খণ্ড ২, সংখ্যা ২
Vol. 2, No. 2

ভাবনগর
BHABNAGAR

এপ্রিল ২০১৫
April 2015

শাহ্ মুহম্মদ সগীরের *ইউসুফ-জোলেখা* পয়ার এবং ত্রিপদী ছন্দের অদল-বদল

ম্যাক্স স্টীলে

শিল্পী মাহমুদ ফারসছিয়ানের চোখে ইউসুফ জোলেখা

The Alternation of the meters payǎra and tripadī in The *Iusuph-Jolekhā* of Śāh Muhammad Sagīr

Max Stille

Abstract

Recent researches in Middle Bengali Muslim literature are engaging more and more with aesthetic dimensions of the literatures and less with ideological questions of identity formation. This article continues this strand by hinting at possibilities for engagement with theories of aesthetic response, an approach exemplified by the analysis of poetic structure of the earliest Bengali version of the famous tale of Yusuf and Zulaikha. While the poem largely follows the Mathnawi by employing paẏāra (bipod rhymes), other meters are used as well, most often the tripadī (tripod rhymes). Alternation of different meters is linked with Alternation of narrative modes ('diegesis' vs. 'mimesis'). Tripadī is shown to be linked to a close, emotionally laden scenic presentation. This excavation of an important aspect of the aesthetics of production and reception opens up comparative questions in different directions, not the least with contemporary forms of narration.

বাংলা ভাষার মধ্যযুগের সাহিত্যকর্ম হিসেবে যে সকল কাব্য, পাঁচালি, আখ্যানকে চিহ্নিত করা হয়, সাম্প্রতিক কালে তা নতুনভাবে মূল্যায়িত করার কাজ শুরু হয়েছে। অতীতের গবেষণাকর্মে সাধারণত বাংলা ও বাঙালির আত্মপরিচয়ের উপরই বেশি আলোকপাত করা হয়েছিল, যে কারণে বাংলা ভাষার সাহিত্যিক দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে পর্যালোচনার বিশেষ কোনো সুযোগ ছিল না।[১] দৃষ্টান্ত স্বরূপ উল্লেখ করতে পারি—এক বিশিষ্ট সাহিত্যিক ঐতিহাসিকের কথা, যিনি মধ্যযুগের বাংলা ভাষায় সংস্কৃত, পারসিক ও উত্তর ভারতীয় সাহিত্যের উপাখ্যান অনুবাদের গুণাগুণের আলোচনায় পুনঃসৃষ্টিতে একই রকমের নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টি কার্যকর হয় কিনা—তা নিয়ে সংশয় প্রকাশ করেছেন।[২] পক্ষান্তরে, থিবো দুবের আলাওলের দৃষ্টান্তে দেখিয়েছেন যে, বাংলার মধ্যযুগের মুসলমান কবিরা তাঁদের সৃষ্টিতে নিজস্ব কাব্যিকতত্ত্ব রচনা করেছেন এবং নিজে নানা ভাষা থেকে প্রাপ্ত নান্দনিক জ্ঞান প্রয়োগ করেছেন। *ভাবনগর*-এর পূর্ববর্তী সংখ্যায় মুদ্রিত থিবো-র বর্ণিত কবি আলাওলের অনুবাদতত্ত্ব ও অনুবাদ-পদ্ধতি বিষয়ক আলোচনা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।[৩] অধিকন্তু আমরা তাঁর আলোচনার সাহায্যে এখন এই সাহিত্যের দরবারি মজলিসে কাব্য পরিবেশনের পদ্ধতি সম্বন্ধেও অনেক কিছু জানতে পারি। এই গবেষণার পরিপ্রেক্ষিতে যেমন উত্তর ভারতীয় কবিরা—তেমনি বাংলা সাহিত্যের কবিরাও "the choice of rhetorical attitudes and the anticipation of reader responses"[৪] লক্ষ করে সচেতনভাবে বিভিন্ন ঐতিহ্যের উপাদান নিজেদের কাব্যের জন্য নির্বাচন করে নিয়েছেন।

বাংলা ভাষার মধ্যযুগের সাহিত্যের গবেষণার যে নতুন প্রচেষ্টা শুরু হয়েছে, তার সাথে ১৯৬০ এবং ৭০ দশকে গড়ে ওঠা ইউরোপীয় সাহিত্যতত্ত্বের চিন্তা-ভাবনার কিছু মিল খুঁজে পাওয়া যায়। জার্মানিতে কনস্তান্স বিশ্ববিদ্যালয়ে হান্স রোবের্ট ইয়াউস [Hans-Robert Jauss] এবং ওয়লফ্গাং ইসের [Wolfgang Iser] এবং ইতালিতে উমবের্ত একো [Umberto Eco] সাহিত্যিক বিশ্লেষণে এক নতুন পরিপ্রেক্ষিত যুক্ত করেছেন। তাঁরা সাহিত্যের কোন একটা বিশিষ্ট মানে শনাক্ত করার বদলে, পাঠের সময় পাঠকের কল্পনায় কী কী প্রতিক্রিয়া কাজ করে তার উপরে দৃষ্টি রেখেছেন এবং প্রশ্ন তুলেছেন—সাহিত্য পাঠকের অভিজ্ঞতায় কেমন করে সঞ্চালিত হয়।[৫] আমাদের ধারণা, এই রকমের প্রশ্ন সচেতনভাবে আদৃত হলে তা বাংলা ভাষার মধ্যযুগের সাহিত্যের ইতিহাসের গবেষণার কাজে অনেক উপকার বয়ে আনতে পারে। প্রথমত, তাতে উক্ত আদর্শগত যে সীমাবদ্ধ

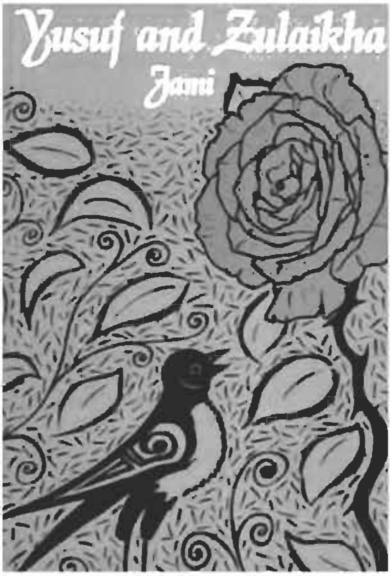
থাকে, তা পরিহার করা যেতে পারে। দ্বিতীয়ত, এ রকম প্রশ্ন তুললে সাহিত্যের এ যাবৎ অশনাক্ত বেশ কিছু বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যায়। সাহিত্যের কাঠামোর ফলে গ্রাহকের পরিগ্রহণের অভিজ্ঞতা কেমন করে গড়ে *ওঠে* (prefigure) আর সৃষ্টি করা হয়—তা বুঝে নিলে মধ্যযুগের সাহিত্য যে জাদু সৃষ্টি করে—তার রহস্য উপলব্ধি করা যায়, সেই সাহিত্য আমাদের আজকালের রুচিতে তত আকর্ষণীয় না হলেও।[৬] এর ফলে চিন্তাধারায় আগেকার অতি সরল আত্মপরিচয় ভিত্তিক বা অসাহিত্যিক উত্তর, যেমন—'বাঙালিদের বাঙালি উপাদান ভালো লাগে' বা 'মুসলমানদের মুসলমানের কাহিনী ভালো লাগে'—এ রকমের প্রতিক্রিয়ার অন্তত শামিল হতে হবে না।

এই প্রবন্ধে বাংলা ভাষার মধ্যযুগের সাহিত্যের জনপ্রিয় ইসলামি কাহিনীর অন্যতম গঠন-বৈশিষ্ট্য নিয়ে আলোচনা হবে। তবে, তার প্রধান আশ্রয় হবে শাহ মুহম্মদ সগীর প্রণীত *ইউসুফ-জোলেখার*[৭] গঠন এবং আখ্যায়িকা। যাতে আমরা দেখতে পাবো, *ইউসুফ-জোলেখা* কাব্যের কাহিনীর ছন্দের পরিবর্তন— এমন এক মুখ্য মাধ্যম এবং কৌশল, যা শ্রোতার নান্দনিক পরিগ্রহণকে (aesthetic response) নিয়ন্ত্রণ করে। কারণ, ছন্দে সাংগীতিক চিত্রকল্প (motive) সক্রিয় হয়ে থাকে; ছন্দ যখন বদলে যায় তখন শ্রোতা আবশ্যিকভাবেই পরিবর্তন প্রত্যাশা করে, যেমন—এক চরিত্র থেকে অন্য চরিত্রে, এক পরিপ্রেক্ষিত থেকে অন্য পরিপ্রেক্ষিতে, অথবা এক রীতি থেকে অন্য রীতিতে। ছন্দ পরিবর্তনের পর্যাপ্ত ব্যবস্থাক্রম অনুসরণ করতে করতে শ্রোতা নানা ধরনের পরিবর্তনের ব্যাপারে অভ্যস্ত এবং তার ধারাবাহিক উপস্থিতির উপরে নির্ভরশীল হয়ে পড়ে।[৮] আর এই প্রত্যাশার তৃপ্তি এবং বদলের নানা পরিপ্রেক্ষিতের দৃষ্টিকোণে পাঠকের আনন্দ এবং অভিজ্ঞতা তৈরি হয়।

এই যুক্তির বিন্যাসে প্রথমত কাহিনী এবং তার ছন্দের পরিচয় থাকবে; দ্বিতীয়ত কাহিনীর এবং ছন্দের আখ্যানমূলক সম্বন্ধ অনুমিত হবে; এরপরে কাহিনীর কয়েক অংশে উদাহরণ বর্ণনা করা হবে। সর্বশেষে কালগত বিন্যাসের বিবর্তনের দিকে দৃষ্টি রেখে বোঝা যাবে যে, মধ্যযুগের নন্দন-চেতনা কী বিপুল পরিমাণে কার্যকর ছিল।

(ক) শাহ মুহম্মদ সগীরের *ইউসুফ-জোলেখার* পরিচয়

ইউসুফের কাহিনী পৃথিবীর অনেক যুগে আর দেশে-দেশান্তরে জনপ্রিয় ছিল। বাইবেলের পুরাতন নিয়ম থেকে কুরআনের সব থেকে লম্বা কাহিনী হয়ে কিসসাস আল-আনবিয়া (নবিদের কাহিনী) খাতির পেয়ে পারসিক মাসনাভীতে আধারিত হয়েছে। কুরআনের বর্জনমূলক (elliptical) পদ্ধতি অনেক রকমের লেখালিখি উদ্দীপিত করেছে যার মধ্যে এক বড় অংশ ইউসুফ এবং তার মিশরের গৃহকর্তার স্ত্রী জুলাইখার যোগাযোগের বিষয়ে বর্ণনা করা হয়। পারসিক কবি আবদুর রাহমান জামীর লিখিত *ইউসুফ-জুলাইখা* (১৪৮৩) কাহিনীর এমন এক পরিবর্তন সূচনা করেছেন যা এরপরে অনেক তরজমায় কাজে লেগেছে। কাহিনীর পরিপ্রেক্ষিত পাল্টে দিয়ে আর ইউসুফের গল্প বর্ণনা করা হয়নি, বরং জুলাইখার গল্প; জুলাইখা স্বপ্নে প্রথম ইউসুফের সাক্ষাৎ পান, এরপর তাঁর জাগ্রত প্রেমকে পূর্ণ করাটাই ইউসুফের মিশর ভ্রমণের লক্ষ্য (telos) হয়ে পড়ে, এবং জুলাইখা তাঁর প্রথম বিবাহ ভ্রান্ত জেনে ইউসুফের সঙ্গে পরিণামে বিবাহ বন্ধনে আবদ্ধ হয়, আর এভাবেই কাহিনী সমাপ্ত



আবদুর রহমান জামীর ইউসুফ-জুলাইখা কাব্যের প্রচ্ছদ

শাহ মুহম্মদ সগীর রচিত ইউসুফ-জোলেখা কাব্যের প্রচ্ছদ

হয়। জামীও কাহিনীর রূপকধর্মী ব্যাখ্যা সূচনা করেছেন: জুলাইখা আত্মার রূপক হয়ে বিরহের অগ্নিদাহে তাঁর মলিন আবেগ থেকে মুক্ত হলেই তাঁর প্রেমিকের সঙ্গে সম্মিলিত হতে পারেন।

দক্ষিণ এশিয়ার নানা ধর্মে এবং ঐতিহ্যে দয়িতার দৃষ্টি ভঙ্গিতে যে মরমিয়া প্রেম প্রকাশ করা হয় তার সঙ্গে এর গঠনগত সাদৃশ্য আছে। প্রসঙ্গত বলা যায়, সূফী এবং বৈষ্ণব ভক্তি কবিতাতেও একই প্রেক্ষাপট মেলে, *ইউসুফ-জুলাইখার* কাহিনীটি দক্ষিণ এশিয়ায় এত দ্রুত গৃহীত হবার পেছনে যেটা একটা সম্ভাব্য কারণ হতে পারে।

তা যাই হোক, সগীরের রচনা আবদুর রাহমান জামীর প্রভাবে প্রচলিত কাহিনীর নতুন পরিপ্রেক্ষিত অনুসরণ করেছে বলে আমরা এই পারসি কবির মাসনাভী সগীরের আদর্শ হিসাবে বুঝতে পারি। অবিলম্বে আমরা এর গঠনগত দিক থেকেও নিশ্চিত হতে পারি যে, সগীরের *ইউসুফ-জোলেখা* চতুর্দশ বা পনের শতাব্দীতে রচিত হয়নি, খুব সম্ভবত তা ষোল শতাব্দীর শেষ অংশের রচনা।[৯] আমরাও আনুমানিকভাবে বলতে পারি, সগীরের লেখাটা মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের একটি নিদর্শন, থিবো দুবের এই সাহিত্যের আরেক নমুনা দিয়েছেন "অর্থ বহন করা ও ক্রিয়াশীল অনুবাদ" নামে।[১০] আলাওলের বৈষম্যে সগীরের কোন অনুবাদতত্ত্ব ঐতিহ্যগত হয়েছে তা সঠিকভাবে জানা নেই বলে আমাদের পক্ষে ওঁর কাব্যের বিশ্লেষণ করা ছাড়া আর কোনো উপায় নেই। এই সূত্রে দুটি বৈশিষ্ট্য চোখে পড়ে। এর প্রথমটি হলো—কাহিনীর শেষ-অংশের প্রসারণ। জামীর পারসি আদর্শ এবং বাংলা সাহিত্যে আবদুল হাকিমের রচনা যেখানে সমাপ্ত[১১], সেখান থেকে সগীরের রচনায় আরেক উপকাহিনীর শুরু হয়—যাতে গন্ধর্বের রাজার কুমারীর সাথে ইউসুফের ছোট ভাইয়ের ইবন আমিনের প্রেমের জাগরণ এবং বিবাহ বর্ণনা করা হয়।[১২]

(খ) ছন্দ এবং আখ্যায়িকার পদ্ধতি (narrative mode)

এবারের আলোচনা দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য, তথা উপর্যুক্ত ছন্দের বদল নিয়ে। প্রথমে বলতে হবে যে, এই মন্তব্য এই বিষয়ের সমুদ্রে শুধু একটি বিন্দুমাত্র। পয়ার এবং ত্রিপদীর পাশাপাশি আরো নানা ছন্দ রয়েছে এবং রাগ ও তালের নামও উল্লেখিত আছে। তবুও পয়ার সগীরের কাহিনীর প্রধান ছন্দ, যাতে *ইউসুফ-জোলেখা* কাব্যের দুই-তৃতীয়াংশ রচিত হয়েছে এবং বাকি অংশ এই পয়ারের ধারায় বিচ্ছেদ ঘটিয়ে শ্রোতাদের পক্ষে স্পষ্ট করে নতুন খণ্ড বা পরিচ্ছেদ ইঙ্গিত করে। যেমন– গবেষক থমাস দে ব্রাইন জায়সীর *পদ্মাবত*-এর ছন্দ (চৌপাই-দোহা) এই কাহিনীর "most prominent structural feature"[১৩] হিসেবে চিহ্নিত করেন, সেই অনুচিন্তায় *ইউসুফ-জোলেখার* ক্ষেত্রে ছন্দের বদল গুরুত্বপূর্ণ। সেই ক্ষেত্রে আরেকটি প্রশ্ন তুলতে হয়–এই আকৃতিগত বৈশিষ্ট্য এবং কাহিনীর যোগ কী? এ বিষয়ে এ পর্যন্ত বিশদ আলোচনা তেমন হয়নি। যদিও দীনেশচন্দ্র সেন ১৯১১ খ্রিষ্টাব্দে লিখেছেন– ত্রিপদী বেদনা প্রকাশের ছন্দ, দুশান জ্বাভিতেল ১৯৭৬ খ্রিষ্টাব্দে মন্তব্য করেন–ছন্দের এবং তালের বদল এমনি ঘটে পারে, রচনার গতানুগতিকতা ভাঙার উদ্দেশ্যে।[১৪] ওয়ইলিয়াম সমিথ *মনসামঙ্গল* কাব্যের আলোচনায় মূল্যবান একটি মত প্রকাশ করে বলেছেন–ত্রিপদীতে "actors give voice to the emotions the incident has aroused in them."[১৫] আমার কাছে এইমত সঠিক হলেও আর একটু ব্যাখ্যার দাবী রাখে।

আখ্যায়িকাতত্ত্বের (narratology) পরিভাষায় এক কাহিনীর দুই মূলস্তর স্বতন্ত্র করে দেখানো হয়ঃ প্রথমত, কাহিনীর "গল্প", মানে এর ঘটনাধারা; দ্বিতীয়ত, কাহিনীর "কথা", মানে এই ঘটনাগুলি কেমন করে বলা হয়। দীনেশচন্দ্র সেন যখন বলেন– ত্রিপদী বেদনার সঙ্গে সম্পৃক্ত, তখন তিনি "গল্পের" স্তর উল্লেখ করেন। যখন উইলিয়াম স্মিথ বলেন– কাহিনীর চরিত্র 'নিজের' মন প্রকাশ করে, তখন তিনি "কথা" স্তর উল্লেখ করেন। কারণ, একই ঘটনা বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে, বিস্তারিতভাবে বা সংক্ষেপে ইত্যাদি বলা যায়। আমারও মনে হয়–পয়ার এবং ত্রিপদীর অদল-বদল "কথা" স্তরে বুঝতে হবে। অর্থাৎ "কথা" স্তরের যে-অংশের সাথে যুক্ত আছে, যা ফরাসি সাহিত্যের পণ্ডিত জেরার জেনেত আখ্যায়িকার পদ্ধতি হিসেবে চিহ্নিত করেন। অবশ্য জেরার জেনেত এর প্রধান পার্থক্য প্রাচীন গ্রিক দার্শনিক প্লাতোনের পরিভাষা অনুসরণে মিমেসিস (mimesis) এবং দিয়েগেসিস (diegesis) নামে অভিহিত করেন। আসলে, এই দুইটিই হলো আখ্যায়িকার পদ্ধতির মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করে। মিমেসিসে আখ্যানকার বা গল্পকথকের কোনো মাধ্যম থাকে–চরিত্রের কথা উদ্ধৃতির মাধ্যমেই গল্প পরিবেশিত হয়; আর দিয়েগেসিসে আখ্যানকার তথা গল্পকথকের মাধ্যমে গল্প কথিত হয়। ফলে মিমেসিস দিয়েগেসিস তুলনায় প্রত্যক্ষ, গ্রহীতা কাহিনীর 'কাছে' থাকে এবং অনেক বিস্তারিতভাবে বর্ণনা করা হয়। দিয়েগেসিসে কম কথায় বহু ঘটনা সংক্ষেপ করে এবং পাঠক বা শ্রোতাকে অপেক্ষাকৃত দূরে রাখা হয়। দিয়েগেসিসে গল্পের অনেক ঘটনা অল্প সময়ে কথিত হয় বলে এই অংশের "আখ্যানের গতি" তুলনায় বেশি। আমার উপপাদ্য এই যে সগীরের *ইউসুফ-জোলেখার* ছন্দ যেখানে বদলে যায় সেখানেই আখ্যায়িকার ভাবেরও বদল ঘটে। এ পর্যায়ে খুব সংক্ষেপে *ইউসুফ-জোলেখার* বয়ান এবং তার তিন প্রকারের অদল-বদলের দিকে দৃষ্টি রাখা হবে।[১৬]

(গ) ছন্দ অদল-বদলের উদাহরণ

প্রথম উদাহরণ হিসেবে সগীরের *ইউসুফ-জোলেখার* প্রথম ত্রিপদীর অংশ দেখে নেব। "গল্প" স্তরে এখানে যা বর্ণনা করা হয়—তা হিন্দুস্থানি সুফি সাহিত্যে "কাম" এবং "বিরহ" বলা যায়: জোলেখা ইউসুফকে আবার স্বপ্নে দেখে তাঁর প্রতি প্রেমমুগ্ধ এবং সতৃষ্ণ হন। জোলেখার প্রথম স্বপ্নে তাই ঘটেছে বলে এই বর্ণিত অবস্থা তত নতুন নয়। তবুও এখানে ছন্দের প্রথম বদল ঘটেছে। ফলে আমাদের প্রশ্ন করতে হবে "কথা" স্তরে কী কী পরিবর্তন হয়েছে? এই তফাৎ বুঝতে গেলে ত্রিপদীর আগেকার পয়ারের কয়েকটি পদে চোখে বুলিয়ে নেওয়া জরুরি:

বরিখেক গোপত গঞ্চিল তাপ মতি।
ভোজন শয়ন ত্যজি শোকাকুল অতি।।
সখী সবে আসিয়া পূছন্তি তানে বাত।
কিবা তোর সোয়াস্তি কহত সহসাত।।
কি কারণে হাকলি বিকলি চিন্তা মতি।
কহ কন্যা সব মর্ম কেহ্নে হেন গতি।।
সখীক কহন্তি দুঃখ জলিখা যোগিনী।
মোহাম্মদ ছগির ভনে বিরহ কাহিনী।।[১৭]

সংক্ষেপে জোলেখার অবস্থা বাহির থেকে বর্ণনা করা হয়: তিনি বৃষ্টির ঝরঝর করে কেঁদে লুকিয়ে রইলেন শোকার্ত মনে, খাওয়া-দাওয়া এবং ঘুম ত্যাগ করে। জোলেখার ভিতরের অনুভূতি বোঝার উদ্দেশে সখীরা[১৮] তাঁকে প্রশ্ন করে। এভাবেই অনেক ত্রিপদীর শুরুতে লক্ষ করা যায়, যেন সখীদের প্রশ্নটা জোলেখার নিজের অনুভূতির দরজা খুলে দেয়। আমাদের ক্ষেত্রেও লক্ষণীয় হচ্ছে—ভণিতার দিক। এই ভণিতাটি *ইউসুফ-জোলেখার* তৃতীয় ভণিতা, কিন্তু আগের দুটি শ্রোতাদের দিকে উদ্দিষ্ট ছিল। এখানে শুধুমাত্র এই অংশের ভাব এবং বিষয় উল্লেখ করা হয় না (বিরহ-কাহিনী)। জোলেখার "কহা" আর সগীরের "ভনা" মিলিত হওয়ার মাধ্যমে যেন এখানে আখ্যানকারের বচন ভেঙে জোলেখার কথা শুরু হয় এবং আখ্যায়িকাতত্ত্বের দৃষ্টিভঙ্গিতে ঠিক তা-ই হচ্ছে। ত্রিপদীর শুরুতে আর আখ্যানকারের কথা থাকে না, কিন্তু জোলেখা তাঁর সখীদের সম্ভাষণ করেন। "শুন সখীগণ" বলে কাহিনীর বাহিরের সঙ্গে যোগাযোগ করা হয় না কিন্তু কাহিনীর ভিতরের চরিত্রের সঙ্গে। এরপরে দ্বিতীয় পদে যেন জোলেখা তাঁর নিজের কথা উপস্থাপন করেন:

শুন সখীগণ মোহোর বচন
কহিতে বহু দুঃখ ভার।
জে কিছু দেখিলুঁ নয়নে লখিলুঁ
বিচিত্র পুতলি আকার।।
ভুবন শোহন মদন মোহন
সিদ্ধ বিদ্যাধর জিত।
হেরি রূপ তান হরে মোর প্রাণ
নিমেখে হৈলুঁ মুহুশ্চিত।।

কামানলে মোর দহএ অন্তর
ঔখদ না মানে আন।
জাইতে নাহি ঠাঁই সেয়াস্তি ন পাই
কি বুদ্ধি রাখিমু প্রাণ।।[১৯]

ঘটনা শ্রোতাদের কাছে কিছুই নতুন নয়। জোলেখা এখানে বান্ধবীদের কাছে নিজে মনের দুঃখ প্রকাশ করেন, ইউসুফের সৌন্দর্য বর্ণনার সঙ্গে তাঁর (জোলেখার) নিজের চো দেখা এবং তাঁর হুঁশ হারানোর অভিজ্ঞতা তুলে ধরছেন। এখানে গ্রহীতা যেন পূর্ব কথি ঘটনার ব্যক্তিগত ভাষ্য শুনতে পায়। এটা শোনার সময়ও রয়েছে: এই প্রথম ত্রিপদীতে উ "আখ্যানের গতি" খুব ধীরে। একটু পরে সখীদের এবং জোলেখার বাবা-মার কথোপকথ আবার একই কথা অনুলাপ করা হয়। এই বৃত্তান্তও জামীর ভাষ্যে এখানে বর্ণিত হয় ন শুধুমাত্র সগীরের গ্রহীতারা এভাবেই জোলেখার ভাবে ও দৃষ্টিতে থাকতে সময় পায়। সখী এবং রানিও তাদের সামনে এইভাবের মনোগ্রাহী প্রতিক্রিয়া রাখে। আর ত্রিপদীর শেষ-অং জোলেখা আরেকবার নিজের মনের কথা প্রকাশ করেন। বলাবাহুল্য, এই ঘটনা আগে যখ পয়ারে কথিত হয়েছে, তখন তা খুব কম-সময়ে (কথায়) বলা হয়েছে। এখানে গল্পন্তরে এক বৈশিষ্ট্য লক্ষণীয়। সগীরের কাহিনীতে যেখানে জোলেখার দ্বিতীয় স্বপ্নের ঘটনা পয়া বর্ণিত হয়—সেক্ষেত্রে দেখা যায় যে, জামীর কাহিনীতেও একই ঘটনা বর্ণিত হয়েছে সগীরের ত্রিপদী-অংশের সঙ্গে জামীর কথাবস্তুর সাদৃশ্য আমাদের চোখে পড়ে না। এই প্রথ ত্রিপদীর পরে পয়ারে আখ্যানকারের এই ত্রিপদী-অংশের সংক্ষিপ্তসার পাওয়া যাচ্ছে: "ক রস মতি সতী হৈল শত গুণ। বুদ্ধি শুদ্ধি হারাইল আর পাপ পুণ্য।"[২০]

সগীরের কাহিনীর মধ্যে অনেক ত্রিপদীতে এভাবে জোলেখার কথা উপস্থিত করা হ শুধু দুটি জায়গায় অন্য চরিত্রের কথা এভাবে ত্রিপদীতে উদ্ধৃত হয়েছে। ইয়াকুব একব তাঁর পুত্র ইউসুফের জন্য শোকে এইভাবে তাঁর মন প্রকাশ করেন এবং জোলেখার বাব মাও জোলেখার মিশর যাত্রাকালে অনুরূপ প্রতিক্রিয়া প্রকাশ করেন। সংক্ষেপে বলা যায় এঁদের অনুভূতির পরিস্থিতির সাদৃশ্যের দেখাতে গিয়ে একই আখ্যায়িকার পদ্ধতি ব্যবহ করা হয়েছে।

কিন্তু কাহিনীর চরিত্রের কথা উদ্ধৃত করা ছাড়া ত্রিপদীর আরেক প্রধান আখ্যায়িক পদ্ধতি আছে। সেখানেও আখ্যানকারের ভূমিকা সীমাবদ্ধ, এবং আখ্যায়িকার গতি খুব ধীরে কারণ কথা মাধ্যমে কথা ছাড়া কিছুই যথার্থ অনুসরণ করা যায় না। ফলে এখানে সঠি মিমেসিস হচ্ছে না—মিমেসিসের প্রতিভাস (illusion of mimesis[২১]) সৃষ্টি হচ্ছে বটে দ্বিতীয় শ্রেণীর ত্রিপদী প্রসঙ্গে আরেক আখ্যায়িকাতত্ত্বের পারিভাষিক শব্দ ব্যবহার ক সঙ্গত; আর তা হলো—showing (প্রদর্শিত) হয়।[২২] উদাহরণ হিসেবে জোলেখার রথে সারির বর্ণনা উদ্ধৃত করব। *ইউসুফ-জোলেখার* কাহিনীর বৃত্তান্ত পড়ার সময় মনে রা দরকার যে—একালের 'ছবি বা চিত্রের যুগ' হতে তৎকালীন মানুষের পক্ষে এরকমের ছ কল্পনা করার রোমাঞ্চ আরো অনেক আকর্ষণীয়। আমাদের পক্ষে এই রকমের বিস্তারি বর্ণনা একঘেয়েও লাগতে পারে, ঠিক এ রকমের অতি-কথন "মিমেসিসের প্রতিভাস"-এ এক গুরুত্বপূর্ণ অংশ। রোলওঁ বার্ত যাকে "বাস্তবায়ণের অভিঘাত" ("effet de réel

বলেন; কারণ, এ রকমের জিনিস যা গল্পের জন্য 'অপ্রয়োজনীয়' বলতে পারি, তাদের উদ্ভব যেন গল্পে 'স্বাভাবিকভাবে' উপস্থিত। এখানকার "সহস্র" পশু, মানুষ এবং বিষয়গুলির তালিকা থেকে একটি অন্যতম অংশ:

দশ সহস্র উট মত্ত তরুণ সমান বর্ত
চটক ফটক প্রতি চাল।
আভরণ রত্নসার শকট পূর্ণিত ভার
শোভন আম্বারি প্রতি পাল।।
সহস্র সুন্দর দাস সুরস লাবণ্য লাস
রত্নময় আভরণ বেশ।
অপছরা রূপগতি চলিলা বিবিধ ভাতি
সুগন্ধি আমোদ তাঁর কেশ।। [...]
সহস্র সন্দুক ভরি বসন ভূষণ পূরি
নেট পাট বিচিত্র রঙ্গিত।
বহুল বিবিধ বাস নাটি পাট শাড়ী লাস
চারু চির অঙ্গ সুরচিত।।[২৩]

ত্রিপদীর এই বিন্যাস এবং পয়ারের বর্ণনা তুলনা করে উক্ত বৈশিষ্ট্য ছাড়া আরেকটি চরিত্র লক্ষ করা যায়: ত্রিপদীটি প্রায় ক্রিয়াপদ হীন। "চলিলা" ছাড়া গল্পের ঘটনাধারার সঙ্গে সম্পৃক্ত ক্রিয়াপদ এখানে নেই। যেটুকু ক্রিয়াপদ আছে তার উদ্দেশ্য জিনিসপত্রের স্থান বা গুণ ইঙ্গিত করা। সেভাবে শ্রোতাদের মনোযোগ ঘটনা এবং গল্পের বিবর্তন থেকে সরিয়ে নিয়ে হয় ছবি এবং এই মুহূর্তের দৃশ্যের দিকে আকর্ষণ করা হয়। শ্রোতা যেন অবিচল দাঁড়িয়ে আছে, ছবিটি দেখে নিতে। আর ক্রিয়াপদের সঙ্গে সময়ের ইঙ্গিত এবং আখ্যানকারের ব্যাখ্যাও অনুপস্থিত। ফলে মিমেসিসের অব্যবহিত 'প্রত্যক্ষতার' প্রতিভাস গড়ে উঠে। পরবর্তী পয়ারের শুরুতে সগীরের ত্রিপদীতে যা বর্ণিত করা হয়েছে তা সংক্ষেপ-সার করে এবং ফলে শ্রোতাদের মিমেসিস থেকে দিয়েগেসিসের দিকে ফিরতে সহযোগিতা করে। আখ্যানের এই জায়গায় এক মজলিসের অধ্যায় ছিল কিনা—তা আমরা নিশ্চিতভাবে বলতে পারি না, কিন্তু ছন্দ এবং আখ্যায়িকার পদ্ধতি এবং সেইসঙ্গে শ্রোতাদের দৃষ্টিভঙ্গির অদল-বদল অবশ্যই ঘটে ছিল।

উপসংহার

ছন্দ যে আখ্যায়িকার পদ্ধতির সঙ্গে সম্পৃক্ত, তা এই প্রবন্ধের সীমাবদ্ধ পরিসরে প্রমাণ করার প্রয়াস রয়েছে। কিন্তু নানা ভাষায় লিখিত কাহিনীর আদর্শ, উপস্থাপনের প্রসঙ্গ, এবং তৎকালীনের নন্দনতত্ত্বও প্রভাব সঞ্চারী। আলাওলের ক্ষেত্রে যতটা জানি, সগীরের ক্ষেত্রে আমাদের জ্ঞান সেই তুলনায় অনেক সীমাবদ্ধ।[২৪] তবুও সগীরের রচনাতেও বাংলা ভাষার মধ্যযুগের সাহিত্যের "অনুছন্দন" (transmétrisation[২৫]) লক্ষ্যণীয় আর লেখক এবং শ্রোতার সম্পর্কে কার্যকর, তা অস্বীকার করা কঠিন। এখানে সংক্ষেপে দেখানো হয়েছে শ্রোতাদের মনোযোগ, প্রত্যাশা, দৃষ্টিভঙ্গি এবং গল্পের চরিত্রের প্রতি দূরত্বে বা ঘনিষ্ঠ থাকা,

ভাবনগরের সাধুসঙ্গে ইউসুফ-জুলেখার জারি পরিবেশন করছেন শাহ আলম বয়াতি (বামে দণ্ডায়মান) পরিবেশনার রস আস্বাদন করছেন লেখক ম্যাক্স স্টীলে (সর্ব ডানে আসীন)

তা ছন্দের বদল দিয়ে ইঙ্গিত করা হয়। নিশ্চয়ই *ইউসুফ-জোলেখার* মতন কাহিনীগুলির দার্শনিক ও ধার্মিক সত্য রয়েছে; অবশ্য, শ্রোতাদের পক্ষে শোনার সময় এক 'আদি' নান্দনিক অভিজ্ঞতাও থাকে।[২৬] এই অভিজ্ঞতা হচ্ছে গল্পের আখ্যায়িকার পদ্ধতির উপর নির্ভরশীল। কাহিনীর মাধ্যমে যে কোনো ধারণা জ্ঞাপিত করা হোক না কেন, গ্রহীতা এই ধারণা কী করে তাঁর নিজের মনে এঁকে নেয় এবং কী কী ভাবের সঙ্গে সম্পৃক্ত করে, তা তাঁর প্রাথমিক ওই অভিজ্ঞতার উপরে নির্ভর করে। যেমন—*ইউসুফ-জোলেখা* কাব্যের কাহিনীর নীতি রাধা-কৃষ্ণের কাহিনীর নীতি থেকে ভিন্ন হতে পারে, কিন্তু শ্রোতারা জোলেখার মনের ভাব কী রূপে আত্তীকরণ করে এবং জোলেখার অভিজ্ঞতা নিজের অভিজ্ঞতা হিসেবে কল্পনা করে, তার মধ্যে ততটা বড় তফাৎ নাও থাকতে পারে। কাহিনীটির নানা পরিপ্রেক্ষিত তুলনার মাধ্যমে শ্রোতা সারাক্ষণ নতুনভাবে কাহিনী নির্মাণ করে। থিবো দুবের আলাওলের ক্ষেত্রে বর্ণনা করেন—পয়ার এবং ত্রিপদীর অদল-বদলের পৌনঃপুনিক প্রয়োগ শাব্রিক মাত্রার তুলনায় কাব্যিক মাত্রাকে চিহ্নিত করে[২৭], তাও একই প্রক্রিয়া ভিত্তিক: উক্ত দুই আখ্যায়িকার পদ্ধতির মধ্যে যে দুই মনোভাবের প্রকার প্রকাশিত হয়, তা শ্রোতাদের কল্পনায়ই মিলে গিয়ে নান্দনিক আস্বাদন তৈরি হয়। বিখ্যাত সুফি দার্শনিক ইবন আল-আরাবী হয়ত একই ধারায় কল্পনার মূল ভূমিকার উপর জোর দিয়েছেন। আমরা জার্মান দার্শনিক হান্স-গেয়োর্গ গাদামারের সঙ্গে স্বর মিলিয়ে মোটামুটি এরকমই বলতে পারি—এই অভিজ্ঞতাটা শুধুমাত্র অভিজ্ঞতা হিসেবে প্রকাশ এবং অভিজ্ঞতা হিসেবে গ্রহণ করা যায়।[২৮] আর শুরুতে উক্ত পণ্ডিতরা গাদামেরের প্রভাবে দেখিয়েছেন যে, আমাদের এখানে বর্ণিত সাহিত্যিক পদ্ধতি এই অভিজ্ঞতার সঞ্চালনের অন্যতম প্রকাশভঙ্গি এবং উপায়।

এই সূত্রে নিঃসন্দেহে অনেক নতুন প্রশ্ন গড়ে ওঠে। মধ্যযুগের পরবর্তীকালের সাহিত্যে অনেক নতুন সাহিত্যিক প্রকারের উদ্ভব হয়েছে। আমরা ছন্দ আর আখ্যায়িকার যে যোগ লক্ষ করেছি—তা পরবর্তীকালে কোন প্রকারের মধ্যে ধৃত হয়েছে? উনিশ শতাব্দীতে ছন্দের এবং আবৃত্তির বৈপ্লবিক পরিবর্তন ঘটেছে, তা মাইকেল মধুসুদন দত্ত থেকে রবীন্দ্রনাথ এবং নজরুল পর্যন্ত মুক্ত ছন্দ আর নতুন আবৃত্তির পদ্ধতি নিয়ে অজস্র নিরীক্ষায় সমৃদ্ধ। পাশাপাশি বটতলায় ছাপা-পুথি, যাত্রা ও মৌখিকরীতির সাহিত্যও রয়েছে, যার মধ্যে আজ পর্যন্ত পয়ার, ত্রিপদী এবং নানা রকমের স্বরায়ণ (কণ্ঠের ব্যবহার) প্রচলিত। এভাবে দেখলে আধুনিক এবং প্রাগাধুনিক সাহিত্যের মধ্যে কথোপকথন শুরু হয়ে যায়—পাঠক এবং শ্রোতার ভূমিকার মাধ্যমে।

তথ্যনির্দেশ

১. এই শ্রেণীর দুই প্রভাবশালী উদাহরণ : Asim Roy, *The Islamic Syncretistic Tradition in Bengal*, Princeton: Princeton University Press, 1983; Richard M. Eaton,*The Rise of Islam and the Bengal frontier, 1204–1760*, Berkeley: University of California Press, 1996.

২. Sudipta Kaviraj, "The Two Histories of Literary Culture in Bengal" in *Literary Cultures in History,* ed. Sheldon Pollock, 503–566, Berkeley: University Of California Press, 2003, 521.

৩. থিবো দুবের, "ভাঙিয়া কহিলে তাহে আছে বহু রস", *ভাবনগর*, খণ্ড ১, সংখ্যা ১, সম্পা. সাইমন জাকারিয়া, ৫৯-৭৬, ঢাকা: ভাবনগর ফাউন্ডেশন, ২০১৪।

৪. Johannes T.P. de Bruijn, "Visions of the Unseen: Rhetorical Strategies in Bhakti and Sufi Poetry", in *Banyan tree,* ed. Mariola Offredi, 69–82, New Delhi: Manohar, 2000, 72.

৫. তুলনীয় : Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978; Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989; Hans-Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, transl. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

৬. Frances W. Pritchett, *Marvelous Encounters : Folk Romance in Urdu and Hindi*, New Delhi: Manohar, 1985, xiii.

৭. শাহ মুহম্মদ সগীর, *ইউসুফ-জোলেখা, মুহম্মদ এনামুল হক—রচনাবলী*, [দ্বিতীয় খণ্ড], সম্পা. মনসুর মুসা, ঢাকা: বাংলা একাডেমি, ৪৯৫-৮৬৬, ১৯৯৩। বক্ষ্যমাণ প্রবন্ধে "জোলেখা" নামের ক্ষেত্রে আমরা বানানরীতি বা সম্পাদকের লিপিপদ্ধতিটি গ্রহণ করেছি।

৮. Kenneth Burke, *Counter-Statement*, Berkeley: University of California Press, 1997, 130.

৯. এখনো অনেক গবেষকদের মতামত তাই : দ্রষ্টব্য : Max Stille, "Die Josephsgeschichte", 29-31.

১০. থিবো দুবের, "ভাঙিয়া কহিলে তাহে আছে বহু রস," *ভাবনগর*, ঐ, ৬৭।

১১. Thibaut d'Hubert, "La reception d'un succès littéraire person dans les campagnes du Bengale: une traduction de Jami par le poète Abdul Hakim", in *Bulletin d'études indiennes,* 121–138, 2006, 131.

১২. এই উপকাহিনী সম্বন্ধে ওয়াকিল আহমদ তাঁর *বাংলা রোমাণ্টিক প্রণয়োপাখ্যান* বইটিতে কিছু লিখেছেন এবং আমিও একটা ঐতিহাসিক ব্যাখ্যার সংকেত দিয়েছি, দ্রষ্টব্য : ওয়াকিল আহমদ, *বাংলা রোমাণ্টিক প্রণয়োপাখ্যান*, ঢাকা: খান ব্রাদার্স এ্যান্ড কোম্পানি, ১৯৭০, ১২৮; এবং Max Stille, "Josephsgeschichte," 101.

১৩. Johannes T.P. de Bruijn, *The Ruby Hidden in the Dust: A Study of the Poetics of Malik Muḥammad Jayasi's Padmavat*, Leiden: Rijksuniversiteit, 1996, 119.

১৪. Dušan Zbavitel, *Bengali Literature*, Wiesbaden: Harassowitz, 1976, 153.

১৫. William L. Smith, *The One-Eyed Goddess: A Study of the Manasāmaṅgal*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1980, 28.

১৬. ইউসুফ-জোলেখার সব ত্রিপদীর অংশ বিশ্লেষণ এখানে পাওয়া যায়: Max Stille, "Josephsgeschichte", 45-98.

১৭. শাহ্ মুহম্মদ সগীর, *ইউসুফ-জোলেখা*, ৬২১।

১৮. সগীরের সখী এবং জামীর পরস্তেরানদের মধ্যে পার্থক্যটা Stille, "Josephsgeschichte," ৪৬ আলোচিত হয়।

১৯. শাহ্ মুহম্মদ সগীর, *ইউসুফ-জোলেখা*, ৬২১।

২০. শাহ্ মুহম্মদ সগীর, *ইউসুফ-জোলেখা*, ৬২৬।

২১. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press, 1980, 164.

২২. পেরসিলাবকের "showing" আর "telling" ক্ষেত্রে অবশ্যই অনেক মতভেদ আছে। জেনে তো নিজে তা গ্রহণ করে না। তবুও এখানে "প্রদর্শিত" শব্দ এই অংশের বৈশিষ্ট্য ধরে দিচ্ছে।

২৩. শাহ্ মুহম্মদ সগীর, *ইউসুফ-জোলেখা*, ৬৩৯।

২৪. ছন্দতত্ত্বের প্রভাব নিয়ে থিবো দুবের বিস্তারিত আলোচনা করেন: Thibaut d'Hubert, "Histoire culturelle et poétique de la traduction: Ālāol et la tradition littéraire Bengali au XVIIe siècle à Mrauk-U, capital du royaume d'Arakan", École Pratique des Hautes Études, 2010, 238-243.

২৫. Thibaut d'Hubert, "Histoire culturelle et poétique de la traduction", 366-376.

২৬. Hans-Robert Jauss, "Toward an Aesthetic of Reception".

২৭. Thibaut d'Hubert "Histoire culturelle et poétique de la traduction", 342-43.

২৮. Hans-Georg Gadamer, "Wahrheit und Methode", Tübingen: J. B. C. Mohr, অভিজ্ঞতার নানাদিক (Erfahrung এবং Erleben/Erlebnis) আলোচনা করেন; এখানে বিশেষত ৫৬, ৬৭ দ্রষ্টব্য।

গ্রন্থপঞ্জি

বাংলা

আহমদ, ওয়াকিল, *বাংলা রোমান্টিক প্রণয়োপাখ্যান*, ঢাকা: খান ব্রাদার্স এ্যান্ড কোম্পানি, ১৯৭০।

দুবের, থিবো, "ভাণ্ডিয়া কহিলে তাহে আছে বহু রস", *ভাবনগর*, খণ্ড ১, সংখ্যা ১, সম্পা. সাইমন জাকারিয়া, ৫৯-৭৬। ঢাকা: ভাবনগর ফাউন্ডেশন, ২০১৪।

সগীর, শাহ্ মুহম্মদ, *ইউসুফ-জোলেখা*, *মুহাম্মদ এনামুল হক–রচনাবলী*, [দ্বিতীয় খণ্ড]। সম্পা. মনসুর মুসা, ৪৯৫-৮৬৬। ঢাকা: বাংলা একাডেমি, ১৯৯৩।

ইংরেজি

de Bruijn, Johannes T.P. "Visions of the Unseen: Rhetorical Strategies in Bhakti and Sufi Poetry", in *Banyan tree,* ed. Mariola Offredi, 69–82. New Delhi: Manohar, 2000.

de Bruijn, Johannes T.P. *The Ruby Hidden in the Dust. A Study of the Poetics of Malik Muhammad Jayasi's Padmavat.* Leiden: Rijksuniversiteit, 1996.

Burke, Kenneth. *Counter-Statement.* Berkeley: University of California Press, 1997.

d'Hubert, Thibaut. "La réception' unsuccès littéraire persandans les campagnes du Bengale: unetraduction de Jami par le poète Abdul Hakim" in Bulletin d'étudesindiennes, 121–138, 2006.

d'Hubert, Thibaut. "Histoire culturelle et poétique de la traduction: Ālāol et la tradition littéraire Bengali au XVIIe siècle à Mrauk-U, capital du royaumed'Arakan". École Pratique des Hautes Études, 2010.

Eaton, Richard M. *The Rise of Islam and the Bengal Frontier.* Berkeley: University of California Press, 1996.

Eco, Umberto. *The Open Work.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method,* London: Sheed and Ward, 1989.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method.* Transl. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading.* London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Jauß, Hans-Robert.*Toward an Aesthetic of Reception*, transl. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Kaviraj, Sudipta. "The Two Histories of Literary Culture in Bengal" in *Literary Cultures in History*, ed. Sheldon Pollock, 503–566. Berkeley: University of California Press, 2003.

Pritchett, Frances W. *Marvelous Encounters, Folk Romance in Urdu and Hindi.* New Delhi: Manohar, 1985.

Roy, Asim. *The Islamic Syncretistic Tradition in Bengal.* Princeton: Princeton University Press, 1983.

Smith, William L. *The One-Eyed Goddess: A Study of the manasāmaṅgal.* Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1980.

Stille, Max. "Metrik und Poetik der Josephsgeschichte Muhammad Sagirs", in *Working Papers in Modern South Asian Languages and Literatures* 1, ed. Hans Harder. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität, 2013.

Zbavitel, Dušan. *Bengali Literature.* Wiesbaden: Harassowitz, 1976.

বিশেষ দ্রষ্টব্য ও কৃতজ্ঞতা স্বীকার

এ প্রবন্ধটির মূল উৎস জার্মান ভাষায় লেখা আমার এম.এ. থিসিস। সম্পূর্ণ থিসিসটা "Metrik und Poetik der Josephsgeschichte Muhammad Sagirs" শিরোনামে হান্‌স হার্ডার (Hans Harder) সম্পাদিত Working Papers in Modern South Asian Languages and Literatures 1, Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität, 2013-তে প্রকাশিত। তবে, এটি আমার পূর্ব প্রকাশিত জার্মান ভাষায় রচিত গবেষণার বাংলা অনুবাদ নয়; বরং রচনাা দিক থেকে এটি সম্পূর্ণ বাংলায় রচিত আমার প্রথম প্রবন্ধ।

আমাকে এই প্রবন্ধের বিষয়ে ঢুকতে এবং অবিচলিত থাকতে উৎসাহ দিয়েছেন হান্‌স হার্ডার। প্রথম প্রয়াস থেকে শেষ পর্যন্ত লিখনবিন্যাসে সঙ্গ দিয়েছেন অলোকরঞ্জন দাশগুপ্ত। দুইজনের ধৈর্যের জন্য অনেক ধন্যবাদ। এছাড়া বাংলায় প্রবন্ধ লেখার আমন্ত্রণ জানানো ও বিশেষভাবে উৎসাহিত করার জন্য সাইমন জাকারিয়াকে কৃতজ্ঞতা। —ম্যাক্স স্টীলে

We acknowledge the financial support of the Deutsche Forschungsgemeinschaft and Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (Germany) within the funding programme Open Access Publishing.