The Faculty Journal of Arts, Rajshahi University
Volume 40, December 2025, ISSN 1813-0402

নির্দেশকের নির্মাণশৈলী ও নান্দনিকতা প্রসঙ্গঃ নাট্যপ্রযোজনা এ ডলস হাউস, বিফোর দ্য স্লাইড এবং ওথেলো

[On the Directors Construction Style and Aesthetes: Theatrical Production of A Doll's House, Before the Slide and Othello]

Dr. Kaushik Sarkar
Associate Professor, Department of Theatre, University of Rajshahi, Rajshahi-6205, Bangladesh

ARTICLE INFORMATION

The Faculty Journal of Arts
Rajshahi University
Volume 40, December 2025
ISSN: 1813-0402 (Print)
DOI:

Received : 24 June 2025
Received in revised: 02 April 2026
Accepted: 17 February 2026
Published: 15 April 2026

Keywords: Aesthetics, Performance, Othello, A Doll's House, Hamletmachine, Post dramatic theatre, Empty Space, Dramatergical Deconstreaction, Visual peotics.

ABSTRACT

This paper examines the directorial aesthetics of Mir Mehbub Alam through his stage productions of A Doll's House, Before the Slide and Othello. Drawing from three distinct theatrical traditions– realistic, post dramatic and classical– it analyzes how he transforms dramatic texts into spatially and symbolically rich performances using body language, silence and visual metaphors. In A Doll's House, he highlights emotional realism and gendered symbolism Othello, he constructs a politically charged tragic vision;; and in Before the Slide, which is based on Hamletmachine. He embraces fragmentation and multimedia to evoke resistance. This comparative study shows that his directorial style is rooted in deconstruction, cultural resonance and performative expression establishing him as both a visual poet and a philosophical director.

নাট্যনির্দেশনা একটি শৈল্পিক ও জটিল প্রক্রিয়া, যার মধ্য দিয়ে নাট্যপাণ্ডুলিপিকে মঞ্চভাষায় রূপান্তর করা যায়। এটি কেবল মঞ্চে উপস্থাপন করার কারিগরি চর্চা নয়- বরং একটি সৃজনশীল পাঠ প্রক্রিয়া, যা নাটকের অন্তর্গত দার্শনিক, রাজনৈতিক আবেগঘন স্তরগুলোকে দৃশ্য, শব্দ, গতি ও প্রতীকের ভাষায় প্রকাশ করে। নির্দেশক তাঁর দৃষ্টিভঙ্গি, রুচিবোধ, ঐতিহাসিকতা ও সাংস্কৃতিক ব্যবস্থার মধ্য দিয়ে একটি নাট্যকথনের নাট্যব্যাকরণ নির্মাণ করেন- যার কেন্দ্রে থাকে নান্দনিকতা। নান্দনিকতা (Aesthetics) মূলত অভিজ্ঞতাগত ও দার্শনিক পরিসর, যার মধ্য দিয়ে সৌন্দর্য্য, রূপ, অনুভব ও বোধের নিরিখে শিল্পের ব্যাখ্যা হয়। নাট্যনির্দেশনায় নান্দনিকতা বলতে বোঝায় এমন এক সংগঠিত শিল্পচিন্তা যা দর্শকের চেতনায় দার্শনিক, মনস্তাত্ত্বিক বা রাজনৈতিক প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করতে সক্ষম। Eugenio Barba (১৯৩৬-) তাঁর *The Paper Carer: A Guide to Theatre Anthropology* গ্রন্থে নির্দেশকের নন্দনচর্চাকে অন্তর অভিনয় ও বাহ্যিক কাঠামোর দ্বৈতনির্মাণ বলে অভিহিত করেছেন।[১] Peter Brook (১৯২৫-২০২২) তাঁর শূণ্যস্থান (The Empty Space) এ নির্দেশনায় নান্দনিকতাকে truthful simplicity বা অতি জটিলতার ভেতর সত্যের অন্বেষণ হিসেবে চিহ্নিত করেন।

নাট্যনির্দেশনা ও নান্দনিকতা তাই একে অপরের সাথে নিবিড়ভাবে সম্পর্কযুক্ত। নির্দেশক যেভাবে নাট্য পাণ্ডুলিপিকে উপলব্ধি করেন তার ভিত্তিতেই গড়ে ওঠে তার নির্মাণের নন্দনক্ষেত্র। নির্মাণশৈলীর প্রতিটি উপাদান আলোক, শব্দ, দেহভাষা, অভিনয়স্থান, নীরবতা কিংবা দ্রব্যের প্রতীকীকায়ন নির্দেশকের নন্দনদৃষ্টি প্রকাশ করে। এটি কখনও দৃশ্যগত সৌন্দর্য্য, কখনও আঘাত, কখনও চেতন-বিক্ষোভ, আবার কখনও মূক প্রতিবাদ হয়ে ওঠে। এভাবে বলা যায়, নাট্যনির্দেশনায় নান্দনিকতা হচ্ছে এক প্রকার 'দর্শক অভিজ্ঞতার নির্মাণ'- যেখানে নির্দেশকের ব্যক্তিগত ও রাজনৈতিক পাঠ, তাঁর শৈল্পিক আত্মবিশ্বাস এবং সময়ের প্রেক্ষাপট মিলে একটি সমন্বিত নাট্যভাষার জন্ম দেয়। ইউজিনিও বারবা *On Directing and Dramatirgy: Burning the House* গ্রন্থে বলেন– 'A director's aestheties as not what is seen, but what is made risible through absence, silance image and rhythm.'[২]

প্রবন্ধের প্রেক্ষাপটে নাট্যকলা বিভাগের তিনটি প্রযোজনা হেনরিক ইবসেন (১৮২৮-১৯০৬) *এ ডলস হাউস* (র. ১৮৭৯, নি. ২০১০), হাইনার ম্যুলার (১৯২৯-১৯৯৫) এর হ্যামলেটমেশিন (১৯৭৭) অবলম্বনে নির্মিত *বিফোর দ্য স্লাইড* (নি. ২০১১) এবং উইলিয়াম শেক্সপিয়ার (১৫৬৪-১৬১৬) এর *ওথেলো* (র. ১৬০৩, নি. ২০১২) নির্দেশনার নিরিখে পর্যবেক্ষণ করা হয়েছে। প্রযোজনাসমূহ প্রদর্শনীর সাল অনুসারে কালানুক্রমিকভাবে বিন্যস্ত করা হয়েছে। যেখানে নির্দেশকের নির্মাণশৈলী কীভাবে নাট্যপাঠকে নতুন নান্দনিক অভিজ্ঞতায় রূপ দেয়, কীভাবে নির্দেশক নিজের দার্শনিক অবস্থান ও সাংস্কৃতিক মনোভঙ্গি মঞ্চভাষায় প্রকাশ করেন- তার বিশ্লেষণই বর্তমান প্রবন্ধের মূল লক্ষ্য।

এই গবেষণায় মীর মেহবুব আলম নির্দেশিত *এ ডলস হাউস*, *বিফোর দ্য স্লাইড* এবং *ওথেলো* প্রযোজনাকে নির্বাচনের পেছনে রয়েছে সুনির্দিষ্ট নন্দনতাত্ত্বিক ও নাট্যতাত্ত্বিক উদ্দেশ্য। নির্দেশক বাংলাদেশের সমকালীন থিয়েটার জগতে এমন

একজন নির্দেশক যিনি নাটকের ঘরানা, সমকাল ও নাট্যের যাবতীয় অনুষঙ্গের বৈচিত্র্যময়তাকে মঞ্চে রূপ দিতে সক্ষম হয়েছেন স্বতন্ত্র নির্মাণশৈলীর দ্বারা। এই তিনটি নাটক ভিন্ন ঘরানার, ভিন্ন কালপরিপ্রেক্ষিতের এবং দার্শনিক চিন্তার হলেও তাঁর নির্দেশনায় নাটক তিনটি একটি অভিন্ন নন্দনভাষায় পরিণত হয়েছে– যেখানে দেহের ভাষা, প্রতীকী ব্যবহার, অভিনয় স্থান ব্যবহার, চরিত্র নির্মাণ, আলো-ছায়ার মনস্তাত্ত্বিক অর্থ ভিন্ন মাত্রা প্রকাশ করে। যা নির্দেশকের একান্ত নিজস্ব নির্দেশনাশৈলীর নান্দনিক রূপ। *এ ডলস হাউস*- প্রযোজনায় তিনি নারীর আত্মপরিচয়ের সংকটকে চূড়ান্ত আবেগ ও নীরবতাময় নির্মাণে প্রকাশ করেন, *বিফোর দ্য স্লাইড*-এ তিনি নাট্যনির্মাণকে এক রাজনৈতিক ও শারীরিক বিদ্রোহ হিসেবে রূপায়িত করেন, *ওথেলো* প্রযোজনায় নির্দেশক এক ধরনের শাশ্বত্রীয় ট্র্যাজেডিকে সমকালীন রাজনীতির প্রতীকে রূপ দেন। এই বৈচিত্র্যপূর্ণ নির্মাণধারার মধ্য দিয়েই নির্দেশকের দৃষ্টিভঙ্গি, নাট্যনন্দন ও অভিনয় ভাষার বহুমাত্রিকতা এবং সেইসাথে প্রাতিষ্ঠানিক নাট্যশিক্ষায় তাঁর প্রয়োগভাবনা শিক্ষার্থীদের পাঠদান ও স্বল্পব্যয়ে নাট্যপ্রযোজনার শৈল্পিক রূপদান পর্যবেক্ষণযোগ্য হয়। ফলে গবেষণার তুলনামূলক পাঠের জন্য মীর মেহবুব আলম নির্দেশিত এই তিনটি প্রযোজনা একটি অনুপম কেসস্টাডিতে পরিণত হয়েছে।

হেনরিক ইবসেন (১৮২৮-১৯০৬)-এর *এ ডলস হাউস* (১৮৭৯) আধুনিক ইউরোপীয় নাট্যের ইতিহাসে এক যুগান্তকারী রচনা যা ঊনবিংশ শতকের গৃহস্থলী সমাজ ও নারীর আত্মসন্ধানের দ্বন্দ্বকে তুলে ধরে। নাটকটিতে নারী মুক্তির যে চিত্র রয়েছে তা সর্বকালীন নারী মুক্তির কথা বলে। নাটকটি নির্দেশকের নিকট হয়ে ওঠে এক নান্দনিক ও সামাজিক দায়িত্ব– যেখানে সামাজিক কাঠামো, আত্মপরিচয়ের সংকট ও দাম্পত্য জীবনের অন্তরালের দ্বন্দ্ব মঞ্চভাষায় অনুবাদ করতে হয়।

এ ডলস হাউস প্রযোজনাটি নির্মাণে নির্দেশক দুটি দিক দর্শকের সামনে উন্মোচন করেছেন– একটি বাস্তববাদী পারিবারিক পটভূমি উপস্থাপন করা এবং অন্যটি নারীর আত্মবিকাশ ও সমাজচ্যুতির মতো বিমূর্ত অনুভবগুলোকে দৃশ্য ও প্রতীকের মধ্যদিয়ে প্রকাশ করা। Jean Paul Sarte (১৯০৫-১৯৮০) বা Simon de Beavior (১৯০৮-১৯৮৬) এর নারীবাদী দর্শনের আলোকে বলা যায়, নোরা চরিত্রটি হয়ে ওঠে অস্তিত্বের প্রশ্নে দাঁড়িয়ে থাকা নারীদের প্রতীকীরূপ। যে চরিত্র নির্মাণে নির্দেশকের নান্দনিক ভাবনা ও নির্দেশনা কৌশল অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণভাবে প্রতিফলিত হয়েছে।

এ ডলস হাউস নাটকটি নাট্যকলা বিভাগ, রাজশাহী বিশ্ববিদ্যালয়ের পঞ্চম ব্যাচের চতুর্থ বর্ষের শিক্ষার্থীদের একটি প্রযোজনা। খায়রুল আলম সবুজ-এর অনুবাদকৃত 'নোরা' নাটকটিকে নবরূপায়ণ করেছিলেন ড. বিপ্লব বালা। নির্দেশক তাঁর নির্দেশিত প্রযোজনাটি *এ ডলস হাউস* নামে প্রদর্শিত করেন। তাঁর নির্দেশনাকর্মের প্রযোজনায় এক নান্দনিক ও সামাজিক দায়িত্ব প্রকাশ পায়। যেখানে প্রতিষ্ঠা পায় সামাজিক কাঠামো, আত্মপরিচয় সংকট ও দাম্পত্য জীবনের অন্তরালে দ্বন্দ্বের মঞ্চভাষা। জানা যায়:

> 'নোরা' (এ ডলস হাউস) প্রকাশিত হয় ১৮৭৯ সালের ডিসেম্বরের শুরুতে। প্রথম সংস্কার ছাপা হয়েছিল আট হাজার কপি। প্রকাশিত হবার তিন সপ্তাহের মাথায় 'নোরা' (এ ডলস হাউস) মঞ্চস্থ হয়। "থিয়েটার রয়াল কোপেনহেগেন"-এ। মঞ্চস্থ হবার পরে যে অবস্থা সৃষ্টি হয়েছিল সেটা এতদিন পর চিন্তা করা কঠিন। ঊনবিংশ শতাব্দীর ইউরোপে মেয়েদের জন্য বিবাহ চুক্তি ভঙ্গ তো দূরের কথা– নিজের মনের মতো করে চলা অথবা স্বামীর কথা অমান্য করা কোনকিছুই সামাজিকভাবে গ্রহণযোগ্য ছিল না। নতুন কণ্ঠস্বর শোনার জন্য থিয়েটারে মানুষ ভেঙ্গে পড়ল।[৩]

নোরা চরিত্র নির্মাণে নির্দেশকের নান্দনিক ভাবনা ও নির্দেশনা কৌশল অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। এই চরিত্রকে আবর্ত করে গড়ে উঠেছে হেলমার, ডা. র‍্যাঙ্ক, ক্রোগস্ট্যাড, মিসেস লিন্ডে, আনা ম্যারিয়া, হেলেনা চরিত্রসমূহ। নির্দেশকের নির্মাণশৈলী সামাজিক বাস্তবতাকে মঞ্চে অনুবাদ করেছেন। নোরাসহ অন্যান্য চরিত্র নির্মাণের ক্ষেত্রে নির্দেশক কনস্তান্তিন সের্গেইয়েভিচ স্তানিস্লাভস্কির (১৮৬৩-১৯৩৮) *An Actor Prepares* এবং *Building a Character* গ্রন্থের আলোকে অভিনয়তত্ত্বের প্রয়োগ ঘটিয়েছেন। নির্দেশক এই অভিনয় পদ্ধতির প্রয়োগে অভিনেতাদের মনস্তাত্ত্বিক ও শারীরিক প্রস্তুতির প্রয়োগের মধ্য দিয়ে চরিত্র নির্মাণ করে মঞ্চে বাস্তবতার প্রতিফলন করেছেন।

> শিল্পের প্রক্রিয়াটি প্রধানত এক ধরনের technical বা কুশলতার প্রক্রিয়া এবং এখানে শিল্পীর ব্যক্তিস্বাতন্ত্র স্বীকৃত। আগে আমরা দেখেছি যে শিল্পী তার চারপাশে যা দেখেন তাকেই সৃষ্টিমহিমায় মহিমান্বিত করে পরিবেশন করেন। ... নন্দনতত্ত্ব দর্শনেরই একটি অঙ্গ। শিল্পী যে সৌন্দর্য সৃষ্টি করেন তার প্রকৃত পরিচয় ও রূপ আবিস্কার করাই এই শাস্ত্রের উদ্দেশ্য। ... পক্ষান্তরে শিল্প ইন্দ্রিয়ভিত্তিক, ইন্দ্রিগ্রাহ্য রূপকে কল্পনার রসে সঞ্জীবিত করে পরিবেশন করাই এর লক্ষ্য।[৪]

নির্দেশক পঞ্চইন্দ্রিয়ের দ্বারা চরিত্রের একটি চিত্রপ্রতিমা নিজের ভেতর ধারণ করেন। সেই চিত্র প্রতিমা যতক্ষণ না চরিত্রের ভেতর দেখতে পান ততোক্ষণ তিনি চরিত্র নির্মাণ নিয়ে কাজ করে যান। সেদিক থেকে অভিনেতার সততার বিষয়টিও প্রাধান্য পায়। অভিনেতার শারীরিক ও মনস্তাত্ত্বিক ভাবনায় নির্দেশকের কাজের প্রতিচ্ছবি পরিলক্ষিত হয়। যার মাধ্যমে দর্শকের নিকট অভিনয় কর্মটি এ সময় নান্দনিক আনন্দে প্রস্ফুটিত হয়। এখানেই নির্দেশকের নির্মাণশৈলী।

এ ডলস হাউস প্রযোজনাটিতে পাশ্চাত্যের নাট্যরীতির ছাপ থাকলেও, নির্দেশক সংলাপ প্রয়োগে তা বাংলাদেশের মানুষের উচ্চারণভঙ্গি ও সাংস্কৃতিক প্রেক্ষিতের সাথে সামঞ্জস্যপূর্ণ করে উপস্থাপন করেছেন। যেহেতু নাটকটি বাংলায় অনুবাদকৃত তাই সংলাপ প্রক্ষেপণের এই রীতিটি নাটকটির বাস্তবময়তাকে দর্শকের নিকট গ্রহণযোগ্য করেছে।

নির্দেশক, নাট্যকারের বর্ণানুসারে বসার ঘরের আসবাবপত্র ব্যবহার করেছেন। প্রদর্শিত নাটকটি বিভাগের তৎকালীন থিয়েটার ল্যাব-১ এ মঞ্চস্থ হয় এবং ঘরটির স্থান নাটকটি মঞ্চায়নের জন্য পর্যাপ্ত নয়। তাই নির্দেশক চরিত্রের প্রবেশ-প্রস্থানের জন্য কয়েকটি চলার পথ (চিত্র-১) তৈরি করেছেন। অন্যদিক থেকে দেখলে বলা যায়– এটি নোরা চরিত্রের নারী হিসেবে একটি সীমাবদ্ধতা। যা নারীর সীমাবদ্ধতাকে প্রতীকীকায়ন করে।

প্রযোজনা চিত্র-১: *এ ডলস হাউস* (২০১০)

নির্দেশকের মঞ্চসজ্জা পাশ্চাত্য দর্শন দ্বারা প্রভাবিত। বাস্তবধর্মী করে তুলে ধরার জন্য কাঠের আসবাবপত্রে ভিক্টোরিয়ান আসবাবপত্রের ছাপ দেখা যায়– সোফা, ফায়ারপ্লেস, করিডোর, লেটার বক্স, চেয়ার প্রভৃতির সমন্বয়ে সাজানো মঞ্চবিন্যাসে পাশ্চাত্যের ছাপ স্পষ্ট। সেট প্রপস ও হ্যান্ড প্রপস– পুতুল, শান্তাক্লজ, গ্রামোফোন, বেতের ঝুড়ি প্রতীকী ও বাস্তবতার স্বাক্ষর বহন করে।

রঙ ব্যবহারের ক্ষেত্রে নির্দেশক নীলাভ ছাই রঙটিকে প্রাধান্য দিয়েছেন। মঞ্চের আসবাবপত্র, চিঠির বাক্স, ফায়ারপ্লেস, নোরা ও মিসেস লিন্ডের পোশাকে নীলাভ ছাই রঙে ব্যবহার আছে। যা বেদনার প্রতীক হিসেবে চিহ্নিত।[৫] সংলাপ নবরূপায়নে প্রতীকীর ব্যবহারকে নির্দেশক সচেতনভাবে নাটকে এনেছেন–

> "হেলমার : না যেয়ো না। [ভেতরে উঁকি দিয়ে দেখে] কী করছ ওখানে?
> নোরা: [নেপথ্যে] বিলাসী কাপড়চোপড় খুলছি।"[৬]

নাটকের এই সংলাপে প্রতিবাদী একজন নারীকে পাওয়া যায়। যে জীবনের শুরুতে জন্মদাতা পিতার কথানুসারে চলতো পরে স্বামীর রূপরেখায় জীবন অতিবাহিত করতে চেয়েছিল। যার জন্য স্বামী হেলমারের নিকট নোরা ছিল একটি পুতুলের মতো। স্বামীর মনের মতো ছিল তার সাজসজ্জা, চলাফেরা ও কেনাকাটা। ব্যক্তিস্বাধীনতা ছিল না। তাই লোক দেখানো সৌন্দর্যের 'পোশাকটি' এখন সে পরিহার করে। Costume শব্দটি সাধারণত অভিনেতার পোশাকটিকে বলা হয়। যা নাটক ও চলচ্চিত্রে ব্যবহার হয়। দৈনন্দিন জীবনের পরিহিত কাপড়টিকে বলা হয় পোশাক বা ড্রেস (Dress)।

'বিলাসী কাপড়চোপড় খুলছি' সংলাপটির মধ্য দিয়ে বোঝা যায়– নোরা এতোদিন একা রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করছিল এখন জীবন বাস্তবতার অভিনয় শেষে কঠিন বাস্তবতার সাথে তার বোঝাপড়া, একপ্রকার মুখোশ উন্মোচন। সেই অর্থে এই সংলাপ প্রতীকী। অল্প কথার মধ্য দিয়ে গভীর অর্থ প্রকাশের জন্য প্রতীকীভাবে উপস্থাপনের বিকল্প নেই। নির্দেশক তার নাটকে সংলাপের এই প্রয়োগের মধ্য দিয়ে চরিত্র ও নাটকের অন্তর্নিহিত গভীরতা প্রকাশ করেছেন। যা নাটকের মূল বার্তার সাথে সম্পৃক্ত।

নাটকের প্রয়োজনে ব্যবহৃত হয় নাট্যসঙ্গীত। মূল নাটকের রস ও ভাব প্রকাশে নাটকের অন্যান্য সহযোগী শক্তিগুলোর সাথে একীভূত হয়ে দর্শকের মনে একটি আলাদা আবহ তৈরি করে। সঙ্গীত একটি বিমূর্ত শিল্প বিধায় নাটকে সঙ্গীতের ব্যবহার প্রয়োজনীয়। নাটকের ঘটনা, পরিবেশ, অভিনেতার মনোস্তাত্ত্বিক অবস্থা, নাটকের অন্তর্নিহিত ভাবার্থর সাথে মেলবন্ধনের মধ্য দিয়ে সঙ্গীতের সঠিক প্রয়োগ একজন নির্দেশকের শিল্পসত্ত্বার অংশ। যেখানে নির্দেশকের সার্থকতা প্রকাশ পায়।[৭]

নির্দেশক এই নাটকে ইউনিটভিত্তিক আবহসঙ্গীত তৈরি করেছেন। সংগ্রহকৃত নাট্য আবহসঙ্গীতসমূহ পাশ্চাত্য সঙ্গীতের সমাহারে সাজানো হয়েছে। আবহসঙ্গীতগুলোকে তিনি তিন ভাগে ভাগ করেছেন– থিম মিউজিক, মনোজাগতিক এবং শেষাংশ। থিম মিউজিক রাখা হয় দর্শক প্রবেশ ও প্রস্থানে, মনোজাগতিক- ঘটনা, দৃশ্য, পরিবেশ, চরিত্রের মানসিক অবস্থা, চরিত্রসমূহের পারস্পরিক দ্বন্দ্ব; শেষাংশ নাটকের শেষ দৃশ্যের ঘটনার সাথে সম্পর্ক রেখে তৈরি করা হয়। তিনি মূলত আবহ সঙ্গীতের টেম্পু, আলোক প্রক্ষেপণের টেম্পু এবং চরিত্রের রিদমের সমন্বয়ে প্রযোজনার নিজস্বতা তথা 'কালার টোন' তৈরি করেন। যা তাঁর নির্দেশনার নিজস্বতা।

হাইনার ম্যুলার (১৯২৯-১৯৯৫) এর *Hamletmachine* (১৯৭৭) একটি আধুনিক খণ্ডিত এবং পোস্ট- ড্রামাট্রিক[৮] নাট্যবিন্যাসের অনন্য দৃষ্টান্ত। যা গতানুগতিক নাট্যকাঠামো, চরিত্র বা সংলাপের গঠনভঙ্গির বাইরে গিয়ে নাট্যনির্দেশকের নিকট এক মুক্ত ও গভীর নন্দন সম্ভাবনার দরজা খুলে দেয়। এই নাটকে নির্দেশকের নির্মাণশৈলী ও নান্দনিকতা আবিষ্কারযোগ্য হয় দৃশ্যরূপ, দেহভাষা, আলো, শব্দ, নীরবতা ও প্রতীকী উপাদানের সৃষ্টিশীল বিন্যাসে। নাটকটি পাঁচটি পর্বে বিভক্ত: প্রথম পর্ব 'পারিবারিক স্ক্রাপবুক'; দ্বিতীয় পর্ব 'নারীদের ইউরোপ'; তৃতীয় পর্ব 'শেরজা'; চতুর্থ পর্ব 'বুদাতে পেস্ট/সবুজভূমির জন্য যুদ্ধ' এবং পঞ্চম অর্থাৎ শেষ পর্ব 'ভীষণভাবে টিকে থাকা/শতাব্দীর পর শতাব্দী/বীভৎস বর্ষের মধ্যে'।

বিফোর দ্য স্লাইড প্রযোজনাটি নাট্যকলা বিভাগের সপ্তম ব্যাচের স্নাতকোত্তর অভিনয় গ্রুপের শিক্ষার্থীদের প্রযোজনা। প্রযোজনাটি আধুনিক মঞ্চরূপের একটি জটিল ও বিপ্লবাত্মক পাঠ। ১৯৭৭ সালে রচিত *হ্যামলেটমেশিন* নাটকটিতে শেক্সপিয়ারের *হ্যামলেট* নাটকের চরিত্রর কাঠামো ও চরিত্রের ভিতর দিয়ে বিংশ শতাব্দীর রাজনৈতিক ইতিহাস, নারীবাদ, আত্মপরিচয়ের সংকট এবং শিল্পের ভাঙনের যে চিত্র তুলে ধরা হয়েছিল তা নির্দেশক *বিফোর দ্য স্লাইড* প্রযোজনায় রূপ দিয়েছেন। এটি কোনো প্রচলিত কাহিনি নির্ভর নাটক নয়। এটি পোস্টড্রামাটিক শৈলী- যেখানে ভাষা, দেহ, মঞ্চ ও নিস্তব্ধতা মিলে এক সাংস্কৃতিক প্রতিস্পর্ধার ক্ষেত্র তৈরি করে।

প্রযোজনা চিত্র-৩: *বিফোর দ্য স্লাইড*, ২০১১

নাটকের শুরুতেই এর প্রথম পর্ব 'পারিবারিক স্ক্রাপবুক'-এ দেখি নাট্যকারের দৃষ্টিতে শেক্সপিয়ারের হ্যামলেটকে, যে তার পিতার মৃত্যুর পরে বিক্ষিপ্ত ডেনমার্ককে পেছনে ফিরে দাঁড়িয়ে পিতার শবযাত্রা দেখছে। কিন্তু হ্যামলেট যেন এখানে সম্পূর্ণরূপে অসহায়। তার যেন কিছুই করবার নেই, সে কিছুই করতে পারে না। সে প্রতিশোধ পরায়ন আচরণ করলেও পারে না নিতে প্রতিশোধ। বীভৎস চিন্তা করতে পারে সারাক্ষণ।[৯]

দ্বিতীয় পর্ব 'নারীদের ইউরোপ'-এ, একটি বিশাল ঘরে বন্দী অবস্থায়। এই বন্দিত্ব তার নিজের প্রাসাদে যা রণক্ষেত্র হিসেবে বিবেচিত। এখানে প্রচণ্ড বিদ্রোহের ধ্বংসযজ্ঞে সে মেতেছে। কেননা সে বুঝেছে এই চুপচাপ আত্মসমর্পন আত্মহত্যার দিকে ধাবিত করে। সে এতোদিন ব্যবহৃত হয়েছে ভালবাসা, বন্ধুত্ব এবং অধিকারের নামে। তাই সে এখন সবকিছু অস্বীকার করে নিজেকে ঘোষণা করছে একা হিসেবে।[১০]

তৃতীয় পর্ব 'শেরজা'তে দেখা যায় মৃত দার্শনিকগণ হ্যামলেটকে লক্ষ করে বইপত্র ছুঁড়ে মারেন। এ বই ছুঁড়ে মারা থেকে এ দৃশ্যের তিক্ততা প্রকাশ পায়– এখানে এটাই প্রকট হয়ে ওঠে যে হ্যামলেটের জ্ঞান অর্থাৎ নিষ্ক্রিয় জ্ঞান কতটা অর্থহীন এবং অসহায়ের মতো সে অত্যাচারিত নারীদের ঘুরে ঘুরে দেখে কিন্তু সে কিছুই করে না, করতে পারে না। সক্রিয়তার কাছে তার জ্ঞানের এই নিষ্ক্রিয়তার কোনো মূল্য নেই।[১১]

নাটকের চতুর্থ পর্ব 'বুদাতে পেস্ট/সবুজভূমির জন্য যুদ্ধ'। এখানে নাট্যকার হ্যামলেট অভিনেতাকে চিত্রিত করেছেন যিনি বর্তমান সমাজের প্রেক্ষাপটে অভিনয় করে চলছেন এবং পরক্ষণেই তিনি আর পৃথিবীর বিশাল রঙ্গমঞ্চে অভিনয় না করে শেক্সপিয়ারের হ্যামলেটকে সমানভাবে দেখাতে চেয়েছেন, যাকে বর্তমান সমাজ ব্যবস্থার সক্রিয় হবার জন্য উৎসাহিত করেছেন। তখন হ্যামলেট অভিনেতা হয়ে আর অভিনয় করতে চান না। তার মতে যে হ্যামলেট চিন্তা করে, কাজ করে না তার আর কোনো প্রয়োজন নেই, এ রঙ্গমঞ্চ তার কাছে অর্থহীন। অভিনেতা হ্যামলেট অভিনয় ছেড়ে একজন হ্যামলেট হতে চায় যে সমসাময়িক প্রেক্ষাপটে কিছু করতে পারে। নাট্যকার যেন নিজেই হ্যামলেট হয়ে তার করণীয় বিষয়াবলী নির্দিষ্ট করে দিচ্ছেন। এ হ্যামলেট শুধু ভাবে না। সে রাজনীতিতে, যুদ্ধে, বিপ্লবে অংশগ্রহণের কথা ভাবে। পক্ষ নেয় দু'পক্ষের, বাস্তবতার দু'দিক থেকেই সে একটি বিরাজমান পরিস্থিতির বিশ্লেষণ করতে চায়। কখনো শাসিতের পক্ষে, কখনো শোষকের পক্ষে।[১২]

পঞ্চম অর্থাৎ শেষ পর্ব 'ভীষণভাবে টিকে থাকা/শতাব্দীর পর শতাব্দী/বীভৎস বর্ষের মধ্যে'। এই পর্বে ওফেলিয়াকে শেষবারের মতো দেখা যায়, ধ্বংসস্তূপের মাঝে ধ্বংসাবশেষের মতো। জলোচ্ছ্বাসের পর সবকিছু হারিয়ে সহায়সম্বলহীন মানুষ যেমন নোংরা পচাগলা মৃতদেহ আর আবর্জনার মাঝে দাঁড়িয়ে থাকে নিশ্চল। ওফেলিয়াও জীবন্ত মমির ন্যায় বেঁচে আছে।[১৩]

মীর মেহবুব আলম এর নির্দেশনায় *Hamlitmachine* অবলম্বনে *বিফোর দ্য স্লাইড* প্রযোজনা হয়ে ওঠে এক রাজনীতিময় উচ্চারণ যেখানে অভিনেতার দেহ এক প্রতিবাদী ভাষায় পরিণত হয়। তিনি নাটকটিকে একটি খণ্ডচিত্রের সমাহার হিসেবে মঞ্চে উপস্থাপন করেন– যেখানে সময় ও স্থান চূর্ণ, সংলাপ বিক্ষিপ্ত এবং দৃশ্যরীতি বিমূর্ত। নির্দেশক মঞ্চকে ব্যবহার করেন ভাঙ্গা রিচ্যুয়াল স্পেস হিসেবে। যেখানে দর্শক একটি থিয়েটার অভিজ্ঞতার বদলে এক আত্মসমীক্ষামূলক বোধের ভেতর দিয়ে যেতে বাধ্য হয়।

নির্দেশকের নন্দনভাবনা এখানে মূলত দেহরাজনীতি (body polities)[১৪]। প্রপস এর প্রতীকী ব্যবহার, শব্দ, সংলাপ ও ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া পুনরাবৃত্তি ব্যবহারের মধ্যে পুঁজিবাদী অবচেতনার বিরুদ্ধে প্রতীকী বিদ্রোহের প্রকাশ পেয়েছে। তিনি আলোক বিন্যাসে স্বল্প আলো ব্যবহার করেছেন, পোশাকের রঙ হিসেবে সাদা শার্ট ও কালো প্যান্ট ব্যবহার করেছেন। সাদা রঙে অভিনেতার অবয়ব ও দেহভঙ্গি সুস্পষ্ট হয়। যা দর্শকের স্নায়ুবিক অভিজ্ঞতাকে উদ্বেলিত করে। এই নির্মাণশৈলীতে সংলাপের চেয়ে শরীর হয়ে ওঠে অভিনয়ের ভাষা। যার ফলে অনেক দৃশ্যে দর্শকের চেতনাকে আঘাত করেছে। তাঁর এই নির্দেশনা প্রক্রিয়াটি বাংলা নাট্যজগতে এক সাংগঠনিক ও শৈল্পিক প্রয়াস হিসেবে চিহ্নিত করা যায়।

প্রবন্ধে নির্দেশকের দৃষ্টিকোণ থেকে প্রযোজনাটি পাঠ করা হয়েছে। যার লক্ষ্য প্রতিটি সংলাপ ও চিত্রকে মঞ্চে কিভাবে রূপ দেয়া হয়েছে তার কাঠামো বিশ্লেষণ করা। কারণ এই প্রযোজনাটি দর্শককে গল্প বলে না বরং ভাবায়, ধাক্কা দেয় এবং দর্শক মনে প্রশ্ন তোলে একাধিক। এখানে মঞ্চ হয়ে ওঠে ইতিহাসের ধ্বংসস্তূপ এবং চরিত্রসমূহ হয়ে ওঠে যন্ত্রের অংশ বিশেষ।

প্রযোজনার গঠনশৈলী ও বিশ্লেষণে দেখা যায় চরিত্রের অভ্যন্তরীণ দ্বন্দ্বকে সাদা-কালো পোশাক ও আলো পরিকল্পনার মাধ্যমে প্রকাশ করা হয়েছে। ওফেলিয়ার চরিত্র নির্মাণ ও সংলাপে নারীর দেহ ও চেতনার যান্ত্রিকরণ প্রতীকায়িত হয়েছে। নাট্যস্থানে গল্প নয় বরং নিস্তব্ধতা, শব্দ ও প্রতিধ্বনি তৈরি করেছে দর্শকের মনে নাট্যিক উত্তেজনা। প্রতিটি দৃশ্য মঞ্চে একেকটি মনস্তাত্ত্বিক কোলাজ হিসেবে উপস্থাপিত হয়েছে। দর্শককে শ্রোতা হিসেবে না দেখে সাক্ষী হিসেবে ধরে এর নির্দেশনা কর্মটি সাজানো হয়েছে।

আলোক পরিকল্পনা চরিত্রের দ্বন্দ্ব-অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহিঃদ্বন্দ্ব প্রকাশ করার জন্য আলো-ছায়া বা সিল্যুটি তৈরি করে আলোর প্রতীকী ব্যবহার করা হয়েছে। যেমন- হ্যামলেট চরিত্র যখন নিজের বিরুদ্ধে দাঁড়ায় তখন সে নিজের ছায়ার ভেতর হারিয়ে যায়। মঞ্চের একদিকে তীব্র আলো অন্যদিকে অন্ধকারের মধ্য দিয়ে আলো-ছায়া খেলা তৈরি ছিল চরিত্রের ভেতরে সংঘাতের এক প্রতীকী। যার দ্বারা চরিত্রের আত্মপরিচয় সংকট ও শেকড়চ্যুতির প্রকাশ।

ওফেলিয়ার সংলাপে 'আমি মেশিন হতে চাই', তখন তার চলাচলের সাথে তাল মিলিয়ে হালকা নীলাভ আলোর প্রবেশ ও প্রস্থানের মধ্য দিয়ে ঐ চরিত্রের দেহ ও ভাবধারার ছিন্নতা ও যান্ত্রিকতা প্রকাশ পায়। যেখানে বাস্তবতা এর স্মৃতির মধ্যকার সীমানা মুছে ফেলে থিয়েটার নির্দেশকের শাণিত মস্তিষ্কের প্রকাশ ঘটে। শীতল আলোর ব্যবহার নিস্তব্ধতা তৈরির মধ্য দিয়ে অনুভূতি শূন্য দেহ, প্রযুক্তিনির্ভর সমাজ ও দমন পীড়নের প্রতীকের চিত্র প্রকাশ পায়, বিশেষ করে ওফেলিয়ার অস্তিত্ব সংকট, হ্যামলেট কর্তৃক তার মাকে সেক্সুয়াল অ্যাপ্রোচ, অস্ত্রপাচার কক্ষের দৃশ্যসমূহ নির্মাণের সময় নীল আলোর ব্যবহার।

সংলাপ বা দৃশ্যের শেষে আলো ধীরে ধীরে নিভে যাওয়ার (Fading Blackness) মধ্য দিয়ে অর্থ তৈরি করা হয়েছে। 'The rest is silence' সংলাপের পর সমস্ত মঞ্চ ধীরে ধীরে অন্ধকারে ডুবে যায়। সাথে সাথে আবহসঙ্গীতের শব্দ ক্ষীণ হতে থাকে যেখানে শ্রোতা এক শূন্যতার মুখোমুখি দাঁড়ায়। দর্শকের মনে একটি প্রশ্নের উত্তর মেলে- মৃত্যু পরিসমাপ্তি নয় বরং আত্মার বিরতি।

রাজনীতি, সহিংসতা ও আত্মধ্বংসের প্রতীক হিসেবে গাঢ় লাল আলো ব্যবহার করা হয়। হ্যামলেট যখন ইতিহাসের হত্যাকাণ্ডের কথা বলে তখন চারপাশের গাঢ় বৃত্তবর্ণ আলো ধীরে ধীরে ছড়িয়ে পড়ে। ইতিহাস হয়ে ওঠে রক্তাক্ত প্রতীক। যেখানে ঐতিহাসিক দায়বদ্ধতা ও ক্ষমতার রক্তমাখা চেহারা মঞ্চে প্রকাশ পায়।

দর্শক ও অভিনেতার মুখোমুখি অবস্থায় ভেঙ্গে ফেলার জন্য বার্টোল্ড ব্রেখটের ভাবনায় (১৮৯৮-১৯৫৬) আলো সরাসরি দর্শকের মুখে ফেলা হয়। যেখানে দর্শক অসহায় হয়ে যায়। নির্দেশক আলোর মধ্যে দিয়ে দর্শককে বোঝান- আপনি দেখছেন না আপনাকে দেখানো হচ্ছে। ফলে দর্শক ঘটনার সাথে সরাসরি সম্পৃক্ত হয়ে যায়। ওফেলিয়া বা হ্যামলেট যখন রাজনৈতিক সত্য উচ্চারণ করে তখন আলো সরাসরি প্রেক্ষাগৃহের দিকে ফেলা হয়।

উল্লিখিত আলোক নন্দনশৈলীগুলো *বিফোর দ্য স্লাইড* এর প্রতীকী বাস্তবতা, শারীরিক-ভাষার ভাঙন এবং দর্শকের ওপর মনস্তাত্ত্বিক চাপ সৃষ্টির জন্য এই প্রযোজনার নির্মাণ অত্যন্ত কার্যকারী ভূমিকা রাখে। এই আলোক পরিকল্পনা প্রযোজনাটিকে নাট্যনন্দনের একটি স্বতন্ত্র ও স্বাধীন ভাষা তৈরি করেছে।

উইলিয়াম শেক্সপিয়ারে (১৫৬৪-১৬১৬) *ওথেলো* একটি ধ্রুপদী ট্র্যাজেডি, যার কেন্দ্রবিন্দুতে রয়েছে বর্ণ, বিশ্বাসঘাতকতা, ঈর্ষা এবং মনোস্তাত্ত্বিক দ্বন্দ্ব। নাট্যকারের চারটি শ্রেষ্ঠ ট্র্যাজিডি নাটকগুলো *হ্যামলেট* (১৫৯৯), *ওথেলো* (১৬০৩), *কিংলীয়ার*

(১৬০৬) ও *ম্যাকবেথ* (১৬২৩) এর মধ্যে *ওথেলো* অন্যতম। এই চরিত্রগুলো মাহাত্মের পাশাপাশি চারিত্রিক ত্রুটিবিচ্যুতি ও দুর্বলতার চিত্র নাট্যকারের পাণ্ডুলিপিতে পরিলক্ষিত। এ ধরনের নাটকে খল চরিত্রের কুচক্রান্ত ও নিষ্ঠুর নিয়তির কারসাজির ফলে কেন্দ্রীয় চরিত্রের পতন হয়। যা চরিত্রের মৃত্যু ও ধ্বংসের মধ্য দিয়ে ট্র্যাজিডির করুণ পরিণতি নিশ্চিত হয়।

ওথেলো নাট্যপাণ্ডুলিপি পাঠ মঞ্চে রূপান্তরের ক্ষেত্রে নির্দেশককে এক বহুমাত্রিক নন্দনচিন্তার মধ্য দিয়ে অগ্রসর হতে হয়– যেখানে ঐতিহাসিক চরিত্রের অন্তর্গত সংকট এবং দৈহিক পরিবেশনরীতির মধ্যে ভারসাম্য রক্ষা করাই নির্মাণশৈলীর মূল প্রতিপাদ্য।

ওথেলো প্রথম মঞ্চায়িত হয় ১৬০৪ সালে, এলিজাবেথীয় যুগের সামাজিক ও উপনিবেশবাদী পরিপ্রেক্ষিতে। একজন মূর হিসেবে ওথেলোর সামাজিক অবস্থান এবং হোয়াইট ভেনিসিয়ান সংস্কৃতিতে তার বিচ্ছিন্নতা আধুনিক নির্দেশকের দৃষ্টিতে বিশ্লেষণযোগ্য একটি গভীর রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক নির্দেশকের জন্য এটি হয়ে ওঠে এক রূপান্তরযোগ্য মঞ্চস্থান- যেখানে জাতিগত দ্বন্দ্ব, ভিন্নতা ও বর্ণবৈষম্যের প্রশ্নগুলো সমসাময়িক দৃষ্টিতে অনুবাদযোগ্য।

ওথেলো নাট্যকলা বিভাগ, রাজশাহী বিশ্ববিদ্যালয়ের নবম ব্যাচের তৃতীয় বর্ষের শিক্ষার্থীদের প্রযোজনা। যেখানে নির্দেশক সাধারণত তিনটি স্তরে নির্মাণ কৌশল প্রয়োগ করেন। নির্দেশক আলো-ছায়ার ব্যবহারে দুটি বিপরীত রঙ ব্যবহার করেছেন– একদিকে ওথেলোর গায়ের গাঢ় রঙ অন্যদিকে ডেসডিমোনার শারীরিক সৌন্দর্যের আলোকময়তা। এই সিল্যুটির দ্বৈততা চরিত্রদের নৈতিক দ্বন্দ্ব এবং বর্ণভিত্তিক দ্বিধাকে প্রতীকী মাত্রায় তুলে ধরে। নির্দেশকের কাছে ওথেলোর দেহভাষা হয়ে ওঠে তার ক্ষমতা, যন্ত্রণাবোধ ও ট্র্যাজিক পতনের মূল বাহক। আর ডেসডিমোনার স্থিরতা এবং ইয়াগোর স্নায়ুবিক গতিশীলতার ভিন্ন দেহবিন্যাস, মঞ্চে ক্রিয়াকালীন অভিনেতার অবস্থান নির্বাচন (ব্লকিং) ও ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া নাটকে দ্বৈরথ ও সংঘাত নির্মাণ করে।

রুমালের ব্যবহার নির্দেশকের কাছে একাধিক স্তরে প্রতীক হয়ে ওঠে– ভালোবাসা, বিশ্বাসঘাতকতা ও মর্যাদাহানির প্রতিচ্ছবি হিসেবে। সেজন্য নির্দেশক রুমালটি মঞ্চপরিকল্পনায় ব্যাকড্রপে এবং মঞ্চের মূল বেদীতে সমানুপাতে ব্যবহার করেন।

স্থিরচিত্রঃ সনৎ কুমার সাহা

প্রযোজনা চিত্রঃ *ওথেলো* (২০১২)

পিটার ব্রুক এর ন্যায় অধিক শূন্য আয়তনের ব্যবহার এই প্রযোজনায় লক্ষ্য করা যায়, যেখানে নির্দেশক কেবল একটি কাঠের বেদী ব্যবহার করেছেন, মঞ্চের অন্যান্য অভিনয় স্থান রেখেছেন শূন্য। চরিত্রদের সংলাপ ও দেহের ভাষার উপর ভিত্তি করে দৃশ্যগুলো নির্মাণ করা হয়। এটি নির্দেশকের এক প্রকার মিনিমালিস্টিক[১৫] নন্দনচর্চা যেখানে দর্শককে সক্রিয় ব্যাখ্যাকারী করে তোলা হয়। অন্যদিকে তিনি রেনেসাঁস সময়ের পোশাক ও আবহসঙ্গীত ব্যবহার করে ঐতিহাসিক বিশ্বস্ততা রক্ষা করেছেন- যা তাঁর নাট্যনির্মাণে এক ধরণের ক্ল্যাসিক্যাল নান্দনিকতা উপস্থাপন করে।

শেক্সপিয়ারের *ওথেলো* একটি শক্তিশালী নাটক যেখানে উপনিবেশ-উত্তর চেতনায় বিশ্লেষণের সম্ভাবনা প্রবল। নির্দেশক পোস্টকলোনিয়াল[১৬] এবং ফেমিনিস্ট[১৭] দর্শনের মিশ্রণে প্রযোজনাটি মঞ্চে আনেন। কিন্তু নির্দেশক একজন সচেতন নাট্যনির্মাতা হওয়ায় পোস্টকলোনিয়াল দৃষ্টিভঙ্গি পুরোপুরি গ্রহণ না করে প্রযোজনাটিতে নিয়ে এসেছেন জাতিগত ক্ষমতা ও উপনিবেশবাদের অন্তর্জালে বন্দি এক আত্মপরিচয়ের নাট্যভাষ্য। এটি হয়ে ওঠে উপনিবেশবাদী সমাজে ভিন্ন জাতির মানুষের আত্মসংকট ও আত্মপরিচয় চূর্ণতার নথিপত্র। তখনই নির্দেশকের নির্মাণ, ভাষার বাইরেও একপ্রকার প্রতিবাদী নন্দন হয়ে ওঠে।

ওথেলো নির্দেশকের জন্য শুধুমাত্র ধ্রুপদী নাটকের একটি মঞ্চায়ন নয় বরং এটি হয়ে ওঠে এক চিন্তাশীল পাঠের মঞ্চরূপ, যেখানে নান্দনিকতা বহুমাত্রিক– দৃশ্যায়ন, শব্দভিত্তিক, দার্শনিক এবং রাজনৈতিক। নির্দেশকের নির্মাণশৈলীর মধ্য দিয়ে নাটকটি শিক্ষার্থীদের নিকট নতুনরূপে পাঠযোগ্য হয়ে ওঠে, যা দর্শকের অভিজ্ঞতাকে স্পর্শ করে গভীর শৈল্পিক সত্যে।

ওথেলো নাটকটির কাহিনি ও চরিত্রসমূহের ঐতিহাসিক সত্যতা রয়েছে। যা নির্দেশককে আকৃষ্ট করেছে। সত্যকে মঞ্চে রূপ দেয়া শিল্পী হিসেবে তার নিজের নিকট একটি দায়বদ্ধতা–

> শেক্সপীয়ার তাঁর ওথেলোর মডেল যে দুইজন ঐতিহাসিক ব্যক্তির মধ্যে খুঁজে পেয়েছিলেন বলে একসময় উল্লেখিত হয়েছিল, ফানেস সে সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। এদের একজন হলেন ক্রিস্টোর মরো, ভেরেনশীয় বীর সেনাপতি, ১৫০৮ সালে যিনি সাইপ্রাসের গভর্নরের পদে ইস্তফা দিয়ে ভেনিস প্রত্যাবর্তন করেন। ... দ্বিতীয় ব্যক্তি হলেন ফরাসী কর্তৃপক্ষের অধীনে চাকুরীরত বহু দুঃসাহসিক অভিযানের নেতা ইতালীয় ভাগ্যন্বেসী বীর সেনা পিয়েত্রো ডি বাসটেলিকা। তার নিরপরাধ সতীসাধ্বী স্ত্রীর বিশ্বঘাতকা ও অসদাচরণ সম্পর্কে সকৌশলে প্রচারিত নিত্য কলঙ্ক কাহিনীর সংবাদ পেয়ে তিনি কনস্টান্টিনোপলে তার কাজ অসমাপ্ত রেখে দ্রুত দেশে ফিরে আসেন। ১৫৬৩ সালে তার পরের ঘটনা একাধারে করুণ ও ভয়ঙ্কর। ... সানপিয়েত্রো স্ত্রীর নিজের রুমাল তার গলায় পেঁচিয়ে শ্বাসরুদ্ধ করে তাকে হত্যা করেন। শেক্সপীয়ারের সময় এই দুটি ঘটনাই ইংল্যাণ্ডে আলোচিত হয়েছিল স্বাভাবিক এবং হয়তো শেক্সপীয়ারের কাছেও তা এসেছে এবং তাকে কিছুটা প্রভাবিতও করেছে।[১৮]

নাট্যনির্দেশক মীর মেহবুব আলম সমকালীন নাট্যনির্মাণে নিজের স্বকীয় নাট্যভাষা (Signature Stylization) তৈরি করেছেন, যার মৌলিক বৈশিষ্ট্যসমূহ *এ ডলস হাউস*, *বিফোর দ্য স্লাইড* এবং *ওথেলো* প্রযোজনাগুলোতে দেখা যায়। নির্মাণশৈলীর দৃষ্টিকোণ থেকে নির্দেশকের নির্মাণশৈলীতে Art and Pleasure, Art and Beauty এবং Art and Emotion ধারাগুলো বিবেচিত হয়েছে বলে মনে করি। প্রযোজনাগুলো শুধু রূপ বা সৌন্দর্য নয় বরং নৈতিক-সামাজিক বার্তা বহনকারী এক অন্তরঙ্গ অভিজ্ঞতা হিসেবে প্রকাশ পায়। ল্যেভ টলস্টয় (১৮২৮-১৯১০) বিখ্যাত গ্রন্থ *What is Art*-এ শিল্পকে শুধুমাত্র রূপ, নান্দনিকতা বা আনন্দের মাধ্যম হিসেবে দেখানো হয়নি, সেখানে ব্যাখ্যা করা হয়েছে নৈতিক অনুভূতি সংক্রামণের একটি শক্তিশালী হাতিয়ার হিসেবে। তাঁর মতে:

> Art is a human Activity consisting in this, that one man consciously by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that others are infected by these feelings and also experience them.[১৯]

ল্যেভ টলস্টয়ের শিল্পতত্ত্ব আলোকে এই তিন ধারাগুলো আলোচ্য নির্দেশক কীভাবে তাঁর নির্মাণশৈলীতে কাজ করেন নিচে বিশ্লেষণ করা হলো।

Art and Pleasure বা আনন্দ ও অভিজ্ঞতার সংক্রমণ বোঝাতে টলস্টয় Pleasure for its own sake-এর বিরোধিতা করেন। শিল্প যদি কেবল শ্রেণি নির্ভর রুচি বা বাহ্যিক বিনোদনের জন্য হয় তাহলে তা সত্যিকারের শিল্প নয়। শিল্পের আনন্দ আত্মিক সংযোগ ও অভিজ্ঞতার সাম্যতা থেকে আসে। নির্দেশকও নাটককে বিনোদনের বাহন হিসেবে না দেখে একে একটি অভিজ্ঞতা ভাটার ক্ষেত্র হিসেবে নির্মাণ করেন। মঞ্চের স্থাপনাকে আনন্দদায়ক না করে চিন্তার উদ্দীপক হিসেবে তৈরি করেন। যেমন: *এ ডলস হাউস* নাটকের মঞ্চে যাতায়াতের জন্য করিডোর তৈরি করা। করিডোরের বাংলা অর্থ সরুদীর্ঘ পথ। নোরার জীবনও ছিল সীমাবদ্ধর মধ্যে বন্দী– একসময় পিতৃগৃহে বিয়ের পর স্বামীর গৃহে এবং গৃহত্যাগের পর যা ভবিষ্যতের সুদীর্ঘ সরু পথের নির্দেশ করে।

Art and Beauty বা সত্যের বোঝাতে টলস্টয় জোর দিয়েছেন নৈতিক সত্য ও আন্তরিক অনুভূতির ওপর। সৌন্দর্য শিল্পের প্রয়োজনীয় উপাদান না, বরং সে সত্যও অনুভূতির প্রবিন্ধক হয়ে দাঁড়ালে তা হয়ে উঠবে অশিল্প। নির্দেশক তার প্রযোজনাগুলোতে সৌন্দর্যের প্রথাগত ধারণা ভেঙ্গে দেন। *এ ডলস হাউস*, *ওথেলো* এবং *বিফোর দ্য স্লাইড* প্রযোজনাগুলোতে মঞ্চসজ্জার আধিক্য ছিলনা। *এ ডলস হাউস* নাটকে হাতের নিকট পাওয়া পুরোনো আসবাবপত্র, *ওথেলো*তে একটি চারকোণা বেদী ও রুমালের ব্যাকড্রপ এবং *বিফোর দ্য স্লাইডে* একটি বেদী ও ৫টি টুল। যা পাঁচটি পর্বের এক একটি সংখ্যা। পোশাক ও মঞ্চে রঙের ব্যবহারেও সৌন্দর্যের বিষয়টি এড়িয়ে গেছেন। তাঁর নিকট অভিনয়ের মাধ্যমে নাট্যবার্তা পৌছানো ছিল একমাত্র উদ্দেশ্য। গর্ডান গ্রাহাম (১৯৪৯-) এর মতে:

> What could this pleasure be? One obvious answer is- the pleasure that accompanies beauty. It has been observed from ancient times that it seems contradictory to describe something as beautiful and deny that we are in any way pleasurably affected by it.[২০]

Art and Emotion বা অনুভূতির সংক্রমণ বলতে টলস্টয় emotional infection বুঝিয়েছেন– একজন শিল্পী যা অনুভব করেছেন তা যেন দর্শকের মধ্যে সংক্রমিত হয়।

এই অনুভূতি নৈতিক, সাম্যবাদী ও মানবিক। নির্দেশক এমন নাট্যমুহূর্ত তৈরি করেন যেখানে দর্শক শুধু ভাবেই না অনুভব করে বাঁচেও। চরিত্রের দুঃখ, সংকট, দ্বন্দ্ব, প্রেম হাহাকার এর চিত্র নোরা, হেলমার, ওথেলো, ডেসডিমোনা, হ্যামলেট, ওফেলিয়া প্রভৃতির মধ্যে এমনভাবে তৈরি করা হয়েছে যা দর্শকের নৈতিক চেতনায় আঘাত করে। উদাহরন স্পষ্ট করে ওথেলোর কথা বলা যায়। এই নাটকে ওথেলোর সন্দেহ ও বিশ্বাসঘাতকতা শুধু প্রেমের সমস্যা নয়। নির্দেশকের চিন্তায়

এটি ক্ষমতা, জাতি ও পুরুষতন্ত্রের রাজনৈতিক অনুভব। *বিফোর দ্যা স্লাইডে* ইতিহাস, স্মৃতি ও পুঁজিবাদী পাথরচাপা মানসিক সংকটপূর্ণ অনুভূতিগুলো দর্শক মনে তৈরি করে নিরবতাকে উদ্বেলিত করে। *এ ডলস হাউস* এ নোরার বিদায় শুধুমাত্র ক্রিয়া নয় বরং এক নৈতিক প্রতিধ্বনির অতল বহিঃপ্রকাশ।

তাঁর নির্দেশনায় বাস্তব মঞ্চসজ্জা পরিহার স্থানে বিমূর্ত ও প্রতীকী উপস্থাপনা দেখা যায়। *ওথেলো* নাটকে রুমালকে প্রতীকী হিসেবে মঞ্চে ও ব্যাকড্রপে ব্যবহার করা হয়েছে। *এ ডলস হাউসে* খোলা দরজা, ঘন্টা, লেটার বক্স নোরার গৃহত্যাগের অগ্রিম বার্তা বহন করে। *বিফোর দ্য স্লাইডে* ফাঁকা বেদী ও টুলসমূহ যেন রাজতন্ত্রের ভগ্নদশার প্রতীকীরূপ।

দেহভাষা কেন্দ্রিক অভিনয়রীতি তাঁর নির্দেশনায় সংলাপের চেয়ে বেশি অর্থবাহী। অভিনতাদের চলন ও বলনে রাজনৈতিক প্রতিবাদের ভাষা *বিফোর দ্য স্লাইডে* দেখা যায়। *এ ডলস হাউসে* নিস্তব্ধভাবে নোরার প্রস্থানমূহুর্ত তার আত্মপ্রতিষ্ঠার দৃঢ় উচ্চারণ। পোশাকে সাদা রঙের ব্যবহার। তাঁর প্রায় প্রতিটি নাটকে পোশাকে সাদা রঙের ব্যবহার দেখা যায়। নির্দেশকের মতে সাদা শুভ্রতার প্রতীকী। এছাড়া সাদা রঙের রঙ্গিন আলোর আবেগময়তা বেশি এবং ব্যবহার সহজ। *ওথেলো*, *বিফোর দ্য স্লাইড* নাটক দুটিতে পোশাকে সাদা রঙের ব্যবহার হয়েছে। কিন্তু *এ ডলস হাউসে* নোরা চরিত্রে নীলাভ অ্যাশ রঙের ব্যবহার পরিলক্ষিত। যা বেদনার প্রতীক।

মঞ্চ ও আসবাবপত্রে নীলাভ ও ছাই রঙ এর ব্যবহার বেশি। তিনটি প্রযোজনার আলোতে এই রঙটিই দেখা যায়। তিনি চরিত্রের ক্রিয়ার ওপর গুরুত্ব বেশি দেন। যার ফলে তার প্রযোজনায় মূল পাণ্ডুলিপির অনেকটা সম্পাদিত হয়। *এ ডলস হাউস* এর মূল পাণ্ডুলিপির নবরূপায়ন হিসেবে ড. বিপ্লব বালার পাণ্ডুলিপি গ্রহণ করেন। হ্যামলেট মেশিন নাটকটি থেকে প্রযোজনীয় সংলাপগুলো গ্রহণ করে তৈরি করেন *বিফোর দ্য স্লাইড*। এই প্রযোজনায় পাণ্ডুলিপি, চরিত্র, কাহিনি, সময় এবং অভিনয় এর প্রচলিত কাঠামোকে ভেঙ্গে পোস্টড্রামাট্রিক পদ্ধতিতে থিয়েটারে নিজস্ব ভাষ্যকে পুনরায় গঠন করা হয়। যাকে পোস্টড্রামাট্রিক এর ভাষায় deconstruct বলে। পোস্টড্রামাট্রিকের একটি উদ্ধৃতি থেকে এই ধারণা পরিষ্কার–

> Even through the concept of postdramatic theatre is many ways analogous to the nation of postmodern theatre, it is not based on the application of a general cultural concept to the specific domain of theatre but derives and unfolds from within a long establisted discourse on theatre osethetics itself as a deconstruction of one of its major potemises.[২১]

তাঁর নির্দেশনায় মঞ্চে শূন্য আয়তন এর ব্যবহার বেশি। এদিক থেকে বলা যায় তিনি পিটার ব্রুক এর অনুসারী। তাঁর প্রতিটি প্রযোজনা দেহভাষাকেন্দ্রিক অভিনয়রীতির ছাপ সুস্পষ্ট। যার জন্য তিনি মঞ্চসজ্জা ও অভিনেতার পোশাকের ওপর গুরুত্ব কম দেন। নিজের পরিমিত বোধের মধ্য দিয়ে যেটুকু না শুধুমাত্র সেটুকু ব্যবহার করেন।

তাঁর প্রযোজনায় কোরাসের ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ। *হ্যামলেটমেশিন* নাটকে অভিনেতার সম্মিলিত সংলাপ রাজনৈতিক অবচেতন জাগিয়ে তোলে। *হ্যামলেটমেশিন* নাটকে অভিনেতাদের মধ্যে নির্দিষ্ট কোনো চরিত্র ছিল না। প্রত্যেকে একাধিক চরিত্রে অভিনয় করেছে এবং বিষয়বস্তু প্রয়োজনে পালন করেছে কোরাসের ভূমিকা।

তিনি নারী চরিত্রের দ্বারা প্রতিরোধের ক্ষেত্র তৈরি করেন। *ওথেলোতে* ডেসিডিমোনার নীরবতা হয়ে ওঠে প্রতিবাদের একটি পাঠ। *এ ডলস হাউস* এ সরাসরি দর্শকের দিকে তাকিয়ে বাইরে পা বাড়ায়। চরিত্রের এই দেহভাষা নাট্যবিন্যাসে নারীর আত্মদখলের ভাষায় পরিণত হয়। *বিফোর দ্য স্লাইড* এ নারী চরিত্রসমূহ ঐতিহাসিক রাজনৈতিক উপকরণে রূপ নেয়। নিদের্শকের নিজের মতে-

> নিরীক্ষাধর্মী নাট্যকার হিসেবে হাইনার ম্যুলার এর নাটকগুলো সরল ও একরৈখিকতা বিপরীতে দুরূহ ও দুর্বোধ্য। ইন্টার-টেক্সচুয়্যালিটি বা আন্তঃগ্রন্থিকতা তাঁর নাটকের মুখ্য বিষয়। *হ্যামলেটমেশিন* এবং রে মাঝে আবর্তিত হ্যামলেট ও ওফেলিয়া চরিত্রদ্বয়ের মধ্য দিয়ে বর্তমান সমাজের একজন নাগরিকের ভূমিকা কীরূপ হবে, আর তা কীভাবে প্রাসঙ্গিক সেটা বোঝা যাবে। একইসাথে নাটকের অন্যতম নারী চরিত্র ওফেলিয়ার মধ্য দিয়ে বর্তমান সমাজের নারীদের অবস্থার চিত্র ফুটে উঠবে।[২২]

সংলাপ প্রক্ষেপণে দ্রুতলয়ের প্রয়োগ বেশি। নির্দেশক এর মধ্য দিয়ে অভিনেতাদের মধ্যে টান টান উত্তেজনা রাখেন। যার ফলে প্রযোজনাগুলো কখনই স্লথ হয় না। সংলাপের ক্ষেত্রে নির্দেশক শব্দে গুরুত্বারোপ এর দিকে প্রাধান্য দেন বেশি। অভিনেতাদের মঞ্চে ক্রিয়াকালীন অভিনেতার অবস্থান নির্বাচন এ একটি ছন্দ তৈরি করেন- যা ধীর, মধ্য ও দ্রুতলয়ের সমন্বয়ে হয়। এটা পরিবেশ পরিস্থিতি ও আলোক পরিকল্পনার সাথে সম্পর্কযুক্ত। এটি চরিত্রের আবেগময়তা প্রকাশে ভূমিকা রাখে। তার প্রযোজনাগুলোতে পাশ্চাত্য অভিনয়রীতির প্রয়োগ বেশি থাকে। অভিনেতাদের আবেগস্মৃতিকে জাগ্রত করতে চরিত্র নির্মাণে প্রত্যেক অভিনেতাকে আলাদাভাবে সেই যাত্রাটি করান।

মীর মেহবুব আলম তাঁর নির্দেশনামূলক স্বকীয় নন্দনভাষায় গ্রোটস্কির আত্মিক দেহনাট্য ও পিটার ব্রুকের শূন্যস্থানের কল্পনাশক্তির মধ্যে এক নবতর সেতুবন্ধন নির্মাণ করেন। তিনি বাংলার সাংস্কৃতিক মাটি, রাজনৈতিক বাস্তবতা ও চেতনার ভেতর পশ্চিমা নাট্যবক্তব্যকে নতুনভাবে নির্মাণ করেন। তাঁর নির্দেশনায় প্রতীক, দেহ, সময় ও শব্দসমূহ এক জৈব নাট্যভাষা তৈরি করে, যা দর্শককে শুধু নাট্যনিরীক্ষা নয়, নাট্য অনুভবের আস্বাদন করান।

নন্দন শব্দটির বাংলা আভিধানিক অর্থ আনন্দ বা সুখদ। দেখার মধ্য দিয়ে লাভ করা হয় এই আনন্দ। সাধারণ অর্থে ব্যবহার হয়নি 'আনন্দ' শব্দটি। আনন্দকে উপলব্ধি করা যায় আত্মার তৃপ্তির মধ্য দিয়ে। সর্বাধিক বিচারে বলা যায়– শিল্পকর্ম সংবেদী ভোক্তাকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য আনন্দ সঞ্চারের পাশাপাশি ভাব চেতনাকেও আনন্দমণ্ডিত করে তাহলে শিল্পকর্মটি যেগুণে স্বীকৃতি লাভ করে তাকে ভোক্তা নান্দনিক নামে অভিহিত করেন।[২৩] মঞ্চনাটক নির্মাণের ক্ষেত্রে এই ভোক্তার দায়িত্বটি দর্শক এবং নির্দেশক পালন করে থাকেন। নির্দেশকের এই সৃষ্টিশীল সত্ত্বার তাৎপর্যর উপর এই নান্দনিক গুনটির পরিচয় নির্ভর করে। Aesthatics শব্দের অর্থ One Who Perceives– যার অর্থ প্রত্যক্ষ করা। প্রাচীন সংস্কৃতে একে বলা হয়েছে বীক্ষণশাস্ত্র। বীক্ষণ শব্দের অর্থ বিশেষভাবে দেখা। দুটি শব্দের অর্থ এক, কিন্তু এই দেখা সাধারণ অর্থে না এই বিশেষভাবে দেখার মধ্যে উপলব্ধি জড়িত– ইন্দ্রিয় সংযোগ, বোধি এবং সজ্ঞার। বস্তুজগতে যা দৃশ্যমান তাদের দেখা, তাদের রূপ অনুধাবন করা এবং তাদের অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য ও সম্পর্কগুলোকে তলিয়ে দেখার মধ্যে এই প্রত্যক্ষণ শব্দটি জড়িত। নাট্য নির্দেশনায় নির্দেশকের ইন্দ্রিয় সংযোগ, বোধি এবং সজ্ঞার মধ্য দিয়ে দর্শক প্রত্যক্ষণ করেন শিল্পীর শিল্পরূপ বা নাট্য প্রযোজনার নান্দনিক আস্বাদন।

নাট্যনির্দেশনা কেবল কৌশলগত পরিকল্পনা নয় এটি একটি গভীর শিল্পতাত্ত্বিক ও নন্দনতাত্ত্বিক দায়বদ্ধতার কর্মপ্রক্রিয়া এই প্রবন্ধে *এ ডলস হাউস*, *বিফোর দ্য স্লাইড* এবং *ওথেলো* -এই তিনটি ভিন্ন ঘরানার নাটকের উপর ভিত্তি করে নির্দেশকের নির্মাণশৈলী ও নন্দনভাবনা অন্বেষণ করা হয়েছে। এই প্রযোজনাসমূহে তিনি নাট্যরূপান্তরের একটি বিশেষ শৈলী নির্মাণ করেন যেখানে অভিনয় আয়তন, আলোক, নিস্তব্ধতা. প্রতীকের ব্যবহার, দেহভাষা ও নন্দনবীক্ষা- সবকিছু হয়ে ওঠে নির্দেশনাশৈলীর অর্থবহ নাট্যভাষার উপাদান। পরিসমাপ্তিতে বলা যায়, নির্দেশক মীর মেহবুব আলমের নির্দেশনাশৈলী একটি মহানন্দন অভিযাত্রা, যেখানে পাশ্চাত্য, ধ্রুপদী নাট্যতত্ত্ব, আধুনিক বোধ ও বিদ্রোহ, উত্তরাধুনিক নাট্যতত্ত্বের সংমিশ্রণে অভিন্ন নাট্যভাষা তৈরি করেছে। তাঁর প্রযোজনাসমূহ নন্দনতাত্ত্বিক নিরীক্ষাধর্মী হলেও তা শিকড়গাঁথা বাস্তবতায়। তিনি দর্শকের জন্য কেবল একটি নাট্যপ্রদর্শনী নির্মাণ করেন না বরং তৈরি করেন এক চেতনার পরিসর। যেখানে থিয়েটার হয়ে ওঠে আত্মসমীক্ষার আয়না।

টীকা ও তথ্যনির্দেশ

১ Eugenio Barba, *The Paper Canoe: A guide to theatre Anthropology*, translated by Richard Fowler, (London and New York: Routledge, 1995), p. 8.

২ Eugenio Barba, On Directing and Dramaturgy: Burning the House. Translated by Judy Barba, (London and New York: Routledge, 2010), p. 240.

৩ হেনরিক উবসেন, *নোরা*, অনুবাদ- খায়রুল আলম সবুজ, (ঢাকা: বিশ্বসাহিত্য কেন্দ্র, জানুয়ারি ২০২৩ খৃ.), পৃ. ১৫।

৪ সৈয়দ মনজুরুল ইসলাম, *নন্দনতত্ত্ব*, (ঢাকা: বাংলা একাডেমি ১ম প্রকাশ, ২১ ডিসেম্বর ১৯৮৫), পৃ. ২২ ও ২৩।

৫ দেবাশিস রায় চৌধুরী, *পোশাকের কথা*, (কলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ নাট্য আকাদেমি, প্রথম প্রকাশ, নাট্যমেলা ২০১০), পৃ. ৪৬।

৬ হেনরিক ইবসেন, *নোরা*, অনুবাদ- খায়রুল আলম সবুজ, (ঢাকা: বিশ্বসাহিত্য কেন্দ্র, জানুয়ারি ২০২৩ খৃ.), পৃ. ১২৯।

৭ মুরারি রায় চৌধুরী, *থিয়েটার সঙ্গীতের প্রয়োগ*, (কলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ নাট্য আকাদেমি, ১ম প্রকাশ নাট্যমেলা, ২০১০), পৃ. ১৭।

৮ Postdramatic Theatre: [...] the concept of posdramatic theatre is in many ways analogous to the notion of postmodern theatre, it is not based on the application of a general cultural concept to the specific domain of theatre, but derives and unfolds, from within a log-established discourse on theatre aesthetics itself, as a deconstruction of one of its major premises. Quoed from Hans- Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre,* Translated and with an Introduction by Karen Jurs-Munby, (London and New York: Routledge, 2006), p. 14.

৯ কবীর চৌধুরী (অনুদিত), *হ্যামলেটমেশিন*, (ঢাকা: বাংলা একাডেমি, ১৯৯৭), পৃ. ১৩।

১০ কবীর চৌধুরী (অনুদিত), *পূর্বোক্ত*, পৃ. ১৫।

১১ ড. মীর মেহবুব আলম, 'আধুনিকতাবাদ ও উত্তরাধুনিকতাবাদ: প্রসঙ্গ হাইনার ম্যুলার-এর হ্যামলেটমেশিন, *বঙ্গবন্ধু ইনস্টিটিউট অব লিবারেশন ওয়ার এ্যান্ড বাংলাদেশ স্টাডিজ*, (গোপালগঞ্জ: বঙ্গবন্ধু শেখ মুজিবুর রহমান বিজ্ঞান ও প্রযুক্তি বিশ্ববিদ্যালয়, প্রথম বর্ষ, প্রথম সংখ্যা, ফেব্রুয়ারি ২০১৫), পৃ. ৭১।

১২ ড. মীর মেহবুব আলম, *প্রাগুক্ত*, পৃ. ৭০।

১৩ ড. মীর মেহবুব আলম, *প্রাগুক্ত*, পৃ. ৭২।

১৪ Body Politics: This language, in turn, structures the world by suppressing multiple meanings (which always recell the libidinal multiplicity which characterized the primary relation to the maternal body) and instating univocal and discrete meanings in their place. JUDITH BUTLER, GENDER TROUBLE, *Feminism and the Subversion of Identity,* (London and New York: Routledge, 1999), p. 101.

[১৫] Minimalist Theatre: Minimalist theatre is a theatrical approach that strips away elaborate sets, constumes, and complex staging to focus on the essential elements of performance. It emphasizes the actor's performance, audience engagement, and the raw power of storytelling, often using simple props and staging to create a powerful and focused theatrical experience. https://www.google.com/search?q=minimatilst+theatre+definition&oq=minimalist+theatre&gs_ lcrp =EgZjaHJvbWUqCAgGEAAYFhgeMg4IABBFGDkYOxABBiKBIHCAEQABiABDIMCAIQABh DGIAEGloFMggIAxAAGBYYHjHCAQQABgWGB4yCAgFEAAYEhgeMggIBhAAGBYYHjIICAeQABgWGB4yCAgIEAAYFhgeMggICRAAGBYYHiIBCIEINzgyajBqN6gCCLACAfEFVSLrtlcAGFjxBVUj6 7SXABhY&sourceid=chnome&ie=UIF-8.

[১৬] Postcolonial: Postcolonial theory is a theoretical approach that attempts to disrupt the dominant discourse of colonial power. Put simply, postocolonial theory is about colonialism, emphasizing the effects of colonialism on both the colonized and the colonizer., https:/www.ebsco.com. accessed on: 29 June 2025, at 6:15 pm.

[১৭] Feminist criticism, Developed as part of the discourse of the second wave feminism which emerged in Europe and America in the late 1960s to revive political and social issues associated with turn-of-the-century suffrage debates, and to question again the extent of women's actual participation in Western cultures. Peter Childs and Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Tems, Based on A Dictionary of Modern Critical Terms,* edited by Roger Fowlder, (London and New York: Routledge, 2006), pp. 85-86.

[১৮] কবীর চৌধুরী, *প্রসঙ্গ নাটক*, (ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমি, ডিসেম্বর ১৯৯৭), পৃ. ৪৭।

[১৯] A Neill and A. Ridley (eds), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern,* (New York: McGraw-Hill, 1995), p. 511.

[২০] Gordon Graham, *PHILOSOPHY OF THE ARTS An imtroduction to aesthetics,* (Londn and New York: Routledge, 2005), p. 14.

[২১] Hans-This Lehmann, transhalid by Karin Jurs Memby (London and New York: Routledge, 2006), p. 14

[২২] ড. মীর মেহবুব আলম, 'আধুনিকতাবাদ ও উত্তরাধুনিকতাবাদ: প্রসঙ্গ হাইনার ম্যুলার-এর হ্যামলেটমেশিন, *বঙ্গবন্ধু ইনস্টিটিউট অব লিবারেশন ওয়ার এ্যান্ড বাংলাদেশ স্টাডিজ*, (গোপালগঞ্জ: বঙ্গবন্ধু শেখ মুজিবুর রহমান বিজ্ঞান ও প্রযুক্তি বিশ্ববিদ্যালয়, প্রথম বর্ষ, প্রথম সংখ্যা, ফেব্রুয়ারি ২০১৫), পৃ. ৬২, ৬৮-৭২।

[২৩] সৈয়দ মনজুরুল ইসলাম, *নন্দনতত্ত্ব*, (ঢাকা: বাংলা একাডেমি, ২১ ডিসেম্বর, ১৯৮৫), পৃ. ১১।