১০ নাটক

নাটকের সংজ্ঞা : প্রাচ্য অলংকার শাস্ত্র অনুযায়ী আচার্য ভরতকেই নাট্যশিল্পের জনক বলা হয়। নাট্যশিল্পের আবির্ভাবের প্রসঙ্গে উল্লিখিত হয়েছে যে মহেন্দ্র প্রমুখ দেবতাগণের অনুরোধে পিতামহ ব্রহ্মা সকল বর্ণের উপভোগ্য হিসেবে দৃশ্য এবং শ্রব্যের সমন্বয়ে পঞ্চম বেদ সৃষ্টির পরামর্শ দেন। ঋগ্বেদের 'পাঠ্য' শ্রব্য, সামবেদের গান শ্রব্য, যজুর্বেদের ক্রিয়াকাণ্ড বা অভিনয় দৃশ্য এবং অথর্ববেদের রস-সংবেদ্য দৃশ্য—এই চারপ্রকার উপাদান সংযুক্ত করে 'লোকবৃত্তানুকরণ নাট্যম্' এর সৃষ্টি হয়েছে। আচার্য ভরতের ভাষায়

"ত্রৈলোক্যস্যাস্য সর্বস্য নাট্যং ভাবানুকীর্তনম্।।
নানা ভাবোপসম্পন্নং নানাকথান্তরাত্মকম্
লোকবৃত্তানুকরণং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্।
... ...
যোহয়ং স্বভাবো লোকস্য সুখদুঃখসমন্বিত
সোহঙ্গাদ্যভিনয়োপেতো নাট্যমিত্যভিধীয়তে।"

নাটক হচ্ছে সুখ-দুঃখ সমন্বিত নানা ভাবোপযোগী লোকস্বভাবের অভিনয়োপেত অনুকরণের রূপ ;—লোকবৃত্তানুকরণ অর্থাৎ সাধারণ মানুষের জীবনের অনুসৃত রূপ। পরবর্তীকালে নাটককে অন্যান্য সাহিত্যশিল্প থেকে পৃথক করার জন্য আলংকারিকদের পরিভাষায় বলা হয়েছে দৃশ্যকাব্য। 'দৃশ্যকাব্য' কথাটির তাৎপর্য—এতে আছে দৃশ্যত্ব ও কাব্যত্ব উভয় গুণের সমাবেশ। নাটকের মধ্যে যেমন জীবনের উপস্থাপনায় কাব্যগুণ আছে, তেমনি আছে জীবনের প্রতিরূপের দৃশ্যত্ব গুণ। কাব্যত্ব ও দৃশ্যত্ব—এ দু'য়ের সমন্বয় ঘটে নাটকে।

পাশ্চাত্য অলংকারশাস্ত্র অনুযায়ী জ্ঞান-তাপস এরিস্টটলই প্রথম সার্থক নাট্যশিল্পের ব্যাখ্যাতা। তাঁর ধারণায় শিল্পকলা মাত্রেই অনুকৃতি (মাইমেসিস) ; ইংরেজিতে একে বলা যায় 'modes of imitation'। নাট্যশিল্পের প্রধান গুণ—তার দৃশ্যধর্মিতা ; নাটক 'imitation of an action...in the form of action'. এখানে action বলতে সাধারণ লোকসমাজের জীবনের ক্রিয়ার অনুকরণ বলা হয়েছে। বিষয়টিকে বিশ্লেষণ করে পরবর্তী নাট্যতত্ত্ববিদ্ সিসেরো বলেন, নাটক হচ্ছে 'A copy of life,. a mirror of custom, a reflection of truth', অর্থাৎ জীবনের প্রতিরূপ, রীতিনীতির দর্পণ, সত্যের প্রতিফলন। পাশ্চাত্যের আরও অনেক আলংকারিক নাটকের সংজ্ঞা নিরূপণ করেছেন। বিশ শতকের নাট্যতত্ত্ববিদ্ নিকল নাটকের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে লিখেছেন, "Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render their expression capable of interpretation by actors and likely interest an audience assembled to hear the words and witness the action." বার্ণাড শ নাটককে 'সমাজ-অন্তর্ভুক্ত মানব চরিত্রের প্রতিফলনের মাধ্যম' রূপে বিশেষিত করেছেন। তাঁর মতে

"Drama is the presentation in parable of the conflict between Man's will and his environment in a word of problem."

নাটকের অবয়ব ঃ আচার্য ভরতের নাট্যশাস্ত্রে নাটকের পঞ্চসন্ধির কথা বলা হয়েছে। এই পঞ্চসন্ধি যথাক্রমে (১) মুখ, (২) প্রতিমুখ, (৩) গর্ভ, (৪) বিমর্ষ, (৫) উপসংহৃতি। নাটকের অঙ্কবিভাগ এই পঞ্চসন্ধি অনুযায়ী হয়ে থাকে। ভরতের মতে ইতিবৃত্ত হচ্ছে নাট্যের দেহ বা শরীর ; তাঁর কথায় 'ইতিবৃত্তং তু নাট্যস্য শরীরং পরিকীর্তিতম্'। নাটকের ইতিবৃত্ত পঞ্চসন্ধি সমন্বিত। 'সন্ধি' অর্থাৎ কার্যের (action) পরম্পরা বা বিশেষ বিশেষ পর্যায়। পাশ্চাত্য নাট্যতত্ত্বেই নাটকের অবয়বের প্রসঙ্গ আলোচিত হয়েছে। সেখানেও পাঁচটি অঙ্গ বা অঙ্কের (Act) কথা বলা হয়েছে। এগুলি যথাক্রমে (১) Introduction, (২) Rising action, (৩) Climax, (৪) Falling action, (৫) Catastrophe। প্রাচীন গ্রীক নাটকগুলি সম্পর্কে এরিস্টটলের আলোচনায় পাওয়া যায় যে নাটকের সন্ধিবিভাগ করা হত নিম্নোক্তভাবে—(১) প্রোলোগ (প্রস্তাবনা) (২) প্যারোড (প্রবেশ নীতি) (৩) এপিসোড (সংলাপ-গ্রথিত কাহিনী), (৪) স্ট্যাসিমন (কোরাস), (৫) এক্সোড (নিষ্ক্রান্ত নীতি)। নাটকের অবয়ব সংক্রান্ত আলোচনায় নানাভাবে মতের পরিবর্তনের কথা জানা যায়। আসলে নাটকের বিষয়বস্তু বা ঘটনার প্রকৃতি ও ব্যাপ্তি অনুযায়ী নাটকের অঙ্কবিভাগই যুক্তিযুক্ত। তাই নাট্যতত্ত্ববিদগণ কোনো একটি বিশেষ নির্দিষ্ট নিয়মের মধ্যে অঙ্কবিভাগকে আবদ্ধ রাখেননি। পরবর্তীকালে নানা রীতির নাটক রচিত হতে দেখা গেছে—নাটক কখনো হয়েছে একাঙ্ক, কখনো তিন অঙ্ক বিশিষ্ট, কখনো বা চার অঙ্ক বিশিষ্ট ; তবে বিশ শতকের পূর্ব পর্যন্ত বেশির ভাগ নাটক রচিত হয়েছে পঞ্চাঙ্ক হিসেবে। নাটকের প্রাণ অভিনেয়ত্ব এবং এই অভিনেয়ত্বের দ্বারা অভিনেতা সমাজের সজ্জন ও রসপিপাসুদের মনোরঞ্জন করেন। এই মনোরঞ্জন প্রক্রিয়ার প্রধান কথা—'ব্যক্তিত্বের রূপান্তর' অর্থাৎ অভিনেতা যেন ঐ সময়ের জন্য নিজের দেহ ত্যাগ করে অন্যের দেহে প্রবেশ করেন। 'ব্যক্তিত্বের রূপান্তর' কথাটি এখানে লক্ষণীয়।

নাটকের শ্রেণিবিচার ঃ আচার্য ভরত নাটকের শ্রেণিবিভাগের কথা বলতে গিয়ে নাটকের রসরূপ লক্ষণের কথা বলেছেন। এই রসরূপ যথাক্রমে (১) নাটক (২) প্রকরণ (৩) অঙ্ক (৪) ব্যায়োগ (৫) ভাণ (৬) সমবকার (৭) বীথী (৮) প্রহসন (৯) ডিম (১০) ঈহামৃগ।

"নাটকং সপ্রকরণমঙ্কো ব্যায়োগ এব চ
ভাণঃ সমবকারশ্চ বীথী প্রহসনং ডিমঃ
ঈহামৃগশ্চ বিজ্ঞায়া দশমো নাট্যলক্ষণে।

বিশ্বনাথ কবিরাজ তাঁর সাহিত্যদর্পণ গ্রন্থে দশরূপক ছাড়াও অষ্টাদশ উপরূপকের কথা বলেছেন। এগুলি যথাক্রমে—(১) নাটিকা (২) ত্রোটক (৩) গোষ্ঠী (৪) সট্টক (৫) নাট্যরাসক (৬) প্রস্থান (৭) উল্লাপ্য (৮) কাব্য (৯) প্রেঙ্খণ (১০) রাসক (১১) সংলাপক (১২) শ্রীগদিত (১৩) শিল্পক (১৪) বিলাসিকা (১৫) দুর্মল্লিকা (১৬) প্রকরণিকা (১৭) হল্লীশ (১৮) ভাণিকা। এগুলির মধ্যে প্রথমটির কথা কেবল পাওয়া যায় আচার্য ভরতের নাট্যশাস্ত্রে।

এরিস্টটল যেভাবে নাটকের শ্রেণিবিভাগ করেছেন, তাকে একটি ছকের সাহায্যে লিপিবদ্ধ করা যেতে পারে।

নাটকের উপাদান ঃ

এরিস্টটল নাটকের ছয়টি উপাদানের কথা বলেছেন। এগুলি যথাক্রমে কাহিনী, চরিত্র, ভাবনা, সংলাপ, দৃশ্য, সঙ্গীত। "In fact every play containing spectacular elements as well as characters, plot, diction, song and thought."।

নাটকের প্রথম উপাদান—কাহিনী। নাটকে কাহিনীর প্রাণ-প্রকৃতি সম্পর্কে নাট্যতত্ত্ববিদ্‌গণ বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। কাহিনী কখনও ঘটনাপ্রধান হয়, কখনও বা ভাব-প্রধান হয়। আবার ভাবনা-প্রধান কাহিনী সম্বলিত নাটক রচিত হয়। ভাবনা-প্রধান কাহিনীর গঠন ও বৈশিষ্ট্যের উপর নির্ভর করে কোনো কোনো নাট্যকার Intellectual drama এবং discussion drama রচনা করেছেন। আসলে কাহিনী গ্রহণের উপরই যে নাটকের প্রধান আকর্ষণ গড়ে ওঠে, এ বিষয়ে সকলেই প্রায় একমত হয়েছেন। কাহিনী বা ঘটনাকে কেউ কেউ নাটকের মুখ্য উপাদান বলে মনে করেন।

নাটকের দ্বিতীয় উপাদান—চরিত্র। এর মূল আকর্ষণ নাটকের পাত্রপাত্রীর আচরণ, ব্যক্তিত্ব প্রভৃতির প্রকাশ—চরিত্রের কেবল প্রকাশ-রূপ নয়, তার বিকাশ-রূপটিও সমান গুরুত্বপূর্ণ। বিকাশ-রূপের মধ্য দিয়ে চরিত্রটির দ্বন্দ্ব ও গতিশীলতা প্রকাশিত হয়—এই গতিশীলতাই নাটকের বিশেষ আকর্ষণ। Hudson-এর মতে "Characterisation is the really fundamental and lasting element in the greatness of any dramatic work." কেউ কেউ মনে করেন নাটকের প্রধান আকর্ষণ চরিত্র সৃষ্টি।

নাটকের তৃতীয় উপাদান—ভাবনা। এই উপাদানটির মাধ্যমে জীবন-সমস্যার গভীরতর রূপ উপস্থাপিত করা হয়। 'সাহিত্যে জীবনের ঘটনার দিকটি কাহিনীতে, হৃদয়ের দিকটি চরিত্রে, মস্তিষ্কের দিকটি ভাবনায় প্রতিফলিত হয়। এই ভাবনাকেই প্রাচীন সাহিত্যশাস্ত্রে অর্থগৌরব বলে ধরা হয়েছে।' এরিস্টটল ভাবনা সম্পর্কে মন্তব্য করেছেন, "In drama thought is included every effect which has to be produced by speech, the subdivisions being proof and refutation, the excitation of the feelings, such as pity, fear, anger and the life, the suggestion of importance or its opposite." জীবনের অভিব্যক্তির মধ্য দিয়ে পরিস্থিতি, ঘটনা, মানসিক ভাব-বিক্রিয়া প্রভৃতির রূপ তুলে ধরা এবং জীবন-সমস্যাকে উপস্থাপিত করাই নাটকের মূল লক্ষ্য। এদিক থেকে বিচার করলে 'ভাবনা' উপাদানটি যে নাটকের ক্ষেত্রে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ, এতে কোনো সন্দেহ নেই।

চতুর্থ উপাদান সংলাপ বা ভণিতি। নাট্যকার নাটকের ঘটনার ও পাত্রপাত্রীর সংলাপের মাধ্যমে সমস্ত কিছু প্রকাশ করেন ; নাট্যকার নীরব থাকেন—পাত্র-পাত্রীকেই সরব হতে হয়। 'The dramatist must do everything in dialogue.'

তিনি আরও বলেছেন ঃ "the effects aimed in speech should be produced by the speaker and as a result of speech." নাটকের চরিত্র নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করে এই সংলাপের মাধ্যমে। নাট্য সমালোচক নিকল সংলাপকেই নাটকের প্রধান উপাদান বলে ব্যাখ্যা করতে চেয়েছেন। তাঁর মতে সংলাপের স্বাভাবিকতা নাটককে গতিশীল ও প্রাণময় করে তোলে। তবে সংলাপের প্রধান কয়েকটি বিষয়ের প্রতি তিনি দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন।

(১) **অভিসরণ (Progression) :** নাটকে সংলাপের ব্যাপ্তি কেবল বিশেষ দৃশ্যের নয়, সমগ্র পরিণতিকে তাৎপর্যমন্ডিত করে তুলবে।

(২) **পরিচয় প্রতিষ্ঠা (Exposition) :** ঘটনার উৎপত্তি ও ক্রম পরিণতি সংলাপের মাধ্যমে প্রকাশিত হবে।

(৩) **ঔচিত্য (Possibility) :** নিকলের ভাষায় 'efficiency in presenting and developing the situation of the play'। স্বাভাবিকত্ব বজায় রেখে সংলাপের রূপ ও রীতির দিকে মূল দৃষ্টি দেওয়ার প্রয়োজন।

(৪) **বাস্তবতা (Reality) :** সংলাপের মধ্যে বাস্তবগুণ থাকা চাই। কবিত্বময়তা, উচ্ছ্বাসময়তা কিংবা সাংকেতিকতার মধ্যে যেন নাটকের বাস্তবতা পূর্ণভাবে রক্ষিত হয়।

(৫) **চালনাশক্তি (Tempo) :** ঘটনার গতি বাড়িয়ে দেওয়ার শক্তি সংলাপের চালনার উপর নির্ভর করে— 'the quality by means of which the dialogue gives us the sense moving forward we call its movement or tempo'.

নাটকের পঞ্চম উপাদান সঙ্গীত। গ্রীক নাটকে কোরাসের প্রাধান্য ছিল—পরবর্তীকালে সংলাপের প্রাধান্য যত বেড়েছে, সঙ্গীতের উপযোগিতা তত কমেছে। তবে সংলাপের মাধ্যমে যেখানে ভাবকে প্রকাশ করা যায় না, সেখানে সঙ্গীতের প্রয়োজন। তবে সঙ্গীত পরিবেশনের উপযুক্ত ক্ষেত্র নির্বাচন করাই নাটকের শিল্পধর্মের অন্যতম বৈশিষ্ট্য হওয়া উচিত ; অন্যথায় তা ঔচিত্য-বিহীন হয়ে পড়তে বাধ্য। ডঃ সাধন ভট্টাচার্য এক স্থানে লিখেছেন, "প্রাচীন যুগের পরবর্তীকালে, যে-সব নাটকে গান (melos) আছে অর্থাৎ গান দিয়ে রসসৃষ্টির চেষ্টা করা হয়েছে সেই নাটককে মেলোড্রামা শ্রেণিতে নামিয়ে দেওয়া হয়েছে। যেখানে সংলাপের মাধ্যমে যথেষ্ট মাত্রায় রসসৃষ্টি করা সম্ভব হয়নি সেখানে সুরের তীব্র আঘাত দিয়ে রসোদ্রেক করার চেষ্টা করা হয়েছে। সে চেষ্টা অনেকখানি কৃত্রিম হয়ে উঠেছে, সঙ্গতি, ঔচিত্য প্রভৃতিকে উপেক্ষা করে গান প্রযোজনা করা দুর্বলতা,—সুতরাং নিন্দনীয় হবে, বলাই বাহুল্য।" (নাট্যতত্ত্ব-মীমাংসা)।

নাটকের ষষ্ঠ উপাদান দৃশ্য। দৃশ্য সম্পর্কে এরিস্টটল লিখেছেন, "The spectacle has, indeed, an emotional attraction of its own, but, of all the parts, it is the least artistic and connected least with the art of poetry", তবে দৃশ্য উপাদানটির উপর নাট্যকারের অধিকার অপেক্ষা মঞ্চতত্ত্বাবধায়কের অধিকার বেশি। অবশ্য নাট্যকারের পরিকল্পনাটিই আসল ভূমিকা নেয় ; সেই পরিকল্পনা নাটকের কাহিনী, চরিত্র, ভাবনা, সংলাপ, মঞ্চসজ্জা প্রভৃতি অন্যান্য বিষয়কে প্রভাবিত করতে সহায়তা করে ও প্রণোদিত করে। তবে দৃশ্য উপাদানটিকে অধিকাংশ নাট্যসমালোচক বহিরঙ্গ উপাদান বলে মন্তব্য করেছেন। অথচ দৃশ্য উপাদানকে কোনো কোনো নাট্য সমালোচক গুরুত্ব না দিয়ে বলেছেন, "বিশেষতঃ নাটক যখন দৃশ্য অর্থাৎ অভিনেয় কাব্য—অভিনয় যখন আঙ্গিকবাচক—আহার্য ও সাত্ত্বিক এবং আহার্যাভিনয়ে—মঞ্চ মায়া সৃষ্টির বিশেষ একটি স্থান আছে, তখন নাট্যাভিনয় থেকে দৃশ্য-যোজনাকে একেবারে বর্জন করা যুক্তিযুক্ত হবে না। পরিবেশ সৃষ্টিতে দৃশ্যের মর্যাদা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে।"

ট্র্যাজেডি :

'ট্র্যাজেডি' নামের তাৎপর্য : 'ট্র্যাজেডি' কথাটি গ্রীক শব্দ ; শব্দটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ ছাগগীতি (Goat song)। এই ছাগগীতি কথাটি এসেছে 'tragodia' থেকে ; গ্রীস দেশে

প্রাচীনকালে ছাগলের চামড়া পরে একদল লোক রাস্তায় ঘুরে অভিনয় দেখাত—তাই এই ধরনের নাট্যের নাম হয় ট্র্যাজেডি। মোল্টনের কথায়, " 'Tragi' is an old word for satyrs the three letters 'edy' are a corruption of the Greek word which has came down to us in the form of 'ode', a leading form of lyric poetry"। কেউ কেউ মনে করেন যে 'টোটেম' মূলক অনুষ্ঠান বলে ডাওনিসাসকে ছাগরূপী কল্পনা করা হত এবং ডাওনিসাসের উৎসবে অভিনীত নাটক মাত্রকেই ছাগগীতি বলা হত—এই থেকেই ছাগ অর্থে প্রযুক্ত 'ট্র্যাগোস' শব্দ থেকেই 'ট্র্যাজেডি' কথাটির উৎপত্তি।

ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা ঃ ট্র্যাজেডি সম্পর্কে ধারণা ও চিন্তা মূলত পাশ্চাত্য নাট্য সমালোচনা থেকেই এসেছে। ভারতীয় নাট্যচিন্তায় বিয়োগান্ত পরিণতি প্রকৃত মর্যাদা লাভ করেনি ; তাই ট্র্যাজেডি সম্পর্কে ধারণা ও চিন্তার পরিচয় সেখানে পাওয়া যায় না। বিয়োগান্ত নাটককেই আমরা সাধারণত ট্র্যাজেডি আখ্যা দিই ; তবে কেবলমাত্র বিয়োগান্ত পরিণতি থাকলেই তাকে ট্র্যাজেডি বলা চলে না—মিলন-মধুর পরিণতির মধ্যেও বিয়োগ-বিধুর পরিবেশ ট্র্যাজেডির ভাব ও পরিবেশ বর্ণনা করতে সক্ষম।

এরিস্টটল ট্র্যাজেডির লক্ষণ সম্পর্কে মন্তব্য করে ট্র্যাজেডির সংজ্ঞা নির্ধারণ করেছেন। তিনি বলেন, 'Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude ; in language embellished with, each kind of artistic ornament, the several kinds being found in seperate parts of the play ; in the form of action, not of narrative pity and fear effecting the proper purgation of these emotions." তিনি ট্র্যাজেডিকে একটি পূর্ণাঙ্গ ক্রিয়ার অনুসৃতি বলেছেন ; সেই সঙ্গে ট্র্যাজেডিকে ভয়ানক ও অনুকম্পাজনক ঘটনার অনুসৃতি বলে মনে করেছেন। ট্র্যাজেডিতে এমন ঘটনার রূপায়ণ থাকবে যাতে ভয় এবং করুণার ভাবকে উদ্রিক্ত করতে পারে। নায়কের বা কোনো বিশেষ চরিত্রের ভুল ভ্রান্তির ফলে তাঁর জীবনে দৈব দুর্বিপাকের ঘটনার ক্রম অনুসারে বিপর্যয় নেমে আসতে পারে। এই বিপর্যয়ই নাট্যদর্শক ও রসিকের মনে বিষাদাত্মক ও করুণ ভাব পরিবেশ সৃষ্টি করে। তবে স্মরণ রাখতে হবে কোনো দুরাচারী কিংবা পাপীর জীবনের দুঃখ-বেদনার চিত্র ভয়, বেদনা ও করুণার উদ্রেক করে না। তাই এইরূপ ঘটনার রূপায়ণ সার্থক ট্র্যাজেডির উপাদান হতে পারে না। কোনো সৎ, আদর্শবাদী, ন্যায়পরায়ণ ব্যক্তির জীবনের কোনো ভ্রান্তি বা চরিত্র-দৌর্বল্যের ফলে যদি তাঁর জীবনে বেদনা-বিধুর ও ভয়ঙ্কর পরিস্থিতির উদ্ভব হয়, তবেই তাকে ট্র্যাজেডির প্রকৃষ্ট উপকরণ বলা যেতে পারে। এরিস্টটল এ সম্পর্কে বিস্তারিতভাবে বিশ্লেষণ করেছেন।

"Tragedy is an imitation not only of a complete action, but of events terrible and pityful. Such an effect is best produced when the events come on us by surprise, and the effect is heightened when, at the sametime, they follow as cause and effect. The tragic wonder will then be greater than if they happened of themselves or by accident,.....A perfect tragedy should, as we have seen, be arranged not on the simple but on the complex plan. It should moreover intimate actions which excite pity and fear, this being the distinctive mark of tragic imitation. It follows plainly in the first place that the change of fortune presented

must not be the spectacle of a virtuous man brought from the prosperity to adversity ; for this moves neither pity nor fear, it mercilessly shakes us".

ট্র্যাজেডির লক্ষণ ও বৈশিষ্ট্য ঃ ট্র্যাজেডি সম্পর্কিত যে সকল কথা বলা হয়েছে, তা আলোচনা করলে আমরা কয়েকটি লক্ষণ ও বৈশিষ্ট্যের পরিচয় লাভ করি। (১) ট্র্যাজেডি ঘটনাত্মক ; বর্ণনাত্মক নয়। (২) ট্র্যাজেডির ব্যক্তিজীবন ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতে গতিশীল হয়। (৩) ট্র্যাজেডি সিরিয়াস অ্যাকশন। এর রূপায়ণ—এবং তা পূর্ণরূপ লাভ করে (complete in thought)। (৪) নাট্যকাহিনী ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতে গভীর ও পূর্ণরূপে প্রকাশিত হয়। (৫) ভাবসমূহ, শব্দ-সম্পদ ও সঙ্গীত প্রভৃতির মাধ্যমে ট্র্যাজেডির রূপ বিকাশ লাভ করে। (৬) নাটকীয় ঘটনাসমূহ চরিত্রের দ্বন্দ্ব-আবর্তের (conflict) মধ্য দিয়ে একটি মাত্র পরিণামমুখীনতায় সংহত বিকাশ লাভ করে। (৭) দর্শকচিত্তে করুণা ও ভীতির উদ্রেক করে। (৮) ট্র্যাজেডির সুসংহত বিকাশ ভাবমোক্ষণ বা purgation of emotions এর অভিব্যক্তি সাধন করে। (৯) নিয়তির লীলা, আকস্মিক দৈবদুর্বিপাক কিংবা মানসিক সংকট প্রভৃতির প্রকাশ থাকবে। (১০) ট্র্যাজেডির রস—ভয়ানক মিশ্রিত করুণ রস, ট্র্যাজেডি-স্রষ্টাকে ভয়ানক ও করুণ রসের আনন্দসৃষ্টির দিকে লক্ষ্য রাখতে হবে।

এরিস্টটল ট্র্যাজেডির চরিত্র অপেক্ষা কাহিনীর উপরই সমধিক প্রাধান্য আরোপ করেছেন ; ট্র্যাজেডি হচ্ছে ঘটনা বা জীবন-বৃত্তের অনুকরণ—চরিত্রের স্থান সেখানে গৌণ, তাঁর মতে "Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character; character comes in as subsidiary to the action", ট্র্যাজেডির ঘটনা হবে স্বয়ংসম্পূর্ণ ; একক এবং বিশেষ আয়তন বিশিষ্ট— action that is complete and whole and of a certain magnitude'। ট্র্যাজেডির মুখ্য উদ্দেশ্য এমন ঘটনার উপস্থাপনা—যেখানে দর্শকচিত্ত 'will thrill with horror and melt to pity at what takes place'। অর্থাৎ ট্র্যাজেডি ভাব বিমোক্ষণ দ্বারা মনের করুণ, ভয়ানক ও উত্তেজক ভাবসমূহের প্রশমন ঘটায়। ট্র্যাজেডিতে নায়কের জয় বা পরাজয় মুখ্য লক্ষ্য নয় ; পরিবেশের সঙ্গে জীবনের তীব্র দ্বন্দ্ব এবং দ্বন্দ্বে জীবনের শোচনীয় পরিণতির রূপটিই মুখ্য লক্ষ্য হয়ে দাঁড়ায়।

গ্রীক ট্র্যাজেডির বৈশিষ্ট্য ঃ গ্রীক ট্র্যাজেডিতে মানুষের জীবন দৈব অদৃষ্টের দ্বারা বিশেষভাবে নিয়ন্ত্রিত ; অর্থাৎ মানুষের কৃতকর্মের জন্য তার ভাগ্যদেবী প্রতিশোধ নেয়—একেই বলা হয়েছে 'নেমেসিস' (Nemesis)। গ্রীক ট্র্যাজেডিতে দেবতা অথবা ঐশ্বরিক শক্তির প্রভাব অংশত মানুষের ক্রিয়াকে নিয়ন্ত্রিত করে। সাধারণভাবে দেখা যায় যে গ্রীক ট্র্যাজেডির নায়ক সুবিখ্যাত ও সমৃদ্ধিশালী ; কিন্তু তিনি হন সৎ ও ন্যায়নিষ্ঠ। বিচারের কোনো গুরুতর ত্রুটি অথবা কোনোপ্রকার দুর্বলতার জন্যই তাকে দুর্ভাগ্যের মধ্যে পড়তে হয়।

প্রসঙ্গোক্রমে স্মরণীয় যে গ্রীক ট্র্যাজেডি তিনটি মূল চিন্তা (assumption)-এর উপর প্রতিষ্ঠিত—এগুলি যথাক্রমে মানুষের মর্যাদা, ইচ্ছার স্বাধীনতা এবং দৈবশক্তির অস্তিত্ব। ট্র্যাজেডির নায়ক অশুভের সমস্যায় জর্জরিত হয় এবং তার জীবনে সেই অশুভের অভিশাপ এসে তার জীবনকে দুর্বিষহ করে তোলে। নিজের ত্রুটি বা দুর্বলতা এবং দৈবীশক্তির প্রভাবের জন্যও মৃত্যু বা ধ্বংসকে বরণ করে। কিন্তু ট্র্যাজেডির মুখ্য চরিত্রের (Protagonist) সেই মর্মন্তুদ পরিণামের

অর্থ তার পরাজয় নয়, সেই পরিণতির মধ্যেই জীবনের মহিমাপূর্ণ অর্থ ও তার মানবিক মর্যাদা উদ্ভাসিত হয়। সেখানেই আমাদের হৃদয়ে গ্রীক ট্র্যাজেডির চিরস্থায়ী আবেদন রূপ লাভ করে। গ্রীক ট্র্যাজেডিতে অদৃষ্টবাদের প্রাধান্য লক্ষিত হয় এবং সেই অদৃষ্টবাদের সঙ্গে ধর্ম সম্পর্কিত বিশ্বাস এবং ধর্মীয় অনুষ্ঠান প্রভৃতির দ্বারা পাপ স্খালনের প্রয়াস—প্রভৃতি বিষয় ওতপ্রোতভাবে জড়িত থাকে। এস্কাইলাস, ইউরিপিডিস, সফোক্লিস প্রভৃতি গ্রীক নাট্যকারের নাটকে উপরি-উক্ত বৈশিষ্ট্যগুলি প্রকাশিত হয়েছে।

গ্রীক ট্র্যাজেডির মূল উপস্থাপ্য ঘটনা (action) ;—চরিত্রের (character) স্থান গৌণ। নাটকের ঘটনা হবে স্বয়ংসম্পূর্ণ, একক ও আয়তন-বিশিষ্ট (action that is complete and whole and of a certain magnitude)। আদি-মধ্য-অন্ত সমন্বিত ঘটনা থাকবে—এবং তা হবে সুসমঞ্জসভাবে প্রতিফলিত।

গ্রীক ট্র্যাজেডির প্রধান লক্ষ্য ভয়ানক মিশ্রিত করুণ রসের সৃষ্টি। ট্র্যাজেডির রচয়িতা ভয়ানক ও করুণ রসের আনন্দ সৃষ্টির দিকে প্রধান ভাবে লক্ষ্য রাখবেন। তা ছাড়া ট্র্যাজেডির উদ্দেশ্য হবে ভাবমোক্ষণ (Cathersis)। এই ভাবমোক্ষণ বা Cathersis বিষয়টিকে বুচার ব্যাখ্যা করে লিখেছেন ".....Through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions"। বাইওয়াটারের কথায়, "With incidents arousing pity and fear wherewith to accomplish its cathersis of such emotions."।

শেক্সপীয়রের ট্র্যাজেডির বৈশিষ্ট্য ঃ

শেক্সপীয়র গ্রীক ট্র্যাজেডির আদর্শ অনুসরণ করেননি ; তিনি যুগোপযোগী চিন্তার দ্বারা প্রভাবিত হয়ে জীবনমুখী নাট্যসৃষ্টিতে মনঃসংযোগ করেছেন। তিনি গ্রীক ট্র্যাজেডির ধর্মবিশ্বাস ও ধর্মানুষ্ঠান প্রক্রিয়ার উপর কোনোপ্রকার গুরুত্ব আরোপ করেননি—বরং দর্শকদের রুচি ও রসবোধের প্রত্যাশা পূরণের জন্য নাটক রচনা করেছেন। তিনি গ্রীক নাটকের স্থান-কাল-ঘটনার ঐক্যনীতিকে গুরুত্ব দেননি—তেমনি গ্রীক ট্র্যাজেডির কোরাস, অভিনেতাদের সংখ্যা, বিষয়বস্তুর নির্দিষ্ট নীতি প্রভৃতিকে গুরুত্ব দেননি। বরং তিনি রোমান ট্র্যাজেডি রচয়িতা সেনেকার নাট্যসৃষ্টিকে মর্যাদা দিয়েছেন। বস্তুত সেনেকার নাটক থেকেই ট্র্যাজেডিতে হিংসা ও প্রতিশোধের দৃশ্য এবং রক্তপাত ঘটানো প্রভৃতি প্রদর্শিত হতে শুরু করে। শেক্সপীয়রের নাটকের পঞ্চাঙ্ক বিভাগ সেনেকা থেকেই গৃহীত হয়েছিল, তবে শেক্সপীয়র এই বিষয়গুলিকে নিজের বাস্তব জীবনবোধ ও জীবনের রূপায়ণ অনুযায়ী রূপদান করেছেন।

শেক্সপীয়রের ট্র্যাজেডির অপর একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য এই যে তিনি অদৃষ্ট বা নিয়তির দ্বারা সংঘটিত নাটকের চরিত্রগুলির জীবনের বিপর্যয়কে মেনে নেননি, বরং তিনি দেখিয়েছেন যে নায়ক-নায়িকার চরিত্রের কোনো বিশেষ ত্রুটিই তাদের জীবনের শোচনীয় পরিণামের জন্য দায়ী। তাঁর ট্র্যাজেডির মুখ্য চরিত্রগুলি বাইরের সংঘাতে যেমন আলোড়িত হয়ে দিশাহারা হয়ে উঠেছে—তেমনি অন্তর্দ্বন্দ্বের সংঘাতে চরম বিপর্যয়ের সম্মুখীন হয়েছে। তাঁর নাটকে মুখ্য চরিত্রগুলির বিপর্যয়ের মূল কারণ তাঁরাই—তাঁদের অন্তরে প্রবৃত্তির সংঘাত। 'ম্যাকবেথ' নাটকে ম্যাকবেথের প্রবল উচ্চাকাঙ্ক্ষাকে সে অবদমিত করতে পারেনি ; তা-ই তার জীবনের চরম পতনের কারণ হয়ে উঠেছে। 'কিং লীয়ার' নাটকে রাজা লীয়রের প্রবল অহংবোধ তার জীবনের

বিড়ম্বনার কারণ। 'ওথেলো' নাটকের ওথেলো চরিত্রে অহমিকা ও ঈর্ষাপরায়ণতা সমগ্র নাটকে বিপর্যয় ঘনিয়ে এনেছে। হ্যামলেট নাটকের ট্র্যাজেডির মূল কারণ হ্যামলেট চরিত্রের অস্থিরচিত্ততা। এই কারণে শেক্সপীয়রের নাটকের ট্র্যাজেডিকে বর্ণনা করা হয়েছে 'Tragedy of character'। চরিত্রগুলিতে বহিঃশক্তির ক্রিয়া যে প্রদর্শিত হয়নি, তা নয় ;—তবে সেগুলি চরিত্রের নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে একত্রে সমন্বিত হয়ে নতুন রূপ ধারণ করেছে। তবে শেক্সপীয়র তার ট্র্যাজেডিতে বিবিধ চরিত্রের প্রসঙ্গে দেখিয়েছেন যে নায়কের ভাগ্যবিপর্যয়ের কারণ কোনোপ্রকার নীচাশয়তা (depravity) হবে না, ভাগ্য বিপর্যয় যা কিছু হবে, তা ঘটবে কেবল কোনো ভ্রান্ত ধারণা বা সিদ্ধান্তের (error of judgement) কিংবা অন্তর্নিহিত দুর্বলতা বা প্রবণতার (error of frailty) জন্যই। এরিস্টটল কিংবা তৎপরবর্তীকালে ট্র্যাজেডির আদর্শ যেভাবে গৃহীত বা ব্যাখ্যাত হয়েছিল, শেক্সপীয়র তাঁর ট্র্যাজেডি রচনার মধ্য দিয়ে অনেক দিক দিয়ে নতুনত্ব আনেন। অন্তত ট্র্যাজেডির বিষয়বস্তু, নায়ক চরিত্রের বৈশিষ্ট্য, নায়কের আচরণ, ট্র্যাজিক সংবিদ সৃষ্টি প্রভৃতির দিক থেকে নানা পরিবর্তন সূচিত হয়। তাই দেখা যায় শেক্সপীয়র বিভিন্ন শ্রেণির নায়ক নিয়ে তাঁর নাটকগুলি রচনা করেন। এই সকল নায়ক কোথাও সক্রিয়, কোথাও নিষ্ক্রিয়, কোথাও কোথাও বা মানসিক সংক্ষোভে বিদীর্ণ।

শেক্সপীয়রের ট্র্যাজেডিগুলিতে প্রতিটি চরিত্রই যেন জীবনরহস্যে ও স্বধর্মের আলোকে উজ্জ্বল; তাই এদের আবেদন বিশ্বজনীন।

পরবর্তীকালের ট্র্যাজেডি নাটকের বৈশিষ্ট্য ঃ

পরবর্তীকালে বিশেষত ঊনবিংশ শতাব্দীতে ট্র্যাজেডি তত্ত্ব নিয়ে অনেক আলোচনা হয়েছে। হেগেল, শোপেনহাওয়ার, ফ্রেতাগ, জোলা, ইবসেন, স্ট্রীন্ডবার্গ, মেটারলিংক, বার্ণাড-শ প্রভৃতি দার্শনিক, সমালোচক, নাট্যকার ট্র্যাজেডির প্রাণধর্ম, গঠনভঙ্গী, রসবিচার প্রভৃতি বিষয়ে আলোচনা করেছেন, প্রত্যেকের আলোচনার মধ্যে স্বাতন্ত্র্য থাকলেও মোটামুটিভাবে কতকগুলি বিষয়ের উপর তাঁরা আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। দার্শনিক হেগেলের মতে ট্র্যাজেডির উপভোগ কেবল ভয়ানক রসের আস্বাদন নয়—সনাতন ন্যায়বোধের উপলব্ধি। শোপেনহাওয়ার আর একটু এগিয়ে বলেছেন, ট্র্যাজেডি দেখে মানুষ যে আনন্দ পায়, তার মূল কারণ বাসনার আত্মসমর্পণ, resignation of the will— মহাশান্তির বোধ-উপলব্ধি।

নায়ক চরিত্রের নির্বাচনের বিষয়ে পরবর্তীকালের নাটকে পরিবর্তন লক্ষিত হয়। গ্রীক নাটক ও শেক্সপীয়রের ট্র্যাজেডিতে কেবলমাত্র বিশিষ্ট ব্যক্তিদের নায়ক হিসেবে নির্বাচন করা হত ; কিন্তু গণতান্ত্রিক চেতনা ও অধিকারের বিস্তৃতির ফলে অতি সাধারণ শ্রেণির মানুষকেও নায়কের মর্যাদা দিতে বাধা রইল না। "ব্যক্তির গুরুত্ব বংশ-মর্যাদার কেন্দ্র থেকে সরে এসে মানবিক ভাবাবেগের ঐকান্তিকতা, আদর্শনিষ্ঠা এবং একাধিক সত্তার দ্বন্দ্বের গভীরতার কেন্দ্রে দাঁড়ায়। ফলে ট্র্যাজেডির নায়কের ধারণাতেও পরিবর্তন অবশ্যম্ভাবী হয়ে ওঠে"।

পরবর্তীকালের ট্র্যাজেডিতে নায়ক চরিত্রের দ্বন্দ্বের প্রকৃতি বিষয়েও পরিবর্তন দেখা গেল। বহির্দ্বন্দ্ব অপেক্ষা অন্তর্দ্বন্দ্বের বৈচিত্র্য ও প্রকৃতির উপর বেশি গুরুত্ব দেওয়া হল—আত্মার অন্তর্দাহই যে গভীরতর ট্র্যাজিক সংবিদ সৃষ্টি করতে পারে—এ বিশ্বাস থেকেই অন্তর্দ্বন্দ্বের প্রকৃতির পরিবর্তন সাধন করা হল। ইবসেন ও মেটারলিঙ্কের নাটকে তাই নতুন ধরনের ট্র্যাজেডির ধারণা পাওয়া

যায়। ট্র্যাজেডি বলতে তাঁরা কেবল ক্রন্দন, হত্যা, রক্তপাত, মৃত্যুকে বোঝেননি—বুঝেছেন নিয়তির বিরুদ্ধে দ্বন্দ্ব, সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে দ্বন্দ্ব, ব্যক্তির 'will' এর সঙ্গে 'idea'-র দ্বন্দ্ব, নির্জ্ঞান সত্তার সঙ্গে সজ্ঞান সত্তার দ্বন্দ্ব, বুদ্ধির সঙ্গে বোধের দ্বন্দ্ব—সূক্ষ্মের সঙ্গে সূক্ষ্মতরের দ্বন্দ্ব। মেটারলিঙ্কের কথায় "Is it beyond the mark to say that true tragic element of life begins at the moment when so called adventures, sorrows and danger have disappeared।"

মেটারলিঙ্কের এই কথাটিকে ট্র্যাজেডির 'অসামান্য অবদান' বলে বর্ণনা করা হয়েছে। প্রখ্যাত নাট্যসমালোচক নিকল বিষয়টিকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আর একধাপ এগিয়ে বলেছেন। "There is an attempt to move from the tragedy of blood and of apparent greatness to the tragedy where death is not a tragic fact and where apparent greatness is dimmed by inner greatness।"

আসলে ট্র্যাজেডিতে দর্শক নায়কের জয় দেখতে চায় না ; তার পরিবর্তে চায় পরিবেশের সঙ্গে জীবনের তীব্র দ্বন্দ্ব এবং সেই দ্বন্দ্বের শোচনীয় পরিণতি। এই দ্বন্দ্বের মধ্যে দর্শকরা দেখতে পায় চরিত্র যেমন আক্রমণশীল হতে পারে, আবার আক্রান্তও হতে পারে। কিংবা হয়তো দুহাতে বাধা অপসারিত করতে পারে, আবার সেই বাধার রথের চাকার তলে পিষ্ট হতে পারে। দর্শক চায় চরিত্রের সক্রিয়তা—এই সক্রিয়তার মধ্যে চরিত্রের দ্বন্দ্ব যেমন প্রকট হয়ে ওঠে, তেমনি দর্শকের নিকট সহানুভূতি লাভ করে। এই বিষয়টিকেই অধ্যাপক নিকল বলতে চেয়েছেন ট্র্যাজেডির মূলভাব (feeling or emotional effect)।

ট্র্যাজেডি ও দর্শকচিত্তের আনন্দ ঃ

"Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts"—কথাটিকে বেদবাক্যের মতো গ্রহণ করা না হলেও একেবারে উড়িয়ে দেওয়া যায়নি। এরিস্টটলের সময় থেকে ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দের প্রকৃত উৎসটি কি—তা নিয়ে অনেক চিন্তা ও গবেষণা হয়েছে। এরিস্টটলের ধারণায় বস্তুর অনুকরণ দেখে মানুষ আনন্দ পায়—এ সার্বজনীন সত্য। লৌকিক জগতে যে সমস্ত বস্তু দেখে আনন্দ লাভ করি, এর পেছনে আছে শিল্পীর প্রতিভার ক্ষমতা।

বিষয়টিকে নিয়ে বিভিন্ন যুগে বিভিন্ন নাট্যরসিক ও নাট্যতত্ত্ববিদ্ নিজ নিজ দৃষ্টিভঙ্গীতে বিশ্লেষণ করেছেন। এরিস্টটল মনে করতেন, ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দ আসলে অনুকরণের (imitation) যাথার্থ্য উপলব্ধি করার এবং তৎসম্পর্কিত জ্ঞানলাভের আনন্দ—সৃষ্টির আনন্দ—শিল্প-উপভোগের আনন্দ। তিনি বিষয়টিকে বুঝাতে গিয়ে বলেছেন যে ব্যক্তির জ্ঞানবৃত্তির বা আনন্দ উপলব্ধির বাসনার সঙ্গে আনন্দের একটি নিগূঢ় সম্পর্ক বিদ্যমান। ফলে শৈল্পিক আনন্দ সামান্যত জ্ঞানের আনন্দ এবং বিশেষত সৃজনক্ষমতা উপলব্ধির আনন্দ রূপে রসিকের নিকট উপভোগ্য। বিষয়টির আলোচনায় 'ক্যাথারসিস' কথাটি উঠেছে—ক্যাথারসিস বলতে কেবল ভয় ও শোচনার মোক্ষণ নয় ;—যে সকল প্রকৃতি ভয়ংকর ও শোচনীয় ঘটনা সৃষ্টি করে সেগুলির পরিমোক্ষণ ঘটায়।

গিরাল্‌ডি সিন্থিয়া বলেছেন, 'ট্র্যাজেডি আমাদের মন থেকে পাপ-প্রবণতা দূরীভূত হয় ; কস্টেলভেস্ত্রো বলেন—ট্র্যাজেডিতে আমাদের নৈতিক বাসনা পরিতৃপ্ত হয় বলে আমরা আনন্দ পাই' ; মিন্টুর্ণো বলেছেন—ট্র্যাজেডি যুগপৎ শিক্ষা দেয়, আনন্দ দেয়, বিস্ময়াপ্লুত করে। এবি

ডুবোস (Abbe Dubos) বলেন—'ট্র্যাজেডি বেদনাদায়ক ঘটনার উপস্থাপনা দ্বারা আমাদের মনে উত্তেজনা সৃষ্টি করে—তথা চেতনাকে উদ্দীপিত করে। দার্শনিক রুসোর মতে ট্র্যাজেডি দেখে যে আনন্দ পাওয়া যায় তা হল মানুষের দুঃখদুর্দশা ও শোচনীয় পরিণাম দেখার আনন্দ (sadistic and malicious)'।

হেগেলের মতে ট্র্যাজেডি দেখার আনন্দ হল সত্য ও অসত্যের, সু এবং কু এর দ্বন্দ্বের সমাধানের আনন্দ (sense of reconciliation) এবং সনাতন ন্যায়বোধের (sense of eternal justice) আনন্দ। শোপেনহাওয়ারের কথায় ট্র্যাজেডির আনন্দ আত্মসমর্পণের আনন্দ (sense of resignation)। ক্রোচের মতে শিল্প যে আনন্দ দেয়, তা নিছক শৈল্পিক সৌন্দর্যেরই আনন্দ—অবিমিশ্র কল্পনা-সম্ভোগের আনন্দ। গিলবার্ট মারে বলেন—ট্র্যাজেডির কেন্দ্রে যেমন আছে দর্শকচিত্তে সনাতন ন্যায়বোধের ক্রিয়া, তেমনি থাকে সৌন্দর্যের উপভোগ ; আবার সেই সঙ্গে থাকে মৃত্যুকে জয় করার অভীঃ মন্ত্র। সমালোচক স্মার্ট নিজের মত জানাতে গিয়ে লিখেছেন ঃ "We see no real suffering and an seeking for literary value and literary beauty that supreme interest in the authors beauty and genius."।

লুকাসের মতে ট্র্যাজেডি একদিকে আমাদের সৌন্দর্যচেতনা (love of beauty) এবং অপরদিকে সত্যজিজ্ঞাসাকে (love for truth) জাগরিত করে। অধ্যাপক নিকল মনে করেন, ট্র্যাজেডি আনন্দ দেয়, তার কারণ ট্র্যাজেডির মধ্যে অনেকগুলি উপাদান মিশে আছে—এগুলি যথাক্রমে (১) ভাব-বিমোক্ষণ (২) মহত্ত্বের চেতনা (৩) নৈতিক মহত্ত্ববোধ (৪) সর্বজনীনতা (৫) কবিত্বের সৌন্দর্য (৬) অহংকার-সংকোচ (৭) হিংসার আনন্দ (৮) শৈল্পিক স্ফূর্তি ও আনন্দ-প্রকাশ। একটি উক্তিতে তিনি সবকথা পরিষ্কার করে দিয়েছেন— "The Truth is of course, that no single answer to this question can possibly be adequate in itself, when there is provided for us in the theatre that 'emotion proper to tragedy' our passions are so moved and our beings so aroused that a myriad of fleeting thoughts and impressions inextricably capture us, so that images of greatness and worth, of fatality and vain questioning, of triumph of will and domination of fate appear so confusedly and yet harmonised by art as utterly to defy any logical analysis."।

আসলে ট্র্যাজেডি কেবল শিল্পের জন্যই আনন্দ জাগায় না, ভয়ানক ও করুণ রসের বিমোক্ষণের জন্য আনন্দ জাগায় না—কিংবা নায়ক-নায়িকার জীবনরহস্য জিজ্ঞাসা ; নিয়তির নিকট আত্মসমর্পণ, আত্মবিশ্বাস প্রভৃতির জন্য ট্র্যাজেডি আমাদের নিকট উপভোগ্য হয় না ; তা হয় জীবনের স্বাভাবিক অনুভূতির জন্যই ব্যক্তিবাসনা-জনিত এবং শৈল্পিক আনন্দের সংমিশ্রণের জন্যই। এই সংমিশ্রণের ফলেই "Our sweetest songs are there that tell of saddest thoughts."।

ট্র্যাজেডির রস ঃ

ট্র্যাজেডির রস-বিচারেও বিভিন্ন সমালোচক বিবিধ দৃষ্টিকোণ থেকে বিষয়টিকে বিচার করেছেন। ট্র্যাজেডির মুখ্য বিষয় 'serious action'-এর অনুকরণ এবং তার মুখ্য উদ্দেশ্য pity and fear জাগানো, তাই ট্র্যাজেডির ঘটনার মূলে থাকে নায়কের শোচনীয় ভাগ্য বিপর্যয়ের

কাহিনী,—যে কাহিনী পাঠক বা দর্শকদের মনে ভয় জাগাবে এবং শোচনার দ্বারা দর্শক সাধারণকে বিগলিত করবে। ভয় জাগায় আমাদেরই মতো কোনো ব্যক্তির দুঃখদুর্গতির চিত্র অঙ্কন করে—আর শোচনা জাগায় অনুচিত বিপত্তি বা ভাগ্য বিপর্যয় দেখে। এই সঙ্গে বিস্ময়ের ভাব (sense of wonder) দর্শকচিত্তে একটি বিশেষ ভাবের সৃষ্টি করে। নিকল বিষয়টির সমাধান করতে গিয়ে বলেছেন— "There is always something stern and majestic about the highest tragic art....Tragedy, then, we may say, has for its aim not the arousing pity, but the conjuring up of a feeling of awe allied to lofty grandeur."।

ট্র্যাজেডির রস আমাদের এক উপলব্ধির কথা ভাবায়—যা কেবল বিস্ময়, ভয় ও শোচনার মধ্যে সীমাবদ্ধ থাকবে না—তা আমাদের মধ্যে সর্বজনীন চিত্তের সঙ্গে একাত্মতার ব্যঞ্জনা এনে দেবে, এই বিচারে ট্র্যাজেডির ক্ষেত্র যেমন ব্যাপক—তেমনি তার রস বিচিত্র। Pity এবং Admiration—এই দুটি ট্র্যাজেডির স্থায়ীভাব ; কিন্তু স্থায়ী রস করুণ ও আনন্দের যুগপৎ সমন্বয়।

কমেডি ঃ

'কমেডি' কথাটির উৎপত্তি 'কোমাস' শব্দ থেকে—ডাওনিসাস দেবতার উপাসনার জন্য প্রাচীন গ্রীসে যে আনন্দোন্মত্ত শোভাযাত্রা হত তার নাম ছিল কোমাস। শোভাযাত্রার সময় অনেকে নানারকমের পোশাক পরে হাস্য-পরিহাস করতে করতে নাট্যাভিনয় করত। এই কারণেই হাস্যরসাত্মক নাটককে 'কমেডি' নামে আখ্যা দেওয়া হত।

সুপ্রাচীনকাল থেকে কমেডি রচনার ধারা চলে এসেছে—গ্রীক নাট্যকারগণ এক বিশিষ্ট জীবনদৃষ্টি থেকে ট্র্যাজেডির গুণ-সম্পন্ন ও লক্ষণ-বিশিষ্ট নাটক রচনা করেছেন, তেমনি তাঁরা 'কমেডি' শ্রেণির নাটক রচনা করেছেন। 'কমেডি' বলতে যে নিছক হাস্য পরিহাসের নাটক বুঝায় না, তা প্রাচীন নাট্যসমালোচকদের আলোচনায় জানা যায়। গ্রীসে কমেডি শ্রেণির রচনাকে নানা নামে অভিহিত করা হত—যেমন Deicelicate, Orchestae, Byalictae প্রভৃতি। এই শ্রেণির নাটকের আলোচনার সময় নাম দেওয়া হত Lyrical Comedy or Iambic।

কমেডিকে দুভাগে ভাগ করা হত—(১) কোরাল কমেডি (২) নতুন কমেডি। কোরাল কমেডি বা পুরাতন কমেডির উদাহরণ এরিস্টোফিনিস রচিত 'দি বার্ডস', নতুন কমেডির উদাহরণ মিনান্দারের নাটক। নতুন কমেডি থেকেই রোমান কমেডির উদ্ভব ঘটে এবং কমেডির নতুন নতুন শিল্পরূপের সৃষ্টি হয়। প্রথমদিকে হাস্যরসাত্মক নাটক মাত্রকেই 'কমেডি' নামে আখ্যা দেওয়া হলেও পরবর্তীকালে এলিজাবেথীয় যুগে কমেডির শিল্পরূপের বিবর্তন ঘটে—কমেডিতেও জীবনের গুরুগম্ভীর সমস্যার আলোচনা ঘটতে থাকে ; সিরিয়াস নাটক হিসেবে কমেডি স্থান লাভ করে। তবে কমেডিকে যে মিলনাত্মক হতে হবে—এ ধারণার পরিবর্তন ঘটেনি।

কমেডির বৈশিষ্ট্য ঃ

সাধারণভাবে জীবনের অসংগতি কিংবা কোনো ব্যক্তির দুর্বলতা বা ত্রুটি-বিচ্যুতির বিষয় নাটকে উপস্থাপনা করা হলে এবং জীবনের সমস্যাকে লঘু করে দেখা হলে কমেডির হাস্যরস সৃষ্টি হয়। কখনো-কখনো হাস্যরসের সঙ্গে সহানুভূতি মিশ্রিত হয়ে উদ্ভট ও বিসদৃশ বিষয় পরিবেশিত হয়। অসঙ্গতির পীড়ন স্বল্পমাত্রায় থেকে যখন হাস্যরসের খোরাক হয় এবং আনন্দের

উপকরণ সৃষ্টি করে, তখনই কৌতুক হাস্যের দীপ্তি প্রকাশিত হয়। স্থূল হাস্যরসে কৌতুকের সূক্ষ্মরূপ থাকে না। তাই নিছক স্থূল হাস্যরস ভাঁড়ামির উপকরণ হতে পারে—কৌতুক হাস্যের উপকরণ নয়—কমেডিরও উপকরণ নয়।

এরিস্টটল কমেডির সংজ্ঞা দিতে গিয়ে লিখেছেন, "A comedy is an imitation of men worse however, not as regards any and every sort of fault ; but only as regards particular kind, the ridiculous, which is a species of the ugly, the ridiculous may be defined as a mistake or deformity not productive of pain or harm to others"। কমেডিতে উচ্চাঙ্গের তত্ত্ব বা আলোচনা থাকে না—যদিও বা থাকে, তবে তাকে অত্যন্ত লঘু করে দেখা হয়। কমেডিতে সাধারণত নিম্নশ্রেণির চরিত্রের অনুকরণ করা হয়ে থাকে। নিম্নশ্রেণির বলতে চোর-ডাকাত বা মন্দ চরিত্রের লোক নয় কিংবা নিচুজাতের ও নিচু স্বভাবের লোক নয়। স্বাভাবিক সাধারণ জীবনের ত্রুটি-বিচ্যুতি বা অসংগতি সম্পন্ন ব্যক্তিদের চরিত্র চিত্রণের মাধ্যমে হাস্যোদ্দীপক বিষয়ের অবতারণার জন্যই কমেডি রচিত হয়। এই সকল চরিত্রের দ্বারা কোনো ব্যক্তির বা সমাজের ক্ষতি হয় না—কিংবা বেদনাময় পরিবেশের সৃষ্টি হয় না। বিষয়টির দিকে লক্ষ্য রেখে এরিস্টটল তাঁর আলোচনায় তিনটি বৈশিষ্ট্যের কথা বলেছেন।

(১) কমেডিতে নিম্নশ্রেণির বা সাধারণ শ্রেণির ব্যক্তিদের জীবনের রূপায়ণ ঘটে।

(২) কমেডিতে হাস্যোদ্দীপক বিষয়ের উপস্থাপনা ঘটে।

(৩) কমেডি মিলনাত্মক উপসংহার সৃষ্টি করে।

এরিস্টটলের কথার প্রতিধ্বনি করে খ্রিঃ ৪র্থ শতকের নাট্যপ্রবক্তা এলিয়াস ডোনেটাস লিখেছেন, "Comedy is a story treating of various habits and customs of public and private affairs, from which one may learn. What is of use in life, on the other hand and what must he avoided on the other"। এই আলোচনায় কমেডি যে হাস্যরসাত্মক এ কথা স্পষ্টভাবে না বলা হলেও অন্যান্য আনুষঙ্গিক লক্ষণের নির্দেশে তা বুঝতে অসুবিধে হয় না।

এরিস্টটলও তাঁর আলোচনায় কমেডিতে জীবন-রূপায়ণের বিশিষ্ট ভঙ্গীটির কথা তুলে ধরেছেন। কমেডিতে যে সামাজিক ও ব্যক্তিগত আচার-আচরণের চিত্র তুলে ধরা হয় এবং সেগুলির অসঙ্গতির বিষয় উপস্থাপনা করে দর্শকচিত্তে আনন্দদানের উপযোগী পরিবেশ তুলে ধরা হয়—এতে কোনো সন্দেহ নেই। এরিস্টটলের কথাটি প্রণিধানযোগ্য। "Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type–not however in the full sense of the word bad, the ridiculous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defects which is not painful or destructive" সহজ কথায়, তাঁর মতে নিম্নশ্রেণির মানুষের ত্রুটিপূর্ণ ও বিকৃতিময় চরিত্র চিত্রণের উদ্দেশ্যে কমেডি রচিত হয়। দান্তে একস্থানে কমেডি সম্পর্কে মন্তব্য করতে গিয়ে দুটি লক্ষণের কথা বলেছেন। (১) Tragic beginning and comic ending (২) রচনারীতি ললিত ও লঘু (mild and humble)।

অধ্যাপক নিকল 'কমেডি'-র কতকগুলি বৈশিষ্ট্যের কথা আলোচনা করেছেন। এগুলি যথাক্রমে—

(১) কমেডিতে সাধারণত নায়ক থাকে না।

(২) কমেডি ব্যক্তির জীবন উপস্থাপনার পরিবর্তে একাধিক ব্যক্তি বা শ্রেণি বা গোষ্ঠীর জীবনকে উপস্থাপিত করে।

(৩) কমেডিতে বিশেষ সমাজের বিশেষ বিশেষ দিক তুলে ধরা হয়।

(৪) কমেডির চরিত্র সাধারণত type শ্রেণির চরিত্র হয়।

(৫) কমেডি গভীরতর জীবনদর্শন প্রতিফলিত করে না, কিংবা আবেগ জাগায় না।

(৬) কমেডি কোনো বাস্তব সমস্যা তুলে ধরে না—কৃত্রিম পরিস্থিতি তুলে ধরে আমোদ সৃষ্টি করতে চেষ্টা করে।

তাঁর মতে কমেডি বিশুদ্ধ হাস্যরসের নাটক ; বিশুদ্ধ আমোদ উপভোগের জন্য এগুলি রচিত হয়। 'It is the laughter we look for in comedy, not the sense of moral right or of moral wrong, not the purpose, not the significance of the play'।

কমেডির শ্রেণিবিভাগ ঃ

অধ্যাপক নিকল কমেডিকে বিষয়বস্তুর বিচারে পাঁচটি শ্রেণিতে বিন্যস্ত করেছেন—

(১) প্রহসন (ফার্স) এই শ্রেণির কমেডিতে চরিত্র সৃষ্টি ও সংলাপের চেয়ে কৃত্রিম, অসম্ভব ও অস্বাভাবিক হাস্যোদ্দীপক পরিস্থিতির উপর বেশি লক্ষ্য দেওয়া হয়।

(২) হিউমার প্রধান কমেডি (কমেডি অফ হিউমারস)—এই শ্রেণির কমেডিতে হিউমার বা বিশুদ্ধ হাস্যরস সৃষ্টির দ্বারা একটি আবেগ প্রবণ পরিবেশের সৃষ্টি করা হয় ; প্রত্যেকটি চরিত্র প্রায় উৎকেন্দ্রিক বা ছিটগ্রস্ত বলে মনে হয়।

(৩) ট্র্যাজি-কমেডি (কমেডি অফ রোমান্স)—এই শ্রেণির কমেডিতে ঘটনা অস্বাভাবিক ধরনের ও রোমাঞ্চকর হয়—প্রাকৃতিক পটভূমিতে দৃশ্য পরিকল্পিত হলেও অস্বাভাবিক ধরনের হয়।

(৪) ষড়যন্ত্রমূলক কমেডি (কমেডি অফ ইনট্রিগ)—এই জাতীয় কমেডিতে ষড়যন্ত্র, জটিলতা প্রভৃতির প্রাধান্য থাকে এবং উপসংহারে মুখোস উন্মুক্ত হয়।

(৫) আচারমূলক কমেডি (কমেডি অফ ম্যানারস)—এই শ্রেণির কমেডিতে সামাজিক আচার বিচার, রীতিনীতি প্রভৃতি মুখ্য হয় এবং এগুলির অসঙ্গতির মধ্য দিয়ে হাস্যকর পরিবেশ সৃষ্টি হয়।

(৬) ভাবাবেগ মূলক কমেডি (জেন্টিল কমেডি)—এই শ্রেণির কমেডিতে নৈতিক বিষয় এবং নিয়মের বাঁধনের বিষয়টিকে কেন্দ্র করে অসঙ্গতির চিত্র উপস্থাপিত করা হয়। "It is not the natural, but artificial state of mind, which this species of drama presents ; exhibiting characters....but warped from genuine bent by the habits, rules ceremonious of high life."।

অধ্যাপক নিকল আবার রীতির বিচারে কমেডিকে তিনটি শ্রেণিতে বিন্যস্ত করেছেন।

(১) কমেডি অফ হিউমার

(২) কমেডি অফ স্যাটায়ার

(৩) কমেডি অফ উইট।

সাধারণভাবে হিউমার উজ্জ্বল হাস্যরস, স্যাটায়ার শ্লেষপূর্ণ হাস্যরস, উইট বুদ্ধিদীপ্ত শাণিত ব্যঙ্গ সৃষ্টির দ্বারা মানবচরিত্রের বিবিধ দিককে উদ্‌ঘাটিত করে। এই উদ্‌ঘাটনের প্রকৃতি ও বিশ্লেষণের প্রবৃত্তি অনুসারে কমেডির শিল্প বিচারের জন্য এই তিনটি শ্রেণির অবতারণা। কমেডির মূল কথা যে অসঙ্গতি এবং সেই অসঙ্গতির প্রকাশের মাত্রার ও প্রয়োগের পদ্ধতির উপর নির্ভর করে কমেডির বিভিন্ন শ্রেণি-বিভাগ। নাট্য-সমালোচকদের অধিকাংশই কমেডিকে দুই শ্রেণিতে ফেলে নাট্যবিচারে প্রবৃত্ত হন—এই দুই শ্রেণি যথাক্রমে—ক্ল্যাসিক্যাল কমেডি এবং রোমান্টিক কমেডি। ক্ল্যাসিক্যাল কমেডি বলতে প্রধান গ্রীক কমেডিগুলিকে বুঝায় ; রোমান্টিক কমেডি বলতে এলিজাবেথীয় যুগের কমেডি এবং সেই ধারার অনুসরণে রচিত কমেডিগুলিকে বুঝায়।

রবীন্দ্রনাথ তার 'পঞ্চভূত' গ্রন্থে এই অসঙ্গতি-প্রসঙ্গে লিখেছেন, "অসঙ্গতি যখন আমাদের মনের অনতিগভীর স্তরে আঘাত করে, তখনি আমাদের কৌতুকবোধ হয়, গভীরতর স্তরে আঘাত করিলে আমাদের দুঃখ বোধ হয়।" অন্যত্র লিখেছেন, "স্থূল কথাটা এই যে, অসঙ্গতির তার অল্পে অল্পে চড়াইতে চড়াইতে বিস্ময় ক্রমে হাস্যে এবং হাস্য ক্রমে অশ্রুজলে পরিণত হইতে থাকে।"

রবীন্দ্রনাথ সোজাসুজি 'কমেডি' প্রসঙ্গে পঞ্চভূতের অন্যতম ব্যোমের মুখ দিয়ে বলিয়েছেন—"কমেডিতে পরের অল্প পীড়া দেখিয়া আমরা হাসি এবং ট্র্যাজেডিতে পরের অধিক পীড়া দেখিয়া আমরা কাঁদি"। রবীন্দ্রনাথ যে ভিন্ন এক দৃষ্টিকোণে বিষয়টির পর্যালোচনা করেছেন, এতে কোনো সন্দেহ নেই।

কমেডির স্বরূপ ও লক্ষণ-বৈশিষ্ট্য বিচার করলে দেখা যায় যে 'কমেডি' বলতে কেবল স্থূল হাস্যরসযুক্ত নাটক বুঝায় না, গুরু-গম্ভীর ও সমস্যাপূর্ণ জীবনের রূপায়ণ ও তার মিলনান্ত পরিবেশকে বুঝিয়ে থাকে। সুতরাং কমেডি রচনা যে অত্যন্ত সহজসাধ্য, এ কথা বলার অবকাশ নেই। কমেডির ঘটনাবন্ধ, চরিত্র চিত্রণ প্রভৃতি ট্র্যাজেডি রচনার মতোই—কার্যকারণ সম্পর্ক ও দ্বন্দ্ব-সংঘাতময় পরিবেশ সৃষ্টি কমেডিতেও অপরিহার্য ; তবে কমেডিতে দ্বন্দ্ব ক্রমে মিলনান্ত উপসংহারের মধ্য দিয়ে দর্শকচিত্তে আনন্দ দান করে। মিলনান্ত উপসংহারকে কেউ কেউ 'happy ending' বলেছেন। এখন প্রশ্ন ওঠে সমস্ত happy ending-কে কি কমেডি হতে হবে? যেখানে জীবনের কৌতুকাবহ দিকটি পীড়ন করে না, ব্যথা দেয় না ; অথচ হাস্যরসের সৃষ্টি করে, তা সুখকর উপসংহার হোক না হোক, তাকেই কমেডির উপজীব্য বলে মনে করতে হবে। আসলে কোনটি 'ট্র্যাজেডি' হবে এবং কোনটি 'কমেডি' হবে, তা নির্ভর করে 'happy ending' এর উপর নয়—তা নির্ভর করবে tone ও tune-এর উপর। সমগ্র নাটকে পরিবেশ, চরিত্রচিত্রণ, উপস্থাপনা প্রভৃতির দৃষ্টিকোণের উপরই নির্ভর করবে নাটকের প্রকৃত বিচার। আধুনিক নাটকে ট্র্যাজেডি ও কমেডি এমনভাবে মিশে থাকে যে শেষ পর্যন্ত সেটি প্রকৃতপক্ষে কোন শ্রেণির

নাটক, তা বুঝে ওঠা মুশকিল হয়ে পড়ে। শেখভ-এর 'সি গাল' নাটকখানি প্রকৃতপক্ষে ট্র্যাজেডি না কমেডি, আজও ঠিকমতো নির্ধারণ করা যায়নি। এভাবে 'বৈকুণ্ঠের খাতা'য় বৈকুণ্ঠের সাহিত্য-চর্চার প্রবল আকাঙ্ক্ষা এবং সকলকে তার পাণ্ডুলিপি পড়ে শোনানোর বাতিকগ্রস্ততা—একসঙ্গে কৌতুক রসের সঙ্গে করুণ রসের মিশ্রণ ঘটিয়েছে। এই কারণেই কমেডি ও ট্র্যাজেডির বিচার প্রকৃতপক্ষে নির্ভর করবে তার মিলনান্ত উপসংহারের উপর নয়—বিষয়বস্তুর উপস্থাপনা ও জীবন সম্পর্কে দৃষ্টিভঙ্গীর উপর।

প্রতীকদ্যোতনা প্রভৃতির পরিচয় থাকলেও হৃদয়ের গভীরে এঁরা রোমাণ্টিক স্বভাবের ; ফলে নাট্যধর্মিতা অপেক্ষা কাব্যধর্মিতা অধিক মাত্রায় প্রকাশিত।

প্রহসন ঃ

কমেডির একটি শ্রেণিকে বাংলায় 'প্রহসন' নাম দেওয়া হয়ে থাকে—ইংরেজিতে একেই Farce বলা হয়। বাংলায় 'ফার্স' কথাটিতে গ্রাম্য নক্‌শাজাতীয় হালকা ধরনের হাস্যরসের নাটকের কথা মনে হয়। তাই 'ফার্স' কথাটি এখন প্রবাদরূপে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। প্রহসনের মূল কথা ব্যঙ্গ-বিদ্রুপ সৃষ্টি। এতে মানবজীবনের একাংশের অতিরঞ্জিত চিত্র ও বিদ্রূপাত্মক উপকরণগুলি পরিবেশিত হয়। সমাজের বাস্তব চিত্র অবলম্বনে কু-প্রথা, কু-সংস্কার প্রভৃতি বিষয়কে বিদ্রূপ করে সাধারণ প্রহসন রচিত হয়।

সংস্কৃত আলংকারিকগণ প্রহসন রচনার রীতির কথা উল্লেখ করেছেন। তাঁদের মতে সমাজের কু-রীতি, কু-প্রথা প্রভৃতি সংশোধনের জন্য রহস্যময় ঘটনা-সংবলিত হাস্যরস প্রধান নাটকমাত্রেই প্রহসন হিসেবে বিবেচিত। দর্শক ও পাঠকের মনে নিছক কৌতুকরসের খোরাক জোগানোর জন্য এবং কিছুটা স্থূল হাস্যরস সৃষ্টির জন্য এই সকল প্রহসন রচিত হত। এতে ভাঁড় বা বিদুষক শ্রেণির চরিত্রই প্রধান ভূমিকা গ্রহণ করত ; মলিন-উৎকট বেশভূষা ধারণকারী কুৎসিত উদরসর্বস্ব ব্যক্তিগণই সাধারণত প্রহসনে প্রধান ভূমিকা নিত ; অবশ্য কোনো কোনো সময় এর ব্যতিক্রমও দেখা যেত।

কেউ কেউ মনে করেন, কমেডি রচনা শিথিল ও দুর্বল আঙ্গিকযুক্ত এবং হালকা বিষয় সম্বলিত হলেই তা ফার্স বা প্রহসন বলে বিবেচিত হয়। এঁদের মতে প্রহসন হালকা ধরনের কমেডি ; আসলে কিন্তু তা নয়। প্রহসন ও হাস্যরসপ্রধান নাটকের সূক্ষ্ম পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়। কমেডি নাটকের একটি বিশিষ্ট শ্রেণি—কাহিনীর পরিণতিই এই শ্রেণির রচনার মুখ্য লক্ষ্য। প্রহসনে কাহিনীর কোনো পরিণতি থাকে না—বরং উদ্ভটভাবে সমস্যার পরিণতি দেখানো হয়; কাহিনীর কোনো যুক্তিসংগত পরিণতি থাকে না। তবে প্রহসনে সমাজমানস গুরুত্ব পায় বেশি পরিমাণে—তবে সে গুরুত্ব শিল্পগত নয় ; হালকা রস-সঞ্জাত।

ইংরেজি সাহিত্যে ফার্স বা প্রহসন জাতীয় রচনাকে পরিস্থিতিপ্রধান হাস্যরসাত্মক নাটক বলে উল্লেখ করা হয়েছে। ফার্সের পরিস্থিতিতে মানসিক ক্রিয়া অপেক্ষা দৈহিক ক্রিয়া প্রাধান্য লাভ করে। এ সম্বন্ধে উল্লেখ করা হয়েছে, "The amusement that is extracted from them depends not upon what we might call the idea of the situation on its connection with the characters and with the general atmosphere of the play, but the physical characteristics of the situation itself."

নাট্য-সমালোচক নিকল এই বিষয়টির উপর গুরুত্ব দিয়ে বলেছেন, "It is the presence of character, that largely differentiates true comedy from farce." তাঁর মতে কমেডিতে চরিত্র সৃষ্টি হয় ; প্রহসনে চরিত্র অপেক্ষা সমাজ সমস্যার চিত্র অবলম্বনে স্থূল হাস্যরস পরিবেশনের দিকে লক্ষ্য থাকে বেশি। এ সম্পর্কে তাঁর সুচিন্তিত মন্তব্যটি বিশেষভাবে স্মরণীয়— "Its (Farce's) main characteristics are the dependence in it of characters and of dialogue upon mere situation. This situation, moreover, is not the most exaggerated and impossible kind, depending not on clever plot-construction ;

but upon the coarsest and rudest of improbable incongruities. Except in the very flimsiest of such pieces of course it is rare to find a play that depends upon nothing but farcical elements, but we can roughly mark the preponderance of those characteristics in the dramas presented before us under this title."

প্রহসন রচনার প্রকৃতি ও লক্ষণ বিশ্লেষণ করলে কয়েকটি বৈশিষ্ট্য লক্ষিত হয়। এগুলি যথাক্রমে—

(১) প্রহসন হাস্যরসাত্মক সৃষ্টি ; প্রহসন হালকা ও স্থূল হাস্যরস পরিবেশনের জন্যই রচিত হয়।

(২) প্রহসনে চরিত্র সৃষ্টি মুখ্য নয়—ঘটনার উপর গুরুত্ব আরোপ করা হয়।

(৩) প্রহসনে মানসিক অপেক্ষা দৈহিক ক্রিয়ার প্রাধান্য থাকে।

(৪) প্রহসনে সমাজের অসংগতি, উদ্ভটরূপ, ব্যর্থতা প্রভৃতি পরিবেশিত হয়।

(৫) প্রহসনে কাহিনীর কোনো সুসঙ্গত পরিণতি থাকে না।

(৬) কোনো চরিত্রের আকস্মিক আবির্ভাব, অতিনাটকীয় আচরণ, খেয়ালী ও উৎকেন্দ্রিক স্বভাবের মানুষের চিত্র প্রদর্শিত হয়।

(৭) কোনো কোনো চরিত্রের কথা, আচরণ প্রভৃতি মুদ্রাদোষ, শারীরিক অঙ্গভঙ্গী প্রদর্শন, উদর-সর্বস্বতা, খাদ্যের প্রতি অতিরিক্ত লোভ, পোষাক-পরিচ্ছদের অবিন্যস্ততা প্রভৃতি দেখানো হয়।

(৮) প্রহসনে অতিরঞ্জিত কল্পনা বা অতিরঞ্জিত বিষয়ের অবতারণা থাকে।

(৯) প্রহসনে সমাজের কুসংস্কার, কুপ্রথা প্রভৃতির উপর গুরুত্ব আরোপিত হয়।

(১০) এতে হিউমারের উজ্জ্বল হাস্যরস প্রদর্শিত হয় না, বরং স্যাটায়ারের অসংলগ্ন বিদ্রূপ প্রকাশিত হয়।

অমৃতলাল বসু তাঁর 'বৌমা' প্রহসনটির একটি গানে প্রহসনের বৈশিষ্ট্যগুলির কথা সুন্দরভাবে বলেছেন,

"সমাজে নানান সাজে
ঘুরি সব যে যার কাজে
কারু ভুলচুকটি ধরে ফেলে
রঙ্ রাঙায়ে রঙে ভাষা
ঠিক যেন পাগলখানায়
পাগলকে ক্ষেপিয়ে পাগল
সব পাগলে মিলে হাসা
যদি কিছু থাকে সাঁচ্চা
বেশ তো বহুত আচ্ছা
কারদানী নাইকো দানে
পড়ে গেছে হাতের পাশা।"

প্রহসনে একদিকে যেমন সমাজ সমস্যার রূপ তুলে ধরা হয়, তেমনি আবার সমাজ-সমালোচনায় বিদ্রূপময় ও করুণ রসের আমেজভরা রূপটি প্রতিফলিত হয়। কখনো-কখনো বিদ্রূপ ও করুণ রসের অন্তরালে খাঁটি হিউমার ও গভীর হাস্যরসের স্পর্শ অনুভব করা যায়। বাংলা নাটকের ধারায় প্রহসনের প্রাণ-প্রতিষ্ঠাতা দীনবন্ধু মিত্রের 'সধবার একাদশী', 'বিয়ে পাগলা বুড়ো' প্রভৃতিতে তার পরিচয় মেলে।

গ্রীক নাট্যকার এরিস্টফেনিসের 'The Frogs' প্রাচীন প্রহসনের প্রকৃষ্ট উদাহরণ। এ ছাড়া আরও কয়েকটি প্রাচীন গ্রীক ফার্স বা প্রহসনের উল্লেখ করা চলে। সপ্তদশ শতকে ফরাসী সাহিত্যে প্রহসন বা এই জাতীয় রচনার বিকাশ লক্ষ্য করা যায়। মলিয়ের রচিত প্রহসনগুলি এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ। ষোড়শ শতকের ইংরেজ নাট্যকার জন হেইউডের রচনায় প্রথম আমরা প্রহসনের লক্ষণ ও বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করি। শেক্সপীয়রের 'Merry Wives of Windsor' এবং 'Comedy of Errors' আজও পৃথিবীর সাহিত্যে শ্রেষ্ঠ প্রহসনগুলির নিদর্শন বলে বিবেচিত। পরবর্তীকালে অর্থাৎ সপ্তদশ শতকের মধ্যভাগ থেকেই প্রহসন নাট্যসাহিত্যের একটি বিশেষ শাখারূপে বিবেচিত হতে থাকে।

বাংলা নাটকের প্রথম যুগে বেশ কয়েকটি সামাজিক সমস্যা-মূলক নাটক রচিত হয়েছিল। সেগুলির অধিকাংশই প্রহসনধর্মী রচনা। অবশ্য খাঁটি প্রহসনধর্মী রচনার বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে সে যুগের নাট্যকারগণ পরিচিত ছিলেন বলে মনে হয় না। মধুসূদনের হাতে প্রথম খাঁটি প্রহসন আমরা পাই—এগুলি 'একেই কি বলে সভ্যতা', 'বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ'। প্রথম প্রহসনটিতে পাশ্চাত্য সভ্যতার অন্ধ অনুকরণে বিমূঢ় তরুণ 'ইয়ং বেঙ্গল' গোষ্ঠীকে বিদ্রূপের কশাঘাতে জর্জরিত করা হয়েছে, দ্বিতীয়টিতে কপট-ধার্মিক গোঁড়া নামাবলীর কৃত্রিম আচ্ছাদনে আবৃত চরিত্র-শৈথিল্য ও লাম্পট্য-প্রবৃত্তির কুকীর্তিকে তুলে ধরা হয়েছে। দীনবন্ধু মিত্রের তিনটি প্রহসন উজ্জ্বল কীর্তি নিয়ে আজও বাংলা প্রহসনের মণিরূপে বিরাজমান। তাঁর 'সধবার একাদশী', 'বিয়ে পাগলা বুড়ো', 'জামাইবারিক' প্রহসনগুলিতে জীবনের তথা সমাজ-সমস্যার স্থূল রূপটি প্রতিফলিত হয়েছে। জীবনের স্থূলতার চিত্রায়নে দীনবন্ধুর স্বাভাবিক অধিকার ; এই কারণে প্রহসন রচনায় দীনবন্ধুর অধিকতর স্বাচ্ছন্দ্য। দীনবন্ধুর প্রহসনে যেমন মানুষের মিছিল, তেমনি তাদের প্রাণস্পন্দনে হাসির ফোয়ারা। 'সধবার একাদশী'তে নিমচাঁদ প্রভৃতি কতকগুলি দগ্ধপ্রাণ প্রমত্ত মানুষের মিছিল, 'বিয়ে পাগলা বুড়ো'তে নতুন নতুন বিবাহের জন্য বৃদ্ধদের উন্মত্ত মিছিল; আর 'জামাইবারিক'-এ জামাইদের স্বার্থপর ভোগ-লিপ্ত কল-গুঞ্জন। বাস্তব মানুষের মিছিল বর্ণনায় দীনবন্ধুর প্রতিভা যেমন সহজাত, সাফল্যও তেমনি অবিসংবাদী।

গিরিশচন্দ্রের রচিত প্রহসনগুলি যেমন 'সপ্তমীতে বিসর্জন', 'বেল্লিকবাজার', 'বড়দিনের বখশিস', 'য্যায়সা কি ত্যায়সা' প্রভৃতি জনপ্রিয়তা অর্জন করলেও রচনাশৈলীর বৈশিষ্ট্যে উল্লেখযোগ্য কৃতিত্বের অধিকারী হয়নি।

অমৃতলাল বসুর প্রহসনগুলিতে লঘু-তরল হাস্যরস প্রধানভাবে দেখা গিয়েছে। ঊনবিংশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের শেষপাদে সামাজিক পরিবর্তনের ফলে নতুন ও পুরাতনের দ্বন্দ্বে সমাজজীবনে যে তরঙ্গ উঠেছিল, সেই তরঙ্গ-সঞ্জাত সামাজিক অনাচার ও ব্যাধির বিরুদ্ধে তিনি বিদ্রূপাত্মক প্রতিবাদ করার জন্য প্রহসন রচনায় ব্রতী হয়েছিলেন। 'বাবু', 'ব্যাপিকা বিদায়', 'কালাপানি',

'চাটুজ্জে-বাড়ুজ্জে' প্রভৃতি তাঁর উল্লেখযোগ্য প্রহসন। তাঁর প্রহসনগুলিতে অধিকাংশ ক্ষেত্রে ব্যক্তিচরিত্র শ্রেণিচরিত্রে রূপান্তরিত হয়েছে ; কৌতুকরস শেষ পর্যন্ত কারিকেচারে পরিণত হয়েছে। সংলাপের বৈশিষ্ট্যে অমৃতলাল তাঁর যথার্থ প্রতিভা নৈপুণ্যের পরিচয় দিয়েছেন ; প্রতি চরিত্রের সংলাপে pun, wit প্রকৃতির অজস্র ব্যবহার আগাগোড়া দর্শকচিত্তকে আবিষ্ট করে রাখে।

উনিশ শতকে আরও কয়েকজন প্রহসন রচয়িতা কৃতিত্ব অর্জন করেছিলেন, এদের মধ্যে হরিমোহন রায়, রাজেন্দ্র নাথ সেন, শ্যামাচরণ ঘোষাল প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। সেই সময়কার বাংলা প্রহসনগুলি রচনার মূল উদ্দেশ্য যে সামাজিক সংস্কার—তা কয়েকজন প্রহসন রচয়িতার ভূমিকা-লিপি থেকে বুঝা যায়। শ্যামাচরণ ঘোষাল লিখেছেন, "সমাজের কতকগুলি কুকীর্তি সংশোধন করাই আমার পুস্তকখানির উদ্দেশ্য।" রাজেন্দ্রনাথ সেন লিখেছেন, "সংসারে নানাপ্রকার কুক্রিয়ার অধিষ্ঠান ; অতএব যাহাতে কতক পরিমাণে সামাজিক দোষের লাঘব হয়, এই উদ্দেশ্যে কাব্য-নাটক অপেক্ষা প্রহসনের আবশ্যকতা জন্মিয়াছে।"

বিশ শতকের নাট্যসৃষ্টিতে প্রহসন জাতীয় রচনার খুব কম নিদর্শন মেলে। এ প্রসঙ্গে জনৈক বিদগ্ধ সমালোচকের মন্তব্যটি বিশেষভাবে স্মরণ করা যেতে পারে। তিনি লিখেছেন, "প্রহসন রচনা শুরু হয় উনিশ শতকে। বিশ শতকেও এই ধারা লুপ্ত না হলেও তার স্বকীয়তা প্রায় হারিয়ে ফেলেছে। যে superiority-বোধ ও আদর্শের বলিষ্ঠতা উনিশ শতকে ছিল, বিশ শতকের শুরুতেই একের পর এক রাজনৈতিক নিপীড়ন ও অর্থনৈতিক শোষণে তা নষ্ট হয়ে যায়। বিশ্ব-মহাযুদ্ধ মনোজগতে এক বিরাট পরিবর্তন নিয়ে আসে ; প্রসন্ন মনও অন্তর্হিত হয়ে যায়। ফাঁকে ফাঁকে লোকচরিত্র ভিত্তিক প্রহসন রচিত হয়েছে মাত্র, যার মধ্যে তীব্র satire বা সূক্ষ্ম wit হয়তো আছে। তাই প্রকৃত সমাজভাবনা থাকলেও তার প্রাহসনিক বৈশিষ্ট্য উনিশ শতকেই লুপ্ত হয়ে গেছে।"