কাব্যতত্ত্ব : আরিস্টটল

ভূমিকা-অনুবাদ-টীকা

শিশিরকুমার দাশ

আশা প্রকাশনী

প্রথম প্রকাশ : ৮ মে ১৯৫৭

প্রকাশক : শীলা ভট্টাচার্য। আশা প্রকাশনী ৭৪, মহাত্মা গান্ধী রোড, কলকাতা-৭০০ ০০৯।

মুদ্রাকর : শ্রীমনিমোহন কুমার। শতাব্দী প্রেস প্রাইভেট লিমিটেড, ৮০, আচার্য জগদীশচন্দ্র বসু রোড, কলকাতা-৭০০ ০১৪।

উৎসর্গ

মা-কে

"জননী, তোমার মরণহরণ বাণী
নীরব গগনে ভরি উঠে চুপেচুপে"

সূচীপত্র

	ভূমিকা	ix
	অনুবাদ সম্পর্কে কয়েকটি কথা	xxxii
১.	অনুকরণের মাধ্যম	৪
২.	অনুকরণের বিষয়	৭
৩.	অনুকরণের পদ্ধতি	৮
৪.	কাব্যের উদ্‌ভব ও বিকাশ	১১
৫	কমেডির উদ্‌ভব	১৬
৬.	ষড়ঙ্গ শিল্প ট্রাজেডি	১৮
৭	কাহিনীর গঠন	২৫
৮	কাহিনীর ঐক্য	২৭
৯.	ইতিহাস ও কাব্য	২৮
১০.	সরল ও জটিল কাহিনী	৩১
১১	বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটন	৩২
১২	ট্রাজেডির বহিরঙ্গ	৩৩
১৩	ভাগ্যের পরিবর্তন	৩৪
১৪.	করুণা ও ভয়	৩৭
১৫	চরিত্র রচনা	৪১
১৬.	উদ্‌ঘাটনের শ্রেণীবিভাগ	৪৪
১৭	প্রেরণা	৪৮
১৮	গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন	৫১
১৯	রীতি ও অভিপ্রায়	৫৪
২০.	ভাষাবিচারের প্রাথমিক সূত্র	৫৬
২১.	কবিভাষা	৫৮
২২.	বচনারীতি	৬৩
২৩.	মহাকাব্য	৬৭
২৪.	মহাকাব্যের শ্রেণী	৬৮
২৫.	কাব্যের সমালোচনা	৭৩
২৬.	মহাকাব্য ও ট্রাজেডি	৮১
	পরিশিষ্ট	৮৫

ভূমিকা

খ্রীস্ট জন্মাবার তিনশ সাতাশ বছর আগে আরিস্টটলের এক ছাত্র, দিগ্বিজয়ী আলেকজাণ্ডার ভারতবর্ষে এসেছিলেন। ভারতবর্ষের বেশ কিছু অংশ তাঁর অধিকারভুক্ত হয়েছিল এবং শতাধিক বছর ধরে গ্রীকরা সেখানে রাজত্ব করেছিলেন। গ্রীক ভাস্কর্যরীতির সঙ্গে ভারতীয় শিল্পীদের পরিচয় হয়েছিল, উভয়ের সমন্বয়ে একটি নতুন শিল্পধারা গড়ে উঠেছিল। কোন কোন গ্রীক ভারতীয় ভাষা শিখেছিলেন, ভারতীয় দর্শনে উৎসাহী হয়েছিলেন। কিন্তু কোন ভারতীয় যে গ্রীক ভাষা শিখেছিলেন, প্লেটো আরিস্টটলের চিন্তাধারার প্রতি আকৃষ্ট হয়েছিলেন, বা সোফোক্লেস এউরিপিদেসের রচনা পাঠ করেছিলেন তার কোন নিদর্শন নেই। মনে করা হয়ে থাকে আরিস্টটল "কবিদের বিষয়ে" নামে তিনখণ্ডে বিভক্ত একটি বই লিখেছিলেন। এমনকি বোস্তাগ্‌নিব মতে সে বই রচিত হয়েছিল তরুণ রাজকুমার আলেক-জাণ্ডারের জন্যে। আর সম্ভবত রাজকুমার আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' গ্রন্থটির সঙ্গেও পরিচিত ছিলেন। আলেকজাণ্ডারের মৃত্যুর পরেও পাঁচ বছর আরিস্টটল বেঁচেছিলেন। কিন্তু কোন ভারতবাসীর কাছে আরিস্টটলের খ্যাতি এসে পৌঁছলনা। ইতিহাসের পরিহাস এই যে, যে আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্বে'র সঙ্গে ভারতবর্ষ বহুকাল আগেই পরিচিত হতে পারত তার জন্য আমাদের অপেক্ষা করে থাকতে হল সুদীর্ঘ দুহাজার বছর। ইংরেজের মাধ্যমে আমাদের সঙ্গে গ্রীক সাহিত্য ও সাহিত্যচিন্তার পরিচয়।

বাংলাদেশে, বোধ করি ভারতবর্ষে, গ্রীক সাহিত্যের সর্বপ্রথম রসজ্ঞ মাইকেল মধুসূদন দত্ত। তিনি ছাত্রাবস্থায় গ্রীক শিখেছিলেন, তাঁর কবিতা ও নাটকে গ্রীক পুরাণকথার ব্যবহার করেছিলেন। হোমারের মহাকাব্যের আদর্শে রচনা করেছিলেন একটি মহাকাব্য; আর আঠারশ একাত্তর সালে

গ্রীক থেকে ইলিয়াদের কিছু অংশ অনুবাদ করেছিলেন বাংলায়। রামায়ণ-মহাভারত, কালিদাসের কাব্য পড়া সত্ত্বেও তিনি ঘোষণা করলেন, "মহাকাব্যরচয়িতাকুলের মধ্যে ইলিয়াস্-রচয়িতা কবি যে সর্বোপরি শ্রেষ্ঠ, ইহা সকলে জানেন।" এই বাক্যটিই ভারতবর্ষে সর্বপ্রথম হোমার তথা গ্রীক সাহিত্যের প্রশস্তি। আর সেই সঙ্গেই মাইকেল্ আরিস্টটলকে "উরূপাখণ্ডের অলঙ্কারশাস্ত্রগুরু" ব'লে বর্ণনা করলেন। মাইকেল আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্বে'র চতুর্বিংশ অধ্যায়ের প্রতি পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণও করেছিলেন, কিন্তু জানিনা তাঁর সমকালে কজন 'কাব্যতত্ত্বে'র সঙ্গে পরিচিত হয়েছিলেন।

মাইকেলের পরে নিশ্চয়ই স্বল্পসংখ্যক বাঙালী গ্রীকভাষা শিখেছিলেন। কিন্তু তাঁদের শিক্ষার ফলভাগী আমরা হইনি। বাঙালীর গ্রীকচর্চার একটিই ফল: মেঘনাদবধকাব্য। এর কাহিনী রামায়ণের, গঠন হোমারের। আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্বে'র নির্দেশ অনুসারে রামায়ণের কাহিনীর একটি সম্ভাব্যরূপ মেঘনাদবধকাব্য। প্লেটো-ইস্কিলাস-সোফোক্লেসের সাহিত্য সম্বন্ধে আমাদের যে জ্ঞান তা প্রধানত ইংরেজ মনীষী ও অনুবাদকের কল্যাণে। মালিনী নাটকে ট্রেভেলিয়ান যখন গ্রীক নাটকের সাধর্ম্য দেখেছিলেন, তখন বিস্মিত রবীন্দ্রনাথ মন্তব্য করেছিলেন, 'যদিও কিছু কিছু তর্জমা পড়েছি, তবু গ্রীক নাট্য আমার অভিজ্ঞতার বাইরে।' শুধু অনুবাদের মধ্যে দিয়ে যে সাহিত্যের সঙ্গে পরিচয় ঘটে, তাও আবার বিদেশী ভাষায়, সে পরিচয় স্বভাবতই দুর্বল। প্রকৃতপক্ষে, এই কারণেই ইংরেজি ভিন্ন, অন্যান্য ইউরোপীয় সাহিত্যের সঙ্গে বাঙালীর পরিচয় খুব অন্তরঙ্গ নয়। আর হোমার-প্লেটোর ভাষা, যে ভাষা বাল্মীকি-কালিদাসের ভাষার মতই প্রাচীন এবং মৃত, শুধু ইংরেজির মাধ্যমে তাকে আমাদের অভিজ্ঞতার বস্তু করে তোলা সহজ নয়। বিচিত্র ঐশ্বর্যময় গ্রীক সাহিত্যই যখন আমাদের ঔৎসুক্যের বাইরে থেকে গেল এতদিন, তখন সেই সাহিত্য বিষয়ে আলোচনা যে আমাদের সাহিত্যচিন্তার মধ্যে সহজে প্রবেশাধিকার পেতে পারেনা তা অনুমান করা কঠিন নয়।

১৭৮৮তে হেনরী জেমস্ পাই-এর ইংরেজি অনুবাদের আগেও আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' অন্তত তিনবার ইংরেজিতে অনূদিত হয়েছিল। ১৭৮৯ সালে বেরিয়েছে টমাস টআইনিং-এর উৎকৃষ্ট অনুবাদ। ১৭৯৪ সালে জেমস মুরের এবং ১৮১১ সালে টমাস টেলারের অনুবাদ সত্ত্বেও টআইনিং-এর

অনুবাদ তার মর্যাদা হারাযনি। আব ১৮৯৬ সালে প্রকাশিত হল সামুয়েল বুচারের বিখ্যাত অনুবাদ এবং ভাষ্য। কাজেই উনবিংশ শতাব্দীর বাঙালীর সামনে অনুবাদের অভাব বিশেষ ছিলনা। কিন্তু আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' প্রধানত বিশ্ববিদ্যালষ নির্ভর পডাশুনোর মধ্য দিযে, পাঠ্যপুস্তক হিশেবে, শিক্ষিত সমাজে এসে পৌঁছল বাংলাদেশে। এথেন্সের একটি চতুষ্পাঠীতেও অবশ্য কাব্যতত্ত্ব একদা পাঠ্যপুস্তকরূপেই আবির্ভূত হযেছিল।

২

গ্রীকভাষায একটি প্রবাদ আছে, 'মেগা বিবলিওন্ মেগা কাকোন', অর্থাৎ বড বই মানেই বড জঞ্জাল। প্রকৃতপক্ষে পৃথিবীতে বহু বড বড বই-ই পৃথিবীর জঞ্জাল বাডিযেছে। অথচ অনেক ছোট ছোট বই বাববার পঠিত হযেছে, মানুষকে ভাবিযেছে, নতুন চিন্তায উদ্বুদ্ধ করেছে, সাবলীল ডানায কাল থেকে কালান্তবে উড়ে এসেছে। আরিস্টটলেব 'কাব্যতত্ত্ব' সেই বকম একটি ছোট বই, কিংবা বই বলা চলেনা, বই-ব খসডা মাত্র।

আজ আমবা মোটামুটি জানি যে আবিস্টটল 'কাব্যতত্ত্ব' প্রকাশের উপযোগী ক'বে রচনা কবেননি। এব মধ্যে আছে পবিভাষাব অসঙ্গতি, চিন্তাব অসংলগ্নতা, শব্দপ্রযোগে উদাসীনতা এবং বহুক্ষেত্রে স্মৃতি বিভ্রমেব চিহ্ন। তাব কারা হ'ল, সম্ভবত, টুকবো টুকবো ভাবে এব বিভিন্ন অংশ লেখা হযেছিল, কখনও অনুচ্ছেদেব আকারে, কখনও পরিচ্ছেদের আকারে, কখনও বা সংক্ষিপ্ত বাক্যে। আবিস্টটল তাঁব ছাত্রদেব সঙ্গে সাধারণভাবে সাহিত্য প্রসঙ্গ, গ্রীক সাহিত্যের ইতিহাস ও প্রকৃতি সম্বন্ধে নানা আলোচনা কবতেন। বর্তমান 'কাব্যতত্ত্ব' সেইসব আলোচনাব বিষয সূত্রাকাবে লেখা। অর্থাৎ তাঁর সাহিত্যবিষযক বক্তৃতামালাব 'নোট্স্'—এবং কোন কোন অংশ হযত ছাত্রদেব নেওযা নোট্স্। এর কোন কোন জাযগা বিশদ, সরল, স্পষ্ট, কোন কোন জাযগা সংক্ষিপ্ত, অতি সংক্ষিপ্ত, কখনও বা অস্পষ্ট, কখনও দুর্বোধ্য। বক্তব্যেব সংক্ষিপ্ততার জন্যই মার্গোলিউথ 'কাব্যতত্ত্বে'র সঙ্গে পাণিনির সূত্রের তুলনা কবেছেন। ষডবিংশ অধ্যাযে যেখানে মহাকাব্য ও ট্রাজেডিব ছন্দ প্রসঙ্গ উঠেছে সেখানকার অর্থোদ্ধাব বেশ কঠিন।

অধ্যাপক এল্‌স্‌ বলেছেন, এখানে যেন কযেকটি সূত্র, শর্টহ্যাণ্ডে লেখার মতন। পূর্ণবাক্যও নেই সর্বত্র। আবার অনেক জায়গায আরিস্টটল উদাহরণ দিয়েছেন ব্যাখ্যা করেননি—সম্ভবত তাঁর বক্তৃতায আরিস্টটল সেই সব উদাহরণ বিশদভাবে ব্যাখ্যা করতেন। অর্থাৎ, একথা বলা খুব অন্যায হবেনা যে 'কাব্যতত্ত্ব' একটি পূর্ণাঙ্গ গ্রন্থ নয, গ্রন্থের খসড়া মাত্র।

আরিস্টটল 'কাব্যতত্ত্বে ব গোডায প্রতিশ্রুতি দিযেছিলেন যে কাব্য ও ও তাদের বিভিন্ন শ্রেণীবিভাগ, বিভিন্ন শ্রেণীর তাৎপর্য ও বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তিনি এক এক ক'বে আলোচনা করবেন। কিন্তু মহাকাব্য ও ট্রাজেডির আলোচনাতেই গ্রন্থ শেষ হযে গেছে। যেভাবে গ্রন্থটি শেষ হযেছে তাতে অনেকেরই ধারণা যে এব পবেও কিছু ছিল। সম্ভবত ছিল কমেডির আলোচনা। এই ধাবণাব পেছনে সঙ্গত যুক্তিরও অভাব নেই।

এই নানা অসংগতিময, খণ্ডিত এবং কতকাংশে অস্পষ্ট খসডাটির মূল্য অসামান্য। এব আগে সাহিত্যসম্পর্কে এত স্পষ্টভাবে, এত পবিচ্ছন্ন রীতিতে সাহিত্যের মূল সমস্যাগুলি কেউ আলোচনা কবেননি, এত নিরাসক্ত কিন্তু সহৃদয দৃষ্টিতে কাব্যের প্রধান কযেকশ্রেণীব গঠনকৌশল কেউ বিশ্লেষণ করেননি; কাব্যের বিভিন্ন অঙ্গ ও তাদেব আন্তবিক যোগের কথাটি এত নৈপুণ্যের সঙ্গে কেউ দেখিযে দেননি এবং সবচেযে বড কথা কাব্যবিচারের নিজস্ব রীতি ও নিযমের কথা কেউ ঘোষণা কবেননি এত দৃঢতাব সঙ্গে। এবং আবিস্টটলের পরেও, আর কোন সাহিত্য সমালোচক একই সঙ্গে এতটা বিশ্লেষণী বুদ্ধি ও মৌলিক সমস্যাগুলি বিচারেব সামর্থ্য দেখাতে পেরেছেন ব'লে মনে হযনা।

'কাব্যতত্ত্ব' নিশ্চযই গ্রীকসমাজে সমাদৃত হযেছিল, হযত বেশ প্রচলিত ছিল। কিন্তু সে ইতিহাস খুব স্পষ্ট নয। আবিস্টটলের অন্যান্য বহু গ্রন্থের প্রচলনের যে অবিচ্ছিন্ন ধাবা আছে, 'কাব্যতত্ত্বে'ব ক্ষেত্রে সেই অবিচ্ছিন্নতা নেই। বহুদিন পর্যন্ত রচনাটি সুধী সমাজেব দৃষ্টিব বাইবে ছিল। বেনেসঁসের সময় রচনাটির নতুন করে আবির্ভাব ঘটে। প্রকৃতপক্ষে 'কাব্যতত্ত্বে'র মূল গ্রীক সংস্করণ প্রকাশিত হয ১৫০৮ খ্রীস্টাব্দে, কিন্তু তার দশ বছর আগে প্রকাশিত হয়েছিল জর্জ ভাল্লোর ল্যাটিন অনুবাদ। অর্থাৎ 'কাব্যতত্ত্বে'র গ্রীকরূপ প্রথম প্রকাশিত হবার সৌভাগ্য পায়নি। পাণ্ডুলিপির ক্ষেত্রেও কালের সেই পরিহাস। যে গ্রীক পুথিটি 'কাব্যতত্ত্বের' আদর্শপুথিরূপে গৃহীত,

তাকে বলা হয় পারী পাণ্ডুলিপি, দ্বাদশ শতাব্দীতে লেখা। 'কাব্যতত্ত্বে'র যাঁরা বিশ্ববিশ্রুত সম্পাদক, যেমন বেকের, বিটাব, ভাহ্‌লেন কিংবা বাই-ওষাটার তাঁরা সকলেই এই পাণ্ডুলিপি ব্যবহাব করেছেন। বেনেসঁসের সমযকার আবো দুএকটা পাণ্ডুলিপি অবশ্য আছে এবং আছে ত্রযোদশ শতাব্দীতে লেখা একটি ল্যাটিন অনুবাদ। কিন্তু সবচেযে কৌতূহলজনক হল একটি আববী অনুবাদ। এই অনুবাদ হযেছিল একাদশ শতাব্দীতে, করেছিলেন আবুল বশব মত্তা। তিনি অষ্টম শতাব্দীব একটি সিরিযাক অনুবাদ থেকে এই আববী অনুবাদ করেছিলেন। আব সেই সিরিযাক অনুবাদ হযেছিল অবশ্য গ্রীক থেকে। তবে যে পাণ্ডুলিপি থেকে এই অনুবাদ হযেছিল সে পাণ্ডুলিপি আর নেই। কাজেই 'কাব্যতত্ত্বে'র যত পাণ্ডুলিপি পাওযা গেছে তাদেব মধ্যে প্রাচীনতম হল আরবী অনুবাদটি। আরবী অনুবাদ, আব সিবিযাক অনুবাদেব যে সামান্য অংশ পাওযা গেছে তা অধ্যাপক মার্গোলিউথ সম্পাদনা ক'বে প্রকাশ করেছেন।

সিরিযাক, আববী এবং ল্যাটিন ভাষায যে গ্রন্থের অনুবাদ হয়েছিল তার প্রভাব যে ছিল যথেষ্ট তাতে সন্দেহ নেই। বিশেষ কবে আরিস্টটলের সূত্র ধবে ল্যাটিন সমালোচনা শাস্ত্র যে বেশ এগিযেছিল তা বোঝা যায। তবে আবিস্টটলের ব্যাপক প্রভাবেব সূচনা হ'ল নতুন কবে রেনেসঁসের সময থেকে। সেই থেকে এই ক্ষুদ্রাকৃতি গ্রন্থটি ইউবোপের বিভিন্ন-ভাষায় বারবার অনূদিত হযেছে, সম্পাদিত হযেছে। বহু সুধী এই গ্রন্থেব বিভিন্ন সিদ্ধান্ত সম্পর্কে বহু চিন্তা করেছেন। পাবী পাণ্ডুলিপিটি বারবার আলোচিত হযেছে, নতুন নতুন পাঠ তৈরী করা হযেছে, শুদ্ধতর, স্পষ্টতর, পাঠেব চেষ্টা হযেছে বাববাব। ১৮৬৫ তে তৈরী ভাহ্‌লেনের পাঠ দীর্ঘদিন পাঠক ও পণ্ডিতসমাজে গৃহীত ছিল। তাবপর ১৯০৯ এ বাইওষ্যাটার অসাধারণ পরিশ্রম ও মনীষায নতুন একটি সংস্কবণ তৈবী কবেন। ১৯৬৫ তে অক্সফোর্ড থেকে বাডলফ্‌ ক্যাসেল প্রকাশ কবেছেন সর্বাধুনিক পাঠ ও সংস্করণ। আজ গত পাঁচশ বছর ধরে কাব্যতত্ত্ব চর্চার ধারা চলেছে অব্যাহতভাবে।

৩

আবিস্টটল যখন প্লেটোর আকাদেমিতে যোগ দিলেন তখন তাঁর বয়স ষোল। খ্রীস্ট জন্মাবার তিনশ ছেষট্টি বছর আগে। মাসিদোনিযার রাজ-

বৈদ্যের পুত্র, আদরে প্রতিপালিত, বিলাসী, কিন্তু বুদ্ধিদীপ্ত মৃদুভাষী তরুণ, তাঁর চলনে, কথায়, পোষাকে আভিজাত্যের ছাপ। বিচিত্র দিকে তাঁর আকর্ষণ, নাগর-নীতি, কাব্য, চিকিৎসা-বিদ্যা, ইতিহাস, তর্কশাস্ত্র, গণিত, ভাষণ-কলা, প্রাকৃতিক বিজ্ঞান, প্রাণীবিদ্যা—জ্ঞানের সমস্ত ক্ষেত্রে তাঁর বিচরণের আকাঙ্ক্ষা। প্লেটো নাকি পরিহাসচ্ছলে বলেছিলেন যে তাঁর আকাদেমির দুটো ভাগ: আরিস্টটল হল আকাদেমির মস্তিষ্ক আর অন্য সব ছাত্র তার দেহ। সে যুগের শ্রেষ্ঠ মনীষী প্লেটোর সঙ্গে এই প্রতিভাবান তরুণের সংযোগের জন্য পরবর্তী কালের মানুষ কৃতজ্ঞ।

আরিস্টটল প্লেটোর সান্নিধ্য পেয়েছেন উনিশ বছর, প্লেটোর মৃত্যুকাল পর্যন্ত (৩৪৭ খ্রীঃ পূঃ)। প্লেটোর মৃত্যুর পরে যদিও তিনি এথেন্সের লোক নন ব'লে আকাদেমির প্রধান হতে পারেননি, তবুও তিনিই প্লেটোর শ্রেষ্ঠ শিষ্য। কিন্তু গুরুর সঙ্গে তাঁর চিন্তার বিরোধিতা অত্যন্ত প্রখর, পার্থক্য অতি স্পষ্ট। গত দুহাজার বছরের ইউরোপীয় সংস্কৃতির ইতিহাসে এই দুই মনীষী প্রায় পালা ক'রে ভূমিকা গ্রহণ করেছেন, কখনও প্লেটো, কখনও আরিস্টটল। প্লেটো নিজে ছিলেন কবি এবং সমস্ত জীবনই তিনি কবিতায় অভিভূত ছিলেন। তাঁর রচনায় মধ্যে মধ্যে সেই কবিসত্তা হঠাৎ আত্মপ্রকাশ করেছে, পাঠককে মুগ্ধ ক'রে, মোহিত ক'রে আবার তাঁর দার্শনিক সত্তায় মিশে গেছে। কিন্তু সেই প্লেটোই কাব্যের বিরুদ্ধে এনেছিলেন অভিযোগ, কাব্য সত্য থেকে বহুদূর, কাব্য এক ছায়ার ছায়া, কাব্য অসত্য এবং অনৈতিক। তাঁর কল্পিত আদর্শ রাষ্ট্রে তাই কবির স্থান নেই।

প্লেটো তাঁর 'পোলিতেইয়া' ('নগরনীতি'/'রাজনীতি') গ্রন্থের তৃতীয় অধ্যায়ে কাব্যের স্থান রাষ্ট্রে আদৌ হবে কিনা এই প্রশ্ন তুলেছেন। আর দশম অধ্যায়ে এই প্রশ্নের উত্তর দিয়েছেন পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনার পর। হোমারের প্রতি তিনি সশ্রদ্ধ, প্লেটো বলেছেন, তিনি ট্রাজেডির সৌন্দর্যের প্রথম স্রষ্টা, প্রথম গুরু। তাঁর কাব্যে প্লেটো মুগ্ধ কিন্তু কাব্যের চেয়েও বড় সত্য। অথচ ঐ মোহিনীর আকর্ষণ যে দুর্বার। তাই প্রশ্ন ওঠে হোমার যার অন্যতম স্রষ্টা, সেই মোহিনী কাব্য কি চিরকাল নির্বাসিত থাকবে। কেউ যদি যুক্তি দিয়ে প্রমাণ করতে পারেন, কাব্য শুধু ভোলায় না, সঞ্জীবিত করে; কাব্য ছায়া মাত্র নয়, তাও সত্য, তাহলে? প্লেটো বলেছেন, অবশ্যই, যদি কোন কবিতাপ্রেমিক প্রমাণ করতে পারেন, কাব্য শুধুই

আনন্দের জন্য নয়, মানুষের মঙ্গলের জন্য, তাহলে আমরা তাঁর কথা শুনব নিবিষ্টচিত্তে, কারণ কাব্যকে রাষ্ট্রে স্থান দিতে পারলে শেষ পর্যন্ত আমাদের লাভ।

আরিস্টটলের জন্মের অন্তত পঁচিশ বছর আগে প্লেটো এই মন্তব্য করেছিলেন। যখন আরিস্টটলের সঙ্গে প্লেটোর পরিচয় হল তখন প্লেটোর মতবাদ গ্রীক সমাজে অবশ্যই প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল।* অনুমান করতে পারি, এই প্রসঙ্গ নিয়ে বহুবার তরুণ আরিস্টটলের সঙ্গে তর্ক বেধেছে জ্ঞানবৃদ্ধ প্লেটোর সঙ্গে, কবিতার সঙ্গে সংগ্রামে যিনি অন্তরে অন্তরে বিক্ষত। বহু ব্যাপারের মত এ প্রসঙ্গে গুরু-শিষ্যের মতভেদ বোধহয় কোনদিনই মেটেনি।

গুরুর মৃত্যুর পর আরিস্টটল চলে গেলেন এথেন্স ছেড়ে আস্সুসে, সেখান থেকে সাফো-র স্মৃতি জড়ানো লেসবোসে, তারপর রাজ-আমন্ত্রণে আলেকজাণ্ডারের শিক্ষকরূপে মাসিদোনের রাজপ্রাসাদে। সম্ভবত এই সময়েই তিনি লিখেছেন "কবিদের বিষয়ে" গ্রন্থটি, যা চিরকালের মত লুপ্ত হয়ে গেছে। সামান্য কয়েকটি পাতা যা পাওয়া গেছে* তার মধ্যে দেখা যায় গুরুর সঙ্গে তাঁর তর্ক চলেছে।

আলেকজাণ্ডারের জন্য আরিস্টটল হোমারের মহাকাব্যের একটি টীকা তৈরী করেছিলেন জানা গেছে। সে বইও লুপ্ত। তবে পণ্ডিতেরা মনে করেন সে বই-র সারাংশ স্থান পেয়েছে 'কাব্যতত্ত্বে'র পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদে, সে কারণেই ঐ পরিচ্ছেদটি এত ঘনপিনদ্ধ, এমন সূত্রাকারে রচিত। এছাড়া এই সময়েই তিনি আগ্রহী হয়েছিলেন গ্রীক কাব্যের ইতিহাসে। ৩৩৫ খ্রীঃ পূর্বাব্দের কাছাকাছি তিনি গ্রীক নাটকের একটি তালিকা তৈরী করেছিলেন, তাছাড়া দিওন্যুসিয়া নাটক প্রতিযোগিতায় বিজয়ীদের একটি তালিকাও রচনা করেছিলেন। এই সব তথ্য তাঁর 'কাব্যতত্ত্বে'র আলোচনায় কাজে লেগেছিল। 'কাব্যতত্ত্বে'র তৃতীয় এবং পঞ্চম পরিচ্ছেদে কমেডির এবং চতুর্থ পরিচ্ছেদে ট্রাজেডির ইতিহাসের কিছু কিছু কথা সম্ভবত আরিস্টটলের গ্রীক সাহিত্যের ইতিহাস চর্চার পরিচায়ক। আরিস্টটল তাঁর 'রাজনীতি' বা

---

*দ্রষ্টব্য **Aristotelis Fragmenta,** Valĕntious Rose, Leipzig, 1886, ইংরেজি অনুবাদ **Aristotle, Select Fragments,** (Sir David Ross) Vol. XII, Oxford, 1952, pp. 72-77

'নগরনীতি' গ্রন্থ বচনার আগে যেমন ১৫৮টি সংবিধান আলোচনা করেছিলেন, তাঁব 'কাব্যতত্ত্ব' তেমনই তাঁর সাহিত্যচর্চার প্রত্যক্ষ ফল। অর্থাৎ আরিস্টটল দীর্ঘকাল ধরে ভেবেছেন, প্লেটোর যুক্তিগুলি নিয়ে চিন্তা কবেছেন। তাঁর সেই ভাবনার পরিণতি 'কাব্যতত্ত্বে'।

৩৩৫-খ্রীঃ পূর্বাব্দে আবাব আবিস্টটল ফিবে এলেন এথেন্সে। তখন তাঁর বয়স উনপঞ্চাশ।* আপোল্লো ল্যুকেইওসেব উদ্দেশে উৎসর্গীকৃত এক মনোবম কুঞ্জেব ধাবে খুললেন তাঁব চতুষ্পাঠী। একদা এখানেই সক্রেটিস বেড়াতেন। এখানকার তরুচ্ছাযায়, ছাত্রদেব সঙ্গে নানা বিষযে আলোচনা করতেন প্রৌঢ় আরিস্টটল। এই তাঁর জীবনের শ্রেষ্ঠ পর্ব। এখানে বসেই তিনি রচনা করেছেন তাঁব শ্রেষ্ঠ গ্রন্থগুলি, বিশেষ কবে তাঁর 'নগর-নীতি', 'ভাষণ-কলা' এবং 'নিকোমাখেআন নীতিশাস্ত্র'। আর সম্ভবত 'কাব্যতত্ত্ব'।

আরিস্টটলেব যখন সাঁইত্রিশ বছর বযস, তখন প্লেটোব মৃত্যু হযেছে। আবিস্টটল তাঁব জীবনের শেষে এসে আর একবাব কাব্য বিষযে তর্ক করলেন গুরুর সঙ্গে। 'কাব্যতত্ত্ব' প্লেটোর কাব্যবিবোধিতাব বিবোধিতা।

৪

আরিস্টটলের যখন জন্ম তখন গ্রীক সাহিত্যেব স্বর্ণযুগ শেষ হযে গেছে। খ্রীঃ পূর্ব ৮০০ বছব আগে হোমাব দুটি মহাকাব্য বচনা কবেছেন। তাঁর আগেও নিশ্চযই গ্রীক সাহিত্যেব একটি সমৃদ্ধ ধাবা ছিল কিন্তু সে সম্বন্ধে আমরা কিছুই জানিনা। হোমার থেকে গ্রীক সাহিত্যেব ইতিহাস শুরু। তাঁকে প্লেটো বন্দনা জানিযেছেন। আবিস্টটল বলেছেন কবিশ্রেষ্ঠ। তারপরে চলেছে প্রতিভার শোভাযাত্রা। হেসিওদের দেবকাহিনী, সাফোর কামনা-দীপ্ত প্রেমের উজ্জ্বল গীতি, ত্যুরতাযউস-এব স্বচ্ছন্দ কাব্যকাহিনী, প্রতিভাময় পিন্দারের ধর্ম-তন্ময আবেগপূর্ণ কঠিন স্তবকে গাঁথা কবিতা, আয্সখুলুসের (ইস্কিলাস) প্রবল শক্তিব প্রচণ্ডতার সঙ্গে ধর্মীয বিশালতার বোধ, সোফোক্লেসের নির্মম জগতের বিষণ্ণ বিস্তার। আব এউরিপিদেসের (ইউরিপিডিস) গীতলতা, দার্শনিকতা ও মমত্ববোধ—এই সব নিযে এক অসামান্য শিল্প জগৎ গড়ে উঠেছে, যা ভাবের গভীরতায, চবিত্রের জটিলতায, আবেগে, উচ্ছ্বাসে,

সংযমে, প্রাচুর্যে, শক্তির প্রচণ্ডতায় অনন্য। আরিস্টটল 'কাব্যতত্ত্ব' আলোচনা করেছেন শুধু গ্রীক সাহিত্য অবলম্বন ক'রে, কাজেই এই সাহিত্যের দোষ-গুণ তাঁর আলোচনাকে নিয়ন্ত্রিত করতে বাধ্য। সংস্কৃত সাহিত্যের আলঙ্কারিকেরাও ঠিক এই ভাবেই নিয়ন্ত্রিত হয়েছেন সংস্কৃত সাহিত্যের সীমাবদ্ধতার দ্বারা। তাঁরাও তাঁদের সাহিত্যতত্ত্ব গড়ে তুলেছেন শুধু সংস্কৃত সাহিত্যকে অবলম্বন ক'রে। যদি গ্রীক সাহিত্য বা সংস্কৃত সাহিত্য ব্যাপক না হত, বিচিত্র এবং বিশাল না হত, যদি না তাতে থাকত ভাষা-শিল্পের অসামান্যতা তাহলে সমালোচনা শাস্ত্রগুলি হত ক্ষীণ দুর্বল এবং সঙ্কীর্ণ। 'কাব্যতত্ত্বে'র সূত্রগুলি যে গ্রীক সাহিত্যজ্ঞান থেকে উদ্ভূত হয়েও বিশ্বজনীনতা লাভ করেছে, তার মূলে অবশ্যই আছে আরিস্টটলের অন্তর্দৃষ্টি, বিশ্লেষণের প্রতিভা এবং সাহিত্যবোধের গভীরতা। কিন্তু তারপরেও বলতে হবে, তার অন্যতম কারণ গ্রীক সাহিত্যের বিশালতা এবং গভীরতা এবং তার অসামান্য পরিশীলিত শ্রী।

'কাব্যতত্ত্বে'র আলোচনার প্রধান বিষয় ট্রাজেডি ও মহাকাব্য। হোমারের মহাকাব্য দুটিই ইউরোপীয় মহাকাব্যের অবিসংবাদিত আদর্শ, এবং হোমার শ্রদ্ধেয় শুধু প্রবীণতম কবি বলেই নয়, অসামান্য কবি ব'লে। আর পৃথিবীতে ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠ চারজন কবির মধ্যে তিনজনই গ্রীক। ট্রাজেডি এবং মহাকাব্য —দুটিই ইউরোপীয় সাহিত্যে গ্রীকদের দান, এমনকি গ্রীক ট্রাজেডি এবং মহাকাব্যকে সৌষম্য এবং পরিমিতির দিক থেকে অন্য কেউ অতিক্রম করতে পেরেছেন ব'লে মনে হয়না। গ্রীক কাব্যপ্রেমিকের মুখে তাই অতিশয়োক্তি শোনা যায়, ট্রাজেডি গ্রীকদের সঙ্গে সঙ্গে অস্তমিত হয়েছে, এমনকি শেক্সপীয়রও তাকে পুনরুজ্জীবিত করতে পারেননি।

দুঃখ যন্ত্রণা আর্তনাদকে শুধু কাব্যের বিষয়বস্তু করা নয়, দুঃখ যন্ত্রণা আর্তনাদের যবনিকা ভেদ ক'রে তাদের স্বরূপ দেখতে শিখিয়েছিলেন আয্‌সখুলুস। একদিকে মানুষের মহত্ত্বের উজ্জ্বলতম মুহূর্ত, অন্যদিকে তার হাহাকারের ও অবসানের করুণতম মুহূর্ত, কিংবা পরাজয়ের করুণতম মুহূর্তেই মানুষের উজ্জ্বলতম বীরোত্তম মূর্তি সৃষ্টি করেছিলেন পৃথিবীর প্রথম ট্রাজেডি রচয়িতা। তাঁর ওরেস্‌তেস, ক্লু্‌তায়ম্‌নেস্‌ত্রা, প্রোমেথেউস সকলেই তাদের অবসানের মুহূর্তে সবচেয়ে দীপ্ত। কিন্তু কেন এই মৃত্যু, কেন এই সর্বনাশা ক্ষয়—ধার্মিক কবি এই প্রশ্নের উত্তর

খুঁজেছেন প্রচলিত ধর্মের কাঠামোর মধ্যে নয়, প্রচলিত দেববিশ্বাসে নয়। যদি প্রচলিত ধর্মকে ছাড়িয়ে যাওয়া যায় বৃহত্তর বিশ্বাসে, এক প্রবল শক্তির অস্তিত্বে তাহলেই হয়ত সমাধান হবে এই রহস্যের। কিন্তু সে উত্তর পাই বা না পাই, জীবনের এই চরম রহস্যের সম্মুখীন হতে হবে বীরের মত এই ছিল তাঁর ধারণা। প্রোমেথেউস-এর মধ্যে যে আর্তনাদ শুনি বিশ্ববিধানের কাছে, তার আর্তনাদ কাতরোক্তি মাত্র নয়, যন্ত্রণাকে অস্বীকার করার চেষ্টা, বিচারের জন্য তীব্র আবেদন, মানুষের সংগ্রামের কণ্ঠস্বর। সোফোক্লেস এসে যোগ করলেন নতুন সুর। মানুষ অদৃষ্টের কাছে অসহায়, অদৃষ্টের বিরুদ্ধে তার কিছুই করার নেই। কিন্তু তা সত্ত্বেও সে মহৎ হতে পারে, দুঃখের দিনে দুঃখকে সহ্য করতে পারে মহত্ত্ব দিয়ে। পূর্ণতাই সব, পরিণতিই শেষ। আয়্‌সখুলুস কাটিয়েছেন রাজনৈতিক ঝোড়ো হাওয়ার মধ্যে, মারাথোন, থার্মোপাইল, সালামিসের রণোন্মাদনা তাঁর কণ্ঠস্বরে। জীবনে এবং কাব্যে আয়্‌সখুলুস শেষ পর্যন্ত সৈনিক। সোফোক্লেসের যখন শৈশব তখন এথেন্সে শান্তি, পূর্ণতা, তাঁর যৌবনে দেখেছেন ঐশ্বর্যময় এথেন্সকে, যদিও প্রৌঢ়দিন-গুলিতে দেখেছেন যুদ্ধের উন্মাদনা, আর বার্দ্ধক্যে দেখে গেলেন এথেন্সের গৌরবসূর্যের অস্তরাগ। কিন্তু তিনি লক্ষ্য করেছেন কোন ঘটনার ওপরই মানুষের হাত নেই, মানুষকে সব কিছু মেনে নিতে হবে। কিন্তু এমন একটা জায়গা আছে যেখানে মানুষ নিজের অধিপতি। তাঁর আজাকৃথ জানে মানুষ বাঁচতে পারে মহত্ত্বের সঙ্গে, মহৎভাবে মরতেও পারে। আন্তিগোনে নিজেই মৃত্যু বেছে নেন, কোরাসের দল তাঁকে "নিজের ভাগ্যের প্রভু" বলে বন্দনা জানায়। আয়্‌সখুলুস মন ছড়িয়ে দেন বিস্তীর্ণতায়, সোফোক্লেস মনকে নিয়ে আসেন একটি বৃত্তে, সেখানে দাঁড়িয়ে আমরা শুনি তাঁর কণ্ঠস্বর, যেমন করে, অর্জুন শুনেছিলেন কৃষ্ণকে। আয়্‌সখুলুস বন্ধন ভাঙার গান রচনা করেন, তাঁর কাব্যে মুক্তিকামী মানুষ, সংগ্রামী মানুষ তাই নিজেকে আবিষ্কার করেছে বারবার ; সোফোক্লেসে বন্ধনের বিরুদ্ধে আর্তনাদ নেই, তাঁর চরিত্র-গুলি বন্ধনকে উপেক্ষা করে তাদের চরিত্র গৌরবে। আর এউরিপিদেস, যাঁকে আরিস্টটল বলেছেন নানা ত্রুটি সত্ত্বেও ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠ কবি, যদি আমরা আরিস্টটলের সঙ্গে একমত না-ও হই, মানতেই হবে, হতাশা ও বেদনার, হাহাকার ও দুঃখশ্বাসের এত বড় চিত্রকর আর নেই। আরিস্টটল তাঁকে জানতেন আধুনিক কবি, সে আধুনিকতা কালগত ; আমরাও তাঁকে

বলি আধুনিক, সে আধুনিকতা ভাবগত। আর কোন গ্রীক কবি আধুনিক মানুষের মনেব এত কাছাকাছি আসেননি, আর কাবো সঙ্গে আমরা এত অন্তবঙ্গ হতে পারিনা।

আয্সখুলুসে আছে দুঃখেব রহস্য সন্ধান, মানুষেব অনিঃশেষ শক্তি, মানুষের বিদ্রোহ; সোফোক্লেসে মানুষেব সহনক্ষমতা, দুঃখজযের শক্তি, আর এউবিপিদেসে বিদ্রোহ নয সমালোচনা, মানুষেব অমানবিক মহত্ত্ব নয তাব অসহাযতা, তাব কারুণ্য, তার আশাহীন ভাষাহীন মুখ। এউবিপিদেস তাঁব যৌবনে দেখেছেন এথেন্স ও স্পার্টাব যুদ্ধ, যুদ্ধে এথেন্সেব জযগৌবব, কিন্তু সেই জয তাঁকে উল্লসিত কবেনি। তিনি দেখেছেন যুদ্ধের ভযাবহতা, মানুষেব হাহাকাব। তাঁর নাটকে তাই দেখি ট্রযেব যুদ্ধশেষের অবিস্মবণীয ছবি, মৃত সন্তানকে বুকে জাপটে ধবে হতভাগিনী জননী। তাঁব নাটকে দেখি বাজকুমারীকে দবিদ্রেব পর্ণকুটিবে, দবিদ্রেব বেশে, সাধাবণ মানুষের জীবনেব সঙ্গে জডিযে। তাঁব সমাজ শুধু যৌবনেব নয, শুধু শক্তিমানেব নয, তাঁব নাটকে দেখি বৃদ্ধ, বৃদ্ধাকে, উৎপীডিত ক্রীতদাসকে। হেকুবার অশ্রুজল এব আগে কেউ দেখেননি কেউ দেখেননি এমন কবে ট্রযেব নাবীদের। আয্সখুলুস পডাব সময যেন শুনি ডেভিডের স্তোত্র, ঋগ্বেদের সূক্ত, সোফোক্লেসে পাই গীতাব নির্বেদ, আব এউরিপিদেসে শুনতে পাই একদিকে সক্রেটিসেব তিক্তকণ্ঠ, অন্যদিকে খ্রীস্টের পদধ্বনি। বাংলা সাহিত্যে যদি কোন প্রতিমান খুঁজতে হয, বিষ্ণু দেব ভাষায ছোটতেই দাও যদি বডোর উপমা, মাইকেলের বাবণে আয্সখুলুসেব ক্ষীণ প্রতিচ্ছাযা, ববীন্দ্রনাথের কর্ণ-কুন্তীসংবাদের কর্ণে সোফোক্লেসেব স্থিতপ্রজ্ঞা, আর গান্ধাবীর আবেদনের গান্ধাবীতে এউরিপিদেসের কারুণ্য।

ট্রাজেডিব এই বিস্তৃত জগৎ আবিস্টটলেব সামনে ছিল। এঁদেব নাটক থেকেই তিনি সিদ্ধান্ত বচনা করেছেন। কিন্তু সকলকে সমানভাবে আরিস্টটল গ্রহণ করেননি। কিটো তাঁব গ্রীক ট্রাজেডি গ্রন্থে স্মরণ করিযে দিযেছেন যে আয্সখুলুসের জগৎ আরিস্টটলের মনকে তেমনভাবে নাড়া দেযনি। অধ্যাপক এলস্ আরিস্টটল সম্বন্ধে কিছুটা অভিযোগের সুরেই বলেছেন যে তিনি গ্রীক সাহিত্যের ধর্মীয দিকটি সম্পূর্ণ অবহেলা করেছেন। অবহেলা হয়ত কবেননি, কিন্তু আরিস্টটলেব 'কাব্যতত্ত্বে'র পরিকল্পনায় তার স্থান নেই। আরিস্টটলের ধর্মবিশ্বাস আয্সখুলুসের থেকে পৃথক, যে সব

দেবতার কথা আমরা হোমারের কাব্যে শুনেছি তাঁরা আরিস্টটলের সময়ে অস্বীকৃত। সক্রেটিসই তাঁদের অস্বীকার করেছিলেন। আরিস্টটল আরো আধুনিক কালের মানুষ। তাঁর 'কাব্যতত্ত্ব', এলস্ ঠিকই বলেছেন, ধর্ম-নিরপেক্ষ। 'কাব্যতত্ত্বে'র মধ্যে আরিস্টটল কাহিনীর গ্রন্থিমোচনে কোন অতিপ্রাকৃত শক্তির ব্যবহার পছন্দ করেননি। তাছাড়া কাব্যকে যেমন বিচার করতে হবে তার নিজস্ব নিয়মে, তার স্বাতন্ত্র্যকেও স্বীকার করতে হবে ধর্ম-নিরপেক্ষভাবে। এইটিই ছিল তাঁর ধারণা। আয্‌সখুলুসের নাটকের কলা-কৌশল বিষয়বস্তু সবই তাঁর আলোচনার কাঠামোর মধ্যে এসেছে, কিন্তু তিনি তার ধর্মীয় দিকটি সম্বন্ধে কৌতূহল প্রকাশ করেননি, কারণ 'কাব্যতত্ত্বে'র পক্ষে তা এক অর্থে অবান্তর।

আরিস্টটল তাঁর 'কাব্যতত্ত্বে'র মূলসূত্রগুলি রচনা করেছেন মূলত হোমার এবং ট্রাজেডির তিনজন কবির রচনা থেকে, কিন্তু তাঁর অনুরাগ ট্রাজেডির প্রতি, আর সেক্ষেত্রে তাঁর বিশেষ আগ্রহ সোফোক্লেস এবং এউরিপিদেসের প্রতি। এখানে যেন তাঁর মন দ্বিধাবিভক্ত : গঠন সুষমার জন্য সোফোক্লেসের প্রতি তাঁর মুগ্ধতা, কিন্তু পরিণামী আবেদনের জন্য, নানা ত্রুটি সত্ত্বেও এউরিপিদেসকে তিনি শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডি রচয়িতার সম্মান দিয়েছেন। এদিক থেকে আরিস্টটলের সঙ্গে আধুনিক মানুষের রুচির ঐক্য অসামান্য। কিন্তু মনে রাখা দরকার আরিস্টটল হোমার অথবা ট্রাজেডির কবিদের রচনার স্বতন্ত্রভাবে আলোচনা করেননি, তিনি এঁদের নানা রচনা থেকে গড়ে তুলতে চেয়েছেন একটি শাস্ত্র, ফলে তাঁর আলোচনা মূলত কাব্যের স্বরূপ, কাব্যের শ্রেণী, কাব্যের গঠন, কাব্যের উদ্দেশ্য এবং কাব্যবিচারের পদ্ধতিকে নিয়ে। যে শাস্ত্র তিনি গড়ে তুললেন তার পটভূমিকায় রয়েছেন এই সব কবি।

৫

প্লেটো যখন কাব্যের বিরুদ্ধে আপত্তি তুললেন তখন তিনি এই কবিদেরই আশ্রয় ক'রে তাঁর বক্তব্য প্রকাশ করেছেন। যেমন তাঁর নগর-নীতির দশম অধ্যায়ে বলেছেন, "আবাল্য আমি ভালবাসি হোমারকে, তাঁকে শ্রদ্ধা করি, সেজন্যই তাঁর সম্বন্ধে কিছু বলতে দ্বিধা হয়। কারণ তিনি ট্রাজেডির

সৌন্দর্যের প্রথম স্রষ্টা, প্রথম শিক্ষক। তবু সত্যের চেযে বেশী শ্রদ্ধা কোন মানুষকেই করা উচিত নয, কাজেই (যা সত্য) তা বলছি।" প্লেটোর বক্তব্য সুবিদিত এবং বহুপ্রচলিত। কাব্য সত্য থেকে তিনধাপ দূরে। সত্য হল কতকগুলি ভাব বা আইডিযা, বস্তুজগৎ তাব অনুকরণ বা প্রতিফলন; কাব্যের আদর্শ হল বস্তুজগৎ, অতএব কাব্য অনুকবণেব অনুকবণ। কবি ছায়ার স্রষ্টা, কাযা সম্বন্ধে সে সম্পূর্ণ অজ্ঞ। দ্বিতীযত, কাব্যের আবেদন মনেব দুর্বলতার কাছে, মনের শ্রেষ্ঠত্বের কাছে নয। চিত্তের বিকলতাব কাছে তাব আবেদন, আব সেজন্যেই কাব্য আমাদের বুদ্ধি যুক্তি চিন্তাকে বিনষ্ট কবে। তৃতীযত, এবং সেটি গুরুতর অভিযোগ, বাস্তব-জীবনের সঙ্গে কাব্যের তুলনা কবলে দেখা যাবে যে, কাব্যে যে আবেগের প্রশংসা করা হয, বাস্তব জীবনে বহুক্ষেত্রেই তা প্রশংসনীয নয, অর্থাৎ কাব্য সমাজজীবনেব আদর্শেব বিবোধী হতে পাবে। পৃথিবীতে বহু রাষ্ট্রেই কবিকে সমাজ-আদর্শেব বিরোধিতার জন্য নিন্দিত এবং অত্যাচারিত হতে হযেছে, আধুনিক কালেও হতে হচ্ছে। প্লেটোও তাঁব আদর্শ রাষ্ট্র থেকে রাষ্ট্রের পক্ষে ক্ষতিকারক কবিকে বিতাড়িত করতে চেযেছেন।

আরিস্টটল প্লেটোর প্রত্যেকটি বক্তব্য সম্বন্ধেই গভীরভাবে ভেবেছিলেন এবং প্লেটোর চিন্তাকে আশ্রয কবেই তাঁর কাব্য চিন্তা গড়ে উঠেছে, যদিও তিনি শুধু সেই চিন্তাতেই আত্মসমর্পণ করেননি। প্রথমত কাব্য যে অনুকরণ এতে প্লেটোব সঙ্গে তাঁব মতদ্বৈধ নেই। কিন্তু আরিস্টটলেব কাছে এই প্রত্যক্ষ জগৎ সত্য, মাযা নয়। অতএব তাঁব মতে কাব্য মূল থেকে আদৌ তিনধাপ দূরে নয। দ্বিতীযত, আবিস্টটলও মেনে নিলেন যে কাব্য আমাদেব আবেগকে জাগায, চিত্তকে উদ্বেলিত এবং উত্তেজিত করে; কিন্তু একথা মানলেন না যে কাব্যের আবেদন শুধুই মনের দুর্বলতার কাছে। কাব্য মনের গভীব স্তবের কাছে আবেদন জানায বলেই আবিস্টটলেব বিশ্বাস। আব তিনি শেষ পর্যন্ত প্রমাণ করতে চাইলেন যে কাব্যেব সত্য বিশ্বজনীন সত্য, অর্থাৎ মানুষকে জানবার ও বোঝবার পক্ষে তার মূল্য অপরিসীম। তৃতীয়ত, তিনিও প্লেটোব মত মানেন যা দেখে বা শুনে আমরা বাস্তব জীবনে পুলকিত হই না, কিংবা প্রশংসা করি না, কাব্যে তাকে দেখেই আমরা আনন্দিত হই। কিন্তু তিনি এই সিদ্ধান্তে এলেন যে কাব্য ও বাস্তব জীবনের ভালোমন্দ বিচারের মানদণ্ড হবে স্বতন্ত্র।

প্লেটো লক্ষ্য করেছিলেন, সম্ভবত নিজের অভিজ্ঞতা থেকেই জানতেন, যে কাব্যে প্রেরণার একটি বিশেষ স্থান আছে। প্রাচীন গ্রীকেরা একে একধরণের উন্মাদনা বা $\mu\alpha\nu\iota\alpha$ (মানিয়া) বলেছেন। 'সক্রেটিসের জবানবন্দী' গ্রন্থে প্লেটো সক্রেটিসের মুখে বলেছেন, কবিরা লেখেন এক দৈবীশক্তির সাহায্যে। দৈবীশক্তি যেন কবিদের ওপর ভর করে ; কোন জ্ঞান নয়, এক অব্যাখ্যেয় প্রেরণায় কবিতার জন্ম। আরিস্টটলও এই প্রেরণায় বিশ্বাস করতেন। তিনি 'কাব্যতত্ত্বে'র মধ্যেই বলেছেন (সপ্তদশ পরিচ্ছেদে) কবিরা হয় ভাবগ্রাহী, নয় ভাবোন্মাদ। প্রথম শ্রেণীর কবিরা ভাবগ্রাহী, দ্বিতীয় শ্রেণীর কবিরা উদ্বুদ্ধ, অনুপ্রাণিত। আরিস্টটল মাত্র একবারই কবির উন্মাদনার কথা বলেছেন, তিনি স্পষ্টতই স্বীকার করেছেন কবিকর্মের পেছনে থাকতে পারে এক উন্মাদনা।

কিন্তু এই উন্মাদনার প্রকৃতি আরিস্টটলের আলোচনার বিষয় নয়। কারণ তিনি সম্ভবত বুঝেছিলেন যে এই উন্মাদনা কোন বিশেষ পদ্ধতির দ্বারা, বিশেষ কাঠামোর দ্বারা ব্যাখ্যা করা অসম্ভব। অতএব কাব্যের প্রেরণা নয়, সৃষ্টিকর্মটিকেই তিনি আলোচনার বিষয় করে নিয়েছিলেন। বই-র শুরুতেই তিনি সে কথা স্পষ্ট করে বলেছেন। কাজেই তাঁর পরি-কল্পনাটির পরিচয় নেওয়া যাক

১. শিল্প অনুকরণ। শিল্পে শিল্পে পার্থক্য হয় অনুকরণের মাধ্যমে, অথবা বিষয়ে অথবা পদ্ধতিতে
২ কাব্যের উদ্ভব ও বিকাশ, ট্রাজেডি ও কমেডির সূচনা
৩. ট্রাজেডি একটি ষড়ঙ্গ শিল্প, কাহিনী, চরিত্র, অভিপ্রায়, ভাষা, সংগীত ও দৃশ্য এই ছটি তার অঙ্গ
৪ কাহিনীর গঠন, কাহিনীর ঐক্য, কাহিনীর শ্রেণীবিভাগ, কাহিনীর গঠনের আবশ্যিক উপাদান
৫. ট্রাজেডির বহিরঙ্গ
৬. ট্রাজেডির পরিণামী আবেদন, করুণা ও ভীতির উদ্বোধন ও আবেগের পরিশোধন
৭. চরিত্রের লক্ষ্য, চরিত্রের সার্থকতা
৮. অভিপ্রায় কি, অভিপ্রায়ের সঙ্গে ট্রাজেডির সম্পর্ক
৯. ভাষা ব্যবহার, ভাষারীতি

১০. মহাকাব্যের প্রকৃতি ও আকৃতি, ট্রাজেডির সঙ্গে তুলনা ও ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠত্ব

১১. কাব্যের সত্য, কাব্য ও ইতিহাসেব পার্থক্য

১২. কাব্যের নিজস্ব নিযম, কাব্যেব সমালোচনা পদ্ধতি

এটি অবশ্য 'কাব্যতত্ত্বে'র সূচীপত্র নয়, বিশেষ করে শেষ দুটি বক্তব্য 'কাব্যতত্ত্বে'র শেষে নয, 'কাব্যতত্ত্বে'র নানা জায়গায় বিকীর্ণ। (আমি শুধু আরিস্টটলের মূল বক্তব্য ও আলোচনার পরিধিকে বোঝার জন্য এইভাবে সাজিযেছি।) আরিস্টটল বিভিন্ন শিল্পকর্মের মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ কবলেন তিনটি পথে, বিষয, মাধ্যম এবং পদ্ধতি। শিল্প মানুষের সৃষ্টি, সেই সৃষ্টি যেমন, (যেমন হওযা উচিত তেমন নয) তাকে তিনি ব্যাখ্যা কবতে চান। প্লেটো কাব্যের মূল্য খুঁজেছেন তার আনন্দদানেব শক্তিতে নয, সত্য জানার সাহায্য কবার মধ্যে। আরিস্টটলেব মতে সাহিত্য সত্য, আর সত্য থেকেই আনন্দেব বিকাশ। কারণ সাহিত্যে শুধু সুন্দরের নয, অসুন্দবেরও অনুকবণ, অসুন্দরের অনুকবণও আনন্দ দেয। কাব্যেব সত্য প্রসঙ্গে 'কাব্যতত্ত্বে'ব নবম অধ্যাযে তিনি বলেছেন কাব্যের সত্য বিশ্বজনীন, তা কোন বিশেষ সত্য নয , বিশেষ সত্য ইতিহাসেব, কারণ তা বিশেষ মানুষের কথা। এইজন্যই কাব্য যদিও দর্শন নয, ইতিহাসের চেযে বেশী দার্শনিক বা তাৎপর্যপূর্ণ। একটি বক্তব্য আবিস্টটলের লেখায একাধিকবাব দেখা দিযেছে, আমরা কাব্যে দেখি জীবন যে বকম, জীবন যেমন হওযা উচিত (বা আদর্শায়িত রূপ), আব জীবনেব হীনতব রূপ, বা যে জীবন আমরা চাইনা। অর্থাৎ কাব্যে জীবনের রূপটি নানাভাবে ধবা পডছে। ঠিক এইভাবেই আরিস্টটল কথাটা বলেননি ঠিকই, কিন্তু 'কাব্যতত্ত্বে'ব পাঠকমাত্রেবই মনে না হযে পাবেনা যে আরিস্টটল শুধু আনন্দদাযক বলেই কাব্যকে সম্মানিত করেননি, তাকে মূল্য দিযেছেন তা জীবনেব সার্বজনীন সত্যকে প্রকাশ করে ব'লে।

আরিস্টটল সবচেযে স্পষ্টভাবে যেখানে গুরুব বক্তবোর ত্রুটির প্রতিবাদ কবেছেন তাহল শিল্পসৃষ্টিব প্রক্রিযা যেমন অন্যরকম ক্রিয়া থেকে আলাদা, তাব বিচারের পদ্ধতিও আলাদা। পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদে কাব্যের সমালোচকদের উদ্দেশ্যে বলেছেন, "নির্ভুলতার মানদণ্ড কাব্যে এবং রাজনীতিতে বা অন্যান্য শিল্পকর্মে আলাদা আলাদা।" একথা আমরা যুগে যুগে বিভিন্ন সমালোচকের মুখে পুনরুক্ত হতে শুনেছি। একে অন্যভাবে বলা যেতে

পারে, শিল্পের স্বাধীনতা। প্লেটো বিচার করেছেন সাহিত্য মানুষের চরিত্র-গঠনে কতটা সাহায্য করেছে এবং তিনি দেখেছেন যে চরিত্রগঠনে সাহিত্যেব প্রভাব হানিকর। আরিস্টটলও অবশ্যই মানেন যা সমাজের পক্ষে অশুভ সমাজে তাব স্থান হওযা উচিত নয। তিনি প্রমাণ করতে চাইলেন সাহিত্যের প্রভাব মূলত শুভ। সাহিত্য মূলত সত্যনির্ভর। এবং সাহিত্য একধরণের চিত্তসংস্কাব। আব দ্বিতীযত সাহিত্যের বিচার হবে তার নিজস্ব নিযমে, অন্য কোন আরোপিত নিযমে নয।

৬

'কাব্যতত্ত্বে' কমেডিসম্বন্ধে অল্প কযেকটি কথা বলা হযেছে। হযত লুপ্ত দ্বিতীয় খণ্ডে কমেডির বিস্তাবিত আলোচনা ছিল। গীতিকবিতা সম্বন্ধে আবিস্টটল কোন কথা বলেননি। কাজেই 'কাব্যতত্ত্ব' মূলত মহাকাব্য ও ট্রাজেডির আলোচনা। আরো ঠিকভাবে বললে বলা চলে 'কাব্যতত্ত্ব' শুধু ট্রাজেডিরই আলোচনা, মহাকাব্যের কথা উঠেছে ট্রাজেডির সঙ্গে তাব পার্থক্য ও ঐক্য দেখাবার জন্য এবং শেষ পর্যন্ত ট্রাজেডির শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করার জন্য। ট্রাজেডি আব মহাকাব্যের গঠন মূলত একই। তবে ট্রাজেডি নাটকীয়, মহাকাব্য বর্ণনাত্মক। ট্রাজেডিতে আছে দৃশ্যসজ্জা, মহাকাব্যে তার প্রয়োজন নেই। ট্রাজেডি লেখা হয় এক ধরণের ছন্দে, মহাকাব্যে ব্যবহার হয় নানা ছন্দ। কিন্তু যিনি ট্রাজেডির গঠনকৌশল জানেন, তিনি মহাকাব্যের গঠন-কৌশলও জানেন। কাবণ মহাকাব্যের সব অঙ্গ আছে ট্রাজেডিতে, যদিও ট্রাজেডিব সব অঙ্গ নেই মহাকাব্যে। কাজেই 'কাব্যতত্ত্ব' এক অর্থে ট্রাজেডিতত্ত্ব। কিন্তু এই গ্রন্থের মধ্যে আবিস্টটল নানা মন্তব্য করেছেন যা শিল্পচিন্তার ইতিহাসে গুরুত্বপূর্ণ। তাঁর সেইরকম কয়েকটি বক্তব্যের প্রতি দৃষ্টিপাত করা যেতে পারে।

সৌন্দর্য সম্পর্কে বলতে গিযে আরিস্টটল মন্তব্য করেছেন সৌন্দর্য নির্ভর-শীল আয়তন ও সৌষম্যের ওপরে। আয়তনের অতিব্যাপ্তি এবং অব্যাপ্তি দুইই সৌন্দর্যের অন্তরায়। একথা পরবর্তীকালেও বারবার উচ্চারিত হয়েছে বিভিন্ন সৌন্দর্যতাত্ত্বিকেব দ্বারা। এমনকি আধুনিক কবি কিংবা চিত্রকর

যখন আমাদের প্রচলিত সৌন্দর্যবোধে আঘাত দিতে চান, তিনি আঘাত দেন আমাদের অভ্যস্ত সৌষম্যবোধে। তাঁদের আপাতসামঞ্জস্যহীনতার অন্তরালে, কিংবা বহু ব্যবহৃত সৌষম্যবোধের প্রতি আঘাতের অন্তরালেও, সৌষম্যবোধের ধারণা অন্তঃশায়ী। নবীন কবি ও চিত্রকর একটি সুষমা-বোধকে ভেঙে সৃষ্টি করেন নতুন সুষমাবোধের, আবার যখন সেই সুষমাবোধ স্থাণুত্ব পেতে চায়, তখন আসেন নতুন কবি, নতুন চিত্রকর, তাঁরা সেই সুষমাবোধকে ভাঙেন নতুন কিছু গড়বেন বলে। কাজেই সৌষম্যবোধ থেকে যাচ্ছে, শুধু তার রূপটা যাচ্ছে পাল্টে।

আয়তনের যে প্রসঙ্গ তুলেছেন আরিস্টটল, তা আমাদের ইন্দ্রিয়ের সীমার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। আয়তন বলতে বুঝতে হবে সমগ্রতার একটা ধারণা। প্রজাপতি সুন্দর, পিঁপড়েও সুন্দর, আবার অতিকায় হাতিও সুন্দর—তাদের আয়তনকে অনুভব করি আমাদের ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে। আরিস্টটল বলেছেন হাজার মাইল লম্বা একটি জন্তুকে আমাদের ধারণার মধ্যে আনতে পারিনা যেমন পারিনা অতি ক্ষুদ্র কোন জন্তুর আয়তন। কিন্তু অতিকায়ত্ব যদি ইন্দ্রিয়সীমার মধ্যে একটি ধারণার রূপ নেয়, তাহলেই অবশ্য তাকে সীমাবদ্ধ আয়তন হিসেবে গ্রহণ করতে পারি।

আরিস্টটলের দ্বিতীয় মূল্যবান কথা হল শিল্পের বিভিন্ন অঙ্গের মধ্যে জৈবিক ঐক্য। এই জৈবিক ঐক্যের প্রতি আমাদের দেশের আলঙ্কারিকেরা বিশেষ জোর দেননি। রামায়ণ-মহাভারত এবং ইলিয়াদ-ওদিসির গঠনের তুলনা করলে দেখা যাবে সংস্কৃত মহাকাব্য দুটিতে জৈবিক ঐক্য শিথিল এবং সেজন্য আমাদের আলঙ্কারিকেরা বিশেষ চিন্তিত হননি। কিন্তু আরিস্টটলের কাছে এই ঐক্য অত্যন্ত গুরুতর। রচনার প্রত্যেকটি অঙ্গ প্রত্যেকের সঙ্গে যুক্ত, স্বতন্ত্রভাবে আস্বাদ্য হওয়াটাই যথেষ্ট নয়, সমগ্রের অন্তর্গত হওয়া দরকার। কাব্যে উপকাহিনীগুলি হবে নিবিড়ভাবে মূল কাহিনীর সঙ্গে যুক্ত, যদি তা না হয় তবে উপকাহিনীগুলি পরিত্যাজ্য। কোরাস সম্পর্কেও বলেছেন কোরাস হবে নাটকের বিশিষ্ট চরিত্র, তা নাহলে কোরাস নাটকের সমগ্রতার মধ্যে শিথিলতার সৃষ্টি করবে এবং সেজন্যই তিনি এউরিপিদেসের নাটকে কোরাস ব্যবহার সম্বন্ধে খুব সুখী হতে পারেননি।

যদিও এক অর্থে 'কাব্যতত্ত্ব' ট্রাজেডিতত্ত্ব, বৃহত্তর অর্থে 'কাব্যতত্ত্ব' শিল্প-নির্মাণকৌশলের আলোচনা। পট্‌স্ সম্ভবত সেইজন্যই তাঁর 'কাব্যতত্ত্বে'র অনু-

বাদের নাম দিয়েছেন 'The Art of Fiction'। প্রকৃতপক্ষে শুধু ট্রাজেডি বা মহাকাব্য নয়, যে কোন কাহিনীনির্ভর রচনায়, যেমন আধুনিক কালের উপন্যাসের, গঠনও আরিস্টটলের সূত্র অনুসারে অন্তত আংশিক বিচার করা সম্ভব। ট্রাজেডিতে তো বটেই, মহাকাব্যেও, আরিস্টটল বলেছেন, রচয়িতা চরিত্রগুলিকে আমাদের সামনে এনে দিয়ে দূরে সরে দাঁড়ান, ঘটনাগুলি আপনবেগে ঘটতে থাকে। হোমারের লেখায় আরিস্টটল এই ধর্ম লক্ষ্য করেছেন, লেখক নিজের জবানীতে বেশী কথা বলেননি। কিন্তু যে উপন্যাসে লেখক ব্যাখ্যাতা বা বিশ্লেষক, সে উপন্যাসের বিচারে • আরিস্টটলের সূত্র কতটা প্রযোজ্য? মাদাম বোভারি, কিংবা আনা কারেনিনা, কিংবা, ধরা যাক, পথের পাঁচালীর মত রচনার ক্ষেত্রেও কি এই সূত্র প্রযোজ্য? বলাই বাহুল্য, আরিস্টটল এই ধরণের রচনার কথা কল্পনাও করতে পারেননি। তাঁর সাহিত্যচিন্তার মধ্যে এই ধরণের রচনার গঠন-কৌশল সম্বন্ধে কোন স্পষ্ট ইঙ্গিত পাওয়া যাবে না। তাঁর 'অভিপ্রায়' হয়ত এই ধরণের রচনা বিচারে কিছু পরিমাণে সহায়ক। অভিপ্রায় কি? চরিত্রগুলি যা বলে বা করে তার যে ফলশ্রুতি। কিন্তু চরিত্রগুলি যা ভাবে তার স্থান কোথায়? আরিস্টটল এ সম্বন্ধে আলাদা ক'রে বলেননি। অথচ চরিত্র যা করে তা হয় তার ভাবনারই রূপ, অথবা ভাবনা সেই ক্রিয়াসঞ্জাত। অতএব চিন্তা ও ভাবনা কর্মের সঙ্গেই কার্যকারণে গাঁথা, এবং বৃহত্তর অর্থে তা 'অভিপ্রায়'-এর আওতায় পড়ে। কিন্তু যে লেখক নিজেই চরিত্রের আচরণ ব্যাখ্যা করেন, তাঁর চেয়ে যে লেখক চরিত্রগুলিকে ছেড়ে দিয়ে নিজে দূরে সরে দাঁড়ান তাঁর প্রতি আরিস্টটলের শ্রদ্ধা বেশী। আমরাও কি দেখিনি অধিকাংশ ক্ষেত্রে লেখকের নিজের কথা কাহিনীতে কিভাবে জায়গা জুড়ে বসে? এবং আমরা জানি বহু উপন্যাসের ব্যর্থতার কারণও সেইখানে নিহিত। আরিস্টটলের ইচ্ছে হল চরিত্রের আচরণের ব্যাখ্যা কাহিনীর মধ্যেই নিহিত থাকবে, লেখকের ব্যাখ্যা অপ্রয়োজনীয়।

কাহিনী এবং চরিত্র সম্পর্কে আরিস্টটলের দুটি সূত্র বিশেষ মূল্যবান: অনিবার্যতা এবং সম্ভাব্যতা। কাহিনীর প্রত্যেকটি ঘটনা, চরিত্রের প্রত্যেকটি আচরণ কাহিনীর ভেতর থেকেই উদ্ভূত হবে, বাইরে থেকে চাপিয়ে দেওয়া হবেনা। শুধু অতিপ্রাকৃত বা অলৌকিক প্রসঙ্গ বাদ দেওয়াই যথেষ্ট নয়,

কাহিনীর পক্ষে অসম্ভাব্য প্রসঙ্গ মাত্রেই ক্ষতিকর। কাহিনীতে যা কিছু হঠাৎ, যা কিছু ঘটনাসূত্রে জাত নয়, তাই অসম্ভব, একধরণের 'দৈবী' ঘটনা। বহু সময়েই নিপুণ কাহিনীকারদের বিরুদ্ধেও এই অনিবার্যতা ও সম্ভাব্যতার সূত্রে আমরা আপত্তি জানাই। শুনেছি জলধর সেনের কোন এক উপন্যাসে সমস্যা যখন জটিল হয়ে উঠেছে তখন উপন্যাসের নায়ক সর্পাঘাতে মারা যান। শরৎচন্দ্র এই দুর্ঘটনার সম্ভাব্যতা সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ করলে লেখক নাকি জবাব দিয়েছিলেন, কেন, সাপে কি মানুষকে কামড়ায় না। অবশ্যই সর্পাঘাত একটি অতি বাস্তব ঘটনা, কিন্তু শরৎচন্দ্রের আপত্তি ছিল যে সর্পাঘাত ঐ ক্ষেত্রে অনিবার্য নয়, এবং সেই কারণেই অসম্ভব। শিল্পের একটা নিজস্ব নিয়ম আছে।

হামফ্রে হাউস আরো এক পদক্ষেপ এগিয়ে এসে বলেছেন, এটা শুধু শিল্পেরই নিয়ম নয়, ব্যাপক অর্থে জীবনেরই নিয়ম। স্ত্রীর সঙ্গে স্বামীর গুরুতর কলহের পরে হঠাৎ রাস্তায় বেরিয়ে স্বামী গাড়িচাপা যদি পড়েন সেটা যে একেবারেই অসম্ভব ঘটনা এমন নয়, তবে জীবনে এ ধরনের ঘটনা-কেও আমরা বলি আকস্মিক এবং, সৌভাগ্যবশত, সচরাচর ঘটেনা। ঠিক সেইরকমই একটি নারী তার সন্তানদের হত্যা করার পর স্বর্গ থেকে রথ নেমে এসে তাকে নিয়ে চলে যায় না। এবং জীবনে এরকম ঘটেনা বলেই সাহিত্যেও তাদের আবির্ভাব আমাদের পীড়িত করে। হামফ্রে হাউস তাই বলতে চান কাব্যের অনিবার্যতা ও সম্ভাব্যতার ধারণা মূলত জীবনের অভিজ্ঞতাসঞ্জাত। অবশ্যই এতে কোন দ্বিমত নেই যে মানুষের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা থেকেই এর জন্ম, সম্ভাব্যতা ও অনিবার্যতার বিধি জীবনে কাজ করে বলেই কাব্যের মধ্যেও তাকে খুঁজি। যেখানে জীবনে তার ব্যতিক্রম দেখি, সেখানে মানুষের কিছু করার নেই। কিন্তু কাব্যের গঠনে, মানুষ যার স্রষ্টা, যখন সেই নিয়মের ব্যতিক্রম, তা জীবনের মূল শৃঙ্খলার প্রতি বিশ্বাসহীনতার প্রকাশ যদি নাও হয়, সুশৃঙ্খল, সুষমাময় জীবন সৃষ্টি করার অক্ষমতার প্রকাশ নিশ্চয়ই।

কাহিনীর গঠন সম্বন্ধেও আরিস্টটলের বক্তব্য বিশেষভাবে অনুধাবন-যোগ্য। তিনি যে শব্দটি ব্যবহার করেছেন সেই 'মুথোস' শব্দটির অর্থ যদিও গল্প, কথাবস্তু, কিন্তু তাকে যেভাবে প্রয়োগ করেছেন তাতে স্পষ্ট বোঝা যায়, আধুনিক কালে আমরা যাকে 'প্লট' বলি তার কথাই তিনি

বলেছেন। প্লট গড়ে তুলতে হয : গল্পের অমসৃণতা বা অসংগতি থাকবেনা প্লটে, প্লট হবে সুচিন্তিত, সুগঠিত এবং সুনিরূপিত, তার থাকবে আদি, মধ্য এবং অন্ত, আপনাতেই আপনি সম্পূর্ণ। গ্রীক ট্রাজেডি যেহেতু পরম্পরাগত গল্পনির্ভর, সেই জন্যই বিশেষ করে সতর্ক করে দিয়েছেন আরিস্টটল, কাহিনীর আরম্ভ হবে এমন একটি বিন্দু থেকে যার পূর্ববর্তী ঘটনা জানা আমাদের পক্ষে আবশ্যিক নয়। অর্থাৎ কাহিনী বা প্লটের আরম্ভ যে গল্পের শুরু থেকেই হবে এমন কোন মানে নেই। হোমার যে গল্প অবলম্বন ক'রে তার প্লট বা কাহিনী রচনা করতেন, সেই গল্পের পুরোটা তিনি আমাদের বলেননি, তাঁর কাহিনী শুরু হয়েছে বিশেষ একটি বিন্দু থেকে, তার আগের ঘটনা না-জানায় কিছু এসে যায় না। কাহিনীতে যেখানে পরিবর্তন শুরু হয়, তাঁর মতে চরিত্রের ভাগ্যবদল, সেই হল কাহিনীর মধ্যভাগ। আর যেখানে সেই ভাগ্যের পরিবর্তন সমাপ্ত সেইখানেই কাহিনীর যথার্থ এবং যুক্তিসংগত সমাপ্তি।

কাহিনীকেই আরিস্টটল বলেছেন ট্রাজেডির সর্বপ্রধান অঙ্গ, কাহিনীই ট্রাজেডির আত্মা। আধুনিকেরা হয়ত অনেকেই একথা স্বীকার করতে চাইবেন না, বিশেষত চরিত্রের চেয়েও কাহিনীর গুরুত্ব বেশী একথায় অনেকে সায় দেবেন না। অনেকের মতে চরিত্রই সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। চরিত্রের বিকাশের জন্য কাহিনী একটা অবলম্বন মাত্র। হয়ত অনেক ক্ষেত্রেই তাই। বিশেষত আধুনিক অনেক উপন্যাসে বা নাটকে চরিত্রই প্রধান, গল্প একটা অবলম্বন। আরিস্টটল কিন্তু কাহিনীকে একটা অবলম্বন, একটা নিমিত্ত মাত্র হিসেবে দেখতে চাননি। কাহিনী পূর্ণতা পাচ্ছে চরিত্র, অভিপ্রায় এবং ভাষার মধ্যে দিয়ে, সব মিলিয়ে যা গড়ে উঠছে তাই কাহিনী, কাহিনীই একটা বিশেষ ক্রিয়ার অনুকরণ, কাহিনীর মধ্যেই সেই ক্রিয়াকে দেখছি, চরিত্র সেই ক্রিয়ার সংঘটক, গ্রাহক, আর চরিত্র সেই ক্রিয়ার দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত, বিবর্তিত—আর সেই সমস্ত সংঘটন, সমস্ত বিবর্তনকে ধরে আছে কাহিনী। তাই কাহিনী এত গুরুত্বপূর্ণ।

সাহিত্য বিচারে আর একটি ব্যাপারের প্রতি আরিস্টটল পাঠকসমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, তা হ'ল ভাষার ব্যবহার। ভাষা সম্পর্কে সচেতনতা এবং সতর্কতা 'কাব্যতত্ত্বে'র একটি বড় অংশ। তিনটি পরিচ্ছেদে তিনি ভাষা

সম্বন্ধে আলোচনা কবেছেন (বিংশ, একবিংশ এবং পঞ্চবিংশ পরিচ্ছেদের কিছু অংশ)। এব মধ্যে বিংশ পরিচ্ছেদেব বিশেষ কোন মূল্য আজকের পাঠকের কাছে নেই, ভাষাচিন্তাব ইতিহাসে যাঁরা কৌতূহলী তাঁবা অবশ্য এই পবিচ্ছেদে আরিস্টটলের ব্যাকরণচিন্তাব কিছু পবিচয পাবেন। কিন্তু অন্য দুটি পবিচ্ছেদে, আরিস্টটল ভাষাবীতি সম্বন্ধে যা বলেছেন, এব চেযে মৌলিক কথা আব কেউ বলেননি। শার্ল বালীব "বীতিবাদ" কিংবা আধুনিক কালেব প্রাগ-গোষ্ঠীর চিন্তা অবশ্যই অনেক বেশী পরিশীলিত। কিন্তু আরিস্টটলেব চিন্তার মৌলিকতাকে কেউ ছাড়িযে যেতে পেবেছেন বলে মনে করিনা। যেমন কাহিনী গঠনের ব্যাপারে আরিস্টটল স্বীকাব করেছেন কবিব স্বাধীনতা, তেমনই বচনাশৈলীতে সমর্থন কবেছেন কবির স্বাধীনতা। কবি প্রচলিত, অপ্রচলিত, দেশী বিদেশী সব শব্দ ব্যবহার করবেন, কবি নতুন শব্দ তৈরী কববেন, অলংকরণ করবেন তাঁব ইচ্ছেমত, তাঁর প্রয়োজন অনুসাবে। অন্যান্য আলঙ্কারিকদেব সঙ্গে আবিস্টটলেব এইখানে সবচেযে বড তফাৎ। অনেকে তালিকা তৈরী কবে দিযেছেন, কী লিখতে হবে, কী লেখা বাবণ, কী ধবণেব বর্ণনা চাই, কী বকম গুণ চাই নাযকেব। আবিস্টটল শৃঙ্খল বচনা কবেননি। তিনি দেখেছেন কবিব উদ্দেশ্য, কাব্যেব প্রযোজন। কবিকে কিছু বলতে হবে, সেই বলার সময কবি অবশ্যই এমন মাধ্যম বেছে নেবেন যাতে পাঠক তাঁব কথা বুঝতে পাবেন, যদি কবি তা না কবেন, তাহলে পাঠক বিপন্ন হবেন কবিও ব্যর্থ হবেন। এটাতো সহজ কথা। কিন্তু তাব অর্থ তো নয যে কবি চিবাচবিত মাধ্যমেই চলবেন। তিনি ভাষাব ক্ষেত্রকে বিস্তারিত কবতে পাবেন, ভাষাব সম্ভাবনাকে ব্যবহাব করতে পারেন, অর্থেব সীমানাকে নির্দিষ্ট থেকে অনির্দিষ্ট কবে দিতে পাবেন, কিংবা অনির্দিষ্ট ও অস্পষ্ট সীমানাকে কবতে পারেন প্রত্যক্ষ ও স্পষ্ট। আবিস্টটল উদাহবণ দিযে দেখিযেছেন যে একটি কবিতা দুভাবে লেখা যেতে পাবে। অর্থ, বা লোকে যাকে অর্থ বলে থাকে তা মোটামুটি ঠিক থাকে, কিন্তু হানি হয সৌন্দর্যের, তাৎপর্যের, কাব্যেব সমগ্র শবীরের। অর্থাৎ আরিস্টটলেব বক্তব্যটি আধুনিক পরিভাষায বলা চলে রীতি এক বিশেষ ধবণের ভাষা নির্বাচন। কবি তাঁর অভিপ্রায অনুসাবে শব্দ নির্বাচন করেন, পদবীতি নির্বাচন কবেন, তার পরিবর্তনে সমগ্র কাব্যেই পরিবর্তন আসে।

অর্থাৎ ভাষারীতি একটা পরিচ্ছদ মাত্র নয়। ভাষা সাহিত্যের মাধ্যম কিন্তু ভাষারীতি একটি উপাদান।

৭

আরিস্টটলের সাহিত্যচিন্তার অন্যান্য দিকগুলির পরিচয় নেবার আগে একটা কথা বলা দরকার। আরিস্টটলকে অনেক সময় অনেক বক্তব্যের জন্য দায়ী করা হয়, আদৌ যা আরিস্টটলের নয়। সেইরকম একটি হল নাটকে তিনটি ঐক্য। ষষ্ঠ, সপ্তম, অষ্টম পরিচ্ছেদ পড়লে দেখা যাবে আরিস্টটল একাধিকবার বলেছেন যে ট্রাজেডির ক্রিয়ার মধ্যে একটি গভীর ঐক্য থাকা প্রয়োজন। এই ঐক্য আসে প্রথমত কাহিনীর সংগতি থেকে, কিন্তু শুধু কাহিনীর গঠন থেকে নয়। ট্রাজেডির আবেদনের মূলে আছে ক্রিয়ার ঐক্য। সপ্তদশ পরিচ্ছেদে বলা হয়েছে, "কাহিনী গড়ার সময়, সে কাহিনী প্রচলিত বা উদ্ভাবিত যাই হোক না কেন, প্রথমে তার রূপরেখাটি চিহ্নিত করে নিতে হবে, তারপরে উপকাহিনী দিয়ে তাকে ভরে তুলতে হবে।" এই যে রূপরেখাটি তাকে ব্যক্তিগত এবং সাময়িকতার থেকে সরিয়ে আনতে হবে বিশ্বগত অনুভূতির মধ্যে। কাহিনী কোন বিশেষ ব্যক্তির নয়, তা কোন বিশেষ ঘটনা নির্ভর নয়। এই বিশ্বজনীনতার জন্ম ক্রিয়ার ঐক্য থেকে। ইতিহাসে পাই ব্যক্তির জীবনের ঘটনাবলীর কালানুক্রমিক বিবরণ। ট্রাজেডি ব্যক্তি সম্বন্ধে ততটুকুই বলে যতটা একটা বিশেষ অনুভূতির জাগরণের জন্য দরকার। সেইজন্য অষ্টম পরিচ্ছেদে আরিস্টটল বলেছেন "অনেকে ভেবে থাকেন যে একটি নায়কের কথা হয় বলেই বুঝি কাহিনীতে ঐক্য আসে। কিন্তু তা আদৌ নয়।" ত্রয়োবিংশ অধ্যায়ে মহাকাব্য প্রসঙ্গে আরিস্টটল আবার এই কথা বলেছেন। আরিস্টটলের বক্তব্য হল, একটি বিশেষ ক্রমে বা পদ্ধতিতে সাজানো ঘটনা যার লক্ষ্য হ'ল একটি বিশেষ অনুভূতির সৃষ্টি। একটি সম্পূর্ণ ক্রিয়ার সৃষ্টি। একটি সম্পূর্ণ ক্রিয়া থেকেই সৃষ্টি হয় একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ অনুভূতি ও ভাবনার জগৎ। এই সম্পূর্ণতাকে তিনি বলেছেন ক্রিয়ার ঐক্য।

ক্রিয়ার ঐক্যের সঙ্গে কালের ঐক্য জড়িত। পঞ্চম পরিচ্ছেদে

আরিস্টটল বলেছেন, 'ট্রাজেডির কালসীমা সূর্যেব একটি আবর্তন বা ঐ পরিমাণ সমযেব মধ্যে আবদ্ধ।' সূর্যেব একটি আবর্তনের অর্থ হ'ল চব্বিশ ঘন্টা। কিন্তু পববর্তী কালে রেনেসঁসের সময থেকে সমালোচকরা ব্যাখ্যা দিযেছিলেন যে, এর অর্থ হ'ল বারোঘন্টা। বাবো ঘন্টাই হোক আর পুবোদিন হোক—আরিস্টটল কিন্তু কখনই চব্বিশঘন্টাকে চরমসীমা বলে ঘোষণা করেননি। পববর্তী কালের সমালোচকেরা কালেব ঐক্যকে যান্ত্রিকভাবে ব্যাখ্যা কবেছিলেন। আরিস্টটলেব কথাটা ছিল মহাকাব্য ও ট্রাজেডিব দৈর্ঘ্য প্রসঙ্গে। (মহাকাব্যে যে সমষ ব্যবহৃত হয, তা সাধারণত দীর্ঘ, ইলিযাদ বা ওদিসিতে যেমন প্রায পঞ্চাশ দিন। নাটকে সাধারণত একদিনেব ঘটনা বলা হয। কিন্তু সব সময তা নয। যেমন এউবিপিদেসেব 'সাপ্লায়ান্ট্স্' নাটকের কাল পবিমাণ প্রায দশ দিনেব।)

আব স্থানেব ঐক্য সম্বন্ধে আবিস্টটল কিছুই বলেননি। তিনি কোথাও বলেননি যে ঘটনা একস্থানেই ঘটতে হবে বা ট্রাজেডিব ক্রিযাব স্থান একটিই। মনে বাখা ভালো যে গ্রীক বঙ্গমঞ্চে কোন যবনিকা ছিল না এবং নাটকের অভিনযেব সমষ সাবাক্ষণই কোবাসেব দল উপস্থিত থাকত। দৃশ্যত ঘটনাটি একটি স্থানেই ঘটত। কিন্তু আজাক্স এবং এউমেনিদেস্ নাটকে তাব ব্যতিক্রম ঘটেছে, সেখানে স্থানান্তরেব কথা আছে। আসলে 'কাব্যতত্ত্বে'ব ইতালীয সম্পাদক ও সমালোচক কাস্তেলভেত্রো, যিনি ১৫৭০ খ্রীঃ অব্দে 'কাব্যতত্ত্বে'ব একটি সংস্কবণ প্রকাশ কবেছিলেন তিনিই এই তথাকথিত ত্রযী ঐক্যেব কথা বলেন। তাব আগে অবশ্য রেনেসঁসেব সময়েও ত্রযী ঐক্যেব কথা প্রচলিত হযেছিল। ফিলিপ সিডনী তাঁর 'কাব্যেব স্বপক্ষে' (*An Apologie for Poetre/The Defence of Poesie 1595*) গ্রন্থে ঐ তত্ত্বটি গ্রহণ কবেছিলেন। জনসন 'ভোলপোনী' নাটকে ত্রযী ঐক্য মানা হযেছে ব'লে খুশি হযেছিলেন। এমনকি মিল্টনও ত্রযী ঐক্যেব সমর্থক ছিলেন। তারপব ফবাসী এ্যাকাদেমিও এই যান্ত্রিক সূত্রটিকে গ্রহণ করেন এবং সমর্থন কবেন। কিন্তু এই ত্রযী ঐক্যের প্রতিবাদ কবেন ড্রাইডেন এবং শেষপর্যন্ত জনসনও স্বীকার কবেন যে ত্রযী ঐক্যেব যান্ত্রিক প্রযোগ অপ্রযোজনীয এবং অবাঞ্ছনীয।

পরবর্তীকাল আরিস্টটলের যে সব উক্তির জন্য বিপন্নবোধ করেছে তার মধ্যে সবচেয়ে জটিল হল 'কাথারসিস্' প্রসঙ্গ। এই শব্দকে অবলম্বন ক'রে নানারকম ব্যাখ্যা গ'ড়ে উঠেছে, দীর্ঘকাল পণ্ডিতদের মধ্যে নানা মত-বিরোধিতা দেখা দিয়েছে। 'কাব্যতত্ত্বে'র আলোচনায় কাথারসিস্ প্রসঙ্গটি সম্বন্ধে দুএকটি কথা তাই বলা নিতান্ত প্রয়োজন। এই শব্দটির ব্যাখ্যা হয়েছে মূলত শব্দটির দুটি প্রধান অর্থকে অবলম্বন ক'রে। শব্দটির একটি অর্থ হ'ল চিকিৎসাশাস্ত্রগত : দেহের পরিশোধন। আর একটি অর্থ হ'ল নৈতিক বা ধর্মীয় : পবিত্রীকরণ, পরিমার্জনা, শুদ্ধি। /আরিস্টটল চিকিৎসকের পুত্র, চিকিৎসাশাস্ত্রে তাঁর জ্ঞান ছিল যথেষ্ট, আগ্রহও ছিল গভীর, জীবতত্ত্ব নিয়ে তিনি গ্রন্থ রচনা করেছেন, এমনকি 'কাব্যতত্ত্বে'ই তিনি চিকিৎসাশাস্ত্র এবং জীবতত্ত্বনির্ভর উপমা ও রূপক ব্যবহার করেছেন। কাজেই কারো কারো মতে আরিস্টটল এই শব্দটিকে চিকিৎসাশাস্ত্রের পরিভাষা হিসেবেই ব্যবহার করেছেন।/

মুশকিল হয়েছে এই যে, আরিস্টটল যখনই কোন পারিভাষিক শব্দ ব্যবহার করেন, তখনই তার ব্যাখ্যা করেন কিন্তু কাথারসিস্ সম্বন্ধে তিনি নীরব। তার একটা কারণ হতে পারে যে তিনি এর ব্যাখ্যার প্রয়োজন বোধ করেননি। আর একটা কারণ হতে পারে যে ব্যাখ্যা করেছিলেন কিন্তু সে ব্যাখ্যা আমাদের হাতে পৌঁছয়নি। কিন্তু ষষ্ঠ পরিচ্ছেদটি মোটামুটি সুগঠিত, ব্যাখ্যাটি লুপ্ত হয়ে গেছে মনে হয় না। তবে জোর করে কিছুই বলা চলে না। ইতিপূর্বে অবশ্য তাঁর 'নগরনীতি'/'রাজনীতি' গ্রন্থে (৮।৭) কাথারসিসের কথা ছিল।[শ] /সঙ্গীত সম্পর্কে বলতে গিয়ে তিনি বলেছেন যে দেখা যায় অনেক ব্যক্তি ধর্মীয় উন্মাদনার মধ্যে কাটান, এই উন্মাদনাকে জোর ক'রে রুদ্ধ করা ঠিক নয়, তাতে রুদ্ধ আবেগ আরো শক্তিশালী হয়ে ওঠে, দরকার হ'ল এই উন্মাদনার বহির্গমন, তার ফলে আবেগ পরিমিত হতে পারে এবং ধর্মীয় অনুষ্ঠান এবং ধর্মীয় সঙ্গীত মনের এইসব আবেগের নিষ্ক্রমণে সাহায্য করে। প্রবল উন্মাদনার নিবৃত্তি ঘটে প্রচণ্ড সঙ্গীতে। অর্থাৎ এ এক ধরণের হোমিওপ্যাথিক চিকিৎসা। স্কাইনো ইতালীয় ভাষায় এই অংশটির একটি টীকা প্রস্তুত করেছিলেন। বাইওয়াটার তাঁর একটি প্রবন্ধে সেটি সম্পূর্ণ

তুলে দিয়েছেন,* তাব থেকে আমরা জানি যে স্কাইনো চাবটি সূত্র তৈরী কবেছিলেন , (১) আবেগ দেহেব মূল উপাদানগুলি বা 'হিউমাব'-এব সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত (২) সঙ্গীত দেহেব বিশেষ বিশেষ হিউমাবেব উপর প্রতি-ক্রিযাশীল, সঙ্গীত দেহের অবাঞ্ছনীয উপাদানকে বহিষ্কাব কবে, (৩) সঙ্গীত সেই অর্থে একধবণেব ওষুধ এবং (৪) সেই ওষুধেব প্রযোগেব ফলে আবেগেব ভাব কমে গিযে মনে আসে শান্তি ও পবিতৃপ্তি। বেনেসঁসেব সময এই ছিল কাথাবসিসের ব্যাখ্যা। এই ব্যাখ্যাই মিল্টন গ্রহণ করেছিলেন (দ্র স্যামসন অ্যাগনিস্টেস-এব ভূমিকা) এবং ঊনবিংশ শতাব্দীতে ওযেল (Weil) এবং বার্ণেস্ (Bernays) এই ব্যাখ্যা প্রচাব কবেছিলেন।

'নগব-নীতি'/'বাজনীতি' গ্রন্থে কাথাবসিস প্রসঙ্গে *τινα κάθαρσιν* শব্দ-গুচ্ছেব প্রযোগ কবা হযেছে। *τινα* হল অনির্দিষ্টবাচক সর্বনাম *τις* (যাব অর্থ 'কেউ' 'কিছু)-এব কর্মকাবকেব রূপ। বুচাব এই যুক্তিতেই বলেছেন কাথাবসিস সবক্ষেত্রে একধবণের নয, অর্থাৎ কাথাবসিস ভিন্ন ভিন্ন হতে পাবে, সেইজন্য কাব্যতত্ত্বেব পদগুচ্ছেব প্রতি দৃষ্টি নির্দেশ কবেছেন : *τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων καθαρσιν* এখানে *τὴν* হ'ল *ἡ* (স্ত্রীলিঙ্গ, নির্দিষ্ট বোধক article, ইংবেজী 'the' জাতীয়)-এব কর্মকারকেব রূপ, এবং *τῶν* হল *τοῦ* (ক্লীবলিঙ্গ, নির্দিষ্টবোধক article)-এব বহুবচনেব সম্বন্ধ পদের রূপ। সুতবাং অর্থ দাঁড়ালো "এইসব অনুভূতিগুলিব কাথাবসিস"। বাইওযাটাব এবং অন্যান্য অনেকেই এই অংশেব মানে কবেছেন "এই বকম অনুভূতিব (অর্থাৎ ককণা ও ভীতি ছাড়াও সমজাতীয অনুভূতি) কাথাবসিস"। বুচাব বলছেন যে এখানে আবিস্টটল একটি বিশেষ ধবণেব কাথাবসিসেব কথা বলছেন এবং তা নিছক চিকিৎসাশাস্ত্রেব "পবিশোধন' নয। ধর্মীয উন্মাদনাব ক্ষেত্রে একধবণের এবং কাব্য উপভোগেব ক্ষেত্রে আব একধবণের কাথারসিসেব কথা বলেছেন। কাব্যেব ক্ষেত্রে শুধু আবেগের নির্গমন মাত্র নয, আবেগের পবিমার্জনার কথাও জড়িত। বাইওযাটাবেব মতে আবিস্টটলেব বক্তব্য হ'ল, "ককণা ও ভীতির আবেগ মানুষেব প্রকৃতিতে আছে এবং কোন কোন ক্ষেত্রে অস্বস্তিকব ভাবেই আছে। সেজন্য ট্রাজেডিব

* 'Milton and the Aristotelian Definition of Tragedy, *Journal of Philology*, xxvii, 54, 1900

উত্তেজনা একটি প্রয়োজন বিশেষ, এবং এক অর্থে সকলের পক্ষেই ভালো। এর কাজ ওষুধের মত, পুঞ্জীভূত আবেগের মোক্ষন হ'লে চিত্ত স্বস্তি পায়, লঘু হয়; এই স্বস্তি অতি প্রার্থিত, সেইজন্যই এই স্বস্তিলাভের প্রক্রিযার মধ্যে আছে এক হিতকারী আনন্দ।" লুকাস-ও স্পষ্টই বলেছেন যে কাথারসিসেব একটিই অর্থ আর সেই অর্থ চিকিৎসাশাস্ত্রেব এবং সেজন্য তিনি আরিস্টটলের তত্ত্বকে ধিক্কার দিযে বলেছেন "নাট্যশালা হাসপাতাল নয।" আর এর নৈতিক ব্যাখ্যাব সম্ভাবনাকে ব্যঙ্গ ক'রে বাইওযাটাবও বলেছেন, "নাট্যশালা ইস্কুল নয।"

অবশ্যই আনন্দ পেতে মানুষ নাট্যশালায় যায। এবং সেই আনন্দ একটা বিশেষ আনন্দ, স্বতন্ত্র আনন্দ। ট্রাজেডি ভীতি ও করুণা (অন্তত এই দুটি প্রধান আবেগকে) জাগিযে তোলে আর সেই জাগবণেই মনে আসে আনন্দ। যদি বলি যে আরিস্টটল দর্শকদের মানসিক বোগী হিসেবে দেখেছেন, আব ট্রাজেডি এক ধবণেব চিকিৎসামাত্র তাহলে 'কাব্যতত্ত্ব'কে একটি হাস্যকব গ্রন্থ বলতে হয়। একটি রূপকেব মধ্য দিযে আবিস্টটল বলতে চেযেছেন যে আমাদের মনেব মধ্যে নিহিত আবেগের জাগরণ ট্রাজেডিব একটা বড কাজ, জীবনে যা আমাদেব বিচলিত কবে, উত্তেজিত কবে, তা ট্রাজেডিব মধ্য দিযে উদ্বুদ্ধ হলে মনে আনে প্রশান্তি ও স্নিগ্ধতা। সাহিত্যেব আনন্দেব জন্ম এই আবেগেব জাগবণে এবং আবেগেব প্রশান্তি থেকে। অর্থাৎ কাব্যেব আবেগময়তা আবিস্টটলেব কাছে গুরুত্বপূর্ণ। যে আবেগের উজ্জীবনের জন্য প্লেটো কাব্যবিবোধী, আবিস্টটল সেই কারণেই কাব্যকে অভিনন্দন জানাচ্ছেন।

'কাব্যতত্ত্বে' আর একটি শব্দ এবং সূত্র বহু বিতর্কের মূলে, সেটি হল 'অনুকরণ'। আরিস্টটল যখন বললেন সমস্ত শিল্পই অনুকবণ তখন তিনি কোন নতুন কথা বলেননি। তাঁব আগেও একথা অন্যে বলেছেন। কিন্তু অন্যদের সঙ্গে তাঁর তফাৎ ছিল বৈ কি। প্লেটো অনুকবণ বলতে বুঝেছিলেন 'নকল' আবিস্টটল বুঝেছেন 'সৃষ্টি'। অর্থাৎ কবিকে গড়তে হয। গ্রীক ভাষায কবি শব্দেব অর্থ হল 'নির্মাতা'। কবি জীবনের অনুকরণ করেন কথাটাব মানে দাঁড়ায জীবনকে অবলম্বন ক'রে তিনি গড়েন, হয জীবন যেমন, কিংবা জীবন যেমন সম্ভব, কিংবা জীবন যেমন হওযা উচিত। বলাই বাহুল্য নিছক নকলনবিশীতে তা সম্ভব নয। আরিস্টটলেব বক্তব্যেব দুটি স্তর। একটি অবশ্য অনুকবণ বলতে যা বোঝায (দ্রষ্টব্য চতুর্থ পরিচ্ছেদ)

অর্থাৎ মূল্যের বৈশিষ্ট্যকে অক্ষুণ্ণ রেখে, মূলের সঙ্গে সাদৃশ্য বজায় রেখে পুনরায় গড়া। আর একটি হ'ল সৃষ্টি, অর্থাৎ প্রকৃতি বা মূলের নকল নয়, প্রকৃতির নিয়মের অনুকরণ, প্রকৃতির নিয়মের লঙ্ঘন হ'লেই অনুকরণ ব্যর্থ (এই কারণেই তিনি কাব্যে অতিপ্রাকৃতের বিরোধী)। যদি বাস্তবে না-ও ঘটে থাকে আপত্তি নেই, যদি ঘটনা সম্ভাব্য হয়, কাহিনীর ভেতরের যুক্তিজালের মধ্য দিয়ে অনিবার্য হয়ে ওঠে তাহলেই তাকে "সত্য" বলে মানব।

৮

ট্রাজেডির ছটি অঙ্গের মধ্যে একটি অঙ্গ : দৃশ্য। আরিস্টটল দৃশ্যকে সাহিত্যের আলোচনায় খুব গুরুত্ব দিতে চাননি। বলেছেন দৃশ্য মূলত প্রযোজনার অঙ্গ। কিন্তু সাহিত্যের অঙ্গ হিসেবে দেখতেও বাধা নেই যদি দৃশ্যকে কল্পনা করতে পারি। কারণ আরিস্টটল তো বলেছেন ট্রাজেডি পড়েও আমরা যথেষ্ট আনন্দ পেতে পারি। আর পাঠক যখন ট্রাজেডি পড়েন স্বভাবতই তিনি কল্পনা করতে থাকেন নাটকের দৃশ্য ও দৃশ্যান্তর। কাজেই যখন গ্রীকনাটক দেখি অথবা পড়ি, দৃশ্যকে গুরুত্বহীন বলতে পারিনা। 'কাব্যতত্ত্বে'র শেষ পরিচ্ছেদে আরিস্টটল বলেছেন সঙ্গীত ও দৃশ্য এই দুটি উপাদানের ফলে ট্রাজেডির আনন্দ আরো ঘনীভূত হয়। যে কোন নাটকেরই দর্শনীয়তার মূল্য সামান্য নয়। যখন নাটক পড়ি তখনও সেই দর্শনীয়তার সম্ভাবনা আমাদের মুগ্ধ করে, অভিভূত করে। গ্রীক নাটকে সেই দর্শনীয়তার স্থান খুবই বিস্তৃত। কয়েকটি উদাহরণ নেওয়া যাক।

মনে করা যাক আয়সখুলসের আগামেমনোন নাটক। নাটক শুরু হচ্ছে বিশাল নাট্যমঞ্চে, সেখানে প্রথমে দেখছি একজন প্রহরী দাঁড়িয়ে আছে, সে দশবছর ধরে পাহারা দিচ্ছে, চেয়ে আছে দূরে সংকেতের আশায়। আজ হঠাৎ সে সেই সংকেত দেখতে পেয়েছে, দূরে অগ্নিমশালের শিখা সে দেখেছে, অধীর উত্তেজনায় সে ছুটে যাচ্ছে ক্লুতায়ম্নেস্ত্রাকে খবর দিতে। চারদিক উঠল আনন্দধ্বনি, বীরের আগমনের জন্য প্রতীক্ষা এতদিনে শেষ হ'ল। তারপর প্রবেশ করছেন আগামেমনোন, পেছনে সৈন্যসামন্ত, বিরাট তাঁর রথ,

সঙ্গে প্রচুর লুণ্ঠিত পণ্য (এসব আমরা রঙ্গমঞ্চে দেখতে পাবো না, দেখতে পাব কল্পনার চোখে, যদি চলচ্চিত্রে রূপায়িত হয়, তাহলে অবশ্য এর বিশালতা আরো স্পষ্টভাবে ইন্দ্রিয়গোচর হবে), আর বন্দিনী কাসান্দ্রা। ক্লুতাম্‌নেস্ত্রা তাঁকে অভ্যর্থনা করছেন, বুকে জ্বালা, মুখে হাসি। তারপর থেকে শুরু হয় নাটকে মৃত্যুচ্ছায়ার সঞ্চার। কাসান্দ্রা প্রথমে স্তব্ধ, নীরব, তারপর উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠে আর্তচিৎকারে, ভয়াবহ ভবিষ্যদ্বাণীতে। সে দেখতে পায় এই মানুষগুলির ভয়াবহ অবসান। একসময় সে ভেতরে চলে যায়, পরে আমরা আবার শুনি আর্তধ্বনি, তারপর জানতে পারি আগামেমনোন ও কাসান্দ্রা উভয়েই নিহত। বেরিয়ে আসেন ক্লুতাম্‌নেস্ত্রা, যার মনে হত্যার অনুশোচনা নেই, আছে গর্ব, বেদনা নেই, আছে কণ্ঠে জয়োল্লাস। একদিন ইফিগেনে-ইয়াকে দেবতার কাছে বলি দিয়েছিলেন আগামেমনোন, আজ হ'ল তার প্রায়শ্চিত্ত। প্রাচীন অভিশাপের ক্রন্দন মর্মরিত হচ্ছে কাহিনীর সর্বাঙ্গে।

নাটকের দ্বিতীয় খণ্ড, খোয়ফোরি শুরু হয়েছে রাজপ্রাসাদের সামনে, কাছেই আগামেমনোনের সমাধি। ওরেস্‌তেস এলেন, দেবতার কাছে প্রার্থনা করলেন, প্রতিজ্ঞা নিলেন পিতার মৃত্যুর প্রতিশোধের। তারপর আসছেন রাজপ্রাসাদ থেকে শোকবস্ত্রাবৃতা নারীরা তাদের মধ্যে এলেক্‌ত্রা, তিনি চিনে নিলেন ভাইকে, তাঁরা দুজনে মিলে হত্যা করলেন জননীকে, পিতার হত্যার প্রতিশোধ নেওয়া হ'ল।

আর নাটকের তৃতীয় খণ্ড শুরু হয়েছে দেলফির মন্দিরের সামনে। বৃদ্ধা পুরোহিত এসে বন্দনা করলেন দেবতার, তারপর মন্দিরের ভেতর থেকে ভয়ে ছুটে এলেন, সেখানে শুয়ে আছে একজন ক্লান্ত রক্তাক্ত পুরুষ, তাকে জড়িয়ে আছে স্বর্ণকেশা এক রমণী। বৃদ্ধা চলে যান। দেখতে পাই আপোলোকে, তারপর দেখি ক্লুতাম্‌নেস্ত্রার প্রেতের আবির্ভাব, ভয়াবহ নয়, এক সুদর্শনা যুবতীরই আবির্ভাব, তবে ক্ষীণ, পাণ্ডুর, মলিন। তিনি ঘুমন্ত উগ্রারাক্ষসীদের জাগিয়ে তোলেন, উদ্বুদ্ধ করেন প্রতিশোধ নিতে, তারা যেন ওরেস্‌তেসকে মুহূর্তের জন্য স্বস্তি না দেয়। মাতৃহত্যার পাপে এই উগ্রারাক্ষসীরা ওরেস্‌তেসের পশ্চাদ্ধাবন করে চলেছে প্রত্যেকটি মুহূর্ত। নানা ঘটনার মধ্য দিয়ে শেষ পর্যন্ত ওরেস্‌তেসের পাপমুক্তি ঘটল, উগ্রারাক্ষসীরাও পরিবর্তিত হল 'এউমেনিদেস'-এ—সুমঙ্গলা নারীতে।

এই তিনটি নাটকের দৃশ্য পরিকল্পনা আমাদেব মুগ্ধ কবে। দৃশ্যগুলি কখনও ভয়াবহ, বিশাল, কখনও প্রায শ্বাসরুদ্ধকাবী। আগামেমনোনেব আবির্ভাব, প্রচণ্ড উল্লাস, প্রবল বীর্য, তাব পাশেই বিষণ্ণ কাসান্দ্রা, ভযাতুব, ঈর্ষাময়ী ক্লু্যতায্মনেস্ত্রা, কোরাসেব স্তব্ধতা এবং গম্ভীব উচ্চাবণ, আবাব শোকবস্ত্রাবৃতা নারীদের শোভাযাত্রা, আহত এলেক্ত্রা, মন্দিব, দেবতাব আবির্ভাব, উগ্রাবাক্ষসী—সব মিলিযে দৃশ্যগুলি গডে তোলা হযেছে। কল্পনা করা যাক সাপ্লায়ান্টস্ নাটকে পঞ্চাশটি শবণার্থী বমণীর আবির্ভাব, প্রোমেথেউসেব সূচনায প্রকৃতিব কী অনন্ত ব্যাপ্তি, সোফোক্লেসের ওযদিপুসেব সূচনায কোরাসেব বিশালত্ব, শেষ দৃশ্যে বক্তাক্ত অন্ধনযন ওযদিপুসেব পুনবাগমন, আবার এউরিপিদেসেব মেদেযাব শেষ দৃশ্য, দেবরথেব আবির্ভাব, আন্দ্রোমাখেব নাটকে জননীব করুণাসজল মূর্তি, আবাব বাকৃখায-এর অবীব উন্মত্ততা। গ্রীক নাটকে এই দর্শনীযতা অবশ্যই তাব আনন্দকে ঘনীভূত করেছে।

গ্রীক অভিনেতা ও পবিচালকেবা এই দর্শনীযতা সৃষ্টিতে বিশেষ মনোযোগী ছিলেন। আয্সখুলস স্বযং প্রবর্তন করেছিলেন দীর্ঘ ঢোলা পোষাক, উঁচু গোডালিঅলা জুতো—কোথোর্নোস (*κο'θορνος*)। এ-ছাডা অভিনেতাবা পবতেন 'ওন্কোস' (*ογκος*)—প্রাচীন কেশসজ্জা, পবচুলা—সব মিলিযে চবিত্রগুলি যখন বিশাল বঙ্গমঞ্চেব মধ্যে আবির্ভূত হ'ত, তখন একটা বিবাটত্বেব অনুভূতি সৃষ্টি হ'ত—ট্রাজেডিব মহিমার সঙ্গে বাইবেব আকাব-আযতনেব বিশালত্ব মিলে যেত। অথচ দৃশ্যপটেব ব্যবহাব ছিল অতি সামান্য, কিন্তু প্রাকৃতিক পটভূমিকায—পাহাড কিংবা সমুদ্রেব ধাবে, পুবোনো অট্টালিকাব পাশে—নাটকগুলি যখন অভিনীত হ'ত, তখন তাব মধ্যে স্পর্শ ক'রে যেত প্রকৃতির নিজস্ব বিস্তৃতি ও ব্যাপ্তি—যে বিস্তৃতি একদিকে মহত্ত্বেব অন্যদিকে চমৎকাবেব উৎস। ট্রাজেডিতে চমৎকাবের স্থান সম্বন্ধে আরিস্টটল অমনোযোগী নন। কিন্তু তিনিই স্মরণ কবিযে দিযেছেন শুধু চমৎকাবে, শুধু আশ্চর্য দৃশ্য দিযে চোখ ভোলানোতেই নাটকের কাজ শেষ নয। এইজন্য তিনি দৈবী ঘটনার প্রতি কিছুটা বিরূপ। এউরিপিদেসের নাটকে দৈবী ঘটনাব নিন্দাও তিনি কবেছেন—মেদেযা নাটকে দেখি হঠাৎ ড্রাগনবাহিত স্বর্গরথ পুত্রহন্ত্রী মেদেযাকে উদ্ধার ক'রে চ'লে যায় শূন্য পথে, আন্দ্রোমাখেতে হঠাৎ আবির্ভূত হন থেতিস, ওবেস্তেস-এ সহসা দৈবেব

আবির্ভাব যখন মেনেলাসের প্রাসাদে আগুন লাগে। এউরিপিদেসের সময়ই গ্রীক রঙ্গমঞ্চে সবচেয়ে বেশী যন্ত্রপাতি ব্যবহার করা হয়েছে। যাঁর নাটকে এত বেশী দৈবী ঘটনা, তাঁর হাতেই জন্ম নিয়েছে বাস্তবতা, তাঁর নাটকেই দেখেছি এলেকট্রাকে দরিদ্র কৃষকের রিক্ত কুটিরের দুয়ারে, মাথায় তার জলের কলসী।

৯

/অন্যান্য অনেক শিল্পকর্মের মতই ট্রাজেডির উৎপত্তি ধর্মীয় ও সামাজিক অনুষ্ঠানের থেকে। / আদিম জাদু থেকে শিল্পকর্মের জন্ম কাব্যসমালোচক ও নৃতত্ত্ববিদ্ ও সমাজতত্ত্ববিদের অসীম কৌতূহলের বিষয়। প্রকৃতিকে বশীভূত, আয়ত্ত করার প্রচেষ্টায় শিল্পকর্মের সূচনা। প্রকৃতির ছন্দকে আদিম মানুষ আয়ত্ত করতে চেয়েছে নিজের কণ্ঠস্বরে, নিজের দেহভঙ্গিতে, চিত্রবচনায় এবং কবিতায়। ভয়কে জয় করার জন্যই সে ভয়াবহকে অনুকরণ করেছে, ভয়াবহকে প্রকাশ করতে চেয়েছে, প্রকৃতির রহস্যভেদ করার জন্যই জীবনের ও প্রকৃতির রহস্যগুলিকে অনুকরণ করার চেষ্টা করেছে। আদিম জাদু থেকে শিল্প ক্রমশ স্বাতন্ত্র্য অর্জন করেছে, কিন্তু তার স্বভাবের মধ্যে সেই জাদু আছে। (ট্রাজেডি মানুষের দুঃখবেদনা বিপর্যয় অপচয়ের কাহিনী এবং এই শিল্পের মধ্যে আছে মানুষের জীবনের অপচয় ও বিপর্যয়ের কারণ অনুসন্ধান, অর্থাৎ মানব-প্রকৃতির এক রহস্যভেদের প্রচেষ্টা।)

আরিস্টটল নায়কচরিত্রের ভাগ্যের বিপর্যয়ের কারণের নাম দিয়েছেন 'হামারতিয়া'। তিনি বলেছেন ট্রাজেডির নায়ক হবেন সৎ, কিন্তু সম্পূর্ণ দোষবিমুক্ত নয়। কারণ সম্পূর্ণ নির্দোষ, সাধু ব্যক্তির পতন আমাদের স্বাভাবিক বোধকে পীড়িত করে, আর দুরাচারের পতনে আমরা করুণা বোধ করি না। অর্থাৎ আমাদের স্বাভাবিক বুদ্ধিতে বুঝি যে, যে কোন পতনের মূলে একটি কারণ আছে। আর যেখানে সেই কারণ অনেক এবং যথেষ্ট, যেমন দোষী বা দুরাচারের ক্ষেত্রে, সেখানে পতনের জন্য আমাদের বেদনাবোধ নেই, কারণ সমাজে ও প্রকৃতিতে কতকগুলি আদর্শ আমাদের সদা অন্বিষ্ট। মানুষের পতনের জন্য দায়ী কোন একটি ত্রুটি, কোন একটি ভুল। অথচ এই

ত্রুটি তার চরিত্রের কোন ত্রুটি নাও হতে পারে, কিন্তু অবশ্যই তার কর্মের বা আচরণের ফল। মানুষ এমন অবস্থার মধ্যে পড়তে পারে যেখানে সে অনিবার্যভাবে কোন কাজ করতে পারে যা তার সর্বনাশের মুহূর্ত সৃষ্টি করে। যেমন ওষদিপুস নাটকে দেখেছি। মানুষ এখানে অবস্থার ক্রীড়নক, অর্থাৎ সে তার পতনের জন্য নৈতিকভাবে দায়ী নয়। আবার অন্যত্র, যেমন 'খোয়ফোরি' (Choephori) নাটকে ওরেস্তেসের ট্রাজেডির জন্য দায়ী অন্য আর এক ধরণের অবস্থা : তাকে বেছে নিতে হবে যে কোন একটি পথ, হয় তার পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নিতে হবে যার অর্থ মাতৃহত্যা, আর নয়ত অতৃপ্ত থাকবে পিতার আত্মা, যে পিতাকে তার মা হত্যা করেছেন গোপনে। শেষ পর্যন্ত ওরেস্তেস মা-কে হত্যা করেছেন, মাতৃহত্যার পাপে তার জীবন হয়েছে বিধ্বস্ত ও বিপর্যস্ত। আন্তিগোনের মধ্যেও এই সিদ্ধান্তের দ্বন্দ্ব। 'অবস্থার ক্রীড়নক' শব্দগুচ্ছ ব্যবহার করার ফলে এরকম মনে হতে পারে যে আমি গ্রীক নাটককে নিয়তিচালিত মনে করছি। নিয়তি অনিবার্য, কিন্তু তার অর্থ গ্রীকরা কখনই মনে করেননি যে মানুষের কর্মের স্বাধীনতা নেই। দেবতারা মানুষের ভবিষ্যৎ জানেন, কিন্তু তার অর্থ নয় যে মানুষের কর্মের প্রত্যেকটি স্তর দৈবনিয়ন্ত্রিত। E. R. Dodds তাঁর On understanding the Oedipus Rex প্রবন্ধে বলেছেন নাটকের মধ্যে ওয়দিপুস আগাগোড়াই স্বাধীন। তিনি নগরীর মহামারীতে বিচলিত হয়ে দেলফির পরামর্শ চাইছেন, যখন আপোলোর বাণী শোনা গেল তখন লেইয়ুস এর মৃত্যু সম্বন্ধে সন্ধান না করলেও পারতেন, কিন্তু ন্যায়বোধ তাঁকে প্ররোচিত করল, থীবেসের মেষ-পালকের কাছ থেকে মূল ঘটনা জানার চেষ্টা তিনি নাও করতে পারতেন, কিন্তু একটি মনোরম মিথ্যার আশ্রয়ে তিনি থাকতে চাইলেন না, সত্য তিনি জানবেনই, তেইরেসিয়াস, জোকাস্তা, মেষপালক প্রত্যেকেই তাঁকে নিষেধ করেছেন। তিনি স্বাধীনভাবেই তাঁর কর্মপন্থা বেছে নিয়েছেন।

পরবর্তীকালে, বিশেষত খ্রীস্টীয় সমাজে 'হামারতিয়া'-র অর্থ দাঁড়িয়েছে 'পাপ'। হয়ত সে কারণেই অনেকে ভেবেছেন যে আরিস্টটল নায়কের পতনের মূলে কোন নৈতিক ত্রুটি দেখেছেন। কিন্তু কোন নৈতিক ত্রুটি নয়, আচরণের বা সিদ্ধান্তের "ত্রুটি"-র ফলেই ঘনিয়ে আসে মানুষের বিপর্যয়। আরিস্টটল 'নৈতিক ত্রুটি' অর্থে 'হামারতিয়া' শব্দের প্রয়োগ করেননি। অন্যত্র (নিকোমাখেয়ান নীতিশাস্ত্র এবং ভাষণকলা) এই শব্দ ব্যবহার করেছেন

অজ্ঞাতসারে কোন অপরাধ করা অর্থে। অর্থাৎ এর পেছনে কোন দুরভিসন্ধি বা দুষ্টবুদ্ধি নেই—*πονηρια* (দুষ্ট বুদ্ধি) বা *κακία* (নীচতা) নেই। ওয়দিপুস এবং থ্যাএস্‌তেস দুজনেই অজ্ঞাতসারে গভীর অপরাধ করেছিলেন কিন্তু তাকে তাদের নৈতিক বা চরিত্রগত ত্রুটি মনে করা অন্যায় হবে। আরিস্টটলের ট্রাজেডির ধারণা অবশ্য বিশেষভাবে গ্রীক নাটকের পক্ষেই সত্য। পরবর্তীকালের ট্রাজেডি, বিশেষ করে শেক্সপীরীয় ট্রাজেডিতে এই তত্ত্ব সম্পূর্ণভাবে প্রযুক্ত হতে পারে না। ব্র্যাডলি আমাদের মনে করিয়ে দিয়েছেন যে শেক্সপীয়ারের ট্রাজেডির নায়কেরা অনেক সময়ই আরিস্টটল নির্দেশিত মহত্ত্ব অর্জন করেননি। রিচার্ড দি থার্ডের রক্তপিপাসা কিংবা ম্যাকবেথের হিংস্র উচ্চাকাঙ্ক্ষা আমরা দেখেছি। আরিস্টটল সম্ভবত এদের নায়ক হিসেবে উচ্চস্থান দিতেন না। তবে মনে রাখা ভালো যে আরিস্টটল গ্রীকনাটক থেকে তাঁর সূত্র রচনা করেছেন মাত্র, তিনি কোন কঠিন নিয়মের বন্ধনে শিল্পীর স্বাধীনতা হরণ করতে চাননি। আমরা এও জানি যে রিচার্ড দি থার্ড বা ম্যাকবেথের চেয়েও হ্যামলেট বা কিং লীয়ারের ট্রাজেডি আমাদের আরো গভীরভাবে বিহ্বল করে। অর্থাৎ আরিস্টটলের বক্তব্য দৃঢ়তর হয় এই অভিজ্ঞতা থেকে। আরিস্টটলের 'হামারতিয়া'-তত্ত্ব শেক্সপীয়ারের নাটকে ব্যর্থ হয়নি, প্রসারিত হয়েছে। শেক্সপীয়ারে স্পষ্টতই চরিত্রের কাজ ও আচরণ নায়কের বিপর্যয় ত্বরান্বিত ও অনিবার্য করে তুলেছে, এবং দেখেছি বাইরের কোন অন্ধশক্তি নয়, চরিত্রই মূলত সেই বিপর্যয়ের জন্য দায়ী। সেইসব কাজ ও আচরণের নৈতিক দিক থেকে ভালোমন্দ বিচার অবশ্যই করা চলে, যে নৈতিক মানদণ্ডের প্রয়োগ গ্রীক নাটকে সবসময় করা চলে না। সেজন্যই শেক্সপীয়ার সম্বন্ধে প্রচলিত উক্তি "চরিত্রই অদৃষ্ট"-কে ব্র্যাডলি অতিরঞ্জন বললেও তার অন্তর্নিহিত সত্যকে অস্বীকার করেননি।

'কাব্যতত্ত্ব' গ্রন্থটি কয়েক শতাব্দী ধরে ইউরোপীয় সাহিত্যসমালোচনায় শীর্ষস্থানীয়। 'কাব্যতত্ত্বে'র এই স্থান শুধু তার প্রাচীনত্বের জন্য নয়, এই গ্রন্থের নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের জন্য। গ্রন্থটিতে প্রত্যেকটি সিদ্ধান্ত প্রত্যেকটির সঙ্গে জড়িত, এবং তার মধ্য দিয়ে একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ সাহিত্যতত্ত্ব গড়ে তোলা হয়েছে। আরিস্টটল জানেন যে কাব্য শিল্পকর্ম এবং সমস্ত শিল্পকর্মের পেছনে আছে একটি বিশেষ উন্মাদনা, এক দৈব সম্মোহন, যার অন্য নাম প্রেরণা। কিন্তু শুধু প্রেরণা থেকে সাহিত্যসৃষ্টি হয়না। কবি একজন

নির্মাতা, তাঁকে অনেক কিছু জানতে হয, শিখতে হয, তাঁকে পরিশ্রম করতে হয। প্রেরণা ও পরিশ্রমেব সম্মিলিত ফল কাব্য। কিন্তু এই প্রেবণাটি কি, তাব প্রকৃতি কি—সে সম্বন্ধে আরিস্টটল কিছু বলেননি। বলেননি তার কাবণ বর্তমান জ্ঞানে তা স্পষ্ট কবে বলা যাযনা। যার ব্যাখ্যা সম্ভব আরিস্টটল তাতেই মনোযোগ দিযেছেন—অর্থাৎ সমালোচনাব ক্ষেত্রটি তিনি নির্দিষ্ট কবে দিযেছেন। নির্মাণ-কলা, নির্মাণ-কৌশল ব্যাখ্যা কবা যেতে পাবে, কিন্তু কোন নিগূঢ় কাবণে কবি নির্মাণে উৎসাহবোধ করেন, কোন আবেগেব তাড়নায তিনি কবিতায আশ্রয নেন এবং কবিতাব সৃষ্টি কবেন তা আমবা স্পষ্ট কবে জানিনা, হযত কোনদিনই জানবনা। তা'হল কবিতার বা যে কোন শিল্পের গূহাহিত বহস্য।

আবিস্টটল স্থিব কবেছেন সমালোচনাব সীমাবেখা। তারপব তিনি সন্ধান কবেছেন সমালোচনাব পদ্ধতি। সেই পদ্ধতি মূলত বুদ্ধিভিত্তিক। শিল্পকর্মকে বিচাব কবতে হবে, বিশ্লেষণ কবতে হবে। যুক্তি ও শৃঙ্খলাই সেই বিশ্লেষণেব ভিত্তি। কাব্য-সমালোচনা ব্যক্তিগত প্রতিক্রিযা থেকে ভিন্ন, ব্যক্তিগত প্রতিক্রিযাব ওপব ভিত্তি কবে একটি সমালোচনাতত্ত্ব গড়ে তোলা চলে না। তাব জন্য প্রযোজন একটি তাত্ত্বিক কাঠামো। আবিস্টটল সেই কাঠামো তৈবী করেছেন। কিন্তু এই কাঠামো একটা যান্ত্রিক ব্যাপার নয। তিনি গড়েছেন চিবপুবাতন বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে— বহুসংখ্যক বস্তু বা ক্রিযার পর্যবেক্ষণ, সেই পর্যবেক্ষণজনিত ফলেব শ্রেণীবিভাগ, এবং তাদেব সামান্য লক্ষণ আবিষ্কাব এবং তার থেকে সেই বস্তু বা ক্রিযাব ধর্ম সম্বন্ধে সাধাবণ সিদ্ধান্ত প্রণযন। আরিস্টটল অসংখ্য গ্রীকনাটক পড়েছেন এবং দেখেছেন, বিচাব কবেছেন, তাদেব ঐক্য ও অনৈক্যগুলি লক্ষ্য করেছেন, তাব থেকে সিদ্ধান্ত রচনা কবেছেন। অর্থাৎ এমন একটি কাঠামো বচনা করেছেন যা পবিবর্তনসাপেক্ষ, নতুন শিল্পকর্মেব সঙ্গে পবিচযের সঙ্গে সঙ্গে নিজেকে প্রসাবিত করতে সমর্থ। আরিস্টটলেব কাঠামোর এই অসাধাবণ স্থিতিস্থাপকতা এব মহত্ত্বের একটি বড় কারণ।

তাঁব কাঠামোব ভিত্তিটি বৈজ্ঞানিক বলেই তাঁব সমস্ত মন্তব্যগুলি একসূত্রে বাঁধা। তিনি শুরু কবেছেন কাব্যেব সঙ্গে আনন্দের যোগের কথা দিযে। মানুষ কাব্য থেকে আনন্দ পায, যদিও আনন্দমাত্রেই সাহিত্যেব আনন্দ নয়। এই আনন্দেব উৎস অনুকরণে। অনুকবণ থেকে আসে জ্ঞান, বা জ্ঞানেব

জন্যই অনুকবণ। আব জ্ঞানই আনন্দ দেয়। অর্থাৎ কাব্যেব আনন্দ শুধু আবেগভিত্তিক নয, জ্ঞানভিত্তিকও বটে। যখন পবিচিত ব্যক্তি বা বস্তুর অনুকবণ দেখি তখন আনন্দ আসে জ্ঞান থেকে, কাবণ সেই ব্যক্তি বা বস্তুব জ্ঞানেব সাহায্যে অনুকরণকে উপভোগ করি, আব যখন সেই ব্যক্তি বা বস্তু পবিচিত নয, তখনও আনন্দ পাই, সেই আনন্দের উৎস হল সৃষ্টিব নৈপুণ্যে অর্থাৎ একটি নবলব্ধ জ্ঞানে। অর্থাৎ শিল্প একদিকে যেমন ভাবেব, বোধের কর্ম, অন্যদিকে শিল্প একটি বৌদ্ধিক কর্ম। এই দুযেব সম্মেলন আরিস্টটলের চেযে স্পষ্ট কবে কেউ দেখাননি।

শিল্প আমাদের আনন্দ দেয, কাবণ তা সুন্দব। আব সুন্দব মানে সুমিত, সুষম এবং সমগ্র। এই চিন্তাব পবিপ্রেক্ষিতে আবিস্টটল এনেছেন ট্রাজেডির বিভিন্ন অঙ্গেব কথা, বহিবঙ্গ ও অন্তবঙ্গ এবং তাদেব পারস্পবিক সম্পর্কেব প্রসঙ্গ। সব মিলিযে গড়ে উঠেছে সুষমা এবং সমগ্রতা এবং ঐক্য। সেই ঐক্য কাহিনীর সঙ্গে চবিত্রেব, চবিত্রের সঙ্গে অভিপ্রাযেব, অভিপ্রাযেব সঙ্গে ভাষার। তেমনই আবাব প্রধান অঙ্গেব সঙ্গে উপঅঙ্গগুলিব ঐক্য—কাহিনীব সঙ্গে উপকাহিনীব, চবিত্রেব সঙ্গে চবিত্রেব, চবিত্রের মৌলিক-রূপেব সঙ্গে তাব আচবণেব, বক্তব্যেব সঙ্গে ভাষাব, পবিচিত শব্দেব সঙ্গে অপবিচিত শব্দেব, ভাষাব সঙ্গে ছন্দেব। শিল্পের বিশ্লেষণেব ওপবে আবিস্টটল জোব দিযেছেন, কিন্তু সব সময মনে রেখেছেন শিল্প একটি অখণ্ড ব্যাপাব, এই অখণ্ডতাই তাকে সুন্দব কবে, সার্থক কবে। আবিস্টটলেব 'কাব্যতত্ত্বে'ব গৌবব এই অখণ্ডতায।

অনুবাদ সম্পর্কে কযেকটি কথা

আরিস্টটলেব 'কাব্যতত্ত্ব' অনুবাদ করাব উপযোগী গ্রীকভাষাব জ্ঞান আমার নেই। তবু এই দুঃসাহস করছি এই আশায যে যাঁরা গ্রীক ভালো ভাবেই জানেন, তাঁদের মানসিক শান্তি কিছুটা বিঘ্নিত হলে হযত তাঁরা এই কাজটি সুসম্পন্ন কববেন। আমি মূলত বাইওযাটারেব গ্রীকপাঠ অবলম্বন করেছি, তাঁব টীকাটিপ্পনী ও অনুবাদের সাহায্যে আরিস্টটলেব

গ্রন্থটি পড়েছি এবং অনুবাদ করেছি। সেইসঙ্গে প্রধানত টআইনিং, বুচার, লেনকুপার, ফাইফ, গ্রাব এবং এলস্-এব অনুবাদ থেকে সাহায্য নিযেছি।

আবিস্টটলের ভাষা নিবাভবণ, তবে 'কাব্যতত্ত্বে'ব ভাষা বিশেষ কবে অতৃপ্তিকর, বহু ক্ষেত্রেই অস্পষ্ট, কিছুটা দুর্বোধ্য এবং প্রাযই অব্যাপ্ত। অনেক ক্ষেত্রে অনুবাদে কিছুটা স্বাধীনতা নিতে হযেছে, কিছুটা বক্তব্য স্পষ্ট করার জন্য, কিছুটা বাংলা ও গ্রীকের বাক্য গঠনেব প্রকৃতিব পার্থক্যেব জন্য। তবে জ্ঞাতসারে আরিস্টটলেব বক্তব্য বিকৃত কবিনি। অনুবাদে আমাব প্রধান লক্ষ্য মূলের প্রতি বিশ্বস্ততা, বক্তব্যের দিক থেকে। দ্বিতীয লক্ষ্য বাংলাভাষাব প্রতি আনুগত্য, ভাষা-বীতিব দিক থেকে।

অনুবাদের একটা বড সমস্যা পবিভাষা ব্যবহাবে। বাংলা সাহিত্য সমালোচনায এখনও যথেষ্ট নির্দিষ্ট, সুনিরূপিত ও সুন্দব পরিভাষা গ'ডে ওঠেনি। বহুক্ষেত্রে যে সব শব্দ আছে তাদেব অর্থের সীমানা বহু ব্যাপক এবং অনির্দিষ্ট। সেইটিই সবচেযে বড বাধা হযে দাঁডিযেছে। যেমন, গ্রীকে দুটো শব্দ আছে, সাধাবণত ইংবেজিতে তাদেব অনুবাদ করা হয rhythm এবং metre, বাংলায সাধাবণত 'ছন্দ' শব্দেই দুটোকে বোঝানো হয। 'ছন্দঃস্পন্দ' শব্দটি অবশ্য অনেক সময rhythm অর্থে ব্যবহৃত হয। কিন্তু বাংলা ছন্দশাস্ত্রে বা ভাষাবীতিব আলোচনায এখনও rhythm-এব আলোচনা সংকীর্ণ ও উপেক্ষিত। প্রকৃতপক্ষে আমাব মনে হয rhythm-এব যথার্থ প্রতিশব্দ ছন্দ, অপর পক্ষে metre যাব মধ্যে পবিমাপেব অর্থযুক্ত, তাব জন্য অন্য একটা শব্দ থাকলে ভালো হয। যেখানে অর্থে কোন অস্পষ্টতা ঘটছে না মনে হযেছে সেখানে প্রচলিত রীতি লঙ্ঘন করিনি, কিন্তু যেখানে rhythm ও metre শব্দ দুটির পার্থক্য রাখা দবকাব সেখানে metre অর্থে 'মিতছন্দ' শব্দটি ব্যবহাব করেছি।

এছাডা আবো কিছু শব্দ তৈবী কবতে হযেছে, যেমন উদ্‌ঘাটন, বিপ্রতীপতা, গ্রন্থিমোচন, গ্রন্থিবন্ধন, অভিপ্রায ইত্যাদি। কোনটিই স্বয়ং-ব্যাখ্যেয নয। এদেব পবিভাষা হিসেবে গ্রহণ করতে হবে অর্থাৎ এদের অন্যান্য অর্থ থাকলেও, এখানে একটি বিশেষ এবং নির্দিষ্ট অর্থে এদেব প্রয়োগ করা হযেছে।

আর একটি কথা বলা দবকাব। অনেকগুলি গ্রীকশব্দ ইংরেজিব মধ্য দিযে বাংলা সাহিত্যসমালোচনায ব্যবহৃত হচ্ছে। যেমন ট্রাজেডি, কমেডি ইত্যাদি। এগুলিব গ্রীকরূপ ব্যবহাব না কবে প্রচলিত ও পবিচিত রূপ ব্যবহাব কবেছি। চেযাব কিংবা রেডিও যেমন বাংলা শব্দ ট্রাজেডি ও কমেডি তেমনই বাংলা শব্দ। সেই বকমই অনেক ব্যক্তিনাম ইংরেজিব মধ্য দিযে বাংলায এসেছে, যেমন হোমাব, সক্রেটিস, প্লেটো এবং আবিস্টটল। এক্ষেত্রেও আমি প্রচলিত শব্দগুলিই ব্যবহাব কবেছি, হোমেব, সোক্রাতেস, প্লাতো কিংবা আরিস্‌তোতেলেস ব্যবহাব কবাব চেষ্টা কবিনি। অন্যান্য ব্যক্তিনাম, যেগুলি হযত অনেকেই ইংবেজি অনুবাদেব মধ্য দিযে পবিচিত, যেমন ইস্কিলাস, সোফোক্লেস, হেবোডোটাস ইত্যাদি,—এ ক্ষেত্রে আমি গ্রীক এবং ইংবেজি দুই-ই নাম ব্যবহাব কবেছি। প্রচলিত বীতিব সঙ্গে কিছুটা সন্ধি কবতেই হল, কাবণ যে শব্দ প্রচলিত হযেছে তাকে বদলে দেওযা যাবেনা। অনতিভবিষ্যতে যে বহু বাঙালী গ্রীক শিখে হোমেব, সোক্রাতেস, প্লাতো ইত্যাদি বাংলায প্রচলন কববেন এমন সম্ভাবনা দেখছি না। সেক্ষেত্রে বাঙালী তাব পুবোনো অভ্যাসই বজায বাখবে। যেখানে গ্রীক নামগুলি ব্যবহাব কবেছি, সেগুলির ইংবেজিরূপ এখনও বহুল প্রচারিত নয বলেই কবেছি। যদিও আশঙ্কা কবি যে সুদূব ভবিষ্যৎ পর্যন্ত গ্রীক সাহিত্যেব চর্চা আমবা ইংবেজিব মাধ্যমেই কবব। সেজন্য গ্রীক নামটি প্রথমবার ব্যবহাব কবার সময বন্ধনীব মধ্যে ইংবেজি রূপটিও দিলাম।

এই অনুবাদে দুবকম বন্ধনীর ব্যবহাব কবা হযেছে। [ ] বন্ধনী ব্যবহৃত হযেছে অনুবাদেব থেকে স্বতন্ত্রভাবে। সাধাবণত বিভিন্ন অংশেব মূল বক্তব্যেব একটি শিরোনাম দিযেছি এই বন্ধনীব মধ্যে। ( ) বন্ধনী ব্যবহাব কবা হযেছে অনুবাদের মধ্যে, কখনও মূল বক্তব্যকে বিস্তাবিত কবার জন্য, কখনও অতিবিক্ত কোন তথ্য জানাবাব জন্য। অর্থাৎ বন্ধনীভুক্ত অংশগুলি আমাব যোজনা।

পাদটীকায যে সব তথ্য দেওযা হ'ল তা বিভিন্ন ইংবেজ টীকাকারদেব বচনা থেকে সংগৃহীত। আমাব নিজস্ব কোন মন্তব্য সেখানে প্রায নেই বললেই চলে। অনেক ক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ শব্দ, শব্দগুচ্ছ ও বাক্য মূল গ্রীকেই উদ্ধাব ক'রে দিলাম কৌতূহলী ও পরিশ্রমী পাঠকেব জন্য।

আরিস্টটলের 'কাব্যতত্ত্ব' মূলে পাঠ কবা পবিশ্রমসাধ্য, তাব অনুবাদও খুব সহজ নয। সেজন্য এই অনুবাদে অনেক ত্রুটি থাকা স্বাভাবিক। তাব জন্য আমি অবশ্যই দণ্ডনীয। কিন্তু এই গ্রন্থটি পাঠ করার জন্যও কিছু পবিশ্রম প্রযোজনীয। পবিশ্রমবিমুখ পাঠকেবা এ গ্রন্থ পড়ে লাভবান হবেন না।

'কাব্যতত্ত্বে'ব অনুবাদে শ্রীযুক্ত ববীন্দ্রকুমার দাশগুপ্ত ও শ্রীযুক্ত শঙ্খ ঘোষেব কাছে আমি নানাভাবে উপকৃত। তাঁদের কাছে গভীব কৃতজ্ঞতা ও শ্রদ্ধা নিবেদন করি। আশা প্রকাশনী বইটি প্রকাশ কবে দুঃসাহসিকতার পবিচয় দিযেছেন। ঐকান্তিক নিষ্ঠাব জন্য আশা প্রকাশনীকে বিশেষভাবে সাধুবাদ জানাই।

শিশিরকুমাব দাশ

কাব্যতত্ত্ব

কাব্যের স্বরূপ[১] ও তার শ্রেণীবিভাগ, প্রত্যেকটি শ্রেণীর বৈশিষ্ট্য, কাভাবে একটি রচনার গ্রন্থন হলে কাব্যের সার্থকতা, বিভিন্ন শ্রেণীর মধ্য কতটা পার্থক্য, পার্থক্যের প্রকৃতি কি এবং কাব্যের বিভিন্ন অঙ্গ ও অঙ্গের প্রকৃতি ইত্যাদি বিষয় আমি আলোচনা করব। স্বাভাবিক নিয়ম অনুসারেই প্রথম বিষয়টি প্রথমে আলোচনা করা যাক।

মহাকাব্য, ট্রাজেডি, কমেডি এবং দিথুরাম্ব-কাব্য[২], বাঁশি বাজানো, কিথারা বাজানো[৩]—এই সব কিছুকেই সাধারণভাবে বলা চলে অনুকরণাত্মক।[৪] এরা (অবশ্য) পরস্পরের থেকে তিন ভাবে পৃথক, হয় তাদের মাধ্যমে, কিংবা বিষয়বস্তুতে কিংবা অনুকরণের রীতিতে।

---

১ *ποιητικὴς αὐτῆς* : 'স্বয়ং কাব্য'। বুচার : Poetry in itself

২ এক ধরণের গীতি কবিতা। গ্রীক দেবতা বাখাস-এর জন্ম কাহিনীই ছিল এই সব কবিতার মূল বিষয়।
দ্রষ্টব্য A E Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1938, পৃঃ ১৩-২৫

৩ *κιθαρα* (কিথারা) একধরণের বাদ্যযন্ত্র। এই শব্দ থেকেই guitar কথাটির উৎপত্তি।

৪ মূলে আছে *μιμήσεις*—কথাটির অর্থ অনুকরণ, পুনঃপ্রকাশ। এই শব্দের তাৎপর্য নিয়ে অসংখ্য আলোচনা হয়েছে। বিশেষ ক'রে সমস্ত শিল্পই যে অনুকরণাত্মক বা অনুকরণ এ নিয়ে বিভিন্ন পণ্ডিত বিভিন্ন মতামত প্রকাশ করেছেন। বাইওয়াটার বলেছেন কথাটির আদি অর্থ ছিল সম্ভবত ভাষা, কণ্ঠস্বর, স্বরভঙ্গি ইত্যাদির অনুকরণ। অনুকরণতত্ত্ব আরিস্টটলের উদ্ভাবন নয়, তাঁর পূর্বেই অন্যান্য চিন্তাশীলেরা এ প্রসঙ্গ উত্থাপন করেছেন। বিশেষ করে প্লেটোর বিভিন্ন গ্রন্থে (Laws III, 87, Republic, III, 5) এ প্রসঙ্গ উঠেছে।

[অনুকরণের মাধ্যম]

যেমন কেউ কেউ নৈপুণ্যেব সঙ্গে, কেউ বা নিতান্ত অভ্যাসেব বশে অনুকবণ কবে, কখনও বং ও রূপেব সাহায্যে, কখনও কণ্ঠস্ববেব সাহায্যে, সেইবকমই যে সব শিল্পেব কথা বলছি তাবাও অনুকবণ কবে কখনও শুধু ছন্দে, কখনও শুধু ভাষায, কিংবা সুবে, আব কখনও এদেব সমাহাবে।[১] শুধু সুব আব ছন্দ ব্যবহাব কবা হয বাঁশিতে কিংবা কিথাবা বাজানোতে এবং সমধর্মী অন্যান্য শিল্পে, যেমন পাইপ-বাজানোয। আবাব নাচেব সময নর্তকেবা সুব নয, শুধু ছন্দেব ওপব নির্ভবশীল, ছন্দোময দেহভঙ্গিব সাহায্যে তাঁবা অনুকবণ কবেন চবিত্র, অভিজ্ঞতা এবং ঘটনা।[২]

আব একটি শিল্প আছে, যেখানে অনুকবণ কবা হয কখনও পদ্যে, কখনও গদ্যে। কখনও বা এক ধবণেব ছন্দে, কখনও বা একাধিক ছন্দে সেই শিল্প গঠিত হয। এই শিল্পটিব এখনও পর্যন্ত নামকবণ কবা হযনি[৩] — (বিচিত্র এই শিল্প) একদিকে সোফ্‌বন এবং জেনাবখুসেব

---

১ মূলে ছন্দ অর্থে ব্যবহাব করা হযেছে ρυθμōς, যাব থেকে ইংবেজি rhythm কথাটিব উৎপত্তি। গ্রীক শব্দটিব অর্থ বন্ধন, সুষমা, বৃহত্তব অর্থে ছন্দ। আব 'সুব' ব্যবহাব কবেছি ἁρμονία (যাব থেকে ইংরেজি harmony শব্দটিব জন্ম) শব্দটিব পবিবর্তে। অবশ্য ἁρμονία শুধু 'সুব' নয, 'সুবসংগতি'।

২ মূলে আছে ἤθη καὶ παθη καὶ πράξεις
ἤθη এব অর্থ চরিত্র, παθη এব অর্থ অভিজ্ঞতা বা অনুভূতি, এই গ্রন্থেই অন্যত্র এই শব্দটি অনুভূতি অর্থে ব্যবহাব কবা হযেছে। πράξεις এর অর্থ হল 'মানুষ যা করে,' ইংবেজ অনুবাদকেরা সবাই action শব্দটি ব্যবহাব কবেছেন।

৩ সমস্ত রকম সাহিত্য-কর্ম বোঝাবার জন্য গ্রীকদেব কোন শব্দ ছিল না। অর্থাৎ 'সাহিত্য' শব্দটিব গ্রীক প্রতিশব্দ নেই। দুধবণেব সাহিত্যেব কথা বলা হযেছে, এক গদ্যে লেখা (λόγος ψιλός অর্থাৎ ছন্দহীন বাক্য), আব পদ্যে লেখা। পদ্যে লেখা বচনাও দুবকমেব, এক, এক ধরণের ছন্দে লেখা , দুই, মিশ্র ছন্দ বা একাধিক ছন্দে লেখা। অধ্যাপক এলস্‌ বলেছেন যে বিভিন্ন শিল্পেব যে শ্রেণী

'মাইমস্'[১] এবং সোক্রাতিক কথোপকথন,[২] অন্যদিকে নানা ছন্দবদ্ধ বচনা, আইআমবিক, এলিজি ইত্যাদি।—এদেব কোন সাধাবণ নাম নেই। লোকে অবশ্য বিশেষ বিশেষ ছন্দেব সঙ্গে কবি শব্দটি জুড়ে দিযে কাউকে বলে এলিজিব কবি, কাউকে মহাকাব্যেব কবি। অর্থাৎ অনুকবণেব ক্ষমতা আছে ব'লে যে তাঁদেব কবি আখ্যা দেয তা নয, তাঁবা ছন্দে পদ্য লেখেন ব'লে তাঁদেব কবি বলা হয। এমনকি চিকিৎসাবিদ্যা কিংবা প্রাকৃতিক বিজ্ঞান সম্বন্ধেও পদ্যে বই লিখলেই লোকে প্রথাবশত তাব বচযিতাকে কবি আখ্যা দেয। অথচ হোমাব (হোমেব) আব এমপেদোক্লেস[৩]-এব (বচনাব) মধ্যে ছন্দ ছাড়া আব কোন মিল নেই। এদেব একজনকে কবি ও অন্য-জনকে বিজ্ঞানী বলাই সংগত। সেইবকম, যদি কেউ নানাছন্দেব সমাহাবে অনুকবণ কবেন, যেমন খাইবেমোন[৪] কবেছিলেন তাঁব

বিভাগ আবিস্টটল কবেছেন তা মূলত দ্বিমাত্রিক। ছন্দেব সঙ্গে সুবেব যোগে পাই যন্ত্র সংগীত, ছন্দ ও ভাষাব সমাহারে মহাকাব্য, কথোপকথন ইত্যাদি, আব সুব-ভাষা ও ছন্দ মিলিযে অন্যান্য কাব্য। প্রত্যেকটিবই সামান্য উপাদান হল 'ছন্দ'।

১ সোফ্রন ও তাঁব ছেলে জেনাবখুস, সম্ভবত সিরাকুজের অধিবাসী এবং এউবেপিদেস-এব সমকালীন। এঁরা লিখেছিলেন 'মাইমস্' অর্থাৎ মজার মজাব ঘটনা বা চবিত্র চিত্র। এগুলি গদ্যে লেখা হত।

২ সোক্রাতিক কথোপকথন বলতে বুঝতে হবে প্রশ্নোত্তবচ্ছলে লেখা যে কোন বচনা। আলেক্জামেনুস বা প্লাতো (প্লেটো) প্রভৃতিব বচনা এই শ্রেণীব অন্তর্গত।

৩ এমপেদোক্লেস (? ৪৪৫) ষট্পদী পদ্যে দার্শনিক ও ধর্মীয তত্ত্ব-কথা লিখেছিলেন।

৪ খাইবেমোন (৪র্থ শতক) ট্রাজেডি এবং বাপসোদি লিখেছেন।

কেন্‌তাউব[১] নামক বাপ্‌সোদি[২]তে, তাঁকেও কবি আখ্যা দেওয়া উচিত। (কবি অ-কবিব) পার্থক্য নির্ণযে এইটুকু কথাই যথেষ্ট।

আমি অনুকবণেব যে সব মাধ্যমেব কথা বলেছি, যেমন ছন্দ, সুব এবং মিতছন্দ,[৩] কোন কোন শিল্প তাব সব কটিই ব্যবহাব কবে, যেমন দিথুবাম্‌ব বা নোম কবিতা[৪], ট্রাজেডি এবং কমেডি। এদেব মধ্যে পার্থক্য হল এই যে, কোন কোন শিল্পে একসঙ্গেই সব কটি পদ্ধতিব ব্যবহাব হয, আব কোন কোন শিল্পে কখনও একটি পদ্ধতি, আবাব কখনও অন্য একটি পদ্ধতিব ব্যবহাব। বিভিন্ন শিল্পেব মধ্যে পার্থক্যেব কাবণই হল অনুকবণেব পদ্ধতি।

---

১ 'কেনতাউব' সম্ভবত নাটক কিংবা মহাকাব্য। আরিস্টটল বলেছেন যে এখানে 'সমস্ত ছন্দ'—ἁπάντων—ব্যবহৃত হযেছে। বাইওযাটাব মনে কবেন যে এটি আবিস্টটলেব অতিশযোক্তি। সেইজন্য আমি 'সমস্ত ছন্দ' না ব'লে 'নানা ছন্দ' বাবহাব কবলাম।

২ বাপসোদি : মহাকাব্যেব অংশ বিশেষ নির্বাচন কবে আবৃত্তি কবা হ'ত।

৩ মূলে আছে ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ অর্থাৎ ছন্দ বা rhythm, সংগীত বা সুব এবং মিতছন্দ বা metre। এই অনুবাদে 'ছন্দ' rhythm এবং metre দুই অর্থেই ব্যবহাব কবেছি, তবে মূলত rhythm অর্থে, যেখানে বিশেষভাবে metre-এব কথা আছে সেখানে 'মিতছন্দ' ব্যবহাব কবা হল।

৪ দিওনুসুসেব উৎসবে বাঁশি সহযোগে যে গান গাওযা হত তাব নাম দিথুবাম্‌বিক কবিতা, এইসব গান গাওযা হত দল বেঁধে। আব নোম কবিতা হল একক সংগীত, গাওযা হত আপোল্লোব উৎসবে। গ্রীক শিল্পেব মূলে আছেন এই দুই দেবতা : দিওনুসুস নৃত্য-গীতে, আপোল্লো বাক্য ও সুবে। আপোল্লোব উদ্দেশে বচিত হত স্তোত্র, প্রশংসাগীতি, বীণা সহযোগে তা গীত হত। সেইসব বচনায থাকত গঠনেব ও ভাবেব গাম্ভীর্য ও সুষমা। আব দিওনুসুসেব উদ্দেশ্যে বচিত গানে থাকত বেশী স্বাধীনতা, ভাব ভাষা, ছন্দের অসংযম ও বৈচিত্র্য। এব বৈচিত্র্য ও স্বাধীনতার ফলে তাব মধ্য থেকেই উদ্‌ভূত হযেছিল নতুন নতুন শিল্পবীতি, যেমন ট্রাজেডি।

[অনুকরণের বিষয়]

অনুকরণের বিষয় হ'ল মানুষ ও তার ক্রিয়াকলাপ[১]। ভালো, অথবা মন্দ—[২]এই দু শ্রেণীতেই মানুষকে ভাগ করা চলে [যেহেতু সাধারণত সাধুতা ও নীচতার মানদণ্ডেই মানুষের নৈতিক চরিত্রের বিচার হয়] —[৩]অর্থাৎ হয় এই লোকেরা আমাদের চেয়ে ভালো, কিংবা আমাদের চেয়ে খারাপ, কিংবা আমাদেরই মত। একথা কাব্যেও যেমন সত্য, চিত্রকলা সম্বন্ধেও তেমনই সত্য। পোলুগ্‌নোতুস-এর মানুষগুলি বাস্তবের চেয়ে সুন্দর। পাউসোন এঁকেছিলেন বাস্তব মানুষের চেয়ে হীনতর করে, আর দিওনুসিওসের চেষ্টা ছিল বাস্তবের সাদৃশ্য ফুটিয়ে তোলায়।[৪]সমস্ত শিল্পই এই পার্থক্য স্বীকার করে, বিভিন্ন বস্তুকে অনুকরণ করে বলেই তো তারা বিভিন্ন বা পৃথক। চিত্রকলায়, বাঁশি বা বীণা বাজানোতে-ও এই বৈচিত্র্য নিশ্চয়ই ধরা পড়ে, ঠিক সেই রকমই ধরা পড়ে গদ্যরচনায় কিংবা পদ্যে। বলা চলে

---

১ মূলে আছে *πραττοντας*, বুচার অনুবাদ করেছেন 'men in action' ফাইফ 'living persons', রাইওয়াটার 'actions'

২ ভালো-মন্দ কথাগুলি এখানে নৈতিক অর্থেই ব্যবহৃত। মূল শব্দ *σπουδαίους* এবং *φαύλους*, অনুবাদে অন্যান্য পরিচ্ছেদে কখনও কখনও উত্তম-অধম, উন্নত-হীন, উন্নত-নীচ ইত্যাদি শব্দগুচ্ছ ব্যবহৃত হয়েছে।

৩ [ ] চিহ্নিত অংশটি মূলে থাকলেও, প্রক্ষিপ্তবোধে কেউ কেউ এই অংশটি বাদ দিতে চান।

৪ পোলুগ্‌নোতুসের ছবিগুলির বিষয় এবং রীতি গুরুগম্ভীর। পাউসোন ঠিক তার উল্টো। আরিস্তোফানেস (অ্যারিস্টোফেনিস) তাঁর সম্বন্ধে বলেছেন 'নিপুণ দুষ্ট ব্যঙ্গ চিত্রকর'। আর দিওনুসিওসের ছবির বৈশিষ্ট্য হল বাস্তবতা।

যে হোমাবেব চবিত্রগুলি 'উন্নততব', ক্লেওফোনেব[১] চবিত্রগুলি 'বাস্তব'— আব হেগেমোনেব[২], যিনি হলেন প্রথম প্যাবডি-বচযিতা, কিংবা দেলিআদ-গ্রন্থেব প্রণেতা নিকোখাবসেব[৩] চবিত্রগুলি হল 'নিম্নতব'। দিথুবাম্ব বা নোম সংগীত সম্বন্ধেও এই কথা খাটে, এখানেও একজন লেখক নানাধবণেব চবিত্রেব সৃষ্টি কবতে পাবেন, যেমন তিমোথেউস আব ফিলোক্‌জেনোস[৪]—দুজনেই কুক্‌লোপাসেব[৫] ভিন্ন ভিন্ন চবিত্র এঁকেছেন। ঠিক এই ব্যাপাবেই ট্রাজেডি আব কমেডিব পার্থক্য: কমেডি বাস্তব মানুষেব হীনতব ছবি সৃষ্টি কবে, আব উন্নততব চবিত্র সৃষ্টি কবে ট্রাজেডি।

৩

[অনুকবণেব পদ্ধতি]

বিভিন্ন শিল্পেব মধ্যে পার্থক্যেব তৃতীয কাবণ হল এদেব অনুকবণেব পদ্ধতি। যেমন একই বিষয একই পদ্ধতিতে বচনা কবাব সময এটা খুবই সম্ভব যে কিছুটা বর্ণনাব মধ্য দিযে বলা যায, আব কিছুটা, যেমন হোমাব কবেছেন, লেখক যেন একটি চবিত্রেব ভূমিকা

---

১ ক্লেওফোন (চতুর্থ শতক) ষট্‌পদী ছন্দে, সবল ভঙ্গীতে প্রবিচিত জীবনেব ঘটনা নিযে কাব্য লিখেছিলেন।

২ হেগেমোন (? চতুর্থ শতক) কিছু ব্যঙ্গকাব্য বচনা কবেছিলেন।

৩ নিকোখারেস (চতুর্থ শতক) সম্বন্ধে কিছুই জানা যাযনি। সম্ভবত তিনিও লঘুবীতিতে কাব্য লিখেছিলেন। তাঁব গ্রন্থেব নাম 'দেলিযাদ', সম্ভবত কথাটি 'দেইলোস' (অর্থাৎ ভীরু) থেকে এসেছে।

৪ এঁবা দুজনেই বিখ্যাত দিথুরামব সংগীতবচযিতা।

৫ কুক্‌লোপাস (ইংবেজিতে 'সাইক্লপ্‌স্' Cyclops) নরখাদক, একচক্ষুবিশিষ্ট দানব। হোমাবেব ওদিসি মহাকাব্যে এই চবিত্রেব কথা আছে। বিভিন্ন নাট্যকাব এই চবিত্রটিকে তাঁদের নাটকে স্থান দিযেছেন—যেমন এপিখারমুস, আবিস্‌তিআস্, আন্‌তিফানেস, এউরিপিদেস।

নিযেছেন, কিংবা সোজাসুজি নিজেই বলা যায, কিংবা চবিত্রগুলিই যেন জীবন্ত, তাবাই সব ঘটাচ্ছে এমন ভাবেও বর্ণনা কবা সম্ভব।[১]

তাহলে এই তিনটিই কাব্যেব বিভিন্ন শ্রেণীব অনুকবণেব পার্থক্যেব মূলে, মাধ্যম, বস্তু, আব পদ্ধতি।[২] এই সূত্র ধবে বলা চলে যে, একদিকে সোফোক্লেস, হোমাব শ্রেণীব শিল্পী, কাবণ দুজনেই উন্নততব মানুষ সৃষ্টি কবেছেন, আবাব আব একদিক থেবে তিনি আবিস্তোফানেস শ্রেণীব শিল্পী, কাবণ দুজনেই এমন মানুষেব ছবি আঁকছেন, যাবা সক্রিয, যাবা কিছু কবছে, কিছু ঘটাচ্ছে।[৩]

মূলে শব্দটি আছে বহুবচনে, কিন্তু তাব অর্থ এই নয যে আরিস্টটল অনেক কুক্লোপাসেব কথা বলছেন, অনেকগুলি নাটকেব কথা বলছেন মাত্র।

১ মূলে আছে *ἢ παντα ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τούς μιμουμένους*. এব মধ্যে দুটি শব্দ লক্ষণীয: *πράττω* যাব মানে হ'ল 'সম্পাদন কবা' 'সম্পন্ন করা' আব *ἐνεργῶς* মানে হ'ল 'ক্রিযা'। বাইওযাটাব অনুবাদ কবেছেন 'the imitators may represent the whole story dramatically as though they were actually doing the things described'। আব একটি বিষয় লক্ষণীয: আবিস্টটল এখানে *μιμουμένους* ব্যবহাব করেছেন। শব্দটি বহুবচন। হঠাৎ বচনেব বহুত্ব কেন? বাইওযাটাব মনে কবেন যে এখানে আরিস্টটল কবি নয, অভিনেতাদেব কথা স্মবণ কবছেন।
আবিস্টটল তিনবকম পদ্ধতিব কথা বললেন: (১) সহজ বর্ণনা (২) বিভিন্ন চরিত্রেব দ্বাবা ঘটনা বর্ণনা (৩) নাটকীয পদ্ধতি।

২ এল্স্ মনে কবেন এই ছত্রটি প্রক্ষিপ্ত, কিংবা মূল বচনাব পবে আবিস্টটল যোগ কবে থাকবেন।

৩ মূলে আছে *πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἅμφω*—নাট্যকাব শুধু বর্ণনা কবেন না, তিনি তাঁব চরিত্রগুলিব সাহাযো কাহিনীটি আমাদেব চোখেব সামনে গড়ে তোলেন। আবিস্টটলের শব্দগুলি বিশেষ প্রণিধানযোগ্য। নাট্যকার *μιμεῖται πράττοντας* আর অভিনেতা *μιμεῖται ὡς πράττων* অর্থাৎ নাট্যকার ঘটনাব অনুকরণ কবছেন, আর অভিনেতা সেই ঘটনার অনুকরণ করছেন।

সেজন্যই কেউ কেউ তাঁদের কাব্যকে নাটক[১] আখ্যা দিয়েছেন, কারণ এই সব কাব্য ক্রিয়াশীল মানুষের অনুকরণ করছে। আর সেজন্যেই দোরিয়ানরা ট্রাজেডি এবং কমেডি দুয়েরই উদ্ভাবনের (কৃতিত্ব) দাবী করে। কমেডির ওপরে অবশ্য গ্রীসে মেগারীয়দের দাবী আছেঃ তারা বলে যে তারাই এদের উদ্ভাবক, গ্রীসে তাদের গণতন্ত্রের সময়েই এর জন্ম—, সিসিলি থেকে কবি এপিকারমুস[২] এসেছিলেন, তিনি থিওনিদেস এবং মাগ্‌নেসের-ও আগের লোক। ট্রাজেডির ওপরেও পেলেপনেশীয়দেরও দাবী আছে। তাদের স্বপক্ষে যুক্তি হ'ল দুটি শব্দ। তারা বলে, তাদের ভাষায় গ্রামের প্রান্তবর্তী অঞ্চলকে বলে 'কোমাই' (κῶμαι), আথেনীয়রা বলে 'দেমোই' (δῆμοι)[৩]। তাদের বক্তব্য হ'ল যে 'কোমাজেইন' (κωμαζειν) অর্থাৎ 'আনন্দে মাতোয়ারা হওয়া' শব্দ থেকে কমেডির লেখকদের **নাম** হয়নি, হয়েছে 'কোমাই' শব্দ থেকে, কারণ তারা শহর থেকে বিতা**ড়িত** হয়ে গ্রামের প্রান্তে ঘুরে বেড়াত। ওরা বলে, তাদের ভাষায় ক্রিয়া বা সংঘটনকে বলে দ্রান (δρᾶν), আর আথেনীয়রা বলে প্রাত্তেইন (πράττειν)।[৪] বিভিন্ন ধরণের অনুকরণের প্রকৃতি এবং সংখ্যা সম্বন্ধে যথেষ্ট বলা হল।

---

১ মূল শব্দ থেকে আরিস্টটল নাটকের উদ্ভবের ইতিহাসের প্রসঙ্গ এসেছেন। 'দ্রামা' কথাটির উৎপত্তি δρᾶν 'করা' ক্রিয়া থেকে।

২ এপিকারমুস সিসিলির লোক। প্রাত্যহিক জীবনের কথা নিয়ে কিছু লঘুরচনা লিখেছিলেন। থিওনিদেস এবং মাগ্‌নেস প্রাচীন কালের কমেডি রচয়িতা। সম্ভবত খ্রীস্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দীর লোক। প্লেটো কমেডি রচয়িতা হিসেবে এপিকারমুসকে উচ্চস্থান দিয়েছেন।

৩ আথেনীয়রা অবশ্য κώμη শব্দটি জানতেন, তবে তার অর্থ ছিল অন্য।

৪ লক্ষণীয় যে আরিস্টটল নিজস্ব কোন মতামত দেননি। দ্বিতীয়ত ট্রাজেডি শব্দটির কোন ব্যুৎপত্তি তিনি দেননি। গ্রীক শব্দটির অর্থ হল 'ছাগ গীতি'।

স্পষ্টতই কাব্যেব উদ্‌ভবেব মূলে আছে দুটি কাবণ, আব এই দুটি কাবণই[১] মানুষেব স্বভাবেব মধ্যে নিহিত। শৈশব থেকেই অনুকবণ মানুষেব স্বাভাবিক (বৃত্তি)। অন্য পশুব থেকে মানুষেব সুবিধে হল এই যে, সে পৃথিবীব সব চেযে বেশী অনুকবণকাবী জীব, অনুকবণেব মধ্যেই তাব শিক্ষাব শুরু। আব অনুকবণ থেকে আনন্দ পাওযাও আমাদেব স্বভাব, এই উক্তিব সাববত্তা আমাদেব অভিজ্ঞতাব দ্বাবা পবীক্ষিত। যদিও অনেক জিনিশ দেখা বেদনা-দাযক, যেমন অতি নিকৃষ্ট জীবজন্তু কিংবা শবদেহ—কিন্তু শিল্পে যখন তাব অতি নিখুঁত প্রতিরূপ দেখি তখন আমবা আনন্দ পাই। এব কাবণ হল যে কোন কিছু শিক্ষামাত্রেই আনন্দদাযক, আব তা শুধু দার্শনিকদেব পক্ষেই সত্য নয, সমস্ত মানুষেব পক্ষেই সত্য, তা তাদেব বিদ্যাবুদ্ধি যত সীমাবদ্ধই হোক না কেন। একটি ছবি দেখে আনন্দ হয কাবণ মানুষ সেই ছবি দেখতে দেখতে শিক্ষালাভ কবছে, সে সঞ্চয কবছে বস্তুব নানা তাৎপর্য, (সে ভাবছে) ঐ যে ওখানে লোকটিকে দেখছি তাকে জানি, যদি একজন (ব্যক্তি বা) বস্তুটিকে ইতিপূর্বে না দেখে থাকে তাহলে অবশ্য (মূলেব) অনুকবণ দেখাব আনন্দ সে পাবে না, কিন্তু সে যে আনন্দ পাবে তা হল ছবিটিব গঠননৈপুণ্যে, বর্ণবিন্যাসে কিংবা ঐ ধবণেব কোন কাবণে।

---

১ গ্রাব বলেছেন যে আবিস্টটল দুটি কাবণের কথা বললেও প্রকৃতপক্ষে চারটি কারণ দেখিযেছেন: (ক) মানুষ অনুকবণপ্রিয জীব (খ) মানুষ অনুকবণাত্মক কাজে আনন্দ পায (গ) মানুষ শিখতে চায এবং (ঘ) ছন্দ ও সুষমাবোধ মানুষেব সহজাত।

কাজেই অনুকবণ মানুষেব স্বভাবগত[১], ঠিক সেইবকম স্বভাবগত হল সুষমা ও ছন্দেব বোধ। এইসব স্বাভাবিক প্রবৃত্তি ক্রমশই পবিণত হযেছে এবং নানা পবীক্ষাব[২] মধ্য দিযে জন্ম নিযেছে কাব্য। সুতবাং কবিব স্বভাব অনুসাবে কাব্যেব শ্রেণী দু'বকমেব। যাঁবা গভীব প্রকৃতিব তাঁবা প্রকাশ কবেন মহৎ বা উন্নত ক্রিযা, এবং প্রকাশ কবেন উন্নত বা মহৎ চবিত্র, আব যাঁবা লঘু প্রকৃতিব তাঁবা প্রকাশ কবেন লঘু চবিত্রেব লঘু কার্যকলাপ। দ্বিতীয শ্রেণীব কবিদেব হাতে সৃষ্টি হযেছে ব্যঙ্গাত্মক বচনা, আব প্রথম শ্রেণীব কবিদেব হাতে সৃষ্টি হযেছে প্রার্থনা এবং স্তোত্র[৩]। হোমাবেব আগে এই ধবণেব কোন (লঘু) বচনাব অস্তিত্ব আমাদেব জানা নেই, যদিও হোমাবেব আগে কবি ছিলেন অনেক। তবে হোমাবেব পব থেকে এই ধবণেব লেখাব নমুনা পাওযা যায, যেমন তাঁব মাবগিতেস[৪] এবং ঐ ধবণেব বচনা। এই ধবণেব কবিতাব উপযুক্ত ছন্দ ছিল আযাম্বিক পদবন্ধ, এই সব লেখাকে বলা হত 'ইআম্বেইওন'[৫] কাবণ এই পদবন্ধে লোকে অন্যদেব বিরুদ্ধে ব্যঙ্গ বচনা কবত।

---

১ আবিস্টটল এই কথাটি দ্বিতীযবাব বলছেন সম্ভবত জোব দেবাব জন্য।

২ মূলে শব্দটি আছে *αυτοσχεδιασμάτων*, এই ধাতুটিব অর্থ হল 'প্রস্তুত না হযে কিছু বলা' ইংবেজ অনুবাদকেবা improvisation কথাটি ব্যবহাব করেছেন। কথাটি বিশেষ লক্ষণীয। আবিস্টটল বলতে চান মানুষেব স্বভাবেব মধ্যেই কাব্যেব সম্ভাবনা আছে, কিন্তু কাব্য একটি বিশেষ পবিশ্রম ও পবীক্ষাব ফল। কাব্য আপনাতে আপনি বিকশিত হযে ওঠেনি।

৩ *ὕμνους καὶ ἐγκώμια*

৪ মাবগিতেস (*μαργίτης*) একটি লঘু মহাকাব্য। এব সম্বন্ধে বিশেষ কিছুই জানা যাযনা, মাত্র কযেকটি লাইন পাওযা গেছে। আবিস্টটল একে হোমাবেব লেখা বলেছেন, যদিও তা সংশযেব বিষয।

৫ যেহেতু আযাম্বিকে আক্রমণাত্মক বচনা লেখা হত, *ἰαμβίζειν* ক্রিযাটিব অর্থ দাঁড়িযেছিল 'ব্যঙ্গ ব্যঙ্গ কবা'।

প্রাচীন কবিদেব মধ্যে কেউ লিখতেন আযাম্‌বিকে, কেউবা ষট্‌পদীছন্দে (হেক্সামিটাবে)। গুরুগম্ভীব বীতিতে হোমাব শ্রেষ্ঠ, তাঁব বচনা শুধু উত্তমই নয, নাটকীয। আবাব তিনিই কমেডিব প্রধান ধাবাব প্রথম শিল্পী, তাঁব নাটক ব্যক্তিগত আক্রমণ[১] বা ব্যঙ্গ-প্রসূত নয, হাস্যকবকে তিনি নাটকেব বিষয কবেছেন। তাঁব ইলিযাদ ও ওদিসিব সঙ্গে ট্রাজেডিব যে সম্পর্ক, তাঁব মাবগিতেস-এব সঙ্গে কমেডিব সেই সম্পর্ক।

যখন ট্রাজেডি ও কমেডিব সৃষ্টি হল, কবিবা তাঁদেব স্বাভাবিক প্রবণতা বশত একেকটিব প্রতি আকৃষ্ট হলেন। কেউ কেউ নিছক আক্রমণাত্মক বঙ্গব্যঙ্গ বচনাব[২] পবিবর্তে লিখলেন কমেডি, আব কেউ কেউ মহাকাব্যেব পবিবর্তে ট্রাজেডি। এব বাবণ হল ট্রাজেডি ও কমেডি উন্নততব শিল্প, এদেব মূল্যও উচ্চতব। ট্রাজেডি এখন সর্বাঙ্গীণ ভাবে পবিণত হযেছে কিনা বা ট্রাজেডিকে স্বযংসম্পূর্ণ শিল্প হিশেবে, বা দর্শকেব (রুচিব) সঙ্গে তাকে সম্পর্কিত কবে বিচাব কবা উচিত কিনা, তা অবশ্য স্বতন্ত্র প্রশ্ন। মূল কথাটা হল ট্রাজেডি এবং সেই সঙ্গে কমেডিবও সূচনা হযেছিল পবিকল্পনাহীন ভাবেই। একটিব জন্ম হযেছিল দিথুবাম্‌ব-গীতিব নান্দীমুখ[৩] থেকে, অন্যটিব

---

১ মূলে বযেছে *ψόγος* অর্থাৎ গালাগালি। এই শ্রেণীর রচনাব আদিমতম নমুনা পাওযা যায আবখিলোখুস-এব বচনায। এখানে আবিস্টটল যে দু'শ্রেণীব বচনাব কথা বললেন, তার একটিব প্রতিনিধি হোমাব, আব একটির প্রতিনিধি আবখিলোখুস।

২ মূলে আছে *ἰαμβων* : ইংবেজ অনুবাদকেবা lampoon শব্দটি ব্যবহাব কবেছেন।

৩ মূলশব্দ *ἐξαρχαυζῶν*, ইংবেজিতে বলা হয prelude কোবাস আবম্ভ হবার আগে, কখনও অবশ্য কোবাসেব ফাঁকে ফাঁকে, একজন একটি গল্প শুরু করতেন, তারপব অন্যরা আস্তে আস্তে সেই গল্পটিকে বিস্তারিত কবতেন। সেইজন্য সেই ব্যক্তিকে বলা হত *ἐξαρχῶν* অর্থাৎ সূচনাকাবী, পরে তাকে বলা হতে লাগল প্রথম অভিনেতা।

ফাল্লিক-গীতিব নান্দীমুখ থেকে—ফাল্লিক-গীতি[১] এখনও নানা শহবেই আনুষ্ঠানিকভাবে গাওযা হয। ট্রাজেডি ধীবে ধীবে বিকশিত হযেছে, লোকে যখনই তার কোন একটি বিশিষ্ট উপাদান লক্ষ্য কবেছে, তাকে উন্নততব কবাব চেষ্টা কবেছে। ট্রাজেডিব ক্রমবিকাশে তাব নানা পবিবর্তন ঘটেছে, তাবপব যখন তাব প্রকৃত স্বভাবটি বোঝা গেছে তখনই পবিবর্তনেব গতি স্তব্ধ হযেছে।[২]

ইস্কিলাস (আযসখুলুস)-ই[৩] প্রথম ব্যক্তি যিনি অভিনেতাব[৪] সংখ্যা এক থেকে দুই-তে বাডালেন। তাঁব হাতেই কোবাসেব স্থান সংকুচিত হল। সংলাপ পেল (অধিকতব) প্রাধান্য। (তাবপবে) তৃতীয অভিনেতা আব চিত্রিত দৃশ্যটিব সূচনা কবলেন সোফোক্লেস[৫]। তাবপব প্রসাবিত হল ট্রাজেডিব আযতন। ট্রাজেডিব পূর্বসূত্র

---

১ উর্ববতাব দেবতা *φαλλο's*-এব উৎসবেব গান। এল্‌স্‌ বলেছেন যদিও অধিকাংশ পাঠেই ফাল্লোস-এব নাম পাওযা যায, তবু তিনি মনে কবেন যে আরিস্টটল বলতে চেযেছেন *φαυλα* অর্থাৎ 'নিম্ন-শ্রেণীব লোক'।

২ গ্রাব এখানে একটি স্বতোবিবোধিতাব প্রশ্ন তুলেছেন। তাঁব বক্তব্য হল যে একটু আগেই আবিস্টটল বলেছেন 'ট্রাজেডি এখন সর্বাঙ্গীণ ভাবে পরিণত হযেছে কিনা (তা) স্বতন্ত্র প্রশ্ন'—অথচ এখন বলছেন ট্রাজেডির 'প্রকৃত স্বভাবটি বোঝা গেছে'. বোধ করি আবিস্টটল বলতে চান ট্রাজেডি তার স্বভাবকে খুঁজে পেযেছে, যদিও তাব অন্যান্য অঙ্গ (যা ষষ্ঠ পবিচ্ছেদে আলোচিত হযেছে) এখনও সম্পূর্ণ পবিণতি লাভ করেনি।

৩ আযসখুলুস (৫২৫-৪৫৬ খ্রী. পূ.): গ্রীসেব প্রধান তিনজন ট্রাজেডি বচযিতাব মধ্যে সবচেযে প্রাচীন। তাঁব বচনাব মধ্যে মাত্র সাতটি নাটক পাওযা গেছে।

৪ মূলশব্দ: *'υποκριτής*, শব্দটিব অর্থ হল 'ব্যাখ্যাতা, ভাষ্যকাব'। অভিনেতাকে 'হুপোক্রিতেস' বলাব অর্থ হল যে তিনি কবিব কথা ব্যাখ্যা কবেন।

৫ সোফোক্লেস (? ৪৯৬-৪০৬ খ্রী পূ): তাঁর মাত্র সাতটি নাটক পাওযা গেছে, যদিও তিনি লিখেছেন শতাধিক নাটক।

ছিল 'সাতুব' নাটকে[১]। সেই ছোট কাহিনী, লঘু বচনাবীতিব থেকে বেবিযে এসে ট্রাজেডি অর্জন কবল বিশেষ মহিমা ও ভাবগাম্ভীর্য। ত্রোখাইক (ট্রকী) ত্রিপদীব পবিবর্তে ব্যবহৃত হল আযাম্‌বিক। ত্রোখাইক ত্রিপদীব ব্যবহাবেব কাবণ ছিল এই যে সাতুব জাতীয় বচনায এবং নৃত্যেব সঙ্গে সঙ্গতি বাখাব পক্ষে তা খুবই উপযোগী। কিন্তু যখন সংলাপেব আবির্ভাব হল নাটকে, তখন প্রকৃতি স্বযং তাব উপযোগী ছন্দ খুঁজে নিলেন। বাস্তবিক সমস্ত ছন্দেব মধ্যে সংলাপে ব্যবহাবযোগ্যতা সবচেযে বেশী আযামবিকেব। এব প্রমাণ হল আমবা যখন কথা বলি তখন তাব মধ্যে আযামবিকেব চবণেব ব্যবহাব প্রাযই হয, আব যখন আমবা স্বাভাবিক কথোপকথন বীতিব চেযে উঁচু বীতিতে কথা বলি তখন কখনও কখনও এসে পড়ে ষট্‌পদীব চবণ। তাবপবে এল দৃশ্য ও ঘটনাব বহুলতা।[২] এছাড়া আবো পবিবর্তন হযেছে (তবে) তাদেব ইতিহাস আলোচিত হযেছে ব'লে ধবে নেওযা যাক, কাবণ তাদেব পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনা অতি দীর্ঘ কাজ।

---

১ একধবনেব নাটক। গ্রীক পুবাণ কথায 'সাতুব' নামক একদল পৌবাণিক প্রাণীব কথা বলা হযেছে। এবা দিওন্যসুস দেবতাব সঙ্গী থাকত বনে-জঙ্গলে, দেখতে অর্ধেকটা মানুষেব মত, বাকীটা পশুব মত, বিশেষত পা ঘোড়া বা ছাগলেব মত। চুল এলোমেলো, কান দীর্ঘ। মূলত ভীরু ও কামুক প্রকৃতিব, তবে প্রাণোচ্ছল ও আমুদে। দিওন্যসুসেব উৎসবে একধবণেব নাচগান হত, তাতে অভিনেতারা এই সাতুরদেব মত সাজপোষাক কবে অভিনয করতেন, তা'ব থেকেই সাতুব নাটকের উৎপত্তি। এব প্রথম সার্থক বচযিতা হলেন প্রাতিনাস। কোন প্রাচীন সাতুব নাটকই পাওযা যাযনি। পরবর্তী কালেব লেখা থেকে তাব আদিম রূপ অনুমান করা হযে থাকে।

২ মূলে আছে *επεισοδίων*, কোন কোন ইংবেজ অনুবাদক embellishment কথাটি ব্যবহাব কবেছেন। ফাইফ্‌ পাদটীকায 'মুখোস, সাজসজ্জা'-ব কথা উল্লেখ কবেছেন। গ্রীব অবশ্য *epeisodia* কথাটিই ব্যবহাব কবেছেন। তাঁব মতে 'অঙ্ক' এই শব্দটিব নিকটতম প্রতিশব্দ। গ্রীবেব বক্তব্য খুব সঠিক মনে হয় না।

৫

[কমেডির উদ্‌ভব]

কমেডি, আগেই বলেছি, নিম্নতর নরনারীর জীবনের অনুকরণ[১]। নিম্নতর বলতে অবশ্য হীন বা খারাপ বোঝাচ্ছে না। কিন্তু হাস্যকর[২] হল নিম্ন বা অসুন্দরের শ্রেণীভুক্ত।[৩] এ হল একধরণের ত্রুটি বা অসুন্দরতা, তবে তা আমাদের বেদনা দেয় না, বা আহত করে না। একটি স্পষ্ট উদাহরণ হল মজাদার মুখোস, (নিঃসন্দেহে) অসুন্দর এবং বিকৃত, কিন্তু বেদনাদায়ক নয়।

ট্রাজেডির পরিবর্তনের ইতিহাস এবং যাঁরা সেই পরিবর্তন এনেছেন তাঁদের কথা, আমাদের অজানা নয়। কিন্তু কমেডিকে লোকে খুব গুরুত্ব দেয়নি, সেজন্য তার বিবর্তনের ইতিহাস খুব স্পষ্ট নয়। খুব সম্প্রতি কমেডি রাষ্ট্রীয় খরচে অভিনীত হচ্ছে[৪], ইতিপূর্বে তা সখের অভিনেতারা[৫] অভিনয় করতেন। যাঁরা কমেডি রচয়িতা রূপে পরিচিত তাঁদের আবির্ভাবের বহু আগে থেকেই কমেডি শিল্প হিশেবে একটি নির্দিষ্ট রূপ গ্রহণ করেছিল। (অবশ্য) কে প্রথমে

---

১ ‘κωμῳδία ἐστὶν μίμησις φαυλοτέρων μέν’ φαῦλος কথাটির অর্থ হল ‘তুচ্ছ, সাধারণ নিম্নশ্রেণীর (লোক)’

২ γελοῖον ‘হাস্যকর’

৩ ‘অসুন্দর’ গ্রীক αἰσχος শব্দটির অনুবাদ। গ্রীক শব্দটির ব্যঞ্জনা হল আকৃতি এবং নৈতিক উভয়দিক থেকেই অসুন্দর।

৪ মূলের বিশুদ্ধ অনুবাদ হবে “আরখোন কমেডি রচয়িতাদের কোরাস প্রদান করেছেন”। খ্রীস্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দীতে নাট্যকাররা নাট্যউৎসবের কর্মকর্তা, যাকে ‘আরখোন’ বলা হত, তার কাছে নাটক জমা দিতেন। আরখোন অভিনয়ের জন্য কয়েকটি নাটক বেছে নিতেন। যে সব নাটক বেছে নেওয়া হত তাদের “কোরাস প্রদান করা হত” অর্থাৎ নাটকের সমস্ত খরচ বহন করত রাষ্ট্র।

৫ ‘সখের অভিনেতা’ একটু স্বচ্ছন্দ অনুবাদ। মূলশব্দ ἐθελονταί, আক্ষরিক অনুবাদ ‘স্বেচ্ছাকর্মী’।

মুখোস, নান্দীমুখ[১], বা বহু অভিনেতাব সূচনা কবেছিলেন তা আমাদেব অজ্ঞাত। কমেডিব কাহিনী নির্মাণেব সূচনা হযেছিল সিসিলিতে, এপিখাবমুস ও ফোবমিসের[২] হাতে, এথেন্সে সর্বপ্রথম ক্রাতেস[৩] আক্রমণাত্মক লঘু বচনা পবিত্যাগ ক'বে শুরু কবেছিলেন হাস্যবসাত্মক কাহিনী ও কথোপকথন বচনা।

[মহাকাব্য ও ট্রাজেডি]

মহাকাব্যেব সঙ্গে ট্রাজেডিব মিল এইখানে যে মহাকাব্যও পদ্যে বচিত, একটি গম্ভীব ও গভীব বিষযেব[৪] অনুকবণ। আব তাদেব পার্থক্য হল এইখানে যে মহাকাব্য শুধু একধবণেব ছন্দে লেখা, তাব বীতি বর্ণনাত্মক। দৈর্ঘ্যেও পার্থক্য বযেছে: ট্রাজেডিব কালসীমা সূর্যেব একটি আবর্তনেব বা ঐ পবিমাণ সমযেব মধ্যে আবদ্ধ[৫] আব মহাকাব্যেব কালসীমা অনির্দিষ্ট। অবশ্য গোড়ায়,

---

১ *προλόγους* 'পূবকথা 'সূচনা'

২ এপিখাবমুস (? খ্রী পূ পঞ্চম শতাব্দী) প্রথম কাহিনী নির্ভব কমেডি বচযিতা। ফাবামিস তাঁব সমসাময়িক। তিনি পৌবাণিক কাহিনী অবলম্বনে কমেডি লিখেছিলেন।

৩ ক্রাতেস (? ৪৫০ খ্রী পূ): তাঁব পনেবোটি বচনাব কথা শোনা গেছে। তাব মধ্যে শুধু 'থেবিযা' (পশু) নাটকটি সম্বন্ধে কিছু জানা যায়।

৪ মূল শব্দ *σπουδαίων*। এব মধ্যে নৈতিক অর্থে গভীব, বিবাট, মহিমান্বিত প্রভৃতি ধাবণাব ব্যঞ্জনা আছে।

৫ কালগত ঐক্য সম্বন্ধে এই একটি মন্তব্যই আবিস্টটল কবেছেন। কিন্তু এখানেও আবিস্টটল বলেননি যে ট্রাজেডিব কালসীমা একটি দিনেব মধ্যে সীমাবদ্ধ থাকতেই হবে, একটি দিন বা ঐ পবিমাণ সমযের কথা বলছেন। স্থানগত ঐক্য সম্বন্ধে আবিস্টটল কোন কথা বলেননি। চতুর্বিংশ পরিচ্ছেদে তার সামান্য ইঙ্গিত আছে মাত্র। কালগত ঐক্য সম্বন্ধে এই মন্তব্যটিকে নিযম বা অনুশাসন মনে কবাব কোন কাবণ নেই।

ট্রাজেডি ও মহাকাব্যে এই পার্থক্য ছিল না। মহাকাব্যে ও ট্রাজেডিক অন্যান্য অঙ্গের মধ্যে কোথাও মিল আছে, কোথাও বা তা বিশেষ-ভাবেই তাদের বৈশিষ্ট্য। কাজেকাজেই যিনি ট্রাজেডির ভালোমন্দ বিচার করতে পারেন তিনি মহাকাব্যের ভালোমন্দও বিচার করতে পারবেন। মহাকাব্যের সব উপাদানই ট্রাজেডিতে আছে, কিন্তু ট্রাজেডির সব উপাদান মহাকাব্যে নেই।[১]

৬

[ষড়ঙ্গ শিল্প ট্রাজেডি]

ষট্‌পদী ছন্দে লেখা কাব্য (অর্থাৎ মহাকাব্য) এবং কমেডি সম্বন্ধে পরে আলোচনা করব। এতক্ষণ আমরা যা বললাম তার থেকে ট্রাজেডির সংজ্ঞা নির্ণয় করা যাক। তাহলে, ট্রাজেডি হল একটি ক্রিয়ার অনুকরণ, ক্রিয়াটি গভীর, সম্পূর্ণ , তার একটি বিশেষ আয়তন আছে, তার প্রতিটি অঙ্গ স্বতন্ত্র ভাবে ভাষার সৌন্দর্যে মনোরম, ক্রিয়াটির প্রকাশরীতি বর্ণনাত্মক নয়, নাটকীয়, আর এই ক্রিয়া ভীতি ও করুণার উদ্রেকের মধ্যে দিয়ে অনুরূপ অনুভূতিগুলির পরিশুদ্ধি ঘটায়।[২] 'ভাষার সৌন্দর্যে মনোরম' বলতে বোঝাচ্ছি সেই

---

১ 'মহাকাব্য ও ট্রাজেডির তুলনা' আরো বিস্তারিতভাবে করা হয়েছে চতুর্বিংশ এবং ষড়্‌বিংশ পরিচ্ছেদে।

২ ট্রাজেডির এই সংজ্ঞাটি বিশ্ববিখ্যাত। এর বহু শব্দের ব্যাখ্যা নিয়ে পণ্ডিতমহলে নানা বিতর্ক চলে আসছে। এখানে ব্যবহৃত প্রত্যেকটি শব্দের অর্থ সম্বন্ধে পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করি। প্রথমে সংজ্ঞাটি মূল গ্রীকে উদ্ধার করা যাক :

ἐστιν οὖν τραγῳδία μιμησις πράξεως σπουδαιας καὶ τελειας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λογῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶων εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρωντων καὶ οὐ δι ἀπαγγελιας δι' ἐλέου καὶ φοβου περαινουσα τὴν τῶν τοιουτων παθημάτων κάθαρσιν

ভাষা, যার আছে ছন্দোময়তা, সৌষম্য আর সংগীতধর্ম।[১] প্রত্যেকটি, অঙ্গ স্বতন্ত্রভাবে' কথাটির দ্বারা বলতে চাই যে, কোন অংশে ব্যবহৃত হবে মিতছন্দ, কোন অংশে গান। যেহেতু (ট্রাজেডিতে) কবিরা অভিনয়ের মধ্য দিয়ে একটি বিষয়কে উপস্থিত করেন, সেইজন্য ট্রাজেডির একটি আবশ্যিক উপাদান হল দৃশ্যসজ্জা।[২] তারপর ওঠে

ἐστιν 'হয়' 'is'। οὖν অতএব, তাহলে। τραγῳδία ট্রাজেডি। μίμησις অনুকরণ। πράξεως (Praxeos) 'ঘটনা, ক্রিয়া' *pathe* (নিষ্ক্রিয়) এর বিপরীত। এর বিভিন্ন ব্যঞ্জনার জন্য দ্রষ্টব্য Margoliouth, পৃ ৩৯-৪০। σπουδαίας (spoudaias) 'গভীর, গম্ভীর, উত্তম, মহৎ', ইংরেজ অনুবাদকরা *grand* বা *serious* শব্দটি ব্যবহার করেছেন। καὶ 'এবং'। τελείας (teleias) 'সম্পূর্ণ, নিঃশেষিত'। μέγεθος (megethos) 'মহৎ, বড় আয়তন, দ্রষ্টব্য সপ্তম পরিচ্ছেদ: *to gar kalon en megethei kai kachei estin* 'আয়তন ও শৃঙ্খলার ওপর সৌন্দর্য নির্ভরশীল'। ἐχούσης (echouses) 'আছে' 'possessing'। ἡδυσμένῳ (hedusmeno) 'রুচিকর', রন্ধনসংক্রান্ত পরিভাষা থেকে গৃহীত। λόγῳ (logo) শব্দ, ভাষা। χωρὶς (choris) স্বতন্ত্রভাবে, আলাদা আলাদা ভাবে। ἑκάστῳ (ekasto) >ἕκαστος 'প্রত্যেকটি'। εἰδῶν<εἶδος (eidon) 'বিশেষ অবস্থা, আকার, ঘটনা'। μορίοις (moriois)<μόριον 'অংশ, টুকরো'। δρώντων<δράω (dronton<drao) 'করা কোন বড় কিছু করা'। οὐδί (oudi) 'মধ্য দিয়ে নয়'। ἀπαγγελίας (apangelias) 'বর্ণনা'। ἐλέου (elou<eleos) 'করুণা'। φόβου (phobou<phobos) 'ভয়, আতঙ্ক'। περαίνουσα (perainousa) 'সমাপ্ত করা, কাজে পরিণত করা'। τοιούτων (toiouton) 'এই রকম'। παθημάτων (pathematon) 'দুর্দশা, দুরবস্থা, অনুভূতি'। κάθαρσιν (katharsin<katharsis) 'মোক্ষণ, পবিত্রীকরণ, পরিশুদ্ধি', এই শব্দটি আর একবার ব্যবহৃত হয়েছে সপ্তদশ পরিচ্ছেদে।

১ মূল: ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος অর্থাৎ ছন্দ (rhythm) এবং সৌষম্য (harmony) এবং সংগীত (melody)

২ দৃশ্যসজ্জা: মূল শব্দ ὄψις, অর্থাৎ 'দর্শনীয়, দৃশ্যপট'। Twinning-এর মতে দৃশ্যপট, পোষাক-পরিচ্ছদ, রঙ্গমঞ্চের দর্শনীয় সব কিছুই এই শব্দের অন্তর্গত। বাইওয়াটার অবশ্য এই ব্যাখ্যাকে অতিব্যাপ্ত বলেছেন।

সংগীত এবং বচনাবীতিব[১] প্রসঙ্গ, কাবণ এগুলি হল অনুকবণেব মাধ্যম। বচনাবীতি বলতে বোঝাচ্ছি মিতছন্দে শব্দসজ্জা।[২] আব সংগীতেব আবেদন সম্বন্ধে কিছু বলাই বাহুল্য।

ট্রাজেডিতে ক্রিযা অভিনীত হয, আব অভিনেতাদেব চবিত্র এবং অভিপ্রাযেব[৩] বিশিষ্টতা অবশ্যই থাকা প্রযোজন, কাবণ তাব দ্বাবাই একটি ক্রিযাব গুণ নির্ণীত হয। কাজেই চবিত্র এবং অভিপ্রায হল ক্রিযাব দুটি স্বাভাবিক কাবণ, তাব ওপবেই নির্ভব কবে মানুষেব সাফল্য কিংবা ব্যর্থতা। এই যে ক্রিযাব কথা বলছি তা একটি কাহিনীব মধ্য দিযে পবিস্ফুট হয। কাহিনী[৪] বলতে বোঝাচ্ছি ঘটনাব সজ্জা (বা সমন্বয), অন্যপক্ষে চবিত্র[৫] হল সেই ব্যাপাবগুলিব দ্বাবা কাহিনীতে অংশ গ্রহণকাবীদেব ওপব বিশেষ বিশেষ গুণ বা ধর্ম আবোপ কবা যায, আব তাবা কোন কিছু প্রমাণ কবাব জন্য যা কিছু বলে, বা কোন বিষযে যে মতামত দেয, সেই ব্যাপাবটি হল 'অভিপ্রায'। তাহলে ট্রাজেডি গঠিত হয ছটি উপাদানে : কাহিনী, চবিত্র, বচনাবীতি, অভিপ্রায, দৃশ্য আব সংগীত। এব দুটি হল অনুকবণেব মাধ্যম, একটি হল অনুকবণেব বীতি আব (বাকী) তিনটি

১ বচনাবীতি : মূল শব্দ *λεξις*

২ মূল : *μέτρων συνθεσιν* 'মিতছন্দে' (metre) 'অন্বয' (synthesis)

৩ মূল শব্দ *διανοιαν* (dianoian)। শব্দটিব নানা অর্থ, 'চিন্তা, উদ্দেশ্য, বুদ্ধি, তাৎপর্য, অভিপ্রায। আবিস্টটল এই পবিভাষাটিব কোন সংজ্ঞা দেননি। কিন্তু বলেছেন যে কোন কিছু প্রমাণ কবাব জন্য, বা কোন বিষযে মতামত ব্যক্ত কবার জন্য যে বক্তৃতা বা সংলাপ, তাব মধ্যেই *διάνοια* পবিস্ফুট হয। পবে ঊনবিংশ পবিচ্ছেদে বলেছেন, শুধু বক্তব্যে নয, আচবণে বা কাজেও *διάνοια* অভিব্যক্ত।

৪ মূল : *μυθος* (muthos)

৫ মূল : *ἦθος* (ethos)

অনুকরণের বিষয়।[১] এ ছাড়া আর কোন উপাদান নেই। বলা চলে যে বেশীর ভাগ কবিই এই উপাদানগুলি ব্যবহার করেন, প্রত্যেক নাটকেই মোটামুটি দেখা যায় এই উপাদানগুলির ব্যবহার[২] —দৃশ্য, চরিত্র, কাহিনী, ভাষারীতি, সংগীত আর অভিপ্রায়।

[ষড়ঙ্গের আপেক্ষিক গুরুত্ব]

এইসব উপাদানের মধ্যে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ হল ঘটনার সজ্জা কারণ ট্র্যাজেডি মানুষের অনুকরণ নয়,[৪] ট্র্যাজেডি একটি ক্রিয়ার অনুকরণ, জীবনের সুখদুঃখের অনুকরণ—আর এই সব কিছুই ক্রিয়ার অন্তর্গত, আর জীবনের লক্ষ্য হো বিশেষ ধরনের কার্যকলাপ বা ক্রিয়া, চরিত্রের বিশেষ ধর্ম (অর্জন) নয়।

১ ট্র্যাজেডির তিনটি বহিরঙ্গ : ভাষা, সংগীত ও দৃশ্য, তিনটি অন্তরঙ্গ : কাহিনী, চরিত্র ও অভিপ্রায়। এদের মধ্যে সংগীত ও ভাষা হল অনুকরণের মাধ্যম, দৃশ্য হল পদ্ধতি, আর কাহিনী, চরিত্র ও অভিপ্রায় হল বিষয়। এখানে 'দৃশ্য' বলতে অবশ্যই অভিনয় বুঝতে হবে।

২ বাইওয়াটার এখানে οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν অংশটির অনুবাদ করেছেন। বুচার এবং আরো কেউ কেউ তার বদলে গ্রহণ করেছেন πάντες (সকল) শব্দটি। আরিস্টটল প্রথমে বলেছেন এই ছটি উপাদানের সব কটির ব্যবহার করেন এমন কবির সংখ্যা কম নয় এবং প্রত্যেক নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে। যদি প্রত্যেক নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে তাহলে তো বলতে হবে যে সব কবিই উপাদানগুলির ব্যবহার করেন। আসলে আরিস্টটল বলতে চান যে মোটামুটিভাবে সব নাটকেই এই উপাদানগুলি থাকে, তবে কোন কোন কবি কোন কোন উপাদান ব্যবহার নাও করতে পারেন।

৩ অর্থাৎ কাহিনী। কাহিনী কতকগুলি ঘটনার সমাহারেই গড়ে ওঠে।

৪ আরিস্টটলের মতে কাহিনীই চরম, চরিত্রের স্থান কাহিনীর ওপরে নয়।

মানুষের চরিত্র যেমন, মানুষও তেমন, কিন্তু মানুষের ক্রিয়ার ফলেই সে সুখী অথবা অসুখী। অভিনেতারা, সেই জন্য, চরিত্রায়ণের জন্য অভিনয় করেন না, ক্রিয়াটিকে পরিস্ফুট করার জন্যই চরিত্র ব্যবহার করেন। সুতরাং ট্রাজেডির লক্ষ্য হল শেষ পর্যন্ত ক্রিয়া, আর সব জিনিশের শেষই হল চরম গুরুত্বের।[১] তাছাড়া ক্রিয়া বাদ দিলে ট্রাজেডি অসম্ভব, কিন্তু চরিত্র বাদ দিয়ে ট্রাজেডি সম্ভব।[২] বাস্তবিক, আমাদের আধুনিক কবিদের[৩] ট্রাজেডিগুলি তাই। মোটামুটি বলা যায় যে অনেক কবি আছেন যাঁদের মধ্যে পার্থক্য প্রায় জেউখিস[৪] আর পোলুগ্‌নোতুস[৫]-এর পার্থক্যের মত। পোলুগ্‌নোতুস চরিত্র সুন্দরভাবে ফুটিয়ে তোলেন কিন্তু জেউখিসের ছবিতে তা দেখিনা।[৬] তাছাড়া, একজন হয়ত রীতি ও অভিপ্রায়ের দিক থেকে অপূর্ব নৈপুণ্যের সঙ্গে বক্তৃতার মালা গেঁথে চরিত্র ফুটিয়ে তুলেও সত্যিকার ট্রাজেডির প্রতিবেদন সৃষ্টিতে ব্যর্থ হতে পারেন। কিন্তু একজন হয়ত এইসব ব্যাপারে অনেক দুর্বল হয়েও, শুধু-কাহিনীর জোরেই ট্রাজেডি রচনায় অনেক বেশী সফল হতে পারেন। তাছাড়া ট্রাজেডির

১ *τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων* অর্থাৎ 'সমাপ্তিই সর্বক্ষেত্রে চরম'। প্লেটোর রিপাবলিক-এর মধ্যে এই রকম বাক্য আছে *ἀρχὴ ταὐτὸς ἔργου μέγιστον* অর্থাৎ আরম্ভই হল সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ। হাইওয়াটার মনে করেন প্লেটোর বাক্যটিকেই আরিস্টটল অন্যভাবে ব্যবহার করেছেন।

২ 'চরিত্র বাদ দিয়ে'-মানে এই নয় যে নাটকে কোন চরিত্র থাকবে না, এর অর্থ হল চরিত্র সৃষ্টিতে জোর কম।

৩ 'আধুনিক কবি' কারা? এউরিপিদেস থেকে শুরু ক'রে তাঁর পরবর্তী-কবিদের আরিস্টটল আধুনিক কবি বলেছেন।

৪ জেউখিস (? খ্রী পূ পঞ্চম শতাব্দীর শেষ) বিখ্যাত গ্রীক চিত্রকর।

৫ পোলুগ্‌নোতুস (? খ্রী পূ ৪৬০) এথেন্সের চিত্রকর। সাধারণ মানুষের মুখ আঁকায় বিশেষ দক্ষ ছিলেন।

৬ মূলে আছে: *οὐδὲν ἔχει ἦθος* অর্থাৎ 'চরিত্র একেবারেই নেই'। বলাই বাহুল্য একথা খুব জোরের সঙ্গে বলা হয়েছে। চরিত্র একেবারেই নেই অর্থাৎ তাঁর বৈশিষ্ট্য চরিত্রসৃষ্টিতে নয়, অন্য বিষয়ে।

সবচেযে শক্তিশালী এবং আকর্ষণীয় দুটি উপাদান—বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটন।[১] এই ব্যাপাবে প্রমাণস্বরূপ বলা চলে যে তরুণ লেখকবা কাহিনী নির্মাণেব চেযে প্রথমে সাফল্যেব পবিচয দেন বীতিতে এবং চবিত্রে। এবং প্রায সমস্ত প্রাচীন কবিদেব পক্ষেও একথা সত্য। কাজেই, কাহিনীই ট্রাজেডিব মূল, কাহিনীই ট্রাজেডিব আত্মা[২], চবিত্রেব স্থান তাব পবে। চিত্রকলা প্রসঙ্গেও এই কথা খাটে। সুন্দব বঙে সামঞ্জস্যহীন ভাবে আঁকা ছবিব চেযে সহজ কালো-সাদায আঁকা সামঞ্জস্যময একটি ছবি অনেক বেশী তৃপ্তিকব।[৩] ট্রাজেডি যেহেতু একটি ক্রিযাব অনুকবণ, সেই ক্রিযাকেই পবিস্ফুট কবাব জন্য ট্রাজেডি নবনাবীব চবিত্র অনুকবণ কবে।

অভিপ্রাযেব স্থান তাব পব। অভিপ্রায হল সম্ভাব্য এবং উপযুক্ত ভাব প্রকাশেব সামর্থ্য। ট্রাজেডিব সংলাপে এব প্রকাশ ঃ এটি মূলতঃ বাষ্ট্রতত্ত্ব ও ভাষণ-কলাশাস্ত্রেব অন্তর্গত।[৪] প্রাচীন কবিদেব সংলাপগুলি হত বাষ্ট্রনেতাদেব মত, আধুনিক কবিদেব সংলাপগুলি হয ভাষণ-কলাবিদ্‌দেব মত।[৫] চবিত্রেব মধ্য দিযে পবিস্ফুট হয নাটকেব কুশীলবদেব উদ্দেশ্য অর্থাৎ যখন কর্তব্য-অকর্তব্যেব সমস্যা ওঠে তখন তাবা কী-কববে ঠিক কবে।[৬] কাজেই-যে সব বক্তৃতা বা

---

১ *περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρισεις* এদেব সম্বন্ধে বিস্তাবিত আলোচনা আছে একাদশ পরিচ্ছদে।

২ *Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἱονεὶ ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας*

৩ রং-এর সামঞ্জস্য থেকে ছবি যেমন গড়ে ওঠে, তেমনই ঘটনাব সমন্বিত সমাহাবে গড়ে ওঠে কাহিনী। এলোমেলোভাবে কাহিনী গড়লে তা ব্যর্থ হবে। এই হল আরিস্টটলের বক্তব্য।

৪ তুলনীয, উনবিংশ পরিচ্ছেদে অনুরূপ উক্তি।

৫ প্রাচীনদেব সংলাপ ছিল বাষ্ট্রনেতাদেব মত, অর্থাৎ সহজ, অলংকাবহীন।

৬ বাক্যের প্রথম অংশটির বিশ্বস্ত অনুবাদ হবে: 'চরিত্র হল তাই যা সিদ্ধান্তের সামর্থ্য পবিস্ফুট কবে'। এতেও অবশ্য ঠিক ভাবটি ফুটে উঠছে না। জটিল শব্দটি হল *προαιρεσις*, (শব্দটি আরিস্টটলেব-নীতিশাস্ত্রে ব্যবহৃত পরিভাষা), ইংবেজিতে বলা যায 'will',

সংলাপে সেই সমস্যা স্পষ্ট নয়, সেখানে চবিত্র নেই। অন্যপক্ষে যেখানে কিছু প্রতিপন্ন বা অপ্রমাণিত কবা হচ্ছে কিংবা কোন বিষযে সাধাবণ অভিমত প্রকাশ কবা হচ্ছে সেখানেই অভিপ্রাযেব উপস্থিতি।

ট্রাজেডিব চতুর্থ উপাদান হল বীতি (বা ভাষা)। বীতি বলতে, আগেই বলেছি, বোঝাচ্ছে শব্দেব মাধ্যমে অর্থ প্রকাশ।[১] গদ্য এবং পদ্য উভযক্ষেত্রেই এব কাজ একধবণেব। অন্যান্য উপাদানেব মধ্যে ট্রাজেডিব সবচেযে প্রীতিকব উপাদান হল সংগীত। দৃশ্য, যদিও খুব আকর্ষণীয, অন্যান্য উপাদানেব তুলনায সবচেযে কম শিল্পগুণান্বিত, আব কাব্যশিল্পেব সঙ্গে এব যোগ যৎসামান্য। অভিনয ও প্রযোজনা বাদ দিযেও ট্রাজিক অনুভূতিব (প্রতিবেদনেব) সৃষ্টি খুবই সম্ভব,[২] তাছাড়া দৃশ্যসজ্জাব ব্যাপাবটা কবিব নয, অলঙ্কবণকাবীব।[৩]

সচেতনভাবে কোন বিশেষ কাজ কবা, আচবণ কবা। চবিত্রকে নাটকীয হতে গেলে তার মধ্যে সিদ্ধান্তেব সামর্থ্য থাকা চাই। সিদ্ধান্ত যেখানে অনিবার্য, অর্থাৎ যেখানে দুটি পথেব মধ্যে একটি মাত্র পথই বেছে নেওযা সম্ভব এবং সংগত সেখানে সিদ্ধান্ত নেবাব সামর্থ্যেব পবিচয নেই। অতএব অবস্থাটা এমন হবে যেখানে সিদ্ধান্ত ভিন্ন ভিন্ন হতে পাবে, তাহলেই সেখানে চবিত্রকে তাব সিদ্ধান্ত বেছে নেওযা থেকে বুঝতে পারব।

১ আগে অবশ্য আবিস্টটল ঠিক একথা বলেন নি। তিনি বলেছেন *ἡτῶν μέτρων σύνθεσις* অর্থাৎ 'মিতছন্দে শব্দের অন্বয'। বাইওযাটাবের মতে আবিস্টটল আগে যা বলেছেন তা খেযাল করেননি। গ্রীকে *λέξις* বলতে অবশ্য দুইই বোঝায : (ক) রীতি (খ) ভাষা।

২ বিশেষ লক্ষণীয যে আরিস্টটলের মতে ট্রাজেডি কাব্য হিসাবে আস্বাদ কবা চলে, অভিনয না হলেও ক্ষতি নেই।

৩ মূল শব্দ : *σκευοποιός*। এব নানা ব্যাখ্যা আছে। বাইওযাটাব বলছেন পরিচ্ছদ প্রস্তুতকাবী বা বঙ্গমঞ্চেব কর্মী, যিনি মুখোস ইত্যাদি তৈরী করেন। বুচাবের বক্তব্য হল, বঙ্গমঞ্চের কাবিগর। এলস্-এব *মতে প্রাচীন বঙ্গমঞ্চ ছিল খুবই সহজ, কাজেই কাবিগরেব প্রশ্ন উঠছে* না, সাজসজ্জাব কথাই বলা হচ্ছে। গ্রাব মনে করেন আধুনিক কালেব 'প্রোডিউসার' শব্দটিই মূলের নিকটতম প্রতিশব্দ।

[কাহিনীর গঠন]

এই সব উপাদানগুলির পরিচয় দেবার পর, আমাদের আলোচনার বিষয় হল কাহিনীর গঠন কেমন হওয়া উচিত, কারণ কাহিনীই ট্রাজেডির প্রথম এবং প্রধান উপাদান। আগেই বলেছি ট্রাজেডি একটি ক্রিয়ার অনুকরণ, সেই ক্রিয়াটি পরিপূর্ণ এবং সমগ্র[১]। আর তার একটি বিশেষ আয়তন আছে, কারণ অনেক জিনিশ সমগ্র হয়েও আয়তনহীন হতে পারে। সমগ্র হল সেই জিনিশ যার আদি আছে, মধ্য আছে, আর আছে শেষ[২]। যা কোন কিছুর পরবর্তী নয়, কিন্তু স্বাভাবিক ভাবেই যার পরে কিছু আছে তা হল আদি। আবার যা অনিবার্যভাবে কোন কিছুর পরবর্তী, কিন্তু তারপরে আর কিছু নেই, তা'হল শেষ। আর মধ্য হল যা কোন কিছুর পরবর্তী এবং তারপরেও কিছু আছে। সুতরাং সুনির্মিত কাহিনীর আদি ও অবসান এলোমেলো ভাবে হবেনা। যে নিয়মের কথা বলা হল সেই নিয়মে গঠিত হওয়া উচিত।

---

১ *τελειας και ο''λου* : বাইওয়াটারের মতে দুটি শব্দের মধ্যে সূক্ষ্ম পার্থক্য থাকলেও এদের সমার্থক হিসেবে গ্রহণ করা চলে।

২ *ο''λον δέ έστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν και μέσον καὶ τελευτὴν*
সমগ্র হচ্ছে (যার আছে) আরম্ভ এবং মধ্য এবং শেষ।
teleios এবং *holos* দুটি শব্দ এখানে যেভাবে ব্যবহৃত হয়েছে তা আরিস্টটলের Physics (*III*, 6) গ্রন্থে উক্ত শব্দ দুটি ব্যবহারের সঙ্গে তুলনীয়। "*Whole* and *complete* are either quite identical or closely akin Nothing is complete *(teleion)* which has no end (*telos*), and the end is a limit"
আরম্ভ (arche), মধ্য (mesor) এবং শেষ (teleion) এর সমন্বয়ে সমগ্রতার ধারণা সম্পর্কে আরিস্টটলের *Metaphysics* (v, 26) গ্রন্থের মন্তব্য স্মরণীয়।

সংসাবে যা কিছু সুন্দব, তা সে কোন জীবন্ত পশু হোক কিংবা কোন প্রত্যঙ্গময বস্তু হোক, তাদেব বিভিন্ন অঙ্গ প্রত্যঙ্গ শুধু নির্দিষ্ট শৃঙ্খলায সজ্জিত হওযাই যথেষ্ট নয, তাদেব প্রত্যেকেব একটি বিশেষ আযতন থাকা দবকাব। কাবণ আযতন আব শৃঙ্খলাব (সুষমাব) ওপবেই সৌন্দর্য নির্ভবশীল। এব থেকে বলা চলে যে অতিক্ষুদ্র কিংবা অতিকায জন্তু সুন্দব নয। কাবণ অতি ক্ষুদ্র হওযাব ফলে, আমাদেব দৃষ্টি বিভ্রান্তি ঘটে, আবাব অতিশয বৃহৎ হওযাব ফলে, মনে কবা যাক হাজাব মাইল লম্বা একটি জন্তু, তাকে একেবাবে সম্পূর্ণভাবে দেখতে পাই না, সমগ্রতাব আবেদন আমবা হাবাই। কাজেই জীবজন্তু এবং অন্যান্য জৈবগঠনেব থাকা দবকাব একটি বিশেষ আযতন, সহজেই যেন তা আমাদেব দৃষ্টি-পথেব আযত্ত হয। কাহিনী সম্পর্কেও সেই কথা: তাব দৈর্ঘ্য থাকবে অবশ্যই, কিন্তু তা যেন স্মৃতিব আযত্তাধীনে হয (যেন সহজেই মনে বাখা যায)। প্রতিযোগিতায বা দর্শকদেব সামনে প্রযোজনাব[১] প্রযোজনেব কথা মনে বেখে কাহিনীব দৈর্ঘ্য নিযমিত কবাব ব্যাপাব অবশ্য এই আলোচনাব বিষয নয। যদি একশ ট্রাজেডি প্রযোজনা কবতে হত, তাহলে আগেকাব দিনে যেমন কবা হত শুনেছি, প্রযোজনাগুলি জলঘড়িব সময অনুসাবে নিযমিত হত। কিন্তু একটি ক্রিযাব স্বাভাবিক সীমা হল, আযতনেব দিক থেকে যত দীর্ঘ হয ততই ভালো, শুধু মনে বাখতে হবে, সমগ্রেব ঐক্যবোধ যেন উপলব্ধি কবা যায। এব সহজ এবং সাধাবণ নিযম হল: যে দৈর্ঘ্যেব মধ্যে অনিবার্য[৪]-এবং সম্ভাব্য[২]ঘটনা-পবম্পবাব মধ্য দিযে দুঃখ থেকে সুখ অথবা সুখ থেকে দুঃখেব পবিবর্তন দেখানো যায, সেই দৈর্ঘ্যই আযতনেব যথার্থ সীমা।

---

১ মূলে আছে *αἴσθησις* (aisthesis) অর্থাৎ নাটক সম্বন্ধে দর্শকদের বোধ।

২ মূলে আছে *ἀναγκαῖον* যা ঘটা উচিত এবং যা অনিবার্য।

৮

[কাহিনীব ঐক্য]

অনেকে ভাবেন যে একজন নাযকেব কথা বলা হয ব'লেই বুঝি কাহিনীতে ঐক্য আসে। কিন্তু তা আদৌ নয। একজন ব্যক্তিব জীবনে অনেক ঘটনা, প্রকৃতপক্ষে অসংখ্য ঘটনা ঘটে, যাদেব মধ্যে কোন ঐক্যই নেই। সেইবকম এক ব্যক্তি নানা ক্রিযা সম্পন্ন কবে, কিন্তু সব ক্রিযা মিলে একটি ক্রিযা গডে ওঠেনা। সেজন্যই যে সব কবি হেবাক্লেইদা[১] বা থেসেইদা[২] বা ঐ জাতীয কাব্য লিখছেন তাঁবা ভুল কবছেন। তাঁবা ভেবেছেন যেহেতু হেবাক্লেস একটি ব্যক্তি, সেজন্যই কাহিনীব মধ্যে ঐক্য সঞ্চাবিত হচ্ছে। কিন্তু হোমাব, যিনি অন্য ব্যাপাবেও সর্বশ্রেষ্ঠ, এক্ষেত্রেও স্বাভাবিক অনুভূতি থেকে বা তাঁব শিল্পেব অভিজ্ঞতা থেকে এই সত্যটি ভালোভাবে জানতেন। তাই ওদিসি লেখাব সময ওডুস্‌সেউস-এব জীবনে যত কিছু ঘটনা ঘটেছিল তাব সব কিছুব বর্ণনা কবলেন না, যেমন পাবনাস্‌সুস-এ আহত হওযা, কিংবা সমবেত সৈন্যেব সামনে মূর্ছিত হবাব ভান কবা ইত্যাদি ঘটনা, কাবণ এই ঘটনাগুলি কোন সম্ভাবনাব বা অপবিহার্যতাব সূত্রে জডিত নয। তিনি একটি ক্রিযাকে অবলম্বন কবে, যাকে আমবা বলি 'ওদিসি' (ভ্রমণ/যাত্রা), তাব কাব্য গডে তুললেন।[৩] ইলিযাদ সম্পর্কেও তা সত্য। অন্যান্য অনুকবণাত্মক শিল্পেও যেমন প্রত্যেকটি অনুকবণেব একটি মাত্র বিষয, কাহিনীব ক্ষেত্রেও তাই, কাবণ এটি একটি ক্রিযাব অনুকবণ—সেই ক্রিযাটি হবে একক এবং সমগ্র, তাব অন্যান্য অংশগুলি এমনভাবে সাজানো হবে যে, তাদেব একটিকেও যদি পবিবর্তিত কবা হয, বা পবিত্যাগ কবা হয, তাহলে সমস্ত কাহিনীটিই হবে বিচ্যুত ও বিধ্বস্ত, কাবণ যদি কোন ঘটনাব উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি কাহিনীব মধ্যে পার্থক্য সৃষ্টি না কবে, তাহলে বুঝতে হবে তা কাহিনীব সমগ্রতাব যথার্থ অঙ্গ নয।

১-২ হেরাক্লেইদা বা থেসেইদা কাব্যেব পবিচয অজ্ঞাত।

৩ ওদিসি-মহাকাব্যের ঐক্য সম্বন্ধে আবিস্টটল আবো বলেছেন সপ্তদশ পবিচ্ছেদে। ত্রযোবিংশ পবিচ্ছেদে হোমাবেব মহাকাব্যের গঠনেব ঐক্য সম্বন্ধে আবিস্টটল মন্তব্য কবেছেন।

৯

[ইতিহাস ও কাব্য]

এতক্ষণ যে আলোচনা হল তার থেকে স্পষ্ট হয়েছে যে যা সত্যি সত্যি ঘটেছে তা বর্ণনা করাই কবির কাজ নয়, বরং যা ঘটা সম্ভব. বা অনিবার্য তার বর্ণনা করাই কবির কাজ। কবি আর ঐতিহাসিকের পার্থক্য এই নয় যে একজন পদ্যে লেখেন আর একজন লেখেন গদ্যে—হেরোদোতুস-এর লেখা পদ্যে পরিবর্তিত করা সম্ভব—কিন্তু গদ্যেই লেখা হোক আর পদ্যেই লেখা হোক, তাঁর রচনা ইতিহাস। আসল পার্থক্য হল যে একজন বলেন যা ঘটে গেছে তার কথা, আর একজন বলেন তার কথা যা ঘটা সম্ভব। এইজন্যই[১] কাব্য ইতিহাসের চেয়ে বেশী দার্শনিক এবং বেশী গভীর,[২] কারণ ইতিহাস বলে নির্দিষ্ট তথ্যের কথা, আর কাব্য বলে সার্বজনীন সত্য।[১]

সার্বজনীন সত্য বলতে আমি বোঝাচ্ছি এমন কিছু একধরণের লোক যা করতে বা যা বলতে বাধ্য। সেটাই হল কাব্যের লক্ষ্য, যদিও কাব্য চরিত্রগুলির বিশেষ বিশেষ নাম দেয়। আর বিশেষ তথ্য (বা নির্দিষ্ট তথ্য) হল যেমন আলকিবিয়াদেস[৩] কী করেছিল বা

---

১ এই বিখ্যাত লাইনটির মূল *οιὸ καı φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποὶησὶς ἰοτοριας εοτὶν η' μὲν Yάρ ποιηοις μᾶλλον τά καθο'λου η' 'δ' ἰοτορια τά καθ' εκαοτου λέYει* ।

২ *οπουδαιὸτερον* 'গভীরতর' : *φαυλο'τερον* 'লঘুতর' শব্দটির বিপরীত। বাইওয়াটার এ প্রসঙ্গে স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন যে প্লেটো *οπουδαῖος* কথাটি ব্যবহার করেছেন 'গুরুত্বপূর্ণ' অর্থে, *φαῦλος* (তুচ্ছ) বা *Yελοῖος* (হালকা)-র বিপরীত অর্থে।

৩ আলকিবিয়াদেস (? ৪৫০-৪০৪ খ্রী পূ) এথেন্সের সেনাধ্যক্ষ, স্পার্টানদের কাছে নিজের দেশের প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করেছিলেন। পেলোপনেশিয়ান যুদ্ধের শেষে তাঁকে ক্ষমা করা হয় কিন্তু তিনি শেষ পর্যন্ত পারসিকদের কাছে শরণার্থী হন।

তাব কী হযেছিল। কমেডিতে এ ব্যাপাবটা খুব স্পষ্ট, কমেডি বচযিতাবা সম্ভাব্য ঘটনা দিযে তাঁদেব কাহিনী নির্মাণ কবেন, তাবপব যে নাম ইচ্ছে সেই নাম বসিযে দেন, আগেকাব দিনেব বিদ্রূপকাহিনী বচযিতাদেব মত ব্যক্তিবিশেষেব কথা লেখেন না।[১] অন্যপক্ষে ট্রাজেডিতে থাকে প্রকৃত নাম। কাবণ হল, যা সম্ভাব্য তাই বিশ্বাস-যোগ্য। যা ঘটে নি তাব সম্ভাব্যতায আমবা বিশ্বাস নাও কবতে পাবি, কিন্তু যা ঘটেছে তা অবশ্যই বিশ্বাসযোগ্য, কাবণ সম্ভব না হলে ঘটল কী কবে। যাই হোক অনেক ট্রাজেডি আছে যেখানে একটি কি দুটি প্রসিদ্ধ নাম থাকে, বাদবাকী সব কাল্পনিক। অনেক সময আবাব কোন কোন ট্রাজেডিতে সব নামই কাল্পনিক ব্যক্তিব, যেমন আগাথোন[২]-এব আনথেউস[৩] নামক ট্রাজেডিতে। এখানে সব চবিত্রই কাল্পনিক, কিন্তু নাটকটি কম উপভোগ্য নয। কাজেই যদিও প্রচলিত গল্পই বেশীব ভাগ ট্রাজেডিব বিষযবস্তু, তবু প্রচলিত গল্প যে অবলম্বন কবতেই হবে এমন কোন বাধ্যবাধকতা নেই। বাস্তবিকই, তা কবাব মানেও হয না, কাবণ পবিচিত গল্প সকলেবই পবিচিত নয—কিছু লোকেব পবিচিত—কিন্তু সকলেবই উপভোগ্য।[৪]

১ নিছক ব্যঙ্গবিদ্রূপ রচনা যাঁবা কবতেন তাঁদেব লক্ষ্য ব্যক্তিবিশেষ। কিন্তু কমেডি উন্নততব শিল্প, সেখানে ব্যক্তি লক্ষ্য নয, কাহিনী নির্মাণই প্রধান। গ্রাব অবশ্য বলেছেন যে, উৎকৃষ্ট কবিব হাতে একটি 'টাইপ' চবিত্র ব্যক্তিত্বসম্পন্ন চবিত্রে যে পবিণত হতে পাবে সে কথা আবিস্টটল খেযাল করেন নি।

২ আগাথোন (? ৪৪০-৪০১ খ্রী পূ) এথেন্সেব ট্রাজেডি-রচযিতা, এউবিপিদেসেব সমসাময়িক। আরিস্তোফানেস তাঁকে নাটকেব মধ্যে ব্যঙ্গ কবেছেন। প্লেটোব 'সিম্পোসিযাম' গ্রন্থে তাঁর উল্লেখ আছে।

৩ *Ἄνθεια* বাইওযাটার ও ফাইফেব মতে এটি কোন কাল্পনিক নাম। শব্দটি *ἄνθος* (ফুল) হতে পাবে, কিন্তু কোন গ্রীক ট্রাজেডিব নাম 'ফুল' না-হওযাই সম্ভব।

৪ ফাইফেব মন্তব্য স্মবণীয : গ্রীক ট্রাজেডিগুলি কেন কযেকটি প্রচলিত গল্প নিযে গড়ে উঠত তাব কাবণ আছে এব উৎপত্তির ইতিহাসে।

এই আলোচনা থেকে বোঝা যাচ্ছে যে পদ্যলেখার জন্য নয়, কাহিনীগঠনের জন্যই লোকে কবি আখ্যা পায়, কারণ কবির পরিচয় অনুকরণ ক্ষমতায়, ক্রিয়ার অনুকরণে। যদি ধরা যায় যে যা ঘটে গেছে এমন ঘটনারই তিনি অনুকরণ করছেন, তাহলেও তিনি কবি। কারণ একটি ঐতিহাসিক ঘটনার ঘটনা হিশেবে সম্ভাব্যতা ও অনিবার্যতা সম্বন্ধে সন্দেহ করার কোন কারণ নেই। আর সেজন্যেই তিনি 'কবি'।

[বিভিন্ন শ্রেণীর কাহিনী]

সমস্ত রকম সরল কাহিনী[১] ও ক্রিয়ার মধ্যে সবচেয়ে নিকৃষ্ট হল উপকাহিনীতে ভরা কাহিনী। উপকাহিনীতে ভরা কাহিনী বলতে বোঝাচ্ছি যেখানে উপকাহিনীগুলির মধ্যে কোন সম্ভাব্য বা অনিবার্য যোগসূত্র নেই।[২] এরকম কাহিনী নিকৃষ্ট কবিরা রচনা করেন তাঁদের প্রতিভার দৈন্যের জন্যে, আর ভালো কবিরাও করেন অভিনেতাদের তুষ্ট করার জন্যে। প্রতিযোগিতার জন্য নাটকগুলি লেখা হয়, ফলে ভালো কবিরাও তাঁদের কাহিনীগুলিকে বহুদূর প্রলম্বিত করেন, তার ফলে ঘটনাক্রমের মধ্যে বিকৃতি

এই উৎপত্তির সঙ্গে জড়িত ধর্মীয় আচার আচরণ। ট্রাজেডির অন্যতম কাজ ছিল প্রাচীন কথা (*μυθος*)-গুলির ব্যাখ্যা। আরিস্টটল সে কথা এখানে বলেন নি।

১ পরের পরিচ্ছেদে ব্যাখ্যা করা হয়েছে। সাধারণত আরিস্টটল পরিভাষা ব্যবহার করার সঙ্গে সঙ্গেই তার ব্যাখ্যা করেন। এখানে করেন নি। স্বীকৃত পাঠে আছে *ἁπλων* Tyrwhitt-এর মতে এ জায়গায় *ἅλλων* পাঠ গ্রহণ করা উচিত। তার মানে হবে 'সব কাহিনীর মধ্যে'।

২ উপকাহিনীভরা কাহিনীর সঙ্গে ইতিহাসের মিল আছে—কারণ এখানে ঘটনার মধ্যে কোন অনিবার্য যোগসূত্র নেই। এই পরিচ্ছেদের গোড়াতেই আরিস্টটল একথা বলেছেন—*τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* (এই প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য চতুর্বিংশ পরিচ্ছেদ)।

ঘটে। অথচ, ট্রাজেডি তো শুধু একটা সমগ্র ক্রিযাব অনুকবণ মাত্র নয, তা হল ভয ও কৰুণা জাগিযে তোলাব ঘটনা। তা সম্ভব হয, যখন ঘটনাশৃঙ্খলেব মধ্যে থাকে একটা অপূর্বতা। যান্ত্রিকভাবে বা দৈবাৎ না ঘটে, (যুক্তিসঙ্গতভাবে) ঘটলে সৃষ্টি হয অপৰূপত্বেব। এমনকি দৈবাৎ যে সব ঘটনা ঘটে তাদেবও অপৰূপত্ব অনেক বেশী হয, যদি তাদেব মধ্যে থাকে একটা আপাত পবিকল্পনা। যেমন যে লোকটি মিতুস-এব মৃত্যুব জন্য দাযী, যখন একটি উৎসবে তাব ওপবে আর্গোসেব মিতুসেব মূর্তিটি ভেঙে পডল এবং লোকটিব মৃত্যু হল—এই ঘটনাকে নিতান্তই অর্থহীন আকস্মিক ঘটনা বলা যায না। এই ধবণেব কাহিনী অবশ্যই অন্য কাহিনীব চেযে উৎকৃষ্ট।

[সবল ও জটিল কাহিনী]

কোন কোন কাহিনী সবল, কোন কোন কাহিনী জটিল[১]। কাহিনী যে ক্রিযাব অনুকবণ কবে সে ক্রিযাও তাই—কোনটি সবল, কোনটি জটিল। 'সবল ক্রিযা' অর্থে আমি বোঝাচ্ছি, আমাদেব পূর্বে উল্লেখিত সংজ্ঞা অনুসাবে[২] যে ক্রিযা একক এবং অবিচ্ছিন্ন, যাব মধ্যে অবস্থাব পবিবর্তন ঘটে 'বিপ্রতীপতা'[৩] এবং 'উদ্‌ঘাটন[৩]' ছাডাই। আব জটিল ক্রিযা হল যেখানে অবস্থাব পবিবর্তন এবং বিপ্রতীপতা বা উদ্‌ঘাটন, কিংবা উভযেই উপস্থিত। এ সমস্ত অবশ্য কাহিনীব গঠন থেকেই স্বাভাবিক ভাবে উদ্ভূত হবে, যাতে কবে পবেব ঘটনাকে মনে হয আগেব ঘটনাব অনিবার্য ফলশ্রুতি।

---

১ *πεπλεγμενος* (জটিল)।

২ দ্রষ্টব্য সপ্তম ও অষ্টম পবিচ্ছেদ

৩ দ্রষ্টব্য একাদশ পরিচ্ছেদ।

কারণ একটি ঘটনা আব একটি ঘটনাবই অনিবার্য ফল, আব একটি ঘটনা আর একটি ঘটনাব পববর্তী—এই দুটো ব্যাপাবের মধ্যে আকাশ-পাতাল পার্থক্য।

[বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটন]

বিপ্রতীপতা, আগেই বলেছি,[১] একটি ঘটনাব বিপবীত মুখে পবিবর্তন। তবে এই পবিবর্তন হবে হয সম্ভাব্য, নয অনিবার্য। যেমন ধবা যাক, ওযদিপুস নাটকে, দূত ওযদিপুসেব জন্মবৃত্তান্তেব আসল খববটি ব'লে ওযদিপুসেব মনে তাঁব মা সম্পর্কে যে আশঙ্কা ছিল তা দূব কবতে চাইছেন, কিন্তু তাব ফল হল একেবাবে উল্টো।[২] সেইবকমই লুঙ্কেউস[৩] নাটকে দেখা গেল একটি লোককে বধ কবাব জন্য আনা হল, দানাউস তাকে মাবাব জন্য অনুসবণ কবল, কিন্তু ঘটল ঠিক উল্টো ঘটনা, দানাউস মাবা গেল আব সেই লোকটি পালাল। উদ্‌ঘাটন[৪], শব্দটি থেকেই বোঝা যাচ্ছে, এও একটা পবিবর্তন, অজ্ঞানতা থেকে জ্ঞানে, ভালোবাসা থেকে ঘৃণায,

---

১ সপ্তম পবিচ্ছদ দ্রষ্টব্য।

২ দূত এসে খবব দিল যে কবিন্থেব বাজা মাবা গেছেন। ওযদিপুস দৈববাণী শুনেছিলেন যে তিনি পিতাকে হত্যা ও মাতাকে বিবাহ কববেন, সেই ভযে তিনি কবিন্থ ছেড়ে এসেছিলেন। দূতের খববে তিনি স্বস্তি পেলেন। তবু করিন্থে ফিবতে সাহস হয না, কাবণ দৈববাণীব দ্বিতীয অংশ। দূত তখন তাঁর সেই আশঙ্কা দূব কবার জন্য জানাচ্ছেন যে করিন্থেব রাজা আসলে তাঁব পিতা নন। কিন্তু এই সংবাদে আশ্বস্ত হবাব বদলে ওযদিপুসের মনে নতুন চিন্তাব উদয হল, তাব ফলে শেষ পর্যন্ত উদ্‌ঘাটিত হল ভযঙ্কব রহস্য।

৩ সঠিক জানা যায নি কে এই নাটকেব রচযিতা। কেউ কেউ বলেন যে থেওদেকতেস এই নাটক লিখেছিলেন।

৪ *ἀναγνώρισις* শব্দটিব জন্য উদ্‌ঘাটন শব্দটি ব্যবহাব কবছি। এখানে এটি পরিভাষা হিসেবে ব্যবহৃত হল।

সৌভাগ্য থেকে দুর্ভাগ্যে। উদ্‌ঘাটন তখনই খুব ফলপ্রসূ হয়, যখন তা বিপ্রতীপতার সঙ্গে সঙ্গে ঘটে। যেমন ওয়দিপুস নাটকে। অনেক ধরণের উদ্‌ঘাটন আছে—কোন বস্তু সম্বন্ধে বা কোন ব্যাপার সম্বন্ধে জ্ঞান, কিংবা একজন একটা কাজ করেছে কি করে নি এমন জ্ঞান। কিন্তু কাহিনীর পক্ষে এবং ক্রিয়ার পক্ষে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ উদঘাটন হল, যেমন আগে বলেছি, (যে কাজ থেকে পরিবর্তন আসে)। কারণ ঐ রকম উদ্‌ঘাটন এবং ভাগ্যের পরিবর্তন করুণা কিংবা ভয় জাগিয়ে তোলে। আর আমাদের বিবেচনায় এইরকম ঘটনার বর্ণনাই ট্রাজেডির লক্ষ্য। তাছাড়া (উদ্‌ঘাটনের ফলেই) কাহিনীর সমাপ্তি সম্ভব সুখে কিংবা দুঃখে। উদঘাটন দুটি মানুষের মধ্যকার ব্যাপার, এক চরিত্র হয়ত আর একজনকে জানছে, কিন্তু অন্যজন হয়ত তাকে আগে থেকেই জানে। কিন্তু কখনও কখনও দুজনেই দুজনকে চিনে নেয়। যেমন চিঠি পাঠানোর ফলে ওরেস্‌তেস ইফিগেনেইয়াকে জানল, তার সম্বন্ধে তার উদ্‌ঘাটন হল, কিন্তু ইফিগেনেইয়ার পক্ষে ওরেস্‌তেসকে চিনে নেবার জন্য আর একটি 'উদ্‌ঘাটনের' প্রয়োজন।[১]

তাহলে, দেখা যাচ্ছে কাহিনীর দুটো (প্রধান) অংশ হল বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটন। আর তৃতীয় হল যন্ত্রণা।[২] প্রথম দুটি অংশের ব্যাখ্যা করা হয়েছে। যন্ত্রণা বলতে বুঝতে হবে ধ্বংসাত্মক ও বেদনাকর ঘটনা, যেমন রঙ্গমঞ্চের ওপরে মৃত্যু, প্রচণ্ড ব্যথা, আহত হওয়া ইত্যাদি।

ইতিপূর্বেই ট্রাজেডির বিভিন্ন অঙ্গের কথা বলেছি।[৩] সংখ্যার দিক থেকে দেখলে, অর্থাৎ সে সব অংশকে স্বতন্ত্রভাবে দেখা যায়

---

১ এউরিপিদেসের তাউরিস-এ ইফিগেনেইয়া নাটক দ্রষ্টব্য।

২ *παθος* 'যন্ত্রণা'—বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটনের মতই মূল কাহিনীর অংশমাত্র, সেই অর্থে ক্রিয়া বা *πρᾶξις*-এর অন্তর্গত।

৩ দ্রষ্টব্য ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ।

এমন অংশগুলি হল : প্রোলোগ, এপেইসোদ, এক্সোদ, কোবাস, গান আব পাবোদ এবং স্তাসিমোন।[১] সব ট্রাজেডিতে এগুলি আছে, এছাড়া কোন কোন ট্রাজেডিতে আছে অভিনেতাদেব গান এবং কোম্‌মোই। কোবাসেব আবির্ভাবেব আগে যা কিছু সবই প্রোলোগ, এপেইসোদ হল দুটি সম্পূর্ণ-কোবাস গানেব মধ্যবর্তী অংশ। এক্সোদ হল ট্রাজেডিব সেই অংশ যাব পবে কোন কোবাসেব গান থাকে না, পাবোদ হল কোবাসেব প্রথম উক্তি আব স্তাসিমোন হল ত্রোখী বা আনাপায়েস্তে লেখা নয় এমন কোবাসেব গান।[২] আব কোম্‌মোস (কোম্‌মোই) হল এক শোকসংগীত, সেই সংগীত অভিনেতাবা এবং কোবাসেব দল সকলে মিলেই গায়।

ট্রাজেডিব অঙ্গেব কথা আগে বলেছি, সে অঙ্গগুলি ট্রাজেডিব অন্তরঙ্গ, এগুলি বহিবঙ্গ।

১৩

[ভাগ্যেব পবিবর্তন]

এতক্ষণ আমবা যা বললাম, তাবপবে আমাদেব আলোচ্য বিষয় একটি কাহিনী নির্মাণেব লক্ষ্য কী হওয়া উচিত, কী পবিত্যাগ কবা উচিত এবং কীভাবে ট্রাজেডি তাব উদ্দেশ্য সিদ্ধ কবতে পাবে। আমবা মনে কবি, উৎকৃষ্ট ট্রাজেডিব কাহিনী সবল কাহিনী হবে না। হওয়া উচিত জটিল, তাব বিষযবস্তু হবে ভয বা কৰুণা উদ্রেককাবী, কারণ তাই ট্রাজেডিব অনুকবণেব বিষয। কাজেই স্পষ্টতই একজন উৎকৃষ্ট মানুষেব সৌভাগ্য থেকে সর্বনাশে পবিবর্তন দেখানো ঠিক হবে না, কাবণ তা ত্রাসসঞ্চাবীও নয, কৰুণাকবও নয, তা শুধু আমাদেব আহত কবে। আবাব দুষ্ট ব্যক্তিকেও দুর্ভাগ্য থেকে সৌভাগ্যে পবিবর্তিত দেখানোও ঠিক হবে না, কাবণ তাব মধ্যে

১ *προ'λογος, επεισόδιον, ἔξοδος Χορικὸν, παραδος, δτάσιμον*

২ সমস্ত গ্রীক ট্রাজেডি সম্বন্ধে এ মন্তব্য সত্য নয। তবে আরিস্টটলের সমকালেব পক্ষে এই মন্তব্য সম্ভবত যথার্থ। প্রবেশ ও প্রস্থানের সময়ের কোরাস ছাড়া আর সব কোরাস সম্বন্ধেই 'স্তাসিমোন' কথাটি ব্যবহার করা চলে।

ট্রাজেডিব সামান্যতম স্পর্শও নেই, আমাদেব স্বাভাবিক অনুভূতিব[১] কাছে তাব কোন আবেদন নেই, আব তা ত্রাস বা কৰুণা কিছুই সঞ্চাব কবে না। আবাব অতি খাবাপ লোকেব খুব ভালো অবস্থা থেকে খুব খাবাপ অবস্থায পবিবর্তন দেখানোও ঠিক হবে না, সে বকম পবিবর্তন হযত আমাদেব অনুভূতিব কাছে আবেদন কবতে পাবে, কিন্তু তা ত্রাস বা কৰুণাব উদ্রেক কববে না। যে লোকেব দুর্দশা হওযা উচিত নয তাব দুর্দশা ঘটলে তাব জন্যই আমবা কৰুণা বোধ কবি, আমাদেবই মত কাবো একজনেব জন্য ভয হয। কিন্তু এখানে এ দুটোব একটাও খাটে না। তাহলে বাকী থাকে মধ্যপন্থা। এমন একজন লোককে নিতে হবে যে ন্যাযনিষ্ঠা ও ধার্মিকতায একেবাবে নিষ্কলঙ্ক নয, আবাব কোন অন্যায বা অসাধুতাব জন্য তাব পতন হয নি, তাব পতন হযেছে কোন একটি ত্রুটিব[২] ফলে। সে ওযদিপুস, থুযেস্‌তেস্‌[৩] বা ঐ ধবণেব সম্ভ্রান্তকুলেব বিখ্যাত লোকদেব মতই সম্ভ্রান্ত বা খ্যাতনামা ব্যক্তি হবে।

১ *φιλάνθρωπον* শব্দটিব অনুবাদ একটু কঠিন। আক্ষবিক অর্থে 'মানবিক প্রীতি'। Philanthropy কথাটা এব সঙ্গে যুক্ত। বাইওযাটাব অনুবাদ কবেছেন 'human feeling', ফাইফ কবেছেন শুবু 'feeling', আব বুচাব কবেছেন 'moral sense'। প্রকৃতপক্ষে এখানে আবিস্টটল যে নৈতিক বোধেব কথা বলেন নি তা জোব কবে বলা যায না।

২ *αμαρτια* শব্দটির মানে ভুল বা ত্রুটি। পবে অবশ্য শব্দটি 'পাপ' অর্থে ব্যবহৃত হযেছে, বিশেষত নিউ টেস্টামেন্টে। আবিস্টটল তাঁর নীতিশাস্ত্র গ্রন্থে 'হামারতিযা'-ব ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে বলেছেন যে এ চাবিত্রিক অসাধুতা বা নীচতাজাত ত্রুটি নয, অজ্ঞানতাজনিত ত্রুটি। এই প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য, E R Dodds, 'On Misunderstanding the Oedipus Rex', *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex*, ed Michael J O'Brien,

৩ থুযেস্‌তেস না জেনে তাঁর সন্তানদের মাংস খেযেছিলেন এবং পরে যাঁর গর্ভে তাঁর একটি সন্তান হযেছিল তিনি ছিলেন থুযেস্‌তেস-এরই কন্যা। বলা বাহুল্য, এ ঘটনা ঘটেছিল যেহেতু তিনি জানতেন না যে মেযেটি তাঁব নিজের মেযে।

[আদর্শ কাহিনী]

আদর্শ কাহিনীতে থাকবে একটি কথাবস্তু[১], দুটি নয়, পবিবর্তন হবে দুর্দশা থেকে সৌভাগ্যে নয়, ববং ঠিক তাব উল্টো, (পবিবর্তনেব) কাবণ হবে চবিত্রটিব কোন দুষ্কার্য নয়, ববং, চবিত্রেব কোন একটি ত্রুটি, এবং আগে যা বলেছি সেই বকমেব চবিত্র, তাব থেকে খাবাপ নয়, তাব থেকে ভালো হলেই ভালো। যা লেখা হযেছে তাব থেকেই (আমাব কথাব) সমর্থন পাওযা যাবে। প্রথমে কবিবা যে কোন কাহিনীই গ্রহণ কবতেন, কিন্তু বর্তমানে শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডিগুলি বচিত হযেছে কযেকটি পবিবাবকে কেন্দ্র ক'বে, যেমন ওযদিপুস, আলক্মাযেওন, ওবেস্তেস্, মেলেযাগেব, থ্যেস্তেস্, তেলেফুস ইত্যাদি যাঁবা ভযাবহ ঘটনায অংশ নিযেছেন কিংবা ভযঙ্কব যন্ত্রণা ভোগ কবেছেন। কাজেই শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডিব কাহিনীব গঠন হল এইবকম।

যে সব লোক এউবিপিদেসেব ট্রাজেডি এই ধবণেব এবং তাব শেষ দুঃখময ব'লে সমালোচনা কবেন তাঁবা ভ্রান্ত। আমি দেখিযেছি যে (ঐ বকম ট্রাজেডিব গঠনই) ঠিক। এব প্রমাণও যথেষ্ট ঃ বঙ্গমঞ্চে এবং প্রতিযোগিতায যখন তাঁব নাটকগুলি সুন্দবভাবে অভিনীত হয, তখন সেগুলিই সবচেযে ট্রাজেডিব গুণান্বিত। যদিও এউবিপিদেস প্রযোজনাব[২] ব্যাপাবে অতি নিকৃষ্ট, তবু তিনিই নিঃসন্দেহে ট্রাজেডিব কবিদেব মধ্যে শ্রেষ্ঠ।[৩] এব পবে অনেকে দ্বিকাহিনীকে অর্থাৎ যে

---

১ মূলে আছে *ἁπλοῦς*, যাব অর্থ অন্যত্র 'সবল'। এখানে এটি দ্বিমুখী (*διπλοῦς*) শব্দের বিপবীত অর্থে ব্যবহৃত।

২ প্রযোজনা : *οἰκονομεί* বাইওযাটাবেব মতে সাহিত্য সমালোচনায এই শব্দটিব এই প্রথম প্রযোগ।

৩ এউরিপিদেস বিভিন্নভাবে সমালোচিত হযেছেন। দ্রষ্টব্য চতুর্দশ, পঞ্চদশ, ষোডশ, অষ্টাদশ এবং পঞ্চবিংশ পবিচ্ছেদ।

ধবণেব কাহিনী দেখি ওদিসিতে, যেখানে শেষে ভালোবা পুবস্কৃত এবং মন্দবা দণ্ডিত—প্রথম স্থান দেন। আসলে এই ধবণেব কাহিনীকে শ্রেষ্ঠ বলাব কাবণ দর্শকেব ভাবাকুলতা[১]। কবিবা দর্শকেব ইচ্ছাব দ্বাবা চালিত হন মাত্র। কিন্তু যথার্থ ট্রাজেডিব আনন্দ এখানে নেই, এ হল কমেডিব লক্ষণ। { কাহিনীব শুরুতে যাঁবা পবস্পাব শত্রু, যেমন ওবেস্‌তেস্‌ এবং আযসিস্‌থুস, তাঁবা শেষ পর্যন্ত কেউ কাবো গাযে হাত তুললেন না, গলাগলি কবে বেবিযে গেলেন[২]। }

কবুণা ও ভয কখনও উদ্রিক্ত হয দৃশ্য থেকে[৩]। কখনও নাটকেব গঠন ও কাহিনীবিন্যাস থেকে—আব সেটিই হল কাম্য, সেটিই উৎকৃষ্ট শিল্পীব পবিচাযক। কাহিনীব বিন্যাস হবে এমন ভাবে যে নাটক না দেখে, শুবু ঘটনাটি শুনেই একজনেব মনে জাগে আতঙ্ক ও কবুণা। ওযদিপুস-এব কাহিনীতে আছে এই গুণ। দৃশ্যেব সাহায্যে ভয ও কবুণা জাগানো শিল্পেব দিক থেকে নিকৃষ্টতব, যদিও বেশী ব্যযসাপেক্ষ। আব যে সব নাটকে দৃশ্যেব

---

১ *ἀσθένεια* 'দুর্বলতা'।

২ বন্ধনীভুক্ত লাইনটি এল্‌স্‌ তাঁব অনুবাদে পরিত্যাগ কবেছেন। লাইনটি অবশ্যই খাপছাডা। কিন্তু যেহেতু ক্যাসেলেব সংস্কবণে লাইনটি আছে, সেজন্য এটিকে আমি বন্ধনীর মধ্যে রাখলাম।

৩ এউমেনিদেস নাটকে 'ফিউরিজ' (Furies)-দেব ভয়াবহ আবির্ভাব দেখে কোন কোন দর্শক মূর্ছিত হযে পডেছিলেন এমন শোনা যাব।

সাহায্যে ভয় জাগানো হয না, হয় শুধু বিস্ময, তাদেব মধ্যে ট্রাজেডিব কোন গুণ নেই।[১]

(মনে বাখতে হবে) আমবা ট্রাজেডিতে নানাবকম আনন্দ সন্ধান কবি না, কবি শুধু সেই বিশেষ আনন্দেব, যা বিশেষভাবে ট্রাজেডিব আনন্দ। ট্রাজেডিব কবিব লক্ষ্য হল অনুকবণেব সাহায্যে সেই আনন্দ সৃষ্টি কবা যা ভয ও ককণাব থেকে জন্ম নেয, আব কবি তা সৃষ্টি কববেন কাহিনীব সাহায্যে। কাজেই বোঝা দবকাব কোন ধবনেব ঘটনা ভয ও ককণাব জন্মদাতা। এই ধরনেব ঘটনা ঘটবে তাঁদেবই মধ্যে যাঁবা হয পবস্পবেব শত্রু, অথবা মিত্র, অথবা দুটোব কোনটাই নন। যদি শত্রুতে শত্রুতে ঘটনা হয তাহলে তাব মধ্যে কাজ বা উদ্দেশ্যেব দিক থেকে ককণাব কিছু নেই, যদি না অবশ্য (কেউ) বলেন যে দুঃখ মাত্রেই ককণাব উৎস। আবাব লোকগুলি যদি বন্ধুও না হয, শত্রু ও না হয, তাহলেও একই কথা। কিন্তু যখন বন্ধুতে বন্ধুতে (সংঘর্ষেব ফলে) আসে দুর্দশা, যেমন ভাই ভাইকে, পুত্র পিতাকে, মা সন্তানকে, সন্তান মাকে হত্যা কবছে কিংবা হত্যা কবতে চাইছে, কিংবা অনুরূপ কিছু কবতে চাইছে—(তখন যা ঘটে) তাই হল আমাদেব পক্ষে মূল্যবান ঘটনা।

প্রচলিত কাহিনীগুলিকে পবিবর্তিত কবা ঠিক নয, যেমন ধবা যাক, ক্লু্যতাযম্নেসত্রা ওবেস্তেস এব দ্বাবা নিহত হচ্ছেন কিংবা আলক্মাযওন এবিফুলে-কে হত্যা কবছে। কবি দেখাবেন উদ্ভাবনী শক্তি এবং প্রচলিত কাহিনীব নিপুণ ব্যবহাব।

---

১ অষ্টাদশ পবিচ্ছেদেও আবিস্টটল এই সব দৃশ্যনির্ভব নাটকের কথা বলেছেন। গ্রীক ট্রাজেডিব শ্রেষ্ঠত্ব তার নাট্যগুণে, তার কাব্যগুণে, রঙ্গমঞ্চের ওপর দর্শক চক্ষুবঞ্জক ঘটনা সৃষ্টিতে নয। ব্যবসাযিক নাট্য প্রযোজনায প্রাযই চমকপ্রদ ঘটনাব দ্বারা দর্শকদের চমৎকৃত কবার চেষ্টা কবা হয—আরিস্টটল তাদের বিশেষ সম্মান দিতে রাজী নন।

নিপুণ ব্যবহাব বলতে কি বোঝায তাব ব্যাখ্যা কবা দবকাব। প্রাচীনেবা যেভাবে তাঁদেব চবিত্রগুলি তৈবী কবেছিলেন সেইভাবেই সচেতনভাবে, সমস্ত তথ্য সম্বন্ধে জ্ঞান নিযেই, ঘটনাগুলি সাজানো যেতে পাবে, যেমন এউবিপিদেসেব মেদেযা নাটকে সন্তান হত্যাব ঘটনা। কিংবা ঘটনাব ভযাবহতা না বুঝেও তাবা কাজ কবতে পাবে, এবং পবে সেই ঘটনাব তাৎপর্য বুঝতে পাবে, যেমন সোফোক্লেস-এব ওযদিপুস। এগুলি অবশ্য নাটকেব বাইবেব ঘটনা[১]। কিন্তু নাটকেব মধ্যেও এমন ঘটনা ঘটতে পাবে, যেমন আসতুদামাস[২]-এব লেখা আল্‌ক্‌মাইওন নাটকে, কিংবা তেলেগোনোস[৩] যেমন কবেছিল 'আহত ওদুস্‌সেউস' নাটকে। তৃতীয পন্থা হল অজ্ঞানতা-বশত কোন কোন কাজ কবতে যাওযা এবং কাজটি সম্পন্ন হবাব আগেই কাজেব প্রকৃতি সম্বন্ধে সচেতনতা বা জ্ঞানোদয। এগুলি ছাডা আব কোন পথ নেই, হয কাজটি হবে অথবা হবে না, সচেতন-ভাবেই হোক আব অজ্ঞানেই হোক।

সম্পূর্ণ সচেতনভাবে একটি কাজ কবাব জন্য প্রস্তুত হযে, শেষ পর্যন্ত কিছুই না কবাব মত নিকৃষ্ট ব্যাপাব আব কিছু নেই। তা আমাদেব পীডিত কবে, অথচ ট্রাজেডিব অনুভূতি জাগায না, এবং কান যন্ত্রণাব বোধ সেখানে থাকে না। কাজেই এই ধবণেব ব্যাপাব কউ কবেন না, দুএকটি ব্যতিক্রম অবশ্যই আছে, যেমন হাযমোন এবং ক্রেওন[৪] আন্তিগোনে নাটকে।

---

১ ওযদিপুসেব পিতৃহত্যার ঘটনা নাটকেব বাইবে অর্থাৎ নাটক শুরু হবার আগেই তা সংঘটিত।

২ খৃ পূ চতুর্থ শতাব্দীব নাট্যকাব।

৩ গ্রীক পুবাণ অনুসারে ওদুস্‌সেউসও কির্কি (সার্সি)-র পুত্র। অজ্ঞাতসাবে পিতাকে হত্যা কবেছিল।

৪ ক্রেওনেব পুত্র হাযমোন। হাযমোনকে মৃতা আন্তিগোনের সঙ্গে আলিঙ্গনাবদ্ধ অবস্থায তাব পিতা দেখতে পায তখন হাযমোন তববারী দিযে পিতাকে আক্রমণ করতে যান, এবং লক্ষ্যভ্রষ্ট হন, ফলে পিতাব মৃত্যু হলনা।

এবপব আসে পবিকল্পিত কাজ সম্পন্ন কবাব প্রসঙ্গ। অজ্ঞানতা-বশত একটি কাজ কবে পবে সত্য জানা অনেক ভালো। কাবণ তা আমাদেব পীডিত কবে না, অথচ (সত্য উদ্‌ঘাটনেব পব) আমাদেব সচকিত করে। সবচেযে শ্রেষ্ঠ হল অবশ্য শেষ পন্থাটি: ক্রেস্‌ফোন্‌তেস[১] নাটকে যেমন মেবোপে তাঁব সন্তানকে হত্যা কবাব জন্য প্রস্তুত হচ্ছেন কিন্তু শেষ পর্যন্ত সত্য জানতে পেবে তাকে হত্যা কবলেন না, কিংবা ইফিগেনেইযা[২] নাটকে বোনেব ভাইকে হত্যাব প্রস্তুতি, বা হেল্লে[৩] নাটকে মা-কে পবিত্যাগ কবাব আগেব মুহূর্তেই সত্য উদ্‌ঘাটিত হচ্ছে।[৪]

এই জন্যই আগে বলেছি[৫] কেন কযেকটি পবিবাব নিযে ট্রাজেডি গডে উঠেছে। কোন চেষ্টাব ফলে নয, প্রায দৈবাৎই কবিবা আবিষ্কাব কবেছেন কীভাবে তাঁদেব কাহিনীব মধ্যে এই ধবণেব

---

১ এউবিপিদেসেব লেখা নাটক পোলিফোন্‌তেস মেসেনিযাব রাজা ক্রেস্‌ফোনতেসকে হত্যা ক'বে তাঁর বাজ্য অধিকাব কবেন এবং স্ত্রী মেবোপে-কে বিবাহ কবেন। মেবোপে তাঁব সন্তানকে অন্যদেশে লুকিযে বেখেছিলেন—পুত্র যখন প্রতিশোব নিতে ফিবে এল তখন জননী তাকে ভুলক্রমে হত্যা কবতে যাচ্ছিলেন কিন্তু শেষ পর্যন্ত তাকে চিনতে পাবলেন এবং পুত্র পিতৃহত্যার প্রতিশোব নিতে সমর্থ হলেন।

২ দ্রষ্টব্য একাদশ অধ্যায।

৩ নাট্যকাব এবং নাটক সম্বন্ধে কিছু জানা যাযনি।

৪ আবিস্টটলেব এই মন্তব্য একটু বিভ্রান্তিকব। যদি সত্য উদ্‌ঘাটনেব ফলে শেষ পর্যন্ত ভযাবহ ক্রিযাটি সম্পন্ন না হয, তাহলে তো নাটকেব পবিণতি হবে সুখে। অথচ তিনি সে বকম পবিণাম-রমণীয নাটককে উৎকৃষ্ট ট্রাজেডি বলেননি। বাইওযাটাব বলেছেন The criterion which now determines the relative value of these possible situations is a moral one their effect not on the emotions but on the moral sensibility of the audience

৫ ত্রযোদশ পরিচ্ছেদ।

ঘটনাব সৃষ্টি কবতে হয। সেই জন্য যে সব পবিবাবে এই ধবণেব সর্বনাশী ঘটনা ঘটেছে তাদেব অবলম্বন কবে নাটক বচনা কবেন। ঘটনাব সন্নিবেশ এবং যথার্থ ধবণেব কাহিনী সম্বন্ধে আমবা যথেষ্টই বললাম।

১৫

[চরিত্র বচনা]

চবিত্র বচনায চাবটি ব্যাপাবে লক্ষ্য দিতে হবে। প্রথম এবং সবচেযে গুরুত্বপূর্ণ হল যে চবিত্রটি ভালো[1] হওযা চাই। আগেই বলেছি[2] চবিত্র পবিস্ফুট হবে কথায এবং কাজে, এবং তাব মধ্যে থাকবে একটি সিদ্ধান্ত। যদি সিদ্ধান্তটি উৎকৃষ্ট হয, চবিত্রও উৎকৃষ্ট হবে। এটি অবশ্য আপেক্ষিক ব্যাপাব, একজন লোকেব পক্ষে এক এক বকম। একটি স্ত্রী চবিত্র কিংবা ক্রীতদাস চবিত্রও উন্নত হতে পাবে—যদিও বলা হযে থাকে যে স্ত্রীলোক (পুরুষেব চেযে) নিকৃষ্টতব এবং ক্রীতদাস সম্পূর্ণভাবেই নিকৃষ্ট। দ্বিতীয লক্ষ্য হল, চবিত্রটি হবে স্বাভাবিক (বা যথাযথ)। পৌরুষদৃপ্ত চবিত্র (খুবই) সম্ভব, কিন্তু একটি নাবী চবিত্রেব পক্ষে পুরুষোচিত ভাব বা বাক্-চতুবালি যথাযথ নয।[3] তৃতীয লক্ষ্য হল চবিত্র হবে 'অনুগত'।[4] (এবং এই আনুগত্য) 'ভালো' বা 'স্বাভাবিকতা'-ব (ধাবণা থেকে) স্বতন্ত্র। চতুর্থত চবিত্রে থাকবে সঙ্গতি। মূলে

১ Χρηστός শব্দটিব ব্যঞ্জনা নৈতিক দিক থেকে 'ভালো'। এই শব্দটিই যীশুব বিশেষণ হিশেবে ব্যবহৃত : খৃস্ট।

২ ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ।

৩ এখানে মূল পাঠ খুব স্পষ্ট নয।

৪ τριτον δὲ τὸ ὅμοιον ὅμοιον মানে 'মতো' ন্যায' অর্থাৎ সমস্ত পদগুচ্ছেব মানে প্রথাব অনুগত, প্রথাসিদ্ধ। যেমন আখিল্লেসকে করুণচিত্ত, কিংবা ওডুস্সেউসকে নির্বোধরূপে চিত্রিত কবলে প্রথা বিবোধী কাজ হবে। তুলনীয : সংস্কৃত অলঙ্কাব শাস্ত্রের সিদ্ধরস।

যদি অসঙ্গতি থাকে, সেই অসঙ্গতিব মধ্যেও সঙ্গতি দেখাতে হবে।[১]

অকাবণ মন্দ চবিত্রেব উদাহবণ হল ওবেস্‌তেস নাটকেব মেনেলাওস চবিত্রটি[২], অযথার্থ এবং অনুপযোগী চবিত্রেব উদাহবণ হল স্কুল্লা[৩] নাটকে ওডুস্‌সেউসেব বিলাপ, মেলানিপ্পেব সংলাপ[৪], আব অসঙ্গত চবিত্রেব উদাহবণ হল ইফিগেনেইযা আউলিদি নাটকেব ইফিগেনেইযা, কাবণ তাব প্রথম দিকেব বিনীত ভাবেব সঙ্গে পববর্তী আচবণেব মিল নেই।[৫] ঘটনাবিন্যাসেব মতই চবিত্র বচনাতেও লক্ষ্য হওযা উচিত, যা সম্ভাব্য, যা অনিবার্য, যাতে ক'বে বোঝা যায একটি চবিত্রেব পক্ষে এই সব বলা বা কবা সম্ভব, (কিংবা) এই ঘটনাব পবে ওই ঘটনাব আবির্ভাব সম্ভব বা অনিবার্য।[৬]

---

১ 'ὁ'μως ο''μαλῶς ἀνώμαλον δεῖ δεῖ ε῏ιναι "সঙ্গতভাবে অসঙ্গত হবে"।

২ এই চবিত্রটিব প্রতি আবিস্টটল খুবই বিরূপ ছিলেন।

৩ স্কুল্লা (σκυλλα) তিমোথেস-এর লেখা দিথুবামব কাব্য।

৪ এব একটি মাত্র অংশ পাওযা গেছে। আবিস্টটলেব মতে নাবীব মুখে অশোভন (অসংগত) কথা এই সংলাপে আছে।

৫ এখানে আবিস্টটলেব সঙ্গে একমত হওযা কঠিন। যখন ইফিগেনেইযাকে বলি দেবাব প্রস্তাব এল তখন সে অসহাযা বালিকাব মত কেঁদেছে, প্রার্থনা কবেছে। কিন্তু যখন আখিল্লেস তাব জন্য যুদ্ধ কবতে, প্রাণ দিতে প্রস্তুত হযেছে তখন তাব মধ্যে এসেছে পবিবর্তন। সে অনুভব করেছে তাব শক্তি, সে বলেছে আখিল্লেসেব জীবন অনেক মূল্যবান, সে গ্রীসেব জন্য মৃত্যুব জন্য প্রস্তুত। যদি তাকে বলি দিলে গ্রীসেব মঙ্গল তাহলে সে বলি দেবে নিজেকে। ইফিগেনেইযার এই মহত্ত্বের কাছে আখিল্লেসেব মহত্ত্বও ম্লান হযে যায। গিলবার্ট মারে দুঃখে লিখেছেন: Aristotle—such are the pitfalls in the way of human critics—takes her as a type of inconsistency Gilbert Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, London, 1897, 4th impression 1907, p 256

৬ আরিস্টটলেব মতে চরিত্রবচনায চারটি জিনিশেব প্রতি লক্ষ্য বাখতে হবে: উৎকর্ষ, যাথার্থ্য, মূলানুগতা এবং সঙ্গতি।

[অতিপ্রাকৃত]

কাহিনীব গ্রন্থিমোচন[১] হবে কাহিনীব মধ্য থেকেই, কোন অতি-প্রাকৃত[২] পদ্ধতিতে নয—যেমন ঘটেছে মেদেযা[৩] নাটকে কিংবা ইলিযাদ-এ গ্রীকদেব ট্রয ছেডে চলে যাবাব ঘটনায।[৪] অতিপ্রাকৃতেব ব্যবহাব হতে পাবে শুধু কাহিনীব বাইবে, হয অতীতে যা ঘটেছে, যা মানুষেব জ্ঞানেব বাইবে, অথবা ভবিষ্যতে যা ঘটতে পাবে, যা ভবিষ্যদ্বাণীব মধ্যে দিযে ব্যক্ত কবা চলে—কাবণ আমবা বলে থাকি দেবতাবা ত্রিকালদর্শী। কিন্তু নাটকেব ঘটনার মধ্যে এমন কিছু থাকবে না যা অব্যাখ্যেয। আব যদি সে বকম কিছু দবকাব হয তা থাকবে নাটকেব বাইবে, যেমন সোফোক্লেসেব ওযদিপুসে।

[চবিত্র বচনাব আদর্শ]

যেহেতু ট্রাজেডি হল আমাদেব চেযে উন্নততব মানুযেব অনুকবণ, আমবা উৎকৃষ্ট 'পোবট্রেট'-বচযিতাদেব বীতিই অনুসবণ কবব। তাঁবা কি কবেন? তাঁবা মূলেব সঙ্গে সাদৃশ্য সৃষ্টি ও বৈশিষ্ট্য প্রতিফলন এমন ভাবে কবেন যে মূলেব চেযে চিত্রটি সুন্দবতব। সেই বকমই কবি যখন মানুষেব অনুকবণ কবছেন—সেই মানুষবা হযত ক্রোধী,

---

১ দ্রষ্টব্য অষ্টাদশ পবিচ্ছেদে।

২ মূলশব্দ: *μηχανη* এই শব্দ থেকেই ইংবেজি machine শব্দের উৎপত্তি। 'মেখানে'-র অর্থ 'যান' বা 'বথ'। একধবণের পুলি সংযুক্ত ক্রেন রঙ্গমঞ্চেব বাঁদিকেব পেছনে থাকত। এই ক্রেনে ক'রে দেবতা বা নাযককে মাটি থেকে শূন্যে তোলা সম্ভব হত। দুর্বল নাট্যকাব যখন কাহিনীব গ্রন্থিমোচনে ব্যর্থ হতেন তখন অলৌকিক ব্যাপাবেব আশ্রয নিতেন, আবিস্টটল তাব প্রতিবাদ করছেন।

৩ এউরিপিদেসের রচনা। নাযিকা তাঁব সন্তানদেব হত্যা কবার পর সূর্যেব বথে চেপে উধাও হলেন।

৪ ইলিযাদ (২। ১৫৫-৮৯) হঠাৎ দেবী আথেনী আবির্ভূত হযে গ্রীকদের চলে যাওযা বোধ কবলেন।

হযত অলস, কিংবা তাঁদেব আবো অনেক বকম বৈশিষ্ট্য আছে—তখন তিনি তাঁদেব স্বভাব যেমন পবিস্ফুট কববেন, তেমনই তাঁদেব যথার্থ কবে তুলবেন। (ক্রোধী মানুষেব উদাহবণ হিশেবে) ধবা যেতে পাবে হোমাব ও আগাথোনেব আখিল্লেস।[১]

এই সব সূত্র মনে বাখতে হবে, সেই সঙ্গে দৃশ্যেব আবেদনেব[২] কথাও। কবিব সঙ্গে সেই কাজেব যোগ অত্যন্ত ঘনিষ্ঠ এবং এখানেই ভুল কবাব সম্ভাবনা যথেষ্ট। এ ব্যাপাবে অবশ্য প্রকাশিত গ্রন্থে[৩] অনেক আলোচনা কবা হযেছে।

১৬

[উদ্‌ঘাটনেব শ্রেণী বিভাগ]

উদ্‌ঘাটন যে কী, তা আগেই বলেছি।[৪] উদ্‌ঘাটনেব শ্রেণী বিভাগেব প্রসঙ্গে প্রথমেই বলা যাক সবচেযে অ-শিল্পবীতিব শ্রেণীব কথা, অক্ষমতাব ফলে কবিদেব মধ্যে যাব ব্যবহাব সবচেযে বেশী। সেটি হল কোন চিহ্ন বা বস্তু দেখে উদ্‌ঘাটন। এই চিহ্নেব অনেকগুলি জন্মসূত্রে পাওযা।[৫] যেমন পৃথিবী-জাত ভল্লুকদেব বর্শা চিহ্ন, কিংবা থুযেসতেসে কাবসিনুসেব তাবকাচিহ্ন। কতকগুলি তৈবী কবা বা অর্জিত, যেমন দেহেব ওপব ক্ষতচিহ্ন। (কতকগুলি) অন্য ধবণেব চিহ্ন,

---

১ এখানে মূল পাঠে ত্রুটি আছে। বন্ধনীভুক্ত অংশ সম্বন্ধে অনেকেব সন্দেহ। সম্ভবত লিপিকাব কোন শব্দ জুড়ে দিযেছেন। হোমাবেব আখিল্লেসকে আমবা জানি। কিন্তু আগাথোনেব আখিল্লেস সম্বন্ধে কিছুই জানি না।

২ দৃশ্যগত আবেদন বলতে বঙ্গমঞ্চেব দৃশ্যসজ্জাব কথা বোঝানো হচ্ছে।

৩ অনেকেই মনে কবেন এই 'প্রকাশিত গ্রন্থ' বলতে আবিস্টটল তাঁব "কবি বিষযক" বচনাটি বুঝিযেছেন।

৪ একাদশ পবিচ্ছেদ দ্রষ্টব্য।

৫ জন্মচিহ্ন: থীবেস-এব কোন কোন বংশেব মানুষদেব জন্মচিহ্ন 'বর্শা', পেলোপসেব বংশধবদেব চিহ্ন 'নক্ষত্র'।

যেমন হাব, কিংবা তুবো-তে[১] নৌকাব সাহায্যে উদ্‌ঘাটন। এইসব চিহ্নগুলি ভালোভাবে ব্যবহাব কবা যায, আবাব খাবাপ ভাবেও। যেমন ক্ষতচিহ্নেব সাহায্যে একভাবে ধাত্রী ওদুস্‌সেউস-কে চিহ্নিত কবল আবাব আব একভাবে চিহ্নিত কবল শূকব-পালকবা।[২] কোন বিশেষ উদ্দেশ্য সাধনেব জন্য চিহ্নেব এই ধবণেব ব্যবহাব এবং এই ধবণেব উদ্‌ঘাটন অশৈল্পিক। কিন্তু যেগুলি ঘটনাচক্রেব মধ্যে, বিপ্রতীপতাব সঙ্গে যুক্ত থেকে ঘটে যায, সেগুলি যথার্থ শৈল্পিক, যেমন ধাত্রী কর্তৃক ওদুস্‌সেউসেব স্নানদৃশ্য।

উদ্‌ঘাটনেব দ্বিতীয শ্রেণীতে পডে যেগুলি কবিবা তৈবী কবেন। তৈবী কবা হয বলেই সেগুলিও (বিশেষ) শিল্পগুণান্বিত নয। যেমন ইফিগেনেইযাতে ওবেস্‌তেস্‌ যেভাবে নিজেব পবিচয উদ্‌ঘাটিত কবলেন।[৩] ইফিগেনেইযাব পবিচয উদ্‌ঘাটিত হচ্ছে একটি চিঠিব

---

১ সোফোক্লেসেব নাটক।

২ ওদিসি ১৯।৩৮৬ এবং ২১।২০৫

প্রথম উদ্‌ঘাটনটি কার্য-কাবণ-সূত্রে জ্ঞাত: একজন অপবিচিত পথিককে এউবিক্লেইযা পা বোওযাতে গিযে ক্ষতচিহ্নটি দেখল এবং তাব ফলে তাব উদ্‌ঘাটন হল, সে চিনতে পাবল। দ্বিতীয উদ্‌ঘাটন কার্যকাবণসূত্রে জ্ঞাত নয। নিজেব পবিচয প্রমাণেব জন্য একজন তাব ক্ষতচিহ্নটি দেখালেন।

৩ তাউরিদেব দেশে ওবেস্‌তেস আব তাব বন্ধু পুলাদেস এসে পৌঁছলেন ও বন্দী হলেন। দেশেব প্রথানুসাবে তাঁদেব আর্তেমিসেব মন্দিবে বলি দেওযা হবে। ইফিগেনেইযা এই মন্দিবেব পুবোহিত। ইফিগেনেইযা ঠিক কবলেন যে পুলাদেস তাঁব একটি চিঠি নিযে ওবেস্‌তেসেব কাছে গ্রীসে যাবে। তাঁব ধাবণা তাঁব ভাই ওবেস্‌তেস আছে আর্গোসে। যদি চিঠি হাবিযে যায সেজন্য তিনি চিঠিব বক্তব্যও তাঁকে জানালেন। ওই চিঠি শুনে ওবেস্‌তেস জানতে পাবলেন যে ইফিগেনেইযা তাঁব বোন। তখন তিনি বোনের কাছে আত্মপরিচয দিলেন। দ্রষ্টব্য *Iphigenia in Tauris*, translated by Gilbert Murray, Oxford University Press, 1926 এই নাটকটিকে আমবা আধুনিককালে মিলনান্তক নাটক বলব, ট্রাজেডি নয। মাবেব উক্তি: "The *Iphigenia in Tauris*

সাহায্যে, কিন্তু ওবেস্‌তেস্‌ নিজেব সম্বন্ধে যা বলছেন তা কাহিনীব প্রযোজনে নয, কবিব ইচ্ছানুসাবে। কাজেই এব ত্রুটি অনেকটা পূর্বোক্ত ত্রুটিব মতই, কাবণ ওবেস্‌তেস্‌ সঙ্গে কোন একটি চিহ্ন বা অভিজ্ঞান নিযে আসতে পাবত।[১] এই শ্রেণীতেই পডে সোফোক্লেসেব তেবেউস্‌ নাটকেব বুনন-যন্ত্র।[২]

তৃতীয শ্রেণীতে পডে স্মৃতিগত উদ্‌ঘাটন। একটি জিনিষ দেখে অন্য কিছু মনে পডা। যেমন দিকাযওগেনুস বচিত কুপ্রিযা নাটকে একটি ছবি দেখে কেঁদে ফেলা,[৩] কিংবা আলকিনোস এব কাহিনীতে চাবণেব গান শুনে কিছু মনে পডা এবং কান্নায ভেঙে পডা[৪]—আব তাব ফলেই অন্যবা তাদেব চিনতে পাবছেন। চতুর্থ শ্রেণীব উদ্‌ঘাটন হল অনুমান নির্ভব। যেমন খোএফোবোয-ব মধ্যে দেখি: 'আমাব মত একজন এসেছে, কিন্তু ওবেস্‌তেস্‌ ছাডা আব কেউ আমাব মত নয, অতএব ওবেস্‌তেস্‌ এসেছে'। ঠিক এই বকমই

---

is not in the modern sense a tragedy, it is a modern paly, beginning in a tragic atmosphere and moving through perils and escapes to a happy end." কিন্তু আবিস্টটলেব এই নাটকের প্রতি অনুরাগেব মূল কাবণ উদ্‌ঘাটনেব নৈপুণ্য। আবাব মারেব উক্তি উল্লেখযোগ্য: "The recognition scene became to Aristotle a model of what such a scene should be, and the long passage before it, from the entrance of the two princes onward, seems to me one of the most skilful and fascinating in Greek drama" (Preface, X)

১ ওবেস্‌তেস্‌ কোন বিশেষ চিহ্ন বা অভিজ্ঞান দেখান নি।

২ ফিলোমেলা-র জিভ কেটে দেওযা হযেছিল ফলে তাঁর পক্ষে কথা বলা সম্ভব ছিল না। তেরেউস যে তাঁকে হবণ কবে এনেছিলেন সেই খববটি তিনি কাপডেব ওপব সুতো দিযে বুনে জানিযেছিলেন।

৩ তেউকের ছদ্মবেশে সালামিসে এসেছেন। তাঁব পিতাব ছবি দেখে তিনি কেঁদে ওঠাব ফলে অন্যবা তাঁকে চিনতে পাবলেন।

৪ ওদিসি ৮।৫২১

দোষ পোলুযেইডুসেব[১] লেখায ইফিগেনেইযাব ব্যাপাবে ঃ ওবেস্‌তেসেব পক্ষে ভাবা (খুবই) সম্ভব যে একদিন তাঁব বোনকে বলি দেওযা হযেছে, (আব আজ) তাঁব পালা। কিংবা থেওদেকতেস-এব তুদেউস নাটকে তিনি বলছেন যে তাঁব ছেলেকে খুঁজতে এসে তিনি নিজেই মৃত্যুব পথে চলেছেন। সেইবকমই ফিনেইদাযে নাটকে একটি স্থান দেখেই স্ত্রীলোকটি বুঝতে পাবল যে তাবা মৃত্যুমুখী, এই জাযগা থেকেই তাবা একদিন বিতাড়িত হযেছিল।[২]

এছাড়া উদ্‌ঘাটনেব আবো প্রক্রিযা আছে, যা দর্শকেব দিক থেকে অনুমান নির্ভব। যেমন "ওডুস্‌সেই তো স্পেউদাঙ্গেলুস" (নকল দূত ওডুস্‌সেউস) নাটকে একজন বলল যে, সে ধনুকটা দেখে চিনতে পাববে, যদিও আসলে (আগে) সে কিন্তু ধনুকটা দেখেনি। অন্যবা (এই কথা শুনে) ভাবল যে সত্যি সত্যি সে (বুঝি) ধনুকটা চিনতে পাববে, তাব ফলে তাব পবিচয সম্বন্ধে লোকেব ভুল ধাবণা হল।[৩]

সমস্ত উদ্‌ঘাটনেব মধ্যে শ্রেষ্ঠ হল সেই পদ্ধতি যা ঘটনাব মধ্য থেকে উদ্ভূত, যেখানে সম্ভাব্য ঘটনাব মধ্য দিযে বিস্ময ও চমৎকাবিত্বেব সৃষ্টি হয, যেমন সোফোক্লেসেব ওযদিপুসে কিংবা ইফিগেনেইযায—

---

১ পোলুযেইডুস একজন সোফিষ্ট। ওবেস্‌তেস্‌কে যখন বলিব জন্য আনা হযেছে, তখন সে উচ্চস্ববে বলল যে তার বোনের ভাগ্যেও অনুরূপ ঘটনা ঘটছে আব তাব ভাগ্যেও এইবকম মৃত্যু ঘটছে। এই কথা থেকে ইফিগেনেইযা তাকে চিনতে পাবল।

২ এই সব নাটক সম্বন্ধে কিছুই জানা যাযনি। এইসব ক্ষেত্রে চবিত্রগুলি নিশ্চযই উচ্চস্বরে কথা বলছে, তার ফলে অন্যরা তাদের চিনতে পেবেছে।

৩ এখানে মূল পাঠ বেশ দুর্বোধ্য। বোধ হয কোন কোন নাটকে এমন ঘটনা থাকত যাতে দর্শকেব পক্ষে বিভ্রান্তিকর অনুমানের অবকাশ থাকত। যখন শেষ পর্যন্ত সত্য উদ্‌ঘাটিত হত তখন দর্শকেরা অবশ্যই বিশেষ চমৎকৃত বোধ কবতেন। ফাইফ্‌ এই ধরণেব ভ্রান্ত উদ্‌ঘাটনকে ডিটেকটিভ গল্পেব সঙ্গে তুলনা করেছেন।

ইফিগেনেইযাব পক্ষে চিঠি পাঠাবাব ইচ্ছেটা স্বাভাবিক। এগুলি উদ্‌ঘাটনেব একমাত্র দৃশ্য যেখানে কৃত্রিম বা বানানো অভিজ্ঞানেব—যেমন হাব ইত্যাদি—প্রযোজন নেই। আব গুণগত দিক থেকে দ্বিতীয শ্রেণীতে পডে অনুমান নির্ভব উদ্‌ঘাটন।

১৭

[প্রেবণা]

নাট্যকাব যখন কাহিনী গডছেন, সংলাপেব মধ্য দিযে তাকে পূর্ণতা দিচ্ছেন, তখন যথা সম্ভব, কাহিনীটিকে প্রত্যক্ষ কবাব চেষ্টা কবতে হবে। তাহলেই তিনি স্পষ্ট ভাবে অনুভব কববেন, যেন ঘটনাগুলি তাঁব চোখেব সামনে ঘটছে, বুঝতে পাববেন ঐ অবস্থায কী কী জিনিশ উপযোগী এবং সম্ভাব্য অসঙ্গতি সম্বন্ধে সতর্ক হতে পাববেন। কার্কিনুসেব সমালোচনাব কথা মনে বাখা ভালো, (তাঁব একটি নাটকে) আম্‌ফিযাবাওসকে মন্দিব থেকে ওপবে ওঠানোব ব্যাপাব ছিল। নাট্যকাব আগে থেকে এই দৃশ্যটি প্রত্যক্ষ কবেন নি, কাজেই এব (সম্ভাব্য অসঙ্গতি সম্বন্ধে) খেযাল কবেননি। কিন্তু বঙ্গমঞ্চে অভিনীত হবাব সময দর্শকেবা (ঐ অসঙ্গতিব) প্রতিবাদ জানাল এবং নাটকটি মঞ্চে অসফল হল।[১]

নাটকেব পাত্রপাত্রীব দৈহিক আচাব আচবণ (অঙ্গভঙ্গী ও অবস্থান সম্বন্ধে) সচেতন হযে নাট্যকাবেব উচিত কাহিনীটিকে পূর্ণতা দেওযা। দুজন নাট্যকাবেব প্রতিভা যদি সমস্তবেবও হয,

---

১ উদাহবণটি খুব স্পষ্ট নয। বোঝা যাচ্ছে কার্কিনুসেব নাটকে এমন একটা অসঙ্গতি ছিল যা রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হবাব আগে পর্যন্ত নাট্যকাবেব দৃষ্টিগোচব হযনি। মাবগোলিউথ বলেছেন যে আম্‌ফিযাবাওস যদি দেবতা হন তাহলে তাঁব ওপব থেকে নীচে নেমে আসাব কথা, আব যদি মানুষ হন তাহলে তাঁব মন্দিব থাকাব কথা নয।

ঐ দুজনেব মধ্যে যিনি প্রকৃতপক্ষে নাটকেব আবেগেব সঙ্গে (গভীবভাবে) যুক্ত তিনিই বেশী বিশ্বাসযোগ্য , যিনি নিজেই উত্তেজিত, তিনিই উত্তেজনা প্রকাশ কবেন, যিনি নিজেই ক্রুদ্ধ তাঁব ক্রোধ প্রকাশই সবচেযে বেশী বিশ্বাস্য ।[১] এইজন্যই কবিবা হয সহানুভূতিশীল নয ভাবোন্মাদ ।[২] দ্বিতীযজন উদ্বুদ্ধ, প্রথমজন ভাবগ্রাহী ।

[কাহিনী ও উপকাহিনী]

কাহিনীগডাব সময, তা সে প্রচলিত বা উদ্ভাবিত যে ধবণেব কাহিনীই হোক না কেন, প্রথমে তাব রূপবেখাটি চিহ্নিত কবে নিতে হবে, তাব পবে উপকাহিনী দিযে তাকে ভবে তুলতে হবে। রূপবেখাটি এইভাবে দেখতে হবে—ইফিগেনেইযাকে উদাহবণ হিসাবে নেওযা যাক ঃ

> একজন কুমাবীকে দেবতাব উদ্দেশ্যে বলিব জন্য সমর্পণ কবা হযেছিল । সে তাব পবিচিতজনেব কাছ থেকে (দৈবশক্তিতে) অন্যদেশে আনীত হল, সেখানে সে হল সেই দেশেব পুবোহিত । এই দেশেব নিযম হল যে অপবিচিত বিদেশী যদি এই দেশে আসে তাকে দেবতাব কাছে বলি দিতে হবে । কিছুকাল পবে এই (নতুন) পুবোহিতেব ভাই সেদেশে উপস্থিত হল। তাকে যে দেবতাবাই সে দেশে যেতে বলেছিলেন, বা তাব যাত্রাব কী উদ্দেশ্য ছিল, সেসব ব্যাপাব কাহিনীব রূপবেখাব অন্তর্গত নয । (যাই হোক) সে এল, ধবা পডল এবং দেবতাব উদ্দেশে উৎসর্গীকৃত হবাব মূহূর্তে সে

১ সমগ্র বচনাটিতে এই একমাত্র জাযগা যেখানে আবিস্টটল নাট্যকাব বা কবিব নিজেব আবেগেব প্রসঙ্গ তুলেছেন ।

২ *δcò ευφυοῦς 'η ποcτcκή εστcυ ἢ μαυcκοῦ.* প্লেটোও বলেছিলেন যে প্রতিভা এবং উন্মাদনা সমগোত্রীয ।

নিজেব পবিচয উদঘাটিত কবল একটি বিশেষ পদ্ধতিতে—হয এউবিপিদেসেব পদ্ধতিতে, নয় পোলুযেইদোসেব পদ্ধতিতে।[১] সে যখন বলল যে, শুধু যে আমাব বোনই দেবতাব কাছে উৎসর্গীকৃত হযেছে তাই নয, আমাব ভাগ্যও সেইবকম। এবকম কথা বলা তাব পক্ষে খুবই স্বাভাবিক। আব তাব ফলেই (তাব পবিচয উদ্‌ঘাটিত হল) এবং তাব প্রাণ বাঁচল। এব পবেব কাজ হল চবিত্রগুলিব নামকবণ ও উপকাহিনী বচনা। নাট্যকাবেব খেযাল বাখতে হবে যে উপকাহিনীগুলি যেন কাহিনীব সঙ্গে যুক্ত হয। যেমন ধবা যাক, ওবেস্‌তেসেব পাগলামিব ফলে সে বন্দী হল, তাব ফলেই কিন্তু সে মুক্তি পেল, কাবণ বন্দীকে পবিমার্জিত[২] কবতে হবে।[৩]

নাটকে উপকাহিনীগুলি ছোট ছোট, কিন্তু উপকাহিনীব ফলেই মহাকাব্য বিস্তৃতি পায। ওদিসিব কাহিনী ছোট। একজন লোক বহুদিন ধবে দেশেব বাইবে, তাকে অনুসবণ কবছেন পোসেইদোন। লোকটি নিঃসঙ্গ। তাছাড়া তাব নিজেব বাজ্যেব অবস্থা হল এই, সেখানে তাব স্ত্রীব পাণিপ্রার্থীবা তাব সব ধনসম্পদ লুটেপুটে নিচ্ছে এবং তাব সন্তানেব বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্র কবে চলেছে। সে ঝঞ্ঝাতাড়িত হযে একদিন দেশে পৌঁছল, আত্মপ্রকাশ কবল, শত্রুদেব হত্যা কবল এবং নিজেকে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত কবল। এই হল মূল কাহিনী। এ ছাড়া আব যা কিছু আছে সবই উপকাহিনী।

---

১ ষোড়শ পবিচ্ছেদে পোলুযেইদোসেব উল্লেখ আছে।

২ পরিমার্জনা অর্থে এখানে *καθάρσις* শব্দটি ব্যবহাব করা হযেছে।

৩ ওরেস্‌তেস্‌কে বলি দেবার আগে সে পাগলামি করছিল। ইফিগেনেইযা বললেন যে আর্তেমিসের মূর্তি এই বিদেশীব সংস্পর্শে অপবিত্র হযে গেছে, কাজেই মূর্তি এবং বিদেশী উভয়কেই সমুদ্রজলে ধুযে শুদ্ধ কবতে হবে। সমুদ্রে যাবাব সুযোগ পেযে ভাইবোন নৌকো কবে সেই দেশ থেকে পালালেন। পালিযে যাবার ব্যাপারটি কাহিনীর রূপবেখার অন্তর্গত, কিন্তু কীভাবে পালাতে হবে সেটা হল উপকাহিনীব অন্তর্গত।

[গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন]

সব ট্রাজেডিতেই আছে গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থিমোচন।[১] কাহিনীর বাইরের কিছু ঘটনা আর ভেতরের কোন কোন ঘটনা মিলে গ্রন্থিবন্ধনের কাজ করে, আর বাকী সব ঘটনার কাজ হল গ্রন্থিমোচন। আমি বলতে চাই, কাহিনীর শুরু থেকে ভাগ্য-পরিবর্তনের সূচনা পর্যন্ত, অর্থাৎ সৌভাগ্য থেকে দুর্ভাগ্য বা দুর্ভাগ্য থেকে সৌভাগ্যের সূচনা পর্যন্ত হল গ্রন্থিবন্ধনের পর্ব। আর ভাগ্য-পরিবর্তনের সূচনা থেকে শেষ পর্যন্ত হল গ্রন্থিমোচনের পালা। যেমন ধরা যাক থেওদেকতেস-এর লুন্‌কেউস নাটকে[২] শিশুটিকে বন্দী করা এবং তার আগে যত কিছু ঘটেছে সবই গ্রন্থিবন্ধনের ব্যাপার, আর হত্যার অপরাধ থেকে নাটকের শেষ পর্যন্ত গ্রন্থিমোচন।

[চার রকমের ট্রাজেডি]

ট্রাজেডি চার রকমের, ট্রাজেডির উপাদান যেমন চারটি।[৩] প্রথম হল : জটিল যেখানে বিপ্রতীপতা ও উদ্‌ঘাটনের ওপরই নাটক নির্ভরশীল। (দ্বিতীয়) যন্ত্রণার ট্রাজেডি, যেমন আজাক্স বা ইকজিওন

---

১ গ্রীক শব্দগুলি প্রাত্যহিক জীবনের থেকে নেওয়া : δέσις (গিঁট দেওয়া) আর λύσις (জট ছাড়ানো)।

২ দ্রষ্টব্য একাদশ অধ্যায়।

৩ এর আগে আরিস্টটল ট্রাজেডির ছটি উপাদান (অঙ্গ)-এর কথা বলেছিলেন—কাহিনী, চরিত্র অভিপ্রায়, ভাষা, সঙ্গীত ও দৃশ্য। এখন বললেন চারটি। এই দুই উক্তির মধ্যে সঙ্গতি দেখা যাচ্ছে না। কাহিনী সম্পর্কে বলেছেন তার কয়েকটি অংশ বিপ্রতীপতা, উদ্‌ঘাটন, বিপর্যয়। ট্রাজেডির প্রথম শ্রেণী অর্থাৎ জটিল ট্রাজেডি কাহিনীর প্রথম দুটি উপাদানের সঙ্গে যুক্ত। যন্ত্রণার ট্রাজেডির যোগ যন্ত্রণা বা

নাটক। (তৃতীয) চবিত্রেব ট্রাজেডি যেমন প্‌থিওতিদেস, বা পেলেউস্‌ নাটক। আব চতুর্থ হল দৃশ্যেব ট্রাজেডি, যেমন ফোবকিদেস, বা প্রোমেথেউস[১]—এদেব প্রত্যেকটি দৃশ্যই হল মৃত্যুপুবী হাদেস-এ। চেষ্টা কবা উচিত যাতে একজন নাট্যকাব চাব শ্রেণীব ট্রাজেডি বচনাতেই যেন সফলকাম হন। অন্তত প্রধান বা যতগুলি সম্ভব ততগুলি শ্রেণীব ট্রাজেডি লেখাতে সফল হওযাব চেষ্টা কবা দবকাব, বিশেষত আজকাল যখন ট্রাজেডিব কবিদেব নিন্দামন্দ প্রাযই হয। প্রত্যেক শ্রেণীতেই এক একজন উৎকৃষ্ট কবি আছেন। দাবী উঠেছে যে তাঁবা অন্য শ্রেণীব বচনাতেও

বিপর্যযেব সঙ্গে। চবিত্রের ট্রাজেডিব সঙ্গে চবিত্রেব যোগ। কিন্তু ট্রাজেডির চতুর্থ শ্রেণী অর্থাৎ দৃশ্যেব ট্রাজেডিব সঙ্গে কাব সম্পর্ক? আবিস্টটল এ ব্যাপাবে কোন স্পষ্ট আলোচনা কবেন নি।

চতুবিংশ পবিচ্ছেদে মহাকাব্যেব আলোচনায বলা হযেছে "মহাকাব্যেব বিভিন্ন শ্রেণী ট্রাজেডিব বিভিন্ন শ্রেণীব মত"। মহাকাব্যেব শ্রেণী হল: সবল মহাকাব্য, জটিল মহাকাব্য, বিশ্বস্ততাব মহাকাব্য, এবং চবিত্রেব মহাকাব্য। এই উক্তি অনুসাবে ট্রাজেডিব শ্রেণী বিভাগে "সবল" ট্রাজেডি থাকা উচিত ছিল।

চতুর্থ শ্রেণীব ট্রাজেডি সম্বন্ধে যেখানে বলা হযেছে, সে পাঠ খুব স্পষ্ট নয, সম্ভবত শুদ্ধও নয। বাইওযাটাব পড়েছেন *'o'ψις* দর্শনীয, বুচাব পড়েছেন *ἁπλῆ* সবল। বাইওযাটাবের পাঠই মোটামুটি গৃহীত। বুচাবেব পাঠ গ্রহণ কবলে মহাকাব্য ও ট্রাজেডিব শ্রেণী সম্পর্কে আবিস্টটলেব মতেব সঙ্গে বর্তমান শ্রেণীবিভাগেব সঙ্গতি খুঁজে পাওযা যায। কিন্তু এখানে যে উদাহবণ দিচ্ছেন তাতে আবাব বাইওযাটাবেব পাঠেব সঙ্গতি বেশী। দৃশ্যেব ট্রাজেডিব যে উদাহবণ দিযেছেন সেগুলিব প্রত্যেকটিবই পটভূমি মৃত্যুলোক। গ্রাব বলেছেন মৃত্যুপুবী যখন এই সব নাটকেব ঘটনাব স্থান, তখন সম্ভবত এই সব নাটকে দর্শনীযতাব ওপবই বেশী জোব দেওযা হযেছে।

১ আযসখুলোসেব লেখা, তবে এটি পবিচিত 'প্রমিথিউস বাউণ্ড' নয, এটি একটি সাতুর নাটক। এই বাক্যেই উদ্ধৃত প্‌থিওতিদেস নাটকটি সোফোক্লেসেব লেখা, আব পেনেউস নামে নাটক সোফোক্লেস এবং এউবিপিদেস উভযেই লিখছেন।

এগিযে আসুন।[১] ট্রাজেডিগুলিতে শ্রেণীবদ্ধ কবতে হবে কাহিনীব দিক থেকে। অর্থাৎ যাদেব মধ্যে একই ধবনেব গ্রন্থিবন্ধন ও গ্রন্থি-মোচনেব বীতি তাদেব এক শ্রেণীতে ফেলতে হবে। কেউ কেউ গ্রন্থিবন্ধনে সিদ্ধ, কিন্তু গ্রন্থিমোচনে কাঁচা। দুই বীতিই আযত্ত কবতে হবে।[১]

মনে বাখতে হবে, একথা অবশ্য আগেই বলেছি, যে ট্রাজেডি যেন মহাকাব্যেব বীতিতে গডা না হয। মহাকাব্যেব বীতি বলতে বোঝাচ্ছি বহু গল্পে গাঁথা একটি কাহিনী। যেমন ধবা যাক, কেউ যদি ইলিযাদেব পুবো কাহিনীটি ট্রাজেডিতে ৰূপাযিত কবতে চান। ইলিযাদ দীর্ঘ কাহিনী, আব সেই দৈর্ঘ্যেব ফলেই তাব অংশ বিশেষ একটি উপযোগী আযতন লাভ কবেছে, কিন্তু ট্রাজেডিতে ঐ বকম দৈর্ঘ্যেব পবিণাম অস্বস্তিকব। এব প্রমাণ হল যাঁবাই এউবিপিদেসেব মত ট্রযপতন কাহিনীব অংশ বিশেষ না নিযে সমগ্র কাহিনীটিবই নাট্যৰূপ দিতে চেযেছেন, কিংবা আযসখুলোসেব মত না-ক'বে নিওবিব সমগ্র কাহিনী নাট্যাযিত কবতে গেযেছেন, তাঁবা হয ব্যর্থ হযেছেন, নযত প্রতিযোগিতায খুবই খাবাপ কবেছেন। আগাথোন শুধু এই কাবণেই অসফল হযেছেন।

অথচ বিপ্রতীপতা সৃষ্টিতে, সবল কাহিনী গডায[২] তাঁবা আশ্চয ক্ষমতা দেখিযেছেন, এবং ট্রাজেডিব যে পবিণামী আবেদন আমাদেব

১-১ এই অংশটি দিযেই বাইওযাটাব এই অনুচ্ছেদ শুরু কবেছেন অর্থাৎ 'ট্রাজেডি চাব বকমেব, ট্রাজেডিব উপাদান যেমন চাবটি'—ইত্যাদিব আগেই এই অংশটি ব্যবহাব কবেছেন। কাসেল তাঁব প্রামাণ্য সংস্কবণে এই লাইনগুলি অনুচ্ছেদেব শেষে বেখেছেন। সেইজন্য আমিও এদেব অনুচ্ছেদেব শেষে বাখলাম।

২ অর্থাৎ যেখানে কোন বিপ্রতীপতা বা উদ্‌ঘাটন নেই।

স্বাভাবিক অনুভূতিকে[১] তৃপ্ত কবে তা সৃষ্টি করেছেন। সেই আবেদন সৃষ্টি হয যখন একজন চতুব অথচ দুষ্ট প্রকৃতিব লোক, যেমন সিসুফুস, প্রতাবিত হয, কিংবা একজন সাহসী অথচ দুর্বৃত্ত পবাজিত হয। এইবকম ঘটনা, আগাথোনেব ভাষায খুবই প্রত্যাশিত এবং বহু অসম্ভাব্য ঘটনাই ঘটা সম্ভব।

[কোবাস]

কোবাসকে একজন অভিনেতা হিশেবে গণ্য কবতে হবে। কোবাস হবে সমগ্র নাটকেব একটি উপাদান, নাটকেব ক্রিযাতে অংশ গ্রহণ কববে—এউবিপিদেসেব নাটকেব মত নয, সোফোক্লেসেব নাটকেব মত।[২] পববর্তী নাট্যকাবদেব বচনায গানেব সঙ্গে কাহিনীব যোগ আব নেই, সেজন্য তাবা 'ইণ্টাবলিউড' হিসেবে গীত হয। আগাথোনই এই বীতিব প্রচলন কবেন। কিন্তু 'ইণ্টাবলিউডে' গান, আব কোন একটি বক্তৃতা বা অন্য কোন নাটক থেকে একটি পুবো দৃশ্য ঢুকিযে দেবাব মধ্যে কি পার্থক্য।

১৯

[বীতি ও অভিপ্রায]

ট্রাজেডিব অন্যান্য উপাদানগুলি সম্বন্ধে আলোচনা হল। এখন বাকী আছে, বীতি আব অভিপ্রায। অভিপ্রায সম্বন্ধে যা বক্তব্য তা 'ভাষণ-কলা' বিষযক গ্রন্থেব বিষযীভূত হবে, কাবণ প্রকৃত

---

১ মূল শব্দ *φιλάνθρωπον*। স্বাভাবিক অনুভূতি আব ট্রাজেডির অনুভূতি স্বতন্ত্র।

২ এউবিপিদেসের নাটকে কোরাসের ব্যবহাব সম্বন্ধে দ্রষ্টব্য Grube, *The Drama of Euripides*, London, 1914, pp 96-126

পক্ষে এই ব্যাপাবটি ভাষণ-কলাশাস্ত্রেব। ভাষাব দ্বাবা সৃষ্ট ও উৎপন্ন সমস্ত প্রতিবেদনই অভিপ্রাযেব অন্তর্গত—এব কিছু হল প্রমাণ, (যুক্তি ও) যুক্তি খণ্ডন, কৰুণা-ভয-ক্রোধ ইত্যাদি অনুভূতিব জাগবণ, বক্তব্যেব অতিবঞ্জন বা লঘুকবণ। এ কথা স্পষ্ট যে, নাটকেব ক্রিযাতে যখন কৰুণা বা ভয বা অতিবঞ্জনেব ভাব সৃষ্টি কবতে হবে, তখন (ভাষণকলা শাস্ত্রেব) নিযমানুসাবেই তা সম্পন্ন কবতে হবে। পার্থক্য শুধু এই যে, অভিনয ব্যবস্থা ছাডাই অভিপ্রায স্পষ্ট হয, আব ভাষণেব সময বক্তাকে ভাষাব সাহায্যে সেই স্পষ্টতা অর্জন কবতে হয। যদি বক্তৃতা ছাডাই প্রযোজনীয প্রতিবেদন সৃষ্টি হতে পাবে, তাহলে বক্তাব প্রযোজন কি ?

ভাষা ব্যবহাবেব সময যে সব বৈচিত্র্য সৃষ্টি কবা হয, ভাষাবীতি প্রসঙ্গে সেইগুলিই আলোচ্য। যেমন ধবা যাক অনুজ্ঞা ও প্রার্থনাব মধ্যে, সবল বক্তব্য ও সতর্ক বচনে, প্রশ্নে ও উত্তবে কি পার্থক্য। এই বিষযগুলি স্বভাবতই ভাষণকলা এবং সেই বিদ্যায পাবদর্শী ব্যক্তিদেবই আলোচনাব যোগ্য। এ বিষযে কবিব অজ্ঞানতা বা জ্ঞানেব জন্য তাঁকে সমালোচনা কবা হয না। প্রোতোগোবাস হোমাবেব সমালোচনা কবেছিলেন যে হোমাব "গাও দেবী ক্রোধেব কাহিনী"[১]—কাব্যাংশটি প্রার্থনা ব'লে মনে কবলেও, (আসলে নাকি) এটি আদেশ। আমবা কি এই সমালোচনা মেনে নিতে পাবি ? প্রোতোগোবাস মনে কবেন কাউকে কিছু কবতে বললে বা বাবণ কবলেই সেটা আদেশ।

কাজে কাজেই এ ব্যাপাবে আব আলোচনা কবাব নেই। কাবণ এ ব্যাপাবটি কাব্যশাস্ত্রেব নয, অন্য শাস্ত্রেব অন্তর্গত।

---

১ *Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος*
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε ἔθηκεν,

ইলিযাদ ১। ১-২

[ভাষা বিচারের প্রাথমিক সূত্র][১]

ভাষারীতির অঙ্গ হল : বর্ণ, দল, সংযোজক, 'আব্‌থ্রোন', বিশেষ্য, ক্রিয়া, কারক আর পদগুচ্ছ।[২] বর্ণ হল অবিভাজ্য ধ্বনি, প্রত্যেক ধ্বনিই বর্ণ নয়, কিন্তু যারা পরস্পর মিলে অর্থময় ধ্বনি তৈরী করতে পারে তারাই বর্ণ। জীবজন্তুরাও অবিভাজ্য ধ্বনি উচ্চারণ করে, কিন্তু তাদের আমি বর্ণ বলি না।

ধ্বনিকে ভাগ করা চলে (তিন শ্রেণীতে) : স্বর, অর্ধস্বর এবং ব্যঞ্জন। স্বর ধ্বনি হল সেই ধ্বনি যার সঙ্গে অন্য কিছু যুক্ত না হলেও উচ্চার্য, অর্ধস্বরধ্বনি উচ্চারিত হতে গেলে তার সঙ্গে একটি বর্ণ যুক্ত করতে হয়, যেমন Σ (সিগমা [স]) এবং P (রো [র]), ব্যঞ্জনের সঙ্গে আর একটি বর্ণ যুক্ত হলেও উচ্চার্য হয়না, কিন্তু যখন নিজস্ব ধ্বনিযুক্ত একটি বর্ণ তার সঙ্গে যুক্ত হয় তখনই তা উচ্চার্য হয় যেমন Γ (গামা [গ]) কিংবা Δ (দেলতা [দ])। মুখের অবস্থানগত

---

১ পাঠক ইচ্ছে করলে এই পরিচ্ছেদটি উপেক্ষা করতে পারেন। এখানে মূলত ব্যাকরণের কথা আছে এবং সে ব্যাকরণে আমাদের বিশেষ লাভ নেই। যাঁরা অবশ্য আরিস্টটলের ভাষা-চিন্তায় কৌতূহলী তাঁরা এই পরিচ্ছেদের প্রতি আকর্ষণ বোধ করতে পারেন। এই অংশের পাঠ খুবই ত্রুটিপূর্ণ, সে কারণেই বেশ দুর্বোধ্য। দ্বিতীয়ত এই ভাষাচিন্তা খুব সুপরিণত নয়। তৃতীয়ত, আরিস্টটলের আলোচনা গ্রীক ভাষা নির্ভর, কাজেই যাঁদের গ্রীকভাষার সঙ্গে পরিচয় নেই তাঁদের পক্ষে এই পরিচ্ছেদটি অত্যন্ত নীরস। শুধু গ্রন্থের সম্পূর্ণতা রক্ষার জন্যই এই পরিচ্ছেদটির অনুবাদ করলাম।

২ আরিস্টটল ব্যবহৃত শব্দগুলি : *στοχεῖον* (বর্ণ), *συλλαβή* (দল), *σύνδεσμος* (সংযোজক, অর্থাৎ যাকে আমরা সংযোজক অব্যয় এবং অনুসর্গ বলি দুই-ই এর অন্তর্গত), *ἄρθρον* (ইংরেজিতে কেউ কেউ 'article' অনুবাদ করেছেন), *ὄνομα* (বিশেষ্য), *ῥῆμα* (ক্রিয়া , *πτῶσις* (কারক) আর *λόγος* (পদগুচ্ছ/বাক্য) ।

বিভিন্নতা এবং বিভিন্ন স্থানবিশেষ থেকে নির্গত হবাব উপবে বর্ণগুলিব পার্থক্য নির্ভবশীল, কখনও অল্পপ্রাণ, কখনও মহাপ্রাণ, কখনও দীর্ঘ কখনও হ্রস্ব এবং কখনও তাদেব শ্বাসাঘাত সূক্ষ্ম, কখনও তীব্র, কখনও মধ্যবর্তী। এদেব বিশদ আলোচনা ছন্দ শাস্ত্রেব অন্তর্গত।

দল হল অর্থহীন ধ্বনি, একটি ব্যঞ্জন এবং একটি ধ্বনিবিশিষ্ট বর্ণেব সমষ্টি। যেমন *ΓΡ*-এব সঙ্গে যদি A যুক্ত নাও হয তাহলেও একটি দল, যেমন *ΓΡΑ*-ও একটি দল। কিন্তু এসব পার্থক্যেব আলোচনাও মূলত ছন্দতত্ত্বেব।

সংযোজক হল অর্থহীন ধ্বনি, যাবা একটি অর্থময ধ্বনি বা পদগুচ্ছ গঠনে সাহায্যও কবে না, আবাব বাধাও দেয না। এবা পদগুচ্ছেব গোডায বসতে পাবে না, যেমন *μέν* (মেন), *δη* (দে) *τοι* (তোয) *γέ* (দে)। এবা অর্থহীন ধ্বনি, কিন্তু এমন হতে পাবে যে এবা একটি অর্থময ধ্বনি এবং পদগুচ্ছ গডতে পাবে, যেমন *αμφι* (আম্‌ফি), *περι* (পেবি) ইত্যাদি।

'আবথ্রোন' হল সেই অর্থহীন ধ্বনি যাবা একটি বাক্যেব আদি, অন্ত অথবা বিভিন্ন অংশগুলিকে চিহ্নিত কবে। এদেব স্বাভাবিক অবস্থান হল পদগুচ্ছেব আদি, মধ্য এবং অন্তে।

বিশেষ্য হল অর্থহীন ধ্বনিব অর্থময সম্মিলিত রূপ। কালেব কোন নির্দেশ নেই তাব মধ্যে। সংযুক্ত বিশেষ্য (সমাস) গুলিতে বিভিন্ন বিশেষ্যগুলিব নিজস্ব কোন অর্থ বজায থাকেনা। যেমন *θεοδωρος* কথাটিতে *δωρον* (দান) কথাটিব অর্থ বজায থাকেনা।

ক্রিযা হল ধ্বনিব অর্থময সমাহাব, কালেব বাচক, যদিও বিশেষ্যেব মতই এব অংশ বিশেষেব নিজস্ব কোন অর্থ নেই। *ανθρωπος* (মানুষ) বা *λευκον* (সাদা) কোন কালেব বাচক-নয়, কিন্তু *βάδιζει* (চলে) বা *βεβαδικειν* (চলেছিল) যথাক্রমে বর্তমান ও অতীতকালেব পবিচাযক।

বিশেষ্য বা ক্রিযাব বিভক্তিযুক্ত রূপ বলতে বোঝানো হয সম্বন্ধ কিংবা কর্ম/সম্প্রদানেব রূপ, কিংবা একবচন বা বহুবচনেব রূপ, কিংবা বোঝায বিশেষ ধবনেব বাক্যভঙ্গী, যেমন প্রশ্ন বা অনুজ্ঞা, *ἐβαδίσειν* (চলেছিল ?)[১] এবং *βάδιζε* (চল।)—এদেব বলব 'কাবক' বা ক্রিযাব বিভক্তিযুক্ত রূপ।

পদগুচ্ছ[২] হল ধ্বনিব অর্থময সমাহাব। সেই ধ্বনিব অনেকগুলি অর্থময হতে পাবে। সব পদগুচ্ছেই যে বিশেষ্য ও ক্রিযা থাকে তা নয, তবে কোন কোন পদগুচ্ছে থাকে, যেমন *ἀνθρώπου ὁρισμός* (মানুষেব সংজ্ঞা)। ক্রিযাহীন পদগুচ্ছ হতে পাবে, কিন্তু পদগুচ্ছেব কোন না কোন অংশেব নিজস্ব অর্থ থাকতেই হবে। যেমন এই উক্তিটিতে *βαδίζει κλέωνι* (ক্লেওন চলে)—*κλέωνι* শব্দেব নিজস্ব অর্থ আছে। আবাব পদগুচ্ছেব ঐক্য বুঝতে হবে দুভাবে, হয তা একটি জিনিশ, অথবা তা বহু পদগুচ্ছেব সমাহাব। যেমন ধবা যাক ইলিযাদেব ঐক্য, তা হল এই ধবনেব সমাহাবে, কিন্তু "মানুষেব সংজ্ঞা" একটি পদগুচ্ছ কাবণ তাতে একটি জিনিশই বোঝাচ্ছে।

২১

[কবিভাষা]

বিশেষ্য দুবকমেব : সবল এবং যুক্ত। সবল বিশেষ্য বলতে বোঝাই সেইসব নামশব্দ যাদেব অংশগুলিব নিজস্ব কোন অর্থ নেই, যেমন *γῆ* (পৃথিবী)। যুক্তবিশেষ্য হল তাবা, যাদেব একটি বা

---

১ এই জায়গায অর্থ অস্পষ্ট। গ্রীকে প্রশ্নবোধকতার জন্য ক্রিযাব কোন বিশেষ বিভক্তিজাত রূপ নেই। (যেমন নেই বাংলাভাষায)। তবে আবিস্টটল একথা লিখলেন কেন? গ্রাব মনে করেন "Aristotle is being careless."

২ গ্রীক *λόγος* শব্দেব বহু অর্থ, যথা 'কথাবার্তা', 'বাক্য', 'বিবৃতি', এমনকি সম্পূর্ণ ভাষণ'।

দুটি অংশের নিজস্ব মানে আছে, যদিও যুক্ত হবার পর তাদের নিজস্ব মানে আর বজায় থাকে না। যুক্ত বিশেষ্য হতে পারে দুই নাম শব্দের, তিন শব্দের, চার শব্দের অথবা বহু শব্দের। ধরা যাক এই গুরুগম্ভীর শব্দটি *'Ερμοκαικο'ζανθος'*[১]

বিশেষ্যগুলি হয় পরিচিত শব্দ, অথবা অপরিচিত[২] অথবা রূপক অথবা অলঙ্কৃত[৩] অথবা সৃষ্ট অথবা দীর্ঘীকৃত, অথবা সংক্ষেপিত অথবা পরিবর্তিত।[৪] পরিচিত শব্দ ব্যবহার করে সকলেই, অল্প পরিচিত শব্দের ব্যবহার করে কেউ কেউ। একই শব্দ একাধারে পরিচিত এবং অপরিচিত হতে পারে, তবে একই লোকের কাছে নয়। যেমন *σίγυνον* (বর্শা) শব্দটি সাইপ্রাসের লোকদের

---

১ তিনটি নদীর নামের সমাহার : হের্মোস, কাইকোস, জান্থোস। তিনটি মিলে হল 'হের্মোকাইকোজানথোস'।

২ *γλῶτταν*. স্বল্পপরিচিত বলতে বোঝায় বিদেশী শব্দ, উপভাষার শব্দ প্রচলন রহিত শব্দ।

৩ *κο'σμιος* : এই শব্দটি পরের পরিচ্ছেদে আবার ব্যবহৃত হয়েছে। শব্দটি কিন্তু আরিস্টটল ব্যাখ্যা করেননি। ইসোক্রাতেস রূপক, অপ্রচলিত শব্দ এবং সৃষ্ট শব্দ এই তিনটিকেই 'কোসমোই' বলেছিলেন। আরিস্টটল তাঁর 'ভাষণ-কলা' গ্রন্থে শব্দটি ব্যবহার করেছেন এবং সেখানে খুবই ব্যাপক অর্থে, যে কোন অলঙ্কৃত উক্তিকেই বুঝিয়েছেন। কিন্তু এখানে নিশ্চয়ই বিশেষ অর্থে ব্যবহার করেছেন। হাইওয়াটারের অনুমান যে এ হল এক বচনের সমার্থক শব্দ, মহাকাব্যে চরিত্রের নামের পরিবর্তে যেমন বিশেষণ ব্যবহৃত হয়ে থাকে। যেমন আখিল্লেস-এর জায়গায় *πηλεϊάδης*, আগুনের জায়গায় *"Ηφαιστος*, বা ধ্বংসকারী *ο"λεθρος* বাংলায় যেমন রাবণের পরিবর্তে লঙ্কাধিপ, লক্ষ্মণের পরিবর্তে ঊর্মিলা-বিলাসী।

৪ আরিস্টটল ব্যবহৃত পরিভাষাগুলি :
κυ'ριον (কুরিওন = পরিচিত শব্দ) *γλῶττα*, (গ্লোত্তা = অপরিচিত), *μεταφορὰ* (মেতাফোরা = রূপক শব্দ), *Κο'σμος* (কোসমোস = অলঙ্কৃত), *πεποιημένον* (পেপোইয়েমেনোন = সৃষ্ট শব্দ), *ἐπεκτεταμένον* (এপেকৃতেতামেনোন = দীর্ঘীকৃত শব্দ), *υφῃρημένον* (হুফেরেমেনোন = সংক্ষেপিত শব্দ), *ἐξηλλαγμένον* (এক্সেল্লাগমেনোন = পরিবর্তিত শব্দ)।

কাছে পবিচিত, কিন্তু আমাদেব কাছে স্বল্প পবিচিত।

ৰূপক শব্দ হল সেগুলি, যেগুলিব অর্থ মূলত একটি শ্রেণী বোঝালেও, উপশ্রেণী বোঝাতে ব্যবহাব কবা হয, কিংবা সাদৃশ্য বোঝাতে ব্যবহাব কবা হয। মূল শ্রেণী থেকে উপশ্রেণীতে অর্থেব স্থানান্তবেব উদাহবণ *Vηῦς δέ μοι ἡδ' ἑ'στηκεν* (ঐ দাঁডিযে আছে আমাব জাহাজ)—এখানে 'নোঙব ফেলে বাখা,' দাঁডিযে থাকা-ব উপশ্রেণী। আবাব উপশ্রেণী থেকে মূলশ্রেণীতে অর্থেব স্থানান্তবেব উদাহবণ : *ἦ δὴ μυρί' 'Οδυσσεὺς ἐσθλὰ ἑ'οργεν* (ওডুসসেউস হাজাব হাজাব মহৎ কাজ কবেছেন) —'হাজাব হাজাব' অর্থে 'অনেক' বোঝাচ্ছে। এবাবে এক শ্রেণী থেকে অন্য শ্রেণীতে স্থানান্তবেব উদাহবণ : *Χαλκῷ 'ἀπὸ ψυχὴν α'ρύσας* (ব্রোঞ্জেব দ্বাবা তাব প্রাণ বাব কবা) এবং *ταμὼν α'τειρέι Χαλκῷ* (কঠিন ব্রোঞ্জ দিযে ছিন্ন কব /কাটা) [1] এখানে 'বাব কবা'-ব অর্থ হল 'ছিন্ন কবা' এবং 'ছিন্ন কবা'-ব অর্থ হল 'বাব কবা' এবং দুটি ক্রিযাই 'অপসাবণ'-শ্রেণীব অন্তর্গত।

সাদৃশ্যমূলক ৰূপকেব অর্থ হল যখন দ্বিতীয এবং প্রথমেব মধ্যে যে সম্পর্ক, এবং চতুর্থ আব তৃতীযেব মধ্যে সেই সম্পর্ক, তখন কবি দ্বিতীযেব পবিবর্তে চতুর্থ, এবং চতুর্থেব পবিবর্তে দ্বিতায (বিষয) ব্যবহাব কবতে পাবেন। এবং কখনও কখনও যে শব্দটিকে ৰূপক অর্থে ব্যবহাব কবা হল তাব সঙ্গে যুক্ত কোন শব্দও ৰূপকেব সঙ্গে ব্যবহাব কবা হযে থাকে।[2] যেমন দিওনুস্সুস্-এব কাছে একটি পানপাত্র যা, আবেস এব কাছে একটি বর্ম তাই। ফলে কবি পানপাত্র বোঝাতে বলতে পাবেন 'দিওনুস্সুসেব বর্ম', আবাব বর্ম বোঝাতে বলতে পাবেন 'আবেসেব পানপাত্র'। কিংবা জীবনেব

---

১ প্রথম বাক্যেব ব্রোঞ্জ বলতে ছুবি বোঝাচ্ছে, আব দ্বিতীব বাক্যেব ব্রোঞ্জ বলতে বোঝাচ্ছে গ্রীসেব শল্যবিদ্যায ব্যবহৃত একবকম পাত্র।

২ আবিস্টটলেব বাক্যটি খুবই দুর্বোধ্য।

সঙ্গে বার্ধক্যের যে সম্পর্ক, দিনের সঙ্গে সন্ধ্যার সেই সম্পর্ক, কাজেই সন্ধ্যাকে বলা যেতে পারে ‘দিনের বার্ধক্য’, আর বার্ধক্য না ব’লে এম্‌পেদোক্লেসের[১] ভাষায় বলতে পারি : ‘জীবনসন্ধ্যা’ কিংবা ‘জীবনের সূর্যাস্ত’। কখনও কখনও সাদৃশ্যের বিভিন্ন দিক্ বোঝাবার উপযুক্ত শব্দ পাওয়া যায়না, কিন্তু তাতে রূপক ব্যবহার আটকায় না। যেমন ‘বীজ ছড়ানো’ বোঝাতে ‘বপন’ শব্দ ব্যবহার করতে পারি, কিন্তু “সূর্যের আলো ছড়ানো” বোঝাতে কোন শব্দ নেই। সেই (অজ্ঞাত) শব্দটির সঙ্গে আলো ছড়াবার যে সম্পর্ক, বপনের সঙ্গে বীজ ছড়ানোর সেই সম্পর্ক—সেই জন্যই সূর্য সম্বন্ধে (কবি) বলেছেন (সূর্য তার) “স্বর্গীয় কিরণ বপন করছে”। আর একভাবে রূপক ব্যবহার করা চলে, প্রথমেই বস্তু বিশেষে একটি গুণ আরোপ করা হল, তারপর সেই গুণ অস্বীকার করা হল, যেমন বর্মকে আরেসের পানপাত্র না ব’লে বলা হল (আরেসের) সুরাবিহীন পানপাত্র। সৃষ্ট শব্দ[২] হল কবিরা যে সব শব্দ তৈরী করেন। এ সব শব্দ অবশ্য কোন লোক ব্যবহার করেন না। সেরকম কয়েকটি শব্দ যেমন ἐρνύγες ব্যবহৃত হয় κέρατα (শিং)-র পরিবর্তে কিংবা ἱερεύς (পুরোহিত) শব্দের পরিবর্তে ἀρητήρ।

দীর্ঘীকৃত শব্দ হল সেইসব শব্দ যেখানে হ্রস্ব স্বরধ্বনিকে দীর্ঘ করা হয়, অথবা একটি অতিরিক্ত দল শব্দের মধ্যে ঢুকিয়ে দেওয়া হয়। যেমন πόληος-এর বদলে πόλεως, কিংবা πηληϊάδεω হল πηλείδου[৩] থেকে।

১ এম্‌পেদোক্লেস (? ৪৯০-৪৩০), প্রাণীতত্ত্ববিদ দার্শনিক সিসিলির প্রধান চিকিৎসাতত্ত্বজ্ঞ এবং প্রাচীন আলঙ্কারিক।

২ সৃষ্ট শব্দের আলোচনার আগে সম্ভবত আরিস্টটল অলঙ্কৃত শব্দ সম্বন্ধে আলোচনা করেছিলেন। সেই অংশ এখন লুপ্ত।

৩ শব্দগুলির স্বাভাবিক রূপ হল :
πόλις (শহর) πηλείδης (পেলেউসের পুত্র)
এই শব্দগুলির দীর্ঘীকৃতরূপ (এক বচন সম্বন্ধ পদ) আরিস্টটল উল্লেখ করেছেন।

হ্রস্ব শব্দ হল যে শব্দের কিছু অংশ বাদ দেওয়া হয়। যেমন *κρῖ* এবং *δῶ* কিংবা *μια γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ.*।[1]

পরিবর্তিত শব্দ হল যে শব্দের একটি অংশ অপরিবর্তিত এবং একটি অংশ পরিবর্তিত। যেমন *δεξιόν*-এর পরিবর্তে লেখা হল <u>*δεξιτερὸν*</u> *κατὰ μάζον*।[2]

[বিশেষ্যের লিঙ্গ][3]

বিশেষ্যগুলির মধ্যে কেউ কেউ পুরুষবাচক, কেউ কেউ স্ত্রীবাচক, আর কতক ক্লীবতাবাচক। পুরুষবাচক বিশেষ্যের শেষে থাকে *ν, ρ, ς* এবং *ψ* ও *ξ*। যে সব বিশেষ্যে সদাদীর্ঘ স্বরধ্বনি থাকে যেমন *η* এবং *ω* কিংবা যারা দীর্ঘীকৃত *α* তে শেষ হয়, তারা স্ত্রীবাচক। পুরুষবাচক ও স্ত্রীবাচক বিশেষ্যের পদান্তিক চিহ্ন সমান সমান কারণ *ψ* এবং *ξ* দুটির শেষেই আছে *ς* কোন কোন বিশেষ্য আর অন্য কোন ব্যঞ্জন ধ্বনিতে বা হ্রস্বস্বরে (যেমন *ε ο*) শেষ হয়না। তিনটি বিশেষ্যের শেষে আছে *ι* যথা *μέλι* (মধু), *κόμμι* (মাড়ি) এবং *πίπερι* (মরীচ), আর পাঁচটির শেষে আছে *υ* ক্লীবতাবাচক বিশেষ্যগুলির শেষেও এই সব বর্ণ এবং *ν* এবং *ς* থাকে।

১ *κρῖ* অর্থে *κριθή* 'যব', *δῶ* অর্থে *δῶμα* 'ঘর' *ὄψ* অর্থে *ὄψις* 'মুখ বা 'চেহারা'। *μια γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ* বাক্যটির অর্থ: 'দুজনের মুখ যেন এক হয়ে গেল'।

২ এই পদগুচ্ছ হোমারের। ইলিয়াদ ৫/৩৯৩ অর্থ 'দক্ষিণ স্তনে'।

৩ অংশটি একটু আকস্মিক এবং জটিল। অনেকেই এর যাথার্থ্যে সন্দিহান। বলাই বাহুল্য এই অংশটি ব্যাকরণশাস্ত্রের আলোচনা। পাঠকবৃন্দ অনায়াসে বাদ দিতে পারেন।

[বচনাবীতি][১]

বচনাব (প্রথম) গুণই হল স্পষ্টতা, কিন্তু বিশিষ্টতাহীনতা নয। স্পষ্ট-বীতি গডে ওঠে পবিচিত শব্দেব ব্যবহাবে আব পবিচিত শব্দ মানেই বিশিষ্টতাহীন শব্দ। ক্লেওফোন[২] এবং স্থেনেস্থুসেব[৩] কবিতাই এব উদাহবণ। নিতান্তই প্রাত্যহিক শব্দ যেগুলি নয, যেগুলি কিছুটা অ-পবিচত, সেই শব্দগুলি বচনায আনে আভিজাত্য। অ-পবিচিত শব্দ বলতে বোঝাচ্ছি স্বল্পব্যবহৃত শব্দ, ৰূপক, দীর্ঘীকৃত শব্দ ও পবিচিত শব্দেব অতিবিক্ত শব্দ। কিন্তু কোন কবি যদি শুধু এই ধবণেব শব্দই ব্যবহাব কবেন তাব ফল হবে প্রহেলিকা কিংবা শব্দেব আডম্বব। প্রহেলিকাব বৈশিষ্ট্য হল, শব্দেব অদ্ভুত সমাহাবেব মধ্য দিযে একটা ব্যাপাব বলা, শুধু শব্দসজ্জাব মধ্য দিযে তা হয না, তাব জন্য চাই ৰূপকেব ব্যবহাব, যেমন আমি একটা লোককে দেখলাম সে আগুন দিযে আব একজনেব ওপব ব্রোঞ্জ ঝালাচ্ছে। আব অপ্রচলিত শব্দেব সন্নিবেশে সৃষ্টি হয বাগাডম্ববেব। কাজেই চাই একটি মিশ্রিত বচনাবীতি। একদিকে অচলিত, ৰূপক, অলঙ্কৃত শব্দ ইত্যাদিব ব্যবহাবেবব ফলে বচনা প্রাত্যহিকতা এবং সাধাবণত্বেব ঊর্ধ্বে উঠতে পাববে, অন্যদিকে, প্রচলিত শব্দাবলী দিতে পাববে স্পষ্টতা। স্পষ্ট

১ রচনাবীতিব আলোচনায আবিস্টটল শুধু শব্দ নিবাচন ও শব্দ ব্যবহারেব ওপবই জোব দিযেছেন। এই প্রসঙ্গে 'ভাষণ-কলা' গ্রন্থেব তৃতীয পবিচ্ছদেব প্রথম অংশটি দ্রষ্টব্য—এখানে আরিস্টটল কবিতাব ভাষা ও বক্তৃতাব ভাষাব পার্থক্য নির্দেশ করেছেন।

২ ক্লেওফোন (চতুর্থ শতক) : আথেন্সবাসী, ট্রাজেডি রচযিতা।

৩ স্থেনেলুস (পঞ্চম শতক): ট্রাজেডি রচযিতা। তাঁব বচনারীতিব জন্য আবিস্তোফানেস ব্যঙ্গ কবেছেন।

অথচ বিশিষ্ট ভাষা জন্ম নেয প্রধানত দীর্ঘ, হ্রস্ব, পবিবর্তিত বিশেষ্যেব ব্যবহাব থেকে, কাবণ এই শব্দগুলি (অ-সাধাবণ আব) অ সাধারণ বলেই প্রাত্যহিকতা থেকে দূর, আবাব স্বাভাবিক ব্যবহাবিক শব্দেব কাছাকাছি বলেই স্পষ্টতা অর্জন কবতে পাবে। এ ধবণেব বীতিব সমালোচনা—যেমন এউক্লেইদেস[১] পবিহাস করেছিলেন—কবা ভুল। এউক্লেইদেস বলেছিলেন যে যদি ইচ্ছেমত দলগুলিকে হ্রস্ব কবা যায তাহলে পদ্য লেখা আব কী এমন কঠিন ব্যাপাব। এই ভাষায তিনি ঠাট্টা কবেছিলেন *'Επιχαρην εἶδον Μαραθῶνά δε βαδιζοντα* এবং *ουκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον*।[২]

এইবকম স্বাধীনতাব ফল অবশ্যই হাস্যকব। আব যে কোন বচনাব পক্ষেই প্রযোজন আতিশয্যহীনতা। একই ধবনেব হাস্যকবতাব সৃষ্টি হয রূপক, অচলিত শব্দ ইত্যাদিব ব্যবহাবেব চবম আতিশয্যেব ফলে। কিন্তু শব্দেব যথার্থ ব্যবহাবেব ফলে (কাব্য যে কী সার্থকতা লাভ কবে) তা বুঝতে পাবব যদি মহাকাব্যেব মধ্যে বিশেষত্বহীন

---

১ পবিচয অজ্ঞাত।

২ গ্রীক ভাষায কতকগুলি স্বব সদাদীর্ঘ আব কতকগুলি, যদিও হ্রস্ব, অবস্থা বিশেষে দীর্ঘ হতে পাবে। হোমাব এই বকম অবস্থাজনিত দীর্ঘ স্বব ব্যবহাব কবেছেন খুবই কম। এউক্লেইদেস এই ধবনের দীর্ঘস্ববধ্বনি নিযে পবিহাস কবেছেন। তিনি যে লাইনগুলি লিখেছেন সেগুলি স্বাভাবিক ভাবে ছন্দযুক্ত নয, কিন্তু অসংগত ভাবে যদি স্ববগুলি দীর্ঘ কবা যায তাহলে একে ষট্‌পর্বিক মহাকাব্যিক ছন্দে পবিবর্তিত কবা চলে। ছাঁদটা হবে —⏑⏑। — — । - - ⏑⏑।—⏑⏑।— — ।— — *ἐπιχάρην* এবং *βαδίζοντα* উভযেবই প্রথম স্ববধ্বনিকে ইচ্ছেমত দীর্ঘ কবলে তবেই লাইনটি ছন্দোবদ্ধ হতে পাবে। দ্বিতীয উদাহবণটি আবো জটিল, এখানে *ἐράμενος* এর ε এবং *ἐλλέβορον* এব মধ্যেব স্বরগুলি দীর্ঘ কবলে দাঁড়াবে ——।—⏑⏑।——।——।—⏑⏑। —— শেষ তিনটি পর্বে পবিহাস চবমে উঠেছে। প্রথম লাইনেব অর্থ 'আমি দেখলাম এপিখাবেস মাবাথোনেব দিকে হেঁটে যাচ্ছে। দ্বিতীয লাইনেব অর্থোদ্ধাব করা সম্ভব হযনি।

সাধারণ শব্দগুলি বসিয়ে দিই। যে কোন একটি অচলিত শব্দ বা রূপক বা অন্য ধরনের শব্দ তার পরিবর্তে একটি পরিচিত সাধারণ শব্দ বসিয়ে দাও, তখনই আমাদের বক্তব্যের সত্যতা বোঝা যাবে। আযসখুলস এবং এউরিপিদিস একই আয়াম্‌বিক চরণ লিখেছেন, শুধু একটি শব্দের পরিবর্তন, সাধারণ শব্দের পরিবর্তে একটি অচলিত শব্দ, আর তার ফল হল একটি চরণ সুন্দর, আর একটি সাধারণ। আযসখুলস তাঁর ফিলোক্‌তেতেস-এ লিখলেন :

φαγέδαινα η μου σάρκας εσθίει ποδο'ς[১]

এউরিপিদেস *εσθίει* (খাচ্ছে)-এর পরিবর্তে লিখলেন *θοιναιαι μετέθηκεν* (ভোজ খাচ্ছে)। কিংবা এই পংক্তিটি :

Vῦν δέ μ' εων ο'λιγος τε καὶ ουτιδανος καὶ ἀειδής[২]

এর সঙ্গে তুলনা করা যাক সাধারণ শব্দ বসিয়ে :

νῦν δέ μ' ἐω̂ν μικρο'ς τε καὶ ασθενικὸς καὶ ἀειδής[৩]

কিংবা *δίφρον τ' αεικέλιον καταθείς ο'λιγην τε τραπεζαν*[৪]

আর *δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικραν τε τράπεζαν*[৫]

কিংবা যদি *ἠιονες βοο'ωσιν* (গর্জমান বেলাভূমি) কে পরিবর্তিত করা যায় *ἠιο'νες κραζουσιν* (শব্দায়মান বেলাভূমি)-তে।

আরিফ্রাদেস[৬] ট্রাজেডিরচয়িতাদের ব্যঙ্গ করে বলেছেন যে তাঁরা এমন সব শব্দ ব্যবহার করেন যা কেউ কখনও কথাবার্তায় ব্যবহার করেনা, যেমন তাঁরা *ἀπο δωμάτων* (ঘর থেকে) না লিখে লেখেন *δωμάτων ἄπο*, কিংবা লেখেন *σέθεν* (তোমার), *ἐγὼ δέ νιν* (আমি ও সে), *'Αχιλλεως πέρι* (আখিল্লেস সম্বন্ধে)—যদিও

---

১ 'এই ক্ষত আমার পায়ের মাংস (কুরে কুরে) খাচ্ছে'।

২ 'আমি ক্ষুদ্র, আমি তুচ্ছ, আমি বিগতশ্রী'।

৩ 'আমি ছোট্ট, আমি দুর্বল, আমি বিশ্রী'।

৪ 'সে রাখল একটা কদাকার কৌচ আর অপ্রশস্ত চতুষ্ক (টেবিল)'।

৫ 'সে রাখল একটা বিচ্ছিরি কৌচ আর ক্ষুদে টেবিল'।

৬ পরিচয় অজ্ঞাত।

লেখা উচিত ছিল *πέρι 'Αχιλλέως*[১] কিন্তু প্রাত্যহিক ভাষায় এইবকমেব ব্যবহাব নেই বলেই, এবা কবিতাব ভাষাকে প্রাত্যহিক ভাষাব বন্ধনেব বাইবে নিযে যায। আবিফ্রাদেস এই ব্যাপাবটা বুঝতে পাবেননি।

তবে বড কথা হল যে এই সমস্ত কৌশলগুলি ব্যবহাব কবতে হবে যথার্থ ভাবে। সংযুক্ত শব্দ, অচলিত শব্দ সব ব্যাপাবেই এইটিই হল মূল কথা। ৰূপকেব ব্যবহাব হল সবচেযে গুৰুত্বপূর্ণ। ৰূপক ব্যবহাবে লাগে সহজাত প্রতিভা[২], কেউ কাবো কাছে তা শিখতে পাবে না। যথার্থ ৰূপক ব্যবহাবেব জন্য চাই সাদৃশ্য আবিষ্কাবেব চোখ।[৩]

বিভিন্ন শব্দেব মধ্যে সংযুক্ত বিশেষ্যগুলি দিথুবাম্বেব-পক্ষে সবচেযে উপযোগী। মহাকাব্যেব পক্ষে অচলিত শব্দ, আব আইযাম্বিকেব জন্যে ৰূপক। অবশ্য মহাকাব্যে সবই কমবেশী উপযোগী, তবে আইযাম্বিক যেহেতু মুখেব ভাষাব সবচেযে কাছে সেজন্য মুখেব ভাষায যে সব শব্দেব বেশী ব্যবহাব হয—যেমন প্রচলিত শব্দ, ৰূপক এবং অলঙ্কৃত শব্দ—তাদেব ব্যবহাব কবাই ভালো।

ট্রাজেডি এবং অভিনেয অনুকবণেব কলাকৌশলেব সম্বন্ধে যথেষ্ট বলা হল, (এবাব অন্য প্রসঙ্গ)।

---

১ *ἀπο* (থেকে), *περι* (সম্বন্ধে, ওপবে) ইত্যাদি অব্যযগুলি গ্রীকে সাধাবণত বিশেষ্যের আগে বসে। কিন্তু কবিরা তাদেব ক্রম বদলে দিযেছেন। সেজন্যই আবিফ্রাদেসেব আপত্তি। সেইবকমই *σέθεν* (মধ্যম পুরুষেব একবচনেব সম্বন্ধ পদ) যদিও মহাকাব্যে ব্যবহৃত, কিন্তু প্রচলিত ৰূপ হল *σου* (*σύ* "তুমি/আপনি" শব্দেব এক বচনের সম্বন্ধ পদ) *Vιν* সম্বন্ধে আপত্তিব কাবণ হল যে প্রথম পুরুষেব একবচনেব প্রচলিত ৰূপ এটি নয।

২ *εὐφυίας* 'প্রকৃতির দান'।

৩ *τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν το τὸ "ομοιον θεωρεῖν εοτιν.*

[মহাকাব্য]

যে কাব্য বর্ণনাত্মক, এবং মিতছন্দে বচিত (অর্থাৎ মহাকাব্য)—তাব সঙ্গে ট্রাজেডিব বেশ কিছু ঐক্য আছে। একটি স্বযংসম্পূর্ণ ক্রিযাকে ভিত্তি কবে নাটকীয বীতিতে কাহিনীটি গঠিত হবে, তাব থাকবে আদি, মধ্য ও অন্ত , সমস্ত কাহিনীব মধ্যে থাকবে একটি জৈব ঐক্য আব তাব (উপভোগেব) আনন্দ হবে বিশিষ্ট। ইতিহাসেব থেকে এদেব গঠন আলাদা। ইতিহাস একটি ক্রিযা বা ঘটনা বর্ণনা কবেনা, বিশেষ সমযেব বর্ণনা কবে, সেই কালখণ্ডেব মধ্যে এক বা একাধিক লোকেব জীবনে যত ঘটনা ঘটেছে সেই সব ঘটনাব বর্ণনা কবে, হযত সেই সব ঘটনাব মধ্যে সামান্য যোগ আছে, কিংবা কোন যোগই নেই। যেমন ধবা যাক একই সমযে সালামিসেব যুদ্ধ আব সিসিলিতে কার্থেজীযদেব সঙ্গে যুদ্ধ হযেছে।[১] কিন্তু তাদেব মধ্যে কোন যোগ নাও থাকতে পাবে। কিন্তু আমাদেব অধিকাংশ মহাকাব্যেব-কবিবা (ইতিহাসেব বীতিতে কাব্য বচনা) কবেন।

আগেব কথাব পুনবাবৃত্তি ক'বে বলি, এই ক্ষেত্রে সকলেব সঙ্গে তুলনায হোমাবকে মনে হয দৈবীশক্তিতে উদ্বুদ্ধ।[২] ট্রয যুদ্ধেব কাহিনীব আদি আছে, অন্ত আছে , কিন্তু হোমাব সমগ্র ট্রযযুদ্ধেব কাহিনীকে তাঁব (কাব্যেব) বিষযবস্তু কবেননি, কাবণ (তিনি জানেন যে) বিষযটি অত্যন্ত বড, তাব অখণ্ডতা সৃষ্টি কবা সহজ নয, আব যদি তা সম্ভবও হয, তাহলেও অসংখ্য ছোট ছোট ঘটনাব ভাবে

---

১ হেরোদেতুস (হেবোডোটাস)-এব মতে ৪৮০ খ্রী পূ তে একই দিনে সালামিসেব জলযুদ্ধ এবং সিসিলিতে কার্থেজীযদের সঙ্গে যুদ্ধ ঘটেছিল।

২ *θεσπέσιος ἄν φανείν*

তা অত্যন্ত জটিল হযে যাবে। সে জন্য তিনি এই (বিবাট কাহিনী থেকে) একটি অংশ বেছে নিযেছেন, যদিও অন্যান্য বহু ঘটনাকে তিনি উপকাহিনী হিশেবে ব্যবহাব কবেছেন, যেমন ধবা যাক, জাহাজেব দীর্ঘ তালিকা কিংবা কযেকটি ছোট ছোট কাহিনী। অন্যান্য কবিবা (কাব্যেব বিষযবস্তু হিশেবে গ্রহণ কবেন) একটি চবিত্র, একটি বিশেষ কালখণ্ড, কিংবা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত একটি ঘটনা—যেমন কুপ্রিযা এবং ছোট ইলিযাদে।[১] তাব ফলে ইলিযাদ বা ওদিসিতে একটি বা খুব বেশী হলে দুটি ট্রাজেডিব উপাদান পাওযা যায, কিন্তু কপ্রিযা থেকে পাওযা যাবে অনেকগুলি, আব ছোট ইলিযাদ থেকে আর্টিবও বেশী, যথা 'অস্ত্রদান', ফিলোকতেতেস, নেওপ্তোলেমোস, এউরুপ্যলোস, ভিক্ষুক, লাকোনীযাব নাবী, ট্রযেব পতন ও নৌবহবেব প্রত্যাবর্তন, সিনোন ও ট্রযেব নাবী।[২]

[মহাকাব্যেব শ্রেণী]

মহাকাব্যও ট্রাজেডিব মত নানা শ্রেণীব : মহাকাব্য হতে পাবে 'সবল' বা 'জটিল,' হতে পাবে চবিত্রনির্ভব বা বিপর্যযেব কাহিনী।[৩] গান আব দৃশ্যেব কথা বাদ দিলে ট্রাজেডিব মতই বিপ্রতীপতা ও উদঘাটন ও বিপর্যযেব প্রযোজন, প্রযোজন অভিপ্রায এবং ভাষা-বীতিব। হোমাবই এইসব উপাদান প্রথম ব্যবহাব কবেছিলেন এবং সার্থক ভাবে ব্যবহাব কবেছিলেন। তাঁব ইলিযাদ হল সবল কাহিনী,

---

১ সম্ভবত এই দুটি কাব্য বিভিন্ন কাহিনীব সমষ্টি।

২ *οἷον ὁ'πλαν κρὶσις, φιλοκτὴτης, Νεσπτὸλεμος, Ευρύπυλος' πτωχεια, Λἰκαιναι, 'Ιλἰου πὲρσις και ἀπο'πλους, Σἰνων* এবং *Τῳάδες*

৩ দ্রষ্টব্য দশম ও অষ্টাদশ পবিচ্ছেদ।

তার শেষ বিপর্যয়ে, আর ওদিসি একটি জটিল কাহিনী এবং চরিত্র নির্ভর। এছাড়া অভিপ্রায় ও ভাষারীতিতে দুটি কাব্যই উত্তম।

[মহাকাব্য ও ট্রাজেডির দৈর্ঘ্য]

কিন্তু ট্রাজেডি ও মহাকাব্যে পার্থক্যও আছে। এই পার্থক্য হল (প্রথমত) কাহিনীর দৈর্ঘ্য আর (দ্বিতীয়ত) মিতছন্দের প্রয়োগ। দৈর্ঘ্য সম্বন্ধে আগে যা বলেছি (আশা করি) তা যথেষ্ট—কাহিনীর আরম্ভ ও শেষ যেন একই সঙ্গে গোচরীভূত হয়। আর তা হতে পারে যদি মহাকাব্য প্রাচীন মহাকাব্যের চেয়ে ছোট হয় এবং অভিনয়োপযোগী[১] ট্রাজেডির মত দীর্ঘ হয়। মহাকাব্যের দৈর্ঘ্যের বিস্তারের একটি সুযোগ আছে, এবং তার ব্যবহারও যথেষ্ট। নাটকে সমকালে সঙ্ঘটিত ঘটনা একই সঙ্গে দেখানো সম্ভব নয়, কারণ নটনটীদের পক্ষে রঙ্গমঞ্চে একটি ঘটনাই অভিনয় করা সম্ভব, কিন্তু মহাকাব্য যেহেতু বর্ণনাত্মক, একই সময়ে সঙ্ঘটিত অনেকগুলি ঘটনার বর্ণনা সম্ভব। এই ঘটনাগুলি যদি প্রাসঙ্গিক হয় তা'হলে কাহিনীর আয়তনে বিস্তৃতি আনতে পারে, আর বিস্তারের ফলে মহাকাব্যে আসে সমৃদ্ধি, বিচিত্র ঘটনার সমাবেশের ফলে একটা বৈচিত্র্য। বৈচিত্র্যহীনতার ফলেই অনেকসময় ট্রাজেডির দর্শকেরা অতৃপ্ত থাকে আর শেষ পর্যন্ত ট্রাজেডিও অসফল হয়।

---

১ সাধারণত একটানা অভিনয়ে তিনটি ট্রাজেডি ও একটি সাতুর নাটক ব্যবহৃত হত।

২ এ সম্পর্কে লামফ্রে হাউসের মন্তব্য স্মরণযোগ্য। তিনি বলেছেন যে গ্রীক রঙ্গমঞ্চের গঠন বৈশিষ্ট্যের ফলে একসঙ্গে একাধিক ঘটনা একই সময়ে দৃশ্যযোগ্য ক'রে উপস্থিত করা সম্ভব ছিল না। কিন্তু যুগপৎ সঙ্ঘটিত ঘটনার একটি দৃষ্টিগোচর এবং অন্যটি শ্রুতিগোচর হতে বাধা ছিল না। আয়সখুলসের আগামেমননে যেমন ভেতর থেকে আহত আগামেমননের আর্ত চীৎকার ভেসে এল। এই চীৎকার থেকে দর্শকেরা বুঝতে পারল একই সঙ্গে দুটি ক্রিয়ার সহাবস্থান। *Aristotle's Poetics*, London, 1956, pp 66-67

[মহাকাব্যেব ছন্দ]

আমাদেব অভিজ্ঞতা থেকে বলতে পাবি যে মহাকাব্যেব উপযোগী ছন্দ হল শূবছন্দ বা ষট্‌পদী। যদি অন্য কোন এক বা একাধিক ছন্দে কেউ মহাকাব্য বচনা কবতে চান তাব ফল তৃপ্তিকব হবেনা। শূবছন্দই সবচেযে গম্ভীব, সবচেযে বাজকীয, এব মধ্যেই অপবিচিত শব্দ ও রূপক ব্যবহাবেব স্বাচ্ছন্দ্য সবচেযে বেশী—আব এই ব্যাপাবে বর্ণনাত্মক কাব্য অন্য সব কাব্যেব চেযে অনেক বেশী ব্যাপক। আইযাম্‌বিক বা ত্রোখী অবশ্যই অনেক বেশী গতিচঞ্চল: ত্রোখী নাচেব পক্ষে উপযোগী আব আইযাম্‌বিক বাস্তবজীবনেব বর্ণনায। খাযবমোনেব মত মিশ্র ছন্দে মহাকাব্য বচনা সবচেযে অতৃপ্তিকব। সেইজন্যই শূবছন্দ ছাডা আব কোন ছন্দে কেউ দীর্ঘকাহিনী বচনা কবেন নি। প্রকৃতি স্বযং যেন মহাকাব্যেব যথার্থ ছন্দটি সৃষ্টি কবেছেন।[১]

[কবিব ভূমিকা]

হোমাব নানা কাবণেই আমাদেব শ্রদ্ধেয, আব বিশেষত কাব্যে কবিব ভূমিকা সম্বন্ধে সচেতনতাব জন্য তিনি (আবো) প্রশংসনীয। কবিতায কবি উত্তম-পুরুষে কথা বলবেন অত্যন্ত কম।[২] কাবণ সেক্ষেত্রে তিনি ঘটনাব অনুকাবক নন। অন্য বহু কবি অধিকাংশ সময়ে নিজেবাই কথা বলেন এবং তাঁবা খুব কমক্ষেত্রেই ঘটনাব অনুকাবক। হোমাব কিন্তু সংক্ষিপ্ত ভূমিকাব পবেই অবিলম্বে (পাঠকেব সামনে) উপস্থিত কবে দেন একটি পুরুষ কিংবা একজন নাবী, কিংবা অন্য কোন একটি চবিত্র—কেউ বিশেষত্বহীন নয, প্রত্যেকেই স্পষ্ট স্বাতন্ত্র্যে চিহ্নিত।[৩]

---

১ *φύσις διδασκει το ἁρμὸττον αὐτῃ [δι] αἱρεῖσθαι*

২ *αὐτὸν γάρ δεῖ τὸν ποιητὴν ελάχιστα λέγειν.*

৩ *ουδέν ἀη'θη ἀλλ' ἔχοντα ἤθη*

ট্রাজেডিতে 'চমৎকাব'-[১] এব স্থান অবশ্যই প্রযোজনীয, তবে অসম্ভাব্য ঘটনাব স্থান মহাকাব্যে অনেক বেশী। (বলাই বাহুল্য) অসম্ভাব্য ব্যাপাবই 'চমৎকাব'-এব প্রধান উপাদান। (মহাকাব্যে অসম্ভাব্যেব স্থান বেশী) কাবণ চবিত্রগুলিকে প্রত্যক্ষভাবে দেখিনা : হেকতোবেব পশ্চাদ্ধাবন—(গ্রীক সৈন্যেবা চুপচাপ দাঁড়িযে আছে, আখিল্লেস তাদেব বাবণ কবছেন) বঙ্গমঞ্চে হাস্যকব[২]—কিন্তু মহাকাব্যে এই অসম্ভব ব্যাপাবটা লক্ষ্যই কবা যায না। 'চমৎকাব' যে আনন্দদাযক তাব প্রমাণ হল লোকে একটা খবব অন্যদেব দেবাব সময বেশ কিছু (অতিবঞ্জিত কবে), কিছু (নিজে) জুড়ে দেয, আব যে শোনে সে আনন্দ পায।

[উপন্যাস][৩]

সর্বোপবি হোমাব শিখিযেছেন কীভাবে যথার্থভাবে উপন্যাস[৩] বচনা কবতে হয, কীভাবে ভ্রান্তি সৃষ্টি কবতে হয। যেমন 'ক' যদি ঠিক হয তাহলে 'খ' ঠিক, কিংবা যদি 'ক' ঘটতে পাবে, তাহলে 'খ' ঘটতে পাবে। লোকে ভাবে যদি 'খ' ঠিক হয তাহলে 'ক'-ও ঠিক, কিংবা 'খ' ঘটলে 'ক'-ও ঘটা সম্ভব। কিন্তু এটা সম্পূর্ণ ভ্রান্ত ধাবনা। তাহলে, যদি 'ক' ঠিক না-হয, কিন্তু যদি ঠিক হত, 'খ' তাহলে ঘটত, সেক্ষেত্রে প্রথম ঘটনাটিকে বিশ্বাস্য কবাব জন্য দ্বিতীয

---

১ *θαυμαστόν*

২ ইলিযাদ ২২। ২০৫-
'আখিল্লেস তাদেব হেকতোবেব দিকে তীক্ষ্ণ তীব ছুঁড়তে বাবণ কবলেন, পাছে তাঁকে হত্যা কবাব গৌবব অন্য কেউ পেযে যায।'

৩-৩ গ্রীক শব্দ *ψευδῆ* মানে অ-সত্য। সেজন্য কোন কোন ইংবেজ অনুবাদক lie বা falsehood ব্যবহাব কবেছেন।

ঘটনাটিকে প্রতিষ্ঠিত কবতে হবে। স্নান-দৃশ্য এব একটি উদাহবণ।[১]

অবিশ্বাস্য সম্ভাব্যতাব চেযে বিশ্বাসযোগ্য অসম্ভাব্যতা বেশী গ্রহণযোগ্য। অব্যাখ্যেয খুঁটিনাটি নিযে একটি কাহিনী গড়ে তোলা ঠিক নয। যতটা সম্ভব অব্যাখ্যেয বা অসম্ভাব্য ব্যাপাব কাহিনীতে না থাকাই ভালো। আব যদি থাকে, তবে থাকুক কাহিনীব বাইবে, ভেতবে নয। যেমন ওযদিপুসেব অজ্ঞাতসাবে লাইযুসকে হত্যা কবাব ব্যাপাবটি[২], কিংবা এলেকত্রাতে পুথিযানেব খেলা,[৩] কিংবা মুসিযানে[৪]—তেগেযা থেকে মুসিযা পর্যন্ত পথে একটাও কথা বলল না এমন একটি লোকেব প্রসঙ্গ।[৪] (যদি কেউ ভাবে যে) এইসব ঘটনা না থাকলে কাহিনীটা নষ্ট হযে যাবে—সেটা অত্যন্ত অশ্রদ্ধেয কথা। প্রথমত একজনেব এই ধবণেব কাহিনী বচনা কবাই উচিত নয, আব কেউ যদি কবেনই, ঘটনাগুলিকে যদি যুক্তিযুক্তও কবতে পাবেন (তাহলেও) কাহিনী

---

১ ওদিসি ১৯
ওডুসসেউস পেনেলোপীকে বলছেন যে তিনি ক্রীটেব লোক একবাব ওডুসসেউসকে দেখেছিলেন। ওডুসসেউস-এব পোষাক পবিচ্ছদ ও সঙ্গীসাথীদেব বর্ণনাও দিলেন। পেনেলোপী ভাবলেন —বলাই বাহুল্য ভুল ভাবলেন—যে সব বর্ণনা যখন মিলে যাচ্ছে তখন অবশ্য এই লোকটি ওডুসসেউসকে দেখেছিল। তাঁব যুক্তি হল: যদি লোকটির কথা সত্য হয তাহলে এ অনেক খুঁটিনাটি তথ্য জানবে।
লোকটি অনেক খুঁটিনাটি তথ্য জানে।
অতএব লোকটিব কথা সত্য।

২ ওযদিপুস দীর্ঘকালেব মধ্যেও লাইযুসেব হত্যাব খবর জানতে পাবেননি এ ব্যাপাবটা অস্বাভাবিক।

৩ সোফোক্লেসেব এলেকত্রা নাটকে পুথিযায খেলাব দুর্ঘটনায ওরেস্তেসেব মৃত্যু হযেছিল এইবকম একটা মিথ্যা কাহিনী আছে। এই কাহিনীব কালানৌচিত্যেব প্রতি আবিস্টটল দৃষ্টি আকর্ষণ কবেছেন।

৪-৪ আযসখুলসেব একটি লুপ্ত নাটক। এই নাটকে চবিত্রেব এই দীর্ঘনীবতা বেশ অস্বাভাবিক।

অস্বাভাবিক (থেকে যায়)। এমনকি ওদিসিতে একজন অল্প প্রতিভাসম্পন্ন কবির হাতে পড়লে ওডুসসেউসের জাহাজ থেকে অবতরণের[১] ঘটনার অব্যাখ্যেয় ঘটনাগুলি অসহ্য হত। হোমার তার নানা নৈপুণ্যে (কাহিনীর) অসংগতি লুকিয়েছেন।

[মন্থরতা]

কাহিনীর যে সব অংশ মন্থর, যেখানে চরিত্র বা অভিপ্রায় উদভাসিত হচ্ছে না সেখানেই ভাষারীতির বিস্তারিত প্রয়োগ হতে পারে।[২] খুব ঐশ্বর্যময় ভাষারীতি কিন্তু (কাব্যের) লক্ষ্যের পথে ক্ষতিকর, কারণ চরিত্রসৃষ্টি বা অভিপ্রায়ের (পরিস্ফুটন থেকে) পাঠকের দৃষ্টি বিচ্যুত হওয়া সম্ভব।

২৫

[কাব্যের সমালোচনা][৮]

(সমালোচনার) সমস্যা[৪] এবং তাদের সমাধান[৫] কত রকম হতে পারে, তাদের প্রকৃতিই বা কি এ সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক। চিত্রকর কিংবা অন্যান্য শিল্পীর মত কবি ও জীবনের অনুকারক,

---

১ ওদিসি ১৩। ১১৬

জাহাজ যখন ইথাকার বন্দরে এসে পৌঁছল, তখনও ওডুসসেউস ঘুমোচ্ছেন এবং নাবিকেরা তাঁকে ঘুমন্ত অবস্থায় তীরে নিয়ে গেল—এটা অস্বাভাবিক ঘটনা।

২ দূতের বক্তৃতাগুলি 'মন্থর' অংশের ভালো উদাহরণ। ট্রাজেডিতে এদের ব্যবহার খুবই ব্যাপক। এখানে কোন চরিত্র পরিস্ফুট হচ্ছে না, কাহিনী এগোচ্ছেনা, কাজেই অংশগুলি সুলিখিত হওয়া প্রয়োজন।

৩ কেউ কেউ মনে করেন যে এই অংশটি অ্যারিস্টটলের লেখা নাও হতে পারে। এন্‌সের মতে এই অংশটি কাব্যতত্ত্বের চেয়ে প্রাচীনতর কোন রচনা।

৪ *προβληματων*

৫ *λυσεων* তুলনীয় গ্রন্থিমোচন, পরিচ্ছেদ ১৮।

কাজেই তাঁকে এই তিনটির যে কোন একটি অনুকরণ করতেই হবে, (জীবন) যেমন ছিল, অথবা জীবন যেমন, কিংবা (জীবনকে) যেমন মনে করা হয়ে থাকে বা যা মনে হয়, অথবা (জীবন) যেমন হওয়া উচিত। এই সব প্রকাশ করা হয় ভাষায়, আর ভাষায় অপ্রচলিত শব্দ থাকতে পারে, রূপক থাকতে পারে, আবার না-ও থাকতে পারে। শব্দেরও নানা পরিবর্তনের স্বাধীনতা কবিতায় থাকে। (মনে রাখতে হবে) নির্ভুলতার[১] মানদণ্ড কাব্যশিল্পে এবং সমাজব্যবহারে বা অন্যান্য শিল্পে আলাদা।[১]

কাব্যশিল্পে দু রকমের ত্রুটি[২] ঘটে থাকে, একটি প্রত্যক্ষ[৩] আর একটি আকস্মিক।[৩] একজন যদি একটি বিশেষ জিনিষের অনুকরণ করতে যান, অথচ তাঁর অক্ষমতার জন্য ব্যর্থ হন, তাহলে সেটিকে বলব প্রত্যক্ষ ত্রুটি। কিন্তু যদি এমন হয় যে তাঁর পরিকল্পনার ভুল—যেমন ধরা যাক একটি ধাবমান ঘোড়া আঁকতে গিয়ে তিনি যদি আঁকেন যে প্রাণীটি ডানদিকের দুটি পা-ই তুলে রয়েছে—তাহলে বলব এটি একটি বৈজ্ঞানিক ত্রুটি,[৪] কোন একটি বিশেষ বিজ্ঞানের, হয়ত চিকিৎসাবিদ্যা বা ঐ ধরনের কোন বিষয়ে, তাঁর জ্ঞানের স্বল্পতা। কিংবা হয়ত কোন একটি অসম্ভাব্য ব্যাপার ছবিতে আছে—যেক্ষেত্রে তাকে প্রত্যক্ষ ত্রুটি বলব না। কাজেই (কাব্যের) বিরুদ্ধে ত্রুটির অভিযোগের সময় একথাগুলি মনে রাখতে হবে।

কাব্যের বিরুদ্ধে অভিযোগ বিচার করা যাক। কাব্যে বর্ণিত যে কোন অসম্ভাব্যতাই ত্রুটি। কিন্তু কাব্যের উদ্দেশ্য তার দ্বারা

১-১ προς δὲ τούτοις ουχ 'η αυτὴ ο'ρθο'της ἔστιν τῆς πολιτιοῆς και τῆς ποιητικῆς ουδε αλλης τὲχνης και ποιητινῆς

২ ἀμαρτια 'হামারাতিয়া' শব্দটি এখানে 'ভুল' বা 'ত্রুটি' (নৈতিক অর্থে নয়) অর্থে ব্যবহৃত।

৩ ৩ 'η μεν Γάρ ναθ αυτὴν, η' δέ νατά συμβεβηνο'ς

৪ τὲχνην ὁμάρτημα

যদি সাধিত হয, যদি সেই অংশটি তাব ফলেই উল্লেখযোগ্য হয, তাহলে সেই ত্রুটি সমর্থন কবা যায। হেকতোবেব পশ্চাদ্ধাবন (এইবকম) একটি উদাহবণ। তবে যদি কোন বৈজ্ঞানিক ভুল না-ক'বে কাব্যেব উদ্দেশ্য সিদ্ধ কবা যায, তাহলে (অবশ্য) বৈজ্ঞানিক ত্রুটি সমর্থনযোগ্য নয। কাবণ, সম্ভব হলে কাব্যে কোন ত্রুটি না থাকাই বাঞ্ছনীয। প্রশ্ন উঠতে পাবে ত্রুটিটি কোন্ ধবণেব, একি কাব্যেব কোন অন্তর্নিহিত ত্রুটি, না কাব্যেব সঙ্গে আকস্মিকভাবে জড়িত ? কাবণ একটি অবোধ্য ছবিব চেযে হবিণীব যে শিং থাকে না এই তথ্যটিব অজ্ঞতা অপেক্ষাকৃত কম ত্রুটি।

যদি কাব্যেব সম্বন্ধে কেউ অভিযোগ কবেন যে কাব্যটি যথার্থ নয, তাহলে বলা যেতে পাবে 'কিন্তু বোধহয এই বকম হওযা উচিত'—সোফোক্লেস যেমন বলেছিলেন যে মানুষেব যেমন হওযা উচিত তিনি তেমন ভাবেই মানুষেব (ছবি) এঁকেছেন, আব মানুষ যেমন তেমনই কবে এঁকেছেন এউবিপিদেস। আব যদি এই দুই মতই সন্তোষজনক না হয, তাহলে বলব 'কাহিনীটি এই বকমই'—যেমন ধবা যাক, দেবতাদেব সম্বন্ধে প্রচলিত গল্পগুলি। জেনোফানেস[১] বলেছিলেন যে এই গল্পগুলি সত্যও নয, বলাব যোগ্যও নয, কিন্তু এবা প্রচলিত। কাব্যেব অনেক উক্তি সম্বন্ধে বলা যেতে পাবে যে তাবা যে বেশী সত্য তা নয, শুধু বিশেষ কালেব পক্ষে সত্য। যেমন ধবা যাক, অস্ত্রশস্ত্রেব বর্ণনা : "তাদেব বর্শাগুলো মাটিব ওপব সোজা দাঁড়িযে বইল, তাদেব ফলকগুলি ঊর্ধ্বমুখী"[২] এইভাবেই তখনকাব দিনে বর্শাব ফলক ওপব দিকে ক'বে নীচেব দিকেই মাটিতে গেঁথে বাখা হত এবং ইলুবিযাতে এখনও এই প্রথা আছে।

---

১ জেনোফানেস (? ৫৭০-৪৬০) হোমাবের দেবতত্ত্ব সম্পর্কে তীব্র সমালোচনা কবেছিলেন। কবি ও দার্শনিক।

২ ইলিযাদ ১০/.৫২।

যদি প্রশ্ন ওঠে যে কাব্যে যা বলা হয়েছে বা করা হয়েছে তা নৈতিক দিক থেকে ভাল না মন্দ, তাহলে যা বলা বা করা হয়েছে তার গুণাগুণ বিচার করাই যথেষ্ট নয়, দেখতে হবে তা কে বলেছে বা করেছে, কাকে বলেছে, কখন বলেছে, কী উদ্দেশ্যে বলেছে, কেন বলেছে, কেন করেছে—বৃহত্তর মঙ্গলের জন্য না বৃহত্তর অমঙ্গলকে এড়াবার জন্য।

অন্যান্য অভিযোগের উত্তর পাওয়া যাবে কবির ভাষা ব্যবহারের মধ্যে। যেমন বুঝতে হবে যে হোমার যখন οὐρῆας μὲν πρῶτον লিখলেন তখন οὐρῆας কথাটি 'খচ্চর' অর্থে নয়, "পাহারাদার" অর্থে ব্যবহার করেছেন।[১] আবার দোলোনের উক্তি ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός[২], তার অর্থ বোধ হয় এই নয় যে দোলোনের দেহ ছিল বিকৃত, তাঁর মুখই বিকৃত ছিল,[৩] কারণ "সুশ্রী মুখ" অর্থে ক্রেতানরা ব্যবহার করে εὐειδὲς (সুশ্রী দেহী)। সেইরকমই ζωρότερον δὲ κέραιε[৪] এর অর্থ এই নয় যে "কড়া করে মদ মেশাও", এর মানে হল "তাড়াতাড়ি মেশাও"। হোমারের উক্তিকে আলঙ্কারিক অর্থে বুঝতে হবে। যেমন ἄλλοι μὲν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὗδον (ἅπαντες) παννύχιοι (তারপর দেবতা মানুষ সকলেই সমস্ত রাত্রি ঘুমোলেন,) এর সঙ্গে সঙ্গতি হবে ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν αὐλῶν συρίγγων τε ὅμαδόν (যখন সে ট্রয়ের প্রান্তরের দিকে তাকাল,

১ ইলিয়াদ ১/৫০।

২ ইলিয়াদ ১০/৩১৬।

৩ লাইনটির অর্থ 'কদাকার কিন্তু ক্ষিপ্রগতি'। এখানে অর্থ 'বিকলাঙ্গ' হতে পারে না, কারণ তাহলে দ্রুতগতিতে ছুটবে কি করে? এখানে 'আকার' মানে 'মুখশ্রী' বোঝাচ্ছে।

৪ ইলিয়াদ ৯/২০২।

বাঁশিব শব্দে মুগ্ধ হযে গেল।)[১] যদি এখানে ἅπαντες (সকলে) কথাটি 'অনেক' অর্থে বুঝি। 'সকল' ভাবটি 'অনেক'-এব ভাবেব অন্তর্গত। সেইবকমই οἵ'η δ' ἄμμορος (একমাত্র সে অংশ গ্রহণ কবে না) উক্তিটিতে সে সবচেযে পবিচিত বলেই তাকে "একমাত্র সে" বলা হযেছে।[২]

কখনও কখনও সমস্যাব সমাধান হতে পাবে স্ববভঙ্গিব[৩] পার্থক্যে। যেমন হিপ্পিযাস কবেছিলেন διδομεν δέ οἱ (আমবা তাকে দিলাম)[৪] এবং το' μὲν ου καταπύθεται ο''μβρῳ (যে অংশটুকু বৃষ্টিব জলে পচে না) এই দুটি বাক্যে।[৫] অন্যান্য সমস্যাব

---

১ গ্রাব স্মবণ কবিযে দিযেছেন এখানে আবিস্টটল হোমাব থেকে উদ্ধৃতি দিতে গিযে একটু গোলমাল কবেছেন। ইলিযাদে দ্বিতীয সর্গে (১-২) আছে মানুষ ও দেবতাবা সবাই ঘুমিযে পডল শুধু জেউস জেগে বইলেন। মূল সমস্যাটা অবশ্য, যদি সবাই ঘুমোয়, তাহলে বাঁশি বাজাল কে? এখানে 'সবাই' বলতে 'অনেক' বুঝতে হবে।

২ ইলিষাদ ১৮/৪৮৯ সপ্তর্ষিমণ্ডল সম্বন্ধে এই কথা বলা হযেছে "একমাত্র সে সমুদ্রস্নানে অংশ গ্রহণ কবে না"। কেন "একমাত্র সে"? উত্তব আকাশেব আবো অন্য তাবাওতো অস্ত যায় না। এব উত্তব হল সপ্তর্ষিমণ্ডল সবচেযে পরিচিত তাই সে অন্য তারাদের প্রতিনিধিত্ব কবেছে এই উক্তিতে।

৩ προσῳδία বলতে স্ববাঘাত, মহাপ্রাণতা এবং স্ববদৈর্ঘ্য এই তিনটিই বোঝানো হযেছে। ভাষাতত্ত্ববিদ্ জে আব ফার্থেব 'prosody' শব্দেব ব্যবহাব স্মবণীয।

৪ ইলিয়াদ ২/১৫। এখানে জেউস 'স্বপ্নদেব'কে বলছেন কীভাবে আগামেমনোনকে ভোলাতে হবে। 'দিদোমেন দে ওই' কথাটি 'দিদোমেনাই' রূপে (অনুজ্ঞাবাচক বাক্যে) উচ্চাবণ ক'বে হিপ্পিযাস মিথ্যে কথা বলাব দোষ স্বপ্নদেবেব ওপব আবোপ কবছেন এবং জেউসের সত্যবাদিতা অক্ষুণ্ণ রাখছেন। অর্থাৎ স্বরাঘাতের বদল হলে বাক্যটির মানে দাঁডাবে তাকে দাও।

৫ ইলিযাদ ২৩/৩২৭ : এখানে একটি কাঠের থামেব কথা বলা হচ্ছে। হোমারের উক্তি অনুসাবে তা জলে পচে না। কিন্তু তাতো হতে

সমাধান হতে পাবে যতিব[১] ব্যবহারে। যেমন এমপেদোক্লেসেব এই লাইনটি *αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τά πρὶν μάθον ἀθάνατα ζωρά τε πρὶν κὲκρητο* (যাবা আগে অমব ছিল, তাবা হঠাৎ হল মবণশীল, আগে যা ছিল সম্পূর্ণ নিখাদ, হল তা মিশ্র)।[২] আবাব কখনও (সমস্যাব সমাধান হয) শব্দেব দ্ব্যর্থতাব দিকে দৃষ্টিপাত কবলে, যেমন *παρῳ'χηκεν δέ πλὲω νύξ*, এখানে *πλὲω* কথাটিব দুটি অর্থ হতে পাবে।[৩] আবাব কখনও বা ভাষাব প্রচলিত নিযমেব দ্বাবা, যেমন মদ ও জল বোঝাতে শুধু 'মদ' শব্দই ব্যবহৃত হয, সেইবকমই হোমাব লিখেছেন "নতুন টিনেব পাদ-বর্ম"[৪], লোহাব কাজ যে কবে তাকে বলা হযেছে *χαλκεας* (ব্রোঞ্জেব কাবিগব), সেইবকমই গানুমেদে যখন জেউসেব জন্য মদ ঢালছেন বলা হচ্ছে,

---

পাবে না। আসলে *οὐ* (না)-কে যদি *οὖ* (যাব) হিশেবে পডা যায তাহলে সমস্যা থাকে না।

১ *διαιρὲσει*—ভাষায সমস্ত বকম বিরাম এই শব্দটিব অর্থের অন্তর্গত।

২ এখানে সমস্যা হল 'আগে' (*πριυ*) কথাটি 'সম্পূর্ণ' অথবা 'মিশ্র' কথাটির সঙ্গে যুক্ত কিনা। অর্থাৎ মানে হতে পারে দুধবণেব 'যা আগে মিশ্র ছিল তা নিখাদ হল' অথবা 'যা আগে নিখাদ ছিল ছিল এখন তা মিশ্র হল'। অবশ্য গ্রীক বাক্যটিই দুধবনেব অর্থ সম্পন্ন, বাংলায অনুদিত বাক্যটি নয।

৩ ইলিযাদ ১০/২৫২: 'এখন এসো, বাত্রি প্রায অবসান, অদূরেই উষাব আভাস, নক্ষত্রেরা বহুদূরে, বাত্রির দুই প্রহরেব বেশী শেষ, বাকি শুধু তৃতীয প্রহর।' বাত্রি যদি 'দুই প্রহবেব বেশী' গত হয, তাহলে তৃতীয প্রহব 'সম্পূর্ণ' বাকী আছে বলা চলেনা। অতএব *πλέω* মানে এখানে 'পূর্ণ' অর্থাৎ পুরো দুটি প্রহর অতীত হযেছে।

৪ হাঁটু থেকে গোডালি পর্যন্ত পাযেব এই জাযগাটি ঢাকাব জন্য যে বর্ম। শত্রুর শস্ত্রাঘাতেব থেকে রক্ষাব জন্য নয, বর্মের ঘর্ষণ থেকে পা-রক্ষা করাব জন্য এই বিশেষ 'পাদ-বর্ম' ব্যবহার করা হত। ইংরেজিতে বলে greaves দ্রষ্টব্য 'Homeric Armour' *Iliad* ed W Leaf and M A. Bayfield, vol I, London, 1962.

তখন বুঝতে হবে নিশ্চযই আলঙ্কাবিক অর্থে বলা হচ্ছে, কাবণ দেবতাবা মদ্যপান কবেন না।[১]

যখন কোন শব্দেব ব্যবহাবেব ফলে অর্থেব বিবোধিতা দেখা যায, তখন দেখতে হবে সেই অংশটিব কতবকম অর্থ হতে পাবে। যেমন হোমাবেব *τῇ 'ῥ ἔσχετο χάλκεον 'έγχος* (ব্রোঞ্জেব বর্শা সেখানে আটকে গেল)[২]—'আটকে গেল' কথাটিব সম্ভাব্য অর্থ-গুলি বিচাব কবে দেখতে হবে, কোন অর্থটি গ্রহণ কবা উচিত।

গ্লাউকোন[৩] বলেছিলেন যে লোকে (অনেক সময) একটা অসম্ভব ব্যাপাব ধবে নেয, তাবপব তাব থেকে সিদ্ধান্ত নিতে শুরু কবে, তাদেব পূর্বনির্ধাবিত চিন্তাব সঙ্গে না মিললেই কবিদেব বিরুদ্ধে অভিযোগ কবে, যেন কবিবাই ঐসব কথা বলেছেন। এইবকম ত্রুটি যাতে না হয সেজন্য শব্দেব অর্থটি ঠিক ঠিক বুঝতে হবে। ইকাবিউসেব ব্যাপাবে এইবকম ত্রুটি হযেছে। ধবে নেওযা হযেছে যে ইকাবিউস[৪] একজন লাকেদাইমনীয (স্পার্টাব অধিবাসী), তাব ফলে সমালোচকেবা মনে কবেছেন যে তেলেমাখোস যখন লাকেদাইমনে গেলেন অথচ তাব সঙ্গে দেখা কবলেন না, তখন ব্যাপাবটা বড অস্বাভাবিক হযেছে। কিন্তু আসল ব্যাপাবটা হল যে কেফাল্লেনেসদেব মতে ওডুসসেউসেব স্ত্রী কেফাল্লেনীয

---

১ দেবতারা অমৃত পান কবেন। 'মদ' অর্থে 'অমৃত' বোঝাচ্ছে।

২ ইলিযাদ ২০/২৭২: আযনেযাস-এর বর্শা আখিল্লেস ঢাল দিযে আটকালেন। তাঁব ঢালের ওপর তিনটি স্তব, প্রথমে সোনা, তারপর ব্রোঞ্জ, তাব ওপর টিন। বর্শা দুটি স্তব ভেদ ক'রে আটকে গেল সোনাব স্তরে।

৩ গ্লাউকোন কে স্পষ্ট করে বলা কঠিন। তবে প্লেটোব 'ইওন' গ্রন্থে গ্লাউকোন নামে হোমার-বিশারদ এক চরিত্র আছে।

৪ পেনেলোপের পিতা।

বংশের, আব তাব (বাবাব) নাম ইকাবিউস নয, ইকাদিযুস। কাজেই এই ভুলেব জন্য কবিব বিরুদ্ধে অভিযোগ উঠেছে।

সাধাবণভাবে বলা চলে যে, অসম্ভাব্যতাব অভিযোগ বিচাবে দেখতে হবে যে ব্যাপাবটি কাব্যেব প্রযোজনীয কিনা, কিংবা বিশেষ আদর্শ সৃষ্টিব জন্য কিনা, কিংবা সেটি প্রচলিত ধাবণাব অনুগামী কিনা। বিশ্বাসযোগ্য অসম্ভব অবিশ্বাস্য সম্ভবেব চেযে কাব্যেব পক্ষে বেশী উপযোগী। জেউখিস[১] যেসব লোকেব ছবি আঁকতেন তাবা হযত জীবনে অসম্ভব, কিন্তু সেবকম লোক থাকলে ভালোই হত। শিল্পীব পক্ষে তাঁব প্রকৃত বিষযেব চেযে (সৃষ্টিকে) উন্নততব কবাই উচিত।

(অনেক ক্ষেত্রে) অসম্ভবকে সমর্থন কবা চলে এই জন্যে যে তা প্রচলিত ধাবণাব সঙ্গে যুক্ত, কিংবা অনেক ক্ষেত্রে তা (আসলে) অসম্ভব নয, কাবণ অনেক সমযেই (আপাত) অসম্ভব ঘটনা ঘটা অসম্ভব নয।

বিবোধী পক্ষেব যুক্তিতর্ক খণ্ডন কবা হয যে পদ্ধতিতে, কবি-ভাষাব অসঙ্গতিব-অভিযোগ বিচাব কবতে হবে সেই পদ্ধতিতে, দেখতে হবে কবি কি একই শব্দ একই ক্ষেত্রে একই অর্থে প্রযোগ কবেছেন, দেখতে হবে তাঁব পূর্ব অভিপ্রেত অর্থেব সঙ্গে তাব কোথাও বিবোধিতা হচ্ছে কিনা। কিন্তু যখন তাদেব প্রযোজন নেই, যখন তাদেব অস্বাভাবিকতাব দ্বাবা কাব্যেব কোন উদ্দেশ্য সাধিত হয না, সেইবকম কাহিনীব অসম্ভাব্যতা বা চবিত্রেব নিষ্ফলতা সমর্থন কবা চলে না। যেমন এউবিপিদেসেব মেদিযা নাটকে আযগেউসেব আবির্ভাব[২] এবং ওবেস্‌তেস নাটকে মেনেলাউসেব

---

১ দ্রষ্টব্য ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ।

২ আরিস্টটলের মতে এই চবিত্রটিব আবির্ভাব অপ্রয়োজনীয়।

চবিত্রেব নীচতা।[১]

(সমালোচকদেব) অভিযোগ তাহলে পাঁচ বকম—অসম্ভব, অস্বাভাবিক, ক্ষতিকব, স্বতোবিবোধিতা এবং বৈজ্ঞানিক ত্রুটি। এই সবকটি অভিযোগেব উত্তব পাওযা যাবে উপবিলিখিত বাবোটি প্রসঙ্গেব আলোচনায।[২]

প্রশ্ন তোলা যেতে পাবে ট্রাজেডি এবং মহাকাব্যেব মধ্যে কোনটি বেশী উন্নত। উন্নততব শিল্প যদি কম জনপ্রিয[৩] হয, এবং কম জনপ্রিয শিল্প যদি সর্বদাই উন্নততব দর্শকেব কাছে আবেদন কবে তাহলে অবশ্যই যে শিল্পেব অবাবিত জনপ্রিযতা তা বিশেষ ভাবেই নিকৃষ্ট। বাস্তবিকই অভিনেতাবা ভাবেন যে তাঁবা নিজস্ব কিছু না দেখালে দর্শকেবা বুঝবেন না, সেই জন্য তাঁবা নানাবকম ব্যাপাবেব আমদানী কবেন। আপনাবা দেখে থাকবেন যে নিকৃষ্ট বাঁশীবাদকেবা কীভাবে (বঙ্গমঞ্চে) ঘুবে বেড়াচ্ছেন, যেন তাঁবা সব

---

১ আবিস্টটল এই চবিত্রটি পছন্দ কবেননি। প্রযোজনের অতিবিক্ত নীচতা, তাঁর মতে, চবিত্রটির ব্যর্থতাব কাবণ। পঞ্চদশ পরিচ্ছেদেও তিনি চবিত্রটির সমালোচনা কবেছেন।

২ এই বাবোটি বিষয কি তা নিযে বেশ জটিলতা আছে। এ প্রসঙ্গে বাইওযাটারের টীকা দ্রষ্টব্য। ফাইফ যে বাবোটি প্রসঙ্গেব প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন তা হল : ১ বিষযটি যেমন ছিল ২ বিষযটি যেমন ৩ বিষযটি যেমন বলা হযে থাকে ৪ বিষযটি যেমন মনে হয় ৫ বিষযটিব যেমন হওযা উচিত ৬ অপরিচিত শব্দ ৭ রূপক ব্যবহাব ৮ স্ববভঙ্গি ৯ যতি ১০ অস্পষ্টতা ১১ শব্দের বীতিসিদ্ধ প্রচলিত ব্যবহার ১২ অন্যশিল্পের থেকে কাব্য-শিল্প বিচারের মানদণ্ডের ভিন্নতা।

৩ *φορτική* 'সাধাবণ, ইতব'।

'ডিস্‌কাস্‌' ছুঁড়ছেন, কিংবা—স্কুল্লা নাটকে—তাঁবা যেন কোবাসেব দলপতিকে প্রায মেবেই ফেলবেন। সেইজন্য পূর্ববর্তী অভিনেতাবা পববর্তী অভিনেতাদেব যে চোখে দেখেন ট্রাজেডিকেও সেই ভাবে দেখা হয—মুন্নিসকোস কাল্লিপ্পিদেসকে বলতেন 'বানব', কাবণ তিনি সব সময অতিঅভিনয কবতেন, পিনদাকুস সম্বন্ধেও একই অভিযোগ ছিল।[১] ট্রাজেডিব সঙ্গে মহাকাব্যেব সম্পর্ক হল পববর্তী অভিনেতাদেব সঙ্গে পূর্ববর্তী অভিনেতাদেব সম্পর্কেব মতই। মহাকাব্যেব আবেদন পবিশীলিত শ্রোতাদেব কাছে, সেখানে অভিনেতাদেব অঙ্গভঙ্গীব[২] প্রযোজন নেই। আব ট্রাজেডিব আবেদন নিম্নশ্রেণীব শ্রোতাদেব কাছে। সুতবাং ট্রাজেডি যদি নিকৃষ্ট শ্রোতাদেব জন্য হয, তাহলে মহাকাব্য অবশ্যই উন্নততব শিল্প।

(এই অভিযোগেব উত্তবে বলব) এই অভিযোগ (মুলত) কাব্যেব বিরুদ্ধে নয, অভিনযেব বিরুদ্ধে। কাবণ মহাকাব্য পাঠেব সময 'কাব্য-পাঠক' ও[৩] অঙ্গভঙ্গীব[৪] অতিশয্য কবতে পাবেন, যেমন সোসিস্‌ত্রাতোস[৫] কিংবা অপুসবাসী ম্নাসিথেওস[৫] (কাব্য পাঠেব) প্রতিযোগিতায কবতেন। তাছাড়া সমস্ত বকম দেহ-ভঙ্গীব বিবোধিতা কবাও যায না, যদি না অবশ্য কেউ নৃত্যকলাব বিরোধী হন। বিবোধিতা (কবতে পাবি) অপদার্থ অভিনেতাব। কাল্লিপ্পিদেসেব বিরুদ্ধে সেইটিই ছিল অভিযোগ, বা হালে অন্য অনেকেব প্রতি

---

১ মুন্নিসকুস আযস্‌খুলস-এর নাটকে অভিনয করতেন (চতুর্থ শতাব্দী)। কাল্লিপ্পিদেস পরবর্তীকালের, পিন্‌দারুস-ও খ্রীষ্টপূর্ব চতুর্থ শতকের অভিনেতা

২ *σχημάτων* সাধারণত নর্তকদেব অঙ্গভঙ্গী বোঝাতে শব্দটি ব্যবহাব হয।

৩ *ῥαψῳδος* : যারা মহাকাব্য গান গেযে শোনাতেন—চাবণ।

৪ *σημείοις* : 'হাত এবং মাথার বিভিন্নভঙ্গী, আবৃত্তি বা কথাব সঙ্গে যে ধরনেব অঙ্গভঙ্গী হয়।

৫ পরিচয় অজ্ঞাত।

অভিযোগ হল যে তাঁদেব অভিনীত স্ত্রীচবিত্রগুলিতে নারীত্ব পবিস্ফুট হযনি। তাছাড়া, মহাকাব্যেব মতই ট্রাজেডিও অভিনয নিরপেক্ষ ভাবেই তাব লক্ষ্যে পৌঁছতে সমর্থ, আবৃত্তি কবলেও ট্রাজেডিব ধর্ম অনুভব কবা যায কাজেই যদি অন্য সব ব্যাপাবে ট্রাজেডি উন্নত হয, (অভিনযজনিত) নিকৃষ্টতা ট্রাজেডিবঅন্তর্নিহিত স্বভাব নয।

দ্বিতীযত, ট্রাজেডিতে মহাকাব্যেব সব উপাদানই আছে, এমনকি শূবছন্দ ট্রাজেডিতেও ব্যবহাব কবা চলে, তাছাড়া ট্রাজেডিতে আছে আবো দুটি স্বতন্ত্র উপাদান : সঙ্গীত এবং দৃশ্য। এই দুটি উপাদানেব ফলে ট্রাজেডিব আনন্দ (মহাকাব্যেব চেযে) আবো ঘনীভূত হয। আব এই আনন্দ নাটক পড়েও পাওযা যায, দেখলেও পাওযা যায।

ট্রাজেডিব একটি বিশেষ সুবিধে হল যে স্বল্প দৈর্ঘ্যেব মধ্যেই ট্রাজেডি তাব উদ্দেশ্য সিদ্ধ কবতে পাবে। যা বিস্তাবিত এবং বিচ্ছুবিত তাব চেযে যা সংহত এবং ঘনীভূত তাব আবেদন অনেক বেশী। ভেবে দেখা যাক সোফোক্লেসেব ওযদিপুস যদি ইলিযাদেব মত দীর্ঘ হত তাহলে তাব আবেদন কী বকম হত।

(তাছাড়া) মহাকাব্যেব ঐক্য অপেক্ষাকৃত শিথিল, আগেই বলেছি যে একটি মহাকাব্যেব মধ্যে অনেকগুলি ট্রাজেডিব সম্ভাবনা থাকে। তাব ফলে মহাকাব্য বচযিতা যদি একটিই কাহিনী গ্রহণ কবেন সেটি অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত ও খণ্ডিত মনে হবে, আর যদি প্রত্যাশিত দৈর্ঘ্য থাকে কাহিনীটি মনে হবে ক্ষীণ এবং তবল। আমি যখন বলছি মহাকাব্যেব ঐক্য অপেক্ষাকৃত শিথিল তখন বলতে চাই যে মহাকাব্য বহু ক্রিযাব সমন্বযে গড়ে ওঠে, যেমন ইলিযাদ এবং ওদিসিতে অনেকগুলি অংশ যাদেব প্রত্যেকেবই একটি স্বতন্ত্র আযতন আছে। অবশ্য হোমাবেব কাহিনীব গঠন এত নিখুঁত যে সমস্ত ক্রিযাব (সমন্বযেব ফলে) তাকে একটি ক্রিযা

ব'লে মনে হয। কাজেই ট্রাজেডি যদি এই সব দিক থেকে এবং শিল্পগত আবেদনেও[১] উন্নততব হয, আর শিল্পেব যে বিশেষ আনন্দেব কথা আমবা বলেছি সেই আনন্দ যদি দেয, তাহলে স্পষ্টতই ট্রাজেডি যেহেতু মহাকাব্যেব চেযে উন্নততব আনন্দ দেয, ট্রাজেডিই উৎকৃষ্টতব শিল্প।

ট্রাজেডি এবং মহাকাব্য, তাদেব লক্ষণ, তাদেব শ্রেণী, তাদেব বিভিন্ন অংশেব প্রকৃতি এবং সংখ্যা, তাদেব সার্থকতা ও বিফলতাব কাবণ, সমালোচকদেব অভিযোগ ও তাব উত্তব ইত্যাদি বিষযে যথেষ্টই বলা হল।[২]

---

১ *τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ* ট্রাজেডিব ভাবাবেদন। *ἔργῳ* কথাটিব মধ্যে বযেছে 'প্রত্যক্ষ আবেদনেব' ব্যঞ্জনা।

২ যেভাবে পবিচ্ছেদটি শেষ হযেছে তাতে মনে হয এব পব আবিস্টটল অন্য বিষযে আলোচনা শুরু কবতে যাচ্ছেন। সম্ভবত তাঁর আলোচনাব বিষয ছিল 'কমেডি'। কাব্যতত্ত্বেব যদি কোন দ্বিতীয অধ্যায লিখিত হযে থাকে তা লুপ্ত হযে গেছে। অনেকে মনে করেছেন যে হোবেসেব আর্‌স পোযেতিকা (Arts Poetica)-য সেই লুপ্ত গ্রন্থের অংশবিশেষ অন্তর্ভুক্ত হযেছে। অবশ্যই এ ধাবণা অত্যন্ত বিতর্কমূলক।

প রি শি ষ্ট

পবিশিষ্ট ঃ ১

আরিস্টটল দ্বাদশ পরিচ্ছেদে ট্রাজেডিব বহিবঙ্গেব কথা বলেছেন। এখানে সোফোক্লেস-এব আন্তিগোনে নাটকটির গঠন বিশ্লেষণ ক'রে বহিবঙ্গেব উদাহরণ দেওযা হল।

প্রোলোগ	১-৯৯ লাইন
পারোদ	১০০-১৬১
১ম এপেইসোদ	১৬২-৩৩১
১ম স্তাসিমোন	৩৩২-৭৫
২য এপেইসোদ	৫৮৪-৫৮১
২য স্তাসিমোন	৫৮২-৬২৫
৩য এপেইসোদ	৬৩১-৭৮০
৩য স্তাসিমোন	৭৮৯-৮০৪
৪র্থ এপেইসোদ	৮০৬-৯৪৩
(কোম্মোস)	৮০৬-৮২
৪র্থ স্তাসিমোন	৯৪৪-৯৮৭
৫ম এপেইসোদ	৯৮৮-১১১৪
উপোরখেমা	১১১৫-১১৫৪
এক্সোদ	১১৫৫-১৩৫২
(কোম্মোস)	১২৬১-১৩৪৭

পারোদ কোরাস দলের প্রথম গান—প্রবেশ-সঙ্গীত বলা চলে। স্তাসিমোন-এর সঙ্গে তার মূল পার্থক্য হল এই যে স্তাসিমোন তখনই গাওয়া হয় যখন কোবাসেব দলেব প্রত্যেকে নিজের নিজের নির্দিষ্ট স্থান গ্রহণ করেছে।

উপোবখেমা দেবতার স্তুতিগান

৩৭৬-৮৩, ৬২৬-৩০, ৮০১-০৫ লাইনগুলি আনাপায়েস্ত ছন্দে রচিত।

পরিশিষ্ট ঃ ২

আবিস্টটল কযেকটি ছন্দবন্ধেব কথা উল্লেখ কবেছেন। তাদেব সাধাবণ পরিচয দেওযা হল।

গ্রীক ছন্দ দলের হ্রস্বত্ব ও দীর্ঘত্বের ওপর নির্ভরশীল। দীর্ঘদলেব দৈর্ঘ্য নির্ভব কবে স্বরধ্বনির দৈর্ঘ্যেব ওপব। গ্রীক ভাষায কতকগুলি স্বর সর্বদাই দীর্ঘ তাবা হল *η* (এ) এব° *ω* (ও); দুটি স্বর সর্বদাই হ্রস্ব, তাবা হল *ε* (এ) এবং *ο* (ও)। *α* (আ), *ι* (ই) এবং *υ* (উ) কখনও দীর্ঘ, কখনও হ্রস্ব। যখন এই স্বরধ্বনিগুলি যুক্তব্যঞ্জন বা দুটি ব্যঞ্জনের আগে থাকে তখন তাবা দীর্ঘ উচ্চাবিত হয।

মহাকাব্যে ব্যবহৃত হয ড্যাকটিলে বচিত হেক্সামিটার। একটি চরণে দুটি পর্ব, প্রত্যেক পর্বে প্রথমে দীর্ঘদল পরে পব পর দুটি হ্রস্ব দল। শেষ পর্বে সাধারণত দুটি দল, দুটিই দীর্ঘ হতে পাবে, অথবা প্রথমটি দীর্ঘ, পরেবটি হ্রস্ব। প্রত্যেক পর্বেব প্রথম দলে একটা ঝোঁক থাকে, তাকে বলে 'ইক্‌টাস্'। সাধারণত একটি চবণেব গঠন এই বকম – –◡◡ —◡◡ —◡◡ – ◡◡ —◡◡ — —ইলিযাদেব প্রথম দুটি চরণ থেকে উদাহবণ দিচ্ছি :

Μῆνιν ἄ । ειδε, θε । ά, ।। πηληϊά । δεω 'Αχι । λῆος
— ◡◡ —◡◡ — —◡◡ — ◡◡ — ◡

οὐλομέ । νην, ।। ἣ । μυρί Α । χαιοις । ἄλγέ ἔ । θηκεν
—◡◡ — — —◡ ◡ —◡◡ —◡ ◡ — ◡

মে নিন আ। এই দে থে। আ ।। পেলেই আ। দেউ আ খি। লে ওস্
ওউ লো মে। নেন্ ।। হে। মু বি আ। খাই ওইস্। আল গে এ। থে কেন্

গ্রীক নাটকে সংলাপে সাধারণত ব্যবহৃত হযেছে আযাম্‌বিক যাব গঠন হল ◡— ◡— ◡— ◡—

'প্রোমেথেউস'-এর প্রথম চরণ :

χθο νὸς । μὲν εις । τη λου । ρὸν ἥ । κομεν । πέδον

— ⌣ — ⌣ — — ⌣ — ⌣— ⌣ —

খ্ থো নোস্ মেন এইস্ তে নৌ রোন্ হে কো মেন পে দোন্

ত্রোখীর উদাহরণ দিচ্ছি প্রোমেথেউস-এর ১৫৯-৬০ লাইন থেকে :

τίς ὧδε τλησι- κάρδι ος

⌣| —⌣|— ⌣| —⌣| —

θεῶν, 'ο'τω τά δ' ἐπιχα ρῆ

—|— ⌣|— ⌣|⌣ ⌣⌣|—

তিস । ওদে । ত্লেসি কাব দি । ওস

থে । ওন । হো । তো তা দে পি খা । রে

পরিশিষ্ট : ৩

বাংলা প্রতিশব্দ ও গ্রীকমূল

অঙ্গভঙ্গী	*σχημάτων*	স্খেমাতোন
অনুকরণ	*μίμησις*	মিমেসিস
অনুভূতি	*πάθη*	পাথে
অভিনেতা	*ὑποκριτης*	উপোক্রিতেস
অভিপ্রায	*διάνοια*	দিযানোইযা
অলঙ্করণকারী	*σκευοποιος*	স্কেউযো-পোইওস
অসুন্দর	*αἶσχος*	আইস্‌খোস
আরম্ভ (আদি)	*ἀρχη*	আর্‌খে
আযতন	*μέγεθος*	মেগেথোস
ইতিহাস	*ἱστορία*	হিস্‌তোরিযা
উদ্‌ঘাটন	*ἀναγνωρισις*	আনাগ-নোরিসিস
এলিজি	*ἐλεγεία*	এলেগেইযা
উপকাহিনী	*ἐπεισοδία*	এপেইসোদিযা
কবি	*ποιητής*	পোইযেতেস
কবিতা	*ποιησις*	পোইযেসিস
	ποίημα	পোইযেমা
করুণা	*ἔλεος*	এলেওস
কমেডি	*κωμῳδία*	কোমোদিযা
কলাকৌশল	*τέχνην*	তেখ্‌নেন
কাব্য আবৃত্তিকার	*ῥαψῳδο'ς*	রাপ্‌সোদোস
কারক	*πτῶσις*	প্তোসিস
কাহিনী	*μυθο'ς*	মুথোস
ক্রিযা (নাটকেব)	*πραξις*	প্রাক্‌সিস
	εν-εργὸς	এন্‌এর্‌গোস
ক্রিযা (ব্যাকরণে)	*ῥῆμα*	রেমা
গম্ভীব/মহৎ	*σπουδαιος*	স্পোউদাইওস
গ্রন্থিবন্ধন	*δέσις*	দেসিস্‌
গ্রন্থিমোচন	*λύσις*	লুসিস
গান/সংগীত	*μέλος*	মেলোস
চমৎকার	*θαυμαστο'ν*	থাউমাস্তোন্‌
চবিত্র	*ἦθος*	এথোস
ছন্দ	*ῥυθμος*	রুথ্‌মোস
জটিল	*πεπλεγμενος*	পেপ্‌লেগ্‌-মেনোস
ট্রাজেডি	*τραγῳδία*	ত্রাগোদিয়া
তুচ্ছ	*φαῦλος*	ফাউলোস
ত্রুটি	*ἁμαρτία*	হামারতিয়া
ত্রোখী	*τροχαῖος*	ত্রোখাইওস
দল	*συλλαβή*	সুল্‌লাবে
দিথুরাম্‌ব	*διθύραμβος*	দিথুরাম্‌বোস
দুর্বলতা	*ἀσθενεια*	আস্‌থেনেইযা
দৃশ্য	*ὀψις*	ওপ্‌সিস
নান্দীমুখ/পূর্বকথা	*προλο'γος*	প্রোলোগোস
নোম	*νο'μων*	নোমোন

নৃত্য *χορικο'ν* খোরিকোন

প্রযোজনা *οἰκονομεί* ওইকোনোমেই

পরিশুদ্ধি *κάθαρσις* কাথারসিস

পরীক্ষা-নিরীক্ষা *αὐτοσχεδιασμα* আউতোস্‌খেদিযাস্‌মা

বর্ণ/অক্ষর *στοιχεῖον* স্তোইখেইওন

বাক্য *λο'γος* লোগোস

বিপর্যয়/দুর্ঘটনা/যন্ত্রণা *πάθος* পাথোস

বিপ্রতীপতা *περιπέτεια* পেরি-পেতেইয়া

বিশেষ্য/নাম *ὀ'νομα* ওনোমা

ভাবোন্মাদ *μανία* মানিযা

ভীতি/ভয *φο'βος* ফোবোস

মধ্য *μέσον* মেসোন

মহাকাব্য *εποποία* এপোপোইযা

যতি/ভাগ *διαιρέσει* দিয়াইরেসেই

যন্ত্র *μηχανη* মেখানে

রঙ্গব্যঙ্গ *i'αμβος* ইযাম্‌বোস

বচনারীতি *λέξις* লেক্‌সিস

রাপসোদি/মহাকাব্যের আবৃত্তি *ῥαψῳδία* বাপসোদিযা

রুচিকর/সুস্বাদু *ἡδυμενος* হেদু-মেনোস

রূপক *μεταφορ`α* মেতাফোরা

শব্দের শ্রেণী বিভাগ

অপরিচিত *γλῶττα* গ্লোত্তা

অলঙ্কৃত *κο'σμος* কোসমোস

দীর্ঘীকৃত *ἐπεκτεταμένον* এপেক্‌তেতামেনোন

পরিচিত *κύριον* কুরিওন

পরিবর্তিত *ἐξηλλαγμένον* এক্‌সেল্‌লাগ্‌মেনোন

সংক্ষেপিত *ὑφηρημένον* হুফেরে-মেনোন

সৃষ্ট *πεποιημένον* পেপোইযেমেনোন

শুদ্ধ/সৎ/উন্নত *χρηστο'ς* খ্রেস্‌তোস

সমগ্র *ὅλον* হোলোন

সম্পূর্ণ *τέλειας* তেলেইযাস

সংযোজক *σύνδεσμος* সুন্‌দেস্‌মোস

সরল *ἁπλοῦς* হাপলোউস্‌

সাতুর *σατυρος* সাতুবোস্‌

সাধাবণ/সার্বজনীন *'καθολου* কাথোলোউ

সিদ্ধান্ত *προαίρεσις* প্রোযাইরেসিস

সুন্দর *καλο'ν* কালোন

সুর *ἁρμονία* হার্‌মোনিযা

স্বরভঙ্গি *προσῳδία* প্রসোদিয়া

স্বাভাবিক অনুভূতি *φιλάνθρωπον* ফিলানথ্রোপোন

স্বেচ্ছাকর্মী/সখের অভিনেতা *εθελονται* এথেলোনতাই

হাস্যকর *γελοειον* গেলোইওন

পরিশিষ্ট ঃ ৪

ব্যক্তি, গ্রন্থ ও চরিত্রনাম

গ্রীক		
আইয়াস	*Ai'as*	Ajax
আযগিস্থোস	*'Ai'γισθος*	Aegisthus
আইগেউস	*Ai'γευ's*	Aegeus
আযস্খুলোস	*Αισχυ'λος*	Aeschylus
আখিল্লেউস	*Αχιλλέυς*	Achilles
আগাথোন	*Αγάθωυ*	Agathon
আগামেমনোন	*Αγαμεμνου*	Agamemnon
আনথেই	*Ανθει*	Anthus
আন্তিগোনে	*Αυτιγο'νη*	Antigone
আপোল্লোন্	*'Απο'λλωυ*	Apollo
আমফিয়ারাওস	*Αμφιάραος*	Amphiaros
আরিফ্রাদেস	*Αριφράδης*	Ariphrades
আরিস্তোতেল	*Αριστοτολης*	Aristotle
আরিস্তোফানেস	*Αριστοφάνης*	Aristophanes
আলক্মাইওনোস	*'Αλκμαίωνος*	Alecmaeon
আলকিবিয়াদেস	*Αλκιβιάδης*	Alcibiades
আস্তুদামানোস	*Αστυδάμανος*	Astydamas

গ্রীক		
ইক্জিওনেস	*Ιξίονες*	Ixion
ইফিগেনেইয়া	*Ιφιγένεια*	Iphigeneia
ইলিয়াস্	*Ιλιάς*	Iliad
এউরিপিদেস	*Εὐριπίδης*	Euripides
এপিখারমোস	*'Επίχαρμος*	Epicharmus
এমপেদোক্লেস	*'Εμπεδοκλης*	Empedocles
এলেকত্রা	*'Ηλέκτρα*	Electra
এরিফুলেন	*'Εριφύλην*	Eriphyle
ওয়দিপোউস	*Οἰδίπους*	Oedipus
ওদুসেইআ	*'Οδύσσεια*	Odyssey
ওদুসেউস	*'Οδύσσεύς*	Odysseus
ওরেসতেস	*'Ορέστης*	Orestes
কারকিনোস	*Καρκίνος*	Carcinos
কুকলোপাস	*Κύκλωπας*	Cyclops
কুপ্রিওইস	*Κυπρίοις*	Cyprians
কেনতাউরোন	*Κένταυρου*	Centaur
ক্রাতেস	*Κράτης*	Crates
ক্লুতাষম্নেস্ত্রা	*Κλυταιμνήστρα*	Clyaemnestra
ক্লেওফোন	*Κλεοφῶν*	Cleophon
খাইরেমোন	*Χαιρημου*	Charemon
খিওনিদেস	*Χιωνίδης*	Chionides

গ্রীক		
খোয়েফোরোইস	*Χοηφο'ροις*	Choe-Phoroe
গ্লাউকোন	*Γλαύκων*	Glaucon
জেকজিস	*Ζεῦξις*	Zeuxis
জেনোফোন	*Ξενοφων*	Xenophon
জেনারখুস	*ΞενἄρΧος*	Xenarchus
তিমোথেওস	*τιμοΘεος*	Timotheus
তুদেউস	*Τυδεύς*	Tydeus
তেরেউস	*Τηρευς*	Tereus
দিওনুসিওস	*Διονύσιος*	Dionysus
দেলিআদা	*Δηλιάδα*	Deliad
থেওদেকতেস	*Θεοδεκτης*	Theodectes
থেসেইদা	*Θησηιδα*	Theseid
নিকোথারেস	*Νικοχάρης*	Nicochares
পাউসোন	*Παύσων*	Pauson
পেলেউস	*Πηλεύς*	Peleus
পোলুগ্নোতোস	*Πολύγνωτος*	Polygnotus
প্রোমেথেউস	*Προμηθευς*	Prometheus

গ্রীক		
প্লাতোন	*Πλάτων*	Plato
ফথিওতিদেস	*φθιώτιδες*	Pthian-woman
ফিলোজেনোস	*Φιλο'ξενος*	Philoxenus
ফোরকিদেস	*Φορκίδες*	Phorcides
ফোরমিস	*Φο'ρμις*	Phormis
মাগনেস	*Μάγνης*	Magnes
মারগিতেস্	*Μαργίτης*	Margites
মেদেইয়া	*Μήδεια*	Medea
লুঙ্কেই	*Λυγκεὶ*	Lyncus
সোফ্রোনোস	*Σώφρονος*	Sophoon
সোফোক্লেস	*Σοφοκλῆς*	Sophocles
সোক্রাতেস	*Σωκράτης*	Socrates
স্কুল্লে	*Σκύλλη*	Seylla
হেগেমোন	*cΗγήυ'ων*	Hegemon
হেরাক্লিদা	*cΗρακληίδα*	Heracleid
হেরোদোতোস্	*cΗρο'δοτος*	Herodotas
হোমরোস্	*O'μηρος*	Homer

সংক্ষিপ্ত গ্রন্থপঞ্জী

কাব্যতত্ত্ব : গ্রীকপাঠ

S. H. Butcher — *Artisotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, 1895.

Ingram Bywater — *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909

D S. Margolhouth — *The Poetics of Aristotle*, London, 1911

W. Hamilton Fyfe — *Aristotle's The Poetics*, Loeb Classical Library, No 199, London, 1927

Rudolf Kassel — *Poetics*, Oxford Classical Text Edition, Oxford, 1965

কাব্যতত্ত্ব : ইংরেজি অনুবাদ

1788 Henry James Pye — *Aristotles Poetics* Reprinted in 1792 with commentry.

1789 Thomas Twining — *Aristotle's Treatise on Poetry*, Reprinted in 1812 in two volums

1811 Thomas Taylor — *Aristolte's Poetics*

1833 E. R. Wharton — Vahlen's Text with English translations and notes.

1895 S. H. Butcher — *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.*

Ingram Bywater	*Aristotle on the Art of Poetry.* The text of the English translation printed in 1920 separately with an introduction by Gilbert Murray. Also included in *The Works of Aristotle*, XI, ed. Sir David Rose, Oxford, 1946.
D S. Margoliouth	*The Poetics of Aristotle*
Lane Cooper	*Aristotle on the Art of Poetry*
W. Hamilton Fyfe	*Aristotle's The Poetics*, Loeb Classical Library Series, No. 199
L. J. Potts	*Aristotle on the Art of Fiction.*
G. M. A. Grube	*Aristotle on Poetry and Style*
T S Dorsch	*Aristotle on the Art of Poetry.* Reprinted in
G. F. Else	*Aristotle's Poetics*, Paperback edition 1970

কাব্যতত্ত্ব সম্পর্কিত গ্রন্থাদি ও আলোচনা

A. O. Prickard,	*Aristotle on the Art of Poetry*, London, 1891
S. H. Butcher,	*Aristotle's Theory of Poetry*, London, 1895
Ingram Bywater	*Aristotle in the Art of Poetry*, Oxford, 1909
A. S. Owen,	*Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1931
Lane Cooper,	*Aristotelian Papers*, Cornell University, 1939
Humphray House	*Aristotle's Poetics*, London, 1956
G. F. Else	*Aristotle's Poetics The Argument*, Harvard University Press, 1957
John Jones	*On Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford, 1962
Elder Olson (ed)	*Aristotle's Poetics and English Literature*, University of Toronto, 1965

আরিস্টটল সম্পর্কিত

Werner Jaeger, *Aristotle* (1923) Translated from German by Richard Robinson, Oxford, 1934

Sri David Ross, *Aristotle*, London, 1923, Fifth ed, 1949, Reprinted 1956

John Herman Randall, *Aristotle*, New York 1960

গ্রীক নাটক সম্পর্কিত

John William Donaldson, *The Theatre of the Greeks* Cambridge, 1836

A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks* Oxford 1896, Reprinted 1938

Gilbert Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, London 1897 4th imp, 1907

H. D F Kitto, *Greek Tragedy*, London 1931, 3rd ed 1961

Moses Hades, *A History of Greek Literature*, Columbia University, 1950

A. W. Gomme, *The Greek Attitude to Poetry and History*, University of California, 1954.

C. M. Bowra, *The Greek Experience* London 1957.

John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford, 1962.