কলা অনুষদ পত্রিকা, খণ্ড : ১৪, সংখ্যা : ১৯, জুলাই ২০২৩- জুন ২০২৪
DOI:

অভিনেতার উপস্থিতি : ভারসাম্য, বর্ধন ও শক্তির দ্বান্দ্বিক কার্যকারিতা নিরীক্ষণ

মো. আশিকুর রহমান লিয়ন*

Abstract: In their research work '*A Dictionary of Theatre Anthropology:* The Secret Art of the Performer' Italian anthropologist and researcher Eugenio Barba and Nicola Savarese analyze acting, actor, and performance from an anthropological perspective. In their analysis, they investigate how the concept of 'performer's presence' is constructed. This research demystifies the significance of three critical idioms of performance—balance, dilation, and energy in the construction of 'performer's presence'. It also examines the pivotal role of these critical idioms hold in constructing performance. Through this inquiry, the article traces the origins of the actor's physical and psychological presence during performance, based on the study of human behavior and existential practices. This article aims to dissect Eugenio Barba and Nicola Savarese's anthropological analysis of 'performer's presence' by bringing it into dialogue with the perspectives, philosophies, practical knowledges and epistemological debates of other important national and international theatre theorists, researchers, directors, actors and practitioners. This study intended to support professional actors and directors in order to gain contextual understanding and borderless epistemology for exploring performance.

ভূমিকা

অভিনেতার সার্থক অভিনয়ের মাধ্যমে একটি নাট্য পরিবেশনা অর্থবহ এবং নান্দনিক হয়ে ওঠে। দর্শক সম্মুখে চৌকস অভিনেতা মঞ্চে এক মোহময় পরিস্থিতি তৈরি করেন, তখন দর্শকবৃন্দ কোনো এক অজানা শক্তির টানে সম্মোহিত হয়ে নাট্যাভিনয় উপভোগ করেন। এই মোহময় পরিস্থিতিতে দর্শকবৃন্দ এবং অভিনেতার মধ্যে তৈরি হয় তাৎক্ষণিক জীবন্ত আদান-প্রদানের সম্পর্ক। দর্শকবৃন্দ নাট্যের গল্পটিকে প্রত্যক্ষ করেন, রস আস্বাদন করেন, আবেগে আপ্লুত হন, এমনকি দর্শকবৃন্দের আবেগের পাশাপাশি বুদ্ধিবৃত্তিক বিশ্লেষণের ক্ষমতাও ক্রিয়াশীল হয়ে ওঠে। দর্শকবৃন্দ ধীরে ধীরে গল্পের রাজনৈতিক, মনস্তাত্ত্বিক এবং সামাজিক ব্যাখ্যায় লিপ্ত হন। অভিনেতার যথাযথ অভিনয় ছাড়া একটি দৃশ্যকাব্যের এমন সার্থক উপস্থাপন সম্ভব নয়। অভিনেতার এই অজানা শক্তি বা যোগ্যতাকে এই প্রবন্ধে ইতালির নাট্যতাত্ত্বিক, নৃতাত্ত্বিক ও গবেষক ইউজিনিও বারবা এবং নিকোলা স্যাভারেজ প্রণীত ধারণা মতে 'অভিনেতার উপস্থিতি' (performer's presence) বলে অভিহিত করা হয়েছে। 'অভিনেতার উপস্থিতি' প্রমাণে ভারসাম্য (balance), বর্ধন (dilation) এবং শক্তি (energy) অনুষঙ্গসমূহ গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রাখে। একই সাথে একজন অভিনেতার প্রস্তুতির জন্য আরও বেশকিছু গুরুত্বপূর্ণ বিষয়, যথা- অভিনেতার সংলাপ প্রক্ষেপণ, কণ্ঠ ও দেহশৈলী নির্মাণ, সংগীত, নৃত্য, তাল-লয়-ছন্দ, মনঃসংযোগ, পারিপার্শ্বিকতা পর্যবেক্ষণ-অনুধাবন আবেগায়িত স্মৃতি রোমন্থন, পারস্পরিক যোগাযোগ, অভিযোজন প্রক্রিয়া, বিশ্বাসযোগ্যতা ইত্যাদি এমন আরও বহু উপকরণের সমন্বয়ে একজন অভিনেতা নিজেকে প্রস্তুত করেন।

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

অর্থাৎ, অভিনয়শিল্প একটি জটিল ও বহুস্তরবিশিষ্ট শিল্প, যার মূল লক্ষ্য হলো অভিনেতা কর্তৃক দর্শকের সামনে যথাযথ উপস্থিতি প্রমাণের মাধ্যমে ক্রিয়া সংঘটিত করা। পৃথিবীতে এমন অনেক অভিনেতা রয়েছেন, যাঁরা মঞ্চের ওপর অনেক কিছু করেন কিন্তু দর্শকের মনোযোগ আকর্ষণে ব্যর্থ হন। এমন ঘটনা ঘটার মূল কারণ হলো ওই অভিনেতা সার্থক ক্রিয়া উপস্থাপনের মাধ্যমে নিজ উপস্থিতি প্রমাণে ব্যর্থ হয়েছেন। অভিনেতার শারিরীক এবং মানসিক উভয় ক্ষেত্রেই ভারসাম্য, বর্ধন ও শক্তি এই তিনটি অনুষঙ্গ ক্রিয়াশীল থাকে। অর্থাৎ, মঞ্চ বা পর্দায় একজন অভিনেতার শরীরিক ও মানসিক অস্তিত্বের প্রকাশই দর্শকের সাথে সংযোগ স্থাপনের প্রথম ধাপ। এই 'উপস্থিতি' কেবল শারীরিকভাবে দৃশ্যমান হওয়া নয়, বরং তার অন্তর্নিহিত– শক্তি, মনোযোগ, সংবেদনশীলতা ও তীব্রতা এসব মিলিয়ে তৈরি হয়। এই গবেষণাপত্রে অনুসন্ধান করা হবে যে, কীভাবে ভারসাম্য (balance), বর্ধন (dilation) ও শক্তি (energy) একজন অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণে কার্যকারী ভূমিকা পালন করে। তবে অনুসন্ধানের পূর্বে, 'উপস্থিতি' সম্পর্কে আলোচনা প্রয়োজন।

'উপস্থিতি'র ধারণা

অভিনেতার উপস্থিতি বলতে বোঝায় সেই অবস্থা বা পরিস্থিতি, যার ফলে মঞ্চে দাঁড়ানো একজন অভিনেতা শুধু দৃশ্যগত 'উপস্থিতি' নয় বরং তাঁর উপস্থিতি অর্থবহ হয়ে ওঠা। অর্থাৎ, যেখানে অভিনয়শিল্পী শুধু মঞ্চে শারীরিকভাবে উপস্থিত থাকেন না বরং তাঁর উপস্থিতি এমন এক প্রভাব সৃষ্টি করে, যা দর্শকবৃন্দের মনোযোগকে কেন্দ্রীভূত করে, আবেগকে উদ্দীপ্ত করে এবং পরিবেশ ও পরিস্থিতিকে নাটকীয় করে তোলে। এইরূপে 'উপস্থিতি' প্রমাণিত হওয়া মানে হলো– অভিনেতার শরীর, মন, দৃষ্টি, কণ্ঠ, শ্বাসপ্রশ্বাস অর্থাৎ শারীরিক ও মানসিক অবস্থার এমন এক সমন্বয়, যা দর্শকের মনোজগতে একটি শক্তিশালী প্রভাব ফেলে। এটি শুধু প্রাত্যহিক আচরণ প্রদর্শন বা সংলাপ বলার মধ্যে সীমাবদ্ধ নয় বরং অভিনেতার মাংসপেশী-স্নায়ুসমূহের পারস্পরিক বিরোধমূলক চাপ হতে সৃষ্ট এমন এক শক্তিময়তা ও সজীবতা, যা অভিনেতাকে মঞ্চে জীবন্ত ও অর্থবহ করে তোলে। একজন অভিনেতার 'জীবন্ত' শরীর বলতে কি বোঝায় এবং তা অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণে তথা দর্শকবৃন্দের অনুধাবনে কীভাবে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রাখে তার ব্যাখ্যা করতে গিয়ে পরিবেশনা বিষয়ক নৃতাত্ত্বিক এবং গবেষক ইউজিনিও বারবা বলেন,

> "A body-in-life is more than a body merely alive. A body-in-life dilates the performer's presence and the spectator's perception." (Barba,1991: 54)

অর্থাৎ, একজন অভিনেতা সবসময়ই একজন সাধারণ মানুষের চেয়ে জীবন্ত এবং প্রকাশময়। কারণ অভিনেতার শরীরে 'জীবন' আছে। এখানে 'জীবন' বলতে অভিনেতার স্বাভাবিকের চেয়ে অধিক সক্ষমতা এবং তাৎক্ষণিক ক্রিয়াশীলতার কথা বলা হয়েছে। যা প্রতিমুহূর্তে দর্শকের মননে প্রভাব ফেলে। এই জীবন্ত অভিনেতা প্রসঙ্গে রাশিয়ার নাট্যতাত্ত্বিক ও নির্দেশক মাইকেল চেখভ বলেন,

> "The moment you are not alive on the stage, you are dead." (Petit, 2010: 3)

ঠিক কোন মুহূর্ত থেকে 'উপস্থিতি'র (performer's presence) ধারণাটি নির্মিত হয়, এ প্রসঙ্গে বারবা বলেন,

> The pre-expressive level can be defined as the level at which the performer constructs and directs her presence on the stage, independent of the before her final goals and expressive results. (Barba, 1991: 64)

অর্থাৎ, একজন অভিনেতা মঞ্চে নিজেকে প্রকাশ করার পূর্বেই নিজ উপস্থিতির ভিত্তি গঠন করেন। নিজেকে প্রকাশের পূর্বের এই মুহূর্তকে বারবা বলেছেন Pre-expressive level বা প্রকাশপূর্ব মুহূর্ত। Pre-expressive level হলো সেই স্তর যেখানে অভিনেতা তাঁর 'উপস্থিতি'র নির্মাণ ও নিয়ন্ত্রণ করেন। এই স্তরে অভিনেতা শরীর, মন, শক্তি এবং সমগ্র মনোযোগ সহযোগে এমনভাবে নিজেকে প্রস্তুত করেন, যাতে দর্শক তাঁর মধ্যে আলাদা এক ধরনের সত্তার উপস্থিতি অনুভব করে। ফলে, ঐ অভিনেতা কর্তৃক কোনো সংলাপ অথবা অভিব্যক্তি প্রকাশের পূর্বেই দর্শকবৃন্দ এই অভিজ্ঞতাটি অর্জন করেন। বারবা আরও বলেন,

> "The performers presence her way of being on stage organically, is obviously a physical and mental presence." (Barba, 1991: 64)

অর্থাৎ, বারবা এখানে একজন অভিনেতার শারীরিক এবং মানসিক উপস্থিতি প্রমাণের মাধ্যমে মঞ্চের ওপর 'being' বা 'হওয়া'র কথা বলেছেন। এই হয়ে ওঠার সাথে সময় বা মুহূর্ত খুব গুরুত্বপূর্ণ। বিষয়টি অস্তিত্ব শব্দের সমার্থক। এ প্রসঙ্গে জার্মান দার্শনিক মারটিন হাইডেগার বলেন,

> "Time must be brought to light and genuinely conceived as the horizon for all understanding of Being and for any way of interpreting it." (Heidegger, 1962 : 39)

অর্থাৎ, হাইডেগার মনে করেন, সময়ই সেই দিগন্ত, যার মধ্য দিয়ে অস্তিত্বকে বোঝা সম্ভব। তাই, অস্তিত্ব এবং সময় পরস্পরের সাথে গভীরভাবে যুক্ত। মানব অস্তিত্বের সাময়িকতার প্রকৃতি বোঝার মাধ্যমেই প্রকৃত অর্থে অস্তিত্ব বোঝা যায়। আলোচনার এই পর্যায়ে এসে এমন সিদ্ধান্তে আসা যায় যে, প্রত্যেক চৌকস অভিনেতা নিজ অস্তিত্ব এবং উপস্থিতি নির্মাণের জন্য সময় এবং অর্থপূর্ণ মুহূর্তের সাথে যূথবদ্ধ হন। অভিনেতার একাগ্র যত্নশীল মনোদৈহিক অংশগ্রহণে এই অস্তিত্ব কিংবা উপস্থিতির নির্মিত হয়। মাইকেল চেখভ -এর psychological gesture বা 'মনস্তাত্ত্বিক ভঙ্গি' প্রসঙ্গে ব্যাখ্যা উপস্থাপন করতে গিয়ে মার্কিন নাট্য-অভিনেতা প্রশিক্ষক এবং গবেষক লেনারড পেটিট বলেন,

> The body and the psychology are one thing. The body is developed and trained so that it becomes sensitive to this connection. Movement is not gymnastic but psychological in that it affords us the experience of states and conditions of being. (Petit, 2010: 15)

অর্থাৎ, অস্তিত্বের অভিজ্ঞতা অর্জনের জন্য প্রয়োজন দেহ এবং মনস্তত্ত্বের যুগপৎ অংশগ্রহণ। দেহ এবং মনস্তত্ত্ব একে অপরের থেকে আলাদা নয়, এরা একটি একক সত্তা। বিষয়টি শুধু শারীরিক ব্যায়াম নয় বরং একটি মনস্তাত্ত্বিক প্রক্রিয়া সার্বক্ষণিক ক্রিয়াশীল থাকে। মাইকেল চেখভের 'মনস্তাত্ত্বিক ভঙ্গি'র (psychological gesture) ধারণা থেকে বোঝা যায় যে, একজন অভিনেতা তাঁর নিজের মনস্তত্ত্ব ও আবেগ হতে সৃষ্ট বহির্মুখী অঙ্গভঙ্গির মাধ্যমে নিজেকে প্রকাশের জন্য ক্রিয়াশীল হন, তখন তাঁর উপস্থিতি দৃঢ় হয়। এই উপস্থিতি মঞ্চে শুধু দৃষ্টিগত প্রত্যক্ষণ নয়, একইসাথে অনুধাবন এবং অনুভবযোগ্য হয়ে ওঠে। এ প্রসঙ্গে লেনারড পেটিট- মাইকেল চেখভে'র মনস্তাত্ত্বিক ভঙ্গি (psychological gesture) ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেন,

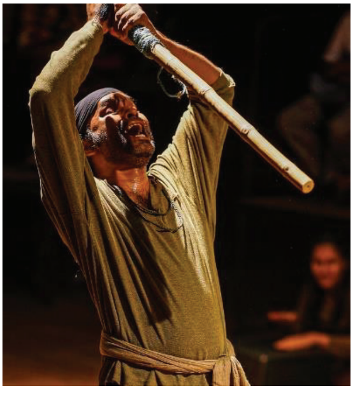
> "Being in the body, these gestures (forms) come to the actor directly as knowledge, or a physical connection to the action. […] The inner gesture is the spark to the fire of life on stage." (Petit, 2010: 48)

অর্থাৎ, এই মনস্তাত্ত্বিক ভঙ্গি অভিনেতা কর্তৃক ক্রিয়া সম্পাদনে যোগসূত্র স্থাপন করে, অনুভূতির সঞ্চার করে এবং মঞ্চে দাঁড়ানো জীবন্ত অভিনেতার উপস্থিতি নির্মাণ করে। তখন এই জীবন্ত অভিনেতাকে দেখে মনে হয় যেন, তার দেহের ভিতর থেকে ফুলিঙ্গের মতো প্রজ্বলিত হয়ে চারিপাশে ছড়িয়ে পড়ছে দ্যুতিময় আলোকছটা।

প্রসঙ্গটি বিশ্লেষণ করার জন্য একজন পেশাদার অভিনেতার সাক্ষাৎকার গৃহীত হলো। বর্তমানে বাংলাদেশের একমাত্র পেশাদারী নাট্যদল Open Space Theatre-এর কো-ফাউন্ডার, পরিচালক, ট্রেইনার এবং দর্শকনন্দিত দলটি কর্তৃক প্রযোজিত *12 Angry Men* (Reginald Rose), *Art* (Yasmina Reza), *Rashomon* (Ryunosuke Akutagawa / Akira Kurosawa), *Arsenic and Old Lace* (Joseph Kesselring) এবং *And Then There Were None* (Agatha Christie) নাট্য প্রযোজনাসমূহের নির্দেশক এবং অভিনেতা এম আরিফুর রহমান ৪ ডিসেম্বর ২০২৫ তারিখে প্রবন্ধকারের সাথে বিশেষ সাক্ষাৎকার প্রদান করেন।

চরিত্র নির্মাণ এবং অভিনয়ের ক্ষেত্রে দর্শক সম্মুখে আপনার উপস্থিতি প্রমাণের জন্য মঞ্চে ওঠার ঠিক আগ মুহূর্তে আপনার নিজস্ব কোনো কর্ম প্রক্রিয়া আছে কি?

> আমি এটাকে 'ওয়ার্মড-আপ হওয়া' বলি। যেটা শুধু শারীরিক না, বরং এমন একটা অবস্থা, যা আমার প্রস্তুতি নিশ্চিত করে। এমন অবস্থা যেখান থেকে সবচেয়ে সক্রিয়ভাবে চিন্তা করতে পারি, শারীরিকভাবে নিজেকে স্বাধীন মনে করতে পারি, নিজের ভেতর কোনো বিষয় নিয়ে কনশাস বোধ করার সুযোগ থাকে না। ওয়েল-রিহার্সড কোনো অভিনয় মঞ্চে গিয়ে সফলভাবে সম্পন্ন করার চেষ্টা না করে এমন মানসিক অবস্থানে যাওয়া, যা অভিনয়ের সময় ঐ অংশটি পুনরায় আবিষ্কার করার উৎসাহ দেয়। সেলফ-কনশাসনেস থেকে অনেক দূরে সরে এসে ওয়ার্মড-আপ হওয়ার জন্য কখনো গল্পের পুনঃপর্যালোচনা কাজে দেয়, কখনো শারীরিক এবং বাচিক প্রস্তুতি, কখনো পারফরম্যান্স-পূর্ববর্তী নিজস্ব কিছু রিচুয়াল, এমনকি কখনো কখনো পারফরম্যান্স-পূর্ববর্তী বিশেষ কোনো পরিস্থিতিও অনেক সময় ওয়ার্মড-আপ হতে সাহায্য করে। কিন্তু ওয়ার্মড-আপ হওয়ার পুরো প্রক্রিয়াটি নিয়মতান্ত্রিক না করে নিশ্চিত করার চেষ্টা করি। মানে নিজে কোনো রুটিন তৈরি করে সেটা মেকানিকালি না মেনে পারফরম্যান্সের আগে ওয়ার্মড-আপ হওয়ার ব্যাপারে সচেতন এবং অনুসন্ধানী থাকি।



চিত্র: *রাশোমান* প্রযোজনায় অভিনয়রত এম আরিফুর রহমান

আপনার উপর্যুক্ত বক্তব্যে একজন দর্শক সম্মুখে নিজেকে উপস্থাপন করার পূর্বমুহূর্তে (Pre-expressive level)-এর সাধারণত কী করে তার যথাযথ বিশ্লেষণ পাওয়া যায়। পারফরম্যান্সের আগে আপনার

ব্যক্তিগত রিচ্যুয়ালগুলোর মধ্যে এমন কিছু আছে কি যা সরাসরি presence বা being স্টেটে পৌঁছাতে সাহায্য করে? কীভাবে তা আবিষ্কার করেছেন?

> রিচ্যুয়াল শব্দটি বেছে নেয়ার কারণ এটা যুক্তি নির্ভর না, বরং এক ধরনের অভ্যস্ততা। ধরুন বেশ কয়েকবার ভালো পারফম্যান্স করার আগে করে আসা কোনো চর্চা বা প্রস্তুতির অংশ পরবর্তীতে পারফম্যান্স করার আগে না করে থাকলে অনেক সময় মনে হতে থাকে যে প্রস্তুতিতে ঘাটতি আছে। যুক্তি নির্ভর থাকে না দেখে এ ধরনের ক্রিয়া পুনরায় করতে করতে এক ধরনের রিচুয়ালে পরিণত হয়, অনেক ক্ষেত্রে অনেক অভিনেতার জন্য ব্যাপারগুলো আধ্যাত্মিক চর্চা হয়ে ওঠে। আমাদের গ্রাম বাংলার অনেক পারফর্মাররা কৃত্যমূলক দেশজ আঙ্গিকের পরিবেশনার আগে সাত দিন নিরামিষ খায়, আঙুলের নখ কেটে ফেলে, স্ত্রীর সাথে সহবাসে যায় না– এমন অনেক প্রচলিত রিচ্যুয়াল আছে। আমি এমন অনেক অভিনেতা দেখেছি যারা আবেগপ্রবণ, আধ্যাতিকতায় আশ্রয় করে মানসিক ভাবে নিজেকে নিশ্চিত বা আত্নবিশ্বাসী বোধ করে। আমি যুক্তি নির্ভর অনুসন্ধানে ব্যস্ত থাকি, আবেগপ্রবণ হয়ে রিচ্যুয়াল মানা হয় না। তবে ব্যাপারটা একান্ত ব্যক্তিগত জায়গা থেকে করা হয় দেখে এখানে একটা নিজস্বতা আছে, পারফম্যান্সের আগে মনস্তত্ত্বে এক ধরনের পূর্ণতার বোধ তৈরি করে যা কিনা অবশ্যই presence বা being স্টেটে যেতে অনেক বড় ভূমিকা রাখতে পারে।

'অভিনেতার উপস্থিতি' এমন এক অবস্থা, যেখানে অভিনেতা কোনো সংলাপ বা চরিত্রায়ণ না করেও দর্শকের মনোযোগ আকর্ষণ করেন। যেমন- পাশ্চাত্যের কোনো দর্শক যদি কখনো প্রাচ্য অঞ্চলের কোনো পরিবেশনা বা নাটক দেখেন, তবে ওই দর্শক এই প্রাচ্য অঞ্চলের পরিবেশনার ভাষা এবং সংস্কৃতি কিছুই বুঝে উঠতে পারেন না, তবুও দেখা যায় যে- পাশ্চাত্যের ওই দর্শক প্রবল মনোযোগ সহকারে পরিবেশনাটি দেখছেন। অর্থাৎ, কোনো একটি অজানা শক্তি ওই দর্শকের মনোযোগকে আকৃষ্ট করছে। এই অজানা শক্তিটিই হলো অভিনেতার 'উপস্থিতি'। যে শক্তির নিয়ন্তা হলো অভিনেতার শরীর, মন এবং মুহূর্ত। যা তাঁকে সাধারণ থেকে অসাধারণ করে তোলে।

'অভিনেতার উপস্থিতি' নির্মাণে ভারসাম্য (balance) বর্ধন (dilation) এবং শক্তি (energy) কিভাবে কার্যকরী ভূমিকা রাখে প্রসঙ্গে অনুসন্ধান করা হলো।

১. ভারসাম্যঃ মঞ্চে শারীরিক ও মানসিক স্থিতি

অভিনয় এবং অভিনেতার উপস্থিতি দুটি বিষয়ই একই সাথে মন এবং শরীর এই দুইয়ের মিথষ্ক্রিয়ায় নির্মিত হয়। এই মনোদৈহিক রূপায়ণের জন্য অভিনেতারা প্রস্তুতিগত পদ্ধতির অনুসরণ করেন। এই প্রস্তুতি ও প্রকাশের অন্যতম এক উপাদান হলো ভারসাম্য। ভারসাম্য, শরীরাতীত কোনো চিন্তাগত বির্মূত বিষয় নয়। ভারসাম্য মূলত একই সাথে শারীরিক এবং মনস্তাত্ত্বিক। নৃতাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে লেখা *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of The Performer* গবেষণা গ্রন্থে ইউজিনিও বারবা ও নিকোলা স্যাভারেজ- 'অভিনেতার উপস্থিতি' (Performers Presence) নির্মাণে ভারসাম্য (balance), বর্ধন (dilation) এবং শক্তি (energy) এই তিনটি অনুষঙ্গের ওপর অত্যন্ত গুরুত্ব আরোপ করেছেন। ইউজিনিও বারবা ভারসাম্য সম্পর্কে বলেন,

> Balance- the human ability to hold the body erect and to move in space in that position is the result of a series of muscular relationships and tensions with-in our organism. (Barba,1991: 35)

অর্থাৎ, বারবা প্রদত্ত সংজ্ঞা মতে– অভিনেতার (মানব) দেহের নানা অঙ্গ-প্রত্যঙ্গে পর্যায়ক্রমিক ধারাবাহিক পেশীগত সম্পর্ক ও উত্তেজনা সৃষ্টির মাধ্যমে অভিনেতাকে অবস্থানগতভাবে যুগপৎ স্থিতি ও চলনের

পটভূমিতে সৃষ্ট দোলাচলে শরীরকে ধরে রাখার ক্ষমতাকেই ভারসাম্য হিসেবে অভিহিত করা যায়। বারবা ও স্যাভারেজ- ব্যক্তি অথবা অভিনেতার শরীরে ভারসাম্য কিরূপে বিদ্যমান এবং অভিনেতার উপস্থিতি নির্মাণে ভারসাম্যের কার্যকারিতা ও স্বরূপ নিরূপণে সচেষ্ট হয়েছেন। যেখানে ভারসাম্যের তিনটি স্বরূপের ধারণা পাওয়া যায়- ক) প্রাত্যহিক ভারসাম্য (Daily Balance), খ) প্রাত্যহিকতা-অতিরিক্ত ভারসাম্য (Extra Daily Balance), গ) উৎকর্ষময় ভারসাম্য (Luxury Balance)।

ক) প্রাত্যহিক ভারসাম্য (Daily Balance): দৈনন্দিন জীবনের চলনে, কথনে অর্থাৎ, দৈনন্দিন স্বাভাবিক কার্যকলাপে মানুষের শরীরে 'প্রাত্যহিক ভারসাম্য' নিরূপিত হয়। মূলত বাস্তববাদ এবং স্বভাববাদ অনুপ্রাণিত পরিবেশনায় এই প্রকারের ভারসাম্য পরিলক্ষিত হয়। কারণ এই প্রকারের পরিবেশনায় অভিনেতারা মঞ্চক্রিয়ায় প্রাত্যহিক আচরণসমূহের অনুকরণ করেন।

খ) প্রাত্যহিকতা-অতিরিক্ত ভারসাম্য (Extra Daily Balance): দৈনন্দিন জীবনের নানাবিধ কার্যে মানুষ যে শারীরিক প্রচেষ্টা বিনিয়োগ করে তার অধিক মাত্রায় শারীরিক প্রচেষ্টার মাধ্যমে একজন অভিনেতা 'প্রাত্যহিকতা-অতিরিক্ত ভারসাম্য' (extra daily balance) আনয়ন করতে পারেন। এক্ষেত্রে মঞ্চক্রিয়ায় অপ্রাত্যহিক আচরণ (non-daily modalities) পরিলক্ষিত হয়। যেমন- স্বাভাবিক জীবনে হাটাচলা করার সময় হাত এবং পা-এর যতটুকু সঞ্চালন হয়, তারচেয়ে যদি এই সঞ্চালন ভিন্নরকমের হয় তখনই প্রাত্যহিকতা-অতিরিক্ত ভারসাম্য'র প্রয়োজন হয়ে পরে। শরীরে এই ভারসাম্য আনয়নের জন্য প্রয়োজন অধিকতর মাত্রায় পদ্ধতিগত শারীরিক পরিশ্রম। এই পরিশ্রম শরীরের উত্তেজনা অথবা চাপ-কে বৃহৎ আকারে উপস্থাপন করে, যার ফলে অভিনেতা কোনো শৈলী পরিবেশন করার পূর্বেই অনেক বেশি উজ্জীবিত হয়ে ওঠেন। তখন অভিনেতা হয়ে ওঠেন জীবন্ত, কারণ তখনই প্রমাণিত হয় 'অভিনেতার উপস্থিতি'।

পৃথিবীর বিভিন্ন সংস্কৃতিতে চিরায়ত প্রচেষ্টা, সাধনা এবং নৃতাত্ত্বিক বিচারে পার্থক্যের পরিপ্রেক্ষিতে অভিনয়শিল্পী ও নৃত্যশিল্পীদের শরীরে যে সব চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যের মিল ও ঐতিহ্যবাহী ধারাবাহিকতা খুঁজে পাওয়া যায়, তার মূলেও রয়েছে 'প্রাত্যহিক ভারসাম্য' অতিক্রান্ত বিশেষ এই ভারসাম্য।

ভরতনাট্যম, কথাকলি, মনিপুরি নৃত্য, ওড়িসি, ব্যালেড, মাইম, কমেডিয়া ডেল-আর্তে ইত্যাদি প্রাচ্য এবং পাশ্চাত্যের ঐতিহ্যবাহী কিংবা ধ্রুপদী সংকেতাবদ্ধ বিভিন্ন পরিবেশনায় প্রাত্যহিকতা-অতিরিক্ত ভারসাম্য (extra daily balance) এর উপস্থিতি পরিলক্ষিত হয়। এই সকল পরিবেশনায় সংকেতাবদ্ধ কৌশল (codified techniques) ব্যবহৃত হয়। সংকেতাবদ্ধ কৌশল হলো এমন একটি পদ্ধতি যেখানে অভিনেতার আচরণ, চলন এবং সার্বিক ক্রিয়াকাণ্ড সংকেতায়িত নিয়ম এবং নীতিমালার মাধ্যমে সুনির্দিষ্ট করা থাকে। এই সকল পরিবেশনায় অভিনেতার শরীরে প্রতিমুহূর্তে ভারসাম্যের পরিবর্তন এবং স্থানান্তর (alternation of balance) ঘটে। বিষয়টি সার্থক পরিলক্ষিত হয় ২০১৫ সালে ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ প্রযোজিত *চম্পকনগরের উপকথা* প্রযোজনায় মনসা চরিত্র রূপদানকারী অভিনেত্রী উম্মে সুমাইয়া মনি'র অভিনয়ে।

এ প্রসঙ্গে ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগের সহকারী অধ্যাপক, অভিনেতা ও নির্দেশক উম্মে সুমাইয়া মনি এই প্রবন্ধের লেখকের সাথে বিশেষ সাক্ষাৎকারে বলেন, "অভিনয় আমার কাছে শুধু সংলাপ বলা নয়, বরং প্রতিটি মুহূর্তের উপস্থাপনে চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক এবং শারীরিক ভারসাম্যের নিরবিচ্ছিন্ন পরিবর্তনশীলতা এবং স্থানান্তরের মাধ্যমে গভীর ও বিস্তৃত নাট্যিক উপস্থাপন"। তিনি আরও বলেন, যা সাক্ষাৎকারের নির্যাস হতে উপস্থাপিত হলো,

আমার অভিনয় জীবনে *চম্পকনগরের উপকথা* প্রযোজনাটি ছিল অভিনয় বিষয়ক আমার এই চিন্তা প্রকাশের মোক্ষম উপলক্ষ। কারণ পরিবেশনারীতির দৃষ্টিকোণ থেকে *চম্পকনগরের উপকথা* নাটকটি ছিল উপস্থাপনাধর্মী শৈলীময় পরিবেশনা (representational stylised performance)। আমি নাটকটিতে 'মনসা' চরিত্রে অভিনয় করেছি। মনসা একাধারে সাপ, নারী, দেবী ও ক্ষমতার প্রতীক। এই চরিত্রটির বৈশিষ্ট্যই এমন যে, তার অস্তিত্ব কখনও দৃশ্যমান হয় আবার কখনো অদৃশ্য হয়ে যায়; কখনও কোমল, আবার কখনও হিংস্র এবং কঠিন। মনসা চরিত্রের একই শরীরের এই বহুমাত্রিক মনোদৈহিক আচরণের দৃশ্যজ রূপায়ণের জন্য আমি অভিনেত্রী হিসেবে ভারসাম্যের স্থানান্তর এবং পরিবর্তনশীলতা (Alternation of Balance)-কে অত্যন্ত গুরুত্বের সাথে অনুশীলন করেছিলাম। আমি মনে করি, চরিত্রের বৈচিত্র্যময় উপস্থিতি (dynamic presence) নির্মাণে শুধু শরীর বা কণ্ঠ নয়, বরং চরিত্রের অন্তর্গত মনস্তাত্ত্বিক কল্পনাজাত ভারসাম্য (balance in imagination) অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। যার অর্থ হলো– একটি চরিত্রের ভারসাম্য (balance) নির্মিত হয়, মূলত ঐ চরিত্রের প্রতি মুহূর্তে পরিবর্তনশীল এবং স্থিতিশীলতার দোলাচলে থাকা অভিনেতার মাংসপেশী ও স্নায়বিক- সর্বোপরি মনোদৈহিক পারস্পরিক বৈপরীত্যমূলক চাপ হতে। যা– সময়, ঘটনা, পরিস্থিতি এবং চরিত্রের আচরণ অনুযায়ী প্রতিমুহূর্তে বদলায়। বৈচিত্র্যময় উপস্থিতি (dynamic presence) নির্মাণের ক্ষেত্রে আমি বিশ্বাস করি, মঞ্চে- মনসা'র মতো প্রতীকী চরিত্রের শারীরিক ভারসাম্যের পরিবর্তন যতটা বৈচিত্র্যময় হবে, ততোই দর্শকের সঙ্গে এই জীবন্ত সংযোগ বৈচিত্র্যময় হবে। ইউজিনিও বারবা'র ব্যাখ্যা মতে, ভারতের ওড়িশি[1] নৃত্য (Odissi Dance)-এর নৃত্যশিল্পীদের দেহের চলনে 'S' প্যাটার্ন বা রূপরেখায় সৃজিত ভারসাম্যের প্রতিমুহূর্তের পরিবর্তন ও স্থানান্তর (alternation of balance) আমাকে মনসা চরিত্র নির্মাণে অনুপ্রাণিত করেছে। কারণ মনসা মূলত একজন সাপ। আর সাপ'এর চলনে এবং শারীরিক ভঙ্গিতে ওড়িশি নৃত্যের 'S' প্যাটার্ন বা রূপরেখার সাথে সাদৃশ্যতা আছে। মনসা চরিত্রের কোমলতা, প্রণয়, ছলনা প্রকাশেও এই 'S' প্যাটার্ন বা রূপরেখার শারীরিক প্রকাশের ধারণা আমাকে এই চরিত্র নির্মাণে সহযোগিতা করেছে। ঠিক একই ভাবে মনসা চরিত্রের ক্ষিপ্রতা, হিংস্রতা, কঠিনত্ব প্রকাশে জাপানের নোহ[2] (Noh) এবং কাবুকি[3] (Kabuki) পরিবেশনায় চিহ্নিত কৌণিক বা তির্যক দেহচলন (diagonal body movement)-এর ধারণা আমাকে সহযোগিতা করেছে। এই 'S' প্যাটার্ন বা রূপরেখা এবং কৌণিক বা তির্যক দেহচলন (diagonal body movement)-এর ব্যবহার আমার শরীরে প্রতিমুহূর্তে ভারসাম্যের পরিবর্তন এবং স্থানান্তর (alternation of balance) সংঘটিত করতে বাধ্য করেছে। ফলে ক্রমাগত এই শারীরিক এবং মনস্তাত্ত্বিক ভারসাম্যের পরিবর্তনশীলতার পথপরিক্রমায় আমি অভিনেত্রী হিসেবে আমার বৈচিত্র্যময় উপস্থিতি (dynamic presence) নির্মাণে সচেষ্ট ছিলাম। (এডই, ৪ জুন ২০২৫)

চিত্র: *চম্পকনগরের উপকথা* প্রযোজনায় অভিনয়রত উম্মে সুমাইয়া মনি

চিত্র: *চম্পকনগরের উপকথা* প্রযোজনায় অভিনয়রত উম্মে সুমাইয়া মনি

অভিনেতার শরীরে প্রাত্যহিকতা-অতিরিক্ত ভারসাম্য (extra daily balance)-এর স্থানান্তর এবং প্রতিমুহূর্তে পরিবর্তনশীল। এই প্রক্রিয়া প্রতিমুহূর্তে দর্শকের দৃষ্টিতে, মননে এবং চিত্তে 'অভিনেতার উপস্থিতি' এই ধারণা নির্মাণ করে।

গ) উৎকর্ষময় ভারসাম্য (Luxury Balance) : প্রাত্যহিকতা-অতিরিক্ত কৌশল অবলম্বন করে 'উৎকর্ষময় ভারসাম্য' অর্জন করা যায়। এটি নৃত্যশিল্পের ক্ষেত্রে বেশি লক্ষ্য করা যায়। এ ক্ষেত্রে শরীরের অতিরিক্ত শ্রম ব্যবহৃত হয়। এর মূল লক্ষ্য হলো একটি স্থায়ী কিন্তু দোলাচলমূলক পরিস্থিতির সৃষ্টি করা। মূলত এই ধরনের ভারসাম্য দর্শকের মনে এমন অনুভূতির সঞ্চার করে, যার কারণ দর্শকবৃন্দ ঐ মুহূর্তে ব্যাখ্যা করতে পারেন না। ঐ মুহূর্তে অভিনেতার ক্রিয়াকলাপকে ব্যাখ্যাতীত অতীন্দ্রিয় মনে হয়। দর্শকবৃন্দ পরিবেশনা দেখে বিমোহিত হয়ে। উৎকর্ষময় ভারসাম্য (luxury balance) অধিকতর প্রয়োজনীয় কিন্তু জটিল এবং একই সাথে অতিরিক্ত শক্তি বহন করে। এর সামগ্রিক প্রক্রিয়া নির্ভর করে এক প্রকার প্রাত্যহিক পরিবর্তনশীল শারীরীয় কৌশলের ওপর। উৎকর্ষময় ভারসাম্য বা শৈলীমূলক ভারসাম্য বিষয়টি বারবা'র উক্তিতে স্বচ্ছ হয়,

> "It can be said that this 'luxury' balance leads to stylization and aesthetic suggestivity" (Barba,1991: 41)

অর্থাৎ উৎকর্ষময় ভারসাম্য অভিনেতা বা শিল্পীর পরিবেশনাকে ধীরে ধীরে এক বিশেষ শৈলী ও নান্দনিক গঠনের দিকে ধাবিত করে। এটি এমন একটি বিষয়, যা অভিনেতার শরীরের স্বাভাবিক কিংবা প্রাত্যহিক অবস্থাকে অতিক্রমের মাধ্যমে অর্জিত হয়। অভিনেতার এই অর্জনই হলো 'অভিনেতার উপস্থিতি'।

'অভিনেতার উপস্থিতি' নির্মাণে শিল্পী ও অভিনেতার বৈচিত্র্যপূর্ণ ভারসাম্য (dynamic balance) নির্ভর করে শারীরিক উত্তেজনা ও তীব্রতার ওপর। এটা দর্শকের দৃষ্টিতে এক প্রকার চলনের সংবেদনশীলতা সৃষ্টি করে। এমনকি অভিনেতা যখন অবস্থানগত ও চলনের ক্ষেত্রে স্থির থাকে ঠিক সেই মুহূর্তেও এটি ক্রিয়াশীল। ১৯৫১ সালে 'চারবন্নিয়ের'-এর সাথে একটি সাক্ষাৎকরে বিখ্যাত চিত্রশিল্পী মাতিস বলেছিলেন,

> "Immobility is not an obstacle to the feeling of movement" (Barba,1991: 40)

এ বিষয়ে বারবা ও স্যাভারেজ বলেন,

> The performer's dynamic balance, based on the body's tensions, is a balance in action: it generates the sensation of movement in the spectator even when there is only immobility. (Barba,1991: 40)

অর্থাৎ, স্থিরতা চলনের অনুভূতির ক্ষেত্রে কখনোই প্রতিবন্ধকতা সৃষ্টি করে না। অভিনেতার অপ্রাত্যহিক বিশেষ কোনো স্থির অঙ্গভঙ্গি দর্শকচিত্তে চলমানতার অনুভূতি সঞ্চার করতে পারে। যেমন, কোনো অভিনেতা স্থির এমন এক কৌণিক দেহভঙ্গি নির্মাণ করলো, যা দেখে দর্শকের মনে হলো যে, এই অভিনেতা এখনই যেন আকাশে উড়াল দিবে বা সে আকাশে উড়ছে। আবার বিপরীতভাবে, প্রবল গতিতে ঘূর্ণায়মান লাটিমের দিকে তাকিয়ে থাকলে এক প্রকার স্থিরতার অনুভূতি হয়। যেমনটা হয় একপায়ের বুড়ো আঙ্গুলের উপর ঘূর্ণায়মান ব্যালে (Ballet) ডান্সারকে দেখলে। ভারসাম্য মানে কেবল স্থিরতা নয় বরং এটা একটা নান্দনিক বৈচিত্র্যপূর্ণ স্থিতিশীলতা (dynamic stability)। যেখানে প্রতিটি অঙ্গপ্রত্যঙ্গ নিজের অবস্থানে থেকে ক্রিয়াশীল থাকে। এটা একজন অভিনেতাকে মঞ্চে আরও বিশ্বাসযোগ্য ও দৃঢ় করে তোলে। অভিনেতার দেহ ও মনের এই ভারসাম্য দর্শকের মনে দৃশ্যজ গতিশীলতার অনুভূতি সৃষ্টি করে। ভারসাম্য মূলত দেহকেন্দ্রিক এবং একইসাথে স্মৃতি ও কল্পনার যোগসূত্র আছে, যার ফলে অভিনেতার শরীর দৃশ্যজ, শৈল্পিক ও সৃষ্টিমুখর অবয়বে রূপান্তরিত হয়। এইরূপে অভিনেতার শারীরিক এবং মনস্তাত্ত্বিক ভারসাম্যের রসায়নে 'অভিনেতার উপস্থিতি' (performer's presence) প্রমাণিত হয়।

২. বর্ধন (Dilation): মনোদৈহিক উপস্থিতির সম্প্রসারণ

অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণে বারবা ও স্যাভারেজ কর্তৃক আলোচিত অপর একটি গুরুত্বপূর্ণ অনুষঙ্গ হলো বর্ধন। তাঁরা দুই ধরণের বর্ধন, যথা- বর্ধিত শরীর (dilated body) এবং বর্ধিত মন (dilated mind)-এর বিষয়ে উল্লেখ করেছেন। অভিনেতার বর্ধিত মন ও শরীর একটি নিরন্তর, সুসংহত এবং অন্তর্গত প্রস্তুতির ফল, যা তাঁকে দৈনন্দিন এবং সাধারণ শারীরিক ও মানসিক অবস্থান থেকে সরিয়ে নিয়ে এক ধরনের রূপান্তর প্রক্রিয়ার মধ্য দিয়ে ভিন্ন এক স্তরে উত্তরণের মাধ্যমে এক অনন্য 'উপস্থিতি' নির্মাণ করে। বর্ধিত শরীর এবং বর্ধিত মন এই দুটি বিষয়ই একে অপরের পরিপূরক। রাশিয়ার দার্শনিক ও শিল্প সমালোচক বাখতিন মন ও দেহের যুগপৎ অংশগ্রহণের গুরুত্বকে যে যুক্তি দিয়ে উপস্থাপন করেছেন তা হলো,

> Bakhtin argues that we experience the body in two ways: either we see another's body from the outside or we feel our own body from the inside. (McCaw, 2016 : 103)

দৃশ্যত বাহ্যিক শরীরকে দেখা এবং নিগূঢ়ভাবে শরীরকে উপলব্ধি করা। আমরা দেহ বা শরীরকে দুইভাবে বুঝি বা অভিজ্ঞতা গ্রহণ করি– প্রথমত, আমরা অন্যের দেহকে বাইরে থেকে দেখি, অথবা নিজের দেহকে ভিতর থেকে অনুভব করি। অর্থাৎ, শরীরকে বোঝার জন্য যেমন প্রয়োজন মন, ঠিক একইভাবে মন'কে বোঝার জন্য প্রয়োজন শরীর। অভিনেতার বর্ধিত মন ও বর্ধিত শরীর ব্যতীত মনোদৈহিক উপস্থিতির সম্প্রসারণ কোনোভাবেই সম্ভব না। অভিনেতার এই সম্প্রসারিত অথবা বর্ধিত মনোদৈহিক উপস্থিতি'র রূপকে ইউজেনিও বারবা জীবন্ত দেহ (body-in-life) বলে অভিহিত করেছেন। বিষয়টি যদি এভাবে ব্যাখ্যা করা যায় যে, একজন আমেরিকার দর্শক যদি চাইনিজ অপেরা দেখতে বসেন যার ভাষা, সংস্কৃতি, ঐতিহ্য এবং মঞ্চরীতির বিষয়ে তিনি খুব কম জানেন ফলে ঐ পরিবেশনার অর্থ তিনি সম্পূর্ণরূপে বুঝতে পারেন না। ঐ উপস্থাপনরীতি তিনি যথাযথভাবে মূল্যায়ন করতে পারেন না, তখন হঠাৎ নিজেকে

অন্ধকারে আবিষ্কার করেন। তবুও তাঁকে স্বীকার করতেই হয় যে, এই শূন্যতার মধ্যেও একধরনের শক্তি আছে যা তাঁর মনোযোগকে আকৃষ্ট করেছে। এই শক্তিটিই হলো জীবন্ত দেহ (body-in-life) বা বর্ধিত দেহ। অর্থাৎ, এই উত্তপ্ত বর্ধিত দেহ ও মন পারস্পরিক সেতু বন্ধনের মাধ্যমে যে শক্তি নির্মাণ করে– ঐ শক্তিকেই বারবা 'অভিনেতার উপস্থিতি' (performer's presence) বলে অভিহিত করেছেন। এ প্রসঙ্গে ইউজিনিও বারবা বলেন,

> We often call this performer's power 'presence'. But it is not something which is, which is there in front of us. It is continuous mutation, growth taking place before our very eyes. It is a body-in-life. The flow of energies which characterise our daily behaviour has been re-routed. The tensions which secreth govern our normal way of being physically present come to the surface in the performer, become visible, unexpectedly. (Barba,1991: 54)

অভিনেতার এই 'উপস্থিতি' কিন্তু এমন কোনো বিষয় নয়, যা কেবল অর্থহীন দৃশ্যমান উপস্থিতিকে নির্দেশ করে। এটি একটি অবিরাম রূপান্তরিত এবং পরিবর্তনশীল প্রক্রিয়া, যা আমাদের চোখের সামনে ঘটছে। এই উপস্থিতি'র নির্মাণ শুধু সম্ভব একটি জীবন্ত শরীরে (body-in-life)। এই বর্ধিত শরীরে সৃষ্ট চাপগুলো অভিনেতার দৈনন্দিন আচরণসমূহকে এমন এক বৈশিষ্ট্যপূর্ণ নতুন পথে প্রবাহিত করে, যেখানে অভিনেতার বর্ধিত মন ও শরীরের পারস্পরিক ক্রিয়াশীলতায় অভিনেতার সম্প্রসারিত উপস্থিতি দৃশ্যমান হয়ে ওঠে অপ্রত্যাশিতভাবে। অভিনেতার এই অপ্রত্যাশিত বৈপরীত্যমূলক দ্বান্দ্বিক প্রকাশকে ইউজিনিও বারবা 'Peripeteas' বলে অভিহিত করেছেন।

> A peripeteia is an interweaving of events which causes an action to develop in unexpected ways or to conclude in a way which is opposite to how it began. (Barba,1991: 56)

অভিনেতার এই অপ্রত্যাশিত বৈপরীত্যমূলক দ্বান্দ্বিক প্রকাশময় পরিস্থিতি দর্শকের চোখে আলোকদীপ্ত স্ফূলিঙ্গ দেখার অনুভূতি সঞ্চার করে। তখন মনে হয় যেন, সম্পূর্ণ পরিস্থিতিটি ব্যাখ্যাতীত কিংবা আধ্যাত্মিক। কিন্তু সম্পূর্ণ বিষয়টি আসলে বৈজ্ঞানিক। কারণ অভিনেতার দেহ ও মন, একমাত্র এই দুটি বিষয়ের মাঝে সংঘটিত অপ্রত্যাশিত বৈপরীত্যমূলক দ্বান্দ্বিক রসায়নই হলো অভিনেতার উপস্থিতি নির্মাণের মুখ্য অনুঘটক। পোলিশ নাট্যতাত্ত্বিক, পরিচালক ও গবেষক স্যার জ্যর্যি গ্রোটস্কি (Grotowski Jerzy) অভিনেতার উপস্থিতি ও আলোকময় প্রকাশ সম্পর্কে বলেন,

> The actor makes a total gift of himself. This is a technique of the "trance" and of the integration of all the actor's psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of "trans-lumination. (Grotowski, 2002: 16)

অর্থাৎ, অভিনেতার অস্তিত্বের গভীরতম স্তর এবং প্রবৃত্তি থেকে উৎসারিত হয়ে মানসিক ও শারীরিক শক্তির মিথস্ক্রিয়ার একপর্যায়ে অভিনেতা যখন নিজেকে প্রকাশ করে, তখন তাঁকে দেখে মনে হয় যেন- ঐ অভিনেতার উপস্থিতি এক অদ্ভুত সুন্দর আধ্যাত্মিক কিংবা মহাজাগতিক আলোকছটা ছড়াচ্ছে।

এ প্রসঙ্গে হু ফাউন্ডেশন-এর যোগাচার্য এবং ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের অতিথি শিক্ষক মুহাম্মদ কামরান এই প্রবন্ধের লেখকের সাথে বিশেষ এক সাক্ষাৎকারে বলেন, "যোগ একটি সামগ্রিক সাধনা, যা শারীরিক ভঙ্গি, শ্বাসনিয়ন্ত্রণ ও ধ্যানের মাধ্যমে শরীর, মন ও আত্মার মধ্যে একতা স্থাপন করে এবং অন্তর্নিহিত

ভারসাম্য ও কল্যাণ সাধন করে।” সাক্ষাৎকারের নির্যাস হতে যোগ সাধনায় অনুশীলনকারীর বর্ধিত মন ও দেহ বিষয়ে তাঁর বক্তব্য উপস্থাপন করা হলো,

> ঋষি পতঞ্জলী তাঁর যোগসূত্রে (Patanjali Yoga Sutra - 3rd to 4th century CE) যোগের যে ধ্রুপদী সংজ্ঞা প্রদান করেন তা হলো “ইয়োগা চিত্তাভৃত্তি নিরোদাহ্”– অর্থাৎ যোগ হলো চিত্তের (mind) বৃত্তির (পরিবর্তনশীলতা) নিরোধ। এর অনুশীলনে যে কোন পরিস্থিতিতে অস্থির ও পরিবর্তনশীল মন হবে স্থির, প্রশান্ত ও আনন্দময়। আর তখনই মানব অস্তিত্বের অন্তর্গত চিরঞ্জীবী সত্তার স্বরূপ অভিজ্ঞতা অর্জন করা সম্ভব হবে। এই লক্ষ্যে, যোগ অনুশীলন (yoga practice) মূলত মানুষের দেহ, মন এবং চেতনার পুনঃনির্মাণে ও সমন্বয়ের জন্য একটি গভীর পদ্ধতিগত পথ। ইউজিনিও বারবা এবং নিকোলা স্যাভারেজ প্রণীত বর্ধিত শরীর (dilated body) ও বর্ধিত মন (dilated mind) ধারণার সাথে যোগের মৌলিক উদ্দেশ্য ও অনুশীলন অত্যন্ত প্রাসঙ্গিক এবং সম্পর্কিত। আমি মনে করি, যোগ অনুশীলনেও যোগের প্রতিটি অঙ্গ যথা- আসন, প্রাণায়াম, প্রত্যাহার, ধারণ, ধ্যান অনুশীলনের মাধ্যমে অনুশীলনকারী নিজ বর্ধিত শরীর ও মন প্রস্তুতের নিরবিচ্ছিন্ন পথ পাড়ি দিয়ে তাঁর সম্প্রসারিত কার্যকর উপস্থিতি (dilated presence) অর্জনে সক্ষম হন। কারণ যোগানুশীলনেরও মৌলিক উদ্দেশ্য হলো মন ও দেহের অবিচ্ছিন্ন সম্প্রসারণের মাধ্যমে এই বিশ্বব্রহ্মাণ্ডে মানবের অস্তিত্ব প্রমাণ করা। কারণ যোগীর প্রসারিত শারীরিক অস্তিত্ব তাঁর সামগ্রিক মনস্তত্ত্বকে সঙ্গী করে মহাবিশ্বের সাথে অদ্বান্দ্বিক এবং নিরবিচ্ছিন্ন ঐকতানে (নিজ) মনোদৈহিক সত্তাকে প্রতিস্থাপন করে। একধরনের বাড়তি সংবেদনশীলতা (extra sensitivity) যোগীর মনোদৈহিক জগত, সংসার, পরিবেশ-প্রতিবেশকে অনেক গভীর ও বিস্তীর্ণ অনুধাবনে সক্ষম করে তোলে। এই বাড়তি সংবেদনশীলতাকেই আমি ইউজিনিও বারবা'র বর্ধিত মন-এর সম্পূরক হিসেবে বিবেচনা করতে চাই। অবশ্যই দেহ ও মনের এই যৌথ পথচলায় যে অস্তিত্ব বা উপস্থিতি নির্মিত হয়, তাতে করে একজন যোগনুশীলনকারীর অস্তিত্বের গভীর হতে এক অতীন্দ্রিয় প্রশান্তিময় আলোকছটার বিকিরণ ঘটে।” (কামরান, ৬ জুন ২০২৫)

চিত্র: যোগাচার্য মুহাম্মদ কামরান

চিত্র: যোগাচার্য মুহাম্মদ কামরান

ইউজিনিও বারবা পাশ্চাত্য ও প্রাচ্যের পরিবেশনায় অভিনেতার উপস্থিতি নির্মাণে মন ও দেহ এই দুইয়ের মাঝে পারস্পরিক সম্পর্ক স্থাপনের লক্ষ্যে একই সরলরেখায় ক্রিয়াশীল ৩টি নীতিমালা নির্ভর একটি সেতু'র (The Bridge) কথা উল্লেখ করেছেন। নীতিমালা ৩টি যথাক্রমে–

> "a. Alternation of daily balance in the search for precarious or luxury balance, b. Dynamic opposition, c. Use of coherent incoherence" (Barba, 1991: 55)

অর্থাৎ, পাশ্চাত্য ও প্রাচ্যের সকল পরিবেশনাতেই অভিনেতার মানসিক ও শারীরিক যোগসূত্র স্থাপনে এই ৩টি নীতিমালা পরিলক্ষিত হয়। যথা– ক) উৎকর্ষময় ভারসাম্য আবিস্কারের লক্ষ্যে প্রাত্যহিক ভারসাম্যের পরিবর্তনশীলতা, খ) বৈচিত্র্যপূর্ণ বিরোধ, গ) একইসাথে সঙ্গতি এবং অসঙ্গতির ব্যবহার। অভিনেতার কার্যকরী উপস্থিতি নির্মাণে ক্রিয়াশীল বর্ধিত শরীর ও মনের যোগসূত্রতার গুরুত্ব প্রকাশ পায় মাইকেল চেখভের ভাষ্যে,

> First and foremost is extreme sensitivity of body to the psycho-logical creative impulses. This cannot be achieved by strictly physical exercises. The psychology itself must take part in such a development. The body of an actor must absorb psychological qualities, must be filled and permeated with them so that they will convert it gradually into a sensitive membrane, a kind of receiver and conveyor of the subtlest images, feelings, emotions and will impulses. (Chekhov, 1952 : 2)

অর্থাৎ, খুব গুরুত্বপূর্ণ বিষয় হলো দেহ ও মনের সৃজনশীল প্রেরণার চূড়ান্ত সংবেদনশীলতা। এই সংবেদনশীলতা কেবল শারীরিক অনুশীলনের মাধ্যমে অর্জন করা সম্ভব নয়। এর সার্থক বিকাশের জন্য প্রয়োজন অভিনেতার মনস্তত্ত্বের সক্রিয় অংশগ্রহণ। তখন ঐ অভিনেতার সংবেদনশীল দেহ প্রতিমুহূর্তে তাঁর মনস্তাত্ত্বিক বিষয়াবলিকে ধারণ করবে এবং দেখে মনে হবে যেন অভিনেতার সমগ্র শরীর প্রতিমুহূর্তে তাঁর অন্ত্যজ মনস্তাত্ত্বিক ক্রিয়াসমূহের প্রতিক্রিয়া করছে। এই সংবেদনশীল দেহই অভিনেতার মনের সূক্ষ্মতম চিন্তা, ছবি, অনুভূতি, আবেগ এবং ইচ্ছাশক্তির প্রেরণাগুলোর ধারক ও বাহক হিসেবে কাজ করে। মাইকেল চেখভ অভিনেতার সম্প্রসারিত দেহ, মন এবং শারীরভঙ্গি বিষয়ে আরও বলেন,

> The qualities which fill and permeate each muscle of the entire body, will provoke within you feelings of hatred and disgust. Thus, through the gesture, you penetrate and stimulate the depths of your own psychology. (Chekhov, 1952 : 65)

যখন অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণিত হয়, তখন অভিনেতার মনস্তাত্ত্বিক সংবেদনশীলতা তাঁর শরীরের প্রতিটি পেশীকে এমনভাবে আন্দোলিত করে, যাতে করে অভিনেতার শরীর দর্শকচিত্তে ঘৃণা ও বিতৃষ্ণার মতো বিবিধ অনুভূতির উদ্রেক ঘটাতে সক্ষম হয়। এভাবে, অভিনেতা শারীরিক ভঙ্গির (gesture) মাধ্যমে নিজস্ব মনস্তত্ত্বের গভীরে প্রবেশ করেন এবং উদ্দীপিত হন। এই সংবেদনশীল মন ও উদ্দীপিত শরীরকে বর্ধিত মন ও শরীর হিসেবে আখ্যায়িত করা যায়। অপরদিকে ইউজিনিও বারবা রাশিয়ান নাট্য অভিনেতা ও নির্দেশক স্তানিসলাভস্কি'র অভিনেতাদের বিশ্লেষণ করে বর্ধিত মন ও শরীরের উপস্থিতি ও ক্রিয়াশীলতার বিষয়ে নিশ্চিত হয়েছেন।

> The Stanislavskian actor's mind in 'perezhivanie' (return to life) is really a dilated mind. This dilated mind induces and justifies coherent physical action executed by a dilated body, exactly as occurs in nature: but due to conscious work. (Barba, 1991: 65)

'Perezhivanie' বা Return to life স্তানিস্লাভস্কির অভিনয় পদ্ধতির একটি বিশেষ ধারণা। এটি এমন এক পরিস্থিতিকে ইঙ্গিত করে যেখানে অভিনেতা বিশেষ এক মানসিক ও আবেগপ্রবণ অবস্থায় উত্তীর্ণ হয়ে চরিত্রের অনুভূতিগুলোকে নিজের মধ্যে জীবন্ত করে তোলেন। অভিনেতার মনস্তাত্ত্বিক এই বিশেষ সংবেদনশীল পরিস্থিতিটিই হলো বর্ধিত মন। এটা মূলত অভিনেতা শরীরের দ্বারা নিজেকে প্রকাশের আগেই ঘটে যায়। দর্শককে সম্মোহন করার শক্তি অর্জন করেন অভিনেতা। ফলে অভিনেতা কিছু করার আগেই দর্শক বুঝতে পারে যে, তিনি করতে যাচ্ছেন। এই মুহূর্তটিকে ইতালির নাট্য গবেষক ও নির্দেশক ফ্রানকো রাফিনি 'pre-expressive level' (Barba,1991: 64) বা প্রকাশপূর্ব মুহূর্ত বলে আখ্যায়িত করেছেন। এই অবস্থায় অভিনেতা একটা গভীর, উদার ও উন্মুক্ত মনস্তাত্ত্বিক জগতে প্রবেশ করে, যে বিস্তৃত জগত শুধু অভিনেতার বর্ধিত দেহের যৌক্তিক ক্রিয়ার মাধ্যমে প্রকাশ পায়। অভিনেতার পুনর্জন্ম ঘটে। দর্শক সম্মুখে প্রমাণিত হয় তাঁর উপস্থিতি (performer's presence)।

৩. শক্তি: অভ্যন্তরীণ প্রেরণা ও বাহ্যিক প্রকাশ

মূলত শক্তি বা বল হলো মানুষের কাজ সম্পাদনের ক্ষমতা। অভিনেতার উপস্থিতি নির্মাণে এই অনুষঙ্গটি একটি শনাক্তযোগ্য গুণাবলি। অভিনেতারা শুধু শব্দ, সংলাপ বা অঙ্গভঙ্গির মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে না, বরং তাঁদের অন্ত্যজ জীবনশক্তি শরীরের মাধ্যমে প্রকাশ করে। অর্থাৎ, এটি হলো অভিনেতার স্নায়বিক এবং পেশীভিত্তিক শক্তি। দৈনন্দিন জীবনে এই 'শক্তি' বিষয়টি অতোটা আগ্রহের বা আকর্ষণের বিষয় নয়, কারণ প্রাত্যহিক জীবনে মানুষ অন্ত্যজ শক্তির স্বাভাবিক রূপ ব্যবহার করে। কিন্তু কোনো বিশেষ পরিবেশনায় বা থিয়েটারে এই শক্তি ভিন্ন এক রূপ লাভ করে। তখন অভিনেতার অন্ত্যজ শক্তির বাহ্যিক প্রকাশ আকর্ষণীয় হয়ে ওঠে। এই প্রসঙ্গে বারবা ও স্যাভারেজ বলেন,

> Performer's energy is a readily identifiable quality: it is the performer's nervous and muscular power. […] Studying the performer's energy therefore means examining the principles which performers can use to model their muscular and nervous modalities. power according to non-daily modalities. (Barba, 1991: 74)

অভিনেতার 'শক্তি' অধ্যয়ন হলো ঐ সকল নীতি বিশ্লেষণ করা, যা ব্যবহার করে অভিনেতারা স্নায়বিক এবং পেশীভিত্তিক শক্তিকে মূলত অপ্রাত্যহিক আচরণের মাধ্যমে প্রকাশ করতে পারে। দৈনন্দিন ব্যবহার্য শক্তির পাশাপাশি আরও একটি অতিরিক্ত শক্তি ব্যবহারের স্তর আছে যেটি আমরা প্রাত্যহিক জীবনে, চলাচলে, কাজ করার ক্ষেত্রে, উপস্থিতি প্রমাণে বা পারিপার্শ্বিক ক্রিয়াকলাপের জন্য ব্যবহার করি না বরং

আমরা এই শক্তিকে ব্যবহার করি অভিনয় করতে কিংবা মঞ্চে চলাচল করতে, নাট্য প্রযোজনায় এবং সর্বোপরি 'অভিনেতার উপস্থিতি' নির্মাণে।

পৃথিবীর বিভিন্ন দেশের ঐতিহ্যবাহী পরিবেশনা, কৃত্য, আচার-বিশ্বাসে এই শক্তিকে নানা নামে নামাঙ্কিত করা হয়েছে। যেমন- চায়না-তে কুংফু, জাপানে কশি এবং কি-হাই, ইন্দোনেশিয়ায় কেস্তা কারা, টাক্সু এবং বায়ু, ইতালিতে এনিমাস এবং এনিমা, ভারত-বাংলাদেশ এবং পার্শ্ববর্তী অঞ্চলে তাণ্ডব এবং লাস্য, ঠিক একই ভাবে পাশ্চাত্য অঞ্চলে পারফর্মারস প্রেজেন্স ইত্যাদি। অর্থাৎ, চায়নার মার্শাল আর্ট, জাপানের নোহ এবং কাবুকি থিয়েটার, ইন্দোনেশিয়ার বালিনিজ পরিবেশনা, ইতালির কমেডিয়া ডেল আর্তে, পাশ্চাত্যের ব্যালে নৃত্য, ভারতে কথাকলি, ভরতনাট্যম, ওড়িশি নৃত্য, বাংলাদেশের গ্রাম বাংলায় পরিবেশিত দেশজ অথবা লোকজ পরিবেশনায়- এই সকল শক্তি'র উপস্থিতি লক্ষণীয়। একথা বলার অপেক্ষা রাখেনা যে, এই সকল পরিবেশনা অবশ্যই ঐতিহ্যবাহী সংকেতায়িত এবং Stylised বা নান্দনিক আঙ্গিকবদ্ধ পরিবেশনা। এই সকল নামাঙ্কিত শক্তি'র মাঝে কোনো কোনোটি প্রাণ বা বাতাসের ধারণা হতে সৃষ্ট কিংবা শরীরের বাহ্যিক প্রকাশে কোমল এবং কঠিন-এর মতো বৈপরীত্যের ধারণা প্রকাশে পরিচিত অথবা কোনো কোনো শক্তি অভিনেতা কর্তৃক প্রবল এবং কঠিন অনুশীলনের মাধ্যমে শরীরের অভ্যন্তরে মাংসপেশী, শিরা-উপশিরা এবং স্নায়বিক বৈপরীত্যমূলক প্রবল চাপ হতে সৃষ্টি হয়। শক্তি এক অর্থে খুবই স্পষ্ট, আবার অন্যদিকে জটিল একটি ধারণা। আমরা সাধারণত একে বাহ্যিক উদ্দীপনা, পেশী বা স্নায়বিক অতিরিক্ত সক্রিয়তা হতে সৃজিত মনে করি। কিন্তু বিষয়টি শুধু শারীরীয় নয় বরং মনস্তাত্ত্বিকও। অর্থাৎ, এটি একই সঙ্গে এমন এক অন্তর্মুখী শক্তিকে নির্দেশ করে, যা স্থিরতা ও নীরবতার মধ্যেও স্পন্দিত হয়। অর্থাৎ, 'শক্তি' এই অনুষঙ্গটি অভিনেতার দেহ ও মনের যৌথ অংশগ্রহণে সৃষ্ট আচরণে শনাক্তযোগ্য, তাই অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণে উপস্থিতির কার্যকারিতার গুরুত্ব অসীম।

২০০৬ সালে ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় তৎকালীন নাট্যকলা ও সংগীত বিভাগ প্রযোজিত *ম্যাকবেথ* প্রযোজনায় ম্যাকবেথ চরিত্র রূপায়ণকারী অভিনেতা তিতাস জিয়ার অভিনয় দর্শকের নিকট প্রবল সমাদৃত হয়। অভিনয়ের তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে তিতাস জিয়া- 'অভিনেতার উপস্থিতি' (performer's presence) নির্মাণে সার্থক ছিলেন। তিতাস জিয়া কর্তৃক নির্মিত 'অভিনেতার উপস্থিতি'র গুরুত্বপূর্ণ অনুষঙ্গ ছিল তাঁর মনোদৈহিক 'শক্তি'। বিশেষ করে রাজা ব্যাঙ্কোকে হত্যার পূর্বে উৎক্ষিপ্ত এবং একইসাথে বিভ্রান্ত মনস্তাত্ত্বিক আচরণ প্রকাশে ড্যাগার হাতে অভিনেতা তিতাস জিয়ার অভিনয় এবং রাজা ব্যাঙ্কোকে হত্যার পর নৈশভোজে অতিথিবৃন্দের সামনে আকস্মিক রাজা ব্যাঙ্কো'র ভ্রম ও কল্পনাজাত প্রেতাত্মা দেখার পর– ভয়, জিঘাংসা, হিংস্রতা এবং একই সাথে অনুকম্পার মিশেলে অভিনেতা তিতাস জিয়ার অভিনয়।

ম্যাকবেথ প্রযোজনায় উপরে উক্ত দু'টি দৃশ্যে ম্যাকবেথ চরিত্র রূপায়ণে এবং অভিনেতার উপস্থিতি নির্মাণে বিশেষ এই অনুষঙ্গ 'শক্তি' কিরূপে কার্যকর হয়ে উঠেছিল, এ প্রসঙ্গে ধারণা জাতীয় চলচ্চিত্র শ্রেষ্ঠ অভিনেতা পুরষ্কারপ্রাপ্ত, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগের সহযোগী অধ্যাপক, অভিনেতা ও নির্দেশক তিতাস জিয়া- এই প্রবন্ধের লেখকের সাথে বিশেষ সাক্ষাৎকারে বলেন, "'ম্যাকবেথ' চরিত্রে অভিনয়ের এতো বছর পরও মাঝেমাঝে টের পাই, যেন- চরিত্রটি আমার মন আর শরীরের ভিতর সন্তর্পণে ঘোরাফেরা করছে।" তিতাস জিয়া আরও বলেন,

> *ম্যাকবেথ* প্রযোজনার মুখ্য চরিত্র 'ম্যাকবেথ' চরিত্রটি রূপায়ণের ইতিহাস দীর্ঘ। কারণ বিশ্ববিদ্যালয়ের একাডেমিক পাঠ্যক্রমে অংশগ্রহণের কারণে স্নাতক সম্মান প্রথম বর্ষ হতে চতুর্থ বর্ষ পর্যন্ত এবং এমন কি স্নাতকোত্তর কোর্সেও এই প্রযোজনাটি অভিনয় অনুশীলন শিরোনামে আমরা অনুশীলন করেছি। তারই ফলশ্রুতিতে স্নাতক সম্মান চতুর্থ বর্ষ এবং স্নাতকোত্তর কোর্সের চূড়ান্ত পরীক্ষা প্রযোজনা হিসেবে যথাক্রমে ২০০৫ সালে ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের নাটমণ্ডল মিলনায়তনে এবং ২০০৬ সালে ঢাকা

বিশ্ববিদ্যালয়ের ছাত্র-শিক্ষক কেন্দ্র (টিএসসি) মিলনায়তনে বিভাগের আয়োজনে ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় প্রথম বার্ষিক নাট্যোৎসবে আমরা এই *ম্যাকবেথ* প্রযোজনাটি সপ্তাহব্যাপী মঞ্চস্থ করি। প্রযোজনা নির্মাণ এবং ম্যাকবেথ চরিত্রটি রূপায়ণের এই দীর্ঘ পথ অতিক্রমের সময় ধীরে ধীরে ম্যাকবেথ চরিত্রটির বাহ্যিক অবয়ব এবং মনস্তত্ত্ব অনুধাবনের এক সৃজনশীল আকাঙ্ক্ষা আমার মনে নির্মিত হয়। কোর্স শিক্ষক এবং নির্দেশকের তত্ত্বাবধানে অভিনয় অনুশীলনের নির্ধারিত মহড়া সময় এবং ক্লাসের বাইরেও ব্যক্তিগত সময়ে ম্যাকবেথ চরিত্রটি রূপায়ণের জন্য আমি আমার নিজস্ব ঐকান্তিক সৃজনশীল প্রক্রিয়ায় কাজ করতাম। এই ব্যক্তিগত সময়ের অনুশীলনে আমি ম্যাকবেথ চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক বিষয় নিয়ে বেশি কাজ করতাম। আমি যখন এই চরিত্রটি নির্মাণ করি, তখন আমি বাহ্যিকভাবে দেখতে খুব চিকন ছিলাম। আমার শরীরের ওজন ছিল মাত্র ৫৫ কেজি। কিন্তু ম্যাকবেথ চরিত্রটি যে অবয়বে দর্শক মনে বা কল্পনায় ঐতিহাসিকভাবে নির্মিত হয়ে আছে- তা হলো ম্যাকবেথ দেখতে বৃহৎ, লম্বা এবং সুঠাম দেহের অধিকারী। স্বভাবতই ম্যাকবেথ চরিত্রের উপস্থিতি নির্মাণে আমার বাহ্যিক অবয়ব অন্তরায় হয়ে দাঁড়াল। ব্যক্তিগত ভাবে আমি চাইতাম এবং প্রবল আকাঙ্ক্ষা কাজ করত যে, আমি ভালো অভিনয় করব, একজন ভালো অভিনেতা হব। অপর দিকে ম্যাকবেথও সব যুদ্ধে জয়ী হবার কিংবা দেশের প্রধান হওয়ার বাসনা বা আকাঙ্ক্ষা করে। আমি অভিনেতা হিসেবে খেয়াল করলাম যে, ম্যাকবেথ এবং আমার, দুজনেরই আকাঙ্ক্ষা আছে। আবার দুজনেরই না পাওয়া বা অপ্রাপ্তি হতে বঞ্চনার অনুভূতি আছে। অর্থাৎ চরিত্র এবং ব্যক্তি অভিনেতার মনস্তত্ত্বের এই সাদৃশ্যতা আমাকে দারুণ আন্দোলিত করেছিল। এভাবে ধীরে ধীরে ম্যাকবেথ চরিত্রের মনস্তত্ত্বের নানা অজানা দিক আমাকে ধরা দিতে লাগল। এই চরিত্রের মনস্তত্ত্বের বহু স্তর প্রতিমুহূর্তে আমাকে নতুন নতুন চ্যালেঞ্জ মোকাবেলা করার জন্য আমন্ত্রণ করেছে। আমি ব্যক্তি জীবনের অভিজ্ঞতা, চিন্তা, অনুভূতি সব নিয়ে চরিত্রের মনস্তত্ত্বের নানা স্তরে বিচরণ করেছি। অভিনয় এবং চরিত্র নির্মাণে স্তানিস্লাভস্কি'র মনোদৈহিক অভিনয় পদ্ধতি আমাকে সবসময় অনুপ্রাণিত করেছে। স্তানিস্লাভস্কি'র Magic 'If' কিংবা যাদুকরি 'যদি' আমাকে প্রবলভাবে অনুরণিত করেছে। এটা সবসময়ই আমকে ব্যক্তিক উদ্দেশ্য থেকে যাদুর মতো নিমিষেই চরিত্রের উদ্দেশ্যে স্থানান্তর করে দিত। রাজা ব্যাঙ্কো'কে হত্যার পূর্বে উৎক্ষিপ্ত এবং একইসাথে বিভ্রান্ত মনস্তাত্ত্বিক আচরণ প্রকাশে ড্যাগার হাতে আমার অভিনয় এবং রাজা ব্যাঙ্কো'কে হত্যার পর নৈশভোজে অতিথিবৃন্দের সামনে আকস্মিক রাজা ব্যাঙ্কো'র ভ্রম ও কল্পনাজাত প্রেতাত্মা দেখার পর আমার উদ্ভ্রান্ত এবং একই সাথে ক্ষিপ্র আচরণ কিংবা ম্যাল্কমকে হত্যার পরিকল্পনার সময় অথবা বড় অসময়ে স্ত্রী লেডি ম্যাকবেথের মৃত্যু সংবাদ শোনার পর– এই সকল পরিস্থিতিতেই ম্যাকবেথের মনস্তত্বে বহুমাত্রিকতা, দ্বান্দ্বিক এবং পরস্পর বৈপরীত্যমূলক চিন্তা ইত্যাদি বিচ্ছিন্ন ভাবনাগুলো যেন একইসাথে ক্রিয়াশীল হয়ে ওঠে। ম্যাকবেথ চরিত্রের মনস্তত্ত্ব নিয়ে কাজ করতে করতে একটা সময়ে তা আমার শরীরে ক্রিয়া করতে আরম্ভ করে। আমি উত্তপ্ত হয়ে উঠি, আর স্থির থাকতে পারি না। এভাবে ম্যাকবেথ-এর মনস্তত্ত্বকে সঙ্গী করে আমার দেহের বিচরণ আরম্ভ হয়। তবে চরিত্রের পরিস্থিতি এবং মনস্তত্ত্বের বিষয়ে বোঝাপড়ার জন্য ব্যক্তিগত ভাবে আমি বিভিন্ন প্রকারের শারীরিক অনুশীলন করেছি। যেমন একজন খুনির হিংস্রতা, বিবিধ দ্বান্দ্বিক ভাবনা আবার একইসাথে অপরাধবোধের অনুভূতিসমূহের শারীরিক বোঝাপড়ার জন্য গভীর রাতে বড় মাঠে অসহায় পালিয়ে বেড়ানো ইঁদুরকে তাড়া করেছি পাড়িয়ে পিষে মেরে ফেলার জন্য। আবার কখনো কখনো বিশেষ দৃশ্যের আরম্ভে মঞ্চের পাশে উইংসের আড়ালে মুখে, ঘাড়ে, মাথায় পানির ছটা দিয়ে চুপচাপ বসে থাকতাম। তারপর ঐ দৃশ্যে একধরনের শিরশির অনুভূতি সঙ্গে নিয়ে প্রবেশ করতাম। বলা যেতে পারে একধরনের শারীরীয় কৃত্যের মাধ্যমে চরিত্রের মননে প্রবেশ করা। আবার এমনও হয়েছে যে, আমার ব্যক্তি জীবনে সম্পর্ক হারানোর বেদনা, উপলব্ধি, অভিজ্ঞতা ম্যাকবেথ চরিত্র নির্মাণে ক্রিয়া করেছে। লেডি ম্যাকবেথের অসময়ে মৃত্যুর সংবাদের প্রতিক্রিয়ায় যেন হাজার বছরের নীরাবতার সাক্ষী হয়ে আমি শুধু দাড়িয়ে থাকি এবং কিছুক্ষণ পর আমার দুটি হাতের আঙ্গুলগুলো একে অপরের সাথে মৃদু ঘর্ষণ হতে থাকে। মনে হয় যেন আঙ্গুলের ঘর্ষণে হাতে লেগে থাকা স্মৃতির ময়লাগুলো সব ঝোরে পড়ছে ধুলো হয়ে। আমার ব্যক্তি জীবনে কোন একদিন বিশেষ কিছু হারানোর পর ঐ স্মৃতিমাখা দেয়ালে বসে আর রেলিঙে হাত দুটি রেখে ফিরে

আসার সময় আমার এই দুই হাতের আঙ্গুলগুলোকে শুধু কয়েকবারের ঘষলাম। যেন আমার আর কিছুই করার ছিল না, মনে হচ্ছিল যেন স্মৃতিগুলো ধুলো হয়ে আমার হাত হতে ঝড়ে পড়ছে। এভাবেই ব্যক্তি জীবনে পা দিয়ে ইদুর মারার বিধ্বংসী অঙ্গভঙ্গী কিংবা দেয়াল-রেলিঙের পাশে বেদনাহত দাড়িয়ে আঙুল ঘষা ইত্যাদি শারীরিক ও মানুষিক স্মৃতিগুলো– *ম্যাকবেথ* নাটকের নৈশভোজের দৃশ্যে ব্যাঙ্কোর প্রেতাত্মা দেখে ম্যাকবেথের উদ্ভ্রান্ত ক্ষিপ্ত চলনে এবং লেডি ম্যাকবেথের অসময়ে মৃত্যুর সংবাদের প্রতিক্রিয়ায় মঞ্চে নীরব দাঁড়ানো অবস্থায় দুটি হাতের আঙ্গুলগুলো একে অপরের সাথে মৃদু ঘর্ষণ ইত্যাদি শারীরিক প্রতিক্রিয়া হিসেবে প্রকাশ পেয়েছে।

এভাবে ম্যাকবেথ চরিত্র নির্মাণে কখনো মনস্তাত্ত্বিক অনুশীলনের মাধ্যমে চরিত্রের অবয়ব আবার কখনও শারীরিক অংশগ্রহণের মাধ্যমে চরিত্রের মনস্তত্ত্ব নির্মিত হয়েছে। তবে ম্যাকবেথ চরিত্রে অভিনয়ের অভিজ্ঞতা হতে আমি মনে করি- ম্যাকবেথ চরিত্র নির্মাণে চরিত্রের এবং অভিনেতার মনস্তাত্ত্বিক অংশগ্রহণ, অনুশীলন আমার মনকে বর্ধিত করেছে। আর এই বর্ধিত মন আমার শরীরে শক্তির সঞ্চার করেছে এবং চরিত্রের জন্য আমার শরীরকে প্রস্তুত করেছে। এভাবে মনোদৈহিক অংশগ্রহণের মাধ্যমে নির্মিত বর্ধিত মনের উপর ভর করে যে 'শক্তি' সৃজিত হয়েছে– এই শক্তির প্রকাশই অভিনেতা হিসেবে দর্শকের সামনে আমার 'উপস্থিতি' প্রমাণ করেছে। (জিয়া, ১১ জুন ২০২৫)

চিত্র: *ম্যাকবেথ* প্রযোজনায় অভিনয়রত তিতাস জিয়া

তিতাস জিয়া'র সাক্ষাৎকারের নির্যাস পর্যালোচনা করলে বোঝা যায় যে, অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণে অভিনেতা হিসেবে তিনি সার্বক্ষণিক মনোদৈহিক অনুশীলনের মাধ্যমে 'ম্যাকবেথ' চরিত্রটি নির্মাণ করেছেন। এই মনোদৈহিক অনুশীলন ম্যাকবেথ চরিত্রটির সার্থক প্রকাশের জন্য দৈনন্দিন ব্যবহার্য শক্তির তুলনায় অতিরিক্ত শক্তির ব্যবহারের মাধ্যমে প্রাত্যহিকতা অতিরিক্ত আচার-ব্যবহার (extra daily form of behaviour) নির্মাণে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রেখেছে। ফলে অভিনেতা হিসেবে তাঁর উপস্থিতি বর্ধিত হয়েছে। বারবা ও স্যাভারেজ মতে,

> By means of techniques passed on to performers by tradition, or through the building of a character, they acquire an extra-daily form of behaviour. They dilate

> their presence and consequently also dilate the spectator's perception. They are body-in- life in the fiction of the theatre or dance. (Barba, 1991: 79-81)

অর্থাৎ, অভিনেতার জীবন্ত শরীরের অতিরিক্ত শক্তিনির্ভর প্রাত্যহিকতা অতিরিক্ত আচার-ব্যবহারের প্রকাশময়তা দর্শকের অনুধাবনের ক্ষমতাকে বিস্তৃত করে। অভিনয়কালে মঞ্চের পাশে উইংসের আড়ালে তিতাস জিয়ার মনঃসংযোগ ভিত্তিকি মনস্তাত্ত্বিক প্রস্তুতি তাঁকে মঞ্চে নিজেকে প্রকাশের আগে প্রস্তুতির জন্য শক্তি সঞ্চার করেছে। যা বারবা ও স্যাভারেজের ভাষ্যে প্রকাশের পূর্বমুহূর্ত পরিস্থিতি বা pre-expressive level বলে পরিচিত। তিতাস জিয়ার অভিনয় দৃশ্য এবং পরিস্থিতি অনুযায়ী কখনও কোমল শক্তি (soft energy) আবার কখনও কঠিন শক্তির (vigorous energy) মাধ্যমে উপস্থাপিত হয়েছে। বহুস্তরায়িত মনস্তাত্ত্বিক টানাপড়েন অনুধাবন নির্ভর অনুশীলন অভিনেতার (তিতাস জিয়া'র) মাংসপেশী, স্নায়ু আর শিরা-উপশিরার মাঝে পারস্পরিক বৈপরীত্যমূলক দ্বান্দ্বিক চাপ হতে সৃষ্ট 'শক্তি' তিতাস জিয়াকে অভিনেতা হিসেবে মঞ্চে প্রকাশের কিংবা উপস্থিতি প্রমাণের যথার্থরূপে নির্মাণ করেছে। অভিনেতার মনস্তাত্ত্বিক এবং শারীরীয় শক্তি তাঁর অস্তিত্বের গভীর হতে সঞ্চারিত হয়, তখন অভিনেতাকে দেখে মনে হয় যেন সে আধ্যাত্মিক আলো ছড়াচ্ছেন। তাঁকে দেখে যেন মনে হতো, মঞ্চে তাঁর উপস্থিতি প্রেক্ষাগৃহ জুড়ে উষ্ণতা ছড়াচ্ছে এবং মোহাবিষ্ট দর্শকবৃন্দ একাগ্র চিত্তে তাঁর অভিনয় উপভোগ করছেন। বিষয়টি জ্যর্যি গ্রোটস্কি প্রণীত 'trans lumination' ধারণার সাথে সাদৃশ্যপূর্ণ। এই প্রসঙ্গে পূর্বে আলোচনা করা হয়েছে। *ম্যাকবেথ* নাটকে নৈশভোজের দৃশ্যে তিতাস জিয়া যখন রাজা ব্যাঙ্কো'র প্রেতাত্মা দেখে উদ্ভ্রান্ত আচরণের বহিঃপ্রকাশে প্রেতাত্মাকে পা দিয়ে পিষে মারার জন্য মঞ্চের উপর ক্ষিপ্ত গতিতে দাপাতে থাকেন, তখন তাঁর অভিনয় দেখে মনে হয়েছিল যে- তাঁর মনস্তাত্ত্বিক উদ্দীপনা এবং এর বহিঃপ্রকাশ এই দুইয়ের মাঝে সময়ের ফারাক বিষয়টি বিলুপ্ত হয়ে গিয়েছে। মঞ্চের উপর সংঘটিত তিতাস জিয়ার এই ক্রিয়াটি আর ব্যক্তিগত অনুশীলন 'মাঠে ইদুরকে পিষে ফেলা (সাক্ষাৎকার হতে প্রাপ্ত)' হতে আবিষ্কৃত হয়েছে। তিতাস জিয়ার মনস্তাত্ত্বিক এবং শারীরিক অংশগ্রহণমূলক অনুশীলনের ফলে, তাঁর মনোগত স্মৃতি এবং শারীরিক অভিজ্ঞতার স্মৃতি মিলেমিশে একাকার হয়ে গিয়েছে। এই প্রসঙ্গে জ্যর্যি গ্রোটস্কি বলেন,

> "The result is freedom from the time-lapse between inner impulse and outer reaction in such a way that the impulse is alreadz an outer reaction. Impulse and action are concurrent: the bodz vanishes, burns, and the spectator sees only a series of visible impulses." (Grotowski, 2002 : 16)

অর্থাৎ, অভিনেতার অভ্যন্তরীণ মনস্তাত্ত্বিক শক্তি এবং শারীরিক শক্তি'র যুথবদ্ধ অংশগ্রহণে অভিনেতার সকল উদ্দীপনা হয়ে ওঠে দৃশ্যমান। অভিনেতার প্রকাশময় এই পরিস্থিতিকেই বলা হয় 'অভিনেতার উপস্থিতি' (performer's presence)। তিতাস জিয়া ম্যাকবেথ চরিত্র নির্মাণে স্তানিস্লাভস্কি'র অভিনয় পদ্ধতির Magic 'If' বা যাদুকরি 'যদি'-কে অত্যন্ত গুরুত্ব দিয়েছেন। যা চরিত্রের পরিস্থিতি বাস্তবতায় অভিনেতাকে তাৎক্ষণিক স্থানান্তর করে দেয়। এই অনুশীলনের মাধ্যমে অভিনেতার মনস্তত্ত্বকে তাৎক্ষণিক অনুরণিত করার মাধ্যমে চরিত্রের চূড়ান্ত গন্তব্যে যাওয়ার জন্য অভিনেতাকে পরিস্থিতি অনুযায়ী যৌক্তিক ক্রিয়া সম্পাদনে উদ্বুদ্ধ করে। Magic 'If' বা যাদুকরি 'যদি' প্রসঙ্গে রাশিয়ার অভিনেতা, নির্দেশক, গবেষক কনস্তান্তিন স্তানিস্লাভস্কি বলেন,

> "This word has a peculiar quality, a kind of power which you sensed, and which produced in you an instantaneous, inner stimulus." (Stanislavski, 1937 : 46)

স্তানিস্লাভস্কি'র অভিনয় পদ্ধতির Magic 'If' বা যাদুকরি 'যদি' প্রসঙ্গে রাশিয়া বংশোদ্ভূত অ্যামেরিকান অভিনেত্রী, লেখিকা এবং শিক্ষিকা সনিয়া মুর বলেন,

> Stanislavski did not think that an actor could honestly believe in the truth and reality of events on stage, but he said that an actor can believe in the possibility of events. An actor must only try to answer the question, "What would I do if I were in King Lear's position?" This "magic if," as Stanislavski called it, transforms the character's aim into the actor's. It is a strong stimulus to inner and physical actions. (Moore, 1960 : 27)

অর্থাৎ, স্তানিস্লাভস্কি'র অভিনয় পদ্ধতিতে Magic 'If' (যদি...) ক্রিয়া সম্পাদনের একটি মৌলিক ও কার্যকর উপকরণ হিসেবে কাজ করে, যা অভিনেতার কল্পনা, আবেগ ও মনোদৈহিক (psycho-physical) সত্তাকে উদ্দীপিত করে। এই 'If' একটি কাল্পনিক পরিস্থিতি নির্মাণ করে, যার মাধ্যমে অভিনেতা নিজেকে একটি "বাস্তব সম্ভাবনার মতো" নাটকীয় বাস্তবতায় স্থাপন করে। উদাহরণস্বরূপ, "যদি আমি আমার সন্তানকে হারাতাম, তাহলে কী করতাম?" এই প্রশ্নের অন্তর্নিহিত কল্পনা অভিনেতাকে বাস্তব আবেগের গভীরে পৌঁছাতে সহায়তা করে। তিতাস জিয়া এরূপ প্রক্রিয়ার মাধ্যমে চরিত্রের বাস্তবতার গভীরে প্রবেশ করেছেন।

এই পদ্ধতিতে, magic 'If' অভিনয়ের একটি মনস্তাত্ত্বিক খোলস উন্মোচন করে, যেখানে চরিত্রের অভিজ্ঞতা অভিনেতার ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার সাথে সৃজনশীল মিথস্ক্রিয়া ঘটে। সংবেদনশীলতার এই অভ্যন্তরীণ সাড়া একদিকে যেমন- অভিনেতার মনোসংযোগ এবং আবেগকে উজ্জীবিত করে, অন্যদিকে শরীরেও প্রতিফলিত হয়। ফলে অভিনেতার দেহভঙ্গি, চলন, দৃষ্টিভঙ্গি, নিঃশ্বাসের ছন্দ অর্থাৎ সামগ্রিক এবং যৌক্তিক ক্রিয়া সম্পাদনে এক প্রকার মনোদৈহিক উত্তেজনা আসে। এই উত্তেজনা অভিনেতার কল্পনাকে সক্রিয় করে এবং তাঁর ইচ্ছাশক্তি ও স্নায়বিক প্রতিক্রিয়াগুলোকে জাগ্রত করে, ফলে অভিনেতার শরীর ও মনস্তত্ত্বে শক্তির সঞ্চার ঘটে, যা তাঁর মন ও দেহের সম্প্রসারিত বা বর্ধিত প্রকাশের মাধ্যমে মঞ্চে অভিনেতার উপস্থিতি নির্মাণে যথার্থ ভূমিকা রাখে। অর্থাৎ, একটি কার্যকারী অনুষঙ্গ হিসেবে 'শক্তি' (energy) 'অভিনেতার উপস্থিতি' (performer's presence) প্রমাণে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে।

উপসংহার

'অভিনেতার উপস্থিতি' (Performer's presence) প্রমাণে ভারসাম্য (balance), বর্ধন (dilation) এবং শক্তি (energy) এই তিনটি অনুষঙ্গের কার্যকারিতা পরস্পরের সঙ্গে গভীরভাবে সম্পর্কযুক্ত। 'ভারসাম্য' শুধু শারীরিক সংহতির প্রতীক নয়, বরং অভিনেতার অভ্যন্তরীণ মনঃসংযোগ ও আত্মনিয়ন্ত্রণের ইঙ্গিতবাহী বিষয়। এটি দর্শকের দৃষ্টিতে এবং অনুধাবনে একটি স্থিতিশীল ও আত্মবিশ্বাসী 'উপস্থিতি' নির্মাণে সহায়ক। 'বর্ধন', অভিনেতার মনের ও শরীরের সীমানা ভেঙে একটি বিস্তৃত অস্তিত্ব তৈরি করে, যা দৈনন্দিনতার গণ্ডি থেকে অভিনেতাকে উত্তীর্ণ করে দর্শকের সামনে বিশেষ নান্দনিকতায় নাট্যিকভাষায় উপস্থাপন করে। একইভাবে 'শক্তি', অভিনেতার দেহের মাংসপেশী, শিরা-উপশিরা, স্নায়ু, মনস্তত্ত্বে এমন কি অভিনেতার অঙ্গভঙ্গি, চলন, শব্দ ও নিঃশ্বাসে সঞ্চারিত হয়। এটি একইসাথে দর্শকের মননে প্রবল উত্তেজনা ও স্পন্দন সঞ্চার করে, ফলে দর্শক- অভিনেতা এবং গল্পকে অনুধাবন করতে সক্ষম হন। এই তিনটি অনুষঙ্গ মিলেই 'অভিনেতার উপস্থিতি'কে একটি জীবন্ত, দৃঢ় ও প্রভাবশালী পরিসরে উত্তীর্ণ করে, যা মঞ্চের সীমা অতিক্রম করে দর্শকের চেতনায় প্রবেশ করে এবং অভিনেতা ও দর্শকের মাঝে সার্থক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া নির্ভর যোগাযোগের প্রেক্ষাপট নির্মাণ করে। প্রবন্ধে উপস্থাপিত

বিশ্লেষণ এবং গবেষক, তাত্ত্বিক, নির্দেশক, অভিনেতাবৃন্দের তথ্য ও সূত্র নির্ভর জ্ঞানতাত্ত্বিক এবং প্রায়োগিক আলোচনার নিরীক্ষণ থেকে সিদ্ধান্ত প্রণয়ন করা যায় যে, 'ভারসাম্য', 'বর্ধন' এবং 'শক্তি' এই তিনটি বিশেষ বাগবিধি (critical idioms) পরস্পর আন্তঃসম্পর্কিত। এই আন্তঃসম্পর্কের মূল ভিত্তি হলো বৈপরীত্যের নীতিমালা এবং দ্বান্দ্বিকতা। আর এই দ্বান্দ্বিক প্রণালীতে ভারসাম্য, বর্ধন এবং শক্তি- এই তিনটি অনুষঙ্গ এবং বাগবিধি এক সৃজনশীল মনোদৈহিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রসায়নে 'অভিনেতার উপস্থিতি' নির্মাণ করে।

টীকা

১. ওড়িশি পূর্ব ভারতের ওড়িশা রাজ্যের একটি শাস্ত্রীয় নৃত্যশৈলী। এটি ভারতের আটটি ধ্রুপদী নৃত্যশৈলীরও অন্যতম। ভারতীয় নৃত্যের আদিগ্রন্থ নাট্যশাস্ত্র এই নৃত্যশৈলীটিকে ওড্র-মাগধী নামে অভিহিত করেছে। ভুবনেশ্বরের নিকটস্থ উদয়গিরি পর্বতে প্রাপ্ত খ্রিস্টপূর্ব প্রথম শতকে নির্মিত একটি খোদাইচিত্র থেকে এই নৃত্যের প্রাচীনত্ব প্রমাণিত হয়। অনুমিত হয়, ব্রিটিশ আমলে এই নৃত্যশৈলীটি কিছুটা অবদমিত হয়েছিল; কিন্তু স্বাধীনতার পর আবার এর পুনরুজ্জীবন ঘটে। ওড়িশি নৃত্যে ত্রিভঙ্গি (মাথা, বুক ও শ্রোণির স্বতন্ত্র সঞ্চালনা) [১] এবং চৌকা (মৌলিক চতুষ্কৌণিক ভঙ্গিমা)- এই দুয়ের উপর অতিরিক্ত গুরুত্বারোপ ওড়িশিকে অন্যান্য শাস্ত্রীয় নৃত্যশৈলী থেকে পৃথক করেছে। (উইকিপিডিয়া, মুক্ত বিশ্বকোষ থেকে)।

২. জাপানী নোহ (Noh) নাটকের উদ্ভব ১৪শ শতকে। উপকথা অনুসারে সূর্যদেবীকে গুহা থেকে বের করার জন্য দেবতারা নৃত্য করতেন– নৃত্যভাবই পরবর্তীকালে নোহ নাটকের আদি রূপ হয়ে ওঠে। নোহ নাটকের বিকাশে বৌদ্ধ জেন দর্শনের গভীর প্রভাব ছিল। কোয়ানামি ও তাঁর পুত্র জেয়ামি এই নাটককে পরিপূর্ণ রূপ দেন। জেয়ামির মতে নোহ'র সৌন্দর্য নিহিত সরলতা, ইঙ্গিতময়তা, সংযম এবং রহস্যময় কোমলতার মধ্যে, যাকে 'ইউগেন' বলা হয়। 'নোহ' শব্দের অর্থ দক্ষতা বা নৈপুণ্য। এর বিস্তৃত রূপ 'নো-গাকু' থেকে সংক্ষেপে 'নোহ' নাটক পরিচিত হয়েছে। এই নাট্যরূপে চতুর্দশ শতকের রীতিনীতিই আজও প্রায় অপরিবর্তিতভাবে অনুসৃত হচ্ছে। নোহ নাটক আকারে ছোট হলেও এতে থাকে গীতিকাব্যের সুর ও আবহ। নাটকীয় সংঘাত ও ঘটনাপ্রবাহ কম; বরং পরিবেশনা, অভিনয়শৈলী এবং সংগীত-নৃত্যের মাধ্যমে কাব্যিক এক ভাবজগৎ তৈরি করাই এর উদ্দেশ্য। নোহ'র গল্প আসে ইতিহাস, পুরাণ, উপাখ্যান ও সাহিত্যকাহিনি থেকে। নাটক সাধারণত পাঁচ ভাগে ভাগ করা হয়– দেবতা-সম্পর্কিত, যোদ্ধা-সম্পর্কিত, নারী-সম্পর্কিত, উন্মাদ/প্রেতায়া-সম্পর্কিত ও অতিপ্রাকৃত দানব-সম্পর্কিত নাটক। এসব ছোট পর্ব মিলেই একটি পূর্ণাঙ্গ নোহ প্রোগ্রাম তৈরি হয়। অন্যদিকে 'কিয়োগেন' ছিল নোহ'র মধ্যবর্তী হাস্যরসাত্মক নাটিকা, যেখানে মুখোশ ব্যবহার কম এবং সংগীত নেই। কোরাস ও সংগীতশিল্পীদের বিশ্রামের সময় এই নাটক পরিবেশিত হতো। (হায়দার, জিয়া (১৯৮৫)। থিয়েটারের কথা (১ম খণ্ড) পৃ. ৯৫-৯৭। বাংলা একাডেমী, ঢাকা)

৩. কাবুকি'র উদ্ভব ১৬শ শতকের শেষভাগে, যখন জাপানের কিয়োতোর মন্দির-নর্তকী ও-কুনি কোমো নদীর ধারে একটি নতুন ধরনের নৃত্যাভিনয় শুরু করেন। তাঁর নৃত্যে বৌদ্ধ ধর্মভাব ও লোকজ বিনোদনের উপাদান মিলেমিশে একটি অভিনব শিল্পরূপ সৃষ্টি করে। ও-কুনি প্রথম একটি পূর্ণাঙ্গ দল গড়ে তোলেন এবং 'ও-কুনির থিয়েটার' প্রতিষ্ঠা করেন। এখান থেকেই 'কাবুকি' শব্দটি প্রচলিত হয়, যার ভিত্তিতে 'কা' (সংগীত), 'বু' (নৃত্য) এবং 'কি' (নৈপুণ্য)-এই তিন উপাদানের সমন্বয় নিহিত। ও-কুনির মৃত্যুর পর নারী-পরিচালিত 'ওনা কাবুকি' জনপ্রিয় হয়ে ওঠে, তবে নৈতিকতার অবক্ষয় রোধের কারণ দেখিয়ে ১৬২৯ সালে নারীদের মঞ্চাভিনয় নিষিদ্ধ করা হয়। এরপর গড়ে ওঠে 'ওয়াকাশু কাবুকি' (তরুণদের অভিনয়), কিন্তু এটিও নিষিদ্ধ হয়। শেষপর্যন্ত 'ইয়ারো কাবুকি'-অর্থাৎ বয়স্ক পুরুষ অভিনেতা নির্ভর কাবুকি-টিকে যায়, এবং ১৮৬৮ সালের পর থেকে কাবুকি জাপানের প্রধান ক্ল্যাসিক্যাল

থিয়েটাররূপে প্রতিষ্ঠিত হয়। ১৭-১৮ শতকে কাবুকি'র রূপসজ্জা, কস্টিউম, সংগীত ও মঞ্চকলায় উল্লেখযোগ্য উন্নতি ঘটে। জাপানের পাপেট্রি (পুতুল থিয়েটার) কাবুকি'র ওপর গভীর প্রভাব ফেলে– পুতুলসুলভ অঙ্গভঙ্গি, বড় আকারের অভিনয়শৈলী, এমনকি পাপেট্রির জন্য লেখা নাটকও কাবুকি মঞ্চে পরিবেশিত হতে থাকে। গুরুত্বপূর্ণ নাট্যকারদের মধ্যে রয়েছেন চিকামাত্সু ও তাকেদো ইজুমো, যারা কাবুকি'র কাহিনী কাঠামোকে সমৃদ্ধ করেন। পরবর্তীকালে ইচিকাওয়া দানজুরো (IX) ও ওনোয়ে কিকুগোরো (V) ঐতিহাসিক ও পারিবারিক নাট্যরচনায় কাবুকিকে নতুন উচ্চতায় উন্নীত করেন। (হায়দার, জিয়া (১৯৮৫)। থিয়েটারের কথা (১ম খণ্ড) পৃ. ১০২-১০৫। বাংলা একাডেমী, ঢাকা)

উল্লেখপঞ্জি

মুহাম্মদ কামরান, (সাক্ষাৎকার), ৬ জুন ২০২৫, সাক্ষাৎকারের স্থান : হু ফাউন্ডেশন, ২০/১, বাড়িধারা ডিপ্লোমেটিক জোন ঢাকা।

তিতাস জিয়া, (সাক্ষাৎকার), ১১ জুন ২০২৫, অভিনীত চরিত্রঃ ম্যাকবেথ, নাটকঃ *ম্যাকবেথ* (২০০৫, ২০০৬), নির্দেশকঃ ড. ইস্রাফীল শাহীন, প্রযোজনাঃ তৎকালীন নাট্যকলা ও সংগীত বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়, সাক্ষাৎকারের স্থানঃ নাটমণ্ডল অডিটোরিয়াম, থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, কলা অনুষদ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়

উম্মে সুমাইয়া মনি, (সাক্ষাৎকার)ঃ ৪ জুন ২০২৫, অভিনীত চরিত্রঃ মনসা, নাটকঃ *চম্পকনগরের উপকথা* নির্দেশকঃ কাজি তামান্না হক সিগমা, প্রযোজনাঃ থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়, সাক্ষাৎকারের স্থানঃ নাটমণ্ডল অডিটোরিয়াম, থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, কলা অনুষদ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়।

এম আরিফ রহমান, (সাক্ষাৎকার), ৪ ডিসেম্বর ২০২৫, সাক্ষাৎকারের স্থানঃ ওপেন স্পেস থিয়েটার কার্যালয়, মনিপুরি পাড়া, ঢাকা।

Eugenio & Svarese Barba, Nicola (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Translated by Richard Fowler. Routledge, London & New York.

Michael Chekhov, (1992), Reprint-2014. *To the Actor: On the Technique of Acting*. Martino Fine Books, Eastford, United States.

Jerzy Grotowski, (2002). *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba. Preface by Peter Brook, Routledge, New York.

Martin Heidegger, (1962), Reprint-2001. *Being And Time*. Translated by John Macquarrie & Edward Robinson. Blackwell Publishers Ltd, Oxford, Uk.

Dick McCaw, (2016). *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky*. Meyerhold and Grotowski. Routledge, London & New York.

Soniya Moore, (1960), Reprint-1977. *The Stanislavski System: The professional Training of an Actor*. Penguin Book, New York, USA.

Lenard Petit, (2010). *The Michael Chekhov Handbook for the Actor*. Routledge, London & NewYork.

Constantin Stanislavski, (1937), Reprint-1989. *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. Methuen Drama, Fulham Road, London, Distributed in the USA by Routledge, New York.