International Journal of Humanities & Social Science Studies (IJHSSS)
A Peer-Reviewed Bi-monthly Bi-lingual Research Journal
ISSN: 2349-6959 (Online), ISSN: 2349-6711 (Print)
Impact Factor: 6.8
Volume-XII, Issue-II, March 2026, Page No. 157-165
Published by Scholar Publications, Sribhumi, Assam, India, 788711
Website: http://www.ijhsss.com
DOI: 10.29032/ijhsss.vol.12.issue.02W.207

নারীর স্বতন্ত্র স্বরূপ সন্ধান: বাংলাদেশ ও আসামী চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের ধারা ও বিবর্তন এবং নারী নির্মাতাদের ভূমিকা

দীপান্বিতা ইতি
গবেষক, নৃতত্ত্ব বিভাগ, গুয়াহাটি বিশ্ববিদ্যালয়, আসাম, ভারত

Received: 15.02.2026; Accepted: 09.03.2026; Available online: 31.03.2026
©2026 The Author(s). Published by Scholar Publication. This is an open access article under the CC BY license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Abstract

This article explores the trends and evolution of female character representation in Bangladeshi and Assamese cinema, with particular emphasis on the role of women filmmakers in reshaping cinematic narratives. Situated within the patriarchal socio-cultural framework of South Asia, early cinematic portrayals of women in both regions were largely dominated by male-centric perspectives, confining female characters to sacrificial, domestic, and silent roles. Drawing on feminist film theory, postcolonial studies, and gender politics, this study conducts a qualitative textual analysis of selected films across different periodical phases to examine shifts in representation.

The article argues that the getting involved of women filmmakers- as directors, screenwriters, and producers- have significantly transformed the language, themes, and construction of female characters. Contemporary films increasingly depict women as autonomous individuals, active decision-makers, and agents engaging with social and political realities. While Bangladeshi women filmmakers foreground personal struggles, class and gender inequalities, and crises of identity through realist storytelling, Assamese women filmmakers link female experiences to regional identity, ethnic politics, and collective resistance. Despite regional distinctions, both cinematic traditions reveal shared concerns regarding women's agency, resilience, and subjectivity.

The study concludes that women filmmakers have played a crucial role in challenging patriarchal narratives and strengthening multidimensional, humanized representations of women on screen. This evolution reflects not only artistic progression but also broader shifts in women's visibility and voice in society, contributing meaningfully to gender-focused discourse in South Asian film studies.

Keywords: Women filmmakers; Female representation; Bangladeshi cinema; Assamese cinema; Feminist film theory

ভূমিকা:

দক্ষিণ এশীয় চলচ্চিত্র দীর্ঘদিন ধরে সামাজিক বাস্তবতা, সাংস্কৃতিক মূল্যবোধ ও ক্ষমতার সম্পর্ককে দৃশ্যমান করার একটি গুরুত্বপূর্ণ মাধ্যম হিসেবে বিবেচিত (Gledhill, 1991; Shohat & Stam, 1994)। এই চলচ্চিত্রভাষার ভেতরে নারী চরিত্রের নির্মাণ বিশেষভাবে তাৎপর্যপূর্ণ, কারণ এটি কেবল নান্দনিক বা কাহিনিগত উপাদান নয়, বরং পিতৃতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থায় নারীর অবস্থান, পরিচয় এবং কণ্ঠস্বরকে প্রতিফলিত করে (Mulvey, 1975)।

১৯৬০-এর দশক থেকে বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র প্রধানত পুরুষতান্ত্রিক বয়ানের অধীনে গৃহকেন্দ্রিক, আত্মত্যাগী এবং নীরব অবস্থানে দেখা গেছে। প্রাথমিক পর্যায়ে নারীদের সামাজিক

সক্রিয়তা, ব্যক্তিগত আকাঙ্ক্ষা এবং সিদ্ধান্তগ্রহণের ক্ষমতা সীমিত ছিল, যা মূলত পুরুষ নির্মাতাদের দৃষ্টিভঙ্গি এবং প্রচলিত লিঙ্গ রাজনীতির প্রভাবে গঠিত (Gledhill, 1991)।

তবে সময়ের সঙ্গে সামাজিক পরিবর্তন, শিক্ষার প্রসার, নারীবাদী আন্দোলন এবং চলচ্চিত্র নির্মাণে নারীদের অংশগ্রহণ নারী চরিত্রের ধারা ও বিবর্তনে গুরুত্বপূর্ণ প্রভাব ফেলেছে। সমসাময়িক চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র স্বতন্ত্র সত্তা, সিদ্ধান্তগ্রহণকারী এবং সামাজিক ও রাজনৈতিক বাস্তবতার সঙ্গে সক্রিয়ভাবে সম্পৃক্ত (Baruah, 2015)। নারী নির্মাতারা পরিচালক, চিত্রনাট্যকার ও প্রযোজক হিসেবে চলচ্চিত্রে বিকল্প দৃষ্টিভঙ্গি সংযোজন করেছেন, যা প্রচলিত পুরুষতান্ত্রিক বয়ানকে প্রশ্নবিদ্ধ করেছে। ফলে নারী চরিত্র কেবল প্রতীকী উপস্থিতি নয়, বরং চলচ্চিত্রের কেন্দ্রীয় ভাষ্য ও narrative-এর অংশ হয়ে উঠেছে (Shohat & Stam, 1994; Mulvey, 1975)।

বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রকে তুলনামূলকভাবে বিশ্লেষণ করার পেছনে রয়েছে ভাষা, সংস্কৃতি এবং ইতিহাসগত সাদৃশ্য। উভয় অঞ্চলের চলচ্চিত্রই উপনিবেশিক অভিজ্ঞতা, ভাষাভিত্তিক জাতিসত্তা আন্দোলন এবং আঞ্চলিক সাংস্কৃতিক পরিচয়ের মধ্য দিয়ে গড়ে উঠেছে। নারী চরিত্রের ধারা ও বিবর্তন এবং এই বিবর্তনে নারী নির্মাতার ভূমিকা নিরূপনে বাংলাদেশ থেকে পাঁচটি এবং আসাম থেকে পাঁচটি চলচ্চিত্র নির্বাচন করা হয়েছে। নির্বাচিত দশটি চলচ্চিত্র- বাংলাদেশ থেকে রূপবান (১৯৬৫), সূর্য দীঘল বাড়ি (১৯৭৯), মাটির ময়না (২০০২), মেহেরজান (২০১১), বাড়ির নাম শাহানা (২০২৩) এবং আসাম থেকে চামেলি মেমসাব (১৯৭৫), হালোধিয়া চোরায়ে বাওধান খাই (১৯৮৭), ফিরিঙতি (১৯৯২), আকাশীতরার কথারে (২০০৩), বুলবুল ক্যান সিং (২০১৮)- নারী চরিত্রের ধারা ও বিবর্তন পর্যবেক্ষণের সুযোগ প্রদান করে।

এই গবেষণার লক্ষ্য হলো নারীবাদী চলচ্চিত্র তত্ত্ব, উপনিবেশোত্তর অধ্যয়ন এবং লিঙ্গ রাজনীতির আলোকে বিশ্লেষণ করে দেখা- কীভাবে নারী নির্মাতারা চলচ্চিত্রে নারীর অভিজ্ঞতা, ক্ষমতায়ন এবং প্রতিরোধের বয়ান সংযোজন করেছেন। গবেষণাটি আশা করা যায়, দক্ষিণ এশীয় চলচ্চিত্র অধ্যয়নে লিঙ্গ, নির্মাতা-রাজনীতি এবং তুলনামূলক আঞ্চলিক বিশ্লেষণে গুরুত্বপূর্ণ অবদান রাখবে।

সাহিত্য পর্যালোচনা:

বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের উপস্থাপন, তাদের সামাজিক অবস্থান, সাংস্কৃতিক নির্মাণ এবং নারী নির্মাতাদের অবদান নিয়ে সাম্প্রতিক দশকগুলোতে একাডেমিক আলোচনার পরিধি ক্রমশ বিস্তৃত হয়েছে। দক্ষিণ এশীয় চলচ্চিত্র-চর্চায় নারীর প্রতিনিধিত্ব নিয়ে যে তাত্ত্বিক কাঠামো গড়ে উঠেছে, তার ভিত্তি মূলত নারীবাদী চলচ্চিত্র তত্ত্বে প্রতিষ্ঠিত। লরা মুলভে (Mulvey, 1975) তার 'male gaze' তত্ত্বে দেখিয়েছেন যে মূলধারার চলচ্চিত্রে নারীকে প্রায়শই পুরুষের দৃষ্টি আকর্ষনকারী বস্তু (object of desire) হিসেবে নির্মাণ করা হয়। এই তত্ত্ব দক্ষিণ এশীয় চলচ্চিত্র বিশ্লেষণেও ব্যাপকভাবে প্রয়োগ হয়েছে (Gokulsing & Dissanayake, 2004)।

বাংলাদেশের চলচ্চিত্রে নারীর উপস্থাপনা নিয়ে গবেষণায় দেখা যায় যে স্বাধীনতার পূর্ববর্তী সময়ে নারী চরিত্র প্রধানত পারিবারিক, ত্যাগী ও নৈতিকতার প্রতীক হিসেবে চিত্রিত হয়েছে (Kabir, 1979)। স্বাধীনতা-পরবর্তী সময়ে জাতীয়তাবাদী চেতনা ও মুক্তিযুদ্ধভিত্তিক চলচ্চিত্রে নারীর ভূমিকা কখনও শহীদ, কখনও ধর্ষিতা, আবার কখনও সংগ্রামী রূপে উপস্থাপিত হলেও, অধিকাংশ ক্ষেত্রে তিনি পুরুষকেন্দ্রিক বর্ণনার পরিপূরক চরিত্র হিসেবেই রয়ে গেছেন (Mookherjee, 2015)। তবে ১৯৯০-এর দশক থেকে বিকল্পধারার চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রে আত্মপরিচয়, সামাজিক প্রতিবাদ এবং স্বনির্ভরতার নতুন মাত্রা যুক্ত হয় (Haque, 2013)।

অন্যদিকে, আসামি চলচ্চিত্রের ইতিহাসে প্রাথমিক যুগে নারী চরিত্র সমাজসংস্কারমূলক ভাবধারার অংশ হিসেবে উঠে আসে (Goswami, 2012)। কিন্তু মূলধারার আসামি সিনেমায়ও নারীর চিত্রায়ণ দীর্ঘদিন ধরে গৃহিণী, প্রেমিকা বা নৈতিক আদর্শের প্রতিরূপ হিসেবেই সীমাবদ্ধ ছিল। উত্তর-আধুনিক সময়ে, বিশেষ করে ২০০০ সালের পরবর্তী প্রজন্মের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের জটিল মনস্তাত্ত্বিক ও সামাজিক অবস্থান নিয়ে অধিকতর পরীক্ষা-নিরীক্ষা দেখা যায় (Baruah, 2018)। এই পরিবর্তন আঞ্চলিক পরিচয়, জাতিগত রাজনীতি এবং বিশ্বায়নের প্রভাবের সঙ্গে সম্পর্কিত।

নারী নির্মাতাদের ভূমিকা বিশ্লেষণে দেখা যায় যে বাংলাদেশে তারেক মাসুদের সহযাত্রী হিসেবে ক্যাথরিন মাসুদ, কিংবা রুবাইয়াত হোসেনের মতো নির্মাতারা নারী অভিজ্ঞতাকে নতুন দৃষ্টিকোণ থেকে উপস্থাপন করেছেন (Hossain, 2014)। তাদের চলচ্চিত্রে নারীর শরীর, শ্রম ও স্বাধীনতা প্রশ্নে প্রথাগত দৃষ্টিভঙ্গির সমালোচনা লক্ষ্য করা যায়। একইভাবে আসামে মঞ্জু বরা-সহ কয়েকজন নারী নির্মাতা নারীর অভ্যন্তরীণ সংগ্রাম, সামাজিক প্রান্তিকতা এবং রাজনৈতিক বাস্তবতাকে সংবেদনশীলভাবে চিত্রায়ণ করেছেন (Baruah, 2018)। নারীবাদী চলচ্চিত্র তত্ত্ব অনুসারে, নারী নির্মাতারা প্রায়ই প্রচলিত 'male gaze'- এর বিকল্প এক 'female gaze' নির্মাণের প্রচেষ্টা চালান, যা নারী চরিত্রকে কেবল বস্তু নয়, বরং সক্রিয় বিষয় (subject) হিসেবে প্রতিষ্ঠিত করে (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983)।

সাম্প্রতিক গবেষণায় আন্তঃসংযোগবাদ (intersectionality) ধারণা ব্যবহার করে শ্রেণি, ধর্ম, ভাষা ও জাতিগত পরিচয়ের সঙ্গে নারীর প্রতিনিধিত্বের সম্পর্ক বিশ্লেষণ করা হয়েছে (Crenshaw, 1991)। বাংলাদেশ ও আসামের মতো বহুসাংস্কৃতিক প্রেক্ষাপটে নারী চরিত্রের বিবর্তন বোঝার ক্ষেত্রে এই দৃষ্টিভঙ্গি গুরুত্বপূর্ণ। ফলে দেখা যায়, নারীর চিত্রায়ণ কেবল লিঙ্গভিত্তিক নয়, বরং বৃহত্তর সামাজিক-রাজনৈতিক বাস্তবতার প্রতিফলন।

সার্বিকভাবে, বিদ্যমান সাহিত্য নির্দেশ করে যে বাংলাদেশ ও আসামি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের ধারা ঐতিহ্যগত, পুরুষকেন্দ্রিক নির্মাণ থেকে ধীরে ধীরে অধিকতর স্বায়ত্তশাসিত ও প্রতিরোধী অবস্থানে উত্তরণ ঘটিয়েছে। একই সঙ্গে নারী নির্মাতাদের অংশগ্রহণ এই রূপান্তরকে ত্বরান্বিত করেছে। তবে তুলনামূলক আঞ্চলিক বিশ্লেষণ এখনো সীমিত, যা ভবিষ্যৎ গবেষণার একটি গুরুত্বপূর্ণ ক্ষেত্র হিসেবে বিবেচিত হতে পারে।

গবেষণা পদ্ধতি:

এই গবেষণা গুণগত (qualitative) পদ্ধতিতে পরিচালিত হয়েছে। ১৯৬০ থেকে ২০২৫ সালের মধ্যে নির্মিত বাংলাদেশ ও আসামের নির্বাচিত দশটি চলচ্চিত্রকে উদ্দেশ্যমূলক নমুনা (purposive sampling) হিসেবে নির্বাচন করা হয়েছে। চলচ্চিত্রগুলোর কাহিনি, চরিত্রায়ণ, সংলাপ, ভিজ্যুয়াল ভাষা ও প্রেক্ষাপটের পাঠ বিশ্লেষণ (textual analysis) করা হয়েছে। তুলনামূলক বিশ্লেষণের মাধ্যমে নারী ও পুরুষ নির্মাতাদের নির্মিত চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের পার্থক্য, ধারা ও ক্রমবিবর্তন নিরূপণ করা হয়েছে। পাশাপাশি ঐতিহাসিক ও সামাজিক প্রেক্ষাপট বিবেচনায় এনে নারী চরিত্রের আত্মপরিচয়, ক্ষমতায়ন ও প্রতিরোধের ধারণা বিশ্লেষণ করা হয়েছে।

চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের গঠন, ধারা ও বিবর্তন: ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপট:

বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের গঠন ও বিকাশ দক্ষিণ এশীয় পিতৃতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থা, উপনিবেশোত্তর ইতিহাস এবং সাংস্কৃতিক ক্ষমতার সম্পর্কের ভেতরেই প্রোথিত। চলচ্চিত্র একটি জনপ্রিয়

সাংস্কৃতিক মাধ্যম হিসেবে সমাজের লিঙ্গভিত্তিক মূল্যবোধ, নৈতিকতা ও ক্ষমতার কাঠামোকে দৃশ্যমান করে তোলে। ফলে নারী চরিত্রের উপস্থাপনা কখনোই নিরপেক্ষ নয়; বরং তা নির্মাতার দৃষ্টিভঙ্গি, সামাজিক আদর্শ এবং ঐতিহাসিক বাস্তবতার দ্বারা প্রভাবিত (Mulvey, 1975)।

বাংলাদেশের চলচ্চিত্রের প্রাথমিক পর্ব- বিশেষত ১৯৫০ ও ১৯৬০-এর দশকে- নারী চরিত্র প্রধানত আত্মত্যাগী, গৃহকেন্দ্রিক ও নৈতিক আদর্শের প্রতীক হিসেবে নির্মিত হয়। রূপবান (১৯৬৫)-এর মতো চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র লোককথাভিত্তিক আদর্শ নারীত্বের প্রতিনিধিত্ব করে, যেখানে সৌন্দর্য, সহনশীলতা ও নীরবতা ছিল কাঙ্ক্ষিত গুণ। এই সময়ে নারী চরিত্রের সামাজিক ভূমিকা পুরুষ চরিত্রের পরিপূরক হিসেবেই নির্ধারিত ছিল, যা পুরুষতান্ত্রিক বয়ানের সুস্পষ্ট প্রতিফলন (Ahmed, 2019)।

১৯৭০-এর দশকে বাংলাদেশের রাজনৈতিক পরিবর্তন ও স্বাধীনতা-পরবর্তী বাস্তবতা চলচ্চিত্রের বিষয়বস্তুকে প্রভাবিত করলেও নারী চরিত্রের মৌলিক কাঠামোতে খুব বড় পরিবর্তন আসেনি। সূর্য দীঘল বাড়ি (১৯৭৯)-এর মতো চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র সামাজিক বঞ্চনা ও দারিদ্র্যের শিকার হলেও তার প্রতিরোধ নীরব ও আত্মসংযমী। নারী এখানে সংগ্রামের প্রতীক হলেও সিদ্ধান্তগ্রহণকারী সত্তা হিসেবে আবির্ভূত হয় না। এই ধারা নির্দেশ করে যে, জাতীয় ইতিহাসের পরিবর্তন সত্ত্বেও লিঙ্গভিত্তিক ক্ষমতার কাঠামো অনেকাংশে অপরিবর্তিত ছিল।

আসামি চলচ্চিত্রেও অনুরূপ প্রবণতা লক্ষ করা যায়। চামেলি মেমসাব (১৯৭৫) চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র ঔপনিবেশিক ক্ষমতা, শ্রেণি ও লিঙ্গ রাজনীতির মধ্যে আবদ্ধ এক প্রতীকী সত্তা। আসামের প্রাথমিক চলচ্চিত্রধারায় নারী চরিত্রকে সামাজিক শৃঙ্খলা ও সাংস্কৃতিক পরিচয়ের বাহক হিসেবে নির্মাণ করা হয়েছে, যেখানে ব্যক্তিগত আকাঙ্ক্ষার চেয়ে সামাজিক দায়বদ্ধতা প্রাধান্য পেয়েছে (Baruah, 2015)।

১৯৮০ ও ১৯৯০-এর দশকে বাংলাদেশ ও আসাম- উভয় অঞ্চলের চলচ্চিত্রে বাস্তবধর্মী ধারার বিকাশ ঘটে। তবে নারী চরিত্রের বিবর্তন তখনো সীমিত ছিল। আসামে হালোধিয়া চোরায়ে বাওধান খাই (১৯৮৭) চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র সামাজিক অবিচার ও গ্রামীণ বাস্তবতার মুখোমুখি হলেও তাদের প্রতিরোধ প্রধানত পারিবারিক পরিসরের মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে। একইভাবে বাংলাদেশি চলচ্চিত্রেও নারী চরিত্র সামাজিক সংকটের ভুক্তভোগী হলেও বয়ানের কেন্দ্রবিন্দুতে পুরুষ অভিজ্ঞতাই প্রাধান্য পায়।

একবিংশ শতাব্দীতে এসে পরিস্থিতির উল্লেখযোগ্য পরিবর্তন ঘটে। নারীবাদী চলচ্চিত্র তত্ত্ব, বৈশ্বিক চলচ্চিত্র আন্দোলন এবং নারী নির্মাতাদের সক্রিয় অংশগ্রহণ নারী চরিত্র নির্মাণে নতুন দৃষ্টিভঙ্গি সংযোজন করে। মাটির ময়না (২০০২), মেহেরজান (২০১১) এবং বাড়ির নাম শাহানা (২০২৩)-এর মতো চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র ব্যক্তিগত স্মৃতি, ট্রমা, আত্মপরিচয় ও সামাজিক চাপের মুখোমুখি এক স্বতন্ত্র সত্তা হিসেবে আবির্ভূত হয়। নারী নির্মাতারা এখানে নারীর অভিজ্ঞতাকে কেবল পারিবারিক নয়, বরং রাজনৈতিক ও ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটের সঙ্গে যুক্ত করেছেন।

আসামি চলচ্চিত্রেও ফিরিঙতি (২০১২) ও বুলবুল ক্যান সিং (২০১৮)-এ নারী চরিত্র শিক্ষা, আত্মপ্রকাশ এবং সামাজিক নিয়ম ভাঙার প্রতীক হিসেবে চিত্রিত হয়েছে। এই পর্যায়ে নারী চরিত্র আর নিছক প্রতীকী সত্তা নয়; বরং তারা প্রতিরোধী, প্রশ্নকারী এবং সমাজ পরিবর্তনের সক্রিয় অংশগ্রহণকারী (Gledhill, 1991)।

সামগ্রিকভাবে বলা যায়, বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের ধারা প্রথমে পিতৃতান্ত্রিক সামাজিক কাঠামোর ভেতরে গঠিত হলেও সময়ের সঙ্গে সঙ্গে তা বহুমাত্রিক ও গতিশীল রূপ লাভ করেছে।

এই বিবর্তনে নারী নির্মাতাদের ভূমিকা বিশেষভাবে গুরুত্বপূর্ণ, কারণ তারা চলচ্চিত্রের ভাষা ও বয়ানকে নারীর অভিজ্ঞতার দৃষ্টিকোণ থেকে পুনর্গঠন করেছেন। একই ঐতিহাসিক ও সাংস্কৃতিক শিকড় থাকা সত্ত্বেও বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের উপস্থাপনায় যে সাদৃশ্য ও পার্থক্য দেখা যায়, তা এই দুই ইন্ডাস্ট্রির সামাজিক বাস্তবতা ও রাজনৈতিক অভিজ্ঞতার ভিন্নতাকেই প্রতিফলিত করে।

বাংলাদেশ ও আসামি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের ধারা:

বাংলাদেশ ও আসামি চলচ্চিত্রের প্রারম্ভিক ও মধ্যবর্তী সময়ে নারী চরিত্রের নির্মাণ পিতৃতান্ত্রিক সামাজিক কাঠামো, লোকায়ত নৈতিকতা এবং জাতীয়তাবাদী চেতনার সঙ্গে গভীরভাবে সম্পর্কিত। দক্ষিণ এশীয় জনপ্রিয় চলচ্চিত্রে নারীকে প্রায়শই নৈতিকতার ধারক, প্রেমের অনুষঙ্গ বা পারিবারিক আত্মত্যাগের প্রতীক হিসেবে উপস্থাপন করা হয়েছে (Gokulsing & Dissanayake, 2004)। লরা মালভে (Mulvey, 1975)-এর male gaze তত্ত্ব অনুযায়ী, মূলধারার সিনেমা পুরুষ-দৃষ্টিকে কেন্দ্র করে নির্মিত; ফলে নারী চরিত্র দৃশ্যত আকর্ষণের বস্তুতে (object of spectacle) পরিণত হয় এবং বর্ণনার নিয়ন্ত্রণ থেকে বিচ্ছিন্ন থাকে।

বাংলাদেশের রূপবান (১৯৬৫) চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র লোককাহিনিভিত্তিক নৈতিক আদর্শে নির্মিত। রূপবান সৌন্দর্য, সতীত্ব ও আত্মত্যাগের প্রতীক; কিন্তু তার agency সীমিত। এখানে কাহিনি তার চারপাশে আবর্তিত হলেও সিদ্ধান্তগ্রহণের ক্ষমতা পুরুষ চরিত্রের হাতে। একইভাবে আসামের চামেলি মেমসাব (১৯৭৫)–এ চামেলি প্রেম ও বেদনার ট্র্যাজিক প্রতিমূর্তি। শ্রেণিগত ও ঔপনিবেশিক প্রভাব তার অবস্থানকে দুর্বল করে, যা intersectionality- এর আলোকে বিশ্লেষণযোগ্য (Crenshaw, 1991)।

১৯৭০ ও ১৯৮০- এর দশকে সমাজবাস্তবতার প্রভাব বৃদ্ধি পেলেও নারী চরিত্র প্রায়শই পারিবারিক বা নৈতিক কাঠামোর মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে। বাংলাদেশের সূর্য দীঘল বাড়ি (১৯৭৯)– এ জয়গুন দারিদ্র্য ও সামাজিক কুসংস্কারের বিরুদ্ধে সংগ্রামী নারী; তবে তার সংগ্রামও পিতৃতান্ত্রিক সমাজের কাঠামো দ্বারা সীমাবদ্ধ। আসামের হালোধিয়া চোরায়ে বাওধান খাই (১৯৮৭)– এ কৃষিজীবী সমাজে নারী শ্রেণি-শোষণ ও লিঙ্গ বৈষম্যের দ্বৈত নিপীড়নের শিকার। ফিরিঙতি (১৯৯২)– তে সাংস্কৃতিক ভিন্নতা ও বহিরাগত পরিচয়ের কারণে নারী চরিত্র সামাজিক গ্রহণযোগ্যতার সংকটে পড়ে।

এই পর্যায়ে নারী চরিত্রের ধারা দ্বিমুখী— একদিকে নৈতিক আদর্শ, অন্যদিকে সংগ্রামী কিন্তু কাঠামোগতভাবে সীমাবদ্ধ সত্তা। McDuie-Ra (2015) উল্লেখ করেছেন, উত্তর-পূর্ব ভারতের আঞ্চলিক প্রেক্ষাপটে লিঙ্গ ও জাতিগত পরিচয় একে অপরের সঙ্গে আন্তঃসম্পর্কিত; ফলে নারী চরিত্রের প্রান্তিকতা বহুমাত্রিক।

বাংলাদেশ ও আসামি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের বিবর্তন:

২০০০ সালের পর চলচ্চিত্রে নারীর উপস্থাপনে লক্ষণীয় পরিবর্তন দেখা যায়। বিকল্পধারার চলচ্চিত্রচর্চা, স্বাধীন নির্মাণপ্রক্রিয়া এবং বিশ্বায়নের প্রভাব নারী চরিত্রকে অধিকতর জটিল ও স্বায়ত্তশাসিত করে তোলে (Ganti, 2013)।

বাংলাদেশে তারেক মাসুদের মাটির ময়না (২০০২)– এ আনুর মা চরিত্র ধর্মীয় মৌলবাদ ও জাতীয়তাবাদী উত্তেজনার মধ্যে মানবিক অবস্থান ধারণ করে। যদিও চলচ্চিত্রটির পরিচালক পুরুষ, তবু নারী চরিত্র এখানে কেবল পার্শ্বচরিত্র নয়; বরং নৈতিক বোধের কেন্দ্র। Kaplan (1983)- এর মতে, নারীর সাবজেক্টিভিটি আংশিকভাবে দৃশ্যমান হলেও বর্ণনাকাঠামো এখনও পুরুষ-নিয়ন্ত্রিত।

রুবাইয়াত হোসেন পরিচালিত মেহেরজান (২০১১) মুক্তিযুদ্ধ-ভিত্তিক জাতীয় স্মৃতিকে নারীর মানবিক অভিজ্ঞতার আলোকে পুনর্বিবেচনা করে। প্রচলিত বয়ানে যেখানে নারী শরীর জাতীয় সম্মানের প্রতীক, সেখানে এই চলচ্চিত্রে নারী প্রেম, দ্বন্দ্ব ও নৈতিক জটিলতার মধ্য দিয়ে উপস্থাপিত। Mookherjee (2015) উল্লেখ করেন, যুদ্ধ-স্মৃতিতে নারীর শরীর প্রায়শই রাজনৈতিক প্রতীক হয়ে ওঠে; মেহেরজান সেই প্রতীকায়নকে প্রশ্নবিদ্ধ করে।

লিসা গাজী পরিচালিত বাড়ির নাম শাহানা (২০২৩) নগর মধ্যবিত্ত নারীর আত্মপরিচয় ও মানসিক দ্বন্দ্বকে সামনে আনে। Doane (1982)- এর 'masquerade' ধারণা অনুযায়ী নারী সামাজিক প্রত্যাশা পূরণের জন্য নিজেকে নির্মাণ করে; কিন্তু এখানে সেই সামাজিক মুখোশ ভেঙে নারীর অন্তর্লৌকিক অভিজ্ঞতা প্রকাশিত হয়।

আসামে মঞ্জু বোরা পরিচালিত আকাশীতরার কথারে (২০০৩) নারীর সামাজিক ট্রমা ও প্রতিরোধের কাহিনি তুলে ধরে। নারী চরিত্র কাহিনির কেন্দ্রে অবস্থান করে এবং তার অভিজ্ঞতা বর্ণনার কাঠামো নির্ধারণ করে। মঞ্জু বোরা এক সাক্ষাৎকারে বলেন- আকাশীতরার কথারে পরিবার ও সমাজের জন্য নারীর ত্যাগ সম্পর্কে একটি নারীবাদী বক্তব্য। এক কথায় হয়তো ক্লিশে শোনাতে পারে, কিন্তু চলচ্চিত্রে তা নয় (Barpujari, 2020)। রিমা দাস পরিচালিত বুলবুল ক্যান সিং (২০১৮) রাজনৈতিক সহিংসতা ও সামাজিক বাস্তবতার প্রেক্ষাপটে নারীর সক্রিয় ভূমিকা চিত্রিত করে। এখানে নারী কেবল ভুক্তভোগী নয়; বরং সামাজিক পরিবর্তনের অংশীদার।

এই চলচ্চিত্রগুলোতে Mulvey (1975)- এর male gaze ধারণা আংশিকভাবে চ্যালেঞ্জের মুখে পড়ে। ক্যামেরা ও বর্ণনা নারীর অভ্যন্তরীণ অভিজ্ঞতার প্রতি অধিক মনোযোগী হয়, ফলে নারী সাবজেক্ট হিসেবে আত্মপ্রকাশ করে।

নারী চরিত্র নির্মাণ ও বিবর্তনে নারী নির্মাতাদের ভূমিকা:

নির্বাচিত দশটি চলচ্চিত্রের মধ্যে চারটি- মেহেরজান (২০১১), বাড়ির নাম শাহানা (২০২৩), আকাশীতরার কথারে (২০০৩), এবং বুলবুল ক্যান সিং (২০১৮)- নারী পরিচালক দ্বারা নির্মিত। এই নির্মাতারা যথাক্রমে রুবাইয়াত হোসেন, লিসা গাজী, মঞ্জু বোরা এবং রিমা দাস। তাদের উপস্থিতি নারী চরিত্রের বিবর্তনে গুরুত্বপূর্ণ প্রভাব ফেলেছে।

Kaplan (1983) উল্লেখ করেন, নারী নির্মাতারা প্রায়শই চলচ্চিত্রে বিকল্প ভিজ্যুয়াল ভাষা ও ন্যারেটিভ কৌশল ব্যবহার করেন, যা পুরুষকেন্দ্রিক বয়ানকে প্রশ্নবিদ্ধ করে। মেহেরজান চলচ্চিত্রে রুবাইয়াত হোসেন জাতীয়তাবাদী ইতিহাসের পুরুষকেন্দ্রিক কাঠামো ভেঙে নারীর অভিজ্ঞতাকে কেন্দ্রে স্থাপন করেন। বাড়ির নাম শাহানা চলচ্চিত্রে লিসা গাজী নারীর মনস্তাত্ত্বিক জগৎকে কাহিনির চালিকাশক্তি হিসেবে নির্মাণ করেন।

আসামে মঞ্জু বোরা নিজের লেখা 'নৈমিত্তিক প্রলয়' ছোটগল্প চলচ্চিত্রে রূপান্তর করে মালতীর জীবন যাতনা তুলে ধরেছেন (Neog, 2023), তেমনই রিমা দাস আঞ্চলিক রাজনৈতিক বাস্তবতা ও সামাজিক ট্রমাকে নারীর অভিজ্ঞতার সঙ্গে যুক্ত করেছেন। এই চলচ্চিত্র নির্মাতারাই নারীদের প্রতি রীতিবিরুদ্ধ অভিক্ষেপ নারীর পরিচয়ের প্রচলিত ধারণাকে বদলে দিয়েছে এবং বাস্তববাদী বিষয়গুলিকে সামনে এনেছে (Dutta, 2020)। Rascaroli (2017)- এর মতে, সমসাময়িক নারী নির্মাতারা ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাকে রাজনৈতিক ভাষ্যে রূপান্তর করেন- এই চলচ্চিত্রগুলো সেই প্রবণতার উদাহরণ।

তুলনামূলকভাবে দেখা যায়, বাংলাদেশে নারী নির্মাতারা জাতীয় ইতিহাস ও নগর মধ্যবিত্ত পরিচয়ের প্রশ্নে বেশি মনোযোগী; অন্যদিকে আসামে নারী নির্মাতারা আঞ্চলিক পরিচয়, রাজনৈতিক সহিংসতা ও জাতিগত প্রান্তিকতাকে গুরুত্ব দিয়েছেন। তবে উভয় ক্ষেত্রেই নারী নির্মাতারা male gaze এর আধিপত্যকে চ্যালেঞ্জ করে নারীর agency ও subjectivity- কে অগ্রাধিকার দিয়েছেন।

আলোচনা ও তুলনামূলক বিশ্লেষণ:

বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র একই সামাজিক-ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটে গড়ে উঠলেও তাদের narrative কাঠামো ও এজেন্সির প্রকাশে সাদৃশ্য ও পার্থক্য উভয়ই রয়েছে। প্রাথমিক চলচ্চিত্রগুলোতে (রূপবান, সূর্য দীঘল বাড়ি, চামেলি মেমসাব) নারী চরিত্র পুরুষকেন্দ্রিক বয়ানের অংশ- তারা আবেগীয় কেন্দ্র হলেও narrative নিয়ন্ত্রণ করে না; যা male gaze নির্ভর পিতৃতান্ত্রিক নির্মাণের সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ (Mulvey, 1975)। পরবর্তী পর্যায়ে পরিবর্তন লক্ষ করা যায়। বাংলাদেশে (মেহেরজান, বাড়ির নাম শাহানা) নারী ব্যক্তিগত স্মৃতি, ট্রমা ও আত্মপরিচয়ের মধ্য দিয়ে বয়ানের কেন্দ্রে উঠে আসে। আসামে (ফিরিঙতি, বুলবুল ক্যান সিং) নারী এজেন্সি সামাজিক ও সাংস্কৃতিক প্রতিবাদের মাধ্যমে প্রকাশিত হয়। ফলে বাংলাদেশে নারী এজেন্সি তুলনামূলকভাবে মনস্তাত্ত্বিক ও ইতিহাসনির্ভর, আর আসামে তা অধিক সামাজিক ও প্রকাশ্য (Gledhill, 1991)।নারী নির্মাতাদের উপস্থিতি এই রূপান্তরকে ত্বরান্বিত করেছে— নারী চরিত্র object থেকে subject-এ এবং নীরবতা থেকে কণ্ঠে রূপান্তরিত হয়েছে (Shohat & Stam, 1994)।

নির্বাচিত দশটি চলচ্চিত্রের বিশ্লেষণ নির্দেশ করে যে বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের ধারা কোনো স্থির কাঠামো নয়; বরং এটি লিঙ্গভিত্তিক আদর্শ (gender ideology), নির্দিষ্ট সাংস্কৃতিক বাস্তবতা (cultural specificity) এবং চলচ্চিত্রকে প্রতিরোধের পরিসর হিসেবে ব্যবহারের মধ্য দিয়ে গঠিত ও বিবর্তিত হয়েছে। নারী চরিত্রের এই রূপান্তর বুঝতে হলে চলচ্চিত্রকে কেবল নান্দনিক মাধ্যম হিসেবে নয়, বরং সামাজিক ক্ষমতার সম্পর্ক পুনর্নির্মাণের ক্ষেত্র হিসেবে বিবেচনা করা জরুরি।

রূপবান (১৯৬৫) ও চামেলি মেমসাব (১৯৭৫)-এর মতো চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রকে আত্মত্যাগী, নৈতিক ও গৃহকেন্দ্রিক সত্তা হিসেবে নির্মাণ করা হয়েছে। সময়ের সঙ্গে সঙ্গে এই আদর্শে ফাটল দেখা দিতে শুরু করে। সূর্য দীঘল বাড়ি (১৯৭৯), হালোধিয়া চোরায়ে বাওধান খাই (১৯৮৭) এবং ফিরিঙতি (১৯৯২)-এ নারী চরিত্র সামাজিক বাস্তবতার সঙ্গে যুক্ত হলেও এখনো লিঙ্গভিত্তিক ক্ষমতার অসমতার মধ্যে আবদ্ধ থাকে। বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের বিবর্তন তাদের নিজ নিজ সাংস্কৃতিক ও ঐতিহাসিক বাস্তবতার দ্বারা গভীরভাবে প্রভাবিত। বাংলাদেশি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের রূপান্তর প্রায়শই জাতীয় ইতিহাস, মুক্তিযুদ্ধ এবং ব্যক্তিগত ট্রমার সঙ্গে যুক্ত (মাটির ময়না, মেহেরজান)। এখানে নারী চরিত্রের শরীর ও স্মৃতি জাতীয় ইতিহাসের বয়ানকে প্রশ্ন করার একটি মাধ্যম হয়ে ওঠে। অন্যদিকে আসামি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র আঞ্চলিক পরিচয়, জাতিগত রাজনীতি ও সামাজিক আন্দোলনের সঙ্গে অধিকতরভাবে সংযুক্ত। আকাশীতরার কথারে (২০০৩) ও বুলবুল ক্যান সিং (২০১৮)-এ নারী চরিত্র শিক্ষা, কণ্ঠস্বর ও সাংস্কৃতিক প্রকাশের মাধ্যমে সামাজিক নিয়ন্ত্রণের বিরুদ্ধে অবস্থান নেয় (Baruah, 2015)। এই সাংস্কৃতিক নির্দিষ্টতা দুই চলচ্চিত্র জগতের মধ্যে নারী চরিত্রের উপস্থাপনায় মৌলিক পার্থক্য সৃষ্টি করেছে।

একবিংশ শতাব্দীতে নারী নির্মাতাদের সক্রিয় অংশগ্রহণ চলচ্চিত্রকে নারীর জন্য একটি প্রতিরোধের পরিসরে (site of resistance) রূপান্তর করেছে। মেহেরজান ও বাড়ির নাম শাহানা-তে নারী চরিত্র নীরবতা ভেঙে নিজের অভিজ্ঞতাকে ভাষায় রূপ দেয়— যা জাতীয়তাবাদী ও সামাজিক পিতৃতন্ত্রের বিরুদ্ধে একটি

নীরব কিন্তু শক্তিশালী প্রতিরোধ (Shohat & Stam, 1994)। একইভাবে বুলবুল ক্যান সিং-এ নারীর কণ্ঠস্বর ও পারফরম্যান্স সামাজিক শৃঙ্খলার বিরুদ্ধে প্রকাশ্য প্রতিরোধে পরিণত হয়। নারী নির্মাতারা চলচ্চিত্রের ভাষা, ফ্রেমিং ও বয়ানকে নারীর দৃষ্টিকোণ থেকে পুনর্গঠন করেছেন। এর ফলে নারী চরিত্র আর কেবল সহনশীল সত্তা নয়; বরং সক্রিয়, প্রশ্নকারী এবং ক্ষমতাসম্পন্ন সাবজেক্টে রূপান্তরিত হয়েছে। এই রূপান্তরই নারী চরিত্রের বিবর্তনে নারী নির্মাতাদের ভূমিকাকে কেন্দ্রীয় করে তোলে।

নির্বাচিত দশটি চলচ্চিত্র বিশ্লেষন করে প্রতীয়মান হয় যে, উভয় ইন্ডাস্ট্রিতেই নারী চরিত্রের ধারা পিতৃতান্ত্রিক কাঠামোর ভেতর গঠিত হলেও সময়ের সঙ্গে সঙ্গে তা নারীবাদী ও আধুনিক চিন্তার প্রভাবে পরিবর্তিত হয়েছে। সাদৃশ্য হলো- প্রাথমিক পর্যায়ে নারী চরিত্র নীরব ও নিষ্ক্রিয় ছিল, এবং আধুনিক পর্যায়ে তা সক্রিয় ও কণ্ঠস্বরসম্পন্ন হয়েছে। পার্থক্য হলো- বাংলাদেশি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের প্রতিরোধ বেশি ব্যক্তিগত ও ইতিহাসনির্ভর, আর আসামি চলচ্চিত্রে তা সামাজিক ও সাংস্কৃতিকভাবে প্রকাশ্য। এই ভিন্নতা দুই অঞ্চলের রাজনৈতিক অভিজ্ঞতা ও সাংস্কৃতিক বাস্তবতার পার্থক্যকেই প্রতিফলিত করে।

উপসংহার:

এই গবেষণা নির্দেশ করে যে বাংলাদেশ ও আসামের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র প্রাথমিকভাবে পিতৃতান্ত্রিক gender ideology- এর অধীনে গৃহকেন্দ্রিক, আত্মত্যাগী ও নীরব অবস্থানে গঠিত হয়। সময়ের সঙ্গে সঙ্গে নারী চরিত্র passive থেকে active, object থেকে subject এবং silence থেকে voice-এ বিবর্তিত হয়েছে। বাংলাদেশি চলচ্চিত্রে এই রূপান্তর ব্যক্তিগত, ইতিহাস-নির্ভর এবং মানসিক-আভ্যন্তরীণ এজেন্সির মাধ্যমে প্রকাশিত হয়েছে, যেখানে নারী নিজস্ব বয়ান ও অভিজ্ঞতার মাধ্যমে narrative-কে পরিচালনা করে। আসামি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র সামাজিক ও সাংস্কৃতিক বাস্তবতার সঙ্গে সংযুক্ত, যেখানে শিক্ষা, কণ্ঠস্বর এবং সামাজিক প্রতিরোধের মাধ্যমে দৃশ্যমান হয়েছে (Baruah, 2015; Gledhill, 1991)।

নারী নির্মাতাদের সক্রিয় ভূমিকা চলচ্চিত্রকে নারীর অভিজ্ঞতা এবং ক্ষমতায়নের site of resistance হিসেবে তৈরি করেছে, যা নারী চরিত্রকে বহুমাত্রিক, মানবিক এবং সক্রিয় সাবজেক্টে রূপান্তরিত করেছে (Shohat & Stam, 1994)। তুলনামূলক বিশ্লেষন অনুযায়ী, উভয় ইন্ডাস্ট্রিতে আধুনিক চলচ্চিত্রে নারী চরিত্র পিতৃতান্ত্রিক বয়ানকে চ্যালেঞ্জ করেছে; তবে বাংলাদেশি চলচ্চিত্রে তা ব্যক্তিগত ও ইতিহাস-নির্ভর, আর আসামি চলচ্চিত্রে সামাজিক ও সাংস্কৃতিক প্রকাশ-কেন্দ্রিক।

গবেষণার সীমাবদ্ধতা হলো: এটি শুধুমাত্র দশটি চলচ্চিত্রকে অন্তর্ভুক্ত করেছে, যা উভয় ইন্ডাস্ট্রির সামগ্রিক ধারা সম্পূর্ণভাবে প্রতিফলিত করতে নাও পারে। এছাড়া সামাজিক, অর্থনৈতিক ও রাজনৈতিক পরিবর্তনের প্রভাব সীমিতভাবে বিশ্লেষিত হয়েছে।

ভবিষ্যতে এই গবেষণা আরও বিস্তৃত হতে পারে- বৃহৎ সংখ্যক চলচ্চিত্র এবং দর্শক প্রতিক্রিয়া অন্তর্ভুক্ত করে longitudinal বা regional comparative study করা যেতে পারে। এছাড়া উপমহাদেশীয় তথা দক্ষিন এশিয়ার নারীবাদী চলচ্চিত্রে নারীর উপস্থাপনা ও নির্মাতা-রাজনীতির প্রভাব আরও গভীরভাবে অনুসন্ধান করা সম্ভব। সার্বিকভাবে, এই গবেষণা প্রমাণ করে যে নারী নির্মাতাদের দৃষ্টিভঙ্গি চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রের বহুমাত্রিক উপস্থাপনাকে শক্তিশালী করেছে এবং সমাজে নারীর কণ্ঠস্বর ও অবস্থানের প্রসার ঘটাচ্ছে (Mulvey, 1975; Shohat & Stam, 1994)। যা উপমহাদেশে চলচ্চিত্র গবেষনার জন্য আশাব্যঞ্জক সম্ভাবনা তৈরি করছে।

তথ্যসূত্র:

1. Ahmed, N. (2019). Representation of women in Bangladeshi cinema. *South Asian Popular Culture, 17*(2), 145–158.
2. Barpujari, M., & Dutta, J. M. (2020). *Glimpses of cinemas from India's Northeast*. Bedakantha.
3. Baruah, S. (2018). *Contemporary Assamese cinema and society*. Spectrum Publications.
4. Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review, 43*(6), 1241–1299.
5. Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen, 23*(3–4), 74–88.
6. Dutta, M. (2020). *Bulbul Can Sing* (2018): Stories from edges. *E-Cine India*, 1–5.
7. Ganti, T. (2013). *Bollywood: A guidebook to popular Hindi cinema* (2nd ed.). Routledge.
8. Gledhill, C. (1991). *Gender, genre and narrative pleasure*. Routledge.
9. Gokulsing, K. M., & Dissanayake, W. (2004). *Indian popular cinema: A narrative of cultural change*. Trentham Books.
10. Goswami, P. (2012). History and development of Assamese cinema. *Journal of North East Studies, 4*(1), 45–60.
11. Haque, F. (2013). Women in Bangladeshi cinema: Representation and resistance. *South Asian Popular Culture, 11*(2), 157–170.
12. Haq, F., & Shoesmith, B. (2022). *Identity, nationhood and Bangladesh independent cinema*. Routledge.
13. Hossain, A. (2014). Gender and independent filmmaking in Bangladesh. *Media Asia, 41*(3), 220–228.
14. Kabir, A. J. (1979). *Film in Bangladesh*. Bangla Academy.
15. Kaplan, E. A. (1983). *Women and film: Both sides of the camera*. Methuen.
16. McDuie-Ra, D. (2015). *Borderland city in new India: Frontier to gateway*. Amsterdam University Press.
17. Mookherjee, N. (2015). *The spectral wound: Sexual violence, public memories, and the Bangladesh war of 1971*. Duke University Press.
18. Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6–18.
19. Neog, S. J. (2023, January–March). *Akashitarar kathare*: A significant addition to the tradition of Indian women-centric films. *E-Cine India*, 1–5.
20. Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford University Press.
21. Shohat, E., & Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.