সাহিত্য পত্রিকা ॥ বর্ষ : ৫৫ ॥ সংখ্যা : ৩ ॥ জুন ২০১৮

শিল্পকলার সংজ্ঞার্থ এবং আকার-আধেয় বিতর্ক

এম. মতিউর রহমান*

সার-সংক্ষেপ : শিল্পকলা কী? একটি বস্তুতে এমন কী বা কোন্ গুণধর্ম থাকার কারণে ওই বস্তুটি শিল্পকলা হয়ে ওঠে? কাকে আমরা শিল্পী বা শিল্পরসিক বলবো? শিল্পকলার স্বরূপলক্ষণ কীভাবে নির্ণয় করা যায়? এ ধরনের প্রশ্ন নিয়ে দার্শনিক ও শিল্পরসিক মহলে ঐকমত্যের নিদারূণ অসদ্ভাব রয়েছে। গাণিতিক সমীকরণে এ ধরনের প্রশ্নের কোনো মীমাংসা প্রত্যাশা করা যায় না। বস্তুত, এ ধরনের প্রশ্ন নিয়ে শিল্পরসিক মহলে মতভেদের প্রাচীর যেনো হিমালয়ের মতো অচল। এক একজন দার্শনিক ও শিল্পরসিক এক এক দিকের ওপর আদ্যতা দিয়ে নিজ নিজ সিদ্ধান্তের নিকষ-পাষাণে শিল্পকলার সংজ্ঞা প্রদান করে শিল্পদর্শনের ক্রমবিকাশের ইতিবৃত্ত রচনা করেছেন। শিল্পকলার সংজ্ঞায়নের মতো এর আকার-আধেয় নিয়েও নন্দনতত্ত্ববিদ ও শিল্পরসিক মহলে কম বিতর্ক অনুষ্ঠিত হয়নি। আকার-আধেয়ের এই বিতর্ক থেকে শিল্পদর্শনের সাম্প্রতিক ইতিবৃত্তে একটি নতুন নান্দনিক মতবাদেরও উদ্ভব ঘটতে দেখা যায়। শিল্পকলার সংজ্ঞার্থ এবং শিল্পকলার আকার-আধেয়ের বিতর্ক থেকে উদ্ভূত এই নতুন মতবাদের ধারাবাহিক আলোচনা ও মূল্যায়ন উপন্যস্ত হয়েছে বর্তমান প্রবন্ধে।

প্রাচ্য ও প্রতীচ্যের চারুশিল্পের ঐতিহ্য এবং এদের বিকাশধারার কথা মাথায় রেখে শিল্পকলার মানদণ্ডের আলোকে শিল্পকলার সংজ্ঞার্থ নির্দিষ্ট করা যায়। এর সঙ্গে আভাগার্দ (avant-garde) শৈলীকেও অন্তর্ভুক্ত করা যায়, এবং হয়তো কিছু কিছু বিকল্প সাংস্কৃতিক উৎপত্তির কথাও ভেবে রাখা যায় (যেমন: গুহাচিত্র, Shaker বুনন ইত্যাদি)। চিরায়ত শৈলী বলতে বোঝায় যে ব্যক্তিগতভাবে প্রয়োজনীয় স্বল্পসংখ্যক এবং যুগ্মভাবে যথেষ্ট পরিমাণ শর্তাবলির সন্তোষজনক উপস্থিতি থাকলে আমরা সংজ্ঞার ধারণাটি স্পষ্ট করতে পারি। কোনো কোনো ক্ষেত্রে সংজ্ঞা থেকেই আমরা শিল্পকলার চরিত্রধর্ম বুঝতে পারি, বিশেষত আভাগার্দ শৈলীটি, যার মধ্যে অন্য মাধ্যম থেকে বেশিরভাগেরই পৃথকীকরণ সম্ভব নয়। অন্য ক্ষেত্রে প্রাথমিকভাবে এর ব্যবহার পরাতাত্ত্বিক। এসব ক্ষেত্রে ধরে নেয়া হয় যে, শিল্পকর্মগুলো প্রাকৃতিক শৈলী ধারণ করে না। শিল্পকলার ধারণা যেন সংজ্ঞার মধ্যে নিহিত থাকে। আর সংজ্ঞার দ্বারাই শিল্পকলায় স্বকীয়তা প্রদান করা হয়। এতে শিল্পকর্মগুলোকে সামগ্রিকভাবে অপ্রাকৃতিক

---

*অধ্যাপক, দর্শন বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়।

https://doi.org/10.62328/sp.v55i3.1

বৈশিষ্ট্য সম্পৃক্ত বলে ধরে নেয়া হয়। এ প্রসঙ্গে সংজ্ঞার প্রকৃতি এবং তার উদ্দেশ্য নিয়ে কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ কথা বলে রাখা প্রাসঙ্গিক বলে মনে করি।

সংজ্ঞার্থ এবং তার উদ্দেশ্য

বিভিন্ন উপায়ে একটি পদের সংজ্ঞা দেওয়া যেতে পারে। যেমন: দৃষ্টান্ত নির্দেশ করে, সংশ্লিষ্ট পদটি যে সমস্ত পদার্থকে নির্দেশ করে তার একটি তালিকা দিয়ে, অথবা পদটি কীভাবে প্রয়োগ করা হয় তা দেখিয়ে। সারধর্মমূলক (essential) বা বাস্তব (real) সংজ্ঞা নামে পরিচিত এক বিশেষ ধরনের সংজ্ঞা রয়েছে, যা বিশেষ ধরনের বিশ্লেষণী ক্ষমতা বিশিষ্ট। যখন কোনো বস্তুর, ধরা যাক x-এর, বাস্তব সংজ্ঞা দেওয়া হয়, তখন এমন কতকগুলো ধর্মের একটি সমষ্টিকে সনাক্ত করা হয়, যাদের সবগুলো প্রত্যেকটি x-এর রয়েছে, এবং কেবল x-গুলোই ওই সমস্ত ধর্ম বিশিষ্ট হয়ে থাকে। একটি বাস্তব সংজ্ঞা এমন একটি ধর্মসমষ্টিকে নির্দেশ করে, যার অন্তর্গত প্রত্যেকটি ধর্ম x-হওয়ার আবশ্যিক শর্ত এবং তাদের সবগুলো একত্রে x-হওয়ার পর্যাপ্ত শর্ত (sufficient condition)। ভিন্ন ভাষায় বললে, x-এর একটি বাস্তব সংজ্ঞায় সেই সমস্ত ধর্মের উল্লেখ করা হয়, যা সমস্ত x-এর ধর্ম এবং একমাত্র x-এরই ধর্ম। দৃষ্টান্তস্বরূপ, একজন বিধবা (widow) হলেন এমন একজন নারী, যিনি তার স্বামীকে হারিয়েছেন মৃত্যুর কারণে, এবং যিনি পুনরায় আর বিয়ে করেননি। এক্ষেত্রে, তিনটি আবশ্যিক শর্ত (necessary condition) রয়েছে, যারা একত্রে মিলে ওই নারীর বিধবা হওয়ার পর্যাপ্ত শর্ত গঠন করে।

এ প্রসঙ্গে অনেক কিছুই লক্ষণীয় হতে পারে। x-এর সংজ্ঞা দেওয়া ছাড়াই, একজন ব্যক্তি x-কে সনাক্ত করতে ও নির্দেশ করতে সক্ষম হতে পারেন। যেমন: তিনি হয়তো একই ধরনের বস্তুর বহু দৃষ্টান্ত পর্যবেক্ষণের পরিণতি হিসেবে একটি প্রাসঙ্গিক প্রত্যয়ের কার্যকরী সামর্থ্য অর্জন করেছেন। বিজ্ঞানে জলের আণবিক গঠন আবিষ্কার করার বহু পূর্ব থেকেই মানুষ জলকে সফলভাবেই সনাক্ত করতে পারে। বিপরীতভাবে, যে ব্যক্তি জানেন কীভাবে x-এর সংজ্ঞা দিতে হয়, তিনিও অনেক সময় কিছু সমস্যাবহুল পরিস্থিতিতে সফলভাবে সেই সংজ্ঞা প্রয়োগ করতে সক্ষম হন না। এমনকি কখনও তিনি সাধারণ দৃষ্টান্তের সনাক্তকরণের ক্ষেত্রেও সমস্যায় পড়তে পারেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ, আমি জানতে পারি যে, একজন ব্যক্তি হলেন টেকো, যদি তার মাথার পুরোটা অথবা কিছু অংশে চুল না-থাকে। কিন্তু, কোনো একজন বিশেষ ব্যক্তির ক্ষেত্রে আমি নিশ্চিত না-ও হতে পারি যে, তিনি আদৌ টেকো কী-না। আমি জানতে পারি যে, আসপিদিস্ত্রা (aspidistra) গাছ (গৃহসজ্জার কাজে ব্যবহৃত হয়) হলো এমন এক প্রজাতির গাছ, যার পাতাগুলো তালের আকৃতির মতো, যদিও কোনো গাছকে আমি আসপিদিস্ত্রা বলে সনাক্ত করতে আদৌ সক্ষম নই।

পরিশেষে, কোনো বস্তুর সংজ্ঞা দিলেই তা থেকে অনিবার্যভাবে প্রকাশিত হয় না যে, কীভাবে এবং কেন বস্তুটি আমাদের কাছে গুরুত্বপূর্ণ। একথা মানুষের দ্বারা সৃষ্ট এমন

বস্তুর সংজ্ঞার ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য, যা আমাদের সামাজিক জীবনে একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা নির্বাহ করে। দৃষ্টান্তস্বরূপ, গাড়ি চালানোর গতিকে আইনগত দিক থেকে সংজ্ঞায়িত করা হয় নির্দিষ্ট রাস্তার জন্য সর্বাধিক গতির নির্দিষ্ট একটি গতিসীমা উল্লেখ করে। কিন্তু, কেন আমরা ওই গতিসীমা গ্রাহ্য করবো সেই ব্যাপারে ওই সংজ্ঞায় কিছু বলা হয় না। কিন্তু, তার অর্থ এই নয় যে, সংজ্ঞা র্সবদাই অকার্যকরী বা গুরুত্বহীন। এ আলোচনা এটাই সূচিত করে যে, একটি সংজ্ঞা থেকে এর চেয়ে বেশি কিছু আশা করা আমাদের ভুলও হতে পারে। সত্যতা বিষয়ক একটি উদ্ধৃতিবিহীন তত্ত্ব (disquotationed theory of truth) রয়েছে, যে তত্ত্ব অনুযায়ী, 'বরফ সাদা' সত্য হবে যদি এবং একমাত্র যদি বরফ সাদা হয়। এখন এ ধরনের একটি তত্ত্ব যদি আশাব্যঞ্জক না-হয়, তাহলে তা এই কারণে হবে যে, এ সংজ্ঞায় যা প্রকাশিত হয়েছে, প্রকৃত সত্যতা এর চাইতেও বেশি। এ পর্যায়ে শিল্পকলার চিরায়ত সংজ্ঞার্থ নিয়ে আলোচনা করা যেতে পারে।

শিল্পকলার চিরায়ত সংজ্ঞার্থ

শিল্পকলার সংজ্ঞার্থে আসলে আমরা কী সংজ্ঞায়িত করি, নন্দনতত্ত্বের চিরায়ত ইতিবৃত্তে এ নিয়ে মতভেদের অসদ্ভাব লক্ষ করা যায় না। কারও মতে শ্রেণি বিভাজন (classification) এবং মূল্যায়নধর্মী (evaluative) ধারণার মধ্যে পার্থক্য আছে। এরা মনে করেন যে, কোনো কিছুকে শিল্পকলা নামে অভিধা পেতে হলে তার মূল্য থাকতে হয়। কিন্তু, মন্দ শিল্পকলার একটি ধারণা আছে, যা শ্রেণিবিন্যাস সম্মত হলেও মূল্যায়নধর্মী ভাবনার সঙ্গে আদৌ যুক্ত নয়। এর বিরুদ্ধে আবার অন্যেরা আপত্তি জানান যে, মূল্যায়নধর্মী একটি ধারণা শিল্পকলার সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ হয়ে থাকে (Rowe, 1991 এবং Gaut, 2000)।

কারও কারও মতে শিল্পকলা বলতে সর্বসম্মতিক্রমে বোঝায় হস্ত নির্মিত বস্তু (Davies, 1991:39)। এখানে প্রয়োজনীয় শর্তাদি বিষয়ে ঐকমত্যের চূড়ান্ত অসদ্ভাব লক্ষণীয়। এ কথা সর্বজনস্বীকৃত যে, শিল্পকলার ইতিবৃত্ত বিষয়ে উন্নততর গবেষণা এবং এর ফলে শিল্পকর্মের বৈচিত্র্যের দিকে নজর দিলে সংজ্ঞার্থ নিরূপণ যতদূর ভাবা যায় তা কার্যকরী হতে পারে না। কারণ, বেশিরভাগ সংজ্ঞার্থ যুক্ত হয়ে থাকে আপেক্ষিক গুণধর্মের সঙ্গে। যেমন: সৌন্দর্য, অনুকরণ অথবা অভিব্যক্তি ইত্যাদি নিয়ে। এগুলো স্পষ্টত আপেক্ষিক গুণধর্ম। এগুলো সম্পর্কে সচেতনতার ফলে সংজ্ঞা নিরূপিত হয় বিমূর্ত গুণধর্মের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট সব কিছুকে আত্মীকৃত করে। এ বিষয়ে প্রধান তিনটি প্রক্রিয়া নিয়ে এবার আমরা আলোচনা করবো।

শিল্পকলার ব্যবহারিক কর্মপ্রক্রিয়ায় যারা বিশ্বাস করেন তাদের মতে, শিল্পকলার ভূমিকা মানবজীবনে অনন্য এবং এমনটাই মানুষ শিল্পকলার কাছে প্রত্যাশা করে। শিল্পকলার এই ভূমিকাকে নান্দনিকতা (aesthetic) বলে অভিহিত করা হয়। যেমন: মনরো সি. বিয়ার্ডসলি-র মতে, একটি শিল্পকর্ম হলো এমন একটি বস্তু, যার দ্বারা

নান্দনিক ভাবনা বা আগ্রহ (aesthetic interest)-কে চরিতার্থ (satisfy) করা যায় (Bpardsley, 1983 : 21)। এধরনের মতবাদের প্রধান আকর্ষণ (attraction) হলো এই যে, এটা আপাততভাবে শিল্পকলার মধ্যে যে মূল্যবোধ নিহিত থাকে তার সঙ্গে একটি অনুপম যোগসূত্র স্থাপন করে। তবে, এ মতের প্রধান সমস্যার ক্ষেত্রটি হলো এই যে, নান্দনিক অভিজ্ঞতার প্রচলিত দৃষ্টিভঙ্গির সঙ্গে সম্পৃক্ত থাকে সৌন্দর্য (beauty), স্বস্তি বা সুখ (pleasure) কিংবা মন্দলাগা (disinterestedness) কিন্তু, অনেক শিল্পকর্মই তেমন অভিজ্ঞতার জন্ম দেয় না, এবং প্রত্যাশাও তেমন জাগায় না (Beardsley, 1983 : 26)। বিয়ার্ডসলি এখানে কবুল করে নিয়েছেন যে, অ-নান্দনিক এবং প্রত্যয়মূলক অন্যান্য চিত্রশিল্প অবশ্যই শিল্পকলার প্রক্রিয়ার বহির্ভূত। সাম্প্রতিক কর্মপ্রক্রিয়াবাদী (functionalist)-দের প্রদত্ত সংজ্ঞায় শিল্পকলাকে নান্দনিকতার প্রেক্ষিতে অবাস্তবতার ধারণায় দেখা হয়, এবং এই দৃষ্টিভঙ্গির উদ্দেশ্য হলো সামগ্রিক শিল্পকর্মের সুবৃহৎ অংশকেই স্থান দেওয়া (Anderson, 2000)। এখানে একটি বাড়তি সমস্যা হলো, এ ধরনের বৈশিষ্ট্য দাবি করে, শিল্পকলার সুখ হিসেবে আখ্যাত কর্মপ্রক্রিয়া সম্পাদন করে। কিন্তু, শিল্পকলার জন্য প্রয়োজনীয় যে সাংস্কৃতিক কাঠামো রয়েছে, তার সঙ্গে সম্পৃক্ত হতে পারে না। যেমনঃ বাগান, গয়না শিল্প, ফ্যাশন ইত্যাদি।

এ ধরনের প্রতিরোধে প্রত্যয়ী সাধারণ মানুষ এমন সংজ্ঞার্থের প্রতি আকৃষ্ট হয়, যেখানে শিল্পকলাকে বিশেষত বিশুদ্ধ সাংস্কৃতিক অভ্যাসের সঙ্গে সম্পৃক্ত বলে বিবেচনা করে থাকেন। ঐতিহাসিক এবং প্রাতিষ্ঠানিক–এই উভয় ধরনের সংজ্ঞা এ বিবরণের অন্তর্ভুক্ত। সুপরিচিত ঐতিহাসিক সংজ্ঞার্থ নিরূপণে লেভিনসন বলেন যে, x একটা শিল্পকর্ম, যার সময়কাল t, এবং যদি x-এর কর্ণধার চান তাহলে 'যে-কোনো পন্থায় t-এর আগে এই শিল্পকর্মটি প্রসার লাভ করে, তাহলে সেটির মান যথাযথ বলে ধরা হয়েছে বা হয়েছিলো' (Levinson, 1999 : 236)। লেভিনসন-এর এই তথ্যটি খুবই আকর্ষণীয় বলে মনে হয়। কারণ, এটি সঠিকভাবে নির্দিষ্ট করে যে, যে-কোনো বস্তু, যে-কোনো সময়ে শিল্পকর্ম বলে বিবেচিত হওয়ার যোগ্যতা রাখে। এছাড়া, আভা-গার্দ শিল্পকর্মকে এর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করে দেখা হয়। কারণ, এগুলো প্রাসঙ্গিকভাবেই শিল্পকলার মর্যাদা পাওয়ার যোগ্য। যাইহোক, বৈপ্লবিক শিল্পকলা (revolutionary art)-এর অন্তর্ভুক্ত সমস্যাগুলো লেভিনসন পরবর্তীকালে যেমন বলেছেন তাতে একটি তাৎপর্যপূর্ণ প্রশ্ন ওঠে যে, হারানো বস্তুর মধ্যে যে ইচ্ছের কথা বলা হয়, তাতে সংজ্ঞা ভূলবশত সাধারণ কারণের শিল্পের বিষয়টি তালিকাবদ্ধ করে নিতে পারে (Stock, 2003)।

আবার কখনও কখনও শিল্পকলার বিচার করা হয় বাইরের এবং যথেষ্ট পরিমাণে জনগণের সঙ্গে ঐতিহাসিক সম্পর্কের ওপর নির্ভর করে। উদাহরণস্বরূপ, কার্নের-র সংজ্ঞা অনুসারে 'শিল্পকর্ম হলো সেই বস্তু যা সঠিকভাবে অবহিত মানুষের অভিজ্ঞতার সঙ্গে যুক্ত, এবং এক অথবা একাধিক মাত্রা যুক্ত করে অতীত অথবা বর্তমানের

সাধারণ শৈলীর মধ্যে পূর্বের শিল্পকর্মের প্রভাব লক্ষণীয় হয়ে পড়ে' (Carney, 1991: 273)। যাইহোক, যেহেতু সমস্যাটি অবশেষে এই অবস্থায় দাঁড়ায় যে, এখানে প্রয়োজনের অতিরিক্ত কিছু ভাবনা-চিন্তা এর সঙ্গে অনিবার্যভাবে যুক্ত হয়ে যাওয়ার কারণে শিল্পকর্ম নয়, এমন বস্তুও এর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত হয়ে পড়ে (Stock, 2003)। ইতোমধ্যে প্রাতিষ্ঠানিক সংজ্ঞাগুলোর মধ্যে সবচেয়ে জনপ্রিয়তা লাভ করে ডিকি (Dicke, 1974)-র সংজ্ঞা, যা দান্ত (Danto, 1998)-এর দাবিকেই পরিশীলিত করে পেশ করা হয়েছে এভাবে যে, কোনো জিনিস শিল্প, কী শিল্প নয়, তা সর্বোতভাবে নির্ভর করে শিল্পজগতের সঙ্গে তার সংযোগ কেমন, তার ওপর। ডিকি-র মতে, শিল্পজগৎ একটি সামাজিক প্রতিষ্ঠান, তার পরিবর্ত হিসেবে কতিপয় মানুষ একই ধরনের ক্ষমতাশীল হয়ে শিল্পকে প্রশংসাযোগ্য হিসেবে বিবেচনা করে এবং হস্ত-নির্মিত বস্তুকেও কাজের পদ্ধতির নিরিখে শিল্প হিসেবে গণ্য করে।

আপাতদৃষ্টিতে এই মতবাদের প্রতি আকর্ষণ শিল্পকলার যথার্থ প্রসারের অস্তিত্বের একটি খসড়া হিসেবে বিবেচিত হয়। একটি নির্দিষ্ট কর্মপ্রক্রিয়ার সঙ্গে যুক্ত থাকার কারণে ঐতিহাসিক তথ্যের মতো এর মধ্যে যুক্ত হয় আভা-গার্দ কর্মের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য। তবে, এর মধ্যে উদ্বেগেরও অবকাশ রয়েছে। এখানে শিল্পকলাকে এমনভাবে উপস্থাপন করা হয়েছে, যাতে মনে হয়, শিল্পকলার রয়েছে একটি বৃত্তাকার বৈশিষ্ট্য, যার স্পর্শ প্রতিচ্ছায়া আমাদের বিভ্রান্ত করতে পারে। ডিকি-র সংজ্ঞায় শিল্পকর্মকে একগুচ্ছ ধারণার সমষ্টি বলে ধরে নেয়া হয়েছিলো। আবার, এখানে শিল্পকর্মকে বা শিল্পজগৎকে একটি প্রতিষ্ঠান হিসেবে ব্যাখ্যা করা হয়েছে। এতে সুনিশ্চিতভাবে শিল্পকলাকে প্রাতিষ্ঠানিক চিত্রায়নের পূর্বাভাস গণ্য করে শিল্পপ্রক্রিয়াকেই অসম্ভব করে তোলা হয়েছে। কাজেই, ধরে নিতে হবে যে, আমরা প্রতিষ্ঠান বলতে একটি অনানুষ্ঠানিক সংগঠন বুঝি। এ প্রসঙ্গে যে ধারণা উদ্ভূত হয় তা হলো শিল্পজগতের পক্ষে এক ব্যক্তির কর্তৃত্ব এবং তার একটা অর্থও আমাদের কাছে বোধগম্য হয়ে পড়ে। এ প্রশ্নগুলো নিয়ে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন ডেভিস (Davies, 2006)।

পূর্বেই একথা বলা হয়েছে যে, শিল্পকলার নানাবিধ সংজ্ঞার্থের লক্ষ্য হলো শৈল্পিক প্রত্যয়াবলির মধ্যে ঐক্য আবিষ্কার করা। এ লক্ষ্যকে সামনে রেখেই বিভিন্ন শিল্পী ও নন্দনতত্ত্ববিদেরা শিল্পকলাকে সংজ্ঞায়িত করার চেষ্টা করেছেন। তবে, প্রাতিষ্ঠানিক (institutional) সংজ্ঞাগুলো একাজ করতে পারে কী-না, তা অবশ্যই একটি বিতর্কিত বিষয়। ডিকি-র সংজ্ঞার বিরোধিতা করেন উলহেইম (Wollheim, 1980 : 171)। তিনি মনে করেন যে, বস্তুকে শিল্পকর্মের মর্যাদা দেওয়া যায় কী-না, তার অনুকূলে এক অথবা একাধিক যুক্তি বা কারণ দেখানো যেতে পারে। প্রথম কারণ বা যুক্তি অনুসারে, প্রতিটি সংজ্ঞার স্বপক্ষেই যুক্তি আছে এবং সেই যুক্তি অনুসারেই আমরা বস্তুকে শিল্পের মর্যাদা দিতে পারি। এ যুক্তিতে শিল্পকলাকে কোনোভাবেই কোনো অর্জিত কাজের নিরিখে মূল্যায়ন করা যায় না। আর দ্বিতীয় যুক্তি অনুসারে বলা যায় যে, যদি এমন

কোনো এক বা একাধিক শিল্পকর্মকে একটি প্রাসঙ্গিক সংজ্ঞায় অন্তর্ভুক্ত করা যায়, তাহলে যাবতীয় শিল্পকর্মকে সঠিকভাবে ঐক্যবদ্ধ বস্তু হিসেবে গণ্য করা যাবে না।

অবশ্য, ডিকি-র বিরোধিতা সত্ত্বেও ধারণা হতে পারে যে, শিল্পকলা কোনো ঐক্যবদ্ধ শ্রেণি নয়। কাজেই তাকে সংজ্ঞায়িত করা যায় না। এমন সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছেন ওয়েইজ (Weitz, 1996)। তাঁর মতে, শিল্পকলাকে 'পারিবারিক সদস্যের সদৃশ' (family resemblance) রূপে ভাবা উচিত। কারণ, প্রতিটি শিল্পকর্ম অন্য কোনো না কোনো গুণের অংশকে প্রকাশ করে থাকে। তবে, তার মধ্যে প্রয়োজনীয় ব্যক্তিগত গুণের কোনো স্বতন্ত্র প্রকাশ ঘটে না। অবশ্য, যারা অপরিহার্যতায় বিশ্বাসী তাদের বিরোধী যুক্তিগুলো সম্পর্কে ওয়েইজ-এর সিদ্ধান্ত প্রত্যয় উৎপাদন করার স্বপক্ষে খুব একটা বলিষ্ঠ রূপে বিবেচিত হতে পারে না। তাঁর যুক্তি অনুসারে, শিল্পকর্মের চলন সর্বদাই যথেষ্ট পরিমাণে নতুনত্ব প্রবর্তন করে, যাতে কোনো অসম যুক্তি দিয়ে শিল্পকলার সংজ্ঞা নির্ধারণ করা যায় না। এ প্রসঙ্গে বলা যায় যে, শিল্পকলার গতিতে পরীক্ষামূলক গবেষণা সেই সব বস্তুর সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ, যার মধ্যে নিহিত থাকে আপেক্ষিকভাবে কিছু উপযোগী বিমূর্ত উপাদান।

এখানে অপরিহার্যতার বিরোধী সিদ্ধান্তকে অনেকটা অযৌক্তিকভাবে নিন্দে করা হয়েছে। এর বিরুদ্ধে একটি সাধারণ আপত্তি হলো এই যে, এখানে কোনো প্রতিষ্ঠিত শিল্পকর্মের সঙ্গে আপাত সামঞ্জস্যের ওপর মাত্রাতিরিক্তভাবে আদ্যতা প্রদান করা হয়েছে। কোনো প্রতিষ্ঠিত শিল্পকর্মের সঙ্গে অন্য কোনো ক্রিয়ার সামঞ্জস্য থাকা স্বাভাবিক। কারণ যেকোনো বস্তুর সঙ্গে যেকোনো বস্তুর সাদৃশ্য বা মিল থাকতেই পারে। কিন্তু, এই মিল বা সাদৃশ্যের কারণে কোনো শিল্পকর্মকে অবজ্ঞার চোখে দেখা শোভন হতে পারে না। অপরিহার্যতার বিরোধী মতে এমন ধারণা থাকা সঙ্গত নয় যে, কোনো উপাদান অন্য কোনো প্রতিষ্ঠিত শিল্পের সঙ্গে যুক্ত থাকলেই তা শিল্পকর্ম হিসেবে বিবেচিত হয়ে যাবে। তাছাড়া, এসব উপাদান সামান্য হলেও মানবমনের গভীর স্তরে এগুলো প্রভাব ফেলতে পারে। তাদের উপস্থিতি দৃশ্যমান হতে হবে, এমন কোনো কথা নেই। তবে, এ বিষয়ে কিছু কিছু অভিযোগ উত্থাপিত হতে পারে (Carroll, 1993)।

এ ধরনের উপাদান সম্বলিত অভ্যর্থীদের একটি তালিকা উপস্থাপন করেছেন গউট (Gout, 2000)। গউট শিল্পকে একটি 'গুচ্ছ ধারণা' (cluster concept) হিসেবে অভিহিত করেছেন। তিনি মনে করেন যে, এ ধরনের ধারণা চালিত হয় বিচ্ছিন্নভাবে কিছু প্রয়োজনীয় পরিস্থিতির সমাবেশে। এ পরিস্থিতি কম বা বেশি যাই হোক, তা শিল্পজগতের জন্য পর্যাপ্ত, যদিও তিনি এ ধরনের সংজ্ঞা অস্বীকার করেছেন। এ ধরনের সংজ্ঞাকে তিনি বৈকল্পিক হিসেবে অভিহিত করেছেন। এখানে অপেক্ষাকৃতভাবে নানা ধরনের পরিস্থিতি উল্লেখিত হয়েছে। এগুলো একে অন্য থেকে

সম্পূর্ণ স্বাধীন ও মুক্ত। যেহেতু এদের একটির সঙ্গে অন্যটির কোনো ঐক্য নেই, যা একটি আদর্শ সংজ্ঞায় থাকা উচিত, তাই সংজ্ঞাটি গ্রহণযোগ্যতার দাবি করতে পারে না। প্রকৃতপক্ষে, বিচ্ছিন্ন কিছু শর্ত কীভাবে একটি ভাবনার সংহত রূপ হয়ে বিভিন্ন সংজ্ঞার মোকাবেলা করতে পারে, তার কোনো দিকনির্দেশনা এখানে আমরা পাই না (Stecker, 2003)।

আরও চূড়ান্ত অপরিহার্যতার বিরোধী অবস্থান দাবি করে যে, কারণগুলোর দ্বারা ভাষাগত সম্প্রদায় নির্দিষ্ট শিল্পকর্মগুলোকে শ্রেণিবিন্যস্ত করে। যেমন: উপাদানের অংশ প্রতিষ্ঠিত শিল্পকর্মের অঙ্গীভূত হয়, এবং তারা সেই উপাদানগুলো গ্রহণ করে বলে সবসময় সেগুলো বিশ্বজনীন হয়ে উঠতে পারে না। শিল্পকর্মের পরস্পরের সম্পর্ক পুরোটাই নির্ভরশীলতার সম্পর্ক। শিল্পকর্মে সর্বদাই একটি রূপের সঙ্গে অন্য একটি রূপের সম্পর্ক গড়ে ওঠে। আর এ কারণেই সম্পর্কগুলো টিকে থাকে। চরমপন্থী বিধিমালার প্রবক্তাদের অবস্থান স্টক-এর যুক্তিতে লক্ষ করা যায় (Stock, 2003), যদিও এই অবস্থানের সমর্থন বিস্তারিতভাবে আমরা পাই না। যে মতবাদে অতীতের শিল্পভাবনার পটভূমি রচিত হয় বোধগম্য কাহিনীর বিন্যাসে, তারপর বর্তমানের মিলন ঘটে তার সঙ্গে, এই পর্বে পনুরাবৃত্তি, সম্প্রসারণ কিংবা পরিত্যাগ করে গুলিয়ে ফেলা সঙ্গত হবে না এই মতবাদকে (Carroll, 1993)। ক্যারল-এর মতবাদের সংশ্লেষ দেখে মনে হয় যে, এই পারস্পরিক সম্পর্ক শিল্পভাবনার জন্যে যথেষ্ট। এর জন্যে কোনো আখ্যানের প্রয়োজন হয় না। এ মতের বিপরীত দৃষ্টান্ত আমরা স্টক-এর লেখায় লক্ষ করি (Stock, 2003)। এ মতের সঙ্গে গোপন সংজ্ঞার কোনো সম্পর্ক নেই, যেখানে বলা হয় শিল্পই সব এবং একমাত্র তার সঙ্গেই প্রাসঙ্গিক আখ্যানের সম্পর্ক রচিত হতে পারে। যেহেতু শিল্পের শ্রেণিবিন্যাসে শিল্পের মূল বৈশিষ্ট্যগুলোর উলে-খ থাকে না, সেকারণে প্রাতিষ্ঠানিক সংজ্ঞার সঙ্গে এটি সন্তোষজনকভাবে প্রতিভাত হবে না, যাতে সংজ্ঞার গুণগত তাৎপর্য সম্পৃক্ত হতে পারে, এবং এর মধ্যে শিল্পকে আকর্ষক, সন্নিবিষ্ট এক সৃজনশীল কর্ম হিসেবে গণ্য করা হয়। এ পর্যায়ে শিল্পকলার পূর্বকালীন সংজ্ঞা নিয়ে আলোচনা করা যাক।

প্রাচীন সংজ্ঞা

প্রাচীনকালে শিল্পকলাকে বিভিন্নভাবে অনুলিপি (imitation) বা প্রতিলিপি (representation) হিসেবে (Plato, 1955), অনুভব সঞ্চালনের মাধ্যম হিসেবে (Tolstoy, 1995), স্বজ্ঞামূলক প্রকাশ বা অভিব্যক্তি হিসেবে (Croce, 1920), অথবা তাৎপর্যপূর্ণ আকার (significant form) হিসেবে (Bell, 1914) সংজ্ঞায়িত করা হয়েছে। এগুলোকে সারধর্মমূলক (essential) সংজ্ঞা হিসেবে বিবেচনা করলে সংজ্ঞাগুলোকে সন্তোষজনক সংজ্ঞা হিসেবে গণ্য করা যাবে না। সংজ্ঞাগুলোকে বিশ্লেষণ করলে এদের মধ্যে নানা ধরনের ত্রুটি লক্ষ করা যায়। একটি সন্তোষজনক সংজ্ঞার্থের মধ্যে যা থাকার কথা, এগুলোর মধ্যে তার নিতান্ত অসদ্ভাব রয়েছে।

শিল্পদার্শনিক এবং নন্দনতত্ত্ববিদদের মতে, অন্তত দুটি দিক থেকে শিল্পকলার একটি সংজ্ঞার্থ ত্রুটিপূর্ণ বা অপর্যাপ্ত হতে পারে। হয়তো : এক. এমন কতকগুলো ধর্মের তালিকা দেওয়া হয়েছে, যেসব ধর্ম সব ধরনের শিল্পকলায় থাকে না, নয়তো দুই. এমন কতকগুলো ধর্মের একটি সমষ্টি সনাক্ত করা হয়েছে, যেগুলো একমাত্র শিল্পকলার ক্ষেত্রেই যে বিসংবাদীভাবে থাকে, তা নয়। উপরিউক্ত সংজ্ঞাগুলোকে উভয় অর্থেই ব্যর্থ বলে সাব্যস্ত করা যায়। কিন্তু সঙ্গীত ও চিত্রধর্মী শিল্পকর্ম (painted art) বিমূর্ত; তারা কোনোকিছুর অনুলিপি বা প্রতিলিপি নয়। আবার, এমন কিছু বৈশিষ্ট্য লক্ষণধর্মরূপে উল্লেখিত হয়েছে, যারা আদৌ একমাত্র শিল্পকলার বিসংবাদী ধর্ম নয়। যেমন : অনেক কিছুই আমরা করি, যা কোনোকিছুর অনুলিপি (যেমন : পিকনিক করতে গিয়ে ছবি তোলা ইত্যাদি), কিন্তু তাকে শিল্পকর্ম বলে গণ্য করা যায় না। অনেক কিছুই আছে যা আবেগ, অনুভবকে সঞ্চালন করে, অনেক কিছুই আছে, যা তার স্রষ্টার অনুভবের স্বজ্ঞামূলক অভিব্যক্তি প্রদান করে। কিন্তু সেগুলোকে শিল্পকর্ম বলা যায় না। বিজ্ঞান অনেক সময় আবেগীয় অনুভব জাগিয়ে তোলে এবং তা সঞ্চালন করতেও সফল হয়। শোকসঙ্গীত দুঃখ-দুর্দশার স্বজ্ঞামূলক অভিব্যক্তি হতে পারে; গাড়ির মিটারের সংখ্যা ও সংকেতগুলো সুবিন্যস্ত ক্রমে চিহ্নিত থাকায় একটি অর্থপূর্ণ আকার প্রকাশ করে। কিন্তু এগুলো শিল্পকর্ম পদবাচ্য নয়।

অবশ্য এ ধরনের অভিযোগ আমরা অতিক্রমও করতে পারি। দৃষ্টান্তস্বরূপ, যদি বিমূর্ত সঙ্গীতকর্ম এবং চিত্রকলা অভিব্যক্তিপূর্ণ বা ভাবপূর্ণ হয়, তাহলে যুক্তি দেওয়া যেতে পারে যে, তারা আবেগকে প্রতিরূপায়িত করে, অথবা তারা আমাদের অভিজ্ঞতার অন্তর্নিহিত কাঠামো ও বিন্যাসের অনুলিপি। যদিও ওই সমস্ত তত্ত্ব যেসব সমস্যার সম্মুখীন হয় তাদের সবগুলোকে অতিক্রম করে যাওয়া সহজসাধ্য হবে না। ঘটনা হলো, তত্ত্বগুলোর সমর্থকেরা প্রায়ই এমন সব সমস্যার বিচার বিবেচনায় আগ্রহী নন, যেগুলো প্রস্তাব করে যে, সমস্ত শিল্পকলায় এবং কেবল শিল্পকলাতেই প্রকাশিত হয় যে, সারধর্ম তার ব্যাখ্যায় তাদের মতবাদ পর্যাপ্ত নয়, বরং সেগুলো এটাই সুপারিশ করে যে, শিল্পকলা কেমন হওয়া উচিত, অথবা সেগুলো শিল্পকলার স্বতন্ত্র, বিষয়বস্তুগত, প্রধান, গুরুত্বপূর্ণ অথবা মূল্যবান গুণধর্মের দিকে মনোযোগকে বিচ্ছিন্ন অথবা আকর্ষণ করে।

শিল্পকলার সংজ্ঞার সম্ভাব্যতা

পূর্ববর্তী অনুচ্ছেদে আলোচিত প্রাচীন সংজ্ঞাগুলোর ব্যর্থতা থেকে কারও কৌতূহল হতে পারে যে, শিল্পকলা কি আদৌ সংজ্ঞাযোগ্য? মরিজ ওয়েইজ (Weitz, 1996) যুক্তি দেন যে, বাস্তব সংজ্ঞায় দৃশ্যমান সারধর্মের দ্বারা শিল্পকর্ম ঐক্যবদ্ধ নয়, বরং তা একটি পারিবারিক সাদৃশ্য (family resemblances)-এর জালের দ্বারা আবদ্ধ। এই দাবির সমস্যা হলো, প্রত্যেকটা বস্তুই অন্য বস্তুর সঙ্গে সাদৃশ্যপূর্ণ অথবা তাদের সাদৃশ্য কোনোভাবে দেখানো যেতে পারে। কাজেই, সাদৃশ্যের অবতারণা করে কোনো প্রত্যয়ের ঐক্যকে ব্যাখ্যা করা যায় না।

মরিজ ওয়েইজ আরও মনে করেন যে, সংজ্ঞায় কেবল নিবিড়, কঠোরভাবে সুনির্দিষ্ট ও স্থায়ী প্রত্যয় প্রয়োগ হবে। কিন্তু যদি তা-ই হয়, তাহলে শিল্পকলার সংজ্ঞা দেওয়া সম্ভব হবে না। কারণ, তাতে সর্বদাই পরিবর্তনশীল ও ভবিষ্যদ্বাণীর অযোগ্য গুণধর্ম থাকে। যে খাবার আমরা গ্রহণ করি তা বিভিন্ন রকমের হয়, এমনকি তা সম্পূর্ণ নতুন ও ভিন্ন ধরনের হতে পারে। এক্ষেত্রে যা পরিবর্তিত হয় তাহলো একটি শ্রেণির সদস্য, কিন্তু তার লক্ষণধর্ম (defining property) নয়। এটি একটি শিল্পকলার অপরিবর্তিত সারধর্মের অংশ বা পরিণতি হতে পারে যে, এর অনেক দৃষ্টান্তই কোনো এক দিক থেকে আসল ও প্রকৃতরূপে সৃষ্ট। মরিজ ওয়েইজ মনে করেন যে, যখন আমরা নিবিড়ভাবে লক্ষ করি, তখন আমরা এমন কোনো গুণধর্মের সন্ধান পাই না, যা সমস্ত শিল্পকলায় সাধারণভাবে বিদ্যমান। এ ব্যাপারে তিনি সঠিক হতে পারেন, কিন্তু তা থেকে প্রতিপাদিত হয় না যে, শিল্পকলা সংজ্ঞার যোগ্য নয়, বরং তা থেকে এটাই প্রতিপাদিত হয় যে, শিল্পকলার লক্ষণধর্ম প্রত্যক্ষযোগ্য নয়, বরং সম্বন্ধমূলক (relational)।

যদি এই সর্বশেষ পর্যবেক্ষণ সঠিক হয় তাহলে তা থেকে এটাই প্রমাণিত হয় যে, যেখানে শিল্পকলাকে নান্দনিক গুণধর্ম দিয়ে সংজ্ঞায়িত করা হয়েছে, এই গুণধর্মগুলোকে অভ্যন্তরীণ (internal), অসম্বন্ধমূলক (non-relational) ও পর্যবেক্ষণ চলাকালীন প্রত্যক্ষযোগ্য হিসেবে বিবেচনা করা হয়েছে এবং আসক্তিবিহীন অনুধ্যান (distansed contemplation)-এর যথাযথ মনস্তাত্ত্বিক মনোভাবকে গ্রহণ করা হয়েছে, সেখানে সেই ঐতিহ্য ভ্রান্ত দিশায় পরিচালিত হতে বাধ্য। তাই, শিল্পকলাকে সংজ্ঞায়িত করা যায় না, এমন নেতিবাচক সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায় না। এ পর্যায়ে, শিল্পকলার সাম্প্রতিক ও সমকালীন কিছু সংজ্ঞার্থ নিয়ে আলোচনা করা যেতে পারে।

সমকালীন সংজ্ঞা

কুড়িশতকের শেষার্ধে প্রস্তাবিত বেশিরভাগ সংজ্ঞায় জটিল সম্বন্ধমূলক ধর্মকে শিল্পকলার সারধর্ম হিসেবে চিহ্নিত করা হয়েছে। একটি যথাযথ শ্রেণিকরণ অনুসারে শিল্পকলার সাম্প্রতিক ও সমকালীন সংজ্ঞাগুলোকে প্রধান দুটি শ্রেণিতে বিন্যস্ত করে দেখা যায়। এক. কর্মপ্রক্রিয়াগত (functional) এবং দুই. পদ্ধতিগত (procedural) সংজ্ঞা। কর্মপ্রক্রিয়াবাদীরা মনে করেন যে, কোনো একটি উদ্দেশ্য সাধনের নিমিত্তেই শিল্পকলার পরিকল্পনা করা হয়। তাই, কোনো কিছু শিল্পকর্ম হবে যদি এবং কেবল যদি তা এমন একটি লক্ষ্য পূরণে সফল হয়, যার জন্য ওই শিল্পকলা রচনা করা হয়েছে। কর্মপ্রক্রিয়াবাদীরা শিল্পকলার লক্ষ্যের মধ্যে পার্থক্য করেন এবং করতেও পারেন। কিন্তু, তাঁরা একটি সাধারণ ব্যাপারে একমত যে, শিল্পকলার কাজ হলো সুখদায়ক নান্দনিক অভিজ্ঞতা প্রদান করা। বিপরীত পক্ষে, পদ্ধতিবাদীরা মনে করেন যে, কোনো কিছু শিল্পকর্ম হিসেবে বিবেচিত হবে যদি এবং কেবল যদি তা যথাযথ প্রক্রিয়া ও

শৈলী-সূত্র অনুসারে গঠিত হয়, তাতে তা যে উদ্দেশ্য সাধনের নিমিত্তেই রচিত হোক-না-কেন। প্রথম দিকে শিল্পকলা কর্মপ্রক্রিয়া সাধক হিসেবে বিবেচিত হয়ে থাকতে পারে, কিন্তু পরবর্তী ইতিবৃত্ত দেখায় যে, প্রত্যয়টি পদ্ধতিগতভাবে পরিচালিত হয়। অনুরূপভাবে, ব্যক্তিগত সম্পত্তির ধারণা ব্যক্তির উদ্দেশ্য ও জাতির সামাজিক কর্মপ্রক্রিয়া সাধন করে। কিন্তু, কে, কখন এবং কীসের অধিকারী হবে তা নির্ধারণ করা মোটামুটি নৈর্ব্যক্তিক একটি পদ্ধতি ও প্রথা মাত্র।

মনরো সি. বিয়ার্ডসলি সমর্থিত কর্মপ্রক্রিয়াবাদী সংজ্ঞা অনুসারে, শিল্পকর্ম হলো এমন কতকগুলো শর্তের একটি বিন্যাসব্যবস্থা, যা এমন একটি নান্দনিক অভিজ্ঞতা প্রদান করার সক্ষমতা রাখে, যা তার চিহ্নিত নান্দনিক গুণধর্মের জন্য মূল্যবান, অথবা একটি শিল্পকর্ম এমন এক শ্রেণির বিন্যাসব্যবস্থার অন্তর্গত, যা সাধারণত ওই ধরনের সক্ষমতার প্রবণতা রাখে (Beardsley, 1999)। যেখানে কর্মপ্রক্রিয়াবাদীরা শিল্পকলার মূল্যকে তার কেন্দ্রীয় প্রকৃতি হিসেবে বিবেচনা করেছেন, পদ্ধতিবাদীদের সংজ্ঞা সেখানে পুরোপুরি বর্ণনামূলক (descriptive) ও অ-মূল্যায়নমূলক (non-evaluative)। একটি পদ্ধতিবাদী সংজ্ঞার বিখ্যাত উদাহরণ হলো জর্জ ডিকি-র প্রাতিষ্ঠানিক মতবাদ (institutional account)। ডিকি-র সংজ্ঞায় শিল্পকলাকে বিশ্লেষণ করা হয় প্রথমত একটি হস্তনির্মিত বস্তু হিসেবে, এবং দ্বিতীয়ত এমন গুণধর্মের সমষ্টি হিসেবে, যেগুলো শিল্পকলাকে এমন কোনো ব্যক্তি বা ব্যক্তিবর্গের দ্বারা উপলব্ধির যোগ্য মর্যাদায় অধিষ্ঠিত করে থাকে, যে ব্যক্তি বা যারা শিল্পজগতের প্রতিনিধিত্ব করে।

ডিকি-র সংশোধিত সংজ্ঞায় শিল্পকলার সামাজিক চরিত্রের ওপর অত্যধিক গুরুত্ব আরোপ করা হয়েছে (Dickie, 1974)। প্রথমত. একজন শিল্পী হলেন এমন একজন ব্যক্তি, যিনি তাঁর অন্তর্দৃষ্টি নিয়েই একটি শিল্পকর্ম রচনায় অংশগ্রহণ করেন; দ্বিতীয়ত. একটি শিল্পকর্ম হলো এমন এক ধরনের হস্তনির্মিত বস্তু, যা শিল্পজগতের জনসমষ্টির কাছে উপস্থাপিত হওয়ার জন্য রচিত হয়; তৃতীয়ত. ওই জনসমষ্টি হলো এমন কতকগুলো ব্যক্তির সমষ্টি, যাঁরা তাঁদের কাছে উপস্থিত একটি বস্তুকে অন্তত কিছু মাত্রায় উপলব্ধি করার জন্য প্রস্তুত; চতুর্থত. শিল্পজগৎ হলো একটি ঐতিহাসিক ও সামাজিক ব্যবস্থা, যা পরিবর্তনশীল চর্চা, শিল্পকলার রীতিনীতি ও ঐতিহ্য, শিল্পীর অভিপ্রায়, সমালোচকের লেখা ইত্যাদির দ্বারা গঠিত হয়। লক্ষণীয় যে, ডিকি-র এই শেষোক্ত সংজ্ঞা চক্রক (circular), যাকে সাধারণত সংজ্ঞার ত্রুটি হিসেবেই বিবেচনা করা হয়। কিন্তু, তিনি একে শিল্পকলার পরিবর্তিনশীল প্রকৃতির যথাযথ বিবেচনা বলেই মনে করেন।

কর্মপ্রক্রিয়াবাদী (functionalist) ও পদ্ধতিবাদী (proceduralist) মতবাদকে একে অন্যের বিপরীত হওয়ার আদৌ কোনো প্রয়োজন নেই। আমরা এখানে প্রতিটিকে ব্যাখ্যা করেছি একটি আবশ্যিক শর্তের উল্লেখ করে, যা তাঁদের তত্ত্বের কেন্দ্রীয় প্রত্যয়

হিসেবে বিবেচিত হয়। কিন্তু, এটি হতে পারতো যে, কোনো কিছু একটি শিল্পকর্ম হিসেবে বিবেচিত হবে যদি এবং কেবল যদি তা কর্মপ্রক্রিয়াবাদী ও পদ্ধতিবাদী উভয় ধরনের শর্ত পূরণ করে। অধিকাংশ আভাগার্দ শিল্পকলা (avant-garde art) যা তার ঐতিহ্য (traditions), অনুশীলন (practices) ও রীতিনীতি (conventions)-র ওপর নির্ভরশীল। কিন্তু, এগুলোকে সুখদায়ক নান্দনিক কার্যফল (aesthetic effects) উৎপাদনের বিরোধিতা করার জন্য প্রয়োগ করা হয়, তা কর্মপ্রক্রিয়াবাদ ও পদ্ধতিবাদকে দূরে সরিয়ে রাখার চেষ্টা করে। মার্শাল দুশপ (Marcel Duchamp)-এর তাৎক্ষণিক শিল্পকলার মতো স্ট্যান্ডিং শিল্পকর্ম কেন এত বিতর্কিত, তার একটি কারণ হলো, এগুলো শিল্পকলার প্রকৃতি ও উদ্দেশ্য সম্বন্ধে গভীর মূলে প্রোথিত একটি প্রাকস্বীকৃতির বিরোধিতা করে। এবং এগুলোকে কেন শিল্পকলা হিসেবে গ্রহণ করা হয় তার একটি কারণ হলো, এগুলো 'প্রাতিষ্ঠানিক' (institutional) শর্ত সাফল্যের সঙ্গেই পূরণ করে। যেমন : এগুলো একজন প্রতিষ্ঠিত শিল্পীর দ্বারা সৃষ্ট, অন্যান্য শিল্পকর্মের সঙ্গে উপস্থাপিত, শিল্পকলার ঐতিহাসিকদের দ্বারা আলোচিত ইত্যাদি শর্ত।

কর্মপ্রক্রিয়াবাদকে অবশ্যই এই অভিযোগের মুখোমুখি হতে হয় যে, একমাত্র একটি ও ব্যাপক কর্মপ্রক্রিয়া খুঁজে পাওয়া কঠিন, যা মূলত সবধরনের শিল্পকলা নির্বাহ করতে পারে। যদি সমস্ত শিল্পকর্ম কোনো মাত্রায় শিল্পকলা হিসেবে উত্তীর্ণ হওয়ার যোগ্যতায় কর্মপ্রক্রিয়া হিসেবে সফল হয়, তাহলেও খুব মন্দ শিল্পকলার অস্তিত্বের ব্যাখ্যা দেওয়া সহজসাধ্য হবে না। তত্ত্বটি মনে হয় শিল্পকলার জগৎ থেকে দার্শনিকভাবে অধিক তাৎপর্যপূর্ণ সাম্প্রতিক শিল্পকর্মকে বাতিল করে দেওয়ার ব্যাপারে রক্ষণশীল। কিন্তু, এই সমস্ত শিল্পকর্মের অধিকাংশই শিল্পকলা হিসেবে গৃহীত হয়েছে, যদিও তা তাদের পূর্বসূরীদের ভিত্তিমূলক ও মূল্যবান হিসেবে বিবেচিত অনেক কিছুরই সরাসরি বিরোধিতা করে। তাছাড়া, কর্মপ্রক্রিয়াবাদ সেই সমস্ত শিল্পকর্মকে শিল্পকলার পরিধির মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করতে প্রস্তুত নয়, যেগুলো সামাজিক, ধর্মীয় বা উপদেশমূলক কর্মপ্রক্রিয়া নির্বাহের জন্য সচরাচর প্রত্যাশিত হয়ে থাকে। তাই, কর্মপ্রক্রিয়াবাদ যেমন নান্দনিক অনেক কিছুর বিরুদ্ধে যায়, তেমনি তা অ-পাশ্চাত্য (non-western) ও জনপ্রিয় শিল্পকর্মেরও বিরুদ্ধে যায়।

পদ্ধতিবাদকেও সর্বাঙ্গসুন্দর মতবাদ বলে গ্রহণ করা যায় না। এ মতবাদকে প্রধানত দুটি বিকল্প সমালোচনার সম্মুখীন হতে হয়। এক. শিল্পজগৎ এমন কোনো ভূমিকা ও কর্তৃত্বের কাঠামো উৎপাদনের জন্য পর্যাপ্তভাবে প্রতিষ্ঠানধর্মী হয় না, যা ব্যাখ্যা করতে পারে, কীভাবে শিল্পরক্ষার মর্যাদা রক্ষিত হয়; অথবা, দুই. যদি শিল্পীর প্রাতিষ্ঠানিক ভূমিকা ও কর্তৃত্ব অপেক্ষা তার দক্ষতা ও জ্ঞানের ওপর বেশি গুরুত্ব আরোপ করা হয়, তাহলে এটি স্পষ্ট নয় যে, শিল্পকলা নির্মাণের সামাজিক অনুশীলন এমন কিছুকে প্রকাশ করতে সক্ষম কী-না, যা শিল্পকর্ম থেকে বাহ্যিকভাবে সদৃশ সাংস্কৃতিক কর্মকাণ্ডজনিত সৃষ্ট বস্তুকে পৃথক করে। তাছাড়া, যেসব শিল্পী ও মানুষের কর্ম শিল্পজগতের বাইরে পড়ে, যেমন এমব্রয়ডারি শিল্প, তাদের কারুকর্ম শিল্পকলা হিসেবে

পদ্ধতিবাদীদের কাছে গ্রহণযোগ্য হবে কী-না, তা একটি সমস্যাবহুল প্রশ্ন। এবার ঐতিহাসিকভাবে সম্বন্ধমূলক সংজ্ঞা (historically reflexive definition) নিয়ে আলোচনা করা যেতে পারে।

সম্বন্ধমূলক সংজ্ঞা

আর্থার সি. দান্ত (Danto, 1973) মনে করেন যে, যদি শিল্পকলার পূর্ববর্তী ইতিবৃত্তের পরিণতি হিসেবে, সাধারণভাবে ও সংশ্লিষ্ট শিল্পীর দ্বারা শিল্পজগতের মধ্যে একটি সৃষ্ট বস্তুর জন্য একটি স্থান প্রস্তুত না-হয়, তাহলে ওই সৃষ্টবস্তু কখনও শিল্পকলার মর্যাদা পেতে পারে না। পিকাসো (Picasso) তাঁর টাইয়ের চিত্র অঙ্কন করে একটি শিল্পকর্ম তৈরি করতে পারতেন। কিন্তু, পল সিজেন (Paul Cezane) কখনও একটি শিল্পকর্ম সৃষ্টি করতে সফল হতেন না, যদি তিনি অনুরূপ একটি অভিন্ন বস্তু সৃষ্টি করতেন। একটি শিল্পকর্ম শিল্পকলার যে ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটে সৃষ্ট হয়েছে, তার ওপর ওই শিল্পকর্মের মর্যাদার নির্ভরতা সম্বন্ধে দার্শনিক ও নন্দনতত্ত্ববিদদের অবগত করেছে দান্তের অনুরূপ পর্যবেক্ষণ। পরিণামস্বরূপ, এটি এমন একটি সংজ্ঞার অভিমুখে নিয়ে গেছে, যা পূর্বে উল্লেখিত সংজ্ঞাগুলো থেকে স্বরূপতই ভিন্ন এবং যেখানে সেই প্রক্রিয়াটিকে বিবেচনা করা হয়েছে, যার দ্বারা শিল্পকলার ইতিবৃত্ত শিল্পকলার লক্ষণধর্মের অংশকে প্রকাশ করে। বর্তমান প্রসঙ্গো এ ধরনের সংজ্ঞাকেই আমরা 'ঐতিহাসিকভাবে সম্বন্ধমূলক' (historically reflexive) সংজ্ঞা বলে অভিহিত করেছি। অবশ্য, একে কেবল ঐতিহাসিক, কিংবা কেবল সসম্বন্ধমূলক সংজ্ঞা বলেও অভিহিত করা যায়।

ঐতিহাসিকভাবে রিফ্লেক্সিভ সংজ্ঞার এ ধরনের পুনরাবৃত্তিমূলক আকার রয়েছে। কোনো কিছু শিল্পকর্ম হবে যদি এবং কেবল যদি সেটি তার পূর্বসূরী শিল্পকর্মের সঙ্গো একটি যথাযথ সম্বন্ধের ওপর নির্ভরশীল হয়। এ সংজ্ঞার ডান দিকের অংশে 'শিল্পকর্ম' শব্দটির পুনরাবৃত্তি হলেও, এই আকারের সংজ্ঞাকে চক্রক দোষে দুষ্ট বলা যাবে না। কারণ, যে বিশেষ শিল্পকর্মটির সংজ্ঞা দেওয়া হচ্ছে তা সর্বদাই সেই দিক থেকে অন্যান্য শিল্পকর্ম থেকে পৃথকযোগ্য হবে, যে দিকের ভিত্তিতে তা সংজ্ঞায়িত হচ্ছে। বর্তমানে সংজ্ঞায়িত শিল্পকর্ম শিল্পকলার মর্যাদা লাভ করেছে, কিন্তু যাদের সঙ্গো তা যথাযথভাবে সম্পর্কিত, তারাও অতীতে ওইভাবে সংজ্ঞায়িত হয়ে শিল্পকলার মর্যাদা পেয়ে গেছে। অর্থাৎ, এখনকার শিল্পকলা তার সঙ্গো অতীতের শিল্পকলার সম্বন্ধ সাপেক্ষে সংজ্ঞায়িত হয়।

এমন কিছু শিল্পকর্ম আছে যাদের ক্ষেত্রে ওই ধরনের সংজ্ঞা প্রযুক্ত হতে পারে না। দৃষ্টান্তস্বরূপ, যে শিল্পকর্ম সর্বপ্রথম সৃষ্টি হয়েছে এবং তাই তার কোনো পূর্বসূরী নেই। সম্পূর্ণতার জন্য এই ধরনের সংজ্ঞার সমর্থনে এমন একটি ব্যাখ্যা থাকা উচিত যা দেখায় যে, কীভাবে সর্বপ্রথম শিল্পকর্মটি শিল্পকলার মর্যাদা লাভ করে। কিন্তু, প্রথম শিল্পকর্মকে ওইভাবে নির্ধারণ করা যায় বলে মনে করার কোনো কারণ নেই। এটি ধরে

নেয়াই সর্বাধিক সঙ্গতিপূর্ণ হবে যে, প্রথম শিল্পকর্মটি শিল্পকলার মর্যাদা পেয়েছে তার কর্মপ্রক্রিয়ার কারণেই এবং প্রাসঙ্গিক কর্মপ্রক্রিয়াটি পরবর্তী শিল্পকর্মের প্রতিরূপ, অভিব্যক্তি ও যোগাযোগের জটিল ও নিবিড় গুণধর্ম অপেক্ষা নান্দনিক গুণধর্ম ও সুখের সঙ্গে সম্পৃক্ত। আমাদের প্রস্তাব হলো, *'কোনোকিছু শিল্পকর্ম হবে যদি এবং কেবল যদি সেটি তার পূর্বসূরী শিল্পকর্মের সঙ্গে একটি যথাযথ সম্বন্ধের ওপর নির্ভরশীল হয়'*– এটি সংজ্ঞা হিসেবে গ্রহণযোগ্য নয়। কারণ, এটি শিল্পলক্ষণ সম্বন্ধ (art-defining relation)-এর স্বরূপ সম্পর্কে কোনো তথ্য পরিবেশন করে না। এটি কেবল একথাই বলে যে, বর্তমানে প্রদত্ত একটি বস্তুর ও প্রতিষ্ঠিত শিল্পকর্মের মধ্যে একটি সম্পর্ক প্রয়োজনীয়। অধিকাংশ তাত্ত্বিক এ ব্যাপারে একমত যে, ওই সম্বন্ধটি বিভিন্ন রূপে প্রকাশিত হতে পারে। যেমন: নির্দেশ (reference), পুনরাবৃত্তি (repetition), সম্প্রসারণ (amplification) বা বর্জন (repudiation)। এগুলো শিল্পলক্ষণ সম্বন্ধের বিষয়বস্তু ভেদে বিভিন্ন ও বৈচিত্র্যপূর্ণ হয়। এগুলোকে শিল্পকলার সাধারণ বৈশিষ্ট্যরূপে অঙ্গীকার করা যায় না। বর্তমানে প্রদত্ত একটি শিল্পকর্মের সঙ্গে এর পূর্বসূরী প্রতিষ্ঠিত শিল্পকর্মের সম্পর্ক বিভিন্নভাবে স্থাপনের চেষ্টা করা হয়েছে। কিন্তু, এদের প্রতিটির পরিণিতি হলো ভিন্ন ভিন্ন এবং বৈচিত্র্যপূর্ণ এক একটি সংজ্ঞা।

জেরল্ড লেভিনসন-এর মতে, কোনো কিছু শিল্পকর্ম হবে যদি এবং কেবল যদি তা পূর্ববর্তী শিল্পকলা যেসব উপায়ে গণ্য হয়েছে, তার মধ্যে কোনো একটি উপায়ে গণ্য হওয়ার অভিপ্রায় প্রদত্ত হয় (Levinson, 1979, 1989, 1993)। তিনি অনুমোদন করেন যে, শিল্পীর অভিপ্রায় নির্দেশমূলকভাবে অস্পষ্ট হতে পারে। অর্থাৎ, তিনি কবুল করেন যে, যা-কিছু একটি বিশেষ বিবেচনায় অভিপ্রায়ে প্রদত্ত হয়, তা এক্ষেত্রেও শিল্পকলা হিসেবে বিবেচিত হতে পারতো, যেক্ষেত্রে ওই বিবেচনা পূর্ববর্তী শিল্পকলার দ্বারা আমন্ত্রিত হয়েছে, যদিও অভিপ্রায়কারী ওই ব্যাপারটি সম্বন্ধে আদৌ অবগত ছিলো না। এ প্রসঙ্গে জেমস ডি কার্নি মনে করেন যে, বর্তমানে প্রদত্ত কোনো শিল্পকর্ম তার শৈলীর কারণেই পূর্ববর্তী শিল্পকর্মের সঙ্গে ঐক্যবদ্ধ হয় (Carney, 1991a, 1991b, 1994)। তাঁর মতে, শৈল্পিক শৈলী যেমন বিষয়বস্তু জ্ঞাপন করার কাঠামো বিশিষ্ট হয়, তেমনি তা বিষয়বস্তু, উপাদান ও দৃষ্টিভঙ্গি নির্বাচন করার ধর্মবিশিষ্টও হয়ে থাকে।

এ প্রসঙ্গে নয়েল ক্যারল, বর্তমানে উপস্থিত শিল্পকর্মের সঙ্গে অতীতের শিল্পকলার সংযোগকে এমন একটি আখ্যানের অধিবাসীরূপে বিবেচনা করেন, যা উভয়কেই পরিবেষ্টন করে। এই আখ্যান অবশ্যই যথাযথ হবে। অর্থাৎ, তা অবশ্যই পরবর্তী ঘটনাকে পূর্ববর্তী ঘটনা থেকে উৎপন্ন ঘটনা হিসেবে ব্যাখ্যা করবে, এবং তা অবশ্যই কতকগুলো কর্মকাণ্ড ও বিকল্পের একটি প্রবাহকে অনুসরণ করবে এমন একজন ব্যক্তির লক্ষ্য সাধনের উপযুক্ত উপায় হিসেবে, যিনি একটি বুদ্ধিগম্য শিল্প ঐতিহাসিক প্রসঙ্গের মূল্যায়নে উপনীত হয়েছেন এমনভাবে যেন, তিনি একে অনুশীলনের সাক্ষাৎ

ও উপলব্ধিযোগ্য উদ্দেশ্য অনুসারে পরিবর্তন করার জন্য দৃঢ় সঙ্কল্পবদ্ধ। যদিও ক্যারল তাঁর এই প্রস্তাবকে সংজ্ঞা বলে স্বীকার করেননি। কিন্তু, আমরা এখানে একে সংজ্ঞা হিসেবে গ্রহণ করছি। কারণ, লেভিনসন ও কার্নি-র সংজ্ঞার মতোই এই সংজ্ঞায় একই রকম সাধারণ কাঠামো ও কর্মপ্রক্রিয়া রয়েছে।

এই সমস্ত তত্ত্বের প্রত্যেকটি যেমন তীব্রভাবে সমালোচিত হয়েছে, তেমনি কারও কারও দ্বারা এগুলো সমর্থিত হতেও দেখা যায়। এক একটি বিশেষ বিশেষ তত্ত্বের বিতর্কিত দিকগুলো উপস্থাপন করার পরিবর্তে, তাদের সাধারণ বৈশিষ্ট্যকেন্দ্রিক একটি সাধারণ সমস্যার দিকে দৃষ্টিপাত করা যাক, যাকে বলা যেতে পারে 'শিল্পজগৎ আপেক্ষিকতার সমস্যা' (The art-world relativity problem)। এই তত্ত্বগুলোর সাধারণ কাঠামোর মধ্যে একটি ধারাবাহিক ঐতিহ্যের অস্তিত্বকে, অর্থাৎ ঐতিহাসিকভাবে ও সাংস্কৃতিকভাবে ঐক্যবদ্ধ শিল্পকর্মের ক্ষেত্রকে ধরে নেয়া হয়েছে, যার মধ্যে একটি নতুনভাবে সৃষ্ট শিল্পকর্ম যথাযথ রীতি অনুসারে সম্পর্কিত হবে। অন্যভাবে বললে, এই তত্ত্বগুলো শিল্পকলাকে একটি শিল্পজগতের ওপর নির্ভরশীল করে তোলে। কিন্তু, একের অধিক শিল্পজগৎ রয়েছে, একের অধিক শিল্পসৃজনের ঐতিহ্য রয়েছে। ভিন্ন ভিন্ন সংস্কৃতির ভিন্ন ভিন্ন শিল্পরীতির ঐতিহ্য থাকায়, বহু স্বতন্ত্র শিল্পজগতের উদ্ভব হতে পারে এবং হয়েছেও। ঐতিহাসিকভাবে সম্বন্ধকে বেশির ভাগ তত্ত্বেই অত্যন্ত সঙ্কীর্ণভাবে ধরে নেয়া হয়েছে যে, শিল্পজগৎ মাত্র একটি। তত্ত্বগুলোর এই সঙ্কীর্ণ দৃষ্টিভঙ্গির মূলে রয়েছে পাশ্চাত্য শিল্পকলার প্রসঙ্গ, যেখানে উঁচুমানের শিল্পকলা তখনই রচিত হয়, যখন 'নিম্নমান'-এর শিল্পকলা ও অ-পাশ্চাত্য শিল্পকলাকে উপেক্ষা করা হয়।

তাছাড়া, তত্ত্বগুলো যদি বহু শিল্পজগতের অস্তিত্ব কবুল করে নেয়, তাহলে তা অসম্পূর্ণভাবে প্রকাশিত হতে বাধ্য। যদি তত্ত্বগুলোকে সার্বিকীকরণ করা হয়, তাহলে এর রূপটি হবে এরকম। যা কোনো কিছুকে শিল্পকলায় পরিণত করে, তাহলো একই শিল্পজগতের মধ্যে ওই বস্তুর সঙ্গে তার পূর্ববর্তী শিল্পকর্মের ঐতিহাসিকভাবে সম্বন্ধক যথাযথ একটি সম্বন্ধ, তাতে সেই জগৎ পাশ্চাত্যের 'উঁচুমান'-এর শিল্পজগৎ হোক, অথবা আফ্রিকার কোনো উপজাতির শিল্পজগৎ, অথবা এমনকি যদি প্রদত্ত সময় ওই সম্বন্ধ সম্পূর্ণভাবে ভিন্ন কোনো শিল্পজগতে উপলব্ধ ও স্থাপিত হয়। যখন শিল্পজগৎগুলোর স্বরূপ ব্যাখ্যাত হবে, তখন তত্ত্বগুলো ওই জগৎসমূহের সম্বন্ধের সাধারণ বিন্যাসক্রমের দিকে দৃষ্টিপাত করতে পারে। কিন্তু, ওই সম্বন্ধের সম্বন্ধীগুলোর পুঙ্খানুপুঙ্খ বিবরণের দিকে নয়, যথা: অভিপ্রেত বিবেচনা, শৈলী, ঐক্যবদ্ধ আখ্যান ইত্যাদি, যা ওই বিন্যাসক্রম উৎপন্ন করে, সেহেতু বিবরণগুলো এক শিল্পজগৎ থেকে আরেক শিল্পজগতে ভিন্ন ভিন্ন হয়। অনেক চর্চা রয়েছে যাকে শিল্প সৃজন চর্চা বলা যায় না। কিন্তু, তা একই রকমভাবে ঐতিহাসিক স-সম্বন্ধক। তাই, তা একই বিমূর্ত আকার প্রকাশ করে। কাজেই, তত্ত্বগুলোকে যখন ব্যাপক অর্থে গ্রহণ করা যাবে,

তখনও সেগুলো অসম্পূর্ণই থেকে যাবে। কারণ, তত্ত্বগুলো সম্বন্ধের একই রকম সাধারণ কাঠামোকে তুলে ধরে শিল্পজগৎকে অন্যান্য সামাজিক ব্যবস্থাপনা থেকে পৃথক করার মানদণ্ড প্রদান করে না। এবার শিল্পকলার সঙ্কর বা হাইব্রিড (hybrid) সংজ্ঞা নিয়ে আলোচনা করা যাক।

সঙ্কর সংজ্ঞা

আমরা পূর্বেই লক্ষ করেছি যে, কর্মপ্রক্রিয়াবাদ ও পদ্ধতিবাদকে বিসংবাদী হওয়ার আদৌ কোনো প্রয়োজন নেই। অর্থাৎ, দুটি তত্ত্বই একে অপরের সঙ্গে সঙ্গাতিপূর্ণ হতে পারে; দুটিকেই ঐতিহাসিক স্বসম্বন্ধকতা (reflexiveness) ধারণা দিয়ে সমন্বিত করা যায়। দৃষ্টান্তস্বরূপ, এটি ধরে নেয়া যেতে পারে যে, শিল্পকলা মূলত কর্মপ্রক্রিয়ানির্ভর, এবং অতীতে তা কীভাবে উপলব্ধ হয়েছে তার ওপর নির্ভর করে শিল্পকলার কর্মপ্রক্রিয়া সময়ের সঙ্গে পরিবর্তিত হয়েছে। অথবা দাবি করা যেতে পারে যে, শিল্পকলা যে প্রক্রিয়ার মাধ্যমে তাদের মর্যাদা অর্জন করেছে তা নিজেই শিল্পজগতের অভ্যন্তরীণ ঐতিহাসিক গতি পরিবর্তনের নিয়ম। এভাবে বিভিন্ন ধরনের তত্ত্বগুলো সমন্বিত হলে, তার পরিণতি হিসেবে যে সংজ্ঞা পাওয়া যায়, তাকেই আমরা সঙ্কর সংজ্ঞা বলতে চেয়েছি। এ ধরনের সংজ্ঞা অনেক বেশি ফলপ্রসূ হবে, কারণ তা বহু তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণের সমন্বয়ে গঠিত, যেখানে তাদের সবল দিকগুলোকে গ্রহণ ও দুর্বল দিকগুলোকে বর্জন করা হয়েছে।

আর্থার দান্ত মনে করেন যে, প্রত্যেকটি শিল্পকলাকে হতে হবে, প্রথমত. কোনো কিছু বিষয়ক (about something), এবং দ্বিতীয়ত. তার অর্থ প্রকাশক (Danto, 1997: 195)। তবে, এই আবশ্যিক শর্ত দুটি একত্রে পর্যাপ্ত শর্ত হবে কী-না, সেই বিষয়ে তিনি সংশয় প্রকাশ করেন। অতিরিক্ত শর্তটি তাঁর অন্যান্য লেখায় উল্লেখিত হয়েছে। নওয়েল ক্যারল এর সংক্ষিপ্তসার এভাবে উপস্থাপন করেন।

> কোনো কিছু শিল্পকর্ম হবে যদি এবং কেবল যদি ১. তার একটি বিষয় থাকে, ২. সেই বিষয় সম্বন্ধে একটি মনোভাব ও দৃষ্টিভঙ্গিকে প্রতিফলিত করে, অর্থাৎ যদি তার একটি সুনির্দিষ্ট শৈলী থাকে, ৩. তা প্রতিফলিত হয় অলঙ্কার ও রূপকধর্মী শূন্যস্থানের দ্বারা, ৪. সে শূন্যস্থান পূরণে অংশগ্রহণকারী শ্রোতা দর্শককে আহবান জানায় এবং ৫. যেখানে বিবেচ্য বস্তুটি এবং তার ব্যাখ্যার জন্য একটি ঐতিহাসিক প্রসঙ্গের প্রয়োজন হয় (Danto, 1981 : Carroll, 1993b)।

ক্যারল-এর ভাষ্যের প্রথম শর্তটি শিল্পকলার বিষয় সংক্রান্ত শর্ত, এবং সেই বিষয়ের অর্থ শিল্পকর্মের নিহিত থাকা বলতে কী বোঝায়, তার ব্যাখ্যা পাওয়া যায় দ্বিতীয়, তৃতীয় এবং চতুর্থ শর্ত থেকে। অন্যদিকে পঞ্চম শর্তটি এমন একটি শর্ত, যা ১৯৬৪ খ্রিষ্টাব্দ থেকেই দান্ত-র মধ্যে নানা ধরনের টানাপড়েন সৃষ্টি করে এসেছে। দান্ত-র তত্ত্বকে ক্যারল এখানে যেভাবে উপস্থাপন করেন, তাতে কর্মপ্রক্রিয়াবাদ, পদ্ধতিবাদ এবং ঐতিহাসিক স্ব-সম্বন্ধকতার উপাদানের উপস্থিতি লক্ষ করা যায়। এই তত্ত্ব প্রস্তাব

করে যে, শিল্পকর্মের একটি উদ্দেশ্য আছে। আর তা হলো তার বিষয়বস্তুর ব্যাখ্যা দেওয়ার জন্য দর্শক-শ্রোতাকে নিযুক্ত করা। তাছাড়া, শিল্পকর্মের আত্মপরিচয়ের অন্যতম নির্ধারকরূপে শিল্প ঐতিহাসিক পটভূমিকে উল্লেখ করে দান্ত যেমন শিল্পজগতের ভূমিকা ও কাঠামোকে নির্দেশ করেছেন, তেমনি শিল্পকলার ঐতিহাসিক বিবর্তনকেও তিনি সুস্পষ্ট করেছেন (Danto, 1986)।

দান্ত-র তত্ত্বের বিরুদ্ধে প্রধান আপত্তি ওঠে তাঁর এই দাবিকে কেন্দ্র করে যে, প্রত্যেকটি শিল্পকর্মের অবশ্যই একটি বিষয়বস্তু থাকবে। এই আপত্তি তাঁর অন্যান্য পদ্ধতিগত প্রাকস্বীকৃতির ক্ষেত্রেও সমভাবে তোলা হয়ে থাকে। এই প্রাকস্বীকৃতিগুলো হলো : ১. প্রত্যেকটি শিল্পকর্মকে স্রেফ একটি বাস্তব বস্তুর সঙ্গে প্রাত্যক্ষিকভাবে অভেদযোগ্য হতে হবে। 'a mere rest thing' বা 'স্রেফ একটি বাস্তব বস্তু'-র, এ ধরনের বাক্যরীতি দান্ত প্রয়োগ করেন গতানুগতিক মতকে খণ্ডন করার উদ্দেশ্যে। গতানুগতিক বা প্রচলিত মত অনুযায়ী, স্বতন্ত্র প্রকৃতির প্রত্যক্ষযোগ্য গুণধর্মের দ্বারাই শিল্পকর্ম চিহ্নিত হয়ে থাকে। ২. প্রত্যেকটি শিল্পকর্মকে প্রত্যক্ষযোগ্য গুণধর্মের দ্বারাই শিল্পকর্ম চিহ্নিত হয়ে থাকে। আর ৩. প্রত্যেকটি শিল্পকর্মকে একটি ভিন্ন শিল্পকর্মের সঙ্গে প্রাত্যক্ষিকভাবে অভেদযোগ্য হতে হবে। এখানে উল্লেখ্য যে, প্রচলিত প্রাতিষ্ঠানিক তত্ত্ব খণ্ডনের উদ্দেশ্য দান্ত এই দাবিটি উত্থাপন করেন। এই তত্ত্ব অনুযায়ী, শিল্পকলার মর্যাদা বিশিষ্ট দুটি শিল্পকর্ম অন্য কোনোভাবে অভিন্ন হলে তাদের নান্দনিক আধেয় বা বিষয়বস্তু একটি হবে (Fisher, 1995)। কেউ এখানেও প্রশ্ন তুলতে পারেন, সমস্ত শিল্পকলা তার ব্যাখ্যা প্রকাশের অভিপ্রায়ে প্রদত্ত হয় কী-না, যদি তা হয়, তাহলে ওই ব্যাখ্যা অবশ্যই শিল্পীর অভিপ্রায়ের দ্বারা সীমিত হবে বলে দান্ত মনে করেন।

এ প্রসঙ্গে রবার্ট স্টিকার আরও একটা সঙ্কর সংজ্ঞা প্রতিষ্ঠা করেন। তাঁর মতে, কোনো কর্ম শিল্পকর্ম হবে যদি এবং কেবল যদি তা সৃষ্টির সময় অন্যতম একটি কেন্দ্রীয় শিল্পকলার আকার বিশিষ্ট হয়, এবং তা ওই সময়ে শিল্পকলার একটি কর্মপ্রক্রিয়া নির্বাহের অভিপ্রায়ে রচিত হয়, অথবা এটি এমন একটি হস্তনির্মিত বস্তু যা ওই ধরনের কর্মপ্রক্রিয়া নির্বাহের ক্ষেত্রে যথেষ্ট উৎকর্ষতা সাধন করে। যদিও সংজ্ঞাটি মূলত কর্মপ্রক্রিয়াবাদী, কিন্তু তা পদ্ধতিবাদের এই দাবির সঙ্গে একমত যে, শিল্পকলার কর্মপ্রক্রিয়া পরিপূর্ণ না করেও কোনো কিছু শিল্পকর্মের মর্যাদা পেতে পারে। কেন্দ্রীয় শিল্পকলার প্রকারবিশিষ্ট কোনো শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে, যেমন: কবিতা, চিত্র ও সঙ্গীত যে অভিপ্রায় পূরণ করতে পারে তা পর্যাপ্ত। তত্ত্বটি যেভাবে শিল্পকলার কর্মপ্রক্রিয়াকে বিবেচনা করে তার মধ্যে তার ঐতিহাসিক স্ব-সম্বন্ধক দিকটি নিহিত রয়েছে, যা একটি মুক্ত রীতিতে বিবর্তিত বলে মনে করা হয়, এবং তা এমনভাবে বিবর্তিত হয় যাতে কোনো এক যুগের শিল্পকলার মূল্যবান কর্মপ্রক্রিয়া ও অন্য এক যুগের শিল্পকলার মূল্যবান কর্মপ্রক্রিয়ার মধ্যে অভিন্নতা স্থাপিত হওয়ার চেয়ে সাদৃশ্য স্থাপিত হয়।

অর্থাৎ, বর্তমান শিল্পকলা যে কর্মপ্রক্রিয়া নির্বাহ করে, বা করার অভিপ্রায়ে প্রদত্ত হয়, তার ঐতিহাসিক সম্বন্ধের ভিত্তিতে অতীতের শিল্পকলার সঙ্গে সংযুক্ত হয়। একদিকে স্টিকার তাঁর মতের সঙ্গে এমন কিছু উপাদানাংশকে বিযুক্ত করেন, যা কর্ম প্রক্রিয়াবাদের প্রচলিত বা গতানুগতিক ভাষ্যের সঙ্গে যুক্ত। শিল্পকলার সবচেয় তাৎপর্যপূর্ণ কর্ম-প্রক্রিয়া হলো কারও অভিজ্ঞতা উৎপন্ন করা। কিন্তু, প্রাসঙ্গিক অভিজ্ঞতা হতে পারে জ্ঞানীয় অথবা আবেগ-কেন্দ্রিক, কিন্তু যথাযথভাবে নান্দনিক (aesthetic) নয়। এছাড়া, স্টিকার এ দুটি দাবিকেই অস্বীকার করেন যে, ১. নান্দনিক অভিজ্ঞতা অবশ্যই মূলত প্রত্যক্ষের ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত হবে, এবং ২. এটি অবশ্যই আসক্তিবিহীন হবে। তিনি মনে করেন না যে, শিল্পকলার নান্দনিক অভিজ্ঞতা উৎপন্ন করার শক্তির সঙ্গে কেবল তাদের সবেদনাত্মক গুণধর্মই প্রাসঙ্গিক হবে। তাই তিনি কবুল করেন যে, একটি শিল্পকর্মের ব্যবহারিক উপযোগিতার দিকে আগ্রহ ওই বর্ণের শিল্পকলা-প্রাসঙ্গিক গুণধর্মের বিবেচনার সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ। স্টিকার-এর কর্মপ্রক্রিয়াবাদের ভাষ্য অপরিহার্যভাবে নতুন কিছু প্রশ্নকে আহ্বান করে। যদিও এ ধরনের উপলব্ধি একটি উৎকর্ষতার লক্ষণ যে, শিল্পকলার কর্মপ্রক্রিয়া একবাচক ও অপরিবর্তনশীল নয়। তবে যত কর্মপ্রক্রিয়া কেউ অনুমোদন করবে এবং তা যত নমনীয় হবে, তত এটি বিশ্বাস করা কঠিন হয়ে দাঁড়াবে যে, শিল্পকলার উদ্দেশ্য তা থেকে ভিন্ন। আর এখানেই উদ্ভব ঘটে শিল্পজগতের আপেক্ষিকতা (Stecker, 1997 : 139)।

শিল্পজগতের আপেক্ষিকতা

সঙ্কর সংজ্ঞার অন্যান্য সুবিধা যেমনই হোক-না-কেন, তা পূর্বে উল্লেখিত শিল্পজগতের আপেক্ষিকতার সমস্যা থেকে মুক্ত হতে পারেনি। শিল্পের সারধর্ম গঠনকারী যে-কোনো তত্ত্বই একটি প্রদত্ত শিল্পজগতের ঐতিহাসিক স্ব-সম্বন্ধকতার ওপর নির্ভরশীল। কিন্তু, তা যখন নিজস্ব ইতিবৃত্ত বিশিষ্ট বিভিন্ন শিল্পজগতের অস্তিত্ব অনুমোদন করে, তখন তা সন্তোষজনকভাবে তার বিশ্লেষণকে সম্পূর্ণ করতে চরমভাবে ব্যর্থ হবে, যদি তা শিল্পজগতের স্বরূপের বিশ্লেষণ না দেয়।

শিল্পজগতের আপেক্ষিকতার সমস্যাটি ডিকি-র প্রাতিষ্ঠানিক তত্ত্বের ক্ষেত্রেও ওঠে, যদিও তাঁর প্রদত্ত সংজ্ঞা ঐতিহাসিকভাবে রিফ্লেক্সিভ বা স্ব-সম্বন্ধক নয়। তিনি তাঁর তত্ত্বের এক প্রকার ইতিহাস তত্ত্ব (historicism)-কে সমর্থন করেন যখন তিনি মনে করেন যে, এটি শিল্পকলার ইতিবৃত্তের গুরুত্বকে গ্রহণ করতে এবং ব্যাখ্যা করতে পারে, যদিও তিনি শিল্পকলার সারধর্ম গঠনে ওই ধরনের ঐতিহাসিক ধারা বা প্রক্রিয়ার অবদানকে অস্বীকার করেন। তাঁর কাছে গুরুত্বপূর্ণ সম্বন্ধ হলো প্রদত্ত শিল্পকর্ম এবং শিল্পজগতের প্রাতিষ্ঠানিক কাঠামোর মধ্যেকার সম্বন্ধ। কিন্তু, প্রদত্ত শিল্পকর্ম এবং শিল্পজগতের ঐতিহাসিক প্রগতির মধ্যেকার সম্বন্ধ নয়। তাছাড়া, তাঁর প্রদত্ত সংজ্ঞা শিল্পকলাকে শিল্পজগতের ওপর নির্ভরশীল করে তোলে এবং এ কারণেই তা শিল্পজগৎ

থেকে অন্যান্য সামাজিক প্রতিষ্ঠানকে পৃথক করার সমস্যার মধ্যে পতিত হয়। এ ধরনের চিন্তা অসঙ্গতিপূর্ণ যে, কেবল এবং কেবলমাত্র শিল্পজগৎই একটি বিশেষ সামাজিক কাঠামো প্রকাশ করে। কিন্তু, শিল্পকলা যদি নিজেই শিল্পজগৎ সাপেক্ষিক হয়, তাহলে শিল্পজগতের কার্যফল কেবল শিল্পকর্ম এই ব্যাপারটির বাইরেও শিল্পজগতের মধ্যে সাধারণভাবে অবশ্যই অতিরিক্ত কিছু থাকবে।

সব সংজ্ঞাই আপত্তিজনক নয়। বিশুদ্ধ কর্মপ্রক্রিয়াবাদের মতো যে তত্ত্ব শিল্পকলাকে শিল্পকলার স্বরূপের জন্য শিল্পজগতের সঙ্গে তার সম্বন্ধের ওপর নির্ভরশীল করে তোলে না, সেই তত্ত্ব তা এড়িয়ে যেতে পারে। যদিও আপাতদৃষ্টিতে ওই ধরনের মত আদৌ আকর্ষণীয় নয়, কারণ তা থেকে যা প্রতিপাদিত হয় তা স্পষ্টতই অসত্য, এই প্রতিপাদিত ব্যাপারটি হলো, যখন যখনই কোনো শিল্পকর্ম রচিত হবে, তখন তখনই তা ওই ধরনের হবে। কিন্তু, যখনই কেউ অনুমোদন করবে যে, একটি বস্তুর বা শিল্পকলার কর্মপ্রক্রিয়া নির্বাহের সক্ষমতা যে প্রসঙ্গের সামাজিক কাঠামোর মধ্যে শিল্পকর্মটি রচিত হয়েছে বা উপস্থাপিত হয়েছে তার ওপর নির্ভরশীল, অথবা যা অতীতে শিল্পকলা হিসেবে স্বীকৃত হয়েছে তার ওপর নির্ভরশীল, তখন সমস্যাটি পুনরায় ফিরে আসবে।

শিল্পজগতের আপেক্ষিকতার সমস্যার সর্ববিদ্যমানতার দিকে মনোযোগ আকর্ষণ করার উদ্দেশ্য আমাদের এই নয় যে, শিল্পকলাকে সংজ্ঞায়িত করার প্রচেষ্টা ব্যর্থ হতে বাধ্য বলে আমরা মনে করি। বরং, আমরা মনে করি যে, শিল্পকলার প্রকৃতিকে বিশ্লেষণ করার দিকে অগ্রসর হওয়া মানে আরও এমন ব্যাপকতর সামাজিক সম্পর্কের বিন্যাসের দিকে দার্শনিকদের নিবিড় মনোযোগ দাবি করা, যার মধ্যে শিল্পকলা উৎপন্ন ও গৃহীত হয়, এবং ওই সম্পর্কের বৈচিত্র্যের দিকে তাঁদের বৃহত্তর সংবেদনশীলতা দাবি করা, যে সম্পর্কের অনেকগুলো তথাকথিত উঁচুমানের পাশ্চাত্য শিল্পকলার পরিধির বাইরে পড়ে।

যাইহোক, শিল্পকলার সংজ্ঞার্থ নিয়ে অনেক কথাই বলা হলো। এ আলোচনায় আমরা শিল্পকলার সংজ্ঞার্থকে প্রধানত কর্মপ্রক্রিয়াবাদ ও পদ্ধতিবাদ এ দুভাগে ভাগ করে দেখেছি। আমরা লক্ষ করেছি যে, এই উভয় মতবাদের কোনোটিকেই সর্বাঙ্গসুন্দর মতবাদ বলে অভিহিত করা যায় না। উভয় মতেই কোনো-না-কোনো ত্রুটি রয়েছে। তবে, তাই বলে মতবাদ দুটিকে অর্থহীন বলেও মনে করা যায় না। উভয় মতবাদেই শিল্পকলার আংশিক সত্যতা নিহিত রয়েছে। আমরা উভয় মতবাদের যৌক্তিক দিককে গ্রহণ করে শিল্পকলাকে সংজ্ঞায়িত করার দিকে অগ্রসর হতে পারি। কর্মপ্রক্রিয়াবাদ যেভাবে মনে করে শিল্পকলার নির্দিষ্ট আধেয় থাকতে হবে, তেমনি পদ্ধতিবাদ মনে করে শিল্পকলার শৈলীর প্রসঙ্গটি গুরুত্বপূর্ণ। নিরপেক্ষ দৃষ্টিতে বিচার করলে একথা অস্বীকার করার উপায় নেই যে, কোনো শিল্পকলাই আধেয় ও শৈলী ছাড়া শিল্পকলা পদবাচ্য হতে পারে না। এটা শিল্পকলার ন্যূনতম বৈশিষ্ট্য। এবার শিল্পকলার আকার-

আধেয় বিতর্কটি নিয়ে আলোচনা করা যেতে পারে। তবে তার আগে নন্দনতত্ত্ব ও শিল্পদর্শন বিষয়ে দু'একটা কথা বলা প্রাসঙ্গিক বলে মনে করি।

নন্দনতত্ত্ব ও শিল্পকলার দর্শন

যে অর্থে 'নন্দনতত্ত্ব' ও 'শিল্পকলার দর্শন' পদ দুটি সমার্থক নয়, সেই অর্থে নন্দনতত্ত্বকে বিভিন্ন প্রকার মানবাভিজ্ঞতার সংঘটন ও স্বরূপের অধ্যয়ন হিসেবে বিবেচনা করা হয়। যেমনঃ মনোরম (beautiful), আকর্ষণীয় (garish) ও সুন্দর (cute) বস্তুর অভিজ্ঞতা, এবং এই অর্থে শিল্পকলার দর্শন বলতে শিল্পকলার স্বরূপের দার্শনিক অধ্যয়নকে বোঝানো হয়ে থাকে। আঠারো শতকে এবং কোনো কোনো ক্ষেত্রে তার পরবর্তী সময়ে নন্দনতত্ত্ব ও শিল্পকলার দর্শনকে প্রায়ই অভিন্ন বলে মনে করা হতো। কারণ, তখন শিল্পকলা বলতে সেই সমস্ত কারুকর্মকে বোঝাতো, যার নান্দনিক অভিজ্ঞতা (aesthetic experience)-কে সাধারত সুন্দর বস্তুর অভিজ্ঞতা হিসেবে গণ্য করা হতো। নান্দনিক অভিজ্ঞতা লাভের সক্ষমতা বা অভিরুচির বোধশক্তির বিচার বিশ্লেষণকে প্রায়শই শিল্পকলার দর্শনের দ্বারা যথাযথভাবে পরিচালিত কর্মকাণ্ড হিসেবে বিবেচনা করা হয়েছে।

কিন্তু, বর্তমানে কোনো দার্শনিক বা নন্দনতত্ত্ববিদই আর নন্দনতত্ত্ব ও শিল্পকলার দর্শনকে এক ও অভিন্ন বলে মনে করেন না। এখন অনেকের কাছেই নন্দনতত্ত্ব শিল্পকলার দর্শনের একটি প্রান্তিক বিষয় হিসেবে গৃহীত হয়েছে। এমন অনেক বস্তু আছে যা সুন্দরের অভিজ্ঞতা প্রদান করে না। কিন্তু, তাকে শিল্পকর্ম বলতে কোনো অর্থেই বাধা নেই। এর দৃষ্টান্ত হিসেবে দাকাম্প (Duchamp)-এর শিল্পকর্মের উল্লেখ করা যায়। মার্কসবাদী (Marxists), কাঠামোবাদী (Strcturalists) এবং তথাকথিত উত্তরাধুনিকবাদী (so called post modernists)-রা দাবি করেন যে, একটি বস্তুর সৌন্দর্যের অভিজ্ঞতা এবং শিল্পকলা হিসেবে এর স্বীকৃতি প্রভাবশালী বুর্জোয়া সমাজের সাংস্কৃতিক আদর্শের দ্বারা প্রণীত শর্তাপেক্ষিক প্রতিবর্তক প্রতিক্রিয়া (conditioned responses) ছাড়া বেশি কিছু নয়। অন্তর্নিহিত মূল্যের অনুসন্ধান ব্যতীত প্রভাবশালী অভিরুচি স্রেফ এই ব্যাপারটির পরিণাম যে, নির্দিষ্ট একটি গোষ্ঠী অর্থনৈতিক ও সাংস্কৃতিক ক্ষমতা দখল করেছে এবং শিল্পকলা ও মূল্য সম্বন্ধে তাদের মতাদর্শকে অন্যের ওপর চাপিয়ে দিচ্ছে।

এই দৃষ্টিভঙ্গিতে শিল্পকলাকে দেখা মানে ভালো ও মন্দ সবকিছুকে একাকার করে ফেলা। উপহাস্যকর (farcial) ও মহৎ (sublime), সুন্দর (beauty) ও কুৎসিত (ugly), তাৎপর্যহীন (insignificant) ও বিশেষ তাৎপর্যপুর্ণ (typical), সবকিছু হয়ে দাঁড়ায় সমমর্যাদার অধিকারী (Crimp, 1983 : 45)। এটাই যদি অভিরুচি হয় তাহলে ডগলাস ক্রিম্প-এর যুক্তি অনুসারে, সত্তাগত সারধর্ম হিসেবে শিল্পকলা, যা ঐতিহাসিক পটভূমির অন্তর্গত মানুষের দ্বারা সৃষ্ট হয়, মানুষের একান্ত স্বরূপের দ্বারা সৃষ্ট বস্তু হবে একটি মারাত্মক বিভ্রান্তি (deception) (crimp, 1983 : 51)। শিল্পকলার অধ্যয়ন

দার্শনিক হবে না, হবে সমাজতাত্ত্বিক অধ্যয়ন। শিল্পকলার কোনো সারধর্ম (essence) নেই এবং নান্দনিক বা শৈল্পিক মূল্যের বাহক বলেও কিছু নেই। কাজেই, উত্তরাধুনিকবাদীদের কাছে একটি কবিতা বা চিত্র অনিবার্যভাবে বিশেষ সুবিধা প্রাপ্ত নয়, এবং কারুশিল্প সম্ভবত আধুনিক পরিভাষার 'অনন্য' (unique), 'সাংকেতিক' (symbolic), উদ্ভাসক (visionary) পদবাচ্যরূপে বিবেচিত হয় না, বরং বা উত্তরাধুনিক পরিভাষার 'রূপকধর্মী' (allegarical), 'আপতিক' (cotingent) এবং নিশ্চিত লেখা বা টেক্সট হিসেবে বিবেচিত হয় (Foster, 1983: 10-11)।

এ আলোচনা থেকে যে নীতিকথা প্রতিফলিত হয়, তা হলো এই যে, নন্দনতত্ত্বকে কোনো অবস্থাতেই শিল্পকলার দর্শনের সঙ্গে একাকার করে দেওয়া উচিত হবে না। মানবাভিজ্ঞতা সম্বন্ধে যা কিছু নন্দনতত্ত্ববিদ ও মনোবিজ্ঞানীদের আগ্রহের বিষয় হবে সেটাই তাদের অনুসন্ধানের বিষয় হিসেবে অনুমোদিত হওয়া উচিত। কিন্তু এ থেকে ধরে নেয়া উচিত হবে না যে, যে অভিজ্ঞতা তাঁদের অনুসন্ধানের বিষয়, তা কোনো কিছুকে শিল্পকর্ম হিসেবে গ্রহণ করার শর্ত। কারণ এক্ষেত্রে তাদের আদৌ কোনো ভূমিকা নেই। অনুসন্ধান করলে দেখা যাবে যে, বিভিন্ন ধরনের শিল্পকর্মের আপাত বৈসাদৃশ্যের বাইরেও অন্তত আরও চারটি দার্শনিক কারণ অন্তর্ভুক্ত রয়েছে। ওইসব কারণের আলোকে শিল্পকলার নন্দনতত্ত্ব (aesthetic theories of art) আদৌ আশাব্যঞ্জক নয়। দার্শনিক কারণগুলো এরকম।

১. সাধারণ বা বিশেষভাবে শিল্পকলার মতো তত্ত্বনির্ভর বিষয় সংক্রান্ত এবং ভিটগেনস্টাইন-এর দ্বারা অনুপ্রাণিত প্রতি-সারধর্মবাদ (anti-essentialism)।

২. একটি বিশেষ নান্দনিক ইন্দ্রিয়বৃত্তির অস্তিত্ব সম্বন্ধে সংশয়বাদ (scepticism), যা নৈতিক স্বজ্ঞার অস্তিত্ব সম্বন্ধে সংশয়বাদের সঙ্গে তুলনীয়।

৩. কুড়ি শতকের মানদণ্ডের দ্বারা মানসিক বস্তু বিষয়ক অবধারণের জ্ঞানতাত্ত্বিক অগ্রাধিকারের অস্বীকৃত এবং ভৌত বস্তুবিষয়ক অবধারণের স্বীকৃতি। এবং

৪. শিল্পকলার জ্ঞানীয় তাৎপর্যকে তুলে ধরার আকাঙ্ক্ষা এবং এর সঙ্গে এমন একটি স্বজ্ঞাকে অনুমোদন করা যে, শিল্পকলার জ্ঞানীয় তাৎপর্য থাকতে পারে না, যদি এর সারধর্ম বলতে কেবল নির্দিষ্ট কিছু অনুভব উৎপন্ন করার ক্ষমতাকে বোঝায়।

অবশ্য, আমাদের অনেকের মধ্যে এই বিশ্বাস প্রোথিত আছে যে, শিল্পকলার অভিজ্ঞতার স্বতন্ত্র একটি তাৎপর্য রয়েছে, অথবা এর একটি বিশেষ মূল্য রয়েছে, যা জ্ঞান অর্জনের অভিজ্ঞতার নেই, অথবা বৃহৎ জনগোষ্ঠীর দ্বারা সমর্থিত কারও অভিজ্ঞতার নেই। এলিয়ট-এর পরবর্তী শিল্পকর্মে প্রকাশিত প্রকৃতির প্রতি ধর্মীয় মনোভাবের বর্ণনা *Four Quarters* কাব্যগ্রন্থের পাঠের কোনো বিকল্প নয়। বর্ণ ও স্থানের গভীরতা সংক্রান্ত একজন পদার্থবিজ্ঞানীর ব্যাখ্যা অথবা শ্রেণি- চেতনা বিষয়ক একজন সমাজবিজ্ঞানীর ব্যাখ্যা, যতই উপযোগী হোক-না-কেন, তা লুইস (Louis)-

এর 'Unfurleds', অথবা রোথকো (Rothko)-র Orange, Yellow চিত্রকর্মের দিকে তাকানোর অভিজ্ঞতাকে প্রতিস্থাপন করবে না। যখন শিশু ও কিশোর-কিশোরীদের বিভিন্ন ধর্মের শিল্পকর্ম পাঠের, শোনার ও লেখার উৎসাহ দেওয়াকে গুরুত্বপূর্ণ বলে মনে করা হয়, তখন তাতে সাধারণভাবে তাদের অন্য ধরনের কত অভিজ্ঞতা ও জ্ঞান আছে তা কোনো বিচার্য বিষয় হয় না। কারণ এ ধরনের জ্ঞান অন্যান্য অভিজ্ঞতা ও জ্ঞানের পরিমাণের ওপর আদৌ নির্ভর করে না।

আমাদের স্মরণ রাখা প্রয়োজন যে, শিল্পকর্মের অভিজ্ঞতা কেবল বিশেষ মূল্যেই মূল্যবান নয়, শিল্পকর্মের স্বরূপের ক্ষেত্রেও অভিজ্ঞতার ওইরূপ মূল্যের একটি বিশেষ অবদান রয়েছে। এ ধরনের অভিজ্ঞতার উৎপাদন শিল্পকলা সৃষ্টির উচ্চাকাঙ্ক্ষা হিসেবে এবং এর সাফল্যের মানদণ্ড হিসেবেও কাজ করে। এমনকি শিল্পকলা সম্বন্ধে উত্তরাধুনিকবাদী আপেক্ষিকতাবাদী (Post-modernist relativist)-রা প্রায়শই একই সঙ্গে শিল্পকলার স্বরূপ বিষয়ক অবধারণের এবং বিভিন্ন কাজের ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট একভাবে ক্রিয়া করার সক্ষমতা বিষয়ক অবধারণের বস্তুনিষ্ঠতাকে তীব্র ভাষায় আক্রমণ করেন। কাজেই, তাঁরা কবুল করবেন যে, যদি প্রথম ধরনের অবধারণকে বস্তুনিষ্ঠ (objective) বলে দেখানো যায়, তাহলে দ্বিতীয় ধরনের অবধারণকেও বস্তুনিষ্ঠ বলে দেখানো যেতে পারে। প্রাক-তাত্ত্বিকভাবে, এই ব্যাপারটি শিল্পকলা বিষয়ক আপেক্ষিকবাদ ও প্রতিসারধর্মবাদকে প্রতিহত করার এবং শিল্পকলা বিষয়ক নন্দনতত্ত্বকে গুরুত্বপূর্ণ রূপে গ্রহণ করার উৎসাহ প্রদান করে। কাজেই, নন্দনতত্ত্ব এবং শিল্পদর্শনকে কোনো অবস্থাতেই এক ও অভিন্ন বলে গ্রহণ করা যায় না। এ পর্যায়ে শিল্পকলার নান্দনিক তত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করা যাক।

শিল্পকলার নান্দনিকতত্ত্ব

যেসব দার্শনিক যুক্তি স্পষ্টতই শিল্পকলার নান্দনিকতত্ত্বের বিরোধী তা খুব বেশি জোরালো নয়। একটি দার্শনিক মতবাদ হিসেবে প্রতি-সারধর্মবাদকে অন্ততপক্ষে দুটি উপায়ে বোঝা যেতে পারে। এ দুটি উপায়ের একটি অবশ্যই সঙ্গতিপূর্ণভাবে সত্য হবে। তবে তা এমন কোনো শিল্পকলার দর্শনের পক্ষে ক্ষতিকর নয়, যা শৈল্পিক ও বিচারমূলক চর্চার সঙ্গে যুক্ত, এবং অন্য উপায়টি সম্ভবত অসত্য। সমস্ত মানবিক চর্চা থেকে স্বতন্ত্রভাবে অস্তিত্বশীল হিসেবে গণ্য সারধর্মের সংজ্ঞা দেওয়ার প্রচেষ্টার বিরুদ্ধে একটি আক্রমণ হিসেবে প্রতিসারধর্মবাদ অবশ্যই সফল। মানুষের ব্যবহারিক জীবনে যে প্রত্যয় কার্যকরী নয় এবং যার কোনো উপযুক্ত দৃষ্টান্ত নেই, সেই রকম কোনো প্রত্যয়ের সংজ্ঞা দেওয়ার সঙ্গতিপূর্ণ প্রচেষ্টার যেমন কোনো তাৎপর্য নেই, তেমনি তার কোনো সম্ভাবনাও নেই।

আসলে আমাদের সাংস্কৃতিক জীবন ছাড়া, শিল্পকলা স্বরূপত কী সেই বিষয়ে কোনো দাবির যাথার্থ্য বিচার করার কোনো উপযুক্ত মানদণ্ড নেই। একারণেই ভিটগেনস্টাইন

খুব দৃঢ়ভাবে ঘোষণা করেছিলেন যে, আমরা আমাদের কথা বলার মানদণ্ড স্থির করি ব্যবহারিক জীবনে কথা বলার মাধ্যমেই। যাইহোক, আমাদের মানদণ্ড সম্বন্ধে সমস্ত দাবির বিরুদ্ধে একটি আক্রমণ হিসেবে প্রতি-সারধর্মবাদ খুব বেশি সাফল্যের দাবিদার হতে পারে না। তাই ভিটগেনস্টাইনও এ প্রসঙ্গে খুব বেশি সফল বলে দাবি করতে পারেন না। শিল্পকলার উপলব্ধি ও উৎপাদনসহ নির্দিষ্ট কিছু অধ্যয়ন ও চর্চা বিশেষভাবে উপহাস (mockery), বিদ্রূপ (posturing), ভান (abuse), অপব্যবহার (decay), ক্ষয় ও গোলমালের জন্য দায়ী। এ ধরনের হুমকির মুখে, আমরা যা করি তার সম্পর্কে দাবি, আমাদের চর্চার বিষয় কী হবে ও পরবর্তীতে এর বিস্তৃতি, পরিমার্জন, পরিশেষ কেমন হবে তা স্মরণ করিয়ে দেওয়ার কাজ করে এমন দাবি এবং একইসঙ্গে আমাদের অধ্যয়ন ও চর্চার বর্ণনামূলক ও আদর্শমূলক দাবি উপযুক্ত ও যথার্থ। আমরা যা করি ও বলি সেই বিষয়ে ওইরূপ মানদণ্ড সংক্রান্ত দাবির যাথার্থ্য বিচারের মানদণ্ড রয়েছে। যথা: একটি বিমূর্ত সারধর্ম যথাযথভাবে সংজ্ঞায়িত হয়েছে কী-না তা নয়, বরং একটি অনুশীলন বা চর্চা ওই দাবির দ্বারা যুক্তিসঙ্গতভাবে নিঃসৃত হওয়ার যোগ্য কী-না, অথবা সংশোধিত হওয়ার যোগ্যতা রাখে কী-না, সেটাই প্রকৃতপক্ষে যথার্থ মানদণ্ড (Eldrich, 1986: 103-104)। শিল্পকলার এই উৎপাদন, ভাষ্য ও উপলব্ধি এমন একটি অনুশীলন, যার সম্বন্ধে ওইরূপ মানদণ্ড সংক্রান্ত দাবি, ওইরূপ স্মরণ করিয়ে দেওয়ার বস্তু ও সূচক যথাবিহিত অবস্থায় বিদ্যমান।

শিল্পকলার নান্দনিক তত্ত্বের বিরুদ্ধে আরও একটি বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ আপত্তির জন্য প্রয়োজন নান্দনিক অবধারণের নতুন একটি মডেলের ঘোষণা, যা হাচিসন ও হিউম-এর পরিকল্পিত মডেল থেকে ভিন্ন, যেখানে নান্দনিক অবধারণ গঠনে সংবেদনের ভূমিকাকে ভ্রান্তভাবে সমন্বিত করা হয়েছে। এটি সত্য যে, সমস্ত শিল্পকর্ম সংবেদ্য সুখের মতো কোনো কিছু উৎপন্ন করে না, এবং একথাও সত্য যে, নান্দনিক ইন্দ্রিয়শক্তি বলে কোনোকিছুর আদৌ অস্তিত্ব নেই (Cohen, 1977: 838-66)। তবে, এটাও ধরে নেয়া অসঙ্গত নয় যে, শিল্পকর্ম বৈশিষ্ট্যগতভাবে বিচারমূলক অনুসন্ধানকে প্রত্যর্পণ করে, এবং ওই বিচারমূলক অনুসন্ধান ব্যাপক পরিমাণে অনুভবের অর্থের ব্যাখ্যা। এ যেন শিল্পকলা ও সমালোচনা একত্রে বস্তুর অভিজ্ঞতার মধ্যে উদ্ভাসিত বিভিন্ন অনুভবের সঙ্গে যুক্ত থাকার মূল্যায়ন ও পুনর্গঠনে আমাদের সাহায্য করে। আর এর অর্থ হলো বস্তু আমাদের জন্য।

সমালোচনা বা মূল্যায়ন আকার ও আধেয় (form and content)-এর মধ্যে একটি সংসক্তি (fitness)-র দ্বারা অনুপ্রাণিত। এটি এমন একটি সংসক্তি, যা পর্যবেক্ষণের অনুভূত সন্তুষ্টির মাধ্যমে উন্মোচিত হয়। আকার ও আধেয়ের ব্যাখ্যা ও উপলক্ষ অনুসন্ধানের মাধ্যমে সমালোচনা বা মূল্যায়ন ওই সন্তুষ্টির ব্যাখ্যা প্রদান করে। অন্য কোথাও প্রযোজ্য নয়, এমন কোনো বিশেষ নান্দনিক সামর্থ্য ও সক্ষমতা নেই যা এখানে শিল্পকলা ও তার সমালোচনার জন্য একান্ত প্রয়োজনীয়। এখানে যা প্রয়োজন

তা হলো আকারকে সনাক্ত করার, আধেয় বা বিষয়বস্তুকে বোঝার এবং সন্তোষজনক অনুভব থাকার সক্ষমতা। মানসিক অবস্থা সংক্রান্ত অবধারণকে অন্যান্য অবধারণের জ্ঞানতাত্ত্বিকভাবে পূর্ববর্তী বলে ধরে নেয়ারও কোনো প্রয়োজন নেই। বস্তুত, বিভিন্ন ভৌতবস্তুর আকার ও আধেয় সংক্রান্ত অবধারণ আমাদের অনুভবের স্বরূপকে, শিল্পকলার স্বরূপকে এবং অন্যান্য প্রাতিভাসিকভাবে সাদৃশ্যপূর্ণ কিন্তু ভিন্নভাবে উপলক্ষিত অনুভবকে বুঝতে সক্রিয়ভাবে সাহায্য করে। আধেয় থাকার ক্ষেত্রে শিল্পকর্মের জ্ঞানীয় তাৎপর্যকে মেনে নেয়া যায়। কিন্তু যদি আধেয়ই না থাকে তাহলে কোনো কর্মকে শিল্পকলার মর্যাদা দেওয়া যায় না। শিল্পকর্মের যেমন নির্দিষ্ট আকার থাকা বাঞ্ছনীয়, তেমনি তার সুনির্দিষ্ট আধেয় বা বিষয়বস্তুও থাকা চাই।

কাজেই, শিল্পকলার নান্দনিক তত্ত্বকে দুর্বল ভেবে বাতিল করে দেওয়া যায় না। এর বিরুদ্ধে সরাসরিভাবে উত্থাপিত দার্শনিক আপত্তিগুলোর উত্তর দেওয়া যেতে পারে, এবং এই তত্ত্ব বিচারমূলক বা মূল্যায়নধর্মী অনুশীলনকে ও শিল্পকলার মূল্য সংক্রান্ত অপর্যবসানযোগ্য (irreducible) ও অস্থানান্তরযোগ্য (irreplaceable) গুণধর্ম সম্বন্ধে আমাদের প্রাক-তাত্ত্বিক (pre-theoretic) অর্থ ও তাৎপর্যকে প্রতিফলিত করার অঙ্গীকার করে। কিন্তু, শিল্পকলার একটি যথার্থ, সর্বাঙ্গাসুন্দর এবং সন্তোষজনক নান্দনিক তত্ত্বের নির্মাণে এর চেয়ে আরও বেশি কিছু প্রয়োজন। শিল্পকলার সঠিক নান্দনিকতত্ত্বের জন্য দেখানো প্রয়োজন যে, সাদৃশ্যপূর্ণ বিচারমূলক ব্যাখ্যা ও অনুশীলনের অস্তিত্ব রয়েছে, যা তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে উঠতে পারে এই দাবির ভিত্তিতে যে, আমরা কোনো কিছুকে শিল্পকলা বলতে পারি যদি এবং কেবল যদি তা আমাদের মধ্যে বিশেষ এক ধরনের অনুভব সৃষ্টি করতে পারে।

যতক্ষণ না সাদৃশ্যপূর্ণ অনুশীলন ওইভাবে উদ্ভাসিত হবে, ততক্ষণ পর্যন্ত বস্তুর উপস্থিতিজনিত অনুভব বিশুদ্ধভাবে ব্যক্তিগত ও ব্যক্তির কাছেই সীমিত অনুভব হিসেবে থেকে যাবে এবং শিল্পকলা সম্বন্ধে আপেক্ষিকবাদ (relativism) হয়ে উঠবে সঙ্গতিপূর্ণ। এক্ষেত্রে আমাদের কেবল এটাই দেখতে হবে যে, বস্তুর আপাত বৈচিত্র্য বা বৈসাদৃশ্যের ভিত্তিতেই তাকে শিল্পকলা বলা যাবে। এই বৈসাদৃশ্য কেবল আপতিক বাহ্য বৈসাদৃশ্য, অথবা কিছু বিশুদ্ধ বৈসাদৃশ্যের অন্তর্নিহিত একটি সাধারণ উপায় আছে, যার দ্বারা শিল্পকলা পদবাচ্য এমন অনেক বস্তুর ব্যাখ্যা দেওয়া ও উপলব্ধি করা সম্ভব হবে। এটি এমন একটি উপায়, যা খাঁটি শিল্পকলার ওপর আমাদের মধ্যে অনুভূতি উৎপন্ন করার সক্ষমতা আরোপণের ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত। শিল্পকলার স্বরূপ সম্বন্ধে কোনো দাবির ভিত্তিতে কি দেখানো যায় যে, ওই ধরনের সাদৃশ্যপূর্ণ অনুশীলনের অস্তিত্ব আছে? নান্দনিক গুণধর্মের বিশ্লেষণের মধ্যে এর উত্তর নিহিত রয়েছে।

নান্দনিক গুণধর্মের প্রাসঙ্গিকতা

যেকোনো নন্দনতত্ত্ববিদ অবশ্যই সবকিছুর আগে একথা কবুল করবেন যে, সুন্দর ও অসুন্দর হওয়া ছাড়াও অনেক বেশি নান্দনিক গুণাবলির অস্তিত্ব আছে। আমাদের

অভিজ্ঞতার পরিপ্রেক্ষিতে আমরা যেভাবে বস্তুকে সুন্দর বলে অভিহিত করি, সেইভাবেই বস্তুকে ছিমছাম (dainty), পরিপাটি (horrible), অপরিচ্ছন্ন (unsetting), আতঙ্কজনক ও সরস বলে অভিহিত করি। কিন্তু, এর অর্থ অবশ্য এই নয় যে, নান্দনিক (aesthetic) ও অনান্দনিক (non-aesthetic) গুণাবলির মধ্যে স্পষ্ট সীমারেখা রয়েছে। কুড়ি শতকের শিল্পকর্মগুলো নান্দনিক গুণাবলির দিক থেকে যতটা একে অন্যের সঙ্গে সাদৃশ্যপূর্ণ, তার চেয়েও বেশি নান্দনিক গুণাবলির দিক থেকে সাদৃশ্যপূর্ণ আঠারো শতকের শিল্পকর্মগুলোর। আঠারো শতকের নন্দনতত্ত্ববিদেরা সম্ভবত ভুল করেই ধরে নিয়েছিলেন যে, সকল শিল্পকর্মই সুন্দর ও মনোরম। 'সুন্দর' বিধেয়টি স্বাভাবিকভাবে কখনও কখনও কেউ হিচকক (Hitchcock)-এর *নর্থ বাই নর্থওয়েস্ট* চলচ্চিত্রের ওপর আরোপ করে থাকবেন এর বিকট রঙিন চিত্র-প্রদর্শনীর পদ্ধতির জন্য, অথবা কথাশিল্পী পিঙ্কন (Pynchon)-এর ঘনীভূত বিষয়াদিতে পরিপূর্ণ কল্পকাহিনীর ওপরও ওই বিধেয় সাধারণত কেউ প্রয়োগ করে না। কিন্তু, এগুলোকে শিল্পকর্ম বলে অস্বীকার করা বেশ সুকঠিন ব্যাপার।

একথার অর্থ অবশ্য এই নয় যে, এমন কোনো গুণধর্ম নেই, যা সাধারণভাবে সমস্ত শিল্পকর্মে থাকে। সকল শিল্পকর্মেই এমন কিছু গুণধর্ম রয়েছে যা সাধারণভাবে বর্তমান থাকে। সাধারণভাবে বর্তমান থাকে বলেই এগুলো শিল্পকর্মের বৈশিষ্ট্য হিসেবে স্বীকৃত। এ থেকে একথাই বলা যায় যে, যদি সেই রকম কোনো গুণধর্ম থাকেও, তাহলে তা কিন্তু অবশ্যই প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের মতো হবে না, এবং শিল্পকলার আবশ্যিক গুণধর্ম হিসেবে সৌন্দর্যের কথা বলা সম্ভবত প্রজ্ঞাবানের কোনো কাজও নয়। এ প্রসঙ্গে আর্থার দান্ত মনে করেন যে, এমন অনেক শিল্পকর্ম আছে, যাদের দ্বারা খুব স্বাভাবিকভাবেই আমরা বিক্ষিপ্ত হই এবং বিরক্তিবোধ করি (Danto, 1981: 92)। কিন্তু, তা থেকে একথা প্রতিপন্ন হয় না যে, অন্যান্য কোনো স্বতন্ত্র নান্দনিক গুণধর্ম নেই, যা কেবল শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে এবং সকল প্রকার শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে অনিবার্যভাবে প্রযোজ্য।

শিল্পকর্মের নান্দনিক গুণধর্মের বৈচিত্র্য থেকেও একথা অনিবার্যভাবে প্রতিপন্ন হয় যে, যদি কিছু গুণধর্ম সকল ধরনের শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে বিদ্যমান থাকে, তাহলে এই গুণধর্ম হবে আপেক্ষিকভাবে জটিল এবং প্রকার সাপেক্ষিক (category relative) গুণধর্ম। বিশেষভাবে বললে দান্ত (Danto, 1981: 1-68) এবং কেন্ডাল ওয়াল্টন (Walton, 1970: 334-67) উভয়েই দেখিয়েছেন যে, প্রত্যক্ষভাবে অপ্রভেদযোগ্য এমন কিছু বস্তু থাকতে পারে, যাদের নান্দনিক গুণধর্ম ভিন্ন। তাই, তারা ভিন্ন ধরনের শিল্পকর্ম হবে। যেমন: একটি উত্তেজনাপূর্ণ (dramatic) এবং অন্যটি বিরক্তিকর (boring), অথবা তাদের একটি শিল্পকর্ম পদবাচ্য, কিন্তু অন্যটি আদৌ তা নয়। আমাদের সংবেদনশীলতা এবং অনুভব করার সামর্থ্য বিষয়বস্তুর জ্ঞান ও উৎপত্তির ইতিহাস নিরপেক্ষভাবে কেবল স্পষ্টভাবে প্রত্যক্ষযোগ্য গুণধর্মের ওপর প্রতিক্রিয়াপ্রবণ হয় না। সহজ কথায় বলতে গেলে, কিছু নান্দনিক গুণধর্ম অংশত বস্তুর বিষয়বস্তু ও প্রকারের

ওপর নির্ভরশীল। বস্তুর নান্দনিক গুণধর্মের ভিত্তিতে যে ব্যক্তি শিল্পকলার স্বরূপ অনুসন্ধানের সংকল্প নিয়েছেন, তিনি অবশ্যই এমন ব্যক্তি হবেন যিনি জানেন প্রাসঙ্গিক প্রসঙ্গটা কী এবং তিনি বস্তুর প্রসঙ্গ ঘটিত অধ্যয়ন (contextual study)-এ আগ্রহী হবেন। একটি সফল নান্দনিকতত্ত্বের উচিত হবে ওই ব্যাপারটিকে তার ব্যাখ্যায় বিবেচনা করা।

এছাড়া, শিল্পকলার যে-কোনো তাত্ত্বিক অবশ্যই একথা কবুল করবেন যে, অভিরুচি সর্বদাই কোনো-না-কোনো সামাজিক মতাদর্শ দ্বারা গভীরভাবে প্রভাবিত থাকে। কারণ, সাধারণত মানুষ সৌন্দর্য (beauty), সংসক্তি (coherence), ঐক্য বা সংহতি (harmony) ইত্যাদি সম্বন্ধে যেসব অবধারণ গঠন করে, সেগুলোর বেশিরভাগই সামাজিক শর্তাপেক্ষিক প্রতিক্রিয়াজাত (caused through social conditionig)। কিন্তু, এর অর্থ অবশ্য সমালোচনা ও সংশোধনের যোগ্য খাঁটি অবধারণ হওয়ার চেয়ে বেশি শর্তাপেক্ষিক প্রতিবর্তক্রিয়ার ফল। যাইহোক, এটি এই সিদ্ধান্তের সপক্ষে একটি প্রমাণ। এই প্রয়োগের বিরুদ্ধে যা-কিছু প্রয়োজন তা হলো শিল্পকলার স্বরূপ সংক্রান্ত কিছু অবধারণের সপক্ষে একটি ভালো যুক্তির দৃষ্টান্তের উপস্থিতি। এবং যে-কারণে এই যুক্তিকে ভালো বলা যায় এবং একে ভালো বলার ভিত্তিস্বরূপ যে সমস্ত প্রাকস্বীকৃতি রয়েছে তাদের উভয়ের ব্যাখ্যা দেওয়ার জন্য প্রস্তুত থাকা। আর একারণেই যুক্তিটি ভালো যুক্তির স্বীকৃতি পেতে পারে।

প্রকৃতপক্ষে, এ ধরনের কোনো ভালো যুক্তি আদৌ থাকতে পারে কী-না, তার জন্য শিল্পকলার স্বরূপ সংক্রান্ত বিচারমূলক চিন্তন-নির্ভর অবধারণের অনুসন্ধান করা একান্তভাবেই প্রয়োজন। ওই ধরনের যুক্তির অস্তিত্বের অস্বীকৃতি শিল্পকলার স্বরূপ সংক্রান্ত বহু প্রচলিত উক্তির স্পষ্ট বৈসাদৃশ্য বা বৈচিত্র্য এবং সামাজিক শর্তাপেক্ষিকরণের দ্বারা প্রসক্ত নয়। কাজেই, সেক্ষেত্রে অভরুচি সংক্রান্ত বহু স্পষ্ট অবধারণের কারণ ও ব্যাপক বৈচিত্র্য সম্বন্ধে আপেক্ষিকবাদীরা সঠিক, সেক্ষেত্রে এটাই কেবল কার্যকরীভাবে দেখায় না যে, শিল্পকলার স্বরূপ সম্বন্ধে কোনো ভালো যুক্তি নেই অথবা, আরও সুনির্দিষ্টভাবে, এমন কোনো যুক্তি নেই, যার যুক্তিবাক্যে নান্দনিক গুণধর্ম বিশিষ্ট বস্তুর উল্লেখ রয়েছে। ওই ধরনের কোনো যুক্তির অস্তিত্ব আছে কী-না, তা গণ-সংস্কৃতির ওপর নির্ভরশীল নয়, আমরা শিল্প-সমালোচনা (criticism of art)-র মধ্যে যা অনুসন্ধান করি, তার ওপর নির্ভরশীল।

শিল্পকলার আপেক্ষিকবাদকে প্রতিহত করতে হলে এবং শিল্পকলার স্বরূপের মধ্যে নানা ধরনের বৈচিত্র্য থাকা সত্ত্বেও এমন যুক্তির অস্তিত্ব রয়েছে যার যুক্তিবাক্যে নান্দনিক গুণধর্মবিশিষ্ট বস্তুর উল্লেখ রয়েছে, তা দেখাতে হলে বিশেষ শিল্প-সৃজনী (art-making) নান্দনিক গুণধর্মকে অবশ্যই এমন গুণধর্ম হতে হবে, যার উপস্থিতি সম্বন্ধে একটি ভুল করা সম্ভব। একটি শিল্প-সৃজনী নান্দনিক গুণের উপস্থিতির বিবেচনা

অবশ্যই সাধারণত যা মনে করা হয় তার চেয়ে ইন্দ্রিয়ানুভবের সঙ্গে কম সাদৃশ্যপূর্ণ হবে এবং সাধারণভাবে অবধারণ-ক্রিয়ার সঙ্গে বেশি সাদৃশ্যপূর্ণ হবে। একমাত্র এক্ষেত্রেই কারও পক্ষে অভিরুচি সংক্রান্ত কিছু স্পষ্ট অবধারণ গঠনের এবং শিল্পকলার স্বরূপ সংক্রান্ত ঘোষণার ভ্রান্তি সম্বন্ধে একটি বিশ্লেষণ দেওয়া সম্ভব এবং তার পক্ষে বলা সম্ভব যে, শিল্পকলাকে অমুক-অমুক (so-and-so) বলার ক্ষেত্রে, একটি বস্তুতে একটি নান্দনিক গুণ ভুলক্রমে আরোপিত হয়েছে এবং শিল্পকলাকে অমুক-অমুক নয় বলে অস্বীকার করার ক্ষেত্রে, একটি খাঁটি বস্তুনিষ্ঠ নান্দনিক গুণের উপস্থিতি এড়িয়ে গেছে।

বস্তুতপক্ষে, শিল্পকলা বিষয়ক এক ধরনের সত্যতার ঝলক (glimmer of truth), যা শিল্পকলার বৈচিত্র্যের দ্বারা অনুপ্রাণিত। যে অর্থে রিচার্ড উলহেইম (Wollheim, 1980: 217-40) শিল্পকলার মূল্যায়ন সম্বন্ধে বাস্তববাদ (realism)-কে বস্তুনিষ্ঠবাদ (objectivism) ও ব্যক্তিনিষ্ঠবাদ (subjectivism) থেকে পৃথক করে দেখেন, সেই অর্থে নান্দনিক গুণধর্ম ও শিল্পকলা উভয় সংক্রান্ত বাস্তববাদ সঙ্গতিপূর্ণ নয় বলেই মনে হয়। এখানে একটি আপাত স্বজ্ঞা (rough intuition) একথাই বলে যে, কোনো কিছুই সুন্দর ও অসুন্দর বলে বিবেচিত হতো না, এবং কোনো কিছুই শিল্পকলা পদবাচ্য হতো না, যদি তা মানুষ এবং মানুষের সংবেদন-শক্তি ও জ্ঞানীয়-শক্তির সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত বস্তু না হতো। মানুষ তার সংবেদন এবং জ্ঞানের আলোকেই কোনো বস্তুকে সুন্দর, কোনো বস্তুকে অসুন্দর এবং কোনো বস্তুকে শিল্প পদবাচ্য বলে বিবেচনা করা। নান্দনিক গুণধর্ম ও শিল্পকলা সংক্রান্ত বাস্তববাদকে অবশ্য প্রতিহত করার অনুকূলে আপেক্ষিকবাদীদের ভালো ভিত্তি রয়েছে।

কিন্তু, এই ব্যাপারটি যতটা আপেক্ষিকবাদের অভিমুখী, ততটাই তা শিল্পকলার নান্দনিক তত্ত্ব ও বস্তুনিষ্ঠবাদের অভিমুখী। এটি গ্রহণ করা যায় যে, নান্দনিক গুণধর্ম ও শিল্পত্ব উভয়ের আরোপণ সম্পূর্ণভাবে মানুষের মনস্তাত্ত্বিক ধর্মনিরপেক্ষ ব্যাপার, যদিও তা নির্দিষ্ট কোনো মানুষ বা মানবগোষ্ঠীর মনস্তাত্ত্বিক গুণধর্মের ওপর আদৌ নির্ভরশীল নয় (Wollheim, 1980: 232)। বরং ওই আরোপণকে বৃহত্তর মানবতার অভিজ্ঞতার ওপর নির্ভরশীল বলে মনে করা হয়ে থাকে (Wollheim, 1980: 234)। নান্দনিক গুণধর্ম ও শিল্পত্ব সম্বন্ধে বস্তুনিষ্ঠবাদীরা এই প্রকল্পটিকে কবুল করেন। কিন্তু, আপেক্ষিকবাদীরা তা অস্বীকার করেন।

বস্তুনিষ্ঠবাদ ও আপেক্ষিকবাদের মধ্যে এই বিতর্কের মীমাংসা কেবল একটি উপায়েই সম্ভব হতে পারে। আর তা হলো বিচারমূলক যুক্তি (critical arguments) ও এই যুক্তির ভালো হওয়ার পেছনে যে প্রাকস্বীকৃতি রয়েছে তার বিশ্লেষণের দিকে অগ্রসর হওয়া। উলহেইম উল্লেখ করেন যে, শিল্পকলা ও শিল্প-সৃজনী গুণধর্ম সংক্রান্ত অবধারণ সম্বন্ধে ব্যাপক ঐকমত্য বস্তুনিষ্ঠবাদ ও আপেক্ষিকবাদ উভয়ের সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ, তবে

উভয়ের দ্বারা প্রসক্ত নয়। তাই, এক্ষেত্রে ওই ঐকমত্য ও ঐকমত্যের অভাব, কোনোটাই ওই দুটি মতবাদকে খণ্ডন করে না (Wollheim, 1980: 238)। যখন আমরা কোনো স্বীকৃত শিল্পকর্ম সম্বন্ধে কথা বলি, উপলব্ধি করি বা ভাষ্য দিই, তখন তাদের বিশেষ নান্দনিক গুণধর্ম আছে বলে বিবেচনা করা কি আমাদের অভ্যাস? যখন আমরা কোনো কিছুকে শিল্পকলা বলি, তখন আমরা কি বোঝাতে চাই যে, সেটা আমাদের এক বিশেষ দিকে চালিত করে? শিল্পকলা সম্বন্ধে আমাদের সর্বসাধারণগ্রাহ্য কোনো চর্চা কি রয়েছে, আর সংসক্তি ও বুদ্ধিগম্যতা কি আমাদের অর্থের ওপর নির্ভরশীল? এসব প্রশ্নের উত্তর নিহিত রয়েছে শিল্পকলার আকার (form) ও আধেয় (content) বলতে আমরা কী বুঝি তার ওপর।

শিল্পকলার আকার ও আধেয়

নান্দনিকতত্ত্বের প্রস্তাব অভিনব কোনো ঘটনা সূচনা করে না। এ প্রসঙ্গে যা অভিনব তা হলো এই যে, সমালোচকের প্রস্তাবিত যুক্তি এবং আমাদের অভিজ্ঞতা কীভাবে তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে ওঠে তার ব্যাখ্যা ও বিচার-বিশ্লেষণ। এই ব্যাখ্যা ও বিচার-বিশ্লেষণের আলোকে ব্যাপক বিস্তৃত সাদৃশ্যপূর্ণ শৈল্পিক, সমালোচনামূলক ও উপলব্ধিমূলক অনুশীলনকে সংসক্তিমূলক ও বুদ্ধিগম্যরূপে দেখানো যেতে পারে, যা আর অন্য কোনো তত্ত্বের আলোকে দেখানো যাবে না। আর এখানেই নিহিত রয়েছে নান্দনিক তত্ত্বের সার্থকতা।

যে নান্দনিক গুণধর্ম কোনো কিছুর শিল্পকলা হয়ে উঠার আবশ্যিক ও পর্যাপ্ত শর্ত, তা একটি বস্তুর আকার ও আধেয় বা বিষয়বস্তুর একে অন্যের সামঞ্জস্য রক্ষা করে। এই গুণধর্মকে শিল্পকলার আবশ্যিক ও পর্যাপ্ত ধর্মরূপে গ্রহণ করার ধারণাটি ইংরেজ ও জার্মান রোম্যান্টিকদের মধ্যে লক্ষণীয় একটি সাধারণ ঘটনা। এর মধ্যে বিশেষভাবে উইলিয়াম ওয়ার্ডওয়ার্থ-এর চিন্তাধারায় এ ধারণাটি বিশেষ প্রভাব বিস্তার করেছিলো। এই উইলিয়াম ওয়ার্ডওয়ার্থ অনেক আধুনিক লেখকের অর্থহীন জাঁকালো বাচনশৈলীর সমালোচনায় সিদ্ধহস্ত ছিলেন। ওয়ার্ডওয়ার্থই প্রথমবারের মতো নান্দনিক গুণধর্মকে বর্ণিত পরিস্থিতির সঙ্গে মানানসই অনুভব উদ্রেক করার ভাষা দিয়ে প্রতিস্থাপন করার প্রস্তাব করেন (Wordworth, 1974 : 127-28)। হেগেল একে ত্রুটিপূর্ণ সমন্বয় হিসেবে সমালোচনা করেন। তাই, তাঁর মতে, এ ধরনের কোনো বস্তু শিল্পকর্ম পদবাচ্য হওয়ার যোগ্য নয়। এগুলো এমন উপাদান বিশিষ্ট বস্তু, যা বস্তুটির স্বরূপের প্রতিদ্বন্দ্বী একটি উপস্থাপন ভঙ্গি গঠনের দিকে আমাদের চালিত করে (Dickie, 1977 : 520)। উল্লেখযোগ্য ব্যাপারটি হলো, এই তত্ত্ব শৈল্পিক ও সমালোচনামূলক কর্মকাণ্ডের এবং শিল্পকলার অভিজ্ঞতার বেশ কিছু তাৎপর্য প্রদানে সক্ষম। এ পর্যায়ে আকার ও আধেয় শিরোনামে উপস্থাপিত এই নান্দনিকতত্ত্বের ব্যাখ্যার গভীরে প্রবেশ করা একান্তভাবে অপেক্ষিত।

এক. প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্ব ব্যাখ্যা প্রদান করে কেন শিল্পকলার উৎপত্তি ও বিকাশ সাধন হয়েছে। অর্থাৎ, প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বের মাধ্যমে আমরা শিল্পকলার উৎপত্তি ও ক্রমবর্ধমান বিকাশের ইতিবৃত্তকে সম্যকভাবে উপলব্ধি করতে পারি। প্রথমত. সংস্কৃতির অন্যান্য দিকে যেভাবে বিকশিত হয়েছে, তাতে নতুন আধেয় বা বিষয়বস্তুর উন্মেষ হয়েছে। যেমনঃ বাষ্পচালিত ইঞ্জিন, আধুনিক কলকারখানা, বেসবল (baseball) ইত্যাদি এবং এর জন্য প্রয়োজন হয়েছে নতুন শৈল্পিক অভিব্যক্তি, এবং ফলস্বরূপ আমরা পেয়েছি টার্নার (Turners), চ্যাপলিন (Chaplins) এবং রবার্ট কুভার (Robert Coovers) প্রমুখকে। দ্বিতীয়ত, যখন একটি প্রদত্ত আধেয় বা বিষয়বস্তুর ওপর অভিব্যক্তির সুনির্দিষ্ট আকার যুক্ত হয়েছে, তখন অভিব্যক্তির আকারটাই পুরোপুরি পাল্টে গেছে (যেমনঃ এলিয়ট-এর অন্তর্দৃষ্টি)। এটি জানা গেছে যে, নির্দিষ্ট এক ধরনের অভিব্যক্তি, যেমন সঙ্গীতের ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট সুরপ্রবাহের সমন্বয় সাধন একটা আধেয় প্রদান করতে পারে।

অনুরূপভাবে, চিত্রধর্মী স্থানকে সীমিত রাখার ক্ষেত্রে বা গভীরতা প্রদান করার ক্ষেত্রে, অথবা ক্যানভাসের কেন্দ্র ও প্রান্তের সম্বন্ধকে বিবেচনা করার নির্দিষ্ট উপায়ের ক্ষেত্রে, গল্প বর্ণনা ও তার রূপরেখা প্রদান করার নতুন কৌশল প্রণয়নের ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট আধেয় প্রদান করতে সক্ষম। এটি শিল্পকলার ভাষার মধ্যে অভিব্যক্তিগুলোর যে স্থান থাকে তাকে পাল্টে দেয়, ঠিক যেমন উপন্যাসের রূপক প্রাকৃতিক ভাষার মধ্যে আক্ষরিক অভিব্যক্তির রূপ ধারণ করতে পারে। নির্দিষ্ট একটি আধেয়ের জন্য উপযুক্ত বলে প্রতিষ্ঠিত অভিব্যক্তির আকারের প্রয়োগ উদ্ধৃতির মতো তার নিজের স্থানে কার্যকরী হয়ে ওঠে, কিন্তু স্বাধীন শৈল্পিক কৃতিত্বের ক্ষেত্রে নয়। একজন শৈল্পিক অগ্রদূত (artistic precursor)-এর কৃতিত্বের সমতা রক্ষা করার জন্য অনুকরণের প্রয়োজন নেই, যা সাধারণত কৃত্রিম হয়ে থাকে। এর জন্য প্রয়োজন অভিব্যক্তির নতুন আকার ও নতুন আধেয়ের সংযুক্ত উন্নয়ন, যাদের একই ধরনের সন্তোষজনক ঐকতান রয়েছে, যেমনটা অগ্রদূতের শিল্পকর্মের আকার ও আধেয়ের একে অন্যের মধ্যে থাকে (Timothy, 1982: 179-93)।

দুই. আকার ও আধেয় শিরোনামে উপস্থাপিত নান্দনিকতত্ত্ব শিল্প সৃজনের কেন কোনো নিয়মবিধি নেই এবং শিল্প-সৃজনের ক্ষেত্রে কেন পরীক্ষা-নিরীক্ষার প্রয়োজন হয় তার সুস্পষ্ট ব্যাখ্যা প্রদান করে থাকে। নতুন আকার এবং নতুন আধেয়ের একে অন্যের মধ্যে সন্তোষজনক সামঞ্জস্য হিসেবে গণ্য হয় কোন্ জিনিস? এটি বস্তুতে নতুন আকার এবং নতুন আধেয়ের সহাবস্থানিক অবস্থা অবশ্যই নয়। শিল্পকর্ম সৃষ্টির ব্যর্থ প্রচেষ্টার বহুবিধ দৃষ্টান্তের আদৌ কোনো অসদ্ভাব নেই। এ যেন 'অর্থশূন্য বাচনভঙ্গি' (inane phraseologies) অথবা 'ত্রুটিপূর্ণ সমন্বয়' (defective combination)। এখানে কোনটি সফল হবে, তার কোনো পূর্বাভাসও দেওয়া যায় না। কারণ ঠিক কোন্ আকার এবং আধেয় একটি অন্যটির পক্ষে উপযুক্ত হবে, তা নির্ভর করে কোন্ আধেয়টি বস্তুর ওপর আরোপ করা হচ্ছে তার ওপর এবং বস্তুতে আধেয়ের আরোপণ কারণিকভাবে

নির্ধারিত হয় না। বস্তুতে আধেয় আরোপিত হয়, তাতে তা শিল্পকর্ম হোক, বা হোক কোনো সাধারণ বাক্য, এই কারণে যে, মানব জীবনে বস্তুর একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা আছে বলেই বিবেচিত হয়ে থাকে এবং ওই বিবেচনা কারণিকভাবে স্থির ও অটল নয়, সর্বদাই সংশোধনের জন্য সে উন্মুক্ত। এ যেন এমন একজন মানুষের সঙ্গে পরিচিত হওয়া, যার কাজকর্মের মূল্যায়ন করা অত্যন্ত দুরহ, দুর্ভেদ্য (Timothy, 1982: 197)।

তিন. প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি ব্যাখ্যা দেয় কেন সঙ্গীত ও বিমূর্ত চিত্রকর্ম প্রতিরূপধর্মী শিল্পকলা নয়, বরং সর্বাধিকভাবে প্রাতিভাসিক শিল্পকলা। এটি আরও ব্যাখ্যা দেয় সঙ্গীতকে কেন প্রাতিভাসিক বস্তু বলে গণ্য করা হয় এবং কেন সঙ্গীত ও বিমূর্ত চিত্রকলার একটি তাৎপর্যপূর্ণ ইতিবৃত্ত রয়েছে, যা অবশ্যই আগে জানতে হবে যদি কেউ ওইরূপ শিল্পকলার ওপর নান্দনিক গুণধর্মকে যথাযথভাবে আরোপ করতে পারে। সাধারণত সঙ্গীত ও বিমূর্ত চিত্রকর্মের আধেয় বা বিষয়বস্তু নেই বলেই মনে হয়। কারণ এগুলো প্রত্যক্ষযোগ্য বস্তু বা ঘটনা বিষয়ক হয় না। কিন্তু, যা এদের বিষয় হয় তা হলো আকার বা কাঠামো যা পর্যবেক্ষকের মনোযোগ আকর্ষণ করতে সক্ষম। তাদের আধেয় হলো একদিকে নির্দিষ্ট একটি সঙ্গীতধর্মী আকার বা কাঠামো (যেমন: সঙ্গীতের বেলায় পরিবেশনের পদ্ধতি, ঐকতান, ছন্দ, তাল, লয় ইত্যাদি) ও রঙের নির্দিষ্ট রূপবিন্যাস (যেমন: রঙের বেলায় তীব্রতা, গভীরতা, আকৃতি, পরিপূরকতা ইত্যাদি) এবং অন্যদিকে অন্যকে আকর্ষণ করার মানবিক ক্ষমতা বিকশিত হয় সংবেদন শক্তি হিসেবে যা নির্দিষ্ট কিছু আকারের ক্ষেত্রে ক্ষীণ হয়ে যায়।

সঙ্গীতকার ও বিমূর্ত চিত্রশিল্পীরা সংবেদন শক্তির ওই ধরনের বিবর্তনকে অনুধাবন করার চেষ্টা করেন এবং আশা করেন যে, তাদের কর্মের কাঠামোর সঙ্গে পর্যবেক্ষকের সক্ষমতা মানানসই হবে। এই অনুসন্ধানকে অনেক সঙ্গীতকার ও বিমূর্ত চিত্রকর্মের আধেয় অনুসন্ধান হিসেবে বিবেচনা না করার পক্ষে কোনো যুক্তি নেই, এবং তা করার সপক্ষে যথেষ্ট যুক্তি রয়েছে। রঙের কাঠামো বা সঙ্গীতের কাঠামো উভয়ই মানুষের অভিজ্ঞতার প্রকৃত বস্তু, এবং তা মানবাভিজ্ঞতার সঙ্গে একটি বাস্তব সম্বন্ধে যুক্ত থাকে, যাতে ওই কাঠামো ও সম্বন্ধ শিল্পকর্মের বিষয়বস্তু বা আধেয়ের সঙ্গে খাপ খেয়ে যায়। তাৎপর্যপূর্ণ সঙ্গীত ও বিমূর্ত চিত্রকর্ম উৎপাদন করার প্রচেষ্টা প্রকৃতপক্ষে এমন ধ্বনি ও রঙের কাঠামো উদ্ভাবন করার প্রচেষ্টা হিসেবে গঠিত হয়, যা সংবেদন শক্তি তার বর্তমান অবস্থায় আকর্ষণ করতে সক্ষম, এবং এই প্রচেষ্টার সাফল্য ওই উদ্ভাবনের ওপর নির্ভরশীল। প্রস্তাবিত নান্দনিকতত্ত্ব অনুসারে, আকর্ষিত হওয়ার আশা নিয়ে রঙ ও ধ্বনির কাঠামোর প্রতি মনোযোগকে যদি সঙ্গীত ও বিমূর্ত চিত্রকর্মের শ্রোতাদর্শকের প্রতিক্রিয়ার যথাযথ ভঙ্গি হিসেবে গ্রহণ করা যায়, তাহলে কাঠামো একবার বোধগম্য হলে, প্রস্তাবিত তত্ত্বটি নান্দনিক বস্তুর প্রাতিভাসিক তত্ত্বের ও বস্তু হিসেবে শিল্পকর্মের তত্ত্বের অন্তর্নিহিত সত্যকে অনুধাবন করতে সক্ষম হবে।

চার. শিল্পকলাকে কেন আমরা বিবেচনা করি তার একটি সুস্পষ্ট ব্যাখ্যা শিল্পকলার প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি আমাদের নির্দেশ করে। আকার ও আধেয়ের ইতিবৃত্তের পটভূমিতে যে শিল্পকর্মের আকার ও আধেয় এক অন্যের সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ, এ ধরনের একটি খাঁটি শিল্পকর্ম নতুন তাৎপর্য প্রদান করে (Timothy, 1982: 180)। এগুলো দেখায় যে, শিল্পকর্মের আধেয় (জাগতিক বস্তু) এবং সংবেদন শক্তি পরিবর্তিত হলেও, আমাদের পক্ষে জগতের ও একে অন্যের অর্থ গঠন করা সম্ভব। এই অর্থ ও সম্প্রদায়ের গঠন যে সম্ভব, তা জানা মানুষ হিসেবে আমাদের কাছে যথেষ্ট গুরুত্বপূর্ণ। স্বাধীন প্রাজ্ঞানে জ্ঞানীয় বৃত্তিশক্তি সমূহের ঐকতান সম্বন্ধে কান্ট যা বলেছিলেন, এই ধারণাটি হলো তার হৃদয়ের কেন্দ্রীয় অন্তর্দৃষ্টির, এবং এ ধারণাটির স্থান দেওয়ার জন্য শিল্পকলার প্রস্তাবিত তত্ত্বের দ্বার উন্মুক্ত রয়েছে। আমাদের অনুভব অর্থপূর্ণ বস্তুর দিকে ধাবিত হয় বস্তুগুলোর আকারের কারণে। এ ব্যাপারটি আলাপ-আলোচনায় অংশগ্রহণকারীকে গভীরভাবে বোঝার এবং তাদের মধ্যে যোগসূত্র রক্ষার অযোগ্য বিচ্ছিন্নতাকে বোঝার ব্যাখ্যা প্রদান করে। এটি শিল্পকলা বিষয়ক সংলাপের ক্ষেত্রেও লক্ষণীয় এবং ওই ব্যাখ্যাটি এক্ষেত্রেও প্রযোজ্য।

পাঁচ. প্রস্তাবিত নান্দনিকতত্ত্ব ব্যাখ্যা দেয়, কেন সমালোচক শিল্পকর্মের ব্যাখ্যা ও তার আকারগাত কাঠামোর বিশ্লেষণ দেওয়ার জন্য তাঁদের বিপুল শক্তি ব্যয় করেন। নিচের কয়েকটি লাইন এ প্রসঙ্গে বিবেচনা করা যাক, যা জিওফ্রি হার্টম্যান (Geoffrey Hartman) তাঁর *Tintern Abbey* কাব্য প্রসঙ্গে বলেছিলেন:

> *Tintern Abbey*-তে পথিকের অবস্থান ধীরস্থির ছন্দে এবং এর প্রথম লাইনের অনুধ্যানধর্মী বিস্তৃতির মধ্যে বেশি অনুভব করা যায়, যা তাদের কারণিক শৃঙ্খলার অংশ হিসেবে বিবেচনা করলে ততটা অনুভব করা যায় না। আমরা শুরু করি 'Five years have passed'-এই লাইনটি দিয়ে। এটি এমন একটি বাচনভঙ্গি যা স্পষ্টতই 'There was a boy'- এই লাইনটির মতোই শোকাবহ এবং এখানে আবার একবার সমান ছান্দিক স্পন্দন অনভূত হয়। এটি অদ্ভূত এক ধরনের অতিকথনের মাধ্যমে প্রকাশিত হয়েছে [যেমন: 'Five years have passed; five summers with the length of five long winters'] এবং এটি একটি অবিচ্ছিন্ন অগ্রগতির প্রতিরোধকে সূচিত করে। আমি বলতে চাইছি যে, *Tintern Abbey*-র প্রারম্ভিক স্তবকের মধ্যে অন্যান্য স্তবকের মতোই ছন্দের একটি নিজস্ব তরঙ্গ আছে, যার চরিত্র হলো, যখন তাতে একটি অভ্যন্তরীণ আবর্তন-বিবর্তন ঘটে, তখন তাতে ক্লাইম্যাকসের অনুভব বর্জিত হয়ে যায়। আমি এই ছন্দকে অবিচ্ছিন্ন বা আকস্মিক পরিবর্তনের উদ্ভাসন জনিত আশঙ্কার সঙ্গে যুক্ত করেছি, যা অন্যান্য কবিতাগুলোর ক্ষেত্রেও লক্ষণীয়। যাইহোক, বিষয়বস্তু বা আধেয়ের স্তরে, এটি *Tintern Abbey*-তে পাওয়া না-পাওয়ার হিসাব-নিকাশের সঙ্গে যুক্ত (Hartman, 1976 : 26-27)।

এখানে একথা খুবই স্পষ্ট যে, হার্টম্যান-এর প্রচেষ্টা হলো, কবি কোন ধরনের অভিজ্ঞতাকে বর্ণনা করেছেন এবং তিনি কী স্পষ্ট করে তোলেন, এবং দেখান যে, যে সমস্ত শব্দ প্রয়োগ হয়েছে, তারা তাদের ধ্বনি, ছন্দ ও অর্থের দ্বারা আমাদের মধ্যে একটি অনুধ্যানমূলক বিবৃতির অনুরূপ অভিজ্ঞতা উৎপন্ন করে, এভাবে তারা তাদের আধেয়ের সঙ্গে তাদের সামঞ্জস্যকে সুনিশ্চিত করে। এ ধরনের ভাষা ও আকারগত বিশ্লেষণ গুরুত্বহীন প্রচেষ্টা নয়। এদের লক্ষ্য আমাদের মধ্যে একটি কর্মের প্রভাব, তাদের সামঞ্জস্য বা সন্তুষ্টি অথবা আমাদের পক্ষে একে সত্য বলে গ্রহণ করার সূক্ষ্মতার ব্যাখ্যা দেওয়া। জন স্টুয়ার্ট মিল বলেন :

> কবিতা হলো মানুষের সবচেয়ে গভীর ও সবচেয়ে নিগূঢ় আবেগের শাব্দিক চিত্র। আমরা যা অনুভব করতে পারতাম, অথবা যদি বাইরের ঘটনারাশি ভিন্ন হতো, তাহলে আমাদের পক্ষে যা অনুভব করা সম্ভব হতো তাকে অনুধাবন করার জন্য কবিতা আমাদের জাগিয়ে তোলে। কবিতা যখন প্রকৃতই সেই রকম হয়, তখন তা সত্য (Mill, 1974: 127-28)।

ব্যাখ্যার উদ্দেশ্য হলো এ ধরনের সত্যকে উদ্‌ঘাটন করা যদি তা একটি শিল্পকর্মে উপস্থিত থাকে এবং এটাই দেখানো যে, একটি শিল্পকর্মের আধেয় (যথা: কোনো পরিস্থিতিতে কেউ যা অনুভব করে) ও আকার (যথা: কবিতা বা সঙ্গীতের শব্দাবলি) একে অন্যের সঙ্গে এমনভাবে সামঞ্জস্যপূর্ণ, সেখানে এটি স্পষ্ট যে, আধেয়টি যথাযথভাবে বোধগম্য হবে।

ছয়. প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি ব্যাখ্যা দেয় কেন একটি শিল্পকলার তত্ত্ব মনোবিজ্ঞানের সঙ্গে নিবিড়ভাবে যুক্ত এবং কেন তাকে অভিজ্ঞতামূলক বা পরীক্ষণমূলক মনোবিজ্ঞানে পর্যবসিত করা যায় না। শিল্পকলার এ তত্ত্ব অনুসারে, শিল্পকর্ম হলো সেই বস্তু যা নির্দিষ্ট এক ধরনের মানবিক প্রতিক্রিয়া উৎপন্ন করে, যেখানে জ্ঞানীয় অনুভবের একটা বিশেষ ভূমিকা রয়েছে। যে ধরনের প্রতিক্রিয়ার ক্ষেত্রে জ্ঞানীয় অনুভবের ভূমিকা রয়েছে তা মনোবিজ্ঞানীর আগ্রহের বিষয়। কিন্তু, আলোচ্য প্রতিক্রিয়ার কারণ হলো একটি শিল্পকর্মের আকার ও আধেয়ের একে অন্যের সন্তোষজনক সামঞ্জস্য এবং এই কারণটিকে কেবল মনোবিজ্ঞানের গবেষণাগারের পদ্ধতি দিয়ে বোঝা যায় না।

আলোচ্য প্রতিক্রিয়ার কারণ অনুসন্ধানে ওই ধরনের গবেষণাকে যথাযথ হতে হলে তাকে পৃথক দুটি বিষয়কে অপরিহার্যভাবে প্রতিষ্ঠা করতে হবে। এক. যে কারুকর্মটি গবেষণাগারে বিচারাধীন তাকে খাঁটি শিল্পকর্ম হতে হবে, যার প্রয়োজনীয় সামঞ্জস্য রয়েছে, এবং দুই. যে ব্যক্তি ওই ধরনের প্রতিক্রিয়া ব্যক্ত করে তাকে বিচার্য শিল্পকর্মের তাৎপর্য ও কাঠামো উভয়কে উপলব্ধি করতে হবে। এটি কল্পনা করা খুবই কঠিন যে, একজন ব্যক্তি গবেষণাগারে এইসব করতে পারে না। এছাড়া, এটিও খুবই স্পষ্ট যে, ওই ধরনের কোনো কারণিক অনুসন্ধান যার লক্ষ্য 'শিল্পকলা কী?'–এই নান্দনিক প্রশ্নকে নির্দিষ্ট একটি প্রতিক্রিয়ার কারণ সংক্রান্ত প্রশ্নে পর্যবসিত করা তা একটি প্রশ্নের

উত্তরকে পূর্ণ থেকে কবুল করে নেয়। আর সেই প্রশ্নটি হলো 'প্রাসঙ্গিক প্রতিক্রিয়ার কারণ কী?' কারণ, কোনো পরীক্ষণ শুরু করার পূর্বে কাউকে অবশ্যই জানতে হবে যে, তার পরীক্ষণের বিষয় একটি শিল্পকর্ম। এটি এমন এক বস্তু যার নির্দিষ্ট কিছু নান্দনিক গুণধর্ম রয়েছে।

সাত. শিল্পকলার প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি এক ধরনের বস্তুনিষ্ঠতার ব্যাখ্যা প্রদান করে, যা কার্যকরী হওয়া ছাড়াই বিচারমূলক যুক্তিতে থাকে। শিল্পকলার একটি নান্দনিক তত্ত্বে আপেক্ষিকবাদ ততক্ষণ পর্যন্তই অপরিহার্য থাকে, যতক্ষণ পর্যন্ত শিল্প প্রাসঙ্গিক নান্দনিক প্রতিক্রিয়াকে নিষ্ক্রিয় মানবিক সংবেদন-শক্তি সহ পরীক্ষাধীন শিল্পকর্মের দ্বারা উৎপন্ন প্রতিক্রিয়া হিসেবে বিবেচনা করা হয়। যদি শিল্প-প্রাসঙ্গিক নান্দনিক প্রতিক্রিয়াকে ওই ধরনের একটি কার্য হিসেবে ধরে নেয়া হয়, তাহলে শিল্প প্রাসঙ্গিক নান্দনিক প্রতিক্রিয়ার স্পষ্ট খাঁটি প্রতিবেদনের ব্যাপক ভিন্নতাকে শিল্পকলা বিষয়ক বস্তুনিষ্ঠবাদের অত্যন্ত বিরোধী হিসেবে গণ্য করতে হবে। বস্তুনিষ্ঠবাদের সমর্থনে একটি প্রতিরক্ষা কবজ (rearguard action) স্বাভাবিক ও অস্বাভাবিক নিষ্ক্রিয় নান্দনিক সংবেদন-শক্তির পার্থক্য নির্ধারণের প্রচেষ্টার দ্বারা লড়াই করতে পারতো। এটাই ছিলো হিউম-এর লক্ষ্য, যখন তিনি সংস্কারহীন সবল ইন্দ্রিয়শক্তি ও সূক্ষ্ম কল্পনাশক্তির অধিকারী ব্যক্তিদের যুগ্ম রায়ের বিবেচনা করেন, যাঁরা উপযুক্ত অভিরুচির চর্চা ও তুলনা করেছেন।

হিউম দাবি করেন যে, এই যুগ্ম রায় ব্যবহারিকভাবে একটি অভিরুচি-শক্তির 'একটি সঙ্গতিপূর্ণ অবস্থা'-র রায়ের সঙ্গে সাদৃশ্যপূর্ণ এবং একে নির্ণয় করার এটাই আমাদের একমাত্র পথ। তবে, পিটার কিভি লক্ষ করেন যে, হিউম তাঁর এই প্রাক-স্বীকৃতির স্বপক্ষে কোনো যুক্তি প্রদান করেননি। উল্লিখিত বৈশিষ্ট্যগুলো নান্দনিক অভিজ্ঞতা থাকার স্বাভাবিক অবস্থা গঠনকারী বৈশিষ্ট্য (Kivy, 1977:609)। কাজেই, শিল্পকলার স্বরূপ সংক্রান্ত অবধারণে সত্য-মূল্য (truth-value) থাকবে কেবল যখন তা এমন জনগোষ্ঠীকে সূচিত করে, যারা স্বাভাবিক প্রত্যক্ষকারীর পছন্দের ব্যাপারে একে অন্যের সঙ্গে একমত। আপেক্ষিকবাদের সত্যতা গ্রহণযোগ্য হওয়ার কথা নয়, এবং শিল্পকলার স্বরূপ বিষয়ক যুক্তি বস্তুনিষ্ঠ হতেও পারে না। কারণ, একটি সামাজিক গোষ্ঠীকে সূচিত করা ছাড়া তাদের সিদ্ধান্তের সত্য-মূল্য থাকতে পারে না।

একটি শিল্পকর্মের সঙ্গে সংবেদন শক্তির সম্বন্ধকে যখন সক্রিয় হিসেবে গ্রহণ করা হবে, বিশেষভাবে তা যখন ব্যাখ্যা ও বিচার-বিশ্লেষণের কর্মকাণ্ডের ওপর নির্ভরশীল হিসেবে গ্রহণ করা হবে, তখন পরিস্থিতি সম্পূর্ণভাবে পাল্টে যাবে। একটি শিল্পকর্মের আকার ও আধেয়ের একে অন্যের সন্তোষজনক সামঞ্জস্য ব্যাখ্যামূলক কর্মকাণ্ডের দ্বারা অধিষ্ঠিত হয় এবং এই ব্যাপারটি থেকে স্পষ্ট হয় যে, শিল্পকর্মের আদর্শ প্রত্যক্ষকারী বা সনাক্তকারী কেন একমাত্র একজন হয় না এবং কেন এই ব্যাপারটি শিল্পকলার স্বরূপ বিষয়ক অবধারণের বস্তুনিষ্ঠতার ক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ নয়। একটি শিল্পকর্মের বস্তুনিষ্ঠ

পরিচয় নির্ধারণের জন্য স্বাভাবিকতার চেয়ে বিশেষ ব্যাখ্যামূলক যোগ্যতার প্রয়োজন হয়। শিক্ষা ও অভিজ্ঞতার মাধ্যমে বিভিন্ন মানুষ বিভিন্ন বস্তু ব্যাখ্যা করার যোগ্যতা অর্জন করে, যদিও এগুলো এমন এক ধরনের দক্ষতা যা যে-কোনো মানুষ অর্জন করতে পারে।

কোনো সামাজিক গোষ্ঠীকে সূচিত করা ছাড়াই একটি বস্তুকে শিল্পকর্ম হিসেবে বিবেচনা করার দাবির সত্য-মূল্য আছে বলে মনে করা যায়। এই দাবি সত্য হবে যদি এবং একমাত্র যদি প্রতিযোগী ব্যাখ্যাকারীরা বস্তুর আকার ও আধেয়ের একে অন্যের সামঞ্জস্যে তাদের কাছে সন্তোষজনক বলে বিবেচিত হয়। আর, এই ধরনের দাবি বস্তুনিষ্ঠ হবে যদি এবং একমাত্র যদি প্রতিযোগী ব্যাখ্যাকারীরা কোনো একটি প্রদত্ত বস্তু সম্বন্ধে তাদের প্রতিক্রিয়ায় ভিন্ন মত প্রকাশিত না হয়। প্রতিযোগী ব্যাখ্যাকারীদের মধ্যে এ ধরনের মতানৈক্য আছে কী-না, তা একেবারেই স্পষ্ট নয়। ব্যাখ্যার ব্যাপারে সমালোচকদের যুক্তির মধ্যে নানাবিধ মতানৈক্য লক্ষ করা যায়। কিন্তু যা ব্যাখ্যা করা হচ্ছে তা যে একটি শিল্পকর্ম, এ ব্যাপারে কোনো মতানৈক্য থাকে না। কোনো কিছু শিল্পকর্ম কী-না, এ বিষয়ে খাঁটি মতানৈক্য প্রায়ই ব্যাখ্যাগুলোর বিরোধের ওপর নির্ভর করে, এবং যখন একটি ব্যাখ্যা প্রতিষ্ঠিত হয়ে যায় তখন প্রায়ই ওই বিরোধের মীমাংসাও হয়ে যায়। যেহেতু বৃহৎ পরিমাণে মতানৈক্য থাকা সম্ভব, যা মীমাংসিত হয়নি, সে কারণে এটি সম্ভব যে, আলোচ্য কর্মের ব্যাখ্যায় অংশগ্রহণকারী প্রতিযোগী গোষ্ঠীগুলোর মধ্যে অন্তত কোনো একটি গোষ্ঠী অযোগ্য। এ প্রসঙ্গে সবচেয়ে বিস্ময়কর ব্যাপারটি এরকম, যা ক্লিমেন্ট গ্রিনবার্গের লেখায় পাওয়া যায়।

> যারা যথেষ্ট নিষ্ঠার সঙ্গে দেখেন, শোনেন ও পড়েন, তারা সময়ের সঙ্গে সঙ্গে শিল্পকলা সম্বন্ধে বড়মাত্রায় ঐকমত্যে উপনীত হন। এটি যেমন কোনো একটি নির্দিষ্ট সংস্কৃতির ক্ষেত্রে সত্য, তেমনি তা বিভিন্ন ধরনের সংস্কৃতির ক্ষেত্রেও সত্য। সর্বশেষ বিগত একশ বছরের অভিজ্ঞতা আমাদের একথাই বলে (Greenberg, 1973: 232)।

তাছাড়া, যদি আমরা লক্ষ করি যে, ওই মতানৈক্য মীমাংসিত অবস্থায় কতটা অব্যাহত থাকছে, তাহলে কোনো প্রতিযোগী ব্যাখ্যাকারীরা নিরাপদ স্থানে রয়েছেন। অর্থাৎ, আকার ও আধেয়ের সন্তোষজনক সামঞ্জস্যের ব্যাপারে সতর্ক রয়েছেন, এবং কোনো ব্যাখ্যামূলক যোগ্যতা এখানে সম্পৃক্ত থাকছে, তা আমরা গ্রিনবার্গের চেয়ে বেশি বলতে পারি। শিল্পকলার স্বরূপ সম্বন্ধে কিছু মতানৈক্য অমীমাংসিতই থেকে যায়, এবং এ বিষয়ে কিছু যুক্তিও সিদ্ধান্তহীন রয়ে যায়। কারণ, একটি শিল্পকলার সিদ্ধান্তমূলক ব্যাখ্যা কখনও প্রতিষ্ঠিত হয়নি। ব্যাখ্যার ক্ষেত্রে যতক্ষণ পর্যন্ত মানুষের আগ্রহ যথাযথভাবে সাদৃশ্যপূর্ণ থাকবে, ততক্ষণ পর্যন্ত ব্যাখ্যা থাকবে বস্তুনিষ্ঠ, যদিও তা কাল্পনিক সম্বন্ধের বিজ্ঞান নয়। সর্বদাই ভালো ও মন্দ ব্যাখ্যা থাকবে এবং কোনো একটি মুহূর্তে একটি ব্যাখ্যা সবচেয়ে ভালো হওয়া সম্ভব। কিন্তু ব্যাখ্যা একটি ঘটমান

কর্মকাণ্ড, যার জন্য ব্যবহারিক অবধারণের প্রয়োজন হয় (Eldrich, 1987: 49) এবং এই ব্যাপারটিই কোনো একটি ব্যাখ্যার যুক্তিকে কার্যকরী করে তোলে। তবে, তা করে এমনভাবে, যেখানে তাদের বস্তুনিষ্ঠতার কোনো মীমাংসা হয় না।

আট. শিল্পকলার প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি ব্যাখ্যা দেয় কীভাবে শৈল্পিক সনাক্তকরণ সামাজিকভাবে মীমাংসিত হয়। কেবল একটি জীবন-প্রণালির পরিপ্রেক্ষিতেই বস্তুর আধেয় বা বিষয়বস্তুকে ব্যাখ্যাত হতে হয়। একটি জীবন-প্রণালির সদস্যতা স্বাভাবিকভাবেই জন্মসূত্রে অর্জিত হতে পারে, অথবা তারপরে বিস্তারিত অধ্যয়ন ও অনুশীলনের দ্বারা কৃত্রিমভাবে অর্জিত হতে পারে। একটি বস্তুর আধেয়কে জানতে হলে এই সদস্যতা সম্বন্ধে সাধারণ জ্ঞান লাভ একান্ত অপরিহার্য। ঠিক যেমন যেখানে কোনো সমাজজীবন নেই, সেখানে কোনো অর্থ থাকতে পারে না, তেমনি যেখানে কোনো সমাজজীবন নেই, সেখানে কোনো শিল্পকর্মও থাকতে পারে না।

নয়. শিল্পকলার প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি ব্যাখ্যা দেয় কেন শিল্পকলা রাজনৈতিকভাবে ও নৈতিকভাবে গুরুত্বপূর্ণ। শৈল্পিক অভিব্যক্তি (artistic expression) একটি প্রতিনিধি বা প্রতিরূপ (representation) হিসেবে স্বরূপত তিনটি বিষয়ের ওপর নির্ভরশীল। ১. প্রতিরূপী আকার অথবা বিশেষ একভাবে শব্দ, ধ্বনি, বর্ণ, রেখা, মনোশ্চিত্র ইত্যাদি উপাদানকে সংগঠিত করা। ২. প্রতিরূপের বাগর্থমূলক আধেয় (semantic content) বা বিষয়বস্তু, কীভাবে একটি চরিত্রের সূচনা হয়; একটি মনোশ্চিত্রের স্মরণযোগ্যতা, সুর, তাল ও ছন্দের ঐতিহাসিক মুহূর্তগুলোর ভূমিকা ইত্যাদি এবং ৩. বাগর্থমূলক আধেয়ের প্রতিক্রিয়া। এখানে উল্লেখ্য যে, ২ এবং ৩ উভয়ই শিল্পকর্মের আধেয়ের এক একটি দিক। যখন এই তিনটি বিষয় একে অন্যের সঙ্গে সন্তোষজনভাবে সামঞ্জস্যপূর্ণ হবে, তখন সংশ্লিষ্ট কর্মটি শৈল্পিকভাবে অভিব্যক্তিপূর্ণ হবে এবং একটি সফল শিল্প কর্মের মর্যাদা পাবে।

শিল্পকলার রাজনৈতিক ও নৈতিক ক্ষমতার উদ্ভব হয় এই কারণে যে, ওই সন্তোষজনক সামঞ্জস্য অংশত বাগর্থমূলক আধেয়ের সামঞ্জস্য হিসেবে উপলব্ধি হয় এবং দ্বিতীয়ত. যখন আমরা জানি যে, কোনো একটি ঘটনার অভিমুখী নির্দিষ্ট একটি যথাযথ মনোভাব রয়েছে, তখন তা ওই ঘটনা সম্পর্কে আমাদের ধারণা ও প্রতিক্রিয়াকে পাল্টে দিতে পারে। শিল্পকর্ম তার আকার-আধেয়ের সামঞ্জস্যের মাধ্যমে আমাদের স্মরণ করিয়ে দিতে পারে যে, সেটি নির্দিষ্ট কোনো ঘটনার ক্ষেত্রে যথাযথভাবে প্রযোজ্য, তাতে সেই ঘটনা মানবিক, রাজনৈতিক, সামাজিক বা অন্যান্য কোনো ঘটনা হতে পারে। এটি এমন এক অনুভব, যা রাজনৈতিক, সামাজিক ও নৈতিকভাবে গুরুত্বপূর্ণ হতে পারে।

এই ক্ষমতা শিল্পকলার যে রয়েছে তা নিশ্চিত করে বলা যায় এই কারণে যে, নৈতিক আদর্শ বা রাজনৈতিক মতাদর্শের প্রচার এমন একটি ব্যর্থতার দিক, যেখানে শিল্পকর্মের মর্যাদা পাওয়ার যোগ্য একটি কর্ম শৈল্পিক ব্যর্থতার দীর্ঘস্থায়ী সম্ভাবনার

মধ্যে নিমজ্জিত হয় বা হওয়ার প্রবণতা রাখে। মতাদর্শ প্রচারের ক্ষেত্রে, প্রকাশিত মনোভাব শিল্পকলার আধেয় বা বিষয়বস্তুর সঙ্গে মানানসই নয়। এক্ষেত্রে প্রচারকারী প্রতিনিধি উদ্দীপ্ত বা আক্রমণাত্মক ভঙ্গিতে বড় বড় কথা বলেন, প্ররোচনামূলক বক্তব্য রাখেন, কিন্তু নিজেকে শৈল্পিক ভঙ্গিতে উপস্থাপন করেন না (Kivy, 1983: 132)। প্রস্তাবিত তত্ত্বটি ব্যাখ্যা দেয় মতাদর্শের প্রচার প্রবণতার দ্বারা কীভাবে শৈল্পিক কৃতিত্ব ব্যাহত হয়, অথচ খাঁটি শিল্পকলা কেন রাজনৈতিক ও নৈতিকভাবে গুরুত্বপূর্ণ হতে পারে।

দশ. শিল্পকলার প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি ভালো ও মন্দ শিল্পকলার মধ্যে এবং শিল্পকলা ও অ-শিল্পকলার মধ্যে পার্থক্যের তাৎপর্য অনুধাবন করতে আমাদের মানসিকভাবে সক্ষম করে তোলে। আধুনিক শিল্পকলার এটি একটি উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হলো যে, এটি উল্লেখ্য দুটি পার্থক্যকে একাকার করে ফেলে, যেখানে মন্দ শিল্পকলাকে একটি প্রতারণা হিসেবে বিবেচনা করা হয়। কারণ, এটি কোনো নিয়ম লঙ্ঘন করে এবং সমস্ত খাঁটি শিল্পকলাকে কোনো অর্থে ভালো বলে বিবেচনা করা হয়, যাতে আমাদের মনোযোগ দেওয়া খুবই প্রয়োজন।

তবে, আমরা একটি বাড়তি অর্থে ওই দুটি পার্থক্যকে বজায় রাখা আবশ্যক বলে মনে করি। প্রস্তাবিত তত্ত্বটি আমাদের একথা বলতে অনুমোদন দেয় যে, মন্দ শিল্পকর্মও একটি শিল্পকর্ম, যেখানে আকার ও আধেয় সন্তোষজনক ভাবে একে অন্যের সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ। তবে তার আধেয়টি বিরস (insipid) বা অচিত্তাকর্ষক (uninteresting)। বিরস বিষয়বস্তু বা আধেয়কে অনেক সময় আদৌ আধেয় পদবাচ্য বলে মনে হয় না। যেমন: বেতাল (muddled) কিন্তু বাকপটু (quite) বক্তার বক্তব্যে অনেক সময় আদৌ কোনো কিছু বলা হয়নি বলে মনে হয়। এ কারণেই মন্দ শিল্পকলাকে অ-শিল্পকলার পর্যায়ে নামিয়ে আনার ঝোঁক লক্ষ করা যায়। তবু, আমরা এ ধরনের পার্থক্যের তাৎপর্যকে বজায় রাখতে পারি।

আমরা একথাও বলতে পারি যে, একটি প্রদত্ত শিল্পকর্মের আকার ও আধেয়ের সন্তোষজনক সামঞ্জস্য অত্যন্ত কম। তাই, তা সম্পূর্ণভাবে না-হলেও প্রায় সর্বাধিকভাবে ত্রুটিপূর্ণ সমন্বয়ে গঠিত। কাজেই, তা মন্দ শিল্পকর্ম হলেও এটি শিল্পকর্ম পদবাচ্য। এখানে শিল্পকলার গুণগত মানের মাত্রার সঙ্গে ব্যক্তির শিক্ষার গুণগত মানের মাত্রার তুলনা করা কার্যকরী হবে। ভালো ও মন্দ শিল্পকলার মধ্যে এবং সুশিক্ষিত ও কুশিক্ষিত ব্যক্তির মধ্যে যেমন সুস্পষ্ট সীমারেখা নেই, তেমনি শিল্পকলা ও অ-শিল্পকলার মধ্যে এবং শিক্ষিত ও অশিক্ষিতের মধ্যে সুনির্দিষ্ট সীমারেখা নেই, যদিও এই সীমারেখা একটি বাস্তব সীমারেখা।

এগারো. শিল্পকলার প্রস্তাবিত নান্দনিক তত্ত্বটি উলহেইম-এর একটি প্রস্তাবের সুস্পষ্ট ব্যাখ্যা প্রদানে খুবই কার্যকরী ভূমিকা পালনে সক্ষম। একটি বিশেষ শিল্পকর্মকে সনাক্ত করতে কেন আমরা পনুরাবৃত্তিমূলক পদ্ধতির মতো একটি পদ্ধতি প্রয়োগ করি।

উলহেইম-এর ধারণা হলো একটি বিশেষ শিল্পকর্মকে সনাক্ত করার ক্ষেত্রে, আমাদের প্রথমত উচিত নির্দিষ্ট একটি বস্তুকে খাঁটি ও মুখ্য শিল্পকর্ম হিসেবে বেছে নেয়া, তারপর তাতে এমন কিছু নিয়ম প্রয়োগ করা, যা পরম্পরাগতভাবে খাঁটি শিল্পকর্মের ওপর প্রযোজ্য হয়, এবং যা আমাদের সমস্ত পরবর্তী ও নিষ্কাশনমূলক শিল্পকর্মকে প্রদান করবে (Wollheim, 1980: 217-40)। অবশ্যই সেই রকম কোনো সুনির্দিষ্ট নিয়ম থাকবে না। নতুন আধেয়ের সঙ্গে মানানসই শৈল্পিক আকার অনুসন্ধানে উদ্ভাবনী শক্তি ও সৃজনশীলতা সর্বদাই প্রয়োজনীয়। কিন্তু, জোর দিয়ে বলা যথার্থ হবে যে, নতুন শিল্পকর্মকে শিল্পকর্ম হিসেবে স্বীকৃত নতুন শিল্পকর্মের সঙ্গে তুলনা করেই সনাক্ত করা যায়।

বারো. প্রস্তাবিত তত্ত্ব অনুসারে, কেন তা সে ধরনেরই হওয়া উচিত তা স্পষ্ট হয়ে যায়। একটি বস্তুর পক্ষে শিল্পকর্ম হয়ে ওঠার আবশ্যিক ও পর্যাপ্ত শর্ত হলো নান্দনিক অভিজ্ঞতার উৎপন্ন হওয়া। অর্থাৎ, একটি বস্তুর আকার ও আধেয়ের সন্তোষজনক সামঞ্জস্য রক্ষিত হওয়া, যার প্রাতিভাসিকভাবে সনাক্তযোগ্য বিশেষ কোনো অনুভব এবং বৈশিষ্ট্য থাকে না। প্রাতিভাসিকভাবে এটি একটি সন্তুষ্টি মাত্র, ঠিক যেমন জ্ঞানীয় বৃত্তিগুলোর সমন্বয় জনিত কান্টের সুখ প্রাতিভাসিকভাবে একটি সুখ মাত্র। এই বিশেষ ধরনের সন্তুষ্টির দৃষ্টান্তকে সনাক্ত করার একমাত্র উপায় হলো এর কারণের দিকে মনোযোগ দেওয়া। প্রাক্‌কল্পনা (hypothesis) অনুসারে, কেবল সমস্ত শিল্পকর্মই এ ধরনের সন্তুষ্টির অভিজ্ঞতা আমাদের মধ্যে উৎপন্ন করতে পারে। কাজেই, নতুন ও পুরনো যে শিল্পকর্মই আমরা বিবেচনা করি না কেন, আমাদের ওই ধরনের কোনো সন্তুষ্টির অভিজ্ঞতা ছিলো কী-না, তা নির্ধারণ করতে হলে, আমাদের অবশ্যই ব্যাখ্যার কাজে নিযুক্ত হতে হবে। আর এর জন্য প্রয়োজন শৈল্পিক অভিব্যক্তির ভাষাকে অনুধাবন করা এবং বহু শিল্পকর্মের সঙ্গে পরিচিত থাকা।

শিল্পকর্মের বিশেষ ধরনের জটিল নান্দনিক গুণধর্ম থাকে। এটি শিল্পকর্মের আকার ও আধেয়ের সামঞ্জস্যের দ্বারা আমাদের মধ্যে সন্তোষজনক অনুভব প্রদান করার একটি সক্ষমতা। যখন আমরা বুঝতে পারবো যে, এটা হলো তাই যা শিল্পকলা হয়, তখন আমরা উপলব্ধি করতে সক্ষম হবো যে, কীভাবে শিল্পী সৃষ্টি করেন, কেন শিল্পকলার সূচনা হয়েছে, কেন শিল্পকলা আমাদের কাছে গুরুত্বপূর্ণ এবং শিল্পকলা সংক্রান্ত যুক্তিগুলো কেমন হবে, ইত্যাদি প্রশ্নের একটি ভালো ও সফল মীমাংসা কেমন হবে। ওই সমস্ত নান্দনিক গুণধর্ম নিয়ে শিল্পীর একটি শিল্পকর্ম সৃষ্টির প্রচেষ্টা হলো ব্যাখ্যামূলক ও সংবেদনশীল প্রতিক্রিয়া সম্বন্ধে আমাদের স্বভাব ও সামর্থ্যের পরীক্ষা। এই সামর্থ্যের অনুশীলন মানব সম্প্রদায়ের কাছে একান্ত আবশ্যক। এ প্রসঙ্গে স্টেইনলি কেভেল-এর একটি বক্তব্য উদ্ধৃত করার দাবি রাখে।

> শিল্পকলা সংক্রান্ত কর্মকাণ্ডকে কেউ অভিরুচির, সিদ্ধান্তের ও স্বজ্ঞার অন্বেষণ, উপভোগ, শিক্ষা, বা শান্তি হিসেবে বিবেচনা করতে পারে। এটি এমন এক ধরনের

প্রাণীর অন্বেষণ, যার মধ্যে ওইসব সামর্থ্য কর্ষিত ও চর্চিত হয়েছে। শিল্পীরা হলেন সেই মানুষ, যারা জানেন কীভাবে ওইসব জিনিস করতে হয়। অর্থাৎ, কীভাবে সেই বস্তু সৃষ্টি করতে হয়, যার প্রতিক্রিয়ায় আমরা আমাদের সামর্থ্যের অন্বেষণ করতে, শাস্তি দিতে, শিখতে ও উপভোগ করতে সক্ষম ও বাধ্য। চলতি প্রথার অন্তর্নিহিত নিপীড়ন প্রকৃতির নিপীড়ন (Cavell, 1979 : 123)। আর এখানেই শিল্পকলার আকারগত উপাদান নিয়ে আলোচনা করা প্রাসঙ্গিক হয়ে পড়ে।

শিল্পকলার আকারগত উপাদান

আকার ও আধেয় শিরোনামে উপস্থাপিত শিল্পকলার নান্দনিক তত্ত্ব নিয়ে এতক্ষণ আমরা বিস্তারিতভাবে আলোচনা করেছি। এ আলোচনায় শিল্পকলার নান্দনিক তত্ত্বের বেশ কিছু সুবিধা ও কর্মপ্রক্রিয়া সম্পর্কে আমরা অবগত হয়েছি। উপরিউক্ত নান্দনিক তত্ত্বের আলোচনা আরও ফলপ্রসূ হতে পারে শিল্পকলার আকারগত আধেয় বা উপাদান নিয়ে আলোচনা করলে। আর এ কারণেই বর্তমানে আমরা প্রস্তাবিত বিষয়ে আলোচনা করার পরিকল্পনা গ্রহণ করেছি। এখানে আমরা দৃশ্য শিল্পকলা (Visual art)-র মূল আধেয়, উপাদান বা উপকরণের অনুসন্ধান করবো। শুরুতেই বলে রাখা ভালো যে, বর্তমান শতকের প্রথম দিক থেকে শৈল্পিক প্রশিক্ষণ (artistic training) এবং পেশাদারী শিল্পকলা (professional performance)-র অন্যতম একটি শর্ত হলো এ ধরনের অনুসন্ধান এবং বর্তমান প্রবন্ধের এ অংশে এ বিষয়টিই আমাদের প্রধান বিবেচ্য বিষয়।

এই অনুসন্ধানের ফলাফল এবং পরিচালনা বহু দিক থেকে কূটাভাসিক বা প্রহেলিকাপূর্ণ (paradoxical)। সাধারণত মনে করা হয় যে, আলোচ্য আধেয় বা উপাদান এবং শিল্পীর দ্বারা এর প্রয়োগ দৃশ্য শিল্পকলার কার্যকারিতার জন্য অপরিহার্য। কিন্তু, তাদের প্রয়োগ বা ব্যবহার একটি বিশেষ ঐতিহাসিক সময়ের জন্য প্রয়োজন ছিল। আলোচ্য বিষয়ের আরও একটি প্রহেলিকা এরকম যে, এটি আমাদের অভিজ্ঞতাকে উদ্দীপিত করার জন্য সৃষ্টি হয়েছিলো, যা অতীতের কোনো প্রাক-স্বীকৃতির দ্বারা সুরক্ষিত হয়েছে বলে দাবি করা হয় এবং তাহলেও যে মত সামনে রাখা হয়েছিলো তা আর ভিত্তিস্বরূপ উনিশ শতকের চিন্তাধারার জটিল প্রাকস্বীকৃতি ছাড়া একটি আপতিক ব্যাপার।

এ আলোচনায় কয়েকটি বিষয়ের দিকে মনোযোগ দেওয়ার জন্য আমরা ক্যান্ডিনস্কি (W. Kandinsky)-র একটি বিখ্যাত গ্রন্থ (Kandinsky, 1964)-এর কিছু বৈশিষ্ট্য নির্বাচন করবো। কারণ আমরা বিশ্বাস করি যে, একে আমাদের বর্তমান আলোচনার একটি মডেল ও প্রতিনিধি হিসেবে বিবেচনা করা যায়, এবং এটি একটি সংগঠন কাঠামোর চাক্ষুষ উপাদানের অনুসন্ধান। এর ঐতিহাসিক ভিত্তি পরবর্তীকালের উপশাখী তত্ত্বগুলোর চেয়ে অনেক বেশি। এ গ্রন্থের প্রসঙ্গ সম্বন্ধে আমাদের বিবেচনা হবে চূড়ান্তভাবে নির্বাচনমূলক। ক্যান্ডিনস্কি-র প্রচেষ্টা ও আগ্রহের একটি মধ্যমপন্থী

ভাষ্য প্রদান করার পরিবর্তে আমরা গ্রন্থটির কিছু দৃষ্টান্ত ও ধারণাকে বাদ দেবো। আমরা প্রথমে এ সমস্ত ধারণাকে ঐতিহাসিক দিক থেকে বিচার করার চেষ্টা করবো, তারপর তা বিশ্লেষণ করবো। ইতিবৃত্ত ও বিশ্লেষণ উভয়ই হবে সরলীকৃত পুনর্গঠন। তবে, এ কথা বলা মানে ভ্রান্ত-উপস্থাপনের বিরুদ্ধে একটি প্রতিরক্ষা গড়ে তোলা নয়।

ক্যান্ডিনস্কি-র শিল্পতত্ত্ব এবং তাঁর সজাতীয় মতগুলো তাদের অভিব্যক্তিতত্ত্বের জন্য তীক্ষ্ণ দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। এই মতগুলো অনুসারে, আকৃতি ও বস্তুর বাহ্য-অবভাসমূলক বা অভিব্যক্তিমূলক প্রবণতা রয়েছে, যা আমাদের সঙ্গে সাক্ষাৎভাবে যোগসূত্র রক্ষা করে, যদি আমরা যথাযথভাবে সংবেদনশীল হই। এটাই হলো ক্যান্ডিনস্কি-র অন্যতম একটি কৌশল, যা আমরা আমাদের বর্তমান আলোচনায় বাদ দিয়েছি। কারণ, সরল অভিব্যক্তিবাদের বিরুদ্ধে উপস্থাপিত আপত্তিগুলো আমাদের কাছে কার্যকরী বলেই মনে হয় (Gombrich, 1963 : 270)। এখানে যে বিষয়টি লক্ষ করা সবচেয়ে বেশি গুরুত্বপূর্ণ বলে মনে হয়, তা হলো যিনি তত্ত্বটিতে আস্থাশীল তাঁর চিন্তায় কোনো ধরনের প্রাসঙ্গিক শর্তাবলিকে তাঁদের অবস্থানের একটি অপরিহার্য প্রাকৃতিক অংশরূপে প্রতিপন্ন করে। তাছাড়া, আরও অন্যান্য শর্ত, যারা অপেক্ষাকৃত কম মনোযোগ আকর্ষণ করেছে, সেগুলো গুরুত্বপূর্ণ বলেই মনে হয় এবং ওই সমস্ত মত ও মন্তব্য যাঁরা পোষণ করেন, তাঁদের সঙ্গে আলোচনা চালিয়ে যাওয়া মানে ওই শর্তাবলির সন্ধান করা। আলোচ্য প্রসঙ্গটিকে সুস্পষ্ট করার স্বার্থে এবার শিল্পকর্ম এবং প্রতিক্রিয়া নিয়ে আলোচনা করা যাক।

শিল্পকর্ম এবং প্রতিক্রিয়া

ক্যান্ডিনস্কি তাঁর উল্লিখিত গ্রন্থের শুরুতেই দুটি বিষয়ের মধ্যে পার্থক্য করেছেন। এক. একটি পরিস্থিতি বা শিল্পকর্মের সঙ্গে কৃত্রিম সম্বন্ধ বা প্রতিক্রিয়া, এবং দুই. এর সঙ্গে একটি অন্তর্মুখী অংশগ্রহণ। এ প্রসঙ্গে তিনি বলেন, একটি শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে এর অন্তর্গত উপাদানের অংশগুলোকে এর অভ্যন্তরীণ স্পন্দনের অভিমুখী, এবং তাতে আমাদের অংশগ্রহণের অভিমুখী, সেতু হিসেবে বিবেচনা করা যেতে পারে। কিন্তু, একটি শিল্পকর্মের অভ্যন্তরীণ স্পন্দন বলতে তিনি ঠিক কী বুঝিয়েছেন? উপাদানগুলোতে মনোযোগ দিলে তা কেন ওই অভ্যন্তরীণ স্পন্দনের অনুভবের দিকে চালিত করে? ওই উপাদানগুলো ঠিক কী জিনিস? প্রথমত. ওই অভ্যন্তরীণ স্পন্দন কী? অভ্যন্তরীণ স্পন্দন কোনো একরকম হলে বাহ্য স্পন্দন কেমন হতো? এই আন্তর-বাহ্য ভেদের দৃষ্টান্ত ক্যান্ডিনস্কি-র আলোচ্য গ্রন্থের শুরুতেই দেওয়া হয়েছে প্রথম চিত্রধর্মী উপাদান বা বিন্দুর আলোচনার সময় (Kandinsky, 1364:24)। তিনি একটি বাক্যের মুদ্রণের অংশ হিসেবে বিন্দু এবং চিন্তনধর্মী বা অনুধ্যানমূলক বস্তু হিসেবে বিন্দুর মধ্যে পার্থক্য করেন।

বিন্দুকে ভিন্ন দিক থেকে দেখার মধ্যে যে পার্থক্য ক্যান্ডিনস্কি করেছেন তা হলো গতানুগতিক পার্থক্যের একটি উন্নত ও মার্জিত রূপ। গতানুগতিক পার্থক্যটি হলো

নান্দনিক বিচ্ছিন্নতা (aesthetic detachment) ও মনোভাব (attitude)-এর মধ্যে পার্থক্য, যা কান্ট-এর পরবর্তী সময়ে বিভিন্নভাবে বিকশিত হয় এবং যা এই পার্থক্যের সঙ্গে অসঙ্গাতিপূর্ণ। ১. কোনো কিছুকে স্রেফ শ্রেণিবদ্ধকরণের জন্য বিবেচনা করা, অথবা অন্য কোনো উদ্দেশ্যে তা থেকে কোনো তথ্য কাজে লাগানো, এবং ২. নিজেকে এর অবভাসের সঙ্গে নিবিষ্ট করার মধ্যে পার্থক্য (Kant, 1991 : 78-79)। আরও একটি প্রাসঙ্গিক বিভাজন ছিলো এরকম। ১. কিছু সাধারণ নিয়মবিধির দৃষ্টান্ত হিসেবে বা বৈজ্ঞানিক জ্ঞানের একটি সাধারণ তন্ত্র (system) হিসেবে কোনো কিছুকে বিবেচনা করা, এবং ২. এগুলো থেকে নিঃসৃত হওয়ার জন্য কোনো কিছুকে বিবেচনা করা (Fiedler, 1983: 139)। কোনো কোনো সময় প্রয়োগবাদী ও বৈজ্ঞানিক জ্ঞানকে এড়িয়ে যাওয়া বলতে বস্তু সম্বন্ধে আমাদের সাধারণ প্রত্যয়কে পাশ কাটিয়ে যাওয়া, এবং বস্তুর অ-জড়াত্মক ধর্মের দিকে মনোযোগ দেওয়াকে বোঝানো হবে।

টেবিল, চেয়ার ইত্যাদি বস্তু ভেদে বিশ্বকে বিভাজন করার সাধারণ ধারণা বস্তুকে তার কর্মপ্রক্রিয়ার দৃষ্টিকোণ থেকে দেখার ওপর নির্ভরশীল। কিন্তু, বস্তুর অ-জড়াত্মক ধর্মের ধারণা বস্তুকে তার আবেগধর্মী ও আধ্যাত্মিক গুণধর্মের দৃষ্টিকোণ থেকে দেখার ওপর নির্ভরশীল, যাকে বিজ্ঞানের কারণিক সূত্র বা শ্রেণিবদ্ধকরণের কাঠামোর মধ্যে অনুধাবন করা যায় না। এ প্রসঙ্গেই ক্যান্ডিনস্কি বৈজ্ঞানিক ও যান্ত্রিক ধারণার বিপরীতে 'অভ্যন্তরীণ' ('আন্তর', ও 'অন্তর্মুখী' বা 'inward', 'inner') ধারণার অবতারণা করেন। কান্ট-এর দর্শনে দু'ধরনের অবধারণের দ্বৈততার ওপর আদ্যতা প্রদান করা হয়েছে। একদিকে, সেই সমস্ত বস্তু বিষয়ক অবধারণ, যেখানে বস্তুকে একটি বৈজ্ঞানিক তন্ত্র বা বস্তু হিসেবে বিবেচনা করা হয়েছে, এবং অন্যদিকে সেই সমস্ত অবধারণ, যা মানুষের ইচ্ছার স্বাধীনতাকে প্রতিপাদিত করে। কান্ট-এর পরে এই দ্বি-কোটিক বিভাজন (dichotomy) এ ধরনের একটি বিভাজনে রূপান্তরিত হয়ে যায়। এক. জগতের বৈজ্ঞানিক ও কারণিক দিক এবং দুই. জগতের স্বজ্ঞামূলক, আধ্যাত্মিক ও অনিয়ন্ত্রিত দিক। এক্ষেত্রে, শিল্পকলা ও নান্দনিক মনোভাব (aesthetic attitude) দ্বিতীয় ধরনের বস্তুর অন্তর্ভুক্ত হয়ে পড়ে।

আমরা স্বজ্ঞামূলক অন্তর্দৃষ্টি (intuitive vision) ও মনোভাব (attitude)-কে সাদাসিধেভাবে (roghly and ready way) আমাদের মনোযোগের নিবিষ্টতার সঙ্গে সামনে রাখা বস্তুর সুনির্দিষ্ট সংবেদনাত্মক ধর্মের সমন্বয় সাধন করে সংজ্ঞায়িত করতে পারি, এবং সংবেদনাত্মক গুণধর্মকে অন্তর্মুখী আধ্যাত্মিক অবস্থার সংক্রামক অভিব্যক্তির মতোই গুরুত্বপূর্ণ বলে মনে করতে পারি। কারণ, এক্ষেত্রে কোনো অসঙ্গাতি আমাদের বর্তমান উদ্দেশ্যের জন্য গুরুত্বহীন। দৃষ্টান্তস্বরূপ, ক্যান্ডিনস্কি একটি পর্যায়ে লক্ষ করেন যে, সমস্ত আধ্যাত্মিক আধেয় (spiritual content) একটি ভিন্ন সংবেদনধর্মী আধারে সমবেত থাকতে পারে না। ক্যান্ডিনস্কি মুদ্রণের যে দৃষ্টান্ত দিয়েছেন, তা বস্তুর দিকে নান্দনিক আগ্রহ (aesthetic interest)-কে সনাক্ত করার জন্য সাক্ষাৎভাবে ওই পার্থক্যকে আহবান জানায়।

এখানে দুটি পার্থক্যের বিবেচনা করা যাক। এক. একটি প্রকার বা টাইপের অন্তর্গত একটি বিশেষ দৃষ্টান্ত বা টোকেন হিসেবে কোনো কিছু দেখা, যা তার সংবেদনাত্মক ধর্মের পরিবর্তনেও ওই টাইপের টোকেনই থাকে, যার সঙ্গে তার চাক্ষুষ গুণধর্মের অন্য কোনো কিছুর প্রতি মনোযোগ দেওয়ার পার্থক্য। এবং দুই. কোনো কিছুর তথ্যের জন্য তার দিকে তাকানোর সঙ্গে বস্তুটির জন্যই বস্তুটির দিকে মনোযোগ দানের পার্থক্য। কিন্তু, এখানে প্রশ্ন হলো, এ ধরনের পার্থক্য থেকে কি তাৎপর্যপূর্ণ কিছু প্রতিপাদিত হয়? তাছাড়া, ভাষাতাত্ত্বিক (linguistic) সূত্রাবলি যেহেতু আমাদের অভিজ্ঞতার প্রত্যয়মূলক জ্ঞানে রূপান্তরিত হওয়াকে নির্ধারিত করে, সে কারণে একে দৃশ্যমূলক নান্দনিক প্রক্রিয়া থেকে দূরবর্তী কোনো প্রক্রিয়া হিসেবে দেখা যেতে পারে। নান্দনিক আগ্রহের জন্য এটি যা কিছু রেখে যায়, তা হলো বিন্দুর একটি অন্তর্মুখী বাহ্য আচরণজ্ঞাপক গুণধর্ম। এ পর্যায়ে সঙ্গীতের মেলোডি বা ঐকতান প্রক্রিয়ার আলোকে শিল্পকলার আকারগত আধেয় বা উপাদানের স্বরূপ আলোচনা করা যাক।

সঙ্গীতের ঐকতান

কিন্তু বস্তুর অন্তর্মুখী আধ্যাত্মিক ধর্মের অনুসন্ধান, যা বস্তুর বাহ্য-আচরণে সাক্ষাৎভাবে প্রকাশিত প্রভাবের দিকে দৃষ্টিপাত হিসেবে বিবেচিত হয়েছে, তাতে একটি জটিলতা রয়েছে। শিল্পকলার গুরুত্ব সংক্রান্ত ওই ধরনের একটি মত কীভাবে প্রাচীন-শিল্পশাস্ত্রের মতো একটি শাস্ত্রের আধেয় বা বিষয়বস্তু হিসেবে অন্তর্ভুক্ত হলো? অনুরূপ একটি ধারণা রয়েছে, যাতে নান্দনিক আগ্রহের ধারণাকে বাহ্য আচরণধর্মী ধারণার দিকে চালিত করে, তা শিল্পকলার আদর্শ মানদণ্ড হিসেবে সঙ্গীতকে স্থাপন করতে বাধ্য করেছে এবং বাধ্য হয়েছে। ক্যান্ডিনস্কি-র মতে, সঙ্গীতের ঐকতানের নিজস্ব নিয়মবিধি রয়েছে। কিন্তু, দৃশ্য শিল্পকলার ক্ষেত্রে, ওই নিয়মবিধির সমতুল কী রয়েছে? এই নিয়মবিধির সন্ধানে ক্যান্ডিনস্কি-কে খুব বেশি দূরে যেতে হয়নি। কারণ, নান্দনিক ও জ্ঞানীয়, এ ধরনের বিভেদক লক্ষণের সঙ্গে যাঁরা যুক্ত ছিলেন, তাঁদের সঙ্গে নিবিড়ভাবে সম্পৃক্ত বিগত আঠারো শতকের জার্মান রোম্যান্টিকবাদ ও জার্মানিতে প্রত্যক্ষমূলক মনোবিজ্ঞান (Perceptual Pscyhology)-এর উন্মেষের সংযুক্ত কাব্যিক উৎপাদনের রূপরেখা থেকেই তা স্পষ্ট হয়েছে। এখানে ছিলো রঙ ও আকারের অধ্যয়ন। আমরা এখানে কেবল আকারের বিষয়টি নিয়েই আলোচনা করবো।

জে.এফ. হারবার্ট প্রমুখ মনোবিজ্ঞানীরা মন কীভাবে বাহ্য জগতের মনোশ্চিত্র গঠন করে, এবং তা থেকে কীভাবে বিভিন্ন সরল সংবেদনের অনুমান করা যায়, তার অনুসন্ধানের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন। তাঁরা একটি সূত্র খুঁজে পেতে চেয়েছিলেন, যার দ্বারা সংবেদনগুলোকে আমরা একটি গোষ্ঠীতে অনুসঙ্গাবদ্ধ করি, এবং তাদের ওপর এমন একটি গঠন ও বিন্যাসক্রম আরোপ করি, সেখানে বহু অনির্ধারণযোগ্য বিশৃঙ্খল সংবেদনের জটাজাল একটি স্পষ্ট প্রত্যক্ষে পরিণত হয়। হারবার্ট যে সমস্যাগুলো নিয়ে অনুসন্ধান করেন, তাদের উল্লেখযোগ্য একটি সমস্যা হলো এই দুটি বিষয়ের সম্বন্ধ:

একদিকে, মনস্তাত্ত্বিক বিন্যাসক্রম (Psychological ordering) ও অনুসঙ্গের সূত্র, যা রেখা (line) এবং মূর্তি (figure)-র প্রত্যক্ষে আমাদের সক্ষম করে তোলে, এবং যা স্রেফ সরল সংবেদনের জটাজাল নয়, অন্যদিকে ইউক্লিডের জ্যামিতির সংজ্ঞা ও প্রতিপাদ্য (Herbart, 1989 : 101)। এখানে হারবার্ট বিন্দু ও রেখার অন্যান্য আকার অপেক্ষা মনস্তাত্ত্বিক ও যৌক্তিক আকারকে অগ্রাধিকার দিয়েছেন। তারপর, তিনি বক্ররেখার চেয়ে সরলরেখার মনস্তাত্ত্বিক আকারের ওপর অধিক গুরুত্ব আরোপ করেছেন। এ প্রসঙ্গে তাঁর একটি বক্তব্য উদ্ধৃত করা যুক্তিযুক্ত হবে বলে আমরা মনে করি।

> একটি সমতল ক্ষেত্রের ওপর, ধরা যাক, কেউ একটি বিন্দু অঙ্কন করছে। যেহেতু রেখাটি একটি দৈশিক অবস্থানে রয়েছে, সেকারণে তাকে সমতল ক্ষেত্রের সমস্ত সম্ভাব্য অভিমুখের সূচনাবিন্দু বলা যায়, এবং একটি বিন্দুর ধারণার একটি অংশ যে, বিন্দুটি কোনদিকে প্রসারিত হবে তা একটি সম্পূর্ণ নিরপেক্ষ বা স্বাধীন ব্যাপার। এই বিন্দু হলো সমস্ত উৎপাদন ধারার বা ধারাবাহিকতার কেন্দ্রবিন্দু। কেউ একটি রেখা অঙ্কন করেছে। এটি একটি নির্দিষ্ট ধারায় বিন্যস্ত বিন্দুর সমষ্টি; সরলরেখার অগ্র ও পশ্চাৎ ধারা একটি সরলতম ধারা বা রীতি। কেউ একই বিন্দুতে মিলিত হওয়ার উপক্রমী দুটি রেখা অঙ্কন করেছে। কোনো-না-কোনো বিন্দুতে রেখা দুটি অবশ্যই মিলিত হবে। এর কোনো ধরনের ব্যতিক্রম হতে পারে না। তারপরও যদি কেউ এর ব্যতিক্রম প্রত্যাশা করেন, তাহলে তাকে ব্যর্থতার দায়ভাগ তার নিজগুণেই কবুল করে নিতে হবে (Herbart, 1989: 79)।

বক্ররেখার চেয়ে সরলরেখা প্রত্যক্ষের আপেক্ষিক স্বাচ্ছন্দ্য প্রসঙ্গে হারবার্ট বলেন যে, বক্ররেখার ক্ষেত্রে, যেসব শর্ত আমাদের প্রত্যক্ষের সঙ্গে যুক্ত থাকে তার সম্বন্ধে একটি অস্বস্তিকর অনুভব থাকে। তাই বক্ররেখা হয়ে যায় একটি মিথ্যাত্বের প্রতীক, একটি অসুন্দরের প্রতীক। এর বিপরীতে, সরলরেখা হলো সামর্থ্যের প্রতীক, সত্যতার প্রতীক। আর একারণেই হারবার্ট বক্ররেখার চেয়ে সরলরেখার ওপর গুরুত্ব দেন বেশি। এর কোনো ব্যতিক্রম তিনি কবুল করতে চান না।

কাজেই, সম্পূরকভাবে, প্রত্যক্ষের গঠনমূলক প্রক্রিয়া একটি আবেগধর্মী ও নৈতিক তাৎপর্য বিশিষ্ট রূপে প্রদত্ত হয়, যা প্রথমে অন্তর্দর্শনযোগ্য বিষয় হিসেবে গঠিত হয়ে থাকে। এটাই হলো হারবার্ট-এর ন্যূনতম বক্তব্য। পরবর্তী মনোবিজ্ঞানীরা, যেমন লোটজা (Lotze) প্রমুখ, একে নান্দনিক তত্ত্বের অংশ হিসেবে অন্তর্ভুক্ত করেন। তাঁরা মনে করেন, একে আমাদের দেখানো হয়েছে এমন একটি মানসিক ক্রিয়ার অধিকারী হিসেবে, যার আবেগধর্মী গুণধর্ম রয়েছে, এবং এই গুণধর্ম আমাদের মনের দ্বারা গঠিত বিশ্বের অন্তর্মুখী বা আধ্যাত্মিক গুণধর্মকে সৃষ্টি করে বা প্রকাশিত করে। মানসিক বিন্যাসক্রমের কিছু ক্রিয়া অন্যান্য ক্রিয়া অপেক্ষা আমাদের গভীর আবেগাত্মক রূপকে অন্তর্ভুক্ত করে। লোটজা-র পরে থিয়োডর লিপ (Theodor Lipps) তাঁর পূর্বসূরীর

নিকটবর্তী হন। নান্দনিক সুখ আমাদের নিজের মানসিক অবস্থার অনুভব জনিত সুখ, এবং এটি বিন্যাস প্রক্রিয়ার মধ্যে লক্ষ করা যায়। সরলরেখা সম্বন্ধে তিনি বলেন যে, একটি অবিচ্ছিন্ন সরলরেখা একটি সরল স্পন্দন (simble impulse) থেকে নিষ্কাশিত হয়, এখানে আমরা সন্তুষ্ট হই চূড়ান্তভাবে একটি স্নায়বিক স্পন্দন দিয়ে।

'ক্রিয়া-মনোবিজ্ঞান' (Act-Psychology) নামে আজকাল যাকে অভিহিত করা হয়, তার সূচনা হয়েছে গেস্টাল্ট মনোবিজ্ঞান (Gestalt Psycology) থেকে। গেস্টাল্ট মনোবিজ্ঞান সেই সকল বিন্যাসক্রম (order), সমগ্র রূপরেখা (over all pattern) বা আকার (form) নিয়ে সম্পৃক্ত থাকে, যাকে আমাদের প্রত্যক্ষ ক্রিয়ার সময় আমাদের মন আবশ্যিকভাবে আরোপ করে। এই গেস্টাল্ট মনোবিজ্ঞান সেই সমস্ত সূত্রকে উপস্থাপন করে, যা দেখায় কীভাবে ওই বিন্যাসক্রম নিয়ন্ত্রিত ও পরিচালিত হয়। নন্দনতত্ত্বের কিছু গেস্টাল্ট ধারণা প্রয়োগ করার ক্ষেত্রে আমরা আবার একটি অন্তর্দর্শনযোগ্য মানসিক প্রক্রিয়ার সন্ধান লাভ করি। এ পর্যায়ে গেস্টাল্ট মনোবিজ্ঞান নিয়ে প্রাসঙ্গিক আলোচনা একান্তভাবে অপেক্ষিত।

গেস্টাল্ট মনোবিজ্ঞান

গেস্টাল্ট মনোবিজ্ঞান এবং ক্রিয়া-মনোবিজ্ঞানের যুগ্ম রূপরেখার মধ্যে ক্যান্ডিনস্কি সঙ্গীতের নীতিমালার চাক্ষুষ উপমাটি খুঁজে পান। তাঁর গ্রন্থটির নাম *Point and line to plane* হওয়া সত্ত্বেও এবং ক্যান্ডিনস্কি কর্তৃক শিল্পকলার উপাদানের সুসংগঠিত জ্ঞানের দাবি থাকা সত্ত্বেও আমরা অবশ্যই তা থেকে প্রত্যাশা করি না যে, সেটি এমন কিছু সূত্র ও স্বতঃসিদ্ধ প্রতিপাদ্য (axioms) সরবরাহ করবে, যা থেকে মানসিক প্রক্রিয়াকে হারবার্টিয় অর্থে প্রতিপাদন করা সম্ভব হবে। এক্ষেত্রে তিনি কেবল বিন্দুর অভ্যন্তরীণ আচরণ প্রকাশক ধর্মের ব্যাপারে আগ্রহী। তাঁর মতে, জ্যামিতিক বিন্দু অত্যন্ত শক্ত বুনটে বাধা, যা সম্পূর্ণ অর্থের দ্যোতকে কথা বলে (Kandinsky, 1914:21)।

কাজেই, জ্যামিতিক বিন্দু হলো নিস্তব্ধতা ও কথার সর্বোচ্চ ও অনন্য সমন্বয়। এই বক্তব্য অনেকাংশে হারবার্ট-এর কাছাকাছি, যেখানে রয়েছে রূপক থেকে তত্ত্বে উত্তরণ। কিন্তু, এটি বাহ্য-আচরণ সংক্রান্ত প্রকল্প (physiognomic projection) নয়, যার ওপর আমরা আদ্যতা দিতে চাইছি। বরং এটি কীভাবে সরল গুণধর্ম ও তাদের সমন্বয়কে প্রাথমিক স্তর থেকে আরও জটিল স্তরে উত্তরণ প্রক্রিয়া হিসেবে বিবেচনা করা যায়, সেই সংক্রান্ত প্রকল্প। একটি সরল অর্থে সমস্ত গুণধর্মের বাহ্য আচরণ প্রকাশক চরিত্র রয়েছে, যারা যে কাজের অংশ তার আরও ব্যাপ্তিবিশিষ্ট সর্বমোট চরিত্রে অবদান রাখতে সক্ষম। কিন্তু, ক্যান্ডিনস্কি এদের আন্তর্সম্বন্ধ ও কাঠামো সম্বন্ধে একটি সংকেতসূত্র ও দৃষ্টান্ত প্রদানের প্রস্তাব করেন, এবং এখন আমরা সেই বিষয়েই আলোচনা করবো, অর্থাৎ উপাদানগুলোর আন্তর্সম্বন্ধের একটি মডেল বিশ্লেষণ করবো।

এরপর উপাদানগুলোর সম্বন্ধে বা ওই ধরনের উপ-কাঠামোর সঙ্গে তারা যে আরও ব্যাপক কর্মের অংশ, তার সম্বন্ধ বিশ্লেষণ করবো।

ক্যান্ডিনস্কি মনে করেন যে, অন্তত একটি ন্যূনতম গঠন কাঠামোর জন্য দুটি মিথস্ক্রিয়াবদ্ধ উপাদান বা অনুরণন থাকা আবশ্যিক। এ প্রসঙ্গে তিনি একটি বর্গক্ষেত্রের মধ্যে থাকা বিন্দু বা রেখার দৃষ্টান্ত দিয়েছেন। তিনি বলেন যে, এখানে বিন্দুর অনুরণন প্রায় সম্পূর্ণভাবে এর অবস্থানের অনুরণন বা উপাদানের সঙ্গে অঙ্গীভূত হয়ে যায়। যখন আমরা দুটি অনুরণন থাকার ভিত্তিতে বিন্দু ও অবস্থানের পার্থক্য করবো, তখন যদি বিন্দুটি কেন্দ্র থেকে বিচ্যুত হয়ে যায়, তাহলে দুটি উপাদান হয়ে যাবে আরও বেশি প্রভেদযোগ্য। বিন্দুর অবস্থান পরিবর্তনের তাৎপর্য পরে আরও বেশি বৃদ্ধি পাবে অনেক বিন্দু থাকার জন্য।

উপরিউক্ত দৃষ্টান্তের ঠিক কোন ধরনের ব্যাখ্যা আমরা দিতে পারি? এটি ঠিক কী দেখাতে চায় এবং এর ঠিক কতটা আমাদের কাছে আশাব্যঞ্জক? যদি কিছু ধর্মের প্রভেদ কেবল এমন হতো যে, আমরা ওই প্রভেদ কোনো এক সময় করেছি এবং যা আমাদের আগ্রহের দৃষ্টিকোণ থেকে বস্তুকে ভিন্নভাবে প্রতিভাত করে, তাহলে এটি অস্পষ্ট থেকে যাবে যে, কেন একে একটি ন্যূনতম গঠন কাঠামোর দৃষ্টান্ত হিসেবে আমাদের বিবেচনা করা উচিত। ভিন্নভাবে বলতে গেলে, যদি কেন্দ্রিভূত বিন্দুবিশিষ্ট বর্গক্ষেত্র ও কেন্দ্রবিচ্যুত বিন্দুবিশিষ্ট বর্গক্ষেত্রের তুলনা কোনো আগ্রহের একটি চাক্ষুষ প্রত্যক্ষণকে বোঝায়, তাহলে এটি নিশ্চিতভাবে আমাদের ভূমিকার দিক থেকে একটি সমষ্টির পরিবর্তনকে জাগিয়ে তোলার প্রদর্শন হবে। আমরা বিন্দু ও অবস্থানের মধ্যে পার্থক্য করি, যাতে আমরা বিন্দুটি অন্য কোথাও আছে বলে কল্পনা করার তাগিদ অনুভব করি। বিশেষভাবে বললে, যাতে আমরা বিন্দুটিকে কেন্দ্রীয় বিন্দু হিসেবে দেখার চেষ্টা করি, এবং আমাদের নিজেদের ভালোভাবে ও গ্রহণযোগ্যভাবে সংশোধন করে নিতে পারি। এই ব্যাপারটি একটি নিশ্চয়তা অর্জন করে। কারণ, যদি আমাদের প্রথমে দেখানো হয় কেন্দ্রীভূত বিন্দুবিশিষ্ট বর্গক্ষেত্র এবং তারপর বিন্দুবিচ্যুত বর্গক্ষেত্র, তাহলে প্রদর্শনটি আপেক্ষিকভাবে আরও বেশি মাত্রায় প্রবল ও কার্যকরী হবে।

এ বিষয়টি আর্নহেইম-এর গ্রন্থে উল্লিখিত অনুরূপ গেস্টাল্ট তত্ত্বের দৃষ্টান্তে আরও বেশি স্পষ্ট হয়ে ওঠে (Arnheim, 1998 : 139)। এখানে আর্নহেইম বিন্দুর দৃষ্টান্ত না দিয়ে ডিস্কের দৃষ্টান্ত দিয়েছেন। আমরা আর্নহেইম-এর প্রদর্শনের কারণিক অংশকে বাদ দিতে পারি। তাঁর কাছে গেস্টাল্ট তত্ত্বের গুরুত্ব এই তত্ত্বের মস্তিষ্কতন্ত্রের দ্বারা পরীক্ষণযোগ্যতা নয়, এর প্রাতিভাসিক আশ্বস্তকরণ। গেস্টাল্টবাদীদের সঙ্গে আর্নহেইম এবং আমরা প্রত্যক্ষকে ধরে নিয়েছি যে, বস্তুকে সমরূপে দেখার একটি তাগিদ, প্রবণতা বা ঝোঁক আমাদের রয়েছে, যদি আমাদের তা করার একটি যথাযথ সুযোগ দেওয়া হয়। এক্ষেত্রে আমরা কেন্দ্র-বিচ্যুত ডিস্ক বিশিষ্ট বর্গক্ষেত্রের বিবেচনা করতে পারি, যা একে কেন্দ্রীয় ডিস্ক বিশিষ্ট বর্গক্ষেত্র হিসেবে দেখার দিকে আমাদের

চালিত করে, তারপর আবার নতুন করে মানিয়ে নেয়। এটি সবচেয়ে ভালো কাজ করে, যখন আমরা প্রথমে কেন্দ্রীভূত ডিস্কটিকে দেখার জন্য প্রস্তুত থাকি।

এখন প্রশ্ন ওঠে যে, ঠিক কোন্ অর্থে এ ধরনের একটি ন্যুনতম গঠন কাঠামোকে মুখ্য বলা যায়, অথবা তাকে সরল আকৃতির প্রক্রিয়ার সঙ্গে আবশ্যিকভাবে সম্পর্কিত বলা যায়? একে নিশ্চয় এদিক থেকে বলা যায় না যেখানে দৃষ্টান্তটি একটি সমষ্টির পরিবর্তনকে প্রকাশ করে। এটি বিশেষভাবে এই ব্যাপারটির সঙ্গে সম্পর্কিত নয় যে, একান্ত সরল আকৃতিই ব্যবহৃত হয়েছে। আমরা দেখতে পাই যে, আমরা যেন কোনো এক জটিল প্রতিরূপ নিয়ে ওই কাজটি করেছি। দৃষ্টান্তস্বরূপ, ন্যাশনাল গ্যালেরিতে 'Ruben's Judgment of Paris'-এর তিনটি দেবীকে দেখার ক্ষেত্রে আমরা দেখি একটি মূর্তি তিনটি অবস্থানে রয়েছে এবং তিনটি মূর্তি তিনটি অবস্থানে রয়েছে উভয়ই। যদি এই সংগঠনের প্রকৃতি আবশ্যিকভাবে সরল আকৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত না-হতো, তাহলে ঠিক কোন অর্থে ধরে নেয়া হতো যে, ওই সরল আকৃতি বা সরল গঠন আরও ব্যাপক গঠন কাঠামোর অন্তর্গত? প্রশ্নটি এই যে, কোনো বিশেষ আকার ঘটনাক্রমে মুখ্য উপাদানাংশ কী-না, বরং প্রশ্নটি হলো, মুখ্য উপাদানাংশ বলতে আদৌ কী বোঝায়? এ প্রশ্নের উত্তর নিহিত রয়েছে গঠন কাঠামো ও উপাদান কাঠামো বিষয়ক আলোচনার সাধারণ মন্তব্যের মধ্যে।

সাধারণ মন্তব্য

ক্যান্ডিনস্কি যাকে সর্বমোট গঠন কাঠামোর সঙ্গে উপাদান কাঠামোর যুক্ত হওয়ার ব্যর্থতা বলে মনে করেন, তার একটি দৃষ্টান্ত তিনি এভাবে দিয়েছেন। যেখানে বহু বিন্দুর একটি ধারা ব্যবহৃত হয়েছে একটি মুখের চিত্র গঠন করার জন্য এবং বিন্দুগুলো অঙ্কিত রঙের অনুলিপি গঠন করেছে, সেখানে একটি গ্রাফিক বা চিত্রলেখার মাধ্যম হিসেবে একে বিন্দুর প্রয়োগ ও অপপ্রয়োগ বলা যায়। চিত্রের সর্বমোট গঠনের ক্ষেত্রে বিন্দুর প্রয়োগের কোনো ভূমিকাই ছিলো না, এবং ওই ধরনের বিন্দুর প্রকৃতি স্পষ্টতই আপতিক ও অপ্রাসঙ্গিক। ক্যান্ডিনস্কি এখানে সেই ধারাবাহিকতা উল্লেখ করতে পারতেন, যা আমরা চিত্রণ পদ্ধতি বা তুলির আঁচড় এবং শিল্পীর সর্বমোট গঠন কাঠামোর স্বরূপের মধ্যে অনুভব করি। গঠন কাঠামোর সঙ্গে উপ-কাঠামো বা উপাদান অংশের সম্বন্ধকে বোঝার জন্য দুটি প্রচেষ্টার তুলনা করা যায়। ১. প্রদত্ত শিল্পকর্মের অন্তর্মুখী ধারণা ওইরূপ উপকাঠামো বা উপাদানাংশের অনুসন্ধানের দ্বারা উৎপন্ন হবে এবং ২. ওই ধরনের উপাদানাংশের কোনো একটি সমষ্টি উদঘাটিত হতে পারে নতুন শিল্পকলা ও তার ধারণা থেকে।

ক্যান্ডিনস্কির দৃষ্টান্ত যে ধরনের কর্মপ্রক্রিয়ার প্রস্তাব করে তার একটি সীমাবদ্ধতা লক্ষণীয়, যদি আমাদের মনোযোগ পরে পরিবর্তিত না হয়ে যায়। রেখার বিভিন্ন ধরনের অভিব্যক্তিপূর্ণ বক্রতা ও ঘনত্ব সম্বন্ধে অবগত হয়ে, একটি রেখা অঙ্কন করতে শেখা মানে এই নয় যে, মানব আকৃতির অঙ্কন করার উদ্দেশ্যের জন্য রেখার একটি

মুখ্য ধর্ম সম্বন্ধে সম্পূর্ণ জ্ঞান ও দক্ষতা অর্জন করা। দুটি দক্ষতার উভয়ই একইসঙ্গে কাজ করতে পারে। কিন্তু, এদের একটি অন্যটির চেয়ে মুখ্য নয়। এটি পরমাণুর সঙ্গে কোয়ান্টাম কণার সম্বন্ধের মতো নয়, অথবা জ্যামিতির নিয়মবিধির দ্বারা সংগঠিত কোনো কাঠামোর উপমাও নয়। এটি এই ধরনের কোনো কর্মের জটিল বিশ্লেষণও নয়, যার মাধ্যমে ক্যান্ডিনস্কি তার উপাদানে উপনীত হয়েছেন এবং তার উপাদানগুলোর পরিচালনকে অনুধাবন করেছেন। তিনি নতুন ধরনের গঠন কাঠামোর নির্মাণের উদ্দেশ্যে ওই উপাদানগুলোর সন্ধান করেন। আমাদের সাধারণ প্রশ্ন হলো, কোন শর্তের অধীনে মুখ্য ও উপ-কাঠামোর শিক্ষণ বা অনুসন্ধান শিক্ষার্থীকে উচ্চস্তরের গঠন কাঠামোর নির্মাণে সক্ষম করে তোলে?

স্পষ্টতই আমরা একটি মূর্তি অঙ্কন করতে পারি, অথবা সঠিক প্রক্রিয়া প্রয়োগ করতে পারি বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐকতান সৃষ্টির মাধ্যমে, যার ভিত্তিতে আমরা নির্দিষ্ট চিত্রকর্ম বা সঙ্গীতকে বুঝতে সক্ষম হতে পারি, অথবা আমাদের অনুধাবনের সহায়ক হতে পারে এমন কোনো চিত্রকর্ম বা সঙ্গীত রচনা করতে পারি। কিন্তু, এসব ক্ষেত্রে, ধরে নেয়া হচ্ছে যে, আমরা সেই সমস্ত গঠন-কাঠামো বা শিল্পকলার মধ্যে উপাদানের অনুসন্ধান করছি বা সেই বিষয়ে জ্ঞান ও দক্ষতা অর্জন করছি, যারা বর্তমানে আমাদের কাছে প্রদত্ত। কিন্তু, সেই সমস্ত উপাদানের অনুসন্ধান সম্বন্ধে কি বলা যায়, সেগুলো এমন সমস্ত শিল্পকলার উপাদান, যার কোনো মডেল আমাদের কাছে প্রদত্ত নয়? কীভাবে এমন একটি জিনিসের অনুসন্ধান, ধারণা, জ্ঞান ও দক্ষতা অর্জন করা যায়, যা একটি নতুন ধরনের সঙ্গীত রচনার ঐকতানের সঙ্গে সাদৃশ্যপূর্ণ? এ ধরনের অনুসন্ধান, ধারণা, জ্ঞান ও দক্ষতা অর্জন কার সঙ্গে সম্পৃক্ত? নিশ্চিতভাবে এটি আরও জটিল কাঠামোর মধ্যে উপাদানাংশগুলোকে বোঝা, প্রয়োগ করা বা স্থান দেওয়ার সঙ্গে সম্পৃক্ত।

এর বিরুদ্ধে আপত্তি উঠতে পারে যে, উপাদানের অংশগুলোকে সর্বমোট গঠন-কাঠামোর চাপে পরিশীলিত হতে হবে কি? কিন্তু, এটি সীমিত প্রয়োগকে বাতিল করে না। যেমন: নকশা অঙ্কনের ক্ষেত্রে সরল আকৃতির প্রয়োগ, যা আরও জটিল কর্মের মধ্যে নিবিষ্ট ও পরিশীলিত হতে পারে। সীমিত খেলার দক্ষতা আরও বেশি বিস্তৃত হওয়া সম্ভব, এবং এটি হওয়া সম্ভব যে, তাতে বিস্তৃত খেলাটি পূর্ব পরিচিত হোক অথবা উদ্ভাবিত। এ যুক্তির ক্ষেত্রে আমরা দুটি জিনিস লক্ষ করছি। এক. প্রয়োগের মধ্যে উপাদানকে এখানে বিচ্ছিন্ন ধর্ম হিসেবে বিবেচনা করা হয়নি, বরং একটি বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে দৃষ্ট ধর্ম হিসেবে বিবেচনা করা হয়েছে ও ২. সীমিত প্রয়োগের ক্ষেত্রে, প্রয়োগটিকে বিবেচনা করা হয়েছে এমন একটি ব্যাপার হিসেবে, যার বিস্তার হওয়া সম্ভব এবং আরও জটিল গঠন কাঠামোর মধ্যে নিবিষ্ট হওয়া সম্ভব। কিন্তু, খাঁটি উপাদান বা প্রয়োগটি ঠিক কী, তা এক্ষেত্রে অস্পষ্ট থেকে গেছে। কারণ, প্রয়োগের

পরিবর্তন হলে কার্যকরী উপাদানের গুণধর্মের মধ্যেও পরিবর্তন সাধিত হয়। এ ব্যাখ্যায় বিষয়টি নিদারুণভাবে উপেক্ষিত হয়েছে।

ক্যান্ডিনস্কি-র বিন্দু-বর্গক্ষেত্রের দৃষ্টান্তের অন্তর্গত বিন্দুর একটি ভিন্ন ধরনের প্রাসঙ্গিক ধর্মসমষ্টি রয়েছে, যা বর্গক্ষেত্র অধিক্রমণশীল একটি বৃত্তাকার বিন্দু থেকে শুরু হয় ভিক্টর-ভাসেরলির (Vaserley) চিত্রকর্মে, অথবা কোনো কেন্দ্রাভিমুখী বৃত্তের সমষ্টির মধ্যে অবস্থিত বিন্দু থেকে। কেবল সঙ্কীর্ণ অর্থে তারা একই ধরনের উপাদানে আবদ্ধ থাকে। যখন আমরা গঠন-কাঠামোর মধ্যে ওই পরিবর্তন যোগ করি, তখন তাতে আকারের পরিবর্তন ঘটতে পারে। বেন নিকলসন (Ben Nicholson)-এর চিত্রকর্মের বিন্দু অন্যান্য উপাদানের পরিপ্রেক্ষিতে বৃত্তাকার হওয়ার পরিবর্তে উপবৃত্তাকার (elliptical) হয়ে যেতে পারে। কাজেই, এটা স্পষ্ট নয় যে, আমরা একই উপাদানকে বজায় রাখতে পারি। কোন্ অর্থে এটি একই? একই কাঠ এবং কালির ছাপ হওয়াকে কদাচিৎ ওই ধরনের অভিন্নতা বলা যায়। কারণ, পরিমাণমূলক বা জাতিগত অভিন্নতা এক্ষেত্রে আদৌ প্রাসঙ্গিক নয়।

আপত্তি হতে পারে, যদি তা সত্য হয় তাহলে এটি উচ্চস্তরের গঠন-কাঠামোর মধ্যে একটি উপ-কাঠামো হিসেবে অন্তর্ভুক্ত হয়ে এটি বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্যকে, এবং প্রাতিষ্ঠানিক মূর্তি-অঙ্কনকে প্রতিহত করবে। কারণ, এই উপাদানগুলোও ব্যাপক প্রসঙ্গের মধ্যে তাদের কার্যাবলির চাপে তাদের অর্থ ও বস্তুগত আকার পরিবর্তন করে। কিন্তু, প্রাতিষ্ঠানিক চর্চা উপাদানগুলোর পক্ষে মানানসই সর্বমোট গঠন-কাঠামোর স্বরূপ সম্বন্ধে সাধারণ পরিচিতির মাধ্যমে সম্পাদিত হয়, সেখানে ওই ধরনের পরিচিত এমন কোনো কিছু সম্বন্ধে সম্ভব নয়, যা এখন পর্যন্ত অস্তিত্বশীল নয়, অথবা এখন পর্যন্ত যা অনুধাবিত হয়নি। বিশেষ কোনো ক্ষেত্রে আমরা অনিশ্চিত হতে পারি যে, প্রাতিষ্ঠানিক চর্চা বা প্রাথমিক প্রস্তুতিমূলক অঙ্কন এবং সর্বমোট গঠন-কাঠামো, অথবা একটি অপরিচিত গঠন-কাঠামোর উপ-কাঠামোর সম্মুখস্থ শূন্যতার মধ্যে বর্তমান অনির্ধারণযোগ্যতার সীমা সম্বন্ধে কথা বলা হচ্ছে কী-না। আমাদের থাকতে পারে একটি অর্ন্তবর্তী দৃষ্টান্ত, কিন্তু যৌক্তিক পার্থক্য এবং এ ধরনের গুরুত্ব থেকেই যাবে।

যেসকল গুণধর্মকে আমরা উপাদানাংশ হিসেবে অঙ্গীকার করেছি, যেমন ইতিহাস চিত্রকর্ম (history painting) এর মূর্তি, এক ধরনের বিমূর্ত চিত্রের বর্গক্ষেত্র, তারা নিয়ন্ত্রিত এবং যেখানে তারা ব্যবহৃত হয়েছে সেই দিক থেকে এগুলো গঠন-কাঠামোর উপাদান। উপাদানাংশ ও গঠন-কাঠামোর মধ্যে কোনো ফাটল, ক্যান্ডিনস্কি যার দৃষ্টান্তসহ ব্যাখ্যা দিয়েছিলেন মুখের ছবির মাধ্যমে এবং ছবিটি বিন্দু দিয়ে প্রকাশিত হয়েছিলো, নিশ্চিতভাবে এমন কিছু, যা কেবল গঠন-কাঠামো উপাদানের পারস্পরিক সঙ্গতি দিয়েই এড়িয়ে যাওয়া হয়েছে। অর্থাৎ, উপাদানের মাধ্যমে গঠন-কাঠামো

সম্পন্ন হয়ে এবং সর্বমোট গঠন-কাঠামোর চাপে উপাদান পরিশীলিত হয়ে ওই ধরন এড়িয়ে যাওয়া সম্ভব হয়েছে। যদি তা-ই হয়, তাহলে উপাদান ও গঠন-কাঠামোর সম্বন্ধ পরীক্ষা না-করে কি উপাদানাংশের জ্ঞান ও দক্ষতা অর্জন, এমনকি অনুসন্ধান, সম্ভব? যদি বিন্দুমুখ সম্বন্ধের প্রসঙ্গ এড়িয়ে যাওয়া হয়, তাহলে এর বিকল্প হলো ন্যূনতম প্রয়োগসহ উপাদান এবং গঠন-কাঠামো একে অন্যের মধ্যে পতিত হয়ে একাকার হয়ে যাওয়া। আর এটি সেই গুরুত্বপূর্ণ সমস্যার একটি অন্যতম প্রসঙ্গ, যা অভিব্যক্তিবাদী বা প্রকাশবাদী (expressionist) এবং উপাদানবাদী (elementalist) নন্দনতত্ত্বের অনুগামীরা সূচনা করেন। এখানেই নিহিত রয়েছে শিল্পকলার আকার-আধেয় বিতর্ক বিষয়ক সাম্প্রতিক নান্দনিক মতবাদের সার্থকতা।

তথ্যনির্দেশ

১. Anderson, James. (2000) : 'Aesthetic Concept of Art', in *Theories of Art Today*, N. Carroll (ed.), Madison: University of Wisconsin Press, 65-92.

2. Arnheim, Rudolf. (1999) : *Art and Visual Perception*, Cambridge: Cambridge University Press.

3. Beardsley, Monroe C. (1983): 'An Aesthetic Definition of Art', in *What is Art?* H. Curtler (ed.), New York : Haven.

4. ____ (1999) : 'Redefining Art' in *The Aesthetic Point of View*, M. J. Wreen and D. M. Callen (eds.), Ithaca: Cornell University Press.

5. Bell, Clive (1914) : *Art*, London: Chatto and Windus.

6. Carney, James D. (1991a): 'Style Theory of Art', *Pacific Philosophical Quarterly*, 72: 272-89.

7. _____(1991b) : 'Style and Formal Features', *Southern Journal of Philosophy*, 29: 431-44.

8. _____(1994) : 'Defining Art Externally', *British Journal of Aesthetics*, 34: 14-23.

9. Carroll, Noel. (1993a) : 'Historical Narratives and the Philosophy of Art', *Journal of Aesthetics and Art-Criticism*, 51: 313-26.

10. ___ (1993b) : 'Essence, Expression and History: Arthur Danto's Philosophy of Art,' in *Danto and His Critics*, M. Rollins (ed.), Oxford: Blackwell.

11. Cavell, Stanley. (1979): *The Claim of Reason*, New York: Oxford University Press.

12. Cohen, Ted (1977) : 'Aesthetic and non-aesthetic, and the Concept of Taste : A Critique of Sibley's Position,' reprinted in *Aesthetics : A Critical Anthology*, George Dickie and Richard Selafani (eds.), New York: St. Martin's Press, 838-66.

13. Crimp, Douglas (1983) : 'On the Museum's Ruins' in *The Anti-Aesthetic Essays on Post-Modern Culture*, Hal Foster (ed.), Port Townsend, Washington : By Press, 530-38.
14. Croce, B. (1920) : *Aesthetics*, Trans. D. Ainslie, London: Macmillan and Co.
15. Danto, Arthur C. (1973) : 'Artworks and Real Things,' *Theria*, 39: 1-17.
16. ___ (1981) : *Transfiguration of the Commonplace,* Cambridge, Mass: Harvard University Press.
17. ___ (1986) : *The Philosophical Disenfranchisement of Art,* New York: Columbia University Press.
18. ___(1997) : *After the end of Art,* Princeton : Princeton University Press.
19. ___(1999) : 'The Artwork,' *Journal of Philosophy,* 61 : 571-84.
20. Davies, Stephen (1991) : *Definition of Art,* Ithaca : Cornell University Press.
21. __ _(2006) : *The Philosophy of Art,* Malden: Blackwell.
22. Dickie, George (1974) : *Art and the Aesthetic,* Ithaca: Cornell Univrsity Press.
23. _____ and Richard Selafani (eds.), (1977) : *Aesthetics : A Critical Anthology,* New York : St. Martin's Press.
24. Eldrich, Richard (1986): *Philosophy and Phenomenological Research,* Ithaca Cornell University Press.
25. _____ (1987) : 'Deconstruction and it's Alternatives', in *Man and World,* New Haven: Yale University Press.
26. Fisher, J.A. (1995) : 'Is there a problem of Indiscernible counterparts?', *Journal of Philosophy*, 92: 467-84.
27. Fielder, K. (1987) : *On Judging Works of Visual Arts,* Calefornia: Universiy of Calefornia Press.
28. Gombrich, C.H. (1963) : *Meditations on a Hobby Horse*, Chicago: Chicago Univesity Press.
29. Gould, Timothy (1983) : 'The Audience of Originally : Kant and Wordsworth on the Reception of Genius,' in *Essay's on Kant's Aesthetics,* Chicago: The University of Chicago Press, 179-93.
30. Gout, Berrys. (2000) : 'Art as a Cluster Concept,' in *Theories of Art Today*, N. Carroll (ed.), Madison : University of Wisconsin Press, 25-44.

31. Greenberg, Clement. (1974) : 'Can Taste be objective?; *Artnews*, 72, February, 232.
32. Hartman, Geoffrey, M. (1976) : *Wordsworth's Poetry : 1787-1814*, 2nd edn, New Haven: Yale University Press.
33. Herbart, K. (1987) : *Art and Visual Perception*, Ithaca and London: Cornell University Press.
34. Kandinsky, W. (1964): *Point and Line in Place,* Vol. IX, of Bahaus of Bucher, Munich.
35. Kant, Immanuel. (1991) : *Metaphyscis of Morals*, Trans. Mary Gregor, Cambridge: Cambridge University Press.
36. Kivy, Peter (1977): 'A Logic of Taste: The First Fifty Years', in *Aesthetics*, Dickie, George and Richard Selafani (eds), New York: St. Martin's Press, 39-52.
37. ___ (1983) : *The Principles of Art*, Oxford : The Clarend5on Press.
38. Levinson, Jerrold (1989) : 'Refining Art Historically', *Journal of Aesthetics and Art- Criticism*, 47: 21-33.
39. ___ (1993) : 'Extending Art Historically,' *Journal of Aesthetics and Art-Criticism*, 51: 411-23
40. ___(1999) : 'Defining Art Historically,' *British Journal of Aesthetics*, 19: 232-50.
41. Mill, John Stuart (1974) : 'What is Poetry?', in *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, 3rd edn., New York : W. W. Norton and Co., 121-39.
42. Plato (1955) : *The Republic*, Trans. H. D. P. Lee, London: Penguin.
43. Rowe, M. R. (1991): 'Why Art Doesn't have two senses,' *British Journal of Aesthetics*, 31: 214-21.
44. Stecker, Robert. (1997) : *Artworks : Definition, Meaning, Value*, University Park: Pennsylvania State University Press,
45. _____(2003) : 'Is it Reasonable to Attempt to Art?,' in *Theories of Art Today*, N. Carroll (ed), Madison: University of Wisconsin Press, 45-65.
46. Stock, Kathleen (2003): 'Historical Definition of Art,' in *Art and Essence*, S. Davies and A. C. Sukla (eds.), Westport: Praeger, 159-76.
47. Tolstoy, Leo. (1995) : *What is Art?* trans. A. Maude, Oxford : Oxford University Press.

48. Walton, Kendal (1978) : 'Categories of Art', *The Philosophical Review*, 79: 334-67.

49. Weitz, Morris (1996) : 'The Role of Theory in Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art-Criticism*, 15: 27-35.

50. Wollheim, Richard. (1980): *Art and its Object*, 2nd edn, Cambridge: Cambridge University Press.

51. Wordsworth, William (1974) : 'Preface to Lyrical Ballads, in *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, 3rd edn., New York: W. W. Norton and Co., 127-38.