Pratidhwani the Echo
A Peer-Reviewed International Journal of Humanities & Social Science
ISSN: 2278-5264 (Online) 2321-9319 (Print)
***Impact Factor: 6.28** (Index Copernicus International)*
Volume-IV, Issue-I, July 2015, Page No. 18-24
Published by Dept. of Bengali, Karimganj College, Karimganj, Assam, India
Website: http://www.thecho.in

ভালোবেসে সখী নিভৃতে যতনে:অন্তরঙ্গ পাঠ

গৌতম কুমার নাগ

সহযোগী অধ্যাপক (ফরাসী) বিদেশী ভাষা বিভাগ, বর্ধমান বিশ্ববিদ্যালয়, কলকাতা, ভারত

Abstract

The object of study of the present paper is a well-known song of Tagore: bhalobese sakhi nibhrito jatane. It should be noted that this study is confined only to the poetic aspect of the song; the musical aspect is excluded. Our objective is to demonstrate through an in depth analysis of the salient linguistic features of the song, how the theme of love (prem) has been developed at various levels of the text: lexical, morpho-syntactic and semantic.

Key Words: love (prem), Tagore's song, linguistic features

এই নিবন্ধটি একটি সুপরিচিত রবীন্দ্রসঙ্গীতের অন্তরঙ্গ ও ভিন্নতর পাঠ : ভালোবেসে সখী নিভৃতে যতনে (পর্যায়: প্রেম/ গানসংখ্যা: ৩৪)। এই গানের সাঙ্গীতিক রূপটি আমাদের আলোচ্য নয়, এর কাব্য অবয়বের সৌন্দর্য আস্বাদন করাই আমাদের লক্ষ্য। আমাদের আলোচ্য প্রেমের স্বরূপ ও গতিপ্রকৃতি কেমন করে প্রতিফলিত হয়েছে এই গানের কাব্য অবয়বনির্মাণের বিভিন্ন স্তরে : শব্দচয়নে, শব্দসমূহের পারস্পরিক অন্বয়ে, বিভিন্ন ব্যকরণগত উপাদানের ব্যবহারে।

ভালোবেসে, সখী, নিভৃতে যতনে
আমার নামটি লিখো—তোমার
মনের মন্দিরে ।
আমার পরানে যে গান বাজিছে
তাহার তালটি শিখো—তোমার
চরণমঞ্জীরে।।
ধরিয়া রাখিয়ো সোহাগে আদরে
আমার মুখর পাখি—তোমার
প্রাসাদপ্রাঙ্গনে।
মনে ক'রে সখী, বাঁধিয়া রাখিয়ো
আমার হাতের রাখী—তোমার
কনককঙ্কণে।।
আমার লতার একটি মুকুল
ভুলিয়া তুলিয়া রেখো—তোমার
অলকবন্ধনে।
আমার স্মরণ শুভ-সিন্দুরে
একটি বিন্দু একো—তোমার
ললাটচন্দনে।।
আমার মনের মোহের মাধুরী
মাখিয়া রাখিয়া দিয়ো— তোমার
অঙ্গসৌরভে।

আমার আকুল জীবনমরণ
টুটিয়া লুটিয়া নিয়ো—তোমার
অতুল গৌরবে।। [১]

প্রাথমিক পাঠে এই গানের কাব্য-অবয়বের নির্মাণকৌশল স্পষ্ট হয়ে ওঠে। গানের কিছু বৈশিষ্ট্য ধরা পড়ে—কলি ও বাক্যের বিন্যাস, কিছু পদের পুনরাবৃত্তি এবং তাদের নির্দিষ্ট অবস্থান, এমন পদসমূহের পারস্পরিক সম্বন্ধের স্তরে।

প্রথম পাঠে নয়, বলা চলে প্রথম দর্শনেই কলিসমূহের আয়তনে একটা প্রতিসাম্য ধরা পড়ে। দেখা যায় পরপর সমদৈর্ঘ্যের দুটি কলির পর অপেক্ষাকৃত কম দৈর্ঘ্যের একটি কলি। কলির সংখ্যার বিচারে আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগের মধ্যে পূর্ণ সমতা পরিলক্ষিত হয়—প্রতিটি অংশই ছয়টি কলিতে গঠিত। একই সমতা বাক্যের সংখ্যাতেও। উক্ত চারটি অংশের প্রত্যেকটি তিন কলিতে বিস্তৃত দুটি বাক্যে বিভক্ত। দেখা যাচ্ছে প্রতিটি বাক্যের শেষ এক তৃতীয়াংশ অপেক্ষাকৃত ক্ষুদ্রাকৃতি—এই অংশে শুধুমাত্র দুটি পদ। দুটি ব্যতিক্রম ছাড়া প্রত্যেক ক্ষেত্রে এই দুটি পদ সমাসবদ্ধ। যে দুটি কলিতে পদ দুটি সমাসবদ্ধ নয় সেগুলি হল গানের তৃতীয় ও শেষ কলি অর্থাৎ গানের প্রথম ও শেষ বাক্যের শেষাংশ (মনের মন্দিরে, অতুল গৌরবে)।

এবার আমরা ক্রিয়াপদসমূহের পর্যালোচনা করব। একটি ব্যতিক্রম বাদে অন্যসব ক্রিয়াপদের মধ্যে একটা রূপগত ঐক্য চোখে পড়ে—প্রত্যেকটিরই ভবিষ্যৎ অনুজ্ঞার রূপটি ব্যবহৃত হয়েছে। ব্যতিক্রম শুধু চতুর্থ কলির "বাজিছে" ক্রিয়াপদটি —এই ক্রিয়াপদটিই শুধু ঘটমান বর্তমানে। কিন্তু উল্লেখ্য এই ক্রিয়াপদটি একটি অপ্রধান খণ্ডবাক্যের (subordinate clause) অন্তর্গত। সুতরাং এই গানে একমাত্র ক্রিয়া বা action হল "প্রাণের গান বাজা"—বর্তমান মুহূর্তের সঙ্গে একমাত্র যোগসূত্র। এছাড়া গানের বাকি অংশে ব্যক্ত হয়েছে শুধুই আবেদন বা প্রার্থনা। প্রথম ও দশম কলিতে "সখী" সম্বোধন থেকে স্পষ্ট যে কবি প্রেমিকপুরুষের ভূমিকায় অবতীর্ণ, এই সম্ভাষিতা নারী তাঁর প্রণয়িণী। প্রথম পাঠেই দেখা যায় সমগ্র গানটি দয়িতার উদ্দেশে প্রণয়পিয়াসীর উচ্চারিত প্রার্থনাবাণী।

এই গানে বিশেষভাবে লক্ষণীয় সর্বনামের ব্যবহার। প্রতিটি বাক্যে উত্তমপুরুষ ও মধ্যমপুরুষের সম্বন্ধপদের উপস্থিতি : "আমার" "তোমার"। উত্তমপুরুষের অবস্থান কলির শুরুতে, মধ্যমপুরুষের কলির শেষে। তবে এখানে একটা পার্থক্য ধরা পড়ে। মধ্যমপুরুষের অবস্থান নির্দিষ্ট—প্রতিটি বাক্যে দ্বিতীয় কলির শেষে "তোমার"এর উপস্থিতি। তাছাড়া প্রতিটি ক্ষেত্রেই তার পূর্বে ড্যাস চিহ্ন ব্যবহৃত হয়েছে—যার ফলে মধ্যমপুরুষের উপস্থিতি বিশেষভাবে দৃষ্টি আকর্ষণ করে। অপরদিকে উত্তমপুরুষের অবস্থান কলির শুরুতে হলেও কখনও তা বাক্যের দ্বিতীয় কলির শুরুতে, কখনও প্রথম কলির শুরুতে। অর্থাৎ কখনও "আমার" ও "তোমার"এর অবস্থান একই কলির দুই প্রান্তে যেমন আস্থায়ীর প্রথম বাক্যে এবং অন্তরার দুটি বাক্য ; বাকি সব ক্ষেত্রেই এই দুই সর্বনামের অবস্থান পরপর দুটি কলির দুই প্রান্তে। তবে দুইয়ের মধ্যে দূরত্ব যাই থাক, সবসময় শুরুতে "আমার", শেষে "তোমার"।

এই দুই সর্বনামের চক্রাকার পুনরাবর্তন, গানে তাদের অবস্থান "আমি" "তুমি" র মধ্যে অর্থাৎ কবি ও সম্ভাষিতা নারীর মধ্যে এক অচ্ছেদ্য বন্ধনের ইঙ্গিতবাহী। কিন্তু লক্ষণীয় এখানে উত্তমপুরুষের বা মধ্যমপুরুষের অন্য কোন রূপ নেই। শুধুই "আমার" "তোমার"—"আমি" "তুমি" সম্পূর্ণ অনুপস্থিত। সুতরাং দুজনের মধ্যে প্রত্যক্ষ কোন যোগাযোগ স্থাপিত হচ্ছে না—সংযোগ স্থাপিত হচ্ছে প্রত্যেকের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত দুটি বস্তু বা ভাবের মধ্য দিয়ে। আমরা সেই সমস্ত বস্তু বা ভাবনির্দেশক বিশেষ্যপদ বা পদগুচ্ছের বিশ্লেষণ করব।

পূর্বোক্ত বিশেষ্যপদযুগল বা বিশেষ্যপদগুচ্ছযুগলের মধ্যে একটা সুস্পষ্ট ব্যাকরণগত সম্বন্ধ ধরা পড়ে । এই সম্বন্ধ দুটি স্তরে পর্যালোচনাযোগ্য। প্রথমত বাক্যের ক্রিয়ার সঙ্গে উক্ত প্রত্যেকটি পদ বা পদগুচ্ছের সম্বন্ধ। তারপর উভয়ের পারস্পরিক সম্বন্ধ। উত্তমপুরুষের সঙ্গে সম্পৃক্ত বিশেষ্যপদ বা পদগুচ্ছ ক্রিয়ার কর্ম। অপরদিকে মধ্যমপুরুষের সঙ্গে সম্পৃক্ত বিশেষ্যপদ বা পদগুচ্ছ ক্রিয়ার অধিকরণ। এই দুইয়ের পারস্পরিক সম্বন্ধ আধেয় ও আধারের। চিত্রাকারে বিষয়টি এইভাবে উপস্থাপন করা যেতে পারে :

বাক্যসংখ্যা	উত্তমপুরুষের সঙ্গে সম্পৃক্ত বিশেষ্যপদ বা পদগুচ্ছ / ক্রিয়ার কর্ম / আধেয়	ক্রিয়াপদ	মধ্যমপুরুষের সঙ্গে সম্পৃক্ত বিশেষ্যপদ বা পদগুচ্ছ/ক্রিয়ার অধিকরণ/ আধার
১	নাম	লিখো	মনের মন্দির
২	(পরাণে যে গান বাজিছে তাহার) তাল	শিখো	চরণমঞ্জীর

৩	(মুখর) পাখি	ধরিয়া রাখিও	প্রাসাদপ্রাঙ্গন
৪	(হাতের) রাখি	বাঁধিয়া রাখিও	কনককঙ্কন
৫	(লতার একটি) মুকুল	তুলিয়া রেখো	অলকবন্ধন
৬	(স্মরণে শুভ) সিন্দুর	একো	ললাটচন্দন
৭	(মনের মোহের) মাধুরী	রাখিয়া দিও	অঙ্গসৌরভ
৮	(আকুল) জীবন মরণ	লুটিয়া নিও	অতুল গৌরব

আস্থায়ীর সূত্রপাত প্রেমাস্পদার হৃদয়ে স্থান পাবার প্রার্থনা দিয়ে। এই প্রার্থনায়, নাম ও মনের মধ্যে এই আধেয় আধার সম্বন্ধ নির্মাণের প্রয়াসের মধ্যে কোন অভিনবত্ব নেই—প্রেমিকহৃদয়ের এ চিরন্তন আকূতি। এই ক্ষেত্রে বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ রূপকরূপে "মন্দির"এর ব্যবহার। আধার "মন" নয় "মনের মন্দির"। "মনের মন্দির" পদগুচ্ছের ব্যতিক্রমী চরিত্রের কথা আমরা উল্লেখ করেছি । যেখানে তিনকলিতে বিস্তৃত প্রতিটি বাক্যের শেষ অংশে ব্যবহৃত দুটি পদ সমাসবদ্ধ সেখানে আর একটি ব্যতিক্রম ছাড়া এই কলিতে "মন" ও "মন্দির" দুটি একক শব্দ। গানের সামগ্রিক গঠনকৌশলটি না মেনে স্বতন্ত্র অবস্থানে থাকার কারণে "মন্দির"এর উপস্থিতি বিশেষভাবে দৃষ্টি আকর্ষণ করে । যে বাক্যের শেষে মন্দিরের অবস্থান তার শুরুতে ভালোবাসা। গানের শুরুতেই "ভালোবাসা" ক্রিয়ার অসমাপিকা রূপটির এই প্রয়োগে গানের মূল সুরটি বাধা হয়ে যায়। তার সঙ্গে একই কলিতেই ব্যবহৃত "সখী" সম্ভাষণ, "নিভৃতে" "যতনে" পদগুলি এক ঐকতান রচনা করে। সেই বাক্যের শেষে উপাসনার অনুষঙ্গবাহী "মন্দির"এর উপস্থিতি ভালোবাসায় এক ভিন্ন মাত্রা যোগ করে; প্রেম থেকে উত্তরণ ঘটে পূজায়। এমন উত্তরণেও অভিনবত্ব নেই। প্রেমাস্পদার উপর দেবীমহিমা আরোপ প্রেমমুগ্ধ হৃদয়ের চিরকালীন প্রবণতা। বিশেষত রবীন্দ্রনাথের গানে বহুসময় প্রেম ও পূজার মধ্যবর্তী বিভাজনরেখাটি অবলুপ্ত হয়ে যায়। কিন্তু প্রণয়পিয়াসী হৃদয়ের চিরাচরিত পূজানিবেদনের প্রয়াস এখানে দেখা যায় না, বরং এখানে পূজা পাবার আকাঙ্ক্ষাই অভিব্যক্ত। মনের "মন্দিরে" নাম লেখার প্রার্থনা প্রণয়িনীর হৃদয়ে দেবতারূপে অধিষ্ঠানের বাসনারই বহিঃপ্রকাশ।

প্রথম ও দ্বিতীয় বাক্যের তুলনামূলক আলোচনায় বিভিন্ন পর্যায়ে বৈপরীত্য ধরা পড়ে—যা সমগ্র আস্থায়ী অংশটিকেই গানের বাকি অংশ থেকে পৃথক করে রেখেছে।

আস্থায়ীর পরবর্তী অংশগুলিতে হয় দুটি বাক্যের শুরুতেই রয়েছে "আমার" (যেমন সঞ্চারী ও আভোগে) অথবা দুটি বাক্যেই "আমার" এসেছে দ্বিতীয় কলির শুরুতে (যেমন অন্তরা অংশে) । অর্থাৎ বাক্যে "আমার"এর অবস্থানে প্রত্যেক অংশেই একটা ঐক্য দেখা যায়। কিন্তু শুধু আস্থায়ীতেই দেখা যাচ্ছে দুটি বাক্যে এই সর্বনামের দুরকম অবস্থান—প্রথম বাক্যে শুরুতে এবং দ্বিতীয় বাক্যে দ্বিতীয় কলির শুরুতে।

আর একটি বৈপরীত্য ধরা পড়ে উত্তমপুরুষের সঙ্গে সম্পৃক্ত বিশেষ্য এবং ক্রিয়াপদের উপর আরোপিত আপেক্ষিক গুরুত্বে। প্রথম বাক্যে ক্রিয়াপদ "লিখো'কে বিশেষিত করতে ব্যবহৃত হয়েছে একাধিক পদ: "ভালোবেসে", "নিভৃতে", "যতনে"; অন্যদিকে বিশেষ্যপদ "নাম"কে বিশেষিত করতে সম্বন্ধপদ ছাড়া আর একটি পদও প্রযুক্ত হয় নি। পক্ষান্তরে দ্বিতীয় বাক্যে ক্রিয়াপদ "শিখো" র একক উপস্থিতি; অন্যদিকে বিশেষ্যপদ "তাল"এর সঙ্গে সম্পৃক্ত পদগুচ্ছ "পরাণে যে গান বাজিছে তাহার"। দুই বাক্যে এমন বৈপরীত্য গানের বাকি অংশে দেখা যায় না।

দুই বাক্যে ব্যবহৃত আধেয় ও আধারের প্রকৃতি পর্যালোচনা করলে গানের গতিপথের বৈপরীত্য ধরা পড়ে। প্রথম বাক্যে আধেয় "নাম", আধার "মনের মন্দির"—অর্থাৎ গতিপথ মূর্ত থেকে অমূর্তে বা ইন্দ্রিয়চেতনা থেকে ইন্দ্রিয়াতীতে। দ্বিতীয় বাক্যে এই পথের শুরু অমূর্ত বা ইন্দ্রিয়াতীতের স্তর থেকে (প্রাণের গানের তাল) এবং এর অভিমুখ মূর্ত বা ইন্দ্রিয়চেতনালোকের দিকে (চরণমঞ্জীর)। পরবর্তী অন্তরা ও সঞ্চারী অংশে মূর্ত ও অমূর্ত , বা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য ও ইন্দ্রিয়াতীতের সহাবস্থান নেই, সমস্ত ক্ষেত্রেই আধার ও আধেয় উভয়েই ইন্দ্রিয়চেতনাজগতের অন্তর্গত। শেষে আভোগে আবার আমরা দেখি ইন্দ্রিয়েচেতনাজগৎ ও অতীন্দ্রিয়ের সহাবস্থান। এই বিষয়ে আমরা পরে আলোচনা করব।

এই দুই বাক্যে উপস্থাপিত দুই আধারের তুলনামূলক আলোচনার মধ্য দিয়ে আমরা আস্থায়ীর বিশ্লেষণ শেষ করব। এই দুই আধারের স্বরূপ বিশ্লেষণের মধ্য দিয়েই এই আখ্যানের দুই চরিত্রের ভূমিকা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। প্রথম বাক্যের আলোচনায় আমরা উল্লেখ করেছি আধার রূপে "মনের মন্দির"এর নির্বাচন কবি ও তাঁর প্রেমাস্পদার মধ্যে পূজিত ও পূজারিণীর সম্বন্ধের ব্যঞ্জনাবাহী। পরবর্তী বাক্যে আধাররূপে "চরণমঞ্জীর"এর ব্যবহারে পূর্বোক্ত ভূমিকার প্রতিবিনিময় ঘটে। কবি যখন তাঁর প্রাণের গভীরে ধ্বনিত গানের তাল নিবেদন করেন প্রণয়িনীর চরণে তখন তিনি পূজারী ভক্ত আর প্রেমের প্রতিমার রূপান্তর ঘটে দেবীপ্রতিমায়। রবীন্দ্রচেতনাবিশ্বে পূজানিবেদন সবসময় একমুখী নয়, অনেক সময় পূজারী ও পূজিতের মধ্যে সব বিভেদ

অবলুপ্ত হয়ে যায়। তাই ত্রিভুবনেশ্বর ভক্তের মন পাওয়ার জন্য তারই দ্বারে নানা মনোহরণ বেশে উপস্থিত হন। ভক্ত ও ভগবান উভয়ের এই দ্বৈত ভূমিকা বিশেষভাবে স্পষ্ট হয়ে উঠেছে "যে কাঁদনে হিয়া কাঁদিছে" (বিচিত্র / ১১১) গানটির অন্তরা অংশে

পথে পথে তারে খুঁজিনু, মনে মনে তারে পূজিনু,
সে পূজার মাঝে লুকায়ে আমারেও সে যে সাধিল।। [২]

আস্থায়ী অংশের দুটি বাক্যে প্রথমেই যেমন বিভিন্ন গঠক উপাদান এবং গঠনপ্রক্রিয়ার মধ্যে বৈপরীত্য ধরা পড়ে, তেমনি পরবর্তী অন্তরা অংশে বিভিন্ন স্তরে ঐক্য পরিলক্ষিত হয়। দুটি বাক্যের তিনটি কলির মধ্যে সামন্তরালতা চোখে পড়ে।

দুটি বাক্যেই প্রথম কলিতে আছে সমাপিকা ক্রিয়া। এই বৈশিষ্ট্য একান্তভাবেই অন্তরা অংশের। বাকি তিন অংশে বাক্যের দ্বিতীয় কলিতে সমাপিকা ক্রিয়ার প্রয়োগ। সমাপিকা ক্রিয়ার উপস্থিতিতে আমাদের আলোচ্য দুটি কলির ঐক্য থাকলেও, পার্থক্য দেখা যায় তাদের অবস্থানে। "ধরিয়া রাখিও" র অবস্থান কলির শুরুতে আর "বাঁধিয়া রাখিও" র অবস্থান কলির শেষে। দুটি কলিতে অন্য পদগুলির ভূমিকা ক্রিয়া বিশেষণের। প্রথম কলিতে সমাপিকা ক্রিয়াকে বিশেষিত করতে ব্যবহৃত "সোহাগে" "আদরে" স্মরণ করিয়ে দেয় আস্থায়ীর প্রথম কলির "ভালবেসে" "যতনে" পদগুলিকে। দ্বিতীয় বাক্যের প্রথম কলিতে সমাপিকা ক্রিয়ার সঙ্গে সম্পৃক্ত অসমাপিকা ক্রিয়াপদগুচ্ছ "মনে করে"র প্রয়োগ ছাড়াও দেখা যাচ্ছে গানের প্রথম কলির "সখী"সম্ভাষণের পুনরাবৃত্তি। আর্থস্তরে সমাপিকা ক্রিয়াযুগল প্রেমের বন্ধনের ব্যঞ্জনাবাহী। "ধরিয়া রাখিও"র মধ্যে যে বন্ধনের অনুভূতি আছে তা তীব্রতর হয়ে ওঠে "বাঁধিয়া রাখিও"র প্রয়োগে। গানের মানচিত্রে ওই দুই কলিতে সমাপিকা ক্রিয়াপদযুগলের এবং তাদের সঙ্গে সম্পৃক্ত পদসমূহের কোনাকুনি অবস্থানের মধ্য দিয়ে এই বন্ধনের সর্বত্র পরিব্যাপ্ত রূপটি প্রতিফলিত হয়। চিত্রাকারে বিষয়টি এইভাবে উপস্থাপনা করা যেতে পারে।

ধরিয়া রাখিও সোহাগে আদরে
↖ ↗
↖ ↗
↙ ↘
↙ ↘
মনে ক'রে সখী বাঁধিয়া রাখিও

এরপর দুই আধার ও আধেয়ের তুলনামূলক আলোচনা করা যেতে পারে। আমরা এদের প্রকৃতিগত ঐক্যের কথা বলেছি —এরা সব ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য মূর্ত বাস্তবের অঙ্গ। দুই আধারের এবং দুই আধেয়ের স্বরূপ বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে উভয়ের মধ্যে এবং সেই সূত্র ধরে প্রণয়ীযুগলের মধ্যে একটা বৈষম্য ধরা পড়ে। এই অংশে আমরা দেখি প্রেমাস্পদার ঐশ্বর্যশালিনী রূপ— তার বাস প্রাসাদে, তার মণিবন্ধে শোভা পায় কনককঙ্কন। অন্যদিকে প্রেমাস্পদের দেওয়ার মত আছে শুধুই একটি "মুখর পাখি" এবং তার "হাতের রাখি"। বৈষয়িক মূল্যবিচারে এমন বৈভবের পাশে নিবেদিত উপহারের দীনতাই প্রকট হয়ে ওঠে । কিন্তু এইজন্য প্রেমিকের দিক থেকে সামান্যতম সঙ্কোচের প্রকাশ নেই। "ভালো যদি বাস সখী কি দিব গো আর"[৩] এই কুণ্ঠিত প্রশ্ন কোথাও উচ্চারিত হয় না। এই স্বল্পমূল্য উপহারটুকু কবি নির্দ্বিধায় পরম "সোহাগে" "আদরে" গ্রহণ করতে আবেদন করেন। বৈষয়িক প্রাপ্তির মানদণ্ডে অতি সামান্য সেই দান "সোহাগে" "আদরে" ধরে রাখার মধ্য দিয়ে, "মনে করে" বেঁধে রাখার মধ্য দিয়েই অসামান্য হয়ে ওঠে।

আধারদুটির মধ্যে দুটি আধেয়ের অবস্থানে একটা সূক্ষ্ম পার্থক্য দেখা যায়। কবির দেয় "পাখি"র অবস্থান "প্রাসাদপ্রাঙ্গনে", প্রাসাদের অভ্যন্তরে নয়। "সোহাগ" "আদর" আর ধরে রাখার প্রচেষ্টা সত্ত্বেও দূরত্বের একটা ক্ষীণ আভাস পাওয়া যায়। পরবর্তী অংশে সেই ব্যবধান ঘুচে যায়। কবির দেওয়া রাখি তাঁর "হাতের রাখি"—তাঁর শরীরী স্পর্শবাহী সেই রাখি বহুমূল্য সেই স্বর্ণালঙ্কারের সঙ্গে একত্রে বাধা। আধেয়-আধেয়ের অবস্থানে এই সূক্ষ্ম পরিবর্তন প্রেমের অগ্রগতির ইঙ্গিতবাহী।

অন্তরা ও সঞ্চারীর তুলনামূলক আলোচনায় একটা পার্থক্য দেখা যায় ক্রিয়া এবং উত্তমপুরুষের সঙ্গে সম্পৃক্ত আধেয়দ্যোতক বিশেষ্যের উপর আরোপিত আপেক্ষিক গুরুত্বের পর্যায়ে। অন্তরাতে আমরা দেখেছি ক্রিয়ার প্রাধান্য—দুই অংশে ব্যবহৃত "ধরিয়া রাখিও" ও "বাঁধিয়া রাখিও" ক্রিয়াপদদুটিকে বিশেষিত করতে ব্যবহৃত হয়েছে যথাক্রমে দুটি ক্রিয়াবিশেষণীয় পদ "সোহাগে" "আদরে" এবং পরবর্তী ক্ষেত্রে অসমাপিকা ক্রিয়াপদগুচ্ছ "মনে করে"। অন্যদিকে আধেয়দ্যোতক বিশেষ্য দুটির প্রত্যেকটিকে বিশেষিত করতে সম্বন্ধপদ ছাড়া শুধুমাত্র একটি পদ ব্যবহৃত হয়েছে—প্রথম ক্ষেত্রে বিশেষণ "মুখর" এবং পরবর্তী ক্ষেত্রে সম্বন্ধপদ "হাতের"। অন্যদিকে সঞ্চারীতে দেখা যায় ক্রিয়ার এই আপেক্ষিক গুরুত্ব হ্রাস পেয়েছে। প্রথম

ক্রিয়াপদগুচ্ছ "তুলিয়া রেখো" কে বিশেষিত করতে প্রযুক্ত হয়েছে একটিমাত্র ক্রিয়াবিশেষণীয় অসমাপিকা ক্রিয়া "ভুলিয়া'। পরবর্তী অংশে ক্রিয়াপদ "একো" কে বিশেষিত করতে একটি পদও ব্যবহৃত হয় নি। অপরদিকে "মুকুল" এবং "বিন্দু" বিশেষ্যদুটির প্রত্যেকটিকে বিশেষিত করতে উভয়ক্ষেত্রে ব্যবহৃত হয়েছে আয়তনে দীর্ঘতর বিশেষণীয় পদগুচ্ছ : "(আমার) লতার একটি" এবং "(আমার) স্মরণ শুভ সিন্দুর একটি"।

অন্তরা ও সঞ্চারীতে ব্যবহৃত আধার ও আধেয়দ্যোতক বিশেষ্যগুলির তুলনামূলক পর্যালোচনায় প্রেমের গতিপ্রকৃতির দুটি দিক উন্মোচিত হয়। প্রথমত প্রেমাস্পদা নারীর রূপান্তর দেখা যায়। সঞ্চারী অংশে কোন প্রাসাদবাসিনী বৈভবশালিনী রমণীকে নয়, আমরা প্রত্যক্ষ করি এক সাধারণ নারীকে। তার সাজসজ্জার উপকরণ নিতান্তই সামান্য। তার কেশদামে শোভা পায় কোন অলঙ্কার নয়, এমনকি কুসুমও নয়, শুধু একটি মুকুল। তার কপালেও একটিমাত্র সিন্দুরবিন্দু। আধার অলকবন্ধন বা ললাটচন্দন —এই কেশপ্রসাধন বা চন্দনলেপন ওই মানসীমূর্তিতে কোন অতিরিক্ত মহিমা আরোপ করে না।

দ্বিতীয়ত কবির নিবেদিত উপহারগুলিও আরও ক্ষুদ্র আয়তনের, আরও স্বল্পমূল্যের— "পাখি" ও রাখি"র পর আসে "মুকুল" ও "সিন্দুরবিন্দু"। সংখ্যাবাচক "একটি" শব্দের পুনরাবৃত্তি স্বল্পতার অনুভূতির সঞ্চার করে। কিন্তু গভীরতর বিশ্লেষণে দেখা যাবে আপাতক্ষুদ্র এই দানের তাৎপর্য অপরিসীম। প্রথম দান শুধুই লতার একটি মুকুল—কিন্তু এই মুকুলের মধ্যেই নিহিত আছে পুষ্পবিকাশের স্বপ্ন। সিন্দুরবিন্দু অতি ক্ষুদ্র—কিন্তু স্মৃতির অনুষঙ্গের অভাবনীয় সংযোজন তাকে এক অকল্পনীয় নান্দনিক মহিমায় মণ্ডিত করে তুলেছে। (মনে রাখতে হবে দৈনন্দিন লোকাচারে সিঁদুর কখনও স্মৃতির অনুষঙ্গবাহী নয়।) এই মুকুল এবং সিন্দুরবিন্দু একত্রে মিলে স্বপ্ন ও স্মৃতি জুড়ে, অতীত অনাগত জুড়ে প্রেমের পরিব্যাপ্তির প্রচ্ছন্ন আভাস বহন করে। স্বল্পমূল্য, ক্ষুদ্র এই উপহার আপন মহিমাতেই মহিমান্বিত, "সোহাগে" "আদরে" তাকে মহার্ঘ করে তোলার আর প্রয়োজন নেই।

অন্তরা ও সঞ্চারী অংশে প্রদেয় উপহারের চরিত্র বিশ্লেষণ করলে দেখা যাচ্ছে তার আয়তন ক্ষুদ্র থেকে ক্ষুদ্রতর হচ্ছে — শেষে থাকছে শুধু একটি বিন্দু অর্থাৎ ইন্দ্রিয়চেতনাগ্রাহ্য অস্তিত্ব অবলুপ্তপ্রায়। এই বিবর্তনের একটা ব্যাখ্যা দেওয়া যেতে পারে। আমরা উল্লেখ করেছি এই দুই অংশে নিবেদিত উপহার ইন্দ্রিয়চেতনাগ্রাহ্য বাস্তবের অঙ্গ। প্রদত্ত উপহারের আয়তনের পর্যায়ক্রমিক হ্রাস এবং অবশেষে বিন্দুতে তার পরিণতির তাৎপর্য হতে পারে এই যে মূর্ত বাস্তবের স্তরে আর দেওয়ার কিছু নেই। এর ঠিক পরবর্তী আভোগ অংশে দেখা যাচ্ছে নিবেদিত উপহারসমূহ এক একটি অমূর্ত সত্তা : "মনের মোহের মাধুরী" "জীবন" মরণ"। নিবেদনের এক নূতন পর্বের শুরু। সঞ্চারীর শেষে পূর্ববর্তী অধ্যায়ের সমাপ্তির সঙ্কেত।

গানের শুরুতে মন—প্রেমাস্পদার মন—ছিল আধার; আভোগে মন—কবির মন—হয়ে যায় আধেয়ের উৎস (মনের মোহের মাধুরী)। এই অংশে নিবেদিত এই প্রথম উপহারের কোন ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বাস্তব অস্তিত্ব নেই কিন্তু ক্রিয়াবিশেষণীয় অসমাপিকা ক্রিয়াপদ "মাখিয়া" এবং আধার "অঙ্গসৌরভ" এর সংযোগে তা এক ইন্দ্রিয়গ্রাহী রূপ পরিগ্রহ করে। এই "মনের মোহের মাধুরী" যেন হয়ে ওঠে প্রসাধনে ব্যবহৃত কোন গন্ধদ্রব্য। যেমন দেখেছিলাম আস্থায়ীতে, তেমনি আভোগের প্রথমার্ধেও দেখি বিমূর্ত ও মূর্ত বাস্তবের সহাবস্থান।

আভোগের শেষার্ধে এই নিবেদন ও গ্রহণের প্রক্রিয়াটি একটি স্বতন্ত্র মাত্রা লাভ করে। প্রথম কারণ সংখ্যাগত। এ যাবৎ সব ক্ষেত্রেই নিবেদিত উপহার একটি ; এবারই প্রথম এই সংখ্যা দুই : "জীবন" "মরণ"। তবে গুণগত দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার করলে সংখ্যাগত এই বৈশিষ্ট্যও গৌণ হয়ে যায়। এই নিবেদন চরম আত্মনিবেদন—এরপর প্রেমাস্পদার উদ্দেশে নিবেদনের আর কিছু বাকি থাকে না। অন্যদিকে "নিও" ক্রিয়াপদের সঙ্গে ক্রিয়াবিশেষণীয় অসমাপিকা ক্রিয়াপদ "লুটিয়া" "টুটিয়া" যোগে এই গ্রহণের প্রক্রিয়াতে একটা আকস্মিক গতিবেগ সংযোজিত হয় , একটা প্রাণপণ প্রয়াসের বা বলপ্রয়োগের অনুভূতি সঞ্চারিত হয়। যেন বিলম্বিত ছন্দে ওই নিবেদন গ্রহণের প্রক্রিয়ায় অধৈর্য প্রেমিকহৃদয় প্রেমাস্পদার উদ্দেশ্যে প্রার্থনা করে অতি দ্রুত সবকিছুর অবসান ঘটাতে।

আভোগ তথা সমগ্র গানের শেষ বাক্যটির দুটি ভিন্ন পাঠ সম্ভব। অন্যান্য বাক্যের মত এই অংশেও মধ্যমপুরুষের সঙ্গে সম্পৃক্ত বিশেষ্যপদগুচ্ছ (অতুল গৌরব) ক্রিয়াপদের (নিও) অধিকারণকারক কিন্তু এই ক্ষেত্রে উভয়ের মধ্যে ভিন্ন একটি সম্বন্ধও কল্পনা করা সম্ভব। এই সম্বন্ধের দ্ব্যর্থবোধকতার উপর ভিত্তি করেই এই বাক্যের দুটি ব্যাখ্যা করা যেতে পারে।

প্রথম পাঠ অনুসারে বিপুল গৌরবে বিভূষিতা এই নারী যখন হরণ করবে তখন প্রেমাস্পদের জীবন মরণ সেই পরম গৌরবে মণ্ডিত হয়ে উঠবে। " জীবন মরণ" ও "অতুল গৌরব" এই দুইয়ের মধ্যে আধেয়-আধারের সম্বন্ধ। এই নারীর উপর দেবীমহিমা আরোপিত হয়েছে : যে দেবী ভক্তের আকুল প্রার্থনায় সাধনার পথের সমস্ত বাধা নিমেষে দূর করে দেন।

নাথ হে, প্রেমপথে সব বাধা ভাঙিয়া দাও। [৪]

উপরোক্ত পূজা পর্যায়ের গানটিতে যে ব্যাকুল প্রার্থনা উচ্চারিত হয়েছে সেই সুরটি এই গানে প্রেমাস্পদার প্রতি মিনতিতে ধ্বনিত হয়েছে।

দ্বিতীয় পাঠ অনুসারে প্রেমের এই সাধনা প্রেমিক পুরুষের নয়, প্রেমিকা নারীর। তার সাধনার লক্ষ্য প্রেমাস্পদের সর্বস্ব হরণ এবং এই হরণই তার নিজের পক্ষে চরম গৌরবের। এই পাঠ অনুযায়ী অতুল গৌরবের সঙ্গে জীবন মরণ "টুটিয়া লুটিয়া" নেওয়ার আবেদন করা হয়েছে—"গৌরব" এখানে "নিও" ক্রিয়াপদের করণকারক।

আস্থায়ী অংশে আমরা দেখেছি দুই অর্ধাংশে প্রেমিক ও প্রেমিকা দুই বিপরীত ভূমিকায় অবতীর্ণ: প্রথমে পূজিত ও পূজারিণীর, পরবর্তী ক্ষেত্রে পূজারী ও পূজিতার। আস্থায়ীর মত আভোগের দুই অংশে তাদের দুজনের ভূমিকার প্রতিবিনিময় ঘটে না। শুধুমাত্র এই অংশের দ্বিতীয়ার্ধে প্রণয়ীযুগলের ভূমিকার সম্পূর্ণ দুটি বিপরীত ব্যাখ্যা পাওয়া যায়।

এই গানে, বিশেষত সঞ্চারীতে সাজসজ্জার প্রসঙ্গ এসেছে। প্রেমের উন্মেষে ও বিকাশে সৌন্দর্যের—বহিরঙ্গ সৌন্দর্যের—একটা গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা আছে। তাই প্রেমের সঙ্গে সাজসজ্জা, অলঙ্করণ, রূপচর্চা অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত। যে সমস্ত গানে সাজসজ্জা এসেছে তাদের সঙ্গে আমাদের আলোচ্য গানের একটি সংক্ষিপ্ত তুলনামূলক আলোচনা দিয়ে এই নিবন্ধ শেষ করব।

"সাজসজ্জা"—এই ভাববস্তুর উপর রচিত গানগুলিকে অভিব্যক্ত অনুভূতির ভিত্তিতে দুটি শ্রেণিতে বিন্যস্ত করা যায়। প্রথম শ্রেণির গানের উদাহরণস্বরূপ এই দুটি গান উল্লেখ করা যায়:

আমি রূপে তোমায় ভোলাব না, ভালোবাসায় ভোলাব।
আমি হাত দিয়ে দ্বার খুলব না গো, গান দিয়ে দ্বার খোলাব।।
ভরাব না ভূষণভারে, সাজাব না ফুলের হারে—
প্রেমকে আমার মালা ক'রে গলায় তোমার দোলাব।। [৫]
ফুল তুলিতে ভুল করেছি প্রেমের সাধনে।
বঁধু তোমায় বাঁধব কিসে মধুর বাঁধনে।।[৬]

এই সমস্ত গানে সাজসজ্জার সমস্ত উপকরণ, সমস্ত প্রসাধনসামগ্রী সম্পূর্ণভাবে পরিহার করা হয়েছে। প্রেমই এখানে সর্বোত্তম অলঙ্কার।

দ্বিতীয় শ্রেণির গানের উদাহরণ:

তোমায় সাজাব যতনে কুসুমে রতনে
কেয়ূরে কঙ্কণে কুঙ্কুমে চন্দনে।।
কুন্তলে বেষ্টিব স্বর্ণজালিকা, কণ্ঠে দোলাইব মুক্তামালিকা,
সীমন্তে সিন্দূর অরুণ বিন্দুর—চরণ রঞ্জিব অলক্ত-অঙ্কনে।।
সখীরে সাজাব সখার প্রেমে অলক্ষ্য প্রাণের অমূল্য হেমে।
সাজাব সকরুণ বিরহবেদনায়, সাজাব অক্ষয় মিলনসাধনায়—
মধুর লজ্জা রচিব সজ্জা যুগল প্রাণের বাণীর বন্ধনে।।[৭]

ওগো বধূ সুন্দরী, তুমি মধুমঞ্জরী,
পুলকিত চম্পার লহো অভিনন্দন—
পর্ণের পাত্রে ফাল্গুনরাত্রে মুকুলিত মল্লিকা-মাল্যের বন্ধন।
এনেছি বসন্তের অঞ্জলি গন্ধের,
পলাশের কুঙ্কুম চাঁদিনির চন্দন—
পারুলের হিল্লোল, শিরীষের হিন্দোল, মঞ্জুল বল্লীর বঙ্কিম কঙ্কন—
...
তব আঁখিপল্লবে দিয়ো আঁকি বল্লভে
গগনের নবনীল স্বপনের অঞ্জন।।[৮]

এই গানগুলিতে দেখা যাচ্ছে সাজসজ্জার উপকরণের বিপুল সম্ভার। কিন্তু এইসমস্ত আয়োজন শুধুমাত্র প্রেমের প্রাথমিক পর্বে। একসময় সব প্রসাধনী, সব অলঙ্করণের প্রয়োজন ফুরায়। পরবর্তী পর্যায়ে সাজসজ্জার যে সকল উপকরণ দেখা যায় তাদের

ইন্দ্রিয়চেতনাগ্রাহ্য কোন অস্তিত্ব নেই—বস্তুসম্ভারের স্থান নেয় হৃদয়ের অনুভুতি। উপরোক্ত প্রথম গানটিতে অন্তরা পর্যন্ত আমরা দেখি রত্নালঙ্কার এবং প্রসাধনসামগ্রীর সমাহার । কিন্তু সঞ্চারীতে সাজের উপকরণ "সখার প্রেম", স্বর্ণালঙ্কার নয়, "অলক্ষ্য প্রাণের" স্বর্ণ, "বিরহবেদনা", "মিলনসাধনা"। দ্বিতীয় গানটিতে নববধূকে প্রথমে সজ্জিত করা হয় "মুকুলিত মল্লিকামাল্যে", "পলাশের কুমকুমে", "চাঁদিনির চন্দনে", " মঞ্জুল বল্লীর বঙ্কিম কঙ্কনে" কিন্তু শেষে দেখা যায় হৃদয়বল্লভের প্রতি বধূর সর্বশ্রেষ্ঠ উপহার "স্বপনের অঞ্জন"।

সাজসজ্জা সম্বন্ধে এই দুই ভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গী প্রকৃতপক্ষে একই লক্ষ্যে উত্তরণের জন্য সম্ভাব্য দুটি ভিন্ন পথের অস্তিত্বের সঙ্কেতবাহী। প্রেমের সাধনার চরম লক্ষ্য ইন্দ্রিয়চেতনার অন্তরালস্থিত সত্যে উত্তীর্ণ হওয়া। এই সাধনার একটি পথ ইন্দ্রিয়ের দ্বার রুদ্ধ করে সাধনা। পূর্বোক্ত প্রথম শ্রেণির গানগুলিতে অভিব্যক্ত দৃষ্টিভঙ্গী অনুসারে বহিরঙ্গ রূপ শুধুই বিভ্রম জাগায়, সত্যদৃষ্টির উন্মীলনে অন্তরায় হয়ে ওঠে। তাই দেখা যায় প্রসাধন বা অলঙ্করনের সব উপকরণ প্রথম থেকেই বর্জন করা হয়েছে। অন্যদিকে দ্বিতীয় পন্থা হল ইন্দ্রিয়বাসনা অবরুদ্ধ করার পরিবর্তে ইন্দ্রিয়বাসনার সাময়িক পরিতৃপ্তির মধ্য দিয়ে গভীরতর অতৃপ্তি জাগিয়ে তোলা—যা ইন্দ্রিয়চেতনাতীতে উত্তরণ ঘটায়। যেমন ঘটেছে "চিত্রাঙ্গদা" নৃত্যনাট্যে। সেই কারণেই প্রেমের উন্মেষপর্বে প্রসাধন ও অলঙ্করণের বিপুল আয়োজন। এই পর্ব অতিক্রান্ত হলে সবই পরিত্যক্ত হয়। সাময়িক প্রয়োজন থাকলেও সাজসজ্জা কখনও লক্ষ্য নয়, উপলক্ষ মাত্র। বহিরঙ্গ রূপ কেবল রূপাতীতে উত্তরণের মাধ্যম। আমাদের আলোচ্য গানটি এই দ্বিতীয় ধারার অনুসারী।

উল্লেখপঞ্জী

১) ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ : অখণ্ড গীতবিতান, কলিকাতা, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, ২০১৩, পৃ ২৮৩
২) তদেব : পৃ ১১১
৩) তদেব : পৃ ৭৯৯
৪) তদেব : পৃ ১৭০
৫) তদেব : পৃ ৩০৭
৬) তদেব : পৃ ৩০৮
৭) তদেব : পৃ ৮০৫
৮) তদেব : পৃ ৫০৫ - ৫০৬

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী

খাতুন, সনজীদা, রবীন্দ্রসঙ্গীত মননে লালনে, ঢাকা, নবযুগ প্রকাশনী, ২০১১
চক্রবর্তী, প্রফুল্লকুমার, রবীন্দ্রসঙ্গীত-বীক্ষা : কথা ও সুর,কলকাতা, জিজ্ঞাসা,১৯৮৩
দাস, ক্ষুদিরাম, চিত্রগীতময়ী রবীন্দ্র-বাণী, কলিকাতা, গ্রন্থনিলয়, বঙ্গাব্দ ১৩৭৩
রায়, আলপনা (সম্পাদিত), রবীন্দ্রনাথের গান সঙ্গ অনুষঙ্গ, কলকাতা, প্যাপিরাস, ২০০১
রুদ্র, সুব্রত (সম্পাদিত), রবীন্দ্রসঙ্গীত চিন্তা, কলিকাতা, আশা প্রকাশনী,১৯৮০
সরকার, পবিত্র, রবীন্দ্রসঙ্গীতের এক সৃজনভিত্তি ,*গানের ঝরনাতলায়,* কলকাতা২০১৩, প্রতিভাস ,
সেন, সুকুমার, রবীন্দ্রনাথের গান , টেগোর রিসার্চ ইনশষ্টিটিউট ,কলিকাতা , ১৯৮২