিত্র থাকবে। অমিত তখনই ‘Protagonist’ চরিত্র হবে, যখন তার প্রতিপক্ষ বা ‘Antagonist’ চরিত্র থাকবে।

প্রথম প্রতিশ্রুতি পূর্বে সত্যবতী যখন চঞ্চল ছিল, প্রতিবাদ করত, ছড়া বাঁধত তখন তার বিপরীতে ছিল মোক্ষদা। আবার যখন সে সংসার করেছে তখন তার সমস্ত খুঁত খুঁজেছে তার শাশুড়ি এলোকেশী। আবার যখন ইংরেজি শিখতে চেয়েছে তখন তার বিপরীতে বিরোধিতা করেছে নবকুমার। এইক্ষেত্রেও সত্যবতী ‘Protagonist’ চরিত্র হবে, তখন মোক্ষদা, এলোকেশী ও নবকুমার তার প্রতিপক্ষ বা ‘Antagonist’ চরিত্র হবে।

৪.৭.২ গৌণ চরিত্র (Minor Character)—

একটি আখ্যানে এমন অনেক চরিত্র থাকে, যেগুলির ভূমিকা আখ্যানে তুলনায় কম, তাকে গৌণ চরিত্র (Minor Character) বলা হয়। উপন্যাসের বাচনে মুখ্য ও গৌণ উভয় চরিত্র থাকলেও ব্যতিক্রম দেখা যায়। অনেক আখ্যানে প্রতিটি চরিত্র সমান গুরুত্ব পায়, ফলে মুখ্য, গৌণ চরিত্রের বিভাজন করা যায় না।

আখ্যানে গৌণ চরিত্রগুলিকে অনেকগুলি ভাগে ভাগ করা যায়। Witnessed Character বা সাক্ষী চরিত্র, Foiled Character বা প্রতিফলক চরিত্র, Confident Character বা অন্তরঙ্গ চরিত্র, Chorus Character বা সমবেত চরিত্র।

১) Witnessed Character বা সাক্ষী চরিত্র: কাহিনিতে কোনও গৌণ চরিত্র যখন কোনও বিশেষ ঘটনার দর্শক, অংশগ্রহণকারী হিসেবে থাকে। তখন তাকে Witnessed Character বা সাক্ষী চরিত্র বলা হয়। *কৃষ্ণকান্তের উইল* উপন্যাসে রোহিণী যখন জলে ডুবে যায়, তখন গোবিন্দলাল তাকে উদ্ধার করে। রোহিণীর জ্ঞান ফেরানোর জন্য মালি রোহিণীর মুখে ফুঁ দিতে চায় না, গোবিন্দলাল নিজে সেই কাজ করে। এখানে মালি সাক্ষী চরিত্র।

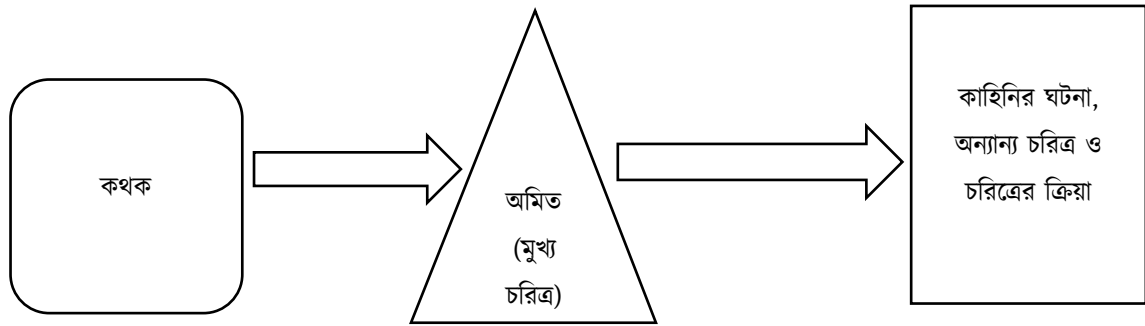
২) Foiled Character বা প্রতিফলক চরিত্র: প্রধান চরিত্রকে উজ্জ্বলতা প্রদান করে যে চরিত্র তা Foiled Character বা প্রতিফলক চরিত্র। ফেলুদা’র গোয়েন্দা কাহিনিতে লালমোহন

গাঙ্গুলি চরিত্রকে প্রতিফলক চরিত্র বলা হয়। লালমোহন গাঙ্গুলির পর্যবেক্ষণ, বুদ্ধিমত্তা ফেলুদার স্বভাবলক্ষণ ফুটে উঠছে।

৩) Confident Character বা অন্তরঙ্গ চরিত্র: মুখ্য চরিত্রের বন্ধুস্থানীয় চরিত্রকে Confident Character বা অন্তরঙ্গ চরিত্র বলা হয়। এরা প্রধান চরিত্রের অন্তরঙ্গ হয়ে থাকেন। প্রধান চরিত্রের গোপন কথা এদের জানা থাকে। *রাধা* উপন্যাসে গোবিন্দমোহিনীর সঙ্গে কয়াকেও এর সম্পর্কে অন্তরঙ্গ সম্পর্ক বয়া যায়। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে ইন্দ্রাণী তেমনি একটি চরিত্র, যে চরিত্র মূল চরিত্র অমিতকে উজ্জ্বলতা প্রদান করে থাকে। যে ইন্দ্রাণী সবসময় অমিতের খোঁজ নিয়ে থাকে।

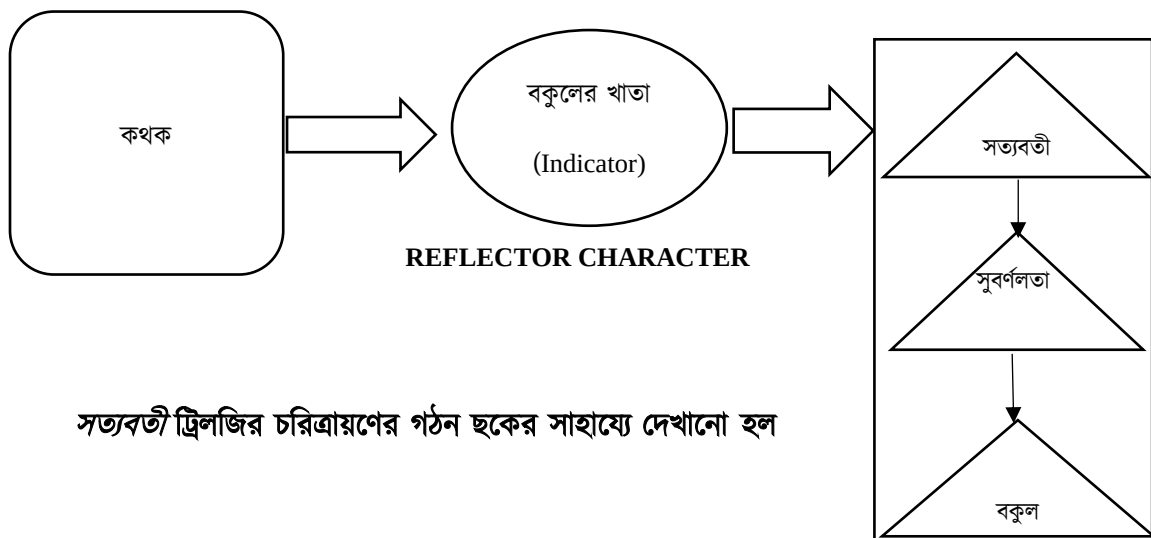
৪) Chorus Character বা সমবেত চরিত্র: এই চরিত্র মূলত নাটকে দেখা যায়। এই চরিত্র কাহিনির ঘটনাতে অংশগ্রহণ করে না, কিন্তু ঘটনা ও চরিত্র সম্পর্কে মন্তব্য করে। কোন একটি চরিত্রের বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় না, এখানে জনতার বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায়, তা Chorus Character বা সমবেত চরিত্র।

চরিত্রায়ণের দিক থেকে তিনটি ট্রিলজির গঠন আলাদা আলাদা। *দ্বিদিবা* ট্রিলজির ক্ষেত্রে মুখ্য ও কেন্দ্রীয় চরিত্র অমিতকে বাইরে থেকে বহিস্থঃ কথক দেখেন। অমিত কাহিনিতে আমাদের অন্যান্য চরিত্র ও চরিত্র বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে জানায়। *সত্যবতী* ট্রিলজির ক্ষেত্রে মুখ্য চরিত্র তিনটি, কিন্তু এই তিনটি চরিত্র একটা নির্দিষ্ট ধারাবাহিকতায় যুক্ত। সত্যবতী, তার মেয়ে সুবর্ণলতা, সুবর্ণলতার মেয়ে বকুল— এই তিন চরিত্র ও কাহিনির অন্যান্য চরিত্রকে উপস্থাপন করেন কথক। এই তিনটি চরিত্র একে অপরের সঙ্গে সংযুক্ত এবং তিনটি চরিত্রই মুখ্য চরিত্র। *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে মুখ্য চরিত্র তিনটি, এই তিন চরিত্র তিনটি ভিন্ন ভিন্ন কাহিনির মুখ্য চরিত্র। ফলে এখানে এসে বাকি দুটি ট্রিলজির সঙ্গে চরিত্রায়ণের বিন্যাসগত পার্থক্য তৈরি হয়। চরিত্রগুলি একটি পর্বের সঙ্গে অন্য পর্ব কাহিনিগত বিন্যাসে সংযুক্ত নয়। কিন্তু চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ও চরিত্রায়ণের গঠন প্রায় একইরকম হয়। নিচে তিনটি ট্রিলজির চরিত্রের একটা গঠন তৈরি করে দেখানো হল।

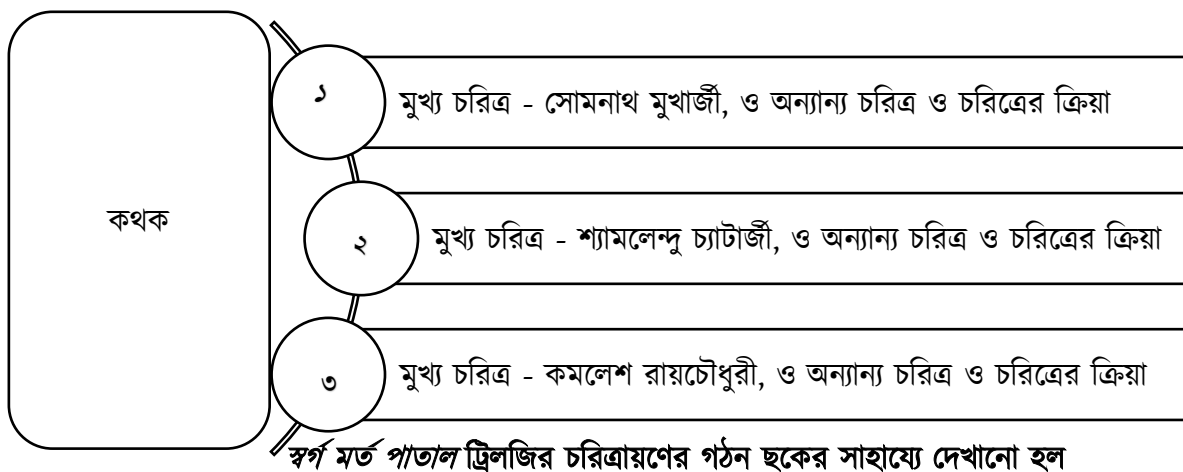


REFLECTOR CHARACTER

ত্রিদিবা ট্রিলজির চরিত্রায়ণের গঠন হকের সাহায্যে দেখানো হল



সত্যবতী ট্রিলজির চরিত্রায়ণের গঠন হকের সাহায্যে দেখানো হল



স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির চরিত্রায়ণের গঠন হকের সাহায্যে দেখানো হল

৪.৮ চরিত্র বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে শ্রেণিবিভাজন:

চরিত্র বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে চরিত্রকে দুভাগে ভাগ করা যায়— Mono-Dimensional বা একমাত্রিক, Multi-Dimensional বা বহুমাত্রিক।

৪.৮.১ Mono-Dimensional বা একমাত্রিক:

গৌণ চরিত্রের ক্ষেত্রে এই একমাত্রিক বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। একমাত্রিক চরিত্র সাধারণত বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে অপরিবর্তনীয় হয়ে থাকে। ফলে চরিত্রের বিশেষ কোনও বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় না। আখ্যানের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত এই চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের কোনও পরিবর্তন হয় না। এইধরনের একমাত্রিক চরিত্রকে ‘টাইপ’ চরিত্র বলা হয়। কর্তব্যরত পুলিশ, বিশ্বস্ত চাকর, অত্যাচারী জমিদার— প্রভৃতি এই ধরনের চরিত্র। আবার এর বিপরীত বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায়।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে প্রথম পর্ব ও তৃতীয় পর্বে পুলিশের উপস্থিতি দেখা যায়। যেখানে পুলিশের চরিত্রের বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। যা Mono-Dimensional বা একমাত্রিক চরিত্র। *একদা* পর্বের শেষে পুলিশ আসে— “ততক্ষণে সবুট পদধ্বনি দুয়ারের সম্মুখে আসিয়া গেল।”^{৯৫} তৃতীয় পর্বের শুরুতে পুলিশ আসে অমিতকে অ্যারেস্ট করতে— “নিস্তন্ধ রাত্রির বুকুর উপর দিয়া সবুট পদধ্বনি আগাইয়া আসিল।”^{৯৬}

৪.৮.২ Multi-Dimensional বা বহুমাত্রিক:

আখ্যানে মুখ্য চরিত্রগুলিতে বহুমাত্রিক বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। এই চরিত্রগুলি বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই পরিবর্তনীয় হয়ে থাকে। চরিত্রের অনেকগুলি দিক প্রকাশ পায়। শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত চরিত্রগুলি একরকম থাকে না, তার মধ্যে পরিবর্তন দেখা যায়। তবে মুখ্য চরিত্রের এই ধরনের পরিবর্তনকে বিশ্বাসযোগ্য করার জন্য সম্ভাব্যতা (possibility), পরিস্থিতি (impel), সময় (Time) খুবই গুরুত্বপূর্ণ হয়ে পড়ে।

আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজিতে সত্যবতী, সুবর্ণলতা, বকুল চরিত্রগুলিকে বহুমাত্রিক চরিত্র বলা যায়। কারণ, এই চরিত্রগুলি সময়, পরিবেশ, পরিস্থিতি অনুসারে বদলে গেছে।

Aspects of the Novel গ্রন্থে E. M. Forster চরিত্রকে দুটি শ্রেণিতে ভাগ করছেন। “We may divide character into flat and round.”^{৯৭} তিনি চরিত্রকে দুভাগে ভাগ করেছেন— Flat Character, Round Character। তাঁর এই বিভাজনের উপর ভিত্তি করে পরবর্তী সময়ে চরিত্রের শ্রেণিবিভাজন করা হয়েছে। Chatman, Rimmon-Kenan মূলত E. M. Forster নির্ধারিত শ্রেণিবিভাজনকে বিশদে দেখিয়েছেন।

8.৮.৩ Flat Character বা সরল একরৈখিক চরিত্র:

Flat চরিত্র সরল ও একমাত্রিক চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করে। একটি বাক্যেই এই ধরনের চরিত্রের বৈশিষ্ট্য বলে দেওয়া সম্ভব। এই ধরনের চরিত্র সম্পর্কে Rimmon-Kenan বলেছেন—

Furthermore, such characters do not develop in the course of action.^{৯৮}

Flat চরিত্র সাধারণত স্থির হয়ে থাকে, আখ্যানে শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত কোনো পরিবর্তন হয় না। এই চরিত্র সহজেই অনুমেয়, তাই Chatman বলেছেন— “highly predictable”। এই চরিত্র সাধারণত গতানুগতিক বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে থাকে। Flat চরিত্রের স্বভাববৈশিষ্ট্য অনুসারে বেশ কয়েকটি শ্রেণিবিভাজন করা যায়— Type Character, Stock Character, Stereotype Character। এই ধরনের চরিত্রগুলি আখ্যানের প্রয়োজনে নির্মিত না হয়ে আখ্যান-বহির্ভূত সমাজের নিরিখে তৈরি হয়। যেকোনও আখ্যানেই এই ধরনের চরিত্রের এই একই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। ব্রাহ্মণ মানেই দরিদ্র ও লোভী, ব্যবসায়ী মানেই অসৎ—এই ধরনের চরিত্রচিত্রণ বেশিরভাগ জায়গায় দেখা যায়। “Stereotyping is a special case of characterization.” (Nayar, 2013,53) বেশিরভাগ ক্ষেত্রে একটি গোষ্ঠীর জন্য এই

ধরনের চরিত্রায়ণ দেখা যায়। এই ক্ষেত্রে একধরনের সাধারণীকরণ দেখা যায়। এই চরিত্রায়ণে চরিত্রের নিরপেক্ষ বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ দেখা যায় না।

8.৮.8 Round Character বা জটিল বহুমাত্রিক চরিত্র:

Round চরিত্র জটিল ও বহুমাত্রিক চরিত্র বৈশিষ্ট্য প্রকাশ করে। এই ধরনের চরিত্রের বৈশিষ্ট্য প্রকাশের জন্য বিস্তৃত বর্ণনার প্রয়োজন হয়। এই ধরনের চরিত্র পাঠকের কাছে বিশ্বাসযোগ্য হয়ে ওঠে। Round চরিত্র সাধারণত পরিবর্তনশীল হয়ে থাকে। আখ্যানের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত চরিত্র একরকম থাকে না। এই ধরনের চরিত্র অনুমানযোগ্য নয়, তাই Chatman বলছেন— “...behavior is not predictable...”^{৯৯} এই ধরনের চরিত্র সাধারণত জটিল বৈশিষ্ট্যকে রূপ দেওয়ার চেষ্টা করে থাকে। E. M. Forster বলছেন,

The test of round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a pretending to be round.^{১০০}

একটি চরিত্রকে Round চরিত্র বলা যাবে যখন তা পাঠকের কাছে বিশ্বাসযোগ্য চরিত্র হয়ে উঠবে। কিন্তু Round চরিত্রের মধ্যে বিশ্বাসযোগ্যতা কম থাকলে তা Round চরিত্রের ভঙ্গি হয়ে ওঠে।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে জটিল বহুমাত্রিক চরিত্র হিসেবে মূলত মুখ্য চরিত্র অমিত ও ইন্দ্রাণীকে বলা যায়। এই দুই চরিত্র পরিবর্তনীয় এবং জটিল বহুমাত্রিক চরিত্র। ট্রিলজির প্রথম পর্বে চরিত্রের যে বৈশিষ্ট্য দেখা যায়, ট্রিলজির পরবর্তী পর্বে সেই বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন হতে থাকে। আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতী চরিত্র অনেক বেশি এই বৈশিষ্ট্যকে বহন করে। মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে এমন বহু চরিত্র আছে যা কাহিনির চলনে পরিবর্তিত হয়।

পূর্বে একমাত্রিক ও বহুমাত্রিক, পরিবর্তনীয় ও অপরিবর্তনীয় যে বিভাজন করা হয়েছে তা মূলত E. M. Forster এর এই দুই ভাগের উপর ভিত্তি করে তৈরি হয়েছে। তবে সমস্ত

মুখ্য চরিত্রই Round চরিত্র হবে এমনটা বলা যায় না। আবার সমস্ত গৌণ চরিত্রই Flat চরিত্র নয়। তবে সাধারণ প্রবণতা অনুযায়ী এই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। Rimmon-Kenan এই প্রসঙ্গে E. M. Forster এর বিভাজন নিয়ে আপত্তি তুলেছেন। তিনি বলছেন—

According him [Forster] a flat character is both simple and undeveloping, whereas round character is both complex and developing. Although there criteria often co-exist, there are fictional characters which are complex but undeveloping (e.g. Joyce's Bloom) and others which are simple but developing (e.g. the allegorical Everyman).^{১০১}

তিনি মূলত বলতে চান, একমাত্রিক চরিত্র হলেই তা অপরিবর্তনীয় হবে, এমং বহুমাত্রিক চরিত্র হলেই তা পরিবর্তনীয় হবে এমনটা নয়। অনেকসময় একমাত্রিক চরিত্রে পরিবর্তন দেখা যায়, আবার বহুমাত্রিক চরিত্রও অপরিবর্তনীয় হতে পারে। বাংলা সাহিত্যে এমন নজির আছে। *ইছামতী* উপন্যাসের ভবানী চরিত্র বহুমাত্রিক, কিন্তু অপরিবর্তনীয় চরিত্র। আবার *কঙ্কাবতী* উপন্যাসের জনার্দন চৌধুরী একটি একমাত্রিক চরিত্র কিন্তু পরিবর্তনীয় চরিত্র। কিন্তু E. M. Forster মতকে অস্বীকার করা যায় না। কারণ যে চরিত্র বহুমাত্রিক কিন্তু অপরিবর্তনীয়, সেই চরিত্রের অপরিবর্তনকে বিশ্বাসযোগ্য (Convincing) করে দেখানো প্রয়োজন। এর জন্য সম্ভাব্যতা (possibility), পরিস্থিতি (Impel) ও সময়ের সাহায্য প্রয়োজন হয়। ভবানীর স্বভাবের মধ্যে এমন স্থিরতা আছে যে, গ্রামের কোনও পরিস্থিতি তার স্বভাব পরিবর্তন করতে পারে না। কিন্তু তার এই অপরিবর্তন তাকে Round চরিত্র হিসেবে স্বীকৃতি দেয়। কিন্তু *কঙ্কাবতী* উপন্যাসে বৃদ্ধ জনার্দন চৌধুরীর হঠাৎ বিয়ে নিয়ে মত বদলকে বিশ্বাসযোগ্য করে তোলে না। ফলে এই চরিত্র পরিবর্তনীয় Flat চরিত্র হয়ে যায়। Chatman Round চরিত্র সম্পর্কে বলছেন, এই চরিত্র পাঠকের মনে পাঠের মুহূর্তে তৈরি হয় না। পাঠকের মনে তা বিভিন্নভাবে নির্মিত হওয়ার সম্ভাবনা তৈরি করে। তাঁর মত অনুযায়ী—

Thus, round characters function as open constructs, susceptible of further insight. Our “reading out” are not limited to the actual period of immediate contact with text. The character may haunt us for days or years as we try to account for discrepancies or lacunae in terms of our changing and growing insight into ourselves and our fellow beings.^{১০২}

—লেখকের দ্বারা চরিত্রের একবার নির্মাণ হয়, কিন্তু পাঠক সেই নির্মাণ বারবার করে থাকেন। Chatman বলছেন, রাউন্ড চরিত্র শুধুই বহুমাত্রিক বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে এবং পরিবর্তনশীল হবে এমনটা নয়। তাঁর মতে চরিত্রের মধ্যে সম্ভাবনা থাকতে হয়, তার ফলেই পাঠক বারবার চরিত্রের নির্মাণ করতে পারবেন।

গোপাল হালদার— *ত্রিদিবা* ট্রিলজি:

চরিত্র নাম	Mono-Dimensional বা একমাত্রিক	Multi-Dimensional বা বহুমাত্রিক	Flat Character বা সরল একরৈখিক চরিত্র	Round Character বা জটিল বহুমাত্রিক চরিত্র	বৈশিষ্ট্য
অমিত, ইন্দ্রাণী, সবিতা	x	√	x	√	চরিত্রে একাধিক বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটেছে
সুনীল, শৈলেন	x	√	√	x	চরিত্রে একাধিক বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটে না
পিতা, মংগলী, পার্বতী, কানাই	√	x	x	√	চরিত্রে একধরনের বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটেছে
মা, অনু, ললিতা, মঞ্জু সুরো, মোতাহের, রঘু, ভুজঙ্গ সেন, বারীন নন্দী	√	x	√	x	চরিত্রে একধরনের বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটে না

আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতী ট্রিলজি:

চরিত্র নাম	Mono-Dimensional বা একমাত্রিক	Multi-Dimensional বা বহুমাত্রিক	Flat Character বা সরল একরৈখিক চরিত্র	Round Character বা জটিল বহুমাত্রিক চরিত্র	বৈশিষ্ট্য
সত্যবতী, রামকালী, নবকুমার, সুবর্ণলতা	x	✓	x	✓	চরিত্রে একাধিক বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটেছে
প্রবোধ, পারুল, বকুল	x	✓	✓	x	চরিত্রে একাধিক বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটে না
শম্পা, সত্যবান	✓	x	x	✓	চরিত্রে একধরনের বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটেছে
ভুবনেশ্বরী, দীনতারিণী, মোক্ষদা, শিবজায়া, নীলাম্বর বাঁড়ুয়ে, এলোকেশী, মুক্তকেশী	✓	x	✓	x	চরিত্রে একধরনের বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটে না

মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজি:

চরিত্র নাম	Mono-Dimensional বা একমাত্রিক	Multi-Dimensional বা বহুমাত্রিক	Flat Character বা সরল একরৈখিক চরিত্র	Round Character বা জটিল বহুমাত্রিক চরিত্র	বৈশিষ্ট্য
সোমনাথ, সুকুমার, শ্যামলেন্দু, কমলেশ, চন্দ্রমল্লিকা	x	√	x	√	চরিত্রে একাধিক বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটেছে
দ্বৈপায়ন ব্যানার্জি, দোলন,	x	√	√	x	চরিত্রে একাধিক বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটে না
দিগম্বর ব্যানার্জি, সুজাতা দাস,	√	x	x	√	চরিত্রে একধরনের বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটেছে
প্রতিভা, তপতী, নটবর মিত্র, কমলা, বুলবুল সুধন্যাবাবু, মাওজী, গোয়েস্কাজী, কণা (শিউলি দাস), ফেরিস সাহেব, ম্যাক্স	√	x	√	x	চরিত্রে একধরনের বৈশিষ্ট্য এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের পরিবর্তন ঘটে না

৪.৯ ট্রিলজিতে চরিত্র বৈশিষ্ট্যের বিশেষত্ব:

বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় চরিত্র একটি গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হিসেবে উপস্থাপিত হয়। এখানে তিনটি ট্রিলজিতে তিন ধরনের চরিত্রের বিন্যাস ও বৈশিষ্ট্য পাওয়া যায়। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে মুখ্য ও কেন্দ্রীয় চরিত্র অমিত। *সত্যবতী* ট্রিলজিতে মুখ্য ও কেন্দ্রীয় চরিত্র সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও বকুল। *স্বর্ণ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে মুখ্য ও কেন্দ্রীয় চরিত্র সোমনাথ ব্যানার্জি, শ্যামলেন্দু চ্যাটার্জি, কমলেশ রায়চৌধুরী। তিনটি কাহিনির বিন্যাস আলাদা ফলে চরিত্রের বিন্যাসে বিশেষত্ব দেখা যায়। ক্রিয়া অনুসারে চরিত্রদের ভূমিকা চিহ্নিত করা হয়েছে। তবে সর্বদা একইরকম ক্রিয়া একটি চরিত্রের জন্য দেখা গেছে এমনটা নয়। কাহিনির পরিসর দীর্ঘ হওয়ার কারণে একই চরিত্রে ভিন্ন ভিন্ন ভূমিকা দেখা গেছে। কোনো কোনো ক্ষেত্রে প্রথম পর্বে চরিত্রে যে ক্রিয়ামূলক ভূমিকা ছিল শেষ পর্বে তা পরিবর্তিত হয়েছে। আবার অনেক ধ্রুবক চরিত্র দেখা গেছে, যার কাহিনির শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত একধরনের বৈশিষ্ট্যই চিহ্নিত হয়েছে। চরিত্রের নাম দ্বারা চরিত্রকে চিহ্নিত করা, এমন নামের অর্থ দ্বারা কাহিনিতে তার ভূমিকা চিহ্নিত করা হয়েছে। চরিত্রের সমধর্মিতা চরিত্রের অন্যতম একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা। ত্রয়ী উপন্যাসে যেহেতু বহু চরিত্রের সমাবেশ, ফলে এক চরিত্রের একই বৈশিষ্ট্য বা সমধর্মী বৈশিষ্ট্য অন্য চরিত্রে দেখা গেছে। আবার কোনো বিশেষ চরিত্রের বিশেষ বৈশিষ্ট্য কাহিনির সর্বত্র দেখা গেছে। ত্রয়ী উপন্যাসে প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ চরিত্রায়ণ দ্বারা চরিত্রের বৈশিষ্ট্য চিহ্নিত করা হয়েছে। যেখানে চরিত্রদের বিশেষত্ব ও কাহিনিতে ভূমিকা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। আলোচ্য ত্রয়ী উপন্যাসগুলিতে কথক-কৃত ভিন্ন চরিত্রায়ণ দেখা যায়। সেখানে বহিস্ঃ কথক নিজের নয়, কাহিনির চরিত্রদের কথা কাহিনিতে তুলে ধরেন। চরিত্র বৈশিষ্ট্য ও চরিত্রায়ণ ত্রয়ী উপন্যাসে একটি চরিত্রের সঙ্গে অন্য চরিত্রের সংযোগ, একটি পর্বের সঙ্গে অন্য পর্বের ধারাবাহিক বিন্যাসে সাহায্য করে। চরিত্রের এই বৈশিষ্ট্য বাচন থেকে প্রতিফলিত হয়। বাচনের কাহিনিতে কথক ও পাঠকের সংযোগ তৈরি হয়। কথক ও পাঠকের সংযোগ দ্বারা চরিত্রের ভূমিকা আরও স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

তথ্যসূত্র:

১. তপন সিংহ, *মনে পড়ে*, (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৯৫), ৭২.
২. গোপাল হালদার, “অথ ‘একদা’-র সূচনা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৯), ৫২৭.
৩. বরেন্দ্র মণ্ডল, “গোপাল হালদারের *একদা*: ব্যক্তিত্ব ও আত্মজিজ্ঞাসা”, *দিবা রাত্রির কাব্য*, কথাসাহিত্য ও কথাসাহিত্য বিষয়ক ত্রৈমাসিক গোপাল হালদার সংখ্যা, তৃতীয় ও চতুর্থ সংখ্যা (কলকাতা: অনন্য, জুলাই-সেপ্টেম্বর ও অক্টোবর-ডিসেম্বর ২০০৫), ১২১.
৪. মণ্ডল, “গোপাল হালদারের *একদা*: ব্যক্তিত্ব ও আত্মজিজ্ঞাসা”, *দিবারাত্রির কাব্য*, কথাসাহিত্য ও কথাসাহিত্য বিষয়ক ত্রৈমাসিক গোপাল হালদার সংখ্যা, আফিফ ফুয়াদ (সম্পাদক), ত্রয়োদশ বর্ষ তৃতীয় ও চতুর্থ সংখ্যা, ১২১.
৫. কণা বসুমিশ্র, “অন্তরঙ্গ আশাপূর্ণা”, *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*, আশাপূর্ণা দেবী সংখ্যা (কলকাতা: বইমেলা ১৪১৫), ১৯.
৬. বসুমিশ্র, “অন্তরঙ্গ আশাপূর্ণা”, *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*, আশাপূর্ণা দেবী সংখ্যা, ২০.
৭. তপস্যা ঘোষ, “অ-কপট সত্যবতী”, *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*, আশাপূর্ণা দেবী সংখ্যা, তাপস ভৌমিক (সম্পাদক), (কলকাতা: বইমেলা ১৪১৫), ১০৫.
৮. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন-অরণ্যের নেপথ্য কাহিনী”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ২০৫.
৯. Joel Weinsheimer, “Theory of Character: Emma”, *Poetics Today*, vol. 1, no. 1/2 (United States: Duke University Press, Autumn, 1979), 186.
১০. Weinsheimer, “Theory of Character: Emma”, *Poetics Today*, vol. 1, no. 1/2, 185.
১১. Weinsheimer, “Theory of Character: Emma”, *Poetics Today*, vol. 1, no. 1/2, 187.
১২. Weinsheimer, “Theory of Character: Emma”, *Poetics Today*, vol. 1, no. 1/2, 208.

-
১৩. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 35.
১৪. শিশিরকুমার দাশ, *আরিস্টটল কাব্যতত্ত্ব* (কলকাতা: প্যাপিরাস, ১৯৮৬), ১৯.
১৫. দাশ, *আরিস্টটল কাব্যতত্ত্ব*, xxvi.
১৬. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 111.
১৭. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৯), ২.
১৮. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ২৪.
১৯. Roland Barthes & Lionel Dussit, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, *New Literary History*, vol-6, number-2 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975), 258.
২০. Roland Barthes & Lionel Dussit, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, *New Literary History*, vol-6, number-2, 261.
২১. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন*, (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১), ১৩৪.
২২. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 115.
২৩. Henry James, *The Art of Fiction And Other Essays*, (New York: Oxford University Press, 1948), 59.
২৪. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 38.
২৫. Roland Barthes, *S/Z*, Translated by Richard Millar (UK: Blackwell Publishing, 2002), 67.

-
২৬. Roland Barthes, *S/Z*, Translated by Richard Millar (UK: Blackwell Publishing, 2002), 17.
২৭. Barthes, *S/Z*, Translated by Richard Millar, 67.
২৮. Barthes, *S/Z*, Translated by Richard Millar, 92.
২৯. Barthes, *S/Z*, Translated by Richard Millar, 92.
৩০. Barthes, *S/Z*, Translated by Richard Millar, 92.
৩১. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১০৮.
৩২. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫২৩.
৩৩. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪.
৩৪. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২৯৭.
৩৫. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ৩০১.
৩৬. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫০০.
৩৭. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ৫০.
৩৮. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ১২৫.
৩৯. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ১৬৬.
৪০. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ২৩১.

-
৪১. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ৪০২.
৪২. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ২১৯.
৪৩. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 116.
৪৪. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 126.
৪৫. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 126.
৪৬. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 41.
- ৪৭ গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ৯.
৪৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ১৪০.
৪৯. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৬৬.
৫০. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ১০.
৫১. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি, ২৩.
৫২. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৮৪.
৫৩. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, ৯৮.
৫৪. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২২৭, ২৩০, ২৩২.
৫৫. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৯৪.

৫৬. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ৪৮.

৫৭. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি, ৫০.

৫৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১২৭.

৫৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ৩৬.

৬০. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি, ৫৫.

৬১. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি, ৫৫.

৬২. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি, ২১০.

৬৩. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 61.

৬৪. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১), ১৪৪.

৬৫. বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, “বিষবৃক্ষ”, *বঙ্কিম রচনাবলী*, প্রথম খণ্ড (কলকাতা: সাহিত্য সংসদ, ১৩৬৩ বঙ্গাব্দ), ২৭৪.

৬৬. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৬.

৬৭. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 43.

৬৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২৭.

৬৯. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্ণ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৯.

৭০. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৩৪৭.

৭১. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪-৫.

৭২. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২৫২.

৭৩. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৩০.

৭৪. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ১২৫.

৭৫. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ২০২.

৭৬. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৯.

৭৭. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ৭৩৩.

৭৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৮৬.

৭৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ৪.

৮০. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ১২৭.

৮১. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ২১০.

৮২. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪৪২.

-
৮৩. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪৪৪.
৮৪. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ৪১২.
৮৫. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৯৯.
৮৬. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, ৯৯.
৮৭. Manfred Jahn, *Narratology and Classics: A Practical Guide* (Uk: Oxford University Press, 2005), 1.
৮৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২.
৮৯. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ১১.
৯০. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৪.
৯১. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৯), ৩.
৯২. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ৮০৯.
৯৩. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 60.
৯৪. Chatman, *Reading Narrative Fiction*, 60.
৯৫. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৩১.
৯৬. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৩৪৭.

၁၄. E. M. Forster, *Aspects of Novel* (Cambridge: Penguin, 1990), 73.

၁၅. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 42.

၁၆. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 132.

၁၇. E. M. Forster, *Aspects of Novel* (Cambridge: Penguin, 1990), 81.

၁၈. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 43.

၁၉. Chatman, *Reading Narrative Fiction*, 132-133.

পঞ্চম অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় কথনের উপস্থাপনা
এবং কথক-কথন-পাঠক সম্পর্ক

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোর কথনের উপস্থাপনা এবং

কথক-কথন-পাঠক সম্পর্ক

সাহিত্যে কথন (Narration) হলো প্রধানত গল্প বা আখ্যান বর্ণনা করার পদ্ধতি, যার মাধ্যমে লেখক ঘটনা, চরিত্র, পরিবেশ এবং অনুভূতি পাঠকের কাছে উপস্থাপন করেন। এটি কাহিনি বলার প্রক্রিয়া, যা নির্ধারণ করে কীভাবে এবং কার মাধ্যমে কাহিনিটি বলা হচ্ছে। কথনের মাধ্যমে লেখক ও পাঠকের মধ্যে যোগাযোগ তৈরি হয়। এই যোগাযোগ কথক-কথন-পাঠক সম্পর্ক হিসেবে বিবেচিত হয়ে থাকে। কথনতাত্ত্বিকেরা দাবি করেন, কথাকে বোঝার ক্ষেত্রে একটি অন্যতম পদ্ধতি কথনতত্ত্ব।

বিশ শতকের সাতের দশক থেকে কথনতত্ত্ব (Narratology) সাহিত্যের একটি বিশেষ শাখা হিসেবে ভূমিকা পালন করে। কথনতত্ত্ব মূলত কথনের উপর গুরুত্ব আরোপ করে থাকে। কথনতত্ত্ব ক্রিয়াপদ্ধতিগত (Theory) এবং প্রণালীবদ্ধ (Systematic) পাঠ নিতে সাহায্য করে থাকে। কথার ক্রিয়াপদ্ধতিকে বলা হয় কথনতত্ত্ব, যা যেকোনো কথার প্রকৃতি, রূপ ও ভূমিকার বিশ্লেষণ করে থাকে। কথনতত্ত্ব সম্পর্কে কথনতাত্ত্বিক প্রিন্স বলছেন—

The study of narrative as a verbal mode of representation of temporally ordered situation and events.^১

এর মধ্য দিয়ে গল্প, কথা ও কথনক্রিয়ার মধ্যে একটা সম্পর্কে তৈরি হয়। কথনতত্ত্বের স্বরূপ বিশ্লেষণ করতে ‘কথা’ (Narrative), ও ‘কথন’ (Narration) গুরুত্বপূর্ণ দুটি বিষয়। কথন সম্পর্কে জেনেট বলছেন—

আমরা যদি এ ব্যাপারে সহমত হই যে প্রথাসিদ্ধভাবে আমাদের উচিত সাহিত্যের প্রকাশের জগতেই নিজেদের সীমাবদ্ধ রাখা, তাহলে অবশ্যই আমরা কথনের একটি সংজ্ঞা নিরূপণ করতে পারব। কথন হল কোনো একটি ঘটনা বা ঘটনাবলির প্রতিস্থাপনা; সেই ঘটনা

বাস্তব অথবা কল্পিত যাই হোক, তার প্রকাশ আমরা ভাষার মাধ্যমেই করতে চাই। এই ইতিবাচক সংজ্ঞা যথেষ্ট সহজসরল এবং স্বতঃপ্রমাণিত (Self evidence)।^২

এই সংজ্ঞাতে ভাষার উপর অনেক বেশি জোর দেওয়া হয়েছে, যার ফলে কথনের অনেক বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় না। কথন মূলত মৌখিক বা বাচনিক (verbal)। মার্শেল প্রুস্তের *A la recherche du temps perdu* উপন্যাসটিকে জেনেট কথনতত্ত্বের সাহায্যে সহজ করে তোলেন। কথনের সাধারণ বৈশিষ্ট্য ব্যবহার করে উপন্যাসটি অসাধারণ হয়ে উঠেছে বলে তিনি মনে করেন। জেনেট বলছেন—

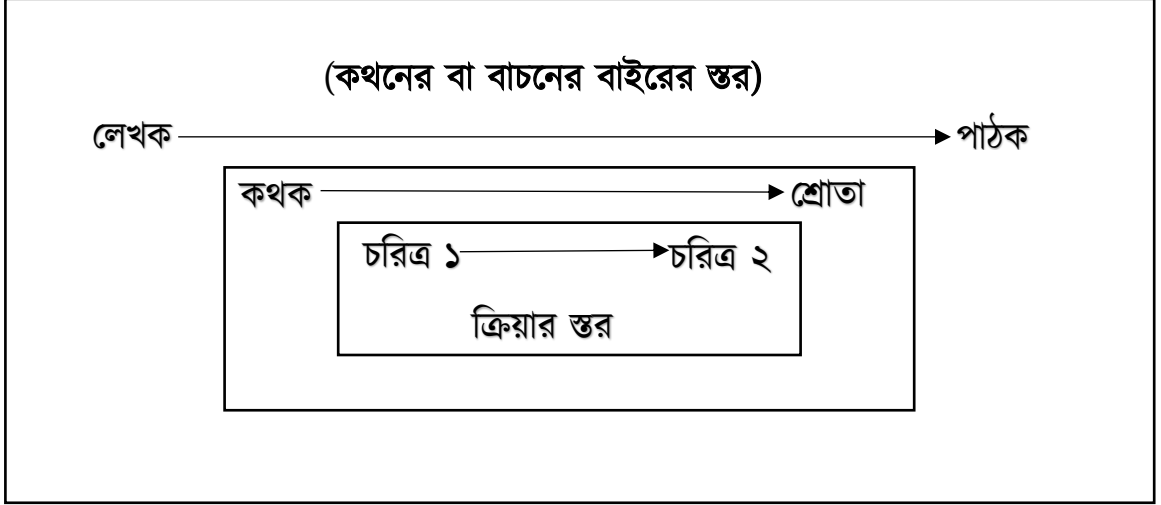
The specificity of Proustian narrative taken as a whole is irreducible, and any extrapolation would be a mistake in method; the Recherche illustrates only itself. But, on the other hand, that specificity is not undecomposable, and each of its analyzable features lends itself to some connection, comparison, or putting into perspective.^৩

৫.১. কথন (Narration):

‘কথন’ ধারণাটি ‘বাচন’ থেকে এসেছে। ‘কাহিনি’তে যা কিছু বলা হয়েছে, সেই বলার প্রক্রিয়াকে বলা হয়েছে ‘কথন’। কথনের জন্য ‘কথক’ গুরুত্বপূর্ণ এবং কথক ও কথনের জন্য অবশ্যই শ্রোতা বা পাঠকের প্রয়োজন। জেনেট অনুসারে কাহিনির এই ত্রিস্তরের সম্পর্কের কথা বলা হয়। আখ্যানের কাঠামোর মধ্যে লেখকের প্রবেশ বিশেষ নেই। কিন্তু যখনই কথা-আখ্যানের বাচনে কোনও শব্দ, বিরাম চিহ্ন, সংখ্যা সম্পর্কে বলা হয় তখন সেখানে লেখককে নিয়ে আসতেই হয়। কিন্তু আখ্যানতাত্ত্বিকরা কাহিনির বাচনের স্বর (voice) যে লেখকের তা স্বীকার করেন না। Chatman বলছেন— “...the real author tells us the fiction is misleading.”^৪ অর্থাৎ কাহিনির বাচনের বলা কথা লেখকের নয় তা কথকের। কথক ও লেখক সর্বদা এক নন। যিনি গল্প, উপন্যাস লিখছেন তিনি এবং আখ্যান-কথক এক না হতেও পারে। এই প্রসঙ্গে অলোক চক্রবর্তী বলছেন আখ্যানের বাচনে বা কথনে লেখকের কোনও ভূমিকা থাকে না। এমনকি—

...যখন কোনও আখ্যান ‘আমি’ দিয়ে লেখা, কিংবা লেখকের আত্মজীবন-অবলম্বিত লেখা, তখনও নয়।^৫

আখ্যানের মধ্যে দিয়ে যখন বার্তা আদানপ্রদান করা হয়, তখন সেখানে প্রেরক ও গ্রাহক থাকে। কথা-আখ্যানের মধ্যে এর অনেকগুলি স্তর কল্পনা করা যেতে পারে।



কাহিনীতে চরিত্র ১ বার্তা পাঠায় চরিত্র ২ এর কাছে। এটি কাহিনীর একেবারে ভিতরের স্তর। এটিকে কাহিনীর ক্রিয়ার স্তর বলা যায়। এখানে কথক ও শ্রোতার মধ্যে যোগাযোগে কথক বার্তা পাঠায় শ্রোতাকে। এখানে সাধারণত বাচনের মধ্যে দিয়ে ক্রিয়া প্রকাশ পায়। কথক বহিস্থঃ হলে কাহিনীর বাইরে থাকে, কথনের স্তরে যেতে পারে না। ফলে কথক ও চরিত্রের অবস্থান আলাদা আলাদা হয়। লেখক ও পাঠকের যোগাযোগ কাহিনীর বাইরের যোগাযোগ। কথকের সঙ্গে শ্রোতার যোগাযোগ ও চরিত্রের সঙ্গে চরিত্রের যোগাযোগ এবং লেখক-পাঠকের যোগাযোগ একরকম নয়। প্রথম দুটি স্তর কাহিনীর, পরের স্তরটি বাস্তবের। কথনে এক স্তরের সঙ্গে অন্য স্তরের সংযোগ নেই। কিন্তু বাস্তবের লেখক-পাঠকের সঙ্গে কাহিনীর অন্তর্গত স্তরের কোনও যোগাযোগ সম্ভব নয়। তবুও কাহিনীতে লেখকের উপস্থিতির কথা বলছেন Wayne C. Booth *The Rhetoric of Fiction* (1961) গ্রন্থে। তিনি কয়েকটি শব্দ ব্যবহার করলেন যা কথনে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। পরিভাষাগুলি হল— ‘Real Author’, ‘Implied Author’, ‘Real Reader’, ‘Implied Reader’। ‘Real Author’ হল প্রকৃত লেখক, যিনি মূলত কাহিনী লিখেছেন। ‘Implied Author’ আখ্যানের মধ্যে নিহিত থাকে,

যাকে পাঠক সমগ্র কাহিনির মধ্যে দিয়ে অনুভব করে থাকেন। যিনি আসলে লেখক নন, আবার কাহিনির কথক নন। যার মধ্যে দিয়ে কাহিনির অনুভূতি প্রকাশ পায়।

The implied author and the implied reader are versions of their real counterparts.^৬

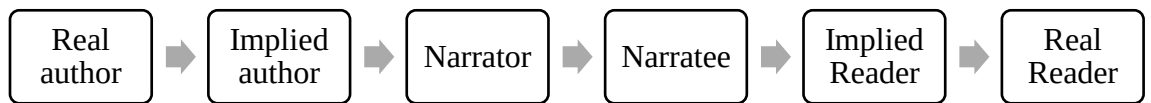
এখানে Implied Author বা নিহিত লেখক এবং কথক সম্পূর্ণ আলাদা। Booth এর বক্তব্য অনুসারে—

...the author's 'second self'—it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects.^৭

চাটম্যান 'Implied Author' বা নিহিত লেখককে 'second self' বলতে চাইলেন না। তাঁর মতে এই নিহিত লেখককে তৈরি করে পাঠক। তিনি বলছেন—

He is "implied", that is, reconstructed by the reader from the narrative.^৮

চাটম্যান বলতে চাইছেন 'Implied Author' ও 'Real Author' এক নয় কারণ আখ্যানের Implied Author বাইরে থেকে আখ্যানে প্রবেশ করে না, তা আখ্যানের মধ্যেই পুনর্নির্মিত হয়। Implied Author কিছু বলে না, তাই কথক ও Implied Author এক নয়। বাচনে যিনি কথা বলেন তিনি কথক। ছকের সাহায্যে বিষয়টি দেখানো হল—



ছকের সাহায্যে ছয়জন অংশগ্রহণকারীর কথা বলা হয়েছে। Real Author হলেন প্রকৃত পাঠক, যিনি পাঠ করছেন। Implied Reader হলেন পাঠের মধ্যে থাকা পাঠক, যার উদ্দেশ্যে কাহিনি বর্ণিত হচ্ছে। Real Author ও Real Reader এর মধ্যে সম্পর্ক থাকে এবং Implied Author ও Implied Reader এর মধ্যে সম্পর্ক থাকে। এরা একে অপরের পরিপূরক রূপে ব্যবহৃত হয়। একদিকে থাকে প্রেরক (sender) অন্যদিকে থাকে গ্রাহক (Receiver)। তাই Implied Author প্রেরক (sender) হিসেবে থাকলে, Implied Reader গ্রাহক (Receiver) হিসেবে থাকবে। চাটম্যান 'Implied Author' এর সামঞ্জস্যে 'Implied

Reader’ শব্দটি ব্যবহার করেন। নিহিত পাঠকের অবস্থান অনুমান করা হয়, সেই কথা চাটম্যান জানাচ্ছেন— “...the stance of the implied reader can only be inferred...”^{১৯}

চাটম্যান কথনের যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন রিমন-কেনান তা গ্রহণ করেছেন। চাটম্যান বলছেন, Implied Author এর বাচনে কোনও ভূমিকা নেই। “...it has no voice, no direct means of communicating.”^{২০} তিনি আখ্যানে ‘Implied Author’ এবং ‘Implied Reader’ থাকবেই জানাচ্ছেন। কিন্তু কথক ও শ্রোতা না থাকতেও পারে এমনটা বলছেন। কিন্তু ‘কথক’ ও ‘শ্রোতা’ না থাকলে বাচনের নির্দিষ্ট প্রক্রিয়া সম্পূর্ণ হয় না। Rimmon Kenan ‘Implied Author’ -এর ধারণাকে গুরুত্ব দিয়ে দেখছেন—

This is not to deny the significance of the concept of implied author or its usefulness in the analysis or even mere comprehension of narrative fiction.”^{২১}

কিন্তু তিনি আখ্যানে একজন ‘কথক’ এর অবস্থানের কথা বলছেন, যে কাহিনির বর্ণনা করছে।

...there is always a teller in the tale, at least in the sense that any utterance or record of an utterance presupposes someone who has uttered it...”^{২২}

চাটম্যান আখ্যানে কথনে প্রক্রিয়াতে ছয়জনের ভূমিকার কথা বলেছেন। Kenan ছয়জনের মধ্যে চারজনকে প্রাসঙ্গিক মনে করছেন। আখ্যানে প্রকৃত লেখক এবং প্রকৃত পাঠকের তুলনায় কথক ও শ্রোতার ভূমিকা অনেক বেশি। নিহিত লেখক এবং নিহিত পাঠকের ভূমিকা থাকলেও বাচনে সরাসরি তাদের কোনও ভূমিকা থাকে না। ফলে কেনান দ্বারা আখ্যানে কথনের প্রক্রিয়াকে এভাবে দেখানো যায়—

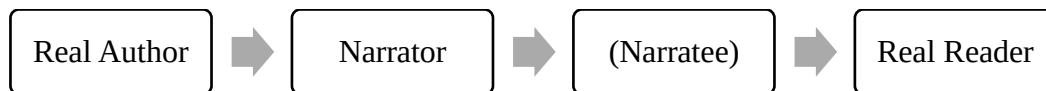
প্রকৃত লেখক —————> কথক —————> শ্রোতা —————> প্রকৃত পাঠক

কেনান তিনি কথক ও শ্রোতাকে মূল অংশগ্রহণকারী বলছেন। নিহিত লেখক ও পাঠককে আখ্যানের আলোচনায় গুরুত্বপূর্ণ, কিন্তু বার্তা পাঠানোর ক্ষেত্রে তা গুরুত্বপূর্ণ নয়। Kenan

এর ধারণাকে গ্রহণ করেছেন Toolan। কিন্তু তিনি শ্রোতাকে ঐচ্ছিক বলছেন এবং জানাচ্ছেন—

Basically, I want to argue for just three essential roles in narrative transmission, and an optional fourth...^{১৩}

আখ্যানে বার্তা আদান-প্রদানের ক্ষেত্রে তিনি তিনটি ভূমিকাকে বেশি গুরুত্ব দিলেন।



যেকোনও আখ্যানের বার্তা প্রেরণের ক্ষেত্রে কথক (Narrator) মূল ভিত্তি। আবার এই বার্তা গ্রাহক বা শ্রোতা (Narratee) ছাড়া সম্পূর্ণ হয় না। Narratee না থাকলে, কথকের বার্তা প্রেরক থাকলেও তা গ্রহণ করার গ্রাহক থাকে না।

আখ্যানের কথক হলেন সেই ব্যক্তি বা চরিত্র, যিনি কাহিনি বা আখ্যান বর্ণনা করে থাকেন। কাহিনির ঘটনা, চরিত্র, পরিবেশ ইত্যাদি পাঠক বা শ্রোতার কাছে পৌঁছে দেন। এই কথক কখনও বাচনে প্রথম পুরুষের জবানিতে আসে, কখনও আবার উত্তম পুরুষের জবানিতে আসে। কথকের শ্রেণিবিভাজন চরিত্রের সঙ্গে কথকের সম্পর্কে উপর ভিত্তি করে তৈরি হয়। সেই ক্ষেত্রে এই তিন বিভাজন— উত্তম পুরুষ (First person), মধ্যম পুরুষ (Second person narrative), প্রথম পুরুষ (Third person) ব্যবহৃত হত। উত্তম পুরুষের আখ্যানের (First person narrative) ক্ষেত্রে গল্প-উপন্যাসের চরিত্রকে এক ও অভিন্ন করে দেখা সম্ভব। মধ্যম পুরুষ (Second person narrative) ক্ষেত্রে গল্প বা উপন্যাসের অন্তর্গত একটি চরিত্রকে শ্রোতা (Narratee) এর সঙ্গে এক করে দেখা হয়। প্রথম পুরুষের আখ্যানের (Third person narrative) ক্ষেত্রে কথক ও শ্রোতা ভিন্ন হয়ে থাকে। আখ্যানতত্ত্বে প্রথম পুরুষের আখ্যান ও উত্তম পুরুষের আখ্যানের মধ্যে ভিন্নতা দেখা যায়। কথক যখন কাহিনির স্তরে থাকে তখন তা উত্তম পুরুষের আখ্যান হয়। কথক কাহিনির স্তরে উপস্থিত না থাকলে তা প্রথম পুরুষের আখ্যান হয়। এমন অনেক উপন্যাস আছে যেখানে আখ্যান মূলত লেখা হয়েছে প্রথম পুরুষের জবানিতে, ফলে কথক কাহিনি স্তরে নেই কিন্তু কোথাও কোথাও

কোথাও কথক বাচনে নিজেকে অথবা কোনো চরিত্রের কথন উত্তম পুরুষের জবানিতে প্রকাশ করে থাকে। যা কাহিনিস্তরে কথকের প্রবেশ বলা না হলেও তাতে কথকের সচেতন উপস্থিতি থাকে।

ট্রিলজির কথনে প্রকৃত লেখক-পাঠক, নিহিত লেখক-পাঠক, কথক-শ্রোতার ভূমিকা: গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* এর কাহিনির লেখক হলেন গোপাল হালদার। যাকে ‘প্রকৃত লেখক’ বা ‘Real Author’ বলা হচ্ছে। যিনি মূলত ‘প্রকৃত পাঠক’ বা ‘Real Reader’ এর উদ্দেশ্যে কাহিনির কথন তৈরি করছেন। যে কথনের স্তর আসলে কাহিনির বাইরের স্তর। কাহিনির ভিতরে প্রবেশ করলে দেখা যায়, কাহিনির চরিত্র অমিতকে কাহিনির বাইরে থেকে কথক দেখে। ফলে কথনে কথকের বাচনে কাহিনি বিবৃত হয়। প্রথম পুরুষের বাচনে কাহিনি বর্ণিত হয়।

অমিতের মনে পড়িল, সুনীলের লেপ নাই—একটা ‘রাগে’র উপর নিজের দামী কাশ্মিরী
শালখানা বিছাইয়া সে গায়ে দেয়।^{১৪}

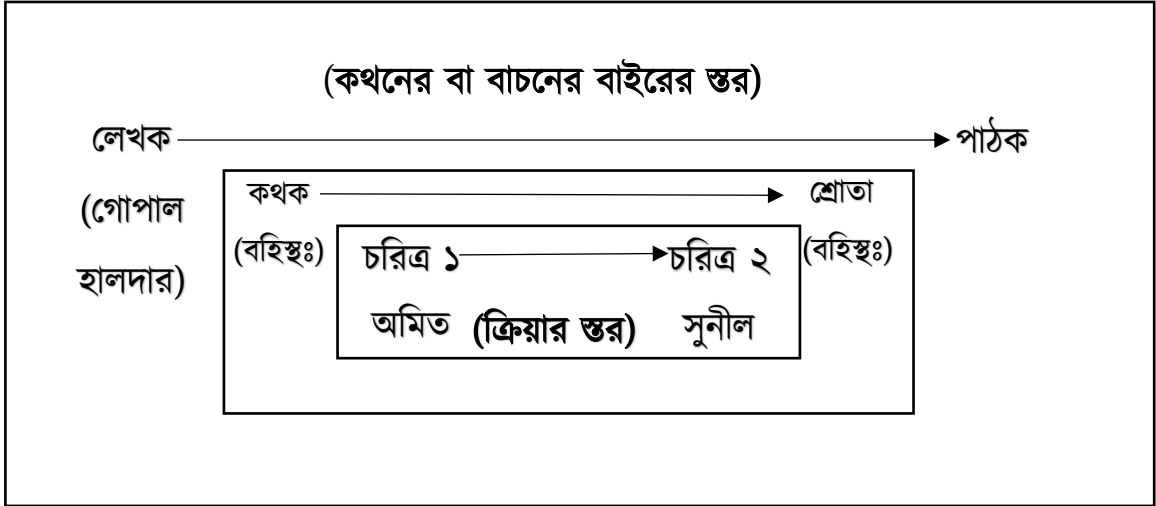
লক্ষ করলে দেখা যাবে, *ত্রিদিবা* ট্রিলজির কথনে কথক বাইরে অবস্থান করছেন। সেখান থেকে কথক অমিতের ক্রিয়াকলাপ, চিন্তা-ভাবনা সম্পর্কে বিবৃতি দেয়। আবার ভিতরের স্তরে চরিত্র অমিত সমস্ত ঘটনা ও চরিত্রকে বর্ণিত করে। অর্থাৎ ভিতরের স্তরে অমিত অন্য চরিত্রের সঙ্গে কথোপকথন করে। কথক শ্রোতার উদ্দেশ্যে কাহিনি বিবৃত করে এবং চরিত্র (অমিত) অন্যান্য চরিত্রের সঙ্গে কাহিনিতে কথা বলে। এই ক্ষেত্রে মূলত কাহিনি প্রথম পুরুষের বাচনে বিবৃত হয়। তবে ভিতরের স্তরের কাহিনিতে চরিত্র নিজের বিবৃতিতে উত্তম পুরুষের ব্যবহার করে থাকে, যা সর্বদা উদ্ধৃতির ভিতরে থাকে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির কথনের এই স্তরটি একটি উদাহরণ ও ছকের সাহায্যে দেখানো হল—

অমিত একটু সময় নিস্তব্ধ রহিয়া হঠাৎ সংবাদপত্রের উপর দৃষ্টি ফিরাইয়া ঝুঁকিয়া পড়িয়া
বলিয়া চলিল, তুমি কি ভাবছ সুনীল, জানি না। কিন্তু আমার কথা না শুনলে আমি কি
করব!

সুনীল উত্তর দিল, তুমি কি বলেছ, যা শুনিনি?

তোমার বর্তমান উদ্দেশ্যটা কি? কি মতলব তোমার মনে আছে, তা স্পষ্ট করে বলছ না কেন? বলছ, ‘আরও টাকা চাই।’ কেন, তা বলবে না। কলকাতা শহরে থাকা এখন তোমার দরকার। কেন, জানতে চাইলে বোধহয় সোজা উত্তর এড়িয়ে যাবে। কিন্তু তা জানলে বোধহয় আমার পক্ষে সুবিধা হয়।^{১৫}

এখানে অমিতের ক্রিয়া ও কথা বাইরের কথকের বর্ণনায় আসে। এবং বাচনের একেবারে ভিতরের স্তরে এই কথোপকথন অমিত ও সুনীল দুই চরিত্রের। যারা একে অপরের সঙ্গে কথা বলছে। এই ঘটনা বাইরে থেকে প্রত্যক্ষ করছে বহিষ্কৃত কথক। যে ঘটনার বিবৃতি তিনি মূলত বহিষ্কৃত শ্রোতার উদ্দেশ্যে জানাচ্ছেন। অর্থাৎ, কথক-শ্রোতা, লেখক-পাঠকের অবস্থান স্বচ্ছ হয়।



ছকের সাহায্যে বিষয়টি স্পষ্ট হলেও Implied Author-Implied Reader অর্থাৎ, নিহিত লেখক-পাঠক বিষয়টি স্পষ্ট হয় না। পূর্বে জানা গেছে যে নিহিত লেখক বা Implied Author হলেন আখ্যানের মধ্যে পুনর্নির্মিত হয়। আবার নিহিত পাঠকের অবস্থান পাঠের ভিতরে থাকে। পাঠের মধ্যে এই অবস্থান থাকাটা স্বাভাবিক। কারণ একজন প্রকৃত লেখক যখন লেখেন তখন তিনি পাঠের জন্য লেখেন। ফলে তার পুনর্নির্মাণ হয়। আবার এই পুনর্নির্মিত লেখক যার জন্য কাহিনি লেখেন তিনি পাঠের ভিতরে তৈরি হওয়া পাঠক। এই দুয়ের অস্তিত্ব সে অর্থে বিশেষ বোঝা যায় না। তাই এইদুটিকে চিহ্নিত করা সম্ভব হয় না।

সত্যবতী ট্রিলজির কাহিনির লেখক হলেন আশাপূর্ণা দেবী। যাকে ‘প্রকৃত লেখক’ বা ‘Real Author’ বলা হচ্ছে। যিনি মূলত ‘প্রকৃত পাঠক’ বা ‘Real Reader’ এর উদ্দেশ্যে কাহিনির কথন তৈরি করছেন। যে কথনের স্তর আসলে কাহিনির বাইরের স্তর। কাহিনির ভিতরে প্রবেশ করলে দেখা যায়, কাহিনির চরিত্র সত্যবতী, সুবর্ণলতা, বকুল ও অন্যান্য চরিত্রকে কাহিনির বাইরে থেকে কথক দেখে। ফলে কথনে কথকের বাচনে কাহিনি বিবৃত হয়। প্রথম পুরুষের বাচনে কাহিনি বর্ণিত হয়।

লক্ষ করলে দেখা যাবে, এখানে একজন বহিস্থঃ কথক বাইরে অবস্থান করে কাহিনির বিবৃতি দিচ্ছে। যিনি কাহিনির কথক, পাঠকের উদ্দেশ্যে কাহিনিকে বাচনের মাধ্যমে প্রকাশ করছেন। কিন্তু কাহিনির শুরুতেই লেখক নিজের অবস্থান কাহিনি থেকে কতটা দূরে তা চিহ্নিত করে দিচ্ছেন।

সত্যবতীর গল্প আমার লেখা নয়। এ গল্প বকুলের খাতা থেকে নেওয়া। বকুল বলেছিল,
“একে গল্প বলতে চাও গল্প, সত্যি বলতে চাও সত্যি।”^{১৬}

এখানে প্রকৃত লেখকের অবস্থান স্পষ্ট হয়। এবং একইসঙ্গে কার কথা বাচনে প্রকাশ পাচ্ছে তা জানানো হয়। কাহিনির শুরুতে লেখক নিজে বকুলকে চেনেন, এবং তার কথা লিখতে চেয়েছিলেন, সে কথা লিখছেন। যা উত্তম পুরুষের বাচনে প্রকাশ পাচ্ছে।

বকুলকে আমি ছেলেবেলা থেকে দেখেছি। এখনও দেখছি। বরাবরই বলি, “বকুল, তোমাকে নিয়ে গল্প লেখা যায়।” বকুল হাসে। অবিশ্বাস আর কৌতুকের হাসি। না, বকুল নিজে কোনদিন ভাবে নি— তাকে নিয়েও গল্প লেখা যায়। নিজের সম্বন্ধে কোন মূল্যবোধ নেই বকুলের, কোন চেতনাই নেই।^{১৭}

এখানে উত্তম পুরুষে লেখক নিজের বক্তব্য তুলে ধরে। এই অংশটুকুতে লেখক চরিত্র হয়ে ওঠে নাকি কথক নাকি নিহিত লেখক তা নিয়ে প্রশ্ন ওঠে। এই অংশ ছাড়া লেখকের নিজস্ব বক্তব্য আর কোথাও নেই। লেখার প্রসঙ্গ থাকায় একে নিহিত লেখক বা Implied Author বলা যায়। বাকি সম্পূর্ণ কাহিনি বহিস্থঃ কথকের বর্ণনাতে লেখা, যিনি সম্পূর্ণ কাহিনি বিবৃত করছেন। এইক্ষেত্রে অনেকের মনে হতে পারে কাহিনির কথক ও লেখকের অবস্থান এক।

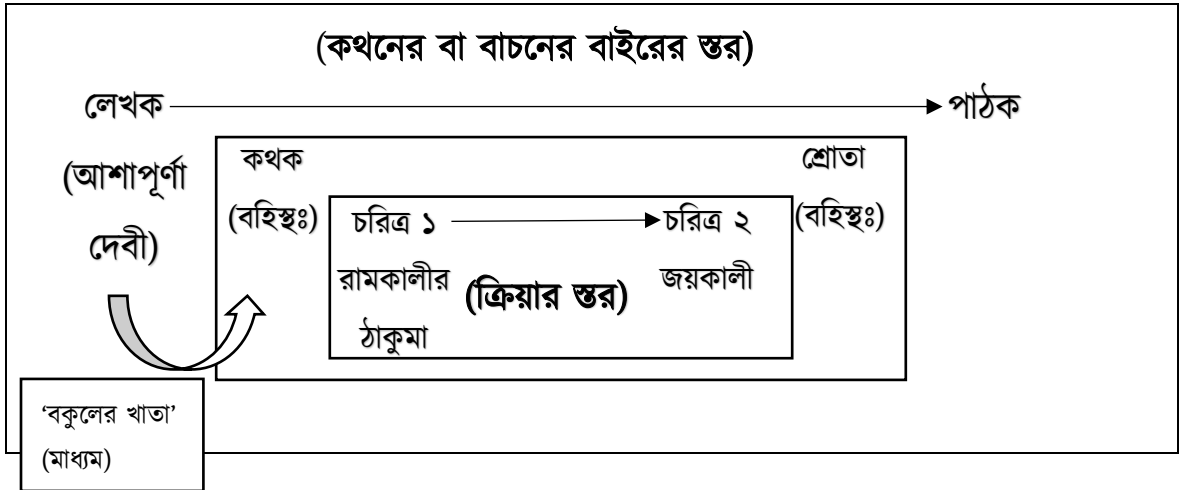
কিন্তু লেখকের অবস্থান কথকের অবস্থান এক হতে পারে না। এই দ্বিধা দূর করে ‘বকুলের খাতা’ যা একটি মাধ্যম। যে মাধ্যমের সাহায্যে কথক কাহিনি বিবৃত করে। উদ্ধৃতি সহ ছকের সাহায্যে কথক-শ্রোতা, লেখক-পাঠকের অবস্থান স্থির করা হয়।

রামকালীর ঠাকুমা ঠাকুরঘর মার্জনা করতে এসে টের পেলেন সে ভুল। টের পেয়ে ন্যাড়া মাথার উপর কদমছাঁট চুল সজারুর কাঁটার মত খাড়া হয়ে উঠল তাঁর। ছুটে গিয়ে ভাইপোর অর্থাৎ রামকালীর বাবা জয়কালীর কাছে প্রায় আছড়ে পড়লেন।

“সর্বনাশ হয়েছে জয়!”

জয়কালী চমকে উঠলেন, “কি হয়েছে পিসি?”^{১৮}

এখানে ঘটনা বিবৃত করে কথক। সে সমস্ত ঘটনা যেন প্রত্যক্ষ করে। অন্যদিকে ঘটনার ভিতরের স্তরে দুই চরিত্র রামকালীর ঠাকুমা ও জয়কালী একজন অন্য জনের কাছে বার্তা পাঠায়। এই ঘটনার গঠনগত দিকে কথক ও শ্রোতার অবস্থান বোঝা যায়। লেখক ‘বকুলের খাতা’ (মাধ্যম) দ্বারা কাহিনি পাঠকের কাছে পৌঁছে দেয়।



স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির লেখক মণিশংকর মুখোপাধ্যায়। তিনি এই কাহিনির প্রকৃত লেখক বা ‘Real Author’ বলা হচ্ছে। যিনি মূলত ‘প্রকৃত পাঠক’ বা ‘Real Reader’ এর উদ্দেশ্যে কাহিনির কথন তৈরি করছেন। যে কথনের স্তর আসলে কাহিনির বাইরের স্তর। কাহিনির ভিতরে প্রবেশ করলে দেখা যায়, সোমনাথ, শ্যামুলেন্দু, কমলেশ ও অন্যান্য সকল

চরিত্র ও ক্রিয়াকলাপ বাইরে অবস্থিত কোনো কথক দ্বারা কাহিনির বাচনে বর্ণিত হয়। এইক্ষেত্রে তিনটি কাহিনির ঘটনা, চরিত্রের সংযোগ নেই। ফলে এই প্রশ্ন ওঠে তিনটি কাহিনির কথক কি একই অবস্থান থেকে তিনটি কাহিনির ঘটনার বর্ণনা করছেন? যদি কাহিনির বাইরে অবস্থিত কথককে একটি চিহ্ন বা অবস্থান অনুযায়ী দেখা হয়। তাহলে একই অবস্থান থেকে তিনটি কাহিনির ঘটনার বর্ণনা দেওয়া সম্ভব। এইক্ষেত্রে প্রশ্ন আসে ট্রিলজির কাহিনির সংযোগ না থাকলে বাচনের বৈশিষ্ট্য ও গঠনে ভিন্নতা লক্ষ করা যায় কিনা। সে অর্থে দেখলে তিনটি কাহিনি পৃথক, ফলে বাচনের স্তর তিনটির পৃথক। কিন্তু তিনটি কাহিনির প্রকৃত লেখক একজন। যিনি কাহিনি শুরুর পূর্বে ভূমিকা অংশে এই কাহিনির সংযোগ সংক্রান্ত বিবৃতি দিচ্ছেন। কিন্তু যেহেতু সেই বিবৃতি কাহিনি বহির্ভূত তাই সেই বিবৃতিকে গ্রাহ্য করা যায় না। কিন্তু ট্রিলজি হিসেবে বাচনের বৈশিষ্ট্য নির্ধারণ করা যায়। পরবর্তী অধ্যায়ে এই ট্রিলজি কিভাবে ট্রিলজির সমস্ত বৈশিষ্ট্যকে পূর্ণ করে তা দেখানো হয়েছে।

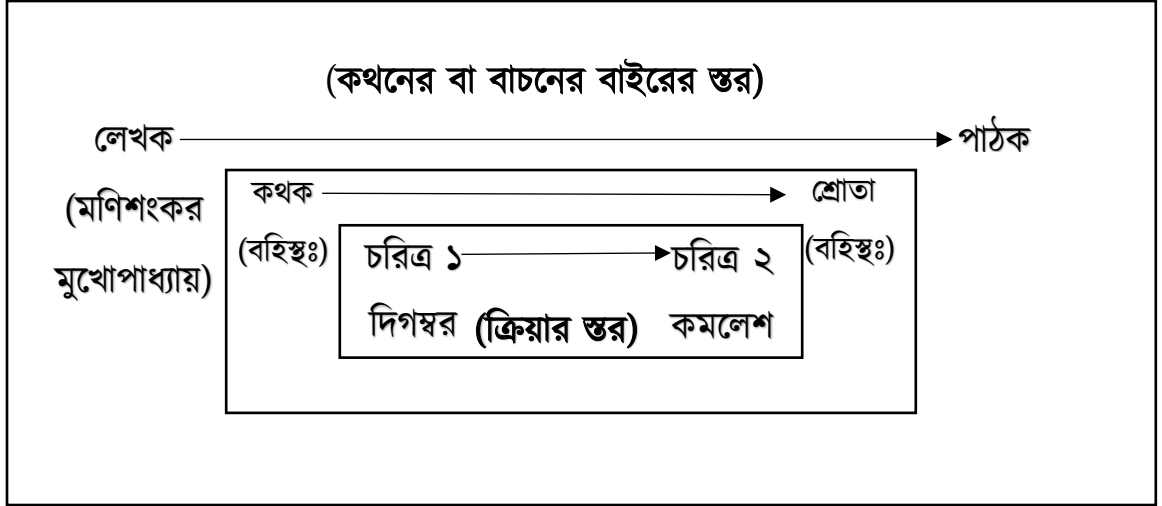
কথকের অবস্থান একটি, যেখান থেকে কথক তিনটি কাহিনি ও ঘটনাকে বিবৃত করছেন। কিন্তু কাহিনির ঘটনার ভিতরের স্তরে চরিত্ররা নিজেদের মধ্যে বার্তা আদান-প্রদান করেছে। কিন্তু এই বাচনেও প্রথম পুরুষের জবানীতে কাহিনি বিবৃত হয়েছে। যার ফলে কথক বাইরে থেকে কাহিনি ও চরিত্রের ক্রিয়ার বর্ণনা দেয়।

ইতিমধ্যে তিরিশ টাকা রোজগার হয়েছে শুনে বেজায় খুশি হয়েছেন কমলা বউদি। লুকিয়ে বউদিকে খাওয়াতে চেয়েছিল সোমনাথ। বউদি রাজি হলেন না।^{১৯}

—এখানে বোঝা যায় কাহিনিতে কমলা বউদির খুশি হওয়া, সোমনাথের খাওয়াতে চাওয়া উভয় ঘটনা কথক দ্বারা বিবৃত হয়।

কমলেশ ওঁর মুখের দিকে নীরবে তাকিয়েছিল। দিগম্বর ব্যানার্জি বলেছিলেন, “অথচ সবচেয়ে মজার ব্যাপার কি জানেন? লে ব্লাঙ্ক—যিনি আমাদের এই আধুনিক রসায়ন শিল্পের জন্মদাতা—তাঁর সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ আবিষ্কারের ফর্মুলা ফরাসি বিপ্লবীরা মানুষের মঙ্গলের জন্যে সবাইকে বিনামূল্যে জানিয়ে দিয়েছিল। তারা পেটেন্টে বিশ্বাস করত না। অ্যালকেলি তৈরির সেই ফর্মুলা নিয়েই তো ইংল্যান্ড অত জাঁকিয়ে বসল। তারপর এল জার্মানরা। আর আমেরিকানদের সম্বন্ধে যত কম বলা যায় তত ভালো।”^{২০}

—এখানে কমলেশের নীরবে তাকানো, দিগম্বরের বলা কথা বিবৃত করে কথক। কিন্তু কাহিনির ভিতরের স্তরে দিগম্বর ব্যানার্জি দেশ ও বিদেশ সম্পর্কে কমলেশকে জানাচ্ছিলেন। যেখানে উদ্ধৃতি চিহ্নের ভিতরে উত্তম পুরুষের বাচন পাওয়া যায়।



কাহিনিস্তরে কথকের প্রবেশ না ঘটলেও উত্তম পুরুষের জবানিতে কাহিনি সম্পর্কে অভিমত দেওয়ার ফলে প্রথম পুরুষ ও উত্তম পুরুষের মধ্যে পার্থক্য নিয়ে প্রশ্ন তৈরি হয়। মধ্যম পুরুষের আখ্যানে গল্প-উপন্যাসের অন্তর্গত চরিত্রের সঙ্গে Narratee এর সম্পর্ক এক ও অভিন্ন। অনেকে উদ্দিষ্ট চরিত্র বা Narratee-কে পাঠক বলতে চান। উপন্যাসের বাচন অন্তর্গত যে পাঠক আখ্যানতত্ত্ব অনুসারে সেই চরিত্র আসলে শ্রোতা। মধ্যম পুরুষের দৃষ্টান্ত গল্প-উপন্যাসে বিশেষ দেখা যায় না। আবার বাচনের মধ্যে থাকা চরিত্র Narratee হলেই তা মধ্যম পুরুষের হবে এমনটা নয়। মধ্যম পুরুষের ক্ষেত্রে কথক নিজেকে চরিত্র হিসেবে প্রকাশ করবে না। কোথাও আবার Narratee ও চরিত্র এক হয়ে যায়, কোথাও আবার তা হয় না।

কথকের শ্রেণিবিভাজনে এই উত্তম পুরুষ, মধ্যম পুরুষ, প্রথম পুরুষ পরিভাষাগুলি বিভ্রান্তি তৈরি করে। এই তিন ধরনের আখ্যানের কথক কথনের ক্রিয়ার স্তরে থাকে, যা আসলে কথকের নিজের কথা। আখ্যানতাত্ত্বিকরা এই সূত্রে জানাচ্ছেন—

The narrator, if referred to be a pronoun, is always 'I', even when we are looking at third-person novel or you-text.^{২১}

জেনেট এই বিষয়ে প্রথম জানাচ্ছেন যেকোনও আখ্যানের কথকের বিবৃতিতে কথক সর্বদাই উত্তম পুরুষের কথক—

...the narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) only the “first person”^{২২}

জেনেট এই উত্তম পুরুষ, মধ্যম পুরুষ, প্রথম পুরুষ পরিভাষা ব্যবহার না করে নতুন একটি পরিভাষা তৈরি করে নেন। যার মূল ভিত্তি Diegesis।

Genette uses diegesis as a much more comprehensive formula, which incorporates the narrator’s control over the novel’s characters who apparently speak or converse independently of the story.^{২৩}

এই পরিভাষার উপর ভিত্তি করে জেনেট নিজের পরিভাষা তৈরি করলেন, তা সর্বত্র ব্যবহৃত হয় না।

৫.২. কাহিনিতে কথনের স্তর ও কথকের শ্রেণিবিভাজন:

একটি আখ্যানে কাহিনি থাকে, তা মূলত কথক দ্বারা পরিবেশিত হয়। একটি আখ্যানে একটি কাহিনি থাকতে পারে, একের বেশিও কাহিনি থাকতে পারে। একাধিক কাহিনি যেমন থাকে তেমনি একাধিক কথকও থাকতে পারে। একটি কাহিনির ভিতরে অন্য একটি কাহিনি থাকলে কাহিনি-কথনের একাধিক স্তর তৈরি হয়। কাহিনি-কথনের স্তর অনুসারে কথক দুধরনের —

কাহিনি বহির্ভূত কথক (Extradiegetic Narrator)

কাহিনি অন্তর্গত কথক (Intradiegetic Narrator)।

আপাতভাবে কাহিনি বহির্ভূত কথক হলেন যিনি কাহিনির ভিতরে অবস্থান করছেন না। তাকে বলা হয় কাহিনি বহির্ভূত কথক (Extradiegetic Narrator)। কাহিনি বহির্ভূত হল কাহিনি-কথনের শেষতম স্তর। এমনও হতে পারে এই শেষতম স্তর কাহিনি-কথনের একমাত্র স্তর।

যে কথক কথনে কাহিনি-কথনের শেষতম স্তরকে উপস্থাপন করে, সে কাহিনি বহির্ভূত কথক (Extradiegetic Narrator)।

কথক যখন কাহিনির ভিতরে অবস্থান করলে তখন তা কাহিনি অন্তর্গত কথক (Intradiegetic Narrator)। যে কথন কাহিনি-কথনের শেষতম স্তরকে উপস্থাপন করে না তা কাহিনি অন্তর্গত কথক (Intradiegetic Narrator)। এই দুই ধরনের কথককে চেনার উপায়ের জন্য কথক নির্বাচনের ধারণা দিচ্ছেন আখ্যানতাত্ত্বিকরা—

In order to make the distinction, one simply has to answer the following question: “Is this narrating agent narrated by another narrating agent, or not?”^{২৪}

প্রথমত, দেখতে হবে কথক বা কথকদের প্রসঙ্গ অন্য কোন কথক দ্বারা কথিত হয়েছে কিনা। যদি হয়ে থাকে তাহলে সেই কথক কাহিনি অন্তর্গত কথক। কাহিনি অন্তর্গত কথক এমন এক কথক যে একই সঙ্গে কথক এবং চরিত্র। তারও বাইরের স্তরে থাকা কথক দ্বারা উপস্থাপিত হয়েছে। কাহিনি বহির্ভূত কথক অন্য কোনও কথক দ্বারা উপস্থাপিত হয় না। তবে কাহিনি বহির্ভূত কথক (Extradiegetic Narrator) কথক কাহিনির চরিত্র হতেও পারে। Kenan এই প্রসঙ্গে বলছেন—

Both extra-diegetic and itra diegetic narrators can either absent or present in the story they narrate.^{২৫}

শ্রীকান্ত উপন্যাসের কাহিনি বহির্ভূত কথক শ্রীকান্ত, যিনি উপন্যাসের চরিত্র। কাহিনি বহির্ভূত কথক সম্পূর্ণ কাহিনির উপরের স্তরে আছে বলা যায়। কাহিনি অন্তর্গত কথকের অবস্থান সেখানে নয়। এর অর্থ কাহিনি বহির্ভূত কথক বাচনের সবথেকে গুরুত্বপূর্ণ কথক একথা বলা যায় না। কাহিনি অন্তর্গত চরিত্র কথক অনেক সময় কাহিনি বহির্ভূত কথকের তুলনায় বেশি গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। কাহিনি বহির্ভূত কথক যার উদ্দেশ্যে কাহিনি বলছে তিনি অবশ্যই কাহিনি বহির্ভূত হবে। এবং কাহিনি অন্তর্গত কথক কাহিনি যাদের উদ্দেশ্যে বলছে, তারা অবশ্যই অন্তর্গত কোনো চরিত্র হবে। কাহিনি বহির্ভূত কথক ও শ্রোতার একটি নির্দিষ্ট

অবস্থান সীমানা আছে। বহির্ভূত ও অন্তর্গত কথক ও শ্রোতার অবস্থানের যে সীমারেখা তা অতিক্রম করা হয় না। কিন্তু কখনও কখনও সেই সীমানা লঙ্ঘিত হয়। আখ্যানের এই সীমানা লঙ্ঘনের পদ্ধতিকে জেনেট বলছেন— ‘Narrative metalepsis’।

কাহিনি বহির্ভূত কথক ও কাহিনি অন্তর্গত কথকের মধ্যে পার্থক্য তৈরি করতে বেশ কিছু সমস্যা দেখা যায়। কখন কাহিনি অন্তর্গত কথক বলা হবে এই প্রশ্ন সবার প্রথম মনে আসে। একটি চরিত্র যখন কিছু বলতে শুরু করে কাহিনিতে তখন তা কাহিনি অন্তর্গত কথক হয়ে যায়। একটি চরিত্র যখন কাহিনিতে কোনও বিবৃতি দেয়, তখন সেই বিবৃতি কাহিনির অংশ তা বলা যায়। সেই বিবৃতি যে কাহিনি অন্তর্গত চরিত্রের তাতে কোনও সন্দেহ নেই। কিন্তু এই ধরনের বিবৃতিকে কাহিনি বলা যায় কি না সেই প্রশ্ন মনে আসে। কাহিনি কাকে বলা হয়? কীভাবে তা নির্ধারিত হয়? কাহিনি তৈরির শর্ত কী? এই প্রশ্ন মনে আসে। ঘটনার পরস্পর বিন্যাস, যা পাঠকের কাছে অর্থপূর্ণ হয়ে ওঠে তাকে কাহিনি বলা হয়। কিন্তু নূন্যতম শর্ত হিসেবে একটি বিবৃতিকে একটি কাহিনি বলা সম্ভব। আবার একটি রচনাংশ, যা একটি চরিত্র দ্বারা উপস্থাপিত হয়, তাকে কাহিনি হিসেবে স্বীকৃতি দেওয়া হয়। এবং সেই চরিত্র কাহিনির অন্তর্গত কথক হয়ে থাকে।

জেনেট কাহিনি বহির্ভূত ও কাহিনি অন্তর্গত কথক ছাড়াও আরও একধরনের কথকের কথা বলছেন— ‘Metadiegetic Narrator’। Rimmon-Kenan তার নাম দিচ্ছেন ‘Hypodiegetic Narrator’। জেনেট মূলত যে আরও একধরনের কথকের কথা বলছেন তা কাহিনি অন্তর্গত কথনের অভ্যন্তরের কথন স্তরে অবস্থিত। ‘Meta’ শব্দের আক্ষরিক অর্থ— “‘Meta’ is a prefix or adjective meaning ‘beyond’, ‘about itself’, or ‘self-referential.’ It describes something that reflects on or refers to itself.”^{২৬} অর্থাৎ, এর অর্থ ‘পিছনে’, ‘নিজের সম্বন্ধে’ ইত্যাদি। কথনের সীমারেখা অতিক্রমের ক্ষেত্রে জেনেট ‘Metalepsis’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন। কাহিনি বহির্ভূত কথক ও কাহিনি অন্তর্গত কথকের ছাড়াও আরও যে এক ধরনের কথকের কথা বললেন তার অবস্থান কাহিনির অন্তর্গত কথনের

অভ্যন্তরের স্তরে। কাহিনির ভিতরে এক বা একাধিক কাহিনি থাকে, কাহিনির ভিতরেও কাহিনি থাকে। সেই স্তরের কথক হল ‘Hypodiegetic Narrator’। স্তরের দিক থেকে দেখলে এটি কাহিনির অন্তর্গত স্তরের অন্তর্গত কথক।

কাহিনি অন্তর্গত কথক এবং কাহিনির অভ্যন্তরের কথনের স্তরের কথকের সম্পর্কে বলতে গিয়ে আখ্যানতাত্ত্বিকরা একের অধিক কথকের অবস্থান কাহিনিতে দেখতে পান। সেই ভিত্তিতে দুধরনের ন্যারেটিভের পরিভাষা ব্যবহার করেছেন— ১) Frame Narrative ২) Embedded Narrative। দৃশ্য সংক্রান্ত ধারণার ক্ষেত্রে এই Frame Narrative পরিভাষা ব্যবহৃত হয়েছে। কল্পনা ও বাস্তবের পৃথকীকরণে ‘Frame’ শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে। এখানে শিল্পের কল্পনা ও বাস্তবের মধ্যে পার্থক্য নির্ণয়ের জন্য এই শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে। আবার দৃশ্যে যখন বাস্তব ও কল্পনার মধ্যে পার্থক্য থাকে না, তখন Thomas ‘breaking the frame’ পরিভাষাটি ব্যবহার করলেন। ‘Frame’ শব্দটিকে বাংলায় কাঠামো বলা যায়। কাহিনির ভেতরের কাহিনি যখন দেখানো হয় তখন দ্বিতীয় কাহিনির চারপাশে প্রথম কাহিনি একটি কাঠামো বা ‘Frame’ তৈরি করে। এইভাবে কাহিনির ভিতরে নতুন নতুন কাহিনি সংযোজিত হতে থাকে। প্রতি স্তরের কাহিনি-কাঠামো অবশ্যই সেই স্তরের আগে থাকা কাহিনি। কাহিনির একেবারে বাইরের স্তরকে কাহিনি-বহির্ভূত কথন বলা হবে এবং বাকি সমস্ত অভ্যন্তরীণ কথনকে কাহিনি অন্তর্গত কথন বলা হয়। কাহিনির বাইরের স্তরের কথনকে তাই বলা হচ্ছে ‘Frame Narrative’। যে কাহিনিগুলি ভেতরের স্তরে রয়েছে, তাকে আখ্যানতাত্ত্বিকরা বলছেন— ‘Embedded Narrative’। ‘Frame Narrative’ ও ‘Embedded Narrative’ ধারণা বুঝতে— কাহিনির কাঠামো অনুসারে এবং কাহিনির কথন অনুসারে দুভাবে বোঝা যায়। সাধারণত কাহিনির কাঠামো বাচনের শুরুতে, মাঝে এবং শেষে অবস্থান করতে পারে। অবস্থান অনুসারে ৪ ভাগে ভাগ করা যায়।

১) Introductory Framing—যেখানে কাহিনির কাঠামো বাচনের একেবারে শুরুতে থাকে।

২) Terminal Framing— বাচনের শেষে যেখানে কাহিনির কাঠামো থাকে। এক্ষেত্রে সম্পূর্ণ কাহিনি বর্ণনার পর বোঝা যায় কাহিনিটি কোন কাঠামোর অন্তর্গত।

৩) Introductory and Terminal Framing— বাচনের শুরুর কাঠামো দ্বারা পরবর্তী কাহিনিটি যে অন্তর্গত কাহিনি তা বোঝা যায়, এবং কাহিন কাঠামো কাহিনির শুরুতে ও শেষে অবস্থান করে।

৪) Interpolated Framing— কাহিনির শুরু ও শেষে নয়, মাঝেও অন্তর্গত কাহিনির মাঝে কাহিনির কাঠামো পরিবেশিত হয়।

এই চারধরনের আখ্যানের অবস্থানকে Fludernik একটি ছকের সাহায্যে দেখানোর চেষ্টা করেছেন।

Introductory Framing— [_____]

Terminal Framing— _____]

Introductory and Terminal Framing— [_____]

Interpolated Framing— [_____] [_____] [_____]

(Fludernik, 2009,28)

—এখানে তৃতীয় বন্ধনী দ্বারা ফ্রেম বা কাঠামো গঠন করা হয়েছে। সেখানে প্রথমেই আছে **Introductory Framing** বা সূচক কাঠামো। যেখানে কাহিনির কাঠামো বাচনের শুরুতেই থাকে। অর্থাৎ, কাহিনিতে কী বলা হবে, তা কাহিনির শুরুতেই বলে দেওয়া হয়। এইক্ষেত্রে আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতীট্রিলজির কথা বলা যায়। প্রথম প্রতিশ্রুতি পর্বের শুরুতেই কাঠামো তৈরি করে দেওয়া হয় যে এখানে সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও বকুলের কথা বলা হবে।

সুবর্ণলতার সংসারে বকুলের ভূমিকা ছিল অপরাধীর। অজানা কোন এক অপরাধে সবসময় সন্ত্রস্ত হয়ে থাকতে হবে বকুলকে, এ যেন বিধিনির্দেশিত বিধান।

...কিন্তু থাক, এটা তো বকুলের গল্প নয়। বকুল বলেছে, “আমার গল্প যদি লিখতেই হয় তো সে আজ নয়! পরে।” জীবনের দীর্ঘপথ পার হয়ে এসে বুঝতে শিখেছে বকুল, পিতামহী, প্রপিতামহীর ঋণশোধ না করে নিজের কথা বলতে নেই।^{২৭}

এখানে শুরুতেই কাঠামো তৈরি হয়ে যায়। ফলে বোঝা যায় কাঠামোর ভিতরে ‘Embedded Narrative’ হিসেবে কি কি থাকবে।

দ্বিতীয় কাঠামোটি হল **Terminal Framing** বা **প্রান্তিক কাঠামো**— যেখানে কাহিনি-কাঠামো বাচনের শেষে অবস্থার করে। এই ধরনের কাহিনি পাঠক সম্পূর্ণ পাঠ নেওয়ার পর শেষে এসে কাহিনি-কাঠামোকে চিহ্নিত করতে পারে। এইক্ষেত্রে কাহিনির শেষে কাহিনির মূল ঘটনার উন্মোচন ঘটে থাকে। আলোচ্য ট্রিলজিতে এই ধরনের কাঠামো দেখা যায় না।

তৃতীয় কাঠামোটি হল **Introductory and Terminal Framing** বা **সূচক ও প্রান্তিক কাঠামো**— যেখানে বাচনে পরিবেশিত শুরুর কাহিনি একটা কাহিনি-কাঠামোয় থাকে, তার শেষ অংশে সেই ঘটনার ফলশ্রুতি থাকে। এই ক্ষেত্রে কাহিনির ভিতরে একাধিক ছোটো ছোটো কাহিনি-কাঠামো তৈরি হতে পারে। তবে বাইরের স্তরে কাহিনি একটি অংশ শুরুতে থাকলে অপর অংশ শেষে থাকে।

মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে তিনটি পর্বে এই গঠন দেখা যায়। *জন অরণ্য* পর্বে সোমনাথের বেকারত্বে কাহিনির শুরু, কাহিনি শেষে সে নতুন কাজের টাকায় শাড়ি এনেছে বৌদির জন্য। যদিও এই একটি কাহিনি-পর্ব দিয়ে ট্রিলজিটি তৈরি নয়। ফলে এখানে **Interpolated Framing** অর্থাৎ **প্রবিষ্ট কাঠামো** থাকতে পারে।

চতুর্থ কাঠামোটি **Interpolated Framing** বা **প্রবিষ্ট কাঠামো** যেখানে একটি কাহিনি কাঠামো শুরুতে থাকে এবং শেষে থাকে। কিন্তু বাচনের মধ্যে অন্তর্গত কাহিনিকে থামিয়ে কাহিনি-কাঠামো তৈরি হয়। একে বলা হয় **Interpolated Framing** বা **প্রবিষ্ট কাঠামো**।

গোপাল হালদার, আশাপূর্ণা দেবী ও মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের ট্রিলজিতে এই কাঠামো বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। সে অর্থে বলা যেতে পারে যেকোনও ট্রিলজি উপন্যাসে এই কাহিনি-

কাঠামো দেখা যায়। কারণ ট্রিলজিতে তিনটি কাহিনি পর্ব থাকে। যে কাহিনি-পর্বগুলিতে আলাদা আলাদা কাহিনি-কাঠামো দিয়ে তৈরি। ট্রিলজির কাহিনি একটি সম্পূর্ণ কাহিনি। তার ভিতরে তিনটি কাহিনি পর্বে ন্যূনতম তিনটি কাহিনি কাঠামো থাকবে। তাই ট্রিলজির কাহিনি-কাঠামো Interpolated Framing বা প্রবিষ্ট কাঠামো। তবে খুব স্পষ্টভাবে গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে এই কাঠামো দেখা যায়।

(কাহিনি-পর্ব ১) *একদা* [.....[অমিত সুনীলকে সাহায্য করছে.....অমিতকে গ্রেপ্তার করা হচ্ছে।] (কাহিনি-পর্ব ২) *অন্যদিন* [ছয় বছর পর অমিত মুক্তি পাচ্ছে.....যে মুক্তির মধ্যে দিয়ে মহাঅভিযান শুরু হয়।] (কাহিনি-পর্ব ৩) *আর একদিন* [অমিতকে পুলিশ গ্রেপ্তার করতে আসে.....জেলের পথে পুনরায় নিয়ে যাওয়া হয়।]] (তৃতীয় বন্ধনী দ্বারা কাহিনি-কাঠামো চিহ্নিত করা হয়েছে।)

এখানে প্রতিটি পর্বে কাহিনি-কাঠামো **Introductory and Terminal Framing** বা সূচক ও প্রান্তিক কাঠামো হিসেবে আসে। কিন্তু সম্পূর্ণ কাহিনি-কাঠামোতে **Interpolated Framing** বা প্রবিষ্ট কাঠামো দেখা যায়।

৫.৩ কখন অনুসারে কাহিনি-কাঠামো'র বিভাজন:

কথনের দিক থেকে কাহিনি-কাঠামো নির্মাণ করতে হলে দুধরনের কথকের প্রয়োজন হয়। ১) কাহিনি বহির্ভূত কথক ২) কাহিনি অন্তর্গত কথক। মৌখিক রীতি থেকে কাহিনি লিখিত রূপ নেওয়ার ফলে এই দুধরনের কথক কাহিনিতে একইসঙ্গে অবস্থান করতে শুরু করে। এই ফলেই আরব্য রজনী, পঞ্চতন্ত্র জাতীয় রচনায় কথকের ভিন্নতা লক্ষ করা যায়। কাহিনি বহির্ভূত কথক কাহিনির বাইরে অবস্থান করেন। সেই ক্ষেত্রে কথক সম্পূর্ণ কাহিনি প্রথম পুরুষের বাচনে পরিবেশন করে থাকেন। আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজি থেকে একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হল—

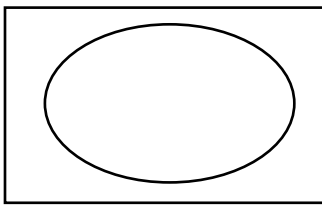
রামকালীর চোখের সামনে থেকে হলুদ রঙের ফুলগুলো লুপ্ত হয়ে গেল, রইল শুধু নিরন্ধ্র অন্ধকার। সেই অন্ধকার হাতড়ে একবার খুঁজতে চেষ্টা করল রামকালী, কোন্ অপরাধে

বিধাতা আজ তার কপালে মৃত্যুদণ্ড লিখেছেন। খুঁজে পেল না, খোঁজবার সামর্থ্যও রইল না। সেই অন্ধকারটা ক্রমশ রামকালী চৈতন্যের উপর ঝাঁপিয়ে পড়ল। ...“জনার্দনের ঘরে আজ পূজো করেছিলি তুই, না। ...রামকালী নীরব।”^{২৮}

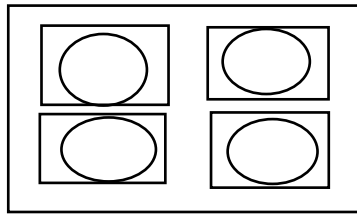
এই অংশের কথক বহিস্থঃ কথক, যিনি কাহিনির বাইরের অবস্থান থেকে কাহিনির বিবৃতি বাচনে দেন। কিন্তু কাহিনি বহির্ভূত কথক থাকলে সেই কাহিনিতে কাহিনি অন্তর্গত কথক থাকবে না এমনটা নয়। কাহিনির অন্তর্গত স্তরে কাহিনির স্তর তৈরি হয়। ফলে সেই স্তরে কাহিনিতে অন্তর্গত কথকের অবস্থান থাকতে পারে। কথনের রীতি ও কথকের অবস্থান অনুসারে কাহিনি অন্তর্গত কথকের দ্বারা কাহিনি উপস্থাপনা বিভিন্নভাবে দেখা যায়—

- ১) একটি অন্তর্গত কাহিনি, একজন কাহিনি-অন্তর্গত কথক
- ২) একাধিক অন্তর্গত কাহিনি, একাধিক কাহিনি-অন্তর্গত কথক
- ৩) একাধিক অন্তর্গত কাহিনি, একটি কাহিনি-অন্তর্গত কথক
- ৪) একটি অন্তর্গত কাহিনি, একাধিক কাহিনি-অন্তর্গত কথক
- ৫) কাহিনির অন্তর্গত এর অন্তর্গত কাহিনি-কথক

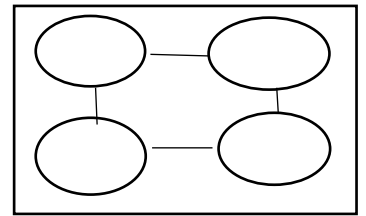
কাল্পনিক চিত্রের সাহায্যে কাহিনি-কাঠামো গঠনের বিভিন্ন ধরন দেখানো হল—



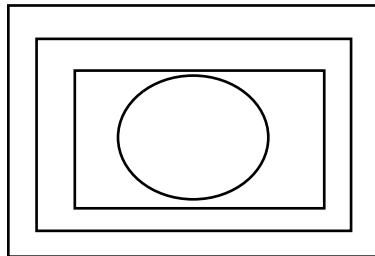
(১)



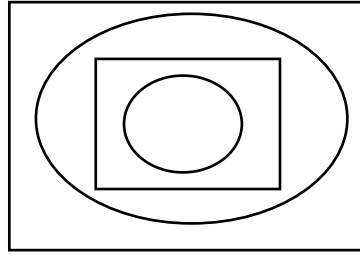
(২)



(৩)



(৪)



(৫)

চিত্র- গোলাকার অংশ
অন্তর্গত-কাহিনি
চিত্র- চতুর্ভুজ অংশ অন্তর্গত-
কথক

—উপরের চিত্রের সাহায্যে অন্তর্গত কাহিনিতে কথকের ও কাহিনির সম্ভাব্য অবস্থান দেখানো হয়েছে।

১) একটি অন্তর্গত কাহিনি, একজন কাহিনি-অন্তর্গত কথক: কাহিনিতে একটি অন্তর্গত কাহিনি ও একজন কাহিনি-অন্তর্গত কথক দেখা যায়। এই ক্ষেত্রে কথক কাহিনির ভিতরের একটি চরিত্র হয়ে থাকে।

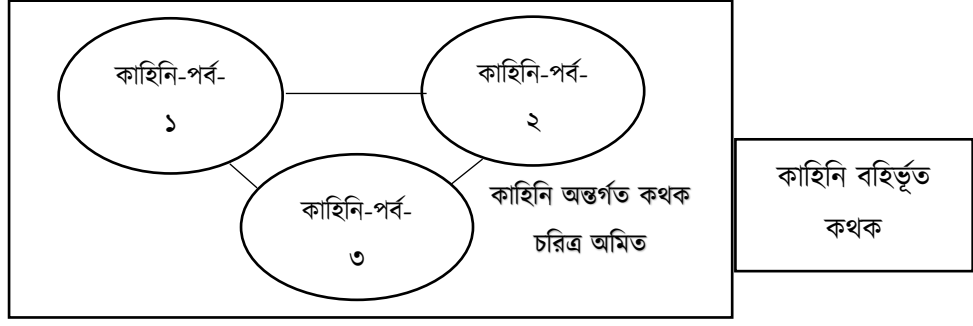
২) একাধিক অন্তর্গত কাহিনি, একাধিক কাহিনি-অন্তর্গত কথক: কাহিনিতে একাধিক অন্তর্গত কাহিনি থাকে। এবং সেই কাহিনির কথক আলাদা আলাদা হয়। তবে, সেক্ষেত্রে প্রত্যেক কথক কাহিনির চরিত্র হয়ে থাকে।

৩) একাধিক অন্তর্গত কাহিনি, একটি কাহিনি-অন্তর্গত কথক: এই ক্ষেত্রে কাহিনিতে একাধিক অন্তর্গত কাহিনি থাকে, কিন্তু কাহিনির কথক একজন থাকেন। এই কথক অবশ্যই কাহিনির একটি চরিত্র হয়ে থাকে।

৪) একটি অন্তর্গত কাহিনি, একাধিক কাহিনি-অন্তর্গত কথক: এই ক্ষেত্রে একটি কাহিনিতে একাধিক কথক থাকে। যারা প্রত্যেকে কাহিনির ভিতরের চরিত্র হয়ে থাকে। *জাগরী* উপন্যাসে চারজন কথকের দ্বারা একটি কাহিনি বর্ণিত হয়ে থাকে।

৫) কাহিনির অন্তর্গত এর অন্তর্গত কাহিনি-কথক: এই ক্ষেত্রে কাহিনির ভিতরে কথক থাকে, সেই কাহিনির ভিতরে অন্য কাহিনির বুনন হয়, সেই কাহিনির আবার অন্য কথক থাকে।

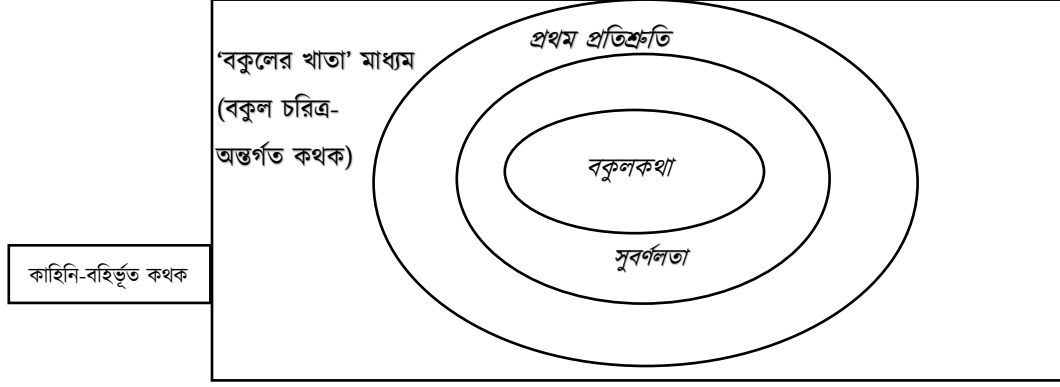
গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় অন্তর্গত কাহিনি একাধিক এবং অন্তর্গত কথক একজন। অমিত কাহিনি অন্তর্গত একটি চরিত্র, যার দ্বারা সমস্ত কাহিনি বাচনে বর্ণিত হয়েছে। অন্তর্গত সমস্ত কাহিনি এই ট্রিলজিতে ধারাবাহিকভাবে অমিত চরিত্র দ্বারা বর্ণিত হয়। এটিকে একাধিক অন্তর্গত-কাহিনি ও একটি কাহিনি-অন্তর্গত কথক দ্বারা বিবৃত হয়। কিন্তু সম্পূর্ণ কাহিনি বাচনে প্রথম পুরুষে বিবৃত হয় বহিস্থঃ কথক দ্বারা। যে মূলত কাহিনি চরিত্র অমিতের ক্রিয়াকলাপের বর্ণনা দেয়।



চিত্র: গোলাকার অংশ অন্তর্গত-কাহিনি

চিত্র: চতুর্ভুজ অংশ অন্তর্গত-কথক

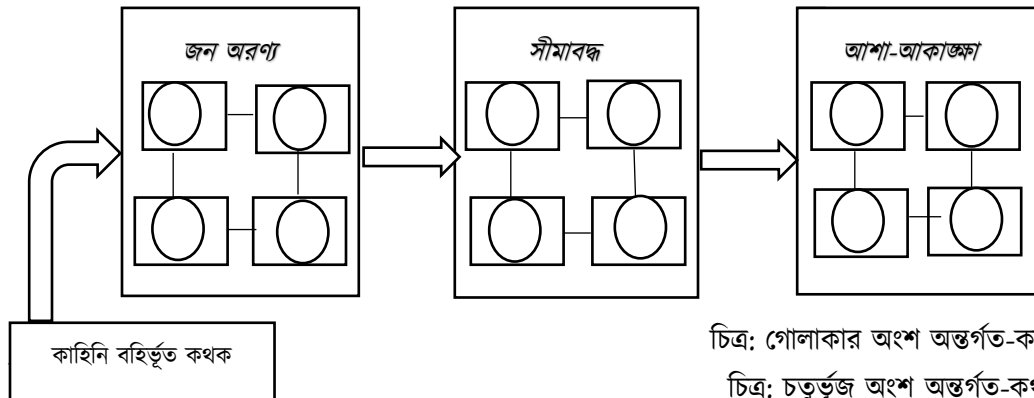
আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজিতে কাহিনিতেও একজন বহিষ্কৃত কথক আছেন। একজন লেখক আছেন। আর আছে ‘বকুলের খাতা’ যে খাতায় বকুল সত্যবতী, সুবর্ণলতার কথা লিখে রেখেছে। কিন্তু অন্তর্গত কাহিনির কথক আসলে সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও বকুল। ফলে এখানে একাধিক অন্তর্গত কাহিনির মধ্যে একাধিক অন্তর্গত কথক দেখা যায়। অর্থাৎ, এখানে তিনটি পর্বের কাহিনি আসলে একটি। কিন্তু কাহিনির অন্তর্গত কাহিনিগুলির কথক অভ্যন্তরে আলাদা। প্রথম পর্বে *প্রথম প্রতিশ্রুতি* উপন্যাসে অন্তর্গত-কাহিনির অন্তর্গত কাহিনি-কথক সত্যবতী, রামকালী ও অন্যান্য চরিত্র। *সুবর্ণলতা* উপন্যাস পর্বে অন্তর্গত কাহিনি কথক সুবর্ণলতা ও অন্যান্য চরিত্র, *বকুলকথা* পর্বের অন্তর্গত কাহিনি কথক বকুল ও অন্যান্য চরিত্র। কাহিনির অন্তর্গত স্তরে একাধিক কাহিনি ও একাধিক কথক দেখা যায়। *সত্যবতী* ট্রিলজির কাহিনিস্তর পরিবেশন করলে হয়— কাহিনি-বহির্ভূত কথক আছে। যিনি ‘বকুলের খাতা’র মাধ্যমে সমস্ত কাহিনি বিবৃত করছেন। অন্তর্গত স্তরের একমাত্র কথক বকুল বলা যায়। কিন্তু অন্তর্গত বাচনের স্তরে একাধিক কাহিনি ও একাধিক কথকের উপস্থিতি দেখা যায়। অর্থাৎ, এইক্ষেত্রে কাহিনির ভিতরে কথক থাকে, সেই কাহিনির ভিতরে অন্য কাহিনির বুনন হয়, সেই কাহিনির আবার অন্য কথক থাকে। ফলে অন্তর্গত কাহিনির ভিতরে অন্তর্গত কাহিনি তৈরি হয়।



চিত্র: গোলাকার অংশ অন্তর্গত-কাহিনি

চিত্র: চতুর্ভুজ অংশ অন্তর্গত-কথক

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে একাধিক কাহিনি ও একাধিক কাহিনি অন্তর্গত কথক দেখা যায়। এখানে প্রতিটি পর্ব মিলে একটি ট্রিলজি তৈরি হয়। তিনটি ট্রিলজির বহিষ্কৃত কথক একটি। কিন্তু প্রতিটি পর্বের কাহিনি আলাদা, এবং সেই পর্বের অন্তর্গত-কথক আলাদা। ফলে এখানে একাধিক কাহিনি ও একাধিক কাহিনি অন্তর্গত কথক আছে। এই কাহিনিতে একজন কাহিনি বহির্ভূত কথক আছেন। কাহিনিগুলি প্রতিটি আলাদা আলাদা, কিন্তু একসঙ্গে সংযুক্ত। অন্তর্গত প্রতি পর্বের কাহিনির অন্তর্গত-কথক আলাদা। প্রথম পর্ব জন অরণ্য-এর কথক সোমনাথ ও অন্যান্য চরিত্র, দ্বিতীয় পর্ব সীমাবদ্ধ-এর কথক শ্যামলেন্দু ও অন্যান্য চরিত্র, তৃতীয় পর্ব আশা-আকাজ্জা-এর কথক কমলেশ ও অন্যান্য চরিত্র।



চিত্র: গোলাকার অংশ অন্তর্গত-কাহিনি

চিত্র: চতুর্ভুজ অংশ অন্তর্গত-কথক

লক্ষণীয় আলোচ্য তিনটি ট্রিলজিতে তিন ধরনের অন্তর্গত কথনরীতি দেখা যায়। এই বৈচিত্র্যে আপাত সাদৃশ্য না থাকলেও, এই তিন ট্রিলজিতে অন্তর্গত কথকের তুলনায় কাহিনি বহির্ভূত

কথকের ভূমিকা বেশি তা দেখা যাবে। এই কাঠামো লক্ষ করলে দেখা যাবে এই কাহিনি কাঠামোগুলির একেবারে বাইরের স্তরের কাহিনিতে যে চরিত্র ছিল, সে কাহিনির-অন্তর্গত কথক। মধ্য স্তরে কোনো চরিত্র কাহিনি বলতে শুরু করলে, তিনি অন্তর্গত কাহিনির অন্তর্গত কথক। কিন্তু ট্রিলজিগুলিতে একজন কাহিনি বহির্ভূত কথকের ভূমিকা সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। কারণ সম্পূর্ণ কাহিনির মূল কথক হলেন কাহিনির বাইরে যে কথক অবস্থান করছেন। কাহিনির অভ্যন্তরে অবস্থিত সমস্ত চরিত্র ও ঘটনার কথক আসলে তিনি। কিন্তু কাহিনির মধ্যে চরিত্রদের নিজস্ব জবানিতে অন্য চরিত্রদের সঙ্গে কথা বলতে দেখা যায়। সেক্ষেত্রে তখন সেই চরিত্র অন্তর্গত কাহিনির অন্তর্গত কথক হয়ে যায়।

৫.৩ কখনে কথকের সংযুক্ত থাকার ভিত্তিতে কথকের শ্রেণিবিভাজন:

কখনে সংযুক্ত থাকার মাত্রার ভিত্তিতে কথকের শ্রেণিবিভাজন করা যায়। বিভিন্ন স্তরে কথকের ভিন্ন ভিন্ন অবস্থান অনুসারে কথকের এই শ্রেণিবিভাগ করা হয়—

১) সমকথনরীতির কথক বা Homodiegetic Narrator

২) ভিন্নকথনরীতির কথক বা Heterodiegetic Narrator

সমকথনরীতির কথকের আবার দুটি ভাগ—

১) আত্মকথনরীতির কথক বা Autodiegetic Narrator

২) পরকথনরীতির কথক বা Allodiegetic Narrator।

একজন কথক যদি নিজের অভিজ্ঞতা কথনের মধ্যে তুলে ধরেন তাহলে তা সমকথনরীতির কথক বা Homodiegetic Narrator। কথকের নিজস্ব অভিজ্ঞতা না হলে তাকে বলা হয় ভিন্নকথনরীতির কথক বা Heterodiegetic Narrator। সমকথনরীতির ক্ষেত্রে অভিজ্ঞতার মাত্রাভেদে তফাৎ দেখা যায়। এই মাত্রাভেদে কথক দু প্রকারের হতে পারে। যে কথক তার নিজস্ব অভিজ্ঞতাকে প্রধান চরিত্রের মাধ্যমে তুলে ধরেন, জেনেট তাকে বলছেন—

Autodiegetic Narrator অর্থাৎ, আত্মকথনরীতির কথক। এছাড়া জেনেট আরও একপ্রকার কথকের কথা বলছেন—

...which almost always turns out to be a role as observer and witness... ২৯

এই ক্ষেত্রে কথক নিজের অভিজ্ঞতার কথা তুলে ধরেন, কিন্তু প্রধান চরিত্রের মাধ্যমে নয়। যেখানে সে দ্রষ্টা, সাক্ষী। বাংলায় ‘পরকথনরীতির কথক’ বলা যায় বা Allodiegetic Narrator। ‘Allodiegetic’ গ্রিক শব্দ, সেখানে, ‘allo’ শব্দের অর্থ অপর। স্তর অনুযায়ী ও সংযুক্ত থাকার মাত্রা অনুযায়ী ছয় ধরনের কথক পাওয়া সম্ভব।

কাহিনি বহির্ভূত ও কাহিনি অন্তর্গত কথক এই দুই শ্রেণিকরণের মাধ্যমে ছয়টি শ্রেণি হল—

- ১) কাহিনি বহির্ভূত ও ভিন্ন কথনরীতির কথক
- ২) কাহিনি বহির্ভূত ও সমকথনরীতির আত্মকথক
- ৩) কাহিনি বহির্ভূত ও সমকথনরীতির পরকথক
- ৪) কাহিনি-অন্তর্গত ও ভিন্ন কথনরীতির কথক
- ৫) কাহিনি-অন্তর্গত ও সমকথনরীতির আত্মকথক
- ৬) কাহিনি-অন্তর্গত ও সমকথনরীতির পরকথক।

১) কাহিনি বহির্ভূত ও ভিন্ন কথনরীতির কথক— এইক্ষেত্রে কথক কাহিনির বাইরে অবস্থান করে এবং নিজস্ব অভিজ্ঞতার কথা বলে না। সাধারণত গল্প-উপন্যাসে এই ধরনের কথকের আধিক্য দেখা যায়। কাহিনি-কথন স্তরের শেষ স্তরে এই কথকের অবস্থান দেখা যায়। এই কথক অন্য কথক দ্বারা উপস্থাপিত হয় না। এই ধরনের কথককে সর্বজ্ঞ কথক বলা হয়। এই কথক সাধারণত প্রথম পুরুষে কাহিনি তুলে ধরেন। কখনও কখনও উত্তম পুরুষেও বলা হয়ে থাকে। তবে সেক্ষেত্রে কাহিনির বাচনে উদ্ধৃতি চিহ্নের মধ্যে সেই উত্তম পুরুষে বয়ান থাকে। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে, আমি-কথক বা I-Narrator (উত্তম পুরুষ) অন্য কথক

দ্বারা উপস্থাপিত হয় না। আবার যে অভিজ্ঞতা বাচনে প্রকাশ পাবে, তা তার নিজের নয়। আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজিতে ও শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে এই ধরনের কথকের উপস্থিতি লক্ষ করা যায়। যেখানে বহিস্থঃ কথক নিজের অভিজ্ঞতার কথা বলে না। অন্য চরিত্রের কথা কাহিনিতে পরিবেশন করে।

সুবর্ণলতার কাছে এ এক আশ্চর্য নতুন ভুবন! অন্য ভুবন! এ ভবনে শুধু আকাশেই উদার উন্মুক্ত আলো নেই, মানুষগুলোর মধ্যেও রয়েছে সেই আলো, উদার, উন্মুক্ত উজ্জ্বল! পাড়ার লোকের কথা জানে না সুবর্ণলতা, জানে না সেখানে আলো না অন্ধকার, সে শুধু এই সংসারটাকেই জানছে। দেখছে আর জানছে।^{১০}

পরের দিন সকালে অফিসেও মিস্টার শ্যামলেন্দু চ্যাটার্জির ঘরের সামনে লাল আলো জ্বলতে দেখা গেল। অথচ ঘরের মধ্যে দ্বিতীয় কোনো প্রাণী নেই। নিবিষ্টমনে মিস্টার চ্যাটার্জি একটা দলিল পড়ে যাচ্ছেন।^{১১}

দুটি কাহিনিতেই কাহিনি বহির্ভূত কথন কাহিনির ভিতরের চরিত্র যিনি ভিন্ন কথনবিশ্বের তার সম্পর্কে কথা বলছেন। এমনকি মাঝে মাঝে মনে হবে কাহিনি বহির্ভূত কথক চরিত্রের এই ক্রিয়াকলাপ সামনে থেকে দেখছেন।

২) কাহিনি বহির্ভূত ও সমকথনরীতির আত্মকথক— কাহিনি বহির্ভূত কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে অর্থাৎ কাহিনির কথনের শেষ স্তরে। এই কথক অন্য কথক দ্বারা উপস্থাপিত হয় না। কিন্তু কথন হিসেবে যা উপস্থাপন করে তা তার নিজস্ব অভিজ্ঞতা, অর্থাৎ সমকথনরীতি। নিজস্ব অভিজ্ঞতা কেন্দ্রীয় চরিত্রের মধ্য দিয়ে প্রকাশ করা হলে, তাকে সমকথনরীতির আত্মকথক বলা হয়। *শ্রীকান্ত* উপন্যাসের *শ্রীকান্ত* চরিত্রের মধ্য দিয়ে বহির্ভূত কথকের নিজস্ব অভিজ্ঞতার কথা বলে মনে করা হয়। কিন্তু এটি লেখকের আত্মজীবনী নয়, আত্মকথনরীতির কাহিনি। অর্থাৎ কাহিনি বহির্ভূত কথক নিজের অভিজ্ঞতার কথা কাহিনির চরিত্র দ্বারা পরিস্ফুট করে তোলে। এরফলে মনে হয় কাহিনিতে কথক নিজের অভিজ্ঞতা দ্বারা সমস্ত ঘটনাকে দেখছেন। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে এই কথন দেখা যায়।

ব্রজেন্দ্রনাথ বারাগসীতে আশ্রয় লইয়াছিলেন, —বিশ্বনাথের সন্ধানে নয়, ভারতবর্ষের সভ্যতার আকর্ষণে। সবিতার হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যয়ন-সীমা উত্তীর্ণ হইতে চলিয়াছিল।

রোগটা সম্ভবত বেরিবারি মাত্র, কিন্তু ব্রজেন্দ্রনাথের দৃষ্টিভঙ্গি লইয়াই টান পড়িয়াছে—
গ্লুকোমা। তাই তিনি আর নিজ হস্তে অমিতকে পত্র লিখিতে পারিলেন না—এই সময়ে,
আজ অমিতের এই পরম শোকের দিনে— “যে শোকে সান্ত্বনা নাই, অমিত। সান্ত্বনায়
তোমার প্রয়োজনও নাই জানি। শোক সহিয়াই তুমি উত্তীর্ণ হইবে শোকাতীত স্থৈর্যে, তাহাও
বুঝি।”^{৩২}

এখানে সম্পূর্ণ কাহিনি পর্যবেক্ষণ করলে দেখা যাবে অমিতের চিন্তা ও চেতনার ভিতরে
কাহিনি বহির্ভূত কথকের অনুপ্রবেশ আছে। অমিত যা দেখে, যা ভাবনা-চিন্তা করে তা
কাহিনির বাচনে পরিবেশন করে থাকেন।

৩) কাহিনি বহির্ভূত ও সমকথনরীতির পরকথক— কাহিনি বহির্ভূত কথকের অবস্থান
কাহিনির শেষ স্তরে। এই কথক অন্য কথক দ্বারা উপস্থাপিত হয় না। কথক যে অভিজ্ঞতা
প্রকাশ করছে তা নিজস্ব, ফলে সমকথনরীতির। কিন্তু কথক প্রধান চরিত্র নয়, তা অপর
চরিত্র দ্বারা প্রকাশ করে। যেমন— অজিত ও তোপসে তুলে ধরে ব্যোমকেশ ও ফেলুদার
কাহিনি। আলোচ্য ট্রিলজিতে এই ধরনের কথকের অবস্থান দেখা যায় না।

৪) কাহিনি-অন্তর্গত ও ভিন্ন কথনরীতির কথক— কাহিনি অন্তর্গত কথক অবশ্যই কাহিনির
একটি চরিত্র হবে। অর্থাৎ, এই কথকের অবস্থান কাহিনির মধ্যে। চরিত্র কাহিনি বলতে শুরু
করলে সে কথক হয়ে যায়। এই কথক অন্য কথক দ্বারা কাহিনির মধ্যেই উপস্থাপিত হয়।
ফলে এটি কাহিনি অন্তর্গত কথক। এই অন্তর্গত কথক অবশ্যই কাহিনি বহির্ভূত কথক দ্বারা
উপস্থাপিত হয়ে থাকে। পূর্বেই জানা গেছে কাহিনি বহির্ভূত ও কাহিনি অন্তর্গত কথকের
সহাবস্থান সম্ভব। যে কাহিনি সে বলে, তা নিজের অভিজ্ঞতা বলে না, ফলে ভিন্ন কথনের
রীতিতে তৈরি হয়। এই কথনের উপস্থিতি দেখা যায় তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়ের *রাধা*
উপন্যাসে। উপন্যাসটিতে কাহিনি বহির্ভূত, ভিন্ন কথন রীতিতে বর্ণিত হয়েছে। উপন্যাসের
দাস সরকার কাহিনি অন্তর্গত ভিন্ন কথনের এক কথকের উপস্থাপন। তিনি মাধবানন্দের যে
বংশ পরিচয় দিচ্ছেন তাতে তিনি কাহিনি অন্তর্গত চরিত্র, কিন্তু কথনে যে কাহিনি তুলে ধরা
হয়েছে তা তার নিজস্ব অভিজ্ঞতা জাত নয়। তাই তা ভিন্ন কথক রীতির কথক হয়।

৫) কাহিনি অন্তর্গত ও সমকথনরীতির আত্মকথক— কাহিনি অন্তর্গত চরিত্র হয়ে থাকে, এবং একইসঙ্গে সে কথক হয়। এই কথক কাহিনির মধ্যে যে কাহিনি তুলে ধরেন তা তার নিজস্ব অভিজ্ঞতা। নিজের অভিজ্ঞতা হওয়ার কারণেই তা সমকথনবিশ্বের কথক হবে। সেই অভিজ্ঞতার জন্য প্রধান চরিত্র আত্মকথনরীতিতে কাহিনি উপস্থাপন করে থাকে। এইক্ষেত্রে কাহিনির বাইরে কথক থাকতেও পারে, আবার না থাকতেও পারে। আলোচ্য ট্রিলজিতে কাহিনি অন্তর্গত কেন্দ্রীয় চরিত্রদের উপস্থাপন দেখা যায়। একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হল—

অমলবাবু তাঁর চাকরিতে অধিক উন্নতি করবার জন্যে কী আশ্রয় চেষ্টাই না করেছিলেন, অমলবাবু তাঁর স্ত্রীকে মুঠোর মধ্যে ভরে রাখতে কী দুঃসহ ক্লেশই না স্বীকার করেছেন, স্ত্রীর শুধু দৈহিক মঙ্গলই নয়— ঐহিক, পারত্রিক, নৈতিক, চারিত্রিক, সর্ববিধ মঙ্গলের দায় নিয়ে ভদ্রলোক দিশেহারা হয়ে যেতেন, কিন্তু কত কম নোটিশে চলে যেতে হল তাঁকে! কত অস্বস্তি বুকে নিয়ে!^{৩৩}

কাহিনি অন্তর্গত কথক বকুল, যে নিজের অভিজ্ঞতার দ্বারা অমলবাবুর কথা কাহিনিতে প্রকাশ করে। তাই তা সমকথনরীতির আত্মকথক।

৬) কাহিনি অন্তর্গত ও সমকথনরীতির পরকথক— কাহিনি অন্তর্গত কথক যে অভিজ্ঞতার কথা তুলে ধরে তা তার নিজস্ব, কিন্তু সে প্রধান চরিত্র নয়। এইক্ষেত্রেও কাহিনি প্রথমে কাহিনি বহির্ভূত ও ভিন্ন কথনরীতির কথক দ্বারা উপস্থাপিত হয়ে থাকে। আলোচ্য ট্রিলজিতে এই ধরনের কথন দেখা যায়।

সুজাতা আশা করেছিল, জার্মান যুবক ম্যাক্সকেও দলের মধ্যে দেখতে পাবে। তারপর মনে পড়ে গেল, পুরো কারখানা ইন্ডিয়ানরাই চালু করবে, সেখানে বিদেশিদের কোনো সাহায্য নেওয়া হবে না। সেই রাত্রের অভিজ্ঞতার পর থেকে কন্দর্পকান্তি ম্যাক্স সম্পর্কে সুজাতা বেশ দুর্বলতা বোধ করে।^{৩৪}

—এখানে একজন কাহিনি বহির্ভূত কথকের উপস্থিতি বোঝা যায়। সুজাতা দাস কেন্দ্রীয় চরিত্র নয়, কিন্তু সে তার নিজস্ব অভিজ্ঞতা তুলে ধরে।

৫.৪ কথনের বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী কথকের ভূমিকা:

কথনের বৈচিত্র্যের উপর ভিত্তি করে কথকের বিভিন্ন ভূমিকা চিহ্নিত করা যায়। তিন ধরনের বৈশিষ্ট্যের কথা জেনেট জানাচ্ছেন—

১) কাল অনুযায়ী সম্পর্ক (Temporal Relation)

২) কথনে কথকের উপস্থিতির মাত্রা অনুযায়ী (Perceptibility)

৩) কথনে কথকের নির্ভরযোগ্যতা (Reliability)।

১) কাল অনুযায়ী সম্পর্ক (Temporal Relation)— জেনেটের মত অনুযায়ী একটি কাহিনি উপস্থাপন করতে গেলে সেই কাহিনি কোথায় ঘটেছে, এবং যে স্থান থেকে উপস্থাপিত হচ্ছে তা না জানলেও চলে। ফলে ঘটনা কখন ঘটেছে, এবং কখন উপস্থাপন করা হয়েছে এর মধ্যকার সম্পর্কেই আখ্যানে কাল অনুযায়ী সম্পর্ক (Temporal Relation) বলা হয়। অথচ কথনের ক্ষেত্রে বর্তমান, অতীত, ভবিষ্যৎ— এই কালবিভাজনের সাহায্য নিতে হয়। এরফলে ঘটনাকাল ও কথনকালকে চিহ্নিত করার ক্ষেত্রে কথকের ভূমিকা অপরিহার্য হয়ে পড়ে। যখনই কথনকে বর্তমান, অতীত, ভবিষ্যতের দ্বারা উপস্থাপন করা হয়, তখন তা ঘটনাকালের বর্তমান, অতীত, ভবিষ্যতকে চিহ্নিত করে। এইভাবে কথনকে তিনভাগে দেখা যায়। এছাড়াও আরও একধরনের কথনের কথা আখ্যানতাত্ত্বিকরা বলে থাকেন। অর্থাৎ, আখ্যানতাত্ত্বিকরা চারধরনের কাল অনুযায়ী সম্পর্কের কথা বলছেন— জেনেট চার ধরনের কথনের নামকরণ করছেন— Subsequent, Prior, Simultaneous, Interpolated। চাটম্যান চারধরনের কথনের নামকরণ করছেন— Anterior, Posterior, Simultaneous, Inserted। এগুলির বাংলায় নামকরণ করে লেখা হল— পূর্বঘটনার পরবর্তী কথন, পরবর্তী ঘটনার পূর্ববর্তী কথন, সমকালীন কথন, সংযোজিত কথন।

১) পূর্বঘটনার পরবর্তী কথন বা Subsequent বা Anterior— এক্ষেত্রে ঘটনা ঘটেছে আগে, কাহিনিতে পরে উপস্থাপিত হবে। বেশিরভাগ গল্প-উপন্যাস এভাবেই কথিত হয়ে

থাকে। ইন্দ্রাণী অমিতকে অনেকবছর আগে ঘড়ি দিয়েছিল, সেই প্রসঙ্গ অমিত পরবর্তী কথনে তা বিবৃত করে।

যেবার অমিত এম. এ. পরীক্ষায় বাড়ির সকলকার আশঙ্কা ব্যর্থ করিয়া সত্যি সত্যি ভালো পাস করিল, কিন্তু সোনার মেডেল পাইল না, সেবার তাহার সম্পর্কিতা বউদি ইন্দ্রাণী এই সোনার ঘড়িটা তাহাকে দিয়া নিজের ভালোবাসা জানাইয়াছিলেন।^{৩৫}

এখানে ঘড়ি পাওয়ার ঘটনা অনেক আগের, কিন্তু কাহিনিতে তা পরে বিবৃত হয়।

২) পরবর্তী ঘটনার পূর্ববর্তী কথন বা **Prior** বা **Posterior**— এক্ষেত্রে ঘটনা ঘটবে বা ঘটেছে পরে, কাহিনিতে তা উপস্থাপিত হয়ে যায় আগে। বাংলা গল্প-উপন্যাসের ক্ষেত্রে এই ধরনের উপস্থাপন কম দেখা যায়। এই ধরনের উপস্থাপন কাহিনির কিছুটা অংশে দেখা গেলেও সম্পূর্ণ অংশে বিশেষ দেখা যায় না। ভবিষ্যত কথনে এই বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয়। সোমনাথ চাকরি পেলে কি হতে পারে ভেবে যখন ভবিষ্যতের চিন্তা করে তখন তা পরবর্তী ঘটনার পূর্ববর্তী কথন হয়ে যায়।

সোমনাথের মনে হচ্ছে চাকরির উমেদারী এবার শেষ হলো। ধরধবে সাদা শার্ট-প্যান্ট এবং নীল রংয়ের একটা টাই পরে সোমনাথ প্রখ্যাত এক বিলিতি কোম্পানির মিটিং রুমে বসে আছে। দিশি সায়েবরা ইন্টারভিউ নিচ্ছেন। তাঁরা একের পর এক প্রশ্নবাণ ছাড়াচ্ছেন, আর সোমনাথ অবলীলাক্রমে সেই সব প্রশ্নের উত্তর দিয়ে যাচ্ছে।^{৩৬}

৩) সমকালীন কথন বা **Simultaneous**— যখন ঘটনা ঘটছে তখনই তা উপস্থাপিত হলে তা সমকালীন কথন। গল্প-উপন্যাসের মাঝে এ ধরনের উপস্থাপন লক্ষ করা যায়। আশাপূর্ণা দেবীর প্রথম প্রতিশ্রুতি পূর্বে এই কথন দেখা যায়।

অন্যমনা রামকালী একটা দীর্ঘ নিঃশ্বাস ফেলে গাড়িস্থরে বলেন, “আমি আপনাকে একটি অনুরোধ করছি মুখুজ্যে মশাই, আপনি যাত্রা স্থগিত করুন।”...ছেলেটির চেহারায় আমি শিরঃশূলী-সান্নিপাতিকের লক্ষণ দেখতে পাচ্ছি।^{৩৭}

এখানে রামকালী যখন ঘটনা ঘটছে তখন বিবৃত করছেন।

8) সংযোজিত কথন বা **Interpolated** বা **Inserted**— এই ধরনের কথন তুলনায় অনেক বেশি জটিল ও বহুমাত্রিক। একটি কাহিনির মধ্যে একাধিক সময়ের স্তর থাকলে, এই ধরনের কথন দেখা যায়। এই ক্ষেত্রে একটি কথনে সব ধরনের কথন দেখা যায়। ডায়েরি ও পত্রধর্মী উপন্যাসে এই কথন দেখা যায়। ধরা যাক একজন কথক বহু পূর্বের কোনও অভিজ্ঞতা কাহিনিতে বর্ণনা করছেন। সেক্ষেত্রে তা পূর্বঘটনার পরবর্তী কথন। সেই কথনের মাঝে সেই সময়ে যা মনে হয়েছিল, তার সংযোজন করেন। ফলে তা সমকালীন কথন। আবার সেই সময় যা মনে হয়েছিল সেই প্রেক্ষিতে বর্তমানে যা মনে হচ্ছে তার সংযোজন করেন। ফলে তা পূর্বঘটনার পরবর্তী কথন। এমনকী এই সময়ে দাঁড়িয়ে ভবিষ্যতে কি হতে পারে, তার ইঙ্গিত থাকলে, তাকে পরবর্তী ঘটনার পূর্ববর্তী কথন বলা হবে। অর্থাৎ, একটি ঘটনা বা কাহিনিতে সমস্ত কথন বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হবে। এইক্ষেত্রে একে সংযোজিত কথন বলা হবে।

গল্প বা উপন্যাসে পূর্ব ঘটনার পরবর্তী কথন বেশি দেখা যায়। সেই তুলনায় পরবর্তী ঘটনার পূর্ববর্তী কথন দেখা যায় না। পাঠকের কথন গ্রহণের যে স্বাভাবিক অভ্যাস তা এখানে বাধা তৈরি করে। আবার একথাও ঠিক যে সর্বজ্ঞ কথক দ্বারা কাহিনি বর্ণিত হলে কাহিনির ভবিষ্যত ঘটনা জানা স্বাভাবিক হয়ে যায়। কিন্তু সেক্ষেত্রে পাঠকের মনে এই ভাবনা আসে যা বলা হচ্ছে তা প্রকৃত ঘটনা নয়। ফলে কাহিনির সঙ্গে পাঠকের সংযুক্তি ও একাগ্রতা কমে যায়। পাঠক কল্প-আখ্যানের ঘটনাকে বাস্তবের ভাবতে চায়। ফলে পাঠকের কাছে অতীতকাল বেশি গ্রহণযোগ্যতা পায়। আখ্যানে সমকালীন কথন উপস্থাপিত হলেও তা নিয়ে প্রশ্ন তৈরি হয়। যে সময়ে ঘটনা ঘটছে সেই সময়ের বিবরণ দেওয়া হয়। এইক্ষেত্রে কথনে কথকের সম্পর্কে পাঠকের একটি ধারণা তৈরি হয়, কারণ সরাসরি দেখে বলা কাহিনিতে প্রায় অসম্ভব মনে হতে পারে। কিন্তু তবুও গল্প বা উপন্যাসে বর্তমান কালকে কথনে ব্যবহার করা হয়ে থাকে। পাঠককে ঘটনার সাক্ষী করে তোলায় চেষ্টা থাকে সেখানে। কিন্তু এই ক্ষেত্রে কথক সেই মুহূর্তের কথা জানলেও পরবর্তী সময়ের কথা জানতে পারে না। এই ক্ষেত্রে খেলার

মাঠের ধারাবাহিকতার কথা বলা যায়। যিনি বর্তমান মুহূর্তের সাক্ষী, কিন্তু পরমুহূর্তে কি হবে তা তিনি জানতে পারেন না। তার বাচনের মধ্যে ভবিষ্যত সম্পর্কে তাই উৎকণ্ঠা প্রকাশ পায়।

৫.৫ কখনে কথকের উপস্থিতির পরিচয়:

আখ্যানে কখন থাকলেই তার কথক আছে এমনটা মনে করা হয়। কখনে কথকের স্বর কথকের উপস্থিতিতে বোঝায়। কথা-আখ্যানে কথকের ভূমিকা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। কিন্তু এমন অনেক আখ্যান আছে যেখানে আপাতভাবে কথক নেই, কিন্তু তা কথা আখ্যানের অন্তর্ভুক্ত। চ্যাটম্যান এই ধরনের রচনাকে ‘Non-narrated Story’ বলছেন। রবীন্দ্রনাথ, বনফুল, সন্তোষকুমার ঘোষ, শীর্ষেন্দু মুখোপাধ্যায়ের এমন লেখা আছে। সেই ক্ষেত্রে সংলাপধর্মী কথোপকথন থাকে। কাহিনিতে কথক নাটকের মতন একজন ব্যবস্থাপক, যার দ্বারা কাহিনি উপস্থাপিত হয়, যিনি কথক নন। এই ক্ষেত্রে লেখক গল্প ও উপন্যাস পরিবেশনের ক্ষেত্রে কথক না রেখে কাল্পনিক চরিত্র দ্বারা সংলাপের মাধ্যমে কাহিনি রচনা করে থাকেন। যেসব কাহিনিতে কথক নেই, সেখানে অবশ্যই চরিত্রের ক্রিয়া থাকবে। এই চরিত্রের ক্রিয়াকেও কথকের উপস্থিতি হিসেবে দেখাতে চাইছেন রিমন কেনান। তিনি বলতে চাইছেন, এই ক্রিয়া অবশ্যই কোনও একজনের মাধ্যমে সাধিত হয়েছে। তিনি প্রশ্ন করছেন— Who could that ‘someone’ be if not a narrator?^{৩৮} সেই কোনও একজন অবশ্যই কথক, যার দ্বারা এই কথোপকথন তুলে ধরা হচ্ছে। তাঁর মত অনুযায়ী সমস্ত কাহিনিতেই কথক থাকে, কথক ছাড়া কাহিনি হয় না। বাচনের মধ্যে কথকের উপস্থিতি কোথাও স্পষ্টভাবে থাকে, কোথাও অস্পষ্টভাবে থাকে। কথকের এই উপস্থিতির ভিত্তিতে চ্যাটম্যান দুধরনের কথকের কথা বলছেন— Covert Narrator, Overt Narrator। বাংলায় যাকে প্রচ্ছন্ন কথক ও প্রকট কথক বলা যায়। আখ্যানে কথক প্রচ্ছন্নভাবে থাকতে পারে, এই প্রসঙ্গে আখ্যানতাত্ত্বিকরা বলছেন—

Covert or effected narration occupies the middle ground between “nonnarration” and conspicuously audible narration.^{৩৯}

তিনি জানালেন প্রচ্ছন্ন কথনে একটা মধ্যবর্তী অবস্থান আছে, যা একদিকে যেমন কথকবিহীন নয়, তেমন আবার কথক কে তা সম্পূর্ণভাবে প্রকাশিত নয়। রিমন কেনান কথকের কথা না বলে কথনধর্মের কথা জানিয়েছেন। কথনধর্মকে তিনি Covertness, Overtness এই দুইভাগে দেখানোর চেষ্টা করলেন। তিনি মূলত কথনের মাধ্যমে কথকের উপস্থিতির মাত্রাকে দেখার কথা বললেন। চরিত্রের ক্রিয়ার উপস্থিতি কেবল থাকলেও আভাসে চরিত্রের উপস্থিতি বোঝা যায়। এই ক্ষেত্রে পরোক্ষ উক্তি পাওয়া যায়, যার মধ্য দিয়ে কথকের আভাস পাওয়া সম্ভব হয়।

কথনকে গভীরভাবে পর্যবেক্ষণ করলে কথকের প্রচ্ছন্ন ও প্রকট উভয় উপস্থিতি বোঝা সম্ভব হয়। চরিত্রের ক্রিয়া কেবল একজনের দ্বারা নির্দেশিত হলে তা যে কথক তা বোঝা যায়। আবার কেবল চরিত্রের উপস্থাপক রূপেই নয়, কথনে কথক গোপনে, আভাসে নিজস্ব ভূমিকাও স্থাপন করে থাকে। সেক্ষেত্রে পরোক্ষ বাক্যের প্রধান্য লক্ষ করা যায়। অর্থাৎ, এই ক্ষেত্রে চরিত্র সরাসরি বাচনে কথা বলে না, কথকের মাধ্যমে চরিত্রের বাক্ উপস্থাপিত হয়ে থাকে। সেই ক্ষেত্রে প্রত্যক্ষ উক্তি পরোক্ষ হয়ে যায়। ফলে কথকের ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। আখ্যানতাত্ত্বিক চাটম্যান বলছেন—

“John said that he would come” may transmit more than “John said, ‘I will come’,” since there can be no guarantee that John used those exact words.⁸⁰

এই উক্তিতে চাটম্যান পরোক্ষ কথকের কথা জানাচ্ছেন, যে কথক আসলে অস্পষ্টভাবে আখ্যানে উপস্থিত থাকে।

Hence our intuition of a shadowy narrator lurking in the wings.⁸¹

কথক অস্পষ্ট হলে চরিত্রের স্বর কথনে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। চরিত্রের নিজস্ব বাচন কথনে স্পষ্ট হলে কথকের ভূমিকা কথনে কমতে থাকে। অন্যদিকে কথনে কথকের ভূমিকা প্রত্যক্ষ হলে চরিত্রের বাচন পরোক্ষ হয়ে যায় কথনে। মিক বল আখ্যানে স্থানের ভূমিকাকে স্বীকার করেননি। কিন্তু কথকের ভূমিকাকে তিনি স্বীকার করেছেন। চাটম্যান বলছেন কথকহীন

কাহিনিতে বর্ণনার সংযোজন হতে পারে। চরিত্রের ক্রিয়া দ্বারা বর্ণনা অংশের নির্মাণ হতে পারে। তবে কোথাও কোথাও স্থানের পরিচয় এমনভাবে দেওয়া হয়, যাতে কথকের জ্ঞানের পরিচয় পাওয়া যায়। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* ট্রিলজির প্রথম পর্বের সূচনা অংশ লক্ষ্য করলে দেখা যায়—

এক-একটি দিন যেন তীব্র, রুঢ়, ছন্দোহীন খণ্ড খণ্ড ধ্বনির টুকরো। দিনে দিনে মিলাইলে তাহাই রূপ-পরিগ্রহ করিয়া ইতিহাসের মধ্যে বাণীমূর্তি লাভ করে—সমগ্রতার মধ্যে তখন চোখে পড়ে অর্থহীন এক-একটি দিনও যেন কালের এই যাত্রাপথের এক একটি মুক্ত বাতায়ন।^{৪২}

—পাঠক হিসেবে আমরা যখন এই অংশের পাঠ নিয়ে থাকি তখন উপন্যাসের কোনও চরিত্রের আবির্ভাব হয় না। অর্থাৎ, এই বর্ণনাকারী হলেন কথক, যে কথক প্রকট কথক। এই বর্ণনা কথকের জ্ঞান পরিধি থেকে রূপ নেয়। আবার এই উপন্যাসেই যুগ্ম বা মিশ্র পর্যবেক্ষণ দেখতে পাওয়া যায়। যেখানে একইসঙ্গে কথক ও চরিত্রের পর্যবেক্ষণ দেখা যাবে।

৫.৬ কখনে চরিত্রের ভূমিকা:

সাধারণ চলচ্চিত্র বা নাটকে চরিত্রের সঙ্গে পরিচিত করার প্রবণতা বিশেষ দেখা যায় না। আবার অনেক সময় চলচ্চিত্র বা নাটকে কোনও একজন বিশেষ চরিত্রের সঙ্গে পরিচয় করিয়ে দেয়। গল্প-উপন্যাসে চরিত্রকে পাঠক তথা শ্রোতার সঙ্গে পরিচয় করিয়ে দেয় কথক। কখনও কোনও চরিত্রের দ্বারা তা করা হয়, কখনও বা কাহিনি বহির্ভূত কথক দ্বারা করা হয়। তবে চরিত্র দ্বারা অন্য চরিত্রের পরিচয় দেওয়া হলে, তখন সে কেবল চরিত্র নয়, কথক হয়েও যায়। চরিত্রের পরিচয় দেওয়ার ক্ষেত্রে কথকের ভূমিকা সবথেকে বেশি বোঝা যায়। চরিত্রের পরিচয়ের ক্ষেত্রে প্রথমেই আসে চরিত্রের নাম প্রসঙ্গ। একটি আখ্যানের বাচনে একটি চরিত্রের নাম সেই চরিত্রের পরিচয় পর্বে জানিয়ে দেওয়া হয়, আবার তা না বলা হতেও পারে। কাহিনির গতিতে পরবর্তী সময়ে জানানোর প্রবণতা দেখা যেতে পারে, আবার এমন হতেই পারে হয়তো জানানোই হল না। আবার অনেকসময় চরিত্রের নামের মধ্যে দিয়ে চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ ঘটে। আবার অনেকসময় নামের সঙ্গে চরিত্রের উপস্থাপনাও আসে

কাহিনিতে। চরিত্রের সেই উপস্থাপনা দ্বারা কথকের ভূমিকা কাহিনিতে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। চরিত্রের নাম না করে চরিত্রের উপস্থাপনা করা হলেই যে সেই কথক প্রচ্ছন্ন তা বলা যায় না। বরং চরিত্রের নাম প্রকাশ না করে কথক অনেক বেশি নিজেকে প্রকাশ করতে চায়। আবার অনেকসময় খুব সহজেই পাঠকের সঙ্গে চরিত্রের নামের পরিচয় করিয়ে দেয় পাঠক। এই ক্ষেত্রে কথক প্রচ্ছন্ন হয়ে পড়ে।

গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে কথক সর্বদা অমিতের মাধ্যমে কাহিনি পরিবেশন করে। ফলে কাহিনি অন্তর্গত কথক হিসেবে অমিতের ভূমিকা তৈরি হয়। কারণ কাহিনির বাকি সমস্ত চরিত্রের সঙ্গে অমিতের মাধ্যমে পরিচয় করা যায়। আবার আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ট্রিলজি ও শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে কাহিনি বহির্ভূত কথক দ্বারা কাহিনির চরিত্রদের সঙ্গে পরিচয় করা হয়।

৫.৭ কখনে সময়ের ভূমিকা:

কাহিনির সময় (Story Time) ও বাচনের সময়ের (discourse time) মধ্যে সময়ের যে তফাৎ থাকে, তা গল্প বা উপন্যাসে দেখা যায়। এই তফাতকে আখ্যানে ব্যাপ্তিকাল (duration) বলা হয়। কিন্তু যখন আখ্যানে কাহিনি সংলাপের আকারে উপস্থাপিত হয় তখন তাতে কাহিনি ও বাচনের সময়ের তফাৎ থাকে না। তখন তাকে বলা হয় সমকালীন সময় (Co-temporal) তখন বাচনের সময় ও কাহিনির সময় এক হয়ে যায়। এই সূত্রে কখনহীন কাহিনির (non-narrated story) কথা মনে আসবে, যেখানে কথক নেই মনে হয়। কাহিনির সময় ও বাচনের সময়ের সমকালীনতা ভাঙতে পারে একমাত্র কথক। কথক বাচনে উপস্থিত থাকলে বাচনের সময় ও কাহিনির সময়ের মধ্যে পার্থক্য তৈরি হয়। কাহিনিতে যা আছে তা বাচনে না উপস্থাপিত হলে তাকে অনুক্তি বলা হয়। এই অনুক্তি নিয়ে অনেকসময় বাচনে ব্যাখ্যা থাকে। সেই ব্যাখ্যা কথকের উপস্থিতিতে বোঝায়। আর এই অনুক্তি নিয়ে কথকের যে মন্তব্য বাচনে থাকে, তাকে বলা হয় সময়-সংক্ষেপণ। এই সময় সংক্ষেপণ দ্বারা পাঠককে শ্রোতা সেই সময় সম্পর্কে সংক্ষেপে জানিয়েছেন। আখ্যানতাত্ত্বিকদের কথায়—

Summary presupposes a desire to account for time-passage, to satisfy questions in a narratee's mind about what has happened in the interval.⁸⁹

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম উপন্যাস *একদা*-র শুরুতে দেখা যায় অমিত চরিত্র রাজনৈতিক আন্দোলনে সরাসরি যুক্ত হয় না, কিন্তু সম্ভ্রাসবাদী সুনীলকে বিভিন্নভাবে সাহায্য করে। এবং উপন্যাসের শেষে পুলিশ অমিতকে গ্রেপ্তার করে নিয়ে যায়। এখানে প্রথম পর্বে উঠে আসা কাহিনির সময় পরিসর অমিতের একটি দিনের সকাল থেকে সেই দিনের ভোররাত পর্যন্ত। কিন্তু দ্বিতীয় পর্ব *অন্যদিন* শুরু হয় ছয় বছর পর সে জেল থেকে ছাড়া পায়— “ছয় বৎসরের চাপা-পড়া আগ্রহ ও আকাজক্ষা অবশেষে দিন ও প্রহরের হিসাবে আসিয়া পৌঁছিতেছে; এবার তাহারা আর শাসন মানিতে চায় না।”⁸⁸— অর্থাৎ, এখানে প্রায় ছয় বছর পরের সময়ে কাহিনি পৌঁছে যায়। *অন্যদিন* উপন্যাসে একটি দিনের আবর্তে সেই সময়ের সংক্ষেপন বাচনে পায়। এর ফলে কথকের উপস্থিতি স্পষ্টভাবে লক্ষ করা যায়। এই আখ্যানে কথকের বিশেষ ভূমিকা লক্ষ করা যায়। যেখানে কথক অবাধে চরিত্রের অনুভূতিতে প্রবেশ করতে পারে।

৫.৮ কথকের কাহিনির চরিত্রে বিশেষ ভূমিকা:

চরিত্র-নির্মাণের জন্য বাচনে চরিত্রের ভাবনা ও সংলাপের বাইরে কথক যে আরও বহু তথ্য দিয়ে থাকে। কিন্তু এখানে চরিত্রে নির্মাণের ক্ষেত্রে কথকের সার্বিক ভূমিকার কথা বলা হয়নি। চরিত্র অনেকসময় নিজের ভাবনা বা সংলাপে নিজের কথা ব্যক্ত করে থাকে বাচনে। কিন্তু কখনও কখনও চরিত্র অসচেতনভাবে কোনও প্রসঙ্গ ব্যক্ত করে না, বা সচেতনভাবে কোনও প্রসঙ্গ প্রকাশ করে না। এখানেই কথকের অতিরিক্ত ক্ষমতার প্রকাশ ঘটে, তা-হল চরিত্র যা ভাবেনি বা বলেনি তা ব্যক্ত করার ক্ষমতা কথকের থাকে।

কথক যখন ঘটনার বিবরণ দেয়, তখন সেখানে কথকের মন্তব্য মিশে থাকে। এরফলে কাহিনিতে কথকের উপস্থিতি বোঝা যায়। বাচনে কথকের মন্তব্যগুলির দুধরনের প্রকৃতি দেখা

যায়— ১) কাহিনি বিষয়ক কথকের মন্তব্য, যা সাধারণত বেশিরভাগ গল্প-উপন্যাসে দেখা যায়। ২) বাচন বিষয়ক কথকের মন্তব্য।

১) কাহিনি বিষয়ক কথকের মন্তব্য নানারকম হতে পারে— কাহিনি বিষয়ক কথকের ব্যাখ্যামূলক (Interpretation) মন্তব্য: ব্যাখ্যামূলক (Interpretation) অর্থাৎ, যেখানে কোনও নৈতিকতা থাকে না। যা প্রকাশের জন্য কাহিনির গণ্ডি অতিক্রম করতে হয় না। ব্যাখ্যা ছাড়া কাহিনি-কথন প্রায় ঘটে না। বিবরণের উপস্থাপনা বা সংলাপের সংযোজন নয়, তার সঙ্গে ব্যাখ্যা যুক্ত থাকে।

কাহিনি বিষয়ক কথকের মূল্যায়নধর্মী (Judgement) মন্তব্য: মূল্যায়নধর্মী (Judgement) অর্থাৎ, যার ভিত্তি মূলত নৈতিকতা। সাধারণীকরণ (Generalization) অর্থাৎ, কাহিনি-অন্তর্গত কোনও ঘটনার সঙ্গে বাস্তব জগতের তুলনা করা হয়। কথকের মূল্যায়নের ভিত্তি অনেকসময় নৈতিকতা। এর মধ্যে দিয়ে প্রকট কথকের প্রকাশ দেখা যায়। চরিত্রের মূল্যায়নের ক্ষেত্রে বিদ্রোপাত্মক মনোভাব, সামাজিক নিয়ম দ্বারা বিচার করা হয়ে থাকে।

কাহিনি বিষয়ক কথকের সাধারণীকরণ (Generalization) মন্তব্য: কথক কাহিনির মধ্যে যে বিষয়ে কথা বলেন তা কাহিনির সঙ্গে সংযুক্ত। আবার অনেকসময় কাহিনি ছাড়িয়ে কথক সাধারণ বিষয়েও মন্তব্য করে থাকেন। এই সম্পর্কে চাটম্যান বলছেন—

The generalizations usually appear to justify an action or a characterization.^{৪৫}

রিমন-কেনান এই প্রসঙ্গে বলছেন—

...generalization, is not restricted to a specific character event, or situation but extends the significance of particular case in a way which purportedly applies to a group, a society or humamity at large.^{৪৬}

অর্থাৎ, সাধারণীকরণ আখ্যানে আরোপ করা হয় না। চরিত্রের ক্রিয়ার সঙ্গে এটি সংযুক্ত হয়ে থাকে। চরিত্র, ঘটনা ও সমাজের বাস্তবতার সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে থাকে। এমন কিছু মন্তব্য

বাচনে আসে যেখানে সমাজের বাস্তবতা, সত্য থাকে। অনেকসময় এগুলি প্রবাদের মতন ব্যবহৃত হয়ে থাকে। আখ্যানের শুরুতে, মাঝে, শেষে যেকোনও স্থানে এই ধরনের মন্তব্য বাচনে আসে।

২) বাচন বিষয়ক কথকের মন্তব্য— এখানে কাহিনিস্তর বাদ দিয়ে বাচন নিয়ে মন্তব্য করা হয়ে থাকে। অনেকসময় দেখা যায় বাচনের শুরুতে ও শেষে কথক নিজস্ব মতামত বাচনের মধ্যে প্রয়োগ করে থাকেন। এরফলে বাচনে কথকের উপস্থিতি বোঝা যায়। চাটম্যান এই ধরনের অংশকে আত্ম-সচেতন কথক বলছেন— “...self-conscious narrations.”^{৪৭} এখানে কথকের প্রকট ও স্বতন্ত্র উপস্থিতি লক্ষ করা যায়। এই ক্ষেত্রে কথকের উপস্থিতি যেমন বোঝা যায়, তেমনি কথকের দৃষ্টিভঙ্গিরও প্রকাশ ঘটে।

কথকের উপস্থিতিকে যেভাবে দেখা হয়েছে তাতে কথকের উপর মানবত্ব আরোপিত হয়ে যায়। গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিকরা আখ্যান আলোচনার ক্ষেত্রে কথককে মানবসত্তা হিসেবে দেখতে চান না। কিন্তু কথককে নির্ভরযোগ্য করতে হলে তার মধ্যে মানবস্বভাব আরোপের প্রয়োজন হয়ে পড়ে। ১৯৬১ তে প্রকাশিত ওয়েন সি. বুথের *The Rhetoric of Fiction* গ্রন্থে গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিকরা এই ধরনের কথকের কথা বলছেন—

I have called narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with norms of the work (which is to say the implied author's norms), when unreliable when he does not.^{৪৮}

—কথকের নির্ভরযোগ্যতার জন্য তিনি নিহিত লেখককে নিয়ে আসার কথা বললেন। বুথ নিহিত লেখককে ‘second self’ বলেছেন। কথকের নির্ভরযোগ্যতায় এই ‘second self’ এর গুরুত্ব সবচেয়ে বেশি। কথকের চিন্তাভাবনা, বাচনের মধ্যে নিহিত লেখকের চিন্তাভাবনা আভাসিত না হলে কথককে নিয়ে পাঠকের মনে প্রশ্ন জাগে। জেরাল্ড প্রেন্স তাঁর লেখা *A Dictionary of Narratology* —

A narrator whose norms and behavior are not in accordance with the implied author's norms; a narrator whose values (tastes, judgments, moral sense) diverge from those of the implied author; a narrator the reliability of whose account is undermined by various features of that account.^{৪৯}

কথকের নির্ভরযোগ্যতার প্রশ্নে জেরাল্ড প্রিন্স বুথের মতন সংজ্ঞা দিচ্ছেন। এঁনারা দুজনেই জোর দিয়েছেন নিহিত লেখক ও কথকের মধ্যকার দূরত্বের উপর। কিন্তু কথকের নির্ভরযোগ্যতা নিয়ে অন্যান্য আখ্যানতাত্ত্বিকদের মতামত ভিন্ন। গঠনবাদী আখ্যানতাত্ত্বিক Ansgar F. Nunning বলছেন— একদিকে নিহিত লেখক বাচনের অস্তিত্বের মধ্যে আছে এমনটা বলা হয়। আবার একইসঙ্গে নিহিত লেখক বার্তা প্রেরকের ভূমিকা পালন করে, যা কখনও সম্ভব নয়। তাঁর মতে ‘নিহিত লেখক’ ধারণাটি অসংলগ্ন ও অস্বচ্ছ। তাই এই অসংলগ্ন ধারণা কখনও কথকের নির্ভরযোগ্যতা নির্ধারণের ভিত্তি হতে পারে না। তাঁর ভাষায়—

...an incoherent concept cannot provide a basis for determining unreliability.^{৫০}

আখ্যানতাত্ত্বিকদের মধ্যে কথকের নির্ভরযোগ্যতা নিয়ে মতভেদ থাকলেও এক্ষেত্রে দুটি বিষয় উঠে আসে— ১) কথকের কখন নির্ভরযোগ্য নাকি অ-নির্ভরযোগ্য তা বিচার্য বিষয়। ২) কথকের নির্ভরযোগ্যতা বিচারের ক্ষেত্রে কে বেশি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। এই দুই প্রশ্নের উত্তর পাওয়া সম্ভব কাহিনির বাচনে। কিন্তু এই ক্ষেত্রে নিহিত লেখক নাকি পাঠক কে বেশি গুরুত্বপূর্ণ সে বিষয়ে বিভিন্ন আখ্যানতাত্ত্বিকরা বিভিন্ন মতামত দিয়েছেন। আখ্যানতাত্ত্বিক বুথ নিহিত লেখককে গুরুত্ব দিয়েছিলেন। চাটম্যান জানিয়েছেন নিহিত লেখক ও নিহিত পাঠক গুরুত্ব পেলে কথক গুরুত্বহীন হয়ে পড়ে। সেই ক্ষেত্রে কথকের অ-নির্ভরযোগ্যতা প্রকাশ পায়। ছকের সাহায্যে চাটম্যান দেখাচ্ছেন—

নিহিত লেখক→কথক→শ্রোতা→নিহিত পাঠক



—এখানে, এই সংযোগে নিহিত লেখক থেকে কথক, কথক থেকে শ্রোতা এবং শ্রোতা থেকে নিহিত পাঠকে সংযোগ তৈরি হয়েছে। কিন্তু নিহিত লেখক পাঠকের উদ্দেশ্যে কাহিনি বলে। ফলে কথক কাহিনিতে অনির্ভরযোগ্য হয়ে ওঠে। নিহিত লেখক ও নিহিত পাঠকের মধ্যে যে

সংযোগ তৈরি হয়, চাটম্যান তাকে বলছেন— ‘Inferential Communication’ অর্থাৎ, অনুমানভিত্তিক সংযোগ।

The implied author has established a secret communication with the implied reader.^{৫১}

কাহিনির মধ্যে থাকা সম্পূর্ণ সোজা যে সংযোগের প্রক্রিয়া তাকে কখন বলা হচ্ছে। সেই কথনের মধ্যে ঘটনা ও চরিত্র সম্পর্কে যে ধারণা তৈরি হয়। আবার এই কথনেই গোপনে নিহিত লেখকের সঙ্গে নিহিত পাঠকের সংযোগ তৈরি হয়। এর ফলেই এই ধারণা নিয়ে সন্দেহ তৈরি হয়। সেই ক্ষেত্রে একে বলা হয় অনির্ভরযোগ্য কথন। এই ধরনের কথনকে তাই চাটম্যান বলছেন— “Two sets of norms conflict.”^{৫২} অর্থাৎ, দুটি বিপরীত আদর্শের বিরোধ তৈরি হয়। চাটম্যান ও বুথের ভাবনা প্রায় একই। চাটম্যান নিহিত লেখক সম্পর্কে বলছেন—

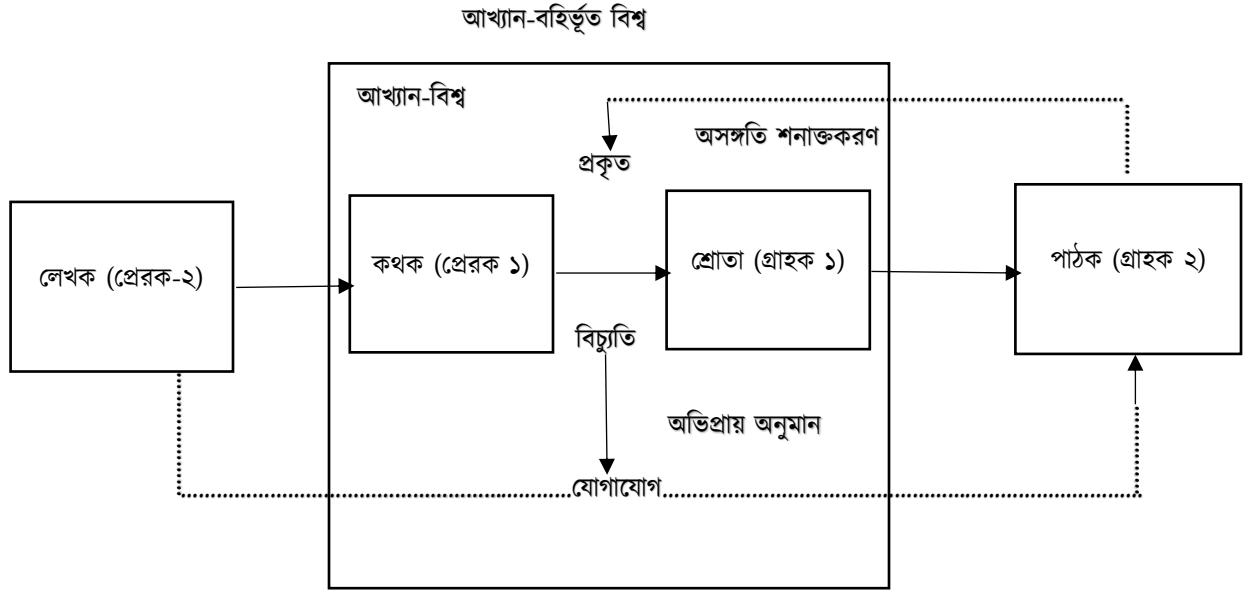
He is, ‘implied’, that is, reconstructed by the reader from the narrative.^{৫৩}

পরবর্তী সময়ে চাটম্যান নিহিত লেখককে ‘inferred’ বলছেন। “Indeed, we might better speak ‘inferred’ than of the ‘implied’ author.”^{৫৪} এবং তিনি পাঠকভেদে নিহিত লেখকের ধারণা ভিন্ন ভিন্ন হবে বলেন। “...inferred differently by different readers...”^{৫৫} কথকের নির্ভরযোগ্যতা ও অ-নির্ভরযোগ্যতা নির্ধারণে আখ্যানে পাঠকের ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। কিন্তু রিমন-কেনান পাঠককে এবিষয়ে সন্দেহ করে প্রশ্ন করেন—

But how can reader know whether he is supposed to trust or distrust the narrator’s account?^{৫৬}

Ansgar F. Nünning তাঁর লেখায় জানাচ্ছেন অনির্ভরযোগ্য কথক নিজের অজান্তে পাঠককে নিজের মনোজগতের কথা জানায়। যার ফলে কাহিনি ছাড়িয়ে কথকের মনে পাঠকের প্রবেশ ঘটে। পাঠক তথ্যগুলো কাহিনি থেকে পায়। অনির্ভরযোগ্য তথ্য নির্ধারণের জন্য বাচনের তথ্য যথেষ্ট হয় না। এর জন্য পাঠককে আখ্যানবিশ্বের বাইরের অভিজ্ঞতার সাহায্য নিতে হয়।

বাইরের এই অভিজ্ঞতা পাঠকের মনে আগে থেকেই থাকে। অনেক আখ্যানবিদ আবার নিহিত লেখকের ধারণাকে বাতিল করে দিয়েছেন।



[Theresa Heyd, “Understanding and Handling Unreliable Narratives: A Pragmatic Model and Method” অবলম্বনে তৈরি]

—এখানে, একটি স্বাভাবিক আখ্যানের সংযোগ প্রক্রিয়া দেখানো হয়েছে। যেখানে লেখকের থেকে কথক, কথক থেকে শ্রোতা, শ্রোতা থেকে পাঠকের সংযোগ তৈরি হয়। এর মধ্যে আখ্যানের বাইরে লেখক ও পাঠক অবস্থান করেন। অন্যদিকে আখ্যানের ভিতরে কথক ও শ্রোতার অবস্থান। লেখক ও পাঠকের মধ্যে সরাসরি যোগাযোগ নেই। তবে কল্পিত একটি যোগাযোগ লেখক ও পাঠকের মধ্যে তৈরি হয়। এক্ষেত্রে নিহিত লেখকের ধারণাটি রাখা হয়নি। এখানে পাঠক কথকের কথনে অসঙ্গতি পায়, ফলে যা প্রকৃত সেই ধারণা থেকে বিচ্যুতি ঘটে। ফলে পাঠকের গুরুত্ব প্রতিফলিত হয়।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে লেখক (প্রেরক-২) হলেন গোপাল হালদার, কথক (প্রেরক-১) যিনি কাহিনি বিবৃত করছেন বাচনে, এক্ষেত্রে যার অবস্থান কাহিনির বাইরে, কারণ তিনি কাহিনির চরিত্র নন। লেখক গোপাল হালদার পাঠকের

(গ্রাহক-২) জন্য ত্রয়ী উপন্যাস লিখেছেন। বহিস্থঃ কথক বহিস্থঃ শ্রোতার উদ্দেশ্যে কাহিনি বিবৃত করছেন। লেখক ও পাঠকের অবস্থান প্রকৃতঅর্থে বোঝা গেলেও, কথক ও শ্রোতার অবস্থান স্পষ্ট হয় না। কথক ও প্রকৃত লেখককে এক করা যায় না। কারণ লেখক নিজের অভিজ্ঞতার কথা লিখছেন নাকি নিজের কথা তা জানতে গেলে পুনরায় অনুকরণ তত্ত্বের সহায়তার প্রয়োজন হয়। এই ক্ষেত্রে লেখকের অবস্থান কথকের বাইরে এমনটা দেখানো হচ্ছে, যেখানে কথকের দ্বারা বিবৃত কাহিনি লেখক রচনা করেছেন। কিন্তু যখনই কথকের অবস্থান কাহিনি বহিস্থঃ হয় তখনই লেখকের সঙ্গে একাত্ম করে দেখার প্রবণতা তৈরি হয়। ত্রয়ী উপন্যাসের পাঠের ক্ষেত্রে যে প্রবণতা প্রায়শই দেখা গেছে। কারণ, প্রতিটি ত্রয়ী উপন্যাসের কথক কাহিনির বাইরে অবস্থিত বহিস্থঃ কথক।

৫.৯ ত্রয়ী উপন্যাসের কাঠামোয় কথক-কথন-পাঠকের সম্পর্কের গুরুত্ব:

আলোচ্য তিনটি ত্রয়ী উপন্যাসেই কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে। কথক কথনের মাধ্যমে শ্রোতা বা পাঠকের সঙ্গে সংযোগ তৈরি করে। কিন্তু কাহিনিতে যে কথক কাহিনির বিবৃত করেন, তিনি নিশ্চয়ই কোনো নির্দিষ্ট শ্রোতার উদ্দেশ্যে তা বিবৃত করেন। কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে হওয়ার কারণে যেমন তাকে চিহ্নিত করা যায় না, তেমনি শ্রোতাকেও চিহ্নিত করা যায়। এরফলে লেখক ও পাঠকের অবস্থান স্পষ্ট হয়ে ওঠে। গোপাল হালদারের ত্রয়ী উপন্যাসে কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে, কিন্তু কথক শুধুমাত্র অমিত চরিত্রকে উপস্থাপিত করে। অমিতের ভাবনা, চিন্তা, চেতনায় প্রবেশ করে। তার মাধ্যমেই বাকি সম্পূর্ণ কাহিনি বিবৃত করে। আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ী উপন্যাসে লেখক নিজের অবস্থান নিজেই স্পষ্ট করে দেন, তিনি বকুলের খাতা থেকে লিখছেন তা জানান। তা সত্ত্বেও কাহিনির মধ্যে বহিস্থঃ কথকের বাচনে কাহিনি বিবৃত হয়। মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের স্বর্গ মর্ত পাতাল ত্রয়ী উপন্যাসে কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে, যে কথক তিনটি পর্বের কাহিনি বিবৃত

করে। কিন্তু কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রে আপাত মিল না থাকায় বহিস্থঃ কথক তিনটি
কিনা সে প্রশ্ন মনে আসে। কথকের অবস্থান একটা হলেই কাহিনিকে ত্রয়ী বলা যাবে,
তাই কথক একজন তা মানতে হয়। কথকের ভিন্ন ভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গি দ্বারা এখানে তিন
পর্বের কাহিনি বিবৃত হয়।

তথ্যসূত্র:

১. Gerald Prince, *Dictionary of Narratology* (University of Nebraska Press, 1987), 65.
২. অনিন্দ্য ভট্টাচার্য, *কথনতত্ত্ব ও বাংলা উপন্যাস* (কলকাতা: ভাষাবন্ধন প্রকাশনী, ২০১১), ১৬.
৩. Gérard Genette, *Narrative Discourse An Essay in Method*, Translated by Jane E. Lewin (New York: Cornell University Press, 1980), 22-23.
৪. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 90.
৫. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১), ২৬০.
৬. Richard Bradford, *Stylistics* (London and New York: Routledge, 1997), 55.
৭. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, second Edition (The University of Chicago Press, 1961), 71.
৮. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca London: Cornell University Press, 1980), 148.
৯. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca London: Cornell University Press, 1980), 150.
১০. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, 148.
১১. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 91.
১২. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 88.
১৩. Michael. J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 77.

-
১৪. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫.
১৫. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১*, ২৪.
১৬. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৪২০), ১.
১৭. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ১.
১৮. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি*, ৪.
১৯. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন-অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ১২৫.
২০. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা-আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৯৮.
২১. Monika Fludernik, *An Introduction to narratology* (London & New York: Routledge, 2009), 32.
২২. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 244.
২৩. Richard Bradford, *Stylistics* (London & New York: Routledge, 1997), 59.
২৪. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London & New York: Routledge, 2005), 81.
২৫. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 98.
২৬. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/meta>, Accessed Date: 02/01/2025, 11:33am.

২৭. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৩.

২৮. দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি, ৫.

২৯. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 245.

৩০. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৫২৭.

৩১. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩১৯.

৩২. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৮৩.

৩৩. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৮০৫.

৩৪. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৪৮৮.

৩৫. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২.

৩৬. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৫.

৩৭. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী* ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, পৌষ ১৪২০), ২৯-৩০.

৩৮. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 99.

৩৯. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 197.

৪০. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 197.

৪১. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim*, 197.

৪২. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১.

৪৩. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca London: Cornell University Press, 1980), 223.

৪৪. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৩৮.

৪৫. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca London: Cornell University Press, 1980), 246.

৪৬. Shlomith Rimmon-kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 102.

৪৭. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Flim* (Ithaca London: Cornell University Press, 1980), 248.

৪৮. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, second Edition (The University of Chicago Press, 1961), 158-159.

৪৯. Gerald Prince, *Dictionary of Narratology* (University of Nebraska Press, 1987), 101.

৫০. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১), ৩১৩.

୫୧. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca London: Cornell University Press, 1980), 233.

୫୨. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 233.

୫୩. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 148.

୫୪. Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 77.

୫୫. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, 216.

୫୬. Shlomith Rimmon-kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 103.

ষষ্ঠ অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় নিরীক্ষণ বা
Focalization-এর ভূমিকা

ষষ্ঠ অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় নিরীক্ষণ বা

Focalization-এর ভূমিকা বিশ্লেষণ

আখ্যানের ক্ষেত্রে ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ কে? এই প্রশ্ন আখ্যানের ক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ। ফরাসী আখ্যানবিদ Gérard Genette প্রথম কাহিনিকে কে দেখছেন সেই বিষয়ক আলোচনাকে ‘Focalization’ বলছেন। একটি চরিত্রের দৃষ্টিকোণ বা Focus এর মাধ্যমে কাহিনিকে কীভাবে উপস্থাপিত করা হচ্ছে, তার উপর পাঠকের পাঠের অনুভূতি নির্ভর করে। আখ্যানতত্ত্বে আখ্যানের দৃষ্টিভঙ্গি, চরিত্র ও পাঠকের অংশগ্রহণের মধ্যে একটি সম্পর্ককে প্রতিষ্ঠা করে। বাংলায় তাকে ‘নিরীক্ষণ’ বলা যায়।

৬.১ নিরীক্ষণ (Focalization):

এক আখ্যান আলোচক নিরীক্ষণ বা Focalization সম্বন্ধে বলার আগে একটি উদাহরণ দিচ্ছেন। এক ধারাভাষ্যকার বেতার মারফত ক্রিকেট খেলার ধারাবিবরণী দিচ্ছেন। যিনি ধারাভাষ্যকার তিনি কি ‘দর্শক’ নাকি ‘কথক’ এই প্রশ্ন বারবার মনে আসে। এই প্রশ্নের উত্তরের সন্ধান দেয় আখ্যান কাঠামোর অন্যতম উপাদান নিরীক্ষণ বা Focalization। জেনেট প্রথম ‘point of view’ এর প্রসঙ্গ আনছেন, এবং প্রশ্ন তুলছেন—

...who is the character whose point of view orients the narrative perspective? And the very different question who is the narrator? —or, more simply, the question who sees? And the question who speaks? ^১

Narrative Discourse (1980) প্রথম এই প্রশ্ন তোলা হয়। ‘কথক’, ‘দর্শক’ অভিন্ন রূপে দেখা কেন হবে না তার উত্তর জেরার্ড জেনেট দিচ্ছেন। যিনি কাহিনিকে দেখছেন বা যে বিন্দু থেকে কাহিনিকে দেখা হচ্ছে এবং যিনি কাহিনি বলছেন এই দুটি সম্পূর্ণ আলাদা। শঙ্খ ঘোষের *সুপরিবনের সারি* তে—

চোখের সামনে নীলু দেখে, গায়ে ভারী চাদর জড়ানো লম্বা মতন একজন পাজামাপরা লোক, উশকোখুশকো চুল, একমুখ দাড়ি, ছুটে উঠল ডেকে, উঠেই দিশেহারা দৌড়োতে দৌড়োতে উঠে গেল সিঁড়ি বেয়ে সারেঙের ঘরের দিকে, ওপরে।^২

এখানে এই ‘দেখা’ নীলু’র, যিনি উপন্যাসের কেন্দ্রীয় চরিত্র। অথচ উপন্যাসটির কথক নীলু নয়, তা ভিন্নকথনবিশ্বের (Heterodiegetic narrator) জবানীতে লেখা। যা প্রথম পুরুষের জবানীতে উপস্থাপিত হয়েছে। এ থেকে বোঝা যায় ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ ভিন্ন হওয়া সম্ভব। আবার দেখা যাবে আখ্যানের কথক উত্তম পুরুষের জবানীতে কেন্দ্রীয় চরিত্রের মাধ্যমে কাহিনি উপস্থাপিত করছেন, যেখানে সমকথনবিশ্বের (Homodiegetic narrator) কথন আছে। সেই ক্ষেত্রে আপাতভাবে মনে হবে ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ অভিন্ন। কিন্তু সেক্ষেত্রে লক্ষ্য করলে দেখা যাবে উভয়ের মধ্যে বিশেষ পার্থক্য আছে। যার ফলে ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ ভিন্ন হয়ে যায়।

আমার দিনগুলো একভাবেই আরম্ভ হয়, একভাবেই শেষ হয়। আনন্দ নাই, বৈচিত্র্য নাই, অথচ কোন দুঃখ-কষ্টের নালিশও নাই। শরীর মোটের উপর ভালই আছে। পরদিন প্রভাত হইল, বেলা বাড়িয়া উঠিল, যথারীতি স্নানাহার সমাপ্ত করিয়া নিজের ঘরে গিয়া বসিলাম। সুমুখের সেই খোলা জানালা এবং তেমনি বাধাহীন উন্মুক্ত শুষ্ক মাঠ। পাঁজিতে আজ বোধ হয় বিশেষ কোন উপবাসের বিধি ছিল।^৩

—এখানে কথক ও দর্শক সমকথনবিশ্বের কথক, উত্তম পুরুষের বয়ানে কেন্দ্রীয় চরিত্র মাধ্যমে তার নিজস্ব অনুভূতির প্রকাশ ঘটেছে। এখানে ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ অভিন্ন।

একটি কাহিনিকে সাধারণত দুভাবে দেখা যেতে পারে। একটি বহিঃস্থঃ (External) অন্যটি অভ্যন্তরীণ (Internal)। এই দুটি সাধারণ ভাগ যদি করা হয় তাহলে সেক্ষেত্রে যিনি বাইরে থেকে দেখছেন তিনি কাহিনিতে থাকতেও পারেন, আবার না থাকতেও পারেন। আবার যিনি কাহিনির অভ্যন্তর থেকে দেখছেন তিনি কাহিনিতে থাকতেও পারেন আবার না থাকতেও পারেন। একক উপন্যাসের এই ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ এর ধারণা থেকে ট্রিলজির ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ ধারণা আলাদা কি না তা বিবেচ্য বিষয় হয়ে ওঠে।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম উপন্যাস *একদা* উপন্যাসের সূচনা অংশে একটি অংশ দেখা যায়। যিনি ‘কথক’ তিনি কাহিনির বাইরে অবস্থান করছেন। এই অংশের কথককে বহিস্থঃ সর্বজ্ঞ কথক বলা যায়, যার জ্ঞানের পরিধি অপরিসীম। ভিন্ন কথনবিশ্বের কথক যিনি প্রথম পুরুষের কথনে নিরীক্ষণ করছেন। উপন্যাসে সূচনা অংশে—

এক-একটি দিন যেন তীব্র, রুঢ়, ছন্দোহীন খণ্ড খণ্ড ধ্বনির টুকরো। দিনে দিবে মিলাইলে তাহাই রূপ-পরিগ্রহ করিয়া ইতিহাসের মধ্যে বাণীমূর্তি লাভ করে—সমগ্রতার মধ্যে তখন চোখে পড়ে অর্থহীন এক-একটি সেই ছন্দোহীন দিনের ছন্দ ও অর্থ। মানুষের জীবনের এক-একটি দিনও যেন কালের এই যাত্রাপথের এক একটি মুক্ত বাতায়ন।^৪

এই অংশের উপস্থাপনকে ‘প্যানোরমিক পয়েন্ট অফ ভিউ’-এর প্রকাশ বলা হয়। ‘প্যানোরমা’ (Panorama) শব্দটির আক্ষরিক অর্থ—বিরাট দৃশ্যপট; ‘Panoramic view’ সবসময় দিগন্তপ্রসারী হয়। কথক এখানে সীমাহীন জ্ঞানের অধিকারী, ব্যক্তি মানুষের জ্ঞানের থেকে তার জ্ঞান বেশি তা প্রকাশ পায়। এই অংশের কথক উপন্যাসের অভ্যন্তরীণ চরিত্র নয়, কিন্তু তার জানার কোনও পরিধি নেই।

আবার উপন্যাসের কাহিনি অংশ এগোনের সময় কলকাতা শহরের শীতের বর্ণনা পাওয়া যায়, যে বর্ণনা দিচ্ছেন বহিস্থঃ কথক বা External Focalization। দিন থেকে রাত পর্যন্ত শীতের সামগ্রিক একটা বর্ণনা দিচ্ছেন। যা শীত সম্পর্কে পাঠককে জানিয়ে দেওয়া হচ্ছে, যাতে শীত সম্পর্কে জেনে কলকাতা শহরের শীত নিয়ে ধারণা তৈরি হয়ে যায়। এই কথক সর্বজ্ঞ-কথক, যার মধ্য দিয়ে কাহিনিকে দেখা হবে তা এই অংশ থেকে বোঝা যায়, যিনি কাহিনির চরিত্র নন।

শীত বেশ পড়িয়াছে—কলিকাতাতেও তাহা টের পাওয়া যায়। দিনের বেলা শহরের উপরে কালো ধোঁয়ার জটা শহরের বকের উপর ছড়াইয়া পড়ে। ...একটু রাত্রি হইতেই জনশ্রোতে মন্দা পড়ে, যানবাহনের কোলাহল স্তব্ধ হইয়া আসে, বকের উপরের চিরদিনকার সভাগুলি ও চায়ের দোকানের জমাট আসর কয়টি ভাঙিয়া যায়—বোঝা যায় শীতের তাড়ায় তাহাদের তপ্ত পলিটিক্সও আর তাহাদের গরম করিয়া রাখিতে পারে না।^৫

কিন্তু লক্ষ করলে দেখা যাবে ট্রিলজির কাহিনিতে ‘অমিত’ (অভ্যন্তরীণ চরিত্র), যাকে কেন্দ্র করে কাহিনি ক্রমাগত এগিয়েছে। কথকের বাচনে অমিত চরিত্রের মাধ্যমে কাহিনিকে দেখতে

পাওয়া যাবে। অর্থাৎ, এখানে ‘দর্শক’ অমিত (চরিত্র), যিনি সবকিছু দেখছেন। তার দ্বারা অন্যান্য চরিত্রের ও ঘটনার সঙ্গে পরিচিত হওয়া যাবে। কিন্তু যেহেতু বাইরে একজন সর্বজ্ঞ কথক আছেন, যিনি অমিতকে দেখছেন। এবং অমিত যা দেখছে তা কাহিনিতে বর্ণিত হচ্ছে। অর্থাৎ, বহিঃস্থ কথক দেখছে চরিত্র (অমিত)-কে, চরিত্র (অমিত) দেখছে কাহিনির ঘটনা ও অন্যান্য চরিত্রকে। এইক্ষেত্রে অনেকসময় মনে হবে বহিঃস্থ কথক যা দেখাচ্ছে, অমিত তাই দেখছে। চরিত্র অমিতকে একটি মাধ্যম মনে হবে, যা কথক ও কাহিনির মধ্যে সংযোগ তৈরি করে।

স্বর্গ-মর্ত্য-পাতাল ট্রিলজির প্রথম উপন্যাস পর্ব জন-অরণ্য এর শুরুতেই আষাঢ় মাস ও পারিপার্শ্বিক কলকাতা শহরের বর্ণনা উঠে আসে। যে বর্ণনা দিচ্ছেন কাহিনির বহিঃস্থ কথক। কলকাতা শহরের ভিড়, মানুষের চিৎকার ও যানবাহনের শব্দের কথা উঠে আসছে। এই কথক সর্বজ্ঞ কথক, যার মাধ্যমে কাহিনি উপস্থাপিত হবে। এবং কাহিনির কেন্দ্রীয় চরিত্রের নাম উপন্যাসের প্রথম পর্বের শুরুতেই পাওয়া যাবে।

রিকশা, ঠেলাগাড়ি, বাস, লরি, ট্যাক্সি এবং টেম্পোর ভিড়ে চিৎপুর রোডে ট্রাফিকের গোলমালে জট পাকিয়েছে। এরই মধ্যে একটা পুরনো ট্রামের বৃদ্ধ ড্রাইভার লালবাজার থেকে বেরিয়ে বাগবাজার যাবার উৎকণ্ঠায় টিং টিং করে ঘন্টা বাজাচ্ছে। সোমনাথের মনে হলো প্রাগৈতিহাসিক যুগের এক জরাগ্রস্থ বিশাল গিরগিটি নিজের নিরাপদ আশ্রয় থেকে বিতাড়িত হয়ে কেমনভাবে কলকাতার এই জন-অরণ্যে পড়ে কাতর আর্তনাদ করছে।^৬

এখানে অভ্যন্তরীণ চরিত্র সোমনাথ ব্যানার্জি। যাকে কেন্দ্র করে কাহিনি ক্রমাগত এগিয়ে চলে। কিন্তু সম্পূর্ণ কাহিনি সর্বজ্ঞ কথক (External Focalization) দেখছেন, যিনি কাহিনির বাইরে অবস্থান করছেন। এক্ষেত্রে দেখা যায় বহিঃস্থ কথকই দর্শক। তিনি সম্পূর্ণ কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রকে দেখছেন। প্রথম পুরুষের বয়ানে কাহিনি বর্ণিত হয়। স্বর্গ-মর্ত্য-পাতাল ট্রিলজির দ্বিতীয় পর্ব সীমাবদ্ধ, তৃতীয় পর্ব আশা-আকাজ্জা এর কাহিনি সর্বজ্ঞ কথক দেখছেন। অর্থাৎ এক্ষেত্রে যিনি ‘কথক’ তিনিই ‘দর্শক’। তার মাধ্যমেই কাহিনির ঘটনা ও চরিত্র পাঠকের কাছে পৌঁছে যাচ্ছে।

সত্যবতী ট্রিলজির প্রথম প্রতিশ্রুতি এর একেবারে শুরুতে বোঝা যায় কাহিনির কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে, তবু তার নিজস্ব কিছু কথা উত্তম পুরুষের জবানিতে কাহিনির শুরুতে উপস্থাপিত হয়। এবং এই অংশকে ‘সূচক অংশ’ বলা যেতে পারে, যেখানে প্রায় ভনিতা করে বলা হচ্ছে, যে কাহিনি বর্ণিত হবে কাহিনির অন্তর্নিহিত কথক ‘বকুলের খাতা’র মাধ্যমে, কিন্তু সেই কাহিনিকে উপস্থাপন করবেন বহিস্থঃ কথক। এইক্ষেত্রে ‘দর্শক’ বলা যায় অভ্যন্তরীণ চরিত্র বকুল’কে। বহিস্থঃ কথক অবশ্যই লেখক কারণ উপন্যাসের শুরুতেই তিনি বলছেন—

সত্যবতীর কাহিনি আমার লেখা নয়। এ গল্প বকুলের খাতা থেকে নেওয়া। বকুল বলেছিল,
“একে গল্প বলতে চাও গল্প, সত্যি বলতে চাও সত্যি।”^৭

এখানে অভ্যন্তরীণ চরিত্র সত্যবতী, সুবর্ণলতা, বকুল নাম তিনটি প্রথমেই জেনে যাওয়া যায়। বহিস্থঃ কথক বকুলের সামান্য পরিচয় দিয়ে দেন বহিস্থঃ কথক। এতে বুঝতে পারা যায় কাহিনির বহিস্থঃ কথক, নিরীক্ষক বা দর্শক সেই বহিস্থঃ কথক, কিন্তু কথক ও কাহিনির মধ্যে সংযোগ তৈরি করবে ‘বকুলের খাতা’। একটি মাধ্যম হিসেবে ‘বকুলের খাতা’ এখানে ভূমিকা পালন করে। নিরীক্ষিত হবে সত্যবতী, সুবর্ণলতা ও অন্যান্য চরিত্র ও ঘটনা। অর্থাৎ, এক্ষেত্রে কথক ও দর্শক উভয়ই এক, যিনি কাহিনির বাইরে থেকে কাহিনিকে দেখছেন।

সুবর্ণলতা পর্বের শুরুতে বহিস্থঃ কথকের বয়ান পাওয়া যায়, যেখানে তিনি প্রায় সামগ্রিক একটা ধারণা দিচ্ছেন, যাতে তিনি কাহিনির কথক, তার সব বিষয়ে জ্ঞান আছে, তিনি কাহিনি সম্পর্কে অবগত তা ফুটে ওঠে।

একাল-সেকাল নিয়ে তর্ক তো চিরকালের, কিন্তু কেমন করে চিহ্নিত করা যায় সেই ‘কাল’-
কে? এক-একটা কালের আয়ু শেষ হলেই কি এক-একবার যবনিকা পড়ে? যেমন যবনিকা
পড়ে নাট্যমঞ্চের?^৮

এই অংশে বোঝা যায় বহিস্থঃ কথক কাহিনির পূর্বে উপক্রমনিকা অংশের মতন বর্ণনা দিচ্ছেন। যেখানে দিগন্তপ্রসারী চিন্তা-ভাবনা আছে। ব্যক্তি মানুষের জ্ঞানের পরিধির বাইরে কথকের জ্ঞানের পরিধি যে বিস্তৃত তার পরিচয় পাওয়া যাচ্ছে।

ধ্বনিটা অতি-পরিচিত, শব্দগুলোও বহু-পরিচিত, চেয়ার থেকে উঠে জানলার ধারে না গেলেও বোঝা যেত কারা চলেছে মিছিল করে, আর কী বলে চলেছে তারা। মিছিল তো চন্দ্র-সূর্যের মতোই নিত্য ঘটনা। কানের পর্দায় যেন লেগেই থাকে ধ্বনিটা— ‘চলবে না! চলবে না!’ ...যেন অহরহই মস্তিষ্কের কোষে ধাক্কা মারে, ‘মানতে হবে, মানতে হবে, আমাদের দাবি মানতে হবে।’^{১৬}

—এই অংশেও দেখা যায় বহিস্থঃ কথকের কথনে কাহিনি শুরু হয়। বহিস্থঃ কথক কাহিনির বাইরের অবস্থান থেকে কাহিনিকে উপস্থাপন করেন, কিন্তু তিনি ভিন্ন কথনবিশ্বের কথক, আবার একইসঙ্গে তিনি কাহিনির দ্রষ্টা। এই কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রকে দেখছেন বহিস্থঃ কথক। ফলে এখানে ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ অভিন্ন হয়ে যায়।

৬.২ ‘কথক’ ও ‘দর্শক’-এর ধারণা:

‘কথক’ ও ‘দর্শক’ প্রসঙ্গে Percy Lubbock তাঁর *The Craft of Fiction* (১৯২১) ‘point of view’ নিয়ে আলোচনা করেছেন। বাংলায় ‘point of view’ কে ‘দৃষ্টিকোণ’ বলা যায়। তাঁর মতে—

The whole intricate question of methods, in craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view—the question of the relation in which the narrator stands to the story.^{১৭}

তিনি কথকের থেকে দৃষ্টিভঙ্গির উপরে বেশি জোর দিয়েছেন। কথকের সঙ্গে কাহিনির অবস্থানগত সম্পর্কের কথা জানিয়েছেন। যা থেকে দৃষ্টিকোণ নির্মিত হয়। যদিও তিনি ‘দর্শক’ এর অস্তিত্বকে স্বীকার করেননি। গোপিকানাথ রায়চৌধুরীর আলোচনা থেকে বাংলা সাহিত্যে কথক, কথকের সঙ্গে কাহিনির সম্পর্ক ও এবং দর্শকের ভূমিকা সম্পর্কে বলছেন—

কাহিনীর যিনি কথক, তাঁর সঙ্গে ওই কাহিনীর যে অবস্থানগত সম্পর্ক—তাকেই বলা চলে ‘পয়েন্টি অব ভিউ’ বা নিরীক্ষণবিন্দু, প্রচলিত ভাষায় ‘দৃষ্টিকোণ’।^{১৮}

Percy Lubbock এর এই ধারণার উৎস সন্ধান করা যায়। তিনি ঔপন্যাসিক হেনরি জেমসের শিষ্য ছিলেন। জেমসের ‘The Art of Fiction’ (১৮৮৪) প্রবন্ধটি প্রকাশিত হলে বিভিন্ন

উপন্যাসের ভূমিকায় এই বিষয়ে আলোচনা করা হয়। আখ্যানতত্ত্বের ইতিহাসের প্রসঙ্গে এক আলোচক জানাচ্ছেন—

বিশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ জুড়ে আখ্যানতত্ত্ব ভীষণ রকম ব্যস্ত হয়ে পড়ে এই দর্শনপ্রেক্ষিতের ('point of view') ধারণায়। যদিও এর উৎসবিন্দু হেনরি জেমস ও তাঁর ছাত্রদের আখ্যান সম্পর্কিত আলাপ আলোচনা। আখ্যানতত্ত্বের আলোচনায় জেমস আখ্যানের দুটি কেন্দ্রের উল্লেখ করেন—বিষয়গত (thematic centre) ও বোধগত কেন্দ্র (Centre of Consciousness)। এই দ্বিতীয় কেন্দ্রটির মধ্যস্থতায় একটি আখ্যান পাঠকের কাছে পরিবেশিত ও বোধগম্য হয়ে ওঠে। ...তাঁর আলোচনায় দর্শনপ্রেক্ষিতের (point of view) প্রসঙ্গ ছিল না, তার আমদানি ঘটে জেমসের মৃত্যুর পর তাঁরই ছাত্র পারসি লাবোক-এর হাত ধরে।^{১২}

এরপর *Understanding of fiction* (1943) প্রকাশ পায়। সেখানে 'Focus of narration' এই ভিত্তিতে কখনো চার ধরনের দৃষ্টিকোণের কথা বলা হচ্ছে। যেখানে প্রথম দুটিতে কথক কাহিনির চরিত্র, অন্য দুটিতে কথক কাহিনির চরিত্র নয়।

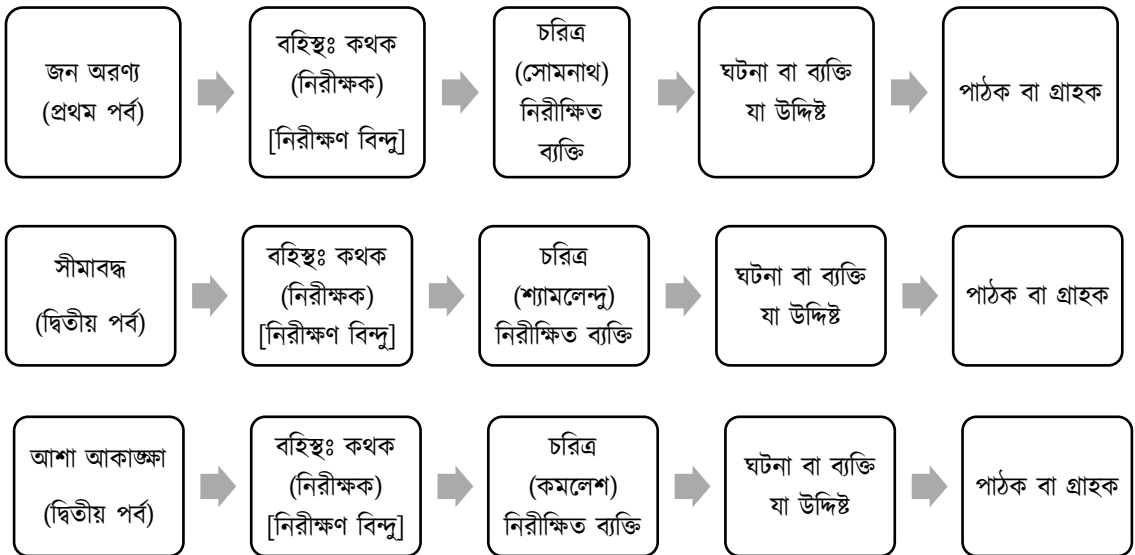
- প্রথমটিতে, কথক প্রধান চরিত্র এবং তিনি কাহিনি বলছেন।
- দ্বিতীয়টিতে, কথক অপ্রধান চরিত্র, যিনি প্রধান চরিত্রের কাহিনি বলছেন।
- তৃতীয়টিতে, সর্বজ্ঞ কথক যিনি কাহিনি পরিবেশন করবেন, কিন্তু তিনি কাহিনির চরিত্র নয়।
- চতুর্থটিতে, একজন কেবল পর্যবেক্ষকের মতন কাহিনি পরিবেশন করবেন, কিন্তু তিনি কাহিনির চরিত্র নয়।

জেনেটের মতানুসারে কাহিনির বাইরে থাকা সর্বজ্ঞ কথকের সঙ্গে কাহিনির ভিতরে থাকা প্রধান চরিত্রের কোনও তফাৎ নেই, আবার কাহিনি অন্তর্গত অ-প্রধান চরিত্রের সঙ্গে কাহিনি বহির্ভূত পর্যবেক্ষক চরিত্রের কোনও তফাৎ নেই। কারণ প্রথমভাগটি কাহিনিতে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে, দ্বিতীয়ভাগটি কাহিনিতে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে না।

প্রথম ও তৃতীয়টি বাংলা সাহিত্যের উপন্যাস ও ছোটগল্পে অধিক দেখা যায়। কিন্তু দ্বিতীয়টি তুলনায় কম পাওয়া যায়। বিমল করের ‘সুধাময়’ গল্পে অপ্রধান চরিত্র (সুধাময়ের বন্ধু)-কে প্রধান চরিত্র (সুধাময়) সম্পর্কে জানাতে দেখা যায়।

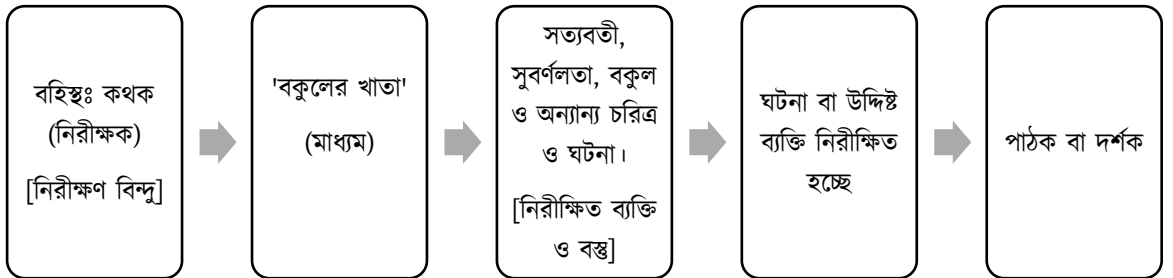
আমি জানি। মিথ্যে কথা সে বলে না, কপটতা অপছন্দ করে। তা ছাড়া এমন কোনো কারণ নেই, নিজের নাম কিংবা পরিচয়ের মতন তুচ্ছ একটা ব্যাপারের জন্য সে রহস্যের আশ্রয় নেবে।^{১৩}

শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে তৃতীয়, অর্থাৎ, সর্বস্তর কথকের কাহিনি দেখা যায়। যিনি কাহিনি পরিবেশন করছেন, কিন্তু নিজে কাহিনির চরিত্র নয়। তার অজানা কাহিনিতে কিছুই নেই। ফলে কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রের উপরে তার নিয়ন্ত্রণ আছে। তিনি কাহিনির চরিত্র নন, পাঠকের উদ্দেশ্যে কাহিনি উপস্থাপিত করছেন, তবে কাহিনি পাঠকের উদ্দেশ্যে বলছেন কি না তা এম্ফুনি বলা যায় না। এই কাহিনির ‘কথক’ বহিস্তঃ, যিনি সম্পূর্ণ কাহিনিকে নিরীক্ষণ বা দেখছেন বাইরে থেকে। এক্ষেত্রে নিরীক্ষণবিন্দু বা point of view কাহিনিতে একটি। এখানে ‘কথক’ এর সঙ্গে ‘পাঠকে’র সরাসরি সংযোগ আছে। ফলে পাঠকের উদ্দেশ্যে কাহিনি বর্ণিত হচ্ছে।



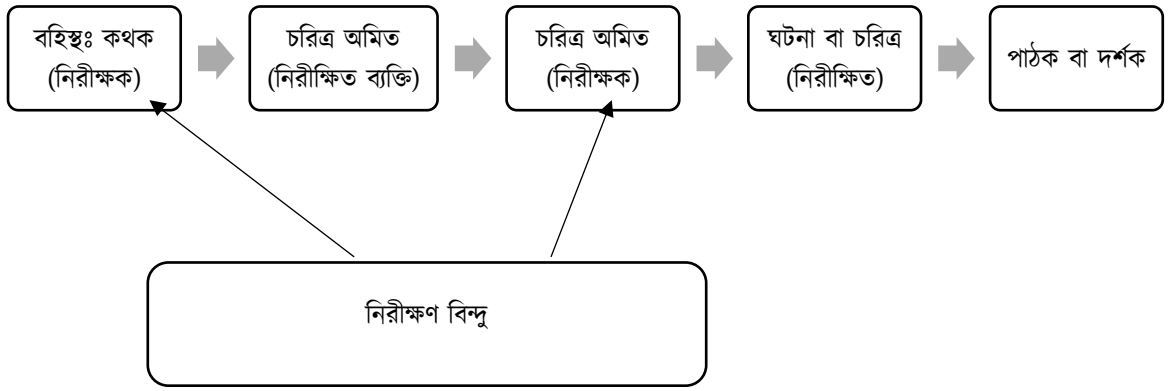
—এই ট্রিলজির নিরীক্ষণ বিন্দু এক, যদি মনে করা হয় এই বহিস্থঃ কথক লেখক। কিন্তু কাহিনি লেখক লিখছেন, কিন্তু তিনি কাহিনি বলছেন এমনটা না হতেও পারে। তাহলে সেক্ষেত্রে এই ট্রিলজির নিরীক্ষণ বিন্দু আলাদা হওয়ার সম্ভাবনা থাকছে। নিরীক্ষিত ব্যক্তি অনেক, বহু ব্যক্তি বা বস্তু এক্ষেত্রে নিরীক্ষিত হচ্ছে।

সত্যবতী ট্রিলজিতে কাহিনির কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে, যিনি মূলত কাহিনি নিরীক্ষক (Focalizer), যার মূল নিরীক্ষিত বস্তু (Focalized) ‘বকুলের খাতা’। যেখান থেকে সরাসরি প্রতিটি চরিত্র ও ঘটনাকে তিনি নিরীক্ষণ করছেন। ফলে তিনি সর্বজ্ঞ কথকের ভূমিকা পালন করছেন সম্পূর্ণ কাহিনিতে। কিন্তু লক্ষ করলে দেখা যাবে ‘বকুলের খাতা’ নিরীক্ষিত বস্তু (Focalized) নয়। এটি একটি মাধ্যম, যার মাধ্যমে কথক ও কাহিনির মধ্যে সংযোগ তৈরি হচ্ছে। ফলে যেখানে নিরীক্ষণ বিন্দু ‘বহিস্থঃ কথক’ এবং ‘বকুলের খাতা’ একটি মাধ্যম। এই ‘বকুলের খাতা’ এর মাধ্যমে বহিস্থঃ কথক যিনি নিরীক্ষক (Focalizer), তিনি সম্পূর্ণ কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রকে নিরীক্ষণ করছেন। ফলে কাহিনির ঘটনা ও চরিত্র নিরীক্ষিত ব্যক্তি ও বস্তু। সম্পূর্ণ কাহিনির নিরীক্ষক যেহেতু কাহিনির বাইরে অবস্থান করছেন, এবং এখানে নিরীক্ষণ বিন্দু একমাত্র এই ‘বহিস্থঃ কথক’।



—এই ট্রিলজির নিরীক্ষণ বিন্দু এক, যদি মনে করা হয় এই বহিস্থঃ কথক লেখক। কাহিনি লেখক লিখছেন, এবং তিনি যে বহিস্থঃ কথক তা কাহিনির শুরুতে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। কিন্তু সেক্ষেত্রে ‘বকুলের খাতা’ মূল নিরীক্ষিত বস্তু হয়ে যায়। আপাতভাবে নিরীক্ষিত ব্যক্তি অনেক, বহু ব্যক্তি বা বস্তু এক্ষেত্রে নিরীক্ষিত হচ্ছে।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা*-তে একজন পর্যবেক্ষক (Observer) এর মাধ্যমে কাহিনি জানতে পারা যায়। যিনি কাহিনির চরিত্র নন, কিন্তু সর্বজ্ঞ কথক। তার অজানা কিছুই নেই। তার ফলে সমগ্র কাহিনির ঘটনা, চরিত্রের উপরে তার নিয়ন্ত্রণ আছে। কিন্তু তিনি কাহিনির চরিত্র নন, আবার কাহিনি পাঠকের উদ্দেশ্যে বলছেন এমনটাও নয়। তিনি একজন পর্যবেক্ষকের মতন সমগ্র কাহিনিতে কেবল অমিতকে পর্যবেক্ষণ করছেন। অমিত অন্যান্য চরিত্রকে ও ঘটনাকে দেখছেন। অমিতের মাধ্যমে কাহিনি পরিবেশিত হচ্ছে। এই ক্ষেত্রে ‘কথক’ বহিস্থঃ, যিনি কাহিনির বাইরে থেকে অমিতকে নিয়ন্ত্রণ করছেন, অমিত কাহিনির দর্শক যিনি কাহিনির বুনা করছেন, তারপর তা পরিবেশিত হচ্ছে। এক্ষেত্রে নিরীক্ষণবিন্দু বা point of view দুটি একটি কাহিনির বাইরে, অন্যটি কাহিনির ভিতরে।



একক উপন্যাসে সাধারণত একটিমাত্র নিরীক্ষণবিন্দু থাকে। যেখান থেকে কাহিনি নিরীক্ষিত হয়। যা স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে আছে। কিন্তু সেখানেও কাহিনির গঠনে ভিন্নতা দেখা যায়। একইসঙ্গে একই কাহিনিতে বহিস্থঃ নিরীক্ষণ বিন্দু ও অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ বিন্দু দেখা সাধারণত যায় না, যা গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে আছে। কাহিনির মধ্যে কথকের সঙ্গে কাহিনির সংযোগ স্থাপনে একটি মাধ্যমের ভূমিকা দেখা যায় *সত্যবতী* ট্রিলজিতে, যা একক উপন্যাসে বিশেষ দেখা যায় না।

৬.৩ আখ্যান পরিস্থিতি (Narrative Situation):

জেনেট অবশ্য আখ্যানে এই দৃষ্টিকোণের ভিত্তিতে বিভাজনকে স্বীকার করছেন না। জেনেট আলোচনার জন্য বেছে নিয়েছেন Franz Karl Stanzel এর *Theory of Narrative* (১৯৫৫)। Stanzel সেখানে আখ্যান পরিস্থিতির (Narrative Situation) কথা বলছেন। এই আলোচনাতে তিনি জানাচ্ছেন, মধ্যস্থতা (Mediacy) এর মাধ্যমে আখ্যান সকলের কাছে পৌঁছে যাচ্ছে। যাদের মাধ্যমে এই আখ্যান এসে আমাদের বা পাঠকের কাছে পৌঁছে যাচ্ছে।

The term “mediacy” was coined by Stanzel and describes the fact that the story is mediated by the narrator’s discourse in one of two ways. Either the story is openly transmitted through a narrator who functions as a teller of the tale or the mediation is apparently occluded by a direct-im-mediate presentation of the story through the consciousness of a reflector (character).^{১৪}

এইখানে এসে প্লেটোর ‘Diegesis’ ধারণার কথা মনে পড়ে, যেখানে একজন কথক দ্বারা গল্পের বর্ণনা দেন লেখক। চরিত্রগুলির মনে এবং আবেগের মধ্যে কী আছে তা বর্ণনা করেন। কথক একটি নির্দিষ্ট চরিত্র হিসেবে কথা বলতে পারেন অথবা ‘অদৃশ্য কথক’ অথবা ‘সর্বজ্ঞ কথক’ হয়ে চরিত্র বা ঘটনার উপর মন্তব্য করেন। এই মধ্যস্থতা (Mediacy) এর ভিত্তিতে আখ্যান পরিস্থিতিকে তিনটি ভাগে ভাগ করছেন—

১) First-person narrative situation / উত্তম পুরুষ কথক আখ্যান পরিস্থিতি

২) Authorial narrative / সর্বজ্ঞ কথক আখ্যান পরিস্থিতি

৩) Figural narrative situation / আলংকারিক আখ্যান পরিস্থিতি

প্রথম ক্ষেত্রে মধ্যস্থতাকারী কথক কাহিনির অন্তর্গত চরিত্র, যিনি আত্মকথনরীতিতে কাহিনির উপস্থাপন করে থাকেন। তিনি আত্মকথনরীতিতে কাহিনি উপস্থাপন করে থাকেন। দ্বিতীয়টির ক্ষেত্রে মধ্যস্থতাকারী কথক কাহিনির অন্তর্গত চরিত্র নয়, তার অবস্থান কাহিনির বাইরে। তৃতীয়টিতে নির্দিষ্টভাবে কোনও কথক নেই মাধ্যম হিসেবে যিনি সংযোগ করছেন, তাকে

‘Reflector’ বলা হচ্ছে। যিনি উপন্যাসের চরিত্র। যার চিন্তা, অনুভূতি, দৃষ্টিভঙ্গি রয়েছে কিন্তু তিনি কথকের মতন পাঠকের উদ্দেশ্যে কিছু বলেন না। এক্ষেত্রে পাঠক সর্বদা ‘Reflector’ এর চোখ দিয়ে কাহিনিকে দেখবেন। এইক্ষেত্রে স্ট্যানজেল সরাসরি কাহিনি উপস্থাপনের কথা বলছেন—

Since nobody ‘narrates’ in this case, the presentation seems to be direct.^{১৫}

এই অংশে কোনও কথক নেই সেই জন্য এটিকে আলংকারিক কথন বলা যায়। তাঁর মতে,

The mediacy of narration thus forms the basis for the distinction among three narrative situations.^{১৬}

এই আখ্যান পরিস্থিতির ক্ষেত্রে কথনে পার্থক্য নির্ণয় করে মধ্যস্থতা (Mediacy)। স্ট্যানজেলের আখ্যান পরিস্থিতি আখ্যানতাত্ত্বিকরা নানাভাবে আলোচনা করেছেন। জেনেট স্ট্যানজেলের এই আখ্যান পরিস্থিতি দ্বারা ‘কথক’ ও ‘দর্শক’ এর পার্থক্যকে মানতে চাননি। উত্তম পুরুষের আখ্যান পরিস্থিতি ও আলংকারিক আখ্যান পরিস্থিতির মধ্যে ‘দর্শক’ এর অবস্থানগত কোনও পরিবর্তন নেই। উত্তম পুরুষের আখ্যান পরিস্থিতিতে চরিত্র একজন কথক, আলংকারিক আখ্যান পরিস্থিতিতে চরিত্র একজন ‘Reflector’।

...in fact, occupy the same focal position in the two narratives.^{১৭}

কিন্তু আলংকারিক আখ্যান পরিস্থিতির ক্ষেত্রে একজন বহিস্থঃ কথক অবশ্যই থাকবেন, যিনি Reflector চরিত্রের মধ্যস্থতাকারী কথক হবেন। যাকে ‘পর্যবেক্ষক কথক’ বলা যায়। যিনি সম্পূর্ণ কাহিনিকে দেখবেন না, একটিমাত্র চরিত্রকে দেখবেন।

বেশিরভাগ একক উপন্যাস উত্তম পুরুষের আখ্যান পরিস্থিতি অথবা সর্বজ্ঞকথনের আখ্যান পরিস্থিতি দ্বারা উপস্থাপিত হয়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* তে Figural narrative situation / আলংকারিক আখ্যান পরিস্থিতি দেখতে পাওয়া যায়। এখানে একজন কথক আছেন, যিনি বহিস্থঃ কথক। ‘Reflector’ কাহিনির চরিত্রের সঙ্গে মধ্যস্থতাকারী কথক যিনি। তিনি পাঠকের উদ্দেশ্যে কিছু বলেন না, মূলত একটি চরিত্রকে (অমিত- ‘Reflector’)

দেখেন। কাহিনির, অন্যান্য চরিত্র, তাদের মনোভাব চিন্তা, চেতনা সবই কাহিনিতে অমিত-
'Reflector' চরিত্রের মাধ্যমে আসে। কাহিনির ঘটনা তার চোখ দিয়েই দেখা হয়। এই
ধরনের আখ্যান পরিস্থিতির ক্ষেত্রে কথক সবটা দেখতে পান না, সমস্ত অনুভূতি তিনি জানতে
পারেন না।

দৃষ্টান্ত-১

অমিত উঠিয়া বসিল। পুর্বের জানলার মধ্য দিয়া সকালের রোদ তাহার গায়ে মুখে আসিয়া
পড়িতেছে। বড় মোলায়েম শীতের এই রৌদ্রবালক। কোলের উপর হইতে হাতখানা তুলিয়া
অমিত জানালার রোদের উপর ধরিল—রোদে তাহার চামড়া একটু একটু করিয়া সাড়া দিয়া
উঠিতেছে। এই মোলায়েম উষ্ণতা অনুভব করিয়া অমিত তাহার হাতের চামড়ার দিকে
কৌতূহলপূর্ণ দৃষ্টিতে তাকাইয়া রহিল। মুখে একটু হাসির আভা ফুটিল—এই রক্তমাংসময়
মানুষের ক্ষুদ্র কর, তাহার মধ্য দিয়া কি একটি সুকোমল স্নিগ্ধ অনুভূতি জাগিয়া উঠিতেছে
অতি ধীরে, অতি সন্তপণে, দূর—বহু দূরের সূর্যদেবতার স্নেহতাপময় করস্পর্শে।^{১৮}

দৃষ্টান্ত-২

অমিতের বক্ষতলে প্রাণের শেষ প্রার্থনা রূপ ধরিয়া উঠিল: 'মরিতে চাহি না আমি সুন্দর
ভুবনে।'

চোখের জল গালে গড়াইয়া পড়ে। এই পৃথিবী বড় সুন্দর; অপরূপ মানুষের মুখ—নির্বোধ
ভুটিয়ার মুখও—অমিত সেদিন তাহা আপনার সত্তা দিইয়া জানিল। আর তাহার দুই চোখ
দিয়া জল গড়াইয়া পড়িল। জীবনের মমতায় বুক ভরিয়া উঠিয়াছে। ...^{১৯}

একদা উপন্যাসের এই অংশে অমিতের মুখে রোদ এসে পড়া, সেই রোদের তীব্রতা,
অমিতের বসার ধরন, হাসি সমস্ত কিছু পর্যবেক্ষক কথক দ্বারা প্রকাশ পায়। আমাদের সামনে
তা প্রায় চিত্রের মতন উপস্থাপিত হয়। অমিত উপন্যাসের কেন্দ্রীয় চরিত্র, তার কথা কথক
জানাচ্ছেন, অমিতের মাধ্যমে অন্য বিভিন্ন ঘটনা ও চরিত্রের কথাও কাহিনিতে পরিবেশিত
হচ্ছে। কেবল চরিত্র নয়, রাস্তা-ঘাট, প্রকৃতি, আবহাওয়া, বাড়ি-ঘর সবকিছু সম্পর্কে সে জানে,
সে জানছে। তার চোখ দিয়ে কাহিনিকে দেখা হয়। ফলে অমিত হয়ে যায় 'Reflector'। এই
ক্ষেত্রে কাহিনির বাইরে সর্বজ্ঞ কথকের উপস্থিতি থাকে, যা এই কাহিনিতেও আছে। যিনি

মূলত অমিতকে দেখছেন বা নিয়ন্ত্রণ করছেন। দ্বিতীয় দৃষ্টান্তে দেখা যায়, অমিতের সমস্ত অনুভূতি বহিস্থঃ কথক জানেন, ফলে অমিতকে কাহিনির চরিত্র হিসেবে প্রতিফলিত করার জন্য “...অমিত তাহা সমস্ত সত্তা দিয়ে জানিল।” অমিতের জানার পরিধির মধ্যে কথকের বিচরণ দেখা যায়। কিন্তু অমিত যখন ‘Reflector’ —

অমিত বুঝিতে পারিতেছে—কেন অনু আজ রাঁধিল, কেন রাঁধিল অমিতের প্রিয় আহাৰ্য। কিন্তু শুধু অমিতকে মনে করিয়াই কি অনু রাঁধিয়াছে? মুখে না বলুক, আজ তাহারা সকলে সকল কাজে মাকে মনে করিয়া বসিয়া আছে। এ গৃহের প্রত্যেকটি আয়োজনের মধ্যে মাতৃপ্রাণের সেই দিনরজনীর শত আকাঙ্ক্ষা আর ব্যর্থতা আজ ডানা মেলিয়া বসিয়া আছে। কেহ তাহা কিছুতেই সহজে মুখ ফুটিয়া বলিবে না, বলিবে না বলিয়াই এখনও বলিল না। শুধু কেহ অনুযোগ করিতেছে আহাৰের, কেহ অভিযোগ করিতেছে গুরু ভোজনের। আর গৃহজীবনের ছোটখাটো তথ্য, হিসাব, উহারই মধ্য দিয়া ক্ষণে ক্ষণে পরস্পরে বাঁটিয়া লইয়া উপভোগ করিতেছে।^{২০}

এখানে অমিতের মধ্যস্থতায় অনু’র রান্না করার উদ্দেশ্য এবং অমিতের মায়ের অনুপস্থিতি জানতে পারা যায়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* Figural narrative situation / আলংকারিক আখ্যান পরিস্থিতির কাহিনি। এখানে কাহিনি পর্যবেক্ষক কথক এবং Reflector character এর মধ্যস্থতায় কাহিনি পরিবেশিত হয়েছে। এখানে বহিস্থঃ কথক কাহিনির চরিত্র নয়।

স্বর্গ-মর্ত্য-পাতাল ট্রিলজিতে Authorial narrative বা সর্বজ্ঞ কথক আখ্যান পরিস্থিতির মধ্যস্থতাতে কাহিনি পরিবেশিত হয়। যেখানে সরাসরি পাঠকের উদ্দেশ্যে কাহিনি উপস্থাপিত হয়েছে। এক্ষেত্রে বহিস্থঃ কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে, ফলে কথনে প্রথম পুরুষ (Third person Narrative) এর বাচন লক্ষ করা যায়। কাহিনির ঘটনা ও চরিত্র বর্ণিত হয় কথকের মাধ্যমে। এই ধরনের আখ্যান পরিস্থিতিতে কথক সবটাই জানেন।

দৃষ্টান্ত-১

সোমনাথের ঘরের বাইরেই এ-বাড়ির খাবার জায়গা। সেখানে চা তৈরির ব্যবস্থাও আছে। ওইখান থেকে চুড়ির ঠুং ঠুং আওয়াজ ভেসে আসছে। এই আওয়াজ শুনেই সোমনাথ বলে দিতে পারে, বড় বৌদি অন্তত আধঘন্টা আগে ঘুম থেকে উঠে পড়ে সংসারের কাজকর্ম

শুরু করেছেন। কমলা বৌদি এইসময় মিলের আটপৌরে শাড়ি পরেন, তাঁর পায়ে থাকে বাটা কোম্পানির লাল রংয়ের স্লিপার। চায়ের কাপ নামানোর আওয়াজ ভেসে আসছে— সুতরাং লিকুইড পেট্রলিয়াম গ্যাসের উনুনে বউদি নিশ্চয় চায়ের কেটলি চাপিয়ে দিয়েছেন।^{২১}

(জন অরণ্য)

দৃষ্টান্ত-২

অটোমেটিক লিফটের দরজা বন্ধ করে দিয়ে ফ্যানটা চালিয়ে দিল শ্যামলেন্দু চ্যাটার্জি। তারপর আলতোভাবে আঙ্গুলের ডগা দিয়ে লিফটের বোতাম টিপে দিল। এবার শ্যামলেন্দু চকচকে লিফটের দেওয়ালে হেলান দিয়ে দাঁড়াল। শ্যামলেন্দুর মনে হল, অনেকদিন পরে ওই অদ্ভুত কথা দুটোর ওপর আবার নজর পড়ে গেল। পৃথিবীতে এত জায়গা থাকতে এই বিলিতি কোম্পানির দোরগোড়ায় খোদাই-করা বাংলা অক্ষরে সীমাবদ্ধ দায়িত্বের উল্লেখ কেন?^{২২}

(সীমাবদ্ধ)

দৃষ্টান্ত-৩

চন্দ্রমল্লিকা প্রথমেই বিধ্বস্ত বিছানার চাদরটা টেনে সোজা করে দিয়েছে, হেঁড়া ফুলগুলোকে কুড়িয়ে বাস্কেটে ফেলে দিয়েছে এবং অতি সাবধানে চুড়ির আওয়াজ না করে আয়নার সামনে দাঁড়িয়ে চিরুনির সাহায্যে নিজের বিশৃঙ্খল চুলগুলোকে শাসনে এনেছে। এবার দরজা খুলে দিয়ে লজ্জাবতী নববধূ ঘরের কোণে চেয়ারে বসেছে এবং মাথায় সামান্য ঘোমটা টেনে দিয়েছে। অপরিচিত পরিবেশে নিজের অস্বস্তি অপনোদনের জন্য চন্দ্রমল্লিকা একখানা বই তুলে নিয়েছে। বইটা সে পড়বার চেষ্টা করছে, কিন্তু একটা লাইনও মাথায় ঢুকছে না।^{২৩}

(আশা আকাজক্ষা)

দৃষ্টান্ত-১ জন অরণ্য উপন্যাসে দেখা যায় সর্বজ্ঞ কথক সোমনাথের বাড়ি, তার পরিবারের লোকজন, বাড়ির বিভিন্ন জিনিস সবকিছু সম্পর্কে অবগত। দৃষ্টান্ত-২ সীমাবদ্ধ উপন্যাসে শ্যামলেন্দু চরিত্র ও তার অনুভূতি, ভাবনা সর্বজ্ঞ কথকের জানা আছে। দৃষ্টান্ত-৩ আশা আকাজক্ষা উপন্যাসে চন্দ্রমল্লিকা চরিত্রের বিশেষ অনুভূতি, বিশেষ দিনের পরিচয়, তার অনুভূতি সম্পর্কে সর্বজ্ঞ কথক অবগত।

সত্যবতী ট্রিলজিতে Authorial narrative / সর্বজ্ঞ কথক আখ্যান পরিস্থিতি দেখা যায়। যেখানে সরাসরি পাঠকের উদ্দেশ্যে কাহিনি উপস্থাপিত হয়। সর্বজ্ঞ কথকের অবস্থান

কাহিনির বাইরে, কখনে প্রথম পুরুষে (Third person Narrative) বাচন লক্ষ করা যায়। কাহিনির ঘটনা ও চরিত্র বর্ণিত হয় মধ্যস্থতাকারী সর্বজ্ঞ কথকের মাধ্যমে। এই ধরনের আখ্যান পরিস্থিতিতে কথক সবটাই জানেন।

দৃষ্টান্ত-১

দীনতারিণী নিরামিষ ঘরে রান্না করছিলেন, সত্যবতী দাওয়ার নীচে ছাঁচতলা'য় এসে দাঁড়াল।
উঁচু পোতার ঘর। দাওয়ার কিনারাটা সত্যবতীর নাকের কাছাকাছি, পায়ের বুড়ো আঙুলের
ওপর সমস্ত দেহভারটা দিয়ে ডিঙি মেরে গলা বাড়িয়ে সত্যবতী তার স্বভাবসিদ্ধ মাজাগলায়
ডাক দিল, “অ ঠাকুমা, ঠাকুমা!”^{২৪} (প্রথম প্রতিশ্রুতি)

দৃষ্টান্ত-২

সুবর্ণলতা ‘দুর্গা দুর্গা’ করে উঠে বলে, ‘যা নয় তাই মুখে আনা! তার মানে আমায় রাগিয়ে
দিয়ে কাজটি পণ্ড করার চেষ্টা। আমি কিন্তু রাগছি না, আমি হচ্ছি “ভবি”। এই তোমার গা
ছুঁয়ে প্রতিজ্ঞা করছি সামনে বারান্দা না করলে তোমাদের সে বাড়িতে যাবই না আমি।’^{২৫}

(সুবর্ণলতা)

দৃষ্টান্ত-৩

শম্পা অভিমান ভুলে পিসির পাশে আর একখানা চেয়ারে বসে পড়ে বলে, ‘এই খোঁপাটার
ব্যাপারে তুমি সেটি বলতে পারবে না মহাশয়া, এ স্রেফ অজন্তা স্টাইল।’^{২৬} (বকুলকথা)

দৃষ্টান্ত-১ প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসে দেখা যায় মধ্যস্থতাকারী সর্বজ্ঞ কথক দীনতারিণী ও
সত্যবতী উভয়কেই দেখছেন, এবং তাদের কাজকর্ম সম্পর্কে তিনি অবগত, তা দেখাচ্ছেন।
দৃষ্টান্ত-২ সুবর্ণলতা উপন্যাসে সুবর্ণলতার কুসংস্কারের প্রতি বিশ্বাস ও তার সেই কাজ করার
সাক্ষী। দৃষ্টান্ত-৩ বকুলকথা উপন্যাসে শম্পা চরিত্রের বিশেষ অনুভূতি, এবং তারপর যা যা
করছেন তা সম্পর্কে মধ্যস্থতাকারী সর্বজ্ঞ কথক অবগত।

৬.৪ আখ্যানে কথনের দৃষ্টিকোণ:

Norman Friedman ‘Point of view in fiction’ নিয়ে আলোচনা করেছেন।
বাংলায় আমরা একে ‘দৃষ্টিকোণ’ বলতে পারি। তিনি ‘point of view in Fiction: The

Development of a Critical Concept’ (১৯৫৫)-প্রবন্ধে চার ধরনের কথন অবলম্বনের কথা বলছেন। যার প্রত্যেকটি আবার দূরকমের, অর্থাৎ মোট আটরকমের দৃষ্টিকোণের কথা বলছেন।

প্রথম, সর্বজ্ঞ কথন (Omniscient) যার দুটি ভাগের প্রথমটিতে কথনে কথকের বক্তব্য সংযুক্ত থাকবে, আর একটিতে কথনে কথকের বক্তব্য সংযুক্ত থাকবে না।

দ্বিতীয়, উত্তম পুরুষের কথন (first person narrating) যার দুটি ভাগের প্রথমটিতে আমি-কথক যিনি পর্যবেক্ষক (I-witness) অন্যটি যেখানে আমি-কথক কেন্দ্রীয় চরিত্র (Protagonist)।

তৃতীয়ত, সীমিত সর্বজ্ঞ কথন (selected-omniscient) যার দুটি ভাগ একটি একক (single) —যেখানে কথক শুধুমাত্র একটি চরিত্রের চিন্তা-ভাবনা, অনুভূতিতে প্রবেশ করতে পারে। অন্যটি বহু (multiple)—যেখানে কথক কাহিনির বহু চরিত্রের চিন্তা-ভাবনা, অনুভূতিতে প্রবেশ করতে পারে।

চতুর্থত, বস্তুনিষ্ঠ কথন (objective) যার দুটি ভাগ, প্রথমটি নাট্যগুণসম্পন্ন (dramatic) এখানে কথক কথনে থাকে না। নির্দেশকের ভূমিকা কথক পালন করে। অন্যটিতে তথ্যভিত্তিক (Recording) কথনে উপস্থাপনা।

কথনের দৃষ্টিভঙ্গিতে এসে বোঝা যায় গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে সীমিত সর্বজ্ঞ কথন (selected-Omniscient) এর বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। যেখানে সর্বজ্ঞ কথক কাহিনির বাইরে অবস্থান করেন, কিন্তু একমাত্র কাহিনির মূল চরিত্র (অমিত) এর চিন্তাভাবনা, অনুভূতিতে প্রবেশ করতে পারেন। বাকি সম্পূর্ণ কাহিনির ঘটনা, চরিত্র সম্পর্কে চরিত্র (অমিত) অবগত। ফলে তার দৃষ্টি দিয়ে কাহিনির অন্যান্য ঘটনা ও চরিত্রকে দেখতে হয়। দ্বিতীয়ত, কাহিনিতে আমি-কথক কেন্দ্রীয় চরিত্র (Protagonist) দেখা যায়। কারণ, কাহিনির কেন্দ্রীয় চরিত্র অমিত, তার মাধ্যমেই কাহিনি উপস্থাপিত হয়। ফলে সেই চরিত্রকেই কখনও

কখনও কথক বলে মনে হবে। কিন্তু চরিত্র (অমিত) কথক নয়, পর্যবেক্ষক তা আমরা আগেই জেনেছি। তার মাধ্যমে কাহিনি পরিবেশিত হয়েছে। কিন্তু এক্ষেত্রে মনে রাখা প্রয়োজনীয় কাহিনি পরিচালিত করছেন কাহিনির বাইরে থাকা সর্বজ্ঞ কথক, যিনি নিজে কাহিনির চরিত্র নন। ফলে অমিত কি জানে, কি দেখে, কি করে তা সম্পর্কে তিনি সম্পূর্ণ অবগত। ফলে প্রত্যক্ষভাবে না হলেও পরোক্ষভাবে কাহিনি সর্বজ্ঞ কথক দ্বারাই পরিচালিত হচ্ছে।

এই বুলকনকে অমিত দেখিয়াছে—অবশ্য অল্পই দেখিয়াছে। ভোটের দিনে যখন কংগ্রেসের লাঠি ও ডাঙর প্রহারে কমরেডরা আহত হইয়া ফিরিতেছিল, বুলকন তখন অধৈর্য হইয়া উঠিতেছিল—গুপ্তশাহীর সঙ্গে ডাঙা লইয়া মোকাবিলা না করিলে তাহারা গুনিবে কেন? কিন্তু ‘মোকাবিলার’ অনুমোদন সে তবু পায় নাই।^{২৭}

অমিতের মাধ্যমেই বুলকন সম্পর্কে জানা যায়। যার ফলে অমিত হয়ে যায় আমি-কথক কেন্দ্রীয় চরিত্র (Protagonist)। তৃতীয়ত, গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে বস্তুনিষ্ঠ কথনের বৈশিষ্ট্যও দেখা যায়। খুব নিপুণভাবে বলতে গেলে নাট্যগুণসম্পন্ন (dramatic) কথন লক্ষ করা যায়। কথোপকথনের ভঙ্গিতে কাহিনি উপস্থাপিত হতে দেখা যায়।

দৃষ্টান্ত-১

শিয়ালদহ আসিয়া গিয়াছে। অমিত উঠিয়া দাঁড়াইল। শৈলেন বলিল, আরে, উঠলি যে? নাববি? কোথায় যাচ্ছিস? কোনও কথাই জিজ্ঞাসা করা হল না। কি করছিস তাও তো বললি না? সেই সিটি উত্তর দিতেছিল, কেটে যাচ্ছে।^{২৮} (একদা)

দৃষ্টান্ত-২

আপনি সিগারেট খান না বুঝি? অনেকদিন স্মোক করি নি—। অমিত বুঝিল—এইবার কেঁট একটা সত্য কথা বলিল। ...কি রে, কোথায় পাইল সে গেলাসের এই ঢাকনি।...কি রে, কোথা থেকে পেলি—হাসপাতালে।^{২৯} (অন্যদিন)

দৃষ্টান্ত-৩

সে জিজ্ঞাসা করিল, কিন্তু কতদিন ধরে রাখবে? ঠিক নেই। যতদিন সরকারের খুশি।
হাজরা চমকিত হইল।—তার অর্থ? তাহলে এই যে, বৈশাখ-জ্যৈষ্ঠ লড়াই'র আয়োজন
করছিলাম, তার কি হবে? কি আর হবে, করবে ওরা যেমন করে পারে।^{৩০} (আর একদিন)

ত্রিদিবা ট্রিলজির তিন পর্বে এই বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। যেখানে কথোপকথনের মতন কাহিনি
উপস্থাপিত হয়। কথকের ভূমিকা তুলনায় এখানে কম।

গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে সর্বজ্ঞ কথকের দ্বারা কাহিনি বর্ণিত হচ্ছে। কিন্তু
কাহিনির মধ্যে চরিত্রে পর্যবেক্ষক (Reflector) এর লক্ষণও দেখা যাচ্ছে। কাহিনির বাইরে
থাকা কথক চরিত্র (অমিত)—কে নিয়ন্ত্রণ করছেন, চরিত্র (অমিত) সম্পূর্ণ কাহিনি পরিবেশন
করছে। এখানে প্রথম পুরুষের বাচন পাওয়া যায়। কাহিনির বাইরে থেকে কথক কেবল
অমিতকে দেখছে, অমিতের মাধ্যমে কাহিনি পাঠকের কাছে যাচ্ছে। এই ক্ষেত্রে জেনেট একটি
সমস্যার কথা জানান— যেখানে কাহিনি বলছে একজন চরিত্র, কিন্তু তা প্রথম পুরুষের
বয়ানে। ওয়েন সি বুথ এর কথনের বিভাজনে এই ধরনের সমস্যার কথা জেনেট জানাচ্ছেন।
ওয়েন সি বুথ আখ্যানতত্ত্বে কথকের যে বিভাজন দেখিয়েছেন—Dramatized,
Undramatized। Dramatized Narrator এর ক্ষেত্রে কথক কাহিনির একটি চরিত্র, তিনি
কাহিনি বলছেন। তার কাহিনিতে একটি স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব ও দৃষ্টিভঙ্গি থাকবে। চরিত্রের কথন
উত্তম পুরুষ ও প্রথম পুরুষের কথন হিসেবে উপস্থাপিত হবে। Undramatized Narrator
এর ক্ষেত্রে কথক কাহিনির চরিত্র নয়, সর্বজ্ঞ কথকের মতন কাহিনির উপস্থাপনা করেন।
এক্ষেত্রে কথন সর্বদা প্রথম পুরুষের কথনে হবে। ওয়েন সি বুথের মতে একজন লেখক
এবং একজন কাহিনির দ্রষ্টা যে আলাদা তা একটি বিবেচ্য বিষয়। পাঠকরা সাধারণত একটি
কাহিনির পিছনে সর্বদা লেখকের অস্তিত্ব আছে মনে করেন, তাই তিনি বলছেন—

However impersonal he may try to be, his readers will inevitably construct
a picture of the official scribe who writes in this manner—and of course that
official scribe will never be neutral toward all values. Our reaction to his

various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work.^{৩১}

কথনের দৃষ্টিভঙ্গিতে স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে সর্বজ্ঞ কথন (Omniscient) এর বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। এখানে কথক কাহিনির কথনে অন্তর্ভুক্ত নয়। তিনি কাহিনির বাইরে থেকে সম্পূর্ণ কাহিনিকে উপস্থাপন করেছে। ফলে Multiple selected-omniscient দেখা যায়। কথক কাহিনির বিভিন্ন চরিত্রের চিন্তা-ভাবনা, অনুভূতিতে প্রবেশ করতে পারে।

সুকুমার একবার এক কেলেঙ্কারি করে বসল। নিখুঁত ইঞ্জিনেরা শার্ট ও প্যান্ট পরে ছোকরা বাসে উঠেছিল, ঠিক সেই সময় ছুটে গিয়ে সুকুমার তাকে জিজ্ঞেস করল, “দাদা আপনি ফাস্ট ডিভিশনে পাস করেছিলেন?”

অতর্কিত প্রশ্নে ভদ্রলোক চমকে উঠেছিলেন। ব্যাপারটা ঠিকমতো মাথায় ঢোকবার আগেই বাস ছেড়ে দিল। বিরক্ত ভদ্রলোক চলন্ত গাড়ি থেকে সুকুমারের দিকে অগ্নিদৃষ্টি বর্ষণ করলেন—তার রসিকতার অর্থ বুঝতে পারলেন না।^{৩২}

এখানে সর্বজ্ঞ কথক কাহিনির চরিত্র সুকুমারের কাজকর্ম দেখতে পান, এবং একই সঙ্গে তিনি বাসে বসা অচেনা ব্যক্তির অনুভূতি (বিরক্তি) জানতে পারেন। এই ক্ষেত্রে কথক একইসঙ্গে বহু চরিত্রের চিন্তা-চেতনা, অনুভূতিতে প্রবেশ করতে পারেন।

জেনেট বলছেন ‘আমি’ যখন কথক কেন্দ্রীয় চরিত্র এবং ‘আমি’ কথক যখন পর্যবেক্ষক চরিত্র— এই দুই প্রথম পুরুষে কথিত হয়। এই দুয়ের ক্ষেত্রেই সর্বজ্ঞতার কথা বলা হয়, যেখানে প্রশ্ন স্বরের, দৃষ্টিকোণের নয়। অর্থাৎ তিনি কথক। যাকে দেখাচ্ছেন এবং যা দেখাচ্ছেন তা নিরীক্ষিত মানুষ বা বস্তু, এবং যার উদ্দেশ্যে বর্ণিত হচ্ছে তিনি দর্শক।

শ্যামলেন্দু এবার হরিহরের মুখের দিকে তাকাল। কিন্তু কোনো কথা বলল না।

হরিহরের নোটটা পাওয়া মাত্রই শ্যামলেন্দু ম্যানেজিং ডিরেকটরের ঘরে চলে গেল।

ম্যানেজিং ডিরেকটরের ঘরে রেড সিগন্যাল সঙ্গে সংগে জ্বলে উঠল।^{৩৩}

এখানে প্রথম পুরুষের কথনে কথক কাহিনি উপস্থাপন করছেন। এখানে বহিস্থঃ কথক, যিনি কাহিনির চরিত্র নন, তিনি শ্যামলেন্দু ও তার কার্যকে দেখতে পাচ্ছেন। এখানে প্রতিটি

চরিত্রকে কথক পর্যবেক্ষণ করছেন, তাদের কথা কাহিনিতে আসছে কথকের মাধ্যমে। শংকর এর স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে বস্তুনিষ্ঠ কথনের বৈশিষ্ট্যও দেখা যায়। খুব নিপুণভাবে বলতে গেলে নাট্যগুণসম্পন্ন (dramatic) কথন লক্ষ করা যায়।

চিঠির খাম টাইপ করতে করতে সুজাতা বলল, “সায়েবরা থাকলে এই কৃষিগরের রূপই পালটে যেত, মিঃ সেন।”

“সে কথা বলে,” সায় দেন মিস্টার সেন। সত্যি কথা বলতে কি, সায়েব দেখলে কাজে অনুপ্রেরণা পাওয়া যায়,” সুদর্শন সেন দুঃখ করলেন।

“তাছাড়া ওরা দায়িত্ব নিতে জানে,” সুদর্শন সেন দুঃখ করলেন।

“সেটা ঠিক। নিজে দোষ করে শ্যামবাবুকে ঠকিয়ে দেওয়ার বদ অভ্যাসটি ওদের নেই,” সুদর্শন সেন বললেন।^{৩৪}

এখানে কথোপকথনের মাধ্যমে নাট্যগুণসম্পন্ন (dramatic) কথন লক্ষ করা যায়। এই ক্ষেত্রে মধ্যস্থতাকারী কথক উত্তম পুরুষে কথন উল্লেখ করে।

সত্যবতী ট্রিলজিতে সর্বজ্ঞ কথন (Omniscient) এর বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। এখানে কথক কাহিনির কথনে অন্তর্ভুক্ত নয়। কাহিনির মধ্যে মাঝে মাঝেই সর্বজ্ঞ কথকের কথন দেখা যায়। যা কাহিনির অংশ নয়, কথকের নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয়। তিনি কাহিনির বাইরে থেকে সম্পূর্ণ কাহিনিকে উপস্থাপন করেছেন। ফলে Multiple selected-omniscient দেখা যায়। কথক কাহিনির বিভিন্ন চরিত্রের চিন্তা-ভাবনা, অনুভূতিতে প্রবেশ করতে পারে। তবে এক্ষেত্রে কথক যে লেখক সে সম্পর্কে জানা যায়। উপন্যাসের সূচনাতেই তা জানানো হয়।

দৃষ্টান্ত-১

ঘরজামাইয়ের সাধ একেবারেই ছিল না রামকালীর। শুধু এইটুকু মনে মনে ভেবেছিলেন। ছেলেটা যেন নেহাত রাঙামুলো না হয়। লেখাপড়ার একটু ধার যেন ধারে। তা সে সাধটুকু মিটেছিল রামকালীর, মিটেছিলও। জামাই তখনই ছাত্রবৃত্তি পাস, টোলে সংস্কৃত শিখছে।^{৩৫}

(প্রথম প্রতিশ্রুতি)

দৃষ্টান্ত-২

বাঘবন্দী খেলাটা বিরাজেরই পরম প্রিয়, কারণ অক্ষর পরিচয়ের বালাই তার নেই, দুপুরের অবকাশকে সহনীয় করবার জন্য উপায় জানা নেই। উমাশশীর মত ঘুম মারতেও ওস্তাদ নয় সে।

তাই সুবর্ণ যখন দুপুরবেলা চুপিচুপি একখানি বই নিয়ে বসে, বিরাজ বাঘবন্দীর জন্যে পীড়াপীড়ি করে।...সুবর্ণকে নিতান্ত অনিচ্ছা সত্ত্বেও ঘুঁটি কড়ি নিয়ে বসতে হয়। সে অনিচ্ছা বিরাজের চোখে ধরা পড়ে বৈকি!^{৩৬} (সুবর্ণলতা)

—এখানে প্রথম দৃষ্টান্তে কথক রামকালীকে দেখছেন, তার মনোভাব, চিন্তা সম্পর্কে তিনি জ্ঞাত। দ্বিতীয় দৃষ্টান্তে বিরাজের প্রিয় খেলা সম্পর্কে কথক সচেতন। সুবর্ণের অনিচ্ছা যে বিরাজ বুঝতে পেরেছে তা কথক জানতে পেরে যাচ্ছেন।

৬.৫ কথক ও দ্রষ্টার অবস্থানে নিরীক্ষণের ধারণা:

Percy Lubbock কথক ও কথন অবলম্বনে নিরীক্ষণ (Focalization) কে দেখতে চেয়েছেন। তিনি কাহিনির সঙ্গে কথকের অবস্থানগত সম্পর্ককে ‘দৃষ্টিকোণ’ বলেছেন। কিন্তু জেনেট কথক ও দর্শকের মধ্যে স্বতন্ত্র অবস্থান তৈরি করতে চেয়েছেন। সেই কারণে জেনেট এর নাম দিলেন Focalization। এই ধারণাকে স্পষ্ট করার জন্য তিনি Jean Pouillon এর ‘vision’ তোদোরভের ‘aspect’ ধারণাকে তুলে ধরলেন। সর্বজ্ঞ কথকের আখ্যানকে Pouillon বলছেন ‘vision from behind’ আড়াল থেকে দেখা। তোদোরভ বলছেন এক্ষেত্রে কথক চরিত্রের থেকে বেশি জানবে। জেনেট একে বললেন ‘Zero focalization’। Pouillon এর ‘vision with’ এ কথক যা বলছেন চরিত্র তাই বলবেন। জেনেট একে বললেন ‘Internal Focalization’। Pouillon যাকে বলছেন ‘vision from without’ যেখানে কথকের থেকে চরিত্র বেশি বেশি জানে। জেনেট তাকে বললেন ‘External Focalization’। জেনেট মূলত Pouillon ও তোদোরভকে ভিত্তি করে Focalization এর

ধারণা তৈরি করেছেন। মূলত তিনি দ্রষ্টা বা দর্শককে Focalization বলছেন। বাংলায় আমরা যাকে বলতে পারি নিরীক্ষণ। কে বলছে? কে দেখছে? —এই দুই ধরনের প্রশ্ন উত্থাপিত হওয়া সত্ত্বেও কেবল ‘দেখা’ শব্দটি ব্যবহার করতে চান না বলে, ‘Focalization’ শব্দটি ব্যবহার করলেন। এক্ষেত্রে কেবল দেখা নয়, গুরুত্ব দেওয়া হল ‘জানা’ (knows), ‘চিন্তা’ (Thought), ‘উপলব্ধি’ (perception) এর উপরে। পরবর্তী সময়ে নিরীক্ষণের পরিসর যে আরও বেশি তা বহু আখ্যানতাত্ত্বিকরা দেখিয়েছেন।

৬.৫.১ Zero focalization বা শূন্য নিরীক্ষণ: এখানে সর্বজ্ঞ কথকের কথা বলা হয়েছে। প্রথম পুরুষের জবানিতে এই কথনের পরিচয় পাওয়া যাবে। যেখানে কথকের প্রচুর জ্ঞানের পরিচয় পাওয়া যাবে। তার ফলে জানার পরিধি সীমাহীন হবে। যেমন—আনন্দমঠ উপন্যাসের ‘উপক্রমণিকা’ অংশ, যেখানে দিগন্তপ্রসারী দৃশ্যের বর্ণনা পাওয়া যায়।

অতি বিস্তৃত অরণ্য। অরণ্যমধ্যে অধিকাংশ বৃক্ষই শাল, কিন্তু অদ্ভিন্ন আরও অনেকজাতীয় গাছ আছে। গাছের মাথায় মাথায় পাতায় পাতায় মিশামিশি হইত্যা অনন্ত শ্রেণী চলিয়াছে। বিচ্ছেদশূন্য, ছিদ্রশূন্য, আলোকপ্রবেশের পথমাত্রশূন্য; এইরূপ পল্লবের অনন্ত সমুদ্র, ক্রোশের পর ক্রোশ, ক্রোশের পর ক্রোশ, পবনে তরঙ্গের উপরে তরঙ্গ বিক্ষিপ্ত করিতে করিতে চলিয়াছে। নীচে ঘনান্ধকার। মধ্যাহ্নেও আলোক অস্ফুট, ভয়ানক! তাহার ভিতরে কখন মনুষ্য যায় না। পাতার অনন্ত মর্ম্মর রব ভিন্ন অন্য রব তাহার ভিতর শুনা যায় না।^{৩৭}

এই উপস্থাপনাকে ‘Panoramic Point of view’ বলা হয়ে থাকে। যার অর্থ দিগন্তপ্রসারী দৃশ্যের বর্ণনা। এখানে কথকের জ্ঞান সাধারণ ব্যক্তি মানুষের থেকে অনেক বেশি হয়ে থাকে। *ত্রিদিবা* ট্রিলজির *একদা* উপন্যাসের শুরু হচ্ছে এমনি এক সূচনা অংশ দ্বারা। যেখানে Zero focalization বা শূন্য নিরীক্ষণ দেখতে পাওয়া যায়।

দূর—বহুদূর—প্রসারিত—জীবনের বিচিত্র দৃশ্যসম্ভার। আঁধারের পর্দা সরাইয়া প্রতি প্রভাত তাহার সম্মুখে খুলিয়া দেয় এক-একটি নূতন দিনের বাতায়ন; দিন-রজনীর পথে মানুষের প্রতিদিন চলিয়াছে দেই চির-নূতন চির-রহস্যের পরিচয়—জানায় ও অজানায়। এক-একটি দিন—তুচ্ছতায় ভরা সামান্যতম এক-একটি দিনও—এই রহস্যের ভারে সমৃদ্ধ—চিরদিনের সূর্যালোকে উজ্জ্বল ক্ষণিক বুদ্ধদ। আবার এমনিই দিনের মধ্যেই সমকালের কোলাহল-আয়োজনও রাখিয়া যাইতেছে তাহার মুখর ধ্বনি।^{৩৮}

একদা উপন্যাসের শুরুতে বহিস্থঃ সর্বজ্ঞ কথকের উপস্থাপনা পাওয়া যায়। যেখানে কথক ভিন্ন কথনবিশ্বের, এবং প্রথম পুরুষের জবানিতে কথনকে উপস্থাপিত করে। উপন্যাসের শুরুতেই ‘Zero focalization’ বা শূন্য নিরীক্ষণ দেখা যায়। একেই বলা হচ্ছে ‘vision from behind’। এই অংশটুকু পাঠ করলে বোঝা যায়, এই কথকের জ্ঞানের পরিসীমা নেই। এবং তিনি কার উদ্দেশ্যে একথা বলছেন তা স্পষ্ট নয়। সমগ্র ট্রিলজিতে এই কথক যে চরিত্রের থেকে বেশি জানবে, তা বোঝা যায়। তবে তিনি কাহিনির কোথাও অবস্থান করছেন কি না, তা কাহিনির মধ্যে প্রবেশ করলে বোঝা সম্ভব হবে।

স্বর্গ-মর্ত্য-পাতাল ট্রিলজিতে একজন সর্বজ্ঞ কথককে কাহিনি উপস্থাপন করতে দেখা যায়। কিন্তু একেবারেই কাহিনির শুরুতে বা শেষে চরিত্রের কথা না বলে অর্থাৎ ব্যক্তি জ্ঞানের বাইরে একটি সার্বজনীন বিস্তৃত জ্ঞানের পরিচয় পাওয়া যায় না। সরাসরি কাহিনি ও কাহিনির চরিত্রের কথনে কাহিনি শুরু হয়ে যায়। ফলে শূন্য নিরীক্ষণ বা Zero focalization এর জায়গা তৈরি হয় না। চরিত্র ও কাহিনি ব্যতিরেকে কথকের সার্বজনীন কথন পাওয়া যায় না। এর কারণ অবশ্যই শংকর এর ট্রিলজির গঠন। এই ট্রিলজির তিনটি কাহিনির বহিস্থঃ কথক যে একজনই তাও জানা যায় না। লক্ষণীয় কাহিনির তিন পর্বের কাহিনি তিনটি ভিন্ন ভিন্ন কাহিনি, কোন উপাদান দ্বারা কাহিনিগুলি একত্রিত হয়ে ট্রিলজির রূপ পেয়েছে তা এই অধ্যায়ে জানা সম্ভব নয়। নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে একজন সর্বজ্ঞ কথক কাহিনি পরিবেশন করছেন বোঝা যায়, কিন্তু সেই কথক যে লেখকই তা বোঝার কোনও উপায় নেই।

সত্যবতী ট্রিলজিতে শূন্য নিরীক্ষণ বা Zero focalization এর জায়গা তৈরি হয়। যেখানে যেখানে কথক ভিন্ন কথনবিশ্বের, এবং প্রথম পুরুষের জবানিতে কথনকে উপস্থাপিত করে। কথকের জ্ঞান সাধারণ ব্যক্তি মানুষের থেকে অনেক বেশি হয়ে থাকে। কথক চরিত্র বা কাহিনি নিয়ে এই অংশে কিছু বলেন না। বরং কাহিনি যে কোনও একটি বিস্তৃত পরিসরের ইঙ্গিত তা জানিয়ে দেন। যার ফলে সর্বজ্ঞ কথক বিস্তৃত জ্ঞানের সীমাহীন পরিসরে পৌঁছে যান—

আজকের বাংলাদেশের অজস্র বকুল-পারুলদের পিছনে রয়েছে অনেক বছরের সংগ্রামের ইতিহাস। বকুল-পারুলদের মা দিদিমা, পিতামহী আর প্রপিতামহীদের সংগ্রামের ইতিহাস। তারা সংখ্যায় অজস্র ছিল না, তারা অনেকের মধ্যে মাত্র এক-এক জন। তারা একলা এগিয়েছে। এগিয়েছে খানা ডোবা ডিঙিয়ে; পাথর ভেঙে; কাঁটারোপ উপড়ে। পথ কাটতে কাটতে হয়তো দিশেহারা হয়েছে, বসে পড়েছে নিজেরই-কাটা-পথের পথ জুড়ে। আবার এসেছে আর একজন; তার আরন্ধ কর্মভার তুলে নিয়েছে নিজের হাতে। এমন করেই তো তৈরি হল রাস্তা। যেখান দিয়ে আজ বকুল-পারুলরা এগিয়ে চলেছে। বকুলরাও খাটছে বৈকি। না খাটলে চলবে কেন? শুধু তো পায়েচলার পথ হলেই কাজ শেষ হল না।^{৩৯}

(প্রথম প্রতিশ্রুতি)

—এখানে লক্ষ করার বিষয় বহিস্ৰঃ কথক তার ‘Panoramic Point of view’ বা দিগন্তপ্রসারী জ্ঞানের মধ্যে দিয়ে কাহিনির চরিত্রকে সার্বজনীন সকল মেয়েদের কথার সঙ্গে মিলিয়ে দিচ্ছেন। ফলে তার জ্ঞানের প্রসারণ ঘটছে। সেখান থেকেই তৈরি হচ্ছে শূন্য নিরীক্ষণ বা Zero focalization।

৬.৫.২ Internal focalization বা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ: এখানে কাহিনির ঘটনা নিরীক্ষিত করেন এক বা একাধিক কাহিনির অন্তর্গত প্রতিফলক চরিত্র। এক্ষেত্রে চরিত্রের দেখা, শোনা, অনুভূতির মধ্য দিয়ে নিরীক্ষণ ঘটে থাকে। কাহিনির মধ্যে থাকা চরিত্রের জ্ঞান সীমিত, তাই নিরীক্ষণের পরিসর নির্দিষ্ট থাকে। *ত্রিদিবা* ট্রিলজির *একদা* উপন্যাস এই নিরীক্ষণ দেখা যায়—

অমিতকে লইয়া চাকর উপরে চলিল। অমিতের এবার হঠাৎ মনে পড়িল—তাহার চোখ-মুখ হয়তো স্বাভাবিক নাই। মাথার চুলগুলি কপালের উপর আসিয়া পড়িয়াছে—হাতে ঠেলিয়া দিতে গিয়া মনে পড়িল—আজ আবার স্নানও করা হয় নাই। মুখেও সমস্ত দিনে সাবানের স্পর্শ ঘটে নাই। নিশ্চয়ই কলিকাতার ধোঁয়া ও কালি দুই-এক পোঁছ জমিয়াছে। যদি ব্রজেন্দ্রবাবুর দৃষ্টিতে পড়ে? না পড়িবারই কথা; একে সন্ধ্যা, তাহাতে বৃদ্ধ ক্ষীণ দৃষ্টি। কিন্তু, —একটু স্বচ্ছ গোপন আনন্দে তাহার মন সচকিত হইল—কিন্তু বাড়িতে অন্য লোকও তো আছে। —অন্য আর কে? তাঁহার মেয়েরা। তাহাতে অমিতের কি? তবু-তবু তাহারাই বা কি মনে করিবে? মনে করিবে, সে নিতান্তই বর্বর, উজবুক।^{৪০}

—এখানে উপন্যাসের অমিত তার নিজের চুল, স্নান না করা নিয়ে নিজস্ব ভাবনা চিন্তা প্রকাশ করে। আবার অন্যদের তাকে নিয়ে কি ভাবনা হতে পারে, তা নিয়েও জানায়। তার নিজস্ব

অনুভূতি, দেখা, শোনা'র মধ্য দিয়ে যে নিরীক্ষণ হয়, তা অভ্যন্তরীণ। এই নিরীক্ষণে অমিত নিজেকেই নিজে পর্যবেক্ষণ করছে। তবে এক্ষেত্রে অমিতকে যে বাইরে থেকে সর্বজ্ঞ কথক দেখছেন তা মনে রাখা প্রয়োজনীয়। আবার—

অমিতের চোখের সম্মুখে সমস্ত দৃশ্যটা ফুটিল, সেই সাতকড়ি, চতুর, আয়েসী—হইয়াছে অ্যাটর্নি। ঠিকই হইয়াছে সংসার ওকে ওর জীবনকক্ষে পৌঁছাইয়া দিয়াছে! জীবন ভুল করে না; পাকা জহুরীর মতো মানুষকে বাজাইয়া লয়।^{৪১}

এখানে অমিতের মাধ্যমে সাতকড়ি চরিত্র সম্পর্কে জানা যায়। কিন্তু লক্ষ করার বিষয় এই ক্ষেত্রে ট্রিলজিতে নিরীক্ষক প্রথম পুরুষের জবানিতে কখন উপস্থাপন করছে। অর্থাৎ, কাহিনির বাইরে সর্বজ্ঞ কথকের উপস্থিতি বোঝা যায়।

বৎসর ছয় পূর্বে ইন্দ্রাণী তাকে সাদরে উপহার দিয়াছিল ঘড়িটা। তারপর সে চলিয়া গেল টাটা নগরে তাহার ব্যারিস্টার স্বামীর নিকটে। তারপর কত অধ্যায় তাহার জীবনেই না ঘটিল। বৎসর তিন পরে চৌধুরী অকস্মাৎ জীবিকা অন্বেষণে চলিয়া গেলেন সিঙ্গাপুরে। লোকে বলে, সেখানে তাহার সহচরী তাহার জার্মান-প্রবাসের সঙ্গিনী। ইন্দ্রাণী ফিরিল কলকাতায় শিশুপুত্র লইয়া। সংসারে অভাব তাহার নাই, —সেদিকে মিস্টার চৌধুরী কার্পণ্য করেন নাই, বৃদ্ধ পিতার সঙ্গে ইন্দ্রাণী রহিল স্বগৃহে। কিন্তু সংসারের চোখে ইন্দ্রাণী সম্মানের দৃষ্টি পাইল না।^{৪২}

এখানে অমিতের মাধ্যমে ইন্দ্রাণী বিবাহিত, তার স্বামীর নাম, তার সাংসারিক জীবন ও শিশুপুত্র সম্পর্কে জানা যায়। কাহিনি অগ্রগতিতে এই ঘটনা অমিত কাহিনিতে পরিবেশন করে। অর্থাৎ, একটি কাহিনিতে সর্বজ্ঞ কথক বা বহিস্থঃ কথক থাকলেই যে অভ্যন্তরীণ কথক থাকবে না এমনটা নয়।

স্বর্গ-মর্ত্য পাতাল ও *সত্যবতী* ট্রিলজিতে Internal focalization বা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ দেখা যায় না। জেনেট অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণকে তিন ভাগে ভাগ করেছেন।

১) স্থির (Fixed): কাহিনির মধ্যে থাকা কোনও একটি নির্দিষ্ট চরিত্র যখন নিরীক্ষণ করে। শঙ্খ ঘোষের লেখা *সুপরিবনের সারি* উপন্যাসে আমরা যেমন নীলু চরিত্রের নিরীক্ষণ দেখতে পাই। ঠিক সেইভাবে ত্রিদিবাতে অমিতের নিরীক্ষণ দেখা যায়।

অমিত সাস্তুনা দিল—ওরকম হয় দীনু। ওঁরা সাংবাদিক লোক, নিজ নিজ বোঝা ঠেলতেই ওঁদের জিব বেরিয়ে যাচ্ছে। তুমি আমি ভাবি, ওঁদের কেন সেইরূপ মনের প্রশস্ততা নেই? তা থাকলে সংসার একদিনেই অচল হত; দুনিয়াটা ক্ষাপার কারখানা হয়ে যেত। ওঁদের হাঁড়িকুড়ি, ছোট স্বার্থচিন্তার মধ্যে বেঁধে রাখাই হল সমাজের কাজ, সংসারের কাজ। ওঁরা তো আছেন বলেই তুমি আমি এখনও ওঁদের গায়ে ভর দিয়ে দাঁড়িয়ে সংসারকে বুড়ো আঙুল দেখাই।^{৪০} (একদা)

এক মিনিটের জন্য অমিতের সেদিন অদ্ভুত মনে হইয়াছিল পৃথিবীটা। যে রঘু বাড়ীর খোঁজ রাখে না, স্ত্রীর বিষয়ে যার কৌতূহল নাই, স্ত্রী আজ যুবতী না বালিকা ইহাও সম্ভবত পুলকিত চিত্তে ভাবে নাই যে জীবনে;—ভাবে না বাপ-মায়ের কথা, ভাইদের কথা—নিষ্পৃহ, অনুভূজিত সেই রঘু গোপনে কাঁদিয়া বেড়াইতেছে জেলে-পালিত একটা বেড়ালছানার জন্য। মানুষের জন্য যে কাঁদে নাই, কাঁদিবে না—চোরের জীবনকে মানিয়া লইয়া যে মানিয়াই লইয়াছে মানুষের সমাজে সে অবান্তর, হয়তো বা বিড়ম্বনা,—সেও কি তবে সেই মানুষের প্রাণ, মানুষের পিপাসাকে এমনি করিয়াই বুকে বহিয়া বেড়ায়— এই অদ্ভুত মানবমমতা? হয়তো জানেও না তাহার স্বরূপ? ...না, জানে তাহা কী? রাত্রিতেও নাকি রঘু কাঁদিয়াছিল অনেকক্ষণ—তাহার সঙ্গীরা বলিয়াছে। পরদিন আবার নিয়মিত গতিতে নিয়মিত গতিতে নিয়মিত হাস্যে সে অমিতের কাজ করিতে লাগিয়া গিয়াছে।^{৪৪} (অন্যদিন)

অমিত জেল হইতে ফিরিয়া দেখিল, —আগামী দিনের সত্য যেন বর্তমানের গর্ভ হইতে ভূমিষ্ঠ হইতেছে। অবশ্য তখনো সে সত্য অপরিচিত, দুর্বল, অনিশ্চিত-গতি। জন্ম যে লইতেছে তাহাই বা জানিবে কে? জানিবে তাহারা, যাহাদের মধ্যে সে সত্য জন্মিল, সিংহ-বাবুদের হতভাগ্য প্রজারা; তারপর জমিদারের গোমস্তা বিহারী ঘোষের খাতকেরা, শোষিত চাষীরা।^{৪৫} (আর একদিন)

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে Fixed Internal Focalization দেখা যায়। উপন্যাসের মূল চরিত্র অমিত সর্বত্র সবকিছু দেখে, অনুভব করে, চিন্তা করে। তার সেই সবকিছুর প্রকাশ ঘটে কাহিনিতে। এমনকি অন্যান্য চরিত্রকেও সে নিজের অনুভূতি, চিন্তা, চেতনা দ্বারা দেখে, তাদের কথা কাহিনিতে নিয়ে আসে। ট্রিলজির তিনটি পর্বের ক্ষেত্রেই এই ধরনের নিরীক্ষণ লক্ষ করা যাচ্ছে।

২) **পরিবর্তনীয় (Variable):** কাহিনির মধ্যে থাকা বহু চরিত্র যখন নিরীক্ষণ করে। প্রথম পুরুষে লেখা উপন্যাসেও এই ধরনের নিরীক্ষণ নজরে পড়ে। বাংলা উপন্যাসে এই ধরনের

অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ অনেক দেখা যায়। ঘরে-বাইরে উপন্যাসে পরিচ্ছেদগুলি বিভিন্ন চরিত্র নামে শিরোনাম দেওয়া এবং কাহিনি উত্তম পুরুষের জবানিতে পরিবেশিত হচ্ছে। ‘বিমলার আত্মকথা’, ‘সন্দীপের আত্মকথা’, ‘নিখিলেশের আত্মকথা’ অংশে এই ধরনের নিরীক্ষণ দেখা যায়। যেখানে বিভিন্ন ঘটনার নিরীক্ষণ বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন চরিত্র। এক্ষেত্রে চরিত্ররা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ করছে, উত্তম পুরুষের বাচনে কথন উপস্থাপিত হচ্ছে।

দৃষ্টান্ত-১

রাজার ঘরে আমার বিয়ে হল। তাঁদের কোন্ কালের বাদশাহের আমলের সম্মান। ছেলেবেলায় রূপকথার রাজপুত্রের কথা শুনেছি, তখন থেকে মনে একটা ছবি আঁকা ছিল। রাজার ঘরের ছেলে, দেহখানি যেন চামেলি ফুলের পাপড়ি দিয়ে গড়া, যুগযুগান্তর যে-সব কুমারী শিবপূজা করে এসেছে তাদেরই একাধ্র মনের কামনা দিয়ে সেই মুখ যেন তিলে তিলে তৈরি। সে কী চোখ, কী নাক! তরুণ গোঁফের রেখা ভ্রমরের দুটি ডানার মতো, যেমন কালো, তেমনি কোমল।^{৪৬} [বিমলার আত্মকথা]

দৃষ্টান্ত-২

লজ্জা? না, আমি লজ্জা করি নে। যা দরকার আমি তা চেয়ে নিই। লজ্জা ক’রে যারা নেবার যোগ্য জিনিস নিলে না তারা সেই না-নেবার দুঃখটাকে চাপা দেবার জন্যেই লজ্জাটাকে বড়ো নাম দেয়। এই-যে পৃথিবীতে আমরা এসেছি এ হচ্ছে রিয়ালিটির পৃথিবী—কতকগুলো বড়ো কথায় নিজেকে ফাঁকি দিয়ে খালি-পেটে খালি-হাতে যে মানুষ এই বস্তুর হাট থেকে চলে গেল সে কেন এই শক্ত মাটির পৃথিবীতে জন্মেছিল?^{৪৭} [সন্দীপের আত্মকথা]

দৃষ্টান্ত-৩

আমার স্ত্রী, অতএব ও আমারই! ও যদি বলতে চায় ‘না, আমিই’ তখনই আমি বলব, সে কেমন করে হবে, তুমি যে আমার স্ত্রী! স্ত্রী! ওটা কি একটা যুক্তি! ওটা কি একটা সত্য! ঐ কথাটার মধ্যে একটা আস্ত মানুষকে আগাগোড়া পুরে ফেলে কি তালা বন্ধ করে রাখা যায়?^{৪৮} [নিখিলেশের আত্মকথা]

গবেষণায় আলোচ্য ট্রিলজিতে এই ধরনের নিরীক্ষণ দেখা যায় না।

৩) বহুমুখী (Multiple): এখানেও একাধিক চরিত্রের নিরীক্ষণ দেখা যায়। মানফ্রেড জন্ বলছেন—

...multiple focalization, which is special case of variable focalization...^{৪৯}

এখানে কেবল একাধিক নিরীক্ষণ থাকলেই হয় না, এখানে একই ঘটনা ও প্রসঙ্গ একাধিক নিরীক্ষক দ্বারা একাধিকবার উপস্থাপিত হতে হবে। জেনেট এখানে পত্রোপন্যাসের (Epistolary Novel) কথা বলছেন। বহু পত্রলেখক একই বিষয়ে পত্র লিখে সমন্বিত করলে তা তৈরি হয়। বাংলা পত্রোপন্যাসের উদাহরণ দেওয়া যায়। *সবিনয় নিবেদন*, *মেমসাহেব*, *বাঁধনহারা* প্রভৃতি বাংলা পত্রোপন্যাসে এই ধরনের নিরীক্ষণ দেখা যায়। পত্রোপন্যাসের বাইরে সতীনাথ ভাদুড়ির ‘জাগরী’ এই জাতীয় নিরীক্ষণের দৃষ্টান্ত। *জাগরী* উপন্যাসের চারটি পরিচ্ছেদ চারটি ভিন্ন ভিন্ন চরিত্রের নামে শিরোনামে যুক্ত এবং উত্তম পুরুষের জবানিতে কাহিনি উপস্থাপিত হয়। মূল কেন্দ্রীয় ঘটনা বিলু’র ফাঁসির আদেশ হওয়া। সেই ঘটনাকে কেন্দ্র করে বিলু, বাবা, মা ও নীলু এর ভিন্ন ভিন্ন অনুভূতি, চিন্তা, চেতনার ভিন্ন ভিন্ন প্রকাশ কথনে পাওয়া যায়।

‘ফাঁসি সেল’ বিলু এর কথনে ফাঁসি নিয়ে অনুভূতি—

ওয়ার্ডাররাই আসিয়া খবর দেয়—আজ ফাঁসিকাঠে কালো রঙ দিয়াছে—আজ দড়ির সহিত আমার ওজনের একটি বালির বস্তা বাঁধিয়া দড়িটি ঠিক মজবুত কিনা তাহার পরীক্ষা করা হইতেছে; —আরও কত এই রকম খবর।^{৫০}

‘আওরৎ কিতা: মা’ অংশে মা এর কথনে ফাঁসি নিয়ে অনুভূতি—

ফাঁসিতে ঝুলবার সময় নাক মুখ দিয়ে রক্ত বেরোয় নাকি? মন্চনিয়াকে জিজ্ঞাসা করলে হয়; সে গলাটা যখন টিপে ধরেছিল, তখন কচি ছেলেটার নাক মুখ দিয়ে রক্ত বেরিয়ে এসেছিল নাকি?^{৫১}

‘রাত অতিক্রান্ত হলেই বিলুর ফাঁসি হবে।’ —এই ঘটনার নিরিখে বিলু, মায়ের মনে মৃত্যুচিন্তা নিয়ে নানারকম ভাবনা তৈরি হয়। এই ধরনের অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ দেখা যায় না *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে। *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ও *সত্যবতী* ট্রিলজিতে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ দেখা যায় না।

৬.৫.৩ বহিস্থঃ নিরীক্ষণ (External Focalization): এখানে আখ্যান সম্পর্কে বাইরে থেকে দেখার পর যা প্রকাশ ঘটে। আখ্যান সম্পর্কে এখানে নিয়ম কঠোরভাবে নিয়ন্ত্রিত। ক্যামেরা যেটুকু দেখাতে বা শোনাতে পারে। সংলাপধর্মী হয়ে থাকে এই ধরনের আখ্যান। এই ধরনের নিরীক্ষণ সম্পর্কে আখ্যানতাত্ত্বিকরা বলছেন—

Externally focalized narrative typically consist of dialogue and ‘stage direction’ only,...^{৫২}

বাংলা গল্প ও উপন্যাসের ক্ষেত্রে এমনটা ঘটে থাকে। দৃষ্টান্ত-১

তুই আমার পাড়ায় আসিস বললি, অথচ নম্বর জানিস না? জহর বলল।

চুনিলাল বলল, ‘আমি কি নম্বর দেখতে আসি। আমাকে তুই পোস্টম্যান ভাবিস নাকি, বেটা। আমি আসি রমণীবিলাসে।

জহর হাসল। ‘কেমন রমণী?’

‘বললাম যে হস্তিনী।’

‘মানে!’

সাইজ আছে, ওজনে মার নেই, হাতির মতনই শান্ত ধীর, নির্বিকার। ...দাঁড়া ওকে জিজ্ঞেস করি—!’ বলে চুনিলাল সামান্য সরে গিয়ে আধো অন্ধকারে রাস্তা-ঘেঁষা রোয়াকে বসে থাকা এক জোড়া ছোকরাকে কী জিজ্ঞেস করল।^{৫৩}

—এখানে কথক কাহিনির বাইরে অবস্থান করে সম্পূর্ণ কাহিনিকে উপস্থাপন করে। বেশিরভাগ সময় এই ধরনের কথনে সংলাপধর্মী বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। এই ক্ষেত্রে দুধরনের বহিস্থঃ নিরীক্ষণ হওয়া সম্ভব। এক, যেখানে বহিস্থঃ নিরীক্ষক কাহিনির বাইরে থেকে একটিমাত্র চরিত্রকে নিরীক্ষণ করে। একে Fixed External Focalization বা স্থির বহিস্থঃ নিরীক্ষণ বলা যায়। দুই, যেখানে বহিস্থঃ নিরীক্ষক সমস্ত চরিত্র ও তাদের কার্যকে বাইরে থেকে নিরীক্ষণ করে। Variable External Focalization বা পরিবর্তনীয় বহিস্থঃ নিরীক্ষণ বলা যায়। এই বিভাজন ইতিপূর্বে কোনও আখ্যানতাত্ত্বিক দেখাচ্ছেন না। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে Fixed External Focalization বা স্থির বহিস্থঃ নিরীক্ষণের বৈশিষ্ট্য দেখা

যায়। তবে লক্ষ করলে দেখা যাবে এখানে কাহিনির মূল চরিত্রকে মাধ্যম করে কাহিনি পরিবেশিত হয়েছে। ফলে কাহিনিতে বহিস্থঃ নিরীক্ষণ ও অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ দুয়ের উপস্থিতি রয়েছে।

অমিত ফিরিয়াছেও কাল বেশ রাত্রিতে—প্রায় বারোটায়। তখনও মা জাগিয়া-ছিলেন; পিসিমা ও পুরাতন ঝিও উঠিয়া আসিয়াছে। খুব সন্তর্পণে তাড়াতাড়ি সে খাওয়া চুকাইয়া শুইয়া পড়িবার আয়োজন করিতেছিল, তাহা ব্যর্থ হইল—পাশের ঘর হইতে পিতা আবার জল চাহিয়া জানাইয়া দিলেন, তিনি জাগিয়াছেন অথবা ঘুমাইতে পারেন নাই।^{৫৪}

এখানে বহিস্থঃ কথক অমিতের মাধ্যমে তার বাড়ির সকলে অমিতের না ফেরায় জন্য যে চিন্তা করেন তা প্রকাশ করেছেন। ফলে *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে বহিস্থঃ নিরীক্ষক আছেন, যিনি শুধুমাত্র অমিত চরিত্রকে নিরীক্ষণ করেন। অমিত চরিত্রের মাধ্যমে সম্পূর্ণ কাহিনির নিরীক্ষিত হয়।

সত্যবতী ট্রিলজিতে Variable External Focalization বা পরিবর্তনীয় বহিস্থঃ নিরীক্ষণের বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। যেখানে কাহিনির বাইরে থাকা কথক ঘটনা ও চরিত্রকে বাইরে থেকে দেখছেন। তিনি সত্যবতী, সুবর্ণলতা, বকুল সহ অন্যান্য সমস্ত চরিত্রকে ও তাদের কার্যকে নিরীক্ষণ করেন। কিন্তু লক্ষণীয় কাহিনির শুরুতেই আমরা ‘বকুলের খাতা’-এর কথা জেনে যাই। যেখানে লেখক স্বীকারজ্ঞি দেন, এই কাহিনির কথক তিনি হলেও এই কাহিনি আসলে বকুলের খাতা থেকে পাওয়া। অর্থাৎ, এখানে ‘বকুলের খাতা’ কথকের সঙ্গে কাহিনির সংযোগ তৈরি করে দেয়। কথক কাহিনি বর্ণিত করতে পারেন এই ‘বকুলের খাতা’ এর জন্য। ফলে আখ্যানের নিরীক্ষণে ‘বকুলের খাতা’ mediacy হিসেবে কাজ করছে বলা যায়।

সত্যবতী একটা সংবাদ বহন করে দ্রুতগতিতে বাঁড়ুয়ে-পাড়া থেকে বাড়ির দিকে আসছিল, তবু আশেপাশে ধুয়ো শুনে অভ্যাসবশে গলার সুর চড়িয়ে হাঁক পাড়ল, “শ্যামলী আঁ-ইয়! ধবলী আঁ-ইয়!”^{৫৫}

এখানে সত্যবতীকে বাইরে থেকে দেখছেন বহিস্থঃ কথক। এই পদ্ধতিকে বলা হচ্ছে বহিস্থঃ নিরীক্ষণ বা External Focalization। তবে সঠিকভাবে দেখলে, সম্পূর্ণ ট্রিলজিতে সত্যবতী ছাড়াও বহু চরিত্রকে বহিস্থঃ কথক দেখছেন, তাই এই কাহিনি Variable External Focalization বা পরিবর্তনীয় বহিস্থঃ নিরীক্ষণ।

স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে এই নিরীক্ষণ দেখা যায়। এখানে কথক বাইরে থেকে সমস্ত চরিত্রকে পর্যবেক্ষণ করছেন। সমস্ত চরিত্র ও ঘটনার মূল নিরীক্ষক তিনি। এবং তিনি কাহিনির চরিত্র নন।

কমলেশ সম্মতি দিল। হুইসেল বাজল, জেকব টেলিফোনে কাকে নির্দেশ দিলেন। এবং প্রায় সঙ্গে সঙ্গে স্তব্ধ যন্ত্রদানবের গহ্বরে ফিড অ্যামোনিয়া এবং কার্বন ডাই-অক্সাইড ঢুকিয়ে দেওয়া হল। রাতের নিস্তব্ধতা চূর্ণবিচূর্ণ করে প্রচণ্ড গর্জনে দানব তার কুম্ভকর্ণ-নিদ্রা থেকে জেগে উঠল। কমলেশ এবং সবাই অবাক বিস্ময়ে খোলা মাঠের মধ্যে দাঁড়িয়ে সেই গর্জন শুনতে লাগল।^{৫৬}

এখানে বহিস্থঃ কথক কাহিনির মধ্যে থাকা বিভিন্ন চরিত্র ও ঘটনাকে দেখতে পান। ফলে কমলেশের সেই বিখ্যাত আবিষ্কারের যা যা সে দেখে তা কথকও দেখতে পান, কারণ তিনি কমলেশকে নিরীক্ষণ করছেন। শুধুমাত্র কমলেশ, শ্যামলেন্দু, সোমনাথকে নয় সম্পূর্ণ কাহিনিতে থাকা প্রতিটি চরিত্র বহিস্থঃ কথক দ্বারা নিরীক্ষিত হয়েছে। তাই এই কাহিনির নিরীক্ষণকে Variable External Focalization বা পরিবর্তনীয় বহিস্থঃ নিরীক্ষণ বলা যায়।

৬.৬ ঘটনাস্তর, নিরীক্ষণস্তর ও কথনস্তরের সম্পর্ক:

জেনেট নিরীক্ষণ নিয়ে অনেক নতুন ধারণা দিয়ে থাকলেও মিক বল এর ধারণা গ্রহণযোগ্যতা বেশি পায়। মিক বল বলছেন—

...whenever events are presented, they are always presented from within a certain 'vision'.^{৫৭}

তিনি বলছেন যেকোনও ঘটনা ঘটলে তাকে 'দেখা' এর মধ্য দিয়েই উপস্থাপিত করতে হয়। ফলে তিনি জেনেটের Zero focalization বা শূন্য নিরীক্ষণের ধারণাকে মানতে চাইছেন

না। জেনেটের নিরীক্ষণের তিনটি মাত্রা জানা (knows), চিন্তা (thought), উপলব্ধি (perception) নিয়েও মিক বল প্রশ্ন তুলেছেন। জেনেট নিরীক্ষণের পরিচয় দেওয়ার জন্য তোদোরভের তিন ধরনের মানদণ্ডকে গুরুত্ব দিতে চান। সেক্ষেত্রে—

এক, কথক চরিত্রের থেকে বেশি জানে, অর্থাৎ কথক>চরিত্র।

দুই, কথক যা জানে চরিত্রও তাই জানে, অর্থাৎ, কথক=চরিত্র।

তিন, কথকের থেকে চরিত্র বেশি জানে অর্থাৎ, চরিত্র>কথক।

এই গাণিতিক হিসেবকে স্বীকৃতি দিয়ে মিক বল তিন ধরনের নিরীক্ষণের বিভাজনকে মানছেন না। তাঁর মত অনুযায়ী প্রথম ও দ্বিতীয় নিরীক্ষণের মধ্যে পার্থক্য করছেন ‘কে দেখছে’ তা দ্বারা। কিন্তু দ্বিতীয় ও তৃতীয় নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে তা করছেন না। দ্বিতীয় নিরীক্ষণে চরিত্র দেখে তা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ (Internal Focalization), তৃতীয় ক্ষেত্রে চরিত্র দেখতে পারে না, তা বহিঃস্থ নিরীক্ষণ (External Focalization) মিক বল বলছেন—

The difference between the non-focalized narrative and the internally focalized narrative lies in the agent ‘who sees’; ...Between the second and third types the distinction is not of the same order. ^{৫৮}

মিক বল এই তিন ধরনের নিরীক্ষণের মানদণ্ডের পার্থক্যকে মানছেন না। তিনি মূলত দুধরনের নিরীক্ষণের কথা বলছেন—এক, অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ (Internal Focalization) দুই, বহিঃস্থ নিরীক্ষণ (External Focalization)। দুজনের ধারণা একরকমের ধারণা মনে হলেও দুজনের ধারণাতে পার্থক্য আছে।

মিক বল নিরীক্ষণ বা Focalization এর ধারণাতে নিরীক্ষক অর্থাৎ Focalizer এর গুরুত্ব বোঝানোর জন্য সপ্তম শতাব্দীতে দক্ষিণ ভারতের মহাবলিপুরমের খোদিত একটি বিখ্যাত ভাস্কর্যকে উদাহরণ হিসেবে দেখান। ‘অর্জুন প্রায়শ্চিত্ত’ (Arjuna’s Penance) নামে খোদাই করা সেই ভাস্কর্যের বাঁদিকে উপরে ধ্যানরত অবস্থায় অর্জুন দাঁড়িয়ে আছে, নীচে ডানদিকে একটি বিড়াল একইভাবে দাঁড়িয়ে আছে, সেই বিড়ালটিকে ঘিরে আছে অনেকগুলি

ইঁদুর, যে ইঁদুরগুলি হাসছে। এই তিনটি ঘটনা আলাদা, আলাদা সময়ের ঘটনা, এবং পরপর ঘটেছে। বিড়ালটি দেখছে অর্জুনকে, ইঁদুরগুলো দেখছে বিড়ালকে, আর ভাস্কর্য যিনি দেখছেন তিনি দেখছেন ইঁদুরগুলিকে। এই প্রতিটি দেখা হল নিরীক্ষণ। দৃশ্যটি ব্যাখ্যা করলে—অর্জুন প্রভু শিবের কৃপা প্রার্থনায় ধ্যান করছেন। বিড়ালটি তার অনুকরণ করছে। ইঁদুরগুলি নিজেদের সুরক্ষিত মনে করে বিড়ালটি দেখে হাসছে। ইঁদুরগুলি সুরক্ষিত বলে যে হাসছে এই উপলব্ধি হচ্ছে দর্শকের। অর্থাৎ ঘটনাটি তাৎপর্যপূর্ণ হচ্ছে ‘দেখা’ এর মধ্য দিয়ে। ‘দেখা’ ক্রিয়াটি নিরীক্ষণের নির্দেশক। অন্যদিকে বিভিন্ন ভঙ্গিমা ঘটনার নির্দেশক। মিক বল নিজের মতামত প্রতিষ্ঠা করতে গিয়ে বলছেন নিরীক্ষণ হল ‘কে দেখছে’ ‘কী দেখছে’ তার সম্পর্ক।

Focalization is the relationship between the ‘vision’, the agent that sees, and that which is seen.^{৫৯}

গাণিতিক সূত্র দিয়ে বলছেন— ‘A says that B sees what C is doing.’ সহজভাবে বোঝাতে হলে বলতে হয় A যা বলছে তা হল কথন (narration), কিন্তু সে যা বলছে তা হল B এর দেখা বা নিরীক্ষণ (Focalization), আবার B যা দেখছে তা C এর ক্রিয়া (Action)। এই ত্রিস্তরীয় সূত্র সম্পর্কে তিনি বলছেন—

...the actor, using the acting as his or her material, produces the story, the focalizer, who selects the action and chooses the angle from which to present them, with those actions produces the narrative it creates the narrative text.^{৬০}

এইখানে এসে *ত্রিদিবা* ট্রিলজির নিরীক্ষণের ধারণা অনেকটা স্পষ্ট করা যায়। কাহিনিতে মিক বল এর গাণিতিক সূত্র প্রয়োগ করলে— (A) হল কাহিনির বাইরে থাকা বহিস্থঃ কথক, তিনি যা বলছেন তা হল কথন (narration), কিন্তু তিনি যা বলছেন তা (B) অর্থাৎ, চরিত্র (অমিত) এর দেখা বা নিরীক্ষণ (Focalization), এবং (B) যা দেখছে তা (C) অর্থাৎ নিরীক্ষিত ঘটনার বস্তু বা ব্যক্তির ক্রিয়া (Action)। যাকে কথনস্তর (A), নিরীক্ষণ স্তর (B), ঘটনাস্তর (C)—এই ত্রিস্তরীয় সম্পর্ক গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে দেখা যায়।

ঘটনাস্তর, নিরীক্ষণস্তর ও কথনস্তরের কর্তা আলাদা হয়ে থাকে। ঘটনার কর্তাকে বলা হয় ঘটনা-কারক (actor) যাকে চরিত্র বলা হবে। নিরীক্ষণস্তরের কর্তাকে নিরীক্ষক (Focalizer) বলা হয়। কথনস্তরের কর্তাকে বলা হবে কথক (Narrator)। মিক বল বলছেন, নিরীক্ষণ হচ্ছে ‘কে দেখছে’ ও ‘কী দেখছে’ এর মধ্যের সম্পর্ক। নিরীক্ষণের যে কর্তা, যা আসলে একটি অবস্থান, যেখান থেকে দর্শনের কাজটি সমাধা হবে। এই অবস্থান কোনও চরিত্রের সঙ্গে সংযুক্ত হতে পারে আবার না হতেও পারে। কাহিনির চরিত্র দ্বারা নিরীক্ষণ হলে তাকে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ বলা হচ্ছে। কাহিনির বাইরে থেকে নিরীক্ষণ হলে তাকে বহিষ্কৃত নিরীক্ষণ বলা হচ্ছে। এক্ষেত্রে কাহিনির চরিত্রের সঙ্গে সম্পর্ক থাকে না। এই দুটিকে মিক বল Character Bound সংক্ষেপে (CF) অর্থাৎ, Character Focalization, Non-character Bound সংক্ষেপে (EF) অর্থাৎ, External Focalization বলছেন। আবার চরিত্র অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ ঘটাতে পারে। আবার এক চরিত্র অন্য চরিত্রে বদল ঘটতেও পারে, এবং এক্ষেত্রে কথক এক থাকতেও পারে। কখনও কখনও আখ্যানে একই সঙ্গে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ ও বহিষ্কৃত নিরীক্ষণ একইসঙ্গে হয়ে থাকে। ‘গরম ভাত ও নিছক ভূতের গল্প’-টিতেও কথনের মধ্যে বহিষ্কৃত নিরীক্ষণ ও অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ একসঙ্গে দেখা যায়। অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ চরিত্র অনুযায়ী বদলে বদলে যায়। গল্পের শুরুতে—

ওরা আসে নিশ্চিতি রাতে। প্রতি অমাবস্যায়া।

তখন ঘুটঘুটে অন্ধকারে চারিদিক গুনশান অদৃশ্য। মনে হয় এখানে কেউ বেঁচে নেই, কোনো বাড়িঘর নেই। বাতাসে গাছের ডগাগুলো কাঁপে, বাঁশবনে একটা বাঁশের সঙ্গে আর একটা বাঁশের ঘষা লেগে শব্দ হয় কর-র-র কর, কর-র-র কর।^{৬১}

—এখানে বহিষ্কৃত নিরীক্ষণ লক্ষ করা যায়। আবার গল্পের অন্য অংশে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ দেখা যায়।

সুরেন্দ্র তাকিয়ে রইলো শান্তির দিকে। একটু আগে উপুড় হয়েছিল এখন সে চিত হয়েছিল, একটা হাত চাপা পড়েছে পিঠের তলায়, মুখটা মাটির দিকে ফেরানো। ভরা যৌবনের এক নারী এতগুলো লোকের চোখের সামনে পড়ে আছে মাটিতে, ভিজে কাপড় সঁটে আছে

পায়ের কাছে, কোমরের কষিও আলগা। চোখ দুটো খোলা, কিন্তু সে চোখে কোনো দৃষ্টি নেই।^{৬২}

—গল্পের এই অংশের নিরীক্ষণ অভ্যন্তরীণ চরিত্র-নিরীক্ষণ। নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে কী দেখা হচ্ছে তা ভীষণভাবে গুরুত্বপূর্ণ। ‘কে দেখছে’ ছাড়াও ‘কী দেখছে’ তা নিরীক্ষণের অন্যতম লক্ষ্য। এই দৃষ্টান্ত গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* তে পাওয়া যায়। যেখানে একই সঙ্গে বহিস্থঃ নিরীক্ষক ও অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক অবস্থান করে।

প্রথম দৃষ্টান্ত—

মজুর-অফিসে থাকিবার মধ্যে আছে কতকগুলি সস্তা হিন্দী, বাংলা ও ইংরেজী দৈনিক ও সাপ্তাহিক পত্র। কয়েকখানা আবার বিভিন্ন মজুর-সমিতির মুখপত্র। ইহাদের পরস্পরের মধ্যেও তুমুল তর্ক, কথা কাটাকাটি, গালাগালি চলিতেছে। প্রত্যেকে প্রত্যেককে বলিতেছে ‘এক্সপ্লয়টার’, ‘দালাল’। প্রত্যেকে নিজেকে জাহির করে মজুরের একমাত্র স্বার্থরক্ষক বলিয়া। ‘চটকল’ কাগজের কর্তারা ‘মজুরের’ কর্তাদের সঙ্গে মসী যুদ্ধ চালাইতেছেন।^{৬৩}

দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত—

মোতাহের বলিল, ‘মজুরে’ এ সকলের একটা তেড়ে জবাব দিতে হবে। তুমিই না হয় লিখবে, কমরেড অমিত।

আমি? আমি যে এসব তর্কবিতর্কের কিছুই জানি না!

জানার দরকার নেই। জানোই তো, ‘চটকলে’র কর্তা হল সেই সিঙ্গি সাহেব, যিনি সাহেব ও বেনে দরবারে লেবার লীডার সেজে খানা খেয়ে বেড়ান। কাউন্সিলে তিনি নমিনেশন পেয়ে মজুরের প্রতিনিধি হন। এসব লোকেদের কিছুতেই আমরা এই কর্মক্ষেত্র থাকতে দিতে পারবো না।^{৬৪}

এখানে প্রথম দৃষ্টান্তে বহিস্থঃ নিরীক্ষক, দ্বিতীয় দৃষ্টান্তে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ দেখা যায়। উভয় নিরীক্ষণের সহাবস্থান দেখা যাচ্ছে। প্রথম অংশের নিরীক্ষক বহিস্থঃ কথক, দ্বিতীয় অংশের যিনি নিরীক্ষক তিনি কথক নন, পর্যবেক্ষক। এই অংশের নিরীক্ষণ অমিতের।

স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ ঘটে না। নিরীক্ষণ বিন্দু (point of view) এক্ষেত্রে একটাই। কাহিনির বাইরে অবস্থিত কথক কাহিনির নিরীক্ষণ করছেন, অর্থাৎ

তা বহিষ্কৃতঃ নিরীক্ষণ। মিক বলের ধারণা অনুসারে Non-character Bound সংক্ষেপে (EF) অর্থাৎ, External Focalization। এই ক্ষেত্রেও ‘কী দেখছে’ তা গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে।

রাস্তায় বেরিয়ে সোমনাথ দেখল নটবর মিটার দুটো হাতেই ঘুষি পাকাচ্ছেন। সোমনাথের কাছে ছোট হয়ে গিয়েছেন মনে করছেন। অথচ সোমনাথ সেরকম ভাবছেই না। সামনের পানের দোকান থেকে সোমনাথ দুটো অ্যাসপ্রো কিনে খেয়ে ফেলল। বুঝিয়ে-সুঝিয়ে সে মনকে তৈরি করে ফেলেছে। কিন্তু দেহটা কথা শুনছে না। একটু বমি করলে শরীরটা বোধহয় শান্ত হতো।^{৬৫}

এখানে কাহিনির ‘কথক’ বহিষ্কৃতঃ কথক (EF), তিনি নিরীক্ষক, নিরীক্ষিত করছেন সোমনাথ চরিত্র ও তার কাজকর্ম, ভাবনা, চিন্তা মনকে। একই সঙ্গে তিনি সোমনাথের দেখাকেও নিরীক্ষণ করছেন।

সত্যবতী ট্রিলজিতে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ নেই। কিন্তু এখানে নিরীক্ষণ বিন্দু দুটি। কাহিনির বাইরে বহিষ্কৃতঃ কথক নিরীক্ষণ করছেন কাহিনি, কিন্তু কথকের সঙ্গে কাহিনির সংযোগ তৈরি করেছে আরও একটি নিরীক্ষণ বিন্দু। যাকে ‘Mediacy’ বলা যায়। কাহিনির শুরুতেই কথক জানিয়ে দেন কাহিনি ‘বকুলের খাতা’ থেকে নেওয়া। ফলে কথক যে কাহিনি উপস্থাপন করেন তা ‘বকুলের খাতা’ এর নিরীক্ষণ। যদিও কাহিনিতে মনে হয় কথক সম্পূর্ণ কাহিনির চরিত্র ও ঘটনা দেখছেন। মিক বলের মতানুযায়ী তাই এটি Non-character Bound সংক্ষেপে (EF) অর্থাৎ, External Focalization। এইক্ষেত্রেও ‘কি দেখা হচ্ছে’ তা গুরুত্বপূর্ণ।

সত্যবতী এ কথার সুর ধরতে পারল না, পারার কথাও নয়, বুঝল এ হচ্ছে বাবার রাগের কথা। কিন্তু আপাতত সে মরীয়া। যা থাকে কপালে, বাবার হাতে যদি ঠেঙানি খাওয়া থাকে তাই খাবে সত্য, কিন্তু সত্যবতীর চেষ্টায় জটাদার বৌটা যদি বাঁচে! তাই চোখ-কান বুজে সে বাবার গায়ের চাদরের খুঁটটা টেনে বলে ফেলে, “তোমার পায়ে পড়ি বাবা, জন্মের শোধ একটু ওষুধ দাও না। আহা, বিনি চিকিচ্ছেয় মারা যাবে জটাদার বৌ।”^{৬৬}

এখানে সত্যবতীকে নিরীক্ষিত ব্যক্তি, তাকে নিরীক্ষণ করছেন বহিষ্কৃতঃ কথক (EF)। তিনি সত্যবতীর চিন্তা, ভাবনা, উদ্বেগ সম্পর্কে জ্ঞাত। মিক বলের মতানুযায়ী তাই এটি Non-

character Bound সংক্ষেপে (EF) অর্থাৎ, External Focalization। এইক্ষেত্রেও ‘কি দেখা হচ্ছে’ বা ‘কাকে দেখা’ হচ্ছে তা গুরুত্বপূর্ণ।

‘কে দেখছে’ এবং ‘কী দেখছে’—এই আলোচনা নিরীক্ষণের আলোচনার দিকে যায়। বহিঃ ও অভ্যন্তরীণ উভয়ক্ষেত্রেই নিরীক্ষণের লক্ষ্য চরিত্র, বস্তু, কোনও নির্দিষ্ট ঘটনা ইত্যাদি হতে পারে।

It is need not be a character. Objects, landscapes, events, in short all the elements are focalized, either by EF or by a CF.^{৬৭}

যা নিরীক্ষিত (Focalized) হচ্ছে তার উপর ভিত্তি করে আছে এই মতামত। ধরা যাক একজন নিরীক্ষক (Focalizer) সমুদ্র দেখছেন বা কোনও দুর্ঘটনা দেখছেন বা কোনও নারীকে দেখছেন। যেকোনও এক বা একাধিক নিরীক্ষিত বস্তু বা ঘটনা বা চরিত্র নিরীক্ষিত হতে পারে। নিরীক্ষক ভিন্ন ভিন্ন হলে অভিমত ভিন্ন হবে। অর্থাৎ যা নিরীক্ষিত হচ্ছে তার উপর ভিত্তি করে নিরীক্ষকের অভিমত প্রশ্নের দিকে যায়, যে প্রশ্নটি হল—

Who focalizes it: whose focalized object is it?^{৬৮}

এখানে নিরীক্ষক কে? এবং নিরীক্ষিত বস্তু বা ব্যক্তি কি? — তা গুরুত্বপূর্ণ। তবে এখানে কি দেখা হচ্ছে তার মধ্যেই ‘কে দেখছে’ তার অনুসন্ধান পাওয়া যায়। এইসঙ্গে যুক্ত হয়ে যায় ‘কীভাবে দেখছে?’ বা ‘কোথায় দেখছে’—“How does it do this: with what attitude does it view thing?”^{৬৯} বিষয়টি ট্রিলজির দৃষ্টান্ত সহযোগে দেখানো হল—

নির্জন কারাবাসের বিভীষিকার মধ্যে অমিত সেবার চমকিয়া উঠিয়াছিল—মৃত্যু বুঝি ইহার অপেক্ষা অনেক শান্ত, অনেক সুশৃংখল, অনেক সহনীয়। হে রুদ্ধ তোমার সেই দক্ষিণ মুখই প্রকাশিত করো, ...অমিতকে হত্যা করিয়ো না, অমিতের মন-বুদ্ধি চেতনাকে লইয়া এমন হিংস্র খেলায় মাতিয়ো না। তাহার চেতনা, তাহার আত্মার অখণ্ডতা, আত্মবিশ্বাস, সব কিছুকে এমন ভাবে ভাঙ্গিয়া চুরিয়া তাহাকে মিথ্যা করিয়া দিয়ো না। উহার তুলনায় মৃত্যুও অগৌরব নয়।^{৭০}

এখানে দেখা যায় কারাবাসের নির্জনতায় অমিতের অনুভূতি ও চিন্তাভাবনা। ফলে স্থানটি অর্থাৎ কোথা থেকে দেখা হচ্ছে তা গুরুত্বপূর্ণ হয়ে যায়। ‘Spatial Perspective’ এক্ষেত্রে অনেক বেশি গুরুত্বপূর্ণ। এবং এই নিরীক্ষণ অভ্যন্তরীণ বা বহিঃস্থ উভয় ক্ষেত্রেই একইরকম হত। কারণ এখানে জায়গাটি গুরুত্ব পেয়েছে বেশি।

জীবনই গোপনে গোপনে আশ্বাস বহিয়া আনিল—সামান্য এক সার পিপীলিকা। নির্জন কক্ষে তাহাদের জীবনলীলার তুচ্ছ সেই কাহিনী জানিয়া বুঝিয়া—দেখিয়া দেখিয়া—অমিত আপনার মধ্যেও আপনার মধ্যেও আপনার অঙ্গতে একটা আশ্বাস একটা আশ্বাস সংগ্রহ করিতে চাহিল।^{৭১}

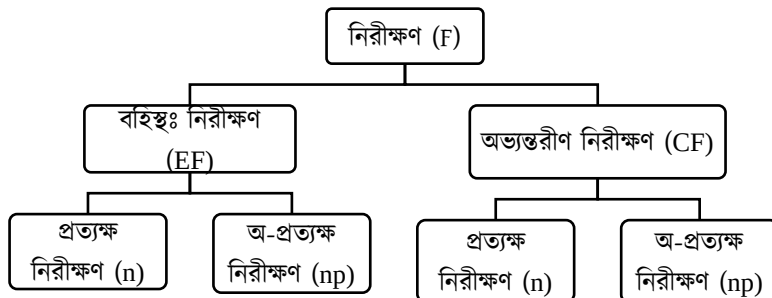
এই ক্ষেত্রে নিরীক্ষণের সঙ্গে ব্যাখ্যা যুক্ত হয়ে যাচ্ছে দ্বিতীয় দৃষ্টান্তে, এখানে নিরীক্ষণের সঙ্গে ব্যাখ্যা বেশি আছে। “...observes the object less and interprets it more.”^{৭২} নিরীক্ষিত বস্তুর উপর ভিত্তি করে কীভাবে দেখা হচ্ছে তা গুরুত্বপূর্ণ, এক্ষেত্রে নিরীক্ষক অনেক বেশি গুরুত্ব পায়। নিরীক্ষকের উপস্থিতি অনুসারে প্রথমটির তুলনায় দ্বিতীয়টিতে নিরীক্ষকের ভূমিকা বেশি।

মিক বল নিরীক্ষণের লক্ষবস্তু অর্থাৎ নিরীক্ষিতের প্রকৃতির উপর ভিত্তি করে দুটি ভাগ করছেন—Perceptible বা প্রত্যক্ষ, Non-perceptible বা অ-প্রত্যক্ষ। অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক যখন কিছু দেখছে, যা প্রকৃত অর্থে আছে। তাকে বলা হবে Perceptible বা প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ। অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক এমন কিছু দেখছে যা কোথাও নেই। যার অধিষ্ঠান অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষকের মনে, তাকে Non-perceptible বা অপ্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ বলা হবে। মিক বল অ-প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ হিসেবে চরিত্রের কল্পনা, চিন্তা, অনুভবকে চিহ্নিত করেছেন। তিনি বলছেন—

...the dreams, fantasies, or feelings of character, then those objects can be part of the category ‘non-perceptible’ objects.^{৭৩}

Perceptible বা প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ সম্পূর্ণ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য, এর সাংকেতিক চিহ্ন (p), Non-perceptible বা অ-প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ যা সম্পূর্ণ ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য নয়, এর সাংকেতিক চিহ্ন (np)।

অভ্যন্তরীণ ও বহিঃ উভয় নিরীক্ষণে নিরীক্ষিতের এই দুই ভাগ করা যায়। ছকের সাহায্যে দেখানো হল—



উত্তম পুরুষের জবানিতে লেখা উপন্যাসে এই ধরনের নিরীক্ষণে নিরীক্ষকের দ্বারা অপ্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ লক্ষ করা যায়। স্বপ্ন, কল্পনা, অনুভব দ্বারা যখন অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণে নিরীক্ষিত হয়, তখন সেই নিরীক্ষকের অন্তর্দৃষ্টি পাঠকের কাছে পৌঁছায়। যেমন— ‘শ্রীকান্ত’ উপন্যাসের প্রত্যক্ষ ও অ-প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ শ্রীকান্ত দ্বারা হয়। সে তার নিজের, অন্য চরিত্রের, ঘটনার ব্যাখ্যা দিতে পারে। যা অন্য চরিত্রেরা করতে পারে না। এই ক্ষেত্রে লক্ষণীয় সর্বজ্ঞ কথকের দ্বারা বর্ণিত কাহিনিতে প্রত্যক্ষ ও অপ্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ একইসঙ্গে হওয়া সম্ভব। আবার অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে প্রত্যক্ষ অথবা অ-প্রত্যক্ষ যেকোনও একটি নিরীক্ষণ সম্ভব।

ত্রিদিবা ট্রিলজিতে একই সঙ্গে বহিঃ নিরীক্ষক ও অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষকের অবস্থান দেখা যায়। এই ক্ষেত্রে দেখা যায় বহিঃ নিরীক্ষক যা দেখছেন তা কখনো প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ, কখনো অ-প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ। কিন্তু অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক যা দেখছেন তা প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ হতে পারে, অপ্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ হতে পারে।

দৃষ্টান্ত-১— ‘শিয়ালদহ আসিয়া গিয়াছে। অমিত উঠিয়া দাঁড়াইল।’ —এই অংশে একজন বহিঃ কথক আছেন, যিনি শিয়ালদহ আসা এবং অমিতের উঠে দাঁড়ানোকে দেখেছেন। কিন্তু তা

কাহিনিতে প্রত্যক্ষভাবে নেই। তাই বহিস্থঃ কথকের দেখা এখানে Non-perceptible বা অ-প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ। কিন্তু অমিতের উঠে দাঁড়ানো—একটি Perceptible বা প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ।

স্বর্গ মর্ত পাতাল ও সত্যবতী ট্রিলজিতে শুধুমাত্র বহিস্থঃ নিরীক্ষক আছে, তার দ্বারা কাহিনি উপস্থাপিত হয়েছে। কিন্তু লক্ষণীয় চরিত্রদের নিজস্ব বয়ান আছে উপন্যাসে। যা উত্তম পুরুষের কথন। সেগুলিতে চরিত্রের নিরীক্ষণ দেখতে পাওয়া যায়। এর ফলে একই কাহিনিতে একইসঙ্গে উত্তম পুরুষ ও প্রথম পুরুষের অস্তিত্ব পাওয়া যায়। সেখানেও প্রত্যক্ষ ও অপ্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ দেখা যায়।

৬.৭ অবস্থান প্রেক্ষিতে নিরীক্ষণের ধারণা:

নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ একটি নাম রিমন-কেনান। তিনি মূলত জেনেটের Focalization বা নিরীক্ষণ পরিভাষাটি ব্যবহার করেন। তাঁর মত অনুযায়ী কোনও একটি পাঠ্যে যে কাহিনি পরিবেশিত হয় তা কোনও একটি নিরীক্ষণ। যাকে তিনি বিভিন্ন পরিভাষা ‘prism’, ‘perspective’, ‘angle of vision’ দ্বারা প্রকাশ করছেন। সেই নিরীক্ষণ ভাষায় রূপান্তরিত হয় কথকের মাধ্যমে। কিন্তু সবসময় যিনি কথক তিনি নিরীক্ষক হন না। অর্থাৎ, তার দ্বারা সবসময় নিরীক্ষণ হয় না। আবার অনেকসময় তা কথক দ্বারাই নিরীক্ষিত হয়। কাহিনি পরিবেশনে মূলত নিরীক্ষণের মধ্যস্থতা প্রয়োজন হয়। জেনেটের অনুসরণে রিমন-কেনানও Focalization বা নিরীক্ষণ বলছেন। মিক বল নিরীক্ষক (Focalizer) এবং নিরীক্ষিত (Focalized) এর সম্পর্ককে স্বীকৃতি দিচ্ছেন। রিমন কেনান নিরীক্ষণে নিরীক্ষকের অবস্থানের ভিন্নতা ও উপস্থিতি অনুযায়ী দুধরনের মাপকাঠির কথা বলছেন। একটি, কাহিনিতে নিরীক্ষকের অবস্থান অনুসারে (Position relative to story), অন্যটি, নিরীক্ষণে নিরীক্ষকের উপস্থিতি অনুসারে (degree of persistence)।

৬.৭.১ কাহিনিতে নিরীক্ষকের অবস্থান অনুসারে (Position relative to story):

রিমন-কেনান কাহিনিতে নিরীক্ষকের দুধরনের নিরীক্ষণের কথা বলেছেন— বহিস্থঃ (External), অভ্যন্তরীণ (Internal)। জেনেট তিন ধরনের ভাগ দেখিয়েছিলেন, সেখান থেকে বেরিয়ে আসার প্রবণতায় তিনি দুধরনের ভাগ দেখালেন, যেখানে নিরীক্ষক অবস্থান করে।

deliberately departs from Genette's classification...^{৭৪}

জেনেট যাকে 'Zero Focalization' বলছেন কেনান সেটিকে বহিস্থঃ (External) নিরীক্ষণ বলছেন। জেনেট যাকে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ বলছেন কেনান তাকেই অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ বলছেন। জেনেট যাকে বহিস্থঃ নিরীক্ষণ বলছেন কেনান তার উল্লেখ করেননি। মিক বলও এই দুধরনের নিরীক্ষণের কথা জানাচ্ছেন। কেনান এই ক্ষেত্রে মিক বলের অনুসারী, কারণ নিরীক্ষকের অবস্থান অনুযায়ী নিরীক্ষণের কথা বলা হচ্ছে। মিক বল অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষককে চরিত্র নিরীক্ষক (CF) বলছেন। এই অবস্থানের একেবারে বিপরীতে অবস্থান যে নিরীক্ষকের তা বহিস্থঃ নিরীক্ষক (EF)। প্রথমটির নিরীক্ষক চরিত্র, কিন্তু দ্বিতীয়টির নিরীক্ষক কথক, যার অবস্থান কাহিনির বাইরে। রিমন-কেনান বলছেন—

But external focalization can also occur in first person narratives, ...^{৭৫}

উত্তম পুরুষে কথক হলেই যে তা চরিত্র নিরীক্ষিত এমনটা তিনি বলছেন না। তিনি বলছেন উত্তম পুরুষের আখ্যানেও বহিস্থঃ নিরীক্ষণ ঘটতে পারে। *Handbook of Narrative Analysis* গ্রন্থতে জানানো হচ্ছে—

Even if character and narrator coincide in a first-person text, there still exists a difference between internal and external focalization. If the narrating I considers something the experiencing I did, then there is external focalization if scene is perceived by the narrating I, and internal focalization if it is perceived by the experiencing I.^{৭৬}

সাধারণভাবে অভ্যন্তরীণ চরিত্রকে দুইভাগে ভাগ করা হচ্ছে। একটি অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত আমি, অন্যটি কথক-আমি। এই ক্ষেত্রে 'কে দেখছে' তা গুরুত্বপূর্ণ। শীর্ষেন্দু মুখোপাধ্যায়ের *উজান* উপন্যাসের কেন্দ্রীয় চরিত্র মধুসূদন চট্টোপাধ্যায়। উত্তম পুরুষের কথনে কাহিনি উপস্থাপিত

হয়েছে। এখানে কাহিনি ‘কথক-আমি’ এর দেখার মধ্যে দিয়ে প্রতিফলিত হয়নি। এই দেখা ‘অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত আমি’ (চরিত্র-মধুসূদন) এর দেখার মধ্যে দিয়ে কাহিনিতে প্রতিফলিত হয়েছে।

মাঝে মাঝে জ্বর ছেড়ে যেত। তিন দিন চার দিন জ্বর আসত না। তারপর এক দিন শুভক্ষণে ভোরবেলা মা পশ্চিমের বারান্দায় হুঁটের উনুন সাজিয়ে কাঠের জ্বালে কালোজিরে চালের ভাত কাঁচকলা আর পেঁপে সিদ্ধ করতে বসত। ভরা বর্ষা তখন। উঠোন ভেসে যাচ্ছে বৃষ্টিতে। টিনের চালে খই ফোটার শব্দ। তবু ভাত খাওয়ার আনন্দে আমি কাঁথা চাপা দিয়ে জানালার ধার ঘেঁষে বসে মায়ের ভাত রাঁধা দেখতাম।^{৭৭}

এই ‘অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত আমি’ এর উপস্থিতি গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে পাওয়া যায়।

শৈলেনের বিবাহ স্থির করিয়াছিলেন ইন্দ্ৰাণী আর সুরো। ইন্দ্ৰাণীর সম্পর্কিতা বোন, মেয়েটি সুন্দরী। উঁচু সম্পন্ন পদস্থ পরিবার; আর শৈলেনবাবুর মতো লোক ইন্দ্ৰাণী সংসারের দেখে নাই। শৈলেনও ইন্দ্ৰাণীর গুণে, স্নেহে, আত্মীয়তায় একেবারে ‘ইন্দ্ৰাণীদি’র নামে বিমুগ্ধ হইত। বলিত, ‘অমিত, তোকে যে উনি কি চোখে দেখেন, তুই বুঝবি না।’^{৭৮}

এখানে চরিত্র (অমিত) তার নিজস্ব অভিজ্ঞতার কথা কথনের মাধ্যমে উপস্থাপন করেছে। কিন্তু কখনও কখনও একই কাহিনিতে একইসঙ্গে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ ও বহিস্থঃ নিরীক্ষণ দেখা যায়। শেষ নমস্কার শ্রীচরণেষু মাকে উপন্যাসে কলকাতায় এসে বালক পত্রলেখক তার বাবাকে যেভাবে দেখছে তা লিখছে—

“কুলি, কুলি, অ্যাই কুলি” বাবা এগিয়ে গেছেন কুলিটাকে ধরতে। এখানে ওঁকে আলাদা লাগছে কেন এবার বোঝা যাচ্ছিল, এই শহর বিরাট বটে, কিন্তু এখানে বাবাও সপ্রতিভ, কী চটপটে, চতুর, অনায়াসে সবকিছুর মধ্যে দিয়ে চলাফেরা করছেন, আমার শব্দা বেড়ে গেল।^{৭৯}

এখানে অংশ অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত আমি’র নিরীক্ষণ, এবং এটি অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ। এর পরবর্তী অংশে দেখা যায়—

তখন কি জানি, এসব কিছুই না, তুড়ি মেরে শহুরেপনার চূড়ায় চড়া যায়, কিন্তু চড়ার পরে আর মজা থাকে না, আমিও তো চড়ে দেখেছি, এখনকার শল্যবিদ্যার ভাষায় কৃত্রিম হৃদয় সংযোজন করে তার স্পন্দন শুনেছি, কিন্তু হৃৎপিণ্ড আর প্রাণ এক না।^{৮০}

এ পরিচয় পুঁথিশালায় থাকে না, কিন্তু এ পরিচয়ও ব্যাস বাল্মীকি-কালিদাসদেরই উদ্ভাসিত করে দিতে হয়। এই বাক্য-বন্ধিত মানুষের কথা—তাদের বুক-জ্বালা জিজ্ঞাসা, তাদের বুক-ভরা ভালোবাসা—তাদের বারে বারে এই পথ-হারানো আর পথ-নির্মাণের কাহিনী—...^{৮১}

এটি কথক-আমি'র নিরীক্ষণ, ফলে এটি বহিস্থঃ নিরীক্ষণ। এই দৃষ্টান্ত ট্রিলজিতে পাওয়া যায়। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা*-তে 'অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত আমি' এর নিরীক্ষণ লক্ষ করা যায়। এখানে বহিস্থঃ কথক অভ্যন্তরীণ চরিত্র দ্বারা কাহিনি নিরীক্ষণ করানোর ফলে, কাহিনিতে বহিস্থঃ নিরীক্ষকের কথন অর্থাৎ 'কথক-আমি' দ্বারা নিরীক্ষণ লক্ষ করা যায়।।

স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে কেবল 'অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত-আমি' এর নিরীক্ষণ দেখা যায় না। এখানে কাহিনিতে 'কথক-আমি' এর নিরীক্ষণ দেখা যায়। কাহিনির বাইরে থেকে সর্বজ্ঞ কথক কাহিনি বর্ণনা করছেন তা বোঝা যায়। কিন্তু কাহিনিতে তার নিজস্ব প্রত্যক্ষ কোনও নিরীক্ষণ নেই।

লালবাজারের সামনে বি কে সাহার প্রখ্যাত চায়ের দোকানের পাশে রেস্টোরাঁয় বসে এক কাপ চা খেতে খেতে সোমনাথ হিসেব করতে লাগল: নিজের সঙ্কোচ কাটিয়ে তপতীকে যদি প্রতিদিন একখানা চিঠি লেখে তাহলেও বছরে মাত্র ৩৬৫ খানা খাম লাগবে। দশ বছর ধরে অবিশ্রান্ত চিঠি লেখা চালিয়ে গেলেও মাত্র ৩৬৫০ খানা খাম খরচ হবে।^{৮২}

এখানে চরিত্রের 'কথক-আমি' এর নিরীক্ষণ। যেখানে সোমনাথ চিঠি লেখা বিষয়ে জানাচ্ছেন।

সত্যবতী ট্রিলজিতে 'কথক-আমি' এর প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ দেখা যায়। যেখানে কথক নিজস্ব মতামত কাহিনিতে জানাচ্ছেন—

একাল সেকাল নিয়ে তর্ক তো চিরকালের, কিন্তু কেমন করে চিহ্নিত করা যায় সেই 'কাল'কে? এক-একটা কালের আয়ু শেষ হলেই কি এক-একবার যবনিকা পড়ে? যেমন যবনিকা পড়ে নাট্যমঞ্চে?^{৮৩}

আবার 'কথক-আমি' এর অ-প্রত্যক্ষ নিরীক্ষণ দেখা যায়।

সেই ছোট্ট বেলায় বেগুনী বেনারসী মোড়া সুবর্ণ যখন কাঁদতে কাঁদতে এদের বাড়িতে এসে দুখে আলতার পাথরে পা দিয়ে দাঁড়িয়ে হঠাৎ ডুকরে উঠে বলেছিল, 'আমাকে তোমরা ছেড়ে দাও গো, তোমাদের পায়ে পড়ি,' তখন চারিদিক থেকে ছি-ছিঙ্কারের অগ্নিবাণে সুবর্ণ

তো প্রায় ভস্ম হতে বসেছিল, মুক্তকেশী তো এই মারে কি সেই মারে, সেই দুঃসময়ে ওই বর ননদই রক্ষা করেছিল তাকে।^{৮৪}

‘কথক-আমি’ নিরীক্ষণ করছেন চরিত্র, তার আচার আচরণ, অনুভূতি। ঘটনা তিনি দেখছেন বোঝা গেলেও কাহিনির বাইরে তার অবস্থান, তিনি কাহিনির চরিত্র নন। এখানেও ‘অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত-আমি’ নিরীক্ষণ দেখা যায় না।

অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ সম্পর্কে রিমন-কেনান আরও ভিন্ন ভিন্ন মতামত দেন। তিনি বলেন—

But internal focalization is sometimes no more than a textual stance, ...^{৮৫}

কখনও কখনও অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ একটি অবস্থান হিসেবে দেখা যায়, যাকে বলা হচ্ছে ‘Unpersonified stance’। এই ধরনের নিরীক্ষণ অভ্যন্তরীণ হয় কিন্তু চরিত্রকে প্রকাশ করে না। এইক্ষেত্রে কেবল অবস্থানটা অভ্যন্তরীণ হয়, যেখান থেকে দেখা হয়। ব্যক্তিসত্তা ছাড়া একটি কাহিনি বাংলা উপন্যাস, ছোটগল্পে খুব কম আছে। এক্ষেত্রে ‘তেলেনেপোতা আবিষ্কার’-এর প্রসঙ্গ আনা যায়। বিমল মিত্রের অনেক ছোটগল্পে, উপন্যাসে দেখা যায় কোনও একটি চরিত্রের অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ, কিন্তু সেই চরিত্র না থাকলেও সেই অবস্থান থেকে কাহিনির নিরীক্ষণ সম্ভব হত। ফলে আপাতভাবে এটি অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ হলেও বহিস্থঃ নিরীক্ষণ মনে হয়, তখন তা ‘Unpersonified stance’ হয়ে যায়।

জোরে জোরে পা চালিয়ে রেবতী স্টেশনে পৌঁছে গেল। রেলের চৌহদ্দির প্রায় গা লাগিয়েই ছোট একটু বাজার মতন। পাঁচ সাতটা দোকান। ওপাশে—রেললাইনের প্রায় নাগালের মধ্যেই গোটা রেল কোয়ার্টার, মস্ত একটা শিমুলগাছ মাথা তুলে দাঁড়িয়ে আছে, সিমেন্ট বাঁধানো কুয়াতলা, ঢালু জমি, নানা ধরনের আগাছা একটা দিক জঙ্গল করে রেখেছে।^{৮৬}

এখানে নিরীক্ষণ ঘটেছে রেবতী চরিত্রের মাধ্যমে, তাই তা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ। কিন্তু এই চরিত্র নিরীক্ষণের মধ্যে প্রকাশ পাচ্ছে না। দৃষ্টান্তের প্রথম লাইন (জোরে জোরে পা চালিয়ে রেবতী স্টেশনে পৌঁছে গেল।) না থাকলে, বোঝা যাবে সেখানে ব্যক্তির প্রকাশ নেই। ফলে তা ব্যক্তিসত্তা ছাড়া বহিস্থঃ নিরীক্ষণ।

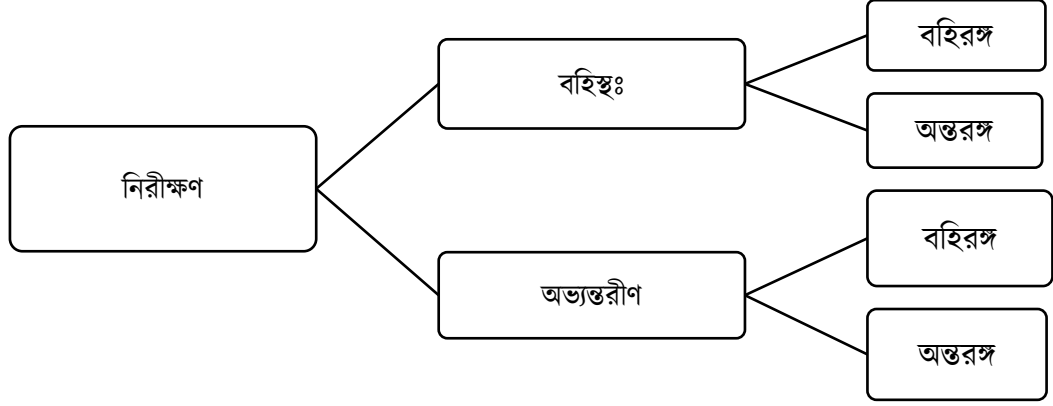
এই ‘Unpersonified stance’ নিরীক্ষণ অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণের কাহিনিতে থাকার সম্ভাবনা বেশি থাকে। *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে আমিতের ‘চার অধ্যায়’ ভালো লাগা প্রসঙ্গে যখন বলা হয়—

শীতের রৌদ্রে দাঁড়াইয়া অমিত দেখিতেছে, কলিকাতার বকের উপর তুষার মণ্ডিত
হিমালয়—দার্জিলিং।

টেরাইয়ের বন, ধোঁয়াটে পাহাড়, সাদা তুষারমৌলি, কুণ্ডলায়িত মেঘ, পাতলা কুয়াশা, পাগলা
ক্ষ্যাপা মেয়ে ঝরনা, পথের ফুল, পাহাড়ীয়া নরনারীর রহস্যময় মুখাবয়ব, আর...ললিতার
হাসি। প্রচুর হাসি, অকারণ হাসি। অকারণে ছোট্ট ছুটি, হাতাহাতি, মারামারি। সময়ে
অসময়ে ‘চলো বেড়িয়ে আসি। ফগ আছে, চলো; ফগ নেই চলো।’ অসম্ভব খাদ্যের
আয়োজন, অপরিমিত চা ও কেক, চপ ও রোস্ট। গরম জল লইয়া ছুটছুটি—হাতে ঠাণ্ডা
জল! মা গো, মরবে যো! নাও, নাও।”^{৮৭}

এই অংশে যে নিরীক্ষণ ঘটেছে তা ‘অমিত’ চরিত্রের মাধ্যমে। তাই তা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ।
কিন্তু এই চরিত্র নিরীক্ষণে প্রকাশ পাচ্ছে না। প্রথম লাইন (‘শীতের রৌদ্রে দাঁড়াইয়া অমিত
দেখিতেছে’) না থাকলে, বোঝা যায় এখানে ব্যক্তি নিরীক্ষকের কোনো ভূমিকা নেই। ফলে তা
হয়ে যায় ব্যক্তিসত্তা ছাড়া ‘Unpersonified stance’ নিরীক্ষণ হয়ে যায়। এই নিরীক্ষণ স্বর্গ
মর্ত পাতাল ও সত্যবতী ট্রিলজিতে পাওয়া যায় না।

নিরীক্ষক ঘটনার সঙ্গে অবস্থানের ভিত্তিতে যেমন বহিস্থঃ ও অভ্যন্তরীণ এই দুই প্রকার
হয়ে থাকে। তেমনি নিরীক্ষিত (Focalized) বস্তু বা ব্যক্তির পরিপ্রেক্ষিতে নিরীক্ষিত বস্তু বা
ঘটনাকেও within অর্থাৎ অন্তরঙ্গ ও without অর্থাৎ বহিরঙ্গ—এই দুভাবে দেখা যেতে পারে।
নিরীক্ষক যে বস্তু বা চরিত্রকে নিরীক্ষণ করছে তার বাইরে যে লক্ষণ প্রকাশ পাবে, তা বহিরঙ্গ
বা without। রিমন-কেনান জানাচ্ছেন—“...Only the outward manifestations of the
object...”^{৮৮} আবার নিরীক্ষক যখন কাহিনির ভিতরের কোনও চরিত্রের (নিরীক্ষিত)
অভিব্যক্তি বা লক্ষণকে ফুটিয়ে তোলেন তখন তা অন্তরঙ্গ বা within হয়। তবে বহিস্থঃ ও
অভ্যন্তরীণ দুধরনের নিরীক্ষণের ক্ষেত্রেই এই দুধরনের বিভাজন দেখা যায়। এই সম্পর্কে
রিমন-কেনান বলছেন— “penetrating his feelings and thoughts.”^{৮৯} বহিস্থঃ নিরীক্ষণ
ও অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ উভয়ক্ষেত্রেই এই বিভাজন দেখা যায়



ছকের সাহায্যে রিমন-কেনান অনুসরণে নিরীক্ষণের বিভাজন দেখানো হল।

• বহিরঙ্গ বহিস্থঃ নিরীক্ষণ—

হাসি যেন মানুষের মনের ছবি, মানুষের সত্তার দীপ্তি। অমিত নিজেকে জিজ্ঞাসা করিল,
শৈলেনের হাসি আজ দেখিলে তো? কেমন আত্মতৃপ্তির হাসি—যেন ক্ষুদ্র গর্ব ও ক্ষুদ্র
সাকসেস তাঁহার প্রত্যেকটি রেখায় রূঢ়ভাবে ফুটিয়া উঠিতেছে।^{৯০}

—এখানে যা নিরীক্ষিত হয়েছে তা হল চরিত্র ও চরিত্র বাহ্যিক বৈশিষ্ট্য। নিরীক্ষিত হয়েছে বহিস্থঃ নিরীক্ষকের দ্বারা। চরিত্রের বাহ্যিক ক্রিয়াগুলি বহিরঙ্গ পর্যবেক্ষণ। ফলে *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে বহিরঙ্গ বহিস্থঃ নিরীক্ষণ ঘটেছে।

দরজা খুলে সোমনাথ বাড়ির বাইরের বারান্দায় দাঁড়াতে যাচ্ছিল। এমন সময় রোগা
পাকানো চেহারার এক বুড়ো ভদ্রলোক পুরানো অস্টিন গাড়ি থেকে নামতে দেখা গেল।
দ্বৈপায়নবাবুর খোঁজ করলেন ভদ্রলোক। বাবার সঙ্গে আলাপের জন্যে ওপরে উঠে যাবার
আগে ভদ্রলোক আড়চোখে সোমনাথকে বেশ খুঁটিয়ে দেখে নিলেন।^{৯১}

—এখানে যা নিরীক্ষিত হয়েছে তা চরিত্র ও চরিত্রের বাহ্যিক বৈশিষ্ট্য। নিরীক্ষণ করেছেন বহিস্থঃ নিরীক্ষক। চরিত্রের এই বাহ্যিক ক্রিয়া বহিরঙ্গের পর্যবেক্ষণ। ফলে *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজিতে বহিরঙ্গ বহিস্থঃ নিরীক্ষণ ঘটেছে।

• অন্তরঙ্গ বহিস্থঃ নিরীক্ষণ—

আবার সুনীলের খুব মিলিল। মনে কথাটা চাপিয়া রাখা অসম্ভব হইতেছে। ললিতার মন আনন্দে ও বেদনায় শিহরিত হইতেছে। হাজার হউক, সুনীল তাকে ভুলে নাই। অনিলকে ললিতা বলতে চায়—এক্ষুনি, এই মুহূর্তে।^{৯২}

—এখানে নিরীক্ষিত হয়েছে ললিতা বহিস্থঃ নিরীক্ষকের দ্বারা। নিরীক্ষিত চরিত্রের অনুভূতি, আনন্দ, বেদনা, উচ্ছ্বাস ফুটে ওঠে নিরীক্ষণের মধ্যে দিয়ে। ফলে *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে বলা যায় অন্তরঙ্গ বহিস্থঃ নিরীক্ষণ ঘটেছে।

• বহিরঙ্গ অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ—

সন্ধ্যায় বাড়ি ফিরলে দেখবো মায়ের মুখ কালো—অন্ধকার। বাবা কথাই বন্ধ করেছেন। দাদারা আমার খাওয়া-পরা দিতেও অনিচ্ছুক। তখন মনে পড়বে সমস্ত দিনের কাজের হিসেব, কি করেছি? সকালে পড়েছি একরাশ প্যাম্ফ্লেট। দুপুরে ঘুরেছি ডকে ডকে। এখন চলেছি ছাপাখানায়।^{৯৩}

—অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক দীনু মাধ্যমে তার পরিবারের কিছু বাহ্যিক আচার-আচরণের নিরীক্ষণ প্রকাশ পায়। যদিও এই নিরীক্ষণের পিছনে একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক আছে। যদিও এই অংশের মাধ্যমে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণের বহিরঙ্গ প্রতিফলিত হয়েছে।

• অন্তরঙ্গ অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ—

অমিত নিজেকে জিজ্ঞাসা করিল, ‘এদের কোন অনুমানে কি সত্য আছে অমিত? নিজেই তাহার জবাব দিল, ‘এক বিন্দুও না।’ কিন্তু মনের একটি গোপন কোণে যেন অমিত নিজেকে প্রশ্ন করিল, ‘নেই? তুমি তা হলে কত দুর্ভাগ্য হতে অমিত?’^{৯৪}

—এখানে কাহিনির চরিত্র নিরীক্ষক এবং কথক। চরিত্র-নিরীক্ষক নিজেই নিজের দ্বারা নিরীক্ষিত হয়েছে। ফলে এই নিরীক্ষণ অন্তরঙ্গ অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ হয়েছে। রিমন-কেনান এই নিরীক্ষণের পরিচয় দিতে গিয়ে জানাচ্ছেন—

...an internal focalizer may perceive the object from within, especially when she herself is both focalizer and focalized, ...^{৯৫}

৬.৭.২ নিরীক্ষণে নিরীক্ষকের উপস্থিতি অনুসারে (degree of persistence):

নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে নিরীক্ষকের অবস্থান অনুযায়ী রিমন-কেনান মূলত জেনেট ও মিক বলের ধারণা অনুসারে তিনটি বিভাজন করেছেন—Fixed অর্থাৎ অপরিবর্তিত, Variable অর্থাৎ পরিবর্তনীয়, Multiple অর্থাৎ বহুমুখী। এই তিনটির প্রথমটিতে কথক এক, দ্বিতীয়টিতে দুই, তৃতীয়টিতে তিন বা তার বেশি। জেনেট অনুসারে তিনি এই বিভাজন করেছেন। এই বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা পূর্বে উদ্ধৃত আছে।

৬.৮ নিরীক্ষণের বৈশিষ্ট্যসমূহ:

নিরীক্ষকের অবস্থান অনুযায়ী বেশ কিছু বৈশিষ্ট্যের কথা রিমন-কেনান জানিয়েছেন। জেনেট ‘Point of view’ পরিভাষাটির বদলে ‘Focalization’ শব্দটি ব্যবহার করলেন। তিনি জানাচ্ছেন—

To avoid the too specifically visual connotations of the terms vision, field, and point of view, I will take up here the slightly abstract term focalization...^{৯৬}

Vision, field, point of view —এই তিনটির সম্মিলিত রূপ হিসেবে তিনি ‘Focalization’ শব্দটি ব্যবহার করার জন্য নির্বাচন করেন। কিন্তু ‘Focalization’ বলতে কি বোঝানো হচ্ছে তা গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। মিক বল কেবল দেখাকে ‘Focalization’ শব্দ দিয়ে বোঝাচ্ছেন না, তাই তিনি ‘perspective’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন। বাংলায় যার অর্থ ‘পরিপ্রেক্ষিত’, সেই শব্দটিকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলছেন—

...only the term *perspective* seems clear enough. The label covers both the physical and the psychological points of perception.^{৯৭}

মিক বল এই শব্দটি দ্বারা বাহ্যিক দেখার সঙ্গে মানসিক দেখাকেও সংযুক্ত করেছেন। তাই কেবল দেখা অর্থে বিষয়টিকে ব্যাখ্যা করেছেন না। এছাড়া নিরীক্ষিত বস্তু বা ব্যক্তির প্রকৃতিকে বোঝার জন্য মিক বল শ্রেণিবিভাগ করেছে—Perceptible অর্থাৎ প্রত্যক্ষ, Non-perceptible অর্থাৎ অ-প্রত্যক্ষ। রিমন-কেনান ‘purely visual sense’ এর ধারণা থেকে ‘Focalization’

এর ধারণাকে আরও বেশি প্রসারিত করতে চাইলেন। নিরীক্ষণের বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য নিয়ে আলোচনা করেছেন। তিনি মূলত ভাষাবিদ Boris Uspensky এর ধারণার উপর ভিত্তি করে আলোচনা করেছেন। রুশ ভাষায় লেখা তাঁর প্রথম বই *Poetika Kompozitsii* প্রকাশ পায় ১৯৭০ সালে। যা ইংরেজিতে অনূদিত হয় ১৯৭৩ সালে *Poetics of Composition* নামে। তাঁর আলোচনার পরিচয় দিতে গিয়ে এক আলোচক জানাচ্ছেন—

In contrast to traditional models, which, as a rule, regarded point of view on the only one level, Uspensky distinguished four *planes*, on which point of view is manifested...^{৯৮}

‘point of view’ এর ভূমিকা চারভাগে কার্যকরী হয় এমনটা তিনি বলছেন। চার ধরনের ‘point of view’ হল—Evaluative, Phraseological, Spatial and Temporal, Psychological। রিমন-কেনান এই ধারণার উপর ভিত্তি করে নিরীক্ষণের তিন ধরনের বৈশিষ্ট্যের কথা বললেন—১) Perceptual বা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য, ২) Psychological বা মনস্তাত্ত্বিক, ৩) Ideological বা ভাবাদর্শগত।

৬.৮.১ Perceptual বা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য: ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য অর্থে দেখার পাশাপাশি শোনা, অনুভব করাকেও বোঝানো হয়েছে। স্থান ও সময় এক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ হয়ে উঠেছে। স্থানের ক্ষেত্রে নিরীক্ষক তিন ধরনের নিরীক্ষণ তৈরি করতে পারে—Panoramic (দিগন্তপ্রসারী), Simultaneous (সমকালীন), Limited (সীমিত)।

১) Panoramic (দিগন্তপ্রসারী): Panoramic বা দিগন্তপ্রসারী নিরীক্ষণ সাধারণত আখ্যানের শুরুতে, শেষে অথবা কোনও বিশেষ অংশে দেখা যায়। জেনেট একেই বলছেন Zero Focalization। এখানে তিনটি ট্রিলজি থেকে দৃষ্টান্ত দেখানো হল। *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে শুরুতেই এই Panoramic বা দিগন্তপ্রসারী নিরীক্ষণ দেখতে পাওয়া যায়। যা পূর্বে দেখানো হয়েছে। এখানে ট্রিলজির শেষে পাওয়া Panoramic বা দিগন্তপ্রসারী নিরীক্ষণকে দৃষ্টান্ত সহযোগে দেখানো হল—

এক-একটি মানুষের মধ্যে—প্রতিটি সাধারণ এই মানুষের মুখেও এখন সেই বিচিত্র বিরাট ভাবী মানুষের মুখচ্ছবি, সম্পূর্ণতার প্রতিশ্রুতি, সৃষ্টির সুবৃহৎ স্বাক্ষর: ঐ মহামানব আসে...

এক-একটি দিনের মধ্যে—প্রতিটি এই সাধারণ দিনের মধ্যেও—ইতিহাসের সেই ভাবী দিন রূপায়িত, বিঘোষিত তাহার মহদাশ্বাস: “অয়মহং ভো!”^{৯৯}

এই অংশে বহিস্থঃ নিরীক্ষক দ্বারা দিগন্তপ্রসারী বর্ণনা দেওয়া হয়েছে।

সত্যবতী ট্রিলজিতে তিনটি পর্বের শুরুতেই এই Panoramic বা দিগন্তপ্রসারী নিরীক্ষণ দেখতে পাওয়া যায়।

একাল-সেকাল নিয়ে তর্ক তো চিরকালের, কিন্তু কেমন করে চিহ্নিত করা যায় সেই ‘কাল’-কে? এক-একটা কালের আয়ু শেষ হলেই কি এক-একবার যবনিকা পড়ে? যেমন যবনিকা পড়ে নাট্যমঞ্চে?

না, যবনিকার অবকাশ কোথায়? অবিচ্ছিন্ন স্রোত। তবু ‘একাল সেকাল, এযুগ সেযুগ’ বলে অভিহিতও করা হয়। সমাজ, মানুষের রীতিনীতি, চলন-বলন, এরাই ধরে রাখে কালের এক-একটা টুকরোকে, ইতিহাস নাম দেয় ‘অমুক যুগ, তমুক যুগ’।^{১০০}

এখানেও বহিস্থঃ নিরীক্ষক দ্বারা দিগন্তপ্রসারী ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য এই নিরীক্ষণ দেখা যায়। কিন্তু স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে তা এই দিগন্তপ্রসারী নিরীক্ষণ দেখা যায় না।

২) **Simultaneous (সমকালীন):** একই সময়ে একাধিক স্থানের ঘটনা যখন নিরীক্ষিত হয়। তখন তাকে বলা হয় Simultaneous বা সমকালীন নিরীক্ষণ। তিনটি ট্রিলজি থেকে দৃষ্টান্ত দ্বারা বিষয়টি স্পষ্ট করে ব্যাখ্যা করা হল।

দৃষ্টান্ত-১—*ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে দেখা যায়—

“চল্ চল।” মংগলীর সঙ্গে সাড়া পড়িয়া গেল—চল্-চল্। বাহির হইয়া চলিল সকলে। ম্যানেজার সাংগ-পাঙ্গ লইয়া এবার নিজের আপিসের বাহিরে আসিয়া দাঁড়াইলেন। তাই ত, মিলের আঙিনায় আর কাহাদের ঘেরাও করিয়া চড়াও করিবে পুলিশ-দরওয়ান?

ফটকের বাহির হইতে মংগলীর আবার হাঁকিল ম্যানেজারের উদ্দেশে,—দেখিস সাহেব, বাপের ব্যাটা যদি হোস বে-ইমানি করবি না—কল চালাবি তুহারা।

কিন্তু এদিকে ইউনিয়নের আপিসের লাল ঝাঙা বাহির করিয়া লইয়া আসিয়াছে পার্বতী আর কেষ্ট মল্লিক। দেখিবা মাত্রই উত্তেজনায় আগুনের মত মজুরেরা জ্বলিয়া উঠিল। অমনি লাল ঝাঙার শপথ হইল—বস্তি ছাড়িয়া ছেলেমেয়ে তখন আসিয়া জড় হইতে লাগিল। আগুন ছড়াইয়া পড়িতেছে শ্রমিক বস্তিতে, নিকটের পথে, দোকানে, লোকের মুখে, কথাবার্তায়: ‘বাহাদুর মজদুর, দেশলক্ষ্মীর।’^{১০১}

এই অংশে Simultaneous বা সমকালীন নিরীক্ষণ দেখা যায়। একই সময়ে অনেকগুলি ভিন্ন ভিন্ন ঘটনা সংঘটিত হয়।

রিমন-কেনান জানাচ্ছেন এই দুইটির ক্ষেত্রেই নিরীক্ষণ সর্বদা কথকের দ্বারা হয়ে থাকে। আবার এই নিরীক্ষণ যখন চরিত্রের সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে যায়, এমনকি তা যদি ‘Unpersonified stance’ হয়েও চরিত্রের সঙ্গে যুক্ত হয়, তখন তা Panoramic, Simultaneous Focalization হওয়া সম্ভব না। কারণ হিসেবে জানাচ্ছেন—

...the focalizer is located at a point far above the object (s) of his perception.^{১০২}

তিনি মূলত জোর দিয়েছিলেন নিরীক্ষণ ও নিরীক্ষিতের মধ্যের দূরত্বকে। তাঁর মতে চরিত্র নিরীক্ষক অতখানি দূরত্ব থেকে নিরীক্ষিত বস্তুকে পর্যবেক্ষণ করতে পারে না। এবং দ্বিতীয়টির ক্ষেত্রে একই চরিত্র দুটি ভিন্ন স্থানে একসঙ্গে অবস্থান করতে পারে না। প্রথমটির ক্ষেত্রে দূরত্বকে একমাত্র গুরুত্ব দেওয়া হয় না, কারণ সেখানে পর্যবেক্ষণের ধরনও গুরুত্ব পাবে। Panoramic শব্দের অর্থ দিগন্তপ্রসারী। আখ্যানের ক্ষেত্রে একটি অবস্থান থেকে সামগ্রিকভাবে অনেকটা অংশকে দেখা অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। এক্ষেত্রে নিরীক্ষক একটি নির্দিষ্ট দূরত্ব অবস্থান করলেও, সে সেই দৃশ্য পর্যবেক্ষণ করতে সক্ষম। যেখানে পর্যবেক্ষণের ফলে একটা সামগ্রিক প্রকাশ ঘটে। তা চরিত্রের পর্যবেক্ষণের মধ্যে দিয়েও প্রকাশ পেতে পারে। ফলে আমরা এই অবস্থানকে Panoramic বা দিগন্তপ্রসারী নিরীক্ষণ বলতে পারি। এই দেখার মধ্যে এক ধরনের গতি থাকে। একটি চরিত্র যখন দূরের কোনও কিছুকে পর্যবেক্ষণ করে তখন তাকে Panoramic বা দিগন্তপ্রসারী নিরীক্ষণ বলা হয়। বাস্তবে একটি চরিত্র একইসঙ্গে দুটি বা

তার অধিক স্থানের পর্যবেক্ষণ করতে পারে না, কিন্তু কাহিনির চরিত্র তা করতে পারে। কারণ চরিত্র তা পর্যবেক্ষণ করছে, ফলে সমসময়ে দুটি স্থানের পর্যবেক্ষণ সম্ভব হয়ে উঠছে।

৩) Limited Focalization বা সীমিত নিরীক্ষণ: Limited Focalization বা সীমিত নিরীক্ষণ অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণের অংশ। অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক যে অংশে অবস্থান করে তার মধ্যে পর্যবেক্ষণ সীমাবদ্ধ থাকে। কাহিনির চরিত্রের মধ্যে দিয়ে তা প্রতিফলিত হয়েছে। সীমিত অবস্থানে তা নিরীক্ষিত হয়।

টেবিলের উপর ছোট বড় নানা সাময়িক পত্র, বই। এখান হইতে ওখান হইতে দুই একসংখ্যা বই, এউই একখানা চিঠি, দুই একটি মাসিকপত্র সে টানিয়া বাহির করিয়া লইতে লাগিল। দেখিয়া আবার রাখিয়া দিল তাহা। ইচ্ছা করিয়া অযত্নে রাখিল না, কিন্তু যেখানে ছিল তেমনটিই রাখিল না। ...টেবিলের সামনের ফিকে নীল খামখানা গোয়েন্দা যুবকটি হাতে লইয়াছে।^{১০৩}

এখানে চরিত্র (অমিত) এর ঘরে টেবিলের মধ্যে থাকা বিভিন্ন বস্তুকে নিরীক্ষিত করে পুলিশ।

লেডি সেক্রেটারি সুজাতা দাস অফিসের কাগজপত্র নিয়ে সায়েবের ঘরে ঢুকতে গিয়ে থমকে দাঁড়াল। সায়েব নীল রংয়ের খাম থেকে নীল রংয়ের চিঠি বার করে মন দিয়ে পড়ছেন। সুজাতা দেখল, পড়তে পড়তে সায়েবের মুখ আনন্দে উজ্জ্বল হয়ে উঠছে; কখনও আপন মনে মুখ টিপে হাসছেন।^{১০৪}

এখানে চরিত্র (সুজাতা) এর দ্বারা সায়েব, তার নীল রঙের চিঠি, সায়েবের মুখভঙ্গি নিরীক্ষিত হয়েছে।

সুবর্ণ অবশ্য মা-ছেলের সেই অপূর্ব বাকবিনিময়ের কথা জানে না, শুধু সরু চৌকি দেখে মুগ্ধ হলো।

পূর্ণিমা তিথি। জানলা দিয়ে চাঁদের আলো এসেছে, ঘরের মেঝেয় কালো কালো গরাদের ছায়া। দোতলায় এখন কেউ নেই, কাজেই হ্যারিকেনের লণ্ঠন নিচে নামিয়ে নিয়ে যাওয়া হয়েছে। আধো অন্ধকার আধো আলো, শূন্য ঘরখানায় দাঁড়িয়ে হঠাৎ মনে হলো সুবর্ণর সে যেন অন্য কোনো জগতে এসে পড়েছে।^{১০৫}

এই অংশে চরিত্র (সুবর্ণ) চাঁদের আলো, ছায়া, অন্ধকার ও আলোর ছবি নিরীক্ষিত করে।

সময়ের ক্ষেত্রেও তিন ধরনের নিরীক্ষণ দেখা যায়—Panchronic (সার্বত্রিক), Retrospective (অতীতচারী), Synchronic (সমকালীন)।

১) Panchronic (সার্বত্রিক): যে নিরীক্ষণ অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যত তিন সময়ের কাহিনিকেই নিরীক্ষিত করতে পারে। তাকে Panchronic Focalization বা সার্বত্রিক নিরীক্ষণ বলা হয়। এইক্ষেত্রে বহিষ্কৃত নিরীক্ষক হয়ে থাকে, এবং নিরীক্ষক সর্বদা ব্যক্তিসত্তা ছাড়া অর্থাৎ ‘Unpersonified stance’ হয়। সময়ের গতি এক্ষেত্রে অবাধ হয়ে থাকে। আখ্যানের একটি কথন-বিন্দুর (Point of Narration) মাধ্যমে বর্তমান, অতীত, ভবিষ্যতের সময়কে নির্দেশ করে। এই বৈশিষ্ট্য *ত্রিদিবা* তে আছে—

...বাড়িতে বই আসিয়াছে, বাবা সে বই-এর একবার খোঁজ করিবেন না, একবার উলটাইয়া -পালটাইয়া উহা দেখিয়া লইবেন না, আর পাতা উলটাইতে উলটাইতে বইটা পড়িয়া ফেলিবেন না, —একথা অমিত ইহার পূর্বে ভাবিতে পারিত কি?...সজোরে একটা শব্দ হইল; অমনি চঞ্চল হইল—পড়িয়া গেল বুঝি বই এর বোঝাটা। গলা বাড়াইয়া দেখিতে লাগিল সেই ঘরের দিকে।^{১০৬}

আমি যাচ্ছি দাদা, তুমি বসো—তাহার মনের কথা বুঝিয়া অনু হাসিয়া সেদিকে আগাইয়া গেল। এখন অমনি রেখে দাও। আমি সব সাজিয়ে রাখব পরে—তোমরা পারবে না।^{১০৭}

...মেঘের কোলে একবার সূর্য্যভা ছড়াইয়া পড়িল, অমিতও হাসিল। গৃহের তের বছরের সেই কনিষ্ঠা এখনও কনিষ্ঠাই রহিয়াছে—হোক সে বিশ বৎসরের বি-এস স. ক্লাসের ছাত্রী। সেই আদরের একগুয়েমি এই দায়িত্বশীলা তেজোময়ী প্রকৃতির মধ্যেও ফুটিয়া উঠে।^{১০৮}

এখানে *ত্রিদিবা* ট্রিলজির তিনটি অংশ তুলে ধরা হল, যেখানে প্রথম অংশটিতে যে নিরীক্ষণ তা আখ্যানের কথন বিন্দু (point of narration) হিসেবে অতীত সময়কে নির্দেশ করে। দ্বিতীয় অংশটি ভবিষ্যত নির্দেশ করে, তৃতীয় অংশটি বর্তমানকে নির্দেশ করে।

২) Retrospective Focalization বা অতীতচারী নিরীক্ষণ: Retrospective Focalization বা অতীতচারী নিরীক্ষণ দেখা যায় যখন কথক-আমি অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত আমি’র জীবনকে নিরীক্ষিত করে। অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত আমি’র দেখা অর্থাৎ অতীত পর্যবেক্ষণ, অন্যদিকে কথক-আমি’র দেখা বর্তমান থেকে অতীতকে পর্যবেক্ষণ। রিমন-কেনান এই ধরনের

নিরীক্ষণকে বহিস্কৃতঃ নিরীক্ষণ বলছেন। এই নিরীক্ষণ গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে দেখা যায়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে এই নিরীক্ষণ বেশি দেখা যায়। যেখানে অভ্যন্তরীণ চরিত্র নিজস্ব অভিজ্ঞতায় বর্তমান সময়ে দাঁড়িয়ে অতীতকে পর্যবেক্ষণ করে। যে দেখা আসলে ‘কথক-আমি’ এর দেখা, রিমন-কেনান যাকে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ বলছেন না।

এম.এ. পরীক্ষা শেষ হইয়াছিল। সেনেটের মোটা থামগুলির ভিতর দিয়া গলিয়া বাহির হইতে হইতে অমিত বুক ভরিয়া একবার গোলদীঘির হাওয়া লইল।

...এতদিনকার পরিচিত হাওয়া—কত রাত-জাগার সঙ্গে জড়িত, প্রত্যেকটি হিল্লোলে একজামিনের গন্ধ মেশানো—এই শেষ তাহার সাক্ষাৎ। ইহার পরে এই হাওয়ার গায়ে অমিত আর এই ঘ্রাণ পাইবে না, তাহার রাত-জাগার মূলে আর এই মোটা-থামওয়ালা বাড়িটার বিভীষিকা থাকিবে না, সেই সব শেষ হইল।^{১০৯}

সেই একবার এসেছিল নিবারণ চৌধুরীর মায়ের গঙ্গাযাত্রার ব্যাপারে। তিরানব্বই বছরের বুড়ি সত্তানে গঙ্গাযাত্রা করলেন, আর সে নির্দেশ রামকালীই দিয়েছিলেন। কিন্তু বুড়ি যেন রামকালীর বিদ্যা-বুদ্ধিকে পরিহাস করে পাঁচ দিন গঙ্গাতীরের হাওয়া খেয়ে ফের চাঙ্গা হয়ে উঠল।^{১১০}

৩) Synchronic Focalization বা সমকালীন নিরীক্ষণ: Synchronic Focalization বা সমকালীন নিরীক্ষণ দেখা যায় যখন নিরীক্ষকের পর্যবেক্ষণ বর্তমানে সীমাবদ্ধ হয়ে থাকে। অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণে এই ব্যাপারটি ঘটে। ঘটনার সঙ্গে পর্যবেক্ষণের সময় অনুযায়ী দূরত্ব থাকে না। তবে যখন অভ্যন্তরীণ চরিত্র কোন নিরীক্ষণ বর্তমান সময়ে সরাসরি করে তখন দেখা যায়।

কমলেশ আজ আনন্দে উচ্ছল হয়ে ওঠবার চেষ্টা করছে। খোলা রাস্তায় গাড়ির স্পিড অনেক বাড়িয়ে দিয়েছে। গুনগুন করে গানও গাইছে। মল্লিকা এতদিন ধরে যা চেয়েছে অবশেষে তা পেয়েছে, তার আনন্দ হওয়া উচিত ছিল। কিন্তু সে কেমন অস্বস্তি বোধ করছে। নিজেকে বোঝাচ্ছে স্বামীর তপোভঙ্গ করবার মতো স্বার্থপরায়ণা সে তো নয়।^{১১১}

—এখানে সম্পূর্ণ অংশ চরিত্র নিরীক্ষক, কারণ সম্পূর্ণ আবেগ, অনুভূতি, আনন্দ, অস্বস্তি তা চরিত্রের। ফলে বাচন বর্তমানে সীমাবদ্ধ আছে। কিন্তু কাহিনি ‘সর্বজন কথক’ এর বয়ানে বিবৃত। ভিন্ন কথনবিশ্বের কথনেও বর্তমানের যে ঘটনা বিবৃত হয়, তা Synchronic

Focalization বা সমকালীন নিরীক্ষণ হয়। আবার চরিত্র যেখানে কথক এবং নিরীক্ষক দুটি ভূমিকাতেই আছে, সেখানেও এই নিরীক্ষণ সম্ভব। কথক বহিস্থঃ হোক বা অভ্যন্তরীণ কাহিনির সম্পূর্ণ অংশ তার জানা থাকা স্বাভাবিক। তাই চরিত্র কথক শুধুমাত্র বর্তমানে সীমাবদ্ধ থাকবে, তখন এই Synchronic Focalization বা সমকালীন নিরীক্ষণ দেখা যায়।

৬.৮.২ Psychological বা মনস্তাত্ত্বিক: মনস্তাত্ত্বিক নিরীক্ষণে যুক্ত হয়ে আছে মন ও আবেগ। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য অনুভূতি ‘দেখা’, ‘শোনা’, ‘স্বাণ নেওয়া’ এই নিরীক্ষণের ভিত্তি। এক্ষেত্রে নির্দেশক উপাদান দুটি Cognitive বা জ্ঞানমূলক, Emotive বা আবেগমূলক।

১) Cognitive বা জ্ঞানমূলক নিরীক্ষণ: Cognitive বা জ্ঞানমূলক নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে জ্ঞান (knowledge), অনুমান (Conjecture), বিশ্বাস (Belief) ও স্মৃতি (Memory) গুরুত্বপূর্ণ। আমরা জানি বহিস্থঃ নিরীক্ষকের জ্ঞানের পরিধি বিস্তৃত। অন্যদিকে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষকের জ্ঞানের পরিধি সীমিত, নিজে কাহিনির মধ্যে থাকায় তার পক্ষে সবটা জানা সম্ভব হয় না। চরিত্রের আবেগ, অনুভূতি, বিশ্বাস, অনুমান, স্মৃতি সম্পর্কে অনেকবেশি জানতে পারে বহিস্থঃ নিরীক্ষক। অন্যদিকে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষককে নিজের অনুমান, বিশ্বাস, জ্ঞানের মধ্যেই থাকতে হয়, ফলে তার পক্ষে সবকিছু জানা সম্ভব হয় না। বহিস্থঃ নিরীক্ষকের জ্ঞানের পরিধি দৃষ্টান্ত দিয়ে দেখানো যেতে পারে।

অমিত আজ এইমাত্র তাহার জীবনের একটা বড় মোড়ে আসিয়া পৌঁছিয়াছে। সে চাহিতেছিল সেই নতুন জগতের প্রান্তে বসিয়া একবার দেখিবে, বুঝিবে, উপলব্ধি করিবে। কিন্তু মোতাহেরকে দেখিবার সঙ্গে সঙ্গে তাহার মন সেই আত্মমুখিতা ঝাড়িয়া ফেলিয়া সজাগ হইয়া উঠিতেছিল।^{১২}

বহিস্থঃ নিরীক্ষক দ্বারা চরিত্র (অমিত) নিরীক্ষিত হয়েছে, এবং অমিত চিন্তা, চেতনা, উপলব্ধি সম্পর্কে বহিস্থঃ নিরীক্ষক জ্ঞাত। বহিস্থঃ নিরীক্ষকের জ্ঞানের পরিধি অসীম, ফলে কাহিনির সবকিছু তার জানা। তাই ‘উপলব্ধি করিবে’, ‘আত্মমুখিতা ঝাড়িয়া ফেলিয়া সজাগ হইয়া উঠিতেছিল।’ বাক্য দ্বারা বহিস্থঃ নিরীক্ষকের অভ্যন্তরীণ চরিত্র অমিতের মধ্যে অবাধ প্রবেশ দেখা যায়।

কিন্তু আখ্যানের প্রয়োজনে অনেক সময় বহিস্থঃ নিরীক্ষকের জ্ঞানের পরিধিকে সীমাবদ্ধ করা যায়। এটি আখ্যান উপস্থাপনের একটি কৌশল। কথক নিরীক্ষকের জ্ঞানের পরিধিকে সীমিত করে না জানা তথ্যের সন্ধান করা যায় আখ্যানে। বিমল কর এর ‘উদ্ভিদ’ গল্পে—

পূর্ণেন্দুবিকাশ বটানির প্রফেসর হয়ে এল আমাদের কলেজে। সে আসার পর, তাকে দেখে
আমরা—আমি আর মোহিত বলাবলি করেছি, এ একটা কনট্রাস্ট।^{১১৩}

গল্পের শুরুতেই আমি ও মোহিতের নিরীক্ষণ ঘটছে। সম্পূর্ণ গল্পে ‘আমরা’ নিরীক্ষণ। গল্পের কথক ও নিরীক্ষক আলাদা। কথক কাহিনির বাইরে অবস্থান করছে কিন্তু এই কথক চরিত্র কাহিনির। তবে সেই চরিত্র কেবল পর্যবেক্ষণ করে, কাহিনিতে অংশগ্রহণ করে না। কিন্তু চরিত্র হওয়ার ফলে জ্ঞানের পরিধি সীমিত। নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে অন্যের অনুভূতিতে সহজে প্রবেশ করতে পারে না। অর্থাৎ, তার অবস্থান কাহিনির বাইরে অর্থাৎ বহিস্থঃ, কিন্তু আচরণে তা চরিত্র, যার জ্ঞানের পরিধি সীমিত। আবার এই চরিত্র কাহিনিতে অংশ নেয় না।

নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে নিরীক্ষকের জ্ঞানের পরিধিকে বিভিন্নভাবে দেখা যায়। শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের *তুঙ্গভদ্রার তীরে* উপন্যাসে রাজাকে হত্যার জন্য কুমার কম্পন যে ছুরি ব্যবহার করতে চেয়েছে, সেই প্রসঙ্গে বলা হচ্ছে—

ভৃত্যদের সাবধান করিয়া দিয়া কুমার কম্পন একটি ক্ষুদ্র ছুরিকা কটিবস্ত্রে বাঁধিয়া
লইলেন।^{১১৪}

—এখানে বহিস্থঃ নিরীক্ষক ছুরিটি সম্পর্কে অবগত তা জানা যায়। এরপর অর্জুন সেই ছুরি দেখতে পায়—

অর্জুন চকিত হইয়া লক্ষ্য করিল তাহার কটিতে একটি ছুরিকা আবদ্ধ রহিয়াছে। কম্পন
অবশ্য রাজার সহিত সাক্ষাৎ করিতে যাইতেছেন, কিন্তু সঙ্গে ছুরি কেন? অস্ত্র লইয়া রাজার
সম্মুখীন হওয়া নিষিদ্ধ।^{১১৫}

কুমার কম্পন সোপান বাহিয়া দ্রুতপদে উঠিতে লাগিলেন। সোপানের প্রতিহারিণীরা বাধা
দিল না, কারণ রাজসকাশে কম্পনের অবাধ গতি।^{১১৬}

কিন্তু কাহিনিতে দেখা যাবে প্রতিহারিণী বাধা দিল না। কুমার কম্পনের কাছে চুরি আছে, তা কাহিনির প্রয়োজনে দেখতেও পেল না। অর্জুন দেখতে পেল কারণ সে রাজার প্রাণ রক্ষা করবে। বহিষ্কৃত নিরীক্ষক জানে ছুরির কথা। অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক অর্জুন জানে কাহিনির প্রয়োজনে, তেমনি কাহিনির প্রয়োজনেই প্রতিহারিণী জানতে পারে না।

২) Emotive বা আবেগাত্মক নিরীক্ষণ: Emotive বা আবেগাত্মক নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে আবেগ থাকবেই। তবে সেই আবেগের মাত্রাভেদ তৈরি হতে পারে। মাত্রাভেদের পরিবর্তনের জন্য নিরীক্ষক পরিবর্তন প্রয়োজন হয় না, আখ্যান পরিস্থিতির বদলের প্রয়োজন হতে পারে। সঞ্জীবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের *শ্বেতপাথরের টেবিল* উপন্যাসে শুরুতে দেখা যায়—

শ্বেতপাথরের টেবিলটা ছিল দোতলায়, দক্ষিণ রাস্তার ধারের জানালার পাশে। ঠিক চৌকোও নয়, গোলও নয়। চারপাশে বেশ ঢেউ-খেলানো। অনেকটা আলপনার মত।^{১১৭}

উপন্যাসের শেষে দেখা যায়—

সেই শ্বেতপাথর। সেই শ্বেতপাথর দাঁড় করানো রয়েছে দেয়ালে ঠেস দিয়ে। সেই নকশা ফ্রেম চলে গেছে উইয়ের পেটে। আর শ্বেত বলা চলে না, অব্যবহারে ধূসর।^{১১৮}

প্রথমটির নিরীক্ষক ও দ্বিতীয়টির নিরীক্ষক এক, যা দেখা হচ্ছে অর্থাৎ নিরীক্ষিত বস্তু এক। কিন্তু প্রথমটির ক্ষেত্রে নিরীক্ষণ অনেকবেশি বস্তুনিষ্ঠ (Objective), দ্বিতীয়টির ক্ষেত্রে অনেক বেশি বিষয়ভিত্তিক (Subjective)। প্রথমটিতে টেবিলের সৌন্দর্য, আকারে প্রকাশ পেয়েছে। দ্বিতীয়টির ক্ষেত্রে টেবিলের অবস্থা, অবহেলা প্রকাশ পেয়েছে। নিরীক্ষিত বস্তু নির্জীব হওয়ার কারণে নিরীক্ষকের আবেগ প্রাধান্য পেয়েছে। কিন্তু চরিত্র নিরীক্ষিত হলে, নিরীক্ষক ও নিরীক্ষিত ব্যক্তি উভয়ের আবেগ প্রাধান্য পেল। যা গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে দেখা যায়। ট্রিলজির শুরুতে *একদা* পর্বে অমিতের বাবাকে যেমনভাবে দেখা যায়, *অন্যদিন* পর্বে এসে তেমনটা থাকেন না। *একদা* পর্বে দেখা যায়—

পিতার চটির শব্দ কানে গেল। সাবধানে দৃঢ়ভাবে তিনি পা ফেলেন—চাপ্পল্য নাই, সাবধান সতর্ক অথচ স্থির পদস্থাপনা। ...কি আশ্চর্য, শুধু পদশব্দের মধ্য দিয়াও একটি গোটা মানুষ প্রকাশিত হয়।^{১১৯}

অন্যদিন পরে দেখা যায়—

যে কণ্ঠে অস্পষ্টতার চিহ্নও ছিল না, সেই কণ্ঠে দন্তবিরল মুখে, শুধু অস্ফুট একটা শব্দ ফুটিতেছে; ভালো করিয়া তাহা অমিতের কানেও পৌঁছিল না। অস্পষ্ট নিরুৎসুক শব্দ...সেই কণ্ঠ, সেই স্বর, —অথচ তাহা নয়; সেই মানুষ—অথচ সে মানুষও বুঝি নয়।^{১২০}

দুই ক্ষেত্রেই নিরীক্ষক ও নিরীক্ষিত ব্যক্তি অভিন্ন। এই নিরীক্ষণের মাধ্যমে একই ব্যক্তির যে পরিবর্তন ঘটেছে তাতে দ্বিতীয় দৃষ্টান্তে আবেগ অনেক বেশি। সেখানে অমিতের বাবা'র এমন অবস্থা তার জেলে যাওয়া, স্ত্রী'র চলে যাওয়া ও পারিপার্শ্বিক নানা কারণে হয়েছে তা বোঝা যায়। ফলে তার বাবার আবেগ গুরুত্ব পায় কাহিনিতে, এমনকি কাহিনিতে অমিতের আবেগও ফুটে ওঠে, কারণ বাবার এমন অবস্থা তাকে দেখতে হয়।

আবেগাত্মক নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে দুধরনের বিভাজন অন্তরঙ্গ (within) বহিরঙ্গ (without) দ্বারা বিষয়টি বোঝা সম্ভব। যখন বহিরঙ্গ (without) হয় তখন আবেগাত্মক নিরীক্ষণের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য লক্ষণ প্রকাশ পায়। সেক্ষেত্রে আবেগ খুব বেশি ধরা পড়ে না, কিন্তু সেখান থেকে আবেগ বের করা সম্ভব। উপরের উদ্ধৃতি থেকে তা বের করা যায়। ‘পোস্টমাস্টার’ গল্পের একটি অংশে—

অনেকক্ষণ আর কেহ কোনো কথা কহিল না। মিটমিট করিয়া প্রদীপ জ্বলিতে লাগিল এবং একস্থানে ঘরের মধ্যে জীর্ণ চাল ভেদ করিয়া মাটির সরার উপর টপ্ টপ্ করিয়া বৃষ্টির জল পড়িতে লাগিল।

কিছুক্ষণ পরে রতন আস্তে আস্তে উঠিয়া রান্নাঘরে রুটি গড়িতে গেল। অন্যদিনের মতো তেমন চটপট হইল না।^{১২১}

—এখানে চরিত্রের বাহ্যিক ক্রিয়া প্রকাশ পাচ্ছে। যেমন—অনেকক্ষণ কথা না বলা, রুটি চটপট বানাতে না পারা ইত্যাদি। কিন্তু তা ভেতরের আবেগকেই প্রকাশ করে। পোস্টমাস্টার যে উলাপুর ছেড়ে চলে যাবেন, সেই সিদ্ধান্ত দুজনের মনকেই পীড়িত করে।

অন্তরঙ্গ আবেগাত্মক নিরীক্ষণে নিরীক্ষিতের আবেগ প্রকাশিত হয়। দুভাবে এই নিরীক্ষণ হয়ে থাকে—এক, যেখানে নিরীক্ষক ও নিরীক্ষিত বস্তু এক, অর্থাৎ নিজেই নিজের নিরীক্ষক। দুই,

যখন নিরীক্ষক বাইরের অর্থাৎ কথক নিরীক্ষক তখন নিরীক্ষক নিরীক্ষিতের জগতে প্রবেশ করতে পারে। যেখানে নিরীক্ষক ও নিরীক্ষিত বস্তু বা ব্যক্তি এক অর্থাৎ নিজেই নিজের নিরীক্ষক। বহিস্থঃ নিরীক্ষক যখন নিরীক্ষিত বস্তু বা ব্যক্তির মনের মধ্যে প্রবেশ করতে পারে।

...তাহার কেবল মনে হইতে লাগিল, এই সূচীভেদ্য অন্ধকার তাহার আদি-অন্ত যেন গ্রাস করিয়া ফেলিয়াছে। আলোর মুখ, আনন্দের মুখ আর সে কখনও দেখিবে না—ইহা হইতে এ জীবনে আর তাহার মুক্তি নাই।^{১২২}

এই অন্তরঙ্গ আবেগাত্মক নিরীক্ষণ গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে দেখা যায়। যেখানে বহিস্থঃ কথক অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষিত চরিত্রের মনের মধ্যেও প্রবেশ করতে পারে।

অমিতের মনে হয়, না, লেপ একটা বিষম বাহুল্য, গঞ্জনা। তবু লেপ গায়ে রহিল। অমিত মনে মনে বলিল, লেপটাকে টানিয়া ফেলিয়া দিলেই কি চরম আত্মত্যাগ হইবে? কি সব ছেলেমানুষি ভাবনা! এ মেয়েদের শোভা পায়। ইন্দ্রাণীর নাকি এমনই অসহ্য হইয়াছিল দিনরাত্রি। কিন্তু এ ছেলেমানুষি। মনে কর, তুমি লেপ ফেলিয়াই দিলে। দিলে মন্দ হয় না, খানিকক্ষণ একটা দারুন দুঃখভোগের ও আত্মত্যাগের নামে মনকে সান্ত্বনা দিতে পারিবে। তারপর শীত আছে; যন্ত্রণা অসহ্য হইলেও এই শীত কি সুখভোগ্য হইবে?^{১২৩}

এখানে বহিস্থঃ নিরীক্ষক কথক অভ্যন্তরীণ চরিত্র অমিতের মনের মধ্যে প্রবেশ করে, তার মনের মধ্যে থাকা দ্বিধা, দ্বন্দ্ব, আবেগকে প্রকাশিত করে।

৬.৮.৩ Ideological বা ভাবাদর্শগত: জগতের সাধারণ বিষয় বাচনে ঘটনা ও চরিত্রের মূল্যায়ণে ব্যবহৃত হয়। একে বলা হয় Ideological বা ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণ। আবার একথা মনে রাখা প্রয়োজনীয় নিরীক্ষকের নিজস্ব বোধ ও চিন্তা থাকে। এই নিরীক্ষণ দেখা গেলে উপন্যাসে একক কর্তৃত্ব লক্ষ করা যায়। যেখানে কথক হল নিরীক্ষক। এই ক্ষেত্রে চরিত্র নিরীক্ষক হলেও তা কর্তৃত্বকারী কথকের অধীনস্থ হয়ে থাকে। কথক নিরীক্ষক যখন কর্তৃত্ব করে তখন অন্য নিরীক্ষণ কথক নিরীক্ষণ দ্বারা দেখা হয়। সেক্ষেত্রে কথক উচ্চ এক অবস্থান পেয়ে যায় কাহিনিতে। যেমন—*বিশ্ববৃক্ষ* উপন্যাসে কখনও চিঠিতে, কখনও আত্মগত ভাবনায় নগেন্দ্রনাথ নিজের পর্যবেক্ষণ ব্যক্ত করেছেন।

বোধ হয় যেন কুন্দনন্দিনীতে পৃথিবী ছাড়া কিছু আছে, রক্ত মাংসের যেন গঠন নয়; যেন চন্দ্রকর কি পুষ্পসৌরভকে শরীরী করিয়া তাহাকে গড়িয়াছে। তাহার সঙ্গে তুলনা করিবার সামগ্রী হঠাৎ মনে হয় না।^{১২৪}

নগেন্দ্রনাথ কুন্দনন্দিনীর সৌন্দর্য কথার মধ্যে দিয়ে প্রকাশ করেন। তাতে তার নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গির প্রকাশ ঘটে। কুন্দনন্দিনীর প্রতি তার মুগ্ধতা থেমে থাকে না, কুন্দনন্দিনীকে তিনি বিয়ে করতে দৃঢ়প্রতিজ্ঞ হন এবং বিয়ের পরে আবার এই নগেন্দ্রনাথ নিজের মনোভাব জানাচ্ছেন—

যদি পৃথিবীর সকলে আমাকে ত্যাগ করে, তথাপি আমি তাহাকে বিবাহ করিব। ...যদি কেহ বলে যে, বিধবাবিবাহ হিন্দুধর্মবিরুদ্ধ, তাহাকে বিদ্যাসাগর মহাশয়ের প্রবন্ধ পড়িতে দিই।^{১২৫}

আবার এই নগেন্দ্রনাথ জানান—

তুমি লিখিয়াছ যে, আমি এ পৃথিবীতে যত কাজ করিয়াছি, তাহার মধ্যে কুন্দনন্দিনীকে বিবাহ করা সর্বাপেক্ষা ভ্রান্তিমূলক কাজ। ইহা আমি স্বীকার করি। আমি এই কাজ করিয়া সূর্যমুখীকে হারাইলাম।^{১২৬}

উপন্যাসে এই ক্ষেত্রে নগেন্দ্রনাথের দ্বারা নিরীক্ষণ হয়। যা কর্তৃত্বকারী কথক নিরীক্ষক। এই নিরীক্ষক ভাবাদর্শভিত্তিক নিরীক্ষক হয়ে যায় কাহিনির অন্যত্র। সেখানে কুন্দনন্দিনীর প্রতি নগেন্দ্রনাথের মনোভাব প্রকাশ পায়।

...অন্তঃকরণের পক্ষে দুঃখভোগই প্রধান শিক্ষা। ...দুঃখী না হইলে লোভে পড়িতে হয় না। যাহার যাহাতে অভাব, তাহার তাহাতেই লোভ। কুন্দনন্দিনীকে লুপ্তলোচনে দেখিবার পূর্বে নগেন্দ্র কখনও লোভে পড়েন নাই। সুতরাং লোভ সম্বরণ করিবার জন্য যে মানসিক অভ্যাস বা শিক্ষা আবশ্যক, তাহা তাঁহার হয় নাই। এই জন্য তিনি চিত্তসংযমে প্রবৃত্ত হইয়াও সক্ষম হইলেন না।^{১২৭}

তবে সব উপন্যাসে কথক নিরীক্ষক অন্যত্র ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণ ঘটায় তা লক্ষণীয়। হীরা-দেবেন্দ্র-র প্রেমের পরিচয়ের ক্ষেত্রে তা দেখা যায়—

হীরা চিত্ত সংযম করিতে জানিত, কিন্তু তাহাতে প্রবৃত্তি ছিল না বলিয়া, সহজে পতঙ্গবৎ বহিমুখে প্রবেশ করিল। ...এই অপ্রবৃত্তি হেতু বিষবৃক্ষে তাহার ভোগ্য ফল ফলিল।

লোকে বলে, ইহলোকে পাপের দণ্ড দেখা যায় না। ইহা সত্য হউক বা না হউক—তুমি দেখিবে না যে, চিত্তসংযমে অপ্রবৃত্ত অব্যক্তি ইহলোকে বিষবৃক্ষের ফলভোগ করিল না।^{১২৮}

ত্রিদিবা ত্রিলজিতে অমিতের মধ্যে ললিতা, ইন্দ্রাণী, সুরো এদের সকলকে নিয়ে ভাবনার সঞ্চারণ দেখা যায় এবং ললিতার প্রতি পক্ষপাতিত্ব লক্ষ করা যায়।

ললিতা যেন বরনার মতো...ইন্দ্রাণী এত কথা বলে না, এত হাসেও না—তাহাকে মানাইতও না বোধ হয়। তবু যেন ললিতার মতো না-ও। ইন্দ্রাণী সচেতন, ললিতা ইনোসেন্ট। বরং ললিতা যেন সুধীরার মতন।—কিন্তু না, ললিতা চঞ্চলা, প্রাণময়ী। প্রাণময়ী ইন্দ্রাণীও না, ইন্দ্রাণীকেও অবিচার করিও না অমিত। ললিতার প্রতি তোমার পক্ষপাতিত্ব সত্যই হয়তো আছে, অন্তত অনেকের কাছেই তাহা জানা কথা। কিন্তু ইন্দ্রাণীও উদার, মহীয়সী!

ললিতা এমনিই বটে—এমনিই ছেলেমানুষ। হাসিতে তাহার মোটেই দেরি হয় না। একটু চপল, একটু অগভীরচিত্ত! কিন্তু অমিত তাহাকে মন্দ বলিতে পারে না। তাহার সবই খেলা, সবই স্পোর্ট। সে কিছুই বুঝে না, বুঝিবার দরকারও দেখে না। গান, হবি, স্মৃতি—ইহাই তাহার স্বভাব, স্বধর্ম। না, অমিতের চোখে ললিতা বেশ মেয়ে, তবে একটু সুপ্যারফিশল, আজ অমিত তাহা বুঝিতেছে। কিন্তু ললিতাকে তাহার ভাল লাগে—কাহারই বা ভাল না লাগে ললিতাকে?^{১২৯}

ললিতাকে গম্ভীর হইলে কেমন মানায়? —অমিতের ভাবিতেও কৌতূহলের উদ্বেক হইল।...একটা রাঙা চঞ্চল পাখি—গাছের ফাঁকে ফাঁক পলাইয়া বেড়ানোই তাহার স্বভাব—সবুজ পত্রান্তর হইতে ডাকিয়া ডাকিয়া লোককে পাগল করিয়া তোলে। ...হঠাৎ সে ডাক ভুলিয়া গেল, নাচ ছাড়িয়া দিল, নিস্তব্ধ নির্বাক পরম বিজ্ঞ হইয়া বসিল গাছের ডালে...ললিতা গম্ভীর হইয়াছে।^{১৩০}

ত্রিদিবা ত্রিলজিতে ভাবাদর্শভিত্তিক নিরীক্ষণ দেখা যাচ্ছে যেখানে অমিতের ভাবনার মধ্যে দিয়ে ললিতার সম্পর্কে নানান ভাবনা উঠে আসছে কাহিনিতে।

উপন্যাসে কথক-নিরীক্ষক সবসময় ভাবাদর্শের কর্তৃত্বকে প্রকাশ করে তেমনটা নয়। অনেক উপন্যাসে কথক নিরীক্ষকের একাধিপত্যের বিপরীতে ভাবাদর্শভিত্তিক নিরীক্ষণে ভিন্নতা প্রকাশ পায়। রিমন-কেনান জানাচ্ছেন—

...Provoking a non-unitary, ‘polyphonic’ reading of the text.^{১৩১}

এখানে ‘polyphonic’ শব্দটি কেনান বাখতিন থেকে গ্রহণ করছেন। ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে তিনি বাখতিনের তত্ত্বকে গুরুত্ব দিয়েছেন। এখানে এককক কথক-নিরীক্ষণের পরিবর্তে বহুস্বর ও দৃষ্টিভঙ্গির প্রকাশ দেখা যায়। কখনে কথক-নিরীক্ষকের বিপরীতে ভিন্ন ধরনের নিরীক্ষণের কথা বলছেন টুলান—

...there may be a juxtaposition of different ideological orientations without any overt adjudication between them, ...^{১৩২}

অর্থাৎ, ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণ বলেই চরিত্রধর্মে বহুস্বর থাকবে, তেমনটা নয়। কথক নিরীক্ষণের তুলনায় ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণের ভিন্ন ভিন্ন বৈশিষ্ট্য অনেক বেশি দেখা যায়। ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণের দ্বারা চরিত্রের বহুস্বর প্রকাশ পায়।

...So that the reader is torn different views of certain events in particular and (by extension) the world general.^{১৩৩}

বিশেষ ঘটনা পাঠের মধ্যে দিয়ে পাঠকের দৃষ্টিভঙ্গির পরিবর্তন আসে। *জাগরী* উপন্যাসে বিলু, বাবা, মা, নীলু’র বিলুর ফাঁসি নিয়ে যে নিরীক্ষণ তৈরি হয়, তা ভাবাদর্শগত। উপন্যাসে বিলু, বাবা, মা, নীলু’র ফাঁসি-সম্ভাবনার প্রেক্ষিতে যে ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণ, তার মধ্যে ভিন্নতা লক্ষ করা যায়। সেখানে বহুস্বরের প্রকাশ ঘটে। বহুস্বরের প্রকাশ সম্পর্কে দেবেশ রায় জানাচ্ছেন—

‘ঘরে-বাইরে’তে নিখিলেশ, সন্দীপ ও বিমলা আমাদের স্বাধীনতা-আন্দোলনের তিনটি আলাদা বিবরণের স্বাতন্ত্র্যে এক বহুস্বর তৈরি করে তুলতে পারত, কিন্তু তা করে নি, কারণ সেখানে লেখকের বিবরণ অন্যান্য সব স্বরকে নিয়ন্ত্রণ করে। সন্দীপ সেখানে তার নিজস্ব বিবরণের প্রতিনিধি নয়, ঐ বিবরণ সম্পর্কে লেখকের সমালোচনার প্রতিনিধি। তাই ‘ঘরে-বাইরে’র আত্মোক্তি উপন্যাসের কাহিনীর প্রয়োজননির্ভর মাত্র। ‘জাগরী’তে প্রতিটি চরিত্রের নিজস্ব বিবরণ নিজস্ব এমন যুক্তিতে লেখা হচ্ছে যে-যুক্তি ঐ বিবরণকে স্বাবলম্বন দেয়।^{১৩৪}

তবে একাধিক চরিত্রের বক্তব্য আলাদা আলাদা উপস্থাপনের মধ্যে দিয়েই বহুস্বরের বৈশিষ্ট্য খুঁজে পাওয়া যায় না।

নিরীক্ষণের এই তিন বৈশিষ্ট্য—ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য, মনস্তাত্ত্বিক, ভাবাদর্শগত-এর মধ্যে আন্তঃসম্পর্ক আছে কি না তা দেখা প্রয়োজনীয়। একজন আলোচক জানাচ্ছেন—

...গল্প, উপন্যাসের আখ্যানে অভিকেন্দ্রীকরণ কোথায় ইন্দ্রিয়বোধ্য, কোথায় মনস্তাত্ত্বিক বা কোথায় ভাবাদর্শভিত্তিক হবে, তা আখ্যান-প্রয়োজননির্ভর।^{১৩৫}

এর সঙ্গে দেখা প্রয়োজনীয় নিরীক্ষিত বস্তু বা ব্যক্তি এক, কিন্তু নিরীক্ষণে পার্থক্য দেখা যাচ্ছে। কারণ, নিরীক্ষণের তিন ধরনের বৈশিষ্ট্যের মধ্যে পার্থক্য দেখা যায়। তবে অনেকসময় এই তিন ধরন একে অপরের পরিপূরক হতে পারে। *শ্রীচরণেশ্বরী* মাকে উপন্যাসে পত্রলেখক ছোটবেলায় হারানো দাদাকে নিয়ে শ্মশান যাত্রার যে বর্ণনা দিচ্ছেন—

নিচু গলায় হরিধ্বনি দিতে দিতে ওরা যখন দাদাকে তুলল, তখন আমাকে কোলে জাপটেই পিছু পিছু ছুটে গেলে তুমি, সকলে মিলে পথ আটকাতে আমাকে কোলে নিয়ে ফিরে এলে।

ওরা ফিরে এল দুপুরের পরে। শূন্যতা হাতে নিয়ে কেউ যে ফেরে, ফেরা যায়, সেটা তখন বুঝতাম না, বুঝেছিলাম অনেক পরে বিজয়ার বিসর্জনের সন্ধ্যায়, আরও বড় হয়ে, ...^{১৩৬}

হরিধ্বনি দিয়ে শ্মশানে নিয়ে যাওয়া ও ফিরে আসা হল Perceptual বা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য নিরীক্ষণ। যা পত্রলেখকের অভিজ্ঞতাপ্রাপ্ত-আমি'র নিরীক্ষণ। এখানে ঠিক তার পরবর্তী অংশ Ideological বা ভাবাদর্শগত নিরীক্ষণ। যা কথক-আমি'র নিরীক্ষণ। লক্ষ করলে দেখা যাবে নিরীক্ষিত যা হচ্ছে তা অভিন্ন, কিন্তু নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে দুধরনের প্রয়োগ ঘটছে। যা আখ্যানের ক্ষেত্রে একে অপরের পরিপূরক হয়ে উঠছে।

৬.৯ নিরীক্ষণের ভিতরে ভাষার অনুসন্ধান:

নিরীক্ষণ একটি Non-verbal অর্থাৎ অ-ভাষিক প্রক্রিয়া। কিন্তু নিরীক্ষণের নির্দেশক ভাষার। ফলে একটা বিরোধাভাস তৈরি হচ্ছে। নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে ভাষা গুরুত্বপূর্ণ হয়ে উঠছে কারণ গল্প বা উপন্যাস ভাষার মাধ্যমে প্রকাশ লাভ করে। বাচনের ভাষা সাধারণত কথকের হয়ে থাকে। বাচনের ভাষাকে নিরীক্ষণ অন্যরকম করে তোলে কারণ, তার মধ্যে দিয়ে একজন স্বতন্ত্র প্রতিনিধিকে পাওয়া যায়। যার ফলে কথক ছাড়াও নিরীক্ষকের উপস্থিতি আলাদাভাবে লক্ষ করা যায়। আবার এক নিরীক্ষকের সঙ্গে অন্য নিরীক্ষকের পার্থক্যও লক্ষ করা যায়। অর্থাৎ নিরীক্ষণের ভাষার সন্ধান যুক্তিযুক্ত। শীর্ষেন্দু মুখোপাধ্যায়ের *কোলাজ* উপন্যাসে—

মানুষ ভিজলে ততটা ক্ষতি নেই, কিন্তু মোবাইল ভিজলে সর্বনাশ। গৌরঙ্গ তাই এই সরু দাগের বৃষ্টিতে ভিজতেও সাহস করল না। দৌড়ে প্রথমে একটা বোকার মতো গাছতলায় এবং তারপর বেগতিক বুঝে কালীবাড়ির ফটকে ঢুকে চটিসুদ্ধ নাটমণ্ডপে উঠে পড়ল। ...

নাটমণ্ডপের মেঝেটা বাঁধানো হলেও ছাদ পাকা নয়। টিনের চাল। চালের তলায় চটের সিলিং, এখানে সেখানে চালের ফুটো দিয়ে জল পড়ছে। বাইরে সরু দাগের বৃষ্টি এখন মোটা দাগে পড়ছে। আর একটু বাড়লে মুষলধারা। ঠিক বাগান নয়, তবে কালীবাড়ির ঘেরা জমিতে গাছপালা বড় কম নাই। তারই একটার দিকে চেয়ে ছিল গৌরঙ্গ। দেড় মানুষ উঁচু টগর গাছ। তাতে হাঁদার মতো দাঁত বের করে অজস্র টগর ফুল ফুটে আছে। এই ফুটে থাকার কোনও মানে হয়? একেই তো ফালতু ফুল, তার ওপর কেরামতি দেখাতে ফুটেছে হাজারে বিজারে। ফোট শালারা।^{১৩৭}

উপন্যাসের কাহিনি বহিস্খঃ কথকের দ্বারা, যেখানে কথকই মূলত নিরীক্ষক। উদ্ধৃতির শেষে টগর গাছটিকে যে মূল্যায়ন করা হয়েছে তা স্পষ্টত গৌরঙ্গ নামের চরিত্রের। অর্থাৎ, তা অভ্যন্তরীণ চরিত্রের, অর্থাৎ অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষকের। এই অংশের ভাষা লক্ষ করলে দেখা যাবে পূর্ব অংশের সঙ্গে পরের অংশের ভাষার পার্থক্য আছে।

নিরীক্ষক নির্ধারণের জন্য ভাষার ব্যবহারের মধ্যে দিয়ে নামকরণ (Naming) গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে।

একটা ব্যাগ বউয়ের কোলে, সুটকেস আর একখানা ব্যাগ ওপরে তোলা, হারান জ্যাঠা হুঁশিয়ার চোখে নজর রাখছে।^{১৩৮}

এখানে নিরীক্ষক গোবিন্দ, তা ‘বউ’ এর সম্বোধনে স্পষ্ট হয়ে উঠছে। এর ফলে নিরীক্ষককে চিহ্নিত করা ও পরিচয় পাওয়া যায়। আবার অনেক সময় কাহিনিতে মান্য ভাষার মধ্যে উপভাষার প্রয়োগ লক্ষ করা যায়। এরফলে নিরীক্ষকের পরিবর্তন ঘটে।

...পাঁচুর দিকে একবার বিজলানো চোখ হেনে শাড়ি খসখসিয়ে কোঠা পিড়ার দিকে এগিয়ে গেল।

অই গ। সোনার অঙ্গে কাটরা মেমাইচে হে। রোপসীর কোমরে বাঁধের জলের ছলাৎ ছলাৎ ঢেউ। পায়ে বাসি আলতার দাগ, চলনে বড় স্ফূর্তি।^{১৩৯}

প্রথম বাক্য মান্য চলিত বাংলায় লেখা, যা বহিস্ফঃ নিরীক্ষকের দ্বারা নিরীক্ষিত। এর পরবর্তী বাক্য গুলি উপভাষায় লেখা, যা চরিত্র নিরীক্ষক পাঁচু। এই পরিবর্তন চরিত্র, চরিত্রের সত্যতা ও তার প্রতিকৃতি তুলে ধরার জন্য ব্যবহৃত হয়। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে এই দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। দৃষ্টান্ত-১

...নির্বোধ ভুটিয়া ভূত্য—অর্ধেক সে গবাদি পশুর মত মূঢ়,—ভুটিয়া হিন্দুস্থানীতে জানায়
অমিতকে তাহার সুপ্রভাত, আনন্দ, বিস্ময়: ‘বাবু, জিন্দা হ্যায়?’^{১৪০}

দৃষ্টান্ত-২

কিন্তু বাঙালী কেরানীও সাহেব চরাইয়া খায়, সে তাড়াতাড়ি বলিল: নভেল, স্যর, নভেল।
‘ফায়ার মিন্স হিয়ার উমেন। প্লেয়িং উইথ উমেন—’

আঃ।—ইজ্ ইট কমপালসারি ফল অল ডেটিন্যুজ! সবকে পড়তে হবে।^{১৪১}

এখানে চরিত্রের বদল শুধু নয়, কাহিনির প্রয়োজনে চরিত্রের ভাষার বদলও হয়ে থাকে।

৬.১০ নিরীক্ষণের বিভিন্ন স্তরের আন্তঃসম্পর্ক:

উত্তম পুরুষের বাচনে আখ্যান হলেই সেখানে চরিত্র নিরীক্ষক হবে এমনটা মনে করেন না রিমন-কেনান। নিরীক্ষণের স্তর নিয়ে মিক বল ধারণা দেন। তাঁর মতানুসারে নিরীক্ষণে বিভিন্ন স্তর লক্ষ করা যায়। গল্প উপন্যাসে সেই স্তর কিভাবে দেখা যাবে তা নিয়ে আলোচনা করা হয়।

১) ঋদ্ধি সাঁতারের প্রতিযোগিতায় অংশগ্রহণ করেছিল।

২) আমি দেখেছিলাম যে ঋদ্ধি সাঁতারের প্রতিযোগিতায় অংশগ্রহণ করেছিল।

৩) মিতা দেখেছিল যে ঋদ্ধি সাঁতারের প্রতিযোগিতায় অংশগ্রহণ করেছিল।

এই তিনটি বাক্যের মাধ্যমে বোঝা যায় এটি একটি ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য (Perceptible) ঘটনা। প্রত্যেক ক্ষেত্রে একজন agent রয়েছে, যে দেখছে।

বাক্য ১ এর agent নির্দেশ করা নেই। তবে অনুমান করা যায় একজন বহিস্থঃ agent আছে।
যার অবস্থান কাহিনির বাইরে। (বহিস্থঃ নিরীক্ষণ)

বাক্য ২ এর agent ‘আমি’। (অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ)

বাক্য ৩ এর agent ‘মিতা’। (চরিত্র নিরীক্ষণ)

৩ নং বাক্যের ক্ষেত্রেও ধরে নেওয়া যায় এখানে একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক আছে। যে কাহিনির
বাইরে অবস্থান করছে। সাংকেতিক চিহ্ন ব্যবহারে করলে বহিস্থঃ নিরীক্ষণ/ External
Focalization (EF), চরিত্র নিরীক্ষণ/Character Focalization (CF),
ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য/Perceptible(P)।

১ নং বাক্যে (ঋদ্ধি সাঁতারের প্রতিযোগিতায় অংশগ্রহণ করেছিল।) বহিস্থঃ নিরীক্ষক অথবা
তা দেখছে চরিত্র নিরীক্ষক আমি বা মিতা। এই ক্ষেত্রে ঘটনাটি ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য (Perceptible
[p])। কিন্তু ‘আমি দেখেছিলাম’ বা ‘মিতা দেখেছিল’ —বাক্যের এই অংশ কার দেখা? ২ নং
বাক্যে ‘আমি দেখেছিলাম...’—চরিত্র নিরীক্ষক-আমি (CF-I)-p। এই ক্ষেত্রে ‘আমি’-র দেখা
ক্রিয়া। তবে সে যা দেখছে তা Non-perceptible (np)। অন্যদিকে ৩ নং বাক্যে ‘মিতা
দেখেছিল...’ এই ক্ষেত্রেও ১ নং বাক্যের মতন একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক (EF) আছে। যে
দেখছে ‘মিতা’র দেখার ক্রিয়া, তবে সে যা দেখছে তা Non-perceptible (np)।

২ নং বাক্যের ক্ষেত্রে সাংকেতিক চিহ্ন দ্বারা চিহ্নিত করলে হয়— CF (‘I’)-[p CF (‘I’)p]

৩ নং বাক্যের ক্ষেত্রে সাংকেতিক চিহ্ন দ্বারা চিহ্নিত করলে হয়— EF-[np CF (‘Mita’)p]

২ ও ৩ নং বাক্যের নিরীক্ষণ এক স্তরের নয়। সেখানে দুটি স্তর আছে। একটি স্তরে ‘আমি’
বা ‘মিতা’ ঋদ্ধির সাঁতারের প্রতিযোগিতার অংশগ্রহণ দেখছি। দ্বিতীয় স্তরে ‘মিতা’ নিরীক্ষিত
হয়েছি অন্য এক নিরীক্ষকের দ্বারা। এই দুই ভিন্ন ভিন্ন নিরীক্ষক দ্বারা নিরীক্ষিত ‘আমি’ এবং
‘মিতা’-র ক্রিয়া, যে ক্রিয়া perceptible। যা দেখা যায় না অর্থাৎ Non-perceptible, তার
নিরীক্ষণ ব্যক্তি দ্বারা হতে পারে না। Non-perceptible নিরীক্ষণের নিরীক্ষককে বহিস্থঃ

নিরীক্ষক বলা হয়। কখনও কখনও Non-perceptible নিরীক্ষণ ব্যক্তি দ্বারা হতে পারে। সেই ক্ষেত্রে নিরীক্ষিত বস্তু বা ব্যক্তির সঙ্গে নিরীক্ষক অভিন্ন হতে হয়। ‘মিতা’ এর দেখা ক্রিয়াটি দেখছে বহিস্থঃ নিরীক্ষক (EF)। ‘আমি’ এর দেখা ক্রিয়াটি দেখছে চরিত্র নিরীক্ষক (CF)। এইখানে নিরীক্ষক ও নিরীক্ষিত অভিন্ন। মিক বল জানাচ্ছেন—

...where is the focalization level is concerned, there is no fundamental difference between a ‘first-person narrative’ and ‘third person narrative.’^{১৪২}

অর্থাৎ, নিরীক্ষণের প্রথম পুরুষ ও উত্তম পুরুষের আখ্যানের মধ্যে বিশেষ কোনও পার্থক্য নেই। ‘আমি দেখেছিলাম যে ঋদ্ধি সাঁতারের প্রতিযোগিতায় অংশগ্রহণ করেছিল।’ —এটিকে উত্তম পুরুষের আখ্যানের নমুনা বলা যায়। অন্যদিকে দ্বিতীয় বাক্যে ‘মিতা দেখেছিল যে ঋদ্ধি সাঁতারের প্রতিযোগিতায় অংশগ্রহণ করেছিল।’ এই বাক্য প্রথম পুরুষের আখ্যানের নমুনা। প্রথমটিতে চরিত্র নিরীক্ষক (CF) যা দেখছে তা perceptible, অভ্যন্তরীণ স্তর থেকে চরিত্র নিরীক্ষক দেখছে। দ্বিতীয় ক্ষেত্রে চরিত্র নিরীক্ষক (CF) যা দেখছে তা perceptible, তা অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষণ কিন্তু দেখা ক্রিয়াকে দেখছে বহিস্থঃ নিরীক্ষক। অনেক আখ্যানে উত্তম পুরুষের বাচনে পরিণত বয়সের (আমি) প্রকাশিত হয়, যে অল্প বয়সের জীবনকে ফিরে দেখে। ফলে তার সেই দেখা বাইরের অবস্থান থেকে দেখা হয়ে যায়। কাহিনির গতিতে কখনও সে অল্প বয়সের সত্তা দিয়ে কাহিনিতে অংশ নেয়, তখন তা চরিত্র নিরীক্ষক হয়ে যায়। ফলে একই আখ্যানে প্রথম পুরুষ ও উত্তম পুরুষ উভয় আখ্যানের পরিচয় পাওয়া যায়। রিমন কেনানের মতানুযায়ী উত্তম পুরুষের বাচনের উপন্যাসেও বহিস্থঃ নিরীক্ষণ ঘটে। দুটি বাক্যের একত্রে সাংকেতিক চিহ্ন হয়—

EF—[np CF (‘Mita’ / ‘I’)—p]

তিনটি বাক্যের সাহায্যে নিরীক্ষণের প্রক্রিয়াটি বোঝানো যায়। তিনি বললেন ১ নং বাক্যের সঙ্গে ২ ও ৩ নং বাক্যের নিরীক্ষণের স্তরগত পার্থক্য আছে। তিনি বলছেন ১ নং বাক্যটির নিরীক্ষণ Singular। ২ ও ৩ নং বাক্যের ক্ষেত্রে একাধিক স্তর থাকার কারণে তা Complex। নিরীক্ষকের ব্যক্তি ভূমিকার দিক থেকে তিনটি বাক্যের মধ্যে পার্থক্য সূচিত হয়। ১ ও ২ নং

বাক্যের ক্ষেত্রে বহিস্থঃ নিরীক্ষক (EF) অথবা চরিত্র নিরীক্ষক (CF ‘I’) রয়েছে। ১ ও ৩ নং বাক্যের সঙ্গে ২ নং বাক্যের পার্থক্য আছে, কারণ চরিত্র নিরীক্ষক সর্বদা বহিস্থঃ নিরীক্ষক হয় না। মিক বল এখানে এসে বলেন—

We assume, therefore; a first level of focalization (F1) at which the focalizer is external. This external focalizer delegates focalization to an internal focalizer, the focalizer on the second level (F2).^{১৪৩}

অর্থাৎ, নিরীক্ষণের দুটি স্তর আছে— এক, F1, যা প্রথম স্তরের নিরীক্ষণ, যেখানে বহিস্থঃ নিরীক্ষক থাকে। দুই, F2, দ্বিতীয় স্তরের নিরীক্ষণ, যেখানে অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক থাকে। নি’ল প্যাট্রিক আখ্যানের ত্রি-স্তর নিরীক্ষণের সম্ভাব্যতার কথা বলছেন—সরল (Simple), যৌগিক (Compound), জটিল (Complex)। যে নিরীক্ষণে একজন নিরীক্ষক থাকে, তা সরল (Simple)। একের বেশি নিরীক্ষণ থাকলে তা যৌগিক (Compound)। যে নিরীক্ষণে নিরীক্ষক নির্দিষ্ট না হয়ে অস্পষ্ট রূপে থাকে, তা জটিল (Complex)। মিক বলও তিন ধরনের নিরীক্ষণের কথা বলেন—Singular, Complex, Ambiguous। সরল নিরীক্ষণের ক্ষেত্রে কথকই নিরীক্ষক হয়। কিন্তু কোনো আখ্যানে একাধিক কথক থাকে, সেক্ষেত্রে প্রত্যেক কথক নির্দিষ্ট কখন অংশে নিরীক্ষকের ভূমিকা পালন করে, সেক্ষেত্রে তা সরল নিরীক্ষণ হয়ে থাকে। চরিত্র নিরীক্ষণ যৌগিক নিরীক্ষণ হয়ে থাকে। কারণ—

...character-focalizer’s vision embedded in an external focalizer’s enveloping perspective; ...^{১৪৪}

চরিত্র নিরীক্ষকের নিরীক্ষণ সবসময় বহিস্থঃ নিরীক্ষণের আচ্ছাদনে থাকে। সংকেত দিয়ে মিক বল দেখাচ্ছেন— $F = (EF1 (CF2))$ । এখানে F হল নিরীক্ষণ, EF1 হল বহিস্থঃ নিরীক্ষণ, যা প্রথম স্তরের নিরীক্ষণ, CF2 হল চরিত্র নিরীক্ষণ হল দ্বিতীয় স্তরের নিরীক্ষণ। যৌগিক নিরীক্ষণে বৈচিত্র্য দেখা যায়। একাধিক চরিত্র নিরীক্ষক, কিন্তু নিরীক্ষিত বস্তু বা ব্যক্তি এক হতে পারে। একই আখ্যানে কখনও চরিত্র নিরীক্ষক কখনও বা বহিস্থঃ নিরীক্ষক দ্বারা নিরীক্ষণ হতে পারে।

যুথী বারান্দায় দাঁড়িয়ে সবুজ পাখীটির ঘোরাফেরা দেখছিল, এ সময় তার হাত-দুটি অদ্ভুতভাবে উঁচু করা ছিল, একারণ, যে-ফুকটি তার পরনে ছিল সেটিতে একটিও বোতাম নেই এবং বোটারের জায়গা থেকে সোজা শেষ পর্যন্ত ছিঁড়ে দু-হাট খোলা, ফলে বেচারীকে সর্বক্ষণই সাধারণভাবে চলাফেরার সময় তার আপনকার হাত দুটিকে উঁচু করে রাখতেই হয়, ...^{১৪৫}

এখানে যুথীর দেখা এবং যুথীকে দেখা; সম্পূর্ণটাই বহিস্খঃ নিরীক্ষক করছে। এটি সরল নিরীক্ষণ। গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে এই নিরীক্ষণ দেখা যায়। কারণ এই কাহিনি বহিস্খঃ নিরীক্ষণ (EF) এর কাহিনি।

মোটের উপর শীত এবার কলিকাতায় বেশ জমাইয়া বসিয়াছে। সকালবেলা লেপ ছাড়িতে ইচ্ছা হয় না; রাত্রিতে আহারের পরে লেপ টানিয়া লইতেও দেরি সহ্য না। উপভোগ করিবার মতোই এ শীত—হিমেল, কনকনে বাতাস; নিশ্বাস লাগিয়াই থাকে।

কাঁধের কাছে লেপটা বোধহয় একটু সরিয়া গিয়াছিল, ওখানটায় যেন খানিকক্ষণ ধরিয়াই কেমন শীত-শীত ঠেকিতেছে— আধঘুমে অমিত লেপটা টানিয়া লইতে গেল।^{১৪৬}

উপন্যাসের কথক হলে বহিস্খঃ, যিনি প্রকৃতির শীতকে যেমন দেখছেন, তেমনি অমিতকেও দেখছেন। এটি সরল নিরীক্ষণ।

F= [EF-1-np (CF2-অমিত Reflector)-p Action-(শীতের বর্ণনা ও অমিতের অনুভূতি)]

একটি কাহিনিতে সরল নিরীক্ষণ থাকার অর্থ সেই কাহিনির নিরীক্ষক বহিস্খঃ। কিন্তু বহিস্খঃ নিরীক্ষক থাকলে যে অভ্যন্তরীণ চরিত্র নিরীক্ষক থাকবে না, এমনটা নয়। ফলে যৌগিক ও জটিল সব ধরনের নিরীক্ষণ সেখানে থাকবে। কিন্তু একটি কাহিনিতে যৌগিক ও জটিল নিরীক্ষণ যে কাহিনিতে আছে, সেখানে সরল নিরীক্ষণ না থাকতেও পারে।

সত্যবতী ট্রিলজিতে সরল নিরীক্ষণ দেখা যায়। এখানে বহিস্খঃ কথক সমস্ত চরিত্র ও ঘটনাকে বাইরে থেকে দেখছে। পূর্বে আলোচনা করা হয়েছে এই ট্রিলজির নিরীক্ষক বহিস্খঃ কথক হলেও কাহিনির শুরুতেই একটি মধ্যস্থতাকারী নিরীক্ষক (‘বকুলের খাতা’) রয়েছে, যার দ্বারা কাহিনির সঙ্গে কথকের সংযোগ তৈরি হয়েছে।

কি একটা অসুবিধেয় পড়ে রামকালীর বাবা জয়কালী একদিনের জন্যে সদ্য উপবীতধারী পুত্র রামকালীর উপর ভার দিয়েছিলেন, গৃহদেবতা জনার্দনের পূজা-আরতির। মহোৎসাহে সে ভার নিয়েছিল রামকালী। তার আরতির ঘণ্টাধ্বনিতে সেদিন বাড়িসুদ্ধ লোক ‘ব্রাহ্ম জনার্দন’ ডাক ছেড়েছিল। কিন্তু উৎসাহের চোটে ভয়ঙ্কর একটা ভুল ঘটে গেল।^{১৪৭}

এখানে বহিস্থঃ কথক দ্বারা রামকালীর সেই পূজো করার ঘটনা বর্ণিত হচ্ছে। তবে এই কাহিনি কথকের কাছে পৌঁছায় ‘বকুলের খাতা’ এর মাধ্যমে।

F=[EF-1-np{Mediacy বকুলের খাতা}(CF2 (রামকালী)-p Action-(ঠাকুর পূজোর ঘটনা)]

চতুরঙ্গ উপন্যাসের জ্যাঠামশাই, শচীশ, দামিনী, শ্রীবিলাস প্রত্যেকেই চরিত্র নিরীক্ষক, আবার শ্রীবিলাস কাহিনির কথক, অর্থাৎ বহিস্থঃ নিরীক্ষক। ফলে এটি দ্বিতীয় স্তরের (F2) নিরীক্ষণ, যা প্রথম স্তরের নিরীক্ষণ (F1) দ্বারা আচ্ছাদিত হয়ে আছে। এটি যৌগিক নিরীক্ষণের দৃষ্টান্ত—

F= [EF-1 (CF2 (জ্যাঠামশাই) + CF3 (শচীশ) + CF4 (দামিনী) + CF5 (শ্রীবিলাস)]

এই সংকেত ট্রিলজিতে পাওয়া যায় না। ফলে কাহিনিতে যৌগিক নিরীক্ষণ লক্ষ করা যায়। জটিল নিরীক্ষণের জন্য প্যাট্রিক জানিয়েছেন—

...complex focalization is essentially characterized by indeterminacy.

এই indeterminacy নিরীক্ষণ কোন অবস্থানে আছে তা নির্দিষ্টভাবে এক্ষেত্রে চিহ্নিত করা যায় না, ফলে নিরীক্ষক চরিত্র নাকি কথক তা বোঝা যায় না।

জীবনকে বীরের মতো না হউক, পুরুষের মতো স্বীকার করাই বড়ো কাজ। পৃথিবীকে বাস্তব দৃষ্টিতে দেখিবার মতো বুদ্ধি ও সাহসই বড় কথা। বাস্তব পৃথিবীর এই বাস্তব রূপান্তরের দাবিকে নিজের জীবনে গ্রহণ করিতে পারাই বড় সার্থকতা। [EF] অমিত তাহাই করিতে চায়। থাক শিল্প প্রদর্শনী, থাক চিন্তার মুক্তি, হল-কেনের অনুবাদ কিংবা টেক্সট বই। [EF]

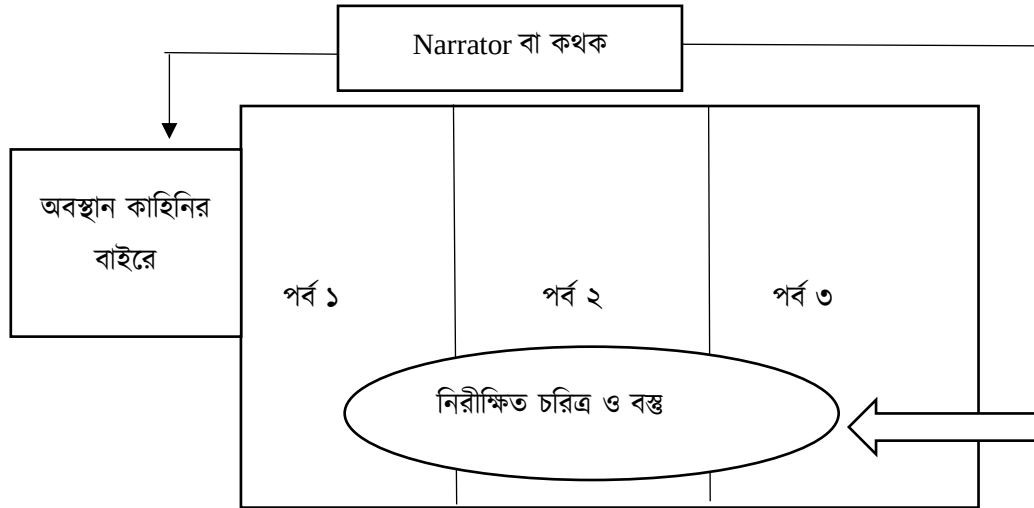
অমিতের মনে পড়িয়া গেল—‘হল-কেনের অনুবাদ কিংবা টেক্সট-বই,’ অনুকূল দত্ত ও বঙ্কিম বাঁড়ুজ্জ, অতীত-প্রায় জেনারেশন। ...পাকা বিষয়ী বুদ্ধি...ক্লীব এই জেনারেশনকি গুরু

ইহারা! আত্মার এক অন্ধকার নিশা।—ইহার অপেক্ষা এই সুনীলদের উন্নত আত্মবিলোপও অনেক বেশি হেল্‌থি; ইন্দ্রাণীর অশান্ত গতিবেগও পুষ্টিকর।^{১৪৮} [EF? CF?]

—প্রথম দুটি বাক্যে বহিস্থঃ নিরীক্ষকের। তৃতীয় বাক্যে মনে হয় চরিত্র নিরীক্ষক, কিন্তু তা সত্ত্বেও তা বহিস্থঃ নিরীক্ষকের নিরীক্ষণ বলেও মনে হয়। ফলে এটি চরিত্র নিরীক্ষক নাকি বহিস্থঃ নিরীক্ষক তা নির্ণয় করা যায় না। একে জটিল নিরীক্ষণ বলা হয়।

৬.১১ উপন্যাস ট্রিলজিতে নিরীক্ষণ বা Focalization -এর বিশেষত্ব অনুসন্ধান:

নিরীক্ষণ বা Focalization আখ্যান কাঠামোর অন্যতম একটি গুরুত্বপূর্ণ উপাদান। আখ্যানে কথক ও চরিত্রের ভূমিকার সঙ্গে নিরীক্ষণের সংযোগ সবথেকে বেশি। একটি কাহিনিতে নিরীক্ষণের নানারকম ভিন্নতা ও বৈশিষ্ট্য দেখতে পাওয়া যায়। নিরীক্ষণ বা Focalization এর বৈশিষ্ট্য দ্বারা কাহিনি নির্মাণের গুরুত্বপূর্ণ দিককে দেখানো সম্ভব হয়। উপন্যাস ট্রিলজির ক্ষেত্রে এই উপাদান বিশেষ ভূমিকা পালন করেছে। তিনটি ট্রিলজিতে নিরীক্ষণের বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য প্রতিফলিত হয়েছে। ছকের সাহায্যে ট্রিলজির নিরীক্ষণের একটি কাঠামো বানানো হল—



এই ছক আমাদের নির্বাচিত ট্রিলজির জন্য প্রযোজ্য। তিনটি ট্রিলজিতেই একজন বহিস্থঃ কথক, এক বা একাধিক নিরীক্ষিত চরিত্র এবং তাদের দ্বারা কাহিনির ঘটনার নিরীক্ষণ হয়েছে। কিন্তু প্রতিটি ট্রিলজিতে যে ভিন্নতা দেখা গেছে তা দেখা প্রয়োজনীয়।

প্রথম ট্রিলজি *ত্রিদিব*-তে দেখা যায় নিরীক্ষক মূলত দুজন যার একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক ১ (External Focalization 1 [EF-I]), দ্বিতীয় নিরীক্ষক অভ্যন্তরীণ নিরীক্ষক ২ (Character Focalization 2 [CF-II])। বহিস্থঃ নিরীক্ষক ১ (External Focalization 1 [EF-I]) এর নিরীক্ষণ প্রত্যক্ষযোগ্য (perceptible) হতে পারে আবার নিরীক্ষণ অ-প্রত্যক্ষযোগ্য (Non-perceptible) হতে পারে। ঘটনার উদ্দিষ্ট ব্যক্তি বা বস্তু যা নিরীক্ষিত হচ্ছে তাকে Focalized Character (FC) বলা হচ্ছে। তিনটি পর্বে কাহিনিতে নিরীক্ষণের বিশেষত্ব হল—

- এখানে নিরীক্ষক মূলত দুজন, একজন বহিস্থঃ, একজন অভ্যন্তরীণ। অতএব নিরীক্ষণ বিন্দু দুটি।
- নিরীক্ষক ১ অর্থাৎ বহিস্থঃ কথক শুধুমাত্র নিরীক্ষিত করছে অভ্যন্তরীণ চরিত্র অমিতকে। যদিও বহিস্থঃ কথকই এখানে মূল নিরীক্ষক।
- নিরীক্ষক ২ অর্থাৎ অভ্যন্তরীণ চরিত্র (অমিত) নিরীক্ষণ করছে সম্পূর্ণ কাহিনির ঘটনা ও অন্যান্য চরিত্রকে। যদিও অভ্যন্তরীণ চরিত্র মূলত Reflector বা পর্যবেক্ষকের কাজ করেছে। অর্থাৎ, কাহিনির সম্পূর্ণ জ্ঞান সর্বজ্ঞ কথক অর্থাৎ বহিস্থঃ কথকের। তিনিই কাহিনির মূল কথক, তিনিই চরিত্র (অমিত) দ্বারা কাহিনিকে নিরীক্ষণ করিয়েছেন।
- নিরীক্ষিত বস্তু ও ব্যক্তি একাধিক। ফলে নিরীক্ষক ২ দ্বারা বহু ঘটনা ও চরিত্র নিরীক্ষিত হচ্ছে।
- তিনটি পর্বে একই নিরীক্ষণের গঠন লক্ষ করা যায়। ফলে কাহিনিতে নিরীক্ষণ উপাদান একটি গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হিসেবে প্রতিফলিত হয়।
- নিরীক্ষণের বিভিন্ন স্তরের মধ্যে আন্তঃসম্পর্ক দেখা যায়। ফলে নিরীক্ষণের কোনো একটি স্তরকে বাদ দিলে এই ট্রিলজির নিরীক্ষণ সম্ভব হয় না।

- নিরীক্ষণ কার দ্বারা হচ্ছে এবং কে বা কী নিরীক্ষিত হচ্ছে তা দেখার জন্য ভাষার বিশেষ ভূমিকাও খুঁজে পাওয়া যায়।
- নিরীক্ষকের অবস্থান অনুসারে কখনে কথকের ও চরিত্রের কথনভঙ্গির বদল ঘটে।
- কে দেখছেন এবং কে বলছেন অর্থাৎ কথক ও দর্শকের অবস্থান যে অভিন্ন তা নিরীক্ষণে স্পষ্ট হয়ে যায়।

দ্বিতীয় ট্রিলজি *স্বর্গ মর্ত পাতাল* -এ দেখা যায় নিরীক্ষক মূলত একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক ১ (External Focalization 1 [EF-I]) যার দ্বারা কাহিনি ও ঘটনা নিরীক্ষিত হয়েছে। বহিস্থঃ হতে পারে আবার নিরীক্ষণ অ-প্রত্যক্ষযোগ্য (Non-perceptible) হতে পারে। ঘটনার উদ্দিষ্ট ব্যক্তি বা বস্তু যা নিরীক্ষিত হচ্ছে তাকে Focalized Character (FC) বলা হচ্ছে। এই নিরীক্ষিত ব্যক্তি বা বস্তু বা ঘটনা অর্থাৎ Focalized Character (FC) তিনটি পর্বে ভিন্ন ভিন্ন। এই তিনটি পর্বের ঘটনা ও চরিত্রকে একজন বহিস্থঃ কথক নিরীক্ষণ করছেন, এমনটা বলা যায় না। কারণ কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রের ধারাবাহিকতা দেখা যায় না। তাই নিরীক্ষণ বিন্দু বা বহিস্থঃ নিরীক্ষক তিনটি অর্থাৎ, (External Focalization 1 [EF-I], External Focalization 2 [EF-II], External Focalization 3 [EF-III])— এরফলে বিশেষত্ব তৈরি হয়। তিনটি পর্বে কাহিনিতে নিরীক্ষণের বিশেষত্ব হল—

- এখানে নিরীক্ষক মূলত একজন, যিনি বহিস্থঃ নিরীক্ষক এবং কথক। অতএব নিরীক্ষণ বিন্দু একটি। কিন্তু তিনটি কাহিনির ধারাবাহিকতা ঘটনা অনুসারে না হওয়ায় বহিস্থঃ নিরীক্ষক বা নিরীক্ষণ বিন্দু একটা না বলে তিনটে বলা শ্রেয়।
- নিরীক্ষক ১, ২, ৩ অর্থাৎ বহিস্থঃ কথক ১, ২, ৩ নিরীক্ষিত করছে তিনটি কাহিনির অভ্যন্তরীণ চরিত্র ও ঘটনাকে। বহিস্থঃ কথকই এখানে মূল নিরীক্ষক।
- নিরীক্ষিত বস্তু ও ব্যক্তি একাধিক। ফলে বহিস্থঃ নিরীক্ষক দ্বারা বহু ঘটনা ও চরিত্র নিরীক্ষিত হয়।
- তিনটি পর্বে একই নিরীক্ষণের গঠন লক্ষ করা যায়। ফলে কাহিনিতে নিরীক্ষণ উপাদান একটি গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হিসেবে প্রতিফলিত হয়। এই ট্রিলজিতে চরিত্র ও ঘটনার

ধারাবাহিকতা না থাকায় তিনটি কাহিনিকে বিচ্ছিন্ন মনে হয়। কিন্তু তিন পর্বে নিরীক্ষণের গঠন একই থাকে।

- নিরীক্ষণের বিভিন্ন স্তরের মধ্যে আন্তঃসম্পর্ক দেখা যায়। ফলে নিরীক্ষণের কোনো একটি স্তরকে বাদ দিলে এই ট্রিলজির নিরীক্ষণ সম্ভব হয় না। কিন্তু এই ট্রিলজির নিরীক্ষণের তিনটি একইরকম স্তর তৈরি হয়।
- নিরীক্ষণ কার দ্বারা হচ্ছে এবং কে বা কী নিরীক্ষিত হচ্ছে তা দেখার জন্য ভাষার বিশেষ ভূমিকাও খুঁজে পাওয়া যায়।
- নিরীক্ষকের অবস্থান অনুসারে কখনে কথকের ও চরিত্রের কখনভঙ্গির বদল ঘটে।
- কে দেখছেন এবং কে বলছেন অর্থাৎ কথক ও দর্শকের অবস্থান যে অভিন্ন তা নিরীক্ষণে স্পষ্ট হয়ে যায়।

তৃতীয় ট্রিলজি *ত্রিদিব*-তে দেখা যায় নিরীক্ষক মূলত একজন যার একজন বহিস্থঃ নিরীক্ষক ১ (External Focalization 1 [EF-I])। কিন্তু কথকের সঙ্গে কাহিনির একটা সংযোগের মাধ্যম দেখা যায় এখানে। যাকে Reflector বলা যায়। ‘বকুলের খাতা’ না থাকলে বহিস্থঃ নিরীক্ষক কাহিনির ঘটনা ও চরিত্রকে নিরীক্ষণ করতে পারতেন না। বহিস্থঃ নিরীক্ষক ১ (External Focalization 1 [EF-I]) এর নিরীক্ষণ প্রত্যক্ষযোগ্য (perceptible) হতে পারে আবার নিরীক্ষণ অ-প্রত্যক্ষযোগ্য (Non-perceptible) হতে পারে। ঘটনার উদ্দিষ্ট ব্যক্তি বা বস্তু যা নিরীক্ষিত হচ্ছে তাকে Focalized Character (FC) বলা হচ্ছে। তিনটি পর্বে কাহিনিতে নিরীক্ষণের বিশেষত্ব হল—

- এখানে নিরীক্ষক মূলত একজন, যিনি বহিস্থঃ কথকও। অতএব নিরীক্ষণ বিন্দু একটি। কিন্তু কাহিনির সঙ্গে কথকের সংযোগের একটি মাধ্যম আছে।
- নিরীক্ষক ১ অর্থাৎ বহিস্থঃ কথক নিরীক্ষিত করছে অভ্যন্তরীণ চরিত্র ও ঘটনাকে। বহিস্থঃ কথকই এখানে মূল নিরীক্ষক। কিন্তু এই নিরীক্ষণ কথকের দ্বারা সম্ভব হয়েছে ‘বকুলের খাতা’ (Reflector) থাকার কারণে।
- নিরীক্ষিত বস্তু ও ব্যক্তি একাধিক। ফলে নিরীক্ষক ১ দ্বারা বহু ঘটনা ও চরিত্র নিরীক্ষিত হয়।

- তিনটি পর্বে একই নিরীক্ষণের গঠন লক্ষ করা যায়। ফলে কাহিনিতে নিরীক্ষণ উপাদান একটি গুরুত্বপূর্ণ উপাদান হিসেবে প্রতিফলিত হয়।
- নিরীক্ষণের বিভিন্ন স্তরের মধ্যে আন্তঃসম্পর্ক দেখা যায়। ফলে নিরীক্ষণের কোনো একটি স্তরকে বাদ দিলে এই ট্রিলজির নিরীক্ষণ সম্ভব হয় না।
- নিরীক্ষণ কার দ্বারা হচ্ছে এবং কে বা কী নিরীক্ষিত হচ্ছে তা দেখার জন্য ভাষার বিশেষ ভূমিকাও খুঁজে পাওয়া যায়।
- নিরীক্ষকের অবস্থান অনুসারে কখনে কথকের ও চরিত্রের কখনভঙ্গির বদল ঘটে।
- কে দেখছেন এবং কে বলছেন অর্থাৎ কথক ও দর্শকের অবস্থান যে অভিন্ন তা নিরীক্ষণে স্পষ্ট হয়ে যায়।

৬.১২ ত্রয়ী উপন্যাসের গঠনে নিরীক্ষণের প্রয়োজনীয়তা:

ত্রয়ী উপন্যাসে কথক ও দর্শকের অবস্থান স্পষ্ট করার প্রয়োজনীয়তা পূরণ করে নিরীক্ষণ উপাদানটি। এই উপাদান দ্বারা কথকের অবস্থান স্পষ্ট হয় এবং দর্শকের ভূমিকা চিহ্নিত হয়। আলোচ্য ত্রয়ী উপন্যাসগুলিতে কথক কাহিনির বাইরে অবস্থান করেছেন এবং কাহিনির অভ্যন্তরীণ চরিত্রদের কাহিনি বিবৃত করেছেন। কাহিনির ঘটনাকে দেখছেন কে? — এই প্রশ্নের উত্তর খুঁজলে দেখা যায় কাহিনি অভ্যন্তরীণ চরিত্ররা বেশিরভাগ ঘটনার দর্শক। আবার কখনো কখনো কথক কাহিনির বাইরে থাকলেও সমগ্র ঘটনার মূল দর্শক কথক নিজে, কাহিনির বাচনে যা স্পষ্টভাবে চিহ্নিত হয়। গোপাল হালদারের ত্রয়ীতে বহিস্থঃ কথক একই সঙ্গে অমিত চরিত্রের নিরীক্ষক। সে অমিত চরিত্রকে পর্যবেক্ষণ করে, কিন্তু কাহিনির অভ্যন্তরীণ স্তরে অন্যান্য ও চরিত্র ও ঘটনার নিরীক্ষক অমিত চরিত্র, কিন্তু কথক বহিস্থঃ। আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ী উপন্যাসে কথকের অবস্থান কাহিনির বাইরে, ‘বকুলের খাতা’ দ্বারা কাহিনি বাচনে বিবৃত হয়। ফলে কাহিনির নিরীক্ষক বকুল। এক্ষেত্রেও বহিস্থঃ কথক দর্শকের ভূমিকা পালন করে। নয়তো বকুল জন্মানোর আগের ঘটনা কার দ্বারা নিরীক্ষিত হয় তা বোঝা যায় না। ফলে এখানে কথক ও নিরীক্ষকের অবস্থান এক। মনিশংকর মুখোপাধ্যায়ের ত্রয়ী উপন্যাসের কথক কাহিনির বাইরের, তার দ্বারা কাহিনি বিবৃত হয়। কাহিনির নিরীক্ষক কাহিনির বিভিন্ন চরিত্র। এখানে কথক ও নিরীক্ষকের ভিন্ন অবস্থান চিহ্নিত হয়।

তথ্যসূত্র:

১. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 186.
২. শঙ্খ ঘোষ, “সুপরিবনের সারি”, *সমকালের কালজয়ী উপন্যাস*, প্রথম খন্ড, রাহুল দাশগুপ্ত (সম্পাদিত) (কলকাতা: দীপ প্রকাশন, ২০১০), ৯৬.
৩. শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, *শ্রীকান্ত* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৯৫), ২০৯.
৪. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১.
৫. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ১.
৬. মণিমনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর) মুখোপাধ্যায় (মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর)), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ২৩.
৭. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৩.
৮. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৩৯৩.
৯. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৭৩১.
১০. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1960), 251.
১১. গোপিকানাথ রায়চৌধুরী, *রবীন্দ্রনাথ: ছোটগল্পের প্রকরণ-শিল্প* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৯৭), ২৭.
১২. রণবীর লাহিড়ী, *আখ্যানতত্ত্বের আখ্যান* (কলকাতা: চর্চাপদ, ২০১১), ৭৪-৭৫.
১৩. বিমল কর, “সুধাময়”, *পঞ্চাশটি গল্প* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১৫), ৩৬.

১৪. F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Translated by Charlotte Goedsche (New York: Cambridge University press, 1988), 4.

১৫. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Translated by Charlotte Goedsche, 5.

১৬. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Translated by Charlotte Goedsche, 6.

১৭. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 187.

১৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৫.

১৯. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৮৮.

২০. হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২৫১.

২১. মনিমনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর) মুখোপাধ্যায় (মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর)), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ২৫.

২২. মনিমনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর) মুখোপাধ্যায় (মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর)), “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ২২০.

২৩. মনিমনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর) মুখোপাধ্যায় (মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর)), “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৮২

২৪. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৯.

২৫. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৩৯৭.

২৬. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৭৭৭.

২৭. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪৬৩.

২৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২১.

২৯. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৫৫.

৩০. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪৪৭.

৩১. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: The University of Chicago press, 1961), 71.

৩২. মনিমনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর) মুখোপাধ্যায় (মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর)), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৪৭.

৩৩. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৩৩৯.

৩৪. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজ্জা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৪৫০.

৩৫. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ১৫৯.

৩৬. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ২৬১.

৩৭. বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, “আনন্দমঠ” বঙ্কিম রচনাবলী, প্রথম খণ্ড (কলকাতা: সাহিত্য সংসদ, ১৩৬৩ বঙ্গাব্দ), ৭১৫.

৩৮. গোপাল হালদার, “একদা”, গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১ (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১.

৩৯. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, সত্যবতী ট্রিলজি (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৫.

৪০. গোপাল হালদার, “একদা”, গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১ (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৯৯.

৪১. গোপাল হালদার, “একদা”, গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১ (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৬৪.

৪২. গোপাল হালদার, “একদা”, গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১ (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৩.

৪৩. গোপাল হালদার, “একদা”, গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১ (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৮২.

৪৪. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১ (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৬৫.

৪৫. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১ (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪১২.

৪৬. শ্রী রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, “ঘরে-বাইরে”, রবীন্দ্র রচনাবলী, চতুর্থ খণ্ড (কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ বঙ্গাব্দ), ৪৭৩.

৪৭. ঠাকুর, “ঘরে-বাইরে”, রবীন্দ্র রচনাবলী, চতুর্থ খণ্ড, ৪৯৪.

৪৮. শ্রী রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, “ঘরে-বাইরে”, *রবীন্দ্র রচনাবলী*, চতুর্থ খণ্ড, (কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ বঙ্গাব্দ), ৫০৭.

৪৯. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১), ৩৪১.

৫০. সতীনাথ ভাদুড়ী, “জাগরী”, *সতীনাথ গ্রন্থাবলী ১*, শঙ্খ ঘোষ ও নির্মাল্য আচার্য (সম্পা.) (কলকাতা: অরুণা প্রকাশনী, ১৯৮৯), ৬-৭.

৫১. সতীনাথ ভাদুড়ী, “জাগরী”, *সতীনাথ গ্রন্থাবলী ১*, শঙ্খ ঘোষ ও নির্মাল্য আচার্য (সম্পা.) (কলকাতা: অরুণা প্রকাশনী, ১৯৮৯), ১০৬.

৫২. Manfred Jahn, “Focalization”, *The Cambridge Companion to Narrative*, David Harman (Ed) (New York: Cambridge University Press, 2007), 98.

৫৩. বিমল কর, “একটি স্বপ্নের গলি ও কুমুদ”, *গল্পসংগ্রহ ২* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১৮), ৪৭৪.

৫৪. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫.

৫৫. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ১৫.

৫৬. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১৩), ৫১৯.

৫৭. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 142.

৫৮. Mieke Bal (Ed), ‘Narration and Focalization’, *Narration Theory: Critical Concept in Literary and Cultural Studies*, vol 1 (New York: Routledge, 2004), 270.

৫৯. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 146.

৬০. Mieke Bal (ED), 'Narration and Focalization', *Narration Theory: Critical Concept in Literary and Cultural Studies*, vol 1 (New York: Routledge, 2004), 273.

৬১. সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়, “গরম ভাত ও নিছক ভূতের গল্প”, *সুবর্ণ জয়ন্তী গল্প সংকলন* (কলকাতা: দেশ, ২০১৬), ৪০৩.

৬২. গঙ্গোপাধ্যায়, “গরম ভাত ও নিছক ভূতের গল্প”, *সুবর্ণ জয়ন্তী গল্প সংকলন*, ৪১৬.

৬৩. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৭৫.

৬৪. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১*, ৭৫-৭৬.

৬৫. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ১৯২.

৬৬. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ১৬.

৬৭. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 150.

৬৮. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 150.

৬৯. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 150.

৭০. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৮৬.

৭১. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/ ১* (কলকাতা: এ. মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৮৬.

৭২. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 152.

-
৭৩. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 153.
৭৪. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 161.
৭৫. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 76.
৭৬. Luc Herman, & Bart Vervacck, *Handbook of Narrative Analysis* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005), 73.
৭৭. শীর্ষেন্দু মুখোপাধ্যায়ের “উজান”, *উপন্যাস সমগ্র ১* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১০), ৩২৪.
৭৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৭.
৭৯. সন্তোষকুমার ঘোষ, “শেষ নমস্কার শ্রীচরণেশু মাকে উপন্যাস সমগ্র ২, অলোক চক্রবর্তী (সম্পা) (কলকাতা: আনন্দ, ২০১১), ১১১.
৮০. ঘোষ, “শেষ নমস্কার শ্রীচরণেশু মাকে উপন্যাস সমগ্র ২, অলোক চক্রবর্তী (সম্পা), ১১১.
৮১. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৪৯.
৮২. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ১২২.
৮৩. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৩৯৩.
৮৪. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৪০৩.

৮৫. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 77.

৮৬. বিমল কর, ‘ওই ছায়া’, *উপন্যাস সমগ্র ৩* (কলকাতা: আনন্দ, ২০০০), ১১৮.

৮৭. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪৫.

৮৮. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 78.

৮৯. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 78.

৯০. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫১.

৯১. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ১৬৪.

৯২. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫৮.

৯৩. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৮১.

৯৪. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৯৩.

৯৫. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 78.

৯৬. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 189.

৯৭. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 143.

৯৮. Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (New York: De Gruyter, 2010), 95.

৯৯. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫২৪.

১০০. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৩৯৩.

১০১. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৪১৭.

১০২. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 80.

১০৩. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৩৫৫.

১০৪. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা-আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৪১৫.

১০৫. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৪৯৭.

১০৬. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২৪৫.

১০৭. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২৪৬.

১০৮. হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ২৪৬.

-
১০৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৮.
১১০. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৮৫.
১১১. মনিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা-আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাঠাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৪৯৯.
১১২. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৩১৮.
১১৩. বিমল কর, ‘উদ্ভিদ’, *পঞ্চাশটি গল্প* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১৫), ১১১.
১১৪. শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়, “তুঙ্গভদ্রার”, *ঐতিহাসিক কাহিনী সমগ্র* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিসার্স, ২০০১), ৭৮২.
১১৫. বন্দ্যোপাধ্যায়, “তুঙ্গভদ্রার”, *ঐতিহাসিক কাহিনী সমগ্র*, ৭৮৩.
১১৬. বন্দ্যোপাধ্যায়, “তুঙ্গভদ্রার”, *ঐতিহাসিক কাহিনী সমগ্র*, ৭৮৩.
১১৭. সঞ্জীব চট্টোপাধ্যায়, “শ্বেতপাথরের টেবিল”, *হীরক সংগ্রহ গল্প*, সম্পা. রমাপদ চৌধুরী (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১৭), ৪৫৬.
১১৮. চট্টোপাধ্যায়, “শ্বেতপাথরের টেবিল”, *হীরক সংগ্রহ গল্প*, সম্পা. রমাপদ চৌধুরী, ৪৬৭.
১১৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৮.
১২০. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২৪২.

-
১২১. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, “পোস্টমাস্টার”, *রবীন্দ্র রচনাবলী*, অষ্টম খণ্ড (কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ বঙ্গাব্দ), ৫০১.
১২২. শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, “গৃহদাহ”, *সুলভ শরৎ সমগ্র ১*, সম্পা. সুকুমার সেন (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৮৯), ৯২৯.
১২৩. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৭.
১২৪. বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, “বিষবৃক্ষ”, *বঙ্কিম রচনাবলী*, প্রথম খণ্ড (কলকাতা: সাহিত্য সংসদ, ১৩৬৩ বঙ্গাব্দ), ২৬৬.
১২৫. চট্টোপাধ্যায়, “বিষবৃক্ষ”, *বঙ্কিম রচনাবলী*, প্রথম খণ্ড, ৩০৫.
১২৬. চট্টোপাধ্যায়, “বিষবৃক্ষ”, *বঙ্কিম রচনাবলী*, প্রথম খণ্ড, ৩১২-৩১৩.
১২৭. চট্টোপাধ্যায়, “বিষবৃক্ষ”, *বঙ্কিম রচনাবলী*, প্রথম খণ্ড, ৩১০.
১২৮. চট্টোপাধ্যায়, “বিষবৃক্ষ”, *বঙ্কিম রচনাবলী*, প্রথম খণ্ড, ৩২১.
১২৯. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী অ্যান্ড কোংপ্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ৫০.
১৩০. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৫১.
১৩১. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 84.
১৩২. Michael J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 74.
১৩৩. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 74.
১৩৪. দেবেশ রায়, *উপন্যাস নিয়ে* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০০৩), ৩৯.

-
১৩৫. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২৩), ৩৭৪.
১৩৬. সন্তোষকুমার ঘোষ, *উপন্যাস সমগ্র ২*, সম্পা. অলোক চক্রবর্তী (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১১), ৪৯.
১৩৭. শীর্ষেন্দু মুখোপাধ্যায়, “কোলাজ”, *উপন্যাস সমগ্র ১* (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১০), ৩৬৪.
১৩৮. মুখোপাধ্যায়, “কোলাজ”, *উপন্যাস সমগ্র ১*, ৩৬৮.
১৩৯. সমরেশ বসু, *টানাপোড়েন*, (কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৩৯৪), ১২৩.
১৪০. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, (কলকাতা: এ মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ১৮৮.
১৪১. হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ১৯৬.
১৪২. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 157.
১৪৩. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 158.
১৪৪. Patrick O’Neill, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory* (Toronto-Buffalo-London: University of Toronto press, 1996), 89.
১৪৫. কমলকুমার মজুমদার, “নিম্ন অল্পপূর্ণা”, *হীরক সংগ্রহ গল্প*, সম্পা. রমাপদ চৌধুরী (কলকাতা: আনন্দ, ২০১৭), ১৭৯.
১৪৬. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০০), ২.
১৪৭. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ৪.
১৪৮. হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদার রচনাসমগ্র/১*, ১২৩.

সপ্তম অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় সময় বা **Time-**
এর বিশ্লেষণ ও পর্যালোচনা

সপ্তম অধ্যায়

বাংলা নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় সময় বা Time-এর বিশ্লেষণ ও পর্যালোচনা

সাহিত্যে সময়ের ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ ও বহুমুখী। সময়ের ধারণা নিয়ে যুগে যুগে বিভিন্ন দার্শনিক, বিজ্ঞানীরা নিজেদের মতামত দিয়েছেন। সাহিত্যে সময়কে সাধারণত ঐতিহাসিক, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক, সামাজিক বিভিন্ন দিক থেকে দেখা হয়ে থাকে। কিন্তু আখ্যানের সময়ের ধারণা এই সময় ধারণা থেকে সম্পূর্ণ আলাদা। আখ্যানে সময়ের ভূমিকা বিশ্লেষণের দ্বারা অনুসন্ধান করা সম্ভব যে, সময় কীভাবে কাহিনির গঠনে বিশেষ ভূমিকা পালন করে। বাংলা ত্রয়ী উপন্যাসে সময়ের ভূমিকা ও বিশেষত্ব একটি গভীর এবং বহুমাত্রিক বিষয়, কারণ ট্রিলজির প্রকৃতি একটি দীর্ঘ সময় জুড়ে কাহিনির বিস্তৃত ও চরিত্রের বিকাশ লক্ষ করা যায়। ট্রিলজিতে সময় একটি বিস্তৃত প্রেক্ষাপটে কাজ করে। বাংলা উপন্যাস ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় সময়ের বিশেষত্ব দ্বারা কাহিনিতে সময়ের ভূমিকা স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

৭.১. উপন্যাসে সময়ের (Time) ধারণা:

উপন্যাসে সময়ের একটি বিশেষ ভূমিকা আছে। উপন্যাস কোন সময়ে লেখা হচ্ছে এবং উপন্যাসে কোন সময়ের কথা লেখা হচ্ছে— এই দুই সময়ই উপন্যাসে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। এই কারণে উপন্যাসের ‘প্রকৃত সময়’ ও ‘আপাত সময়’ কাকে বলা হয় সেই সম্পর্কে ধারণা থাকা প্রয়োজনীয়। উপন্যাসের ‘প্রকৃত সময়’ বলতে উপন্যাসের প্রেক্ষাপটের সময়কে বোঝানো হয়। সময়ের এই ধারণা কাহিনির ঘটনা, চরিত্রকে প্রভাবিত করে। এইক্ষেত্রে প্রকৃত সময় দুই ধরনের হতে পারে— বাস্তব সময়, কল্পনাপ্রসূত সময়। উপন্যাসের প্রেক্ষাপটের সময় বাস্তব সময়ের সঙ্গে সম্পর্কিত হলে, তাকে বাস্তব সময় বলা হয়। উপন্যাসের প্রেক্ষাপটের সময় বাস্তবের সঙ্গে সম্পর্কিত না হলে তাকে কল্পনাপ্রসূত সময় বলা হয়। অন্যদিকে ‘আপাত সময়’ বলতে উপন্যাসের ভিতরে থাকা সময়ের কালকে বোঝায়।

অর্থাৎ, অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যত সময়ের যে ধারণা কাহিনির মাধ্যমে পাঠকের কাছে যায়। কাহিনির শুরুতে এই আপাত সময়ের উপস্থাপনের দ্বারা লেখক ঘটনার ধারাবাহিকতা তৈরি করে থাকেন।

৭.২ আখ্যানে সময়ের সাধারণ বিভাজন:

আখ্যানের সময় বলতে মূলত কাহিনির ঘটনাগুলি যে কালপরিধির মধ্যে বিস্তৃত সেই সময়কে বোঝায়। একটি কাহিনির ঘটনাপ্রবাহের সময়কাল কয়েক ঘন্টা, দিন, মাস, বছর হতে পারে। আখ্যানে সময় খুবই গুরুত্বপূর্ণ একটি উপাদান। আখ্যান যেহেতু ‘Story with Storyteller’ তাই সেখানে দুধরনের সময় অবশ্যই থাকে।

১) কাহিনির সময়কাল (Story Time)

২) কথনের সময়কাল বা বাচনের সময়কাল (Time of Narration)

৭.২.১ কাহিনির সময়কাল (Story Time):

সময় কাহিনিতে যেভাবে থাকে, কথনে বা বাচনে সেভাবে থাকে না। আখ্যানে কাহিনির সময়কাল (Story Time) বলতে গল্পের ঘটনাবলি যে সময়ের মধ্যে সংঘটিত হয় তাকে বোঝায়। এটি গল্পের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত বিস্তৃত সময়সীমা, যা ঘন্টা, দিন, মাস, বছর বা এমনকি কয়েক প্রজন্মও হতে পারে। সময়কাল নির্ভর করে গল্পের ধরন, উদ্দেশ্য এবং আখ্যানের কাঠামোর ওপর। এই সময়কাল ছোট হতেও পারে, আবার অনেক বড় সময়কালও হতে পারে।

সংক্ষিপ্ত সময়কাল— রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘কঙ্কাল’ গল্পে ঘটনা এক রাতের মধ্যে ঘটে। আবার গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে প্রতিটি পর্ব উপন্যাসে একটি করে তিনদিনের ঘটনা বর্ণিত হয়েছে।

দীর্ঘ সময়কাল— মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের *পুতুলনাচের ইতিকথা* উপন্যাসে একাধিক প্রজন্মের গল্প বিস্তৃত। অথবা, আশাপূর্ণা দেবীর *ট্রিলজিতে* তিন প্রজন্মের দীর্ঘ সময়ের ঘটনা বর্ণিত হয়েছে।

৭.২.২ কথনের সময়কাল বা বাচনের সময়কাল (Time of Narration):

কাহিনির কথনের বা বাচনের সময়কাল (Time of Narration) নির্ভর করে আখ্যানের ধরন, দৈর্ঘ্য ও বাচনের উদ্দেশ্যের উপর। যেকোনো লিখিত আখ্যান যথা গল্প বা উপন্যাস পড়ার সময় পাঠকের পাঠের গতি ও আখ্যানের শব্দ সংখ্যার উপর এই সময় নির্ভর করে— এমনটা অনেক আখ্যানবিদ মনে করেন। একজন পাঠক গড়ে কতগুলি শব্দ পড়তে পারছেন, এবং সেই পাঠের জন্য কতটা সময় ব্যয় হচ্ছে তা এক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ। আবার মৌখিক আখ্যানের ক্ষেত্রে বাচনের গতি গুরুত্বপূর্ণ। নাটক বা চলচ্চিত্রের ক্ষেত্রে যতটা সময় লাগে তাকে বাচনের সময় বলছেন অনেক আখ্যানবিদ। আখ্যানে সময়কাল নির্ধারণে লেখক কালানুক্রমিক (chronological), অকালানুক্রমিক (non-linear), বা ফ্ল্যাশব্যাক/ ফ্ল্যাশফরোয়ার্ড কৌশল ব্যবহার করতে পারেন। Robert Scholes বলছেন—“a sequencing of something for somebody”^১ পাঠকের আবেগ, আগ্রহ থেকে সরে যাওয়া কোনো কথকেরই উদ্দেশ্য নয়। সে জন্য সর্বজ্ঞ কথক সব জানায় না। গোয়েন্দা কাহিনি লক্ষ করলে দেখা যাবে আগের ঘটনা পাঠক পরে জানতে পারেন। নানারকম বিভ্রান্তি তৈরি করা হয়। আখ্যানের বিন্যাসে একটানা ধারাবাহিকতা দেখা যায় না। আবার কখনো আখ্যানে কোনো ঘটনা পাঠক জেনে গেলেও চরিত্র সেই ঘটনা জানতে পারেন পাঠকেরও পরে। এই বিন্যাসের যে ক্রম তা পাঠে প্রতিক্রিয়া তৈরি করে। *গোরা* উপন্যাসের গোরা যে আইরিশম্যানের সন্তান, সে কথা পাঠক ষষ্ঠ পরিচ্ছেদে জেনে যায়, কিন্তু গোরা জানতে পারে উপন্যাসের শেষে। উপন্যাসের নায়কের মতন পাঠক যদি উপন্যাসের শেষে জানতে পারতো তাহলে প্যাটার্ন অন্যরকম হতো। এই কাহিনির ক্রম অন্যরকম হতো যদি পাঠক ও নায়ক একই সঙ্গে জানতে পারতো। গোপাল হালদারের *একদা* উপন্যাসে অমিতের মা বুঝতে পারেন অমিত মিথ্যা

বলছে সে যুগলের বাড়ি যায়নি। পাঠক আগে জেনে যায় যে যুগল চিঠি লিখে রেখে গেছে, কিন্তু অমিত সে কথা তখন জানতে পারে না। সে বেরোনোর সময় যখন তার মা চিঠির কথা বলে তখন সে বুঝতে পারে।

সময়ের পরপর বর্ণনা থাকলে কাহিনির মধ্যে পাঠকের উত্তেজনা কমে আসে, ফলে তা পরস্পর বিবরণী হয়ে যায়। সময় সাধারণত একমুখীন হয়ে থাকে। বর্তমান মুহূর্তকে একটি বিন্দু ধরলে, সময়ের পরিবর্তন বোঝা যায়— “identifying the constantly changing zero reference point.”^২ বর্তমানের পূর্বের সময় অতীত, এবং বর্তমানের পরের সময় ভবিষ্যত। অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যত নিয়ে সময়ের একটা মাত্রা তৈরি হয়। আর সেই সময়ের বিন্দুকে ‘বর্তমান সময়’ বলা হয়। অতীতে মূলত থাকে স্মৃতি, ভবিষ্যতে থাকে অভিজ্ঞতা। সেন্ট অগাস্টিন জানান—

What, then, is time? I know well enough what it is, provided that nobody asks me; but if I am asked what it is and try to explain, I am baffled.^৩

সময়ের একমুখীনতা একটা সরলরৈখিক রেখা তৈরি করে। তবে রৈখিক হলেও তা সবসময় একমুখী না হতেও পারে। সময়ের একটা পার্থক্য যেহেতু তৈরি হয় আখ্যানে, তাই বাস্তব সময় বা ‘প্রকৃত’ সময়ের (Real Time) সঙ্গে আখ্যানের সময় সবসময় এক হয় না। Ruth Ronen বলছেন—

...Posits the concepts of absolute simultaneity (a zero distance in time) and absolute rest (a zero distance in space).^৪

সময়ের একমুখীনতা আখ্যানে একটি স্থিতিশীল কাঠামো গঠনে সাহায্য করে। তবে কালানুক্রমিক বর্ণনা পাঠকের উত্তেজনা কমিয়ে দিতে পারে, তাই লেখকরা সময়ের বিন্যাস তৈরি করেন। যে বিন্যাসের ফলে কাহিনিতে সময়ের গভীরতা তৈরি হয়।

৭.৩ আখ্যানে সময়ের ধারণা:

আখ্যানের ঘটনাক্রমের সময়কে অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যত হিসেবে দেখা হয়। প্রকৃত সময়ের মতন আখ্যানের সময়েও ধারণাগত সাদৃশ্য আছে। কিন্তু গঠনগত দিক থেকে আখ্যানের সময় প্রকৃত সময় থেকে সম্পূর্ণ আলাদা।

The narrative time line is not monolithic sequence: the time line is segmented into a narrative present and a nonopresent; ...^৫

আখ্যানের সময় আসলে কথা-আখ্যানের সময়। আখ্যান আমাদের কী দেয়? এই প্রশ্নের উত্তরে এক আখ্যানবিদ জানাচ্ছেন—

...narrative is the principal way in which our species organizes its understanding of time.^৬

অর্থাৎ, আখ্যানের মাধ্যমে মানুষ যে সময় সম্পর্কে অবগত তা বিন্যস্ত করে দেখানো হয়। মানুষ যেহেতু একমাত্র প্রাণী যার নিজস্ব ভাষা আছে এবং সময় সম্পর্কে সচেতনতা আছে। মানুষ আরও নানারকমভাবে সময়ের সম্পর্কে অবগত হতে পারে। যেমন ঘড়ি, যা দ্বারা মানুষ সময়ের পরিমাপ করে। এছাড়া প্রাকৃতিক উপায়ে ঋতু পরিবর্তন, বর্ষ-ধারণা দ্বারা মানুষ সময়কে নির্ধারণ করে থাকে। আখ্যানে যেহেতু বাস্তব জীবনের কথা থাকে, তাই সময়-প্রকাশক যন্ত্র ও প্রাকৃতিক সময়-প্রকাশক উপাদানের সাহায্য নেওয়া হয়। যান্ত্রিক ও প্রাকৃতিক সময়কে যেভাবে পরিমাপ করা যায়। তেমনভাবে আখ্যানের সময় ধারণা নির্ধারণের পরিমাপ নেই।

৭.৩.১ সময়ের অভিমুখ ধারণা:

কথা-আখ্যানের ক্ষেত্রে সময়ের আলোচনা একেবারে কাহিনির অন্তর্গত সময়ের আলোচনা। সেই ক্ষেত্রে সময়ের অভিমুখ ধারণা সবচেয়ে বেশি গুরুত্বপূর্ণ একটি বৈশিষ্ট্য। বাস্তব সময়ের প্রবাহ সর্বদা একমুখী হয়ে থাকে, সেখানে কোনও থামা নেই। তাই অতীত-বর্তমান-ভবিষ্যতের কোনও বিভাজন তৈরি হয় না। কারণ, বর্তমান সময়ের মুহূর্ত অতীতে মিশে যায়, আবার যা অনাহত তা বর্তমানে পরিণত হয়। অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যত— শব্দগুলি আলোচনার জন্য ব্যবহার করা হয়ে থাকে। এই শব্দ দ্বারা বহমান সময়ের মধ্যে একটি

বিন্দুকে ধরে অভিমুখ নির্ধারণ করা হয়। আখ্যানের সময়ের বিভাজন সেভাবে করা যায়। এছাড়া কথক দ্বারা সময়ের বিভাজন করা যায়। কথক কাহিনীর অন্তর্গত বাস্তব সময়ে আছে নাকি কাহিনির বাইরে আছে— এই দুইয়ের উপর নির্ভর করে কথনের সময়। কথনের বহু পূর্বের সময় External Narration (কথনকালের বাইরের সময়), কথনের মধ্যে থাকা সময় Internal Narration (কথনকালের সময়)। কথন কাহিনির অন্তর্গত সময়ের মধ্যে আছে নাকি তার অস্তিত্ব কাহিনির সময়ের বাইরে— এই দুইয়ের উপর আখ্যানের সময়কাল বা কথনকাল নির্ভর করে।

প্রায় দুই শত বৎসর পূর্বে এক দিন মাঘ মাসের রাত্রিশেষে একখানি যাত্রীর নৌকা
গঙ্গাসাগর হইতে প্রত্যাগমন করিতেছিল।^৭

এখানে ‘zero point of reference’ থেকে প্রায় ‘দুই শত পঞ্চাশ বৎসর পূর্বে’র সময়ের কথা বলা হয়েছে। ফলে এখানে কথক কাহিনির চরিত্র থাকে না, কাহিনির বাইরের চরিত্র হয়ে যায়। কিন্তু ট্রিলজি আলোচনায় দেখা যায় কখনও কথক কাহিনিতলের বাইরে চলে যান, কখনও কাহিনিতলে থেকে নিজেই চরিত্র হয়ে ওঠেন। কাহিনিকাল যখন অতীতের হয় তখন অনেক সময় ‘zero point of reference’ সময় হয়ে যায়। তখন বর্তমান কাল সর্বদা কাহিনিতলে থাকে। বর্তমান বাচন কালের সাপেক্ষে কাহিনিকাল অতীত ও ভবিষ্যতের হতে পারে। *জাগরী* উপন্যাসে বাচনের সময় ও কাহিনির সময়ের সমাপত্য দেখা যায়। সেক্ষেত্রে কথক ভবিষ্যতের কথা বলছেন মনে হতে পারে। তবে আখ্যানে মূলত বর্তমান বিন্দু থেকে অতীত সময়ের ধারণা বেশি পাওয়া যায়। তাহলে আখ্যানে বর্তমান বিন্দুর সাপেক্ষে সময়ের বিন্যাস দুটি— অতীত সময়, ভবিষ্যত সময়।

সময় মানুষের অভিজ্ঞতার সাধারণ বিভাগগুলির মধ্যে অন্যতম। ব্যক্তি ও সমাজে সময়ের একটি বিশেষ গুরুত্ব আছে। সময় দ্বারা জীবন নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে।

...individuals and societies continue to experience time and regulate their
lives by it.^৮

প্রাকৃতিক প্রক্রিয়া দ্বারা সময়ের কিছু ধারণা আমাদের মধ্যে এসেছে। “day and night, a solar year with its four seasons. (but not in the arctic zone)”^{৯৮} একজন ব্যক্তি যদি বাইরের সমস্ত কিছু থেকে দূরেও থাকেন, তাহলেও তার চিন্তা-চেতনা ও অভিজ্ঞতায় সময়ের অনুপ্রবেশ থাকবে। অভিজ্ঞতা থেকে দুধরনের ধারা তৈরি হয়— প্রাকৃতিক (Natural), ব্যক্তিগত (Personal)। আমাদের সভ্যতা সময়কে একমুখী এবং অপরিবর্তনীয় প্রবাহ হিসেবে ভাবতে শিখিয়েছে।

‘a sort of one-way-street. Such a conception was given metaphoric shape by Heracitus early in western history: You can not step twice into the same river, for others waters and yet other waters go ever flowing on.’^{৯৯}

আখ্যানে সময়ের পরিবর্তনের মধ্যে পুনরাবৃত্তি আছে। সময়ের অভিজ্ঞতা, সময়ের কথা আখ্যানের মধ্যে প্রকাশ পায়। Kenan উদাহরণ হিসেবে *Virginia Woolf’s To the Lighthouse* (1927) এর কথা বলেছেন। সময় কেবলমাত্র আখ্যান কাঠামোর গুরুত্বপূর্ণ উপাদান নয়, এটি কাহিনির বিষয়ের অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ উপাদান। মৌখিক কাহিনির অন্যতম উপাদান যেমন ভাষা, তেমনি যে কোনো লিখিত কাহিনির অন্যতম উপাদান সময় ও ভাষা উভয়ই। কথাসাহিত্যে গল্প ও কাহিনির মধ্যে কালানুক্রমিক সম্পর্ক তৈরি করে সময়। এর দ্বারা কেবল তিনি সময়কে গুরুত্ব দিচ্ছেন এমনটা নয়, তার সঙ্গে বিভিন্ন জটিলতাকেও তুলে ধরছেন। আমরা এর মধ্যেই দেখতে পাবো গল্পের কাহিনিতে সময় ও ঘটনা সমান্তরালে চলে এসেছে। ঘটনাগুলি ওই সময়ের পরিস্থিতিতে তুলে ধরছে। কিন্তু কাহিনির সময়ের মধ্যেও নানারকম জটিলতা রয়েছে। এই সময় সম্পর্কে Kenan বলেছেন—

...it is a spatial, not a temporal, dimension. The narrative text as text has no other temporality than the one it metonymically derives from the process of its reading.^{১০০}

আখ্যান কাঠামোতে পাঠ্য সময়ের মধ্যে ভাষাগত বিভিন্ন দিক প্রতিফলিত হয়। সুতরাং কাহিনির সময় ও আখ্যানের সময়ের মধ্যে পার্থক্য আছে। Kenan একে বলেছেন ‘Pseudo’ nature। গল্প ও কাহিনির মেলবন্ধনে এই অংশ বিশেষভাবে এসেছে। পাঠ্য সাধারণত যেসব

উপাদান থাকে তাকে প্রচলিতভাবে কাহিনি-সময় বলা হয়। যা সাধারণত একমুখী ও অপরিবর্তনশীল হয়ে থাকে কারণ ভাষার বিভিন্ন লক্ষণগুলি পরিস্ফুট হয়ে ওঠে। আমরা বর্ণ, বর্ণের পর শব্দ, শব্দের পর বাক্য, এবং বাক্যের পর অধ্যায় পড়ে থাকি। আধুনিক কিছু পদ্ধতিতে এই সীমাবদ্ধতা থেকে মুক্ত করার একটা প্রচেষ্টা আছে। কিন্তু সম্পূর্ণ মুক্ত হতে পারে না কারণ, এতে পাঠ্যের বোধগম্যতা নষ্ট হয়। এর একটি ব্যতিক্রমী উদাহরণ দিচ্ছেন Kenan।

Thus, in Backett's Watt there are a few sections where Watt, at least partly demented, reverses the order of words in the sentences, letters in the word, sentences in the paragraph, etc.^{১২}

এ থেকে মূল ক্রমটি ধরা পড়ে। একইভাবে Hopscotch দেখাচ্ছেন ক্রমকে পরিবর্তন করে একমুখী ক্রমকে ভেঙেছেন। তিনি উপন্যাসের আগে লিখছেন—

In its own way this book consists of many books, but two books above all. The first can be read in a normal fashion and ends with chapter 56... The second should be read by beginning with chapter 73 and then following the sequence indicated at the end of each chapter.^{১৩}

৭.৩.২ বাখতিনের সময় ধারণা:

বাখতিন (১৮৯৫-১৯৭৫) একজন রুশ দার্শনিক ও সাহিত্যতাত্ত্বিক। তাঁর আখ্যান সংক্রান্ত তত্ত্বে সময়ের ধারণাকে একটি অন্যতম বিষয় হিসেবে বিবেচনা করা হয়। তাঁর মতে সময় ও স্থান আখ্যানের মূল কাঠামো গঠন করে। তাই সময় ও পরিসরকে বোঝাতে 'Chronotope' নামে একটি ধারণা প্রবর্তন করেন। বুৎপত্তির দিক থেকে শব্দটি একটি গ্রিক শব্দ। 'Chronos' হল সময়ক্রম এবং 'Topos' হল পরিসর। অর্থাৎ, আক্ষরিক অর্থে 'Chronotope' সময় ও পরিসরের বিন্যাসকে বোঝায়। *The Dialogic Imagination* (১৯৮১) গ্রন্থের 'Forms of Times and Chronotope in the Novel' শীর্ষক নিবন্ধে বাখতিন 'Chronotope' বিষয়ক আলোচনা করেছেন। বাখতিনের এই তত্ত্ব বিজ্ঞানের জরুরি কিছু আবিষ্কারের উপরে ভীষণভাবে নির্ভরশীল। যেমন, আগে মানুষের ধারণা ছিল সূর্য

পৃথিবীর চারিদিকে ঘোরে। পরবর্তী সময়ে গ্যালিলিও জানালেন পৃথিবী সূর্যের চারিদিকে ঘোরে। এই ধারণার দ্বারা মানববিশ্বের ভাবনা জগৎ আমূল পরিবর্তিত হল। এই রূপান্তরের সূত্রে বাখতিন ‘Chronotope’-এর ধারণা বিশ্লেষণ করেছেন। তাঁর মতে কোনো একটি নির্দিষ্ট মাধ্যমে বা বিশেষ যুগে প্রকৃত ঐতিহাসিক পরিসর, সময় ও ব্যক্তিত্ব প্রকাশিত হলে— তা পরিমাপের কৌশল হল ‘Chronotope’। অর্থাৎ, গ্যালিলিও পূর্ব যুগের মানবজীবনভিত্তিক আখ্যান এবং গ্যালিলিওর আবিষ্কারের পরবর্তী যুগের মানব আখ্যান এক হবে না। কারণ, বিজ্ঞানের এই তথ্য মানব জীবনের ঐতিহাসিক সময়ের পরিসরকে বদলে দিয়েছে।

৭.৩.৩ কথা-আখ্যানে সময় ধারণা:

আখ্যানের ক্ষেত্রে সময়ের আলোচনা কথা-আখ্যানে সীমাবদ্ধ। “...What does narrative do for us?”^{১৪} অর্থাৎ, আখ্যান আমাদের কী দেয়? এই প্রশ্ন তুলে আখ্যানবিদ Abbot জানাচ্ছেন—

...narrative is the principal way in which our species organizes its understanding of time.^{১৫}

আখ্যানের মাধ্যমে মানুষ সময়ের বিন্যাস করে থাকে। মানুষ একমাত্র প্রাণী, যার ভাষা আছে এবং সময় সম্পর্কে সচেতনতা আছে। তাই মানুষের সেই সচেতনতা প্রকাশ করার কৌশল জানা আছে। তবে আখ্যান ছাড়া অন্য মাধ্যমেও মানুষ সময় সম্পর্কে জানতে পারে। ঘড়ি সময়ের একটি পরিমাপক যন্ত্র, কিন্তু এই যন্ত্রের বাইরেও মানুষ প্রাকৃতিক উপায়েও সময় নির্ধারণ করতে পারে। যার মাধ্যমে ঋতুপরিবর্তন, দিন-মাস-বছরের হিসেব করা যায়। আখ্যানে মানুষের জীবনের কথা থাকার কারণে যান্ত্রিক ও প্রাকৃতিক সময়ের কথা আখ্যানে উঠে আসে। *একদা* উপন্যাসের শুরুতেই আছে—

আটাশে অগ্রহায়ণ, তেরোশো সাঁইত্রিশ সাল। ... অভ্যাসমতো সে বালিশের নীচে হাত বাড়াইয়া দিল—ঘড়িটি বাহির করিয়া বেলা দেখিবে। কিন্তু হাতে ঘড়ি ঠেকিল না।^{১৬}

অথবা, *জন অরণ্য* উপন্যাসের শুরুতে আছে—

আজ পয়লা আষাঢ়। কলকাতার চিৎপুর রোড ও সি আই টি রোডের মোড়ে একটা বিবর্ণ
হতশ্রী ল্যাম্পপোস্টের খুব কাছে দাঁড়িয়ে রয়েছে সোমনাথ।^{১৭}

আখ্যানের ভিতরে এই ধরনের সময় নির্ধারক উপাদানের ব্যবহার ও আখ্যানের উপাদান হিসেবে সময়ের ধারণা সম্পূর্ণ আলাদা। যান্ত্রিক ও প্রাকৃতিক সময় নির্ধারণের জন্য যেমন পরিমাপক আছে, আখ্যানের সময় নির্ধারণের জন্য তেমন কোনো পরিমাপক নেই। আখ্যানের সময় সম্পর্কে বলতে গিয়ে Paul Ricoeur ‘human time’ এর কথা বলছেন।

Time becomes human time to the extent that it is organized after the manner of a narrative; narrative, in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal existence.^{১৮}

তিনি বললেন আখ্যানের বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী সময়ের বিন্যাস হলে তখন তা ‘human time’ হবে। আখ্যান ও অন-আখ্যানের ক্ষেত্রে ‘Temporal Flow’ এর কথা জানা যায়। একটি আখ্যান বা অন-আখ্যান পাঠের জন্য পাঠকের যে সময় লাগে, তাকে ‘Temporal Flow’ বলা হয়। Chatman এই সময়কেই বলছেন ‘Outer Time’, যে সময়কে ঘন্টা, মিনিট, সেকেন্ড দ্বারা পরিমাপ করা সম্ভব। আখ্যানে আরও একধরনের সময়ের সন্ধান পাওয়া যায় তা হল, ‘Internal Time Sequence’ বাংলায় যাকে অভ্যন্তরীণ সময়ের ক্রম বলা যায়। কোন ঘটনা আগে ঘটেছে, কোন ঘটনা পরে ঘটেছে সে সম্পর্কে ধারণা দেয়। সময়ের এই ধারণা আখ্যান অনুসারে হয়ে থাকে। আখ্যানে এই অভ্যন্তরীণ সময়ের আলোচনাতে সময়ের অভিমুখ গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। বাস্তবের সময় সাধারণত একমুখী হয়ে থাকে, সেখান থেকে কখনও অতীতে ফেরা বা ভবিষ্যতে চলে যাওয়া সম্ভব হয় না। একটা ধারায় সময় এগিয়ে যায়, ফলে সেখানে অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যতের বিভাজন করার প্রয়োজন হয় না। কিন্তু যখনই আখ্যানে এই অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যত নিয়ে আলোচনা করা হয় তখন বহুমান সময়ের মধ্যে একটি স্থির বিন্দু কল্পনা করে নেওয়া হয়। সেখান থেকে সময়ের অভিমুখ নির্ধারিত হয়ে থাকে। সেই অবস্থান-বিন্দু থেকে পিছনের সময়ে যাওয়া হলে তা হয়, অতীত সময়। আবার সেই বিন্দু থেকে যখন সামনের অভিমুখে সময় এগিয়ে গেলে তা হয়, ভবিষ্যত

সময়। এবং কল্পিত সেই স্থির বিন্দুটি হল বর্তমান। এই কল্পিত বিন্দু দ্বারাই আখ্যানের সময়ের অভিমুখ নির্ধারিত হয়ে থাকে।

৭.৪ আখ্যানের গঠনে সময়ের ভূমিকা:

পল রিকো অ্যারিস্টটলকে গ্রহণ করে *Time and Narrative* (1984) বইটি তিন খণ্ডে লেখেন। সময় ও আখ্যানের মধ্যকার সম্পর্ক নির্ণয়ের ক্ষেত্রে এটি একটি গবেষণাধর্মী গ্রন্থ। তাঁর বক্তব্য অনুযায়ী সময়ের অভিজ্ঞতা আখ্যানের অন্যতম একটি উপাদান। আখ্যানের মধ্য দিয়ে সময় সম্পর্কে মানুষের ধারণা তৈরি হয়। সাধারণভাবে আমরা যদি কেবল উপন্যাসের কথা বলি, সেক্ষেত্রে প্রায় প্রতিটি উপন্যাসের প্রেক্ষিতে একটি সময় থাকে। সেই সময় সামাজিক, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক সময় হতে পারে। তবে বাচনের মধ্য দিয়ে সময়ের প্রতিফলন ঘটে। সেই ক্ষেত্রে সময়কে কীভাবে দেখা হবে তা আমাদের বিচার্য।

সাহিত্যতত্ত্ব অনুযায়ী অ্যারিস্টটলের *Poetics* এ ‘Story-Plot’ এর ধারণা বা রূপবাদীরা ‘Fabula-Syuzhet’ এর ধারণাতে সময়ের ধারণা পাওয়া যায়। Plot বা Syuzhet এ ঘটনার বর্ণনাতে সময়ের একমুখী চলন দেখা যায়, যা বোঝাতে Chatman ‘chronological sequence’ অর্থাৎ, একমুখী বিন্যাসের কথা জানিয়েছেন। অবশ্য তিনি শুধুমাত্র সময়ের একমুখী বিন্যাসের কথা বলেননি, এর সঙ্গে আখ্যানে সময়ের ‘logical sequence’ অর্থাৎ, যৌক্তিক ক্রমের কথাও বলেছেন। ‘An Introduction to the Structural Analysis of Narrative’ গ্রন্থে Barthe আখ্যান কাঠামো আলোচনাতে আন্বয়িক অর্থাৎ Syntax এর বিন্যাসের কথা বলেছেন। কিন্তু সেই আন্বয়িক বিন্যাস সময়ক্রম অনুযায়ী নাকি যৌক্তিক ক্রম অনুযায়ী হবে তা বোঝা যায় না। প্রপ আখ্যানের ধারণাতে যে একত্রিশটি নির্বাহকের কথা জানিয়েছেন, সেখানে কালানুক্রমের উপরে জোর দিয়েছেন। অ্যারিস্টটল ট্রাজেডির ক্ষেত্রে কালানুক্রমের তুলনায় কার্যকারণের উপর বেশি জোর দিয়েছেন। লেভি স্ট্রাস, গ্রিমাস, ব্রমোন্ড, তোদোরভ সকলেই কালানুক্রমের তুলনায় যৌক্তিক বিন্যাসকে বেশি গুরুত্ব দিয়েছেন। Barthes এই প্রসঙ্গে বলেছেন—

Contemporary analysis tends to “dechronologize” the narrative continuum and to “relogicize” it, ...^{১৯}

অর্থাৎ, প্রপের পরবর্তী আখ্যানতাত্ত্বিকরা সময়ের আলোচনাতে কার্য-কারণ দ্বারা কাহিনির উপস্থাপনকে অনেক বেশি গুরুত্ব দিয়েছেন। আবার কাহিনির অধোগঠনের আলোচনাতে কালানুক্রমিকতা প্রাধান্য দেখা যায়। জেনেট মূলত প্রথম এই আলোচনাকে তুলনামূলকতাকে ভিত্তি করেন—

...the relationship between the time of the story and the time of the discourse is expressed; ...^{২০}

তিনি প্রথম কাহিনির সময় ও বাচনে সেই সময়ের প্রকাশ কীভাবে ঘটছে, সেই বিষয়ের উপর জোর দিয়েছেন। কাহিনির সময় হল— “an ideal ‘natural’ chronology”^{২১} অর্থাৎ, যে সময় আদর্শ, স্বাভাবিক সময়ক্রম মেনে তৈরি হয়। কিন্তু বাচনে সময়ের এই বিন্যাস দেখা যায় না। সেখানে সময়ের বিচ্যুতি ঘটে, বৈসাদৃশ্য দেখা যায়। এই প্রেক্ষিতে সময়কে জেনেট তিনটি দিক থেকে দেখার চেষ্টা করেছেন—

১) সময়ক্রমের বিন্যাস (Order)

২) সময় পর্ব (Duration)

৩) সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency)

এই তিনটি দিক সহজভাবে বুঝিয়েছেন Rimon Kenan। তিনি বলছেন সময়ক্রম (Order) আখ্যানের বাচনে থাকা প্রশ্ন ‘কখন?’—এর উত্তর দেবে। সময় পর্ব (Duration) আখ্যানের বাচনে থাকা ‘কতক্ষণ?’ প্রশ্নের উত্তর দেবে। সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency) আখ্যানের বাচনে থাকা ‘কতবার?’ প্রশ্নের উত্তর দেবে। আখ্যানের প্রথম প্রশ্নের উত্তর উত্তর অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যতে হতে পারে। দ্বিতীয় প্রশ্নের উত্তর একঘণ্টা, একবছর অথবা দীর্ঘ সময় বা সংক্ষিপ্ত সময় হতে পারে। অথবা একটা নির্দিষ্ট সময় থেকে অন্য একটি সময়ের পরিসর হতে পারে। সময়ের পুনরাবৃত্তি হল একটি সময় কতবার ফিরে ফিরে এসেছে। একটি সম্পূর্ণ

আখ্যানে একই সময়ের কথা কতবার কাহিনিতে এসেছে। এইখানে এসে Genette's আখ্যানের সময় ও কাহিনির সময়কে আলাদা করে দিয়েছেন।

৭.৫ সময়ক্রমের বিন্যাস (Order) বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে:

কাহিনিকালের ঘটনা একমুখী ক্রমে সাজানো থাকে। কিন্তু বাচনে তাদের পুনর্বিন্যাস করা হয়। নতুন একটি ক্রম তৈরি হয়। এই দুই ধরনের বিন্যাসের আন্তঃসম্পর্কেই সময়ক্রমের বিন্যাস/ Order এর ধারণা গড়ে ওঠে। রিমন-কেনান এই প্রসঙ্গে বলছেন—

...relations between the succession of events in the story and their linear disposition in the text.^{২২}

রিমন-কেনান আখ্যানে সময়ক্রমের বিন্যাস বা Order সম্পর্কে বলছেন গল্পের ঘটনা যে ক্রমে উপস্থাপিত হয় এবং সেগুলোর যে প্রকৃত একরৈখিক ক্রম হয়, তার মধ্যে সম্পর্ক তৈরি হয়। এই দুয়ের সম্পর্ক আখ্যানের গঠন ও পাঠকের অভিজ্ঞতাকে প্রভাবিত করে।

৭.৫.১ আখ্যানে অতীত সময়ের ধারণা:

বেশিরভাগ আখ্যানের সময় অতীতের। কখনকাল কাহিনিতে যদি বর্তমান কাল হয়, বা কখনের বর্তমান সময়ের বিন্দু হয়, তাহলে সেই বিন্দুর সাপেক্ষে অতীত সময়ের অভিমুখে কাহিনির সময়ের প্রবাহ হলে তা আখ্যানের অতীত সময় হয়। সেই ক্ষেত্রে অবশ্যই কাহিনির সময় অতীতের ঘটে যাওয়া ঘটনার আখ্যান বিবরণ।

...essentially a way of linguistically representing past experience, whether real or imagined.^{২৩}

(E. Traugott & ML. Pratt, *Linguistics for Students of Literature*)

কাহিনির কথক কাহিনি কালের বিভিন্ন ক্রম তৈরি করে। সেই ক্রম কখনকালের সাপেক্ষে তৈরি হয়। কাহিনিকাল অনুযায়ী তা বাচনের বর্তমানকাল। ফলে রৈখিক সময় পেরিয়ে কখনে বাচনকাল তৈরি হয়। সাধারণ রৈখিক সময়ের অনুক্রম: ক—খ—গ—ঘ—ঙ। কারণ এখানে ঘটনা ও সময় পরপর আসে। কোথাও কোথাও পরের ঘটনা আগে এসে আগের ঘটনা পরে

যাবে। খ—গ—ঘ—ঙ—ক। এক্ষেত্রে ‘ক’ কাহিনির শুরুতে ঘটে যাওয়া ঘটনার রহস্য, যা কাহিনির শেষে উন্মোচিত হয়। আবার কখনো কখনো কাহিনির মাঝে অন্য সময়ের কাহিনিতল তৈরি হয় এবং কিছুটা পর আগের কাহিনির রহস্য বোঝা যায়।

সময়ক্রম প্রসঙ্গে Rimon Kenan বলছেন কাহিনির ঘটনার পারস্পর্যের রৈখিক বিন্যাস বাচনে থাকে। কাহিনিকে ক, খ, গ, ঘ বর্ণ দিয়ে সাজানো হলে কাহিনির একটি সরল রৈখিক বিন্যাস তৈরি হয়। তিনি সময়ক্রমের বিন্যাসকে দুটি প্রধান ধারণা দ্বারা বঝাতে চেয়েছেন— ১) Anachrony ২) Chronological and Non-Chronological Order

১) Anachrony বা ক্রমবিপর্যাস: আখ্যানের ঘটনা সবসময় কালানুক্রমিক হয় না। যখন ঘটনার উপস্থাপনা প্রকৃত সময়ের ক্রমের বাইরে হয়, তখন তাকে Anachrony বলা হয়। এটি দুই ধরনের হতে পারে— i) Analepsis বা অতীত কথন ii) Prolepsis বা ভবিষ্যত কথন।

i) Analepsis বা অতীত কথন— এটি এমন একটি কৌশল যেখানে বর্তমান ঘটনা থেকে অতীতের কোনো ঘটনার দিকে ফিরে যাওয়া হয়। অর্থাৎ, কোনো একটি গল্পে নায়কের বর্তমান জীবন দেখানোর পর তার শৈশবের কোনো ঘটনা বর্ণনা করা হয়। একে বাংলায় অতীত কথন বলা হয়।

ii) Prolepsis বা ভবিষ্যত কথন— এটি বর্তমান থেকে ভবিষ্যতের কোনো ঘটনার দিকে এগিয়ে যাওয়া। উদাহরণস্বরূপ, একটি গল্পে বর্তমান ঘটনার মাঝে নায়কের ভবিষ্যতের দৃশ্য দেখানো। একে ভবিষ্যত কথন বলা হয়।

২) Chronological and Non-Chronological Order: যখন গল্পের ঘটনাগুলো ঠিক যে ক্রমে ঘটে, সেই ক্রমে উপস্থাপিত হয়। এটি সাধারণত সরল এবং সহজবোধ্য আখ্যানে ব্যবহৃত হয়। তখন তাকে ‘Chronological Order’ বলা হয়। যখন ঘটনাগুলো ইচ্ছাকৃতভাবে এলোমেলোভাবে বা বিপরীত ক্রমে উপস্থাপিত হয়। এটি প্রায়শই আধুনিক বা

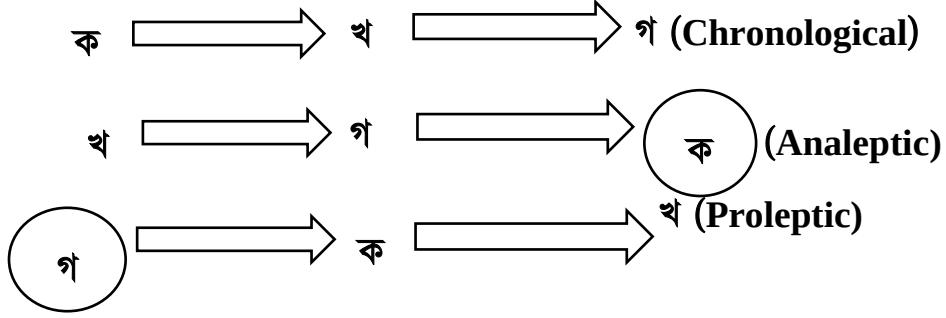
পরীক্ষামূলক আখ্যানে দেখা যায়, যেখানে পাঠককে ঘটনার ক্রম নিজে থেকে পুনর্গঠন করতে হয়। তখন তাকে Non-Chronological Order বলা হয়। অর্থাৎ ক্রম যখন এলোমেলো হয় তখন Analepsis, Prolepsis তৈরি হয়। তাহলে কাহিনির সময়ক্রমের বিন্যাস তিনরকমের হয়— Chronological, Analepsis, Prolepsis।

কাহিনিতে Anachronies গল্পের উত্তেজনা বাড়ায়, পাঠকের কৌতূহল জাগায় এবং ঘটনার তাৎপর্যকে ভিন্নভাবে উপস্থাপন করে। তবে এই পদ্ধতিতে যাওয়ার আগে একবার একরৈখিক সময়ের বিন্যাসকে দেখে নেওয়া প্রয়োজনীয়। আশাপূর্ণা দেবীর প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসের একটি ঘটনা—

পালকি চলতে শুরু করেছে হঠাৎ ছোট্ট এলেন ছোট মুখুয্যে, প্রায় ডুকরে কেঁদে চীৎকার করে উঠলেন, “কবরেজ মশাই, এত বড় সর্বনাশের কথা বললেন যদি তো একটু ওষুধ দিলেন না?” ...রামকালী গম্ভীর বিষণ্ণ ভাবে হাতটা একটু নেড়ে সে হাত কপালে ঠেকিয়ে বললেন, “দেবার হলে আপনাকে বলতে হত না, আমি নিজেই দিতাম। কিন্তু এখন আর স্বয়ং ধন্বন্তরীর বাবারও সাধ্য নেই।”^{২৪}

—এখানে, পালকি চলতে শুরু করেছে (ক-১)। ছোট্ট মুখুয্যে ডুকরে কেঁদে উঠলেন (খ-২)। কবিরাজের কাছে ওষুধ চাইলেন (গ-৩)। রামকালী ওষুধ দিয়ে কেউ সারাতে পারবে না জানালেন (ঘ-৪)। এখানে বাচনের সময় বিন্যাস ও কাহিনির সময়ক্রম একই থাকছে। সেক্ষেত্রে ঘটনার সময়ক্রম ক—খ—গ—ঘ বিন্যাস তৈরি করে এবং ঘটনা সজ্জিত হয় ১—২—৩—৪ বিন্যাস তৈরি করে। এই ক্ষেত্রে একটি অনুচ্ছেদে একরৈখিক কালানুক্রমিক বিন্যাসটি হয়— ক-১ > খ-২ > গ-৩ > ঘ-৪। আবার কাহিনির অনেকটা অংশেও এই বিন্যাস দেখা যায়। তবে এই বিন্যাস সাধারণত কাহিনির মধ্যে কোনো ঘটনার ক্ষেত্রে দেখা যেতে পারে। সমগ্র কাহিনি ক্রমানুসারে এভাবে বিন্যস্ত হলে কাহিনির প্রতি আগ্রহ তৈরি হয় না। তাই এই ধরনের বিন্যাস কম দেখা যায়। অনেক ক্ষেত্রে দেখা যায় বাচনে সময় শুরু হচ্ছে ‘ঘ’ বিন্যাস থেকে, তারপর বাকি বিন্যাস আসে। এই বিন্যাসকে বলা হচ্ছে ‘Proleptic’। সেক্ষেত্রে ঘ—ক—খ—গ বিন্যাস তৈরি হবে। এই ক্ষেত্রে ভবিষ্যতের ঘটনা পূর্বে বলা হয়।

‘Analeptic’ হল এমন আখ্যান, যেখানে কাহিনি-ঘটনা বর্ণনা পাঠ্যের একটি নির্দিষ্ট স্থানে এসে পরবর্তী ঘটনাগুলি বলার পরে বিশ্লেষণ করে। কাহিনি শেষে অতীতে ফিরে যায়। এক্ষেত্রে বিন্যাস হয় খ—গ—ক—ঘ।



—এই ধরনের সময়ের বিন্যাস অনেক তৈরি করা সম্ভব। মনে রাখা প্রয়োজনীয় কাহিনির আদর্শ হল স্বাভাবিক সময়ক্রম, যা অপরিবর্তনীয় থাকে, বাচনের বিন্যাসে পরিবর্তন ঘটে।

৭.৫.২ Anachrony বা ক্রমবিপর্যাস:

বাচনের মধ্যে উপস্থাপনের যে পার্থক্য কাহিনিতে দেখা যায় তাকে বলা হয় ‘Anachrony’। Genette’s এর পরিভাষায় যাকে ‘anachronies’ বলা হয়। বাংলায় একে বলা হয় ‘ক্রমবিপর্যাস’। এক্ষেত্রে কাহিনি আদর্শ সময়ক্রমকে না মেনে স্বাভাবিক সময়ক্রমের নিয়মকে লঙ্ঘন করে না। বাচনে সময় বিন্যাসের একটা বিশিষ্টতা তৈরি হয়। এই ‘ক্রমবিপর্যাস’কে দুভাগে ভাগ করা হয়— Flash-back, Flash-forward। সাধারণভাবে সময়কে আমরা মূলত দুটি ভাগে ভাগ করতে পারি—‘Story-order’(কাহিনির সময়ক্রম) ‘Text-order’ (পাঠ্যের সময়ক্রম)। ক্রমানুসারে বা Chronological বিন্যাসে কাহিনির উপস্থাপনা আমরা কিছুটা সত্যবতী ট্রিলজিতে পাই। যেখানে প্রথমে সত্যবতী > সুবর্ণলতা > বকুল— এর কাহিনি আসে। কিন্তু বাচনে নজর দিলেই এই ক্রমানুসারে বিন্যাস পাওয়া যায় না। তারফলেই কাহিনির শুরুতে বকুলের কথা চলে আসে।

কাহিনির সময়ক্রম অনুসারে বাচনে সময়ের যে উপস্থাপনা হয়, পাঠক তার পার্থক্য নির্ধারণ করবেন কীভাবে? একটি কাহিনি সম্পূর্ণ পাঠ করে তা থেকে সময় নির্ধারিত হবে কি না সেই বিষয়ে জেনেট জানাচ্ছেন—

Every anachrony constitutes, with the respect to the narrative into which it is inserted.^{২৫}

তিনি বলছেন প্রত্যেকটি ক্রমবিপর্যাস তৈরি হয় আখ্যানের একটি ঘটনাকে কেন্দ্র করে। ফলে যে ঘটনাকে কেন্দ্র করে কাহিনি তৈরি হচ্ছে তাকে জেনেট বলছেন ‘first narrative’ এবং মূল ঘটনার সাপেক্ষে যে ঘটনা কাহিনি নির্মাণ করে, তাকে বলছেন ‘second narrative’। ক্রমবিপর্যাস বা anachrony বাচন থেকে নির্ধারিত হয়। কাহিনির বাচনের কোনো একটি নির্দিষ্ট বিন্দুতে এসে যদি মনে হয় তাৎক্ষণিক (Immediate) পূর্বের ঘটনা যে সময়ের কথা পরিবেশন করছে, তা থেকে ভিন্ন সময়ের ঘটনা (অতীত বা ভবিষ্যত), তখন পূর্বের ঘটনার সাপেক্ষে পরের ঘটনার ক্ষেত্রে সময়ের ক্রমবিপর্যাস ঘটেছে বলা যায়। অনেকেই জেনেটের ‘first Narrative’ এর ‘first’ শব্দটিকে মেনে নিতে পারেননি। তারা ‘first Narrative’-কে কাহিনির সঙ্গে এক করে দেখতে চাননি। চাটম্যান এই প্রসঙ্গে বলছেন— “Narrative establish a sense of a present moment, narrative NOW...”^{২৬} Anachrony বা ক্রমবিপর্যাসকে মিক বল তিনভাবে দেখছেন—

- Direction (অভিমুখ)
- Distance (দূরত্ব)
- Span (প্রসার)

Direction (অভিমুখ)— ক্রমবিপর্যাসের ভিত্তি হল অভিমুখের পরিবর্তন। কারণ ক্রমবিপর্যাসে অভিমুখের বদল হয়। বাচনে ‘বর্তমান’ কখন বিন্দুর প্রেক্ষিতে অভিমুখের বদল হয়। এর ফলে দুধরনের কখন তৈরি হয়— অতীত কখন ও ভবিষ্যত কখন। Genette’s একে বলছেন

‘Analepses-Prolepses’। মিক বল বলছেন— ‘Retroversion-anticipation’। চাটম্যান বলছেন— ‘Flashback-Flashforward’।

Distance (দূরত্ব)— দূরত্ব ক্রমবিপর্যাসের অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। এই দূরত্ব কালিক বা সময়ের নির্দিষ্ট দূরত্ব। কখন বর্তমান বিন্দু থেকে অতীতে অথবা ভবিষ্যতে গেলে অভিমুখ বদল হয়। এই অভিমুখ বদলের ফলে বর্তমান বিন্দু থেকে অতীত বা ভবিষ্যতে কখনের দূরত্ব কত, তাদের মধ্যে দূরত্ব কত, কতটা দূরে পৌঁছানো হল তা দেখা প্রয়োজনীয়। মিক বল একে বলছেন Distance (দূরত্ব), জেনেট বলছেন Reach।

Span (প্রসার)— অতীত ও ভবিষ্যত কখনের ক্ষেত্রে এই Span বা প্রসার গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। বর্তমান থেকে অতীত বা ভবিষ্যতের মধ্যে দূরত্ব কতটা তা যেমন জানা প্রয়োজনীয় তেমনি সেই অতীত বা ভবিষ্যত কখন কতটা সময়ের পরিচয় দিচ্ছে, তা জানাও জরুরি। মিক বল বলছেন— “By the term ‘span’ I mean the stretch of time covered by an anchrony.”^{২৭} অতীত কখনে কাহিনির নির্দিষ্ট বিন্দু থেকে (যা অবশ্যই বর্তমান বিন্দু) পূর্বের ঘটনার বিবৃতি থাকে। আখ্যানের কাঠামো গঠনের একটি কৌশল এটি, যেখানে বর্তমান ঘটনাপ্রবাহ থেকে পিছনের দিকে অতীতের কোনো ঘটনা বা সময়ের উল্লেখ করা হয়। এটি কাহিনির ধারাকে ভেঙে পাঠককে অতীতের প্রেক্ষাপট বা চরিত্রের পটভূমি সম্পর্কে ধারণা দেয়। অতীত কখন আবার দুরকমের হতে পারে—

- Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন
- Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন

প্রথমটি অর্থাৎ Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন চরিত্রের ভাবনার সূত্রে তৈরি হয়, এক্ষেত্রে চরিত্র সরাসরি অতীত সময়ের কথা বলেন। এক্ষেত্রে বাচন উত্তম পুরুষের হয়ে থাকে। কাহিনির সময়ের মধ্যে থেকে অতীত সময়ের কথা বলা হয়। দ্বিতীয়টি অর্থাৎ Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন কথকের দ্বারা উপস্থাপিত হয়। এখানে

অতীতের ঘটনা কথক দ্বারা বিবৃত হয় বাচনে। যে সময় মূলত আখ্যান শুরুর আগের সময়ের ঘটনা বর্ণিত হয়।

৭.৫.২.১ গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে *Analepses/Retroversion/Flashback*-এর ব্যবহার:

গোপাল হালদারের ট্রিলজি— *একদা* (১৯৩৯), *অন্যদিন* (১৯৫০), এবং *আর একদিন* (১৯৫১)— বাংলা উপন্যাস সাহিত্যে একটি উল্লেখযোগ্য সামাজিক-রাজনৈতিক সময়কে তুলে ধরে। এই তিনটি উপন্যাসে গোপাল হালদার বিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধের বাংলার সমাজ, সংস্কৃতি, এবং রাজনৈতিক আন্দোলনের পটভূমিকায় মানুষের জীবন ও সংগ্রামের চিত্র তুলে ধরেছেন। এই উপন্যাসগুলোর আখ্যান কাঠামোতে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন এবং Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথনের ব্যবহার লক্ষ করা যায়। তবে গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম পর্ব *একদা* উপন্যাসে Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন বেশি দেখা যায়।—

বৎসর ছয় পূর্বে ইন্দ্রাণী তাকে সাদরে উপহার দিয়াছিল ঘড়িটা। তারপর সে চলিয়া গেল টাটনগরে তাহার ব্যারিস্টার স্বামীর নিকটে। তারপর কত অধ্যায় তাহার জীবনেই না ঘটিল। বৎসর তিন পরে চৌধুরী অকস্মাৎ জীবিকা-অন্বেষণে চলিয়া গেলেন সিঙ্গাপুরে। লোকে বলে, সেখানে তাহার সহচরী তাহার জার্মান-প্রবাসের সঙ্গিনী। ইন্দ্রাণী ফিরিল কলিকাতায় শিশুপুত্র লইয়া।^{২৮}

—এখানে কথকের বয়ানে অতীতের সময়ের কথা উঠে আসে কাহিনিতে। যেখানে বিস্তৃত বর্ণনা আছে সেই সময়ের। লক্ষণীয়, এখানে প্রায় ছয় বছর আগে পাওয়া একটি উপহারের প্রসঙ্গ আসে, যে উপহারের প্রসঙ্গে ইন্দ্রাণীর বিবাহ, বিবাহের তিন বছর পর তার স্বামীর অন্যত্র চাকরির জন্য চলে যাওয়া এবং বিবাহ-বহির্ভূত সম্পর্কের কথা জানা যায়। ইন্দ্রাণী তার ছেলেকে নিয়ে কলকাতায় ফিরে আসে। অর্থাৎ, এই ছয় বছরে ইন্দ্রাণীর জীবনে যে যে ঘটনা ঘটেছে তা বর্ণনা করা হয়। ফলে বর্তমান বিন্দু থেকে কথক অতীতের ছয় বছরকে দেখেন। ফলে কথনে অতীত সময়ের দূরত্ব (Distance) ও প্রসার (Span) বোঝা যায়।

ট্রিলজির দ্বিতীয় পর্ব *অন্যদিন* এ সময়ের Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন দেখা যায়। কিন্তু কাহিনি যেহেতু সর্বজ্ঞ কথকের, তাই সেখানে Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন বেশি দেখা যায়। Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন দেখার জন্য একটি মাধ্যম প্রয়োজন হয়।

চার বৎসর পূর্বে অমিত অনুর পত্র পড়িয়াছে: “রাত দুপুরে উঠে দেখি মা ঘরে নেই। তোমার ঘরে আলো জ্বলছে। গিয়ে দেখি, মা তোমার বিছানা পাতছেন। মশারি টাঙাবেন— দড়িটাকে কিছুতেই বাঁধতে পারছেন না দেয়ালের আংটাটার সঙ্গে। বললাম, ‘এ কি করছ, মা?’ আমার হাত ছাড়িয়ে নিলেন। বললেন, ‘কখন আসবে, কত রাত্রিতে আমি’ আসবে, ঠিক আছে কিছু? বিছানা করে রাখি তো।’ জ্বরে পুড়ে যাচ্ছে তাঁর শরীর। ...কর্তৃপক্ষকে খবর দিলাম; তোমার ছুটির জন্য দরখাস্ত করেছি।”^{২৯}

—এখানে চরিত্র অনু’র বয়ানে অতীত কখন উঠে আসে, যা চরিত্র অমিত চিঠির মাধ্যমে জানতে পারে, যে কথা পাঠককে কথক জানান। ফলে কথনে অনুর বয়ান উত্তম পুরুষে ও উদ্ধৃতি চিহ্নের মধ্যে দেখা যায়। চরিত্রের বয়ানে উত্তম পুরুষের কথনে অতীত সময় বিবৃত হয়। একে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন বলা যায়। এখানে অনু চিঠির মাধ্যমে অমিতকে মায়ের অবস্থা সম্পর্কে জানায়, যে চিঠি অমিত চার বছর আগে পাঠ করেছিল জেলে বসে, এখন তা মনে করে। অর্থাৎ, চিঠির বয়ান মনে করে। অতীত চারণ অমিতের হলেও, চিঠিতে অতীত কখন অমিতের বোন অনু’র। ফলে চরিত্র অনু দ্বারা অতীত কখন বিবৃত হয়। এখানে অতীত কথনের দূরত্ব (Distance) প্রায় চার বছর আগের, কিন্তু প্রসার (Span) খুব কম সময়ের, মাঝ রাতের একটি ঘটনা। লক্ষণীয় এই সম্পূর্ণ কখন বাচনে প্রকাশিত হয় সর্বজ্ঞ কথক দ্বারা। অর্থাৎ, এখানেও Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন দেখা যায়

লক্ষণীয় এই ট্রিলজির শেষ পর্ব, যেখানে একটি বিন্দু থেকে অতীত কখন একটানা হয় না। বারবার অতীত থেকে বর্তমান ও বর্তমান থেকে অতীত এই চলাচল হয়।

অমিত চমকিত হইল—গ্রেফতার! আমার যে কথা আছে ইন্দ্ৰাণীর সঙ্গে... পরমুহূর্তে হা, হা, হা,— অমিতের হাসি উচ্ছৃত হইয়া উঠিল। সেই পরিচিত বুলি। এমনি শুনিয়াছিল অমিত,

ঠিক কথাও—এমনি নিয়ম-বাঁধা এই শব্দ কয়টি। এমনি নিয়ম-বাঁধা আগ্রহের আতিশয্য ছিল সেই পৌঢ়কণ্ঠে—আঠার বৎসর আগেকার সেই লর্ড সিংহ রোডের গোয়েন্দা সাব ইন্সপেক্টরের মুখে;—‘জাতীয় পতাকা’ ছিল না সেদিন—ছিল না তখনো ‘পনেরই আগস্ট’। আচরণে সেই নিয়ম-বাঁধা ভদ্রতা; নিয়ম-বাঁধা নিস্পৃহতার মত নিয়ম-বাঁধা আগ্রহ। এই আঠার বৎসরেও তাহা তেমনি আছে; নিয়ম-বাঁধা সেই নিস্প্রয়োজনীয় তুচ্ছ মিথ্যা কথাটিও বদলায় নাই।^{৩০}

—এখানে চরিত্র অমিত বর্তমানের সঙ্গে অতীতের সময়ের তুলনা কররে গিয়ে বারবার বর্তমান থেকে অতীত, এবং অতীত থেকে বর্তমানে ফিরে আসেন। লক্ষণীয় বাচনে সেই সময়ের যাতায়াত দেখা যায়। একটি বর্তমান সময়ের ঘটনার প্রেক্ষিতে অতীতের ঘটনার সময় ফিরে আসে। এটিকে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন বলা যায়। এখানে চরিত্র দ্বারা বর্তমান সময় ও অতীত সময়ের বিবৃতি দেওয়া হয়। যদিও একথা মনে রাখা প্রয়োজনীয় যে এই আখ্যান কথক দ্বারা বিবৃত, ফলে সম্পূর্ণ কাহিনির সময়ের বর্ণনা কথকের, অর্থাৎ Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন। কিন্তু কাহিনির ঘটনা, অনুক্রম, অনুক্রমসমূহ, কাহিনিসূত্রে চরিত্রদের বয়ান পাওয়া যায়। ফলে সেখানে চরিত্র দ্বারা সময়ের বর্ণনা পাওয়া যায়। ফলে সেখানে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন আছে বলা যায়।

গোপাল হালদারের ট্রিলজি সমাজের রূপান্তর, কমিউনিস্ট আন্দোলন, এবং ব্যক্তি-সমাজের দ্বন্দ্বের একটি জটিল চিত্র তুলে ধরে। এই উপন্যাসগুলিতে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন এবং Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথনের ব্যবহার কাহিনির সময়কে বহুমাত্রিক করে তুলেছে, যা পাঠককে ঐতিহাসিক ও ব্যক্তিগত প্রেক্ষাপট বুঝতে সাহায্য করে। একদা উপন্যাসে গ্রামীণ বাংলার সমাজ, জমিদারি ব্যবস্থা এবং কৃষকদের শোষণের চিত্র ফুটে উঠেছে। কাহিনির সময়রেখা সেখানে মূলত ১৯৩০ এর দশক থেকে স্বাধীনতা পূর্ববর্তী সময়। কাহিনিতে অতীত কথনে উঠে আসে এই সময় ও এই সময়ের পূর্বের কিছু সময়। সেই সময়ের নানা ঘটনা সেখানে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন এবং Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথনের মাধ্যমে

প্রকাশ পেয়েছে। *অন্যদিন* উপন্যাসটি ১৯৪০-এর দশকের কমিউনিস্ট আন্দোলন, দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ, এবং বাংলার রাজনৈতিক অস্থিরতার পটভূমিকায় রচিত। গোপাল হালদার এটি জেলে বসে লিখেছিলেন, যা উপন্যাসের আখ্যানে ব্যক্তিগত ও রাজনৈতিক দ্বন্দ্বের ছাপ ফেলেছে বলে অনেকেই মনে করেন। উপন্যাসে বিপ্লবী চরিত্রদের অতীতের অভিজ্ঞতা, যেমন কমিউনিস্ট আন্দোলনে যোগ দেওয়ার প্রাথমিক দিনগুলো বা তাদের গ্রেপ্তারের ঘটনা ফ্লাশব্যাকের মাধ্যমে উঠে আসে। এই ঘটনাগুলো গল্পের মূল সময়রেখার (১৯৪০-এর দশক) মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে। তবে এখানেও Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথনের মাধ্যমে ১৯২০-৩০ এর দশকের কমিউনিস্ট আন্দোলনের উত্থান ও ব্রিটিশ শাসকের প্রেক্ষাপট Flashback এর মাধ্যমে উঠে আসে। এইক্ষেত্রে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন চরিত্রদের রাজনৈতিক সচেতনতাকে এবং Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন রাজনৈতিক আন্দোলনের ধারাবাহিকতাকে বোঝায়। *আর একদিন* উপন্যাসটি ১৯৪০ এর দশকের শেষভাগ এবং ১৯৫০ এর দশকের প্রথমার্ধের বাংলার সমাজ ও রাজনীতির রূপান্তরের চিত্র তুলে ধরে। ভারতের স্বাধীনতা, দেশভাগ, এবং কমিউনিস্ট আন্দোলনের চ্যালেঞ্জ এই উপন্যাসের পটভূমি। চরিত্রদের অভিজ্ঞতায় দেশভাগ সময়ের অভিজ্ঞতা ও কমিউনিস্ট আন্দোলনের কোনো নির্দিষ্ট ঘটনা Flashback এর মাধ্যমে কাহিনিতে আসে।

৭.৫.২.২ আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে Analepses/Retroversion/Flashback -এর ব্যবহার:

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজি—*প্রথম প্রতিশ্রুতি* (১৯৬৪), *সুবর্ণলতা* (১৯৬৬), এবং *বকুলকথা* (১৯৭৩)— বাংলা সাহিত্যের একটি গুরুত্বপূর্ণ সৃষ্টি, যা তিন প্রজন্মের নারী চরিত্রের মাধ্যমে উনিশ ও বিশ শতকের বাঙালি সমাজের সামাজিক, সাংস্কৃতিক, এবং পারিবারিক বিবর্তনের চিত্র তুলে ধরে। এই ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোতে অতীত কথন (Analepsis বা Flashback বা Retroversion)— এর ব্যবহার কাহিনির গভীরতা ও জটিলতা বৃদ্ধি করেছে।

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজির আখ্যান কাঠামো তিন প্রজন্মের নারী চরিত্র—সত্যবতী (প্রথম প্রতিশ্রুতি), সুবর্ণলতা (সুবর্ণলতা), এবং বকুল (বকুলকথা)—এর জীবনের মাধ্যমে গঠিত। এই তিনটি উপন্যাসে Analepses/Retroversion/Flashback ব্যবহার কাহিনির সময় ও চরিত্রের মানসিক গভীরতাকে জটিল ও সমৃদ্ধ করেছে।

প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসের শুরুতেই আশাপূর্ণা একটি নাটকীয় Analepsis ব্যবহার করেছেন। উপন্যাসের প্রথম লাইনে লেখা আছে—

সত্যবতীর গল্প আমার লেখা নয়। এ গল্প বকুলের খাতা থেকে নেওয়া। বকুল বলেছিল,
একে গল্প বলতে চাও গল্প, সত্যি বলতে চাও সত্যি।^{৩১}

এই বাক্যটি পাঠককে তৎক্ষণাৎ অতীতের দিকে নিয়ে যায়, যেখানে বকুল (তৃতীয় প্রজন্মের চরিত্র) তার দিদিমা সত্যবতীর গল্প লিখছেন। এটি একটি Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন, কারণ এটি আখ্যানের বর্তমান সময়ের (বকুলের সময়) আগের একটি সময়ের (সত্যবতীর সময়) কথা বলে। বকুলের সময়ে দাঁড়িয়ে যা অবশ্যই বাহ্যিক সময়। এই Analepsis কাহিনির কাঠামোকে বহুস্তরীয় করে তোলে। পাঠক জানতে পারেন যে সত্যবতীর জীবন কাহিনির মাধ্যমে বকুলের দৃষ্টিকোণ থেকে উপস্থাপিত হচ্ছে। এটি সত্যবতীর সংগ্রাম ও ত্যাগকে একটি ঐতিহাসিক ও পারিবারিক দৃষ্টিকোণে স্থাপন করে, যা পরবর্তী প্রজন্মের জন্য একটি ভিত্তি তৈরি করে।

সত্যবতীর সময়ের (উনিশ শতকের শেষভাগ) সামাজিক রীতিনীতি, নারীর অধিকারহীনতা, এবং পিতৃতান্ত্রিক সমাজের চিত্র Analepsis এর মাধ্যমে উঠে আসে। উদাহরণস্বরূপ, সত্যবতীর বাল্যবিবাহ ও তার বিদ্রোহী মনোভাব অতীতের ঘটনা হিসেবে Flashback এর মাধ্যমে বর্ণিত হয়, যা পাঠককে তার চরিত্রের গভীরতা বুঝতে সাহায্য করে। সায়েব ডাক্তার আসার বিবৃতি বর্ণিত হয় কথকের বর্ণনায়, সেখানে ‘নবুর বৌ’ অর্থাৎ সত্যবতীর সম্পর্কে অতীত কথনে বর্ণনা দেওয়া হয়—

ব্যাপারটা তো আর এখন গিন্নিদের এলাকায় নিবন্ধ নেই, সমাজের মাথায় মণি পুরুষদের মাথা টলিয়েছে। নবুর বৌ শাশুড়ির সঙ্গে গলা তুলে কোঁদল করে, শ্বশুরের সামনে কথা কয়ে বসে, অথবা দজ্জালজনোচিত আরও বহুবিধ অকাণ্ড করে, এ তাঁরা এতাবৎ গৃহিণী মারফৎ শুনে এসেছেন, কিন্তু তাতে বৌটা সম্পর্কে বিরক্ত হওয়া ছাড়া আর কিছু করার ছিল না।^{৩২}

—এখানে Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন দেখা যায়। কথক দ্বারা অতীত কখনে পাড়ার সকলের সত্যবতীকে নিয়ে আলোচনা কথক দ্বারা বর্ণিত হয়।

সুবর্ণলতা উপন্যাসে সুবর্ণলতার চরিত্রের মানসিক দ্বন্দ্ব ও তার অতীত জীবন Flashback এর মাধ্যমে উপস্থাপিত হয়। সুবর্ণলতার শৈশব, তার মা সত্যবতীর সঙ্গে সম্পর্ক, এবং তার বিবাহিত জীবনের প্রাথমিক দিনগুলো প্রায়ই তার স্মৃতির মাধ্যমে ফ্ল্যাশব্যাক হিসেবে আসে। উদাহরণস্বরূপ, সুবর্ণলতা যখন তার স্বামীর পরিবারে নিজেকে অবাঞ্ছিত মনে করেন, তখন তার শৈশবের কিছু ঘটনা (যেমন, সত্যবতীর সংগ্রাম ও প্রত্যাশা) তার মনে উঠে আসে, যা তার বর্তমান মানসিক অবস্থাকে বোঝায়। এই ক্ষেত্রে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন ঘটছে মনে হবে। কিন্তু সুবর্ণলতার সেই ভাবনার প্রকাশ বাচনে কথকের মাধ্যমে প্রকাশ পায়, তাই তা Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখনও বলা যায়।

সুবর্ণলতার মা যদি বাকি জীবনটা শুধু এই কথাই ভেবে ভেবে দেহপাত করে— ‘ইচ্ছায় অনিচ্ছায়, প্রতারকের প্রতারণায়, অহঙ্কারীর নির্লজ্জ শক্তির মত্ততায়, যে কোনও ঘটনায় ঘটিত বিয়েও “চিরস্থায়ীত্ব” পাবে কেন, মানুষকে নিয়ে মানুষ পুতুল খেলা করবে কেন?’^{৩৩}

Flashback সুবর্ণলতার চরিত্রকে আরও জটিল করে তোলে। তার অতীতের অভিজ্ঞতা পাঠককে তার বর্তমান বিদ্রোহী ও হতাশ মনোভাবের কারণ বুঝতে সাহায্য করে। এটি একটি Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন, কারণ এটি সুবর্ণলতার জীবনের মধ্যেই সীমাবদ্ধ। সুবর্ণলতার সময়ে নারীরা কিছুটা স্বাধীনতা পেলেও পারিবারিক ও সামাজিক শৃঙ্খলের মধ্যে বাঁধা ছিলেন। Flashback-এর মাধ্যমে আশাপূর্ণা দেখান কীভাবে সত্যবতীর

সংগ্রাম সুবর্ণলতার জীবনকে প্রভাবিত করেছে, কিন্তু একই সঙ্গে তার নিজস্ব সীমাবদ্ধতা তাকে আরও হতাশ করে তুলেছে।

বকুলকথা উপন্যাসে বকুল, একজন স্বনামধন্য লেখিকা, তার নিজের জীবন এবং তার মা সুবর্ণলতা ও দিদিমা সত্যবতীর জীবনকে প্রতিফলিত করেন। এই উপন্যাসটি মূলত বকুলের চিঠির আকারে লেখা, যেখানে তিনি অতীতের ঘটনাগুলোকে প্রায়ই Retroversion এর মাধ্যমে পুনর্বিন্যাস করেন। উদাহরণস্বরূপ, বকুল যখন তার মা সুবর্ণলতার জীবনের কথা লেখেন, তখন তিনি সুবর্ণলতার শৈশব, বিবাহ, এবং হতাশার মুহূর্তগুলোকে বিশ্লেষণ করেন, যা পাঠককে অতীতের একটি বিস্তৃত চিত্র দেয়।

...মা, তুমি কি অহরহ এই মুক্তিই চেয়েছিলে? এই শৃঙ্খলমুক্তি? তোমার প্রাণ কুটে চাওয়ার ফল কি এই? বকুলের এই প্রশ্নের প্রতিধ্বনি উঠেছে সুবর্ণলতার আরও একটা আত্মজার কণ্ঠে। ...কিন্তু এইটাই কি চেয়েছিলাম আমরা? আমি, তুমি, আমাদের মা দিদিমা, দেশের অসংখ্য বন্দিনী মেয়ে?°৪

Retroversion এই উপন্যাসে তিন প্রজন্মের নারীর জীবনকে একটি একীভূত আখ্যানে জুড়ে দেয়। বকুলের দৃষ্টিকোণ থেকে অতীতের ঘটনাগুলো পুনর্বিশ্লেষণ করা হয়, যা পাঠককে সত্যবতী ও সুবর্ণলতার সংগ্রামের প্রভাব বকুলের জীবনে কীভাবে পড়েছে তা বুঝতে সাহায্য করে। এটি একটি Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন, কারণ এটি বকুলের সময়ের আগের প্রজন্মের কথা বলে। বকুলের সময়ে নারীরা শিক্ষা ও পেশাগত স্বাধীনতা পেয়েছেন। Retroversion-এর মাধ্যমে আশাপূর্ণা দেবী দেখান কীভাবে সত্যবতী ও সুবর্ণলতার সংগ্রাম বকুলের স্বাধীনতার পথ প্রশস্ত করেছে।

• আশাপূর্ণা দেবীর আখ্যানে অতীত কথনের বিশেষত্ব:

১) চরিত্রের গভীরতা সৃষ্টি: Analepses/Retroversion/Flashback সত্যবতী, সুবর্ণলতা, এবং বকুলের চরিত্রে গভীরতা যোগ করেছে। তাদের অতীতের অভিজ্ঞতা ও সংগ্রাম পাঠককে তাদের বর্তমান মানসিকতা ও সিদ্ধান্ত বুঝতে সাহায্য করে।

২) সামাজিক বিবর্তনের চিত্র: এই পদ্ধতির মাধ্যমে আশাপূর্ণা দেবী উনিশ শতক থেকে বিশ শতকের মধ্যভাগ পর্যন্ত বাঙালি সমাজে নারীর অবস্থানের পরিবর্তন তুলে ধরেছেন। অতীতের ঘটনাগুলো বর্তমানের সঙ্গে তুলনা করে তিনি নারী মুক্তির ধারাবাহিকতা দেখিয়েছেন।

৩) আখ্যানের জটিলতা: কালানুক্রমিক ধারার পরিবর্তে Analepses / Retroversion / Flashback ব্যবহার করে আশাপূর্ণা দেবী একটি অরৈখিক আখ্যান তৈরি করেছেন। এটি পাঠকের কাছে কাহিনিকে আরও আকর্ষণীয় ও চিন্তাশীল করে তোলে।

৪) পারিবারিক ধারাবাহিকতা: তিন প্রজন্মের কাহিনিকে একটি ট্রিলজিতে জুড়তে Analepses / Retroversion / Flashback গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করেছে। বকুলের দৃষ্টিকোণ থেকে অতীতের পুনর্বিবরণ তিন প্রজন্মের সংযোগ ও পার্থক্যকে স্পষ্ট করে।

আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে Analepses / Retroversion / Flashback এর ব্যবহার কাহিনির আখ্যান কাঠামোকে সমৃদ্ধ ও বহুমাত্রিক করেছে। এই কৌশলগুলো শুধু চরিত্রের মানসিক গভীরতা ও পারিবারিক ধারাবাহিকতাই তুলে ধরেনি, বরং উনিশ ও বিশ শতকের বাঙালি সমাজে নারীর অবস্থানের বিবর্তনের একটি ঐতিহাসিক চিত্রও উপস্থাপন করেছে। *প্রথম প্রতিশ্রুতি*-তে সত্যবতীর বিদ্রোহ, *সুবর্ণলতা*-য় সুবর্ণলতার হতাশা, এবং *বকুলকথা*-য় বকুলের স্বাধীনতা— এই তিনটি জীবন অতীত ও বর্তমানের মধ্যে একটি সেতুবন্ধন তৈরি করেছে, যা Analepses-এর মাধ্যমে পাঠকের কাছে পৌঁছায়।

৭.৫.২.৩ শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে Analepses/Retroversion/Flashback -এর ব্যবহার:

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির— *জন অরণ্য* (১৯৭৩), *সীমাবদ্ধ* (১৯৭১), *আশা আকাজ্জা* (১৯৭৩)। বিশ শতকে বাংলা উপন্যাস সাহিত্যের অন্যতম একটি উল্লেখযোগ্য ট্রিলজি। এই ট্রিলজিতে আমরা চরিত্রের এবং কাহিনির আপাত কোনো ধারাবাহিকতা খুঁজে পাবো না। উপন্যাস ট্রিলজির ভূমিকাতেই লেখক জানাচ্ছেন—

উপন্যাসত্রয়ের সূত্রপাত ১৯৭০-এর গোড়ায়। এর পিছনে পুরো এক দশকের নানা চিন্তা-ভাবনাও জড়ো হয়ে ছিল। এদেশের শিক্ষিত মধ্যবিত্তের অপর নাম চাকরিজীবী। এদেশের শিক্ষিত মধ্যবিত্তের অপর নাম চাকরিজীবী। চাকরিভিত্তিক বঙ্গজীবনে যে নিঃশব্দ বিপ্লব ঘটে যাচ্ছে, যে সুখ-দুঃখ, ন্যায়-অন্যায়, মান-অপমানের অকথিত কাহিনি...বিরাট বিচিত্র এই কর্মোদ্যমকে একজন মানুষের চোখে দেখানো প্রায় অসম্ভব মনে হওয়ায় শেষ পর্যন্ত নিজের ইচ্ছের বিরুদ্ধে তিনজন যুবককে তিনখানি উপন্যাসের কেন্দ্রবিন্দুতে স্থান দিতে হলো।^{৩৫}

ফলে এখানে কাহিনি ও চরিত্রের ধারাবাহিকতা অনুসারে তিনটি উপন্যাসের সংযোগে নেই। কিন্তু এই তিন উপন্যাসের সময়ের একটা ধারাবাহিকতা আছে। এই তিন উপন্যাসকে *Analepses / Retroversion / Flashback* পদ্ধতি তিনটি উপন্যাসে আলাদা আলাদাভাবে দেখা সম্ভব হবে। কারণ বাচনে অতীত কথনের সময় বা *Analepses / Retroversion / Flashback* চরিত্র দ্বারা বর্ণিত হয়ে থাকে। বিশ শতকের সাতের দশকের বেকারত্ব, চাকরির জন্য বাঙালি মধ্যবিত্তের হাহাকার, এবং সেই একই সময়ে ভারতে শিল্প বিপ্লবের সূচনা ঘটছে, উদীয়মান কর্পোরেট সংস্কৃতি ও নতুন অভিজাত শ্রেণির উত্থান ঘটে। অভিজাত শ্রেণির জীবনযাপনের বিলাসিতায় নিম্নবিত্ত ও মধ্যবিত্ত জীবন বিপর্যস্ত হয়ে পড়ে। সেই সময় প্রেক্ষাপটের সময় হিসেবে তিন পর্বে বর্ণিত হয়।

শংকরের *জন অরণ্য* উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোয় জেরার্ড জেনেটের *Analepses* বা অতীতের দিকে ফিরে তাকানো বা *Flashback* ধারণার প্রয়োগ বিশ্লেষণ করতে গেলে, গল্পের পটভূমি, চরিত্রের প্রেক্ষাপট ও ঘটনার পূর্বাপর সম্পর্ক থাকতে হয়। *জন অরণ্য*-তে এই কৌশলের ব্যবহার উপন্যাসের আখ্যানকে গভীরতা ও জটিলতা প্রদান করে। *জন অরণ্য* (১৯৭৩) উপন্যাসে ১৯৭০-এর দশকের কলকাতার সামাজিক-অর্থনৈতিক সংকট, বেকারত্ব, এবং মধ্যবিত্ত শিক্ষিত যুবকদের সংগ্রামের কাহিনি বর্ণনা করে। উপন্যাসের মূল চরিত্র সোমনাথ ব্যানার্জী একজন বেকার যুবক, যে চাকরির সন্ধানে কলকাতার রাস্তায় ঘুরে বেড়ায় এবং শেষ পর্যন্ত নৈতিক সমঝোতার পথে হাঁটে। সোমনাথের অতীত জীবন, তার শিক্ষা, পারিবারিক পরিস্থিতি ঘটনাগুলো *Analepses* বা অতীত কথনের মাধ্যমে উপস্থাপিত হয়।

এছাড়া অন্যান্য চরিত্রের মাধ্যমেও অতীত কথন কাহিনির বাচনে প্রকাশিত হয়। কাহিনির শুরু দিকে দ্বৈপায়ণ ব্যানার্জির কথনে অতীত কথন পাওয়া যায়। যেখানে নিজের স্ত্রী কথা মনে করেন তিনি—

কমলার তখন সদ্য বিয়ে হয়েছে। তখন থেকেই সে একতি শ্বশুরের দিকে ঝুঁকে কথা বলে। সে বলেছিল, “টাকাটা তো বাবাকেই বের করতে হবে।” শাশুড়িকে বলেছিল, “বাবার কত অভিজ্ঞতা। কত আদালতে কত লোককে দেখেছেন।” বউমার সঙ্গে প্রতিভা একমত হতে পারেননি। জোরের সঙ্গে বলেছিলেন, “শুধু বস্তা বস্তা রায় লিখেছে কোর্টে বসে—কিন্তু কোনো কাণ্ডজ্ঞান হয়নি।”^{৩৬}

এখানে দ্বৈপায়ণ ব্যানার্জি অতীত সময়কে কথনে তুলে ধরছেন তা কাহিনির বাইরের এক সময়, যে সময়ে তার স্ত্রী প্রতিভা দেবী বেঁচে ছিলেন। তাই এই সময়কে দ্বৈপায়ণ ব্যানার্জির কথনে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন বলা যাবে। কিন্তু কাহিনি বাচনে Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথনে ঘটনা বর্ণিত হয়। সোমনাথের চাকরি খোঁজার সংগ্রামের মধ্যে তার অতীতের অভিজ্ঞতা—যেমন, চাকরির জন্য অফিসে অফিসে ঘোরা, ইন্টারভিউতে ব্যর্থতা— অভ্যন্তরীণ Analepses-এর মাধ্যমে বর্ণিত হয়। এই ফ্ল্যাশব্যাকগুলো গল্পের মূল সময়রেখার মধ্যেই ঘটে এবং সোমনাথের হতাশা ও মানসিক অবস্থার গভীরতা প্রকাশ করে। একে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন বলা হয়। উপন্যাসের শেষে সোমনাথের নৈতিক পতন ঘটে, যখন সে তার বন্ধুর বোনকে ব্যবসায়িক লেনদেনের জন্য ব্যবহার করে— এর পেছনের প্রেক্ষাপট বোঝাতে Analepses গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। তার অতীতের সং ও আদর্শবাদী স্বভাবের সঙ্গে বর্তমানের সমঝোতার তুলনা ফ্ল্যাশব্যাকের মাধ্যমে উপস্থাপিত হয়। যেমন, সোমনাথের বন্ধু সুকুমারের পরিবারের দারিদ্র্য ও তার নিজের পরিবারের প্রতি দায়বদ্ধতার কথা বারবার স্মরণ করে। ফ্ল্যাশব্যাকের মাধ্যমে কমলা বউদির কথায় আসে—

সোমনাথের জীবনে তখন কত রঙিন স্বপ্ন। নিত্যানতুন অনুপ্রেরণায় কবি সোমনাথ তখন অজস্র কবিতা লিখে চলেছে। সেই সব সৃষ্টির তখন দুজন নিয়মিত পাঠিকা—কমলা বউদি ও তপতী। তপতী সবে তখন মীরাট থেকে এসে ওদের কলেজে ভর্তি হয়েছে।^{৩৭}

শংকরের *জন অরণ্য* উপন্যাসে জেনেটের Analepses-এর ধারণা অত্যন্ত কার্যকরভাবে ব্যবহৃত হয়েছে। এই কৌশলের মাধ্যমে শংকর সোমনাথের ব্যক্তিগত ও সামাজিক সংগ্রামকে গভীরভাবে উপস্থাপন করেছেন। ফ্ল্যাশব্যাক চরিত্র ও গল্পের প্রেক্ষাপটকে সমৃদ্ধ করে, পাঠককে সোমনাথের সংগ্রামের মূল কারণ বুঝতে সাহায্য করে। অতীত ও বর্তমানের তুলনা সমকালীন সমাজের শোষণ ও অবক্ষয়ের সমালোচনাকে শক্তিশালী করে। Analepses সময়ের রৈখিকতা ভেঙে গল্পকে বহুস্তরীয় করে তোলে, যা পাঠকের জন্য আখ্যানের অভিজ্ঞতাকে আরও আকর্ষণীয় করে।

Analepses-এর ব্যবহার গল্পের সময়রেখাকে জটিল করেছে এবং পাঠকের মনে ১৯৭০-এর দশকের কলকাতার জন-অরণ্যের একটি স্পষ্ট চিত্র ফুটে ওঠে। এই ফ্ল্যাশব্যাকগুলো শুধু চরিত্রের পটভূমিই তৈরি করে না, বরং সমাজের নৈতিক ও অর্থনৈতিক অবক্ষয়ের সমালোচনাকেও গভীরতা দেয়।

শংকরের *সীমাবদ্ধ* উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোতে Analepses/Retroversion/Flashback জেরার্ড জেনেটের আখ্যানতত্ত্বের প্রেক্ষিতে বিশ্লেষণ করলে, Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন এবং Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন— এই দুই প্রকারের উপস্থিতি লক্ষ্য করতে পারি। জেনেটের তত্ত্ব অনুসারে, Analepsis হলো আখ্যানের বর্তমান সময়রেখা থেকে পিছিয়ে গিয়ে অতীতের ঘটনা উপস্থাপনের একটি বিশেষ কৌশল।

এই দুই ধরনের Analepsis *সীমাবদ্ধ* উপন্যাসে কীভাবে কাজ করে এবং কীভাবে আখ্যানের কাঠামো নির্মাণ করে তা লক্ষ্যণীয়। *সীমাবদ্ধ* উপন্যাসে প্রধান চরিত্র শ্যামলেন্দু মুখোপাধ্যায়ের বর্তমান জীবন মূল আখ্যানের কেন্দ্রে। Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন এখানে তার অতীতের এমন ঘটনা তুলে ধরে যা তার বর্তমান পরিস্থিতির সঙ্গে সরাসরি যুক্ত। উদাহরণস্বরূপ, শ্যামলেন্দুর কর্মজীবনের শুরুর দিনগুলোর স্মৃতি বা তার প্রথম প্রমোশনের অভিজ্ঞতা Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত

কখন হিসেবে কাজ করে, কারণ এগুলো তার বর্তমান কর্পোরেট জীবনের প্রেক্ষাপট বোঝাতে সাহায্য করে।

সিগারেট টানতে টানতে শ্যামলেন্দু বলল, “দোলন, তোমার মনে পড়ে কলেজে আমরা দুজনেই যাযাবরের লেখা ‘দৃষ্টিপাত’ প্রায় মুখস্থ করে ফেলেছিলাম। তাতে এই রেল-ভারসাস-এরোপ্লেন সম্বন্ধে একটা কথা ছিল: ‘বিজ্ঞান দিয়েছে বেগ, কেড়ে নিয়েছে আবেগ’।”^{৩৮}

—এখানে শ্যামলেন্দু তার কলেজ জীবনের কথা মনে করে। যা Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন হিসেবে কাজ করে, কিন্তু বাচনে বর্ণিত হয় কথক দ্বারা অর্থাৎ একইসঙ্গে তা Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন। শ্যামলেন্দুর বর্তমান বোঝার জন্য তার অতীতের সিদ্ধান্ত বা অভিজ্ঞতা Flashback হিসেবে উঠে আসে। এটি জেনেটের ভাষায় ‘Completing Analepses’ হিসেবে কাজ করে, যা বর্তমানের ঘটনাকে সম্পূর্ণ করে।

শ্যামলেন্দুর বর্তমান চরিত্রের জটিলতা তার অতীতের অভিজ্ঞতার মাধ্যমে বোঝানো হয়। উদাহরণস্বরূপ, তার প্রথম চাকরির সময়কার একটি স্মৃতি, যেখানে তিনি সততার জন্য প্রশংসিত হয়েছিলেন, তার বর্তমানের নৈতিক সংকটের বিপরীতে একটি বৈপরীত্য তৈরি করে। শ্যামলেন্দু যখন তার বসের চাপে একটি অনৈতিক কাজ করতে বাধ্য হন, তখন তার মনে পড়ে তার কর্মজীবনের শুরুতে একটি ঘটনা, যেখানে তিনি একটি ছোটখাটো সংকাজের জন্য সহকর্মীদের কাছে সম্মান পেয়েছিলেন। এই Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন তার বর্তমান দ্বন্দ্বের নৈতিক মাত্রাকে গভীর করে।

তুমি সাইকেল চড়ে ইন্টারভিউ দিতে এসেছ! বলেছিলুম ‘হ্যাঁ’। হাজার হোক অক্সফোর্ডের সায়েব। আমার শেক্সপিয়ার জ্ঞান, ইংরিজি ভাষার ওপর দখল এবং আমার মফঃস্বলী নিষ্ঠা তাঁর মনে দাগ কেটেছিল।^{৩৯}

Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কখন সীমাবদ্ধ উপন্যাসে শ্যামলেন্দুর ব্যক্তিগত ও পেশাগত জীবনের ধারাবাহিকতা তুলে ধরে। এটি উপন্যাসের কেন্দ্রীয় বিষয়—

আধুনিক কর্পোরেট জীবনে নৈতিকতার সংকটকে আরও জোরালো করে। শ্যামলেন্দুর অতীতের সং ও আদর্শবাদী সিদ্ধান্তগুলো তার বর্তমানের নির্মম বাস্তবতার সঙ্গে সংঘাতে লিপ্ত হয়, যা পাঠককে তার চরিত্রের গভীরতা ও দ্বন্দ্ব বুঝতেও সাহায্য করে।

সীমাবদ্ধ উপন্যাসে শ্যামলেন্দুর শৈশব বা গ্রামীণ জীবনের স্মৃতি Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথনের উদাহরণ। এই ঘটনাগুলো তার বর্তমান কর্পোরেট জীবনের সঙ্গে সরাসরি যুক্ত নয়, তবে তার মূল্যবোধ ও মানসিকতার পটভূমি তৈরি করে। উদাহরণস্বরূপ, শ্যামলেন্দুর গ্রামের স্কুলে একজন শিক্ষকের দেওয়া নৈতিক শিক্ষার স্মৃতি বা তার গ্রামের সরল জীবনের দৃশ্য Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন হিসেবে কাজ করে। শ্যামলেন্দুর গ্রামীণ শৈশব বা তার পড়াশোনার সময়কার অভিজ্ঞতা তার বর্তমান চরিত্রের গঠন বোঝাতে সাহায্য করে। এটি পাঠককে তার অতীতের আদর্শবাদী ও সরল জীবনের সঙ্গে তার বর্তমানের বস্তুবাদী জগতের তুলনা করতে সক্ষম করে। শ্যামলেন্দুর অতীতের সরল ও নৈতিক জীবন তার বর্তমানের জটিল ও নৈতিকভাবে সন্দেহজনক জীবনের বিপরীতে একটি মানদণ্ড হিসেবে কাজ করে। শ্যামলেন্দুর শৈশবের স্মৃতি পাঠকের কাছে তাকে আরও মানবিক ও সম্পর্কযোগ্য করে তোলে। এটি তার বর্তমান সিদ্ধান্তের পেছনের মানসিক সংঘাতকে বোঝাতে সাহায্য করে। শ্যামলেন্দু যখন তার বর্তমান কর্মক্ষেত্রে একটি নৈতিক সংকটের মুখোমুখি হন, তখন তার মনে পড়ে তার গ্রামের একটি ঘটনা, যেখানে তার বাবা বা একজন শিক্ষক তাকে সততার গুরুত্ব শিখিয়েছিলেন। এই ফ্ল্যাশব্যাকটি তার বর্তমান কর্পোরেট জীবনের সঙ্গে সরাসরি সম্পর্কিত নয়, তবে তার নৈতিক মূল্যবোধের উৎস বোঝাতে সাহায্য করে।

Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন সীমাবদ্ধ-এ শ্যামলেন্দুর ব্যক্তিগত ইতিহাস ও সাংস্কৃতিক শিকড়ের গুরুত্ব তুলে ধরে। এটি উপন্যাসের সময়ের সঙ্গে সরাসরি যুক্ত নয়। কাহিনির বাইরের সময় এটি। এটি উপন্যাসের সামাজিক সমালোচনাকে গভীরতর করে, বিশেষত আধুনিক কর্পোরেট সংস্কৃতি ও ঐতিহ্যবাহী মূল্যবোধের মধ্যে

সংঘাতকে। শ্যামলেন্দুর অতীতের সরল জীবন তার বর্তমানের জটিল ও নৈতিকভাবে দ্বিধাগ্রস্ত জীবনের বিপরীতে একটি আদর্শ হিসেবে কাজ করে, যা পাঠককে তার চরিত্রের দ্বন্দ্ব ও সমাজের প্রভাব নিয়ে ভাবতে সাহায্য করে। Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন ও Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন মিলে *সীমাবদ্ধ*-এর আখ্যানে একটি অ-রৈখিক সময়রেখা তৈরি করে।

শংকরের *আশা আকাজক্ষা* উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোতে Analepses/Retroversion/Flashback জেরার্ড জেনেটের আখ্যানতত্ত্বের প্রেক্ষিতে বিশ্লেষণ করলে, Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন এবং Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন— এই দুই প্রকারের উপস্থিতি লক্ষ্য করতে পারি। এই উপন্যাসের অন্যতম চরিত্র দুটি কমলেশ মজুমদার ও দিগম্বর ব্যানার্জি। এই দুই চরিত্রের অতীত কথনের ক্ষেত্রে ভিন্নতা লক্ষ্যণীয়। কমলেশ মজুমদারের অতীত কথনে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন এবং Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন দুটি লক্ষ্য করা যায়। দিগম্বর ব্যানার্জির অতীত কথনে Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কথন লক্ষ্য করা যায়। কমলেশ মজুমদারের বিয়ের ফুলশয্যার পরের দিন ট্রেনে বসে অতীতের কথা মনে পড়ে। কীভাবে কমলেশের সঙ্গে চন্দ্রমল্লিকার আলাপ হল—

কলকাতায় কয়েকদিন ছুটিতে এসেছিল কমলেশ। সেই সময় সুতপাদি সুযোগ বুঝে হাজির হয়েছিলেন। সুতপাদির আগ্রহেই চন্দ্রমল্লিকার সঙ্গে কমলেশের সাক্ষাৎকারের ব্যবস্থা হয়েছিল। প্রথমে মেট্রো সিনেমা, তারপর পার্ক স্ট্রিটের কোয়ালিটি রেস্টোরাঁয়। সঙ্গে সুতপাদি ছাড়া আর কেউ ছিল না।^{৪০}

এখানে Subjective Analepsis অথবা বিষয়গত অতীত কথন লক্ষ্য করা যায়। যা কাহিনির ভিতরের সময়। কাহিনির সূচনা বিন্দু যদিও কাহিনির শুরুতে নেই, তবুও বোঝা যায় এই কাহিনির অংশ কাহিনির ভিতরের। তবে কমলেশ যখন নিজের থিসিস সম্পর্কে কথা বলেন এবং সেই সূত্রে দিগম্বর ব্যানার্জির কথা আসে—

আই-আই-টিতে ডকটরেটের জন্যে কমলেশ যে থীসিস্ জমা দিয়েছিল তার একজন পরীক্ষক ছিলেন দিগম্বর ব্যানার্জি। ক্যাটালিস্ট তৈরির কয়েকটা সমস্যা নিয়েই ছিল কমলেশের গবেষণাপত্র। মৌখিক পরীক্ষায় কমলেশকে প্রায় দেড় ঘন্টা ধরে নানা প্রশ্নে জর্জরিত করেছিলেন দিগম্বর ব্যানার্জি। প্রশ্ন করবার ক্ষমতাও রাখেন ভদ্রলোক। ক্যাটালিস্টের সব রহস্য ভদ্রলোক যেন জেনে বসে আছেন। তর্কযুদ্ধে সন্তুষ্ট হয়ে দিগম্বর ব্যানার্জি অবশেষে কমলেশকে ছুটি দিয়েছিলেন।^{৪১}

এখানে Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন দেখা যায়। এখানে কমলেশ যে সময়ের কথা বলে, তখন সে চন্দনপুরের সায়েন্টিফিক ছিলেন না। এই সময় কাহিনির সময়ের আগের সময়, তাই তা বহিস্থ সময়, এবং এই সময় কথক দ্বারা বিবৃত হয়। দিগম্বর ব্যানার্জির কথনে আমরা Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন দেখতে পাই। কারণ তার অতীত কথনে যা প্রকাশ পায়, তা কাহিনির সময়ের আগের সময়।

দিগম্বর ব্যানার্জির মনে পড়ল, তিনি নিজেও এই শহরে বাবুদের দলে ছিলেন। কোনোদিন গ্রামে যাননি, যাবার উৎসাহ বোধ করেননি। চন্দনপুর সার কারখানা বসাবার পিছনে যত না ছিল কৃষিচিন্তা, তার থেকে বেশি ছিল যুদ্ধ থেকে সদ্য ছাঁটাই হওয়া সৈন্যদের কাজে লাগানোর গরজ। বেকার সৈন্যদের সাকার করতে গিয়ে যদি দেশে কিছু সার তৈরি হয়, মন্দ কী?^{৪২}

এই অংশে দেখা যায় দিগম্বর ব্যানার্জির অতীতের কথা বাচনে আসে। তবে বাচনে তা কথক দ্বারা বর্ণিত হয়। Objective Analepsis অথবা বস্তুগত অতীত কখন বাচনে দেখা যায়।

৭.৫.৩ উপন্যাস ট্রিলজির অতীত কথনে Distance (দূরত্ব)-এর ভূমিকা:

অতীত কথনে দূরত্ব ধারণাটি গুরুত্বপূর্ণ। একটি দূরত্ব পরিমাপের জন্যে সবদাঁ দুটি বিন্দুর প্রয়োজন হয়, যে দুই বিন্দুর মাঝের দূরত্ব পরিমাপ করা হয়। কথনে কোথা থেকে কোথায় পৌঁছে যাচ্ছে তা দেখা প্রয়োজনীয়। এর উপর ভিত্তি করে অতীত কথনকে জেনেট ও মিক বল তিনটি ভাগ করেছেন—External, Internal, Mixed। এই তিন ধরনের অতীত কথনের ক্ষেত্রে একটি প্রান্তবিন্দু নির্ধারিত হয়। জেনেট যাকে বলছেন Primary Narrative,

মিক বল বলছেন Primary Fabula। জেনেট বলছেন External বা বহিস্থ অতীতকথন সম্পূর্ণ বাইরের যা first Narrative এর বাইরে থাকে—

We can thus describe as external to the extent of the first narrative.⁸⁹

মিক বল বলছেন— Completely outside the time span of primary fabula. অর্থাৎ, এখানের অবস্থান primary fabula-এর সময় পরিসরের বাইরে। জেনেটের ব্যাখ্যা অনুযায়ী একটি গল্প উপন্যাসে first Narrative অনেক থাকার সম্ভাবনা তৈরি হয়। অথচ এখানে বিশেষ একটিকে চিহ্নিত করা হয়েছে। *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* গ্রন্থে Jacob Lothe বিকল্প হিসেবে ‘Main Narrative’ পরিভাষা ব্যবহার করেন। কিন্তু এই মূল আখ্যান বা ‘Main Narrative’ নির্ধারণ করা নিয়ে সমস্যা তৈরি হয়। এক্ষেত্রে Toolan-এর মতকে গ্রহণ করা যায়। তিনি মূলত ‘Text’-এর কথা বলছেন। অনেক আখ্যানবিদ এই ‘Text’ শব্দের পরিবর্তে ‘বাচন’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন। Toolan বলছেন—

...external analepsis, moving back to a time prior to the opening of the text.⁸⁸

পাঠ্য বা ‘Text’ যেখান থেকে শুরু হচ্ছে সেই সময়ের বাইরে চলে যায় বহিস্থ অতীত কথনের সময়। অর্থাৎ, এক্ষেত্রে First/ Primary/ Main Narrative চেনার প্রয়োজনীয়তা নেই। বাচনের সময়ের যে সূচনাবিন্দু তার আগে শুরু হয় এবং শেষ হয়। কোনও কাহিনির বাচনের সূচনা বর্তমান সময় দিয়ে হলে, এবং মাঝে অতীত সময় এলে, সেই সময় কাহিনি শুরুর বর্তমান সময়ের আগের ঘটনা হয়। তাই তা বহিস্থ অতীত কথন হয়ে থাকে।

গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম পর্ব *একদা* উপন্যাস। এই উপন্যাসের শুরুতে দেখা যায়, অমিত শীতের সকালে বিছানায় শুয়ে আছে, ঘড়ি দেখতে গিয়ে ঘড়ি পায় না। এবং মনে পড়ে গতকাল সে ঘড়িটি বিক্রি করেছে।

ঘড়িটি কাল শেষ হইয়া গিয়াছে—তাহার মূল্য তেত্রিশ টাকা—নোটে ও টাকায় পাশের আলনায় পাঞ্জাবির পকেটে এখনও ঝুলিতেছে।^{৪৫}

এই যে গতকাল সে বিক্রি করেছে, তা কথনের বাচনে যে সময় শুরু হচ্ছে তার আগের দিনের ঘটনা। অর্থাৎ, তা কাহিনির বাইরের সময়, অর্থাৎ বহিস্থ অতীত কথনের সময়। এরপর কাহিনিতে দেখা যায়, প্রায় ছয় বছর আগে পাওয়া ঘড়ির প্রসঙ্গে ইন্দ্রাণীর বিবাহ ও তার পরবর্তী ঘটনার বর্ণনা আছে, যা কাহিনির শুরুর বাচনের সময়ের পূর্বের, যা বহিস্থ কথকের সময়।

বহিস্থ অতীতকথনে বিপরীত বৈশিষ্ট্য দেখা যায় Internal বা অভ্যন্তরীণ অতীত কথনে। এক্ষেত্রে বর্তমান থেকে অতীতের দিকে যাওয়া থাকে। কিন্তু তা কাহিনির শুরুর বাচনের প্রারম্ভ বিন্দুর সময়কে পেরিয়ে যায় না। Toolan বলছেন— “...not such radical moving-back as to involve crossing the text’s opening.”^{৪৬} কাহিনির বর্তমান কথনের প্রারম্ভ বিন্দুর প্রেক্ষিতে অতীতকথনের শুরু ও শেষ বিন্দু সময়ের পরিসরকে চিহ্নিত করে। গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে দ্বিতীয় পর্ব *অন্যদিন* উপন্যাসে—

অমিতের ‘চার অধ্যায় ভালো লাগিয়াছে। লাগিবে না কেন? সকলের সহিত সে তর্ক করিয়াছে: বাঙালী বিপ্লবী গোষ্ঠীগুলি অমন করে ব্যক্তিসত্তাকে বলি দেয় নি—মানলাম এ সত্য।^{৪৭}

অমিত *চার অধ্যায়* পড়েছে কাহিনির অভ্যন্তরীণ সময়ের মধ্যে, সে জেলে থাকাকালীন এই উপন্যাস পড়ে তা আমরা জানতে পারি। এই সময়টি কাহিনির ভিতরের সময়, তাই একে অভ্যন্তরীণ অতীতকথন বলা হয়। কারণ এখানে অতীত কথনের প্রারম্ভবিন্দু বাচনের সূচনার প্রারম্ভবিন্দুকে অতিক্রম করে যায় না। লক্ষণীয় গোপাল হালদারের *দ্বিদিবা* ট্রিলজিতে তিনটি পর্ব আছে, যে তিনটি পর্বকে অনেকেই তিনটি পৃথক উপন্যাস বলতে চান, কিন্তু এই তিন উপন্যাসের বাচনের সময় একটির সঙ্গে অন্যটি সংযুক্ত। তাই বহিস্থ কথকের বয়ানে কাহিনি বর্ণিত হলেও দ্বিতীয় ও তৃতীয় পর্বের সূচনা অংশের অতীতকথনের সময় আসলে তার পূর্বের

পূর্বের কাহিনির সময়ের সঙ্গে সংযুক্ত। তাই বহিস্থ অতীত কথনের সময় *একদা* তে পাওয়া গেলেও *অন্যদিন* ও *আর একদিন* উপন্যাসে অভ্যন্তরীণ অতীত কথনের সময় দেখা যায়।

Mixed বা মিশ্র অতীতকথনে একইসঙ্গে বহিস্থ ও অভ্যন্তরীণ অতীত কথনের বৈশিষ্ট্য এখানে লক্ষ করা যায়। দুটি অবস্থানের একপ্রান্তের বাচনের সময় কাহিনির প্রারম্ভ বিন্দুর বাইরের, অন্যটি আবার সমাপ্তি বিন্দুকে অতিক্রম করে যায় না। এইক্ষেত্রে বাচনের সূচনা সময়ের বাইরে একটি অবস্থান থাকে, অন্য অবস্থানটি মূলত বর্তমানে থাকে, যা কাহিনির বাচনের শেষ সময়কে অতিক্রম করে না। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির *একদা* উপন্যাসে —

তাহাদের গবেষণা শেষ করিবার দায়িত্ব পড়িল অমিতের স্বন্ধে। অমিত কখনও করে কলেজের চাকরি, কখনও করে জার্নালিজম; আর ঘুরিয়া ফিরে অকাজের ভুত ঘাড়ে লইয়া। ... শৈলেনকে দেখিয়া অমিতের আজ মনে পড়িল সেই পুরাতন সঙ্কল্প। তাহার নিজের নিকট সে সঙ্কল্প আজ আর তেমন বড় নাই। উহার মূল্য হ্রাস হইয়া গিয়াছে—যশ-কাজল পণ্ডিত-সমাজের হ্যাংলাপনা তাহাকে পীড়িত করিয়াছে।^{৪৮}

এখানে অমিতের গবেষণা ও কাজকর্মের যে বর্ণনা আছে, তা কাহিনির প্রারম্ভ সময়ের পূর্বের, যা বহিস্থ অতীতকথনের সময়, এবং তাহার সেই সময় পেরিয়ে যে সময়ের কথা বর্ণিত হয়, তা অভ্যন্তরীণ অতীত কথনের সময়।

আশাপূর্ণা দেবীর *সত্যবতী* ত্রয়ীতে বহিস্থ ও অভ্যন্তরীণ অতীত কথন দেখা যায়। প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসে রামকালীর ছেলেবেলার একটি ঘটনা বর্ণিত হয়। যা কাহিনির বহিস্থ ঘটনা, বাচনে অতীত কথনে তা বর্ণিত হয়।

রামকালীর ঠাকুমা ঠাকুরঘর মার্জনা করতে এসে টের পেলেন সে ভুল। টের পেয়ে ন্যাড়া মাথার উপর কদমছাঁট চুল সজারুর কাঁটার মত খাড়া হয়ে উঠল তাঁর। ছুটে গিয়ে ভাইপোর অর্থাৎ রামকালীর বাবা জয়কালীর কাছে প্রায় আছড়ে পড়লেন।^{৪৯}

আবার, কাহিনির তিন পর্বে ক্রমাগত যে অতীত কখন ফিরে ফিরে এসেছে তা বর্তমান বিন্দু থেকে যে অতীত বিন্দুর তা কাহিনির অভ্যন্তরীণ সময়ের। ফলে সেখানে অভ্যন্তরীণ অতীত কখন দেখা গেছে।

বকুল দশ-এগারো বছর বয়স থেকেই শুনে আসছে, “খাড়ি মেয়ে, তোমার বারান্দায় দাঁড়িয়ে থকবার এত কী দরকার? ...ধিঙ্গি অবতারা! এবাড়ি ওবাড়ি বেড়িয়ে বেড়ানো হচ্ছে? যাও না সংসারের কাজ করগে না। ...ছাতে ঘোরা হচ্ছিল? কেন? বড় হয়েছো, সে খেয়াল কবে হবে?”^{৫০}

এই অংশে অতীত কখনে যে সময়ের কথা বলা হয় তা কাহিনির অভ্যন্তরীণ সময়। বকুল যখন ছোট সেই সময়ের কথা উঠে আসে কথকের বয়ানে, যা কাহিনির অভ্যন্তরীণ।

শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজির প্রথম পর্ব জন অরণ্য উপন্যাসে কমলা শ্বশুরের সম্পর্কে বলতে গিয়ে জানাচ্ছেন—

একসময় শ্বশুরমশায় গম্ভীর প্রকৃতির মানুষ ছিলেন। কারুর সঙ্গে বড় একটা কথা বলতেন না। কিন্তু স্ত্রী বিয়োগের পর কী যে হলো— বেশ পাল্টে গেলেন। এখন বউমার সঙ্গে অনেক কথা বলে— প্রায় আড্ডা জমিয়ে ফেলেন মাঝে মাঝে।^{৫১}

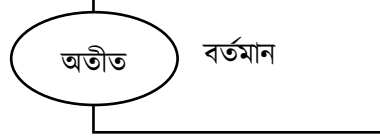
—এখানে প্রথম তিন লাইনের যে সময়, যখন দ্বৈপায়ণ ব্যানার্জি গম্ভীর ছিলেন, যখন তার স্ত্রী মারা যাননি— এই সময় কাহিনির সময়ের আগের অর্থাৎ কাহিনির বাইরের সময়। বাকি সময়টা কাহিনির সময়, যখন তিনি বৌমার সঙ্গে আড্ডা দেন। এখানে একইসঙ্গে বহিস্থ ও অভ্যন্তরীণ অতীত কথনের বৈশিষ্ট্য দেখা যায়। তাই Mixed বা মিশ্র অতীতকথন ঘটে। রেখাচিত্রের মধ্য দিয়ে বহিস্থ অতীতকথন, অভ্যন্তরীণ অতীতকথন ও মিশ্র অতীত কথনের বিষয়টি দেখানোর চেষ্টা করা হল—



(বহিস্থ অতীত কথন)



(অভ্যন্তরীণ অতীত কথন)



(মিশ্র অতীত কথন)

এখানে গোলাকার দ্বারা অতীতকথন, এবং চতুর্ভুজ দ্বারা বর্তমান কথন চিহ্নিত করা হয়েছে। বহিস্থ অতীত কথন কাহিনির বাচনের সূচনা বিন্দুর আগের সময়ের, যা কাহিনি শুরু আগের সময়ের কথা বলে। কাহিনির সূচনা ও সমাপ্তির যে সময় পরিসর তার বাইরের সময়ের কথন। অন্যদিকে অভ্যন্তরীণ অতীতকথনের সূচনা ও সমাপ্তি বিন্দুর মধ্যে থাকা বাচনের যে সময় পরিসর, তার মধ্যকার অতীত কথনকে অভ্যন্তরীণ অতীতকথন বলা হয়। মিশ্র অতীত কথনের ক্ষেত্রে বাচনের সূচনা বিন্দুর সময়ের বাইরের সময়ে কথন শুরু হলেও বাচনের সমাপ্তি সময়ের আগে অর্থাৎ বাচনের ভিতরের সময়ে সেই কথনের শেষ সময় সূচিত হয়। অর্থাৎ, এই ধরনের কথনে সূচনা অংশ বহিস্থ ও শেষ অংশ অভ্যন্তরীণ হয়ে থাকে। তাই একে মিশ্র অতীতকথন বলা হয়।

জেনেট অতীত কথনকে আরও দুটি ভাগে ভাগ করেছেন— Homodiegetic (সমকথন), Heterodiegetic (ভিন্ন কথন)। টুলান, রিমন-কেনান, চাটম্যান এই বিভাজনকে স্বীকৃতি দিচ্ছেন। এক্ষেত্রে টুলানের বক্তব্য অধিকতর গ্রহণযোগ্য—

An analepsis may either homodiegetic or heterodiegetic, depending on whether it carries information about the same character/ event/ storyline as has been presented in the immediately-preceding text, or about some different character or event.^{৫২}

অর্থাৎ, বাচনে বর্তমান কথনে যে চরিত্র, ঘটনা, কাহিনি প্রসঙ্গ এসেছে অতীত কথনে যদি একই চরিত্র, ঘটনা, কাহিনি অবলম্বন করা হয়, তখন তাকে সমকথন বা Homodiegetic বলা হবে। বর্তমান কথনে কথক যখন ভিন্ন ভিন্ন চরিত্র, ঘটনা যখন অতীত কথনে নিয়ে আসেন, তাকে Heterodiegetic (ভিন্ন কথন) বলা হচ্ছে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা*

উপন্যাসে এই দুই ধরনের অতীত কথন দেখা যায়। তবে এখানে অনেক বেশি Heterodiegetic (ভিন্ন কথন) দেখা যায়।

এককালে অমিত আর অনিল নাকি তাহাদের অঞ্চলে প্রসিদ্ধ স্বদেশী ছিল। তবে সে যুদ্ধ ও অসহযোগের যুগ। অল্পের জন্য সে সময় জেল হইতে অনিল বাঁচে। নিতান্তই বোসপুকুরের দত্তবাবুদের ছেলে বলিয়া সেবার দারোগাবাবু তাহাকে চালান দেয় নাই। না হইলে মীরগঞ্জের বাজারে দিনদুপুরে নিমু সাহার বিলাতি কাপড়ের বস্তা জোর করিয়া পোড়াইবার কাজে অনিলই ছিল পাণ্ডা।^{৫৩}

এখানে কথক দ্বারা ভিন্ন চরিত্র, ভিন্ন ঘটনা বর্ণিত হয়। এখানে বর্তমান কথন ছাড়িয়ে অতীতকথনে অনিলের পরিচয় ও অনিলের কর্মকাণ্ডের বর্ণনা পাওয়া যায়, যা ভিন্ন অতীতকথনের বর্ণনা।

আশাপূর্ণা দেবীর সত্যবতী ট্রিলজিতে সমকথন ও ভিন্ন কথন উভয় দেখা গেলেও সমকথন তুলনায় বেশি দেখা যায়। বকুল বর্তমান কথনে তার বড়দার প্রসঙ্গ থেকে অতীত কথনে বড়দার প্রসঙ্গ বলে—

ছেলেবেলা থেকে বকুলের মা শিখিয়েছেন, ‘যা করবে সাহসের সঙ্গে করবে। লুকোচুরির আশ্রয় নিয়ে কিছু করতে যেও না। অথচ মা তাঁর বড় ছেলের তীব্র তিক্ত ব্যঙ্গের মুখটা মনে করে বলতেন, ‘ওর সামনে করো না।’ বলতে না, ‘কোনো সময়ই করো না।’^{৫৪}

ফলে এখানে সমকথন বা Homodiegetic লক্ষ করা যায়। বর্তমান বিন্দুতে দাদার প্রসঙ্গে অতীতে দাদার পরিচয় বর্ণিত হয়।

আবার মিক বল কথনের বৈচিত্র্যের উপর ভিত্তি করে Span (প্রসার) ধারণার প্রেক্ষিতে অতীতকথনকে দুটি শ্রেণিতে দেখান— Incomplete বা অপূর্ণ অতীতকথন, Complete বা পূর্ণ অতীতকথন। মিক বল বলছেন—

With respect to the span of an anachrony, we can again define two different types. The anachrony is either incomplete or complete.^{৫৫}

—এখানে Incomplete বা অপূর্ণ অতীত কখনে একটি বিশেষ সময়ের অতীতের কথা আছে, যার বিস্তার নির্দিষ্ট অংশে, এবং তা বর্তমান সময়ে এসে মেশে না। তাই তা পূর্ণতা পায় না। অন্যদিকে, Complete বা পূর্ণ অতীতকখনে বর্তমান ছাড়িয়ে অতীত বিস্তার লাভ করে এবং বর্তমানের প্রারম্ভ বিন্দুতে সময় এসে মিলিত হয়। সময়ের একটি সম্পূর্ণতা আসে কাহিনিতে। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে—

ঘড়িটার দাম সে কিছুতেই বলে নাই। অমিত জিজ্ঞাসা করিলেই চপল ইন্দ্রাণী বলিত, কেন?
আপনার সোনার মেডেলটার থেকে এটাতে সোনা ওজনে করে তখন বুঝে নেবেন। ...
কথাগুলি কালই অমিতের বার বার মনে পড়িয়াছে। ঘড়িটা তুচ্ছ নয়।^{৫৬}

—এখানে সময়ের পূর্ণ অতীতকখন দেখা যায়। এখানে যে বিন্দু থেকে অমিতের মনে পড়ে ইন্দ্রাণীর দেওয়া ঘড়ির কথা, কাহিনি সেই বিন্দুতে এসে অতীতকখন শেষ করে। এই অতীতকখন একদিকে যেমন স্বতন্ত্র একটি ঘটনা, সেখানে একটি নির্দিষ্ট ঘটনা উল্লিখিত হয়। বর্তমান কখনে এসে তা মিলিত হয়, ফলে তা পূর্ণ অতীতকখন হয়। ফলে এই ঘটনা স্বতন্ত্র হলেও মূল কাহিনির সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে থাকে।

৭.৫.৩.১ ব্যাখ্যামূলক ভূমিকা (Explanatory Function)— বাচনে অতীতকখন ব্যাখ্যামূলক ভূমিকা (Explanatory Function) পালন করতে পারে। বাচনে কোনও ঘটনাকে কার্য-কারণ সম্পর্কে যুক্ত করার জন্য এই জাতীয় অতীতকখনের প্রয়োগ দেখা যায়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে শৈলেনের প্রসঙ্গে এই ব্যাখ্যামূলক অতীতকখন লক্ষ করা যায়। (১৮ পৃষ্ঠা) শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল* ট্রিলজির দ্বিতীয় পর্বে শ্যামলেন্দু ও দোলন যখন তার বোনকে আনতে স্টেশনে যায় তখন বহুদিন পর রেলস্টেশন দেখে, ট্রেন দেখে। বৈদ্যুতিক ট্রেন তার ভালো লাগে না, সে প্রসঙ্গে বলেন—

ইলেকট্রিক ট্রেনের এঞ্জিন শ্যামলেন্দুর ভালো লাগল না। কেমন যেন উন্মাসিক। সুন্দরী মহিলার মতো বৈদ্যুতিক ঔদ্ধত্যে ছুটে এয়ে টুক করে থেমে গেল। অথচ আগেকার বাষ্পীয় এঞ্জিনগুলো কেমন হাঁপাত— লম্বা দৌড়ের পর ম্যারাথন রানাররা যেভাবে হাঁপায়।^{৫৭}

৭.৫.৩.২ সূচনা (Introductory)— বাচনে অতীতকথন অনেকসময় সূচনা (Introductory) রূপেও ভূমিকা পালন করে। কোনও নতুন চরিত্র উপন্যাসে সংযুক্ত হলে সেই চরিত্রের পরিচয় দেওয়ার জন্য অনেক সময় বর্তমান কথন থেকে বেরিয়ে অতীত কথনে তার পরিচয় দিতে হয়। যেমন *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রথম পর্বে অমিত যখন ইন্দ্রাণীর পরিচয় দেয় তখন অতীত কথনের সাহায্য নেয়—

যেবার অমিত এম. এ. পরীক্ষায় বাড়ির সকলকার আশঙ্কা ব্যর্থ করিয়া সত্য-সত্যি ভালো পাস করিল, কিন্তু সোনার মেডেল পাইল না, সেবার তাহার সম্পর্কিতা বউদি ইন্দ্রাণী এই সোনার ঘড়িটা তাহাকে দিয়া নিজের ভালবাসা জানাইয়াছিলেন।^{৫৮}

৭.৫.৩.৩ পরিপূরক (Complementary)— অতীত কথন কোথাও কোথাও কথা-আখ্যানের বাচনে পরিপূরকের (Complementary) ভূমিকা পালন করে। অনেক সময় বর্তমান কথনের একটি অংশ অনুক্ত রেখে বাচনে পরে তা সংযুক্ত করা হয় এবং তখন তা বর্তমান কথনের পরিপূরক হয়ে ওঠে।

শংকরের *আশা আকাঙ্ক্ষা* উপন্যাসে কমলেশের বাবা একটি টেলিগ্রাম পেয়ে মুখ গম্ভীর করে—

কমলেশের বাবা একটা টেলিগ্রামের কাছে এসে একটু গম্ভীর হয়ে গিয়েছিলেন। কী ভেবে সেই কাগজটা নিজের পকেটে পুরে রেখেছিলেন।^{৫৯}

এর পরের দিন সকালে আমরা এই টেলিগ্রাম সম্পর্কে জানতে পারি, এমনকি কমলেশও সেই সময় জানতে পারে।

বাইরের বারান্দায় একটা চেয়ারে বাবা চুপচাপ বসেছিলেন। গত রাত্রে টেলিগ্রামখানা সামনেই পড়েছিল। গম্ভীর অভিনন্দনবার্তা নয়, জরুরি টেলিগ্রাম। ... তাতে লেখা—
“রিথ্রেট, তোমার ছুটি নাকচ করতে হল। অবিলম্বে চন্দনপুর ফিরে এস। ব্যানার্জি।”^{৬০}

৭.৫.৩.৪ পুনরাবৃত্তিমূলক (Repetitive)— আখ্যানে আরও এক ধরনের অতীত কথন দেখা যায়। তাকে বলা হয় পুনরাবৃত্তিমূলক (Repetitive) অতীত কথন। এক্ষেত্রে অতীতের একই ঘটনার অতীতকথন বারবার পাওয়া সম্ভব। আখ্যানতাত্ত্বিকরা বলছেন —

The repetition of a previously described event usually serves to change, or add to, the emphasis on the meaning of that event.^{৬১}

অতীতের একই ঘটনা বারবার বাচনে উপস্থাপিত হলে, তা পুনরাবৃত্তিমূলক (Repetitive) অতীত কথন। আবার একইরকম ঘটনা বহুবার ঘটলেও তা বাচনে লক্ষ করা যায়। একে জেনেট বলছেন— ‘iterative in nature’। এখানে কথনের পুনরাবৃত্তি হয় না, ঘটনার পুনরাবৃত্তি লক্ষ করা যায়। *একদা* উপন্যাসে গ্রেঞ্জার করা হয় অমিতকে, আবার *আর এক দিন* উপন্যাসের শুরুতে অমিতকে গ্রেঞ্জার করা হয়।

৭.৫.৫ ভবিষ্যতকথন (Prolepses/ Anticipation/ Flashforward):

কথা-আখ্যানে অতীত কথনের মতন ভবিষ্যত কথন খুব বেশি দেখা যায় না। ভবিষ্যতকথনের জন্য জেনেট পাশ্চাত্যের মহাকাব্যিক ঐতিহ্যের প্রসঙ্গ নিয়ে এসেছেন। ইলিয়াড, ওডিসি। এই ধরনের মহাকাব্যের শুরুতেই মহাকাব্যের কাহিনি সংক্ষিপ্ত আকারে উপস্থাপিত করা থাকে। কাহিনির শুরুতেই কাহিনির শেষ অংশ জানা হয়ে যায়। বাকি অংশে থাকে শুরু থেকে শেষ হল কীভাবে তার ব্যাখ্যা। কাহিনির শুরুতেই জানা যায় কাহিনির শেষ, জেনেট একে বলেছিলেন—‘Anticipatory summary’। তোদোরভ একে বলছেন ‘plot of predestination’ অর্থাৎ, পূর্বনির্ধারিত কাহিনি। শুরুতেই যদি বলে দেওয়া হয় কাহিনিতে কি ঘটবে, তাহলে বাকি অংশটা হয়ে যায় কাহিনির ব্যাখ্যা। মঙ্গলকাব্যগুলি লক্ষ করলে দেখা যাবে শুরুতেই বলা আছে শাপভ্রষ্ট হলে স্বর্গবাসীদের মর্ত্যে আগমন এবং শেষে আবার স্বর্গে ফিরে যাওয়ার ঘটনা। ফলে কাহিনিতে থাকে এই ঘটনার ব্যাখ্যা ও বিবরণ। এইধরনের ভাবনা উপন্যাসে কম দেখা যায়। উপন্যাসের বাচনে ভবিষ্যতের আভাস সেভাবে থাকে না। যদিও ‘বিষবৃক্ষ’ উপন্যাসে কুন্দনন্দিনীর স্বপ্নের মধ্য দিয়ে আমরা ভবিষ্যতের ইঙ্গিত পাই। উপন্যাসের ক্ষেত্রে সম্পূর্ণ কাহিনির আভাস না থাকলে পরবর্তী ঘটনার এমন আভাস দেখা যায়। আবার অনেকসময় উপন্যাসের শুরুতে সূচিপত্র বা ‘Blurb’ এ কাহিনির সারসংক্ষেপ দেওয়া থাকে। উপন্যাসের শুরুতে কাহিনিতে প্রবেশের আগে, কাহিনি সম্পর্কে ধারণা দেওয়া থাকে। সেখানে কাহিনির আভাস দেওয়া থাকে। অনেক উপন্যাসের ‘প্যারাটেক্সট’ এর পাঠ

নিয়েও কাহিনির আভাস পাওয়া যায়। উপন্যাসের পাঠ নেওয়ার আগে উপন্যাসের কাহিনির গতি-প্রকৃতি সম্পর্কে পাঠক জানতে পারেন। তবে এই অংশ কখনোই ভবিষ্যতকথনের অংশ নয়। কারণ এই অংশ বাচনের বাইরের অংশ।

ভবিষ্যত কথন অতীত কথনের মতন তিনটি— বহিস্থ, অভ্যন্তরীণ, মিশ্র শ্রেণীতে বিভাজিত হতে পারে। উত্তম পুরুষের জবানিতে লেখা উপন্যাসে বেশি ভবিষ্যত কথন লক্ষ করা যায়। এক্ষেত্রে কথক-চরিত্র অনেক সময়ই নিজের জীবনের ফেলে আসা জীবনকে দেখতে চায়, এর ফলেই বর্তমান ছাড়িয়ে ভবিষ্যতের কথনে চলে যায়। অর্থাৎ, ভবিষ্যতে কি ঘটবে তা উপস্থাপিত হয়। জেনেট বলছেন— “The first-person narrative lends itself better than any other to anticipation...”^{৬২} Toolan বলছেন — “It is probable that prolepsis is commonest in first-person narrative.”^{৬৩} কিন্তু এরপরেই প্রশ্ন আসে ভবিষ্যত কথনে বহিস্থ, অভ্যন্তরীণ বা মিশ্র কথন নির্ধারণ করা হবে কীভাবে? টুলান বলছেন—

...internal, external or mixed, depending on their chronological relation to the endpoint of the basic narrative.^{৬৪}

অতীতকথনের ক্ষেত্রে যেমন প্রারম্ভবিন্দু গুরুত্বপূর্ণ তেমনি ভবিষ্যত কথনের ক্ষেত্রে সমাপ্তি বিন্দু (endpoint) গুরুত্ব পেয়ে থাকে। তার দ্বারাই বহিস্থ, অভ্যন্তরীণ ও মিশ্র ভবিষ্যতকথন নির্ধারিত হবে। সমাপ্তি বিন্দু (endpoint) প্রসঙ্গে Toolan বলছেন — ‘endpoint of the basic narrative’। ‘Basic Narrative’ বলতে কি বোঝাতে চাইছেন তা গুরুত্বপূর্ণ। Toolan অতীতকথনের জন্য যে মানদণ্ড ঠিক করেছিলেন ভবিষ্যত কথনের ক্ষেত্রে একই মানদণ্ড ‘opening of the text’ কে গুরুত্ব দিয়েছিলেন। ‘text’ অর্থে বাচন ব্যবহৃত হয়েছে। ভবিষ্যতকথনের ক্ষেত্রে ‘basic narrative’ কে গুরুত্ব দিয়েছেন। তিনি অতীত ও ভবিষ্যত কথনে দুধরনের মানদণ্ড ব্যবহার করেছেন। ভবিষ্যত কথনের অবস্থানগত যে সমাপ্তি বিন্দু (endpoint) কে ভবিষ্যত কথনের নির্ধারণ বিন্দু করা যায়।

সেই হিসেবে দেখলে বহিস্থ ভবিষ্যত কখন হল কাহিনির শেষ বিন্দুর পরবর্তী সময়ে কখনের শুরু ও শেষ হলে তাকে বলা হবে বহিস্থ ভবিষ্যত কখন। লক্ষ করলে দেখা যাবে এই বহিস্থ ভবিষ্যত কখন সর্বদা উত্তম পুরুষে লেখা হয়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির শেষে আমরা ভবিষ্যত সময়ের আভাস পাই, যে সময় কাহিনির সময়ের বাইরের সময়।

কত কত জেল পার হইয়া ছুটিয়াছে— কত বিরোধ-বিদ্রোহের মধ্য দিয়া মানব-মুক্তির তীর্থসঙ্গমে—কত ‘ছোট আমি’ চূর্ণ করিয়া জ্বলিয়া উঠিবে কত ‘বড় আমি’র দাবি— কত সত্তার খণ্ডতাকে মিলাইয়া দিতে সত্তার সম্পূর্ণতার দীপাঙ্কিতায়। ...মহামানবের আগামী দিনের আগমনকে স্বাগত করিয়া ফুটিয়া উঠিতেছে কত প্রাণের দীপ— আত্মত্যাগের মধ্য দিয়া কত জীবন-সত্তার সম্পূর্ণতার আশ্বাসে—‘ছোট আমি’ হইতে ‘বড় আমি’র জাগরণের শপথে—শুধু কর্মের, মিলন উৎসবের নয় শুধু, দেহ-মন-প্রাণের ক্ষুদ্র সাধও যেখানে সত্তায়-সত্তায় সম্পূর্ণতার মধ্যে জাগিয়া বলিয়া উঠিবে,—‘তুমি আছে, আমি আছি’—আমরা আছি’—আমরা আছি পরস্পরকে সম্পূর্ণ করিয়া মানব-মুক্তির পরিপূর্ণতার অর্ঘ্য— সকল মানুষের বিকাশের পরিপূর্ণতায় মহামানবের আত্মপ্রকাশ।^{৬৫}

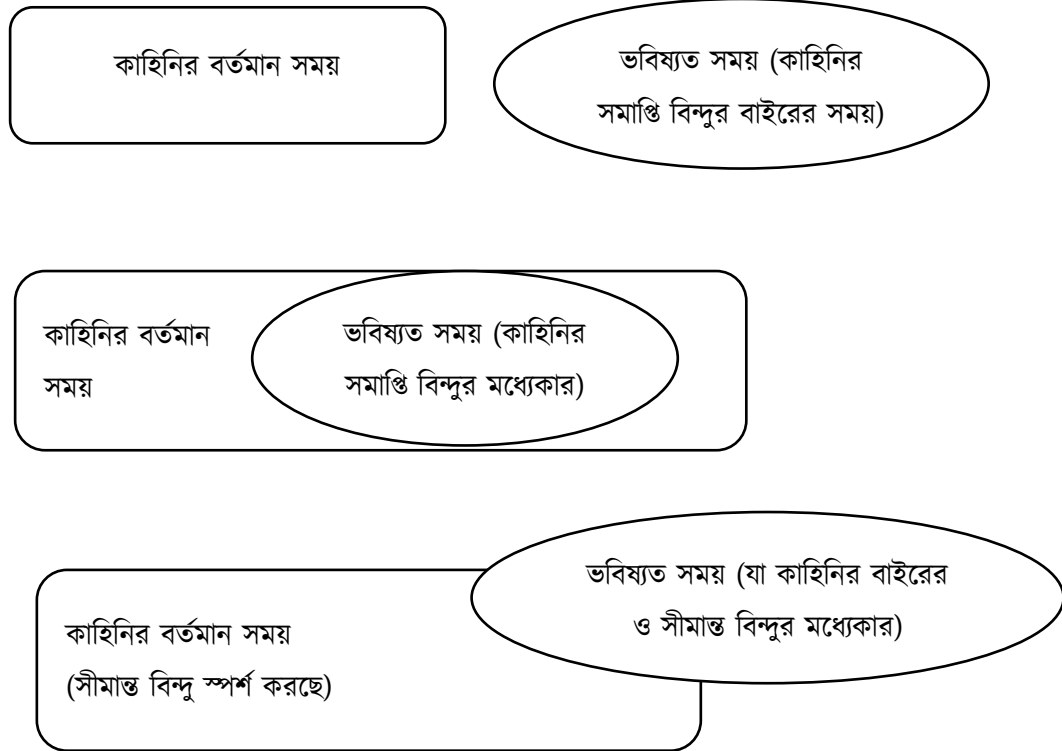
এখানে কাহিনির বাইরের সময়ের আভাস দেওয়া হয়েছে, যে সময় কাহিনির সমাপ্তি বিন্দুর সময়ের পরের সময়। এইক্ষেত্রে স্বপ্নের মাধ্যমে ভবিষ্যত কখন প্রকাশ পায়। যেমনটা দেখা যায় *জন-অরণ্য* উপন্যাসে, যখন সোমনাথ ঘুমের ঘোরে ভবিষ্যত চিন্তন করে—

সোমনাথের মনে হচ্ছে চাকরির উমেদারী এবার শেষ হলো। ধবধবে সাদা শার্ট-প্যান্ট এবং নীল রংয়ের একটা টাই পরে সোমনাথ প্রখ্যাত এক বিলিতি কোম্পানির মিটিং রুমে বসে আছে। দিশি সায়েবরা ইন্টারভিউ নিচ্ছেন। তাঁরা একের পর এক প্রশ্নবাণ ছাড়বেন, আর সোমনাথ অবলীলাক্রমে সেই সব প্রশ্নের উত্তর দিয়ে যাচ্ছে।^{৬৬}

—এখানে, সোমনাথ চাকরির ইন্টারভিউ দিতে গেলে কি কি হতে পারে সেই বিষয়ে ভবিষ্যত চিন্তন করে।

অভ্যন্তরীণ সময়ের সমাপ্তি বিন্দুর ভিতরে ভবিষ্যতকথনের সময় বাচনে প্রকাশিত হলে তা অভ্যন্তরীণ ভবিষ্যত কখন হয়ে থাকে। প্রারম্ভবিন্দু ও সমাপ্তি বিন্দুর মধ্যেই এই অভ্যন্তরীণ ভবিষ্যত কখন থাকে। মিশ্র ভবিষ্যত কখনে দেখা যায় একটি বাচনের অংশ সমাপ্তি বিন্দু অতিক্রম করে যায়, অন্য অংশটি সমাপ্তি বিন্দুকে স্পর্শ করে। অর্থাৎ, একইসঙ্গে কাহিনির

শেষ বিন্দুর সময়ের অংশ সূচিত হয়, আবার অন্যদিকে একইসঙ্গে সেই সমাপ্তি বিন্দুকে পেরিয়ে কাহিনির বাইরের সময় উপস্থাপিত হয়। ছকের সাহায্যে বহিস্থ, অভ্যন্তরীণ ও মিশ্র ভবিষ্যত কথন দেখানো যায়।



ভবিষ্যত কথনে সমকথন ও ভিন্নকথন হতে পারে। এক্ষেত্রে বর্তমান কথনে থাকা চরিত্র, ঘটনা ভবিষ্যত কথনে যদি একই থাকে। তাহলে তা সম-ভবিষ্যত কথন হবে। কিন্তু যখন ভবিষ্যত কথনে চরিত্র, ঘটনা বহিস্থঃ কথক দ্বারা কাহিনির ভিন্ন প্রসঙ্গে আসে, ভিন্ন-ভবিষ্যত কথন হয়ে যায়।

আখ্যানে অতীত ও ভবিষ্যত কথনের ব্যতিক্রমী বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়। আখ্যানে অতীত ও ভবিষ্যত কথনের ক্রমবিপর্যাস লক্ষ করা যায়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির প্রতিটি পর্ব এক-একটি দিনের চব্বিশ ঘন্টা সময়ের মধ্যে সীমাবদ্ধ। যেমন— *একদা* উপন্যাসের শুরু একটি শীতের সকালে, শেষ ভোররাতে দরজার সামনে পুলিশের বুটের শব্দে। *অন্যদিন* উপন্যাসের শুরু জেলে অমিতের এক শরৎকালের সকালে, যা শেষ হয়

রাত্রিশেষে কারখানার বাঁশির শব্দে, *আর একদিন* উপন্যাসের শুরু এক নিস্তব্ধ ভোররাতে পুলিশের বুটের শব্দে, শেষ হয় রাতের অন্ধকারে যখন সকলকে গ্রেফতার করা হয় তখন। এই প্রারম্ভ ও সমাপ্তি বিন্দু উপন্যাসটির সময় পরিধিকে নির্ণয় করে। কিন্তু উপন্যাসগুলির ভিতরে একাধিক ছোট ছোট ঘটনা আছে, যেগুলিতে সকাল-দুপুর-রাত এইভাবে সময়ের কালানুক্রম বিন্যাস না হয়ে ভিন্নতা তৈরি হয়। সেখানে অতীতের ঘটনা ও ব্যাখ্যা বর্ণিত হয়েছে। আবার বিভিন্ন সময়ের বিভিন্ন ঘটনা বর্ণিত হয়েছে। *একদা* উপন্যাসের শুরুতে সকালে অমিতের বাড়িতে সকলে চা খায়, তার পরেই সে ইন্দ্রাণীর ঘড়ি দেওয়ার প্রসঙ্গে অতীত সময়ের কথা আসে। সুনীর সাত মাস পূর্বের পরিচয় দেওয়া হয়। এগুলিকে অভ্যন্তরীণ কথনের ক্রমবিপর্যাস বলা যেতে পারে। অনেক সময় বাচনে স্মৃতির মাধ্যমে অতীতকথন আসে নায়ক চরিত্রে। যা এই ট্রিলজিতে দেখা যায়। এইভাবে কাহিনিতে ভবিষ্যতকথনও আসতে পারে।

জেনেট ও মিক বল বিন্যাসের (Order) আলোচনায় ক্রমবিপর্যাসের (Anachrony) আলোচনায় আরও একটি ধারণা সংযুক্ত করেছেন, যাকে Achrony বলা হচ্ছে। যাকে বাংলায় ‘সময়ের ক্রমহীনতা’ বলছেন অলোক চক্রবর্তী। মিক বল জানাচ্ছেন—

I call such a deviation an achrony, a deviation of time which cannot be analysed any further.^{৬৭}

Achrony কে এক ধরনের সময়ের বিচ্যুতি বলা যায়। যাকে ক্রমবিপর্যাস নির্ধারণের পদ্ধতি দ্বারা বিশ্লেষণ করা যায় না। জেনেট বলছেন—

These proleptic analepses and analeptic prolepses are so many complex anachronies, and they somewhat disturb our resssuring ideas about retrospection and anticipation.^{৬৮}

—ভবিষ্যতধর্মী অতীতকথন ও অতীতধর্মী ভবিষ্যতকথন একটি জটিল ক্রমবিপর্যাস তৈরি করে। যার ফলে সঠিকভাবে অতীতকথন ও ভবিষ্যতকথন দেখানো সম্ভব হয় না। অনেক সময় অতীত কথনের মধ্যে ভবিষ্যত কথন মিশে যায়। আবার অনেক ভবিষ্যত কথনে অতীত

কখন মিশে যায়। ফলে অতীত ও ভবিষ্যত দুধরনের কথনের ধারণা ব্যাহত হয়। অনেক উপন্যাসে দেখা যায় ক্রমাগত সময়ের স্তরের বদল ঘটছে। এরফলে কখনে সময়ের ক্রমহীনতা লক্ষ করা যায়।

৭.৬ সময় পর্ব/ Duration বাংলা উপন্যাস ত্রিলজিতে:

কোনও একটি নির্দিষ্ট ঘটনার সময় পর্ব বা স্থিতিকাল গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। বাচনে সেই ঘটনা উপস্থাপিত হয়েছে কতটা পরিসরে তা দেখা প্রয়োজনীয় হয়ে পড়ে। সময়-পর্ব বা Duration আলোচনার শুরুতেই জেনেট বলছেন যে সময়ক্রম বা Order, সময়ের পুনরাবৃত্তি বা Frequency এর তুলনায় সময়-পর্ব বা Duration এর আলোচনা কঠিন। তিনি বলছেন—

At the beginning of the last chapter I recalled what difficulties the very idea of “time of the narrative” runs up against in written literature. It is obviously apropos of duration that these difficulties are so strongly felt, for the data of order or of frequency, ...^{৬৯}

সময়ক্রমের বিন্যাসের ক্ষেত্রে কাহিনির সময়ক্রমের সঙ্গে বাচনের সময়বিন্যাস দেখা হয়। সময়ের পুনরাবৃত্তির ক্ষেত্রে কাহিনির ঘটনার সময় ও বাচনের ঘটনার উপস্থাপনের সংখ্যার মধ্যে তুলনামূলক আলোচনা হয়। কিন্তু যখনই সময়পর্বের কথা আসে, তখন তা পরিমাপের প্রয়োজন হয়ে পড়ে। পঠনকাল দ্বারা পরিমাপ করা যেতে পারে। কিন্তু পাঠক, তার পঠন দক্ষতা ও পারিপার্শ্বিক নানা কারণ একজন পাঠকের পঠনকে প্রভাবিত করে। অর্থাৎ পাঠক ভেদে পঠনের সময়কাল ভিন্ন ভিন্ন হবে। তাই পঠনকাল বা পঠনের মেয়াদ এর মাপকাঠি হতে পারে না। সময়ের ধারণা দিতে গিয়ে জেনেট বলছেন—

...the relationship between the time of the story and the time of discourse is expressed.^{৭০}

—অর্থাৎ, কাহিনির সময় কীভাবে বাচনের সময়ে প্রকাশ পাবে তার সম্পর্ক নির্ণয় সময় নিয়ে আলোচনার মূল ভিত্তি। কাহিনির সময়ের একটি নির্দিষ্ট সময়-পর্ব থাকলেও বাচনে সময়ের কোনও সময়-পর্ব নেই, কেবল সময়ের পরিসর (Spatiality) আছে। কাহিনির সময়কে ঘন্টা, মিনিট, সেকেন্ড, দিন, মাস, বছর দিয়ে পরিমাপ করা যায়। কারণ কাহিনি অর্থাৎ কালিক

(Temporal) কিন্তু বাচনের পরিমাপক চরণ ও পৃষ্ঠা, যা দ্বারা দৈর্ঘ্য পরিমাপ করে সময়ের পরিসর বোঝা যায়, একে বলা হচ্ছে Spatial। পঠনকালকে ভিত্তি করে সময়-পর্ব নির্ধারণ সম্ভব নয় তা আমরা দেখেছি। আবার একথাও স্বীকার করতে হয় পাঠকের পঠনের সময় আখ্যানের বাইরের, তাই তাকে আখ্যানের সময় পরিসরে আনা যায় না। আখ্যানের বাচনের সময়কে আখ্যানের সীমার মধ্যে থেকে দেখার জন্য যে ধারণার উপর ভিত্তি করতে হয় তা হল ‘গতি’ বা Speed/ Pace এর ধারণা। টুলান একে বলছেন— “Genette opts for an intra-textual strategy,...” বিজ্ঞানের ধারণা অনুযায়ী গতি = অতিক্রান্ত সময় ÷ ব্যয়িত সময়। এই পদ্ধতি দ্বারা জেনেট আখ্যানের গতি নির্ধারণের চেষ্টা করেন এবং বলেন কাহিনির সময়ের মেয়াদের সঙ্গে বাচনের দৈর্ঘ্যের এই গতি নির্ধারিত হবে। যদিও এই ধারণা সম্পর্কে ১৯৪৮ খ্রিস্টাব্দে প্রথম জানাচ্ছেন গুন্টার মুলার। আখ্যানের সাহিত্য উপাদানের দৈর্ঘ্য ও সেই অনুযায়ী পাঠের জন্য যে ব্যয়িত সময়ের আনুপাতিকতা যদি সমান হত তাহলে আখ্যানের গতি অপরিবর্তনীয় হত। অর্থাৎ প্রত্যেক পাঠকের একটি পাঠ নিতে যদি যদি ১০ মিনিট সময় লাগে, এবং বাচনের দৈর্ঘ্য যদি ১ পাতা হয়, এবং তা ধ্রুবক হয়। অর্থাৎ, যেকোনও কাহিনির ক্ষেত্রেই যদি এক হত, কিন্তু তা কখনো হয় না। ঠিক এইভাবেই কাহিনির সময়ের মেয়াদ ও বাচনের দৈর্ঘ্যের আনুপাতিকতা করে সমান হলেও তার গতি অপরিবর্তনীয় হয়ে যেত। কাহিনিতে বর্ণিত সময়ের মেয়াদ যদি একবছর হয়, বাচনের দৈর্ঘ্য যদি ১ পাতা —এই মাপ অনুযায়ী লেখা হয় তাহলে সেই গোটা আখ্যানকে Isochronies বলা হবে। এখানে আখ্যানের গতি অপরিবর্তনীয় হয়ে থাকে। কিন্তু সেক্ষেত্রে সাহিত্য আর সাহিত্য থাকে না, সেই জন্য জেনেট ক্রমবিপর্যাস ছাড়াও আখ্যান বা বাচন সম্ভব তা জানান। যেখানে কাহিনির সময়ের মেয়াদ ও বাচনের দৈর্ঘ্যের আনুপাতিক হারের সমতা নেই, অর্থাৎ গতির পরিবর্তন হয়, যাকে বলা হয় anisochronies। এর দ্বারা নির্ধারিত হয় আখ্যানের সময়পর্ব।

জেনেট আখ্যানের এই সময়পর্বের চলনকে চারভাবে দেখার কথা জানাচ্ছেন। মিক বল পাঁচভাবে দেখার কথা বলছেন। জেনেট এই চার ধরনের সময়পর্বকে বলছেন movement। মিক বল বলছেন tempo। আমরা একে বলবো চলন। কাহিনির সময়,

বাচনের সময়, ও কাহিনির গতি'র পরিবর্তন— এই তিনটির উপর ভিত্তি করে কাহিনির চলনকে পাঁচভাগে দেখা যেতে পারে। Ellipsis, Summary, Scene, Stretch, Pause। 'Narrative Form' গ্রন্থে Suzanne Keen এই চলনকে গাণিতিক ভাষায় দেখিয়েছেন।

নাম	কাহিনি সময়	বাচনের সময়	বাচনের গতি
Ellipsis	√	×	সর্বোচ্চ গতি
Summary	কাহিনি সময় > বাচনের সময়		দ্রুত গতি
Scene	কাহিনি সময় = বাচনের সময়		অপরিবর্তিত গতি
Stretch	কাহিনি সময় < বাচনের সময়		ধীর গতি
Pause	×	√	স্থির গতি

৭.৬.১ Ellipsis বা অনুক্তি:

কাহিনিতে যে সময়ক্রমে ঘটনা ঘটে, বাচনে সাধারণত সেভাবে থাকে না। সময়ক্রমে বিন্যাসে আমরা তা আলোচনা করেছি। কিন্তু কাহিনিতে যা ঘটে তার সব ঘটনা কি বাচনে উপস্থাপিত হয়? এই চলনে দেখা যাবে, কাহিনিতে যে সময়ক্রমের কথা আছে, বাচনে তা উপস্থাপিত হবে না। যাকে বলা হচ্ছে Ellipsis বা অনুক্তি। ছকে লক্ষ করলে দেখা যাবে—√ চিহ্ন দ্বারা উপস্থিতি, × চিহ্ন দ্বারা অনুপস্থিতি চিহ্নিত হয়েছে। এক্ষেত্রে আখ্যানের গতি থাকবে সবচেয়ে বেশি। কাহিনির সময় বাচনের পরিসরে ব্যয় না হওয়ার ফলে কাহিনির সময় সর্বোচ্চ গতিতে থাকবে। কাহিনির অনেক ঘটনা অনেক সময় বিশেষ কারণে বা রচনার উদ্দেশ্য পূরণের জন্য বাচনে থাকে না। এমনকি কাহিনির আকার নিয়ে সচেতনতার জন্যেও বাচনে তা অনুক্ত থাকে। কিন্তু কাহিনির ঘটনা বাচনে উল্লেখ না থাকলে বোঝা যাবে কীভাবে? এক, বাচনে তার উল্লেখ সামান্য থাকতে পারে, দুই, আভাসে তা প্রকাশ পেতে পারে। প্রথমটিকে বলা হচ্ছে Explicit Ellipsis। দ্বিতীয়টিকে বলা হবে Implicit Ellipsis। Implicit Ellipsis এর ক্ষেত্রে পাঠক বাচনের আভাসে আখ্যানের ধারাবাহিকতায় যে ফাঁক তৈরি হয় তা থেকে

বুঝতে পারে। “...some chronological lacuna and gap in narrative continuity.”^{৭১}

ত্রিদিবা ট্রিলজির একদা উপন্যাসে অনুজ্ঞা দেখা যায়—

বৎসর ছয় পূর্বে ইন্দ্রাণী তাকে সাদরে উপহার দিয়াছিল ঘড়িটা। তারপর সে চলিয়া গেল
টাটনগরে তাহার ব্যারিস্টার স্বামীর নিকটে। তারপরে কত অধ্যায় তাহার জীবনেই না
ঘটিল। বৎসর তিন পরে চৌধুরী অকস্মাৎ জীবিকা-অন্বেষণে চলিয়া গেলেন সিঙ্গাপুরে।
লোকে বলে, সেখানে তাহার সহচরী তাহার জার্মান-প্রবাসের সঙ্গিনী। ইন্দ্রাণী ফিরিল
কলিকাতায় শিশুপুত্র লইয়া।^{৭২}

এখানে দীর্ঘ সময়ে ইন্দ্রাণীর সন্তানের জন্মগ্রহণ এবং স্বামীর বিবাহ বহির্ভূত সম্পর্কের কথা
অনুজ্ঞা রয়েছে। অর্থাৎ, সরাসরি বলা হয় না কখনে।

Explicit Ellipsis এর ক্ষেত্রে কতখানি সময় বলা হয়নি তা নির্দিষ্টভাবে বলা
থাকতেও পারে, না থাকতেও পারে। কিন্তু সময় যে পেরিয়ে গেছে সে সম্পর্কে স্পষ্ট উল্লেখ
থাকে। Explicit Ellipsis কে দুভাগে দেখানো হয়— ১) এক্ষেত্রে নির্দিষ্ট সময়ের উল্লেখ
নেই, তা অনির্দিষ্টভাবে বলা থাকলে তা Indefinite Explicit Ellipsis। এবং ২) যে সময়ের
উল্লেখ নেই তা নির্দিষ্ট হলে তাকে বলা হবে Definite Explicit Ellipsis। তবে এই
Explicit Ellipsis এর ক্ষেত্রে একধরনের সমস্যা তৈরি হয়। এই প্রসঙ্গে মিক বল
জানাচ্ছেন, আখ্যানের বাচনে সামান্যতম সময়ের আভাস থাকলে তাকে Ellipsis বলা যাবে
না। তিনি মূলত বলতে চাইছেন ‘অনেকগুলো দিন পেরিয়ে গেল...’ এই ধরনের বাক্যে নির্দিষ্ট
কতগুলি দিন পেরিয়ে গেছে তার উল্লেখ নেই। কিন্তু ‘আট-নয় পর তার সঙ্গে দেখা হল।’
এই বাক্যকে কী Explicit Ellipsis বলা যাবে, তা নিয়ে প্রশ্ন তোলেন। মিক বল এটি
অনুজ্ঞা বা Ellipsis বলতে চান না, একে তিনি Summary বলতে চাইছেন।

... a minimal summary, or rather. A summary with maximum speed...^{৭৩}

যেহেতু একটা সময়ের উল্লেখ সেখানে আছে, তাই তিনি তাকে সময়ের সারাংশ বলতে
চাইছেন। কিন্তু সেক্ষেত্রে ‘অনেকগুলো দিন’ বা ‘বছর খানেক’ এই সময়গুলো বাচনে অনুজ্ঞা

নয়, সামান্য হলেও প্রকাশিত। কিন্তু আমরা জেনেটের ধারনাকে প্রাধান্য দেবো, কারণ অনুজ্ঞি দ্বারা নির্দিষ্ট একটি সময়-পর্বের বিস্তৃত বিবরণ বাচনে সম্পূর্ণ থাকছে না, কিন্তু কাহিনিতে সেই সময়ের অস্তিত্ব আছে। তাই অনুজ্ঞি বা Ellipsis এর গুরুত্ব আছে।

৭.৬.২ Summary বা সারাংশ:

অনুজ্ঞির পরের চলনই হল সারাংশ, অনুজ্ঞি ক্রমশ যখন ব্যক্ত হয় তখন তা সারাংশে পরিণত হয়ে যায়। Ellipsis এর পরবর্তী অংশ হল Summary বা সারাংশ। কাহিনির সময় যখন বাচনে সম্পূর্ণ থাকে না, স্বল্প অংশ উল্লেখিত থাকে তাকে বলা হয় Summary বা সারাংশ। (কাহিনি সময় > বাচনের সময়) বাচনের সময়ের থেকে কাহিনির সময় বেশি বোঝাতে ছকে > চিহ্ন ব্যবহার করা হয়েছে। আখ্যানের গতি এক্ষেত্রে দ্রুত হয়। অর্থাৎ, যতখানি সময়ের কথা কাহিনিতে আছে, ততখানি সময়ের কথা বাচনেতে বিস্তারিতভাবে আসে না। রিমন কেনান বলছেন— “...devoting a short segment of the text to a long period of the story.”^{৭৪} জেনেট সারাংশের পরিচয় দিতে গিয়ে বলছেন—

...the narration in a few paragraphs or a few pages of several days, months, or years of existence, without details of action or speech.^{৭৫}

অর্থাৎ, কয়েকটি পৃষ্ঠায় বেশ কয়েক বছরের সময়কে ধরা থাকে। এক্ষেত্রে উপন্যাসে দীর্ঘ সময়ের কাহিনি সংক্ষেপে প্রকাশ পেতে দেখা যায়। আবার অনেক সময় দীর্ঘ সময়ের কথা সংক্ষেপে বলা হচ্ছে তা সরাসরি বলাও থাকে। আবার আখ্যানে নতুন চরিত্র বা নতুন প্রসঙ্গ কথা জানাতেও সারাংশ পশ্চাৎপট হিসেবে কাজ করে থাকে। সারাংশ অনেক সময়েই অতীত কথন হিসেবে পরিবেশিত হয়। আবার উপন্যাসের শেষেও অনেক সময় সারাংশের ব্যবহার করা হয়। বাচনের মধ্যে সময়ের উপস্থাপনাতে যদি ছেদ পড়ে তখন দুটি সময় পর্বকে মেলানোর জন্য সারাংশ ব্যবহার করা হয়ে থাকে। সারাংশ অনেক সময় চরিত্রের স্মৃতি বা চিন্তার মধ্যে দিয়ে বাচনে ব্যবহৃত হতে থাকে। *ত্রিদিবা* ট্রিলজিতে অমিত যখন সুনীলের পরিবারের কথা মনে করে—

অমিত ভুলিতে পারে না যে, সুনীল সাত মাস পূর্বেও দত্তদের ছেলে ছিল, অনিল দত্তের ভাই ছিল, শহরের ছেলেদের মধ্যে তাহার না ছিল অর্থের অভাব, না ছিল প্রতিষ্ঠার অভাব। আজ সুনীল বলিলেই কি সে পরিচয় মিথ্যা হইয়া যাইবে? না, তাহার মা আর তাহার মা থাকিবেন না? সরকারি চাকুরে মিস্টার অনিল দত্ত— সুপারিন্টেন্ডেন্ট অব এক্সাইজ, সুনীলের পর হইয়া উঠিবে? সুনীলের সঙ্গে তর্ক না করিলেও অমিতের এই সব কথা মনে গাঁথা রহিয়াছে। তাই এই শীতের ভোরে লেপ টানিয়া আরাম করিতে গিয়াই তাহার মনে পড়িল, সুনীলের লেপ নাই, আছে রাগ ও পুরাতন শাল।^{৭৬}

এখানে অমিতের চিন্তা চেতনার মধ্য দিয়ে সুনীলের পরিবারের কথা ও সুনীলের জীবনযাপনের কথা সংক্ষেপে প্রকাশ করা হয়।

৭.৬.৩ Scene বা দৃশ্য:

গল্পের সময়কাল ও লেখার সময়কাল অভিন্ন হিসেবে বিবেচিত হয়ে এসেছে। দৃশ্য সম্পর্কে রিমন কেনান বলছেন— “...story-duration and text-duration are conventionally considered identical.”^{৭৭} মিক বল বলছেন—

In a scene the duration of the fabula and that of the story are roughly the same.^{৭৮}

এখানে কাহিনির সময় ও বাচনের সময় সমান ধরা হয়েছে। তখন তাকে দৃশ্য (Scene) বলা হচ্ছে। দৃশ্য মূলত সংলাপের মধ্য দিয়ে বাচনের উপস্থাপনা করা হয়। কাহিনিতে চরিত্র যা বলবে বাচনেও একইভাবে তা থাকবে। সংলাপের মধ্য দিয়ে চরিত্রের নিজস্ব কথা প্রকাশ পায় বলেই বাচনে তা হুবহু একইরকম থাকে। এর কারণ হল সংলাপ হল নিজেই ভাষা, ফলে ভাষাকে ভাষা-মাধ্যমে উপস্থাপন করা হয়। এখানে গাণিতিকভাবে কাহিনির সময় ও বাচনের সময় সমান থাকে; (কাহিনির সময় = বাচনের সময়)। এখানে আখ্যানের গতি অপরিবর্তিত থাকে, দ্রুত নয় আবার খুব ধীরও নয়। কোনও তুলনার প্রয়োজন হয় না বলে গতি অপরিবর্তিত থাকে। আখ্যানতাত্ত্বিকরা একেই দৃশ্য বলে অভিহিত করছেন।

বাচনে সংলাপের অংশ বাংলা গল্প উপন্যাসে দেখা যায়। সংলাপ আকারে সম্পূর্ণ গল্প বা উপন্যাসও বাংলা সাহিত্যে আছে। যেহেতু সংলাপের সঙ্গে মঞ্চ নির্দেশনার সংযোগ আছে,

তাই একে দৃশ্য হিসেবেই রিমন-কেনান অভিহিত করেছেন— “A few ‘stage directions’” এই ধরনের সংযোজনে উপন্যাসের মধ্যে ‘হেসে বলল’, ‘গম্ভীর হয়ে বলল’— এই ধরনের সংযোজন দেখা যায়। সংলাপই হল দৃশ্যের প্রকাশ এমনটা নয়, বিস্তৃত বিবরণও দৃশ্য হতে পারে বলছেন আখ্যানতাত্ত্বিকরা। তবে সেক্ষেত্রে বাচনে তথ্য থাকবে, এবং কথকের কোনও সরাসরি ভূমিকা থাকবে না। রিমন-কেনান বলছেন—

...quantity of narrative information and the relative effacement of the narrator.^{৭৯}

৭.৬.৪ প্রসারণ (Stretch):

সারাংশের বিপরীত হল প্রসারণ (Stretch)। কাহিনির সময়ের তুলনায় বাচনে সময় বেশি উল্লেখিত হয়, একেই বলা হয় প্রসারণ (Stretch)। (কাহিনির সময় < বাচনের সময়) < এই চিহ্ন দ্বারা গাণিতিকভাবে প্রকাশ করা হল। এই ক্ষেত্রে আখ্যানের গতি ধীর হয়ে যায়।

... devoting a long segment of the text to a short period of the story.^{৮০}

বাচনের দীর্ঘ পরিসরকে কাহিনির স্বল্প সময় পর্বকে দেখানোর জন্য ব্যবহার করা হয়। গোপাল হালদারের *ত্রিদিবা* ট্রিলজির তিন পর্বের উপন্যাসে আসলে কাহিনির সময় তিনটি দিনের, এক-একটি পর্বে এক-একটি দিনের কথা এসেছে, কিন্তু চব্বিশ ঘণ্টা সময়ের কাহিনিকে বাচনে আনার জন্য অনেক বেশি বাচনে সময় ব্যয় হয়। এক একটি দিন যখন বাচনে সম্পূর্ণ একটি পর্ব তৈরি করে, তখন সেখানে সময়ের প্রসারণ ঘটে।

৭.৬.৫ বিরতি (Pause):

বাচনে অনুপস্থিত কিন্তু কাহিনিতে বর্তমান সময়কে অনুজ্ঞা বলা হয়েছে। অনুজ্ঞার বিপরীত হল বিরতি (Pause)। অর্থাৎ, কাহিনিতে নেই কিন্তু বাচনে উপস্থাপিত আছে। বাচন হল মূলত কাহিনির বিন্যস্ত রূপ, যা কাহিনিতে নেই তা বাচনে আসবে কী করে? গাণিতিকভাবে $\sqrt{\text{চিহ্ন}}$ দ্বারা উপস্থিতি এবং $\times$ চিহ্ন দ্বারা অনুপস্থিতি চিহ্নিত হবে। এখানে বাচনে উপস্থিতি ($\sqrt{\text{চিহ্ন}}$), কাহিনিতে অনুপস্থিতি ($\times$) চিহ্নিত হয়েছে। কাহিনিতে সময়ের অনুপস্থিতি প্রসঙ্গে মিক বল

বলছেন— “...in which no movement of the fabula-time is implied.”^{৮১} বাচনে কাহিনির সময়ের প্রকাশ নেই, অথচ বাচন পৃষ্ঠা ও অধ্যায় অনুযায়ী এগিয়ে চলেছে। “...in the meantime the fabula remains stationary.”^{৮২} অর্থাৎ, সেই কাহিনি থাকছে না। তারপর যখন কাহিনি শুরু হল তখন মনে হবে কোনও সময় পেরিয়ে যায়নি। সেই ক্ষেত্রে কাহিনির সময়ে বিরতি তৈরি হয়। তাহলে বাচনে সেই সময় কি চলছিল তা দেখা গুরুত্বপূর্ণ। এই প্রসঙ্গে জেরাল্ড প্রিন্স বলছেন— “Events...can be defined as stative... or active.”^{৮৩} তিনি ঘটনার দুটি ধরনের কথা বলছেন stative বা স্থিতিশীল, active বা গতিশীল। তিনি বলছেন ঘটনা তখনই স্থিতিশীল যখন তা — ‘when they constitute a state’ — অর্থাৎ তা অবস্থার প্রকাশক। আবার গতিশীল ঘটনা— ‘when they constitute an action.’ — অর্থাৎ, তা ক্রিয়া প্রকাশক। উপন্যাসে চরিত্র ও স্থানের দীর্ঘ বর্ণনা থাকলে কাহিনি স্থিতিশীল হয়ে যায়, ঘটনাতে সময় এগিয়ে যায় না, তাই একে বলা হচ্ছে বিরতি (Pause)। জেনেট একেই বলেছেন— ‘descriptive pauses’।

উপন্যাসের শুরুতে এই ধরনের বিরতি প্রায়শই দেখা যায়। তবে এই বিরতি কাহিনির বাচনের মাঝেও আসে।

মহাত্মা গান্ধীর নিঃসঙ্গ ধাতুমূর্তিকে নীরব সাক্ষী রেখে কলকাতার চৌরঙ্গী রোড যেখানে
জওহরলাল নেহেরু রোডের কাঁধে সব দায়দায়িত্ব চাপিয়ে দিয়ে নিজেকে দ্বিধাবিভক্ত
করেছে, তারই কাছে এই অফিসটা।^{৮৪}

এখানে সময়ের বিরতি তৈরি হয়। এখানে সময় আর এগিয়ে যায় না। উপন্যাসের শুরুতে এই বিরতি অনেক সময় নজরে পড়ে। উপন্যাসের শুরুতেই কেবল বিরতি থাকবে এমনটা নয়। তবে উপন্যাসে বিরতি এর ব্যবহার পাঠকের মনে বিরক্তি তৈরি করে। এর জন্যই বিরতি বাচনে একজন পর্যবেক্ষকের বিবরণ হিসেবে দেখানো হয়। — “...the vision of an onlooker.” এই অংশে পর্যবেক্ষক সরাসরি পাঠককে সংযুক্ত করার চেষ্টা করেন। একজন পর্যবেক্ষক কথক হতেও পারেন, চরিত্রও হতে পারেন। এর ফলেই সময়প্রবাহে কোনও বাধা তৈরি হয় না। কথক সরাসরি এখানে পাঠকের সঙ্গে সংযোগ স্থাপন করে

ফেলেন। চরিত্র পর্যবেক্ষক চরিত্র হওয়ার কারণে কাহিনির অভ্যন্তরে পর্যবেক্ষণ করতে পারে। সেই পর্যবেক্ষণ কাহিনির অভ্যন্তরের চরিত্র করার কারণে তাকে বিরতি বলা যায় না, সময় প্রবাহের ইঙ্গিত বলা যায়। মিক বল বলছেন—

The passing time thus implied, so that such descriptions do not constitute real pause, but a scene.^{৮৫}

মিক বলের মত অনুযায়ী একে প্রকৃত বিরতি বলা যায় না, একে দৃশ্য বলা হয়। আবার তিনিই জানাচ্ছেন—

In scene the duration of the fabula and that of the story are roughly the same.^{৮৬}

দৃশ্যের ক্ষেত্রে কাহিনির সময়ের মেয়াদ ও বাচনের সময়ের মেয়াদ সমান হয়ে থাকে। বাচনে বিরতির আগে বা পরে এই ধরনের সংযোজন বিরতিকে গতির সঙ্গে যুক্ত করার এক ধরনের পদ্ধতি বলা যেতে পারে। এর ফলে কাহিনির স্বাভাবিক সময়ক্রমের সঙ্গে বা কাহিনির স্বাভাবিক গতির সঙ্গে বিরতিকে জুড়ে দেওয়া হয়। কাহিনিতে সময়ের গতি ও বিরতি একইসঙ্গে চলে। বাচনে একটি ঘটনা একটানা না থেকে মাঝে অন্য প্রসঙ্গ আসে, পুনরায় প্রথমটির পরবর্তী অংশ বিবৃত হয়। মাঝের অন্য ঘটনা যা বাচনে এসেছে, তাও এক ধরনের বিরতি তৈরি করে। কিন্তু কাহিনির সময়ের সঙ্গে বিরতি মিশে বাচনের সময়ে গতি আসে।

৭.৭ সময়ের পুনরাবৃত্তি/Frequency বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিতে:

আখ্যান কাঠামোয় সময়ের পুনরাবৃত্তি বা Frequency একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। যা কাহিনির অর্থ, গভীরতা ও পাঠকের অভিজ্ঞতাকে প্রভাবিত করে। কাহিনির ঘটনা ও বাচনে তার উপস্থাপনাগত আনুপাতিকতা বলা হয় সময়ের পুনরাবৃত্তি। জেনেট বলছেন— বাস্তবে কোনও একটি ঘটনা একবার নয়, বার বার ঘটতে পারে। যেমন— সূর্য প্রতিদিন উদিত হয়। কিন্তু এই সূর্যের উদিত হওয়া প্রতিদিন একই সময়ে হয় না। তিনি বলছেন পুনরাবৃত্তি একটি মানসিক নির্মাণ। আমরা মূলত যখন পুনরাবৃত্তির কথা বলি তখন বৈসাদৃশ্য না খুঁজে মূলত সাদৃশ্য খোঁজার চেষ্টা করে থাকি। এর ফলেই পুনরাবৃত্তির ধারণা তৈরি হয়।

এগুলিকে বলা হয় অভিন্ন ঘটনা বা Identical Event বা পুনঃসংঘটিত একই ঘটনা (Recurrence of the same event)। আখ্যানের বিবৃতি কেবল একবার উপস্থাপন করা যায় এমনটা নয়, একই বাচনে একই বিবৃতি অনেকবার উপস্থাপন করা সম্ভব। এই প্রসঙ্গে রিমন কেনান বলছেন—

Strictly speaking, no event is repeatable in all respects, nor is a repeated segment of the text quite same... ^{৮৭}

তিনি বলছেন কোনও ঘটনাই সম্পূর্ণ পুনরাবৃত্ত হয় না, বাচনের পুনরাবৃত্তি একইরকম হয় না। বাচনের মধ্যে বারবার উপস্থাপন বিশেষ কোনও তাৎপর্য তৈরি করার জন্যই থাকে। দেখা যায় পুনরাবৃত্তি দুদিকে হতে পারে— কাহিনির ঘটনার দিক দিয়েও পুনরাবৃত্তি হতে পারে, আবার বাচনের দিক থেকেও পুনরাবৃত্তি হতে পারে। জেনেট এই দুটিকে বলছেন—

১) Narrated events ২) Narrative statements।

ঘটনা পুনরাবৃত্তি কাহিনিতে হতে পারে, না হতে পারে। বিবৃতির পুনরাবৃত্তি ঘটতে পারে না ঘটতেও পারে। এর ভিত্তিতে চারটি ধরন দেখা যায় সময়ের পুনরাবৃত্তির—

১) Narrating Once what happened once: ঘটনাটি ঘটেছে একবার, বাচনে বিবৃত হয়েছে একবার। অর্থাৎ, কাহিনি-১ / বাচন-১। সেক্ষেত্রে ঘটনা কাহিনিতে ঘটবে একবার। বাচনে বিবৃত হবে একবার। কাহিনি ও বাচন উপস্থাপনের স্বাভাবিক নিয়ম হল এটি। একে জেনেট বলছেন— ‘**Singulative Narrative**’, যাকে বাংলায় বলা যায় একক আখ্যান। ঘটনা ও বাচন দুদিকেই এককধর্ম দেখা যায়।

২) Narrating n times what happened n times: ঘটনা যদি ঘটে n সংখ্যক বার, বাচনেও তা বিবৃত হয় n সংখ্যক বার। কাহিনি- n / বাচন- n । ঘটনা ঘটবে একের অধিকবার। যাকে গাণিতিক চিহ্ন n দ্বারা চিহ্নিত করা হল। বাচনে তা বিবৃত হবেও একের অধিকবার। একেও জেনেট ‘**Multiple Singulative Narrative**’ বলছেন। কারণ ঘটনা ও বাচনে

সমতা রক্ষিত হবে। যদি ঘটনা পাঁচবার হয়, বাচনে তা পাঁচবারই উপস্থাপিত হবে। তবে এই পুনরাবৃত্তিকে জেনেট বলছেন— ‘**Anaphoric type**’। এই প্রসঙ্গে আখ্যানবিদরা বলছেন—

...the events so resemble each other that narrating them feels repetitive.^{৮৮}

(Geir Farner, *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature*)

সাদৃশ্যমূলক হওয়ায় মনে হয় পুনরাবৃত্তি ঘটছে। এই ধরনের উপস্থাপনা রহস্যও তৈরি করে। “...anaphoric presentation can create suspense.”^{৮৯} সাদৃশ্যমূলক ঘটনা পুনরাবৃত্তির মধ্যে একধরনের উৎকণ্ঠা কাজ করে।

৩) Narrating n times what happened once— ঘটনা যদি ঘটে একবার, বাচনে বিবৃত হয় n সংখ্যক বার। কাহিনি-১ / বাচন- n । ঘটনা কাহিনিতে ঘটেছে একবার, কিন্তু বাচনে বিবৃত হয়েছে একের অধিকবার সংখ্যক বার। এটি কেবল উপস্থাপনের বৈচিত্র্যের জন্য নয়, একাধিকবার বাচনে উপস্থাপনের ফলে দৃষ্টিকোণগত পার্থক্য চিহ্নিত হয়। এক্ষেত্রে আখ্যানের কাহিনিতে ঘটনাটি একবার ঘটে, বিবৃতিতে তা বারবার ফিরে আসে। অর্থাৎ, আখ্যানে কাহিনির ঘটনা একটি, কিন্তু বিবৃতিতে সেই ঘটনা পুনরাবৃত্ত (recurrence) হয়। জেনেট একে বলছেন ‘**Repeating Narrative**’। বাংলায় একে বলা যায় পুনরাবৃত্তিমূলক আখ্যান। এই ক্ষেত্রে বাচনে একই চরিত্র দ্বারা একই ঘটনা উল্লিখিত হবে, অথবা ভিন্ন ভিন্ন চরিত্র দ্বারা ঘটনাটি আসতে পারে। আবার কখনও অতীত কথনে, কখনও বা বর্তমান কথনেও আসতে পারে।

৪) Narrating one time what happened n times— কাহিনিতে ঘটনাটি ঘটে n সংখ্যক বার, বাচনে তা বিবৃত হয় একবার। কাহিনি- n / বাচন-১। ঘটনাটি কাহিনিতে বারবার এলেও বাচনের মধ্য দিয়ে তা একটিবার বিবৃত হবে। এইধরনের দৃষ্টান্ত উপন্যাসে অনেক দেখা যায়। একে জেনেট বলছেন ‘**Iterative narrative**’। বাংলায় একে পুনরাবৃত্তিমূলক একক আখ্যান বলা যায়। এই ধরনের বাচনের ফলে একই ঘটনা বারবার ফিরে আসেনা ফলে পাঠকের কোনোরকম ক্লান্তি তৈরি হয় না। তিনি দুধরনের পুনরাবৃত্তির

কথা বলেছেন— সারাংশ (Summary), চিত্রধর্মী (Scenic)। সারাংশে দীর্ঘ সময়ের ঘটনা বাচনে স্বল্প পরিসরে প্রকাশ পায়। এখানে যখন পুনরাবৃত্তিমূলক ঘটনা উপস্থাপিত হয়, তখন তাকে পুনরাবৃত্তিমূলক একক কখন বলা যায়। চিত্রধর্মী উপস্থাপনে পুনরাবৃত্তিমূলক একক কখন আসে, যেখানে সে ধারণ করে একাধিক একইরকম দৃশ্য। “...contains many similar scenes.”^{৯০}

৭.৭.১ গোপাল হালদারের ট্রিলজিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency) এর ভূমিকা:

গোপাল হালদারের *একদা* (১৯৩৯), *অন্যদিন* (১৯৫০), এবং *আর একদিন* (১৯৫১) উপন্যাস ত্রয়ী, যা *ত্রিদিবা* নামে পরিচিত, বাংলা সাহিত্যে আখ্যান কাঠামোর দিক থেকে একটি উল্লেখযোগ্য স্থান দখল করে। এই ত্রয়ীতে সময়ের পুনরাবৃত্তি বা *Frequency* একটি কেন্দ্রীয় ভূমিকা পালন করে। ফরাসি আখ্যানতত্ত্ববিদ জেরার্ড জেনেট (*Gérard Genette*) তাঁর *Narrative Discourse* (১৯৮০) গ্রন্থে *Frequency*-কে আখ্যানের একটি মৌলিক উপাদান হিসেবে শ্রেণিবদ্ধ করেছেন। জেনেটের মতে, *Frequency* বলতে গল্পে কোনো ঘটনা বা উপাদান কতবার এবং কীভাবে উপস্থাপিত হয় তা বোঝায়। গোপাল হালদারের ত্রয়ীতে *Frequency* -এর ব্যবহার আখ্যান কাঠামোর গভীরতা ও জটিলতা প্রকাশ করে।

জেনেটের *Singulative Narrative* বলতে এমন ঘটনাকে বোঝায় যা গল্পে একবার ঘটে এবং একবারই বর্ণিত হয়। হালদারের ত্রয়ীতে এই ধরনের *Frequency* নির্দিষ্ট ঐতিহাসিক বা ব্যক্তিগত ঘটনাকে তুলে ধরতে ব্যবহৃত হয়েছে। গোপাল হালদারের ত্রয়ীটির প্রতিটি উপন্যাসে এমন কিছু ঘটনা আছে যা এককভাবে উপস্থাপিত হয়, বিশেষ করে যখন কোনো নির্দিষ্ট ঐতিহাসিক ঘটনা (যেমন স্বাধীনতা আন্দোলনের কোনো বিশেষ অধ্যায় বা দেশভাগের সময়ের দাঙ্গা) বা ব্যক্তিগত জীবনের টার্নিং পয়েন্ট (যেমন কোনো চরিত্রের রাজনৈতিক সিদ্ধান্ত বা ব্যক্তিগত ত্যাগ) তুলে ধরা হয়। এই *Singulative* ঘটনাগুলি আখ্যানে একটি রৈখিক কাঠামো প্রদান করে এবং ত্রয়ীটির ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটকে শক্তিশালী করে।

বিশেষভাবে লক্ষণীয় এই তিন উপন্যাসের কেন্দ্রীয় চরিত্র অমিত একবারই কাহিনিতে বন্দী জীবনের বিভীষিকার কথা বলেন, কাহিনিতেও তা একবারই এসেছে—

নির্জন কারাবাসের বিভীষিকার মধ্যে অমিত সেবার চমকিয়া উঠিয়াছিল— মৃত্যু বুঝি ইহার অপেক্ষা অনেক শান্ত, অনেক সুশৃংখল, অনেক সহনীয়। হে রুদ্র, তোমার সেই দক্ষিণ মুখই প্রকাশিত করো, ...অমিতকে হত্যা করিয়ো না, অমিতের মন-বুদ্ধি চেতনাকে লইয়া এমন হিংস্র খেলায় মাতিয়ো না।^{৭১}

অমিত সম্পূর্ণ ট্রিলজির কাহিনিতে দু'বার গ্রেপ্তার হয়। কিন্তু জেলজীবন কাহিনিতে একবার আছে। সেই জেল জীবনের বিভীষিকা সে একবার অনুভব করেছে, যা একবারই বর্ণিত করেছে।

Multiple Singulative Narrative বলতে এমন ঘটনাকে বোঝায় যা গল্পে একাধিকবার ঘটে এবং আখ্যানে একাধিকবার বর্ণিত হয়। হালদারের ত্রয়ীতে এই ধরনের Frequency ত্রয়ীটির কেন্দ্রীয় থিমগুলির (যেমন শ্রেণিসংগ্রাম, শোষণ, এবং মুক্তির প্রচেষ্টা) পুনরাবৃত্তির জন্য গুরুত্বপূর্ণ।

একদা উপন্যাসে অমিত জাতীয়তাবাদী আন্দোলনে যোগদান এবং তার গ্রেপ্তারের ঘটনা একটি নির্দিষ্ট সময়ে ঘটে পুনরায় অমিত জাতীয়তাবাদী আন্দোলনের জন্য গ্রেপ্তার হন আর একদিন উপন্যাসে শেষে। এই ধরনের ঘটনা গল্পের কালানুক্রমিক অগ্রগতির জন্য গুরুত্বপূর্ণ। একই ঘটনা দু'বার ত্রয়ীতে দেখা যায়। তবে শুধু মাত্র একদা বা আর একদিন উপন্যাসকে দেখলে এই ঘটনা সেখানে Singulative Narrative হিসেবে নজরে আসে। একদা উপন্যাসের শেষে এবং আর একদিন উপন্যাসের শুরুতে অমিতকে গ্রেপ্তার করা হয়—

নীচের তলায় ভারী বুটের সদর্প দ্রুত শব্দ হইতেছে। বুঝি সিঁড়ি বাহিয়া উপরে কে উঠিতেছে, না? ...ততক্ষণে সবুট পদধ্বনি দুয়ারের সম্মুখে আসিয়া গেল।^{৭২}

নিম্নরূপ রাত্রির বুকের উপর দিয়া সবুট পদধ্বনি আগাইয়া আসিল। ...খোলা দুয়ার হইতে টর্চের আলো আসিয়া শয়্যায় পড়িতেছিল। থানা থেকে আসছি আমরা।^{৭৩}

—এখানে দুবার পুলিশ অমিতকে খেপ্তার করতে আসে। ফলে একই ঘটনা ভিন্ন ভিন্ন সময়প্রেক্ষিতে একের অধিকবার কাহিনিতেও ঘটে, বাচনেও একের অধিকবার ঘটে। ফলে পুনরাবৃত্তিমূলক এই ধরনের সময়কে আখ্যানে Multiple Singulative Narrative এর দৃষ্টান্ত বলা যায়।

ত্রয়ীটির তিনটি উপন্যাসে শ্রেণিসংগ্রাম বারবার ঘটে এবং প্রতিটি উপন্যাসে বিভিন্ন প্রেক্ষাপটে এটি বিস্তারিতভাবে বর্ণিত হয়। *একদা* উপন্যাসে জাতীয়তাবাদী আন্দোলনের প্রেক্ষাপটে শ্রেণিসংগ্রাম, *অন্যদিন* এ স্বাধীনতা-উত্তর শ্রমিক আন্দোলনের প্রেক্ষাপটে, এবং *আর একদিন* এ নতুন সমাজ গঠনের প্রচেষ্টার প্রেক্ষাপটে এটি উপস্থাপিত হয়। Multiple Narrative ত্রয়ীটির আখ্যান কাঠামোর সবচেয়ে শক্তিশালী উপাদান। এটি ত্রয়ীটিকে একটি সমন্বিত কাঠামো প্রদান করে, যেখানে প্রতিটি উপন্যাস পূর্ববর্তী উপন্যাসের থিম ও ঘটনার প্রতিধ্বনি বহন করে। এই ধরনের Frequency বা সময়ের পুনরাবৃত্তি সমাজের পুনরাবৃত্তিমূলক সমস্যা এবং মানুষের সংগ্রামের স্থায়ী প্রকৃতিকে তুলে ধরে। উদাহরণস্বরূপ, শ্রেণিসংগ্রামের বিভিন্ন রূপ (*একদা* এর জাতীয়তাবাদী প্রেক্ষাপট, *অন্যদিন* এর শ্রমিক আন্দোলন, এবং *আর একদিন* এর সমাজতান্ত্রিক আদর্শ) ত্রয়ীটিকে একটি ধারাবাহিকতা প্রদান করে। এটি গোপাল হালদারের মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গির প্রতিফলন, যেখানে ইতিহাস শ্রেণিসংগ্রামের পুনরাবৃত্তিমূলক পর্যায় হিসেবে দেখা যায়।

Repeating Narrative বলতে এমন ঘটনাকে বোঝায় যা কাহিনিতে একবার ঘটে কিন্তু বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ, প্রেক্ষাপট বা চরিত্রের দৃষ্টিভঙ্গি থেকে একাধিকবার বর্ণিত হয়। গোপাল হালদারের ত্রয়ীতে এই ধরনের Frequency চরিত্রের অভিজ্ঞতা বা ঐতিহাসিক ঘটনার তাৎপর্যকে গভীর করতে ব্যবহৃত হয়।

অন্যদিন উপন্যাসে দেশভাগের সময়ের পূর্বে ইংরেজের প্রবল অত্যাচার বিভিন্ন চরিত্রের দৃষ্টিকোণ থেকে বর্ণিত হয়। ইংরেজ শাসকের অত্যাচার একটি একক ঐতিহাসিক ঘটনা, এটি বিভিন্ন চরিত্রের জীবনে ভিন্ন ভিন্ন প্রভাব ফেলে, এবং তাদের স্মৃতি বা আলোচনার

মাধ্যমে একাধিকবার উল্লেখিত হয়। সেই সময় ইংরেজ শাসক বন্দী করে অকথ্য অত্যাচার করত দেশীয় বিপ্লবীদের উপরে, সেকথা কাহিনিতে একবার আছে। কিন্তু *অন্যদিন* পর্বে এই ঘটনা বহুবার আলাদা আলাদা ব্যক্তির প্রসঙ্গে অমিতের মনে আসে। বারীন নন্দীকে সালাম না করার জন্য মেজর অত্যাচার করেন—

বারীন নন্দীও ভাঙিল না। জেলকোডের দণ্ডচূড়ার প্রান্তে দাঁড়াইয়া মেজর পটেল দয়ার্দ্ৰ চিত্তে তখন ঘোষণা করিলেন, ‘ফ্লগিং-ফাইব্ স্টাইপ্স। দেট উড্ বি এনাফ।’ ...পাকানো বেতে চর্বি মাখানো চলে; হাসান খাঁর মাংসের বরাদ্দের এবার পরখ হইবে। ‘টিকটিকিতে’ বারীনের উলঙ্গ দেহ বাঁধা হইল। এক-একটি আঘাতের সঙ্গে উলঙ্গ দেহের কাঁচা মাংস উঠিয়া আসে— রক্ত ঝরিয়া পড়ে।^{৯৪}

ত্রয়ীটিতে Repeating Narrative ব্যবহারের মাধ্যমে গোপাল হালদার একটি ঘটনার বহুমাত্রিক প্রভাব তুলে ধরেন। উদাহরণস্বরূপ, *একদা* এর জাতীয়তাবাদী সংগ্রাম *অন্যদিন* এবং *আর একদিন* উপন্যাসে ভিন্ন চরিত্র বা প্রেক্ষাপটে প্রতিধ্বনিত হয়। এটি আখ্যানে গভীরতা যোগ করে এবং পাঠককে একই ঘটনার বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে বিশ্লেষণ করতে উৎসাহিত করে। এই পুনরাবৃত্তি ঐতিহাসিক ঘটনার স্থায়ী প্রভাবকে প্রকাশ করে।

Iterative Narrative বলতে এমন ঘটনাকে বোঝায় যা গল্পে একাধিকবার ঘটে কিন্তু আখ্যানে একবারই সংক্ষেপে বর্ণিত হয়। হালদারের ত্রয়ীতে এই ধরনের Frequency সমাজের পুনরাবৃত্তিমূলক সমস্যা বা চরিত্রের দৈনন্দিন সংগ্রামকে তুলে ধরতে ব্যবহৃত হয়।

শ্রমিক শ্রেণির দৈনন্দিন শোষণ ও সংগ্রাম একটি Iterative ধরনের বর্ণনার মাধ্যমে উপস্থাপিত হয়। শ্রমিকদের শোষণ বা তাদের প্রতিবাদ বারবার ঘটে, কিন্তু আখ্যানে এটি একটি সাধারণীকৃত বর্ণনার মাধ্যমে প্রকাশ পায়, যেমন— শ্রমিকরা প্রতিদিন মালিকদের অত্যাচার সহ্য করে। অনিল, ইন্দ্ৰাণী, সুধীরা বহুবার সুনীলকে টাকা দিয়েছে। সেই সম্পর্কে অমিত জানায় বাচনে একবার—

অমিত মনে মনে হিসাব করিতে লাগিল— এ পর্যন্ত অনিল, ইন্দ্ৰাণী ও সুধীরা তাকে কত টাকা দিয়াছে। পঁচাত্তর ও দেড়শো; সেবার পঁচিশ, না পঞ্চাশ? পঞ্চাশই। তারপর তিন

বারে দেড় শো... প্রায় ছয় শত টাকা। অনিলের হাতও ছোট নয়, বছরে শ দেড়েক টাকা
সেও দিত।^{৯৫}

এখানে বিভিন্ন চরিত্র দ্বারা বিভিন্ন সময়ে সুনীলকে টাকা দেওয়ার প্রসঙ্গ একবার বাচনে উল্লিখিত করা হয়েছে। ত্রয়ীটিতে Iterative Narrative সমাজের কাঠামোগত সমস্যাগুলির ধারাবাহিকতা প্রকাশ করে। উদাহরণস্বরূপ, শ্রেণিসংগ্রাম, শোষণ, এবং মানুষের মুক্তির আকাঙ্ক্ষা তিনটি উপন্যাসেই বারবার ঘটে, কিন্তু প্রতিটি উপন্যাসে এগুলি একটি সাধারণীকৃত বা প্রতীকী বর্ণনার মাধ্যমে উপস্থাপিত হয়। এই ধরনের Frequency সমাজের পুনরাবৃত্তিমূলক প্রকৃতি এবং ইতিহাসের চক্রাকার ধারাকে তুলে ধরে। গোপাল হালদারের মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গি এই Iterative বর্ণনাকে আরও শক্তিশালী করে, কারণ এটি শ্রেণিসংগ্রামের ধারাবাহিকতার প্রতি ইঙ্গিত দেয়।

জেনেটের Frequency শ্রেণিবিভাগ ত্রয়ীটির আখ্যান কাঠামোর নিম্নলিখিত দিকগুলি প্রকাশ করে—

১. ত্রয়ীটিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি চক্রাকার এবং রৈখিক উভয় রূপে প্রকাশ পায়। Singulative Narrative রৈখিক সময়ের অগ্রগতির জন্য গুরুত্বপূর্ণ, যেখানে নির্দিষ্ট ঘটনা একবারই বর্ণিত হয়। অন্যদিকে, Iterative এবং Multiple Narrative চক্রাকার সময়ের ধারণাকে শক্তিশালী করে, যেখানে শ্রেণিসংগ্রাম ও শোষণের মতো বিষয় বারবার ফিরে আসে।

২. Repeating Narrative এবং Multiple Narrative ব্যক্তির জীবন এবং সমষ্টিগত ইতিহাসের মধ্যে সম্পর্ক স্থাপন করে। উদাহরণস্বরূপ, অমিতের ব্যক্তিগত সংগ্রাম (একদা) এবং পরবর্তী উপন্যাসে অন্য চরিত্রদের সংগ্রাম একই বিষয়ের পুনরাবৃত্তি ঘটায়, যা ব্যক্তি ও সমাজের পারস্পরিক নির্ভরতা প্রকাশ করে।

৩. গোপাল হালদারের মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গি Iterative এবং Multiple Narrative -এর মাধ্যমে প্রকাশ পায়। শ্রেণিসংগ্রামের ধারাবাহিকতা এবং এর পুনরাবৃত্তিমূলক প্রকৃতি

মার্কসবাদী ইতিহাস দর্শনের সাথে সামঞ্জস্যপূর্ণ, যেখানে ইতিহাসকে শ্রেণিসংগ্রামের পর্যায় হিসেবে দেখা হয়।

জেনেটের Frequency শ্রেণিবিভাগের আলোকে গোপাল হালদারের ত্রয়ী একটি জটিল ও বহুমাত্রিক আখ্যান কাঠামো প্রকাশ করে। এই ত্রয়ী কেবল ঐতিহাসিক ও সামাজিক ঘটনার বিবরণ নয়, বরং সময়ের পুনরাবৃত্তির মাধ্যমে মানুষের সংগ্রাম, সমাজের শোষণ, এবং রূপান্তরের সম্ভাবনার একটি দার্শনিক বিশ্লেষণ। Singulative Narrative আখ্যানে রৈখিক অগ্রগতি প্রদান করে। Repeating Narrative ঘটনার বহুমাত্রিকতা তুলে ধরে। Iterative Narrative সমাজের পুনরাবৃত্তিমূলক সমস্যার ধারাবাহিকতা প্রকাশ করে, এবং Multiple Narrative ত্রয়ীটিকে একটি সমন্বিত কাঠামো প্রদান করে। এই বিভিন্ন ধরনের Frequency ত্রয়ীটিকে বাংলা সাহিত্যে একটি অনন্য স্থান দিয়েছে। গোপাল হালদারের *একদা*, *অন্যদিন*, এবং *আর একদিন* উপন্যাস ত্রয়ীতে জেনেটের Frequency শ্রেণিবিভাগের সকল রূপই প্রতিফলিত হয়। গোপাল হালদারের মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গি এবং মানবিক দৃষ্টিকোণ এই Frequency-কে একটি গভীর তাৎপর্য প্রদান করে।

৭.৭.২ আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency)-এর ভূমিকা:

আশাপূর্ণা দেবীর বিখ্যাত *সত্যবতী* উপন্যাসত্রয়ী— *প্রথম প্রতিশ্রুতি* (১৯৬৪), *সুবর্ণলতা* (১৯৬৬), এবং *বকুলকথা* (১৯৭৪)— বাংলা সাহিত্যের একটি গুরুত্বপূর্ণ সামাজিক ও ঐতিহাসিক দলিল হিসেবে বিবেচিত। এই ত্রয়ীতে আখ্যান কাঠামোর মাধ্যমে সময়ের পুনরাবৃত্তি বা Frequency একটি কেন্দ্রীয় বৈশিষ্ট্য হিসেবে উপস্থিত। সময়ের পুনরাবৃত্তি বলতে এখানে বোঝানো হয়েছে সমাজে নারীর অবস্থান, সংগ্রাম, এবং প্রত্যাশার পুনরাবৃত্তিমূলক ধরন, যা বিভিন্ন প্রজন্মের মধ্য দিয়ে ধারাবাহিকভাবে কাহিনি ও বাচনে প্রকাশ পায়। আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ীতে সময়ের পুনরাবৃত্তির ধারণাটি আখ্যান কাঠামোর মাধ্যমে বিশ্লেষণ করা হয়েছে। আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ীতে আখ্যান কাঠামো প্রজন্মধর্মী এবং ঐতিহাসিক। তিনটি উপন্যাস তিন প্রজন্মের নারী— সত্যবতী, সুবর্ণলতা, এবং বকুলের জীবনের কাহিনির

বর্ণনা দেয়। এই তিন প্রজন্মের কাহিনির মাধ্যমে আশাপূর্ণা দেবী সময়ের ধারাবাহিকতা এবং সময়ের পুনরাবৃত্তি দেখান। সময়ের পুনরাবৃত্তি এখানে শুধু কালানুক্রমিক ঘটনার পুনরাবৃত্তি নয়, বরং সামাজিক কাঠামো, পিতৃতান্ত্রিক চাপ, এবং নারীর সংগ্রামের পুনরাবৃত্তিমূলক প্রতিফলনও হয়ে ওঠে।

ফরাসি সাহিত্যতাত্ত্বিক জেরার্ড জেনেট (Gérard Genette) তার *Narrative Discourse* গ্রন্থে আখ্যানে সময়ের ব্যবহার নিয়ে আলোচনা করেছেন। তিনি Frequency বা সময়ের পুনরাবৃত্তির ধারণাটিকে যে চার ভাগে দেখিয়েছেন তা পূর্বে জানানো হয়েছে। এখানে আমরা আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে সেগুলির দৃষ্টান্ত খুঁজে পাই কিনা দেখার চেষ্টা করবো।

আশাপূর্ণার ত্রয়ীতে Iterative Frequency সবচেয়ে প্রকট, যেখানে নারীর জীবনে পিতৃতান্ত্রিক দমন, শিক্ষার অভাব, এবং সামাজিক প্রত্যাশার চাপ প্রতি প্রজন্মে পুনরাবৃত্তি হয়, কিন্তু আখ্যানে এগুলো একটি প্রতিনিধিত্বমূলক ঘটনা বা চরিত্রের মাধ্যমে বর্ণিত হয়। এই পুনরাবৃত্তি সমাজের ধীর পরিবর্তন এবং নারীর প্রতিরোধের ধারাবাহিকতা দেখায়। আবার সমাজের বিভিন্ন নিয়ম, নিষেধাজ্ঞা বারবার বিভিন্ন প্রজন্মে এবং বিভিন্ন চরিত্রের মাধ্যমে প্রকাশ পেয়েছে, সেখানে Multiple Singulative Frequency তৈরি হয়। এছাড়া Singulative Frequency তৈরি হতে দেখা যায়।

প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসে পিতৃতান্ত্রিক দমন ও মেয়েদের শিক্ষায় বাধা দেওয়ার প্রবণতা দেখা যায়। সত্যবতী একটি রক্ষণশীল গ্রামীণ পরিবারে জন্মগ্রহণ করেন। তার বিয়ে হয় অল্প বয়সে, এবং তিনি শ্বশুরবাড়িতে নানা সামাজিক নিয়মের দ্বারা বাঁধা পড়েন। তার শিক্ষার প্রতি আগ্রহ থাকলেও তা সীমিত থাকে। এরপর সত্যবতী যখন তার মেয়ে সুবর্ণকে পড়াতে চান, তখন পরিবারের পুরুষরা এর বিরোধিতা করেন। এই ঘটনা পিতৃতান্ত্রিক সমাজে নারীর শিক্ষার প্রতি বাধা তৈরি করে। পরবর্তী সময়ে মেয়ের লেখাপড়ার খবর জেনে রামকালী সকৌতুকে প্রশ্ন করেন—

‘মেয়েদের এত বেদ পুরাণ পড়ার সরকারই বা কি? এত বড় মানী বাবার মুখের ওপর সত্যের বলতে বাধে না—এত যদি না দরকারের কথা তো মেয়ে মানুষের জন্মবার দরকারই বা কি, তাই বলতো বাবা শুনি? বাবার কাছে পড়া শিখে সত্য দুর্গা স্তোত্র লিখে ফেলে।’^{৯৬}

মেয়েমানুষ যে আবার ছড়া বাঁধে বাপের জন্মেও শুনি নি।^{৯৭}

আমি পড়তে চাই, আমি শিখতে চাই। মেয়ে বলে কি আমার জানবার কিছু নেই? আমি সব জানবো, সব শিখবো।^{৯৮}

সুবর্ণলতা উপন্যাসে এই পুনরাবৃত্তি দেখা যায় যখন সুবর্ণলতা তার মেয়ে পারুলকে স্কুলে ভর্তি করাতে চান। স্বামী এবং ছেলেদের তিরস্কার ও বিদ্রোহের মুখে পারুলের স্কুলে পড়া বন্ধ হয়ে যায়। এখানে সত্যবতীর সময়ের ঘটনা প্রায় একইভাবে পুনরাবৃত্তি হয়, যদিও সময় এগিয়ে এসেছে এবং সেই হিসেবে সামাজিক পরিবর্তনের কিছু আভাস পাওয়া যায়।

বকুলকথা উপন্যাসে বকুলের জীবনে এই বাধা কিছুটা কমে আসে সময়ের টানে। সুবর্ণলতার জেদ ও প্রচেষ্টার ফলে বকুল স্কুলে পড়ার সুযোগ পায়। তবে, তার জীবনেও পিতৃতান্ত্রিক সমাজের প্রভাব থেকে যায়, যেমন বিয়ের জন্য চাপ এবং সামাজিক প্রত্যাশা। এই তিন প্রজন্মে শিক্ষার প্রতি বাধা একটি Multiple Singulative ঘটনা হিসেবে পুনরাবৃত্তি হয়, যেখানে প্রতিটি প্রজন্মে একই ধরনের সংগ্রাম দেখা যায়, কিন্তু তীব্রতা ও ফলাফল কিছুটা পরিবর্তিত হয়। প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসে সমাজের এই পিতৃতান্ত্রিক প্রভাব সরাসরি কাহিনিতে বর্ণিত হয়, কিন্তু তিনটি উপন্যাসেই এই পিতৃতান্ত্রিক প্রভাব, এবং সেই প্রভাবে মেয়েদের শিক্ষা, বিবাহ বিষয়ে বাধা প্রকাশিত হয়।

সত্যবতী, সুবর্ণলতা, এবং বকুল—তিনজনেই তাদের সময়ের সীমাবদ্ধতার মধ্যে প্রতিরোধ গড়ে তোলেন। এখানে নারীদের প্রতিরোধ এবং তাদের স্বপ্নের পুনরাবৃত্তি উঠে আসে। প্রথম প্রতিশ্রুতি উপন্যাসে তার স্বামীর অবহেলা এবং শ্বশুরবাড়ির নিয়মের বিরুদ্ধে ছোট ছোট উপায়ে প্রতিবাদ করেন। উদাহরণস্বরূপ, তিনি গোপনে বই পড়েন এবং তার মেয়েকে শিক্ষিত করার স্বপ্ন দেখেন। সুবর্ণলতা উপন্যাসে এই প্রতিরোধ আরও স্পষ্ট হয়ে ওঠে। সুবর্ণলতা তার স্বামী নবকুমারের উদাসীনতা এবং পারিবারিক দায়িত্বের চাপের মধ্যেও

নিজের স্বপ্ন বাঁচিয়ে রাখেন। তিনি কবিতা লেখেন এবং তার মেয়ে বকুলের শিক্ষার জন্য লড়াই করেন। একটি উল্লেখযোগ্য দৃশ্যে, সুবর্ণলতা তার কবিতা লুকিয়ে রাখেন, যা তার অভ্যন্তরীণ প্রতিরোধের প্রতীক। এই লুকানো কবিতা তার মেয়ে বকুলের কাছে পৌঁছায়, যা প্রজন্মের মধ্যে স্বপ্নের ধারাবাহিকতা তৈরি করে। *বকুলকথা* উপন্যাসে বকুল এই প্রতিরোধকে আরও এগিয়ে নিয়ে যান। তিনি শিক্ষিত হন এবং সাহিত্যের প্রতি তার মায়ের আগ্রহকে পূর্ণতা দেন। বকুলের চিঠির মাধ্যমে (যা উপন্যাসের আখ্যান কাঠামোর মূল অংশ) আমরা দেখি তিনি তার মা ও দিদিমার সংগ্রামের প্রতিফলন ঘটান এবং নিজের জীবনে সেগুলোকে অতিক্রম করার চেষ্টা করেন। এই প্রতিরোধের পুনরাবৃত্তি Multiple Singulative হিসেবে কাজ করে, যেখানে একই ধরনের সংগ্রাম বিভিন্ন প্রজন্মে বারবার উঠে আসে, কিন্তু প্রতিটি প্রজন্মে তা ভিন্নভাবে বর্ণিত হয়।

অতঃপর পুণ্যবতী একটা পালটা প্রশ্ন করে, “খুব তো বললি, বলি মেয়েমানুষকে আবার ছড়া বাঁধতে আছে নাকি?”

“বাঁধতে নেই?” সহসা অগ্নিমূর্তি ধরে সত্য, “কে বলেছে তোকে নেই? মেয়েমানুষ! মেয়েমানুষ! মেয়েমানুষ যেন মায়ের পেটে জন্মায় না, বানের জলে ভেসে আসে! অত যদি মেয়েমানুষ-মেয়েমানুষ করবি তো আমার সঙ্গে খেলতে আসিস নে।”^{৯৯}

ত্রয়ীতে সময়ের পুনরাবৃত্তির আরেকটি দিক হল সামাজিক পরিবর্তনের ধীর গতি। *প্রথম প্রতিশ্রুতি* উনিশ শতকের শেষভাগের গ্রামীণ বাংলার প্রেক্ষাপটে রচিত, যেখানে নারীর জীবন পুরোপুরি পিতৃতান্ত্রিক নিয়ম দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। *সুবর্ণলতা* বিংশ শতকের প্রথমার্ধে কলকাতার শহুরে পরিবেশে স্থানান্তরিত হয়, যেখানে স্বদেশী আন্দোলনের প্রভাব এবং শিক্ষার প্রসার কিছুটা দৃশ্যমান। তবু, নারীর স্বাধীনতা এখনও সীমিত। *বকুলকথা* স্বাধীন ভারতের প্রেক্ষাপটে রচিত, যেখানে নারী শিক্ষা ও স্বাধীনতার কিছু অগ্রগতি দেখা যায়, কিন্তু পুরোপুরি মুক্তি ঘটে না।

উদাহরণস্বরূপ, সত্যবতীর সময়ে বিধবা পুনর্বিবাহের কথা অকল্পনীয় ছিল। সুবর্ণলতার সময়ে এই ধারণা কিছুটা গ্রহণযোগ্য হলেও সামাজিক প্রতিরোধ ছিল। বকুলের

সময়ে নারীর কর্মক্ষেত্রে প্রবেশ এবং স্বাধীন সিদ্ধান্ত গ্রহণের সুযোগ বেড়েছে, কিন্তু পারিবারিক ও সামাজিক প্রত্যাশা এখনও তাদের সীমাবদ্ধ করে। এই ধীর পরিবর্তন Iterative frequency হিসেবে কাজ করে, যেখানে সামাজিক কাঠামোর মধ্যে একই ধরনের বাধা প্রতি প্রজন্মে ফিরে আসে, তবে সামান্য পরিবর্তনের সঙ্গে।

আশাপূর্ণার ত্রয়ীতে আখ্যান কাঠামো বিভিন্নভাবে সময়ের পুনরাবৃত্তিকে তুলে ধরে— তিনটি উপন্যাস তিন প্রজন্মের গল্প বলে, যা সময়ের ধারাবাহিকতা এবং পুনরাবৃত্তির একটি কাঠামো তৈরি করে। প্রতিটি উপন্যাসে কেন্দ্রীয় নারী চরিত্রের জীবন পূর্ববর্তী প্রজন্মের প্রতিধ্বনি বহন করে। উদাহরণস্বরূপ, সুবর্ণলতার কবিতা লেখার প্রবৃত্তি সত্যবতীর বই পড়ার আগ্রহের প্রতিধ্বনি, এবং বকুলের সাহিত্যিক প্রতিভা সুবর্ণলতার অপূর্ণ স্বপ্নের পরিপূর্ণতা। চিঠির আকারে রচিত, যেখানে বকুল তার জীবন এবং তার মা ও ঠাকুরমার গল্প প্রতিফলিত করে। এই চিঠি পূর্ববর্তী প্রজন্মের ঘটনাগুলোকে পুনরাবৃত্তি করে এবং তাদের সঙ্গে বকুলের জীবনের সংযোগও স্থাপিত হয়। এটি repetitive frequency হিসেবে কাজ করে, যেখানে একই গল্প ভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে বারবার বলা হয়। আশাপূর্ণার ত্রয়ীতে সময়ের পুনরাবৃত্তি শুধু সামাজিক সমস্যার পুনরাবৃত্তিই দেখায় না, বরং নারীর প্রতিরোধ ও অগ্রগতির ধীর গतिकেও তুলে ধরে। এই পুনরাবৃত্তি দুটি গুরুত্বপূর্ণ বার্তা দেয়—

১) প্রতি প্রজন্মে নারী একই ধরনের বাধার সম্মুখীন হয়, কিন্তু তাদের প্রতিরোধ ক্রমশ শক্তিশালী হয়। সত্যবতীর নীরব প্রতিবাদ থেকে শুরু করে বকুলের স্পষ্ট স্বাধীনতার পথে অগ্রসর হওয়া এই অগ্রগতির প্রমাণ।

২) পুনরাবৃত্তি থাকলেও প্রতিটি প্রজন্মে সামান্য পরিবর্তন দেখা যায়। এটি সমাজের ধীর পরিবর্তন এবং নারীর মুক্তির সম্ভাবনাকে ইঙ্গিত করে।

আশাপূর্ণা দেবীর ত্রয়ীতে সময়ের পুনরাবৃত্তি আখ্যান কাঠামোর একটি কেন্দ্রীয় উপাদান। পিতৃতান্ত্রিক দমন, নারীর প্রতিরোধ, এবং সামাজিক পরিবর্তনের ধীর গতি প্রতি প্রজন্মে পুনরাবৃত্তি হয়, যা Multiple Singulative, Iterative, Repetitive ঘটনা হিসেবে

প্রকাশ পায়। সত্যবতী, সুবর্ণলতা, এবং বকুলের জীবনের কাহিনির মাধ্যমে আশাপূর্ণা দেবী দেখান যে, সময়ের সঙ্গে সঙ্গে নারীর জীবনে কিছু পরিবর্তন এলেও, মৌলিক সংগ্রামের ধরন একই থেকে যায়। তবে, এই পুনরাবৃত্তির মধ্য দিয়েই নারীর প্রতিরোধ এবং অগ্রগতির সম্ভাবনা ফুটে ওঠে। এই ত্রয়ী শুধু বাংলা সাহিত্যের শুধু নয় নয়, বরং নারী জীবনের ধারাবাহিকতা ও পরিবর্তনের একটি অন্যতম দলিল হয়ে ওঠে।

৭.৭.৩ শংকরের স্বর্গ মর্ত পাতাল ট্রিলজিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency) এর ভূমিকা:

মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর) বাংলা সাহিত্যের একজন বিশিষ্ট ঔপন্যাসিক, যিনি তাঁর সমাজবাস্তবতার চিত্রণ ও মানব মনের গভীর বিশ্লেষণের জন্য খ্যাত। তাঁর উপন্যাস *জন অরণ্য* (১৯৭৩), *সীমাবদ্ধ* (১৯৭১), *আশা আকাজক্ষা* (১৯৭৯)— *স্বর্গ মর্ত পাতাল* নামে একটি ট্রিলজি লেখেন। জেরার্ড জেনেট (Gérard Genette)-এর আখ্যানতত্ত্বের (Narrative Discourse) Frequency ধারণার ভিত্তিতে উপন্যাসগুলোর আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে, Frequency হলো কাহিনির ঘটনা (story events) এবং আখ্যানে তার উপস্থাপনের (narrative representation) মধ্যে সম্পর্ক। *জন অরণ্য* একটি সমাজবাস্তব উপন্যাস, যেখানে মধ্যবিত্ত বাঙালি যুবক সোমনাথ ব্যানার্জির চাকরি ও জীবনযুদ্ধের গল্প বর্ণিত হয়। এটি ১৯৭০-এর দশকের কলকাতার বেকারত্ব, দারিদ্র্য, এবং নৈতিক সংকটের চিত্রকে তুলে ধরে। উপন্যাসের বেশিরভাগ ঘটনা, যেমন সোমনাথের চাকরির সাক্ষাৎকার, তার ব্যবসা শুরুর প্রচেষ্টা, বা শেষে দালালির পথে পা বাড়ানো, একবার ঘটে এবং একবারই বর্ণিত হয়। তাই একে Singulative পদ্ধতি বলা যায়।

সোমনাথের বারবার চাকরির জন্য আবেদন করা, ব্যর্থ হওয়া, এবং সমাজের নানা স্তরের মানুষের সঙ্গে দেখা করার ঘটনাগুলো Iterative পদ্ধতিতে উপস্থাপিত। উদাহরণস্বরূপ, তার বেকারত্বের দিনগুলো একটি সাধারণীকৃত বর্ণনায় দেওয়া হয়, যেখানে বারবার ব্যর্থতার পুনরাবৃত্তি একটি বাক্যে বা অনুচ্ছেদে ধরা পড়ে। এটি সমাজের স্থবিরতা ও বেকার সমস্যার বিস্তৃত চিত্র তুলে ধরে।

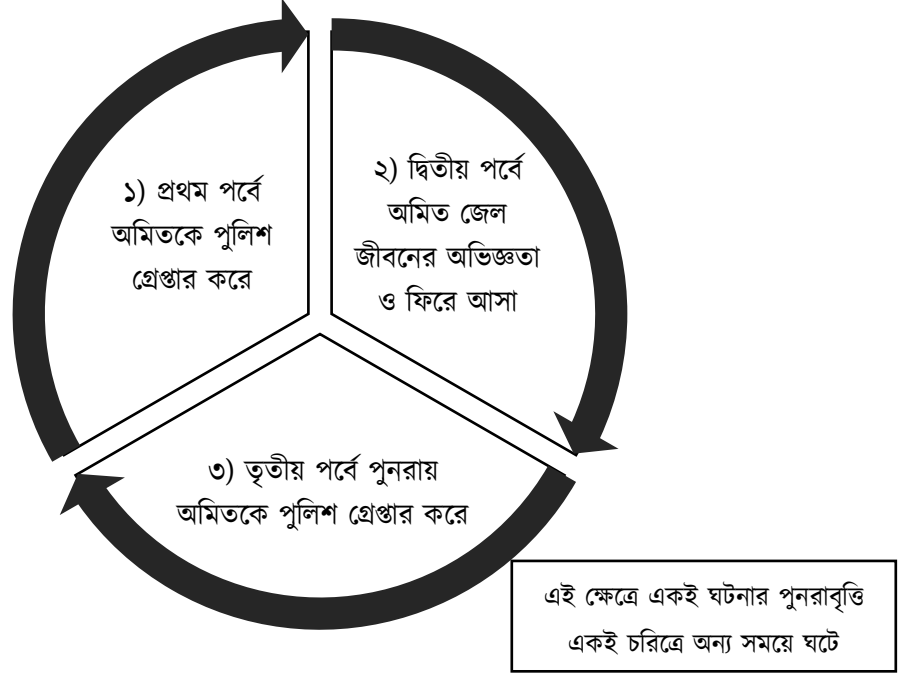
সোমনাথের নৈতিক দ্বন্দ্ব, বিশেষ করে দালালির প্রস্তাব গ্রহণের সময়, বিভিন্ন দিন থেকে বারবার উল্লেখিত হয়। উদাহরণস্বরূপ, তার মনে দ্বিধা, তার বন্ধুদের পরামর্শ, এবং পরিবারের প্রত্যাশার মধ্যে একই ঘটনা বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে উপস্থাপিত হয়। এই Repetitive কৌশল সোমনাথের মানসিক অবস্থার গভীরতা তুলে ধরে।

Frequency-এর এই বৈচিত্র্য *জন অরণ্য*-এর আখ্যানকে গতিশীল ও বাস্তবধর্মী করে তোলে। Iterative এবং Repetitive কৌশল বেকারত্ব ও নৈতিক সংকটের পুনরাবৃত্তিমূলক প্রকৃতিকে তুলে ধরে, যা সমাজের বৃহত্তর চিত্রের প্রতিনিধিত্ব করে। *জন অরণ্য* উপন্যাসে দ্বৈপায়ণ ব্যানার্জিকে চা দিতে গেছে তার বড় বৌমা কমলা।

চায়ের কাপ নামিয়ে সন্মুখ কমলা বাবাকে প্রণাম করল। পায়ের ধুলো নিতে গেলে গোড়ার দিকে বাবা আপত্তি করতেন— এখন মেনে নিয়েছেন।

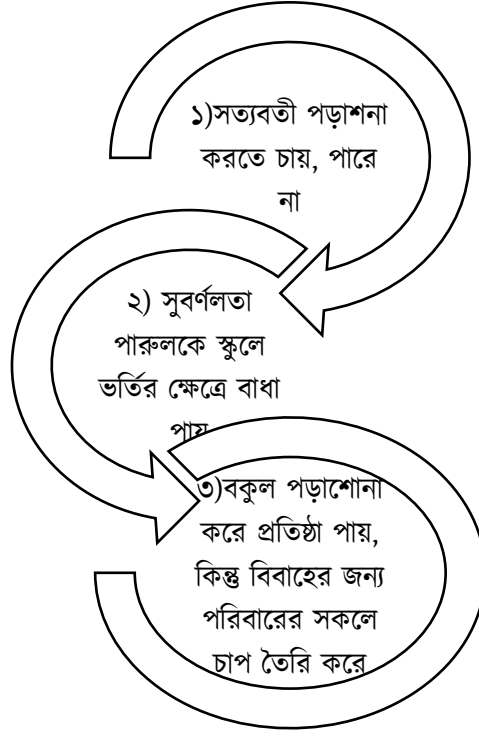
আজও বাবা বোধহয় বউমার সঙ্গে একটু কথা বলতে চান।^{১০০}

—এখানে, বাচনে একবার মাত্র দ্বৈপায়ণকে কমলার প্রণাম করা, ও বউমার সঙ্গে দ্বৈপায়ণের কথা বলার ইচ্ছে প্রকাশ পেয়েছে। কিন্তু কাহিনিতে এটা বলা হচ্ছে দ্বৈপায়ণকে প্রণাম কমলা প্রতিদিন করে, এবং প্রায়শই বৌমার সঙ্গে কথা বলতে চায়। লক্ষণীয় বাচনের বিশেষ শব্দ, যা দ্বারা কাহিনিতে এই ঘটনা n সংখ্যকবার এসেছে তা প্রমাণিত হয়। কিন্তু বাচনে তা একবার এসেছে। ছকের সাহায্যে তিনটি ট্রিলজিতে সময়ের পুনরাবৃত্তি (Frequency) দেখানোর চেষ্টা করা হল। এর দ্বারা তিনটি পর্ব উপন্যাসের সংযোগ ও ধারাবাহিকতা যেমন বোঝা যায়, তেমনি সময়ের আবর্তন বুঝতে সুবিধা হয়।



প্রথম পর্বের শেষে অমিতকে পুলিশ গ্রেপ্তার করে। দ্বিতীয় পর্বে অমিত জেল জীবনের অভিজ্ঞতা লাভ করে ফিরে আসে। তৃতীয় পর্বে স্বাধীন ভারতে পুনরায় পুলিশ অমিতকে গ্রেপ্তার করে। এই ক্ষেত্রে সময়ের পুনরাবৃত্তি ঘটছে বলে মনে হবে। যদিও পারিপার্শ্বিক কারণ, পরিস্থিতি আলাদা, কিন্তু অমিত সেই গ্রেপ্তারির কথাই মনে করে। তাতে পাঠকের মনে হতে পারে, তাহলে কি পুনরায় স্বাধীন ভারতে অমিতকে জেল জীবনের অভিজ্ঞতা লাভ করতে হবে? এই থেকেই আখ্যানে পুনরাবৃত্তি নজরে আসে।

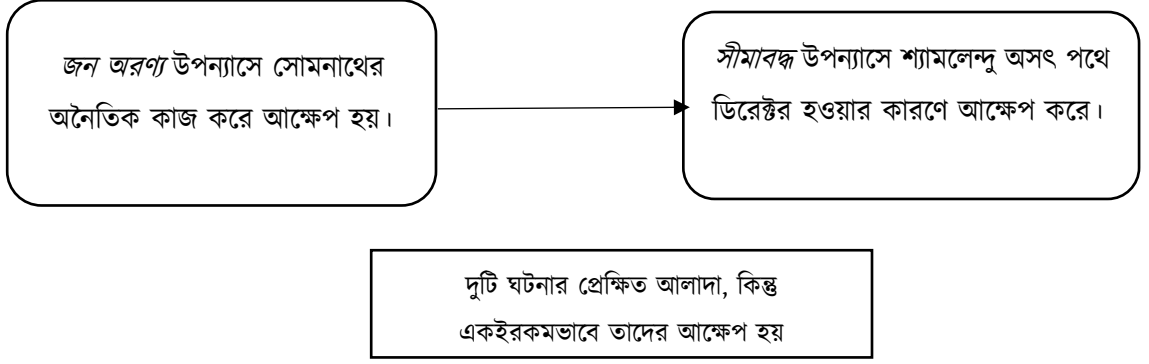
আশাপূর্ণা দেবীর ট্রিলজিতে পুনরাবৃত্তিমূলকতার পরিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু সেখানে প্রতিবার এক ঘটনা হয় না, সময়ের ভিন্নতা নজরে আসে, ফলে ঘটনায় সামান্য পরিবর্তন ঘটে। সত্যবতী পড়াশোনা করতে চায়, কিন্তু তার পরিবারের সকলে তা করতে দেয় না। সুবর্ণ তার মেয়ে পারুলকে স্কুলে ভর্তির ক্ষেত্রে বাধা পায়। বকুল পড়াশোনায় বাধা না পেলেও বিবাহ করতে হবে, এমন চাপ পরিবারের তরফ থেকে পায়। এর ফলে সমাজের পুরুষতান্ত্রিকতা ও মেয়েদের পড়াশোনা ও ইচ্ছা-অনিচ্ছার উপর নিষেধাজ্ঞা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। যেহেতু ঘটনা সম্পূর্ণ এক নয়, তাই এটিকে সাদৃশ্যমূলক (Anaphoric) পুনরাবৃত্তি বলা যায়। এই ট্রিলজিতে পুনরাবৃত্তিকে ছকের সাহায্যে দেখানো হল—



এই ক্ষেত্রে একইরকম ঘটনার পুনরাবৃত্তি
বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন চরিত্রে ঘটে

আমাদের আলোচ্য অন্যতম আরও একটি ট্রিলজি শংকরের *স্বর্গ মর্ত পাতাল*। এটি তিন পর্বে সাদৃশ্যমূলক পুনরাবৃত্তি লক্ষ করা যায়। কারণ এখানে তিন পর্বের কাহিনি ও চরিত্রের কোনও সংযোগ নেই। ফলে এক একটি পর্বে আলাদা আলাদাভাবে পুনরাবৃত্তির ছক তৈরি হওয়া সম্ভব। এই ক্ষেত্রে তিন পর্বের কাহিনিতে কোনো ধারাবাহিকতা নেই, তাই ঘটনার পুনরাবৃত্তি তিন পর্বের বাচনে সাধারণত প্রকাশ পাবে না। কিন্তু আমরা একইরকম ঘটনার পুনরাবৃত্তি সময়ের ধারাবাহিকতার কারণে দেখতে পাই। বেকারত্বের জন্য বাধ্য হয়ে অনৈতিক পথে চলে যায় সোমনাথ, ফলে *জন অরণ্য* উপন্যাসের শেষে সোমনাথ নিজের অনৈতিক কাজের জন্য আক্ষেপ করে, এবং চিৎকার করে বলে— “বউদি, ওই কাপড়টা আপনি পরবেন না।”...“ওতে অনেক নোংরা, বউদি!”^{১০১} এই একইরকম আক্ষেপ আমরা দেখতে পাই শ্যামলেন্দুর মধ্যে, পরিস্থিতির সুযোগে নিজের পদোন্নতি এবং তার ফলে একজন অসহায় শ্রমিকের প্রাণ চলে যায়। যার ফলে তার মধ্যে আত্মগ্লানি তৈরি হয়। নিজের সফলতা সংপথে পাওয়া নয়, এমনটা তার মনে হয়।

ওর শরীরটা ঠিক ভালো লাগছে না, শুধু মনে হচ্ছে, কত লোকই তো সৎপথে থেকে নিজের প্রতিভা এবং প্রচেষ্টায় ডিরেকটর হচ্ছে, তাদের মতো হতে পারল না কেন শ্যামলেন্দু? নেশার মাথায়, অন্ধ গোঁ-এর মাথায় উপরে ওঠবার জন্যে সে এ কী করে বসেছে!^{১০২}



আখ্যানের গঠনে সময়ের ধারণা একটি কেন্দ্রীয় উপাদান, যা গল্পের প্রবাহ, চরিত্রের বিকাশ এবং পাঠকের অভিজ্ঞতাকে গভীরভাবে প্রভাবিত করে। সময়ের ধারণা আখ্যানকে কালানুক্রমিক, অকালানুক্রমিক বা চক্রাকারে সাজিয়ে কাহিনির গভীরতা ও জটিলতা বাড়ায়। কালানুক্রমিক সময় সরল ও স্বাভাবিক প্রবাহ তৈরি করে, যেখানে ঘটনাগুলো ক্রমান্বয়ে উন্মোচিত হয়। অন্যদিকে, অকালানুক্রমিক সময়, যেমন ফ্ল্যাশব্যাক বা ফ্ল্যাশফরওয়ার্ড, পাঠকের কৌতূহল বাড়ায় এবং গল্পের বিভিন্ন স্তরকে উন্মোচিত করে। চক্রাকার সময় আখ্যানে পুনরাবৃত্তির ধারণাকে ফুটিয়ে তুলে, যা জীবনের ধারাবাহিকতা বা অনিবার্যতার প্রতীক হতে পারে।

গোপাল হালদারের *একদা*, *অন্যদিন আর একদিন*, *আশাপূর্ণা দেবীর প্রথম প্রতিশ্রুতি*, *সুবর্ণলতা*, *বকুলকথা* এবং শংকরের *জন অরণ্য*, *সীমাবদ্ধ*, *আশা আকাঙ্ক্ষা* উপন্যাসগুলিতে আখ্যান কাঠামোয় সময়ের ধারণা বিভিন্নভাবে প্রকাশিত হয়। যা কাহিনির বিষয়বস্তু, চরিত্রের বিকাশ এবং সমাজের বিবর্তনের সঙ্গে গভীরভাবে জড়িত। এই উপন্যাসগুলিতে সময় শুধু কালানুক্রমিক ঘটনার ধারা নয়, বরং একটি সামাজিক, মনস্তাত্ত্বিক এবং দার্শনিক উপাদান হিসেবে কাজ করে, যা আখ্যানের গভীরতা ও জটিলতা বাড়ায়। গোপাল হালদারের এই

উপন্যাসে সময় একটি চক্রাকার এবং পুনরাবৃত্তিমূলক কাঠামোয় উপস্থাপিত। রাজনৈতিক আন্দোলনের স্রোতে মধ্যবিত্ত শ্রেণির মানুষের সামাজিক পরিবর্তনের সূক্ষ্ম স্রোত এর মধ্য দিয়ে প্রবাহিত হয়।

আশাপূর্ণা দেবীর এই ত্রয়ী উপন্যাসে সময় একটি বিবর্তনশীল ধারার মাধ্যমে উপস্থাপিত, যা তিন প্রজন্মের নারী জীবনের আশা, আকাঙ্ক্ষা ও সংগ্রামকে প্রতিফলিত করে। *প্রথম প্রতিশ্রুতি*-তে সময় উনিশ শতকের সামাজিক বন্ধনের মধ্যে সত্যবতীর বিদ্রোহী চেতনাকে ধরে, যেখানে কালানুক্রমিক কাঠামোর মাধ্যমে নারীর মুক্তির সূচনা দেখানো হয়। *সুবর্ণলতা*-য় সময় আরও জটিল হয়ে ওঠে, যেখানে স্বদেশি আন্দোলনের পটভূমিতে সুবর্ণলতার ব্যক্তিগত ও সামাজিক সংগ্রাম ফ্ল্যাশব্যাক এবং অকালানুক্রমিক কাঠামোর মাধ্যমে উন্মোচিত হয়। এটি সমাজের ধীর বিবর্তন এবং নারীর মুক্তকামী আত্মার যন্ত্রণার প্রতীক হিসেবে সময়কে উপস্থাপন করে। *বকুলকথা*-য় সময় আধুনিকতার দিকে অগ্রসর হয়, যেখানে বকুলের লেখকসত্তা স্বাধীন ভারতের নতুন সমাজের প্রতিফলন ঘটায়।

শংকরের উপন্যাসগুলিতে সময় একটি সমসাময়িক এবং মনস্তাত্ত্বিক কাঠামোয় প্রকাশিত, যা শহুরে মধ্যবিত্ত জীবনের সংকট, উচ্চাকাঙ্ক্ষা এবং নৈতিক দ্বন্দ্বকে তুলে ধরে। *জন অরণ্য* উপন্যাসে সময় সংকুচিত এবং তীব্র, যেখানে সোমনাথের নৈতিক অধঃপতন দ্রুতগতির শহুরে জীবনের প্রেক্ষাপটে উন্মোচিত হয়। এখানে সময় যেন একটি চাপ সৃষ্টিকারী উপাদান, যা চরিত্রকে তার আদর্শ থেকে বিচ্যুত করে। *সীমাবদ্ধতা*তে সময় আরও স্থির কিন্তু সূক্ষ্মভাবে সংকটময়, যেখানে শ্যামলেন্দুর পেশাগত জীবনের একটি নির্দিষ্ট সময়কালে তার নৈতিক সীমাবদ্ধতা প্রকাশ পায়। এই উপন্যাসে সময়ের ধারণা চরিত্রের অভ্যন্তরীণ দ্বন্দ্বের সঙ্গে জড়িত। *আশা আকাঙ্ক্ষায়* সময় একটি দীর্ঘমেয়াদী কাঠামোয় বিস্তৃত, যেখানে চরিত্রগুলির ব্যক্তিগত আকাঙ্ক্ষা সময়ের প্রবাহে বিবর্তিত হয় এবং সমাজের পরিবর্তনের সঙ্গে মিশে যায়।

৭.৮ ত্রয়ী উপন্যাসের গঠনে ‘সময়’ বা ‘Time’ উপাদানের বিশেষত্ব:

ট্রিলজিতে সময়ের ধারণা আখ্যানের কাঠামোর একটি অবিচ্ছেদ্য অংশ হিসেবে কাজ করে, যা গল্পের বিষয়বস্তু ও চরিত্রের গভীরতাকে প্রভাবিত করে। সময় ট্রিলজির আখ্যান কাঠামোয় অন্যতম একটি উপাদান। ট্রিলজিগুলি সময়ের দ্বারা চালিত হয়ে থাকে, এক একটা দীর্ঘ সময় ট্রিলজির কাহিনির প্রেক্ষাপটের সময় হিসেবে আসে। ফলে স্বাভাবিকভাবে বাচনে সময়ের প্রভাব বেশি থাকে। দীর্ঘ সময়কে ধারণ করার ফলে আখ্যানের অন্যতম উপাদান হিসেবে পরিগণিত হয়।

আলোচ্য অধ্যায়ে মূলত বাচনে উল্লেখিত সময়ের গঠন দেখানো হয়েছে। যে সময় কাহিনির বুনে সাহায্য করেছে। প্রতিটি ট্রিলজির গঠনে ‘সময়’ উপাদানটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করেছে। ত্রয়ী উপন্যাসগুলিতে অতীত সময়ের ব্যবহার বেশি প্রতিফলিত হয়েছে। কাহিনি বর্তমান সময়ের বিন্দু থেকে ক্রমাগত বারবার অতীতের সময়ে ফিরে গেছে। এর ফলে ত্রয়ী উপন্যাসে Analepsis Order বা অতীত সময়ের ক্রম বেশি লক্ষিত হয়েছে। Flashback পদ্ধতিতে কথক অতীত সময়ের ঘটনা কাহিনিতে বর্ণিত হয়েছে। অনেক সময় এই অতীত সময় কাহিনির সময়ের বাইরের সময়কেও বর্ণিত করেছে। দীর্ঘ পরিসরের কারণে সময়ের ব্যবহার অধিক, ফলে সময়ের Span অনেকসময় দীর্ঘ হয়েছে। কাহিনির সময় ও বাচনের সময়ের ভারসাম্য দ্বারা ত্রয়ী উপন্যাসে কাহিনির চলনকে বোঝা সম্ভব হয়। কোনো কোনো ঘটনায় সময়ের অনুজ্ঞা বা Ellipsis দেখা গেলেও, পরিসর দীর্ঘ হওয়ার কারণে সময়ের প্রসারণ বা Stretch বেশি হয়েছে। তিন পর্বে কাহিনি সম্পূর্ণ রূপ লাভ করার কারণে সময়ের পুনরাবৃত্তি ত্রয়ীতে অধিক লক্ষণীয়। এই পুনরাবৃত্তি সময় তিনটি পর্বকে সংযুক্ত করে। যে সংযোগের কারণে তিন পর্বকে একটি ত্রয়ী যেমন বলা যায় তেমনি সময়ের গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা চিহ্নিত করা সম্ভবপর হয়।

তথ্যসূত্র:

১. Robert Scholes, *Language, Narrative and Anti-narrative*, in W. J. T. Mitchell (ed) (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1981), 205.
২. Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 1.
৩. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 264.
৪. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 1.
৫. Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 208.
৬. H. Porter abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Second edition (United Kingdom: Cambridge University Press, 2008), 3.
৭. বঙ্কিমচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, “কপালকুণ্ডলা”, *বঙ্কিম রচনাবলী*, প্রথম খণ্ড (কলকাতা: সাহিত্য সংসদ, ১৪১০ বঙ্গাব্দ), ৮৫.
৮. Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London and New York: Routledge, 2005), 43.
৯. Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 43.
১০. Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 44.
১১. Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London and New York: Routledge, 2005), 44.
১২. Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London and New York: Routledge, 2005), 45.
১৩. Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 45.

১৪. Porter H Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 3.

১৫. H Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 3.

১৬. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ১-২.

১৭. মনিশংকর মুখোপাধ্যায়, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা, দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২৩.

১৮. H. Porter abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Second edition (United Kingdom: Cambridge University Press, 2008), 4.

১৯. Roland Barthes & Lionel Dussit, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, *New Literary History*, On Narrative and Narratives, vol.6, No. 2 (Maryland: The John Hopkins University Press, Winter, 1975), 251.

২০. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 29.

২১. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, 45.

২২. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London & New York: Routledge, 2005), 48.

২৩. অমিতাভ দাস, *আখ্যানতত্ত্ব*, (কলকাতা: ইন্দাস পাবলিশার্স, নভেম্বর ২০১০), ৩৫.

২৪. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৫৯.

২৫. Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 48.

২৬. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1980), 63.

২৭. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, (London: University of Toronto Press, 1999), 92.

২৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ৩.

২৯. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ১৪০.

৩০. গোপাল হালদার, “আর একদিন”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ৩৫৬.

৩১. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৩.

৩২. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ২১১.

৩৩. আশাপূর্ণা দেবী, “সুবর্ণলতা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৪৮৯.

৩৪. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ১০০২.

৩৫. শংকর (মণিশংকর মুখোপাধ্যায়), *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ভূমিকা অংশ.

৩৬. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৩০.

৩৭. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ১৩৬.

৩৮. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২৪০.

৩৯. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২৮০.

-
৪০. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৩৭২.
৪১. মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল*, ৩৯৭.
৪২. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৩৮৯.
৪৩. Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca & New York: Cornell University Press, 1983), 49.
৪৪. Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 53.
৪৫. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ২.
৪৬. Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 53.
৪৭. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ১৪৮.
৪৮. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ২০.
৪৯. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৪.
৫০. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৭৬০.
৫১. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২৮.

৫২. Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 50.

৫৩. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ৪৭-৪৮.

৫৪. আশাপূর্ণা দেবী, “বকুলকথা”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৭৬০.

৫৫. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 92.

৫৬. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ৩.

৫৭. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২৪১.

৫৮. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ২.

৫৯. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৩৭৭.

৬০. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “আশা আকাজক্ষা”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৩৮৩-৩৮৪.

৬১. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 92.

৬২. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 67.

৬৩. Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 52.

৬৪. Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London & New York: Routledge, 1995), 54.

৬৫. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ৫২৪.

৬৬. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৩৫.

৬৭. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 97.

৬৮. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 83.

৬৯. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, 86.

৭০. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 29.

৭১. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 108.

৭২. গোপাল হালদার, “একদা”, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ৩.

৭৩. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 103.

৭৪. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 54-55.

৭৫. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca and New York: Cornell University press, 1983), 95-96.

৭৬. গোপাল হালদার, *গোপাল হালদারের রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যান্ড কোং প্রাঃ লিঃ, ১৩৬৩), ৬.

৭৭. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London & New York: Routledge, 2005), 56.

৭৮. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 105-106.

৭৯. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 56.

৮০. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 55.

৮১. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 108.

৮২. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 108.

৮৩. Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (New York: Mouton, 1982), 62

৮৪. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২১৭.

৮৫. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (London: University of Toronto press, 1999), 109.

৮৬. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 105-106.

৮৭. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Routledge, 2005), 59.

৮৮. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১), ২৫১.

৮৯. চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন*, ২৫২.

-
৯০. অলোক চক্রবর্তী, *আখ্যানের তত্ত্বভূবন* (কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১), ২৫৪.
৯১. গোপাল হালদার, *রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৬৩), ১৮৬.
৯২. গোপাল হালদার, *রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৬৩), ১৩১.
৯৩. হালদার, *রচনাসমগ্র/১*, ৩৪৭.
৯৪. গোপাল হালদার, “অন্যদিন”, *রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৬৩), ২১৬.
৯৫. গোপাল হালদার, “একদা”, *রচনাসমগ্র/১* (কলকাতা: এ মুখার্জী এ্যাণ্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৬৩), ৪৭.
৯৬. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৯৭.
৯৭. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ২৪.
৯৮. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ৯৭.
৯৯. আশাপূর্ণা দেবী, “প্রথম প্রতিশ্রুতি”, *সত্যবতী ট্রিলজি* (কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ), ২৪.
১০০. মণিশংকর মুখোপাধ্যায়, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা, দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২৮-২৯.
১০১. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “জন অরণ্য”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ২০২.
১০২. মণিশংকর মুখোপাধ্যায় (শংকর), “সীমাবদ্ধ”, *স্বর্গ মর্ত পাতাল* (কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৭৮), ৩৫৩.

উপসংহার

বর্তমান সময়ে আখ্যানতত্ত্বে গঠনবাদ ও উত্তর গঠনবাদের প্রভাব বিস্তৃত হয়েছে, যার ফলে বৌদ্ধিক, দার্শনিক প্রশ্নকে উপেক্ষা করা সম্ভব হচ্ছে না। বিগত কয়েক শতক জুড়ে ভাষার প্রকৃতি, রচনাকারের স্বকীয়তা ও বাস্তববোধ সম্পর্কে যে ধারণা প্রচলিত ছিল, গঠনবাদ তাতে আঘাত করে এমন অনেক প্রশ্ন উত্থাপন করেছে, যার উত্তর অনুসন্ধান প্রয়োজনীয় হয়ে পড়েছে। গবেষণাপত্রে মূলত পাশ্চাত্য গঠনবাদের ভিত্তিতে নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো নির্মাণ করা হয়েছে। এই আখ্যান কাঠামো গঠন দ্বারা একটি কাহিনি কোন কোন উপাদানের সংযোজনে তৈরি হয় তা যেমন জানা যায়, তেমনি কাহিনি নির্মাণের মূল উপাদানের সন্ধান পাওয়া যায়। প্রত্যেক লেখক বা উপন্যাসিকের আখ্যান কাঠামো ভিন্ন ভিন্ন হতে পারে। কিন্তু কিছু নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে আখ্যানের বিশিষ্টতা নির্মাণ করা সম্ভবপর হয়। যেমন— গোয়েন্দা কাহিনির আখ্যান কাঠামো কিছু নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্যযুক্ত হয়ে থাকে।

সাহিত্যে সাধারণত জীবনের প্রতিফলন ঘটে থাকে। জীবনের নানা অভিজ্ঞতা অথবা রচনাকারের নিজস্ব অভিজ্ঞতা অনেকসময় কাহিনিতে ফুটে ওঠে। এভাবে সাহিত্যকে পড়বার ধারণা ভুদিন ধরে প্রচলিত হয়ে আছে। গঠনবাদী দৃষ্টিভঙ্গি এই ধারণার বাইরে অন্যরকম নতুন ধারণা তৈরির চেষ্টা করেছে। আখ্যানে গঠনবাদ (Structuralism in Narrative) হল একটি সাহিত্যিক তত্ত্ব বা বিশ্লেষণ পদ্ধতি, যা আখ্যানের গঠন, উপাদান এবং নিয়মাবলী বিশ্লেষণ করে গল্প-উপন্যাসের গঠনকে আলোচনা করে থাকে। বিংশ শতাব্দীতে ফার্দিনান্দ দ্য স্যোসুরের ভাষাতাত্ত্বিক ধারণা থেকে পরে রোঁলা বার্ত, ভ্লাদিমির প্রপ, লেভি স্ট্রাস ও জেরার্ড জেনেটের মতো আখ্যানবিদরা আখ্যানের গঠনের দিক নিয়ে নানান মতামত দিয়েছেন। গঠনবাদী আখ্যানবিদরা অর্থ ও তাৎপর্যের থেকে অধোগঠনের উপরে বেশি জোর দিলেন। এর ফলে বিভিন্ন সময়ে তাত্ত্বিকরা বিভিন্নভাবে আখ্যানের কাঠামো গঠন করলেন। তাঁরা বিশ্বাস করেন আখ্যানের ভাষার মতো নিজস্ব গঠনের নিয়ম আছে। বাংলা সাহিত্যে গঠনবাদের প্রয়োগ বিশেষ নজরে আসে না। তবে আখ্যানের ধারণা বাংলা সাহিত্যে বহু প্রাচীন সময়

থেকে চলে আসছে। আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ করে উদাহরণ স্বরূপ বাংলা গল্প-উপন্যাসকে দেখানো হলেও ত্রয়ী উপন্যাসের গঠন বিশ্লেষণ করা ইতিপূর্বে হয়নি।

বাংলা উপন্যাস সাহিত্যে ত্রয়ী উপন্যাস সংক্রান্ত আলোচনা খুব সীমিত। ট্রিলজি বা ত্রয়ী উপন্যাস বিশ শতকের শুরুর দিক থেকে বাংলা সাহিত্যে রচিত হতে শুরু করে। যদিও উৎপত্তি গ্রিক নাটকে এই ফর্মের উৎপত্তির কথা জানা যায়। ট্রিলজি বা ত্রয়ী ধারার ইতিহাস বিশ্লেষণ গবেষণার অন্যতম একটি অধ্যায়। যেখানে মূলত এই ফর্ম বা ধারার অর্থ, সংজ্ঞা, উৎপত্তি ও বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনা করা হয়েছে। যা থেকে বোঝা যায় বাংলা উপন্যাস সাহিত্যের ধারায় একটি অন্য ধারার উপন্যাস ত্রয়ী বা ট্রিলজি। মূলত তিনটি পর্ব একটি সম্পূর্ণ কাহিনি নির্মাণ করে থাকে। একটা নির্দিষ্ট বিস্তৃত সময়সীমার মধ্যে কাহিনি গঠিত হয়। যদিও বিশ্ব সাহিত্যের ট্রিলজির ধারা থেকে বাংলা উপন্যাস ট্রিলজি বৈশিষ্ট্যগত দিক থেকে ভিন্ন তা বোঝা যায়। বাংলা উপন্যাস ট্রিলজিগুলির আখ্যানের গঠনে তাই ভিন্ন ধরনের বেশ কিছু বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয়।

উপন্যাস ট্রিলজির গঠন একক উপন্যাসের থেকে অনেকটাই আলাদা, তাই আখ্যান কাঠামো বিশ্লেষণ দ্বারা এই ফর্মের গঠনগত দিক বিশ্লেষণ করা হয়েছে। উপন্যাস ট্রিলজিতে তিনটি উপন্যাস পর্ব থাকে। যেগুলি এক-একটি স্বতন্ত্র উপন্যাস। ফলে ট্রিলজির কাহিনি পর্বে উপন্যাসের সমস্ত বৈশিষ্ট্য থাকে। কিন্তু এই তিন পর্বের কাহিনি একত্রিত হয়ে যখন একটি কাহিনি নির্মাণ করে তখন গঠনের দিক থেকে ভিন্নতা দেখা দেয়। একক উপন্যাসের গঠন সীমিত পরিসরে সীমাবদ্ধ থাকে। কিন্তু স্বাভাবিকভাবেই ট্রিলজির পরিসর বড়ো হওয়ায় তা একক উপন্যাস থেকে পৃথক হয়ে যায়। বিশ শতকে এই ফর্মে বা এই ধারায় উপন্যাসের গঠনগত দিকে যে পরিবর্তন আসে, তা উপন্যাস সাহিত্যের অন্যতম একটি গুরুত্বপূর্ণ দিক। আখ্যান কাঠামোর উপাদান দ্বারা ট্রিলজির কাহিনি বিশ্লেষণে উপন্যাস ট্রিলজির গঠনটি স্পষ্ট হয়ে যায়।

আখ্যানতাত্ত্বিকদের আখ্যানের ধারণা সাহিত্য বিশ্লেষণে প্রভাব ফেলে। বিশ শতকের আখ্যানতাত্ত্বিকরা আখ্যানের গঠন, উপাদান, এবং কার্যকারিতা বিশ্লেষণের জন্য কাঠামোগত পদ্ধতি প্রবর্তন করেন। এই পদ্ধতি সাহিত্যের গল্প বলার প্রক্রিয়াকে বিজ্ঞানসম্মতভাবে বোঝার জন্য প্রয়োজনীয়, কারণ এটি গল্পের অভ্যন্তরীণ যুক্তি ও নির্মাণ প্রক্রিয়াকে তুলে ধরে। আখ্যান শুধু গল্প নয়, বরং সংস্কৃতি, সমাজ, এবং ইতিহাসের প্রতিফলন। আখ্যানতাত্ত্বিকদের ধারণা ব্যাখ্যা করলে বোঝা যায় কীভাবে গল্পগুলো সমাজের মূল্যবোধ, আদর্শ, এবং দ্বন্দ্বকে প্রকাশ করে। উদাহরণস্বরূপ, বার্তের সেমিওটিক বিশ্লেষণ দেখায় কীভাবে আখ্যানের মাধ্যমে সাংস্কৃতিক কোড বা চিহ্ন বিনিময় হয়। বিশ শতকে আখ্যানতত্ত্ব কেবল সাহিত্যেই সীমাবদ্ধ ছিল না; এটি চলচ্চিত্র, নাটক, বিজ্ঞাপন, এবং ডিজিটাল মিডিয়াতেও প্রয়োগ হয়েছে। আখ্যানের ধারণা ব্যাখ্যা করলে এই বিভিন্ন মাধ্যমে গল্প বলার কৌশল ও প্রভাব বোঝা যায়, যা আধুনিক মিডিয়া বিশ্লেষণের জন্য অপরিহার্য। আখ্যান মানুষের অভিজ্ঞতা ও চিন্তাধারাকে বোঝার একটি মাধ্যম। আখ্যানতাত্ত্বিকদের কাজ (যেমন, পল রিকোর- *Time and Narrative*) সময়, স্মৃতি, এবং পরিচয়ের সঙ্গে আখ্যানের সম্পর্ক ব্যাখ্যা করে, যা মানবিক বিজ্ঞান ও দর্শনের জন্য গুরুত্বপূর্ণ। গল্প ও উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো দ্বারা গল্প-উপন্যাসের গঠনগত ও ভাষাগত দিককে বিশ্লেষণ করে দেখা যায়। ত্রয়ী উপন্যাসের আখ্যান কাঠামো গঠন দ্বারা উপন্যাসের ধারায় অন্য এক ধারার উপন্যাসের গঠনগত দিক আলোচিত হয়।

আখ্যান গঠনের অন্যতম উপাদান হিসেবে কাহিনি (story) উপন্যাস ট্রিলজিতে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। একটি উপন্যাস ট্রিলজি তিনটি পরস্পর-সংযুক্ত উপন্যাস নিয়ে গঠিত। ট্রিলজি উপন্যাসের কাহিনির কাঠামো একক উপন্যাসের কাহিনি-কাঠামো থেকে ভিন্ন। এই কাহিনি কাঠামোতে কাহিনি-সূত্র সংযুক্ত হয়ে কাহিনি-পর্ব তৈরি হয় এবং ন্যূনতম তিনটি কাহিনি-পর্ব মিলিত হয়ে ট্রিলজির কাহিনি তৈরি হয়। ট্রিলজির প্রতিটি পর্বের উপন্যাসের কাহিনি থাকে, তিনটি কাহিনি মিলে একটি সম্পূর্ণ কাহিনি তৈরি করে। কাহিনি মধ্য ধারাবাহিকতা বজায় থাকে যা পাঠকের আগ্রহ ধরে রাখে। তবে মনে রাখতে হবে এই

ধারাবাহিকতা কেবলমাত্র কাহিনির ক্ষেত্রে থাকবে অন্য উপাদানের ক্ষেত্রে নয় এমনটা নয়। আবার অন্য উপাদানে ধারাবাহিকতা কোনোভাবেই কাহিনির ধারাবাহিকতায় নির্ভরশীল নয়। অর্থাৎ, একটি ট্রিলজিতে কাহিনির ধারাবাহিকতা না থাকলেও অন্য উপাদানের ধারাবাহিকতা থাকতে পারে। সেটা চরিত্রের বা সময়ের ধারাবাহিকতা হতে পারে। সেক্ষেত্রেও তা সম্পূর্ণ ট্রিলজির রূপ লাভ করে। ত্রয়ী উপন্যাসের তিনটি পর্ব অংশ মিলে একটি বৃহত্তর কাহিনি উপস্থাপন করে। এই কাহিনি চরিত্র, ঘটনা এবং বিষয়বস্তুকে একটি সুসংগত রূপ দেয়। উপন্যাস ট্রিলজির কাহিনিতে একাধিক চরিত্রের উপস্থিতি লক্ষ করা যায়। যাদের মধ্যে কিছু চরিত্র মুখ্য, কিছু চরিত্র গৌণ। কিন্তু তাদের ভূমিকা ও ক্রিয়াকলাপ দ্বারা তাদের শ্রেণিবিভাজন চিহ্নিত হয়। ট্রিলজির কাহিনিতে যেমন একাধিক চরিত্র থাকে, তেমনি আবার চরিত্রের ভূমিকার বদল ঘটতেও দেখা যায়। ফলে একই চরিত্রে একাধিক চরিত্র বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয়। ট্রিলজির বাচনে ও কথনে কথকের ভূমিকা সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। তিনটি ট্রিলজিতে তিন ধরনের কথকের উপস্থিতি দেখা যায়। ট্রিলজিতে কথকের অবস্থান ও দর্শকের অবস্থান স্পষ্টরূপে চিহ্নিত করা যায় নিরীক্ষণের মাধ্যমে। কে কাহিনির ঘটনা দেখছেন, এবং কে সেই কাহিনির ঘটনার বর্ণনা দিচ্ছেন, সেই বিষয়টি চিহ্নিত করা হয়। ফলে লেখকের অবস্থান কাহিনিতে প্রতিফলিত স্পষ্ট হয়ে পড়ে। ট্রিলজির অন্যতম গুরুত্বপূর্ণ উপাদান সময়। সময় উপাদান দ্বারা ট্রিলজির কাহিনির নির্মাণ হয়। ট্রিলজি কাহিনির নির্মাণের প্রাথমিক উপাদান এটি বলে মনে করা যায়। কারণ, ট্রিলজিতে অন্যান্য উপাদানের তুলনায় সময় উপাদান অধিক গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। সময়ের বিভিন্ন উপাদানের উপস্থিতি কাহিনির সর্বত্র লক্ষ করা যায়। কাহিনির ঘটনাকে সময় প্রায় পরিচালনা করে এগিয়ে নিয়ে যায়।

গবেষণা-অভিসন্দর্ভে বিশ শতকের তিনজন ঔপন্যাসিকের তিনটি ট্রিলজি নির্বাচন করা হয়েছে। বিশ ও একুশ শতকে বহু ত্রয়ী উপন্যাস বাংলায় রচিত হয়েছে। সমস্ত ত্রয়ী উপন্যাসকে সীমিত পরিসরের কারণে নির্বাচন করা হয়নি। বিশ শতকের তিন অন্যতম ঔপন্যাসিকের রচনা নেওয়া হয়েছে। গোপাল হালদারের ত্রয়ী উপন্যাসে কাহিনি, চরিত্র,

সময়ের ধারাবাহিকতা স্পষ্টরূপে প্রতিফলিত হয়। আশাপূর্ণা দেবীর উপন্যাসে চরিত্রের ধারাবাহিকতা সবচেয়ে বেশি পরিলক্ষিত হয়। অবশ্যই সেখানে কাহিনি ও সময়ের ধারাবাহিকতা আছে। মণিশংকর মুখোপাধ্যায়ের ত্রয়ী উপন্যাসে কাহিনির ধারাবাহিকতা নজরে আসে না। সময়ের ধারাবাহিকতা বা সংযোগ কাহিনি ও চরিত্রের মধ্যে সংযোগ তৈরি করে।

গবেষণায় মূলত উপন্যাস ট্রিলজির অধোগঠন সংক্রান্ত আলোচনা রাখা হয়েছে। কাহিনির প্রকাশিত রূপের গঠন বিশ্লেষণ করার চেষ্টা করা হয়েছে। কিন্তু এই গবেষণা, ট্রিলজির সম্ভাবনামূলক গঠনকে চিহ্নিত করে, কোনোভাবেই সমস্ত ট্রিলজির নির্দিষ্ট গঠনকে চিহ্নিত করতে পারে না। কারণ উদাহরণ স্বরূপ তিনটি ট্রিলজি উপন্যাস নেওয়া হয়েছে, ফলে সামগ্রিকভাবে ত্রয়ী উপন্যাসের গঠন সম্পর্কে সম্পূর্ণ মতামত দেওয়া যায় না। অন্যান্য ত্রয়ী উপন্যাসের কাহিনি-কাঠামো বিশ্লেষণ দ্বারা এই গবেষণার সামগ্রিকতা খুঁজে পাওয়া সম্ভব। তবে নির্বাচিত ত্রয়ী উপন্যাস দ্বারা বোঝা সম্ভব হয় যে এই গঠন একক উপন্যাসের গঠন থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। এমনকি একটি ত্রয়ী উপন্যাসের এক একটি পর্ব আসলে সম্পূর্ণ উপন্যাস নয়। এগুলি একটি সম্পূর্ণ কাহিনির অংশমাত্র। তাই ১ নং পর্ব বাদ দিয়ে ২ নং পর্ব পাঠ নিলে কাহিনি, ঘটনা ও চরিত্র সম্পর্কে জানা সম্ভব হয় না। মূলত পাশ্চাত্য আখ্যানতত্ত্বের উপর ভিত্তি করে আখ্যান কাঠামো নির্মাণ করা হয়েছে। ফলে ভারতীয় আখ্যানতত্ত্ব দ্বারা বিশ্লেষণ এখানে অনালোচিত রয়ে গেছে, যা পরবর্তী গবেষণার একটি ক্ষেত্রে নির্মাণ করে।

১৯৯৯ খ্রিস্টাব্দে David Harman তাঁর সম্পাদনায় প্রকাশিত গ্রন্থ *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* প্রকাশ করেন। যেখানে তিনি মূলত Post-classical Structuralism অর্থাৎ উত্তর-ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করেছেন। আমাদের আলোচনা Structuralism অর্থাৎ ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্ব সীমাবদ্ধ রাখা হয়েছে। উত্তর-ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্ব নতুন নতুন পদ্ধতিকে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। David Harman তাঁর গ্রন্থে ‘Narratology’ শব্দের পরিবর্তে ‘Narratologies’ শব্দটি ব্যবহার করেন। ধ্রুপদি আখ্যানবিদরা মূলত ‘Text’ এর নানা উপাদানকে চিহ্নিত করে, সেগুলির গঠনগত দিক নিয়ে

আলোচনা করেছেন। কিন্তু উত্তর-ধ্রুপদি আখ্যানবিদরা ‘Text’ এর সঙ্গে ‘Context’-কে যুক্ত করলেন। পাঠ্যের সঙ্গে প্রেক্ষিতের সম্পর্ক নির্ণয় করলেন। গঠনবাদীরা যা এড়িয়ে চলতেন, উত্তর-ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্বে সেই আলোচনা সংযুক্ত হয়ে যায়। এর ফলে পাঠ্যের সঙ্গে ইতিহাস, সমাজ, লিঙ্গ, রাজনীতি, সংস্কৃতি, মনস্তত্ত্ব সংযুক্ত হয়ে যায়। উত্তর-ধ্রুপদি আখ্যানতত্ত্বের মাধ্যমে নতুনভাবে ত্রয়ী উপন্যাস নিয়ে ভাবনা-চিন্তা করা সম্ভব।

গ্রন্থপঞ্জি

আকর গ্রন্থ

বাংলা আকর গ্রন্থ

- দেবী, আশাপূর্ণা. *প্রথম প্রতিশ্রুতি*. কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৯৬৪.
- দেবী, আশাপূর্ণা. *বকুলকথা*. কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৯৭৩.
- দেবী, আশাপূর্ণা. *সুবর্ণলতা*. কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৯৬৬.
- দেবী, আশাপূর্ণা. *সত্যবতী ট্রিলজি*. কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ পাবলিশার্স, ১৪২০ বঙ্গাব্দ.
- মুখোপাধ্যায়, মণিশংকর. *স্বর্গ মর্ত্য পাতাল*. কলকাতা: দেজ পাবলিকেশন, ১৯৭৬.
- হালদার, গোপাল. *রচনাসমগ্র/১*. কলকাতা: এ. মুখার্জী কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৯.

ইংরেজি আকর গ্রন্থ

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2005.

সহায়ক গ্রন্থ

বাংলা সহায়ক গ্রন্থ

- কর, বিমল. “একটি স্বপ্নের গলি ও কুমুদ.” *গল্পসংগ্রহ* ২-এ. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১৮.
- কর, বিমল. “ওই ছায়া.” *উপন্যাস সমগ্র* ৩-এ. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০০০.
- গঙ্গোপাধ্যায়, সুনীল. “গরম ভাত ও নিছক ভূতের গল্প.” *সুবর্ণ জয়ন্তী গল্প সংকলন*-এ. কলকাতা: দেশ, ২০১৬.
- গুপ্ত, ক্ষেত্র. *বাংলা উপন্যাসের ইতিহাস (প্রথম খণ্ড)*. কলকাতা: গ্রন্থনিলয়, ১৯৮৬.
- ঘোষ, অজিতকুমার. *বাংলা নাটকের ইতিহাস*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৪৬.
- ঘোষ, শঙ্খ. “সুপরিবনের সারি.” *সমকালের কালজয়ী উপন্যাস, প্রথম খণ্ড*-এ, সম্পাদনা রাহুল দাশগুপ্ত. কলকাতা: দীপ প্রকাশন, ২০১০.
- ঘোষ, সন্তোষকুমার. “শেষ নমস্কার শ্রীচরণেশু মাকে.” *উপন্যাস সমগ্র* ২-এ, সম্পাদনা অলোক চক্রবর্তী. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১১.
- চক্রবর্তী, অলোক. *আখ্যানের তত্ত্বভূবন*. কলকাতা: আশাদীপ, ২০২১.
- চট্টোপাধ্যায়, চিন্ময়ী, সম্পাদক. *কাব্যাদর্শ*. কলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য পুস্তক পর্ষৎ, ১৯৯৫.
- চট্টোপাধ্যায়, বঙ্কিমচন্দ্র. “আনন্দমঠ.” *বঙ্কিম রচনাবলী, প্রথম খণ্ড*-এ. কলকাতা: সাহিত্য সংসদ, ১৩৬৩ [১৯৫৬].

- চট্টোপাধ্যায়, বঙ্কিমচন্দ্র. *বঙ্কিম রচনাবলী, প্রথম খণ্ড: সমগ্র উপন্যাস*. কলকাতা: সাহিত্য সংসদ, ১৪১০ [২০০৩].
- চট্টোপাধ্যায়, শরৎচন্দ্র. “গৃহদাহ.” *সুলভ শরৎ সমগ্র ১-এ*, সম্পাদনা সুকুমার সেন. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৮৯.
- চট্টোপাধ্যায়, শরৎচন্দ্র. *শ্রীকান্ত*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৯৫.
- চট্টোপাধ্যায়, সঞ্জীব. “শ্বেতপাথরের টেবিল.” *হীরক সংগ্রহ গল্প-এ*, সম্পাদনা রমাপদ চৌধুরী. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১৭.
- চট্টোপাধ্যায়, হিরেন. *উপন্যাসের রূপরীতি*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০১১.
- চট্টোপাধ্যায়, হিরেন. *সাহিত্য প্রকরণ*. কলকাতা: বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ১৪০২.
- চৌধুরী, দর্শন. *বাংলা থিয়েটারের ইতিহাস*. কলকাতা: পুস্তক বিপণি, ১৯৯৫.
- ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ. “অসম্ভব কথা.” *রবীন্দ্র রচনাবলী, নবম খণ্ড-এ*. কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ [১৯৯৫].
- ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ. “ঘরে-বাইরে.” *রবীন্দ্র রচনাবলী, চতুর্থ খণ্ড-এ*. কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ [১৯৯৫].
- ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ. “চোখের বালি.” *রবীন্দ্র রচনাবলী, পঞ্চদশ খণ্ড-এ*. কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০৮ [২০০১].
- ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ. “ত্যাগ.” *রবীন্দ্র রচনাবলী, নবম খণ্ড-এ*. কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ [১৯৯৫].

- ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ. “পোস্টমাস্টার.” *রবীন্দ্র রচনাবলী*, অষ্টম খণ্ড-এ. কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ [১৯৯৫].
- ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ. “সাহিত্যের পথে.” *রবীন্দ্র রচনাবলী*, দ্বাদশ খণ্ড-এ. কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৮৭ [১৯৮০].
- ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ. *রবীন্দ্র রচনাবলী*, ত্রয়োদশ খণ্ড. কলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৪০২ [১৯৯৫].
- দত্ত, সম্মাট. *বিশ শতকের আখ্যানতত্ত্বের প্রেক্ষিতে বাংলা উপন্যাস*. কলকাতা: বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ২০১০.
- দাশ, অমিতাভ. *আখ্যানতত্ত্ব*. কলকাতা: ইন্দাস পাবলিশার্স, ২০১০.
- দাশ, বেলা. *বাংলা উপন্যাসের উন্মেষপর্ব*. কলকাতা: সাহিত্যশ্রী পাবলিশার্স, ১৯৯৯.
- দাশগুপ্ত, অশীন. *ইতিহাস ও সাহিত্য*. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৮৯.
- দাশগুপ্ত, শিশিরকুমার. *কাব্যতত্ত্ব (অ্যারিস্টটল)*. কলকাতা: প্যাপিরাস, ১৯৮৬.
- নারঙ, গোপীচন্দ. *গঠনবাদ, উত্তর-গঠনবাদ এবং প্রাচ্য কাব্যতত্ত্ব*. অনুবাদ সোমা বন্দ্যোপাধ্যায়. কলকাতা: সাহিত্য অকাদেমি, ২০০৯.
- বন্দ্যোপাধ্যায়, অসিতকুমার. *বাংলা সাহিত্যের সম্পূর্ণ ইতিবৃত্ত*. কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সি, ১৯৮৫.
- বন্দ্যোপাধ্যায়, চৈতালি. *উপন্যাসে আঙ্গিক*. কলকাতা: রত্নাবলী, ১৯৯০.

- বন্দ্যোপাধ্যায়, মানিক. *মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় রচনাসমগ্র, প্রথম খণ্ড*. কলকাতা: বাণীঘর, ২০০৭.
- বন্দ্যোপাধ্যায়, শরদিন্দু. “তুঙ্গভদ্রার তীরে.” *ঐতিহাসিক কাহিনী সমগ্র-এ*. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০০১.
- বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীকুমার. *বঙ্গ সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা*. কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সি প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৮৮.
- বন্দ্যোপাধ্যায়, সরোজ. *বাংলা উপন্যাসের কালান্তর*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৬১.
- বসাক, সুজয়. *বঙ্কিমচন্দ্রের বিবিধ প্রবন্ধ: শিল্প জিজ্ঞাসার আলোকে*. কলকাতা: সাহিত্য সঙ্গী, ২০১০.
- বসু, সমরেশ. *টানাপোড়েন*. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৩৯৪ [১৯৮৭].
- ভট্টাচার্য, অনিন্দ্য. *কখনতত্ত্ব ও বাংলা উপন্যাস*. কলকাতা: ভাষাবন্ধন প্রকাশনী, ২০১৭.
- ভট্টাচার্য, আশুতোষ. *বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস, দ্বিতীয় খণ্ড*. কলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০৩.
- ভট্টাচার্য, তপোধীর. *আশাপূর্ণা নারী পরিসর*. কলকাতা: বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ২০০৯.
- ভট্টাচার্য, তপোধীর. *উপন্যাসের বিনির্মাণ*. কলকাতা: বঙ্গীয় সাহিত্য সংসদ, ২০১০.
- ভট্টাচার্য, তপোধীর. *উপন্যাসের সময়*. কলকাতা: এবং মুশায়েরা, ২০০৯.
- ভট্টাচার্য, তপোধীর. *প্রতীচ্যের সাহিত্যতত্ত্ব*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০০৬.

- ভট্টাচার্য, তপোধীর. *মননে ও সাহিত্যে*. কলকাতা: পুস্তক বিপণি, ২০০৭.
- ভট্টাচার্য, দেবীপদ. *উপন্যাসের কথা*. কলকাতা: জি.এ.ই. পাবলিশার্স, ১৯৬১.
- ভট্টাচার্য, রামকৃষ্ণ. *ন্যারেটলজি: ছোটগল্প: ছোটদের গল্প*. কলকাতা: কোরক, ২০১৪.
- ভট্টাচার্য, শঙ্কর. *বাংলা রঙ্গালয়ের ইতিহাসের উপাদান ১৮৯২-১৯০০*. কলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য পুস্তক পর্ষদ, ১৯৮২.
- ভাদুড়ী, সতীনাথ. “জাগরী.” *সতীনাথ গ্রন্থাবলী ১-এ*, সম্পাদনা শঙ্খ ঘোষ এবং নির্মাল্য আচার্য. কলকাতা: অরুণা প্রকাশনী, ১৯৮৯.
- মজুমদার, অভিজিৎ. *শৈলীবিজ্ঞান ও আধুনিক সাহিত্যতত্ত্ব*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০০৭.
- মজুমদার, কমলকুমার. “নিম্ন অন্তর্পূর্ণা.” *হীরক সংগ্রহ গল্প-এ*, সম্পাদনা রমাপদ চৌধুরী. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১৭.
- মুখোপাধ্যায়, অরুণকুমার. *বাংলা উপন্যাসে ট্রিলজি*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০০৭.
- মুখোপাধ্যায়, রমেশচন্দ্র. *ন্যারেটোলজি*. কলকাতা: তবুও প্রয়াস, ২০২২.
- মুখোপাধ্যায়, শীর্ষেন্দু. “কোলাজ.” *উপন্যাস সমগ্র ১-এ*. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১০.
- মুখোপাধ্যায়, শীর্ষেন্দু. *উপন্যাস সমগ্র ১*. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ২০১০.
- রক্ষিত, মলয়. *বাংলা থিয়েটারের অন্য ইতিহাস*. কলকাতা: সিগনেট প্রেস, ২০১৭.

- রায়, দেবেশ. *উপন্যাস নিয়ে*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ২০০৩.
- রায়, সত্যেন্দ্রনাথ. *বাংলা উপন্যাসে আধুনিকতা*. কলকাতা: গ্রন্থালয় প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৯৪ [১৯৮৭].
- রায়চৌধুরী, গোপিকানাথ. *রবীন্দ্রনাথ: ছোটগল্পের প্রকরণ-শিল্প*. কলকাতা: দেজ পাবলিশিং, ১৯৯৭.
- লাহিড়ী, রণবীর. *আখ্যানতত্ত্বের আখ্যান*. কলকাতা: চর্চাপদ, ২০১১.
- শ', রামেশ্বর. *আধুনিক বাংলা উপন্যাসের পটভূমি ও বিবিধ প্রসঙ্গ*. কলকাতা: পুস্তক বিপণি, ২০০৬.
- সরকার, পবিত্র. *কথাসূত্র*. কলকাতা: মিত্র ও ঘোষ, ১৪১০ [২০০৩].
- সান্যাল, ভবানী গোপাল, সম্পাদক. “গীতিকাব্য.” *বঙ্কিমচন্দ্রের বিবিধ প্রবন্ধ-এ*. কলকাতা: মর্ডান বুক এজেন্সি প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৭১.
- সিংহ, তপন. *মনে পড়ে*. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৯৫.
- সেন, সুকুমার. *বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস, চতুর্থ খণ্ড*. কলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৯৬.
- সেন, সুকুমার. *বাংলার সাহিত্য-ইতিহাস*. দিল্লি: সাহিত্য অকাদেমি, ২০১৫.
- হক, মাহবুবুল. *ইতিহাস ও সাহিত্য*. ঢাকা: লেকচার পাবলিকেশন, ২০১৬.
- হালদার, গোপাল. *বাংলা সাহিত্যের রূপরেখা (দ্বিতীয় খণ্ড)*. কলকাতা: অরুণা প্রকাশনী, ১৪০১ [১৯৯৪].

- Abbott, Porter H. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Singapore: Harcourt College Publishers, 2000.
- Aeschylus. *The Oresteia*. Translated by George Theodoridis. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bal, Mieke, ed. *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. 1. London: Routledge, 2004.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. New Delhi: Viva Books Private Limited, 2008.
- Barthes, Roland, and Lionel Duisit. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” *New Literary History* 6, no. 2 (Winter 1975): 237–72. <https://doi.org/10.2307/468419>.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Translated by Richard Miller. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge, 2001.
- Bhattacharya, Ramkrishna. “Grammatical Approach to Narrative: A Note of Dissent.” Accessed August 25, 2024. https://www.academia.edu/11678830/Grammatical_Approach_to_Narrative_A_Note_of_Dissent.

- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Bradford, Richard. *Stylistics*. London: Routledge, 1997.
- Bremond, Claude. “The Logic of Narrative Possibilities.” *New Literary History* 11, no. 3 (1980): 387–411.
- Carter, David. *Literary Theory*. Harpenden: Pocket Essentials, 2006. Accessed September 29, 2024. www.pocketessentials.com.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- Chatman, Seymour. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan Publishing Company, 1993.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Cohan, Steven, and Linda M. Shires. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke: Macmillan Press, 1998.
- Das, Sisir Kumar. *A History of Indian Literature, 1911–1956*. Delhi: Sahitya Akademi, 1955.
- Datta, Amaresh, ed. *Encyclopaedia of Indian Literature*. Vol. 1. Delhi: Sahitya Akademi, 1987.
- Ferraro, Guido. “On Growth and Form of Narrative Structures.” In *Morphogenesis and Individuation*, edited by Alessandro Sarti, Federico Montanari, and Francesco Galofaro, 127–50. Berlin: Springer, 2014.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.

- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, 1955.
- Frow, John. *Character and Person*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge, 2004.
- Herman, David, ed. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Herman, David, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005.
- Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Herman, Luc, and Bart Vervaeck. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.
- Jahn, Manfred. “Focalization.” In *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David Herman, 94–108. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Jahn, Manfred. “Narratology: A Guide to the Theory of Narrative.” Accessed November 20, 2024. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.
- James, Henry. “The Art of Fiction.” *Virgil.org*. Accessed January 2, 2025, 10:05 a.m. <http://www.virgil.org>.
- Kitto, H. D. F. *Greek Tragedy*. London: Methuen, 1939.

- Lal, Ananda, ed. *Theatres of India: A Concise Companion*. New Delhi: Oxford University Press, 2009.
- Levi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Translated by Claire Jacobson and Brooke Schoepf. New York: Basic Books, 1963.
- Lewin, Jane E., trans. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. By Gérard Genette. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1960.
- Mukharjee, Sushil Kumar. *The Story of Calcutta Theatres, 1753–1980*. Kolkata: K. P. Bagchi and Company, 1982.
- Mullan, John. *How Novels Work*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Prince, Gerald. *A Grammar of Stories*. The Hague: Mouton, 1973.
- Prince, Gerald. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. New York: Mouton Publishers, 1982.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Translated by Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Richardson, Brian. *Narrative Beginnings: Theories and Practices*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Vol. 2. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Translated by Wade Baskin. Edited by Perry Meisel and Haun Saussy. New York: Columbia University Press, 1959.
- Schmid, Wolf. *Narratology: An Introduction*. New York: De Gruyter, 2010.
- Schmitz, Thomas A. *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Scholes, Robert. "Language, Narrative, and Anti-Narrative." In *On Narrative*, edited by W. J. T. Mitchell, 200–208. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Selden, Raman, ed. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 8. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Selden, Raman, Peter Widdowson, and Peter Brooker. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson Longman, 2005.
- Stanton, Sarah, and Martin Banham. *Cambridge Paperback Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Stanzel, F. K. *A Theory of Narrative*. Translated by Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

- Todorov, Tzvetan, and Arnold Weinstein. “Structural Analysis of Narrative.” *Novel: A Forum on Fiction* 3, no. 1 (Autumn 1969): 70–76. <https://doi.org/10.2307/1345003>.
- Todorov, Tzvetan. *Literature and Its Theorists*. Translated by Catherine Porter. London: Routledge & Kegan Paul, 1988.
- Toolan, Michael J. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge, 1995.
- Van Dijk, Teun A., ed. *Discourse and Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Weinsheimer, Joel. “Theory of Character: Emma.” *Poetics Today* 1, no. 1/2 (Autumn 1979): 185–211.
- White, Hayden. “The Value of Narrativity in the Representation of Reality.” In *Narrative Discourse and Historical Representation*, 1–25. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

পত্র-পত্রিকা

বাংলা পত্র-পত্রিকা

- ফুয়াদ, আফিফ (সম্পাদিত). “গোপাল হালদার সংখ্যা”. *দিবারাত্রির কাব্য*. ত্রয়োদশ বর্ষ, তৃতীয় ও চতুর্থ সংখ্যা. (কলকাতা: জুলাই-সেপ্টেম্বর ও অক্টোবর-ডিসেম্বর ২০০৫).
- ভট্টাচার্য, বিশ্ববন্ধু. সম্পাদক যুগ্ম সম্পাদক পার্থপ্রতিম কুণ্ডু. “আখ্যান ও আখ্যানতত্ত্ব”. *পরিচয়*, ৮৫ বর্ষ, ২য় সংখ্যা. (কলকাতা: নভেম্বর’১৬ – ফেব্রুয়ারি’১৭, ১৪২৩ বঙ্গাব্দ).
- ভৌমিক, তাপস (সম্পাদিত). “আশাপূর্ণা দেবী সংখ্যা”. *কোরক সাহিত্য পত্রিকা*. (কলকাতা: জানুয়ারি-এপ্রিল ২০০৯).

ইংরেজি পত্র-পত্রিকা

- Adam, Jean-Michel (Ed). “Linguistics – Narratives – Narratology.” Translated by Michael Parsons. *Pratiques: Linguistique, Littérature, Didactique* 197/198 (2021): 1–21.
- Barthes, Roland, and Lionel Duisit. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” *New Literary History* 6, no. 2 (Winter 1975): 237–72.
- Biwu, Shang (Ed). *Frontiers of Narrative Studies*. (Berlin: De Gruyter Brill, 2014).
- *Narrative Inquiry*. (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991).

- Phelan, James (Ed). *Narrative*. (Columbus: Ohio State University Press, 1993).
- *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. (Lincoln: University of Nebraska Press, 2009).
- Ypsilanti, Michigan (Ed). *Journal of Narrative Theory*. (Ypsilanti: Department of English, Eastern Michigan University, 1971).

বৈদ্যুতিন তথ্য

- Adam, Jean-Michel. “Linguistics – Narratives – Narratology.” Translated by Michael Parsons. *Pratiques: Linguistique, Littérature, Didactique* 197/198 (2021): 1–21.
- Barthes, Roland, and Lionel Duisit. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” *New Literary History* 6, no. 2 (Winter 1975): 237–72. <https://doi.org/10.2307/468419>.
- *Discourse Analyzer AI Toolkit*. “Key Theories and Theorists in Narrative Discourse Analysis.” Accessed June 26, 2025. <https://discourseanalyzer.com/key-theories-and-theorists-in-narrative-discourse-analysis/>.
- *English Studies*. “Narrative Structure in Literature & Literary Theory.” Accessed November 15, 2023. <https://english-studies.net/narrative-structure-in-literature-literary-theory/>.
- *Frontiers of Narrative Studies*. Berlin: De Gruyter Brill, 2014–. <https://www.degruyterbrill.com/database/FNS>.
- Jahn, Manfred. “Narratology: A Guide to the Theory of Narrative.” Accessed November 20, 2024. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.

- *Journal of Narrative Theory*. Ypsilanti: Department of English, Eastern Michigan University, 1971–. <https://www.jstor.org/journal/jnarrtheo>.
- *Literariness*. “Narrative Theory.” Accessed June 26, 2025. <https://literariness.org/category/narrative-theory/>.
- *Narrative Inquiry*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991–. <https://benjamins.com/catalog/ni>.
- *Narrative Theory Research Papers*. Academia.edu. Accessed June 26, 2025. https://www.academia.edu/Documents/in/Narrative_Theory.
- *Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 1993–. <https://muse.jhu.edu/journal/239>.
- *Project Narrative*. Ohio State University. Accessed June 26, 2025. <https://projectnarrative.osu.edu>.
- *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009–. <https://muse.jhu.edu/journal/572>.
- *StudySmarter*. “Narrative Theory.” Accessed October 9, 2024. <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english-literature/literary-theory/narrative-theory/>.
- *Todorov, Tzvetan*. “What Is Narrative?” BBC Bitesize. Accessed June 26, 2025. <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/z2gccqt/revision/1>.