JOURNAL 96

JOURNAL OF THE DEPARTMENTS
OF
BENGALI ENGLISH
PHILOSOPHY AND THE LIFE-WORLD

ACC. No. C-7-853
Date 17/9/96
To Central
the Library, VU
JD Banerji
13/5/96

EDITOR
T. J. BANERJEE

Advisory Board :

Dr. L. A. Khan
Dr. S. P. Singha
Dr. T. Das Purkayastha
Mr. P. Misra

Published by :

Dy Registrar, Vidyasagar University
Midnapore

March, 1996

Printed at :

Prakashana : P. P. House
M-12 Sarat Palli
Midnapore-721 101

Price : Rs. 20.00

EDITORIAL

A cluster journal has its merits and problems. It can serve a more varied fare than a single-subject journal. It can also assume a multi-disciplinary character. But sometimes variety within the boundaries of one subject appears more welcome than that of the inter-disciplinary kind, more so to the teachers of the Department which handles the subject. If a little parochial, this approach is perfectly legitimate in as much as it smacks of intellectual independence and a healthy desire to excel in one's home territory. By this token, Bengali, English and Philosophy should have been given the freedom of bringing out their own separate journals. Unfortunately, our University was not free to provide adequate financial support for such a project, and so we had to settle for this combined effort.

This is the first Humanities Journal being published. No attempt has been made to integrate the three separate sections into something of a whole by way of using a common theme or a common form. While the two Bengali papers deal with two widely differing subjects, the four papers in the Philosophy section have as many topics, and the four-piece English section has as its beginning the 16th Century Drama and as its end Thomas Hardy's poetry in the early decades of the 20th century, with a middle concerning the literary criticism of the 1990s. The two papers on Thomas Hardy had been written by our two distin-guished colleagues of Burdwan University for a seminar we arranged in the Department of English here in November 1990. I wish to thank Prof. M. K. Roy and Dr. R. Kundu for their kind permission to publish these papers in the present issue of our Humanities Journal.

So it should be quite apparent that even in the cluster-format the individual entities of the three subjects have been kept unaffected. At the same time each subject has introduced as much variety as possible within the very limited space allotted to it. Apart from offering a few minor suggestions and getting them accepted—those, too, relating mostly to the quantity rather than the quality of the papers—I have not done much as the Journal's editor. Overseeing the whole process, right from the time of commissioning the articles until their emergence from the press in the final shape, has been a great pleasure. My colleagues on the Advisory Board have extended all co-operation. May I thank them whole-heartedly. Finally, our grateful thanks to the University Authorities for the financial grant which has made this publication possible.

CONTENTS

বাংলা

দীনবন্ধু মিত্রের নাটকে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের ভাষা বিশ্লেষণ
—চিত্রিতা সিংহ চৌধুরী : ৩

রবীন্দ্র সাহিত্য ও মুসলমান প্রসঙ্গ
—লায়েক আলি খান : ৩৭

PHILOSOPHY

The Idea of Cause : A Philosophical Analysis
—Hiranmoy Banerjee : 51

Śaṅkara's Critique of Vaiśesika View on World-Origination
—Raghunath Ghosh : 58

Reality, World and Man in Vivekananda's Neo-Vedāntism
—Sabujkali Sen (Mitra) : 63

Implications of the Life-World
—Prabhat Misra : 70

ENGLISH

End of Prose
—Rama Kundu : 77

Thomas Hardy as a War-Poet
—Mohit K. Roy : 90

Anticipation of certain themes of Shakespear'es later drama in his Venus and Adonis and The Rape of Lucrece
—Akram Hossain ; 96

Poetry of the Nineties
—Sankar P. Singha : 111

বাংলা

দীনবন্ধু মিত্রের নাটকে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের ভাষা বিশ্লেষণ
—চিত্রিতা সিংহ চৌধুরী

রবীন্দ্রসাহিত্য ও মুসলমান প্রসঙ্গ
—লায়েক আলি খান

"দীনবন্ধু মিত্রের নাটকে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের ভাষা বিশ্লেষণ

চিত্রিতা সিংহ চৌধুরী

॥ ১ ॥

নাটকের সংলাপ হল নাটকীয় চরিত্রগুলির মুখের ভাষা। সংলাপের মাধ্যমে দর্শক বা পাঠক বুঝতে পারেন চরিত্রের মনোভাব। এক্ষেত্রে সংলাপের কাজ দুটি—এক. বক্তার নিজের সম্পর্কে দর্শক / পাঠকের ধারণা সৃষ্টি করা। দুই. অপর চরিত্রের প্রতি মন্তব্য থেকে সেইসব চরিত্রের ধারণা দেওয়া। ট্র্যাজেডীর ষড়ঙ্গের কথা বলতে গিয়ে অ্যারিস্ততল সংলাপকে (diction[১]) রেখেছেন চার নম্বরে—plot, character, thought, diction, melody, spectacle—এই হল তাঁর নির্দেশিত ক্রম। সংলাপ ব্যতিরেকেও অভিনয় হতে পারে নাটকের। মূক-অভিনয় অপ্রচলিত নয়। কিন্তু নাটক হল জীবনের দর্পণ। চলমান জীবনের সঙ্গে সমতালে চলতে গেলে নাটককে নির্বাক হলে চলবে না। জীবন তো অজস্র ভাষায় প্রকাশ করে নিজেকে।

ক্রিয়া ও সংলাপ (action and diction)—এই দুয়ের সন্নিপাতে নাটকের গঠন। প্রাচীন-যুগে নাটকের, বিশেষতঃ ট্র্যাজেডীর ভাষা ছিল ছন্দোবন্ধ। তাই নাট্যসংলাপ ছিল পদ্যাশ্রয়ী। কিন্তু ক্রমে নাটকের ভাষা হয়েছে গদ্যাশ্রয়ী। বাস্তবে মানুষ কথা বলে গদ্যে, পদ্যে তো নয়। তাই বাস্তবজীবনের অনুকারী শিল্প নাটকের ভাষাও গদ্যই[২] হওয়া উচিত।

সংস্কৃত নাটকে রাজা ও অভিজাত পুরুষদের মুখের ভাষা ছিল সংস্কৃত। সঙ্গীতের ভাষা ছিল মহারাষ্ট্রী প্রাকৃত, ভদ্রেতর চরিত্রের ভাষা ছিল মাগধী প্রাকৃত। নাট্যকারের রসসৃষ্টি ও সাহিত্য-দৃষ্টির প্রকাশ যেমন সংলাপের একটি দায়িত্ব তেমনি আরেকটি দায়িত্ব হল স্রষ্টার জীবনবোধের প্রকাশ ঘটানো। নাটকে মুখের ভাষা গদ্য, পদ্য অথবা গদ্য-পদ্য মিশ্রিত হতে পারে।

শেক্সপীয়র তাঁর নাটকে আবেগময় মুহূর্তে Blank verse ব্যবহার করেছেন। আধুনিককালে টি. এস. এলিয়ট চমৎকার কাব্য-সংলাপী নাটক রচনা করেছেন—'A Murder in the Cathidral', 'The Cocktail Party', Family Reunion' তার উদাহরণ। কাব্য-সংলাপী নাটক রবীন্দ্রনাথও লিখেছেন। উনিশ শতকের নাট্যকারদের সামনে কোনো এমন গদ্য-সংলাপী আদর্শ নাটক ছিল না যাকে অনুসরণ করা যায়। তাই স্বাভাবিকভাবেই তাঁরা প্রাচীন সংস্কৃত নাটক

এবং শেক্সপীয়রীয় নাটকের মধ্যে নাট্যাদর্শের সন্ধান করেছিলেন। একারণেই সংলাপের ক্ষেত্রে সংস্কৃত রীতির প্রভাব এড়াতে উনিশ শতকের অনেক নাট্যকারই ব্যর্থ হয়েছেন।

॥ ২ ॥

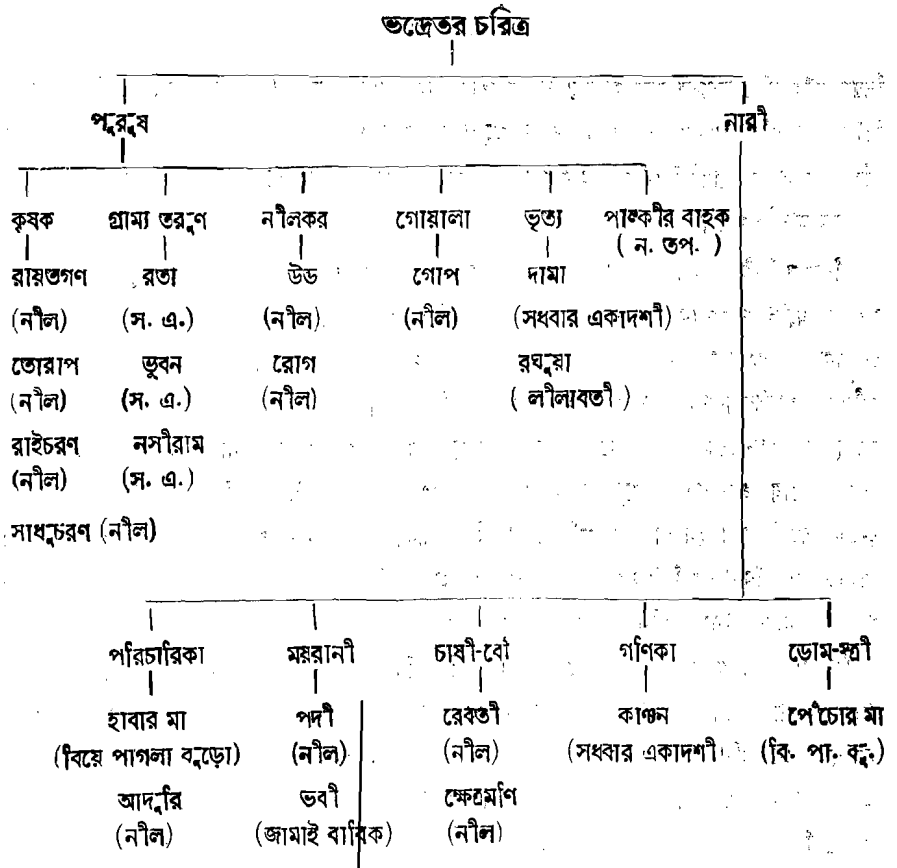
সমাজের বিভিন্ন শ্রেণীর মানুষের ভাষা নিয়ে sociolect তৈরী হয়। শিক্ষিত মানুষ যে ভাষায় কথা বলেন খেটে খাওয়া স্বল্প-শিক্ষিত মানুষ সে-ভাষায় কথা বলে না। আবার একেবারে লেখা-পড়া না জানা মানুষের ভাষা আলাদা। একই মূল ভাষাভাষী হলেও বিভিন্ন সামাজিক স্তরে ভাষায় যে পরিবর্তন ঘটছে তা লক্ষ্য করা সমাজ ভাষাবিজ্ঞানের কাজ।

উনিশ শতকের নাট্যকারদের মধ্যে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের ভাষা ব্যবহারে যিনি সবচেয়ে দক্ষ ছিলেন তিনি, দীনবন্ধু মিত্র। নাটক ও প্রহসন উভয় ক্ষেত্রেই সমাজভাষাকে নিপুণভাবে তুলে ধরেছেন তিনি।

সংলাপ নাটকের একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয় হলেও তার অতি প্রাধান্য[৩] কাঙ্ক্ষিত নয়। ক্রিয়ার (dramatic action) স্থান সংলাপ গ্রহণ করতে পারে না। দীনবন্ধুর নাটকে সংলাপের অতিরেক নেই। হয়ত কোনো কোনো চরিত্রের ক্রিয়ার অভাবে মলিন হয়েছে। কিন্তু সেগুলির মধ্যে কোনো তথাকথিত নিম্নশ্রেণীর চরিত্র গড়ে না।

একটি বিশিষ্ট অঞ্চলে বা নির্দিষ্ট অঞ্চলে যে ভাষা ব্যবহৃত হয় তাকে উপভাষা[৪] বলে। একই অঞ্চলে মানব সমাজের স্তরভেদ অনুযায়ী ভাষার তারতম্য ঘটে বলেই উপভাষা থেকে আবার পরিবর্তন ঘটে। সমাজকে যদি বহুতল বাড়ির সঙ্গে তুলনা করা যায় তাহলে বলা যায় যে বিভিন্ন তলায় যাওয়ার জন্য যেমন নির্দিষ্ট সিঁড়ি থাকে, সেই সিঁড়ি বেয়ে ইচ্ছে মতো যেকোনো তলায় যাওয়া যেতে পারে তেমনি মুখের ভাষার ক্ষেত্রেও বিভিন্ন সামাজিক ভাষা স্তরে মানুষ যাতায়াত করে। একজন সাধারণ মানুষ তার সমপর্যায়ের মানুষের সঙ্গে যে ভাবে ও ভাষায় কথা বলে তার থেকে উচ্চ বা নিম্ন পর্যায়ের মানুষের সঙ্গে সেভাবে কথা বলে না। সমাজ ভাষা নির্ভর করে তিনটি বিষয়ের ওপর ঃ (ক) প্রেরক (sender), (খ) গ্রাহক (receiver), (গ) উপলক্ষ (conditioning factor)। উদাহরণ দেওয়া যাক—'নীলদর্পণ' নাটকের ৫-ম অঙ্কের ১-ম দৃশ্যে গোপীবিশেষ সাবিত্রী সম্পর্কে দেওয়ানের কাছে মন্তব্য করছে ঃ "মাগি য্যান্ অন্নপূর্ণো", অসংস্কৃত মানুষের সাধুভাষা ব্যবহারের প্রবণতা থেকে হাস্যরসের উৎপত্তি ঘটেছে। শিক্ষিত হলে এমন প্রয়োগ সে করত না।

দীনবন্ধুর সাতটি নাটকের মধ্যে তিনখানি প্রহসন—'সধবার একাদশী', 'বিয়ে পাগলা বুড়ো', 'জামাই বারিক'। বাকি চারখানি গম্ভীররসের নাটক—'নীলদর্পণ', 'নবীন তপস্বিনী', 'লীলাবতী', ও 'কমলে কামিনী'। তাঁর নাটকের নিম্নশ্রেণীর চরিত্র সমূহকে এভাবে বিন্যাস করে শ্রেণীবিভক্ত করা যায় (উল্লেখনীয় যে অর্থনৈতিক ও সামাজিক ভিত্তিতে চরিত্রের শ্রেণী নির্ণীত হয়েছে)।



'কমলে কামিনী' নাটকে উল্লেখযোগ্য কোনো নিম্নশ্রেণীর চরিত্র নেই।

একটি বিশেষ আঞ্চলিক ভাষাকে কেন্দ্র করে নাট্যকার সংলাপ সৃষ্টি করতে পারেন। চরিত্র অনুযায়ী মুখের ভাষা কিছুটা বদলে যেতে পারে। সেক্ষেত্রে ছোটোখাটো ত্রুটি বা বিকৃতির জন্য নাট্যকারকে দায়ী করা যায় না। নাট্যকারের দৃষ্টি আর ভাষাবিজ্ঞানীর দৃষ্টি এক নয়। তথাকথিত নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের সংলাপ রচনায় দীনবন্ধু মিত্রের নাটকে ভাষাগত যে ত্রুটি ধরা পড়ে তা তাঁর অশক্তিজনিত নয় বরং অব্যুৎপত্তি জনিত[৫] ত্রুটি বলা যায়। এই দোষ কিছু মারাত্মক বলে গণণীয় নয়। তাছাড়া দীনবন্ধু ঘটনার স্থানগত ভৌগোলিক খুঁটিনাটি বিবরণ নির্দিষ্ট করে দেননি। ফলে ভাষা শুনে অঞ্চলটি কোন্ জেলার ঠিক কোন্ অংশে অবস্থিত তা অনুমান সাপেক্ষ ব্যাপার। একটি সজীব উপভাষার আশ্রয়ে সৃষ্ট এই চরিত্রগুলির ভাষা কোনো আই ডায়ালেক্ট নয়।

নাট্য সংলাপের ভাষা বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে স্মরণ রাখা প্রয়োজন যে শুধুমাত্র ভাষা দিয়েই অভিনেতা বা অভিনেত্রী মনোভাব প্রকাশ করেন না, অঙ্গভঙ্গীর দ্বারাও মনের ভাব প্রকাশ করেন। ভাষা-বিজ্ঞানের ভাষায় একে বলা হয় paralanguage। কণ্ঠস্বরের ওঠানামা দ্বারাও বিশেষ বিশেষ ভাব বোঝানো হয়। কিন্তু ভাষা বিশ্লেষণের ক্ষেত্রে এগুলিকে নেওয়া হচ্ছে না।

॥ ৩ ॥

নিম্নশ্রেণীর চরিত্র কাদের বলা যাবে ? নাটক জীবনেরই আর এক নাম। আমাদের পরিচিত জগতে বিভিন্ন শ্রেণীর মানুষ রয়েছে। দোষে গুণে মিশিয়ে মানুষ। দোষে গুণে মিশিয়ে নাটকের চরিত্র। চরিত্রের শ্রেণী নির্ণয়ের মানদণ্ড কী হবে—বিত্ত অথবা বৃত্তি, সমাজে প্রতিষ্ঠা অথবা চরিত্রের মানসিকতা ?

বিত্তের ভিত্তিতে যেমন সমাজে তিনটি শ্রেণী—ধনী, দরিদ্র ও মধ্যবিত্ত ; বৃত্তির ভিত্তিতে তেমনি দুটি সম্প্রদায়—বুদ্ধিজীবী ও শ্রমজীবী। আবার কায়িক শ্রমের সঙ্গে বারাঙ্গনার দেহোপজীবিকাকে এক করা যায় না। প্রথমটির সামাজিক স্বীকৃতি আছে, দ্বিতীয়টির নেই। অশিক্ষিত ব্যক্তির অর্থকৌলিন্য না থাকলে তার সামাজিক প্রতিষ্ঠাও থাকে না। শুধু আর্থিক বা শুধু সামাজিক দিক থেকে চরিত্রকে উচ্চ বা নিম্ন শ্রেণীতে ফেলা যায় না। আর্থসামাজিক দিক থেকে তার মানদণ্ড নিরূপিত হয়। সাধারণতঃ ভৃত্য, দাসী, বাবুর্চি, আর্দালি, ভিক্ষুক, কৃষক, ছোটখাটো দোকানদার, শ্রমিক, বারবনিতা, ফেরিওয়ালা,…এরাই নাটকে নিম্নশ্রেণীর চরিত্র। একটি ভদ্র পরিবারের শিক্ষিত বেকার সন্তান যদি মাথায় জিনিস নিয়ে রাস্তায় ফেরী করে তাহলেও যেমন তাকে নিম্নশ্রেণীর চরিত্র বলা যাবেনা তেমনি মানসিকতার দিক থেকে যথেষ্ট উন্নত চাষীকেও বলা যাবেনা উচ্চশ্রেণীর চরিত্র। অর্থাৎ চরিত্রের উৎস পরিবারও এক্ষেত্রে গণণীয়। একটি সভ্য দেশের মানুষ হয়ে নীলকর সাহেবরা যে বর্বরোচিত অত্যাচার করেছে তার ফলে নাটকে তাদের নিম্নশ্রেণীর চরিত্র সাব্যস্ত করা হয়েছে। আবার অকর্মণ্য গুলিখোর হলেও জমিদারের ঘরজামাইকে নিম্ন শ্রেণীতে ফেলা হয়নি। অর্থাৎ চরিত্রগুলিকে একই সঙ্গে তাদের সামাজিক, অর্থনৈতিক, সাংস্কৃতিক দিক দিয়ে অবস্থানগত তারতম্য বিচার করে শ্রেণীগত বিশেষণ দিতে হয়েছে।

মানুষের সাধ ও সাধ্যের মধ্যে, চাওয়া ও পাওয়ার মধ্যে, সর্বোপরি জীবনের স্বপ্নসুন্দর কল্পনা এবং রূঢ় বাস্তবের মধ্যে যে দ্বন্দ্ব (inner conflict) নিরন্তর সক্রিয় রূপ পরিগ্রহ করে ব্যক্তির সত্তায় আত্মপ্রকাশ করে তা-ই নাটকীয় চরিত্র। এর যাবতীয় বোধকে ভাষা দেয় সংলাপ। একই ভাষাভাষী নাট্যচরিত্রগুলির মধ্যেও সমাজ ভাষাগত ব্যবধান থেকে যায়। সমাজ ভাষার (sociolect) বৈশিষ্ট্য থেকে চরিত্রের সামাজিক অবস্থান বোঝা যায়। তেমনি উপভাষা থেকে অঞ্চলবিশেষ জানা যায় শুধুমাত্র সংলাপ পর্যালোচনা করেই চরিত্রগুলি স্বাতন্ত্র্য নিরূপণ করা চলে। এমনকি ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদে বিশ্বাসী হলে নাট্যকার জনগণের মুখেও বৈশিষ্ট্য যুক্ত ভাষা বসাতে পারেন। সেক্ষেত্রে জনতার ভাষা এক হলেও প্রয়োগরীতি আলাদা হবে।

দীনবন্ধু মিত্রের নাটকে যেসব দৃশ্যে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের সংলাপ রয়েছে তার পরিসংখ্যান নিলে দেখা যায় ঃ

নাটক	নিম্নবর্ণের ভাষা (অঙ্ক / দৃশ্য)
নীলদর্পণ	১/১, ১/২, ২/১, ২/৩, ৩/১, ৩ ৩, ৫/৩, ৫/৩

নবীন তপস্বিনী	১/১, ১/২
বিয়ে পাগলা বুড়ো	১/১, ১/২, ৩/৩, ২/২, ২/৩
সধবার একাদশী	১/২, ২/৩, ৩/১, ৩/২, ৩/৩
লীলাবতী	১/১, ১/২, ৩/১, ৩/৩
জামাই বারিক	১/১, ১/২, ১/৩, ২/১, ২/২, ২/৩, ৩/১, ৩/২, ৪/৩

॥ ৪ ॥

কথা দিয়ে যা বোঝানো যায় না গান দিয়ে তা জানানো যায়। নাটকে গানের ব্যবহার dramatic relief-এর প্রয়োজনেই যে শুধু হয় তা নয়, অভিনয়কে অর্থবহ করে তুলতেও সঙ্গীত সমুদ্যোগী। দুরকমভাবে গানের ব্যবহার করা যেতে পারে—এক. মঞ্চে চরিত্রের কণ্ঠে গাওয়া গান, দুই. নেপথ্য সঙ্গীত। গ্রীক নাটকে কোরাসের গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা ছিল। নাটক শুরু হওয়ার পর গান গেয়ে কোরাস মঞ্চে প্রবেশ করত (parode)। কোরাস অবতীর্ণ হওয়ার আগে নাটকের কিছু অংশ অভিনীত হয়ে যেত (prologue)। দুটি কোরাস গানের মধ্যের অভিনীত নাট্যাংশ হল episode। নাটক শেষ হওয়ার আগে কোরাস একটি গান গায় (exode)। শেষ গানের পরের নাট্যাংশ হল epilogue। কোরাসের সব গান এক ধরণের নয়—দুঃখের ও আনন্দের দুরকম গানই আছে।

মূল নাটকে গান না থাকলেও মঞ্চে অভিনয়ের সময় পরিচালক দর্শকমনোরঞ্জনের জন্য গান জুড়ে দেন। যেমন—দীনবন্ধু মিত্রের নাটকে অযথা গীতিবাহুল্য নেই। কিন্তু রঙ্গালয়ের সাধারণ দর্শকদের রুচির কথা ভেবে 'সধবার একাদশী' প্রহসনে একটি প্রস্তাবনা ও কয়েকটি গান জুড়ে দিয়েছিলেন।[৬] প্রধানত রঙ্গমঞ্চ আশ্রয়ী নাটকেই নাচগান বেশী থাকে। উবিংশ শতকের দর্শকরুচিকে তোষণ করতে গিয়ে নাট্যকারদের সঙ্গীতের প্রতি মনোযোগী হতে হয়েছিল। দিনবন্ধু মিত্র সম্ভাব্য ক্ষেত্রেও অনেক সময় সঙ্গীত ব্যবহার করেন নি। কেবলমাত্র সমকালীন রসপিপাসুর কথা ভাবতে গেলে নাট্যকারকে সঙ্গীতপ্রীতির প্রাবল্য পরিত্যাগ করতেই হয়। গানের বাড়াবাড়ি নাটকত্ব ক্ষুন্ন করে তাকে অপেরাধর্মী করে তোলে।

'নীলদর্পন'-এ একটি দুই চরণের নেপথ্যগীত ছাড়া আর কোনো গান নেই—

"যখন ক্ষ্যাতে ক্ষ্যাতে বসে ধান কাটি।
মোর মনে জাগে, ও তার লয়ান দুটি॥ (২/৩)

পদী ময়রানীকে উদ্দেশ্য করে এ গান গাওয়া। এর আগেই পদী বলেছে—"...আমার কি গাঁয়ে বেরোবার জো আছে, পাড়ার ছেলে আঁটকুড়ি বেটারা আমারে দেখলে যেন' কাকের পিছনে ফিঙ্গে লাগে" (২/৩)। 'লীলাবতী' নাটকে মোট তিনটি গানের মধ্যে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের মুখে একটি গান। ভৃত্য রঘুয়ার কণ্ঠে ওড়িয়া গীত :

'মতে ছাড়ি দে বাট মোহন।
ছাড়ি দেলে জিবি মথুরা হাট,
মোহন ! রাধামোহন !
মাতাংক শপথ পিতাংক বাণ,
নেউটানি দেবি পীরতি দান, মোহন !
বাট ছাড়ি দিও নন্দকিশোর,
আম্বিল হেউচি গোরস মোর মোহন।' (৩/৩)

বঙ্গানুবাদ : মাধব, আমায় পথ ছেড়ে দাও। আমি মথুরার হাটে যাব। আমি বাপ-মায়ের দিব্যি দিচ্ছি ফিরে এসে তোমার ইচ্ছাপূরণ করব। ভাগ্নে কানাই, আমি তোমার মামী। পথ ছাড়। দুধের জিনিস সব নষ্ট হয়ে যাচ্ছে।

'সধবার একাদশী'তে গণিকা কাঞ্চনের কণ্ঠে একটি গান রয়েছে। 'জামাই বারিক'-এ হাবার মার গাওয়া একটি গান আছে। 'নীলদর্পণ'-এর আদুরী, 'বিয়ে পাগলা বুড়ো'র পেঁচোর মা গান গায়নি বটে কিন্তু এই তিনটি চরিত্র একই মানসিকতার।

রঙ্গমঞ্চে সঙ্গীত কিছু দর্শককে আকৃষ্ট করে বটে কিন্তু সামাজিক প্রহসন এবং বাস্তবজীবন অবলম্বী নাটকে গান নাট্য-বাস্তবতা ক্ষুণ্ণ করে। অবশ্য নাটকেরই কোনো চরিত্র যদি অপর চরিত্রকে গান গাইতে অনুরোধ করে সেক্ষেত্রে গান চলতে পারে তবে তারও একটা মাত্রা থাকা প্রয়োজন। সঙ্গীতের স্বল্প ব্যবহারের জন্য দীনবন্ধু মিত্রের নাটকে বাস্তবতা অক্ষুণ্ন থেকেছে।

॥ ৫ ॥

মুখের ভাষায় প্রবাদ-প্রবচনের ব্যবহার বেশী লক্ষণীয় বৃদ্ধ-বৃদ্ধাদের মধ্যে এবং অশিক্ষিত বা অর্ধশিক্ষিত শ্রমজীবী মানুষের মধ্যে। দীনবন্ধু তাঁর নাটক-প্রহসনে প্রবাদ-প্রবচন ছড়া ব্যবহার করে তাকে প্রাণবন্ত করে তুলেছেন। এমনকি ব্যক্তির নিজভাষা (idiolect) প্রবাদ-ছড়া ইত্যাদিকে প্রভাবিত করেছে। যেমন—'নীলদর্পণ'-এর তোরাপ বলে :

"ব্যারালচোকো হাঁদা হেম্‌দো।
নীলকুটির নীল মেম্‌দো॥ (২/১ পৃ. ১৬ / দী. র. / স্বাক্ষরতা প্রকাশন)

শিষ্ট চলিত বাংলায় এটির রূপ হওয়া উচিত :

"বেড়ালচোখো হাঁদা হেম্‌দো।
নীলকুঠির নীল মাম্‌দো॥"

সচরাচর তোরাপ 'মেমদো' নয় 'মামদো' (= মহম্মদীয় ভূত) বলে। ছড়ায় 'হেমদো'-র সাদৃশ্যে 'মেমদো' হয়েছে।

'সংবাদ প্রভাকর' পত্রিকায় যে 'কালেজীয় ছাত্রদিগের কবিতাযুদ্ধ' চলত তার দীনবন্ধুজাত পরিণাম নাটকে ব্যবহৃত ছড়াগুলি। তাঁর নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের সংলাপে প্রচুর প্রবাদ ছড়া রয়েছে :

॥ ১ ॥ পুঁইচে কি এত ভারী রে প্রাণ
পুঁইচে কি এত ভারি।
মনের মত হলি পরে বাউ পরাতি পারি॥ (আদুরি/নীলদর্পণ/১/৪ প. ১১/স্বা. প্র.)

।। ২ ।। স্বপন যদি ফলে।
ঝোলবো তানার গলে ।।
... ...
নোকের মুকি দিয়ে ছাই
আতি দিনি শুয়োর খাই ।। (পেঁচোর মা/বিয়ে পাগলা বুড়ো/১-৩ পৃ. ১৩৭/স্বা. প্র.)

।। ৩ ।। কামিনী, নাতিনী, সতিনী আমার তুই
তোর ঠাকুর্দাদায় রেখে মাকে তিন জনাতে শুই ।।
(জামাই বারিক / তবি / ১-২ পৃ. ২৮৮ / স্বা. প্র.)

।। ৪ ।। ময়না ময়না ময়না
সতীন যেন হয় না। (হাবার মা / জামাই বারিক / ১-২ পৃ. ২৯১ / স্বা. প্র.)

।। ৬ ।।

নীলকর সাহেবদের অত্যাচারে জর্জরিত স্বরূপপুর গ্রামের বর্ধিষ্ণু কৃষক পরিবার-বসুপরিবার এবং স্বল্পবিত্ত কৃষক সাধুচরণের পরিবার এই দুয়ের করুণ পরিণতি সমান্তরালভাবে দেখানো হয়েছে নাট্যবিষয়রূপে। নীলকরদের বিরুদ্ধে মামলা করেও শোষিত চাষীরা কোনো ফল পায় না। এদের পাশে এসে দাঁড়ান গোলক বসুর বড় ছেলে নবীন-মাধব সাহেবদের হাতে প্রচণ্ড প্রহৃত হয়ে প্রাণ হারায়। কারাগারে উদ্বন্ধনে আত্মহত্যা করেন গোলক বসু। রোগ সাহেবের অত্যাচারে সন্তানসম্ভবা ক্ষেত্রমণির মৃত্যু হয়। শোকে পাগল হয়ে বসুজায়া সাবিত্রী পুত্রবধূ সরলতাকে হত্যা করে নিজেও মারা যান। বসু পরিবারের তিনজন মাত্র বেঁচে রইল—ছোটছেলে বিন্দুমাধব, বড়বৌ সৈরিন্ধ্রী এবং তার সন্তান বিপিন।

এই নাটকের পরিণামগত এবং উপস্থাপনাগত ত্রুটি যতই হোক না কেন নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের সংলাপের জোরে উৎরে গেছে তা। এভাষা যেমন বহু প্রশংসিত তেমনি বহু নিন্দিত।[৭] তোরাপ, আদুরি ও পদী ময়রানীরাই নাটককে জীবন্ত করে তুলেছে। এই নাটকের তথাকথিত নিম্নশ্রেণীর চরিত্র হল: তোরাপ, রাইচরণ, সাধুচরণ, লেঠেল, চাষী, আদুরি, পদী, রেবতী, ক্ষেত্রমণি, গোপ এবং নীলকর সাহেবরা। ভাষা বিশ্লেষণের সুবিধার জন্য আমরা এদের ভাষাকে দুভাগে ভাগ করা দরকার মনে করি—নারীর ভাষা এবং পুরুষের ভাষা।

পুরুষের ভাষার সাধারণ বৈশিষ্ট্য

ধ্বনিতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য

১. এ (e)>অ্যা (æ) ; ছেলে>ছ্যালে (chele>chæle), পেরেক>প্যারেক (perek>paerek)।
২. ল (l)>ন (n) ; লড়াই>নড়ুই (lδṛai>noṛui), লোক>লোক (lok>nok)।
৩. য>ঝ (j>jh) ; যে>ঝে (je>jhe)।
৪. র (r)>অ (δ) ; রাম>আম (ram>am) ; রক্ত>অক্ত (r δ kto>δ kto)।

৫. ত (t)>থ (th) ; গাঁথবার>গাঁতবার (gyathbar>gyatbar)

৬. ছ (ch)>চ (c) ; নচেচে (nocece)।

৭. ড় (ṛ)>র (r) ; থাপ্পোর (thappor)

৮. ধ (dh)>দ (d) ; কাঁধে>কাঁদে (kyadhe>kyade)

৯. ড (d)>ট (t) ; চাবালিডে (cabalide)

১০. স্বরধ্বনি লোপ ; তাম্‌সা<তামাসা (a>ϕ)। ব্যঞ্জনধ্বনি লোপ ; মরলাম>মলাম (r>ϕ)।

রূপতত্ত্বগত বৈশিষ্ট্য

১. অসমাপিকা ক্রিয়ায় -ইয়ে>-এ (ie>e) ; বাঁচিয়ে>বেঁচ্‌য়ে (byacie>byece) ; পালিয়ে>পেল্‌য়ে (palie>pele)।

২. -ইতে অন্তক অসমাপিকা ক্রিয়ায় -তি প্রত্যয় ব্যবহার। যেমন, খাতি (>খাইতে), যাতি (>যাইতে), নাতি (>নাইতে)।

৩. গৌণ কর্মে '-রে' বিভক্তির ব্যবহার। যেমন—মোরে (more), বুড়িরি (বুড়িরে>বুড়িরি→স্বরসঙ্গতি)।

৪. কর্তৃকারকে উত্তমপুরুষ আমি>মুই (ami>mui)। কর্তায় -'এ' বিভক্তি (-e>-i) ; যেমন নীল>নীলে>নীলি (nil>nile>nili)।

৫. 'থেকে' অনুসর্গের পরিবর্তে 'হতে' অনুসর্গের ব্যবহার।

৬. সমাপিকা ক্রিয়ায় -ইয়াছিলাম, -ইয়াছিলে, -ইয়াছিল, বা -ইয়াছি, -ইয়াছ, -ইয়াছে-র বদলে -ইয়েলাম / -এলাম, -ইয়েল / -য়েল প্রত্যয় ব্যবহার। যেমন—ধরেলাম (dhorelam), গিয়েলাম (gielam)।

৭. তুলনামূলকভাবে অর্ধতৎসম বা ভগ্নতৎসম এবং ভগ্নবিদেশী শব্দের ব্যবহার বেশী। যেমন—অন্নপুন্নো, শরীল, মাচেরটক (=ম্যাজিস্ট্রেট), গারনাল (=গবর্নমেণ্ট),… ।

৮. যেন>য্যান্‌ শব্দের বহুল ব্যবহার।

৯. ইডিয়াম ব্যবহার—ঘোঁটা মারা, বেপালটে পড়া, হ্যাল মারা, চুপ দে, কাজ মারা, দাদন গাদা, জমি তোলা ইত্যাদি।

১০. সম্বন্ধ পদ উত্তমপুরুষে আমা>মো (ama->mo-) ; মোদের, মোর, মোরে,… ।

অন্বয়গত বৈশিষ্ট্য

প্রচলিত ব্যাকরণ অনুসারে বাংলা বাক্যের চারটি শ্রেণী :

(ক) সরল বাক্য (simple sentence)[৮]

(খ) যৌগিক বাক্য (compound sentence)[৯]

(গ) জটিল বাক্য (complex sentence)[১০]

(ঘ) জটিল-যৌগিক বাক্য (compound-complex sentence)[১১]

পদগুচ্ছ সংগঠন সূত্র[১২] অনুসারে বাংলা বাক্যকে দুটি শ্রেণীতে বিভক্ত করা যায় :

(ক) সরল বাক্য (single clause structure)

(খ) অ-সরল বাক্য (poly-clause structure)

P.R.S. অনুযায়ী বাক্য বিভাজনের ক্ষেত্রে নিম্নলিখিত ধারা অনুসৃত হবে :

S = sentence = NP + VP

= NP sing
  NP plu } (Noun Pharse)

VP = Verb + NP

NP sing = T + N

NP plu = T + N + .'s

T = Article

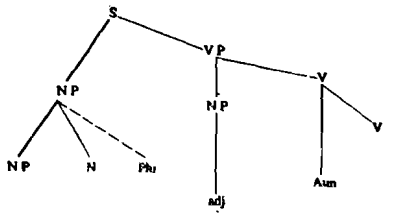
N = any noun

V = any verb

Verb = Aux + V

Aux = Tense (+M, +have, +en, +be, +ing, +...)

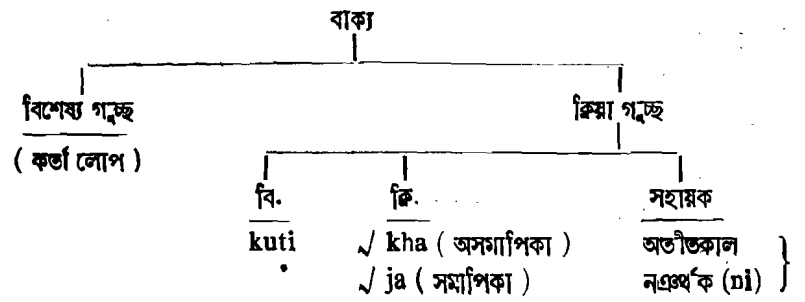
M = mode (will, can, may, shall, ...)



বাংলা ভাষার ক্ষেত্রে বাংলা ব্যাকরণের নিয়মানুসারে ক্রিয়া গঠিত হবে।

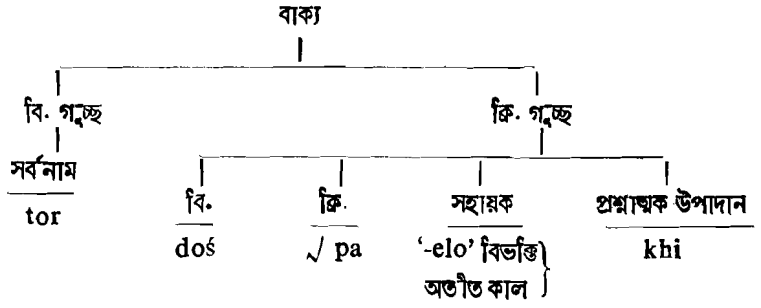
সরল বাক্য : 'কুটি খাতি যাই নি' [(২/১)-(তোরাপ)]

(= kuṭi khati jai ni)



প্রশ্নবোধক বাক্য ঃ 'তোর দোষ পেয়েলো কি ?' [(২'১) তোরাপ]

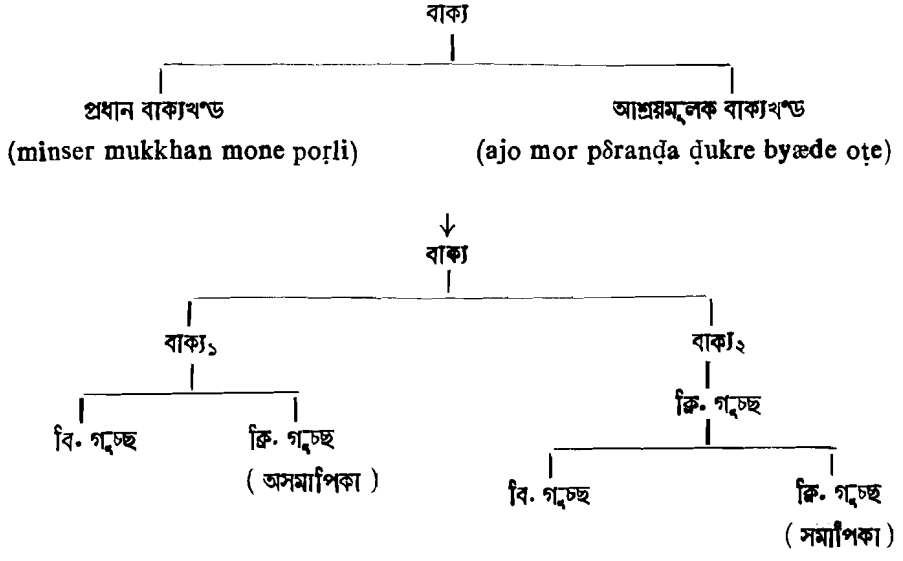
(→tor doś peelo ki ?)



অ-সরল বাক্য ঃ 'মিন্‌সের মুখখান মনে পড়লি আজো মোর পরাণডা ডুক্‌রে ক্যাঁদে ওটে।

(১/৪—আদুরি)

(=minser mukkhan mone poṛli ajo mor pôranḍa ḍukre kyæde oṭe)



তোরাপের সংলাপে ব্যবহৃত বিশিষ্ট শব্দ ঃ নেমোখ্যারামি, ঝা, ঝে, বেঁচ্‌য়ে, নেগিচি, মিথ্যে, কখনুই, লো (=লহু=রক্ত), থাপ্পোর, ঝাকি (=মারি), হ্যাংনামা (=হাঙ্গামা), মাচেরটক (ম্যাজিস্ট্রেট), বেলাত, গারনাল (=গবর্নমেণ্ট), মেইন্দার, লাব (=নাম), পুছকরি (=জিজ্ঞাসা করি), মাম্নির ভাই (=মারনীর ভাই), সমিন্দ, কোমেট (=কমিটি), নেয়েত (=রায়ত), হিরভিতি, ··· ।

অন্যান্য চাষীদের ভাষায় ব্যবহৃত শব্দ ঃ য্যান বিদেকাটি, শালা, মাগছ্যোলে, দ্যাশ, ভুঁই, তবাদি, ঝোজানি, জামা (=জামাই), চকি (=চোখে), যাতি, নাতি, ফোজদুরি, কাজি কাজিই,

বেইরে, এঁড়ে, নড়ুই, হেড়াহেঁড়ি, হ্যাল (=হাল), প্যাট, কলাম, ন্যাজ, দামড়া, ধন্দা, তাজ্জা, কেচ্‌রি, … ।

তোরাপের ভাষার বৈশিষ্ট্য

১. য>ঝ (j>jh)

২. ড়>র (ṛ>r)

৩. 'সমিন্দি' শব্দের প্রয়োগের প্রতি ঝোঁক

৪. গালগাল দেওয়ার প্রবণতা

৫. আরবী ফার্সী শব্দের ব্যবহার (পানি, নাছিব, জোরা, আসমান, কসম, …)

এই বৈশিষ্ট্যগুলিই তোরাপের idiolect যা তাকে চিনিয়ে দেয়। এখানে তোরাপের ভাষার নমুনা দেওয়া হলো ঃ

তোরাপ। ভাল মানুসির ছাবাল—মুই কথায় জানতি পেরেছি—পরাণে চাচা মোরে কাঁদে কাঁত্ত পারিস, মুই ঝরকা দিয়ে ওরে পুছ করি বাড়ি কে—(২/১)

সাধু চলিত বাংলায় এর রূপ হবে ঃ

'আমি কথা শুনে বুঝেছি, ভালো মানুষের ছেলে—পরাণ চাচা আমায় কাঁধে নিতে পারিস, আমি ঘুলঘুলি দিয়ে ওকে জিজ্ঞাসা করি ওর বাড়ি কোথায়।'

নারীর ভাষা

তোরাপের মতো আদুরীর ভাষাও একেবারে নিজভাষা। এ-ভাষার বৈশিষ্ট্য ঃ

১. র>অ (রানী>আনী)

২. ল>ন (লোক>নোক)

৩. ট>ড (পরাণটা>পরাণডা)

৪. ঠ>দ (গন্ধ>গোন্দো)

আদুরী বলে ঃ 'ছোট হালদার্নি, সে খ্যাদের কথা আর তুলিস নে। মিন্‌সের মুখখান মনে পড়লি আজো মোর পরাণডা দুক্‌রে ক্যাঁদে ওটে। মোরে বড্ড ভালবাসতো। মোরে বাউ দিতে চেয়েলো।' (২/৪)

মা. চ. বা.→'ছোট হালদার্নি, সেই খেদের কথা আর তুলিস না। মিন্‌সের মুখখানা মনে পড়লে আজও আমার প্রাণটা দুকরে কেঁদে ওঠে। আমার বড্ড ভালবাসত। বাউটি দিতে চেয়েছিল আমায়।'

নাট্যকার স্বেচ্ছাপ্রণোদিত ভাবেই একই সমাজের একই ভাষাভাষী চরিত্রের ক্ষেত্রেও বৈশিষ্ট্য বজায় রেখেছেন ব্যক্তিবিশেষে। অর্থাৎ sociolect ব্যক্তির ক্ষেত্রে দাঁড়াচ্ছে idiolect।

গ্রাম্য নারীচরিত্রের ভাষায়

(ক) খাঁটি আঞ্চলিক ভাষার রূপটি মেলে ;

(খ) ঘরোয়া গালাগালের প্রাচুর্য লক্ষণীয় ; (পদীর ব্যবহৃত গালি)

(গ) বিস্ময়সূচক শব্দের ব্যবহার বেশী (মাগো, মা, গাড়া কাঁটা দিয়ে ওটচে,···)

(ঘ) প্রবাদ প্রবচনের ব্যবহার বেশী

(ঙ) আচার সংস্কার প্রাসঙ্গিক তথ্য জানা যায় ("মুই কি হিঁদুর মেয়ে হয়ে সাহেবের জল খ্যাতি পারি" ৩/৩)।

রেবতী ও ক্ষেত্রমণির ভাষা একইরকম আবার পদীময়রানীর কথাবার্তা কিছুটা মার্জিত। কারণ সে চাষীর বৌ বা চাষীর মেয়ে নয়।

রেবতী ও ক্ষেত্রমণির ভাষা কিছুটা আদুরীর সঙ্গে মেলে। তারা কেউ পদীময়রানীর মতো অপ্রতিরোধ্য ও স্বতঃস্ফূর্তভাবে গালাগালি দেয় না আবার ক্রিয়ার শুদ্ধরূপও ব্যবহার করে না। পদীর চরিত্র ফুটে উঠেছে তার বিশিষ্ট গালাগাল ব্যবহারে : 'আঁটকুড়ির বেটা', 'বুনো', 'ড্যাক্‌রা', 'ভাতার খাগীর ভাতার', 'কালামুখ', 'যমের বাড়ি', 'তোর মা বনের ধরুক',··· । চাষীর মেয়ে, বৌ বলে 'এনেলো' পদী বলে 'এনেছিল' (২/৩ পৃ. ২০/স্বা. প্র.)। 'ঘেন্না' না বলে সে 'ঘৃণা' উচ্চারণ করে (২ / ৩ পৃ. ২০ / স্বা. প্র.)। অন্যান্যদের মতো সেও গৌণ কর্মে '-রে' বিভক্তি দেয়। পদীর ভাষার নমুনা :

"আমিন আঁটকুড়ির বেটাই তো দেশ মজাচ্ছে। আমার কি সাধ, কচি মেয়ে সাহেবরে ধরে দিয়ে আপনার পায় আপনি কুড়ুল মারি—রেয়ে যে খেঁটে এনেছিল, সাধুদাদা না ধরলিই জন্মের মত ভাত কাপড় দিত—···" (২ / ৩)

খেঁটে→খুঁটি>খুঁটে>খেঁটে=বেঁটে মোটা লাঠি।

তিনটি নাটক দৃশ্যে ক্ষেত্রমণিকে দেখা গেছে। প্রথমটিতে (ক) (১/৪) সে লজ্জাশীলা বধূ, দ্বিতীয় দৃশ্যে (খ) (৩/৩) লুণ্ঠিত সম্ভ্রম অত্যাচারিতা নারী এবং তৃতীয়টি (গ) (৫/৩) তার মৃত্যু দৃশ্য।

(ক) "মোর ঝাপটা দেখে মোর ভাশুর বড় খাপা হয়েলো, ঠাকুরুণদি বল্লে ঝাপটা কাটা কসবিদের আর বড়লোকের মেয়েগার সাজে। মুই শুনে লজ্জায় মরে গ্যালাম, সেই দিনি ঝাপটা তুলে ফ্যাললাম্।" (১/৪)

মা. চ. বা.→[আমার ঝাপটা দেখে আমার ভাসুর বড্ড ক্ষেপে গিয়েছিল (/ গিয়েছিলেন), ঠাকরুণকে বলল (/ বললেন) ঝাপটা কাটা বেশ্যাদের আর বড়লোকের মেয়েদের সাজে। আমি শুনে লজ্জায় মরে গেলাম, সেইদিনই ঝাপটা তুলে ফেললাম।]

(খ) "ময়রা পিসি যাস্ নে, ময়রা পিসি যাস্ নে। মোরে কালসাপের গত্তের মাঁধ্য একা রেকে গেলি, মোর যে ভয় করে, মুই যে কাঁপতি লেগেছি, মোর যে ভয়েতে গা ঘুরতি লেগেচে, মোর মুখ যে তেষ্টায় ধুলো বেটে গেল।" (৩/৩)

মা চ. বা.→[যাস্ না ময়রাপিসি, যাস্ না। আমায় কালসাপের গর্তের মধ্যে একা রেখে গেলি, আমার যে ভয় করছে, আমি যে কাঁপতে শুরু করেছি, ভয়ে আমার গা ঘুরছে, তেষ্টায় মুখ শুকিয়ে গেল।]

(গ) "স্যাঁকুলির কাঁটা ফোটচে, মরি গ্যালাম, মারে মলাম রে বাবার দিগি ফিরুয়ে দে।" (৫/৩)

মা. চ. বা.→[বিছানায় কাঁটা ফুটছে, মাগো, মরে গেলাম , বাবার দিকে ফিরিয়ে দাও ।]

তিনটি মা. চ. বা. রূপান্তরের কোনোটাই ক্ষেত্রমণির ভাষার যথযথতা রক্ষায় সমর্থ নয় ।

॥ ৭ ॥

বিয়ে পাগলা বুড়ো

বিপত্নীক বৃদ্ধ রাজীবলোচন মুখোপাধ্যায় অত্যন্ত কঞ্জুস এবং ধনী ব্যক্তি । বুড়ো বয়সে বিয়ে করার জন্য তিনি ক্ষেপে উঠেছেন । ঘটক চাঁপা নামের এক সুন্দরী কিশোরীর সঙ্গে তাঁর বিয়ের ঠিক করে । পাড়ার ছেলেরা বুড়োকে জব্দ করার জন্য রতা নাপিতকে কনে সাজায় । বাড়ি এসে বৌয়ের ঘোমটা খুলে রাজীব দেখেন পেঁচোর মাকে । বাবার বিয়ে শুনে দুই বিধবা কন্যা রামমণি ও গৌরমণির আশঙ্কা হয়েছিল পরে মিছে বিয়ে শুনে তারা খুশী হল—"বেশ হয়েছে, মিছে বিয়ে হলো আমরা টাকা পেলুম ।" বিয়ে পাগলা বুড়োর উচিত শিক্ষা হল ।

এই প্রহসনে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রসমূহ : রতা, ভুবন, নসিরাম এবং পেঁচোর মা ।

অর্থনৈতিক ও সামাজিক দিক থেকে নিম্নবর্ণের হলেও পুরুষ চরিত্রগুলি লেখাপড়া জানে । সুতরাং ভদ্রজনোচিত ভাষা ব্যবহারই তাদের পক্ষে স্বাভাবিক । বৃদ্ধা ডোমনী পেঁচোর মায়ের ভাষা তার মুখে বেশ মানিয়ে গেছে । উদাহরণ দিলে দেখা যাবে—

(ক) "দ্যাল সাক্কি—মোরে য্যান বুড়ো বামন বে কচ্চে, মুই য্যান্ ওনার কোলে ছেলে দিচ্চি ।" (১/৩)

(খ) "তুম্নি বাম্নিতি তপাতটা কি ? তোমারাও প্যাট জ্বলে উট্লি খাতি চাও, মোরাও প্যাট জ্বলি উটলি খাতি চাই, তোমরাও গালাগালি দিলি আগ কর, মোরাও গালাগালি দিলি আগ করি, তোমার বাবা মরিলেও বুকি বাঁশ, মুই মলিও বুকি বাঁশ, তাঁনারও দাঁত পড়েচে, মোরও দাঁত পড়েছে, তবে মুই কোম্ হলাম কিসি ?" (১/৩)

যশোর জেলার ভাষা অবিকল পেঁচোর মার মুখে বসানো হয়েছে । কিন্তু কোথাও স্খলন ঘটেছে । দ্বিতীয় উদ্ধৃতির (খ) 'জ্বলে' এবং 'মরিলেও' শব্দের যথাক্রমে হওয়া উচিত ছিল 'জ্বলি' এবং 'মল্লিও' ।

সংলাপের ধ্বনি ব্যবহারগত বৈশিষ্ট্য

(ক) স্বরসঙ্গতির ফলে u>o, e>i যেমন—śuor>śor ; bamnite>bamniti ।

(খ) r>ð যেমন—rag>ag ।

(গ) e>æ যেমন—peṭ>pæṭ ; chele>chæle ।

(ঘ) ṭh>ṭ যেমন—uṭhli>uṭli ।

(ঙ) ṭ>ḍ যেমন—chanaṭa>chanaḍa ।

(চ) স্বরভক্তির ব্যবহার (Anaptyxis) । যেমন—śðpno>śðpon ।

(ছ) C>ch যেমন—pholeche>pholece ।

রূপতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য

(ক) অসমাপিকা ক্রিয়ায় 'ই' (i)-অন্তক পদ ব্যবহার। যেমন—khati, nati।

(খ) উত্তমপুরুষ সর্বনাম—mui/mora।

(গ) গৌণকর্মে -রে বিভক্তি। যেমন—more, edre।

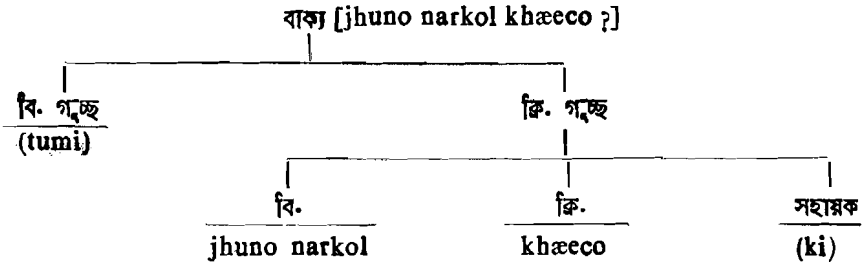
(ঘ) সমাপিকা ক্রিয়ায়—অ্যালাম, -ইয়েলাম বিভক্তি। যেমন—dielam, gælam।

(ঙ) সামান্য অতীতে '-লে' বিভক্তি। যেমন—pδrale, dele।

(চ) সম্বন্ধ পদে তার>তানার (tyar>tyanar)।

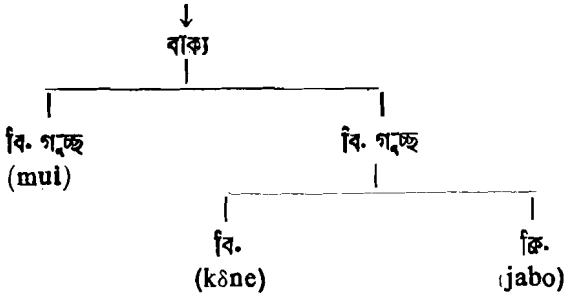
অন্বয়গত বৈশিষ্ট্য

সরল বাক্য (প্রশ্নাত্মক)→ঝুনো নেরকোল খ্যায়েচো ? (১/৩)



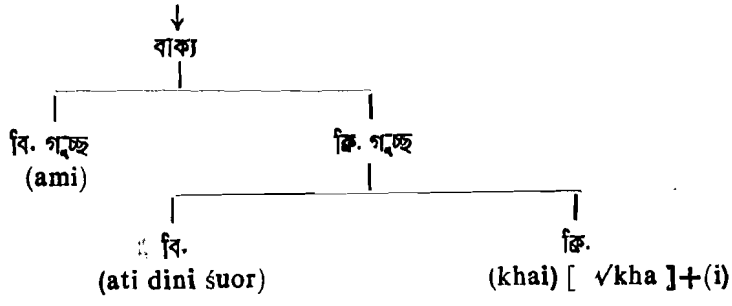
বিস্ময়বোধক বাক্য→"ও মা। মুই কনে যাব ?" (২/৩)

——————→O ma ! mui kδne jabo ?



নির্দেশক বাক্য → "আতি দিনি শুয়োর খাই।" (১/৩)

——————→ ati dini śuor khai.



পুরুষ চরিত্রের ভাষা বিশ্লেষণ

(ক) রতা : কাল ব্যাটার ভারি নাকাল করিচি—দশ গণ্ডা কাগের ডিমের শাঁস ওর মাথায় ঢেলে দিইচি। (১/১)

(খ) নাঁসি : কলিকাতায় ছাত্রেরা পরীক্ষার পর বিল্‌বর্টে'র বাজি দেয়। আমরা পরীক্ষার পর রাজীব মুখুয্যের বাজি দেব। (১/১)

(গ) গোপাল : যদি কেহ বলে মুখোপাধ্যায় মহাশয় পেঁচোর মা-র বয়স কম, বুড়ো ওমনি গালে-মুখে চড়ায় আর তাড়িয়ে কামড়াতে আসে, এখন অধিক ঘলুতে হয় না, শুধু পেঁচোর মা বল্যেই হয়। (১/১)

(ঘ) ভুবন : আমি ব্যাটার গা ধুয়ে দিইচি—ব্যাটা রাগ করিনি, বলে বিয়ের দিন এমন আমোদ করে থাকে। (২/২)

ধ্বনি ব্যবহারগত বৈশিষ্ট্য

(ক) k > g যেমন kak > kag

(খ) ch > c যেমন korici, diici

(গ) th > t ; kδtha > kδta, matha > mata.

(ঘ) e > i ; bean > bian.

রূপতত্ত্বগত বৈশিষ্ট্য

(ক) বহুবচনে—'গুলিন' বিভক্তি। যেমন—kδthagulin।

(খ) সামান্য অতীতে ক্রিয়ার -'এইচি' বিভক্তি ব্যবহার—kheici, eici (<aśiachi)।

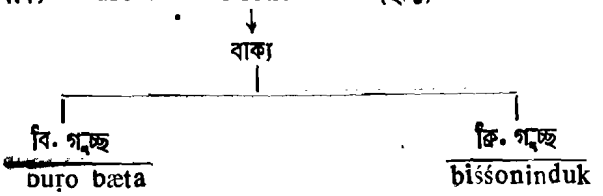
(গ) সামান্য অতীতে নঞর্থক ক্রিয়ায় প্রথম পুরুষে 'ইনি' বিভক্তি—
'bæta rag korini' (২/২)।

(ঘ) স্ত্রী-ভূমিকায় পুরুষ চরিত্রগুলির স্ত্রীলোকের ভাষার অনুসরণে 'ভাই', 'সেই' শব্দের ব্যবহার।

(ঙ) তুচ্ছার্থে 'ব্যাটা' (bæta) শব্দের প্রয়োগ।

অন্বয়গত বৈশিষ্ট্য

সরল বাক্য—'buro bata biśśoninduk (২/১)



যৌগিক বাক্য—kδto galagali dile kintu amay,

dekhte paini. (১/১)

↓

বাক্য$_১$ + যোজক + বাক্য$_২$

(kintu)

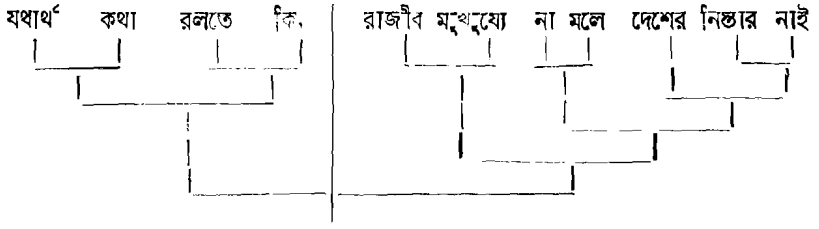
জটিল বাক্য—jδthartho kδtha bolte ki rajib mukhujje

বাক্য$_১$ | অব্যয়

na mole deśer nistar nai

বাক্য$_২$

বর্ণনামূলক ভাষাবিজ্ঞানীরা বাক্যকে 'অব্যবহিত উপাদান' (Immediate Constituent/I.C.)[১৩] অনুযায়ী বিশ্লেষণ করেন। এই পদ্ধতিতে সমস্ত বাক্যের বিশ্লেষণ সম্ভব নয়। যেমন—



পেচোর মা চরিত্রটির ব্যবহৃত বাক্য লক্ষ করলে দেখা যাবে যে কোনো যৌগিক বাক্যেই সংযোজক অব্যয় নেই। তার বাক্যের গঠন :

S_A + Connective (=ϕ) + S_B

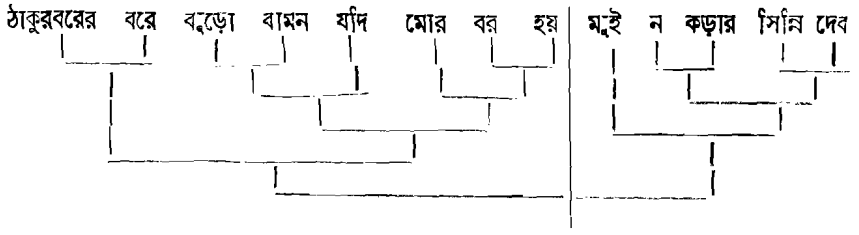
যেমন mui o namda dhotti parine (S_A), morminśer name ... bade (S_B) (১/৩½)

এখানে কমা (,) চিহ্নটি সংযোজক অব্যয়ের কাজ করছে।

জটিল বাক্যের গঠন : Scomplex = Conditional$_1$ + S_1 + Conditional$_2$ + S_2.

thakurbδrer bδre buṛo bamon jodi mor bδr hδy, mui nδ kδṛar śinni debo

I. C. অনুযায়ী বাক্য গঠন ঃ



লক্ষণীয়, I. C. তত্ত্বে বাক্যস্থিত কোন্ কোন্ উপাদান বা পদ পরস্পরের সবচেয়ে বেশি সন্নিহিত তা নির্ণয় করতে হয়।

সধবার একাদশী

এই প্রহসনটি তার জন্মলগ্নের সমকালীন কলকাতার বাবু সমাজের কেচ্ছা নিয়ে লেখা। অটল-বিহারী ধনীর সন্তান। নিমচাঁদ এবং সঙ্গীরা তাকে মদ খাওয়া শেখায়। বারবনিতা কাঞ্চনকে নিয়ে সে, এতই বাড়াবাড়ি করে যে পাঁড় মাতাল নিমে দত্তও তাকে উপহাস করে। শেষে কাঞ্চনের প্রতি বিরক্ত হয়ে অটল পরস্ত্রীর প্রতি অনুরক্ত হতে উদ্যোগী হয়। নিজের বাড়িতে এই কুকীর্তি করতে গিয়ে অ্যালবার্ট চেনধারিনী নিজস্ব কুমুদিনীকেই ভুলবশত বৈঠকখানায় এনে হাজির করে তার নিযুক্ত দূত। অটল ও নিমচাঁদ উভয়েই বেধড়ক পিটুনি খায়। শেষে অটল বলে এত মার খেয়েছে ব্রান্ডি না খেলে ব্যথা সারবে না।

কাঞ্চন ও দামা এখানে নিম্নশ্রেণীর চরিত্র। মদ্যাসক্ত হয়ে উন্মার্গগামী হলেও অটল বা নিমেদত্তকে তো আর নিম্নশ্রেণীভুক্ত করা চলে না।

কাঞ্চনের সংলাপ ঃ "এই আরদালি ব্যাটাকে সঙ্গে করে নিয়ে গিচ্‌লেন—আমি ভাই বসে রইচি, আরদালি সঙ্গে করে এই মূর্তি এসে উপস্থিত ; সেদিন আরদালি খুড়ো চাপরাসখান ইটের গুড়ো দিয়ে ঘসে ঘসে ফরসা করে এনেছিলেন। আমার দাসী জিজ্ঞাসা কল্যে, কি চাও গা ? আরদালি খুড়ো ওমনি গোঁপে চাড়া দিয়ে বল্যেন, 'ইনি ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট, এইখানে আজ থাকবেন।' ইচ্ছে হাঁসতে হাঁসতে শামলার উপর হুকোর জল ঢেলে দিলে ; যাদু ভিজে বাঁদরের মত আস্তে আস্তে উঠে গেলেন।" (৯।৩)

ধ্বনিতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য

(ক) পদান্তের ch>c ; korci, roici

(খ) পদান্তের ph>p ; gyope (গোঁপে)

(গ) নাসিক্যীভবন (nasalization)—হাঁসতে।

রূপতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য

(ক) ক্রিয়াপদকে তুচ্ছার্থক মধ্যমপুরুষে বর্তমানকালে—'ইচিস্' বিভক্তি। যেমন—শিখিচিস্।

(খ) সাধারণ বর্তমান কালে প্রথম পুরুষে সমাপিকা ক্রিয়ার শেষে—এ বিভক্তি। যেমন, দিলে, খেলে।

(গ) একই মধ্যম পুরুষে 'তুই' ও 'তুমি' উভয়ের ব্যবহার।

(ঘ) 'ব্যাটা' ও 'ভাই' শব্দের প্রয়োগ বাহুল্য।

(ঙ) বিশিষ্ট শব্দ প্রয়োগ, যেমন—'ভাঁড়ানো', 'ন্যাকরা' ইত্যাদি।

অন্বয়গত বৈশিষ্ট্য

সরল বাক্য ঃ ami ektu bagane bæṛoi ge (১/২)

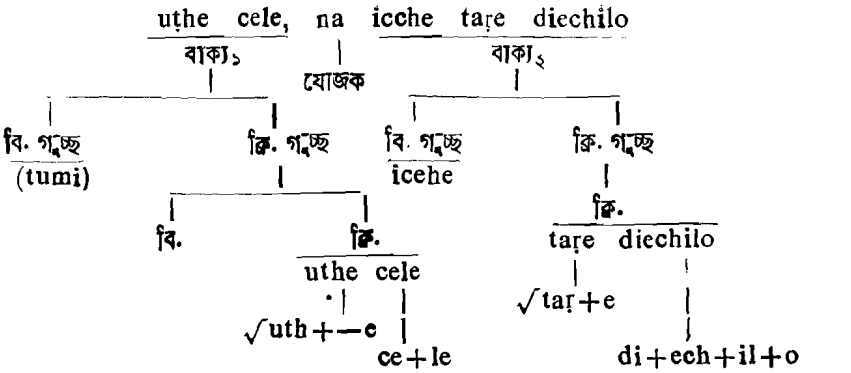
বাক্য গঠন → NP + (NP) V

আমি বাগানে (একটু) বেড়াই গে

↓

ক্রিয়া বিশেষণ

যৌগিক বাক্য



কাঞ্চনের ভাষা ব্যবহারে তার সামাজিক শ্রেণী ফুটে উঠেছে। শুধু একটি সংলাপেই তার চারিত্র প্রকাশ পায়ঃ "আমার কপালে বন্‌পো উপপতিই ঘটে—প্রিয় শঙ্কর যখন আমায় রাখলে, তখন রমানাথ আনায় মাসী বল্‌তো, আবার সেই রমানাথ আমায় সেবাদাসী কল্‌লেন, পাছে বমানাথ মনে কিছু ভাবে তুমি আমায় যা বল্‌তে তা মনে আছে? এখন তোমার জানি হইচি।" (২/২)

কাঞ্চনের পেশা তার পেশাদারী সংলাপেই প্রতিভাত। অটলের ভৃত্য দামা। কাজ করতে করতে আপন মনেই সে বলে, "বোকাবাবুর কাছে নইলে চ করি পোষায়? কত জিনিস ভাংচি, কত চুরি কচ্চি, বাবুর হিসেবও নেই, কিতেবও নেই।" (২/২)

এ-ভাষার ধ্বনি ব্যবহারগত বৈশিষ্ট্য

(ক) শব্দান্তে ছ>চ (ch>c), যেমন—ভাংচি (<ভাঙ্‌ছি)।

(খ) কিপ্‌টে>কাপটে (i>a)।

(গ) হিসাব কিতাব>হিসেব কিতেব (i>e, স্বরসঙ্গতি)।

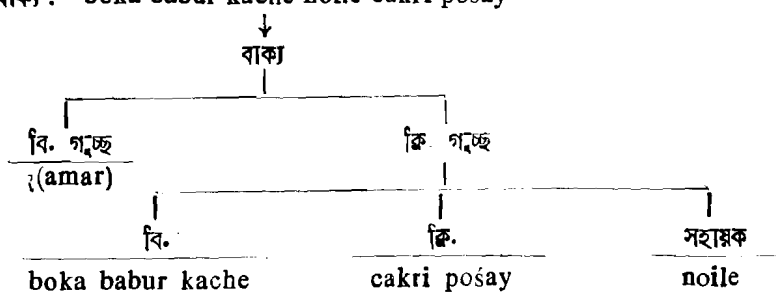
রূপতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য

(ক) অসমাপিকা ক্রিয়ার 'বের' বিভক্তি – বল্‌বের।

(খ) শব্দ প্রয়োগে বিশিষ্টতা—পরতাল, মাল করে (=লোপাট করে), কোটা বালাখানা, কসো,···।

অন্বয়গত বৈশিষ্ট্য

সরল বাক্য : boka babur kache noile cakri posay



যৌগিক বাক্যের গঠন : $S_1 + \text{Connective } (=\phi) + S_2 + \text{Connective } (=\phi) + S_3$

"kδto jiniś bhayci, kδto jiniś curi kocci,
S_1 S_2

babur hiśeb o nei kiteb o nei."
S_3

জটিল বাক্য : jæmon kapte babu temni kδsai cakoro ache

jæmon kapte babu = বাক্য$_১$ (আশ্রয়মূলক উপাদান$_১$)

temni kδsai cakoro ache = বাক্য$_২$ (আশ্রয়মূলক উপাদান$_২$)

॥ ৯ ॥

নবীন তপস্বিনী

পঞ্চম অঙ্কের প্রথম গর্ভাঙ্কে চারজন বাহকের সংলাপ ব্যতীত এই নাটকে কোনো নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের ভাষা নেই। নাটকের মূল কাহিনী একটি এবং উপকাহিনী একটি। মূল কাহিনী সিরিয়াস উপকাহিনীটি হাস্যরসাত্মক। রাজমিস্ত্রী জলধরের স্ত্রী বহু ইতরভাষা প্রয়োগ করলেও মন্ত্রীজায়াকে নিম্নশ্রেণীর চরিত্র বলা যায় না। বাহকদের মোট বারোটি সংলাপ রয়েছে। প্রথম বাহকের চারটি সংলাপ, দ্বিতীয় বাহকের দুটি সংলাপ, তৃতীয় বাহকের দুটি সংলাপ এবং চতুর্থ বাহকের চারটি সংলাপ। ননুনা দেওয়া হল :

[প্রথম। ওরে একেন্ডা ভুঁই দে—তেবু যাতি নেগ্‌লো, হ্যাদি দ্যাক্, মোর কাঁদ ক্যাটে গেল তেবু যাতি নেগ্‌লো। দ্বিতীয়। হ্যাঁরা ও বেন্দা, বল্লি কথা কানে করিস নে, মেজো তালুই যে ভুঁই দিতে বল্‌চে—হল্লা, টানতি নেগ্‌লো দ্যাক্।] (৫/১)

ধ্বনি ব্যবহারগত বৈশিষ্ট্য

১. ট>ড(t>d) -ekhanta>ekenda, cartey>ceddey, eta>eda।

২. স্বরসঙ্গতির প্রভাব : এ>ই (e>i) ; যেমন—dite>diti।

৩. ধ>দ (dh>d) ; kyadh>kyad।

৪. ছ>চ (ch>c) ; bolche<bolce।

৫. এ>আ (e>d) ; eneche>anece।

৬. ছ>হ (ch>h) ; chyuclo>hyuclo।

রূপতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য

১. পাল্কী বেহারাদের ভাষায় 'হ্যাদিদ্যা' (=হ্যাদি+দ্যাখ্)।

২. ভুঁই দে (ইডিয়ম)=মাটিতে রাখ।

৩. অসমাপিকা ক্রিয়ায় '-ই' বিভক্তি। যেমন dhotti, ṭanti।

৪. সমাপিকা ক্রিয়ায় '-ইনি' প্রত্যয়। যেমন—গিইলি (giili)।

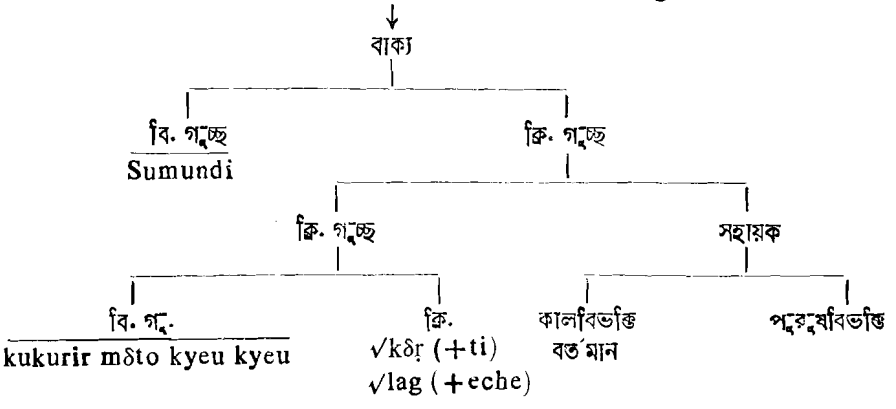
৫. হুল্লা, সমিন্দি, ওলাতি···শব্দের প্রয়োগ।

৬. চর্ > চেরো = পালা

৭. দিক্ = দেরি ; এখানে হয়েছে 'দ্রিং করিসনে'।

অন্বয়গত বৈশিষ্ট্য

সরল বাক্য : Sumundi kukurir mδto kyeu kyeu kotti negece



যৌগিক বাক্য : mor kyad kæṭe gælo, tebu jaṭi neglo

বাক্য$_১$ | বাক্য$_২$

বাহকদের ভাষায় কোনো জটিল বাক্য নেই।

হাস্যরস সৃষ্টির জন্য প্রথম বাহকের ভাষায় 'হোঁদোল কুতকুত'-এর নাম ভুলবশতঃ (নাট্যকারের ইচ্ছাকৃত) 'হাঁদালের গুঁতো' দেওয়া হয়েছে।

॥ ১০ ॥

লীলাবতী

'লীলাবতী' সিরিয়াস নাটক। উড়ে ভৃত্য রঘুয়া ছাড়া এই নাটকে উল্লেখযোগ্য কোনো নিম্নশ্রেণীর চরিত্র নেই। ভৃত্য ও দাসীর সংলাপই আলোচ্য এক্ষেত্রে। গুলিখোর, চরিত্রহীন হলেও নদেরচাঁদ জমিদারের ভাগনে। সুতরাং তাকে নিম্নশ্রেণীর চরিত্র বলা যাবে না। রঘুয়ার সংলাপ ওড়িয়া ভাষার। দীনবন্ধু কর্মসূত্রে উড়িষ্যায় ছিলেন। ওড়িয়া ভাষা তাঁর জানা ছিল।

(ক) "আপনাংকর লেখাপড়ি হ্যালানিটিংকি ? কর্ত্তাবাবু আউছন্তি। ··এ কঁড় ম : বাবুতো সেয়াং ওপরি দুশুচি। গুটে পাচড়া কদাড়ি হাতেরে হুয়াড়াকি।" (২।২)

বঙ্গানুবাদ : আপনাদের লেখাপড়া এখনো হল না ? কর্ত্তাবাবু আসছেন। এ কি, বাঃ !

এই বাবুকে তো একটা সঙের মতো দেখাচ্ছে। হাতে পাকা কলা থাকলে ভালো দেখাত। অর্থাৎ প্রকারান্তরে নদেরচাঁদকে বাঁদর বলা হচ্ছে।

মান্য চলিত ওড়িয়ায় এই সংলাপ রচিত। কিন্তু ভৃত্য চরিত্রের ভাষা এত শিষ্ট হওয়া অস্বাভাবিক। বর্তমান কালের কথ্য বুলিতে ভাষাটি এই রকম হবে ঃ

"কনং আপনমনকার লিখাপড়া হৈলা ? বড় কর্তা আসুছন্তি। একহনং বাঃ। ইয়াকু কিমাত সং বলিয়া লাগুচি। ইয়ার হাতেরে গুটিয়ে পাচিলা কদলি রহিথিলে আর্ডরি ভল দেখিথান্ত।"

(কটক অঞ্চলের ভাষা)

The Origin and Development of Bengali Language গ্রন্থে আচার্য সুনীতিকুমার ওড়িয়া ভাষার সঙ্গে বাংলার ভাষার সাদৃশ্য দেখিয়েছেন। বঙ্গ-অসমীয়া-ওড়িয়া তিনটি ভাষাই মাগধী অপভ্রংশ থেকে সৃষ্ট।[১৪] ওড়িয়া ভাষার বাক্যগঠন কর্তা কর্ম ক্রিয়া (S.O.V.) ধরণের। দীনবন্ধু রঘুয়ার ভাষার একটি শব্দ ('দ্বারী') নিয়ে কৌতুক সৃষ্টি করেছেন। বাংলায় দ্বারী শব্দের অর্থ দ্বাররক্ষক। ওড়িয়ায় 'দ্বারী' বোঝায় বারাঙ্গনাকে। যজ্ঞেশ্বর যখন রঘুয়াকে বলে, "দ্বারীকে বলো আমায় বাড়ীর ভেতর যেতে দেয়" তখন ওড়িয়া শব্দটির অর্থ বুঝে ক্ষেপে গিয়ে সে বলে ঃ "দ্বারী তোর মাইপো সড়া মিচ্ছ গোঁসাই, ভণ্ড, চোর, খল্ট, গোটায় মুথো মারি সড়ার নাক চেপ্পা করি দেবি—মতে গালি দেলু, কাঁই কি ?" (৩/৩)

॥ ১০ ॥

জামাই বারিক

কুলীন পাত্রে কন্যা অর্পণ করার সংস্কারকে ব্যঙ্গ করে এই প্রহসনটি রচিত। ব্যারাকে বসবাসকারী জামাইরা অকর্মা হলেও তারা জমিদারের জামাই। সুতরাং নিম্নশ্রেণীভুক্ত চরিত্র নয়। এই প্রহসনে নিম্নশ্রেণীর চরিত্র—হাবার মা, ভবিময়রানী, পাঁচী, চোর ইত্যাদি।

ভবির সংলাপ—"এটি নাতজামায়ের অন্যায়—কত হুমরোচুমরো ভাতার মেগের কথায় প্রদীপে তেল দেয়, মাগ্‌কে উঠতে দেয় না, বিশেষ শীতকালে।" (১/২)

হাবার মার সংলাপ—"আহা ! রাত পর দুইয়ের সময় লোকজন সব শুয়েছে, মাজের দরজায় চাবি পড়েছে, বাছারে ঘর থেকে বার করে দিয়ে খিল দিল, ও কি সামান্যি। ওর মত কল্পা মেয়ে বাপের কালে দেখিনি—দশটা পাঁচটা নয় একটা ভাতার, তার এই খর্‌ ছিক্‌ লো ছি—" (১/২)

সংলাপের ধ্বনিতত্ত্বগত বৈশিষ্ট্য

(ক) পদমধ্যস্থিত 'হ' লোপ (h>ɸ)—prohor>pôr

(খ) ছ>জ (jh>j)—majher>majer

(গ) ও>ই (o>i)– śamanno>śamanni

(ঘ) স্বরসঙ্গতি–o>u, a>e–uddog>ujjug, rate>rete

(ঙ) খ>ক (kh>k)—cokh>cɔk

(চ) homra comra—humro cumro

(ছ) p>k—dupur>dukur

রূপতত্ত্বগত লক্ষণ

(ক) সম্বোধনে 'লো', 'লা', 'হ্যাঁলা' শব্দ ব্যবহার—নারীর ভাষায়।

(খ) সমাপিকা ক্রিয়ায় সামান্য বর্তমানে -'ইচি' বিভক্তি। যেমন— \ kδr+-ici=korici।

(গ) অসমাপিকা ক্রিয়ায় 'ইয়ে' বিভক্তির '-ই' লোপ—tariyɛ>tarye।

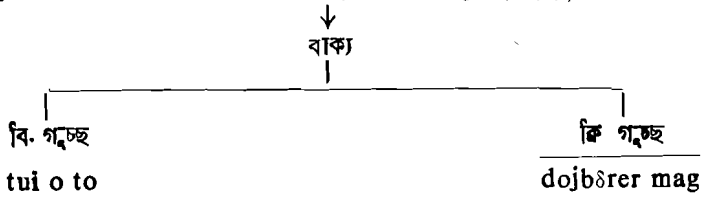
(ঘ) গৌণকর্মে 'রে' বিভক্তি tore, amare।

(ঙ) নিষেধ অর্থে 'আটক' শব্দ ব্যবহার—"তার আর আটক কি?"

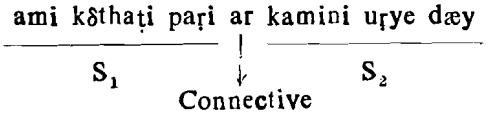
(চ) নিষেধার্থে 'না'-র বদলে 'নে' ব্যবহার—koriśne।

অন্বয়গত বৈশিষ্ট্য

সরল বাক্য : tui o to dojbδrer mag (১/২)



যৌগিক বাক্য : ami kδthaṭi paṛi ar kamini uṛye dæy



জটিল বাক্য :

amar bodh hδy ektu bharikki hole tor bhatarke tui bhalobaśbi

S_1 S_2 S_3

গঠন : S_1 + Connective$_1$ $(=\phi)$ + S_2 + Connective$_2$ $(=\phi)$ + S_3

॥ ১১ ॥

নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের সংলাপে ব্যবহৃত অপশব্দ, বাগ্‌ধারা এবং উপমা

সাধারণতঃ শিষ্ট সাহিত্যে অপশব্দ ব্যবহৃত হয় না। কিন্তু নাটকীয় চরিত্রের মুখে যথাযথ ভাষা বসাতে গেলে অপশব্দ ব্যবহার করা চলে।

নীলদর্পণ নাটকে অপশব্দ

সুমুন্দি, মাগ, গোড়ার নীলি, শালা, খাল, ডবকা, মাগী, মিন্‌সে, ভাতার, গন্তানি, নচ্ছার,

আবাগী, হের, দামড়া, মান্নির ভাই, ছাবাল, হিরভিতি, গাঁতা, হেই, হেব্‌লো, আঁটকুড়ির ব্যাটা, ভ্যাকরা, ভাতারখাগী, দ্যাকমার, পোড়ারমুখ, হারামজাদী, গুখেকোর ব্যাটা, পোঁচা, বেচ্ছাপর, বেপালট, ভাইভাতারীর ভাই, প্যাট করে,··· ।

নবীন তপস্বিনী নাটকে বিস্তর অপশব্দ প্রয়োগ করেছে রাজমন্ত্রী জলধরের স্ত্রী। কিন্তু মন্ত্রীপত্নী বলে তার ভাষা বর্তমান আলোচনার অন্তর্ভুক্ত নয়।

সধবার একাদশী

ন্যাকরা, শালী, মাইরি, গুওটা, কাপ্‌টা, পরতাল, মাল, জোবর, ঘরের মাগ, নেমোখারাম।

বিয়ে পাগলা বুড়ো

মাগী, বাম্‌না, আঁস্তাকুড়ের পাত, পীরিতি, ভাতারের বাবা, আবাগের ব্যাটা, এঁড়ে শোর, বোনাই ভাতারী, ব্যাই ভাতারী, কুজ্জো,··· ।

লীলাবতী

বরাটে, মাগ, রাঁড়ীর মেয়, মাইরী, শালী, বিয়েন, গ্যাদারি, বোধিনং পাখ্‌খরা, শালীর বেটি, শুয়োর মুখো, কুন্‌কি,··· ।

জামাই বারিক

মাইরি, ভাতার, ধাড়ি, নেংটা, কল্লা, রনের ডোবা, চুলোর দোরে, হাড়াই ডোমাই, হতচ্ছাড়ি, শতেকখোয়ারি, দোজবরে ভাতারের মাগ, পোড়াকপালি, ড্যাকরা,··· ।

কমলেকামিনী নাটকে উল্লেখযোগ্য কোন নিম্নশ্রেণীর চরিত্র নেই।

বাগ্‌ধারা বা ইডিয়মের তালিকা

নীলদর্পণ

হাঁড়ি সিকেয় উঠবে (১/১), হাবাতেও ফকির হলো দেশেও মন্বন্তর হলো (১২), মড়ার উপর খাঁড়ার ঘা (১৩), ঘুঁটেকুড়ুনীর ছেলে সদর নায়েব (১/৩), মাছি মেরে হাত কাল (১/৩), বোকা ছাগলে ফ্যাবা মারে (১৪), কুঁদির মুখি বাঁক থাকবে না (২/১), সাচা কথা কবো, ঘোড়া চড়ে যাব (২/১), আহ্লাদে যে আর বাঁচিনেগা (২/১), হন্নে কুকুরের মতো ২/১), প্যাঁজ পয়জার দুই (২/১), চোরা না শুনে ধর্মের কাহিনী (২/৩), আপনার পায়ে আপনি কুড়ুল মারি (২৩), নীলের দাদন ধোপার ভ্যালা (২/৩), অরণ্যে রোদন (৩/৩), ও ঝ্যামন কুকুর তুই তেমনি মুগুর (৩/৩), ব্যাঙ্গের সর্দ্দি (৫/১), হাত পা প্যাটের মধ্যে গেল (৫/২), শুঁড়ির সাক্ষী মাতাল (১/২),··· ।

বিয়ে পাগলা বুড়ো

মুখখানি মেচোহাটা (১/১), তেলেবেগুনে জ্বলে উঠলে (১/১), মাতা খাবে (১/১), দ্যাল সাক্ষি (১/৩), কপাল ফিরচে (১/৩), শালী পনের আনমাগ (২/২), ধর্মের ষাঁড় (২/৩), মুখে আগুন (৩/৩), পাত্তরে পাঁচ কিল (২/২), ছাই ফেলতে ভাঙা কুলো (২/১)।

সধবার একাদশী

মাতা খাচ্চেন (১/২), কোটা বালাখানা করে ফেল্‌বো (২/২), গোল্লায় যাও (২/৩),

নিমতলার ঘাটে গিয়ে শোও (২/৩), বাপের কালে দেখিনি (২/৩), গোঁপে চাড়া দিয়ে (৩/১),··· ।

লীলাবতী

ঘাসের বিচি খাইনে (১/১), ঘাম দিয়ে জ্বর ছাড়ল (১/২), যমের বাড়ি যাও (১/২), হাবাতের অনেক দোষ (২/১),··· ।

জামাইবারিক

গুণের নিধি (২/১), অর্ধচন্দ্র আহার (৩/১), রক্তের টান (৪/৩) ।

ভগ্ন এবং অর্ধ-তৎসম শব্দ ও বিকৃত শব্দের তালিকা

লোকভাষার ক্ষেত্রে দেখা যায় যে নিজেদের মধ্যে সংযোগের জন্য লোকভাষাভাষীরা সাধারণত শুদ্ধ শব্দের ত্রুটিপূর্ণ উচ্চারণ করে। নাটকার স্বেচ্ছায় এই ভুল উচ্চারণ তুলে ধরেন ভাষাকে চরিত্রানুগ করার জন্য (Caeology)। লোকভাষা ব্যবহারকারীরা নিজেদের সাংস্কৃতিক জীবনবোধ থেকে লোক নিরুক্তি (Folk Etymology) ব্যবহার করে, নতুন ধাতু গঠন করে। এই ভাষা প্রাসঙ্গিক, প্রসঙ্গ বহির্ভূত নয়।

নীলদর্পণ

বচ্ছর (<বৎসর), কারকিত (<কারকৃত), সুমুন্দি (<সম্বন্ধী), নাড় (<রাঁড়), খ্যাদ (<ক্ষেদ), পরাণ (<প্রাণ), বাউ (<বাউটি), পঁইচে (<পেঁছা), কের্‌পা (<কৃপা), পত্তি (<প্রতি), পর্‌ণাম (<প্রণাম), পরকাশ (<প্রকাশ), গোন্দো (<গন্ধ), কামরাঙ্গা (<কামরা), মাছেরটক (<ম্যাজিস্ট্রেট), পিল (<আপীল), ম্যাদ (<মেয়াদ), হ্যাংনামা (<হাঙ্গামা), নড়ুই (<লড়াই), ফোজদুরি (<ফৌজদারী), তেরোনাল <তরোয়াল), নাঙ্গা পাকুড়ি (<রাঙা পাগুড়ী), অরপুরুব (<অপরূপ), গারনাল (<গভর্ণর), মামদো (<মহম্মদীয়), ব্যাভ্রম (<বিভ্রম), তিসেয় (<তৃষ্ণায়), খেঁটে (<খুঁটে<খুঁটি), মষির (<মাইশের), নেটেলা (<লাঠিয়াল), এমান (<ইমান), নাত্তি (<রাত্তে , নির্ব্যাধি (<নির্ব্যাধি), পত্তিবাসী (<প্রতিবেশী) ।

বিয়েপাগলা বুড়ো

বাম্‌নি (<ব্রাহ্মণী), কোম (<কম), ডুমনী (<ডোমনী), স্বপোন (<স্বপ্ন), অ্যাট্‌টা (<একটা), ট্যাং (<ঠ্যাং), পেত্যয় (<প্রত্যয়), পর্‌তম (<প্রথম) ।

সধবার একাদশী

কাপ্‌টে (<কৃপণ), পাল্যেন (<পারলেন), কচ্চো (<করছ), পের্‌লাউন (<প্রনাউন), মুচ্ছো (<মূর্ছা) ।

লীলাবতী

অতুচ্ছু (<তুচ্ছ), উড়ুনচড়ে (<উড়নচণ্ডী), অধৈর্য্য (<ধৈর্য্য), সম্পক্ক (<সম্পর্ক). জরিবানা (<জরিমানা) ।

জামাই বারিক

নুঠ (<লুট), কান্ট (<কাণ্ড), দুর্গি (<দুর্গা), ঠ্যাকারে (<ঠোক্কর)।

নবীন তপস্বিনী

জাড়া, একেণ্ডা, দ্রিং, হুঁচলো।

ধ্বন্যাত্মক শব্দ

হেড়াহেঁড়ি, হুল্লা, কেঁউ কেঁউ, কুচিকুচি, ধপ্‌ধপ্‌!

উপমা

উপমা প্রয়োগ কবি সাহিত্যিকদের প্রিয় বিষয়। মুখের ভাষাতেও উপমা ব্যবহারের প্রবণতা কারো কারো মধ্যে দেখা যায়! স্বল্পশিক্ষিত, অশিক্ষিত ব্যক্তি এবং গ্রাম্য লোকের কথায় উপমা প্রয়োগ লক্ষণীয়। নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের ভাষায় বহুবিচিত্র উপমা ব্যবহার করেছেন দীনবন্ধু মিত্র। অনেক সময় হাস্যরস সৃষ্টির জন্য চাষীর মুখে ভুল উপমা বসিয়েছেন। তবে বক্তার চরিত্রের দিক থেকে উপমাগুলি কখনোই অসঙ্গতিপূর্ণ মনে হয় নি। বরং প্রায় সব চরিত্রের সংলাপে উপমার আশ্রয় নেওয়া একটা সার্বিক চরিত্র ফুটিয়ে তুলেছে। এখানে কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হল :

১. কি উঠানই ছিল, যেন ঘোড়দৌড়ের মাঠ, আহা। (নীলদর্পণ, ১/১)
২. তেষ্টায় যে ছাতি ফেটে গেল। (ঐ, ১/২)
৩. মোর গাডা কাঁটা দিয়ে ওটচে। (ঐ, ১/৪)
৪. গোডার পা খ্যান বল্‌দে গোরুর খুর! (ঐ, ২/১)
৫. মোরে কাল সাপের গত্তের মধ্যি একা রেকে গেলি। (ঐ, ৩/৩)
৬. নমীর আং বুঝি পোয়ালো, মোর সোনার পিত্তিমে জলে যায়! (ঐ, ৫/৩)
৭. প্যাট জ্বলি উঠলি খাতি চাও। (বিয়েপাগলা বুড়ো, ১/৩)
৮. বাসর ঘর রসের বৃন্দাবন। (ঐ, ২/২)
৯. বাবু ভিজে বাঁদরের মতো আস্তে আস্তে উঠে গেলেন। (সধবার একাদশী, ৩/১)
১০. সারু গছ মূলে ভেকো ছত্র দণ্ড ধরইতা। (লীলাবতী, ২/২)
১১. এত বুড়ি, তবু রসের ডোবা। (জামাই বারিক, ১/২)
১২. চুলগুলো যেন তেলে সাঁতার দিচ্চে। (ঐ, ৩/২)

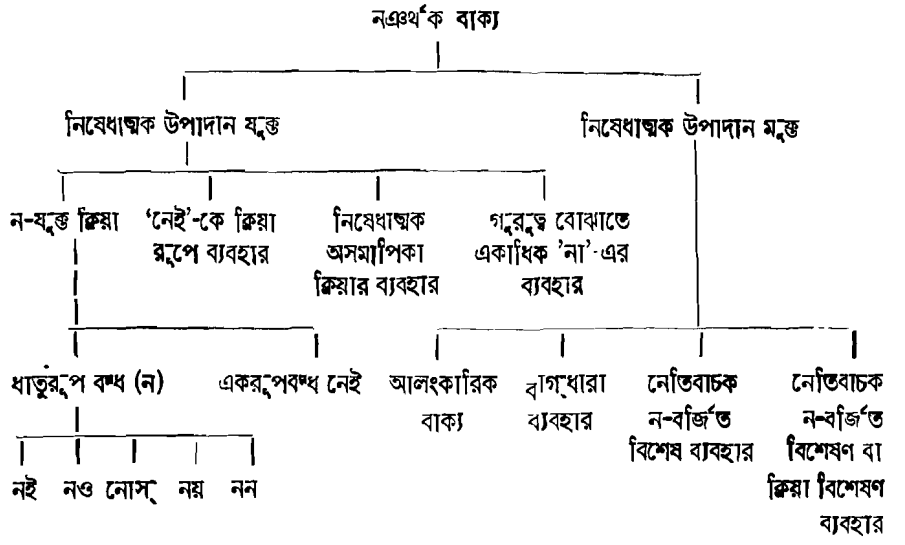
॥ ১২ ॥

নঞর্থক বাক্য

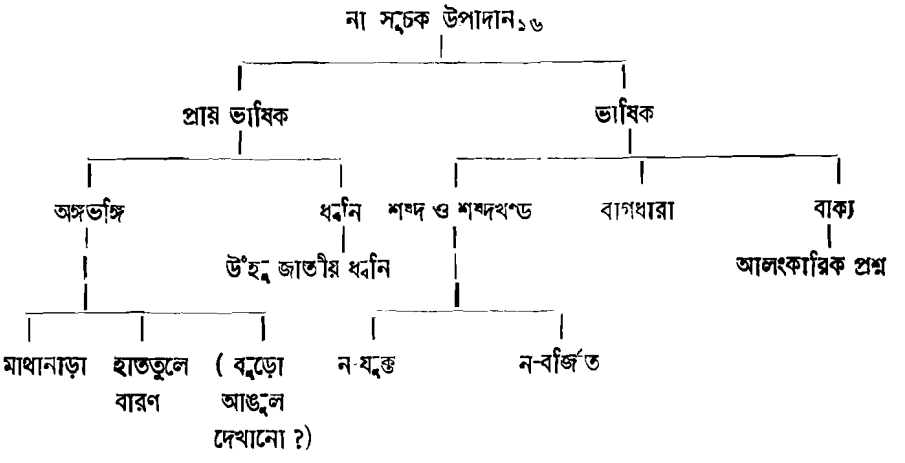
নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের মুখে নাট্যকার দীনবন্ধু কথা বলার বিভিন্ন টেকনিক ব্যবহার করেছেন। তাদের ব্যবহৃত বাক্যের কর্তা-কর্ম-ক্রিয়া (S.O.V.) প্যাটার্ন সর্বদা বজায় থাকে নি। এরা নানা

ধরণের নিষেধাত্মক বা নঞর্থক বাক্য বলেছে। সংলাপ বিশ্লেষণের ক্ষেত্রে এই না-বোধক বাক্যগুলিকেও আলোচনার আওতায় আনা দরকার।

বাংলা ভাষায় নিষেধ বাক্য কতরকম হতে পারে তার একটা ছক দেওয়া যেতে পারে :



বাক্য ব্যবহার না করে বিভিন্ন শব্দ বা শব্দখণ্ড এবং অঙ্গভঙ্গি দ্বারাও নঞর্থক মনোভাব বোঝানো যেতে পারে। সেক্ষেত্রে নীচের ছকটি উল্লেখযোগ্য :



নঞর্থক বাক্যে গঠিত সংলাপ

১. আমি তখনি বলেছিলাম, কর্তা মহাশয়, আর এদেশে থাকা **নয়**, তা আপনি শুনলেন না। (নীলদর্পণ ১/১)

২. এখন তো আর সুখের বাস নাই। (ওই / ১/১)

৩. তিন বৎসর **হয়নি** সাহেবের পত্তনি হয়েছে। (ওই / ১/১)

৪. দক্ষিণ পাড়ার মোড়লের বাড়ির দিকে চাওয়া যায় না আহা। (ওই ১/১)

৫. গেল সন গোয়াল সারিতে না পারায়……। (ওই / ১/১)

৬. ধানের ভুঁয়ে নীল করে নি বল্যে……। (ওই / ১/১)

৭ ঝুলি নি ভিক্ষে করে খাব তবু এ গাঁয়ে আর বসত্ করব না। (ওই ১/১)

৮. *সে দিনে সাহেব বল্লে, "যদি তুমি আমিন খালাসীর কথা না শোনো, আর চিহ্নিত জমিতে নীল না কর, …," …তাহাতে বড়বাবু কহিলেন, "আমার গত সনের ৫০ বিঘা নীলের দাম চুকাইয়ে না দিলে এ বৎসর এক বিঘাও নীল করিব না, …। (ওই / ১/১)

৯. আপনারা নাবাখাবা করবেন না ? (ওই / ১/১)

১০. নতুবা আমি মারা যাই। (ওই)

১১. শালা কোন মতেই শোন্লে না। (ওই / ১/২)

১২. যদি না ছাড়ে …। (ওই / ১/২)

১৩ আর দেরি নেই। (ওই)

১৪ কাকিমারে দেখতি যাবা না ? (ওই)

১৫. তা কিছুতেই শোন্লে না। (ওই)

১৬. আহা, জমি তো না, য্যান সোনার চাঁপা। (ওই)

১৭. না খাতি পেয়ে মর্বো। (ওই)

১৮. …তাতে তো ফলন নাই। (ওই)

১৯. তুই কাঁদিস নে। (ওই)

২০. তা, কিছুতেই শোন্লে না। (ওই)

২১. নীলের গাদন বল্যে ভাল হয় না ? (ওই)

২২. না খেয়ে সাহেবের কুটি যাবে—। (ওই)

২৩. নাতিও পালাম না, খাতিও পালাম না। (ওই / ১/৩)

২৪. মেয়েডা গড় কল্লে, তা বাঁচো মরো একটা কথাও কলে না। (ওই / ১/৪)

২৫. মুই তো আর একা বেরোব না। (ওই)

২৬. …প্যাঁজির গোন্দো সইতে পারি নে। (ওই)

২৭. তা নইলি মেয়ে নাতি দিয়ে মুখ ভেঙ্গে দেতাম। (ওই)

২৮. দাড়ি প্যাঁজ না ছাড়লি মুই তো কখনুই যাতি পারবো না। (ওই)

২৯. যদি মোর সঙ্গে না পেটয়ে দিস,…। (ওই)

৩০. মা, জান না, নয়দারা রাজি নামা দিতি চাইনি বল্যে…। (ওই)

৩১. না মা, সে আকিই নীলির ঘায়ে পাগল, …। (ওই)

৩২. তা বুঝি বড়বাবু শুনিনন্ন। (ওই)

---

* একটি নাট্য সংলাপের মধ্যে অন্য দুটি চরিত্রের প্রত্যক্ষ উক্তি বসানো হয়েছে। অর্থাৎ একসঙ্গে তিনটি direct speech পাওয়া যাচ্ছে।

৩৩. না কি এ ম্যাদের পিল হয়না (ওই)

৩৪. ম্যারে ক্যান ফ্যালায় না, মুই নেমোখ্যারামি কত্তি পারবো না। (ওই / ২/১)

৩৫. মুই তো কখনুই পারবো না —জান্ কবুল। (ওই)

৩৬. কুঁদির মুখি বাক্ থাকবে না। (ওই)

৩৭. মোদের চকি কি আর চামড়া নেই না মোরা কি বড় বাবুর নুন খাই নি তা করো কি, সাক্ষী না দিলি যে আস্ত রাখে না। (ওই / ২ / ১)

৩৮. ···নীল কল্লাম না বল্লি তো খাটবে না। (ওই ২/৩)

৩৯. ভাবনাপুরীর সাহেব তো মিছে হ্যাংনামা করে না। (ওই)

৪০ সব সমিন্দি যদি ঐ সমিন্দির মত হতো, তাহলি সমিন্দি গার এত বদনাম নট্তো না। (ওই)

৪১. আহ্লাদে যে আর বাঁচি নে গা। (ওই)

৪২. কুটি খাতি যাই নি। (ওই)

৪৩. আর সমিন্দির নীল মাম্দো ঘাড়ে চাপতি পারবে না। (ওই)

৪৪. মাম্দো ভূতে পালি নাকি ওঝাতে ছাড়ে না ? (ওই)

৪৫. নচা কথা সোমোজ কত্তি পারে না। (ওই)

৪৬. কিছুই জানতি পাল্লাম না। (ওই)

৪৭. সাহেবের তো ট্যাকার কমি নি, ওর তো আর মহাজন কত্তি হয় না। (ওই)

৪৮. নিজ না চসতি পারিস মেই-দার রাখ ··· গাঁ কে গাঁ ক্যান চসে ফ্যালনা। (ওই)

৪৯. ···দাদনের হাত ছাড়াতে পারি নি। (ওই)

৫০. উপপতি করিছি বলে কি আমার শরীরে দয়া নেই। (ওই / ২/৩)

৫১. আমারে দিয়ে হবে না। (ওই)

৫২. ···তোর কাছে কিছু চাব না। (ওই)

৫৩. পদ্মমুখি রাগ করিস নে। (ওই)

৫৪ সাহেবদের লুট বই আর কায নাই। (ওই)

৫৫. ছি বাবা কেশব, পিসি হই এমন কথা বলে না। (ওই)

৫৬. চোরা না শুনে ধর্মের কাহিনী। (ওই)

৫৭. মুই উপপতি কত্তি কখনুই পারবো না। (৩/৩/ ওই)

৫৮. ···য্যান্ বিবির পোষাক পরতি না হয়। (ওই)

৫৯. মুই বাড়ি গিয়ে না নেয়ে তো ঘরে যাতি পারবো না। (ওই)

৬০. মুই একা যাতি পারবো না। (ওই)

৬১ ময়রা পিসি যাস নে···। (ওই)

৬২. মার্ না মোর প্রাণ বার করো ফ্যাল না,* আর যে মুই সইতে পারি নে। (ওই)

৬৩. কই শালা গ্যাড ম্যাড করে জুতার গুতো মারিস্ নে ? (ওই)

---

* ব্যাকালঙ্কার অব্যয়

৬৪. পেল্‌য়ে গেলে তো কিছু কত্তি পারবা না, মরার বাড়া তো গাল নেই। (ওই)

৬৫. মোরা আর ওনাদের খবর আকি নে ? (ওই, ৫/১)

৬৬. ···মুই বড়বাবুরি অ্যাকবার বাঁচাত্তি পাল্লাম না। (ওই, ৫/২)

৬৭. খোদার জীব পরাণে মাত্তাম না। (ওই)

৬৮. এই যে, দুর ছাই মনেও আসে না—হাঁদোলের গুতো। (নবীন তপস্বিনী, ৫ ১)

৬৯. রাজীব মুখুয্যে না মলে দেশের নিস্তার নাই। (বিয়ে পাগলা বুড়ো, ১ ১)

৭০. আমায় দেখতে পাই নি। (ওই)

৭১ আমরা যদি ভাল পরীক্ষা না দিতে পারি···। (ওই)

৭২. মুই ও নামডা ধত্তি পারি নে। (ওই ১/৩)

৭৩. দাঁড় থাক্‌লি কি মোরে বিয়ে কত্তি পারে না ? (ওই)

৭৪. বুড়ো যে আজি হয় না। (ওই)

৭৫. তেল নুন আবালে খাতি পাচ্চি নে। (ওই)

৭৬. শুয়োরের মাংস কলি না পেত্যয় যাবা···। (ওই)

৭৭. কত মেয়ে কত্তি পারিনে। (ওই, ২ ৩)

৭৮ মাইরি, আমি ঐজন্য আসিনে। (সধবার একাদশী, ১/১)

৭৯ তুই আমায় বেটি বেটি করিস নে বল্‌চি। (ওই)

৮০. আমরা নাচতে জানি নে, গাইতে জানি নে, কথা কইতে জানি নে, কিসে ওঁর মনোরঞ্জন করবো ? (ওই)

৮১ বাবুর হিসেবও নেই, কিতেবও নেই। (ওই, ২/২)

৮২. বাবুর মন্দ বল্‌বের যো নাই। (ওই)

৮৩. আপনাংকর লেখাপড়ি হ্যাজানিটিকি ? (লীলাবতী, ২ ২)

৮৪. কেবে ছাড়ি দেঁব না। (ওই, ৩/৩)

৮৫. অমন্‌ কথা বলিস্‌ নে। (জামাই বারিক, ১/২)

৮৬. ভাতার যে তোর মনে ধরি নি। (ওই)

৮৭. বল্‌ না ভাই। (ওই)

৮৮. মেজ্‌ দিদি মনে বড় ব্যথা পেলে, না ? (ওই)

৮৯ তা আর দিতে হয় না। (ওই)

৯০. জামাইবাবু আর আসেন নি। (ওই)

৯১. আর নাকি আসবে না ? (ওই)

৯২. মরিস্‌ নে কেন ? (ওই)

৯ ·. তোর না তো কি আমার, না হাবার মার ? (ওই)

৯৪. এবার এলে আর গ্যাদা করে হতচ্ছেদ্দা করিস্‌ নে। (ওই)

৯৫ সত্যিরে হাবার মা কামিনী তোকে বাঁদী বলে নি। (ওই)

৯৬. নাচ্‌বো না তো কি ? (ওই)

৯৭. কেমন নতুন পীরিত কল্লি বল্‌ না ? (ওই)

৯৮. সতীন যেন হয় না। (ওই)

৯৯ মাইরি, দিদি আমি কিছু খাওয়াই নি। (ওই)

১০০. হাড়াই ডোমাই ভাল দেখায় না। (ওই)

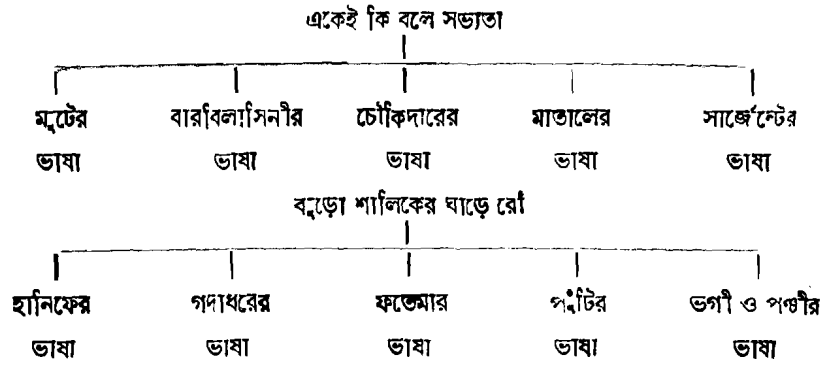
—এই ১০০টি নঞর্থক বাক্য ছাড়াও কিছু নঞর্থক বাক্য আছে। ১০০টি বাক্যের মধ্যে—

ক্রিয়ার পরে 'না'	—	৮২
ক্রিয়ার আগে 'না'	—	১৩
বাক্যালংকার অব্যয় 'না'	—	০৬
নতুবা / নয়তো শব্দ	—	০২
নিষেধার্থক না, নয়, নেই	—	০৪
অনুপস্থিত অর্থে নেই / নাই	—	০৭
প্রশ্নাত্মক 'না'	—	১২
	মোট	১২৬টি নঞর্থক শব্দ

॥ ১৩ ॥

নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের সংলাপ সৃষ্টিতে দীনবন্ধু যে নৈপুণ্য দেখিয়েছেন তা বাংলা নাটকে প্রথম নয়। মধুসূদন তার আগেই বিখ্যাত প্রহসনদুটিতে নিম্নবর্ণের মানুষের ভাষা হুবহু তুলে ধরেছেন। নাট্যসংলাপ বিচারের একটি নান্দনিক দৃষ্টিভঙ্গি রয়েছে। বর্তমান আলোচনা শুধুমাত্র ভাষাতাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে কৃত। আলোচনার শীর্ষনামেই এর সীমারেখা চিহ্নিত হয়ে গেছে বলে অনেক চরিত্রের ভাষা অনালোচিত থেকে গেল। তবে বিস্তৃত আলোচনার অবসর ও আলোচক যথেষ্টই বর্তমান।

মধুসূদনের প্রহসনদুটিতে নিম্নশ্রেণীর চরিত্রের ভাষা যথাযথ ও চরিত্রানুগ। প্রহসনদুটিতে বিভিন্ন সমাজের ভাষা রয়েছে।



আমরা 'একেই কি বলে সভ্যতা'-র সার্জেন্টের ভাষার সঙ্গে 'নীলদর্পণ'-এর উড ও রোগ সাহেবের ভাষা তুলনা করছি। প্রহসনে একটি দৃশ্যে কিছুক্ষণের জন্য সাহেব সার্জেন্টকে দেখা গেছে। তার বারোটি সংলাপ রয়েছে। নীলদর্পণ-এর মোট আঠারোটি নাট্যদৃশ্যের ছয়টিতেই নীলকর সাহেবদের পাই সবাক অবস্থায়। অর্থাৎ নাটকে তাদের উপস্থিতি শতকরা তেত্রিশ ভাগ। উড ও রোগের মোট সংলাপ আটচল্লিশটি।

পুলিশ সার্জেন্ট কলকাতা শহরের বাসিন্দা। তার ভাষায় ইংরেজী ও বিকৃত হিন্দী শব্দ রয়েছে কিন্তু একটিও বাংলা শব্দ নেই। উড ও রোগের ভাষায় সাধু বাংলা ও হিন্দী শব্দই বেশী। কারণ তারা চাষীদের সঙ্গে কারবার করে। চাষীরা ইংরেজী বুঝবে না।

সার্জেন্টের ভাষা : "সো নেই হোগা, টোম্ ঠানেমে চলো-কিয়া? টোম্ যাগে নেই? আলবট যানে হোগা। (১২)

নীলকরের ভাষা :

উড। তুমি শালা বড় নালায়েক আছে। স্বরপুরে, শ্যামনগর, শান্তিঘাটা এ তিন গাঁয়ে কিছু দাদন হলো না। শ্যামচাঁদ বেগোর তোম্ দোরস্ত হোগা নেই। (১/৩)

রোগ। ইনফরন্যাল বিচ। ···এইবার তোমার ছেনালি ভঙ্গ হইবে। (৩৩)

শুধু গালাগালি দেওয়ার সময় নীলকররা কিছু ইংরেজী শব্দ ব্যবহার করেছে। 'সধবার একাদশী'-তেও পুলিশ সার্জেন্টের ভাষা রয়েছে—

[সার্জেন্ট –What is the matter with you ?

সার্জেন্ট—টোম্ কোন্ হায় ?

সার্জেন্ট—I will drown you in the Hoogly.

সার্জেন্ট—জলদি উঠাও।]

এখানেও কোনো বাংলা শব্দ নেই। 'একেই বলে সভাতার' সার্জেন্টের ভাষা ও 'সধবার একাদশী'র সার্জেন্টের ভাষা হুবহু এক।

বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রো-র হানিফ গাজীর ভাষার সঙ্গে সাদৃশ্য রয়েছে 'নীলদর্পণ'-এর তোরাপের ভাষার। হানিফের বারোটি সংলাপ রয়েছে।

[হানিফ। এমন গরুখোর হারামজাদা কি হেঁদুদের বিচে আর দুজন আছে? শালা রাইওৎ বেচারীগো জানে মারে, তাগোর সব লুটে লিয়ে, তারপর এই করে। আচ্ছা, দেখি, এ-কোম্পানির মুলুকে এনছাফ আছে কিনা। বেটা কাফেরকে আমি গরু খাওয়ায়ে তবে ছাড়বো। বেটার এতবড় মকদ্দুর। আমি গরীব হলাম বল্যে বয়ে গেল কি? (২/১)]

হানিফ ও তোরাপের ভাষার ধ্বনিতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্য প্রায় এক। উভয়ের দুটি সংলাপ তুলে দেওয়া হল :

[হানিফ। আরে থোও ম্যানে, ঠাহুর। আমার লহু গরম হয়ে উঠ্তেছে, আর হাত দুখানা যেন নিস্পিস্ কত্তেছে,—একবার শালারে এখন পালি হয়, তা হলি মনের সাধে তারে কিলয়ে গেরাম ছাড়্যে যাব, আর কি? (২/২)]

[তোরাপ। দুত্তোর প্যারেকের মার প্যাট করে, লো দেখে গাড়া মোর ঝাঁটি মেরে ওটুচে।

উঃ কি বলবো, সমিন্দির অ্যাকবার ভাতারমারির মাঠে পাই, এম্‌নি থাপ্পোর ঝাঁকি, সমিন্দির গাবালিকে আসমানে উড়বে দেই, ওর গ্যাডম্যাড করা হের ভেতর দে বার করি। (২/১)

হানিফের ভাষায় তার ধর্ম বোঝাতে আরবী ফার্সী শব্দ ব্যবহৃত হয়েছে। তোরাপের ভাষাতেও তা আছে। উভয়েই কৃষক সমাজের প্রতিনিধি। তোরাপের ভাষায় তার রাগ যতটা প্রকাশ পেয়েছে হানিফের ভাষায় ততটা প্রকাশ পায়নি। অথচ তার রাগ আরো বেশি হওয়া উচিত ছিল। কারণ তার বিবির ওপর জমিদারের দৃষ্টি পড়েছে। তোরাপের তুলনায় হানিফের ভাষা মার্জিত। কিন্তু তোরাপ প্রাণ খুলে গালাগালি দিয়েছে। লক্ষণীয় যে তোরাপ যখন তার সমশ্রেণীর লোকের সঙ্গে কথা বলছে (অর্থাৎ sender ও receiver একই সামাজিক শ্রেণীভুক্ত) তখন মুখ খারাপ করেছে বেশি। কিন্তু হানিফ তার সমশ্রেণীর লোকের সঙ্গে কথা বলছে না বিবি ফতেমা ছাড়া)। সেক্ষেত্রে তার ভাষা কিছু মার্জিত হওয়া স্বাভাবিক। তবু হানিফের তুলনায় তোরাপের ভাষা বেশি প্রাণবন্ত।

দীনবন্ধু মধুসূদনের ভাষা দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন এমন কোনো সিদ্ধান্ত আমরা নিচ্ছি না। কিন্তু পূর্ববর্তী নাট্যকারের রচনার সঙ্গে তিনি নিশ্চয়ই পরিচিত ছিলেন। প্রায় একই সময় রচিত বলেও যুগভাষা হিসেবে নিম্ন শ্রেণীর চরিত্রের ভাষায় সাদৃশ্য থাকতে পারে।

টীকা ও উৎস নির্দেশ

১. "...expression of the meaning in words, and its essence is the same both in verse and prose" [*Aristotle's Poetics* / W. Bywater]

২. "...but the decision between verse as a whole and prose as the most suitable medium for tragedy remains to be taken." [A. Nicoll / *The Theory of Drama* / p. 140 / Ed. 1969]

৩. "Do not overemphasize dialogue. Remember that it is the medium of the play, but not greater than whole" [Lajos Egri / *The Art of Dramatic Writing* / New York, 1963 / p. 243]

৪. "কোন ভাষা সম্প্রদায়ের অন্তর্গত ছোট ছোট দলে বা অঞ্চল বিশেষে প্রচলিত ভাষা ছাঁদকে উপভাষা (dilect) বলে।" [সুকুমার সেন / 'ভাষার ইতিবৃত্ত' / সং. ১৯৬১ / পৃ. ০৫]

৫. "দ্বিবিধ হি দোষঃ—কবেরব্যুৎপত্তি কৃতোঽশক্তি কৃতশ্চ।" ['ধ্বন্যালোক', ৩/৬]

৬. দ্র. : হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত / 'গিরিশ প্রতিভা' / পৃ. ৫৮ / সং. ১৩৩৫ বঙ্গাব্দ।

৭. "ইহার নামই ভাষা।...এ কেবল চাষার ভাষাই নয়, এ-ভাষার শব্দগ্রহণে মনুষ্যহৃদয়ের আদি ভাষাকে বাংলারীতির মধ্যে বাঁধিয়া দিতে হইয়াছে।" ['আধুনিক বাংলা সাহিত্য' / মোহিতলাল মজুমদার / ৭ম সং. / পৃ. ১৩৭-৩৮]

এবং

"...নীলদর্পণ-এর কেবল উচ্চশ্রেণীর চরিত্রগুলির উৎকট সাধু ভাষাই নহে, নিম্নশ্রেণীর চরিত্রগুলির গ্রাম্য ভাষাও কৃত্রিমতা দোষে দুষ্ট।" [প্রমথনাথ বিশী / দ্বিতীয় উদ্ধৃতি, উৎস : ড. নির্মলেন্দু ভৌমিক সম্পাদিত 'নীলদর্পণ']

৮ "যে বাক্যে একটিমাত্র উদ্দেশ্য ও একটিমাত্র বিধেয় থাকে (সমাপিকা ক্রিয়া), তাহাকে সরল বাক্য বলে,... ।" [সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় / 'ভাষাপ্রকাশ বাঙ্গালা ব্যাকরণ' / সং. ১৯৪২ / পৃ. ৪৩৩]

৯. "দুইটি বা দুইয়ের অধিক সরল, মিশ্র অথবা সরল ও মিশ্র বাক্যকে সংযোজক অথবা প্রতিষেধক অব্যয়ের সাহায্যে সংযুক্ত করিয়া, একটি দীর্ঘ প্রস্তাব বাক্যবৎ গঠিত করিয়া লইলে, যৌগিক বা সংযুক্ত বাক্য হয়।" [ওই / পৃ. ৪৩৫]

১০. "কোনও কোনও বাক্যে উদ্দেশ্য এবং বিধেয় (অর্থাৎ কর্তা ও সমাপিকা ক্রিয়া) যুক্ত মুখ্য অংশ ব্যতীত এক বা একাধিক খণ্ড বাক্য বা বাক্যাংশ থাকে। এই অপ্রধান অংশ, প্রধান বাক্যেরই অংশ বা অঙ্গস্বরূপ হয়, হয় ইহাতেও সমাপিকা ক্রিয়া থাকে না ; না হয় ইহাতে সমাপিকা ক্রিয়া থাকিলেও যে, যেরূপ, যেমন প্রভৃতি পদ বা অব্যয়ের মুখবন্ধ বা সহায়তায় ইহা উপস্থাপিত হয়, এবং এই হেতু সমাপিকা ক্রিয়া সাকাঙ্ক্ষ বা অসমাপ্তই হয়, প্রধান বাক্যাংশেই অর্থপূর্তি ঘটে—এইরূপ বাক্যকে মিশ্র বা জটিল বাক্য বলে।" [ওই / পৃ. ৪৩৩]

১১. "A sentence containg two or more main clauses and atleast one subordinate clause is called a compound-complex sentence." [Gleason, H. A. / *Linguistics and English Grammar* / 1965, p. 332]

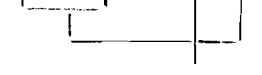
১২. দ্র. : ড. উদয়কুমার চক্রবর্তী / 'বাংলা বাক্যের পদগুচ্ছের সংগঠন' / ১৯৯২ / পৃ. ১৩১।

১৩. গঠনতাত্ত্বিক আলোচনায় Bloomfield 'অব্যবহিত উপাদান' নির্ধারণের ক্ষেত্রে আন্বয়িক (syntractic constituents)-এর কথা বলেছেন। কিন্তু এর সীমাবদ্ধতা রয়েছে। যেমন—প্রশ্ন : ki khabe ?

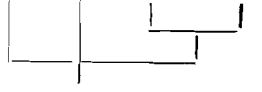
উত্তর : śδndeś—rδśogolla—doi.

I. C. অনুযায়ী সাজালে উত্তরবাক্যটির ব্যাকরণসম্মত বিভাজন করা সম্ভব হচ্ছে না।

(ক) śandeś rδśogolla | doi



(খ) śδndeś | rδśogolla doi



এর কোনোটিই সঠিক নয়। সুতরাং পরস্পর সম্পর্কযুক্ত খণ্ডে বিভক্ত করতে গেলে দুয়ের

বেশী শ্রেণী নেওয়া ছাড়া উপায় নেই। [দ্র. : Hockett, Charles F. / ***A Course in Modern Linguistics*** / 1958 / p. 154-55]

১৪. "আদিতে এই তিনটি এক ত্রিবেণীর অন্তর্গত ছিল। দ্বাদশ-ত্রয়োদশ শতাব্দীর পর হইতে ওড়িয়া ধারা দূরে সরিতে থাকে।" ['ভাষার ইতিবৃত্ত' / সুকুমার সেন / ৯ম সং / পৃ. ১৩৪]

১৫. "যে শব্দ উপভাষায় মূল ভাষার রূপ হইতে বিকৃত অথবা কিছু পরিবর্তিত হইয়াছে এবং যাহা সাহিত্যে অপ্রযুক্ত তাহাকে বলে অপশব্দ।" [সেন, সুকুমার / 'ভাষার ইতিবৃত্ত' / ৯ম সং. / পৃ. ১২]

১৬. দ্র. : ড. পবিত্র সরকার / বাংলা ভাষায় নিষেধাত্মক উপাদান (নিবন্ধ) / 'যা. বি. বাঙলা পত্রিকা' / ১৯৮৫ / পৃ. ৪৩]

গ্রন্থসূচী

১. 'ভাষাপ্রকাশ বাঙ্গালা ব্যাকরণ' / সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় (রূপা পাবলিকেশন)।

২. 'ভাষার ইতিবৃত্ত' / সুকুমার সেন (ইস্টার্ন পাবলিশার্স)।

৩. 'বাংলা ভাষা পরিক্রমা' / পরেশচন্দ্র মজুমদার (সারস্বত লাইব্রেরী)।

৪. 'ভাষা পরিকল্পনা ও সমাজভাষাতত্ত্ব' / মনসুর মুসা (বাংলা একাডেমি, ঢাকা)।

৫. 'বাংলা নাটকের বিবর্তন' / সুরেশচন্দ্র মৈত্র (ক্যালকাটা বুক হাউস)।

৬. 'উনিশ শতকের নাট্য বিষয়' / দর্শন চৌধুরী (পুস্তক বিপণি)।

৭. 'দীনবন্ধু মিত্রের নাট্য সমীক্ষা' / ভবানীগোপাল সান্যাল (মডার্ন বুক এজেন্সী)।

৮. 'বাংলা বাক্যের পদগুচ্ছের সংগঠন' / উদয়কুমার চক্রবর্তী (প্রমা প্রকাশনী)।

৯. 'দীনবন্ধু মিত্র' / সুশীলকুমার দে (এ. মুখার্জী অ্যান্ড সন্স)।

১০. 'দীনবন্ধু রচনাবলী' (স্বাক্ষরতা প্রকাশন)।

১১. 'মধুসূদন রচনাবলী' (হরফ প্রকাশন)।

১২. 'লোকভাষা' / আশিস দে ও সনৎ মিত্র সম্পাদিত (পুস্তক বিপণি)।

১৩. ***The Art of Dramatic Writing*** / Lajos Egri (New York, 1963).

১৪. ***Language*** / L. Bloomfield (New York, Henry, Holt & Co.).

১৫. The Languages of Calcutta (1760-1840) / T. W. Clerk (***Bulletin of the School of Oriental & African Studies***).

রবীন্দ্র সাহিত্য ও মুসলমান প্রসঙ্গ

লায়েক আলি খান

প্রায় আক্রমণাত্মক ভঙ্গিতে ওপার বাংলার সমালোচক রবীন্দ্রসাহিত্যে মুসলমান অনুষঙ্গের ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে লিখেছেন ঃ

"অপ্রীতিকর হলেও নির্মম সত্য, রবীন্দ্রনাথ একদিক দিয়ে আমাদের নিরাশ করেছেন। তাঁর খাস বাবুর্চি ফটিক সেখ অসংখ্য দিনমজুর মুসলমান প্রজা থেকে মাওলানা জিয়াউদ্দিন ও মাওলানা আবুল কালাম আযাদের মতো মুসলিম মনীষার সঙ্গে তাঁর অন্তরঙ্গ পরিচয় লাভ হয়েছে ; ইসলাম ও মুসলমান সমাজের সদর অন্দর সবকিছু ছিল তাঁর নখদর্পণে। তাছাড়া তাঁর প্রত্যক্ষ পরিচয় ছিল সাদী, রুমী, জামী হাফিজের কাব্যসাহিত্যের সঙ্গে, তিনি পারস্যদেশও সফর করেছিলেন এবং সে দেশের বিগত মুসলিম সাধক ও মনীষীদের সম্বন্ধে জ্ঞানও আহরণ করেছিলেন। তবুও ইসলামের কোনো মহৎ শিক্ষা মুসলমান সমাজের কোনো মহৎ ব্যক্তিত্ব, কোনো চিত্র বা চরিত্র তাঁকে স্পর্শ করেনি। তাঁর কবিমানসকে উদ্বুদ্ধ করেনি কবিতার বাণীমূর্তিতে বিকশিত করতে। ……এর কারণ নির্ণয় মোটেই দুরূহ নয়। তাঁর কবি প্রতিভার অরুণপর্বে হিন্দু উগ্রজাতীয়তার বিকাশ তাঁকে প্রভাবিত করেছে ; বঙ্কিমচন্দ্রের সাহিত্যে সাম্প্রদায়িকতার বিষ ছড়ানোর নীতি শিরোধার্য করে তিনি লিখেছেন 'দুরাশা' গল্প 'হোলিখেলা' 'বন্দীবীর' কবিতা ; হিন্দু জাতীয়তার বোধন মন্ত্র গেয়েছেন শিবাজী উৎসব কবিতায়'।[১] এজাতীয় মন্তব্যের দ্বারা উত্তেজিত না হয়ে আমাদের স্থিরভাবে বিবেচনা করতে হবে সামগ্রিক রবীন্দ্রনাথকে।

সমগ্র রবীন্দ্রসাহিত্যে মুসলমান সমাজজীবন ও চরিত্র তুলনামূলকভাবে কম হলেও একথা স্বীকার করতে হবে, রবীন্দ্রনাথই ভারতবর্ষীয় তথা বাঙালী মুসলমান সম্বন্ধে সবচেয়ে বেশী সুবিচার করেছেন। রবীন্দ্র প্রবন্ধে মুসলমান সমাজ প্রসঙ্গে একাধিক আলোচনা আছে। ভারতবর্ষের সমাজ ও রাজনীতিতে মুসলমানদের ভূমিকা, হিন্দুদের মুসলমান সমাজ সম্বন্ধে মনোভাব নিয়েও যথেষ্ট যুক্তিপূর্ণ বক্তব্য রেখেছেন রবীন্দ্রনাথ। তবে প্রবন্ধের মতো উপন্যাসগুলিতে এই সমাজের কথা এত বিস্তৃতভাবে উপস্থিত করার অবকাশ ছিল না। 'ঘরেবাইরে' 'চতুরঙ্গ' কিংবা 'গোরায়' সংক্ষিপ্ত উল্লেখ মাত্রেই সমাপ্ত হয়েছেন রবীন্দ্রনাথ। নিরপেক্ষ দৃষ্টিতে এর কারণ অনুসন্ধান প্রয়োজন।

রমেশচন্দ্র ও মোশারফ হোসেনের পর ইতিহাসাশ্রয়ী উপন্যাসের স্রোত কিছুটা মন্দীভূত হয়ে পড়লে সামাজিক উপন্যাসগুলিই ক্রমশ জনপ্রিয় হয়ে উঠলো ! রবীন্দ্রনাথও 'বৌঠাকুরাণীর হাট' (১৮৮৩) ও 'রাজর্ষি'তে (১৮৮৭) ইতিহাসের দিগ্বলয়ে কাহিনী বয়নের চেষ্টা করেই বর্জন করলেন। প্রায় ২১ বছর পরে ছোটোগল্পের নব-নিরীক্ষা শেষে আবার কথাসাহিত্যের এলাকায়

তিনি উপস্থিত হলেন 'চোখের বালি'র সামাজিক সমস্যা নিয়ে, আর অবশ্যই তা 'বিষবৃক্ষ' কিংবা 'কৃষ্ণকান্তের উইলের'ই ঐতিহ্যানুসারী। এবং উপন্যাসে তিনি নির্বাচন করেছেন মূলত সমাজ নয়, মানুষ, ঘটনা নয়, চরিত্র, 'চোখের বালি'র ভূমিকায় যে উদ্দেশ্য ঘোষণা করেই বাংলা উপন্যাসের মোড় ফেরার ঘণ্টাধ্বনি শুনিয়েছিলেন তিনি। বলাবাহুল্য, সেসব মানুষ সমাজের এক বিশিষ্ট উচ্চশ্রেণীর অধিবাসী। ভদ্র, এটিকেটযুক্ত, শিক্ষিত, নাগরিক মননঋদ্ধ মানুষ। এদের অন্তর্গত সমস্যা কোনো ধর্মীয় গণ্ডীর নয়, এসব ক্ষেত্রে তিনি হিন্দু কিংবা মুসলমানের সামাজিক সত্তার সমস্যা নিয়ে ততটা ভাবিত নন, যতটা ভাবিত আছেন মানুষের ব্যক্তিগত সমস্যায়, দর্শনের জটিলতায়, মননের বৈচিত্র্যে।

এ বিষয়ে আরো কিছু গভীরতর দিক ভেবে দেখবার দরকার আছে ;—(I) রঙ্গলাল, ভূদেব কিংবা বঙ্কিমের মুসলমান অনুষঙ্গ ব্যবহারের ফলে তাঁদের সাহিত্য সম্বন্ধে মুসলমানদের বিরূপ প্রতিক্রিয়ার স্মৃতি তাঁর মনে থাকতে পারে।

(II) রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিকর্মের দ্বিতীয়ার্ধ বিচিত্র সাম্প্রদায়িক দ্বিধাদ্বন্দ্বে ক্ষতবিক্ষত। সে সময়ে মুসলিম স্বার্থ বিঘ্নিত বলে মুসলমানরা ক্ষুব্ধ। আর হিন্দুরা ভাবছেন ইংরেজ সরকারের স্নেহছায়ায় স্বার্থপুষ্ট হচ্ছেন মুসলমানরা। এমত অবস্থায় ভালমন্দে মেশা তাঁর সৃষ্ট মুসলমান চরিত্র মুসলিমরা কোন্ আলোকে গ্রহণ করবেন এ বিষয়ে তিনি বুঝি দ্বিধান্বিত ছিলেন।

(III) ১৩০৫ (১৮৯৮ ?)-এ ছাপা 'দুরাশা' গল্পের জন্য তাঁর বিরুদ্ধে সমালোচনা তাঁর মনে থাকা খুবই স্বাভাবিক।[২] এসব কথা স্মরণে রেখেই আমরা রবীন্দ্রনাথের সমস্ত রচনাবলীতে ব্যবহৃত মুসলমান অনুষঙ্গ পর্যালোচনা করতে চাই। তাঁর রচিত প্রবন্ধ ছাড়া কিছু গাথা কবিতা এবং কয়েকটি ছোটগল্পে মুসলমান প্রসঙ্গ ব্যবহৃত হয়েছে। অতঃপর সংক্ষেপে সেসব রচনায় রবীন্দ্রমানসের স্বরূপ অনুসন্ধান চলতে পারে।

বঙ্গাব্দ ১৩২১ (১৯২২ খৃষ্টাব্দ) ৭ আষাঢ় অধ্যাপক কালিদাস নাগকে রবীন্দ্রনাথ যে চিঠি লিখেছিলেন ; তাতে ভারতবর্ষের হিন্দু-মুসলমান সমস্যার সমাধান খুঁজতে চেষ্টা করেছেন তিনি। শুধু তাই নয়, 'রাজা-প্রজা' কিংবা 'কালান্তরে'র বেশ কিছু প্রবন্ধে (সমস্যা, লোকহিত প্রভৃতি) সমাজমনস্ক রবীন্দ্রনাথ এদেশের হিন্দু-মুসলমান সমস্যাটিকে যথেষ্ট বিবেচনার সঙ্গে তলিয়ে দেখেছেন। আর যে সময়ে হিন্দুমুসলমান পারস্পরিক বিদ্বেষ ভারতবর্ষের রাজনীতিকে ঘোলাটে করে তুলেছে, সে সময়ে মুসলমানদের স্বপক্ষে দাঁড়িয়ে কিছু নিরপেক্ষ মন্তব্য করেছেন রবীন্দ্রনাথই। সাম্প্রদায়িকতামুক্ত একটি জাতীয় দৃষ্টিভঙ্গিতে তিনি এদেশের হিন্দু-মুসলমানের সম্পর্ক বিচার করেছেন দেখতে পাই।

১৯৩৫ সালে বিশ্বভারতীতে নিজাম বক্তৃতা দেওয়ার জন্য তিনি আমন্ত্রণ জানিয়েছিলেন বিখ্যাত সাহিত্যিক কাজী আব্দুল ওদুদকে আর বক্তৃতার বিষয় নির্ধারণ করেছিলেন—হিন্দু মুসলমানের বিরোধ। এ বিরোধের জটিলতা আর 'বিভীষিকা' তাঁকে কতখানি ভাবিত করে তুলেছিল, এই বিষয় নির্বাচনে তার ইঙ্গিত আছে বলে মনে করেন ওপার বাংলার সমালোচক আবুল ফজল।[৩]

স্বাদেশিকতার যুগে বঙ্গভঙ্গের বিরুদ্ধে যে রবীন্দ্রনাথ হিন্দু-মুসলমানের মধ্যে মিলনের রাখি

বন্ধন স্থাপন করতে পথে নেমেছিলেন, তিনি রীতিমত বাস্তব অভিজ্ঞতায় এব্যাপার উপলব্ধি করলেন যে, ইংরেজের বিরুদ্ধে লড়াই করবার অবকাশে আমাদের দেশের হিন্দু মুসলমানের সম্পর্কটাই হয়ে উঠেছে অত্যন্ত বিষাক্ত। এবং কেউ কেউ বোঝাতে চাইছেন, হিন্দু-মুসলমানের এই বিরোধের মূলে আর কিছু নয়, ইংরেজদেরই ষড়যন্ত্র বর্তমান। রবীন্দ্রনাথ কিন্তু একথা অস্বীকার করেন। তাঁর মনে হয়েছে এজাতীয় ভাবনা আত্ম-ছলনা মাত্র। "একথা বলিয়া নিজেকে ভুলাইলে চলিবে না যে, হিন্দু-মুসলমানের সম্বন্ধের মধ্যে কোন পাপই ছিল না। ইংরেজই মুসলমানকে আমাদের বিরুদ্ধে করিয়াছে।[৪] হিন্দু-মুসলমানের সম্পর্কের ভেতরে যে এই দ্বন্দ্বের সূত্র নিহিত তা নির্মোহ দৃষ্টিতে উপলব্ধি করেছেন রবীন্দ্রনাথ। 'কালান্তরে'র 'লোকহিত' প্রবন্ধ থেকে জানতে পারি, স্বদেশী আন্দোলনে দরিদ্র মুসলমানরা সামিল হতে পারেন নি বলে যে সব হিন্দু স্বদেশী আন্দোলক মুসলমানদের বিরুদ্ধে বিষোদ্গার করেছিলেন, রবীন্দ্রনাথ তাঁদের দলে ছিলেন না। (তুলনীয় : 'ঘরে বাইরে' উপন্যাসের মুসলমান প্রসঙ্গ) বরং বুঝতে চেষ্টা করেছেন মুসলমানদের এই সরে দাঁড়াবার পেছনে হিন্দুদের ঘৃণা ও অবিশ্বাস কতখানি ক্রিয়াশীল। "সৎ কবি বলেই সমসাময়িক কোলাহলের উর্ধ্বে তাত্ত্বানুসন্ধান তাঁর পক্ষে সম্ভব ছিল। যে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনে তিনি এমন সর্বশক্তি নিয়ে ঝাঁপিয়ে পড়েছিলেন তার থেকে যখন বাঙালী মুসলমান নিরুত্তাপ উদাসীনতায় সরে রইলেন তখনই তাঁর চোখ খুললো। তিনি এই সমস্যাকে তলিয়ে বুঝলেন এবং আর পাঁচজন হিন্দুর মতোই মুসলমান সমাজকে সুবিধাদী এবং আনুগত্যের বিনিময়ে বিদেশী শাসকের কাছ থেকে বিশেষ প্রশ্রয় প্রার্থী বলে গাল দিলেন না। বরং লিখলেন, "সেদিন আমরা দেশের মুসলমানদের কিছু অস্বাভাবিক উচ্চস্বরেই আত্মীয় বলিয়া ভাই বলিয়া ডাকাডাকি শুরু করিয়াছিলাম। সেই স্নেহের ডাকে যখন তাহারা অশ্রু গদগদ কণ্ঠে সাড়া দিল না তখন আমরা তাহাদের উপর রাগ করিয়াছিলাম এটা নিতান্তই ওদের শয়তানি'। বরং আমাদের আত্মীয়তার তাগিদটাই যে সুবিধাবাদী ছিল, ভিতর থেকে ভেদবুদ্ধিকে দূর না করে আত্মীয়তার দোহাই পাড়াটা যে ভণ্ডামি—একথা যত অপ্রিয় শোনাক, তিনি তো বলতে ছাড়েন নি।"[৫]

অত্যন্ত বেদনার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথ স্মরণ করেছেন : "হিন্দু-মুসলমানের পার্থক্যটাকে আমাদের সমাজে আমরা এতই কুশ্রীভাবে বে-আব্রু করিয়া রাখিয়াছি যে, কিছুকাল পূর্বে স্বদেশী অভিযানের দিনে একজন হিন্দু স্বদেশী প্রচারক এক গ্লাস জল খাইবেন বলিয়া তাঁহার মুসলমান সহযোগীকে দাওয়া হইতে নামিয়া যাইতে বলিতে কিছুমাত্র সংকোচ বোধ করেন নাই"[৬] গভীর অনুতাপে উল্লেখ করেছেন :

"আমি যখন প্রথম আমার জমিদারী কাজে প্রবৃত্ত হয়েছিলুম, তখন দেখেছিলুম কাছারিতে মুসলমান প্রজাকে বসতে দিতে হলে জাজিমের একপ্রান্ত তুলে দিয়ে সেইখানেই তাকে স্থান দেয়া হোতো।"[৭] 'এই কুশ্রী অভিজ্ঞতাটা এতো লজ্জিত করেছিল রবীন্দ্রনাথকে যে, অন্তত ৫/৬ বার এর উল্লেখ করেছেন তাঁর নানা রচনায়।[৮]

বলা বাহুল্য, রবীন্দ্রনাথের পারিবারিক জীবনে ইসলামিক ঐতিহ্যের মিশ্রণ ঘটলেও (এটা সম্ভব হয়েছিল বিশেষ করে রামমোহন রায়ের সাযুজ্যে। যে রামমোহনের মননে ইসলামিক ঐতিহ্যের

যথেষ্ট বিস্তৃতি ছিল)[৯] এবং মহর্ষির প্রশংসনীয় ফার্সিজ্ঞান সত্ত্বেও দেখা যায় মুসলমান সম্পর্কে উনিশ-শতকীয় শিক্ষিত হিন্দুর যে অবজ্ঞা তা থেকে তাঁর পরিবার ও মুক্ত হতে পারেনি। তাই শেষ পর্যন্ত হিন্দু মুসলমানের মৈত্রীর ব্যাপারে তিনি বলেন, "হিন্দু-মুসলমানের মিলন যুগ পরিবর্তনের অপেক্ষায় আছে।"[১০] এবং প্রায়শই এই মিলনের স্বপ্নে তাঁকে ভারতীয় ঐতিহ্য এবং ঔপনিষদিক মিলন মন্ত্র উচ্চারণ করতে হয়েছে।

অবশ্য 'গোরা' রচনার পূর্ববর্তী সময় পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথ যে ভারতবর্ষের চিত্র অঙ্কন করেছেন 'সে হিন্দু ভারত'[১১]। ১৮৬৭-তে নবগোপাল মিত্র প্রতিষ্ঠিত হিন্দু মেলার সঙ্গে ঠাকুরবাড়ীর সহযোগিতা ও সংযুক্তি ঘটেছিল। তারই এক বার্ষিক অধিবেশনে কিশোর রবীন্দ্রনাথ পাঠ করেন তাঁর 'হিন্দুমেলার উপহার' কবিতা। কিংবা ১৮৭৭-এর অনুষ্ঠানে পাঠ করেন 'দিল্লী-দরবার' কবিতা। এই সময়ে কিশোর রবীন্দ্রনাথ সমকালীন পূর্বসূরীদের (রঙ্গলাল, বঙ্কিম, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্রমুখ) কাব্য, নাটক ও কথা সাহিত্যে মুসলমান শাসকদের ভারত শাসনের অত্যাচারে ক্ষুব্ধ হিন্দু ভারতবাসীর অন্তর্গত অ-সুখের ঐতিহ্যকে মান্য করেছেন। এই ঐতিহ্যানুসরণ চলেছে ১৯০০-তে প্রকাশিত 'কথা' এবং 'কাহিনী'র গাথা ধর্মী কবিতাগুলিতেও। এ সম্বন্ধে নিতান্ত একালের একটি নিরপেক্ষ সমালোচনা উদ্ধার করা যেতে পারে ঃ

"কথা ও কাহিনীর 'হোরীখেলা' কবিতাটি আমাকে অল্প বয়সেই খুব বিচলিত করেছিল। শিশুপাঠ্য রামায়ণ-মহাভারতের কল্যাণে এদেশের শিশুরাও তো জানে যে, শত্রু যদি নিরস্ত্র হয়, বা পৃষ্ঠ প্রদর্শন করে, তাহলে রণক্ষেত্রেও কোনো যথার্থ বীর তাকে হত্যা করে না। অথচ যে রাজপুতেরা আমাদের বীরত্বের আদর্শ, যে রাজপুত রমণীর অসাধারণ আত্মসম্ভ্রমবোধ তাকে স্বেচ্ছায় মৃত্যুবরণের বীরত্বে উদ্বুদ্ধ করতো সেই রাজপুত রমণী কি করে পাঠান কেসর খাঁকে কপট হোলি খেলায় আহ্বান করে সানুচর তাকে এমন ক্রুরভাবে হত্যা করতে পারলো ?···'যে পথ দিয়ে পাঠান এসেছিল সে পথ দিয়ে ফিরলো না কো তারা।' শেষ পংক্তির এই দীর্ঘশ্বাসটুকুতে ছলনাময়ী আস্থাভঙ্গকারিনীদের প্রতি যথেষ্ট ধিক্কার যে নেই, এতে আমাদের বিচারবোধ আহত হয়, স্বীকার না করে উপায় নেই।"[১২]

তবে এই সময় থেকেই রবীন্দ্রনাথ বিশুদ্ধ মানবতার সঙ্গে ধর্মীয় সংকীর্ণতার বিরোধে মানবতার স্বপক্ষে দাঁড়াতে চাইছেন এও দেখা যাবে। (এই মানসদ্বন্দ্ব বোধ করি 'গোরা' রচনার আগে পর্যন্ত তাঁর মনে চলেছিল।) 'সতী' নাট্যকাব্যে তার প্রমাণ আছে। যবন স্বামীর স্ত্রী হিসাবে অমাবাই যখন ধর্মান্ধ পিতাকে প্রশ্ন করে—

'যবন ব্রাহ্মণ
সে ভেদ কাহার ভেদ ? ধর্মের সে নয়।'[১৩]

অমার এই বক্তব্যে রবীন্দ্রনাথেরই অনুভব উচ্চারিত নিঃসন্দেহে। এই নাট্যকাব্যে রবীন্দ্রনাথের নিরপেক্ষতার প্রশংসা করেছেন কাজী আব্দুল ওদুদ।[১৪] এছাড়া 'কথা' কাব্যের মধ্যে মুসলিম অনুষঙ্গ আছে 'বন্দীবীর', 'মানী', 'প্রার্থনাতীত দান', 'শেষ শিক্ষা', 'বিচারক' প্রভৃতি কবিতায়।

'মানী' কবিতায় রবীন্দ্রনাথ যথেষ্ট সহানুভূতির সঙ্গে মোঘল সম্রাট ঔরঙ্গজেবকে চিত্রিত

করেছেন। 'বন্দীবীর' কবিতায় আছে 'রক্তপাগল' মত্ত মোঘলদের চিত্র। 'শেষ শিক্ষা' কবিতায় শিক্ষাগুরু গোবিন্দ সিং পাঠানকে হত্যা করে তার বালক পুত্র মামুদকে মানুষ করার দায়িত্ব স্বেচ্ছায় পালন করেন। তাকে শস্ত্রবিদ্যায় পারদর্শী করে তোলেন পুত্রস্নেহে। তারপর তাকে সব কথা বলে তার পিতার হত্যাকারীকে হত্যা করে প্রতিশোধ নিতে প্ররোচিত করেন। গভীর অরণ্যে একবার মামুদ অস্ত্র তুলেও বিরত হয়েছে। তার অনুতপ্ত ও অশান্ত হৃদয় বলে উঠেছে :

·· হে গুরুদেব, লয়ে শয়তানে
কোরোনা এমনতরো খেলা। ·····
···ছেয়ে থাক মনে সেই স্নেহ
ঢাকা পড়ে হিংসা যাক মরে।[১৫]

তবু শেষ রক্ষা হয় নি। শতরঞ্জ খেলায় বসিয়ে শিষ্যকে গুরু বিদ্রূপবাণে উত্তেজিত করে তোলেন। এবং মামুদ উত্তেজিত অবস্থায় গুরুকে হত্যা করেন। এই হত্যার দৃশ্যে গুরুগোবিন্দ মামুদের চাইতে উজ্জ্বলতর হয়েছেন ঠিকই কিন্তু হত্যাকারী মামুদকেও আমাদের বিবেচক মন ক্ষমাসুন্দর চক্ষে দেখে।

প্রায় সমকালে মহারাষ্ট্রে তিলক প্রবর্তিত গণপতি পূজা ও শিবাজী উৎসব (১৮৯৫) শুরু হয়। বাংলাদেশেও তার জের চলে। সখারাম গণেশ দেউস্করের 'শিবাজীর দীক্ষা (১৯০৪) গ্রন্থের ভূমিকা লিখতে অনুরুদ্ধ হয়ে রবীন্দ্রনাথ লিখে ফেলেন তাঁর বিতর্কিত কবিতা 'শিবাজী উৎসব'। এই কবিতা পাঠে মুসলমান সেন্টিমেন্ট আহত হয়েছিল রীতিমত। 'শিবাজী উৎসব'-এ রবীন্দ্রনাথ মারাঠী বীর শিবাজীকে নতুন দৃষ্টিভঙ্গীতে বিচার করেছেন। মোগল বিরোধী শিবাজী রবীন্দ্রনাথের কবিতায় আদর্শ বীর ও অখণ্ড ভারতের স্বপ্নদ্রষ্টা এক মহানায়ক হিসেবে চিত্রিত হয়েছেন। ফলে দেখা দিল সমস্যা। "শিবাজী উৎসব আন্দোলন হিন্দু জাতীয়তাবোধ হইতে উদ্ভূত; শিবাজী মহারাজ মুগলদের বিরুদ্ধে যুদ্ধ করিয়া হিন্দুরাজ্য স্থাপন করেন। সুতরাং শিবাজী সম্বন্ধে গৌরববোধ হিন্দুদেরই হওয়া সম্ভব, মুসলমানদের নহে; সুতরাং বিংশ শতাব্দীতে এই শ্রেণীর কোনো বীরকে অখণ্ড ভারতের স্বাধীনতার প্রতীকরূপে গ্রহণ করা সম্ভব নহে। রবীন্দ্রনাথ বোধহয় এই কবিতাটির দুর্বলতা কোনখানে তাহা আবিষ্কার করিতে পারিয়াছিলেন। এবং তজ্জন্য তাঁহার কোনো কাব্য গ্রন্থে স্থান দেন নাই।"[১৬] (কবিতাটি বর্তমান প্রচলিত সংগ্রিয়তায় অবশ্য প্রাপ্তব্য)। এজন্য রবীন্দ্রনাথের বিরুদ্ধে আরো অভিযোগ আছে : "অথচ সুস্থির চিত্তে একথা বিবেচনা করা সঙ্গত হতো, ১৯০৪-৫ সনের পটভূমিতে যখন হিন্দু-মুসলমান অনৈক্যের সমস্যা জটিলতায় উদ্বেগজনক হয়ে উঠেছে, যখন আত্মিক সংহতির জন্য মুসলমান নেতৃবৃন্দের সহযোগিতা কামনা করা হচ্ছিল, তখন মোঘল বিরোধী সমর নায়ক শিবাজীকে জাতীয় ঐক্যের প্রতীক হিসাবে উপস্থাপিত করলে মুসলমান সমাজের বিচ্ছিন্নতা-বাদীদের প্ররোচিত করার বিলক্ষণ আশংকা।"[১৭]

খবর হিসেবে এইখানে উল্লেখ করার দরকার আছে যে, এই কবিতার বিরূপ প্রতিক্রিয়া সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথও চিন্তিত ছিলেন। তাই এর তিনমাস পরে শান্তিনিকেতনে ৭ পৌষ যে ভাষণ দিলেন

তাতে যেন উৎসবের উদ্দেশ্য ও স্বরূপ কি তা বোঝাবার জন্য পাঠ করলেন 'উৎসবের দিন' প্রবন্ধটি।

'উৎসবের দিন' প্রবন্ধের আলোকে 'শিবাজী উৎসব' কবিতাটি নতুন তাৎপর্য পেয়ে যায়। দৈবক্রমে শিবাজী হিন্দু ছিলেন। এবং তাঁর বিরোধী রাজশক্তি ছিলেন মুসলমান। তাই 'শিবাজী উৎসব' সমালোচিত হলো স্থূল বিভেদের বুদ্ধিতে। কবিতাটিতে ইতিহাসের যে নতুন মূল্যায়ন করেছিলেন রবীন্দ্রনাথ তা তাঁর দার্শনিকতার সঙ্গে অপরিচিতরা ভুল ব্যাখ্যা করবেন এটাই স্বাভাবিক। আসলে শিবাজী উৎসবে রবীন্দ্রনাথের বক্তব্য ছিল ঃ

ব্যক্তি শিবাজী নয়, তাঁর আক্রমণাত্মক বর্গীদল নয়, তাঁর ধর্মগণ্ডীবদ্ধ আকাশ পাগল করা 'হর হর' বোল নয়, কেবল 'শিবাজী' একটি আইডিয়া, একটি নাম, একটি ঐক্যবদ্ধ মানবিক ভারতরাষ্ট্রের স্বপ্ন কবির ঈপ্সিত—

আজি তব নাহি ধ্বজা, নাই সৈন্য, রণ অশ্বদল,
অস্ত্র খরতর—
আজি আর নাহি বাজে আকাশেরে করিয়া পাগল
'হর হর হর'
শুধু তব নাম আজি পিতৃলোক হতে এল নামি
করিল আহ্বান—
মুহূর্তে হৃদয়াসনে তোমারেই বরিল হে স্বামী
বাঙালীর প্রাণ।[১৮]

বলাবাহুল্য, কবিতাটির জন্য রবীন্দ্রনাথকে ভুল বুঝেছেন কেউ কেউ। "রবীন্দ্রনাথ শিবাজী উৎসব লিখে হিন্দুধর্মের পুনরুজ্জীবন কর্মে প্রত্যক্ষভাবে যোগ দেন এবং শুভ শঙ্খনাদে জয়তু শিবাজী উচ্চারণ করে ঐ ধ্যান-মন্ত্রে দীক্ষা গ্রহণ করেন।"[১৯] কবিতাটির এরকম ব্যাখ্যাও যে করা যায় না, তা হয়তো নয়। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের বক্তব্য তা ছিল না। 'এক ধর্মরাজ্য পাশে' বলে যে রবীন্দ্রনাথ হিন্দুধর্ম বোঝাতে চান না—একথা কাকে তিনি বোঝাবেন? দুর্ভাগ্য কবির এইখানে যে, শিবাজী ব্যক্তিধর্মে হিন্দু। তাই 'উৎসবের দিন' প্রবন্ধে পরিষ্কার করে বোঝাতে চাইলেন ধর্ম বলতে তিনি কি বোঝেন? উৎসব কি ও কেন?

কবির রচনার 'নানা অর্থ' করার অধিকার পাঠকের আছে। কিন্তু কেবল সরল অর্থটুকুই অনেক সময় বিপত্তির কারণ হয়ে উঠতে পারে। আহত করতে পারে শিল্প ও তার স্রষ্টাকে। রবীন্দ্রনাথও আহত হয়েছিলেন। একথার প্রকৃষ্ট প্রমাণ একাধিকবার কবিতাটিকে তাঁর সৃষ্টি সম্ভার থেকে বাদ দেবার চেষ্টা।[২০] একথা ঠিক 'উৎসবের দিন' যে 'শিবাজী উৎসব' কবিতার প্রত্যক্ষ প্রভাবজাত—এটা প্রবন্ধটির কোথাও স্পষ্ট করা হয়নি। কেবল আমরা অনুমান করি যে, 'শিবাজী উৎসব' রচনার তিনমাস পরে (ভাদ্র-পৌষ) কবি কবিতাটির একটি কবিভাষ্য রচনা করতে চেয়েছিলেন উভয়পক্ষের মুখ চেয়ে এইজন্য যে, যাঁরা শিবাজীকে নিয়ে গোষ্ঠী চেতনায় উদগ্র হিন্দু জাতীয়তার জয়গান গাইছেন এবং নিজের দলের লোক হিসেবে রবীন্দ্রনাথকেও পেয়ে গেছেন বলে আনন্দ করছেন আর অন্যপক্ষ ব্যথিত ও মর্মাহত হচ্ছেন—কারোরই ধারণাটা ঠিক না। তবে নিজের বক্তব্য

সম্বন্ধে চিরকাল দায়িত্বশীল রবীন্দ্রনাথ কবিতাটির বক্তব্যের দায়িত্ব না এড়িয়ে আত্মপক্ষ সমর্থনের নিজস্ব পদ্ধতি বেছে নিয়েছেন। লিখেছেন অন্য আর একটি রচনা—'উৎসবের দিন'।

এক উদার বিশ্বাত্মবোধে উদ্দীপ্ত মানসিকতায় মুসলমান সমাজকে দেখার চেষ্টা রবীন্দ্রকাব্যে দেখি 'পুনশ্চ' কাব্যের বেশ কয়েকটি কবিতায়। বহুখ্যাত 'শুচি' কবিতার কবীর, 'রংরেজিনী' কবিতার রংরেজ জসিম ও তার কন্যা আমিনা আমাদের মনে পড়ে যেতে পারে। এই পরিচ্ছন্ন মানবতার উদার আকাশ নির্মাণ করতে হয়েছে রবীন্দ্রনাথকে ক্রমশ। আর সেই মানস-সংঘাত ও জটিল আবহের কিছু কিছু ছাপ আছে তাঁর কয়েকটি ছোটগল্প ও দু-একটি উপন্যাসে।

মুসলমান সমাজ নিয়ে কিছু রচনার ভাবনাচিন্তা কবির শুরু হয় ১৮৯১ সালে পৈত্রিক জমিদারী দেখাশুনার কাজে পূর্ববঙ্গে অবস্থান করার সূত্রে।[২১] রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্পগুলির প্রেক্ষাপট যে পূর্ববঙ্গের মাটি মানুষের সঙ্গে প্রত্যক্ষ যোগাযোগের ফলশ্রুতি এ তো সকলেই মানেন। আর পূর্ববঙ্গের রায়ত প্রজাদের মধ্যে মুসলমানের সংখ্যাধিক্য। ফলে সঙ্গত কারণে জমিদার রবীন্দ্রনাথ মুসলমান প্রজাসাধারণ সম্বন্ধে কৌতূহলী হতেই পারেন। কিন্তু দুঃখ এইখানে যে, এই মুসলমান সমাজ তাঁর রচিত গল্পে তেমন নেই, যেমন আছে কল্পনা ও রোমান্স নির্ভর প্লট ও পাত্র-পাত্রী।

মুসলিম চরিত্রযুক্ত রবীন্দ্রনাথের প্রথম ছোটোগল্প দালিয়া (১২৯৮)। এটি একটি রোমান্স জাতীয় রচনা। প্রাচীন পূর্ববঙ্গ গীতিকায় আরাকান রাজের দ্বারা ঔরঙ্গজেবের ভ্রাতা সা সুজার ভাগ্য বিপর্যয়ের এক করুণ কাহিনী পাওয়া যায়। দালিয়া গল্পের পেছনে ও পূর্ববঙ্গের জনজীবনে বিকীর্ণ এইরকম কোনো কাহিনীর ভগ্নভ্রষ্ট রূপ আছে কিনা আমাদের জানা নেই। থাকলেও বিস্মিত হবার কিছু নেই। তবে গীতিকার মতো করুণ পরিণামী না করে এই গল্পটির এক মিলন মধুর উপসংহার উপহার দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ। সংক্ষেপে গল্পটি হোলো: সা সুজার কন্যা আমিনা। আমিনা এক ধীবর গৃহে পালিতা। দালিয়া বলে এক যুবকের সঙ্গে সেখানে তার পরিচয় ও প্রণয়। আরাকান রাজই সা সুজার পরিবারের ভাগ্য বিপর্যয়ের হেতু। তাই যখন আরাকান রাজপুত্র আমিনাকে বিবাহ করতে চান, তখন ভগ্নী জুলেখার পরামর্শে তাকে হত্যা করতে গিয়ে আমিনা দেখে এই যুবরাজ আর কেউ নয়, তার একদা প্রেমিক দালিয়া।

গল্পটিতে মুসলমান-অ-মুসলমানের প্রণয় সম্পর্কের জটিলতা এড়িয়ে যাওয়া হয়েছে। কেবল নায়িকার প্রথম প্রণয়ীকে বর্জন করে রাজপুত্রকে ইচ্ছার বিরুদ্ধে বিবাহে সম্মতি দিতে গিয়ে আমিনার মানসদ্বন্দ্বকে প্রাধান্য দেয়া হয়েছে। তাছাড়া আমিনার মনে ধীবরকন্যা ও রাজকন্যার দ্বৈত সত্তার টানাপোড়েন দেখাবার একটা চেষ্টাও করেছেন লেখক। কিন্তু সবটাই আবছা রোমান্সের প্রেক্ষাপটে। এ গল্পে মুসলিম সমাজজীবন, তার আদর্শ কিংবা বাদশাহী জীবন বৃত্তেরও কোনো বাস্তব প্রসঙ্গ বর্ণিত হয়নি।

এর পরের বছর (১২৯৯) লেখা হয়েছে মুসলমান জীবন প্রসঙ্গ নিয়ে দুটি ছোটোগল্প। 'রীতিমত নভেল' ও 'কাবুলিওয়ালা'। ১ম-টিতে কোনো মুসলমান চরিত্র নেই। কেবল গল্পের নায়ক ললিত সিংহের বীরত্ব প্রদর্শনের জন্য প্রথমের দিকে মুসলমান ইতিহাসের প্রেক্ষাপট ব্যবহৃত।

'যবন সৈন্য' এবং 'ম্লেচ্ছ' কণ্ঠের 'আল্লাহো আকবর' ধ্বনি শুনতে হয়েছে মাত্র। যা একটু পরবর্তীকালে শিখ, মারাঠা, রাজপুতদের সঙ্গে মুসলমানদের সম্পর্ক নিয়ে লেখা কবিতাগুলোর প্রসঙ্গ স্মরণ করিয়ে দেয়।

'কাবুলিওয়ালা' গল্পটির রহমত রবীন্দ্রনাথের আঁকা অন্যতম শ্রেষ্ঠ মুসলমান চরিত্র। কিংবা রহমত মুসলমান চরিত্র কথাটা ঠিক না। রহমত এই গল্পে মুসলমান নয়, খুনী নয়; সে মানুষ, সে চিরন্তন পিতা। তার পিতৃহৃদয়ের রূপাঙ্কনে সুদূর কাবুলের পাহাড়ী পটভূমি ও কোলকাতার গলির প্রেক্ষাপট একাকার হয়ে গেছে। হয়তো এই গল্পের বীজ কোলকাতার গলিতে গলিতে ঘুরে বেড়ানো কোনো এক কাবুলীর সাথে প্রত্যক্ষ পরিচয়ের অভিজ্ঞতা থেকেও সংগৃহীত হতে পারে। কিন্তু কাহিনীর মধ্য দিয়ে লেখক যেখানে আমদের পেঁছে দিয়েছেন তা কোনো নির্দিষ্ট দেশ কাল পাত্রের মধ্যে আবদ্ধ নয় আর। সন্তানের জন্য প্রবাসী পিতার অন্তরে যে বেদনা, তাতে শাশ্বত কালের একটি মাত্রা জুড়ে দিয়েছেন লেখক। ১৯৯৭-এ ছাপা সেনারতরীর 'যেতে নাহি দিব' কবিতায় যে দার্শনিকতা—এ গল্প তার প্রাক্ প্রস্তুতি বলে মনে হয়।

১৩০০-তে প্রকাশিত 'সমস্যাপূরণ' গল্পটি সমকালের রক্ষণশীল হিন্দুসমাজের পক্ষে রীতিমত অস্বস্তির কারণ হয়ে দাঁড়িয়েছিল। এই গল্পে আছে ঝিঁকড়া কোটার জমিদার কৃষ্ণগোপালের পুত্র বিপিনবিহারী আছিমুদ্দির সঙ্গে মামলায় জড়িয়ে পড়ে। আছিমুদ্দির বৃদ্ধা মা বিহারীকে মামলা থেকে নিরস্ত করতে গিয়েও ব্যর্থ হন। আছিমুদ্দি বিপিনবিহারীকে আঘাত করতে গিয়ে পুলিশে ধরা পড়লো। এইসব জটিলতায় বিপিনবিহারীর কাশীবাসী পিতা হঠাৎ এসে বিপিনবিহারীকে এই গোপন সংবাদটি দিলেন যে—আছিমুদ্দি তাঁর ঔরষজাত সন্তান। এই সংবাদে মামলাটা স্থগিত রইল এবং বিপিনবিহারী নিজেকে যবনীর গর্ভে সন্তান উৎপাদনকারী পিতার চাইতে অনেক শ্রেষ্ঠ মনে করলো।

গল্পটিতে রবীন্দ্রনাথের দুসাহসিকতার পরিচয় আছে। হিন্দু স্বাতন্ত্র্যের যুগে হিন্দু জাতীয়তার সূত্রে যখন উভয় সম্প্রদায়ের মনোভাব রীতিমত তিক্ততার দিকে যাচ্ছে, সেই সময়ে হিন্দু জমিদারের সঙ্গে মুসলমান নারীর নিষিদ্ধ প্রণয় ব্যক্ত করে রবীন্দ্রনাথ আত্মগর্বী হিন্দুসমাজকে প্রবল ধাক্কা দিয়েছিলেন নিঃসন্দেহে! তাই বোধকরি সুরেশ সমাজপতি এই গল্পটি সম্বন্ধে লিখেছেন :

যবন পুত্রের জন্মদাতা স্বয়ং কৃষ্ণগোপাল যে কথাটা ছেলেকে নির্জন বটতলায় ডাকিয়া 'কম্পিত স্বরে'—চুপিচুপি বলিলেন এবং আবশ্যক হইলে লোকের কাছে বলিতে বলিয়াছিলেন, সে কথাটা রবীন্দ্রবাবু স্থির অঙ্গুলিতে লেখনী ধরিয়া অকম্পিত ভাষায় লিপিবদ্ধ করিবার এমন কি আবশ্যকতা অনুভব করিলেন? বলাবাহুল্য যে, বর্তমান গল্পের বিষয় রবীন্দ্রবাবুর মত লেখকের সম্পূর্ণ অনুপযুক্ত।'[২২]

এ জাতীয় সমস্যা দেখা দিতে পারে ভেবেই কি রবীন্দ্রনাথ গল্পটি তৎকালে প্রকাশ করতে চান নি?[২৩]

পরবর্তী গল্প 'ক্ষুধিত পাষাণ' (১৩০২) মুসলমান অনুষঙ্গের প্রয়োগে এক অসাধারণ সৃষ্টি। গল্পটির সমস্ত অবয়বে লুপ্ত প্রায় মুসলমান যুগের এক রম্য বাতাবরণ ব্যবহৃত। এই গল্প লেখার একটু আগে (১৮৯৪, সেপ্টেম্বর ৫) কবি ইন্দিরাদেবীকে লিখেছিলেন, "সেই পারস্য এবং আরবদেশ ডামাস্ক, সমরকন্দ, বুখারা, আঙুরের গুচ্ছ, গোলাপের বন, বুলবুলের গান সিরাজের মদ মরুভূমির পথ, উটের সার ঘোড়সোওয়ার পথিক, ঘন খেজুরের ছায়ায় স্বচ্ছ জলের উৎস···এই রহস্যপূর্ণ অপরিচিত, এই ঐশ্বর্যময়, সৌন্দর্যময়, অথচ ভয়ভীষণ বিচিত্র প্রাসাদে মানুষের হাসিকান্না আশাআকাঙ্ক্ষা নিয়ে কত শত সহস্র রকমের সম্ভব অসম্ভব গল্প তৈরী হচ্ছে।"[২৪]

ক্ষুধিত পাষাণের স্বপ্নময়তায় যে ভয়ানক সৌন্দর্য ও মোহনীয় রহস্য সঞ্চারিত, তার সঙ্গে আরব্য রজনীর সংযোগের কথা এই গল্পের মধ্যেই ব্যক্ত হয়েছে একাধিকবার। ইন্দ্রিয়ময়তার সঙ্গে নাটকীয় উদ্বেগ, উদ্দাম কল্পনার সঙ্গে রক্তমাংসের বাসনানিবিড় সংযোগ, অবিশ্বাস্য মৃতলোকের সঙ্গে জীবিত জগতের শক্তিশালী মেলবন্ধন ঘটাতে মুসলমানযুগের প্রেক্ষাপট, নাচের ঘুঙুরের ছন্দ, গানের মজলিসের অনুষঙ্গ গল্পটিতে ব্যবহৃত। 'স্বপ্ন' কবিতায় যে কবি ভাষাভুলেযাওয়া যুগের মালবিকাকে খুঁজে উজ্জয়িনী পারে চলে যান তাঁর পক্ষে 'সব ঝুট হ্যায়'-এর বাতাবরণ ও দুর্দমনীয়ভাবে আকর্ষক হবে তাতে আশ্চর্যের কিছু নেই। বলাকার 'সাজাহান কবিতায়ও দিল্লীর পথের ধুলায় মোগলযুগের নূপুর নিক্কন খুঁজেছেন কবি একই রোমান্টিক অভীপ্সায়।

সিপাহী বিদ্রোহের প্রেক্ষাপটে মুসলমান রমণীর হিন্দু নায়কের প্রতি প্রেম নিবেদন ও প্রত্যাখ্যাত হবার বিষয় নিয়ে লিখিত হয়েছিল দুরাশা (১৩০৫) গল্পটি*। বঙ্কিমের দুর্গেশনন্দিনী কিংবা ভূদেবের 'অঙ্গুরীয় বিনিময়ে'র পরবর্তীকালে লেখা এই গল্পে রবীন্দ্রনাথ কিন্তু ব্রাহ্মণ নায়কের দ্বারা মুসলমান নারীর প্রেমকে প্রতিহত করিয়েছেন। সিপাহী বিদ্রোহের প্রতি বদ্রাওনের নবাব গোলাম কাদের খানের কন্যার আগ্রহ এবং তার পিতার সিপাহী বিরোধীতার সূত্রে বিদ্রোহী সিপাহী ব্রাহ্মণ কেশরলালের প্রতি তার অনুরাগ যথেষ্ট মনস্তত্বসম্মত।

এই গল্পের আরো একটি দুঃসাহসী প্রসঙ্গ হোলো নবাব কন্যা ব্রাহ্মণ কেশরলালের দ্বারা প্রত্যাখ্যাতা হয়ে কাশীর শিবানন্দস্বামীর কাছে যোগিনী সেজে সংস্কৃত শাস্ত্র অধ্যয়ন করেছে। এই গল্পের কথক বলেছেন, "হিন্দুশাস্ত্রে আছে, জ্ঞানের দ্বারা, তপস্যার দ্বারা শূদ্র ব্রাহ্মণ হইয়াছে, মুসলমান ব্রাহ্মণ হইতে পারে কিনা সে কথার কোনো উল্লেখ নাই। তাহার কারণ তখন মুসলমান ছিল না।"[২৫] সংস্কৃত পাঠের জন্য মুসলমান নারী শিবানন্দস্বামীর অনুমোদন পেয়েছিল। রবীন্দ্রনাথের এ সিদ্ধান্ত কাল্পনিক। এই সূত্রে একথা মনে পড়ে যায়, এই গল্প লেখার অনেক পরেও ডঃ শহীদুল্লাহ কোলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে সংস্কৃত পড়ার অনুমতি পাননি মুসলমান হবার জন্য।[২৬]

---

* "কেশরলালের গল্পটা পেয়েছি মগজ থেকে। চর্তুমুখের মগজ আছে কিনা জানিনে। কিন্তু তিনি কিছু না থেকে কিছুকে সেভাবে গড়ে তোলেন এও তাই।" রবীন্দ্রনাথ / 'প্রবাসী', শ্রাবণ, ১৩৩৯।

'দুরাশা' গল্পটির বক্তব্য এইটুকুই শুধু নয় যে, এখানে মুসলমান রমণী ব্রাহ্মণের প্রেমার্থিনী হয়ে প্রত্যাখ্যাতা। কিংবা এ নয় যে যবনী সংস্কৃত শিখতে পারেন কি পারেন না?

গল্পটির climex দাঁড়িয়ে আছে গল্পের উপসংহারে। যে ব্রাহ্মণত্বের দোহাই দিয়ে কেশরলাল মুলমানীকে উপেক্ষা করে, সেটা আসলে তার একটা সংস্কার মাত্র। পরিবেশের বদলের সঙ্গে সঙ্গে খোলসের মত তা খসে পড়েছে কেশরলালের জীবন থেকে। দার্জিলিং-এ ভুটিয়া পরিবারের মেয়েকে বিয়ে করে সন্তান উৎপাদন করে সে পতিত জীবনযাপন করছে। পক্ষান্তরে শাস্ত্র অধ্যয়ন সেরে ব্রাহ্মণত্বে উন্নীত মুসলমান নারী, (যার রক্তে পিতামহীর সূত্রে ব্রাহ্মণত্ব ছিল) কি পেলো সমস্ত জীবনে? ব্রাহ্মণত্বের দোহাই দেয়া সমকালীন হিন্দু সংস্কারকে এখানে তীব্র আঘাত করেছেন রবীন্দ্রনাথ।

এই দুরাশা গল্পটির জন্যও রবীন্দ্রনাথ সমালোচিত হয়েছিলেন।

'দুরাশা' গল্পের প্রায় বিপরীত প্লট নিয়ে লিখিত হয়েছিল 'মুসলমানীর গল্প' (১৯৭১?) হাবির খাঁর মেজো ছেলে করিমের প্রেমে আমগ্ন তারই ঘরে আশ্রিতা কমলা। সে সেখানে তার নিজস্ব ধর্ম বজায় রাখার প্রতিশ্রুতি পেয়েছে। পেয়েছে নারীর সম্মান। কিন্তু সেখানে সে অনুভব করেছে ক্রমান্বয়ে আর এক বৃহত্তর মানবতার পরিমণ্ডল। হাবির খাঁর কাছে তার আত্মসমীক্ষা: "বাবা আমার ধর্ম নেই, আমি যাকে ভালোবাসি সেই ভাগ্যবানই আমার ধর্ম। যে ধর্ম চিরদিন আমাকে জীবনের সব ভালবাসা থেকে বঞ্চিত করেছে, অবজ্ঞার আস্তাকুঁড়ের পাশে আমাকে ফেলে রেখে দিয়েছে সে ধর্মের মধ্যে আমিতো দেবতার প্রসন্নতা কোনদিন দেখতে পেলুম না। সেখানকার দেবতা আমাকে প্রতিদিন অপমানিত করেছে, সে কথা আজও আমি ভুলতে পারিনে। আমি প্রথম ভালবাসা পেলুম, তোমার ঘরে। জানতে পারলুম হতভাগিনী মেয়েরও জীবনের মূল্য আছে। যে দেবতা আমাকে আশ্রয় দিয়েছেন, সেই ভালবাসার সম্মানের মধ্যে তাঁকেই আমি পুজো করি, তিনিই আমার দেবতা—তিনি হিন্দুও নন, মুসলমানও নন। তোমার ছেলে করিম, তাকে আমি মনের মধ্যে গ্রহণ করেছি—আমার ধর্মকর্ম ওরই সঙ্গে বাঁধা পড়েছে। তুমি মুসলমান করে নাও আমাকে, তাতে আমার আপত্তি হবে না—আমার না হয় দুই ধর্মই থাকলো।[২৭]

হৃদয় জাগ্রত হলে ধর্মের কাঁটা তারের বেড়া যে বিনষ্ট হয়ে যায় কমলা মেহেরজান হয়ে তা প্রমাণ করে দিয়েছে। 'মানুষের ধর্মে' বিশ্বাসী রবীন্দ্রনাথ এই উদারতার ভুবনে 'গোরা'র সময় থেকে পৌঁছতে চেয়েছেন।

সমগ্র রবীন্দ্র সাহিত্যে মুসলমান সমাজ ও চরিত্র বিষয়ে লেখালেখিতে হিন্দু-মুসলমান মৈত্রীর প্রসঙ্গ উল্লিখিত হয়েছে। এইসব উল্লেখ থেকে একটা বিষয় আমাদের কাছে প্রতিভাত হয় যে, রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং এই মৈত্রীর ব্যাপারটিকে যথেষ্ট যুক্তির ওপর প্রতিষ্ঠিত করে দেখতে বা দেখাতে পারেন নি। দেখেছেন আবেগের ভিত্তিতে। তাই বারবার ভারতীয় ঐতিহ্যের কথা, উপনিষদীয় মৈত্রীর কথা উচ্চারণ করেছেন। এবং এই মিলন সাধনের ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথকে শেষ পর্যন্ত প্রার্থনা ও আবেদন নিবেদনে সমাপ্ত হতে হয়ঃ "ভারতবর্ষের সেই পুরাতন প্রার্থনাকে আজ

আবার সমস্ত প্রাণমন দিয়ে উচ্চারণ করবার সময় এসেছে, শুধু কণ্ঠ দিয়ে নয়, চিন্তা দিয়ে কর্ম দিয়ে, শ্রদ্ধা দিয়ে, পরস্পরের প্রতি ব্যবহার দিয়ে ঃ য এক অবর্ণঃ, যিনি এক এবং সকল বর্ণভেদের অতীত, স নো বুধ্যা শুভয়া সংযুনক্তু, তিনিই আমাদের শুভবুদ্ধি দিয়ে পরস্পর সংযুক্ত করুন।"[২৮]

তথ্যপঞ্জী ঃ

১. আবদুল মওদুদ / মধ্যবিত্ত সমাজের বিকাশ ঃ সংস্কৃতির রূপান্তর। ইসলামী সাংস্কৃতিক কেন্দ্র, ঢাকা ১৯৮২ সং / পৃ. ৩৫১-৫২

২. সমসাময়িক পত্রে জীবন ও জনমত / মুস্তাফা নূরুল ইসলাম, বাংলা একাডেমী, ঢাকা ১৯৭৭, পৃ. ৩৬৪ ৬৬ এবং অথবা কাজী ইমদাদুল হক গ্রন্থাবলী বা উ. বোর্ড সং পৃ. ৪৪৩-৪৫

৩. আবুল ফজল / 'রবীন্দ্রনাথ ও মুসলিম সমাজ' প্রবন্ধ, / গ্রন্থ ঃ রবীন্দ্র প্রসঙ্গ / মুক্তধারা, ঢাকা—ফেব্রুয়ারী ১৯৯১ / পৃ. ৩৪

৪. 'সমস্যা' / রবীন্দ্র রচনাবলী, ১১শ খণ্ড, জ. শ. সং / প. ব. স. ১৩৬৮ / পৃ. ১০০১

৫. গৌরী আয়ুব / হিন্দু মুসলিম সম্পর্ক—রবীন্দ্রনাথের চোখে / 'চতুরঙ্গ', জানুয়ারী ১৯৮৮ সংখ্যা

৬. লোকহিত / রবীন্দ্র রচনাবলী, ১৩শ খণ্ড, জ. শ. সং / প. ব. স. ১৩৬৮ / পৃ. ২২৩-২২৪

৭. অধ্যাপক কালিদাস নাগকে লেখা চিঠি।

৮. গৌরী আয়ুব / পূর্বোক্ত /

৯. কেশব চৌধুরী / ভারতীয় জাতীয়তাবাদের ভিত্তি ও স্বরূপ। পশ্চিমবঙ্গ রাজ্যপুস্তক পর্ষদ ১৯৮৪ / পৃ. ২৬৭

১০. কালিদাস নাগকে লেখা চিঠি।

১১. প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় / রবীন্দ্র জীবনী ২য় খণ্ড / বিশ্বভারতী ৪র্থ সং. ১৩৮৩, পৃ. ৪১-৪৫

১২. গৌরী আয়ুব / পূর্বোক্ত / এই প্রসঙ্গে তাঁর অন্য এক্ষটি মন্তব্যও উদ্ধারযোগ্য ঃ "সম্প্রতি আরো বিমূঢ় বোধ করলাম শুনে যে এই কাব্যটিকেই জাতীয় সংহতির উপজীব্য হিসাবে নৃত্যগীত সহযোগে পেশ করেছেন মমতাশংকরের দল। রবীন্দ্রনাথ যেখানে সুবিচার করেন নি সেখানে অপরে কিভাবে অবিচারের কুশাংকুর উপড়ে ফেলবে বুঝতে পারছি না।

১৩ সতী / কাহিনী / বিশ্বভারতী ১৩৬৬ / পৃ. ৫৯

১৪. কাজী আব্দুল ওদুদ / কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ ১ম খণ্ড / শক ১৮৮৪ / পৃ. ৪৫৭-৬৬

১৫. শেষশিক্ষা / কথা / রবীন্দ্র রচনাবলী, ৪র্থ খণ্ড / ১২৫তম রবীন্দ্র জন্মজয়ন্তী সুলভ সং / বিশ্বভারতী ভাদ্র ১৩৯৪ / পৃ. ৬৫

১৬ প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় / রবীন্দ্রজীবনী, ২য় খণ্ড / বিশ্বভারতী ১৯৬১ সং / পৃ. ১২৭

১৭. অরবিন্দ পোদ্দার / রবীন্দ্রনাথ ঃ রাজনৈতিক ব্যক্তিত্ব / উচ্চারণ ১৯৮২ / পৃ. ১১৩—১৪

১৮. শিবাজী উৎসব / সঞ্চয়িতা / ১৯৬৬ বিশ্বভারতী সং / পৃ. ৪৭৯

১৯. আব্দুল মওদুদ / পূর্বোক্ত / পৃ. ১৯৩

২০. প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় / পূর্বোক্ত / পৃ. ১২৭ পাদটীকা দ্রঃ

২১. গোলাম মুরশিদ / রবীন্দ্র বিশ্বে পূর্ববঙ্গ / বাংলা একাডেমি ঢাকা, ১৯৮১ দ্রঃ

২২. উদ্ধৃতি। মূল গ্রন্থ ঃ রবীজীবনী ৩য় খণ্ড, প্রশান্ত পাল / আনন্দ ১৩৯৩, পৃ. ২৮১

২৩. প্রশান্ত পাল / পূর্বোক্ত / পৃ. ২২৬

২৪. ছিন্নপত্র / বিশ্বভারতী ১৯৬৩ / পৃ. ২২৫

২৫. দুরাশা / গল্পগুচ্ছ ২য় খন্ড / পৃ. ৩৫১

২৬. আজহারউদ্দীন খান / বাংলা সাহিত্যে মুহম্মদ শহীদুল্লাহ / জিজ্ঞাসা ১৯৬৮ ; পৃ. ২১

২৭. মুসলমানীর গল্প / গল্পগুচ্ছ ৪র্থ খন্ড / বিশ্বভারতী ১৩৮৮ / পৃ. ৮৮৪

২৮. সমস্যা / কালান্তর / রবীন্দ্র রচনাবলী ১২শ খন্ড / জ. শ. বা সং / প. ব. স. ১৩৬৮ / পৃ. ৩১৯-২০।

PHILOSOPHY

The Idea of Cause : A Philosophical Analysis
—Hiranmoy Banerjee

Śaṁkara's Critique of Vaiśesika View on World-Origination
—Raghunath Ghosh

Reality, World and Man in Vivekananda's Neo-Vedāntism
—Sabujkali Sen (Mitra)

Implications of the Life-World
—Prabhat Misra

The Idea of Cause : A Philosophical Analysis

Hiranmoy Banerjee

The purpose of this paper is to give a general audience consisting of experts from various fields a rough and ready, but as far practicable an accurate idea or rather feel, an authoritative flavour of the kinds of problems and issues which philosophers deal with when they try to get a grip of the idea of cause current in both ordinary thought and science, physical, biological, psychological and social. An idea of the different Kinds of analyses suggested is provided but no definitive solutions of the problems raised are offered. Philosophers are compelled to do things in which scientists may not find in any immediate interest, because philosophical concerns are not identical with scientific concerns, though there is a large area of overlap between the two which I shall also try to bring out. An earnest attempt will be made to avoid the technical vocabulary of philosophy to facilitate easy understanding of non-philosophers even at the risk of oversimplification and distortion of views discussed. Once the fundamentals are grasped, a sophisticated audience would know how technical formulations may be suggested and the tightening of the arguments effected. The treatment of the topic and approach are of necessity illustrative, rather than exhaustive. Many vitally important theories would remain unmentioned, many salient issues ignored.

One of the philosophical issues concerning cause is : what are the entities among which causal relations are said to hold ? Many philosophers take events as causes and also as effects. But conditions, states, phenomena, processes and even facts and objects have often been to be involved in causal relations. It is an interesting subject of philosophical analysis to find out whether they are indeed entities of sorts other than events and if so whether different kinds of causal relations are inuolved. Let us for the present confine our attention to events. The first problem to be dealt with concerns the question whether all events have causes. With the rise of modern physical sciences in the seventeenth century European philosophers have tended to take for granted that all

events have causes. The first issue is whether any kind of proof can be offered for the proposition : whatever begins to exist must have a cause of existence. In the seventeenth century three eminent philosophers Hobbes, Clarke and Locke tried to offer arguments in favour this proposition. In the eighteenth. Hume showed the hollowness of these arguments, Kant, towards the end of this century, tried a different track and tried to re-establish this principle. Hobbes argued that if something can begin to exist without a cause then why should it begin its existence at this *point of space and at this instant of time* since all points of time and space are supposedly equal. The object can never begin to be and must remain in eternal suspense unless there is something to determine where and when it shall begin to exist. David Hume criticises Hobbes validly by saying that the latter cannot return two answers to the same type of questions. We must distinguish two questions : first, whether the object shall exist or not and second, when and where it shall begin to exist. If we are prepared to grant that there is no absurdity in supposing that an object's existence has no cause, there should be no difficulty in supposing the time and place be fixed without a cause.

Clarke argued that if a thing has no cause then it must produce itself. Since the cause precedes the effect, it must precede itself which is an absurdity. Locke argued that if an event has no cause, then we have to say that nothing produces it, but nothing can produce nothing. Hume Knocks these arguments down permanently by saying that when we exclude all causes we really do exclude them and neither suppose nothing nor the object itself to be the cause of its existence. What is shown from the above discussion is that the so-called Law of Universal Causation is so fundamental that we cannot prove it unless we presuppose it in a covert form. When in the twentieth century it has come to be questioned, our entire way of looking at things has been questioned and sought to be replaced by another way of interpreting things and one paradigm has been sought to be replaced by another.

Kant was a great admirer of Newtonian Physics and was eager to provide a philosophical foundation to it. According to him Newtonian Physics required the Law of Universal Causation and he sought to give wkat is called a transcendental proof of this principle. The argument turns on the general conditions of knowledge and tries to show that we cannot know real succession to events unless we establish causal connections between them. What appears successively to our consciousness may not be really successive. When I perceive a big house the

parts must appear successively. But in reality they co-exist. How can we distinguish between what is really successive from what if merely apparently successive ? There is a criterion used by us. If a series of of perception is reversible teen what is perceived do not really succeed each other. We can perceive the high-rise building from the top-down or from the bottom-up. In the case of real succession the order of perception is not reversible. When I see a ship move downstream it is impossible that the ship should be first perceived lower down in the stream and afterwards higher up. Kant argues, therefore, that an experience of an event, of anything as happening is itself possible only when we refer this event neceessarily to something else which precedes it and upon which it follows in conformity with a rule, that is, of necessity. Kant concludes, therefore, in the Second Analogy of Experience, that all alterations take place in conformity with the law of the connection of cause and effect.

Kant's proof for the Law of Universal Causation is, however, unvalid. As P. F. Strawson has pointed out, Kant has changed the sense of the word "necessary" in the cause of the argument. Given that what is observed is a change from A to B it is conceptually necessary that the observer's perceptions should have the order, first perception of A and then perception of B and not the reverse order. But in the conclusion Kant is inviting the notion of causal necessity which is different from the earlier conceptual necessity. The conceptual necessity based on the fact of a change is equated with the causal necessity of that very change.

The vast majority of philosophers have tended to feel that no a priori proof of the principle that every event has a cause is forthe coming. This does not show that this principle can be abondoned at our sweet will.

Why do we make causal judgment ? Some common contexts of causal talk are as follows : (1) We make causal judgments to explain the occurrence of particular events. (2) Causal knowledge has predictive usefulness. (3) Knowledge of causal connection gives us power to control events. (4) Causal attribution involving agents are important in the attribution of moral responsibility. legal liability etc. (5) Cauaal concepts are needed in special technical sense in physical, biological, psychological and social theory-construction. Cana satisfactory philosophical analysis of the idea of cause be given which can account for all these aspects of causal judgments ?

II

Let us now consider some popular analyses of the nature of causation. Causation has been sought to be understood in terms of necessary and sufficient condition of events or both.

C is a cause of E if and only if C and E are actual and C is ceteris paribus. (other thing being equal) sufficient for E, or alternatively both sufficient and necessary for E.

To put the same thought in another way. C is a cause of E if and only if C and E are actual and there is an actual condition D such that C necessitates E on condition D. C necessitates E on condition D if and only if there is a law L such that C, D and L logically implies E, but neither C and D by itself nor D and L by itself logically implies E.

In recent times further clarification of the idea of cause has been sought to be made with help of the notion of INUS condition.

J. L. Mackie Says :

If C is a cauee of E (on a certain occasion) then C is an INUS condition of E, i.e., C is an insufficient, but necessary part of a condition which is itself unnecessary, but exclusively sufficient for E (on that occasion).

When experts declare a short-circuit to be the cause of a fire they are saying in effect that the short-circuit is an insufficient, but necessary part of the condition that caused fire. In other words a short-circuit occurred, other conditions which conjoined with it formed a sufficient condition were also present and that no other sufficient condition of the house's catching fire was present on this occasion.

In the opinion of many philosophers all analyses of this type founder on the turn difficulties of under-determination and over-determination. The length of the legs of a table that support its top is ceteris paribus sufficient for the position of the top relative to the floor. If we put aside temporal considerations we can say that the position of the *table-top* relatlve to the floor is caused by the length of the legs that support the top. Unfortunately the position of the top is ceteris paribus sufficient part for the length of the lsgs. But we are not inclined to say that the position of the top relative to the floor is that cause of the length of the legs.

The difficulty of over-determination is this. If two bullets pierce a man's heart simultaneously, it is reasonable to suppose that each is an

essential part of a distinct sufficient condition of the death, but neither bullet is ceteris paribus necessary for the death, since in each case the other bullet is sufficient. Hence neither bullet is a cause of the death (neither is a causal factor of the death, neither contributes causally to the death)

Difficulties like these have led some philosophers to abandon analysis of causation thal involves conditionality and lawfulness, while others have attempted to supplement condition with some other nations like agency.

III

G. E. M. Anscombe seems to hold that concept of causation cannot be analysed : it is what it is and nothing else. As she puts it, it is mere hap. The word "cause" itself is highly general. It is a generalization of causal concepts : scrape, push, wet, carry, eat, burn, hurt, knock over etc.

Anscombe tries to separate the idea of causation from the idea of determination. A cause C is a necessitating cause of an effect E when if C occurs it is certain to cause E unless something prevents it. A non-necessitating cause is therefore that which can fail of its effect without the intervention of anything to frustrate it. Anscombe quotes Feynman to give an example of a non-necessitating cause : a bond is connected with a Geiger Counter so that it will go off if the Geiger Counter registers a certain reading ; whether it will or not is not determined for it so placed near some radioactive material that it may or may not register the reading.

Anscombe points out that causation and determination are conceptually different—a thing hasn't been caused unless it has happened ; but it may be determined before it happens. When we call a result determined we are implicitly relating to it an antecedent range of possibilities and saying that all but one of these is disallowed what disallow them is not the result itself but something antecedent to the result. The antecedent may be logical, temporal on the order of knowledge. In a chess-game the antecedent possibilities are the powers of the pieces. In a state of the game, all but one of the various moves may be excluded by the rules. Here logical antecedent uniquely determine the next move. However, a chess-game is seldom determined though nobody breaks the rules. In the same way though Newton's mechanics is a deterministic system

believing in Newton's laws does not commit us to determinism. Nothing violates the laws of mechanics, but animals seek about the world in all parts of paths and no path is dictated for them by those laws as it is for planets once the initial conditions are given.

IV

Some philosophers like Donald Davidson have wondered about the logical form of causal statements. Jack fell down and broke his crown. We can analyse it as :

There exist events e and e such that e is a falling down of Jack and e' is a breaking of a crown by Jack and e caused e'.

But Davidson draws a sharp distinction between causes and the features we hit on for describing them. The cause of a match's lighting is that it was struck—yes, but that was only a part of the cause ; it had to be dry match, there had to be oxygen in the atmosphere etc. But the striking of this match cannot be only a part of the cause, for this match was in fact dry, in adequate oxygen etc. So what is partial in the sentence. "The cause of this match's lighting was that this was struck" is the description of the cause ; as we add to the description of the cause we may approach the point where we can deduce from the description and the laws that an effect of the kind described would follow.

Here we may mention an interesting controversy concerning singular causal statements. According to some a singular causal statement 'a caused b' entails that there is law to the effect that "all the objects similar to a are followed by objects similar to be" Others maintain that we can hardly make generalizations like "if you strike a well-made hard enough, then other conditions being favourable it will light" exceptionless and we can know singular causal statements to be true without knowing any relevent covering law. But if we make the distinction between events and their different possible descriptions, then we can reconcile those two views. Since a causal relation holds, there must be a law, But there must not be a law mentioning the two descriptions used in the singular causal statement.

V

Davidson holds that the relation of causality between events can be expressed by extensional language. But he concedes that for the analysis

of causal laws the resources of non-extensional subjective and counter-factual conditional must be brought in.

The empirically—minded philosophers tend to think that constant conjunction is alone known through sense—experience and the causal relation is a kind of regular and constant conjunction.

There are others, however, who hold that a stronger relation is involved. If an event C is a cause of the event E, then the occurrence of C depends in some sense on the occurrence of C. Davidson tries to explain causal dependency in terms of counterfactual dependency.

1. An event e causally depends on an event c just in case if C had not occurred, e would not have occurred,
2. An event C is a cause of an event e just in case there is a chain of events from c to e, each event in this chain being causally dependent on its predecessor.

It has been pointed out however that counterfactual dependency is too broad to pin down causal dependency ; in cases of overdetemination mentioned above it is too narrow. One event may determine another event without causally determining it. As Jaegwon Kim shows, when my sister gave with her first child I became an uncle. By becoming an uncle was determined by in sense being dependent on the birth of the child, but was not a causal effect of it. The two events, however, sustain the required counter-factual :

If my sister had not given birth at t, I would not have become an uncle at t.

Counterfactuals require the talk of possible worlds which are different from, but which are similar to actual worlds. But the notion of a possible world having different degrees of similarity to our actual World seems to be necessary for a clarification of the notion of causal necessity and nobody has been able to elucidate the exact relation of regularity and necessity. May be causal necessity has to be postulated as a primitive idea.

Śaṁkara's Critique of Vaiśeṣika View on World-Origination

Raghunath Ghosh

In the *Tarkapāda* chapter of the *Bhāṣya* Śaṁkara has criticised the views of different philosophers like Vaiśeṣikas, Sāṁkhyas, etc. regarding the cause of the origin of the world and has substantiated the Advaita position. According to the Advaitins, the universe is originated from a consious being called Brahman. In other words, the Advaitins believe in the theory of *Brahmakāraṇatā (Brahmakāraṇatāvāda)*, which regards Brahman as the cause of the universe.

The Vaiśeṣikas believe that the whole universe is originated through the combination of atoms, but not from any concious principle. Śaṁkara has come forward to criticise the view of the Vaiśeṣikas and shown that the combination of atoms is not at all possible.

This universe is described as having its own parts *[Sāvayava]* and hence it has got its beginning as well as end. Atom is described as the cause of this universe, and also the effect. Due to the existence of the desire of God as aided by unseen factors [i.e , merits and demerits] of an individual, the initial action begins between atoms resulting combination in them from which a dyadic compound is produced. The colour, etc. in a dyadic compound. In this way, a material object comes into being.[1]

At the time of dissolution the conjunction between atomns needs initial action just as initial action exists behind the conjunction of threads. This initial action again needs some cause, without which it is not poosible. If the effort is regarded as the cause of the initial action in the atom, it is not possible at all owing to the absence of the cause [i.e. effort] at the time of dissolution. At that time effort which is described as on attribute of *ātman* cannot exist in ātman owing to the non-existence of body. It cannot be argued that effort can exist in *ātman* which has got connection with atoms due to its all-pervasiveness. For effort is produced in *ātman* connected with the mind existing in body.

So, effort cannot be considered as the cause of the initial action among the atmos, as body does not exist at the time of dissolution.[2]

It may be argued that the unseen principle [i.e., merits and demerits] is the cause of the initial action in atmos. Now, there may arise a question whether this unseen principle exists in *ātman* or in atom through relation of inherence. The initial action cannot be explained by the unseen factor existing in either of the two mentioned above, as it is unconscious in nature. It is a fact that an unconscious object cannot guide others if it is not guided by a conscious being.[3]

If it is argued that the unseen principle exists in an individual soul and this unseen principle along with the help of this individual soul can create initial action, it can be said that the individual soul in which consciousness has not been produced remain unconscious at the time of dissolution and hence it cannot help unseen factors in respect of creating the initial action. Moreover, it [i.e. unseen factor] cannot be regarded as the cause of the same, as it is inherent in the individual soul[4]

It may be argued again that as contact of atoms exists in an individual soul, the substratum of the unseen factor, the unseen factor is related to atoms in the indirect relation and hence it can create the initial action in atoms.

The above mentioned view does not appear to be logically sound. For all-pervasive individual soul has got connection with atoms and this connection is mentioned as eternal. Due to its eternity, the initial action in atoms will be eternal, which leads to the absurdity of dissolution.[5]

So, the seen as well as unseen factors cannot create initial action, which indicates the impossibility of the conjunction of atoms and hence creation from this is not possible.

If it is accepted somehow that there is the conjunction of atoms, the question may be raised as to whether atom combines with another entirely or partly. If it is said that an atom combines with another entirely, it will be practically lost in another and the enhanced size will not be cognised. Moreover, it has been found in the empirical world that an object having parts can be combined with another object that has got some parts of its own. As atom is described as partless, it can never be combined with another. If it is said that an atom may be combined with another part, it will turn into an object having some parts, as the combination of a part is possible between objects that have got their parts. The parts of an atom can not be imagined, as imaginary objects are unreal. So the conjunction between atoms is not possible resulting

the non-production of a dyadic compound. In this way total creation can never come into being.[6]

The most minute part (of a substance having some parts) which is not further divisible is, according to the Vaiśeṣikas, atom. This atom having colour, taste, etc. is of four types. The atom having colour, etc. becomes the creator of four elements bearing colour etc.and also material objects according to them.

This view of the Vaiśeṣikas is baseless on account of the fact that, as soon as one accepts atom as heaving colour, etc. the eternity and minuteness of atom is denied. If it is accepted that atom has colour. etc., it would have to be treated as gross and noneternal having some cause, It is found in the empirical World that an object having colour is more gross and non-eternal than its cause, just as cloth is more gross and non-eternal than its cause, i.e. thread. In the like manner, if the Vaiśeṣika-view, namely that atoms have colour is taken for granted, it has to be assumed that atoms have their cause which is more minute than atoms. From this the greatness and noneternity of atom has to be accpted which is actually a kind of *aniṣṭāpatti* i.e. imposition of the undesired as pointed out by the Advaltin.[7]

With the help of these arguments Śaṁkara has proved that world cannot be originated through atomic conjunction. Hence Brahman which is the conscious principle is the cause of the world. In fact, this characteristic of Brahman is described in Advaita Vedanta as *Taṭasthalakṣaṇa*.

The Advaitins admit that the characteristic feature of Brahman which is accepted as ultimate Reality in Advaita Vedanta is of two types : essential characteristic *(svarūpalakṣaṇa)* and secondary characteristic *(taṭasthalakṣaṇa*) when it is said that Brahman is Truth, Knowledge and Infinitude as evidenced from the S'ruti—*'Satyaṁ jñānaṁ anantaṁ Brahma'*, it is called essential characteristic feature. The definition, which though it does not exist as long as the definatum exists can differentiate it from others (*yāvallakṣyakālamanavasthitatīve sati yadvyāvartakhṁ)'*, is acalled *Taṭasthalakṣaṇa*.[8] The secondary characteristic of Brahman lies in its being the cause of the origination, etc. of the universe (*jagajjanmādikāraṇatva*). Here, the term 'cause' actually denotes the agentness of the universe (*jagatkatṛtva*).[9] Brahmaṇ which is Truch, etc. cannot be the creator of the Universe. When Brahman becomes associated with *Maya* or *Avidyā* can create or can be an agent. Hence Brahman associated with *Māyā* is called *Saguṇa*

Brahman or *Īśvara* which has got capability of creating this world, which is the *Siddhantapakṣa* of the Advaitins.

Even if it is accepted that the whole world is originated through atomic conjunction, there is some logic behind accepting the Advain's standpoint. Because the Advaitin's must agree that the atomic conjunction is one of the factors of creation. This atomic conjunction, the Advaitins may say, cannot be the sole cause of this world unless the existence of some conscious principle behind it is accepted. If this conscious principle is accepted as Brahman which is of *Śuddha mukta, Nirguṇa* or *nirupādhika*, it cannot also help in conjoining atoms for not having capacity of being an agent. Hence, Brahman associated with *Maya* or *avīdya* can be the creator of this world through the conjunction of atoms. The Advaitins may admit that the conjunction of atom is one of the various processes of creation, but this can never be the direct cause of creation. The direct cause of this world is only Brahman which is, of course, *māyādhīna* as said earlier. This characteristic feature of Brahman is formulated by Budarayana himself in his Sutra—*'Janmādyasya Yatah'*.[10]

The refutation of the views of the *Vais'eṣika*, *Śaṁkhya*, etc. by Śaṁkara has opened a vista in the methodslogy of theory-building In Indian tradition. The theory which is to be sustantiated is called *Brahmakaraṇatavada*. The term *'Vada'* attached to *Brahmakaraṇata* clearly shows that it is an open debate where the opponent's view is respectfully and criticaily adjudged and logically refuted. Through mutual discussion Saṅkara has arrived at the conclusion that Brahman alone can be the cause of the world, but not *Pradhāna*, etc,

Lastly, Bādarāyana and Śaṅkara have forwarded an argument against the theory of atomism in the *sutra 'aparigrahaccatyantamanapekṣa'*[11] which, I think, does not stand in the eyes of logic. According to this *Sutra*, the *paramānukaranatavada* cannot be accepted or rather it should be ignored as this theory has not been admitted by the Vedic seers as the wise men. Generally a theory is propagated by some scholar of some school basing it on some independent logic ; No thesis is to be taken as established if it is not substantiated through logic (*Ekakini Pratijña hi pratijñatam sadhayet*). According to this principle, the theory propounded by the Vaiśeṣika philosophers is grounded on some logic, which may not be accepted by some seers or wise men. From this it does not follow that their view is ignorable. Moreover, the last statement is contradictory to what the Advaitins have done earlier. The Advaitins

have carefully adjudged the Vais'eṣika view and critically refuted it. From this it is proved that the Advaitins have taken care of their view seriously. The whole process of refutation does not confirm the later statement mentioned above and hence, they are a little bit contradictory in their position. This statement of the Advaitins, however, may be supportable if it is taken as an additional independent argument in favour of *not* accepting the Vaiśeṣika-position. First, they have developed some independent arguments against the Vaiśeṣikas and afterwards have added another argument which ultimately states that the Advaitins do not acccpt any theory as a vaild one if it is not acceptod by the Vedic seers. Though this stand seems to be dogmatic, there is some point in propogating this for the Advaitins as they believe *Śruti* or *āgama* as an independent *Pramāṇa* or as they are mostly Śruti-dependent.

References :

1. *Samkar-bhaṣya* on Sūtra 2. 2. 11.
2. *Ibid.* on Sūtra 2. 2. 12.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Nityameva ca bhavat*—2. 2. 14
   Śaṁkar-bhaṣya on the same.
6. *Saṁkarabhaṣya* on *sutra*—2. 2. 12.
7. 'Rūpādimattvācca viparyayadarśaṇāt'—2. 2. 15.
   Samkarbhaṣya on the same.
8. "Tatra lakṣaṇaṁ dvividhaṁ—svarūpalakṣaṇaṁ tatasthalakṣaṇaṃ ceti Tatra svarūpameva lakṣaṇaṁ svarūpalakṣaṇaṁ. Yathā satyādikaṁ brahmasvarūpalakṣaṇaṁ. Yāvallakṣyakālamanavasthitative sati yadvyāvartakaṁ."
   Vedāntaparibhāṣā (*Viṣṣayap*aricchedа)
9. "Prakṛte ca jagajjanmādikāraṇatvaṁ. Atra jagatpadenda kāryajātaṁ vivakṣitaṁ. Kāraṇatvañca Kartṛtvaṁ."
   Ibid.
10. *Catuṣ*sūtrī, 2nd sūtra.
11. Brahmasūtra—2. 2. 17.
    Śaṁkarabhāsya on the same.

Reality, World and Man in Vivekananda's Neo-Vedāntism

Sabujkali Sen (Mitra)

It is not wrong to say that the present age is an age of humanism. Philosophical interest has shifted rightly or wrongly, from God, matter and science to man. Swami Vivekananda, formally a monk in yellow robes, a religious preacher, founder and organiser af a philosophico religious movement known as Neo-Vedantism, was also the pioneer of humanist movement in India. My paper is a humble presentation of Swami Vivekananda's concept of man—a concept very close to Śaṅkarāchārya's Advaita Vedanta, yet different from it.

There are three basic inseparable quests of mankind : (1) the nature of ultimate reality and its relation to the visible universe and to man (theology) ; (2) the nature of the universe, the origin and destiny of the world (cosmology), and (3) the nature and destiny of man (anthropology). In my paper I shall try to touch these three aspects and try to describe what I have understood from Vivekananda's writings. Vivekananda believed that human life is not only a reality, it is the reality directly accesible to us, and and it is fit and proper that our best effort should go into the task of understanding it.

Vivekananda has always claimed to be an advocate of Advaita Vedānta and never an original thinker, but in the course of his interpretation of the Vedānta some new elements are introduced by him which are enough for one to lay claim to originality. Vivekananda upholds, in contradistinction to the adherents of the Mayāvāda of Śaṅkara, the reality of this Universe. This, however, is only implicitly contained in his thoughts and not articulately presented in the form of a well-formulated theory.

So far as his conception of Reality is concerned, Vivekananda is in perfect agreement with Śaṅkara. According to Śaṅkara the entire universe is enveloped by Brahman (*Sarvaṅ khalvidaṅ Brahman*). The Brahman or God is said to be one (*ekam*), undivided (advitīyam), pure knowledge, pure existence and bliss (Sacchidānanda). If this be so, how does this

phenomenal world which is characterised by chequered multiplicity and Innumerable sufferings come into existence ? According to Śaṁkara, the root cause of phenomenal world and of human suffering can be attributed to our sense of distinction (bheda) between the self and not self, which in its turn, is produced by ignorance or want of right knowledge. This ignorance in its cosmic aspect is termed as prakriti or maya but it is usually called ajnāna or avidyā in the cases of ordinary empircial illusion. Under the influence of avidyā, the human self (ātman), which in its final depths identical with the unlimited and infinite Brahman, appears as limited and finite *Jīva*. Ajñāna, is the ignorance that makes the Brahman, who is Absolute undivided and one appear as relative, divided and many. Prakrti which is said to be constituted of three Juñas—*sattva, rajas* and *tamas*—is used to denote *māyā*, as the material out of which the universe has been created.

Maya is supposed to function in a double way—negative and positive. Its negative function consists in concealing (āvaraṇa) the real nature of an object from our view while its positive function is to distort (Vikṣepa) the object and make it appear what it is really not. *Māyā* in its cosmic act of creation covers up the real nature of Brahman as one, undivided and bliss and makes it appeer as the phenomenal World characterised by the distinction between I (asmad) and "thou" (yuṣmad) or the self and the not self. In the language of Śaṁkara the whole world of distinction is superimposed 'adhyasta' on the distinctionless unity of Brahman.

According io Vivekananda, "There is neither nature, nor God, nor the universe, only that one Infinite existence, out of which through name and form all these are manufactured", (Vivekananda *Jnana Yoga*, P 301), It is only due to Maya – the triad of space time and causation—that this world of things and beings appear to exist. It appears that Vivekananda believed in pantheism, in an indeterminate, impersonal Being as the only reality, and took this world of ours merely for a dream, an illusion. "This world is but a dream and this dream will vanish when one wakes up and becomes free from Maya"—(*Jñāna Yoga* P 254). In this aspect there is hardly any difference between the approaches of Śaṁkara and Vivekananda. As a matter of fact. there are two aspects of Vivekananda's philosopy—one is nagative and the other is positive. To describe Brahman in negative terms is rhe traditional approach. There is a distinct positive approach of his philosophy in which he emphatically asserts the reality of the world and the individuals. Negation, according to him, is simply the first step in the awakening of thought. Thereafter positive aspect

naturally follows: 'We have to go through the negation; and then positive side will begin. We have to give up ignorance and all that is false; and then truth will begin to reveal itself to us. When we have grasped the truth, things which we gave up first will take new shape and form, will appear to us in a new light, and become deified." (*Jñāna Yoga* P 173).

We have already said that Vivekananda did not formulate a new philosophical system. It is Śaṁkara's Advaita Vedānta that he accepted and expounded in modern terms and found its widest application in modern life. So far as the basic ideas are concerned he does not differ from Śaṁkara, but there are some differences in his way of presentation and the emphasis laid by him on its practical aspects. He lived about twelve centuries after Saṁkara under altogether different cireumstances. He has aligned the spiritual outlook of Śaṁkara with the modern outlook upon life and the world. He has explained from the Advaira position how to spiritualise the modern view and way of life.

Thus contrary to ihe Māyāvāda of Śaṁkara, Vivekananda believes that the world is also real, and not false or illusory. For Vivekananda even Vedānta does not denounce the world; rather it preaches deification of the world. Swamiji quotes the opening verse of *Ishoponiṣad*, which says:

Is'āvāsyaṁidam sarvam, Yatkincit Jagattyām Jagat
Tena tyaktenabhunjitha mā gridha kasyaiddham.

But Vivekananda's assertion regarding the relation of the world is not very solid, as he sometimes wavers between the two conceptions—Brahman as apparently manifested in the universe (*māyāvāda*) and as really expressed in it. The following statement will support this—"The Absolute has become the universe by coming through space, time and causation...Time, space and causation are like the glass through which the Absolute is seen; and when it is seen on lower side, It appears as the universe"—(Complete works of Swami Vivekananda V. 2. P 130).

Similar expressions are found elsewhere also. In one place he contends that the Absolute has become the universe but in another place he says that it appears as the universe, This is due perhaps to two fold loyalties—a strong intellectual attachment with Advaita Vedānta, so far as the negative description of the reality is concerned, and at the same time a deep sense of reverence for the Great Master Sri Ramkrishna, in holding the positive view that this universe is a real manifestation of Brahman.

Being a lover of humanity Vivekanada was naturally drawn more to the compassionate Buddha as person than even to Śaṁkara. He united the spiritual idealism of Śaṁkara with the dynamic spirit of the Buddha. In him we find a delightful combination of Śaṁara's intellect and the Buddha's heart. He impregnated Hinduism with the ideal of complete self dedication to the service of humanity.

The Individual :—Just as Buddha's heart cried for the alleviation of the sufferings of one and all without any distinction of caste and creed, race or nationallity, age or sex, so did Swami Vivekananda's. The national ideals of India are renunciation and service, a seeker of liberation is urged to render service io humanity as a mode of worship "*Ātmāno mokṣārtham Jagaddhitāya Ca*". Swami Vivekananda has emphasized a two fold application of Vedānta in practical life—(1) arousing man's faith in himself and (2) serving man in the spirit of serving God.

Vivekananda's attitude towards the individual may well bc characterised as one of the greatest humanistic approachcs ever made by phdilosophers. Every individual according to Vivekananda is analysable into thtee constituents, the bddy, the internal organ, or the mind and what is called the Ātman or the self. But we are faced with the following questions :

(a) Are the body, mind and soul three different existences ?
(b) Are they different constituents of the one whole ?
(c) Are they three diffeerent states of existence of the same unit ?

It is simply natural for a Vedāntin like Vivekananda to answer the first and even the second question in the negative. He has elaborately discussed the position of the Dvaitins, the dualists and also of the Visistādvatins. (Ibid pp 268-274) and brought out their short-comings. The dualists' belief in the two fold realities is not without difficulties, as it lands into the age—old controversy of the relation between mind and matter, consciousness and body. Hence the Swami says "So long as any one thinks that there are two ultimate realities, he is mistaken, when he has come to know that rhere is but one. he is right"—(Ipid p 276). Thus he comes to conciude tcat the body, mind and the soul are the three different states of existence of the same unit.

But here again we find his ideas wavering between the two opposite views. Very ofted he says that the body and mind are only appearances : "This Self or Soul or Substance is, in the language of nondualism, the Brahman appearing to be manifold by the interposition of name and form.

Look at the waves in the sea. Not one wave is really different from the sea. but what wakes the wave apparently different ? Name and form, the form of the wave and the name which we give to it, wave ?— (Ibid p-274). This is a clear exposition of the pantheistic doctrine in which the existence of individuals is lost in the Absolute of Brahman.

However, there are other passages which indicate that he intended to preach a doctrine of realistic Advaita or Neo-vedāntism in which it is held that the world and its individuals are as much real as Brahman. The body, mind, etc. are simply different states of existence of the same Brahman. "Everything exists through eternity, and will exist through eternity. Only the movement is in succeeding wave and follows, going back to five forms, and coming out into gross manifestations. This involution and evolution is going on through the whole of nature. The whole series of evolution beginning with the lowest manifestation of life and reachimg upto the highest, the most perfect man, must have been the involution of something else. The question is the involution of what ? What was involved in God" ? (Ibid p-208). It is clear from his writings that when he keeps himself aloof from the Advaita Vedānta, his spirit is that of a realistic Advaitin. But the reverence for the Advaita seems to compel him occasionally to use the Advaitic phrases, and expressions cause obscurity in his usual position. So if we want to know his own notions and views on individual, it is better to concentrate on his statements uttered in moments free from the psychological burden of the Advaita Vedānta. The following passage of him is a clear departure from the illusionistic philosophy of the Advaita Vedānta.

"It, therefore, follows absolutely that the perfect man, the free-man, the God-man who has gone beyond the laws of nature, and transcended everything, who has no more to go through this process of evolution, through birth and death, that man called the christ-man by the christians, and the 'Free' the Yogis—the perfect man who is at one end of the chain of evolution was involved in the call of the protoplasm, which is at the other end of the same chain" (Ibid p-209.) "It is the cosmic intelligence which gets involved and manifests, evolves itself, until it becomes the perfect man, the Christ-man, the 'Buddha-man'. Thus it goes back to its own source" (Ibid p-210). Thus every evolute of the universe, be it bare matter or mind or consciousness, is only the manifestation of the 'cosmic intelligence' or Brahman. The emphasis on the 'christ-man' or the 'Buddhaman', however, clearly shows that man is the supreme of

all evolutes. This human body is the greatest body of the universe, and the human being being the greatest being. Man is the higher than all angles. Vivekananda cites from Jewish and Mohammedan scriptures to the effect that God created man after creating the angels and everything else. He asked the angels to come and salute him, and all did so except Iblis ; so God cursed him and he became a Satan. Thus Swamiji says, "Behind this allegory is the great truth that this human birth is the greatest birth we can have" (C. W. V. Vol. I p-142).

So, according to Vivekananda, it is clear that the individual is not an illusory being, but a real one, with every constituent, such as body, mind and soul, being the manifestations of Brahman. But since the matter was preceeded by life, life by mind or consciousness, the dominance of the last evolute over the earlier is obvious. But since the story of evolution is not yet finished, Swamiji believes that it is yet to go back to its own source. The body and mind are only temporary phases constituting only the apparent man, but the real man, the reality which underlies every evolute of the cosmic evolution, or the self is yet to be realised. Thus Swamiji makes a distinction between the apparent man and the real man, The apparent man means the super-structure of the body mind organism and the real man is equivalent to the self or the Atman. —"The Real man is one and infinite, the omnipresent spirit. And the apparent man, however great he may be, is only a reflection of the Real Man, who is bound, The real Man, the spirtt beyond effect, not bound by time and space, must there be force..., The apparent man, the reflection is limited by time, space and causation, and is therefore bound" (Complete Works of Vivekananda, Vol. II p-78).

"Here I stand and if I shut my eyes and try to conceive my existence 'I' 'I' 'I'—what is the idea before me ? The idea of a body, Am I then, Nothing but a combination of material substances ? The Vedas declare, 'No'. I am a spirit living in a body will die. but I shall not die—Here I am in this body ; it will fall, but I shall go on living"—(C. W. V. Vol. I p-78).

Hence, it is the Soul, the Self, or the Atman, which is the real man. As a matter of fact it is the apparent man who is at present known as man, and thus is due to our ignorance. The status of man is that of the

real man who has for the time being been overshadowed by the apparent man.

Destiny :

The real nature of status of man is the very destiny for which he has no other destiny than the realization of his true nature. According to Vivekananda, the potential divinity of man is the fundamental teaching of religion irrespective of doctrine or dogma, but without inner purity this truth does not shine within a person. To realize this divinity is the goal of human life. According to every theistic religion God is infinite, eternal. Not only he is the omnipotent, omniscient Ruler of the universe, He is the all pervading self of the universe underlying every form of existence. "Be he therefore perfect, even as your Father which is in the heaven is, perfect, says Jesus Christ". (Mathew V. 48). What is imperfect intrinsically can never be perfect. Further, "Behold, the Kingdom of God is within you"—(Luke 17 : 21).

Vivekananda preached that the more you recognise your inmost self and your relationship with the Supreme Being, the more you feel your relationships with your fellow beings, because the same Supreme Being dwells in all as the inmost self. With practical spiritual development love for all grows. You love your neighour as yourself. As you recognise your unity with the Supreme Self, You find yourself in all.

Implications of the Life-world

Prabhat Misra

1. Edmund Husserl (1959—1938), the German Philosopher and the father of Phenomenological philosophy introduced the concept of Life-World) *(Lebenswelt)* in his last work, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Philosophy* (published in 1954). Life-World simply means the lived world of human beings. It is not merely the world around us —it is the world which is lived by us. Or in other words, it is the human life as encountered by the different issues and events of the world. In Husserl's exposition it is the world of pre-scientific experience, that is, man's Immediate experience of this world without any presupposition of scientific explanations.

The Life-world is pre-scientific experience, but it is the root out of which all meaning—contents arise. It is the foundation out of which abstract theoretic concepts of developed sciences arise. According to Husserl, this basic foundation has so long been ignored even by the philosophers. Gerd Brand rightly claims that it was Husserl, who for the first time, in the history of philosophy, pin-pointed a problem in something which upto then had not even been seen because of its obviousness ; it is so close to us that we overlook it.[1]

The phenomenological movement of Husserl provided a critical analysis of the methods and outlook of modern science. Also Husserl sought to reconstruct the very foundations of scientific knowledge. So he saw the crisis of science. He questioned the very meaining of science in a philosophical sense. What he sought in his last phase of life is the human significance of science.

Why is the knowledge of modern science, particularly from Galileo, to the criticised ? Husserl thought that the mere objectivism of the theoretical sciences had so long ignored man's life-world. The abstract objectivity or objective truths of the sciences are the products of abstraction at the level of theoretic reflections. The so-called objective truths do not take into account their original foundation viz, the pre-scientific human experience and knowledge. Kant in his first critique

declared that the scepticism of David Hume awakened him from the dogmatic slumber of pure rationalism. Husserl, In like manner, declared in his notes on 'The Crisis', "Philosophy as a science, as serious rigorons, is a dream from which we have now awakened."[2] With this quote Rudiger Bubner remarks that according to Husserl, ethical demands must instead be made on the sciences, which have resohutely distanced themselves from the life and interest of human beings.[3]

Introducing the concept of Life-world Husserl presented a radical trace-back to the source of all objective truths and theory-based knowledge, which, according to him is nothing but the immediate experience of concrete life. The world of common pre-scientific experience is to be brought to light for the verification and examination of all conceptual systems of science or philosophy.

The Life-world is the world of common pre-scientific experience of human beings. By 'common experience' is meant man's day-to-day experience. By 'pre-scientific' is meant unbiased by any objective truth. If we think deeply, we may understand that all the so-called objective truths of science and philosophy have really come out of a farther source —man's day-to-day immediate experience. Man's day-to-day immediate experience includes problems and immediate solutions. So the concept Life-world, generally, implies day-to-day practical problems of human life.

2. Now keeping aside all objectivity Husserl's concept of Life-word naturally is based on individual's immediate experience or pure intuition. It seems to be merely a subjective concept. But this concept may necessarily receive its real importance, if philosophical enquiries are made in regard to the practical problems of human life. That is why Ludwing Landgrebe opines, "The complex of problems, which is indicated by the title 'Life-World' is more or less omnipresent in contemporary discussions, if not always, under this title. With regard to its relations to the problem of history and historicity, it is not only the often unnoticed background of all attempts to develop a philosophical anthropology, but also of the methodological discussions with American and German Sociology as well as of the debates with structuralism and with the development of a systematic theory of society. In as much as all of these are concerned with human behaviour and action, the problem must be understood as one of the central problems of practical philosophy and its question concerning the fundamental principle of action."[4] So it appears that the concept of Life-world is not merely a subjective

concept. It may be immediate subjective awareness of individual beings. But this subjective awareness is not merely pure feeling. The subjective awareness of man in the world lived by him is the awareness of events and issues originated from individual's contact with his society, state in a word, the world in which he lives in different times and different places. This interaction finally gives rise to different doctrines, theories, methods—both in science and philosophy. Thus the concept of life-world may ultimately imply the domain of practical problems of human life. The Life-world is a subjective as well as an objective concept. The very term 'Life-World' signifies that it is both life and world—re'erring both to subject and object.

3. Husserl's concept of Life-world has far-reaching influence on other streams of philosophical movement, particularly on contemporary social philosophical enquiries. Husserl, as the profound propounder of phenomenological movement ultimately sought the essence of natural sciences in the Life world. He is, after all, essentialist. But a close analysis may reveal that the existentialist movement led by Heidegger, Marcel and Sartre, which is sometimes called phenomenological existentialism, is influenced indirectly by the concept of Life-world. It may be said that in the writings of these existentialist thinkers 'existence' i.e. human existence has taken the place of Husserlian 'essence.' The experiencing subject as lived in this world is the 'essence' of all sciences and philosophies, according to Husserl. Whereas, according to the existentialists, the individul subject as it existed in the word-situation with his choice, faith, dread, freedom, responsibility and agony is the 'existence' which proceds essence.

The concept of Life-world has also influenced hermeneutics, a contemporary method in philosophy. "Hermeneutics is defined as a method for decipherings indirect meaning, a reflective practice of unmasking hidden meaning beneath apparent ones"[6] The 'essence' sought by Hussrel in his Life-world is the hidden meanings which are being searched and researched by the advocates of hermeneutic method. In fact Gadamar and Ricoeur, the two great expounders of this method are basically phenomenologists.

Modern Marxists have discovered new significance of the concept of Life-world in their socio-political writings. Gerd Brand, Haberman, Landgrebe, Euro Paci and others are seriously concerned with Husserl's Life-World. We shall end this outline referring to a glimpse of thought of Euro Paci, the noted Italian Marxist. In his opinion, the western

civilization has been sufferring from a deeper crisis. The crisis has arisen from the capitalist mode of production and that of scientific technology. This crisis has given rise to alienation. Man has been reduced to object among objects. To Paci, "Husserl's 'Crisis' ahd Marx's 'Capital' are the beacons of this renewal." Emphassing on Husserl's concept of Life-World, Paci asserts that phenomenological subjectivity which embraces the concept of Life-world is not merely mythological. It includes both transcendental consciousness and the concrete 'subject of flesh and blood' "Subjectivity", Paci estimates, "is the origin of intentional in the world, a sense which is, as it were, latently present in the concrete life-world and merely awaits conscious articulation." Paci admits that Husserl paid no attention to the matter of forces of production and relation of production. But economic need are an integrating element of everyday experience in the Life-world. And from this point of view, Husserl's 'intentionality' (by which man consciously comes to contact with the world) and Marx's notion of class-struggle may certainly go hand in hand.[6]

Notes and References :

1. See Ludwig Landgrebe, *Life-world and the Historicity of Human Existences, in Phenomenology and Marxism*, edited by Bernhard Waldenfels, Jan M. Brockman and Ante Paranin, translated by J. Claude Evans Jr., Routledge and Kegan Paul, London, 1984, p. 168.
2. Quote taken from Rudiger Bubner, *Modern German Philosophy*, translated by Eric Matthens, Cambridge University Press, 1981, p. 32.
3. *Ibid*, p. 32.
4. Ludwig Landgrebe, *Life-world and the Historicity of Human Existences in Phenomenology and Marxism*, 1984, p. 167.
5. J. O. Urmson and Jonathan Ree (ed.), *The Concise Encyclopaedia of Western Philosophy and Philosophers*, Unwin Hyman, London, 1989, p. 277.
6. For Euro Paci See Bernherd Waldefels, Jan M. Blockman and Anti Paranin (ed.), *Phenomenology and Marxism*, 1984, Pp. 23-24.

Bibliography :

1. *Phenomenology and Existentialism*, ed. Robert C. Solomon, Harper and Row, 1972.

2. *The Foundation of Phenomenology : Edmund Husserl and the Quest for A Rigorous Science of Philosophy*, Harvard University Press, 1943.
3. *Thevenar, What is Phenomenology ?*, ed. J. M. Edie, translations from French, Quadrangle Books, Chicago, 1962.
4. *Phenomenology and Existentialism*, Debabrata Sinha, Progress, Calcutta, 1974.
5. And the books mentioned in the Notes and References.

ENGLISH

End of Prose
—Rama Kundu

Thomas Hardy as a War-Poet
—Mohit K. Roy

Anticipation of certain themes of Shakespeare's later drama in his Venus and Adonis and The Rape of Lucrece
—Akram Hossain

Poetry of the Nineties
—Sankar P. Singha

End of Prose

Rama Kundu

The Well-Beloved, Hardy's last novel which was begun earlier, but finished after *Jude*, may be considered as a record of certain self-questionings of a disturbed artist probing his own art. Hardy here makes certain conjectures, in a mystifying manner of course, about the creator-creation relationship, the creator's exhausting wrestling with his mode and the created artefact, which may ultimately end in surrender-conjectures that seem significant in view of Hardy's "end of prose" that synchronized with this book.

In a way *The Well-Beloved*, like Lawrence's *Mr Noon*, appears to be a camouflaged autobiography of an artist. The novelist's conscious induction of the autobiographical element conditions the farcical overtone that disguises the serious undertones, and governs the jerky, hasty, 'not-so-neat' structure of the narration. Also the incongruous unity (much like disunity), the serio-comic-ironic relationship of parts to the whole—features quite unlike Hardy's—recall *Mr Noon*, a much later novel, which is also a novel about novel-writing showing a restless novelist trying to come to terms with his own art. But unlike *Mr Noon*, the product of a "worrying" mind "badly bruised" by the reader's reaction (over *The Rainbow* and *Women in Love*) *The Well-Beloved* does not give so much as an argument with or address to the reader, which abound in other Hardy novels, as also in Lawrence's *Mr. Noon*. This is all the more remarkable in view of the then recent excitement over *Tess* and *Jude*. Here the novelist appears to have already given up the case with the reader, and turned inward instead, to settle some scores with himself. He has at least reached a critical juncture where he is compelled to admit and examine certain doubts, worries and tensions about his own art haunting him since some time.

The long series of Hardy's novels, 'major' and 'minor', reveals a mind simultaneously pulled in two directions : the pursuit of an elusive vision of truth through "unadjusted impressions", however baffling and contrac-

dictory they might appear ; and a hard wrestling with a conventional form, the concreteness of a well-knit realistic novel, in order to make it incorporate and imprison the slipping pattern. The remarkable variety of critical perspectives on Hardy is partly explained by his extremely complex awareness of life which he, paradoxically, sought to express in a simple, organic form. In 1891 the novelist said : "With our widened knowledge of the universe and its forces, and man's position therein, narrative to be artistically convincing, must adjust itself to the new alignment...."[1] Hardy was, indeed, over-burdened with an almost mordernist and honest bafflement at the mystery of 'life's little ironies.' Yet, at the same time, he was also committed to a realistic presentation of his vision of the mystery, to a quest for a neat 'Pattern' in the carpet that would project his *'idiosyncratic'* mode of regard.[2] This double predicament and the resultant compulsion of giving a logical, patterned shape to his unpatterned, "unadjusted impressions"[3] of the logicless ways of life naturally proved strenuous and frustrating in the long run. Later novels betray signs of the increasing strain. In *Tess*, in spite of the intensity of rhe tale, the realistic framework seems to be creaking under the pressure of ideas, that are too many and too conflicting. However, *Tess* manages to enter the symbolist zone through its rich symbolic and mythical suggestions. But *Jude* exposes a tired writer ; in spite of being "geometrically constructed" the plot remains stiff, almost bending beneath the weight of 'impressions ; unnecessarily long and dull dialogue hangs loose, while the flair of Hardy's usual symbolic texture fades. These obvious signe of fatigue along with Hardy's expressed dissatisfaction seem significant. "How Poor and feeble", Hardy says about *Jude*, "what a miserable accomplishment" it is when I compare it with that I meant to make it.

Here are utterances that reflect no concern with the reader's response, but rather an annoyance with the speaker's own artistry. And why this annoyance ? In *Tess* Hardy reached the near breakdown point. In *Jude* the crash came. In *The Well-Beloved* came the aftermath ; it is an act of self-defence of an artist who gives up his art after a long career.

After years of Hardy study, Pinion stressed confidently : "Had Hardy found time to write fiction merely to please himself he might have experimented".[5] Of course it was a mere guess-work. Neverthless it is interesting to go through Hardy's comments interspersed in his non-fictional writinngs and note his supersensitive response to subtle facets

of experience, both as an observer and as an artist,—a response that might have indeed resulted into very different kinds of novels, than the ones he wrote.

How open and receptive Hardy was to 'impressions' and contrary perspectives, is borne out by a note made as early as 1888. "People who to one's self are transient singularities are to themselves the permanent condition.....the rest of mankind being to them the singularity".[6] Again, "every echo, pit-pat-and rumble that makes up the general noise has behind it a motive, a prepossession, a hope, a fear, a fixed thought forward ; perhaps more—a joy, a sorrow, a love, a revenge".[7]

This anticipates the kind of awareness that later produced the 'psychic novel'. Another note made some months later, seems remarkable in this perspective. He wonders if the true scenes of a congregation could be brought alive into the church what "jostling phantasmagoria" would be there, "crowded like a heap of soap bubbles, infinitely interesting, but each seeming only his own".[8] Similar hints suggest a novelist who could have been toyng with the idea of other more embracing vislons, which if projected, would naturally have demanded greater flexibility of form.

After two years Hardy commented on the bearing of realism upon art which clearly underscored his distrust of narrow realism. 'Art consists in so depicting the common events of life as to bring out the features which illustrate the author's idiosyncratic mode of regard".[9] Some four months later he made another entry even more striking. "Art is a changing of the actual proportions of and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist.....". He goes on "Art is a disproportioning—(i.e., distorting, throwiag out of proportion) of realities, to show more clearly the features that matter in those realities. Hence realism is not art".[10] Even as early as 1881 he expressed his liking for a "realism" conditioned by "imaginative reason".[11] A bold statement indeed in the context of the time. These remarks occur in between *The Woodlanders* and *Tess*. After finishing *Jude* and taking up *The Well-Beloved* Hardy made two journal-entries worth noting in January, 1897. One was about a perspective on time. "Today has length, breadth thickness, colour, smell, voice. As soon as it becomes yesterday it is a thin layer among many layers, without substance, colour, or articulate sound".[12] In the second, interpretation of the final dictum of the *Ion* of Plato, Hardy clearly emphasized "inspiration, not technicality".[13]

Such stray comments, even casually examined, suggest a broadening vision which he must have found increasingly difficult to cope with the 'technicality' of a rigid form.

In 1888, in 'The Profitable Reading of Fiction', Hardy had pointed out : "the art of writing novels" was "in its youth, if not in its infancy, and consequently the reader had to be content with "excellence in parts" which consisted of "a regular *structure* of incidents" a "regular development of character" etc., but, he warned, in such novels the reader might very well miss the "essential thing" since then writer's "speciality" might not be his popular attribute, but it might burk "like a violet in the shade of the more obvious". It is quite possible that this should have some bearing on his novel too. Around the same time, Hardy registered his reaction to Henry Jame's *Reverberator* in this way : "The great novels of the future will certainly not concern themselves with the minutiae of manners".[14] This derives special meaning if examined in the light of another observation made as early as March, 1886 : "Novel-writing as an art cannot go backward. Having reached the analytic stage it must transcend it by going still further in the same direction. Why not by rendering as visible essences, spectres etc. the abstract thoughts of the analytic school ?[15]

Thus it was rather natural that Hardy should ultimately come to lay less emphasis on the 'form' than the 'essence'. "Form" was just a "species or excellence" but could not rank in quality beside truth of feeling and action. "It is not only evident in his later preference for the "feeble execution of large ideas" to the high execution of a "feeble thinker", but also in an earlier clarification (Jan. 1886) about his own artistic intention : "My art is to intensity the expression of things.....so that the heart and inner meaning is made vividly visible". This remarkably corresponds to the view of novel held by Schopenhauer, with whose writings Hardy was familiar : "a novel will be all the higher and nobler in kind in direct proportion to how much it presents the inner and how little the outer life."

One may cast a glance at Hardy's attitude to painting in this context. In December, 1886 Hardy noted his disappointment with, the Society of British Artists in this way : ' good technique in abundance ; but ideas for subjects, lacking".[16] He had also, in a long passage, expressed his dislike for a landscape where "Nature is played out as a beauty, but not as a Mystery", because, "I don't want to see the original realities.....I want to see the deeper reality underlying the scenic, the expression

of what are sometimes called abstract imaginings. The 'simply natural is interesting no longer. The exact truth as to material fact ceases to be of importance in art—it is a student's style—the style of a period when the mind is serene and unawakened to the tragical mysteries of life",[17]

Two months later. Hardy remarked : "The material is not the real—only the visible, the real being invisible optically".[18]

Temperamentally, if not chronologically, Hardy was closer to "expressionism", the "new movement" as Hoffmann defined it. "Which aimed at the expression of ideas and emotions...by the representation of things seen, but with emphasis on their symbolic or emotive character".[19] "Expressionism" marked a new attitude and a new method, dissatisfied with an art that merely rendered the appearance of objects, the artist of the new century wanted to penetrate deeper, to include the imagined, the dreamt, the foreseen. They wanted to "express" themselves. Even though it is considered to have begun in the first years of this century in Germany, already by 1890, the avant-grade was "symbolist". Thus Gauguin told young painters to search their own selves instead of looking too much at their sorroundings. He also disapproved the use of models. Herwarth Walden, editor of *"Der Sturm"* (*Yempert*) (1910) emphasized "the expression of a vision" as "the most important thing". More than a decade ago Hardy has busied himself with the problem of exploration-cum-expression. What he implied by his frequent expressions on "impressions" and "seemings" was not visual impression but rather open, unbiased emotional and imaginative responses to life. Again, Hardy's anti-realist impulses could have found cosy accommodation in the expressionist art which made room for 'absurdity' in a deliberate whus Holfmann : "The result of this new attitude was a highly subjective art. Once the laws of realism had been discarded, the artist acquired a new, almost unlimited freedom. If his pictures were no longer to be a mirror, of the actual world, the painter could ignore the rules of perspectives which painters had once struggled to establish in order to make their works look more "real". The *proportions* could be changed. Grotesque and even repulsive elements were admitted to induce a shock in the beholder".[20] As in Hardy's time art of shocking was neither current nor allowed he had to pay the price. Yet that he had strong inclinations toward the grotesque is borne out by his own statements (quoted earlier) as also ably explained by Guerard in his book on Hardy.

Even the expressionist landscapes recall Hardy. Their waving forests ; heaving mountains, threatening seas seem to imply an extraordinarily

tempestuous communication with nature, whereas in Hardy's novels nature emerges too often as an agitated and oppressive background correlating the fears and sufferings of man.

A particular feature of the movement seems especially relevant in the context of *The Well-Beloved*. Hoffman notes the element of self-dramatisation in expressionism which had given a number of self-portraits by painters. Jocelyn Pierston. the only artist-hero of Hardy's novels may be considered in this light as a remote selfsportrait by the artist. As in the portraiture of the expressionists the extreme likeness did not matter so much as the emotional significance and the mood, here, too, portrayal presses of emotional significance and mood. J. H. Miller, who brings a fresh approach to Hardy in his *Thomas Hardy : Distance and Desire,* notes a process of diminishing distance between the novelist and his protagonists, which according to him, reached its climax in *The Well-Beloved*. after which continuation of novel writing was no more possible.[21] Miller does not go on, however, to explore the artistic implications of this climactic point. Even before Hardy reached this point, *Jude* told a tale of unfulfilled ambition. But *The well-Beloved* is essentially and basically a novel about the predicament of an artist who is seriously occupied with his creative pursuit and its problems. Pierston comes to project Hardy's own bewilderment, compulsion and exasperation as a novelist consciously committed to writing realistic novels while being strongly drawn torwards the various contradictory faces of life, including the anti-real. Pierston is tossed and torn by a continuous tension which was also Hardy's own ; it was a tension between "frame" and "dream",[22] "Posts and framework" and the "essential vision",[23] "shell" and "idea".[24] solid form and inner escence[25] "plaster" shape and the "dreams" they translate,[26] "pereminal shapes" and "ephemeral fancies".[27] Frequent use of words lie "embodied" and "re-embodied" is a significant index ol this problem which receives an additional emphasis in the body soul dichotomy (The soul remains young, but is "encumbered with that withering carcase", the body).[28] These double dichotomies, viewed in the right perspective, stress the inadequacy of the form to hold the content and underscore the consequent tension. This is precisely the emotional significance and mood in this artistic self-portraiture. But, besides this, a cursory glance brings up obvious likenesses between Pierston and his author. Firstly, Pierston is a man of odd fancy who retains "some mysterious ingredient in nature sucked in from the isle".[30] Pierston belongs to a particular

chunk; the island is to him what Wessex had been to Hardy. Pierston's too was a solid specific medium; and further, the island with its stone and lancies provided Pieston the artist with his crude material and also his essential vision, as Wessex did to Hardy. This essence or vision remains "indescribable"[31] forlrth; like Hardy, Pierston retained an extreme responsiveness to the various "impressions"[32] of the vision, the blessed curse of their nature. Their commitment to their own respective vision went misunderstood, and therefore, ridiculed or despised. Pierston is all along painfully aware of a gap between his vision, and the different specific forms, living or stone, that the vision has assumed.[33] And like Hardy his dissatisfaction grows acute toward the last stage of his artistic career.

After a certain stage, Pierston's vision continues to assume a particular form, that of Avice; yet it flits from one Avice to another, all young, but each different from the other, and all exasperatingly elusive. Hardy too was chained, by his own choice, over a long period (31 to 57) to a particular form, which he gave up after prolonged pursuit and frustration. Here the "absurdity"[34] of Pierston's folly comes up. Pierston feels elated by the fleshless purity of his sudden love for the dead Dead Avice, yet ironically, he shall stoop to the fleshly incarnation, the solid, concrete form, not once but twice, before giving up both the dream and the living incarnation, In a later situation he realizes that forty years were sufficient for the folly, but dragging it on the sixtieth was absurd. Is it self-criticism by an artist who himself was nearing sixty ?

At the end of the story Pierston is sixty, almost Hard'y own age at the time, and like him, bidding farewell to mode of creation that had won for him laurels along with a few thorns. The long pursuit, in each case, was attended by flecting joys and deep frustrations, as they tried in vain (at least to they tell) to "cage in the perfume", to catch the elusive vision of beauty ror Pierston, of life for Hardy, within the soiid framework of stone or realistic fiction as the case might be.

Orce Pierston stresses the toughness or his work on solid stone and yearns for the abstraction allowed to the poet : "For a poet it is definable. But I should put it in marble".[35] One recalls similar observation by Hardy along with Mrs. Hardy's comment : "He had mostly aimed at keeping his narrative as near to poetry in their subject as the conditions would allow, and had often regretted. Those conditions would not let him keep nearer still."[36]

Although later novelists and novel critics, like V. Woolf and Percy Lubbock had come to adopt a different view and found fiction to be a most flexible and elastic genre, Hardy would rather have shared Cook's view that a novelist's obligation was to make as well as express his world.[37] Hardy accepted that "a story should be an organism" and a novelist was "a conscious technician who cannot escape the exercise of art in telling a tale." But he had his moments of despair and fatigue : "To me, at least the difficulties of perfect presentation in both these kinds (from and substance appear of such magnitude." Again like Hardy. Pierston too is interested in the essence.

Although he has worked to "express" a "fraction" of his vision in "durable shape", at the end "sheer beauty of form" ceases to interest him.[38] And even twenty years earlier, he has his flesh of illumination when he knows that the form minus the essence, means nothing. Mrs Pine Avon' after the desertion of the 'dream' "seemed to grow material, a superficies of flesh and bone merely, a person of lines and surfaces ; she was a language in living dypher no more".

Again, as Hardy kept himself open to his numerous "impressions", so Pierston waits anxiously for the "many internations" of the eluding beloved. This has been defined as an idiosyncrasy' of the sculptor and we know of Hardy's very special use of the word in his personal writings. Pierston's friend Somers criticizes this idiosyncrasy as fickleness. But Pierston's self-defence in the context expresses tha artist's bewilderment and frustration as he feils to get a "firm hold" on his vision. "When I grapple with the reality"' he says "she is no longer in it."[39] And naturally his artistic effort at creating images of his vision "had resulted in failures". He knows that all his images of beauty are "failures".[40] Pierston's idiosyncrasy does not allow him any repose either, until his surrender at the end. True, a common theme in Hardv is the interdestructive relationship of time and love. Which often resolves itself in an acknowledgment of the necessity of withdrawal (e.g. *A Laodicean, Two on a Tower*). But here the final withdrawal is prompted by other and more disturbing artistic reasons. [Neither is it to be hung upon public reputation. Like Hardy at the time, Pierston too despises public opinion, and believes that the artist's 'inherent bias' remained undisturbed by public reception.] Pierston's frustration is due to his aspiration for the perfect form, the adequate incarnation of the vision which he fails to possess personally or achieve artistically. Towards the end, as "white and cadaverous countenances of his studies" sneer at him. Pierston's self-criticism is bitter

with boredom and dissatisfaction But the sense of failure has crept in even earlier. Although he has been able to mould and chisel forms "living enough", he mentions them as "all my venus failures". presented "deplorably"—the artist's unconcealed frustration as he grapples with the solid form, while the vision eludes. Even as a successful young man he has the fleeting realisation of "all as vanity". At the end Pierston looks back to his works over the years as "those failures", as "so many beautiful forms without the essence'. This last review of his own career finally convinces the artist of the inadequacy of the former shapes his vision had taken, and he had idealized. Withdrawal remains the inevitable only course, as the recognition unmistakably crept in—the recognition of an inability to achieve and communicate something that is crucial to his artistic fulfilment. And he thinks in sadness : "Nobody would ever know the truth about him ; what it was he had sought that had so eluded, tantalized and escaped him". The yearning for release from the frustrating compulsion grows strong. "He desired to put an end to his bondage".[41]

There are striking parallels between the nature and course of the two pursuits. The novel essentially is preocupied with an exploration of an artistic predicament which was very like the novelist's own. Apparently, under the veneer of a quaint romance, the novel carries a subtle confession by the author. Hardy's letter te Swinburne which explained *The Well-Beloved* as a "fanciful exhibition of the artistic nature" also mentioned the novel with a tenderness that displayed special emotional involvement : "my fantastic little tale". But since the identification was conscious, it had also resulted in an opposite pull, a deliberate self-distancing by means of an ironic-comic narrative posture, occasinally touching the frivolity of a Joyce-like 'self-parodist'. Pierston's artistic obsession thus assumed the comicality of a "palpitating sheep". At the same time, however, Hardy does not fail to stress the withering effect of this obsession. The mathematical break-up of the 'contents' ['Young man of twenty' 'Young man of forty', 'Young man of Sixty'] indicates an unsureness that is surprising for a nature writer with approximately twenty-seven years of novel-writing. *The Well-Beloved* seems to be a broken pattern worked out by a tired author, who was nevertheless able to put across the idea of an incurable obsession on part of the protagonist, i.e., the artist's compulsive obsession with a certain vision which he vainly tries to grasp in the solidity of his material and in the reality of his personal life. In Pierston's case, his personal life is but a further shadow of the original artistic aspiration.

In this novel we find the novelist encountering his own creative self which Jocelyn projects just as *Mr. Noon* projects Lawrence, of course more exuberantly and optimistically. Hardy's defensively mystifying definition of the work as a "delicate phantasy" or "fanciful exhibition of a delicate dream" may have led critics to consider it lightly, as a "diversion written in the interval between two serious novels, an excursion into fantasy"[42] But Hardy had also claimed or justified this novel as an "experimental work" whose interest was "subjective" and "frankly imaginative", not striving after "verisimilitude". Written at a time when Hardy had already decided to give up novel-writing, and could therefore write freely, the novel may well be considered "an example", as Pinion observes, "of what he was prepared to do and what the could do, given the time". Pinion stresses further : ".. Although he had to resign himself to 'novel-writing as a trade' he had his own ideas about the novel which he, being a serial writer could not freely experiment." Pinion does not go deeper into the problem ; nevertheless, he points out a significant fact when he shows how Hardy "was nearing the end of his patience" even before *Jude* was begun. As Hardy's awareness of the inconceivable multifacetedness of reality had been broadening over the years, compulsions of the realistic novel form were consequently getting more and more inconvenient, compulsions which Hardy accepted in practice, yet industinctively kicked against.

Hardy had tried to reconcile the needs of the good form with his own essential commitment to truthfulness. Naturally he could not evade the awareness that important areas of his perception lay untouched by the good form. This probably worked behind his increasing dependence on symbols and growing interest in anti-realism. In 1907, four years, after *The Well-beloved*, Hardy says : "My own interest lies largely in non-rationalistic subjects, since non-rationality seems to be the principle of the universe."[43] How could one describe the manifestation of this principle in geometrically constructed, perfectly patterned form, with architectural solidity and specificity ? In this context one may recall Hardy's definition of Hartmann's philosophy which he had found attractive : "a counsciousness always striving to express itself and always baffled and blundering."[44] This leads to the crux of Hardy's own serious artistic problem,—the problem of expressing the illogical turmoil of life (of which he was getting more and more convinced) in the logicality of the perfect form, and the resulting bafflement. Pierston's predicament is, in a sense, a concretization of this problem of the artist, and its

attendant tension frusetration, fatigue. It is quite possible that the tired novelist was looking for a resting place, and the exotic marblestrewn, sea-kissed undulation invited the tired mind to relax itsealf, and the 'phantasy' was 'born'. But serious preoccupations, gnawing at the artists consciousness all the while, could not be suppressed. The agony, made lighter and beautified through the medium of phantasy, showed its tips in the agony of Pierston though projected with the deliberate distancing effect of a comic-ironic narration.

Indeed, "the complexities and anxieties of creative consciousness" and the "plurality of world-views" (David Lodge, 'Introduction', *The Novel Today*) which came up later to characterize the modernist novel, were already seen in Hardy. Part of Hardy's crushing richness was due to the baffling multiplicity of his perspectives which later gave rise to the 'multivalent' novel. Even authorial intrusiveness that is supposed to indicate a single unambivalent narrative stance, is in Hardy's case an index of shifting perspectives that merge to create philosophical and artistic confusion. But, as G. Graff points out in the article "The Myth of the Post-modernist Breakthrough", non-conformity was difficult at the time : "Throughout the nineteenth-century, ...artistic defiance of received traditions and conventions possessed a significance which can scarcely be duplicated by similar gestures today."[45] The other alternative was surrender. *The Well-Beloved* registered this act of surrender. It was born out of the novelist's realization of the inadequacy of his form, his feeling of overpowering constraint under a restrictive form, his sense of difficulty at striking a balance between plot, structure, coherence on the one hand, and the indirection of human life on the other. That Hardy, in his later years, was not at ease with this mode, is noted by Allen (The English Novel) who stresses "failures in the manangement of his plots", especially in *Jude*. Allen also noted that the "failure was almost inescapable" since Hardy had no adequate myth to body forth his view. Significantly it was in *Jude* that for the first time Hardy cast aside traditional life, and wrote a different story, a tragedy of unfulfilled aims. Pierston's too is a story of unfulfilled aims—this time frankly of the unfulfilled aims of an artist.

In a way *The Well-Beloved* reveals the novelist in the act of scrutinising his own house and detecting the rot as Graham Greene did in his autobiographical sketch *'A sort of Life'*.[46] The decision of demolition was confirmed as result. *The Well-Beloved* gives no apocalyptic ending in death in the Kermodean sense *(The Sense of an Ending)*, as we find

in other Hardy novels. Yet, in a finer sense it is apocalyptic, as it exhibits the self-extinction of the artistic self. Naturally, it is in this tragicomedy that Pinion detects "the deepest note of sadness." When the release comes at last Pierston is thankful. Yet the artist wistfully remembers his deserted studies and the oblivious past. And the last sentence of the novel sounds like a half-serious obituary, betraying yearning for a road that has been left behind for ever. Here is an example of a failure which Hardy would have termed as failure greater than success.[47]

Notes :

1. 'The Science of Fiction', *Thomas Hardy's Personal Writings*, ed. 4, Oral, Macmillan, p. 135.
2. Quoted by F. E. Hardy, *The Life Thomas Hardy*, 1970, p. 225.
3. Preface to *Poems of the Past and the Present.*
4. *Ibid* 2, p. 272.
5. Pinion, F. B., *A. Hardy Companion*, Macmillan, 1986, p. 146.
6. *Ibid* 2, p. 206.
7. *Ibid.*
8. *Ibid* 2, pp. 210-11.
9. *Ibid* 2, p. 225.
10. *Ibid* 2, pp. 228-29.
11. *Ibid* 2, p. 147.
12. *Ibid* 2, p. 285.
13. *Ibid.*
14. *Ibid* 2, p. 211.
15. *Ibid* 2, p. 177.
16. *Ibid* 2, p. 184.
17. *Ibid* 2, p. 185.
18. *Ibid* 2, p. 186.
19. Hoffman, E., *Expressionism*, Methuen & Co., 1956, p. 5.
20. *Ibid* 19, p. 6.
21. Miller, J. H., *Thomas Hardy : Distance and Desire*, Harverd University Press, 1970, pp. 215-16.
22. T. Hardy, *The Well-Beloved*, Macmillan, 1952, p. 90.
23. *Ibid* 22, p. 91.
24. *Ibid* 22, p. 7.

52. *Ibid* 22, p. 51.
26. *Ibid.*
27. *Ibid* 22, p. 55.
28. *Ibid* 22, p. 176.
29. *Ibid* 22, p. 48.
30. *Ibid* 22, p. 36.
31. *Ibid* 22, p. 11.
32. *Ibid* 22, pp. 155-56.
33. *Ibid* 22, p. 10.
34. *Ibid* 22, p. 75.
35. *Ibid* 22, p. 32.
36. *Ibid* 2, p. 291.
37. Cook, A., *The Meaning of Fiction*, Detriot Wayne State University Press, 1960, p. 241.
38. *Ibid* 22, p. 210.
39. *Ibid* 22, p. 52.
40. *Ibid* 22, p. 44.
41. *Ibid* 22, p. 202.
42. Pinion, F. B., *A Hardy Companion*, p. 145.
43. *Ibid* 2, p. 309.
44. Archer, W., *Real Conversations*, Heinemann, p. 1904.
45. *The Novel Today*, edited by M. Bradbury.
46. "The writer ...knowing the unreality of his work shouts to keep his courage up. There are faults in his work which he alone detects ; ...like a skilled intuitive builder he can sniff out the dry rot in the beams. How seldom has he the courage to dismantle the whole house and start again." Greene, G., *A Sort of Life*, Penguin Books, 1972, p. 156.
47. *Ibid* 2, pp. 334-35.

Thomas Hardy as a War-Poet

Mohit K. Roy

War is not a life : it is a situation.....

Eliot

Better known as a novelist than as a poet Hardy is, nevertheless a war-poet as well of great significance. Hardy is certainly not a war-poet in the sense Owen is a war-poet, because Hardy never fought in a war. Rupert Brooke, Julian Grenfell, Francis Ledwidge, Siegfried Sassoon, Wilfred Owen *et al* are warrior-poets. Yet Hardy's attitude to war as evinced in his war-poems has a striking affinity with the attitude of the soldier-poets. In fact, it will not be an exaggeration to say that with a remarkable prescience Hardy had anticipated the sentiments of the soldier-poets and appropriated them in his war-poems. Hardy's attitude to war is all the more interesting because it is congruent with his tragic vision that saw man as living and loving, labouring and perishing against the background of some inscrutable and inexorable forces. Its significance also lies in the fact that it is so different from the current sentimental attitude to war—an attitude that we find in the poems of Tennyson and Rupert Brooke—a kind of romantic conception of the soldier as a knight-errant, and glorification of war as an occasion for demonstrating patriotic feelings and self-sacrifice. Hardy does not deny that patriotism is a noble sentiment ; he would only widen the idea of patriotism to cover the entire world. Again, Hardy has also the highest regard for the endurance and fortitude of a soldier who willingly suffers for the sake of his 'country'. But with a profound humanitarian outlook, moving compassion and fine perception Hardy sees a soldier not just as a soldier but as a *man* and prizes the warmth of human relationship as something supremely valuable. "I am happy to say that not a single one is Jingo or Imperial", Hardy remarked about his war-poems.

The war-poems of Hardy which constitute only a small part of his total *oeuvres* can be broadly divided into two groups related as they are

to the second Boer War (1899 - 1902) and the first World War (1914—1918). *The Dynasts* (1903—1908) is also concerned with war, with Napoleon as the central figure. But there is a difference—and a vital one—between *The Dynasts* and other war-poems. While Hardy actually lived through the Boer War and the first World War, in *The Dynasts* he only imaginatively recreates a historical situation of the past. But there are many passages in this great epic-drama which foreshadow Hardy's attitude to war reflected in the war-poems written on the occasions of the second Boer War and the first World War.

Wilfred Owen, the most celebrated war-poet of the twentieth century, who died on 4 November 1918 wrote about his poems in an unfinished Preface :

> This book is not concerned with Poetry.
> The subject of it is War and the Pity of War
> The Poetry is in the pity,

Owen's avowed position harks back to one of Hardy's poems, "The Pity of It" composed in February 1915 and published in April 1915. In this poem Hardy contends that the common soldiers are just puppets of sinister war mongers comprising possibly a group of oligarchs and munition makers. Like Owen Hardy was also horrified at the senseless slaughter of war. The soldiers, whether German or British, have no real enmity between them, The thematic affinity between "The Pity of It" and Owen's "Strange Meeting" ("Whatever hope was yours/Was my life also") is unmistakable. Hardy, in fact, goes to the extent of asserting that the Germans and the English are "kin folk kin tongued". The poem ends with a terrible curse imprecated on the war-lords :

> "Whosoever they be
> At root and bottom of this, who flung this flame
> Between kin folk and kin tongued even as are we,
>
> Sinister, ugly, lurid, be their fame :
> May their families grow to shun their name,
> And their brood perish everlastingly".

The racial homogeneity between the Germans and the English is also the theme of his poem, "England to Germany in 1914" where Hardy appeals to the German war-lords by pointing out that the Germans and the English are from the same racial extraction. Moreover, he also reminds them that the English have always admired the German landscape :

We have loved your burgs, your pines' green moan
Fair Rhine-stream, and its storied towers ;
Your shining souls of deathless dowers
Have won us as they were our own ;

The complex feeling of compassionate regret and unequivocal protest that characterizes Hardy's poems associated with the first World War can be distinctly discerned in the earlier cluster of poems occasioned by the second Boer War declared in October 1899 as a reaction to Paul Krieger's ultimatum. It may be recalled in this connection that Paul Krieger, son of a Boer farmer came to be recognised by 1883 as the top man in South African Republic and he was elected President. Krieger dreamed of a Boer Empire. But his vision was matched and counter-acted by Cecil Rhodes, an Englishman and the son of a country clergyman who went to South Africa, became fabulously rich and believed passionately in the idea of British imperialism. Rhodes dreamed of British influence from "Cape to Cairo". The British Empire at war with small republics in South Africa clearly laid bare Britain's imperialistic designs. As the troops began to leave for South Africa from Southampton Hardy records his feelings in "Embarcation". Like Marlow in *Heart of Darkness* Hardy draws historical parallels and associates Southampton with three wars of imperial conquests. He parallels the South African war with Roman and Saxon conquests and wonders why nobody questions the war : "None dubious of the cause, none murmuring". Hardy could clearly see through the mask of patriotism and felt distressed at the misery of the commonfolk on account of the diabolical greed and scramble for power of a few war-lords. He also regrets that even in a 'civilized' age people could "argue in the selfsame bloody mode". Is civilization only a superstructure, and man basically a savage ?

In keeping with his general world-view Hardy thinks of internationalism as the only possible solution to the problems that give rise to war. In a letter to Galsworthy Hardy wrote : "The exchange of international thought is the only possible solution for the world". In "Departure" Hardy wonders why patriotism cannot transcend its parochialism and "include earth and seas". In 1917 Hardy wrote that "nothing effectual will be accomplished in the cause of Peace till the sentiment of *Patriotism* be freed from the narrow meaning attaching to it...and be extended to the whole globe".

In a tone of pity distilled of war Hardy points out that the common

soldiers are mere "puppets in a playing hand" and asks in a tone of violent bitterness :

> When shall the saner softer polities
> Whereof we dream, have sway in each proud land
> And patriotism, grown Godlike, scorn to stand
> Bondslave to realms, but circle earth and seas ?

The idea of internationalism is also echoed in a later poem "His Country" where it dawns on the *persona* that his country is not confined to any particular region. He muses :

> "What is there to bound
> My denizenship ? It seems I heve found
> Its scope to be world-wide."

In "The Colonel's Soliloquy" the colonel, a professional soldier, realizes, rather late in the day, the folly of wer. The undertone of disillusionment that marks the poem actually emanates from Hardy's iife-long concern and solicitude for the ordinary mortals, the commonfolk. Instead of glorifying war he focusses on the damages done by war to the warm human relationships and tender domestic sentiments. In "The Going to the Battery" it is the wife's lament and the pathos of departure that bring the band music and pealing of bells into an ironical relationship with the situation, The illusory jubilation is completely undercut by real sorrow. In "A Wife in London" Hardy highlights how the dreams of a young couple are ruthlessly shattered by wer. In this poem which is ironically structured, first comes the "flashed news" of the husband's death in war away from home in a foreign land ; and next day arrives the letter—obviously posted long before the casualty—in which he writes at length about his plans for the future. The letter only adds poignancy to the agony of the girl already widowed by war at the prime of her youth. In "The Souls of the Slain" Hardy provides a realistic perspective to the poem in which the dead soldiers realize that the glory of war is only an illusion, and, caught in a mood of nostalgia they wonder what their wives would probably live by :

> "And our wives ? quoth another resignedly,
> "Dwell they on our deeds ?"
> —"Deeds of home ; that live yet
> Fresh as new—deeds of fondness or fret ;

And their mothers also would not prize their military valour, but

"...muse sadly and murmur
Your doings as boys—
Of your babyhood's innocent days.

Significantly, "Song of the Soldiers' Wives and Sweethearts" captures the mood of jubilation of the wives and the sweethearts as the soldiers return home, but maintains a meaningful silence about their heroism or glory.

War blights possibilities. It uproots "by the night-gun's stroke/Of what the Yester noonshine brought to flower", Hardy says in "In Time of Wars and Tumults". In "Cry of the Homeless" the people rendered homeless after the Prussian invasion of Belgium, curse the Conqueror :

'May thy love be slighted, blighted.
And forsaken,' be it said
By thy victims,
'And thy children beg their bread !'

But then comes the "richer malediction" :

"Nay : a richer malediction !—
Rather let this thing befall
In time's hurling and unfurling
On the night when comes thy call ;
That compassion dew thy pillow
And bedrench thy senses all
For thy victims,
Till death dark thee with his pall."

Modern warfare is different from earlier warfares of days of chivalry when warriors strictly followed the code of honour. But, now, in any war, honour is the first casualty, and as a natural consequence, innocent civilians and children are mercilessly slaughtered. By 1914 war in the air and under the water had developed enormously. Old weapons were either drastically modified or replaced by newer and more sophisticated ones. The weapons became more and more deadly and diabolical. In the first World War gas, artificial fog, liquid fire and tanks were brought into operation. Modern warfare reminds Hardy of Herod's killing of children :

Herod breathes : "Sly slaughter
Shall rule ! Let us by modes once called accurst,
Overhead. under water,
Stab first".

When the armistice was signed at last on 11 November 1918 Hardy, then 78, wrote a poem, "And There was a Great Calm". The poem is remarkable as an expression of Hardy's bitter hatred of war and the stark realism in which that hatred is verbalized. The evil of war has "a brute-like blindness" about it and Hardy sees the period of the first World War as "the four years' dance / Of Death". The poem ends on the question raised by the Spirit of Pity : Why the War "had to be". It is only a few power-hungry war-mongers who incite the commonmen, drag the simple, peaceful men into war, uproot them from their sweet domestic environments and slaughter innocent civilians including women and children ; even the animals are not spared. The colossal waste of life and love is the gift of war !

It is true that Hardy never fought in a war. But there is hardly any aspect of war that escaped his notice and contemplation. The soldier-poets in the battlefield only realized the profound truth of Hardy's perceptive and prophetic utterances. In a way the soldier-poets practically carried on, with courage and conviction, the war on War so powerfully waged by Hardy even before the first World War had broken out.

Anticipation of certain themes of Shakespeare's later drama in his *Venus and Adonis* and *The Rape of Lucrece*

Akram Hossain

In April, 1593, *Venus and Adonis* was entered in the Stationers' Register, and a year-later, *The Rape of Lucrece* appeared with a signed dedicatory epistle to the Earl of Southamton. The years 1591-4 were marked by frequent outbreaks of bubonic plague and this, along with civic disorders, such as agitation against the alien artisans in London, resulted in the closure of the theatres from the summer of 1592 intermittently for nearly two years. And there is no reason to doubt that these were the reasons which led Shakespeare to turn to poetry.

Both poems—*Venus and Adonis* and *Lucrece* were much admired in Shakespeare's life-time. The former was reprinted eight times and the latter went through eight editions : while in the same period his *Romeo and Juliet* (one of his most popular plays) passed only twice through the press. The immense popularity of these two poems assumed the status of the foci of references in many a contemporary writing.

But in the critical reception accorded to *Venus end Adonis* and *Lucrece*, there is a great lacunae. Of the dozens of references to the seeds in the poems to burgeon in Shakespeare's later drama, most are made *passim*. However, taking clues and cues from the editors' annotations and the critics' commentaries we would like to show how the two poems foreshadow certain themes or look forward to the 'spiritual landscape'[2] of Shakespeare's later drama.

Man shared his appetitive soul with lower animals—its concupiscible impulse drove him towards objects. To Shakespeare the worst sin that has ever appalled and chagrined him is lust which destroys the infinitude of the spirit and the image of God in man. Concupiscence or the desire of the flesh is one of those externals, which must not be allowed to rule over the inner spirit. The flesh is almost overpoweringly present in *Venus and Adonis*. Adonis is about to go hunting when Venus begins

without delay to woo him. She ties up his horse, pushes him down into the grass and tucks him under her arm. She pants, sweats and pulls Adonis down on top of her, battens on him. But Adonis remains insensible to all the caresses, blandishments, sophistries of the transcendent beauty ; 'She red and hot as coals of glowing fire,/He red for shame, but frosty in desire'. To Venus' last solicitation : 'Be prodigal', Adonis gives the self-righteous answer :

> I hate not love, but your device in love
> ... ...
> Love comforteth like sunshine after rain,
> But lust's effect is tempest after sun ;
> Love's gentle spring doth always fresh remain,
> Lust's winter comes ere summer half be done ;
> Love surfeits not, lust like a glutton dies,
> Love is all truth, lust full of forged lies,[1]
> (1789. 799—804)

Lucrece is an example of 'lust in action'. The beauty of Lucrece that Tarquin sees with his own eyes fires his sex passions and spurs him on. Lucrece implores, Tarquin by what was dear to him before he became passion's slave by the honour of knignthood, by friendship, holy human law, common loyalty, sacred hospitality, and human pity. But all her pleadings are of no avail. Tarquin gives in to his concupiscible intemp erance, he gags his struggling victim. Lucrece kills herself.

Shakespeare further treats the theme of lust in *All's Well That Ends Well, Troilus and Cressida, Measure for Measure, King Lear.* Bertram (in All's Well) is randy. Helena, his virtuous wife is 'left feeling prostituted'[2]. Isabella (in Measure For Measure) tastes 'rancid' Cressida is one of the "sluttish spoils of opportunity,/And daughters of the game" (IV. V. 62). Regan and Goneril (in King Kear) are open rivals for the love of Edmund to slake their lust. We shall not pursue the matter here for there is already a great deal of writing on it.

The invitation to marry, to procreate is a Renaissance topos. In *Venus and Adonis* Venus exhorts the boy not to keep his splendid beauty to himself but to use his power to procreate his kind. Venus pleads :

> Torches are made to light, jewels to wear
> Dainties to taste, fresh beauty for the use,
> Herbs for their smell, and sappy plants to bear,

Things growing to themselves are growth's abuse.
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty ;
Thou wast begot, to get it is thy duty.
... ...
By law of nature thou art bound to breed,
That thine may live when thou thyself art dead ;
And so in spite of thou bbst survive,
In that thy likenes still is left alive".

(11 163—168, 171—174)

Venus warms him not to play Narcissus who 'died to kiss his shadow in the brook'. (11 161—2).

This theme of self-destructive self-love or the Narcissus image has recurred again and again in Shakespeare's later drama. We have an earlier reference to it in *Romeo and Juliet*. Romeo and Benvolio converse on the same theme concerning Rosaline—'O, she is rich in beauty ; only poor/That, when she dies, with beauty dies her store' (1. 11. 13-14). Rosaline 'hath sworn that she will still live chaste'. This alarms Romeo for 'in that sparing' she 'makes huge waste'. However the theme does not receive any further treatment in the play. The trajectory of Romeo's career follows a different course. One notorious self-styled reprobate Parolles in *All's well* urges upon Helena to forsake virginity : 'Virginity by being once lost may be ten times found ; by being ever kept, it is ever lost...virginity murders itself, and should be buried in highways, out of all sanctified limit, as a desperate offendress against nature...Besides, virginity is peevish, proud. idle, made of self-love, which is the most inhibited sin in the canon. Keep it not ; ...Out with it'...(1.i 122-23, 132-142) This theme too in *All's well* does not develop and Helena does not keep her vow 'to die a Virgin (1.i.126).

But in *Twelfth Night*. dramatic possibilities of Narcissism have been explored. Viola in male attire rebukes Olivia for withholding her beauty from the world in self-indulgent isolation : 'Tis beauty truly blent, whose red and white/Nature's own sweet and cunning hand laid on./Lady, you are the cruellest, she alive/If you will lead these graces to the grave,/ And leave the world no copy.' (1.V. 223-27) This gives sudden twist and jolt to Olivia's preconceived ideas. She begins to appreciate the nuances of love. She comes out of her cloister. Orsino too comes to realise that his love is narcissistic, 'love in potentia', love at safe distance.

Thus the avowal of love and the desire to love and to be loved give rise to a series of dramatic situations.

Narcissim in another different form manifests itself in *Macbeth*. On the more primary level of narcissim, Macbeth wants to make himself, his domain and dominion coeval and coextensive. This sort of self-love which destroys man can be explained in Augustine and Freudian terms. St. Augustine believed that inordinate self-love, the soul's to be omnipotent, to be everything ultimately results in and is born of emptiness, of nothingness.

Venus gives us enough suggestion about the role of mothers as world-creatix. Even a good mother can ruin her son as a bad mother. might inspire demented passions in him and she can also cause imbalance in his sexual bahaviour. Venus upbraids Adonis :

> Art thou a woman's son and canst not feel
> What 'tis to love, how want of tove tormente'h ?
> O had thy mother borne so hard a mind,
> She had not brought forth thee, but died unkind,
> (11 201-204)

Venus is supposed to mean that it is for the lack of motherly care, love and nurture in the proper way that Adonis has become 'obdurate, flinty, hard as steel', a simulacrum of a man but 'of no woman bred' (1 215). Psychologically speaking a man's 'first erotic relationship' is with his mother. Freud argues in *On Narcissim* that a child initially experiences his mother and her nourishment as a virtual extension of himself. In infancy both the mother and the child experience a sense of symbiotic union, and that sense continues in a child's early development, as his possession of his mother and her love becomes an objectification of his most idealised vision of himself, Eventually, with his father both an obstacle and a support, a boy surrenders much of his narcissism and learns to transfer his erotic feelings from himself and his other motner to other women. But a man's image of his mother is never lost, and in his deepest and most complete sexual relationship, his eariy sense of union with his mother, "the primal condition in which object-libido and ego-libido cannot be distinguished", remains the model of sexual ecstasy and the source of his most passionate as well as most exalted feelings.[8] This oedipai complex is turned into oedipal family dynamics in Shakespeare's later drama. *Hamlet* can be called a textbook case of

'Oedipal conflict'. The genesis of Hamlet's sex-nausea may be traced to his feeling of revulsion against the adulterous marriage, the 'Overhasty marriage' of his mother with the murderer himself. OPhelia coaxes him into tender feelings but Hamlet recoils with repulsion : 'I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me'. (III.i. 123-24). This recoil from all sorts of sexuality is caused by his cognizance of his mother's sexuality 'which destroys Hamlet's infantile image of his parents as parents and his image of himself as an innocent child. And he copes with the disgust as an Oedipal child would, by splitting his image of Gertrude (his mother as his first sexual love and the continuing epitome of sexuality) into an idealised and sexual version : the fair Gertrude with a rose on her forehead in celestial union with Hamlet's godlike father - the blistered Gertrude, preying on 'garbage" in the rank sweat of Claudius "enseamed" bed.[4] Coriolanus's fall seems firmly rooted in his helpless dependence upon his mother. To this fearsomely masculine matron, Coriolanus brings his war victories as love offerings. Volumnia inspires the mingling of war and mother-love in her son by speaking of his military feats as vicarious substitutes for "the embracements of his bed."

Venus tries to persude Adonis by separating the purer from the grosser part of love. Her *'love is a spirit all compact of fire,|Not gross to sink, but light, and will aspire.* (LI 149-50) This is the old conceptual system of nature composed of four elements—fire, air, water and earth. In more than one of his plays Shakespeare makes a thematic use of this old scientific notion of 'elements'. In ascending hierarchical order, 'the dull elements of earth and water' (Henry V, III. VII. 22-23) move downward and those fire and air tend to move upwards, as the dying Cleopatea says, *'I am fire and air, my other elements|I give to beser life'* (V. ii 291). 'The world itself', according to Heraclitus, 'is an ever-living fire ; kindled in measure and in measure going out. The hierarchic arrangement of elements implies a division into elements of motion and stagnation, i.e. fire and air, on the one hand, and earth and water, on the other.[5]

Shakespeare might have laughed at the most hackneyed use of the 'elements' in his *Twelth Night.* Festy cracks a smutty joke : 'Who you are and what you would are out of my welkin. I might say "elements", but the word is overworn.' Malvolio fails to see through the joke. He uses the overworked word : 'You are idle, shallow things. I am not

of your element.' But Shakespeare does never seem to repudiate the Pythagorean doctrine of 'elements'. Pythagoras' doctrine of *tetrad* is inextricably linked with the thematic significance of the play at a deeper level. Shakespeare had a firm belief in Pythagoras' doctrine of substance and cosmic unity. According ro Macrobius' interpretation of Pythagoras' *tetrad* in the light of *Timaeus* the stability in the cosmos is possible only in perfect harmony of these four elements, for the two are held together by two interlocking mean terms : Earth is dry and cold, and water cold and moist ; but although these two elements are opposed, the dry to the wet, they have a common bond in their coldness. Macrobius seemed to allegorise the elements. He finds in them the paradigms of Necessity, Harmony and Obedience. Shakespeare might not follow the 'allegorised' elemental system but he has at the back of his mind Spenser's treatment of the four olements typifying the four moral types in *The Faerie Queene* BK. IV. Orsino, Viola, Sebastian and Olivia form a human tetrad linked together by the silken cords of love that were at first at odds with one another. In their conflicting affinities of love, friendship and kinship, they discern the pattern of four elements.[6]

Self-knowledge or *Gnothe Sauton* ('know thyself') is rightly said to be the prime principle behind the sonnets, the poems and the plays, more specially the great tragedies of Shakespeare. The Renaissance, showed a great interest in exploration of self-knowledge. The ancient's slogan *nosce teipsum* became a universal watchword. Direct allusions to self-knowledge through phrases denoting knowing oneself, not knowing one self "finding ons self, being one self. being true to oneself, and losing oneself, not being oneself and forgetting oneself"[7] ere found galore in Shakespeare.

The auto-dignosis of Adonis is remarkable. Exasperated in body and mind, Adonis pleads to stop her sophistries and blandishments taking into consideration his age and his lack of self-knowledge : "Fair queen, quoth he, "if any love you owe me, /Measure my strangeness with my unripe years. /Before I know myself, seek not to know me." (52ℭ-25). But Venus is hardly undeterred. Her longing is insistent and urgent. But the lack-of self-knowlege for which Shakespeare's tragic heroes often destroy themselves is not synonymous with 'Harmartia' which is *'vu garly* translated' in its application to Shakespeare as 'the tragic flaw". But for Aristotle, the term did not have the psychological or moral implication it has in modern use, but meant merely something like "miscalculation".[8]

Lear's is a frenzied self-questioning 'Who is it that can tell me who I am'—The fool replies 'Lear's shadow' (I. iv, 222-3), In the old play the king tells a lord to 'think me but the shadow of myself.' Here Lear goes on to say that he must learn to think of himself as but a shadow since his badges of rank, his memory, and his reason tell him that he is Lear, the father of Goneril.[9]

Angelo's self-image (*Measure for Measure*) as a clean man of virtue and temperance is blown to pieces when he cannot resist his lust for Isabella. The incestuous passion conquers the reason of which he was so proud. He too no longer knows himself : 'What dost thou, or what art thou, Angelo ?' (II. ii. 173).

Macbeth staggers out muttering these words ; 'To know my deed, 'twene best not know myself' (II. ii. 173) after murdering Duncan. Here Macbeth seems in some way to associate self-knowledge 'with a moral way of life'. *Pace* to Rolf Soellner that elsewhere the context of the reference does not give any satisfactory explanation of its meaning, it can be said that the agonising utterance of Macbeth has far-reaching implications. The utterance purports to mean that Macbeth can only retain confidence in his identity, remain composed, by suppressing what he has done. He articulates threatening awareness that his deed will fracture this coherent self-and force a new self-definition.

Troilus raises the 'identity' question in the first scene of the play :

> Peace, you ungracious clamours !
> Peace, rude sounds !
> Fools on both sides. Helen must needs be fair,
> When with your blood you daily paint her thus.
> I cannof fight upon this argument
> It is too starv'd a subject for my sword.
> ...O Gods, how do you plague me !
> Tell me, Apollo, for thy Daphne's love
> What Cressid is, What Pandar, and what we ?
> (LI. 88-98)

Troilus here speaks of the lack of self-knowledge in man. The ungracious sounds of war repel him and emphasize the dichotomy and disharmony in his heart. He seeKs replies from the gods who were reputed to have demanded that man must know himself. Shakespeare's tragic heroes destroy themselves because they do not know themselves or they do not care to know who they are.

An overwhemling sense of disintergration into primal chaos is the

essence of Shakespearian tragedy. In the Old Tastament, we read of the *creation* of the world by God of what the Bible calls the 'void', which is 'nothingness'. In Shakespeare's tragedies and in Metaphysical poetry of the 17th century, this is often referred to as 'Chaos,, But the sense in which the word recurs again and again in Shakespeare is not altogether biblical. The idea of Chaos there may also be enshrined in the new Renaisssance relatlvism which actually shook the monolithic bastion of the theory of 'geocehtric and well-enclosed Ptolemic universe'. The Copernican theory that the earth moves round the sun ushered in a new age. In addition to Copernican revolution, Giordarno Bruno's view of the universe (inclusive of space and matter together) as 'extensive' universe in contrary to the 'intensive' infinity of substance and the universe as 'a living reflection' of the Infinite Substance and his concept of the plurality of the worlds and other 'disturbing' develcpments championed the vlew that corruption and murability 'affected not only the sublunar, but aiso the supralunar. universe'. Shakespeare did not ignore the Implications of all these innovations and developments. Lear's painful discovery of a universe apparently hostile to his well-being and ruled by malevolent powers suggests 'an analogue to the Renaissance questioning of scripturally based anthropocentricity and geocentricity'. The ideas of Chaos is fnrther affirmed and corroborated by phenomena that occured in 1572. In that year, a bright star followed by othcrs in 1600 and 1604 suddenly made its appearance and gradually disappeared. The event was interpreted to demonstrate the impermanence even of this translunary cosmos and it showed signs of decay as 'apocalyptic portents' of th› approaching universal doom and dissolution. This is exemplified. "O ruined piece of nature !' exclaims Gloucester in horror at the heart-rendrng sight of his king, 'This great world/Shall so wear out to nought !'[10] (IV. vi. 135-96)

This idea of chaos and its thematic significances in Shakespeare's other later dramas is anticipated earlier in his *Venus and Adonis*. Adonis finally glides into the night. Venus has her premonitions that Adonis might get killed and at once fears the worst :

> For he being dead, with him is beauty slain,
> And beauty dead, black chaos come again
> (LI. 1019-1920)

Othello speaks endearingly of his wife Desdemona :

> Excellent wretch ! Perdition catch my soul
> But I do love thee ; and when I love thee not
> Chaos is come again.

Apart from the meaning of primal darkness, the lines show Othello's desperate bid to retain his belief in his wife. This desperate necessity to sustain belief is a part of the need to believe in Elizabethan world of 'incipient doubt', the world being 'animistic and vitalistic, indeed panpsychistic, magically oriented, and from our view-point, credulous.'[11]

Shakespeare's *The Rape of Lucrece* (1594) like *Venus and Adonis* preserves the seeds of some of his later works. Collatine, the husband, seems to destory his wife, Lucrece. During the seize of Ardea, all the 'principal men' assemble at the tent of Sextus Tarquins and each one commends the virtues of his wife. Collatine too 'Unlock'd the treasure of his happy state : What priceless wealth the heavens had his lent, / In the possession of his beauteous mate ; / Rack'ning his fortune at such high proud rate / That kings might be espoused to more fame, / But king nor peer to such a peerless dame' (Ll. 16-21). This commendation of Lucrece immediately triggers in Tarquin the lustful passions for her and 'to quench the coal which in his liver glows' (1. 41) he darts of the tent 'privily', reaches Collatium the same night and violently ravishes her. Lucrece in her lamentable plight stabs her after ensuring that Tarquin will be duly punished.

The story reminds one of *Macbeth*. Macbeth too seems responsible for the untimely death of his wife. Lady Macbeth is supposed to have already received the news of the meeting of her husband with the witches. In Act I, Scenes V, she is seen reading her husband's letter which brings 'great news'. The prophecy of the witches fires her with ambition as much as it does Macbeth. She immediately makes up her mind : her husband shall be what he is promised and what he wants to be. She instigates her husband to murder Duncan who is coming to Macbeths's castle as a guest. She is ambitious for her husband, and not for herself. It is for him that she willingly wants to unsex herself and fill her 'from the crown to the toe, top full / of direst cruelty' (I. V. 39-40). Lady Macbeth cannot foreeee that by under-rating the strength of her husband She, ipso facto, over-rates her own strength. Her energies in the Banquet Scene (III· iv) are but last flicker of the embers that are already dead.

Lucrece may be termed as an 'inverted' *Macbeth*. The guest-host relationship dealt in the poem receives a new dimension in *Macbeth, Cymbeline, The Winter's Tale*. Macbeth murders Duncan, his honourable guest in the castle. The case is reversed in Lucrece, where the host ravishes her guest and becomes the cause of her untimely death. The host too is not spared. The Romans did consent 'To Tarquin's everlasting

banishment' (l. 1855). The guest and the hostess narrowly escaped death, the host experienced a kind of life-in-death or death in-life in *The Winter's Tale*. The 'Yellow Iachimo', the guest made the life of hostess subject to many excruciating trials and tribulations in *Cymbeline*.

Lucrece is again recalled in *Macbeth*. The setting of Lucrece's rape is described as follows :

Now stole upon the time the the dead of night,
When heavy sleep had clos'd up mortal eyes.
No comfortable star did lend his light,
No noise but owls' and wolves' death-boding cries ;
Now serves the season that they may surprise
The silly lambs : pure thoughts are dead and still,
While lust and murder wakes to stain and kill.
(Ll. 162-68)

A similar setting is in *Macbeth* for the murder of Duncan :

Now o'er the one half-world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtained sleep, Witchcraft celebrates
Pale Hecate's offerings ; and withered murder,
Alarumed by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,
With Tarquin's ravishing strides, toward his design
Moves like a ghost. (II. i. 49-56)

The eight stanzas are devoted to Tarquin's mental see-saw why he should not rape Lucrece. He debates within :

What win I if gain the thing I seek ?
A dream, a breath, a froth of fleeting joy.
Who buys a minute's mirth to wail a week,
Or sells eternity to get a toy ?
For one sweet grape who will the vine destroy ?
(L. 211-15)

... ...

Tarquin speaks of Collatine, his friend :
But as he is my kinsman, my deer friend,
The shame and fault finds no excuse nor end.

The mind still stirs with scruple :

She took me kindly by the hand,
And gay'd for tidings in my eager-eyes
(Il. 253-54)

Tarquin's mental see-saw is akin to that of Macbeth prior to murder. Macbeth gives reasons why he should not proceed with the assassination : violence produces violence : Duncan is his kinsman and he his subject ; the laws of hospitaiity are *sacrosonct* ; Duncan's virtues will plead like angels, trumpet-tongued against/he deep damnation of his taking-off". (I. vii. 19-20)

The atmosphere of night in *Lucrece* recalls the night of Duncan's murder. Tarquin 'stalks' towards Lucrece's bed chamber, at 'dead of night when no comfortable star did lend his light,/No Noise but owls' and wolves death-boding cries ; Night-wand' ring weasels shriek...They fright him...The wind wars with his torch. Similarly, the night before Duncan's murder is very dark, ominous, moonless ('The moon is down. 11.i.2:). Starless (there's husbandry in heaven ; / Their candles are all out. 11.i. 6-7).

But the parallels between Lucrece and Macbeth are not simply confined to description, The parallels include characterization. Tarquin is the first draft for Macbeth. Like Macbeth Tarquin is an introspective man, fully conscious of what he stands to lose ; the innocence of the victim and the horror of the deed weigh heavily with him.[12] He tries to console himself with the thought of acting by night : 'The eye of heaven is out, and misty night/Covers the shame that follows sweet delight. (11 356-7)

The parallels between the two works also focus on the common theme which is best described in a couplet in the earliest of Shakespeare's romances *Cymbeline*. The couplet runs thus :

> One sin, I know, another doth provoke ;
> Murder's as near to lust as flame to smoke.
> (I.i. 138-139)

Comparing *Lucrece* and *Macbeth*, M. C. Bradbrook writes : 'The crime which Tarquin commits, even more clearly though not more truly than Macbeth's, destroys the natural ties between him and the rest of humanity. It is a sort of suicide ..Macbeth's real victimi is himself :

Tarquin also appears to be an early study for another night prowler-Iachimo in *Cymbeline*. Iachimo is fired like Tarquin with an account of his friend's wife's purity and visits the wife's house as a guest. The wife Imogen like Lucrece welcomes the visitor and offers him his due hospitality. Iachimo gains access to Imogen's bedroom by hiding in a trunk. Afer she goes to sleep, he emerges from the hiding place and describes his action :

The crickets sing, and man's O'erlabored sense
Repairs itself by rest, Our Tarquin thus
Did softly press the rushes ere he wakened
The chastity he wounded.

(11.ii. 11-14)

He does not in fact rape her but there is instead the rape of an innocent wife's reputation. Iachimo observes enough details so that he can misrepresent her chastity to her husband. And by a phoney recital of her defiled chastity, he succeeds in causing a breach between the husband and wife that is only to be healed after much ordeal.

Lucrece, seeking some correlative for her woe, studies the paintings of scenes from the fall of Troy. The painthing of Troy and the tale of woe suit her present mood. Lucrece finds in Hecuba the image of her own grief and she finds in Sinou the image of deceitful, hypocrite Tarquin, which so transports him that 'she tears the senseless Sinon with her nails'.

In the painting 'blunt rage and rigour rolled in Ajax' eyes. Ulysses is sly. Hector bold. Pyrrhus is a brutal killer. Helen is a strumpet. The lustful Paris brought the doom of Troy. Priam is blamed for not restraining his son in time. The Trojans as a whole ought not to have been punished. The point of difference between *Lucrace* and *Troilus and Cressida* is that both sides—the Trojans and the Greeks are presented more criticaly. The debate in Troy enables the poet to show that the blame must he shared by all the Trojan leaders and the Greek heroes are all presented in an *unfal tering* light as possible.[18]

Hecuba in the painting is an image of suffering, whom Shakespeare was again to use in Hamlet, a later play, for the paradigm of awe-inspiring grief. Listening to the Players speech, Hamlet is particularly moved by the plight of Hecuba after Troy's fall and Priam's. In the soliloquy that follows. Hamlet says, "For Hecuba / what's Hecuba to him or he to Hecuba. / That he should weep for her?" (II. ii. 551-3). Surely, Hecuba is nothing to the player but to Hamlet she is more than the image of grief. She is to Hamlet his mother's substitute and just a dramatis personae.

Noble characters in Shakespeare's plays are generally of high birth. But nobility based upon moral value does not always inhere in birth. Virtue, *virtus* in the ethical sense as the Roman Juvenal declares in his Eighth Satire, consists in the true nobility: *'nobilitas sola est atque unica virtus* (viii, 20)[14]. Hamlet is a noble soul. His nobility is a beacon

light, a transcendental trait which is feelingly apprehended by Ophelia :

> O, what a noble mind is here O'erthrown !
> The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
> Th' expectancy and rose of the fair state,
> The glass of fashion and the mould of form,
> Th' observ'd of all observers' quite, quite down !
> (III. i, 152—6)

The concept of nobility here in *Hemlet* and in other later plays of Shakespeare is anticipated much earlier in Lucrece. Tarquin reels under the frenzy of uncontrollable sex passions and is desperate to slake his lust. Lucrece fervently appeals to make him realise who he is—*'Thou art, a god, a king'*, ...*'Princes are the glass, the school, the book'* | *'Where subjects eyes do learn, do read, do look'*. (11. 615—6), *'thou art, a sea a sovereign king'*, *'The cedar stoops not to the base shrub's* (1. 664). But all these appeals to Tarquin's sanse of honour fall on deaf ears. Lucrece is ravished. Nobility degenerates into sheer, sickening baseness. Lucrece fulminates :

> The baser is he, coming from a king,
> To shame his hope with deeds degenerate
> (II. 1003—4)

The theme of degeneracy of noble men of descent and highest rung into baseness, bestiality is tellingly exploited elsewhere. The contrast between the noble and the base, the noble and the base-born has been emphasized again and again and has become the focal point in later drama. The noble Othello could eassily be duped by Jago, Lear could cast out Cardelia and Macbeth could murder Duncan. The base-born Edmund (in *King Lear*) could cast out Edgar, double-cross his father, and the father's eyes were pulled out and he was thrown of his own castle.

Shakespeare was obsessively concerned with the theme of time throughout his eareer. Its origin is often traced back to the three roots of Renaissance idea of time : the medieval idea of the transitoriness of life, the revival of classical topoi and the cult of beauty (See *New Essays on Shakespear's sonnets*, edt. by Hilton Landry). In addition to this triad, the three Leonardian images of time are also taken into account. Geological time—the time of the earth, of ocean and mountain erosion, Archaelogical time—for all history becomes Archaelogy in the end : the pyramids, cities, kingdoms etc. are subject to dissolution in course of time and human time in which grave stands next to cradle and all

faces are mortal. (Shakespeare's Sonnets, Case-book series, edt. by Peter Jones).

Lucrece inveighs against time as destroyer and revealer :

> Mis-shapen time .....
> Eater of youth.....
> Thou nursest all, and murder'st all that are :
> O hear me then, injurious shifting time !
> ... ...
> Time's glory is to calm contending kings,
> To unmask falsehood and bring truth to light,
> To wrong the wronger till he render right,
> To ruinate proud buildings with thy hours,
> And smear with dust their glitt'ring golden tow'rs ;
> To fill with worm holes stately monuments,
> To feed oblivion with decay of things,
> To blot old books and alter their contents.
> To pluck the quills from ancient ravens wings,
> To spoil antiquitus of hammer'd steel,
> And turn the giddy round of fortune's wheel.

Time is a significant theme of *Troilus and Cressida*. Ulysses is concerned to stress only its destructive powers :

> Time hath my lord, a wallet at his back,
> Wherein he puts alms for oblivion,
> A great-siz'd monster of ingratitudes,
> Those scraps are goods past, which are devour'd
> As far as they are made, forgot as soon as done.
> (III. iii. 149—9)

The 'allegorical concept of time as a maturing process' is explored in *King Lear* unfolding matters, revealing truth, destroying evil. It brings suffering and death, it also heals and redeems, for 'Ripeness is all' and 'the oldest hath borne most'.[15]

References :

1. All the quotations are from *Shakepeare's Poems*, ed. by F. T. Prince (Methuen), 1982.
2. A. P. Rossiter, *Angel with Horns*, pp. 101—2, 1961.
3. Shakespeare's tragedies in *William Shakespeare, His Work*, edt. John F. Andrews, p. 513, 1985.

4. Shakespeare's Psychology : Characterization in Shakespeare in *William Shakespeare*, p. 508.
5. Divided Love : An Approach to Shakespeare's Sonnets, *Jadavpur University Essays and Studies V*. 1986, p. 16.
6. I am indebted to Alastair, Fowler *Twelfth Night and Epiphany* in Renaissance Essays, Edt. by Sukanta Choudhuri, O. U. P. for the ideas here, 1995.
7. Rolf Soellner : *Shakespeare's Patterns of Self-knowledge*, Ohio State Univ. Press, p. 281.
8. Op. cit.
9. King Lear, edt. R. E. C. Houghton, O. U. P., Calcutta, p. 175.
10. See W. R. Elton's *Shakespeare and the thought of his age* In Cambridge Companion To Shakespeare Studies, edt. Stanley Wells, for the ideas treated here. p. 31.
11. Op. cit. p. 24.
12. Hutchinson, p. 55.
13. Kenneth Muir's *The Fusing of Themes* in Troilus and Cressida Case Book Series, pp. 82—33.
14. See *'Hamlet and the Concept of Nobility* in J. U. Essays and Studies V, 1968, p. 23.
15. Ruby Chatterjee, 'Ut Pictura Poesis' *King Lear and the Art of Baroque*, J. U. Essays and Studies V, Calcutta, 1986, p. 109.

Poetry of the Nineties

Sankar P. Singha

The Nineties have long been thought a decisive decade yet they have been obscured by a series of partial interpretations. A variety of reasons have invested the memory of that remarkable decade with an undeserved stigma of ineffective wickedness, dallying dilletantism and decaying exhaustion. The most-significant of these was the idea of 'tragic generation' as evolved by W. B. Yeats in his *Autobiographies*. Taking the cue from Yeats, Ezra pound writes his perface to Lionel Johnson's Poetry in a tone of patronage, a tone of superior knowledge that slightly mocks at "the softness of the nineties".[1] T. S. Eliot, writing in the same vein, suggests that "sick or sorry" is the "common property"[2] of the Nineties and rejects their achievement with a subtly balancing judgement. It was necessary for the modernists to call in question the intrinsic worth of the Nineties in order to emphasize their originality. Renato Poggioli has very aptly commented that "by treating aestheticism and decadence as the last exotic pendants of a hopelessly frumpish Victorianism modernists made modernism newer".[3] But the search for identity that followed the initial impact of the 'modern' twentieth century literature, led many a critic to focus their attention on the period of transition that saw the transformation of Victorian literature into modern literature.

There are two basic misconceptions about the Nineties : the decade is thought to be either the period of decline or of rebirth of the poetic sensibility. If it is wrong to associate the decade with senility and death, it is also equally oversimplistic to describe it as the forerunner of the modern age. Helmut E. Gerber in his article on the Nineties[4] for the English Institute in 1959 has cogently argued in favour of describing the decade as a period of transition and experimentation. Actually, the last decade of the previous century was an extraordinarily varied period, full of all sorts of movements and countermovements. Decadence, aestheticism, naturalism, impressionism, Symbolism, neo-romanticism, modernism, late Victorianism and a host of other 'isms' are recognised to

have their origin in this period. This diversity constitutes the difficulty of writing anything on the poetry of the Nineties. But the borders between these classifications are unclear and the premises often overlap. This interweaving of threads is one of the chief distinguishing features of the period.

Broadly speaking, there existed two parallel traditions of poetry in the later part of the nineteenth century. One may be described as the decadent aesthetic-symbolist tradition while the other should be termed the counter-decadent activist tradition. The ideals of both groups have been beautifully laid down by J. M. Munro : "The decadents followed Tennyson's advice in "The Lotos-Eaters" and lived "in the hollow Lotos-land" and reclined "on the hills like gods together, careless of mankind" "while the counter-decadents preferred the brisker code advocated by the same poet's "Ulysses" who found it "dull..... to pause, to make an end,/To rust unburnished, not to shine in use,/As though to breathe were life".[5] To the former group belong poets like Ernest Dowson, Lionel Johnson, Arthur Symons, Oscar Wilde, Francis Thompson and others while it is customary to assign such names as W. E. Henley, Rudyard Kipling and Henry Newbolt to the latter group. But it would be a mistake to assume that they constituted two mutually exclusive groups. W. B. Yeats, for example, appears to have felt no inconsistency in being associated with both camps simultaneously. Again, in his "the Decadent Movement in literature"[6], an article which appeared in *Harper's New Monthly Magazine* in 1893, Symons actually referred to Henley as a decadent, a poet to be mentioned in the same breath as Verlaine. Thus the two terms, though to be adopted for the sake of convenience, give only a general indication of boundaries.

The term Nineties is generally used with reference to the aesthetic-decadent—symbolist—formalist tradition of the period. The basic idea underlying this tradition was that of the autonomy of art and its supremacy over all other goods. Art or beauty could be the object of exclusive and priestly devotion because it was the highest thing. This may roughly be described as the aesthetic premise of poetry and the decadents only emphasised this aesthetic premise more aggressively by consciously cultivating morally dubious sensations and subject matters. The decadents' attitude towards their subject-matter was perhaps more important than their choice of subject matter. They might dwell on the colours of a corpse, affirming that the greens were fine as meadow grass,

They presented without criticism the ugly, morbid, perverse, pathological, self-destructive and the like and they found in them a deeper reality and a strange new beauty as is suggested by Baudelaire's *Les Fleurs du Mal*. Now, we are within the hailing distance of the symbolist premise of poetry because symbolism aims at evoking or even touching, through the employment of various symbols, a reality beneath or beyond the routines or ordinary concerns of life—something more essentially real than business, politics, war or death. Thus the idea of the autonomy of art was something central to the Nineties and this is where the divergent developments of the period could have united. Even the inveterately opposed tendency of naturalism was moving in the same direction in placing the demands of art above all other considerations especially outside and above moral exigensies. It was therefore, a period of complex merging and one good tendency in the recent years is to encourage a 'lateral' study of the period.

The principle of autonomy is a very complex idea having numerous implications and leading to various developments in the Nineties. Poetry came to be believed to have no other end than itself : Poetry could be poetry in the highest sense only when it was free of any other ideal commitment, whether to moral good, religious belief, truth to life or nature or social betterment. Believing that art needed no justification for its existence other than the fact that it was art, there was no incentive for the artist to produce works which evoked anything other than a pleasing aesthetic response. Under the influence of James Mcneill Whistler (1834—1903), an attempt was made to ignore even the anecdotal interest of poetry. Whistler regretted in his *The Gentle Art of Making Enemies* that "the vast majority of English folk will not consider a picture as a picture, apart from any story which it may be supposed to tell".[7] Some of the poets of the Nineties attempted to achieve the same goal of divorcing poetry from anecdotalism. Oscar Wilde's "Les Silhouettes" is a good example.

The sea is flecked with bars of grey,
The dull dead wind is out of tune,
And like a withered leaf of the moon
Is blown across the stormy bay.

Etched clear upon the pallid sand
The black boat lies ; a sailor boy
Clambers aboard in careless joy
With laughing face and gleaming hand.

And overhead the curlews cry,
Where through the dusky upland grass
The young brown-throated reapers pass,
Like silhouettes against the sky.

In this poem there is evidently no intention of conveying any grand emotion or improving message. Wilde here just reproduces the visual impression of a country-side scene without any comment. He does not assign any meaning to the impression or relate it to others for to do so would be to build up a coherent anecdotal sequence. The scene is presented as if by notations and the poem remains concentrated on the complex momentary sensations and feelings. This of course, is in accordance with the impressionistic technique. Wilde's "Impression du Matin" may be taken as another example :

The Thames nocturne of blue and gold
Changed to a Harmony in gray ;
A barge with achre-coloured hay
Dropt from the wharf : and chill and cold

The Yellow fog came creeping down
The bridges, till the houses' walls
Seemed changed to shadows and St. Paul's
Loomed like a bubble over the town.

Then suddenly arose the clang
Of waking life ; the streets were stirred
With country waggons ; and a bird
Flew to the glistening roofs and sang

But one pale woman all alone,
The daylight kissing her wan hair
Loitered beneath the gas lamp's flare,
With lips of flame and heart of stone.

Apart from the fact that here Wilde aims at reproducing the impression of an urban scene there is practically no difference between these two poems. The finest illustration of this kind of poetry is perhaps provided by Arthur Symons's "Going to Hammersmith." Written in 1891, this two-stanza poem was afterwards retitled "In the Train".

The train through the night of the town,
Through a blackness broken in twain
By the sudden finger of streets ;

Lights, red, yellow and brown,
From curtain and window-pane,
The flashing eyes of the streets.

Night and the rush of the train,
A cloud of smoke through the town,
Scaring the life of the streets,
And the leap of the heart again,
Out into the night, and down
The dazzling vista of streets ;

There is nothing coventionally poetic here. The subject-mateer is taken from everyday urban experience and the poem is deliberately slight. There is no narrative progression. Symons excludes finite verbs as these would impose a temporal sequence upon the poem. The technique reveals a novel attempt at the simultaneous communication of simultaneous mental events. Symons knits the poem together by repeating rhyme words in such a way that it continually turns back upon itself. The details of the journey are described not primarily for their own sakes but as a means of communicating to the readers' mind the young poet's feeling of excitement and adventure. The feelings themselves are not described at all. Instead the picture calls up the mood. Symons is attempting, in short, to evoke his own multi-faceted and emotionally charged mental experience as a single instantaneous experience in the mind of the reader. This is virtually nothing other than what Pound described as presenting" to the soul of the reader an intellectual and emotional complex in the soul of the poet, in an instant of time".[8] In fact, both Symons's poetic practice and theory anticipate several basic tenets of the early twentieth century poetics.

Let us come back to our original proposition of the autonomy of art. Some of the poets in emphasising this autonomy consciously dealt with morally questionable sensations and subject-matters in poetry. One of the characteristic features of the age was, in Derek Stanford's phrase, "a ubiquitous extension of the sense of sex".[9] This was so in the personal lives of the poets as well as in the subject-matter of their poetry. Ernest Dowson was the representative figure who, as Pound says, "found harlots cheaper than hotels"[10]

Arthur Symons in his "Stella Maris" commemorates—

"The chance romances of the street
The Juliet of a night..."[11]

Sexual aberrations also form the staple of Lionel Johnson's celebrated poem "The Dark Angel". The reader here gets the *femme fatale* with suggestions of cruelty and irresistible fascination. The poet's dark angel never allows him any—

> "Delight untortured by desire"[12]

and through her the poet seems to feel—

> "...all the things of beauty burn
> With flames of evil ecstasy..."[13]

This search for curious sensations, this burning with flames of ecstasy is another remarkable feature of decadence. The idea, of course, comes straight from Pater's famous "Conclusion" to *the Renaissance*. The portrait of the fatal woman has always existed in literature but during the late nineteenth century, as Prof. Mario Praz in his *The Romantic Agony* had made abundantly clear, English poets took her as their very own. Probably it was Keats who provided the archetype in his "La Belle Dame Sans Merci"—for the whole group. "The figure" says clyde De L. Ryals, "is the decadent equivalent of the Byronic hero".[14] He also suggests that if we compare the fatal Woman with the Byronic Hero we may be able to see the essential difference between romanticism and decadence.

Allied with this idea of unwholesome was the cult of artificiality. In his essay entitled "A word on Behalf of Patchouli" Symons vigorously argues in the Baudelairean tradition on behalf of the artificial as opposed to the natural :

> "Is there any 'reason in nature' why we should write exclusively about the natural blush, if the delicately acquired blush of rouge has any attraction for us ?"[15]

Consequently, the poets tended to dwell on the distinctly man-made—the ceremonies and coiffures of the civilized fashion, and art itself : paintings, Chinese jars, cameos, the Javanese dance, the carved lapis lazuli and the bird of hammered gold. Symons's "Maquillage" illustrates this artificiality in a remarkable way :

> The charm of rouge on fragile cheeks,
> Pearl-powder, and about the eyes,
> The dark and lustrous eastern dyes ;
> A voice of violet that speaks

Of perfumed hours of day, and doubtful night
Of alcolves curtained close against the light..

No less telling is Wilde's description of his beloved in his "In the Golden Room". He describes her in a manner as if she were artificial :

Her ivory hands on the ivory keys
Strayed in a fitful fantasy,
Like the silver gleam when the popler trees
Rustle their pale leaves listlessly,
On the drifting foam of the restless sea
When the waves show their teeth in the flying breeze.

This cult of artificiality presupposes the concept of radical opposition between art and nature. This idea of antithesis between nature and artifice also plays into Yeats's "Sailing to Byzantium" and "Byzantium", two of the greatest lyrics of the century. Indeed, these poems seem inconceivable without this aesthetic premise of the antagonism between art and nature.

As a corollary to this cult of artificiality came a conscious attempt towards writing an urban poetry, the poetry of the cities. Lionel Johnson in his "London Town" declares :

Let others chaunt a country praise,
Fair river walks and meadow ways ;
Dearer to me my sounding days
In London town ;
To me the tumult of the street
Is no less music, than the Sweet
Surge of the wind among the wheat,
By dale or down...etc.

In his article on Paul Verlaine in 1892 Symons put forward Verlaine's expression of "the tumultuous impressions of the modern man of cities"[16] as an important element of his modernism. In the same year he praises W. E. Henley's *The Song of the Sword* for his "capacity for dealing with London".[17] In 1891, reviewing George Moore's *Impressions and Opinions*, he commended especially Moore's study of Degas, "the painter who has created a new art, ultra-modern, fin-de-siécle, the art of the ballet, the bath-room, the washing tub, the race-course, the shop-windows."[18] And he himself wrote a number of accomplished poems concerning the ballet and the dancer. As a young man he frequented

the dance halls of Paris and London and wrote many poems on the subject. Involvement with an actress or a dancer or a highly made-up woman became a favourite symbol of the attempt to escape the bonds of the real world, especially since it is also related to the striving for freedom of subject matter. A few of such poems by Symons are quite remarkable displaying a mastery of rythm and form and intensifying the moments "sensations into a kind of epiphany. Let us take, for example, Javanese Dancers" :

Twitched strings, the clang of metal, beaten drums,
Dull, Shrill, continuous, disquieting ;
And now the stealhy dancer comes
Undulantly with cat-like steps that cling ;
Smiling between her painted lips a smile,
Motionless, unintelligible she twines
Her fingers into mazy lines,
The scarves across her fingers twine the white.

One, two, three, four glide forth, and, to and fro,
Delicately and imperceptibly
Now swaying gently in a row,
Now interthreading slow and rhythmically,

Still, with fixed eyes, monotonously still,
Mysteriously, with smiles inanimate,
With lingering feet that undulate
With sinuous fingers, spectral hands that thrill

In measure while the gnats of music whirr,
The little amber-coloured dancers move,
Like painted idols seen to stir
By the idolaters in a magic grove.

The poet is clearly fascinated with the movements of the dancer and tries to capture in his verse something of the sinuous, interweaving rhythm of her dance. The human figure in the poem takes on the stiffness and artifice of the works of art as she is compared to "painted idols" with "fixed eyes" and "smiles inanimate". The dance is performed in a slow, studied rhythm to the exotic sounds of "twitched strings, the clang of metal, beaten drums". The poem is, in fact, a master-piece of stylization, ritual, artifice, exoticism and dubious eroticism. But this is not the whole thing about the poem. The dance, in its very perfection, evokes a suggestions of

something supra-mundane. Not that the dancer is conscious of her role as a symbolist artist. She performs the act for pure joy; and the spectator too, can take a joy in the performance. But in the very act of watching the performance, the spectator becomes conscious of something other than the more sensuous appeal. One cannot say tfat the dance mears this or that, for the dance does not state or describe anything. But through the perfection of her movements the dancer creates a symbol through which the transitoriness of individual life is linked to that of the world, the rhythm of the individual spectator's life unified with the rhythm of the whole Universe. Symons himself expostulated the idea in an embryonic form in his essay "The World as Ballet" First published in *The Dome* and later incorporated into *studies in Seven Arts*. So the poem, to quote Edward Baugh, "moves from an impressionistic to a symbolic conception of the dancer."[19] In fact, in decadence itself was latent a longing for the unwordly which moved in natural stages to the anti-wordly, the anti-natural, the artificial and the unnatural. The decadent writer is caught between two pulls : on the one hand, he is drawn by the world, its necessities and the attractive impressions while on the other hand he yearns towards the eternal, the ideal and the unwordly. This constitutes, in Mr. R. K. R. Thornton's phrase" the decadent dilemma" [20] Ernest Dowson's "Non Sum Qualis Eram Bonae Sub Regno Cynarae" is the most important example where the "bought red mouth" is made tasteless by the siren call of cynara :

> Last night, ah, yesternight, betwixt her lips and mine
> There fell thy shadow, Cynara ! thy breath was shed
> Upon my soul between the kisses and the wine,
> And I was desolate and sick of an old passion,
> Yea, I was desolate and bowed my head :
> I have been faithful to thee, Cynara ! in my fashion.
>
> All night upon mine heart I felt her warm heartbeat,
> Night-long within mine arms in love and sleep she lay ;
> Surely the kisses of her bought red mouth were sweet
> But I was desolate and sick of an old passion,
> When I awoke and found the dawn was gray ;
> I have been faithful to thee, Cynara ! in my fashion.
>
> I have forgot much, Cynara ! gone with the wind,
> Flung roses, roses riotously with the throng,

Dancing, to put thy pale, lost lilies out of mind
But I was desolate and sick of an old pasi›n,
Yea, all the time, because the dance was long ;
I have been faithful to thee, Cynara ! in my fashion.

I cried for madder music and for stronger wine,
But when the feast is finished and the lamps expire,
Then falls thy shadow, Cynara ! the night is thine ;
And I am desolate and sick of an old passion,
Yea, hungry for the lips of my desire.
I have been faithful to thee, Cynara ! in my fashion.

Written in a bar, the poem is the most complete expression of the fin-de-Siècle in England because of its obvious intention to defy the middle-class morality, its plush and gaslit classicism, its elaborate and musical artifice, its nostalgia of the libertine for lost innocence, its desperation and hopelessness. But the central theme of the poem is the contrast : the poet's irresistible fascination for the pleasures of the senses and his faithfulness to the unattainable in one form or another. This contrast was central not only to Dowson, but to Symons, Lionel Johnson and, to some extent, to Yeats as well. The concludlng Stanza of Lional Johnson's "By the Statue of King Charles at Charing Cross" shows this antithesis quite clearly :

Yet, when the city sleeps ;
When all the cries are still ;
The stars and heavenly deeps
Work out a perfect will.

The same antithesis is evident in Yeats's longing for the "Far off, most secret, and inviolate Rose" in his "The Secret Rose". This longing for the ideal in its turn brought about a sense of despair and world weariness The opening stanza of Lionel Johnson's "Mystic and Cavalier" offers a beautiful illustration :

"Go from me : I am one of those, who fall,
What ! hath no cold wind swept your heart at all,
In my sad company ? Before the end
Go from me, dear my friend."

But, of the Nineties it was perhaps Dowson who had this life-weariness as his birthright. To many of his contemporaries this ennui was merely

a pose or a deliberately cultivated temporary condition out of which a poem might emerge. For instance, Arthur Symons toyed with the theme in his poem "Satiety". But, Dowson's "Vitae Summa Brevis Spem Nos Vetal Incohare Longam" vibrates with a genuine tone of hopelessness :

They are not long, the weeping and the laughter,
Love and desire and hate :
I think they have no portion in us after
We pass the gate.

They are not long, the days of wine and roses ;
Out of a misty dream
Our path emerges for a while, then closes
Within a dream.

The title of the poem is drawn from Horace's *odes* Book I, IV, 1. 15. This in itself suggests that Dowson was a "literary poet" whose work discloses at every turn faint echoes of his wide reading. Not only Dowson, almost all the poets of the Nineties delighted in assimilating other's creations and relating them into their own unforgettable achievements. The title of this poem may freely be rendered as "Life's brief span forbids long enduring hope".[21] The translation is Mark Longaker's. Longaker also comments that Poe's poem" A Dream within A Dream" with its lines—

"All that we see or seem
Is but a dream within a dream"

with which Dowson was no doubt familiar, is an interesting parallel. The effect of Dowson's poem depends more on its versification. The sense of world weariness is conveyed by cataloguing love and laughter in the same tone as weeping and hate. The diction has almost a Biblical or classical simplicity and directness that betrays a conscious and scrupulous design.

Here we touch the final offshoot of the principle of autonomy. Since poetry was believed to have no other end than itself the poets concentrated their whole effort in achieving a self-conscious style : What Pater in his essay on "Style" characterises as "the one word for the one thing, the one thought amid the multitude of words".[22] Along with this they developed a belief in the superiority of art and the artist. By 1886 Austin Dobson translated into faultless quatrains

Gautier's "Ars Victrix". The poem is a classic exposition of both these attitudes. I am quoting only four relevant stanzas :

"O poet, then, forbear
The loosely sandalled verse,
Choose rather thou to wear
The buskin-strait and terse ;

Leave to the trio's hand
The limp and shapeless style.
See that thy form demand
The labour of the file (Sts. II & III)

All passes. Art alone
Enduring Stays to us
The Bust outlasts the throne,
The coin, Tiberius ;

Even the gods must go,
Only the lofty Rhyme
Not countless years O'erthrow,
Not long array of time. (Sts. VIII & IX)

Arthur Symons in his "Art Poetique" declares :

"Music first and foremost of all !"

and exhorts his contemporaries to

"Take Eloquence, and wring the neck of him !"

Yeats in his "A Coat" expresses much the same desire of shunning rhetoric and discursiveness from poetry. The element of hard work in style was emphasized and it was an antidote to the romantic theory of inspiration. Yeats dramatised it in stark contrast in his famous poem "Adam's Curse".

"Better go down upon your marrow bones
And scrub a kitchen pavement, or break stones
Like an old pauper, in all kinds of weather,
For to articulate sweet sounds together
Is to work harder than all these."

So the poets of the Nineties placed efforts towards style as a sacred duty. And this was an issue on which the different movements of the

time could coalesce. Even poets like Robert Bridges who does not belong to any camp, has affirmed his own approach to poetry in these words :

> "What led me to poetry was the inexhaustible
> Satisfaction of form, the magic of speech..."[23]

In fact, the greatest achievement of the Nineties constitutes in reminding the literary artists that poety is an art to be practised no less carefully than the arts of music and painting. Even T. S. Eliot had to admit this :

> "The theory of art for art's sake is still valid in so far as it can be taken as an exhortation to the artist to stick to his job."[24]

Notes and References :

1. Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound* (Faber and Faber, London), p. 362.
2. T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (University paperback, 1969), p. 3.
3. Malcolm Bradbury (ed.), "Preface" to *Decadence and the 1890s* (London, 1979), p. 7.
4. Richard Ellman(ed), *Edwardians and Late Victorians* (New York, 1960), pp. 50—79,
5. John M. Munro(ed), *English Poetry in Transition 1880—1920* (New York, 1968), p. 24.
6. Arthur Symons, "The Decadent Movement in Literature", *Harper's New Monthly Magazine*, LXXXVU, 1893, pp. 858—67.
7. Graham Hough, *The Last Romantics* (Univ. paperback 1961), p. 179.
8. Ezra Pound, *Poetry* (Vol. I, No. 6, March 1913), p. 200.
9. Derek Stanford(ed), *Critics of the Nineties*, (London, 1970), p. 13.
10. Ezra Pound, *Selected Poems* (London, Faber and Faber), p. 177.
11. Fraser Harrison(ed), *The Yellow Book* (London, 1974), p. 195.
12. Lionel Johnson, *Poems of Lionel Johnson(ed).* Fletcher (London, 1953), p. 66.
13. Op cit.
14. Clyde de L. Ryals, "Towards a Definition of Decendent as applied to British Literature of the Nineteenth Century", *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Vol. XVII, 1958, p. 87.

15. Quoted by David Perkins in his *A History of Modern Poetry* (London, 1976), p. 54.
16. Quoted by Tom Gibbons in his "Modernism in Poetry : The Debt to Arthur Symons", *The British journal of Aesthetics* (Vol. 13, No. 1, Winter 1973) pp. 47.58.
17. Op. Cit.
18. Op. Cit.
19. Edward Baugh, "Arthur Symons, Poet : "A Centenary Tribute", *A Review of English Literature* (Vol. VI, No. 3, July 1965), pp. 69—80.
20. Malcolm Bradbury(ed), *Decadence and the 1890S* (London, 1979), p. 26.
21. Mark Longaker(ed), *The Poems of Ernest Dowson* (Philadelphia, 1962), p. 189.
22. Walter Pater, *Appreciations* (Rupa & Co. 1967), p. 19.
23. Quoted by Ifor Evans in his *English Poetry in the Later Nineteenth Century*. (Methuen & Co., London, 1966), p. 245.
24. T. S. Eliot, "Arnold and Pater" *Selected Essays* (London, 1924), p. 442.

Contributors :

লায়েক আলি খান, এম. এ., পি-এইচ-ডি.
রীডার ও বিভাগীয় প্রধান, বাংলা বিভাগ, বিদ্যাসাগর বিশ্ববিদ্যালয়

চিত্রিতা সিংহ চৌধুরী, এম. এ., এম. ফিল-
লেকচারার, বাংলা বিভাগ, বিদ্যাসাগর বিশ্ববিদ্যালয়

Hiranmoy Bandyopadhyay, M. A.,
Professor of Philosophy, Jadavpur University

Sabujkali Sen (Mitra), M. A., Ph-D.
Reader in Philosophy, Viswa Bharati University

Raghunath Ghosh, M. A., Ph-D.
Reader in Philosophy, North Bengal University

Prabhat Misra, M. A., M.Phil.
Reader in Philosophy & Head of the Deptt.
Vidyasagar University

Rama Kundu, M. A., Ph-D.
Reader in English, Burdwan University

Mohit Kr. Roy, M. A., Ph-D.
Professor of English, Burdwan University

Akram Hossain Mollah, M. A., Ph-D.
Reader in English, Vidyasagar University

Sankar Prasad Singha, M. A., Ph-D.
Reader in English & Head of the Deptt. Vidyasagar University

Editor Tapan Jyoti Banerjee, M. A., Ph-D.
Professor of English, Vidyasagar University