তত্ত্বসূত্রে *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনার মর্ম তালাশ

আহমেদুল কবির*

সারসংক্ষেপ: নাট্য-নির্দেশনা কৌশলের রূপরেখা নির্ণয় করা ও পাশ্চাত্য নাট্য-নির্দেশনায় 'পঞ্চসূত্রে'র বিশ্বব্যাপী প্রয়োগের যে ছাপ, তা বাংলাদেশের নাট্য-নির্দেশনায় কী প্রভাব বিস্তার করছে, বর্তমান প্রবন্ধে তা অনুসন্ধান করা হয়েছে। এই পঞ্চসূত্রের মধ্য দিয়ে নাট্য-নির্দেশনায় বিশেষ করে আতাউর রহমানের শৈল্পিক নাট্যকর্মের খোঁজ করা হয়েছে। সর্বোপরি এই প্রবন্ধের মধ্য দিয়ে বাংলাদেশের নাট্য-নির্দেশনার নিজস্ব পদ্ধতি, প্রক্রিয়া এবং তাত্ত্বিক ও প্রায়োগিক পরিপ্রেক্ষিত সম্পর্কে ধারণা পাওয়া যাবে।

নাটক যেহেতু একটি শিল্প, সেহেতু নাট্য-নির্দেশনাও একটি শৈল্পিক কাজ। সুতরাং এই কাজে নাট্য-নির্দেশকের তত্ত্বসূত্র সম্পর্কে জ্ঞান থাকবে সেটাই স্বাভাবিক। যে কোনো শিল্পকে প্রকাশ করার জন্য কিছু 'কৌশল' ব্যবহার করতে হয়। তেমনি নাটকের ক্ষেত্রে কৌশলটি হলো "The Five Fundamentals"। বাংলা করলে এর অর্থ হতে পারে পাঁচটি মৌল বিষয়। আলোচনার সুবিধার্থে 'পঞ্চসূত্র' বলা যেতে পারে। বহুকাল থেকে নাটক নিয়ে চর্চা করে নির্দেশনার যে 'প্রক্রিয়া' ও 'কৌশল' বা কলা-কৌশলগুলো সাধারণ নিয়ম বলে সর্বত্রই স্বীকৃত, আলেক্সজান্ডার ডিন[৩] এবং লরেন্স কারা[৪] *Fundamentals of play Directing* গ্রন্থের *The Five Fundamentals of play Directing* অধ্যায়ে নাট্য-নির্দেশনার তেমনই পাঁচটি মৌলিক কৌশলের বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। সাধারণত এই ধরনের নির্দেশনা-কৌশলের পাঁচটি সূত্র এ পর্যন্ত নাট্যজগতের সকলেই মেনে নিয়েছেন। এগুলোকেই বলা হয় নাট্য-নির্দেশনার 'পঞ্চসূত্র'। কৌশল পাঁচটি হলো– Composition (বিন্যাস), Picturization (দৃশ্যায়ন), Movement (চলন), Rhythm (ছন্দ), Pantomimic Dramatization (নির্বাক অভিনয়)। এলোমেলোভাবে একটি নাটক নির্দেশনা দেওয়া যায় না। সুষ্ঠু নির্দেশনাকার্যটি সুপরিকল্পিত কার্যক্রম এবং সুযোগ্য ব্যক্তিবর্গের দ্বারা সেই কার্যক্রম যথাযথভাবে রূপায়িত করার ফল। তারই ধারাবাহিকতায় পৃথিবীর খ্যাতিমান নাট্য-নির্দেশকদের নির্দেশনা-পদ্ধতি পর্যবেক্ষণ করলে লক্ষ করা যায় যে, তাঁরা দুটি ভাগে বিভক্ত করে নির্দেশনা প্রক্রিয়া সম্পন্ন করে থাকেন, যার প্রথম ভাগ হলো– মহড়া পর্ব এবং দ্বিতীয় ভাগ হলো

* সহযোগী অধ্যাপক, থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়

তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ ও সমন্বিত পর্যালোচনা মহড়া পর্ব। এই দ্বিতীয় ভাগেই নির্দেশক তাঁর প্রজ্ঞা ও শিক্ষার সমন্বয়ে কোনো 'কৌশল' ও 'পদ্ধতির' আশ্রয়পূর্বক অভিনেতা-অভিনেত্রী, পরিকল্পক, মঞ্চকর্মীদের সাহায্যে অবিষ্কার করেন মঞ্চ আলোকনের একটি নিজস্ব প্রক্রিয়া। সেই নিজস্ব প্রক্রিয়া বাস্তবায়নের জন্য 'কৌশল' প্রয়োগ করতে হয়। বিশ্বব্যাপী নির্দেশনা প্রক্রিয়ায় 'পঞ্চসূত্র' ব্যবহারের যে প্রচেষ্টা, সেই প্রচেষ্টা বাংলাদেশের নাট্যদল পালাকার[৩] প্রযোজিত আতাউর রহমান[৪] নির্দেশিত *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনাটিতে কী প্রক্রিয়ায় ব্যবহার করেছেন, সেটা পর্যবেক্ষণই এই গবেষণার উদ্দেশ্য। এরই ধারাবাহিকতায় নির্দেশনা-কৌশলের পঞ্চসূত্র ব্যবহারে বিশ্বব্যাপী প্রয়োগের যে ছাপ, তা বাংলাদেশের নাট্য-নির্দেশনায় কী প্রভাব বিস্তার করছে, তা উক্ত গবেষণায় বিশ্লেষণ করা হবে। এর ফলে বাংলাদেশের নাট্য-নির্দেশনার নিজস্ব পদ্ধতি, কৌশল, প্রক্রিয়া এবং তাত্ত্বিক ও প্রায়োগিক পরিপ্রেক্ষিত সম্পর্কে ধারণা পাওয়া যাবে।

বাংলার মাটি বাংলার জল নাটকের সময়কাল ধরা হয়েছে ১৮৮৯ থেকে ১৮৯৫। এই সময়ে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর বাংলাদেশে অবস্থান করেছেন, কাছ থেকে দেখেছেন বাংলার মানুষ, একাত্ম হয়েছেন বাংলার বৈচিত্র্যময় প্রকৃতির সঙ্গে, যার চমৎকার চিত্র রয়েছে সেই সময়ে রচিত তাঁর সমস্ত রচনাকর্মে, বিশেষত *ছিন্নপত্রে*। মূলত এই বাংলার জল-বায়ু-মাটি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরকে প্রভাবিত করেছিল, প্রভাবিত করেছিল তাঁর রচনাকে। *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনাটির উল্লেখযোগ্য দিক হচ্ছে, নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। রয়েছে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের ভাতিজি ইন্দিরা দেবী চরিত্রটিও। সাথে-সাথে তৎকালীন বাংলাদেশ তথা শিলাইদহ-শাহজাদপুরের বিচিত্র মানুষ এবং তাদের জীবনও উঠে এসেছে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের হাত ধরে। *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনার গল্পসংক্ষেপ নিম্নরূপ :

> বিলেত ফেরত রবীন্দ্রনাথ। পারিবারিক জমিদারি দায়িত্ব নিয়ে তাঁকে আসতে হলো বাংলাদেশের শিলাইদহ, শাহজাদপুর, পতিসরে। এখানকার নায়েবের আয়োজন করা অভ্যর্থনার আতিশয্য সহজ-সরল জীবনে অভ্যস্ত রবীন্দ্রনাথকে মুগ্ধ করে না, আর তাইতো রাজা সম্বোধন শুনে তিনি বলে ওঠেন, কে রাজা? আমি তো রাজা নই কিংবা উপস্থিত গ্রামবাসীকে বলেন, আমি এসেছি তোমাদের সঙ্গে থাকব বলে। কলকাতা থেকে আসবার সময় রবীন্দ্রনাথ ভাতিজি ববকে (সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের মেয়ে ইন্দিরা দেবী) কথা দিয়ে এসেছিলেন, বাংলাদেশে এসে যা কিছু দেখবেন তার সবই লিখে জানাবেন। শিলাইদহ, শাহজাদপুর, পতিসরে বাংলাদেশের প্রকৃতির রূপ নতুন করে আবিষ্কার করতে থাকেন রবীন্দ্রনাথ, মানুষকেও আবিষ্কার করতে থাকেন নতুন রূপে।

আর এসবের বর্ণনা চিঠি আকারে পৌঁছে যেতে থাকে ইন্দিরা দেবীর কাছে। কলকাতায় বসে কাকার চিঠির বর্ণনা পড়তে-পড়তে ইন্দিরার সামনে এসে উপস্থিত হয় বাংলাদেশ, বাংলাদেশের মানুষ এবং প্রকৃতি। শিলাইদহে প্রধান কাজের লোক গফুরের দার্শনিক কথাবার্তা রবীন্দ্রনাথকে অবাক করে। শাহজাদপুরের সহজ-সরল পণ্ডিতদের সুনীতি সঞ্চারিনী সভায় সাহিত্যচর্চার প্রচেষ্টা তাঁকে আনন্দিত করে, কিন্তু সভার বাড়াবাড়ি আহত করে। পতিসরের গরিব প্রজাদের ভলোবাসা তাঁকে করে সিক্ত। নদীবক্ষে বোটে ঘুরতে-ঘুরতে নদীতীরের নানান ঘটনা দেখতে-দেখতে তাঁর কলম থেকে সৃষ্টি হয় *জীবিত ও মৃত*, *সমাপ্তি* ও *ছুটি*'র মতন অসাধারণ সব ছোটগল্পের; আহমেদাবাদে থাকার সময় মনের মাঝে যে বীজ বপন করেছিলেন, সেটা লেখার আকার ধারণ করে রচিত হয় *ক্ষুধিত পাষাণ*। প্রায় দিন যে পোস্টমাস্টারের সাথে গল্পে আড্ডায় সময় কাটে, তাকে ভেবে সৃষ্টি হয় *পোস্টমাস্টার* গল্পের। এমন করে রবীন্দ্রনাথের রচনার ঝুলি– গান, গল্প, কবিতা, নাটকসহ বিভিন্ন রচনায় সমৃদ্ধ হতে থাকে। পাশাপাশি ডাকাত রূপচাঁদ তাঁর বন্ধুত্বের পরশে ডাকাতি ছেড়ে দেয়। রবীন্দ্রনাথের সাহসের সাথে সাহস মিলিয়ে মাঝি ফুলচাঁদ ঝড়-ঝঞ্ঝাপূর্ণ পদ্মার বুকে নাও ভাসিয়ে দেয়। গ্রামের সাধারণ মানুষগুলো আপনজন মনে করে সরাসরি তাঁর কাছে এসে নালিশ জানায়, তাঁকে ভালোবেসে কখনো-কখনো শাসন করে, বকে। কখনো তাঁকে শুধু চোখ ভরে দেখবার জন্য আকুল হয়ে ওঠে। নায়েবের প্রশাসনিক ছকে বাঁধা নিয়মকে তোয়াক্কা করে গরিব প্রজাদের জন্য কিছু করার উদ্যোগও গ্রহণ করেন তিনি। আর গগন হরকরার গানের সুর, গানের কথা রবীন্দ্রনাথকে আকুল করে তোলে। তাইতো গগনের– 'আমি কোথায় পাবো তারে, আমার মনের মানুষ যে রে' গানটির সুর ধারণ করে রচনা করলেন– 'আমার সোনার বাংলা আমি তোমায় ভালোবাসি' (পালাকার, ২০১০ : ২)।

উপর্যুক্ত গল্পসংক্ষেপ অনুসারে *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনায় নির্দেশক আতাউর রহমান নির্দেশনা কৌশলের পঞ্চসূত্র– বিন্যাস, দৃশ্যায়ন, চলন, ছন্দ ও নির্বাক অভিনয় কীভাবে প্রয়োগ করেছেন, তা নাটকের বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা দ্বারা দেখা যেতে পারে। নির্দেশনার পাঁচটি মৌলিক সূত্রের মধ্যে গুরুত্বপূর্ণ একটি সূত্র হলো– বিন্যাস (Composition)। প্রধানত চারটি বিষয়ের মধ্য দিয়ে বিন্যাসের প্রকাশ ঘটে। নাট্যবেত্তা আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারার মতে "Composition is the rational arrangement of people in a stage group through the use of emphasis, stability, sequence, and balance, to achieve an instinctively satisfying clarity and beauty"(1965 : 109)।

চিত্র-১ : রবীন্দ্রনাথ ও পূর্ববাংলার সাধারণ মানুষ

উপরের চিত্রে মঞ্চের কেন্দ্রে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর 'চরিত্রাভিনয়ে' দাঁড়িয়ে আছেন এবং তাঁকে কেন্দ্র করে অন্যান্য অভিনেতা-অভিনেত্রীর অবস্থান। অন্যান্য অভিনেতা-অভিনেত্রী থেকে স্থানিক দূরত্ব, পরিসরসহ অভিনেতা-অভিনেত্রীর দৃষ্টিকোণ ও কেন্দ্রে অবস্থানের কারণে রবীন্দ্রনাথ চরিত্রাভিনেতা 'গুরুত্ব' পেয়েছেন। পাশাপাশি মঞ্চে উপস্থিত ছড়ানো ছিটানো দলগুলোকে 'মঞ্চস্থানের' সাহায্যে একটা ঐক্যবন্ধনের মধ্যে নিয়ে আসা হয়েছে। মঞ্চে উপস্থিত অভিনেতা-অভিনেত্রীর মধ্যে কিছু 'সম্পর্ক' থাকেই। নির্দেশক এই দৃশ্যবিন্যাসের মধ্য দিয়ে *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনায় রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের সাথে বাংলার মানুষের সম্পর্ক প্রকাশ করেছেন। একই সাথে নির্দেশক আতাউর রহমান দৃশ্যের 'ভারসাম্য' রক্ষা করেছেন। নাট্যবেত্তা আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা ভারসাম্যকে দুই ভাগে ভাগ করে উল্লেখ করেন : ১. সুসমঞ্জস্য বা সেমেটরিক্যাল ২. অসমঞ্জস্য বা এসিমেটরিক্যাল (1965 : 159)। উপরিউক্ত চিত্র লক্ষ করলে দেখা যায়, এই চিত্রে সুসমঞ্জস্য অভিনেতা-অভিনেত্রী বিন্যাস করা হয়েছে। এই দৃশ্যে অন্যান্য অভিনেতা-অভিনেত্রীকে মঞ্চের দুই পাশে রেখে রবীন্দ্রনাথ চরিত্রে রূপদানকরী অভিনেতাকে কেন্দ্রে অবস্থান দিয়ে দৃশ্যভাবের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে মঞ্চে বিভিন্নভাবে তাদেরকে বিন্যস্ত করা হয়েছে। তাতে করে এই দৃশ্যে নির্দেশক সার্থকভাবে 'ভারসাম্য' স্থাপন করেছেন।

নাটকের প্রতি দৃশ্যেই বিভিন্ন নাট্যমুহূর্ত অনুসারে একজন বা একের বেশি অভিনেতা-অভিনেত্রীর গুরুত্ব বেশি থাকে। এখানে সমস্যা হলো, মানুষের ভিড়ের মাঝে বিশেষ ব্যক্তিকে (বা কাউকে-কাউকে) দৃশ্যের ভাবগত উদ্দেশ্য অনুযায়ী গুরুত্ব দিতে হয়। অর্থাৎ অনেকের মধ্যে একজনকে বা দু-একজনকে এমনভাবে দাঁড় করাতে বা বসাতে হবে, যাতে সে বা তারাই দর্শকের দৃষ্টি সবচেয়ে বেশি করে আকর্ষণ করে, যা উপরিউক্ত চিত্র লক্ষ করলে দেখা যায়। মঞ্চে যে অভিনেতা-অভিনেত্রী সোজাসুজি

দর্শকের দিকে মুখ করে দাঁড়ায়, স্বভাবতই দর্শক তার দিকে প্রথম তাকায়। কারো দিকে পূর্ণদৃষ্টিতে তাকানো মানেই তাকে আকর্ষণ করা। এটা শুধু মঞ্চে নয়, পথে ঘাটে চলতে-চলতেও বহুলোকের মধ্যে কেউ যদি কোনো একজনের দিকে মুখ করে তাকিয়ে থাকে, তাহলে দেখা যায় অনেক লোকের মধ্যে সেই লোকটিই চোখে পড়ছে। দেহগত অবস্থানের কারণেও উপরিউক্ত চিত্রে রবীন্দ্রনাথ চরিত্রাভিনেতা 'গুরুত্ব' পেয়েছেন।

চলন (Movement) নাট্য-নির্দেশনার পঞ্চসূত্রের অন্যতম একটি সূত্র। নাট্যে কখন কোন চলন ব্যবহার করা হবে, তা নির্ভর করে সংলাপ কিংবা পরিস্থিতির ওপর। *বাংলার মাটি বাংলার জল* নাটকে আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা-প্রণীত চলনের ব্যবহার লক্ষ করা যায়:

চিত্র-২ : পোস্টমাস্টার ও রতন

নাটকে পোস্টমাস্টার চলে যাবে শুনে রতন অত্যন্ত কষ্ট পায়। রতন পোস্টমাস্টারকে অনুরোধ করে তাকেও সঙ্গে নিয়ে যাবার। কিন্তু পোস্টমাস্টার এতে রাজি না হয়ে বরং তাকে কিছু টাকা ধরিয়ে দিতে চাইলে রতন আবেগাক্রান্ত হয়ে সেখান থেকে পালিয়ে যায়। পোস্টমাস্টার চলে যাবার সংবাদে কষ্ট শতগুণে রতনকে আঘাত করে টাকা প্রদানের আকাঙ্ক্ষা। এই যাতনা সহ্য করবার ক্ষমতা বালিকা রতনের নেই। তাই সে একাকী দুঃখ যাপনের অভিপ্রায়ে ছুটে বের হয়ে যায়। এই পালানোর দৃশ্যে রতনের আবেগের চূড়ান্ত বহিঃপ্রকাশ ঘটে। মঞ্চের বাম দিক থেকে ডান দিকে চলনের ফলে এটি শক্তিশালী হয়েছে। নাট্যবেত্তা আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা বলেন:

> Repeated experimentation has shown that a figure or group passing from left stage to right stage gives the effect of stronger movement , as well as a greater amount and force of movement of the figure, than movement from right stage to left (1965 : 194)।

সাধারণত আমরা যখন কিছু পড়ি বা ফটোগ্রাফ দেখি, সেক্ষেত্রে আমরা বাম দিক থেকে শুরু করে ডান দিকে যাই। যখন আমরা মঞ্চে কোনো কিছু দেখি তখনও একই কাজ করি। যখন কোনো চরিত্র বা দল আমাদের চোখে যেভাবে ক্রিয়া করে, সেভাবে হেঁটে যায়। তখন চোখও চলমান মানুষগুলোর মধ্যে একটি সামঞ্জস্য খুঁজে পায়। চরিত্রটি ততক্ষণই আমাদের সাথে হাঁটতে থাকে, যতক্ষণ না সে নেপথ্যে চলে যায়। অপরদিকে যেভাবে আমাদের চোখ অভ্যস্ত, সেরকম না হয়ে চরিত্রটি উল্টো দিকে হাঁটলে চোখ স্বাভাবিকভাবেই একটু বাধাগ্রস্ত হয়। যখন এই দৃশ্যগত বাধা তৈরি হয়, তখন আমরা বুঝতে পারি চোখের দেখার সাথে সামঞ্জস্যপূর্ণ ও ছন্দময় ডান থেকে বামে যাবার চেয়ে বাম থেকে ডানে যাওয়া শক্তিশালী চলন। সুতরাং নাটকের এই দৃশ্যে রতনের বাম দিক থেকে ডান দিকে চলনের ফলে দৃশ্যটি শক্তিশালী চলনে পরিণিত হয়েছে।

নির্দেশনার পাঁচটি মৌলিক সূত্রের অন্যতম একটি দৃশ্যায়ন (Picturization)। নাটকের বিভিন্ন দৃষ্টিগ্রাহ্য ব্যাখ্যা দৃশ্যায়ন দ্বারা বোঝা যায়। দৌড়ে ছুটে যাবার পূর্বে রতন পোস্টমাস্টারের পা ধরে টাকা না দেবার অনুরোধ করে। রতন পোস্টমাস্টারের জন্য রান্না করে, গৃহস্থালির কর্ম সম্পাদন করে। পোস্টমাস্টারের প্রতি ভালোবাসার কারণেই তার সাথে যেতে চায়। কিন্তু পোস্টমাস্টার তাকে টাকা ধরিয়ে দিলে রতন আঘাত পায়। বালিকা রতন ভালোবাসা থেকেই এসব করে। বিনিময়ে টাকা প্রাপ্তি তার সেই ভালোবাসার অবমূল্যায়ন করে।

চিত্র-৩ : রতন ও পোস্টমাস্টার

উপর্যুক্ত দৃশ্য দ্বারা চরিত্রদ্বয়ের আবেগ-সম্পর্ক স্পষ্ট হয়েছে। আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা বলেন "In life the relationship of one person to another and the body expression of the person himself have a definite storytelling value" (1965 : 174)।

চিত্র-৪ : রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও পূর্ববাংলার সাধারণ মানুষ

উপর্যুক্ত দৃশ্যায়নে (Picturization) দুজন ব্যক্তির দাঁড়ানোর ভঙ্গি চরিত্রদ্বয়ের 'সম্পর্ক' ব্যাখ্যা করে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের প্রতি পূর্ব বাংলার সাধারণ মানুষের ভক্তি এখানে স্পষ্ট হয়েছে। দৃশ্যায়ন এইভাবে অবস্থান, শরীরভঙ্গি ও ইঙ্গিতের সাহায্যে নাট্যকাহিনি প্রকাশে সহায়তা করে। দৃশ্যায়নের মধ্যে গল্প বলার দিকটাও থাকে। এই দৃশ্যায়নের মাধ্যমে যে দর্শক ভাষা বোঝে না বা কানে শোনে না, সেও শুধু চোখে দেখেই নাটকের দৃশ্যের অর্থ বুঝতে পারে, আবেগ অনুভব করতে পারে। দৃশ্যায়নের ক্ষেত্রে চরিত্রের দৈহিক প্রকাশ এবং পার্শ্ব চরিত্রের সঙ্গে আন্তঃসম্পর্ক অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। "বিন্যাস নাটকের শুধু মেজাজটাই প্রকাশ করে। গল্প বলে না। চরিত্রের আবেগ-সম্পর্ক ব্যাখ্যা করে না। দৃশ্য পরিস্থিতির বর্ণনা দেয় না। কিন্তু দৃশ্যায়ন বহুলাংশেই গল্প বলে। চরিত্রের আবেগ-সম্পর্ক ব্যাখ্যা করে, দৃশ্য পরিস্থিতি প্রকাশ করে। বিন্যাস দৃশ্যের মুড বা মেজাজ বা ভাবমূর্তি প্রকাশক। দৃশ্যায়ন দৃশ্যের অর্থ প্রকাশক" (ভারতীয় গণনাট্য সংঘ, ১৯৮৫ : ৩৬-৩৭)। উপর্যুক্ত *বাংলার মাটি বাংলার জল* চিত্রের মাধ্যমে তা পরিস্ফুট হচ্ছে।

চিত্র-৫ : *বাংলার মাটি বাংলার জল*

উপর্যুক্ত আলোকচিত্রের মধ্য দিয়ে এটাই স্পষ্ট হয় যে, সার্থক দৃশ্যায়ন দ্বারা দৃশ্যের অর্থ ও আবেগ নাটকের উদ্দেশ্যের সাথে সঙ্গতি রেখে প্রকাশ করা যায়। উপরিউক্ত চিত্রের দৃশ্যায়নের মধ্যে গল্পবলার দিকটাও প্রকাশ পেয়েছে। দৃশ্যায়নের সময় মনে রাখতে হয়– যে দর্শক ভাষা বোঝে না বা কানে শোনে না, সেও যেন শুধু চোখে দেখেই নাটকের দৃশ্যের অর্থ বুঝতে পারে, আবেগ অনুভব করতে পারে। নির্দেশক আতাউর রহমান *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনায় দৃশ্যায়নের সার্থক প্রয়োগ ঘটিয়েছেন।

নাটকে ছন্দের (Rhythm) প্রয়োগের ক্ষেত্রে কিছু বিষয় লক্ষণীয়। *বাংলার মাটি বাংলার জল* নাট্যের সূচনা হয় রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের পূর্ব বাংলায় আগমন দিয়ে এবং সমাপ্তি ঘটে সেখান থেকে প্রস্থানের প্রাক্কালে। চরিত্র, ঘটনা, সংলাপ, আবহ, পরিস্থিতি ইত্যাদি বিভিন্ন ক্ষেত্রে ছন্দের প্রয়োগ নাটকে লক্ষ করা যায়। রবীন্দ্রনাথের সংস্পর্শে আসা পূর্ব বঙ্গের মানুষ যেমন নাটকের চরিত্র ছিল, সেই সাথে রবীন্দ্রনাথ-রচিত সাহিত্যের বিভিন্ন চরিত্রও এসে ধরা দেয় এই নাটকে। চরিত্রের ছন্দের ক্ষেত্রে বয়স, পেশা, অবস্থান, পরিবেশ ইত্যাদি গুরুত্বপূর্ণ।

চিত্র-৬ : বয়সের ভারে নুয়ে পড়া বৃদ্ধাকে সাহায্য করছেন রবীন্দ্রনাথ

আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা বলেন, "The number of beats and the variations in the placement of the accent are factors of pattern which affect the ultimate mood impression" (1965 : 237)। নাটকে চরিত্রের শরীর ও মন সরাসরি দ্বান্দ্বিক নাট্যক্রিয়ার মধ্য দিয়ে চূড়ান্ত জটিলতার দিকে পৌঁছায়। এ ধরনের দ্বান্দ্বিক দৃশ্যগুলো গড়ে ওঠে ক্রমে-ক্রমে নাটকের শীর্ষবিন্দুতে পৌঁছানোর জন্য। এ জন্য চলনের দ্রুত পরিবর্তন হয় এবং ছন্দ-লয় ক্রমান্বয়ে বৃদ্ধি পায়। লয়ের বহুবিধ বৈচিত্র্য চরিত্রের প্রকৃতি, চিন্তা, আচরণ ও পরিবেশ-পরিস্থিতির পরিবর্তন আনে। *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনার দৃশ্যগুলো শুরুতে ছোটখাট চূড়ান্ত জটিলতাসম্পন্ন ক্রিয়ায় উত্থাপন, অপ্রত্যাশিত দ্বন্দ্ব, প্রচণ্ড জোরপূর্বক অসামঞ্জস্যপূর্ণ একটি চূড়ান্ত জটিলতা সৃষ্টি করে। তবে সমগ্র নাট্যের কাঠামোতে ছন্দের বৈচিত্র্য লক্ষণীয়ভাবে অনুপস্থিত। শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত নাট্যিক কাঠামো প্রায় একই গতিতে এগিয়ে চলে। প্লটের ক্ষেত্রে সুনির্দিষ্ট রৈখিক প্রবাহের পরিবর্তে এবং নাট্যিক উত্থান-পতন ব্যতিরেক নির্দেশকের রবীন্দ্র-ভক্তিই যেন প্রাধান্য পেয়েছে।

চিত্র-৭ : সমাপ্তি গল্পের মৃণ্ময়ী দোলনায় দোল খাচ্ছে

উপরের দৃশ্যে এক তরুণীকে দোলনায় দোল খেতে দেখা যাচ্ছে। তরুণী কোনো কথা না বললেও দোলনায় দোলা, উচ্ছ্বাস, হাস্যরত ভঙ্গি এক উচ্ছল তরুণীকে উপস্থাপন করে, যে মনের আনন্দমুহূর্ত যাপন করছে। আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা নাট্য-নির্দেশনার পাঁচটি মৌলিক সূত্রের অন্যতম হিসেবে নির্বাক অভিনয়ের (Pantomimic Dramatization) কথা বলেছেন। সোজা কথায় নির্বাক অভিনয় হচ্ছে সংলাপহীন নাট্যক্রিয়া ("action without dialog") (1965 : 257)। দর্শক কেবল সংলাপ শুনতেই থিয়েটার দেখতে আসে না, নাট্যক্রিয়াও দেখতে চায়। নাট্যক্রিয়ায় বিজনেস খুবই গুরুত্বপূর্ণ। আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা বলেন :

> Business means going through the motions of actually opening and closing doors, wrapping bundles, dialing a telephone, writing a letter, using a handkerchief or a fan, and making other movements, gestures (1965 : 258)।

সুতরাং *বাংলার মাটি বাংলার জল* নাটকের বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা দ্বারা প্রতীয়মান হয় নাটকে আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা-প্রণীত নাট্য-নির্দেশনা কৌশলের পাঁচটি সূত্রের ব্যবহার হয়েছে। তবে নির্দেশক সচেতনভাবে ডিন ও কারা-প্রণীত কৌশল অনুসরণ করেই নির্দেশনাকর্ম সম্পাদন করেছেন, বিষয়টি এরকম নয়। অনেক ক্ষেত্রে মৌলিক সূত্রপরিপন্থী প্রয়োগও দেখা গিয়েছে। নাটকে ছন্দের প্রয়োগে বৈচিত্র্য ছিল না। উচ্চতার দ্বারা চরিত্রের গুরুত্ব আরোপ করা হলেও ভুল চরিত্রকে উচ্চতার দ্বারা মঞ্চের গুরুত্বপূর্ণ চরিত্রের গুরুত্ব হ্রাসের মতো বিন্যাসও কখনো-কখনো দেখা গেছে। অবিন্যস্ত চলন দ্বারা রবীন্দ্র-আবেগের আতিশয্যে নাট্যের রৈখিকতা বাধাগ্রস্ত হয়েছে, যা নিম্নের আলোকচিত্র দ্বারা প্রকাশিত হয়েছে :

চিত্র-৮ : *বাংলার মাটি বাংলার জল*

আস্ত একটি নৌকা মঞ্চে দেখানো হয়েছে, অথচ নৌকা চলার সময় মাঝির পা মঞ্চে দেখা যাচ্ছিল। যদি চলাচলরত নৌকাই দেখানো হয়, সেক্ষেত্রে এটি দৃষ্টিকটু মনে হয়েছে। এছাড়া চিত্রে যে পালকি দেখানো হয়েছে, তা ছিল গভীরতাহীন, যা নিম্নের আলোকচিত্র দ্বারা প্রকাশিত হয়েছে :

চিত্র-৯ : নৌকা

চিত্র-১০ : পালকি

বিন্যাসের ক্ষেত্রে কখনো 'রেখা'র দুর্বল প্রয়োগ দেখা গিয়েছে, যা নিম্নের আলোকচিত্রে প্রকাশিত হয়েছে:

চিত্র-১১ : *বাংলার মাটি বাংলার জল*

উপরের চিত্রে তিনজন অভিনেতা একই রেখায় দাঁড়িয়ে আছেন, যা আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা-প্রণীত 'পঞ্চসূত্রে'র পরিপন্থী। নাটকে সংলাপ দ্বারা সবকিছু বলার চেষ্টা করা হয়েছে। প্রথম দৃশ্যেই রবীন্দ্রনাথ বলছেন– 'এই যে শিলাইদহ, সাজাদপুর,

পতিসরের তোমরা'। নিঃসন্দেহে ঐতিহাসিকভাবে সত্য পূর্ব বাংলার এই তিনটি অঞ্চলে থেকে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর জমিদারি পরিচালনা করেন। সেখানে তাঁর কুঠিবাড়ি, কাছারিবাড়ি ছিল। কিন্তু পালকি থেকে নেমে নিশ্চয়ই তিন অঞ্চলের মানুষের সাথেই একসাথে কথা বলেন নি। নাটকে 'ক্রিয়া'র চেয়ে রবীন্দ্রভাবের বহিঃপ্রকাশ অধিক মনে হয়েছে। *বাংলার মাটি বাংলার জল* নাটক প্রসঙ্গে পালাকার কর্ণধার ও এই নাটকের সহকারী নির্দেশক আমিনুর রহমান মুকুলের ভাষ্য নিম্নরূপ :

> *বাংলার মাটি বাংলার জল* পালাকারের স্বভাবজাত বৈচিত্র ও নিরীক্ষার অংশ। এ নাটকের মাধ্যমে বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের জন্ম সার্ধশত বৎসরে তাঁর প্রতি আমাদের শ্রদ্ধাঞ্জলি জ্ঞাপন করছি। ঠিক তেমনি এ নাট্য আয়োজনে আমার দেশের রূপদর্শী মঞ্চ নাট্য-নির্দেশক আতাউর রহমানকে নির্দেশক হিসেবে পেয়েছি, তাঁর সাথে আমাদের অভিজ্ঞতা বিনিময়ের সুযোগ লাভ করেছি। মঞ্চ নাট্য-নির্দেশক হিসেবে তিনি আমাদের দেশের এক অনন্য ব্যক্তিত্ব। তাঁর কাছে আমাদের যে শিক্ষণ তা পালাকারের পথচলায় আজীবন প্রাণ সঞ্চার করবে, তাতে কোনো সন্দেহ নেই। ইতোপূর্বে তিনি রবীন্দ্রনাথের বেশ কিছু নাট্য প্রযোজনাকে অত্যন্ত সফলতার সাথে জনপ্রিয় করে তুলতে সক্ষম হয়েছেন। এ নাটকে তিনি রবীন্দ্রনাথকে জনপ্রিয় করে তোলার প্রয়াস নিয়েছেন। তাঁর সাথে আদান-প্রদান ও অভিজ্ঞতা বণ্টনের এ শিল্প-প্রয়াস আপনাদের ভালো লাগবে, এ আশা রাখতেই পারি (পালাকার, ২০১০ : ২)।

উপর্যুক্ত উক্তির মধ্য দিয়ে পালাকার নাট্য সংগঠনের রবীন্দ্রভক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। পাশাপাশি এই প্রযোজনার মধ্য দিয়ে সংগঠনটি বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের প্রতি শ্রদ্ধাঞ্জলি নিবেদন করছে। নিরীক্ষাধর্মী এই প্রযোজনায় পালাকার নাট্য-নির্দেশক হিসেবে আতাউর রহমানকে নির্দেশক হিসেবে গ্রহণ করে রবীন্দ্রনাথকে জনপ্রিয় করে তোলার প্রয়াস পেয়েছেন এবং আতাউর রহমানের রবীন্দ্র-নাট্য-নির্দেশনার অভিজ্ঞতা কাজে লাগিয়ে প্রযোজনাকে সার্থক করে তুলতে চেয়েছেন।

আতাউর রহমানের সঙ্গে 'পঞ্চসূত্র' বিষয়ক আলাপনে এটা স্পষ্টভাবে প্রতিফলিত হয় যে, তিনি মেথড অ্যাকটিং বিষয়ে পাশ্চাত্যের স্তানিস্লাভস্কি[৫] ও ব্রেখটের[৬] ওপর যতটা গুরুত্বারোপ করেন, নির্দেশনা কৌশল হিসেবে 'পঞ্চসূত্রে'র প্রায়োগিক বিষয়ে ততটা গুরুত্বারোপ করতে দেখা যায় না। সর্বোপরি বলা যায়, আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা-প্রণীত 'পঞ্চসূত্রে'র যা কিছু *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনায় প্রয়োগ হয়েছে, তা নাটকে সহজাতভাবে এসেছে, নির্দেশক ডিন ও কারা অনুসরণ করে তা প্রয়োগ করেন নি। তবে *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনাটি শহরকেন্দ্রিক নাট্যচর্চায় পাশ্চাত্য ও লোকজ মিশ্রনাট্যরীতির প্রবণতা লক্ষ করা যায়। নাট্যলিপির বিষয় হিসেবে তৎকালীন

বাংলাদেশ তথা শিলাইদহ-পতিসর-শাহজাদপুরের বিচিত্র লোকমানুষ এবং তাদের জীবনও উঠে এসেছে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের হাত ধরে। এই প্রযোজনার নাট্যলিপি গদ্যে রচিত। সংলাপাত্মক রীতির গাঁথুনিই প্রযোজনার মুখ্য উপাদান। তবে কাহিনির নির্দিষ্ট কিছু অংশে সংক্ষিপ্তাকারে বর্ণনাত্মক উপাদানের প্রয়োগ হতে দেখা যায়। প্রযোজনাটিতে রবীন্দ্রসংগীতের পাশাপাশি লোকসংগীত, লোকখেলা ও লোকনৃত্যের উপাদানের ব্যবহার হয়েছে, যেগুলো শহরকেন্দ্রিক লোকনাট্যচর্চার উদাহরণ। এই লোকখেলা, নৃত্য ও ছন্দময় চলন পরিবেশনায় কখনো লোকনাট্যের উপাদান যেমন– বাঁশ, কুলা, গামছা, সরা, বাঁশের তৈজসপত্র, ফুল, শঙ্খ, মাটির কলশ ও মুখোশ ব্যবহৃত হয়েছে। তবে মঞ্চ পরিবেশনা স্থান প্রসেনিয়াম হওয়ায় পাশ্চাত্য নাট্যচিন্তা ও প্রয়োগ এই প্রযোজনাটির মুখ্য বৈশিষ্ট্য।

সর্বোপরি প্রবন্ধটিতে *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনা বিশ্লেষণ সাপেক্ষে এই সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায় যে, বাঙালির ঐতিহ্যবাহী লোক কবিদের বিভিন্ন 'কৌশল' অনুসরণের পাশাপাশি পাশ্চাত্যের নির্দেশনা কৌশল তথা 'পঞ্চসূত্র' ব্যবহার করে তিনি তাঁর নির্দেশনা পরিচালনা করেন। মূলত একটি মিশ্র রীতিতে তিনি নাট্য-নির্দেশনা দিয়ে থাকেন। বক্ষ্যমান প্রবন্ধে নির্দেশনা কৌশলের 'পঞ্চসূত্র' ব্যবহারে বিশ্বব্যাপী প্রয়োগের যে ছাপ, তা বাংলাদেশের নাট্য-নির্দেশনায় কী প্রভাব বিস্তার করছে, সেটি উক্ত প্রযোজনা বিশ্লেষণ সাপেক্ষে উদ্‌ঘাটিত হয়েছে বলে আশা পোষণ করা যায়। আতাউর রহমানের *বাংলার মাটি বাংলার জল* প্রযোজনায় আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা-প্রণীত পঞ্চসূত্রের প্রয়োগ লক্ষ করা যায়। তবে নির্দেশক আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা-প্রণীত পঞ্চসূত্রের হুবহু নির্দেশনা গ্রহণ করেন নি। এ প্রসঙ্গে আতাউর রহমান বলেন, "একরৈখিক কোনো বিশ্বাসের উপর দাঁড়িয়ে আমি নাট্য-নির্দেশনায় পক্ষপাতি নই। পৃথিবীর শাশ্বত যা কিছু সুন্দর, তা সকল মানুষের, সকল সভ্যতার আর এই সুন্দরকে পৃথিবীর সকল রূপ, রস, রঙের মাধ্যমে যে কেউ প্রকাশ করতে পারেন তার মেধা বিদ্যা-বুদ্ধি আর মনন শৈলির মধ্য দিয়ে" (ব্যক্তিগত সাক্ষাৎকার, ২৭ জুলাই ২০১৫)। ঠিক সেরকমভাবেই তিনি আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারার সূত্র থেকে যা তাঁর নাট্য-নির্দেশনায় প্রয়োজন, তা গ্রহণ করেছেন এবং গ্রহণ করেই সেটি হুবহু প্রয়োগ করেননি। তাঁর দীর্ঘদিনের অভিজ্ঞতা ও চর্চার ফলস্বরূপ নিজের মতো করে তা প্রকাশ করেছেন। তবে সকল ক্ষেত্রেই তা সার্থক হয়েছে, এমনটি বলা যাবে না।

অতএব উপর্যুক্ত আলোচনা থেকে এই সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারি যে আতাউর রহমান নির্দেশনা-কৌশলে আলেক্সজান্ডার ডিন এবং লরেন্স কারা-প্রণীত পঞ্চসূত্রের প্রয়োগ ঘটান। তবে সব ক্ষেত্রে নয়। কোথাও-কোথাও বাঙালির সংস্কৃতিচর্চার নাট্য উপকরণকে কাজে লাগিয়ে মিশ্র রীতির নাট্য-নির্মাণ ভাবনা দ্বারাও তিনি প্রভাবিত।

টীকা

১. আলেক্সজান্ডার ডিন (১৮৯৩-১৯৩৯) বিশিষ্ট গবেষক, নির্দেশক ও নাট্যশিক্ষক। তিনি Yale University Drama School–এ শিক্ষকতা করেছেন। তাঁর গবেষণার বিষয় ছিলো নাট্য-নির্দেশনা। গবেষণার ফলস্বরূপ তিনি রচনা করেন *Fundamentals of play Directing* গ্রন্থটি। যেখানে তিনি বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে নাট্য-নির্দেশনার বিষয় নিয়ে কথা বলেছেন। নির্দেশনার প্রাথমিক শিক্ষার পাঁচটি কলাকৌশলের সূত্র বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। এই গ্রন্থের মাধ্যমে 'আনাড়ী' নাট্য-শিক্ষার্থীদের হাতেকলমে কীভাবে নির্দেশক হিসেবে গড়ে তোল যায়, সেই অভিনব পদ্ধতি বাতলে দিয়েছেন। বর্তমানে পৃথিবীর সকল নাট্য-শিক্ষার্থীর পাঠ্য হিসেবে গ্রন্থটি স্বীকৃত। সর্বোপরি একজন 'আনাড়ী' বা শিক্ষানবিশ নির্দেশকের জন্য তাঁর কর্মপদ্ধতি বাইবেলস্বরূপ। তাঁর উল্লেখযোগ্য দুটো গ্রন্থ হলো *Unified Log Processing : Integrating and processing event streams, Little Theatre Organization and Management*।

২. লরেন্স কারা (১৯০৯-২০০৬) একজন সফল থিয়েটার ও টেলিভিশন নাট্য-নির্দেশক। বিখ্যাত অভিনেতা ও নির্দেশকের শিক্ষক লরেন্স কারা ইতালিতে জন্মগ্রহণ করেন। চিকিৎসাবিজ্ঞানের ছাত্র হয়েও থিয়েটারের প্রতি আগ্রহ ও ভালোবাসার কারণে তিনি Yale University Drama School–এ নাট্যশিক্ষার জন্য ভর্তি হন। সেখান থেকে ১৯৩৫ সালে তাঁর পড়াশুনার পাঠ সম্পন্ন করে আলেক্সজান্ডার ডিনের গবেষণা সহযোগী হিসেবে কাজ শুরু করেন। আলেক্সজান্ডার ডিন তাঁকে সঙ্গে নিয়ে *Fundamentals of play Directing* গ্রন্থটির প্রথম সংস্করণের কাজ সম্পন্ন করেছিলেন। পরবর্তীকালে ডিনের মৃত্যুর পর লরেন্স কারা সহকারী লেখক হিসেবে গ্রন্থটির পঞ্চম সংস্করণ পর্যন্ত কাজ করেছিলেন, যা বর্তমানে নাট্য-নির্দেশনার পাঠ্য হিসেবে স্বীকৃত। শিক্ষকতা জীবনের শুরুতে তিনি নাট্য-নির্দেশনা বিষয়ে Northwesten University এবং University of Texas–এ পাঠদান করেন। পরবর্তীকালে Drama School of Carnegie Tech (বর্তমানে Carnegie Mellon University)–তে যোগদান করেন এবং সেখানে বিভাগীয় প্রধানের দায়িত্ব পালন করেন। তাঁর উল্লেখযোগ্য গ্রন্থগুলো হলো *Fundamentals of play Directing, Controls in Play Directing : Types and Styles, The Prince and the Piper, The Great Magician : A Modern Conception of a Commedia*।

৩. পেশাদার নাট্যচর্চার মনোবৃত্তি নিয়ে ২০০২ সালের ১৪ এপ্রিল (১লা বৈশাখ) কিছুসংখ্যক প্রশিক্ষিত নাট্যকর্মীর সমন্বয়ে পালাকার প্রতিষ্ঠিত হয়। পালাকার-কর্ণধার আমিনুর রহমান মুকুল বলেন, 'শাশ্বত রাত্রির বুকে সকলি অনন্ত সূর্যোদয়' এই পঙ্‌ক্তির উপর বিশ্বাস রেখেই পালাকারের পথ চলা। নাটক নিয়ে বিভিন্নমুখি নিরীক্ষা ও গবেষণার পাশাপাশি পালাকার

নাট্যপ্রয়োগে বরাবরই বৈচিত্র্যময় কাজের সন্ধানে সচেষ্ট রয়েছে। ইতোমধ্যে স্টুডিও নাট্যচর্চাকে জনপ্রিয় করে তোলার পাশাপাশি পালাকার সমাজ-সচেতনতামূলক 'ইন্টারএকটিভ থিয়েটার'কে সফলভাবে প্রয়োগ করে যাচ্ছে; যা বিভিন্ন সরকারি, বেসরকারি ও বাণিজ্যিক প্রতিষ্ঠান কর্তৃক প্রশংসিত হয়েছে। পালাকার মনে করে, তাদের গবেষণা ও নিরীক্ষার এই পথ আমাদের হাজার বছরের নাট্য ঐতিহ্যকে সুপ্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হবে।

৪. আতাউর রহমান বাংলাদেশের বিশিষ্ট অভিনেতা-নির্দেশক-নাট্যশিক্ষক। আতাউর রহমান লন্ডন একাডেমি অব ড্রামাটিক আর্টসে প্রশিক্ষণপ্রাপ্ত। তিনি নাগরিক নাট্যসম্প্রদায়, বাংলাদেশ গ্রুপ থিয়েটার ফেডারেশান, সম্মিলিত সাংস্কৃতিক জোট, ইন্টারন্যাশনাল থিয়েটার ইনস্টিটিউট বাংলাদেশ কেন্দ্রের মতো উল্লেখযোগ্য সংগঠনের নেতৃত্ব দিয়েছেন। এর বাইরেও তিনি একজন নাট্যকার, অনুবাদক এবং নাট্য-গবেষক। তাঁর উল্লেখযোগ্য প্রযোজনাগুলো হলো *বুড় সালিকের ঘাড়ে রোঁ*, *ভেঁপুতে বেহাগ*, *মাইলপোস্ট*, *কবর দিয়ে দাও*, *সাজাহান*, *গণনায়ক*, *গোডোর প্রতীক্ষায়*, *গ্যালিলিও*, *ঈর্ষা*, *হিম্মতী মা*, *রক্তকরবী*, *অপেক্ষমান*, *বাংলার মাটি বাংলার জল* ইত্যাদি। তিনি স্বাধীন বাংলাদেশের নাট্য-নির্দেশনার ক্ষেত্রে নতুন ধারার প্রবর্তক বলে বিবেচিত।

৫. কনস্টানটিন সার্গেইভিচ আলেকিসয়েভ স্তানিস্লাভস্কি (Constantin বা Konstantin Sergeivich Alexicv Stanislavsky ১৮৬৩-১৯৩৮) অভিনয় ও সামগ্রিক নাট্যকলাকে বিজ্ঞানভিত্তি ও সৃজনশীল শিল্পরূপে প্রতিষ্ঠা করার গৌরবে অধিষ্ঠিত। আধুনিক অভিনয়কলার বৈজ্ঞানিক ও দার্শনিক ভিত্তির স্থাপতি তিনি। কৈশোর কালেই স্তানিস্লাভস্কি তাদের পারিবারিক থিয়েটারে অভিনেতা ও নির্দেশকরূপে আত্মপ্রকাশ করেন। ১৮৯৭ সালে একটি থিয়েটার প্রতিষ্ঠার পরিকল্পনা গ্রহণ করেন, নামকরণ হয় মস্কো আর্ট পপুলার থিয়েটার, যা মস্কো আর্ট থিয়েটাররূপে পরিচিত ও বিখ্যাত হয়েছে। থিয়েটারে রিয়ালিজমকে সুপ্রতিষ্ঠিত করার লক্ষ্যে বর্তমান শতাব্দীর প্রথমার্ধে যে নাট্য প্রতিষ্ঠানটি সবচেয়ে বেশি আলোচিত হয়েছে ও অবদান রেখেছে এবং বিশ্বনাট্যে প্রভাব সৃষ্টি করেছে সেটি হলো রাশিয়ার মস্কো আর্ট থিয়েটার। কনস্টানটিনের উল্লেখযোগ্য গ্রন্থগুলো হলো *An Actor Prepares, Building A Character, Creating a Role, My Life in Art*।

৬. বার্টল ব্রেখট (১৮৯৮-১৯৫৬) তাঁর পদ্ধতিতে মহাকাব্যের (Epic) বর্ণনাধর্মিতা এবং অভিনেতার সঙ্গে চরিত্রের ও দর্শকের বিচ্ছিন্নকরণকে গুরুত্ব দিয়েছেন সবচেয়ে বেশি। দর্শক যাতে অভিনেতাকে নাটকের চরিত্র মনে না করে নাটকের মূল বক্তব্য অনুধাবনপূর্বক নাটক থেকে শিক্ষালাভ এবং সচেতন নাগরিক হিসেবে তাদের করণীয় স্থির করতে পারে সে জন্য এ পদ্ধতির প্রয়োগ করেছেন ব্রেখট। ব্রেখট চেষ্টা করেছেন, অলৌকিকতার মায়াজাল সৃষ্টির

শৃঙ্খল থেকে থিয়েটারকে মুক্ত করে অভিজ্ঞতার আলোকে প্রতিষ্ঠা করতে। তিনি চেয়েছেন থিয়েটার একই সাথে হবে আনন্দকর ও শিক্ষাদানের মাধ্যম। ব্রেখটের মতে থিয়েটার ইতিহাসের ব্যাখ্যাকারী বা বিশ্লেষক নয়, থিয়েটার নতুন মূল্যবোধের আলোকে সমাজ বদলের হাতিয়ার। থিয়েটারের চেয়ে মানুষ বড় এবং মানুষের জন্যই থিয়েটার। ব্রেখট মানুষের শ্রেণীগত ভেদাভেদ তুলে ধরতে চেয়েছেন থিয়েটারে। ব্রেখট দর্শকের কাছে তাঁর এ দৃষ্টিভঙ্গি বা বিষয়বস্তু তুলে ধরতে নতুন একটি প্রকাশভঙ্গি খুঁজেছেন। এজন্য বিষয়বস্তুর মত নাট্যরীতিতেও আমূল পরিবর্তন আনলেন। নতুন আঙ্গিকের নমি দিলেন এপিক। কারন, তাঁর নাটক লেখার ধারাটি মহাকাব্যের শিল্পরীতির মতোই বিশাল, সরল ও সুন্দর। ব্রেখট অ্যারিস্টটলের তত্ত্বনির্ভর থিয়েটারকে তথা প্রচলিত থিয়েটারকে বলেছেন 'নাটকীয় থিয়েটার' (dramatic theatre), যা তার মতে মূলত স্থবির। অপরপক্ষে বর্তমান বা আধুনিককালের জন্য যে-রূপ থিয়েটারের প্রয়োজন, যার উদ্দেশ্য হবে রাজনৈতিক, সমাজ পরিবর্তনের লক্ষ্যে উদ্বোধিত করার কর্মে নিবেদিত, তিনি সেই থিয়েটারকে 'এপিক'রূপে আখ্যায়িত করেছেন; কারণ তিনি বিশ্বাস করেছেন এপিক আঙ্গিকই আধুনিক থিয়েটারের সত্যকার আঙ্গিক। "The Modern Theatre is the Epic Theatre" প্রবন্ধটিতে তিনি নাটকীয় আঙ্গিক ও এপিক আঙ্গিকের যে পার্থক্য দেখিয়েছেন তাতে এই দুই বিপরীতধর্মী থিয়েটারের আঙ্গিকে কোনো বিষয়ের গুরুত্ব বেশি ও তাদের চরিত্রিক বৈশিষ্ট্য যেমন ধরা পড়ে তেমনি এপিক থিয়েটারের উদ্দেশ্যও স্পষ্ট হয়ে ওঠে। নাটকীয় থিয়েটারকে তিনি বুর্জোয়া থিয়েটাররূপে অভিহিত করেছেন, অগ্রহণযোগ্য বলেছেন, এ হেতু যে তা' সমাজকে স্থিতাবস্থায় রাখতে চায়, এবং দর্শককেও নিষ্ক্রিয় করে রাখে। অপরপক্ষে এপিক থিয়েটার মানুষকে ও সমাজকে দেখে শ্রেণীদ্বন্দ্বের ও সংগ্রামের সূত্রে ও প্রেক্ষিতে; সামাজিক ও মানবিক অবস্থাকে পরিবর্তন করতে উৎসাহিত ও অনুপ্রাণিত করে। তাঁর উল্লেখযোগ্য নাটক *Mother Courage and Her Children, The Threepenny Opera, The Caucasian Chalk Circle, Life of Galileo, The Good Person of Szechwan, The Resistible Rise of Arturo Ui, Baal, Drums in the Night* ইত্যাদি।

গ্রন্থপঞ্জি

আতাউর রহমান (২০১৫)। *গবেষণার প্রয়োজনে গৃহীত সাক্ষাৎকার*, ঢাকা।

পালাকার [ব্রিশিয়ার] (২০১০)। *গল্পসংক্ষেপ*। রবীন্দ্রনাথের সার্ধশত জন্ম বৎসরে পালাকারের নিবেদন *ছিন্নপত্র* অবলম্বনে : বাংলার মাটি বাংলার জল, ঢাকা।

ভারতীয় গণনাট্য সংঘ [সম্পাদিত] (১৯৮৫)। *নাট্য পরিচালনার প্রাথমিক সূত্র*। পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য কমিটি, কলকাতা।

Alexander Dean and Lawrence Cara (1965)। *Fundamentals of Play Directing*, U.S.A, New York।