

ছন্দের বারান্দা



প্রথম প্রকাশ ১৩৭৮

প্রকাশিকা

অরুণা বাগচী

অরুণা প্রকাশনী

৭ যুগলকিশোর দাস লেন

কলকাতা ৬

প্রচ্ছদ

পূর্ণেন্দু পত্নী

মুদ্রক

আর. রায়

স্বব্রত প্রিন্টিং ওয়ার্কস্

৫১ ঝামাপুকুর লেন

কলকাতা ৯

সুবীর রায়চৌধুরী
প্রিয়বরেষু

লেখকের অগাধ বই

সৃষ্টি ও নির্মাণ

কবিতার মুহূর্ত

এ আমির আবরণ

ওকাম্পোর রবীন্দ্রনাথ

শব্দ আর সত্য

নিঃশব্দের তর্জনী

নিহিত পাতালছায়া

তুমি তো তেমন গৌরী নও

মূর্খ বড়ো, সামাজিক নয়

বাবরের প্রার্থনা

পাঁজরে দাঁড়ের শব্দ

শ্রেষ্ঠ কবিতা

সকালবেলার আলো

ভূমিকা

ছন্দ কাকে বলে অথবা ছন্দের বিশ্লেষণ করা যায় কীভাবে, বাংলা ছন্দের কটা ধরন আর কী-বা তাদের পরিচয়—এসব নিয়ে এখনো অনেক লেখা সম্ভব, অনেকে লিখেওছেন তা। কিন্তু এ বইয়ের উদ্দেশ্য একটু ভিন্ন। কবির ব্যক্তিত্বের সঙ্গে তাঁর ব্যবহৃত ছন্দের যোগ কোথায়, কীভাবে কোনো কবি অল্পে অল্পে খুঁজে নেন তাঁর নিজের ছন্দ, অথবা কীভাবে কোনো ছন্দ যেন খুলে যায় এক মুক্তির দিকে, এই নিয়েই ছিল আমার নানা সময়ের ভাবনা।

‘মুক্তি’ কথাটা অবশ্য একটু গোলমালে। কিসের থেকে মুক্তি? ছন্দ থেকেই? অর্থাৎ, পৃথ থেকে গন্তে পৌঁছানো? বাংলা কবিতা কখনো কখনো সেই মুক্তি চেয়েছে ঠিকই। পৃথছন্দকে কখনো কখনো আমরা ভেবেছি জীবন-মুখিতার পথে মস্ত বাধা। ভেবেছি যে, কবিতাকে সত্যে এবং ব্যাপ্তিতে পৌঁছে দেবার জগৎ খুলে দেওয়া চাই এই বাধা, পৃথছন্দের ঘর থেকে তাকে এনে দেওয়া চাই একেবারে গৃথছন্দের পথে। ভেবেছি, এরই নাম হলো মুক্তি।

ফিস্ত কেবল এটুকুই নয়। হয়তো আরো একরকম প্রচ্ছন্ন মুক্তি সম্ভব। ছন্দ থেকে নয়, ছন্দের মধ্যেই আছে সেই মুক্তি : ঘর আর পথের মাঝখানে যেন এক খোলা বারান্দা আছে কোথাও। কখনো-বা চলে আসা যায় সেই বারান্দায়, ছন্দের বন্ধনের মধ্যে থেকেই কখনো কখনো ভেঙে দেওয়া যায় তার শুকনো নিয়ম, মিটিয়ে নেওয়া যায় গৃথপৃথের পরোক্ষ বিরোধ। এক হিসেবে, আধুনিক ছন্দের ইতিহাস হলো এই বিরোধমীমাংসারই ইতিহাস।

এ-বই অবশ্য তেমন কোনো ইতিহাসও নয়। এখানে কেবল পাওয়া যাবে সেই ইতিহাসের কয়েকটি ছিন্ন মুহূর্ত, মধুসূদন থেকে বিষ্ণু দে পর্যন্ত অল্প কয়েকজন কবির প্রসঙ্গে চিন্তা। মধ্যে আছেন রবীন্দ্রনাথ বা সূধীন্দ্রনাথ বা বুদ্ধদেব বসু। হয়তো স্বতন্ত্র প্রবন্ধ হতে পারত জীবনানন্দ বা অমিয় চক্রবর্তীকে নিয়েও, সমর সেন বা স্তম্ভাষ মুখোপাধ্যায়কে নিয়েও। এঁদের কথা যে এ-বইতে কেবল প্রসঙ্গতই বলা হয়েছে মাত্র, তার বেশি নয়—সেজগৎ দায়ী কেবল আমার আলস্ফর্ম অক্ষমতা।

সূচীপত্র

প্রথম দবজা	.	১
আধুনিক ছন্দ		৭
মুক্তছন্দ এবং রবীন্দ্রনাথ	...	১৩
স্বাভাবিক ছন্দ এবং রবীন্দ্রনাথ	..	২৮
গদ্যকবিতা আর অবনীন্দ্রনাথ	...	৪৫
শত জলবায়নার ধ্বনি	...	৫৮
ছন্দশাসন এবং সূধীন্দ্রনাথ	...	৭৩
ছন্দের বারান্দা	.	৮৩
বন্ধুব ছন্দের দুর্গে	..	৯৮
নিঃশব্দতার ছন্দ	..	১১৬
নোটসন		
প্রথম শিথিল ছন্দোমালা	...	১৩৯

প্রথম দরজা

‘সুরে বসানো কথাই হলো কবিতা’ : এইরকম একবার বলেছিলেন দাস্তে। কিন্তু দাস্তের পরবর্তী ইউরোপীয় কবিতায় অথবা একশো বছর আগে বাঙলা কবিতায় কবিদের একটা বড়ো সমস্যাই ছিল সুর থেকে কথাকে বিচ্ছিন্ন করে নেওয়া। আধুনিক কবিতা চেয়েছিল যে কথা তার নিজের পায়েই দাঁড়াক।

আমাদের মধ্যযুগের কবিতা এক হিসেবে গান। আধুনিক যুগে পৌছে গান আর কবিতা পৃথক হলো বটে, তবু অনেকদিন পর্যন্ত দেখতে পাই : যিনি কবি তিনিই লেখেন গান, তিনিই দেন সুর। যেমন রবীন্দ্রনাথ, যেমন দ্বিজেন্দ্রলাল, আর—এই সেদিনও—যেমন নজরুল। তাই সুরের প্রভাব কবিতাকে ছেড়ে যাবে না, এই ছিল ভয়। গানের আবহ থেকে কবিতাকে একেবারে সরিয়ে এনে তাকে আত্মপ্রতিষ্ঠা দেওয়া, নূতন যুগের দায়িত্ব ছিল এটা। এই দায়িত্বেরই প্রথম প্রকাশ ছিল মধুসূদনের রচনায়, তিনিই খুলে দিয়েছিলেন আমাদের ছন্দোমুক্তির প্রথম দরজা। তাঁর হাতে তৈরি ছন্দের সবচেয়ে বড়ো লক্ষণ, সুরের ছন্দ থেকে কবিতাকে তিনি কথার ছন্দের দিকে এগিয়ে দিতে চেয়েছিলেন।

অবশ্য সেই সঙ্গে তিনি ধরতে চেয়েছিলেন কথার মধ্যে এক সুর। এ সুর গানের সুর নয়, ললিত লাভণ্য নয়, এ সুর আছে আমাদের কথা-বলার প্রবহমানতায়, আমাদের স্বরের উত্থানপতনে। তাই ধ্বনি-হিল্লোলময় এক বাক্‌স্পন্দ রচনাই হয়ে উঠল মধুসূদনের ছন্দের লক্ষ্য।

নূতন এই ছন্দে কী ভাবে মধুসূদন কথার থেকে বার করে নিলেন সুর ? এই সুর তো আর বাইরের আরোপিত ব্যাপার নয়, এ জেগে

উঠছে কেবল ছন্দের নবীন বিশ্বাস থেকে, শব্দের সঙ্গে শব্দের সংঘর্ষ থেকে। সরে যাচ্ছে বাঙলা ছন্দের পুরোনো পরিমিত চালচলন, প্রতিপঙ্ক্তির অবসানে থেমে-থেমে কবিতা-পড়ার ক্লাস্তিময় অভ্যাস যাচ্ছে ভেঙে। কিন্তু পুরোনো কবিতা পড়ায় অভ্যস্ত পাঠকের পক্ষে সহজ ছিল না এটা বুঝে নেওয়া। সেইজন্ম, অমিত্রাক্ষরের নূতনত্বে বিহ্বল বন্ধুদের কাছে লিখতে হয় মধুসূদনকে : ‘আমার পরামর্শ হচ্ছে পড়ো, পড়ো, পড়ো’। প্রায় যেন ওই ভঙ্গিতেই বলতে শুনি ‘স্বামীশিষ্য-সংবাদ’-এর বিবেকানন্দকে : ‘পড়্ দিকি, কেমন পড়তে জানিস ?’ শুনে এক শিষ্য যখন ‘মেঘনাদবধ কাব্য’র প্রথম সর্গ থেকে পড়লেন খানিকটা, পছন্দ হলো না স্বামীজীর। তিনি নিজেই তাকে পড়ে শোনালেন কী ভাবে ধরতে হবে এই লেখা।

তাহলে, দীর্ঘদিন পরেও অনেক পাঠকের পক্ষে দুঃস্থ ছিল অমিত্রাক্ষরের যথাযোগ্য পাঠ। কেন ? কেননা তাঁরা অনেকেই লক্ষ করেননি যে এ কবিতায় লুকোনো আছে কথা বলবার স্পন্দ। এই স্পন্দ তৈরি করার জন্মে মধুসূদন চোদ্দ মাত্রার পয়ার-কাঠামো ঠিক রেখেও থেমে যেতে পারতেন লাইনের যে-কোনো জায়গায়। আট মাত্রাতেই একটা বিরতি দিতে হবে, এই পুর্বোক্ত পঙ্ক্তির ধারণা অগ্রাহ্য করে তিনি দেখছিলেন যে তাঁর কবিতায় যতি ‘naturally comes in after the 2nd, 3rd, 4th, 6th, 7th, 8th, 10th, 11th and 12th !’ কোন্ কোন্ মাত্রার পর বিরতি চলবে তার এই দীর্ঘ তালিকায় তিন মাত্রাকেও গণ্য করেন মধুসূদন। তিন মাত্রা ? তাহলে কি ছান্দসিকদের এই ধারণা ভুল প্রতিপন্ন হলো যে অক্ষরবৃত্ত তিন মাত্রা অথবা বিজোড়সংখ্যক মাত্রার পর একেবারেই দাঁড়ায় না ? হেমচন্দ্র ‘মেঘনাদবধ কাব্য’র প্রশস্তিময় ভূমিকায় এইটুকু মাত্র দোষ নির্দেশ করেছিলেন যে বিরামযতির ভুলে এ কাব্য কোথাও কোথাও শ্রুতিভ্রষ্ট। কোথায় ? ‘নাচিছে নর্ভকীবন্দ, গাইছে স্মৃতানে/ গায়ক’ অথবা ‘কাদেন রাঘববাছা ঐধার কুটিরে / নীরবে’ এসব অংশে ‘গায়ক’ বা ‘নীর্বে’

শব্দের পরে বিরতির ফলে—হেমচন্দ্রের ভাষায়—‘পদাবলীর শ্রোতোভঙ্গ-
হেতু শ্রবণকঠোর হইয়াছে’ ।

হেমচন্দ্র বুঝতে পারেননি যে শ্রোত ভাঙতেই চেয়েছিলেন মধুসূদন ।
মিল্টনের ব্র্যাক্‌ ভার্সকে প্রথম যুগেই খাঁরা সমর্থন করেন, তাঁরাও যেমন
বিত্রাস্ত ছিলেন ‘প্যারাডাইস লস্ট’-এর কোনো কোনো লাইনে প্রথম
সিলেব্‌-এর পরেই বিরতি দেখে, হেমচন্দ্রের আক্ষেপও সেইরকম ।
কেবল হেমচন্দ্রই বা কেন, রবীন্দ্রনাথও না কি প্রবোধচন্দ্রকে বলেছিলেন
একবার : ‘মধুসূদন অবশ্য “অকালে”র পর যতি দিয়েছেন । এটাকে
অবশ্য এক রকম করে সমর্থন করাও যায় । কিন্তু তথাপি বলতে হয় যে,
এ ছন্দে অযুগ্ম unit-এর পর যতি না দেওয়াই রীতি’ ।^১

বস্তুত, এই রীতিকে অগ্রাহ্য করেছিলেন বলেই মধুসূদন তাঁর ছন্দে
আনতে পেরেছিলেন পৌরুষ । রবার্ট ব্রিজেস দেখিয়েছেন যে মিল্টনের
ব্র্যাক্‌ ভার্সের সবচেয়ে বড় সামর্থ্যই হলো এর যতিগত বৈচিত্র্যে বা
রূঢ়তায় । কোনো কোনো লাইনে যে একটি নয়, দুটি বিরতিও দেখা
দেয়, এও ব্রিজেসের উৎসাহের বিষয় । মধুসূদন তাঁর অমিত্রাক্ষরে দুটি
তো বটেই, কখনো-কখনো ছয়ের বেশি যতিরও সাহসিক প্রয়োগ
আনেন । যেমন ধরুন :

নীরবিলা রক্ষোনাথ , শোকে অধোমুখে
বিধুমুখী চিত্রাদদা, গন্ধর্বনন্দিনী,
কাঁদালা, বিহ্বলা, আহা, স্মরি পুত্রবরে ।

এই উদাহরণ, অথবা

শোকের ঝড় বহিল সভাতে ।
স্বরসুন্দরীর রূপে শোভিল চৌদ্দিকে
বামাকুল ; মুক্তকেশ মেঘমালা , ঘন
নিখাস প্রবল বায়ু ; অশ্রুবারিধারা
আসার ; জীমূতমঙ্গ হাহাকার রব ।

১ জ. প্রবোধচন্দ্র সেন, ছন্দোঙ্কর রবীন্দ্রনাথ, ১৩৫২, পৃ ১৮৪ ।

এসব কি ছন্দ-ক্লিষ্টতার উদাহরণ ? না কি ছন্দে এক জটিল যতিবৈচিত্র্য সৃষ্টি করে তাকে বয়স্কপাঠ্য করে তোলারই আয়োজন ? এর যতির বৈচিত্র্য কেবল এইটুকু নয় যে কোথাও চার কোথাও বারো কোথাও তিন মাত্রার পর বিরতি আছে এখানে ; তারই সঙ্গে গণ্য করতে হবে এর ভাবগত স্পষ্ট যতির ভিতরে ভিতরে পঙ্ক্তিগত অক্ষুট যতির একটা জটিল বুনন। ছ'রকম যতির এই বুননটা শুনতে পেলে বোঝা যাবে কী ভাবে এ কবিতায় তিন মাত্রার বিরতি অনায়াসে সুষমা পেয়ে যায় আট মাত্রার লঘুযতির মধ্যে। হেমচন্দ্র বা নবীনচন্দ্রের অমিত্রাক্ষরে যে অক্ষমতা, তার অনেক কারণের মধ্যে অগ্রতম একটি নিশ্চয় এই যে অযুগ্মমাত্রায় দাঁড়াবার সাহস তাঁরা অর্জন করেননি।

কথা থেকে মধুসূদন যে সুর আবিষ্কার করতে চেয়েছিলেন, তার একটি পরোক্ষ উপায় তাহলে এই যতিবৈচিত্র্য, এই বাক্‌স্পন্দের প্রতি অভিমুখিতা। এরই সঙ্গে ছিল সহজতর এক প্রত্যক্ষ উপায়, আর সে উপায় হলো শব্দসংঘাতময় ধ্বনিসৃষ্টি। তাঁর স্পন্দ এগিয়ে ছিল কথা-বলার দিকে, কিন্তু অনেক সময়েই তাঁর শব্দ তা নয়। 'সাগরের তট যেন ঢেউয়ের আঘাতে' না বলে তাঁকে বলতে হয় 'যাদঃপতি রোধঃ যথা চলোমি আঘাতে'। এ লাইন পছন্দ হয়েছিল রবীন্দ্রনাথের, এ লাইনকে অবজ্ঞা করেছিলেন বুদ্ধদেব। শব্দব্যবহারের যে প্রবণতা ধরা পড়ে এর থেকে, সেই সংস্কৃতপন্থা অনেকেরই কাছে ছিল শিক্ষাকারের বিষয়। অনেকেই বুঝতে চাননি যে ছন্দে একটা উচ্চাবচতা সৃষ্টির জন্ম মধুসূদনকে অগত্যা নিতে হয়েছিল এই পথ, বলতে হয়েছিল : Good Blank verse should be sonorous ! এখানেও তিনি মিল্টনপন্থী। একই ধ্বনির গম্ভীরতা রচনার জন্ম মিল্টন বিসর্জন দিচ্ছিলেন তাঁর দেশীয় ইডিয়ম, ইংরেজিকে ঘুরিয়ে ধরছিলেন লাতিনের দিকে—অস্তুত এই তো ছিল এজরা পাউণ্ডের অভিযোগ। সাম্প্রতিক কালে বাঙলা দেশেও আমরা মধুসূদন বিষয়ে শুনতে পাই ঐ একই অভিযোগ, তাঁর কবিতার ভাষা বাঙলাই নয় এমন কথা,

উচ্চারণ করে বসেন সুধীন্দ্রনাথ দত্ত অথবা বুদ্ধদেব বসু । তাঁরা কখনোই বুঝতে চাননি এ কবিতায় ছন্দের সঙ্গে শব্দের জোরালো এক টানা-পোড়েনের রহস্য ।

ফলে এঁরা, এই আধুনিকেরা, অনেকসময়ে পাউণ্ড বা এলিয়টের ধরনে এতটাই ভুল ভেবে বসেন যে মধুসূদনের ছন্দের কোনো প্রবহমান মূল্য নেই বাঙলা কবিতার ইতিহাসে, নিতান্ত নির্বীজ এই ছন্দ ।

সত্যি কি তাই ? কেন তা ভাবব ? পরে আর অমিত্রাক্ষর লেখা হয়নি বলে ? একেবারেই কি হয়নি লেখা ? এমন-কী রবীন্দ্রনাথই তাঁর প্রথম পর্বেব রচনায়, বিশেষত পঞ্চনাটকগুলিতে, গণ্য করেননি কি এই ছন্দ ? আর যদি ধরেও নেওয়া যায় যে ‘মেঘনাদবধ কাব্য’র মতো আর কোনো যোগ্য কাব্যের বাহন হলো না অমিত্রাক্ষর, তাহলেই কি ফুরিয়ে যেত এর ঐতিহাসিক মূল্য ? আমরা ভুলতে পারি না যে ‘পদ্মাবতী’ নাটকের ভাঙা অমিত্রাক্ষর থেকেই গড়ে উঠেছিল কথা-বলার যোগ্য গৈরিশ ছন্দ আর রাজকৃষ্ণ রায়ের নাট্যসংলাপ, এরই আর-এক প্রকাশ রবীন্দ্রনাথের প্রবহমান পয়ার, এই দূরসূত্র থেকেই একদিন দেখা দিয়েছিল ‘বলাকা’র মুক্তবন্ধ । স্বাভাবিকতার যে আগ্রহে আধুনিক কবি আজ এসে দাঁড়ান গুচ্ছন্দে, তারই প্রথম পথ নয় কি মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ? স্বাভাবিকতার এই দাবি তাঁর কাছে এতই মস্ত ছিল যে মুক্তবন্ধেরও আদি রূপ অল্প সময়ের জন্ত ফুরিত হলো তাঁরই রচনায় । একদিকে যেমন ‘ব্রজাঙ্গনা’র এক-এক কবিতায় তিনি সাজিয়ে তুলছিলেন এক-এক ভঙ্গির স্তবকবন্ধ, যেমন ‘চতুর্দশপদী কবিতাবলি’তে দেখে নিচ্ছিলেন ঘন-পিনাক নূতন এক কাব্যরূপ, অল্পদিকে তেমনি ছোটো-বড়ো হালকা কয়েকটি নীতিকবিতায় ভেঙে দিচ্ছিলেন তিনি সব বন্ধন, তৈরি করছিলেন ছন্দের একটা আপাতমুক্ত চেহারা :

খুঁটিতে খুঁটিতে স্কন্দ কুস্কট পাইল
একটি স্বতন ;

বণিকে সে ব্যাগ্রে জিজ্ঞাসিল
'ঠোঁটের বলে না টুটে, এ বস্তু কেমন ?'
বণিক কহিল—'ভাই,
এ হেন অমূল্য রত্ন বুঝি ছুটি নাই।'

'বলাকা'র মুক্তি তাহলে বাঙলা কবিতায় কোনো আকস্মিক ব্যাপার নয়, তার ছিল এই অতিদূর পূর্বপ্রস্তুতি। সুরে বসানো কথা হিসেবে নয়, কথা-বলার একটা সুর ধরিয়ে দেবার প্রাথমিক চেষ্টা থেকেই তৈরি হয়েছিল এসব ছন্দ-রূপ। এই প্রবণতাই হলো মধুসূদনের ছন্দে আধুনিকতার ইঙ্গিত।

আধুনিক ছন্দ

বিষ্ণু দে আমাদের মনে করিয়ে দেন আরাগঁ-র এই উক্তি যে কাব্যের ইতিহাস হলো তার টেকনিকের ইতিহাস। টেকনিকের সেই ইতিহাস লক্ষ করে বলা যায়, ছন্দে সমর্পিত শব্দেরই নাম কবিতা। অবশ্য এ সংজ্ঞা সহজ বলেই জটিল; কেননা ছন্দ কাকে বলে, শব্দই-বা কী, এবং সমর্পণ কেমনভাবে সম্ভব, এসব চিন্তা যতক্ষণ না কবি, পাঠক বা সমালোচকের ধারণায় পৌঁছবে, ততক্ষণ এই সূত্রটি দিয়ে কবিতার রহস্য কিছুমাত্র ধরা যায় না। কোলরিজের ‘শ্রেষ্ঠ শব্দের শ্রেষ্ঠ বাহ’ অথবা মালার্মের ‘শব্দই কবিতা’ তত্ত্বকেও শিথিল অর্থে গণ্য করলে তুচ্ছ শোনায়। বস্তুত মনে হয় না যে অপৃথক্-যত্নজাত ছন্দ-শব্দের স্বতন্ত্র বিচার কোনো রকমেই সম্ভব। কবিতার জন্ম নির্দিষ্ট কোনো শব্দ নেই, যে-কোনো শব্দই কবিতার শব্দ—এ কথা মেনে নেবার পরের মুহূর্তেই বলতে হয় যে তবু প্রাত্যহিকের শব্দে আর কবিতার শব্দে কতই ভিন্নতা! তবে কি ছন্দই এই ভিন্নতা এনে দেয়?

হয়তো ছন্দই, কিন্তু কোন্ ছন্দ? রবীন্দ্রনাথ যখন ‘সই কে বা শুনাইল শ্যাম নাম’ উচ্চারণের মায়ামাধুর্য বুঝিয়ে দিচ্ছিলেন তাঁর ‘ছন্দ’ বইতে, তখনো ছন্দকে ভাবা হলো শব্দনিরপেক্ষ অস্তিত্ব হিসেবে, গাণিতিক পরিমাপে যাকে আমরা অনায়াস অভ্যাসের মধ্যে পেয়ে যেতে পারি তেমন কোনো নির্দিষ্ট ‘রূপ’ হিসেবে। কিন্তু এ ছন্দ নয়। ছন্দ যেখানে cadence, যেখানে শব্দগুলির পরস্পর গ্রন্থনের ফল হিসেবেই একটা অগোচর প্রবাহ তৈরি হতে থাকে—কবিতা ভিতর থেকে বাঁধা আছে সেই অন্তর্লীন ছন্দের রহস্যে। আর এই বন্ধনেই যে-কোনো শব্দ হয়ে ওঠে কবিতার শব্দ। যদি সে-কথা উপলব্ধি করেন কবি, তাহলে হয়তো বহিরাচারী ছন্দ-মাপকে বর্জন করতে তিনি প্রয়োজনমতো তৈরি হন।

যদি পুরো গদ্যেও না নিয়ে আসেন কবিতাকে,—অনেকটা টাল-খাওয়া
কিন্তু ভিতর থেকে সংবদ্ধ বৈচিত্র্যে কাব্যছন্দের মুক্তি সন্ধান করেন তিনি ।
তারই নাম মুক্তছন্দ বা vers libre ।

কাব্যের ইতিহাস তার টেকনিকের ইতিহাস, এবং সেই ইতিহাসে
দেখি তার উপাদানগুলির মুক্তিকামনা অল্পে অল্পে এগিয়ে আসে, লোকা-
লোকের মধ্যে মুক্তিচলাচল । কবিতার জগৎ এবং গদ্যভাষণের জগৎ কি
ভিন্ন ? চলনশীল ট্রেন থেকে টেলিগ্রাফের তারগুলিকে যেমন একটু একটু
মাথা তুলে মাটি থেকে অনেকটা উঠে যেতে দেখি, আবার যেমন হঠাৎ
আঘাতে তারা নেমে আসে নিচে, কবিতার ভাষাও তেমনি যুগে যুগে
একবার করে গদ্যের দিকে প্রত্যাহার দিকে টান খেয়ে তবে ভারসাম্য ঠিক
রাখতে পারে । ‘ছন্দোমুক্তি ও রবীন্দ্রনাথ’ প্রবন্ধে সুধীন্দ্রনাথ তাই মন্তব্য
করেছিলেন : ‘সাত্ত্বিক কবিমাত্রেই গদ্যপদ্যের বিবাদ মেটাতে চেয়েছেন
কিন্তু কৃতকাৰ্য হননি । এতদিন পরে রবীন্দ্রনাথের অধ্যবসয়ে হয়তো
বিরোধ ঘুচল’ ।

অবশ্য রবীন্দ্রনাথে এসে এই পরম সফলতার সন্ধান কেবল বাঙলা
কবিতার কথা মনে রেখেই সম্ভব, সুধীন্দ্রনাথ নিশ্চয় এখানে বিশ্ব-ভূমিকার
কথা ভাবেননি । আর বিরোধ মেটানো অর্থে এখানে ধরেও নেওয়া
হয়েছে একেবারে গদ্যকবিতার জগৎকে । তবে বাঙলা কবিতাতেও গদ্য-
পদ্যের বিবাদনিরসনে ‘তপস্বাকঠিন রবীন্দ্রনাথই মোক্ষ’ কি না, সে আজ
বিতর্কের বিষয় । কেননা ভুলের বীজ হয়তো সূচনাতেই ছিল । পরীক্ষার
ঐ নূতন পর্বেও ছন্দ-নিপুণ রবীন্দ্রনাথ গদ্যছন্দকেই ভেবেছিলেন ‘ভাস-
লিবর’ এর সমান । অমিয় চক্রবর্তীর এই অভিযোগ পুরোপুরি সত্যি
ছিল যে রবীন্দ্রনাথ ভালো করে বিচার করেননি ছইটম্যানের ছড়িয়ে-
পড়া গদ্যছন্দ আর ফরাসি-কবিতা-থেকে-পাওয়া এজরা পাউণ্ডের মুক্ত-
ছন্দে কতটাই প্রভেদ ।

ইমেজিস্ট আন্দোলনের নেতৃত্বে ইংরেজি-মার্কিন কবিতার ঘোষণা
ছিল, ‘in poetry a new cadence means a new idea’ ।

অতএব নূতন ছন্দশ্রোত সঞ্চারের কথা ভেবে তাঁরা মুক্তছন্দের উপযোগিতা বুঝেছিলেন, আবার সেই মুক্তি যেন বিশৃঙ্খলার সুযোগ না হতে পারে সে সমস্যা মনে রেখে শব্দসজ্জায় তাঁরা কঠোর অনুশাসনও মেনেছিলেন। একটিও অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার সম্ভব নয়, এই নির্দেশের দ্বারা, বাইরের দিকে যা মুক্ত তাকে ভিতর থেকে বিচ্যুত করে নেওয়া হলো গাঢ়তায়—একথা কবিরা ভোলেননি।

এ-আন্দোলনের প্রভাব বাঙলা কবিতায় পৌঁছতে অনেক সময় লেগেছিল। এবং শেষ পর্যন্ত এর সর্বময় প্রভাব কতটা এখানে পৌঁছতে পেরেছে তাও সন্দেহের বিষয়। রবীন্দ্রভক্ত তরুণ পাউণ্ড ‘গীতাঞ্জলি’র স্পন্দনে মুগ্ধ ছিলেন, কিন্তু পরিবর্তে ইমেজিস্ট কাব্যধারার কোনো ইঙ্গিত রবীন্দ্রনাথ আত্মসাৎ করেছিলেন বলে অবধারিত প্রমাণ দেখি না। অবশ্য প্রায় সমকালেই তিনি ‘বলাকা’য় দেখতে পেলেন ‘শব্দময়ী অপ্সররমণী’কে, বোঝা গেল অনেক পরে জীবনানন্দ কেন বলবেন, ‘চোখও অনুভব করে সেই ছন্দ-বিদ্যুৎ’, তাহলেও এটা ঠিক যে ‘বলাকা’র ছন্দ পশ্চিমি অর্থে মুক্ত নয়, তার ‘মুক্তবন্ধ’ নাম মাত্র স্বীকার্য হতে পারে। কারণ একদিকে যেমন গাণিতিক অর্থে ছন্দশাসন থেকে মুক্তি পায়নি এই ‘বাসাছাড়া পাখি’, ভেঙে দিতে পারেনি ছন্দের মূল কাঠামো, অল্পদিকে ঠিক তেমনি শব্দব্যবহারের ভঙ্গিতেও আছে শিখরস্পর্শিতার আবেগ, কিছু বা বিলাস, ‘পূর্ণিমায় দেহহীন চামেলির লাবণ্যবিলাসের’ মদিরতা। ইতিমধ্যে প্রমথ চৌধুরী আর যতীন্দ্রনাথেরা বড়ো হচ্ছিলেন তাঁদের ‘হিরণ ঝাঁটার কিরণ-কাঠি’ নিয়ে, সুধীন্দ্রনাথেরা অল্প পরেই এই বিচারে নামছিলেন যে ‘অভব্য বস্তুতন্ত্রের পটভূমিতে “বলাকা”র গম্ভীর শালীনতা কেমন যেন ব্যর্থ ঠেকে, মনে হয় এ ইতরের সঙ্গে ঘর করার জন্ত দরকার এমন মুখরাকে যে অমর্যাদায় হুইবে না, অপমানের সুদ সুদ্ধ ফিরিয়ে দিতে পারবে’। সুধীন্দ্রনাথের বিচারমতো ‘পলাতকা’তেই নয় অবশ্য, বরং ‘পুনশ্চ’র গগনছন্দে এসেই অভব্য বস্তুতন্ত্রের সঙ্গে আপোসের একটা সম্ভাবনা দেখা দিল। গগনপঙ্কের বিরোধভঙ্গনে এই ভূমিকাকেই অমুহুর

কবি মনে করেছেন মোক্ষ ।

কিন্তু এইখানেই হয়তো বিপদের সূত্রপাত, নৈয়ায়িক বিপর্যয় । গল্পছন্দে যে ছন্দোমুক্তি কামনা করেছেন কবি, তার প্রকৃতি যেমনই হোক, কবিচেতনায় তার দাবি ছিল কোন্ দিক থেকে সেইটে প্রথম ভাবে হবে । কেবলমাত্র অভব্য বস্তুতন্ত্রের প্রতিমান রচনার জগুই কি গল্পছন্দ—অর্থাৎ, গল্পপড়ের বিরোধ-নিষ্পত্তি ? এ হলো একপেশে ভাবনা, অন্তত পশ্চিমি মুক্তছন্দ বা গল্পছন্দের দাবিমূলে এইটেকেই সবচেয়ে গুরুত্বময় আদর্শ বলে বোধ হয় না । New Cadence বহন করে আনবে New Idea, ছন্দ এবং ভাবনার লীন অন্তর্যোগে ক্রমশ ভব্য এক কবিতার জগৎই তৈরি হবে শেষ পর্যন্ত, একথা তাঁরা ভোলেননি । এমন-কী, পাউণ্ড মনে করিয়ে দিয়েছেন যে বাগ্মিতায় নয়, সংগীতের মধ্যেই মুক্তছন্দের সফলতা । রবীন্দ্রনাথও জানতেন সেকথা, নইলে ‘যেখানে ভাষার গান আর যেখানে ভাষার গৃহস্থালি’ সেই জলেস্থলে আপোসের প্রসঙ্গ তুলতেন না তিনি । কিন্তু রবীন্দ্রনাথ আধুনিক কালভূমিকায় জটিল এক অন্তঃসংঘাতে নিজের মধ্যে কিছু অসতর্ক শিথিলতা টেনে নিয়েছেন মনে হয় । বেড়াভাঙা স্ত্রী-স্বাধীনতার কথা ভাবতে গিয়ে তিনি যেন ঈষৎ ভ্রান্ত হলেন, শব্দগত অতিচার তাঁর ছন্দোমুক্তিকে ভিতর থেকে শিথিল করে দিল, বানিয়েতোলা কথায় অনেক সময় তাঁর সার্থকতার দিকটা গেল হারিয়ে । ‘বঙ্গসরস্বতীর ধূলায় উপুড় হইয়া পড়িবার আর বিলম্ব নাই’—‘পৃথিবী’ কবিতা সম্পর্কে রক্ষণশীলদের এই আক্রমণকে আমরা উপহাস করতে পারি, কিন্তু তখন মনে রাখতে হবে যে কবি নিজেই এই স্লোগান তৈরি করে দিয়েছেন অনেক সময়ে, অনেক সময়ে তিনি এই সাবধানতা গণ্য করেননি যে গল্পকে কোনোক্রমে ভেঙে দিলেই আমরা কবিতার জগতে পৌঁছই না । ‘শেষ সপ্তক’-এর কোনো কোনো রচনায় যে ভাবে প্রাত্যহিক চিঠিপত্রকেই কাজে লাগিয়ে নেন কবি, অবিখ্যাসীর সংশয়কে তা পুরোপুরি নিরস্ত করতে পারে না ।

পাউণ্ড ছন্দের একটা সংজ্ঞার্থ দিয়েছিলেন এই বলে যে এ হলো 'a form cut into time'। গল্পকে বলা যাক স্বতন্ত্র আর-একটি বিকাশ যা ভাবনাজগতের অন্তর্ভুক্ত দেশকে (inner space) রূপায়িত করে আনে। এই গল্পেরই মধ্যে পরিমিত সময়ের সঞ্চার করে দিয়ে রবীন্দ্রনাথ একরকম কাব্যিক গল্প বা rhythmic prose রচনা করেছেন কখনো কখনো, আবার অল্পদিকে পঞ্চছন্দ থেকে নিয়মিত সময় সরিয়ে নিয়ে তাকে খুলে দিতে চেয়েছেন গল্পের দিকে, হয়ে উঠেছে রাবীন্দ্রিক গল্পছন্দ। এ কথা সর্বত্র সত্য নয়, আর সত্য নয় বলেই গল্পকবিতাতেও রবীন্দ্রনাথ নিজেকে আপন মহিমায় প্রতিষ্ঠিত করেছেন কত সময়ে! কিন্তু তবু অন্তর্গত এই দুর্বলতার বীজ ছিল বলেই অমুক্যারীদের পক্ষে সর্বনাশের সূত্রপাত সম্ভব ছিল, অথবা স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের পক্ষেও অনিবার্য ছিল অল্পকাল পরেই 'প্রাস্তিক'-এর ঘনবদ্ধ পঞ্চছন্দে ফিরে আসা।

এই প্রত্যাবর্তন ব্যাখ্যা করার সময়ে আমাদের লক্ষ রাখা উচিত যে রবীন্দ্রনাথের গল্পছন্দে ঠিক-ঠিক কথা বলার স্পন্দ কমই আছে। 'মাছের কানকো', ছাইপাঁশ আবর্জনা আরো কত কী যে' এসব তালিকা ক্রমশ তাঁর কবিতার অন্তর্গত হচ্ছিল বটে, কিন্তু এই সংগ্রহের পটভূমিতে জন্মের চিহ্ন কত বেশি! উপরন্তু ক্রিয়াপদের বিপর্যাস ইত্যাদি কৌশলের দ্বারা বাক্যস্পন্দ রচনার পথ সুগম হয়নি, একটা ম্যানারিজম মাত্র তৈরি হয়েছে। বরং শেষ কয়েক বছরের রচনায় অনেক আত্মস্থ লাগে তাঁকে। তখন দেখি বাচনগত স্বাস্থ্যক্ষেপকে অনেক বেশি মর্যাদা দিতে পারছেন কবি। নিয়মিত ছন্দ আর সাধু ক্রিয়াপদের প্রয়োগ সত্ত্বেও

রূপনারাণের কুলে জেগে উঠিলাম

জানিলাম

এ-জগৎ স্বপ্ন নয়

এই উচ্চারণের মধ্যে বাক্যপর্বগত স্বাভাবিকতাকে কবি অনেক সহজে আয়ত্ত করছেন, এই কি মনে হয় না?

আধুনিক কবিও একথা ঘোষণা করেন যে 'কবিপ্রতিভার একমাত্র

অভিজ্ঞানপত্র ছন্দঃস্বাচ্ছন্দ্য’। যিনি এটা বলেছিলেন, সেই সুধীন্দ্রনাথ আর তাঁর বন্ধু বিষ্ণু দে তো প্রকাশ্যেই গগ্নছন্দের প্রতি বিরূপ। একথাটা পাঠক অনেক সময়ে ভুলে যান। তাই তিনি ভুলে যান যে গগ্নছন্দই আধুনিক কবিতার প্রাণ নয়, আধুনিক কবিতার পরিচয় বাক্ছন্দে। প্রাত্যহিক বাচনের শব্দভঙ্গি, স্বরভঙ্গি আর শ্বাসক্ষেপভঙ্গি যে ছন্দে একত্রে বেঁধে নেওয়া যায়, সেই ত্রিবেণীর প্রতি আধুনিক কবিতার দৃষ্টি, যাকে ভুল করে কেউ গগ্নছন্দ ভাবেন। গগ্নছন্দ বা মুক্তছন্দ ঐ সিদ্ধির পথে অগ্রতম উপায়, কিন্তু এর কোনোটাই একমাত্র পন্থা নয় এবং ইমেজিস্ট সদস্যরাও জানিয়েছিলেন যে তাঁরা মুক্তছন্দকেই কাব্যরচনায় একতম প্রকরণ বলে দাবি করেন না। রবীন্দ্রনাথ তাঁর গগ্নকবিতার ছন্দের চেয়ে বরং তাঁর অন্ত্যকবিতার ছন্দে এই বাক্রীতিকে অর্জন করেন আর-একটু সার্থকভাবে। ‘প্রাস্তিক’-এ কিংবা ‘শেষ লেখা’য় বাক্যরচনার অতিসচেতন বিপর্যাস নেই, ছন্দঅভাব মিটিয়ে নেবার জ্ঞান অলংকারচাতুর্যের প্রতি অনাবশ্যক পক্ষপাত নেই, অথচ আর্ষ মন্ত্রের উদাস্ততা এবং প্রাত্যহিকের বাচন সেখানে কত অনায়াসে সাযুজ্য পেল। এ-ও পূর্ণ অর্থে মুক্তছন্দ নয়, কিন্তু তার সবচেয়ে সমীপবর্তী রূপ। এই রূপের দিকে দৃষ্টি থেকেই আমাদের আধুনিক ছন্দের জন্ম।

মুক্তচন্দ্র এবং রবীন্দ্রনাথ

ভারতচন্দ্র থেকে সত্যেন্দ্রনাথ পর্যন্ত বাঙলা কবিতায় সংস্কৃত ছন্দ চর্চার ছোটো একটি ধারা চলছিল। সত্যেন্দ্রনাথের পর এই প্রবাহ একেবারেই থেমে গেল। থেমে গেল এমন এক সময়ে, যখন বিচিত্র আঙ্গিকের চর্চায় কবিদের আগ্রহ কম তো ছিলই না, বরং নানা সংগত কারণে বেশি ছিল বলেই ধারণা হয়। রবীন্দ্রনাথ নিজেও তাঁর শেষ দশ বছরে কবিতার শরীর বিষয়ে অনেকটাই চিন্তিত ছিলেন। একদিকে গছকবিতায় তার প্রমাণ, অন্যদিকে ছন্দ-বিষয়ক নানা নিবন্ধের সমকালীন প্রকাশেও তার ইঙ্গিত ধরা পড়ে। এই শারীরিক চিন্তার সময়েও সংস্কৃত ছন্দকে বাঙলায় আনবার আর উল্লেখযোগ্য নূতন চেষ্টা যে হলো না, তা নিশ্চয় অকারণ নয়। বস্তুত, সত্যেন্দ্রনাথ তাঁর সংস্কৃত ছন্দ ব্যবহারে যে সফলতা অর্জন করেছিলেন সেই সিদ্ধির ধরনটাই আমাদের পরিষ্কার বুঝিয়ে দিল যে ব্যর্থতা ছাড়া ও-পথে আর কিছুই আমরা আশা করতে পারি না। ঐ ছন্দের রহস্যকে পুরো আয়ত্ত্ব করবার পর কবিরা দেখতে পেলেন যে বাঙলার সঙ্গে তার প্রভেদ এমনই মূলের যে সেখানে আর কোনো আপোস চলে না।

তা সত্ত্বেও রবীন্দ্রনাথ সব সময়েই ভাবছিলেন যে বাঙলায় এই ছন্দকে নিয়ে করবার কিছু আছে। সত্যেন্দ্রনাথের মৃত্যুর পরেও এ আক্ষেপ তাঁর মুখে শুনতে পাই যে সংস্কৃত ধ্বনিম্পন্দকে অনুকরণ করবার যথাযথ প্রয়াস বাঙলায় আর হলো না। তখন ভাবতে ইচ্ছা হয়, সে চেষ্টা তিনি নিজে কতটা করেছেন। প্রায় সর্বত্রগামী এই কবির লেখনী সংস্কৃত ছন্দকে কি প্রায় এড়িয়েই যায়নি? অবশ্য যখন মনে করি যে তিনি ছিলেন বিশেষ করেই সুষমা ও সংগতির সাধক, কৌশল ধীর অভ্যর্থায়নের উলটো, তখন এই ঘটনাকে মনে

হয় নিতান্ত স্বাভাবিক যে সংস্কৃত ছন্দে তিনি বাঙলা কবিতা লিখবেন না।

এই প্রসঙ্গে অনেকের মনে পড়বে তাঁর রচিত কিছু গান যা বাঙলার স্বাভাবিক উচ্চারণে পড়বার মতো নয় : ‘অয়ি ভুবনমনোমোহিনী’ ‘চাম্পূহচঞ্চল’ অথবা ‘দেশ দেশ নন্দিত করি’র মতো রচনাবলি। কিন্তু এই উদাহরণগুলিকে সংস্কৃত ছন্দের বাংলা চেহারা বলা কিছু কাজের কথা নয়, এই শুধু বলা যায় যে বাঙলা কবিতা পড়বার জন্ত এখানে ব্যবহার করতে হলো সংস্কৃত উচ্চারণ পদ্ধতি।

এই শেষ কথাটির মধ্যেই আছে দুর্বলতার বীজ। অসংগত বিকৃত উচ্চারণে কেন আমরা কবিতা পড়তে বাধ্য হব, এই পীড়াজনক ভাবনা পাঠককে কখনোই স্বাচ্ছন্দ্যে পৌঁছতে দেয় না এবং কবির অভিপ্রায়ও প্রায় সমূলে নষ্ট হয়। এবং এইখানে রবীন্দ্রনাথ এতই সংগত আর সতর্ক যে তিনি পঠনীয় কবিতায় এই রীতির প্রয়োগ করতে চান না, বিশেষ এই ভঙ্গিটি তোলা থাকে সেই কয়েকটি রচনার জন্ত যা সুরারোপিত, আসলে যা গান।

পুরোনো কবিদের ব্যবহারে সংস্কৃত ছন্দ একটু মজাদার টুংটাং আওয়াজ তুলে চুপ করে গেছে। তার কারণ, রবীন্দ্রনাথ যা সহজেই বুঝেছেন, তাঁরা তা কখনোই বোঝেননি। ফলে তাঁরা সংস্কৃত ছন্দকে আনেন সংস্কৃত উচ্চারণে এবং এর প্রবেশ তাঁরা কেবল গানের মধ্যে সীমাবদ্ধ রাখেন না। তখন, এইসমস্ত কবিতার সামনে এসে আমরা কেবল বিমূঢ়ই হই :

দেখহ সুল্লর লৌহরথে চডি লৌহপথে কত লোক চলে,
যষ্ঠমুহূর্তক মধ্য করে গতি যোজন পঞ্চদশের পথে।

(ভুবনমোহন রায়চৌধুরী)

বা, কিঞ্চিৎ পরে ভাস্কর উগ্রভাবে

হরে কুমাশা স্বকর প্রভাবে।

(বলদেব পালিত)

এইভাবেই লিখেছিলেন ভারতচন্দ্র বা হেমচন্দ্র। এঁদের বিপদ

কোথায়, সত্যেন্দ্রনাথ তা বুঝেছিলেন। তিনি বুঝেছিলেন যে দীর্ঘ স্বরের দ্বিমাত্রিক উচ্চারণ বাঙলা ভাষায় অস্বাভাবিক শোনাবে। এই কবি প্রথম থেকেই তাই খুঁজতে চান ভাষার প্রকৃতি, এবং অচিরেই তিনি দেখতে পান যে সংস্কৃত লঘুগুরু মাত্রাভেদ বাঙলা উচ্চারণে যদিও লুপ্ত, তবু বাঙলার নিজস্ব উচ্চারণে লঘুগুরুর আর-একরকম প্রভেদ আবিষ্কার করা কঠিন নয়। ঈ বা উ আমাদের কাছে হ্রস্ব উচ্চারণেরই সদৃশ, কিন্তু আমাদের উচ্চারণেও পৃথক হয়ে যায় রুদ্ধ দল আর মুক্ত দল। ‘জ্বলন’ আর ‘জ্বলছে’ এই দুটি শব্দেই দুই দল, কিন্তু এর প্রথম ‘জ্ব’ হ্রস্ব, আর দ্বিতীয় ‘জ্ব’ (-জ্বল্) দীর্ঘ। তাঁর কবিতায় সত্যেন্দ্রনাথ এই পর্যবেক্ষণ-কেই কাজে লাগালেন নিপুণ কৌশলে। এর ফলে, উচ্চারণগত কৃত্রিম বন্ধন থেকে মুক্তি দিয়েও বাঙলা কবিতায় সংস্কৃত ছন্দের ব্যবহার হতে পারল খানিকটা সহজ।

সত্যেন্দ্রনাথের এই সংস্কৃত ছন্দ চর্চায় যে প্রভূত শক্তির পরিচয় মেলে, তা যথেষ্ট অভিনন্দন পেয়েছে কি না সন্দেহ। ‘ছন্দের জাহ্নকর’ এই নামের পতাকা নিয়ে প্রমত্ততার প্রদর্শনী আমরা দেখেছি, কিন্তু যেখানে তাঁর যথার্থ শক্তির প্রকাশ সে সম্পর্কে সাধুবাদ তুলনায় কম দেখতে পাই। বিশেষত বিহ্বল লাগে যখন দেখি, রবীন্দ্রনাথ থেকে বুদ্ধদেব পর্যন্ত স্বয়ং কবিরাই এ-বিষয়ে তাঁকে ভুল বোঝেন। তার প্রশ্ন ধরা পড়ে মন্দাক্রান্তা বিষয়ে এই কবিদের আলোচনায়, যেখানে এঁরা দুজনেই একমত যে মন্দাক্রান্তার প্রতি চরণে চার পর্ব, আর সেই পর্বের মাত্রাক্রম হলো ৮+৭+৭+৫। বাইরের বিচারে এই হিসেব ভুল নয়, কিন্তু অত্যন্ত গোণ। একটি পর্বে কত মাত্রা, সংস্কৃত মাত্রিক ছন্দে সেটা মূল বিবেচ্যই নয়। বিচার করবার বিষয় হচ্ছে, সেই মাত্রাসমষ্টিতে লঘুগুরু ধ্বনির যথাযথ সন্নিবেশটি কেমন। এমন নয় যে এ তত্ত্ব রবীন্দ্রনাথের অজানা ছিল, ১৩২৪ সালে একটি প্রবন্ধে তিনি লিখেছিলেন : ‘সংস্কৃত ছন্দ কেবলমাত্র পদক্ষেপের মাত্রা গণনা করেই নিশ্চিত থাকে না, নির্দিষ্ট নিয়মে দীর্ঘ হ্রস্ব মাত্রাকে সাজানো তার

ছন্দের অঙ্গ।’ কিন্তু এর তেরো বছর পর মন্দাক্রান্তার যে উদাহরণ তিনি রচনা করলেন তাতে ক্ষুণ্ণ হলো এই ‘অঙ্গ’, তা হলো পরিষ্কার ৮+৭+৭+৫-এর ক্রম, এবং স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের হাতেও তা হয়ে রইল ক্লিষ্টতারই উদাহরণ :

অভাগা যক্ষ কবে করিল কাজে হেলা, কুবের তাই তারে দিলেন শাপ,
নির্বাসনে সে রহি প্রেয়সী বিচ্ছেদে বর্ষ ভরি’ সবে দারুণ জ্বালা।
‘নির্বাসনে সে রহি’ বাঙলা অথবা সংস্কৃত কোনো রীতিতেই তেমন
স্বচ্ছন্দ নয়।

এর তুলনায় ‘পিঙ্গলু বিহ্বলু’ ব্যথিত নভতল কই গো কই মেঘ উদয়
হও’ যে ধ্বনিমহিমাতেও মন্দাক্রান্তার অনেক সমীপবর্তী, তার মূল
কারণ, উত্থানপতনের একটা সুনির্দিষ্ট পারস্পর্ঘ এখানে পূর্বাপর ব্যবহৃত।
এইটে লক্ষ না করলে কেউ কেউ মনে করতে পারেন যে ‘মহৎ ভয়ের
মূরৎ সাগর / বরণ তোমার তমঃশ্চামল’ কবিতায় ‘মূর্ত’ না লিখে ‘মূরৎ’
লেখা হয়েছে কেবল ‘মহৎ’ শব্দের ধ্বনিসাদৃশ্যে,—এই মূল কথাটাই
তাঁর জানা হবে না যে ঐ পঞ্চচামর ছন্দে প্রতিটি বিকল্প দল সাজানো
আছে হ্রস্বদীর্ঘের ক্রমে। ‘মূরৎ’ এবং ‘মূর্ত’র মূল্য সেখানে এক হতে
পারে না।

এতে হয়তো সত্যেন্দ্রনাথের মহিমাই প্রমাণিত হয় যে মন্দাক্রান্তার
জটিল ক্রম (— — — — , — — — — — , — — — — —)
— —)^২ মনে নিয়ে তিনি যে কবিতা লিখলেন, তার রচনাসূত্র চোখে
পড়ল অল্প লোকেরই। অর্থাৎ যে ভঙ্গি তাঁর ছন্দের মূল ভঙ্গি তাকে তিনি
আত্মসাৎ করে প্রায় গোপন করতে পেরেছেন, এখানে তিনি জয়ী।

কিন্তু এতদূর সফলতার পরেও দেখা গেল যে মন্থণ অনায়াসে এই
চর্চা বাঙলা কবিতার অঙ্গীকৃত হলো না। কেননা যে মাত্রাসমতা

১ ‘কাব্যসঙ্ঘন’-এর সাম্প্রতিক সংস্করণগুলিতে কবির অভিপ্রেত এই হ্রস্বচিহ্নগুলি
আপত্তিকর ভাবে বর্জিত।

২ রক্ষদল : —, মূক্তদল : — ।

বাঙলা ছন্দের অভ্যস্ত দাবি, সংস্কৃত ছন্দ তা মানে না। ফলে সত্যেন্দ্র-নাথের এইসব কবিতা অন্তরকম একটা ধ্বনিতরঙ্গ তুলেও আস্তে আস্তে মুছে গেল পাঠকের কান থেকে, এইসব উদাহরণ :

সিদ্ধুর রোল
মেঘে ভিড়ল আজ
গরজে বাজ,
বিদ্যুৎ-বিলোল
রক্ত চোখ !

অথবা,

উড়ে চলে গেছে বুলবুল
শূণ্যময় স্বর্ণপিঞ্জর
ফুরিয়ে এসেছে ফাস্তন
মৌবনের জীর্ণ নির্ভর—

এরা স্পষ্টই বুঝিয়ে দিল যে বাঙালির প্রকৃতির সঙ্গে এদের আন্তরিক অসম্ভাব।

তখন মনে হয় যে বাঙলা কবিতায় সংস্কৃত ছন্দের ইতিহাস তার যোগ্য পরিণামে এসেই থেমেছে। কিন্তু তবুও, সত্যেন্দ্রনাথের এই মহৎ ব্যর্থতার পরেও, একটা প্রশ্ন মনে জাগে। আমাদের ভাবতে ইচ্ছে হয় যে উপরের ঐ উদাহরণগুলির একটা ভাঙা চেহারা থেকে সত্যেন্দ্র-পরবর্তী কবিরা অল্প একটা ইঙ্গিত পেতে পারতেন কি না, এই ব্যর্থতার পরবর্তী কোনো চেষ্টা থেকেই জন্মাতে পারত কি না বাঙলার সেই ছন্দ— যাকে বলা যায় মুক্তছন্দ, ফ্রী ভাস'।

তিরিশের যুগ বাঙলা কবিতায় ছন্দোমুক্তির যে আন্দোলন তৈরি করেছিল, পরবর্তী পঁচিশ বছরে অল্পে অল্পে তা মধুর হয়ে আসে। তার মানে এ নয় যে ঐ মুক্তিসাধনা কোনো অর্থে কোনো কবিই মধ্যে

আর দেখা যায়নি,—সেই সাধনা নিহিত ছিল কবিদের সতর্ক গোপন চারণায়, তার বেগ মন্থর, তার চলন পরিমিত, কখনো-বা সংশয়াতুর। রবীন্দ্রনাথ অস্তুত তাঁর শেষ বয়সে যে দ্রুত উদ্দাম পদক্ষেপে একসঙ্গে অনেকটা দূর এগিয়ে গিয়েছিলেন, গিয়েছিলেন গদ্যকবিতা পর্যন্ত, পরবর্তী যুগ তার শেষ পরিণামকে একমাত্র আদর্শ বলে স্বীকার করতে পারেনি। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই—বা, এইটেই হয়তো স্বাভাবিক ছিল—যে, যে-মধ্যবর্তী স্তরকে স্পর্শ করে আসেননি রবীন্দ্রনাথ নিজে, আজও পর্যন্ত বাঙলা কবিতা সেই দেশকে খুব সাহসের সঙ্গে জিতে নিতে পারল না। ছন্দসিদ্ধ রচনা এবং গদ্যছন্দের মধ্যবর্তী সেই অল্প-দেখা দেশটিরই নাম বলা যায় ফ্রী ভাস'।

গদ্যকবিতাকে একসময়ে অনেক মর্ধাদা পেতে দেখেছি আমরা, কিন্তু আমাদের সাহিত্যে সে সাবালক হবার আগেই তার গৌরব অনেকটা হারাল। অনেকেই অবশ্য ভুল করে ভাবেন যে আজকের কবিতা মাত্রই গদ্যকবিতা। তাঁরা জানেন না যে আধুনিক কোনো কোনো কবি এই নূতন ছন্দ রূপের প্রতি স্পষ্টতই বিমুখ। ছন্দের মুক্তিসাধনায় গদ্যকেই যদি ভাবি শেষ পরিণাম, তাহলে হয়তো সাম্প্রতিক এই বিরূপতায় আমরা দুঃখ পেতে পারি। কিন্তু তখন মনে করিয়ে দেওয়া দরকার যে, অবাধ মুক্তিতে বস্তুত কোনো আনন্দ নেই। জটিল বন্ধনের মধ্যে মুক্তির প্রত্যাশায়, বাঁধন পরানো বাঁধন খোলানোর খেলাতেই শিল্পীর তৃপ্তি। ফ্রী ভাসে' একই সঙ্গে পাই এই বন্ধন এবং বন্ধনমুক্তির খেলা।

কোনো এক ফরাসী অধ্যাপকের সঙ্গে আলাপচারিতে রবীন্দ্রনাথ জানিয়েছিলেন যে ফ্রী ভাস' তিনি প্রচুর লিখেছেন। তখন ফ্রী ভাস শব্দে তিনি কী ইঙ্গিত করতে চান তা জানতে ইচ্ছে হয়। 'বলাকা' আলোচনা প্রসঙ্গে তিনি *vers libre*-এর যে ব্যাখ্যা করেন তাতে কখনো মনে হয় যে ঐ অভিধায় দুই-তিনের বিষম ছন্দই তাঁর

উদ্দিষ্ট^৩, আবার কখনো-বা দেখি তাঁর লক্ষ্যে আছে ‘বলাকা’রই কবিতা^৪। অল্পক্ষে ছাত্রপাঠ্য রচনাবলিতে ফ্রী ভাস’ শব্দে কখনো গদ্যকবিতা কখনো ‘বলাকা’র ছন্দ উদ্দিষ্ট হতে দেখে ঐ শব্দের ব্যবহার প্রসঙ্গে বিপন্ন বোধ করা স্বাভাবিক। আবার, বুদ্ধদেব বসু যে বলেন, ‘ওদের ফ্রী ভাস’ হলো মিশ্রছন্দ যাতে একই কবিতায় একাধিক রকম ছন্দ স্থান পায়’ সে কথাও যথেষ্ট স্পষ্ট লাগে না, কারণ সাধারণভাবেই কোনো ইংরেজি কবিতায় ব্যবহৃত হতে পারে বিচিত্র ধরনের পদ (foot), হতে পারে মিশ্রছন্দের উদাহরণ, কিন্তু তা শেষ পর্যন্ত না-ও পৌঁছতে পারে ফ্রী ভাসে’।

বস্তুত, ইংরেজি আলোচনাতেও শব্দটির প্রয়োগ তেমন কোনো নির্দিষ্টতা পায়নি। মূল ফরাসীতে vers libre আর vers liberales-এর মধ্যে যে ভিন্নতা গণ্য করা হয়, তারও খুব নিশ্চিত অনুসরণ নেই এসব আলোচনায়। মুক্তিই শেষ কথা। কিন্তু সেই মুক্তি কোন্ পর্যন্ত পৌঁছলে বলা যাবে যথার্থ ফ্রী ভাস’? অনেকে এমন কবিতাকে বলেন ফ্রী ভাস’ যেখানে মিলও নেই ছন্দও (metre) নেই, যেমন ছইটম্যানে। অথবা, মিল নেই অথচ মাইকেলি অমিত্রাক্ষরের মাপা লাইনেও লেখা নয়, কিংবা মিল আছে কিন্তু নিরূপিত কোনো ছন্দ নেই—কারো মতে এমন কবিতাও ফ্রী ভাসে’ লেখা।

গদ্যকবিতায় কোনো পরিমিত ছন্দতাল নেই বলে তাকে verse বলা নিরর্থক। কিন্তু উপরোক্ত অল্প সূত্রাবলিকে স্বীকার করে

৩ ‘Vers libre দেখলেও দেখা যেত সেখানেও ছন্দের ধর্ম আছে। এ যে বিশ্বের ধর্ম। তা সংখ্যাতে দুই আর তিন। দুই ও তিন সংখ্যায় মূলগত প্রভেদ রয়েছে। তা নিয়েই সম-অসম-বিষম এই বৈচিত্র্য। অর্থাৎ দুই-তিন বা দুই এবং তিন। ...সংস্কৃত ছন্দে বিষমের দেখা পাওয়া যায়। Vers libre-এও তা আছে।’

ড. ক্ষিত্তিমোহন সেন, বলাকা-কাব্যপরিক্রমা, ১৯৫৫, পৃ ৪০
 ৪ ‘বলাকার এই কবিতাগুলিতে ছন্দ মুক্তি লাভ করেছে। হয়তো ফরাসী Vers libre-এর সঙ্গে এর তুলনা কেউ কেউ দেবেন।’
 ভদেব, পৃ ৪২

রবীন্দ্রনাথের অমিল মুক্তবন্ধকে কেউ হয়তো ফ্রী ভার্স বলতে চাইবেন, যার প্রয়োগ পাই ‘পরিশেষ’-এর কোনো কোনো কবিতা থেকে, ‘বাঁশি’র মতো রচনা থেকে। ‘পরিশেষ’-এর এই বিশেষ কবিতাগুলি পরে অবশ্য গৃহীত হয়েছে ‘পুনশ্চ’ বইটিতে।

একবার যখন রবীন্দ্রনাথ সংস্কৃত ছন্দে মুক্ত গতির একটা আভাস দেখেছিলেন, তখন এর অসমান পর্বভাগের কথাই তাঁর মনে ছিল : ‘তার ভাগগুলি অসম হয় কিন্তু সবসুদ্ধ জড়িয়ে ভারসামঞ্জস্য থেকে সে স্থলিত হয় না। বড়ো ওজনের সংস্কৃত ছন্দে এই আপাত প্রতীয়মান মুক্ত গতি দেখতে পাওয়া যায়। যেমন—মেঘৈর্ মেঘুর। মন্বরং বনভুবঃ। শ্যামস্তমা। লজ্জমৈঃ।’ অশ্রু দিকে ইংরেজি ছন্দও সহজ পদ্যরীতি থেকে, প্রতিপর্বের স্মৃতি চলন থেকে মুক্ত হয়েছে অনেক আগেই। সেইসব রচনা দুর্বল পদ্য বলেই গণ্য, যা বই মিলিয়ে লেখা, যার প্রতি পর্বই আয়াম্বিক, অথবা প্রতিটি অ্যানাপেস্ট। অর্থাৎ ব্যতিক্রম বা variation ইংরেজি চরিত্রে আছে, এবং সাধারণ কবিতাতেই সেই ব্যতিক্রম কখনো কখনো এতদূর পৌছয় যে কবিতা পড়ার অভ্যাস নিবিড় না হলে তার ছন্দ-ভাগ মনে হতে পারে অসাধ্য।

অর্থাৎ এইসব ছন্দে অভ্যন্তরীণ মুক্তির আয়োজন অনেকটাই তৈরি আছে, সেইটেই যদি আর একটু খুলে দেওয়া যায়, পঙ্ক্তিগুলিকে অসম এবং মিলহীন করে তোলা হয় তাহলে মুক্তির স্বাদ পৌছয় অনেক দূর। অসমপঙ্ক্তিক অমিল বাঙলা ছন্দ—যেমন ‘বাঁশি’ কবিতার ছন্দ—সেই মুক্তির তুল্য নয় একেবারেই। কেননা বাঙলা ছন্দের কঠিনতম বন্ধন তার পর্ব-পরিকল্পনায়, পর্বশুধমায়। পর্বের ভিতরকার এই সংগঠন ভাঙতে না পারলে সেই মুক্তি নেই, ফ্রী ভার্সের যা প্রত্যাশা। অর্থাৎ যে মাত্রাসমতা বাঙলা ছন্দের মূল সূত্র, ফ্রী ভার্স আঘাত করবে সেইখানে। আক্রমণ করে কেউ হয়তো বলতে পারেন—য এতে কি বাঙলা ছন্দের স্বভাবকেই আমরা অতিক্রম করতে চাইছি

না ? তার উত্তরে হয়তো এই বলা যায় যে ছন্দের স্বভাবকে নতুন দিকে চালিত করাই হলো কবির স্বভাব ।

তাহলে বাঙলা স্ত্রী ভার্সে আমরা প্রত্যাশা করব মিশ্রছন্দ । সেখানে অন্ত্য মিল থাকবে কি থাকবে না তা খুব বড়ো কথা নয় । কিন্তু পর্ব-গঠনে বা সমগ্র ছন্দগঠনে নির্দিষ্ট কোনো নীতি সেখানে থাকবে না ।^৫ অথচ তা সত্ত্বেও তার স্পন্দ যে গদ্যের নয়, পদ্যেরই, এই কথাটা স্পষ্ট করবার জন্য রবীন্দ্রনাথ থেকে দীর্ঘ একটি উদ্ধৃতি এখানে ব্যবহার করতে চাই :

বেড়াভাঙা পয়ার দেখা দিতে লাগল বলাকা পলাতকায় । এতে করে কাব্যছন্দ গছের কতকটা কাছে এলো বটে, তবু মেয়ে কম্পার্টমেন্টে রয়ে গেল, পুরাতন ছন্দারীতির বাধন খুলল না । এমন কী সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষায় অর্থাৎ প্রভৃতি ছন্দে ধ্বনিবিভাগ যতটা স্বাধীনতা পেয়েছে আধুনিক বাংলায় ততোটা সাহসও প্রকাশ পায় নি । একটি প্রাকৃত ছন্দের শ্লোক উদ্ধৃত করি

বরিস জল ভমই ঘণ গঅণ

সিঅল পবণ মন হরণ

কণঅ পিঅরি ণচই বিমুরি ফুল্লআ গীবা

পথর বিথর হিঅলা পিঅলা (বিঅলং) ণ আবেই ।

মাত্রা মিলিয়ে এই ছন্দ বাঙলায় লেখা যাক—

বৃষ্টিধারা শ্রাবণে ঝরে গগনে

শীতল পবন বহে সঘনে

কনক বিজুরি নাচে রে, অশনি গর্জন করে

নিষ্ঠুর অন্তর মম প্রিয়তম নাই ঘরে ।

৫ একই কবিতায় অবশ্য বিভিন্ন ধরনের ছন্দ চলতে পারে স্ত্রী ভার্স না হয়েও, যেমন ‘পূরবী’র “আশা” অথবা ‘নবজাতক’-এর “ইন্সটেশন” । সত্যেন্দ্রনাথও এমন ব্যবহার আছে, “পাকীর গান” বা “দূরের পাল্লা”য় । আধুনিক কবিদের মধ্যে বিষ্ণু দে এই জঙ্গি এক সময়ে ব্যবহার করেছেন খুব বেশি । এসব ক্ষেত্রে, বস্তুত, কবিতায় যখন একটা নতুন চাল বা Movement শুরু হয়, তখন ছন্দ পালটায় । নতুবা এর মধ্যে গঠনগত আর কোনো নৈরাজ্য নেই ।

বাঙালি পাঠকের কান একে স্বীতিমতো ছন্দ বলে মানতে বাধা পাবে তাতে সন্দেহ নেই, কারণ এর পদবিভাগ প্রায় গছের মতোই অসমান। যাই হোক, এর মধ্যে একটা ছন্দের কাঠামো আছে; সেটুকুও যদি ভেঙে দেওয়া যায় তাহলে কাব্যকেই কি ভেঙে দেওয়া হলো। দেখা যাক।

অবিরল ঝরছে শ্রাবণের ধারা,
বনে বনে সজল হাওয়া বয়ে চলেছে,
সোনার বরণ ঝলক দিয়ে নেচে উঠছে বিদ্যুৎ
বজ্র উঠছে গর্জন করে
নিষ্ঠুর আমার প্রিয়তম ঘরে এলো না।

(‘ছন্দ’)

এই উদ্ধৃতিতে যে তিনটি কবিতাংশ দেখতে পাচ্ছি, তার দ্বিতীয়টি হলো বাঙলা স্ত্রী ভার্শের যথার্থ উদাহরণ এবং তৃতীয়টির সঙ্গে দ্বিতীয়টির তুলনাতেই ধরা পড়ে যে, পর্ব এবং ছন্দে সম্পূর্ণ স্বাধীনতা নিয়েও তাতে ধ্বনিত করা যায় পদ্যেরই আওয়াজ, এবং তা যে অনিবার্য কোনো অসংগতি বা পীড়ার সৃষ্টি করবে এমন ধারণারও কোনো মানে নেই।

৩

উপরের এই দীর্ঘ উদ্ধৃতিটির মধ্যে সতর্ক পাঠক ছন্দ-বিবর্তনের একটি প্রচ্ছন্ন ইতিহাসই যেন দেখতে পাবেন। কবির দিক থেকে দেখতে গেলে ঐ অংশ তাঁর গদ্যছন্দ রচনার কৈফিয়ৎ, কিন্তু এই কৈফিয়ৎ বলতে গিয়েও তাঁকে দেখাতে হলো মধ্যবর্তী একটি স্তর। তখন, একটি বৃহত্তর সত্যের ইঙ্গিত কি এই উদাহরণে আমরা পাই না? মনে হয় না কি, গদ্যছন্দের পূর্বতন এক স্তর হিসেবে এই মুক্তছন্দের আবির্ভাব বাঙলা কবিতায় প্রত্যাশিত ছিল?

অথচ রবীন্দ্রনাথের কবিতায় এই মুক্তছন্দ প্রায় নেই, গদ্যছন্দের প্রতি তাঁর আকর্ষণ বাঙলা কবিতাকে যেন এক স্তর ডিঙিয়ে নিয়ে

গেল। ‘ফুলিঙ্গ’ থেকে ছটি কবিতাকণার কথা বুদ্ধদেব উল্লেখ করেছেন তাঁর ‘সাহিত্যচর্চা’য় অথবা প্রাবোধচন্দ্র-নির্দেশিত ‘বেঠিক পথের পথিক’ কবিতাতেও কখনো কখনো দুই পৃথক বৃন্তের আওয়াজ আসে বটে, কিন্তু এসব যে খুব সচেতন অভিপ্রায়ে সৃষ্ট ততটা মনে হয় না। সুধীন্দ্রনাথ যাই বলুন, ‘বর্ষশেষ’ কবিতায় উপাস্ত্য স্তবকের আকস্মিক হ্রস্বমাত্রিক পঙ্ক্তিটি সাহসের পরিচয় নয়, অনবধানেরই নামাস্তর। তেমনি, এই দুর্লভ বিরলতার জন্তে, উপরোক্ত রচনাটিকেও আকস্মিক অবচেতনজ্ঞাত বলে মনে করাই সংগত, অভিপ্রেত হলে তার বহুলতর প্রয়োগ হয়তো আমরা দেখতে পেতুম।

একদিক থেকে এইটেই ছিল স্বাভাবিক। সুমিতির সাধনা তাঁর মজ্জায় এমনই মিশে আছে যে এ-রকম ভঙ্গ এবং বিষম ব্যবহার রবীন্দ্রনাথের সচেতন প্রশ্রয় খুব বেশি পাবে না বলেই অনুমান করি। আজ তাই একথা হয়তো বলা দরকার যে রবীন্দ্রনাথের কবিতায় স্ত্রী ভার্সের উদাহরণ তেমন নেই। কিন্তু সাম্প্রতিক সময়ে ঐ পথে উৎসাহী কোনো কবি কি রবীন্দ্রনাথ থেকে কোনো নির্দেশই পান না? রবীন্দ্র-রচনার কোনো দিকেই কি আমরা দেখতে পাই না মুক্তছন্দের কোনো সম্ভাব্য আদর্শ?

তখন অনিবার্যভাবে মনে পড়ে রবীন্দ্রসংগীতের ইতিহাস। গান সুরের অপেক্ষা রাখে বলে তার পাঠের প্রতিক্রিয়া সুরের অল্পশব্দে বিচার্য একথা ঠিক। এ-ও আমরা জানি, নিছক গাণিতিক বিচারে অনেক সময়ে বৈষ্ণব পদও ভেঙে পড়ে, সুরের অপেক্ষা ছিল বলে পাঠের স্বাধীনতা কবির পুরো মাত্রাতেই নিতেন। কিন্তু এসব সত্ত্বেও বলা যায় যে রবীন্দ্র-পূর্ব বাঙলা গান মোটের ওপর পাঠ্যছন্দের আয়ত্তগম্য। স্বাধীনতম বৈষ্ণব কবিতাও ছান্দসিকের প্রতিষ্ঠিত সূত্রাবলির সাহায্যে বিশ্লেষণযোগ্য।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ, যেমন অস্বস্তি তেমনি এইখানেও, পূর্বনির্দেশের বন্ধন থেকে খোলা প্রজ্ঞাপতির মতো বেরিয়ে আসেন, উন্নতি মুক্তির

আনন্দে কৈশোরের অবসানেই গানের ছন্দে আনেন ইচ্ছাচার। ‘একটি মেয়ে একেলা/সাঁঝের বেলা/মাঠের পথে চলেছে/চারিদিকে সোনার ধান ফলেছে’—‘ছবি ও গান’-এর এই কবিতা এবং আরো কয়েকটি রচনায় যেমন ছন্দ খানিকটা অসংবৃত, ‘বান্ধাকি-প্রতিভা’ জাতীয় গীতিনাট্য-গুলিতে তেমনি এই স্বাধীন সঞ্চরণের চিহ্ন দেখতে পাই বহুক্ষেত্রে। কিন্তু সে হয়তো মুক্তি নয়, হয়তো ভাঙন মাত্র। কেননা যে বন্ধনাবলি ঠিক মতো তৈরিই হলো না এখনো, তার থেকে মুক্তিরও প্রশ্ন নেই কোনো। কিন্তু আর-একটু এগিয়ে এসে এইসব গানেও কি পাই না সেই আভাস যাকে মুক্তির আকাজক্ষা বলাই সংগত :

১. কোথায় তুমি আমি কোথায়,
জীবন কোন্ প.থ চলিছে নাহি জানি।
নিশিদিন হেনভাবে আর কতকাল যবে,
দীননাথ, পদতলে লহো টানি ॥
২. অশ্রুভরা বেদনা দিকে দিকে জাগে
আজি শ্রামল মেঘের মাঝে বাজে কার কামনা।
চলিছে ছুটিয়া অশান্ত বায়,
ক্রন্দন কার তার গানে ধ্বনিছে—
করে কে সে বিবহী বিফল সাধনা ॥
৩. ওগো শান্ত পাষণমূর্তি সুন্দরী,
চঞ্চলে হৃদয়তলে লও বরি।
কুঞ্জবনে এসো একা, নয়নে অশ্রু দিক দেখা—
অরুণ রাগে হোক রঞ্জিত বিকশিত বেদনার মঞ্জরী ॥

এবং শেষ পর্যন্ত কবির অস্থির রচনাবলিতে—তার নৃত্যানাট্যে—এমন সব রচনা আমরা দেখতে পাচ্ছি যাকে মুক্তি না বলা অসম্ভব, এমনই বহুল তার চর্চা, অমিতাচার সন্দেহেও তার ভিতরকার পত্তম্পন্দ এতই প্রত্যক্ষগোচর :

১. তোমা লাগি যা করেছি কঠিন সে কাজ,
আরো সুকঠিন আজ তোমারে সে কথা বলা।

বালক কিশোর উত্তীয় তার নাম,
বার্থ প্রেমে মোর মস্ত অধীর—
মোব অহ্ননয়ে তব চুরি অপবাদ নিজ 'পরে লয়ে
স'পেছে আপন প্রাণ ।

('শ্ৰামা')

২. পুৰী হতে পালিয়েছে যে পুরহন্দরী
কোথা তারে ধরি—কোথা তারে ধরি ।
বক্ষা ববে না, বক্ষা রবে না—
এমন ক্ষতি রাজাব সবে না, রক্ষা রবে না ।

('শ্ৰামা')

৩. তোমার প্রেমের বীৰ্ধে
তোমার প্রবল প্রাণ সখীরে করিলে দান ।
তব মরণের ডোবে বাঁবিলে বাঁধিলে গুরে
অসৌম্য পাপে অনন্ত শাপে ।

('শ্ৰামা')

৪. নিবিড় রাত্রে এসে পৌঁছবে পাশ্ব,
বৃক্কের জাল দিয়ে আমি জালিয়ে দিব দীপখানি—
সে আসবে, ও সে আসবে ।

('চণ্ডালিকা')

এসব উদাহরণের পাশাপাশি মনে পড়ে এর ঈষৎ পূর্ববর্তী তাঁর সেই
প্রাকৃতের অনুবাদ : 'বৃষ্টিধারা শ্রাবণে ঝবে গগনে' ।

কবিতায় যাকে তিনি আনতে পারেননি, গানের মধ্যে সেই
মুক্তিকে গোপনে গোপনে এগিয়ে নিয়েছেন অনেক দূর—এই কথা
বারে বারেই মনে হয় এই দৃষ্টান্তগুলি লক্ষ্য করলে । এ-রকম দ্বিচারিতা
তাঁর জীবনে যে একেবারে ব্যতিক্রম তাও নয়, প্রসঙ্গত মনে করতে
পারি অল্প বয়সে তাঁর চলতি গল্প রচনার পাশাপাশি প্রকাশ্য সাধু চর্চার
কথা । যে-কমতা তাঁর অন্তর্লীন, তাকে বহির্জগতে প্রকাশ করতে সব
সময়ে হয়তো তিনি রাজি হননি । 'স্মৃতিজ'র আকস্মিক উড়ন্তগুলিতে

তা কি সহসা অবচেতন ভেদ করে বেরিয়ে এল ?^৬

অপরাজিতা ফুটল

লতিকার

গর্ব নাহি ধয়ে—

যেন পেয়েছে লিপিকা

আকাশের

আপন অক্ষরে ।

অথবা

দিনের আলো নামে যখন

ছায়ার অতলে

আমি আসি ঘট ভরিবার ছলে

একল দিঘির জলে ।

৪

সমর সেনের এইসব কবিতায় দেখেছি পুরো মুক্তচন্দ্রের দোলা :

১. এ ঘোর রজনী, মেঘের ঘটা

কী করে আসবে বাটে,

দূর বালিনে ঝুঁয়া তিতিছে

বেতারে শুনে পরাণ ফাটে ।

২. অচেতন শূন্য অঙ্ককারে

বিবেকদংশন কত দুঃস্বপ্ন রচে,

৬ অবশ্য, বুদ্ধদেব-নির্বাচিত এই অংশ দুটি ঠিক-ঠিক মুক্তচন্দ্রের নিদর্শন নাও হতে পারে। ‘ফুটল অপরাজিতা’ অথবা ‘পেয়েছে লিপিকা যেন’ লিখলে প্রথম কবিতা স্বাভাবিক ভাবেই পড়া যেত। অর্থাৎ ওখানে যে স্বাধীনতা আছে তা পর্বের নয়, উপপর্বের।

দ্বিতীয়টিকে বুদ্ধদেব স্বরবৃত্ত আর মাত্রাবৃত্তের মিশ্রণ বলেন। ঐ রচনায় দুটি চরণ গণ্য করলে ঠাঁর সিদ্ধান্ত মানতে হবে। কিন্তু তিন চরণে পড়লে, অর্থাৎ তৃতীয় ছত্রটিকে তিন পর্বে ভাঙলে, ওখানে পুরো স্বরবৃত্তের তাল পাই।

জীবনের শেষপ্রান্তে করাল শূন্তের পারে

আবার প্রথম গলিত শবের সান্নিধ্যে মুখোমুখি দাঁড়াই ।

এবং প্রায় অহুরূপ চেষ্টা অনেক সময় অমিয় চক্রবর্তীর লেখাতেও দেখতে পাই আমরা । এটা মনে রেখেও বলা যায়, বাঙলা কবিতায় স্ত্রী ভার্শের চর্চা হয়েছে অল্পই । রবীন্দ্রনাথ থেকে স্পষ্ট কোনো আদর্শ না পাওয়া কি এর অগ্রতম কারণ ? একই কবিতায় একই শব্দকে ভিন্ন মাত্রায় ব্যবহার করার মুক্ত সুযোগ তরুণ কবিরা আজকাল নিচ্ছেন বটে, কিন্তু তার সর্বত্র নেই কোনো সচেতন পরিকল্পনা, অনেক সময়ে আছে কেবল অমনোযোগ । এর সচেতন চেষ্টা অভিনন্দনযোগ্য, কিন্তু এর বেশি অল্প কোনো মুক্তির সন্ধানে কবিরা কি আজ উৎসাহ বোধ করবেন ? প্রেরণা হিসেবে তাহলে তিনি হয়তো মনে রাখতে পারেন পুরোনো কিছু আদর্শ, মুক্তহৃদয়ের এই অল্প কিছু দৃষ্টান্ত, এবং তখন, একদিকে যেমন সত্যেন্দ্রনাথের কোনো কোনো সংস্কৃত হৃদয়ের অসমতল চেহারা তাঁর মনে পড়তে পারে অথবা দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হাসির গান’, তেমনি তিনি তাঁর নিবিষ্ট লক্ষ্যে আনতে পারেন রবীন্দ্রনাথের কোনো কোনো গানের ছন্দ—তাঁর নৃত্যনাট্যাঙ্গুলির মধ্যে যার শেষ বিকাশ ।

স্বাভাবিক ছন্দ এবং রবীন্দ্রনাথ

প্রায় আশি বছর আগে এক বাঙালি যুবকের মনে হয়েছিল, ‘যদি কখনো স্বাভাবিক দিকে বাঙলা ছন্দের গতি হয় তবে ভবিষ্যতের ছন্দ রামপ্রসাদের ছন্দের অল্পযায়ী’ হবে। তাঁর এই ভবিষ্যবাণী সফল হয়নি, যদিও পরবর্তী ষাট বছর তিনি নিজেই ছিলেন এই ভাষার অপ্রতিহত জাহ্নকর, ভাষার সমস্ত সম্ভাব্য রূপ ও শক্তি আবিষ্কারের চেষ্টায় তাঁর দীর্ঘ জীবন কখনো অবসন্ন হলো না।

ভবিষ্যবাণী সফল হয়নি, তার মানে এই যে আজও^১ কবিতার কোনো পত্রিকায় প্রায় সব রচনাতেই দেখব অক্ষরবৃন্তের ব্যবহার, নগণ্য একটা অংশে হয়তো অল্প ছন্দের চর্চা। কিন্তু ভাষার স্বাভাবিক প্রবণতাকে, বিশেষত উচ্চারণ ও বাক-রীতির স্বভাবভঙ্গিকে বাঙলা ছন্দ যে আর আয়ত্ত করতে চায়নি, একথা নিশ্চয় সত্য নয়। বরং আধুনিক কবিসমাজের কোনো কোনো পুরোধা কেবল গল্পপছের সমন্বয়কেই তাঁদের একটা বড়ো ব্রত বলে জানেন। তবে কি ঐ যুবকের—যুবক রবীন্দ্রনাথের—মূল বক্তব্য ছিল ভ্রাস্ত ? স্বাভাবিক দিকে ছন্দের গতি কি তবে অনিবার্য ভাবে স্বরবৃন্তে পৌঁছয় না ? এমন-কী উপরোক্ত কবিনেতারাও কেন তুষ্ট থাকেন কেবল অক্ষরবৃন্তের গুঢ় শক্তি আবিষ্কারে এবং নিতাস্ত অমনোযোগ দেখান লৌকিক এই ছন্দটির প্রতি ?

অবশ্য রবীন্দ্রনাথ তাঁর এই কথার দায়িত্ব যে পরে একেবারেই নেননি এমন নয়, বরং তাঁর দৃঢ়মনস্কতার একটা দিক নিবন্ধ ছিল অবজ্ঞাত কোণ থেকে এই ছন্দ-রূপটির উদ্ধারণে, এর সংগঠনে। রামপ্রসাদ সম্পর্কে তাঁর উৎসাহের প্রত্যক্ষ প্রমাণ পরবর্তী জীবনে প্রচুর ছড়ানো

১ এই প্রবন্ধ লেখা হয়েছিল ১৯৬১ সালে। কবিতাজগতের চেহারা তারপর অনেকটা পালটেছে। স্বরবৃন্ত এখন একটা বড়ো রেওয়াজ।

নেই, কিন্তু ছড়া আর বাউল গানের সঙ্গে তাঁর নির্বিষ্ট যোগের কথা আমরা প্রায় প্রবাদের মতো জানি। হতে পারে যে ঐ সব রচনাই তাঁকে এমন গভীরভাবে মজিয়েছিল যার থেকে তাঁর সৃষ্টিতে গৃহীত হলো এই ছন্দ এবং তাকে দেওয়া হলো এমন এক শালীন মর্যাদা যা ইতিপূর্বে সে পায়নি। অর্থাৎ লৌকিক জগৎ থেকে সচেতন সাহিত্য-জগতে এনে ছড়ার এই প্রতিষ্ঠা, আমরা জানি, রবীন্দ্রনাথের অশ্রুতম কীর্তি।

তাঁর আগে এই ছন্দের ব্যবহার ছিল খানিকটা হেলাফেলায়। একদিকে যেমন এর প্রচলন ছিল অল্প, অন্যদিকে এমন-কী রবীন্দ্রনাথও একে ব্যবহার করছিলেন নির্দিষ্ট কয়েকটি প্রয়োজনে, কবিতার ভাব যখন লঘু। বালকবয়সেই যে তিনি বুঝতে পেরেছিলেন ‘ম্যাকবেথ’-এর ডাকিনীদের ভাষাস্পন্দে স্বতন্ত্র লয় থাকা উচিত, তা কেবল তাঁর মতো প্রতিভার পক্ষেই সম্ভব। কিন্তু ডাকিনী বা দস্যু, বিদূষক বা শিকারীর কথার জন্যই পৃথকভাবে ছড়ার ব্যবহার কেন? এই ব্যবহারই বিশেষ করে বুঝিয়ে দেয়, কী তিনি ভাবছেন এই ছন্দের অন্তঃপ্রকৃতি সম্পর্কে। অর্থাৎ ছড়ার ছন্দ তখনও পর্যন্ত ঈশ্বরগুপ্তীয় চিহ্ন শরীরে বাঁচিয়ে রেখেছে, গুরু কিংবা গম্ভীর রচনায় তার প্রবেশ তখনও সম্ভব নয়।

কিন্তু এ কেবল অভ্যাসের মোহ। অল্প কয়েকদিনের মধ্যেই বেরুল তাঁর ‘সিদ্ধদূত’-এর সমালোচনা, যেখানে ঘোষিত হলো: ‘ভাষার উচ্চারণ অনুসারে ছন্দ নিয়মিত হইলে তাহাকেই স্বাভাবিক ছন্দ বলা যায়’ এবং ‘এ কি এ, আগত সন্ধ্যা, এখনো রয়েছে বসি সাগরের তীরে’ নবীনচন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের এই দীর্ঘপঞ্জিক অক্ষরবৃত্তের ব্যবহারে তিনি খুঁজে পেলেন না ভাষা ও ছন্দ-স্বভাবের যোগ্য পরিণয়। পরিণামে লিখলেন তাঁর আপাত-যুগান্তক সিদ্ধান্ত: ‘যদি কখনো স্বাভাবিক দিকে বাঙলা ছন্দের গতি হয় তবে ভবিষ্যতের ছন্দ রামপ্রসাদের ছন্দেই অনুযায়ী হইবে।’

অথচ যখন ভাবি যে এই প্রবন্ধরচনার সমকালে প্রকাশিত হয়ে গেছে ‘সন্ধ্যাসংগীত’ বা ‘প্রভাতসংগীত’, এবং ‘ছবি ও গান’ও প্রায় প্রকাশের মুখে, তখন ঈষৎ বিস্ময় বোধ হয়। যখন তিনি গৈরিশ ছন্দকে আবির্ভাবের প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই অভিনন্দন জানান, তখন তা খুব সংগত লাগে এই কারণে যে তাঁর কৈশোরক রচনাবলিতেই ভাঙা-ভাঙা সেই ছন্দসাধনার পরিচয় আমরা পেয়েছি যার পরিণত রূপের নাম মুক্তবন্ধ। কিন্তু ‘ছবি ও গান’ পর্যন্ত ইতস্তত কয়েকটি কবিতার অস্তিত্ব সত্ত্বেও, একথা কখনোই মনে হয় না যে কবির শিল্পদৃষ্টির বিশেষ কোনো আকর্ষণ আছে বাঙলার এই স্বাভাবিক ছন্দটির প্রতি, সমালোচক হিসেবে যার বিষয়ে এত তিনি উৎসাহী।

অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথের এই সমালোচক-দৃষ্টি আর কবি-দৃষ্টি এক বিন্দুতে এসে মিলল আরো অনেক পরে, ‘ক্ষণিকা’ রচনার কালে। এর মধ্যে কেটে গেছে পনেরো বছরের বেশি। ‘ক্ষণিকা’তে কবির ব্যবহার দ্বিধা-হীন, যেন একটা বড়ো রাজ্য-জয় সম্পূর্ণ হয়েছে, এখন দৃষ্টি অগ্নি রাজ্যে—এবং তাকে তিনি অধিকার করেও নিলেন মহিমাশ্রিত সম্রাটের মতো, ‘নেশায় মেতে ছন্দে গেঁথে তুচ্ছ কথা’। তাঁর হাতে তুচ্ছ পেল অতুচ্ছের সম্মান, ‘গভীর সুরে গভীর কথা’ এখন আর তিনি বলেন না বটে, কিন্তু ঈষৎ অল্পকম্পায়ী কি দেখতে পান না স্বচ্ছ জলের নীল তলে তাঁর ‘আপন ব্যথার নিজের কথা’?

হয়তো তবুও এ সন্দেহ থেকে যায় যে বাইরে একটু চপল চলন ছিল বলেই ‘ক্ষণিকা’তে সম্ভব হলো ছড়ার ছন্দের ব্যবহার, তার দ্বারা যদিও প্রমাণ হলো যে এ ছন্দে সুন্দর সাহিত্যিক রচনা সম্ভব, তবু কি সঙ্গে সঙ্গে এও ধরা পড়ল না যে ছন্দে জাতিবিচার মানতে হয়, ছড়ার ছন্দে সম্ভব নয় গভীর কথা বলা?

কিন্তু কাকে বলে গভীর কথা? অবিশ্বাসী যখন ‘ক্ষণিকা’তে তা দেখতে পান না, তখন অবশেষে ‘খেয়া’তে নেমে আসে বিশ্বাসের স্নিগ্ধ সন্ধ্যা, দেখতে পাই লৌকিক ছন্দের আকর্ষণে কেমন করে এসে

দাঁড়ায় অলৌকিক পৃথিবী, রচিত হয় এক ঘূমের দেশ। এর মধ্যে একবার তিনি 'শিশু'র জগৎ ঘুরে এসেছেন ঐ বাহনে এবং 'উৎসর্গ'রও একটা অংশ ছড়া। এ-ছটি বইয়ের মধ্যবর্তিতা শুধু যে তাঁর প্রত্যয় বাড়িয়েছে তা নয়, ছন্দের শক্তি আবিষ্কারেও এখন তিনি অনেক দূর অগ্রসর। যাকে আমরা ভাবতাম কেবল গানের ছন্দ, বা লঘুতার, এইখানে এসে দেখি একদিকে তা যেমন স্নিগ্ধ ভাবাবহ নির্মাণে পরিপূর্ণ, অশ্রুদিকে তেমনি সবল শক্তির ঘোষণাতেও তার আর দ্বিধা নেই। একদিকে যেমন এ ছন্দে স্মৃতি মুক্তদলের ব্যবহারে কবি তাকে দেখতে পান 'ঘরেও নহে পারেও নহে, যে-জন আছে মাঝখানে'—তেমনি অশ্রুদিকে 'তীব্র তড়িৎ হাসি হেসে বজ্রভেরীর স্বরে' জগতের 'শক্তি-মূর্তি'র কথাও তিনি বলতে পারেন ছড়ানো-ছিটোনো রুদ্ধদলের বহুল প্রয়োগে।

যেন এই ছন্দের একূল-ওকূল পাড়ি দিয়ে নিলেন 'খেয়া'য়, তারপর তাঁর গানের জগতের অবসানে 'বলাকা'য় এল মুক্তির আহ্বান। এই আহ্বান, যেমন অক্ষরবৃন্তের তেমনি এই ছড়ার, মুক্তি আনল শুধু বাইরের অর্থে, পঙ্ক্তিবন্ধনের মুক্তি—প্রবাহকে হয়তো আর-একটু প্রখর করা হলো, এই মাত্র। কিন্তু 'পলাতকা'য় এই প্রাকৃত ছন্দের সমিল মুক্তবন্ধ এবং 'পরিশেষ'-এ (পরে 'পুনশ্চ'-তে) তার অমিল মুক্তবন্ধ রূপের পর—বা, তার আগে—এই ছন্দে আমরা এমন কিছু দেখি না যাকে বলা চলে বাস্তবিক আবিষ্কার, ছন্দের অন্তর্গত কোনো পরিণতি বা পরিবর্তন। এ-পর্যন্ত কবি যা করেছেন তা নিশ্চয় এক জীবনের পক্ষে যথেষ্টেরও বেশি। কিন্তু সেই যথেষ্টতে যখন তিনি নিজেই তৃপ্ত থাকেন না, উৎসুক হন আরো মুক্তির খোঁজে, তাঁকে আসতে হয় গদ্যকবিতা পর্যন্ত—তখন প্রশ্ন ওঠে যে এই জগতের শেষ তাঁর দেখা হয়েছিল কি না, প্রথম যৌবনে যে ধারণা তিনি জানিয়ে-ছিলেন তার চূড়ান্ত পরীক্ষা হয়েছিল কি না। অর্থাৎ ছন্দোগুরু রবীন্দ্রনাথ বাঙলার অনেকখানি ছন্দোমুক্তি ঘটিয়েও এই প্রাকৃত

ছন্দটিকে তার সমস্ত সম্ভাব্য মুক্তির পথ দেখিয়েছিলেন কি ? ‘ছড়ার ছবি’তে এসে কিন্তু মনে হয় মুক্তিসন্ধানে এখন তিনি আর উৎসাহী নন, সচেতন মনের চাপকে খুলে দিয়েছেন একটুখানি, ফলে সাবেককেলে শিশুকে নিয়ে সাবেককেলে ছন্দে এলেন ফিরে ।

তাহলে দেখতে পাচ্ছি, দীর্ঘ জীবনের অবসানেও কবি তাঁর গূঢ়তম বাণীর জগ্নু নির্ভর করতে পারলেন না সেই ছন্দের ওপর, যাকে এক সময়ে তাঁর মনে হয়েছিল বাঙলার স্বাভাবিক ছন্দ । তাই ‘ছড়ার ছবি’র উলটো পিঠে ‘প্রাস্তিক’ এবং জীবনের প্রান্তে রইল ‘শেষ লেখা’ ; এই দুয়েরই বাহন অক্ষরবৃত্ত, যদিও পৃথক স্পন্দ । ফলে আধুনিক কালের কোনো কবি যখন বলেন ‘বাকুরীতির সঙ্গে কাব্যরীতি মেলাতে হলে পয়ারই শ্রেষ্ঠ বাহন’ (অক্ষরবৃত্ত অর্থেই ‘পয়ার’ লিখছেন বুদ্ধদেব), তখন সে কথা একরকম প্রমাণিত সত্য বলেই আমরা মেনে নিই ।

২

বস্তুতই প্রমাণিত সত্য । অর্থাৎ বুদ্ধদেব বঙ্গুর উপরোক্ত সিদ্ধান্তে কোনো বিপদের ঝুঁকি নেই, বিজ্রোহেরও আভাস নেই । এক হিসেবে দীর্ঘকালের মধ্যযুগীয় কাব্যে অক্ষরবৃত্ত যে এত বড়ো মর্যাদা পেয়েছে তারও একটা কারণ এর ‘অফুরন্ত সংকোচন সম্প্রসারণশীলতা’, যাকে স্বভাবের অমুকুল বলে গণ্য করা যায় । অনেক ভার, এমন-কী ‘চৈতন্যচরিতামৃত’র মতো জটিল দার্শনিকতার ভারও সে অনায়াসে সহ্য করে । স্বভাবের সন্মতি না থাকলে এ কখনোই সম্ভব হতো না ।

হতে পারে যে সর্বত্র সেসব রচনা কাব্য হয়নি । কবি যখন স্বাভাবিকতা বা গদ্যটান সৃষ্টি করতে চান, তখন কথাবলার সেই স্পন্দকে তিনি আয়ত্ত করেন ছন্দের প্রবাহের মধ্যেই । কিন্তু মধ্যযুগের রচনাবলি এই প্রবাহের আবিষ্কার শেখেনি, তাই গদ্যপদ্যের নৈকট্য তাকে করে তুলেছে অনেকটা প্রোজ়েইক । মধুসূদনের ছন্দ-চর্চা

সেই কারণেই বৈপ্লবিক। অক্ষরবৃত্তের এই সর্ববাহী শক্তি যখন তাঁর হাতে এক অর্গলহীন প্রবাহ পেল, তখন থেকে এ-ছন্দের প্রভাব হলো সর্বগ্রাসী, ছন্দের ক্ষেত্রে প্রায় একেশ্বর।

অল্পবয়সের মাইকেলবিমুখতা রবীন্দ্রনাথের পক্ষে তাই সব অর্থেই উপকারী ছিল। কেননা এই সর্বগ্রাসী অক্ষরবৃত্তের বাইরে অণু কোনো ছন্দ-রূপ তাঁকে আবিষ্কার করতে হতো অস্তুত আত্মরক্ষারও প্রেরণায়। ঐ প্রেরণার দূরবর্তী এক ফল দেখতে পাব তাঁর মাত্রাবৃত্তের রহস্য-আবিষ্কারে, আর—জানি না—হয়তো প্রাকৃত বাংলার প্রতি তাঁর আগ্রহের এই আতিশয্যও এরই এক গূঢ় প্রতিক্রিয়ায়। অবশ্য অক্ষরবৃত্তও তিনি ছাড়েননি, কেনই-বা ছাড়বেন। বরং মধুসূদনের পরেও ঐ ছন্দ থেকে ক্রমে তিনি আরো শক্তি নিংড়ে নিতে লাগলেন, তৈরি হলো প্রবহমান পয়ারের অবলীলা। মধুসূদনের ছন্দও—কখনো সংস্কৃতপদ্যের আতিশয্যে, কখনো বিদ্যাসবৈশিষ্ট্যে—স্বাভাবিক বাক্যরীতিকে সর্বাঙ্গীণ আয়ত্ত করতে পারেনি।

শব্দের দুর্ভাষা আর অস্বয়ক্লিষ্টতা অনেক সময়েই বাক্যস্পন্দ সঞ্চারের বাধা হয়ে ওঠে। এই বাধা রবীন্দ্রনাথ প্রথম থেকেই সরাতে চান। ফলে ‘মানসী’ পর্যন্ত পৌঁছেই তাঁর অক্ষরবৃত্ত এক বেগবান প্রবাহ অর্জন করল। এই ছন্দে যখন কোনো কাহিনী লেখেন কবি, কিংবা নাটক, তখন তা একদিকে যেমন কবিতার মহিমময় সৌন্দর্য পায়, অণুদিকে তেমনি তুলে আনে লোকভাষার জীবন্ত স্পন্দন। ‘দেবতার গ্রাস’ বা ‘গান্ধারীর আবেদন’ এর ভালো উদাহরণ।

এই ধরনের কাহিনী বা নাটকে যা ছিল না, সে হলো চলিত ক্রিয়ার প্রয়োগ। কবিতার মধ্যে অল্প একটু এগিয়ে এসে আমরা প্রায় ভুলেই যাই যে ছর্ষোধন ‘স্বখী নই’ বলে না, বলে ‘স্বখী নহি’ কিংবা ‘আজ’-এর পরিবর্তে ‘অজ’ :

স্বখী নহি তাত

অজ আমি জয়ী। পিতঃ, স্বখে ছিছ, যবে

একত্র আছিষু বন্ধ পাণ্ডবে কৌরবে
কলঙ্ক যেমন থাকে শশাঙ্কের বৃকে
কর্মহীন গর্বহীন দীপ্তিহীন স্নেহে ।

কিংবা—

রাজদণ্ড যত থণ্ড হয়
তত তার দুর্বলতা, তত তার ক্ষয় ।
একা সকলের উর্ধ্বে মস্তক আপন
যদি না রাখিবে রাজা, যদি বহুজন
বহুদূর হতে তাঁর সমুদ্রত শির
নিত্য না দেখিতে পায় অব্যাহত স্থির,
তবে বহুজন পরে বহুদূরে তার
কেমনে শাসনদৃষ্টি রহিবে প্রচার ।

এই ভাবাকে আমরা ততটাই সাধু ভাবে পারি যতটা সাধু ‘জীবনস্মৃতি’
বা ‘চতুরঙ্গ’র ভাষা । ‘চতুরঙ্গ’তে যেমন সাধু ক্রিয়াপদের ব্যবহার সশ্বেও
তার স্পন্দটা মূলত চলিতের—অক্ষরবৃন্তের এসব ব্যবহারেও ভাষার প্রায়
ততটাই স্বাভাবিকতা আমরা বুঝতে পারি ।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ এইখানে থামেন না । ‘স্বাভাবিক দিকে ভাষার
গতি’ অর্থে তিনি যে চলিত ক্রিয়ার প্রয়োগকেই বোঝেন, অ্যাণ্ডার্সনের
কাছে লেখা চিঠিতে তা জানা যায় । ‘আমার সকল কাঁটা ধ্বং করে
ফুটেবে গো ফুল ফুটেবে’ লাইনটির রূপ সাধু ছন্দে কী হতে পারে, তা
জানাবার জন্ত অ্যাণ্ডার্সনকে লিখেছিলেন তিনি : ‘যত কাঁটা মম সফল
করিয়া ফুটেবে কুশুম ফুটেবে’ । কিন্তু ক্রিয়াপদের চলিত রূপ—যেমন
গণ্ডে তেমন পণ্ডে—যেন ঈষৎ দ্বিধাশ্বিত ছিল আমাদের সাহিত্যে,
‘সবুজপত্র’র আগে পণ্ডেও তার খুব নির্ভীক প্রকাশ ছিল না ।

একেবারে যে ব্যবহার ছিল না, তা অবশ্য নয় । ছড়ায় বাউলে
রামপ্রসাদে আছে এই ভাষা, রবীন্দ্ররচনাতেও আছে ‘সবুজপত্র’র
আগেই । তবে প্রথমোক্ত লেখাগুলি কিছু-বা অবজ্ঞাত ছিল, আর
রবীন্দ্রনাথেও তেমনি লঘুতা বা অলৌকিকতার ছুই বিপরীত মেরুতে

তার বসবাস। ঠিক এই কারণেই কবিকে সাধু আর অসাধু ছন্দের ভেদ কল্পনা করতে হয়েছে ভাষাভেদ অনুসারে। অল্পবয়সের চলিত গণ্ডরচনার সঙ্গে ভবিষ্যতের বাংলা ছন্দের এই স্বভাব-অনুগামী হবার স্বপ্ন মিলিয়ে দেখলে আমরা বুঝি যে চলিত রীতির প্রতি রবীন্দ্রনাথের আগ্রহ ছিল আবাল্য, প্রমথ চৌধুরীর আবির্ভাবের অনেক আগে থেকেই তাঁর মন তৈরি ছিল এর জগৎ। সন্দেহ নেই যে ‘সবুজপত্র’র যুগ তাকে অনেক বেশি পরিবেশগত প্রভাব দিয়েছে। ফলে, একসময়ে যাকে বলা হতো তরল ছন্দ বা লঘুভাবে বাহক—‘সবুজপত্র’র পর তারই প্রয়োগে দেখা দিল দীর্ঘপঙ্ক্তির কবিতা ‘যারা আমার সাঁঝসকালের গানের দাঁপে জ্বালিয়ে দিলে আলো/আপন হিয়ার পরশ দিয়ে’—সেখানে শোনা গেল অক্ষরবৃন্তেরই স্পন্দন, যদিও তার ছন্দ ছড়ার।

কিন্তু ছুঃখের বিষয়, এর ছন্দ ওর স্পন্দনে মেলাবার এই সুন্দর সম্ভাবনা খুব বেশি আর তাঁর কাজে লাগল না। এই ভেদও তিনি অত্মায়রকম মনে রাখলেন যে অক্ষরবৃন্তে চলতে পারে কেবল সাধু ক্রিয়াপদ, আর চলিতের জগৎ চাই ছড়ার ছন্দ।

পুরোনো অভ্যাসই অবশ্য এর একমাত্র কারণ নয়। প্রথম থেকেই কবি সচেতন যে সাধু ও চলিত ভাষায় মূল প্রভেদ হস্-ধ্বনির ব্যবহারে। অক্ষরবৃন্তের প্রাচীন একটি দুর্বলতা এই যে এখানে ‘হসন্ত শব্দকে আমরা আমল দিই না।’ তার মানে ‘লেছি’ কথাটি অক্ষরবৃন্তে তিন মাত্রার মূল্য পায়, আমাদের দৈনন্দিন উচ্চারণে তার মাত্রা বস্তুত দুই। ‘সিন্দুদুত’-এর সমালোচনায় কবি এতদূর দেখিয়েছিলেন যে ‘মন বেচারির কী দোষ আছে’ এর উচ্চারণ অনুযায়ী লিপি হওয়া উচিত ‘মষেচারিকী দোষাছে’।

উচ্চারণের এই স্বাভাবিকতা না থাকলে অক্ষরবৃন্তে চলিত ক্রিয়ার প্রয়োগ ক্লাস্ত বা কৃত্রিম শোনাতে পারে, এ আশঙ্কা রবীন্দ্রনাথের ছিল হয়তো। সেইজগৎ মৃত্যুকাল পর্যন্ত কবি তাঁর অক্ষরবৃন্তে এই ধরনের ক্রিয়াপদ যথেষ্ট ব্যবহার করতে পারেননি। শেষ কবিতার ছলনাময়ীকে যদিও বলেছিলেন ‘তোমার সৃষ্টির পথ রেখেছ আকীর্ণ করি’ বা ‘মিথ্যা

বিশ্বাসের কাঁদ পেতেছ নিপুণ হাতে' কিন্তু সঙ্গে সঙ্গেই 'তাহার গৌরব' 'কিছুতে পারে না তারে প্রবঞ্চিত' বা 'ছলনা সহিতে'র মতো প্রয়োগও তো দেখতে পাচ্ছি। কেবল শেষ কবিতায় নয়, সাধু এবং চলিত ক্রিয়ার এই সম্মেলন তাঁর রচনায় অনেকদিন ধরেই চলছে। একে নিছক চলিত ব্যবহার আমরা কখনোই বলব না, এবং এর একটা দিশারি সূত্রও নিশ্চয়ই আমরা দেখতে পাব। সেইসমস্ত চলিত ক্রিয়া তিনি প্রথম থেকেই মেনে নিতে অভ্যস্ত যার পুরোটাই স্বরসম্বন্ধিত, যা হসন্ত-মধ্য নয়। 'অনায়াসে যে পেরেছে' একথা যিনি অনায়াসে লেখেন অক্ষরবৃত্তে, ঠিক তারই সঙ্গে কেন তিনি বলেন 'ছলনা সহিতে' ? কেননা এই শেষ ক্রিয়াপদটির চলতি চেহারা 'সহিতে'র মধ্যবর্তী অংশটা এমন নেমে যায় যে তাঁকে পুরো মাত্রামূল্য দেওয়া সংগত নয় বলে কবি সহজেই বুঝতে পারেন। অথচ তাকে ছ'মাত্রায় আনবার সুযোগও তাঁর কাছে তেমন স্পষ্ট নয়। প্রথম যুগের কবিতাতেও ঠিক ঐ একই চেতনায় তিনি 'ফেলে দিয়ে ফুল'-এর সঙ্গে সঙ্গেই লিখতে চান 'মরিতে চাহি না আমি'।

কিন্তু ছোটো একটি সময় এসেছিল যখন রবীন্দ্ররচনায় পূর্ণাঙ্গ চলিত রীতি দেখা গেছে অক্ষরবৃত্তের আয়তনেই। মনে করা যাক 'পরিশেষ'-এর সেই অল্প কয়েকটি কবিতা, যার অনেকটাই পরে পাই 'পুনশ্চ'তে : 'পত্রলেখা' বা 'বাঁশি'র মতো কবিতা। 'বাঁশি'তে যেমন তিনি একটা অজ্ঞানিত ছুঁসাহস করেছেন 'আকবর বাদশার সঙ্গে' পদটির অষ্টমাত্রিক ব্যবহারে, (অজ্ঞানিত—কেননা এর সচেতন বহুল প্রয়োগ রবীন্দ্রনাথ অল্পই করেন, একটা রুদ্ধ ছুঁয়ার তাই তাঁর হাতে খুলতে খুলতেও খুলল না, 'পরিশেষ'-এ সম্ভব হলো না 'মানসী'র মতো আর একটা ছন্দ-বিপ্লব),—অল্পদিকে তেমনি এখানেই পাই এমনসব টুকরো : 'লিখতে বসেছি চিঠি' 'মাঝে মাঝে পোকাধরা পাতাগুলি কুঁকড়ে গিয়েছে', 'যাই তাকে খাইয়ে আসি গে'।

প্রবোধচন্দ্র আশ্চর্য বোধ করেন এই দেখে যে অল্প কোনো কাব্যে ও-রকম প্রয়োগ নেই। কিন্তু এতে আশ্চর্যের কী ? 'পরিশেষ'-এর আগে

যে নেই সে তো স্বাভাবিক। কেননা তখনো পর্যন্ত তিনি অক্ষরবৃত্তে সম্পূর্ণ চলিত প্রয়োগে অভ্যস্ত নন; কিন্তু ‘পরিশেষ’-এর পরেও যে নেই তার একটা অল্প তাৎপর্য কি আমরা ধরতে পারি না? ‘পরিশেষ’-এর উল্লিখিত প্রয়োগগুলির একটা অসংগতি কবিকে পীড়িত করছিল বলে বিশ্বাস হয়, কেননা যে-মাত্রায় ওই শব্দগুলিকে রাখা আছে সেভাবে পড়তে গেলে উচ্চারণে একটা কৃত্রিমতা অনিবার্য, আবার উচ্চারণের স্বভাব ঠিক থাকলে ওইসব অংশে ছন্দ এলিয়ে পড়ে। ‘লিখতে বসেছি চিঠি’ ‘উঠত না শঙ্খধ্বনি’ ‘লেখা করলেন শুরু’: এদের আট মাত্রার মর্যাদা দিলে লি, উ বা ক-এর উপর এমন একটা টান এসে পড়ে যাতে পরবর্তী অংশ খুব শিথিল শোনায়। ঠিক সেইরকম ‘ঘরেতে এল না সে তো’ ‘দেয়ালেতে মাঝে মাঝে’ ‘শেয়ালদা ইষ্টিশানে’-এর চিহ্নিত অক্ষরগুলিকে আনতে হচ্ছে নিতাস্তই ছন্দ-রক্ষার তাগিদে। বস্তুত, ঐতিহ্যগত এই দুই পীড়াজনক অসংগতি বর্জন করে ভাষার স্বাভাবিক ধরনকে সম্পূর্ণ করবার পরবর্তী প্রেরণাতেই ‘পুনশ্চ’র জন্ম সম্ভব হলো। গগুছন্দ সৃষ্টির অস্বাভাবিক আরো অনেক কারণকে অগ্রাহ্য না করেও বলা উচিত যে ‘পরিশেষ’-এর দুর্বলতাগুলি মুছে নেবার এক উলটো চেষ্টা থেকে এল ‘পুনশ্চ’র কবিতা, যার পর থেকে হসন্ত-মধ্য চলতি ক্রিয়ার ব্যবহার কবিকে অনিবার্য ভাবে টেনে নিয়েছে গগুছন্দের দিকে।

উলটো চেষ্টা বলছি এইজন্য যে, রবীন্দ্রনাথের প্রায় সমকালেই এই সমস্যা থেকে বেরুবার আর-একটা পথ তৈরি হচ্ছিল তরুণ কবিদের লেখায়। ‘পদাতিক’-এর কবিকিশোর অক্ষরবৃত্তে যে বিপ্লব ঘটালেন, অল্প আগে বুদ্ধদেব বসুর রচনাতেও দেখা দিয়েছে তার ঈষৎ আভাস। এই বিপ্লবের ফলে আমরা জানলাম যে এ-ছন্দে হসন্তমধ্য শব্দকে ইচ্ছে করলেই সংশ্লিষ্ট উচ্চারণে নিয়ে আসতে পারি। সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের কবিতায় ‘কাব্যকে খুঁজেছি প্রায় গোরুখোঁজা করে’-র পরের লাইন অনায়াসে হলো ‘অনেকদিন খিদিরপুর ডকের অঞ্চলে’—ইচ্ছে করলে যাকে লেখা যায় ‘অনেদিন খিদিপুর ডকের অঞ্চলে’ এই চেহারায়।

অনেকদিন বা খিদিরপুর এখানে পেল চার মাত্রার জায়গা।

সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের এই আয়োজন যে ছন্দ-তত্ত্বের নিবিড় অধ্যবসায়ের ফল, এমন নয়। তাঁর নির্ভর ছিল তাঁর কান, তাঁর আদর্শ ছিল সাধারণের মুখের ভাষা। অল্পপক্ষে, তত্ত্বে রবীন্দ্রনাথ জ্ঞানতেন আধুনিক অক্ষরবৃত্তে এই হওয়া উচিত হস্-ধ্বনি বা রুদ্ধদলের প্রাপ্য, অথচ তাঁর রচনায় এর সম্ভ্রান প্রয়োগ নিতাস্তই কম। ‘একটি কথা এতবার হয় কলুষিত’ লিখে যে নীরেন রায় কিছুমাত্র অপরাধ করেননি, দিলীপকুমারকে কবি তা সুন্দর বুঝিয়েছেন। কিন্তু ঐ ‘একটি’কে অক্ষর-বৃত্তে তিনি নিজে প্রায় কখনোই ছ’মাত্রায় ব্যবহার করতে চান না, এও সত্যি। ছন্দ ব্যাখ্যানের সময়ে এই ব্যবহারের নিদর্শন হিসেবে যখন তিনি লেখেন :

একটি কথা শোনো, মনে খটকা নাহি রেখে,

টাটকা মাছ জুটল না তো, গুঁটকি দেখো চেখে।

তখন সেই রচনায় কি স্বরবৃত্তের তালটাই বড়ো হয়ে ওঠে না? অক্ষর-বৃত্তের উদাহরণ হিসেবে এটি বা এর পূর্ববর্তী ‘একটি কথা শুনিবারে তিনটি রাত্রি মাটি’ খুব যে ভালো আদর্শ নয় তা স্বীকার করতে হবে।

রবীন্দ্রপরবর্তীদের পক্ষে ছড়ার ছন্দের আকর্ষণ যে আর বেশি রইল না তার কারণ এখন বোঝা যায়। চলতি ভাষার প্রয়োগ আর বাক্-স্পন্দনের সৃষ্টিতে তাঁদের সংগত উৎসাহ অক্ষরবৃত্তেই যথেষ্ট প্রায় পেল। তার অনিয়মিত পদভাগের প্রবাহ এবং চলিত ক্রিয়ার যথেষ্ট সংকোচন-প্রসারণের ফলে অনেকটাই স্বাধীনতা পেলেন এই কবিরা।

আর রবীন্দ্রনাথ, ক্রিয়াপদের এই ধরনটিকে তিনি আনলেন না অক্ষরবৃত্তে, অনেকসময়েই তিনি তুষ্ট রইলেন সাধু-চলিতের মিশ্র এক পদ্যভাষায়। আর যখন তাকে ভাঙতে চাইলেন, আনতে চাইলেন পুরোপুরি চলতি রীতি, তখন—যে-কথা আগে বলেছি—তাঁর অনিবার্য টান হলো গল্পছন্দের দিকে। অর্থাৎ একদিকে অক্ষরবৃত্তের বহনক্ষমতা, বিচিত্র বন্ধুর সুর, অর্গলহীন প্রবাহ, অল্পদিকে মৌখিক আলাপচারিজাত

গল্পছন্দের চর্চা : এর ফলে রবীন্দ্রনাথ তাঁর কথিত সেই স্বাভাবিক ছন্দটিকে তার শ্রায়সংগত পরিণামের দিকে নিতে পারলেন না, তাকে দিতে পারলেন না উল্লেখযোগ্য নতুন কোনো প্রসার । এ-ছন্দ হয়ে রইল নিতান্তই গোঁণ এক ছন্দ ।

৩

কিন্তু কেবলই কি এই প্রতিদ্বন্দ্বিতার প্রশ্ন ? না কি লৌকিক এই ছন্দটির ভিতরেই ছিল এমন কোনো দুর্বলতা যা বাক্‌স্পন্দের প্রতিকূল ?

বাংলা ভাষার স্বভাব এই যে এর প্রতিটি শব্দের আদিতে কোনো প্রস্বর নেই, ইংরেজি বা সংস্কৃতের ধরন এর নয়, এ-ভাষায় ঝাঁক থাকে শব্দগুচ্ছে বা বাক্যাংশে । ‘এখন আমরা কোথায় যাব ?’ এই সম্পূর্ণ বাক্যটিতে স্বভাবত একটিমাত্র ঝাঁক পড়তে পারে এবং সেটির সন্নিপাত কোন্ শব্দে তার ওপর নির্ভর করবে এ-বাক্যের অভিপ্রেত অর্থ । কিন্তু যদি, ধরা যাক, লৌকিক ছন্দের অন্তর্গত করতে হয় ঐ বাক্যকে, যদি লেখা হয় ‘এখন আমরা কোথায় যাব কোন্ অজানা দেশে’ তাহলে বাক্যের সবটাই রইল বটে, কিন্তু ঐ স্পন্দ প্রায় কিছুই রইল না । তার কারণ, এ-লাইনটি পড়তে চারটি কৃত্রিম আঘাত লাগছে ; ফলে যে ধ্বনি-তরঙ্গ উঠছে তার স্বাদ হচ্ছে একেবারে স্বতন্ত্র ।

এই কৃত্রিম স্বাসাঘাতজনিত ছন্দস্পন্দ নির্মাণ এবং অতিনিরূপিত বৈচিত্র্যহীন পর্বসন্নিবেশই স্বরবৃত্তের মস্ত দুর্বলতা । তরুণ রবীন্দ্রনাথ ঠিকই লক্ষ করেছিলেন যে স্বাভাবিক ভাষার স্বাভাবিক ছন্দ এইটে, কিন্তু পরিণত বয়সেও যে এর নিহিত দুর্বলতার কথা তিনি বলেননি অথবা এগিয়ে আসেননি সেই দুর্বলতা-মোচনের জন্ম, এইটেই ছিল মুশকিল ।

মোচনের কোনো সম্ভাব্য পথ ছিল কি ?

ছেলেভুলোনো ছড়া রবীন্দ্রনাথের প্রিয় । কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে তিনি এও জানেন যে এই ছন্দ কখনো ভাঙা-ভাঙা, অমার্জিত, অসংস্কৃত । তাঁর

নিজেরই রচনায় অবশেষে এ-ছন্দের যে রূপ তৈরি হলো, তার প্রতিপর্বে নির্দিষ্ট হলো চারটি দল বা সিলেবল্। এর একটা শ্লোক চেহারা তিনি আনলেন, যেমন অশ্বাশ্ব ছন্দেও তিনি তৈরি করেছেন পরিমিত নিয়মের বন্ধন। ছড়ার জগৎ থেকে এ-ছন্দকে নাগরিক সাহিত্যে তুলে আনবার প্রাথমিক পদ্ধতি হিসেবে এইটেই ছিল সংগত। কিন্তু এই বন্ধটি একবার প্রস্তুত হয়ে যাবার পর এখান থেকে কবি কি আর মুক্তির সন্ধান করলেন ? না।

যাকে বলা যায় তিন দল বা পাঁচ দলের পর্ব, রবীন্দ্রনাথ স্বরবৃত্তে ৩। ব্যবহার করেন না বলে প্রবোধচল্ল তৃপ্তি বোধ করেছেন। এমন-কী এও তিনি জানিয়েছেন, মধুসূদনের ‘যেমন কর্ম ফলল ধর্ম বৃদ্ধ শালিকের ঘাড়ে রোঁয়া’ পদটির তৃতীয় পর্ব নিতান্ত ক্রটিত্বষ্ট, কেননা এর মাত্রাসংখ্যা পাঁচ। অথচ ছড়ায় এ-রকম পর্ব অনায়াসেই তৈরি হয়, এর দ্বারাই ছড়াকারেরা হয়তো বৈচিত্র্যের একটা আশ্বাদ নিতেন। ‘আমার কথাটি ফুরোলো, নটে গাছটি মুড়োলো’ বলতে কোন্ বাঙালি শিশু বিপন্ন হয় ? এ ছড়াটির অনেক পর্বেই তো পাঁচ মাত্রা এবং আমরা জানি যে ঐ সন্নিবেশ এ-ছন্দের এক নিজস্ব ধর্ম।

পর্বগুলিতে রবীন্দ্রনাথ যে কেবল একটা সমতাই এনেছেন তা নয়, এই সমতায় আরো কয়েকটি অলিখিত নিয়ম তিনি মেনেছিলেন। সেই নিয়মের বশে একটি পর্বে চারটি রুদ্ধদল তাঁর কবিতায় অসংগত, তিনটি রুদ্ধদল এলে চতুর্থ দলের কোনো দরকারই নেই। কোনো পর্বে থাকতে পারে চারটি মুক্তদল। একটি রুদ্ধদল, তিনটি মুক্তদল; অথবা দুটি রুদ্ধদল, দুটি মুক্তদল—এই হলো সবচেয়ে প্রশস্ত ব্যবস্থা। কিন্তু এমন-কী সেখানেও এর পরম্পরায় প্রায় একটি গাণিতিক নির্দেশ যেন তিনি মানছেন। — — — অথবা — — — তাঁর রচনায় খুব কমই ব্যবহৃত; — — —, — — —, — — —, — — — এই পরম্পরাতেই তাঁর স্বস্তি। দু-একটি উদাহরণ নিয়ে দেখা যাক :

ফাগুনমাসে পূর্ণিমাতে যে নিয়মটা চলে
রাগ কোরো না চৈত্রমাসে সেটা ভঙ্গ হলে ।

এই শ্লোকের প্রথম পর্বটি কি হতে পারত ‘ফাগুনমাসে’, যেখানে
চারটি দলের মধ্যে প্রথম দুটিই রুদ্ধ ? অথবা,

মরুপাহাড় দেশে
শুক বনের শেষে
ফিরেছিলাম দুই প্রহরে
দধু চরণতলে—

এর প্রথম পর্বে কি রবীন্দ্রনাথ লিখতে চাইবেন ‘মরুপর্বত’, যেখানে চারটি
দলের মধ্যে শেষ দুটিই রুদ্ধ ? উচ্চারণ করলেই টের পাওয়া যায় যে এই
দুটি ক্ষেত্রেই তাহলে ছন্দের অনায়াস মসৃণতা ঈষৎ ক্ষুণ্ণ হতো ।

অর্থাৎ রুদ্ধদল-মুক্তদলের যেসব পরম্পরা রবীন্দ্রনাথ বর্জন করতে
চান, সেখানে খানিকটা ঋতিকটুতাই আছে । কিন্তু অনভিপ্রেত আঘাত
কখনো কখনো ছন্দের পক্ষে ভালোই নয় কি ? নিতাস্ত পরিমিত চলনে
মাঝে মাঝে কি শ্রাস্ত হয় না কান ?

প্রশ্ন এই যে, ঋতিকটু কেন । দ্বিজেন্দ্রলাল যখন লেখেন ‘অনেক
বাক্য হানাহানি, গর্জনবর্ষণ অনেকখানি’ তখন এর তৃতীয় পর্বের চারটি
রুদ্ধদল (গরু, জনু, বরু, ষণ্) যে অনেকের কানে ক্লিষ্ট লাগবে তা
সত্যি । লাগবে এইজন্তে যে প্রথম থেকেই এ-ধরনের ছন্দ আমরা একটা
অতিরিক্ত ঝাঁকের সাহায্যে পড়তে অভ্যস্ত, যে ঝাঁক বাংলা ভাষার
পক্ষে স্বাভাবিক নয়, যে-ঝাঁক শুধু পড়ের । এর ফলে যে-রকম পর্ব
তৈরি হয় তার অল্প অবসরে ‘গর্জনবর্ষণ’-এর মতো অতখানি ওজন
চাপানো সম্ভব নয় । দল যতই থাকুক, ধ্বনি তো ওখানে অনেক বেশি ।
‘হানাহানি’ আর ‘গর্জনবর্ষণ’কে একই সীমায় আনতে আমাদের জিব
ত্রস্ত এবং শ্রাস্ত বোধ করে, সেই শ্রাস্তিতে অপ্রসন্ন হয় কান ।

তাহলে কি ও-লাইনটিতে ছন্দদোষ ছিল ? মনে হয় না । অতিরিক্ত
ঝাঁকের এই পদ্ধতিকে বর্জন করে যদি স্বাভাবিক বাক্যম্পন্দে ওকে

উচ্চারণ করি, তাহলে দেখতে পাব লাইনটির দুই অংশ : ‘অনেক বাক্য হানাহানি’ আর ‘গর্জনবর্ষণ অনেকখানি’। তখন, এই প্রসারিত আট মাত্রার আয়তনের মধ্যে ‘গর্জনবর্ষণ’ অনেকটা ঠাণ্ডা জায়গা পায়, তার তাড়া কমে যায় এবং সঙ্গে সঙ্গে শ্রুতিকটুতা দূরে যায়। আমি অবশ্য বলছি না যে দ্বিজেন্দ্রলালের খুব-একটি নিপুণ লাইন ওটি। কিন্তু প্রবোধচন্দ্রের ব্যবহৃত ঐ লাইনটি দিয়েই আমি দেখাতে চাই যে এ জাতীয় পর্বের প্রয়োগই স্বরবৃত্তকে তার অভিপ্রেত মুক্তি দিতে পারত। সুবন্ধ পর্বরূপে অভ্যস্ত থাকতে রাজি হওয়ায় রবীন্দ্রনাথ এর ব্যবহার একেবারেই করলেন না। এ-ছন্দে প্রতিপর্বের মাপ চারের এবং তার ওজন ছয়ের, কবির এই সিদ্ধান্ত যদিও সৃষ্টিশক্তির পরিচায়ক, এই ছন্দের প্রকৃতি প্রায় পুরোই বাঁধা পড়ে ওই এক কথায়,—তবু এই সিদ্ধান্তই যে তাঁকে একটা নির্দিষ্ট গণ্ডির ওপারে যেতে দিল না, এও সত্যি।

কথা উঠতে পারে যে উপরোক্ত ওই পর্বের ধরনে এবং বিশেষত প্রস্বরের অভাবে স্বরবৃত্তের জাতিগত বৈশিষ্ট্য আর থাকল কোথায়, সে তো হয়ে উঠল প্রায় অক্ষরবৃত্তেরই সগোত্র। ঠিক এই কথাই বলবার অভিপ্রায় আমার, এতক্ষণ আমি কথার এই পরিণতির দিকেই আসতে চাইছি যে বাংলা ছন্দ একটা জায়গায় অক্ষরবৃত্ত আর স্বরবৃত্তের মিলন-বিন্দু খুঁজতে পারে। তার একটা সুবিধে হয়তো এই যে অক্ষরবৃত্তের সংকোচন-প্রসারণ প্রবণতাকে আরো অনেকটা এগিয়ে নেওয়া যায়, তার অধিকারে পাই যেন সমস্তটা জগৎ। ‘গর্জনবর্ষণ’ মাত্রাবৃত্তে আট মাত্রা, অক্ষরবৃত্তে ছ-মাত্রা, স্বরবৃত্তের নতুন এই ব্যবহারে তাকে হয়তো আনা যাবে চার মাত্রায়। তার মানে এ নয় যে ও-রকম প্রবল এক শব্দের মাত্রাপরিমাণ কমিয়ে দেওয়াটাই ছন্দরচনার একমাত্র সার্থকতা। তার মানে কেবল এই যে প্রয়োজনমতো ছোটো বড়ো সব ব্যবহারেই অভ্যস্ত হতে পারবে শব্দগুলি। মধ্যযুগীয় রচনার যেসব টুকরো অংশে ছান্দসিকেরা কবিদের ছন্দদোষের কথা বলেন, উল্লেখ করেন যে অক্ষর-

বৃহত্তর মধ্যবর্তী সেই অংশ সহসা স্বরবৃহত্তর দোলা দিচ্ছে—যেমন ধরা যাক কৃত্তিবাসের ‘দেবগণের গতি নাই লঙ্কার নিয়ড়’ বা ‘ছুই পাখে আগুলিলাম ছুইটি প্রহর’ কিংবা ‘দেখিবারে আইল সবে অম্বর উপর’—সেসব উদাহরণ আসলে এটাই প্রমাণ করে যে ছুই ছন্দের মধ্যে একটা সহজ যোগাযোগের সম্ভাবনা প্রথম থেকেই ছিল। বুদ্ধদেব একবার অতর্কিতে এদের এই চারিত্রিক সাদৃশ্যের কথা বলেছিলেন, ‘ঘরেতে ছুরন্ত ছেলে করে দাপাদাপি’র মতো অনায়াস অক্ষরবৃত্ত তিনি লক্ষ করেছিলেন রাবীন্দ্রিক এক ছড়ার সূচনায়। কিন্তু এই চাবি নিয়েও গূঢ়তর কোনো রহস্য উন্মোচনের জন্ম এগিয়ে আসেননি তিনি। বরং এর সুনিরূপিত মাপের কথা মনে রেখে এইটেই বলেছেন যে ‘অনেক কথা আছে যা এ-ছন্দে ঢোকে না, অনেক ভাব আছে যা এ-ছন্দ বহন করতে পারে না’। গাঙ্গুীর্ষ এর প্রকৃতিগতই নয়, তাঁর এই সিদ্ধান্ত পুরোনো এবং ঈষৎ ভ্রান্ত। কিন্তু এর ক্লাস্তিকর বৈচিত্র্যহীনতার দুর্বলতা দূর করতেও তাঁর উৎসাহ হয়নি। বরং অমিয় চক্রবর্তী এই ছন্দটিকে তার সুমিত চলন থেকে মুক্তি দেবার ঈষৎ চেষ্টা করেন : ‘অবগাহনের প্রতি পলক চেতনা ঢালে অচঞ্চল’ বা ‘প্রকাণ্ড গাছ প্রকাণ্ড বন বেরিয়ে এলেই নেই’-এর মতো কচিৎ-কখনো রচনায়। কিন্তু এর দ্বারাও প্রত্যাশিত সেই মিলন আমরা পাচ্ছি না, পাচ্ছি কেবল এক অসমতল বন্ধুরতার তৃপ্তি।

অথচ আশ্চর্যের বিষয়, রবীন্দ্রনাথের মধ্যবয়সে তাঁরই পাশাপাশি দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দ-চর্চায় অক্ষরবৃত্ত-স্বরবৃহত্তর এই মিলনমুহূর্ত যেন প্রায় আবিষ্কৃত হতে চলেছিল। ‘আলেখ্য’ বইতে সেসব ব্যবহারে দ্বিজেন্দ্রলাল যে পুরোই সফল ছিলেন তা হয়তো নয়, কিন্তু যোগ্যতর প্রতিভার কাছে সেই সাফল্য কি আমরা আশা করতে পারতাম না ?

সেই যোগ্যতর প্রতিভা এই সাধনায় নিযুক্ত হয়নি। হয়তো তারই ফলে পরবর্তী কবিনেতারাও অক্ষরবৃহত্তেই তুষ্ট, অত্যন্ত সাম্প্রতিক হ’একজন ছাড়া এই অবিজিত স্বরবৃহত্তর জগৎটিতে কেউ এসে দাঁড়াতে উৎসুক নন। যদি তা দাঁড়াতে, তাহলে হয়তো আমরা দেখতাম যে দিলীপ-

কুমারের ‘স্বরাঙ্করিক’ নামে পৃথক কোনো ছন্দ-পরিকল্পনা অবাস্তব। স্বরবৃন্দের চরিত্রের মধ্যেই আছে মুক্তির আকাঙ্ক্ষা। আর সেই মুক্তি যেমন একদিকে তাকে করে নিতে পারে অক্ষরবৃন্দের আত্মার সঙ্গে লীন, অগ্ন্যদিকে—মাত্র তখনই—তার থেকে আমরা পেতে পারি বাংলার অগ্ন্যতম স্বাভাবিক ছন্দ, শুধু চলতি ক্রিয়াপদে নয়, চলিত বাক্‌স্পন্দে। হয়তো তখন রবীন্দ্রনাথের প্রাচীন সেই ভবিষ্যৎকথনের কিছু সফলতা আমরা দেখতে পাব। ভবিষ্যতের বাংলা ছন্দ রামপ্রসাদের ছন্দ হবে না বটে, কিন্তু সেই ছন্দেরই এক মুক্ত রূপ হতে তার বাধা কী ?

গদ্যকবিতা আর অবনীন্দ্রনাথ

বুদ্ধদেব বসু তাঁর ‘আধুনিক বাংলা কবিতা’য় সংকলন করে নিয়েছিলেন অবনীন্দ্রনাথেরও একটি গদ্যকবিতা। অবনীন্দ্রনাথের গদ্যকবিতা ৭ বই খুলে প্রথমে আমরা চমকে গিয়েছিলাম সে-আমলে। কোথা থেকে সংগ্রহ হলো এই রচনা? কিন্তু না, একটু পরেই ধরা পড়ল যে কবিতা হিসেবেই সেটি যে রচিত তা নয়, এ হলো অবনীন্দ্রনাথের গদ্যরচনারই ছিল এক টুকরো। ‘আলোর ফুলকি’ বই থেকে স্তবাতুর একটি অংশ নির্বাচন করে বুদ্ধদেব তাকে সাজিয়ে দিয়েছেন ছোটো-বড়ো ভাঙা কয়েকটি লাইনে, তৈরি হয়েছে তার একটা আপাত-পছের গড়ন। আর এই রচনাটির সংকলন বিষয়ে খানিকটা তৃপ্তি নিয়েই জানাচ্ছেন সম্পাদক : ‘অবনীন্দ্রনাথের গদ্যই যে কবিতা, তার একটা চাক্ষুষ প্রমাণ উপস্থিত করার প্রয়োজন ছিল বলে মনে করি।’

অবশ্যই তৃপ্তিজনক ছিল ব্যাপারটা। এও নিশ্চয় ঠিক যে অবনীন্দ্রনাথের গদ্য কখনো কখনো এতই আবিষ্ট হয়ে ওঠে যে মনে হয় না গদ্যভাবনার সীমাতেই বন্দী আছেন তিনি, তাঁর গদ্য কখনো যেন স্পর্শ করতে চায় কবিতার ভূমি। এটা প্রত্যক্ষে ধরিয়ে দেবার একটা কৃতিত্ব ছিল, সন্দেহ নেই। এই স্পর্শ, তাঁর গদ্যের অন্তর্লীন কথকতা আর লাভণ্য, এর সঞ্চারময় ছন্দ—এ নিয়ে আমরা বিচারও শুনেছি অনেক। ‘আধুনিক বাংলা কবিতা’য় অবনীন্দ্রনাথকে নির্বাচন করে নেওয়া সেই বিচারেরই এক পরোক্ষ ধরন, হয়তো সেই বিচারের একেবারে আদিপর্ব।

কিন্তু তাই বলে এ-ধারণাও কি সংগত হবে যে অবনীন্দ্রনাথের গদ্যই ছিল কবিতা? আমাদের মনে পড়তেও পারে ‘ছিন্নপত্রাবলী’তে ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের সেই ঈষৎ-লঘু ভয়-জানানো : ‘বোধহয়

কোনো প্রবন্ধে [তিনি] প্রমাণ করবেন যে আমার পড়াই গল্প এবং গল্পই পড়া।’ রবীন্দ্রনাথের যৌবনকালেই ঠাকুরদাসের যখন মনে হয়েছিল যে তাঁর গল্পে তাঁর পড়ের চেয়ে ‘ঢের বেশি কবিত্ব পরিস্ফুটভাবে প্রকাশ পায়’, তখন কি তিনি স্থির করে নিয়েছিলেন কাকে বলে ‘কবিত্ব’? যদি এই হয় যে, সে কেবল ‘সুন্দর বেষ্টনের দ্বারা বিচ্ছিন্ন’ এক অভিজ্ঞতা, যা ‘চারিদিকের দরিদ্র সংসার থেকে সৌন্দর্যলোকে আমাদের আকর্ষণ করে নিয়ে যেতে পারে, প্রথম দৃষ্টিতেই আমরা বুঝতে পারি যে এখন আমরা আমাদের কর্মক্ষেত্রের মধ্যে নেই’, তাহলে সত্যিই তো, সে-অভিজ্ঞতা গল্পরচনার মধ্যেও পেতে আর বাধা থাকছে কোথায়? তার জন্মে প্রচলিত অর্থে পড়াছন্দেরও প্রয়োগ যেমন অনিবার্য নয়, তেমনি অনিবার্য নয় কোনো রচনার পক্ষে বিশেষ অর্থে কবিতা হয়ে ওঠা। যে ‘ছিন্নপত্রাবলী’ থেকে গৃহীত ওই বাক্যপরম্পরা, সেও কি আমাদের নিয়ে যায় না এক সৌন্দর্য-লোকেরই দিকে আকর্ষণ করে? তাহলে ‘ছিন্নপত্রাবলী’কে কি বলব কবিতা? আবার উলটোপক্ষে, ঠাকুরদাসের ধরনে কেউ যদি বলেন যে এই ‘ছিন্নপত্রাবলী’র যে-কোনো চিঠির ‘কবিত্ব’ তাঁকে মুগ্ধ করে, সে-কথারও নিশ্চয় কোনো-একটা মানে হবে আমাদের কাছে?

‘ছিন্নপত্রাবলী’র কবিত্ব আমাদের মুগ্ধ করে, কিন্তু ‘ছিন্নপত্রাবলী’ কবিতা নয়। ‘আলোর ফুলকি’র কবিত্ব আমরা মুগ্ধ হই, কিন্তু ‘আলোর ফুলকি’ কবিতা নয়। এই সহজ আপাতবিরোধী ধারণাটি আমাদের মনে রাখতেই হয়। মনে রাখতেই হয় যে ‘কবিত্ব’ এবং ‘কবিতা’ শব্দদুটির প্রয়োগে অনেকটা স্বাতন্ত্র্য আছে। ‘কবিত্ব’ আছে রচনার নিহিত নির্ধাসে, তার দৃষ্টিতে, কিন্তু ‘কবিতা’ শব্দটির মধ্যে জড়িয়ে আছে সেই সঙ্গে ‘বিগ্গাস’-এর প্রশ্ন, ‘ফর্ম’-এর কথা। সেই বিগ্গাস বা ফর্মের দিক থেকে নিশ্চয় একথার কোনো মানে নেই যে অবনীন্দ্রনাথের গল্পই কবিতা। তা যদি হতো, তাহলে বুদ্ধদেবকে বিশেষ যত্নে নির্বাচন করতে হতো না ‘আলোর ফুলকি’র একটা নির্দিষ্ট অংশ, যার এপারে-ওপারে গেলেই

নিশ্চয়ই স্বলিত হয়ে যেত তাঁর ‘কবিতা’র ধারণা। এটা ঠিকই যে হয়তো তিনি সংগ্রহ করতে পারতেন ‘বুড়া আংলা’ থেকেও খানিকটা, অথবা এমন-কী ‘রাজকাহিনী’রও দু-একটি বর্ণনাঙ্গ, কিন্তু এসব বইয়ের যেকোনো পৃষ্ঠাই কি তাঁর অভিপ্রায়ের পক্ষে যথেষ্ট বলে গণ্য হতে পারত? ‘আলোর ফুলকি’ থেকে নির্বাচিত টুকরোটুকুর মধ্যেও তো, কবিতার ধ্বনিপ্রবাহকে লীলাময় করে তুলবার প্রয়োজনেই হয়তো-বা, দু-চারটি শব্দের পুনর্বিছাসও করতে হলো সম্পাদককে। ‘সব জিনিস চাচ্ছে যেন আপন আলোয় তাদের রঙ ফিরে পায়’ অথবা ‘কিন্তু আমি গান গেয়ে চলি’—এসব উচ্চারণের মধ্যে ‘আপন’ বা ‘গান’ শব্দদুটি তো স্পষ্টই যোজনা, আর শব্দগত ব্যুৎক্রমেরও একটি নিদর্শন ধরা রইল ‘কে না আলোর জগ্ন কঁাদছে সারা রাত’ পদটিতে, ‘সারা রাত কঁাদছে’ই লিখেছিলেন অবনীন্দ্রনাথ নিজে। এইসব সংযোজন বা ব্যুৎক্রমের বৈধতা বিষয়ে কোনো প্রশ্ন তুলছি না আমি, কিন্তু এটা মানতেই হয় যে এসব ক্ষেত্রে ত্রিঘাশীল ছিল কবিতার ধ্বনিরূপ বিষয়ে সম্পাদকের নিজস্ব কোনো অভাববোধ, অর্থাৎ গল্প থেকে গল্পকবিতায় নিয়ে আসবার আগ্রহে বুদ্ধদেবকে এখানে গড়েও নিতে হয়েছে অনেকটা।^১

গত, আমরা জানি, লেখকের চেতনা বহিতে থাকে হাজার শাখা-প্রশাখায়, তার বিস্তার প্রধানত বাইরের দিকে। অস্তমুখী বিষয়কেও গল্প ধরতে চায় তার বাইরের দিকে উদ্ঘাটন করে। কবিতায় আছে এর উলটো চলন। কবিতা বাইরের বিশ্বকেও আয়ত্ত করতে চায় ভিতরের দিকে ঘুরিয়ে নিয়ে। এক-একটা মুহূর্ত আসে যখন আমাদের

১ এ-বিষয়ে একটি চিঠিতে বুদ্ধদেব লিখেছিলেন আমায় (৩১ আগস্ট ১৯৭৩): ‘তুমি যে গরমিলগুলো লক্ষ করেছো তার কারণ খুব সম্ভব এই যে অবনীন্দ্রনাথের রচনাংশটিকে গল্পকবিতার রূপ দিতে গিয়ে আমি দু-একটি শব্দের হেয়ফের করেছিলাম।……তোমাকে না বললেও চলে, আমার লক্ষ্য ছিল ধ্বনিসৌষম্যের দিকে—‘কিন্তু আমি গেয়ে চলি’-র বদলে “—গান গেয়ে চলি,” “সারারাত কঁাদছে”-র বদলে “কঁাদছে সারারাত” আমার শ্রবণের পক্ষে অধিক প্রীতিকর।’

বুদ্ধি আর অভিজ্ঞতা, আমাদের বোধি আর প্রেরণা সমবেতভাবে সংহত হয় চেতনার এক কম্পমান বিন্দুতে, তৈরি হয় যেন শিখার মতো দাঁপ্যমান একটি রেখা, এই রেখাটিকে বিস্তৃত করতে পারার মধ্যেই কবিতারচনার করণকৌশল লুকোনো। তখন তার যে অবয়ব তৈরি হয়—তার ছন্দ এবং ভাষা—তার মধ্যে প্রায় স্পষ্টই যেন দেখতে পাওয়া যায় এই কম্পন, এই vibration, যার অভাবে কোনো কবিতাই আর কবিতা নামের যোগ্য নয়। হতে পারে যে, কোনো বৃহৎ গদ্যরচনার কোনো একটি অংশে লেখকের চেতনা সংহত হতে হতে এমনি একটি মুহূর্তে এসে পৌঁছয়, সে-অংশকে বিচ্ছিন্ন করে নিলে কোনো কবিতার মতো মনে হতেও পারে তাকে। অসম্ভব নয় এমন কোনো অংশ আবিষ্কার করে নেওয়া প্রকৃত থেকে জয়েস থেকে বঙ্কিম থেকে রবীন্দ্রনাথ থেকে অথবা হেমিংওয়ের ‘ওল্ড ম্যান অ্যাণ্ড দি সৌ’র মতো কোনো বই থেকে। সেইরকমই সম্ভব অবনীন্দ্রনাথেরও কোনো গদ্যরচনা থেকে আকস্মিক কোনো কবিতার উদ্ভাস সংকলন করে নেওয়া, কিন্তু তার মানে নিশ্চয় এ নয় যে সমগ্রভাবে তাঁর গদ্যকেই বলা চলবে কবিতা, আর অবনীন্দ্রনাথের গদ্যের পক্ষে সেই অভিধা পুরো গৌরবের কথাও নয় নিশ্চয়।

কিন্তু এই যাকে বলা হলো কবিতার লক্ষণ, তাকে তৈরি করে তুলবার জন্ত পদ্যছন্দই কি অনিবার্য? তা যে সত্যি নয়, তদ্বৎ ব্যাখ্যায় আমাদের দেশেও এ জ্ঞান প্রায় একশো বছরের পুরোনো আজ। কবিতা কেন পড়েই লিখতে হবে, এ প্রশ্ন তুলেছিলেন বঙ্কিম তাঁর ‘কবিতাপুস্তক’ বইটিতে (১৮৭৮), তাঁর মনে হয়েছিল যে ‘অনেক স্থানে পদ্যের অপেক্ষা গদ্য কাব্যের উপযোগী’ আর সেই উপযোগিতার উদাহরণ হিসেবে তিনটি গদ্যরচনা তিনি, ছাপিয়েওছিলেন কবিতার নামে। কিংবা রাজকৃষ্ণ রায় লিখেছিলেন (১৮৮৪) আরো একটু এগিয়ে : ‘যে সকল গদ্যে পদ্যের কাব্যাত্মক ভাব থাকে, সেই সকল গদ্যের কোনো কোনো বিষয় এইরূপ পদ্যপৌষ্টিক প্রণালীতে’ সাজিয়ে লেখার একটা

মানে আছে। বঙ্কিম লিখতে চেয়েছিলেন গণ্ডেরই চেহারায়, আর রাজকৃষ্ণ তাকে ভেঙে নিয়েছেন পণ্ডের ছলে, কিন্তু উদাহরণ হিসেবে এর কোনোটিই হয়ত পাঠককে আজ আশ্বস্ত করে না তেমন। ‘ধীরে ধীরে বায়ু-স্রোতে/একখানি সূক্ষ্ম মেঘ ভাসিয়া আসিল।/সূক্ষ্ম মেঘ বলিলাম কেন?’—ধরনের আকুলতায় বুদ্ধি আর অভিজ্ঞতা, বোধি আর প্রেরণার সেই মিলনমুহূর্তটির শিখাগ্রতাপ যে কিছুমাত্র অল্পভব করা যায় না তা আমরা সহজেই বুঝতে পারি। এ চেষ্টাগুলি তাই হয়ে থাকে কেবল জাতঘরের সামগ্রী, ইতিহাসের ভোজ্য মাত্র, এর তেমন কোনো তাৎপর্যময় মূল্য নেই আমাদের প্রবহমান কবিতাচর্চায়।

আমরা সবাই জানি সেই মূল্যের সূচনা রবীন্দ্রনাথের রচনাতেই, তাঁরই গদ্যকবিতায়। কিন্তু তাঁর সেই গদ্যকবিতা গড়ে ওঠার মস্তুর ইতিহাসে আর কারো কি ভূমিকা ছিল কোনো? উপনিষদ বা বাইবেল, হুইটম্যান বা তাঁর নিজেরই গীতাঞ্জলি-অনুবাদ, এসব প্রসঙ্গের উল্লেখ রবীন্দ্রনাথ নিজেই করেন তাঁর গদ্যছন্দের প্রেরণাভূমি হিসেবে। কিন্তু প্রস্তুতির এক দ্বিধাঘ্নিত পর্বে রবীন্দ্রনাথ যে তাঁর অনুজদের হাতে পরীক্ষা কবিয়ে নিচ্ছিলেন ভাবীকালের কোনো কোনো পথ, সে তথ্যও আমরা ভুলতে পারি না এখানে। কখনো সত্যেন্দ্রনাথকে কখনো অবনীন্দ্রনাথকে উদ্ভেজিত কবেছেন তিনি নবীন প্রকরণের সন্ধানে বেকবার জ্ঞান^২, আব, অন্তত অবনীন্দ্রনাথ, বেরিয়েও পড়েছিলেন লোকাপবাদের ভয় না করে অনেকবার অনেকদিকে—রবীন্দ্রনাথের আগেই তিনি লিখে রেখেছিলেন এমনও কয়েকটি রচনা, যা হয়ে উঠতে চাইল গদ্যছন্দের নিদর্শন, কেবল

২ ‘আমার মনে এই প্রশ্ন ছিল যে পণ্ডছন্দের সূক্ষ্ম বংকার না রেখে ইংরেজিরই মতো বাংলা গদ্যে কবিতার রস দেওয়া যায় কি না। মনে আছে সত্যেন্দ্রনাথকে অহুরোধ করেছিলাম।...তারপর আমার অহুরোধক্রমে একবার অবনীন্দ্রনাথ এই চেষ্টার প্রবৃত্ত হয়েছিলেন।’ রবীন্দ্রনাথ, ছন্দ ১২৬২, পৃ ১৮৬৮৭।

গল্পের ছন্দের নয় ।^৩

২

১৯২৬ সালের বৈশাখ থেকে ‘ভারতী’তে ছাপা হচ্ছিল ‘আলোর ফুলকি’ । ওই বছরেরই আষাঢ় থেকে শুরু হলো ‘লিপিকা’র প্রথমাংশের কথিকা-গুলি, ‘প্রথম শোক’ বা ‘প্রশ্ন’, ‘সতেরো বছর’ বা ‘কৃতঘ্ন শোক’-এর মতো রচনা । এই লেখাগুলির কী নাম বলা হবে তা আজও যখন তেমন স্পষ্ট নয়, তখন সেদিনকার বিহ্বলতা আমরা অনুমান করতে পারি । ‘ভারতী’ পত্রিকার সূচিপত্রে রচনাগুলি ছিল শ্রেণীপরিচয়হীন । আব এইরকমই শ্রেণীপরিচয়হীন অথবা কখনো ‘শব্দচিত্র’ ধরনের অস্পষ্ট কোনো পরিচয়ে নানা পত্রিকায় দেখা দিতে লাগল অবনীন্দ্রনাথেরও কিছু টুকরো লেখা, গল্পরচনা থেকে নিজেকে পৃথক করে তোলাই ছিল যার অভিপ্রায় :

আসে না, জল আসে না—মাটির অন্তরে দুঃখ লাগে । বস না, নদী বস না—
উদাস মাঠ শূন্যমন আকাশে চায় ।

শুকনো বালুচরে লুপ্ত ধারার শেষ চিহ্ন, বাতাস সেখানে ঘোরে ঘেঁরে—হতাশী
বাতাস ।

আকাশ যেন সে পিয়ারী চাতক—ক্ষণে ক্ষণে বলে জন । স্বদূরে সমুদ্র ডাকে

৩ স্বরচিত গল্পমাত্রেরই একটা ছন্দপ্রবাহ আছে । তার ধ্বনির উত্থান-পতনে, তার যত্নিত হ্রস্বদীর্ঘতায়, তার শব্দব্যবহারের সূমিত বলয়ে—তৈরি হয় এই ছন্দ । এর কোনো পূর্বনির্দিষ্ট নিকপিত ধরন নেই । একেই বলা যায় গল্পের ছন্দ । এই ছন্দ শুনেই ‘পথের পাঁচালী’র অপু একদিন মুগ্ধ হয়েছিল তার ছেলেবেলার পাঠশালায়, ভেবেছিল বডো হয়ে খুঁজে নেবে রামায়ণ মহাভারতের দেশ । আর এর তুলনায় গল্পছন্দ কথাটির প্রয়োগ একটু বিশেষিত । গল্পকবিতা নামে চিহ্নিত যে বিশেষ রচনাশ্রেণীটি, এ হলো তার ছন্দ । এরও নেই কোনো পূর্বনির্ধারিত রূপ । কিন্তু ঐক্যে বা অল্পভবে বুঝে নেওয়া যায় সাধারণ গল্পের ছন্দের থেকে এর স্বতন্ত্র এক স্পন্দন, হয়তো খানিকটা ছোটো আর স্বমাময় হয়ে আসে এর খাসপর্বগুলি ।

—নদী নদী ! হারানো ঝরনার পাথরে পাথরে পৌঁছয় সাগরজলের খেদ,
পর্বত প্রতিধ্বনি দেয়—নদী নদী !

[আসাযাওয়া : অংশ]

‘লিপিকা’ থেকে ‘পুনশ্চ’ পর্যন্ত পৌঁছবার জমা রবীন্দ্রনাথকে অপেক্ষা করতে হয়েছিল অনেকদিন। মানতেই হয়েছিল তাঁকে যে ‘লিপিকা’র ‘বাক্যগুলিকে পণ্ডের মতো খণ্ডিত করা হয়নি, বোধ করি ভীৰুতাই তার কারণ’। ইতিমধ্যে অবনীন্দ্রনাথ কাটিয়ে উঠছেন তাঁর ভীৰুতা, বা বলা যায় কোনো কারণই ছিল না তাঁর ভীৰুতার, চিত্রী বা ‘কলাবিৎ’ অবনীন্দ্রনাথের কোনো প্রত্যক্ষ দায় ছিল না যেন সেদিনকার কবিতা-পাঠকের কাছে, তাই অনেকটা নিজের খুশিতেই তিনি লিখে যাচ্ছেন ‘হাওয়াবদল’-এর মতো রচনা, আর তার পরেই এল ‘পাহাড়িয়া’ কবিতাগুলি।

‘হাওয়াবদল’-এ ধরা আছে যেন শহুরে মানুষের শৈলবাসী হবার দীর্ঘ পথচিহ্ন, ছোটো ছোটো ছবির টুকরো এখানে ধ্বনিমান হয়ে উঠছে কথায় ! চোখ চলছে শিয়ালদহ পেরিয়ে শহরতলি, শহরতলি থেকে পদ্মা জলপাইগুড়ি শিলিগুড়ি সূকনা তিস্তা, আর সেইভাবে চলছে উপ-শিরোনাম নিয়ে এক-একটা টুকরো স্তবক :

আকাশের নীল পাহাড়ের গায়ে গড়িয়ে পড়েছে, পাহাড়ের নীল বনের ধারে বিছিয়ে গিয়েছে, বনের নীল বালিয়াড়ির বুকের পথে বইছে কুলহার। সমুদ্র-জলের স্বপ্ন দেখতে দেখতে।

[তিস্তা]

এই তিস্তার পর পাহাড়তলি, তারপর পর্বত, যে-পর্বতে

মন বলে দিন ছপুর, বন বলে নিশ্চিন্তি রাত ! বনের ফাঁকে ফাঁকে আকাশ বলে শরৎকাল, গাছের পাতায় ঝিঁ ঝিঁ বলে বর্ষা যায় নি বৃষ্টি ঝামে নি মেঘ লেগেছে দিকে দিকে।

আর ঠিক তার পরেই, যেন শৈলচূড়ায় পৌঁছে খুলে গেল সব সাংসারিক অভ্যাসের গণ্ডি, ভেঙে দিলেন অবনীন্দ্রনাথ গণ্ডের চেহারা, ওই একই

ধরনের গল্প তিনি সাজিয়ে দিলেন ছোটোবড়ো নানা মাপের পঙ্ক্তিতে, তৈরি হলো গল্পকবিতার একটা প্রাথমিক মূর্তি। পাহাড়িয়া, রংমহল, তিনদরিয়া, মেঘমণ্ডল—শ্রাবণ থেকে কার্তিক পর্যন্ত ১৩৩৪-এর ‘বিচিত্রা’য় প্রকাশিত এই রচনাগুলি বস্তুত একই বিস্তারিত রচনার অন্তর্গত যেন, সবটা মিলে ধরা আছে অবনীন্দ্রনাথের পাহাড়িয়া অভিজ্ঞতা। আর এই প্রথম, কোনো দ্বিধাস্থিত পরিচয় বা অপরিচয়ের মধ্যে না রেখে এই রচনাগুলিকে দেওয়া হলো একটা শ্রেণী নাম, ঘোষণা করা হলো তাকে ‘গল্পছন্দ’ অভিধায়।

আমাদের জানতে ইচ্ছে করে পাঠকদের কাছে কীভাবে পৌঁছেছিল এই লেখাগুলি, এই ‘পাহাড়িয়া’ গুলি অথবা ‘উত্তরা’য় প্রকাশিত ‘আতস-বাজি’ নামের দীর্ঘ রচনাটি। এ নিয়ে তেমন কি ভেবেছিলেন কেউ, না কি শিল্পীর খেয়াল ভেবে উড়িয়ে দিয়েছিলেন অবহেলায়। স্বস্তি যে ছিল না তার কিছু ইতস্তত নজির ধরা আছে সাময়িকীর পৃষ্ঠায়, বিক্ষিপ্ত মন্তব্যে। ‘আপন কথা’র গল্প পড়তে পড়তেই ‘মানসী ও মর্মবাণী’ লিখছিল সেদিন (১৩৩৪ আষাঢ়) ‘এরূপ ভাষা এরূপ ভাব আমরা বুঝিতে পারি না। লেখক কলাবিৎ। কীভাবে পাঠ করিলে আমরা তাঁহার রচনার রস উপলব্ধি করিতে পারি তাহা বুঝাইয়া দিতে আমরা তাঁহাকে সাহায্য অমুরোধ করিতেছি।’ নূতন এই গল্পছন্দগুলি বিষয়েও এ বিহ্বলতা প্রত্যাশিত ছিল, আর সেটা দেখা দিল ঈষৎ তির্যক বাচনে, ‘পাহাড়িয়া’ পর্যায় শেষ হয়ে যাবার পর যেমন ‘মানসী ও মর্মবাণী’ বলছে সকৌতুকে (১৩৩৪ পৌষ) : ‘যাক পাহাড়িয়া নাই খেয়ালিয়া আছে। সম্পাদক মহাশয়ের খেয়াল থাকিতে বিচিত্রার বৈচিত্র্য নষ্ট হইবার কোনো আশঙ্কা নাই।’

এর প্রায় চার বছর পর রবীন্দ্রনাথ শুরু করছেন তাঁর ‘পুনশ্চ’র কবিতাগুলি।

সমকাল কীভাবে নিচ্ছিল এই লেখাগুলিকে, তার চেয়েও বড়ো একটা প্রশ্ন আছে অবশ্য। অবনীন্দ্রনাথকে কেন পৌঁছতে হলো এই গল্প কবিতার অবয়ব পর্যন্ত? কোন্ প্রয়োজন ছিল তাঁর নিজের? অভিজ্ঞতা কীভাবে নিজের চাপেই তৈরি করে নেয় শিল্পের প্রকরণ, বুদ্ধদেব সেকথা লিখেছিলেন একবার নরেশ গুহকে, পুবোনো একটি চিঠিতে। কবিতা বিষয়ে সেখানে বলেছিলেন তিনি ‘রূপ, ছন্দ, গড়ন সমস্ত নিয়েই সে আসে, যাকে বলে ডিস্ট্রিক্ট করে, আমরা সে ছকুম তামিল করি মাত্র’। কিসের ছকুম? কোনো একটা সময়ে কোনো কবিকে লিখতেই হবে গল্পকবিতা? অন্তর্গত কোন্ প্রেবণাব টানে? জুইটম্যানকে যে তাঁর কবিতায় ধরতে হয়েছিল দুতিন-লাইনজোড়া ড্যাশচিহ্নবহুল বিস্তারিত এক-একটি গল্পচরণ, অথবা এর কিছু-বা বিশৃঙ্খল শব্দোপ্লাস—তার ভিতরদিকে ছিল সেদিন আমেরিকার ব্যাপ্তির আকাজকা, যে-ব্যাপ্তি তখন সেখানে উদগত হতে চাইছিল দেশ থেকে বহির্দেশ পর্যন্ত। অথবা একশো বছর পরের মার্কিন দেশে রবার্ট ক্রিলি যখন তাঁর গল্পকবিতায় তৈরি করেন ছোটোখাটো লাইনভাঙা—এমন-কী শব্দভাঙা—চরণগুলি, তখন তার সপ্রতিভ ভঙ্গিলতার মধ্যে কাজ কবে যায় যেন আজকের দিনের বিহ্বল অসমশ্বাস ঘাতসংকুল টুকরো জীবনের চিহ্ন। সমর সেনের মনে হয়েছিল ছন্দোহীন পরিহাস্য এই সামাজিকতাকে ধরবার জগু চাই মোহভাঙা কঠোরতায় গল্প সাজানোর ভঙ্গি। আর রবীন্দ্রনাথও, অন্তত তদ্বৈ, ভেবে নিয়েছিলেন যে কাব্যের অধিকার প্রশস্ত হতে চলেছে আজ, গল্পেই আজ সম্ভব ‘বাস্তব জগৎ এবং রসের জগতের সমন্বয় সাধন’, গল্পেই সঞ্চার করা যায় আজকের দিনের যোগ্য ‘অরণ্য পাহাড় মরুভূমি সমতল অসমতল প্রান্তর বা কান্তারের’ নানা মেজাজের রূপ। এমন কোনো নতুন মেজাজ বা ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার দিক থেকে কি এগোচ্ছিলেন অবনীন্দ্রনাথ তাঁর গল্পকবিতার দিকে? এটা ঠিক যে ‘পাহাড়িয়া’-গুচ্ছ স্মৃতি হবার ঠিক একমাস আগে ‘নতুন ও পুরোনোর ছন্দ’ প্রবন্ধে তিনি

লক্ষ করছিলেন ‘হঠাৎ বয় ঘূর্ণি বাতাস নতুন ছন্দে মাঠে হাটে’, দেখতে চাইছিলেন এক নতুন বন্ধন, যেখানে ‘নতুন বোঁটা পুরোনোর সঙ্গে ছন্দে বাঁধা শক্ত রকমে’। কিন্তু এই দেখতে চাওয়াটুকু থেকেই কি তৈরি হতে পারত বাংলার নতুন এক ছন্দ-রূপ ?

এর উত্তর ভাবতে গেলেই মনে পড়ে যে রবীন্দ্রনাথের উৎসাহেই অবনীন্দ্রনাথ এই গল্পকবিতার দিকে এগোচ্ছিলেন বটে, কিন্তু একেবারেই ছুই বিপরীত দিক থেকে চলছিলেন অবনীন্দ্রনাথ আর রবীন্দ্রনাথ। নিজেই গল্পছন্দ বিষয়ে বলতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ কেবলই জানান ‘লিপিকা’র কথা, ‘পুনশ্চ’র পাঠকেরাও তাই মনে রাখতে বাধ্য হন ‘লিপিকা’ প্রসঙ্গ,- কিন্তু তা মনে রেখেও এখানে আমি বলতে চাই যে ‘লিপিকা’র সঙ্গে ‘পুনশ্চ’র কোনো অব্যাহত যোগ নেই, পরম্পরার সম্পর্ক নেই, ‘পুনশ্চ’ ঠিক ‘লিপিকা’রই পরবর্তী পরীক্ষণ নয়। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের এপারে-ওপারে ছুই ভিন্ন রবীন্দ্রনাথকে দেখতে পাই আমরা ; প্রথম পর্বে যিনি একের পর এক তৈরি করছিলেন নানারকম বন্ধনের চারুতা, দ্বিতীয় পর্বে তাঁর কাজ চলছিল কেবলই সেই বন্ধন থেকে নিজেকে মুক্ত করে নেবার আয়োজনে। পঞ্চছন্দেরও বাঁধন তিনি কাটতে শুরু করেছিলেন ‘বলাকা’ থেকে। ‘বলাকা’র সমিল মুক্তবন্ধ আর ‘বাঁশি’-ধরনের^৪ রচনায় অমিল মুক্তবন্ধের পর ছন্দ-মোচনের আর-একটি স্তর রইল বাকি, আর সেই স্তরটিই সম্ভব হলো ‘পুনশ্চ’তে। এই সম্ভাবনার পূর্বমুহূর্তে

৪ এই ‘বাঁশি’ কবিতা নিয়ে একটি সংকট চলে, আসছে বাংলা আলোচনায় আজ অনেককাল হলো। কোনো রহস্যময় কারণে, রাবীন্দ্রিক গল্পকবিতার সফলতা বা ব্যর্থতার প্রধান উদাহরণ হিসেবে এই পঞ্চছন্দের কবিতাটিকেই টেনে আনেন সমালোচকেরা বারবার, আর তাঁরা বেশ মাননীয় সমালোচক। তার শেষ প্রমাণ দেখা গেল কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় প্রকাশিত ‘ছন্দতত্ত্ব ও ছন্দোবিবর্তন’ বইটিতে, লেখক যেখানে পরম গাভীর্ষ নিয়ে অঙ্কযোগ করেছেন যে এই কবিতার অধিকাংশ চরণই না কি পঞ্চছন্দের ! আর অধিকাংশের বাইরে বাকি চরণগুলি ? সেটা বোধহয় এঁরা আর লক্ষ করেন না তেমন।

তাঁকে দেখে নিতে হচ্ছিল অবনীন্দ্রনাথের চর্চা আর তার বিফলতার প্রকৃতি, বুঝে নিতে হচ্ছিল কোন্‌খান থেকে সরে আসতে হবে তাঁকে। তাই ‘লিপিকা’ থেকে ‘পরিশেষ’ (প্রথম সংস্করণ), ‘পরিশেষ’ থেকে ‘পুনশ্চ’-তে পৌঁছবার পথটিই বরং আমাদের কাছে স্পষ্ট লাগে আরো। আর ঠিক সেই জগ্গেই এটা লক্ষ করা জরুরি মনে হয় যে ‘লিপিকা’র বাক্যগুলিকে আপাত-পত্দের আকারে খণ্ডিত করে নিলেও তার থেকে মিলত না ‘পুনশ্চ’র যোগ্য ছন্দস্পন্দন, এ-ছয়ের চরিত্রই ছিল ভিন্ন। ভাবে কিংবা ভাষায় সলজ্জ অবগুষ্ঠন-প্রথা দূর করবার কোনো আয়োজন নেই ‘লিপিকা’র রচনাবলিতে, তাকে যেন ঘিরে নেওয়া হয়েছে একটু বেশিরকমই কবিত্বমণ্ডনে, সেই প্রথময় মেঘ আর বাঁশি আর শোক আর প্রেমের নিমগ্নতাই হলো এর নিশ্চিত আলম্বন।

অবনীন্দ্রনাথেরও গদ্যকবিতায় যে এই মেঘমণ্ডলের সচেতন আড়ম্বর, তাব কারণ লুকোনো আছে এইখানেই। পদ্যছন্দকে খুলতে খুলতে গদ্যকবিতার দিকে পৌঁছন রবীন্দ্রনাথ, আর গদ্যকেই কবিতার সাজ পরিয়ে নিতে নিতে গদ্যছন্দকে ধবতে চান অবনীন্দ্রনাথ। এই হলো তাঁদের বিপরীতমুখী চলন। লোকজীবনের বাইরের বাস্তবিক তাপটা নয়, অবনীন্দ্রনাথ অনেককাল ধবেই অর্জন করতে চাইছিলেন লোক-জীবনের চিরস্তন অন্তঃস্বাদটিকে শুধু। রূপকথার অভিজ্ঞতা বা মেয়েলি ব্রত্যাচারের জগৎ থেকে যে অনায়াস স্পন্দ তিনি সংগ্রহ করে নিয়েছিলেন মনে মনে, তারই ফল সেই ‘শকুন্তলা’র মুহূর্ত (১৮৯৫) থেকে তাঁর কাছে সংজ্ঞা ছিল চলিত গত্দের টান। তাঁর সেই চলিত রীতির পূর্ণ ঐতিহাসিক মর্যাদা দিতে আমরা ভুলে যাই অনেক সময়ে, চলিত গত্দের ইতিহাস রচনাতেও ভুলে যাই যে, ‘সবুজপত্র’ ছাপা হবার অনেক আগেই (১৯০৪) প্রকাশ্য সাময়িকীতে সম্ভব হয়েছিল ‘রাজকাহিনী’র মতো স্মৃষ্টাম মৌখিক গদ্য। ‘শকুন্তলা’ ‘ক্ষীরের পুতুল’-এর মধ্য দিয়ে এ গদ্য ক্রমে (১৯১৯) পৌঁছয় ‘আলোর ফুলকি’তে। আলাপচারিতে রবীন্দ্রনাথ যাকে বলেছিলেন ‘impassioned prose’, এ হয়তো সেরকমই এক

তাপিত গছের মোহময় নমুনা। এই গল্পকেই কি আরো একটু আক্রান্ত করে তোলা যায়? ‘কবিত্ব’? যেন তারই চেষ্টা থেকে সম্ভব হলো অবনীন্দ্রনাথের ‘শব্দচিত্র’, আর তার থেকে তাঁর অল্প সময়ের গল্পছন্দের উৎসারণ।

কিন্তু তখন প্রশ্ন উঠবে, এই চিত্রগুলির মধ্যে এমন কি ছিল যা অবনীন্দ্রনাথ তাঁর গল্পেই বলেননি বা বলতে পারতেন না। অবয়বের হ্রস্বতা ছাড়া আর কোন অনিবার্যতা আছে এর? এর জন্ম গল্পকবিতা নামিক ভিন্ন একটা শিল্পরূপের দরকারই-বা হবে কেন? বুদ্ধদেব বসু লিখেছিলেন বটে যে তাঁর গল্পই কবিতা, কিন্তু ঠাকুরদাসের ধরনে কি আমরা উলটো করে বলতে পারি না যে তাঁর কবিতা বস্তুত গল্প? রবীন্দ্রনাথের ধারণা হয়েছিল, অবনীন্দ্রনাথের এই রচনাগুলি চলল না তার ভাষাগত বাহুল্যে, পরিমিতিবোধের অভাবের জন্মই তা পৌঁছল না কাব্যের সীমায়। হয়তো একথা তত সত্য নয়। এটা ঠিক যে অবনীন্দ্রনাথের এই রচনাগুলি বর্ণনাপুঞ্জি ভারি, তার মধ্য দিয়ে মন ছড়িয়ে দেবার অবকাশ কম, পড়তে পড়তে হাঁফ ধরে যায় আমাদের। কিন্তু ‘পুনশ্চ’ থেকে ‘পত্রপুট’ পর্যন্ত পৌঁছতে পৌঁছতেই গল্পছন্দের নানা ছাঁচ তৈরি হয়ে যায় বাংলা কবিতায়, আমরা টের পাই যে এই অর্থে ভাষাবহুলতা রবীন্দ্রনাথেও আসে অনেকসময়ে, অথবা রবীন্দ্রপরবর্তী কবিতাও এর থেকে মুক্ত নয় একেবারে। ভাষাবাহুল্য নয়, গল্পকবিতার এই চর্চা থেকে অবনীন্দ্রনাথকে সরিয়ে নিচ্ছে তাঁর গল্প বিকল্পটি, এই বিকল্প হাতে ছিল বলেই গল্পকবিতা আর অনিবার্য ছিল না তাঁর কাছে। তাঁর নয় পতনবন্ধুরতাময় পতিত সংসারের সঙ্গে দরবার, আধুনিক জীবনের নাটকীয় কোনো সংকট তাঁর বিষয় নয়, তাঁর আছে ‘শাজাহানের স্বপ্ন’র মতোই ধূসর ও চাপা ‘টোনে’র স্বপ্নমণ্ডল, তাই ‘আতসবাজি’র পর আবার তিনি ফিরতে লাগলেন ‘লিপিকা’পন্থী গল্পে, ‘রংমশাল’-এর (১৩৩৫), ‘আলোকশিখা’ লেখাটি যেমন, আর তারও পরে ‘নতুন খাতা’ (১৩৩৬) ‘অশথপাতা’ (১৩৩৭) ধরনে ছচারটি

লেখচিত্রের পথ ধরে ফিরে এলেন তিনি তাঁর নিজেসই গছের ছুমিতে, তাঁর পুঁথিকথা বা স্মৃতিকথার আচ্ছন্ন কথকতায়। এই গছের যে মহিমা আমরা দেখি, সে কোনো গছহুলে নয়, গছের ছন্দে। যতটুকু শব্দসংগীত রচনা করতে চেয়েছিলেন তিনি, তা সম্ভব ছিল এই গছেই; গছকবিতার আর দরকার হলো না তাঁর। তাই গছকবিতায় অবনীন্দ্রনাথের এই যাওয়া আর ফিরে-আসাকে গণ্য করতে হয় তাঁর গছ-রচনারই অমুষ্ক হিসেবে। উলটো দিকে, সেই একই সঙ্গে এই বৃত্তান্ত আমাদের কাজে লাগে, হয়তো রবীন্দ্রনাথের কবিতাচর্চারও একটা নেপথ্য অধ্যায় বুঝে নেবার জন্ম।

শত জলধরনার ধ্বনি

প্রবীণ একজন ছান্দসিক একটি চিঠিতে লিখেছিলেন একবার : আমাদের জাতীয় স্বভাবের মধ্যে আছে আলস্য আর মন্থরতার বীজ, আর সেই-জন্মেই জীবনানন্দের ছন্দ আমাদের এত প্রিয় আজ। কথাটা অবশ্য লিখেছিলেন তিনি হালকা চালেই, কবিতা বা ছন্দের চেয়ে আমাদের স্বভাবের প্রতি ইঙ্গিতই ছিল এর মূল লক্ষ্য। কিন্তু তবু তাঁর আকস্মিক এই ভাবনাটা একেবারে উড়িয়ে দেবার মতো নয় হয়তো। সত্যিই কি আমাদের জীবনযাপনের সঙ্গে, আমাদের ভীর্ণ পলাতক ক্ষীণপ্রাণতার সঙ্গে, এমন কোনো গূঢ় যোগ আছে জীবনানন্দের মন্থর ছন্দস্পন্দের ? এই মন্থরতা আর আলস্য কি সমার্থক একেবারে ? এই আলস্য, এই কবিতা কি শেষপর্যন্ত জীবন থেকে সরিয়েই আনে আমাদের ?

ছন্দের এই অলসতা অবশ্য অনেকদিন আগে লক্ষ্য কবেছিলেন বুদ্ধদেব বসুও, যখন তাঁর কুড়ি বছর বয়স। ‘ধূসর পাণ্ডুলিপি’র কবিতাগুলি যখন ছাপা হচ্ছে নানা পত্রিকায়, এর নতুন সুরে অভিভূত বুদ্ধদেব তখন লিখছেন ‘প্রগতি’র পৃষ্ঠায় : ‘এ যেন উপলাহত মন্থর শ্রোতস্বিনী—থেমে থেমে, অজস্র ড্যাস ও কমার বাঁধে ঠেকে ঠেকে উদাস অলস গতিতে বয়ে চলেছে।’ বুদ্ধদেব স্পষ্ট করে লিখেছিলেন একথা ; আর ঠিক স্পষ্ট ভাষায় যারা এটা বলতে পারেননি সেদিন, জীবনানন্দের সেই নিতান্ত অমনোযোগী পাঠকও নিশ্চয় অমুভব করতে পারতেন তাঁর কবিতার মধ্যে নিহিত এই ঔদাস্য। কিন্তু ছন্দ-রূপেই থেমে থাকে না পাঠকের মন, সেখান থেকে অলক্ষ্যে তা কবির ব্যক্তিরূপে গিয়ে পৌঁছয়। আর তখন, হয়তো একটু ভুলভাবেই, এই ঔদাস্যকে আমরা ভাবতে শুরু করি তাঁর সমস্ত জীবনবোধেরই প্রকৃতি, তাঁর সমস্ত শিল্পভাবনারই চরিত্র।

তা না হলে এই কথাটা এত ছড়াতে পারত না যে বড়ো-বেশি ভুল ছন্দে কবিতা লেখেন তিনি। অক্ষরবৃত্ত ছন্দের প্রবাহে শব্দকে আমরা যেভাবে পেতে অভ্যস্ত এখন, জীবনানন্দ অনেকসময়েই সে-অভ্যাসের বাইরে চলে যান, একথা ঠিক। এও ঠিক যে শেষদিকে যে-স্বরবৃত্তের ব্যবহার এনেছিলেন তিনি কবিতায়, তাও আমাদের প্রচলিত অভ্যাসকে আঘাত করে কখনো কখনো। কিন্তু, বিহারীলালের শিথিল ছন্দ আর শব্দ প্রয়োগের কথা ভাবতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ যেমন মনে করিয়ে দেন যে এ তাঁর অক্ষমতাজনিত নয়, স্বেচ্ছাপ্রণোদিত; জীবনানন্দের ছন্দে এই ভিন্ন ব্যবহারকেও কি সেই দৃষ্টিতেই বিচার করা সংগত নয়? হঠাৎ যাকে মনে হয় অক্ষমতা বা অমনোযোগ, জীবনানন্দের সমস্ত মনটিকে বুঝে নিলে হয়তো-বা দেখতে পাব সেইটেই ছিল তাঁর গভীরতর অভিপ্রায়ের অংশ।

কেননা, রচনার কারুকাজে কোনো অস্বমনস্কতার চিহ্ন তাঁর স্বভাবে বড়ো-একটা দেখতে পাই না। যে-কোনো-একটি কবিতা গড়ে তুলবার জগ্নু তাঁর শ্রমের চিহ্নই বরং ব্যাপকভাবে ছড়ানো আছে তাঁর কবিতার খাতায়। সেই খাতা একবার হাতে পেলে দেখা যায় কীভাবে কোনো-একটি কবিতার নামের জগ্নুই হয়তো তিনি ভাবছেন বারবার, কেবল সেই নামটিই হয়তো বদল করছেন আটবার কি দশবার। যদি তাঁর রচনাবলির ভেরিওরাম সংস্করণ ছাপা হয় কখনো, দেখতে পাব যে-কোনো-কবিতায় কত অসংখ্য তাঁর পাঠান্তরের প্রক্রিয়া। আর, তাঁর আপাত-বিহ্বল ‘কবিতার কথা’র প্রবন্ধগুলি বিশ্লেষণ করলে ধরা পড়বে, কবিতার শরীর নিয়ে, তার ছন্দ নিয়ে, কত সতর্কভাবেই ভাবতে চেয়েছিলেন তিনি দিনের পর দিন। এটা অবশ্য ঠিক যে ‘কবিতার আত্মা ও শরীর’ প্রবন্ধে মাত্রাবৃত্ত ছন্দকে অতর্কিতে একবার তিনি বলেন ফেলেছিলেন স্বরবৃত্ত, মাত্রাবৃত্ত মুক্তকের একটি উদাহরণের নিচেই লিখে বসেছিলেন যে ‘মাত্রাবৃত্ত মুক্তকের উদাহরণ বাঙলা কবিতায় বেশি নেই।’ কিন্তু এই একটি ব্যতিক্রমের কথা ছেড়ে দিলে দেখব সেই

প্রবন্ধে কীভাবে জীবনানন্দ ভাবছেন এই যুগের উপযুক্ত কাব্যছন্দ আবিষ্কার করে নেবার কথা, কীভাবে তিনি বুঝিয়ে দিচ্ছেন যে ঈশ্বর গুপ্ত বা পোপ-এর ধরনে যতিপ্রাপ্তিক ছন্দের আর দরকার নেই আজ। অশ্রুত, তিনি লক্ষ করতে ভোলেন না যে ছন্দকে ভালোবেসেও সত্যেন্দ্রনাথ ছিলেন আজিকে দীন, তাঁর ছন্দের সমস্ত সংগতের পিছনে কাজ করেছে কেবল বিলাসব্যসনেব ইচ্ছে। কিন্তু ছন্দ তো বিলাসকৌশল নয়, পাঠকের মনভোলানোর আয়োজন মাত্র নয় ছন্দ, সে তো শরীব হয়েও জাগিয়ে তোলে কবিতাব আত্মাকেই! ‘Rhythmics is in a certain respect, the logic of art’—জীবনানন্দকেও নিশ্চয় মনে রাখতে হয় এই কথা। আর তাই বলতে শুনি তাঁকে: ‘অর্থ অস্বচ্ছ বোধ হলে কবিতাটির ধ্বনিগুণ সম্পর্কে অস্তুত চেতনার স্পষ্টতায় পাঠকের স্মৃতিতে হবে মনে হয়, কবিতাটির ইঙ্গিত ধরা পড়বে তাহলে, অর্থ পবে বোঝা যেতে পারে।’ এইভাবে, মানে বলবার আগেই কবিতা তাব পাঠকের কাছে পৌঁছে দেয় ছন্দ, সুর; মনের মধ্যে অগোচরে একটা অভিপ্রেত জগৎ তৈরি হয়ে ওঠে এইভাবে।

তাঁর নিজের কবিতাতেও কি ছিল না এই ‘অর্থগত অস্বচ্ছতা’? ‘সহজ শব্দে শাদা ভাষায় লিখেছি বটে, কিন্তু তবুও কবিতাটি হয়তো অনেকে বুঝবে না’: খাতায় এ-রকম মন্তব্য লিখে রেখেছিলেন জীবনানন্দ, তাঁর ‘ক্যাম্প’ কবিতাটির বিষয়ে। কেবল এই একটি কবিতাই নয় অবশ্য, কবি নিশ্চয় জানতেন যে তাঁর অনেক কবিতারই নতুন সুরের সঙ্গে ‘চলতি বাঙালি পাঠক ও লেখক খুব কম পরিচিত’; তিনি জানতেন যে তাঁর নিজের মুদ্রাদোষে সকলের চেয়ে আলাদা হয়ে আছেন তিনি, কবিতার সঙ্গে পাঠকের তৈরি হয়ে আছে একটা অর্থ-ছিন্নতার ব্যবধান। তাহলে পাঠকের কাছে আর কোন্ পথে পৌঁছবেন তিনি? এই অস্বচ্ছ অর্থের মধ্য দিয়েও তাঁর বোধের জগৎ কীভাবে তিনি তুলে দেবেন পাঠকের হাতে? তাঁর নিজেরই ধারণামতো বলা যায় যে কবিতার ধ্বনিগুণই সেই পথ, ছন্দই সেই পথ। সচেতনভাবে তাই

তিনি তৈরি করতে চান তাঁর কবিতার ধ্বনি, যার মধ্য দিয়ে কবিতার ইঞ্জিত যোগ্যভাবে পৌঁছতে পারে যে-কোনো পাঠকের চেতনায় ।

অবশ্যই, এই ধ্বনির চাই বিশিষ্টতা । ‘যে-কোনো আবেগ যে-কোনো ছন্দে রূপ পরিগ্রহ করতে পারে না’, জীবনানন্দ জানেন যে ‘কবিপ্রেরণার ভারতম্য অনুসারে ছন্দের জাতি নির্ণয় হয়।’ তাহলে এই প্রশ্ন এবার আমরা তুলতে পারি, তাঁর কবিপ্রেরণার স্বভাবে কোন্ ছন্দকে নির্বাচন করে নেবেন জীবনানন্দ ? কোন্ ছন্দের মধ্য দিয়ে ঠিক-ঠিক আধার পাবে তাঁর আবেগ ?

এখনো পর্যন্ত বইয়ের মধ্যে ধরা আছে জীবনানন্দের যে কবিতাগুলি, তার সংখ্যা প্রায় সাড়ে তিনশো^১ । হিসেব নিলে দেখা যাবে এর অন্তর্গত ২৭৫টি কবিতাই অক্ষরবৃত্তে লেখা, আর অশ্লিষ্ট ছড়ানো আছে গগুছন্দ বা স্বরবৃত্তে বা মাত্রাবৃত্তে । এই অক্ষরবৃত্ত—যাকে ‘পয়ার’ বলতেই পছন্দ করতেন জীবনানন্দ বা বুদ্ধদেব—এ তো জীবনানন্দের নিজস্ব কোনো ছন্দ নয়, এ তো বাংলা কবিতার চিরন্তন প্রধানতম বাহন ! এইটেই যে বাংলা কবিতার সবচেয়ে বড়ো আশ্রয়, তথ্বে বা প্রয়োগে সব-কবিই সেকথা মনে করিয়ে দেন আমাদের । মনে করান জীবনানন্দও : ‘অশ্লিষ্ট কোনো ছন্দ যে পয়ারের এই শীর্ষদেশী মাহাত্ম্য ও গহনতার স্থান নিতে পারে না, রবীন্দ্রনাথ ও রবীন্দ্রনাথের অগ্রজ প্রধান কবিদের রচনায় তা স্বতঃপ্রমাণিত হয়ে রয়েছে ।’

১ পুরো হিসেবটা এই : ৩৫২টি কবিতার মধ্যে গগুছন্দ ২৪ অক্ষরবৃত্ত ২৭৫ মাত্রাবৃত্ত ১৬ স্বরবৃত্ত ৩৭ । এর মধ্যে কেবল ‘ঝরা পালক’ বইতেই আছে ১৫টি মাত্রাবৃত্ত আর ৭টি স্বরবৃত্তে গাঁথা কবিতা । এই হিসেবের মধ্যে গোপালচন্দ্র রায়-সংকলিত ‘স্বর্ঘ্যনা’ও গণ্য হলো ।

একথা যদি ‘স্বতঃপ্রমাণিত’ই হয়, যদি এই হয় যে আধুনিক বাংলা কবিতাতেও ‘পয়ার প্রায় সর্বব্যাপী’, যদি এই হয় যে অল্প কোনো ছন্দ এর জায়গা নিতে পারে না আজ, তাহলে এর মধ্যে আর নির্বাচনের প্রশ্ন থাকছে কোথায় ? জীবনানন্দের কবিপ্রেরণার স্বাতন্ত্র্য তাঁকে পৌছে দিচ্ছে এই অক্ষরবৃত্তে, একথার আর কি মানে রইল কিছু ? তবে কি পুরোনো এই ছন্দের মধ্যে কবি নতুন-কোনো সুরের সঞ্চারণ করতে পারছেন আজ ?

তখন আমরা লক্ষ করি যে জীবনানন্দের অক্ষরবৃত্ত প্রথম থেকেই টেনে আনতে চায় এমন একটা আবহ, এমন একটানা এক সুর, বাংলা কবিতায় যা নূতন। বৃত্তে তিনি সবার সঙ্গে সমান, কিন্তু তার স্পন্দনে নয়। একসময়ে কবিতার ছিল একটা আঁটো গড়ন, সমান মাপের পঙ্ক্তিবন্ধনে তার ভাস্কর্য ছিল স্থির, সহজ ছিল কবিতায় একটা ভারি আর জমকালো আওয়াজ তৈরি করে তোলা। রবীন্দ্রনাথের হাতে একদিন অক্ষরবৃত্তের সে বন্ধন গেল খুলে। কিন্তু তখনো সেখানে যুক্তব্যঞ্জনের সংঘাতময় শব্দবিশ্বাসে অথবা তার পঙ্ক্তিমাপের দ্রুতবদলে রয়ে গেল উত্থানপতনময় এক বন্ধুরতা। জীবনানন্দ তাঁর অক্ষরবৃত্ত থেকে সরিয়ে নিলেন এই উত্থানপতন, এই ব্যঞ্জনসংঘাতের প্রবলতা, এই জমকালো আওয়াজ। তাই তাঁর কবিতার ছন্দ থেকে বুদ্ধদেব বসুর মতো কোনো পাঠকের মনে হতে পারে হঠাৎ, এ যেন ‘জলের মতো ঘুরে ঘুরে একা কথা কয়।’

কূলভাঙা কোনো প্রবল জলোচ্ছ্বাস নয়, টলমলে জলের এই নিরর্গল প্রবাহ জীবনানন্দের কবিতাকে সব সময়ে ভিতর দিক থেকে টেনে নিয়ে যায়। তাই তাঁর অক্ষরবৃত্তের একটা লক্ষণ হয়ে ওঠে প্রসারণ, দীর্ঘ বিসর্গণ। চোদ্দ বা আঠারো মাত্রায় আর তিনি বেঁধে রাখেন না নিজেকে, তাঁর অক্ষরবৃত্তের মাত্রা ছড়িয়ে পড়ে বাইশ থেকে ছাব্বিশ, ছাব্বিশ থেকে তিরিশে। এরকম লাইন হামেশাই লেখেন তিনি :

চোখের সকল ক্ষুধা মিটে যায় এইখানে এখানে হতেছে নিষ্ক কান
পাড়াগাঁর গায় আজ লেগে আছে রূপশালি-ধানভানা রূপসীর শরীরের ভ্রাণ !

অথবা, ‘ফলস্তু ধানের গন্ধে—রঙে তার—স্বাদে তার ভরে যাবে আমাদের
সকলের দেহ’, কিংবা ‘হেমস্তু বিয়ায়ে গেছে শেষ ঝরা মেয়ে তার শাদা
মরা শেফালীর বিছানার পর !’ যদি ইচ্ছে হয়, আরো চার মাত্রা বাড়িয়ে
নিতে পারেন তিনি, লিখতে পারেন : ‘পৃথিবীর পথে গিয়ে কাজ নেই,
কোনো কৃষকের মতো দরকার নেই দূরে মাঠে গিয়ে আর !’ আবার,
একটু সাহস নিয়ে এও বলা যায় যে কখনো কখনো তিনি সমস্ত পরিমাপ
লঙ্ঘন করে বিয়াল্লিশ মাত্রাতেও নিয়ে যেতে পারেন অক্ষরবৃত্তের কোনো
লাইন : ‘অনেক দিনের গন্ধে ভরা ওই ইঁহুরেরা জানে তাহা—জানে
তাহা নরম রাতের হাতে ঝরা এই শিশিরের জল !’

কিন্তু এই পর্যন্ত পৌঁছবার পর, এই বিয়াল্লিশ মাত্রার উল্লেখের পর,
প্রবল এক আপত্তি উঠতে পারে সঙ্গে সঙ্গে। প্রশ্ন হতে পারে, এ কি
বস্তুত একটিমাত্র কাব্যপঙ্ক্তি, না কি একাধিক পঙ্ক্তির যোগফল
শুধু ? আর এই প্রশ্ন একবার উঠে এলে কেবল এই বিয়াল্লিশ মাত্রার
চরণ নয়, বাইশ মাত্রা বিষয়েও সন্দিগ্ধ হতে পারি আমরা। বলতে পারি,
এ কি সেই পুরোনো ত্রিপদী বা চৌপদীরই একটা চোখ-ভোলানো
চেহারা নয় ? ইচ্ছে করলেই কি এসব লাইন ভেঙে আমরা এইভাবে
সাজিয়ে নিতে পারি না ?—

চোখের সকল ক্ষুধা মিটে যায় এইখানে
এখানে হতেছে নিষ্ক কান

কিংবা,

হেমস্তু বিয়ায়ে গেছে
শেষ ঝরা মেয়ে তার
শাদা মরা শেফালীর
বিছানার পর ।

আর এইভাবে সাজিয়ে নিলে, সঙ্গে-সঙ্গেই কি ধরা পড়ছে না যে এসব হলো বাংলা কবিতার নিতাস্তই অভ্যস্ত এক প্রথা মাত্র? উঁকি দিচ্ছে না কি এখানে পুরোনো সেই চেনা চেহারাটাই একেবারে?

নিতাস্ত কাঠামোর দিক থেকে যদি ভাবি, কথাটা তাহলে সত্যি। একথা সত্যি যে জীবনানন্দের কোনো কোনো চরণ হয়তো কয়েকটি পদের বা কয়েকটি চরণের সমাহার মাত্র। তাহলে জীবনানন্দ এখানে যা গড়ে তুলছেন তা বড়ো রকমের নতুন কোনো ব্যাপার নয়। তিনি কেবল ভেঙে দিচ্ছেন আমাদের চাক্ষুষ অভ্যাসটুকু।

কিন্তু এইটেই আমরা এখানে বলতে চাই যে পঠনীয় কবিতার জগতে চাক্ষুষ এই অভ্যাসের মূল্য খুব কম নয়। চোখ যে এখানে কানকে কিছুমাত্র নিয়ন্ত্রিত করে না, এটা ভাবলে ভুল হবে। জীবনানন্দের ভাষায় বলা যায় যে অনেকসময়ে ‘চোখও অনুভব করে যেন ছন্দবিহীন’, চোখের দেখায় পালটে যায় ছন্দের ধ্বনি। তিরিশ মাত্রার একটি পঙ্ক্তি চৌপদীতে সাজিয়ে নিলে যেভাবে পড়ব আমরা, আর এক-লাইনের টানা প্রবাহে তাকে দেখলে যে ধ্বনি পৌঁছবে আমাদের কানে—এর মধ্যে মস্ত একটা ভিন্নতা আছে নিশ্চয়। ত্রিপদী বা চৌপদীর বিচ্ছাসে মধ্যবর্তী যে যতির অংশ, তা অনেকটা ক্ষীণ হয়ে আসে টানা-লাইনের প্রবাহে, অনেকটা কাছাকাছি লেগে থাকে তার অন্তর্গত টুকরোগুলি, আর এইভাবে তৈরি হয় একটা লতায়িত একতান : ‘পাড়াগাঁর গায় আজ লেগে আছে রূপশালি-খানভানা রূপসীর শরীরের ভ্রাণ।’

উক্ত এই লাইনটি থেকেই আরো একটি সূত্রের ইঙ্গিত পেয়ে যাই আমরা। ধ্বনির প্রকৃতি লক্ষ করলে দেখতে পাব যে এই লাইনটির অন্তর্গত অনেকগুলি শব্দই শেষ হচ্ছে নিঃস্বর ব্যঞ্জনে, আর তাই, পূর্বতন স্বরের উচ্চারণে অনিবার্য টান লাগছে অনেকটা। ‘সুর’ আর ‘সুরে’ শব্দদ্বটির ‘উ’-উচ্চারণ যে ঠিক এক-মাপের নয়, সেটা নিশ্চয় ধরতে পারি আমরা? এইভাবে, এই একটি লাইনের মধ্যে, স্বরের

প্রসারণ ঘটছে বারবার : -গাঁর, আজ, রূপ, ধান, -সীর, -বের, জাগ।
 আর এই প্রসার তার সঙ্গে নিয়ে আসছে একটা টানা আবেশ। কেবল
 এই একটি লাইনেই নয়, এই ধরনটা জীবনানন্দের কবিতায় কেবলই
 দেখা দেয়, যার অন্ততম একটি সুন্দর উদাহরণ আমাদের সবারই খুব
 জানা :

চুল তার কবেকার অঙ্কার বিদিশার নিশা

মুখ তার শ্রাবস্তীর কারুকার্য ; অভিদূর সমুদ্রের পর

হাল ভেঙে যে-নাবিক হারান্নেছে দিশা

সবুজ ঘাসের দেশ যখন সে চোখে দেখে দারুচিনি দ্বীপের ভিতর।

আটাশটির মধ্যে এর উনিশটি শব্দই শেষ হলো ব্যঞ্জনের ধ্বনিতে। না
 বললেও নিশ্চয় চলে যে এই ধরনের শব্দ সব কবিরই পত্নপঙ্ক্তিতে অল্প-
 বিস্তর মিলবে। কিন্তু আমরা দেখতে পাই যে জীবনানন্দের রচনায় এর
 বিতরণ একটু বেশি, আর এই পদ্ধতির মধ্য দিয়ে তাঁর কবিতায় দেখা
 দিচ্ছে স্বরের বিস্তীর্ণ আধিপত্য। এই আধিপত্য একদিকে যেমন স্বরের
 প্রসারণ ঘটায়, অতীতিকে তেমনি স্বরসম্বিত করে কোমলতা দিতে চায়
 ব্যঙ্গনকে। আর সেই কোমলতারই প্রবর্তনায় যুক্তব্যঙ্গনকে সে ভেঙে
 দিতে চায় অনেকসময়ে, আলাগা করে নিতে চায় তার ধ্বনিসংঘর্ষ।
 একটা পর্ব ছিল জীবনানন্দের রচনায়, যখন যুক্তবর্ণ তিনি ব্যবহারই
 করেছেন কম, ‘ধূসর পাণ্ডুলিপি’ প্রকাশের পরেই বুদ্ধদেব লক্ষ করে-
 ছিলেন এই তথ্য। তিনি দেখেছিলেন যে যুক্তবর্ণের স্বল্পতাই কবি গমন-
 ভাবে আনেন যাতে ‘পয়্যারে লেগেছে নতুন সুর’। কিন্তু প্রথম পর্বের
 সেই যুক্তবর্ণের স্বল্পতা নিয়ে চলল না বেশিদিন, অভিজ্ঞতার বৃত্ত বড়ো
 হবার সঙ্গে সঙ্গে, জীবনের জটিলতাকে আরো ব্যাপকভাবে ধরতে
 চাইবার সঙ্গে সঙ্গে, তাঁর প্রয়োজন হলো শব্দের এই সীমাবদ্ধতা ভেঙে
 দেওয়া। তবু তখনো, যুক্তবর্ণ ব্যবহার করার সেই মুক্ত সময়েও,
 জীবনানন্দ প্রায়ই এর ধ্বনিকে করে নেন শমিত, তাঁর প্রয়োগে এই
 যুক্তব্যঙ্গনের উচ্চারণ হয়ে যায় অনেকটাই বিলিষ্ট।

অক্ষরবৃন্তের স্বভাবেই আছে সংশ্লেষণ, এইরকম আমরা জেনেছি। রবীন্দ্রনাথ যাকে বলেছিলেন এই ছন্দের শোষণক্ষমতা, তার প্রতাপ যে কতদূর তা আমরা দেখেছি। আজ অক্ষরবৃন্তের সহজ প্রবণতাই হলো এই শোষণে, স্মৃতি মুখোপাধ্যায়ের ‘পদাতিক’ ছাপা হবার পব এ-ছন্দের ধ্বনিধারণশক্তি বেড়ে গেছে আরো অনেক, আমরা তা জানি। কিন্তু এর পাশাপাশি জীবনানন্দ চললেন একেবারেই উলটে এক পথে, তাঁর অক্ষরবৃন্তে যুক্তব্যঞ্জন কেবলই বিলিষ্ট হয়ে পড়তে চায়। ‘ধূসর পাণ্ডুলিপি’তেও যে এর উদাহরণ ছিল না তা নয়, কিন্তু এই অভ্যাস তাঁর বাড়তে থাকে পরবর্তী পর্যায়ে পৌঁছে, আর তখন থেকে এইটেই হয়ে দাঁড়ায় তাঁর অনায়াস ছন্দ-রীতি। অক্ষরবৃন্তে তাঁর কাছে খুব স্বাভাবিক হয়ে আসে এইসব লাইন : ‘ধর্মাশোকের ছেলে মহেশ্রের সাথে’ বা ‘ইহার উঠবে জেগে অফুরন্ত রৌদ্রের অনন্ত তিমিবে’ কিংবা ‘পুরুষ তাদের : কৃতকর্ম নবীন’। তার মানে অবশ্য এ নয় যে এই ধর্ম রৌদ্র বা কর্মের মতো অগ্র যেকোনো যুক্ত-ব্যঞ্জনমাত্রের ভেঙে পড়ে তাঁর রচনায়, আসলে তিনি চান এপাশ-ওপাশ ফিরবার সহজ স্বাধীনতাটুকু। তাই : ‘আস্তাবলের ছাণ ভেসে আসে এক ভিড় রাত্রির হাওয়ায়’ লিখবার পাশেই তিনি বলতে পারেন ‘প্যারাক্সিন লণ্ঠন নিভে গেল গোল আস্তাবলে’। একই শব্দকে পাশাপাশি ভিন্ন মাত্রায়লো সাজিয়ে নিতে এখন আর কোনো অসুবিধে নেই তাঁর।

আর, এই তিন পদ্ধতির মধ্য দিয়ে তৈরি হয় তাঁর সেই ‘সুরের অনন্ততা ও অখণ্ডতা’, ছন্দ-বলয়ে দেখা দেয় সেই ‘সুদূরতা ও নির্জনতা’, যার দেখা পেয়েছিলেন বুদ্ধদেব। এরই মধ্য দিয়ে ছন্দ-দেহে তিনি ছড়িয়ে দিতে পারেন এক আলস্য আর মম্বুরতার বোধ। কিন্তু প্রশ্ন এই যে, কেন তা ছড়িয়ে দেবেন কবি। এই আলস্য কি কবিতাকে জীবনবিমুখ করে তুলবারই এক সচেতন আয়োজন মাত্র ?

কবিতা নিয়ে যখন কথা বলেন জীবনানন্দ, বারে বারেই তখন তিনি ফিরিয়ে আনেন কয়েকটি শব্দের ব্যবহার। আভা বা অন্তঃসার বা প্রতিভার মতো শব্দাবলি। প্রতিভা শব্দটিকে তার অভ্যস্ত অর্থে এখানে আনেন না তিনি, শব্দটিকে তিনি যুক্ত করে নেন অন্তঃ কোনো শব্দের সঙ্গে, হয়তো বলেন ভাবনাপ্রতিভা বা কল্পনাপ্রতিভা বা ভাবপ্রতিভা। এইসব শব্দে, অথবা 'সারাৎসার' কিংবা 'চিরপদার্থ'র মতো ধারণায়, জীবনানন্দ কেবলই লক্ষ্যে আনতে চান প্রত্যাহের অতীত একটা ভূমিকে। কিন্তু তার মানে এ নয় যে প্রত্যাহকে এড়িয়ে যান তিনি; প্রতিদিনকে তিনি দেখতে চান তার সামগ্র্যের পটে, তার গাঢ়তর বোধে। সেই-জন্মেই পৃথিবীর সমস্ত জল ছেড়ে দিয়েও নতুন এক জলেরই কল্পনা করতে চান তিনি, সমস্ত দীপ ছেড়ে দিয়ে নতুন এক দীপের কল্পনা করেন। তখন তিনি দেখতে চান কেবল জল নয়, তার জলহ; দীপ নয় শুধু, তার দীপতা। আর এইটে দেখবার জন্মেই তাঁর দরকার হয় গোপনীয় এক সুড়ঙ্গের। এই সুড়ঙ্গ থেকে সমস্ত জীবনের চারপাশে তিনি বিভাঙ্কিত দেখতে পান আরো একটা অন্তর্মণ্ডল, সেইটেই হয়ে ওঠে জীবনের আভা, তার সারাৎসার, তার চিরপদার্থ। আর তখন : 'বস্তুসংগতির প্রসব হতে থাকে যেন হৃদয়ের ভিতর; এবং সেই প্রতিফলিত অনুচ্চারিত দেশ ধীরে ধীরে উচ্চারণ করে ওঠে যেন, সুরের জন্ম হয়।'

জীবনের সঙ্গে এই সুড়ঙ্গলালিত সম্পর্কের কথা যখন বলেন জীবনানন্দ, তখন তিনি যোগ করে দিতে ভোলেন না 'সম্পূর্ণ' বিশেষণটিকে। জীবনকে এড়িয়ে গিয়ে তার কোনো ভগ্নাংশের সঙ্গে লীলা তৈরি করে না এই সুড়ঙ্গ, এ নয় কেবল অধোজাগতিক চেতনার পন্থা, কেবল অবক্ষয়জাত ক্লাস্তি মনে করবার কারণ নেই একে। দিন-যাপনের যে পরিচিত প্রবাহ চলছে, তার থেকে অল্প সরে আসার

ভঙ্গি আছে বটে এখানে, কিন্তু সে কেবল এক আত্মপট তৈরি করে নেবার আয়োজনে! খুব কাছ থেকে ধরা যায় না পরিপ্রেক্ষিত, তাই বলতে চান কবি : ‘আজকের এটা ওটা সেটার খুব কাছে আমরা, ঠিক ; কিন্তু খুব শিগগিরই ওগুলো ছড়িয়ে পড়ে, সরে যায়, সমস্ত অতীত ও ভবিষ্যৎ আজকের সাথে মিশে গিয়ে বর্তমানকে স্পষ্টতর ভাবে গঠন করে।’ খানিকটা তাই সরিয়েই নিতে হয় নিজেকে, একটু দূরে। আর এই সরে আসাটাই এমন এক সুডঙ্গপথ হয়ে দাঁড়ায়, যেখান থেকে বর্তমান মুহূর্তও জেগে ওঠে স্মৃতি আর আকাজক্ষার মিলনবিন্দু হিসেবে, অতীত আর ভবিষ্যতের মিলনবিন্দু। কেবল তখনই আমরা খুঁজে পাই মানবস্বভাবের সেই শুদ্ধতা, যার কাছে এসে পৌঁছলে

আমাদের বহিরাশ্রয়িতা

মানবস্বভাবস্পর্শে আরো ঋত—অস্বর্দীপ্ত হয়।

জীবনানন্দ তাঁর কবিতায় এমনভাবে অন্তর্দীপ্ত হবার সময় নেন অনেকটা। আর সেইজন্মেই তিনি রচনা করে নেন আপাতমৃত্যুর একটা আচ্ছাদন, আলস্যের এক আভা। অন্তর্দীপ্ত হবার সময় নেন অনেকটা, তাই ‘ধূসর পাণ্ডুলিপি’ আর ‘মহাপৃথিবী’তে বইতে থাকে আবহমান কাল, এই তার আভা নিয়ে। কিন্তু ‘সাতটি তারার তিমির’ থেকে কবির শেষ লেখা পর্যন্ত দেখা দিতে থাকে আরেকটা জগৎ! এই দুই জগতে যে মৌলিক কোনো ভিন্নতা আছে তা অবশ্য নয়, দুয়েরই মধ্যে আছে আবহমানের টান, কিন্তু দ্বিতীয় পর্বে দেখা দিচ্ছে আমাদের ‘জানুহীন মলিন সমাজের’ রূঢ়তা, তার সমস্ত ক্ষয় ধিক্কার আর প্রত্যাশার আবেগ নিয়ে। সময়ের কোনো-এক বিন্দু থেকে, পৃথিবীর কোনো-এক প্রান্ত থেকে, চিরসময়কে মহাপৃথিবীকে কবি দেখেছিলেন একদিন; আর আজ সেই চিরসাময়িক মহাপৃথিবীর বিস্তার থেকে কেবলই তিনি ফিরে তাকাতে চান এই শতাব্দীর ইতিহাসের দিকে। এটা আকস্মিক নয় যে শতক বা শতাব্দীর মতো

শব্দগুলি আর্বাতিত হতে থাকে ‘বেলা অবেলা কালবেলা’ জুড়ে, সূর্যাস্তের
 অন্ধকারে এখানে তাঁর মনে হতে থাকে ‘এমনতর আঁধার ভালো আজকে
 কঠিন রক্ষ শতাব্দীতে।’

কিন্তু শতাব্দীকে যিনি দেখছেন তাঁর ইতিহাসযান থেকে, তিনি
 কি কেবলই এই আঁধারের কথা বলবেন আবার? সাম্প্রতিকের
 সমস্যায় পৌঁছে তবে কি তিনি মলিন হয়ে এলেন আবার? তা নিশ্চয়
 নয়, কেননা এখন আমরা জয়ধ্বনি শুনতে পাব অনেক, জানুহীন
 সময়ের পাশেই কবিচেতনায় দেখতে পাব অনেক দেবদারুর উত্থান,
 সময়ের কাছে সাফ্য দিতে এসে শেষপর্যন্ত ‘আছে। আছে আছে’ এই
 বোধির ভিতর থেকে কবি উচ্চারণ করবেন এখন : জয় অস্তসূর্য, জয়,
 অলখ অরুণোদয়, জয়। কিন্তু এইটেই জীবনানন্দের চরিত্র যে তাঁর
 এই জয়ধ্বনি ভিতরে ভিতরে রেখে দেয় এক ফ্রাস্তিহীন ভীতিশব্দ ;
 আবার অগ্রদিকে, নিখিল বিষের মধ্যেও তিনি টের পান একরকম
 অনিঃশেষ মধুরতা। কবি জানেন যে ‘জীবনের মানে : সকলের ভালো
 করে জীবনযাপন’, আর যদিও তেমন শুভ যাপনের জন্ম অনেক অপেক্ষা
 এখনো বাকি, তবু আজও ‘অবিরাম প্রয়াণ চলেছে মানুষের।’ মানুষ নত
 হয়নি, অনবনমনে চলছে মানুষ ‘অন্ধকার হতে তার নবীন নগরী গ্রাম
 উৎসবের পানে।’ এই চলাও সত্যি, ভালো করে জীবনযাপনও একদিন
 হয়তো করতে পারবে সবাই, কিন্তু থেকে যাবে তবু একটা অস্ত-
 র্জগৎ, যেখানে

ভীতিশব্দ রীতিশব্দ মুক্তিশব্দ এসে

আরো টের পটভূমিকার দিকে দিগন্তরে ক্রমে

মানবকে জেকে নিয়ে চলে গেল শ্রেমিকের মতো সস্বপ্নে।

তাই, থেকেই যায় তাঁর জীবনের সঙ্গে সেই সুড়ঙ্গলালিত গোপন
 সম্পর্ক। মুহূর্তের ইতিহাসকেও যখন তিনি ধরেন তাঁর কবিতায়,
 তখনো তাঁর চারপাশে তাই এসে যায় ওই একই আভার ঢেউ,
 একটানা সেই মধুরতার আচ্ছাদন তখনো তাই দরকার হয় তাঁর।

কিন্তু ইতিহাস খুঁড়ে এর মধ্যে দেখা দিতে শুরু করেছে নানা জলঝরনার ধ্বনি, ‘মানিকতলার শ্যামবাজারের গ্যালিফ স্ট্রিটের এন্টালির’ হানিফ মহম্মদ মকবুল অথবা গগন বিপিন শশীদের জীবন। এই বস্তুসংঘাতের নতুন মুহূর্তে জীবনানন্দ তাঁর পুরোনো ছন্দ যে ছেড়ে দিলেন তা নয়, কিন্তু ওবই সঙ্গে তাঁব হাতে পৌঁছল আরো একটি ছন্দ : এল স্বরবৃত্ত। নতুন এই ছন্দে তিনি দেখতে চাইলেন কী ভাবে আজ ‘প্রতিটি প্রাণ অন্ধকারে নিজের আত্মবোধের দ্বীপের মতো’ ছড়িয়ে আছে, অথবা কীভাবে ‘ইতিহাসের সমস্ত রাত মিশে গিয়ে একটি রাত্রি আজ পৃথিবীর তীরে।’ এই অন্ত্যপর্বে জীবনানন্দ স্বরবৃত্তে লিখলেন প্রায় তিরিশটি কবিতা আর এই স্বরবৃত্তও—তাঁর অক্ষরবৃত্তের মতোই— নিয়ে এল ভিন্ন এক স্পন্দন। অনেকদিন আগে, ‘ঝরা পালক’ যখন লিখছিলেন কবি, তখন তাঁর অভ্যাস ছিল স্বরবৃত্তের উল্লাসে। কিন্তু সে ছন্দে জীবনানন্দের ব্যক্তিত্ব ছিল না কোনো, যে-কোনো কবির মতোই সেখানে তিনি বলতে পারতেন :

সর্বনাশের সঙ্গে তোরা দস্তে খেলিস পাশা
 হেথায় কোন্-এক সৃষ্টিপ্রাতের সূত্রপাতের ভূমি,
 শিশু মানব গড়েছিল ঐ সাহায্য বাসা
 সেসব গেছে কবে ঘুমের চুমার ধোঁয়ায় ধুমি।

কিন্তু খুব অল্পদিনের মধ্যেই তিনি বুঝে নিয়েছিলেন যে এ-ছন্দ তাঁর নয়, তাই এর পর দীর্ঘকাল তাঁর রচনায় এর চিহ্নমাত্র দেখতে পাই না। আবার যখন এর দেখা মিলল, ‘বেলা অবেলা কালবেলা’য়, তখন তিনি এক নতুন সংঘাতকে ধরতে চাইছেন তাঁর রচনায়। তখন এই ছন্দ এল ফিরে, এই তরঙ্গসংঘাতময় ছন্দ, কিন্তু এর ছলকি চালটা কবি সরিয়ে নিলেন আলতো করে, স্বরবৃত্তও হয়ে উঠল তাঁর অক্ষরবৃত্তের মতোই মন্থরতাভরা। এই ছুই ছন্দের একটা সামঞ্জস্যের সম্ভাবনা কখনো কখনো দেখা দিয়েছে বাঙলা কবিতায়, সামান্য পরিমাণে। স্বরবৃত্তের পর্বে পর্বে জোড় বেঁধে দিয়ে, অথবা চতুঃস্বরের

সীমানা ডিঙিয়ে, অথবা তিনের বেশি রুদ্ধদলকে এক-পর্বের পরিধিতে টেনে এনে, খুলে দেওয়া যায় সেই সম্ভাবনার পথ। তেমনি একটা দিকেই এগিয়ে নিচ্ছিলেন জীবনানন্দ তাঁর স্বরবৃত্তকে। আর সেইটে মনে রেখে, পর্বের ঝাঁককে শমিত রেখে, যদি টানা প্রবাহে পড়তে পারি তাঁর এই ছন্দ, তবে আমরা সহজেই ধরতে পারব এই ধরনের পঙ্ক্তির সংগতি :

কুলবধর বহিরাশ্রয়িতার মতন অনেক উড়ে
হিঙ্গল গাছে জামের বনে হলুদ পাখিব মতো

অথবা,

ইতিহাসের ব্যাপক অবসাদের সময় এখন, তবু, নবনারীর ভিড
নব নবান প্রাক্‌সাধনার, — নিজে মনের মচল পৃথিবীকে
ক্রমলিনে জগনে দেখে তবুও তারা আরো নতুন অমল পৃথিবীর !

তখন আমরা বুঝতে পারব যে এই স্বরবৃত্তের মধ্য দিয়ে জীবনানন্দ একই সঙ্কে তৈরি করতে পারেন তাঁর গহন বোধের সারাৎসার, তাঁর চিরপদার্থ, আব তাঁব মৌখিক ভাষার দৈনন্দিনতা। মুখের ভাষাকেও এমন একটা অবয়ব দেন তিনি, যেন তা ঠিক মুখের ভাষা নয়, কেননা কাছে নিয়েও আমাদের অল্প সরিয়ে রাখতে চান তিনি, ভিতরের নিবিষ্টতাকে জেগে উঠবার সময় দেবার জন্ম।

এ-যুগের উপযোগী এক কাব্যছন্দের ব্যবহার হয়তো জীবনানন্দও চেয়েছিলেন তাঁর কবিতায়। কিন্তু কোথায় তাঁর সেই যুগোচিত কাব্যছন্দ? কীভাবে তিনি বুঝে নেবেন তাঁর যুগকে? কোনো অলীক আশাবাদের উত্তেজনায় তাঁর ভরসা নেই একেবারে, কোনো হেতুহীন উল্লাস নয়, আবার ‘যে যার নিজের অবক্ষয়ের জলে’ দ্বীপ বানিয়ে বসে থাকতেও তাঁর স্বস্তি নেই কোনো, এর প্রতিও জেগে ওঠে তাঁর শিক্কার। কিন্তু তিনি দেখতে পান যে আজ এ-দুয়ের মধ্যে কেবলই চলছে দেওয়া নেওয়া, এ-দুয়ের মধ্য থেকে অল্পে অল্পে জেগে উঠছে তাঁর স্বপ্নজগৎ। তারই শব্দ শোনেন কবি ‘পাতা পাথর মৃত্যু কাজের

ভূকন্দরের থেকে', আর তখন একটা করুণাময় আচ্ছাদন তৈরি হয় তাঁর সমস্ত চেতনার উপর। সবই তিনি দেখেন ওই ভূকন্দরের থেকে, তাই এই আচ্ছাদনই হয়ে ওঠে জীবনানন্দের ছন্দ, এই হলো তাঁর কাছে এ-যুগের কাব্যছন্দ। ইতিহাস খুঁড়লেই আমরা দেখতে পাব রাশি রাশি ছুঃখের খনি, কিন্তু তবু তাকে ভেদ করে শোনা যায় শত-শত 'শত জলঝরনার ধ্বনি'। জীবনানন্দ তাঁর কবিতায়, কবিতার প্রতিমূহূর্তে, একই সঙ্গে ধরে রাখেন এই ছুঃখ আর শুশ্রূষা, এই আশা আর ক্ষয়, এই অগতন আর চিরন্তন। একই সঙ্গে জীবনের হাজার লাঞ্ছনা আর নিবিড় জয়ের অনুভব ধরে আছে তাঁর কবিতা, কিন্তু 'প্রসিদ্ধ প্রকট ভাবে' নয়, ধরে আছে যেন মর্মের মধ্যে, মজ্জায় মজ্জায়। আর এই ধারণের জগ্গাই তাঁর দরকার হয় এমন এক গূঢ় ছন্দ, মুখের উচ্চারণ থেকে বা খুব দূরের নয়, প্রতিদিনের সন্নিহিত যা, কিন্তু তবু এক আপাত-আলস্যের মন্তর ভারে যাকে মনে হতে পারে যেন অনেক দূরের, যেন প্রতিদিনের স্পর্শ-হীন কোনো অবিরল স্রোতস্বল জলধারা।

ছন্দশাসন এবং সুবীন্দ্রনাথ

‘অগত্যা কাব্য আজ খামখেয়ালী; কবির স্বকীয়তা এখন শিশুহুল্লভ
স্বেচ্ছাচারের ভেক পড়েছে, ব্যক্তিস্বরূপ হারিয়ে সে সম্প্রতি আঁকড়ে
ধরেছে হিংস্র ব্যক্তিবাদকে।……আমার বিশ্বাস নৈরাশ্রয়ীভিত্তেই
বিশ্বসাহিত্যের ঐক্যসূত্র অনুসন্ধানীয়।’ [মনুশ্যধর্ম]

এরা যখন কবিতা লিখতে শুরু করছেন মাত্র—এই আধুনিক
কবিরা—‘পরিচয়’ পত্রিকার সত্তা আবির্ভাব, রবীন্দ্রনাথ তাঁর এলিয়ট-
অনুবাদ এবং ‘শিশুতীর্থ’র মতো রচনাবলি নিয়ে তখন পরীক্ষা
করছেন আপন ধরনে। বাঙলা কবিতার আঙ্গিকে তখন এক নবীন
উদ্ভেজনা, এবং তরুণদের বিশ্বয়ের সামনে সেটা ঘটাচ্ছেন রবীন্দ্রনাথ
নিজেই। অস্তুতপক্ষে ছন্দের জগতে যে মুক্তির ইচ্ছে সমকালীন জীবন-
মুক্তির প্রতিমান রূপে গড়ে উঠতে চাইছিল, তার প্রথম স্পষ্ট চেহারার
রাবীন্দ্রিক গুণছন্দেই দেখা দিচ্ছে। সেখানে পুরোপুরি সফলতার চিহ্ন
প্রথম মুহূর্তেই ধরা না গেলেও তার সম্ভাবনা হয়ে উঠছে স্পষ্ট।

আজ অবশ্য ভেবে দেখতে হবে, নতুন এই প্রকরণকে কতটা মনে
করা হচ্ছিল নিছক কলাকৌশল, অভ্যাস অতিক্রম করবার অগ্রতম
উপায়-মাত্র, আর কতটাই-বা এর লক্ষ্য ছিল মুক্তির অথবা
অভ্যন্তরীণ অনিবার্যতার বোধ। রবীন্দ্রনাথ নিজে অনেক বলেছিলেন
গুণছন্দের প্রয়োজন বিষয়ে। কিন্তু অনেক সময়েই আমরা তাঁর
যুক্তির গায়ে ভরসা রাখতে পারি না। তাঁর দেওয়া যুক্তিতে বোঝা
যায় না যে ‘পলাতকা’ যদি ছন্দে সম্ভব, ‘পুনশ্চ’ তবে নয় কেন।
তরুণতররাও তাঁদের গুণছন্দে আসলে রবীন্দ্রনাথকেই বুঝে নেবার চেষ্টা
করেছিলেন অনেকদিন পর্যন্ত। যখন তাঁরা গুণে লিখেছিলেন, তখন
নিজের আগ্রহে তাকে আবিষ্কার না করে অনেকটা যেন রবীন্দ্র-

ধরনকেই দেখতে চেয়েছিলেন প্রকারান্তরে, অন্তত প্রথম কিছুদিন। যেমন : বিষ্ণু দে তাঁর নিজস্ব এলিয়ট-অনুবাদ পাঠিয়ে দেন কবির কাছে, অনুরোধ করেন সেটিকে গাঢ়ছন্দে ধরিয়ে দিতে, যাতে ও-ছন্দের কাপারটা তিনি ঠিক-ঠিক বুঝে উঠতে পারেন।

কিন্তু সুধীন্দ্রনাথ তাঁর খানিকটা পরিণত বয়স এবং অভিজ্ঞতা নিয়ে তখনই ধরতে চেয়েছিলেন এই ছন্দের কাব্যগত সংগতি। ‘পরিচয়’ পত্রিকার প্রথম বছরেই ‘কাব্যের মুক্তি’ নামে তাঁর যে স্বরণীয় রচনাটি ছাপা হয়, তার অন্তর্গত ‘মুক্তি’ শব্দটি নিছক শিরোভূষণ ছিল না। আধুনিক কবিতার সেই সূচনামূহূর্ত থেকেই এই কবি দেখতে পাচ্ছিলেন কবিতার পালাবদল এবং তাঁর আলোচনায় বারবার ঐ শব্দটি আসছিল গূঢ় তাৎপর্থে। জীবনের একেবারে জটিল মধ্যভূমি থেকে কবিতার জগৎ তৈরি করবার প্রয়োজনে ‘সাম্প্রতিক কবিমাত্রেরই গাঢ়পড়ের বিবাদ মেটাতে চেয়েছেন’ বলে মনে করেছিলেন সুধীন্দ্রনাথ। তিনি ভাবছিলেন যে, কবিতাকে জীবনের দিকে এগিয়ে নেবার ক্রমিক পদ্ধতি হিসেবেই আধুনিক কবিতা বা আধুনিক ছন্দের মুক্তিসন্ধান। রবীন্দ্রনাথের কবিতায় ছন্দোমুক্তির এই আগ্রহ তরুণদের মধ্যে সবচেয়ে প্রথম, স্পষ্ট এবং বিশদভাবে যে সুধীন্দ্রনাথই বুঝেছিলেন, তাঁর সে-যুগের প্রবন্ধাবলি এর ভালো প্রমাণ।

রবীন্দ্রনাথের কবিতার বিচারে এলে সুধীন্দ্রনাথ প্রধানত বলেন এর ছন্দের কথা, বাঙলা ছন্দের মূল সূত্র নির্মাণের প্রথম যুগেই অভিনন্দন জানান অমূল্যধনকে, মাত্রাবৃত্তের মতো রাবীন্দ্রিক ছন্দকেও বিষ্ণু দে প্রগাঢ় আত্মতায় ব্যবহার করতে পারেন বলে গৌরব দেন তাঁকে অথবা প্রথম সংখ্যা ‘পরিচয়’-এ সিটওয়েল আর ফ্রস্টের নব-প্রকাশিত কবিতা-বইয়ের আলোচনাতেও নিয়ে আসেন তিনি ছন্দ-প্রসঙ্গ। ছন্দ বিষয়ে তাঁর এই অতি-আগ্রহকে মনে করা উচিত আত্ম-আবিষ্কারের একটা প্রক্রিয়া। আধুনিক কবিতার সঙ্গে তাঁর আপন সম্পর্ককে বুঝে নেবার দায়িত্বেই ছন্দভাবনাকে এতটা গুরুত্ব

দিচ্ছিলেন তিনি। আমরা লক্ষ করব তাঁর এই কথা : ‘আমার নাতিশুদ্ধ জীবনের অনেকখানি পছলেখার ব্যর্থ চেষ্টায় কেটেছে বলে আমি মানসীর আঙ্গিক বিচারে এতটা সময় দিলুম’। এতে বোঝা যাচ্ছে, কবিতার আঙ্গিকভাবনার এই প্রয়োজন ছান্দসিকের নয়— নিতান্তই কবির। সেই কারণেই তাঁর ছন্দ-আলোচনা ছন্দের নন্দন-ভাবনার সঙ্গ জড়ানো ; সেটা নিছক ছন্দসন্ধিৎসুর ব্যাকরণ-বিশ্লেষণ নয়।

এই রকমই হওয়া উচিত ছিল। কিন্তু তখনই অগ্নি একটি যুক্তি-সংগত মৌলিক প্রশ্ন ওঠে : আঙ্গিকের এই নব্যতা সুধীন্দ্রনাথ নিজে কতটা ব্যবহার করেন তাঁর কবিতায় ? তত্ত্বভাবনার দিক থেকে যিনি আধুনিক ছন্দে বা কবিতায় মুক্তির খোঁজে অভ্যস্ত, তাঁর নিজস্ব সৃষ্টি-কর্মে সেই মুক্তির পথটা কী রকম ?

এ ধরনের প্রশ্নের মুখোমুখি দাঁড়ালে একটু বিচলিত লাগে। সেটা কেবল এজন্য নয় যে সমস্ত জীবনে কখনো তিনি গগুছন্দের ব্যবহার করেননি। গগুছন্দই যে ছন্দোমুক্তির একমাত্র পরিমাপক, একথা কে বলে। কিন্তু তাঁর নিজের কবিতায় ছন্দকে মুক্ত দেখবার কোনো আগ্রহ কি তিনি বোধ করেছিলেন ? বাক্ছন্দের ব্যবহারেই বা কতদূর পর্যন্ত অগ্রসর ছিলেন তিনি ? প্রাথমিক সেই তিরিশের কাল থেকে অন্ত্যজীবন অবধি এ-বিষয়ে তাঁর এগিয়ে আসবার ধরনটা ঠিক কী রকম ? গগুছন্দ পর্যন্ত না পৌঁছেও কি তিনি ওর কাজ করিয়ে নিতে পারছিলেন প্রচলিত ছন্দকেই ভিতর থেকে নানা ভাবে খুলে দিয়ে, যেমন চেষ্টা আছে অমিয় চক্রবর্তী বা বিষ্ণু দে’র রচনায় ?

অস্তুত প্রথম পর্যায়ে এ প্রশ্নের ভালো কোনো উত্তর মেলে না। তখনকার কবিতায় মনে হয় যে খুলে দেবার চেয়ে যেন তিনি আরো ঘন করেই নিজেকে বাঁধেছেন। ভাস্করের গড়নে কুঁদে তুলছেন কবিতা, তার স্থিতির চেহারাটাই প্রধানত চেখে পড়ে এখানে। সুধীন্দ্রনাথের কবিতার পাঠকমাত্রেরই জানেন যে তাঁর পূর্ব পক্ষপাত

অক্ষরবৃত্ত ছন্দে, 'তুমি বলেছিলে জয় হবে জয় হবে'র মতো অতিশয় স্মরণযোগ্য কয়েকটি প্রধান কবিতা মাত্রাবৃত্তে লেখা হলেও তাঁর রচনা-বলির বড়ো আয়োজনই অক্ষরবৃত্তে।' তাহলে কি অক্ষরবৃত্তেই তিনি মুক্তিপথ ভাবছিলেন? কিন্তু 'সংবর্তে'ব আগে পর্যন্ত সে অক্ষরবৃত্তেও প্রবহমানতা সঞ্চারের কোনো স্পষ্ট ইচ্ছে দেখা যায় না। ঠিক, কিছু কবিতায় 'বলাকা'র মুক্তবন্ধ ধরন দেখা দিচ্ছে; কিন্তু 'বলাকা' রচনার প্রায় কুড়ি বছর পরে পৌঁছেও সেখানে তার চেয়ে স্বতন্ত্র কোনো cadence ব্যবহার করতে চান না সুধীন্দ্রনাথ। তাঁর কবিতাপাঠে বরং অনেকসময়ে এইটে মনে হয় যে কিছুটা যেন পিছিয়েই আনছেন তিনি ছন্দোমুক্তির সম্ভাবনা।

এর একটা বাইরের প্রমাণ ধবা পড়ে কবিতার ছন্দে তাঁর পঙ্ক্তি-একক প্রয়োগেব ভঙ্গিতে। তাঁর সমকালীন অণ্ড কোনো কবি এত সূনিশ্চিত পরিমিত শ্বাসক্ষেপে কথা বলেন বলে আমি জানি না। তাঁর কবিতার আবেগ নিয়ন্ত্রিত হয় ভাবনার শৃঙ্খলায়, সেই শৃঙ্খলারও স্তর আত্মপ্রকাশ করে স্থিরনিবন্ধ একক পঙ্ক্তি-তে। এরই ফলে সুধীন্দ্রনাথের কবিতার লাইন অন্ত্যযতিবহুল, সমমাত্রিক লাইন-গুলিতে এমন উদাহরণ বিরল যার শেষে আমরা না-থেমে পারি। সনেট অথবা সনেটকল্প রচনায় এই স্থিতিভার হয়তো খানিকটা প্রত্যাশিত, কিন্তু অণ্ড? যেমন, 'অর্কেস্ট্রা'র প্রথম কবিতা 'হৈমন্তী': আটাশ লাইনের মধ্যে এর চারটি মাত্র পাই অন্ত্যযতিহীন; অথবা আরো-একটি ধরুন, 'ভবিতব্য': বত্রিশ লাইনে একটিই; মাত্র আছে যার অস্ত্রে কোনো চিহ্ন নেই। এবং এ ছুটিকে ব্যতিক্রম বা বিরল উদাহরণ মনে করবার কারণ নেই, এইটেই সুধীন্দ্রনাথের অক্ষরবৃত্তে সাধারণ স্বভাব। এই স্বভাবের ফলে তাঁর কবিতা স্তরে স্তরে ঘনতা

১ অল্পবাদ কবিতাগুলি ছেড়ে দিলে, সুধীন্দ্রনাথের ১০০টি কবিতার ২০টি অক্ষর-বৃত্তে লেখা। ৩০টি আছে যাত্রাবৃত্তে, স্বরবৃত্ত ১০টি। 'প্রতিধ্বনি'-বইয়ের হিসেব হলো ৩৮-১৩-৪। 'অর্কেস্ট্রা' কবিতাটি অবশ্য বিচিত্র ছন্দের সমন্বয়।

পায়। পরিমিত সমর্থ শব্দের সমবায়ে এক-একটি পঙ্ক্তি-একক, এমনি চার-চারটি লাইনে একটি শ্লোকবন্ধ, কয়েক শ্লোকে একটি পূর্ণ কবিতা। পুরো সংস্কৃত কবিতার অর্থেই শ্লোক কথাটি ব্যবহার্য হলো এখানে। মধুসূদন থেকে রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত ক্রমশ যে প্রগলভ প্রকাশ-ভঙ্গি আয়ত্তে এসেছিল বাঙলা কবিতায়, শ্লোকসংহত ভঙ্গিতে তাকে যেন এর বিপরীত দিকেই নিয়ে এলেন সুধীন্দ্রনাথ, অন্তত প্রথম পর্যায়ে।

একথা বলবার উদ্দেশ্য এই নয় যে ছন্দের কোনো নবীন পরীক্ষা কখনোই তিনি করেননি অথবা তাত্ত্বিক হিসেবে ছন্দচেতন হলেও কবি হিসেবে তাঁর বিশেষ কোনো মনস্কতা দেখা যাচ্ছে না ছন্দে। এমনি-কী প্রথম যুগেই বাইরের খুব স্থূল প্রমাণ হিসেবে মনে পড়ে তাঁর ‘অর্কেস্ট্রা’ কবিতা, যেখানে স্তবকে স্তবকে বিচিত্র ছন্দের চর্চা আছে। ‘ত্রিবিধ উপলব্ধি’র প্রকাশে এখানে তিনি ব্যবহার করেন বাঙলার ত্রিবিধ ছন্দই এবং তারও মধ্যে আছে নানা রকমের হেরফের। এসব ক্ষেত্রে ছন্দের চটক যে একেবারেই তাঁর মনে ছিল না তা হয়তো নয়। ‘স্বর্গের মর্ত্যের সকল ব্যবধান লুপ্ত সনাতন রাত্রে’ স্পষ্টই সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের মন্দাক্রান্তা মনে করিয়ে দেয় এবং ‘পিঙ্গল্ বিহ্বল্ ব্যথিত নভতল’ যে তাঁকে ভালোভাবেই মাতিয়েছিল তার প্রত্যক্ষ প্রমাণ দেখি ‘কাব্যের মুক্তি’ প্রবন্ধে এর সশব্দ উল্লেখ। সেখানে তিনি উদ্ধৃত করেন সত্যেন্দ্রনাথের এসব লাইন এবং এর ‘শব্দের অন্তঃশীল আবেগ, সমাবেশ ও ধ্বনিবৈচিত্র্য এবং ছন্দের শোভনতা’র প্রশস্তি করেন। কিন্তু তা সত্ত্বেও ‘অর্কেস্ট্রা’র ছন্দ-বৈচিত্র্য কেবল চাতুর্যের খেলা মাত্র নয়, তা ভাবানুঘঙ্গবাহীও, বলতে গেলে কবিতার প্রয়োজনেই তা আসে। এমনি-কী ‘সপ্ততুরগরবি আগত সহসা উদয়শৈলশিখরাস্তে’র মতো প্রঙ্গ-মাত্রাবৃত্তের প্রয়োগকেও অসংগত লাগে না, সহসা-আবির্ভাবের মহিমাকে চিনিয়ে দিতে এই সংস্কৃত উচ্চারণের হৃষ্মদীর্ঘ টান বরং সাহায্যই করে আমাদের। ঠিক এই ধরনের ছন্দ-ক্রীড়া—সুধীন্দ্রনাথ আগেপরে কখনোই আর করেননি।

অশ্বারোহী যেন তাঁর বাহনের সমস্ত গতিবেগে আপন অধিকার প্রতিষ্ঠা করে নিচ্ছেন এখানে।

কেবল এইখানে নয়, দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের সময় থেকে তাঁর ছন্দ ভিতর থেকেও খুলে যাচ্ছিল অল্প অল্প করে। তাঁর প্রথম যুগের পরীক্ষা যেন স্থিতির পরীক্ষা, আত্মস্থ সংহতির প্রয়োজনে শ্লোকবন্ধে ফিরে যাবার এক দুঃসহসিক চর্চা। কিন্তু দ্বিতীয় যুগে শুরু হলো প্রত্যাশিত মুক্তির ভাবনা, যদিও খুব ধীর চালে। ‘সংবর্তে’ই দেখতে পাই শ্লোকের ধবন যাচ্ছে সরে, সনেট বাদ দিলে এ-বইয়ের একটিমাত্র অক্ষরবৃত্তে আছে স্থিতিসংহতি এবং এ-বই থেকেই দেখা দিচ্ছে ‘ভেলা আমি ভাসিয়ে-ছিলুম একদা তাদেরই মতো’ অথবা ‘সবই দেখেছিলুম আমিও, না দেখে দেখেছি/বলে ভাবিনি অথবা অস্বীকার করিনি দেখার/পরে’ ইত্যাদির মতো সাহসিক বাক্‌স্পন্দের সঞ্চার। প্রায় সমকালে প্রস্তুত মালার্মের অনুবাদ (‘ফনের দিবাস্বপ্ন’) এ বিষয়ে তাঁর অভ্যাসকে পরিণত করে তুলছিল মনে হয়। আর, ‘দশমা’র ‘তীর্থ-পরিক্রমা’ বা ‘প্রত্যন্তর’ কবিতা-দুটিতে পৌঁছে তাঁর মৃত্যুকে মনে হতে থাকে খুবই অকালমৃত্যু, মনে হয় এই অসম্পন্ন পরীক্ষার একটি পুরো চেহারা হয়তো ধরতে পেতাম তাঁর পরিকল্পনার আকস্মিক অবসান না ঘটলে, ছন্দ নিয়ে যেন আরো কিছু করবার ছিল তাঁর।

ঐ দুটি কবিতাই আঠারো মাত্রার পয়ারে সাজানো (‘পয়ার’ এখানে ছন্দের আকৃতি অর্থে) : একটি অক্ষরবৃত্তে, অষ্টটি স্বরবৃত্তে। ‘ভূমা’ বা ‘ভ্রষ্টতরী’র মতো কবিতাবলি বুঝিয়ে দেয় যে এখনো তিনি তাঁর সাবেকি শ্লোকের চাল ছাড়তে চান না পুরোপুরি, কিন্তু ওরই সঙ্গে ‘প্রত্যন্তর’-এ দেখতে পাই বাক্‌স্পন্দ ব্যবহারের প্রায় যেন পালোয়ানি কৌশল :

আপত্তি সে তোলে

তখন,/জোয়ার ঙাঁটার মতো/টান জোগানোর নিয়ম ওতপ্রোত/

শিরায় শিরায় জানি,/কিন্তু ডাকায় কেবলই বান, পূর্ণিমা কি

অমোঘ দৈববাণী/রটায় না সেই সঙ্গে হঠাৎ অবাধ প্রাণে
 প্রাণে/এবং যদি মানি কটাল আনে/কাদার গাদাই, তবু/
 নিশ্চয়ই সে নেহাৎ জবুথবু, পাঁকের কাছে গচ্ছিত যে,
 উৎস গেছে ভুলে/সমূহকে ঠেকিয়েছে দিকশূলে ।

পালোয়ানি বলছি এই জ্ঞে যে এই কিছু-বেশি ছ'লাইনের কবিতাংশে
 আসলে আমরা পাচ্ছি মিত্রাক্ষর স্বরবৃত্তে গাঁথা এগারোটি লাইন
 (বাঁকা দাগগুলির নির্দেশমতো) এবং সে-লাইনগুলি বানানো হয়েছে
 পুরোই কথা ঢঙে অথচ শেষ পর্যন্ত তাকে সাজিয়ে ভবে নেওয়া হলো
 'আপাত-পয়ারের চেহারায় । এ যেন, 'তীর্থপরিক্রমা'র মতোই,
 'বলাকা'র অসমান লাইনগুলিকে আবার লেখা হলো সমান মাপের
 পয়ারসাজে । রবীন্দ্রনাথ যদি অসমান করে খুলে নিয়েছিলেন
 'বলাকা'র ছন্দকে, সুধীন্দ্রনাথ কেন আবার তা ফিরে বাঁধতে গেলেন ?
 তাঁর প্যাটার্ন-অনুরাগী মনেরই কি এই এক চিহ্ন নয় ? আধুনিক
 কবিতার লাইনে যদি আমরা অর্থ-অতিরিক্ত আর কোনো পদ্যতির
 আশা না করি, তাহলে কেন এখানে সমমাত্রিকতার প্রতি সুধীন্দ্র-
 নাথের এই নিষ্কারণ আকর্ষণ ? 'ছন্দোমুক্তি যদিচ সাম্প্রতিক কাব্যের
 মূল সূত্র', এটি তাঁরই বলা কথা ; তাহলেও বহির্বিচারে কেন মনে হয়
 যে, সুধীন্দ্রনাথ এই মুক্তির প্রতি ততটা অনুরাগী নন, যত আগ্রহের
 চিহ্ন আছে তাঁর অগ্ৰাণ বন্ধুর রচনায় ? কেন তেমনভাবে খুলে যায়
 নি তাঁর ছন্দ ?

এর একটা গোঁণ কারণ হয়তো এই যে কবি প্রথম যুগে ভেবে-
 ছিলেন : অক্ষরবৃত্তে নবীন সম্ভাবনার অবসান ঘটে গেছে, তার থেকে
 নতুন স্বর বাজানো যাবে কেবল তাকে ফিরিয়ে নিয়ে গেলে । পরিবর্তে
 মাত্রাবৃত্তে পূর্ণ নির্ভরও সম্ভব নয়, কেননা এ ছন্দের 'যতিপাতে
 ব্যক্তিগত নির্বাচনের সুযোগ নেই', সে-অর্থে বরং অক্ষরবৃত্ত ভালো ।
 অথচ অক্ষরবৃত্তকে নাকি মধুসূদন এমন এক স্তরে পৌঁছে দিয়েছিলেন
 'যার পরে তার উদগতি স্বভাবতই অসম্ভব' ! এ-লাইন কেমন করে

লিখেছিলেন সুধীন্দ্রনাথ, ভাবতে পারি না। মাইকেলের পর রবীন্দ্রনাথও কি অক্ষরবৃত্তকে আরো বিবৃত করে আনেননি, আরো নমনীয় এবং বিকাশোন্মুখ? এবং রবীন্দ্রনাথের পরেও যে কিছু বাকি ছিল, তা জানা যাচ্ছে সাম্প্রতিক কাব্যচর্চায়। এসব লক্ষ না করবার একটা কারণ তাঁর এই ভুল সিদ্ধান্ত যে ‘বাঙলা আক্ষরিক ছন্দ অযুগ্ম চরণে (!) দাঁড়ায় না’। চরণ কথাটি নিশ্চয় এখানে অস্থানস্থ শ্বলন, মাত্রাই লিখতে চেয়েছিলেন সুধীন্দ্রনাথ। হেমচন্দ্রের মতো সেকালীন কবি এবং আধুনিক সময়ের অনেক ছন্দসিকের ধারণা অগ্রাহ্য করে এ ছন্দ যে অযুগ্ম মাত্রাতেও দাঁড়াচ্ছে, সুধীন্দ্রনাথ নিজেও শেষ জীবনে তার কিছু নজির তৈরি করেছেন। অযুগ্মতা এবং পর্ব-পর্বাক্ষের প্রথাগত ধারণাগুলিকে যত প্রত্যয়ের সঙ্গে সরিয়ে দেবার দরকার ছিল, সুধীন্দ্রনাথের রচনায় ততটা প্রত্যয় দেখা যায় না। ইতস্তত করেছিলেন তিনি।

তিনি করেছিলেন, না কি বলা যায় তাঁর শব্দই তাঁকে দিয়ে এটা করিয়ে নিচ্ছিল? বাক্ছন্দের সামনে এসে যে দাঁড়াবেন কবি, তার আগে তো এই মীমাংসা হওয়া দরকার যে তাঁর শব্দ অথবা এমন-কি শব্দোচ্চারণের ভঙ্গিতে কতটাই বাকুরীতির সামীপ্য আছে? ইংরেজি এবং সংস্কৃতের বর্ণসংকরে যে গণ্ড গড়ে তুলেছিলেন তিনি, কবিতাও তার প্রভাব থেকে মুক্ত ছিল না। ব্যবহৃত তাঁর শব্দাবলিকে উপযুক্ত আশ্রয় দেবার জগ্ৰেই দরকার ছিল তাঁর অতিনিরাপিত ছন্দের। কবিতায় শব্দ আর ছন্দ পরস্পরের প্রভাবে বেঁচে ওঠে, নির্ধারিত নির্বাচিত রূপ নেয়। সুধীন্দ্রনাথের শব্দ-রীতি সুধীন্দ্রনাথের ছন্দ-রীতির অগ্ৰতম নিয়ন্তা। তাঁর শব্দের অতি-শৃঙ্খলাই শেষ পর্যন্ত তাঁর ছন্দকে মুক্তির দিকে এগিয়ে যেতে দেয় না।

মুক্তির পরিবর্তে সংবৃতি এবং পারিপার্শ্বের প্রতিই তাঁর এই প্রধান অনুরাগ কি তবে সুধীন্দ্রনাথের মনের কোনো অন্তর্বেদিকেই ইঙ্গিত করে? কেননা কবিতার ভাবনায় তো বারংবার এই মুক্তির কল্পনা

করেন কবি, স্বাগত জানান ছন্দোমুক্তি বা কাব্যমুক্তির ইচ্ছেকে। যেমন তিনি নিজেকে মালার্মেপস্ট্রী ঘোষণা করেন অথচ মালার্মের কাব্যাদর্শ সত্যিই তাঁর ব্যবহারে তত আসে না, ছন্দ-প্রসঙ্গেও কি দেখা দিচ্ছে কবির সাধ এবং সাধনার মধ্যবর্তী এমনি কোনো দ্বৈধ ? দ্বিরাচার ?

তা ঠিক মনে হয় না। মনে হয় এই ছন্দশাসনের অন্তবালেই তিনি কবিতার মুক্তিকে ধরতে চাইছিলেন আর-এক ভাবে। গল্প-ছন্দের যথোচিত অভ্যর্থনা করেও সুধীন্দ্রনাথ কিন্তু শুনিয়েছিলেন সতর্কবাণী : ‘তপস্শাকঠিন রবীন্দ্রনাথের পক্ষে যা মোক্ষ আমাদের ক্ষেত্রে তা হয়তো সর্বনাশের সূত্রপাত’। এই ভয় যে জেগেছিল কবির মনে সে কি কেবল এজন্য যে প্রতিভায় তাঁরা তুল্যমূল্য নন ? অথবা এইজন্যে যে প্রকৃতিতে এবং স্বরূপেই তাঁরা ভিন্ন, অন্তত ভিন্ন হওয়া উচিত ? লক্ষ করি যে নবপ্রবর্তিত গল্প-আঙ্গিকে গোড়া থেকেই নিকৎসাহ ছিলেন সুধীন্দ্রনাথ বা বিষ্ণু দে, গল্প-পদ্ধতিকে প্রয়োজনমতো ব্যবহার করছিলেন বরং প্রেমেন্দ্র মিত্র, জীবনানন্দ বা বুদ্ধদেব। শেষের এই কবিদের অমুরাগে রোম্যান্টিক প্রবণতা চাঁপা থাকে না, ব্যক্তির নিরর্গল উৎসারে এঁরা ততটা বাধা বোধ করেন না, যেমন করতে পারেন বিষ্ণু দে বা সুধীন্দ্রনাথ। রবীন্দ্রনাথের ছন্দোমুক্তি তাঁর অভিব্যক্তিকে পরমতা দেবে, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গেই অভ্যস্তরীণ কোনো সংবরণের কেন্দ্র তৈরি রাখতে না পারলে অর্জিত হবে না আধুনিকের অভিপ্রেত নৈব্যক্তিক ধ্যান—এই কি ছিল সুধীন্দ্রনাথের মনে ? এটা ভাববার বিষয়। হয়তো সেইজন্যেই মুক্তির উচ্ছল পথে সেই মুহূর্তে এগোতে চাননি তিনি, বরং ব্যক্তিবাদের বিপরীত মেরুতে সরাতে চেয়েছিলেন তাঁর কবিতাকে, নিয়ম-শাসিত এক ছন্দ-রূপের মধ্যে। প্রথম যুগেই এর প্রয়োজন ছিল আরো বেশি, কেননা তাঁর কবিতার প্রথম পর্বে ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার অতিরঞ্জন ছিল, ওর বাইরের চেহারাটা যেন লুকিয়ে নেবার দরকার ছিল কোনো সংগত আবরণের মধ্যে। সুধীন্দ্রনাথের কবিতায় তাঁর ছন্দ সেই উপযোগী আবরণ, তাঁর ধ্বনিবর্ম।

মাত্রাবৃত্তের ব্যবহার বিষয়ে তিনি নিজেই লক্ষ করেছিলেন এই গোপনীয়তা, দেখেছিলেন কী ভাবে এই ছন্দ ব্যক্তিগত খেলালকে প্রশ্রয় দিতে শেষ পর্যন্ত প্রস্তুত নয়। তিনি ব্যক্তিগত নির্বাচনই চান, তাই খুঁজে নেন অক্ষরবৃত্ত। কিন্তু ব্যক্তির খোলা খেলায় স্বেচ্ছাচার নয়, তাঁর অক্ষরবৃত্ত তাই বেশিদূর ভাঙে না; আর, তাঁর দ্বিতীয় প্রধান ছন্দ হয়ে ওঠে নিবাচনের সুযোগহীন মাত্রাবৃত্তই, নিজেকে সরিয়ে নেবার আয়োজনে। ব্যক্তিনির্ব্যক্তির যুগল খেলার রহস্য তাই ধরা আছে সুধীন্দ্রনাথের ছন্দে; এবং এইটে লক্ষ করলে বুঝতে পারি যে দণ্ড-কুলোদ্ভব আর-এক কবি মধুসূদনের সঙ্গে তাঁর ধ্রুপদী চারিত্রের সাদৃশ্য একেবারেই ঠিক নয়, বরং উলটো এঁদের ধরন। মধুসূদন একটি স্থিতিময় সত্তাকে ভ্রংশ করে দিতে চাইছিলেন, তারই মধ্যে খুঁজে নিতে চাইছিলেন এক গূঢ় ব্যক্তিগত প্রকাশ, আর সুধীন্দ্রনাথ 'একটি পণের অমিত প্রগল্ভতা'কে সংহত করে নিতে চেয়েছিলেন কোনো নৈর্ব্যক্তিক পুঞ্জ, ছন্দের অনুশাসনে। বিষ্ণু দে ছাড়া সমকালীন অগ্র কবিদের সঙ্গে এইখানে তাঁর ভিন্নতা, তাঁর কবিতার সঙ্গে সঙ্গে তাঁর ছন্দও চেয়েছিল এক নৈরাশ্বা-রীতিকে অর্জন করে নিতে।

ছন্দের বারান্দা

‘আর অ মি আজ বন্দী হয়েছি ছন্দোবন্ধনে’ : [দ্রোপদার শাড়ি]

‘আপনার পদ্যেব বিকল্পে আমার একটা ছোটো নালিশ এই যে তাতে গদ্যেব প্রভাব অল্প’—একথা যখন বুদ্ধদেবকে লেখেন সুধীন্দ্রনাথ,^১ তখন ‘ছোটো’ শব্দটি হয়তো তিনি সৌজন্যবশেই ব্যবহার কবেছিলেন। আধুনিক ছন্দেব কাঠামোয় যাঁরা চেয়েছিলেন গদ্যপদ্যেব বিবোধভঞ্জন, তাঁদের পক্ষে এ নালিশকে নিতান্ত তুচ্ছ মনে করা স্বাভাবিক ছিল না। গদ্যপদ্যেব মধ্যবর্তী জকবি সেই সেতুটিকে একেবাবেই কি গ্রাহ্য কবেন-নি বুদ্ধদেব বসু ?

সুধীন্দ্রনাথ অবশ্য আপত্তি তুলেছিলেন কবিতার শব্দ বিষয়ে। ‘গদ্য-পদ্যের প্রভেদ ঘোচাতে চাই ভাষার দিক থেকে—উভয় প্রকরণে শব্দ ও বাক্যবন্ধ এক রকম রেখে’ এই ছিল তাঁর ঘোষণা। সেইসঙ্গে স্পষ্টই তিনি জানিয়ে দেন যে ছন্দোলিপিতে শৈথিল্য তাঁর একেবাবে অনভিপ্রেত। তাহলে ছন্দোলিপির পূর্ণ প্রথানুসরণই কি তাঁর অভিপ্রেত ? এব দাবাই পাওয়া যাবে মুক্তিব পথ ? তাহলে কি ‘দময়ন্তী’র শব্দবিষয়ক ইস্তাহার পড়বার পরেই সুধীন্দ্রনাথের পক্ষে সংগত ছিল এই অভিযোগের প্রত্যাহার ? কিন্তু ‘দময়ন্তী’তেও গদ্যের রীতি নিখুঁত বলে সুধীন্দ্রনাথ অস্তুত ভাবেননি।

তার একটা কারণ এই হতে পারে যে বাক্যস্পন্দ বিষয়ে ছটি অনুশাসন স্থির করে নিলেও ও-বইতে সে-বিধির সম্পূর্ণ অনুসরণ দেখা

১ এই প্রবন্ধে ব্যবহৃত সুধীন্দ্রনাথের মন্তব্যগুলি গৃহীত হচ্ছে বুদ্ধদেবকে লেখা তাঁর চিঠিপত্র থেকে। ড্র ‘কবিতা’ সুধীন্দ্রনাথ দত্ত স্মৃতিসংখ্যা, আশ্বিন-পৌষ ১৩৬৭।

দেয়নি, হয়তো তার প্রয়োজনও ঘটেনি সর্বত্র।^২ সূত্রগুলি ছিল এই রকম :

১. বাক্যবিজ্ঞাসের মৌখিক রীতি থেকে চ্যুত হবো না।
২. সাধু ক্রিয়াপদ ‘হইবে’ ‘বলিব’ ‘করিতেছে’ প্রভৃতি ব্যবহার করবো না।
৩. কাব্যিক ক্রিয়াপদ ‘ফুটি’ ‘চলিছে’ ‘হতেছে’ ইত্যাদিও বর্জনীয়।
৪. কাব্যিক শব্দকে সম্পূর্ণ বয়কট করে চলবো। ‘মম’ ‘তব’ ‘কভু’ ‘যেথা’ ‘মোদের’ ‘সাথে’ ‘মাবে’ ‘আঁধার’ ‘সনে’ ‘যবে’ ‘মতন’ ‘পরান’ এই ধরনের কথাগুলিকে কাছেই ঘেঁষতে দেবো না।
৫. মতো অর্থে প্রায়, দাও অর্থে দেহ, দেখতে অর্থে দেখিবারে, এলাম অর্থে এলু, পারি না অর্থে নারি এসবও নির্মমরূপে বর্জনীয়। প্রতিশব্দ এড়িয়ে চলবো। হাতকে হস্ত, গাছকে তরু, ফুলকে পুষ্প, হাওয়াকে পবন, পৃথিবীকে ভূবন বলবো না। মুখের কথায় এদের যা বলি কবিতাতেও তাই বলবো। অধিকরণে তে (‘ঘরেতে’ ‘টেবিলেতে’) পশ্চিমবঙ্গের মৌখিক রীতি হলেও, কিংবা সেইজন্মেই, প্রাদেশিকতা বলে বর্জনীয়।
৬. অথচ এরই সঙ্গে ভাষা হবে স্নগভীর সাংস্কৃতিক ; সংস্কৃত শব্দ বেশি করে নিলে রচনায় যে দৃঢ়তা ও সংহতি আসে সেটা

২ এই প্রবন্ধ প্রথম প্রকাশিত হবার বেশ কিছু পরে ছাপা হয় বৃদ্ধদেব বসুর এই স্বীকারোক্তি : ‘দময়ন্তী কবিতার বইয়ের প্রথম সংস্করণে যে-দর্পিত ইস্তাহারটি ছেপেছিলুম...সেই ইস্তাহার বই বেয়োবার অনতিকাল পরেই আমাকে লজ্জা দিয়েছিলো।...আমার ওখনকার সেই সাধের ইস্তাহারটি পরে আমি কী চোখে দেখেছিলুম তা এতেই বোঝা যাবে যে “দময়ন্তী”র পরবর্তী সংস্করণ থেকে সেটি বর্জিত হয়, এবং আমার কোনো প্রবন্ধগ্রন্থেও সেটিকে আমি স্থান দিই নি।’ ড্র কবিতা-পন্নিচয়, বৈশাখ-আষাঢ় ১৩৭৭।

ছাড়বো কেন ? সূর্যকে রবি কিংবা আকাশকে গগন বলবো না, কেননা ওগুলো আমাদের প্রতিদিনের ব্যবহারের কথা, কিন্তু 'রতিহুম্ব' কি 'স্বতঃস্লেখ' বলতে দোষ নেই, কেননা ও-ধরনের কথা আমাদের মৌখিক আলাপে কখনোই ব্যবহৃত হয় না।

'দময়ন্তী'তে এর যে দু-চারটি ব্যতিক্রমের উদাহরণ বুদ্ধদেব নিজেই বলেন, তার বাইরেও দেখি প্রায়ই ঘটছে এই ধরনের বিচ্যুতি : 'অদৃষ্টের দোষে/বিশ্বে নিন্দে, আপনারে অক্ষম ধিকারে/ক্ষত করে,' 'সহস্র চৈত্রের রাত্রি চৈত্ররথবনে/কাটায়েছি', 'আকর্ষিবে উচ্ছল অক্ষর বেগে দুজনের চোখে', 'অতীতের ফুঁ দিয়ে নিবায়ে দেবে সব' 'তব নগ্ন কোমার্ঘ্যেরে ঝরিতে করিতে'র মতো অনেক সাধু বা কাব্যিক প্রয়োগ। বাকরীতিকে যদি মূলত ক্রিয়াপদের দিক থেকে বিচার করি তাহলে মানতে হয় যে 'দময়ন্তী'র পরবর্তী কাব্যচর্চাতেই বরং এ-পথে আরো সিদ্ধার্থ হতে পারছেন কবি, ক্রমশ সরিয়ে দিতে পারছেন বাঙলা কবিতার এই ভাষাগত পিছুটান।

অবশ্য 'বাক্ছন্দের সঙ্গে কাব্যছন্দের মিলন' সাধনার জন্ত এই ছটি প্রতিজ্ঞার অন্তর্বর্তী পাঁচটিই যাচাই করতে চাইছে শব্দপ্রকৃতি, কেবল প্রথম সূত্রের অধিষ্ট ছিল 'বাক্যবিশ্বাসের মৌখিক রীতি'। এই মৌখিক রীতি নিয়ে ঠিক কী ভাবছিলেন বুদ্ধদেব তা হয়তো আমরা খানিকটা অনুমান করে নিতে পারি। কিন্তু তখন প্রশ্ন জাগে, রবীন্দ্রনাথ থেকে কতটা নতুন করে তাঁদের ভাঙতে হয়েছিল ? পছকে দিয়েও যে গজকবিতার কাজ করিয়ে নেওয়া যায় রবীন্দ্রনাথই তা বছবার দেখিয়েছেন,—আর একথা তো বুদ্ধদেবও আমাদের মনে করিয়ে দেন। তাঁর এই সিদ্ধান্তেও আমাদের কান পুরো সায় দেয় যে 'দেবতার গ্রাস-এর আবৃত্তি এমনভাবে হওয়া সম্ভব যাতে প্রায় মুখের কথা শুনছি বলেই মনে হয়'। 'দেবতার গ্রাস' এ ব্যাপারে কোনো একলা উদাহরণও নয়। তাহলে শব্দসাজানোর ব্যাপারে এই দীর্ঘ

সময়ের মধ্যে আর কতদূর পরিণতি ঘটল কবিতায় ? ‘কাব্যিক শব্দ ও সাধু ক্রিয়াপদগুলিকে যদি পয়ার থেকে নির্বাসিত করা হয়, তাহলে সঙ্গে সঙ্গেই মৌখিক ভাষার ঠিক ততটাই অনুরূপ হতে পারে, কবিতার পক্ষে যতটা হওয়া সম্ভব’ : এই কি হবে আমাদের শেষ কথা ? কবিতার পক্ষে কতটা সম্ভব তা কী হিসেবে স্থির হবে ? ছন্দের মধ্যেই চাই কথ্য ভাষার সতেজ প্রাণশক্তির পরিচয় — কিন্তু বুদ্ধদেব যে চান তাকে ছন্দোবন্ধনের ‘মাধুর্যের’ সঙ্গে মেলাতে, ছন্দোমাধুর্যের সেই ধারণা কি কোথাও সংঘর্ষ তৈরি করেছে না বাক্‌স্পন্দের বিকাশে ?^৩

গাঢ়ের বাক্যবন্ধ নয়, আধুনিক ছন্দের অস্থিষ্ট ছিল সমর্থ বাক্‌স্পন্দের ব্যবহার। সংগত বাক্যবন্ধ থেকেই সেই স্পন্দ রচিত হয় একথা সত্যি, তাহলেও স্পন্দকে বিচার করতে হবে তার নিজস্ব মূল্যে। সেই স্পন্দের সঞ্চারণ আনন্দ নানা কবি নানা ভঙ্গিতে। কখনো-বা ছন্দ-দেহ অটুট রেখে তারই মধ্যে বিপরীত বলয়ে আসে গাঢ়ের লড়াই, কখনো ছন্দকে তার পুরোনো অভ্যাস থেকে ঈষৎ খুলে দেওয়া যায় আপাত-বিশৃঙ্খল গদ্যসমাজের দিকে, আর কখনো হয়তো অধৈর্য প্রত্যাখ্যানে সরা-সরি গদ্যধরনেই নেমে আসা। এই তিন সম্ভাবনার মধ্যে কোনটি হতে পেরেছিল বুদ্ধদেব বসুর সন্ধান ?

অভ্যন্তরীণ বিশৃঙ্খলায় তিনি সহজে প্রস্তুত নন। কবিতার প্রাথমিক বিদ্রোহে অমিল মুক্তবন্ধ লিখেছিলেন তিনি ‘পরিশেষ’-‘পুনশ্চ’রও কয়েক বছর আগে, বিষ্ণু দে-র মতোই, কিন্তু ছন্দ-সুখমার গাণিতিক অভ্যাস বহুদিন পর্যন্ত তাঁকে মাগ্ন্য করতেই দেখি। বাঙলা ছন্দের পর্ব যে প্রায় নির্ভুর রকমে নিয়মিত, এমন-কী অক্ষরবৃন্তের প্রথম আট মাত্রায় ২-৩-৩ বা ৩-২-৩ পরস্পরাও যে একেবারে অচল, সুশীল্রনাথের মতো বুদ্ধদেবও একথা মেনে চলেন অনেককাল। ‘কিন্তু এই ছুর্গ আজো টিকে আছে, না-ব’লে, অনবরত’, ‘অবশেষে, যখন মরীচিকার পর্দা ছিঁড়ে, দেখা দেয় প্রথম খেজুর’, ‘ছিঁড়ে নেয় বাড়ন্ত

৩ এ-অনুচ্ছেদে ব্যবহৃত বুদ্ধদেবের মন্তব্যগুলি পাওয়া যাবে ‘দময়ন্তী’র বোধগাপ্তে ।

জাগরণের সবকটি কম্পমান পাতা’, ‘নিরঞ্জন গণিত, আবহমান নিরঞ্জনর অমোঘ বিধান’ : এসব মুক্ত প্রয়োগ দেখা দিল কেবল ‘যে-ঐাধার আলোর অধিক’ বইতে, কিন্তু তখন তিনি আর এ-পথে একা নন, অনেকের একজন মাত্র। পরবর্তী সময়ের বাঁকিয়ে-ধরা এই ভঙ্গি তাঁর প্রথম পঁচিশ বছরের রচনায় কতই দুর্লভ ! এমন নয় যে অক্ষরবৃত্তে অনুরূপ চর্চার সঙ্গে সঙ্গেই গুণপাঠের বিরোধ মিটে যায় অথবা তাকেই বলা চলে পরম সিদ্ধি। আসলে গুণ বাকুবন্ধ ছন্দের ভিতরে যে-ধরনের অবিরল বিপর্যয়ের প্রতীক্ষা করে, এ হলো তারই এক ছোটো ইঙ্গিত মাত্র। কিন্তু এই বিপর্যাস এক সময়ে বুদ্ধদেবকে এতটাই অগ্রমনস্ক করে দিচ্ছিল যে ‘ফুলিঙ্গ’র ‘অপরাজিতা ফুটল’ বা ‘যেন পেয়েছে লিপিকা’ লাইন-দুটিকেও তিনি ভাবছিলেন তিন মাত্রার ব্যতিক্রম, একটু ফাটল-ধরানো এই অক্ষরবৃত্তকে নাম দিচ্ছিলেন মিশ্র-ছন্দ।^৫ আবার এই সংকোচের জন্মই ত্রিশ বছর আগে বিষ্ণু দে-র ‘জানি সে স্ত্রীপ্রজ্ঞা মাত্র জানি সে যে সাধারণই মেয়ে’ অথবা ‘সংস্কৃত কবিতার নাগরীনাগর’ ব্যবহারে তাঁর মন আপত্তি করে উঠেছিল, উচ্চারণভঙ্গিতে শব্দ যে কখনো কখনো টান খেয়ে যায় তা মানতে যেন পুরো প্রস্তুত ছিলেন না তখন।^৬ সাম্প্রতিক কবিদের ছন্দোগত যথেষ্টাচার বুদ্ধদেব যে প্রশ্ন চোখে দেখবেন না, তা এখন স্বাভাবিক বলেই বোঝা যায়, তাঁর নিজের পুরোনো রচনা সেই ভঙ্গিল ব্যবহারের বিরুদ্ধেই যেন তর্জনী তুলে আছে।

এমন-কী ‘পদাতিক’ কবির শব্দ-সংশ্লেষ লক্ষ করে যত উদ্ভেজন্য বোধ করেছিলেন ‘কালের পুতুল’-এর লেখক (১৯৪০), ‘দেখা দিল কলকাতার আরো এক কাল’ সত্ত্বেও বলা যায় না যে এর প্রয়োগও তাঁর নিজের রচনায় অবাধ হতে পারল। বরং তার অভাবই কখনো কখনো আমাদের বিচলিত করে। যে-‘বিদেশিনী’কে দেখে সুধীন্দ্র-

৫ ‘সাহিত্যচর্চা’ বইতে ‘বাংলা ছন্দ’ প্রবন্ধে ব্রহ্মব্য।

৬ ‘কালের পুতুল’-এর অন্তর্গত ‘বিষ্ণু দে : চোরাবালি’।

নাথের মনে হয়েছিল, ‘আমি যাকে গল্পগুণ বলি তার বিস্ময়কর প্রাচুর্য ওই কবিতাটিতে’, ১৯৪৩ সালে প্রকাশিত সেই কবিতাই গল্পটানকে থেকে-থেকে প্রত্যাহত করছে বলেই কিন্তু ধারণা জন্মায়। এইখানে এসে বুঝতে পারি বাকুবন্ধ আর বাক্‌স্পন্দের ভিন্নতা। শব্দকটি কী ভাবে সাজানো হবে গড়ে, এই হলো বাক্‌বন্ধের জিজ্ঞাসা। শব্দকটি কী ভাবে উচ্চারণ করব আমরা, এই হলো বাক্‌স্পন্দের কৌতূহল। ‘তবু তার যথেষ্ট হয় নি দেখা’ ‘এখানে রয়েছে লেখা’ বা ‘কিংবা কিছু ঐ-ধরনের’ বিষয়ে প্রশ্ন তুলব না, কেননা এর ঘোরানো ভঙ্গি তো স্পষ্টতই পড়া-ভাষার, কিন্তু ‘হাতে হাত ঠেকলেও চমকে না-উঠে’ ‘বাংলোর বারান্দায়’ ‘করব না খামকা বড়াই’ ‘তুমি তাঁকে বলবে আমার হয়ে’ ‘কে যেন উঠল হেসে’ : এসবও কি নিঃসংকোচ রাখে আমাদের ? একে কখনোই বলা যাবে না ছন্দপতনের উদাহরণ, বরং পুরোনো প্রথামতো ছন্দ-রক্ষাতেই এদের সতর্কতা, কিন্তু যদি একে বলি স্পন্দপতনের উদাহরণ ? অক্ষরবৃত্তের মাপ ঠিক রাখবার জন্তে চিহ্নিত শব্দাবলিতে অভ্যস্তরীণ রুদ্ধদলগুলি মাত্রা বাড়িয়ে নিচ্ছে, তার ফলে এর উচ্চারণে যতটা দীর্ঘতা এসে যায়, আমাদের স্বাভাবিক বাক্‌রীতিতে তা নেই। ফলে কবিতাপড়ায় দেখা দেয় খানিকটা কৃত্রিমতা, গড়েব ধ্বনিসঞ্চার কিছু-বা বাধা পায়, চলতি চাল সংক্ষেপে রচনায় আসে যেন এলায়িত ভঙ্গিমা।

একথা ঠিক যে এই দুর্বলতা কাটিয়ে উঠতে চান কবি। কখনো সরে যান স্পষ্ট গড়ের দিকে, যেখানে ছন্দ-রীতি আর কথ্য-রীতি কোনো সংঘর্ষ তৈরি করে না, ‘বিদেশিনী’র পরেই লেখা হয় ‘মধ্যতিরিশ’ ‘খণ্ড দৃষ্টি’ বা ‘ব্যক্ত’র মতো কবিতাবলি ; অল্পদিকে দেখা দিতে শুরু করে আঁটোঁটাটো একটি-দুটি সনেট বা সনেটকল্প ছোটো লেখা। ‘প্রত্যহের ভার’ বা ‘মায়াবী টেবিল’-এর মতো রচনা যেন ‘যে-আঁধার আলোর অধিক’-এর পূর্বাভাস, দৃঢ় বাঁধুনির আয়োজন। কিন্তু কবির আজীবন মূরপ্রত্যাহা মন সেই বন্ধনের সময়েও শব্দের সংশ্লেষ-প্রবণতার

চেয়ে বিশ্লেষণের ধরনকে কাজে লাগায় বেশি, অনেক স্বচ্ছন্দে। ‘বলে, এ তো ফুর্তির ঋতু’ ‘রাস্তায় গণ্ডগোল রাস্তির বারোটা অন্দি’ বা ‘এমন কী কবিতার শব্দে নয়, শব্দের ছন্দে নয়, ছন্দের সম্মোহনে নয়’— ‘শীতের প্রার্থনা’র এই ছড়ানো রীতি ‘যে-আধার আলোর অধিক’ বইতে যেন অতিচারী হয়ে উঠল : ‘হৃদয়ের রত্নগুলি—সহনীয় সলজ্জ তায়’ ‘বিচ্ছেদের পারিশ্রমিক’ ‘ব্যবসার অধ্যবসায়ে’ ‘লিখে গেল সহস্রাধিক’ ‘বরং কখনো যারা কাগজের নৌকোয় চ’ড়ে’ ‘আমাকে দিয়ে না দৃষ্টি। বিচ্ছেদে ভ’রে আছে মন’ ‘পাবে বাড়ি, মাংস-ভাত ; গন্ধের অন্ধকারে ঢুকে’ ‘বিরাট পরিশ্রম শেষ হলে’ ‘যুদ্ধ কবে খুঁটে খায় : নিমন্ত্রণে অভ্যর্থনার’ ‘বাক্ অর্থ সম্পর্কের হিংস্র দাঙ্গা শেষ হলে’—এই রকম আরো অনেক। আজকের দিনে অক্ষরবৃত্তের এই বিশ্লেষণ কোনোক্রমেই তার অসংগত নয়, কিন্তু সংশ্লেষণের তুলনায় এর প্রতি কবির অপার পক্ষপাত আমাদের আর-একবার জানিয়ে দেয় তাঁর শ্রোতস্বান্ মেজাজের কথা, গীতল প্রবাহের প্রতি তাঁর অধীর আগ্রহের কথা।

সেই আগ্রহের চেহারা ধরা ছিল ‘কঙ্কাবতী’র কবিতায়। ‘বন্দীর বন্দনা’ আর ‘কঙ্কাবতী’কে ছুই মহল বলে মনে হয়েছিল কবির, হয় তা ছন্দের প্রকরণেও এরা ছুই মহলের বাসিন্দা। প্রথম বইয়ের ‘কোনো বন্ধুর প্রতি’ কবিতাটি দূরাগত আস্থানের অংশে ছন্দকে একটু ছুলিয়ে দেয় বটে, কিন্তু তা ছাড়া এ-বইয়ের গোটা চেহারাই অক্ষরবৃত্তের কাঠামোয় গাঁথা, কখনো সনেটে, কখনো-বা খোলা মুক্তবন্ধে। সন্দেহ নেই যে এইটেই আত্মস্তু তাঁর কবিতাচর্চার প্রধান আশ্রয়, বারবার ঘুরে আসেন এইখানেই, এবং ‘কঙ্কাবতী’ও সে-অর্থে সম্পূর্ণ কোনো ব্যতিক্রম নয়। তবুও, ঐ ছন্দের অনেক ব্যবহার সম্বন্ধে ‘কঙ্কাবতী’ আমাদের মনে বিশিষ্ট হয়ে ওঠে মাত্রাবৃত্ত বা একটি-দুটি ছড়ার চালে, আর তা কেবল নাম-কবিতাটির গুণেই নয়। ‘বন্দীর বন্দনা’র বিদ্রোহী তাপ সরে গিয়ে প্রেম এখানে প্রায় গান হয়ে উঠেছে, খোলা হাওয়ার গান, কবিতা হয়ে উঠেছে ‘সেরেনাদ’। কবিকে

এখানে মনেই হতে পারে কিছু-বা ছন্দ-বিলাসী, শব্দ ও ছন্দের ধ্বনিতে মশগুল, শোনা যায় ‘চোখে চোখ পড়েই যদি/নিয়ো না চোখ ফিরিয়ে’র ঠমক, অথবা ‘এক সার মেঘ সরু এলোমেলো ঝাঁকাবাঁকা কালো সাপের মতো/গাছের সবুজে জড়িয়ে শরীর রয়েছে প’ড়ে/আঁকাবাকা মেঘ, একা বাঁকা চাঁদ, বাঁকারেখা চাঁদ জলের নিচে,/আঁকাবাঁকা জল, একা বাঁকা চাঁদ, আকাশ ফাঁকা’র উত্তরোল বাজনা।

‘নতুন পাতা’কে ছেড়ে দিলে, এর পর বুদ্ধদেবের সব কবিতার বই দোলায়িত হচ্ছে এই দুই ভিন্ন বৃত্তে, বলা যাক ‘বন্দীর বন্দনা’ আর ‘কঙ্কাবতী’র বৃত্তে। ‘যে-আঁধার আলোর অধিক’ও তার উদাহরণ। কিন্তু বিপদ এই যে, মাত্রাছন্দ গঠনের সঙ্গে বিরোধ আরো জোরালো হয়ে ওঠে, এই ছন্দের গহনে মুক্তির পথ আরোই দুর্লভ। বেরিয়ে আসবার একটা ছোটো ধরন হয়তো মেলে মুক্তবন্ধ মাত্রাবৃত্তে, এবং প্রাবোধচন্দ্রের সঙ্গে তর্কচ্ছলে বুদ্ধদেব বলেওছিলেন, ‘মুক্তক চণ্ডের মাত্রাবৃত্ত একবারও যদি সম্ভব হয়ে থাকে তাহলে বারবার সম্ভব হবার পথে বাধা রইল কোথায়।’^৬ তবে তৎসংগতভাবে বাধা না-থাকা এক কথা আর তার অনায়াস বহুল প্রয়োগ হলো স্বতন্ত্র ব্যাপার। উত্তরকালের ইতিহাস থেকে বুদ্ধদেবকে অন্তত এর চর্চায় ততদূর উৎসাহী বলে মনে করা যায় না, ভাবা যায় না যে এই ছন্দের ভিতরকার সংঘর্ষে তিনি বেশি কোনো মন দিচ্ছেন।

তবে কি এর থেকে মুক্তি তৈরি হতে পারে মিশ্রছন্দে? যেখানে মাত্রাবৃত্ত-স্বরবৃত্তে অথবা স্বরবৃত্ত-অক্ষরবৃত্তে মেশামেশি হয়ে যাবে? ফ্রী ভার্স বা স্প্রাং রীদম নিয়ে যখন ভাবছিলেন তিনি এবং সুধীন্দ্রনাথের কাছে বুঝতেও চাইছিলেন এর জটিল রহস্য, সুধীন্দ্রনাথ তখন লিখছেন : ‘হঠাৎ মনে হলো যে ছড়ার ছন্দ আর পাঁচ মাত্রার ছন্দ এবং মধ্যে-মধ্যে, খুব সাবধানে, স্বরাঘাতপ্রধান, হলস্তাক্ষরবহুল ছয় মাত্রার ছন্দ মিশিয়ে লিখলে হয়তো-বা স্প্রাং রীদম-এর অমুকরণ বাঙালির পক্ষে

৬ ‘সাহিত্যচর্চা’ বইতে ‘বাংলা ছন্দ’ প্রবন্ধে উল্লেখ্য।

সম্ভব। আপনি চেষ্টা করে দেখুন না।' শুভার্থী এই পরামর্শ কতটা তাঁকে সেই কারুকার্যে উত্তেজিত করেছিল? এমন সম্ভাবনার উল্লেখ বুদ্ধদেবের নিজের আলোচনাতেও দেখতে পাই (দ্র 'বাংলা ছন্দ'), এমনকী 'দ্রোঁপদীর শাড়ি'তে পাওয়া যায় 'কালো চুল'-এর মতো কবিতা, যেখানে আট-মাত্রা সাত-মাত্রা অনায়াস সফলতায় জায়গা বদল করে :

'কঙ্কাবতী এসে | দাঁড়াল

খুলে দিল কালো চুল, | বিপুল ঢেউ তুলে | লাল সর্ষাস্তের | সন্ধ্যায় ।

খুলে গেল পশ্চিমে | সূর্যের জাহ্নকর | জানালা

রঙের রূপসীবা | বাডাল মুখ ঐ | শৌখিন প্রাসাদের | জানালায়'

— তাহলেও এই মিশ্রভঙ্গি মূলত অমিয় চক্রবর্তীর পত্তা, বুদ্ধদেব বহুদূর এগোতে চাননি এট ধরন নিয়ে।

অর্থাৎ অক্ষরবৃত্ত বা মাত্রাবৃত্ত, কোনো ছন্দেরই ভিতর দিক থেকে খুলবার আয়োজন বুদ্ধদেবে বিশেষ দেখি না। উপরন্তু তাঁর চরিত্রে আছে সুরের প্রতি অরোধ্য আকর্ষণ। তাঁর কবিতা বানিয়ে তোলে আসক্তি, ছড়িয়ে দেয় 'তীব্র মত্ত আমার হৃদয়! আত্মহারা আমার হৃদয়', আর তারই ফলে আধো ঘুমে আধো স্বপ্নে আচ্ছন্ন কবির স্বরে ভেসে ওঠে 'গান, তাই আজও গান!' এই গান তবে থেকেই যায় শিরায় শিরায়, কিন্তু তবু তো 'মড়কের সংগ্রাম হৃদয়ের মৃত্যু, নৈরাজ্যের অন্ধকার' দেখতে হয় তাঁকে, তবুও তো 'স্বপ্নের তীব্রতা'র সঙ্গে আসে 'দ্বন্দ্বের সংঘাত'। তাঁকে ভাবতেই হয় তবু মুক্তছন্দের কথা, মিশ্রছন্দ এবং স্প্রাং রীদ্মের ভাবনা, লক্ষ করতে হয় কীভাবে গড়ের সঙ্গে অবিরতই সাযুজ্য তৈরি করতে চাইছে আধুনিক পণ্ড। 'সাহিত্যচর্চা'র 'বাংলা ছন্দ' প্রবন্ধটি অথবা 'কালের পুতুল'-এর রচনাবলি ছন্দ-বিষয়ে তাঁর এই উন্মুখ কৌতূহলকে চিনিয়ে দিচ্ছে। তবে কি তিনি নিশ্বাস নেবার জন্যই মাঝে মাঝে বেরিয়ে আসেন গড়ছন্দের সমতলে, 'বন্দীর বন্দনা' আর 'কঙ্কাবতী'র পরে 'নতুন পাতা'য় যেমন? হয়তো তাই।

কিন্তু ‘নতুন পাতা’ থেকে আজ পর্যন্ত বুদ্ধদেব বসুর গগ্নছন্দেরও মূল প্রবাহ রবীন্দ্রনাথেরই অল্পধ্বজ ধরিয়ে দেয় বারবার, তার শব্দে বা প্রতিমায় নয়, কিন্তু তার স্পন্দনে। এই কবিদের সূচনাপর্বে রবীন্দ্রনাথও দেখতে পাচ্ছিলেন তরুণতরদের গগ্নছন্দে পারস্পরিক ভিন্নতা। প্রেমেন্দ্র মিত্রে, মনে হয়েছিল তাঁর, ‘পাহাড়তলির বন্ধুর ভূমির মতো গগ্নের রক্ষ পৌরুষ’, সমর সেনের যেন ‘গগ্নের রূঢ়তার ভিতর দিয়ে কাব্যের লাবণ্য’ আর বুদ্ধদেবের কবিতায় ‘গগ্নের কণ্ঠে তালমানছেড়া লিরিক’। তালমানছেড়া লিরিক ? যদি লিরিকই, তবে তালমান ছিঁড়ে কী লাভ হলো ? আর তেমন লিরিক তো ছিল রবীন্দ্রনাথেরও গগ্নকবিতায় ? তাহলে এখানেও নয়, গগ্নছন্দের এই চেহারাতেও বুদ্ধদেব বসুর এমন কোনো মৌলিক স্পন্দসংস্কার নয় বা হতে পারে একান্তই তাঁর আপন, তাঁর অথবা বাঙলা কবিতার ভবিষ্যৎ।

কিন্তু ‘নতুন পাতা’রই মধ্যে যেন দেখা যায় আরো একটি কুঁড়ি, কবির আর-এক রকম প্রকাশের ইঙ্গিত। গগ্নের তালমানছেড়া চেহারাও যে তাঁকে বিব্রত করছে কোথাও, তার আভাস যেন দেখতে পাই এই বইতেই। পগ্নছন্দের যে মৃদঙ্গওয়ালা বোল নেই বলে রবীন্দ্রনাথ বুদ্ধদেব বসুর গগ্ন-কবিতায় স্বস্তি পাচ্ছিলেন, সেই মৃদঙ্গেরই ধ্বনি হঠাৎ বেজে উঠল এর আর-কয়েকটি রচনায়। গগ্নের মধ্যে পগ্নের আমেজ ও মিলের চমক রবীন্দ্রনাথের মতো সুধীন্দ্রনাথেরও আপত্তির বিষয় ছিল, তাহলেও এর প্রয়োগ দেখেছিলাম আমরা অমিয় চক্রবর্তীর ছন্দে, এবং বুদ্ধদেবের হাতেও উড়ে এল তার কয়েকটি স্ফুলিঙ্গ :

সমস্ত চিরকাল সেই উত্তাল অঙ্কণার মস্থিত মুহূর্তে
 ধমকে দাঁড়ায় — যেন পথ হারায় অন্ধ অবায়ু মহাশুগ্নের যাত্রী —
 কোনো উত্তত খড়্গের মতো আমার উত্তপ্ত মাংসের মধ্যে খুঁড়তে ।

অমিয় চক্রবর্তীর ‘অস্তলীন ঝংকৃত এবং সংহত Vers libre’ থেকে

এর চরিত্র অনেকটাই ভিন্ন, এর আছে এক গড়িয়ে-মাওয়া ভারি মন্থর
চলন, অমিয় চক্রবর্তীর রচনার মতো ছিপছিপে নয় এর চেহারা ।

পশলা বৃষ্টিতে কালো মারালো মাটির গরম ভাপ

ধানপাকানো ভাপ

টনটনে নেবুফুলে ঠাণ্ডা হাওয়া ,

সোনালিকাঁটা কাঁঠাল, ভরাট আম,

ঝিকমিকে গ্রীষ্মে পাওয়া ।

অমিয় চক্রবর্তীর এসব লাইনের সঙ্গে প্রথমোক্তের সাদৃশ্য কেবল এই
যে, দুই লেখাতেই আছে মিত্রাঙ্করের ব্যবহার । কিন্তু ‘নতুন পাতা’র
উদ্ধৃত ঐ-অংশে এটাই মস্ত কথা নয় যে লাইনশেষে মিল আছে । কয়েক
তাল শব্দ গড়িয়ে এসে ঐ যে একটা যুক্তব্যঞ্জনময় ছোটো শব্দে আঘাত
পেয়ে থেমে যাচ্ছে, গতি আর যতির এই বিশেষ চাঞ্চল্যটাই এখানে
গণ্য করবার, তার মধ্যে থেকে যাচ্ছে এক অনতিনির্দেশ্য পরিমাপের
বোধ । যদি না-ই দেওয়া হতো মিল ? তখন উঠে এল আর-এক পরীক্ষা,
স্তবকবন্ধের পরিমিতিতে গড়েরই এক-একটা শ্লোকসদৃশ ধ্বনিরচনার
পরীক্ষা । ‘চিন্তায় সকাল’-এ দেখা দিচ্ছে এরই একটা প্রাথমিক
ধরন :

কাল চিন্তায় নৌকোর যেতে-যেতে আমরা দেখেছিলাম

দুটো প্রজাপতি কতো দূর থেকে উড়ে আসছে

জলের উপর দিয়ে । কী দুঃসাহস ! তুমি হেসেছিলে, আর আমার

কী ভালো লেগেছিল

তোমার সেই উজ্জ্বল অপরূপ স্মৃতি । ছাখো, ছাখো,

কেমন নীল এই আকাশ । আর তোমার চোখে

কাঁপছে কতো আকাশ, কতো মৃত্যু, কতো নতুন জন্ম

কেমন ক’রে বলি ।

পরম্পরায় এমনি স্তবকবন্ধ, যার শেষ চরণে হঠাৎ ছোটো-হয়ে-আসা
এক-একটি উচ্চারণ । ছন্দ আর অছন্দের মধ্যপথ খুঁজতে খুঁজতে

একবার যেন এই শ্লোকবন্ধে এসে দাঁড়ালেন কবি। বুদ্ধদেব একবার লিখেছিলেন যে ‘বন্দীর বন্দনা’ আর ‘কঙ্কাবতী’র মধ্যে আছে এক ‘যোগসাধনকারী সুরু বারান্দা’, যার নাম ‘পৃথিবীর পথে’। ‘নতুন পাতা’র উদ্ধৃত ঐ লাইনগুলিতে যেন তেমনি একটি বারান্দা আমরা পেয়ে যাই পূর্ণ বাক্‌স্পন্দ আর বিহ্বল সুরস্পন্দনের মধ্যে। পথ আর ঘরের মাঝখানে এই যে একবার চকিতে বারান্দাটিকে ছুঁয়ে যাচ্ছেন কবি, একে নিছক আকস্মিকও বলা চলে না, বলাতে হয় এষণারই ফলাফল, মনে রাখতে হয় ‘বাংলা ছন্দ’ প্রবন্ধে তাঁর এই সতর্ক বিচার : ‘বস্তুত, বাংলা গদ্যকবিতার ছোটো আলাদা ধারাই যেন দেখা যাচ্ছে : একটা বাবৌলিক রীতি, সেটা বিশুদ্ধ গদ্যের চালে, আর-একটাতে মাঝে মাঝে পদ্যের আওয়াজ দেয় :—এই দ্বিতীয় রীতি থেকে বাংলায় ফ্রী ভার্সেব উদ্ভব হবার সম্ভাবনা দেখা যাচ্ছে’।

‘নতুন পাতা’য় এই নতুন ব্যবহার অবশ্য ততখানি স্বাধিকারে প্রতিষ্ঠিত নয় এবং এর পরেও অনুরূপ পরীক্ষা বুদ্ধদেবে অবিরল দেখা যায় না। কিন্তু দীর্ঘ দিনের ব্যবধানেও এই যে তিনি অল্প সময়ের জগ্ন এখানেই ফিরে যান, ঐ খোলা হাওয়ার বারান্দায়, এবং নতুন-নতুন রচনা-পর্বে আরো-একটু সামর্থ্য সঞ্চার করেন তার মধ্যে—সেটাও একটা বড়ো ইঙ্গিত। ‘শীতের প্রার্থনা : বসন্তের উত্তর’ বইতে ‘মধ্যতিরিশ’ বা ‘খণ্ড দৃষ্টি’ কেবলই গদ্যকবিতা, ছন্দের কোনো স্বতন্ত্র মহিমায় এরা স্মরণীয় থাকে না :

শুধু এতেও চলে না,

ঘরে ঘরে পরিচারক চাই।

এই তো আমাদের কালীচরণ।

বুদ্ধি তার যেটুকু দরকার, তার বেশি নেই।

সে বাজার করে, কয়লা ভাঙে, রাঁধেবাড়ে,

ছপুরবেলায় পুরো ঘুমটুকু না-হলেই তার চলে না।

এই প্রাত্যহিক গদ্য অতিক্রম করে যখন পৌঁছই ‘কলকাতা’ বা

‘শীতরাত্রির প্রার্থনা’র মতো কবিতায়, তখন আবার কানে ভেসে আসে পুরোনো সেই শ্লোকগম্ভীর চলন, আরো সংবৃত, আবে প্রত্যয়েব ভঙ্গিতে :

যখন জন্ম নেয় ঘোঁষন, নোকোয় পাল ফুলে ওঠে,
আর দূরে, সোনালি কুম্বাশার ফাঁকে ফাঁকে, ঝিলিক দেয় মহাদেশ,
তেমনি তুমি ছিলে আমার কাছে— অস্পষ্ট, উজ্জ্বল, অচিন্তনায়
তুমি, কলকাতা ।

অতিথি হয়ে এসেছিলাম তখন, কোঁমার্গের লজ্জা নিয়ে,
কিন্তু তুমি, লক্ষ প্রণয়ের নায়িকা, আমার ভাষ্করতা ভাঙিয়ে,
বাঁপিয়ে পড়লে আমার উপর, যেমন চোখের সামনে হঠাৎ খুলে যায়
অফুরন্ত সমুদ্র ।

মনে পড়ে সেইসব মুহূর্ত, যখন ঘুমভাঙা গম্ভীর প্রাটর্কর্গ
সরে যেত ঘোমটার মতো, আর ঘণ্টা বেজে উঠত আমার বকে ।
—তুমি, আবার তুমি ! তোমার তাক, প্রবল, পরিশ্রমী ভোর,
ভিস্তির জলে সত্ত্বাসত ।

হার, অবশেষে এই রীতি পুঞ্জীভূত স্তবের মতো হয়ে উঠল ‘মরচে-পড়া পেরেকের গান’-এর সেই সব কবিতায়, যা আসলে ‘তপস্বী ও তরঙ্গিনী’র সংলাপ ।

এই যে গছের ছন্দে শ্লোকের সুর আর সংহতি, ব্যাপ্তি আর স্মৃতি
একই সঙ্গে টান-টান করে ধরা, তাঁর একেবারে এই নিজস্ব ছন্দ-রীতি
কতটা প্রশ্রয় পাচ্ছিল সংস্কৃত ছন্দ থেকে ? ছই বিপরীতের মাঝখানে
এই পথ-পেয়ে-যাওয়া কিছু কি বহিরাগত সমর্থনও পাচ্ছিল না ?
‘মেঘদূত’-এর অনুবাদের কথা এ-প্রসঙ্গে অনিবার্যতাই মনে পড়ে ।
মন্দাক্রান্তার ধ্বনিকল্লোল বিষয়ে সে-বইয়ের ভূমিকায় বুদ্ধদেব
লিখেছেন : ‘কবিতা আর মন্ত্র যখন অভিন্ন ছিল, যখন ডাইনিপুরুষের
অর্থহীন ও ছন্দোবদ্ধ প্রলাপই ছিল কবিতা—সেই অতিদূর অতীতের
স্মৃতি অবচেতনায় হানা দেয় যেন ।’ এই ‘ছন্দের গম্ভীর আন্দোলনে’রই

অনুরূপ এক ঢেউ তুলেছিলেন কবি তাঁর এ-সব কবিতায়। ঠিক কোন সময় থেকে সংস্কৃত এই কবিতাবলির সাহচর্যে তিনি ছিলেন তা আমরা জানি না,^১ কিন্তু ‘শীতের প্রার্থনা’র পরেই তাঁর অভিনিবেশ লক্ষ্য করি কালিদাস-চর্চায়, আর ‘মেঘদূত’-এর ছন্দ-দীক্ষা যেন প্রসারিত হয়ে এল ‘তপস্বী ও তরঙ্গিণী’ পর্যন্ত। অনুরূপের কারণে বোদলেয়র বা রিল্‌কের নিরন্তর সামীপ্য তাঁর উত্তরকালীন অক্ষরবৃত্তকে যেমন অনেকটা ঘনতা দিচ্ছিল বলে অনুমান হয়, মন্দাক্রান্তার ব্যবহারও তেমনি নিত্যান্ত নিষ্ফল থাকেনি তাঁর অভিজ্ঞতায়। ‘তপস্বী ও তরঙ্গিণী’তে গাঁয়ের মেয়েদের প্রারম্ভিক প্রার্থনা ‘আকাশে সূর্যের অটল আক্রোশ, জ্বলেছে রুদ্রের রক্তচক্ষু’ অথবা ‘মরচে-পড়া পেরেকের গান’-এ ‘যে তুমি বিশ্বের প্রথম শিহরণ, আলোর জাগরণ-মন্ত্র’ এসব উচ্চারণ মনে রেখেই যে এমন বলাছি তা নয়, যদিও সেও একটা কারণ বটে। ‘অক্ষম আজ অঙ্গরাজ, বীর্য তাঁর নিঃশেষ’ কিংবা ‘উজ্জ্বল হলো মঞ্চ, নটনটী চঞ্চল’ এসব রচনাও থেকে-থেকে পশ্চাদ্বলয়ে মেঘদূত-এর আভা আনে, আনে তার স্পন্দনগত স্মৃতি। এই ছন্দের প্রয়োগে ‘নতুন পাতা’ দ্বিধামুক্ত ছিল না, ‘শীতের প্রার্থনা’ সে-তুলনায় আত্মনির্ভর, কিন্তু এখনো-পর্যন্ত শেষ এই পর্যায়ে তারও পরে এক নতুন মাত্রা লাগল প্রকরণে। কেবল শ্লোকবন্ধ নয়, কবিতার সূচনায় নিয়মিত ছন্দের ধ্বনি পর্যন্ত ভরে উঠছে

১ ‘কবিতা ও আমার জীবন’ (১৯৭০) প্রবন্ধটি ছাপা হবার পর বলা যায় যে তাও আমরা জানি। লিখেছেন বুদ্ধদেব : ‘সেবারে বিদেশ থেকে ফিরে আসবার পর...আমার সঙ্গে থাকে রাজশেখর বহু সম্পাদিত মেঘদূত বইখানা, যেহেতু সেটি আকারে ছোটো এবং ওজনে হালকা, ভিড়াক্রান্ত ফিরতি ট্রামে স্বচ্ছন্দে পকেটে চলে যায়, এবং যেহেতু কবিতাটা আমার চমৎকার লাগছে। রাজশেখর বহুর সংস্করণটি বেতোবার পর থেকেই সেটি আমার অগ্রতম প্রিয় পুঁথি হয়ে উঠেছিলো, প্রতি বর্ষায় একবার করে পড়তাম।’ এই সংস্করণটি প্রথম বেরিয়েছিল ১৯৪৩ সালে, আর ‘সেবার’ বিদেশ থেকে ফেরেন বুদ্ধদেব ১৯৪৪-তে।

এখানে, যদিও অল্প পরেই আবার খুলে নেওয়া হচ্ছে তার জাল। কখনো কখনো এতটাই এসে যায় নিয়ম :

মুক্ত হলো শ্রোতস্বিনী, অঙ্গদেশ রঞ্জক,
পুত্র এলো স্বরাজ্যে, পূর্ণ হলো প্রতীক্ষা ;
শাস্তার পতি অংশুমান, যেমন সত্যবতীর শাস্ত্র :
...উৎসব করো জনগণ, ধনিত হোক জয়কার।

এর তৃতীয় পঙ্ক্তি থেকে 'যেমন'টুকু সরিয়ে নিলে এর পুরোটাই পাওয়া যায় পরিমিতির মধ্যে, কিন্তু তার পরেই আবার নবীন স্তবকে সরে যাচ্ছে বন্ধন। বাঁধন এবং খোলার মধ্যপথটুকু আরো কতদূর মসৃণ হতে পারে, হয়তো তারও পরীক্ষা এর পর তাঁর রচনায় দেখতে পাব আমরা। ইতিমধ্যে কেবল এ-পর্ষস্ত ধরতে পারছি যে, ফ্রী ভাস' বা মুক্তছন্দকে তিনি খুঁজতে চান এই বিপরীত সাধনায়, গল্পকেই থেকে-থেকে আপাত-পছের দিকে টান দেবার পরীক্ষায়, 'গল্পছন্দের সঙ্গে পছছন্দকে মেশাবার' এই মিশ্র ধরনে। যেমন শিল্পকে জীবনের দিকে নয়, জীবনকেই শিল্পের দিকে আকর্ষণ করতে চান এই কবি, যেমন তাঁকে বলতে হয় :

তোমার জীবনে এখনো ফলিত ললিতকলার রূপরস
আমার জীবন শুধু শিল্পের উপাদান

তেমনি বাঁধা ছন্দ থেকে গছের দিকে নয়, গল্পকেই তিনি ভুলে নিতে চান স্পন্দনমহিমায়। বাংলা কবিতার ছন্দ-অভ্যাসে তিনিও শেষ অবধি মুক্তিই খোঁজেন, তবে ছন্দোমুক্তি নয়, ছন্দে মুক্তি।

বন্ধুর ছন্দের দুর্গে

‘শত শত বর্ণাভাসে এ যেন-বা অর্কেস্ট্রা বিরাট’ : [আলোখ্য]

ধনঞ্জয় তার অল্পগত নাগরিকদের সাবধান করে দিয়েছিল ‘মুক্তধারা’ নাটকে : ‘জগৎটা বাণীময় রে, তার যেদিকটাতে শোনা বন্ধ করবি সেই-দিক থেকেই মৃত্যুবাণ আসবে।’ আমরাও যেন অনেক সময়ে উত্তরকূটীয়-দের মতোই কানঢাকা হয়ে ঘুরে বেড়াই। সব শব্দ শুনতে চাই না আমরা, নির্বাচন করে নিই পছন্দমতো একটা ছোটো জগৎ, আর সঙ্গে সঙ্গে মৃত্যুবাণ এসে লাগে। সব দৃশ্য দেখতে চাই না আমরা, দেখি একটা আত্মরচিত ছোটো জগৎ। অন্ধ হলে যে প্রলয় বন্ধ থাকে না, এ কথা বুঝবার সামর্থ্যও অনেকসময়ে আমরা হারাই।

কিন্তু বিষ্ণু দেব কবিতা এই বাণীময় জগৎকে বুঝে নেবার কবিতা, এর সমস্ত ধ্বনি যেন তিনি বর্জনহীনভাবে তুলে নিতে চান তাঁর রচনায়। নিজে কে ঘিরে যে আবরণ আমরা তৈরি করি অনেকসময়ে, তিনি ভেঙে দিতে চান সেই বাধা, তিনি ভেঙে দিতে চান নিজেকে ভোলাবার সহজ-সাধ্য সব আয়োজন। তাঁর কবিতা তাই সরল বা কোমল চালে চলে না, ধ্বনিতে এবং বাণীতে তাঁকে ঘিরে তুলতে হয় এক কঠিন দুর্গ। রচনার বিষয় এবং বিজ্ঞাসে তিনি তাই ব্যবহার করতে চান জটিল আবহ : ধ্বনিপুঞ্জ জটিল, বিচিত্র অভিপ্রায়ে জটিল, বিরোধী বৃত্তির নিরন্তর সংঘর্ষে জটিল। বিষ্ণু দেব কবিতায় ছন্দ-ব্যবহারকে বিচার করতে হবে এই দিক থেকে। বুঝে নিতে হবে যে এই জটিল চূড়াই তাঁর ছন্দ-প্রবাহের উৎস।

ছন্দ যে কবিতার প্রসাধনমাত্র নয়, সে যে কবির জীবনযাপনের এক বিশেষ প্রকাশ—এ কথা বিষ্ণু দে ভুলতে পারেন না কখনো।

তিনি জানেন যে কবিতার এক অপরিবর্তনীয় শরীরই হলো ছন্দ । সেই কারণে তিনি ঈষৎ ঝিক্কার দেন ডক্টর জিভাগোর সেই কাব্যতত্ত্বকে, যে-তত্ত্বের জের হিসেবে মনে হতে পারে যে ছন্দও যেন আপাতিক, বহিরঙ্গ-মাত্র । জিভাগো এক-ছন্দে কবিতা লিখে পরে ‘আমূল সেই ছন্দ পালটায়, গাছে যেমন পালটানো যায় শব্দ’ । বিষ্ণু দে তাই ঠাট্টা করে বলেন, ‘যেন ছন্দ কবিতায় শুধু জামাকাপড়, কবিতার শরীর নয়, এ-জামা ছেড়ে ও-জামা পরলেও চলে !’ না, তা চলে না, কারণ ছন্দেই কবিতার শরীর । অথবা, আরো একটু গাঢ়ভাবে যেমন বলেছিলেন মারিয়ান মুর, ছন্দ-স্পন্দই হলো কবির ব্যক্তিত্ব ।

এটা সহজ কথা যে আধুনিক কবির এই ব্যক্তিত্ব রচিত হচ্ছে আধুনিক যুগেরই পটভূমিকায় । তাই, যুগের এই চরিত্রকে বহন করবার জ্ঞান কবিতার ভাষা আর স্পন্দ কেবলই সাযুজ্য তৈরি করতে চায় আমাদের দৈনন্দিন বাকরীতির সঙ্গে । তাই, আজ আমরা সহজেই বুঝতে পারি যে আধুনিক ছন্দের প্রাণ হলো এর বাক্‌স্পন্দে ।

কিন্তু প্রশ্ন এই যে কাকে বলি বাক্‌স্পন্দ । দৈনন্দিন বাক্‌রীতির কথা উল্লেখ করেছি আমরা । কিন্তু কথা বা কথার উচ্চারণে কোনো অতিনির্দিষ্ট ‘রীতি’ আছে কি, ধরা যাক, এই মুহূর্তের বাংলা দেশে ? এ-পাড়ার ও-পাড়ার চালচুলোহীন অবক্ষয়ের চিহ্নে ভরে যাচ্ছে আমাদের ভাষা, আমাদের উচ্চারণ । আবার এরও আছে নানা ধাঁচ, এরও মধ্যে নেই কোনো সর্বব্যাপী সামঞ্জস্য । এই-যে নানা ধরনের কথা পথেঘাটে আমরা হামেশাই শুনতে পাচ্ছি, উপরস্তরের সেই বাক্‌প্রবাহকেই কি বলব আজকের দিনের বাক্‌স্পন্দ ? এই লঘু ধরনের নানা ভাবারীতিকে আয়ত্ত করতে গিয়েই কি আমাদের কথাসাহিত্য অনেকসময়ে নিতান্ত সাংবাদিকতার জ্বলে জড়িয়ে পড়ছে না ? কলকাতার বিভিন্ন অলিগলির ভাষা আর তার স্পন্দ অবিকল তুলে নিলেই কি বাক্‌স্পন্দের প্রতি কবির দায় ফুরোয় ? বেতারে-দৈনিকে প্রতিদিন ভাষা এবং তার যে বিকৃত পরিবেশন, সেইটেকেই বলা যায় না কোনো দেশের অস্বর্গীয় বাক্‌রীতি ।

তা যদি হতো, তাহলে বাক্‌স্পন্দের প্রতি সম্পূর্ণ অল্পগত এলিয়টকে ঠোঁট বাঁকিয়ে বলতে হতো না ‘বি. বি. সি. ইংলিশ।’ বস্তুত, প্রত্যেক মুহূর্তেই ভাষায় একটা ইতরীকরণের কাজ চলতে থাকে দেশ জুড়ে। কবির কাজ হলো সেই ভাসমান স্তর ভেদ করে খুঁজে দেখা, কোথায় দেশীয় বাক্‌রীতির মৌলিক তেজ। সেইখান থেকেই কবি তুলে নেবেন তাঁর বাক্‌স্পন্দ। তাই এও একটা হাতে-পেয়ে-যাওয়া ফল মাত্র নয়, এ হলো ছুঁকই চেষ্টায় আবিষ্কার করে নেওয়া এক সামগ্রী। কোনো সাক্ষাৎকারে তাই বলতে হয়েছিল এলিয়টকে, রেডিয়ো-টেলিভিশনের প্রচারমাধ্যম যত ব্যাপক হবে, যতই বেশি প্রতাপশালী হবে বি. বি. সি. সি. বি. এস. বা এন্. বি. সি’র মতো যান্ত্রিকতা, ভাষা থেকে তার সত্যিকারের স্পন্দকে চিনে নেওয়া ততই কঠিন হয়ে উঠবে দিনে দিনে।

এই চিনে নেবার আগ্রহে কবিকে সরল পথ ছেড়ে দিতে হয়। এই আগ্রহে কোনো কবির মনে হতে পারে যে টানা গড়ে নয়, বাক্‌স্পন্দকে যুঝে নিতে চাই ছন্দকাঠামোর মধ্যেই। হয়তো তাঁর মনে হতে পারে যে গড়ে ধরা থাকে কেবল উপরস্তরের চেহারা; মনে হতে পারে যে গড়ে নেমে এলে যেন কাজটা অনেক সহজ হয়ে গেল, যেন তার মধ্যে আর পাওয়া যাবে না ভাষার অন্তর্গত উপলব্ধির গতি, আধুনিক সময়ের যোগ্য জটিল গতি, পাওয়া যাবে না সেই বাক্যশ্রোত, যেখানে

শব্দ চলে জোয়ারভাঁটায়

খাড়াই উৎরাই। পদক্ষেপে পদক্ষেপে দক্ষিণে ও বামে

অস্থির ও একাধারে ভাস্কর্যগস্তীর...

অস্থির ও একাধারে ভাস্কর্যগস্তীর : এই হলো বিষ্ণু দে’র ছন্দের পরিচয়। তাই গদ্যছন্দকে—তার লালিত্যময় প্রবাহ বা নিতান্ত শুকনো চেহারাকে—বিষ্ণু দে ভাবতে পারেননি নতুন যুগের ছন্দ। ছন্দের থেকে পুরোপুরি মুক্তি নেওয়াটাই তাঁর প্রধান সমস্যা হয়ে ওঠে নি। হয়তো-বা এলিয়টের মতো বলতে পারেন তিনিও : ‘যে-কবি ভালো কাজ চান তাঁর কাছে কোনো ছন্দই মুক্ত হতে পারে না।’ আর

ঠিক সেই কারণে, সমর সেনের মতো কবির বিচার করতে বসেও এই খরনের মস্তব্য করেন বিষ্ণু দে : ‘তবু যে গগ্নছন্দসম্বন্ধে ঝড়ের নিঃশব্দ এই নাগরিক কবিকে আশা দিয়েছে, সেই আমাদের আশা।’ হয়তো-বা এই কারণেই তাঁর অসংগতভাবে মনে হয় যে সমর সেনের ‘মৃত্যু, পোস্ট-গ্রাজুয়েটেও ছন্দ ঢিলে হয়ে গেছে এক-আধবার’ কিংবা ‘কয়েকটি দিন’ কবিতার শেষ লাইন বিষয়ে বলেন : ‘কিন্তু আমার গলায় স্বভাবতই এর শেষ লাইনে চমক লাগে এবং পড়তে ইচ্ছা করে স্তব্ধ মহানদী।’ এই ইচ্ছেটা আমাদের আশ্চর্য করে দেয় অবশ্য। কেননা, কেবল সমর সেনের মুক্তছন্দেই নয়, বিষ্ণু দে নিজেও কি তাঁর পরিণত অক্ষরবৃত্তে লিখতে পারতেন না ‘বিপুল আসন্ন মেঘে অন্ধকার স্তব্ধ নদী?’ ‘স্তব্ধ মহানদী’ লিখে কি সামলে নিতে হতো তাঁকেও ?

আসলে, এসব হলো গগ্নছন্দের প্রতি তাঁর বিরূপতারই কয়েকটি বহির্লক্ষণ। তিনি লক্ষ করেন যে গগ্নছন্দের বাঁধুনিতেই আছে এক অনিশ্চয়তা। এই অনিশ্চয়তা তাঁকে খুশি করতে পারে না। বরং তিনি খোঁজেন সেই বন্ধন, যেখানে ‘যথারীতি পড়ে, এক-এক শ্লোকের বা যমকের বাঁধনে ছন্দ দানা বাঁধে’।

বন্ধন ? মুক্তি নয়, তাহলে বন্ধনের স্বৈর্ঘ্যই তাঁর ছন্দে শেষ কথা ? তাও ঠিক বলা যায় না। স্বৈর্ঘ্য তিনি চান না, তিনি চান এই বন্ধনের মধ্যেই তৈরি হোক একটা সচল টানাপোড়েন, একটা টেনশন। তিনি চান বাইরের পৃথিবীর বস্তুগত বা ভাবগত জটিলতা তাঁর কবিতায় বাঁধা পড়ুক এই ধ্বনিগত টেনশনে। এ বন্ধন মাত্র এটুকু নয় যাকে প্রমথ চৌধুরী বলেছিলেন, ‘শিল্পী যাহে মুক্তি লভে অপরে ক্রন্দন’। এ তার চেয়ে বেশি কিছু। এ বন্ধন মনে রাখে যে ‘পগুবন্ধ ও বাক্যবিস্তারের আততি সং পড়ের হাতের পায়ের উভয়ত বলিষ্ঠতায় একটি অপরিহার্য গুণ।’ পগুবন্ধের মধ্যেই তাহলে তিনি আনতে চান ব্যাক্যবিস্তার। যে-কথা তিনি লিখেছিলেন মধুসূদনের ছন্দ-বিচার প্রসঙ্গে, তাঁর নিজের ছন্দ বিষয়ে সেটাই যেন যোগ্য ভূমিকা হয়ে ওঠে। বিষ্ণু দে লিখেছেন :

মাইকেলের পরে একটা বঁক দেখা যায় গোটা লয়পর্বের সামগ্রিকতা ছেড়ে একটা লাইনসর্বস্বতার দিকে এবং তার ফলে একটা সিংসং বা কাব্য-কাব্য অভিন্নস্বরতার দিকে, ভার্দ্ধ ছেড়ে যেন রেখার সরলতায় । তাই বাঙলা পঞ্চ ও আয়ত্ত্বিয়ারিক পঞ্চপাঠের স্বীতিতে সচরাচর স্ট্রফির দৃঢ়বন্ধনীর সেই দাৰ্ঘ্যায়িত সৌন্দৰ্য থাকে না, যা ইংরেজি কাব্যে আমাদের মুগ্ধ করে এবং যে পঞ্চবন্ধ ও বাক্যবিস্তারের আততি সং পঞ্চের হাতের পায়ের উভয়ত বলিষ্ঠতায় একটা অপরিহার্য গুণ ।

বিভিন্ন ধ্বনিবন্ধের পারস্পরিক সংঘর্ষে কীভাবে তৈরি হয়ে ওঠে ওই ‘আততি’, চলতি জীবনের কথার ছাঁচ থেকে কীভাবে তিনি তুলে নেন এর অন্তর্গত স্বরের উত্থানপতন, বিষ্ণু দেব ছন্দে সেইটেই প্রধান বিবেচ্য ।

২

সম্ভবত এই কারণেই, এই ধ্বনিবিচার তাঁর কাছে সবচেয়ে বড়ো মর্ধ্যাদা পায় বলেই, বাংলা ছন্দের প্রচলিত আলোচনাবিধি তাঁর কাছে অগ্রাহ্য লাগে । সমসাময়িক অগ্ণাত কবিদের মতো বিষ্ণু দেব অনেকসময়ে নেমে আসেন ছন্দের বিচারে ; মধুসূদন অথবা পাস্তেরনাক প্রসঙ্গে, সমর সেন অথবা এমন-কী নিজের কবিতা বিষয়ে কথা বলতে গিয়ে তাঁকে তুলতে হয় ছন্দের কথা ; কিন্তু কখনোই তিনি ব্যবহার করতে চান না আমাদের ধরে-নেওয়া ছন্দ-পরিভাষা অথবা আমাদের চলতি আলোচনার ধরন ।

এটা অবশ্য ঠিক যে আজ পঞ্চাশ বছরের চেষ্ঠাতেও আমাদের ছন্দ-পরিভাষা একটা সর্বমান্য রূপ পায়নি । প্রায় পঞ্চাশ বছর আগে শুরু হয়েছিল ছন্দ-বিতর্কের সমারোহ, সেই থেকে চেষ্ঠা চলছে কীভাবে আমাদের ছন্দ-বিচারকে একটা বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠা দেওয়া যায় । এই বিতর্কে আমরা লক্ষ করেছি কবি আর ছান্দসিকদের বিবাদ, অথবা ছান্দসিকদের নিজেদের মধ্যেই বিবাদ । পরিভাষার কোনো

স্থিরতা ছিল না বলে এসব বিবাদ কখনো-বা হয়ে উঠেছিল নিঃফল তর্কবিস্তার, একই বিষয়ে ঘুরিয়ে ঘুরিয়ে ভিন্ন কথা বলার অম্পষ্টতা। রবীন্দ্রনাথ বা মোহিতলাল, দিলীপকুমার, অমূল্যধন বা প্রবোধচন্দ্র, এঁরা সকলে যে একই ভাষায় কথা বলেন তা নয়। কিন্তু সামঞ্জস্য ছিল তাঁদের অশ্বেষণে। মোহিতলাল ছাড়া এঁদের মধ্যে আর সকলেই প্রধানত দেখতে চেয়েছেন ছন্দের কাঠামোটিকে, মন দিয়েছেন এর শ্রেণীগুলির লক্ষণ বিচারে।

এই বিতর্কের মধ্য দিয়ে যে-পরিভাষা সবচেয়ে বেশি প্রচলিত হয়ে গেছে আজ, সেই নামগুলিই ছন্দের আলোচনায় আমরা সচরাচর দেখতে পাই। অক্ষরবৃত্ত (যাকে ভুল করে কেউ হয়তো বলেন পয়ার), মাত্রাবৃত্ত আর স্বরবৃত্ত : এই হলো প্রচলিত সেই নামাবলি। ছান্দসিক প্রবোধচন্দ্র সেন অনেক বিচার-বিশ্লেষণের স্তর পেরিয়ে আজ যেসব নাম ব্যবহার করেন তা অবশ্য একটু ভিন্ন। তাঁর দেওয়া সবশেষ নাম হলো মিশ্রকলাবৃত্ত, কলাবৃত্ত আর দলবৃত্ত। বিশেষজ্ঞেরা হয়তো ক্রমে একদিন এ-নামই ব্যবহার করবেন ; কিন্তু অক্ষরবৃত্ত মাত্রাবৃত্ত স্বরবৃত্ত নামগুলিই এখনো পর্যন্ত সাধারণ্যে প্রচলিত। তাই আরো কিছুদিন বাংলা ছন্দ-বিচারের আসর জুড়ে থাকবে এই নামগুলি, এ-রকম অসুমান করা অসংগত নয়।

আধুনিক কালে যখন বুদ্ধদেব বসু বা জীবনানন্দ দাশ ছন্দ বিষয়ে মন্তব্য করেন, তখন তাঁরা এইসব প্রচলিত পরিভাষা ব্যবহার করতে বড়ো একটা দ্বিধা করেন না। প্রবোধচন্দ্রের মতামত বা পরিভাষাকে যে সম্পূর্ণ গ্রহণযোগ্য ভাবেন বুদ্ধদেব, তা অবশ্য নয়। কিন্তু তবু মনে হয় যে এঁদের মধ্যে কোনো সংলাপ সম্ভব। অস্তুত বোঝা যায় যে ছন্দের কোনো খুঁটিনাটি নিয়ে এঁরা পরস্পর তর্ক করতে পারেন। কিন্তু মনে হয় না যে তেমন কোনো সংলাপ বা বিতর্ক সম্ভব বিষ্ণু দেব সঙ্গে প্রবোধচন্দ্রের অথবা বিষ্ণু দেব সঙ্গে বুদ্ধদেবের। কেননা বিষ্ণু দে এঁ জাতীয় শ্রেণীবিশ্লেষণ নিয়ে বড়ো একটা ভাবিত নন, ছন্দ বিষয়ে তাঁর

মন একেবারে ভিন্ন সমস্যায় চলে যেতে চায়।

তার একটা কারণ নিশ্চয়ই এই যে, ছন্দ-বিচারের কোনো স্বতন্ত্র আদর্শ তাঁর মনে তিনি লালন করেন। সেটা অসংগত নয়। তাঁর কবিতার সঙ্গে মিলিয়ে ভাবলে সেটা বরং প্রত্যাশিত। মোহিতলাল যেমন একটু বেশিরকম ভাবছিলেন বাংলা ছন্দে প্রস্বরপ্রভাবের কথা, বিষ্ণু দেও হয়তো তেমনি এর ধ্বনিগত উচ্চাবচতার দিকেই দৃষ্টি দিতে চান বেশি। কিন্তু আমাদের প্রশ্ন এই, এ-আকাঙ্ক্ষা থেকে তিনি কি তাঁর নিজস্ব কোনো ছন্দশাস্ত্র তুলে আনতে পারেন আমাদের সামনে? যেসব আলোচনা তিনি করেন, তার মধ্যে কি নির্দিষ্ট থাকে তাঁর নিজস্ব কোনো পরিভাষা? প্রচলিত পরিভাষা এড়িয়ে যাবার চেষ্টায় অনেকসময়ে কি তিনি ঝাপসা করে দেন না সমস্ত বৈজ্ঞানিক আলোচনার ভিত্তি? দৃষ্টান্ত হিসেবে দেখা যাক মধুসূদনের কাব্যবিচার থেকে ঋনিকটা অংশ :

তাই বাঙলা ছন্দের স্বভাব-সম্বন্ধে তাঁকে আর কারো কাছে পাঠ নিতে হয় নি, তিনি নিজের সহজাত বোধেই আবিষ্কার করেন যে, আমাদের সপ্তপদী বা সপ্তমাত্রিক পদই আমাদের হিরোইক মেসার, কারণ আমাদের ভাষা স্বরাঘাত ও স্বরমানের দিক থেকে অগ্রদানী, পতিত। প্রসঙ্গত, মনে রাখা ভালো, আমরা হয়তো এই সপ্তস্বর বা পয়ারের আটসাঁট কটিবন্ধে আড়ষ্ট বোধ করেছি এবং ইংরেজি আয়তনের পঞ্চপদী পূর্ণতার সন্ধানে দুটি পদ বা স্বরাক্ষর যোগ করেছি...

পাঠকমাত্রকেই বিহ্বল করতে পারে এই লাইনকটি। এর বক্তব্য বিষয়ে কোনো প্রশ্ন না তুলেও আমরা নিশ্চয় জানতে চাইব, লেখক এখানে কি স্বর অক্ষর পদ বা মাত্রা শব্দগুলির একেবারে খামখেয়ালী প্রয়োগ করছেন না? এই উক্তির হিসেবমতো দাঁড়ায় যেন পয়ার = সপ্তস্বর = সপ্তমাত্রিক = সপ্তপদী। তাহলে স্বর মাত্রা আর পদ বলতে কি বিষ্ণু দেও একই কথা বোঝেন? আবার পদকে বলা হলো স্বরাক্ষর। তার মানে কি এই যে স্বর আর স্বরাক্ষর একই কথা? যদি তাই হয়, তবে আর 'অক্ষর'কে 'স্বরে'র সঙ্গে যুক্ত করে লাভ কী হলো? এর কোনো একটা

গুট উত্তর কবির মনে প্রচ্ছন্ন থাকতেও পারে, কিন্তু সে উত্তর এখানে কোনো স্পষ্ট অবয়ব পাচ্ছে না এও সত্যি।

আমার বলবার কথাটা এই যে, সংগত কারণে বিষ্ণু দে প্রচলিত ছন্দ-পরিভাষা বর্জন করে এগোতে চান, কিন্তু সেই বর্জনের সপক্ষে কোনো নিজস্ব পরিভাষা তিনি তৈরি করে নেন না। ফলে প্রচলিত ব্যবহারে অভ্যস্ত পাঠক তাঁর ছন্দ-বিষয়ক মন্তব্যে পৌঁছে যোগ্য কোনো নির্দেশ পায় না, আভাসে ইঙ্গিতে খানিকটা অহুমান করে নেয় মাত্র।

এসব মন্তব্যে অল্প লাভ অবশ্য আছে। এর থেকেই আমরা ক্রমে এগিয়ে যেতে পারি বিষ্ণু দে'র নিজের ছন্দ-ব্যবহারের দিকে, বুঝতে পারি কোথায় তিনি অর্জন করতে চান তাঁর আপন ধরন। বাংলা চোন্দ মাত্রার অক্ষরবৃত্ত যে আঠারো মাত্রার লাইনে পৌঁছল, বিষ্ণু দে'র ধারণামতো ইংরেজি আয়াম্বিক পেন্টামিটারের আদর্শসঙ্কানই তার কারণ কি না, এ নিয়ে তর্ক চলতে পারে। এমন হতেও পারে যে যুগেরই বিস্তার চাইছিল এই পঙ্ক্তি-বন্ধনেরও বিস্তার। আকাঙ্ক্ষার ব্যাপ্তিই বাড়িয়ে নিতে চাইছিল এর শ্বাসপর্বকে। ভুললে চলবে না যে রঙ্গলালের রচনাতেই একবার চকিতে দেখা দিয়েছিল এই আঠারো মাত্রার মাপ। আর এর ফল হিসেবে যে 'বাক্বাহুল্য বা মেদাস্ত দৌর্বল্য' তৈরি হয়েছে শ্বাসপর্বের শরীরে, যোগ্য কবিদের ক্ষেত্রে সে-আশঙ্কাও বড়ো-একটা সত্যি বলে মনে হয় না। কিন্তু এসব তর্ক ছেড়ে দিলে, বোঝা যায়, বিষ্ণু দে তাঁর নিজের ছন্দে বাক্বিস্তার চান, চান না বাক্বাহুল্য; চান লাইনসর্বস্বতার বিরুদ্ধে একটা গোটা লয়পর্বের সামগ্রিকতা (এখানেও আমাদের আর-একবার মনে পড়ে মারিয়ান মুরের কথা, যিনি পঙ্ক্তি-একক ছেড়ে দিয়ে চলতে চেয়েছিলেন স্তবকের এককে) 'সিংসং বা কাব্যিক-কাব্য অভিন্নস্বরতা' বা 'রেখার সরলতা' ছেড়ে দিয়ে তিনি চান ছন্দের ভাস্কর্য, দীর্ঘায়িত সৌন্দর্য, 'পদ্যবন্ধ ও বাক্যবিস্তারের আততি'। 'সংবাদ মূলত কাব্য'র এ লাইন যেন নিজেকেই তিনি শোনান :

পবার যমকে নয়, তুমি বাঁধো শতাব্দীর পঞ্চাঙ্ক নাটোর
দীর্ঘলয়ে দ্বন্দ্বোত্তীর্ণ বন্ধুর ছন্দের দুর্গে সহিষ্ণু জীবন ।

ফলে, মধুসূদন যে ‘আইলা তারাকুস্তলা, শশীসহ হাসি/শর্বরী’ কথাটিকে বদল করেছিলেন, লিখেছিলেন, ‘আইলা সূচাক তারা শশীসহ হাসি/শর্বরী’ তা ছান্দসিকদের সশ্রদ্ধ প্রশ্রয় পেলেও বিষ্ণু দে এতে খুশি হতে পারেন না । মধুসূদন মনে করেছিলেন, ‘the double syllable স্ত mars the strength of লা’ । আর বিষ্ণু দে ভাবছেন, ‘তারাকুস্তলার তরঙ্গায়িত ধ্বনি এবং চিত্রময়তায় পর্বটি আরো সাংগীতিক ঐশ্বর্য লাভ করত’ ।

সিংসং বা অভিন্নস্বরে নয়, বিষ্ণু দে’র সাংগীতিক ঐশ্বরের ধারণা নির্ভর করছে এই তরঙ্গায়িত ধ্বনির সামর্থ্যে, বিভিন্ন স্বরসংঘাতের এই প্রবল পৌরুষে ।

৩

এই পৌরুষ বা সামর্থ্য অথবা স্বরের উত্থানপতন কীভাবে কবি নিজের রচনায় সঞ্চারিত করেন, সেইটেই এখন আমরা দেখতে চাই । যাকে আমরা বলে থাকি সুরেলা বা মিষ্টি লাইন, সেইটেকেই তাহলে ভাঙতে চান এই কবি । সহজ সুরের দিক থেকে, গীতল প্রবাহের দিক থেকে মধুসূদনের ঐ লাইনে ‘তারাকুস্তলা’র চেয়ে ‘সূচাকুস্তলা’ই শোভন ছিল বেশি ; সহজ সুরকে ভেঙে দিতে চাইলেও মধুসূদন যে তাকে সম্পূর্ণ ভেঙে দিতে পারেননি, তা বোঝা যায় এই দৃষ্টান্ত থেকে । কিন্তু এই পরিবর্তনে সমস্যা কি শুধু এইটুকু ছিল যে ‘স্ত’ ধ্বনি ‘লা’ ধ্বনিকে নষ্ট করে দিচ্ছে ? ‘আইলা কুস্তলাস্তলা’ লেখা সম্ভব হলে সেই সম্ভাবনা কি ছেড়ে দিতেন মধুসূদন ? অর্থাৎ, ওখানে কি আরো একটি সমস্যা উঁকি দিচ্ছে না—পর্বের মধ্যে মাত্রা সমাবেশের রীতিগত সমস্যা ?

ছান্দসিক বলবেন, অক্ষরবৃন্দের এই চেহারায় আর্টমাত্রার অংশটুকুর মধ্যে তিন-দুই-তিন সমাবেশ অসিদ্ধ, ঞ্চতিকঠোর । অনেকদিন পরিস্ত

কবিরা এড়িয়ে যেতে চেয়েছেন এই অসংগত সমাবেশ ; কিন্তু আজ আমরা জানি যে আধুনিক কবি আর গ্রাহ্য করেন না এই বিশেষ দায় । তিনি ঋতিকঠোর করবার জন্তেই অনেক সময়ে সরিয়ে নেন তাঁর সুরবাহী মাত্রাসামঞ্জস্য, কবিতায় আনতে চান সহজ সুরের পরিবর্তে তির্যক সুর ।

এই পথেই বিষ্ণু দে এগিয়ে যান আরো খানিকটা । মুক্তবন্ধ বা সমপদী অক্ষরবৃত্ত ছন্দে মাত্রাপারম্পর্ষের যে ধারণা, ‘সন্দীপের চর’ পর্যন্ত বিষ্ণু দে’ও তা প্রায় লঙ্ঘন করেন না । ৬, ৮, ৮+৬ বা ৮+১০ বা ৮+৮+৬ মাত্রার হিসেবেই সাজানো থাকে তাঁর লাইন । কিন্তু তার পরেই ভাঙতে থাকে এই সন্নিবেশ, ‘অস্থিষ্ট’ কবিতার অক্ষরবৃত্তে চলে আসে এসব লাইন : ‘তাই তো দেখেছি নিভৃত বনের মৌনে’ অথবা ‘তাই তেপান্তরে পাহাড়ের আড়ে’ । এটা তাৎপর্যময় ব্যাপার যে ‘অস্থিষ্ট’ বই থেকেই শুরু হলো সচেতন এই ভঙ্গ ব্যবহার । তাৎপর্যময় এইজন্তে যে এ-বই থেকেই কবি সরাসরি দেখতে চাইছেন গতির ও স্থিতির মিলন, প্রকৃতি ও জীবনের সামঞ্জস্য, ‘সেই লাল সেই সাতরঙার সিঁফনি’ ; এখানেই ‘অনিবার্য যতির স্তব্ধতা/ঋতির আক্ষেপস্পন্দে/কবিতার ছন্দের মতন’ জেগে উঠছে স্পষ্ট ভাষায় । আর, এর পর আমরা পৌঁছই ‘নাম রেখেছি কোমল গান্ধার’-এ, যেখানে শুনি : ‘বিরাট উদার উর্বর প্রাচীন রঙিন উজ্জল আসমুদ্র হিমাচল’ । বিশেষণ ব্যবহারের ঔদার্যে এ হয়তো মনে করিয়ে দেয় সম্পূর্ণ ভিন্ন ধরনের আর-একটি লাইন, জীবনানন্দের : ‘অন্ধকারের বিরাট সজীব রোমশ উচ্ছ্বাসে জীবনের দুর্দাস্ত নীল মত্ততায়’ । কিন্তু সে কথা ছেড়ে দিলে, অক্ষরবৃত্ত ছন্দের মধ্যে এই তিন মাত্রার পদক্ষেপ দেখে আমরা সতর্ক হয়ে উঠি, বুঝতে পারি যে দুই বা চার মাত্রায় চলার মাঝখানে হঠাৎ এই বিষম পদক্ষেপে কবি থমকে দেন তাঁর পাঠকের অনায়াস পাঠ । থেকে-থেকে এই ধরনের প্রয়োগে ভরে উঠতে থাকে বিষ্ণু দে’র পরবর্তী রচনাবলি :

‘অথবা হাজার জন্তর দস্তর নখী মানবিক শোষণে ভয়াল’

‘সৌন্দর্য হাদের অপেক্ষায় উদ্গীরীব আশ্রুত’

‘মুখের নিটোল, কটির ভাঙন, বন্ধের পাহাড়’
 ‘রাবৌন্দ্রিক কবিত্বের মতো যৌবন প্রবল সফেন মঞ্জিত’
 ‘স্বসংগঠিত মৌলিক আনন্দে একান্তই মানবিক’
 ‘বিরোধে সংগীতে মাত্র সংগত সার্থক উত্তীর্ণ সুধমা’
 ‘শুধু বিবর্ণ গুমোট অপ্রাকৃতিক গরম’
 ‘দেহ, জ্ঞানি, অতি মহাশয়/ব্যক্তি, বিশ্বস্ত, নির্ভরযোগ্য’
 ‘দুবোধ একালে অমানুষিক বিচ্ছেদ এই একাত্মের মায়ুষে মায়ুষে’

এসব লাইনে কোথাও থাকে তিনের মাপে চলা অথবা মাত্রাসমাবেশের চলিত রীতি ভেঙে দেওয়া, আবার সেই সঙ্গে এখানে নিহিত থাকে তাঁর যুক্তব্যঞ্জন ব্যবহারের নিজস্ব কৌশল। এমন করে তিনি বলেন ‘ব্যক্তি, বিশ্বস্ত, নির্ভরযোগ্য’ ‘যৌবন প্রবল সফেন মঞ্জিত’ অথবা ‘সংগত সার্থক উত্তীর্ণ সুধমা’ যে শব্দগুলি কখনোই একের চাপে অশ্রুটি হারিয়ে যেতে পারে না, গাড়িয়ে পড়তে পারে না একে অশ্রুর গায়ে, তৈরি হয় একটা রুঢ় প্রোজেইক ধরন। আর এই ধরনের ফলে কবিতা থেকে সরে আসে আবেগবহুল ব্যক্তিগত সুরের চাপ, বস্তুর স্পষ্টতায় নৈব্যক্তিক ভাবে দাঁড়িয়ে যায় তাঁর কথা। আর এইটেই যে তাঁর অভিপ্রায়ের অন্তর্গত সেকথা বোঝা যায় তাঁর নিজের কবিতা পড়ার ধরন মনে রাখলে। যে ‘আবুস্তিযাত্তিক পণ্ডপাঠে’র রীতিকে খিক্কার দেন বিষ্ণু দে, তাঁর নিজের পড়া সেই আবুস্তি-বশীভূত হয় না কখনো— এমনি করেই শব্দগুলিকে ছেড়ে-ছেড়ে উচ্চারণ করেন তিনি, তাঁর ছন্দ যা চায়।

৪

কিন্তু বাংলা ছন্দের ইতিহাসে একেও বলব না বিষ্ণু দে’র সবচেয়ে বড়ো মৌলিকতা। অক্ষরবন্ধে মাত্রাসমাবেশকে এইভাবে ভেঙে দেওয়া

১ প্রথম লাইনটি ‘সেই অঙ্ককার চাই’ বই থেকে ; পরবর্তী তিনটি আছে ‘সংবাদ মূলত কাব্য’ বইতে ; ‘ইতিহাসে ট্রাজিক উল্লাসে’ থেকে শেষকটি।

অথবা ধ্বনিকঠোরতার প্রয়োগে ভেঙে দেওয়া কবিতার লাগিত্য,—এ কাজ যে বিষ্ণু দে একাই করেন তা নয়। এমন কিছু কি তিনি করেন না তাঁর ছন্দস্থিতিতে, যাকে বলা যায় পূর্বাপরহীন, নিতান্তই তাঁর একলার ?

সে কথা বিচার করবার আগে একবার ভেবে দেখা যাক তাঁর মাত্রাবৃত্তের রহস্য। অক্ষরবৃত্তের মতো মাত্রাবৃত্তকেও তিনি ব্যবহার করেন সমান আনন্দে, বরং এতটাই বলা যায় যে এ ছন্দকে প্রায় কখনোই ছাড়তে পারেন না তিনি। ‘চোরাবালি’ বা ‘ফ্রেসিডা’ বা ‘ওফেলিয়া’ থেকেই দেখতে পাই তাঁর এই আগ্রহের প্রমাণ। হয়তো এইটুকু বলা যায় যে ‘নাম রেখেছি কোমল গাঙ্গার’ থেকে অল্পে অল্পে ছ’মাত্রার ঝাঁকটা সরে আসছে সাত মাত্রার দিকে।

কিন্তু এই মাত্রাবৃত্ত—ছয় সাত বা পাঁচ যে মাত্রারই হোক না কেন—বিষ্ণু দে’র হাতে নতুন হয়ে ওঠে কোন্ গুণে ? কোন্ লক্ষণ দেখে সুধীন্দ্রনাথ বলেছিলেন যে রাবীন্দ্রিক মাত্রাছন্দকে নিজের সুরে বাজাতে পেরেছেন বিষ্ণু দে ? রবীন্দ্রনাথ থেকে কোথায় তিনি ভিন্ন হয়ে যান ?

এর একটা সহজ উত্তর হতে পারে। এই দুই কবির শব্দব্যবহারের প্রকৃতি এক নয়, অতএব শব্দসংঘাতজনিত ধ্বনিতরঙ্গও এক মাপের নয়। কিন্তু স্বাদের স্বাতন্ত্র্য কি কেবল এই কারণেই ? না কি এই কারণে যে মাত্রাবৃত্তের অপরিবর্তনীয় মাত্রাসংখ্যাতেও ইচ্ছেমতো স্বাধীনতা নেন বিষ্ণু দে ? ‘কোয়ার্টেট যেন কোনো অতশ্রিত/অপরাজেয় গ্রোস ফুগের গান’ এর প্রথম অংশে ৭+৫ ভাগ কোনো ছান্দসিকের কানে মনে হতে পারে অমাগ্ন। তেমনি চার মাত্রা বা আট মাত্রার ছন্দে তিনি বসিয়ে দেন ‘তাকাস পাহাড়ের ভিড়ে’ বা ‘বন্ধ কাঁপে তোর তরে’র মতো লাইন। কিন্তু এসব উদাহরণ তো পাই আমরা ‘নাম রেখেছি কোমল গাঙ্গার’ বইতে, অর্থাৎ এ হলো তাঁর উত্তরকালীন অভ্যাস।

মনে হয়, এর চেয়ে ভিন্ন কোনো উত্তর আছে। রবীন্দ্রনাথের কিছু আগেই বিষ্ণু দে বাংলা কবিতায় নিয়ে আসেন প্রবহমান এবং মুক্তবন্ধ মাত্রাবৃত্তের প্রয়োগ, যেমন পাই ‘উর্বশী ও আর্টেমিস’ বা ‘চোরাবালি’র

অনেক লেখাতেই । আবার, যখন আমরা শুনি :

পায়ে পায়ে চলে তোমার শরীর ঘেঁষে
কাঁপে তনুবায়ু কামনায় ধরোথরো ।
কামনার টানে সংহত গ্লেসিয়ার ।
হালকা হাওয়ায় হৃদয় আমার ধরো
হে দূর দেশের বিশ্ববিজয়ী দীপ্ত ঘোড়সওয়ার ।

তখন বুদ্ধদেব বসুর মতো আমাদেরও মনে হয় যে এই শেষ লাইনে যেন ঘোড়ার পায়ের শব্দ শুনতে পাওয়া গেল । কিন্তু সেই সঙ্গে আমরা বুঝতে চেষ্টা করি, কীভাবে সম্ভব হলো এই শব্দের সঞ্চার । ত্রিপর্যবিক লাইন-গুলো ধরে চলতে চলতে হঠাৎ এই চতুর্পর্যবিক শেষ পঙ্ক্তিতে এসে দোলা খেয়ে যায় মন, আর ছ'মাত্রার এই কবিতা ওই লাইনে এসে যেন টগবগ করে চলতে থাকে প্রায় তিনের তালে : হে দূর/দেশের/বিশ্ব/বিজয়ী/দীপ্ত/ঘোড়সো/য়ার ।

এই 'চোরাবালি' কবিতাটি ঘন স্তবকবন্ধে রচিত । কিন্তু সে স্তবকের নেই কোনো নির্দিষ্ট পঙ্ক্তি-পরিমাপ, অথবা পঙ্ক্তিতে নেই নির্দিষ্ট পর্বপরিমাপ । তাই উদ্ধৃত অংশের অল্প পরেই শুনতে পাব আমরা :

জনসমূহে নেমেছে জোয়ার—
মেরুচূড়া জনহীন
হালকা হাওয়ায় কেটে গেছে ববে
লোকনিন্দার দিন ।

একই বৃত্তের ছন্দে স্পন্দনগত ভিন্নতা আনা যায় তার পঙ্ক্তিসংখ্যা বা পর্বসংখ্যার বৈচিত্র্য এনে । রবীন্দ্রনাথ ভিন্ন ভিন্ন কবিতায় এই ভিন্ন ভিন্ন স্পন্দনের হয়তো ব্যবহার করেন একই ছন্দের পাত্রে, কিন্তু একই কবিতায় এই বিভিন্ন স্পন্দসঞ্চারের চেষ্টা তাঁর সহজাত অভ্যাস নয় । এইখানেই বিষ্ণু দে নিজেকে স্বতন্ত্র করে নেন তাঁর মাত্রাবৃত্তের ব্যবহারে, আর এরই প্রবল প্রচুর প্রয়োগ দেখা দিল 'ওফেলিয়া' বা 'ফ্রেসিডা'র মতো কবিতায় । এই দুই কবিতায় স্পন্দবদল হতে লাগল 'চোরাবালি'র

তুলনায় আরো বেশি মুহুমুহু, আরো অল্প ব্যবধানে :

উদ্ধত প্রেমে উদ্ধৃত হাতে আনো ।

সন্ধ্যা আকাশে বৈশাখী হাসে

মরণমায়াকে হানো ।

এনেছিলে বটে হাসি ।

মেঘের রেশমী আড়ালে দেখিনি

বজ্রের যাওয়া আসা ।

অমরাবতীর দৈব প্রাচীর চুরমার হলো মর্ত্যলোকেই ।

ধুমকেতু এই বিরাট দাহন বিশ্ব আমার তোমার চোখেই

পেয়েছিল তার পরমাগতি ।

মুক্তবন্ধের সহজ ছাড়িয়ে-পড়া প্রগল্ভ রীতি এর নয় । এর ছোটো ছোটো প্রায়আত্মপূর্ণ স্তবকগুলিতে আছে একটা আঁটোঁসাঁটো গড়ন । অথচ এরই মধ্যে আবার আছে সেই গড়ন থেকে মুক্তি নেওয়া, কেননা একটা গতির ধরন প্রতিষ্ঠা পেতে না পেতেই চলে আসে আর-এক গতির উলটো ধাক্কা । আর এসব কবিতায় স্পন্দনগতির এই পরিবর্তন কেবল যে পঙ্ক্তি বা পর্ব -মাপের ভিন্নতার উপরই নির্ভর করছে তা নয়, কখনো কখনো মাত্রাসংখ্যা অথবা এমন-কী বৃত্তই যাচ্ছে পালটে । ‘ওফেলিয়া’ কবিতা শুরু হয় অক্ষরবৃত্তে, পাঁচ লাইন পরে দ্বিতীয় স্তবকেই পৌঁছই ছ’মাত্রার মাত্রাবৃত্তে, তারপর দেখি কখনো-বা চলে আসে পাঁচ মাত্রার ছন্দ । তাহলে স্পন্দ-বদলের ইচ্ছেয় বিষ্ণু দে কবিতার ভিতরে দ্রুত ছন্দ-বদল করে নেন, এক ছন্দ-রীতিতে চলতে গিয়েই শুরু হয় বিপরীত ছন্দে চলা, আর এই বিপরীতের সংঘর্ষে তৈরি হয় একটা সমবেত ধ্বনির জটিলতা : ‘আঘাতে বিরামে তালের গতিতে আর লয়ের স্থিতিতে, ঠেকা আর বোলে ।’

এতক্ষণে তাহলে আমরা পৌঁছতে পেরেছি সেই কেন্দ্রে, যেখান থেকে বিষ্ণু দে ধরেন তাঁর ছন্দের প্রকৃত শক্তি। স্ববকে স্ববকে ভিন্ন ছন্দের ভিন্ন স্পন্দ সঞ্চার, কবিতার ভিন্ন ভিন্ন চাল বা মুভমেন্টে ভিন্ন ধরনের ছন্দ বা স্ববকের আয়োজন—এই হলো সেই কেন্দ্র। অভিন্ন সুরের একটানা গীতল প্রবাহ নয়, তার পরিবর্তে বিষ্ণু দে চান যে এইভাবে তৈরি হোক এক বিচিত্র সুরের সংগতি। হারমনি বা সুরসংগতি, পশ্চিমি সংগীতের এই ঐশ্বর্যের দিকে তাঁর কবিতাকে এগিয়ে নিতে চান তিনি, ক্রমশ তাঁর কবিতা পেয়ে যায় একটা সিম্ফনির গড়ন। তাই এটা একেবারেই আকস্মিক নয় বা বাইরের বাহার নয় যে থেকে-থেকেই তিনি পশ্চিমি সংগীতের পরিভাষা ব্যবহার করেন তাঁর কবিতায়, তাঁর রচনায় সহজেই চলে আসে সিম্ফনি বা অর্কেস্ট্রা, কোয়ার্টেট বা ফুগের উল্লেখ। এই দিক থেকেই তাঁর ছন্দের মধ্যে ধরা পড়ে যায় ‘ডী কুনশট্ ডের ফুগে’ অথবা ‘অপরাজেয় গ্রোস ফুগের গান।’ বাথ বীটোফেন বা মোৎসার্টের উল্লেখ এদিক থেকেই তাঁর কবিতার অন্তর্বিষয় হয়ে ওঠে।

‘পূর্বলেখ’-এর ‘জন্মাষ্টমী’ কবিতাটি এক হিসেবে বিষ্ণু দে’র কবিতা-জীবনের বড়ো একটি বাঁক, আর এই কবিতাটিকে কবি যুক্ত করে নেন বীটোফেনের মহিমাষিত নবম সিম্ফনির সঙ্গে। সিম্ফনিতে ব্যবহৃত গানের ভূমিকা থেকে নেওয়া প্রথম লাইনটি ‘জন্মাষ্টমী’র শিরোভূষণ : ‘বন্ধু, আর এ দুঃখের গান নয়।’ সংঘাতময় পতনবন্ধুর জীবনের পটভূমিকে মনে রেখেও তার থেকে উদ্গত হয়ে ওঠা আশাময় উল্লাস। এই বাগীর সঙ্গে যেমন যুক্ত হয়ে গেল এ কবিতা, তেমনি এ যেন বিষ্ণু দে’র কবিতার বিশ্বাসকেও মিলিয়ে নিল কাউন্টারপয়েন্টে সাজানো সাংগীতিক গতির সঙ্গে, তৈরি হলো তাঁর কবিতায় বড়ো মাপের ভিন্ন ভিন্ন মুভমেন্ট। এ আর ‘ওফেলিয়া’ বা ‘ক্রেসিডা’র ধরনের দ্রুত স্পন্দবদল নয়, এখানে এক-একটা ভাব বা ভাবনার বিকাশের সময় দিতে হলো অনেকটা, মননরীতির বা অল্পভূতিপ্রকাশের যোগ্য পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে পালটে

নেওয়া হলো ছন্দের চাল। আর, অগ্ণা অর্থাৎ অনেক নৃত্রের মতো, এদিক থেকেও আমরা বুঝতে পারি এলিয়টের সঙ্গে তাঁর সাদৃশ্যের ধরন।

যেসব কবিতায় এইভাবে বড়ো মাপের কয়েকটি মুভমেন্টে একটি সিম্ফনির গড়ন এসেছে, সেখানে যে সবসময়েই ছন্দের বৃত্তগত বদল ঘটেছে তা নিশ্চয় নয়। যেমন ধরা যাক ‘কঙ্কালীতলা’ ‘চৈতে বৈশাখে’ ‘জল দাও’ বা ‘টাইরেসিয়াস’-এর মতো কবিতা। এসব ক্ষেত্রে গোটা কবিতাই অক্ষরবৃত্তে লেখা বটে, কিন্তু কবি তাঁর ছন্দবদল করে নেন সন্নিবেশের কৌশলে। এদের শুরু হয়তো মুক্তবন্ধ রূপে, তারপরেই কখনো এবা পৌছে যায় ঘনবিঘ্নস্ত পরিমিত স্তবকবন্ধে, আবার কবি খুলে নেন তাকে মুক্তবন্ধের দিকে। এইভাবেই ‘জল দাও’ কবিতার প্রথম মুভমেন্টে ‘একরাশ শাদা বেলফুল’ দেখার পরেই শুরু হলো সাত লাইনে সাজানো চাবটি স্তবক, আমাদের প্রায় মনে পড়ে যায় ‘ড্রাই স্যালোয়েজেস’-এর সেক্টিনার কথা। মনে পড়ে যায় আরো এই কারণে যে এখানেও সেই সেক্টিনারই ধরনে মিত্রাক্ষর প্রয়োগ করেন কবি, প্রতি স্তবকের প্রথম লাইনে আসে এক মিত্রাক্ষর, প্রতি স্তবকের দ্বিতীয় লাইনে আর-একটি এবং এই রকম চলতে থাকে শেষ পর্যন্ত।

‘ইতিহাসে ট্রাজিক উল্লাসে’ বইতে ‘অসম্পূর্ণের কবিতা’টি মনে রেখেও বলা চলে যে ‘শীলভদ্র পঞ্চমুখ’ (২৮ ফেব্রুয়ারি ১৯৬৩/সেই অঙ্ককার চাই) রচনাই হলো এই সিম্ফনিক গড়নের শেষ উল্লেখযোগ্য কবিতা। আর এখানেও, কবি আমাদের কিছুতেই ভুলতে দেন না এলিয়টের স্মৃতি। বিষয়ে ও বিঘ্নাসে এও নিয়ে আসে ‘ফোর কোয়ার্টেটস’-এর আবহ, বিশেষত ‘ড্রাই স্যালোয়েজেস’-এর। এলিয়টের ঐ কবিতা থেকে সরাসরি অনুবাদ করেই কিছু অংশ বিষ্ণু দে ব্যবহার করেন উদ্ধৃতিচিহ্নে। আবার তার বাইরেও নিজের ভঙ্গিতে তিনি আত্মীকৃত করে নেন এইসব উল্লেখ : ‘নদীর সমস্তা বহু’ ‘যন্ত্রের পূজারী লোকে’ ‘আমাদের ভিতরে ও চতুর্দিকে নানারূপে মহানদী’ ‘প্রাচীন আদিম জন্তু’ ‘গতিহীন ভবিষ্যৎহীন নদীর তরল শ্রোত’ এবং শেষ পর্যন্ত ‘এলিয়টও দেখেছেন মিসিসিপি

মিস্তুরিতে বোঝাবোঝা মড়া/নিগ্রো শব, গোরু মোষ, মোরগ মুর্গির ঝাঁকা, দূষিত আপেল আর আপেলে দংশন' ।

‘ওফেলিয়া’ বা ‘ফ্রেসিডা’র মধ্যে সুধীন্দ্রনাথ দেখেছিলেন পঞ্চাঙ্ক নাটকের বীজ । সেই বীজ ক্রমে অঙ্কুরিত পরিণত হয়ে উঠল বিষ্ণু দে’র এই ধ্বনি-সংঘাতময় বিচিত্রগতির কবিতাবলির মধ্যে, পূর্ণ হলো নাটক । এসব কবিতায় এই নাট্যসম্পূর্ণতা আছে বলেই এর অন্তর্গত ছন্দবদলকে রবীন্দ্রনাথের ‘ইসটেশন’ (নবজাতক) বা ‘আশা’ (পূরবী) কবিতার মতো আকস্মিক খেলা বা সত্যেন্দ্রনাথের ‘পাঙ্কির গান’ আর ‘দূরের পাল্লা’র মতো ক্ষণিক অল্পভূতির ব্যাপার বলা যায় না । এর সঙ্গে একমাত্র তুলনীয় হতে পারে সুধীন্দ্রনাথের ‘অর্কেস্ট্রা’ কবিতাটি, যার নাম থেকেই অনেকটা সামৌ্য পাওয়া যায় এর অভিপ্রায়ের । কিন্তু সুধীন্দ্রনাথের একটিমাত্র ওই রচনা থেকে উঁকি দেয় এর প্রসাধনকলার দিকটাও । কবিতার এই বহিঃপ্রসাধনের চর্চাকে বিষ্ণু দে কাজে লাগান একটু ভিন্নভাবে । মিলের বিনুনিতে গাঁথা ট্রিয়েলেট বাদ্য বা ভিলানেল : বিচিত্র এই ছন্দ-রূপগুলির মধ্যে আসলে তিনি সংহত করে নিতে চান নিজে, এখানেও কাজ করে একটা বাঁধুনিরই অভিপ্রায় ।

এইভাবে আমরা দেখি, একটানা সুর থেকে আলাগা করে সরিয়ে নিয়ে সংঘাতশীল এক বিচিত্র সুরসংগতির দিকে আমাদের নিয়ে যেতে চান বিষ্ণু দে, এই হলো তাঁর ছন্দ-চর্চার সবচেয়ে বড়ো দিক । এই চর্চারই ইঙ্গিত তাঁর ‘ফ্রেসিডা’ থেকে ‘অসম্পূর্ণের কবিতা’ পর্যন্ত । এই চর্চা সবচেয়ে বেড়ে যায় তাঁর মধ্যবর্তী পর্যায়ে । ‘নাম রেখেছি কোমল গান্ধার’-এ আছে এ-রকম দশটি কবিতা আর ‘আলেখ্য’ বইতে পাই ন’টি । ‘শীলভদ্র পঞ্চমুখ’-এর পর যেন খানিকটা স্তিমিত হয়ে আসছে এই রীতি, অন্তত বড়ো মাপের কোনো সিম্ফনিক কবিতা ওরই সঙ্গে শেষ হয়েছে । এই আট বছরে কেন আর ও-রকম লিখছেন না কবি ? সে কি কেবল এইজন্তে যে ‘যা ছিল বলার কবে হয়ে গেছে বলা সে’ ? সে কি এইজন্তে যে আজ বয়স্ক কবির ‘বাস্তবের মুঠি টিলা হয়ে গেছে’,

যেমন তিনি লিখেছিলেন ‘এলোমেলো জীবন ও শিল্পসাহিত্য’ প্রবন্ধে ? কিন্তু বলার তো তাঁর বিরাম নেই, আর তাঁর শেষ লেখাও তো বাস্তবের তাপ ধরে রাখে কিছু । তাহলে সেই সিন্ধুনির অভাব কি অশ্রু কারণে ? সে কি এইজন্মে যে এই আট বছরে ভারতবর্ষের প্রগতিশীল রাজনীতি আত্মবিরোধে ছিন্ন-ছিন্ন হয়ে গেছে, আত্মক্ষয় এবং সর্বনাশের দৈনন্দিন ছবির মধ্যে কবি আজ কোনো ব্যাপক বাস্তবিক সামঞ্জস্য আর ধরতে পারছেন না ? একথা ঠিক যে আশার স্বর এখনো তাঁর কবিতার শক্তি, আশা না বলে তাকে বলা উচিত ভিশ্‌ন্ । কিন্তু আজ যেন এই ভিশ্‌ন্ সমগ্র বৈপরীত্যের সমবায়ের উপর নির্ভর করে তৈরি হতে পারছে না আর, যেন অনেকটাই তাঁকে নির্ভর করতে হচ্ছে শুভেচ্ছার উপর । হয়তো আমরা প্রতীক্ষা করে থাকতে পারি ছন্দে উৎফুল্লবিচলিত তাঁর পরবর্তী এক দীর্ঘ কবিতার জন্ম, আর-একটি সমবেত উৎসারের জন্ম, যেখানে এই শুভেচ্ছা কোনো বিস্তীর্ণ ও বাস্তব ভিত্তি পাবে ।

ইতিমধ্যে বুঝে নেওয়া চাই যে কথ্যস্পন্দই তিনি চেয়েছিলেন তাঁর কবিতায়, কিন্তু সহজ অভ্যাসে নয়, তিনি চেয়েছিলেন সেই স্পন্দের ভিতরকার শক্তি নিষ্কাশন করে নিতে । সেইজন্মেই তিনি পেতে চান পরুষ-কোমলে মেলানো এক ছন্দ-রূপের চর্চা । তাই এই কথ্য জগতেরই সঙ্গে ভিতর দিক থেকে তিনি মিলিয়ে ধরতে চান তাঁর লোকসংগীতের প্রতি আগ্রহ বা রবীন্দ্রসংগীতে আসক্তি, ‘তোমার বাউলে মিলাই বন্ধু কাস্তুর মেঠো স্বর’ : এই আগ্রহেই তাঁর কবিতায় দৈনন্দিন জগতের মধ্যে ভেসে আসে স্মৃতিত্রা মিত্র বা রাজেশ্বরী দস্তের কণ্ঠস্বর । বিপরীতের সামঞ্জস্যময় সেই বিরাট ছন্দ বিষ্ণু দে’র কাছে হয়ে দাঁড়ায় জীবনেরই এক সুরক্ষিত ছুর্গ :

জীবনে জীবন গড়ি শত শত খাল
কলমে কবিতা গড়ি জীবনে কবিতা ।

নিঃশব্দতার ছন্দ

‘যদি ঝড় নেমে আসে

শব্দের তীব্র আঘাতে আকাশ চূর্ণ ক’রে...

তাহলে হয়তো, হয়তো আমার মনে শান্তি আসবে।’

(ঝড়)

অবশ্য, বাঁকা কথা আর গঢ়ছন্দের কবি হিসেবে যাঁর সাধারণ পরিচয়, সেই সময় সেনের কবিতাসংগ্রহটি শুরু হয়েছে ‘ছন্দ’ আর ‘সুর’ এই দুটি শব্দ দিয়ে। বইয়ের প্রথম কবিতার নাম ‘নিঃশব্দতার ছন্দ’ আর দ্বিতীয়টি হলো ‘একটি রাত্রের সুর’। দুটি ভিন্ন কবিতা, কিন্তু এক হিসেবে দুটিকে একত্র করে নিলে যেন তৈরি হয়ে ওঠে পূর্বতর একটি লেখা। প্রথমটির বিরহবিধুর নায়ক প্রশ্ন করেছিল ‘সুন্দরাত্রে কেন তুমি বাইরে যাও’, প্রশ্ন করেছিল কেন নায়িকা এত ভাষাহীন, নিঃশব্দ। আর দ্বিতীয়টিতে সে নিজেই বেরিয়ে এসেছিল বাইরে। ধূসর সন্ধ্যায় তখন সে শুনে নিতে চেয়েছিল একটি সুর, যেখানে ফুলের গন্ধের সঙ্গে বাইরের বাতাসে মিশে থাকে কিসের হাহাকার আর করুণ আর্তনাদ। গন্ধের তুলনায় এই হাহাকারকেই অবশ্য আমরা বেশি মনে রাখি সময় সেনের কবিতায়, কিন্তু তবু লক্ষ করতে হবে কীভাবে প্রথম কবিতার আকৃতিভরা প্রশ্ন তৃতীয় স্তবকে একটি উদ্ভরও পেয়ে যায়, অন্ধকার মাটিতে প্রাণের আবির্ভাবের সঙ্গে কীভাবে একটা সামঞ্জস্য হয় এই বিরহ-সুন্দরতার, কীভাবে এই সুন্দরতাকে মনে হয় ছন্দোময়। সবসময়েই যে এ অমুভবের দৃঢ়তা থাকে তা নিশ্চয় নয়, তবু হাহাকারের মধ্যে কান পেতে কবি মাঝেমাঝে শুনতে পান সেই ছন্দ, তাকে ধরবার জগ্ন নিঃসঙ্গ বিচ্ছিন্নতা থেকে বেরিয়ে আসেন বাইরে, যে-বাইরের প্রকৃতিতে আছে এক দ্বন্দ্ব-জটিলতা। কঠিনতার সঙ্গে স্নিগ্ধতার, মুখরতার সঙ্গে অশুটতার, অন্ধ-

কারের সঙ্গে বিছ্যাতের সেই দ্বন্দ্ব নিয়ে তৈরি হয় 'একটি রাত্রের সুর' ।

যে-ছুটি কবিতার কথা বলা হলো এখানে, তা ছিল প্রেমেরই ব্যাকুল কবিতা । কিন্তু সঙ্গেসঙ্গে এও ঠিক যে প্রথাগত কোনো প্রেমের কবিতা এ নয়, এখানে প্রেম একেবারে পরতে-পরতে জড়িয়ে আছে এক সময়বোধের সঙ্গে । নিরাশাখিন্ন নায়ক এখানে যার মধ্য দিয়ে ছন্দ খুঁজছে সে কেবল নারীই নয়, সে হলো ব্যক্তিনিরপেক্ষ এক ব্যাপ্ত সময় । এলিয়ট তাঁর 'লেডি অব সায়লোল্‌স'কে যেমন একইসঙ্গে শরীরী আর অশরীরী মূর্তিতে দেখেছিলেন 'অ্যাশ ওয়েনস্‌ডে' কবিতায়, মানবিক কামনা থেকে স্বর্গীয় বাসনা পর্যন্ত একই সঙ্গে যেমন ধরতে চেয়েছিলেন তার মধ্যে, সমর সেনের এই 'তুমি'ও অনেকটা তা-ই । ভিন্নতা কেবল এই যে, এলিয়টের সেই কবিতায় নিঃশব্দের নারী তাঁকে উর্ধ্বচাঁরী হবার পথ দেখায়, এগিয়ে দেয় কোনো আধ্যাত্মিক শব্দের মুক্তিতে ; আর সমর সেনের 'তুমি' হতে চায় ইতিহাসের দিশারি । তাই, যে-কবিতায় ধূসর জীবন থেকে রাত্রির স্তব্ধতা পার হয়ে আকাশের সুকঠিন নিঃসঙ্গতার দিকে কবি আহ্বান করছেন কোনো 'তুমি'কে, আর সে তবু চূপ করে আছে স্তিমিত হাসিতে আর অশাস্ত বিষণ্ণতায়, সমর সেনের কাছে সেই কবিতারই নাম হতে পারে 'ইতিহাস' ।

কিন্তু এই ইতিহাস কি বিষণ্ণতাতেই শেষ হয়ে যায় সমর সেনের কবিতায় ? হিংস্র পশুর মতো অন্ধকারে অবক্ষয়েরই একটা ব্যাপক ছবি অবশ্য দেখাতে চেয়েছিলেন কবি । 'মাই হাউস ইজ এ ডিক্‌য়েড্‌ হাউস'—লিখেছিলেন এলিয়ট । তেমনই এক ক্ষয়ের পরিবেশে, 'মধ্যবিত্ত আত্মার বিকৃত বিলাস' দেখে, পশ্চিমি গণতন্ত্র নামে 'দাঁতচাপা বৃদ্ধা গণিকা'র বৃন্দে সমর সেনকে কেবলই বলতে হচ্ছিল বিষণ্ণ-সূর্যাস্ত শবের-সান্নিধ্য তান্ত্রিক-স্তব্ধতা শরীরসর্বস্ব-আলিঙ্গন বা ঘড়ির-কাঁটার-মন্ডর-মুহূর্তের কথা । তাই এলিয়টের ডেজার্ট বা ডেড ল্যাণ্ড বা ক্যাকটাস ল্যাণ্ড তাঁর কবিতায় ছায়া রেখে যাচ্ছিল, তাঁর কবিতাও ভরে উঠছিল বঙ্কাজমি মরামাঠ মরুভূমি বা ফণীমনসার ছবিতে, 'বণিক সভ্যতার শূন্য

মরুভূমি' থেকে 'নরম শরীরের' মরুভূমি পর্যন্ত তার বিস্তার, আকাশ থেকে সময় পর্যন্ত সবকিছুই সেখানে হয়ে উঠছিল মরুময়। এলিয়টের প্রফ্রক বা পোর্ট্রেট বা প্রোলোগ-এর মতো ধোঁয়াধুলোকুয়াশা আর হলুদ রঙে ভরে থাকছিল সমর সেনেরও কবিতা। 'স্বর্গ হতে বিদায়' লেখাটিতে 'হে শহর, হে ধূসর শহর' ধরনের ধুয়োগুলিও যে আমাদের এলিয়টকে মনে করিয়ে দিচ্ছিল তা কেবল 'দু ওয়েস্ট ল্যাণ্ড'-এর 'O City, city'-র মতো আবর্তিত উচ্চারণগুলির জগ্ৰেই নয়, তার সঙ্গে লগ্ন অগ্ন অম্বুষঙ্গ-গুলির জগ্ৰেও বটে। ধূসর কুয়াশায় ঢাকা অবাস্তব শহরে এলিয়ট শুনিয়ে-ছিলেন বণিকের এই আহ্বান : 'To luncheon at the Cannon Street Hotel/ Followed by a weekend at the metropole', আর ধূসর শহরে সমর সেনের নায়কও যান 'মোটরে আর বারে/ আর রবিবারে ডায়মণ্ডহারবারে'; 'A crowd flowed over London Bridge' সমর সেনের কবিতায় শুনিয়ে যায় 'কালিঘাট ত্রিজের উপরে' কোনো পদধ্বনি, কিংবা 'পিচের পথে/ অগণিত মাহুঘের ক্লাস্ত পদক্ষেপ'।

এইসব, এবং এর তুল্য আরো অনেক অনেক নজির থেকে আমরা বুঝতে পারি, কেন বুদ্ধদেব বস্তুকে সমর সেন লিখেছিলেন তাঁর পঁচিশ বছর বয়সে : 'আমাদের বখাটে generation-এর শ্রেষ্ঠ কবি এলিয়ট'। কতটাই এ শ্রেষ্ঠতার বোধ, সেই চিহ্ন সবসময়েই ছড়ানো থাকত তাঁর অল্পবয়সের ভাবনাচিন্তায়, চিঠিপত্রে। বি. বি. সি.তে এলিয়টের কোনো বক্তৃতা বা কবিতাপড়ার খবর জানলে আগ্রহভরে তিনি অগ্রিম সেটা জানিয়ে দেন বুদ্ধদেবকে বা বিষ্ণু দে-কে, পরে কখনো মস্তব্য করেন তাঁর আবৃত্তিধরন নিয়ে, লক্ষ করেন তাঁর 'গলার mature melancholy' কিংবা তুলনা করে বোঝেন যে বিষ্ণু দে-র চেয়ে বরং 'সুধীনবাবুর আবৃত্তির সঙ্গে এলিয়ট-সাহেবের আরো মিল'। এলিয়টের কবিতা এতটাই মজ্জার মধ্যে কাজ করে যে প্রগতিপন্থী কোনো কবিতাসংকলন পড়ে বুদ্ধদেবকে নিজের হতাশা জানাবার মুহূর্তেও তাঁর কলমে উঠে আসে 'দু রক'-এর কোরাস থেকে পাওয়া এইসব শব্দবন্ধ : Waste and void

waste and void !

তাই, প্রথমে কারো মনে হতে পারে : সেদিনকার অনেক সমালোচকের এই অভিযোগ সত্যি ছিল যে সমর সেনের মতো কবিরা মাটির সঙ্গে সম্পর্কহীন এক মৌসুমি ফুলের চর্চা করছেন ছাদের টবে, কেননা তাঁরা কবিতা লিখছেন নিছক বিদেশের ছাঁচ নিয়ে, আর তাঁরা আশ্রয় করছেন ‘ব্রিটিশ Decadence-এর সর্বশ্রেষ্ঠ পদকর্তা’ এলিয়টকে। অভিযোগ ছিল এই যে, প্রতিক্রিয়াশীল এক অবক্ষয়কে প্রশ্রয় দিয়ে বাংলা কবিতার সর্বনাশ করছেন তাঁরা। নিষ্ক্রিয়তা আর অদৃষ্টবাদে বিশ্বাস যে মাস্তূবাদের পরিপন্থী, সেকথা বুঝিয়ে দিচ্ছিলেন প্রগতিশীল সমালোচকেরা। কিন্তু, এলিয়টের দিকে প্রবল আকর্ষণ সত্ত্বেও, অবক্ষয়ের ওই প্রশ্রয়ই কি ছিল সমর সেনের কবিতার মূল লক্ষণ, এমনকী তাঁর প্রথম পর্বেও ? এ বিচারের জঞ্জ আমাদের ফিরে তাকাতে হয় তাঁর কবিতার একটু ভিতর দিকে।

নিষ্ক্রিয় অদৃষ্টবাদী সুযোগসন্ধানী মধ্যবিত্ত যে সমর সেনের আক্রমণেরই লক্ষ্য, কবিতাগুলির প্রথমপার্শ্বেই সেকথা বোঝা যায়। তবু সেদিন ব্যাখ্যা করে লিখতে হচ্ছিল তাঁকে : ‘গ্রহণ-এর নামকবিতায় যে টাইপের জীবন এবং আত্মপরিষ্কার কথা আছে সে টাইপ বিপ্লবী নয়, মুমূর্ষু শ্রেণীর প্রতীক....’। খুব স্পষ্ট ভাষাতেই এই কবি সেই মুমূর্ষু জীবনধাঁচকে প্রত্যাখ্যান করতে চান বা ‘ভিজ়ে ফুলের মতো নরম প্রেম’-এর বর্ণনাকে ঠাট্টা করে নেন এইসব লাইনে : ‘বিশ্বে প্রেম মৃত্যুহীন, তাছাড়া একসঙ্গে রাত্রে শোবার / দুর্লভ সুযোগ’। তাঁর কবিতার একটা অংশ জুড়ে থাকে সেইসব বুদ্ধিজীবীর কথা, যাদের ‘Jupiter first deprives of reason those whom he wishes to destroy’, যারা ধ্বতরাষ্ট্রের মতো ঘরে বসে সর্বনাশের সমস্ত ইতিহাস শোনে আর জ্ঞানপাপীর মতো বলে ‘আমাদের মুক্তি নেই, আমাদের জয়াশা নেই’। কিন্তু এই ধ্বংসোন্মুখ রূপটির পাশাপাশি তাঁর কবিতা কি প্রথম থেকে একটা নতুন স্বপ্নেরও ছন্দ রেখে যায় না ?

প্রশ্ন হচ্ছে, কবিতায় আমরা স্বপ্নের সেই ছন্দটাকে খুঁজব কেমন

করে। কবি যে সবসময়ে সেটা প্রত্যক্ষঘোষণার মধ্য দিয়ে করতে চান বা করতে পারেন তা নয়। কবি কথা বলেন তাঁর প্রতিমার বিশ্বাসে-প্রতি-
 বিশ্বাসে, তাঁর যুক্তি অনেকসময়ে ধরা পড়ে তাঁর সন্তাসমগ্র থেকে উঠে-
 আসা কোনো আবেগে; তাঁর আবেগই তখন হয়ে ওঠে তাঁর যুক্তি। সেই
 বিশ্বাসের দিক থেকে লক্ষ্য করলে দেখব যে সমর সেনের একেবারে
 প্রথম পর্বের কবিতাতেও একধরনের প্রত্যয় আর প্রত্যাশা কাজ করে
 যায়, আর সেইজন্মেই—কেবল ‘একটি রাত্রের সুর’ কবিতায় নয়—প্রায়
 সর্বত্রই তৈরি হয়ে ওঠে সেই কঠিনতার সঙ্গে স্নিগ্ধতার, মুখরতার সঙ্গে
 অস্মৃটতার, অন্ধকারের সঙ্গে বিছাতির দ্বন্দ্ব। তাঁর কবিতায় হাওয়ার
 মদির গন্ধে রাত্রির বর্ণহীন আকাশও এনে দেয় লালের ইঙ্গিত, অশাস্ত
 সূর্যাস্তে কবি দেখেন ইল্লজিতের কুণ্ডল, হাহাকারের মধ্যে জেগে ওঠে
 ক্ষুধার্ত দীপ্তি, আকাশের দীর্ঘস্থানের মধ্যেও দেখা যায় কৃষ্ণচূড়ার উদ্ধত
 আভাস, অলস স্বপ্নের পাশেই বিষাক্ত সাপের মতো বাসনা, হিংস্র পশুর
 মতো অন্ধকারে রক্তকরবীর মতো আকাশ। বিপরীতের এই সংঘর্ষে,
 সন্ধ্যার জলশ্রোতে কবি যে ‘গলিত সোনার মতো উজ্জল আলোর স্তম্ভ’
 দেখেছিলেন, ‘ধূসরতা’র পাশাপাশি সেই ‘উজ্জলতা’ও তাঁর এক প্রিয়
 এবং বহুব্যবহৃত শব্দ হয়ে দাঁড়ায়। নিঃশব্দ বা স্তব্ধতা অবিরাম ছড়িয়ে
 থাকে তাঁর কবিতায়, পাথর নদী আকাশ দিন রাত্রি, সবকিছুই বিশেষণ
 হয়ে আসে এই নিঃশব্দ। কিন্তু সেই নিঃশব্দতার বিশেষণ কখনো ‘উজ্জল’
 কখনো ‘তিব্বতী’ কখনো-বা ‘তান্ত্রিক’, কেননা ওই স্তব্ধতারই মধ্যে তিনি
 শুনতে চান কোনো ‘ঝড়ের...সঞ্চারণ’, কোনো ‘নতুন পৃথিবীর স্বপ্ন’,
 ‘ছুরন্ত মেঘের মতো’ কোনো আবির্ভাব। বৃষ্টির আগে শব্দহীন গাছে যে
 কোমল সবুজ স্তব্ধতা আসে, সমর সেনের কবিতায় ছড়িয়ে আছে সেই
 স্তব্ধতা। বিপরীতের সেই সম্ভাবনাতেই এ স্তব্ধতা ছন্দোময়। একদিন
 হয়তো শব্দের তীব্র আঘাতে আকাশ চূর্ণ করে ঝড় নেমে আসবে, ভেঙে
 যাবে স্তব্ধতা। সেই ঝড়ের কথাটা কবির আবেগের মধ্যে প্রচ্ছন্ন থেকে
 যায় বলেই তাঁর কবিতা নিছক ‘ডেকাডেন্স’-এর বিমর্ষতা থেকে উত্তীর্ণ

হয়ে আসে, সেইটে আছে বলেই স্তব্ধরাত্রের একাকিত্বের মধ্যেও আশ্বাস নিয়ে ভাবতে পারে তাঁর কবিতার বিরহী নায়ক : 'মাঝে মাঝে চকিতে যেন অমুভব করি/তোমার নিঃশব্দতার ছন্দ'।

২

কবিতার ভাবনা বা ছবির মধ্যে বিপরীতের ওই-যে সংঘর্ষ, তাকে সংগত রূপ দিয়েছিল সমর সেনের আঁটো গল্পছন্দ। দিগন্ত থেকে উঠে-আসা একটি বেগুনি রঙের মেঘ দেখে এই কবির যে মনে হয়েছিল 'তার হঠাৎ চঞ্চলতায়/প্রাচীন ভাস্কর্যের অচঞ্চল গভীরতা আঁকা', তাঁর নিজের কবিতার প্রথম আবেগটানও সেইরকমই এক অচঞ্চল ভাস্কর্যের সংহতিতে বাঁধা আছে। বিমলচন্দ্র সিংহ একবার লিখেছিলেন, এসব কবিতায় যেন পাওয়া যায় এপস্টাইন বা এরিক গিলের 'প্রাস্তরিক সৌন্দর্য'। কীভাবে তৈরি হতে পেরেছিল সেই সৌন্দর্য? কবিতা যে 'turning loose of emotion' নয়, এলিয়টের কাছে বাংলা কবিতার এই দীক্ষার দরকার ছিল বলে সমর সেন জানিয়েছেন তাঁর বাবুজ্ঞানস্তুে। কবিতাচর্চা ছেড়ে দেবার অনেক পর 'কৃত্তিবাস' পত্রিকার প্রথম সংখ্যায় তিরিশের কবিতা বিষয়ে লিখেছিলেন তিনি, বাংলা কাব্যের প্লথ দেহে তাঁরা চেয়েছিলেন ঋজুতা। সেই ঋজুতার খোঁজে তাঁর কবিতাগুলি প্রায়ই ছোটো ছোটো, শব্দের ঘনতায় তার বাঁধুনি, লাইনগুলি অনতিপ্রলম্বিত, আর এইসব মিলিয়ে এর একটা থমকলাগা কাটাকাটা উচ্চারণ। এইখানে এর ভাস্কর্য, আবার ওরই সঙ্গে এর ধ্বনির মধ্যে অন্তঃশায়ী বিবাদকোমল একটা টানও থেকে যায়। ফলে সমর সেনের গল্পছন্দ যে নিজস্ব একটা ধ্বনিরূপ তৈরি করে তুলেছিল, অল্প কয়েকটি কবিতা পড়েই রবীন্দ্রনাথ সেকথা বলতে পেরেছিলেন; এই গল্পছন্দে তিনি দেখতে পেরেছিলেন 'গল্পের রূঢ়তার ভিতর দিয়ে কাব্যের লাবণ্যের প্রকাশ'।

এমন নয় যে রচনার প্রথম মুহূর্ত থেকেই সমর সেন তাঁর এই রূঢ়-লাবণ্যের প্রকাশরীতিটা পেয়ে গিয়েছিলেন। কবিতা লিখতে শুরু করেই

তিনি গগুছন্দেৰ আশ্ৰয় নেননি। ‘বন্দীৰ বন্দনা’-মুখ্ৰু প্ৰায়-আঠাৰোৱা এই যুবক যখন কয়েকটি কবিতা নিয়ে পৌছেছিলেৰ বুদ্ধদেব বসুৰ কাছে, তখন ছন্দেই লিখতেৰ তিনি। কিন্তু—এই দুই কবিই তাঁদেৰ স্মৃতিকথায় জ্ঞানিয়েছেৰ—বুদ্ধদেবই তাঁকে পৰামৰ্শ দেৰ ‘নিয়মিত ছন্দেৰ চেষ্ঠা ছেড়ে গগুে লিখতে’ (সমৰ সেন), কেননা ‘তাৰ ছন্দেৰ হাত টলোমলো’ (বুদ্ধদেব)। এ অবশ্য সব অৰ্থেই নেপথ্যকাহিনী, চৰ্চাপৰ্বেৰ সেই টলোমলো লেখা আমাদেৰ কাছে এসে পৌছয়নি কখনো, তবে এ তথ্যটি পৰে হয়তো আমাদেৰ কাজে লাগতে পারে।

বুদ্ধদেব পৰামৰ্শ দিয়েছিলেৰ গগুছন্দে লিখতে, এ পৰ্যন্ত ঠিক। কিন্তু সে-ছন্দ যে কোন্ সূৰ বাজিয়ে তুলবে, কী হবে তাৰ ধৰন, সে-নিৰ্দেশ দেওয়া নিশ্চয় অগু কাৰো পক্ষে সম্ভব নয়। গগুছন্দ একটা নিৰ্বিশেষ কথা, তাৰ তো কোনো নিৰ্দিষ্ট ছাঁচ নেই, তাই সে-ছন্দেৰ অনেক ভিন্ন এৰং বিশেষ চেহাৰা তৈৰি হতে পারে ভিন্ন ভিন্ন কবিৰ হাতে, এমনকী একই কবি ভিন্ন মেজাজে তাঁৰ ৰচনায় আনতে পারেৰ ভিন্ন ভিন্ন চাল। ‘সঙ্ক্যা ও প্ৰভাত’ ‘সাধাৰণ মেয়ে’ আৰ ‘পৃথিবী’, তিনটিৰই ছন্দ গগু, কিন্তু একইৰকম অবয়ব নয় ৰবীন্দ্ৰনাথেৰ ওই তিন কবিতাৰ। কতটাই প্ৰভেদ ঘটে যায় ছুইটম্যানেৰ লাইনডিঙোনো গগুকবিতাৰ দীৰ্ঘ বাকে আৰ ৰ’গ্যাবো-ৰ কবিতাৰ টানা গগুে কিংবা সূভাষ মুখোপাধ্যায় আৰ অৰুণ মিত্ৰেৰ গগুছন্দে! একই পৰিবেশেৰ একই উন্মাদ প্ৰজন্মেৰ কথা বলবাৰ জগু গিনসবাৰ্গেৰ ‘হাউল’-এ দৰকাৰ হয় ‘I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked’-এৰ মতো দীৰ্ঘ লাইন, আৰ ফাৰ্মিং-গেস্তিৰ দৰকাৰ হয় স্বাসেপ্ৰস্বাসে কাটা ‘I fly and see America/ is mad mother /is being transformed in fillingstations /is Lucky Louie in two shoes....’ ধৰনেৰ টুকৰো টুকৰো অংশ। গগুছন্দেৰ কোন্ বিশেষ ধৰনিকল্প কবি ব্যবহাৰ কৰবেন, সেটা নিৰ্ভৰ কৰে তাঁৰ নিজেৰ নিৰ্বাচনেৰ ওপৰ।

তবে, এ নির্বাচন সবসময়ে সচেতন বুদ্ধির কাজ নয়। কবিতাসৃষ্টির মুহূর্তে সমস্ত শরীর থেকে আপনিই উঠে আসছে কোনো স্বর, ক্ষুর্ত কোনো ছন্দকে কবি অনুভব করছেন তাঁর রক্তের মধ্যে, ফ্রস্টের মতো এ অভিজ্ঞতা নিশ্চয় অনেক কবিরই ঘটে। নিজের কবিতা নিয়ে বিশেষ কথা বলতে চাইতেন না সমর সেন, কিন্তু তাঁর স্বল্প উচ্চারণের মধ্যেও তিনি বলেছেন কীভাবে বেশি রাতে মোমিনপুর থেকে হেঁটে ফিরতেন বেহালায়, আর পথচলতি 'ট্রামের গতিছন্দে কবিতার অনেক লাইন মনে দানা বাঁধত'। ফলে তিনি অনুমান করেছেন যে ট্রামের গতিছন্দ হয়তো তাঁর গদ্যছন্দের মূলে ছিল। কিন্তু কীরকম সেই ট্রামের ছন্দ? সকলের কাছে তা অবশ্য একইরকম নয়, অস্তুত সুভাষ মুখোপাধ্যায় তো গুনেছিলেন 'ঝড়ের সুর বাজাতে বাজাতে গেল / একটা মস্তুর ট্রাম' কিংবা অল্প কোনো সময়ে 'রাত্রের শেষ ট্রাম / গ্যাংচাতে গ্যাংচাতে গুমটিতে ফেরে' অথবা 'একটা ট্রাম / তার পেছনে পেছনে' তেড়ে গেল। সমর সেন যে ট্রামের ছন্দে একটা গদ্য-আশ্রয় পেয়েছিলেন, সেটা নিশ্চয় ঝড়ের চেয়ে ভিন্নতর কোনো সুরের জগৎ, ঝাঁকুনিহীন তালহারা কোনো টানা সুর। এখানেও চকিতে একবার এলিয়টকে মনে পড়ে, মনে পড়ে 'ওয়েস্ট ল্যাণ্ড'এ 'Trams and dusty trees / Highbury bore me', মনে পড়ে যে সেই একই ক্লাস্তিকে ধরবার জগৎ 'ট্রামবাসের বেতাল স্পন্দন' বা 'ধাবমান ট্রেনের মস্তুর শব্দ'র কথা মাঝে মাঝে বলেন সমর সেন।

ক্লাস্তি বা মস্তুরতাটাই এখানে তবে বড়ো কথা, তাঁর কবিতায় 'ধূসর'-এর মতো আরো দু'একটি বহুব্যবহৃত শব্দ হলো 'মস্তুর' বা 'দীর্ঘশ্বাস', আর সেই সূত্রেই তাঁর ছন্দের সঙ্গে ট্রামট্রেনকে মিলিয়ে দেখা যায়। তা নইলে, নিছক ট্রামের টানাধ্বনির কথা ভাবলে, দীর্ঘতর লাইনের স্পন্দনই বরং তাঁর কবিতায় প্রত্যাশিত হতে পারত। টুকরো টুকরো লাইনে গদ্যছন্দকে যেভাবে 'বেতাল' করে দিতে চেয়েছেন সমর সেন, সেই বেতাল ধ্বনি ঠিক ট্রামচলনের অনুষ্ণ আনে কি না সন্দেহ। তবু, সে-চলন যে কীভাবে তাঁকে ঘিরেও রাখছিল ভিতরে ভিতরে, সেটা আরেকটু স্পষ্ট হয় তাঁর

নিজেরই করা ইংরেজি অনুবাদগুলির দিকে তাকালে, যেখানে ‘একটি রাত্রের সুর’-এর মতো চব্বিশটি ছোটো লাইনের কবিতাকে দীর্ঘতর চোন্দ লাইনে সাজিয়ে দেন কবি, বা ‘মহুয়ার দেশ’ ‘নববর্ষের প্রস্তাব’-এর মতো কবিতাগুলিকে সাজান দৃশ্যতই গড়ে। এরই প্রসঙ্গে বরণ ব্যবহার করা যায় তাঁর ‘চার অধ্যায়’-এর লাইন : ‘চারদিকে ঘেরে দীর্ঘছন্দে / সুদীর্ঘ অঙ্ককার’।

ট্রামের কথা যদি ছেড়ে দিই, মূল কবিতার গড়ছন্দে এই মন্তুরতাকে ধরবার জন্ম যে উচ্চারণভঙ্গি তিনি তৈরি করেন, নিছক ছন্দের প্রকরণে তার কি কোনো স্বাতন্ত্র্য ছিল? রবীন্দ্রনাথ যে সহজেই এর স্বরবৈশিষ্ট্য চিনতে পেরেছিলেন, লাইন-সাজানোর পদ্ধতির মধ্যে তার ইশারা ছিল কিছূ? ‘কবিতা’র প্রথম সংখ্যা থেকে তিনটি গড়কবিতার শেষ লাইন-গুলি যদি দেখি :

১. জানি, তুমি আমায় ডাকবে—
 (নীল বন কি কথা কয়ে উঠল—
 আর মেঘের গায়ে গায়ে নেমে এল স্বপ্নরা ?)
 আমার চোখ নরম হয়ে আসবে ঘুমে, নীলিমা,
 তোমাকে নয়, তোমার স্বপ্নকে পেয়ে।
২. কেতকীর গন্ধে দুঃস্ত
 এই অঙ্ককার আমাকে কী করে ছোবে ?
 পাহাড়ের ধূসর স্তম্ভতায় শান্ত আমি,
 আমার অঙ্ককারে আমি
 নির্জন স্বীপের স্তম্ভ, নিঃসঙ্গ।
৩. একা চাঁদ আকাশে।
 দূরের কোন্ বন উঠল চঞ্চল হয়ে।
 পাতার ফাঁক দিয়ে আলো এসে পড়ল,
 একটা হরিণ ঘুমভাঙা চোখ মেলে তাকিয়ে আছে।
 আমার সময় যে কাটে না, সে নেই।

ষে-অর্থে ছইটম্যান আর র্যাঁবো-র বা গিনসবার্গ আর ফার্মিংগেস্টি-র

ছন্দোন্নতের ভিন্নতার কথা বলা যায়, তেমন কোনো স্বাতন্ত্র্য চিহ্নিত নেই এ তিনটি অংশে। প্রায় একই বিচ্ছাসের পাঁচটি লাইনে অংশতিনটি সাজানো। নিছক ছন্দের বিচারে একই রকম এদের চেহারা।

কিন্তু তবু, একইরকম চরিত্র এদের নয়। পড়বার সঙ্গে সঙ্গে এদের একটা স্বর-স্বাতন্ত্র্যও যে বোঝা যায় তাতে সন্দেহ নেই। সে-স্বাতন্ত্র্য তৈরি হতে পারছে কিসে? এদের বাক্যের গড়নে, এদের শব্দের বিশিষ্টতায়। মধ্যবর্তী অংশটির প্রতি লাইনেই আছে এক বা একাধিক যুক্তবর্ণের আঘাত, আছে ক্রিয়াপদের স্বল্প প্রয়োগ। প্রথম বা দ্বিতীয়টির কথার ধরনে যদি লেখা হতো ‘পাহাড়ের ধূসর স্তরুতায় আমি শান্ত হয়ে আছি’ (যেমন ‘একটা হরিণ ঘুমভাঙা চোখ মেলে তাকিয়ে আছে’ কিংবা ‘আমার চোখ ঘুমে নরম হয়ে আসবে, নীলিমা’) তাহলে, হয়তো আরেকটু ধ্বনিগত সামৌখ্য পেত লেখাগুলি। বাক্যেরই সংহতি এখানে ছন্দসংহতির মায়ী তৈরি করে দিচ্ছে, আর সেইটেকেই আমরা ভাবছি গগুছন্দের বিশিষ্টতা। গগুছন্দের তো কোনো নিয়মিত বাঁধা রূপ নেই, তাই শব্দ আর অর্থ থেকে পাওয়া ধ্বনিতরঙ্গই তার চরিত্র হয়ে ওঠে, সেই ধ্বনির ভিন্নতার সঙ্গেসঙ্গেই ছন্দকেও তাই ভিন্ন বলে মনে হতে থাকে।

উদ্ধৃত অংশ তিনটির প্রথমটি লিখেছিলেন সঞ্জয় ভট্টাচার্য, তৃতীয়টি বুদ্ধদেব, আর সমর সেনের লেখা ছিল দ্বিতীয়টি। কেবল এই অংশটিতে নয়, নিষ্ক্রিয় সমাজের মুমূর্ষাকে ধরতে গিয়ে সমর সেনের কবিতায় এই ক্রিয়াহীন খর্ব বাক্যপ্রয়োগের রীতি দেখতে পাব প্রায়ই :

১. কত অতৃপ্ত রাত্রির ক্ষুধিত ক্লাস্তি,
কত দীর্ঘশ্বাস,
কত সবুজ সকাল তিক্ত রাত্রির মতো,
আরো কত দিন !
২. স্বপ্নের মতো চোখ, হৃন্দর, শুভ্র বুক,
রক্তিম চোঁট যেন শরীরের প্রথম প্রেম,

আর সমস্ত দেহে কামনার নির্ভীক আভাস ,
আমাদের কলুষিত দেহে
আমাদের দুর্বল, ভীক অন্তরে
সে উজ্জ্বল বাসনা যেন তীক্ষ্ণ গ্রহাণু ।

৩. দীর্ঘ, দ্রুত যান—

বিদ্যুতের মতো :
কঠিন আর ভারি চাকা, আর মুখর—
অঙ্ককারের মতো সুন্দর,
অঙ্ককারের মতো ভারি ।

৪. দিনশেষে আজান ,

পডন্ত রোদ, পরে আদিম অঙ্ককার,
তারপর আবার সূর্য,
প্রাচীন অথচ দীপ্ত,
স্ববির, যুবক যযাতি যেন ,
আলো, রোদ, অঙ্ককার
দিনের পর দিন ।

এবং এইরকমই আরো অনেক, যেখানে লাইনের পর লাইন চলছে, একটিও ক্রিয়াপদ নেই, আর ক্রিয়াহীন এই বাক্যসংহতিতে তৈরি হয়ে উঠছে তাঁর গগনচুম্বলের সেই থমকলাগা কাটাকাটা ভঙ্গি, তাঁর স্বাতন্ত্র্য । ‘আজ আমার প্রগতি গ্রহণ করো পৃথিবী’র গম্ভীর গমক অথবা ‘রাজার খাজনাবাকির দায়ে বিধবার বাড়ি যায় বিকিয়ে’র লতিয়ে-পড়া দৈনন্দিনতা থেকে নিজেকে তা আলাদা করে নেয় । কিন্তু ওরই সঙ্গে, শব্দ বা বাক্যাংশের মুহূর্মুহু পুনরাবর্তনের ফলে ভিতরে-ভিতরে একটা লিরিকলাবণ্যও তৈরি হতে থাকে সময় সেনের কবিতায় । ‘একটি রাত্রে স্বপ্ন’-এ ফুলের গন্ধ আর কিসের হাহাকারের কথা যে ঘুরে ঘুরেই এসেছিল, সেটা তাঁর কবিতার একটা সাধারণ আবেশসঞ্চারী পদ্ধতি, এর মধ্য দিয়েই বাঁধা পড়ে তার দীর্ঘশ্বাস আর আবেগের চাপা মুহূর্তগুলি ।

অল্লদিনই কবিতা লিখেছিলেন সমর সেন। কিন্তু সেই অল্প কয়েক বছরের লেখা ঠিক একই জায়গায় থেমে থাকেনি, একটি বই থেকে অল্প বইতে পৌছবার পথে তাঁর বদলাবার ধরনটাও আমরা টের পাই। প্রথম দিকের স্মৃতিবিধুর টান অল্পে অল্পে কেটে যায় পরে, তার বদলে জেগে উঠতে থাকে একটা বাঁজ। ক্ষয়ের ছবির মধ্য থেকে স্পষ্টতর হয়ে উঠতে থাকে ভাবী সমাজের ইশারা, মজুয়া ফুলের আবেশ ছেড়ে দেখা দিতে শুরু করে ‘তামাটে প্রান্তরে’র মানুষেরা, আর চিত্তরঞ্জন সেবাসদনের ক্লাস্ত উর্বশী নৃত্যরতা হয়ে ওঠে ‘কালের তপোভঙ্গে’। সময়ের একটা চাপ ছিল, ছত্রিশ থেকে পঁয়তাল্লিশ সাল ছিল দেশীয় এবং আন্তর্জাতিক এক টাল-মাটালের সময়, তাকে লক্ষ করা অনিবার্য ছিল সমর সেনের পক্ষে। কিন্তু ঠিক যে-অর্থে সরল প্রগতির ভাবনাকে কবিতায় প্রতিফলিত দেখতে চান অনেকে, সে-অর্থে কবিতা লিখবার রুচি হয়নি তাঁর, বরং মনে হয়েছিল সেপথে আছে শুধু ভাবালুতা বা বাগাড়ম্বর। তরুণ সুভাষ মুখোপাধ্যায় কবিতালেখা ছেড়ে দিয়েছেন ভেবে একচল্লিশ সালে যিনি বুদ্ধদেবকে লিখেছিলেন ‘দুর্যোগে কে আর বাঁশি বাজাবে’, পরের বছরের শেষে সেই তিনি লিখছেন : ‘সুভাষকে গতবারে কলকাতায় বলেছিলাম যে কী যুদ্ধে কী কবিতায় সবচেয়ে দরকারি জিনিস হলো defence in depth, Maginot Line নয়। কয়েকটি সাম্প্রতিক লেখা পড়ে আমার ও ধারণা বন্ধমূল হলো’। এ মন্তব্যের লক্ষ্য নিশ্চয় ‘চিরকুট’-এর কোনো কোনো কবিতা। পঞ্চাশজন কবির ফ্যাসিস্টবিরোধী কবিতাসংকলন ‘একসূত্রে’কে যে তাঁর Waste and void মনে হয়েছিল, তাও হয়তো এই ম্যাজিনো লাইনের প্রখরতা দেখেই। কেবল বুদ্ধদেবকে নয়, ও-বই প্রসঙ্গে বিষ্ণু দে-কেও তিনি লিখেছিলেন বাঁকা সুরে : ‘আপনারা বেশ আছেন। আপনারা জনযুদ্ধের বক্তা হিসেবে বাংলা কাব্যে যে বিপ্লব এনেছেন তার পরিচয় ‘একসূত্রে’ পেয়ে অত্যন্ত পুলকিত আছি।’

চলতি প্রগতিপন্থী কবিতাবিষয়ে তাঁর আপত্তির, কিংবা সাধারণ-ভাবেই বামপন্থীদের নিয়ে তাঁর অসহিষ্ণুতার একটা কারণ ছিল এই যে সমর সেন ভেবেছিলেন : কথা আর কাজের কোনো সামঞ্জস্য নেই কবিদের জীবনে । তীব্রভাবে আত্মসচেতন তিনি, এবং ইতিহাসচেতন ; মাস্ক্রবাদে তাঁর নির্ভরতা ; তবু বিষ্ণু দে-কে চিঠিপত্রে প্রায়ই লেখেন এইসব কথা : ‘আপনারা যে রেটে বামপন্থী হচ্ছেন তাতে অশোকবাবু এবং আমি বিচলিত এবং চিন্তিত’ ‘...গালিগালাজ...আধুনিক বাংলা প্রগতিসমালোচনার অগ্রতম বিশেষত্ব’ ‘...বামপন্থী বন্ধুরা যা বলতেন সেটা নির্বোধের আক্রোশ’ ‘বামপন্থী বন্ধুরা চুপ, দেশের অরাজক অবস্থায় তাঁরা অত্যন্ত বিচলিত হয়ে কফিহাউসে সময় কাটাচ্ছেন’ । ১৯৫৮ সালে ‘In Defence of the Decadents’ নামের যে-প্রবন্ধটি নিয়ে একটা আবর্ত উঠেছিল, সেখানে সমর সেন লিখেছিলেন : ‘We must make a choice if we are to continue as living writers. This involves an entire reconstruction of our ways of living’ । এই কথাই প্রতিধ্বনি এসে পৌছয় কখনো বিষ্ণু দে-কে লেখা চিঠিতে (‘আপনারা জীবনযাত্রা বদলানো উচিত’), কখনো-বা ‘তিন পুরুষ’-এর কবিতার ব্যঞ্জে :

জীবনযাত্রার গতি বদলাতে তাই

বিশেষ আগ্রহ নেই, প্রয়োজনও দেখি না ।

ম্যাজিনো লাইনের মধ্যে যদি সেই অগভীর আফালন থাকে, তবে কবিতার ‘ডিফেন্স ইন ডেপ্‌থ’ পাওয়া যাবে কোন্ পথে ? সমর সেনের কবিতায় যে এর কোনো চূড়ান্ত উত্তর আছে তা নয়, তবে এটা লক্ষণীয় যে সময়বদলের সঙ্গেসঙ্গে তাঁর ছন্দোন্নয়নও খানিকটা পালাটাচ্ছিল । স্মৃতি থেকে ভবিষ্যতে এগোবার পথে, সংশয় থেকে আশ্বাসের পথে যত তাঁর নির্ভরতা বাড়ছিল, ততই বাড়ছিল একটা অন্তঃছন্দের প্রবণতা । ‘তাঁর নেতিবাচক ছন্দ আর ভবিষ্যতের প্রবলসত্তাব্যঞ্জক ছন্দ একই রেশে বাজে’ : প্রথমদিকের কবিতা বিষয়ে বিষ্ণু দে-র এই অল্পবোগ হয়তো

এ-ব্যাপারে কিছু কাজ করেও থাকতে পারে। সমর সেনের গল্পছন্দ-বিষয়ে যে সাধারণ ধারণাটির প্রচলন আছে, সেটাকে ভেঙে দিয়ে অল্প খানিকটা ছন্দোবদ্ধতায় তিনি চলে যাচ্ছিলেন কখনো কখনো। এক হিসেবে হয়তো ওর মধ্যেও ছিল তাঁর ‘ডিফেন্স ইন ডেপ্‌থ্‌’-এর প্রস্তুতি।

দ্বিতীয় কবিতার বই থেকেই গল্পছন্দের ভিতরে ভিতরে দেখা দিতে শুরু করেছিল এইসব লাইন : ‘বিপুল আসন্ন মেঘে অন্ধকার স্তব্ধ নদী’ ‘পৃথিবীতে কবিতার শেষ নেই’ ‘বিকেলের আলো ঝরে, সোনালি চোখের রঙ / মেঘে মেঘে প্রতিদিন মৃত্যুহীন সৌন্দর্য ঘনায়’ ‘নবাবী আমল শুধু সূর্যাস্তের সোনা’ ‘কিছু দূর দেশে দিগন্তে লোহিত সূর্য’ ‘ক্রমে ক্রমে, গঙ্গাতীরে নিরানন্দ নারীদল জমে’ ‘নিঃসঙ্গ বট / যেন পূর্বপুরুষের স্তব্ধ প্রেত’ এবং পরের বইগুলিতে এ-রকম আরো বেশ কিছু। অক্ষরবৃন্দের চালে বসানো এ লাইনগুলি এতটাই ছন্দের আশা জাগায় যে বিষ্ণু দে এই তালিকার প্রথম লাইনটিকে আরো একটু প্রাথমিক প্রসারে দেখতে চেয়েছিলেন, চেয়েছিলেন ‘বিপুল আসন্ন মেঘে অন্ধকার স্তব্ধ মহানদী’র মাপসই আঠারো মাত্রা। ছন্দ-অছন্দের মধ্যে একটা অনায়াস-গম্যতা রাখতে চেয়েছিলেন বলে সমর সেন নিশ্চয় ইচ্ছে করেই লিখেছিলেন ‘নদী’, ষোলমাত্রায় থামিয়ে দিয়েছিলেন লাইন, সিগনেট-সংকলনে ছাপবার সময়েও বিষ্ণু দে-র পরামর্শকে তত আর গণ্য করেননি। পরামর্শ গণ্য না করার আরো একটি বড়ো উদাহরণ আছে তাঁর ‘ক্রান্তি’ কবিতার দ্বিতীয় অংশে। বিয়াল্লিশের আন্দোলন শুরু হবার পর দেশব্যাপী সরকারি জুলুমের মূর্তি দেখে, দিল্লির রক্তস্নান দেখে, চাঁদনি চকে স্বতঃস্ফূর্ত বিরাট জনসভার আয়োজন দেখে ‘পিঁপড়ের পাখা’ নামে যে কবিতা লিখেছিলেন তিনি, সেইটেই ‘ক্রান্তি’র দ্বিতীয় অংশ। কিন্তু ‘কবিতা’ পত্রিকার জন্ম পাঠাবার পর বুদ্ধদেব সে-কবিতার যে পরিমার্জনা করেছিলেন, তাতে বোঝা যায় সমর সেনের লক্ষ্যটা তাঁর কাছেও খুব স্পষ্ট ছিল না। গল্পছন্দে লেখা সেই কবিতাটির মধ্যবর্তী কোনো কোনো লাইন ছিল স্পষ্ট অক্ষরবৃন্দের হাঁদে বাঁধা : ‘মাঝে মাঝে বিচলিত।

অঙ্ককারে প্রহরীর ডাক/রাত্রির স্তব্ধতা ভাঙে’, আর সেইটে দেখেই হয়তো বুদ্ধদেব পুরো কবিতাটিকেই পালটে দিয়েছিলেন অক্ষরবৃত্তে। এ কবিতা দেখেও কি তিনি ভাবছিলেন যে ছন্দের হাত টলোমলো বলেই বাকি অংশগুলিতে ছন্দ আনতে পারেননি সমর সেন? কবিতাসংগ্রহে কবিতাটি ছাপা হবার সময়ে সমর সেন কিন্তু তাঁর পুরোনো গল্পপত্রের মিশ্র মূল্যটিতেই ফিরে গেছেন আবার, বুদ্ধদেবের শোধিত ছুএকটি লাইন মেনে নিতে যদিও তাঁর আপত্তি হয়নি।

কেবল মধ্যবর্তী বা অন্তবর্তী একটিছটি লাইনে নয়, ‘তিন পুরুষ’ পর্ষস্ত পৌঁছে আমরা বেশকিছু কবিতা পেয়ে যাব যা পুরোপুরিই ছন্দ লেখা, এবং অনেকসময়ে তাতে মিলও আছে। ততদিনে, প্রায় দশ বছরের গল্পছন্দ চর্চার পরে, পুরোনো সেই টলোমলো হাতেরই যখন ব্যবহার করছেন আবার, তার পিছনে নিশ্চয় এবার কোনো পরিকল্পনার জোর ছিল। তখন আমরা দেখি ‘স্তোত্র’র মতো কবিতা, যেখানে লাইন সাজানো আছে প্রায় শ্লোকের চেহারায়, যেখানে মহাজন আর চাষীর সম্পর্কনৃত্রে আসে এইসব কথা :

সাপ যত বসে আছে শিকারের তালে ।
 রাত্রি এল, মৃত্যু লেখা ব্যাঙের কপালে ॥
 মহাজন গান গায়, নদীর ধান ।
 অঙ্ককার প্রেতলোকে ভাবে ভগবান ॥
 অক্ষম এ রায়বার ঈশ্বরকথনে ।
 প্রভুর বন্দনা শুনি বেনের ভবনে ॥

একে কারো হঠাৎ মনে হতে পারে ঈশ্বর গুপ্তের ছন্দোজগতে ফিরে যাওয়া, যেমন একবার মনে হয়েছিল বুদ্ধদেবের। কিন্তু বহমান সামাজিক শর্ততাকে আক্রমণ করবার জগ্ন, ব্যঙ্গকে ধারালো করবার জগ্ন, শ্লোকবদ্ধ এই পুরোনো কাব্যরূপ (অথবা এর তুল্য আরো নানা ধরন) তো কখনো কখনো একটা শক্তি হয়েই আসতে পারে? তারই একটা চেষ্টা আছে বলে এসব লেখা কবির ফর্ম-সচেতনতারই পরিচয় দেয়। এই

‘একটিমাত্র কবিতা নয়, কালের-যাত্রা’ অকাল বাবুবুত্তান্ত^১ বিকলন
 ২২শে-জুন^৩ গৃহস্থবিলাপ নাটিকেত—এই সবই সেখানে পূর্ণ ছন্দে গাঁথা
 হয়ে আসে। এর মধ্যে পরিকল্পনা কতটাই স্পষ্ট তা আরো বোঝা যায়
 যদি লক্ষ করি যে ‘গৃহস্থবিলাপ’-এর পাঁচটি অংশ সাজানো আছে ১/৩/৫
 আর ২/৪-এর স্বাতন্ত্র্য; ১/৩/৫ ছন্দোময় আর ২/৪ আছে ছন্দে-অছন্দে
 মেলানো তাঁর নিজস্ব ধরনে।

৪

গগুছন্দ থেকে ঈষৎ ছন্দোবদ্ধতায় এগোবার এই ইতিহাসের একটা
 তাৎপর্য হয়তো আছে। অনেকসময়ে আমরা ধরে নিই যে সাধারণ মানুষের
 কাছে সাধারণ জীবনের কথা বলবার জ্ঞানই দরকার হয় গগুকবিতার,
 যেন বাস্তবতার দাবির সঙ্গে একটা অঙ্গাঙ্গী সম্পর্ক আছে গগুছন্দের।
 ছন্দ বা মিলকে অনেকসময়ে আমরা ধরে নিই কৃত্রিম আর শিল্পিত,
 সেখানে কেবল রোম্যান্টিকতার বা ভাবালুতার প্রশ্রয় আছে বলে ভাবি,
 তাকে ছেড়ে দিয়ে দৈনন্দিনে পৌছতে চাই বলেই আধুনিক সময়ে গগু-
 ছন্দকে অনেকে ভাবেন অপরিহার্য। কিন্তু এই ধারণার মধ্যে একটা মস্ত
 ভুল আছে মনে হয়। গগুছন্দ যে-দৈনন্দিনকে ধরে, সে হলো একধরনের
 মধ্যশ্রেণীর দেখা মধ্যশ্রেণীর জগৎ। এর সমস্ত শিল্পসম্ভাবনার কথা মনে
 রেখেও বলা যায় যে গগুছন্দের মধ্যে বরং এক বৃত্তবদ্ধতাই আছে, আছে
 ঈষৎ এলিটিজ্‌ম্-এরও ছোঁয়া। সহজ মানুষের রক্তের মধ্যে যে দোলা বা
 ছন্দের জ্ঞান প্রচ্ছন্ন প্রত্যাশা আছে, সেটা সাড়া পায় বলেই অদীক্ষিত
 সাধারণ মানুষের কাছে লৌকিক ছন্দের এতটা টান হতে পারে। পথ-
 চলতি মানুষ সেই ছন্দের আলোড়নে বরং অনেক বেশি ছুঁতে পায়

১ এ কবিতাটি ‘সমর সেনের কবিতা’য় বর্জিত।

২ ‘আনন্দমঠ’ নামে এর প্রথম সাতটি লাইন আছে চলতি বইতে, বাকি সাতাশ
 লাইন বর্জিত।

৩ ‘জিন পুরুষ’-এর পার্শে এ কবিতার কিছু স্বাতন্ত্র্য আছে।

দৈনন্দিনকে ।

দেশে-দেশান্তরে ‘তান্ত্রিক স্তব্ধতা’র পরিবেশের মধ্যে যেখানে এখনো নবাবী আমলের পেয়লা বাজে, সেখানে সমর সেন কেবলই বলতে চান ‘আমার এ স্তব্ধতা ভেঙে দাও’। শ্রেণীত্যাগে বাঁচবার আশা আছে বলে, কর্মী মানুষের সাধারণ্যে আর বিশ্বাসে ফিরতে চান বলেই ‘এক একদিন যন্ত্রসংগীতের শব্দ স্তব্ধতাকে ছিন্ন করে’। যতই এসে পৌঁছয় ‘পুনরুজ্জীবনের বার্তা সাধারণ লোকের’ ততই সরে যায় স্তব্ধতা। তখন ছন্দো-হীনতা থেকে ছন্দের দিকেই এগোবার ইচ্ছে হয় তাঁর। ‘গৃহস্থবিলাপ’ কবিতার সবটাই তখন আর বিলাপ থাকে না, ছন্দোবদ্ধ অংশগুলিতে দেখা দেয় সংকল্পের উচ্চারণ, ‘আমার পরমা যতি’ হিসেবে যথার্থ ‘কালের সারথি’দের ‘দোস্তি’ খোঁজার কথা।

কিন্তু সংকল্পের সঙ্গে জীবনযাপনের কি সামঞ্জস্য করতে পারেন তিনি ? ইচ্ছের সঙ্গে অভ্যাসের সামঞ্জস্য ? যাপনের যে ‘reconstruction’-এর কথা তিনি লিখেছিলেন ১৯৩৮ সালের প্রবন্ধে কিংবা ১৯৪৩ সালের চিঠিতে বা কবিতায়, তাঁর নিজের জীবনে কি পাচ্ছিলেন সেটা ? বিষ্ণু দে যখন মণীন্দ্র রায়ের ‘একচক্ষু’ বইটির সমালোচনায় লিখেছিলেন যে তাঁর কাব্যচৈতন্য ‘মার্জিনিস্ট অবৈকল্য’ বা ‘চৈতন্যের অখণ্ডতা’ পেয়েছে, সে-কথাগুলিকে তখন পরিহাসই করেছেন তিনি। বিষ্ণু দে-কে লিখেছেন ‘মার্জিনিস্ট অখণ্ড চৈতন্যের কথা কী লিখেছেন.....চিন্তিতভাবে মাথা চুলকোতে হয়েছে’; বুদ্ধদেবকে লিখেছেন ‘আমার দৃঢ় বিশ্বাস ৯ই অগস্টের পর মার্জিনিস্টদের “অখণ্ড সত্তা” কিছু আলোড়িত হয়েছে’; আর সমকালীন ‘তিন পুরুষ’-এর ‘সাক্ষাৎ’ কবিতায় :

আর্টের কৈবল্য শুধু, অখণ্ড চৈতন্য শুধু,
আত্মচর্চার ধারালো সিঁড়ি ধাপে ধাপে উঠে
প্রাণের গম্বুজে আমার এ যাত্রা
আমার এ উদ্ভবগতি সবাই দেখুক,
প্রগতিকেরা বিশেষ করে ; দিক হাতজালি ।

এসব বলেছেন বটে, কিন্তু এও ঠিক যে তিনিও ‘ক্রান্তি’র মতো কবিতায় কারখানার সংঘবদ্ধ ভিড়ের সামনে বলতে চান ‘তোমার অখণ্ড সত্তায় দাও অধিকার/এ প্রার্থনা আমার’। অখণ্ডতা যে কোথায় সেটা বুঝবার জ্ঞান, সেই সত্তার দিকে এগোবার আগ্রহেই লেখা হতে পারে তাঁর ছন্দোবদ্ধ কবিতার এইসব লাইন—কালের যাত্রায় তিন পুরুষের মধ্যে এই তৃতীয় পুরুষের সম্ভাবনা—

প্রায় পথের ভিখিরি, চালচুলোহীন,
 অতীত সঞ্চিত গ্লানি ঘব অসংকোচে
 সে মুছবে, আশা করি বজ্রগর্ভ ভবিষ্যতে
 নতুন বিপ্লব গান সমষ্টি আসরে
 সে শুনবে। কালরাত্রি দীর্ণ করে দিনের মজুর
 লোহিত সকাল আনে প্রায় বেকসুর।

লেখেন বটে এসব কথা, কিন্তু কবিতার স্বরে ঠিক সংগতি আসে না। সেদিনকার তরুণ কবি মঙ্গলাচরণ চট্টোপাধ্যায় একটা আপত্তি তুলে-
 ছিলেন এই বলে যে ‘প্রায় পথের ভিখিরি’-র ২-৩-৩ অক্ষরবিগ্ণাস ‘পয়ারের প্রায় অসীম সহিষ্ণুতা’কেও যেন টপকে গেছে। ছন্দের স্বাভাবিক চালের মধ্যে ইচ্ছে করেই কিছু উপলব্ধুরতা আনছেন ভেবে একে হয়তো একরকম সমর্থন করাও চলে, কিন্তু তবু সত্যি যে এ লেখায় ছন্দের টলোমলো ভাবটাও ফুটে ওঠে ‘সে মুছবে’ ‘সে শুনবে’ অংশ-
 গুলিতে। লোকপরিচিত ছন্দের দিকে এগোতে চেয়েছিলেন কবি, কিন্তু এর ওপর তাঁর দখল সম্পূর্ণ হয়নি তখনো। ওই কবিতাংশের বিরুদ্ধে আরো একটা বড়ো আপত্তি হতে পারে তাঁর নিজেরই বলা সেই ম্যাজিনো লাইনের কথায়। কবিতার শেষ লাইনে ‘লোহিত সকাল’টি যেন সযত্ন-
 চেষ্টিত সেই ম্যাজিনো লাইন, বেশ বানানো ঠেকে সেটা। এর তুলনায় অনেক সত্য ‘ডিফেন্স ইন ডেপ্‌থ্’ ছিল বরং আদিপর্বের ‘ইতিহাস’
 জাতীয় কবিতার সেইসব সকাল, যেখানে বলা যায়

তোমার স্বাক্ষর এই স্তম্ভ স্তম্ভতা পার হয়ে এসো,
 যেখানে প্রভাতের রক্তিম আশা কাঁপছে

যেখানে আসে রাত্রে পাহাড়ে ঘননীল আভাস
নামে সমুদ্রের গভীর অন্ধকার,
আর তারারা জ্বলে তীব্র, নীল আগুনের শিখা
আকাশের স্বকঠিন নিঃসঙ্গতায়।

যেখানে ক্লাস্ট্র অন্ধকার রাত্রি নিঃসঙ্গতার মধ্যে জড়িয়ে আছে বলেই এই
সকালটা আর সাজানো লাগে না, হয়ে ওঠে একেবারে প্রাকৃতিক।

নিছক সাধারণের জীবনকে ধরবার যোগ্য কোনো ভাষাছন্দের দিকে
এগোতে চেয়েছিলেন কবি সমর সেন, কিন্তু সেই ভাষাছন্দ ঠিকমতো তাঁর
অধিকারে আসেনি, কেননা মধ্যশ্রেণীর গণ্ডির মধ্যে কাটছিল তাঁর জীবন।
মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীবীর ভাষায় তিনি লিখতে পারতেন আরো কবিতা, কিন্তু
সেই কবিতায় তাঁর রুচি ছিল না, কেননা কাজে-ভাবনায় সমন্বিত নতুন
জীবনের আকাঙ্ক্ষা তাঁর মনে। ‘কৃত্তিবাস’-এর যে-প্রবন্ধটির কথা বলেছি
আগে, সেখানে তিনি লিখেছিলেন ‘গোষ্ঠী থেকে সমাজে বেরোবার তাগিদ’-
এর কথা। নতুন চীনের আবির্ভাবে, রুশ ফরাসি তুর্কি চিলির কবিদের
সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয়ের ফলে একটা বিস্তার আর মানবিকতার প্রকাশ
হয়তো দেখা যাবে বাংলা কবিতায়, লিখেছিলেন এই তাঁর প্রতীক্ষার কথা।
কিন্তু তিনি নিজে তাঁর কবিতায় পুরোনো অভ্যাস আর নতুন আকাঙ্ক্ষার
মধ্যে কোনো শিল্প-সামঞ্জস্য পৌঁছতে পারছিলেন না বলে বিদায় নিলেন
সেই জগৎ থেকে।

আর এই বিদায় নেওয়ার মধ্যে আছে তাঁর সেই সাহসিক পুনর্নির্মাণের
ইঙ্গিত, তাঁর সেই বহুপ্রত্যাশিত reconstruction। ‘সমর সেনের
কবিতা’ বইটির বিখ্যাত শেষ লাইন ছিল ‘বছর দশেক পরে যাব
কাশীধামে’। ভিন্ন অর্থে সত্যি হয়েছে এই লাইন। তাঁর অস্তিত্বের
পুরোনো অভ্যাস আর নিরাপত্তা-আশ্রয়ী মধ্যবিত্ত অংশটিকে তিনি

নির্বাসনে দিয়েছেন কাশীধামে ; আর পুনর্নির্মাণ এক সত্তায় নিজেকে তিনি লিপ্ত করেছেন তাঁর স্বপ্নদেখা সমাজসৃষ্টির কাজে, ‘ফ্রন্টিয়ার’-এর সম্পাদনায়। ঝড়ের যে নিঃশব্দ সঞ্চারণের কথা ছিল প্রথম কবিতার বইতে, শব্দের তীব্র আঘাতের যে প্রতীক্ষা ছিল, তার একটা সাময়িক আসন্নতা তিনি দেখতে পাচ্ছিলেন তাঁর চার পাশে, সত্তরের দশকের উদ্বেলতায়। কবিতার জগৎ থেকে নিঃশব্দে সরে গিয়ে এই উদ্বেলতার সঙ্গে যেভাবে নিজেকে তিনি মিলিয়েছিলেন, তাকেও বলা যায় একটা সৃষ্টিরই জগৎ, সংঘাতের আন্দোলনের উদ্দীপনার সৃষ্টি। মণিভূষণ ভট্টাচার্যের মতো তরুণতর কোনো কবি তাই বলতে পারছিলেন ‘এখন কেবল ফ্রন্টিয়ারে গছ পড়ি সমর সেনের’, কবিতা-থেকে-সরে-আসা সমর সেনের মধ্যে তাঁরা খুঁজে পাচ্ছিলেন আরেকরকম প্রেরণা ; তাঁদের জীবনের, তাঁদের স্বপ্নের প্রেরণা। তাই কবিতার জগতে তাঁর দীর্ঘকালীন নীরবতার মধ্যেও একটা ছন্দ থেকে যায়, পুনর্নির্মাণের সেই ছন্দ, আর সেদিকে তাকিয়ে তাঁর প্রথম কবিতাটির মতো আমরাও হয়তো বলতে পারি : ‘মাঝে মাঝে চকিতে যেন অম্লভব করি/তোমার নিঃশব্দতার ছন্দ’।

১৯৮৮

সংযোজন

প্রথম শিথিল ছন্দোমালা

মৃত্যুর কয়েকদিন মাত্র আগে ইয়েটস নাকি বলেছিলেন, কীভাবে লিখতে হয় তা সবে তিনি বুঝতে শুরু করেছেন। এই কথাটির মধ্যে তাঁর কবি-বান্ধবী অবশ্য দেখেছিলেন আসন্ন মৃত্যুর ছায়া। কেননা, মনে হয়েছিল ডরোথি ওয়েলেসলির, কোনো কবি বা শিল্পী যখন এমন উচ্চারণ করতে পারেন তখনই ধরে নেওয়া যায় যে তাঁর সৃষ্টি এবার সীমায় এসে থামল। পূর্ণ অধিকার বা পরমা সিদ্ধির বোধ তৈরি হওয়া মানেই ভিতরের আশ্রয় নিভে যাওয়া, সমস্ত লড়াই তখন শেষ। ডরোথি ওয়েলেসলির তাই ভয় হয়েছিল যে ইয়েটস তাঁর অবসানে এসে পৌঁছলেন এবার।

বিশেষ গুই মানুষটিকে নিয়ে এ ভয়ের কোনো কারণ ছিল কি না, সেটা অবশ্য ভিন্ন বিচারের বিষয়। অস্তুত এ তো আমরা দেখতে পাই যে মৃত্যুর ছুদিন আগেও শুয়ে শুয়ে এই কবি বলে যাচ্ছেন কিছু সংশোধনের কথা, তাঁর শেষতম লেখাগুলি নিয়ে তখনও ঠিক নিশ্চিত নন তিনি। জানি না, হয়তো বা লড়াই থামেনি তখনও। কিন্তু ইয়েটসের কথা ছেড়ে দিলে, ডরোথির গুই মন্তব্যের মধ্যে যে সাধারণ সত্যটি লুকিয়ে আছে তাকে খুবই বিশ্বাসযোগ্য বলে মনে হয়। মনে হয়, বিক্ষোভের অবসান মানেই সৃষ্টিরও অবসান। আত্মতৃপ্তির শাস্ত মঙ্গলতা কবিতার পক্ষে মর্মান্তিক।

রবীন্দ্রনাথ কি সেই মঙ্গল ভূমিতে এসে দাঁড়িয়েছিলেন তাঁর শেষ জীবনে? নিশ্চিত জেনে গিয়েছিলেন, কীভাবে লিখতে হয়? আমাদের দেশের ইতিহাসের ভূমিকায় দেখলে মনে হবে, তাঁর সিদ্ধির আশ্চর্য পরিমাণের উপর ভর করে সে-রকম কোনো তৃপ্তির বোধ অসংগত হতো না তাঁর পক্ষে। তেমন-কোনো ক্ষণিক মুহূর্ত যে দেখা যায় না তাঁর বিশাল রচনাঙ্গতে তাও নয়, ছবির কথা বলতে গিয়ে কখনো লিখে-

ছিলেন বটে যে এর তুলনায় ভাষা বরং অনেক বেশি আয়ত্তে আছে তাঁর । লিখেছিলেন, “তাঁর সমস্ত কৌশল তার গতিবিধির নিয়ম সে এক রকম জেনে নিয়েছি ।” কিন্তু তবু, বাক্যের সৃষ্টির উপবেগ সংশয় এসেছিল তাঁব, বলতে হয়েছিল যে তখনও তাঁব জানা হলো না কিছুই, বোঝা হলো না কিছুই । আমি কোনো দার্শনিক ভাবনার প্রসঙ্গ তুলছি না এখানে, তুলছি কেবল শিল্পীর সমস্ভাব কথা, যে সমস্ভায় একজন শিল্পী তাঁর উপাদানগুলিকে উপকরণগুলিকে বশে আনবার জ্ঞান কেবলই যুদ্ধ করে যান । যখন দীর্ঘ জীবনের অভিজ্ঞতায় ছন্দের শব্দের প্রতিমার বিচিত্রতম ব্যবহারে অভ্যস্ত হয়ে গেছেন তিনি, যখন অনায়াস ছন্দে অনায়াস বাক্যবন্ধ আপনিই এসে যায় হয়তো, তখনও তাঁকে আহত আত্ননাদে বলতে শুনি ‘ভাষা নাই ভাষা নাই’ অথবা ‘স্বর বাঁধা হয় নাই পূর্ণ সুরে/ ভাষা পাই নাই’ । এই আক্ষেপ থেকে তখন তিনি আমাদের সামনে এনে দিচ্ছেন কোনো পূর্বব্যবহৃত সম্পদ নয়, দিচ্ছেন এক নতুন সংহত কবিতাগুলি, যেন আরো একটা নতুন পরীক্ষা, বাহুল্যঝরানো তাঁর প্রথম শিথিল ছন্দোমালা । জীবনের শেষ দশ মাসে দেখা দিল এই মালা, ‘রোগশয্যায়’ ‘আরোগ্য’ ‘জন্মদিনে’ আর ‘শেষ লেখা’র কবিতাগুলি ।^১ কবি তখন অশক্ত, রোগে জীর্ণ, লিখতে গেলে হাত কাঁপে, অনেক সময়েই নির্ভর করতে হয় অস্ত্রের ওপর । কেবলমাত্র সেইজন্মেই কি ছন্দ-মিলের চমকবিহীনতা নিয়ে কবিতাগুলি হয়ে এল এমন ছোটো-ছোটো ? অগত্যা ? সেবাময়ী নারী ছুটির উদ্দেশে তিনি উৎসর্গ করে দিয়ে-ছিলেন তাঁর ‘অপটু এ লেখনীর প্রথম শিথিল ছন্দোমালা’ । কিন্তু এর ফলে যে কবিতাশরীর তৈরি হলো সে কি কেবল অপটুতারই জাতক ? নাকি এ শিথিলতাও ইচ্ছাকৃত ? এতদিনের অভ্যাসের রোমন্থন হিসেবে উঠে আসছিল এই রচনা ? না কি এরও মধ্যে কাজ করছিল কোনো স্রষ্টার এক সতর্ক নির্মাণ ? আমরা ভুলব না নিশ্চয় যে এই কবি কদিন

১ কেবল মনে রাখতে হবে এইটুকু যে ‘জন্মদিনে’র বেশ কয়েকটি কবিতা এই বৃন্তের বাইরে, সেগুলি তাঁর অল্পকিছু আগের দিনের লেখা ।

আগেই জানাচ্ছিলেন আরেক তরুণ কবিকে, ‘কবিতারচনায় যথেষ্ট শৈথিল্যের দ্বারা যাকে সহজ দেখায় সে আবর্জনা, কিন্তু যথার্থ যা সহজ তাই দুঃসাধ্য।’

পুরী থেকে লেখা একটি চিঠিতে (২৩ এপ্রিল ১৯৩৯) রবীন্দ্রনাথ তুলনা করেছিলেন তাঁর পুরোনো দিনের ছন্দের সঙ্গে আজকের দিনের ছন্দ-ব্যবহারের। এ-তুলনা কোনো বাইরের ধ্বনির তুলনা নয়, এ-তুলনার ভিত্তি আছে ছন্দের অন্তঃসারে। ‘হে আদি জননী সিদ্ধু বসুন্ধরা সন্তান তোমার’-এর মতো কবিতা যখন লিখেছিলেন একদিন, ‘সমুদ্রে তখন বোধ হয় মৌবনের উদ্দামতা ছিল—তার সঙ্গে ছন্দের পাল্লা দেবার স্পর্ধাতেই আমার সেই লেখা।’ আর এখন ? এখন ‘সমুদ্রের প্রাণটা যেন পাণ্ডুবর্ণ, নীলিমার নিবিড়তা নেই এর জলে, ঢেউগুলো কি আমারি বুকের রক্ত-দোলনের মতো হাঁফধরা, শ্রাস্ত এর একঘেয়ে শব্দ, আর ঐ সারবাঁধা ফেনার পদবন্ধ, নির্জীব পয়ারের চোদ্দ অক্ষর বাঁধা লাইনের মতো তটের উপর গড়িয়ে পড়ছে পুনঃপুনঃ।’ তাই কবি জানান যে এখনকার লেখায় সেদিনকার মতো উদ্বেল প্রাণের অচিস্তিত গতিমত্ততা থাকতেই পারে না, আছে হয়তো আত্মসমাহিত মনের ফলফলানোর নিগূঢ় আবেগ।’

আত্মসমাহিত এই নিগূঢ় আবেগ প্রকাশ করবার জ্ঞ, তাঁর শেষ কবিতাগুলিতে কবি তৈরি করলেন এক ক্ষীণ শ্রোত, নির্জীব পয়ারকেও টুকরো করে ভাঙা। সেখানে ছন্দ কোনো জমকালো আওয়াজ দেয় না আর, লাইনগুলো খাটো হয়ে আসে প্রায়ই ধীর আর দুর্বল নিঃশ্বাস-পাতের মতো, কবিতার মাপও হয়ে আসে ছোটো। নিজের ‘ক্লিষ্ট রচনার যে প্রয়াস’, তার মধ্যে কেবলই দেখছেন তিনি ‘অবরুদ্ধ ভাষা’ ‘বাগীর ক্ষীণতা’ অথবা ‘রুগ্ণ বাগী’। ব্যক্তিগত শীর্ণতার সঙ্গে এখন মিশে গেছে পৃথিবীর বিপর্যয়ের ছবি, সংখ্যাহীন অপচয়ের সামনে দাঁড়িয়ে থেকে-থেকে কেঁপে ওঠে মন। ‘রক্তবর্ণ প্রলাপের অশ্রুশ্রোত’ ঘিরে ধরছে তাঁকে, মনে হচ্ছে আজ তাই ‘কাব্যকলা রয়েছে কুণ্ঠিত’। কিন্তু অশ্রুদিকে বিশ্ব-প্রকৃতিতে আজও আছে প্রকাণ্ড সুধমা, যেখানে ‘ছন্দ নাহি ভাঙে তার

সুর নাহি বাধে' অথবা যেখানে 'বাহিরে শ্যামল ছন্দে উঠে গান/ধরণীর
 প্রাণের আহ্বান' ! না-এর আঘাত লেগে আজ আরো বেশি ছন্দোময়
 হয়ে উঠছে জীবনের টান । তাই একদিকে 'অস্থলিত ছন্দসূত্রে অনিশ্চেষ্ট
 সৃষ্টির উৎসবে' মেতে ওঠা এই সৌরজগৎ, অন্য দিকে আছে 'অপটু এ
 লেখনীর প্রথম শিথিল ছন্দোমালা' । এই বিপরীতের ওতপ্রোতেই তাহলে
 তৈরি হচ্ছিল তাঁর শেষদিনের লেখাগুলি ।

২

।কিন্তু শিথিলতা ছিল কোথায়, কী অর্থে ?

কয়েক বছর জুড়ে গগুছন্দ লিখে যাবার পর কবি আবার ভর করে-
 ছিলেন ছন্দের উপর । কেবল ছন্দ বলাটাই যথেষ্ট হলো না, গগুছন্দকে
 প্রায় প্রত্যাখ্যান করে ফিরে এসেছিলেন তিনি মাত্রাবৃত্ত বা স্বরবৃত্তের
 মতো ঝংকৃত ছন্দেও । 'ছড়ার ছবি' বা 'প্রহাসিনী' ধরনের বইগুলির
 কথা যদি ছেড়েও দিই, তবুও দেখা যাবে 'নবজাতক' 'সানাই' বা
 'সৈঁজুতি'র ছন্দ দেখা দিচ্ছে এক উল্লাস নিয়ে, যেন ফিরে এসেছে তাঁর
 পুরোনো দিনের মাতিয়ে তোলার ঝাঁক, অথবা যেন প্রমাণিত হচ্ছে তাঁর
 এই স্বীকারোক্তি যে 'দুর্দিনের প্রতি স্পর্ধা প্রকাশ আমার কলমের
 স্বভাব' । সে-স্পর্ধা যখন অক্ষরবৃত্তে দেখা দিত, 'শ্লথপ্রাণ দুর্বলের স্পর্ধা
 আমি কভু সহিব না' ধরনের 'মছয়া'র টান তখন ফিরে আসত আবার,
 'প্রাস্তিক'-এর আঁটো-সাঁটো অক্ষরবৃত্তে তার একটি দিশা পাওয়া যায় ।
 কিন্তু শেষ চতুকে হঠাৎ পালটে গেল এই সুর, নিতান্ত দুর্লভ হয়ে এল
 মাত্রাবৃত্ত স্বরবৃত্ত^২, আর অক্ষরবৃত্তেরও স্পন্দে এল এক সূক্ষ্মচালের বদল ।

খোলা অক্ষরবৃত্তে লাইনগুলি যে নানা মাপের হতে পারে তা সকলেই
 জানেন । নানা মাপের, কিন্তু তারও মধ্যে একটা লুকোনো বিধি কাজ

২ 'নবজাতক' 'সানাই' আর 'সৈঁজুতি'তে সব মিলিয়ে কবিতা আছে ১১৭টি,
 আর শেষ চতুকে ১১৬ । মাত্রাবৃত্ত, স্বরবৃত্ত আর অক্ষরবৃত্তে প্রথমটির হিসেব হলো
 ৪২-২৬-৪২, পরেরটি ৩-৫-১০৮ । অল্পপাতটা লক্ষ করবার মতো ।

করে যায়। আট মাত্রার চেয়ে বড়ো যদি হয় লাইন, তবে সে দশ চোদ্দ আঠারো বাইশ ছাব্বিশ পৰ্বস্তু গড়িয়ে যেতে পারে সহজেই, কেবল সে এড়িয়ে যেতে চায় বারো ষোলো কুড়ি বা চব্বিশ। কেন? কেননা এই ছন্দ দুটো সমান ভাগের প্রত্য্যশী নয়, দুটো অসমান মাপের সংঘাতেই তৈরি হতে পারে এর চরিত্র। দীর্ঘ দিনের অভ্যাস সেইদিকেই টেনে নিয়ে যায় পাঠককে।

এ কথার মানে এ নয় যে বারো ষোলো কুড়িতে কেউ থামিয়ে দেবেন না লাইন। গিরিশচন্দ্রের ভাঙা অমিত্রাক্ষরে বারোর চাল পাওয়া যেত প্রায়ই, আজকের দিনের কবিরাজ অনায়াসে নিয়ে আসেন ও-রকম পঙ্ক্তি। আর এর ফলে, সতর্ক পাঠক লক্ষ করবেন, কবিতায় দেখা দেয় একটা কাটা-কাটা তাল। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ এদিক থেকে ছিলেন স্মৃষ্ণমারই পক্ষপাতী, দুমাত্রার বেশি-কমকে অস্বস্তিজনক বলেই ভাবতেন তিনি। ‘সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত’ কবিতার একটি লাইনে দুমাত্রা বেশি দেখে কৃষ্ণদয়াল বসু যখন অনুযোগ জানাচ্ছিলেন তাঁর কাছে, কবি তখন (সেপ্টেম্বর ১৯২৫) ব্যাপারটাকে অনবধানজ্ঞাত বলেই মেনেছিলেন। কথাটা এ নয় যে বারো মাত্রা বা কুড়ি মাত্রা কখনোই লেখেনি রবীন্দ্রনাথ, কিন্তু সন্দেহ নেই যে তার প্রয়োগ ছিল বিরল, কেননা এক সময়ে একে তিনি ভাবতেন একেবারেই ‘অনাহুত, অনধিকারপ্রবেশ’।

এ কথা যদি মনে থাকে, তবে ‘রোগশয্যায়’ বইটি খুলে আমাদের অবাক লাগতে পারে। কবিতাগুলির মাপ ছোটো, পঙ্ক্তিমাপও অনেক সময়েই ছয় আট দশ মাত্রায় ঘোরে, আর তারও চেয়ে বড়ো কথা যে অল্প কয়েকটি কবিতার মধ্যেই অন্তত আঠারোবার আমরা পেয়ে যাই বারো মাত্রারও প্রয়োগ। এর সঙ্গে যদি মিলিয়ে নিই এই তথ্য যে তাঁর অন্তিম কবিতাটিতে কয়েক লাইনের মধ্যে আছে এ-রকম তিনটি নমুনা—
আর একটি ষোল—তাহলে হয়তো ধরতে পারব যে শিথিলতা রচনার এও ছিল এক ধরন, প্রত্য্যশিত অসমভাগের দৈর্ঘ্য না পেয়ে, হঠাৎ যেন একটা ব্যতি তৈরি হয়ে যায়, কবিতার মধ্যে চলে আসে একটা থমকানো সুর।

একদিকে যেমন এই, অল্পদিকে তেমনি আবার রবীন্দ্রনাথের পক্ষে দীর্ঘতম কয়েকটি লাইনের বিজ্ঞাসও আছে এই রচনাগুলিতেই। ছান্দ-সিক প্রবোধচন্দ্র দেখিয়েছেন যে এই কবির পক্ষে অক্ষরবৃন্তের উর্ধ্বতম সীমা হলো আঠারো মাত্রা, ‘বলাকা’র দু-একটি আকস্মিক উদাহরণ দেখান তিনি বাইশের ; কিন্তু শেষ চতুষ্কে আমরা বার ছয়েক ফিরে আসতে দেখব রবীন্দ্রনাথের পক্ষে অনভ্যস্ত এই দৈর্ঘ্যকে। কোনো কোনো কবিতায় ছোটো ছোটো লাইনের পর হঠাৎ এই দীর্ঘতা একটা অভিপ্রেত বৈপরীত্য তৈরি করে যেন। যেন ব্যক্তিগত ‘শিথিল ছন্দো-মালা’র সঙ্গে বিশ্বজাগতিক ‘অস্থলিত ছন্দসূত্র’র একটা বাঁধন তৈরি হতে চায়। ‘বসেছ সৃষ্টির ধ্যানে/কী ভীষণ একা/বোবা তুমি, অন্ধ তুমি’ এই চালে চলতে চলতে কবিতা শেষ হয় এই টানে পৌঁছে : ‘ধীরে ধীরে উদ্ঘাটিবে বিধাতার অন্তর্গূঢ় সংকল্পের ধারা।’^৩ রুদ্ধ ব্যষ্টি হঠাৎ ঝাঁপ দিয়ে ওঠে ব্যাপ্ত সৃষ্টির দিকে, নিরাশ্বাস হঠাৎ তার শীর্ণ হাত বাড়িয়ে দেয় বহিরাশ্রয়ের পায়ে। ক্রুক্সের ভাষা ধার করে বলা যায়, এইভাবে যেন তৈরি হয়ে ওঠে এক ধরনের ‘ল্যান্ডস্কেপ অব প্যারাডক্স’।

৩

আমি বলতে চাই যে প্যারাডক্স-জাত এই ‘শিথিলতা’ও ইচ্ছাকৃত, সযত্নে নির্মিত। ১৯৪০ সালের অক্টোবরে যে অসুস্থতা থেকে শুরু হলো এই নতুন রচনাগুলি, তার ঠিক পাশাপাশি আমরা দেখব ভাষাগত অল্প এক কারুকাজের জগৎ। ‘তিন সঙ্গী’র গল্পগুলিতে শব্দের দল যে রকম

৩ ক্লাস্তি ভয় বা সংশয় অনেক সময়েই দেখা দিচ্ছে এই শেষ চতুষ্কের কবিতা-গুলিতে, কিন্তু বাইশ মাত্রার লাইনগুলি সবই দাঁড়িয়ে আছে তার উলটো দিকে, এটাও মনে রাখবার মতো। যেমন : ঋষির একটি বাণী চিন্তে মোর দিনে দিনে হয়েছে উজ্জ্বল, সংসারের শতলক্ষ ভাসমান ঘটনার সমান শ্রেণীতে, আমারে বুঝারে দেয় সৃষ্টিমাঝে মানবের সত্য পরিচয়, তোমাদের আবেষ্টন চলাফেরা চারিদিকে ঢেউ ওঠাপড়া, ইত্যাদি।

ঝাপট দিয়ে চলছে, ‘গল্পসল্প’ বইতে যেমন উল্লাসের খামখেয়ালে মেতে উঠছে বাচস্পতির শব্দ কিংবা ‘ছড়া’র মধ্যে যেমন ‘মিলের চুমকি গাঁথা ছন্দের পাড়ের মাঝে মাঝে’ উছলে পড়ছে কৌতুক, তাতে একথা মনে করবার কারণ নেই যে গাণ্ডীব তুলবার ক্ষমতা তিনি হারিয়েছেন বলেই এত অনবধান। নিজে ও-রকম বলেছিলেন বটে একবার, সেই বলার ওপর নির্ভর করে তাঁর শেষ কবিতাগুলির ‘হাঁফখরা’ শরীরকে ভুলভাবে দেখেওছেন কেউ। কিন্তু মনে হয়, সহজ ভাষায় সত্যের দিকে পৌঁছবার শেষ আয়োজন থেকেই তিনি আনছিলেন ‘রোগশয্যায়’ বা ‘আরোগ্য’র ‘নির্জীব’ ধরনটিকে, আর এরই জগ্ন অগ্ন এক দিকে উপচে পড়ছিল তাঁর গঠের এতটা জৌলুস, অথবা ছড়ার এই তুমুল শব্দক্রীড়া। এ যেন ভাষাকে হেঁকে নেবার এক চেষ্টা, এক রকমের ফিস্টার। এটা লক্ষ করতে হবে যে একেবারে একই দিনে তিনি লিখেছেন ‘নদীর একটা কোণে শুষ্ক মরা ডাল’-এর মতো কবিতা আর ‘গলদা চিংড়ি তিংড়িমিংড়ি লম্বা দাঁড়ার করতাল’-এর মতো ধ্বনিসুখ; ‘তোমারে দেখি না যবে মনে হয়’-এর মতো তিনটি আর্ত আবিষ্ট সংহত রচনা আর ‘তাঁতিনীর নাতিনীর সাথিনী সে হাসে’র মতো ঘুলিয়ে-দেওয়া ছড়া। হয়তো এই দরকার থেকেই তাঁর এ-পর্বের ব্যবহৃত ডায়েরিগুলির মধ্যে ছড়ানো দেখি অনেক হালকা শ্লোক, দেখি ‘সোজ্জালো ঝঞ্ঝারে পড়ি বীরবাহু যোক্ষণে’র মতো ‘সম্মুখ সমরে পড়ি’র প্যারডি। সুধাকান্ত বিষয়ে একটি কৌতুকীতে কবি লিখছিলেন তখন : ‘অনায়াসে ছন্দ আর মিল/কলমের মুখে তার করে কিলবিল।’ তাঁর নিজের জগতের অনায়াসকে এইভাবে অগ্ন একটি পথ করে দিয়ে গহনতর রচনাগুলিতে আনছিলেন একটা আয়াসজাত আপাত সহজের মূর্তি।

কেন বলব আয়াসজাত ?

রবীন্দ্রনাথের পাণ্ডুলিপির ছবি দেখেননি এমন পাঠক কমই আছেন, সকলেই জানেন যে তাঁর রচনায় শোধনের অনেক চিহ্ন থেকে যায়। রোগজীর্ণতার ফলে এই মার্জনার প্রবণতা বা শক্তি কি কমে এসেছিল

শেষের দিকে ? তুলনা করলে দেখা যাবে যে উলটোটাই বরং সত্যি ।
 একদিন, পুরীর সেই সমুদ্রের মতোই যৌবনের উদ্দামতায় প্রবাহের
 আবেগ নিয়ে লিখে গেছেন কবি, অনিরুদ্ধ স্বতঃস্ফূর্তির টান তখন অনেক
 বেশি, রচনাকালীন শোধনের পরিমাণ তুলনায় কম । আর আজ
 প্রকাশিত কোনো রূপকেই যথেষ্ট মনে হয় না তাঁর, পরিবর্তনে পরিবর্তনে
 আচ্ছন্ন হয়ে যায় পাণ্ডুলিপি, তার থেকে ক্রমশ গড়ে ওঠে তাঁর ‘শিথিল
 ছন্দোমালা’ । লেখা হয়, সে-লেখার অহুলিপি করেন কেউ, তার পরে
 তৈরি হয় প্রেস কপি । কিন্তু এর প্রতিটি স্তরেই বদলে যাচ্ছে শব্দ,
 বদলে যাচ্ছে পঙ্ক্তিসংখ্যা, বদলে যাচ্ছে পঙ্ক্তিসজ্জা । হয়তো
 লিখেছিলেন

সজীব খেলনা যদি গড়া হয় বিধাতার কর্মশালে
 কী তাহার দশা হয় করি অহুভব

কিন্তু পরে ছোটো স্ট্রোক দিয়ে ভেঙে দিলেন একে চার লাইনে, ছন্দ
 পালটাল না, পালটে গেল শুধু স্পন্দ । অসমান ছোটো লাইনগুলির
 মধ্য দিয়ে শোনা গেল একটা ক্লাস্ত স্বর, থমকে থমকে বলা ।

সজীব খেলনা যদি
 গড়া হয় বিধাতার কর্মশালে
 কী তাহার দশা হয়
 তাই করি অহুভব ।

প্রথমে যা ছয় লাইনে লিখেছিলেন তাকেও পরে দশ লাইনের
 খণ্ডতায় ভেঙে দিচ্ছেন । ছিল :

স্বরলোকে নৃত্যের উৎসবে
 যদি ক্ষণকালতরে ক্লাস্ত উর্বশীর তালভঙ্গ হয়
 দেবরাজ করে না মার্জনা ।
 পূর্বার্জিত কীর্তি তার অভিসম্পাতের তলে হয় নির্বাসিত ।
 আকস্মিক ক্রটিমাত্র স্বর্গ কভু করে না স্বীকার ।
 মানবের সভাক্ষনে সেখানেও জেগে আছে স্বর্গের বিচার ।

পরে সেটা হয়ে উঠল :

স্বরলোকে নৃত্যের উৎসবে

যদি ক্ষণকালতরে

ক্লাস্ত উর্বশীর

তালভঙ্গ হয়

দেবরাজ করে না মার্জনা ।

পূর্বার্জিত কীর্তি তার

অভিমম্পাতের তলে হয় নিবাসিত ।

আকস্মিক ক্রটিমাত্র স্বর্গ কহু করে না স্বীকার ।

মানবের সভাঙ্গনে

সেখানেও জেগে আছে স্বর্গের বিচার ।

আবার অত্রদিকে, প্রথম আবেগে লেখেন হয়তো উনত্রিশ লাইন, কিন্তু বাহ্যিক ভাবে ছেড়ে দেন তার অনেকখানি, ক্রমশে ক্রমশে সেটা হয়ে দাঁড়ায় পনেরো লাইনের এক কবিতা, ‘দীর্ঘ ছুঃখ রাত্রি যদি’ রচনাটি যেমন । শব্দবদলের মস্ত হিসেব এখানে সাজিয়ে দেওয়া সম্ভব নয়, এইটুকু বলা যায় যে, এমন-কী ‘প্রথম শিখিল ছন্দোমালা’ও প্রথমে ছিল ‘শ্বলিত’ ছন্দোমালা, এমন-কী এই উৎসর্গ-টুকরোটীরও রূপ-রূপান্তর হলো অনেকবার । কেবল এইটুকু বলা যায় যে, ইয়েটসের মতোই যত্ন-শয্যায় শুয়েও মুখে মুখে তিনি বদল করেছিলেন তাঁর লেখাগুলিকে, ক্লাস্তিহীন । ‘প্রথম দিনের সূর্য’র মতো কবিতাও এক প্রযত্নে সিদ্ধ নয়, আর একেবারে শেষ লেখাটিতেও বলতে বলতে তাঁর কাটতে হচ্ছিল ‘তোমার সভায় পায় সে যে/এই পুরস্কার’ লাইন দুটি অথবা ‘এই নিয়ে তার পরিচয়’, কিংবা ‘অক্ষয় ভাণ্ডারে’ পালটে করতে হয়েছিল ‘আপন ভাণ্ডারে’ । শ্রীমতী রানী চন্দ আমাদের জানিয়েছেন যে, কবিতাটি রচনার পর কবি বলেছিলেন, ‘কিছু গোলমাল আছে, ভালো হয়ে পরে ঠিক করব ।’ সেই পরের সুযোগ আর আসেনি বটে জীবনে, তবু পাণ্ডুলিপি দেখে জানা যায় যে, ‘পরে’র আগেও কিছু শোধনের চিহ্ন থেকে গেছে ওই সৃষ্টিপথিক রচনাটিতে ।

কেন এত অসন্তোষ ? কেননা, কবিতা বাণীমাত্র নয়, কবিতা শেষ পর্যন্ত একটা সৃষ্টিকাজ। গল্পকবিতার সময় থেকে গল্পের ভার, বিবৃতির ভার, বাণীর ভার জমে উঠছিল তাঁর কবিতায়। এখন, এই শেষ কয়েক মাসে, ওর থেকে নিজেকে সরিয়ে নিতে চাইছেন বারবার। এমন নয় যে তা তিনি পারছেন সব সময়ে, কিন্তু তবু, যেসব অংশ ছেড়ে দিচ্ছেন তাঁর পরিচয় জানলে বোঝা যায়, লেখা থেকে আজ কীভাবে তিনি মুছে নিতে চাইছেন বাণীভার, রেখে দিচ্ছেন শুধু স্বরভঙ্গি। ‘প্রত্যুষে দেখিছু আজ নির্মল আলোক’ কবিতার পাণ্ডুলিপি থেকে তিনি সরিয়ে নিচ্ছেন এই লাইনগুলি : ‘প্রত্যক্ষ যা আছে চারিদিকে/তাহারেই শেষ সত্য জানা মানুষের ধর্ম নহে/জ্ঞানদৃষ্টি ভাবদৃষ্টি তার/প্রত্যক্ষেরে অতিক্রম করি গিয়েছে বিশ্বের মর্মস্থলে।’ কিংবা আবার, ‘রোগ ছুঃখে রজনীর নীরঙ্গ আঁধার’ কবিতার এই শেষ লাইনগুলি বর্জন করছেন নির্মমভাবে : ‘হে সবিতা অপার্বত করি দাও হিরণ্ময় দ্বার/ঘটনার বহ্নাশ্রোতে/ভাসায়ে চলেছে যারে/আবিলতা হতে তারে তুলে লণ্ড/তোমার উদয়রথে জ্যোতিঃস্নান করি/লভুক সে আপনার সত্যতম রূপ।’ অতিবাচন নিয়ে কাটাছেঁড়ার এই শ্রম, তাঁর এই নিরন্তন দ্বন্দ্বের ধরন, খানিকটা বোঝা যায় অল্প একটি কবিতা লেখার ইতিহাস থেকেও। চৌত্রিশ লাইনে ‘নবজাতক’-এর ‘প্রজাপতি’ কবিতাটি লিখে তাঁর ভয় হচ্ছিল ‘জিনিসটা কি বেশি শুকনো এবং মেটাফিজিক্যাল হয়েছে।’ ফলে তৈরি হলো এর আরেকটা চেহারা চুয়ান্ন লাইনে, কিন্তু তখন আবার মনে হলো এই দ্বিতীয় সংস্করণটাকে বাহুল্যদোষে পেয়েছে হয়তো। মনে হলো, ‘হয়তো এসব জিনিস একটু কম বোঝানোই ভালো—কারণ এর ধর্মই হচ্ছে স্পষ্ট না বোঝানো।’ গায়টে থেকে এলিয়ট পর্যন্ত অনেকেই সঙ্গে তাঁর মিল হবে এই ধারণায় যে ‘art is perhaps most effective when imperfectly understood’। ওই কবিতার দুই পাঠের মধ্যে কোনটি ভালো তা নিয়ে ঝুঁতিভেদ হতে পারে, সেটা এখন বিবেচ্যও নয়, লক্ষণীয় কেবল কবির নিজের এই দ্বিধাটুকু : একদিকে ‘মেটাফিজিক্যাল

শুকনো চেহারা' আর অশ্রু দিকে 'বাল্ল্যাদোষ'। কোনটিকে ছাড়বেন তিনি ? 'নবজাতক' পর্যন্ত ছাড়তে হয়েছে তাঁর প্রথমটিকেই, বুক পড়তে হয়েছে দ্বিতীয়ের দিকে। তবু এক সময় উলটে গেল দান। 'সানাই' বইতে বেশ কয়েকটি গানকে কবিতারূপ দেবার মধ্য দিয়ে অল্পে অল্পে তিনি চলে এলেন সংহতি আর রিক্ততার জগতে, এলেন 'রোগ-শয্যায়' 'আবোগ্য' বা 'শেষ লেখা'র কবিতায়, যার সাতাশটি রচনার মধ্যে উনষাটটি লেখাই ছিল কুড়ি লাইনের কম, তাকে মেটাফিজিক্যাল নাম দেওয়া যায় হয়তো বা, কিন্তু শুকনো বলা চলে না কোনোমতেই।

৪

একজন চীনে না কি বলেছিলেন একবার, বারো লাইনে যা লেখা যায় না, সে-কবিতা না লেখাই ভালো। 'উড়ে চলে গেছে' শব্দটিকে 'উড়ান' শব্দে পৌঁছে দিতে সাতদিন লাগিয়েছিলেন সুধীন্দ্রনাথ দত্ত। আর এজরা পাউণ্ড 'ইন এ স্টেশন অব দি মেট্রো' কবিতাটিকে তিরিশ লাইন থেকে ছ লাইনে এনেছিলেন এক বছরের চেষ্টায়। এসব নিশ্চয় বাড়াবাড়ি। এমন-কী এডগার অ্যালেন পো-ও নিশ্চয় আপত্তি তুলতেন এতে, বলতেন অল্পেরও একটা সীমা আছে, এতটা সংক্ষেপ কবিতাকে নামিয়ে আনতে পারে 'এপিগ্রামাটিজ্‌মে'র দিকে। এই সবই সত্যি, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে এও সত্যি যে আধুনিক কাল চায় ভাবালুতার বর্জন, আড়ম্বরের অবসান। ইয়েট্‌স তাঁর মধ্যজীবনে একবার, অন্ত্যজীবনে আরো একবার খুঁজে ফিরেছিলেন সরলতার ভাষা, কবিতার শরীর থেকে খুলে নিতে চেয়েছিলেন পুরাণখচিত আঙরাখা। নগ্ন কবিতার স্পর্শ চেয়েছিলেন স্পেনীয় কবি হিমেনেথ। হয়তো এঁদের প্রেরণা ছিলেন রবীন্দ্রনাথ, যে-রবীন্দ্রনাথ দুই ভিন্ন পর্বে দুই ভিন্ন পথে পৌঁছেছিলেন এই সহজতার দিকে, ছুঁতে চাইছিলেন কবিতার সারাৎসার, একবার 'গীতাঞ্জলি'র মুহূর্তে আর অন্যবার এই অস্তিম চতুষ্কে। একদিন ছিল 'আমার এ গান ছেড়েছে তার সকল অলংকার', আর আজ 'মৌন মোর মেলিয়াছি পাণ্ডু-

নীল মধ্যাহ্ন আকাশে ।’ একদিন কবিতা হয়ে উঠেছিল গান, আর আজ যেন সে মৌন ভাবায় খণ্ড খণ্ড ভাস্কর্যের নির্মাণ ।

অবশ্য ভাষাও যেমন সত্যি সত্যি মৌন নয়, এ ভাস্কর্যও তেমনি নয় সুরবিহীন । এক অন্তরায়িত সংগীতকে প্রবাহিত দেখতে পাই এর আপাত সুরহার। লাইনগুলির শরীরে । শব্দে শব্দে ধ্বনিতরঙ্গ বাজিয়ে তোলার কোনো বহিঃপ্রসাধন হতে পারে কবিতায়, কিংবা হতে পারে টলটলে নদীর জলের মতো স্নিগ্ধ এক সুরও । কিন্তু এর সবটাই বাইরের, তাই সহজে ধরা যায় । কবিতার ভিতরে আছে আরেক রকম সুর, আরেক রকম গান ।

রবার্ট ফ্রস্ট একবার বলেছিলেন যে কবিতা লিখবার আগের মুহূর্তে তাঁর সমস্ত শরীর যেন দ্রব হয়ে আসে, স্বর পর্যন্ত উঠে আসে এই দ্রবতা । ফ্রস্ট ব্যবহার করেছিলেন সেই শব্দটিই, fluid, যে শব্দের প্রয়োগে জাক মারিট্যা বোঝাতে চেয়েছিলেন সৃষ্টির প্রক্রিয়া । শব্দহীন, ধ্বনিহীন একটা সুরের রণন অনুভব করেন কবি, তাঁর ঞ্জতিতে নয়, তাঁর হৃদয়ে । বাণীহীন আলোড়নে সে উঠে আসে কবির স্বর পর্যন্ত, ঢেউয়ের পর ঢেউয়ে । সেই স্বরের উপর যখন ভর করে শব্দাবলি, কবির সত্যতম উচ্চারণ, তখন শব্দ-সংঘাতগত প্রত্যক্ষ কোনো সুর না থাকলেও কবিতা একটা সুরের আয়তন পেয়ে যায়, সেই সুর ছাড়া সেই ছন্দ ছাড়া কোনো সত্য কবিতার অস্তিত্ব নেই । ‘Music is feeling then, not sound’ বলেছিলেন ওয়ালেস স্টিভেন্স ।

আপাতশিথিল এই লেখাগুলির ভিতরে জমাট হয়ে আছে সেই সুর । ‘কর্তব্যের সংসারের দিকে পিঠ ফিরিয়ে বসে আছি, রক্তে জোয়ার আসবে বলে মনে হচ্ছে যেন’ এই অনুভবের মধ্য দিয়ে রবীন্দ্রনাথ লিখ-ছিলেন কালিম্পঙের সেই ছোট্ট কবিতাটি : ‘পাহাড়ের নীলে আর দিগন্তের নীলে ।’ বলেছিলেন বটে ‘জোয়ার’, কিন্তু এবার এ জোয়ার এল জীর্ণ বুকের ‘রক্তদোলনের মতো হাঁফধরা’, কবির ব্যক্তিগত বা বিশ্বগত সংকটের সঙ্গে জড়িয়ে আছে তার টান ! উদ্বিগ্ন হাওয়ার দীর্ঘশ্বাস

আমরা শুনে পাই, কিন্তু সেও আসে ছুঃসময়ের 'ফুটোয় ফুটোয় বাঁশির
আওয়াজ তুলে' ছন্দের একটা হালকা আস্তরণে। এইভাবে, বিষয়ই হয়ে
ওঠে রূপ, 'ফীলিং' পায় তার যোগ্য 'সাইণ্ড', সমস্তটা জড়িয়ে তৈরি হয়
এক সংগতি। একদিন ছিল

তবু শূন্য শূন্য নয়

ব্যথাময়

অগ্নিনাপ্পে পূর্ণ সে গগন

পদপাত পালটে দিয়ে সেকথা আজ এল এই সরলতায় : 'শূন্য, তবু সে
তো শূন্য নয়।' এইবার, আপাত-নির্জীব ছন্দোকাপের মধ্যে, শূন্যতা আর
পূর্ণতার এই প্যারাডক্সের মধ্যে, দেখা দিতে থাকে আমাদের যোগ্যতম
আধুনিক ছন্দের সূচনা, যার সুর আছে ভিতরের দিকে ঘোরানো।

গতকবিতায় ছন্দের অভাবকে রবীন্দ্রনাথ মিটিয়ে নিতে চেয়েছিলেন
বাচনিক চাতুর্যে, অমিত্রাক্ষরে মধুসূদন যেমন একদিন ক্ষতিপূরণ দিয়ে-
ছিলেন যমক-অনুপ্রাসের বাহার। পরের কয়েক বছর জুড়ে আবার ছন্দ
এল তার জোবালো আওয়াজ নিয়ে, আর তার সঙ্গে থেকে গেল
বাক্যেরও ছটা। কিন্তু এইবার, এই শেষ চতুষ্কে, এ দুই বিপরীতের
সংঘর্ষ থেকে বেরিয়ে এল তৃতীয় একটি পথ। ছন্দ ছেড়ে গত নয়,
ছন্দকেই ন্যামিত করে আনলেন কবি গতের দিকে, নিয়ে এলেন তাকে
অনায়াস বাক্‌স্পন্দে, অল্প অবসরের সীমায়। আর তখন, ভাস্করের হাতে
দেখা দিতে থাকে এইসব মূর্তি :

ধূসর গোধূলিলগ্নে সহসা দেখিছ একদিন

মৃত্যুর দক্ষিণবাহু জীবনের কণ্ঠে বিজড়িত,

রক্ত সূত্রগাছি দিয়ে বাঁধা ,

চিনিলাম তখনি দৌহারে।

দেখিলাম নিতেছে যৌতুক

বরের চরম দান মরণের বধু।

দক্ষিণবাহুতে বহি চলিয়াছে যুগান্তের পানে।

শেষ বয়সে আঁকা তাঁর লাল-হলুদ-কালোতে মেলানো আলিঙ্গনমূর্তির

সেই থমথমে ছবিটি মনে পড়ে হয়তো। মৃত্যুর অল্প আগে জীবনের দিকে মরণের দিকে ঠাণ্ডা চোখে তাকাতে চেয়েছিলেন ইয়েটস, *Cast a cold eye/On life, on death/Horseman pass by*—কোনো ক্লাস্তিই রবীন্দ্রনাথের চোখে সেই শীতলতা এনে দেয়নি, এ আলিঙ্গনের রক্তিমাভা তার থেকে ভিন্ন অনেক। জীবনমৃত্যুর মিলিত তাপে আকাশের অগ্নিবাষ্প অনেকটা ঘন হয়ে এবার ধরা পড়ছে তাঁর ছন্দের মধ্যে। প্রায় একশোটি কবিতা নিয়ে এখানে গড়ে উঠছে তাঁর সহজ কথার লুকোনো আগুন, শীর্ণ, উর্ধ্বমুখিতায় স্তব্ধ। সমস্তটাকে এক করে নিয়ে স্পর্শ করা যায় এর অন্তর্গত সেই আবেগ, আবার ভিন্ন ভিন্ন করে নিলেও কবিতাগুলির সেই একই দাহ থেকে যায় পটভূমিতে। যেমন এক ‘জাহ্নময় ঐক্য’ আছে এই অগ্নিশিখার, যেমন অগ্নি এক প্রসঙ্গে বলেছিলেন আপলিনেয়র, ‘যদি একে ছিন্ন ছিন্ন করে দাও, এর প্রতিটি টুকরোই তবু হয়ে থাকে স্বতন্ত্র এক শিখা।’