উপন্যাস

সাহিত্যৰ বিভিন্ন অংগৰ ভিতৰত মানৱজীৱন পূৰ্ণভাৱে চিত্ৰিত কৰাৰ সৰ্বোৎকৃষ্ট মাধ্যম হ'ল উপন্যাস। উপন্যাসৰ মাজেৰে মানৱ জীৱনৰ যি পূৰ্ণাঙ্গ, সুস্থ আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ৰূপৰেখা অঙ্কন কৰিব পাৰি— কাব্য, নাটক, গীত-পদ আদি আন কোনো মাধ্যমৰ জৰিয়তে সেইটো কৰিব নোৱাৰি। আনহাতে, উপন্যাসে যেনেকৈ সমাজৰ সকলো স্তৰৰ লোকৰে মন পৰশ কৰিব পাৰে, সেইকাৰণে সৰ্বজনসমাদৃত, সাহিত্যৰ আন কোনো অংগই সেইটো কৰিব নোৱাৰে কাৰণে সেইবোৰ সৰ্বজন সংবেদনশীল নহয়। সেই কাৰণে বৰ্তমান যুগত উপন্যাসৰ বিস্তাৰ দ্ৰুতগতিত আগবাঢ়িছে আৰু ইয়াৰ প্ৰভাৱত সাহিত্যৰ অন্যান্য অঙ্গবোৰ প্ৰায় নিষ্প্ৰভ হৈ যোৱাৰ উপক্ৰম ঘটিছে।

পাশ্চাত্য সমালোচকসকলৰ মতে নাটক বিশুদ্ধ সাহিত্যৰ পৰ্যায়ভুক্ত নহয়; ই অভিনয়ৰ অধীনস্থ যৌগিক আৰ্ট। কিন্তু উপন্যাস মুক্ত আৰু স্বতন্ত্ৰ; সেইকাৰণে বিশুদ্ধ সাহিত্যৰ অন্তৰ্ভুক্ত। উপন্যাসৰ সেই স্বতন্ত্ৰতালৈ লক্ষ্য কৰিয়ে মেৰিয়ন ক্ৰফৰ্ডে উপন্যাসক বুলিছে "জেপৰ থিয়েটাৰ, য'ত কেৱল আখ্যান আৰু অভিনেতাই নহয়, সিবোৰৰ সাজ-পাৰ, দৃশ্যপট আৰু নাটকীয় অভিনয় তথা অন্যান্য সা-সৰঞ্জামবোৰ থাকে।"[১]

সাহিত্যৰ বিভিন্ন অংগবোৰৰ ভিতৰত নাটক ৰচনা অতি কঠিন আৰু উপন্যাস ৰচনা হ'ল সবাতোকৈ সহজ। নাটক এখন ৰচনা কৰিবলৈ যথেষ্ট ৰীতি-নীতি, বিধি-নিষেধ মানি চলিবলগীয়া হয়। কিন্তু উপন্যাস ৰচনাৰ তেনে ধৰা-বন্ধা ৰীতি-নীতি একো নাই। কিন্তু নিৰ্দিষ্ট ৰীতি-নীতি থকা কাৰণে নাটকৰ সংজ্ঞা নিৰ্ণয় কৰা যিমান সহজ, নিৰ্দিষ্ট ৰীতি-নীতি নথকা কাৰণে উপন্যাসৰ সংজ্ঞা নিৰ্ণয় কৰা সিমান টান। বিভিন্ন দেশত এনে বিচিত্ৰভাৱে ই বিকশিত হৈ উঠিছে যে কোনো নিৰ্দিষ্ট সীমাৰেখাৰে ইয়াক আবদ্ধ কৰা সম্ভৱপৰ নহয়। কেৱল নিৰ্দিষ্ট সংজ্ঞা নথকাই নহয়, উপন্যাসৰ আকাৰৰো নিৰ্দিষ্টতা নাই। ই এহাতে যেনে বৃহৎ কলেৱৰৰ হ'ব পাৰে, আনহাতে তেনে হ্ৰস্বকায়ীও হ'ব পাৰে।

উপন্যাসৰ বিভিন্ন উপাদানৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ আগতে ইয়াৰ **কথাবস্তু (raw-materials)** লৈ লক্ষ্য কৰা প্ৰয়োজন। ঔপন্যাসিকৰ কাৰ্যক্ষেত্ৰ অতি

১। "Pocket Theatre, containing within itself not only plot and actors, but also costume, scenery, and all the other accessories of dramatic representation."

সুবিস্তৃত। সেই সুবিস্তৃত ক্ষেত্ৰৰ যিকোনো অংশৰ পৰা লেখকে উপন্যাসৰ কথাবস্তু সংগ্ৰহ কৰিব পাৰে। কিন্তু, ঔপন্যাসিকৰ কাৰ্যক্ষেত্ৰ যিমান কি সুবিস্তীৰ্ণ নহ'ক, তেওঁৰ কথাবস্তু যিমান কি বিচিত্ৰধৰ্মী নহ'ক, সি মানৱজীৱনৰ লগত বিশেষভাৱে সম্পৰ্কিত হ'ব লাগিব। অৱশ্যে সেইবুলি যেই সেই ঘটনা এটাৰ বৰ্ণনা আৰু চৰিত্ৰৰ বাহ্যিক ৰূপৰেখা অঙ্কনতে উপন্যাসৰ শ্ৰেষ্ঠতা নিৰ্ভৰ নকৰে— উপন্যাসৰ শ্ৰেষ্ঠতা নিৰ্ভৰ কৰে মানৱজীৱনৰ সুগভীৰ অনুভূতিবাজিৰ স্বৰূপ চিত্ৰণতহে। গতিকে মানৱজীৱন সংপৃক্ত উৎকৃষ্ট কথাবস্তু উপন্যাসৰ প্ৰাথমিক প্ৰয়োজনীয়তা।[১] সেইবুলি কথাবস্তু উৎকৃষ্ট হ'লেই যে উপন্যাসো উৎকৃষ্ট হ'ব তাৰো কোনো অৰ্থ নাই। অৰ্থাৎ, ভাল কথাবস্তুৰ পৰাও ভাল উপন্যাস নহ'ব পাৰে, যদিহে লেখকে সেই কথাবস্তুক সুবিহিতভাৱে প্ৰয়োগ কৰিব নোৱাৰে। গতিকে ভাল কথাবস্তুৰ উপৰি উপন্যাসৰ সৃষ্টিত আৰু দুটা আনুষঙ্গিক উপাদানৰ কথা আহি পৰে— সি হ'ল লেখকৰ **ৰচনানৈপুণ্য আৰু কাৰিকৰি-চাতুৰ্য**। ইয়াৰ উপৰি লেখকৰ থাকিব লাগিব জীৱনৰ বিচিত্ৰ আৰু **বাস্তৱ অভিজ্ঞতা**। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা অবিহনে ৰচনা-নৈপুণ্য আৰু কাৰিকৰি-চাতুৰ্যয়ো একো কাজ দেখুৱাব নোৱাৰে। উপন্যাস কাল্পনিক সাহিত্য, সেইবুলি অবাস্তৱ নহয়। সেই কাৰণে মানৱ জীৱনৰ লগত সম্পৰ্কৰহিত কোনো উপন্যাসে শ্ৰেষ্ঠ বুলি পৰিগণিত হ'ব নোৱাৰে। যি ধৰণৰ জীৱনৰ কথাকে বৰ্ণনা নকৰক, সেই জীৱনৰ লগত ঔপন্যাসিকৰ নিবিড় পৰিচয় থকা বাঞ্ছনীয়।

মূল (source) অনুসৰি লেখকৰ অভিজ্ঞতাক দুই ভাগত ভগোৱা হয়— **প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা** আৰু **পৰোক্ষ অভিজ্ঞতা**। লেখকে নিজ চকুৰে দেখা বা নিজস্ব হিচাপে লাভ কৰা অভিজ্ঞতাকে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা আৰু কিতাপৰ পৰা পোৱা বা আনৰ মুখৰ পৰা শুনি লাভ কৰা অভিজ্ঞতাক পৰোক্ষ অভিজ্ঞতা বুলিব পাৰি। অৱশ্যে ইয়াতে এটা কথা যে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ যথাযথ চিত্ৰণো উপন্যাসৰ উদ্দেশ্য নহয়। এইখিনিতে উপন্যাসত বাস্তৱতাৰ কথাটো আহি পৰে। উপন্যাসৰ মাজেৰে মানৱজীৱনেই প্ৰতিফলিত হৈ উঠে যদিও উপন্যাসৰ বাস্তৱতা জীৱনৰ হুবহু নকল নহয়। অৰ্থাৎ, ৰূঢ় বাস্তৱ উপন্যাসৰ বস্তু নহয়, উপন্যাসৰ বস্তু হ'ল আদৰ্শাত্মক বাস্তৱহে। এইখিনিতে এজন বিশিষ্ট সাহিত্যিকৰ উক্তি প্ৰণিধানযোগ্য ঃ "আদৰ্শাত্মক আৰু বাস্তৱ, এই দুটা কথা মানুহে অলপ ভুলকৈ বুজে। বহুতে ভাৱে যে আদৰ্শাত্মক হ'লে বাস্তৱ হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু সেইটো ভুল। বাস্তৱতা ৰক্ষা কৰিও আদৰ্শাত্মক আৰু আদৰ্শক ৰক্ষা কৰিও বাস্তৱ হ'ব পাৰে। উচ্চ সাহিত্যৰ গঠনৰ আদৰ্শ ঘাইকৈ

১। "The basis of true greatness in a novel is to be sought in the greatness or substantial value or its raw-materials."— Hudson.

এনে আদৰ্শাত্মক বাস্তৱহে। সংসাৰত নিতৌ ঘটি থকা শাক-মাছ খোৱা আদি ঘটনাৰ হুবহু বৰ্ণনাও উচ্চ সাহিত্য নহয় আৰু সংসাৰৰ লগত সমূলি সম্বন্ধ নথকা 'গাজাখোৰৰ আকাশকুসুমো' সাহিত্য নহয়।"[১]

সেই আদৰ্শাত্মক বাস্তৱতা ৰক্ষা কৰিবলৈ ঔপন্যাসিকৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাও কল্পনামণ্ডিত হৈ অনুৰাগ-ৰঞ্জিত হ'ব লাগিব। সেই কাৰণে শ্ৰেষ্ঠ ঔপন্যাসিকৰ কাৰণে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ অবৰ্জনীয় প্ৰয়োজনীয়তা একো নাই; পৰোক্ষ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়ে তেওঁলোকে শ্ৰেষ্ঠ উপন্যাস ৰচনা কৰিব পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে ডেনিয়েল ডিফ'ৰ 'Robinson Crusoe'-ৰ কথাকে ল'ব পাৰি। ঘটনাবিন্যাস আৰু বৰ্ণনা-চাতুৰ্যৰ ফালৰ পৰা ই পৃথিবীৰ ভিতৰত এখন উৎকৃষ্ট উপন্যাস বুলি পৰিগণিত হৈছে। অথচ ইয়াৰ লেখকে হেনো কোনোদিনে সাগৰৰ মাজৰ অকলশৰীয়া দ্বীপত বাস কৰা নাছিল— আনকি সাগৰ পৰ্যন্ত হেনো দেখা নাছিল। তেনেকৈ, বেজবৰুৱাই দেখুৱাৰ দৰে, প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি লিখা কাৰণে গোহাঞিবৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটকৰ 'জিনু' তেনেই হুবহু নাগিনী ছোৱালী, আৰু পৰোক্ষ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি লিখা কাৰণে বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী' নাটকৰ ডালিমী হৈ পৰিছে আদৰ্শাত্মক নাগিনী ছোৱালী। "তাৰ কাৰণ প্ৰত্যক্ষ বস্তু যেতিয়া সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰত্যক্ষ হয়, তেতিয়া সাধাৰণতে কল্পনাই মুক্তভাৱে খেলা কৰিব নোৱাৰে; আনহাতে, প্ৰত্যক্ষ বস্তুও অপ্ৰত্যক্ষ হৈ থাকিলে কল্পনাই আপোন মনৰ মাধুৰী সানি তাক বেছি উজ্জ্বল কৰি দেখে।" গতিকে দেখা যায়, উপন্যাস ৰচনাত প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাতকৈ পৰোক্ষ অভিজ্ঞতাৰ মূল্য কোনোগুণে কম নহয়। ঐতিহাসিক ঔপন্যাসিকসকলেতো পৰোক্ষ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰতে সৰ্বভাৰসা কৰি ৰচনাকাৰ্যত প্ৰবৃত্ত হ'বলগীয়া হয়। গতিকে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা, পৰোক্ষ অভিজ্ঞতা মূল কথা নহয়। আচল কথা হ'ল, অভিজ্ঞতাৰ উপৰি লেখকৰ থাকিব লাগিব বাস্তৱধৰ্মী কল্পনা-প্ৰৱণতা। ইয়াৰ সাহায্যত লেখকে যি কোনো অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়ে উৎকৃষ্ট উপন্যাস ৰচনা কৰিব পাৰে।

উপন্যাসৰ কেইটামান বিশিষ্ট উপাদান আছে। সেইবোৰ হ'ল ১। কাহিনী ২। চৰিত্ৰ ৩। কথোপকথন ৪। পৰিবেশ সৃষ্টি আৰু ৫। লেখকৰ জীৱনদৰ্শন। ইয়াতে এটা কথা বিশেষ উল্লেখযোগ্য যে নাটক আৰু উপন্যাসৰ উপাদান প্ৰায় একে। অথচ তাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত দুইটাৰ মাজত আকাশ-পাতালৰ ব্যৱধান।

১। স্বৰ্গীয় ৰত্নকান্ত বৰকাকতী, বেজবৰুৱাৰ ডালিমী (প্ৰবন্ধ)।

কাহিনী ঃ

উপন্যাস আন যি কি নহওক, ই এটা গল্প। উপন্যাসৰ গল্পৰ ক্ষেত্ৰত দুটা কথা মন কৰিবলগীয়া। প্ৰথম, গল্পটো সৰল আৰু আকৰ্ষণীয় হ'ব লাগিব। গল্প ভালেই উপন্যাস ভাল বুলি ক'ব পাৰি। দ্বিতীয়তে, ইয়াৰ প্ৰকাশভঙ্গি পঢ়ুৱৈৰ কৌতূহলোদ্দীপক হ'ব লাগিব। যিটো গল্পই পঢ়ুৱৈৰ মনত যিমানে কৌতূহলৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে, সি সিমানে আকৰ্ষণীয় হৈ উঠে। এই আকৰ্ষণৰ সৃষ্টিৰ কাৰণে লেখকৰ বৰ্ণনা-নৈপুণ্যৰ বিশেষ প্ৰয়োজন। গল্পই যেতিয়া কাৰ্যকাৰণ সূত্ৰত আবদ্ধ হৈ পৰে, তেতিয়াই সি কাহিনীত পৰিণত হয়।

এইখিনিতে উপন্যাসৰ কাহিনী-পৰিবেশন ৰীতিৰ (story-telling method) কথা আহি পৰে। নাটকৰ কাহিনী-পৰিবেশন ৰীতি একেটা, কিন্তু উপন্যাসৰ তিনিটা। সেইবোৰ হ'ল— **প্ৰত্যক্ষ বা কাব্যিক (Direct or Epic)**, **আত্মভাষণমূলক (Autobiographical)** আৰু **পত্ৰমূলক (Documentary)**। ১। প্ৰত্যক্ষ প্ৰণালীত ঔপন্যাসিকে বুৰঞ্জী লেখকৰ দৰে বাহিৰত থাকি সকলো কথা খৰচি মাৰি বৰ্ণনা কৰে; (২) দ্বিতীয় প্ৰণালীত লেখকে নিজক উপন্যাসৰ এটা চৰিত্ৰ হিচাপে ধৰি লৈ (সচৰাচৰ নায়ক বা নায়িকা) সকলো কথা প্ৰথম পুৰুষত বৰ্ণনা কৰি যায়। গতিকে এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসক কাল্পনিক আত্ম-জীৱন চৰিত বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। 'Robinson Crusoe', 'The Vicar of Wakefield', 'David Coperfield', বৰদলৈৰ 'নিৰ্মল ভকত' আদি এই প্ৰণালীত ৰচিত উপন্যাস। (৩) তৃতীয় প্ৰণালীত চিঠিৰ আকাৰত সকলো কথা বৰ্ণনা কৰা হয়। ৰিচাৰ্ডছনৰ পত্ৰোপন্যাসবোৰ, স্মলেটৰ 'Humphrey Clinker', ফেনি বৰ্নিৰ 'Evelina', স্বৰ্গীয় হলিৰাম ডেকাৰ 'অলকালৈ চিঠি' এই শ্ৰেণীত পৰে।

ওপৰত দেখুৱা প্ৰত্যেকটো প্ৰণালীৰে সুকীয়া উপযোগিতা আছে। প্ৰত্যক্ষ প্ৰণালীত লেখকে সকলো কথা নিয়াৰিকৈ বৰ্ণনা কৰিব পাৰে। সেইকাৰণে প্ৰায়ভাগ উপন্যাস এই প্ৰণালীতে লেখা পোৱা যায়। আনহাতে, অতি সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম আৰু

১। The principal advantage of the epistolary method is to be found in the fact that full personal expression can be given to the feelings of all the important actors at the time of the event described, and before their issue is known to them. In this respect the novel-by-letter is superior both to the ordinary epic novel, in which such feelings are in the main analysed by an outsider, and to the autobiographical novel, in which we have only the retrospective interpretation of a single character written after the incidents described are the things of the past.— Hudson.

একান্ত ব্যক্তিগত অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ কাৰণে আত্মভাষণমূলক আৰু পত্ৰমূলক প্ৰণালীৰ উপযোগিতা বেছি।[১] তথাপি এইটো ঠিক যে দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় প্ৰণালীত উপন্যাস ৰচনা কৰাটো বৰ সহজ নহয়। আত্মভাষণমূলক পদ্ধতিত লেখকে যেনেকৈ সকলো কথা ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ মাজলৈ অনাটো টান হৈ পৰে, তেনেকৈ পত্ৰমূলক প্ৰণালীতো বিষয়বস্তুৰ সংহতি ৰক্ষা কৰা সহজ নহয়। সেইকাৰণে বেছিভাগ উপন্যাস প্ৰত্যক্ষ প্ৰণালীতে ৰচনা কৰা।

কাহিনীৰ ফালৰ পৰা উপন্যাসক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি— **এককাহিনীযুক্ত** বা **সৰল কাহিনীৰ উপন্যাস (Novel of Single** or **Simple Plot)** আৰু **একাধিক কাহিনী** বা **যৌগিক কাহিনীযুক্ত উপন্যাস (Novel of Compound Plot)**। **এককাহিনীযুক্ত** উপন্যাসত কেৱল একেটা কাহিনীয়ে উপন্যাসৰ আৰম্ভৰ পৰা শেহলৈ বৰ্ণিত হয়। কিন্তু **যৌগিক কাহিনীযুক্ত** উপন্যাসত একাধিক কাহিনীয়ে স্থান লাভ কৰে। তাৰে এটা হয় **মূল** বা **অধিকাৰিক কাহিনী** আৰু বাকীবোৰ হয় **আনুষঙ্গিক** বা **উপকাহিনী**। কিন্তু একাধিক কাহিনী থাকিলেও সেই কাহিনীবোৰ ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ পৰিব লাগে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'Bleak House'-ত তিনিটা সমান্তৰাল কাহিনী অতি সুকৌশলে সংযোজিত কৰা হৈছে। তেনেকৈ বৰদলৈৰ 'ৰঙ্গিলী' উপন্যাসতো তিনি-চাৰিটা কাহিনী সমানভাৱে ৰূপায়িত হৈছে।

কাহিনী-উপস্থাপনৰ ফালৰ পৰা উপন্যাসক আকৌ দুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি— **শিথিলবন্ধী উপন্যাস (Novel of Loose Plot)** আৰু **কঠোৰবন্ধী উপন্যাস (Novel of Organic Plot)**। যিবোৰ উপন্যাসত কিছুমান বিক্ষিপ্ত ঘটনা অসংলগ্নভাৱে সংলগ্ন কৰা হয়, সিবোৰকে বোলা হয় **শিথিলবন্ধী উপন্যাস**। এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাসত কাহিনীৰ সুসংবদ্ধ ক্ৰমবিকাশ পৰিদৃষ্ট নহয়। সেই কাৰণে এইবোৰ উপন্যাস বুৰঞ্জীৰ ওচৰ-চুবুৰীয়া। থেকাৰেৰ 'Vanity Fair', ডিকেন্সৰ 'Pick Wick Papers', ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ 'ৰঙিলী', 'ৰহদৈ লিগিৰী', 'মনোমতী', বীণা বৰুৱাৰ 'জীৱনৰ বাটত', বাপ্পা বৰুৱাৰ 'সেউজী পাতৰ কাহিনী', বীৰেন ভট্টাচাৰ্যৰ 'ইয়াৰুইঙ্গম', হিতেশ ডেকাৰ 'এয়েতো জীৱন' এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস।

যিবোৰ উপন্যাসত কাহিনীৰ বিভিন্ন অঙ্গবোৰ বিশ্লিষ্টৰূপে বৰ্ণনা নকৰি সংশ্লিষ্টৰূপে বা সামগ্ৰিকভাৱে বৰ্ণনা কৰা হয়, সিবোৰকে বোলে **কঠোৰবন্ধী উপন্যাস**। ইয়াৰ প্ৰতিটো কথা, প্ৰতিটো ঘটনা কাহিনীৰ অবিচ্ছিন্ন অঙ্গ। 'Tom Jones', 'Bleak House', 'Our Mutual Friend', বৰদলৈৰ 'মিৰি জীয়ৰী' 'নিৰ্মল ভকত', মালিকৰ 'তীৰ্থযাত্ৰী' (অনুবাদ), মহম্মদ পিয়াৰৰ 'জীৱন নৈৰ জাঁজি' আদি এই শ্ৰেণীৰ উপন্যাস। কঠোৰবন্ধী উপন্যাসৰ দুটা প্ৰধান অন্তৰায় আছে।

ইয়াৰ ঘটনা-বিন্যাস গতানুগতিক হৈ যোৱাৰ সম্ভাৱনা। আনহাতে, বহুল বৰ্ণনাৰ সুবিধা নথকা কাৰণে ইয়াৰ বহুত কথা আকস্মিক ধৰণৰ হৈ পৰিব পাৰে। তেতিয়া উপন্যাসৰ বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্ৰ অপৰিচিত হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা। যদিও কথাত "truth is more stranger than fiction" বুলি কোৱা হয়, তথাপি উপন্যাসৰ সত্যৰ দৰে তেনে অপৰিচিত নোহোৱাটোহে বাঞ্ছনীয়।

অৱশ্যে এই দুয়ো শ্ৰেণীৰ উপন্যাসৰ পাৰ্থক্য বৰ নিৰ্দিষ্ট বুলি ক'ব নোৱাৰি। অনেক কঠোৰবন্ধী উপন্যাসত এনে কিছুমান বিক্ষিপ্ত কথাৰ অৱতাৰণা দেখা যায়, যাৰ কাহিনীৰ লগত নিগূঢ় সম্পৰ্ক একো নাথাকে। কঠোৰবন্ধী উপন্যাস ৰচনাৰ কাৰণে লেখকৰ অসামান্য প্ৰতিভাৰ প্ৰয়োজন। তথাপি শ্ৰেষ্ঠ উপন্যাসবোৰ কঠোৰবন্ধী নহয়, শিথিলবন্ধী হোৱাহে দেখা যায়।

চৰিত্ৰ ঃ

উপন্যাসত কাহিনীতকৈও চৰিত্ৰৰ গুৰুত্ব অধিক। অনেক ঔপন্যাসিকে নামমাত্ৰ কাহিনীৰ আলম লৈ কেৱল চৰিত্ৰ-সৃষ্টিতে মনোনিবেশ কৰে। কাৰণ উপন্যাসৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব নিৰ্ভৰ কৰে চৰিত্ৰৰ ওপৰতহে, কাহিনীৰ ওপৰত নহয়। উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবোৰ বাস্তৱ, জীৱন্ত আৰু স্বতঃসম্পূৰ্ণ হোৱা বাঞ্ছনীয়। জীৱন্ত চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ কাৰণে ঔপন্যাসিকৰ গভীৰ চিন্তাশক্তি, বাস্তৱধৰ্মী ভাৱ-প্ৰৱণতা আৰু সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৰ প্ৰয়োজন। কিন্তু চৰিত্ৰ-সৃষ্টি ক্ষমতাৰ মূল উৎস কি সেই কথা কোনেও ক'ব নোৱাৰে— লেখকেও নোৱাৰে, পঢ়োতায়ো নোৱাৰে। থেকাৰে এই সৃষ্টিশীল ক্ষমতাক 'Occult' বুলি অভিহিত কৰিছে। থেকাৰেৰ ক্ষেত্ৰত এই শক্তিয়ে তেওঁৰ অজানিতে নিজে নিজে কাজ কৰে। সেই কাৰণে তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰে হেনো নিজেই নিজৰ ভাগ্য ৰচনা কৰে— "I do not control my characters, I am in their hands, and they take me where they please."

নাটকৰ চৰিত্ৰ-সৃষ্টিতকৈ উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ-সৃষ্টি জটিলতৰ। নাটকত চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ কাৰণে কিছুমান বিশেষ সুবিধা থাকে। নাটকীয় অভিনেতাবোৰে ৰহণ সানি, সাজ-পাৰ পিন্ধি, সংলাপৰ দ্বাৰা নাটকীয় চৰিত্ৰ ফুটাই তোলে। কিন্তু উপন্যাসত সেই সকলোবোৰ কথা লেখকে বৰ্ণনাৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া হয়। সেই কাৰণে মেৰিয়ন ক্ৰফ'ৰ্ডে উপন্যাসক 'পকেট থিয়েটাৰ' বুলি অভিহিত কৰিছে। উপন্যাসৰ চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ প্ৰণালী দুটা— **প্ৰত্যক্ষ বা বিশ্লেষণাত্মক (Direct or Analytical)** আৰু **পৰোক্ষ বা নাটকীয় (Indirect or Dramatic)**। প্ৰথম প্ৰণালীত ঔপন্যাসিকে বাহিৰৰ পৰা চৰিত্ৰবোৰ অঙ্কন কৰে; সিবোৰৰ আৱেগ-অনুভূতি চিন্তা-ভাৱনাৰ বিশ্লেষণ কৰে আৰু সেইবোৰ সমালোচনা কৰি তাৰ ওপৰত মতামত

দিয়ে। দ্বিতীয় প্ৰণালীত ঔপন্যাসিকে চৰিত্ৰবোৰক আপোনা-আপুনি প্ৰস্ফুটিত হৈ উঠিবলৈ নিজৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ পৰা এৰি দিয়ে। চৰিত্ৰবোৰৰ কথোপকথন, আলাপ-আলোচনা আৰু ইটোৱে সিটোৰ ওপৰত কৰা মন্তব্যৰ পৰা চৰিত্ৰৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য ফুটাই তোলা হয়। অৱশ্যে ইয়াতে এটা কথা যে চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ এই দুটা প্ৰণালী প্ৰত্যক্ষ বা কাব্যিক পদ্ধতিত ৰচনা কৰা উপন্যাসতহে খাটে, আত্মভাষণমূলক আৰু পত্ৰোপন্যাসত এই দুটা প্ৰণালী প্ৰযোজ্য নহয়।

উপন্যাসৰ চৰিত্ৰবোৰক অস্তিত্ব অনুসাৰে দুটা ভাগত ভগাব পাৰি— **টাইপ চৰিত্ৰ (Type Character)** আৰু **মুক্তক চৰিত্ৰ (Free Character)**। যিবোৰ চৰিত্ৰ কবি-প্ৰসিদ্ধিৰ দৰে গতানুগতিক, বৈচিত্ৰ্যবৰ্জিত, সেইবোৰকে **টাইপ চৰিত্ৰ** বোলা হয়। এইবোৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে জীৱন পূৰ্ণবৃত্তৰূপে চিত্ৰিত হৈ নুঠা কাৰণে ইয়াক আংশিক চৰিত্ৰও বুলিব পাৰি। এই শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ অঙ্কনত লেখকে সচৰাচৰ চৰিত্ৰ একোটাৰ উপন্যাসৰ ফালৰ পৰা প্ৰয়োজনীয় এটা বা দুটা দিশৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিয়ে; উপন্যাসৰ অপ্ৰয়োজনীয় অংশৰ পিনে ঘূৰি নাচায়। ডিকেন্স আৰু ৰেলুহৰ সৰহভাগ চৰিত্ৰই এই শ্ৰেণীৰ। আমাৰ ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ বুৰঞ্জীমূলক উপন্যাসবোৰৰ চৰিত্ৰবৰ্গও এই পৰ্যায়ৰে। যিবোৰ চৰিত্ৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, একক আৰু অনন্যসাধাৰণ, সেইবোৰকে বোলা হয় **মুক্তক চৰিত্ৰ**। এই শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে জীৱনৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপ প্ৰতিভাত হৈ উঠে কাৰণে মুক্তক চৰিত্ৰক পূৰ্ণবৃত্ত চৰিত্ৰও বোলা হয়। মুক্তক চৰিত্ৰ অঙ্কন কৰা বিশেষ জটিল। জীৱনৰ অনিশ্চয়তাৰ দৰেই এই শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপো সম্পূৰ্ণ অনিৰ্দিষ্ট আৰু অনিশ্চিত। এই চৰিত্ৰবোৰৰ কাৰ্যক্ৰম বা আচৰণ সম্পৰ্কে পঢ়োতাই আগতে একো অনুমান কৰিব নোৱাৰে। সেই কাৰণে এই চৰিত্ৰবোৰে পঢ়ুৱৈৰ মনত অসীম কৌতূহল আৰু গভীৰ ঔৎসুক্যৰ উদ্ৰেক কৰে। ডষ্টয়েভ্‌স্কি, টলষ্টয়, ফ্লবাৰ্ট সৃষ্ট চৰিত্ৰবোৰ এই শ্ৰেণীৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। অসমীয়া উপন্যাসৰ বীণা বৰুৱা, মালিক আদিৰ অঙ্কিত চৰিত্ৰবোৰ এই শ্ৰেণীত পৰে।

কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ সম্পৰ্ক ঃ

উপন্যাসত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ সম্পৰ্ক অতি ঘনিষ্ঠ। এটাৰ অবিহনে আনটোৰ অস্তিত্ব কল্পনা কৰিব নোৱাৰি। কাহিনী অবিহনে যেনেকৈ চৰিত্ৰৰ বিকাশ সম্ভৱপৰ নহয়, তেনেকৈ চৰিত্ৰৰ অবিহনে কাহিনীয়েও পূৰ্ণ পৰিণতি লাভ কৰিব নোৱাৰে। গতিকে উপন্যাসত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰা এটা বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। এই ফালৰ পৰাও উপন্যাসক দুই ভাগত ভগাব পাৰি— কাহিনী-প্ৰধান আৰু চৰিত্ৰ-প্ৰধান। যিবোৰ উপন্যাসত লেখকৰ উদ্দেশ্য কোনো এটা বিশেষ কাহিনী