প্রবন্ধাবলি, *খণ্ড : ১২*, *জুলাই ২০২০*, ২৭-৫১

ভরতমুনিকৃত সংকেতাবদ্ধ অভিনয়ের প্রয়োগ: 'চারী' বিধানের তাত্ত্বিক ও প্রায়োগিক রূপরেখা অনুসন্ধান

(Practice of Bharata Muni's Codified Acting: In Search of a Theoretical and Practical Framework Regarding the Principles of Cari)

মো. আশিকুর রহমান লিয়ন[১]
কাজী তামান্না হক সিগমা[২]

সারসংক্ষেপ

বক্ষ্যমাণ প্রবন্ধ প্রাচীন ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্যশাস্ত্র বর্ণিত চতুর্বিধ অভিনয়ের অন্তর্গত একটি গুরুত্বপূর্ণ ধারণা 'চারী' নিরীক্ষা করতে ব্রতী। এই নিরীক্ষায় আভিধানিক তথা শব্দতাত্ত্বিক অর্থ অনুসন্ধানের মাধ্যমে এবং পশ্চিমা বিবিধ নাট্য ধারণার নিরিখে প্রধানত মনোনিবেশ করে এর মূল তাত্ত্বিক কাঠামো ও প্রায়োগিক রূপরেখার অনুসন্ধানে। এই অনুসন্ধানে প্রতীয়মান হয় যে, চারী বিধানের সার্থক প্রয়োগ অভিনেতাকে নিজের দৈহিক অস্তিত্ব ও মঞ্চভূমির সঙ্গে একটি কার্যকর ও শৈল্পিক যোগসূত্র স্থাপনে বিশেষ সহায়ক।

Abstract: This article is devoted to examine 'Cari', an import notion of performance theory discussed in the Natyashastra, the oldest treatise on classical Indian theatre. Understanding the lexicological meaning of Cari, this essay focuses on both the theoretical structure and practical framework along with an analysis of its relation to the Western theatrical canon. This research demonstrates that the successful implementation of Cari empowers an actor to obtain an impactful and artistic unity between actor's body and the stage.

মূল শব্দ: ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্য, আঙ্গিকাভিনয়, গ্রোটস্কি ও মেয়ারহোল্ড, অভিনেতার শরীর, তাদাসি সুজুকি, ভূমির সাথে সম্পর্ক, রিচার্ড শেখনার, সংকেতাবদ্ধ অভিনয়, ত্রিভঙ্গী ও পদচলন, ইউজিনিও বারবা, শারীরিক ও ইন্দ্রিয়জাত অভিব্যক্তি।

---

[১] সহকারী অধ্যাপক, থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়

[২] সহকারী অধ্যাপক, থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়

DOI: https://doi.org/10.59146/PBDHV12A2

ভরতমুনিকৃত ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্যের সংকেতাবদ্ধ অভিনয় বর্তমান বিশ্বে একটি সুপ্রাচীন ও বহুচর্চিত অভিনয় ধারা। এই অভিনয় ধারায় অভিনেতার শরীর, মন, বচন, সংলাপ, পোশাক, দ্রব্যসম্ভার, অঙ্গরচনা এবং মঞ্চ ব্যবহার সংক্রান্ত সকল ব্যবহার বিধি ব্যাকরণ সিদ্ধ প্রণালিতে ব্যাখ্যা রয়েছে। অর্থাৎ বিধিবদ্ধ এই অভিনয় ধারাই হলো সংকেতাবদ্ধ অভিনয়। এই সংকেতাবদ্ধ অভিনয় ভরতমুনিকৃত নাট্যশাস্ত্রে ৪টি বিভাগে প্রকাশ পেয়েছে। যথা– আঙ্গিকাভিনয়, বাচিকাভিনয়, সাত্ত্বিকাভিনয় এবং আহার্যাভিনয়। আঙ্গিকাভিনয়ের বিচিত্র, বৃহৎ শাখা প্রণালী ও প্রয়োগবিধির একটি গুরুত্বপূর্ণ অনুষঙ্গ হলো 'চারী'। 'চারী' মূলত অভিনেতার একপায়ে চলনকে নির্দেশ করে। 'চারী' প্রসঙ্গে রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক গুরু খগেন্দ্রনাথ বর্মন বলেন,

> পদ, জংঘা, উরু এর বিশেষ ভাবে যুগপৎ সঞ্চালনের নাম "চারী"। হস্তাভিনয়কালে পরিচ্ছন্ন হস্ত কর্ম যেরূপ দর্শনীয় হয়, তদ্রূপ, পরিচ্ছন্ন গতির অনুকরণ রূপ অভিনয়কালেও "চারী বিধানগুলি" দর্শনীয় হয়। (বর্মন, ২০০১, পৃ. ৯৪)

বক্ষ্যমাণ প্রবন্ধে অভিনেতা কর্তৃক 'চারী'র ধরন, প্রয়োগ কৌশল এবং তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ সংক্রান্ত একটি নিরীক্ষা উপস্থাপন করা হলো।

'চারী' ধারণার তাত্ত্বিক ও প্রায়োগিক স্বরূপ

ভরত নাট্যশাস্ত্রে আঙ্গিক অভিনয়ে শরীরের নানা অঙ্গ, উপাঙ্গের ব্যবহার তথা প্রয়োগ বিধির উল্লেখ করা হয়েছে। মানুষের শরীরের নানাবিধ অঙ্গ হলো– মাথা, হাত, কোমর, বুক, পার্শ্ব, পা ইত্যাদি। একজন অভিনেতার শরীরের বিভিন্ন অঙ্গের মাঝে পা বা পদ অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ একটি অঙ্গ, কারণ এই পায়ের মাধ্যমেই অভিনেতা ভূমির উপর দাঁড়িয়ে থাকে, ভূমির উপর গমন করে এবং ভূমির সাথে সম্পর্ক স্থাপন করে। সর্বোপরি একজন অভিনেতা পরিবেশনা স্থলে তার নিজ উপস্থিতি প্রমাণ করে। এ সংক্রান্তে জাপানের নাট্য নির্দেশক তাদাসি সুজুকির বক্তব্য প্রাসঙ্গিক,

> Even the movements of the arms and hands can only augment the feeling inherent in the body positions established by the feet. There are many cases in which the position of the feet determines even the strength and nuance of the actor's voice. An actor can still perform without arms and hands, but to perform without feet would be inconceivable (Suzuki, 2014, p. 6)

'চারী' মূলত অভিনেতার পা অথবা পদ সংক্রান্ত নিয়ম ও প্রয়োগ বিধির একটি অনুষঙ্গ। 'চারী' প্রসঙ্গে ভরতমুনি নাট্যশাস্ত্রের একাদশ অধ্যায়ে বলেন,

> এবং পাদস্য জঙ্ঘায়া উরোঃ কট্যাস্তথৈব চ ।
> সমানকরণাচ্ছেষ্টা চারীতি পরিকীর্তিতা।। ১১/১ (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৪৪)

শ্লোকটি ব্যাখ্যা করলে বোঝা যায় যে, অভিনেতার পা অথবা পদ, জঙ্ঘা অথবা হাটু হতে গোড়ালি, উরু অথবা মানবদেহের কোমর অঞ্চলে কুঁচকি হতে হাটু পর্যন্ত, কটিদেশ অথবা কোমরের যুগপৎ সঞ্চালনকে 'চারী' নামে অভিহিত করা হয়েছে। 'চারী' বিষয়ে আরও বিশ্লেষণাত্মক ধারণা পাওয়া যায় প্রখ্যাত নৃত্যশিল্পী ও গবেষক ড. গায়ত্রী চট্টোপাধ্যায়ের বক্তব্যে,

> জঙ্ঘা, ঊরু, কটি ও পদের যুগপৎ সঞ্চালনের বিচিত্র ক্রিয়া দ্বারা চারী হয়। চারী, করণ, খণ্ড, মণ্ডল এগুলি পরস্পরের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গি জড়িত। হস্তকর্মের সঙ্গে গতির অনুকরণাত্মক অভিনয়ে বিভিন্ন পাদভেদে বিভিন্ন চরণ- কর্মের রূপায়ণে এগুলির প্রয়োগ অপরিহার্য। একপায়ের প্রচারে চারী, দুই পায়ের প্রচেষ্টায় করণ, আবার করণসমূহের সংযোগে খণ্ড এবং কয়েকটি খন্ডের সংক্ষেপে হয় মণ্ডল। (চট্টোপাধ্যায়, ২০১৬, পৃ. ৫১)

এই বক্তব্যের ব্যবহারিক প্রয়োগ দেখা যায় ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের তৎকালীন নাট্যকলা ও সংগীত বিভাগ প্রযোজিত ও ওয়াহীদা মল্লিক নির্দেশিত ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্য প্রযোজনা *মধ্যমব্যায়োগ* (মল্লিক, ২০০৪)-এর একটি দৃশ্যে। এই দৃশ্যে দেখা যায়, রাক্ষসী হিড়ীম্বাপুত্র ঘটোৎকচ ব্রাহ্মণ পরিবারকে বিশেষ জাদুর জল ফোঁটা বা মায়াপাশ দিয়ে একটি বৃত্তাকার আয়তনে আটকে রাখে। এরপর ঘটোৎকচ চরিত্র রূপদানকারী অভিনেতাকে দেখা যায় যে, ব্রাহ্মণ পরিবারের চারপাশ ঘিরে বীরত্ব প্রকাশ করতে করতে বিশেষ ভঙ্গিমায় প্রদক্ষিণ করছে। এই প্রদক্ষিণের সময় ঘটোৎকচ চরিত্রে রূপদানকারী অভিনেতা তার নিজ কটি বা কোমর হতে শরীরের উপর অংশ অবিচল স্থির রেখে কটি হতে পা পর্যন্ত বিবিধ অংশ যথা জঙ্ঘা, ঊরুর অংশসমূহের যুগপৎ ব্যবহার এবং সঞ্চালনের মাধ্যমে প্রদক্ষিণ করে। এই প্রদক্ষিণের সময়ে পরিলক্ষিত হয় যে, অভিনেতার এই বিশেষ চলনে তার দুটি পা পর্যায়ক্রমে ভূমি হতে কোনো ক্রমে বিচ্ছিন্ন না হয়ে অর্ধবৃত্তাকার ঘর্ষণের মাধ্যমে সামনের দিকে অগ্রসর হচ্ছে। ঠিক এই একই চলনের মাধ্যমে ঘটোৎকচ তার বাবা ভীমসেনকে মায়াপাশ দিয়ে বেঁধে তার মা হিড়িম্বার কাছে নিয়ে যায়। গমনের আগে বলে ওঠে "[...] জল আছে কোথায়? ওহে পর্বত! জল দাও। আরে! জল ঝরছে। (আচমন করে মন্ত্র জপ করতে লাগল) দেখো ভদ্রলোক! মায়াপাশ আবদ্ধ হওয়ার পর অবশ হয়ে তুমি আমাকে অনুসরণ করবে।" (ভাস, ২০১১, পৃ. ১০১) নাট্যশাস্ত্র ও প্রযোজনার উল্লিখিত উদাহরণ থেকে "চারী" শব্দটি যে ধারণা ব্যক্ত করে তাকে আদ্যরঙ্গাচার্যের ভাষায় বলা যায়, "A cari is a movement with one foot" (Rangacharya, 1996, p. 91)

অভিনয়-প্রয়োগে 'চারী'র দ্বিবিধ প্রকরণ

অজস্র নাট্যক্রিয়ায় বহু মুহূর্তের সমাহারে গল্পের কাঠামো উপস্থাপিত হয়। এরূপ বাছাইকৃত কয়েকটি নাট্যক্রিয়া 'চারী'র মাধ্যমে প্রয়োগ করার বিধি রয়েছে। এ সম্পর্কে ভরতমুনি বলেন,

> চারীভিঃপ্রস্তুতং নৃত্তং চারীভিশ্চেষ্টিতংতথা ।
> চারীভিঃশস্ত্রমোক্ষশ্চ চার্যো যুদ্ধে চ কীর্তিতাঃ ।। ১১/৫ (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৪৪)

এরূপ 'চারী'র প্রয়োগের মাধ্যমে নাট্যক্রিয়ার স্বরূপ পরিলক্ষিত হয় *ঊরুভঙ্গম* (মল্লিক, ২০০৭) প্রযোজনায় আরম্ভের অংশে। এ অংশে দেখা যায়, অভিনেতার শারীরিক অংশগ্রহণ, 'চারী'র প্রয়োগ ও বর্ণনার মাধ্যমে কুরুক্ষেত্র যুদ্ধের ভয়াবহ পরিস্থিতির চিত্রকল্প উপস্থাপিত হয়েছে।

> এই যুদ্ধে পরস্পরের শস্ত্রাঘাতে মৃত্যু ঘটেছে (বীরেদের), মৃত মহাহস্তীদের পর্বত-প্রমাণ দেহগুলি পড়ে থাকায় যুদ্ধস্থল রূপ নিয়েছে পার্বত্যভূমির, দিকে দিকে আস্তানা গেড়েছে শকুনিরা; রথগুলি শূন্য, কারণ মহারথীরা ঢলে পড়েছে মৃত্যুর কোলে। (বসু, ২০১২, পৃ. ৩৩৯)

আবার ভীম কর্তৃক দুর্যোধনের উরুতে গদা দ্বারা আঘাতের পূর্বে গদা হাতে ধৃত ভীমসেন 'চারী' প্রয়োগের মাধ্যমে যুদ্ধের বিশেষ প্রস্তুতি নিচ্ছে। অনুরূপভাবে পরিবেশনার বিবিধ ক্রিয়া, যথা- অস্ত্রক্ষেপণ, যুদ্ধ, নৃত্য সংঘটনে 'চারী' প্রয়োগ করা হয়। এই সকল ক্রিয়াসমূহের প্রকাশে 'চারী'র ব্যবহার বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় যে, অভিনেতার শরীরের কোমর হতে পা পর্যন্ত বিভিন্ন অংশের ব্যবহার ও গুরুত্ব অসীম। 'চারী' সবসময়ই শরীরের নিম্নাংশের কার্যকারী প্রয়োগকে নির্দেশ করে। অভিনেতার শারীরিক শক্তি অর্জনের প্রেক্ষাপটকে বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় যে, ভূমির উপরে পা-এর অংশগ্রহণ, চলন, প্রয়োগ এবং বিশেষ নিয়মসিদ্ধ পদের চলন অভিনেতার শরীরের উপর অংশে শক্তি সঞ্চারে কার্যকরী ভূমিকা রাখে। অর্থাৎ, ভূমি হতে অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণে যে শক্তি পা হতে শরীরের উপর অংশে প্রবাহিত হয় তার মধ্যবর্তী গুরুত্বপূর্ণ মাধ্যম হিসেবে কাজ করে অভিনেতার শরীরের কটি বা কোমর। এ প্রসঙ্গে তাদাসি সুজুকির বক্তব্য অত্যন্ত প্রাসঙ্গিক:

> If the actor loses his concentration on his legs and loins and so misses the sense of being toughened or tempered, he will not be able to continue on to the end with a unified, settled energy, no matter how full of energy he may feel [...] In either case, the energy produced as the feet strike the floor spreads into the upper body (Suzuki, 2014, p. 9)

বিবিধ নাট্যিক ক্রিয়া উপস্থাপনে পা-এর ব্যবহার এবং নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত পা সংক্রান্ত বিশেষ অনুষঙ্গ 'চারী'র প্রয়োগ অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। 'চারী'র প্রকার ও ধরন প্রসঙ্গে ভরতমুনি দুটি ধারায় মোট ৩২ প্রকার 'চারী'র কথা উল্লেখ করেছেন। এই প্রধান দুটি ধারা হলো– (১) ভৌমি চারী ও (২) আকাশিকী চারী। এই দুই প্রকার ধারায় ১৬টি করে মোট ৩২টি 'চারী' অন্তর্ভুক্ত রয়েছে। একটি সচিত্র বিশ্লেষণী নিরীক্ষার মাধ্যমে এই ৩২টি 'চারী'র রূপ ও প্রয়োগ কৌশল নিম্নে অনুসন্ধান করা হলো।

নাট্যশাস্ত্রে ভৌমী চারীর অন্তর্গত ১৬ প্রকার 'চারী'র নাম উল্লেখ পাওয়া যায়: "সমপাদা, স্থিতাবর্তা, শকটাস্যা, অধ্যর্ধিকা, চাষগতি, বিচ্যবা, এড়কাক্রীড়িতা, বদ্ধা, উরূদ্বৃত্তা, অড্ডিতা, উৎস্যন্দিতা, জনিতা, স্যন্দিতা, অপস্যন্দিতা, সমোৎসারিতমতল্লি এবং মতল্লি" (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৪৫)।

নাট্যশাস্ত্রে আকাশিকী চারীর অন্তর্গত ১৬ প্রকার 'চারী'গুলো হলো: "অতিক্রান্তা, অপক্রান্তা, পার্শ্বক্রান্তা, উর্ধ্বজানু, সূচী, নূপুরপাদিকা, দোলপাদা, আক্ষিপ্তা, আবিদ্ধা, উদ্‌বৃত্তা, বিদ্যুদভ্রান্তা, অলাতা, ভুজঙ্গত্রাসিতা, হরিণপ্লুতা, দণ্ডা ও ভ্রমরী" (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৪৪)।

ভৌমী চারীকে আদ্যরঙ্গাচার্য "Earthly movement" (Rangacharya, 1996, p. 91) নামে অভিহিত করেছেন। অর্থাৎ যে সকল 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার দুটি পা ভূমির সাথে বিবিধ পন্থায় ও চলনে সার্বক্ষণিক এবং পর্যায়ক্রমিক সংযোগ স্থাপন করে, সেই সকল 'চারী'সমূহকে ভৌমী চারী বলে। ভূমির সাথে অভিনেতার পদদ্বয়ের এই সংযোগের রূপ সার্বক্ষণিক ঘর্ষণমূলক হতে পারে আবার পর্যায়ক্রমিক ভূমির উপর আঘাতমূলকও হতে পারে।

অপরদিকে আকাশিকী চারীকে আদ্যরঙ্গাচার্য বলেছেন, "The Akāśik (cār-s for movements in the sky or atmosphere)" (Rangacharya, 1996, p. 91) এই প্রকার 'চারী'র প্রয়োগে

মূলত অভিনেতার পদদ্বয়ের যে কোনো একটি এবং পরবর্তীতে অন্যটি পর্যায়ক্রমিক ভূমি হতে এমন উচ্চতায় অবস্থান করে, যেন অভিনেতাকে দেখে মনে হয় আকাশে উড়ে চলা কোনো এক পাখি।

ভৌমী চারীর রূপ-বৈচিত্র্য

নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত ১৬টি ভৌমী চারীর পরিচয় মূলত অভিনেতা কর্তৃক প্রয়োগ এবং সৃজনের পরেই দৃশ্যমান হয়। বিষয়টি সম্পূর্ণ প্রয়োগিক ও ব্যবহারিক। ভৌমী চারীর স্বরূপ উদ্‌ঘাটনের জন্য নাট্যশাস্ত্রে 'চারী' বিধান অধ্যায়ে উদ্ধৃত ১৪ হতে ২৮ নং শ্লোক এবং সংক্ষিপ্ত গদ্যবচনের বিশ্লেষণ জরুরি।

সমপাদা: সমপাদা চারী প্রয়োগে দুই পায়ের মাঝে কোনো ফাঁক থাকবে না। পায়ের আঙ্গুলগুলো সমান্তরাল রেখায় অবস্থান করবে। এই অবস্থানে থেকে পর্যায়ক্রমে ডান পা ও বাম পা ভূমিকে আঘাত করবে।

চিত্র: সমপাদা

স্থিতাবর্তা: এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতা একটি পায়ের পাতা দ্বারা ভূমিতে সজোরে আঘাত করে এবং একই সময়ে অন্য পায়ের পাতার অগ্রভাগ মাটিতে ঘর্ষণের মাধ্যমে এমনভাবে শারীরিক চলন সৃষ্টি করে, যাতে অভিনেতার সম্পূর্ণ শরীর বিপরীত দিকে ঘুরে যায়। অর্থাৎ ভূমির উপর এই ঘর্ষণ করা পায়ের চলন মূলত অর্ধবৃত্তাকার। ধরা যাক, একজন অভিনেতা জ্যামেতির বিশেষ স্কেল চাঁদার মধ্যবিন্দুতে দাঁড়িয়ে এই পায়ের মাধ্যমে অর্ধবৃত্তাকার কক্ষপথ অতিক্রম করে ১৮০° রেখায় পৌঁছায়।

চিত্র: স্থিতাবর্তা

শকটাস্যা: এই প্রকার 'চারী'র প্রয়োগে অভিনেতা মূলত তার বক্ষ উদ্বাহিত (উঁচু) করে পর্যায়ক্রমে দুটি পায়ের অগ্রতলভাগ সম্মুখ দিকে সঞ্চালন করে এবং বিশেষ শক্তি প্রয়োগে পর্যায়ক্রমে বাম ও ডান পা

প্রসারিত করে এগিয়ে চলে। এক্ষেত্রে অবশ্য আদ্যরঙ্গচার্য অভিনেতার শারীরিও অবস্থানকে আরামাণ্ডি বা "The foot in a (half-) sitting posture" (Rangacharya, 1996, p. 92) এ রাখার জন্য মত দিয়েছেন। উল্লেখ্য, অগ্রতলসঞ্চর হলো "গোড়ালি ঊর্ধ্বে উত্থিত করে পদাগ্র ভূমিতে স্থাপনা করলে "অগ্রতলসঞ্চর" হবে।" (বর্মন, ২০০১, পৃ. ৮৩)

চিত্র: শকটাস্যা

অধ্যর্ধিকা: অভিনেতার দুটি পায়ের মধ্যে বাম পায়ের অবস্থান দক্ষিণ বা ডান পায়ের দেড় তালা পিছনে অবস্থান করবে। পিছনের বাম পা-কে এমন ভাবে চালনা করবে যেন ডান পায়ের গোড়ালিকে স্পর্শ করার জন্য ধাবিত হচ্ছে। উল্লেখ্য, এখানে তাল হলো পরিমাপের মানদণ্ড, যেখানে হাতের বৃদ্ধাঙ্গুলি এবং মধ্যাঙ্গুলির সর্বোচ্চ প্রসারিত অবস্থার দূরত্বকে নির্দেশ করে। তালা প্রসঙ্গে আরও স্বচ্ছ ধারণা পাওয়া যায় ড. গায়ত্রী চট্টোপাধ্যায়ের বক্তব্যে, "নাট্যশাস্ত্রে স্থান নির্দেশে তাল শব্দ ব্যবহার করা হয়েছে; এক্ষেত্রে তাল অর্থে মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ প্রসারিত হলে যে বিস্তৃতি ঘটে সেই পরিমিত স্থান বুঝতে হবে।" (চট্টোপাধ্যায়, ২০১৬, পৃ. ৪৩)

চিত্র: অধ্যর্ধিকা

চাষগতি: এই প্রকার 'চারী'তে অভিনেতার দক্ষিণ বা ডান পা প্রসারিত হবে এবং পুনরায় এই ডান পা পিছন দিকে সঞ্চালিত হবে। অনুরূপ ভাবে বাম পা সম্মুখ দিকে প্রসারিত হবে এবং পুনরায় পিছন দিকে সঞ্চালিত হবে।

চিত্র: চাষগতি

বিচ্যবা: বিচ্যবা 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার মূলত তাঁর দুটি পায়ের সমপদ অবস্থান হতে বিচ্যুত হয়। এই বিচ্যুত হওয়ার প্রক্রিয়ায় দেখা যায় পদদ্বয়ের অগ্রতল অবস্থানে রেখে অভিনেতা পর্যায়ক্রমে ভূমিতে আঘাত করতে করতে অবস্থান পরিবর্তন করছে।

চিত্র: বিচ্যবা

এড়কাক্রীড়িতা: এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার দুটি পা অথবা পদ থাকে অগ্রতল সঞ্চার অবস্থানে। পর্যায়ক্রমে এই অগ্রতল সঞ্চার অবস্থান থাকা পদদ্বয়ের ছোট ছোট উপর নিচ লম্ফর মাধ্যমে এক বিশেষ চলন সৃজিত হয়।

চিত্র: এড়কাক্রীড়িতা

বদ্ধা: বদ্ধা 'চারী' প্রয়োগে দুই পায়ে জঙ্ঘা অংশ (হাটু হতে পায়ের গোড়ালির পর্যন্ত) পরস্পর কৌণিক অতিক্রম অবস্থায় থেকে ঊরুদ্বয়ের বলয়মূলক চলন প্রতিষ্ঠিত হয়। এই 'চারী' প্রয়োগের সময় পায়ের পাতা স্বস্তিকা অবস্থায় থাকে।

চিত্র: বদ্ধা

উরূদ্বৃত্তা: একজন অভিনেতা মূলত ঊরূদ্বৃত্তা 'চারী' প্রয়োগে তলসঞ্চার অবস্থান গ্রহণ করে। এই অবস্থানে গুলফ বা গোড়ালি বহির্মুখ দিক নির্দেশ করবে। এই একই সময়ে অভিনেতার হাঁটু হতে গোড়ালি পর্যন্ত অর্থাৎ জংঘাদ্বয় পর্যায়ক্রমে একবার ভাঁজ হবে আবার সোজা হবে, যাকে নাট্যশাস্ত্রের ভাষায় বলা হয় অঞ্চিত ও উদ্বৃত্ত।

চিত্র: ঊরূদ্বৃত্তা

অড্ডিতা: অভিনেতার একটি পা ভূমিতে অগ্রতলসঞ্চার অবস্থায় থাকবে। অন্য পা দ্বারা ভূমিতে অবস্থিত পা-কে ঘর্ষণ বা টোকা দেয়াকেই অড্ডিতা বলা হয়।

চিত্র: অড্ডিতা

উৎস্যন্দিতা: উৎস্যন্দিতা 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার পদদ্বয় পর্যায়ক্রমে রেচক অনুসারে ভিতরমুখী ও বহির্মুখী মন্থর বৃত্তাকারে চালিত হবে। রেচক প্রসঙ্গে ড. গায়ত্রী চট্টোপাধ্যায় বলেন, "গুলফ ও অঙ্গুষ্ঠের

মধ্যবর্তী চরণাংশের অবিরাম গতি ও নমন উন্নমনসহ বাহিরের দিকে গতিকে পাদরেচক বলা হয়" (চট্টোপাধ্যায়, ২০১৬, পৃ. ৫৫)

চিত্র: উৎস্যন্দিতা

জনিতা: এই প্রকার 'চারী'র প্রয়োগে অভিনেতার একটি হাত মুষ্টি হস্তমুদ্রায় বক্ষে স্থিত থাকবে। অপর হাত বৃত্তাকারে চালিত হবে। একই সময়ে পদদ্বয় ভূমির উপরে তলসঞ্চার অবস্থানে থাকবে।

চিত্র: জনিতা

স্যন্দিতা ও অপস্যন্দিতা: অভিনেতার ডান পায়ের 'চারী' প্রয়োগের এই রূপকে স্যন্দিতা এবং বাম পায়ের রুপকে অপস্যন্দিতা বলা হয়। এই প্রকার 'চারী'র ক্ষেত্রে অভিনেতার একটি পা কৌণিকভাবে সম্মুখ দিকে প্রসারিত হবে এবং এই অবস্থায় দুই পায়ের মাঝে দূরত্ব হবে পাঁচ তাল। উল্লেখ্য, হাতের বৃদ্ধাঙ্গুলি ও মধ্যমা প্রসারিত অবস্থায় যে দূরত্ব পাওয়া যায় তার পরিমাপকে একতাল বলে।

চিত্র: স্যন্দিতা ও অপস্যন্দিতা

সমোৎসারিতমতল্লী: এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার পদদ্বয় তলসঞ্চার ভঙ্গিতে বৃত্তাকারে আবর্তিত হতে হতে অগ্রসর হবে।

চিত্র: সমোৎসারিতমতল্লি

মতল্লী: সমোৎসারিতমতল্লী 'চারী' যখন অভিনেতার দুটি পায়ের মাধ্যমে প্রয়োগ হয়, তখন তাকে মতল্লী বলা হয়।

চিত্র: অতিক্রান্তা

আকাশিকী চারীর স্বরূপ নিরীক্ষা ও বিশ্লেষণ

ভরত নাট্যশাস্ত্রের 'চারী' বিধান অধ্যায়ে আকাশিকী চারী সম্পর্কিত ৩০ হতে ৪৫ নং শ্লোক এবং সংক্ষিপ্ত বর্ণনার বিশ্লেষণের মাধ্যমে এর প্রয়োগ কৌশল ও রূপ পর্যালোচনা অত্যন্ত জরুরি।

অতিক্রান্তা: অভিনেতার দুটি পদের মধ্যে একটি পদ কুঞ্চিত করে অর্থাৎ হাটু অঞ্চল থেকে ভাঁজ করে সম্মুখ দিকে প্রসারিত করতে হবে। এই প্রসারিত পদ উৎক্ষিপ্ত বা ঊর্ধ্বে শূন্যের দিকে উঁচু করে ভূমিতে নামিয়ে আনতে হবে। এইভাবে অভিনেতা পর্যায়ক্রমে দুটি পদের 'চারী' প্রয়োগের মাধ্যমে বিশেষ চলনে অংশগ্রহণ করবে। কুঞ্চিত পদ প্রসঙ্গে গুরু খগেন্দনাথ বর্মন বলেন, "গোড়ালি উত্থিত করে ভূমির ওপর পদশাখাসমূহের পৃষ্ঠ বক্রান্বিত করে স্থাপনা করলে 'কুঞ্চিত' পদ হবে।" (বর্মন, ২০০১, পৃ. ৮৩)

চিত্র: মতল্লী

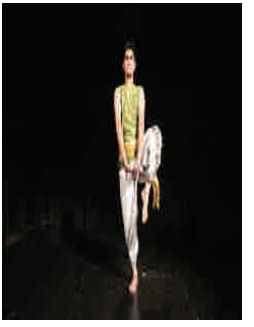
অপক্রান্তা: এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতা তার উরু অঞ্চলের ঘূর্ণন বা বলন করে, তার হাঁটু থেকে ভাঁজ করা পা বা কুঞ্চিত পদ পার্শ্বদিকে অথবা পাশে, শূন্যে নিক্ষিপ্ত বা উঁচু করবে। এরপর ভূমিতে নামিয়ে আনবে। এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগ অভিনয়কালে অভিনেতার দুইপায়ে পর্যায়ক্রমে সম্পাদিত হয়।

চিত্র: অপক্রান্তা

পার্শ্বক্রান্তা: পার্শ্বক্রান্তা 'চারী' সম্পাদনে অভিনেতার একটি কুঞ্চিত পা অথবা হাঁটু থেকে ভাঁজ করা অবস্থায় থাকা একটি পা পার্শ্বদিকে শূন্যে ছুঁড়ে দিবে এবং এই অবস্থায় পায়ের উচ্চতা হবে অভিনেতার বুক পর্যন্ত। উল্লেখ্য, অভিনেতার হাটু এবং বক্ষ একই সমান্তরালে থাকবে। এরপর এই পা অভিনেতার ভূমিতে স্থাপন করবে। পর্যায়ক্রমে এই প্রকার 'চারী' অভিনেতার দুইপদ দ্বারাই সম্পাদিত হবে।

চিত্র: পার্শ্বক্রান্তা

ঊর্ধ্বজানু: অভিনেতার কুঞ্চিত পদ অথবা হাঁটু থেকে ভাঁজ করা পায়ের হাটু উৎক্ষিপ্ত বা উচু করে বক্ষের সমসূত্রে স্থাপন করতে হবে এবং ধীরে ভূমিতে নামাতে হবে। উল্লেখ্য অভিনেতার অপর পা ভূমির উপর নিশ্চল, স্থির, শক্ত অবস্থানে থাকবে।



চিত্র: ঊর্ধ্বজানু

সূচী: সূচী 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার কুঞ্চিত পদ বা ভাঁজ করা পাকে উপরের দিকে উঠিয়ে বা উৎক্ষিপ্ত করে হাঁটু বহির্মূখী প্রসারিত করতে হবে এবং পায়ের অগ্রভাগের দ্বারা ভূমিতে নামাতে হবে।

চিত্র: নূপুরপাদিকা

নূপুরপাদিকা: অভিনেতা কর্তৃক এই 'চারী' প্রয়োগে ভাঁজ করা একটি পা পেছন দিকে অঞ্চিত করে তৎক্ষণাৎ দ্রুত গতিতে ভূমিতে নামিয়ে আনবে। অঞ্চিত হলো, "পদাগ্র উত্থিত করে গোড়ালি ভূমিতে

স্থাপনা করলে 'অঞ্চিত পদ' হবে।" (বর্মন, ২০০১, পৃ. ৮৩)

চিত্র: সূচী

দোলপাদা: দোলপাদা 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতা তার কুঞ্চিত চরণ বা ভাঁজ করা পা পার্শ্বদিকে দোলাবে। ভূমিতে এই পা এমন ভাবে নামাবে যেন তার গোড়ালি ভূমি স্পর্শ করে।

চিত্র: দোলপাদা

আক্ষিপ্তা: " কুঞ্চিতং পাদমুৎক্ষিপ্য আক্ষিপ্য ত্বঞ্চিতং ন্যসেৎ ।

জঙ্ঘাস্বস্তিকসংযুক্তা চাক্ষিপ্তা নাম সা স্মৃতা ।।" ১১/৩৭ (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৫০)

আক্ষিপ্তা 'চারী' সংক্রান্তে নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত শ্লোক বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় যে, এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগ অভিনেতার কুঞ্চিত চরণ সম্মুখদিকে উৎক্ষিপ্ত করে অর্থাৎ টান টান প্রসারিত করে আবার ভূমিতে নামিয়ে আনতে হবে। এই পা নামিয়ে আনার সময় পায়ের গোড়ালি, অপর পা-এর জংঘা (হাটু হতে পায়ের গোড়ালি) অঞ্চলকে এমন ভাবে অতিক্রম করবে যেন সর্বোপরি একটি স্বস্তিকা অবস্থান ধারন করে।

চিত্র: আক্ষিপ্তা

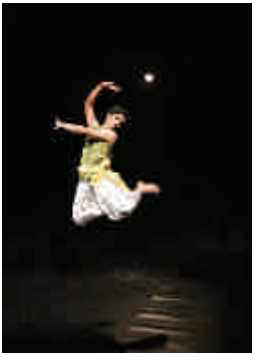
আবিদ্ধা: স্বস্তিকা অবস্থানে থাকা কুঞ্চিত চরণ বা ভাঁজ করা পা গোড়ালিসহ বহির্মুখে প্রসারিত হবে এবং ভূমিতে গোড়ালির উপর নামাতে হবে।

চিত্র: আবিদ্ধা

উদ্‌বৃত্তা: উপরে উল্লেখিত আবিদ্ধা চারী যে পায়ের গোড়ালি দ্বারা সমাপ্ত হয়েছিল, উদ্বৃত্তা চারী প্রয়োগে সেই পায়ের গোড়ালি উঁচু করতে হবে এবং অপর পায়ের চারিদিকে ঘুরিয়ে ভূমিতে নামাতে হবে। উল্লেখ্য, এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার শরীর ৩৬০০ অর্থাৎ বৃত্তাকার ঘূর্ণায়মান হয়।

চিত্র: উদ্‌বৃত্তা

বিদ্যুদ্ভ্রান্তা: বিদ্যুদভ্রান্তা 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতার পা পেছনদিকে দোলায়মান হবে এবং মাথাকে স্পর্শ করবে। এরপর এই পা প্রসারিত হবে এবং চারিদিকে বৃত্তাকার চালিত হবে।



চিত্র: বিদ্যুদ্ভান্তা

অলাতা: অভিনেতার একটি পা পিছনদিকে প্রসারিত হবে এবং বাঁকা করে ভূমিতে গোড়ালির উপর নামিয়ে আনতে হবে।

চিত্র: অলাতা

ভুজঙ্গত্রাসিতা: "কুঞ্চিতং পাদমুৎক্ষিপ্য ত্র্যস্রমূরুং বিবর্তয়েৎ ।

কটীজানুবিবর্তাশ্চ ভুজঙ্গত্রাসিতা ভবেৎ ।।" ১১/৪২ (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৫১)

ভরতমুনির এই শ্লোক ব্যাখ্যা করলে ভুজঙ্গত্রাসিতা 'চারী' সম্পর্কে যে ধারণা পাওয়া যায়, তা হলো অভিনেতার একটি কুঞ্চিত চরণ বা ভাঁজ করা পা উঁচু করে ঊরু অঞ্চলসহ এমনভাবে ঘোরাতে হবে যেন অভিনেতার কটিদেশ ও জানু বৃত্তাকারে চালিত হয়।

চিত্র : ভুজঙ্গত্রাসিতা

হরিণপ্লুতা: হরিণপ্লুতা বা মৃগপ্লুতা 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতা প্রথমে অতিক্রান্তা 'চারী' প্রয়োগ করে একটি পায়ের মাধ্যমে লম্ফ দিবে এবং লম্ফের সমাপ্তে পায়ের গোড়ালি ও জঙ্ঘার উপর ভর দিয়ে ঐ পা ভূমিতে নামিয়ে আনবে।

চিত্র: হরিণপ্লুতা

দণ্ডপাদা: এই প্রকার 'চারী' প্রয়োগে অভিনেতা প্রথমে অবশ্যই নুপুরপাদিকা 'চারী' প্রয়োগ করবে। এরপর ঐ পদ বহির্মুখে প্রসারিত হবে এবং দ্রুতগতিতে পুনরায় বৃত্তাকারে ফিরে আসবে।

চিত্র: দণ্ডপাদা

ভ্রমরী: ভ্রমরী 'চারী' প্রয়োগে প্রথমে অতিক্রান্তা 'চারী' প্রয়োগ করতে হবে, এরপর মেরুদণ্ডের নিম্নাঞ্চল বৃত্তাকারে ঘুরাতে হবে। একই সাথে অন্য পা পদতলের উপর বৃত্তাকারে চালিত হবে।

চিত্র: ভ্রমরী

'চারী' প্রয়োগে প্রেক্ষাপট, স্থান ও ন্যায়ভিত্তিক বিবিধ বিধান

অভিনেতা 'চারী' প্রয়োগের ক্ষেত্রে বিবিধ বিধান মান্য করেন। নাট্যশাস্ত্রে এই সকল বিধান ৩টি প্রেক্ষাপটে উল্লেখ করা হয়েছে। যথা- (ক) 'চারী'-এর সাথে হাতের ব্যবহার, (খ) বিভিন্ন স্থির পরিস্থিতিতে দু'পায়ের বিবিধ দূরত্বে অবস্থানের মাধ্যমে সৃষ্ট অবস্থা বা স্থান, (গ) বিভিন্ন অস্ত্রপ্রয়োগের প্রেক্ষাপটে 'চারী' প্রয়োগের ধরন বা ন্যায় বিধান।

"অগ্রগৌ সমগৌ বাপি অনুগৌ বাপি যোগতঃ ।

পাদয়োস্তু দ্বিজা হস্তৌ কর্তব্যৌ নাট্যযোক্তৃভিঃ ।।" ১১/৪৭ (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৫১)

শ্লোকে উল্লিখিত বিষয় বিশ্লেষণ করলে পাওয়া যায় যে, নাট্যক্রিয়া বা নাট্যাভিনয়ে পদের ব্যবহার

'চারী' প্রয়োগের সাথে দুই প্রকার হস্তের ব্যবহার রয়েছে। যথা– অগ্রগামী ও অনুগামী বা সমগামী।

"বৈষ্ণবং সমপাদং চ বৈশাখং মণ্ডলং তথা ।

প্রত্যালীঢ়ং তথালীঢ়ং স্থানান্যেতানি ষৃ ণাম ।।" ১১/৫১ (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৫২)

উপরোক্ত শ্লোকে বিশেষত পুরুষকৃত ছয়টি স্থানের উল্লেখ পাওয়া যায়। স্থানগুলো যথাক্রমে– বৈষ্ণব, সমপাদ, বৈশাখ, মণ্ডল, প্রত্যালীঢ় এবং আলীঢ়।

চিত্র: বৈষ্ণব

চিত্র: সমপাদ

চিত্র: বৈশাখ

চিত্র: মণ্ডল

চিত্র: প্রত্যালীঢ়

চিত্র: আলীঢ়

(ক) স্থান সম্পর্কে ড. গায়ত্রী চট্টোপাধ্যায় বলেন, "পাদবিন্যাসের ভেদে স্থানক বা স্থান নির্দিষ্ট হয়। বিবিধ প্রকার দাঁড়ানোর ভঙ্গীকে স্থান বলে।" (চট্টোপাধ্যায়, ২০১৬, পৃ. ৪৩); (খ) আবার স্থান সম্পর্কে শ্রীনীলরতন বন্দ্যোপাধ্যায় বলেন, "নৃত্য হ'ল গতিপ্রধান। গতির প্রথমে ও শেষে হয় স্থিতি অর্থাৎ স্থিরতা–নিশ্চলতা কাজেই গতির সঙ্গে স্থিতির সম্পর্ক ঘনিষ্ট। নৃত্যের পরিভাষায়, নৃত্যের জন্য শরীরের স্থিতিকে বলা হয় 'স্থান'।" (বন্দ্যোপাধ্যায়, ২০০৬, পৃ. ৬৮) এছাড়া স্থান পা থেকে অন্য পা বা পদের অন্তর্বর্তী দূরত্বকে নির্দেশ করে। সকল প্রকার অঙ্গক্ষেপণে স্থানের রূপ দৃশ্যত হয়। নাট্যশাস্ত্রে

অভিনেতা কর্তৃক অস্ত্র-সঞ্চালন ভিত্তিক ক্রিয়ার পূর্বে ও পরে স্থিতিশীল বা স্থির অবস্থাকে 'স্থান' বলে অভিহিত করা হয়েছে।

যেমন- চক্রের ক্ষেপণে, ধনুর্ধারণে, ধৈর্য্যে, অভিজাত্যপূর্ণ অঙ্গ সঞ্চালনে এবং ক্রোধে বৈষ্ণব স্থান ব্যবহার হয়। এই প্রকার স্থানে চরণদ্বয়ের অন্তর্বর্তী দূরত্ব হবে আড়াইতাল। সমপাদ স্থান দ্বারা মূলত ব্রাহ্মণের আশীর্বাদ গ্রহণ, পণ্ডিতগণের অনুকরণ, বিবাহ ইত্যাদি ক্রিয়া উপস্থাপিত হয়। এই প্রকার স্থানে দুই পায়ের দূরত্ব থাকে মাত্র ১ তাল, অনুরূপ ভাবে ঘোড়ায় চড়া, ব্যায়াম, বর্হিগমন, বৃহৎ পক্ষীর অনুকরণ, ধনুর আকর্ষণ ও বাণ নিক্ষেপে অভিনেতা কর্তৃক বৈশাখ স্থান ব্যবহৃত হয়। বৈশাখ স্থান এ অভিনেতার দুই পায়ের মর্ধ্যবর্তী দূরত্ব হবে সাড়ে তিন তাল। অপরদিকে মণ্ডল স্থান কর্তৃক ধনু ও বজ্রাদি অস্ত্রক্ষেপণ, গজারোহন ও বৃহৎ পক্ষীর অনুকরণ প্রযোজ্য। মণ্ডল স্থানে দুই পায়ের দূরত্ব থাকবে চার তাল। আলীঢ় স্থান দ্বারা বীর ও রৌদ্ররসাশ্রিত কিছু নির্ধারিত বিষয় যেমন- উত্তরোত্তর বর্ধিত সংলাপ, ক্রোধ, অক্ষমতাজনিত ব্যাপার, মল্লদের পারস্পরিক সংঘর্ষ, শত্রুদের অনুকরণ, শত্রুদের উপর আক্রমণ ও অস্ত্রক্ষেপণে করণীয়। আলীঢ় স্থান-এ চরণদ্বয়ের দূরত্ব হবে পাঁচ তাল। অপরদিকে প্রত্যালীঢ় স্থান কর্তৃক আলীঢ় দ্বারা গৃহীত অস্ত্র এবং শস্ত্রকে ক্ষেপণ করবে। অর্থাৎ এই প্রকার স্থান দ্বারা শুধুমাত্র অস্ত্রধারণ নয় বরং অস্ত্রক্ষেপণেও করণীয় বা প্রযোজ্য। এই ছয়টি স্থান সম্পর্কে বিশ্লেষণের যে বিষয়টি পরিলক্ষিত হয়, তা হলো প্রতিটি 'স্থানে'র ক্ষেত্রে অভিনেতার দু'পায়ের মধ্যবর্তী দূরত্বের পরিমাপ এবং বিবিধ কার্যকারণে স্থানের ব্যবহার। অর্থাৎ অভিনেতার দু'পায়ের বহুমাত্রিক ব্যবহার ও চলনের ফলে অভিনেতার শরীরের বিবিধ অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের অবস্থা, রূপ পর্যায়ক্রমে প্রতিনিয়ত পরিবর্তন এবং রূপান্তর ঘটে। এমনকি কখনও কখনও বিপ্রতীপ অবস্থান ধারণ করে বিষয়টি ইউজিনিও বারবা ও নিকোলা স্যাভারেজ কর্তৃক ধনুর্বাণ নিক্ষেপকারী এক অভিনেতার শরীরের নৃতাত্ত্বিক বিশ্লেষণের মাধ্যমে ব্যাখ্যা করা হলো,

> The performer does not show someone who is shooting an arrow. Rather, she recreates a dialectic person-bow-arrow relationship: the static position of the archer versus the release-speed of the arrow. This relationship is illustrated by the series of oppositions which are created: the twisting of the vertebral column to take the bow from the quiverd, displacement of the body's weight in the second phase of the action, to notch the arrow. The effort needed to draw the bow is recreated by means of the work of the left (forward) leg, which supports the body's weight, and the work of the curved arm, which seems to echo the large curve formed by the head, the spinal column and the right leg (Barba & Savarese, 1999, p. 98)

এই ৬ প্রকার স্থান ছাড়াও ৪টি ন্যায়ের বিষয়ে 'চারী' বিধানে গুরুত্বারোপ করা হয়েছে।

> "ন্যায়শ্চৈবাত্র বিজ্ঞেয়াশ্চত্বারঃ শস্ত্রমোক্ষণে ।
> ভারতঃ সাত্বতশ্চৈব বার্ষগণ্যোহথ কৈশিকঃ ।।" ১১/৭২(খ)-৭৩(ক) (বন্দ্যোপাধ্যায়, ১৯৯০, পৃ. ৫৫)

অর্থাৎ অস্ত্রক্ষেপণে ভারত, সাত্ত্বত, বার্তগণ্য ও কৈশিক এই চারটি ন্যায় দ্বারা করণীয়। মূলত বিভিন্ন 'চারী' থেকেই উদ্ভুত এই ন্যায়সমূহ দ্বারা বিভিন্ন অস্ত্রক্ষেপণে রঙ্গমঞ্চে বিচরণ করণীয়। অর্থাৎ ন্যায় মূলত অস্ত্রক্ষেপণের বিধি নিষেধ এবং প্রয়োগের নিয়মাবলীকে নির্দেশ করে। উল্লেখ্য, অস্ত্রক্ষেপণে

ছেদন, ভেদন-ইত্যাদি ক্রিয়া বা ন্যায় অভিনেতার শরীর দ্বারা করণীয়। এই প্রসঙ্গে আদ্যরঙ্গাচার্য বলেন, "These are called nyāya-s because the battles are conducted (from root √ni) in accordance with the bodily movements prescribed in them" (Rangacharya, 1996, p. 95) অভিনেতা তার শরীরের বিভিন্ন অংশ দ্বারা বিভিন্ন যুদ্ধ এবং অস্ত্র সম্পর্কিত ক্রিয়ায় অংশগ্রহণ করে। উল্লেখ্য, ৪টি ন্যায় যথা- ভারত ন্যায় কর্তৃক শরীরের কটিদেশ ছেদন করা বোঝায়, সাত্ত্বত ন্যায় দ্বারা শত্রুর চরণ ছেদন করা বোঝায়, বক্ষভেদ করার জন্য বার্তগণ্য ন্যায় ব্যবহার্য ও ছেদনের ক্ষেত্রে কৌশিক ন্যায় ব্যবহার করা হয়।

'চারী' প্রয়োগে ত্রিভঙ্গি' ধারণার সার্বজনীন অনুশীলন

প্রাচ্য অঞ্চলের ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্য মূলত সংকেতাবদ্ধ পরিবেশনার বিধি-বিধানকে মান্য করে। ভরতমুনিকৃত নাট্যশাস্ত্রে এই সকল বিধি-বিধান লিপিবদ্ধ রয়েছে। 'চারী' প্রয়োগে তাত্ত্বিক নির্মিতি ও বিশ্লেষণের নিমিত্তে সংকেতাবদ্ধ পরিবেশনা বিষয়ে পাশ্চাত্যের আলোকে বিশ্লেষণ জরুরি। সংকেতাবদ্ধ অভিনয় অথবা codified acting প্রসঙ্গে প্রখ্যাত পরিবেশনা তাত্ত্বিক রিচার্ড শেখনার বলেন,

> Performing according to a semiotically constructed score of movements, gestures, songs, costumes, and makeup. This score is rooted in tradition and passed down from teachers to students by meens of regorous traning (Schechner, 2013, p. 183)

পৃথিবীর বিভিন্ন অঞ্চলে বিবিধ সংকেতাবদ্ধ, ধ্রুপদী, নিজদেশিয় এবং প্রচলিত পরিবেশনা উপস্থাপিত হয়। যেমন- জাপানের 'নোহ' ও 'কাবুকি' থিয়েটার, ইন্দোনেশিয়ার 'বালিনিজ' থিয়েটার, ইতালির 'কমেডিয়া ডেল আর্তে', ভারতের 'ওডিসি', 'কথাকলি' 'ছৌ নৃত্য' ইত্যাদি। পাশ্চাত্যের নাট্য গবেষক ইউজিনিও বারবা ও নিকোলা স্যাভারেজ এই সকল পরিবেশনার নৃ-তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ করে এই মতে উপনীত হয়েছেন যে, উল্লিখিত পরিবেশনাসমূহের অভিনেতাদের শরীর সবসময়ই 'ত্রিভঙ্গি' অবস্থানকে সমর্থন করে। এই ত্রিভঙ্গী অবস্থানের জন্য অভিনেতার শরীরের বিভিন্ন অংশে তিনটি ভাঁজ প্রত্যক্ষ হয়,

> The performers of the various oriental traditions have codified the acquisition of a new balance and have fixed the basic positions which the student must learn and master through exercise and training. In India, for example, the body is bent according to a curved line which passes through the head, the trunk and the hips. This fundamental position is called the tribhangi, 'the three arches'[...] Precarious balance is also found in Occidental theatre, as can be seen in this commedia dell'Arte actor from the sevententh century, Whose Positions strongly resembles the thribhangi. If we look at the silhouettes of these two figures, we notice that in both cases there is a deformation of the daily position of the legs and a reduction of the base of support in the foot (Barba & Savarese, 1999, p. 34)

অর্থাৎ প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের উভয় অঞ্চলের সংকেতাবদ্ধ পরিবেশনায় এই 'ত্রিভঙ্গি'যুক্ত শারীরিক অভিব্যক্তি প্রত্যক্ষ হয়। এই ত্রিভঙ্গী অবস্থানের জন্য অভিনেতার দৈনন্দিন শারীরিও পরিচিত রূপের

পরিবর্তন ও রূপান্তর হয় এবং ভূমির সাথে সম্পর্ক স্থাপনে বাধাগ্রস্ত হয়। তখন ভূমির উপর ভারসাম্য রক্ষার্থে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে পা অথবা পদ। 'চারী' বিধানে অভিনেতার পা অথবা পদ-এর বিভিন্ন অবস্থা, ধরন, রূপ, স্থান, প্রয়োগ সম্পর্কে যে ধারণা এবং বৈশিষ্ট্য পাওয়া যায় তা বিশ্লেষণ করলে বোঝা যায় যে, 'চারী' প্রয়োগের ফলে অভিনেতার শরীরে 'ত্রিভঙ্গী' অবস্থার সৃষ্টি হয়। পা অথবা পদ এর বৈচিত্র্যময় প্রয়োগ ও অবস্থানের ফলে পরিবেশনাকালে অভিনেতা প্রতিনিয়ত ভূমির উপর যথাযথ ভারসাম্য বজায় রেখে সম্পর্ক স্থাপন করেন।

অভিনেতার পা অথবা পদ-এর বৈচিত্র্য ব্যবহারের ফলে অভিনেতার শরীরে ভারসাম্যের সৃষ্টি হয়। অপরদিকে পা হতে উৎপন্ন 'শক্তি' যথাক্রমে জঙ্ঘা, ঊরু, কটি অঞ্চল হয়ে মেরুদণ্ডে সঞ্চারিত হয়। এ প্রসঙ্গে বারবা ও স্যাভারেজ কর্তৃক জাপানের 'নোহ' থিয়েটার সম্পর্কিত নৃ-তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে স্পষ্ট ধারণা পাওয়া যায়।

> In Japanese Noh theatre, the actor walks without ever lifting his heels from the ground: he moves forward by sliding his heels. If one tries this, one immediately discovers that one's centre of gravity changes position, and that therfore one's balance also changes. If one wants to walk like a Noh actor, the knees have to be slightly bent. This results in a slight downwards pressure from the vertibral column, and therefore from the whole body. It is exactly the position assumed when one prepares to jump. (Barba & Savarese, 1999, p. 36)

নোহ থিয়েটার বিষয়ক উপরের বক্তব্য 'চারী' বিধানের পরিসরে বিশ্লেষণ করলে বোঝা যায় যে, ভৌমি চারীর ১৬ প্রকার এবং ১৬ প্রকারের আকাশিকী চারীসমূহের অভিনেতার পা অথবা পদ-এর বিভিন্ন অংশ, যথা- পায়ের পাতা, পদতল, পায়ের অগ্রভাগ, গোড়ালি, জঙ্ঘা, হাঁটু, ঊরু, পার্শ্ব-এর বৈচিত্র্যময় প্রয়োগের মাধ্যমে মধ্যাকর্ষণ শক্তির বাস্তবতায় নান্দনিক চলন, অবস্থান ও উপস্থাপনা সৃজিত হয়। অর্থাৎ, অভিনেতা কর্তৃক পরিবেশনায় অংশগ্রহণে বিষয়টি যদি শরীরগত বিশ্লেণাত্মক দৃষ্টিভঙ্গিতে পর্যবেক্ষণ করা হয়, তবে দেখা যাবে যে বহুবিধ 'চারী' প্রয়োগে কোমর অঞ্চল হতে আরম্ভ করে পা-এর পাতা পর্যন্ত প্রতিটি অংশের বৈচিত্র্যপূর্ণ অংশগ্রহণ এবং রূপায়ন অভিনেতার উপস্থিতি প্রমাণে প্রতিনিয়ত সর্বোচ্চ গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রেখে চলেছে। ইউজনিও বারবা ও নিকোলা স্যাভারেজ অভিনেতার উপস্থিতি বা Performers Presence (Barba & Savarese, 1999, p. 74) প্রমাণের জন্য অভিনেতার শারীরিও ভারসাম্য (balance), বর্ধন (Dilation), শক্তি (Energy)-এই তিনটি উপাদানের উপর গুরুত্বারোপ করেছেন। উপরের বিশ্লেষণে এটাই প্রতীয়মান হয় যে, ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্য পরিবেশনায় অভিনেতার শরীরে ভারসাম্য বর্ধন ও শক্তি অর্জনে 'চারী' প্রয়োগের গুরুত্ব অসীম। ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্যের ন্যায় এই প্রাচ্য অঞ্চলে আরও অনেক শৈলীযুক্ত (stylised) পরিবেশনা রয়েছে, যেমন- ইন্দোনেশিয়ার বালিনিজ, জাপানের নোহ ও কাবুকী, চীনের পিকিং অপেরা, ভারতের কথাকলি, ওডিসি উল্লেখযোগ্য এই সকল পরিবেশনায় নৃ-তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে ত্রিভঙ্গি অবস্থান ছাড়াও বিরোধের নীতি বা opposition principle নামে আরও একটি বিষয় গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে। উল্লেখ্য, অভিনেতার শরীরে এই বিরোধের নীতি অর্জনেও পায়ের গুরুত্ব সর্বাধিক। Opposition principle সম্পর্কে বারবা ও স্যাভারেজ বলেন,

> According to the opposition principle, if one wants to go to the left, one begins by going to the right, then suddenly stops and turns left. If one wants to crouch down, one first rises up on tip- toe and then crouches down. (Barba & Savarese, 1999, p. 176)

উপরের বক্তব্য পর্যালোচনা করলে বোঝা যায় যে, অভিনেতার প্রতিটি চলন আরম্ভের পূর্বে তাঁর উদ্দেশ্যের বিপরীত দিকে কোনো শারীরিক ভঙ্গি, ক্ষুদ্র চলন অথবা কোনো আকস্মিক ঝোঁক এর মাধ্যমে বিশেষ শক্তি অর্জন করে। যার নামকরণ করা হয়েছে opposition principle বা বিরোধের নীতি। ভারতীয় ধ্রুপদী নাট্যও এই নীতি অনুসরণ করে। কারণ এই নীতি সংঘটনে প্রধান শারীরিক অনুষঙ্গ হলো পা অথবা পদ। ভারতীয় শৈলীযুক্ত (stylised) পরিবেশনায় বিরোধের নীতি বা opposition principle কিভাবে কাজ করে তার ব্যাখ্যা রয়েছে A dictonary of theatre and Antropology গ্রন্থে,

> In india, the opposition principle takes a characteristic from in both dance and the other figurative arts: it is called tribhangi, which means three arches. The dancer's body takes the form of the letter 'S' (head, trunk, legs): the result is a precarious balance, new resistances and tensions which create the body's extra-daily architecture (Barba & Savarese, 1999, p. 180)

'চারী' প্রয়োগের বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে প্রত্যক্ষ হয় যে, অভিনেতা হাঁটু ভাঁজ করে (আরামাণ্ডি অবস্থান) দাঁড়িয়ে এক পা শূন্যের দিকে ছুড়ে দেয়। এই একই ক্রিয়া কখনও সামনে কখনও পার্শ্বে আবার কখনও পিছনের দিকে সংঘটিত হয়। এরূপ ক্রিয়াতে দেখা যায় যে, শূন্যে উঠে আসা পা কখনও বুক, কখনও মাথা পর্যন্ত উচ্চতায় সঞ্চালিত হয়। অপর পা ভূমিতে অবস্থিত থাকে। পা সংক্রান্ত এই 'চারী' ক্রিয়া পর্যায়ক্রমে দুই পা অথবা পদ-এর ক্ষেত্রেই সংঘটিত হয়। এরূপ ক্রিয়া সংঘটনের সময়ে অভিনেতার শরীর সার্বক্ষণিক ত্রিভঙ্গী অবস্থান-এর বিবিধ রূপ ধারণ করে এবং একই সাথে বিপরীত দিক হতে শক্তি অর্জনের জন্য বিরোধের নীতি অথবা Opposition principle অনুসরণ করে। প্রখ্যাত নাট্যতাত্ত্বিক স্যার জর্জি গ্রোটস্কি প্রণীত Opposite rotatory movements অনুশীলনে অনুরূপ শারীরিক অংশগ্রহণ প্রত্যক্ষ হয়।

> Standing position with the feet apart. Make four rotations with the head towards the right then with the trunk towards the left, with the spine towards the right, with the hips towards the left, with the left leg towards the right, with the thigh to the left, with the ankle to the right, and so on with the right arm circling towards the left, the forearm towards the right and the hand itself towards the left. The entire body is involved, but the impulse comes from the base of the spine (Grotowski, 2002, p. 140)

ভৌমি চারী ও আকাশিকী চারী'র স্বরূপ বিশ্লেষণে প্রত্যক্ষ হয়েছে যে, পরিবেশনা স্থল, মঞ্চ অথবা ভূমির সাথে সম্পর্ক স্থাপনে পা অথবা পদ-এর বৈচিত্র্যময় বহুমাত্রিক এবং নান্দনিক অংশগ্রহণ সর্বাধিক ভূমিকা রাখে। ভূমির সাথে সম্পর্ক স্থাপন এবং অভিনয়ের শক্তি অর্জনের নিমিত্তে বিবিধ পা অথবা পদ কেন্দ্রিক অনুশীলনের গুরুত্ব বোঝাতে স্যার জর্জি গ্রোটস্কি প্রণীত অনুশীলনের ব্যাখ্যায় ফ্রাঞ্জ মারিজনেন বলেন, "Grotowski and cieslak insist on these exercises being done bare foot. It is essential to

feel contact with the floor" (Grotowski, 2002, p.186) ভূমির সাথে সম্পর্ক স্থাপনে পদচলনের গুরুত্ব দেশজ নাট্যরীতির বিবিধ পরিবেশনায় লক্ষণীয়। বিশেষ করে মণিপুরী রাসনৃত্য অভিনেতা এবং নৃত্যশিল্পীর পদচলনে সামগ্রিক উপস্থিতি (Presence) হয়ে ওঠে ভূমি অনুবর্তী নিবেদনমূলক মনিপুরী রাসনৃত্যের এই বৈশিষ্ট্য প্রসঙ্গে লোকনাট্য গবেষক সাইদুর রহমান লিপন বলেন,

> ভূমি-অনুবর্তী সমর্পিত দেহভঙ্গিতে কুশীলব সমপদ থেকে ক্রমান্বয়ে হাঁটু খানিকটা বক্র/ভাঙা (knee bent) অবস্থানে পরিবর্তন করে এবং পুনরায় সমপদ অবস্থানে ফিরে আসে। [...] পর্যবেক্ষণকৃত এই সকল ভঙ্গি ও চলন শাস্ত্রীয় বিধান দ্বারা নির্দেশিত হলেও তা চরিত্রে (রাধা, কৃষ্ণ, গোপীদের) পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সাংকেতিক মুদ্রা অথবা কথোপকথনের শারীরি ভাষা হয়ে ওঠে না, বরং তা বিষয়ের সাথে চরিত্রে ভাবগত সম্পর্ক বির্নিমাণ করে। (লিপন, ২০২২, পৃ-১২১)

ভরত নাট্যশাস্ত্রে প্রণীত বিবিধ 'চারী'র বৈশিষ্ট্য এবং প্রয়োগে পরিলক্ষিত হয় যে, অভিনেতার কোমর হতে পা পর্যন্ত বিভিন্ন অংশের নানারূপ বিন্যাস, চলন, ঘুর্ণন, উল্লম্ফ ইত্যাদি ক্রিয়ার মাধ্যমে ভূমির সাথে সমর্পনমূলক সম্পর্ক স্থাপনের সাথে সাথে বৈচিত্র্যময় অর্থপ্রকাশ এবং চরিত্রের দর্শনগত ও ভাবগত সম্পর্ক পুনরায় সৃজিত হয়।

শৈলীময় নৃত্য নির্ভর চলনের মাধ্যমে বহুঅক্ষীয় অর্থপ্রকাশের দিকে মনোযোগী হয়েছিলেন রাশিয়ার প্রখ্যাত নাট্যনির্দেশক মেয়ারহোল্ড। 'চারী' প্রয়োগের মাধ্যমে যে বিচিত্র শারীরিক অভিব্যক্তি সৃজিত হয়, তাতে প্রতীয়মান হয় যে, অভিনেতার এই সকল শারীরিও অভিব্যক্তি দর্শকের ইন্দ্রিয়সমূহে অনুসরণ সৃষ্টি করার মাধ্যমে বহুরৈখিক অর্থ সৃজন করে। এ প্রসঙ্গে অধ্যাপক ইস্রাফীল শাহীন বলেন,

> মেয়ারহোল্ড নৃত্যময় শরীর সঞ্চালনের মাধ্যমে দর্শকের ইন্দ্রিয়ানুভুতিতে নাড়া দিতে চান। এই ধরনের নাট্য প্রয়োজনারীতি দর্শকের স্নায়ুতন্ত্রে আলোড়ন তুলতে পারে এবং দর্শককে কারণ অনুসন্ধান ও যুক্তিতর্কে উদ্বুদ্ধ করতে পারে। (শাহীন, ২০০৬, পৃ-৯৬)

অর্থাৎ, মেয়ারহোল্ডের পরিবেশনার এই চিন্তার সাথে 'চারী' প্রয়োগে সামঞ্জস্যতা খুঁজে পাওয়া যায়। কারণ 'চারী' প্রয়োগের মাধ্যমে অভিনেতা যে সকল বৈচিত্র্যময় দৃশ্যবিধি তৈরি করে, তার মাধ্যমে এক অবারিত অর্থ ব্যাঞ্জনার জগৎ সৃজিত হয়। অভিনেতার এই ছন্দোবদ্ধ 'চারী' নির্ভর দৃশ্যময়তা, বহুমাত্রিক নমনীয়তার গুণ এবং নৃত্যসুষমাপূর্ণ শৈলীসম্পন্ন প্রকাশরূপ এক সংবেদনশীল ও ইন্দ্রিয়জাত পথ-পরিক্রমা অতিক্রম করে দর্শক-মননে বৈচিত্র্যময় অর্থ উপস্থাপনের পেক্ষাপট রচনা করে।

উপসংহার

ভরতমুনিকৃত নাট্যশাস্ত্র বর্ণিত "চারী" শীর্ষক আঙ্গিক-কৌশল প্রয়োগের শব্দতাত্ত্বিক ব্যাখ্যা, পাশ্চাত্য তথা প্রাচ্যের ঐতিহ্যবাহী বিভিন্ন নাট্যধারার সঙ্গে সম্পর্ক পর্যালোচনার মাধ্যমে প্রতীয়মান হয় যে, নান্দনিক অভিনয়ের ভাষা সৃষ্টির জন্য অভিনেতার পদকেন্দ্রিক প্রস্তুতি অতীব প্রয়োজনীয়। অভিনেতার শরীর ও মঞ্চভূমির সঙ্গে কার্যকর ভারসাম্য প্রতিষ্ঠার গুরুত্বপূর্ণ বাহন হলো নাট্যশাস্ত্রোক্ত 'চারী' যা দর্শককেও অভিনয়ে সংযুক্ত হতে বিশেষ ভূমিকা রাখে।

বিশেষ কৃতজ্ঞতা : স্থির চিত্রে অংশগ্রহণ নৃত্য শিল্পী ও শিক্ষক অমিত চৌধুরী

তথ্যসূত্র

চট্টোপাধ্যায়, গায়ত্রী। (২০১৬)। *ভারতের নৃত্যকলা*, করুণা প্রকাশনা, কলকাতা

বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীনীলরতন। (২০০৬)। *হিন্দুস্থানী নৃত্য শৈলী কথক*, আদি নাথ ব্রাদার্স, কলকাতা

বন্দ্যোপাধ্যায়, সুরেশচন্দ্র [সম্পাদিত]। (১৯৯০)। *ভরত নাট্যশাস্ত্র ২য় খণ্ড*, নবপত্র প্রকাশনা, কলিকাতা

বর্মন, গুরু খগেন্দ্রনাথ। (২০০১)। *আঙ্গিক অভিনয়*, শ্রীভূমি পাবলিশিং কোম্পানি, কোলকাতা

বসু, প্রসূন [সম্পাদিত]। (২০১১)। *সংস্কৃত সাহিত্য সম্ভার*, নাটক- *মধ্যমব্যায়োগ*, নবপত্র প্রকাশন, কলিকাতা

বসু, প্রসূন [সম্পাদিত]। (২০১২)। *সংস্কৃত সাহিত্য সম্ভার*, নাটক- *ঊরুভঙ্গ*, নবপত্র প্রকাশন, কলিকাতা

মল্লিক, ওয়াহীদা [নির্দেশিত]। (২০০৪)। নাট্য প্রযোজনা- '*মধ্যমব্যায়োগ*, ভাস রচিত, তৎকালীন নাট্যকলা ও সংগীত বিভাগ, বর্তমান থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়, ঢাকা

মল্লিক, ওয়াহীদা [নির্দেশিত]। (২০০৭)। নাট্য প্রযোজনা- '*ঊরুভঙ্গম*, ভাস রচিত, তৎকালীন নাট্যকলা ও সংগীত বিভাগ, বর্তমান থিয়েটার এন্ড পারফরম্যান্স স্টাডিজ বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়, ঢাকা

লিপন, সাইদুর রহমান। (২০২২)। *অভিনয় অনুশীলনের সূত্রসন্ধান- মারমা, মনিপুরী, গারো নাট্যকলা*, বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমি, ঢাকা

শাহীন, ইসরাফিল। (২০০৬)। *মেয়ারহোল্ডের অভিনয়তত্ত্ব: বলবিদ্যার শরীরায়ন*, থিয়েটার নাট্য ত্রৈমাসিক, ৩৫তম বর্ষ, ১ম সংখ্যা, রামেন্দু মজুমদার সম্পাদিত, ঢাকা

Barba, Eugenio. Savrese, Nicola. (1999). *A Dictinary of Theatre Anthropology, Routledge*, New York

Grotowski, Jerzy. (2002). *Towards A Poor Theatre*, Edited by Eugenio Barba, Routledge, New York

Rangacharya, Adya. (1996). *The Nātyaśāstra English*, Translation with Critical Notes, Munshiram Manoharial Publishers Pvt Ltd, New Delhi

Schechner, Richard. (2013). *Performance Studies*, Routledge, Park Square, UK

Suzuki, Tadashi. (2014). *The Way of Acting: The Theatre Writing of Tadashi Suzuki*, Translated by J. Thomas Rimer, Theatre Communication Group, New York