The Recensions of Nāṭyaśāstra

Samīkṣikā-19

General Editor
Pratapanand Jha

The Recensions of Nāṭyaśāstra

Editor
Sugyan Kumar Mahanty

राष्ट्रीय पाण्डुलिपि मिशन
॥ विज्ञानमुपास्व ॥
National Mission for Manuscripts

Dev Publishers & Distributors

Published by:
National Mission for Manuscripts
11 Man Singh Road
New Delhi 110 001
Phone: 91 11 2307 3387
E-mail: directornamami@nic.in
Website: www.namami.nic.in

and Co-published by:
Dev Publishers & Distributors
2nd Floor, Prakash Deep,
22, Delhi Medical Association Road,
Darya Ganj, New Delhi - 110002
Phone: 91 11 43572647
Email: info@devbooks.co.in
Website: www.devbooks.co.in

ISBN 978-93-80829-84-5
First published 2022
© 2022, National Mission for Manuscripts
All rights reserved including those of translation into other languages. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form, or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the written.

Contents

Key to Transliteration vii
Foreword ix
Introduction xi

Nāṭyaśāstra: Perspectives in Textual Criticism 1
Radhavallabh Tripathi

The Problem in Preparing Critical Edition of *Nāṭyaśāstra*: Two Divergent Views of the Text 25
K.D. Tripathi

The Impact of Textual Criticism on the Theory and Practice of the Prahasanas 39
S. Ramaratnam

नाट्यशास्त्रस्य अभिनवं सम्पादनम् 51
सदाशिवकुमार द्विवेदी

नाट्यशास्त्र के पाठ में विभिन्न स्तरों की पहचान : कुछ संकेत 67
वसन्तकुमार म. भट्ट

नाट्यशास्त्र के छन्दोविचिति अध्याय में वाचना भेद 93
मनसुख के. मोलिया

प्राच्यविद्यामन्दिरस्य नाट्यशास्त्रसम्पादनप्रकाशनक्षेत्रे योगदानम् 103
श्वेता प्रजापति

Bharata's Concept of Loka-Dharmī and Nāṭya-Dharmī with Reference to Mohiniāṭṭam 111
Deepti Omchery Bhalla

Reconstruction of Karaṇas of Nāṭyaśāstra as Devised by Dr. Padma Subrahmanyam 125
Samudhyatha Bhatt

नाट्यशास्त्र के मूलपाठसंरक्षण में उस की टीकाओं के योगदान की समीक्षा 133
जयप्रकाश नारायण

Landscape in the Nāṭyaśāstra and Clues to Its Spatial Origin: A Study in 2019 139
Pamaja Venkatesh and Megh Kalyanasundaram

नाट्यशास्त्र की पाठयात्रा का निर्धारण 179
रीता तिवारी

नाट्यशास्त्रोक्तकरणानां पाठसमालोचनम् 185
सुजाता मुनुकुट्ल

Some Textual Problems of Nāṭyaśāstra Initiating towards Digging of Primary Text 201
Sugyan Kumar Mahanty

Exclusive Digital Catalogue of mss on Nāṭyaśāstra 219
K. Sujani

The Sequential Order of Chapters in Nāṭyaśāstra – A Critical Study 229
Shobha Sahasrabuddhe

"नाट्यशास्त्रे वास्तुविमर्शो वाचनानिर्धारणञ्च" 235
हरिनारायणधर द्विवेदी

शान्तरसदृष्ट्या नाट्यशास्त्रस्य पाठनिर्धारणम् 239
राजकुमार मिश्र

नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित काव्यगुण एवं उसका पाठालोचन 245
श्वेता आर्या

काव्यलक्षण विषयक नाट्यशास्त्रीय पाठों का समालोचन 251
आशुतोष कुमार

इतरनाट्यशास्त्रीयग्रन्थेषु काव्येषु च नाट्यशास्त्रस्य उद्धरणानि सन्दर्भाश्च 259
ईमनि. उमा गौतमी

इतरनाट्यशास्त्रीयग्रन्थेषु भरतकृतनाट्यशास्त्रस्य प्रभावः 265
चन्द्रिका सुमन कौर

चित्रकलाओं के सन्दर्भों से नाट्य शास्त्र का पाठ्य निर्धारण 269
कुलविन्दर कौर

List of Contributors 277

Key to Transliteration

VOWELS

अ a	आ ā	इ i	ई ī	उ u	ऊ ū
(b<u>u</u>t)	(p<u>a</u>lm)	(<u>i</u>t)	(b<u>ee</u>t)	(p<u>u</u>t)	(p<u>oo</u>l)
ऋ* ṛ	ॠ* ṝ	ऌ* ḷ	ए e	ऐ ai	ओ o
			(pla<u>y</u>)	(<u>ai</u>r)	(t<u>oe</u>)
	औ au				
	(l<u>ou</u>d)				

CONSONANTS

Guttural	क ka	ख kha	ग ga	घ gha	ङ ṅa
	(s<u>k</u>ate)	(block<u>kh</u>ead)	(<u>g</u>ate)	(<u>gh</u>ost)	(sin<u>g</u>)
Palatal	च ca	छ cha	ज ja	झ jha	ञ ña
	(<u>ch</u>unk)	(catc<u>hh</u>im)	(<u>j</u>ohn)	(hedge<u>h</u>og)	(bun<u>ch</u>)
Cerebral	ट ṭa	ठ ṭha	ड/ड़ ḍa	ढ/ढ़ ḍha	ण ṇa
	(s<u>t</u>art)	(ant<u>h</u>ill)	(<u>d</u>art)	(god<u>h</u>ead)	
Dental	त ta	थ tha	द da	ध dha	न na
	(pa<u>th</u>)	(<u>th</u>under)	(<u>th</u>at)	(brea<u>th</u>e)	(<u>n</u>umb)
Labial	प pa	फ pha	ब ba	भ bha	म ma
	(s<u>p</u>in)	(<u>ph</u>iloso<u>ph</u>y)	(<u>b</u>in)	(ab<u>h</u>or)	(<u>m</u>uch)
Semi-vowels	य ya	र ra	ल la	ळ* ḷ	व va
	(<u>y</u>oung)	(d<u>r</u>ama)	(<u>l</u>uck)		(<u>v</u>ile)
Sibilants	श śa	ष ṣa	स sa	ह ha	
	(<u>sh</u>ove)	(bu<u>sh</u>el)	(<u>s</u>o)	(<u>h</u>um)	

अं (—) *ṁ* or *ṃ amusūra* like *sa<u>ṁ</u>skṛti/or soṃskṛti*

अः *visarga= ḥ*

ऽ *Avagraha* indicate elision of short vowel *a,* has no phonetic value.

*No exact English equivalents for these letters.

Foreword

The Nāṭyaśāstra, an encyclopaedic Sanskrit treatise of performing arts by Sage Bharat, is considered as the fifth Veda along with the Mahābhārata. Its influence has percolated fathom deep in the aesthetic psyche of Indian populace influencing its drama, dance, music, sculpture and literary traditions. Its quintessential *rasa* theory helps one transcend the aesthetic realm and realize the state of self-consciousness, altering his or her spiritual and ethical ethos, benefitting the society *in toto*.

Believed as composed between 200 BCE-200 CE, the text has undergone numerous recensions. The most studied version of the Nāṭyaśāstra, consisting of about 6000 verses is divided into thirty six chapters. The structure of the text harmoniously compiles various aspects of the theatrical arts. It starts with the mythical genesis and history of theatre, explains the role of presiding deities in various aspects of the arts, prescribed the rituals to consecrate the space for performing arts. The text of the Nāṭyaśāstra describes the components of Taṇḍava dance, fundamental emotional notions and aesthetics of *rasa* and *bhāva* including expressions, gestures, acting techniques, basic steps, standing postures etc. Thus chapters 8 to 13 are dedicated to the elaborate art of acting. Stage instruments such as methods for holding accessories, weapons, movement of actors and actresses, scene formulation, stage areas, conventions and customs are depicted in chapters 10 to 13 of the text. The chapters 14 to 20 articulate the plot and structure of the performing art. These sections carry the theory of Sanskrit prosody, metres to be employed and the language of expression. Chapters 17 and 18 discuss the attributes of poetry, figures of speech and the art of delivery in the performance arts. Here the text discusses ten major *rūpakas* (form of drama) and a variety of *uparūpakas*. The Chapter 21 covers stage decor, costumes and make-up. The Nāṭyaśāstra dedicates several chapters

predominantly to women in performance arts as well as classification and stages of feminine youth. The chapter 26 presents the nature of dramatic personae. The theory of music, techniques for singing and the distinction between vocal and various instrumental music are discussed elaborately in chapters 28 to 34. The text in its final chapters explains different types of dramatic characters, lays down the principles for distributing rules and the qualifications for members of the troupe. The Nāṭyaśāstra ends by stating the glory of Indian theatre and numerical traditions. The Nāṭyaśāstra did pave the way for the emergence of many literary creations and commentaries on it in Sanskrit of which the tenth-century Abhinavabhāratī, a creation by the Kashmiri Saivite Sanskrit scholar, philosopher and grammarian Abhinavagupta, stands tall.

The seminar on "The Recensions of Nāṭyaśāstra" has addressed quite a pertinent issue associated with the contents and impact of the text in the Indian creative works across millennia in acting, costumes, dance, music, playwright, songs, stage direction and so on, along with the copious comments of the text and the incumbent challenges in its study. Its preservation for the future generations is another pertinent challenge that demands immediate attention.

Prof. Pratapanand Jha
Director
National Mission for Manuscripts

Introduction

Before 1865 the text of the *Nāṭyaśāstra* (*NŚ*) of Bharata was in darkness, as it had been presumed that it was lost and irrecoverable. When, however, Fitz-Edward Hall in his edition of *Daśarūpa* published chapters XVIII to XX of *Nś* based on a single manuscript as appendices to it in *Bibliothica Indica* Series, Calcutta, in 1865, a ray of hope emerged beyond the gloom of despair. Hall had mentioned in his preface to The *Daśarūpa* of Dhananjay, "The very day after this preface was finished ……a complete copy of the *Nāṭyaśāstra* of Bharata; a work which, till then, I knew only from a few of its first chapters, and from detached extracts quoted by commentators, ……..lost beyond hope of recovery.[1]

- Different Recensions-
  In post-*Nś* treatises of dramaturgy and in different manuscripts (mss) of *Nś*, there are ample evidences available to substantiate that there were different recensions of the text; such as:
- Mr. Ramakrishna Kavi had compiled over forty mss of Nś and grouped those in to two recensions, that of the North and the South, based on two apparently distinguished readings.
- Most of the verses of the fifteenth chapter dealing with definitions of different types of prosody are in both *anuṣṭup* and in respective meters. For example:

  एकमात्रं षट्के स्याद्द्वितीयं पादे ।
  ख्यातरूपा वृत्ते मालिनी सा नाम्ना ॥[2] -

[1] P. 37, Dhananjay. (n.d.). Daśarūpa (1865 ed.). F. E. Hall (Ed.). *The Asiatic Society of Bengal*, Calcutta, India.

[2] 15.6, *Nāṭyaśāstra* ed. by M. Ramakrishna Kavi, Vol –II, *Gaekward's Oriental Series*, Baroda, Second Edition, 1934.

This definition is in the defined meter *mālinī* itself.

Meaning: It is *mālinī*, if the second syllable in each pāda is short. It is illustrated in the following pattern:

GLGGGG GLGGGG
GLGGGG GLGGGG

षडक्षरकृते पादे लघु यत्र द्वितीयकम् ।
शेषाणि तु गुरूणि स्युर्मालिनी सा मता यथा ॥[3] - This definition is in anuṣṭup.

Meaning: In the meter with six-syllabic quadrants, if the second syllable in each *pāda* (quadrant) is short and others are long, then it is *mālinī*.

There are as many as 28 more examples of definitions in different meters in this chapter.

Abhinavagupta also cites both the readings in the text of this chapter for critical analysis of the reviewers. As he mentions: "तत्रेहाध्याये भरतमुनिकृतमिति त्रिकैर्मकारादिभिः कैश्चित्किञ्चिल्लक्षणं स्वीकृतमिति द्विविधः पुस्तकपाठो दृश्यते मध्ये च **चिन्तनाय** पुस्तकेषूभयमपि पठ्यत इति ॥"[4]

Thus different readings of *Nś*, available even in the time of Abhinavagupta, provide us some inklings on different recensions of the *Nś*.

- **Need of a fresh critical edition of the Nś**:

Mr. Ramakrishna Kavi in his preface to his first edition of the *Nś* states very honestly that "Bharata's work has undergone such variations at every part of the work that every verse really requires half a printed page to show its variants whether found or not in every one of the available MSS. Of course, that would be an ideal method. But, we could name only one ms for a certain reading and not all those which contain it or not. Limitations of time, purse and space prevented us from doing more."[5]

Neither Mr. M. Ramakrishna Kavi in his edition based on 40 mss nor Mrs. Kapila Vatsyayan, in her list of 127 mss as appendix to her edition, mentions any one mss in *śāradā* script.

---

[3] 15.7, *Nāṭyaśāstra* ed. by M. Ramakrishna Kavi, Vol –II, *Gaekward's Oriental Series*, Baroda, Second Edition, 1934.

[4] pp. 252-253, (Chapter- XV) *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati*, VOL-II. *Gaekwad's Oriental Seires*, India, Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1934).

[5] pp. 67-68, M. Ramakrishna Kavi, *Preface, to the first edition of the Nāṭyaśāstra*, with abhinavabhāratī, Gaekward Oriental series in 1926.

In several places the missing / corrupt texts of *Nś* were reconstructed by the editors on the base of *Abhinavabhāratī*. But, the complete text of *Abhinavabhāratī* too was unavailable to any of the editors. There are different readings found in *Abhinavabhāratī* due to erroneous decipherment by the scribe and speculations about missing words and letters. Later editors have reconstructed the missing text on the base of subsequent treatises on dramaturgy and musicology. M. Ramakrishna Kavi mentions this in his first edition of the *Nś*: "With the aid of *Nṛttaratnāvali* and *Saṅgītaratnākara* which closely follow Abhinava Gupta, the proper connection of the missing links in the commentary was traced and some lacunae were filled up by my own commentary based upon the two works mentioned above. The editorial editions are throughout enclosed in semi-circular brackets without a question mark."[6]

There are about 40 verses in the 5th chapter which are spurious and found only in the B recension, categorized by Mr. M. Ramakrishna Kavi. That portion indicates Kohala's or Nandi's additional mode of *Pūrvaraṅga* which Bharata probably did not recognize.

- **Validity of the text:**

There are different views about whether the Nś is a single-authored text or multi-authored text. Abhinava Gupta discusses this problem in his *Abhinavabhāratī* and strongly advocates in favor of its single-authorship:

यत्तु प्रयोगप्रश्ने प्रत्यक्षेण प्रयोगप्रकटनमुत्तरं स्यादित्याशङ्कां परिहर्तुं कथाग्रहणमिति तत्त्वसत्। वक्तुमर्हसीत्युक्ते तस्याः कोऽवसरः? एवं भरतमुनिः परवदात्मानं प्रकल्प्येयन्तं ग्रन्थमभिहितवान्। अन्ये त्वियन्तं ग्रन्थं कश्चिच्छिष्यो व्यरीरचत्। तत्र ब्रह्मणेति भरतमुनिः प्रथमश्लोके निर्दिष्टः। कथं ब्रह्मन्नुत्पन्न इत्येतदेवमेकवाक्यत्वेन निर्वहति। तदनन्तरं तु भवद्भिः शुचिभिरित्यादिर्भरतमुनिरचितः। मध्येऽत्र षट्त्रिंशदध्याय्यां यानि प्रश्नप्रतिवचनयोजनवचनानि तानि तच्छिष्यवचनान्येवेत्याहुः। तच्चासत्। एकस्य ग्रन्थस्यान्येककर्तृवचनसन्दर्भत्वे प्रमाणाभावात्। स्वपरव्यवहारेण पूर्वपक्षोत्तरपक्षादीनां श्रुतिस्मृतिव्याकरणतर्कादिशास्त्रेष्वेकविरचितष्वेपि दर्शनात्।[7]

Here Abhinava Gupta argues to establish his contention that the prima facie view and its refutation in a discussion are seen in many

[6] P.68, M. Ramakrishna Kavi, *Preface to the first edition of the Nāṭyaśāstra, with Abhinavabhāratī*, Gaekward Oriental series in 1926.

[7] Pp. 8-9, Abhinavagupta. (1992). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati*, Vol-I (4th ed.). K. Krishnamurthy (Ed.). Gaekward's Oriental Series, Baroda, India.

other single-authored *śāstras*, and hence, this argument never stands valid in support of its multi-authorship.

Therefore, the validity of the text may be critically examined with the textual and sculptural evidences, such as:

- Post Bharata treatises on dramaturgy, musics & poetics like, *Bṛhaddeśī* of Matanga, *Tāla* of Kohala, *Dattila* of Dattila, *Rasaratnamarīcikā* of Ujjvalaraja, *Saṃgrahacuḍāmaṇi* of Govind, *Daśarūpaka* of Dhananjay, *Śṛṅgāraprakāśa & sarasvatīkaṇṭhābharaṅa* of Bhoja, *Nāṭakalakṣaṇaratnakoṣa* of Sagara Nandin, *Nāṭyadarpaṇa* of Ramachandra & Gunachandra, *Bhāvaprakāśanam & śāradīyam* of Sharadatanaya, *Saṅgītaratnākara* of Sharngadeva, *Rasārṇavasudhākara* of Singabhuupala, *pratāparudrayaśobhūṣaṇam* of Vidyanath, *sāhityadarpaṇa* of Vishvanath, *rasaratnakośam* of Kumbha, *nāṭakacandrikā*, *ujjvalanīlamaṇi & bhaktirasāmṛtasindhuḥ* of Rupa Goshwami, *nāṭyacūḍāmaṇiḥ* of Somanarya, *nāṭyapradīpa* of Sundara Mishra, *nañjarājayaśobhūṣaṇaṃ* of Narasimha, *Kāvyānuśāsana* of Hemachandra, *Nṛttaratnāvali* of Jayasenapati, *Vyaktiviveka* of Mahimabhatta.
- *Abhinavabhāratī*, the Commentary on *Nāṭyaśāstra*.
- The sculptural evidences like, *karaṇas* in the *Gopuras* of Natraj Temple of Chidambaram, India.
- Content analysis of *śānta rasa*, the prosody, the style of *prākṛta* used in *Nś* etc. can yield reliable evidences. *The number of rasas are eight in Amarakoṣa*, dated 500 AD. Kalidasa, (1st Centrury BC) also mentions only eight rasas in his *Mālavikagnimitram*, prior to Udbhata, 8th C.E. As Udbhata tells:

  श्रृङ्गारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः ।
  बीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव नाट्ये रसाः स्मृताः॥[8] 4.4

Acceptance of eight rasas in pre-Abhinavagupta texts also give us some hints about different recensions of *Nś*.

These are some highlights of objectives of this discourse on "Recensions of *Nāṭyaśāstra*."

This volume of *Samīkṣikā* presents various critical views of learned scholars on The Recensions of the *Nś*. Professor Radhavallabh

[8] 4.4, *Udbhata*. (1915). *Kavyalankarasangraha*. Nirnaya Sagar Press, Bombay.

Tripathi in his paper "*Nāṭyaśāstra : Perspectives in Textual Criticism*" brings to the notice of critics that there are some important mss of *NŚ*, which have not been utilized in the editions printed so far, such as:

1. Two mss. From Muni Puṇyavijayaji's collection presently kept at L.D. Institute,
2. One ms from Calicut Univ. in Grantham script
3. One Ms from Kurukshetra University
4. Four mss from Savai Mansingh II Museum, Jaipur
5. Five mss from Tirupati

He also attracts critics' attention towards "The enormity of the problems related to the text of *NŚ* can be understood from the remarks of two scribers - Vinoda and Ānandasiṃha- of Newari ms. from Nepal. In the colophon they say that even muni (Bharata) may become confused (in making sense from) this ms".[9]

Pointing out some glaring mistakes in the existing printed editions of *NŚ*, Professor Radhavallabh Tripathi spells out the needs to re-edit the text of *NŚ* on the basis of fresh materials, such as,

1. Variants in the text of *NŚ* cited by Abhinavagupta,
2. Variant readings noted by Abhinavagupta and
3. Variants in the citations of *Nś* in the corpus of Sanskrit literature.

Prof. Kamlesh Dutt Tripathi in his article "The Problem in Preparing Critical Edition of *Nāṭyaśāstra*" establishes the unitary character of *Nś* by producing evidences as laid down by *Abhinavabhāratī*. *Abhinavabhāratī* has substantially established that there have been consistencies among contexts, chapters, verses, words, and even among morphological elements such as a suffixes, roots, and case-endings, termed as *prakaraṇasaṅgati, adhyāyasaṅgati, ślokasaṅgati, padasaṅgati* and *padārthasaṅgati*. Prof. Kamlesh Dutt Tripathi, in evaluating Abhinavagupta's arguments in support of unitary text of *Nś*, expounds that "Thus, Abhinavagupta not only offers the coherence, present from the chapters I to V and link between them and the rest of the text, but presents the considered view of the text according to

---

[9] विनोदानन्दानन्दसिंहाभ्यां लिखिता भारती मुदा।
मीमांस्यापि भवेद् भङ्गो मुनेरपि मतिभ्रमः॥
यथादृष्टं तथा लिखितम्... (cited in *Nāṭyaśāstra Men Rasa Evam Bhāva* - Anvita Sharma, Varanasi, 2010)

which Nś is a unitary text of single authorship." He has also attracted the sights of the scholars towards many unutilized mss of *Nś* and initiated to prepare a critical edition thus saying "A number of old manuscripts of work are lying in different libraries of the country and need to be examined and utilized for the critical edition."

Prof. Sadashiv Kumar Dwivedi has prepared his paper "*Nāṭyaśāstrasya* abhinavasampādanaṃ" based on the *Nś*, edited and translated by Prof. Reva Prasad Dwivedi. He has analyzed with some examples from 22nd chapter dealing with classification of *nāyikā* (the heroine) and substantiated that the merely *Abhinavabhāratī* can not be the only source for finding the primary text of *Nś*. There has been a long gap of about twelve hundred years between Bharata and Abhinavagupta, and in this interval there had been other treatises also on dramaturgy, i.e. those of Shandilya, Kohala, Dattila etc. as mentioned in the *Rasārṇavasudhākara* of Singabhupala. Therefore, whatever the text available from the sources, prior to Abhinavagupta, may be considered first to discover the firsthand text.

Prof. Vasant Kumar Bhatt, in his article "नाट्यशास्त्र के पाठ में विभिन्न स्तरों की पहेचान : कुछ संकेत" (Identification of different layers in the text of *Nś*: Some indications), says that *Nś* is a multi-authored text and it can be placed in *prokta* sahitya type, because the text of *Nś* has been orally transmitted from generation to generation by many propounders called *Bharata*. He has added to his criticism that many more contents were added to the text of *Nś* according to the peripheral needs in the scope of the subject. It is an encyclopedic comprehensive manual of performing arts, with dramaturgy, i.e. *Nāṭyaśāstra*, at the centre. To evince his arguments in support of multi-authorship, Prof. Bhatt tells that there were five Bharatas (the name assigned to the performers of), named Vṛddhabharata, Nandibharata, Kohalabharata, Dattilabharata and Mātaṅgabharata, who added different entries from the different fields, i.e. stagecraft, architecture, painting, prosody, language, grammar, phonetics etc.

Even Abhinavagupta has altered the readings in the chapter VI, as he has added *Śānta* rasa and *Nirveda sthayibhāva*.

> रतिर्हासश्च शोकश्च क्रोधोत्साहौ भयं तथा।
> जुगुप्सा विस्मयश्चेति स्थायिभावाः प्रकीर्तिताः ॥[10] The primary text of Bharata

[10] 6.15, *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati*, Vol-I (4th ed.). K. Krishnamurthy (Ed.). *Gaekward's Oriental Series*, Baroda, India.

रतिर्हासश्च शोकश्च क्रोधोत्साहौ भयं तथा ।
जुगुप्सा विस्मयशमाः स्थायिभावाः प्रकीर्तिताः ॥[11] Altered reading made by Abhinavagupta.

To substantiate his own reading, Abhinavagupta mentions in his commentary "तेन प्रथमं रसाः ते च नव। शान्तापलापिनस्त्वष्टाविति तत्र पठन्ति ।"[12]

Prof. Bhatt, in the light of higher textual criticism, attracting the attention of the critics towards contradictions, digressions, repetitions and interpolations in the text of *Nś* in the extant editions, has demanded the need of a fresh edition. He has also laid the principles to find out different layers of interpolations and alterations from the primary text.

Prof. Mansukh Moliya in his paper "नाट्यशास्त्र के छन्दोविचिति अध्याय में वाचना भेद" has done a critical study on the 15th chapter of *Nś* dealing with prosody and noticed about double definitions of most of the meters, i.e. one in *anuṣṭup* and other in respective defined meter. He has deduced that the definitions in the defined meters might have been interpolated. In extending his discussions on doble definitions, Prof. Moliya noticed that the name *Bhramaramālikā* has been altered as *Bhramaramālā* in the second definition i.e. in the meter *Bhramaramālikā*. Because the pattern of *Bhramaramālikā* is:

GGLLLLG	GGLLLLG
GGLLLLG	GGLLLLG

As the pattern LLLGLG with the word *Bhramaramālikā* can not be fitted into the said pattern of the meter, therefore name is so given, therefore, the name has been changed as *Bhramaramālā*. This illustration indicates that the definitions in the defined meters are supposed to be interpolated later on. Based on content analysis of textual criticism, Prof. Bhatt sums up his discussions with the conclusions that *Nś* primarily represents a different tradition of prosody, prior to that of Pingala as well as the dual definitions and examples clearly expose about the areas of interpolation in the texts.

---

[11] See footnote no. 6. ज. शान्ताश्च नव नाट्यरसाः स्मृताः , Abhinavabhārati, Vol-I (4th ed.). K. Krishnamurthy (Ed.). *Gaekward's Oriental Series*, Baroda, India. p. 260

[12] P. 361, Abhinavabhārati,Vol-I (4th ed.). K. Krishnamurthy (Ed.). *Gaekward's Oriental Series*, Baroda, India. p. 260

Prof. S.Ramaratnam in his paper "The impact of textual criticism on the theory and practice of the Prahasanas" analysing the variant readings of the Prahasana section of the *Nś*, finds agreeable readings between the GOS and KM editions, and records different readings in Kashi and MM Ghosh edition. In his discussion he postulates that there might be various regional recensions of *Nś*, as that of North, South, east and West of India.

Prof. Sweta Prajapati in her paper "प्राच्यविद्यामन्दिरस्य नाट्यशास्त्रसम्पादन प्रकाशनक्षेत्रे योगदानम्" throws light on the entire journey of editing *Nś*, started by Fitz-Edward Hall (1865) till Prof. Kamlesh Dutt Tripathi (2015). While presenting detailed contributions of Oriental Institute of Baroda under its Gaekwad's Oriental Series, Prof. Sweta Prajapati underlined the significant roles of Ramakrishna Kavi, K. S. Ramaswami Sastri, K. Krishnamoorthy, V. M. Kulkarni & Tapasvi Nandi. In her discussion she pointed out the lacunas in extant editions and urged for a new critical edition of *Nś*, so as to determine an authentic text but not an objective text.

In the paper "*Landscape in the Nāṭyaśāstra and clues to its spatial origin: A study in 2019*" jointly authored by Dr. Padmaja Venkatesh Suresh and Mr. Megh Kalayanasundaram, an ideal endeavor has been made to reconstruct the Landscape in the *Nś* on the strength of different textual evidences dealing with multi-disciplines, i.e. flora, Geology, Geography, Archaeology, Epigraphy and so on. The term priyaṅgu (saffron), soil-type of a playhouse and the geographical names have been taken as the central points of discussion on which the authors tried to establish the notion the landscape in the *Nāṭyaśāstra*, that is *Bhāratavarṣa*, i.e. Kashmir to Vindhya.

Dr. Jayaprakash Narayan, in his paper "नाट्यशास्त्र के मूलपाठसंरक्षण में उस की टीकाओं के योगदान की समीक्षा" has thrown light on the various commentaries of *Nś*, other than *Abhinavabhārati*. Dr. K. Sujani in her paper "Exclusive Digital Catalogue of mss on *Nāṭyaśāstra*" has casted on the need of an Exclusive Digital Catalogue of mss on Nātyaśāstra alongside various facets of Digital Catalogue. She has also prepared a website (still unpublished) on it.

In the paper for her demo "*Bharata's Concept of Lōka Dharmī and Nāṭya Dharmī with Reference to Mōhiniāṭṭam*" by Dr. Deepti Omchery Bhalla elucidated different usages of *Nāṭya-dharmī* & *Loka-dharmī* in *Abhinaya*. The conventional style of expressing emotions which were refined based completely on the base of the

rules laid down by the Śāstra is *Nāṭya-dharmī* where as The realistic imitations of natural events of the world is *Lōkadharmi*. Dr. Deepti has explained with references from various sources of dramaturgy that although Nś has regulated the blend of these two, i.e. *Nāṭya-dharmī* & *Loka-dharmī*, in a judicious manner, *Loka-dharmī* is predominant in *Mōhiniāṭṭam*.

Ms. Samudyatha and Ms. Samanvitha in the Paper for their demo "*Reconstruction of Karaṇas of Nāṭyaśāstra - as devised by Dr.Padma Subramanyam*" have explained how Dr. Padma Subramanyam put together *Śāstra* (scripture, i.e. *Nāṭyaśāstra*, *Bhāṣya* (commentaries), Archelogy and Aesthetics together to reconstruct 108 *Karaṇas* as devised in *Nś*. In the paper it is elucidated with examples that how the visual representations of archeological resources available in Brihadeeshwara temple of Tanjore, Sarangapani Temple, of Kumbakonam, Nataraja Temple of Chidambaram, Arunachaleshwara Temple of Tirvannamalai and Vrddagirishwara temple of Vrddachalam were studied to reconstruct the 108 *Karaṇas*.

Dr. Sujatha Munukutla in her paper "नाट्यशास्त्रोक्तकरणानां पाठसमालोचनम्" dealing with textual criticism of definitions of *Karaṇas*, critically studied the different readings and tried to determine the primary reading on the base of content analysis. She suggested that differences in readings have come due to erroneous decipherment and speculations by the scribe, and reading should be decided on the analysis of progressive and former terminologies in the entire *Nś*.

This book encompasses as many as 23 such valuable papers dealing on chronological history and geographical origin of *Nś*; critical analysis on the journey of the text of *Nś*, commentaries of *NŚ* and their contribution; content, order, language and style of the text of *NŚ*; role of the sculptures, paintings and carvings in the architectural monuments; *NŚ* influenced to successive authors of dramaturgy; references and citations of *NŚ* in other texts of dramaturgy and treatises of poetries and dramas; reference and citations of other texts of dramaturgy and allied treatises in *NŚ*; cataloguing, documentation & digitization of mss of *NŚ* and corridors to the Revival of Indian Traditional Drama and Dramaturgy.

This book, as the upshot of the national seminar organized at Rashtriya Sanskrit Sansthan, Vedavyas Campus, Kangra, Himachal Pradesh on collaboration with the National Mission for Manuscripts,

New Delhi, brings out the papers presented in the Seminar on "The Recensions of *Nāṭyaśāstra*". Hence my thanks are due to Prof. Pratapanand Jha who out of his kind gesture not only granted the permission for collaboration, but also blessed us as the chief guest as well as witnessed the seminar. I am also thankful to Prof. Laxmi Niwas Pandey, the Principal of the Rashtriya Sanskrit Sansthan, Vedavyas Campus, Kangra, Himachal Pradesh for extending all his cooperation for the smooth conduct of the seminar. Dr. Shridhar Barik of NMM deserve my appreciations for translating our dreams into reality, in each step beginning from the proposal till the end. My sincere thanks are also due to Dr. Sanghamitra Basu, who helped me in editing the proceedings and papers of the Seminar.

I hope a new corridor will open its way to discover some still newer dimensions to find out, reconstruct and validate the text of Bharata, i.e. *The Nāṭyaśāstra*.

Dr. Sugyan Kumar Mahanty
Associate Professor in Sahitya
Central Sanskrit University
Bhopal

Nāṭyaśāstra: Perspectives in Textual Criticism

Radhavallabh Tripathi

The discovery of *Nāṭyaśāstra* (NŚ) during nineteenth century has been one of the greatest and the most important events in the global history of aesthetics and theatre. Amongst the so-called orientalists, the first reference to NŚ was made by Sir William Jones in the preface his edition of *Abhijñānaśākuntalaṃ* with English translation that was published by him in 1789.[1]

H.H. Wilson in his Select Specimens of the Theatre of Hindus (1826) had regretted the loss of the manuscripts of NŚ. During later half of the nineteenth century, the NŚ attracted the attention of Scholars in India and Europe and it was the beginning of a global dialogue on Bharata and his theatre. Fitz Edward Hall who referred to the manuscripts of NŚ and also included some chapters from the NŚ in his edition of Daśarūpaka (1865).[2]

Around 1880, Paul Regnaud published critical editions of chapters 15th and 16th and then chapters 6th and 7th of NŚ with French translation. In 1888 Johny Grosset published a critical edition of the 14th chapter of NŚ based on five manuscripts. Soon after the Kāvyamālā (KM) edition of NŚ came out in 1894 prepared on the basis of two different copies of one manuscript. Johnny Grosset again published a critical edition of the first fourteen chapters of NŚ in 1898 with a detailed preface in French and analysis of the text as well as the variants. This can be termed as the French edition The first volume of NŚ with *Abhinavabhāratī* (Abh.), said to have been based on forty manuscripts. came out from Vadodara in 1926

[1] Śakuntalā or the Fatal Ring: An Indian Drama by Kālidāsa, reprint in 1989 of Vol. VI of the Works of William Jones, London 1799, p. 204.

[2] Bibliothica Indica, Calcutta, 1865 ref. N.P. Unni, 1998, Intro. p. 5.

under the Gaekwar Oriental Series (GOS) with Ramakrishn Kavi as its editor. Batuk Nath Sharma and Baldev Upadhyaya published another edition under Kashi Sanskrit Series (KSS) in 1927. Other three volumes of Vadodara edition appeared in 1934, 1954 and 1964 respectively. Meanwhile another critical edition with English translation by M.M. Ghosh appeared from Calcutta. R.S. Nagar edited the text with *Abhinavabhāratī* on the basis of the four printed editions from Delhi. Meanwhile, N.P. Unni brought out a complete edition of NŚ with English translation and notes based on the Kerala edition by Narayan Pisharoti. These scholarly works were followed by incomplete editions of Rajendra Nanavati[3] published from Vadodara and Kamlesh Datta Tripathi published by IGNCA. (Chapters I-XIV).

Nanavati's edn has Chapters I, II, VI and VII of the NŚ and the IGNCA edn has first fourteen chapters.

To sum up, the following nine editions in printed form of this text are noteworthy – (i) KM edition (ii) French edition – first fourteen chapters only (iii) KSS edn (iv) GOS edn (v) Kolkata Edn (vi) Delhi edition (vii) Kerala edition (viii) Vadodara edn by R. Nanavati, (ix) IGNCA edition with chapters 1–14.

Besides these, R. Gnoli has done monumental work by the way of textual studies on the Rasa-portion of Abh. Of these, the GOS edition is definitely a hallmark in the history of NŚ-studies.

Major Difference in Kerala Edition

Kerala edn omits repetitions with substantial difference in order of chapters and arrangement of categories. The core of the conceptual frame work of the NŚ lies in the treatment of *Nāṭyasaṁgraha*. In Vadodara edition (VI.10) eleven fundamental elements of theatre are enumerated as the *Nāṭyasaṁgraha*.[4] Kerala edn completely changes the scenario.[5] It proposes a set up of thirteen by adding two more to it – *prakṛti* (roles) and *upcāra* (treatments between lovers). It also

[3] Nāṭyaśāstra of Bharata: An Attempt at Critically Editing; R.I. Nanavati, Vadodara, 2009.

[4] रसा भावा ह्यभिनया धर्मीवृत्तिप्रवृत्तयः।
सिद्धिः स्वरास्तथातोद्यं गानं रङ्गश्च सङ्ग्रहः॥

[5] उत्तमधममध्या च प्रकृतिस्त्रिविधा मता।
बाह्याभ्यन्तसम्भूतमुपचारद्वयं भवेत्॥ NS, Keral Ed

changes the order of the enumeration by placing *maṇḍapa* (which has been termed as raṅga in Vadodara edn) as the last one.[6] The treatment of these thirteen categories is taken up in all the editions. However, there are substantial differences between the Vododara edition and the Kerala edition in respect of the order of topics taken up in different chapters.

Manuscripts

The manuscripts of NŚ or their copies were acquisitioned from Almorha, Pune, Ujjain, Madras, Trivandram and Nepal, Darbhanga, Andhra, Bengal and Tamilnadu. The database of the manuscripts of NŚ as given by Dr. Kapila Vatsysyana as an appendix to her monograph on Bharata's NŚ lists 112 manuscripts.[7] Out of these, the following have not at all been utilized in the editions printed so far

1. Two manuscripts from Muni Puṇyavijayaji's collection presently kept at L.D. Institute
2. One manuscript from Calicut Univ. in Grantham script
3. One manuscript from Kurukshetra Univ
4. Four manuscripts from Savai Mansingh II Museum, Jaipur
5. Five manuscripts from Tirupati

Kamlesh Datta Tripathi refers to seven new manuscripts of NŚ from Nepal in Bhojimol, Newari and Devanagari scripts. They belong to the period from thirteenth century to nineteenth century ACE. Ramakrishna Kavi and K. Krisnamurthy have already utilised a manuscript from Nepal in the Vadodara edition of the NŚ volume.[8]

Ramaswami, K. Krishnamurthy, T.S. Nandi and Rajendra Nanavati have made attempts at re-editing the NŚ as edited by Ramakrishna Kavi. Ramaswami utilised copies of two old manuscripts obtained from S.K. Belvelkar. He consulted as many as 50 manuscripts and also consulted the texts of Puṇḍarīka Viṭṭhala, Śāṅrṅgadeva,

---

[6] रसा भावा ह्यभिनया धर्मीवृत्तिप्रवृत्तयः।
सिद्धिः स्वरास्तथातोद्यं गानं प्रकृतिरेव च।।
उपचारस्तथाविप्रा मण्डपाश्चेति सर्वशः।
त्रयोदशविधो ह्येतदादिषे नाट्यसङ्ग्रहः।।

[7] Kapila Vatsyayan: Bharata—The Nāṭyaśāstra, Sahitya Akademi, Delhi, 1995

[8] NS, Vaodara, ed. K.Krishnamurthy, 1992, preface, p. 3

Haripāladeva, Someśvara and others for correcting readings of chap. IV on Karaṇas and Aṅgahāras.

There are seven manuscripts of NŚ in the Manuscripts Library of the Bhandarkar Oriental Research Institute. Out of these one manuscript obtained from Bikaner, has 38 chapters. The manuscripts from Rajasthan are yet to be tallied with the existing textual material.

Problems

The text of NŚ has been posing some very baffling problems not only for the modern scholarship; the ancient ācāryas, who composed independent treatises on drama and dramaturgy or those who wrote commentaries on NŚ were equally facing unresolved problems related to the text of NŚ. The enormity of the problems related to the text of NŚ can be understood from the remarks of two scribes – Vinoda and Ānandasiṃha of Newari manuscript from Nepal. In the colophon they say that even muni (Bharata) may become confused (in making sense from) this manuscript.[9]

These problems relate to –

(i) The authorship of NŚ
(ii) The number of chapters and their order in NŚ
(iii) Number of verses in each chapter and total number of verses in the text
(iv) The recensions, versions: whether there were more than one recensions or versions of NŚ
(v) Textual structure of NŚ: whether it is a heterogeneous or a homogenous text.
(vi) Variants & interpolations

I will try to deal with these problems one by one. I would first refer to the traditional view with regards to these.

Authorship of NŚ

NŚ is a product of collective efforts by the followers of Bharata-muni – mythical sage. The text has evolved around one nucleus in

[9] विनोदानन्दानन्दसिंहाभ्यां लिखिता भारती मुदा।
मीमांस्यापि भवेद् भङ्गो मुनेरपि मतिभ्रमः॥
यथादृष्टं तथा लिखितम्...
cited in *Nāṭyaśāstra Men Rasa Evam Bhāva*—Anvita Sharma, Varanasi, 2010.

the beginning of the first millennium AD. It had already assumed the final shape much before the period of Abhinavagupta. Bharata may not have been an individual, the whole tradition and genius of its followers is termed by the name of Bharata. In the last *kārikā* of the last chapter in NŚ it is said that this *Nāṭyaśāstra* has been authored by Kohala, Vatsa, Śāṇḍilya, Dhūrtila (Dattila?) and others.

Any attempt at critically editing the text of NŚ should be focused on recovery of the text as constituted in this tradition and not on the recovery of the text authored by an individual – the so called Bharata.

It is true that NŚ as given to us is a text that has grown for some centuries. Kapila Vatsyayan has compared the growth of the text to the growth of a tree.

Traditional View

Yamalāṣṭakatantra describes a tradition regarding the three versions of NŚ. Accordingly, Brahmā creatred a Nāṭyaveda of 36,000 verses, which was abridged into 12,000 verses, called *Dvādaśasāhasrīsaṃhitā*. Out of this, a more concise version comprised of 6000 verses was created. Abhinavagupta has referred to two recensions of Nāṭyaśāstra – *Dvādaśasāhasrī* (having twelve thousand stanzas) and *ṣaṭsāhasrī* (with six thousand stanzas). Śāradātanaya says that at the community of Bharatas who acquired the knowledge of *Nāṭyaveda* from Brahmā moved to the city of Ayodhyā in Bhāratavarṣa with Manu, and at the instance of Manu they prepared the essence of the Nāṭyaveda in twelve thousand verses. After that one of them, who was also called the Bharata, again abridged the text of twelve thousand verses into six thousand.[10] Bharatamuni has been cited as Ṣaṭsāhasrīkāra or the author of the text of NŚ with six thousand stanzas by Dhanika and Bahurūpamiśra in their commentaries on DR.[11] On the other hand Bahurūpamiśra also cites *Dvādaśasāhasrīkāra* immedietely after.[12]

The version of the NŚ in six thousand verses ascribed to Bharatamuni was known as the Nāṭyaśāstra proclaimed by Brahmā, and it was studied by persons interested in art as well as the practitioners of dance and drama from the ancient to medieval period. Dāmodara

[10] Bhāvaprakāśa, X Adhikāra, GOS-45, p. 286–87.
[11] Avaloka on DR IV.2, and Bahurūpa on DR I.61.
[12] 8- DR. I.62.

in his *Kuṭṭanīmataṃ* informs that his hero is adept in *Nāṭyaśāstra* by Brahmā.[13]

Textual Structure

The text of NŚ comprises – *Sūtra* (Aphorism), *Bhāṣya* (commentary in prose), *Saṃgraha* (enlisting the topics) *Karikā, Nirukta* (etimology), *Ānuvaṃśya ślokas* (traditional verses) and *Nidarśana* (exemplification). Out of these, definitions of *Saṃgraha* and *Kārikā* are given in the NŚ itself.[14] Abhinavagupta says that of these *Saṃgraha*, *Kārikā* and *Nirukta* mean *Uddeśa* (naming), *Lakṣaṇa* (definition) and *Parīkṣā* (test) respectively. Distinguishing between a *Kārikā* and an *Ānuvaṃśya śloka*, he says that Kārikās have been composed by Bharatamuni himself to explain the concepts summarized in the *Sūtras*, whereas the *Ānuvaṃśya Slokas* were handed down to him through tradition of the masters and disciples (*guruśiṣyaparamparā*). Sometime these *Ānuvaṃśya ślokas* explain the meaning of the Sūtras precisely that they are included in the corpus of the *Kārikās*.[15] Abhinavagupta says that these verses have been included as *Kārikās* by Bharatamuni himself for providing space to the collective memory.[16]

Bharata is also remembered as a *Saṃgrahakāra*. He systematised the earlier corpus. This led to multiplicity of layers in the text. Bharata appears to be citing available texts by the way of *āryās*, *ānuvaṃśya ślokas*, and the prose portion preceding such excerpts indicates that they are being reproduced from earlier sources. Abhinavagupta also agrees that Bharata has derived the *ānuvaṃśya ślokas* and *āryās* from the earlier sources.

There two opposite views with regard to the texual structure of NŚ and its authorship—they can be called the *Āstikamata* and the *Nāstikamata*. The proponents of the Nāstikamata say that the text has not actually been compiled by a single person named Bharata, either some part of it was composed by him and rest by his disciples, or the whole text has been compiled simply by inserting portions from

[13] Kuṭṭanūmataṃ, 75th verse.
[14] 10- NS VI.9, NS VI.11.
[15] 11- Abh. Vol. I, p. 290.
[16] Abh. on NS VI, Abh. Vol. I, p. 328.

the text of Brahmā others with a view to establish the authenticity of Brahmā's Nāṭyaveda.[17]

Abhinavagupta presents a threadbare analysis of the problem to establish that the complete text of NŚ is homogenous and authored by a single person named Bharatamuni, who has created this text in answer to the five queries made by some sages, led by Ātreya. The text of NŚ has evolved in answer to these five questions, so it is a homogenous text.[18]

These five questions are spelled out in the first chap. of NŚ in the following way- (1) How did Nāṭyaveda originate? (2) Whom is it meant for? (3) What are its branches? (4) What is its extant/what are the criteria which authenticate it? (5) How is it practiced?[19] NŚ can be viewed is a discourse in reply to these five questions.

But then we find that there is a cycle of five questions recurring again and again. In the second chapter, there are five questions related to the construction and consecration of the theatre house.[20] The discussions on *Nāṭyamaṇḍapa* and *Raṅgadaivatapūjana* lead to another set of five fresh questions related to Rasa-Bhāva in the VI chapter.[21] Here the munis categorically mention that they are presenting a set of five questions again. There is a harmony of structural design in the whole text by the way of proposing the five sets of questions repeatedly. The order of five questions being raised is maintained even till the last chapter.[22] With regard to the queries of munis on the nature of Rasa and Bhāva, Bharata enumerates the *nāṭyasaṃgraha*. The text of NŚ from chap. 6th to 36th (or 37th) is an exposition of the *nāṭyasaṃgraha* comprising 11 or 13 fundamental elements. But then the gamut of *nāṭyasaṃgraha* as enumerated in NŚ VI.10 was not given by Bharatamuni. Abhinavagupta informs that the kārikā VI.10 was autored by Kohala which has been adopted in Bharata's text. Bharatamuni has enumerated pañcāṅga nātyasaṃgraha ins-tead of *ekādaśa nāṭyasaṃgraha*.[23] The whole text of NŚ consists

[17] Abh. NS I.

[18] 14- Abh. Vol. I, p. 9.

[19] नाट्यवेदं कथं ब्रह्मन्नुत्पन्नः कस्य वा कृते।
कत्यङ्गः किम्प्रमाणश्च प्रयोगश्चास्य कीदृशः। NS I.3b-4a

[20] NS II. 1–2

[21] NS VI. 1–2

[22] NS XXXVI. 12–14

[23] 19- Abh. vol. I. p. 264)

of a systematic exposition of these eleven or thirteen elements as recounted in NŚ VI.10.[24]

Two Recensions

There has been an acceptance of different manuscript-traditions and difference of versions in the text of NŚ right from the days of Lollaṭa, Udbhaṭa and Śaṅkuka etc., i.e., sixth-seventh centuries AD. The work perhaps developed into two recensions right from its inception. Abhinava points out the variations in different sets of manuscripts of NŚ with reference to the reading in the two Kārikās of the Rasādhyāya (NŚ VI.15-16) which enumerate eight Rasas.[25] The alternate reading of this passage enumerating nine rasas is noted in the Vaddara edition.[26] Abhinavagupta claims that there is a manuscript tradition upholding an alternate reading to support the view of nine Rasas.[27] In the same way, he produces alternate readings for the *kārikā* enumerating the eight *sthāyībhāvas* also.[28] At the end of the sixth chapter again the variants *aṣṭau* and *nava* continue.[29]

On the basis of the differences in readings in various manuscripts-groups, M. R. Kavi advocated the theory of two recensions into the

---

[24] Adding two additional categories – bhūmikā and prakṛti- the digest of theatre is said to be having 13 elements in Narayan Pisharoti's edition

[25] शृङ्गारहास्यकरुणा रौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः।।
एते ह्यष्टौ रसाः प्रोक्ता द्रुहिनेन महात्मना।
पुनश्च भावान्वक्ष्यामि स्थायिसञ्चारिसत्त्वजान्।। NS VI. 15–16

[26] बीभत्साद्भुतशान्ताश्च नवनाट्यरसाः स्मृताः। NS, Vadodara edn, p. 260. Abhinava accepts this reading as he adds the provision of the ninth Rasa in his com. on VI.15 by saying—ततस्त्रिवर्गात्मकप्रवृत्तिधर्मविपरीतनिवृत्तिधर्मात्मको मोक्षफलः शान्तः। तत्र स्वात्मावेशेन रसचर्वणेत्यक्तम्। NS, Vadodara ed. Vol I, p. 261.

[27] In the treatment of deities for different Rasas, Abhinava informs that there is a one manuscript—tradition upholds Buddha as the deity for Śānta Rasa बुद्धः शान्तेऽब्जजोऽद्भुते—इति शान्तवादिनः केचित् पठन्ति। बुद्धो जिनः परोपकारैकपरः प्रबुद्धो वा।

[28] Abhinava insists that that the reading in the later half of this Kārikā is—विस्मयशमा इति कैश्चित् पठितः (NS, Vadodara ed. Vol I, 261–62); and it is equally authentic and is recorded in ancient manuscripts.
जुगुप्सा विस्मयश्चेति स्थायिभावाः प्रकीर्तिताः।

[29] एवं नवरसा दृष्टा नाट्यज्ञैर्लक्षणान्विताः। in place of एवमेते रसा ज्ञेयास्त्वष्टौ लक्षणलक्षिताः। NS, Vadodara ed. Vol I, VI. 83, p. 335. Abhinavgupta accepts this reading and says—एवं ते नवैव रसाः।

categories of A and B maintaining that the recensions A is of later origin, and is influenced by Sphoṭa school of Kashmir Śaivism. Recension B is older in origin and was followed by the adherents of Nyāya and Mīmāṃsā systems like Lollaṭa and Śaṅuka etc. The manuscripts obtained from Tamil and Andhra regions belong to the older recension-B whereas the manuscripts availabled from Ujjain and northern parts of the country represent recension A.[30]

Kavi pointed out the following differences in B recention- (i) addtional 40 verses in the V chapter (ii) division of IX chap in two; causing difference in order of chapterisation, (iii) introduction of later terminology from Piṅgalaśāstra for *Gānavidhāna* in the alternate sets for chapters XIV and XV. (iv) definitions are in Anuṣṭup metre in B whereas A has Upajāti metre. (v) Shifting of 26th chap. to 35th in B, (vi) division of chap 36th in two, raising the number of chapters to thirty seven in B.

The KM and Kashi editions follow recension A while some chapters of NŚ published by Hall are close to B. Ramaswami opined that Śāntarasa had no place in the Bharata's scheme.[31]

Other editors of NŚ, MM Ghosh and K.S. Ramaswami did not agree with Kavi. Ramaswami argued that the duality of recensions is not responsible for changes evinced from the manuscripts, but the amendments by the commentators.

Rajendra Nanavati who has re-examined the issue of two recensions finally sees them as two versions—the longer one (LV) represented in the northern Indian manuscripts and the shorter one (SV) preserved in southern Indian manuscripts. The SV agrees with the commentary of Abhinavagupta.[32]

A.K. Warder thinks that the first chap. of NŚ is a later addition. He sees the composition of NŚ in various stages. The text as we have it, is the original stage of the development of Naṭasūtras referred by Pāṇini (IV.3.110), so that 'what we have now is not the work of one writer but the outcome of a long period of practical stagecraft'. Abhinava refers to three recensions of NŚ and even of these three the most authentic one has come down to us in two versions, differing

[30] NS, Vadodara ed. Vol I, 1992, Preface to the first ed. p. 65.
[31] NS, Vadodara ed. Vol I, 1992, Preface to the second ed.
[32] Nāṭyaśāstra of Bharata: An Attempt at Critically Editing Chapters I, II, VI and VII, R.I. Nanavati, Vadodara, 2009.

to some extant in arrangement. Considering this, Warder says that 'the earliest stratum of the text was in prose-*sūtras*. Then a parallel version in *kārikās* was made. The first five chapters were added in the final stage.[33]

Modern scholars however opine that all the *ānuvaṃśya* ślokas have not been derived by Bharata from earlier traditions, prose pieces have been incorporated in NŚ at 87 places and after 65 such pieces *ānuvṃśya ślokas* also occur, and these prose-pieces along with the ślokas produced after them belong to the original text composed by Bharata.[34] Kane also agrees that Bharatamuni has composed his NŚ both in prose and verses.[35]

S.K. De regards NŚ as a developing text, and defines four stages of its development. In the first stage the prose portions were composed, in the second the *kārikās* were added, in the third *sūtras* and *bhāṣya* were incorporated in the text and finally NŚ came out in its present form in the fourth stage. Kane on the other hand thinks that chapters 6th, 7th and 8th were composed in one time, and chapters from 17th to 25th were composed at another time. Prose portions and the Āryā verses had already been composed before that. He thinks that chapters 1 to 5th and chapter 36th to have been later additions.

Jagirdar[36] regards the entire chapter III as an interpolation. Verma on the other hand has made an attempt to locate the portions which must have formed the original draft of the text on the basis of the Kārikā (VI.10) which speaks of the 11 elements of Nāṭyasaṁgraha. His whole thesis is based on erroneous ground, as the very *kārikā* defining Nāṭyasa´graha according to Abhinavaa was given by Kohala. Verma says that the chapters *Bhūmikāvikalpa* (26th) and *Prakṛtinirūpaṇa* do not form the part of the original text, because they have not been listed in the 11 fundamentals (*Nāṭyasaṃgraha*). In the same way, the chapters dealing with courtesans (*Vaiśikādhyāya*), *Sāmānyābhinaya* and *Citrābhinaya* also do not fall within the scheme of this original text.

Kapila Vatsyayana on the other hand emphasizes over the inner coherence and sequence in the text of the NŚ. She finds the

[33] Warder A.K., Indian Kāvya Literature, Vol. I, para 45, 46.
[34] Verma K.M.: 1958:98–99.
[35] Kane 1971:16.
[36] Introduction to the Study of Sanskrit Drama, 18–22.

NŚ 'a residual' record of a deeper richer experience and wider oral discourse' and finds consistency in the whole text by pointing out the links between its the *parokṣa* and *pratyakṣa* levels or the 'implicit and 'explicit layers'. The world view and cosmology inherited from the vedic or Upaniṣadic tradition provide a unity and cohesiveness to the textual structure of NŚ. The concept of seed (Bīja) has been derived from this tradition and its manifestations, together with the metaphor of tree have been adopted The text rotationally moves from historical time to cosmic time and various orders of space, from celestial to terrestrial and from divine to human—maintaining a sequence. The vedic paradigm of Puruṣa and the Yajña also becomes the 'pervasive language' in the text of NŚ.[37]

NŚ can be viewed as a homogenous text with various layers of its structure like *Sūtra* (Aphorism), *Bhāṣya* (commentary in prose), *Saṃgraha*, (enlisting the topics) *Karikā*, *Nirukta* (etimology), *Ānuvaṃśya* ślokas (traditional verses) and *Nidarśanā*, the additions and alterations in the text by the disciples of Bharata, became integrated with it.

---

[37] Kapila Vatsyayan in History of Science, Culture and Philsosphy in India Civilization.

Chapter	Vadodara edition	Kashi edition	KM edition	Kerala edition
I	Nāṭyotpatti	do-	-do-	-do-
II	Constrution of theatre	do-	-do-	-do-
III	Raṅgadaivatapūjana	do-	-do-	-do-
IV	Tāṇḍavalakṣaṇam	do-	-do-	-do-
V	Pūrvaraṅgavidhi	do-	-do-	-do-
VI	Rasavikalpa	do-	-do-	-do-
VII	Bhāvavyañjaka	do-	-do-	-do-
VIII	Uttamāṅgābhinaya	do-	-do-	-do-
IX	Aṅgābhinaya	Hastābhinaya	Hastābhinaya	Hastābhinaya
X	Cārīvidhāna	Śārīrābhinaya	Cārīvidhāna	Śarīrābhinaya
XI	Maṇḍalavikalpana	Cārīvidhāna	Maṇḍalavikalpana	Cārīvidhāna
XII	Gatipracāra	Maṇḍalavidhāna	Gatipracāra	Maṇḍalakalpana
XIII	Kakkṣyāpravṛttidharmī	Gatipracāra	Karayuktudharmī...	Gatipracāra
XIV	Chandovidhāna	Pravṛttidharmī.	Chandovibhāga	Kakṣyāpravṛttidharmī
XV	Vṛtttalakṣaṇa	Chandovibhāga	Chandovṛttavidhi	Chandovibhāga
XVI	Kāvyalakṣaṇa,	Kāvyalakṣaṇa,	Alaṅkāralakṣaṇa	Vṛttavidhi
XVII	Kākusvaravyañjana	Vāgabhinaya	Kākusvaravidhāna	Lakṣaṇālaṅkārādiviveka
XVIII	Daśarūpakavidhāna	Bhāṣāvidhāna	Daśarūpakalakṣaṇa	Bhāṣāvidhāna
XIX	Sandhinirūpaṇa	Kākusvaravidhāna	Sandhyaṅgavikalpa	Vākyavidhāna

XX	Vṛttinirūpaṇa	Daśarūpakavidhāna	Vṛttivikalpa	Daśarūpakavidhāna
XXI	Āhāryābhinaya	Sandhisandhyaṅga	Āhāryābhinaya	Sandhinirūpaṇa
XXII	Sāmānyābhinaya	Vṛttivikalpa	Sāmānyābhinaya	Vṛttivikalpa
XXIII	Vaiśika	Āhāryābhinaya	Vaiśika	Āhāryābhinaya
XXIV	Puṁstryupacāra	Sāmānyābhinaya	Sāmānyābhinaya	Sāmānyābhinaya
XXV	Citrābhinaya	Bāhyopacāra	Citrābhinaya	Vaiśika
XXVI	Prakṛtivikalpa	Citrābhinaya	Prakṛtivikalpa	Citrābhinaya
XXVII	Siddhivyañjaka	Siddhinirūpaṇa	Siddhainirūpaṇa	Siddhivyañjakam
XXVIII	Jāti	Ātodya	Jāti	Jātivikalpa
XXIX	Ātodyavidhāna	Tatavādya	Ātodiya	Tatātodyavidhi
XXX	Suṣiravādya	Suṣirātodyavidhana	Suṣiravādya	Suṣirātodyavidhi
XXXI	Tāla	Tālavyañjaka	Tāla	Tālavādyavidhi
XXXII	Dhruvā	Dhruvāvidhāna	Dhruvā	Dhruvāvidhi
XXXIII	Gāyakavādakaguṇadoṣa	Avanaddhavādya	Guṇa	Avanaddhavidhi
XXXIV	Puṣkara-Avanaddhavādya	Prakṛtivicāra	Puṣkaravādya	Prkṛtivicāra
XXXV	Bhūmikāvikalpa	Bhūmikāpātravikalpa	Bhūmikāvikalpa	Bhūmikāvikalpa
XXXVI	Śāpa	Nāṭyāvatāra	Naṭaśāpa	Nāṭyāvatāra
XXXVII	Guhyavikalpa	XXXXX	Guhyavikalpa	XXXXXXXX

Chapterisation and Analysis of Contents

The chapter-wise contents of NŚ in different editions can be known from the table below-

We thus find that the scheme of chapters with slight variation in the nomenclatures is exactly the same in Vadodara and KM editions, whereas the Kashiand Kerala editions considerably differ from both.

Regarding the extant of the text of NŚ, the tradition says that Bharatamuni composed a Śaṭsāhasrī- a compandium of six thousand verses. No manuscript or printed edition of NŚ has exactly 6000 verses or Kārikās, the number of Kārikās in different editions comes between 5000 to 6000, with considerable divergence in the number of verses chapterwise as shown in the following table-

Chapter	Vadodara edition	Kashi edition	KM edition	Kerala edition
I	127	126	128	130
II	105	105	111	104
III	102	104	102	102
IV	320	321	326	329
V	174	215	220	220
VI	85	83	84	112
VII	121	124	130	180
VIII	177	172	174	176
IX	283	207	267	212
X	96	55	102	55+
XI	70	100	63	103
XII	236	57	187	68
XIII	86	226	79	224
XIV	133	83	120	88
XV	227	119	120	131+
XVI	128	169	124	181
XVII	150	123	137	118
XVIII	126	49	169	65+
XIX	154	77	123	84
XX	77	154	66	140
XXI	227	133	214	127

XXII	332	69	321	65
XXIII	80	215	73	221
XXIV	83	320	116	326
XXV	125	79	130	77
XXVI	38	122	26	127
XXVII	104	102	93	101
XXVIII	141	141	161	172
XXIX	119	149	125	125
XXX	12	12	13	13
XXXI	378	454	334	379
XXXII	437	484	442	473
XXXIII	23	270	22	350
XXXIV	304	79	259	96
XXXV	41	87	39	108
XXXVI	50	79	45	81
XXXVII	31	....	33	....
Total	5502	5464	5278	5663

Thus the table of number of verses in each of these four editions does not substantiate the claim that Kerala edition represents the shorter version. In fact it is the longest version as far as the number of *kārikās* goes.

The differences amongst the so called recentions A and B or the different versions are due to regional variations and copyists' errors.

Lacunae in the Existing Editions

There are some glaring mistakes in the existing printed editions of NŚ and the text needs to re-edited on the basis of fresh material. The following sources are yet to be properly utilized for revisiting the text of NŚ -

1. Variants in the text of NŚ cited by Abhinavagupta,
2. Variant readings noted by Abhinavagupta and
3. Variants in the citations of NŚ in the corpus of Sanskrit lietera-ture.

1. Abhinavagupta's methodology of textual criticism and variants in the text of NŚ cited by him

Abhinavagupta's commentarial methodology involves studies in the readings of text, its subtle analysis and critiquing the variants. At the outset of his commentary on the *Nāṭyaśāstra* of Bharata, he explains his method of commentarial apparatus and methodology in the following ten components[38] –

1. Upādeyasya sampāṭhaḥ–Acceptance of proper reading
2. Tadanyasya pratīkanaṁ–demarcation of the reading which is not to be considered,
3. Sphuṭavyākhyā–clear explanation,
4. Virodhānām parihāraḥ–resolving the contradictions,
5. Supūrṇatā–holistic approach,
6. Lakṣyānusaraṇam–pursuing the aims
7. Śliṣṭavaktavyāṁśavivecanam–dealing with the statements which are mixed up,
8. Saṁgatiḥ paunuruktyānāṁ–pointing out the consistency in the repetitions,
9. Samādhānam anākulaṁ–providing solutions at ease-
10. Saṁgrahaḥ–summing up, resume, enumeration of the categories taken up.

Abhinavagupta in a way was critically editing the text of NŚ, and his approach was focused on the recovery of the text as constituted by the cumulative and collective efforts in a tradition.

There are hundreds of places where Abhinavagupta, in his commentary on some chapter of the NŚ, cites lines from some other chapter. None of the editors of the editions published so far have bothered to tally the readings that the greatest exponent of the text of NŚ himself has recorded in these excerpts. Many of these the readings provided by Abhinavagupta deserve serious consideration. This is a matter of investigation whether the manuscript with both the text of

[38] उपादेयस्य सम्पाठस्तदन्यस्य प्रतीकनम्।
स्फुटव्याख्या विरोधानां परिहारः सुपूर्णता॥5॥
लक्ष्यानुसरणं श्लिष्टवक्तव्यांशविवेचनम्।
सङ्गतिः पौनरुक्त्यानां समाधानमनाकुलम्॥6॥
सङ्ग्रहश्चेत्ययं व्याख्याप्रकारोऽत्र समाश्रितः॥

the NŚ and the commentary of Abhinavagupta contained differences in the text of NŚ and its citation in Abhinava's commentary.

It is true that Vadodara edn closely follows *Abhinavabhāratī*. But the editors of Vadodara edition did not care to check cross references in *Abhinavabhāratī*. The four volumes of NŚ for Vadodara edition were edited by different editors. It was natural that if Abhinava quotes lines from the last chapter of NŚ in his commentary on the I chapter, the editors of the last volume may not go the the commentary on the I chapter For example, Abhinava quotes the following two stanzas of the last chapter of the NŚ in his commentary on the very first Kārikā of the first chapter:

य इमं शृणुयात्प्रोक्तं नाट्यवेदं स्वयम्भुना
कुर्यात्प्रयोगं यश्चैनं तथाऽधीयीत वा नरः॥
या गतिर्वेदविदुषां या गतिर्यज्ञवेदिनाम्।
या गतिर्दानशीलानां तां गति प्राप्नुयात्तु सः॥ vol. I p. 4

The editors of NŚ-GOS cite it as a reference from XXXVI chapter, but these lines actually occur in the XXXVII chapter and there also the reading is very different.

K Krishnamurthy edited the IV edition of the first volume for GOS. But the invalid reference and ignoring the reading in the citation of Abhinava is still there.

It is natural that an editor who is supposed to edit the first six chapters for the first volume in the series of four volumes of the text of NŚ, will not bother about the readings that pertain to the other chapters that are to be included in forthcoming volumes. But it so happened in case of NŚ-GOS that Abhinava, in his commentary to the first chapter, is quoting Kārikā from the same chapter at another place and the readings have not been noticed nor considered. In the fourth edition of the first volume under GOS edited by K Krishnamurthy, we find Abhinavagupta commenting on the very first Kārikā of the first chapter, quoting Kārikā 19th of the same chapter, with the following reading

इतिहासो मया दृष्टः - *Abhinavabhāratī*, NŚ, Vol. I, p. 5

Only after a few pages in the same chapter and the same volume we read this Kārikā as under-

इतिहासो मया सृष्टः स सुरेषु नियुज्यताम्॥ NŚ, I.19, Vol. I, p. 15

The reading *dṛṣṭah* given by Abhinava in place of *sṛṣṭah* makes a lot of difference, and it can not be dismissed simply as the scribe's error if it is really in the manuscript of *Abhinavabhāratī*.

Abhinavagupta is very conscious of the debate on Śāntarasa. He prepares a background right from the very begining in his commentary for the support of theory of nine rasas with Śānta as the Mahārasa. Commenting on the very first Kārikā of the I chapter of NŚ again, he refers to the view of Bhaṭṭanāyaka and cites the line from the sixth chap. of NŚ-

स्वं स्वं निमित्तमादाय शान्तादुत्पद्यते रसः।' *Abhinavabhāratī*, vol. I, p. 5

Krishnamurti has refers this line from VI chapter but does not give the exact reference. This line occurs in the bracketed portion after NŚ VI. 82, and there the reading is

स्वं स्वं निमित्तमासाद्य शान्ताद्भावः प्रवर्तते। vol. I, p. 329

The difference between *ādāya* and *āsādya* has not only been overlooked, the variant also has not been noticed.

Abhinava cites lines from the V chapter of NŚ in his commentary on the I chapter and not only the reference to this Kārikā as given in the text of commentary in I chapter by the editors does not tally with its position in the V chapter in the same volume, the readings at both places are different.

The reference to this *Kārikā* as given here is V.114, but in the same volume the *Kārikā* is not there on V.114, it is V.109, and reading are slightly different.

In the context of addition of *Kaiśikī* as the fourth *Vṛtti* in the performance, Abhinava says - (vol. I, p. 22)

The reference to the citation from NŚ "Śṛṅgāra Ujjvalaveṣātmaka" is given as VI.50. Strangely no such line is there in the same volume at VI.50! The words Śṛṅgāra Ujjalaveṣātmaka do occur in the VI chapter of NŚ, but in the prose passage after VI.45, and not exactly as quoted here. (*Abhinavabhāratī*, vol. I, p. 294)

In the context of the proposal for adding Kaiśikīvṛtti in the performance, Abhinava cites the a stanza in his commentary on NŚ I.44-46 .

The reference given by the editor here is NŚ XX.13, which is correct, but the reading given in NŚ XX.13 is -

विचित्रैरङ्गहारैस्तु देवो लीलासमन्वितैः।
बबन्ध यच्छिखापाशं कैशिकी तत्र निर्मिता॥२०.१३॥

GOS, Vol. III, p.86

Variants suggested by Abhinavagupta

Abhinavagupta indicates the variants that were noted by his predecessors or that he himself noticed in the manuscripts of NŚ. Apart from the different readings in the citations from NŚ in his commentary, he also informs of the variant readings. He might have collected information about the different readings in the text of the NŚ from various sources —copies of the manuscripts that he might have consulted and the oral traditions or the knowledge imparted to him from *guruśiṣyaparamparā*. These variants discovered by him provide a substantial material for editing the NŚ and the same has not been used in the editions printed so far. Commenting on NŚ II.9,

प्रमाणमेषां निर्दिष्टं हस्तदण्डसमाश्रयम्।
शतं चाष्टौ चतुःषष्टिर्हस्ता द्वात्रिंशदेव च॥२.९॥

he gives different reading. This reading is also found in three of the manuscripts and has been noted by the editor here in GOS, Vol. I, p. 49.

Again commenting on NŚ I.57

अष्टाङ्गपदसंयुक्ता विचित्रा वेदनिर्मिता।
तदन्तेऽनुकृतिर्बद्धा यथा दैत्याः सुरैर्जिताः॥१.५७॥

Abhinava says that here also there is an alternate reading according to some of his predecesssors –

'कृता तदन्तेऽनुकृतिः' इति च पठन्ति।

This has also been noted by the editors of the GOS Vol. I.

प्रत्याहारे यातुधानाः प्रीयन्ते सह पन्नगैः। तुष्यन्त्युसरसस्तत्र कृतेऽवतरणे द्विजाः। तुष्यन्त्यपि च गन्धर्वा आरम्भे सम्प्रयोजिते। इति केरलसंस्करणे अतिरिक्तः पाठः। अभिनवगुप्तेनायं पाठः सूचितः ५.४५ अनन्तरम्

In NŚ IX.199, *karihastah prakīrtitah*, Abhinava seems to be refuting the opinion of Kīrtidhara who finds the reading *karihastau prakīrtitau* (with dual number in *karihasta*) acceptable. Here Abhinava

tries to correct the reading on the basis of context. Again in this very kārikā, in place of *tripatākhyo'parah* Abhinava informs that some read *khaṭakākhyāto'parah*

(GOS, Vol II, p. 75)

In the same way in NŚ IX.200, in place of *karihastanivaṣṭāgrau* He says that in place of *Karihasta* there is a variant reading, as *kaṭiśīrṣaniviṣṭau dvau* has been accepted by Abhinava.

He also informs that in place of *karihasta*, some ācāryas read *Kaṭihasta*; in place of *Niśumbhitakaraṇa* some read *Niṣṭambhita-karaṇa* and explains that it is used to show the attitude of Maheśvara having struck the earth with his foot.

Lasly, Abhinava cites a very significant passage from the manuscript giving an alternate reading in NŚ VI.45 where Buddha is described as the presiding deity of Śāntarasa. This gives a new perspective to the whole concept of Śāntarasa.

(Abh. vol. I, p. 293)

Besides the readings in different manuscripts, Abhinava also cites some Ācāryas like Śaṅkuka and Udbhaṭa who read many passages differently. Abhinava provides alternate readings accepted by Udbhaṭa, which completely change or revert the position. For example in the definition of Samavakāra, in the line *Vṛttāni tāni samavakāre kavibhiḥ tāni proyojyāni* (XVIII.79).

Bharata's Nāṭyaśāstra and Kohala's Nāṭyaśāstra

There are passages in the NŚ which appears to have been taken from Kohala's Nāṭyaśāstra. Abhinavagupta must be having a copy of Kohalīya *Nāṭyaśāstra* in his possession, as he cites several passages from Kohala's work in his commentary. Commenting on XII.114, (XII.113 in 1934 edition) he refers to the view of Kohala-

अत एव खञ्जकहेलाविलम्बितलघुमयस्य कोहलोक्तस्य सङ्ग्रहः।

Abhinavagupta seems to suggest that the *kārikā* describing the eleven elements of Nāṭyasaṁgraha is actually given by Kohala, as Bharat-amuni had only propounded five elements of *nāṭya*.[39] In the IXX chapter, Praveśaka has been defined in the treatment of Nāṭaka itself,

[39] अभिनयत्रयं गीतातोद्ये चेति पञ्चाङ्गं नाट्यम्। ....अनेन तु श्लोकेन कोहलमतेनेकादशाङ्गत्वमुच्यते। Abhinav-abhāratī on VI.10, NS Vol. I, p. 258

but the definition of Viṣkambhaka is not included in the definition of Nāṭaka. This definition occurs in the treatment of Prakaraṇa, and the passages dealing with the definition of *Viṣkambhaka* here are said to be interpolations. Commenting on this passage, Abhinavagupta has referred to Kohala's Nāṭyaśāstra again. He says that Kohala has prescribed the use of Viṣkabhaka for Prakaraṇa and that too only in the Mukhasandhi (in the beginning of a play).[40] Abhinavagupta cites Kohala's stanza and interprets it to mean that by wide application it can be used between the acts coming in the middle or end of a play also.

Bharata Quoted in Other Texts

Bharata has been quoted in several later texts—Commentaries on Sanskrit plays, treatises on music, dance or drama. Reading from the excerpts produced by the later authors have also not been fully explored. There should be a dictionary of citations from Bharata's NŚ. One *Uddharaṇakośa* was prepared in two big volumes by B. L. Awasthi. It is incomplete in many respects, and has not yet been published. Seven very valuable commentaries on Śākuntala. Commentaries on *Vikramorvaśīyam*: *Koṇeśvarī*, *Prakāśikā* and *Kumāragirirājīyā*, on plays of Bhavabhūti, Rājaśekhara, Murāri and other authors are yet to be examined.

Texts like the III *khaṇḍa* of *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, *Saṅgītaratnākara* and Mānasollāsa may be helpful in locating correct readings in the NŚ. For example one of the varieties of cheek (*gaṇḍa*) under the *āṅgika abhinaya* in NŚ is listed as *Pūrṇa* in NŚ VIII.36. Kāvyamālā, Kashi and Vadodara edns—all accept a more appropriate reading as *ghūrṇa*. *Viṣṇudharmottarapurāṇa* XXV.59 however takes the reading as *pūrṇa*, so does the *Saṅgtaratnākara*.

---

[40] ननु कोहलेन मुखाङ्कस्य चायमन्तरान्तरे विहितः

''मध्यमपुरुषनियोज्यो नाटकमुखसन्धिमात्रसञ्चारः।

विष्कम्भको हि कार्यो नाटकयोगे प्रवेशकवत्।'' इति।

तत्कथमुक्तमङ्कान्तरानुसारीति, उपलक्षणार्थमेतदित्यदोषः। तथाहि बीजं बिन्दुश्च प्रथममुपक्षिप्येते, तत्र च पृथग्जनस्यालब्धनिवेशत्वात् सचिवादिगोचरत्वाच्च तदुपक्षेपे विष्कम्भकस्यैवावसर इति यदुच्यते तदङ्कान्तरेष्वपि मन्त्रगुप्तायां तुल्यमिति तत्राप्यनिवारितो विष्कम्भकप्रवेशः। पृथग्जनोऽपि वा यत्र मन्त्रचिन्तायामनुप्रवेश्यते तत्र प्रवेशकोऽपि प्रथमोपक्षेपे न योग्य इति युक्तम्। सामान्येनाङ्कान्तरानुसारीति अङ्कस्य मध्य इत्यनेन प्रस्तावनाङ्कमध्यवर्तिताप्युक्तैव।

In the same way amidst the actions of eye lid (*puṭakarma*) NŚ VIII.111 lists *savitāḍita* as one variety, whereas the Kāvyamālā and Kashi editions have the reding *savicālita*. *Saṅgītaratnākara* also accepts the name as *savicālita* which in fact is more appropriate.

Several independent treatises on Music, drama reproduce lines from Bharata's NŚ. These citations required to be examined. I will end this discusion by giving examples of two texts—*Nāṭyapradīpa* and *Madanaprabodhinī*. Both have been edited and published by me.

Nāṭyapradīpa (NP) is a text on dramaturgy written in sixteenth century by Sundaramiśra. The manuscript (no. 41618) in Sampurnand Sanskrit University library has 52 folios in the size of 9.2x4.2 written in Devanāgarī. Each page has 8 lines, and each line has around 30 syllables. It was copied in 1872 VS (1815 AD).

NP was composed in 1613 AD. Sundaramiśra has composed this text to simplify and present the principles of dramaturgy in a nutshell, He cites several *kārikās* from Bharata's NŚ as well as from the other texts on dramaturgy.

Madanaprabodhinī or *Śukasārikā* is said to have been authored by Bhāvila or Bhāyikapaṇḍita. The author of Madanaprabodhinī has cited as many as 71 kārikās related to nāṭya, nṛtya and gīta, most of them are from the NŚ. I have edited the text from a single manuscript, I have also tallied these Kārikās, it is clear that the author of *Madanaprabodhinī* has reproduced verbatim from Nāṭyaśāstra, and there are several variants.

Apart from these, the following texts partially recovered by the present author in *Aprāptanāṭyaśāstrīya Grantha* can also be considered by variant readings and texual criticism on the NŚ– Commantareis of Mātṛgupta and Udbhaṭa on NŚ, Nāṭyavārtika of Śrīharṣa, Hṛdayadarpaṇa of Bhaṭṭanāyaka and commentary of Kīrtidhara.

Strategies for Re-editing/Rediscovering the Text of NŚ

Ever since it was created, the NŚ has been subjected to two kinds of approaches—the holistic approach and the fragmentary approach. The holistic approach vies the NŚ as a texts with a unitary design. Abhinavagupta viewed the text of NŚ as available to him as a mahāvākya—a single unified discourse. A mahāvākya cannot be cut

short through fragmentations, removal of some portions. In modern times also there are scholars who follow Abhinavagupta's view. K.J. Shah says that the text of NŚ has three basic constituents of human knowledge—*anubhava* or experience of knowledge, *vicāra* (intellectual articulation) and *ācāra* (practice). *Anubhava* is presented in its first chapter, *vicāra* in the VI and VII chapters and the rest of the NŚ presents *ācāra* for theatre.[41] He claims that NŚ achieved this structural design by combining the characteristics of *Prasthānatrayī* (Brahmasūtra, Upaniṣads and Gītā).

Shah has presented a broad parameter for any knowledge text. He has ignored the cosmic view of Śaivism—where *icchā*, *jñāna* and *kriyā*—are three invariable aspects of cosmic creativity.

Bharata stands as a Vyāsa in the theatric universe of India. Just the Mahābhārata by Vyāsa has served as a source book for all knowledge systems and cultural streams in India, NŚ has served as the source book for all ventures in performing arts and aesthetics for more than two millennia.

The text of the *Mahābhārata* evolved for some centuries around the orginal Jaya-kāvya created by Vyāsa—which was an oral text. The text of the NŚ has also evolved for some centuries over the basic text given by Bharatamuni. It was an oral text. It is not possible to recover the text of Vyāsa—the Jaya-kāvya authored by Vyāsa from the voluminous text known as the *Mahābhārata* having one lakh stanzas. In the same way the text of NŚ which developed in oral traditions for some centuries and was given a final shape around first or second century AD. Vedic and Āgamic traditions has intermingled in the texture of the NŚ by this time to create an integrated view.

Is it therefore not possible to retrieve what so-called Bharata, as the sole author of a text named Nāṭyaśāstra might have authored. Any such attempt will be futile. It will involve a cumbersome process of removing a vast corpus, most of which may be invariably linked to the nucleus of the text. It will be an attempt as per the *Nāstika-mata*. A peeling off method (like removing the layers of skin from an onion) will have to be adopted for it, sorting out the layers of texts such as *Sūtra*, *Bhāṣya*, *Saṃgraha*, *Karikā*, *Ānuvaṃśya* verses and the *Āryās*. There are sequences in which the *Āryā* verses and the *Anuṣtups* occurring together are interconnected. Separating one from

[41] Srinivasan Amrit: 2007:33

the other will violate the basic textual structures. It is like cutting off the branches of the tree with a view to recover the so-called original tree.

The Format for a New Edition

Abhinavabhāratī is a gateway for understanding the text of NŚ. So far no serious attempt at critically editing *Abhinavabhāratī* has been made.

A new edition of NŚ is needed. It should be based on *Abhinavabhāratī*. It should take into account the fresh manuscript material as suggested here as well as the variants as evinced from citations of NŚ given in other texts, variants suggested by Abhinavagupta. It would also notice readings in the nine editions available in printed form. This edition would approximate the the text as available to Abhinavagupta in the tenth-eleventh centuries.

Bibliography

Bharata, Nāṭyaśāstra, Four volumes, 1956–2014, Vadodara, Oriental Research Institute, M.S University.

_____ (titled Bhāratīyanāṭyacāstram): 1898: ed. Johny Grosset, 1898, Paris, Tome Premier

_____ Godavari Vasudeo Ketkar, Chiplun; Vasudeo Parshuram Ketkar; 1928

Tapaswi S.Nandi.: Ahmedabad; Saraswati Pustak Bhandar; 1995

_____ by Pt. Batiknath Sharma and Baldev Upadhyaya, Banaras, 1985

Tripathi Radhavallabh (ed.): Apraāptanāṭyaśātrīya Grantha, Sagar

Śṛṅgāraprakāśa of Bhoja: ed. by Rewa Prasad Dwivedi volume I–II, IGNCA, New Delhi, 2011

Srinivasan Amrit: 2007: Approaches to Bharata's Natyasastra, Delhi, Sahitya Akademi.

The Problem in Preparing Critical Edition of *Nāṭyaśāstra*: Two Divergent Views of the Text

K.D. Tripathi

Nāṭyaśāstra is a most important single source for understanding the character of classical and Sanskrit theatre, poetics, aesthetics, dance and music. Apart from its religious denotation, śāstra can refer to any authoritative and systematic discipline-normative as well as prescriptive-code, manual, treatise, text, as well as science. According to Indian tradition, every sastra was first composed in sutra (lit. 'thread') or aphoristic style couched in cryptic language marked by brevity and precision. It later developed through *vārtika* and *bhāṣya*. *Vārtika* is a text explaining what is unsaid or imperfectly said and supplying omissions. *Bhāṣya* is a further investigation of both sūtra and *vartika* offering comments of its own and unfolding implicit concepts. Tradition grows further in commentaries and sub-commentaries explicating abstruse ideas, expanding and updating the text, if need be.

In theatre, poetics, and aesthetics, Bharata is regarded as the author of the sūtra (*Nāṭyaśāstra*), Harṣa of the *vārika* (since lost), and Abhinavagupta (950-1025), a scholar from Kashmir, of the only available *bhāṣya* (titled *Abhinavabhāratī*). Bharata's date is much debated (second century B.C. to fourth century A.D.), but the *Nāṭyaśāstra* is the oldest extant work on the theory and practice of ancient Indian performance. It offers the fundamentals of theories developed later, especially those of *rasa* and *dhvani*. An encyclopaedic compendium, it also contains elements of architecture, painting, prosody, language, grammar, phonetics, and other aspects as related to theatre, and draws on disciplines as diverse as philosophy, psychology, mythology, ritual and geography.

In modern times, the *Natyasastra* was known to H.H. Wilson as a lost work in 1826, before Fitzedward Hall chanced upon a copy and printed four chapters in 1861-1865. In 1874, Heymann, a German scholar described its contents on the basis of a single manuscript available to him. He printed the relevant chapters of Natyasastra appendices. Paul Regnaud, a French scholar, found another manuscript and published chapters XV-XVI and chapter XVII in 1884, following this with chapters VI-VII in the same year under the title "*Rhetorique sanscrite*" ('Sanskrit Rhetoric'). A pupil of his, J. Grosset, published chapter 28 in 1888. The eminent French Indologist Sylvain Levi wrote an important book based on the *Nāṭyaśāstra*, titled *Theatre indien* (*The Theatre of India*) in 1890. Grosset brought out a edition of chapters I to XIV in 1898.

Meanwhile, Pandit Shivadatta and Kashinath Pandurang Parab had printed the full text for the first time in 1894 from Bombay on the basis of two manuscripts identified by him. An important point of departure was the publication from Baroda in 1926 of the first volume of a critical edition, by Ramakrishna Kavi, on the basis of several manuscripts procured from different parts of India, together with the *Abhinavabhāratī* based on a single manuscript of the commentary discovered in Kerala. However, later volumes took time and the work was completed only in 1964. It opened a new era in the understanding and interpretation of the text. Another edition had appeared in 1929 from Varanasi, edited by Batuknath Sharma and Baladeva Upadhyaya. Manmohan Ghosh prepared a text (1956) and translated it into English. Many more editions and translations in Hindi, Marathi, Gujarati, Telugu, Malayalam, and Nepali have appeared since then. However, critical edition of Nāṭyaśāstra has not been prepared so far, An attempt in this direction requires, indeed, an accurate collation of all existing manuscripts all over India and elsewhere, a proper utilization of earlier published editions and indirect source materials available in the form of citations from *Nāṭyaśāstra*, in the works of Sanskrit theatre, poetics, drama and music as well as in the old commentaries thereon and an appraisal of the scholarly work done so far on the various aspects of *Nāṭyaśāstra*. It also needs a critical investigation of the view available in the tradition regarding the authorship and the homogeneity of *Nāṭyaśāstra* text. The norms of exegesis applied by the tradition in interpreting the text and determining the textual reading is also to be taken into consideration.

The tradition maintains that the work was written by one author, namely Bharata and that it is substantially homogenous in its character. According to this view materials handed down from earlier tradition such as "*ānuvaṁaśya ślokas*" have been incorporated into it. But it has not damaged the original texture beyond recognition and such incorporations of the text are identifiable as such. Although this view has been clearly laid down by Abhinavagupta, yet he does not fail to refer to the opinion held by some earlier *ācāryas* who questioned the idea of single authorship of the work. Mahamahopadhyaya P.V. Kane appears to be first to draw the attention of the modern scholarship to this point.[1]

Long before Abhinava's date, there were people who held the view that the first six verses of the chapter I were composed by a pupil of Bharata. The question (*praśna*) and the statements joining the replies of such questions (*pralivacana-yojanavacana*) in the body of the work were also composed by his pupils. The remaining text was taken to be that of Bharata.

Some teachers referred to by Abhinavagupta as supreme among the atheists, maintain that this *Śāstra*, discussing the three views of *Sadaśiva*, *Brahmā* and Bharata, has been made by incorporating fragments drawn from those respective traditions and that it is not a work of Bharata.

Abhinavagupta refutes such a view of the text on the grounds that-

(1) There is no evidence that one and single text consists of a collection of statements by several authors, for in the *śāstra* such as grammar, logic etc. *pūrvapakṣa* (the prima facie view) and *uttarapakṣa* (the demonstrated truth or the conclusion) have been written by one and the same author, although the prima facie view belongs to someone other than the author. The same author assumes the role of the opponent and reproduces his views faithfully in order to refute them and establish the true position in the matter undertaken for the discussion.

(2) The contention of previous *ācāryas* questioning the unitary authorship of *Nāṭyaśāstra* goes against the popularly accepted assertion (that the *Nāṭyaśāstra* is the work of Bharata) which can neither be ignored nor contradicted.

Modern scholars have examined this question in their own way and many of them hold the view that the *Nāṭyaśāstra*, in its present form is a compilation developed through centuries rather than being a work of a single author.[2] According to Mukherjee (1926) the "text of *Nāṭyaśāstra* bears unmistakable traces that it is a compilation from previous sources"[3] and that it has undergone re-handling at different periods to accommodate new materials accumulated by independent speculations. He further maintains that a little careful study of the text as it has come down to us will reveal the different strata in the composition.[4] He remarks, "whatever may be the exact date of the compilation, the compiler has carefully concealed himself behind the mythical figure of Bharata.[5]

Kane also holds a similar view and concludes: "The first five chapters were later additions, it is not possible for me to say who the author of the prose passages and the versified chapters about *abhinaya*, *daśarūpaka* and other closely allied subjects was."[6] He further refers to the view of *Bhāvaprakāśana* that the Bharatas, the five pupils of Bharata Muni, the first actors drawing the elements from *Nāṭya-veda* made two epitomes, one in 12,000 and the other in 6,000 verses, the one we are having today.

> *"Nāṭyavedācca Bharataḥ sāramuddhṛtya sarvataḥ -*
> *Evam dvādasaśāhasraiḥ ślokairekam tadardhataḥ.*
> *Ṣaḍbhiḥ ślokasahairairyo nāṭyavedasya saṁgrahaḥ,*
> *Bharatairnāmatasteṣām prakhyātā Bharatāhvayāḥ."*

On the basis of the above reference, Kane speculates, "it is quite possible that someone who mastered the traditional lore of the histrionic art and was well-disposed to Bharatas (Actors) put together most of the present *Nāṭyaśāstra*, and in order to glorify the tribe of Bharata passed it on as the work of the mythical hero."[7]

There are some scholars in West who, relying on the so-called presence of "incompatibles" in *Nāṭyaśāstra*, deny the homogenous character assigned to it. So did Madame Nitti Dolci. "In analysing the passage on Prakrit sounds (G.O.S. XVIII, 1 ff), she says that we are faced with statements that are formally incompatible with each other, both because they involve repetitions and because they are examples illustrating rules, fulfilling purposes that are quite

distinct; and she points out that this incompatibility disappears if we follow the lead of an obviously co-ordinating *ca* that nevertheless co-ordinates nothing whatever, and concludes that the Prakrit and Sanskrit parts on the passage are fragments of independent origin and simply juxtaposed."[8] It is apparent, in spite of accusation of the presence of "incompatibles", Nitti Dolci does not rule out completely the coherence of the text.

Alsdorf, a German Scholar supported Nitti Dolchi.

Another Germany-based scholar of Indian origin Srinivasa Ayya Srinivasan moves one step further. Regarding his own position, he emphatically declares- "In my own study of *Nāṭyaśāstra*, I have not yet discovered evidence for the coherence traditional exegesis assumes it to have, even when this exegesis rejects unitary authorship or thinks the treatise incorporates parts out of works, or the works of various authors. Rather my results fully corroborate those of Madame Nitti Dolci and Alsdorf's, for the parts of the work analysed by me also are clearly, as we will see, virtually composed by putting together elements, in prose and verse, that are mutually exclusive and have been linked one with the other by means that are at best no more substantial than say subsumption under a common heading."[9]

Such a conclusion arrived at by Srinivasan is mainly based on the study of only a few passages from the "sixth chapter of the *Nāṭyaśāstra*, on the *rasa* concept as well as a few passages dealing with the drama forms called *nāṭaka* and *prakaraṇa*."

The approach adopted by a number of modern scholars culminates in the conclusion offered by Srinivasa Ayya Srinivasan who views NŚ as a **heterogenous text**.

The other view is that of Abhinavagupta. According to him *Nāṭyaśāstra* is mainly a treatise created for imparting instruction to poets and actors. Abhinavagupta declares:

> "*Evam praśnapañcakāt kaviprayoktorupadeśa param śāstramiti lakṣyate. Tena yadiha tasmāt karturdraṣṭuḥ prayokturupadeśaparamidaṁ śāstram iti, tatra draṣṭurityasat. Na hyanena sāmājiko viñyate ayogyatvāt.*"
>
> (Abhi.Aba., NŚ, G.O.S., Vol. I, 1956, p. 8)

''Thus, through the five questions, it has been suggested that this *śāstra* is meant for the poet's and performer's instruction. Therefore,

in the statement that the *śāstra* is meant for instruction of the poet, the spectator and the performer, it is wrong (to conclude the) instruction has been given to the spectator. No spectator is addressed by this *śāstra*, for he is not entided to it."

It is a complete and compact manual for a performer (*prayoktṛ*). and the playwright. Right from Bhāsa, Kālidāsa, Bhavabhūti and Dāmodargupta, there are constant references to theatre-training and a close relationship between *Nāṭyaśāstra* and the performance of drama (prayoga) has been clearly hinted at.[10]

Abhinavabhāratī in spite of all the problems of its text, offers an insight into the performance of drama. We have got no other source for better explanation of the abstruse text of NŚ from theatrical as well as the performance angle. There is another added significance of Abhi.bhā in offering a glimpse of post-Bharata and pre-Abhinava tradition of NŚ.

Abhinava emphasizes the continuity of the beginningless tradition so strongly maintained by ancient Indian teachers. Bhartrhari speaks of beginningless *śruti*, free from human authorship '*Akartṛkā śrutiḥ*". In other words, it is the assertion of the beginninglessness of the traditional thought. Abhinavagupta echoes the same idea about Āgama or tradition.

Abhinavagupta clearly and elaborately demonstrates the contextual consistency (*prakaraṇa saṅgati*), the consistency in a given chapter and the consistency lying between the previous chapter and the following one (*adhyāya saṅgati*), consistency as seen in a single given verse (*śloka saṅgati*), consistency as seen in the use of a given word (*pada saṅgati*) and even the consistency seen in the use of a given morphological element such as a suffix, root, a case-ending etc. (*padāṁśa saṅgati*). All such main points given below have been thoroughly discussed in *Abhi.Bhā* in order to demonstrate the unitary character of NŚ.

(1) The consistency of the five main questions asked in the beginning of NŚ (chapter I) and that of the question raised again in the beginning of the sixth chapter.
(2) The significance and the meaning of the myth of *Nāṭya*, as well as in course of its exposition, the discussion on the nature of *Nāṭya* as *Anukṛti*, as well as *Bhāvānukīrtana*. *Abhi.bhā* takes

pains to show the significance of the definitions of the nature of *Nāṭya* and tries to underline the real import of the term '*anukṛti*' occurring in NŚ and the significance of defining *Nāṭya* ultimately as "*bhāvānukīrtana*" as well as *Rasa*.

(3) The nature of auditorium by which the unity of the spectacle and the spectator takes places spatially, providing thus the opportunity to transgress the dichotomy of the viewer or the spectator (*draṣṭa*) and the spectacle (*dṛśya*) and culminating into the aesthetic experience i.e. Rasa.

(4) The sacredness of the theatre-space, recreating the cosmic time and space in the auditorium, conducive to the holistic act of *Nāṭya* which is likened and identified with *Yajña* (sacrifice), and the re-enactment of the same cosmic act into *Nāṭya*, hence, the presence of both the aspects: the unitary cosmic time and space, and the fragmented mundane time and space of the performer and the spectator in *Pūrvaraṅga*.

(5) The definition of *Nāṭya* as rasa and the underlying link between the elements of *Nāṭya* as enumerated in the saṁgraha *śloka* (NŚ, VI.10, Baroda Ed.): Rasa, *Bhāva*, etc.

Thus, Abhinavagupta not only offers the coherence present from I to V chapters and link between them and the rest of the text, but presents the considered view of the text according to which NŚ is a unitary text of a single authorship.

As far as the understanding of traditional Indian theatre as enshrined in NŚ is concerned, there is no way except *Abhinavabhāratī* and the post-*Abhinavabhāratī* texts preserving the tradition, the accounts of the drama-performance available in literature and arts and last but not the least, surviving traditions of theatre and dance, classical as well as folk ones. In spite of the tremendous changes which have taken place in the past two thousand years, the performing and plastic art-traditions of India still offer some valuable insight into the understanding of NŚ.

It would always be fruitful to utilize this immense material made available by the tradition in critically editing NŚ.

The approach of the modern scholars has been a fragmented one. They approached NŚ sometimes merely as a text without caring for the textual meaning and the over-all inner content and context,

sometimes merely from the angle of poetics, sometimes from the viewpoint of merely *Nṛtta* (dance) and music. *Nāṭyaśāstra* is a text of *Nāṭya* which incorporates all the knowledge, wisdom and arts. A fragmentary approach towards NŚ will never bring the desired result. It needs a great mind like Abhinavagupta. Abhinavagupta's view of the text and his line of interpretation is still available to us. Although the corrupt manuscript of *Abhinavabhāratī* utilized by M. Ramkrishna Kavi presents difficulties, yet this valuable source cannot be ignored by those who are interested in restoring the text and making it intelligible to the performing artists and scholars.

The difficult question of determining the nature of Nāṭyaśāstra text and the problem faced by the scholars in establishing the authentic text of Nāṭyaśāstra has been discussed by noted scholar, thinker and art historian, Dr. Kapila Vatsyayan in her work entitled *Bharata's Nāṭyaśāstra.*[11] She has gone deeper into almost all the dimensions of the text and its continuity in the later texts developed in different regions of this vast country. She has given a valuable list in the appendix of those manuscripts along with the details in script in which they have been written and the details of Library/Museum, places where they are now preserved. Only a few have been utilized so far for the editing by the different editors mentioned above. Now the utilization and scrutiny of entire published authentic editions, all the manuscripts lying unutilized so far is needed along with careful utilization of all the related material available in secondary sources.

The task is stupendous one. A modest step in this direction has been taken by Indira Gandhi National Centre for the Art, New Delhi to present the Nepali version of Nāṭyaśāstra based on so far unutilized manuscripts discovered in Nepal together with the variants available in the authentic editions which have been published so far. It might be a fresh beginning in the desired direction.

A number of old manuscripts of work are lying in different libraries of the country and need to be examined and utilized for the critical edition. In the meantime, a number of manuscripts have been discovered in Nepal in Bhujimol and Nevari scripts. This search was made in the joint operation Nepal-German Survey of the manuscript during the last quarter of past century. These manuscripts of the Nāṭyaśāstra were obtained by the Kalidasa Akademi, Ujjain and it was felt that these new manuscripts may offer a new version of the

text available in Nepal. It is also significant that many manuscripts of Nepal are dated once and some of them mention the scriber's name as well as the occasion when these manuscripts were copied.

The Nāṭyaśāstra has been divided into 36 chapters, sometimes into 37 or 38 due to further bifurcation of a chapter or chapters. A vast treatise, it contains about 6000 verses. It begins with the origin of theatre, opening with inquiries made by Bharata's pupils, which he answered by narrating the myth of its source in Brahmā. He also explains the very nature, objective, and expanse of *nāṭya* as a Veda through this unique myth. We may interpret it in many ways, but can draw certain obvious characteristics of Sanskrit theatre, as follows. It consists of four elements-*pathya* (text, including the art of recitation and rendition in performance) taken from the *Ṛg Veda, gīta* (songs, including instrumental music) from the *Sāma Veda, abhinaya* (acting, the technique of expressing the poetic meaning of the text and communicating it to the spectator) from the *Yajur Veda*, and rasa (aesthetic experience) from the *Atharva Veda*. It is, at the outset, the *anukaraṇa* (re-doing) of the triple universe and life in its entirety, but ultimately it is the *anukīrtana* of *bhāva* (re-telling of emotive states) in order to create a new world of 'imagination'.

As an audio-visual form, it mirrors all the arts and crafts, higher knowledge, learning, sciences, yoga, and conduct. Its purpose is to entertain as well as educate. An ideal theatre artist is one who, like Bharata, has experienced pleasure as well as pain in life, and is gifted with restraint as well as vision. Performance is a collective activity that requires a group of trained people knit in a familial bond, just as Bharata had a family of one hundred pupils and sons. The company comprises both men and women, bound to each other in a family-like relationship. The spectators come from all classes of society without any distinction, but are expected to be at least minimally initiated into the appreciation of theatre, so that they may respond properly to the art as an empathetic *sahridaya* (literally 'same heart', or connoisseur). Theatre flourishes in a peaceful environment and requires a state free from hindrances. The first chapter ends emphasizing the significance and importance of drama in attaining the joy, peace and goals of life, and recommending the worship of the presiding deities of theatre and the auditorium.

The second chapter lays down the norms for theatre architecture or the *prekshagriha* (auditorium), which also protects the performance

from all obstalces caused by adverse nature, malevolent spirits, animals, and men. It describes the medium-sized rectangular space as ideal for audibility and visibility, apparently holding about 400 spectators. Bharata also prescribes smaller and larger structures, respectively half and double this size, and square and triangular halls. Sāradātanaya speaks of a circular space too. Bharata's model was an ideal intimate theatre, considering the subtle *abhinaya* of the eyes and other facial expressions he prescribed. It was not a proscenium stage, and there is no reference to anything like a proscenium curtain in the *Nāṭyaśāstra*. The tradition of the *Nāṭyaśāstra* auditorium survived in *kuttampalams* built for the performance of Kutiyattam in temples of Kerala, and some of its principles may be seen in folk forms or the Ankiya Bhaona of Assam.

The third chapter describes an elaborate puja for the gods and goddesses protecting the auditorium, and prescribes rituals to consecrate the space. The entire hall appears to be a replica of the cosmos presided over by gods, goddesses, demigods, as well as demons, presenting the triple universe according to theatrical needs. Chapter 4 begins with the story of a production of *Amṛtamanthana* ('Churning of the Nectar'), a *samavakāra* performed according to Brahmā's instructions on the peaks of Kailasa, witnessed by Siva. After some time, a *dima* titled *Tripuradaha* ('Burning of the Three Cities') is staged, relating Siva's exploits. Siva asks Bharata to incorporate *tāṇḍava* dance in the *puruaranga* preliminaries and directs his attendant Tandu to teach Bharata. Tandu explains the components of *tāṇḍava*, the categories of its movements, and their composition in choreographical patterns. These form the pure dance movements required for the worship of the gods and the rituals. This chapter also lays the foundation of *āṇgika abhinaya* (physical acting) developed in later chapters. The fifth chapter details the elements of *pūrvaraṅga*. Thus the first five chapters are structurally integrated to the rest of the next, but some scholars hold the view that they are later interpolations.

The sixth and seventh chapters deal with the fundamental emotional notions and aesthetics of *rasa* and *bhava*. The *bhāvas*, which include the *vibhāva*s, are communicated to spectators through *abhinaya*, especially *āṇgika*, which therefore receives elaborate treatment in chapters 8-12. These codify body language based on

a definite semiology. Movement requires well-defined blocking, so immediately afterwards the *Nāṭyaśāstra* lays down the principle of *kakṣyavibhāga* (zonal division) in the thirteenth chapter. The extremely flexible and easy principle of establishing space on stage and altering it through *parikramaṇa* (circumambulation) is a unique characteristic of traditional Indian theatre and dance. In the same chapter we read of *vritli*, or characteristic styles of activity. It closes with the discussion of the two modes of performance, *nāṭyadharmī* and *lokadharmī*, the former more conventional, stylized, and refined, and the latter more natural, nearer to behaviour seen in people's ordinary lives, thus spontaneous and simpler.

Poetic text is considered the very embodiment of drama; therefore, the *Nāṭyaśāstra* elaborately articulates the structure and metres to be employed, in chapter 14. The next two chapters discuss the metres and distinctive poetic form and diction of the performance script. The seventeenth chapter examines several levels of language, such as Sanskrit and the Prakrits present in Sanskrit plays. It analyses dramatic language deeply in order to enrich the understanding of playwright and artist, so that a good text for performance is created and better comprehension of verbal delivery attained. Bharata shows the broader principles of phonetic change from Sanskrit to Prakrit and explores the dialects for characters hailing from different regions or belonging to various classes. He enumerates the appellations and epithets occurring in Sanskrit drama, offering insights on the use of nomenclature. The chapter then discusses *vacika* (verbal) *abhinaya* in detail.

Chapter 18 discusses the ten major *rūpakas* (forms of drama) and *natika*, a variety of *uparūpaka*. The next chapter analyses the structure of drama as well as the inclusion of *lasyangas* (components of feminine dance derived from popular dance and recitative forms) in theatre. Chapter 20 gives an elaborate account of the *vrittis*.

Chapter 21 deals with *āhārya* (added) *abhinaya*, which covers make-up, costume, properties, masks and minimal stage decor. Chapter 22 begins with *sāmānya* (common) *abhinaya*, which compounds the four elements of *abhinaya* harmoniously. It discusses other aspects of production too, which may be viewed as 'inner', adhering to prescribed norms and systematic training, and 'outer' or done freely outside such a regimen. This chapter ends with an

analysis of womens dispositions, particularly pertaining to love and terms of address, while the following chapter deals with male qualities and patterns of sexual behaviour, as well as classification and stages of feminine youth. Chapter 24 enumerates the types of characters in Sanskrit drama. Chapter 25 deas with *citrābhinaya* (pictured acting), especially meant for delineating the environment occurring as a stimulant (*uddīpana vibhāva*) of different *bhāvas*. It also defines the specific ways of expressing different objects and states, and the use of gestures, postures, gaits, walking, and theatrical conventions. The next two chapters present the nature of dramatic personae, the principles of make-up and speak about the success and philosophy of performance.

Seven chapters deal with music employed in theatre. Chapter 28 covers *jati* (melodic types or matrices), *śruti* (micro-intervals), *svara* (notes), *grāma* (scales), and *murcchana* (modes, now ragas). Chapter 29 describes stringed instruments like the vina and distinguishes between vocal and instrumental music, further dividing vocal into two types, *varṇa* ('colour', only syllables) and *gīti* ('song', with lyrics). Chapter 30 describes wind instruments like the flute and ways of playing it. Chapter 31 deals with cymbals, and tala, rhythm, and metrical cycles. Chapter 32 defines *dhruva* songs, their specific employment, forms, and illustrations. Chapter 33 lists the qualities and defects of vocalists and instrumentalists. Chapter 34 relates the origin and nature of drums.

The concluding chapters lay down the principles for distributing roles and the qualifications for members of the troupe. Bharata narrates the story of his sons, who ridiculed the sages and were cursed. He instructs them to expiate their sin, so that they attain their lost glory again. He returns to the performance in heaven where Indra enacts Nahusha, and finally to the descent of theatre on earth. Bharata ends by stating the glory of theatre and of its Veda.

For about 2000 years the *Natyasastra* has inspired new texts and various regional traditions of theatre. Kutiyattam in Kerala is an extant Sanskrit form that imbibed and developed the theory and practice originating from the *Nāṭyaśāstra*. A number of other forms all over India, and preserved in Bali (Indonesia), are directly connected with the *Natyasastra*. Movement, in the 1950s and 1960s a movement started among urban theatre workers to search for the identity of

Indian theatre. In course of this quest the attention of scholars and theatre practitioners was drawn towards folk and classical forms, as well as the *Nāṭyaśāstra*. As a result of this movement, a dialogue between *Nāṭyaśāstra* experts and contemporary theatre people took place.

References

1. Kane, P.V. *History of Sanskrit Poetics*. Motilal Banarsidass, 3rd Revised Edition, 1961, p. 23.
2. (a) Dey, ṢK. *History of Sanskrit Poetics*, 2nd Edition, Calcutta, 1960, Pt. I, p. 28.
   (b) Kane, P.V. *History of Sanskrit Poetics*, p. 8, 9.
   (c) Mukherjee, referred to in On the Compilation of *Nāṭyaśāstra* by Srinivas Ayya Srinivasan in *Studien Und Indologie Iranistik*, Monographic I, Reinbek, 1980, p. 113.
3. Mukherjee, referred to in "On the compilation of *Nāṭyaśāstra* by Srinivas Ayya Srinivasan in *Studien Jurlndologne Und Iranistik*: Monographic I Reinbee 1980,p. 113.
4. *Ibid*., p.114.
5. *Ibid*., p. 113.
6. Kane, P.V. *History of Sanskrit Poetics*, Motilal Banarsidass, p. 27.
7. *Ibid*., p. 6.
8. On the compilation of *Nāṭyaśāstra*, *Studien zur Indologie Und Iranistik*, Monographie-I, Srinivas Ayya Srinivasan, p. 5-6, Reinack 1980.
9. *Ibid*., p. 6.
10. (a) Bhāsa: *Pratimā*, Act I, pp. 251-253, *Bhāsanātakacakram*, ed. C.R. Devadhara, Poona, 1962.
    (b) Kālidāsa: *Mālavikāgnimitram*, Act II, pp. 347-351, *Kālidasa - granthāvalī*, Ed. Prof. Reva Prasad Dwivedi, B.H.U., Varanasi, 86.
    (c) Bhavabhūti: *Uttararāmacaritam*, Act VII.
    (d) Dāmodaragupta: *Kuttanimatam, śloka* 874-946, pp. 100-110, Editor, Madhusudana Kaula, *Biblotheca Indica*, Work No. 266, Issue No. 1551, Calcutta, 1944.
11. Vatsyayan, Kapila. *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1996.

The Impact of Textual Criticism on the Theory and Practice of the Prahasanas

S. Ramaratnam

The Gaekwad Oriental Series (GOS) edition of Nāṭyaśastra (NS) (1926–34) has significant variance in its readings with respect to the verses concerning the definition of Prahasana (GOS, Vol II, ch. XVIII, verses 101–106). The Kāvyamālā edition also agrees with the GOS readings to a large extent. The GOS text runs thus-

प्रहसनमतःपरमहं सलक्षणं संप्रवक्ष्यामि /
प्रहसनमपि विज्ञेयं द्विविधं शुद्धं तथा च[(i)] संकीर्णम् //
वक्ष्यामि तयोर्युक्त्या[(ii)] पृथक् पृथक् लक्षणविशेषम्[(iii)] /
भगवत्तापसविप्रैरन्यैरपि हास्यवादसंबद्धम्[(iv)] //
कापुरुष[(v)] संप्रयुकतं परिहासाभाषणप्रायम् /
अविकृतभाषाचारं विशेषभावोपपन्न[(vi)] चरित[(vii)] पदम्[(viii)] //
नियतगतिवस्तुविषयं शुद्धं ज्ञेयं प्रहसननं तु /
वेश्याचेटनपुम्सकविटधूर्ता बन्धकी च यत्र स्युः //
अनिभृतवेषपरिच्छदचेष्टितकरणैस्तु[(ix)] संकीर्णम् /
लोकोपचारयुक्ता या वार्ता यश्च दंभसंयोगः //

(i) Kāśī, Ghosh – तथैव
(ii) Kāśī, Ghosh – तस्य व्याख्यास्येऽहम्
(iii) Kāśī, Ghosh – विशेषान्
(iv) Kāśī, Ghosh – भिक्षुश्रोत्रियविप्रातिहाससम्युक्तम्
(v) Kāśī, Ghosh – नीचजन
(vi) Kāśī, Ghosh – हास्योपहास
(vii) Kāśī, Ghosh, KM – रचित
(viii) Kāvyānuśāsana of Hemacandra (Nirnayasagar edition, p. 442) – भिदम्
(ix) Kāśī, Ghosh – चेष्टाकरणात्तु

स प्रहसने प्रयोज्यो[x] धूर्तप्रविवादसंपन्नः[xi] /
वीथ्यङ्गैः संयुक्तं कर्तव्यं प्रहसनं यथायोगम्[xii] //

GOS – Gaekwad Oriental Series Edition, (1926-34).Vol. II, ch XVIII, verses 101-106
KM – Kavyamala edition, ch. XVIII verses 154-159, series no. 42, 1942
Kāśī – Kāśī Sanskrit Series edition, 1929, ch. XX. 106-111
Ghosh – Manmohan Ghosh Edition, Calcutta, 1967, ch. XX. Verses 101-107

A general paraphrase of the verses: Bharata speaks of two varieties of the Prahasana, the *śuddha* and the *saṁkīrṇa*. The difference between them lies not only in the nature of characters involved but also in costumes, make up and stage décor. The *śuddha* type consists of humorous speeches of holy men, brāhmaṇas and others. It may also have the cunning and the wicked characters (*kāpuruṣāḥ*). It is full of humorous speeches with no artificiality either in language or behaviour. The words in it should be full of emotion and the plot should have a fixed goal. In the *saṁkīrṇa* variety, the harlots, servants, eunuchs, parasites and cheats have a leading role; they put on coarse dresses and exhibit coarse gestures etc. Popular episodes or a story full of coarse speech may form the theme for a Prahasana. It has the *vīthyaṅgas* also.

The Kāśī Sanskrit series edition and the edition by Manmohan Ghosh have the reading *bhikṣu-śrotriya-vipra-atihāsa-saṁyuktam*, while referring to the nature of characters to be employed in a Prahasana. This has a lot of significance on the theory and practice of the Prahasanas. The inclusion of the two terms, *śrotriya* as well as *vipra* in the two editions mentioned above looks redundant and hence GOS has only *vipra*. But the non-inclusion of *bhikṣu* in the GOS edition is rather puzzling since the *bhikṣus* have become important characters in a number of Prahasanas starting with the Mattavilāsa Prahasana of Mahendra Varma Pallava. It is interesting to note that Daśarūpaka uses the term *pākhaṇḍi* instead of *bhikṣu*, in its

[x] Kāśī, Ghosh – तत्प्रहसने प्रयोज्यं KM – तत्प्रहसनेषु योज्यं
[xi] Kāśī, Ghosh – धूर्तविवादसंपन्नं KM – धूर्तोक्तविवादसंयुक्तं
[xii] Kāśī – उद्घात्यकादिभिरिदं वीथ्यङ्गैः मिश्रितं भवेन्मिश्रम्

definition of Prahasana. According to the GOS version, it seems that the *vīthyaṅgas* can be introduced in all varieties of Prahasana. The Kāśī edition makes a departure here. It mentions the specific name of a *vīthyaṅga*, namely, *udghātyaka*. It says, *udghātyakādibhiridam vīthyaṅgaiḥ miśritaṁ bhavvenmiśram* // It gives the very definition of *miśra* type of Prahasana. This type is so called since it is mixed (*miśrita*) with the *vīthyaṅgas*. It also looks as though the *vīthyaṅgas* can be employed only in the *miśra* variety of the Prahasana and not in the *śuddha* variety. But neither the GOS edition nor the one by Manmohan Ghosh make such a distinction. There are many such textual problems as we go through the references to the Prahasana that lie scattered in the Nātyaśāstra and its different editions and as such careful textual criticism will help in arriving at a text that was originally intended by its author.

प्रहसनमतःपरमहं सलक्षणं संप्रवक्ष्यामि /
प्रहसनमपि विज्ञेयं द्विविधं शुद्धं तथैव[(i)] संकीर्णम् //
तस्य व्याख्यास्येऽहं[(ii)] पृथक् पृथक् लक्षणविशेषान्[(iii)] /
भगवत्तापसभिक्षुश्रोत्रियविप्रातिहाससम्युक्तम्[(iv)] //
कापुरुष[(v)] संप्रयुकतं परिहासाभाषणप्रायम् /
अविकृतभाषाचारं हास्योपहास[(vi)] रचित[(vii)] पदम्[(viii)] //
नियतगतिवस्तुविषयं शुद्धं ज्ञेयं प्रहसननं तु /
वेश्याचेटनपुम्सकविटधूर्ता बन्धकी च यत्र स्युः //
अनिभृतवेषपरिच्छदचेष्टाकरणात्तु[(ix)] संकीर्णम् /
लोकोपचारयुक्ता या वार्ता यश्च दंभसंयोगः //
स प्रहसने प्रयोज्यो[(x)] धूर्तप्रविवादसंपन्नः[(xi)] /
उद्घात्यकादिभिरिदं वीथ्यङ्गैः मिश्रितं भवेन्मिश्रम्[(xii)] //

(i) Kāśī, Ghosh; but GOS – तथा च
(ii) Kāśī, Ghosh; but GOS – वक्ष्यामि तयोर्युक्त्या
(iii) Kāśī, Ghosh; but GOS – विशेषं
(iv) Kāśī, Ghosh; but GOS – विप्रैरन्यैरपि हास्यवादसंबद्धम्
(v) GOS; but Kāśī, Ghosh – नीचजन
(vi) Kāśī, Ghosh; but GOS – विशेषभावोपपन्न
(vii) Kāśī, Ghosh, KM; but GOS चरित
(viii) Kāśī, Ghosh, KM, GOS; but Kāvyānuśasana मिदं
(ix) Kāśī, Ghosh; but GOS चेष्टितकरणैस्तु
(x) GOS; but Kāśī, Ghosh – तत्प्रहसने प्रयोज्यं KM – तत्प्रहसनेषु योज्यं
(xi) GOS; but Kāśī, Ghosh – धूर्तविवादसंपन्नं KM – धूर्तोक्तविवादसंयुक्तं
(xii) Kāśī; but GOS – वीथ्यङ्गैः संयुक्तं कर्तव्यं प्रहसनं यथायोगम्

i. Now we may explain the rationale behind the emended edition that is suggested above. In (i) *tathaiva* is suggested instead of *tathā ca* since the *sandhi* in the former reading contributes to the *guṇa*, *śleṣa* which contributes to the tightness or compactness of style. The following explanation of *śleṣa* will be appropriate to the context here.

यत्र बहूनां पदानामेकपदवदवभासमानत्वं तत्र श्लेषः(Shlesha)। सन्धिवशात् बहून्यपि पदान्येकपदवत् भासमानानि भवन्ति। कदाचित् तुल्यस्थानजनितानां वर्णानां समाहारेणोऽपि श्लेषस्सिध्यति । इमं श्लेषं विद्यानाथो मिथस्संश्लिष्टपदत्वमिति प्रत्यपादयत् । यथा –

श्रीमत्काकतिवीररुद्रमखिलक्ष्मापालमौलिस्फुरन्माणिक्यद्युतिरञ्जिताङ्घ्रिमखिल-प्रख्यातशौर्योदयम् ।

विश्वत्राणविनिद्रमक्षयगुणज्योत्स्नावितानावृतव्योमागारमनल्पवैभवममुं स्तोतुं वयं नेश्महे ॥

अत्र पाठसमयेऽनुरुपसङ्गमवशात्पदानामेकपदवदवभासमानत्वप्रतीतेः, श्लेषः। यत्र पदयोर्मध्ये एकस्य हलन्तत्वमपरस्य हलादित्वं च भवति तत्र प्रायशः संश्लेषो दुर्घटो भवति। यत्र च पदान्ताद्योरेकत्र हल् अपरत्राच च भवति तत्र संश्लेषस्साधु भातीति वक्तुं शक्यते ।

If a group of words join together and appear like one word then we have a case for śleṣa. On account of sandhi, a group of words may appear as one word. We have an example from Pratāparudrīya. Hence, in the definition of Prahasana, तथैव looks better than तथा च.

ii. Why do we prefer तस्य व्याख्यास्येऽहं instead of वक्ष्यामि तयोर्युक्त्या – We may see that the author has already used the term saṁpravakṣyāmi in the first line. It is unlikely that he would use a similar term in vakṣyāmi here. Although Bharata is fond of the term saṁpravakṣyāmi, he does use alternative terms, for example, अङ्कस्य लक्षणमिदं व्याख्यातम्, वीथ्याः सम्प्रति निखिलं कथयामि. Since repetition is generally considered as a defect, use of the same word in line 1 and line 3 could not have happened. Hence तस्य व्याख्यास्येऽहं is preferred here.

iii. The plural form *viśeṣān* seems to be more appropriate since there are many differences in the characteristics of the two types of Prahasanas.

iv. This point refers to the types of characters employed in the *śuddha* type of Prahasana. The inclusion of *bhikṣu* is necessitated by the presence of such characters in specimens like the Mattaavilāsa Prahasana. *Śrotriya* and *vipra* may look alike. The definitions are also not specific. It is said, *vedapāṭhāt*

bhavet vipraḥ. Āpastamba Dharmasūtra defines a Śrotriya thus, *dharmeṇa vedānāmekaikaṁ śāstramadhītya śrotriyo bahavati* (Āpastaamba Dharmasūtra, 2.3.6.4). But conventionally *vipra* is one who studies the Vedas but *śrotriya* is one who not only studies but also practices by performing rituals etc. Then we have the reading *atihāsa saṁyuktam*.

We know that Bharata speaks of six kinds of laughter. They are, 'Smitam' (gentle smile) and 'Hasitam' (smile) belong to persons of superior type. 'Vihasitam' (gentle laughter) and 'Upahasitam' (deriding laughter) belong to ordinary people. 'Apahasitam' (indecent laughter) and 'Atihasitam' (reeling laughter) belong to the inferior type of people'. The 'gentle' smile of people of the superior type is characterized by slightly blown cheeks and elegant glances. In it, the teeth are not visible. The Rasārṇavasudhākara gives illustrations for these six kinds of laughter. The smile (hasita) should be distinguished by blooming eyes, face and cheeks and in it the teeth would be slightly visible. The 'gentle laughter' (vihasita) produces some sweet sound and should be suitable to the occasion and in it eyes and cheeks would be contracted and face appears beaming. In the 'deriding laughter' (upahasita) nose would be expanded, eyes would be quinting and the shoulder and head would be bent. 'Apahasitam' is the laughter produced on occasion not suited for it. It is marked by tears in the eyes or by the shoulder and the head violently shaking. 'Reeling laughter' (atihasita) is that in which the eyes are expanded and tearful, sound is loud and excessive, and the sides are held by hands. Among these the 'atihasita' and 'apahasita' belong to the Prahasana. Keeping in mind this view, the reading *atihāsa saṁyuktaṁ* is recommended in the Prahasana definition.

v. Low characters are possibly to be included in a Prahasana but we may remember that we have two varieties of the Prahasana, the *śuddha* and the *saṁkīrṇa*. In the present context of the former type, *kāpuruṣa* seems to be a better reading. A person belonging to the respectable strata of the society may stoop down in his character on account of human weakness, yet he does not become a *nīcajana* altogether. If the term is used with respect to the *saṁkīrṇa* type it is understandable but not in the *śuddha* variety. Hence we may retain the GOS reading here. We may

also note that, in the same line, another type of excessive laughter is indicated in the line *prahāsābhāṣaṇaprāyam*.

vi. In continuation of the discussion on six types of laughter, *upahasita* is also fit to be included in the definition.

vii. One of the major contributors of comic element in Praahasana is its dialogue. They evoke the boisterous types of laughter from the audience. It is, therefore, recommended that we have *racita padam* in preference to other readings, in the definition.

viii. We may dismiss Hemacandra's reading of *midam* for *padam*, as none of the Nātyaśāstra editions support it.

ix. The word *ceṣṭā* may be translated as gesticulations in the context of dance and drama, and *karaṇa* as body movements accompanied by the specific *mudrās*. The Prahasana, being comic oriented, offers scope for exaggerated body movements and gesticulations and hence their representation in the definition is a desideratum. On the other hand, the past passive participle form, *ceṣṭita* can only act as an adjective for *karaṇa* and thus loses its own importance. Hence the reading *ceṣṭākaraṇāttu* is recommended.

x. *sa prahasane prayojyo* is preceded by *dambhasaṁyogaḥ* in the previous line. In order to have compatibility with respect to the gender, the GOS reading of *sa prahasane prayojyo* is recommended.

xi. Similarly, for the sake of compatibility with respect to gender, the masculine ending of the GOS reading is preferred. Arguments and counter arguments can take place in any type of dramatic representation. But in a Prahasana, we have heated arguments between the people of different sects as seen in numerous specimens of this type and this contributes to humour as well. Hence the reading *pravivāda* is more appropriate than the pedestrian *vivāda*.

xii. The last line of the text quoted contains the very definition of the *saṁkīrṇa* type, that it must be infused with the *vīthyaṅgas*. What are the *vīthyaṅgas* and why are they needed in a *saṁkīrṇa* type of Prahasana? This point is explained in the subsequent section of this paper. In short, the *vīthyaṅgas* are witty dialogues and such dialogues can be introduced in any type of Prahasana, nay, in any type of drama, for that matter. But if we analyse the nature of the *vīthyaṅga*, we will find that they are not only

humorous but also action oriented. Although they can be introduced in any Prahasana, their use is all the more pronounced in the *saṁkīrṇa* type. Hence the Kāśī edition reading is preferred.

The Vīthyaṅgas

Since writers like Bharata and others prescribe the presence of the Vīthyaṅgas in the Prahasana, a brief description of them may not be out of place here. Bharata has stated and defined them. Other dramaturgical texts like the Daśarūpaka offer illustrations too, mostly culled out from well-known plays. The most striking illustration and their appropriate definitions chosen from the various texts, are given below. The Vīthyaṅgas are thirteen in number. They are:

i. Udghātyaka (Speech with a hidden meaning). Udghātyaka is of two kinds–(i) a series of successive words with a hidden meaning and (ii) a series of questions and answers.
iii. Prapañca: (Unworthy praise) – 'Prapañca is unworthy praise that evokes laughter. The Avaloka quotes the Karpūramañjarī verse, 'raṇḍā caṇḍā…'s as an illustration of 'prapañca'.
iv. Trigatam.: (Triple Explanation) – If, based on similarity, there different explanations are offered regarding the exact nature of a particular sound heard, we have `trigata`
v. Chalam: (Deception) – 'Chalam' arises from the desire to deceive or mislead others with unfriendly words that seem friendly.
vi. Vakkelī: (Witty retort) – 'Vakkeli' arises from a comic dialogue comprising two or more sets of questions and answers. The illustration given is from Sāhitya Darpaṇa.

भिक्षो ! मांसनिषेवनं प्रकुरुषे ?*किं तेन मद्यं विना ।*
मद्यं चापि तव प्रियम् ? *प्रियमहो वारांगनाभिः सह ।*
तासामर्थरुचिः कुतस्तव धनम् ? *द्यूतेन चौर्येण वा ।*
चौर्येद्यूतपरिग्रहोपि भवतः । *नष्टस्य कान्या गतिः ।*

vii. Adhibalam – 'Adhibalam' is a dialogue in emulation or battle of wits among persons where each one outwits the other.
viii. Gaṇḍa – 'Gaṇḍa' is a statement suddenly introduced in the middle of another statement as a sort of dramatic irony, which has some connection with the context on hand.
ix. Avasyanditam – 'Avasyanditam' consists in re-interpreting certain words uttered earlier emotionally.

x. Nālikā – 'Nālikā' is an enigmatic remark with a hidden meaning, meant for evoking laughter.
xi. Asatpralāpa – Asatpralāpa is incoherent talk.
xii. Vyāhāra – 'Vyāhāra' is a remark made with a different purpose while it is understood by others as having a different motive. This evokes laugher and may have a basis in greed or undue desire.
xiii. Mṛdava (Euphemism) – 'Mṛdava' is that in which defects become merits or vice versa.

Among the Dramaturgical texts dealing with the definition of the Prahasana, Rasārṇavasudhākara of śiṅgabhūpāla deserves special mention since the author states and defines ten new elements called *prahasanāṅgas*, the elements of Prahasana. They are – *avalagita*, *avaskanda*, *vyāhāra*, *vipralambha*, *upapatti*, *bhayam*, *anṛtam*, *vibhrāntiḥ*, *gadgadavāk* and *pralāpa*. Śiṅgabhūpāla gives illustrations for them from an unknown Prahasana called Ānandakośa. It is necessary to distinguish the *prahasanāṅgas* and the *vīthyaṅgas* from the general Hāsya elements. A passage may be said to contain a particular Prahasana element only if it is 'hāsyaprāya'. A Prahasana element is that, which, while being hāsya-oriented, is dramatic in nature and is full of action and gesticulations. Hāsya, plain and simple, may evoke 'smita' (gentle smile) or 'hasita' (smile), but a Prahasana element is boisterously farcical evoking 'apahasita'(loud laughter) or 'atihasita' (reeling laughter). The Prahasna element may be based on pun and other types of wordplay, ridiculing of physical deformities, vain quarrel, improper speech, impertinence, roundabout talk, misquoting of scriptures or well-established sayings, exaggeration, deception and the like. The scene in the Uttararāmacarita (Act I), where Sītā, pointing to Ūrmilā's picture and asking Lakṣmaṇa who she is, is plain humour. Such elements of humour should be contrasted with Prahasana-elements and the Vīthyaṅgas described above.

It may be noted that there are one or two overlappings between the Prahasana-elements and the Vīthyaṅgas, For instance the Prahasana element 'anṛtam' is similar to the Vīthyaṅga 'Prapañca'. False praise is the basis for both. The Karpūramañjarī-verse, 'raṇḍā caṇḍā….. etc.' which is offered as an illustration for the Vīthyaṅga, 'prapañca' is cited as an instance of his 'anṛtam' by Śingabhūpāla. The Prahasana

element ‘gadgadavāk’ resembles the Vīthyaṅga ‘asatpralāpa’. Again some of the Prahasana elements and the Vīthyaṅgas have similar names but their features differ. Thus we have ‘avalagitam’ in both, the Vīthyaṅga, ‘avalagitam’ is an action taking place unexpectedly while its namesake, as a Prahasana element, consists in repenting for an earlier decision. Thus the Prahasana elements “avaskanda and vyāhāra” resemble the Vīthyaṅgas “avasyandita and vyāhāra” respectively; in name only.

By analysing the variant readings of the Prahasana section of the Nāṭyaśāstra, we find that by and large, the GOS and KM editions agree in majority of the readings, as both are derived from the western recensions of the Nāṭyaśāstra. Similarly the Kāśī edition and the Ghosh editions share commonality as they both belong to the eastern recension. Abhinavagupta, probably depended on a northern version while fashioning his famous Abhinavabhāratī. Just as we have a southern version of the Rāmāyaṇa do we have a southern version of the Nāṭyaśastra also? Probably we don’t and the reasons can be tentatively set forth. The South had its own dramatic tradition as is evident from the Silappadikaram, the Tamil classic. It probably belonged to the pre-Bharata or a non-Bharata school of dramaturgy. After all, Bharata himself recognises many such traditions. An analysis of the Koodiyattam tradition of the Kerala theatre also reveals that it is unique and differs much from the Nāṭyaśāstra tradition. The Kuchipudi, the Yakshagana, the Bhagavata mela also seem to follow a non-Bharata tradition. One example can be given. Bharata prohibits the death scene on the stage. But the Silappadikaram presents one such scene in the form of the death of the Pāṇḍya king. Rāvaṇa vadha, Duryodhana vadha, Duśśāasana vadha, Kīcaka vadha and such other themes very common in both Koodiyattam and Kathakali.

Bibliography

Main Sources

Nāṭyaśāstra, GOS – Gaekwad Oriental Series Edition, Baroda, (1926–34).Vol. II.

Nāṭyaśāstra, KM – Kavyamala edition, NS Press, Bombay, series no. 42, 1942.

Nāṭyaśāstra, Kāśī – Kāśī Sanskrit Series edition, Banaras, 1929.

Nāṭyaśāstra, Ghosh – Manmohan Ghosh Edition, Calcutta, 1967.

Ramaratnam, Prahasana in Sanskrit Literature, Kavyamala Series, Mysore, 1987

Ramaratnam, Sanskrit Drama, with special reference to Prahasana and Vīthī, DK Publishers, Delhi, 2014

Secondary Sources – Sanskrit Books

Abhinavabhāratī Of Abhinavagupta, Edn. along with the Nātyaśāstra, G.O.S., Vols. I-IV.(1926-34).
Bhagavadajjukīya of Bodhāyana Kavi, Edn. Anujan Achan, Cochin, 1925.
Bhagavadgītā, Ānandāsrama, Press, Poona, 1896.
Bhāvaprakāśana, Edn. G.O.S., No. 45. Baroda, 1930.
Daśarūpaka of Dhananjaya, (i) Edn., Parab, N.S.Press, Bombay, 1941, (ii) with English Translation, C.O Haas, Motilal Banarasidas, New Delhi, 1962. (iii) Edn. Hall, Asiatic Society of Bengal, 1865.
Dhvanyāloka of Ānandavardhana, Edn. Dr. K. Krishnamurthy, Karnatak University, Dharvar, 1974.
Karpūramañjarī, Edn. Motilal Banarasidass, Delhi, 1963.
Kālidāsa's Works, (Works of Kālidāsa) Vol. I (Dramas), Edn. Motilal Banarasidass, Delhi, 1977 Trans. (C.R. Devadhar)
Kāvyaprakāśa of Mammaṭa, Edn. Motilal Banarsidass, Delhi, 1966.
Kāvyānuśāsāna of Hemacandra, Edn. Kāvyamālā-71, N.S. Press. Bombay, 1934.
Kirātārjunīya of Bhāravi, Edn. N.S.Press, Bombay, 1917
Kumārasambhava of Kālidāsa, Cantos I-VIII, Edn. Kale, Motilal Banarsidass, New Delhi.
Mālatīmādhava of Bhavabhūti, Edn. M.R. Kale, Motilal Banarsidass, 1967.
Mattavilāsa Prahasana of Mahendra Pallava, Ed. N.P. Unni, College Book House, Trivandrum, 1974.
Nāgānanda of King Harṣa, Edn. Balamanorama Press, Madras, 1967.
Nāṭaka Candrikā of Rūpakagosvāmin, Edn. Chowkhamba, 1964.
Nātakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin, Edn. Chowkhamba, 1972.
Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra And Guṇacandra, Edn., G.O.S. No. 48, 1928.
Prabodhacandrodaya of Kṛṣnamīṣra, Edn. Motilal Banarasidass, 1971.
Pratāparudrīya of Vidyānātha, Ed., Dr. V. Raghavan, Madras.
Rasārṇavasudhākara of Śinghabhūpāla, Edn. TSS. No. L. 1961.
Sāhityadarpaṇa, Edn. Motilal Banarasidass, Delhi, 1977.
Uttararāmacarita of Bhavabhūti, Edn. Motilal, Banarasidass, 1971 (Trans. Notes etc. P.V. Kane)
Venīsamhāra, Edn. M.R. Kale, Motilal Banarsidass, 1977.

Books in English and Other Languages

Bhāsa – A Study : by A.S.P. Ayyar, M.L.J. Press, Madras, 1942.
Bhoja's Śṛṅgāraprakāśa : by Dr. V. Raghvan 7, Srikrishnapuram St., Madras-14, 1978 (Revised edition) : 1st Edn. 1961.

Bibliography of Sanskrit Drama : by Montgomery Schuyler, Columbia Univ Press, 1906.
Catalogus Catalogorum Vol. I-III : by Aufrecht.
Contribution of Kerala to Sanskrit Literature : by Dr. K.K. Kumjunni Raja, Published by the University of Madras, 1958.
Critical Study of Sanskrit Dramas by Kerala Authors : by S.Subramanuya Iyar, Unpublished Thesis, Kerala University, 1971.
Dhvani Theory in Sanskrit Literature: by Mukunda Madhava Sarma, Chowkhamba Sanskrit Series, Benares, 1968.
Dictionary of Literary Forms: by Harry Shaw, M.C. Graw Book Company, USA, 1972.
Dictionary of World Literary Terms: by Joseph T. Shipley George Allen and Unwin Ltd., Ruskin House, London.
Drama In Sanskrit Literature : by R.V. Jagirdar, Popular Book Depot, Bombay, 1947.
Epigraphica Indica, Vol. IV.
Glossary of Literary Terms: by M.H. Abraham Holt, Rinechart and Winston United States of America.
History of Classical Sanskrit Literature: by M. Krishnamachariar, Motilal Banarsidass, New Delhi, 1974.
History of Dharmasastra: by P.V. Kane, B.O.R.I., Poona, 1930-68.
History of English Drama: by Allardyee Nicolt. Cambridge, England (Vol. I–VI).
History of India: K.A. Nilakanthasastri, Oxford University Press, Madras, 1958.
History of Prostitution in India, by Sinha and Basu, Ed. The Bengal Social Hygiene Association, Calcutta, 1933, Vol. I.
History of Sanskrit Literature (Classical period): S.N. Dasgupta and S.K. De, Calcutta, 1947.
History of Sanskrit Literature: A.B.Keith, Oxford University Press, 1973 (Revised Edition).
History of Sanskrit Poetics: by S.K.De, Firma KLM Limited, Calcutta, 1976.
History of Sanskrit Poetics: by P.V. Kane, Motilal Banarsidass, Delhi, 1971.
Indian Drama: by Sten Konov (Translated) General Printers and Publishers Ltd., Calcutta-13.
Indian Kavya Literature: by A.K. Warder, Motilal Banarasidas, Delhi, Vol. I–III.
Introduction to Prakrt: by A.C. Woolner, Motilal Banarasidass, Delhi, 1975.
Law and Practice of Sanskrit Drama: by S.N. Sastri, Chowkhamba Sanskrit Series, Banaras, 1971, Vol. I.
New Catalogus Catalogorum: Vol. I–X, Madras University.
Number of Rasas: by V.Raghvan, Adyar Liubrary Publications, 1940.
Philosophy of the Aesthetic Pleasure: by P. Panchapagesa Sastri, Annamalai University, 1940.
Sanskrit Drama: by G.K. Bhat, Karnataka University Publications, Dharwar, 1975.
Sanskrit Drama and Dramatists: by K.P. Kulkarni, Poona, 1927.
Sanskrit Drama, Its Origin and Decline: by J.Sekhar, R.J. Bill, Leiden, 1960.

Silappadikaram (Tamil) Pub. Saiva Sidhanta Society, Tiruneiveli, 1970.
Social Play in Sanskrit Literature: by Dr. V. Raghavan Reprint from Indian Institute of World Culture, Bangalore-4.
Studies in Sanskrit Literary History: by Dr. Gode, Poona 1953.
Studies in Sanskrit Dramatic Criticism: by T.G. Mainkar, Motilal Banarasidass, 1971.
Survey of Sanskrit Literature: by Dr. C.Kunhan Raja, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1962.
Tantras-Studies on Their Religion and Literature: by Cintaharan Cakravarti, Punthi Pustak Bhandar, Calcutta, 1963.
Theatre of the Hindus: by H.H. Wilson, Vol. I & II London, 1871.
Theories of Rasa and Dhvani: by Dr. A.Sankaran, University of Madras Publication, 1973.
Types of Sanskrit Drama: by D.R. Mankad: Urmi Prakasan Mandir, Denso Hall, Karachi, 1936.

Research Journals

Adyar Library Bulletin, Madras, Vol. XV. 1951.
Annals of Bhandarkar Oriental Research, Poona, Vol. XXII.
Bharatīya Vidyā, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay
Indian Historical Quarterly, Vols. III-VII
Journal of the Asiatic Society of Bengal-Calcutta
Journal of the Asiatic Society, Bombay
Journal of Bihar Research Society, Vol. XXXIX.
Journal of Bihar and Orissa Research Society, March-June,1924.
Journal of Ganganath Jha Research Institute, Allahabad
Journal of Oriental Research, Kuppuswamy Sastri Research Institute, Madras. Vols. VI-VII
Journal of the University of Bombay
Journal of the University of Delhi, Vol-II
Journal of the University of Poona
Our Heritage Sanskrit College, Vol-III
Poona Orientalist, Vol-VII
Samakrta Ranga Annual Vols. I–VII
The Mysore Orientalist

नाट्यशास्त्रस्य अभिनवं सम्पादनम्

सदाशिवकुमार द्विवेदी

भकारो भावसंयुक्तो रेफो रागाश्रितोऽत्र हि।
तकारस्तालसहितस्तस्माद् 'भरत' उच्यते।।[१]

भरतमुनिना प्रणीतस्य नाट्यशास्त्रस्य तदुपरि अभिनवगुप्तपादाचार्यस्य अभिनवभारतीति व्याख्यानस्य च अनेकानि सम्पादितानि संस्करणानि इदानीं यावत् प्रकाशितानि समुपलभन्ते।[२] एतेषु संस्करणेष्वन्यतमं वर्तते शिमलास्थेन भारतीयोच्चाध्ययनसंस्थानेन प्रकाशितं भरतमुनिप्रणीतस्य स्वायम्भुवस्य नाट्यशास्त्रस्य काव्यलक्षणखण्डात्मकं द्वाविंशत्यध्यायात्मकं संस्करणं सनातनकविभिराचार्यैः **रेवाप्रसाद-द्विवेदिभिः** सम्पादितं, सानुवादम् अभिनवगुप्तपादाचार्यस्य व्याख्यानार्थेन संवलितञ्च यथास्थानम्। आधारोऽस्त्यस्य मूलस्य बड़ोदातः प्रकाशितं नाट्यशास्त्रस्य अभिनवभारतीसंवलितं सुसम्पादितं संस्करणम्।[३]

नाट्यशास्त्रे अभिनवगुप्तपादाचार्येण विरचितायाम् अभिनवभारत्यामादावेव सम्पादनस्य नियमाः समुल्लिखिताः सन्ति एवम् -

उपादेयस्य सम्पाठः तदन्यस्य प्रतीकनम्।
स्फुट-व्याख्या (स्फुटस्याख्या) विरोधानां परिहारः सुपूर्णता।।५।।
लक्ष्यानुसरणं श्लिष्ट-वक्तव्यांशविवेचनम्।

[१] नाट्सर्वस्वदीपिका १.१०

[२] नाट्यशास्त्रम् (काशीसंस्करणम्), चौखम्भा संस्कृत सीरीज, ग्रन्थ ६०।

नाट्यशास्त्रम्, सं. एम.रामकृष्णकविः, ओरियण्टल इन्स्टीट्यूट, बड़ौदा, १-७ अध्यायाः (द्वितीयं संस्करणम् १९५६, चतुर्थं संस्करणम् १९९२) ; ८-१८ अध्यायाः (द्वितीयं संस्करणम् २००१); १९-२७ अध्यायाः (प्रथमं संस्करणम् १९२७); २८-३७ अध्याय (प्रथमं संस्करणम् १९६४)।

नाट्यशास्त्रम् (१-४ भागाः), सम्पादकोऽनुवादकश्च बाबूलालशुक्लः, चौखम्भासंस्कृतसंस्थानम्, वाराणसी २०१४।
Natyashastra (with Abhinavabharati and English Translation), Manmohan Ghosh, Asiatic Society 1950 & Chaukhamba Surabharati Prakashan, 2016
Natyashastra (with Abhinavabharati) Ed. R.S.Nagar, Parimal Publication, New Delhi, 2005, IV Edition 2012

[३] **भरतमुनिप्रणीतं स्वायम्भुवं नाट्यशास्त्रम् (काव्यलक्षणखण्डात्मकम्)**- सम्पादकोदनुवादकश्च **रेवाप्रसादो-द्विवेदी**, प्रकाशकम् – भारतीय-उच्चाध्ययनसंस्थानम्, शिमला आर्यनबुक्सइण्टरनेशनल, नई दिल्ली च। २००५।

सङ्गति: पौनरुक्त्यानां समाधानसमाकुलम्।।६।।
संङ्ग्रहश्चेत्यं व्याख्या प्रकारोऽत्र समाश्रित:।।७।।

अभिनवभारतीसम्मता: सम्पादनस्य नियमा: संस्करणेऽस्मिन् उपात्ता: सन्ति । अत्र प्राधान्यं बिभर्ति '**उपादेयस्य सम्पाठ: तदन्यस्य प्रतीकनम्**' इत्येष सम्पादनविधि: सर्वत्रैव।

(१)

नाट्यशास्त्रस्य मङ्गलपद्ये प्रणमति आचार्यो भरतमुनि: '**पितामहमहेश्वरौ**' एवम् –

प्रणम्य शिरसा देवौ पितामहमहेश्वरौ।
नाट्यशास्त्रं प्रवक्ष्यामि ब्रह्मणा यदुदाहृतम्।।१.१।।

पितामह: विजिगीषुर्नाट्यवेदस्य प्रवर्तयिता गुरु: भगवांश्च महादेव: आनन्दनिर्भरतया क्रीडाशील: सन्ध्यादौ नृत्यतीति। अभिनवगुप्ताचार्यमते उभावपि गुरू अधिदैवतं च नाट्यस्य,[४] अत एव नमस्कार्यौ। कायेन, वाचा मनसा च देवा: प्रणम्यन्ते । 'शिरसा' इति पदप्रयोगेण कायेन दर्शित:, देवौ इत्यनेन वाचा दर्शित: प्रणाम:। उभयत्रापि आङ्गिकवाचिकोभयाभिनयप्रकारावुपदर्शितौ।

मानसी विनम्रता वाक्-कायव्यापारगम्या भवतीति न पृथगुपादीयते। अभिनवगुप्तपादानां मते कैशिक्यादीनां वृत्तिमात्राणां प्रवर्तकत्वादत्र नोपात्ता नमस्कृतिर्नारायणविषयिणी।

स्वायम्भुवस्य नाट्यशास्त्रस्य शिमलात: प्रकाशिते आचार्यरेवाप्रसादद्विवेदिभि: सम्पादिते संस्करणे मङ्गलपद्यमेतत् प्रक्षिप्तमुद्घोष्यते यतो हि प्रवक्ष्यामीति क्रियापदस्य नास्त्यत्र कर्तृरूपेणोपात्त: कोऽपि वक्ता भरतादिरूप: मुनि: । भरतमुनि: नाट्यवेदकथां प्रोवाचेति पञ्चमकारिकायामुल्लिख्यते एवम्-

तेषां तु वचनं श्रुत्वा मुनीनां भरतो मुनि:।
प्रत्युवाच ततो वाक्यं नाट्यवेदकथां प्रति।।१.५।।

प्रथमस्य मङ्गलपद्यस्यापि वक्ता पञ्चमकारिकायामस्यां संकेतितो भरतमुनिरिति स्वीक्रियते चेद् अतार्किकमेतत्। अभिनवभारत्याम् आचार्येण स्वयमुल्लिख्यते यन्नाट्यशास्त्रस्य आदौ विद्यमानानां कारिकाणां रचयितार: भरतमुनिशिष्या: वर्तन्ते। तद्यथा-

---

[४] **नाट्यम्**–नट्+ष्यञ्(पा.सू.५.१.१२४),नटस्यगुणकर्मरूपा:धर्मा:।नट्+ण्यत्(पा.सू.३.१.१२४)नटनव्यापार:,नट्+ञ्य–नटानामाम्नाय:(पा.सू.४.३.१२९) एवं नाट्यं भवति नाट्याम्नायपूर्वकोऽभिनयव्यापार: नटाश्रित:। तत्रैव भूमिकायां पृ.७। नाट्यस्य, नटवृत्तस्य शास्त्रं शासनोपाय: ग्रन्थ: (अभिनवभारती)।

कथयति च भरतमुनि: नाट्यशास्त्रे नाट्यवैशिष्ट्यविषये एवम् -

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला। न तत् कर्म न वा योगो नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते ।। १९.१३०।।
योऽयं स्वभावो लोकस्य नानावस्थान्तरात्मक:। सोऽङ्गाद्यभिनयैर्युक्तो नाट्यमित्यभिधीयते ।।१९.१३१।।
न तथा गन्धमाल्येन देवास्तुष्यन्ति पूजिता:। यथा नाट्यप्रयोगज्ञैस्तुष्यन्ति स्तुतिमङ्गलै: ।।३७.२९।।

शारदातनयोऽपि एतदनुमोदयत्येवं भावप्रकाशे -

न तज्ज्ञानं, न तच्छिल्पं, न सा विद्या, न सा कला। न तत् कर्म, न योगोऽसौ नाटके यन्न दृश्यते ।।भावप्रकाश: ८.१५।।
नटकमैंव नाट्यं स्यादिति नाट्यविदां मतम् ।। भावप्रकाश: १०.१३२।।

'अन्ये तु- 'इयन्तं ग्रन्थं कश्चिच्छिष्यो व्यरीरचत्। तत्र 'ब्रह्मणा' इति भरतमुनि: प्रथमश्लोके निर्दिष्ट:, 'कथं ब्रह्मन् उत्पन्न:' इत्येतदेवमेकवाक्यत्वेन षटत्रिंशदध्याय्यां यानि प्रश्न-प्रतिवचन-योजनावचनानि तानि तच्छिष्यवचनान्येव।'' इत्याहु: (अभिनवभारती १.६)।

अत्र स्पष्टमुल्लिख्यते यद् भरतमुनिविरचितो ग्रन्थ: सप्तमकारिकात: प्रारभ्यते एवम्-

भवद्भि: शुचिभिर्भूत्वा तथाऽवहितमानसै:।
श्रूयतां नाट्यवेदस्य सम्भवो ब्रह्मनिर्मित:।।१.७।।

तर्कानिमानाश्रित्य काव्यलक्षणखण्डात्मके नाट्यशास्त्रस्य संस्करणेऽस्मिन् सनातनकविभि: द्वितीयकारिकात: ग्रन्थारम्भो विधीयते एवम्-

समाप्तजप्यं व्रतिनं स्वशिष्यै: परिवारितम्।
अनध्याये कदाचित् तु भरतं नाट्यकोविदम्।।
मुनय: पर्युपास्यैवमात्रेयप्रमुखा: पुरा।[५]
प्रपच्छुस्ते महात्मानो नियतेन्द्रियबुद्धय:।।
योऽयं भगवता सम्यग् ग्रथितो वेदसम्मित:।
नाट्यवेद: कथं ब्रह्मन्नुत्पन्न: कस्य वा कृते।।
कत्यङ्ग: किंप्रमाणश्च प्रयोगश्चास्य कीदृश:।
सर्वमेतद् यथातत्त्वं भगवन् वक्तुमर्हसि।।१.१-४।।

'**तेषां तु वचनं श्रुत्वा**...' इति पञ्चमकारिकात: पूर्वं शीर्षकम् उल्लिख्यते सनातनकविभि:- '**भरतोक्तं नाट्यशास्त्रम्**' – इति।

तर्कोऽयं अभिनवगुप्ताचार्येण न्यक्कृत:। तन्मते-

'एकविरचितेषु श्रुति-स्मृति-व्याकरण-तर्कादिषु शास्त्रेषु स्वपरव्यवहारेण एकेनैव पूर्वोत्तरपक्षादीनाम् उपस्थापनं यद्विधीयते तेनैतेषाम् अनेकवक्तृता न प्रमाणीभवति... तच्चासद् एकस्य ग्रन्थस्य...।।'

अभिनवगुप्तपादाचार्यमते पुन: नाट्यशास्त्रस्य आदावुपस्थिता: पञ्चकारिका: स्वयमेव भरतमुनिना विरचिता: सन्ति, परवदात्मानं परिकल्प्य। तद्यथा – '**एवं भरतमुनि: परवदात्मानं प्रकल्प्येयन्तं ग्रन्थमभिहितत्वात्।**' अनेन प्रतीयते यदभिनवगुप्ताचार्यमते प्रथमकारिकायां '**ब्रह्मणा**' इति पदेन भरतमुनिरेवास्ति संकेतित:। एतदपि तार्किकं न प्रतिभाति अभिनवगुप्तपादाचार्यसम्मतम्। प्रथमकारिकायां 'ब्रह्मणा' इत्येतत् पदं स्वयम्भुवमभिलक्ष्य विधीयते न पुन: भरतमुनिम्। प्रमाणीभवत्येतन्नाट्यशास्त्रस्य अनेकै: परवर्तिभि: प्रयोगै: सप्तत्रिंशदध्यायस्यास्य अन्तिमपद्येनानेन च-

य इदं श्रुणुयान्नित्यं प्रोक्तं चेदं स्वयम्भुवा।
कुर्यात् प्रयोगं यश्चैवमथवाधीतवान्नर:।।[६]

---

[५] **एवम्** इत्यस्य स्थाने पाठभेद: **एनम्** अप्यपलभ्यते । भरतमुनिप्रणीतं स्वायम्भुवं **नाट्यशास्त्रम्** (काव्यलक्षणखण्डात्मकम्)- पृ.२

[६] पाठभेदोऽत्र उपलभ्यते एवम् -

य इमं शृणुयात् प्रोक्तं नाट्यवेदं स्वयम्भुवा।
कुर्यात् प्रयोगं यश्चैनं तथाधीयीत वा नर:।। अभिनवभारती।

या गतिर्वेदविदुषां या गतिर्यज्ञवेदिनाम्/कारिणाम्।
या गतिर्दानशीलानां तां गतिं प्राप्नुयाद्धि सः।।

अत्र पुनः '**स्यम्भुवा**' इत्यनेन पदेन साक्षाद् ब्रह्मा पितामहः उपादीयते नान्यः नाट्यशास्त्रस्योपदेष्टा।

एवञ्च प्रथमाध्याये-

एतत् तु वचनं श्रुत्वा प्रत्युवाच पितामहः।
महानयं प्रयोगस्य समयः प्रत्युपस्थितः।।१.५१।। इत्येवम्।

एवञ्च- **एतच्छास्त्रं प्रणीतं हि नराणां बुद्धिवर्धनम्।**
त्रैलोक्यस्य क्रियोपेतं सर्वशास्त्रनिदर्शनम्।।
मङ्गल्यं ललितं चैव ब्रह्मणो वदनोद्भवम्।
सुपुण्यञ्च पवित्रञ्च शुभं पापविनाशनम् ।।३६.७५-७६।।

इत्येतैः वचनैः ब्रह्मणा नाट्यशास्त्रं उदाहृतमिति प्रमाणीभवति न पुनः साक्षाद् भरमुनिना।

एवञ्च इन्द्रध्वजमहे भरतादिभिरनुष्ठितेन नाट्यप्रयोगेण प्रीताः ब्रह्मादयो देवाः भरतमुनिसुतेभ्यः नाट्यवेदस्य सम्पादनाय उपकरणानि प्रददुरेवम्-

ततो ब्रह्मादयो देवाः प्रयोगपरितोषिताः।
प्रददुर्मत्सुतेभ्यस्तु सर्वोपकरणानि वै।।१.५६।।

अनेनापि स्वायम्भुवं नाट्यशास्त्रं भरतमुनिप्रणीतं प्रमाणीभवति यत् सनातनकविभिः स्वसम्पादितस्य संस्करणस्य शीर्षकत्वेन परिकल्प्यते- **"भरतमुनिप्रणीतं स्वायम्भुवं नाट्यशास्त्रम्।"** इति।[७]

(२)

नाट्यशास्त्रस्य रसाध्याये रसनिष्पत्तिप्रक्रियायां चत्वारो वादा अभिनवगुप्तपादाचार्येण उपस्थापितास्तेषु लोल्लटाचार्यस्य शिरसि पातितः प्रथमः उत्पत्तिवादः। वस्तुतस्तु उत्पत्तिवाद एष भरतमुनिसम्मतः स्वीकर्तव्यः आलोचकैः। नैष सिद्धान्तः लोल्लटाचार्येण प्रवर्तितः प्रतिभाति यतो हि भावाध्याये सर्वेऽपि भावाः भरतमुनिमते उत्पद्यन्त एव। उत्पत्तिरित्यस्य क्रियापदस्य तत्तद्भावानां व्याख्यानप्रसङ्गे सर्वत्र विद्यमानत्वाद् भरतमुनिरस्त्यत्रोत्पत्तिवादी।

भरतमुनिना नाट्यशास्त्रस्य **रसाध्याये भावाध्याये** च **समुत्पद्यते/समुद्भवति/समुपजायते** इत्येतेषां क्रियापदानां रसस्वरूपनिरूपणप्रसङ्गे सर्वत्र प्रयोगो विधीयते। स्वीकुर्वन्त्येते यत् सर्वेऽपि रसा विभावैर्व्यभिचारिभिश्च समुत्पद्यन्ते समुपजायन्ते वा नाभिव्यज्यन्ते नानुमीयन्ते च। नाट्यशास्त्रे अष्टौ नाट्यरसाः परिगण्यन्ते एवम्-

---

[७] **भरतमुनिप्रणीतं स्वायम्भुवं नाट्यशास्त्रम् (काव्यलक्षणखण्डात्मकम्)**- सम्पादकोदनुवादकश्च **रेवाप्रसादो द्विवेदी**, प्रकाशकम् – भारतीय-उच्चाध्ययनसंस्थानम्, शिमल आर्यनबुक्सइण्टरनेशनल, नई दिल्ली च। २००५। पृ.१-२।

शृङ्गार-हास्य-करुण-रौद्र-वीर-भयानका:।
बीभात्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्यरसा: स्मृता:।।६.१५।।

काव्यरसानामेतेषाम् उत्पत्तिर्वर्णदैवतानि निरूप्य भरतमुनि: एतेषां विभावानुभावव्यभिचारिणां स्थायिभावानाञ्च सप्रयोजनं विस्तरेण व्याख्यानं विदधाति। विभावस्वरूपनिरूपणक्रमे आचार्योऽसौ सर्वत्रैव '**उत्पद्यते**' इत्येतत् क्रियापदं प्रयुङ्क्ते। तद्यथा-

सम्भोगस्तावत् ऋतुमाल्याऽनुलेपनालङ्कारेष्टजनविषयवरभवनोपभोगोपवन-गमनाऽनुभवनश्रवण-दर्शन-क्रीडालीलादिभिर्भावै: **समुत्पद्यते।।** ना.शा. ६.४४ वृत्ति:।।

ऋतुमाल्यालङ्कारै: प्रियजन-गन्धर्व-काव्यसेवाभि:।
उपवनगमनविहारै: **शृङ्गाररस: समुद्भवति।।६.४६।।**

हास्यरसस्थायिभावात्मक: हास्य: विकृत-परिवेषाऽलङ्कारधार्ष्ट्य-लौल्य-कुहका-सत्प्रलाप-व्यङ्गदर्शन-दोषोदाहरणादिभि-र्विभावै**रुत्पद्यते**।।

शोकस्थायिभावात्मक: करुण: शापक्लेशविनिपतन... इष्टजनवियोग...मोहभयश्रयसंयोगादिभि-र्विभावै: **समुपजायते।।**

क्रोधस्थायिभावात्मक: रौद्र: क्रोधाऽऽधर्षणाधिक्षेपादनृतवचनोपद्यात-वाक्पारुष्याऽ-भिद्रोह-मात्सर्यादि-भिर्विभावै**रुत्पद्यते**।।

उत्साहस्थायिभावात्मक: वीररस: असंयोगाध्यवसाय.... नय-विनय-बल-पराक्रमशक्तिप्रताप-प्रभावादि-भिर्विभावै**रुत्पद्यते**।।

भयस्थायिभावात्मक: भयानक: विकृतरसत्वदर्शन...स्वजनवधबन्धदर्शनश्रुतिकथादिभि-र्विभावै**रुत्पद्यते**।।

जुगुप्सास्थायिभावात्मक: बीभत्स: अहृद्याऽप्रियाऽचोष्याक्षाऽनिष्टश्रवणदर्शन-कीर्त्तनादिभि-र्भा**वैरुत्पद्यते**।।

विस्मयस्थायिभावात्मक: अद्भुतरस: दिव्यजनदर्शनेप्सितमनोरथावाप्त्युपवनदेवकुलादिगमन-सभा-विमानमायेन्द्रजाल-सम्भावनादिभिर्विभावै**रुत्पद्यते**।।

(शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मको मोक्षप्रवर्त्तक: तत्त्वज्ञानवैराग्याशयशुद्ध्यादिभिर्विभावै: **समुत्पद्यते**)।

नाट्यशास्त्रस्य **भावाध्याये** सर्वेषामेव अष्टसंख्याकानां स्थायिभावानां त्रयस्त्रिंशत्संख्याकानां व्यभिचारिभावानां स्वरूपनिरूपणक्रमेऽपि आचार्योऽसौ विभावै: समुत्पद्यते/समुपजायते इत्येवं क्रियापदस्य प्रयोगम् अविच्छिन्नतया विदधाति। अत्रापि विभावैरुत्पद्यन्ते सर्वेऽपि रत्यादय: अष्टौ स्थायिन: निर्वेदादारभ्य वितर्कपर्यन्ताश्च व्यभिचारिण: (ना.शा. ६.१८-२१)।

मुख्यया वृत्त्या रामादावनुकार्ये तद्रूपतानुसन्धानान्नर्तकेऽपि प्रतीयमानो रस:- इत्येवं लोल्लटाचार्यमते अनुकार्ये लोकरूपिणि उत्पद्यन्ते शृङ्गारादयो रसा:, रत्यादय: स्थायिन: निर्वेदादयो व्यभिचारिणश्च भावा:। अनुकार्योऽत्र राम: सर्वथैव लोकाश्रित: अनुकर्ता च नट: काव्यमात्राश्रित:।

विचारणायामत्र प्रतीयते यत् कारणसामग्रीभेदात् प्रत्येकमास्वाद: उत्पद्यत एव। ज्ञानरूपत्वात् तृतीयक्षण-निष्ठध्वंसप्रतियोगित्वाच्चास्य सर्वत्र उत्पत्ति: तर्कसंगता। '**शब्दबुद्धिकर्मणां विरम्य व्यापाराभाव**' इत्यस्ति कश्चन सिद्धान्त:। अनेन प्रतिक्षणं ज्ञानमुत्पद्यते नवीनत्वान्न पुनरभिव्यज्यते ।

लोके उत्पद्यमानस्य रसस्य नटे प्रतीतिस्तेन च सामाजिके संस्काररूपेण विद्यमानस्याभिव्यक्ति: या पुन: भुक्तौ परिणमति ब्रह्मास्वादस्वरूपिण्याम्। अत एव चत्वारोऽपि रसनिष्पत्तिप्रक्रियाविषयका: पक्षा अपरिहार्या रसानुभूतिप्रक्रियाया: समाधानाय।

उत्पत्तिपदस्यास्य रसभावाध्याययोरविच्छिन्नतया विधानेनानेन नाट्यशास्त्रस्य सम्पादयितार: सनातनकवय: कथयन्त्यत्र यदस्ति उत्पत्तिवादस्य प्रवर्तको स्वयमेव नाट्यशास्त्रस्य प्रवर्तको भरतमुनिर्न पुन: अभिनवगुप्ताचार्येण परिकल्पित: कश्चन लोल्लटाचार्य:, यस्य नोपलभ्यते परम्परा न च कश्चन ग्रन्थ: स्वातन्त्र्येण।

(३)

एवञ्च अभिनवगुप्तपादाचार्या: शैवमतानुयायिन: वर्तन्ते। रसनिष्पत्तिसूत्रस्य व्याख्यानक्रमे एतै: नोपादीयते शैवमतावलम्बिनी रसनिष्पत्तिप्रक्रिया या पुन: परवर्तिना शारदातनयेन भावप्रकाशकारेण उपात्ताऽस्ति। शैवदर्शने षट्त्रिंशत् तत्त्वानि उपादीयन्ते त्रिषु वर्गेषु - **शिवतत्त्वम्** – शिव: शक्तिश्च; **विद्यातत्त्वं- सदाशिव:, ईश्वर: सद्विद्या** शुद्धविद्यातत्त्वञ्च; **आत्मतत्त्वं, माया**- पञ्चोपाधिसम्पन्ना– कला, विद्या, राग:, काल: नियतिश्च; पुरुष:, प्रकृति:, बुद्धि:, अहङ्कार:, मन:, पञ्चज्ञानेन्द्रियाणि, पञ्चकर्मेन्द्रियाणि, पञ्चतन्मात्रा: पञ्चमहाभूताश्च।

भावप्रकाशे शारदातनय: रसस्य भुक्तिं स्वीकरोति रसानुभूते: प्रक्रियाया निरूपणप्रसङ्गे न पुनरभिव्यक्ति-मभिनवगुप्ताचार्यसम्मतामेवम्-

भोगेन संविदानन्दमयेनैवोपभुज्यते।
भोक्तृभोग्यार्थसम्बन्धप्रकारश्चाभिधीयते।।२.२६५।।

संविदानन्दमयत्वेनोपभुज्यते रस: सहृदयेन अलौकिकचमत्कारकारी। सहृदयरसानुभूतयो: सहृदयरसयोर्मध्ये भोक्तृभोग्यभावस्य संस्थापनं करोत्यसावाचार्य:। अनयोर्मध्ये सम्बन्धं स्थापयितुमसावाचार्य: - **राग:, विद्या कला** चेत्येतेषां शिवागमिनां तत्त्वानामुपादानं करोति, क्रमं व्युत्क्रम्य चैतेषाम् एवम्-

राग-विद्या-कलासंज्ञै: पुंसस्तत्त्वैस्त्रिभि: स्वत:।
प्रवृत्तिर्गोचरोत्पन्ना बुद्ध्यादिकरणैरसौ।।२.२६६।।

शिवागममते जीवात्मनि संस्थितं **कला/माया** तत्त्वं सर्वकर्तृत्वमाच्छाद्य **किञ्चित्कर्तृत्वं** जनयति **विद्या/अविद्या-तत्त्वं** सर्वज्ञत्वमाच्छाद्य **किञ्चिज्ज्ञत्वं** जनयति, रागश्च मायोपहिताम् **आसक्तिं** जनयति सासारिकीम्। शारदातनयेन राग:, विद्या कला चेति क्रम: उपादीयते न पुन: कला, विद्या रागश्चेति क्रम: शिवागमिनां यतो हि सहृदयेषु राग: मूलं भवति रसानुभूते:। रागेणोपजन्यते वासनारूपिणी प्रवृत्ति: **नियततृप्तत्व**स्याच्छादिका जीवस्य। अनेनोपजन्यते भोगानुसारिणी प्रवृत्ति: जीवस्य विषयान् प्रति। अनेनोपजन्यते **किञ्चिद्वेदात्मकं** विद्यातत्त्वं येन पुरुषस्य वासनाच्छादितं स्वरूपमभिव्यज्यते मायापरपर्यायेण। विद्यातत्त्वपूर्ववर्तिना कलातत्त्वेन पुन: वासनात्मकं चैतन्यस्यावरणमुच्छिद्यते तत्स्वरूपानुभवाय रसानुभूतिपराय। तद्यथा -

भोगं निष्पाद्य निष्पाद्य वासनात्मैव तिष्ठति ।
दु:खमोहादिकलुषमपि भोग्यं प्रतीयते ।।
यत् सुखत्वाभिमानेन स राग इति कथ्यते ।
विद्या नामेति तत्त्वं यद् रागोपादानमुच्यते ।।
तयाऽभिव्यज्यते ज्ञानं पुरुषस्य विपश्चित: ।
चैतन्यस्य मलेनैव संरुद्धस्य स्वभावत: ।।
चैतन्यस्य मलेनैव संरुद्धस्य स्वभावत: ।। २.२६७-२६९।।
अभिज्वलनहेतुर्या सा कलेत्यभिधीयते ।
एवं परम्पराप्राप्तैर्भावैर्विषयतां गतै:
बुद्ध्यादिकरणैर्भोगाननुभङ्क्ते रसात्मना ।।२.२७१।।
शिवागमज्ञैरर्थोऽयमेवमुक्त: पुरातनै: ।

रसानुभते: सम्पूर्णामपि प्रक्रियामुपसंहरति शारदातनय: एवम् –

कलोत्कलितचैतन्यो विद्यादर्शितगोचर: ।
रागेण रञ्जितश्चायं बुद्ध्यादिकरणैर्युत: ।।
व्योमाद्यवनिपर्यन्तं तत्त्वभूतात्मनि स्थितम् ।
भुङ्क्ते तत्र स्थितो भोगान् भोगैकरसिक: पुमान्।।
प्रेरकत्वेन बुद्ध्यादिकरणानां पुन: पुन: ।
उपकुर्वन्ति सत्वादिगुणास्ते तत्र तत्र तु।।२.२७२-२७४।।

शिवागमिनां रसनिष्पत्तिप्रक्रिया यद्यप्यभिनवगुप्तपादाचार्येण रसनिष्पत्तिसूत्रस्य व्याख्यानक्रमे नोपात्ता तथापि संकेतिता चैषा अभिनवभारत्या: मङ्गलपद्ये शिवतत्त्वानुस्मरणेनैवम् -

यस्तन्मयान् हृदयसंवदनक्रमेण द्राक् चित्तवृत्तिगणभोगविभागभाजि ।
हर्षोन्मिषत्परविकारजुष: करोति वन्देतमां तमहमिन्दुकलावतंसम् ।।

एवञ्च रसस्य अभिव्यक्तिर्न भवति भोग एवोपजायते इति स्पष्टमुद्घोष्यते ध्वन्यालोकलोचनान्ते आचार्येणानेनैवम्–

इत्यनित्याक्लिष्टरसाश्रयोचित-गुणालङ्कारशोभाभृतो
यस्माद् वस्तु समीहितं सुमतिभि: सर्वं समासाद्यते।
काव्याख्येऽखिलसौख्यधाम्नि विबुधोद्याने ध्वनिर्दर्शित:
सोऽयं कल्पतरूपमानमहिमा भोग्योऽस्तु भव्यात्मनाम् ।।४.१७ परिकरश्लोक:।।

अक्लिष्टा रसाश्रयेण उचिता ये गुणालङ्कारा:, ततो या शोभा, तां बिभर्ति काव्यम्।.... दर्शित इति। स्थित एव सन् प्रकाशित:, अप्रकाशितस्य हि कथं भोग्यत्वम् ।"

अत्राभिव्यक्तिरपरिहार्या भोगाय इति स्वयमेव लोचनान्ते स्वीकरोति अभिनवगुप्ताचार्यः अभिव्यक्तिवादस्य प्रतिष्ठापकत्वेनापि। अत्र '**भोग्योऽस्तु भव्यात्मनाम्**' इत्यस्मिन् प्रयोगे भोग्यपदप्रयोगः भट्टनायकस्य रसविषयकं भोगं स्मारयति काव्याख्यादुद्यानाज्जायमानम्।

एवञ्च **विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः** (नाट्यशास्त्र ६.३० वृत्तौ) इत्येतद् रसनिष्पत्रिसूत्रं रससूत्रतया प्रतिष्ठाप्यते अभिनवगुप्तपादाचार्येण। अत्र नास्ति उल्लेखः स्थायिभावानां येषां रसकारणताऽवच्छिन्ना रसरूपेण च परिणतिः सर्वप्रस्थानस्वीकृता। रसनिष्पत्तिसूत्रस्यास्य चत्वारो व्याख्यातारः लोल्लट-शङ्कुक-भट्टनायक-अभिनवगुप्तपादाः प्रायेण सूत्रस्यास्य व्याख्यानप्रसङ्गे रसनिष्पत्तेः प्रक्रियामुपदिशन्ति न पुनः रसस्वरूपतां निरूपयन्ति। अभिनवगुप्ताचार्येण अभिव्यक्तिवादः तुरीयः सिद्धान्तः स्वीकृतः। विचारणायां रसानुभूतेः स्थायिभावानाम् अभिव्यक्तिः भुक्तेः प्राग्भवति यतो हि पूर्वम् अभिव्यक्तस्यैव भावस्य भोगो भवति न पुनरनभिव्यक्तस्य। पदार्थस्य अभिव्यक्तिरनिवार्या भुक्तेः पूर्वम् अनभिव्यक्तस्य अभुक्तत्वात्। अत एव भुक्तिवादः तुरीयः सिद्धान्तः न पुनरभिव्यक्तिवादः। भट्टनायकेन च '**नाभिव्यज्यते**' (काव्यप्रकाशः ४) इत्युक्त्वा निराक्रियते पूर्वस्थितिः अभिव्यक्तेः आनन्दवर्द्धनाचार्येण प्रवर्तिताया: अभिनवगुप्ताचार्येण च व्याख्यातायाश्च।

(४)

षट्त्रिंशत् काव्यलक्षणतत्त्वानि नाट्यशास्त्रस्य षोडशाध्याये निरूपितानि सन्ति अलङ्काराणां चतुर्णां निरूपणात् पूर्वम्। उद्देशक्रमेऽत्र एतेषां काव्यलक्षणानाम् अभिनवगुप्तपादाचार्यः उपजातिपरम्परामनुकरोति स्वकीयेन उपाध्यायेन सम्मताम्। परम्पराद्वयमत्रोपलब्धमासीत् अभिनवगुप्तपादाचार्याय। उभयत्रापि षट्त्रिंशत् लक्षणानि सन्ति किन्तु न तानि अभिन्नानि। अभिनवगुप्तपादाचार्येण उपजातिपरम्परामाश्रित्य लक्षणतत्त्वानां विवेचनं विधीयते। तन्मते- '**पठितोद्देशक्रमस्तु अस्मदुपाध्यायपरम्परागतः** (ना. शा.१६.१)। नाट्यशास्त्रेऽपि उद्देश्यक्रमे उपजातिपरम्परा समुपलभ्यते लक्षणक्रमे च पुनः अनुष्टुप्परम्परा।

लक्षणान्येतानि अस्फुटालङ्काररूपेण प्रसिद्धानि परवर्तिषु आलङ्कारिकेषु। संकेतमेतेषां '**स्फुटालङ्कारविरहेऽपि न काव्यत्वहानि**'-रित्येवं काव्यप्रकाशे विधीयते मम्मटाचार्येण प्रथमोद्योते। एतेषामेव स्फुटावस्थाऽलङ्कारत्वमवाप्नोतीति प्रसिद्धिः, परवर्तिषु दण्डीत्यादिषु अलङ्कारात्मवादिषु।

लक्षणतत्त्वमेतत् लक्षयन्त्यभिनवगुप्ताचार्याः एवम्–

शब्दानमीभिः शब्दैरर्थानमीभिरर्थैः संघटयामीत्येवमात्मकस्तु यस्तृतीयः कवेः परिस्पन्दः तदधीनात्मलाभादिशब्दात्मार्थात्मककाव्य-शरीरसंश्रितानि वक्ष्यमाणश्लेषादिगुणदशक-समभि-व्यञ्जनव्यापाराणि शब्दार्थोपस्कारकल्पानि क्रियारूपाणि लक्षणानीति, यदुक्तं तत्रैव-

> **इति शब्दार्थयोर्येयं संश्रिता देहभूतयोः।**
> **काव्ये तया दर्शितानि लक्षणानि विदुर्बुधाः।।** इति
> **काव्येष्यस्ति तथा कश्चित् स्निग्धः स्पर्शोऽर्शशब्दयोः।**
> **यः श्लेषादिगुणव्यक्तिदक्षः स्याल्लक्षणस्थितः।।** १६.४ अभिनवभारतीति ।

अभिनवगुप्ताचार्यमते प्रबन्धधर्मा लक्षणानि भवन्ति। केचन पुनः कवेरभिप्रायविशेषो लक्षणमिति कथयन्ति। इतरे मन्यन्ते यथास्थाननिवेशनं यद् गुणालङ्कारादीनां तल्लक्षणमिति।

षट्त्रिंशत्संख्याकेषु काव्यलक्षणेषु अष्टादशसंख्याकानि काव्यलक्षणानि उपजातिपरम्परायाम् अनुष्टुप्परम्परायाञ्च समानानि। अन्यान्यवशिष्टानि च उभयत्रापि भिद्यन्ते। इत्थं लक्षणानि चतु:पञ्चाशत्संख्याकानि वर्तन्ते। अष्टादश समानानि षट्त्रिंशच्च उभयत्रापि भिन्नानि नवीनानि वेति।

सैष महान् भेद: लक्षणस्वरूपनिर्धारणविषयक: सर्वत्र संदृश्यते। भरतमुनिना लक्षितस्य कस्यापि लक्षणतत्त्वस्य अभिनवगुप्तपादाचार्येण अन्यथा व्याख्यानं विधीयते नवीनञ्च लक्षणं क्वचित् प्रस्तूयते। तद्यथा-

गुणकीर्तनम् इत्यस्य लक्षणस्य भरतमुनिसम्मतं स्वरूपं वर्तते-

कीर्त्यमानैर्गुणैर्यत्र विविधार्थसमुद्भवै:।
दोषा न परिकल्प्यन्ते तज्ज्ञेयं गुणकीर्तनम्।।ना.शा.१६.९।।

बहूनां राज्ञादीनां सुचरितानामेव कीर्तनं गुणकीर्तनं कथ्यते दोषादर्शनपरम्। तद्यथा-

पृथुरसि गुणैर्मूर्त्या रामो नलो भरतो भवान्
महति समरे शत्रुध्नस्त्वं तथा जनक: स्थितौ।
इति सुचरितैर्मूर्त्तिं विभ्रच्चिरन्तनभूभृतां
कथमसि न मान्धाता देवस्त्रिलोकविजय्यपि।। तत्रैव अभिनवभारती।।

अत्र पृथु-राम-नल-भरतादीनां गुणकीर्तनं विधीयते कस्यापि राज्ञ: स्तुतिपरकम्। अभिनवगुप्ताचार्येण अपरमपि अनुष्टुप्परम्पराया: लक्षणतत्त्वस्यास्य स्वरूपं प्रस्तूयते एवम्-

लोके गुणातिरिक्तानां बहूनां यत्र नामभि:।
एको हि शब्द्यते तत्तु विज्ञेयं गुणकीर्तनम्।। तत्रैव अभिनवभारती।।

इत्थं लक्षणानां संख्याया: स्वरूपस्य च निर्धारणाय महत् सम्पादनमपेक्ष्यते नाट्यशास्त्रे सम्प्रत्यपि। परवर्तिन: भोजराजादय: मन्यन्ते यन्नाटकादीनां अस्फुटं लक्ष्मरूपेण विभूषणत्वेन च काव्यस्य प्रसिद्धानि लक्षणतत्त्वान्यसंख्येयानि भवन्ति, तथापि चतुष्षष्टिरेतेषां परिगण्यते (शृ.प्र. १२.३१५-३२२) वाक्यार्थधर्मरूपत्वात्। तद्यथा -

लक्षणानि चतुष्षष्टिरिति यत् प्रागुदीरितम् ।
नाटकादेरस्फुटं लक्ष्म तदिदानीं विविच्यते ।।१२.३१५।।
आशीरनुक्तसिद्धिश्च प्रियं वचनमेव च ।
लक्षणानि चतुष्षष्टिं काव्येष्वेतानि निर्दिशेत् ।।१२.३२२।।
एवञ्च – **एतानि काव्यस्य विभूषणानि प्रायश्चतुष्षष्टिरुदाहृतानि।**
प्रबन्धशोभाकरणाय तज्ज्ञैस्सम्यक् प्रयोज्यानि यथारसानि ।।१२.४६१।।

शारदातनयोऽपि भावप्रकाशस्य अष्टमाधिकारे नयादारभ्य क्षमापर्यन्तं लक्षणतत्त्वानि संकेतयति चतु:षष्टिसंख्याकानि नाट्यालङ्काररूपेण एवम् -

नयातिशयदाक्षिण्यसिद्ध्यभिप्रायगर्हणा:।
उपदिष्टञ्च माला च सार्थापत्तिश्च सम्भ्रम:।।

पश्चात्ताप: प्रसिद्धिश्च हेतुदृष्टान्तसंशया:।
गुणातिपात आक्रन्दो विचार: प्राप्तिरेव च ।।
विशेषणं निरुक्तिश्च कपटञ्च मनोरथ:।
याच्ञा निदर्शनं चाशीरभिमान: स्पृहाऽपि च ।।
पृच्छाऽभिज्ञानमुद्दिष्टं शोभोदाहरणे तथा।
नीतिरक्षरसङ्घात: क्षोभश्चार्थविशेषणम्।।
प्रोत्साहनं गुणाख्यानं गुणोक्तिश्च निवेदनम्।
गुणानुवादोपपत्तिपरिवादोद्यमा अपि ।।
अनुक्तसिद्धि: कार्यं च परिहारस्तथाश्रय:।
उक्तिर्देशोऽनुवृत्तिश्च प्रहर्षश्च क्षमेति च ।।८.२५-३०।।
चतुष्षष्टिरलङ्कारा: कथिता नाटकाश्रया: ।

दशरूपकान्ते धनञ्जयमते अलङ्कारेष्वन्तर्भूतानि भूषणादीनि लक्षणतत्त्वानि पृथङ्नोपादीयन्ते। तद्यथा –

षट्त्रिंशद् भूषणादीनि समादीन्येकविंशति:
लक्ष्मसन्ध्यन्तरङ्गानि सालङ्कारेषु तेषु च ।।दशरूपकम् ४.८५।।

(५)

नाट्यशास्त्रस्य संस्करणेऽस्मिन् मूलपाठस्य निर्धारणं नाट्यशास्त्रस्य परवर्तिनामाचार्याणां परम्परया संवादं विधाय अर्थौचित्यमाश्रित्य च विधीयते। मूलपाठस्य निर्धारणाय केवलं पाण्डुग्रन्था एवात्र नाधारभूता। नाट्यशास्त्रस्य सुदीर्घा परम्परा समुपलभ्यते दण्डिन: काव्यलक्षणादर्शे, धनञ्जयस्य दशरूपके, भोजराजस्य शृङ्गारप्रकाशे, रामचन्द्रगुणचन्द्रयोर्नाट्यदर्पणे, हेमचन्द्राचार्यस्य काव्यानुशासने, विद्यानाथस्य प्रतापरुद्रयशोभूषण, विद्याधरस्य एकावल्याम्, शारदातनयस्य भावप्रकाशे, विश्वनाथकविराजस्य साहित्यदर्पणे, शिङ्गभूपालस्य रसार्णवसुधाकरे, रूपगोस्वामिन: नाटकचन्द्रिकायां नन्दिकेश्वरस्य अभिनयदर्पणे चेत्यादिषु। परम्परायामस्यां नाट्यशास्त्रस्य प्रायेण सम्पूर्णाऽपि प्रमेयसामग्री पौन:पुन्येन प्रस्तूयते परवर्तिभिराचार्यै: सुविचार्य संक्षेपेण। रसार्णवसुधाकरमते शारदातनयमते च शाण्डिल्य:, कोहल:, दत्तिल इत्यादिभिर्भरतपुत्रै: नाट्यशास्त्राणि स्वातन्त्र्येण विरचितान्यासन्। तानि सम्प्रत्युद्धरणेष्वेवोपलभन्ते आचार्याणामेतेषां ग्रन्थेषु। सनातनकविमते साहित्यशास्त्रस्य आचार्याणां परम्परामिमामनुसृत्य द्विसहस्राधिकवर्षप्राचीनस्यास्य नाट्यशास्त्रस्य मूलनिर्धारणे साहाय्यमनुभूयते। अत्र प्रस्तूयते परम्परामिमामनुसृत्य सनातनकविभिरुपात्तं पाठनिर्धारणस्य एकमुदाहरणं नायिकाभेदविषयकमस्मिन् संस्करणे।

नाट्यशास्त्रस्य द्वाविंशत्यध्याये नायिकाया: भेदानां निरूपणं वर्तते। बड़ोदात: प्रकाशिते नाट्यशास्त्रस्य संस्करणे त्रयोविंशतिसंख्याकेषु नायिकाभेदेषु अन्तिमस्य श्वशीलाभेदस्य निरूपणं विधीयते एवम्-

उद्बुद्धगात्रनयना विजृम्भणपरायणा।
दीर्घा/ल्पा-ल्पवदना स्वल्पपाणिपादविभूषिता।।२२.१३३।।
उच्चै:स्वना स्वल्पनिद्रा क्रोधना सुकृतप्रिया।
हीनाऽऽचारा कृतज्ञा च श्वशीला परिकीर्त्तिता।।२२.१३४।।

नाट्यशास्त्रस्य परवर्तिना भावप्रकाशकारेण शारदातनयाचार्येण द्वाविंशति सत्वाश्रिता भेदा: नायिकाया: निरूपिता: सन्ति गोशीलापर्यन्ता:। तद्यथा –

नायिकानां च सर्वासां सत्त्वमत्राभिधीयते ।
धर्मादर्थोऽर्थत: काम: कामात् सुखफलोदय: ।।५.६७।।
सुखस्य मूलं प्रमदास्तासु सम्भोग इष्यते ।
नानाशीलाश्च ता: सर्वा: सत्त्वं स्वं स्वं समाश्रिता: ।।५.६८।।
उपसृप्ता यथाशीलं तृप्ता विदधते रतिम् ।
देव-दानव-गन्धर्व-यक्ष-रक्ष:-पतत्रिणाम् ।।५.६९।।
पिशाच-नाग-व्यालानां नर-वानर-हस्तिनाम् ।
मृग-मीनोष्ट्र-मकर-खर-सूकर-वाजिनाम् ।।५.७०।।
महिषाऽज-गवादीनां तुल्यशीला: स्त्रिय: स्मृता: ।

भावप्रकाशकार: न परिगणयति कथमपि भरतसम्मतमन्तिमं श्वशीलाभेदं नायिकाभेदेषु। एते भेदा: सत्वावलम्बिता: भरतमुनिमाश्रित्य परिकल्पिता: सन्ति भावप्रकाशकारेण एवम् –

एवं प्रदर्शितं शीलं स्त्रीणां भरतवर्त्मना ।
विज्ञाय च यथासत्त्वमुपसर्पेत् ततो बुध:।।५.१०३।।

एतदाधारीकृत्य सनातनकविभिराचार्यै: रेवाप्रसादद्विवेदिभि: नायिकाया: भेदेषु श्वशीलाभेद: पादटिप्पण्यामुल्लिख्यते न पुन: नाट्यशास्त्रस्य मूले। अनौचित्यान्वितत्वाद् एतादृशं सम्पादनमत्र विधीयते नायिकाभेदविषयकम्।

नायिकाया: शीलनिरूपणक्रमेऽपि भरतमुनि: श्वशीलानुरूपं शीलं नोल्लिखति एवम्-

भूयिष्ठमेव लोकोऽयं सुखमिच्छति सर्वदा।
सुखस्य हि स्त्रियो मूलं नानाशीलाश्च ता: पुन:।।
(स्त्रीणां शीलानि)
देव-दानव-गन्धर्व-रक्षो-नाग-पतत्त्रिणाम्।
पिशाच-यक्ष-व्यालानां नर-वानर-हस्तिनाम्।।२२।।
मृगमीनोष्ट्रमकर-खर-सूकर-वाजिनाम्।
महिषाजगवादीनां तुल्यशीला: स्त्रिय: स्मृता:।।२२.९१-९३।।

नायिकाया: सर्वेषां शीलाश्रितभेदानां निरूपणानन्तरं भरतमुनि: कथयत्येवम् -

नानाशीला: स्त्रियो ज्ञेया: स्वं स्वं सत्त्वं समाश्रिता:।
विज्ञाय च यथासत्त्वमुपसेवेत ता: पुन:।।

उपचारो यथासत्त्वं स्त्रीणामल्पोऽपि हर्षद:।
महानप्यन्यथायुक्तो नैव तुष्टिकरो भवेत्।। २२. १३५-१३६।।
धर्मार्थं हि तपश्चर्या सुखार्थं धर्म इष्यते।
सुखस्य मूलं प्रमदास्तासु संभोग इष्यते।।२२.१३८।।

भरतमुनिना नाट्यशास्त्रे उद्देशक्रमे सत्वाश्रिता नायिकाभेदा उल्लिखिता: सन्ति यत्र परिगण्यते श्वशीलानायिकाभेद: स्वातन्त्र्येण। शीलनिरूपणक्रमे अत्रैव पुन: नायिकाया: '**श्वशीलाभेदस्य**' अनुल्लेख: नायिकाप्रकारस्यास्य प्रक्षिप्ततां प्रमाणयति। परवर्तिना भावप्रकाशकारेण नोल्लिख्यते स्वयमेव भरतमुनिनाऽपि नाट्यशास्त्रे नायिकानां शीलनिरूपणप्रसङ्गे नोपादीयते श्वशीलाभेद:। संस्करणेऽस्मिन् परवर्तिनामाचार्याणां परम्परामनुसृत्य नाट्यशास्त्रे परिगणित: नायिकाया: श्वशीलाभेद: प्रक्षिप्तोऽस्तीति समुद्घोष्यते आचार्यै: रेवाप्रसादद्विवेदिभि:, समुल्लिख्यते च पादटिप्पण्यां न पुन: मूलपाठे।

एतदेवाश्रित्य आचार्यचरणा अत्र समुद्घोषयन्ति यन्नास्ति अभिनवगुप्तपादाचार्यस्य अभिनवभारती एव आधारभूता मूलपाठस्य निर्धारणाय नाट्यशास्त्रस्य। नाट्यशास्त्रस्य रचना ख्रीष्टात् पूर्वं तृतीयायां शताब्द्यां सञ्जातेति मन्यते सर्वैरेव ऐकमत्येन। अभिनवभारती विरचिताऽस्ति नवमशताब्द्यां ख्रीष्टस्य। द्वयोर्मध्ये महान् कालव्यतिकरो वर्तते। अत एव मध्यवर्तिनीं नाट्यलक्षणविषयिणीं परवर्तिनामाचार्याणां परम्परामनुल्लिख्य न कर्तुं शक्यते अभिनवभारतीमात्रमाश्रित्य नाट्यशास्त्रस्य मूलपाठस्य निर्धारणम्। य: कश्चन नवीन: पाठ: मध्यवर्तिषु उपलभ्यते आचार्येषु नाट्यशास्त्रविषयक: सोऽस्माभि: प्रथममुपादेय: मूलस्य विचारणायाम्।

(६)

नाट्यशास्त्रस्य रसाध्याये भावाध्याये च वागङ्गसत्वजा ये अभिनया: रसभावेषु दर्शितास्ते द्वादशाध्याये प्रतिपादितेन सामान्याभिनयमाध्यमेन नटादिभि: अभिनयकाले प्रयोज्या भवन्ति। सामान्याभिनये एते अभिनयप्रकारा: समानमानत्वेनोपादीयन्ते भरतमुनिमते। सामान्याभिनयस्य लक्षणं भरतमुनिना विधीयते एवम् –

शिरोहस्तकटीवक्षोजङ्घोरुकरणेषु तु।
सम: कर्मविभागो य: सामान्याभिनयस्तु स:।।
ललितैर्हस्तसञ्चारैस्तथा मृद्वङ्गचेष्टितै:।
अभिनेयन्तु नाट्यज्ञै: रसभावसमन्वितम्।।२२.६५-६६।।

सामान्याभिनय वागङ्गसत्वजो भवति। अत्र पुन: सर्वेष्वपि अङ्गेषु समानरूपेणाभिनयस्य विभागो विधीयते। तद्यथा –

सामान्याभिनयो नाम ज्ञेयो वागङ्गसत्वज:।
सत्वे कार्य: प्रयत्नस्तु नाट्यं सत्वे प्रतिष्ठितम्।।२२.१।।

सनातनकविमते सामान्याभिनये पुन: **अभिनयसामान्यं** महत्त्वं बिभर्ति। समानो मान: समान: तस्य भाव: सामान्यमिति नवीना व्युत्पत्ति: सामान्यशब्दस्य आचार्येणोपात्ता। सममानत्वं नाम समानत्वेनात्र प्रोल्लिख्यते यतो हि वागङ्गसत्वजा अभिनयप्रकारा: समानमानत्वेनात्रोपादीयन्ते।

वागङ्गसत्वजा ये अभिनप्रकारा:- वाचिक:, आङ्गिक: सात्विकश्च सन्ति एतेषां त्रयाणां संवादी न पुन: विसंवादी मिश्रणं सामान्याभिनये अपेक्ष्यते, अलातचक्रवत्। अलातचक्रे पुन: सूक्ष्मातिसूक्ष्मानामग्नि कणानामने-केषां पङ्क्तिरेकैवावभासते सत्स्वपि तेषां मध्ये भेदात्। एतादृशं समत्वं सामान्याभिनयेऽपि– '**सम: कर्मविभागो य: सामान्याभिनयस्तु स:**' (२२.६५) इत्येवं प्रकारेण भरतमुनिना अपेक्ष्यते। अभिनवगुप्ताचार्यमते सत्त्वं हि नाम चिति:, जीवितेनैव नटेनाभिनस्य सम्पादनात्। जीवितं हि नाम चित्या अधिष्ठितं चित्तमित्यभिधीयते। चितेरस्या: प्रवाह: अभिनयप्रकारेषु समत्वेनोपस्थित: संदृश्यते।

अभिनवगुप्ताचार्यमते आहार्याभिनयप्रकारोऽत्र सामान्याभिनये नोपादीयते सिद्धस्वरूपत्वात्, मध्ये स्थिरत्वेनावस्थानाद् अयत्नसिद्धत्वाच्च। तथापि आहार्याभिनयेऽपि भविष्यति सामान्याभिनयचिन्ता न तु सर्वथैवास्य तत्र त्याग:। स्त्रीणां स्वभावजा दश अलङ्कारा: लीलादय: भरतमुनिना परिकल्पिता: सन्ति।[८] एतेषु आहार्यस्य विच्छित्तौ सातिशयं निरूपणं विधीयते भरतमुनिना नाट्यशास्त्रे एवम् –

माल्याच्छादनभूषणविलेपनानामनादरन्यास:।
स्वल्पोऽपि परां शोभां जनयति यस्मात् तु विच्छित्ति: ।।ना.शा.२२.१५।।

माल्यादीनामलङ्करणानामल्पोऽप्यव्यवस्थितो विन्यास: कामपि अद्वितीयां शोभां जनयति विच्छित्तौ। कुमारसम्भवस्य सप्तमसर्गे महाकवि: कालिदास: विच्छित्तिमिमामाश्रित्योपवर्णयति भगवत्या: पार्वत्या: सौन्दर्यं भवेन सह परिणयायोपस्थिताया एवम् –

कर्णार्पितो रोध्रकषायरूक्षे गोरोचनाभेदनितान्तगौरे ।
तस्या: कपोले परभागशोभां बबन्ध चक्षूंषि यवप्ररोह: ।।कुमा. ७.१७।।

एवञ्च विभ्रमेऽपि पुन: आहार्याभिनय: समाविश्यते एवम् –

विविधानामार्थानां वागङ्गाहार्यसत्त्वयोगानाम् ।
मदरागजनितो व्यत्यासो विभ्रमो ज्ञेय: ।।ना.शा. २२.१६।।

चतुर्णामप्यभिनप्रकाराणामत्र मदरागाभ्यां जनित: व्यत्यास: शोभातिशयकारी भवति। अभिनयस्य लक्षणं मुनिना विधीयते एवम् –

विभावयति यस्माच्च नानार्थान् हि प्रयोगत: ।
शाखाङ्गोपाङ्गसंयुक्तस्तस्मादभिनय: स्मृत: ।। ना.शा. ८.७।।

विभावनव्यापारेण[९] सर्वमपि प्रातिभासिकं विश्वमुत्पाद्यते सहृदयहृदयाह्लादाय काव्यमुखेन कविप्रतिभया सत्यतया।

अभिनये नटस्याभिनयाय प्रवर्तमानस्य शाखा: सन्ति - शिर:, मुखं, जङ्घा, ऊरू, पाणि:, पाद: इत्येवम् –

---

[८] लीला विलासो विच्छित्तिर्विभ्रम: किलकिञ्चितम् ।
मोट्टायितं कुट्टमितं बिब्बोको ललितं तथा।
विहृतं चेति विज्ञेया दश स्त्रीणां स्वभावज: ।। ना.शा. २२.११-१२।।

[९] विभावना विना हेतुं कार्योत्पत्तिर्यदुच्यते ।। काव्यप्रकाश: १०.२२।।

यत् तु शिरोमुखजङ्घोरुपाणिपादैर्यथाक्रमं क्रियते।
शाखादर्शनमार्ग: शाखाभिनय: स विज्ञेय: ॥ ना.शा. २२.४४॥

अभिनयस्य सम्पादनाय प्रवृत्तस्य नटस्य अङ्गानि भवन्ति- शिर:, हस्तं, कटी, वक्ष:, पार्श्वक:, पादम् इत्येवम् –

तस्य शिरोहस्तकटीवक्ष: पार्श्वकपादसमन्वित:।
अङ्गप्रत्यङ्गसंयुक्त: षडङ्गो नाट्यसंगङ्ग्रह: ॥८.१२॥

अभिनयक्रमे नटस्याभिनये प्रवर्तमानस्य उपाङ्गानि भवन्ति- शिर:, हस्तं, ऊरू, वक्ष:, पार्श्वक:, कटी, पादमिति सन्ति –

तस्य शिरोहस्तोर: पार्श्वकटीपादत: षडङ्गानि।
नेत्रभ्रूनासाधरकपोलचिबुकान्युपाङ्गानि ॥८.१३॥

भाव:, हावो हेला चैतेषां त्रयाणां प्राधान्यं समुपलभ्यते अभिनयप्रकारेषु सत्वाश्रितेषु। भरतमुनिमते देहात्मकं सत्त्वं भवति, सत्त्वेन भाव: समुत्थीयते, भावाद् भवति हाव:, हावाद्धेला समुपजायते। एते स्वाभाविका भवन्ति नटे परस्परसमुत्थिता अपि। सत्त्वं हि नाम चैतन्यात्मको देह: नटस्य सहृदयस्य वा। तत्रोत्पद्यन्ते **भावा**: वाचा, अङ्गसञ्चालनेन सात्विकै: मुखरागादिभिरभिनय-प्रकारै:। भावैरेतै: कवेरन्तर्गता भावा अभिनीयन्ते सहृदयानामनुभूतये चमत्कारैकरूपिण्या:। शृङ्गारचेष्टासम्पन्ना अक्षिभ्रूविकारप्रपूरिता: ग्रीवारेचकादयो भावा: **हाव**पदवाच्या भवन्ति अनुभाव-रूपत्वात्। शृङ्गाररसोत्पन्ना: ललितात्मका: हावा: हेलापदवाच्या भवन्ति। तद्यथा –

देहात्मकं भवेत् सत्त्वं सत्त्वाद् भाव: समुत्थित:।
भावात् समुत्थितो हावो हावाद्धेला समुत्थिता॥
भावो हावश्च हेला च परस्परसमुत्थिता:।
सत्त्वभेदा भवन्त्येते शरीरे प्रकृतिस्थिता:॥
वागङ्गमुखरागेण सत्त्वेनाभिनयेन च।
कवेरन्तर्गतं भावं भावयन् भाव उच्यते॥
तत्राक्षिभ्रूविकाराढ्य: शृङ्गाररसंभवा।
सग्रीवारेचको ज्ञेयो हाव: सत्त्वसमुत्थित:॥
यो वै हाव: स एवैषा शृङ्गाररससंभवा।
समाख्याता बुधैर्हेला ललिताभिनयात्मिका ॥ ना.शा.२२.६-१०॥

लीलाविलासादीनां स्वभावजां दश संख्याकानां स्त्रीणां दशालङ्काराणां, सप्त संख्याकानां तासामेवा-यत्नजानामलङ्काराणानां शोभा, कान्ति: दीप्त्यादीनाम्, षट्संख्याकानां शारीराभिनयानां वाक्यं, सूचा अङ्कुरादीनाम्, आलाप:, प्रलाप:, विलाप:, अनुलाप:, संलाप:, अपलाप:, संदेश:/व्यतिदेश:/निर्देश:, व्यपदेश:, उपदेश:, अपदेश: इत्येतेषां वाचिकाभिनयभेदानां मार्गाभिनयप्रकारत्वेन परिकल्पितानाम् अत्र विस्तरेण विचारणा विधीयते (ना.शा. २२अध्याय:)।

आचार्यै: रेवाप्रसादद्विवेदिभि: नाट्यशास्त्रस्य संस्करणस्यास्य भूमिकायामुल्लिख्यते यदस्ति अभिनवगुप्ताचार्यस्य सामान्याभिनयशब्दस्य व्याख्यानमतार्किकम्। एतेषां मते '**सामान्यम्**' इत्यस्य

शब्दस्य निरुक्ति: रङ्गप्राश्निकानां विचारप्रसङ्गे सप्तविंशाध्याये आचार्येण भरतमुनिना विधीयते '**समत्वम्**' इत्यस्य पदस्य व्याख्यानक्रमे। तद्यथा-

समत्वमङ्गमाधुर्यं पाठ्यं प्रकृतयो रसा: ।
वाद्यं गानं सनेपथ्यमेतज्ज्ञेयं प्रयत्नत: ।।२७.७६।।

अत्र आचार्येण भरतमुनिना 'समत्वम्' इत्यस्य स्वरूपम् एवं प्रस्तूयते-

गीतवादित्रतालेन कलान्तरकलासु च ।
यदङ्गं क्रियते नाट्यं समन्तात् सममुच्यते ।।
अङ्गोपाङ्गसमायुक्तं गीततालललयान्वितम् ।
गानवाद्यसमत्वं च तद् बुधै: सममुच्यते ।।२७. ७७-७८।।

गीतवाद्यतालानां समता समत्वपदवाच्या भवति। अत्र पुन: कलाकलान्तरेण समाविश्य प्रवर्तते। अङ्गानामुपाङ्गानाञ्च समानता, गीतताललययुक्तं गानवाद्यानां समत्वमपि 'समसंज्ञया' विद्वद्भिर्विनिर्दिश्यते। सामान्याभिनये पुन: एतेषां समेषामपि सममानत्वेन स्थितिरपेक्ष्यते तदाश्रितश्चाभिनयो भवति सामान्याभिनय: भरतमुनिसम्मत:।

द्वाविंशाध्याये सामान्याभिनयस्य व्याख्यानविषये या अभिनवभारती समुपलभ्यते तत्र नास्ति '**समत्वम्**' इत्येतस्यास्यात्र सप्तविंशाध्याये उपात्तस्य विशिष्टस्य व्याख्यानस्य परिगणनम्। सामान्याभिनयस्य व्याख्यानं भरतमुनिसम्मतं समत्वस्यास्य स्वरूपमवलम्ब्यैव कर्तुं शक्यते नान्यथेति आचार्या रेवाप्रसादद्विवेदिन:।

इत्थं बड़ौदा संस्करणे काव्यलक्षणात्मकेषु (१-३,६,७,१३-२७,३५-३६ इत्येतेषु) द्वाविंशत्यध्यायेषु २७७२ कारिका: वर्तन्ते। एतासु प्रकाशितासु कारिकासु सनातनकविभि: सम्पादिते प्रकृतसंस्करणे २५१६ कारिका: संभूय मूलत्वेनोपात्ता: सन्ति, २५७ कारिकाश्च प्रक्षिप्ता सन्तीति समुद्घोष्यते सपादनक्रमे। संस्करणेऽस्मिन् या: कारिका: अभिनगुप्तपादाचार्यै अभिनवभारत्यां नोपात्ता न च टीकया संवलितास्तासां प्रक्षिप्तत्वेन समावेशो वर्तते न पुन: मूलत्वेन। यत्र कुत्रापि मूलेन सह विसंवाद: समुपलभ्यते तस्य समुल्लेखो विधीयते सुविचार्य पाटटिप्पण्याम्। बड़ौदात: प्रकाशिते नाट्यशास्त्रस्य संस्करणे अनेका: कारिका: कोष्ठकमध्ये प्रक्षिप्तत्वेन परिकल्प्यापि मूलपाठेन सह प्रकाशिता: सन्ति। यद्येतासु नोपलभ्यते अभिनवभारती तर्हि प्रकृतसंस्करणे सनातनकविभि: एता मूलत्वेन नोपादीयन्ते ।

इत्थं सनातनकविभि: नाट्यशास्त्रस्याभिनवं सुसम्पाद्य प्रकाशितं संस्करणं समुपलभ्यते काव्यलक्षणात्मकं समेषामेव नाट्यशास्त्रानुशीलनाय प्रवृत्तानां सहृदयचञ्चरीकाणां कृते।

नाट्यविषयस्यास्यानुशीलनेन भुक्तिपूर्वकं मुक्तिं लभन्ते काव्यपरायणा: कवय: सहृदयाश्च भावप्रकाशमते इत्थम् –

इत्यादि सर्वमवधार्य कवि: प्रबन्धं
कुर्याद् यथा बुधजन: शृणुयात् सुखेन ।
विद्वज्जनश्रवणवर्त्मसुखात् प्रबन्धो
नेतु: कवेरपि विधास्यति भुक्तिमुक्ती ।।भावप्रकाश: ९.३१५।।

नाट्यशास्त्र के पाठ में विभिन्न स्तरों की पहचान—कुछ संकेत

वसन्तकुमार म. भट्ट

भूमिका:- संस्कृत, पालि-प्राकृत भाषा में लिखे गये सभी ग्रन्थों के पाठ एक पीढी से दूसरी पीढी के पास अलग अलग तरीके से पहुँचा है। प्राचीन काल में मुद्रणकला का आविष्कार नहीं हुआ था, तब मानवकृत प्रतिलिपिकरण से पाण्डुलिपियों के माध्यम से पाठसंचरण होता रहा है। लेकिन सभी प्रकार के ग्रन्थों की पाठसंचरण विधा आदिकाल से एक समान नहीं रही है। जैसे कि- (1) वेदों की मन्त्र-संहिताओं के पाठ श्रुतिपरम्परा से (गुरु-शिष्य या पिता-पुत्र की मौखिक पद्धति से) पहुँचा है और उस तरह के पाठ-संचरण में कोई अशुद्धि या विकृति प्रविष्ट नहीं हुई है। क्योंकि वेदमन्त्रों को ईश्वर का निःश्वसित माना गया है, ईश्वरप्रणीत माना गया है, जिसके कारण उनको जटापाठ, घनपाठादि अष्ट विकृतियों से सस्वर कण्ठस्थ किये गये हैं। वेदमन्त्रों को भारतीय परम्परा में अपौरुषेय यानी अकर्तृक रचनावाले माने गये हैं। (2) प्राचीन एवं मध्यकाल में राजा-महाराजाओं ने अपनी प्रशस्तियाँ, दानपत्र, राजाज्ञाओं या धर्मोपदेशादि जाहिर करने के लिए जो शिलालेख, ताम्रपत्र, स्तम्भलेखादि खुदवाये थे। उन पर जो लेखित दस्तावेज प्राप्त होते हैं उनको उत्कीर्ण साहित्य कहा जाता है। ऐसे उत्कीर्ण पाठ भी भूकम्प या बिजली गिरने से नष्ट-भ्रष्ट होते हैं। अतः उनका भी सही पाठ सम्पादित करने की आवश्यकता रहती है। (3) रामायण, महाभारत, पुराण, नाट्यशास्त्र आदि कुछ ग्रन्थ ऐसे हैं जिनको प्रोक्त (=प्रवचन के माध्यम से फैला हुआ) साहित्य कहा जा सकता है। ऐसे ग्रन्थों के पाठ सामान्यतः अनेक-कर्तृक होते हैं। क्योंकि ऐसे ग्रन्थ अनेक कालखण्ड में, अनेक प्रदेशों के अनेक व्यक्तियों के सामूहिक प्रयासों से आकारित होते रहे हैं।[1] इस प्रकार के साहित्य में भरत मुनि के नाट्यशास्त्र (तथा चरक एवं सुश्रुत की आयुर्वेद-संहिताओं) का भी समावेश होता है। क्योंकि ये शास्त्र प्रयोगलक्ष्यी एवं प्रयोगशील होने के कारण परवर्ती काल के प्रयोगकर्ताओं ने अपने अनुभव एवं कौशल के आधार पर परम्परागत ज्ञान को समृद्ध एवं नवीकृत भी किया है। यह बात प्रायः सर्वसम्मत है कि भरतमुनि का नाट्यशास्त्र भी, जो प्रथम क्षण में एक-कर्तृक होते हुए भी, कालान्तर में अनेक भरतों (नटों) ने अपने अनुभवादि के आधार पर बहुत कुछ बदला भी है एवं नये पाठ्यांश जोडे भी हैं। पाँच भरत सुप्रसिद्ध हैः- वृद्धभरत, नन्दिभरत,

[1] उदाहरणतया, सब से पहले व्यास ने गणेश जी के द्वारा 8000 श्लोकवाला युद्धकाव्य जो लिखवाया था, उसका नाम "जयसंहिता" था। दूसरे स्तर पर, व्यास के शिष्य वैशम्पायन ने उसमें भरत वंश की कथा संमिलित की, तब वह "भारत-संहिता" नामक वंशकथा रूप 24,000 श्लोकवाला काव्य बना। तीसरे स्तर पर, सूत ने (पौराणिक व्यक्ति ने) शौनकादि मुनिओं के सामने उसका पारायण करते समय उसमें अनेक नये आख्यान-उपाख्यानादि प्रक्षिप्त किये। जिससे वह एक लाख श्लोकवाला "महाभारत" नामका धर्मकाव्य बन गया।

कोहलभरत, दत्तिलभरत एवं मतंगभरत। अतः आज उपलब्ध हो रहा नाट्यशास्त्र भी "प्रोक्त प्रकार" का (अनेक-कर्तृक) ग्रन्थ कहा जायेगा। (4) चौथे प्रकार के जो ग्रन्थ हैं, जिनमें काव्य, नाटक, वृत्ति, भाष्य, टीका-टिप्पणादि का समावेश होता है। यह "कृत" प्रकार का साहित्य एक-कर्तृक होता है। जो प्रतिलिपिकरण की परम्परा से हम तक पहुँचा है। (5) भगवान् बुद्ध एवं भगवान् महावीर की वाणी मूल में "श्रुत साहित्य" ही है। क्योंकि उन्होंने कागज-कलम उठा कर, धर्मोपदेश लिख कर अपने शिष्यों को नहीं दिया था। उनके श्रीमुख से निकले धर्मवचन शिष्यों ने सुन कर स्मृतिबद्ध किये थे और पहले तो मौखिक परम्परा से ही प्रवाहित किये थे। तथा शताब्दीओं के बाद उनको लिपिबद्ध किये गये हैं।।

संस्कृत ग्रन्थों का यह पञ्च विध पाठ एवं उन सब के लिए प्रयुक्त की गई पाठसंचरण की अलग अलग विधाएं ऐसा सूचित कर रही हैं कि वेदमन्त्रों के साहित्य को छोड कर, अन्य चारों प्रकार के साहित्य का जो पाठ प्रकाशित ग्रन्थों में या पाण्डुलिपियों में उपलब्ध हो रहा है वह अपने मूल रूप में (यथातथ, बिना विकृत हुए) हम तक पहुँचा ही नहीं है। तथा उन सभी प्रकारों के पाठ की संचरण-विधा के अनुसार उनसे जुडी समस्याएँ भी भिन्न भिन्न हैं। अतः उन सब के लिए पाठालोचना की पद्धति तथा पाठ-सम्पादन के सिद्धान्त भी भिन्न भिन्न स्वरूप के ही सोचना होगा। प्रस्तुत आलेख में हमें, "प्रोक्त साहित्य" के रूप में नाट्यशास्त्र की पाठालोचना करनी होगी। यहाँ पाठालोचक का प्रथम कर्तव्य पाण्डुलिपियों में संचरित हुई अशुद्धियाँ दूर करना होता है। लेकिन दूसरा कर्तव्य यही भी होगा कि परम्परागत पाण्डुलिपियों में जहाँ जहाँ पर पाठभेद है, पाठ्यांश कम–ज्यादा है, (यानी पाठ में संक्षेप एवं प्रक्षेपादि है), उनका तुलनात्मक अध्ययन किया जाय। जिससे दो हजार वर्ष पहले लिखे गये इस ग्रन्थ के पाठ्यांशों में निगूहित पुनरुक्तियाँ, नियमों में की गई वैकल्पिक व्यवस्थाएं, प्रसंग-संगति का भंग, पूर्वापर-विरोध, कथन-शैली में बहुरूपता एवं विषयान्तरादि की पहचान हो सकेगी।।

[1]

नाट्यशास्त्र के चार से अधिक संस्करण वर्तमान समय में उपलब्ध हो रहे हैं। (1) सब से पहला निर्णय सागर प्रेस, मुंबई का प्रकाशन 1894 में हुआ था। इसके अन्तिम पृष्ठ (447) पर दी गई पादटिप्पणी में लिखा है कि पाठ सम्पादक को दो पाण्डुलिपियाँ मिली थी, जो समान स्थानों में खण्डित होने से ऐसा सिद्ध होता है कि उन दोनों पाण्डुलिपियों की आदर्श-प्रति मूल में तो एक ही होगी। यह कोई समीक्षितावृत्ति नहीं है, और केवल दुर्लभ ग्रन्थ के पाठ की रक्षा करने के हेतु से ही उसका प्रकाशन किया जाता है- ऐसा उसके सम्पादकों ने लिखा है।[2] (2) उसके बाद, बनारस हिन्दू युनिवर्सिटी, वाराणसी के द्वारा अन्य दो पाण्डुलिपियों के आधार पर नाट्यशास्त्र के पाठ का सम्पादन करने का प्रयास ई.स.1929 में किया गया। जिसके दो सम्पादक थे- 1. श्रीबटुकनाथ शर्मा एवं श्री बलदेव उपाध्याय। इस सम्पादन की भूमिका लिखने की प्रार्थना महामहोपाध्याय गोपीनाथ कविराज को की गई थी। लेकिन समयाभाव से वे नहीं लिख पाये और बिना किसी औपचारिक प्रस्तावना ही उस ग्रन्थ को प्रकाशित किया गया है।

[2] अस्य शास्त्रस्येदानीं विरलप्रचारत्वेन दुर्लभतया महता कष्टेन पुस्तकद्वयमासादितम्। तत्रापि द्वयोरपि तुल्यत्रुटि-(त) पाठोपलम्भेनैकादर्शकत्वमेवानुमीयते। एवञ्च पुस्तकान्तरालाभेन यथाशक्यं पाठे शोधितेऽप्यशुद्धीनामशक्य-ज्ञाना_नां संदिग्धपाठानां च बहुत्वेन शुद्धिपरिश्रमस्याशुद्धिसागरे निमज्जितत्वेऽपि केवलं ग्रन्थप्रकाशनमात्रं प्रयोजनं मत्वा प्राकाश्यं नीतः।।

अतः उपयोग में ली गई वे दो पाण्डुलिपियों का कुछ विवरण, लेखनकाल या उन दोनों में क्या तारतम्य था? वह हम नहीं जान पाते हैं। इन दोनों का तुलनात्मक अध्ययन करने से देखा जाता है कि मुंबई के संस्करण में 37 अध्यायों में कुल 4998 श्लोक हैं, तथा काशी के संस्करण में 36 अध्यायों में 5,556 श्लोक हैं। यानी काशी के संस्करण में 558 श्लोक अधिक है। (3) ओरिएन्टल इन्स्टीट्युट, म. सा. युनि. ऑफ बरोडा, वडोदरा ने नाट्यशास्त्र की समीक्षित आवृत्ति निकाली है। उसका पाठसम्पादन श्रीरामकृष्ण कवि ने ई.स.1926 में, 40 पाण्डुलिपियों के सहारे,[3] करना शूरु किया था। तथा उसकी द्वितीयावृत्ति पुनः संशोधित पाठ के साथ ई.स. 1956 में श्री के. एस. रामस्वामी ने प्रकाशित की है। (जिसमें उन्होंने अपने पुरोगामी सम्पादक के वाचना-विषयक विचार को अमान्य किया था। उन्होंने लिखा है कि नाट्यशास्त्र की "उत्तरी वाचना एवं दाक्षिणात्य वाचना" जैसा कोई भेद दिखता नहीं हैं। एवञ्च इयत्ता की दृष्टि से नाट्यशास्त्र का लघुपाठ एवं बृहत्पाठ जैसे भेद हो ऐसा भी नहीं लगता है।) इन दोनों के बाद भी प्रोफे. के. कृष्णमूर्ति, डॉ. वी. एम. कुलकर्णी आदि विद्वानों ने कुछ और नये संस्कार करके तृतीय-चतुर्थ संस्करण निकाले हैं। (प्रस्तुत आलेख में अभिनवगुप्त की टीका सहित के इन सम्पादनों का ही विनियोग किया गया है।) लेकिन इस सम्पादन में, अभिनवगुप्तपाद की अभिनवभारती टीका का भी समीक्षित पाठ देने का उपक्रम रहा है। अतः उस वडोदरा की आवृत्ति में जो पाठ सम्पादित किया है वह 11वीं शती में अभिनवगुप्त के सामने प्रचलित रहे पाठ को प्रस्तुत करता है। उस 11वीं शती से भी पुराना, प्राचीनतम पाठ ढूँढने का उपक्रम वहाँ था ही नहीं। (4) इन्दिरा गान्धी राष्ट्रिय कला केन्द्र की वाराणसी शाखा ने भुजीमोल, नेवारी एवं देवनागरी लिपियों में लिखी आठ नयी पाण्डुलिपियों का विनियोग करके प्रथम 14 अध्याय तक का नाट्यशास्त्र ई.स. 2015 में प्रकाशित किया है। इस नेवारी पाठपरम्परा का वैशिष्ट्य यह है कि उसमें आठ नहीं, नव रसों की गिनतीवाला पाठ संगृहीत किया है।[4] यानी यह पाठ भी अभिनवगुप्तपादाचार्य के समयवाला ही होगा। (5) इन्दिरा गान्धी राष्ट्रिय कला केन्द्र की वाराणसी शाखा ने जो नेवारी नाट्यशास्त्र का समीक्षित पाठसम्पादन शूरु किया है, उसमें जयपुर के अनिर्दिष्ट नाम, स्थानादिवाले "पोथीखाना" से प्राप्त की गई कागज पर लिखी दो देवनागरी पाण्डुलिपियों (क्रमांक 4887 एवं 6587) की भी सहायता ली हैं। इनमें से दूसरी पाण्डुलिपि विक्रमसंवत 1734 (ई.स.1677) में लिखी गई है। इन दोनों प्रतियों में नाट्यशास्त्र के 38 अध्यायवाला पाठ मिलता है।।

इन प्रकाशित संस्करणों से ही मालूम होता है कि इनमें एक समान इयत्तावाला पाठ उपलब्ध नहीं होता है। अतः नाट्यशास्त्र की पाठालोचना का अवशिष्ट कार्य करना चाहिए। जिससे हम विभिन्न काल खण्ड में जुडे नवीन पाठ्यांशों को पहचान सकें। क्योंकि पाठालोचना का मूलभूत लक्ष्य तो यही है कि दो हजार वर्षों से चले आ रहे पाठ में से, सब से पहले तो प्राचीन से प्राचीनतर, एवं प्राचीनतर से

---

[3] इन में से 14 पाण्डुलिपियाँ ही ओरिएन्टल इन्स्टीट्युट, वडोदरा के पाण्डुलिपि-संग्रह में उपलब्ध हैं। (यह भी कथनीय है कि श्रीरामकृष्ण कवि ने 40 पाण्डुलिपियों के क्रमांक एवं प्राप्ति-स्थानादि का विवरण नहीं दिया है)

[4] *हास्यशृङ्गारकरुणा वीररौद्रभयानकाः। बीभत्साद्भुत-शान्ताश्च नव नाट्यरसाः स्मृताः*॥6-14॥, किन्तु उसके बाद जब स्थायिभावों की गिनती प्रस्तुत की जाती है तब उस कारिका में केवल 8 स्थायिभाव ही है, उनमें शम नामका स्थायिभाव नहीं लिखा है। *हासो रतिश्च शोकश्च क्रोधोत्साहौ भयं तथा। जुगुप्सा विस्मयश्चैव स्थायिभावाः प्रकीर्तिताः* ॥6-16॥ इसका फलितार्थ यही हो सकता है कि यह नेवारी नाट्यशास्त्र में संचरित हुआ पाठ 11वी शती से पहले का हो ही नहीं सकता है। एवं यह पाठ अभिनवगुप्तपादाचार्य के द्वारा स्वीकृत परम्परा का अनुसरण करनेवाला कहा जा सकता है।

प्राचीनतम पाठ को पहचाना जाय। पश्चात् उसीको समीक्षित पाठ के रूप में सम्पादित किया जाय। (तथा जो प्राचीनतर या प्राचीन, या अर्वाचीन पाठ्यांश हो उनको पाठान्तर के रूप में पादटिप्पणी में समाविष्ट किया जाय।) क्योंकि अभिनवगुप्त के द्वारा स्वीकृत पाठ से भी पुराना हो ऐसा पाठ ही मौलिक पाठ के नजदीक होने का सविशेष दावा कर सकता है। यहाँ विभिन्न स्तरों के पाठ को पहचानने के लिए इति दिङ्न्याय से कुछ विचार किया है, जो प्राचीनतम पाठ की पहचान करने में सहायक हो सकते हैं।।[5]

[2]

नाट्यशास्त्र में अनेक विषयों का निरूपण हुआ दिखता है। लेकिन शूरुआत में, उनमें से प्रधानीभूत विषय कौन रहे होंगे और बाद में, किन प्रासंगिक एवं आनुषंगिक विषयों का समावेश हुआ होगा? उस पर थोडी चर्चा करना जरूरी है। (1) नाट्य का उद्भव-बिन्दु (= नाट्योत्पत्ति), रंगभूमि की संरचनाएं, आंगिक, वाचिक, एवं सात्त्विक जैसे चतुर्विध अभिनय तथा रस-सिद्धान्त की प्रस्तुति। (2) इन केन्द्रीभूत विषयों के साथ प्रासंगिकतया दशविध रूपक, उनके भेदक लक्षणों की उपस्थापना, वस्तुग्रथन में आवश्यक ऐसे पाँच सन्धि एवं 64 सन्ध्यङ्गों का विचार, नायक-नायिका के भेद एवं अवस्थाओं का समावेश होना आवश्यक है। (3) तत्पश्चात् नाट्य "अभिनेय-काव्य" होने से, उसके साथ संगीत एवं नृत्य जैसे अन्य दों विषयों का प्रवेश आनुषंगिकतया होना भी अनिवार्य लगता है। (4) रूपकों के पाठ्यांश में गद्य के साथ पद्य का भी उपयोग होता है। अतः कालान्तर में, नाट्यशास्त्र में काव्य के गुण, दोष, अलंकार एवं छन्दः-शास्त्रीय विषय भी घुसते रहे हैं, लेकिन वे दूराकृष्ट विषय हैं। (5) एवमेव, वाचिकाभिनय में काकु-स्वर की चर्चा होनी अनिवार्य है। परन्तु भाषा विषयक विचारों के साथ व्याकरण का विषय भी चुपकी से साथ में बिठाया जाता है। (6) एवमेव, संगीत के अन्तर्गत मूर्च्छना, ताल, लय, अनेक वाद्यों का विषय भी ना.शा. में चला आता है। अन्ततो गत्वा "जो मांगो सो हाजीर" जैसी स्थिति आकारित हुई! ई.स.पूर्व दूसरी-तीसरी शती में भरत मुनि ने जब नाट्यशास्त्र का प्रणयन शूरू किया होगा, उसका मूल रूप हम नहीं जानते हैं। किन्तु शताब्दीओं के बाद, जिस रूप में वह हम तक पहुँचा है वह नाट्य, नृत्य, संगीतादि कलाएं एवं काव्यशास्त्र, छन्दःशास्त्र, कामशस्त्र, व्याकरणादि का विश्वकोश जैसा स्वरूप धारण करके खडा है। यहीं पर प्रश्न खडा होता है कि-

क्या मूलतः भरत मुनि के दिमाग में ऐसी महत्त्वाकांक्षा रही होगी कि- "मैं नाट्यशास्त्र के निमित्त से कलामात्र की जानकारी एक ही ग्रन्थ में प्रस्तुत कर दूँ?"। अथवा, क्या किसी एक ही व्यक्ति के हाथ से वैविध्य पूर्ण इतनी सारी कलाओं का गहराई के साथ जमावडा प्रस्तुत करना सम्भव हो सकता है?- इस प्रश्न के उत्तर में पक्ष-विपक्ष हो सकते हैं। किन्तु, हम ऐसे रचनाकार के सामर्थ्य से जुडे विवाद में जाना नहीं चाहते हैं। तथापि वर्तमान नाट्यशास्त्र में रचनागत कुछ पहलु ऐसे प्राप्त होते हैं कि जिसके कारण यह किसी एक ही व्यक्ति की रचना (एक-कर्तृत्व) हो, अथवा वर्तमान स्वरूपवाले नाट्यशास्त्र की किसी एक ही समयबिन्दु पर साद्यन्त रचना हुई हो- ऐसी प्रतीति नहीं होती है। बल्कि इस ग्रन्थ की अनेक कर्तृकता

[5] डॉ. कपिला वात्स्यायन का ग्रन्थ Bharata: The Nātyaśāstra, Sahitya Akademi, Delhi, 1996, reprint 2005 द्रष्टव्य है। उन्होंने ना.शा. में कैसा अन्तर्गूढ विचारतन्तु साद्यन्त बुना गया है - वह स्पष्ट किया है। यह ग्रन्थ अनुपेक्ष्य है। उन्होंने बताये ना. शा. के किस अन्तःस्यूत पाठ (Implicit text) में बदलाव या समझौता नहीं होना चाहिए? यह समझने के लिए उनका ग्रन्थ मार्गदर्शक सिद्ध होगा।।

पर ही विचार स्थिर होते हैं।। भरत मुनि के नाट्य विषयक मूलग्रन्थ को अन्यान्य कलाओं का विश्वकोश बनाने की मनीषा भारतीय कलाकारों के दिमाग में जैसे जैसे अकथित रूप से क्रमशः फैलती रही होगी वैसे ही उसने विभिन्न कलाओं का प्रवेश करवाने के लिए, दशों दिशाओं की खिडकियाँ खोल दी। जिसका प्रमाण निम्नोक्त श्लोक हैः—

न तज्ज्ञानं (न तच्छुतं) न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।
नासौ योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते।। 1-116 ।।

अर्थात् "कोई भी ऐसा ज्ञान नहीं है, कोई भी ऐसी विद्या नहीं है, कोई भी ऐसी कला नहीं है, कोई भी ऐसा योग नहीं है, कोई भी ऐसा कर्म नहीं है जिसको इस नाट्य (=नाट्यशास्त्र) में नहीं दिखाया जा सकता।।" नाट्यशास्त्र के आरम्भ में दिया हुआ श्लोक दूसरे स्वरूप में फिर से एक बार सन्धि-निरूपण नामके उन्नीसवें अध्याय में भी प्रस्तुत किया गया हैः- *न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला। न तत्कर्म न वा योगो नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते*।। 19-143।। (यह दूसरी बार प्रस्तुत हुआ श्लोक मुंबई-संस्करण के 19-117में तथा काशी-संस्करण के 21-122में भी प्राप्त होता है।) एवञ्च दूसरी बार प्रस्तुत हो रहे इस श्लोक की जानकारी अभिनवगुप्तपाद को भी है। इसका मतलब यह होगा कि बहुविध विषयों के प्रक्षेप सहित का यह "प्राचीन" पाठ 11वीं शती से पहले ही सुविदित बन चुका था। अतः हमारा प्रयास कम से कम इससे भी प्राचीनतर (प्राग्-अभिनवगुप्त कालिक) पाठ को पहेचानने का होना चाहिए।।

[3]

नाट्यशास्त्र का रचना-स्वरूप कैसा है? इस प्रश्न की चर्चा करते हुए प्रायः सभी विद्वानों ने बताया है कि इसको प्रारम्भ में (आदि)भरत या (वृद्ध)भरत ने लिखा होगा, लेकिन उनके वंशज भरतों एवं/यानी विभिन्न प्रदेश के रंगकर्मियों ने अपने अनुभवों के आधार पर उस ग्रन्थ को बार बार नवपल्लवित करने का कार्य किया होगा। अतः नाट्यशास्त्र के वर्तमान (=प्रकाशित) पाठ में विभिन्न स्तरों की रचनाएं खोजने का प्रयास करना चाहिए। नाट्यशास्त्र के वर्तमान पाठ में ही कम से कम चार स्तर खोजे जा सकते हैं:- [1] प्राचीनतम, (जो अंशः सूत्र रूप से सुरक्षित हो, एवं जो लुप्त प्रायः तथापि अनुमानगम्य हो) [2] आनुवंशिक श्लोक एवं तदितर प्राचीनतर पाठ, जिसको प्राग्-अभिनवगुप्त कालिक पाठ कहेंगे, [3] प्राचीन, (यानी 11वीं शती के अभिनवगुप्त के द्वारा व्याख्यायित पाठ्यांश = वर्तमान में जो प्रकाशित स्वरूप में उपलब्ध है) और [4] अर्वाचीन, यानी अभिनवोत्तरकाल में दाखिल किये गये पाठ्यांश।। यद्यपि अभिनवगुप्त ने 11वीं शती में जब नाट्यशास्त्र पर टीका लिखी तब उन्होंने वर्तमान में उपलब्ध हो रहे पाठ को प्रायः भरत मुनि के द्वारा ही रचित माना है, तथापि उसमें कोहलादि ने कुत्रचित् कुछ अंश जोडे हैं- ऐसे भी निर्देश उन्होंने ही किये हैं। अतः सम्भव है कि विशेष परीक्षण करने से, नाट्यशास्त्र में पूर्वोक्त चार प्रकार के स्तरों की पहचान की जा सकेगी। इस लक्ष्य को हांसिल करने के लिए निकर्श के रूप में परामृश्य कतिपय बिन्दु निम्नोक्त हैः-

[क] भरत मुनि इस शास्त्र के प्रवक्ता है और वे आत्रेयादि मुनिओं को नाट्यवेद के सम्बन्ध में बता रहे हैं- ऐसा प्रारम्भिक अध्याय में कहा गया है। परन्तु दूसरे अध्यायों में शास्त्र-प्रवक्ता एवं उनके श्रोताओं का स्वरूप बदलता रहा है- ऐसा भी हम देख रहे हैं। ना.शा. के विभिन्न स्तर खोजने का यह एक व्यापक स्थान सिद्ध हो सकता हैं।।

[ख] भरत मुनि ने नाट्योत्पत्ति का वर्णन करते हुए जिन देवताओं और ऋग्वेदादि चारों वेदों का विनियोग बताया है, उस मूलभूत (नींव स्थानीय) पुराकल्पन में जब परिवर्तन या नवीन पुराकल्पन का आश्रयण करके जो भाग प्रस्तुत होता है- वह द्वितीय स्तरीय (प्रक्षिप्त) रचना होगी।

[ग] किसी एक विषय का निरूपण हो जाने के बाद, उसमें वैकल्पिक व्यवस्था भी जोडी गई हो ऐसा देखा जाता है, जो कालान्तर में जोडी गई हो सकती है।। (उदाहरणतया- पूर्वरंग विषयक 5 अध्याय एवं आहार्य अभिनय का निरूपण करनेवाला 21वाँ अध्याय।)

[घ] किसी एक विषय का निरूपण एक ही जगह पर नहीं भी मिलता है, बल्कि एक ही विषय अनेकत्र बिखरा हुआ भी दिखाई दे रहा है। जैसे कि, नाट्यशास्त्र के अध्याय 3 एवं 5 में संगीत से जुडी बहुत सारी पारिभाषिक शब्दावली का प्रयोग हुआ है। जिनकी विशद विवृति हमें बहुत बाद में पढने को मिलती है। एवमेव, ताण्डवलक्षण नामक चतुर्थ अध्याय में जिन करण एवं अंगहार का वर्णन मिलता है, उनको ठीक से तभी समझा जा सकता है, जब हम अध्याय 8, 9 एवं 10 को पढते हैं।।

[ङ] ना. शा. में प्रायः सभी श्लोक अनुष्टुभ् छन्द में लिखे गये हैं। लेकिन बीच बीच में कुछ अध्यायों में ऐसा देखा जाता है कि आर्या छन्द, एवं अन्य छन्दों में या अनियमित स्वरूपवाले छन्द का प्रयोग करके लिखे गये श्लोक मौजुद है। तथा कुत्रचित् सूत्रशैली से विषय की उपस्थापना की है, एवं बीच बीच में गद्य खण्डों में भी विषय का निरूपण किया गया है। ये सभी स्थानों में भी अलग अलग कालखण्ड के भिन्न भिन्न कर्ताओं को देखा जा सकता है।।

[च] प्रतिपाद्य विषय को सर्वाङ्गीण बनाने के उत्साह में कुत्रचित् अनावश्यक जानकारियाँ देनेवाले पाठ्यांश का प्रवेश भी दिखता है।

[छ] मुख्य प्रतिपाद्य विषय के साथ आनुषंगिकतया जुडे विषयों का प्रक्षेप भी दिखता है।।

[ज] प्राकृत भाषा विचार एवं भाषा-विधान में रचनागत द्विविधता भी द्विस्तरीय रचना की परिचायक बनती है।

अब इन उपर्युक्त बिन्दुओं की सोदाहरण उपपत्ति भी करनी आवश्यक हैः-

[क]

नाट्यशास्त्र की ग्रथन-शैली का व्यापक अभ्यास किया जाय तो आत्रेयादि मुनिओं ने भरत मुनि को नाट्यवेद सम्बन्ध में प्रश्न पूछे, उनके सामने विविध जिज्ञासाएं रखी। जिसके प्रत्युत्तर में भरत मुनि ने उस नाट्यवेद विषयक विविध विषयों का निरूपण किया। विषय-निरूपण की यह पहली पद्धति है। जैसे कि- प्रथमाध्याय में,

> अनध्याये कदाचित्तु भरतं नाट्यकोविदम्।।
> मुनयः पर्युपास्यैनमात्रेयप्रमुखाः पुरा। पप्रच्छुस्ते महात्मानो नियतेन्द्रियबुद्धयः।।
> योऽयं भगवता सम्यग्ग्रथितो वेदसम्मितः। नाट्यवेदः कथं ब्रह्मन्नुत्पन्नः कस्य वा कृते।।
> तेषां तु वचनं श्रुत्वा मुनीनां भरतो मुनिः। प्रत्युवाच ततो वाक्यं नाट्यवेदकथां प्रति।।[6]

[6] नाट्यशास्त्रम्। (अभिनवभारती टीका के साथ), सं. रामकृष्ण कवि, पुनःसम्पादित- के. कृष्णमूर्ति, प्रकाशक- ओरिएन्टल इनस्टीट्युट, वडोदरा, 1992, (अध्याय -1, श्लोक 2 से 6, पृ. 5 से 8)

नाट्य-सम्बद्ध प्रतिपाद्य विषय का निरूपण करनेवाले इस तरह के वक्ता-श्रोता (भरत एवं ऋषि-मुनिओं) की जोडी नाट्यशास्त्र के कुछ अनुगामी अध्यायों में भी प्राप्त होती है । जैसे कि, दूसरे अध्याय में,- *भरतस्य वचः श्रुत्वा पप्रच्छुर्मुनयस्ततः। भगवन् श्रोतुमिच्छामो यजनं रङ्गसंश्रयम्* ।।1।।, पाँचवे अध्याय के प्रथम श्लोक में लिखा है कि- *भरतस्य वचः श्रुत्वा नाट्यसन्तानकारणम्। पुनरेवाब्रुवन् वाक्यमृषयो हृष्टमानसाः*।। उसी तरह से छठवे अध्याय के प्रारम्भ में भी पहले श्लोक में बताया है कि: *पूर्वरंगविधिं श्रुत्वा पुनराहुर्महत्तमाः। भरतं मुनयः सर्वे प्रश्नान् पञ्चाभिधत्स्व नः।।1।, तेषां तु वचनं श्रुत्वा मुनीनां भरतो मुनिः। प्रत्युवाच पुनर्वाक्यं रसभावविकल्पनम्* ।।4।। आठवे अध्याय के आरम्भ में भी लिखा है कि- *भावानां च रसानां च समुत्थानं यथाक्रमम्। त्वत्प्रसादाच्छ्रुत्वा सर्वमिच्छामो वेदितुं पुनः ।।1।। तेषां तद्वचनं श्रुत्वा मुनीनां भरतो मुनिः। प्रत्युवाच पुनर्वाक्यं चतुरोऽभिनयान् प्रति* ।।4।।

लेकिन तदनुगामी अध्यायों में यह पद्धति बदल जाती है। अब, नवमें अध्याय में, ऋषि-मुनिओं के प्रश्न या जिज्ञासा को बिना प्रस्तुत किये, सीधे ही भरत मुनि (या शास्त्र-प्रवक्ता) कहते हैं कि मैं अब अमुक विषय कहता हूँ जिसको आप सुनिए, जानिए। यह शास्त्र-निरूपण की दूसरी पद्धति है। जैसे कि, *एवमेतच्छिरोनेत्रभ्रू-नासोष्ठ-कपोलजम् । कर्म लक्षणसंयुक्तमुपाङ्गानां मयोदितम्*।।9-1।। *हस्तादीनां प्रवक्ष्यामि कर्म नाट्यप्रयोजकम्। यथा येनाभिनेयं च गदतो मे निबोधत।।9-2।।, तथा एताश्चार्यो मया प्रोक्ता यथावच्छस्त्रमोक्षणे। चारीसंयोग-जानीह मण्डलानि निबोधत*।।10-1।। *अतः परं प्रवक्ष्यामि लक्षणानि यथाक्रमम्*।।10-6।।

इन दोनों पद्धतिओं से सर्वथा पृथक् एक तीसरी पद्धति भी है । जिसमें एक अनिर्दिष्ट नामवाला शास्त्र-प्रवक्ता कहता है कि "बुधों को ऐसा करना चाहिए"। जैसे कि, *पादस्य पतनं तज्ज्ञैः खेदनं तद्भवेत्स्त्रियाः । सयौवनानां नारीणाम् एवं कार्या गतिर्बुधैः*।।12-186।, *स्वेदप्रमार्जनैश्चैव भूमितापैः स-वीजनैः। उष्णस्य वायोः स्पर्शेन ग्रीष्मं त्वभिनयेद् बुधः*।।25-34।।, *नाना रसार्थयुक्तैर्वृत्तनिबन्धैः कृतः सचूर्णपदैः। प्राकृतसंस्कृतपाठो वाक्याभिनयो बुधैर्ज्ञेयः*।।22-44।।

इन तीनों पद्धतिओं से पृथक् एक चौथी पद्धति में कहा गया है कि- नाट्य-प्रयोग के "प्रयोक्ताओं को ऐसा करना चाहिए"। *जैसे कि, एवमेतत्स्वरकृतं कलातालल्यान्वितम् । दशरूपविधाने तु पाठ्यं योज्यं प्रयोक्तृभिः ।।17-142, सर्वे भावाश्च दिव्यानां कार्या मानुषसंश्रयाः । तेषां चानिमिषत्वादि नैव कार्यं प्रयोक्तृभिः*।।21-159।।, *तस्माल्लोक-प्रमाणं हि विज्ञेयं नाट्ययोक्तृभिः*।।25-123।।

इन चारों पद्धतिओं से पृथक् पाँचवी पद्धति सर्वाधिक ध्यानाकर्षक है । जिसमें वक्ता का कोई नाम-निर्देश नहीं मिलता है, लेकिन "द्विज, द्विजोत्तम, द्विजश्रेष्ठ एवं द्विजसत्तमों" को संबोधित करके (यानी श्रोता के रूप में मुनिओं को नहीं, परन्तु द्विजों को उद्देश्य करके) शास्त्रीय विषय का निरूपण किया गया है। यहाँ ध्यातव्य यह भी है कि इस तरह की प्रस्तुति प्रायः किसी अध्याय के आरम्भ में नहीं मिलती है। किन्तु वह तो बहुशः अध्याय के बीच बीच में देखने को मिलती है। जैसे कि,

(क) धर्मी या द्विविधा प्रोक्ता मया पूर्वं द्विजोत्तमाः । लौकिकी नाट्यधर्मी च तयोर्वक्ष्यामि लक्षणम्।।13-70।।,
(ख) सर्वास्त्वेव हि शुद्धासु जातिषु द्विजसत्तमाः । शौरसेनीं समाश्रित्य भाषां काव्येषु योजयेत् ।।17-45।।,
(ग) एवं वेश्योपचारोऽयं तज्ज्ञैः कार्यो द्विजोत्तमाः । अत ऊर्ध्वं प्रवक्ष्यामि प्रकृतीनां तु लक्षणम् ।।23-89।।,
(घ) एतदुक्तं द्विजश्रेष्ठाः सिद्धीनां लक्षणं मया । अत ऊर्ध्वं प्रवक्ष्याम्यातोद्यानां च विकल्पनम् ।।27-104।।,
(ङ) यावन्ति चर्मनद्धानि ह्यातोद्यानि द्विजोत्तमाः । तानि त्रिपुष्कराद्यानि त्ववनद्धमिति स्मृतम् ।।34-23।।

निष्कर्षतः कहे तो- जहाँ जहाँ संबोधन के रूप में (हे) द्विज, द्विजोत्तम, द्विजश्रेष्ठ! जैसे पद आये हैं, वहाँ पर भारी प्रक्षिप्तांश होने की संभावना है। पहले इस सन्दर्भ का एक प्रबल प्रमाण दिखाना आवश्यक हैः- काकुविधान नामक अध्याय (17) के अन्तर्गत आये भाषाविधान विभाग में, समाज के विभिन्न वर्गों के अलग अलग व्यक्तियों को नाटक में किन शब्दों से सम्बोधित करना चाहिए? वह बताया जाता है। जैसे कि, देवों के भी देव स्वरूप महर्षिओं को "भगवन्" शब्द से संबोधित करवाना है। इत्यादि । इनमें से कतिपय श्लोक द्रष्टव्य हैः-

> एवं भाषाविधानं तु मया प्रोक्तं द्विजोत्तमाः । पुनर्वाक्यविधानं तु लौकिकं संनिबोधत ॥17-63॥
> उत्तमैर्मध्यमैर्नीचैर्ये संभाष्या यथा नराः । समानोत्कृष्टहीनाश्च नाटके तान्निबोधत ॥17-64
> देवानामपि ये देवा महात्मानो महर्षयः । भगवन्निति ते वाच्या यास्तेषां योषितस्तथा ॥17-65
> आर्येति ब्राह्मणं ब्रूयान्महाराजेति पार्थिवम् । उपाध्यायेति चाचार्यं वृद्धं तातेति चैव हि ॥17-67
> *नाम्ना राजेति वा वाच्या ब्राह्मणैस्तु नराधिपाः । तत्क्षाम्यं हि महीपालैर्यस्मात्पूज्या द्विजाः स्मृताः* ॥17-68

यहाँ पर गौर से देखने से मालूम होगा कि जो ब्राह्मण होते हैं वे राजा को राजा शब्द से संबोधित कर सकता है, तथा मुंबई से निकले (17-69) तथा काशी से निकले (19-6) संस्करण में तो "*छन्दतो नामभिर्वाच्या ब्राह्मणैस्तु नराधिपाः। तत्क्षाम्यं तु महीपालैर्यस्मात् पूज्या द्विजोत्तमाः*।।" ऐसा पाठभेद करके कहा गया है कि ब्राह्मण चाहे तो राजा को उनके व्यक्तिवाचक नाम से भी संबोधित कर सकता है- ऐसा ब्राह्मणों के लिए विशेषाधिकार घोषित किया गया है । यहाँ उल्लेखनीय है कि अभिनवगुप्तपाद ने "क्षाम्यम् अङ्गीकर्तव्यमिति" ऐसी व्याख्या लिख कर, इस श्लोक को मान्य किया है! यहाँ पर निरूप्यमाण विषय की धारा से हट कर ब्राह्मणों का वर्चस्व भी प्रदर्शित करने के लिए बीच बीच में ऐसे प्रक्षेप किये गये हैं।[7] ऐसे श्लोकों को हम "मूलगामी पाठ" के रूप में नहीं स्वीकार सकते हैं, और जब अभिनवगुप्तपाद ने उसको व्याख्यायित भी किया है तो उसका फलितार्थ यह होगा कि ऐसे श्लोकों का प्रक्षेप 11वी शती से पहले ही हो गया होगा।।

इसी विचारबिन्दु को समर्थित करनेवाले अन्य उदाहरण भी है :- छन्दःशास्त्रीय अध्याय 15 एवं 16 पूरे दो अध्याय परवर्ती प्रक्षेप ही लगते हैं। क्योंकि 1. नाट्यशास्त्र में छन्द एक आनुषंगिक विषय है, एवञ्च, 2. वह भी "द्विजोत्तम" की देन है। अध्याय के आदि श्लोक में कहा हैः-- *यो वागभिनयः प्रोक्तो मया पूर्वं द्विजोत्तमाः। लक्षणं तस्य वक्ष्यामि स्वरव्यंजनसम्भवम्*।। 15-1 और अन्त में कहा कि- *छन्दांस्येवं हि यानीह मयोक्तानि द्विजोत्तमाः। वृत्तानि तेषु नाट्येऽस्मिन् प्रयोज्यानि निबोधत*। (अयं पाठः समीक्षितावृत्तौ पठ्यते) अथवा, इति छन्दांसि जातानि मयोक्तानि द्विजोत्तमाः। ध्रुवान्येतेषु नाट्येऽस्मिन् प्रयोज्यानि निबोधत। (काशी-संस्करणे पठ्यते)15-119।।[8] अभिनवगुप्तपादाचार्य ने भी इस अध्याय की द्विविध पाठपरम्परा चल रही है- ऐसा लिखा है । जैसे कि, *तत्रेहाध्याये भरतमुनिकृतमिति*

---

[7] शास्त्रीय विषय का निरूपण करनेवाले ग्रन्थों में भी इस तरह की "पाठसुधारणा" करके ब्राह्मणों का वर्चस्व प्रस्थापित करने का प्रघात 11वीं शती से पहले ही, चल पडा होगा।

[8] डॉ. मनःसुख मोलिया जी (सौराष्ट्र युनिवर्सिटी, राजकोट) ने इस अध्याय का मार्मिक विश्लेषण करके, इस में द्वि-स्तरीय पाठों की पहचान करानेवाला एक महत्त्वपूर्ण शोध-पत्र इसी परिसंवाद में प्रस्तुत किया था।

त्रिकैर्मकारादिभिः कैश्चित् कंचिल्लक्षणं स्वीकृतमिति द्विविधः पुस्तकपाठो दृश्यते, मध्ये च चिन्तनाय पुस्तकेषूभयमपि पठ्यत इति। (नाट्यशास्त्रम्, भाग-2, सं. रामकृष्ण कवि एवं वी. एम. कुलकर्णी, पृ. 252, 253, वडोदरा, ई.स. 2001) इन प्रमाणों से ऐसा सूचित होता है कि जहाँ जहाँ द्विज या द्विजोत्तमों को सम्बोधित करके जिन पाठ्यांशों को प्रस्तावित किये हैं वे परवर्ती काल के प्रक्षेप हो सकते हैं ।।

अभिनवगुप्त के द्वारा स्वीकृत एवं व्याख्यायित श्लोकवाला पाठ्यांश वह 11वीं शती का पाठ है, जिसको हम "प्राचीन" पाठ कहेंगे। उनमें से "द्विज" या "द्विजोत्तम" के द्वारा प्रक्षिप्त किये गये पाठ्यांशों को हटा देगें, तो फिर जो अवशिष्ट रहा पाठ्यांश होगा, उसको हम "प्राचीनतर" पाठ कहेंगे। (तथा आगे चल कर, उन प्राचीनतर भागों में से हमें प्राचीनतम पाठ्यांश को ढूँढना होगा। एवमेव, जो पाठ्यांश अभिनवोत्तर-काल में प्रविष्ट हुए हो, उन "अर्वाचीन" भागों को भी पहचानने की कोशिश करनी होगी ।।)

[ख]

नाट्यशास्त्र के आरम्भिक अध्याय में नाट्योत्पत्ति का वर्णन करनेवाले पुराकल्पन (Mythology) में ब्रह्मा, महेश्वर एवं इन्द्र नामके तीन देवताओं का निर्देश मिलता है। *प्रणम्य शिरसा देवौ पितामहमहेश्वरौ। नाट्यशास्त्रं प्रवक्ष्यामि ब्रह्मणा यदुदाहृतम्।।1-1।।, महेन्द्रप्रमुखैर्देवैरुक्तः किल पितामहः। क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद्भवेत्*।।1-11।। यहाँ ध्यानास्पद है कि ब्रह्मा (जिसके लिए द्रुहिण शब्द का प्रयोग भी किया गया है), महेश्वर (शंकर) एवं इन्द्र का प्राधान्य है। लेकिन पुराणों में सुप्रसिद्ध हुई ब्रह्मा-विष्णु-महेश की त्रिपुटी का पुराकल्पन उल्लिखित नहीं है, एवं पुराणों में जैसा इन्द्र का महिमा अस्तंगत दिखाई देता है वैसा नाट्यशास्त्र में नहीं है। बल्कि इन्द्र ने तो अपने जर्जर नामक प्रहरण से सभी विघ्न एवं दानवों का विनाश कर दिया है। नाट्यशास्त्र में विष्णु का प्रवेश बहुत बाद में होता है। जब इन्द्रध्वजमह का प्रसंग होता है, तब ब्रह्मा, वरुण, सूर्य, वायु, विष्णु, सरस्वती, यक्ष-गन्धर्व-कुबेरादि अनेक देवताएं कुछ कुछ चीजें भरतपुत्रों को भेंट करते हैं। इन अनेक गौण देवताओं की हारमाला में विष्णु का स्थान आता है। (द्रष्टव्य 1-60,61 श्लोक).। यह पुराकल्पन (मिथकीय अंश) नाट्यशास्त्र के इस भाग की प्राचीनतमता का परिचायक है।।

लेकिन, वृत्ति-विकल्प नाम के बीसवे अध्याय में, विष्णु का महिमा प्रथमबार प्रकट होता है। यह अजीब लगता है। यहाँ पर भगवान् मधुसूदन मधु-कैटभ नामके दो असुरों के साथ युद्ध करते हैं। इस उन दोनों का विनाश करते हैं। जैसे कि,

एकार्णवं जगत् कृत्वा भगवानच्युतो यदा । शेते स्म नागपर्यङ्के लोकान् संक्षिप्य मायया ।।
अथ वीर्यबलो-न्मत्तावसुरौ मधुकैटभौ । तर्जयामासतुर्देवं तरसा युद्धकाङ्क्षया ।। .....
तयोर्नानाप्रकाराणि वचांसि वदतोस्तदा । श्रुत्वा त्वभिहतमना द्रुहिणो वाक्यमब्रबीत् ।।
किमिदं भारतीवृत्तिर्वाभिरेव प्रवर्तते । उत्तरोत्तरसंबद्धा नन्विमौ निधनं नय ।।
पितामहवचः श्रुत्वा प्रोवाच मधुसूदनः ।।20-2 से 7।।

इसी प्रसंग में, आगे चल कर ब्रह्मा के लिए पद्मयोनि और विष्णु के लिए नारायण शब्दों का भी प्रयोग किया गया हैः- यदा हतौ तावसुरौ हरिणा मधुकैटभौ। *ततोऽब्रवीत् पद्मयोनिर्नारायणमरिन्दमम्*।।20-16।। नाट्यशास्त्र में सामान्यतः ब्रह्मा के लिए सर्वत्र द्रुहिण शब्द का प्रयोग है, लेकिन यहाँ पर "पद्मयोनि"

शब्द रखा गया है। तथा विष्णु के लिए "नारायण" (समुद्र में शेषनाग पर लेटे हुए अच्युत, *आपो नारा उच्यन्ते। तासु अयनं गमनं, शयनं यस्य सो नारायणः।*) शब्द प्रयुक्त किया है। इस तरह का पुराण-कालिक देवताशास्त्र का प्रयोग देख कर, लगता है कि यहाँ (देवीभागवत एवं मार्कण्डेय) पुराण की कथा से प्रेरणा प्राप्त करके, किसी अज्ञात विद्वान् ने भारती, सात्त्वती, कैशिकी एवं आरभटी इन चार वृत्तियों की उत्पत्ति की नयी कहानी घड डाली है। जैसे कि,

(क) *कार्यहेतोर्मया ब्रह्मन् भारतीयं विनिर्मिता।।8,*
वदतां वाक्यभूयिष्ठा भारतीयं भविष्यति । तस्मादेतौ निहन्म्यद्येत्युवाच वचनं हरिः ।।9।।,

(ख) *वल्गितैः शार्ङ्ग-धनुषस्तीव्रैर्दीप्ततरैरथ । सात्त्वाधिकैरसंभ्रान्तैः सात्त्वती तत्र निर्मिता* ।।12,

(ग) *विचित्रैरङ्गहारैस्तु देवो लीला-समन्वितैः। बबन्ध यच्छिखापाशं कैशिकी तत्र निर्मिता* ।।13।।

इस तरह की चार वृत्तियों निर्मिति बताने के बाद, प्रथमाध्याय की मूल शैली (जग्राह पाठ्यमृग्वेदात्0 1-17) का आश्रयण करते हुए, यह भी कहा गया है कि-

नाट्यवेदसमुत्पन्ना वागङ्गाभिनयात्मिका। मया काव्यक्रियाहेतोः प्रक्षिप्ता द्रुहिणाज्ञया ।।24,
ऋग्वेदाद् भारती क्षिप्ता, यजुर्वेदाच्च सात्त्वती। कैशिकी सामवेदाच्च शेषा चाथर्वणादपि ।।25।।

अतः यह 20वे अध्याय में मधु-कैटभ असुरों से युद्ध करने के निमित्त से चार वृत्तियों की उत्पत्ति-कथावाला भाग उत्तरवर्ती काल का प्रक्षिप्त पाठ्यांश होगा- ऐसा सिद्ध होता है। इसमें दूसरा प्रमाण यह भी है कि प्रथमाध्याय (श्लो. 44-46) में नीलकण्ठ शंकर के नृत्य में कैशिकी वृत्ति का सब से पहला प्रकटीकरण हुआ था ऐसा कहा गया था! इस तरह से पुरे नाट्यशास्त्र में, अन्यत्र भी मिथकीय पुराकल्पन में जहाँ जहाँ पर बदलाव, नावीन्य या पूर्वापर विसंगतियाँ मिलती हैं, पुनरुक्तियाँ मिलती है, वहाँ पर प्राचीनतम एवं प्राचीनतर, या अर्वाचीन भाग पृथक्कृत किये जा सकते हैं।। इति दिक् ।।

[ग]

किसी एक विषय का निरूपण हो जाने के बाद, उसमें वैकल्पिक व्यवस्था भी जोडी गई है, या कथित व्यवस्था (नियमावली) में शिथिलता भी प्रस्तावित की जाती है, तब उसको कालान्तर में जोडी गई होगी ऐसी आशंका पैदा होती है। इस सन्दर्भ में यदि कोई प्रमाण भी मिल जाते हैं तो, हम उस वैकल्पिक व्यवस्था प्रस्तुत करनेवाले श्लोकों को परवर्ती काल के प्रक्षेप घोषित कर सकते हैं। इस तरह के पाठ्यांश में जो व्यवस्था पहले प्रस्तावित की हो वह प्राचीनतर होगी, तथा जो वैकल्पिक व्यवस्था निर्दिष्ट करनेवाले श्लोक होंगे, वे उत्तरवर्तीकाल के मानना चाहिए। इस सन्दर्भ में दो उदाहरण द्रष्टव्य है :- अ. 5 और अ. 21। (क) नाट्यशास्त्र के पाँचवे अध्याय में वर्णित पूर्वरंग विधि का निम्नोक्त बिन्दुओं से परीक्षण करना चाहिए:--

(1) अभिनवभारती टीका सहित के नाट्यशास्त्र के समीक्षित पाठ में इस अध्याय में 174 श्लोक मान्य किये गये हैं। तथा उसके अन्त भाग में इस ( ) तरह के कोष्टक के अन्तर्गत 39 अधिक श्लोक, जो "म." नामक किसी एक पाण्डुलिपि में उपलब्ध हो रहे हैं उनको भी प्रकाशित किये गये हैं। निर्णय सागर, मुंबई के संस्करण में इस अध्याय में 161 श्लोकों का समावेश किया गया है। तथा

काशी के संस्करण में 215 श्लोकों का समावेश किया गया है। तथा नेवारी पाठवाले संस्करण में कुल 171 श्लोक दिये हैं। निष्कर्षतः सभी संस्करणों में एक समान श्लोक-संख्या नहीं है।।

(2) यद्यपि इस अध्याय का आरम्भ करते हुए कहा गया है कि भरत के अमुक वाक्यों को सुनने के बाद ऋषिओं ने पूर्वरंग विधि के बारे में जिज्ञासा व्यक्त की है, और उसके सन्दर्भ में यह विधि कही जा रही है। निम्नोक्त श्लोक देखने से यह स्पष्ट होगा:--

भरतस्य वचः श्रुत्वा नाट्यसन्तान-कारणम्। पुनरेवाब्रुवन् वाक्यमृषयो हृष्टमानसाः ।।5-1।।
यथा नाट्यस्य जन्मेदं जर्जरस्य च सम्भवः। विघ्नानां शमनं चैव देवतानां च पूजनम् ।।5-2।।
तदस्माभिः श्रुतं सर्वं गृहीत्वा चावधारितम्। निखिलेन यथातत्त्वमिच्छामो वेदितुं पुनः ।।5-3।।
पूर्वरंगं महातेजः सर्वलक्षणसंयुतम्। यथा बुद्ध्यामहे ब्रह्मंस्तथा व्याख्यातुमर्हसि ।।5-4।।

तथापि यह अध्याय शंका के दायरे में आ कर खडा रहा है । इसके दो कारण हैः—1. इन श्लोकों की मौलिकता (या प्राचीनतमता) भी संदिग्ध है। क्योंकि, श्रोतृभूत ऋषियों ने वक्तृभूत भरत मुनि को "महातेजस् ब्रह्मन्" शब्द से संबोधित किये हैं। भरत मुनि के लिए प्रयुक्त यह संबोधन असमीचीन लगता है, क्योंकि ऐसा संबोधन शायद अन्यत्र नहीं दिया गया है । एवं 2. समीक्षित पाठ के आरम्भिक (*तस्मादयं पूर्वरंगो विज्ञेयो द्विजसत्तमाः* ।।7) श्लोक में और अध्याय के अन्त भाग में (*एवमेष प्रयोक्तव्यः पूर्वरंगो द्विजोत्तमाः* । 148) भी द्विजोत्तमों को संबोधित किये गये हैं। इसी तरह से श्लोक-क्रमांक 16, 54,137,148, 174 में भी द्विज, विप्रादि शब्दों के प्रयोग भी मिलते हैं। [तथा मुंबई के पाठ में श्लोक-क्रमांक 7,16, 42, 55, 106 एवं139 में द्विजों का निर्देश हैं। काशी के पाठ में श्लोक-त्रमांक 7, 56, 141, 158 एवं 215 में द्विजों का निर्देश हैं । नेवारी पाठ में श्लोक-क्रमांक 7, 16, 40, 53, 112, 125, 146, एवं 166 में द्विजों का निर्देश हैं।] अतः संबुद्धि पदों के रूप में रखे गये ये द्विजोत्तमों के सारे निर्देश पूरे अध्याय की भरतकर्तृता पर या एक-कर्तृता पर प्रश्नचिह्न लगा रहे हैं।।

(3) इस 5वें अध्याय में पूर्वरंग के साथ जुडी अन्तर्जवनिका में करने योग्य नव विधियाँ तथा बहिर्जवनिका में करणीय दश विधियाँ निरूपित की गई हैं । किन्तु नाट्यशास्त्र में पूर्वरंग-विधि का यह (19 विधियोंवाला) स्वरूप शूरु से लेकर अन्त तक, एक समान रहा हो ऐसा तो इसी नाट्यशास्त्र में (एवं प्रशिष्ट नाटकों की प्रयोगावस्था के अवसर पर) कहीं दिखता नहीं है। जैसे कि, नाट्योत्पत्ति का निरूपण करते समय प्रथमाध्याय में कहा है कि इन्द्र के विजयमहोत्सव में जो ध्वजमह नामका नाट्यप्रयोग किया गया था, उसमें तो भरतमुनि ने (केवल) "आशीर्वचन-संयुक्ता नान्दी" ही पूर्व में की थी। वहाँ पर किसी दूसरे विधि का निर्देश नहीं है।[9] तत्पश्चात् चतुर्थाध्याय के आरम्भ में कहा है कि भरत मुनि ने देवताओं के लिए "अमृतमंथन" नाम के

[9] *प्रहृष्टामरसंकीर्णे महेन्द्रविजयोत्सवे। पूर्वं कृता मया नान्दी ह्याशीर्वचनसंयुक्ता*।। (अ. 1-56), इस श्लोक की विवृति में अभिनवगुप्त ने लिखा है कि यहाँ जो नान्दी नामक मुख्य मंगल का उल्लेख है वह सकल पूर्वरंग के अंगों का उपलक्षण है- ऐसा किसी का मत है (मतलब कि पहले प्रयोग में भी पूर्वरंग के सभी अंगो का अनुष्ठान किया गया था)। तो कोई दूसरे आचार्य कहते हैं कि पूर्वरंग के अंगो के मध्य में नान्दी होती है, अतः (अन्य सभी अंगों को छोड कर) अकेली नान्दी भी प्रयुक्त की जा सकती है। और हमारे उपाध्याय (=अभिनवगुप्त के गुरु भट्टतोत) का मत है कि जब तक दैत्यों ने नाट्यप्रयोग के दौरान विघ्न उत्पन्न नहीं किया था, तब तक पूर्वरंग की विधि पहले करने का अवकाश ही कहाँ है?। (यानी शूरु में तो 19 अंगोंवाली पूर्वरंगविधि नहीं की जाती थी।)

समवकार का, और भगवान् शंकर के लिए "त्रिपुरदाह" नामक डिम का प्रयोग किया तब भी केवल नान्दी का ही प्रयोग किया था। (अर्थात् वहाँ पर भी पूर्वरंग की 19 विधियाँ नहीं की गई थी।) यह अभिप्राय भट्टतोत एवं अभिनवगुप्त का है॥ इस सन्दर्भ में हम यह भी जोडना चाहेंगे कि इन समवकार और डिम के प्रयोगों की पुराकथा (मिथकीय बात) भी कालान्तर में जोडी गई होगी। क्योंकि चतुर्थाध्याय में भरत मुनि ने इन दो रूपकों का प्रयोग किये गये थे- उनकी कहानी किसी ऋषिमुनिओं को नहीं कही गई है । वह तो द्विजसत्तमों को सुनाई गई है! (अर्थात् चतुर्थाध्याय का वक्तृ-श्रोतृ स्वरूप भी, इस पूर्वरंग के प्रयोग किये गये होने की बात को शंकास्पद बना रहा है।) द्रष्टव्य है वह श्लोकः- *पूर्वरंगः कृतः पूर्वं तत्रायं द्विजसत्तमाः। तथा त्रिपुरदाहश्च डिमसंज्ञः प्रयोजितः॥* (अ. 4-10)

(4) पाँचवे अध्याय में पूर्वरंग के पूर्वार्ध में करने योग्य नव विधियाँ, जिनको "अन्तर्जवनिका"[10] में की जाती है, उनका नामोल्लेख श्लोक 9 से 11 में किया गया है । तथा उत्तरार्ध में करने योग्य अन्य दश विधियाँ, जिनको "बहिर्जवनिका"[11] में की जाती है, उनको श्लोक 12 से 15 में गिनाई गई हैं। जिनकी व्याख्या आगे चल कर की जाती है । किन्तु अध्याय के अन्त में पूर्वरङ्ग विधि करने की जो फलश्रुति भी कही गई है वह नाट्यशास्त्र की वर्णनशैली के साथ सामञ्जस्य नहीं रखती है । जैसे कि, निम्नोक्त दो श्लोकों में कहा गया है-

य इमं पूर्वरङ्गं तु विधिनैव प्रयोजयेत् । नाशुभं प्राप्नुयात्किंचित्स्वर्गलोकं च गच्छति॥5-170॥
यश्चापि विधिमुत्सृज्य यथेष्टं संप्रयोजयेत् । प्राप्नोत्यपचयं घोरं तिर्यग्योनिं च गच्छति॥5-171॥

अर्थात् "इस पूर्वरंग को जो विधिपूर्वक करता है तो उसका कभी अशुभ नहीं होता है, तथा वह स्वर्गलोक में जाता है। लेकिन जो (सूत्रधार) इस विधि का परिपालन नहीं करता है और अपनी इच्छा के अनुसार (नाट्य का प्रयोग) करता है, तो वह घोर अवनति को प्राप्त करता है, तथा तिर्यग् योनि में जा गिरता है"॥

इन श्लोकों से पूर्वरंग विधिवत् करने का फल एवं नहीं करने का दण्ड जाहिर करने के बावजुद, इसी अध्याय में अन्यत्र ऐसा भी कहा गया है कि पूर्वरंग विधि में विस्तार नहीं करना चाहिए। क्योंकि इसका विस्तार करने से नाट्य-प्रयोक्ता (नट) को और प्रेक्षकों को भी खेद पैदा होता है। जिसके परिणाम स्वरूप, खिन्न प्रेक्षकों को रसभाव में स्पष्टता नहीं होती है। अन्ततो गत्वा, ऐसे (विस्तृत) पूर्वरंग के बाद अवशिष्ट रहा (=अनुगामी) नाट्यप्रयोग प्रेक्षकों के मन में प्रीति पैदा नहीं कर सकता है॥ इन श्लोकों को पढना आवश्यक हैः-

कार्यो नातिप्रसंगोऽत्र नृत्तगीतविधिं प्रति । गीते वाद्ये च नृत्ते च प्रवृत्तेऽतिप्रसंगतः ॥5-158॥
खेदो भवेत्प्रयोक्तृणां प्रेक्षकाणां तथैव च । खिन्नानां रसभावेषु स्पष्टता नोपजायते॥5-159॥
ततः शेषप्रयोगस्तु न रागजनको भवेत्॥

यहाँ, सीधा प्रश्न होता है कि जिन विधियाँ अवश्य करनी ही चाहिए, और जिनके करने या नहीं करने के लिए इतने शुभ-अशुभ का भी विधान किया है वे विधियाँ अतिविस्तृत हो तो भी उनको

[10] अर्थात् ये विधियाँ नेपथ्य में की जाती हैं।
[11] अर्थात् रंगभूमि पर, प्रेक्षकों के सामने की जाती हैं ।

को इतिकर्तव्यतया करना ही होगा। उसमें "अतिप्रसंग" (यानी अतिविस्तार) से बचने का कहना वदतोव्याघात ही होगा। (किसी भी प्राचीन कृति के पाठ में जब भी पूर्वापर विरुद्ध कथन मिलता है, तो वहाँ पर उन पाठ्यांशों में पौर्वापर्य एवं द्विकर्तृता इङ्गित होती ही है।)

पूर्वरंग विधि के करने से पैदा होनेवाला शुभ या स्वर्गप्राप्ति को भूल जाये, और न करने से मिलनेवाली घोर अवनति को भी भूल जाय, तो वह भी मंजूर है। लेकिन "अतिप्रसंग" से प्रेक्षक खिन्न होते हैं और अन्ततोगत्वा वह विस्तार रसबोध में बाधक परिस्थिति का निर्माण कर सकता है- ऐसा जो अनुभवमूलक "दर्शन" प्राप्त हुआ है वह भी सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है। उसी में सच्चाई है। अतः फलश्रुति के पूर्वोक्त श्लोक (5-170, 171) उत्तरवर्ती काल में किसी अज्ञात द्विजोत्तम ने जोडे होंगे ऐसा साफ दिखता है। और अनुभवमूलक जो दर्शन (5-158, 159) अवगत हुआ है वह भी उन श्लोकों का तदुत्तरवर्तित्व सूचित करते हैं। इस तरह से, पूर्वरंग-विधि से जुडे विचारों में क्रमिक तीन बार के परिवर्तन या सुधार नाट्यशास्त्र की विभिन्न स्तरीय रचना एवं अनेक-कर्तृत्व के सुस्पष्ट ज्ञापक बन रहे हैं।।

(5) पाँचवें अध्याय में "पूर्वरंग विधि" के नाम से 19 विधियाँ गिनाई गई हैं। लेकिन पूरे नाट्यशास्त्र में अलग अलग स्थान पर बिखरे इसके सन्दर्भों से मालूम होता है कि उसका स्वरूप एक समान नहीं रहा है, उसमें मिथकीय स्वरूप से आरम्भ करके, वास्तविक विधियों का, तथा अन्त में उसका तिरोहित होने का क्रमशः विकास देखा जा सकता है। जैसे कि, 1. प्रथमाध्याय में भरत मुनि ने नाट्योत्पत्ति का वर्णन करते हुए कहा है कि उन्होंने इन्द्र के लिए ध्वजमह नामका सब से पहला नाट्यप्रयोग किया था। जिसमें उन्होंने केवल आशीर्वचनसंयुक्ता नान्दी ही की थी। (वहाँ पर अन्तर्जवनिका एवं बहिर्जवनिका में करने योग्य 19 प्रकार की विधियाँ नहीं की थी।) और उस प्रथम नाट्यप्रयोग में ही असुरों ने विघ्नों की उत्पत्ति की थी तथा सूत्रधार को भी मूर्च्छित करके सब नष्ट दिया था। 2. तत्पश्चात् पितामह (ब्रह्मा) ने सभी देवों को बुला कर (श्लोक 120 से लेकर 127 पर्यन्त) नाट्यमण्डप में यजन एवं पूजा करने का कहा है। (वहाँ पर भी अन्तर्जवनिका या बहिर्जवनिका में करणीय विधियों का निर्देश ही नहीं है।) 3. तथा वहाँ पर, यज्ञ एवं पूजा करने से नाट्यप्रयोग में विघ्न पैदा नहीं होगा- ऐसा कोई प्रासंगिक फलकथन नहीं कहा है। परन्तु रंग की पूजा किये बिना जो भी प्रेक्षा (नाट्यप्रयोग) का आयोजन करेगा, उसका ज्ञान निष्फल होगा, वह तिर्यग्-योनि में जायेगा, उसका अपचय होगा- ऐसा नूकसान बताया गया है। तथा जो ऐसी पूजा करवायेगा वह शुभ अर्थों को प्राप्त करेगा और स्वर्गलोक में जायेगा। यानी ब्रह्मा जी ने नाट्यप्रयोग से पहले जो यजन एवं पूजा सिखाई है उनका सम्बन्ध नाट्यप्रयोग की सफलता के साथ नहीं कहा है। 4. तथा यहाँ उसका नाम "रंगदैवतपूजन" एवं "रंगपूजा" ऐसा दिया गया है, "पूर्वरंगविधि" ऐसा नाम नहीं दिया है।[12] मतलब कि "पूर्वरंगविधि" ऐसा नामकरण पश्चाद्वर्ती काल का है। 5. अभिनवगुप्त ने "*एवं मर्त्यान् प्रत्यभिधाय प्रकृतमेव पुराकल्पम् अनुसन्धत्ते*" (ना. शा., भाग-1, पृ.46) शब्दों से इसको पुराकल्पन (मिथक) कहा है। 6. एवञ्च, इस यजनविधि या पूजाविधि के स्वरूप के साथ पञ्चमाध्याय में वर्णित पूर्वरंग विधि की तुलना की जाय तो मालूम

[12] यहाँ यजन-क्रिया से वैदिक परम्परा का प्रतिबिम्ब हो रहा है, तो पूजन-क्रिया से दक्षिणभारतीय पंचरात्र आगम परम्परा का भी निर्देश देखा जा सकता है। इस दृष्टि से नाट्यशास्त्र में दोनों परम्पराओं का संगम मिलता है।

होगा कि इन दोनों का स्वरूप भिन्न है। 7. चतुर्थाध्याय में कहा है कि भरत ने ब्रह्मा जी के लिए अमृतमन्थन नाम का समवकार एवं शंकर जी के लिए त्रिपुरदाह नाम के डिम रूपक का प्रयोग किया था। वहाँ पर पहली बार "पूर्वरंग" ऐसे समस्त पद का प्रयोग मिलता है:- *पूर्वरंगः कृतः पूर्वं तत्रायं द्विजसत्तमाः। तथा त्रिपुरदाहश्च डिमसंज्ञः प्रयोजितः*॥ (4-10), किन्तु उसका स्वरूप कैसा था? वह नहीं बताया है। इस समग्र चर्चा का सारांश यह है कि जिस पूर्वरंग विधि का निरूपण पाँचवे अध्याय में मिलता है वह आदिकाल से शूरु करके अन्त तक, अद्यावधि एक समानरूप से चला आ रहा है- ऐसा नहीं है। तथा प्रथमाध्याय-चतुर्थाध्याय में कथित यजन-पूजन समेत के "रंगदैवतपूजन" एवं "रंगपूजा" से सर्वथा भिन्न "पूर्वरंग" का निरूपण पञ्चमाध्याय में है। अतः यह पूरा सम्भव है कि "पूर्वरंग" विषय को प्रस्तुत करनेवाला पूरा पाँचवा अध्याय बाद में जोडा गया हो॥

(6) पाँचवें अध्याय में वर्णित पूर्वरंग की 19 विधियाँ[13] का पहले परिचय प्राप्त करेंगे। बाद में उसके निरूपण की समीक्षा करेंगे :- नटमण्डली के द्वारा नाट्यप्रयोग शूरु करने से पहले की जानेवाली विधि को पूर्वरंग कहते है। जिनका दो भागों में बटवारा किया गया है। (क) अन्तर्जवनिका में (वस्त्रपटल के पीछे, जो प्रेक्षकों के लिए अदृश्य रहेगा) करने योग्य विधियाँ नव हैं। 1. प्रत्याहारः- इसमें कुतप-विन्यास, वाद्य सामग्री की योजना बताई है। 2. अवतरणः- इसमें स्त्री-गायिकाओं का प्रवेश। 3. आरम्भः- कण्ठ्य-गान का पूर्वाभ्यास, स्वरों का आलाप। 4. आश्रावणाः- कतिपय स्वरों का वीणा के साथ संवाद बिठाना। 5. वक्रपाणिः- मृदंग एवं उसका पूर्व-परीक्षण। 6. परिघटनाः- वीणा के तारों की मिलावट, परीक्षा। 7. संघोटनाः- अवनद्ध यानी नगाडे का पूर्वप्रयोग। 8. मार्गापसारितः- पूर्व तैयारियाँ के रूप में नगाडा और वैणविक वाजीन्त्रों को एक साथ में बजाना। 9. आसारितः- पूर्णतया संगीत की रचना। इन सब को बाद में बहिर्गीत कहे गये हैं। (ख) बहिर्जवनिका में (यानी वस्त्रपटल को हटा कर प्रेक्षकों के सम्मुख) करने योग्य विधियाँ कुल दश हैं। जैसे कि, 10. गीतकम् :- मद्रकादि गीत की रचना। 11. उत्थापनाः- नान्दिपाठक रंगपीठ पर प्रयोग को उपस्थापित करते हैं। 12. परिवर्तनः- चारों दिशाओं में घुम कर लोकपालों को वन्दन करना। 13. नान्दीः- देव, द्विज एवं नृपादि को उद्देश्य करके, आशीर्वचन से युक्त नान्दी-गान। भरत मुनि ने एक नान्दीपाठ का निदर्श दिया भी है। जो इन शब्दों में है:- "*नमोऽस्तु सर्वदेवेभ्यो द्विजातिभ्यः शुभं तथा। जितं सोमेन वै राज्ञा शिवं गोब्राह्मणाय च। ब्रह्मोत्तरं तथैवास्तु, हता ब्रह्मद्विषस्तथा। प्रशास्त्विमां महाराजः पृथिवीं च ससागराम् ॥ राष्ट्रं प्रवर्धतां चैव रङ्गस्याशा समृद्ध्यतु। प्रेक्षाकर्तुर्महान्धर्मो भवतु ब्रह्मभाषितः। काव्यकर्तुर्यशश्चास्तु धर्मश्चापि प्रवर्धताम्। इज्यया चानया नित्यं प्रीयन्तां देवता इति* ॥5-105 से 108॥" इसके बाद यह भी कहा गया है कि इस नान्दीपाठ के दौरान, सूत्रधार के साथ में रंग पर आये विदूषक एवं पारिपार्श्वक "एवम् आर्य" ऐसा बार बार बोलते रहें॥ 14. शुक्षावकृष्टाः- जिसमें जर्जर की स्तुति का श्लोकगान होता है। 15. रंगद्वारः- जिसमें विष्णु की स्तुति, अथवा नाट्यप्रवर्तक प्रेक्षापति के जो आराध्य देवता हो उसकी स्तुति की जाती है। 16. चारीः आर्या छन्द में श्लोकगान, जिसमें

[13] अभिनवगुप्त ने लिखा है कि- लक्षिष्यमाणानि प्रत्याहारादीन्यासारितान्तानि नव अन्तर्जवनिकं प्रयोज्यानि। ततोऽनन्तरं गीतकादीनि प्ररोचनान्तानि दश जवनिकाया बहिः प्रयोज्यानीत्यर्थः। (ना.शा. भा.-1, पृ. 208)

शंकर के प्रति उमा का स्नेह व्यक्त किया जाता है, अतः वह शृङ्गार रस को सूचित करता है। 17. महाचारीः- सूत्रधार अकेला ही क्रोध प्रदर्शित करता हुआ रंगपीठ पर घुमता है और चतुरस्र ध्रुवा का गान होता है। 18. त्रिगतः- इसमें विदूषक, सूत्रधार तथा पारिपार्श्वक तीनों मिल कर जल्पन (असम्बद्ध वार्तालाप) करते हैं। जिससे नाट्यवस्तु का सूचन हो जाता है। 19. प्ररोचनाः- काव्य का विषय कहना, जिसको देखने से प्रीति और व्युत्पत्ति होगी- ऐसा कह कर सामाजिकों के मन में नाट्यप्रयोग के लिए रुचि पैदा करना। इसके बाद, तीनों रंगपीठ से बाहर निकल जाते है।। ये सारी 19 विधियाँ "पूर्वरंग" कहा जाता है।।

यह विस्तृत पूर्वरंग-विधि हो जाने के बाद, भास-कालिदासादि नाट्यकारों के द्वारा लिखे गये नाटकों का प्रयोग शूरु होता है। अतः एव पुराण-काल के कवि लोग सब से पहला वाक्य "*नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः*" ऐसा लिखते थे। इस वाक्य में आया हुआ "नान्दी" शब्द पूरे पूर्वरंग का उपलक्षण समझना है- ऐसा अभिनवगुप्तपाद ने कहा है।[14] यानी भरतमुन के द्वारा दिये गये उपर्युक्त नान्दीश्लोक सहित का, अथवा नटमण्डलियों ने बनाये नान्दी-श्लोक सहित का सकल पूर्वरंग हो जाने के बाद (ही), भासादि कविओं ने लिखे नाटकों का मंचन शूरु होता था । इन कविओं ने लिखे पहले श्लोक में भी किसी देवताविशेष को प्रणाम निवेदित करने की परिपाटी रही है, लेकिन वह कवि ने लिखा मंगल-श्लोक कहा जायेगा, नान्दी नहीं । नाट्यशास्त्र की मूल विभावना में "*नान्द्यन्ते सूत्रधारः*" का मतलब तो सकल पूर्वरंग हो जाने के बाद, सूत्रधार प्रवेश करता है- ऐसा ही किया जा सकता है ।। किन्तु कालान्तर में, इन कवियों ने स्वहस्त से लिखे नाटकों की पाण्डुलिपि की जब लिपिकारों (लहियाओं) के द्वारा प्रतिलिपियाँ बनाने का मौका आया तब, उन्होंने कवियों के द्वारा सब से पहले लिखे गये "नान्द्यन्ते प्रविशति सूत्रधारः" वाक्य को, कवियों के लिखे मंगल-श्लोक के नीचे लिखना शूरू किया होगा। जिसके कारण ऐसी भ्रान्ति फैली हुई है कि जो कवियों का मंगल-श्लोक है वही नान्दी-पद्य है।। हकीकत ऐसी हुई है कि नाट्यशास्त्रोक्त पूर्वरंग-विधि (जिसमें 19 अंग है) अतिविस्तृत होने के कारण, परवर्ती काल की नटमण्डलियों ने उस पूर्वरंगविधि करने का प्रघात (रिवाज) छोड दिया था। तथा कवियों के द्वारा अपने सामाजिकों के लिए लिखे मंगलश्लोक को ही "नान्दी-पद्य" घोषित कर दिया है।[15] और उसको ही नाट्यशास्त्रोक्त पूरी पूर्वरंगविधि का प्रतिनिधित्व करनेवाला विधि माना गया।। इसी सन्दर्भ में विद्वानों ने इस प्रश्न पर भी विचार किया है कि- ई.स. 1912 में श्री टी. गणपति द्वारा प्रकाशित भास-रचित माने गयें "त्रिवेन्द्रम् रूपकों" में सूत्रधार के मुख से जो सब से पहला वाक्य "अलम् अतिविस्तरेण" निकलता है, उसका कारण क्या हो सकता है?। तो इस पर ऐसा अनुमान किया गया है कि- यह "अलमतिविस्तरेण" वाक्य भी इसी बात का गवाह है कि अब नाट्यशास्त्रोक्त विस्तृत पूर्वरंग विधि करना प्रायः बन्ध किया गया था।। एवमेव, पूर्वरंग-विधि की पुरानी परम्परा छुटने लगी, तब उस पूर्वरंग-विधि के अन्तर्गत जो अवकृष्टा, उत्थापिनी, अड्डिता आदि नाम वाली ध्रुवाओं का गान होता था, उनको नये स्वरूपों में

---

[14] नान्दीपाठका इति। तदुपलक्षितपूर्वरंगद्वारेणैव पुराणकवयो लिखन्ति स्म "नान्द्यन्ते सूत्रधारः" इति। एषा च नित्यमेवंरूपैव। (ना.शा., वडोदरा संस्करणम्, भाग-1, पृ. 215)

[15] इसके लिए दूसरा प्रमाण भी मिलता है। विश्वनाथ ने लिखा है कि- अत एव प्राक्तनपुस्तकेषु (मातृकासु) "नान्द्यन्ते सूत्रधार" इत्यनन्तरमेव वेदान्तेषु यमाहुरेकपुरुषमिति इत्यादि श्लोक-लिखनं दृश्यते।। साहित्यदर्पणः, षष्ठपरिच्छेदः, कारिका- 25, पृ. 371, सं. सत्यव्रत सिंह, चौखम्बा प्रकाशन, वाराणसी, 1957

अवतारित करनेवाली नवीन ध्रुवाओं का (जैसी कि 32वे अध्याय में वर्णित प्रावेशिकी, नैष्क्रमिकी, आक्षेपिकी, प्रासादिकी इत्यादि ध्रुवाएं) प्रयोग दाखिल किया गया। मतलब कि, नाट्यशास्त्र के प्रारम्भ में आया रंगदैवतपूजन वह प्रथम स्तरीय पाठ्यांश है, उसके बाद पाँचवे अध्याय का पूर्वरंग-विधि वह द्वितीय स्तर की योजना है, और वह भी जब प्रयोग में से क्रमशः विलुप्त होता चला तो, तीसरे स्तर पर 32वाँ ध्रुवाध्याय का प्रवेश हुआ होगा।। ध्रुवाओं के क्रमिक विकास, (जिसमें नटमण्डली की ध्रुवाएं से भिन्न कवि-प्रणीत ध्रुवाओं का प्रकट निर्देश है) एवं विलुप्ति की परम्परा का अहेसास नाट्यदर्पण जैसे ग्रन्थ देखने से तुरंत समझ में आता है। जो अन्ततो गत्वा, नाट्यशास्त्र में इस विषय के त्रिविध स्तरों का अनुमान करने में सहायक भी होता है।। इति दिक्।।

जहाँ पर वैकल्पिक व्यवस्था का निरूपण किया गया हो- वह स्थान भी उत्तरवर्ती काल में जोडा गया हो सकता है, वह (अनुभवमूलक) द्वितीय स्तर की रचना हो सकती है, उसका दूसरा उदाहरण अब द्रष्टव्य है। ना.शा. के 21वे अध्याय में आहार्याभिनय का निरूपण किया है। इसमें पुरुषों के आभूषण बताने के बाद नायिकाओं के वक्षोविभूषण, कण्ठविभूषण, अंगुलीविभूषण, मेखलाविभूषण, श्रोणीविभूषण, नूपुर आदि का श्लोक 12 से 45 में विस्तार से वर्णन किया है। लेकिन बाद में, कुछ श्लोक ऐसे भी दिये हैं जिनमें कहा गया है कि- "*न तु नाट्यप्रयोगे तु कर्तव्यं भूषणं गुरु। खेदं जनयते तद्धि सव्यायतविचेष्टनात्। गुरुभावावसन्नस्य स्वेदो मूर्च्छा च जायते।। गुर्वा-भरणसन्नो हि चेष्टां न कुरुते पुनः।* (46 से 48)" नटी को ज्यादा आभूषण नहीं धारण करना चाहिए। अन्यथा वे नट को परिश्रान्त करते हैं, खेद उत्पन्न करते हैं। अतः नट सम्यक्तया चेष्टा नहीं कर सकते हैं।। इस तरह से ना.शा. में जहाँ जहाँ पर पूर्व-निर्दिष्ट नियमों में विकल्प दिखाया है या शैथिल्य को मान्य किया गया हो वे सारे पाठ्यांश व्यापक अनुभव के बाद दाखिल किये गये अंश होते हैं। अतः उनको द्वितीय स्तर की रचना मानना सयुक्तिक है।।

[घ]

नाट्यशास्त्र के प्रतिपाद्य विषयों के निरूपण में जहाँ पुनरुक्तियाँ (Repetition) प्राप्त होती हैं वहां पर भी भिन्न कर्तृत्व की आशंका पैदा होती है और वहाँ पर कुछ पाठ्यांश प्राचीनतम होगा, तो दूसरा पाठ्यांश प्राचीनतर होगा- ऐसा अनुमान किया जा सकता है । उदाहरणतया "प्रवेशक" एवं "विष्कम्भक" की चर्चा समीक्ष्य है। दशरूपक-विधान नामक अष्टादश अध्याय में कहा है कि- *विभजेत् सर्वमशेषं पृथक्पृथक्कार्यमङ्केषु ।।25, दिवसावसानकार्यं यद्यङ्के नोपपद्यते सर्वम् । अङ्कच्छेदं कृत्वा प्रवेशकैस्तद्विधातव्यम् ।।26, सन्निहितनायकोऽङ्कः कर्तव्यो नाटके प्रकरणे वा। परिजनकथानुबन्धः प्रवेशको नाम विज्ञेयः ।।28, प्रकरणनाटकविषये पञ्चाद्या दशपरा भवन्त्यङ्काः। अङ्कान्तरसन्धिषु च प्रवेशकास्तेषु तावन्तः* ।।29।। यहाँ पर, भरत मुनि ने तो नाटक एवं प्रकरण प्रकार के रूपक के लिए, केवल प्रवेशक का ही प्रावधान किया है। किन्तु उन्नीसवे अध्याय में इसी विषय की पुनरुक्ति की गई है। जैसे कि, *विष्कम्भश्चूलिका चैव तथा चैव प्रवेशकः। अङ्कावतारोऽङ्कमुखम् अर्थोपक्षेप-पञ्चकम्।। 110, मध्यम-पुरुष-नियोज्यो नाटकमुखसन्धिमात्रसंचारः। विष्कम्भकस्तु कार्यः पुरोहितामात्य-कञ्चुकिभिः।।111, शुद्धः संकीर्णो वा द्विविधो विष्कम्भकस्तु विज्ञेयः। मध्यमपात्रैः शुद्धः संकीर्णो नीचमध्यकृतः*।।112।। यहाँ पर पञ्चविध अर्थोपक्षेपकों का निरूपण है, जो नाटक एवं प्रकरण इन दोनों

के लिए भी उपलब्ध करवाये गये हैं। इससे 18वे अध्याय में कही व्यवस्था के साथ विरोध भी खडा होता है। अतः इस विषय की पाठालोचना होनी चाहिए:-

1. उन्नीसवाँ अध्याय है उसका नाम तो सन्धि-सन्ध्यङ्ग-निरूपण है। उसमें अर्थोपक्षेपक की चर्चा विषयान्तर ही कही जायेगी। क्योंकि किसी भी अर्थोपक्षेपक में सन्धि या सन्ध्यङ्ग किसी ने दिखाया नहीं है! इस अध्याय में यह विषय नितान्त अप्रस्तुत ही है।
2. दूसरा विचारणीय बिन्दु है कि उन्नीसवे अध्याय में जिन श्लोकों की प्रस्तुति की गई है वे केवल अनुष्टुप् छन्द में नहीं है। वहाँ तो कुत्रचित् आर्या छन्द भी प्रयुक्त हुआ है। और पूर्वोक्त पाँच अर्थोपक्षेपक दिखलानेवाले श्लोक का छन्द वही आर्या है। यानी रचनागत द्वैविध्य भी यहाँ खटकता है, जो उनकी प्रक्षिप्तता सूचित कर रहा है।
3. तीसरा अन्तिम प्रमाण बन रहे हैं अभिनवगुप्तपाद के शब्द। उन्होंने, अठारवें अध्याय में नाटक एवं प्रकरण के लिए जहाँ (केवल) प्रवेशक की चर्चा रखी है उस श्लोक की टीका में लिखा है कि- *अदृष्टमप्यर्थं हृदि प्रवेशयन्तीति प्रवेशकाः। चूलिकाङ्कावताराङ्कमुखप्रवेशकविष्कम्भका इहाभिप्रेताः। तथा च कोहलोऽ-र्थोपक्षेपकमुक्तवान्* ॥ (पृ.421) इन शब्दों से स्पष्ट होता है कि भरत मुनि ने तो किसी अङ्क का कथाप्रवाह दिनावसान होने पर भी अपूर्ण रहता है तो, वहाँ अङ्कच्छेद करके (केवल) प्रवेशक का प्रावधान बताते है। परन्तु कालान्तर में कोहल ने प्रवेशक जैसे अन्य चार अर्थोपक्षेपकों का विधान किया है। (भरत मुनि ने तो "अर्थोपक्षेपक" जैसा शब्द भी नहीं प्रयुक्त किया है।)

इस समीक्षा का निष्कर्ष यही है कि अठारहवे अध्याय का पाठ्यांश ही प्राचीनतम है, मौलिक है। लेकिन उन्नीसवे अध्याय का पञ्च अर्थोपक्षेपकों का पाठ्यांश उत्तरवर्ती काल का सिद्ध होता है॥

[ङ]

नाट्यशास्त्र के चौदहवें अध्याय का नाम छन्दोविधान है। वडोदरा संस्करण के संपादकों ने पादटिप्पणी में लिखा है कि इस अध्याय का पाठ सभी मातृकाओं में एक समान नहीं है। कहीं पर यह पाठ भिन्न क्रम से मिलता है, तो कहीं लुप्त भी हुआ दिखता है। कतिपय मातृकाओं में इसका पूर्वार्ध अष्टादश अध्याय के मध्य में भी मिल रहा है। किन्तु उन्होंने (वडोदरा संस्करण में) तो अभिनवगुप्त के व्याख्यानानुसारी पाठ का ग्रहण किया है। इसका फलितार्थ यह होगा कि इस अध्याय के पाठ की सही आलोचना अभी तक नहीं हुई है। (वडोदरा के संस्करण में जो प्रस्तुत हुआ है वह तो अभिनवगुप्त का माना हुआ पाठ है, यानी वह 11वी शती का प्रचलित पाठ है। उनके समय से पुरोवर्ती समय का पाठ क्या रहा होगा? उस पर विचार करना बहुत आवश्यक है॥

इस अध्याय के पहले ही श्लोक में, यह अध्याय "द्विजोत्तमों" को सुनाया जा रहा है। तथा 133 क्रमांक के अन्तिम श्लोक में भी वे "द्विजोत्तमों" श्रोता के रूप में उपस्थित हो जाते है! इस लिए, पूर्वोक्त तर्क के अनुसार जो पाठ वक्ता भरत एवं श्रोता के रूप में ऋषिओं के बीच में हुए संवाद के रूप में नहीं है, वे पाठ (पूरा अध्याय या उस अध्याय के अमुक अंश) प्राचीनतम पाठ की कोटि में नहीं आ सकता है। (अथवा वह पूर्ण रूप से प्रक्षिप्त भी हो सकता है।) इसी के अनुसन्धान में, अब दूसरे बिन्दु

पर विचार किया जाय तो, अध्याय के आरम्भ में तो कहा गया है कि- यो वागभिनयः पूर्वं मया प्रोक्तो द्विजोत्तमाः। लक्षणं तस्य वक्ष्यामि स्वरव्यंजनसंभवम् ॥14-1॥ यानी इस अध्याय का मुख्य विषय वाचिकाभिनय से जुडा होगा। लेकिन इस भाग को लिखनेवाले (भरतेतर) व्यक्ति के मन में चल रही अपनी मुराद इस श्लोक के अन्तिम "स्वर-व्यंजनसंभवम्" शब्द में रख दी है। यद्यपि नाट्य में जो भी वाचिकाभिनय होगा वह उच्चरित भाषा के रूप में ही होगा और भाषा के प्रत्येक अवयव में स्वर एवं व्यंजन तो अविनाभाव से रहे ही होंगे। अतः किसी अज्ञातनामा व्याकरणज्ञ व्यक्ति ने तीन से लेकर सैंतीस (37) श्लोकों में किस को स्वर एवं व्यंजन कहते हैं, उन सब के उच्चारण-स्थान कौन कौन से है? इत्यादि का निरूपण किया है। वहाँ पर, यद्यपि अभिनवगुप्त ने विवृति लिखी है, तथापि यह पाठ्यांश कथमपि मूलगामी या प्राचीनतम नहीं होगा उसके भी प्रमाण मौजुद है। इस बिन्दु को समझने के लिए, पहले उन श्लोकों का निम्नोक्त पाठ देखना आवश्यक है:- *अन्तःस्थाः संवृतजा ङञणनमा नासिकोद्भवा ज्ञेयाः। ऊष्माणश्च शषसहा यवरलवर्णास्तथैव चान्तःस्थाः ॥18॥ कचटतपाः स्वरिताः स्युः, खछठथफाः स्युस्तथा कण्ठ्याः। कण्ठोरस्यान् विद्यात् गजडदबान् पाठ्यसंप्रयोगे तु*॥ 19-20॥ यहाँ पर व्यंजनों का जो परिचित क्रम है:- कु-चु-टु-तु-टु-पु। उनको उपस्थित किये हैं। किन्तु उनमें पाणिनीय व्करण के माहेश्वर सूत्रों में दिये गये क्रम का परित्याग किया है। क्योंकि माहेश्वर सूत्रों में तो वे ञमङणनम्।, चटतव्। कपय्। एवं खफछठथ0। इस क्रम से दिये हैं। यानी भरत के समय में तो पाणिनि का क्रम ही प्रचलित रहा होगा, जिसका त्याग करके वर्तमान नाट्यशास्त्र में जो क्रम मिलता है, वह आधुनिक काल में जो प्रचलित क्रम है- वह दिया गया है। एवमेव, इनमें से कादि वर्गों के चतुर्थ वर्णों (झभ-घढध) का समावेश नहीं किया है। पाठान्तर में, यद्यपि "घझढधभान्" दिया है, लेकिन उसको मूल में स्थापित करेंगे तो, तृतीय क्रमांक के वर्णों का अभाव हो जायेगा। यानी इन श्लोकों का पाठ भ्रष्टता से ग्रस्त है, जो परवर्ती काल का प्रक्षेप ही हो सकता है। तथा वाचिकाभिनय के साथ इन स्वर-व्यंजनों एवं उनके उच्चारण-स्थानादि का निरूपण करना अतिदूराकृष्ट विषय लगता है॥

इस तरह से, वर्णोच्चारण-शिक्षा के बाद, प्रातिपदिक, आख्यात, वचन, प्रत्यय, निपात, विभक्ति, पुरुष, उपसर्ग, सन्धि, तद्धितादि की व्याकरण की पारिभाषिक शब्दावली की व्याख्याएं (निरुक्तियाँ) श्लोक 25 से 37 में दी गई हैं। तत्पश्चात्, इस अध्याय का जो तीसरा निरूप्यमाण विषय है, वह छन्दो विषयक है। जिसके लिए श्लोक 42 से शूरू करके, अन्तिम 133 तक का व्याप मिलता है। और इस तीसरे विषय के आधार पर, पूरे अध्याय का नाम छन्दोविधान दिया गया है! तथा इस उत्तरार्ध में दिये गये जो विविध छन्दः है वे सभी गायत्री, जगती, शक्वरी, त्रिष्टुप्, उष्णिग् इत्यादि वैदिक छन्दः है। (प्रशिष्ट संस्कृत नाट्यकृतियों में ऐसे वैदिक छन्दों का प्रयोग कभी हुआ नहीं है।) अतः प्रश्न होता है कि उपर्युक्त तीनों विषयों का नाट्य के वाचिकाभिनय के साथ कैसे सीधा सम्बन्ध हो सकता है?। इस अध्याय के द्वितीय क्रमांक पर खडे श्लोक में कहा गया है कि- *वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनुः स्मृता। अङ्गनैपथ्यसत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि* ॥14-2॥ नाट्यप्रयोग में वाचिकाभिन का बहुत बडा महत्त्व है, वाचिकाभिनय तो नाटक की तनु यानी शरीर स्वरूप है। (तर्कशास्त्र में कहा है कि- भोगायतनं शरीरम्।) इस श्लोक का महत्त्व बताते हुए अभिनवगुप्त ने लिखा है कि- *वाचि यत्नस्तु कर्तव्य इति कविना निर्माणकाले, नटेन प्रयोगकाले। कुत इत्याह (नाट्यस्यैषेति) एषा हि तनुर्नाट्यस्य सकलप्रयोगभित्तिभूतत्वेन आतोद्यगीताभिनया-नुग्राहकत्वात् स्वयमभिनयरूपत्वाच्च* । (पृ. 220)

अर्थात् वाचिक सकल प्रयोग की भित्ति है। क्योंकि यह वाचिक आतोद्य (संगीत) और गीत (गान) पर अनुग्रह करनेवाला है और स्वयं भी वह अभिनेय है।। [यहाँ पर, "नाट्यप्रयोग की तनु रूप में निर्दिष्ट वाचिक" की व्याख्या भी अभिनव-गुप्तपाद से पृथक् रूप से करणीय हैः- मेरे मत से किसी भित्ति के सहारे बहुत सारी चीजें टांगी जाती हैं, वैसे ही वाचिकाभिनय के सहारे ही आंगिक, आहार्य एवं सात्त्विकाभिनय टीकते हैं । अतः कवि और नट को उस वाचिकाभिनय के लिए विशेष यत्न करना चाहिए।] - इतनी गम्भीर सूचना देनेवाले श्लोक के बाद, पूरे अध्याय में तो उपर्युक्त वर्णोच्चारण-शिक्षा, व्याकरण की शास्त्रीय शब्दावली एवं छन्दः (वे भी वैदिक छन्दों) का निरूपण बीलकुल अप्रासंगिक ही लगता है।।

पुनरुक्ति के साथ कहे तो यह अध्याय भी केवल अज्ञात "द्विजोत्तमों" की देन है। इन विषयों को नाट्यशास्त्र के बाहर का विषय घोषित करके, मूल नाट्यशास्त्र के समीक्षित पाठ में से उसको हटाने का कार्य करना ही चाहिए। विद्वानों ने ऐसा किया होता तो भरत मुनि को ठीक तरह से आत्मसात् करने में थोडी ज्यादा साहाय्य मिल जाती, (वर्तमान में जो नाट्यशास्त्र की षट्-साहस्री मिलती है उसमें तो अनेक पाठ्यांश व्यवधानभूत है।) लेकिन ऐसा कुछ हुआ नहीं है। प्रोफे. जी. के. भट (पूणें) जैसे विद्वान् ने दूसरा ही मार्ग अपना लिया, उन्होंने "भरतनाट्यमञ्जरी" के नाम से दो वोल्युम में नाट्यशास्त्र के चयनित श्लोक एवं उनका विवेचन हमें भेट कर दिया।[16] तथा आचार्य श्रीरेवाप्रसाद द्विवेदी जी ने "अभिनव नाट्यशास्त्र" के नाम से उनकी दृष्टि का "सम्पादन" प्रस्तुत किया।। अस्तु।।

[च]

प्रतिपाद्य विषय को सर्वाङ्गीण बनाने के उत्साह में कुत्रचित् किसी किसी विषय का लम्बा सूचिकरण भी किया गया है ऐसा भी दिखता है। सामान्याभिनय नाम के बाईसवें अध्याय में कहा है कि पुरुषों का सत्त्व अष्टविध रूप में प्रादुर्भूत होता है, जैसे कि, शोभा, विलासादि। तत्पश्चात् इनको कैसे शरीराभिनय के द्वारा प्रदर्शित किया जाता है? उसकी चर्चा की गई है। उसके बाद, भरत मुनि ने स्त्रियों के विविध स्वरूप कहे हैं, जिनके सत्त्व का प्रकटीकरण देवताओं, राक्षसों, हस्ती-गर्दभ-वानरादि प्राणियों के साथ सादृश्य रखता है वह बताया है। लेकिन उसके साथ में, उद्दाम काम की शक्ति भी कही है। मनुष्य अपने भौतिक उत्कर्ष के लिए धर्म की इच्छा करता है, वह मोक्ष की भी अभिलाषा रखता है। किन्तु सामान्यतया देखा जाय तो कामसुख ही बलवत्तर सिद्ध होता है। और इस तरह के सुख का मूल स्त्रियाँ होती हैं, जो अनन्त शीलवाली होती है- "*भूयिष्ठमेव लोकोऽयं सुखमिच्छति सर्वदा । सुखस्य हि स्त्रियो मूलं, नानाशीलाश्च ताः पुनः* ।।(22-99)" ऐसा कह कर, तरह तरह की स्त्रियाँ की एक लम्बी सूचि श्लोक 100 से 145 में रखी गई है। (इसमें देवशीला, आसुरशीला, गन्धर्वशीला, राक्षसशीला, नागसत्त्वा, शाकुनसत्त्वा, पिशाचसत्त्वा, यक्षशीला, व्यालशीला, मानुषसत्त्वा, वानरसत्त्वा, हस्तिसत्त्वा, मृगसत्त्वा, उष्ट्रसत्त्वा, मकरसत्त्वा, खरसत्त्वा, सौकरसत्त्वा, हयसत्त्वा, माहिषसत्त्वा, अजसत्त्वा, श्वशीला, गोसत्त्वा इत्यादि का परिगणन है। इसको पढ कर प्रश्न होता है कि एक मनुष्यसत्त्वा को छोड कर, अन्यान्य शीलवाली स्त्रियाँ सुखदायिनी कैसे हो सकती है? यानी, पूर्वोक्त सन्दर्भ के साथ उसकी संगति भी कैसे बैठ सकेगी?।) यद्यपि

[16] जिसका प्रकाशन भाण्डारकर ओरिएन्टल रिसर्च इन्स्टीट्युट, पूणें से 1965 से हुआ है ।

नाट्यकृतियों में स्वाधीनभर्तृका, वासकसज्जा, पोषितभर्तृका, अभिसारिका-आदि अष्टविध नायिकाओं का निरूपण परम आवश्यक है, एवं काम की दश अवस्थाओं का अभिनय कैसे किया जाय- इत्यादि उपकारक विषय है। लेकिन उष्ट्रशीला-आदि स्त्रियों की अतिविस्तृत जानकारियाँ जो दी गई है, वह सारी श्लोकावली अनावश्यक एवं अनुपकारक लगती है। नाट्यशास्त्र को विश्वकोश बनाने की मुराद से किया गया वह प्रक्षेप ही है। (अनुगामी धनिकादि नाट्यशास्त्रियों ने भी इस ज्ञान का अनुवर्तन नहीं किया है, मतलब कि ऐसी जानकारियाँ नाट्यशास्त्र का विषय बनने योग्य नहीं थी- इस बात का वे पुष्टिकरण करते हैं।) अभिनवगुप्तपाद ने इन 45 श्लोकों पर 45 शब्दपरिमित व्याख्या भी नहीं लिखी है! यह भी इस पाठ्यांश की अनावश्यकता प्रमाणित करने के लिए ध्यानास्पद है। सारांशतः, ऐसे सूचिकरण वाले पाठ्यांश अन्यत्र भी बिखरे हुए हैं, जो निश्चित रूप से द्वितीय या तृतीय स्तर की रचना माननी चाहिए।।

(छ)

ना.शा. में मुख्य प्रतिपाद्य विषय का निरूपण हो जाने के बाद कुत्रचित् आनुषंगिक (सलाह) सूचनाएं भी जोडी गई हैं, जिनका नाट्यप्रयोग के साथ सीधा सम्बन्ध नहीं होता है। ऐसे अध्यायों में द्विस्तरीय रचनाओं (पाठ्यांशों) को पहचानना अतीव आवश्यक है। क्योंकि इस तरह की पाठालोचना से ही हम अभिनवगुप्त के द्वारा स्वीकृत पाठ से भी अधिक प्राचीनतर पाठ को पृथक्कृत कर सकेंगे।

इस विचार को उदाहरणमुख से कहने के लिए "चारी-विधान" नामक (अभिनवगुप्त के अनुसार इसका नाम "चारीव्यायामलक्षणम्" है) दशवे अध्याय का विश्लेषण करना होगा:- इसमें नाट्य, नृत्त एवं नृत्य के सन्दर्भ में नट या नटी के पाद, जङ्घा, ऊरु एवं कटी की चेष्टा कैसी कैसी की जानी चाहिए उसका विस्तार से निरूपण है। उदाहरणतया- नाट्यप्रयोग में यदि युद्ध प्रसंग आता है तो, वहाँ किसी पर शस्त्र फेंकने के लिए नट की "चारी" (यानी पादप्रचार) कैसी होनी चाहिए? इसकी शिक्षा यहाँ दी गई है। ऐसी चारियाँ बहुविध होती हैं। जैसे कि, समपादा, स्थितावर्ता, शकटास्या, नूपुरपादिका, भुजङ्गत्रासिता, भ्रमरी, एडकाक्रीडिता, अड्डिता, अतिक्रान्ता, पार्श्वक्रान्ता, आक्षिप्ता, विद्युद्भ्रान्ता, अलाता, हरिणप्लुता, दण्डपादा इत्यादि । इस चर्चा का उपसंहार करनेवाले श्लोक ऐसे हैं :-- "*यतः पादस्ततो हस्तो, यतो हस्तस्ततस्त्रिकम्। पादस्य निर्गमं कृत्वा तथोपा-ङ्गानि योजयेत् ।। पादचार्यां यथा पादो धरणीमेव गच्छति । एवं हस्तश्चरित्वा तु कटीदेशं समाश्रयेत् ।। एताश्चार्यो मया प्रोक्ता ललिताङ्ग-क्रियात्मिकाः। स्थानान्यासां प्रवक्ष्यामि सर्वशस्त्रविमोक्षणे*।।" (10-48 से 50) लेकिन इसी अध्याय के अन्त में किसी भी नट एवं नटी को व्यायाम (अङ्ग-कवायत) करने की, खान-पान की, नस्य एवं बस्ति आदि यौगिक क्रियाएं भी करने की सलाह दी जाती है! तथा बहुत खा कर, पी कर भी व्यायाम (कवायत) नहीं करनी चाहिए- जैसी सलाह भी जोडी गई है ! जैसे कि, तैलाभ्यक्तेन गात्रेण यवागूमुदितेन च। व्यायामं कारयेद्धीमान्... से शूरु करके अतिपीते तथा भुक्तं व्यायामं नैव कारयेत्0 ।। (श्लोक 97 से 102) इसको पढ कर तुरंत मालूम होता है कि चारी-विधान करनेवाले इस अध्याय में ये सारी सलाह (उपदेशवचन) अभिनवगुप्त के समय से भी पहेले ही प्रक्षिप्त का गई होंगी, क्योंकि उन्होंने इन श्लोकों पर भी टीका लिखी है। आश्चर्य तो तब होता है कि अभिनवगुप्त ने इस अध्याय का नाम "चारीव्यायामलक्षणम्" देकर, उस पर टीका में ऐसी चर्चा की है कि यहाँ समास में एवं व्यायाम शब्द के अर्थ में संदेह है। फिर कहते है कि- *चारी एव व्यायाम इति कर्मधारयः* । यानी उनके मत से इस अध्याय में जहाँ व्यायाम शब्द प्रयुक्त हुआ है

वह "चारी" अर्थ में ही है। अर्थात् इस अध्याय के अन्त में जहाँ कसरत, कवायत ऐसे रूढ (अर्थसंकोच हुए) शब्द का प्रयोग है, वे श्लोक मूलगामी नहीं हो सकते थे। अतः उनको इन श्लोकों को प्रक्षिप्त घोषित करके हटा देना चाहिता था । किन्तु दुर्भाग्यवशात् उन्होंने ऐसा नहीं किया है।[17] यद्यपि उन्होंने टीका के आरम्भ में ही "उपादेयस्य संपाठः, तदन्यस्य प्रतीकनम्" की प्रतिज्ञा उच्चारी है, लेकिन नाट्यशास्त्र के पाठ पर टीका लिखते समय वे "सतृणाभ्यवहारी" बने हैं ऐसा अनिच्छन्नपि कहेना पडता है । क्योंकि पूर्वोक्त चर्चा कह रही है कि उन्होंने अनुपादेय पाठ का प्रत्याख्यान या संशोधनादि कहीं पर नहीं किया है ।।

[ज]

नाट्यशास्त्र के 17वे अध्याय में 1. संस्कृत शब्दों का प्राकृत में हुए परिवर्तनों के कतिपय उदाहरणों की प्रस्तुति, 2. प्राकृत-व्याकरण ध्वनि-परिवर्तनों के नियम, 3. नाट्यकृति में आनेवाली पात्रसृष्टि के लिए प्रयुक्त होनेवाले रूढ शब्दों का परिचय (जिसको काशी-संस्करण में भाषा-विधान नामके 19वे अध्याय में अलग रखे गये हैं) एवं 4. काकु-स्वर का निरूपण जैसे चार विषय मिलते हैं । यहाँ पहली विसंगति यही है कि (समीक्षित आवृत्ति के) 17वे अध्याय का नाम तो हैः-"काकुस्वरव्यंजन" । किन्तु उसमें काकु से पृथक् तीन विषयों का निरूपण पहले है, और अन्त में काकु की चर्चा का प्रारम्भ किया गया है, (जिन पर, उसी क्रम से अभिनवगुप्त टीका भी लिख रहे हैं!) ।

दूसरा बिन्दुः- प्राकृत भाषा के उपर्युक्त दो विषयों में रचनागत द्विविधता ध्यानाकर्षक है। जैसे कि, (1) श्लोक 10 से 22 पर्यन्त "भवति" क्रियापद का प्रयोग किया है,[18] और श्लोक 57 से 62 में "प्रयोजयेत्" क्रियापद का उपयोग किया है।[19] तो इसका मतलब यह है कि पहले भाग में "वर्णनात्मक-व्याकरण" (Descriptive grammar) लिखा गया है, तथा बाद वाले भाग में "निर्देशात्मक-व्याकरण" (Prescriptive grammar) लिखा गया है। इस तरह की रचनागत द्विविधता ही सूचित करती है कि निर्देशात्मक व्याकरण प्राचीनतर होगा, और उसकी अपेक्षा से जो वर्णनात्मक व्याकरण के श्लोक हैं वे प्राचीन होंगे, उत्तरवर्ती काल के होंगे। क्योंकि वे सरलीकरण के आशय से जोडे गये होंगे। इस तरह से हमें, इन द्विस्तरीय रचनाओं को पृथक् करनी चाहिए।

तीसरा बिन्दु : जिसमें नाट्यकृति में आनेवाली पात्रसृष्टि के लिए प्रयुक्त होनेवाले रूढ शब्दों का परिचय दिया गया है। इस के लिए श्लोक 63 से लेकर 100 श्लोक तक नाट्यकृति में आनेवाली पात्रसृष्टि

---

[17] चारीव्यायामलक्षणमित्युक्तम्। तत्र समासे सन्देहः व्यायामशब्दार्थे च, चरेर्हि (इञ्) करणे भावे वा औणादिक इति। ....चार्य एव व्यायाम इति कर्मधारय इत्यर्थः। अन्वर्थस्तु व्यायच्छन्ते इति परस्परतया आपततन्ति । (पृ. 93, ना.शा. भाग-2)

[18] किलशब्दान्त्यो रेफो भवति, तथा खु त्ति खलुशब्दः। ड इति च भवति टकारो, भट-कटक-कुटी-तटाद्येषु। सत्त्वं च भवति शषयोः सर्वत्र यथा विसं संका ।।11।।.....सर्वत्र च प्रयोगे भवति नकारोऽपि च णकारः । आपानं आवाणं भवति पकारेण वत्वयुक्तेन ।।14, परुषं फरुसं विद्यात् पकारवर्णोऽपि फत्वमुपयाति । यस्तु मृतः सोऽपि मओ, यश्च मृगः सोऽपि हि तथैव ।।15।।

[19] गङ्गासागरमध्ये तु ये देशाः संप्रकीर्तिताः। एकारबहुलां भाषां तेषु तज्ज्ञः प्रयोजयेत् ।। विन्ध्यसागरमध्ये तु ये देशाः श्रुतिमागताः। नकारबहुलां तेषु भाषां तज्ज्ञः प्रयोजयेत्।.... हिमवत्सिन्धुसौवीरान्ये जनाः समुपाश्रिताः। उकारबहुलां तज्ज्ञस्तेषु भाषां प्रयोजयेत्। चर्मण्वतीनदीतीरे ये चार्बुदसमाश्रयाः। ओकारबहुलां नित्यं तेषु भाषां प्रयोजयेत् ।।61।।

के विविध अभिधान दिये गये हैं। जैसे कि, ब्राह्मण को आर्य, राजा को महाराज, सूत के द्वारा रथी को आयुष्मन्, युवराज को स्वामी और कुमार को भर्तृदारक, विदूषक के द्वारा रानी और चेटी को भवती, राजा के द्वारा विदूषक को उसके नाम से या वयस्य पद से संबोधित करना चाहिए- इत्यादि। उतनी सारी सूचनाएं कवि के लिए दी गई है।।

चतुर्थ बिन्दु : तत्पश्चात् अध्याय के उत्तरार्ध में, संगीत के षड्जादि सात स्वरादि से शूरु करके, द्विविध काकु, षड् अलंकारादि गद्य-पद्य मिश्रित भाषा में निरूपित की है वाचिकाभिनय करनेवाले नट के लिए।।

उपर्युक्त चारों बिन्दुओं का परामर्श करने से स्पष्ट होता है कि इस अध्याय की रचना अनेक-कर्तृक एवं बहुस्तरीय ही है।।

[4]

उपसंहार :--

1. वडोदरा से प्रकाशित नाट्यशास्त्र, जिसमें अभिनवभारती टीका का भी पाठ दिया है, उसको नाट्यशास्त्र की समीक्षित आवृत्ति के रूप में हम स्वीकार नहीं सकते हैं। वह तो अभिनवगुप्त की टीका का समीक्षित पाठ-सम्पादन है।।
2. केवल नाट्यशास्त्र की समीक्षितावृत्ति बनाने का भगीरथ-कार्य अभी तक किसी ने शूरु ही नहीं किया है।।
3. नाट्यशास्त्र का वर्तमान (उपलब्ध) स्वरूप अनेक पाठभेद एवं प्रक्षेप की समस्याओं से ग्रस्त यह सभी विद्वान् जानते हैं। अतः किसी विद्वान् के मन में नाट्यशास्त्र की सर्वसमावेशी (Composite text) आवृत्ति[20] तैयार करने का विचार आये, अथवा जो सरलता से बुद्धिगम्य (Comprehensive text) हो ऐसी आवृत्ति[21] बनाने का विचार भी प्रादुर्भूत हो जाय। (जैसा कि, प्रोफे. गोविन्द केशव भट एवं पण्डितप्रवर श्रीरेवाप्रसाद द्विवेदी जी के प्रयासों में देखा जा सकता है।) लेकिन ऐसे उपक्रम नाट्यशास्त्र की समीक्षित आवृत्ति के सही विकल्प नहीं हैं।।
4. किसी भी विद्वान् ने नाट्यशास्त्र के उपलब्ध चार संस्करणों : 1. वडोदरा संस्करण, 2. निर्णय सागर प्रेस, मुंबई का संस्करण, 3. काशी संस्करण एवं 4. नेवारी संस्करण का व्यापक तुलनात्मक अध्ययन पेश नहीं किया है। अतः इन चार संस्करणों का पहले तुलनात्मक अध्ययन करना चाहिए। तथा वाचना-निर्धारण करना चाहिए। जिस के लिए पहले उपलब्ध पाठान्तरों का, प्रक्षेप एवं संक्षेप, गद्य-पद्य के आर्ष-अनार्ष स्वरूप का अध्ययन होना चाहिए।
5. इस अनेक-कर्तृक ग्रन्थ में विभिन्न स्तरों के पाठ्यांशों की पहेचान करके, उनका पौर्वापर्य निश्चित करना होगा। जिससे इस ग्रन्थ के प्राचीन से प्राचीनतर, एवं प्राचीनतर से प्राचीनतम पाठ का युक्तिपुरस्सर का निर्णय किया जायेगा। परिणामतः हम भरत मुनि की मूल रचना, (जो वर्तमान कलेवर से छोटा भी निकल सकता है) के नजदीक पहुँच पायेंगे।। इति दिक् ।।

---888---

[20] Composite text = conceptual whole made up of complicated & related parts, (Consisting of separate interconnected parts).

[21] Comprehensive text = capable of being comprehended or understood, or intelligible text.

।। परिशिष्ट – 1 ।।

निर्णय सागर प्रेस, मुंबई संस्करण, 1894				काशी संस्करण, 1980		
अध्याय	शीर्षक	श्लोक	-------	अध्याय	शीर्षक	श्लोक
1	नाट्योत्पत्ति	94		1	नाट्योत्पत्ति	126
2	मण्डपविधान	93		2	प्रेक्षागृहलक्षणम्	105
3	रंगदैवत-पूजनम्	93		3	रङ्गदैवतपूजनम्	104
4	ताण्डवलक्षणम्	302		4	ताण्डवलक्षणम्	321
5	पूर्वरंग विधानम्	161		5	पूर्वरङ्गविधिः	215
6	रसाध्याय	83		6	रसविकल्पः	83
7	भावव्यंजनम्	113		7	भावव्यंजनम्	124
8	उपाङ्गाभिनय	161		8	उपाङ्गविधानम्	172
9	अङ्गाभिनय	247		9	हस्ताभिनयः	207
10	चारी विधानम्	99		10	शरीराभिनयः	55
11	मण्डल-कल्पनम्	58		11	चारी-विधानम्	100
12	गति-प्रचार	192		12	मण्डलविधानम्	57
13	करयुक्तिधर्मीव्यंजकम्	64		13	गतिप्रचारः	226
14	वाचिकाभिनय	11		14	प्रवृत्तिधर्मव्यंजनम्	83
15	छन्दोवृत्तविधि	167		15	वाचिकाभिनये छन्दः	119
16	अलंकारलक्षणम्	118		16	वृत्तानि सोदाहरणानि	169
17	काकुस्वरविधानम्	133		17	वागभिनयः	123
18	दशरूपकलक्षणम्	184		18	भाषाविधानम्	49
19	सन्धिनिरूपणम्	128		19	काकुस्वरव्यंजनम्	78
20	वृत्ति-विकल्प	65		20	दशरूपविधानम्	154
21	आहार्याभिनय	191		21	सन्ध्यङ्गविकल्पः	133
22	सामान्याभिनय	316		22	वृत्तिविकल्पः	69
23	वैशिक	76		23	आहार्याभिनयः	215
24	स्त्रीपुंसोपचार	119		24	सामान्याभिनयः	320
25	चित्राभिनय	131		25	बाह्योपचारः	79
26	प्रकृतिविकल्प	26		26	चित्राभिनयः	122
27	सिद्धिव्यंजक	93		27	सिद्धिव्यंजनम्	102
28	जाति(गांधर्व)लक्षण	161		28	आतोद्यविधिः	141
29	ततोद्येति जातिलक्षण	125		29	ततातोद्यविधानम्	149
30	शुषिरातोद्य	13		30	सुषिरातोद्यविधानम्	12
31	तालविधानम्	339		31	तालव्यंजनम्	545
32	ध्रुवा अध्याय	443		32	ध्रुवा विधानम्	484

33	गुणाध्याय	22		33	वाद्याध्यायः	270
34	पुष्करवाद्य	260		34	प्रकृतिविचारः	79
35	भूमिविकल्प	39		35	भूमिकापात्रविकल्पः	87
36	नाटशाप	45		36	नाट्यावतारः	79
37	गुह्यविकल्प	33		---	-------	----
योगः-	4998 श्लोकाः			योगः-	5556 श्लोकाः	

।। परिशिष्ट – 2 ।।

ओरिएन्टल इन्स्टीट्युट, वडोदरा, (गायकवाड ओरिएन्टल सिरीझ) की समीक्षित आवृत्ति में—

अध्याय	शीर्षक	श्लोक
1	नाट्योत्पत्तिः	127
2	मण्डपविधानम्	105
3	रंगदैवतम्	102
4	ताण्डवविधानम्	320
5	पूर्वरंगप्रयोगः	174
6	रसाध्यायः	83
7	भावव्यंजकः	121
8	उत्तमांगाभिनयः	179
9	अङ्गाभिनयः	283
10	चारीविधानम्	103
11	मण्डलविकल्पनम्	70
12	गतिप्रचारः	237
13	प्रवृत्तिधर्मीव्यंजकः	87
14	वाचिकाभिनये छन्दोविधानम्	133
15	छन्दोविचितिः	227
16	वागभिनये काव्यलक्षणम्	128
-------	+ अनुबन्धः	42
17	वागभिनये काकुस्वरव्यंजनः	143
18	दशरूप-निरूपणम्	126
19	सन्धिनिरूपणम्	154
20	वृत्ति-विकल्पनम्	66
21	आहार्याभिनयः	227
22	सामान्याभिनयः	332
23	वैशिकः	80

24	पुंस्त्र्युपचारः	89
25	चित्राभिनयः	125
26	प्रकृतिविकल्पः	38
27	सिद्धिव्यंजकः	104
28	जातिविकल्प	141
29	ततातोद्यविधान	119
30	सुषिरातोद्य-विधानम्	12
31	ताल-अध्याय	378
32	ध्रुवा-विधान	437
33	गुणदोषविचार	23
34	पुष्कराध्याय	304
35	भूमिका-विकल्प	41
36	नटशाप	50
37	गुह्यतत्त्वकथन	31

सन्दर्भ-ग्रन्थ सूचि

1. नाट्यशास्त्रम्। (भाग- 1, अध्याय 1 से 7), (अभिनवगुप्त की टीका से साथ), सं. म. रामकृष्ण कवि, के. कृष्णमूर्ति के द्वारा पुनः संशोधित, ओरिएन्टल इन्स्टीट्युट, वडोदरा, 1992
2. नाट्यशास्त्रम्। (भाग- 2, अध्याय 8 से 18), (अभिनवगुप्त की टीका से साथ), सं. म. रामकृष्ण कवि, वी. एम. कुलकर्णी एवं तपस्वी नान्दी के द्वारा पुनः संशोधित, ओरिएन्टल इन्स्टीट्युट, वडोदरा, 2001
3. नाट्यशास्त्रम्। (भाग- 3, अध्याय 19 से 27), (अभिनवगुप्त की टीका से साथ), सं. म. रामकृष्ण कवि, वी. एम. कुलकर्णी एवं तपस्वी नान्दी के द्वारा पुनः संशोधित, ओरिएन्टल इन्स्टीट्युट, वडोदरा, 2003
4. नाट्यशास्त्रम्। (भाग- 4, अध्याय 28 से 37), (अभिनवगुप्त की टीका से साथ), सं. म. रामकृष्ण कवि, ओरिएन्टल इन्स्टीट्युट, वडोदरा, 1964
5. नाट्यशास्त्रम्। (भाग- 1, अध्याय 1 से 14), (नेवारी संस्करण), सं. कमलेश दत्त त्रिपाठी, इन्दिरा गान्धी राष्ट्रिय कला केन्द्र, वाराणसी शाखा, 2014
6. नाट्यशास्त्रम्।, सं. पण्डित शिवदत्त एवं काशीनाथ पाण्डुरंगी परब, निर्णय सागर प्रेस, मुंबई, 1994
7. नाट्यशास्त्रम्। सं. बटुकनाथ शर्मा एवं बलदेव उपाध्याय, चौखम्बा ओरिएन्टालिया, वाराणसी, 1980
8. भरत – ध नाट्यशास्त्र। लेखिका- श्रीमती कपिला वात्स्यायन, साहित्य अकादेमी, दिल्ली, 1996, (पुनर्मुद्रण 2005).
9. भरत – नाट्यमञ्जरी। (भाग- 1 एवं 2), सं. गोविन्द केशव भट, भाण्डारकर ओरिएन्टल रिसर्च इन्स्टीट्युट, पूणें, 1975 एवं 1981.

नाट्यशास्त्र के छन्दोविचिति अध्याय में वाचना भेद

मनसुख के. मोलिया

नाट्यशास्त्र के अध्याय १५ को 'छन्दोविचिति' कहा गया है।[1] इसके प्रथम श्लोक में कहा गया है कि "मैंने यहाँ जिन छन्दों का वर्णन किया है उनमें से नाट्य में प्रयोग करने के योग्य वृत्तों का ज्ञान प्राप्त करें।"[2] इस निर्देश के अनुसार इस अध्याय का वर्ण्य विषय नाट्य में प्रयोज्य वृत्तों का वर्णन है। इस अध्याय में तनुमध्या से लेकर भुजङ्गविजृम्भित तक के ५४ समवृत्त, १ दण्डक, ३ अर्धसमवृत्त, ८ विषमवृत्त और मात्रिक छन्द आर्या का निरूपण हुआ है।

छन्दों के निरूपण में सर्व प्रथम छन्द का लक्षण और उसके बाद उदाहरण का पद्य दिया गया है। यहाँ छन्दों के लक्षण-निरूपण की दो पद्धतियाँ प्राप्त होती हैं। (१) प्रथम पद्धति में लक्षण को अनुष्टुप् में निबद्ध किया गया है। जैसे कि, वसन्ततिलका, शिखरिणी आदि छन्दों के लक्षण अनुष्टुप् पद्य में हैं। (२) द्वितीय पद्धति में छन्द का लक्षण उसी निरूप्यमाण छन्द के स्वरूप में ही निबद्ध किया गया है। जैसे कि, वसन्ततिलका छन्द का लक्षण वसन्ततिलका के लघु-गुरु अक्षर स्वरूप में और शिखरिणी का लक्षण शिखरिणी छन्द के स्वरूप में हैं। अर्थात् ये लक्षण छन्दोनुसार स्वरूप में हैं। इस प्रकार से नाट्यशास्त्र के इस छन्दोविचिति अध्याय में छन्दों के लक्षण का पाठ द्विविध प्रकार से प्राप्त होता है। पाठ की इस द्विविधता से नाट्यशास्त्र में वाचना भेद का संकेत मिलता है।

नाट्यशास्त्र में प्राप्त छन्दोलक्षण के इस द्विविध पाठ की एक अन्य विशेषता भी ध्यानार्ह है। अनुष्टुप् छन्द में निबद्ध लक्षणों में प्रायः अक्षरों के लघु-गुरु स्थान का निर्देश हुआ है और छन्दोनुसार स्वरूप में निबद्ध लक्षणों में छन्दःशास्त्र के प्रसिद्ध अष्टगण का प्रयोग हुआ है।[3] इस दूसरे प्रकार के लक्षणों में यति का निर्देश भी किया गया है और यतिनिर्देश के लिए समुद्र, कृतिका, वसु जैसे प्रतीकों का प्रयोग हुआ है।

छन्दोविचिति अध्याय में कुल ५४ समवृत्तों का निरूपण हुआ है। उनमें से २२ वृत्तों के लक्षण मात्र अनुष्टुप् में हैं और तीन वृत्तों के लक्षण मात्र छन्दोनुसार स्वरूप में हैं। इस प्रकार २५ वृत्तों के लक्षण एक प्रकार से हैं। २९ समवृत्तों के लक्षण द्विविध हैं। उनका एक लक्षण अनुष्टुप् में और दूसरा छन्दोनुसार

---

[1] इति भारतीये नाट्यशास्त्रे छन्दोविचितिर्नामाध्यायः पञ्चदशः ॥ नाट्यशास्त्रम् (खण्ड २) , गायकवाड ओरिएन्टल सीरीझ क्रम ६८, मूल सम्पादक – एम.आर.कवि, संवर्धित आवृत्ति के सम्पादक – प्रो. वी.एम.कुलकर्णी और प्रो. तपस्वी नान्दी, प्राच्यविद्या मन्दिर, वडोदरा, द्वितीय आवृत्ति, ई.स. २००१, पृ. २९२

अभिनवभारती में इस अध्याय का नाम वृत्तविधिः प्राप्त होता है। वही, पृ.२९३

[2] छन्दांस्येव यानीह मयोक्तानि द्रोजोत्तमः । वृत्तानि तेषु नाट्येऽस्मिन् प्रयोज्यानि निबोधत ॥ ना.शा. १५.१

[3] यद्यपि तनुमध्या, मकरकशीर्षा और मालिनी वृत्तों के छन्दोनुसार स्वरूप के लक्षणश्लोक में भी लघु-गुरु का निर्देश किया गया है। ना.शा. १५.२, ४, ६

स्वरूप में अर्थात् दो प्रकार के हैं। अभिनवभारती में भी इस द्विविध पाठ का उल्लेख किया गया है। अभिवनगुप्ताचार्य लिखते हैं कि "यहाँ इस अध्याय में कुछ लक्षण भरतमुनि द्वारा रचित हैं और कुछ लक्षण मकारादि त्रिकों से किन्हीं लोगों ने स्वीकार किये हैं। अतः दो तरह का पाठ पुस्तक में दिखाई देता है और चिन्तन के लिए पुस्तकों के मध्य में दोनों को पढते हैं।"[4] इन २९ वृत्तों में एक मात्र मालिनी के छन्दोनुसार स्वरूप के लक्षण में गणनिर्देश के स्थान पर लघुगुरु निर्देश है और शेष सभी २८ वृत्तों में अष्टगणों का प्रयोग हुआ है।

(१) अनुष्टुप् में निबद्ध लक्षणों का वैशिष्ट्य

अनुष्टुप में निबद्ध छन्द के लक्षणश्लोक में अक्षरों के लघुगुरु स्थान का निर्देश है। पिंगलाचार्य प्रयुक्त अष्ट वर्णगणों का यहाँ उपयोग नहीं किया गया है। इसकी दूसरी विशेषता यह है कि यहाँ यति का निर्देश भी नहीं है। अनुष्टुप् में लक्षणविधान की यह प्रणाली प्राचीन प्रतीत होती है।

अनुष्टुप् में निबद्ध लक्षण के बाद उस छन्द के उदाहरण का पद्य मिलता है। उदाहरण के अधिकतर पद्यों में छन्द का नाम समाविष्ट किया गया है। लेकिन कुछ उदाहरणों में विलक्षणता देखी जाती है। कुछ वृत्तों के उदाहरण में उस वृत्त का नाम प्रयुक्त नहीं हुआ है।[5] इसका कारण यह है कि लक्षणश्लोक में प्रयुक्त नाम का लघु-गुरु वर्णक्रम छन्द के स्वरूप अनुसार नहीं हैं। इसलिए उनके उदाहरण के पद्य में उस नाम का प्रयोग करना असम्भव है।

छन्दोविचिति अध्याय में निरूपित छन्दों का क्रमशः विवरण इस प्रकार है।

(२) तनुमध्या और मकरकशीर्षा

छन्दोविचिति अध्याय में छन्दों के निरूपण का प्रारम्भ तनुमध्या से होता है। तनुमध्या गायत्री जाति का वृत्त है। अतः उसके प्रत्येक पाद में छः अक्षर होते हैं। इन छः अक्षरों में आरम्भ के दो और अन्तिम दो अक्षर गुरु और बीच के दो अक्षर लघु होते हैं। यदि गण की परिभाषा का प्रयोग किया जाय तो तनुमध्या में 'तय' गण होते हैं। नाट्यशास्त्र में इस वृत्त का लक्षण तनुमध्या के ही गणस्वरूप में दिया गया है और लक्षण के बाद तुरन्त उसका उदाहरण मिलता है।[6]

आद्ये पुनरन्त्ये द्वे द्वे गुरुणी चेत्।
सा स्यात्तनुमध्या गायत्रसमुत्था ॥ ना.शा. १५.२

संत्यक्तविभूषा भ्रष्टाञ्जननेत्रा।
हस्तार्पितगण्डा किं त्वं तनुमध्या ॥ ना.शा.१५.३

---

[4] तत्रेहाध्याये भरतमुनिकृतमिति त्रिकैर्मकारादिभिः कैश्चित्किञ्चिल्लक्षणं स्वीकृतमिति द्विविधः पुस्तकपाठो दृश्यते मध्य च चिन्तनाय पुस्तकेषूभयमपि पठ्यत इति॥ नाट्यशास्त्रम्, भाग-२, अध्याय -१५, पृ. २५२-५३

[5] उदाहरण के पद्य में छन्द के नाम का प्रयोग करने की सामान्य पद्धति में उद्धता, चित्तविलासित जैसे कुछ छन्द अपवाद हैं। उनके उदाहरण के पद्य में छन्द का नाम प्रयुक्त नहीं हुआ है।

[6] इस आलेख में जहाँ ना.शा. शब्दों से निर्दिष्ट किया गया है वहाँ वडोदरा से प्रकाशित गायकवाड ओरिएन्टल सीरीझ का संस्करण अभीष्ट है।

तनुमध्या के बाद मकरकशीर्षा का निरूपण इसी प्रकार से मिलता है अर्थात् लक्षण स्वयं मकरकशीर्षा के लघु-गुरु स्वरूपानुसार ही है और उसके बाद एक उदाहरण दिया गया है।[7]

(३) मालिनी और मालती

मकरकशीर्षा के बाद निरूपित छन्द मालिनी है। मालिनी में भी छः अक्षर होते हैं। उसका गणमाप रम है। इस मालिनी छन्द के लक्षण निरूपण में द्विविध पाठ देखा जाता है। प्रथम श्लोक में लक्षण मालिनी छन्द में है ओर दूसरे लक्षण में अनुष्टुप् का प्रयोग हुआ है।

एकमात्रं षट्के स्याद् द्वितीयं पादे।
ख्यातरूपा वृत्ते मालिनी सा नाम्ना ।। ना.शा. १५.६

षडक्षरकृते पादे लघु यत्र द्वितीयकम्।
शेषाणि तु गुरूणि स्युर्मालिनी सा मता यथा।। ना.शा. १५.७

स्नानगन्धाधिक्यैर्वस्त्रभूषायोगैः।
व्यक्तमेवासौ त्वं मालिनी प्रख्याता।। ना.शा. १५.८

इस मालिनी छन्द के लक्षण में दोनो प्रकार का पाठ प्राप्त है। प्रथम पाठ में मालिनी के लघु-गुरु अक्षर स्वरूपानुसार प्रत्येक पाद में छः अक्षर देखे जाते हैं। उसमें दूसरा अक्षर लघु है और बाकी के सभी अक्षर गुरु हैं। दूसरे लक्षण में अनुष्टुप् का प्रयोग हुआ है।

एक ही छन्द के लक्षण निरूपण में इस प्रकार से दो भिन्न प्रकार की पद्धति का प्रयोग चिन्तनीय है। यद्यपि दोनों प्रकार की पद्धति में दूसरे अक्षर का लघु स्वरूप निर्दिष्ट किया गया है और अष्टगण का प्रयोग नहीं हुआ है। मालिनी छन्द के लक्षण के इस द्विविध पाठ से स्वयं सिद्ध होता है कि नाट्यशास्त्र के पाठ में दो भिन्न प्रवाहों का सह अस्तित्व दृश्यमान है।

मालिनी छन्द के बाद मालती छन्द का निरूपण है। मालती का लक्षण केवल अनुष्टुप् में ही है। लक्षण के बाद तुरन्त उसका उदाहरण है।[8]

(४) उद्धता वृत्त : द्विविध पाठ

मालती के बाद उद्धता के निरूपण में द्विविध पाठ मिलता है और यहाँ त्रिक गण का प्रयोग भी हुआ है। उद्धता के प्रत्येक पाद में सात अक्षर होते हैं। सात अक्षर के पाद को उष्णिह् कहा जाता है। उद्धता में दूसरा, चौथा और पाँचवा अक्षर लघु होता है और शेष अक्षर गुरु होते हैं। अष्टगण की परिभाषा में इसका गणमान रसगा है।

---

[7] लघुगण आदौ भवति चतुष्कः। गुरुयुगमन्त्ये मकरकशीर्षा ।।
स्वयमुपयान्तं भजसि न कान्तम्। भयकरि किं त्वं मकरकशीर्षा ।। ना.शा. १५.४-५

[8] द्वितीयं पञ्चमं चैव लघु यत्र प्रतिष्ठितम्।
शेषाणि च च गुरूणि स्युर्मालती नाम सा यथा ।। ना.शा. १५.९

शोभते बद्धया षट्पदाविद्धया।
मालतीमालया मानिनी लीलया ।। ना.शा. १५.१०

द्वितीयं च चतुर्थं च पञ्चमं च यदा लघु।
यस्याः सप्ताक्षरे पादे ज्ञेया सा तूद्धता यथा।। ना.शा. १५.११

सौ त्रिकौ यदि पादे ह्यन्तिमश्च गकारः।
उष्णिगुत्थितपादा उद्धता खलु नाम्ना।। ना.शा. १५.१२

दन्तकुन्तकृतास्त्रं व्याकुलालकशोभम्।
शंसतीव तवास्यं निर्दयं रतयुद्धम्।। ना.शा. १५.१३

उद्धता के द्विविध लक्षण और उदाहरण समीक्षणीय हैं। अनुष्टुप् में प्राप्त लक्षणश्लोक में उसके लघु अक्षरों का विधान किया गया है। छन्दोनुसार स्वरूप में प्राप्त लक्षणश्लोक में र और स - इन दोनों गणों का स्पष्ट निर्देश है। तीन अक्षर के गण के लिए त्रिक शब्द का भी स्पष्ट उल्लेख है। अनुष्टुप् छन्द में निबद्ध लक्षण पूर्वकालीन और इस दूसरे प्रकार का लक्षण परवर्ती प्रतीत होता है। छन्दों के लक्षणों के लिए पिंगलाचार्य कृत अष्टगण के प्रयोग के पूर्वकाल से ही अनुष्टुप में उसके लघु-गुरु अक्षरों का स्थान निर्देश करने की पद्धति विद्यमान रही होगी।

उद्धता छन्द के उपर के उदाहरण पद्य में छन्द के नाम का प्रयोग नहीं हुआ है। नाट्यशास्त्र के अन्य संस्करणों में कहीं उद्धत शब्द का प्रयोग भी मिलता है।[9]

(५) द्विविध पाठ में एक ही वृत्त के भिन्न भिन्न नाम का प्रयोग: भ्रमरमालिका और भ्रमरमाला

तनुमध्या, मालिनी, मालती और उद्धता इन चार छन्दों के नाट्यशास्त्रीय मूल पाठ के बाद भ्रमरमालिका छन्द के द्विविध पाठ के अध्ययन से नाट्यशास्त्र के पाठ में प्रवाहित दो भिन्न परम्परा का स्पष्ट प्रमाण मिलता है।

भ्रमरमालिका उष्णिह् प्रकार का वृत्त है। उसके प्रत्येक पाद में सात अक्षर होते हैं। उसके सात अक्षरों में आरम्भ और अन्त के दो दो अक्षर गुरु होते हैं और बीच के तीन अक्षर लघु होते हैं। (गुरु, गुरु, लघु, लघु, लघु, गुरु, गुरु) छन्दःशास्त्रीय गण अनुसार तस गण के बाद एक गुरु अर्थात् तसगा गणमाप है । नाट्यशास्त्र में इस छन्द का द्विविध पाठ है। आरम्भ में अनुष्टुप् में निबद्ध लक्षण को देखेंगे।

आदौ द्वे निधने चैव गुरुणी यत्र वै सदा।
पादे सप्ताक्षरे ज्ञेया नाम्ना भ्रमरमालिका।। ना.शा. १५.१४

उपर्युक्त पद्य अनुष्टुप् में है। इस श्लोक के बाद इस छन्द के गणमान अनुसार अर्थात् उसके अक्षरों के लघु-गुरु क्रम की व्यवस्था अनुसार एक अन्य लक्षण मिलता है। बाद में उसके उदाहरण का पद्य है।

---

[9] दन्तकुन्तकृताङ्कं व्याकुलालकशोभम्।
शंसतीव तवास्यं युद्धमुद्धतवेषम्।। ना.शा. (काव्यमाला संस्करणक्रमांक ४३), १५.९
सं. पंडित केदारनाथ शर्मा, निर्णय सागर यन्त्रालय, मुम्बई, ई.स. १८९४

पादे यदि निविष्टौ सम्यग्विरचितौ सौ।
अन्त्ये यदि गकारः सा तु भ्रमरमाला।। ना.शा. १५.१५

नानाकुसुमविचित्रे प्राप्ते सुरभिमासे।
एषा भ्रमति मत्ता कान्ते भ्रमरमाला।। ना.शा. १५.१६

छन्दोनुसार पद्य में निबद्ध उपर्युक्त लक्षण और छन्द के उदाहरण को ध्यानपूर्वक देखने से पता चलता है कि दोनों में छन्द के नाम में परिवर्तन हो गया है। भ्रमरमालिका की जगह भ्रमरमाला का प्रयोग हुआ है। भ्रमरमालिका के स्थान पर भ्रमरमाला के प्रयोग से अर्थ में तो कुछ फर्क नहीं पडता है किन्तु नाट्यशास्त्र में विद्यमान भिन्न पाठप्रवाहों का प्रबल प्रमाण मिलता है।

प्रथम प्रकार के लक्षण श्लोक में अनुष्टुप् का प्रयोग है। अनुष्टुप् छन्द के प्रत्येक पाद में आठ अक्षर होते हैं। उनमें प्रथम और तृतीय पाद में पाँच, छः और सात – ये तीन अक्षर यगण अर्थात् लघु-गुरु-गुरु और द्वितीय और चतुर्थ पाद में ये तीनों अक्षर अनुक्रम से लघु-गुरु-लघु अर्थात् जगण स्वरूप में होते हैं। अनुष्टुप् की इस लघु-गुरु की वर्णयोजना में भ्रमरमालिका शब्द का प्रयोग सम्भव है और उपर्युक्त लक्षण इस शब्द का प्रयोग हुआ भी है।

तसगा गणमाप के अनुसार प्राप्त अक्षरों की क्रमिक स्थिति में भ्रमरमालिका शब्द का प्रयोग असम्भव है। अतः छन्दोनुसार स्वरूप में निबद्ध लक्षणश्लोक और उदाहरण के पद्य में इस शब्द का संनिवेश करना सम्भव नहीं है। भ्रमरमालिका के छः अक्षर अनुक्रम से लघु, लघु, लघु, गुरु, लघु और गुरु हैं। इस छन्द का गणमान तसगा है। इनके सात अक्षरों की क्रमिक स्थिति गुरु, गुरु, लघु, लघु, लघु, गुरु, गुरु है। इस अक्षरयोजना में भ्रमरमालिका शब्द के लिए उपयुक्त स्थान नहीं है। लक्षणश्लोक में छन्द के नाम को प्रयुक्त करने के लिए छन्द के नाम भ्रमरमालिका की जगह भ्रमरमाला किया गया है। इसलिए नाम में तनिक परिवर्तन करके भ्रमरमालिका की जगह भ्रमरमाला किया गया है।

इसी प्रकार से उदाहरण के पद्य में भी भ्रमरमालिका शब्द का प्रयोग असम्भव है। यदि इस छन्द के नाम का संनिवेश करना है तो भ्रमरमाला शब्द उपयुक्त नहीं है। अतः उसमें भी भ्रमरमाला शब्द का प्रयोग हुआ है।

छन्दोनुसार स्वरूप में निबद्ध इस लक्षण और छन्द के नाम से युक्त उदाहरण के पद्य से यह स्वतः सिद्ध होता है कि ये परवर्ती काल की रचना हैं। छन्द के लक्षण और उदाहरण के पद्य में छन्द के नाम के समावेश से चमत्कृति निष्पन्न होती है। छन्द के नाम प्रयोग से रहित उदाहरण के श्लोक की अपेक्षा नाम से संयुक्त उदाहरण की यह चमत्कृतिपूर्ण पद्धति अवश्य ही परवर्ती काल में आविर्भूत हुई होगी।

भ्रमरमालिका छन्द की इस समीक्षा से कहा जा सकता है कि नाट्यशास्त्र के छन्दोविचिति अध्याय में अनुष्टुप् छन्द में निबद्ध लक्षण बहुत पुरातन काल का प्रतिनिधित्व करते हैं। उस समय में छन्द के लक्षण के लिए उसी छन्द के स्वरूप का प्रयोग न किया जाता हौ और उदाहरण के पद्य में भी छन्द का नाम समाविष्ट न किया जाता हो। नाट्यशास्त्रकार भरत के उपरान्त वृद्ध भरत, आदि भरत आदि शब्दों की प्राप्ति से संकेत मिलता है कि नाट्यशास्त्र के उपलब्ध स्वरूप में उसकी रचना के कई स्तर विद्यमान है।

(६) द्विविध पाठ में एक ही वृत्त के भिन्न नाम प्रयोग के अन्य पाँच उदाहरण

द्विविध पाठ में एक ही छन्द के लिए भ्रमरमालिका और भ्रमरमाला जैसे दो नाम के प्रयोग के उदाहरण की तरह अन्य छन्दों में भी इस प्रकार से द्विविध पाठ में द्विविध नाम मिलते हैं। छन्दोविचिति अध्याय में इस प्रकार के अन्य पाँच उदाहरण उपलब्ध हैं।

(१) मनयग गण स्वरूप में स्थित दश अक्षर के वृत्त को उत्पलमालिका कहा गया है। उत्पलमालिका नाम में स्थित लघुगरु वर्णक्रम मनयग गणमान में प्राप्य नहीं है। अतः उत्पलमालिका की जगह दूसरा नाम कुवलयमालिका दिया गया है।

दशाक्षरकृते पादे त्रीण्यादौ नैधने।
यस्या गुरूणि सा ज्ञेया पङ्क्तिरुत्पलमालिका।। ना.शा. १५.३१

त्रीण्यादौ यदि हि गुरूणि स्युश्चत्वारो यदि लघवो मध्ये।
पङ्क्तावन्तगतमकारः स्याद्विज्ञेया कुवलयमालाख्या।। ना.शा. १५.३२

अस्मिंस्ते शिरसि तदा कान्ते वैडूर्यस्फटिकसुवर्णाढ्ये।
शोभां स्वां न वहति तां बद्धा सुश्लिष्टा कुवलयमाला।। ना.शा. १५.३३

(२) रजरगा गण स्वरूप और दश अक्षरों से युक्त वृत्त को शिखिसारिणी कहा गया है। छन्दोनुसार स्वरूप में प्राप्त लक्षण और उदाहरण के पद्य में उसे मयूरसारिणी कहा गया है।

द्वितीयं च चतुर्थं च षष्ठमष्टमेव च।
ह्रस्वं दशाक्षरे पादे यत्र सा शिखिसारिणी।। ना.शा. १५.३४

जौ त्रिकौ हि पादगौ तु यस्या गौ च संश्रितौ तथा समस्तौ।
पङ्क्तियोगसुप्रतिष्ठिताङ्गी सा मयूरसारिणीति नाम्ना।। ना.शा. १५.३५

नैव तेऽस्ति सङ्गमो मनुष्यैर्नापि कामभोगचिह्नमन्यत्।
गर्भिणीव दृश्यसे ह्यनार्ये किं मूयरसारिणी त्वमेवम्।। ना.शा. १५.३६

(३) रयनय गणमान के बारह अक्षर के कुमुदप्रभा के लिए कुमुदनिभा नाम का प्रयोग हुआ है।[10]

(४) यमनसरगा गणमान से युक्त सोलह अक्षर के वृत्त के लिए ललितप्रवर का प्रयोग छन्दोनुसार स्वरूप में असम्भव होने से प्रवरललित नाम स्वीकार किया गया है।[11]

(५) २५ अक्षरों से युक्त भमसभननननगा गणमान में क्रौञ्चपादी शब्द का प्रयोग सम्भव नहीं है। अतः दूसरे प्रकार के पाठ में क्रौञ्चपदा शब्द प्रयुक्त हुआ है। यह शब्द उदाहरण के पद्य में भी प्रयुज्य है।[12]

---

[10] ना.शा. १५. ५६, ५७, ५८

[11] ना.शा. १५.९८, ९९, १००

[12] ना.शा. १५.१४४-१४८

(७) चित्तविलासित छन्द

अनुष्टुप् में निबद्ध लक्षणश्लोकों में प्राप्त उपरनिर्दिष्ट भ्रमरमालिका, उत्पलमालिका, शिखिसारिणी, कुमुदप्रभा, ललितप्रवर और क्रौञ्चपादी नाम छन्दोनुसार स्वरूप में और उदाहरण के पद्यों में प्रयोगक्षम नहीं होने से उनमें परिवर्तन किया गया है। चित्तविलासित छन्द का नाम भी उसके छन्दःस्वरूप और उदाहरण में संनिवेश्य नहीं है। इस छन्द का लक्षण मात्र अनुष्टुप् में ही दिया गया है और उदाहरण के पद्य में छन्द के नाम का प्रयोग नहीं किया गया है। चित्तविलासित में कुल मिलाकर आठ अक्षर होते हैं। उसका पाँचवां, सातवां और अन्तिम अक्षर गुरु होता हैं। गण की परिभाषा अनुसार इसमें नजगागा गणमान है।

पञ्चमं सप्तमं चान्त्यं गुरु पादेऽष्टके तथा।
छन्दोज्ञैर्ज्ञेयमेतत्तु वृत्तं चित्तविलासितम्।। १५.२६

स्मितवशविप्रकाशैर्दशनपदैरमीभिः।
वरतनु पूर्णचन्द्र तव मुखमावृणोति।। १५.२७

(८) कुछ छन्दों के द्विविध उदाहरण

छन्द के लक्षण के बाद उसके उदाहरण में रूप में सामान्य तया एक श्लोक मिलता है। लेकिन कुछ छन्दों के उदाहरण में दो उदाहरण मिलते हैं। दो प्रकार से उदाहरणों की प्राप्ति से सूचित होता है कि नाट्यशास्त्र में एक से अधिक वाचनाओं का संमिश्रण है।

(१) उद्धता छन्द के दों उदाहरण प्राप्त होते हैं।

[13]दन्तकुन्तकृताख्वं व्याकुलालकशोभम्।
शंसतीव तवास्यं निर्दयं रतयुद्धम्।। ना.शा. १५.१३

दन्तकुन्तकृताह्व्यं व्याकुलालकशोभम्।
शंसतीव तवास्यं युद्धमुद्धतवेषम्।। ना.शा. काव्यमाला संस्करण, १५.९

यद्यपि गायकवाड, काव्यमाला और चौखम्भा संस्करण में कुछ पाठभेद है फिर भी तीनों संस्करणों में प्राप्त पद्य का मूल एक होने का अनुमान हो सकता है । छन्द के नाम को पद्य में प्रयुक्त करने के लिए उद्धतवेषम् वाला पाठ उद्भूत हुआ होगा ऐसी धारणा की जा सकती है ।

(२) रथोद्धता छन्द के भी दो उदाहरण प्राप्त होते हैं।

किं त्वया सुभट दूरवर्जितं नात्मनो न सुहृदां प्रियं कृतम्।
यत्पलायनपरायणस्य ते याति धूलिरधुना रथोद्धता।। ना.शा. १५.४७

किं त्वया कुमतिसङ्गया सदा नाज्ञयेव सुहृदां प्रियं कृतम्।
यद्गृहाद्वचनरोषकम्पिता याति तूर्णमबला रथोद्धता।। ना.शा. १५.४८

---

[13] दन्तघातकृताङ्कं ..... ॥ ना.शा. १६.९
संपादक : पंडित बटुकनाथ शर्मा तथा पंडित बलदेव उपाध्याय, काशी संस्कृत ग्रन्थमाला क्रमांक ६०, चौखम्भा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, ई.स.१९८०

(३) पद्मिनी छन्द के भी दो उदाहरण प्राप्त होते हैं।

देहतोयाशया वक्त्रपद्मोज्ज्वला नेत्रभृङ्गाकुला दन्तहंसस्मिता।
केशपाशच्छदा चक्रवाकस्तनी पद्मिनीव प्रिये भासि मे सर्वदा।। ना.शा. १५.७६

फुल्लपद्मानना त्वं द्विरेफेक्षणा केशपत्रच्छदा चक्रवाकस्तनी।
पीततोयावली बद्धकाञ्चीगुणा पद्मिनीव प्रिये भासि नीरे स्थिता।। ना.शा. १५.७७

(४) शार्दूलविक्रीडित छन्द के भी दो उदाहरण प्राप्त होते हैं।[14] दोनों उदाहरणों में शार्दूलविक्रीडित नाम का प्रयोग हुआ है।

(५) क्रौञ्चपादी छन्द के दो उदाहरण प्राप्त होते हैं।[15] क्रौञ्चपादी नाम छन्द की गणयोजना में समाविष्ट होने के लिए उपयुक्त नहीं है। प्रथम उदाहरण में छन्द के नाम का प्रयोग नहीं हुआ है। दूसरे उदाहरण में नाम में परिवर्तन करके क्रौञ्चपदा शब्द का प्रयोग किया गया है। इससे स्पष्ट होता है कि प्रथम उदाहरण पूर्वकालीन है।

(९) पिंगलाचार्य पूर्ववर्ती विलक्षण परम्परा का दर्शन : द्विविध वाचना का अन्य साक्ष्य

नाट्यशास्त्र में अनुष्टुप छन्द में निबद्ध लक्षण छन्दोनुसार स्वरूप में निबद्ध लक्षणों से पूर्वकालीन प्रतीत होते हैं उसकी चर्चा उपर की गई है। अनुष्टुप् में प्राप्त लक्षणों में कुछ ऐसे नाम प्राप्त होते हैं जो नाट्यशास्त्र के सिवाय अन्यत्र उपलब्ध नहीं होते हैं। कतिपय उदाहरण से इसको देखेंगे।

छन्दःशास्त्र के उपलब्ध प्राचीनतम ग्रन्थ पिंगलाचार्य का छन्दःशास्त्र है। इस ग्रन्थ में सूत्रशैली से छन्दों के लक्षण का निरूपण हुआ है। अष्ट वर्णगण और यतिनिर्देश पिंगलाचार्य के ग्रन्थ की विशेषता है। पिंगलाचार्य के परवर्ती काल में प्रायः अधिकतर आचार्यों ने उनके द्वारा स्वीकृत नामों का स्वीकार किया है। लेकिन नाट्यशास्त्र के अनुष्टुप् छन्द में निबद्ध लक्षणश्लोकों में कुछ छन्दों के लिए विलक्षण नाम का प्रयोग हुआ है। इस सन्दर्भ में द्रुतविलम्बित और पृथ्वी छन्द की चर्चा करेंगे।

नभभर गणमाप से युक्त बारह अक्षरों का छन्द द्रुतविलम्बित नाम से प्रसिद्ध है। पिंगलाचार्य ने इसको द्रुतविलम्बित कहा है। पिंगलाचार्य के परवर्ती संस्कृत लक्षणकारों ने मतैक्य से इसके लिए द्रुतविलम्बित नाम ही स्वीकार किया है। किन्तु नाट्यशास्त्र में इस वृत्त के लिए बिलकुल विलक्षण नाम प्राप्त होता है। अनुष्टुप् में निबद्ध लक्षण में इसको हरिणप्लुता कहा गया है।

चतुर्थमन्त्यं दशमं सप्तमं च यदा गुरु।
भवेद्धि जागते पादे तदा स्याद्धरिणप्लुता।। ना.शा. १५.६८

पिंगलाचार्य के छन्दःशास्त्र और परवर्ती आचार्यों ने जसजसयलगा गणों से युक्त सत्रह अक्षर के छन्द को पृथ्वी छन्द कहा है। लेकिन नाट्यशास्त्र के इस अध्याय के अनुष्टुप् में निबद्ध प्राचीन कालीन लक्षणश्लोकों में इसे विलम्बितगति कहा गया है।

---

[14] ना.शा. १५.१२२, १२३

[15] ना. शा. १५.१४७, १४८

द्वितीयमन्त्यं षष्ठं चाप्यष्टमं द्वादशं तथा।
चतुर्दशं पञ्चदशं पादे सप्तदशाक्षरे।।
भवन्ति दीर्घाणि शेषाणि च लघुन्यथ।
विलम्बितगतिः सा तु विज्ञेया नामतो यथा।। ना.शा. १५.११३-११४

द्रुतविलम्बित और पृथ्वी के उपरान्त अन्य छन्दों में भी पिंगलाचार्य से भिन्न परम्परा का दर्शन होता है।

क्रम	अक्षरसंख्या	गणमान	नाट्यशास्त्र में प्राप्त नाम	पिंगलाचार्य प्रयुक्त नाम
१	१२	ममयय	चन्द्रलेखा	वैश्वदेवी
२	१२	यययय	अप्रमेया	भुजङ्गप्रयातम्
३	१२	ररर	पद्मिनी	स्रग्विणी
४	१३	जभसजगा	प्रभावती	रुचिरा
५	१५	ननमयय	नान्दीमुखी	मालिनी
६	१७	नसमरसलगा	वृषभचेष्टित वृषभललित	हरिणी
७	१७	मभनततगागा	श्रीधरा	मन्दाक्रान्ता
८	१८	मतनययय	चित्रलेखा	कुसुमितलतावेल्लिता

पिंगलाचार्य द्वारा प्रयुक्त और परवर्ती आचार्यों द्वारा स्वीकृत भुजङ्गप्रयात, वैश्वदेवी, रुचिरा, मालिनी, हरिणी, मन्दाक्रान्ता, पृथ्वी आदि छन्द इतने प्रसिद्ध हुए हैं कि नाट्यशास्त्र में उनके लिए प्रयुक्त बिलकुल भिन्न और अपरिचित नाम आश्चर्यजनक प्रतीत होते हैं। नाट्यशास्त्र में प्राप्त इस विलक्षण नामों से पिंगलाचार्य से भिन्न परम्परा का संकेत मिलता है। पिंगलाचार्य ने अपने पूर्ववर्ती सैतव, काश्यप, माण्डव्य आदि आचार्यों का नामनिर्देश किया है। इन्हीं आचार्यों की कोई परम्परा का प्रतिनिधित्व नाट्यशास्त्र में हुआ है। उपरनिर्दिष्ट छन्दों के नामों के विलक्षण नाम अनुष्टुप् में प्राप्त लक्षण श्लोकों में ही देखे जाते हैं। इस प्रकार नाट्यशास्त्र के श्लोकों के अन्तरंग परीक्षण से पता चलता है कि उसमें पिंगलाचार्य से पूर्वकालीन परम्परा का प्रतिनिधि रूप कुछ अंश सुरक्षित है। नाट्यशास्त्र में पिंगलाचार्य के पूर्ववर्ती और परवर्ती दोनो काल की छन्दःशास्त्रीय परम्परा का निर्वहण से इस अध्याय में एक से अधिक वाचनाओं का संमिश्रण देखा जाता है।

निष्कर्ष

(१) नाट्यशास्त्र के छन्दोविचिति अध्याय में प्राप्त द्विविध लक्षण पाठ से भिन्न परम्परा का समर्थन मिलता है।

(२) अनुष्टुप् में निबद्ध लक्षणश्लोक प्राचीन प्रतीत होते हैं और छन्द के ही अक्षरस्वरूप अनुसार निबद्ध लक्षण श्लोक परवर्ती है।

(३) अनुष्टुप् श्लोकों में प्रयुक्त कई नाम ऐसे हैं कि वे छन्द के स्वरूपानुसार वर्णस्वरूप के लक्षणश्लोक और उदाहरण में प्रयोगपात्र नहीं है। अतः उन नामों के स्थान पर नये नामों का आविष्करण हुआ है।

(४) अत्यन्त प्रसिद्ध छन्दो के लिए नाट्यशास्त्र के प्राचीन परम्परा के प्रतिनिधिरूप लक्षणश्लोकों में प्राप्त विलक्षण नाम के प्रयोग से सिद्ध होता है कि नाट्यशास्त्र में पिंगलाचार्य से पूर्वकालीन कोई भिन्न परम्परा के कुछ अंश सुरक्षित हैं।

(५) इस प्रकार नाट्यशास्त्र के छन्दोविचिति अध्याय के अन्तरंग परीक्षण से उसमें भिन्न कालीन परम्पराओं का स्पष्ट निदर्शन मिलता है। नाट्यशास्त्रकार के लिए भरत, आदिभरत, वृद्धभरत आदि शब्दप्रयोग नाट्यशास्त्र में विविध काल में परिवर्तन और परिवर्धन का द्योतक है।

प्राच्यविद्यामन्दिरस्य नाट्यशास्त्रसम्पादनप्रकाशनक्षेत्रे योगदानम्

श्वेता प्रजापति

गुजरातराज्यस्य वटोदरनगरस्य महाराजसयाजीरावविश्वविद्यालये विद्यमानं प्राच्यविद्यामन्दिरम् ओरिएण्टल इन्स्टिट्यूट् इति नाम्ना प्रख्यातं शोधसंस्थानं समग्रे विश्वे तस्य उत्तमप्रकाशनकृते विद्वद्वरेण्यानां हृदयेषु विशिष्टं स्थानं प्राप्य विद्योतते। तेषु उत्तमेषु प्रकाशनेषु अभिनवभारतीटीकासंवलितं भरतमुनेर्नाट्यशास्त्रम् असाधारणं ग्रन्थरत्नमस्तीति विषये न काचिद् विप्रतिपत्तिः। इदं ज्ञायते यत् एच्. एच्. विल्सनमहोदयेन *The Theatre of Hindus*[1] इति तस्य ग्रन्थे १८२६ तमे वर्षे उद्घोषितं यन्नाट्यशास्त्रनामधेयो ग्रन्थो विलुप्तोऽस्ति (.....the work of Bharat has no existence in an entire shape)। किन्तु तन्न सत्यमासीत्। यतः १८६५ तमे वर्षे एफ. हाल. महोदयेन दशरूपकस्य आङ्ग्लानुवादेन साकं नाट्यशास्त्रस्य केवलं चतुर्णामध्यायानां (१८,१९,२०,३४) प्रकाशनं कृतम्। अस्माद् हेतोर्नाट्यशास्त्रस्य चत्वारो अध्याया दृग्गोचरीभूताः। तत्पश्चान्नाट्यशास्त्रस्य केवलं सप्तदशाध्यायस्य (१७) प्रकाशनं जर्मन् विदुषा हेमानमहोदयेन कृतम्।[2] फ्रेन्च विद्वान् पी. रेग्नोड अपरां पाण्डुलिपिं प्राप्तवान्। तस्याधारेण तेन १८८४ तमे वर्षे नाट्यशास्त्रस्य पञ्चदशाध्यायतः सप्तदशाध्यायानां (१५-१७) छन्दविषयकानां कतिपयांशानां प्रकाशनं *Annal de Musse Guimet, II* इति ग्रन्थे कृतम्। पश्चात् १८८४ तमे वर्षे षष्ठ तथा सप्तमाध्यायाः प्रकाशनमपि स Rhetoric Sanscrite इति ग्रन्थे कृतवान्। तदनन्तरं १८८८ तमे वर्षे नाट्यशास्त्रस्य अष्टाविंशत् (२८) अध्याययोः प्रकाशनं तस्य शिष्य फ्रान्सदेशस्य ग्रोसेमहोदयेन कृतम्।[3]अनन्तरं स नाट्यशास्त्रस्य १-१४ अध्यायानां प्रकाशनमपि कृतवान्।[4] एवं प्रकारेण नाट्यशास्त्रस्य चतुर्दशाध्यायाः प्रकाशिता अभवन्। १८९० तमे वर्षे *Theatre Indien* इति ग्रन्थे फ्रेन्चविदुषा सिल्वा लेवीमहोदयेन नाट्यशास्त्रस्य कतिपयानामध्यायानां विवेचनमपि कृतम्। अनया रीत्या पञ्चषष्ठि (६५) वर्षाणां कालखण्डे पाश्चात्यविद्वद्भिरस्य ग्रन्थस्य उद्धाराय कार्यं कृतम्। तत्पश्चाद् भारतीयविद्वद्भिर्नाट्यशास्त्रस्य सम्पादनकार्यं कृतम्। प्रथमं १८९४

---

[1] Wilson H.H., *The Theatre of Hindus*, Susil Gupta Limited, Calcutta, First Edition,1955, p.7

[2] Haymann, 'Ueber Bharata's *Natyasatram*', in *Nachrichten van der Koeniglichen, Gesellschraft der Wissenschaften Goetingen*, 1874

[3] Grosset, J., *Contribution a l'etude de la musique hindoo*, Lyons, 1888

[4] Grosset, J., *Treate du bharata sur la theatre text sanscrit edition critique Tome I Partie I, Annales de la Universitie de Lyons*, Fas. 40, 1898

तमे वर्षे निर्णयसागरमुद्रणालयात् मुम्बईतः नाट्यशास्त्रस्य ३७ अध्यायानां सम्पादनं तथा प्रकाशनं जातम्।[5] पं. शिवदत्तमहोदयकाशीनाथपाण्डुरंगपरबमहोदयौ तस्य सम्पादकौ आस्ताम्। तदनन्तरम् अभिनवगुप्तस्य अभिनवभारतीटीकाया आविष्कारोऽभवत्। सुशीलकुमार दे महोदयेन Sanskrit Poetics इति ग्रन्थे अभिनवभारत्याधारेण रससम्बन्धीयांशानां सम्पादनं कृतम्।[6] अनया टीकया साकं नाट्यशास्त्रस्य सम्पादनकार्यं प्रथमवारं वटपत्तनस्थेन प्राच्यविद्यामन्दिरेण जातम्। इदं प्रकाशनम् अतीव महत्त्वपूर्णमासीत्। यत् इदं समीक्षात्मकं सम्पादनमासीत्। एवं प्रथमवारं प्रकाशितम्। अस्य नाट्यशास्त्रस्य प्रथमं सम्पादनं पण्डितप्रवरेण मानवल्लीरामकृष्णकविना कृतम्। प्रथमभागस्य एकतः सप्तमाध्यायं यावत् चत्वारि सम्पादनानि अद्यावधि सञ्जातानि। प्रथमं सम्पादनं रामकृष्णकविना कृतं यत्तु १९२६ वर्षे गायकवाड ओरिएण्टल सिरिज सं.३६ रूपेण प्रकाशितम्।[7] तत्पश्चादस्य द्वितीयं सम्मार्जितं सम्पादनं पण्डितेन के. एस्. रामस्वामिशास्त्रिणा पञ्चदशपाण्डुलिपीनामाधारेण कृतम्। यत्तु १९५६ वर्षे प्रकाशितम्।[8] तृतीयं सम्पादनं केवलं मूलग्रन्थस्य पुनः प्रकाशनम्।[9] चतुर्थं सम्मार्जितं सम्पादनं के. कृष्णमूर्तिना कृतम्। तत्तु १९९२ वर्षे प्रकाशितम्।[10]

नाट्यशास्त्रस्य द्वितीयभागस्य सम्पादनं द्विवारं जातम्। प्रथमं तावत् रामकृष्णकविना कृतं यत् १९३४ शताब्द्यां प्रकाशितम्। एतस्य सम्मार्जितं संस्करणं वी. एम्. कुलकर्णी-तपस्विनान्दी महोदयाभ्यां कृतम्।[11] यत् अष्टमाध्यायतः प्रारम्भ्य अष्टादशाध्यायपर्यन्तं सीमितम्। तृतीयभागस्य सम्पादनं प्रथमं रामकृष्णकविना कृतम्। तस्य पुनः सम्मार्जितं संस्करणं कुलकर्णी-नान्दी महोदयाभ्यां कृतम्।[12] तथा चतुर्थभागस्यापि सम्पादनं प्रथमं रामकृष्णकविः-जे. एस्. पदे महोदयाभ्यां कृतम्। तत् १९६४ वर्षे प्रकाशितम्।[13] तस्य सम्मार्जितं सम्पादनं २००६ वर्षे प्रकाशितम्।[14] इदमत्र विशेषरूपेण ज्ञातव्यं यदस्माकं प्राच्यविद्यामन्दिरेण प्रकाशिते नाट्यशास्त्रे सप्तत्रिंशदध्यायाः सन्ति यदा अन्यैः प्रकाशनगृहैः प्रकाशिते

---

[5] Pandit Shivadatta & Kashinath Pandurang Parab, *Natyasastra*, Kavyamala 42, Nirnaysagar Press,Mumbai, 1894

[6] De, S. K., *History of Sanskrit Poetics*, 2nd Edition, Part I, Calcutta, 1960

[7] Ramakrishna Kavi, *Natyasastra*, Vol. I, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 1926

[8] K.S. Ramaswami Sastri, *Natyasastra*, Vol. I, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda Second, Revised Edition, 1956

[9] K.S. Ramaswami Sastri, *Natyasastra*, Vol. I (bare text with *Abhinavabharati* on chapter VI), Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda Third Revised Edition, 1980

[10] K. Krishnamoorthy, *Natyasastra*, Vol. I, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 1992

[11] Kulkarni V.M. & Nandi Tapasvi, *Natyasastra*, Vol. II, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 2003

[12] *Ibid*, Vol. III, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 2006

[13] Ramakrishna Kavi & J.S. Pade, *Natyasastra*, Vol. IV, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 1964

[14] Kulkarni V.M. & Nandi Tapasi, Vol. IV, Revised Second Edition, Oriental Institute, Baroda, 2006

नाट्यशास्त्रे षट्त्रिंशदध्यायाः सन्ति। अस्य कारणं अभिनवगुप्तपादाचार्यैर्विरचिता टीका अभिनवभारती नामधेया सप्तत्रिंशदध्यायोपरि समुपलभ्यते।

अस्मिन् कर्मणि रामकृष्णकविमहोदयस्य असाधारणं योगदानं विद्यते। यः प्रथमवारस्य महतो ग्रन्थस्य सम्पादनं कृतवान्। प्राच्यविद्यामन्दिरेण नाट्यशास्त्रस्य प्रकाशनानन्तरं नाट्यशास्त्रस्य प्रकाशनद्वयम् उपलभ्यते। एकं बटुकनाथशर्मणा बलदेवोपाध्यायेन च कृतम्।[15] यद् बनारसतः काशीसंस्कृतशृङ्खलायां १९२९ तमे वर्षे प्रकाशितम्। द्वितीयं केदारनाथकाव्यभूषणेन कृतम्। यत् मुम्बईतो निर्णयसागरप्रेस इत्यतः १९४३ तमे वर्षे प्रकाशितम्।

इदम् उल्लेखनीयमस्ति यद् रामकृष्णकविमहोदयो नाट्यशास्त्रस्य सम्पादनकार्ये चत्वारिंशत् पाण्डुलिपी-नामुपयोगं कृतवान्। यत्तेन महता परिश्रमेण दक्षिणभारतस्य अनेकेभ्यः स्थलेभ्यः सङ्गृहीतवान्। एताश्चत्वारिंशत् पाण्डुलिपयः वाचना द्वाभ्यां विभक्तम्।

रामकृष्णकविमहोदयः चत्वारिंशत् पाण्डुलिपीनामाधारेण मूलग्रन्थस्य संगठनकर्मणि अधिकं परिश्रमं कृतवान्। अस्य कारणं मूलग्रन्थसंगठनकार्यम् अतीव दुष्करमासीत्। उपलब्धा वाचनाद्वयं प्रक्षिप्तैः पाठैः पूर्णमेवासीत्। अनेकासु पाण्डुलिपिषु अध्यायानामाकृतिर्भिन्ना नासीत्। अनेकासु पाण्डुलिपिषु चतुर्त्रिंशदध्याया आसन् कासु षट्त्रिंशत् तथा कासु सप्तत्रिंशत् अध्याया आसन्। A वाचना पञ्चमाध्यायस्यान्ते चत्वारिंशत् श्लोकानां वर्जनं कृतवती। यदा B वाचना मध्ये ते चत्वारिंशत् श्लोका विद्यमाना आसन्। अस्य द्वितीयसंस्करणे अभिनवभारत्या अधिकृतं यथार्थं च रूपं प्रदत्तम्।

प्रथमसंस्करणे प्रक्षिप्तपाठैः साकं ग्रन्थः समाविष्ट आसीत् येन कारणेन यथार्थः मूलपाठः अस्पष्ट एवं भ्रमोत्पादक आसीत्।

१. रामकृष्णकविः सङ्गृहीतानां चत्वारिंशत् पाण्डुलिपिनां साम्याधारेण विभाजनं न कृतवान् आसीत्। यत्तु द्वितीयसंस्करणे रामस्वामिना कृतम्। यतः तस्यैव महती आवश्यकता आसीत्। समीक्षात्मकसम्पादनकर्मणि इदमेव प्रारम्भिकं कार्यं भवति। तस्मादेव कस्याः पाण्डुलिप्या आधारेण तेन सम्पादकेन रामकविना पाठनिश्चयः कृतः तज्ज्ञातुं न शक्यते।
२. सम्पादनकर्मणि व्यवहृतासु पाण्डुलिपिषु समुपलब्धानां भिन्नपाठानामुल्लेखो न कृतः।
३. अपरं च तेन अनेकानां दृश्यमानानाम् अशुद्धीनां शुद्धीकरणं न कृतम्। तेषामुल्लेखोऽपि न कृतः न वा तेषां शुद्धीकरणं कृतम्।
४. पञ्चमाध्यायस्यान्ते उपलब्धानां चत्वारिंशत् श्लोकानामुपरि अभिनवभारती टीका नोपलभ्यते। अतः तेन नृत्तरत्नावल्याः सङ्गीतरत्नाकरस्याधारेण च स्वोपज्ञं टीकां रामकविः विरचितवान्। सप्तमाष्टमाध्याययोः अन्तेऽपि नान्यदेवस्य भरतभाष्याधारेण स्वोपज्ञां टीकां विरचितवान्। किन्तु एतद् पाण्डुलिपिविशारदैः नानुमोदितम्।
५. द्वितीयसंस्करणे रामस्वामी अधिकानामव्यवहृतानां नूतनानां चतुसृणां पाण्डुलिपीनां विनियोगं कृतवान्। चतुःचत्वारिंशत् पाण्डुलिपीनामाधारेण तेन द्वितीयं संस्करणं निर्मापितम्। तेन समीचीनां वैज्ञानिकपद्धतिमवलम्ब्य सम्पादनकार्यं कृतम्। एतस्य कार्यस्य परवर्ती सम्पादकः के. कृष्णमूर्तिमहोदयः भूरि प्रशंसति तद्यथा -

---

[15] Sharma, Batuknatha & Baldev Upadhyay, *The Natyasastra of Bharat*, Kashi Sanskrit Series No.60, Chaukhamba Sanskrit Series, Benaras, 1929

"Ramaswamy affected a good many improvement by providing full details of the critical Apparatus also very useful and informative appendices, he maintained the textual readings and variant readings intact by and large."[16]

एतदुपरान्तं तेन मुद्रितपुस्तकद्वयस्यापि विनियोगं कृतं - बनारससम्पादनं तथा मुम्बईसम्पादनम्।

६. इदमुल्लेखनीयं यन्नाट्यशास्त्रस्य प्रथमाध्याये रामस्वामिना न किञ्चित् पाठविषयकं परिवर्तनं कृतम्। किन्तु केवलमेकस्यां मद्रासपाण्डुलिप्याम् उपलब्धानां पाठानां तस्याध्यायस्यान्ते स्थापितवान् ये प्रथमसंस्करणे अभिनवभारत्यां सन्निविष्टा आसन्। तेन साकं स सुब्बाराव-महोदयस्य द्वितीयाध्याये नाट्यगृहविषयकं रचितमाङ्ग्लभाषायाम् अनुवादसदृशं स्वतन्त्रं लेखं ग्रन्थस्यान्ते संयोजितवान्।

चतुर्थाध्याये अष्टोत्तरशतानां करणानां व्यवस्थितं पुनर्गठनं रामस्वामिना कृतम्। तेन शार्ङ्गधरस्य सङ्गीतरत्नाकरग्रन्थस्याधारेण सम्पादनं कृतम्। तेन कारणेन विशुद्धा अभिनवभारती-टीका अस्माभिः प्राप्ता। एतद् कार्यं सर्वेषां विदुषां कृते महदुपकारकमेव जातम्। तथा च स चिदम्बरनगरं गत्वा तत्रत्यानां मन्दिराणां गोपुराणां शिल्पविषयकं सम्यगध्ययनं कृत्वा तस्याध्ययनजन्यज्ञानस्याधारेण करणानां यथार्थं क्रमं निर्धारितवान्। एवं च आवश्यकीयं परिवर्तनं तेन कृतम्। तेषां करणानामपि सचित्रं मुद्रणं तेन कृतम्।

द्वितीयं संस्करणं यत् रामस्वामिमहोदयेन निर्मापितं यत् समीचीनं, प्रामाणिकं तथा अधिकृतं च। अतो विद्वद्वर्यैरस्य तारस्वरेण महत्त्वमुद्घोषितम्।

तृतीयं संस्करणं यत् प्राच्यविद्यामन्दिरेण प्रकाशितं तदभिनवभारतीटीकारहितं, केवलं नाट्यशास्त्रस्य मूलमात्रम्। इदं छात्राणां मूलपाठाभ्यासूनां च कृते विशेषरूपेण प्रकाशितम्।

नाट्यशास्त्रस्य चतुर्थं संस्करणं १९९२ वर्षे प्रकाशितम्। तस्य का आवश्यकता आसीदिति विषये सम्पादकः के. कृष्णमूर्तिः वदति यन्नूतनाः पाण्डुलिपयः उपलब्धाः। अतस्तासामाधारेण ग्रन्थसम्मार्जनस्यावश्यकता आसीदिति। सम्पादनकार्यं समारब्धं किन्तु अपेक्षितं फलं न प्राप्तम्। अपरं सः कथयति यत् नेपालपाण्डुलिपीनां पाठाः रामकवेः म तथा थ पाण्डुलिपीनां साकं प्रायः साम्यं प्रदर्शयन्ति। केवलं शान्तरसविषयिणी चर्चा प्रथमसंस्करणे नोपलभ्यते। अतिस्पष्टभाषया सम्पादकमहोदयः तस्मिन् विषये वदति - In this edition too, all these improvements of the second edition have been retained intact and changes in the texts of the Natyasastra as well as Abhinavabharati have been kept to minimum."[17]

कृष्णमूर्तिमहोदयः केवलम् एकस्यैव खण्डस्य सम्पादनं कृतवान्। अवशिष्टस्य सम्पादनं वी. एम्. कुलकर्णी तथा तपस्वीनान्दीमहोदयाभ्यां कृतम्। नेपालतः (काठमण्डु) प्राप्ता पाण्डुलिपीनामाधारेण कृष्णमूर्तिमहोदयेन सम्पादनकार्यं प्रारब्धं किन्तु तेन इदं ज्ञातं यत् रामकृष्णकविना तत् कार्यं प्रथमसंस्करणे म तथा भ नामधेयपाण्डुलिपिद्वारा कृतमेव। किन्तु रामकृष्णकविना सर्वेषां पाठानामुद्धरणं न कृतम्, तदत्र चतुर्थसंस्करणे कृष्णमूर्तिमहोदयेन कृतम्। किन्तु अभिनवभारत्याः शान्तरसविषयको भागः कृष्णमूर्तिमहोदयेन प्राप्तः, यः भागोऽतीवोपादेय आसीत्। तेन अभिनवभारत्याम् आवश्यकीयं संशोधनं कृतम्। अस्मात् कारणात् इदं संस्करणं महत्त्वपूर्णमेव।

---

[16] Krishnamoorthy, K., *Natyasastra*,Vol. I, *Ibid*, Preface, p. 2

[17] *Ibid*, Preface, p. 2

नाट्यशास्त्रस्य अध्यायसंख्याविषयको (३६ अथवा ३७) विवादः कृष्णमूर्तिमहोदयस्य कृते महत्त्वपूर्णो नासीत्। स कथयति यन्नटानां कृते शापदानं तस्य निवारणं च नाट्यशास्त्रस्य मुख्यविषयं प्रति न किञ्चित् योगदानं करोति।

अस्य संस्करणस्य अपरमपि वैशिष्ट्यं वर्तते। कृष्णमूर्तिमहोदयेन नाट्यशास्त्रस्य षष्ठाध्याये अभिनवभारत्यां कल्पलताविवेके उपलब्धानामंशानामत्र समावेशः कृतः। अपरं मद्रासत एका ध्वन्यालोकलोचनस्य पाण्डुलिपि प्राप्ता। तस्याम् एकः अंशोऽभिनवभारत्याः षष्ठाध्यायस्य आसीत्। तमंशं स सम्पादकः समाविष्टवान्। कपिला वात्स्यायनः तस्याः नाट्यशास्त्रविषयकग्रन्थे अभिनवभारत्याः प्रकाशनविषये स्पष्टतया स्वमन्तव्यं प्रकाशयति -

"The history of the discovery and publication of the text on the basis of Manuscripts is being outlined only to underline the fact that there are some inherent difficulties in determining an authentic text or an objective text. It is the desire for establishing an authentic text that leads to continued editions."[18]

नाट्यशास्त्रस्य प्रकाशिते प्रथमभागे रामकृष्णकविः स्वयमेव वदति-

"Even if Abhinavagupta descended from heaven and had seen the manuscripts he would not easily restore its original meaning. It is in fact an impenetrable jungle through which a rough path now has been traced."[19]

राधावल्लभत्रिपाठीमहोदयो नाट्यशास्त्रविश्वकोशे निगदति यत् प्राच्यविद्यामन्दिरेण प्रकाशिते नाट्यशास्त्रे कतिपयाः पाठाः न सन्तोषजनकाः भ्रामकाश्च। अतः स काशीसंस्करणात् एवं मुम्बईसंस्करणात् कतिपयान् पाठान् चितवान्।[20]

अनन्तरम् इन्दिरा गांधी राष्ट्रिय कलाकेन्द्र, वाराणसीतः कमलेशदत्तत्रिपाठीवर्यैः अपरं संस्करणं प्रकाशितं यत्र नेपालतः प्राप्तेन अष्टपाण्डुलिपीनामाधारेण एवं जयपुरतः प्राप्तेन पाण्डुलिपिद्वयस्याधारेण सम्पादनं कृतम्। लेवीमहोदयः नेपालपाण्डुलिप्याः उपयोगं कृतवान्। सा पाण्डुलिपि कवेः द- नामधेयाया पाण्डुलिप्या साकं साम्य धरति इति कविः वदति। एवं कृष्णमूर्तिरपि वदति यत् तेन यस्याः पाण्डुलिप्याः विनियोगः कृतः तस्याः साम्यं कवेः द (अलमोरा) पाण्डुलिपिना सह साम्यमस्ति। किन्तु त्रिपाठीमहोदयः अस्मिन् विषये निरवोऽस्ति। अतः तस्मिन् विषये जिज्ञासा जायते।

K. D. Tripathiji says: "We have made use of the second revised edition of GOS, Baroda published in 1956 for our collation chart."[21]

---

[18] Vatsyayana, Kapila, *The Natyasastra*, Sahitya Akademi, Delhi, 1996, p.35

[19] Ramakrishna Kavi, Preface to the first edition of the *Natyasastra*, Vol. I, Oriental Institute, Baroda,1926, p. 11

[20] Tripathi Radhavallabh, *Natyasastravisvakosa*, Vol. I, Pratibha Prakashan, Delhi, 1999, Introduction, p. vii

[21] Tripathi, Kamalesh Datta, *Natyasastram*, Vol. I (chapters I-XIV), IGNCA & Motilal Benarsidass Publishers Pvt. Ltd., Delhi, 2015, p. vii

अत्र प्रश्नरुद्भवति यत् कथं तेन रामस्वामिनः संस्करणं स्वीकृतं न तु कृष्णमूर्तिनः यः नेपालपाण्डुलिप्याधारेण सम्पादनं कृतवान् आसीत्।

Moreover K. D. Tripathiji notes:

"…….we have cited and recorded the variants faithfully as they are available in the Nepal MSS without caring whether they are grammatically correct or otherwise. The objective behind this way of documentation is to offer a glimpse of the MSS and to show how scribes have played havoc with the text."[22]

त्रिपाठीवर्यैः नाट्यशास्त्रस्य नेपालावृत्याः भूमिकायाम् इदमपि न स्पष्टीकृतं यत् नाट्यशास्त्रे तथा अभिनवभारत्यां का नूतना उपलब्धिः एवं कीदृशं तत् परिवर्तनं च।

नाट्यशास्त्रप्रकाशनसम्पादनस्य महतीयं यात्रा प्राच्यविद्यामन्दिरतः समारब्धवती एवम् अधुनापि सा यात्रा चलन्तीऽस्ति। पूर्वोक्ताद् विवरणात् इदं स्पष्टं ज्ञातुं शक्यते यत् प्राच्यविद्यामन्दिरं कीदृशं महत् योगदानं नाट्यशास्त्रस्य सम्पादनप्रकाशनकर्मणि कृतम्। ग्रन्थस्य यत् किमपि स्वरूपं भवतु नाम, तस्मिन् कतिपया अशुद्धाः अथवा सन्देहोत्पादकाः पाठाः भवन्तु नाम, पूर्वसम्पादकानां रामकृष्णक विरामस्वामिशास्त्रिमहोदयानां महतां सम्पादकानां पाठसमीक्षकाणां च महनीयां ग्रन्थसंरक्षणप्रचेष्टां ग्रन्थसम्पादनश्रद्धाम् अलौकिकीं विद्वत्तां च तथा तेषाम् अनन्य साधारणं परिश्रमं सानन्दं वन्दामहे इति दिक्।

सन्दर्भग्रन्थाः-

1. Wilson H. H., *The Theatre of Hindus*, Susil Gupta Limited, Calcutta, First Edition, 1955, p.7
2. Haymann, 'Ueber Bharata's *Natyasastram*', in *Nachrichten van der Koeniglichen, Gesellschraft der Wissenschaften Goetingen*, 1874
3. Grosset, J., *Contribution a l'etude de la musique hindoo*, Lyons, 1888
4. Grosset, J., *Treate du bharata sur la theatre text sanscrit edition critique Tome I Partie I, Annales de la Universitie de Lyons*, Fas. 40, 1898
5. Pandit Shivadatta & Kashinath Pandurang Parab, *Natyasastra*, Kavyamala 42, Nirnayasagar Press, Mumbai, 1894
6. De, S. K., *History of Sanskrit Poetics*, 2nd Edition, Part I, Calcutta, 1969
7. Ramakrishna Kavi, *Natyasastra*, Vol. I, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 1926
8. K. S. Ramaswamai Sastri, *Natyasastra*, Vol I, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda Second, Revised Editon, 1956
9. K. S. Ramaswami Sastri, *Natyasastra*, Vol I (bare text with *Abhinavabharati* on chapter VI), Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda Third Revised Edition, 1980
10. K. Krishnamoorthy, *Natyasastra*, Vol I, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 1992

[22] *Ibid*, p. xxiii

11. Kulkarni V. M. & Nandi Tapasvi, *Natyasastra*, Vol. II, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 2003
12. *Ibid*, Vol. III, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 2006
13. Ramakrishna Kavi & J. S. Pade, *Natyasastra*, Vol. IV, Gaekwad's Oriental Series, Oriental Institute, Baroda, 1964
14. Kulkarni V. M. & Nandi Tapasi, Vol. IV, Revised Second Edition, Oriental Institute, Baroda, 2006
15. Sharma, Batuknatha & Baldev Upadhyaya, *The Natyasastra of Bharata*, Kashi Sanskrit Series No. 60, Chaukhamba Sanskrit Series, Benares, 1929
16. Krishnamoorthy, K., *Natyasastra*, Vol. I, *Ibid*, Preface, p.2
17. *Ibid*, Preface, p.2
18. Vatsyayana, Kapila, *The Natyasastra*, Sahitya Akademi, Delhi, 1996, p.35
19. Ramakrishna Kavi, Preface to the first edition of the *Natyasastra*, Vol. I, Oriental Institute, Baroda, 1926, p.11
20. Tripathi, Radhavallabh, *Natyasastravisvakosa*, Vol. I, Pratibha Prakashan, Delhi, 1999, Introduction, p.vii
21. Tripathi, Kamlesh Datta, *Natyasastram*, Vol. I (chapters I-XIV), IGNCA & Motilal Benarasidas Publishers Pvt. Ltd., Delhi, 2015, p.vii
22. *Ibid*, p.xxiii

Bharata's Concept of Loka-Dharmī and Nāṭya-Dharmī with Reference to Mohiniāṭṭam

Deepti Omchery Bhalla

The Nāṭyaśāstra

The Nāṭyaśāstra by Sage Bharata, is a Sāṁhitā, a compendium which is a monumental work with theory based on the existing practices thereby establishing it as a work that covers all aspects of theatrical production. As the fifth Veda, '*Tasmāt sṛjāparaṁ vedaṁ pañcamaṁ sārvavarṇikam*' with elements from *vedas*, *itihāsa* and adhyātma and elements from arts, literature, music, dance, stage organisation and costumes and makeup etc, its aim was to create a drama, which was delightful, that represented the theatrical experience of the real world, with moral values and virtues for leading a life devoid of grief.

The manuscripts of Nāṭyaśāstra or their copies were acquisitioned from Almora, Andhra, Bengal, Darbhanga, Madras, Nepal, Pune, Tamil Nadu, Trivandrum, and Ujjain.

Dr. Kapila Vatsyayan as an appendix to her monograph on Bharata's Nāṭyaśāstra (NŚ) lists 112 manuscripts. Credit goes to Kamlesh Datta Tripathi for having acquired seven new manuscripts of Nāṭyaśāstra from Nepal in Bhojimol, Newari and Devanagari scripts, belonging to the period from thirteenth to nineteenth century. The work done on NŚ by Radha Vallabh Tripathi is also a commendable effort made by the scholar which once again reiterates the importance of further investigation in the textual riddles of Nāṭyaśāstra.

Date of NŚ

There have been several speculations and suggestions about the historicity of the Bharata and the exact date of its origin. The ref-

erence to Buddhist *Bhikṣus* and Jaina '*Sramaṇa*' indicate it was after the period of these two sects. The text also adopts a kind of Prakrit which predates the great poet, Asvaghosa-*s* play (I CE). The inability in fixing the exact dates of Kalidasa, Bhasa and few others have led to varied views about NŚ date of origin. At best one can say to some certainty about the lower limit to not later than third century A.D.

The different views about the origin of NŚ

M. Ghosh pushes the date to 5th BC
Regnaud – around 4th BC
Haraprasad Shastri – around 2nd BC
Levi – before 3rd AD
P.V. Kane – before 3rd AD
A.B. Keith – before 3rd AD

Recensions

No two manuscripts of NŚ are alike. Many of the twentieth century scholars both western and Indian were convinced of the existence of two recensions. Of the two, the later recension was dealt by Abhinavagupta, Bhaṭṭatauta, Utpaladeva, Bhaṭṭendurāja etc while the earlier one was dealt by the *Mimāṁsā* and the *Nyāya* school of literary critics like Śaṅkuka, Lollaṭa, Udbhaṭa etc. Copies of manuscripts obtained in Kannada and Malayalam represent the earlier recension while the Kavyamālā edition, the original copy obtained from Ujjain by the state of Baroda, with the two copies in the library of Maharaja of Bikaner, represents the later one. Dhanañjaya in his *Daśarūpaka* quotes Bharata using the later recension while Bhoja of the same period quotes the same passage of the second one in his *Śṛṅgāraprakāśa*. The earlier recension however seems to be interpolated at some places much before Abhinavagupta.

The NŚ with 36 chapters, having 6,000 verses, referred by AG as '*Ṣaṭsāhasrī*', is said to be a condensed version of an earlier and larger text having about 12,000 verses (*dvādaśa-sāhasrī*). These two recensions were proposed by Ramakrishnakavi and Manmohan Ghosh but have yet to be established for want of evidence.

Commentators on NŚ

It is clear from this encyclopaedic work that there were other works written earlier to this text which must have provided valuable inputs in the writing of this text, especially in dealing with varied subjects like theatre, dance, music, architecture, painting, grammar, prosody, poetics etc. No complete or even partial commentary on NŚ is available today except that of Abhinavagupta. The *Abhinavabhāratī* mentions names of several commentators including Muni Matanga, Kohala, Dattila, Śrīharṣa, Rāhula, Śaṅkuka, Lollaṭa, Bhaṭṭanāyaka, Bhaṭṭatauta and others. Śārṅgadeva besides mentioning Rāhula and Mātṛgupta mentions few others.

Contents of Nāṭyaśāstra

The śloka in first chapter "*Nāṭyotpatti*' establishes the authorship to Muni Bharata while the last chapter describes how NŚ was brought down to the earth.

Chapters I, II, III deal with the origin of Drama, stage construction and worship of stage respectively. Chapter IV deals with *Tāṇḍava lakṣaṇa* or varieties of dance.

Chapter V deals with the *Pūrvaraṅga* rites. Chapter VI, VII deal with *Rasa* and *Bhāva*. Chapters VIII to XIV describe the *Āṅgikābhinaya*, while XV to XXII deal with *Vācikābhinaya* and topics associated with it. Chapter XIII is on Āhāryābhinaya. The following ten chapters from XXIV to XXXIII are exclusive to instruments and music. The last three chapters from XXXIV to XXXVI deal with different characters, costumes and spreading the art of histrionics.

The text in *Sūtras* gives ample scope for varied explanations of concepts and terms which Bharata himself has supported. Some of these though give an impression of ambiguity, a closer study reveals its complex nature, but no contradictions. Many topics and concepts given in the earlier chapters become clearer only in the subsequent chapters and vice versa which the author himself claims at many places.

Kaiśikī Vṛtti, the Graceful Style

Bharata classifies *vṛtti* or styles into four categories - *Bhāratī, Sāttvatī, Kaiśikī* and *Ārabhaṭī* and also divides *Pravṛtti* (local usages)

into four. Of these the Kaiśikī vṛtti, the delicate style has its origin from Sāmaveda which is abundant in the *Dākṣinātya Pravṛtti.*

According to Bharata, Kaiśikī is the most delicate style which consists of dance, music, erotic sentiments, beautiful dresses with expressions of Śṛṅgāra rasa, which is why it is most suitable for women characters.

या श्लक्ष्णनेपथ्यविशेषचित्रा
स्त्रीसंयुता या बहुनृत्तगीता।
कामोपभोगप्रभावोपचारा
तां कैशिकीं वृत्तिमुदाहरन्ति॥

yā ślakṣṇanepathyaviśēṣacitrā
strīsaṁyutā yā bahunṛttagītā
kāmopabhogaprabhāvopacārā
tāṁ kaiśikīṁ vṛttimudāharanti NŚ. XXII. 47

Abhinavagupta interpreting Kaiśikī chooses the term '*Ślakṣṇa*' meaning 'delicate' that which softened the heart. His explanation is what is already defined by Bharata. Dhanañjaya does not differ from Bharata in his interpretation. So also Dhanika writes in his commentary that the action expressed through songs, dance, love, enjoyment of love, soft, erotic and having its success in Kāma, is *Kaiśikī*.

दीयतां भगवान् द्रव्यं कैशिक्या: सम्प्रयोजकम्।
नृत्ताङ्गहारसम्पन्ना रसभावक्रियात्मिका॥
दृष्टा मया भगवतो नीलकण्ठस्य नृत्यत:।
कैशिकी श्लक्ष्णनैपथ्या श्रृङ्गारसम्भवा॥
अशक्या पुरुषै: सा तु प्रयोक्तुं स्त्रीजनादृते॥

diyatāṁ bhagavān dravyaṁ kaiśikyāḥ samprayojakam/
nṛttāṅgahārasampannā rasabhāvakriyātmikā//
dṛṣṭā mayā bhagavato nīlakaṇṭhasya nṛtyataḥ/
kaiśikī ślakṣṇaipathyā śṛṅgārarasasambhavā//
aśakyā puruṣaiḥ sā tu prayoktuṁ strījanādṛte/NŚ. I. 44, 45, 46

There has been a debate on who performed the *Kaiśikī vṛtti*, Neelakantha or Parvati in the line '*Dṛṣṭā mayā bhagavato*

nīlakaṇṭhasya nṛtyataḥ'. Abhinavagupta however rejects the latter, quoting a stanza of NŚ chapter XX - 13 (Kavyamālā edition), where God is described as performing himself.

DHARMĪ (Modes /Practices)

Dharmī is introduced by Bharata for the first time in the sixth chapter, where he enumerates the concept of *Nāṭyasaṅgraha* – epitome of topics of histrionics which are the essence of Nāṭyaśāstra. Thirteen topics are included in the *saṅgraha* which are elaborated in a *Kārikā* (verse) by Bharata. He introduces these thirteen topics in the following śloka

रसा भावा ह्यभिनया धर्मीवृत्तिप्रवृत्तय:।
सिद्धिस्वरास्तथातोद्यं गानं प्रक्रितिरेव च॥
उपचारस्तथा विप्रा मण्डपाश्चेति सर्वश:।
त्रयोदशविधो ह्येष ह्यादिष्टो नाट्यसङ्ग्रह:॥
rasā bhāvā hyābhinayā dharmīvṛttipravṛttayaḥ
siddhisvarāstathātodyaṁ gānaṁ prakṛtireva ca
upacārastathā viprā maṇḍapāśceti sarvaśaḥ
trayodaśavidho hyēṣa hyādiṣṭo nāṭyasaṅgrahaḥ NŚ. VI. 10, 11

As per the śloka the *Saṅgraha* includes *Rasa*, *Bhāva*, *Abhinaya*, *Dharmī*, *Vṛtti*, *Pravṛtti*, *Siddhi*, *Svara*, *Ātodya*, *Gāna*, *Prakṛti*, *Upacāra* and *Maṇḍapa*.

According to the Text accepted by Abhinavagupta there are only eleven topics which exclude Prakṛti (natural disposition) and Upacāra (behaviour), who quotes as

रसा भावा ह्यभिनया धर्मीवृत्तिप्रवृत्तय:।
सिद्धिस्वरस्तथातोद्यं गानं रंगश्च संग्रह:॥
rasā bhāvā hyābhinaya dharmīvṛttipravṛttayaḥ
siddhisvarastathātodyaṁ gānaṁ raṅgaśca saṅgrahaḥ

Bharata after explaining two important concepts *kakṣyāvibhāga* and *pravṛttiḥ* as further elaborated *dharmī* in chapter XIV, which deals with the divisions, usages and conventions in a play.

The conventional style of expressing emotions which were refined based completely on the histrionic expressions or the Abhinaya was

Nāṭya-dharmī. *Nāṭya-dharmī* has to follow a *Śāstra* that encompasses rules laid down for gestural expressions, based on gestures found in loka and their prayoga. Though *dharmī* is referred in the feminine gender, the text of Bharata places it in masculine form *nāṭyadharma*, not a clear *nāṭyaparibhāṣā*.

अथवा कारणोपेता भवन्त्येते शरीरिणः।
वेषभाषाश्रयोपेता नाट्यधर्ममवेक्ष्य तु॥
athavā kāraṇopetā bhavantyete śarīriṇaḥ/
veṣabhāṣāśrayopetā nāṭyadharmamavekṣya tu// NŚ. XXIII. 89

The term is also used by Abhinava in masculine gender who has quoted Rāhula as adopting the same gender. Dhanañjaya's *Daśarūpaka* and the *avaloka* use it as a neuter gender.

The *Daśarūpaka*, the *Bhāṇa* is performed by only one actor, it is *Ekāhārya* and therefore has greater *Nāṭya-dharmī* than the other types. From the point of view of theme, the heroic types depicting gods and great Puranic kings, with their supernatural being, the *Nāṭaka*, the *Samavakāra* and the *Dima* are *Nāṭya-dharmī* dramas. The realistic types depicting society, the *Prakaraṇa*, the *Prahasana* are *loka-dharmī* dramas.

It is in the the XIV chapter of NŚ, dealing with the divisions, usages and conventions that the concept of *Dharmī* is discussed in detail. Bharata introduces the topic as follows:

धर्मी या द्विविध प्रोक्ता मया पूर्वं द्विजोत्तमाः।
लौकिकी नाट्यधर्मी च तयोर्वक्ष्यामि लक्षणम्॥
dharmī yā dvividha prokta mayā pūrvaṁ dvijottamāḥ/
laukikī nāṭyadharmī ca tayorvakṣyāmi lakṣaṇam// NŚ. XIV. 71

Abhinavagupta observes:

सा च द्वेध-यद्यपि लौकिकधर्मव्यतिरेवेफण नाट्ये न कश्चिद् धर्मोऽस्ति, तथापि स यत्रा लोकागतप्रक्रियाक्रमो रञ्जनाधिक्यप्राधन्यमधिरोहयितुं कविनटव्यापारे वैचित्रयं स्वीकुर्वन् नाट्यधर्मीत्युच्यते। AR.S Nagar II, 162

The realistic imitations of natural events of the world is *Lokadharmī* while the conventional representations is *Nāṭyadharmī*. The blend of these two in a judicious manner along with music and dance added pleasure to the spectator.

Bharata elaborates
Loka-Dharmī
लोकधर्मी
स्वभावकर्मोपगतं शुद्धं तु विकृतं तथा।
लोकवार्ताक्रियोपेतमग्ड्लीलाविवर्जितम्।।
svabhāvakarmopagataṁ śuddhaṁ tu vikṛtaṁ tathā/
lokavārtākriyopetamaṅgalīlāvivarjitam// NŚ. XIV. 72

स्वभावाभिनयस्थानं नानास्त्रीपुरूषाश्रयम्।
यदीदृशं भवेन्नाटयं लोकधर्मी तु सा स्मृता।।
svabhāvābhinayasthānaṁ nānāstrīpuruṣāśrayam/
yadīdṛśaṁ bhavennāṭyaṁ lokadharmī tu sā smṛtā// NŚ. XIV. 73

Drama with *loka-dharmī* depicts the news and activities of the world which are imitated by actions with natural movements of the limbs that are beautiful with pomp and graceful gaits, where the mental states of characters are shown, represented by a number of women and men.

Abhinavagupta while explaining, compares *Loka-dharmī* to the canvas or wall on which is painted *Nāṭya-dharmī* as such it is to be enumerated first. He defers with views of many on *Loka-dharmī*. According to Abhinavagupta, actions of the world like fierce battles, hitting someone, making loud noises can be portrayed on stage. Pure, uncomplicated and natural ways of the world are to be represented and not highly imaginative and unnatural ones.

लौकिकस्य धर्मस्य मूलभूतत्वान्नाट्यधर्मवैचित्र्योल्लेख्यभित्तिस्थानत्वादिति लोकधर्मीमेव लक्षयति। दि वा समुदायरूपंकाव्यंतदामनस एकदेशभूता धर्मी R.S Nagar.II 162-163

Again according to Abhinavagupta, the role of women should be donned by women while that of men should be represented by the men folk. This differs with Bharata's view of men adorning both male and female characters.

नानात्वेन च स्त्रीपुंसादेः स्त्रियां प्रयोज्यायां योषिदैव प्रयोक्त्री, पुरूषे इतयेवम्भूतं यत्राभ्यस्तचेष्टितं सा लोकधर्मी तधर्मव्यपदेशात्। R.S Nagar.II 162-163

Bharata gives a detailed explanation of his concept on **Nāṭyadharmī** with following *ślokas*:-

नाट्यधर्मी
अतिवाक्यक्रियोपेतमतिसत्वातिभावकम्।
लीलाग्ड्हाराभिनयं नाट्यलक्षणलक्षितम्।।

ativākyakriyopetamatisattvātibhāvakam/
līlāṅgahārābhinayaṁ nāṭyalakṣaṇalakṣitam// NŚ. XIV. 74

स्वरालक्ङारसंयुक्तमस्वस्थपुरूषाश्रयम्।
यदीदृशं भवेन्नाट्यं नाट्यधर्मी तु सा स्मृता।।
svarālaṅkārasaṁyuktamasvasthapuruṣāśrayam/
yadīdṛśaṁ bhavennāṭyaṁ nāṭyadharmī tu sā smṛtā// NŚ. XIV. 77

actions that supersede words and dialogues, inherent with *sattva bhāva*, replete with graceful gestures and body movements are the *lakṣaṇa*-s of *Nāṭya-dharmī*. With figurative language, such a *dṛśya* or drama is Nāṭya-dharmī.

शैलयानविमानानि चर्मवर्मायुधध्वजाः।
मूर्तिमन्तः प्रयुज्यन्ते नाट्यधर्मी तु सा स्मृता।।
śailayānavimānāni carmavarmāyudhadhvajāḥ/
mūrtimantaḥ prayujyante nāṭyadharmī tu sā smṛtā// NŚ. XIV. 78

य एकां भूमिकां कृत्वा कुर्वीतैकान्तरेऽपराम्।
कौशल्यादेककत्वाद्वा नाट्यधर्मी तु सा स्मृता।।
ya ekāṁ bhumikāṁ kṛtvā kurvītaikāntare' parām/
kauśalyādekakatvādvā nāṭyadharmī tu sā smṛtā// NŚ. XIV. 79

representation of exact replica of mountain, aerial vehicle, shield, weapon, flag, wherever applicable, is Nāṭya-dharmī. Enacting the role of another character while retaining his own with aplomb is Nāṭya-dharmī.

ललितैरङ्विन्यासैस्तथोत्क्षिप्तपदक्रमैः।
नृत्यते गम्यते चापि नाट्यधर्मी तु सा स्मृता।।
lalitairaṅgavinyāsaistathotkṣiptapadakramaiḥ
nṛtyate gamyate cāpi nāṭyadharmī tu sā smṛtā// NŚ. XIV. 81

With graceful and beautiful body movements with dancing steps is Nāṭya-dharmī.

हस्तमंतरत: क्रित्वा यद्वदेन् नाट्यकर्मणि
आत्मस्थं हृदयस्थं च परोक्षं चैव तन्मतम्।।

hastamantarataḥ kṛtvā yadvaden nāṭyakarmaṇi/
ātmasthaṁ hṛdayasthaṁ ca parokṣaṁ caiva tanmatam// NŚ. XIV. 67

Nāṭyadharmī has to be followed in the recitation of text especially to depict certain ideas on stage, for which usage of hands are required to suggest things which are not visible.

नाट्यधर्मीप्रवृत्तं हि सदा नाट्यं प्रयोजयेत्।
न ह्यङ्गाभिनयात् किञ्चिदृते रागः प्रवर्तते॥
nāṭyadharmīpravṛttaṁ hi sadā nāṭyaṁ prayojayet/
na hyaṅgābhinayāt kiñcidṛte rāgaḥ pravartate// NŚ. XIV. 85

divisions of stage into different regions such as east, west, south etc are adopted in the dramatic conventions. Nāṭya should follow what is adopted by the dramatic conventions with gestural interpretations that alone bring about aesthetic delight.

सर्वस्य सहजो भावः सर्वोह्यभिनयोऽर्थतः।
अङ्गालङ्कारचेष्टा तु नाट्यधर्मी प्रकीर्तिता॥
sarvasya sahajo bhāvaḥ sarvo hyabhinayo'rthataḥ/
aṅgālaṅkāraceṣṭā tu nāṭyadharmī prakīrtitā// NŚ. XIV. 86

Representations of all delicate expressions which are natural, with appropriate abhinaya through beautiful gestures and body movements which are pleasant is Nāṭyadharmī.

After enumerating the special modes of representation, Bharata has emphasised upon the importance of emulating the actions of the world.

एवमेते मया प्रोक्ता नाट्ये चाभिनयाः क्रमात्।
अन्ये तु लौकिका ये ते लोकाद् ग्राह्या सदा बुधैः॥
लोको वेदस्तथाध्यात्मं प्रमाणं त्रिविधं मतम्।
वेदाध्यात्मपदार्थेषु प्रायो नाट्यं प्रतिष्ठितम्॥

evamete mayā proktā nāṭye cābhinayāḥ kramāt
anye tu laukikā ye te lokād grāhyā sadā budhaiḥ
loko vedastathādhyātmaṁ pramāṇaṁ trividhaṁ matam
vedādhyātmapadārtheṣu prāyo Nāṭyaṁ pratiṣṭhitam. NŚ. XXVI. 118, 119

As spoken by me whatever can be depicted through *Nāṭya* and *Abhinaya* in an order, should be followed, the rest is to be adopted from what exists in the *loka*. There are three means of valid knowledge (*pramāṇa*) referred to as *loka*, *veda* and *ādhyātma* (svabhāva), what appeals the self that exists in *nāṭya*.

न च शक्यं हि लोकस्य स्थावरस्य चरस्य च।
शास्त्रेण निर्णयं कर्तुं भावचेष्टाविधिं प्रति।।
नानाशीलाः प्रकृतयः शीले नाट्यं प्रतिष्ठितम्।
तस्माल्लोकप्रमाणं हि विज्ञेयं नाट्ययोक्तृभिः।।

na ca śakyaṁ hi lokasya sthāvarasya carasya ca
śāstreṇa nirṇayaṁ kartuṁ bhāvaceṣṭāvidhiṁ prati/
nānāśīlāḥ prakṛtayaḥ śīlē nāṭyaṁ pratiṣṭhitam
tasmāllokapramāṇaṁ hi vijñeyaṁ nāṭyayoktṛbhiḥ// NŚ. XXIV. 124, 125

The Śāstra-s cannot decide on several *bhāvacēṣṭā* that undertake in both animate as well as the inanimate objects of the world. For adopting in *nāṭya* it is essential to possess knowledge of the several habits and norms of the *loka*.

म्लेच्छशब्दोपचारा च भारतं वर्षमाश्रिता।
अथ योन्यन्तरीभाषा ग्राम्यारण्यपशूद्भवा।NS, XVIII. 33।
mlecchaśabdopacārā ca bhāraṭaṁ varṣamāśritā/
atha yonyantarībhāṣā grāmyāraṇyapaśūdbhavā// NŚ. XVIII. 33

Bharata makes a reference in śloka-s of *Nāṭya-dharmī* in XVIII, to languages of different domestic animals and wild animals.

The following śloka-s given in chapter XXIII V 83-86, explain the *Nāṭya-dharmī* in terms of *āhāryābhinaya* where Bharata explains the donning of different colours for depicting different characters and costumes that conceals one's own form so as to assume the form of another.

Angānāmvartanam
वर्तना च्छादनं रूपं स्ववेषपरिवर्तितम्।
नाट्यधर्मप्रवृत्तं तु ज्ञेयं तत् प्रकृतिस्थितम्।।83।।

vartanā cchādanam rūpaṁ svaveṣaparivartitam/
nāṭyadharmapravṛttaṁ tu jñeyaṁ tat prakṛtisthitam//

यथा जन्तुः स्वभावं स्वं परित्यज्यान्यदैहिकम्।।
तत्स्वभावं हि भजते देहान्तरमुपाश्रितः।।85।।
yathā jantuḥ svabhāvaṁ svaṁ parityajyānyadaihikam/
tatsvabhāvaṁ hi bhajate dehāntaramupāśritaḥ//

वेषेण वर्णकैश्चैव च्छादितः पुरूषस्तथा।
परभावं प्रकुरूते यस्य वेषं समाश्रितः।।86।।
veṣeṇa varṇakaiścaiva cchāditaḥ puruṣastathā/
parabhāvaṁ prakurute yasya veṣaṁ samāśritaḥ// NŚ. XXIII. 83, 85, 86

Bharata, in the same chapter, (V 88, 89), also states that even the inanimate objects are made animates in Nāṭya. These include mountains, mansions, mechanical devices, armours, flag-staffs and various weapons which are inanimate may also be represented as possessing animation by conceiving bodies, costumes and speeches.

Prāṇyaprāṇibheda
शैलप्रासादयन्त्राणि चर्मवर्मध्वजास्तथा।
नानाप्रहरणाद्याश्च तेऽप्राणिन इति स्मृता।।
śailaprāsādayantrāṇi carmavarmadhvajāstathā/
nānāpraharaṇādāyaśca te'prāṇina iti smṛtā//

अथवा कारणोपेता भवन्त्येते शरीरिणः।
वेषभाषाश्रयोपेता नाट्यधर्ममवेक्ष्य तु।।
athavā kāraṇopetā bhavantyete śarīriṇaḥ/
veṣabhāṣāśrayopetā nāṭyadharmamavekṣya tu// NŚ. XXIII. 88, 89

Mohiniāṭṭam

Mohiniāṭṭam is one of the most lyrically beautiful classical dance forms of Kerala, known for its graceful swaying body movements, subtle facial expressions and soft footwork.

To understand the style that developed as Mohiniāṭṭam we must necessarily go into the environment in which it took shape. Kerala was a casteless society. There was no formal or codified approach

to religion. People worshipped the Sun and the serpent. Every village had its *Kāvu*, the village grove where they worshipped the Kāvilāmmā, the Mother Goddess. She had no form or figure in the beginning. Gradually artists conceived a form through drawings on the ground during the annual festivals, called the *kalam*. The colours depicted different *bhāvas* - the green colour, reflected in paddy fields, represented nobility and kindness, the red symbolised the blood which represented the conceited and arrogant, the black represented the dark thunder bearing clouds of the Malabar monsoon that depicted primitive brutal strength while the golden yellow colour of the *konna* flower glorified the charming beauty of the feminine charm. From the *Kalams* drawn by the artists, dresses were designed with gorgeous costumes and headgears, displaying the battle between the mother goddess and the evil demons. This paved the way for the folk forms of Kerala called *Theyyam*, *Mudiyettu* etc.

A few centuries later, Sanskrit became the language of the elite. The Brahmins called Nambuthris, became well versed in the scriptures, Śāstra-s and Sanskrit literature. Struck by the grandeur and colour of the prevailing folk arts and the inherent potential in them to evolve as stylised performing arts, with their intellect and artistic vision they developed these folk arts into a highly refined and stylised form. Thus evolved the *Kūdiāṭṭtam* and the staging of Sanskrit dramas in a stylised manner.

Kūdiāṭṭtam had the *sāttvika Abhinaya* of the highest order. The *Ćākiārs* and the *Nāṅgiārs* who played the male and feminine roles respectively, were well trained in the art of *vāćhika* and *sāttvika abhinaya*.

The Nāṅgiār sex celling in *sāttvikābhinaya* captivated the connoisseurs with their performance. Thus evolved a new tradition of dance and theatre in Kerala with predominance in *sāttvikābhinaya*.

Around the 8th CE, the Perumals from the region of Tamilnadu entered Kerala bringing with them *Dāsiāṭṭam* performed by women dancers with movements that were full of gyrations and swift movements of the limbs. The Nāṅgiārson the other hand resorted to Abhinaya mostly using their eyes and face with limited use of body movements. Their movements were softer, slower and captivating. The *Dāsiāṭṭam* while enriching the *āṅgika abhinaya* of *Nāṅgyār Kūttuin* turn enriched its own style, absorbing the *sāttvika Abhinaya*

of Nāṅgyār Kūttu into its own. A new female dance form evolved that was a fine blend of both these dance forms, which paved the way for the present day Mohiniāṭṭam. The dance form got its present structure and repertoire around 18th CE in the courts of the Travancore Maharajas, Kartika Tirunal and Swati Tirunal.

Importance of Nāṭyaśāstra in the Abhinaya of Mohiniāṭṭam

Adopting the āṅgikābhinaya with *sukumāraprayogā-s*, Mohiniāṭṭam falls in the category *Kaiśikī vṛtti*. Many of the *sthānaka-s pādabheda-s*, *nṛttahasta-s* and *chāri-s* mentioned in NŚ have been adopted in this style. *sama, trayacra, ancita, śuci, agratālasañcāra, udghaṭita, pārṣṇipāda* are few foot positions and foot movements adopted in Mohiniāṭṭam. Similarly many *hasta-s* explained in chapter IX like *talamukha, keśabandha, latākhya, karīhasta, triliṅga hasta, nalinipadmakośaka* etc are also found in this style. The *bhujaṅgatrāsita* pose, the popular Naṭarāja pose of Chola figurine of Shiva is also a pose adopted in Mohiniāṭṭam.

Mohiniāṭṭam also has adopted the four divisions of Abhinaya namely *āṅgika, vācika, āhārya* and *sāttvika*. Though Mohiniāṭṭam gives equal importance to both the *Dharmī-s*, there is a predominance of *loka-dharmī* in its performance, especially while depicting the *sañcāribhāva-s*.

Kerala is the strongest region today which has Sanskrit drama in performance in the form of Kūdiāṭṭam (Kapilavatsyayan, Bharata the Nāṭyaśāstra, 1996). Besides attributing this to the genius of Kulashekhara Cheraman Perumal (10-11 CE), an ancient king of the of the Chera dynasty who reformed and stylised it, the region also owes to the seminal effect of both NŚ and Abhinavabhārati. The stage conventions and artifices follow the precepts of NŚ.

Besides this Kerala has produced several artforms and theatrical (The arts of Kerala Kshetram, KV Govt Sanskrit college, Thripunithura, Kerala, 1989) that are based on NŚ. Apart from Kūdiāṭṭam and Naṅgiār Kūthu, there are theatre forms like Kṛṣṇāṭṭam, Cākiyārkūthu etc. All these *Deśi* art forms have contributed much in the development of Mohiniāṭṭam from a simple dance form to a stylised classical dance form.

References

1. Manmohan Ghosh, A treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics, Sanskrit text with English translation, Vol I, II, Asiatic society, 1951
2. Manmohan Ghosh, Natya Shastra, Manisha Granthalaya, Calcutta 1967 Vol I
3. Kavyamala 42, (1943), reprinted by Bharatiya Vidya Prakashan, Delhi 1983.
4. Dr K.Kunjunni Raja, Sanskrit Drama on stage, journal of Madras University, Vol XLVII. 1975
5. Dr V Raghavan, Concept of Lokadharmi and Natyadharmi, Journal of Oriental Research vol II, 1933, vol VIII, 1934, Madras.
6. Dr Kapila Vatsyayan, Bharata, The Natya Shastra, Sahitya Akademi, 1996
7. Dr N.P Unni, History of Natya Shastra, New Bharatiya Book Corporation, 2014
8. Dr N.P Unni, Natya Shastra Vol I, II, III, IV, NBBC publishers & Distributors (p) ltd, second edition 2014
9. MKK Nair article, Mohiniattam, Music and Allied Arts, Sandeep Prakashan, edited by Dr Leela Omchery and Deepti Omchery Bhalla

Reconstruction of Karaṇas of Nāṭyaśāstra as devised by Dr. Padma Subrahmanyam

Samudhyatha Bhatt

Introduction

India from the time immemorial is known for its rich culture and heritage. The term 'Indian' evokes a sense of cultural extravaganza, spread from Kashmir to Kanyakumari. The Indian performing art is like a garland of pearls to mother India, undoubtedly the thread which holds these pearls is nothing but the 'Nāṭyaśāstra', a treatise on Indian dramaturgy by sage Bharata. Nāṭyaśāstra is an important ancient available text for Indian performing art forms. This text has a great influence on Indian dramatics, dance, music, aesthetics and many other fields. The concepts of Rasa, Bhāva, Abhinaya, Stage-craft etc. are still relevant today and are followed in Indian performing arts.

NṛttaKaraṇas of Nāṭyaśāstra:

The Fourth Chapter of Nāṭyaśāstra is about Tāṇḍavalakṣaṇa which mentions 108 NṛttaKaraṇas. Before the NṛttaKaraṇas are discussed it is important to know the perception of Nṛtta according to Bharata. The definitions of the terminologies like Nṛtta, Nāṭya, Tāṇḍava, Lāsya have been changing by time. According to Bharata Muni Nṛtta is a part of Angikābhinaya. But Sangeeta Ratnākara defines Nṛtta as bhāvarasavihīnam. But Abhinavagupta's theory of Rasa holds good in the case of ideal Nṛtta too. It is not Rasavihīnam (devoid of Rasa) if Rasa is understood as Spiritual Bliss.

The **Karaṇa** being a combination of Sthana, Nṛtta Hasta and Cārī is certainly a movement and not a pose as often misunderstood.

'Karaṇa' has its root in 'Kṛṁ' meaning any action. It is a unit of dance movement. Karaṇas are woven together to form Aṅgahāras (a chain of dance movements). Bharata describes Karaṇa as "hasta-pādasamayogaḥ nṛttasya Karaṇaṁ bhavet". It means the combined movement of the hand and feet in dance is called Karaṇa. 'Hasta' implies all the actions pertaining to the upper part of the body and 'Pāda' denotes all the actions of the lower limbs of the body. Karaṇa should hence be understood as an action which depends on the correlated movement of all the major and minor limbs of the body. The Karaṇa is a unique combination of two contrary concepts – namely *Sthiti* (static) and *Gati* (dynamic). This can be understood as a fixed position and motion respectively. The Sthāna of the Karaṇa pertains to its static aspect while the Cārī gives it a dynamic form. The performance of a Karaṇas of such a short duration that it cannot completely gain the status of a dance sequence. Hence, specified numbers of them and combined to form the **Nṛttamātṛkās, Kalāpakās, Bhāṇḍakās, Saṅghaṭakās, Aṅgahāras and Piṇḍi-bandhas**. Of these, the Aṅgahāras is a group of 6-8 Karaṇas. 32 Aṅgahāras have been described in the Nāṭyaśāstra. Each of these are made up of specified Karaṇas, with particularisation of the order of their performance. The Aṅgahāras are to be used in the Purvaraṅga or the preliminary of the play and also at any point of time in the Nāṭyā where Sṛṅgāra Rasa is to dominate. Piṇḍibandhas are group dances which invoke the Nṛttamātṛkās and the Aṅgahāras. The Matṛkās are made up of only 2 Karaṇas; yet they play an important role in the Piṇḍibandhas.

Reconstruction of Karaṇas- As Devised by Dr. Padma Subramanyam

Dr.Padma carried out a rigorous research of four decades, which has given a new dimension for Indian Classical dance. It was because of her research and its practical application the Karaṇas which were in sculptures were brought into life. The reconstruction is based on the following sources:

1. Śāstra i.e The Nāṭyaśāstra
2. Bhāṣya (Abhinavabhārati)

3. Archelogical Source (Sculptures and Incriptions)
4. Personal Experience

1. *Nāṭyaśāstra –text:*

The first mention of 'NṛttaKaraṅas' is seen in Nāṭyaśāstra. The text names 108 Karaṇas under the chapter TāṇḍavaLakṣaṇa (4th chapter). A few critically edited complete text have come out so far. Dr. Padma in her research has referred to many versions of Nāṭyaśāstra published in different languages. To name some of them.

Nāṭyaśāstra- Gayakwad Oriental Series, Dr. Manmohan Ghosh's English translation, Narayana Pishrodi's Malayalam translation, Hindi version by B.L.Shlukla, P.S.R Appa Rao's Telugu translation, Adya Rangacharya's Kannada and English translation, Sri Ram Desikan's Tamil translation etc.

2. *Bhāṣya*

The most authentic available Bhāṣya for Nāṭyaśāstra is Abhinava Guptāchārya's Abinavabhāratī. In order to have a clear picture of the Nṛttakaraṇas one needs to see through Abinavabhāratī. This is considered to be an important commentary not only because of the fact that it is the only complete commentary available as of date but also because it has all the qualities of an ideal commentary.

Bharata's aphorisms (Sūtra) are so brief that it is impossible to get any idea for practical reconstruction of Karaṇas, Aṅgahāras, Piṇḍibandhas and Recakas all of which have been out of vogue for nearly five centuries.

To illustrate the importance of Abhinavabhārati:

For many years Karaṇas were considered as static poses. Nāṭyaśāstra defines Karaṇas as: hastapādasamayogaḥ nṛttasya karaṇaṁ bhavet" which talks of no movement. But Abhinavabhārati says Karaṇas are 'Kṛyā-Karaṇas' which means some action is done. It says Karaṇas are said to be done by 'Gātrāṇāṁ Vilāsakṣepasya' which is graceful throw of limbs which makes it clear that Karaṇas are not just static poses.

So Abhinavabhārati throws more light to the concepts of Nāṭyaśāstra to understand it better.

3. Archaeological Sources

Dance has influenced Indian sculptures.Our temples are filled with various graceful dance like sculpture. Though dance-sculpture and dance like sculptures are found everywhere in India for Nṛtta Karaṇas, these are the five temples which are considered to be source of information.

a. Bṛhadīśvara Temple of Thanjavur–81 Karaṇa sculptures are found in the order as in Nāṭyaśāstra on the first floor of the Vimāna with the name inscribed below the sculpture.
b. Śārṅgapāṇiswami Temple, Kumbakonam–104 Karaṇa sculptures are found.They are not in order but they have the names inscribed below the panel. The sculptures are found on the East Gopuram of the temple.
c. Naṭarāja Temple, Chidambaram–All the four Gopurams have all 108 Karaṇa sculptures in the order mentioned in Nāṭyaśāstra. The panels are inscribed with Lakṣaṇa slokas on them.
d. Aruṇācaleśvara Temple, Tiruvannamalai–All 108 Karaṇas are carved on the East Gopuram and it appears to be a faitful copy of Chidambaram temple.
e. Vṛddhagiriśvara Temple, Vṛddhācalam–102 Karaṇa sculptures are found, But these are of later period than all the above temples. The sculptures are not clear and are arranged side by side on all four Gopurams.

Since Karaṇas were out of vogue, sculptures were the only visual representations. These sculptures helped in deciding of the body positioning and weight balancing of the body.

4. Personal Experience

Dr. Padma being an enthusiastic student of dance always felt that there existed a huge gap between the theory and practical execution of the subject. She being a young dancer then always wondered why the dance forms could not connect with the sculptures carved on the walls of temples. Her thirst for knowledge, her dedication to the art of dance, her admiration for the rich heritage of our country made her delve deep into the reconstruction of Karaṇas. Her commendable knowledge in various subjects like Music, Bharatanatyam, Sanskrit, Indology, Literature, Architecture made her research and reconstruc-

tion of Karaṇas, the more authentic till date. Dr. Padma recalling her days of research says, he literally meditated upon each and every sculpture of Karaṇa to convert them into aesthetically appealing movment. It is her experience in the subject by which she could put together Shastra, Bhashya, Archelogy, Aesthetics together to reconstruct Karaṇas.

Elucidating importance of the sources through Talapuṣpapuṭa Karaṇa:

Example of Talapuṣpapuṭa Karaṇa is explained how the earlier mentioned sources are helpful in reconstruction

Talapuṣpapuṭa Karaṇa is the first among 108 Karaṇas of Nāṭyaśāstra. The lakṣaṇa sloka in Nāṭyaśāstra describes it as:

"vāme puṣpapuṭaḥ pārśve pādogratalasañcaraḥ
tathā ca sannataṁ pārśvaṁ talapuṣpapuṭaṁ bhavet"

Abhinavabharati describes 'Sannata' as raising the shoulder one side. It also mentions Ādyartika Cārī has to be done with Vyavartita-hasta Karaṇa on the right side. On the left the Cārī must end with one leg in Agratalasañcara. The body should lean towards the left. Souṣṭhava must be maintained throughout.

The Tanjavur sculpture matches the description of Lakṣaṇaśloka. In Kumbakonam and Chidambaram the sculpture has just ended its position in Ādhyartika Cārī. The Tanjore sculpture has four arms the rear arms suggests Vyavartita-hasta Karaṇa.

Considering these information a Karana can either be performed by directly following Bharata, or by adhering to Abhinava Guptas's Commentary. Tanjavur figures suits Janitachārī, but the right is in agratala and wait is also raised on same side. Hence it is likely left side Āviddha Cārī is performed followed by Agratala movement.Abinava Gupta's 'addition of Ādyartika Cārī and Hasta Karaṇa changes the shape of this Karaṇa. The first step would be placing left foot in Pārśva and playing right foot in Tryasra to the front and shifting the weight. Simultenously performing Vyavartita and Parivartita in hands. Finally ending it with Puṣpapuṭa Hasta in front of the chest.

Method of Reconstruction:

The elements of Karaṇas are:

1. Sthānaka
2. Cārī and
3. Nṛtta Hasta

These elements had to be decoded prior to the reconstruction.

Sthānakas are the standing postures. Nāṭyaśāstra mentions two types of Sthānaka-PuruṣaSthānakas which are six in number and StrīSthānakas which are three in number. Sthānkas can be differentiated by the amount of bending of knees, the distance between the feet and other factors.

Cārīs are the movement of the limbs below the waist. Nāṭyaśāstra mentions two types of Cārīs Ākāśa Cārī and Bhū Cārī, each are sixteen in number. The Charis in turn are made up of various Aṅga and Upāṅga. Bhartata devides the body into Aṅga and Upāṅgas and specifies Vyāyāmas for them. Which means training the Aṅgas and Upāṅgas leads to the perfection of Cārīs. While explaining charis the variations of Aṅgas and Upāṅgas are named which suggest one has to master the varitions in the Aṅga and Upāṅga movements to execute Cārīs.

NṛttaHastas are the thirty one in number as mentioned in Nāṭyaśāstra. Unlike the Nṛttahastas of later period Nṛttahastas of Nāṭyaśāstra involves the movement of the entire arms with the fingers. So reconstruction of Bāhubheda (movements of Arm), Hasta Karaṇa (movements of the wrists) with the Saṁyuta and Asaṁyutahastas had to be undertaken before Nṛtta Hasta.

Example:

Decoding a Karaṇa Talapuṣpapuṭa:

Sthāna : Maṇḍala

Aṅgabhedas: Nata (Pārśva), Agratala Sañcara (Pāda), Kuñcitha (pāda), Añcita (pāda), Recita (Kaṭi), Añcita (Bahu), Kuñcita (Bahu)

Hasta Karaṇa: Vyavartita Parivartita

Hasta: Puspapuṭa (Saṁyuta Hasta)

Cārī: Ādyartika, Āviddha, Baddha

NṛttaHasta: Alapallava

Once the understanding of Sthānakas, Cārīs and Nṛtta Hasta is clear then the reconstruction of Karaṇa was done in a way which had an aesthetic appeal when performed, which needs a lot of creativity and imagination skills.

This explains the complex nature of interconnections between various aspects of Karaṇas. Though the 108 NrttaKaranas are mentioned in chapter four of Nāṭyaśāstra, to reconstruct them one has to go through various chapters back and forth taking cross references which is challenging.

Conclusion:

Nāṭyaśāstra is huge work on Indian dramaturgy. Studying it and bringing back the lost tradition of Nāṭya is a job which demands dedication and commitment to the text. Dr. Padma Subramanyam's four decade research on reconstructing Karaṇas and bringing them to practice is a treasure to the filled of Inian performing arts. Her research is a torch-bearer for the further research in practical implementation of Nāṭyaśāstra. Dr. Padma has not only reconstructed Karanas, but she has brought into practice in her performances. Also she has designed a unique pedagogy to learn them, which can be pursued by any artist pursuing any performing art form. Her authentic research is not only limited to dance but she was able to design Karana sculptures of Shiva and Parvati, at Uttara Chidambaram temple at Satara in Maharashtra. Her passion for the Nāṭyaśāstra and Karaṇas reflected in the organization called "Bharata Ilango Foundation for Asian Culture (BIFAC)" at Pattipulam near Mahabalipuram which houses a Bharata memorial shrine which is first memorial for Bharata in India. The BIFAC also houses a museum which has 108 Shiva and Parvathi sculptures dancing Karaṇas. Though her reconstruction of Karaṇas and implementing it with contemporary Bharatanatyam was strongly opposed then, it is now widely accepted. Dr. Padma's work on Mārga system of Bharata has opened up new perspective for the other forms of Desi, folk dances and their links to Nāṭyaśāstra. It has inspired many Researches to take up Nāṭyaśāstra seriously to another level. It has proved the ancient Lakṣaṇgranthas were not merely theory but are real treasures which can be enjoyed by *Rasikas* even today. Thus, her reconstruction of Karaṇas has opened a new chapter in the field of Indian Classical Dance.

Bibliography

Adya, Rangacharya. 2003. *Nāṭyaśāstra*. 2nd . Heggodu: Akshara Prakashana.

Raghavan, V. 2004. *Splendours of Indian Dance*. Chennai: Dr. V Raghavan Center of performing arts.

Subramanyam, Dr Padma. 2003. *Karanas - Common Dance codes of India and Indonesia*. Vols. 1, 2 and 3. 3 vols. Chennai: Nrithyodaya.

Subramanyam, Padma. 1979. *Bharata's Art Then and Now*. Chennai: Bahubali Memorial Insitute.

—. n.d. *Legacy of a Legend*. Mumbai: Nrityodaya- The academy of Performing arts.

नाट्यशास्त्र के मूलपाठसंरक्षण में उस की टीकाओं के योगदान की समीक्षा

जयप्रकाश नारायण

आचार्य भरत प्रणीत 'नाट्यशास्त्र' संस्कृत काव्य के आलोचना शास्त्र का आदि एवं उपजीव्य ग्रन्थ है जिसे बाद में अलङ्करशास्त्र के नाम से भी अभिहित किया गया। इसमें नाट्य का प्रधान एवं काव्य का गौण रूप से विवेचन किया गया है। अलङ्कारशास्त्र में काव्यात्मभूत 'रस' नामक तत्त्व 'नाट्यशास्त्र' की ही देन है। यदि नाट्यशास्त्र को विविध विधाओं, कलाओं एवं मनोविज्ञान का विश्वकोश (Encyclopedia) कहा जाए तो इसमें कोई अतिशयोक्ति नहीं होगी क्योंकि इसमें सभी शास्त्र, शिल्पविद्या और कला का समावेश है -

'न तच्छास्त्रं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।
नासौ योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते।।'[1]

नाट्यशास्त्र को पञ्चमवेद भी कहा जाता है। इसमें नाट्यसम्बन्धी ज्ञान के अतिरिक्त प्राचीन भारत की कला एवं संस्कृति का विस्तृत परिचय प्राप्त होता है। डॉ. वी. राघवन ने साहित्य के विश्वकोश में लिखा है- 'The Natyashastra in 36 chapters is more complete than the work of Aristotle and provided a full view of Sanskrit dramatic poetry.'[2] अर्थात् 36 अध्यायों में 'नाट्यशास्त्र' अरस्तू की रचना की अपेक्षा अधिक पूर्ण है और संस्कृत नाट्य साहित्य के सम्बन्ध में पूर्ण ज्ञान प्रदान करता है।

नाट्यशास्त्र के दो संस्करण प्राप्त होते हैं।

1. काव्यमाला संस्करण एवं 2. गायकवाड़ संस्करण

नाट्यशास्त्र का प्रथम संस्करण काव्यमाला सीरीज़ मुम्बई से 1894 ई. में प्रकाशित हुआ था, जिसमें कुल 37 अध्याय थे। पुन: वहीं से 1993 ईसवी वाले संस्करण में कुल 36 अध्याय थे। इसी प्रकार अन्य संस्करणों में भी कुल 36 अध्याय ही मिलते हैं। अभिनवगुप्त ने अविनवभारती की व्याख्या की प्रस्तावना में द्वितीय श्लोक में लिखा है 'षट् त्रिंसत् भरतसूत्रमिदं विवृण्वन्' इससे नाट्यशास्त्र के 36 अध्यायों का ही संकेत मिलता है।

---

[1] नाट्यशास्त्र- 1/116

[2] साहित्य के विश्वकोष: डॉ. वी राघवन, भाग-1, पृष्ठ- 468

नाट्यशास्त्र को षट्साहस्री संहिता कहा जाता है। इसमें लगभग 5600 श्लोक मिलते हैं।[3] तथा बीच में गद्यखण्ड है। 32 अक्षरों को एक छन्द मानने पर श्लोक संख्या 6000 हो जाती है। इस प्रकार भावप्रकाशनकार शारदातनय ने लिखा है 'षड्भि: श्लोकसहस्रेभ्यो: नाट्यवेदस्य सङ्ग्रह:'[4] इन 6000 श्लोकों में से 31 छन्द आनुवंशिक श्लोक के रूप में, लगभग 100 छन्द भवान्ते चात्र श्लोका: अथवा अत्रार्थे भवत:' इस रूप में, तथा अन्य कई छन्द सूत्रानुविद्धे आर्ये भवत: इस रूप में प्राप्त होते हैं।

नाट्यशास्त्र की अनेक टीकाएँ प्राप्त होती हैं, जो नाट्यशास्त्र का विषद विवेचन के साथ साथ इसके महत्त्व को भी प्रदर्शित करते हैं।

टीका परंपरा

टीका शब्द टीकृ गतौ धातु से निष्पन्न है। टीक्यते गम्यते ग्रन्थार्थोऽनया' अर्थात् जिसके द्वारा ग्रन्थ का मूलार्थ स्पष्ट हो उसे टीका कहते हैं।[5]

टीका सेतु के समान होती है, क्योंकि इसी के माध्यम से काव्य की विशेषताओं और उनके स्वरूप इत्यादि की व्याख्या होती है। जैसे - स्वर्ण की उत्कृष्टता की परख अग्नि में तपाए जाने से होती है। 'हेम्न: संलक्ष्यते ह्यग्नौ विशुद्धि: श्यामकापि वा'।[6]

कुछ टीकाकार अपनी टीका को साहित्यिक सौन्दर्य से समन्वित करते हैं, तो कुछ व्याकरणिक व्याख्या से तो कोई दार्शनिक दृष्टि से। इस तरह काव्य के अन्त:सौन्दर्य को अपनी प्रतिभा, कल्पना और सूक्ष्म चिन्तन शैली के माध्यम से सहृदय संवेद्य बना देता है।

टीका परंपरा अत्यन्त प्राचीन प्रतीत होती है। इसका प्रारम्भ वैदिक युग से माना जा सकता है। टीका की महत्ता प्रतिपादित करते हुए 'निघन्टु' के व्याख्याकार देवराज यज्वा का कथन है कि एवं व्याकीर्णेषु कोशेषु नियमैकभूतस्य प्रतिपदनिर्वचननिगमप्रदर्शनपरस्य कस्यचिद् व्याख्यानस्याभावात् नैघण्टुककाण्डमुत सन्न प्रायमासीत्।[7]

टीका-भेद

यद्यपि कवि के व्यक्तित्त्व तथा भाषा की दृष्टि से टीका के अनेक प्रकार हो सकते हैं, तथापि स्थूल दृष्टि से शैलीगत रूप में टीका के दो भेद किए जा सकते हैं

1. दण्डान्वय टीका
2. खण्डान्वय टीका

दण्डान्वय टीका के अन्तर्गत सर्वप्रथम श्लोक का अन्वय किया जाता है तत्पश्चात् श्लोक में आए हुए शब्दों की व्याख्या करते हुए परम्परानुसार संपूर्ण श्लोक की व्याख्या की जाती है। इसके अतिरिक्त विभक्ति निर्देशन, समास एवं व्याकरणात्मक व्युत्पत्तियों का भी ध्यान रखा जाता है। कभी कभी टीकाकार टीका के अन्त में श्लोक के भाव, रस, छन्द, और अलङ्कार का भी उल्लेख करता है।

---

[3] आद्यरङ्गाचार्य, Introduction to Bharata's Natyashastra, P-02

[4] भावप्रकाशन: शारदातनय, 10/35

[5] संस्कृत हिन्दी कोष, वामन शिवराम आप्टे, पृ 413

[6] रघुवंश 1/10

[7] निघण्टु तथा निरूक्त, भूमिका पृ 05

खण्डान्वय टीका में श्लोक का अन्वय किए बिना ही अर्थ किया जाता है। श्लोक की मूल विषयवस्तु को ग्रहण करके प्रश्नोत्तर करते प्रश्नोत्तर पद्धति से उसे छोटे छोटे खण्डों में विभक्त करके वर्णित किया जाता है।

नाट्यशास्त्र के टीकाकार

सर्वप्रथम अभिनवगुप्त ने 'अभिनवभारती' नाम से 'नाट्यशास्त्र' पर टीका लिखी। इसका प्राचीन नाम 'अभिनवविवृत्ति' था। इस टीका के अतिरिक्त भरत के नाट्यशास्त्र पर और टीका उपलब्ध नहीं है। किन्तु अभिनवगुप्त, शारङ्गदेव और अन्य लेखकों ने भरत के कुछ तथाकथित और कुछ वास्तविक टीकाकारों का उल्लेख किया है। जिनके नाम इस प्रकार है - मातृगुप्ताचार्य, उद्भट, भट्टलोल्लट, शङ्कुक, भट्टनायक, हर्ष, कीर्तिधर, अभिनवगुप्त, नान्यदेव, आदि। इनके अतिरिक्त अभिनवगुप्त ने कई लेखकों के मतों का उल्लेख किया है। वे हैं - भट्टयन्त्र (नाट्य और नृत्य, पृ 208), प्रियातिथि (लास्याङ्ग पर), भट्टवृत्ति (ताल पर), और घण्टक (नाटिका भेद पर), राहुल (पृ 115-172, 192) इत्यादि ने अपने कुछ श्लोकों में भरत का नाम लिया है - भरतेनोदितम्[8]

अभिनवगुप्त ने अपनी टीका में अज्ञात टीकाकार अथवा टीकाकृत का भी बार बार उल्लेख किया।

1 मातृगुप्ताचार्य

राघवभट्ट ने शाकुन्तल की टीका और वसुदेव ने कर्पूरमञ्जरी की टीका में मातृगुप्त का नाट्य विद्या के आचार्य के रूप में उल्लेख किया है। सुन्दर मिश्र ने अपने ग्रन्थ 'नाट्यप्रदीप' में नान्दी विषयक भरत के कथन की टीका करते हुए कहा है - 'अस्य व्याख्याने मातृगुप्ताचार्यैः यम् उदाहृता'। लेवी ने इससे यह अनुमान लगाया कि मातृगुप्त ने भरत पर एक टीका अथवा व्याख्यान की रचना की थी और उसे हर्ष या विक्रमादित्य का सभाकवि मान कर यह मान सकते हैं कि भरत का एक बहुत प्राचीन टीकाकार (सातवीं शती) था परन्तु उपलब्ध साक्ष्य से कोई निष्कर्ष नहीं निकलता।

सागरनन्दी ने अपनी पुस्तक 'नाटकलक्षणरत्नकोश' में उनसे कई श्लोक उद्धृत किए हैं।

2. उद्भट

इन्हें 'नाट्यशास्त्र' का पहला व्याख्याकार माना जाता है। शारङ्गदेव ने अपने ग्रन्थ सङ्गीतरत्नाकर[9] के में भरत के एक प्राचीन टीकाकार के रूप में उद्भट का नामोल्लेख किया है। अभिनवगुप्त ने भी उद्भट के अनेक मतों का उल्लेख किया है। इनकी टीका उपलब्ध नहीं है।

3. भट्टलोल्लट

ये कश्मीरी थे। इनकी टीका का नाम 'अपराजिता' है। रसविषयक 'उत्पत्तिवाद' इनका सिद्धान्त है। अभिनव गुप्त ने रससूत्र की व्याख्या करते हुए छठें, बारहवें, तेरहवें, अठारहवें तथा एक्कीसवें अध्यायों

[8] अभिनवभारती, पृ 72

[9] सङ्गीतरत्नाकर 1/1/19

में भी भट्टलोल्लट का पर्याप्त उल्लेख किया है। नाट्यशास्त्र से इस परंपरा की पुष्टी होती है कि उन्होने भी भरत के सम्पूर्ण ग्रन्थ पर टीका लिखी थी। इनका समय आठवीं शताब्दी है। अभिनव भारती में 10 स्थानों पर तथा काव्यप्रकश में भी इनके रससंबन्धी मतों का उल्लेख मिलता है।

4. शङ्कुक

'भुवनाभ्युदय' काव्य के कर्ता श्रीशङ्कुक एक कश्मीरी कवि थे। इन्होने रस की अनुमितिपरक व्याख्या की है। इनका समय 813 ई. के आसपास माना जाता है। अभिनव-गुप्त ने नाट्यविद्या के विभिन्न विषयों पर भी शङ्कुक के विचारों का उल्लेख किया है जैसे - रङ्गपीठ,[10] रससूत्र,[11] ये उद्धरण तीसरे अध्याय से लेकर उनतीसवें अध्याय तक के विषयों से संबन्धित है। इसलिए यह संभव है कि शङ्कुक ने भरत के संपूर्ण पाठ पर ही टीका लिखी हो।

शार्ङ्गधर, कल्हण और बल्लभदेव के सङ्ग्रह ग्रन्थ पर शङ्कुक रचित कई श्लोक बातए गए हैं जिससे पता चलता है कि इस नाम का कोई कवि भी हुआ है।

5. भट्टनायक

ये साङ्ख्यदर्शन के विद्वान थे। अभिनवगुप्त और कल्हण दोनों ने इनके नाट्यशास्त्र के टीककार होने की बात लिखी है। रसानुभुति की प्रक्रिया में साधारणीकरण व्यापार इनकी ही उद्भावना है। इनके ग्रन्थों के नाम हृदयदर्पण है जो अनुपलब्ध है। इनके रस विषयक सूत्र भुक्तिवाद है। अभिनवगुप्त ने[12] भरत के रस सूत्र के प्रसंग में भट्टनायक के मत के उल्लेख करने के अतिरिक्त उनके नाम से शब्द प्राधान्य आभिमत्य इत्यादि एक श्लोक को हेमचन्द्र ने (पृ-34) तथा महिमट तथा उनके के टीककारों ने भी उधृत किया है।

6. श्रीहर्ष

श्रीहर्ष ने नाट्यशास्त्र पर एक वार्तिक की रचना की थी। अभिनवगुप्त ने उनके नाम की चर्चा एवं वार्तिककार दोनों रूपों में उल्लेख किया है।

7. कीर्तिधर

शार्ङ्गदेव का कथन है[13] कि कीर्तिधर भरत के ग्रन्थों के टीकाकार थे। अभिनवगुप्त की टीका में कीर्तिधर अथवा कीर्तिधराचार्य के नाट्य और नृत्त और गेयाधिकार के भाग -1 पृष्ठ -२०८ पर उद्धृत हिन्दी भाष्य आचार्य विश्वेश्वर ने दिया।

---

[10] अभिनवभारती, अध्याय-३, श्लोक-२१,२२

[11] वही

[12] लोचन टिका पृष्ट -२७ , अभिनवभारती : १६वां अध्याय

[13] १३. सङ्गीतरत्नाकर, पृष्ट-३१,पार्वत-2

8. अभिनवगुप्त

इनकी टीका अभिनव भारती उपलब्ध है। ये शैवदर्शन के प्रकाण्ड् पण्डित एवं तन्त्रशास्त्र के मर्मज्ञ विद्वान थे। ये अपने युग में एक महापुरुष एवं उच्चकोटि के प्राध्यापक थे| आनन्दवर्धन के ध्वनि सिद्धन्त को लोकप्रिय एवं अलङ्कारशास्त्र का सर्वश्रेष्ठ सिद्धान्त बनाने का श्रेय इन्हीं को है। इन्होने धन्यालोक पर धन्यालोक लोचन टीका लिखी । 36 अध्यायों के भरत रचित ग्रथ नाट्यशास्त्र पर इनकी अभिनवगुप्त भारती नामक टीका का पूर्ण मुद्रित संस्करण अथवा पाण्डुलिपि के रूप में उपलब्ध नहीं है। नाट्यशास्त्र का हिन्दी भाष्य (1-7 अध्याय) डॉ. रघुवंश ने दिया है। जो मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी से प्रकाशित हुआ। नाट्यशास्त्र तीन अध्याय (1,2,3)

9. नान्यदेव

नान्यदेव अथवा नान्यपति लिखित भारतनाट्य भण्डारकर प्राच्यशोध संस्थान पूना के संग्रह में एक अद्वितीय पाण्डुलिपि (संख्या २२१) के रूप में उपलब्ध है। यद्यपि इसे भाष्य कहा गया है, फिर भी भरत के ग्रन्थ पर कोई प्रत्यक्ष टीका नहीं है। संभवतः अभिनव के ४ प्रकारों को ध्यान में रखकर प्रत्येक से विस्तृत विवेचन की योजना बनाई गई थी किन्तु उपलब्ध खण्ड में केवल वाचिक अभिनय की ही चर्चा है, और वह मुख्य रूप से नाट्यशास्त्र के २८-३३ तक के अध्यायों से संबन्धित है। इसमें संगीत की चर्चा है। शार्ङ्गदेव ही ऐसे एक मात्र लेखक हैं जिन्होंने नान्यदेव का उल्लेख किया है।

इस प्रकार नाट्यशास्त्र के उपर्युक्त टीकाकारों का काव्यशास्त्र में महत्वपूर्ण योगदान रहा है। जिन्होंने अंशतः या पूर्णत: नाट्यशास्त्र के विषयों को पाठकों, शोधार्थियों एवं अन्य लेखकों तक पहुँचाया है। इस तरह इन टीकाकारों ने नाट्यशास्त्र के मूलपाठ के संरक्षण में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है।

Landscape in the Nāṭyaśāstra and Clues to Its Spatial Origin: A Study in 2019

Padmaja Venkatesh Suresh and Megh Kalyanasundaram

Abstract

What does the landscape described in the *Nāṭyaśāstra* look like? How does it compare with the landscape described in, for instance, the *Mahābhārata*? Can a reading of Bharata's *Nāṭyaśāstra* in 2019 still yield clues about its spatial origin? Answers to these questions form the crux of this paper which also looks to a) address one of the many questions listed by scholar Kapila Vatsyayan (in her foreword to the 2016 book *NĀṬYAŚĀSTRA—Revisited* which contains her essay '*NĀṬYAŚĀSTRA—A history of criticism*') and b) to take one small step in a research area identified by another scholar Bharat Gupt (in his essay in *NĀṬYAŚĀSTRA—Revisited*). In answering the questions specified above, this paper looks to contribute to 'the critical analysis on the journey of the text of *Nāṭyaśāstra*' (sub-theme 2 of the conference) and to foreground insights, from studying what seems like lesser-researched aspects of the text, insights, that would be relevant in the pursuit of the framework for a new critical edition of the *Nāṭyaśāstra*.

Keywords

Bharata, Nāṭyaśāstra, Mahābhārata, Bhāratavarṣa, Priyaṅgu, Tantra, Trika Shaivism, Pratyabhijna, Saffron, Kashmir.

Introduction

Reconstructing a landscape from historical sources is hardly new and quite a regular academic practice. Consider, for instance, Map 2.1 *Routes Described by Bīrūnī* (Verdon 2015:42) constructed by Noémie

Verdon in her essay *Cartography and Cultural Encounter Conceptualisation of al-Hind by Arabic and Persian writers from the 9th to 11th Centuries CE*. Far from being just an academic activity (meant only to inform academic questions about the past), such reconstructions can powerfully contribute in enabling near-instant clarity to even contemporary issues about state boundaries, the cultural identity of regions and more. One shining example of such a landscape reconstruction which clearly is of significant contemporary relevance to India's geopolitics in 2019 is *Map 2 Connected Histories-I* (Kaul 2018:110) found in historian Shonaleeka Kaul's book *The Making of Early Kashmir - Landscape and identity in the Rajatarangini*. The two examples of recent landscape reconstructions from historical sources cited above—[Verdon (2015) published by Routledge and Kaul (2018)—published by Oxford University Press] should abate any anxieties about the academic validity of the mere act of undertaking such reconstructions. With that out of the way, what, then, does the landscape described in the *Nāṭyaśāstra* (*NŚ*) look like?

Landscape in the *Nāṭyaśāstra*

The textual data from the *NŚ* used to construct the landscape is the following:

> यथाऽचलो गिरिर्मेरु**र्हिमवांश्च** महाबलः[1]
>
> इत्येवा**वन्तिपाञ्चालदाक्षिणात्यौद्रमागधैः**
> कर्तव्यः पूर्वरङ्गस्तु द्विप्रमाणविनिर्मितः[2]
>
> **आवन्ती दाक्षिणात्या च तथा चैवौद्रमागधी**
> **पाञ्चाल**मध्यमा चेति विज्ञेयास्तु प्रवृत्तयः[3]
>
> **भारते** त्वथ **हैमे** वा हरिवर्ष इलावृते
> रम्ये किंपुरुषे वापि **कुरु**षूत्तरकेषु वा[4]
>
> एवन्तु **भारते वर्षे** कक्ष्या कार्या प्रयोगतः
> मानुषाणां गतिर्या तु दिव्यानान्तु निबोधत[5]

[1] DVIVEDĪ 1992:180, Chapter 2, verse 68

[2] DVIVEDĪ 1992:664, Chapter 5, verse 181 [3] While variant occurrence of ओड्र as ओढ्र (and औड्र as औढ्र) merits being noted and maybe even being explored separately, this variance is not germane to the conclusions of this paper.

[3] DVIVEDĪ 1996:27, Chapter 6, verse 26

[4] DVIVEDĪ 2001:156, Chapter 13, verse 21

[5] DVIVEDĪ 2001:157, Chapter 13, verse 27

हिमवत्पृष्ठसंस्थे तु **कैलासे** पर्वतोत्तमे
यक्षाश्च गुह्यकाश्चैव धनदानुचराश्च ये[6]

चतुर्विधा प्रवृत्तिश्च प्रोक्ता नाट्यप्रयोगतः
आवन्ती दाक्षिणात्या च पाञ्चाली चौड्रमागधी[7]

महेन्द्रो मलयः सह्यो मेकलः पालमञ्जरः
एतेषु ये श्रिता देशाः स ज्ञेयो **दक्षिणापथः**[8]

कोसलस्तोशलाश्चैव कलिङ्गा यवना खसाः
द्रविडान्ध्रमहाराष्ट्रा वैष्णा वै वानवासजा[9]

दक्षिणस्य समुद्रस्य तथा **विन्ध्यस्य** चान्तरे
ये देशास्तेषु युञ्जीत **दाक्षिणात्यां** तु नित्यशः[10]

आवन्तिका वैदिशिका सौराष्ट्रा मालवास्तथा
सैन्धवास्त्वथ सौवीरा आनर्ताः सार्वुदेयकाः[11]

अङ्गा वङ्गाः कलिङ्गाश्च वत्साश्चैवोड्रमागधाः
पौण्ड्रा नेपालकाश्चैव अन्तर्गिरिबहिर्गिराः[12]

तथा प्लवङ्गमा ज्ञेया मलदा मल्लवर्तकाः
ब्रह्मोत्तरप्रभृतयो भार्गवा मार्गवास्तथा[13]

प्राज्योतिषाः पुलिन्दाश्च वैदेहास्ताम्रलिप्तकाः
प्राङ्गा प्रावृतयश्चैव युञ्जन्तीहोड्रमागधीं[14]

अन्येऽपि देशाः प्राच्यां ये पुराणे सम्प्रकीर्तिताः
तेषु प्रयुज्यते ह्येषा प्रवृत्तिश्चोड्रमागधी[15]

पाञ्चाला सौरसेनाश्च काश्मीरा हस्तिनापुराः
बाह्लीका शल्यकाश्चैव मद्रकौशीनरास्तथाः[16]

हिमवतसंश्रिता ये तु **गङ्गाया**श्चोत्तरां दिशम्
ये श्रिता वै जनपदास्तेषु पाञ्चालमध्यमाः[17]

---

[6] DVIVEDĪ 2001:158, Chapter 13, verse 28
[7] DVIVEDĪ 2001:162, Chapter 13, verse 37
[8] DVIVEDĪ 2001:168, Chapter 13, verse 38
[9] DVIVEDĪ 2001:168, Chapter 13, verse 39
[10] DVIVEDĪ 2001:168, Chapter 13, verse 40
[11] DVIVEDĪ 2001:170, Chapter 13, verse 41
[12] DVIVEDĪ 2001:171, Chapter 13, verse 44
[13] DVIVEDĪ 2001:171, Chapter 13, verse 45
[14] DVIVEDĪ 2001:171, Chapter 13, verse 46
[15] DVIVEDĪ 2001:172, Chapter 13, verse 47
[16] DVIVEDĪ 2001:172, Chapter 13, verse 48
[17] DVIVEDĪ 2001:172, Chapter 13, verse 49

द्विधा क्रिया भवत्यासां रङ्गपीठपरिक्रमे
प्रदक्षिणप्रदेशा च तथा चाप्यप्रदक्षिणा[18]

आवन्ती दाक्षिणात्या च प्रदक्षिणपरिक्रमे
अपसव्यप्रदेशास्तु पाञ्चाली चोद्रमागधी[19]

आवन्त्यां दाक्षिणात्यायां पार्श्वद्वारमथोत्तरम्
पाञ्चाल्यामोद्रमागध्यां योज्यं द्वारन्तु दक्षिणम्[20]

एकीभूताः पुनश्चैताः प्रयोक्तव्याः प्रयोक्तृभिः
पार्षदं देशकालौ वाप्यर्थयुक्तिमवेक्ष्य च[21]

मागध्यवन्तिजा प्राच्या शौरसेन्यर्धमागधी
बाह्लीका दक्षिणात्या च सप्तभाषाः प्रकीर्तिताः[22]

यौधनागरकादीनां **दक्षिणात्या**थ दीव्यताम्
बाह्लीकभाषादीच्यानां खसानां च स्वदेशजा[23]

गङ्गासागरमध्ये तु ये देशाः सम्प्रकीर्तिताः
एकारबहुलां तेषु भाषां तज्ज्ञः प्रयोजयेत्[24]

विन्ध्यसागरमध्ये तु ये देशाः श्रुतिमागताः
नकारबहुलां तेषु भाषां तज्ज्ञः प्रयोजयेत्[25]

सुराष्ट्रावन्तिदेशेषु वेत्रवत्युत्तरेषु च
ये देशास्तेषु कुर्वीत चकारप्रायसंश्रयाम्[26]

हिमवत्सिन्धुसौवीरान्ये जनाः समुपाश्रिताः
उकारबहुलां तज्ज्ञस्तेषु भाषां प्रयोजयेत्[27]

चर्मण्वतीनदीतीरे ये चार्बुदसमाश्रिताः
ओकारबहुलां नित्यं तेषु भाषां प्रयोजयेत्[28]

समुद्रहिमवद्रङ्गाः श्वेता हि स्युर्बलस्तथा
रक्तमङ्गारकं विद्यात् पीतौ बुधहुताशनौ[29]

[18] DVIVEDĪ 2001:173, Chapter 13, verse 51
[19] DVIVEDĪ 2001:173, Chapter 13, verse 52
[20] DVIVEDĪ 2001:173, Chapter 13, verse 53
[21] DVIVEDĪ 2001:174, Chapter 13, verse 54
[22] DVIVEDĪ 2001:556, Chapter 17, verse 49
[23] DVIVEDĪ 2001:557, Chapter 17, verse 53
[24] DVIVEDĪ 2001:559, Chapter 17, verse 58
[25] DVIVEDĪ 2001:560, Chapter 17, verse 59
[26] DVIVEDĪ 2001:560, Chapter 17, verse 60
[27] DVIVEDĪ 2001:560, Chapter 17, verse 61
[28] DVIVEDĪ 2001:560, Chapter 17, verse 62
[29] DVIVEDĪ 2004:246, Chapter 21, verse 98

उत्तरास्तु **कुरुस्त्यक्त्वा** ते चापि कनकप्रभाः
भद्राश्वपुरुषाः श्वेताः कर्तव्या वर्णतस्तथा[30]

विद्याधरास्तथा चैव पितरस्तु समा नराः
पुनश्च **भारते वर्षे** तांस्तान्वर्णान्निबोधत[31]

किरातबर्बरान्ध्राश्च द्रविडाः काशिकोसलाः
पुलिन्दा दाक्षिणात्याश्च प्रायेण त्वसिताः स्मृताः[32]

शकाश्च यवनाश्चैव पह्लवा वाह्लिकाश्च ये
प्रायेण गौराः कर्तव्या उत्तरा ये श्रिता दिशम्[33]

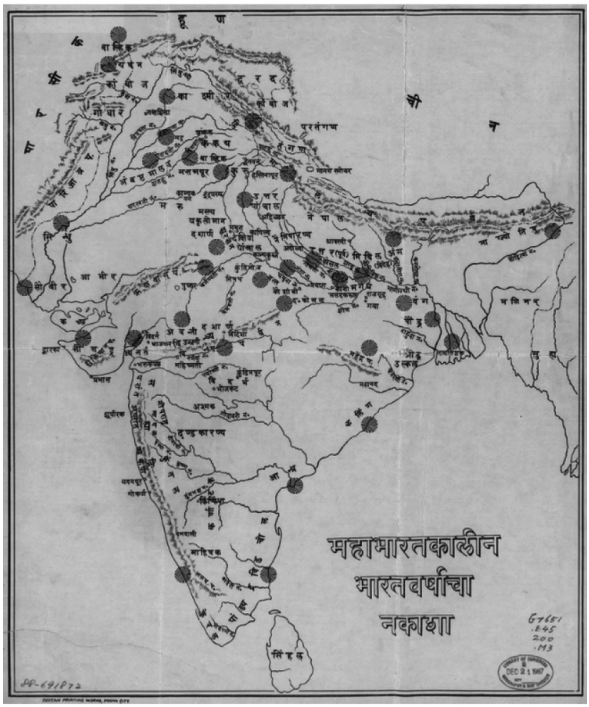
पाञ्चालाः शौरसेनाश्च माहिषाश्चौड्रमागधाः
अङ्गा वङ्गाः कलिङ्गाश्च श्यामाः कार्यास्तु वर्णतः[34]

Before getting to the visual landscape representation of the above textual data and specific observations on how some of it has been treated in the journey of the text (part of sub-theme two of the conference) a few quick points, on the rationale behind the choice of the background on which the above data has been plotted, are in order and as follows. Bharat Gupt, in surmising towards the end of his essay (*The Date of Nāṭyaśāstra*) that "since the 5th century B.C., when Bharata Muni compiled it, the structure of the NŚ has remained intact" (Gupt 2016:29), had also remarked in the same essay that "...an exhaustive study of the *Mahābhārata* (*Mb*) providing useful clues for research on the *NŚ* still remains to be undertaken" (Gupt 2015:20). It is in light of the above remark, and to answer questions 1 and 2 raised in the abstract, that the textual data compiled above is plotted on a 20th-century map[35] that shows place names in the *Mb*. It is, of course, not impossible that some verses containing geographical information from the *NŚ* may have been inadvertently missed out in the above compilation. If that turns out to be the case, it is hoped that the same

[30] DVIVEDĪ 2004:247, Chapter 21, verse 102
[31] DVIVEDĪ 2004:248, Chapter 21, verse 104
[32] DVIVEDĪ 2004:249, Chapter 21, verse 110
[33] DVIVEDĪ 2004:250, Chapter 21, verse 111
[34] DVIVEDĪ 2004:250, Chapter 21, verse 112
[35] *Map of India in the Age of the Mahabharata*. https://www.wdl.org/en/item/144/. Accessed on Dec 30 2019

will be pointed out by careful scholars in their critical comments of the above compilation.[36]

Map 1: Landscape in the *Nāṭyaśāstra*



1. Circles have been added near some place-names found both in the *NŚ* and the *Mb*.
2. Map may not be to scale; it is meant for broad representational purposes only.
3. See Appendix I for an enlarged version and Table 1 in Appendix II for place-name tabulation

Even without all the geographical data (in the *NŚ* verses collated above) plotted, one thing should become instantly clear, when one observes the above landscape: it's pan-Indian footprint.[37] It also

[36] Some other geographical information has been noticed but the verses containing them have either not been included in the compilation above or not highlighted, if included. For example: जम्बूद्वीप, मेरु

becomes evident that even if the Bharata's *NŚ* contains far less geographical data than *Mb*—a cursory glance at the voluminous 63 verses after अत्र ते वर्णयिष्यामि वर्षं भारत भारतम् (*atra te varṇayiṣyāmi varṣaṃ bhārata bhāratam*[38]) in the critical edition of the *Mb* should make that clear—the shape of *Bhāratavarṣa*[39] that emerges, broadly speaking, is remarkably *congruent*. It would not at all be out of place here to recall historian Kaul's recent remarks on *Bhāratavarṣa*: "Moreover, the precise geographic location and contours of *bharatavarsha* were identified and spelled out. The Mahabharata defined it broadly yet resonantly as 'the land north of the sea and south of the Himalayas', a stable and subcontinental definition, if ever there was one. Not just geographic, *bharatavarsha*'s ethnic and cultural boundaries were also defined and embraced in this verse from the Vishnu Purana:

> *Uttaram yat samudrasya himadreshchaiva dakshinam*
> *Varsham tadbharatam nama bharati yatra santatih*
> *Yojananam sahasram tu dvipo ayam dakshinottarat*
> *Purve kirata yasyante pashchime yavanah sthitah.*
> North of the sea and south of the Himalayas
> That country is Bharata and her children Bharati.
> A thousand *yojanas* from north to south
> It has Kiratas in the east and Yavanas in the west.[6]

Can there be a more explicit and clear understanding of a nation called India?" (Kaul 2019:540).

The significance of the above-mentioned *congruence*, courtesy the data in the *Nāṭyaśāstra*, becomes significant when one comes across 21st-century papers with sweeping titles such as *Names for India in Ancient Indian Texts and Inscriptions* fail to even mention the *Nāṭyaśāstra*—leave alone engaging with the data found in it in any detail—even when dealing specifically with *Bhāratavarṣa* in ancient

---

[37] When one sees this landscape, one wonders if there exists any better corroboration, from *NŚ*, to the statement: "The all India pervasiveness of the *NŚ* is most ably shown here and calls for a rethinking on many issues regarding North South relations." (Gupt 2016:xii)

[38] 06.10.005 in the critical edition of *Mb*

[39] Note that Irfan Habib has written an entire paper titled *The Formation of India—Notes on the History of an Idea*, without alluding, even once, to *Bhāratavarṣa*.

Indian texts. Another extremely striking *congruence* that makes itself easily conspicuous when a visual landscape of the *NŚ* is constructed, is the clustering of places along what Upinder Singh[40] has outlined as *Dakshinapatha* and *Uttarapatha* in her map (6.3) titled '*Major Trade Routes of* ***Early Historical India***'. [Emphasis added]

It is, of course, not that the geographical data found in the verses compiled above have gone completely unnoticed in the journey of the text of *Nāṭyaśāstra*. Perhaps one of the most comprehensive and critical treatments of much of the above data can be found in Monomohan Ghosh's introduction to his English translation of the *NŚ*, published in the mid 20th century. The first place where one encounters "geography" in Ghosh's introduction is in the subsection titled *VII - Data of India's Cultural History in the Nāṭyaśāstra*: "**In its chapters XIV, XVIII and XXIII the Nāṭyaśāstra mentions some geographical names** such as Aṅga, Anta (Anti) rgiri, Andhra, Avantī, Arvuda, Āvarta, Ānarta, Uśīnara. Oḍra, Kaliṅga, Kāśmīra, Kośala, Khasa, Tāmralipta, Tosala, Tripura, Dākṣināt्य, Dramiḍa, Nepāla, Pañcāla, Pulinda (bhūmi), Pauṇḍra, Prāgjyotiṣa. Prāṃśu-pravṛtti, Plavaṃga, Bahirgiri, Brahmottara (Suhmottara), Bhārgava, Magadha, Madraka, Malavartaka, Mahārāṣṭra, Mārgava, Mālava, Mahendra, Mosala, Vaṅga. Vatsa, Vanavāsa, Vārtika (Mārtika), Vāhlīka, Vidiśā, Videha, Śūrasena, Śālaka, Sindhu, Surasṭra, Sauvīra, Gaṅgā, Carmaṇvatī, Vetravatī, Mahendra, Malaya, Sahya, Mekala, Kālapañjara, Himālaya, Vindhya, Bhārata." (Ghosh 1951:LXXX) [Emphasis added]. While this might be the first-ever listing of its kind (at least in print and in English) and is by and large comprehensive, it is not without issues. Only a few (those seen as relevant to arguments in this paper) are mentioned here:

1. Geographical data is found not only in (Ghosh's) chapters XIV, XVIII and XXIII but also in other chapters, particularly earlier ones. Consider, for instance, the following verses from the second, fifth and sixth chapters of the *NŚ*:

   यथाऽचलो गिरिर्मेरु**र्हिमवांश्च** महाबलः

   Translation: "और जिस प्रकार महाबलवान् हिमालय अचल है"[41]

[40] Singh herself cites Nayanjot Lahiri's arguments from the latter's book *The Archaeology of Indian Trade Routes* (***up to c. 200 B.C.***). [Emphasis added]

[41] DVIVEDĪ 1992:180, Chapter 2, verse 68

इत्येवा**वन्तिपाञ्चालदाक्षिणात्यौद्रमागधै**:
कर्तव्य: पूर्वरङ्गस्तु द्विप्रमाणविनिर्मित:
Translation: "इस प्रकार अवंती, पांचाल, दाक्षिणात्य, औड्र तथा मगध के लोगों के द्वारा दो प्रमाण से विस्तार वाले (त्रयस्र और चतुरस्र दो प्रमाणों से विनिमर्मित) पूर्वरङ्ग का प्रयोग करना चाहिए"[42]

आवन्ती दाक्षिणात्या च तथा चैवौद्रमागधी
पाञ्चालमध्यमा चेति विज्ञेयास्तु प्रवृत्तय:
Translation: "आवन्ती, दक्षिणात्या, औड्रमागधी, पांचाली तथा मध्यमा ये पांच प्रकार की प्रवृत्तियां कही गई हैं"[43]

It cannot be argued that Ghosh did not have access to these verses because his translation includes these verses: "...and the Himālaya is very strong" (Ghosh 1951:26); "In this manner the Preliminaries of two different extents (pramāṇa) should be performed by the people of Avanti, Pañcāla, Dākṣiṇātya and Oḍra regions." (Ibid.:99); "Āvanti, Dākṣinātyā, Oḍramāgadhī and Pañcālamadhyamā are the four Local Usages (*pravṛtti*) in a dramatic performance." (Ibid.:104)

2. Not all names have been listed. Few that have been missed in the listing are mentioned here by way of example:
   i) हस्तिनापुर (*hastināpura*) , in पाञ्चाला सौरसेनाश्च काश्मीरा हस्तिनापुरा:[44]
   ii) कुरु (kuru) in रम्ये किंपुरुषे वापि कुरुषूत्तरकेषु वा[45]
   iii) काशि (*kāśi*), किरात (*kirāta*), बर्बर (barbara) in किरातबर्बरान्ध्राश्च द्रविडा: काशिकोसला:[46]

Two pages after LXXX, Ghosh includes the following under the sub-heading *The Geographical Data*: "Geographical names occur in the Nāṭyaśāstra (XIV. 36ff.) **mostly** in connexion with pravṛttis or Local Usages **which seem to be a later conception and not at all indispensable for understanding the theatrical art as explained in the Nāṭyaśāstra**. In fact the authors of the **Daśarūpa and the Nāṭakalakṣaṇa, who speak of the vṛttis are absolutely silent on pravṛttis which are connected with them. Considering the fact that these works depend a great deal on the Nāṭyaśāstra**

[42] DVIVEDĪ 1992:664, Chapter 5, verse 181
[43] DVIVEDĪ 1996:27, Chapter 6, verse 26
[44] DVIVEDĪ 2001:172, Chapter 13, verse 48
[45] DVIVEDĪ 2001:156, Chapter 13, verse 21
[46] DVIVEDĪ 2004:249, Chapter 21, verse 110

their omission of this item may be taken as very significant. Geographical names occurring in connexion with the pravṛttis are found in the Mbh. and some of the Purāṇas, **some of these being almost in the same sequence** (see D.C. Sircar, "Text of the Puranic Lists of Peoples" in IHQ. Vol. XXI., 1945, pp. 297-314). **It seems that some interpolator put them into the text of the Nāṭyaśāstra**, for associating it with all the different parts of India, though **the original work was an exposition of the dramatic art as it was practised in the northern India especially in the midland only**. Hence the geographical data should not be used in determining the date of our text." (Ghosh 1951:LXXII) [Emphasis added]

Before making some observations about this passage, one thing needs to be stated for clarity: the observations made about this passage is not to have proven a case for using geographical data in determining the date *NŚ*. At the same time, the *reasoning* used by Ghosh to conclude that "...geographical data should not be used in determining the date..." are observed closely for their validity. First, from the compilation of the textual information included earlier, it should be clear that Ghosh's usage of the word "mostly" is appropriate. For there are instances where geographical information is found but not necessarily in connection with only the *pravṛttis*. Consider, for instance, their occurrences in the context of भाषाः (*bhāṣāḥ*) and वर्ण (*varṇa*):

> मागध्यवन्तिजा प्राच्या शौरसेन्यर्धमागधी बाह्लीका
> दक्षिणात्या च सप्त भाषाः प्रकीर्तिताः[47]
> विद्याधरास्तथा चैव पितरस्तु समा नराः
> पुनश्च भारते वर्षे तांस्तान्वर्णान्निबोधत[48]

Second, when Ghosh has written that *pravṛttis* "...seem to be a later conception and not at all indispensable for understanding the theatrical art..." this should be read for what it is: conjecture, at best. The usage 'not at all indispensable' in "...not at all indispensable for understanding the theatrical art..." could be seen as particularly problematic especially if an understanding of theatrical art had (or required to accommodate) local variations, a scenario not implausible

[47] DVIVEDĪ 2001:556, Chapter 17, verse 49
[48] DVIVEDĪ 2004:248, Chapter 21, verse 104

in the diverse landscape found in the *NŚ*. Third, the argument based on the absence *pravṛtti-s* in *Daśarūpa* and the *Nāṭakalakṣaṇa* is—*even* if one were to take on face-value that these texts otherwise depended a great deal on the *NŚ*—again, at best a conjecture. It is hard for anyone to establish that this explanation is more plausible than it is not. Fourth, the comparative point that the geographical data in *NŚ* occurs "...almost in the same sequence" as it does in *Mb* and other *Purāṇa-s* is neither a fully-substantiated nor a robust one. For, there is enough data where geographical information is not almost in the same sequence. It should be clear from all four points made above that not one of Ghosh's arguments can be said to be empirically more sound than unsound, more conclusive than inconclusive and hence Ghosh's view that 'it seems that some interpolator put them into the text of the Nāṭyaśāstra, for associating it with all the different parts of India...' is merely a conjecture. It has not been substantiated by him with reasoning that can be considered conclusive. To reiterate the point made at the beginning of this paragraph: a critique of Ghosh's reasoning should not be construed as having proven the opposite of his conjecture. The point in undertaking this critique[49] was to demonstrate that if Ghosh's arguments (portions considered above) constitute the best reasons in excluding the geographical data of *NŚ* from being a factor in dating of the text, then that hypothesis will require better reasons in order to be considered established.

Spatial Origin: A Clue

In her Foreword to the book *Nāṭyaśāstra—Revisited*, Dr. Vatsyayan, after having raised the questions "Who was Bharata? Where did he live? Was he a person or was he only a pseudonym for the creator of text which has held the attention of scholars from the North to the South, East to the West, and beyond India?" (Vatsyayan 2016a:vi), has gone on to remark that "there is a body of scholarship on this seminal text, the *Nāṭyaśāstra*" (ibid.) and that "this could fill a library" (ibid.). Yet, answers to the questions she has raised are, for some reason, not explicitly stated (at whatever level of specificity they can be answered), atleast not in that particular book. Even as

[49] Related read: Kane's critique of Sircar. "This is a strange and unconvincing argument." (Kane 1961:42)

one finds some other fresh and rare comparative insight—that "the Tamil *Tolkāppiyam* is the earliest translation of the *Nāṭyaśāstra* in any regional language, which moulded classical Tamil Sangam poets" (Ramachandran 2016:66)[50]—answers to questions about spatial origin of Bharata muni were elusive. Atleast 12 videos[51]—ones containing Natyashastra in their titles—have been uploaded in the Youtube channel *Vidya-mitra*[52] after the first edition of the book *Nāṭyaśāstra—Revisited* was published but an answer, or even a detailed discussion, on the spatial origin was not to be found in any of these resources. In contrast, *The Wonder that was Kashmir*[53] published a few months after the first edition of *Nāṭyaśāstra—Revisited*, contains atleast what Subhash Kak cautiously terms as "indirect" reasons regarding the spatial origin of Bharata Muni: "An early name seen as belonging to Kashmir is Bharata Muni of the Natyashastra. The indirect reasons for this identification are that the rasa idea of the Natyashastra was discussed by many scholars in Kashmir. Another reason is that the Natyashastra has a total of 36 chapters and it is suggested that this number may have been deliberately chosen to conform to the theory of 36 tattvas which is a part of the later Shaivite system of Kashmir. Many descriptions in this book seem especially true for Kashmir. The bhana, a one-actor play described by Bharata is still performed in Kashmir by groups called bhand pather (bhana patra, in Sanskrit). It should be mentioned here parenthetically that a few scholars take Bharata to be a Southerner. It is also interesting that there exist some very close connections between Kashmir and South India in the cultural tradition like the worship of Shiva, Pancharatra, Tantra, and the arts. Recently, when I pointed this out to Vasundhara

---

[50] Ramachandran Nagaswamy's insight is also significant in light of this: "The earliest extant literary evidence for the assimilation of Bharata's *Nāṭyaśāstra* into Tamil culture is Illangovadigal's Śilappadikāram." (Subrahmanyam 1980:91)

[51] See #3-14 in Table II (in Appendix III)

[52] Vidya-mitra is an online learning portal for all the e-content projects developed under the NME-ICT (National Mission on Education through Information and Communication Technology), MHRD. http://vidyamitra.inflibnet.ac.in/index.php/about. Accessed on Dec 30, 2019.

[53] Kak, Subhash (2016). *The Wonder that was Kashmir*. http://www.pragyata.com/mag/the-wonder-that-was-kashmir-217. Accessed on Dec 30, 2019.

Note: Much of what has been excerpted from the article above is also found in Kak 2004:61

Filliozat, the art historian who has worked on Karnataka, she said that the inscriptional evidence indicates a continuing movement of teachers from Kashmir to the South and that Kashmir is likely to have been the original source of many of the early Shaivite, Tantric, and Sthapatya Agamas" (Kak 2016). In the above context and close connection with landscape (part I of this essay), consider the following question: has the following data in the *NŚ*, in conjunction with geography and relevant aspects of cultural history, been considered in dealing with aspects of spatiality? If not, consider the following information found in the third chapter:

दिनान्ते वारुणे घोरे मुहूर्ते यमदैवते।
आचम्य तु यथान्यायं देवता वै निवेशयत्॥ १८॥
रक्ताः प्रतिसराः सूत्रं रक्तगन्धाश्च पूजिताः।
रक्ताः सुमनसश्चैव यच्च रक्तं फलं भवेत्॥ १९॥
यवैस्सिद्धार्थकैर्लाजैरक्षतैः शालितण्डुलैः।
नागपुष्पस्य चूर्णेन वितुषाभिः प्रियङ्गुभिः॥ २०॥

The translations of the above by three different scholars is as follows:

> "[Along with these gods] should be [taken] red thread-bangle (*pratisarā*), the best kind of red sandal, red flowers and red fruits. [With these and] articles such as barley, white mustard, sunned rice, Nāgapuṣpa powder and husked saffron (priyaṅgu), the gods should be installed." (Ghosh 1951:35)
>
> "इस पूजन में सूत्र, मौली गंध, पुष्प, एवं फल सभी लाल रहने चाहहिये | यव, सरसों, लावा तथा बिना टूटे हुए शालि तुन्डल, नागपुष्प के चूर्ण एवं तुषरहित प्रियङ्गु के साथ २ देवता का निवेशन स्थापन करे" (Shastri 1971:206)
>
> "इन पूजन में लाल रंग के सूत्र का कंकण, मौली, लालचन्दन, लालरंग का फूल और लाल रंग का फल होना चाहिए | जौ, सरसों लाजा (धान का लावा, खील), बिना टूटे हुए शालि (धान) के चावल, नागपुष्प का चूर्ण और छिलके रहित प्रियङ्गु इन द्रव्यों के साथ देवताओं का स्थापना करनी चाहिए" (DVIVEDĪ 1992:239)

Before proceeding to inferences from an analysis of the above textual information, a few points by way of context. In addition to the "indirect reasons" stated by Kak seen earlier, let us recall here Ghosh's view (seen earlier) that "...the **original work was an exposition of the dramatic art** as it was **practised in the northern India** especially in the **midland only**" (Ghosh 1951:LXXII) [Emphasis added]. Note

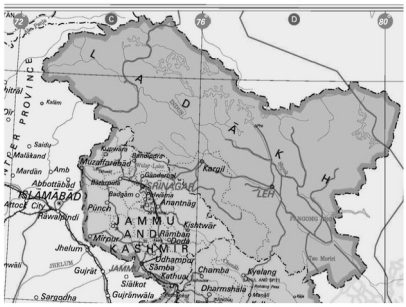
that Ghosh has, unlike Kak, not given any accompanying reasons for this conclusion of his, which yet comes with some very definitive delimitation.[54] In reading Ghosh and Kak together, it should, though, not be missed that while Ghosh is talking about the original work being an exposition of the dramatic art as it was practised in the northern India especially in the midland only, Kak's reasons pertain to the location of Bharata Muni in Kashmir: related but not the same. Let it be recalled here that Gupt, in 2016, has stated that the structure of the *NŚ* has remained intact since the 5th century B.C. when, according to him, Bharata Muni compiled it (verbatim citation seen earlier) and that "to recognise the personality of Bharata Muni is not to deny that passages have been interpolated into the *Śāstra* since his time, and that mutilations and losses have also not occurred" (Gupt 2016:29). Yet, Gupt has also, crucially, observed thus: "To my mind the text of the *NŚ* ceased to acquire anything new very early. By the 2nd century A.D. it had become in many respects antiquated" (Gupt 2016:28). K.D. Tripathi, in his 2016 essay *NĀṬYAŚĀSTRA—Two Divergent Views of the Text*, sets up an important binary with the following statements: "The approach adopted by a number of modern scholars culminates in the conclusion offered by Srinivasa Ayya Srinivasan who views *NŚ* as a heterogenous text. The other view is that of Abhinavagupta … Abhinavagupta clearly and elaborately demonstrates the contextual consistency (*prakarṇa saṅgati*), the consistency in a given chapter and the consistency lying between the previous chapter and the following one (*ādhyaya saṅgati*), consistency as seen in a single given verse (*śloka saṅgati*), consistency as seen in the use of a given word (*pada saṅgati*) and even consistency seen in the use of a given morphological element such as suffix, root, a case-ending etc (*padamśa saṅgati*). All such main points given below have been thoroughly discussed in *Abhi. bhā* in order to demonstrate the unitary character of *NŚ*. … **Thus, Abhinavagupta not only offers the coherence present from I to V chapters and the link between them and the rest of the text**, but presents the considered view of the text also according to which

[54] Definitive delimitation—"...practised in the northern India especially in the midland **only**"—without giving reasons become particularly problematic, when viewed in light of, for instance, Ramachandran Nagaswamy's conclusions regarding *Tolkāppiyam* (cited earlier) and *NŚ*.

NŚ is a unitary text of a single authorship" (Tripathi 2016:80-83) [Emphasis added].[55]

With all the above as background, let us now look closely at the three verses दिनान्ते...प्रियङ्गुभिः and their translations stated earlier and ask: is there any information here that can help narrow down decisively to any reasonably specific region?[56] In other words, is there any information in these verses which uniquely identifies any one specific region from the landscape of the *Nāṭyaśāstra* while eliminating other possibilities? Perhaps the only such possibility has to be "saffron," found in Ghosh's translation of priyaṅgu. If Ghosh's translation of *priyaṅgu* as saffron can be admitted without any academic reservation, then today's Jammu and Kashmir comes into contention.

Map 2: From the *Political Map of India*[57]



[55] Emphasis has been added because Tripathi's point, even if not explicitly stated as being so, is a critique the Kane's conjecture which culminated into the following: "The Natyasastra makes a valiant attempt to raise the status of the dramatic art, places it on a very high pedestal and infuses a spiritual and religious element in it. It is with this view that probably the first five chapters were added." (Kane 1961:22) More broadly speaking, application of the "critical method" (higher criticism) has itself met with a serious criticism in *Problems with the Critical Method* (Adluri and Bagchee 2017:356-413). Though Adluri and Bagchee's criticism is primarily at the intersection of the *Mahābhārata*, the *Bhagavad Gītā* and German Indology, their meta-criticism of the historical-critical method itself needs to be studied carefully to see if there are any lessons to be learnt there in dealing with certain kinds of higher-criticism applied to the *Nāṭyaśāstra*.

[56] Latent in this question and the analysis that follows is a presumption: that it is not too unreasonable to presume that items mentioned in these verses were locally available in the regions where the author of these verses was based.

[57] *Political Map of India* (2019). 9th edition. http://www.surveyofindia.gov.in/pages/display/235-political-map-of-india. Accessed on Dec 30 2019.

It is even possible to narrow down to such a specific region because a) there is no known history (yet), unless something has been missed, of saffron being cultivated in any part of the landscape of the *Nāṭyaśāstra* (Map 1, seen earlier) other than the portion that overlaps with today's union territory Jammu and Kashmir and b) existence of saffron "before 500 BCE" (McGee 2004:422) in Kashmir[58] (recall Bharat Gupt's dating of fifth century BCE) is claimed by even non-Indian sources.[59] Between ~500 BCE and the 11th century CE—that century in which the poet *Bilhaṇa*, in his composition *Vikramāṃkadevacaritam*, remarked not having seen saffron being cultivated in any place other than Kashmir[60] (Bharadwaj 1958:17)—third-century Chinese attestations of saffron being grown in and sourced from Kashmir is reported in the *The Oxford Companion to Food*: "Laufer (1978), ..., stated that as long ago as the 3rd century AD a Chinese writer referred to saffron-growing in Kashmir; and that it was from Kashmir that saffron was exported to China." (Davidson 2014:699). Marc Aurel Stein has reported, in the 19th century, the then-living tradition of worshipping *Takśaka Nāga* and its connection to place of origin of saffron cultivation in Kashmir: "**The Takśaka Nāga is worshipped to this day in the large pool of limpid water situated** close to the village of Zevan (or Jayavana, see vii. 607), in the Vihī Pargaṇa, **74°58' long. 34° 3' lat.**; … **From the Takśaka Nāga the cultivation of the saffron flowers** which flourishes in this neighbourhood, **is supposed to have originated**; … *The Āin-i Akb*.,

[58] Kashmir in ancient sources, whilst in the same vicinity as today's union territory Jammu and Kashmir, might not overlap with the political boundaries of today's Kashmir precisely.

[59] These non-Indian sources imply that saffron was not native to the Kashmir region and that "saffron crocus was carried eastward to Kashmir before 500 BCE". Whether or not saffron is native to Kashmir, the point to note here is that even these differing groups would agree on saffron being present in the Kashmir region before 500 BCE. We authors, in citing the non Indian sources here do so only to highlight this resonance across difference. Our citing this source should not be construed as us having taken a position that saffron was not native to the Kashmir region.

[60] सहोदराः **कुङ्कुम**केसराणां भवन्ति नूनं कवितাविलासाः|
न **शारदादेशम**पास्य दृष्टस्तेषां यदन्यत्र मया प्ररोहः|| 21||
कुङ्कुम (kuṅkuma) is saffron
शारदादेश (Śāradādeśa) is Kashmir

ii p. 358, mentions a pilgrimage to the spring at the commencement of the saffron cultivation, i.e. in Jyaiṣṭha" (Stein 2009:36) [Emphasis added]. Reverse geocoding[61] 74°58' long. 34° 3' lat. yields a location near today's Wular lake, in India's Jammu and Kashmir.

Map 3: 74°58' long. 34° 3' lat.

Kishtwar, also in today's union territory Jammu and Kashmir, is outside what is called the Kashmir valley. Its difference from Kashmir valley has been particularly noted in historical records, not only for its "finer in quality" (Moosvi 2003:394) saffron but also as a place where, unlike the Kashmir valley, barley[62] and gram were cultivated, along with lentils, millets and pulses. Cultivation of rice and mustard in Kashmir is, of course, well-known. Therefore, 4 out of 5 items in Ghosh's (translation) list can be reasonably argued as being local to the Kashmir region, save one: *Nāgapuṣpa. Nāgapuṣpa*, which coincidentally precedes *priyaṅgu* even in Suśruta's Eládi-group list (in vol 1 of *Suśruta-saṃhitā*), while today is generally found "...occurring in the Himalayas from Nepal eastwards, Bengal, Assam, evergreen rain forests of North Kanara, Konkan, forests of Western Ghats and Andhra Pradesh,"[63] has been mentioned as present in *Iṃdraprastha*, in the *Mahābhārata*.[64] *Nāgapuṣpa* is a stumbling

[61] https://www.latlong.net/Show-Latitude-Longitude.html

[62] Barley in Neolithic times in the region: "Two, a particular variety of crop, the emmer wheat mingled with barley, exclusive to Neolithic Kanishkapura,..." (Kaul 2018:126)

[63] See Nāgakeśara (p. 125) in *THE AYURVEDIC PHARMACOPOEIA OF INDIA* Part I, Volume II. http://www.ayurveda.hu/api/API-Vol-2.pdf (Accessed on Dec 30 2019). *Nāgakesara*, like *Nāgapuṣpa* is a name for *Mesua ferrea*.

[64] 01199039a उद्यानानि च रम्याणि नगरस्य समन्ततः 01199039c आम्रैराम्रातकैर्नीपैरशोकैश्चम्पकैस्तथा 01199040a पुंनागै**र्नागपुष्पैश्च** लकुचैः पनसैस्तथा 01199040c शालतालकदम्बैश्च बकुलैश्च सकेतकैः

block, atleast so for the authors, in identification of Kashmir region and if there is an explanation, it is yet to be uncovered by the authors atleast. At this point, let us take a step back to ask the question: why have we been looking at only the Kashmir region in the first place? Primarily,[65] Ghosh's translation of *priyaṅgu* as saffron. Now, the *NŚ* verse contains "...वितुषाभिः प्रियङ्गुभिः". This has been translated by Ghosh as husked saffron, by Śāstrī as तुषरहित प्रियङ्गु and by Dvivedī as छिलके रहित प्रियङ्गु. If husk is understood as it normally is—outer shell or coating of a seed—does "husked saffron" make sense? Does saffron actually come with husk or is it simply separated from the flower and then dried?[66] If "husked saffron" can be explained, then only *Nāgapuṣpa* as a stumbling block remains. However, if "husked saffron" makes little or no sense, could *priyaṅgu* be something other than saffron? Before moving on to other possibilities with *priyaṅgu*, it might be pertinent to point out that saffron as *priyaṅgu* is unusual also on the count that what has been extensively translated as saffron—right from the *Suśruta saṃhitā* to Bilhaṇa's *Vikramāṃkadevacaritam* and Kalhaṇa's *Rājataraṅgiṇī*—is not *priyaṅgu* but *kuṅkuma*. In interpreting *priyaṅgu*, it might make sense to heed to Susmita Pande's advise, stated in her essay in *History of Agriculture in India, Up to C. 1200 A.D* (2008): "...the interpretation of priyaṅgu should be according to the context." (Pande 2008:838). The context for "वितुषाभिः प्रियङ्गुभिः'' includes 1) पूजन (which, in this context, refers to

[65] Kak's "indirect evidence," seen earlier, has not been forgotten. In, and to add to, the context of these points—"It should be mentioned here parenthetically that a few scholars take Bharata to be a Southerner. It is also interesting that there exist some very close connections between Kashmir and South India in the cultural tradition like the worship of Shiva, Pancharatra, Tantra, and the arts. Recently, when I pointed this out to Vasundhara Filliozat, the art historian who has worked on Karnataka, she said that the inscriptional evidence indicates a continuing movement of teachers from Kashmir to the South and that Kashmir is likely to have been the original source of many of the early Shaivite, Tantric, and Sthapatya Agamas"—of Kak, which follows his "indirect evidence," see, in Appendix IV, expert *Bharatanāṭyam* practitioner Dr. Padmaja Venkatesh Suresh's perspective on the interplay between the philosophy of the *NŚ* and Shaivism, particularly *Kashmir Śaivism* and *Śaiva Siddhānta*.

[66] See *Harvesting and Processing Saffron Flowers* (2018). Accessed on Dec 30 2019. https://www.uvm.edu/~saffron/Resources/Factsheets/HarvestingSaffronOct2018.pdf

worship of deities which involves offerings) 2) other items that are mostly edible cereals. Pande has suggested that *priyaṅgu* be identified as *Setaria italica* or *kanguni* when it is used in the context of cereals (ibid.). Just a few lines thereafter, in the context of *yagnic auṣadhis*, where she reads *yava* as barley (just as Ghosh, Dvivedī and Śāstrī also do), she reads *priyaṅgu* as *kang[u]ni* or *Setaria italica*. Raghava S Boddupalli, in his 2019 paper *Plant Biology in Yajurveda* has also, in the context of yajnas, yagas, homas, offerings to deities, identified *priyaṅgu* as the cereal crop *Setaria italica*.[67]

The identification of *Priyaṅgu* as *Setaria italica* (synonym: *Panicum italicum*) instead of saffron does not, on that count alone, rule out the Kashmir region as one of the candidates because *Priyaṅgu*, as *Setaria italica*, has been read in the *Nīlamatapurāṇa*[68] as part of *Kaśmīra*'s past. What saffron can do, which *priyaṅgu* cannot (in this context) however, is to eliminate regions other than today's Jammu and Kashmir. If Ghosh's translation of *Priyaṅgu* as saffron is somehow still tenable and if a reasonably credible explanation for *Nāgapuṣpa* in or immediately around the Kashmir region can be explained, then the Kashmir region—already identified by (at least) Subhash Kak (albeit on reasons he rightly calls "indirect")—could be on stronger footing with evidence more directly from the *NŚ* text. If, however, Ghosh's translation of *Priyaṅgu* as saffron is untenable and if the presence of *Nāgapuṣpa* in or immediately around the Kashmir region (not just in present times but in the past too) is an absolute impossibility (which, to be clear, is not the latent position of the authors), then other regions from the landscape of the *Nāṭyaśāstra* will need to be evaluated to see is anyone unique region which can claim *Priyaṅgu* (*Setaria italica*), *Nāgapuṣpa* (*Mesua Ferrea*), Barley, Mustard and Rice to have been reasonably local from 500 BCE onwards. Could, by way of a hypothesis (only), the region of today's Madhya Pradesh and Chattisgarh be a candidate? *Mahābhārata* attests *Priyaṅgu* along Narmadā.[69] *Nāgapuṣpa* (*Mesua Ferrea*) is not unknown in that

[67] If the context of the verse were ignored, *Priyaṅgu* as *Callicarpa macrophylla*, found normally in "Sub-Himalayan tracts, from Hazara eastwards to Assam, up to 1,500 m" (Khare 2007:112), will also need to be considered.

[68] प्रियङ्गुभिश्च सिद्धार्थै ततो वै बीजपूरकैः। सर्वोषधिसर्वगन्धैः सर्वबीजैश्च काञ्चनैः॥ ५३२ ॥ (Kaniilal and Zadoo 1924:44)

[69] 03087002a प्रियङ्ग्वाम्रवनोपेता वानीरवनमालिनी
03087002c प्रत्यक्स्रोता नदी पुण्या नर्मदा तत्र भारत

region. Barley, Mustard and Rice are also easily found in the region. The landscape in the *Nāṭyaśāstra* clearly shows regions along today's Narmadā, the northern and northeastern parts of today's Madhya Pradesh. Now, are there other empirically verifiable clues, both from within the text and from outside (the archeological and epigraphical record), that could be relevant to this hypothesis? Let us start with the text and look at a different, yet not at all unrelated, class of evidence: soil-type. Consider what is unambiguously specified in the *Nāṭyaśāstra* about the type of soil, particularly its color, that would be suitable for construction of *nāṭyamaṇḍapa* (loosely, playhouse):

> समा स्थिरा तु कठिना **कृष्णा गौरी च** या भवेत्।
> भूमिस्तत्रैव कर्तव्यः कर्तृभिर्नाट्यमण्डपः॥[70]

Ghosh's translation of the above is as follows: "A builder should erect a playhouse on the soil which is firm, hard, and black **or** white." (Ghosh 1951:21) [Emphasis added].[71] Ghosh attributes his translation of च as 'or' to Abhinavagupta. DVIVEDĪ has translated च as "अथवा" (DVIVEDĪ 1992:162), that is, "or". DVIVEDĪ's citation and translation of Abhinavagupta's commentary is as follows: "कृष्णा गौरी चेति | चो वार्थे |"; "'कृष्णा गौरी च' में 'च' पद 'वा' (अथवा) अर्थ में प्रयुक्त है |" Madhusudan Shastri, however, has translated कृष्णा गौरी च as "जिसमें मिट्टी काली **एवं** गौरी हो" (Shastri 1975:175) [Emphasis added]. Even if only अथवा ('or') but more so if एवं ('and') [the latter, to us authors, seems like a more natural translation of the text *Nāṭyaśāstra*], the region which is today's Madhya Pradesh and Chattisgarh would *prima facie* be in contention, when one sees the above textual data in the context of a typical Indian soil map.[72] Moving out of the text, the archaeological and epigraphic record of this region yields what appears to be perhaps the oldest (yet) known "ancient theatre" (Singh 2016:50). Anil Baran

[70] DVIVEDĪ 1992:162, Chapter 2, verse 30

[71] Particularly in the context of soil, translation of गौरी as pale yellow makes more sense than Ghosh's translation of गौरी as "white"

[72] https://store.mapsofindia.com/digital-maps/country-maps-1-2-3/india/india-soil-map. (Accessed on Dec 30 2019). Note that we have used *prima facie* as this angle could benefit from an exploration of greater fidelity and granularity, a facet of which would be to look at whether there has been any dramatic change in soil type over the last three millennia. Such as dramatic change, in this region, over the last three millennia atleast does not seem to have been widely written about.

Ganguly, in his book (published in 1979) *Fine Arts in Ancient India*, has written thus: "Even these days we find specimens of stages as were prevalent in ancient days. These specimens are found inside two caves in a series of hillocks named Ramgarh in Sarguja State in the district of Chota Nagpur. These two caves are named as Shitabengā and Yogimārā. There are found the two specimens of dramatic stages coupled with green rooms as were prevelant in ancient days when Sanskrit plays used to be staged. It is said that these caves are at least 2,200 years old" (Ganguly 1979:84). Decades later, Upinder Singh has added thus: "The Sitabenga and Jogimara caves on Ramgarh hill (in Chattisgarh can be reached through a natural tunnel known as Hathipol, 180 ft long and so high that an elephant can pass through it. … In front of the entrance of the Sitabenga cave is row of rock-cut benches arranged in terraces in the shape of a crescent, with aisles. … The inscriptions and the layout of the cave and the area around it suggest that this may have been an **ancient theatre**, a place where poets recited their poems and where plays were performed long ago" (Singh 2016:50) [Emphasis added]. In her introduction to the volume titled *Indian Drama* (published by the Publications Division, Ministry of Information and broadcasting, Government of India), Suniti Kumar Chatterji has noted that "...at Sitabenga and Jogimara caves in Ramgarh hills…there are inscriptions which are highly suggestive of the existence of a developed dramatic art" (Chatterji 1981:6). Having just seen flora, soil-type data from the text being corroborated by physical evidence found in the Madhya Pradesh-Chattisgarh region, earliest (yet) known archaeological and epigraphic evidence directly corroborating "ancient theater" also from the same region, we come to the last item of physical evidence, again from the same region: "Sculpture piece excavated from the Stupa at Bharhut."[73] First, the location of Bharhut (23°31'01.2"N 80°57'00.0"E)[74] followed by the artefact recovered, dated to c. 2nd century BCE:

[73] http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/s/largeimage59502.html (Accessed on Dec 30 2019)

[74] https://www.google.com/maps/place/Madhya+Pradesh/@23.957703,76.1793988,1062791m/data=!3m2!1e3!4b1!4m13!1m7!3m6!1s0x0:0x0!2zMjPCsDMxJzAxLjIiTiA4MMKwNTcnMDAuMCJF!3b1!8m2!3d23.517!4d80.95!3m4!1s0x39667381d35aea05:0xe0106b0d4e701c1e!8m2!3d23.4834007!4d77.2009277?hl=en (Accessed on Dec 30 2019)

(Image source: see footnote #74)

(Image source: see footnote #73)

A reading of the inscription (top-left of the image; see image in footnote 73 for a clearer viewing) has established Bharhut as an important region, well-known to a wide range of people from all over India. The relief (if viewed in entirety) in this *Ajātasattu* pillar has stories from Buddha's life wherein the King is shown as kneeling in front of the Buddha with his guards (female). Focussing on the image we have here, the dancing motifs reveal use of hand gestures

(*Hasta-s*), feet positions (*Sthānaka-s*) and the attire (*Āhāryā*) from the *Nāṭyaśāstra*. The formation resembles a *Piṇḍībandha* or group dance, among which are the categories of *Piṇḍī* (lump-like grouping), *Śṛṅkhalika* (design of a cluster), *Latābandha* (held together like a net or creepers) and *Bhedyaka* (individual dancers aligned in movement). The musicians are playing on drums, cymbals and are in tune with the dancers. The scene opens up possibilities of a *Nāṭyamaṇḍapa* within the palace with the hierarchy in seating of spectators (*Rasika-s*). The royal family is on the top while the common folks are below. The *Añjali mudrā* (prostrations) of dance is held by many which presupposes the simultaneous existence of a *yajña* in the scene.

Conclusion

To state the obvious: more extensive multi-disciplinary effort might be required before anything final can be concluded about the spatial origin of the *Nāṭyaśāstra* text. That said, if this paper has, in a reasoned manner and in the context of the landscape in the *Nāṭyaśāstra*, at least foregrounded the potential for lesser discussed aspects of the *Nāṭyaśāstra* to contribute in getting closer to answering—in conjunction with evidence from multiple disciplines—old unanswered questions, then at least one of its objectives would have been served. The reconstructed landscape in itself, though, reveals a shape of *Bhārat-avarṣa* (of which Kashmir[75] was clearly a part) congruent with much of today's India,[76] including regions south of the *Vindhyās*, so much so that Bharata's *Nāṭyaśāstra* can easily and justifiably be seen as Bhārata's *Nāṭyaśāstra*. In having uncovered this possibility to posit, on textually sound grounds, Bharata's *Nāṭyaśāstra* as Bhārata's *Nāṭyaśāstra* and having demonstrated how this particular *'idea' of India* (that is *Bhārata*) has not been found in works such as Irfan Habib's *Formation of India—Notes on the History of an Idea*, Ishrat Alam's *Names for India in Ancient Indian Texts and Inscriptions*, and for that matter even in Bimala Churn Law's *Historical Geography in Ancient India*, this paper addresses voids in literature not

[75] भारते त्वथ हैमे वा हरिवर्ष इलावृते।; एवन्तु भारते वर्षे कक्ष्या कार्या प्रयोगतः|; पाञ्चाला सौरसेनाश्च काश्मीरा हस्तिनापुराः।

[76] "1. (1) India, that is Bharat, shall be a Union of States." in the Constitution of India PART I '*THE UNION AND ITS TERRITORY*'. See p.2 in https://www.india.gov.in/sites/upload_files/npi/files/coi_part_full.pdf. Accessed on Dec 30, 2019.

only pertaining to the *Nāṭyaśāstra* but also literature seen by some as influential in *Idea/Ideas-of-India* discourse and the geography of Ancient India.

Gratitude

The spark to look at the landscape related data in the Nāṭyaśāstra is courtesy Shonaleeka Kaul's book *The Making of Early Kashmir - Landscape and identity in the Rajatarangini* and in it, particularly, her *Map 2 Connected Histories-I*. The 2016 book *Nāṭyaśāstra—Revisited*, edited by Bharat Gupt, and therein, essays by scholars Kapila Vatsyayan, Bharat Gupt, R. Nagaswamy and K.D. Tripathi are of foundational value to many arguments as have been the scholarship of Dr. Padma Subrahmanyam and Dr. Subhash Kak. Though subjected to the maximum critique in this paper, Dr. Manomohan Ghosh's introductory essay and his English translation of the *Nāṭyaśāstra* have been indispensable and will perhaps continue to remain an important milestone in the journey of the *Nāṭyaśāstra* in at least the near future. Gratitude is also owed to Madhusudan Shastri and PārasanāthaDvivedĪ for their Hindi translations of the *Nāṭyaśāstra* and to the Bhandarkar Oriental Research Institute, for its critical edition of the *Mahābhārata* and all scholars who made that critical edition possible. This paper would be lesser if any of the names included in the bibliography had not written what they did. Almost always taken for granted, the search engine Google has been of inestimable value. Last, but not the least, this paper has come into existence primarily because of the call for papers issued by the organisers of the seminar *The Recensions of Nāṭyaśāstra* and the institutions that made this seminar possible.

Bibliography

Adluri, Vishwa, and Joydeep Bagchee. 2017. *The Nay Science*. New Delhi: Oxford University Press.

Alam, Ishrat. 2005. "Names for India in Ancient Indian Texts and Inscriptions." In *India—Studies in the History of an India*, edited by Irfan Habib, 36–44. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.

Belvalkar, Shripad Krishna. 1947. *The Bhīshmaparvan Being the Sixth Book of the Mahābhārata The Great Epic of India*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Bharadwaj, Vishwanath Shastri. 1958. *THE VIKRAMANKADEVA CHARITA MAHAKAVYA*. Vol. I. Varanasi: Banaras Hindu University.

Boddupalli, Raghava S. 2019. "Project Report: Plant Biology of Yajurveda." *Indian Journal of History of Science* 54 (2). https://doi.org/10.16943/ijhs/2019/v54i2/49668.

Chatterji, Suniti Kumar. 1981. *Indian Drama*. New Delhi: Publications Division, Ministry Of Information And Broadcasting, Govt. Of India. https://play.google.com/books/reader?id=9qk-DwAAQBAJ&printsec=frontcover.

Davidson, Alan. 2014. *The Oxford Companion to Food*. Third edition. Oxford, United Kingdom ; New York, Ny: Oxford University Press.

De, Sushil Kumar. 1940. *The Udyogaparvan Being the Fifth Book of the Mahābhārata The Great Epic of India*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Dvivedī, Pārasanātha. 1992. *Nāṭyaśāstra of Śrī Bharata Muni [Part One] with the Commentaries Abhinavabhāratī by Śrī Abhinavaguptācārya & Manoramā (Hindi Commentary)*. Edited by Pārasanātha Dvivedī. Varanasi: Sampurnanand Sanskrit University.

———. 1996. *Nāṭyaśāstra of Śrī Bharata Muni [Part Two] with the Commentary Abhinavabhāratī by Śrī Abhinavaguptācārya & Manoramā (Hindi Commentary)*. Edited by Pārasanātha Dvivedī. Varanasi: Sampurnanand Sanskrit University.

———. 2001. *Nāṭyaśāstra of Śrī Bharata Muni [Part Three] with the Commentary Abhinavabhāratī by Śrī Abhinavaguptācārya & Manoramā (Hindi Commentary)*. Edited by Pārasanātha Dvivedī. Varanasi: Sampurnanand Sanskrit University.

———. 2004. *Nāṭyaśāstra of Śrī Bharata Muni [Part-Four] with the Commentary Abhinavabhāratī by Śrī Abhinavaguptācārya & Manoramā (Hindi Commentary)*. Edited by Pārasanātha Dvivedī. Varanasi: Sampurnanand Sanskrit University.

Edgerton, Franklin. 1944. *The Sabhāparvan Being the Second Book of the Mahābhārata The Great Epic of India*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Ganguly, Anil Baran. 1979. *Fine Arts in Ancient India*. New Delhi: Abhinav Publications.

Ghosh, Manomohan. 1951. *The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*. Vol. I. Calcutta: Asiatic Society of Bengal.

Gupt, Bharat. 2016. "The Date of Nāṭyaśāstra." In *Nāṭyaśāstra—Revisited*, edited by Bharat Gupt. New Delhi: Bharatiya Vidya Bhavan.

Habib, Irfan. 1997. "The Formation of India: Notes on the History of an Idea." *Social Scientist* 25 (7/8): 3. https://doi.org/10.2307/3517600.

Kak, Subhash. 2004. "Contributions of Ancient Kashmir." In *Kashmir and It's People : Studies in the Evolution of Kashmiri Society*, edited by M.K. Kaw. New Delhi: A.P.H. Publ. Corp.

———. 2016. "The Wonder That Was Kashmir." Pragyata. July 29, 2016. http://www.pragyata.com/mag/the-wonder-that-was-kashmir-217.

Kane, P.V. 1961. *History of Sanskrit Poetics*. Third Revised. Varanasi: Motilal Banarasidass.

Kaniilal, Ramlal, and Jagad-dhar Zadoo. 1924. *Nīlamatapurānam (Sanskrit Text) Edited With Introduction, Appendices, Notes Etc. in English*. Lahore: Moti Lal Banarasi Das.

Kaul, Shonaleeka. 2018. *The Making of Early Kashmir : Landscape and Identity in the Rajatarangini*. New Delhi: Oxford University Press.

———. 2019. "Acharya Shankara and the Idea of India: Peregrination as Pedagogy." *Prabuddha Bharata* 124 (07): 539–42.

Khare, C P. 2007. *Indian Medicinal Plants : An Illustrated Dictionary*. New York, Ny: Springer-Verlag Berlin Heidelberg.

Lahiri, Nayanjot. 1992. *The Archaeology of Indian Trade Routes up to c. 200 BC : Resource Use, Resource Access and Lines of Communication*. Delhi; Oxford: Oxford University Press.

Mcgee, Harold. 2004. *On Food and Cooking : The Science and Lore of the Kitchen*. New York: Scribner.

Moosvi, S. 2003. "Southern Central Asia." In *History of Civilizations of Central Asia. Vol. 5, Development in Contrast from the Sixteenth to the Mid-Nineteenth Century*, edited by Chahryar Adle and Irfan Habib. Paris: UNESCO.

Pande, Susmita. 2008. "Therapeutic Value of Agricultural Produce and the Science of Nutrition in the Purāṇas." In *History of Agriculture in India (Upto c.1200 AD)*, edited by Lallanji Gopal and Srivastava V.C. New Delhi: Concept Publishing Company.

Ramachandran, Nagaswamy. 2016. "Bharata's Nāṭyaśāstra and Topkāppiyam." In *Nāṭyaśāstra—Revisited*, edited by Bharat Gupt. New Delhi: Bharatiya Vidya Bhavan.

Shastri, Madhusudan. 1971. *Natyashastra of Bharatamuni Part First with the Commentary of Abhinava Guptacharya and Edited with an Original Profound Introduction and Both Commentaries Madhusudani, Balakreeda*. Varanasi: Banaras Hindu University.

———. 1975. *Natyashastra of Bharatamuni Part Second with the Commentary of Abhinava Guptacharya and Edited with an Original Profound Introduction and Both Commentaries Madhusudani, Balakreeda*. Varanasi: Banaras Hindu University.

———. 1981. *Natyashastra of Bharatamuni Part Third with the Commentary of Abhinava Guptacharya and Edited with an Original Profound Introduction and Both Commentaries Madhusudani, Balakreeda*. Varanasi: Banaras Hindu University.

Singh, Upinder. 2016. *A History of Ancient and Early Medieval India : From the Stone Age to the 12th Century*. Noida, India: Pearson.

Stein, M.A. 2009. *Kalhaṇa's Rājataraṅgiṇī. Vol. 1 : A Chronicle of the Kings of Kaśmīr*. Vol. I. New Delhi: Motilal Banarasidass.

Subrahmanyam, Padma. 1980. "The Natya Sastra in the Tamil Soil." Edited by Parthasarathy T.S. *The Journal of the Music Academy Madras* LI (1).

Sukthankar, Vishnu. 1933. *The Ādiparvan Being the First Book of the Mahābhārata The Great Epic of India*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Tripathi, K.D. 2016. "NĀṬYAŚĀSTRA — Two Divergent Views of the Text." In *Nāṭyaśāstra—Revisited*, edited by Bharat Gupt. New Delhi: Bharatiya Vidya Bhavan.

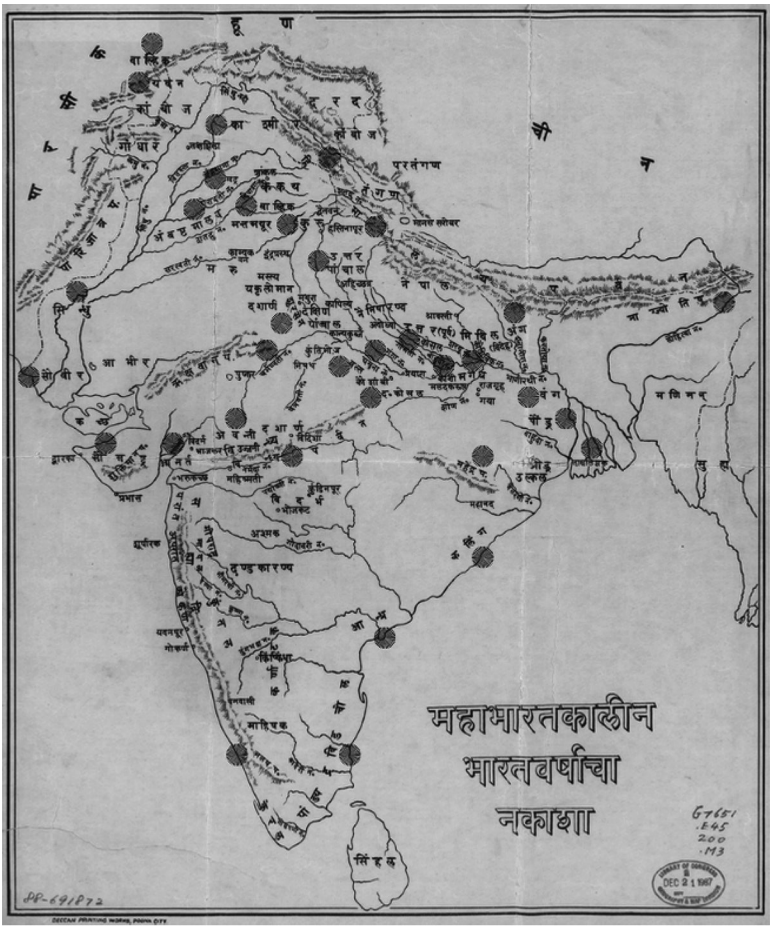
Vatsyayan, Kapila. 2016a. "Foreward." In *Nāṭyaśāstra—Revisited*, edited by Bharat Gupt. New Delhi: Bharatiya Vidya Bhavan.

———. 2016b. "Nāṭyaśāstra—A History of Criticism." In *Nāṭyaśāstra—Revisited*, edited by Bharat Gupt. New Delhi: Bharatiya Vidya Bhavan.

Verdon, Noémie. 2015. "Cultural Encounter Conceptualisation of Al-Hind by Arabic and Persian Writers from the 9th to 11th Centuries CE." In *Negotiating Cultural Identity: Landscapes in Early Medieval South Asian History*, edited by Himanshu Prabha Ray. New Delhi: Routledge.

Appendix I

MAP 1: Landscape in the *Nāṭyaśāstra* (Circles represent some place-names found in both the *Nāṭyaśāstra* and the BORI critical edition of the *Mahābhārata*)



Appendix II

TABLE I: Some geographical data from the *NŚ* found in the critical edition of the *Mb*. Most of these have been indicated with a circle in Map 1 (above).

S No	Name		Nāṭyaśāstra	Mahābhārata
1	*ānarta*	आनर्त	13.041 सैन्धवास्त्वथ सौवीरा आनर्ताः सार्बुदेयकाः	05007004c आनर्तनगरीं रम्यां जगामाशु धनंजयः (De 1940:20)
2	*andhra*	अन्ध्र	13.039 द्रविडान्ध्रमहाराष्ट्रा वैष्णा वै वानवासजा	06010048a अन्ध्राश्च बहवो राजन्नन्तर्गिर्यास्तथैव च (Belvalkar 1947:54)
3	*aṅga*	अङ्ग	13.044 अङ्गा वङ्गाः कलिङ्गाश्च वत्साश्चैवोद्रमागधाः	06010044c अङ्गा वङ्गाः कलिङ्गाश्च यकृल्लोमान एव च (Belvalkar 1947:53)
4	*avantī*	अवन्ती	13.052 आवन्ती दाक्षिणात्या च प्रदक्षिणपरिक्रमे	06010041c कुन्तयोऽवन्तयश्चैव तथैवापरकुन्तयः (Belvalkar 1947:52)
5	*bāhlīka*	बाह्लीक	13.048 बाह्लीका शल्यकाश्चैव मद्रकौशीनरास्तथा:	05004014a बाह्लीको मुञ्जकेशश्च चैद्याधिपतिरेव च (De 1940:14)
6	*bhārata*	भारत	13.021 भारते त्वथ हैमे वा हरिवर्ष इलावृते	06010005a अत्र ते वर्णयिष्यामि वर्षं भारत भारतम् (Belvalkar 1947:45)
7	*bhāratavarṣa*	भारतवर्ष	13.027 एवन्तु भारते वर्षे कक्ष्या कार्या प्रयोगतः; 21.104 पुनश्च भारते वर्षे तांस्तान्वर्णान्निबोधत	06010001a यदिदं भारतं वर्षं यत्रेदं मूर्छितं बलम्; 06010004c ये गृद्धा भारते वर्षे न मृष्यन्ति परस्परम् (Belvalkar 1947:45)
8	*carmaṇvatī*	चर्मण्वती	17.062 चर्मण्वतीनदीतीरे ये चार्बुदसमाश्रिताः	06010018c चर्मण्वतीं वेत्रवतीं हस्तिसोमां दिशं तथा (Belvalkar 1947:47)
9	*dakṣiṇātya*	दक्षिणात्य	17.053 यौधनागरकादीनां दक्षिणात्याथ दीव्यताम्	01112011c प्राच्यानुदीच्यान्मध्यांश्च दक्षिणात्यानकालयत् (Sukthankar 1933:497)
10	*draviḍa*	द्रविड	21.010 किरातबर्बरान्ध्राश्च द्रविडाः काशिकोसलाः	06010057a द्रविडाः केरलाः प्राच्या भूषिका वनवासिनः (Belvalkar 1947:56)

11	gaṅgā	गङ्गा	13.049 हिमवत्संश्रिता ये तु गङ्गायाश्चोत्तरां दिशम्	06010035a सरस्वतीः सुपुण्याश्च सर्वा गङ्गाश्च मारिष (Belvalkar 1947:51)
12	*hastināpura*	हस्तिनापुर	13.048 पाञ्चाला सौरसेनाश्च काश्मीरा हस्तिनापुराः	01096041c प्रययौ हास्तिनपुरं यत्र राजा स कौरवः (Sukthankar 1933:440)
13	*hima*	हिम	02.068 यथाऽचलो गिरिर्मेरुर्हिमवांश्च महाबलः	06032025c यज्ञानां जपयज्ञोऽस्मि स्थावराणां हिमालयः (Belvalkar 1947:155)
14	*kaliṅga*	कलिङ्ग	13.039 कोसलस्तोशलाश्चैव कलिङ्गा यवना खसाः	06010038a शूरसेनाः कलिङ्गाश्च बोधा मौकास्तथैव च (Belvalkar 1947:51)
15	*kāśi*	काशि	21.110 किरातबर्बरान्ध्राश्च द्रविडाः काशिकोसलाः	06010038a शूरसेनाः कलिङ्गाश्च बोधा मौकास्तथैव च (Belvalkar 1947:51)
16	*kāśmīra*	काश्मीर	13.148 पाञ्चाला सौरसेनाश्च काश्मीरा हस्तिनापुराः	06010052a काश्मीराः सिन्धुसौवीरा गान्धारा दर्शकास्तथा (Belvalkar 1947:55)
17	*kirāta*	किरात	21.110 किरातबर्बरान्ध्राश्च द्रविडाः काशिकोसलाः	06010055c किराता बर्बराः सिद्धा विदेहास्ताम्रलिङ्गकाः (Belvalkar 1947:55)
18	*kośala*	कोशल	21.110 किरातबर्बरान्ध्राश्च द्रविडाः काशिकोसलाः	06010038c मत्स्याः सुकुट्यः सौबल्याः कुन्तलाः काशि कोशलाः (Belvalkar 1947:51)
19	*kuru*	कुरु	13.021 रम्ये किंपुरुषे वापि कुरुषूत्तरकेषु वा	06010037c तत्रेमे कुरुपाञ्चालाः शाल्वमाद्रेयजाङ्गलाः (Belvalkar 1947:51)
20	*madra*	मद्र	13.048 बाह्लीका शल्यकाश्चैव मद्रकौशीनरास्तथा:	06010040c सौधा मद्रा भुजिङ्गाश्च काशयोऽपरकाशयः (Belvalkar 1947:52)
21	*magadha*	मगध	21.112 पाञ्चालाः शौरसेनाश्च माहिषाश्चौड्रमागधाः	06010044a विदेहका मागधाश्च सुह्माश्च विजयास्तथा (Belvalkar 1947:53)
22	*mahendra*	महेन्द्र	13.038 महेन्द्रो मलयः सह्यो मेकलः पालमञ्जरः	06010010a महेन्द्रो मलयः सह्यः शुक्तिमानृक्षवानपि (Belvalkar 1947:46)

23	*mālava*	मालव	13.041 आवन्तिका वैदिशिका सौराष्ट्रा मालवास्तथा	06010058c कौकुट्टकास्तथा चोलाः कोङ्कणा मालवाणकाः (Belvalkar 1947:56)
24	*malaya*	मलय	13.038 महेन्द्रो मलयः सह्यो मेकलः पालमञ्जरः	06010010a महेन्द्रो मलयः सह्यः शुक्तिमानृक्षवानपि (Belvalkar 1947:46)
25	*mekala*	मेकल	13.038 महेन्द्रो मलयः सह्यो मेकलः पालमञ्जरः	06010039c उत्तमौजा दशार्णाश्च मेकलाश्चोत्कलैः सह (Belvalkar 1947:51)
26	*pañcāla*	पञ्चाल	05.181 इत्येवावन्तिपाञ्चाल दाक्षिणात्यौढ्रमागधैः	06010037c कुरुपाञ्चालाः शाल्व मात्रेय जाङ्गलाः (Belvalkar 1947:51)
27	*pauṇḍra*	पौण्ड्र	13.044 पौण्ड्रा नेपालकाश्चैव अन्तर्गिरिबहिर्गिराः	02013019c पौण्ड्रको वासुदेवेति योऽसौ लोकेषु विश्रुतः (Edgerton 1944:74)
28	*prāgjyotiṣa*	प्राग्ज्योतिष	13.046 प्राज्योतिषाः पुलिन्दाश्च वैदेहास्ताम्रलिप्तकाः	06112059a प्राग्ज्योतिषस्ततो हित्वा पाण्डवं पाण्डुपूर्वज (Belvalkar 1947:653)
29	*pulinda*	पुलिन्द	21.110 पुलिन्दा दाक्षिणात्याश्च प्रायेण त्वसिताः स्मृताः	06010039a चेदिवत्साः करूषाश्च भोजाः सिन्धुपुलिन्दकाः (Belvalkar 1947:51)
30	*sahya*	सह्य	13.038 महेन्द्रो मलयः सह्यो मेकलः पालमञ्जरः	06010010a महेन्द्रो मलयः सह्यः शुक्तिमानृक्षवानपि (Belvalkar 1947:46)
31	*sauvīra*	सौवीर	13.041 सैन्धवास्त्वथ सौवीरा आनर्ताः सार्बुदेयकाः	06010052a काश्मीराः सिन्धुसौवीरा गान्धारा दर्शकास्तथा (Belvalkar 1947:55)
32	*sindhu*	सिन्धु	17.061 हिमवत्सिन्धुसौवीरान्ये जनाः समुपाश्रिताः	06010020c पवित्रां कुण्डलां सिन्धुं वाजिनीं पुरमालिनीम् (Belvalkar 1947:47)
33	*śūrasena*	शूरसेन	21.112 पाञ्चालाः शौरसेनाश्च माहिषाश्चौड्रमागधाः	06010038a शूरसेनाः कलिङ्गाश्च बोधा मौकास्तथैव च (Belvalkar 1947:51)
34	*surāṣṭra*	सुराष्ट्र	17.060 सुराष्ट्रावन्तिदेशेषु वेत्रवत्युत्तरेषु च	06010042c अश्मकाः पांसुराष्ट्राश्च गोपराष्ट्राः पनीतकाः (Belvalkar 1947:52)
35	*tāmralipta*	ताम्रलिप्त	13.046 प्राज्योतिषाः पुलिन्दाश्च वैदेहास्ताम्रलिप्तकाः	06010055c किराता बर्बराः सिद्धा विदेहास्ताम्रलिङ्गकाः (Belvalkar 1947:55)

36	*vaṅga*	वङ्ग	13.044 अङ्गा वङ्गाः कलिङ्गाश्च वत्साश्चैवोद्रमागधाः	06010044c अङ्गा वङ्गाः कलिङ्गाश्च यकृल्लोमान एव च (Belvalkar 1947:53)
37	*vatsa*	वत्स	13.049 हिमवतसंश्रिता ये तु गङ्गायाश्चोत्तरां दिशम्	06010039a चेदिवत्साः करूषाश्च भोजाः सिन्धुपुलिन्दकाः (Belvalkar 1947:51)
38	*vetravatī*	वेत्रवती	17.060 सुराष्ट्रावन्तिदेशेषु वेत्रवत्युत्तरेषु च	06010018c चर्मण्वतीं वेत्रवतीं हस्तिसोमां दिशं तथा (Belvalkar 1947:47)
39	*vindhya*	विन्ध्य	13.010 दक्षिणस्य समुद्रस्य तथा विन्ध्यस्य चान्तरे	06010010c विन्ध्यश्च पारियात्रश्च सप्तैते कुलपर्वताः (Belvalkar 1947:46)
40	*yavana*	यवन	13.039 कोसलस्तोशलाश्चैव कलिङ्गा यवना खसाः	06010064a यवनाश्च सकाम्बोजा दारुणा म्लेच्छजातयः (Belvalkar 1947:58)

Appendix III

TABLE II: Videos in Youtube channel *Vidya-Mitra*[77] with "Natya-shastra"[78] in its title[79]

1	20151229	*Natya Shasthra Compressed* https://www.youtube.com/watch?v=3vKi71Nve_A
2	20151229	*5 1 6 Natyashastra and Modern Theatre Tradition* https://www.youtube.com/watch?v=NLG_s3pWGwA
3	20160706	*Karanas of Natyashastra (Tandava Lakshana) (PERA)* https://www.youtube.com/watch?v=TfAhwniLzo0
4	20160928	*Introduction of Natyashastra (SKT-MA)* https://www.youtube.com/watch?v=4O0bL-kTmHM
5	20160929	*Origin of Natyashastra: from shloka 1 to 40 (SKT-MA)* https://www.youtube.com/watch?v=RXx61AjBo00
6	20160929	*First chapter of Natyashastra: from shloka 81 to 139 (SKT-MA)* https://www.youtube.com/watch?v=ur-6c5XRIz0
7	20160929	*First chapter of Natyashastra: from shloka 41 to 80 (SKT-MA)* https://www.youtube.com/watch?v=rKUyhDXNJbA

[77] https://www.youtube.com/channel/UCCUr096WDp86n62CXBeHlQw/about
[78] With and without space between Natya and Shastra
[79] All these links were accessed on Dec 30, 2019

8	20161022	*What is Natya Shastra? Details of its author, Natyaveda, and Origin of Natya (PERA)* https://www.youtube.com/watch?v=ZaMUzKGAynU
9	20161022	*Relevance of Natya Shastra today* https://www.youtube.com/watch?v=1ruXXzP6ggA&t=1s
10	20161022	*Content and brief description of 1 – 15 chapters of Natya-Shastra (PERA)* https://www.youtube.com/watch?v=fMtBQ4R43a0
11	20170216	*Natyashastra and Rasa (ENG)* https://www.youtube.com/watch?v=ZgpN80y4_Zs
12	20170809	*Bharat Muni Aur Unka Natyashastra* https://www.youtube.com/watch?v=FkOAt5JJmzo&t=1s
13	20170829	*Natyasastra* https://www.youtube.com/watch?v=6xPkqad1_1Q
14	20170905	*Natya Sastra (ENG)* https://www.youtube.com/watch?v=cHNi5aMHHD-c&t=435s

Appendix IV

***Nāṭyaśāstra, Śaivism*, Kashmir *Śaivism* and *Śaiva Siddhantā*: a *Bharatanāṭyam* practitioner's perspective (referred to in footnote #65)**

The philosophical basis of Natya or dramaturgy explains the link between the physical, emotional and vital space of the TRIAD of stage, spectator and actor with the universe as a micro-model. Tantra represents the underlying sheath or fabric that connects all of creation itself. In general, when one refers to the term it would connote the 'science' beneath the activity. It stands for energy, will, power, movement, often represented as 'Shakti'. It is energy that consents to move from sound to word, to sentence, to poem, to song, to dance, to painting, to sculpture, to emotion and thus the entire manifested world. 'It all starts from the word' say almost all religious faiths. In the cycle of creation and dissolution, the supreme PARAVAK where all sound is in seed form, rises as PASHYANTI-thought, then as MADHYAMA- whisper and then as VAIKHARI-spoken or heard voice. Natya Shastra opens chapter by chapter, exactly showing the world drama unfold from the word, making the characters play various roles with involved acting. The actor is like a Yogi, actually

detached from the act in the true sense. There is symbolically the end of a scene, an act, a play like the end of the world drama too. The popular Dance of Shiva is Creation or descent from the subtle realms to the gross and Dissolution or ascent from the gross to the subtle realms.

A treatise of energy, moving towards consciousness is what actually defines the Tantra in Natya Shastra. The Tantrika Yogi of Kashmir, Abhinavagupta has been so far the greatest commentator ever on Natya Shastra. Although Bharata himself has not given explicit references to Tantra in the Shastra, his work, especially the most important chapter of *Rasa Nishpatti* is often being studied under the lens of Tantric Trika Shaivism, much due to the influence of Abhinavagupta. Bhavabhuti, the dramatist, is probably the first to mention Bharata Muni as the author and he calls him *Tauryatrikasutrakara*, one who has given a treatise of Trika Shaivism through Natya Shastra. The Tryambaka school of Kashmir is known as Trika Shaiva system of philosophy and Yoga. It has three aspects, Agama, Spanda and Pratyabhijna. Agama Sastra, the revelation by Shiva, lays down both the principles and practices of the system. Bharata follows the Agamic ritualistic consecration of the playhouse with Yantras [mystical diagrams] and Mantras [potent sound syllables]. Spanda Sastra elaborates the principles laid down, from the point of view of energy or vibration called Shakti. Prakasha is Shiva, the Eternal Light without which nothing can appear. Vimarsha is Shakti, the character or Svabhava of Siva, the mirror that reflects His grandeur, power and beauty. Spanda is also the movement, the inner rhythm of the aesthetic experience. This force manifests in the instinctive emotions like joy, anger, fear, love etc. The dance and music take both the artiste and spectator to concentrate upon sound as pure melody, pure rhythm and both melody and rhythm. The Pratyabhijna philosophy explains Svatantrya or sovereignty as the characteristic of Shiva which expresses into Ichha (will), jnana (knowledge) and kriya (action) Shaktis. Pure Knowledge—Consciousness is Purusha (male) Shiva, the Self, and the equipments of the individual and the confusing universe of endless plurality constitute Prakriti, (female) Shakti, the non-self. This glorious concept, and all its sacred implications, the man-woman form of Shiva – Ardhanareeshwara presents the significance in realizing the macrocosm and the microcosm as the mere play of the ONE SELF in

and through the non-self. When the play with story, song and dance is being represented, there is apparent identification with character and mood both in the artiste and spectator. The former is a Patra, a vessel who may have to travel from role to role, if it is multiple role-playing often done in mono-act or in Ekaharya Lasya- classical solo dancing in single costume. The latter thoroughly enjoys from his position of deeply concentrating on the visual poetry -Drushya Kavya before him and undergoes processes of imagination and catharsis before arriving at 'transcendental' realization of Rasa. Pratyabhigna calls this as the reduction in objective, relative identities [Becomingness of Shakti/s] leading to resting in one absolute subject [Being Shiva]. At this stage, Rasa is just ONE, like the joy of sad tales or the beauty of a ugly woman in a painting! Aesthetic experience is in tasting one's own essential beatitude and in this sense, Rasa is truly single and this 'I', gets coloured by determinants and consequents (*vibhavas* and *anubhavas*) but remains as ITSELF- *Aham Idam*. These determinants and consequents and Vybhicharis or transitory moods along with Satvika expressions that arise from the concentrated mind, comprise of scientific use of gestures, music, dialogue, stage property, dance and various other elements. For Abhinava the aesthetic performance and experience leads the adept towards identity with Shiva by disclosing his or her possession of his immanent Shakti. *Vijnana Bhairava*, *Siva Sutra*, *Tirumandiram* and other texts 'before Abhinavabharati', have variously interpreted the philosophical rationalization of Rasa as Brahman Aswada Sahodara [brother of supreme consciousness], along with its assimilation to Tantra. While Moolar talks of the highest meditative realm- NADANTA state of Chidambaram Nataraja's dance, Vijnana Bhairava talks of the NADA in harmony of musical instruments and meditation on inarticulate sound vibration, leading to self-realization. These Shaiva Tantras are usually presented in the form of a dialogue between Shiva and Parvati. Shaivism, broadly, has spiritual aims without ignoring the worldly goals of life consisting of objective enjoyments. Therefore it is different from Advaita Vedanta which has the discriminative view that the world is false-Mithya or illusion-Maya. Shaiva Siddhantha practices are highly systematized and deeply mystic. Shiva in his five functions is transcendent as Paramashiva's Parashakti [granting grace/Anugraha] and immanent as Adi, Iccha,Gnana, Kriya Shaktis; these four being the power of Tirodhana/obscuration, Samhara/dissolution, Stithi/ sustenance

and Srishti/creation. Siddhanta Shaivism worships Shiva as both the supreme Brahman and as the benevolent Eshwara or God. The ultimateAdvaitic philosophical belief is that the entire creation is synonymous with the creator.

It is to be noted that, if Shiva connotes the principle of consciousness, Shakti connotes the energy that vibrates it as primal sound. For a Shaiva, the Shakti path is fused in the practice. It is Shakti who opens the doorways to Shiva. Shiva is constantly in the joy of Shakti, infused in Him. Like the sun is known through its light or fire through its heat, Shiva has no meaning without Shakti while Shakti has not existence without Shiva. Central to this philosophy is the triangle of Shiva/Pati or God, Nara/Pashu or individual soul and Shakti/Pasha or bondage. The difference between the three entities is real in existence, but they are inseparable from supreme Reality.

Naṭya Shastra evidently is founded on Shaivism, and whether Trika or Shaiva Siddhanta or any other, it wouldn't matter in reality. The idea is the same - Tantra Marg/path is upasana, sadhana, japa mantra, yoga, asana, pranayama, viniyoga, mudra, all integrated. These are all existing and practised in Natya. The mind, the contemplating instrument on a deity, is transformed in Tantra Sadhana, esoteric meditative practice into that which it is meditating upon. THAT THOU ART is the highest realization in both Tantra and Natya, there is a constant feeling of being One and the same, yet becoming different. Leading to union with the divine, there is spontaneity as the totality of our rays of consciousness are reflected back in the individual consciousness of all present in the theatre. In the Yoga of Natya, Nada- music, Laya-perfect tempo in movement, along with the inherent principles of a Shastra or science embodied in it, there is the mystical journey in aesthetic experience. Rasa flows from poet in whom the idea germinates as the seed and pertains until the spectator as flower or fruit.

Although Vedic in origin, Natya is open to all people universally as mentioned in the text, again classifying it as a type of Tantra Sadhana, perhaps the only difference being that in Natya, there is public consumption and not austerity alone. The hand gestures in pure Tantra are to communicate with the deities [Prana Pratishtha] as is 'still followed' in Kerala, Bengal and Assam temples while these gestures are adapted for representation of various emotions and for dancing purposes in Natya. Other than Kashmir, scholars

have often associated Shaivism and Tantrik practices widely in South India, like Virashaiva, Nakuleesha, Paashupata, Raseshwara and Shaiva Siddhanta. Evidence is not sufficient to establish whether/ why there was migration towards south where it has stayed on, if at all it originated only in Kashmir. The relationship of Natya Shastra with Tolkappiyam and Silappadikaram have been elucidated by Ramachandran Nagaswamy (2016) and Padma Subrahmanyam (1980) respectively.

Natya Shastra had value then, has value now and will continue to have value in future to come, world over. In fact, if one were to compare the movements of almost all dances world-wide and the Charis, Karanas and Angaharas in Natya Shastra, one would be amazed as to how Bharata has already given every possibility of limbs, hands, neck, face and parts of face, torso and feet in movement, with wide appeal. He has left ample scope for innovations based on the discipline. There is a role in drama for everyone in society, as Natya is the mimicry of people. Universalization or Sadharanikarana is the reason why it has sustained through ages both in India in some form or other and across continents where its influence is evident. This concept itself has a Tantric foundation as it connects the fundamental emotional states in all of nature and mankind [Sthayi or predominant Bhavas] with the discovery of self through realization of Rasa or aesthetic bliss. The Natya Dharmi histrionic, specialized acting of Satvika Abhinaya [concentrated emotional expressive mode] seems unique to Indian dances, drama and some Asian cultures while the Loka Dharmi common acting is universally adapted. Barring Varanasi which has this culture, rest of central India do not show the existence of Trika form of Shaivism. *Kaashmiran gacchami* was articulated during *upanayana samskara* by young students during olden days, meaning that " I go to Kashmir for knowledge". While it cannot be disputed that the city of Srinagar, literally meaning the city of goddess Saraswati, has produced a large number of great saints in comparison to any other part, we know that mighty Kings have contributed to the glory of Kashmir as well; Eg-Lalitaaditya defeated the King of Kannauj and brought Atrigupta, the ancestor of Abhinavagupta to Kashmir. Hence we cannot altogether rule out the possibility of a culture with its philosophy that could have moved from another place into Kashmir, although both being within Bharata.

References (for Dr. Padmaja Venkatesh Suresh's article in Appendix IV):

Adya, Rangacharya. 1996. *The Nāṭyaśāstra : English Translation with Critical Notes by Adya Rangacharya*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Apte, Vaman Shivaram. 1988. *The Student's Sanskrit - English Dictionary*. New Delhi: Motilal Banarsidass.

Balasubrahmanya, Natarajan. 2009. *Tirumantiram : A Tamil Scriptural Classic*. Madras (now Chennai): Sri Ramakrishna Math.

Bäumer, Bettina. 1995. *Prakṛti : The Integral Vision / Vol. 3, The Āgamic Tradition and the Arts / Bettina Bäumer*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre For The Arts.

Coomaraswamy, Ananda K. 2006. *The Dance of Śiva : Fourteen Indian Essays*. Whitefish, Mont.: Kessinger Publishing.

Dvivedī, Rāmacandra, and Navjivan Rastogi. 1987. *The Tantraloka of Abhinava Gupta : With the Commentary of Jayaratha*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Ghosh, Manomohan. 1957. *Nandikeśvara's Abhinayadarpanam. A Manual of Gesture and Posture Used in Hindu Dance and Drama. English Translation, Notes and the Text Critically Edited ... by Manomohan Ghosh ... With Illustrations. Second Edition, Revised*. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay.

Gnoli, Raniero. 1968. *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.

Iyer, C.P. Ramaswami. 1981. "The Art of Dance." In *Dances of India*. India: Vivekananda Kendra Patrika.

Lawrence, David Peter. 2013. "The Disclosure of Śakti in Aesthetics: Remarks on the Relation of Abhinavagupta's Poetics and Nondual Kashmiri Śaivism." *Southeast Review of Asian Studies* 35 (1): 90–102. https://pdfs.semanticscholar.org/3a81/a277e21810644a5dc09af4b70ffa5d233139.pdf.

Lidke, Jeffrey. 2015. "Dancing Forth the Divine Beloved: A Tantric Semiotics of the Body as Rasa in Classical Indian Dance." *Sutra Journal* 1 (2): 1–11. https://www.academia.edu/19852159/Dancing_Forth_the_Divine_Beloved_A_Tantric_Semiotics_of_the_Body_as_Rasa_in_Classical_Indian_Dance.

Lidova, Natalia. 1994. *Drama and Ritual of Early Hinduism*. New Delhi Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.

Miśra, Teja Nārāyaṇa. 1997. *Impact of Tantra on Religion and Art*. New Delhi: D.K. Printworld.

Nagar, R.S. 2012. *Nātyasástra : With the Commentary Abhinavabharati by Abhinavaguptācārya*. New Delhi: Parimal Publications.

Pande, Anupa. 1997. *Abhinavabhāratī : Abhinavagupta's Commentary on Bharata's Nāṭyaśāstra Chapter XXVIII : English Translation with Historical Critical Explanations*. Allahabad: Raka Prakashan.

Pandit, Sivadatta, and Kasinath Pandurang Parab, eds. 1894. *THE NĀTYAS'ĀSTRA OF BHARATA MUNI*. Bombay (now Mumbai): NIRNAYA-SAGARA

Press. https://archive.org/details/KavyamalaVol42NatyaSastraOfBharata-Muni1894_201803.

Ramachandran, Nagaswamy. 2016. "Bharata's NĀṬYAŚĀSTRA and TOPKĀP-PIYAM." In *NĀṬYAŚĀSTRA—Revisited*, edited by Bharat Gupt. New Delhi: Bharatiya Vidya Bhavan.

Saraswati, Chandrasekharendra. 1995. *Hindu Dharma : The Universal Way of Life*. Mumbai Bharatiya Vidya Bhavan.

Singh, Jaideva. 2006. *Vijnanabhairava, or, Divine Consciousness : A Treasury of 112 Types of Yoga*. New Delhi: Motilal Banarsidass.

S.S., Janaki. 2005. *Some Aspects of Sanskrit Drama and Dramaturgy*. Chennai: Kuppuswami Sastri Research Institute.

Subrahmanyam, Padma. 1980. "The Natya Sastra in the Tamil Soil." Edited by Parthasarathy T.S. *The Journal of the Music Academy Madras* LI (1). https://issuu.com/themusicacademy/docs/1980.

———. 2003. *Karaṇas : Common Dance Codes of India and Indonesia*. Chennai, India: Nrithyodaya.

Vatsyayan, Kapila. 2003. *Bharata, the Nāṭyaśāstra*. New Delhi: Sahitya Akademi.

Venkatesh Suresh, Padmaja. 2013. *Tantra the Science and Nātya the Art : The Two-Faceted Reality*. Delhi: Sri Satguru Publications.

नाट्यशास्त्र की पाठयात्रा का निर्धारण

रीता तिवारी

वैसे तो सामान्य रूप से पूर्व वैदिक काल और उत्तर वैदिक काल में भरत और भरतवंशी के उल्लेख मिलते हैं और यह भी कहा जाता है जो नाट्यशास्त्र इस समय प्रकाश में है उसके प्रणेता के रूप में किस भरत को माना जाय इस पर विद्वानों में बहुत ही मत वैभिन्न रहा है।[1] अभिनवगुप्त तो यहाँ तक स्वीकार करते हैं कि नाट्यसूत्र आदि नाट्यशास्त्र के ग्रन्थ वर्तमान प्रकाशित नाट्यशास्त्र के पूर्ववर्ती है लेकिन हमें इस निष्कर्ष पर पहुंचना चाहिए कि जितनी भी पाण्डुलिपियों के आधार पर भिन्न प्रकाशनों के द्वारा जो नाट्यशास्त्र प्रकाशित किये गये उनके संस्करणों में पाठभेद तो स्वाभाविक है, जो पाठभेद सूत्रों में और कारिकाओं में मिलता है लेकिन इतना अवश्य मानना चाहिए कि विभिन्न संस्करणों में प्रकाशित नाट्यशास्त्र को किसी न किसी पाण्डुलिपि का आधार अवश्य बनाया गया होगा।

नाट्यशास्त्र की पाण्डुलिपियाँ स्थान भेद की दृष्टि से सम्पूर्ण भारतवर्ष में यत्र-तत्र प्राप्त हुई जिसमें आधार पर भिन्न-भिन्न प्रकार के संस्करण प्रकाशित किये गये। विद्वानों ने इन पाण्डुलिपियों को उत्तरी और दक्षिणी भारत की दृष्टि से दो भागों में विभाजित किया। दक्षिण भारत के विद्वानों ने दक्षिण भारत की पाण्डुलिपियों को पूर्ववर्ती कहा और उत्तरी भारत के पाण्डुलिपियों को परवर्ती। रामकृष्ण कवि ने इस प्रकार का विभाजन सर्वप्रथम किया। डॉ मनमोहन घोष ने भी इस प्रकार के विभाजन को स्वीकार किया। दक्षिण वाली पाण्डुलिपि में नन्दी कोहल का भी उल्लेख है। इस विभाजन का आधार रामकृष्ण कवि ने 40 पाण्डुलिपियों को बनाया। प्रकाशित अभिनवभारती का आधार उत्तरवर्ती पाण्डुलिपियाँ है अर्थात् जो उत्तर भारत के भाग से सम्बन्ध रखती है। रामकृष्ण कवि द्वारा प्रकाशित बडौदा संस्करण उत्तरवर्ती पाण्डुलिपियों पर आधारित है। विद्वानों के अनुसार दक्षिण भारत वाली पाण्डुलिपियाँ विशाल भी है और प्राचीन भी। किन्तु के० एस० रामास्वामी इस उत्तर और दक्षिण के पाण्डुलिपियों के विभाजन को असंगत मानते हैं। जो भी हो सम्पूर्ण भारत वर्ष में फैली हुई पाण्डुलिपियों में प्राचीनता की दृष्टि से विभाजन तो करना ही पड़ेगा।

नाट्यशास्त्र की पाठयात्रा के विषय में बहुत से विद्वानों ने यह भी चर्चा की है कि उपलब्ध नाट्यशास्त्र में कितने छन्दों का प्रयोग मिलता है? क्योंकि अर्धसूत्र और पूर्ण-सूत्र के अतिरिक्त जो कारिकायें उपलब्ध हैं; वे किसी एक छन्द में नहीं है। विभिन्न संस्करणों में उपलब्ध नाट्यशास्त्र में छन्दों की विभिन्नता से पाठभेद की यात्रा आरम्भ करते हैं। आचार्य अभिनवगुप्त नटसूत्र, नाट्यसूत्र या इसी

---

[1] संस्कृत काव्यशास्त्र का इतिहास, पी0वी0 काणे, भूमिका भाग,
संस्कृत वाङ्मय का वृहद् इतिहास, अष्टम खण्ड, (काव्यशास्त्र, पृष्ठ-50)

प्रकार का कोई नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ जो वर्तमान नाट्यशास्त्र से अलग है, उसे इस नाट्यशास्त्र का पूर्ववर्ती मानते हैं। लगता है कि नाट्यशास्त्र के पाठ की यात्रा न केवल विभिन्न पाण्डुलिपियों के आधार पर प्रकाशित नाट्यशास्त्र के ग्रन्थ है; जिसमें पाठभेद स्वाभाविक है; अपितु इस पाठभेद की यात्रा को नटसूत्र या नाट्यसूत्र आदि पूर्ववर्ती साहित्य की पाठ भिन्नता से भी इस नाट्यशास्त्र की पाठभेद यात्रा प्रारम्भ करनी चाहिए, क्योंकि बहुत से ऐसे सूत्र नाट्यशास्त्र में उपलब्ध है; जिनका स्रोत नटसूत्र या नाट्यसूत्रों से लेकर देखा जाता है।

इसलिए नाट्यशास्त्र के पाठभेद की यात्रा के दो आधार बन सकते हैं। एक तो नाट्यशास्त्र के पूर्ववर्ती ग्रन्थों में आये हुए पाठभेद। अर्थात् उपलब्ध पाठभेद और वर्तमान नाट्यशास्त्र के विभिन्न पाण्डुलिपियों के आधार पर पाठयात्रा सम्पन्न होती है।

नाट्यशास्त्र की पाठभेद यात्रा दो और परिप्रेक्ष्य में देखी जाती हैं-

1. नाट्यशास्त्र की कारिकाओं या सूत्रों का क्रम
2. उन कारिकाओं या सूत्रों की संख्या और उनके विषयों का प्रतिपादन।

जिस प्रकार की पाण्डुलिपियाँ जहाँ मिली; उस आधार पर प्रकाशित किये गये नाट्यशास्त्र की पाठयात्रा स्वतः भिन्न हो गयी। विद्वान् यह मानते हैं कि नाट्यशास्त्र के चार संस्करणों में दो-दो संस्करण पाठयात्रा की दृष्टि से लगभग समान दिखाई पड़ते हैं। उनमें 'काव्यमाला' और गायकवाड ओरियण्टल सीरीज का युगल प्रकाशन पाठयात्रा की दृष्टि से लगभग समान है। इसी प्रकार काशी का संस्करण और मनमोहन घोष द्वारा सम्पादित संस्करण लगभग समान पाठयात्रा को प्रदर्शित करते हैं। परवर्ती संस्करण आचार्य विश्वेश्वर और डा. रघुवंश द्वारा सम्पादित हैं ये दोनों गायकवाड ओरियण्टल सीरीज की अनुवर्ती पाठयात्रा वाले हैं।

मुख्य रूप से चारों संस्करणों के जो स्वरूप अभिनवगुप्त के पूर्व थे। वही आज भी कम या अधिक रूप से लगभग समान दिखाई पड़ते हैं। अच्छी बात यह है कि अभिनवगुप्त के सामने जो नाट्यशास्त्र के ग्रन्थ रहे होंगे, उनके पाठभेदों को उन्होंने प्रदर्शित भी किया था। यह अवश्य है कि वे पूवर्ती ग्रन्थ गायकवाड़ ओरियण्टल सीरीज तथा काव्यमाला के न रहे हो।

वर्तमान समय में काव्यमाला संस्करण के नवें अध्याय में 267 श्लोक हैं जबकि काशी संस्करण के 9वें तथा 10वें अध्यायों में ये श्लोक उपलब्ध होते हैं।[2] इस समय उपलब्ध नाट्यशास्त्र के पंचम अध्याय के अन्त में 40 श्लोक त्रिवेन्द्रम से प्राप्त पाण्डुलिपि में मिलते हैं। जबकि काव्यमाला और गायकवाड़ ओरियण्टल सीरीज में 40 श्लोक मिलते तो हैं किन्तु वे प्रक्षिप्त हैं।[3] यहाँ तक कि मनमोहन घोष वाले संस्करण में इन श्लोकों को छोड़ दिया गया है। और आचार्य अभिनवगुप्त की टीका भी उपलब्ध नहीं है।[4]

यह सर्वप्रसिद्ध है कि नाट्यशास्त्र का छठा अध्याय रस की व्याख्या से सम्बद्ध है। 8 रसों की निष्पत्ति की बात नाट्यशास्त्र में की गयी है।[5] किन्तु छठे अध्याय के अन्त में शान्तरस की पुष्टि आचार्य

[2] काव्यमाला संस्करण, पृष्ठ 177
काशी संस्करण, 9वां अध्याय।

[3] काव्यमाला संस्करण 1894, पृष्ठ- 59

[4] अभिनवभारती भाग-I, पृष्ठ-251

[5] नाट्यशास्त्र- 6/15

अभिनवगुप्त ने अभिनवभारती में की है।[6] जिसकी आचार्य अभिनवगुप्त ने व्याख्या भी की है। किन्तु काशी संस्करण की पाठभेद यात्रा इससे भिन्न है और 8 रस के विवेचन के साथ अध्याय को समाप्त कर दिया जाता है।[7] इससे सिद्ध होता है कि नाट्यभेद को लेकर दो पाठ यात्रा चल रही थी।

पाठभेद की यात्रा छन्द या वृत्त विधान में भी देखी जाती है जैसे काव्यमाला और गायकवाड़ ओरियण्टल सीरीज के संस्करणों में 14वें 15वें अध्याय में छन्द और वृत्त-विधान विवेचित हैं जबकि काशी के संस्करण में 15वें 16वें अध्याय में इसका विवेचन किया गया।[8] लक्षणों के विवेचन की दृष्टि से भी पाठयात्रा के भेद का दर्शन होता है। काव्यमाला और गायकवाड़ ओरियण्टल सीरीज संस्करण के 16वें अध्याय में और काशी संस्करण के 17वें अध्याय में लक्षण के पाठ की भिन्नता देखी जाती है। लक्षणों के नामों में भी पाठभेद की यात्रा दिखाई पड़ती है। गायकवाड़ ओरियण्टल सीरीज संस्करण में 36 लक्षण वर्णित हैं जबकि अभिनवगुप्त के समय में ही इनकी संख्या के सम्बन्ध में भिन्न-भिन्न पाठ प्रचलित थे।[9] भोज ने लक्षणों की संख्या 64 स्वीकार की है।[10]

वर्ण-विषयों के पौर्वापर्य में भी पाठभेद का दर्शन होता है। काव्य माला संस्करण का 24वां अध्याय काशी संस्करण के 34वें अध्याय में विभाजित है। इसी प्रकार दश रूपकों का वर्णन काव्यमाला और गायकवाड़ ओरिण्टल सिरीज के 18वें अध्याय में मिलता है जबकि काशी संस्करण के 20वें अध्याय में।

इसी प्रकार काशी संस्करण का 36वां अध्याय काव्यमाला संस्करण के 36वें, 37वें अध्याय में विभक्त है।[11] इन संस्करणों में नामकरण अध्याय आदि का पाठभेद दिखाई पड़ता है। जैसे- काशी संस्करण में जिस अध्याय का नाम नाट्यावतार है, काव्यमाला के 36वें, 37वें अध्यायों का नामकरण नटशाप और गुह्य विकल्पक है।[12] इस प्रकार उपलब्ध नाट्यशास्त्र के संस्करणों में विभिन्न आयामों की दृष्टि से पाठभेद की यात्रा का दर्शन होता है।

नाट्यशास्त्र के पाठभेद की यात्रा विभिन्न पाश्चात्य और भारतीय विद्वानों के द्वारा सम्पादित किये गये संस्करण हैं। जिन विद्वानों को जहाँ से पाण्डुलिपियाँ मिली चाहें वे अंशतः ही क्यों न रही हों; तदनुसार विद्वानों ने अपनी दृष्टि से संस्करण प्रकाशित कर दिया। उदाहरण के लिए सबसे पहले 1826-27 में एच.एच. विल्सन ने अपने ग्रन्थ '**सिलेक्ट स्पेसीमेन्स आफ दी थियेटर आफ हिन्दूज**'[13] में नाट्यशास्त्र का उल्लेख किया और उसने तो यहाँ तक कह दिया कि टीकाओं और मूलग्रन्थों में उद्धृत नाट्यशास्त्र विलुप्त हो चुका है लेकिन विल्सन के 40 वर्ष बाद 1865 में हाल ने कहीं से नाट्यशास्त्र की पाण्डुलिपि प्राप्त की, जो खण्डित और अशुद्ध भी थी, किन्तु इसके कुछ अंशों का प्रकाश दशरूपक

---

[6] अभिनवभारत भाग-I, पृष्ठ-338

[7] नाट्यशास्त्र- 6/83

[8] अभिनवभारती भाग-II, पृष्ठ-253

[9] काव्यमाला और गायकवाड, ओरियण्टल सीरीज संस्करण 16वां अध्याय तथा काशी संस्करण का 17वां अध्याय।

[10] भोज का शृङ्गार प्रकाश पृष्ठ- 29-30

[11] भरत और भारतीय नाट्यकला, पृष्ठ-21

[12] वही- पृष्ठ-21

[13] संस्कृत वाङ्मय का वृहद् इतिहास, अष्टम खण्ड, (काव्यशास्त्र, पृष्ठ-48)

के अंग्रेजी अनुवाद वाले ग्रन्थ के अन्त में किया।[14] 1880 में एक फ्रेन्च विद्वान् रेग्नो ने नाट्यशास्त्र के 17वें अध्याय का और 1884 में 15वें 16वें अध्याय का और बाद में चलकर छठें, सातवें अध्याय का प्रकाशन कराया।[15] इसे नाट्यशास्त्र का प्रथम प्रकाशन मानना चाहिए किन्तु यह भी अपूर्ण था। कहा जाता है कि इनके शिष्य ग्रोसे ने 1888 ईस्वी में 28वें अध्याय का और 1898 ईस्वी में प्रारम्भ से 14 अध्यायों का सम्पादित संस्करण प्रकाशित कराया। इसी क्रम में फ्रेन्च विद्वान् सिलवा लेवी ने 1890 में थियेटर आफ इण्डियन नामक ग्रन्थ में 18-22 और 34वें अध्यायों का विवेचनात्मक स्वरूप प्रस्तुत किया है।[16] लेकिन न तो ये अनुवाद था न ही सम्पादन। स्वाभाविक है कि पाश्चात्य विद्वानों द्वारा इस प्रकार प्रकाशित किये गये नाट्यशास्त्र में पाठभेद मिले। उनमें पाठभेद का कारण पाश्चात्य विचार भी था। इसके बाद ही भारतीय मनीषियों ने नाट्यशास्त्र के प्रकाशन की बागडोर संभाली और 1894 ईस्वी में पं. शिवदत्त और पं. काशीनाथ पाण्डुरंगराव ने अशुद्धियों या संदिग्ध पाठ वाली पाण्डुलिपियों के आधार पर निर्णय सागर प्रेस बम्बई से 37 अध्यायों का नाट्यशास्त्र प्रकाशित कराया।[17] लगभग 49 वर्ष के बाद 1943 में यही से शुद्धता की दृष्टि को ध्यान में रखते हुए एक दूसरा संस्करण 36 अध्यायों में प्रकाशित हुआ। इसके बाद इसी बीच दो और संस्करण प्रकाशित हुए- एक काशी और दूसरा बड़ौदा से। 1929 में पं. बटुकनाथ शर्मा तथा पं. बलदेव उपाध्याय ने चैखम्भा का संस्करण प्रकाशित कराया तथा बड़ौदा से श्री रामकृष्ण कवि ने 1926, 1934, 1954 और 1964 में क्रमशः 01-07, 08-18, 21-27, 28-34 अध्यायों का प्रकाशन कराया।[18] इसी समय काव्यमाला में प्रकाशित किये जाने वाले संस्करण में काशी और बड़ौदा में प्रयोग की गयी 40 पाण्डुलिपियों का सहयोग लिया गया था। बड़ौदा का संस्करण अभिनवभारती के साथ प्रकाशित हुआ, जिसके सातवें व आठवें अध्याय में अभिनवभारती को सम्मिलित नहीं किया गया। काशी और बड़ौदा संस्करण की आधारभूत पाण्डुलिपियाँ भिन्न होने के कारण दोनों के पाठभेद का एक कारण और था कि बड़ौदा के प्रथम संस्करण में 40 और द्वितीय संस्करण में 44 पाण्डुलिपियों का सहारा लिया गया था।[19] इतनी पाण्डुलिपियों के होने के कारण पाठभेद का होना स्वाभाविक ही है। बड़ौदा वाले द्वितीय संशोधित संस्करण के सम्पादक रामस्वामी शास्त्री हैं।[20]

इसी का तृतीय संस्करण 1980 में बड़ौदा से प्रकाशित हो चुका है। 1953 में प्रो. जी.एच. भट्ट को नेपाल की वीर लायब्रेरी से पाण्डुलिपि उपलब्ध हुई है।[21] इसके अतिरिक्त मनमोहन घोष ने मूल और अंग्रेजी अनुवाद के साथ कलकत्ता से नाट्यशास्त्र का संस्करण प्रकाशित किया है। जिसमें उन्होंने पाठभेद भी दिया है। इसी क्रम में डॉ० रघुवंश ने 1-7 अध्यायों का मूल-पाठान्तर और अनुवाद प्रकाशित किया

[14] वही- पृष्ठ-48,
[15] वही- पृष्ठ-48,
[16] वही- पृष्ठ-49,
[17] वही- पृष्ठ-49,
[18] वही- पृष्ठ-49,
[19] वही- पृष्ठ-49,
[20] वही- पृष्ठ-49,
[21] वही- पृष्ठ-49,

है। 1960 में दिल्ली विश्वविद्यालय की अनुसंधान परिषद से आचार्य विश्वेश्वर ने 1, 2 तथा 6 अध्याय अभिनवभारती के साथ हिन्दी व्याख्या सहित प्रकाशित किया है। इसके अतिरिक्त पं. मधुसूदन शास्त्री ने काशी हिन्दू विश्वविद्यालय से 1981 में तथा पं. बाबूलाल शुक्ल ने काशी से हिन्दी रूपान्तर के साथ नाट्यशास्त्र का प्रकाशन कराया है।[22] इस प्रकार पाश्चात्य और भारतीय विद्वानों ने प्राप्त पाण्डुलिपियों के आधार पर नाट्यशास्त्र का प्रकाशन खण्डशः या पूर्णरुपेण कराया। इस सुदीर्घ प्रकाशन की यात्रा में पाठभेद का होना बहुत ही स्वाभाविक है। पाठ-भेद के समालोचन की दृष्टि से कुछ महत्वपूर्ण तथ्य इस प्रकार सामने आ रहे है। कुछ विद्वान 5वें अध्याय के 40 श्लोकों को स्वाभाविक मानते है कुछ प्रक्षिप्त हैं। छठे अध्याय के अन्त में कुछ प्रतियों में शान्त रस का विवेचन किया गया है तो कुछ प्रतियों में नही है। कुछ संस्करणों में नवें अध्याय को दो भागों में विभाजित किया गया है। इसी कारण काशी बड़ौदा और मुम्बई संस्करणों में भिन्नता दिखाई पड़ती है। 12वें अध्याय में श्लोकों का क्रम भिन्न-भिन्न है और उनमें पाठभेद भी भिन्न-भिन्न है। बड़ौदा के संस्करण में 12वें अध्याय के परिशिष्ट में इसे स्पष्ट किया गया है। 14वें व 15वें अध्याय में छन्द-विवरण की दृष्टि से पिंगलादि अर्वाचीन परम्परा का अनुसरण किया गया है। शेष प्रतियों में गुरु (ऽ) और लघु (।) क्रम का निर्वाह किया गया है। 14वें अध्याय के लक्षण कुछ प्रतियों में उपजाति छन्द में है और शेष में अनुष्टुप् छन्द में है। लेकिन अधिकांश भाग अनुष्टुप् छन्द में ही हैं। 16वें अध्याय में अलंकार (लक्षणों) के लक्षण उपजाति वृत्त में है। लेकिन कुछ प्रतियों में अनुष्टुप् में हैं। 17वें अध्याय की कुछ प्रतियाँ दो भागों में विभक्त है। कुछ प्रतियों में अध्याय का क्रम विपरीत हो गया है; जैसे 34वां अध्याय और 24वां अध्याय। कुछ प्रतियों में 34वें अध्याय का कुछ भाग एक विशेष अध्याय बन गया है। कुछ संस्करणें का 36वां अध्याय दो रूपों में विभाजित है।[23] इस प्रकार हम देखते है कि विदेशी और स्वेदशी विद्वानों के द्वारा अंशतः या खण्डशः या पूर्ण रुपेण प्रकाशित नाट्यशास्त्र की एक लम्बी पाठ-यात्रा दिखाई पड़ती है।

इस शास्त्र की विशालता इससे भी स्पष्ट होती है कि कितनी प्रकार की पाण्डुलिपियों का सहारा पाश्चात्य व भारतीय विद्वानों ने लिया है। यह भी सम्भव है कि कुछ पाण्डुलिपियाँ अनुपलब्ध रहीं हो, जिनकी सहायता नहीं ली जा सकी हो; क्योंकि पुस्तकालयों में तो पाण्डुलिपियाँ मिल सकती है, लेकिन जो पारम्परिक भारतीय विद्वानों के घरों में पाण्डुलिपियां रही होंगी उनका उपयोग नहीं किया जा सका होगा। फिर भी यदि लगभग 150 पाण्डुलिपियों का सहारा नाट्यशास्त्र के खण्डशः या पूर्णतः सम्पादन और प्रकाशन में लिया गया होगा तो पाठभेद कितने प्रकार के हो सकते हैं, इसकी कल्पना करना कठिन है। विद्वानों को जिन पाण्डुलिपियों में पाठभेद दिखाई पड़ा, उसका तो कुछ विद्वानों ने संकेत कर भी दिया है, लेकिन बहुत से ऐसे प्राचीन संस्करण है, जिनमें पाठभेद का संकेत ही नहीं होगा। प्रसन्नता की बात है कि अब जो नाट्यशास्त्र का ग्रन्थ सम्पादित और प्रकाशित हो रहा है, उसमें विद्वान्गण संभावित और यथा प्राप्त पाठभेदों को पाद टिप्पणियों में (Footnote) संकेत कर रहे हैं।

---

[22] वही- पृष्ठ-50,

[23] वही- पृष्ठ-52,

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. संस्कृत वाङ्मय का वृहद् इतिहास, अष्टम खण्ड (काव्यशास्त्र), प्रकाशन-उ.प्र. संस्कृत संस्थान लखनऊ।
2. भरत और भारतीय नाट्यशास्त्र, सुरेन्द्र नाथ दीक्षित, प्रकाशक-मोतीलाल बनारसी दास, वाराणसी।
3. नाट्यशास्त्र विश्वकोष - प्रो. राधा बल्लभ त्रिपाठी, प्रकाशन-प्रतिभा प्रकाशन, दिल्ली।
4. Natyasastra of Bharatamuni - Edited by R.S. Nagar, परिमल पब्लिकेशन दिल्ली।
5. नाट्यशास्त्र, सम्पादक-बलदेव उपाध्याय, चैखम्भा संस्कृत सीरीज, वाराणसी।
6. अभिनवभारती - अभिनवगुप्त
7. संस्कृत काव्यशास्त्र का इतिहास, पी०वी० काणे।

नाट्यशास्त्रोक्तकरणानां पाठसमालोचनम्

सुजाता मुनुकुट्ल

उपोद्घातः –

भरतमुनिना प्रणीतस्य नाट्यशास्त्रस्य नाट्यवेदः इति नामान्तरमपि वर्तते। भारतीयवाङ्मये सकलशास्त्राणां, सर्वविज्ञानानां च आधारभूताः वेदाः एव ।

सर्वशास्त्रार्थसम्पन्नं सर्वशिल्पप्रवर्तकम्।
नाट्याख्यं पञ्चमं वेदं सेतिहासं करोम्यहम्।।1-15 ।।
एवं सङ्कल्प्य भगवान् सर्ववेदाननुस्मरन्।
नाट्यवेदं ततश्चक्रे चतुर्वेदाङ्गसम्भवम्।।1-16 ।।
जग्राह पाठ्यमृग्वेदात्सामभ्यो गीतमेव च।
यजुर्वेदादभिनयान् रसा नाथर्वणादपि।।1-17 ।।
वेदोपवेदैः सम्बद्धो नाट्यवेदो महात्मना।
एवं भगवता सृष्टो ब्रह्मणा सर्ववेदिना।।1-18।। (नाट्यशास्त्रे प्रथमाध्याये 15-18 श्लोकाः)

इति नाट्यशास्त्रप्रमाणवाक्यमनुश्रुत्य "देवतानां प्रार्थनाम् उरीकृत्य चतुर्वेदान् स्मृत्वा चतुर्मुखः पाठ्याभिनयसङ्गीतरसान् ततः (वेदेभ्यः) गृहीत्वा धर्मार्थकाममोक्षप्रदायकं नाट्यवेदं सृष्ट्वा प्रयोगार्थं भरतमुनये अदादिति" अवगम्यते। भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रं न तु केवलं नाट्यनृत्तनृत्यत्रिविधात्मक-नाट्यकलाबोधकं परन्तु काव्यसङ्गीतशास्त्राणामपि मूलभूतमासीदिति भरतोत्तराचार्याणामभिप्रायः। प्राचीननाट्याभिनयसङ्गीतकाव्यालङ्कारलक्षणशास्त्राणां चित्रलेखनादिललितकलानां च मूलभूत-सिद्धान्ताः भरतमुनिप्रणीतनाट्यशास्त्रे एवासन् इति ग्रन्थदर्शनेनैवावगम्यते। एतस्य नाट्यशास्त्रस्य प्रस्तुतकाले उपलभ्यमानाः मातृकादयः इत्थं वर्तन्ते। तद्देशविभागसहितं नाममात्रस्मरणमत्र क्रियते। नाट्यशास्त्रग्रन्थस्य हस्तलिखितमातृकाः बह्व्यः सन्ति। तासु कासाञ्चन मातृकाणां परिचयः –

श्रीमानवल्लिरामकृष्णकविमहोदयाः 40 हस्तलिपिप्रतीनां सङ्ग्रहणं कृत्वा तासां मातृकानां द्विधा विभागमकरोत्।

1. उत्तरराज्यमातृकाः 2. दक्षिणराज्यमातृकाश्चेति। एतेषु दक्षिणराज्यमातृकाः प्राचीनाः, उत्तरराज्यस्य मातृका अर्वाचीनाः इति तस्याभिमतम्। डा. मनोमोहन् घोष् महोदयः अपि अस्य अभिमतम् अङ्गीकृतः। दक्षिणराज्यमातृकाः न केवलं प्राचीनाः विशालाश्च आसन्। अभिनवगुप्तमहोदयः उत्तरराज्यमातृकाः अनुसृतवान्। अतः बरोडायां विद्यमानमुद्रितपुस्तकमपि तदनुसारमेव दृश्यते।

एवमुपलभ्यमानेषु सर्वासु प्रतिषु काश्चन प्रतीः चित्वा तत्र नाट्यशास्त्रस्थषट्त्रिंशदध्यायेषु चतुर्थाध्यायगतानाम् अष्टोत्तरैकशतकरणानां विषये अधुनातनकाले उपलभ्यमानेषु केषुचित् विविध-नाट्यशास्त्रमुद्रितप्रतिषु अमुद्रितमातृकासु च विद्यमानानां पाठभेदानामनुशीलनमत्र क्रियते। तदनुशीलनार्थं स्वीकृताः प्रतयः, द्वे मातृके च –

1. (GOS – Baroda)
2. (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस)
3. (सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी)
4. (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)

हस्तलिखितग्रन्थाः –

1. मातृका 1 GOML S.D. 1119 – D 12999 Paper In completed
2. मातृका 2 GOML S.D. 1120 – D 13000 Paper In completed

एतासु प्रतिषु मातृकयोश्च विद्यमानपाठभेदानां विस्तृतप्रस्तावात् पूर्वं चतुर्ध्यायगतानां शीर्षिकाक्रमेण विशदपरिचयः अत्र क्रियते।

चतुर्थाध्यायेविषयाः – (Gaekwad's Oriental Series No.XXXVI_Vol - I)

चतुर्थाध्याये नृत्यताण्डवलक्षणम्, ब्रह्मणो वचनानुसारेणामृतमन्थनाख्यसमवकारस्य प्रयोगः, त्रिपुरदाहाख्यडिमस्य प्रयोगः, करणाङ्गहारैः पूर्वरङ्गस्य प्रसादनविधिः, शिवेन भरतोपदेशनाय तण्डुनिदेशः, अङ्गहाराणां (32) समुद्देशः, करणलक्षणम्, **करणानि (108)**, करणानां कर्म, 1. तलपुष्पपुटम्, 2. वर्तितम्, 3. वलितोरुकम्, 4. अपविद्धम्, 5. समनखम्, 6. लीनम्, 7. स्वस्तिकरेचितम्, 8. मण्डलस्वस्तिकम्, 9. निकुट्टकम्, 10. अर्धनिकुट्टकम्, 11. कटिच्छिन्नम्, 12. अर्धरेचितम्, 13. वक्षःस्वस्तिकम्, 14. उन्मत्तम्, 15. स्वस्तिकम्, 16. पृष्ठस्वस्तिकम्, 17. दिक्स्वस्तिकम्, 18. अलातकम्, 19. कटीसमम्, 20. आक्षिप्तरेचितम्, 21. विक्षिप्ताक्षिप्तकम्, 22. अर्धस्वस्तिकम्, 23. अञ्चितम्, 24. भुजङ्गत्रासितम्, 25. ऊर्ध्वजानु, 26. निकुञ्चितम्, 27. मत्तल्लि, 28. अर्धमत्तल्लि, 29. रेचतनिकुट्टितम्, 30. पादापविद्धकम्, 31. वलितम्, 32. घूर्णितम्, 33. ललितम्, 34. दण्डपक्षम्, 35. भुजङ्गत्रस्तरेचितम्, 36. नूपुरम्, 37. वैशाखरेचितम्, 38. भ्रमरकम्, 39. चतुरम्, 40. भुजङ्गाञ्चितम्, 41. दण्डरेचितकम्, 42. वृश्चिककुट्टितम्, 43. कटिभ्रान्तम्, 44. लतावृश्चिकम्, 45.छिन्नम्, 46.वृश्चिकरेचितम्, 47. वृश्चितम्, 48. व्यंसितम् , 49. पार्श्वनिकुट्टकम्, 50. ललाटतिलकम्, 51. क्रान्तकम्, 52. कुञ्चितम्, 53. चक्रमण्डलम्, 54. उरोमण्डलिकम्, 55. आक्षिप्तम्, 56. तलविलसितम्, 57. अर्गलम् , 58. विक्षिप्तम्, 59. आवर्तम्, 60. डोलापादम्, 61. विवृत्तम्, 62. विनिवृत्तम्, 63. पार्श्वक्रान्तम्, 64. निस्तम्भितम्, 65. विद्युत्भ्रान्तम्, 66. अतिक्रान्तम्, 67. विवर्तितम्, 68. गजक्रीडितकम्, 69. तलसंस्फोटितम्, 70. गरुडप्लुतम्, 71. गण्डसूची, 72. परिवृत्तम्, 73. पार्श्वजानु, 74. गृध्रावलीनकम्, 75. सन्नतम्, 76. सूची, 77. अर्धसूची, 78. सूचीविद्धम्, 79. अपक्रान्तम्, 80. मयूरललितम्, 81. सर्पितम्, 82. दण्डपादम्, 83. हरिणप्लुतम्, 84.

प्रेङ्खोलितम्, 85. नितम्बम्, 86. स्खलितम्, 87. करिहस्तम्, 88. प्रसर्पितकम्, 89. सिंहविक्रीडितम्, 90. सिंहाकर्षितम्, 91.उद्वृत्तम्, 92. उपसृतम्, 93. तलसङ्घट्टितम्, 94. जनितम्, 95. अवहित्थम्, 96. निवेशम्, 97. एलकाक्रीडितम्, 98. ऊरूवृत्तम्, 99. मदस्खलितम्, 100. विष्णुक्रान्तम्, 101. सम्भ्रान्तम्, 102. विष्कम्भम्, 103. उद्घट्टितम् , 104. वृषभक्रीडितम्, 105. लोलितम् , 106. नागापसर्पितम्, 107. शकटास्यम्, 108. गङ्गावतरणम्।

अङ्गहाराः-(32)

1. स्थिरहस्तः, 2. पर्यस्तकः, 3. सूचीविद्धः, 4. अपविद्धः, 5. आक्षिप्तकः, 6. उद्घट्टितः, 7. विष्कम्भः, 8. अपराजितः, 9. विष्कम्भापसृतः, 10. मत्ताक्रीडः, 11. स्वस्तिकरेचितः, 12. पार्श्वस्वस्तिकः, 13. वृश्चिकापसृतः, 14. भ्रमरः, 15. मत्तस्खलितकः, 16. मदविलसितः, 17. गतिमण्डलः, 18. परिच्छिन्नः, 19. परिवृत्तरेचितः, 20. वैशाखरेचितः, 21. परावृत्तः, 22. अलातकः, 23. पार्श्वच्छेदः, 24. विद्युभ्रान्तः, 25. उद्वृत्तकः, 26. आलीढः, 27. रेचितः, 28. आच्छुरितः, 29. आक्षिप्तरेचितः, 30. सम्भ्रान्तः, 31. अपसर्पितः, 32. अर्धनिकुट्टकः।

रेचकाः (4)

पिण्डीबन्धानां क्रमः, ऋषीणां प्रश्नः, नृत्तप्रयोजनम्, लास्यताण्डवप्रयोगहेतुः, ताण्डवलक्षणम्, आसारितविधिः, नर्तकीकर्म (वर्धमाने), गीतछन्दकानां लक्षणम्, गीतानि-वस्त्वङ्गनिबद्धानि, तत्र वाद्यविधिः, सुकुमारनृत्तविधिः, नृत्तवाद्यविधिश्च।

एवं विधचतुर्धाध्यायवर्णितांशेभ्यः करणविषयकं लघुपरिचयं कर्तुमुद्यम्यते। मुनेरभिप्रायानुसारं हस्तपादसमायोगः नृत्यस्य करणमिति कथ्यते। एवमेव कतिचन नृत्तकरणानि अपि सन्ति। एतानि सर्वाणि आहत्य अष्टोत्तर एकशतम्। एतेषु करणेषु कानिचन स्थानकानि कानिचन आसनोचितानि कानिचन शयनप्रधानानि च सन्ति। एतेषां करणानां विनिवेशनं कुत्रेति प्रसङ्गे नृत्ते युद्धे नियुद्धेच तथा गतिपराक्रमे गतिप्रचारे च करणानां एतेषां प्रयोगः कार्यः इति अवगम्यते। विविधस्थानानि, नृत्तहस्तचार्यः करणस्य मातृकाः भवन्तीति भरतमुनिरभिप्रैति। एवंविधकरणानां विषये विविधपूर्वोक्त प्रतिषु मातृकयोश्च दृश्यमाननिर्वचनेषु विद्यमान साम्यवैषम्य सहितं पाठभेद विचारः तत् तदौचित्यं च चितानां करणानां विषये अत्र निरूप्यते। अत्र स्वीकृतकरणानां विवरणसमये (GOS – Baroda) द्वारा मुद्रित प्रतितः आदारवाक्यानि स्वीक्रियन्ते।

1. "निहञ्चितांसकूटं च तल्लीनं करणं स्मृतम्।" (4 - 1/67)

६. लीनम्।

इत्यत्र नैके पाठाः दृश्यन्ते। यथा –

(i) नभास्वितांसकूटं च तल्लीनं करणं स्मृतम्। (4 - 1/67) (मातृका -1)
(ii) निकुञ्चितांसकूटस्थं तल्लीनं करणं मतम्। (4 - 1/67) (मातृका - 2)
(iii) निहञ्चितांसकूटं च तल्लीनं करणं स्मृतम्। (4 - 1/67)
(GOS – Baroda) न.ब.त. निकुच्चितांस, म.ठ. नभास्वितांस।
(iv) निकुञ्चितांसकूटं तल्लीनं करणं स्मृतम्।
(4 - 1/67) (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस) निहञ्चितांस – ब.
(v) निहञ्चितांसकूटं च तल्लीनं करणं स्मृतम्।(4 - 2/67)
(सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी) निकुञ्चितांसकूटं च- ख.घ.)
(vi) निहञ्चितांसकूटं च तल्लीनं करणं स्मृतम्।(4 - 1/67) (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)
K.S.S. M.G. निकुञ्चितांसकूटं। G.O.S.N.S. निहञ्चितांसकूटं।

एवं भिन्नभिन्नपाठेषु उपलभ्यमानेषु कतमः पाठः उचितः इति विचारणीये, अत्र हेतुनिर्देशः क्रियते। अत्रकश्चन क्रमः पाल्यते। तदनुसारं एताभिः प्रतीभिः साकम् अभिनवगुप्तपादस्य अभिनवभारत्यां यः प्रयोगः स्वीक्रियते तस्य प्रयोगस्य प्राधान्यं दीयते। तथैव नाट्यशास्त्रे आन्तरिकप्रमाणमनुसृत्य यस्य-कस्यापि प्रयोगस्य सन्दर्भान्तरे प्रस्तावना यदि क्रियते तदनुसारमपि औचित्यनिर्धार्णं क्रियते। तत् मौलिकाधाररूपेण परिगण्यते।

पताकाञ्जलि वक्षस्थं प्रसारितशिरोधरम्।।66।।
निहञ्चितांसकूटं च तल्लीनं करणं स्मृतम्। इति लीनाख्यकरणसम्बद्धश्लोकोऽयम्।

अस्य प्रयोगः अभिनवभारत्युक्तवाक्येषु इत्थं दृश्यते -

पताकाभ्यां तु हस्ताभ्यां संश्लेषादञ्जलिः स्मृतः। (ना.शा. 9-1/125) भा.वि.प्र-दिल्ली)
प्रसारितसमाः सर्वा यस्याङ्गुल्यो भवन्ति हि।
कुञ्चितश्च तथाङ्गुष्ठः स पताक इति स्मृतः।। (ना.शा. 9-18) भा.वि.प्र-दिल्ली)
उत्क्षिप्तबाहुशिखरं निकुञ्चितशिरोधरम्।
निहञ्चितं शिरो ज्ञेयं स्त्रीणामेतत्प्रयोजयेत्। (ना.शा. 8-30) भा.वि.प्र-दिल्ली)
तद्योगादंसकूटयोर्निहञ्चितत्वम्। .... योजना तूर्ध्वमण्डलिनौ। (ना.शा. 9-203)

नृत्तहस्तौ प्राक्प्रयुज्य तद्वर्तनक्रमेण वक्षोदेशेऽञ्जलिं रचयेत्। एतदेव पताकाग्रहणस्य प्रयोजनम्। अञ्जलेः नलिनीपद्मकोशवर्तनया सम्पादनं माभूत्। अपि तूर्ध्वमण्डलवर्तनया। तथा पताकयोः स्फुटप्रयोगोत्पत्तिः। (GOS – Baroda)

निष्पत्तिः -एषु स्थलेषु कुञ्चित इति, निहञ्चित इति च पदानां प्रयोगः नाट्यशास्त्रे बहुत्र दृश्यते इति कारणात् निकुञ्चितांसकूटं, निहञ्चितांसकूटम् उभयस्यापि मौलिकत्वं दृश्यते। नभास्वितांसकूटमिति प्रयोगः नाट्यशास्त्रे कुत्रापि न दृश्यते इति कारणात् अस्यार्थः कः? कथम् अत्र युज्यते? इति विद्वद्भिः निर्णयः करणीयः। कुञ्चित इत्यस्य अर्थः वर्तते सङ्कोचः। श्लोकेऽपि अयमर्थः युज्यते इति कारणात् "निकुञ्चितांसकूटम्" इति पाठस्य मौलिकत्वं प्रमाणितं भवति।

2. "पर्यायशः कटिश्छिन्ना बाह्वोः शिरसि पल्लवौ॥४.2/७१॥"

११. कटिच्छिन्नम्।

इत्यत्र वीद्यमानाः पाठाः एते -

i. पर्यायशः कटिश्छिन्ना बाहू शिरसि विप्लवौ॥ (4 - 2/71) ॥ (मातृका -1)

ii. पर्यायतः कटिश्छिन्ना बाहू शिरसि पल्लवौ॥ (4 - 2/71) ॥ (मातृका - 2)

iii. पर्यायशः कटिश्छिन्ना बाह्वोः शिरसि पल्लवौ॥ (4 - 2/71) ॥ (GOS – Baroda)

iv. पर्यायशः कटिश्छिन्ना बाहू शिरसि पल्लवौ॥(4 - 2/71) (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस)
पर्यायसः(शः) कटी छिन्ना बाह्वोः शिरसि पल्लवे॥ क-ख)

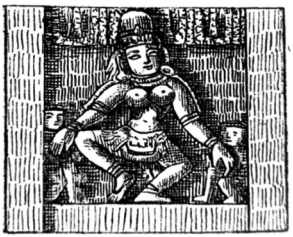
v. पर्यायशः कटिश्छिन्ना बाह्वोः शिरसि पल्लवौ॥ (4-1/72)
(सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी

1. ख.ग - पर्यायशः कटिः छिन्ना बाहू शिरसि पल्लवौ।
2. ग.क.ख. - पर्यायशः कटीछिन्ना बाह्वोः शिरसि पल्लवे।
3. ख.ख. - पर्यायशः कटी छिन्नौ बाहोः शिरसि पल्लवे।)

vi. पर्यायशः कटिश्छिन्ना बाह्वोः शिरसि पल्लवौ॥(4-2/71) (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)
N.S.K.S.S.M.G.बाहू, GOSबाह्वोः

निष्पत्तिः अत्र कटी छिन्ना, कटिश्छिन्ना इति प्रयोगद्वयं दृश्यते। अत्र कटि शब्दः कटीशब्दश्च समानार्थकौ श्रोणीदेशः अथवा श्रोणिफलकम् इत्यर्थे एव प्रसिद्धौ अतः यस्य कस्यापि ग्रहणे दोषः नास्ति। तथापि यदि स्पष्टतया ग्राह्यम् अभिनवभारत्यां कटी मध्यस्य वलनात् छिन्ना सम्परिकीर्तिता इति प्रयुक्तत्वात् कटी छिन्ना इति प्रयोग एव ग्राह्यः भवति। एवं कटि कट्योर्मध्ये समस्या परिहृता भवति। अस्मिन् एव लक्षणे अन्ते पल्लवौ इति पदं प्रयुक्तम्। स्वीकृतेषु सर्वेषु पाठेषु यद्यपि पल्लवाविति प्रयोगः दृश्यते तथापि प्रथममातृकायां तु विप्लवौ इति प्रयोगः दृश्यते। अयं विप्लवशब्दः नाट्यशास्त्रे कुत्रापि एतत् करणविवराणावसरे अदृष्टत्वात् पल्लवौ इति पदमेव युक्तमिति प्रकटयितुं शक्यते। ततः एतल्लक्षणादौ विद्यमानशब्दः पर्यायशः इति यः दृश्यते तस्य पाठत्रयं प्राप्तम्। पर्यायशः, पर्यायतः, पर्यायसः इति एतेषु त्रिषु पाठेषु पर्यायशः इति पाठः क्रमशः इत्यर्थे ग्राह्यो भवति। अन्यस्य पाठद्वयस्य ग्रहणमत्र अयोग्यमेव। तथैव बाहुद्वयस्य प्रयोगेणैव अस्य करणस्य आचरणत्वात् बाहू इति पाठः योग्यः भवति। एवं प्रकारेण पर्यायशः कटी छिन्ना बाहू शिरशि पल्लवौ इति पाठस्य मौलिकत्वं प्रमाणितं भवति।

3. अलातं चरणं कृत्वा व्यंसयेद्दक्षिणं करम्॥ 4.2/78 ॥
ऊर्ध्वजानुक्रमं कुर्यादलातकमिति स्मृतम्।(4 - 1/79)



१८. अलातकम्।

इत्यत्र अनेके पाठा दृश्यन्ते। यथा -

(i) अलातं चरणं कृत्वाप्यंसयोर्दक्षिणं करम्॥ (4 - 2/78) ॥
ऊर्ध्वजानुक्रमं चैव अलातककरं न्यसेत्। (4 - 1/79) (मातृका -1)

(ii) अलातं चरणं कृत्वाप्यंसयेद्दक्षिणं करम्॥ (4 - 2/78) ॥
ऊर्ध्वजानुक्रमं चैव अलातकरणं न्यसेत्। (4 - 1/79) (मातृका - 2)

(iii) अलातं चरणं कृत्वा व्यंसयेद्दक्षिणं करम्॥ (4 - 2/78) ॥ (GOS – Baroda)
ऊर्ध्वजानुक्रमं कुर्यादलातकमिति स्मृतम्। (4 - 1/79)
(GOS – Baroda - ठ.म. चैवाप्यलातकरणं न्यसेत्।)

(iv) अलातं चरणं कृत्वा व्यंसयेद्दक्षिणं करम्॥ (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस – प्रजातं चरणं कृत्वा व्यंसयेद्दक्षिणं करम्॥ - ख)
ऊर्ध्वजानुक्रमं [1]कुर्यादलातकमिति [2]स्मृतम्। (4 - 1/79) (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस– पा.भे. – 1.चैव - का., 2.भवेत्-का.)

(v) अलातं चरणं कृत्वा व्यंसयेद्दक्षिणं करम्॥ (4 - 1/79) (सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी)
ऊर्ध्वजानुक्रमं कुर्यादलातकमिति स्मृतम्। (4 - 2/79) (सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी - ख.घ.- ऊर्ध्वजानुक्रमं चैव अलातकरणं भवेत् ।)

(vi) अलातं चरणं कृत्वा व्यंसयेद्दक्षिणं करम्॥ (4 - 2/78) (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)
ऊर्ध्वजानुक्रमं [1]कुर्यादलातकमिति [2]स्मृतम्। (4-1/79) (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्लीपाठभेदाः –K.S.S.M.G. चैव अलातकरणं भवेत्, G.O.S. N.S.

(Same as above)

(अभिनवभारती)

एतेषु कतमः पाठ उचितः अस्ति विचारणीयः।

"पृष्ठे प्रसारितः पादो वलितेनान्तरीकृतः।
पार्ष्णिप्रपतिता चैवमलाता सा प्रकीर्तिता॥" (ना. शा. 10-41)

अंसाद्विनिष्क्रमणं व्यंसयेदत्। तं च नृत्तहस्तं (नितम्बहस्तं) दक्षिणेन रचयति। यत् –
"कुञ्चितं पादमुत्क्षप्य जानुस्तनसमं न्यसेत्।
द्वितीयं च क्रमं तूर्ध्वमूर्ध्वजानुः प्रकीर्तिता।।" (ना.शा. 10-33)
ततश्चारीनिवेशाच्च पादस्याप्यलातादिसंज्ञा। एवं सर्वत्र।
"बाहुशीर्षाद्विनिष्क्रान्तौ नितम्बाविति कीर्तितौ।" (ना.शा. 8-196)

योजना तु – दक्षिणपादेनालातां चारीं प्रयुञ्जानो दक्षिणहस्तेन नितम्बं कृत्वा चतुरश्रमेव कुर्यात्। वामेन पादेनोर्ध्वजानुं ततो वामेनाप्यङ्गेन। एवमेतेप्यलातचार्या द्वि (द्विः) प्रयोगात्तन्नामधेयमेवेदं करणम्। प्रयोगश्चास्य ललितनृत्तविषये। यथा – "देवं हं उणवशमिं" इत्यादौ। (78) (GOS – Baroda)

निष्पत्तिः - एतस्मिन् श्लोके अलातकमिति करणस्य वर्णनं दृश्यते। श्लोकेषु उद्दिष्टक्रमेण तथा अभिनवभारत्याम् उक्तक्रमेण च पार्ष्णी द्वयं योजयन्त्या यदि पादौ कटिपर्यन्तं चक्रवत् स्थाप्येते तथा दक्षिणहस्तः दक्षिणजानोरुपरि न्यस्तः, तथा वामहस्तः अंसभागात् दूरीकृत्य त्यक्तः अथवा प्रसारितः तदानीं तत् करणम् अलातकमिति कथ्यते। तदनुसारं यदि अनुशील्यते अयं श्लोकः मातृकाद्वयं विहाय अन्यप्रतिषु सर्वत्रापि एकधा एव वर्तते। अनुसन्धायकपदेषु यद्यपि लघुभेदः दृश्यते तथापि अवयवानां निक्षेपणपदप्रयोगे भेदः नास्तीति कारणात्प्रतिषु विद्यमानश्लोकस्यैव मौलिकत्वं ग्राह्यम्। तत्रापि अभिनवभारत्या सह विद्यमानस्य बरोडा प्रतौ यः श्लोकः लभ्यते स एव प्रमाणीक्रियते। यथा -

अलातं चरणं कृत्वा व्यंसयेद्दक्षिणं करम्।
ऊर्ध्वजानुक्रमं कुर्यात् अलातकमिति स्मृतम्।। इति।

4. **विक्षिप्तं हस्तपादं च तस्यैवाक्षेपणं पुनः॥** 4-2/81 ॥
यत्र तत्करणं ज्ञेयं विक्षिप्ताक्षिप्तकं द्विजाः। (4 - 1/82)

२१. विक्षिप्ताक्षिप्तकम्।

(i) विक्षिप्तं हस्तपादं तु तस्यैवाक्षेपणं पुनः॥ 4-2/81 ॥
यत्र तत्करणं ज्ञेयं विक्षिप्ताक्षिप्तकं तथा। (4 - 1/82) (मातृका -1)

(ii) विक्षिप्तं हस्तपादं तु तस्यैवाक्षेपणं पुनः॥ 4-2/81 ॥
यत्र तत्करणं ज्ञेयं विक्षिप्ताक्षिप्तकं द्विजाः। (4 - 1/82) (मातृका - 2)

(iii) विक्षिप्तं हस्तपादं च तस्यैवाक्षेपणं पुनः॥4-2/81 ॥
यत्र तत्करणं ज्ञेयं विक्षिप्ताक्षिप्तकं द्विजाः। (4 - 1/82) (GOS – Baroda)

(iv) विक्षिप्तं हस्तपादं च तस्यैवाक्षेपणं पुनः॥4-2/81
यत्र तत्करणं ज्ञेयं विक्षिप्ताक्षिप्तकं द्विजाः। (भारतीयविद्याप्रकाशन – दिल्ली,बनारस)

(v) विक्षिप्तं हस्तपादं च तस्यैवाक्षेपणं पुनः।

यत्र तत्करणं ज्ञेयं विक्षिप्ताक्षिप्तकं द्विजः।। (4 - 2/82) (सम्पूर्णानन्द संस्कृतविश्वविद्यालय)

(vi) विक्षिप्तं हस्तपादं च तस्यैवाक्षेपणं पुनः।।4-2/81

यत्र तत्करणं ज्ञेयं विक्षिप्ताक्षिप्तकं द्विजाः। (4 - 1/82) (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)

(अभिनवभारती)

एकस्य हस्तस्य व्यावर्तनकरणकाले पादस्य बहिर्निष्क्रमणलक्षणो विक्षेपः। द्वितीयहस्तस्तु चतुरश्र एव। पुनः परिवर्तितकरणेन तस्य हस्तपादस्याक्षेपो द्वितीयस्य विक्षेपः। गमनागमनप्रधाने वाक्यार्थे चास्य प्रयोगः।

यथा – आवर्तउजंतउ पुणं रगइदम् इत्यादाविति केचित्।

उपाध्यायास्त्वाहुः – अभिनयहस्ता ये वक्ष्यन्ते तत्प्रधानस्य करणस्य वाक्यार्थाभिनये प्रयोगः। न तु केवलवर्तनाप्रधानस्य केवलनृत्तहस्तप्रधानस्य वा। तस्य तु नृत्ते प्रयोगः प्राधान्येन। अन्ये तु कदाचिदङ्गस्य मोदरक्षणायै यथायोगमभिनयान्तराले गतिपरिक्रमे तालान्तरसन्धाने युद्धनियुद्धचारीस्थानके सञ्चारे वा प्रयोग इति एतच्च सर्वत्रानुसरणीयम्।(81) (GOS – Baroda)

निष्पत्तिः –अस्मिन् श्लोके विक्षिप्ताक्षिप्तकनाम्नः करणस्य विवरणं क्रियते। यत्र हस्तयोः पादयोश्चापि प्रथमं विक्षेपणं तदनु आक्षेपणं च क्रियते तद् विक्षिप्ताक्षिप्तकं ज्ञेयमिति भरतेन मुनीन् प्रति अवोचि। अत्र स्वीकृतेषु षट्सु ग्रन्थेषु पञ्चसु द्विजशब्दप्रयोगः कृतः। तत्रापि चतुर्षु ग्रन्थेषु द्विजाः इति, सम्पूर्णानन्द-संस्कृतविश्वविद्यालयप्रतौ द्विजः इति च वर्तते। अत्र द्विजः इति एकवचनप्रयोगः दोषाय भवति। कारणं – द्विजशब्दस्य प्रथमाविभक्तिप्रयोगः अन्वयक्लेशं दर्शयति। यतः द्विजशब्दस्य कर्तृभावेन अस्मिन् श्लोके कुत्रापि क्रियापदं नोपलभ्यते। सर्वमपि नाट्यशास्त्रं भरतेन इतरेभ्यः मुनिभ्यः विव्रियते इति कारणात् द्विजाः इति सम्बोधनं तु समुचितं भवति। द्विजाः इति स्थाने "तथा" यदि स्वीक्रियते (प्रथममातृकायाम् उक्तरीत्या) तेन प्रयोगेण विशिष्टं प्रयोजनं किमपि न सिद्ध्यति। अतः प्रथममातृकायां विद्यमानात् "तथा" इति शब्दात् "**द्विजाः**"इति शब्द एव युक्तः इति गृह्यते। तथैव प्रथमश्लोकार्थे विक्षिप्तं हस्तपादं इत्यनन्तरं मातृकाद्वये "**तु**"इति शब्दः, चतुर्षु अपि प्रतिषु "**च**"कारश्च दृश्येते। एतत् द्वयमपि पादपूणार्थमेव स्वीकृतम्। प्रतिष्वेव पाठाधिक्यं वर्तते इति कारणात् प्रतिगतं मतमेव स्वीकरणीयं भवति।

5. स्वस्तिकौ चरणौ कृत्वा करिहस्तं च दक्षिणम्।। (4 - 2/82)।।

वक्षस्थाने तथा वाममर्धस्वस्तिकमादिशेत्।(4 - 1/83)

२२. अर्धस्वस्तिकम्।

(i) स्वस्तिकौ चरणौ कृत्वा कटिहस्तश्च दक्षिणम्॥ (4 - 2/82) ॥
वक्षस्थाने तथा वाममर्धस्वस्तिकमादिशेत्। (4 - 1/83) (मातृका -1)

(ii) स्वस्तिकौ चरणौ कृत्वा करिहस्तश्च दक्षिणम्॥ (4 - 2/82) ॥
वक्षस्थाने तथा वाममर्धस्वस्तिकमाचरेत्। (4 - 1/83) (मातृका - 2)

(iii) स्वस्तिकौ चरणौ कृत्वा करिहस्तं च दक्षिणम्॥ (4 - 2/82)॥
वक्षस्थाने तथा वाममर्धस्वस्तिकमादिशेत्। (4-1/83) (GOS–Baroda)
पाठभेदाः –(ठ.ब.म.त. कटिहस्तम्।)

(iv) स्वस्तिकौ चरणौ कृत्वा करिहस्तं च दक्षिणम्॥(4 - 2/82) (भारतीयविद्याप्रकाशन – दिल्ली,बनारस – पाठभेदाः - कटिहस्तं –क.ख.)

(v) स्वस्तिकौ चरणौ कृत्वा करिहस्तं च दक्षिणम्। (4 - 1/83)
वक्षस्थाने तथा वाममर्धस्वस्तिकमादिशेत्। (4 - 2/83) (सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी - पाठभेदाः – क.त.म. – कटिहस्तं।)

(vi) स्वस्तिकौ चरणौ कृत्वा करिहस्तं च दक्षिणम्। (4 - 2/82)
वक्षस्थाने तथा वाममर्धस्वस्तिकमादिशेत्। (4 - 1/83) (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)

(अभिनवभारती)

समुन्नतो लताहस्तः पार्श्वात्पार्श्वं तु दोलितः।
त्रिपाताकोऽपरः कर्णे करिहस्तः प्रकीर्तितः॥
तिर्यक्प्रसारितौ चैव पार्श्वसंस्थौ लताभिधौ। (ना.शा.9-198-199)

कचिहस्तम् इति केचित्पठन्ति। तत्र व्याख्या कट्यां यो हस्तोर्धऽचन्द्रः पक्षप्रद्योतकवाञ्चितकौ। वाममिति खटकास्यम् (ना.शा.9-61) पादाभ्यामेव स्वस्तिकयोगादर्धस्वस्तिकम्। एतत्करणमभिनयहस्तरहितमेव।(82))(GOS – Baroda)

निष्पत्तिः –श्लोकेऽस्मिन् अर्धस्वस्तिकनाम्नः करणस्य विवरणावसरे पूर्वार्धे सवस्तिकौ चरणौ कृत्वा कटिहस्तश्च दक्षिणं, कटिहस्तं च दक्षिणं, करिहस्तं च दक्षिणं इति पाठत्रयं दृश्यते। अत्र कटिहस्तश्च इति यः प्रयोगः मातृकाद्वये वर्तते, सः वाक्यरचनोचितप्रयोगः न भवति। यतः तत्र द्वितीयाविभक्तिप्रयोगापेक्षा वर्तते। अथेदानीम् अवशिष्टपाठभेदद्वयं यदि स्वीक्रियते **करिहस्तं, कटिहस्तं** इति मुद्राद्वये अन्यतरस्य ग्रहणावकाशः भवति। अत्र करिहस्तप्रयोगेण दक्षिणः करः गजतुण्डाकृतौ स्थापनीयः, कटिहस्तः इति प्रयोगेण कटिस्थाने न्यस्तो भवेत् दक्षिणः करः। उपलभ्यमाने चित्रे यदि अनुशील्यते उभयथा अपि समीचीनमेव भवति। यतः चित्रे विद्यमानः दक्षिणकरः करिहस्तसदृशः भवति। कटिदेशस्थश्च भवति। अनेन कारणेन विदुषः स्वस्वमतिमनुसृत्य प्रयोग सन्दर्भौचित्यं च मनसि निधाय यथामति स्वीकुर्युः। अतः अयं श्लोकः **स्वस्तिकौ** चरणौ कृत्वा करिहस्तं/कटिहस्तं च दक्षिणम्॥(4-2/82)॥ वक्षस्थाने तथा वाममर्धस्वस्तिकमादिशेत्।(4-1/83) इति पठितुं शक्यते।

6. व्यावृत्तपरिवृत्तस्तु स एव तु करो यदा॥ (4.2/83) ॥
अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्। (4.1/84)

२३. अञ्चितम्।

(i) व्यावृत्तं परिवृत्तस्तु स एव तु करे यदा॥ (4.2/83)॥
अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्। (मातृका -1)

(ii) व्यावृत्तपरिवृत्तश्च स एव तु करौ यदा॥(4.2/83)॥
अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्। (मातृका - 2)

(iii) व्यावृत्तपरिवृत्तस्तु स एव तु करो यदा॥ (4.2/83)॥
अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्।(4.1/84 (GOS – Baroda) (प.म.परिवृत्तं तु)

(iv) व्यावृत्तपरिवृत्तस्तु स एव तु करो यदा॥(4.2/83)
अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्।(4.1/84 (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस – (No पाठभेदाः)

(v) व्यावृत्तपरिवृत्तस्तु स एव तु करो यदा।(4.1/84)
अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्।(4.2/84 (सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी - क-प.म. व्यावृत्तपरिवृत्तं तु)

(vi) व्यावृत्तपरिवृत्तस्तु स एव तु करो यदा॥ (4.2/83)॥
अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्।(4.1/84 (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)

(अभिनवभारती)

स एवेति योऽर्धस्वस्तिककरणे करिहस्त उक्तः स एव व्यावर्तितकरणेन यदा नासाक्षेत्रे अलपल्लवाकृतित्वादञ्चिततसारणानुकारि तदञ्चितम्। एतस्य संमुखीनात्मविषये स्वातिशयकौतुकप्रधाने वाक्यार्थे प्रयोगः। यथा –एवउवेम्मकुहेउको इति।(83))(GOS – Baroda)

निष्पत्तिः -अस्मिन् श्लोके अर्धस्वस्तिककरणस्यैव व्यावृत्तपरिवृत्तप्रयोगः क्रियते। प्रयत्नेऽस्मिन् अर्धस्वस्तिके दक्षिणजानौ विद्यमानः दक्षिणबाहुः अस्मिन् वामजानुं प्रति परिवर्तितो भवति। तस्योपरि वामहस्तस्थापनं भवति। एतदाधारीकृत्य यदि पूर्वोक्तमपि परिशील्यते तत्र करिहस्त शब्दः एव औचित्यं भजते। अथ अत्र विद्यमानपाठभेदः करिशब्दविनिवेशने एव दृश्यते। प्रथममातृकायां करे इति सप्तमी प्रयोगः, द्वितीयमातृकायां करौ इति प्रथमाविभक्त्यस्थद्विवचनप्रयोगः, अवशिष्टप्रतिचतुष्टये करो इति प्रथमैकवचनप्रयोगः दृश्यते। अत्र अवधार्यः विषयः इत्थमस्ति। यः करः करिहस्ताकृतौ दक्षिणभागे स्थापितः अर्धस्वस्तिककरणे स एव करः वामभागं प्रति परिवर्तितः स्यात् इति करणस्यास्याभिप्रायत्वात् अत्र कर इति प्रथमैकवचनरूपमेव मौलिकत्वं सम्पादयति।

अत्र अन्योप्यनुशीलनोऽयोंशः वर्तते। द्वितीयमातृकायां तथा मुद्रितप्रतिचतुष्टये च श्लोकारम्भे व्यावृत्तपरिवृत्तस्तु इति प्रयोगः दृश्यते। परं तु प्रथममातृकायां व्यावृत्तं परिवृत्तस्तु इति आरब्धः। एवं पृथक्कृतप्रयोगग्रहणे किञ्चिदनौचित्यं वर्तते। व्यावृत्तमिति परिवृत्तः इति च प्रयोगद्वये व्यावृत्तं द्वितीयाविभक्त्यैकवचनरूपेण, परिवृत्तः इति प्रथमैकवचनरूपेण च विद्यमानत्वात् तत्र अन्वयः क्लिष्टकरः भवति। अतः अयं पाठः लेखकप्रामादिकदोषवशात् सञ्जातः स्यात्।

अतः जि.ओ.यस् बरोडा प्रतौ विद्यमानः

व्यावृत्तपरिवृत्तस्तु स एव तु करो यदा॥ (4.2/83)॥

अञ्चितो नासिकाग्रे तु तदञ्चितमुदाहृतम्।(4.1/84 (GOS – Baroda) समुचितपाठः इति गृह्यते।

7. वामदक्षिणपादाभ्यां घूर्णमानोपसर्पणैः॥ (4.2/87) ॥
उद्वेष्टितापविद्धैश्च हस्तैर्मत्तल्ल्युदाहृतम्। (4.1/88)

२७. मत्तल्लि।

(i) वामदक्षिणपार्श्वाभ्यां घूर्णमानोपसर्पणैः॥ (4.2/87)॥
उद्वेष्टितापविद्धैश्च हस्तैर्मत्तल्ल्युदाहृतम्। (मातृका -1)

(ii) वामदक्षिणपादाभ्यां घूर्णमानोपसर्पणैः॥ (4.2/87) ॥
उद्वेष्टितापविद्धैश्च हस्तैर्मत्तल्ल्युदाहृतम्। (मातृका - 2)

(iii) वामदक्षिणपादाभ्यां घूर्णमानोपसर्पणैः॥ (4.2/87) ॥
उद्वेष्टितापविद्धैश्च हस्तैर्मत्तल्ल्युदाहृतम्। (GOS – Baroda) (प.म. पूर्णमानोपसर्पणैः)

(iv) वामदक्षिणपादाभ्यां घूर्णमानोपसर्पणैः॥(4.2/87) ॥
उद्वेष्टितापविद्धैश्च हस्तैर्मत्तल्ल्युदाहृतम्। (भारतीयविद्याप्रकाशन – दिल्ली,बनारस - क.का. पूर्ण)

(v) वामदक्षिणपादाभ्यां घूर्णमानोपसर्पणैः।(4.1/88)
उद्वेष्टितापविद्धैश्च हस्तैर्मत्तल्ल्युदाहृतम्।(4.2/88) (सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी - ख.क.प.म. पूर्णमानोपसर्पणैः।)

(vi) वामदक्षिणपादाभ्यां घूर्णमानोपसर्पणैः॥(4.2/87) ॥
उद्वेष्टितापविद्धैश्च हस्तैर्मत्तल्ल्युदाहृतम्। (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)

(अभिनवभारती)

चार्यप्येवंरूपैव (ना.शा.10-28) भविष्यति। घूर्णमानस्य ततो यान्युपसर्पणानि पादस्य तैरुपलक्षिताभ्यां पादाभ्याम्। घूर्णनं च पादस्य द्वितीयपादगुल्फस्वस्तिकोपसर्पणम्। तत्समकालं च हस्तौ नितम्बाख्यावुद्वेष्टितौ तदोपसर्पणकालेपविद्धोपवेष्टनेद्धावपवेष्ठितौ। एवं द्वितीयेनाङ्गेन। बहुवचनं पुनः पुनरित्थं क्रियते सूचयति। मदनं मत्तं तनोतीति मत्तल्लि मदोत्कलस्य वीप्सायोगेन करणेन। तन्मत्तल्लित्रये विक्षेपः। मत्तशेखरकादिविषयोस्याः प्रयोगः। (87)) (GOS – Baroda)

निष्पत्तिः -मत्तल्लिनाम्नः करणस्य निरूपकेऽस्मिन् श्लोके द्वौ पाठभेदौ द्विविधप्रतिषु मातृकयोश्च दृश्येते। तत्र प्रथमः भवति – श्लोकारम्भे वामदक्षिणपादाभ्यां इत्यत्र पादप्रयोगविषकः। पादाभ्याम् इत्ययं प्रयोगः द्वितीयमातृकायां तथाचेतरप्रतिचतुष्टये च विद्यते। परन्तु प्रथममातृकायां पादाभ्यामिति स्थाने **पार्श्वाभ्याम्** इति प्रयोगोऽस्ति। अर्थावबोधक्रमे अभिनवभारत्यामपि **पादाभ्याम्** इत्येव प्रयोगः स्वीकृतः। पार्श्वप्रयोगस्वीकरणे पुनः पादप्रयोगापेक्षापि भवति। तथाकर्तुं श्लोके नास्त्यवकाशलेश इति कारणात् पार्श्वाभ्यामिति प्रयोगापेक्षया पादाभ्यामिति प्रयोगे एव विद्वत्सम्मतं भवतीत्यवगम्यते।

अथ द्वितीयः पाठभेदः घूर्णमानोपसर्पणैः इत्यत्र दृश्यते। परिशील्यमानेषु षट्ष्वपि प्रतिविशेषेषु घूर्णमान इत्येव प्रयोगः यद्यपि दृश्यते तथापि जि.ओ.यस्, बरोडा प्रतौ, **सम्पूर्णानन्दविश्वविद्यालयप्रतौ** च **पूर्णमानोपसर्पणैः** इति पाठान्तरं दृश्यते। पाठान्तरमिदं कियत् समर्थनीयमित्यत्र अभिनवभारतीव्याख्यानं प्रमाणं वहति। तत्र अविनवगुप्तपादेन घूर्णमानस्य ततो यान्युपसर्पणानि पादस्य तैरुपलक्षिताभ्यां पादाभ्याम्। घूर्णनं च पादस्य द्वितीयपादगुल्फस्वस्तिकोपसर्पणम् इति प्रयुक्तम्। अत्र अनेन महानुभावेनापि घूर्णशब्दः एव स्वीकृतः न तु पूर्णशब्दः। सन्दर्भेऽस्मिन् घूर्णनशब्दस्य विवरणमपि दत्तमनेन। अतः पूर्णनापेक्षया घूर्णनमेव ग्राह्यमिति विद्वन्मतमिदं सर्वेषामपि मान्यं भवति।

8. ऊर्ध्वजानुं विधायाथ तस्योपरि लतां न्यसेत्॥४.९४॥
दण्ड्पक्षं तु तत्प्रोक्तं करणं नृत्तवेदिभिः। (4.1/95)

३४. दण्डपक्षम्।

(i) ऊर्ध्वजानुं विधायाथ तस्योपरितलं न्यसेत् ॥ ४.९४ ॥
दण्ड्पक्षं तत्प्रोक्तं कर्णं नृत्यवेदिभिः।(4.1/95) (मातृका -1)

(ii) ऊर्ध्वजानुं विधायाथ तस्योपरि लता न्यसेत् ॥ ४.९४ ॥
दण्ड्पक्षं तत्प्रोक्तं कर्णं नृत्तवेदिभिः।(4.1/95) (मातृका - 2)
(iii) ऊर्ध्वजानुं विधायाथ तस्योपरि लतां न्यसेत् ॥ ४.९४ ॥
दण्ड्पक्षं तु तत्प्रोक्तं करणं नृत्तवेदिभिः।(4.1/95) (GOS – Baroda)
(iv) ऊर्ध्वजानु विधायातस्तस्योपरि लतां न्यसेत् ॥ ४.९४ ॥
दण्ड्पक्षं तु तत्प्रोक्तं करणं नृत्तवेदिभिः। (4.1/95) (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस)
ऊर्ध्वजानुं विधायाथ तस्योपरि लतां न्यसेत् ॥ (4.1/95) ॥
(v) दण्ड्पक्षं तु तत्प्रोक्तं करणं नृत्तवेदिभिः। (4.2/95) (सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी)
(vi) ऊर्ध्वजानुं विधायाथ तस्योपरि लतां न्यसेत् ॥ (4.2/94) ॥
दण्ड्पक्षं तु तत्प्रोक्तं करणं नृत्तवेदिभिः। (4.1/95) (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली)

(अभिनवभारती)

कुञ्चितं पादमुत्क्षिप्य जानुस्तनसमम् इति (ना.शा. 10-33) ऊर्ध्वजानुचारीं कुर्वन् तिर्यक्प्रसारितौ (ना. शा.9-198) इति लताहस्तौ विधायैकं लताहस्तं तस्य जानुन उपरि क्षिपेत्। पुनर्द्वितीयेनाङ्गेनैवमित्येकत्र पार्श्वे दण्डवद्बाहुसमवस्थानाद्दण्डपक्षं करणम्। (94))(GOS – Baroda)

निष्पत्तिः -श्लोकेऽस्मिन् दण्डपक्षाख्यस्य करणस्य विवरणं दत्तम्। अत्र पाठभेदत्रयं दृश्यते। ऊर्ध्वजानु विधायाथ/उर्ध्वजानुं विधायातः इति एकः पाठभेदः, तस्योपरितलं न्यसेत्/तस्योपरि लता/लतां न्यसेत् इति द्वितीयपाठभेदः, नृत्यवेदिभिः/ नृत्तवेदिभिः इति तृतीयपाठभेदश्च दृश्यन्ते।

अत्र प्रथमपाठभेदविषये विधायाथ इति पाठः भारतीयविद्याप्रकाशनप्रतिमपहाय अन्यविशेषेसु सर्वत्रापि समानतया स्वीकृतः। परन्तु भारतीयविद्याप्रकाशने तु**विधायातः** इति प्रथानग्रन्थशरीरे प्रदर्श्य पाठान्तररूपेण **विधायाथ** इति प्रयोगः दर्शितः। एतौ द्वावपि पाठभेदौ समीचीनावेव भवतः। विधाय इत्यत्र पौर्वकालिकल्यप् प्रयोगानन्तरम् **अथ** शब्दो वा **अतस्** शब्दो वा तदन्तरमित्यर्थे एव गृह्येते। अतः द्वयोरपि स्वीकरणे कापि विप्रतिपत्तिर्न भवति।

अथ द्वितीयपाठभेदविषये पाठत्रयं दृश्यते। प्रथममातृकायां तस्योपरितलमिति, द्वितीयमातृकायां तस्योपरि लता इति, प्रथमाविभक्तिरूपं दृश्यते। ततः अवशिष्टप्रतिषु सर्वत्रापि लताम् इति द्वितीयाविभक्तिप्रयोगः दृश्यते। अभिनवभारतीकारः लतामिति पदं समर्थयन् लताहस्तं तस्य जानुनः उपरि क्षिपेत् इति निरदिशेत्। तेन कारणेन लताम् इति पाठस्यैव समर्थनं समुचितमिति भाति।

अथ तृतीयपाठभेदविषये प्रथममातृकां श्लोकान्ते **नृत्यवेदिभिः** इति कथितं अन्यत्र सर्वत्रापि **नृत्तवेदिभिः** इत्वेव प्रयुक्तः। एतादृशानि करणानि सर्वाणि तालालयाश्रयप्रधानस्य नृत्तस्येव सम्बन्धीनि भवन्ति। भावाश्रयस्य नृत्यस्य सम्बन्धीनि न भवन्ति। तेन नृत्तवेदिभिः इति प्रयोग एव ग्राह्यः। अतः**ऊर्ध्वजानुं विधायाथ तस्योपरि लतां न्यसेत्॥** 4.94 **॥ दण्ड्पक्षं तु तत्प्रोक्तं करणं नृत्तवेदिभिः।** (4.1/95) (GOS – Baroda) समुचितपाठ इति ग्राह्यः।

9. भुजङ्गत्रासितं कृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ॥ (4.2/95) ॥
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजङ्गत्रस्तरेचितम्।

३५. भुजंगत्रस्तरेचितम्।

(i) भुजङ्गत्रासितं कृत्वा यथाभाव विरेचितौ॥ (4.2/95) ॥
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजङ्गत्रस्तरेचितम्। (मातृका -1)

(ii) भुजङ्गत्रासितं कृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ॥ (4.2/95) ॥
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजङ्गत्रस्तरेचितम्। (मातृका - 2)

(iii) भुजङ्गत्रासितं कृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ॥ (4.2/95) ॥
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजङ्गत्रस्तरेचितम्। (GOS – Baroda)
(प. यथोभावपि।, म. यथाभावि, त. यत्रोभावप।)

(iv) भुजङ्गत्रासितं कृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ॥ (4.2/95)
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजङ्गत्रस्तरेचितम्। (भारतीयविद्याप्रकाशन दिल्ली-बनारस)

(v) भुजङ्गत्रासितं कृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ। (4.1/96)
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजङ्गत्रस्तरेचितम्॥(4.2/96)
(सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय – वाराणसी)

(vi) भुजङ्गत्रासितं कृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ॥ (4.2/95)
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजङ्गत्रस्तरेचितम्। (परिमल पब्लिकेशन्स – दिल्ली पाठभेदाः)

(अभिनवभारती)

तदित्यध्याहारः। कुञ्चितं पादमुत्क्षिप्य त्र्यश्रमूरुं विवर्तयेत्। (ना.शा. 10-42) इति विधाय द्वावपि हंसपक्षौ द्रुतभ्रमौ (ना.शा. 9-193) वामपक्षेत्रगौ हस्तौ नेयौ।(95))(GOS – Baroda)

निष्पत्तिः -भुजङ्गरेचिताख्यस्य करणस्य विवरणावसरे एकः पाठभेदः लक्ष्यते। अत्र प्रथममातृकायां यथाभावविवेचितौ इति प्रयोगः कृतः। अन्यप्रतिषु सर्वत्रापि यत्रोभावपि रेचितौ इति प्रयोगः दृश्यते। अभिनवभारतीकारः अपि उभावपि रेचिताविति प्रयोगमेव समर्थयतीव भाति। अतः एव पृथक् पृथक् द्वावपि हंसपक्षौ द्रुतभ्रमौ इति वामपक्षेत्रकौ हस्तौ नेयौ इति प्रयोगः कृतः। तेन यत्रोभावपि रेचिताविति प्रयोगः अभिनवगुप्ताचार्यस्यापि अभिमतविषयः इव गृह्यते। तेन कारणेन विदुषामपि अयमेव ग्राह्यो पाठः भवतु।

अनेन प्रकारेण अष्टोत्तरैकशतकरणेषु उपर्युक्तप्रतिषु मातृकासु च विद्यमानाः पाठभेदाः नैकविधाः भवन्ति। कुत्रचित् साङ्केतिकांशसम्बद्धभेदाः भवन्ति, कुत्रचित् अनुसन्धायकसहकारिपदविनिवेशनावसरे

दृश्यमानाः भवन्ति, पुनः कुत्रचित्लेखिकप्रामादिकप्रयोगभेदाः अपि भवन्ति। अतः एतान् सर्वानपि सन्दर्भोचितक्रमेण सम्यग् विविच्यअवशिष्टकरणानामपि पाठभेदनिर्धारणं कार्यमिति उक्त्वा विरम्यते विस्तरात्।

सन्दर्भग्रन्थसूची

1. नाट्यशास्त्रम् श्रीमदभिनवगुप्ताचार्यविरचितविवृतिसमेतम्
   Gaekwad's Oriental Series
   Published under the Authority of the Maharaja Sayajirao University of Baroda.
   No –XXXVI
   Vol – I (Second Revised Edition)
2. श्री भरतमुनिविरचितं नाट्यशास्त्रम्
   निर्णयसागर प्रेस-बम्बई के संस्करण से पुनर्मुद्रित एवं प्रकाशित – काव्यमाला – 42
   जयपुरमहाराजाश्रितेन महामहोपाध्यायपण्डितदुर्गाप्रसादात्मजेन पण्डितकेदारनाथसाहित्यभूषणेन सम्पादितम्। भारतीयविद्या प्रकाशन, दिल्ली, वाराणसी।
3. गङ्गानाथझा-ग्रन्थमाला
   श्री भरतमुनिविरचितं नाट्यशास्त्रम्, (पञ्चमाध्यायान्तः प्रथमो भागः), श्रीमदभिनवगुप्तकृतया अभिनवभारती व्याख्यया डा. पारसनाथद्विवेदिकृतया मनेरमा हिन्दी-व्याख्यया च विभूषितम्।
   सम्पादकः – डा. पारसनाथद्विवेदी, साहित्यसंस्कृतिसङ्कायाध्यक्षचरः, सम्पूर्णानन्दसंस्कृतविश्वविद्यालयस्य, वाराणसी।
4. परिमल संस्कृत ग्रन्थमाला सङ्ख्या – 4
   भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम्, श्रीमदभिनवगुप्तचार्यविरचितया अभिनवभारती-संस्कृतव्याख्यया समुद्भासितम्। प्रथमो भागः (अध्यायाः 1-7), सम्पादक – रविशङ्क नागर, के.एल.जोशी। परिमल पब्लिकेशन,दिल्ली।
5. मातृका 1 GOML S.D. 1119 – D 12999 Paper, Incomplete
6. मातृका 2 GOML S.D. 1120 – D 13000 Paper, Incomplete

Some Textual Problems of *Nāṭyaśāstra* Initiating towards Digging of Primary Text

Sugyan Kumar Mahanty

Abstract

Now more than a dozen of editions of *Nāṭyaśāstra* are available in complete or incomplete forms. But still the text of *Nāṭyaśāstra* has been inexplicable with so many variant readings, possible interpolated and spurious texts, that prompts a judicial critic in search of a primary one. Some recensions of *Nāṭyaśāstra* have 36 chapters and others have 37 chapters.

In the available editions of *Nāṭyaśāstra* (NŚ), the 6th chapter is appended with *śānta* rasa. Abhinavagupta also in his commentary *abhinavabhāratī* advocates in support of *śānta* rasa. Udbhaṭa (750 AD) in his *Kāvyālaṅkārasaṅgraha* mentions nine rasas including śānta. Mahimabhaṭṭa (11 AD) quotes a line from *NŚ* as "लोको वेदस्तथाध्यात्म प्रमाणं त्रिविधं स्मृतम्" 25.120, that is available in most of the texts of *NŚ* available at present.

But Kālidāsa (100 BC) in his *Mālavikāgnimitram* refers only eight *rasas* as accepted by Bharata. *Amarakośa* dated as 500 AD alludes neither *śānta rasa* nor its *sthāyibhāva*.

No uniformity and unanimity in the texts can be found among the available editions of *Nāṭyaśāstra* completely. Authenticity of some parts of the text is highly doubtful, that presumes to be interpolated.

No manuscript used in all available editions is dated earlier to 14th AD. In none of the editions, the *śāradā* manuscripts have been consulted / collated, that could be the most ancient one, even prior to Udbhaṭa (750 AD) or Māgha (6th C. AD). There were many commentaries of *Nāṭyaśāstra* by Udbhaṭa, Lollaṭa, Śaṅkuka,

Bhaṭṭanāyaka, Abhinavagupta and others. But none other than that of Abhinavagupta has been come across by any of these editors.

In Some recensions of *Nāṭyaśāstra*, the definitions in the 16th Chapter are given in *upajāti* Metres and in other recensions of *Nāṭyaśāstra* are in *anuṣṭup* metres.

These are some of the prominent textual problems of *Nāṭyaśāstra* that will be discussed in the paper with citatio*Ns* and quotation from the various available sources.

Key Words: *Nāṭyaśāstra*, Recension, primary text, *Abhinavabhāratī, śānta rasa*.

Introduction

The *Nāṭyaśāstra* attributed to Bharata not only deals with stagecraft, but it has an extensive scope of other various related areas of science like that of music, classical Indian dance, and poetics as well. It also covers stage design, makeup, and virtually every other aspect of stagecraft. It is very important to the history of Indian classical music and dramaturgy because it is the only text which gives such convoluted details about the music both vocal and instrumental, as well as almost all the aspects of stage craft, i.e. beginning from the architecture of the play house to the staging of a play. Thus, an argument can be made that the *Nāṭyaśāstra* is the foundation of the performing art in India.

In the 21st century the *Nāṭyaśāstra* is available in different versions and editions; and no two versions or editions meet each other completely. The contents of the texts of *Nāṭyaśāstra*, and other treatises on dramaturgy too have many riddles prompting a critic in search of a text of *Nāṭyaśāstra* primarily authored by Bharata.

- The Journey of the text of *Nāṭyaśāstra*:
  Let's think over the Journey of the text of *Nāṭyaśāstra* first. On the base of terminologies like, Swara, Śruti, Murchhanā etc. and the instruments like, Mattakokila, Vipañcī used in Vālmīkirāmāyaṇa indicate that Vālmīki was aware of the concepts of NŚ. Amarasimha mentions three traditions of dramatic performance, i.e. the first and foremost is that of Śilālī, then, of Kṛśāśva, and the third one is of Bharata. As it reads:

शैलालिनस्तु शैलूषा जायाजीवाः कृशाश्विनः।
भरता इत्यपि नटाश्चारणास्तु कुशीलवाः॥[1]

Pāṇini also mentions two of these, i.e. the tradition of Śilālī & Kṛśāśva.[2]

Nś categorizes 12 types of Oral expression (vācikābhinaya):

काव्यवस्तुषु निर्दिष्टो द्वादशाभिनयात्मकः॥ २२.५१ ॥
आलापश्च प्रलापश्च विलापः स्यात्तथैव च।
अनुलापोऽथ संलापस्त्वपलापस्तथैव च॥ २२.५२ ॥
सन्देशाश्चातिदेशश्च निर्देशः स्यात्तथापरः।
उपदेशोऽपदेशश्च व्यपदेशश्च कीर्तितः॥ २२.५३ ॥
आभाषणं तु यद्वाक्यमालापो नाम स स्मृतः।
अनर्थकं वचो यत्तु प्रलापः स तु कीर्तितः॥ २२.५४ ॥
करुणप्रभवो यस्तु विलापः स तु कीर्तितः।
बहुशोऽभिहितं वाक्यमनुलाप इति स्मृतः॥ २२.५५ ॥
उक्तिप्रत्युक्तिसंयुक्तः संलाप इति कीर्तितः।
पूर्वोक्तस्यान्यथावादो ह्यपलाप इति स्मृतः॥ २२.५६ ॥
तदिदं वचनं ब्रूहीत्येष सन्देश उच्यते।
यत्त्वयोक्तं मयोक्तं तत्सोऽतिदेश इति स्मृतः॥ २२.५७ ॥
स एषोऽहं ब्रवीमीति निर्देश इति कीर्तितः।
व्याजान्तरेण कथनं व्यपदेश इहोच्यते॥ २२.५८ ॥
इदं कुरु गृहाणेति ह्युपदेशः प्रकीर्तितः।
अन्यार्थकथनं यत्स्यात्सोऽपदेशः प्रकीर्तितः॥ २२.५९ ॥ (NŚ. 22.51-59, GOS)

We can find the application of some of these Oral expressions in *Abhijñānaśākuntalam* of Kālidāsa as follow:

राजा – (कर्णं दत्त्वा) अये दक्षिणेन वृक्षवाटिकामालाप इव श्रूयते।
सेनापतिः – (प्रकाशं) प्रलपतु एष वैधेयः । ननु प्रभुरेव निदर्शनम्।

By the application of Oral expressions of *Nś* in *Abhijñānaśākuntalam*, we can substantiate that the extant text of Nś was available in the mss during the time of Kālidāsa, i.e. 1st Century B.C.

Among the post *Nāṭyaśāstra* treatises, Nandikeśvara in his *Abhinayadarpaṇa* mentions the contents of the beginning chapters of *Nś* in the following verse:

---

[1] *Amarakoṣaḥ*. 2.10.12, (1907). Government Central Book Depot, India.

[2] पाराशर्यशिलालिभ्यां भिक्षुनटसूत्रयोः॥ कर्मन्दकृशाश्वादिनिः॥ *अष्टाध्यायी*, 4.3.110-111

नाट्यवेदं ददौ पूर्वं भरताय चतुर्मुखः।
ततश्च भरतः सार्धं गन्धर्वाप्सरसां गणैः।।[3]
तण्डुना स्वगणाग्रगण्या भरताय न्यदीदिशत्।
लास्यमस्याग्रतः प्रीत्या पार्वत्या समदीदिशत्।।[4]

Dhanañjaya (10th A.D.) also in his *Daśarūpaka*, borrowed many of the concepts related to stagecraft, as he mentions in his *Daśarūpaka* that:

उद्धृत्योद्धृत्य सारं यमखिलनिगमान्नाट्यवेदं विरिञ्चि-
श्चक्रे यस्य प्रयोगं मुनिरपि भरतस्ताण्डवं नीलकण्ठः।
शर्वाणी लास्यमस्य प्रतिपदमपरं लक्ष्म कः कर्तुमीष्टे
नाट्यानां किन्तु किञ्चित्प्रगुणरचनया लक्षणं संक्षिपामि।।[5]

We find that Mahimabhaṭṭa (11th A.D.) quotes a line from *Nś* as "लोको वेदस्तथाध्यात्मं प्रमाणं त्रिविधं स्मृतम्",[6] that is found in most of the published texts of *Nś*[7] available at present. Therefore, it may be presumed that the extant text of Nś is based on the manuscripts available during the time of Mahimabhaṭṭa.

- The Early Commentators of *Nāṭyaśāstra*
  According to Śārṅgadeva (SR. I. l. 9) the commentators who set themselves to the task of explaining or elucidating the *Nāṭyaśāstra* are Lollaṭa, Udbhaṭa, Śaṅkuka, Abhinavagupta and Kīrtidhara. Abhinava in his commentary refers in addition to Bhaṭṭayantra and Bhaṭṭanāyaka who may be taken as commentators of the *Nāṭyaśāstra*, and quotes one *Bhāṣya* and one *Vārtika*. The *Vārtika* however seems to be an independent treatise on drama, though the *Bhāṣya* is an old commentary. But in the absence of suitable data our knowledge about the date of these commentators and the nature as well as the value of their work, is very inadequate. We are however discussing below whatever meagre information may be gathered about them.

[3] *Abhinayadarpaṇaḥ* – 1.2
[4] *Abhinayadarpaṇaḥ* – 1.4
[5] *Daśarūpakam* – 1.4
[6] P.42, *Vyaktiviveka, Vimarsha-1*. Jaykrishna Haridas Gupta under Kashi Sanskrit Series, Choukhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, India.
[7] 25.120, *The Nāṭyaśāstra*, Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1954). Gaekwad's Oriental Series, Vol. III,. Gaekwad's Oriental Series, India.

(a) **Acārya Kīrtidhara and Bhāṣyakāra Nānyadeva**
Although Abhinava has referred to Kīrtidhara only once, still he pays him a special respect by calling him Ācārya, it appears that Kīrtidhara was a very early commentator of the *Nāṭyaśāstra*, and as such he was possibly anterior to Bhaṭṭa Udbhaṭa and hence may be placed in the 6th or the 7th century A.D. Nānyadeva quoted by Abhinava as the author of the *Bharata-Bhāṣya* seems to be another early commentator of *Nś*.

(b) **Bhaṭṭa Udbhaṭa**
Bhaṭṭa Udbhaṭa's opinion has been thrice quoted by Abhinava. As his views were controverted by Bhaṭṭa Lollaṭa who flourished in the 8th century A.D. It is possible that Udbhaṭa was a person of the early 8th or the late 7th century A.D. who was really a commentator of the *Nāṭyaśāstra*.

(c) **Bhaṭṭa Lollaṭa**
Bhaṭṭa Lollaṭa has been referred to as many as eleven times. From these he appears to be a commentator of the *Nāṭyaśāstra*. As the rasa theory of Śaṅkuka was known to have been labeled against Lollaṭa's view on the same, this latter writer flourished possibly in the middle of the 8th century A.D.

(d) **Śrī Śaṅkuka**
Abhinava referred to Śrī-Śaṅkuka as many as fifteen times. About his time we seem to have some definite information; for he is probably identical with the author of the poem *Bhuvanābhyudaya* written during the Kashmirian king Ajitāpīḍa whose date is about 813 or 816 A.D.

(e) **Bhaṭṭa Nāyaka**
Bhaṭṭa Nāyaka has been referred to as many as six times by Abhinava. Besides explaining and elucidating the *Nāṭyaśāstra*, at least in part; he wrote on the *Dhvani* theory an independent work named the *Hṛdayadarpaṇa*. He has been placed between the end of the 9th and the beginning of the 10th century A.D.

(f) **Bhaṭṭa Yantra**
From the single reference to him in Abhinava's commentary, it appears that Bhaṭṭa Yantra was a commentator of the *Nāṭyaśāstra*. About him nothing more can be said except that he preceded the celebrated commentator Abhinavagupta.

7. Abhinavagupta
   Among the commentators of the *Nāṭyaśāstra*, Abhinavagupta is the most well-known. But his fame rests also on his commentary on the *Dhvanyāloka*, i.e. *Locana*, as well as numerous learned treatises on the Kashmir Śaivism and *Tantra* Literature. From the concluding portion of some of his books we learn a few facts of his family history, and on the strength of these he has been placed at the end of the 10th century A.D. From the *Abhinavabhārati* we learn that his another name was Nṛsiṃhagupta.

- Multiple authors of *Nāṭyaśāstra*:
  Raghava Bhatta's citation of Bharata and Adi Bharata in his commentary of *Abhijñānaśākuntalam* supports multiple authorship of *Nāṭyaśāstra*.
  The ānuvaṃśya ślokas in the text of *NŚ* also support the arguments in favour of Multiple authorships of *Nāṭyaśāstra*. The examples are:

Example-1 अत्रानुवंश्यौ श्लोकौ भवतः
यथा बहुद्रव्ययुतैर्व्यञ्जनैर्बहुभिर्युतम्।
आस्वादयन्ति भुञ्जाना भक्तं भक्तविदो जनाः॥ ६.३२ ॥
भावाभिनयसंबद्धान्स्थायिभावांस्तथा बुधाः।
आस्वादयन्ति मनसा तस्मान्नाट्यरसाः स्मृताः[8]॥ ६.३३ ॥

Example-2 अत्रानुवंश्ये आर्ये भवतः।
विपरीतालङ्कारैर्विकृताचराभिधानवेषैश्च।
विकृतैरर्थविशेषैर्हसतीति रसः स्मृतो हास्यः॥ ६.४९ ॥
विकृताचारैर्वाक्यैरङ्गविकारैश्च विकृतवेषैश्च।
हासयति जनं यस्मात्तस्मज्ज्ञेयो रसो हास्यः[9]॥ ६.५० ॥

Example-3 अत्रानुवंश्ये आर्ये भवतः
युद्धप्रहारघातनविकृतच्छेदनविदारणैश्चैव।
संङ्ग्रामसम्भ्रमाद्यैरेभिः सञ्जायते रौद्रः॥ ६.६४ ॥
नानाप्रहरणमोक्षैः शिरःकबन्धभुजकर्तनैश्चैव।
एभिश्चार्थविशेषैरस्याभिनयः प्रयोक्तव्यः[10]॥ ६.६५ ॥

---

[8] *Nāṭyaśāstra*, Vol-I, 6.32-33, GOS, 1992
[9] *Ibid*, 6.45-50
[10] *Ibid*, 6.64-65

Example-4 अत्रानुवंश्ये आर्ये भवतः
अनभिमतदर्शनेन च गन्धरसस्पर्शशब्ददोषैश्च।
उद्वेजनैश्च बहुभिर्बीभत्सरसः समुद्भवति ॥ ६.७३ ॥
मुखनेत्रविकूणनया नासाप्रच्छादनावनमितास्यैः ।
अव्यक्तपादपतनैर्बीभत्सः सम्यगभिनेयः[11]॥ ६.७४ ॥

Example-5 अत्रानुवंश्ये आर्ये भवतः
यत्त्वातिशयार्थयुक्तं वाक्यं शिल्पं च कर्मरूपं वा ।
तत्सर्वमद्भुतरसे विभावरूपं हि विज्ञेयम् ॥ ६.७५ ॥
स्पर्शग्रहोल्लुकसनैर्हाहाकारैश्च साधुवादैश्च ।
वेपथुगद्गदवचनैः स्वेदाद्यैरभिनयस्तस्य[12]॥ ६.७६ ॥

Example-6 अत्रानुवंश्ये आर्ये भवतः
इष्टजनविप्रयोगाद्दारिद्र्याद्व्याधितस्तथा दुःखात् ।
ऋद्धिं परस्य दृष्ट्वा निर्वेदो नाम सम्भवति ॥ ७.२९ ॥
बाष्पपरिप्लुतनयनः पुनश्च निःश्वासनदीनमुखनेत्रः ।
योगीव ध्यानपरो भवति हि निर्वेदवान्पुरुषः[13]॥ ७.३० ॥

- Multiple Recensions of *Nāṭyaśāstra*:
  Kallinātha in his commentary to *Saṅgītaratnākara*, a treatise to musicology, has cited Bharata as follows, that is not available in any of the mss of *NŚ*.

  तथा चाह भरतः –

  पूर्वरङ्गे तु शुद्धा स्याद् भिन्ना प्रस्तावनाश्रया।
  वेसरा मुखयोः कार्या गर्भे गौडी विधीयते॥
  साधारिताऽवमर्षे स्यात् सन्धौ निवर्हणे तथा।

  (Kallinātha, Commentary on *Saṅgītaratnākara*, Rag. P.32)

In none of the editions of *NŚ* with the *Abhinavabhārati* the above *kārikās* are found. From the above citation of Kallinātha, it is proved that there was a recension of NŚ that has not been even in the light of Abhinavagupta also.

Abhinavagupta also has mentioned repeatedly that there were other recensions of *NŚ*. Abhinavagupta while interpreting on the following verse:

---

[11] *Ibid*, 6.73-74
[12] *Ibid*, 6.75-76
[13] *Ibid*, 7.29-30

तदन्तेऽनुकृतिर्बद्धा यथा दैत्याः सुरैर्जिताः॥[14]
सम्फेटविद्रवकृता च्छेद्यभेद्याहवाल्मिका।

mentions that अन्ये त्वनुकृतिरिति नाट्यानुकाररूपा प्रस्तावनेत्याहुः। 'कृता तदन्तेऽनुकृतिः' इति पठन्ति । एतदुपजीवननैव चिरन्तनाः कवयो "नान्द्यन्ते(ततः प्रविशति) सूत्रधारः" इति पुस्तके लिखन्ति स्म।[15]

In the beginning of the commentary to the 15th Chapter Abhinavagupta mentions: तत्रेहाध्याये भरतमुनिकृतमिति त्रिकैर्मकारादिभिः कैश्चित्किञ्चिल्लक्षणं स्वीकृतमिति द्विविधः पुस्तकपाठो दृश्यते मध्ये च चिन्तनाय पुस्तकेषूभयमपि पठ्यत इति।[16]

In the 15th Chapter some of the definitions of some of the meters are given twice in anuṣṭup and in the defined meter itself.

Example-1: मालिनी

एकमात्रं षट्के स्याद् द्वितीयं पादे।
ख्यातरूपा वृत्ते मालिनी सा नाम्ना॥
षडक्षरकृते पादे लघु यत्र द्वितीयकम्।
शेषाणि तु गुरूणि स्यूर्मालिनी सा मता यथा॥[17]

Example-2: उद्धता

द्वितीयं च चतुर्थं च पञ्चमं च यदा लघु।
यस्याः सप्ताक्षरे पादे ज्ञेया सा तूद्धता यथा॥ १५.११ ॥
सौ त्रिकौ यदि पादे ह्यन्तिमश्च गकारः
उष्णिगुत्थितपादा उद्धता खलु नाम्ना[18]॥ १५.१२ ॥

Example-3: भ्रमरमालिका / भ्रमरमाला

आदौ द्वे निधने चैव गुरुणी यत्र वै सदा।
पादे सप्ताक्षरे ज्ञेया नाम्ना भ्रमरमालिका॥ १५.१४ ॥
पादे पादे निविष्टौ सम्यग्विरचितौ त्सौ।
अन्त्ये यदि गकारः सा तु भ्रमरमाला[19]॥ १५.१५ ॥

Example-4: तोटकम्

तृतीयं चैव षष्ठं च नवमं द्वादशं तथा।
गुरूणि जागते पादे यत्र तत्तोटकं भवेत्॥ १५.५३ ॥
यदि सोऽत्र भवेत्तु समुद्रसमस्त्रिषु चापि तथा नियमेन यतिः।
सततं जगतीविहितं हि ततं गदितं खलु तोटकवृत्तमिदम्[20]॥ १५.५४ ॥

---

[14] *Nāṭyaśāstra*, Vol-I, 1.57, GOS, 1992
[15] *Abhinavabhārati*, Vol-I, p. 26, 1.57, GOS, 1992
[16] *Abhinavabhārati*, Vol-II, pp. 252-253, GOS, 1934
[17] *Nāṭyaśāstra*, Vol-II, 15.6-7, GOS, 1934
[18] *Ibid*, 15.11-12
[19] *Ibid*, 15.14-15
[20] *Ibid*,15.53-54

Editions of *Nāṭyaśāstra*:

1. Krishnamurthy, K. (Ed.). (1992). *Nāṭyaśāstra, Vol-I,*. Gaekward's Oriental Series, Baroda, India.
2. Madhusudan Shastri (Ed.). (1971). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati, VOL-I,II,III*. Banaras Hundu University, Varanasi, India.
3. Nagar, R. S. (Ed.). (1983). Nāṭyaśāstra with *Abhinavabhārati, VOL-I,II,III,IV*. Parimal Publications, Delhi, India.
4. Pandit Baladeva Upadhyaya. (1929). Nāṭyaśāstra. Pandit Batukanath Sharma (Ed.). Kāśī Sanskrit series / Chowkhamba Sanskrit Series, India. (a complete edition with 36 chapters based on two different manuscripts of Nāṭyaśāstra).
5. Pandit Shivadatta, & Kashinath Pandurang Parab (Eds.). (1894). *Nāṭyaśāstra*. Kāvyamālā Series, Nirnaya Sagar Press, Bombay, India.
6. Parasnath Dwivedi (Ed.). (1996). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati, VOL-I,II,III*. Sampurnanad Sanskrit University, Varanasi, India.
7. Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1934). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati, VOL-II*. Gaekwad's Oriental Seires, India,.
8. Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1954). *Nāṭyaśāstra, Gaekwad's Oriental Series, Vol. III,*. Gaekwad's Oriental Seires, India.
9. Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1956). *Nāṭyaśāstra, Vol-I* (2nd ed.). Gaekward's Oriental Series, Baroda, India.
10. Rewaprasad Dwivedi (Ed.). (2005). नाट्यशास्त्र (1st ed.). Indian Institute of Advanced Study, Shimla, India.
11. Tripathi, K. D. (Ed.). (2015). Nātyaśāstram (1st ed.). Indiara Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi & Motilal Banarasidass Publishers pvt ltd, Delhi.

Is *śānta rasa* the original part of *Nāṭyaśāstra*?

Now while discussing the Journey of the text of *Nāṭyaśāstra*, we must take some of the important internal evidences to decipher the primary text of *Nāṭyaśāstra*.

Present editions of *Nāṭyaśāstra* contain *śāntarasa* in its 6th chapter. The Gaekwad's Oriental Seires of The *Nāṭyaśāstra* edited by M. Ramakrishna Kavi, revised by K. Krishnamoorthy, Published by Oriental Institute Vadodara, ed. 1992, reads that:

[अथ शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मको मोक्षप्रवर्तकः।

स तु तत्त्वज्ञानवैराग्याशयशुद्ध्यादिभिर्विभावैः समुत्पद्यते। तस्य यमनियमाध्यात्मध्यानधारणोपासनसर्व भूतदया-लिङ्गग्रहणादिभिरनुभावैरभिनयः प्रयोक्तव्यः। व्यभिचाणश्चास्य निर्वेदस्मृतिधृतिसर्वाश्रमशौचस् तम्भरोमाञ्चादयः। अत्रार्याः श्लोकाश्च भवन्ति -

मोक्षाध्यात्मसमुत्थस्तत्त्वज्ञानार्थहेतुसंयुक्तः।
नैःश्रेयसोपदिष्टः शान्तरसो नाम सम्भवति॥ ६.८२ ॥
बुद्धीन्द्रियकर्मेन्द्रियसंरोधाध्यात्मसंस्थितोपेतः।
सर्वप्राणिसुखहितः शान्तरसो नाम विज्ञेयः॥ ६.८२ ॥
न यत्र दुःखं न सुखं न द्वेषो नापि मत्सरः।
समः सर्वेषु भूतेषु स शान्तः प्रथितो रसः॥ ६.८२ ॥
भावा विकारा रत्याद्याः शान्तस्तु प्रकृतिर्मतः।
विकारः प्रकृतेर्जातः पुनस्तत्रैव लीयते।
स्वं स्वं निमित्तमासाद्य शान्ताद्भावः प्रवर्तते॥ ६.८२ ॥
पुनर्निमित्तापाये च शान्त एवोपलीयते।
एवं नवरसा दृष्टा नाट्यज्ञैर्लक्षणान्विताः॥ ६.८२ ॥][21]

The editor K. Krishnamurthy mentions here "N. (a manuscript) closes chapter here. It adds last verse[22] 83 below". This statement supports our argument that there are other recensions of *Nś* without *Śāntarasa*.

It may be substantiated that Abhinavagupta taking the view of others in to his consideration incorporates the *śānta rasa* section in the text and includes an elaborate commentary[23] also.

---

[21] *The nāṭyaśāstra*, Gaekwad's Oriental Seires, Vol. I, edited by M. Ramakrishna Kavi, revised by K. Krishnamoorthy, Published by Oriental Institute Vadodara, ed. 1992

[22] एवमेते रसा ज्ञेयास्त्वष्टौ लक्षणलक्षिताः।
अत ऊर्ध्वं प्रवक्ष्यामि भावानामपि लक्षणम्॥ ६.८३ ॥

[23] ये पुनर्नव रसा इति पठन्ति तन्मते शान्तस्वरूपमभिधीयते। तत्र केचिदाहुः शान्तः शमस्थायिभावात्मकस्तपस्यायोगि-सम्पर्कादिभिः विभावैरुत्पद्यते। तस्य कामक्रोधाद्यभावरूपैरनुभावैरभिनयः। व्यभिचारी धृतिमतिप्रभृतिः (इति)। एतदपरे न सहन्ते। शमशान्तयोः पर्यायत्वात्। एकान्न(एकोन)पञ्चाशद्भावा इति सङ्ख्यात्यागात्। किञ्च विभावा ऋतुमाल्यादयस्तत्समनन्तरभाविनि शृङ्गारादावनुसन्धीयन्ते इति युक्तम्। तपोऽध्ययनादयस्तु न शान्तस्य समनन्तरहेतवः। तत्त्वज्ञानस्यानन्तरहेतव इति चेत्पूर्वतरोदित-तत्त्वज्ञानेऽपि तर्हि प्रयोज्यतेति तपोऽध्ययनादीनां विभावता त्यक्ता स्यात्। कामाद्यभावोऽपि नानुभावः। शा(अशा)न्ताद्विपक्षादव्यावृत्तेः। अगमकत्वात्प्रयोगासमवायित्वाच्च। न हि चेष्टाव्युपरमः प्रयोगयोग्यः। सुप्तमोहादयोऽपि हि निःश्वासोच्छ्वासपतनभूश यनादिभिरश्चेष्टाभिरेवानुभाव्यन्ते। धृतिप्रभृतिरपि प्राप्तविषयोपभोगः कथं शान्ते स्यात्। न चाकिञ्चित्करत्वमात्रेण तत्त्वज्ञानोपाये व्युत्पाद्यन्ते विनेयाः। नैते परदुःखदुःखितमनसो दृश्यन्ते सम्यग्दर्शनसमावस्थां प्राप्ताः। अपि तु संसारे । तन्न शान्तो रस इति। अत्रोच्यते— यथा इह तावद्धर्मादित्रितयमेवं मोक्षोऽपि पुरुषार्थः। शास्त्रेषु स्मृतीतिहासादिषु च प्राधान्येनोपायतो व्युत्पाद्यत इति सुप्रसिद्धम्। यथा च कामादिषु समुचिताश्चित्तवृत्तयो रत्यादिशब्दवाच्याः कविनटव्यापारेणास्वादयोग्यताप्रापणद्वा रेण तथाविधहृदयसंवादवतः सामाजिकान्प्रति रसत्वं शृङ्गारादितया नीयन्ते तथा मोक्षाभिधानपरमपुरुषार्थोचिता चित्तवृत्तिः किमिति रसत्वं नानीयत इति वक्तव्यम्। या चासौ ततोभूता चित्तवृत्तिः सैवात्र स्थायिभावः। एतत्तु चिन्त्यम्। किं नामासौ—तत्त्वज्ञानोत्थितो निर्वेद इति केचित्। तथा हि—दारिद्र्यादिप्रभवो यो निर्वेदः स ततोऽन्य

एव। हेतोस्तत्त्वज्ञानस्य वैलक्षण्यात्। स्थायिसञ्चारिमध्ये चैतदर्थमेवायं पठितः। अन्यथा माङ्गलिको मुनिस्तथा न पठेत्। जुगुप्सां च व्यभिचारित्वेन शृङ्गारे निषेधन्मुनिर्भावानां सर्वेषामेव स्थायित्व सञ्चारित्व चित्तोपात्तत्वानुभावस्थत्वान्नि(भावत्वानि) योग्यतोपनिपातितानि शब्दार्थबलाकृष्टान्यनुजानाति । तत्त्वज्ञानजश्च निर्वेदः स्थाय्यन्तरोपमर्दकः। (उपमर्दक) भाववैचित्र्यसहिष्णुभ्यो रत्यादिभ्यो यः परमः स्थायिशीलः स एव हि स्थाय्यन्तराणामुपमर्दकः। इदमपि पर्यनुयुञ्जते—तत्त्वज्ञानजो निर्वेदो(प्यव) (दोऽस्य च) स्थायीति वदता तत्त्वज्ञानमेवात्र विभावत्वेनोक्तं स्यात्। वैराग्यसबीजादिषु कथं विभावत्वम्? तदुपायता(त्वा)दिति चेत्कारणकारणो(णे)ऽयं विभावताव्यवहारः। स चातिप्रसङ्गावहः। किञ्च निर्वेदो नाम सर्वत्रानुपादेयतापत्ययः वैराग्यलक्षणस्य च (णः। स च) तत्त्वज्ञानस्य प्रत्युक्तो(तो)पयोगी। विरक्तो हि तथा प्रयतते यथाऽस्य तत्त्वज्ञानमुत्पद्यते। तत्त्वज्ञानाद्धि मोक्षः। न तु तत्त्वं ज्ञात्वा निर्विद्यते निर्वेदाच्च मोक्ष इति। 'वैराग्यात्प्रकृतिलयः।' इति हि तत्रभवन्तः (ई. कृ. सांख्यकारिका ४५)। ननु तत्त्वज्ञानिनः सर्वत्र दृढतरं वैराग्यं दृष्टम्। तत्रभवद्भिरप्युक्तं—'तत्परं पुरुषख्यातेर्गुणवैतृष्ण्यम्' इति (योगसूत्र-१-१६)। भवत्येवम्। तादृशं तु वैराग्यं 'ज्ञानस्यैव परा काष्ठा।' इति (व्यासभाष्य-१-१६) भुजङ्गविभुनैव भगवताऽभ्यधायि। ततश्च तत्त्वज्ञानमेवेदं तत्त्वज्ञानमालया परिपोष्यमाणमिति न निर्वेदः स्थायी। किन्तु तत्त्वज्ञानमेव स्थायीति भवेत्। यत्तु व्यभिचारिव्याख्यानावसरे वक्ष्यते तच्चिरकालविभ्र-मविप्रलब्धस्योपादेयत्वनिवृत्तये। यत्सम्यग्ज्ञानम्— यथा— 'वृथा दुग्धोऽनड्वांस्स्तनभरनता गौरिति परं परिष्वक्तः षण्ढो युवतिरिति लावण्यरहितः। कृता वैदूर्याशा विकचकिरणे काचशकले मया मूढेन त्वां कृपणमगुणज्ञं प्रणमता॥' इति तन्निर्वेदस्य खेदरूपस्य विभावत्वेन। एतच्च तत्रैव वक्ष्यामः। ननु मिथ्याज्ञानमूलो विषयगन्धस्तत्त्वज्ञानात्प्रशाम्यतीति दुःखजन्मप्रवृत्तिदोषमिथ्याज्ञानामुत्तरोत्तरापाये तदनन्तरापायादपवर्गः। गौतम-न्याय-सूत्र-(१.१२) सूत्रेणाक्षपादपादैर्वदद्भिर्मिथ्याज्ञानापचयकारणं तत्वज्ञानं वैराग्यस्य दोषापायलक्षणस्य कारणमुक्तम्। ननु ततः किम्? ननु वैराग्यं निर्वेदः? क एवमाह? निर्वेदो हि शोकप्रवाहप्रसररूपश्चित्तवृत्तिविशेषः। वैराग्यं तु रागादीनां प्रध्वंसः। भवतु वा वैराग्यमेव निर्वेदः। तथापि तस्य स्वकारणवशान्मध्यभाविनोऽपि न मोक्षे साध्ये सूत्रस्थानीयता प्रत्यपादि आचार्येण । किञ्च तत्त्वज्ञानोत्थितो निर्वेद इति शमस्यैवेदं निर्वेदनाम कृतं स्यात्। न च शमशान्तयोः पर्यायत्वमाशङ्कनीयम्। हासहास्ययोरिव सिद्धसाध्यतया लौकिकालौकिकतया साधारणासाधारणतया च वैलक्षण्यात्। शमशान्तयोरपि सुलभमेव तस्मान्न निर्वेदः स्थायीति। अन्ये मन्यन्ते रत्यादय एवाष्टौ चित्तवृत्तिविशेषा उक्ताः। त एव कथितविभावविवित्तया(तया) श्रुता(त्या)द्यलौकिकविभावविशेषसंश्रया विचित्रा एव तावत्। ततश्च तन्मध्यादेवान्यतमोऽत्र स्थायी। तत्रान(व्या) हतानन्दमयस्वात्मविषया रतिरेव मोक्षसाधनमिति सैव शास्त्रे रतिस्थायी। यथोक्तम्— 'यश्चात्मरतिरेव स्यादात्मतृप्तश्च मानवः। आत्मन्येव च सन्तुष्टस्तस्य कार्यं न विद्यते॥' (गीता ३-१७) एवं समस्तविषयं वैकृतं पश्यतो विश्वं च शोच्यं विलोकयतः सांसारिकं च वृत्तान्तमपकारित्वेन पश्यतः सातिशयमसम्मोहप्रधानं वीर्यमाश्रितवतः सर्वस्माद्विषयसार्था द्विभ्यतः सर्वलोकस्पृहणीयादपि प्रमदादेर्जुगुप्समानस्यापूर्वस्वात्माति-शयलाभाद्विस्मयमानस्य मोक्षसिद्धिरिति। (रतिहासादीनां विस्मयान्तानामन्यतमस्य स्थायित्वं निरूपणीयम् । न चैतन्मुनेर्न सम्मतम्। यावदेव हि विशिष्टान् भावान्परिगणयति रत्यादिशब्देन च तत्प्रकारानेवान्यान्संगृह्णीते तावदेव तद्व्यतिरिक्तालौकिकहेतूपनतानां रत्यादीनामनुजानात्येवापवर्गविषयत्वम्। एवंवादिनां तु परस्परमेव विशारयतामेकस्य स्थायित्वं विशीर्यत एव। तदपायभेदात्तस्य तस्य स्थायित्वमित्यप्युच्यमानं प्रत्युक्तमेव। स्थायिभेदेन प्रतिपुरुषं रसस्याप्यानन्त्यापत्तेः। मोक्षैकफलत्वादेको रस इति चेत्। क्षयैकफलत्वे वीररौद्रयोरप्येकत्वं स्यात्। अन्ये तु पानकरसवदविभागं प्राप्ताः सर्व एव रत्यादयोऽत्र स्थायिन इत्याहुः। चित्तवृत्तीनामयुगपद्भावा-दन्योन्यं च विरोधादेतदपि न मनोज्ञम्। कस्तर्ह्यत्र स्थायी। उच्यते— इह तत्त्वज्ञानमेव तावन्मोक्षसाधनमिति तस्यैव मोक्षे स्थायिता युक्ता। तत्वज्ञानं च नामात्मज्ञानमेव।

आत्मनश्च(श्चा)व्यतिरिक्तमिन्द्रिय(क्तं स्याद)स्यैव ज्ञानम्? परो ह्येवमात्माऽनात्मैव स्यात्। विपञ्चितं चैतदस्मद्गुरुभिः। अस्माभिश्चान्यत्र वितन्यत इतीह नातिनिर्बन्धः कृतः। तेनात्मैव ज्ञानानन्दादिविशुद्धधर्मयोगी परिकल्पितविषयोपरागरहितोऽत्र स्थायी। न चास्य स्थायितयास्थायित्वं वचनीयम्। रत्यादयो हि तत्तत्कारणान्तरोदयप्रलयोत्पद्यमाननिरुध्यमानवृत्तयः कञ्चित्कालमापेक्षिकतया स्थायिरूपात्मभित्तिसंश्रयाः षट्(सन्तः) स्थायिन इत्युच्यन्ते। तत्त्वज्ञानं तु सकलभावान्तरभित्तिस्थानीयं सर्वस्थायिभ्यः स्थायितमं सर्वाः रत्यादिकास्स्थायिचित्तवृत्तीर्व्यभिचारीभाव यत् निसर्गत एव सिद्धस्थायिभावमिति तन्त्रवचनेन। अत एव पृथगस्य गणना न युक्ता। न हि खण्डमुण्डयोर्मध्ये तृतीयं गोत्वमिति गण्यते। तेनैकान्न(नैकोन)पञ्चाशद्भावा इत्यव्याहतमेव।

अस्यापि कथं (न) पृथग्गणनेति चेत्- पृथगास्वाद(दा)योगादिति ब्रूमहे। न हि रत्यादय इवेतरासम्पृक्तेन वपुषा तथाविधमात्मरूपं लौकिकप्रतीतिगोचरः (रम्।) स्वगतमप्यविकल्परूपं व्युत्थानावसरेऽनुसन्धीयमानं चित्तवृत्त्यन्तरकलुषमेवावभाति। भासतां वा लोके तथा। तथापि न सम्भवन्मात्र स्थायिनां गणनम्। रसेषूक्तेष्वनुपयोगात्। अपि तु व्यभिचारित्वाल्लक्षणीयत्वं नेति विज्ञायते। तथाह्येकान्न(ह्येकोन)पञ्चाशत्ता भावैरित्येतत्प्रघट्टकोपपत्तिः। न चास्यात्मस्वभावस्य व्यभिचारित्वमसम्भवादवौचित्र्यावहत्वा-दनौचित्याच्च। शम आत्मस्वभावः स शमशब्देन मुनिना व्यपदिष्टः। यदि तु स एव शमशब्देन व्यपदिश्यते निर्वेदशब्देन वा तन्न कश्चिद् बाधः। केवलं शमश्चित्तवृत्त्यन्तरम्।

निर्वेदोऽपि दारिद्र्यादिविभावान्तरोत्थितनिर्वेदतुल्यजातीयो न भवति तज्जातीय एव। हेतुभेदेऽपि तद्व्यपदेश्यो रतिभयादिरिव। तदिदमात्मस्वरूपमेव तत्त्वज्ञानं शमः। तथा च यत्कालुष्योपरागविशेषा एवात्मनो रत्यादयः। तदनुगमेऽपि विशुद्धमस्य रूपमव्यवधानसमाधिबलादधिशय्य व्युत्थानेऽपि प्रशान्तता भवति। यथोक्तं '(तस्य) प्रशान्तवाहिता संस्कारात्' (योगसू. ३.१०) इति। तत्त्वज्ञानलक्षणस्य च स्थायिनः समस्तोऽयं लौकिकालौकिकचित्तवृत्तिकलापो व्यभिचारितामभ्येति। तदनुभावा एव च यमनिमाद्युपकृता अनुभावा उपाङ्गाभिनयाद्यध्यायत्रये च ये स्वभावाभिनया वक्ष्यन्ते। अत एते एतद्विषया एव। अयमेव हि स्वभावः। विभावा अपि कथं ईश्वरानुग्रहप्रभृतयः प्रक्षयोन्मुखाश्च रत्यादयोऽत्रास्वद्यान्ते। केवलं यथा विप्रलम्भे औत्सुक्यं संभोगेऽपि वा 'प्रेमासमाप्तोत्सवम्' (तापसवत्सराज. १-१७) इति, यथा च रौद्रे औग्र्यं; यथा च करुणवीरभयानकाद्भुतेषु निर्वेदधृतित्रासहर्षा व्यभिचारिणोऽपि प्राधान्येनावभासन्ते तथा शान्ते जुगुप्साद्याः, सर्वथैव रागप्रतिपक्षत्वात्। तथा हि- महाव्रते नृकपालादिधारणम्—असुभार्यादिसम्बन्धादिविस्तारसंक्षेपादिकर्मीकृतिर्हि धर्मे (?) जुगुप्साहेतुत्वेनैव। निजाभ्य-ञ्जनदेवरात्पुत्रजन्मान्युपदिष्टम्। स्वात्मनि च कृतकृत्यस्य परार्थघटनायामेवोद्यम इत्युत्साहोऽस्य परोपकार-विषयेच्छाप्रयत्नरूपो दयापरपर्यायोऽभ्यधिकोऽन्तरङ्गः। अत एव (एतद्व्याभिचारिबलात् ?) केचिद्दयावीरत्वेन व्यपदिशन्ति। अन्ये धर्मवीरत्वेन। ननूत्साहोऽहङ्कारप्राणः। शान्तस्त्वहङ्कारशैथिल्यात्मकः। व्यभिचारित्वं हि विरुद्धस्यापि न नोचितं रताविव निर्वेदादेः। 'शय्या शाद्वलम्' (आसनं शुचि शिला सद्म द्रुमाणामधः शीतं निर्झरवारि पानमशनं कन्दाः सहाया मृगाः। इत्यप्रार्थितसर्वलभ्यविभवे दोषोऽयमेको वने दुष्प्रापार्थिनि यत्परार्थघटनावन्ध्यैर्वृथा स्थीयते॥) (नागानन्द. ४.२) इत्यादौ हि परोपकारकरणे ह्युत्साहस्यैव प्रकर्षो लक्ष्यते। न तूत्साहशून्या काचिदप्यवस्था। इच्छाप्रयत्नव्यतिरेकेण पाषाणतापत्तेः। यत एव परिदृष्टपरावरत्वेन स्वात्मोद्देशेन कर्तव्यान्तरं नावाशिष्यते अत एव शान्तहृदयानां परोपकाराय शरीरसर्वस्वादिदानं न शास्त्रविरोधि। 'आत्मानं गोपायेत्' (गौतमधर्मसूत्र ९.३५) इत्यादिना ह्यकृतकृत्यविषयं शरीररक्षणमुपदिश्यते। सन्न्यासिनां तद्रक्षादितात्पर्याभावात्। तथा हि—'धर्मार्थकाममोक्षाणां प्राणाः संस्थितिहेतवः तान्निघ्नता किन्न हतं रक्षता किं न रक्षितम्॥' (हितोपदेश-१.८३) इति। सुप्रसिद्धचतुर्वर्गसाधकत्वमेव देहरक्षायाः निदानं दर्शितम्। कृतकृत्यस्य 'जलेऽग्नौ श्वभ्रे वा पतेत्' इति सन्न्यासित्वे श्रवणात्। तद् यथाकथञ्चित्त्याज्यं शरीरं यदि परार्थं त त्यज्यते तत्किमिव न सम्पादितं भवति। जीमूतवाहनादीनां न यतित्वमिति चेत् किं तेन नः? तत्त्वज्ञानित्वं तावदवश्यमस्ति। अन्यथा देहात्ममानिनां देह एव सर्वस्वभूते धर्माद्यनुद्देशेन परार्थे त्यागस्यासम्भवात्। युद्धेऽपि हि न वीरस्य देहत्यागायोद्यमः। परावजयोद्देशेनैव प्रवृत्तेः। भृगुपतनादावपि शुभतरदेहान्तरसम्पिपादयिषैवाधिकं विजृम्भते। तत्स्वार्थानुद्देशेन परार्थसम्पत्त्यै यद्यच्चेष्टितं देहत्यागपर्यन्तमुपदेशदानादि तत्तदलब्धात्मतत्त्वज्ञानानामसम्भाव्यमेवेति तेऽपि तत्त्वज्ञानिनः। 'ज्ञानिनां सर्वेष्वाश्रमेषु मुक्तिः' इति स्मार्तेषु श्रुतौ च। यथोक्तम्—'देवार्चनरतस्तत्त्वज्ञाननिष्ठोऽतिथिप्रियः। श्राद्धं कृत्वा ददद्द्रव्यं गृहस्थोऽपि हि मुच्यते॥' इति। केवलं परार्थाभिसन्धिजाद्धर्मात्परोपकारात्मकफलत्वेनैवाभिसंहितात् पुनरपि देहस्य तदुचितस्यैव प्रादुर्भावो बोधिसत्त्वादीनां तत्त्वज्ञानिनामपि। दृष्टश्चाङ्गेष्वपि विश्रान्तिलाभः, स्वभावौचित्यात्। यथा रामस्य वीराङ्गे पितुराज्ञां पालयितुः। एवं शृङ्गाराद्यङ्गेष्वपि मन्तव्यम्। अत एव शान्तस्य स्थायित्वेऽप्यप्राधान्यम्। जीमूतवाहने त्रिवर्गसम्पत्तेरेव परोपकृतिप्रधानायाः फलत्वात्। अनेनैवाशयेन नाटकलक्षणे वक्ष्यते 'ऋद्धिविलासादिभिर्गुणैः' (ना. शा. १८-११) इति। अनेन हि ऋद्धिविलासप्रधानमर्थकामोत्तरं सर्वं चरितं सकललोकहृदयसंवादसुन्दरप्रयोजनं नाटके निवेशयितव्यमित्युक्तम्। एतच्च तत्रैव वर्णयिष्यामः। अनेनैव चाशयेन न शान्ते कश्चन मुनिना जात्यङ्गको विनियोक्ष्यते (ना शा. २९. १-४)। तेन जात्यङ्गकविनियोगाभावात्तदसत्त्वमिति प्रत्युक्तम्। अन्ये तु जीमूतवाहनः 'कस्ते पुत्र त्राता भविष्यति' (नागनन्द. ४-९) इति शरणार्थिनीं वृद्धामेव त्रातवान्। शक्तिश्चास्य न काचित्। परहिंसा च न काचिदित्येवमाहुः।

तच्चानुमतमेव (तच्चासङ्गतमेव?)। न हि बोधिसत्त्वानां पुनरप्युत्थानात्मकजीवितमभिसन्धानानुप्रविष्टं शक्ति (श्चोदेति)। न च काकतालीयवृत्त्या शास्त्रमुपदिशति। तत्सिद्धं दयालक्षणो ह्युत्साहोऽत्र प्रधानम्। अन्ये तु व्यभिचारिणो यथायोगं भवन्ति। यथोक्तं 'तच्छिद्रेषु प्रत्ययान्तराणि संस्कारेभ्यः।' (योगसू. ४.२-७) इति। अत एव निश्चेष्टत्वादनुभावाभाव इति प्रत्युक्तम्। यदा तु पर्यन्तभूमिकालाभेऽनुभावाभावस्तदास्यारप्रयोज्यत्वम्। रतिशोकादावपि पर्यन्तदशायामप्रयोगस्यैव युक्तत्वात्। हृदयसंवादोऽपि तथाविधतत्त्वज्ञानबीजसंस्कारभावितानां भवत्येव। यद्वक्ष्यति—'मोक्षे चापि विरागिणः' (ना. शा. २७-५८) इति। 'सर्वस्य न सर्वत्र हृदयसंवादो भयानके वीरप्रकृतेरभावात्। ननु तादृशि प्रयोगे वीरस्य क आस्वादः। उच्यते—यत्रेयं(त्रायं) निबध्यते तत्रावश्यं पुरुषार्थोपयोगि शृङ्गारवीराद्यन्यतममस्त्येव। तन्निष्ठस्तेषामास्वादः। यत्रापि प्रहसनादौ हास्यादेः प्रधानता तत्राप्यनुनिष्पादितरसान्तरनिष्ठ एवास्वादः। भिन्नभिन्नाधिकार्यास्वादोद्देश एव रूपकभेद चिन्तननिमित्तमिति केचित्।

तस्मादस्ति शान्तो रसः। तथा च चिरन्तनपुस्तकेषु 'स्थायिभावान् रसत्वमुपनेष्यामः' (ना.शा.पु. २९९) इत्यनन्तरं शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मकः (ना. शापु. ३३२) इत्यादिशान्तलक्षणं पठ्यते। तत्र सर्वरसानां शान्तप्राय एवास्वादो विषयेभ्यो विपरिवृत्त्या-ऽतर्न्मुखतालाभात्केवलं वासनान्तरोपहित इत्यस्य सर्वप्रकृतित्वाभिधानाय पूर्वमभिधानम्। लोके च पृथक्पृथक्सामान्यस्य न गणनमिति स्थाय्यस्य पृथङ्नोक्तः। सामान्यमपि तु विवेचकेन पृथगेव गणनीयमिति विवेचकाभिमतसामाजिकास्वादलक्षणप्रतीतिविषयतया स पृथग्भूत एव। इतिहासपुराणाभिधानकोशादौ च नव रसाः श्रूयन्ते श्रीमत्सिद्धान्तशास्त्रेष्वपि। तथा चोक्तम्—'अष्टानामिह देवानां शृङ्गारादीन् प्रदर्शयेत्। मध्ये च देवदेवस्य शान्तं रूपं प्रकल्पयेत्॥' (इति)। तस्य च वैराग्यसंसारभीरुतादयो विभावाः। स हि तैरुपनिबद्धैर्विज्ञायते। मोक्षशास्त्रचिन्तादयोऽनुभावाः। निर्वेदमतिस्मृतिधृत्यादयो व्यभिचारिणः। अत एवेश्वरप्रणिधानविषये भक्तिश्रद्धे स्मृतिमतिधृत्युत्साहाद्यनुप्रविष्टेभ्योऽन्यथैवा(स्यैवा)ङ्गमिति न तयोः पृथग्रसत्वेन गणनम्। अत्र सङ्ग्रहकारिका— मोक्षाध्यात्मनिमि-त्तस्तत्त्वज्ञानार्थहेतुसंयुक्तः। निःश्रेयसधर्मयुतः शान्तरसो नाम विज्ञेयः॥ विभावस्थाय्यनुभावयोगः क्रमाद्विशेषणत्रयेण दर्शितः। स्वं स्वं निमित्तमासाद्य शान्ताद्भावः प्रवर्तते। पुनर्निमित्तापाये तु शान्त एव प्रलीयते॥ इत्यादिना रसान्तरप्रकृतित्वमुपसंहृतम्। यत्तु डिमे 'शृङ्गारहास्यवर्जं' हास्यशृङ्गारपरिहारेण षड्रसत्वं च वक्ष्यते तत्रायं भावः। 'दीप्तरसकाव्ययोनिः' (ना. शा. १८-८५) इति भाविना लक्षणेन रौद्रप्रधाने तावड्डिमे तद्विरुद्धस्य शान्तस्य सम्भावनैव न। किं निषेधेन? शान्तासम्भवे तु दीप्तरसकाव्ययोनिरित्येतेन किं व्यवच्छेद्यम्। 'शृङ्गारहास्यवर्जं षड्रसयुक्तः' (ना. शा. १८-८४) इति ह्युक्ते कस्तत्र प्रसङ्गः।

ननु करुणबीभत्सभयानकप्राधान्यमनेन पादेन व्यवच्छेद्यते। नैतत्। 'सात्त्वत्यारभटीवृत्तिसम्पन्नः' (१८-८८) इत्यनेनैव तन्निरासात्। शान्ते तु सात्त्वत्येव वृत्तिरिति न (?) तद्व्यवच्छेदकमेवैतत्। तेन डिमलक्षणं प्रत्युत शान्तरसस्य सद्भावे लिङ्गम्। शृङ्गारस्तु प्रसभं सेव्यमानः सम्भाव्य एव। तदङ्गं च हास्य इति तयोरेव प्रतिषेधः कृतः प्राप्तत्वात्। स सर्वसाम्याच्च विशेषतो वर्णदेवताभिधानमनुचितमप्यस्य तत्कल्पितमिति ज्ञेयम्। उत्पत्तिस्तु शान्तस्यापि दर्शितैव। सत्त्वाभावो हि हास्यः। सहविभावत्वेन चास्य वीरबीभत्सौ। अत एवास्य रसस्य यमनियमेश्वरप्रणिधानाद्युपदेशः अनुपयो(भो)गितया महाफलत्वं सर्वप्राधान्यमितिवृत्त-व्यापकत्वं चोपपन्नमित्यलमतिप्रसङ्गेन। तत्त्वास्वादोऽस्य कीदृशः? उच्यते—उपरागदायिभिरुत्साहरत्यादिभिरुपरक्तं यदात्म-स्वरूपं तदेव विरलोम्भितरत्नान्तरालनिर्भासमानसिततरसूत्रवदाभातस्वरूपं सकलेषु रत्यादिषूपरञ्जकेषु तथाभावेनापि सकृद्विभातो-ऽयमात्मेति न्यायेन भासमानं परोन्मुखतात्मसकलदुःखजालहीनं परमानन्दलाभसंविदेकत्वेन काव्यप्रयोगप्रबन्धाभ्यां साधारणतया निर्भासमानमन्तर्मुखावस्थाभेदेन लोकोत्तरानन्दघनं तथाविधहृदयं विधत्त इति। एवं ते नवैव रसाः। पुमर्थोपयोगित्वेन रञ्जनाधिक्येन वा इयतामेवोपदेश्यत्वात्। तेन रसान्तरसंभवेऽपि पार्षदप्रसिद्ध्या सङ्ख्यानियम इति यदन्यैरुक्तं तत्प्रत्युक्तम्। भावाध्यायेऽपि चैतद्वक्ष्यते। आर्द्रतास्थायिकः स्नेहो रस इति त्वसत्। स्नेहो ह्यभिषङ्गः। स च सर्वो रत्युत्साहादावेव पर्यवस्यति। तथा हि— बालस्य मातापित्रादौ स्नेहो भये विश्रान्तः। यूनोर्मित्रजने रतौ। लक्ष्मणादेः भ्रातरि स्नेहो धर्मवीर एव। एवं वृद्धस्य पुत्रादाविति द्रष्टव्यम्। एषैव गर्धस्थायिकस्य लौल्यरसस्य प्रत्याख्याने सरणिर्मन्तव्या। हासे वा रतौ वान्यत्र पर्यवसानात्। एवं भक्तावपि वाच्यमिति। अध्यायार्थमुपसंहरन् भाविनोऽवकाशं ददत्सङ्गतिं प्रकटीकर्तुमाह—एवमेते रसा ज्ञेया नवेति (स्त्वष्टाविति)। रसवद्गीतमित्यादिव्यपदेशात् स्तूयते। स (शास्तु) ये ते रस?

Abhinavagupta clearly mentions in his commentary to śānta rasa that "तस्मादस्ति शान्तो रसः । तथा च चिरन्तनपुस्तकेषु 'स्थायिभावान् रसत्वमुपनेष्यामः' इत्यनन्तरं शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मकः इत्यादिशान्तलक्षणं पठ्यते।"[24]

Prior to Abhinavagupta Udbhaṭa (750 AD) in his *kāvyālaṅkāra-saṅgraha* refers in nine rasas including *śānta*, as:

शृङ्गारहास्यकरणरौद्रवीरभयानकाः ।
बीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव नाट्ये रसाः स्मृताः॥[25]

Abhinavagupta also adds an elaborate commentary to the section of *śānta rasa*.

At the end of his commentary to *śānta rasa* Abhinavagupta also mentions that "तथा च चिरन्तनपुस्तकेषु 'स्थायिभावान् रसत्वमुपनेष्यामः' (ना.शा.पु. २९९) इत्यनन्तरं शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मकः (ना. शा. पु. ३३२) इत्यादिशान्तलक्षणं पठ्यते". This statement of Abhinavagupta approves our argument in support of existence of different rencesions of Nāṭyaśāstra.

But the controversy lies when we find *Kālidāsa*, mentioning in his *Vikramorvaśīya* that:

मुनिना भरतेन यः प्रयोगो भवतीष्वष्टरसाश्रयः प्रयुक्तः।
ललिताभिनयं तमद्य भर्ता मरुतां द्रष्टुमनाः सलोकपालः॥[26]

This statement of *Kālidāsa* recognizing eight *rasas* that was acceptable to *Bharata* helps us to reach in to the conclusion that the number of *rasas* acceptable to Bharata was eight only. The text favoring nine *rasas* may be an interpolation in the later recensions.

मूला एवोपचारा इति दर्शयति—लक्षणलक्षिता इति। भावानामपि लक्षणं रसलक्षणमेव पूरयति। विभावव्यभिचार्यनुभावलक्षणेन रसलक्षणमेव पूर्यते। रतिस्थायिभावप्रभवः ऋतुमाल्यादिविभावको नयनचातुर्याद्यनुभावक इत्युक्तमपि साकाङ्क्षमेव। कीदृशी हि रतिः कश्च विभावः कश्चानुभावः। तेन यद्यप्यापाततो भावानां लक्षणमिदं प्रतिभाति महाचार्या (साहचर्यात्) तथापि वाक्यैकवाक्यतया रसलक्षणमेवेदमित्यपिशब्दस्यार्थ इति शिवम्।

The nāṭyaśāstra, Gaekwad's Oriental Seires, Vol. I, pp 326 – 335, edited by M. Ramakrishna Kavi, revised by K. Krishnamoorthy, Published by Oriental Institute Vadodara, ed. 1992.

[24] *The nāṭyaśāstra*, Gaekwad's Oriental Seires, Vol.I, p. 333, edited by M. Ramakrishna Kavi, revised by K. Krishnamoorthy, Published by Oriental Institute Vadodara, ed. 1992.

[25] 4.4, *Kavyalankarasangraha* by Udbhaṭa Bhatta, Mangesh Ramakrishna Telang, Nirnaya Sagar Press, 1915.

[26] II.18, *Vikramorvaśīya*.

As there are about 40 verses starting from पुनश्चित्रे तथा मिश्रे are omitted at the end of chapter V in some mss, and Mr. M. Ramakrishana kavi states those to be interpolated and the commentary to that part was written by Kohala.[27] But it is clear that the content of those 40 verses are the part of *pūrvaranga* that is described in the chapter V and hence do not appear to be an interpolation what Mr. Kavi has mentioned.

At the beginning of the 16th Chapter in the *Kāvyamālā* edition the *nāṭya lakṣaṇas* are described in *Upajāti* metre; i.e.

विभूषणं चाक्षरसंहतिश्च शोभाभिमानौ गुणकीर्तनं च।
प्रोत्साहनोदाहरणे निरुक्तं गुणानुवादोऽतिशयः सहेतुः॥
सारूप्यमिथ्याध्यवसायसिद्धिपदोच्चयाक्रन्दमनोरथाश्च।
आख्यानयाच्या प्रतिषेधपृच्छा दृष्टान्तनिर्भासनसंशयाश्च॥
आशीः प्रियोक्तिः कपटः क्षमा च प्राप्तिश्च पश्चात्तपनं तथैव।
अर्थानुवृत्तीर्ह्युपपत्तियुक्ती कार्योनुनीतिः परिदेवनं च॥
षट्त्रिंशदेतानि तु लक्षणानि प्रोक्तानि वै भूषणसंज्ञितानि।
काव्येषु भावार्थगतानि तज्ज्ञैः सम्यक्प्रयोज्यानि यथारसं तु॥[28]

Whereas those are described in *anuṣṭup* meter in the (17th chapter) in GOS edition as follow:

भूषणाक्षरसंघातौ शोभोदाहरणे तथा।
हेतुसंशयदृष्टान्ताः प्राप्त्यभिप्राय एव च॥
निदर्शनं निरुक्तं च सिद्धिश्चाथ विशेषणम्।
गुणातिपातातिशयौ तुल्यतर्कः पदोच्चयः॥
दिष्टं चैवोपदिष्टं च विचारस्तद्विपर्ययः।
भ्रंशश्चानुनयो माला दाक्षिण्यं गर्हणं तथा॥
अर्थापत्तिः प्रसिद्धिश्च पृच्छा सारूप्यमेव च।
मनोरथश्च लेशश्च संक्षोभो गुणकीर्तनम्॥
ज्ञेया ह्यनुक्तसिद्धिश्च प्रियं वचनमेव च।
षट्त्रिंशल्लक्षणान्येवं काव्यबन्धेषु निर्दिशेत्॥[29]

---

[27] Page – 251, Gaekward's Oriental Series, Baroda, Vol-I, Second Edition, 1956.
[28] 16.1-5 4. Nāṭyaśāstra ed. by Pandit Shivadatta and kashinath Pandurang Parab, Kāvyamālā Series, Nirnaya Sagar Press, Bombay, 1894.
[29] 17.1-5, *Nāṭyaśāstra* ed. by Pandit Batukanath Sharma and Pandit Baladeva Upadhyaya published a complete edition with 36 chapters based on two different manuscripts of Nāṭyaśāstra in the Kāśī Sanskrit series mostly quoted as Chowkhamba Sanskrit Series in 1929. 1. Nāṭyaśāstra ed. by M. Ramakrishna Kavi, Vol –II, Gaekward's Oriental Series, Baroda, Second Edition, 1934.

The readings in *anuṣṭup* meter appear to be the primary, as the following verses of the same chapter are in *anuṣṭup* only.

Interpolations

In a recent edition of *Nāṭyaśāstra* following verse appears to be interpolated:

उपचारस्तथा विप्रा मण्डपश्चेति सर्वशः।
त्रयोदशविधो ह्येष ह्यादिष्टो नाट्यसंग्रहः॥[30]

As preceding *kārikā* reads that:

रसा भावा ह्यभिनयाः धर्मी वृत्तिप्रवृत्तयः।
सिद्धिः स्वरास्तथातोद्यं गानं रङ्गश्च सङ्ग्रहः॥[31]

Here saṃgraha is described as of 11 types. Because, while defining रङ्ग after 32 कारिकाs, उपचार & मण्डप are not defined in any of the editions or recensions.

But after reading the *Abhinavabhāratī* very carefully, some more facts come in to light. Let us quote *Abhinavabhāratī* here:

> "अभिनयत्रयं गीतातोद्यं चेति पञ्चाङ्गं नाट्यम् । अनेन तु श्लोकेन कोहलमतेन एकादशाङ्गत्वमुच्यते। न तु भरते।"[32]

While finding the above reference in *GOS* edition we find following shortcomings:

In *GOS* edition It is not clearly discussed that the concept of eleven types of सङ्ग्रह originally attributed to Kohala and not to Bharata. None of the editors of *GOS* editions including Ramakrishna Kavi mentions this fact in their findings.

References

1. *Amarakoṣaḥ*. (1907). Government Central Book Depot, India.
2. Fitz Edwad Hall (Ed.). (1865). *Daśarūpakam*. Asiatic Society of Bengaln Calcutta, India.

[30] 6.11, *Nāṭyaśāstra* ed. by Dr. parasanatha Dwivedi, Published by Sampurnanand Sanskrit Vishwavidyalay, Second Edition, 2015.
[31] *Ibid* 6.10
[32] *Ibid*, Abhinavabharati, 10-11.

3. Ghosh, M. M. (Ed.). (1957). *Abhinayadarpaṇaḥ*. Pharma K L Mukhopadhyay, Calcutta.
4. Krishnamurthy, K. (Ed.). (1992). *Nāṭyaśāstra, Vol-I,*. Gaekward's Oriental Series, Baroda, India.
5. Madhusudan Shastri (Ed.). (1971). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati, VOL-I,II,III*. Banaras Hindu University, Varanasi, India.
6. Mahima Bhatta. (1986). *Vyaktiviveka, Vimarsha-1*. Jaykrishna Haridas Gupta under Kashi Sanskrit Series, Choukhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, India.
7. Mishra, R. S. (Ed.). (1997). *Aṣṭādhyāyīsūtrapāṭha*. Motilal banarasi Das, Varanasi, India.
8. Nagar, R. S. (Ed.). (1983). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati, VOL-I,II,III,IV*. Parimal Publications, Delhi, India.
9. Pandit Baladeva Upadhyaya. (1929). *Nāṭyaśāstra*. Pandit Batukanath Sharma (Ed.). Kāśī Sanskrit series / Chowkhamba Sanskrit Series, India. a complete edition with 36 chapters based on two different manuscripts of Nāṭyaśāstra.
10. Pandit Shivadatta, & Kashinath Pandurang Parab (Eds.). (1894). *Nāṭyaśāstra*. Kāvyamālā Series, Nirnaya Sagar Press, Bombay, India.
11. Parasnath Dwivedi (Ed.). (1996). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati, VOL-I,II,III.* Sampurnanad Sanskrit University, Varanasi, India.
12. Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1934). *Nāṭyaśāstra with Abhinavabhārati, VOL-II.* Gaekwad's Oriental Seires, India,.
13. Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1954). *Nāṭyaśāstra, Gaekwad's Oriental Series, Vol. III*,. Gaekwad's Oriental Seires,India.
14. Ramakrishna Kavi, M. (Ed.). (1956). *Nāṭyaśāstra, Vol-I* (2nd ed.). Gaekward's Oriental Series, Baroda, India.
15. Rewaprasad Dwivedi (Ed.). (2005). नाट्यशास्त्र (1st ed.). Indian Institute of Advanced Study, Shimla, India.
16. Tripathi, K. D. (Ed.). (2015). *Nāṭyaśāstram* (1st ed.). Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi & Motilal Banarasidass Publishers pvt ltd, Delhi.

Exclusive Digital Catalogue of mss on Nāṭyaśāstra

K. Sujani

The Nāṭyaśāstra is a Sanskrit text on the performing arts. The text is attributed to sage Bharata Muni, and its first complete compilation is dated to between 200 BCE and 200 CE, but estimates vary between 500 BCE and 500 CE. The text consists of 36 chapters with a cumulative total of 6000 poetic verses describing performing arts. It contain detailed treatments of all the diverse arts that are embodied in the classical Indian concept of the drama, including dance, music, poetics, and general aesthetics. Its primary importance lies in its justification of Indian drama as a vehicle of religious enlightenment.

What is Cataloguing?

The systematic arrangement of texts of a library or a manuscript repository is known as cataloguing. It is also the first stage of research in manuscript studies. The Catalogues can be provided to the scholars in printed format or in electronic format, or in both, through the intranet or the internet.

A complete enumeration of items arranged systematically with descriptive details is called Catalogue.

Types of Catalogue:

There are various types of Catalogue, i.e. Card Index, Accession Register, Triennial Catalogue & Descriptive Catalogue, Electronic Catalogue.

Electronic Catalogue:

An electronic Catalog is an online publication, that is to say a graphic interface generally an html page in which the products and services

offered by a company are showed. The main aims of e-Catalogue are to advertise, to sell, to distribute, and to draw the customer's attention.

E-Catalogue of Bharata Muni's Nāṭyaśāstra:

This e-Catalogue of Bharata Muni's Nāṭyaśāstra is very useful for scholars. Using this website, scholars can search required manuscripts-catalogues from anywhere and anytime, can search many ways like script wise, record number wise, library wise etc. scholars can get the descriptive information within seconds from anywhere and they don't need to visit any library to procure manuscript details. Thus scholars can save the time, money and paper.

Aim and objectives of e-Catalogue:

I got such unique opportunity to design a website on digital catalogue of Nāṭyaśāstra. The aim and objectives of e-Catalogue is;

1. Nāṭyaśāstra catalogue information is to be made available for scholars from anywhere and anytime.
2. Digitally cataloguing of all manuscripts of Nāṭyaśāstra is the core aim of this project.

Dr. Sugyan Kumar Mahanty, coordinator of Digital Cataloguing of Nāṭyaśāstra Manuscript Project, is helping me to fulfill the aim and objectives of the project. To fulfill the above objective I am getting support from Indira Gandhi National Centre for the Arts – Delhi, Adair Library, GOML – Chennai etc.

In the process, various manuscripts details from many libraries were collected and catalogued. For the time being and demo propose I collected 27 manuscripts' details. Designed website. Later I shall collect all manuscripts of Nāṭyaśāstra and upload the details in the site.

Manuscripts already digitally categorized in this Website:

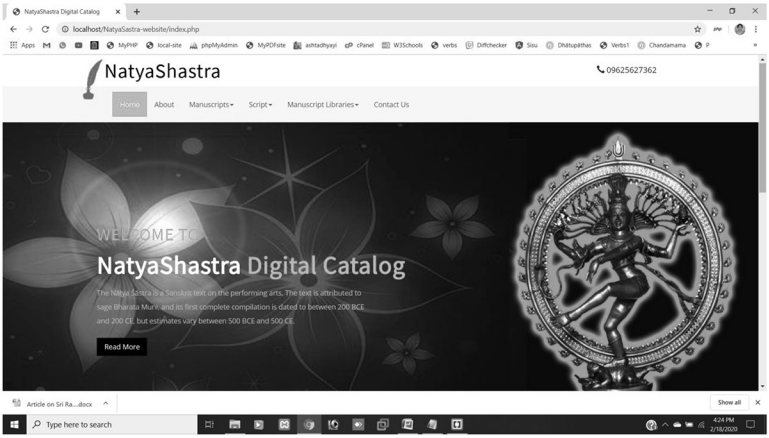
1. Manuscript Id is HAO00023191, Devanagari Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Government Nehar Sanskrit College.
2. Manuscript Id is VR0005001773, Devanagari Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is.

3. Manuscript Id is NKO000013224, Devanagari Script, paper Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Jawaharlal Nehru Library.
4. Manuscript Id is SSO000061239, Devanagari Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Person Name is Lakshaman Pustkalya.
5. Manuscript Id is NBI003531, Devanagari Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Person Name is Ravi Misra.
6. Manuscript Id is VBO000017440, Malayalam Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is D.A.V.College, Lalchand Research Library.
7. Manuscript Id is IGO0000840042, Devanagari Script, paper Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.
8. Manuscript Id is IGO0000821522, Malayalam Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.
9. Manuscript Id is IGO0000821602, Malayalam Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.
10. Manuscript Id is IGO0000821607, Malayalam Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.
11. Manuscript Id is IGO0000821614, Telugu Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.
12. Manuscript Id is IGO0000821694, Malayalam Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.
13. Manuscript Id is IGO0000823930, Grantha Script, Palm Leaf Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.

14. Manuscript Id is SAI014961, Odiya Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Person Name is Indramani Behera.
15. Manuscript Id is IGO000086655, Devanagari Script, paper Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Government Oriental Manuscripts Library and Research Centre.
16. Manuscript Id is SAI014821, Odiya Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Person Name is Pandua Dehuri.
17. Manuscript Id is OTO000012042, Grantha Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Oriental Research Institute.
18. Manuscript Id is OTO000017099, Telugu Script, Palm Leaf Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Oriental Research Institute.
19. Manuscript Id is OTO000017284, Kannada Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Oriental Research Institute.
20. Manuscript Id is OTO000052384, Telugu Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Sri Venkateswara Central Library And Research Centre.
21. Manuscript Id is OTO000052414, Telugu Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Sri Venkateswara Central Library And Research Centre.
22. Manuscript Id is OTO000052415, Telugu Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Sri Venkateswara Central Library And Research Centre.
23. Manuscript Id is OTO000052416, Telugu Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Sri Venkateswara Central Library And Research Centre.
24. Manuscript Id is OTO000052417, Telugu Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Sri Venkateswara Central Library And Research Centre.

25. Manuscript Id is OTO000052418, Telugu Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Sri Venkateswara Central Library And Research Centre.
26. Manuscript Id is OTO000052419, Telugu Script, paper Material, Manuscript Complete as status, Manuscript having Institute Name is Sri Venkateswara Central Library And Research Centre.
27. Manuscript Id is OTO000103377, Grantha Script, Palm Leaf Material, Manuscript incomplete as status, Manuscript having Institute Name is Rashtriya Sanskrit Vidyapeetha.

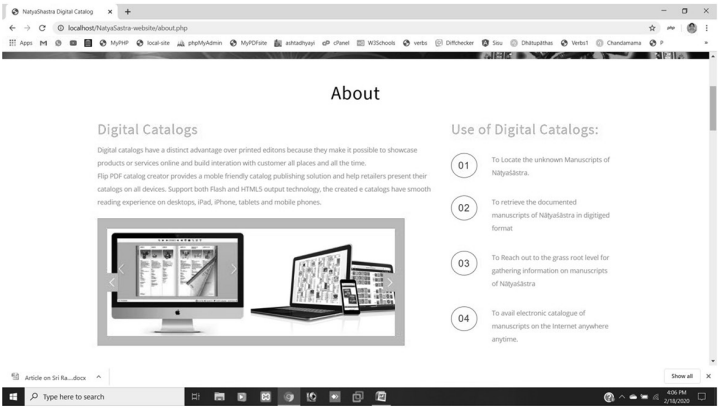
Sample of the work:

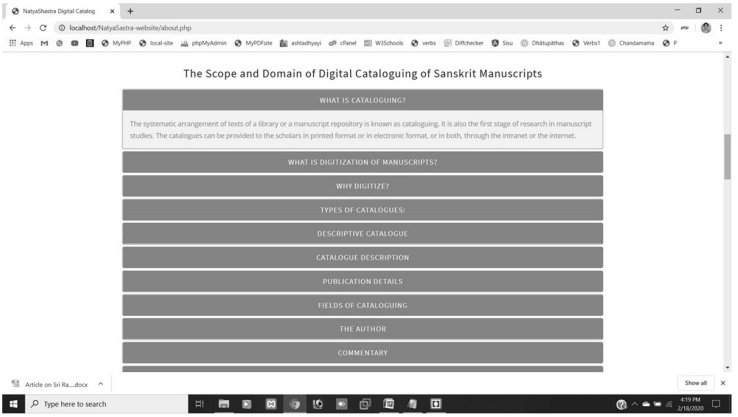


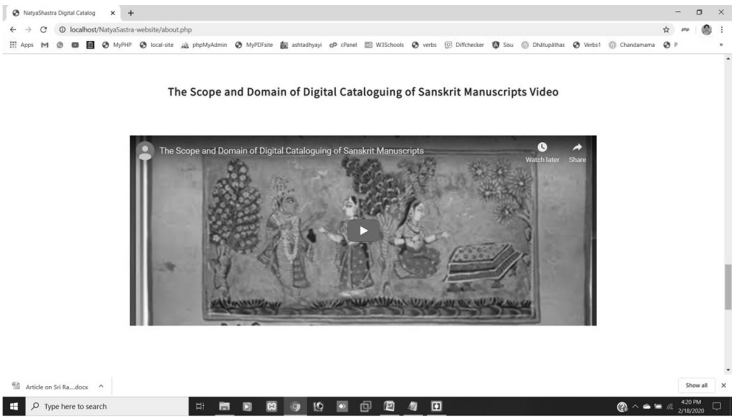
This is the Website Home page.

Here we can see five search parameters namely About, Manuscripts, Script, Manuscript Libraries, Contact Us.

By Clicking in About option we will get this about pages -


NatyaShastra Digital Catalog
localhost/NatyaSastra-website/about.php
About
Digital Catalogs
Digital catalogs have a distinct advantage over printed editons because they make it possible to showcase products or services online and build interation with customer all places and all the time.
Flip PDF catalog creator provides a moble friendly catalog publishing solution and help retailers present their catalogs on all devices. Support both Flash and HTML5 output technology, the created e catalogs have smooth reading experience on desktops, iPad, iPhone, tablets and mobile phones.
Use of Digital Catalogs:
01
To Locate the unknown Manuscripts of Nāṭyaśāstra.
02
To retrieve the documented manuscripts of Nāṭyaśāstra in digitiged format
03
To Reach out to the grass root level for gathering information on manuscripts of Nāṭyaśāstra
04
To avail electronic catalogue of manuscripts on the Internet anywhere anytime.
Type here to search

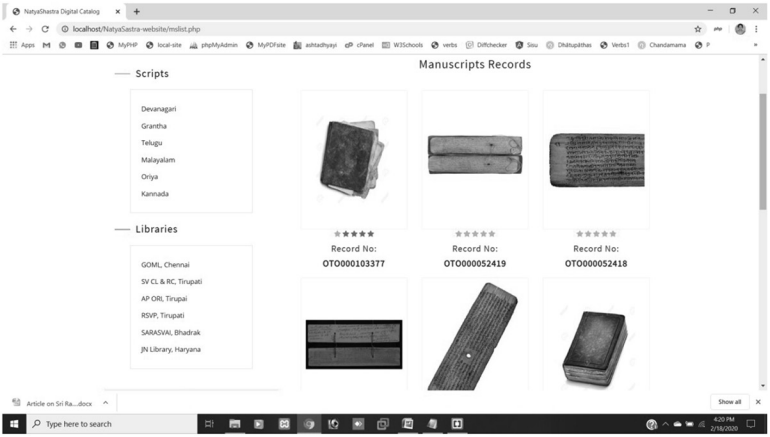

NatyaShastra Digital Catalog
localhost/NatyaSastra-website/about.php
The Scope and Domain of Digital Cataloguing of Sanskrit Manuscripts
WHAT IS CATALOGUING?
The systematic arrangement of texts of a library or a manuscript repository is known as cataloguing. It is also the first stage of research in manuscript studies. The catalogues can be provided to the scholars in printed format or in electronic format, or in both, through the intranet or the internet.
WHAT IS DIGITIZATION OF MANUSCRIPTS?
WHY DIGITIZE?
TYPES OF CATALOGUES:
DESCRIPTIVE CATALOGUE
CATALOGUE DESCRIPTION
PUBLICATION DETAILS
FIELDS OF CATALOGUING
THE AUTHOR
COMMENTARY
Type here to search


NatyaShastra Digital Catalog
localhost/NatyaSastra-website/about.php
The Scope and Domain of Digital Cataloguing of Sanskrit Manuscripts Video
The Scope and Domain of Digital Cataloguing of Sanskrit Manuscripts
Watch later
Share
Type here to search

In this About pages, we can get the information about Digital Catalogs, use of Digital Catalogs, The Scope and Domain of Digital Cataloguing of Sanskrit Manuscripts and we have given point to point information about Digital Cataloguing likely What is Cataloguing?, What is digitization of manuscripts?, Why digitize? etc.

And we added a video on The Scope and Domain of Digital Cataloguing of Sanskrit Manuscripts exclusively.

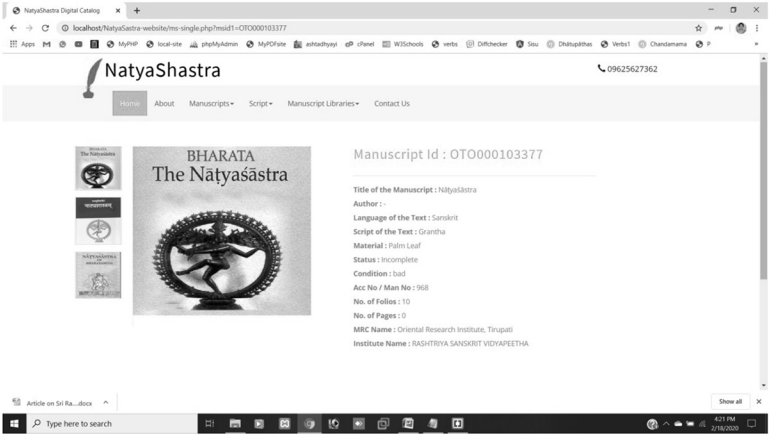
And the second search parameter is Manuscript wise searching



By click on this parameter we will get all Nāṭyaśāstra Manuscripts list which are digitally cataloged.

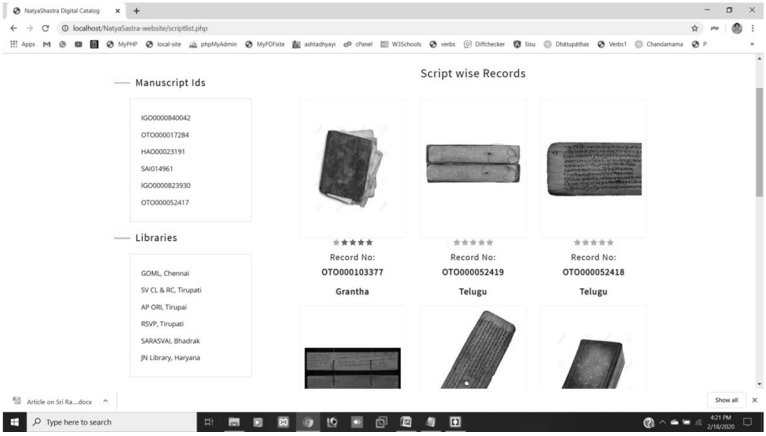
Here we can click on any record, and then we will get the details of the selected manuscript.

Like this



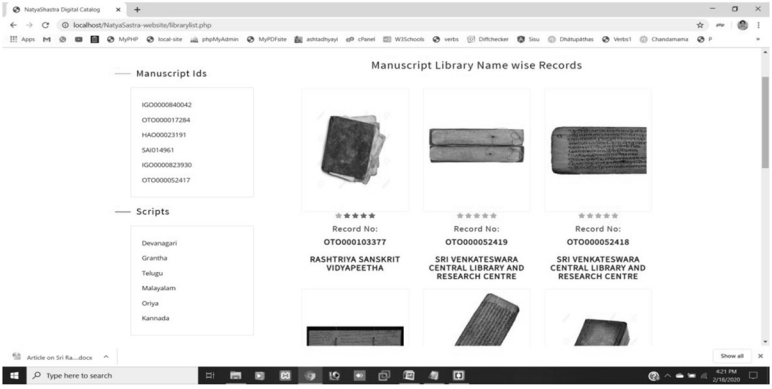
The third parameter is script, using this search parameter we can find the manuscript list by script wise. Which script we selected that script manuscripts will be display on the screen.

And again if we can click on any record, then we will get the details of the selected manuscript.

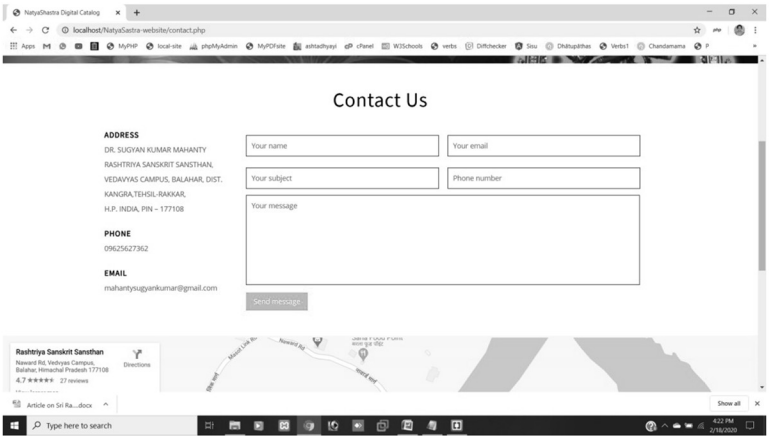


The fourth parameter is Manuscript Libraries, using this search parameter we can find the manuscript list by Manuscript Library name wise. Which Manuscript Library name we selected that Manuscript Library manuscripts will be display on the screen.

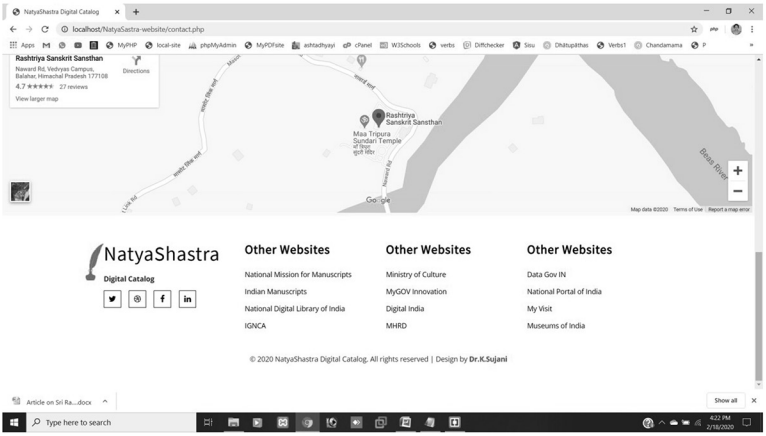
And again if we can click on any record, then we will get the details of the selected manuscript.



And the last parameter is contact us, using this you can contact us by phone or email.



On the bottom of the site we can see other website links, like NMM, MHRD etc.



The National Mission for Manuscripts has the mandate of identifying, documenting, conserving and making accessible the manuscript heritage of India. It is an international level comprehensive initiative which caters to the need of conserving manuscrips and disseminating knowledge contained therein. Its motto is ‘conserving the past for the future’.

The Sequential Order of Chapters in *Nāṭyaśāstra* – A Critical Study

Shobha H. Sahasrabuddhe

Nāṭyaśāstra of Bharatamuni is a comprehensive manual of dramaturgy. There is a broad consensus amongst scholars as regards the date of composition of *Nāṭyaśāstra* to be between 2nd BCE and 2nd CE. However, there have been certain disputable issues in connection with multiple manuscripts of the text found in the period from 12th to 18th CE.

The nature of *Nāṭyaśāstra* as a composition may be described in various ways. Some of these are as follows –

a) Comprehensive manual of performing arts, with dramaturgy at the centre.
b) Focused encyclopedic work in which multiple art wings have been considered in connection with Dramatics.
c) Compendium of Dramaturgy and related fine arts.
d) Handbook of 'Dramatic art' dealing with all the aspects of classical Sanskrit theatre, with Drama at the centre.

Nāṭyaśāstra is incredibly wide in scope. It covers virtually every aspect of performing drama. This literary work can be compared with a multihued quilt in which the central piece of Dramaturgy is surrounded and supported firmly by various pieces of associated arts. These multiple topics are not only supplementary but complementary to Dramatics.

The last century has witnessed extensive scholarly deliberations, discussions and debate on a number of topics related to *Nāṭyaśāstra* such as the origin of the term 'Bharata', the identity of Bharata – whether or not he represented a single person, a tradition or a school

of thought, whether or not the authorship of *Nāṭyaśāstra* is single or multiple and so on.

Considering the nature of this work, some points contribute to the inclination towards probable multiple authorship of the text. Few of these are as follows –

a) The depth of knowledge manifested through specialized and detailed information provided in various chapters focusing on totally varied categories of artistic activity, each being a full fledged vast subject by itself.
b) As stated by Shāradātanaya in *Bhāvaprakāśana* – Lord Brahmā instructed five disciples of a sage to practice dramatics (*Nāṭyavedaṁ bharata*). Hence the name Bharata became prevalent for actors and performers. These five were Vṛddhabharata, Nandibharata, Kohalabharata, Dattilabharata and Mātaṅgabharata. This '*Pañcabharata*' concept mentioned by many scholars is greatly significant with regards to the topic of authorship of *Nāṭyaśāstra* .
c) The text appears to be an encyclopedic work, with experts from different fields contributing their entries. However, the literary grace and special structural style of the composition represent the characteristics of a single compiler, in spite of the encyclopedic nature of *Nāṭyaśāstra* hinting at the possibility of contributions from many authors. The golden deft touch of an accomplished author - compiler – editor is clearly evident throughout the text of *Nāṭyaśāstra*. The work undoubtedly projects unity of purpose and a single integrated vision.

Organization of the warps and wefts of these varied themes manifests a systematic pattern. The text harmoniously compiles information regarding theatrical arts such as dance, music, acting - with dramatics as the fixed central point.

The present paper attempts to regard the thirty six chapters of *Nāṭyaśāstra* in the light of –

a) Sequential order of the same
b) Grouping of topics on the basis of different wings of Dramaturgy

Such an analytical study may throw light on the possibility of regarding some chapters at a different sequential position, thereby aiding in the reconstruction of the text of *Nāṭyaśāstra*.

The edition by M.M. Ghosh has been referred to for the purpose of the study.

Systematized arrangement of a vast body of data from multiple disciplines definitely necessitates categorization of topics into various essential wings of performing drama – backstage activity, dance, music, lyrics, script writing, acting – to name a few.

The thirty six chapters of *Nāṭyaśāstra* can be arranged in certain groups according to the particular field of dramatic activity which those are connected with. The same have been mentioned below. The number in brackets indicates chapter number as per the earlier cited edition of *Nāṭyaśāstra* referred to for the purpose of the present study. The underlined terms represent the 'umbrella topic' for the group of chapters enlisted thereafter.

- Introductory chapter -
  Nāṭyotpattiḥ - Origin of drama (1)

- Essential preliminaries of performing drama -
  Prekṣāgṛhalakṣaṇam - Description of a Play House (2)
  Raṅgadevatāpūjanam - Worship of deities (3)
  Pūrvaraṅgavidhānam - Preliminaries of performing drama (5)

- Related to dance –
  Rasādhyāyaḥ - Sentiments (6)
  Bhāvavyañjakah - *Bhāvas* and their varieties (7)
  Aṅgābhinayaḥ - Gestures of major limbs (8)
  Upāṅgābhinayaḥ - Gestures of minor limbs (9)
  Śārīrābhinayaḥ - Gestures of other limbs (10)
  Cārīvidhānam - Gait movements (11)
  Maṇḍalavidhānam - *Maṇḍala* movements (12)
  Kakṣyāvibhāgavidhānam - Zones and local usages (13)
  Vāgabhinaye chandavidhānam - Usage of Prosody in verbal acting (14)

- Related to lyrics –
  Vāgabhinaye vṛttalakṣaṇam - Rules of Prosody (15)
  Lakṣaṇālaṅkāraḥ - Enumeration of Meters (16)

- Script writing –
  Vāglakṣaṇāni - Diction of a play (17)

Bhāṣālakṣaṇam - Rules on use of language (18)
Vāgaṅgābhinaye kākusvaravañcakam - Modes of address and intonation (19)
Daśarūpalakṣaṇam - Ten kinds of play (20)
Sandhyaṅgavikalpaḥ - Enumeration of *Sandhis* (21)

- Acting –
  Vṛttyādhyāyaḥ - Types of Styles (22)
  Āhāryābhinayaḥ - Role of *ahāryābhinaya* (23)
  Sāmānyābhinayaḥ - General (harmonious) representation (24)
  Bāhyopacāraḥ - The art of courtesans (25)
  Citrābhinayaḥ - Varied (special) representation (26)

- Music –
  Ātodyavidhiḥ - Instrumental music (28)
  Tatātodyavidhānam - Stringed instruments (29)
  Suṣirātodyavidhānam – Hollow instruments (30)
  Tālavyañjakaḥ - The time measure - Rhythm and tempo (31)
  Dhruvāvidhānam - The Dhruva songs (32)
  Puṣkaravādyaḥ - Covered (Percussion) instruments (33)

- Casting –
  Prakṛtivicāraḥ - Type of character (34)
  Bhūmikāvikalpaḥ - Distribution of roles (35)

- Concluding chapter –
  Nāṭyāvatāraḥ - The descent of *Nāṭya* on earth (36)

Observations and Conclusion –

The above analysis points to a largely consistent arrangement of chapters on the basis of the areas of fine art around which those revolve. However, two points flashing out of a different line of thought and leading to the alternate possibility of the sequential order of those two chapters, have been observed. The same, together with detailed contents of the chapters in question have been described below.

(1) ***Tāṇḍavavidhānādhyāyaḥ***, the chapter on characteristics of classical dance (**chapter 4**) – This chapter contains description

of *Aṅgahāras* (movements of limbs), *Karaṇas* (postures) and *Recakas* (gestures) in the *Tāṇḍava* dance. It has the backdrop of drama performances of *Samavakāra* and *Ḍima* type. This chapter may thematically be placed before *Rasādhyāyaḥ* - the one on sentiments (chapter 6) and after that on preliminaries of play (chapter 5). In other words, the positions of chapters 4 and 5, if interchanged, may appear to be more suitable.

(2) ***Sidhyādhyāyaḥ***, the chapter on Success in Dramatic production (**chapter 27**) - This chapter deals with -

a) Ascertainment of the success of dramatic performance. This success is of two types namely *Daivī siddhi* and *Mānuṣī siddhi*. Ten kinds of reactions of spectators have been quoted under *Mānuṣī siddhi*. Some of these are – smiles, loud laughter, utterance of the word '*sādhu*' (Very good!), standing up.

b) Three kinds of obstruction – Natural calamities (*Daivaghāta*), shortcomings of the actor such as loss of memory, stage fright etc. (*Ātmaghāta*) and purposeful hindrances such as throwing mud or cowdung, arising out of professional jealousy (*Parāghāta*).

c) Characteristics of judges (*Prāśnikas*) – Character of a high order, knowledge of regional languages, proficiency in different artistic fields etc.

Since these contents are applicable following the completion or end of the staging of drama, this chapter appears to have occupied unsuitable singular position between the groups of acting and music related chapters. It may possibly seem befitting just before *Nāṭyāvatāraḥ*- the concluding chapter on Descent of drama on earth (chapter 36).

To sum up - *Nātyaśāstra* is a text of performance, practice and experimentation – *Prayogaśāstra* as stated by Bharata himself. Exploration of the sequential order of topics in a fluid text like *Nātyaśāstra*, multiple recensions of which are available, surely provides scope for rethinking on the possibility of alteration in the positions of certain chapters on the basis of thematic grouping. Keeping aside temporarily the question of Bharata being either the single author or single compiler of *Nātyaśāstra*, analytical study like the above definitely represents an interesting and fruitful endeavor towards reconstruction of the text of *Nātyaśāstra*.

Bibliography

1) Ghosh, M.M.The Nāṭyaśāstra, vol I and II (tr & ed.) Manisha Granthalaya Pvt Ltd, Calcutta, 1995(1951)
2) Kumar, P. Natyashastra of Bharatamuni, (ed) New Bharatiya Book Corporation, Delhi, 2006
3) Nagar, R. Bharatamunipranitam Natyashastram, (ed) Parimal Publications, Delhi, 1994
4) Ketkar, G. Bharatamunikruta Natyashastra, (tr) Dave J. Parimal Publications, Delhi, 1998
5) Dvivedi, P. Natyashastra ka Itihas, Chaukhamba Surbharati Prakashan, Varanasi, Delhi, 2012

नाट्यशास्त्रे वास्तुविमर्शो वाचनानिर्धारणञ्च

हरिनारायणधर द्विवेदी

नटानां कार्यमिति नाट्यम। नटानां कार्यम् अर्थात् अभिनय:, यत्र भवति तदर्थमादौ प्रेक्षागृहनिर्माणमपेक्षते। प्रेक्षागृहनिर्माणाय विश्वकर्मोक्तज्योतिषान्तर्गतवास्तुशास्त्रं नितरामपेक्षते पुन: प्रश्न: उदीयात् किं नाम वास्तु? तथाहि-

''वसन्ति जना: यत्र इति वास्तुगृहम्''।

वस् धातो: तुण् प्रत्यये उपधावृद्धौ वास्तु शब्द: निष्पद्यते। वास्तुशास्त्रस्य जन्म मनुष्यजातेरुत्पत्तिक्षणा-देव अभवत्।

मनुष्याणां सृष्टि: प्रथममभूत मनुष्यप्राणिसृष्ट्युत्तरं तिर्यकप्राणिसृष्टिरभूत।

वेदेषु सृष्ट्युत्पादकश्रुतिषु पञ्च महाभूतोत्पत्ति-विषये आत्मन: आकाश: संभूत: आकाशाद्वायु:, वायोरग्नि:, अग्नेराप:, अपां पृथ्वी इति लोकसृष्टिविषये श्रुतौ क्रम: स्पष्टरुपेण प्रतिपाद्यते।

जगत: सृष्टि रचना एवं शिल्पकला, विभिन्नाकृतीनां सृष्टिश्च ब्रह्मणा क्रियते। अत: वक्तुं शक्यते ब्रह्मा एव प्रथम: स्थपति:, स एव वास्तुविद्या नियामक: येन अस्य चित्रविचित्रस्य संसारस्य रचना कृता।

कलाकौशल्यादिकं कर्म शिल्पमित्युच्यते। तत्र चोक्तम् अमरकोशे द्वितीये काण्डे शूद्रवर्गे ''शिल्पकर्म कलादिकञ्चेति''। तत्र केचित् तच्छिल्पविशेषस्य नियतमङ्गीकरणात् स्थपति:, सुवर्णकार:, कुम्भकारश्च तत्तज्जातीयत्वेन व्यवह्रियन्ते। विश्वकर्मा प्रथम: स्थपति: लोकस्य।

शिल्पशास्त्रस्य द्वितीयं नाम वास्तुशास्त्रप्रमिति उक्तञ्च वृहद्वास्तुमालामाम्-

"स्त्रीपुत्रादिकभोगसौख्यजननं धमार्थकामप्रदम्।
जन्तूनामयनं सुखास्पदमिदं शीताम्बुघर्मापहम।।
वापीदेव गृहादिपुण्यमखिलं गेहात्समुत्पद्यते।
गेहं पूर्वमुशन्ति तेन विबुधा: श्री विश्वकर्मादय:।।

अनेन श्लोकेन विज्ञायते यत् वास्तुशास्त्रस्य प्रथम: कर्ता श्री विश्वकर्मा एव। इतोऽपि भरतवचनेनैव ज्ञायते। यथा-

"इहपेक्षागृहं दृष्ट्वा धीमता विश्वकर्मणा।
त्रिविध: सन्निवेशश्च शास्त्रत: परिकल्पित:।। ना. शा. (02-07)

नाट्यशास्त्रे नाट्योत्पत्तिप्रसङ्गे भरतमुनिना प्रथमाध्याये एवोक्तं यथा-

ततोऽचिरेण कालेन विश्वकर्मा महच्छुभम्।
सर्वलक्षणसम्पन्नं कृत्वा नाट्यगृहं तु स:।। (ना. शा.-1-81)

अत: प्रेक्षागृहं विना नाट्यं कदापि न भवितुमर्हति, प्रेक्षामण्डपस्य क्षेत्रफलं परमावश्यकम्। पिण्डं नाम प्रेक्षाशरीरम्। शरीरं बिना यथात्मा नावतिष्ठते तद्वदेव पिण्डात्मक शरीरं बिना प्रेक्षामण्डपस्य परिकल्पना व्यर्था भवति। पिण्डानयने प्रेक्षामण्डपस्य विस्तार: दैघ्र्यम् इत्यादय: विषया: अन्तर्भूता: सन्ति।

प्रेक्षागृहनिर्माणञ्च वास्तुशास्त्राधीनम् इति धिया विश्वकर्मणा नाटयगृहनिर्माणाय मुहूर्तं प्रोक्तं यथा-

मृदु ध्रुवस्वातिपुष्यधनिष्ठा द्वितये रवौ।
मूले पुनर्वसौ सौम्यवारे प्रारम्भणं शुभम।। (वि. क. प्रकाश:-3-2)

इत्येतानि नक्षत्राण्येव भरतमुनिनापि यथावत् अङ्गीकृतानि सन्ति। अत: भरतमुनिना द्वितीयाध्याये नाट्यशास्त्रस्य प्रेक्षागृहविषये रज्जुग्रहण-स्तम्भोत्थापनादि विषया: वास्तुशास्त्रीया: यथोक्ता:। अत: नाट्यशास्त्रे ज्योतिषप्रभेद-वास्तुशास्त्रस्य परममहत्त्वं विश्वकर्मणो नामग्रहणेन भरतमुनिना प्रतिपादितमिति।

प्रेक्षामण्डपक्षेत्रपरिमापनाय निर्माणाय च रज्जो: ग्रहणं करणीयम्भवति। अत: प्रश्नोऽयं भवति यत् कीदृशरज्जो: ग्रहणम्प्रेक्षागृहनिर्माणाय भवेत् यया प्रेक्षागृहं सुव्यवस्थितरूपेण निर्मितं स्यात्। नोचेत् वृहद्वास्तुमालायां फलमस्य यथोक्तम्-

"सूत्रे विसूत्रिते तस्मिन् कुम्भेऽथवा यदि।
आदिशेन्निधनं तत्र दम्पत्यो: क्रमशस्तदा।। (वृ. वा. माला)

अत: सूत्रं विसूत्रितं यदि भवति तदा तु प्रेक्षामण्डपनिर्माणकर्तु: पत्न्या: मृत्युर्भवति। एष एव सङ्केत: भरतमुनिनापि कृतो यथा-

"तस्मान्नित्यं प्रयत्नेन रज्जुग्रहणमिष्यते।
कार्यं चैव प्रयत्नेन मानं नाट्यगृहस्य तु।।
मुहूर्तेनानुकूलेन तिथ्यासुकरणेन च।
ब्राह्मणातर्पायित्वा तु पुण्याहं वाचयेत्तत:।। नाट्यशास्त्रम् (2-37-38)

अत: प्रेक्षामण्डपे सूत्र चयनं साधुरूपेण स्यात्। सूत्र चयनात् परं स्तम्भस्थापनविधौ प्रथमं अग्निकोणे स्तम्भ: स्थाप्यते। स्तम्भात् अध: रत्नानि स्थापयेयु:। उक्तमपि विश्वकर्मप्रकाशे-44-46) द्वारनिर्माण प्रकरणे-

"प्रासादेषु च हम्र्येषु गृहेष्वन्येषु सर्वदा।
आग्नेयां प्रथमं स्तम्भं स्थापयेत्तद्विधानत:।।
स्तम्भोपरि यदा पश्येत्कालगृध्रादिपक्षिण:।
दुर्निमित्तानि संवीक्ष्य तदा कर्तुर्न शोभनम्।
तस्मात्स्तम्भोपरि छत्रं शाखां फलवती तु वा।। (वि. क. प्र. - 44-46 श्लो.)

तथा च बृहद्वास्तुमालायां स्तम्भानां काष्ठानि कीदृशानि नस्युरिति उक्तम्-

प्लक्षोदुम्बरचूताख्या निम्बस्नुहि विभीतका:।
दग्धा: कण्टकिनो वृक्षा वटाश्वत्थ कपित्थका:।।
अगस्तशिग्रुतालाख्यास्तिन्तिडीकाश्च निन्दिता:। (तत्रैव-133-134 श्लो.)

अत: स्तम्भविचार: कर्तव्य एव प्रेक्षानिर्माणे स्तम्भस्थापनाकाल: यथा निर्दिष्ट: भरतेन-

स्तम्भानां स्थापनं कार्यं प्राप्ते सूर्योदये शुभे।
चन्दनं च भवेद् ब्राह्मं क्षात्रं खादिरमेव च।।

एवं प्रकारेण वस्तुशास्त्रस्य महत्वं नाट्यशास्त्रेऽपि दरीदृश्यते। नाट्यशास्त्रस्य प्रयोजनं ज्योतिषशास्त्र-प्रयोजनमिव प्रतिभाति तद्यथा-

भवतां देवतानां च शुभाशुभविकल्पक:।
कर्मभावान्वयापेक्षी नाट्यवेदो मयाकृत:।। ना. शा. (01-107)

अत्र शुभाशुभविकल्पक: कर्मभावान्वयापेक्षी इति पदद्वयेन ज्योतिषनाट्यशास्त्रयोर्मध्ये घनिष्ठ: सम्बन्ध: ज्ञायते। यतो हि ज्योतिषशास्त्रस्यापि एतादृशप्रयोजनं वराहमिहिरेण प्रतिपादि-

"कर्मार्जितं पूर्वभवेत्सदादि: यत्तस्य पक्तिं समभिव्र्यनक्ति।।"

साम्प्रतं नाट्यशास्त्रस्य द्वितीयाध्यायस्य वाचनानिर्धारणविषय: प्रस्तूयते-

ग्रन्थद्वयस्य पाटभेदो मयावलोकित: तत्रैकग्रन्थ: ''सम्पूर्णानन्दसंस्कृत विश्वविद्यालय:'' इत्यनेन प्राकाशितो वर्तते। अपरश्च ''इन्दिरागान्धिराष्ट्रियकलाकेन्द्र'' इत्यनेन प्रकाशितश्च। पाठभेदक्रमे उभयोस्संस्करणयो: श्लोका: प्रथमाध्याये विषमताम्भजते तत्र सं. सं. वि. वि. प्रकाशने एकत्रिंशदधिकैकशतं श्लोका:। द्वितीय प्रकाशने च त्रयोविंशत्यधिकैकशतमिति श्लोका: वर्तन्ते। उभयो: प्रकाशनयोर्मध्ये अष्टश्लोकान्तरं प्राप्यते। ते च श्लोका: एते-

''पुण्ड्राक्षं पुण्ड्रनासं चाप्यसितं सितमेव च।
विद्युज्जिह्वं महाजिह्वं शालङ्कायनमेव च।। (1-37)
शद्खवर्णमुखं षण्डं शद्कुकर्णमथापि च।
शक्रनेमि गभस्तिं चाप्यंशुमालिं शठं तथा।। (1-39)
विद्युतं शातजड्यं च रौद्रं वीरमथापि च
पितामहाज्ञयाऽस्माभिर्लोकस्य च गुणेप्सया। (1-40)
प्रयोजितं पुत्रशतं यथा भूमि विभागभ:।
योयस्मिन्कर्माणि यथा योग्य स्तस्मिन स योजित:। (1-40)
देवानामसुराणां च राज्ञामथ कुटुम्बिनाम्।
ब्रह्मर्षीणां च विज्ञेयं नाट्यं वृत्तान्त दर्शकम्।। (1-121)
योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदु:ख समन्वित:।
सोऽङ्गाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते।। (1-122)
वेदविद्येतिहासानामाख्यापरिकल्पनम्।
विनोदकरणं लोके नाट्यमेतद् भविष्यति।। (1-123)

श्रुतिस्मृतिसदाचारपरिशेषार्थकल्पनम्।
विनोदजननं लोके नाट्यमेतद्भविष्यति।। (1-124)
इत्येवं प्रकारेण पाठभेदः प्रथमाध्याये मयावलोकितः।।
पाठभेदो द्वितीयाध्यास्य च दृष्टो मया।

सं. सं. वि. वि. प्रकाशनविभागेन प्रकाशिते ग्रन्थे एकादशाधिकशतं श्लोकाः वर्तन्ते, अपरेग्रन्थे च सप्ताधिकशतं श्लोकाः सन्ति। अतः श्लोकसंख्यावैषम्येन इह पाठभेदो वर्तते। सं. सं. वि. वि. प्रकाशन-विभागेन प्रकाशिते ग्रन्थे मया साधुः पाठोऽवलोकितः।

यतो हि त्रयोविंशं श्लोकं यावत उभयत्र समानार्थः पाठः वर्तते। परन्तु इ. गां. रा. क. के. प्रकाशन-प्रकाशिते ग्रन्थे चतुर्विंशतिः श्लोकः तत्रत्यः प्रसङ्गानुसारेणासम्बद्धः प्रतीयते। यतो हि त्रयोविंशे श्लोके नाट्यमण्डपं वृहन्न स्यात् इति अव्यक्तध्वनेः हेतुः प्रतिपादितः। अतः व्यक्तध्वनेः एव श्रेष्ठता, चतुर्विंशे श्लोके प्रतिपादनीया स्यात्। इ. गां. रा. क. के. प्रकाशनेन चतुर्विंशे तु देवानां मानसी सृष्टेः मानवानाञ्च यत्नात्मिकासृष्टेश्च वर्णनं कृतम्।

चतुर्विंशति श्लोकः एवं स्यात-

प्रेक्षागृहाणां सर्वेषां तस्मान्मध्यममिष्यते। यावत्पाठ्यं च गेयं च तत्र श्रव्यतरं भवेत्।।

अर्थात् मध्यमण्डपं श्रेष्ठं भवति यतोहि व्यक्तध्वनिरबाधिता भवति।

इतोऽपि त्रयस्त्रिंशत्तमे श्लोके पाठभेदः दृश्यते। तत्र सं. सं. वि. वि. प्रकाशने एवं श्लोको वर्तते।

"शोधयित्वा वसुमतीं प्रमाणं निर्दिशेत्ततः।
त्रीण्युत्तराणि सौम्यञ्च विशाखापि च रेवती।।
"हस्ततिष्यानुराधाश्च प्रशस्ता नाट्यकर्मणि।
पुष्यक्षत्रयोगेन शुक्लं सूत्रं प्रसारयेत।।
परञ्च द्वितीय प्रकाशने तु पाठोऽयं नास्ति।
"त्रीण्युत्तराणि सौम्यं च विशाखापि च रेवती।
पुष्पनक्षत्रयोगेन शुक्लं सूत्रं प्रसारयेत्।।

एवं प्रकारेण अन्येष्वपि अध्यायेषु

पाठभेदो भवितुमर्हति।
स चावलोकनीय इति।।

ग्रन्थसन्दर्भ

1. द्विवेदी डॉ. पारसनाथ, श्रीभरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम्'' विक्रयविभागः, सम्पूर्णानन्दसंस्कृतविश्वविद्यालय वाराणसी-221002
2. त्रिपाठी कमलेशदत्त, श्रीभरतमुनि प्रणीतं ''नाट्यशास्त्रम्'' इन्दिरागाँन्धीराष्ट्रिय कलाकेन्द्र नई दिल्ली-110007। ढ्ढस्क्चह्-९७८-८१-२०८-३९८४७-भाग-1
3. त्रिपाठी डॉ. ब्रह्मानन्द, द्विवेदी पं रामनिहोर स इ. गृहीता, ''बृहद्वास्तुमाला'' चौखम्भा संस्कृत प्रतिष्ठान 38, यू. ए. जवाहर नगर, बंग लो रोड दिल्ली-110007।
4. पाठकः श्रीगणेशदत्त, ''विश्वकर्माप्रकाशः'' श्री ठाकुर प्रसाद पुस्तक भण्डार कचौड़ीगली, वारणसी-01, दूरभाष-2392543-2392471

शान्तरसदृष्ट्या नाट्यशास्त्रस्य पाठनिर्धारणम्

राजकुमार मिश्र

स्थावरजङ्गमात्मकस्यास्य संसारस्य रञ्जनाय नैकानि साधनानि सन्ति तेषु काव्यं प्रधानभूतं साधनं विद्यते। तच्च काव्यं द्विधा वर्तते। श्रव्यं दृश्यञ्च। अस्यैव दृश्यस्यापरं नाम नाट्यमिति। अस्य नाट्यस्य प्रमुखाचार्यो भरतमुनिः वर्तत इति। मुनिरसौ नाट्यविषयमादाय नाट्यशास्त्राख्यं ग्रन्थमलिखदिति। परन्तु आधनिकेषु विद्वत्सु केचन मनीषिणः वदन्ति यत् नाट्यशास्त्रमिदं केनचिदेकेन विदुषा न रचितम्। यतोहि एवम्भूतस्य महतः कलापूर्णग्रन्थस्य वैविध्ययुक्तस्य रचना नहि एकाकिना विदुषा सम्भवति। एषु प्रमुखो वर्तते, पी.वी. काणेमहोदयः "वक्तिरसौ समुपलब्धं नाट्यशास्त्रं विशिष्टगुणसम्पन्नानां कलामर्मज्ञानां विदुषां कृतिः वर्तते एते विद्वान्सः प्राचीनकालादारभ्य अद्यपर्यन्तं समस्तनागरिकग्राम्यजीवनप्रवृत्तीनाम भिव्यक्तिप्रणालिनाञ्च अध्ययनं विधाय नाट्यकलायाः सम्पूर्णान् सिद्धातान् नाट्यशास्त्रे गुम्फितवन्तः[1]।

भारतीयविद्वत्सु अग्रगण्याः महान्तः ऐतिह्यविदः आचार्याः बलदेवोपाध्यायाः अपि वदन्ति यत् सम्प्रति विद्यमानं नाट्यशास्त्रं कस्यचिदेकस्य कालस्य कस्यचिदेकस्य विदुषः च कृतिः नास्ति। अस्य ग्रन्थस्यानुशीलनेन प्रतीयते यत् अस्य ग्रन्थस्य निर्माणमनेकैः मनीषिभिः कृतमिति[2]।

भरतमुनेरनन्तरं नाट्यविज्ञैः मनीषिभिः स्व–स्वग्रन्थे नाट्यशास्त्रविषयः भिन्नरूपेणोल्लिखितः। यथा नाट्यशास्त्रे कति श्लोकाः सन्ति। अस्मिन् विषयेऽपि आचार्याणां मते मतभेदो दृश्यते, यतोहि शारदातनयेन स्वकीये भावप्रकाशने निगदितम्–

एवं द्वादशसहस्रैः श्लोकैरेकं तदर्धतः,
षड्भिः श्लोकसहस्रैर्यो नाट्यवेदस्य संग्रहः।
भरतैर्नामतस्तेषां प्रख्यातो भरताह्वयः।।[3]

अत्र केचन मनीषिणः वदन्ति यत् नाट्यशास्त्रे द्वादशसहस्रश्लोकाः सन्ति, अतोऽस्य नाट्यशास्त्रस्य नाम द्वादशसाहस्री वर्तते। इतरे निगदन्ति षट्साहस्रश्लोकाः सन्ति तस्मादस्य नाम षट्साहस्री वर्तते वर्तमानविदुषां समाजे उभयं नाम प्रचलितं वर्तते।

---

[1] नाट्यशास्त्रभूमिका– सम्पादकः सत्प्रकाशशर्मा–संस्करणम्–2008, चौखम्भासुरभारतीप्रकाशनम्, वाराणसी, पृष्ठसंख्या–6

[2] नाट्यशास्त्रभूमिका– सम्पादकः सत्प्रकाशशर्मा–संस्करणम्–2008, चौखम्भासुरभारतीप्रकाशनम्, वाराणसी, पृष्ठसंख्या–6

[3] भावप्रकाशनम्– हिन्दीव्यख्याकारः मदनमोहन–अग्रवालः दशमोधिकारः–पृष्ठसंख्या–419, चौखम्भासुरभारती-प्रकाशनम्, वाराणसी,

एवमेव अध्यायविषयेऽपि विभिन्नता परिलक्ष्यते। काव्यमालासंस्करणे सप्तत्रिंशदाध्यायाः सन्ति, काशीसंस्करणे षट्त्रिंशदध्यायाः च वर्तन्ते। बडौदा द्वारा प्रकाशिते संस्करणे देहलीतः प्रकाशिते संस्करणे च सप्तत्रिंशदध्यायाः सन्ति।[4]

रामकृष्णनामकः कश्चन विद्वान् वदति यत् सप्तत्रिंशदध्यायस्य परम्परा अर्वाचीना उत्तरभारतीया च वर्तते। तथा च षट्त्रिंशदध्यायस्य परम्परा प्राचीना दाक्षिणात्या च वर्तते। यद्यपि अभिनवगुप्तपादाःअभिनवभरत्यां वदन्ति यत् –

षट्त्रिंशात्कमजगत् गगनावभाससंविन्भरीचचयचुम्बितविश्वकोशम्
षट्त्रिंशकं भरतसूत्रमिदं विवृण्वन् वन्दे शिवं तदर्धविवेकिधाम।[5]

अनेन कथनेन प्रतीयते यत् नाट्यशास्त्रे षट्त्रिंशदध्यायाः सन्ति। आचार्याः राधावल्लभत्रिपाठिमहोदयाः स्वकीये नाट्यशास्त्रविश्वकोषाख्ये ग्रन्थे वदन्ति यत् न्यूनातिन्यूनं नाट्यशास्त्रस्य द्वे पाठपरम्परे विद्यमाने स्यातामिति वर्तमाननाट्यशास्त्रस्य कलेवरेणानुमातुं शक्यते।[6] यतो हि षोडशेऽध्याये लक्षणानां प्रतिपादनं अनुष्टुच्छन्दसा उपजातिछन्दसा च विहितम्। एते द्वे पाठपरम्परे प्राचीनाकालादेव चालायमाने वर्तते।

आचार्येणभिनवगुप्तेन एतयोरुभयोः पाठपम्परयोरुपरि पृथक् पृथक् टीका लिखिता। काव्यस्य षट्त्रिंशल्लक्षणानां लक्षणं अनुष्टुप्छन्दःसु उपजातिछन्दःसु च पृथग् दत्तमस्ति।[7]

अस्मिन्नेव क्रमे श्रीवर्माख्यो विद्वान् वदति यत् देशस्य विभिन्नेषु क्षेत्रेषु नाट्यशास्त्रस्य विभिन्नाः पाठपरम्पराः चालायमानाः स्युः। यद्यपि हस्तलिखितग्रन्थानामाधारेण एतादृशीनां पाठपरम्पराणां सुस्पष्टतया प्रामणं नोपलभ्येत। नाट्यशास्त्रस्य यावन्ति संस्करणानि लभ्यन्ते, तानि देशस्य विभिन्नप्रान्तेभ्यः प्राप्तानां विभिन्नहस्तलेखानामाधारेण संकलतानि सन्ति। परन्त्वेषु सस्करणेषु अध्यायानां योजना पाठपरम्परा च पृथक्तया नोपलभ्यते परन्तु अध्यायक्रमे भेदो वर्तते।[8]

आधुनिकगवेषणा – ऊनविंशशताब्द्या आरभ्य मध्यकालपर्यन्तं भारतीयविधायाः क्षेत्रेष्वनुसंधानं कुर्वाणाः विद्वान्सः भरतमुनेः नाट्यशास्त्रं न प्राप्तवन्तः आसन्, इग्लैडवास्तव्येन प्रसिद्वसंस्कृतज्ञेन श्री एच.एच.विलसनमहोदयेन स्वकीये (सेलेक्ट स्पेसिमैन ऑफ दि थियेटर ऑफ हिन्दूज) इत्याख्ये ग्रन्थे अभाणि यत् नाट्य शास्त्रं नाट्यविद्यायाः सर्वमान्यः सर्वोत्तमश्च ग्रन्थः लुप्तो जातः इत्यस्मात् कारणात् खिद्यते मे मनः।[9]

---

[4] नाट्यशास्त्रविश्वकोषः– संपादकः, राधावल्लभत्रिपाठी, प्रथमसंस्करणम्–1999, प्रथम वल्यूम, प्रतिभाप्रकशनम्, शक्तिनगरः, दिल्ली 110007

[5] अभिनवभारती– संपादकः पारसनाथद्विवेदी, द्वितीयसंस्करणम्, सं.सं.वि.वाराणसी पृष्ठसंख्या–02

[6] नाट्यशास्त्रविश्वकोषः– संपादकः, राधावल्लभत्रिपाठी, प्रथमसंस्करणम्–1999, प्रथम वल्यूम, प्रतिभाप्रकशनम्, शक्तिनगरः, दिल्ली 110007– पृ.14

[7] नाट्यशास्त्रविश्वकोषः– संपादकः, राधावल्लभत्रिपाठी, प्रथमसंस्करणम्–1999, प्रथम वल्यूम, प्रतिभाप्रकशनम्, शक्तिनगरः, दिल्ली 110007, पृ.14

[8] नाट्यशास्त्रविश्वकोषः– संपादकः, राधावल्लभत्रिपाठी, प्रथमसंस्करणम्–1999, प्रथम वल्यूम, प्रतिभाप्रकशनम्, शक्तिनगरः, दिल्ली 110007,पृ.14

[9] नाट्यशास्त्रविश्वकोषः– संपादकः, राधावल्लभत्रिपाठी, प्रथमसंस्करणम्–1999, प्रथम वल्यूम, प्रतिभाप्रकशनम्, शक्तिनगरः, दिल्ली 110007, पृ.15

पञ्चषष्ठयोत्तराष्टाशदशताब्द्यां (1865) फिटजएडवर्डहालनामकोऽमरीकादेशीयः संस्कृतज्ञः नाट्यशास्त्रस्य खण्डितामर्द्धछिन्नां च पाण्डुलिपिं प्राप्तवान्। तदोपरी कार्यं कृत्वा दशरूपकस्य संस्करणेन साकं नाट्यशास्त्रस्य कतिपयाध्यायानां प्रकाशनम् अकरोत। तदनु अशीत्युत्तराष्टादशशताब्द्यां (1880) फ्रासदेशस्य पालरेनोमहोदयः नाट्यशास्त्रस्य सप्तदशाध्यायं एवञ्चास्य शिष्यः जानग्रोसेटमहोदयः अष्टाविंशाध्यायं अष्टाशीत्युत्तराष्टदशशताब्द्यां (1888) प्रकाशितवान्।

चतुरनवत्योत्तराष्टादशशताब्द्यां नाट्यशास्त्रस्य सम्पूर्णं प्रकाशनं काव्यमालासिरीज द्वारा भारतवर्षेऽभूत्। विद्वान्सः वदन्ति यत् सम्पूर्णभारतवर्षेभ्यः प्राप्तानां पाण्डुलिपीनामाधारेणास्य नाट्यशास्त्रस्य प्रमाणिकं संस्करणमभिनवभारती नाम्नीटीकया सह चतुर्षु खण्डेषु चतुरषष्ठयुत्तरेकोनविंशशताब्द्यां बडौदाद्वारा प्रकाशितमभूत्। एवम्भूताः नैके विषयाः नाट्यशास्त्रस्य पाठविषये विदुषा विचारिताः सन्ति।[10]

सम्प्रति शान्तरसमादाय नाट्यशास्त्रस्य पाठनिर्धारणस्य कांश्चन विचारान् उपस्थापयामि। नाट्यशास्त्रस्य षष्ठेऽध्याये भरतमुनिः वदति यत्

शृंगारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः।।

पुनरग्रे वदति यत् ह्यष्टौ रसाः प्रोक्ताः द्रहिणेन महात्मना। इत्याद्युक्त्या विद्वान्सः वदन्ति यत् नाट्ये अष्टौ रसाः भवन्ति इति। महाकविकालिदासेनापि स्वकीये विक्रमोर्वशीयाख्ये नाटके अष्टौ रसाः नाटके स्वीकृताः सन्ति। तेन उक्तं

मुनिना भरतेन यो प्रयोगो, भवतीष्वष्टरसाश्रयो नियुक्तः।
ललिताभिनयं तमद्य भर्ता, द्रष्टुमनाः सलोकपालः।।[11]

नाट्यशास्त्रस्य यावन्ति संस्करणानि इदानीमुपलभ्यन्ते, प्रायः सर्वेषु संस्कारेषु नाट्यशास्त्रस्य षष्ठाध्यायस्य अन्तिमो श्लोकः समानो वर्तते। यथा–

एवमेते रसाः ज्ञेयास्त्वष्टौ लक्षणलक्षिताः।
अत ऊर्ध्वं प्रवक्ष्यामि भावानामपि लक्षणम्।।[12]

श्रीमता अभिनवगुप्तेनाभिनवभारत्यामवादि यत् एवमेते रसा ज्ञेया नवेति।[13]

अभिनवभारत्यामेतादृशानि नैकानि स्थलानि सन्ति यत्र नाट्यशास्त्रे नवरसाः भरतमुनिना स्वीकृता इति यथा **एवं ते नवैव रसाः पुमर्थोपयोगित्वेन रञ्जनाधिक्येन वा इयतामेवोपदेश्यत्वात्।**[14] **तस्मादस्ति शान्तो रसः। तथा च चिरन्तनपुस्तकेषु स्थायिभावान् रसत्वमुपेष्यामः**[15]**।**

---

[10] नाट्यशास्त्रविश्वकोषः– संपादकः, राधावल्लभत्रिपाठी, प्रथमसंस्करणम्–1999, प्रथम वल्यूम, प्रतिभाप्रकशनम्, शक्तिनगरः, दिल्ली 110007,पृ.15

[11] विक्रमोर्वशीयम्–संपादकः–ब्रह्मान्दत्रिपाठी, कालिदासग्रन्थावली, संस्करणम्–2014, चौखम्भासुरभातीप्रकाशनम्।. द्वि अंकः

[12] नाट्यशास्त्रम्– संपादकः पारसनाथद्विवेदी, द्वितीयसंस्करणम्, सं.सं.वि. वाराणसी पृष्ठसंख्या–84

[13] नाट्यशास्त्रम् संपादकः पारसनाथद्विवेदी, द्वितीयसंस्करणम्, सं.सं.वि. वाराणसी पृष्ठसंख्या–83

[14] नाट्यशास्त्रम्– संपादकः पारसनाथद्विवेदी, द्वितीयसंस्करणम्, सं.सं.वि. वाराणसी पृष्ठसंख्या–233

[15] नाट्यशास्त्रम्– संपादकः पारसनाथद्विवेदी, द्वितीयसंस्करणम्, सं.सं.वि. वाराणसी पृष्ठसंख्या–233

सप्तदशशताब्द्यां जातेन पण्डितराजजगन्नाथेन रसगंगाधरे रसनिरूपणप्रसङ्गेऽभाणि यत्

शृंगारः करुणो शान्तो रौद्रौ वीरोऽद्भुतस्तथा।
हास्यो भयानकश्चैव बीभत्सेति ते नव।।

काव्ये नवरसाः भवन्ति इति भरतमुनिनापि स्वीकृताः। पण्डितराजजगन्नाथः उक्तकारिकामुक्त्वा "मुनिवचनात्र प्रमाणम्।"[16] इति अकथयत्।

रसगंगाधरस्य संस्कृतव्याख्याकारः पण्डितश्रीबदरीनाथझामहोदयः अस्याः कारिकायाः व्याख्यां कुर्वन् वदति यत् अत्रास्यां रसनवविधत्वोक्तौ मुनेर्महर्षिभरतस्य नाट्यशास्त्रोक्तं वचनं च प्रमाणम्।

शृंगारहास्यकरुणारौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतशान्ताश्च काव्ये नव रसाः स्मृताः।।[17]

इयमेव कारिका विश्वनाथेन कृतस्य साहित्यदर्पणस्य लक्ष्मीटीकायाम् प्राप्यते। टीकाकारेणोक्तं – मुनिनाप्युक्तम्

शृंगारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतशान्ताश्च काव्ये नव रसाः स्मृताः।।[18]

एवञ्च नवातिरिक्तो दशमो रसो भवितुमर्हति न वा इत्यस्य निरुपणप्रसङ्गे पण्डितराजो वदति यत् रससंख्याविषये मुनिवचनमेव प्रमाणमिति। मुनिना भरतेन नाट्यशास्त्रे नव रसाः स्वीकृताः इति। यथाह

रसानां नवत्वगणना च मुनिवचननियन्त्रिता भज्येत इति यथाशास्त्रमेव ज्यायः।[19]
एवमेव भरतादिमुनिवचनानामेवात्ररसभावादिव्यवस्थावकत्वेन स्वतन्त्र्यायोगात्।[20]

पण्डितराजजगन्नाथस्य इत्याद्युक्तैः प्रतीयते यत् नाट्यशास्त्रस्य कर्त्रा भरतमुनिना नवरसाः स्वीकृताः वर्तन्ते। स्वमेव रसगंगाधरकर्तुः जगन्नाथस्य पार्श्वे नाट्यशास्त्रस्य भिन्ना पाण्डुलिपिः विद्यमाना स्यात्। सा एव पाण्डुलिपिः साहित्यदर्पणस्य लक्ष्मीटीकाकारस्य पार्श्वे एवश्च पण्डितश्रीवदरीनथझामहोदयस्य पार्श्वे वा विद्यमाना स्यात् इति।

भरतमुनेरनन्तरं नाट्यस्यापरव्याख्यातृरूपेण प्रसिद्धः आचार्योद्भटः शान्तरसं नाट्येऽपि अङ्गीकृतवान्। एवञ्च पूर्वोक्तभरतवचनानुसारेण नवरसानां प्रतिपादनं अकरोत्। यथा–

---

[16] रसगंगाधरः– संस्कृतव्याख्याकारः बद्रीनाथझा, सप्तमसंस्करणम् 1990 चौखम्भाविद्याभवनम्, वाराणसी पृष्ठसंख्या–132

[17] रसगंगाधरः– संस्कृतव्याख्याकारः बद्रीनाथझा, सप्तमसंस्करणम् 1990 चौखम्भाविद्याभवनम्, वाराणसी पृष्ठसंख्या–132

[18] साहित्यदर्पणः– व्याख्याकारः, कृष्णमोहनशास्त्री, संस्करणम् षष्ठम्–2001 चौखम्भासंस्कृतसंस्थानम्, वाराणसी–पृ.185

[19] रसगंगाधरः– संस्कृतव्याख्याकारः बद्रीनाथझा, सप्तमसंस्करणम् 1990 चौखम्भाविद्याभवनम्, वाराणसी पृष्ठसंख्या–पृ.192

[20] काव्यालङ्कारसारसंग्रहः –उदभट्टः– सम्पादकः रामकुमारशर्मा, विद्यानिधिप्रकाशनम्, दिल्ली, प्रथमसंस्करणम्।

शृंगारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव नाट्ये रसाः स्मृताः।।

इत्थमेवाचार्येण रूद्रटेनापि शान्तरसोररीकृतः इति। एभिराचायैः नवरसाधिकः प्रेयान् दशमो रसः इति स्वीकृतः। यथाह–

शृंगारवीरकरुणबीभत्सभयानकाद्भुताः हास्यः।।
रौद्रः शान्त प्रेयानिति मन्तव्याः रसाः सर्वे।।[21]

नाट्यशास्त्रस्य रचनाकालादारभ्य नवमशताब्दीं यावत् नाट्यशास्त्रे रससंख्याविषयकः कोऽपि विवादो विदुषां मध्ये न परिलक्ष्यते। आचार्येणानन्दवर्धनेन ध्वन्यालोकस्य तृतीये उद्योते रसानां परस्परविरोधप्रसङ्गे शान्तरसविषयक एकः सिद्धान्तः प्रस्तुतः। एतेनोक्तं शान्तरसः सर्वैः नानुभूयते, तस्मात् नास्ति शान्तो रस इति। यदि सर्वजनानुभवगोचरता नास्ति, एतावता कारणेन महापुरुषाणां ऋषीणां च मनसि विद्यमानस्य चित्तवृत्तिविशेषरूपस्य शान्तरसस्य अपलापः कर्तुं नोचितः, यदि सर्वजनानुभवगोचरता एव कस्यचिद् रसस्य सत्तायां प्रामाण्यं स्यात् तदा महापुरुषाः अपि शृंङ्गारक्रोधजुगुप्सादीन् रसान् नानुभवन्ति तस्मात् शृंङ्गारादयो न स्युः। तस्मात् अस्ति शान्तो रसः।।[22]

तदनन्तरं चतुर्थे उद्योते समेषां रसानां मध्ये शान्तो रसः अङ्गीरूपेण स्वीकृतः। यथा

महाभारतेऽपि शास्त्रकाव्यरूपच्छायान्वयिनि वृष्णिपाण्डवविरसावसानवैमनस्यदायिनीं समाप्तिमुपनिबध्नता महामुनिना वैराग्यजननतात्पर्यं प्राधान्येन स्वप्रबन्धस्य दर्शयता मोक्षलक्षणः पुरुषार्थः शान्तो रसश्च मुख्यतया विवक्षाविषयत्वेन दर्शितः।

यथा यथा विपर्येति लोकतन्त्रमसारवत्।
तथा तथा विरागोऽत्र जायते नात्र संशयः।।[23]

वस्तुतः समेषां भौतिकतत्त्वानां भोगं कृत्वा अन्ते भौतिकतत्त्वेषु विरतिः भवत्येव, अतएवास्माकं परम्परायां मोक्षप्राप्तिरेव परमलक्ष्यं भवति, मोक्षः सर्वपुरुषर्थेभ्यः विलक्षणः प्रधानभूतश्च स्वीकृतः।

अतः परं शान्तरसं स्वीकृतवतामाचार्याणामन्यतमो नाट्यदर्पणकर्ता रामचन्द्रगुणचन्द्रः रसममुमङ्गीकृतवान् यथाह नाट्यदर्पणे

शृंगारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः।
बीभत्साद्भुतशान्ताश्च रसाः सद्भिर्नव स्मृताः।।[24]

एवमेवाचार्येण धनञ्जयेन दशरूपकस्य चतुर्थप्रकाशे शान्तरसमादाय विस्तृताः विचाराः कृता। यथोक्तम्

---

[21] काव्यालङ्कारः– हिन्दीव्याख्याकारः रामदेवशुक्लः, चौखम्भाविद्याप्रकाशनम्, वाराणसी, संस्करणम्–1989, पृष्ठसंख्या–373

[22] ध्वन्यालोकः –हिन्दीव्याख्याकारः जगन्नाथपाठकः, चौखम्भाविद्याभवन, षष्ठसंस्करणम्–पृ. 434

[23] ध्वन्यालोकः– हिन्दीव्याख्याकारः जगन्नाथपाठकः, चौखम्भाविद्याभवन, षष्ठसंस्करणम्–पृ. 570

[24] नाट्यदर्पणः– सम्पादकः डॉ.नागेन्द्रः, प्रकाशकः दिल्लीविश्वविद्यालयः, पुनः मुद्रणम्–1990, पृ. 305

रत्युत्साहजुगुत्सा क्रोधो हासः स्मयो भयं शोकः।
शममपि केचित् प्राहुः पुष्टिर्नाट्येषु नैतस्य।।[25]

शममपि केचित् प्राहुः "इत्यंशमादाय आचार्येण धनिकेन वृत्तौ उच्यते यत् चित्तवृत्तिनिरोधरूपः शमो वर्तते, स च शमोऽभिनयात्मके नाट्ये कथं भवितुमर्हति इत्यादिविचाराः कृताः।

आचार्येण मम्मटेनापि काव्यप्रकाशे।

नवरसरुचिरां निर्मितमादधती भारती कवेर्जयति।[26] इत्युक्त्वा पुनः चतुर्थे उल्लासे निर्वेदस्थायिभावोऽस्ति शान्तोऽपि नवमो रसः इत्युक्तः।[27]

अतः इत्याद्युक्तैः प्रतीयते यत् शान्तरसः प्रायः सर्वैर्नाट्यशास्त्रविज्ञैः मनीषिभिः स्वीकृतः। नाट्यशास्त्रस्य पाठनिर्धारणविषयेऽस्माकमाचार्याणामभिनवगुप्तपादानां सिद्धान्तः विचारणीयो वर्तते। तदनन्तरं पण्डितराजजगन्नाथस्य तदनुयायिनः टीकाकारस्य च विचारोऽपि विमर्शनीयो वर्तते। वस्तुतः विद्यमानं नाट्यशास्त्रं द्विविधपाठपरम्परया रचितमिति अस्माभिः वक्तुं शक्यते इति।

---

[25] दशरूपकम्– सम्पदकः राजेश्वरशास्त्रीमुसलगाँवकरः–चौखम्भाप्रकाशन, वाराणसी, संस्करणम्–2008, पृष्ठसंख्या–374

[26] काव्यप्रकाशः प्रथमोल्लासः– सम्पादकः हरिशंकरशर्मा, चौखम्भाप्रकाशनम्, वाराणसी, नवमसंस्करणम्–, पृष्ठसंख्या–1

[27] काव्यप्रकाशः चतुर्थोल्लासः– सम्पादकः हरिशंकरशर्मा, चौखम्भाप्रकाशनम्, वाराणसी, नवमसंस्करणम्–, पृष्ठसंख्या–45

नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित काव्यगुण एवं उसका पाठालोचन

श्वेता आर्या

सारांश

नाट्यशास्त्र के १७ वें अध्याय में काव्य गुण वर्णित है। नाट्यशास्त्रकार भरतमुनि ने गुणों से पूर्व काव्यदोषों की चर्चा व व्याख्या की तदनन्तर कहा कि दोष विपर्यय ही गुण है। अर्थात् दोष रहित काव्य में ही गुण होते हैं। गुण विषयक भरत की इस मान्यता का भी दण्डी, भोज, वामन, महिमभट्ट, आनन्दवर्द्धन आदि परवर्ती सभी आचार्यों ने एक स्वर से अङ्गीकार किया है। नाट्यशास्त्रकार के मत में दस काव्यगुण इस प्रकार हैं- १. श्लेष, २. प्रसाद, ३. समता, ४. समाधि, ५. माधुर्य, ६. ओज, ७. पद-सौकुमार्य, ८. अर्थव्यक्ति, ९. उदारता, १०. कान्ति। भरत के पश्चात् वामन और आनन्दवर्द्धन दोनों परवर्ती आचार्यों ने इन काव्यगुणों को अपने ढंग से अलग-अलग रूपों में व्याख्यायित किया है। वामन की मान्यता रीति: आत्मा काव्यस्य होने के कारण उनके द्वारा समर्थित गुण रीति के वैशिष्ट्य की व्यञ्जना प्रस्तुत करते हैं। दूसरी ओर आनन्दवर्द्धन ने ध्वनि को काव्य की आत्मा मानकर रसाश्रित गुणों की समीक्षा करते हैं। किन्तु सभी के मूल अवदान आचार्य भरत ही हैं। काव्यगुणों के लक्षण दो या तीन पाठों मे प्राप्त होते हैं। नाट्यशास्त्र में कतिपय श्लोकों के प्रक्षिप्तांश भी प्राप्त होते हैं। भामह तथा दण्डी ने काव्य के दस गुण माने हैं किन्तु उनके वर्णन लक्षणादि भरतमुनि से भिन्न प्राप्त होते हैं। हेमचन्द्राचार्य आदि ने भरत के आधार पर गुणों का एक अलग ही पाठ लिया जिसका वर्तमान नाट्यशास्त्र से भिन्न पाठ है। अतएव सभी लक्षणों को सम्मिलित करते हुए तथा कुछ स्वोद्भावित गुणों को बढाकर भोज तथा विद्यानाथ प्रभृति आचार्यों ने २४ गुण प्रतिपादित किए हैं। प्रस्तुत शोध पत्र के माध्यम से गुणों का स्वरुप एवं पाठालोचन पर विमर्श किया गया है।

कूटशब्द (Key words)

काव्यगुण, प्रक्षिप्तांश, माधुर्य, ओज, प्रसाद आदि।

काव्य की समालोचना के प्रारम्भिक काल से ही काव्यगत गुणों के स्वरूप पर विचार किया जाता रहा है। नाट्यशास्त्रकार आचार्य भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में १० गुणों का कथन किया है।[1] उन्होंने माधुर्य

[1] श्लेष: प्रसाद: समता समाधिर्माधुर्यमोज: पदसौकुमार्यम्।
अर्थस्य च व्यक्तिरुदारता च कान्तिश्च काव्यार्थगुणा दशैते॥ नाट्यशास्त्र, १७.९६

तथा औदार्य गुणों को बतलाकर ओज के स्वरूप को भी विवेचित किया था।[2] अन्य गुणों के स्वरूप के विषय में उन्होंने विशेष नहीं कथन किया। भरत के पश्चात काव्यालंकारसूत्रकार आचार्य भामह ने कहा कि काव्य में तीन गुण होते हैं- माधुर्य, ओज एवं प्रसाद। आचार्य दण्डी ने गुणों के स्वरूप का विवेचन अधिक विस्तार से किया। इसके अतिरिक्त उन्होंने काव्य के दो मार्ग भी बताए – वैदर्भ एवं गौड। गुण उन्हीं के प्राणभूत हैं। इनके अनुसार श्लेष आदि १० गुण वैदर्भ मार्ग के प्राण हैं तथा इनके विपरीत गुण गौड मार्ग के प्राण हैं।[3] गुणों के संख्या के सम्बन्ध में भोज का मत अन्य आचार्यों से थोडा भिन्न है। उन्होंने गुणों की संख्या चतुर्विंशति कहकर सभी गुणों को अर्थगुण स्वीकार किया था। भोज के अनुसार निम्नलिखित गुण हैं-

श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, कान्ति, उदारता, उदात्तता, ओज, और्जित्य, प्रेयान्, सुशब्दता, समाधि, सूक्ष्मता, गाम्भीर्य, विस्तर, संक्षेप, सम्मितता, भाविकत्व, गति, रीति, उक्ति, और **प्रौढि।**

गुणों की संख्या तथा स्वरूप के प्रतिपादन सम्बन्धी आचार्य कुन्तक का मत वैभिन्य है। उनके अनुसार काव्य के तीन मार्ग हैं- सुकुमार, विचित्र और मध्यम। इन तीन मार्गों के दो प्रकार के गुण होते हैं- विशिष्ट तथा साधारण। विशिष्ट गुण के चार प्रकार है- माधुर्य, प्रसाद, लावण्य और अभिजात्य। साधारण गुण दो हैं- औचित्य तथा सौभाग्य। आचार्य वामन के अनुसार गुणों की संख्या २० है। इनमें १० शब्द गुण हैं और १० अर्थ गुण हैं। उनके अनुसार शब्दगुणों और अर्थगुणों के नाम तो एक ही हैं, किन्तु इनके लक्षण भिन्न-भिन्न हैं।[4]

नाट्यशास्त्र में वर्णित काव्यगुण का संक्षिप्त विवेचन इस प्रकार है। जहां प्रक्षिप्त पाठ प्राप्त होते हैं उनका भी उल्लेख यथा स्थान प्रदर्शित किया गया है।

श्लेष

जहां पदों की श्लिष्टता अभिलषित अर्थपरम्परा या समुदाय से सम्बद्ध रहती हो अथवा जहां पद में गहन विचार की अर्थधारा स्वभावत: स्फुटित हो वहां श्लेष गुण होता है।[5] आचार्य अभिनवगुप्त ने शब्दश्लेष व अर्थश्लेष अलंकारों की उद्भावना इसी गुण से मानी है। इसके प्रक्षिप्त पाठ भी प्राप्त होता है-

विचारगहनं यत् स्यात् स्फुटश्चैव स्वभावत:।
स्वत: सुप्रतिबद्धश्च श्लिष्टं तत् परिकीर्तितम्।।[6]

---

[2] समासवद्भिर्विविधैर्विचित्रैश्च पदैर्युतम्।
सा तु स्वैरुदारैश्च तदोज: परिकीतर्यते॥ वही, १६.९९

[3] श्लेष: प्रसाद: समता माधुर्यं सुकुमारता।
अर्थव्यक्तिरुदारत्वमोज: कान्ति: समाधय:॥
इति वैदर्भमार्गस्य प्राणा: दश गुणा: स्मृता:।
एषां विपर्यय: प्रायो दृश्यते काव्यवर्त्मनि॥ काव्यादर्श, १.४१-४२

[4] ओज: प्रसादश्लेषसमतासमाधिमाधुर्यसौकुमार्योदारतार्थव्यक्तिकान्तयो। शब्दगुणा:। त एवार्थगुणा:। काव्यालंकार-सूत्रवृत्ति. ३.२.१

[5] ईप्सितेनार्थजातेन सम्बद्धानां परस्परम्।
श्लिष्टता या पदानां स श्लेष इत्यभिधीयते॥ नाट्यशास्त्र, १७.९६

[6] नाट्यशास्त्र, १७.९६

अर्थात् जो रचना तर्क से विचार करने के उपरान्त ग्रहण की जाए, जो स्वभाव से स्फुट तथा स्वयं एक दूसरे से अच्छी प्रकार संग्रथित अर्थवाली हो तो उसे श्लेष गुण कहा जाता है।

प्रसाद

इस गुण में शब्दार्थ का संयोग सुखदायक होता है अर्थ स्फटिक की भांति स्वयं प्रतिभाषित होता है।[7] 'कुवलयानन्द' ने प्रसाद गुण के आधार पर ही मुद्रा अलंकार की कल्पना की है। परवर्ती रसवादी आचार्यों ने प्रसाद गुण को प्रधान तीन गुणों में स्वीकार किया है।

समता

जिसमें न अधिक असमस्त पद तथा न व्यर्थाभिधायी या

नातिचूर्णपदैर्युक्ता न च व्यर्थाभिधायिभि:।
दुर्बोधनैश्च न कृता समत्वात् समता मता॥

अर्थात् जिस रचना में असमस्त पद हो, वे व्यर्थ का अर्थ प्रकट न करते हों तथा दुर्बोध न हो तो उसे शब्दों की समानता के कारण 'समता' नामक गुण कहते हैं। इसके दो पाठ भेद प्राप्त होते हैं। इसका **प्रक्षिप्त** पद्य भी प्राप्त होता है-

अन्योन्य सदृशा यत्र तथा ह्यन्योन्यभूषणा:।
अलंकारा गुणाश्चैव समा: स्यु: समता मता:॥

अर्थात् जहां अलंकार तथा गुण स्वभाव से स्थित होकर एक दूसरे के (परस्पर) शोभावर्द्धक हों तो समता गुण होता है। आचार्य हेमचन्द्र ने अन्य पाठ को मान्य कर बतलाया कि भिन्न अधिकरण में अवस्थित गुण तथा अलंकार परस्पर विभूषित नहीं करते। सर्वेश्वर ने भी अपने साहित्यसार ग्रन्थ में यही पाठ को स्वीकार किया है।[8] आचार्य वामन ने समता को वृत्ति में अन्तर्भूत कर लिया है। कतिपय आचार्य मार्ग की भिन्नता के कारण समता को दोष मानने लगे थे।

समाधि

कवि द्वारा प्रयुक्त उपमालंकार अथवा विशिष्ट पद से जब अर्थान्तर प्रकट होता है। तभी यह गुण लक्षित होता है।[9] इसके भी अन्य प्रक्षिप्त पाठ प्राप्त होता है-

उपमाद्युपदिष्टानामर्थानां यत्नतस्तथा।
प्राप्तानाञ्चापि सङ्क्षेपात् समाधिर्निर्णयो यत:॥[10]

---

[7] अप्यनुक्तो बुधैर्यत्र शब्दोऽर्थो वा प्रतीयते।
सुखशब्दार्थसंयोगात् प्रसाद: स तु कीत्यर्ते॥ ना०, १७.९७

[8] शास्त्री, श्री बाबुलाल शुक्ल, नाट्यशास्त्र, पृ० ६७

[9] अभियुक्तैर्विशेषस्तु योऽर्थस्येहोपलक्ष्यते।
तेन चार्थेन सम्पन्न: समाधि: परिकीर्तित:॥ वही, १७.९९

[10] वही।

आचार्य अभिनवगुप्त ने इसे शब्द गुण के रूप में स्वीकार किया है।[11]

माधुर्य

वाक्य की बार-बार आवृत्ति होने पर भी जहां मधुरता पूर्ववत बनी रहे या मधुरता का आभास बढता रहे वहां माधुर्य गुण होता है।[12] आचार्य मम्मट, आनन्दवर्द्धन आदि ने तीन प्रमुख गुणों में माधुर्य का भी विशिष्ट स्थान स्वीकार किया है। आचार्य अभिनवगुप्त के अनुसार यह भी अर्थगुण है।[13]

ओज

समास बहुल रचना, विचित्र एवं उदार अर्थयुक्त तथा परस्पर अपेक्षित अर्थों से अनुगत रचना ओजगुण से युक्त होती है। अन्य पाठ के अनुसार शब्दार्थ की समृद्धि से उदात्त अर्थ का प्रतिभासित होना ओज गुण है।[14] प्रक्षिप्त पाठ-

अवगीतोऽपि हीनोऽपि स्यादुदात्तावभासकः।
यत्र शब्दार्थसम्पत्या तदोजः परिकीर्तितम्॥[15]

आचार्य हेमचन्द्र के अनुसार ओज गुण नहीं अपितु कवि कर्म है। अभिनवगुप्त ने ओज को अर्थ गुण स्वीकार किया है। अन्य मम्मटादि आचार्यों ने इसे त्रिगुण में एक गुण के रूप में मान्य किया। डा. वी. राघवन ने इसके पाठ में सानुरागै: के सानु शब्द के स्थान पर काकु शब्द का सुझाव किया तथा उसके अनुरूप अर्थसंगति को बैठाने का प्रयास किया। किन्तु ऐसे पठों को मानने का आधार (किन्हीं नाट्यशास्त्र की प्राचीन प्रति या हस्तलेखों में उपलब्ध नहीं होने) स्पष्टत: प्राप्त नहीं होता। अभिनवगुप्त ने इसके दोनों पाठों की भी परम्परा के अनुगत व्याख्या किया है तथा इसी कारण विषय के अनुगत स्वतन्त्र कल्पना को अधिक बढावा मिलने के सभी अवसर क्षीण हो गये हैं।

सौकुमार्य

सुख पूर्वक उच्चारण योग्य, सुश्लिष्ट, संधियुक्त तथा कोमलता से अनुप्राणित होने पर कोई काव्य रचना सुकुमार होती है।[16] वामन और अभिनवगुप्त ने सुकुमारता को शब्द और अर्थ दोनों का गुण स्वीकार किया है। आचार्य दण्डी तथा हेमचन्द्राचार्य ने इसे शब्द गुण माना है।

---

[11] अभिनवभारती, अ० १७

[12] बहुशो यच्छ्रुतं वाक्यमुक्तं वापि पुन: पुन:।
नोद्वेजयति यस्माद्धि तन्माधुर्यमिति स्मृतम्॥ ना० शा०, १७.१००

[13] वही।

[14] समासवद्भिर्बहुभिर्विचित्रैश्च पदैर्युतम्।
सानुरागैरुदारैश्च तदोज: परिकीर्त्यते॥ वही, १७.१०१

[15] वही।

[16] सुखप्रयोज्यैर्यच्छब्दैर्युक्तं सुश्लिष्टसन्धिभि:।
सुकुमारार्थसंयुक्तं सौकुमार्यं तदुच्यते॥ वही, १७. १०२

अर्थव्यक्ति

नाट्य या काव्य में सुप्रसिद्ध तथा लोकप्रसिद्ध पदार्थ या क्रिया का अभिधान होने से अर्थ का सुस्पष्ट अवबोध होना अर्थव्यक्ति है।[17] इसके भी दो पाठ –भेद प्राप्त होते हैं। अन्य पाठ के भाव और वस्तु का अभिनय ही अर्थव्यक्ति गुण है।

प्रक्षिप्त पाठ-

यस्यार्थानुप्रवेशेन मनसा परिकल्प्यते।
अनन्तरप्रयोगस्तु सार्थव्यक्तिरुदाहृता॥[18]

आचार्य हेमचन्द्र ने इसी अन्य पाठ को ग्रहण किया है। आचार्य वामन इसे अर्थगुण तथा आचार्य दण्डी एवं अन्य आचार्य इसे जाति या स्वाभावोक्ति अलंकार के समान मानते हैं। मम्मट तथा विश्वनाथ आदि आचार्यों ने इसे प्रसाद गुण में ही अन्तर्भाव कर लिया है।

उदार

उदार गुण दिव्य व विविध भावों से भूषित श्रृंगार या अद्भुत रसों से युक्त रचनाओं में होता है।[19] अन्यथा अनेक विशिष्ट अर्थ सौष्ठव आदि से युक्त रचना में उदार गुण होता है। अन्य पाठ के अनुसार अनेक विशिष्ट या सूक्ष्म अर्थों तथा सौष्ठव से पूर्ण रचना उदात्त कहलाती है।

प्रक्षिप्त पाठ-

अनेकार्थविशेषैर्यत् सूक्तै: सौष्ठवसंयुक्तै:।
उपेतमतिचित्रार्थैरुदात्तं तच्च कीर्त्यते॥[20]

अन्य पाठ को हेमचन्द्राचार्य, वामन, तथा भोज ने ग्रहण किया है। उदारत्व काव्य का प्राणभूत तत्त्व माना जाता है। आचार्य वामन ने इसे ग्राम्यत्व दोष का अभाव बतलाया तथा ओज में अन्तर्भूत कर लिया क्योंकि उनके मत में दोषाभाव स्वतन्त्र गुण नहीं हो सकता। इसका अनुसरण मम्मट एवं विश्वनाथ ने किया किन्तु आचार्य अभिनवगुप्त इसे शब्द गुण मानकर व्याख्यायित करते हैं।

कान्ति

इस गुण में शब्द बन्ध योजना ऐसी होती है कि मन और श्रवणेन्द्रिय दोनों आह्लादित हो जाते हैं।[21] इसमें शब्द व अर्थ दोनों के गुणों का समन्वय है। वामन ने इसे दीप्तरस कहा है। आचार्य दण्डी के अनुसार

---

[17] सुप्रसिद्धाभिधाना तु लोककर्मव्यवस्थिता।
या क्रिया क्रियते काव्ये सार्थव्यक्ति: प्रकीर्तयते॥ वही, १७.१०३

[18] वही।

[19] दिव्यभावपरीतं यच्छृङ्गारान्द्भुतयोजितम्।
अनेकभाव संयुक्तमुदारत्वं प्रकीर्तितम्॥ वही, १७. १०४

[20] वही। प्रक्षिप्त पाठ

[21] यन्मन: श्रोत्रविषयमाह्लादयति हीन्दुवत्।
लीलाद्यर्थोपपन्नां वा तां कान्तिं कवयो विदु:॥ वही, १७.१०५

लोकसीमा का अतिक्रमण को ही कान्ति माना है। आचार्य अभिनवगुप्त इसे शब्दगुण मानते हैं, किन्तु कान्ति में अर्थगुण का भी समन्वय दृष्टिगत होता है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि नाट्यशास्त्रकार आचार्य भरत ने सर्वप्रथम काव्यगुण का विवेचन किया है तदनन्तर परवर्ती काल में इसकी काव्य या नाटक में इसकी महत्ता को देखते हुए काव्यशास्त्र के अन्य आचार्यों द्वारा इसे अपने-अपने अनुसार इनकी संख्या में वृद्धि की एवं अपने-अपने अनुसार इसे परिभाषित करने का प्रयास किया है। नाट्यशास्त्र में काव्यगुण विषयक कतिपय पाठों का प्रक्षिप्त अंश भी उपलब्ध होता है, जिसे यथा स्थान उद्धृत कर वहां बताने का प्रयास किया गया है।

सन्दर्भ ग्रन्थ-सूची

कुमार, कृष्ण. *अलंकारशास्त्र का इतिहास*. मेरठ: साहित्य भण्डार, 2010

भरतमुनि, *नाट्यशास्त्र*. सम्पा. बाबुलालशुक्ल शास्त्री, वाराणसी: चौखम्बा संस्कृत सीरिज, 1978

भरतमुनि, *नाट्यशास्त्र*. अभिनवभारती टीका सहित. सम्पा. पारसनाथ द्विवेदी, वाराणसी: सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय, 2001

दीक्षित, सुरेन्द्रनाथ. *भरत और भारतीय नाट्य परम्परा*. दिल्ली: नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1973

मिश्र, भारतेन्दु, भरतकालीन कलायें, दिल्ली: प्रतिभा प्रकाशन, 2004

काव्यलक्षण विषयक नाट्यशास्त्रीय पाठों का समालोचन

आशुतोष कुमार

सारांश (Abstract)

नाट्यशास्त्र के 16वें (कतिपय संस्करणों में 17वें) अध्याय में काव्यलक्षण वर्णित है। नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में काव्यलक्षण की दो परम्पराएं प्राप्त होती हैं। कतिपय संस्करणों में अनुष्टुप वृत्त में एवं कतिपय संस्करणों में उपजाति वृत्त में काव्यलक्षण प्रतिपादित हैं। उद्देशक्रम में उपजात्ति वृत्त में किन्तु व्याख्यान क्रम में अनुष्टुप वृत्त दोनों पाठों में प्राप्त होते हैं। नाट्यशास्त्रकार आचार्य भरतमुनि ने कुल षट्त्रिंशत् (36) काव्यलक्षणों की चर्चा की है जिनमें 18 लक्षण सभी संस्करणों में समान दृष्टिगत होते हैं, जबकि शेष 18 अलग-अलग संस्करणों में भिन्न-भिन्न हैं। आचार्य अभिनवगुप्त ने उपजाति छन्द में परिगणित लक्षण को अपने गुरू भट्टतौत से प्राप्त बतलाया है। परवर्ती आचार्यों में धनञ्जय, कीर्तिधर और सर्वेश्वर आदि ने उपजाति छन्द एवं शिंगभूपाल और विश्वनाथ ने अनुष्टुप परम्परा का अनुसरण किया है। प्रस्तुत शोध प्रपत्र में नाट्यशास्त्र के विभिन्न सस्करणों के आधार पर षट्त्रिंशत् काव्यलक्षण की पाठालोचन को बताया गया है।

कूटशब्द (Key words)

वाचिकाभिनय, भूषणसम्मित, पाठालोचन, काव्यलक्षण।

नाट्यशास्त्र में चार प्रकार के अभिनय[1] बताये गये हैं- (i) आङ्गिक (ii) वाचिक (iii) सात्त्विक तथा (iv) आहार्य।[2] इनमें वाचिक अभिनय के प्रसङ्ग में काव्यबन्ध के स्वरूप का विवेचन किया गया है। काव्यबन्ध का तात्पर्य नाट्यकृति से है, जिसे पाठ्य नाम से भी अभिहित किया जाता है। यह पाठ्य (नाट्यकृति) वस्तुत: कविकृत एक प्रसिद्ध या कल्पित वर्णन होता है, जिसे संवाद के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है। दर्शकदीर्घा में बैठे हुए प्रेक्षकवर्ग का इस पाठ्य (नाटक) के प्रति अनुराग हो,

---

[1] अभिपूर्वस्य णीञ् धातुराभिमुख्यार्थनिर्णये।
यस्मात् प्रयोगं नयति तस्मादभिनय: स्मृत:॥ नाट्यशास्त्र, ८.६

[2] आङ्गिको वाचिकश्चैव ह्याहार्य: सात्विकस्तथा।
चत्वारोऽभिनया ह्येते विज्ञेया नाट्यसंश्रया:॥ वही, ६.२४

अथवा पाठ्य के माध्यम से उनके हृदय में आनन्दातिरेक की सृष्टि की जा सके, उसके लिए पाठ्य का सुसज्जित एवं सुसंगठित होना अत्यावश्यक है। पाठ्य को सुसज्जित एवं उत्कृष्ट बनाने के लिए काव्य के उत्कर्षक तत्त्वों का निर्देश किया गया है। ये संख्या में मुख्यत: तीन हैं- (i) लक्षण, (ii) अलंकार एवं (iii) गुण। भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र के 16 वें अध्याय में 36 लक्षण बताया है। इन्हीं लक्षणों से परवर्ती काल में अलंकारों का विकास हुआ। अलंकार काव्य के बाह्य सौन्दर्य को बढाता है तो लक्षण **काव्य के** आन्तरिक सौन्दर्य में वृद्धि करता है। नाट्यशास्त्रकार की दृष्टि में काव्यलक्षण काव्यबन्ध के अति महत्त्वपूर्ण तत्त्व हैं। नाटक को लक्षणों से युक्त होना ही चाहिए।[3] उन्होंने काव्यलक्षण की कोई निश्चित परिभाषा प्रदान नहीं की, किन्तु नाट्यशास्त्र के 16 वें अध्याय के आरम्भ में षट्त्रिंशत् लक्षणों के नाम परिगणना के पश्चात् इसे "भूषणसम्मित" एवं "भावार्थगत" कहकर इसके रसानुकूल प्रयोग का प्रतिपादन किया है।[4] अर्थात् ये लक्षण नाटक में रस मे बाधक न हों अपितु रसनिस्पत्ति में सहायक हों। लक्षण का तात्पर्य यहां अव्याप्ति, अतिव्याप्ति तथा असम्भव इन दूषणत्रय से भिन्न है। यह लक्षण काव्य के उत्कर्षक अनेक तत्त्वों में से अन्यतम है। अतएव इसका लक्षण- 'काव्योत्कर्षकान्यतरत्वम्" किया जा सकता है। यह लक्षण कहीं दोषाभाव स्वरूप है, कहीं गुणावह है। इसका कोई निश्चित रूप नहीं है। जैसे- किसी स्त्री विशेष या पुरुष-विशेष में विशेष प्रकार के चिन्ह देखे जाते हैं। उन्हें लक्षण नाम से अभिसंज्ञित किया जाता है। चन्द्रालोककार जयदेव का कथन है कि जैसे सामुद्रिकशास्त्र में सुवर्ण के समान ललाट का चमकना आदि राजा के लक्षण माने गये हैं। स्वर्ण के समान ललाट का चमकना इत्यादि जैसे नृपत्व के प्रतिपादक तथा उत्कृष्टता के सम्पादक हैं उसी प्रकार काव्य के ये लक्षण भी काव्यत्व एवं काव्य के उत्कर्ष दोनों के प्रतिपादक हैं।[5] आचार्य अभिनवगुप्त का कथन है कि अलंकार तथा गुण की अपेक्षा न रखते हुए जिस निसर्ग सौन्दर्य की उत्पत्ति काव्य या नाट्य में होती है उसका हेतु रूप धर्म काव्यलक्षण ही है।[6]

नाट्यशास्त्र का १७ वां अध्याय (कतिपय संस्करणों में १६वां अध्याय) **काव्यलक्षणादि विधानाध्याय** कहलाता है। नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणों में काव्यलक्षण के दो पाठ परम्पराएं उपलब्ध होते हैं। (क) काशी संस्करण तथा एम. एम. घोष के संस्करण। (ख) काव्यमाला संस्करण एवं गायकवाड संस्करण।

(क) काशी संस्कृत ग्रन्थमाला चौखम्बा वाराणसी में षट्त्रिंशत् काव्यलक्षण अनुष्टुप वृत्त में वर्णित हैं।
(ख) गायकवाड ओरियण्टल सीरिज बडौदा से तथा काव्यमाला संस्करण बम्बई से प्रकाशित इनमें काव्यलक्षण उपजाति वृत्त में वर्णित हैं।

---

[3] काव्यबन्धास्तु कर्त्तव्या: षट्त्रिंशल्लक्षणान्विता:। वही

[4] षट्त्रिंशदेतानि तु लक्षणानि प्रोक्तानि भूषणसम्मितानि।
काव्येषु भावार्थगतानि तज्ज्ञै: सम्यक् प्रयोज्यानि यथारसं तु॥ नाट्यशास्त्र, १६.४२

[5] इत्यादि लक्षणं भूरि काव्यस्याहुर्महर्षय:।
स्वर्णभ्राजिष्णुभालत्वप्रभृतीव महीभुज:॥ चन्द्रालोक, ३.११

[6] काव्येऽप्यस्ति यथा कश्चित् स्निग्ध: शब्दोऽर्थशब्दयो:। य श्लेषादि गुणव्यक्तिदक्ष: स्याल्लक्षणस्थिति:। अभिनवभारती, अ० १७

काशी संस्कृत ग्रन्थमाला दीर्घपाठ परम्परा के अनुसार अनुष्टुप वृत्त से लक्षण निरूपण आरम्भ होता है, तो काव्यमाला बम्बई तथा बडौदा संस्करण में उपजाति वृत्त मे काव्यलक्षण का प्रतिपादन प्राप्त होता है। इन दोनो संस्करणों में पर्याप्त पार्थक्य है। दोनों पाठों के मिलान करने पर १८ लक्षण समान मिलते हैं तथा शेष १८ भिन्न-भिन्न प्राप्त होते हैं। टीकाकार आचार्य अभिनवगुप्त ने दोनों पाठों पर व्याख्या की किन्तु अपने गुरू भट्टतौत की परम्परा के अनुसार उपजातिवृत्त वाले पाठ को प्रमुखता दी। अभिनवगुप्त के पाठ परम्परा का अनुगमन धनञ्जय, कीर्तिधर आदि परवर्ती आचार्यों के द्वारा भी हुआ। इसके विपरीत सिंहभूपाल तथा दर्पणकार विश्वनाथ आदि आचार्यों ने दीर्घ पाठ परम्परा का अनुसरण किया था। आचार्य अभिनवगुप्त के गुरू भट्टतोत के (परम्परानुसारी काश्मीरी पाठ) के अनुसार लक्षणों का क्रम इस प्रकार है[7]-

विभूषणञ्चाक्षरसंहितश्च शोभाभिमानौ गुणकीर्तनञ्च।
प्रोत्साहनोदाहरणे निरुक्तं गुणानुवादोऽतिशयः सहेतुः॥१॥

सारूप्य-मिथ्याध्यवसायसिद्धि-पदोच्चयाक्रन्दमनोरथाश्च।
आख्यानयाञ्चाप्रतिषेधपृच्छादृष्टान्तनिर्भासनसंशयाश्च॥२॥

आशीः प्रियोक्तिः कपटः क्षमा च प्राप्तिश्च पश्चात्तपनं तथैव।
अथानुवृत्तिर्ह्युपपत्तियुक्ती कार्योऽनुनीतिः परिवेदनञ्च॥३॥

षट्त्रिंशदेतानि तु लक्षणानि प्रोक्तानि वै भूषणसम्मितानि।
काव्येषु भावार्थगतानि तज्ज्ञैः सम्यक्प्रयोज्यानि यथारसं तु॥४॥

१ विभूषण[8] 2. अक्षरसंहति 3. शोभा 4. अभिधान[9] 5. गुणकीर्तन[10] 6. प्रोत्साहन[11] 7.उदाहरण[12] 8. निरुक्त[13] 9. गुणानुवाद[14] 10. अतिशय 11. हेतु[15] 12. सारूप्य[16] 13. मिथ्याध्यवसाय[17] 14. सिद्धि[18]

---

[7] शास्त्री, श्री बाबूलाल शुक्ल, **नाट्यशास्त्र**, चौखम्भा संस्कृत संस्थान, वाराणसी:२०३५ वि. सं.।

[8] 'विभूषण' का पर्याय अन्य पाठों मे 'भूषण' प्राप्त होता है।

[9] अन्य पाठों में 'सारूप्य' नाम भी प्राप्त होता है।

[10] ये नाम दोनों पाठों में गृहीत है किन्तु दोनों में इसके लक्षण भिन्न हैं।

[11] अन्य पाठों में 'प्रियवचन' या 'प्रयोक्ति' पाठ मिलता है।

[12] 'उदाहरण' का नाम दोनों पाठों में समान है किन्तु लक्षण भिन्न हैं।

[13] दोनों पाठों में समान किन्तु कतिपय पाठ मे इसके दो भेदों का उल्लेख है। अन्य पाठ में इसके दो भेदों का उल्लेख नहीं है।

[14] इसका नाम अन्य पाठों में 'गुणातिपात' प्राप्त होता है। लक्षण भी भिन्न है।

[15] 'हेतु' का सन्निवेश दोनों पाठों में किन्तु लक्षण भिन्न है।

[16] अन्य पाठ में इसका नाम 'दिष्ट' या 'दृष्ट' है।

[17] अन्य पाठ में 'विपर्यय' मिलता है।

[18] इसका लक्षण दोनो पाठों में समान, किन्तु लक्षणों में किञ्चित विभेद दृष्टिगत होता है।

15. पदोच्चय[19] 16. आक्रन्द[20] 17. मनोरथ[21] 18. आख्यान[22] 19. याञ्चा[23] 20. प्रतिषेध[24] 21. पृच्छा 22. दृष्टांत[25] 23. निर्भासन[26] 24. संशय 25. आशी:[27] 26. प्रियवचन[28] 27. कपटसंघात[29] 28. क्षमा[30] 29. प्राप्ति 30. पश्चाताप[31] 31. अर्थानुवृत्ति[32] 32. उपपत्ति[33] 33. युक्ति[34] 34. कार्य[35] 35. अनुनीति[36] तथा 36. परिवेदन[37]

भरतमुनि प्रोक्त काव्यलक्षण को क्रम की दृष्टि से दो भागों में विभक्त किया जा सकता है- १) प्रारम्भ के १८ काव्यलक्षण सभी संस्करणों में समान क्रम से मिलते हैं। २) शेष १८ लक्षण अलग- अलग संस्करणों में क्रमभेद के साथ प्राप्त होते हैं। तथा दोनों क्रम में नामभेद भी दृष्टिगत होता है।

द्वितीय परम्परा (अनुष्टुप वृत्त) में प्राप्त षट्त्रिंशत् लक्षण एवं उनका क्रम –

भूषणाक्षरसङ्घातौ शोभोदाहरणे तथा।
हेतुसंशयदृष्टान्ता: प्राप्त्यभिप्राय एव च॥१॥

निदर्शनं निरुक्तञ्च सिद्धिश्चाथ विशेषणम्।
गुणातिपातातिशयौ तुल्यतर्क: पदोच्चय:॥२॥

---

[19] दोनों पाठों में लक्षण भिन्न है।

[20] अन्य पाठों में इसके स्थान पर 'तुल्यतर्क' प्राप्त होता है।

[21] इसका लक्षण दोनों पाठों में गृहीत है।

[22] अन्य पाठों में 'प्रसिद्धि' प्राप्त है।

[23] अन्य पाठ में इसके स्थान पर 'दाक्षिण्य' शब्द प्राप्त होता है।

[24] अन्यत्र 'लेश' प्राप्त होता है।

[25] अन्य पाठ में भी समान किन्तु लक्षण भिन्न हैं। इसकी तुलना 'दृष्टान्तालङ्कार' से भी की जा सकती है।

[26] इसके स्थान पर अन्य पाठ में माला मिलता है। अभिनवगुप्त ने 'माला' का केवल उदाहरण ही दिया है। विश्वनाथ ने इसका भिन्न लक्षण किया है।

[27] इसके स्थान पर अन्य पाठ में 'निदर्शन' प्राप्त होता है। 'निदर्शन' के लक्षण का अभिनवगुप्त ने एक उदाहरण मात्र दिया है। उन्होंने इसका विवेचन नहीं किया अत: यह स्पष्ट नहीं है।

[28] इसके स्थान पर अन्य पाठ में भ्रंश प्राप्त होता है।

[29] अन्य पाठ में इसके स्थान पर 'गर्हण' प्राप्त होता है।

[30] अन्य पाठ में 'विशेषण' मिलता है।

[31] इसके स्थान पर अन्य पाठ में 'विचार' प्राप्त होता है।

[32] इसके स्थान पर 'अनुनय' मिलता है।

[33] इसके स्थान पर अन्यत्र 'उपदिष्ट' प्राप्त होता है।

[34] अन्य पाठ में अभिप्राय मिलता है।

[35] अन्य पाठ में 'अर्थापत्ति' प्राप्त होता है।

[36] इसके स्थान पर अन्य पाठ में 'अनुनय' मिलता है। अभिनवगुप्त ने इसके स्थान पर 'प्रसिद्धि' को भी निर्दिष्ट किया है।

[37] इसके स्थान पर अन्य पाठ में 'क्षोभ' तथा 'अनुक्तसिद्धि' भी प्राप्त होता है। भोज ने इसे 'परिवादन' तथा आचार्य सर्वेश्वर ने 'परिवेदन' माना है। शारदातनय ने 'परिवाद' मानकर "परिवादो मृषादोष:" कहा है अर्थात् मिथ्यादोष के उपादान परिवाद है।

दिष्टञ्चैवोपदिष्टश्च विचारोऽथ विपर्यय:।
भ्रंशश्चानुनयो माला दाक्षिण्यं गर्हन्तथा॥३॥

अर्थापत्ति: प्रसिद्धिश्च पृच्छा सारूप्यमेव च।
मनोरथश्च लेशश्च सङ्क्षोभो गुणकीर्तनम्॥४॥

1. भूषण 2. अक्षरसंघात 3. शोभा 4. उदाहरण 5. हेतु 6. संशय 7. दृष्टांत 8. प्राप्ति 9. अभिप्राय 10. निदर्शन 11. निरूक्त 12. सिद्धि 13. विशेषण 14. गुणातिपात 15. अतिशय 16. तुल्यतर्क 17. पदोच्चय 18. दिष्ट 19. उपदिष्ट 20. विचार 21. विपपर्यय 22. भ्रंश 23. अनुनय 24. माला 25. दाक्षिण्य 26. गर्हण 27. अर्थापत्ति 28. प्रसिद्धि 29. पृच्छा 30. सारूप्य 31. मनोरथ 32. लेश 33. संक्षेप 34. गुणकीर्तन 35. अनुक्तसिद्धि 36. प्रियवचन।

नाट्यशास्त्र में इन लक्षणों का पाठपरम्परा भिन्न-भिन्न होने के कारण उत्तरवर्ती आचार्यों ने इन्हें अपनी प्राप्ति क्रम के अनुसार ग्रहण किया जिससे लक्षणों के नाम एवं स्वरूप के सम्बन्ध में विभेद बना रहा। इन सभी विवरणों को देखकर भोजराज ने 'शृंगारप्रकाश' में स्वकल्पित द्वादश अतिरिक्त लक्षण को मिलाकर इसकी संख्या 64 स्वीकार किया। उनके द्वारा स्वकल्पित 12 अतिरिक्त लक्षण इस प्रकार हैं[38] -

1. स्पृहा 2. परिवादन 3. उद्यम 4. छलोक्ति 5. काकु 6. उन्माद 7. परिहास 8. विकत्थन 9. यदृच्छा 10. वैषम्य 11. प्रतिज्ञान तथा 12. प्रवृत्ति।

शारदातनय कृत 'भावप्रकाशन' में इन लक्षणों से भिन्न ११ अन्य लक्षणों का उल्लेख किया है-

1.नय 2. अभिज्ञान 3. उद्देश 4. नीति 5. अर्थ-विशेषण 6. निवेदन 7. परिहार 8. आश्रय 9. प्रहर्ष 10. उक्ति तथा 11. क्षेत्र।

जयदेव कृत 'चन्द्रालोक' के निरूपण नामक तृतीय मयूख में १० काव्यलक्षण वर्णित है[39]-

1.अक्षरसंहति 2. शोभा 3. अभिमान 4. हेतु 5. प्रतिषेध 6. निरुक्त 7. मिथ्याध्यवसाय 8. सिद्धि 9. युक्ति 10. कार्य।

विश्वनाथ ने 'साहित्यदर्पण' में अनुष्टुप वृत्त मे षट्त्रिंशत् लक्षण प्रतिपादित् किया है।[40]

इस प्रकार इन नामावलियों के पार्थक्य से काव्यलक्षणों की संख्या 64 तक पंहुच जाती है, जो इसकी व्यापकता को द्योतित करता है।

नाट्यशास्त्र के टीकाकार आचार्य अभिनवगुप्त ने दोनों पाठों पर व्याख्या की किन्तु अपने गुरू भट्टतौत की परम्परा के अनुसार उपजातिवृत्त वाले पाठ को प्रमुखता दी।[41] आचार्य भरमुनि ने ३६ लक्षणों की परिगणना की है तथा सभी का लक्षण बताया है। उनमें १८ लक्षण सभी में समान दृष्टिगत होते हैं जबकि शेष 18 काव्य लक्षण विविध संस्करणों में भिन्न-भिन्न नामों से वर्णित हैं। आचार्य

[38] शृंगारप्रकाश, द्वादश प्रकाश, ३१५-४६३

[39] चन्द्रालोक, तृतीय मयूख, १-११

[40] साहित्यदर्पण, १७१-१

[41] तथा च मतान्तरेण भरतमुनिरेवान्यथाप्युद्देशलक्षणेन नामान्तरैरपि च व्यवहारं करोति; तत एव पुस्तकेषु भेदो दृश्यते तं च दर्शयिष्याम:। पठितोद्देशक्रमस्त्वस्मदुपाध्यायपरम्परात:। अभिनवभारती, १-४

अभिनवगुप्त ने उपजाति वृत्त में प्रतिपादि लक्षणों को प्रामाणिक माना है तथा अनुष्टुप परम्परा में प्राप्त लक्षणों का उन्होंने उपजाति वृत्त वाले लक्षणों में अन्तर्भाव किया है। उपजाति वृत्त की यह परम्परा अभिनवगुप्त को अपने नाट्यशास्त्र के गुरु भट्टतौत से प्राप्त हुई थी जिसका उन्होंने कण्ठरव से स्वीकार भी किया है। परवर्ती आचार्यों में धनञ्जय, कीर्तिधर तथा सर्वेश्वर आदि ने अभिनवगुप्त की उपजाति वृत्त का ही अनुसरण किया तथा शिंगभूपाल एवं साहित्यदर्पणकार आचार्य विश्वनाथ[42] ने अनुष्टुप परम्परा का अनुगमन किया। भोज ने 12 स्वकल्पित नवीन लक्षण प्रस्तुत किया तथा पूर्ववर्ती दोनों परम्पराओं का समन्वय कर कुल 64 लक्षणों का उल्लेख किया है। आचार्य विश्वनाथ और सगरनन्दी ने इन लक्षणों के अतिरिक्त 33 नाट्यालंकारों की भी परिकल्पना प्रस्तुत की है। लक्षण की पाठपरम्परा में भिन्नता का आरम्भ भरतमुनि के शिष्य कोहल द्वारा तथा नाट्यालंकार की गणना का प्रवर्तन मातृगुप्ताचार्य द्वारा किया गया। बाद में चन्द्रालोककार जयदेव ने अपने चन्द्रालोक में उभविध पाठ-परम्पराओं से लक्षण को ग्रहण कर मात्र ८,११ लक्षणों का ही वर्णन किया है। शारदातनय भी भावप्रकाशन में नवीन लक्षणों के साथ कुल 64 लक्षणों का उल्लेख करते हैं।

इस प्रकार आचार्य भरतमुनि के काल से लेकर शताब्दियों तक काव्याङ्गों के रूप में लक्षणों का महत्त्व चिरस्थायी बना रहा, किन्तु परवर्ती युग में काव्यशास्त्र के विकास में अलंकारों की परम्परा ने शनै:-शनै: अधिक प्रसार एवं महत्त्व प्राप्त किया जिससे लक्षणों की आभा मन्द पडती गयी तथा उनका क्षेत्र भी कम पडने लगा। जहां एक ओर भोज ने लक्षणों की संख्या में वृद्धि की तथा अन्य आचार्यों ने भी यथाशक्य इसी क्रम में कहीं लक्षणों के नाम तथा कहीं उनके स्वरूप को बतलाकर इस क्रम को यथावत् रखा। दूसरी ओर साहित्यदर्पणकार आचार्य विश्वनाथ तथा सागरनन्दी आदि आचार्यों ने इन लक्षणों को नाट्य-लक्षण अभिसंज्ञित कर छत्तीस प्रभेद दिखलाकर इन्हीं के साथ-साथ नाट्यालंकारों को भी विवेचित किया है। ये नाट्यालंकार या तो भोज आदि से नवीन उद्भावित काव्यलक्षण थे या नाट्यशास्त्र की पाठ भेद परम्परा से प्राप्त ऐसे काव्यलक्षण थे, जिनका ३६ लक्षणों में समावेश नहीं हो पाया था अत: इनके सोदाहरण वर्णन इन ग्रन्थों में प्रतिपादित किये गये।

इस प्रकार नाट्यशास्त्र के विभिन्न संस्करणो में प्राप्त पाठ-परम्परा पर सूक्ष्मतया दृष्टिपात करने पर शोधार्थी का इस सम्बन्ध में मत है कि उपजाति वृत्त मे उल्लिखित षट्त्रिंशत् काव्यलक्षण ही प्रामाणिक प्रतीत होता है। तथा इसके लक्षण के नाम परिगणना क्रम के सम्बन्ध में भी कश्मीरी पाठ-परम्परा को स्वीकार किया जाए, क्योंकि यह मत आचार्य अभिनवगुप्त को मान्य है जिसे कण्ठरव से उन्होंने स्वीकार किया है कि यह क्रम उन्हें गुरू भट्टतौत से प्राप्त है। अभिनवगुप्त ने लक्षण के विषय में अनेक परम्परागत मत मतान्तर को उद्धृत किया है तथा दोनों पाठों की सोदाहरण व्याख्या भी प्रस्तुत की है। लक्षण का पाठ उपजाति वृत्त से आरम्भ होता है वे नाटकीय सन्ध्यङ्गों के अनुरूप थे, यह मत उनके अभिनवभारती टीका से स्पष्ट होता है, जबकि दूसरा पाठ इस तथ्य का अनुगमन अल्प ही करता है। एक तथ्य यह भी है कि लक्षणों से ही परिवर्तित, परिवर्धित अथवा परिष्कृत होकर परवर्ती काल में अलंकारों के रूप में इसका विकास हुआ। इस सम्बन्ध में अभिनवगुप्त ने भट्टतोत का मत उद्धृत करते हुए कहा है कि लक्षणों के सामर्थ्य से ही अलंकारों में वैचित्र्य है तथा अलंकारों का मूल 'लक्षण' में ही विद्यमान है। जैसे

[42] षट्त्रिशल्लक्षणान्यत्र, नाट्यालंकृतस्तथा..साहित्यदर्पण, ६.१७०

गुणानुवाद नामक लक्षण से प्रशंसोपमा अलंकार, अतिशय से अतिशयोक्ति, मनोरथ से अप्रस्तुतप्रशंसा का, मिथ्याध्यवसाय से अपह्नुति का, सिद्धि से तुल्योगिता का उद्भावना किया जा सकता है।[43] अत: उपर्युक्त तथ्यों से स्पष्ट है कि उपजाति वृत्त में परिगणित षट्त्रिंशत् काव्यलक्षण अत्यधिक प्रामाणिक एवं व्यावहारिक है।

सन्दर्भ ग्रन्थ-सूची

कुमार, कृष्ण. *अलंकारशास्त्र का इतिहास.* मेरठ: साहित्य भण्डार, 2010

द्विवेदी, दशरथ, *संस्कृत काव्यशास्त्र में अलंकारों का विकास.* नई दिल्ली: राधा पब्लिकेशन्स, 2003

दीक्षित, सुरेन्द्रनाथ. *भरत और भारतीय नाट्य परम्परा.* दिल्ली: नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 1973

नारायण, जयप्रकाश. *नाट्यशास्त्र में काव्यलक्षण.* दिल्ली: अमर ग्रन्थ पब्लिकेशन्स, 2014

भरतमुनि, *नाट्यशास्त्र.* सम्पा. बलदेव उपाध्याय, काशी: चौखम्बा संस्कृत सीरिज, 1999

भरतमुनि, *नाट्यशास्त्र.* सम्पा. रविशंकर नागर, दिल्ली: परिमल पब्लिकेशन्स, 1984

भरतमुनि, *नाट्यशास्त्र.* सम्पा. बाबुलालशुक्ल शास्त्री, वाराणसी: चौखम्बा संस्कृत सीरिज, 1978

भरतमुनि, *नाट्यशास्त्र.* अभिनवभारती टीका सहित. सम्पा. पारसनाथ द्विवेदी, वाराणसी: सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय, 2001

भोजराज, *शृङ्गारप्रकाश.* सम्पा. रेवाप्रसाद द्विवेदी, सदाशिवकुमार द्विवेदी, नई दिल्ली: इन्दिरा गांधी राष्ट्रीय कलाकेन्द्र, 2007

विश्वनाथ, *साहित्यदर्पण.* हिन्दी व्या. शालिग्राम शास्त्री, दिल्ली: मोतीलाल बनारसी दास, 1977

---

[43] उपाध्यायमतं तु—लक्षण-बलादलंकाराणां वैचित्र्यमागच्छति। तथाहि-गुणानुवादनाम्ना लक्षणेन योगात् प्रशंसोपमा, अतिशयनाम्नाऽतिशयोक्ति:, मनोरथाख्येनाप्रस्तुतप्रशंसा, मिथ्याध्यवसायेनापहनुति:, सिद्ध्या तुल्योगितेति। एवमन्यदुत्प्रेक्ष्यम्। लक्षणाञ्च परस्परवैचित्र्यादनन्तो विचित्रभाव:। यथा प्रतिषेधमनोरथयो: सम्मेलनादाक्षेप इति। अभिनवेभारती, अ॰ १७

इतरनाट्यशास्त्रीयग्रन्थेषु काव्येषु च नाट्यशास्त्रस्य उद्धरणानि सन्दर्भाश्च

ईमनि. उमा गौतमी

माङ्गल्यं ललितं चैव ब्रह्मणो वदनोद्भवम्।
सुपुण्यं च पवित्रं च शुभं पापविनाशनम्॥[1]

विधातृवदनोद्भवः सहृदयहृदयाह्लादभरितानां दृश्यकाव्यानामाधारभूतोऽयं नाट्यवेदः मङ्गलप्रदः ललितसुपुण्यपवित्रशुभदः, पापविनाशनकारी च भवतीति नाट्यशास्त्रे भरतेनैव प्रत्यपादि। महोन्नतनाट्यशास्त्रे न केवलं काव्यशास्त्रीयविषयाः अपि तु नाट्योत्पत्तिक्रमः, रङ्गमञ्चनिर्माणं, रङ्गदैवतपूजनं, शास्त्रीयनृत्यसम्बन्धिताः हस्तमुद्रादयः, चतुर्विधाभिनयाः, चारीलक्षणं, छन्दोविधानं, सङ्गीतवाद्यसप्तस्वरतालाद्यनेकविषयाणां स्वरूपं च सम्यक् स्थाप्यते। अनेकविषयगर्भितस्य नाट्यशास्त्रस्य अनेकानि व्याख्यानानि सन्ति। तेषु व्याख्यानेषु अभिनवगुप्ताचार्येण विरचितं "अभिनवभारती" व्याख्यानं सुप्रसिद्धं वर्तते। अस्य व्याख्यानस्य "नाट्यवेदविवृतिः" इति नामान्तरम्। यदि व्याख्यानमिदं खण्डितं अस्पष्टं च। तथापि नाट्यशास्त्रव्याख्यातॄणां विषये नाट्याभिनयप्रतिपादक-ग्रन्थकाराणां विषयेऽपि बहुत्र दरीदृश्यते।

व्याख्यातारो भारतीये लोल्लटोद्भटशङ्कुकाः।
भट्टाभिनवगुप्तश्च श्रीमत् कीर्तिधरोऽपरः॥[2]

सङ्गीतरत्नाकराभिधे ग्रन्थे भट्टलोल्लट-श्रीशङ्कुक-उद्भट-कीर्तिधर-अभिनवगुप्ताश्च नाट्यशास्त्रस्य व्याख्यातार इति शार्ङ्गदेववचनम्। उद्भटः सम्पूर्णनाट्यशास्त्रस्य व्याख्यानमकरोत्। लोल्लटेन सम्पूर्णनाट्यशास्त्रस्य व्याख्यानं न कृतं चेदपि ६-१३-१८-२१ इत्याद्यध्यायानां व्याख्यानं कृतम्। तथैव श्रीशङ्कुकोऽपि सम्पूर्णनाट्यवेदस्य व्याख्यानमकरोत्। इति विषयाः अभिनवगुप्तस्याभिनवभारती द्वारा ज्ञातुं शक्यते। इतोपि अभिनवगुप्तस्य व्याख्याने, इतरनाट्यग्रन्थेषु च मातृगुप्त-भट्टयन्त्र-प्रियातिथि-भट्टविद्धि-भट्टसुमनस्-भट्टगोपाल-रुद्रक-भट्टशङ्कर- घण्डकादीनां नामानि दृश्यन्ते। अतः ते सर्वे नाट्यशास्त्रस्य सम्पूर्णव्याख्या कृतवन्तो वा केषांचनाध्यायानां व्याख्यानं कृतवन्तो वा स्वतन्त्रग्रन्थान् विलिख्य नाट्यशास्त्रीयविषयान् चर्चितवन्तो वा इत्यस्मिन् विषये विचारः अत्यन्तं दुरूहः भवत्येव। अयमेव विषयः सागरनन्दिना विरचिते नाटकलक्षणरत्नकोशाभिधे ग्रन्थेऽपि प्रतिपादितः। यथा-

---

[1] नाट्यशास्त्रम् ३७/२६

[2] सङ्गीतरत्नाकरः १/१९

श्रीहर्षविक्रमनराधिपमातृगुप्तगर्गाश्मकुट्टनखकुट्टकबादराणाम्।
एषां मतेन भरतस्य मतं विगाह्य घुष्टं मया समनुगच्छत रत्नकोशम्॥ इति

तथैव श्रीहर्षनामकपण्डितः नाट्यशास्त्रस्य "वार्तिकम्" अलिखदिति अभिनवभारत्या ज्ञायते। तत्राभिनव-गुप्तस्य अनेकप्रदेशेषु "वार्तिककारवचनात्" "वार्तिककाराभिप्रायः" "वार्तिककृत्" "हर्षः" इत्याद्यनेकप्रयोगदृष्ट्या एतद्वक्तुं शक्यत एव। सम्प्रति विद्यमानानां काव्यशास्त्रीयलक्षणग्रन्थानामुप जीव्यग्रन्थः नाट्यशास्त्रमेव। यथा दशरूपकम्, नाटकलक्षणरत्नकोशः। तथैव दृश्यश्रव्यकाव्यानां प्रधानतया रूपकाणामाधारभूतोऽयं ग्रन्थः। यथा- शाकुन्तलम्, वेणीसंहारः, पद्मिनीपरिणयः। केचन नाट्यशास्त्रीयग्रन्थान् काव्यानि च परिशीलयामः।

दशरूपकस्य नाट्यशास्त्रोपजीव्यत्वम् –

धनञ्जयविरचिते दशरूपके चत्वारः प्रकाशाः सन्ति। तेषु नाट्य-नृत्य-नृत्तादीनां लक्षणानि दशरूपकाणां लक्षणानि नायिका-नायकभेदाः इत्याद्यंशाः सम्यक् प्रतिपादिताः।

दशरूपानुकारेण यस्य माद्यन्ति भावकाः।
नमः सर्वविदे तस्मै विष्णवे भरताय च॥[3]

श्लोकेऽस्मिन् भरतायनम इति भरतं स्तौति धनञ्जयः। तथैव चतुर्थश्लोके स्वप्रवृत्तिविषयं दर्शयति। यथा-

उद्धृत्योद्धृत्य सारं यमखिलनिगमान्नाट्यवेदं विरिञ्चि
श्चक्रे यस्य प्रयोगं मुनिरपि भरतस्ताण्डवं नीलकण्ठः।
शर्वाणी लास्यमस्य प्रतिपदमपरं लक्ष्म कः कर्तुमीष्टे
नाट्यानां किन्तु किञ्चित्प्रगुणरचनया लक्षणं संक्षिपामि॥[4]

वेदेभ्यः सारमादाय ब्रह्मा यं नाट्यवेदं कृतवान् भरतः अभिनयं चकार, शिवः ताण्डवं, नृत्तं कृतवान्। पार्वती सुकुमारं लास्यं कृतवती। अस्य सामस्त्येन लक्षणं कर्तुं कः शक्तः। किन्तु प्रगुणरचनया लक्षणं संक्षिपामीति धनञ्जयेनोक्तम्। श्लोकद्वयाऽधारेण धनञ्जयः भरतानुयायी इति वक्तुं शक्यते।

धनञ्जयेन दशरूपकं नाट्यशास्त्रस्य संग्रहरूपणैव रचितम्। अत एव सम्पूर्णं दशरूपकं यदि पश्याम नाट्यशास्त्रसम्बद्धाः विषया एव दृश्यन्ते। प्रथमप्रकाशे वस्तु-सन्धि-सन्ध्यङ्गानां निरूपणमस्ति। द्वितीयप्रकाशे नायक-नायिका लक्षणानि भेदाश्च वृत्तयश्च निरूपिताः। तृतीयप्रकाशे भारतीवृत्तेः भेदाः दशरूपकाणां लक्षणानि च प्रतिपादितानि। चतुर्थप्रकाशे विभानुभावसात्त्विकभावव्यभिचारिस्थायिभावा न् प्रतिपाद्य रसनिरूपणमपि उपदिष्टम्। केचनांशान् परिशीलयामः। दशरूपके विद्यमान सन्धिसन्ध्यङ्गानां विषये नाट्यशास्त्रमेव आधारभूतम्। नाट्यनृत्ययोः भेदः अपि नाट्यशास्त्रादेव स्वीकृत्यात्रप्रतिपादितः। पञ्चावस्थानां विषये "प्राप्त्याशा" लक्षणप्रतिपादनावसरे धनञ्जयेन दत्तं लक्षणं यथा-

उपायापायशङ्काभ्यां प्राप्त्याशा प्राप्तिसम्भवः॥[5]

[8] दशरूपकम् १/२

[4] दशरूपकम् १/४

[5] दशरूपकम् १/२१

नाट्याशास्त्रेऽपि-

ईषत्प्राप्तिर्यदा काचित् फलस्य परिकल्प्यते ।
भावमात्रेण तं प्राहुः विधिज्ञाःप्राप्तिसम्भवम्॥[6]

नाट्यशास्त्रे योषिदलङ्काराः यथा उक्तं तथैव दशरूपकेऽपि प्रतिपादितम्। यथा-

यौवने सत्वजाःस्त्रीणामलङ्कारास्तु विंशतिः।
भावो हावश्च हेला च त्रयस्तत्र शरीरजाः।
शोभा कान्तिश्च दीप्तिश्च माधुर्यं च प्रगल्भता।
औदार्यं धैर्यमित्येते सप्तभावा अयत्नजाः।
लीलाविलासो विच्छित्तिर्विभ्रमःकिलकिञ्चितम्।
मोट्टायतं कुट्टमितं बोब्बोको ललितं तथा।
विहृतं चेति विज्ञेया दशभावाः स्वभावजाः॥[7]

अयमेवांशः नाट्यशास्त्रे एवं अस्ति यथा-

आदौ त्रयोऽ्गजास्तेषां दशस्वाभाविकाः परे।
अयत्नजाः पुनस्सप्त रसभावोपबृंहिताः।
हेला हावश्च भावश्च परस्परस्मुत्थिताः।
सत्त्वभेदे भवन्त्येते शरीरे प्रकृतिस्थिताः।
लीलाविलासो विच्छित्तिर्विभ्रमः किलकिञ्चितम्।
मोट्टायितं कुट्टमितं बिब्बोको ललितं तथा।
विहृतं चेति विज्ञेया दशस्त्रीणां स्वभावजाः।
शोभा कान्तिश्च दीप्तिश्च तथा माधुर्यमेव च।
धैर्यं प्रागल्भ्यमौदार्यमित्येते स्युरयत्नजाः॥[8]

एवं नाट्यशास्त्रे अङ्गजाः स्वभावजाः अयत्नजा इति यथा योषिदलङ्कारा उक्ताः तथैव दशरूपकेऽपि दरी-दृश्यन्ते।

दशरूपके रसः-

शृङ्गारवीरबीभत्सरौद्रेषु मनसः क्रमात् ।
हास्याद्भुत भयोत्कर्ष करुणानां त एव हि॥[9]
अतस्तज्जन्यता तेषामत एवावधारणम्॥ इति

अयमेव विषयः नाट्यशास्त्रे-

---

[6] नाट्यशास्त्रम् १९/१०

[7] दशरूपकम् २/३०, ३२, ३३

[8] नाट्यशास्त्रम् २२/५, ७, १२, १३, २४

[9] दशरूपकम् ४/४५

शृङ्गाराद्धि भवेद्धास्यो रौद्राच्च करुणो रसः।
वीराच्चैवाद्भुतोत्पत्तिर्बीभत्साच्च भयानकः॥[10]

एवं वयं प्रकारेण परिशीलयामः दशरूपकं सम्पूर्णं नाट्यशास्त्राधारितमिति स्पष्टतया ज्ञायते।

नाटकलक्षणरत्नकोशस्य नाट्यशास्त्रस्योपजीव्यत्वम्-

सागरनन्दिप्रणीतः नाटकलक्षणरत्नकोशाभिधोयं ग्रन्थः नाट्यशास्त्राधारितः। अत्रापि अनेके अंशाः नाट्यरचनायां अस्मान् बोधयन्ति। सागरनन्दिः स्वग्रन्थे नाटकस्वरूपनिरूपणावसरे लक्षणमेवं प्रत्यपादि यथा-

न तच्छास्त्रं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।
न तत् कर्म न योगो वा नाटके यन्न दृश्यते।[11]

नाट्यशास्त्रे नाट्यप्रयोजनविषये भरतमुनिना प्रतिपादित श्लोकः यथा-

न तद्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।
नासौ योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्नदृश्यते॥[12]

द्वयोः श्लोकयोः शैली समाना अस्ति। अतःनाट्यशास्त्राधारितोऽयं श्लोकः अयं ग्रन्थः इति वचने नास्ति संशीतिलेशः। तत्सन्दर्भे एव सागरनन्देः अन्यः श्लोकः यथा-

देवतानां मनुष्याणां राज्ञां लोकमहात्मनाम्।
पूर्ववृत्तानुचरितं नाटकं नाम तद्भवेत्॥[13]

नाट्यशास्त्रे विद्यमाननाटकलक्षणे श्लोकाः एवं सन्ति। यथा-

प्रख्यातवस्तु विषयं प्रख्यातोदात्तनायकम्।
राजर्षिवंशचरितं तथा दिव्याश्रयोऽस्थितम्॥
नानाविभूतिसंयुतमृद्धिविलासादिभिर्गुणैर्युक्तम्।
अङ्कप्रवेशकाढ्यं भवति हि तन्नाटकं नाम॥
नृपतीनां यच्चरितं नानारसभावचेष्टितैर्बहुधा।
सुखदुःखोत्पत्तिकृतं विज्ञेयं नाटकं नाम॥[14]

इमे श्लोका एव सागरनन्देः नाटकलक्षणरचनायां प्रेरिताः। इतोपि सागरनन्दिविरचिते नाटकलक्षणरत्नकोशे विद्यमानानां सर्वेषां विषयाणां आधारभूतः नाट्यशास्त्रमेवेति उपर्युक्तोदाहरणानि एव निदर्शनानि।

---

[10] नाट्यशास्त्रम् ६/३९

[11] नाटकलक्षणरत्नकोशः श्लो.५

[12] नाट्यशास्त्रम् १/११६

[13] नाटकलक्षणरत्नकोशः श्लो.८

[14] नाट्यशास्त्रम् १८/१०-१२

लाक्षणिकग्रन्थविषये एव न अपि तु काव्येष्वपि नाट्यशास्त्रस्योपादेयता दृश्यते। महाकवि-कालिदासविर-चितस्य अभिज्ञानशाकुन्तलनाटकस्य नाट्यशास्त्रसमन्वयः यथा-

पञ्चापरा दशपराह्यङ्काःस्युःनाटके प्रकरणे च।
निष्क्रामःसर्वेषां यस्मिन्नङ्कः स विज्ञेयः॥[15]

उपर्युक्तनाटकलक्षणानुसारं अभिज्ञानशाकन्तुलनाटके इतिवृत्तम् इतिहासप्रसिद्धं (महाभारतम्) भवति ।तत्र नायकः दुष्यन्तमहाराजः। सः धीरोदात्तः। अत्र अनेके लोकोक्तयः अपि सन्ति। श्रृङ्गाररसः अङ्गी, अन्ये सर्वे रसाः शृङ्गाररसप्रेरकाः। नाटकरचनायां महाकवेः शैली सुमधुरा वर्तते। एवं नाटकलक्षणानुसारं नाटकेऽस्मिन् सप्ताङ्काः सन्ति। शाकुन्तले शृङ्गाररसपोषकश्लोकाः बहवः सन्ति। यथा-

मुहुरङ्गुलिसंवृताधरोष्ठं प्रतिषेधाक्षरविक्लबाभिरामम्।
मुखमंसविवर्तिपक्ष्मलाक्ष्याः कथमप्युन्नमितं न चुम्बितं तु॥[16]

नाट्यशास्त्राधारितशृङ्गाररसलक्षणानुसारं श्लोकेऽस्मिन् शकुन्तलायाः "अङ्गुलिसंवृताधरोष्ठं प्रतिषेधा-क्षरविक्लबाभिरामं, मुहुरंसविवर्तिमुखम्" इत्यादि श्रृङ्गारसरानुभावानां दर्शनेनात्र अतिसुकुमार-सुमधुरशृङ्गाररसः कालिदासेन प्रतिपादितः। इत्थं शाकुन्तले अनेके अंशाः नाट्यशास्त्राधारेण रचिताः इति न विप्रतिपत्तिः।

नाट्यशास्त्रानुगुण्यं वेणीसंहारविशेषाः-

वेणीसंहारेऽपि नाट्यशास्त्रोक्तानां अनेकनाटकीयतत्त्वनां समावेशः अस्ति। कथोद्घात नामकः प्रस्तावनाभेदः अत्र दृश्यते। प्रथमाङ्के सप्तमश्लोके द्वितीयपताकास्थानकस्य स्थापना वर्तते। लक्षणं यथा-

वचस्सातिशयं श्लिष्टं काव्यबन्धसमाश्रयम्।
पताकास्थानकमिदं द्वितीयं परिकीर्तितम्॥[17]

प्रकृतविषयवर्णनावसरे उपयुक्तवाक्यात् अन्यः शुभदायकार्थः यत्र श्रूयते तदेव द्वितीयपताकास्थानकम्। यथा वेणीसंहारे-

निर्वाणवैरदहनाः प्रशमादरीणां नन्दन्तु पाण्डुतनयाः सह माधवेन।
रक्तप्रसाधितभुवः क्षतविग्रहाश्च स्वस्था भवन्तु कुरुराजसुताः सभृत्याः॥[18]

श्लोकेऽस्मिन् शत्रूणां शान्तेः प्रापणात् शान्तवैराग्नयः पाण्डुतनयाः कृष्णेन सह नन्दन्तु। अनुरक्तभृत्यप्रदत्तभूभागाः सन्धिस्थापनादपगतरणाः भृत्ययुक्ताः कुरुपुत्राः सुखिनः तिष्ठन्त्विति प्रकृतार्थः।

[15] नाट्यशास्त्रम् १८/१९
[16] अभिज्ञानशाकुन्तलम् ३/७५
[17] नाट्यशास्त्रम्
[18] वेणीसंहारः १/७

दुर्योधनादीनां युद्धे विनाशात् शत्रूणां समूलमुन्मूलनाच्छान्तवैराग्नयः पाण्डुतनयाः माधवेन सह आनन्दमनुभवन्तु। स्वगात्ररुधिरालङ्कृतभूमयः युद्धप्रहाराद्व्रणितशरीराः सभृत्याः दुर्योधनादयः स्वर्गस्थाः भवन्त्विति अपरः अर्थः अपि ध्वन्यतेति हेतोरत्र द्वितीयपताकास्थानकम्।

भट्टनारायणविरचितस्य वेणीसंहारनाटकस्य उपजीव्यग्रन्थः महाभारताख्यः । महाभारतस्य उद्योगपर्वादारभ्य शान्तिपर्वपर्यन्तां विद्यमानां कथामाश्रित्य वेणेसंहारनाटमरचयत्। नाटकेऽस्मिन् अङ्गिरसः वीररसः, शृङ्गाराद्यन्यरसाः वीररसपरिपोषकाः भवन्ति। वीररसप्रधानश्लोकद्वयं यथा-

चञ्चद्भुजभ्रमितचण्डगदाभिघातसञ्चूर्णितोरुयुगलस्य सुयोधनस्य ।
स्त्यानावनद्धघनशोणितशोणपाणिरुत्तंसयिष्यति कचांस्तवदेवि भीमः॥[19]
मथ्नामि कौरवशतं समरे न कोपात् दुःशासनस्य रुधिरं न पिबाम्युरस्थः ।
सञ्चूर्णयामि गदया न सुयोधनोरू सन्धिं करोतु भवतां नृपतिः पणेन॥[20]

श्लोकद्वयेऽपि धीरोद्धतस्य भीमस्य बल-पराक्रम-शक्ति-प्रतापप्रभावादयः विभावाः, धैर्यशौर्यादयः अनुभावाः। गर्व-आवेग-औग्र्य-रोमाञ्चादयः व्यभिचारिभावाः। तेषां भावानां संयोगेन उत्साहस्थायिभावात्मको वीररसः अत्र विराजते। इत्थं वेणीसंहारनाटके अनेके नाटकीयांशाः नाट्यशास्त्रदृष्ट्या प्रतिपादिताः।

पद्मिनीपरिणयप्रकरणमपि नाट्यशास्त्राधारितमेव। तद्यथा-

श्रीसुन्दरराजभट्टाचार्येण विरचिते पद्मिनीपरिणयाख्ये प्रकरणे नाट्यशास्त्रसम्बन्धितविषयाः नैके सन्ति। प्रकरणेऽस्मिन् नायकस्य वर्णनं मुखसन्धौ विलोभनाङ्गमनुसृत्य कृतं वर्तते।
विलोभनं नाम

"गुणनिर्वर्णनं चैव विलोभनमितिस्मृतम्"[21]

नायिकानायकादीनां गुणवर्णनमेव विलोभनं भवति। प्रकरणेऽस्मिन् द्वितीयाङ्के कासारकृतभास्करवर्णने इदं दृश्यते। यथा-

सञ्चिन्त्य सारसभवो मदनं स्वशिल्पनैपुण्यसूचकतनुं हरनेत्रदग्धम् ।
जातं पुना रतिविलोनमात्रलक्ष्यमेनं ससर्ज निरुपाधिमशेषदृश्यम्॥[22]

अत्र भास्करस्य रूपसौन्दर्यवर्णनं गुणवर्णनमपि निरुपमानतया वर्णितमस्तीति हेतोः विलोभनस्य लक्षणं व्यज्यते।

इत्थं संस्कृतसाहित्ये बहवः लक्षणग्रन्थाः, नैकानि काव्यानि च नाट्यशास्त्रमाधारीकृत्यैव प्रवृत्ताः। अत एव संस्कृतजगति भरतमुनिना प्रणीतं नाट्यशास्त्रं मूर्धन्यस्थानं भजते।

---

[19] वेणीसंहारः १/२१

[20] वेणीसंहारः १/१५

[21] नाट्यशास्त्रम् १९/७१

[22] पद्मिनीपरिणयः २/१८, २१

इतरनाट्यशास्त्रीयग्रन्थेषु भरतकृतनाट्यशास्त्रस्य प्रभावः

चन्द्रिका सुमन कौर

भारतीयपरम्परानुसारं त्रेतायुगे ब्रह्मणा नाट्योत्पत्तिरभूत्।[1] ब्रह्मणा ऋग्वेदं, यजुर्वेदं, सामवेदं च आधारिकृत्य नाट्यवेदस्य रचना कृता।[2] नाट्यवेदमिदं पञ्चमं वेदमिति अभिधीयते।[3] यस्मिन् पाठ्यं, गीतं, अभिनयं, रसञ्च क्रमेण ऋगादिवेदेभ्यः गृहीताः।[4] ब्रह्मप्रेरणया विश्वकर्मा नाट्यगृहं रचयामास।[5] भरतमुनिः अभिनयस्य च व्यवस्थां चकार। तथ्यानिमान् पश्यामः चेत् ज्ञायते यत् भारतवर्षे अतिप्राचीनकाले एव नाट्यकाव्यानां विकासः अभूत्। येषामाधारेण नाट्यकाव्यानां शास्त्रीयविवेचनस्य अनिवार्यत्वमनुभूयते स्म। अतएव नाट्यशास्त्रस्य रचना अभूत्। नाट्यशास्त्रं भारतीयनाट्यकलायाः परिनिष्ठितमनुपमं ग्रन्थरत्नमस्ति। न केवलं नाट्यकलाया अपितु समस्तकलानां कोषरूपेण विराजते।

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।
न तत्कर्म न योगोऽसौ नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते।।[6]

भरतकृतनाट्यशास्त्रस्य पूर्वमनन्तरं चानेकग्रन्थानां रचना जाता। भरतकृतनाट्यशास्त्रस्य अत्यन्तविस्तीर्ण-सामग्र्याः कारणात् सरलसंक्षिप्तविवेचनाय कतिपयस्वतन्त्रग्रन्थानामपि सर्जनमभूत्।

तत्र नन्दिकेश्वरस्य अभिनयदर्पणः,सागरनन्दीकृतः नाटकलक्षणरत्नकोशः, रामचन्द्रगुणचन्द्रस्य नाट्यदर्पणः, शारदातनयस्य भावप्रकाशनम् इत्यादयः नाट्यशास्त्रीयग्रन्थाः प्रसिद्धाः। तेषामेव विवेचनाय शोधपत्रमिदं प्रस्तूयते।

दशरूपकं नाट्यशास्त्रस्य एकः महत्वपूर्णः ग्रन्थः वर्तते। अस्मिन् मुख्यतया दशरूपकाणां वर्णनमस्ति। अतः अयं दशरूपकमिति नाम्ना प्रसिद्धः। नाट्यशास्त्रे विस्तरेण वर्णितां नाट्यसम्बद्धसामग्रीं संक्षेपेण परं विशदतया प्रस्तुतीकरणमेव धनञ्जयस्य लक्ष्यम्। नाट्यशास्त्रे खलु नाट्यविषयकाः मन्तव्याः इतस्ततः विकीर्णाः दृश्यन्ते विविधविषयाणां विवेचने यत्र-तत्र अतिविस्तरेण च प्रस्तुताः। अतः यद्यपि

---

[1] नाट्यशास्त्रं प्रवक्ष्यामि ब्रह्मणा यदुदाहृतम्।– नाट्यशास्त्रम् – 1.1

[2] योऽयं भगवता सम्यग्ग्रथितो वेदसम्मितः। नाट्यशास्त्रम् – 1.4

[3] तस्मात्सृजापरं वेदं पञ्चमं सार्ववर्णिकम्। नाट्यशास्त्रम् – 1.12

[4] जग्राह पाठमृग्वेदात्सामभ्यो गीतमेव च।
यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि।। 1.18

[5] ततोऽचिरेण कालेन विश्वकर्मा महच्छुभम्।
सर्वलक्षणसम्पन्नं कृत्वा नाट्यगृहं तु सः।। नाट्यशास्त्रम्- 1.81

[6] नाट्यशास्त्र- 1.116

विद्वज्जनाः नाट्यशास्त्रेण एव नाट्यविद्यां प्राप्तुं शक्नुवन्ति तथापि अल्पबुद्धिजनानां कृते काठिन्यमेव अनुभूयते। तदर्थं नाट्यविद्यां बोधगम्यां कर्तुं धनञ्जयः नाट्यशास्त्रस्य मन्तव्यान् प्रायः नाट्यशास्त्रस्य शब्देष्वेव संक्षेपेण ग्रथ्नोति।

व्याकीर्णे मन्दबुद्धीनां जायते मतिविभ्रमः।
तस्यार्थस्तत्पदैस्तेन संक्षिप्य क्रियतेञ्जसा।।[7]

तत्र प्रारम्भे एव एकेन श्लोकेन भरतं नमस्क्रियते-

दशरूपानुकारेण यस्य माद्यन्ति भावकाः।
नमः सर्वविदे तस्मै विष्णवे भरताय च।।[8]

भरतकृत नाट्यशास्त्रस्य प्रथमाध्याये नाट्योत्पत्ति अभिनयस्य च प्रवर्तनकथा उक्ता तामेव स्वग्रन्थे संक्षेपेण उद्धरति-

उद्धृत्य सारं यमखिलनिगमान्नाट्यवेदं विरिञ्चि-
श्चक्रे यस्य प्रयोगं मुनिरपि भरतस्ताण्डवं नीलकण्ठः।
शर्वाणी लास्यमस्य प्रतिपदमपरं लक्ष्म कः कर्तुमीष्टे
नाट्यानां किन्तु किञ्चित्प्रगुणरचनया लक्षणं संक्षिपामि।।[9]

यं नाट्यवेदं वेदेभ्यः सारमादाय ब्रह्मा कृतवान्। यत्संबद्धमभिनयं भरतश्चकार करणांगहारानकरोत्, हरस्ताण्डवमुद्धतं नृत्तं कृतवान्, लास्यं सुकुमारं नृत्तं पार्वती कृतवती, तस्य सामस्त्येन लक्षणं कर्तुं कः शक्तः तदेकदेशस्य तु दशरूपकस्य संक्षेपः क्रियते इत्यर्थः।

अभिनयदर्पणः – आचार्यनन्दिकेश्वरेण विरचितः अभिनयदर्पणः नाट्यशास्त्रीयमलौकिकं ग्रन्थरत्नमस्ति। नाट्यशास्त्रमेव तस्य आधारभूतत्वेन गण्यते। यतो हि ग्रन्थेऽस्मिन् बहुवारं भरतस्य नामोल्लेखः कृतोऽस्ति। अभिनयदर्पणे उल्लिखितः भरतशब्दः स्पष्टतः व्यक्तिविशेषस्य बोधकः। नाट्यशास्त्रस्योत्पत्तिः तस्य परम्परायाः विषये च आचार्येण लिखितः-

नाट्यवेदं ददौ पूर्वं भरताय चतुर्मुखः।
ततश्च भरतः सार्धं गन्धर्वाप्सरसां गणैः।।[10]
तण्डुना स्वगणाग्रगण्या भरताय न्यदीदिशत्।
लास्यमस्याग्रतः प्रीत्या पार्वत्या समदीदिशत्।।[11]

अस्य ग्रन्थस्य प्रतिपाद्यविषयः नाट्यशास्त्रस्य अष्टम-नवमाध्यायसदृशमेव वर्तते।

---

[7] दशरूपकम्- 1.5

[8] दशरूपकम् – 1.2

[9] दशरूपकम् – 1.4

[10] अभिनयदर्पणः- 1.2

[11] अभिनयदर्पणः- 1.4

नाटकलक्षणरत्नकोशः – अस्य ग्रन्थस्य लेखकः सागरनन्दी वर्तते। अस्य समयः कः इति तु निश्चितरूपेण न वक्तुं शक्यते। सम्भवतः एषः आचार्यधनञ्जयस्य समकालीन एव। अस्मिन् ग्रन्थे दशरूपकसममेव नाट्यशास्त्रीयं विवेचनमुपलभ्यते। यत्र-तत्र अभिनयस्यापि चर्चा दृश्यते। अनेकेषु स्थलेषु नाट्यशास्त्रीया सामग्री एव प्रस्तुता। अस्य ग्रन्थस्य महत्ता एतदर्थमेव विद्यते यत् अस्मिन् हर्षवार्तिकः, मातृगुप्तः, गर्गः, अश्मकुट्टः, नखकुट्टः, बादरिः च नाट्यकारा अपि उद्धृताः। आचार्यः विश्वेश्वरानुसारेण रामचन्द्र-गुणचन्द्रस्य नाट्यदर्पणे नाटकलक्षणरत्नकोषस्य मता अपि संकेतिता इति। सर्वप्रथमं सिल्वा लेवी महोदयेन नाटकलक्षणकोषः प्रकाशितः।

नाट्यदर्पणः- रामचन्द्रगुणचन्द्रौ उभावपि हेमचन्द्रस्य शिष्यौ आस्ताम्। नाट्यदर्पणे मुख्यरूपेण नाट्यशास्त्रस्यैव अष्टविंशतितमस्य अध्यायस्य आधारेण रूपकानां वर्णनं कृतमस्ति। एवमपि कथ्यते यत् धनञ्जयस्य दशरूपकस्य प्रतिद्वन्द्वित्वे ग्रन्थोऽयं लिखितः। ग्रन्थोऽयं कारिकावृत्तिरूपे अस्ति। अयं चतुर्षु विवेकेषु विभक्तः। अस्मिन् नाट्यविषयाणां विवेचनमुपलभ्यते। नाट्यशास्त्रेण सहैव अभिनवभारत्याः अपि पूर्णो लाभः गृहीतः। नाट्यविषयाणाम् अन्यमतालोचनमपि कृतमस्ति। विशेषेण दशरूपककारस्य आलोचनं बहुषु स्थलेषु अस्ति।

आचार्य विश्वेश्वरानुसारेण अत्र त्रयोदशवारं अन्ये , केचित् इति शब्दानां माध्यमेन धनञ्जयस्य मतानामुल्लेखः प्राप्तः। न मुनिसमयाध्यवसायिनः, वृद्धसम्प्रदायबन्ध्यः अर्थात् भरतमुने अभिप्रायं न अवबुध्यते इति उक्तमस्ति। यत्र-तत्र भरतमुनेः मतानामपि परिष्कारः कृतम्। यथा – भारतीवृत्त्याः प्रसंगे तस्य मतं भरतमुनेः भिन्नमस्ति। संक्षेपेण संस्कृतनाट्यशास्त्रे तस्य योगदानमेवमस्ति-

1. नाटिकां प्रकरणिकामेकीकृत्य द्वादश एव रूपकानां स्वीकरणम्।
2. कैशिकी आदि वृत्तीनामाधारेण रूपकानां वर्गीकरणम्।
3. रसानां सुखात्मकदुखात्मकभेदात् विभाजनम्- श्रृंगारः, हास्यम्, वीरः, अद्भुतः,शान्तः च सुखात्मकाः परं करुणः,रौद्रः,बीभत्सः, भयानक एताः दुखात्मकाः।
5. नवरसातिरिक्तं स्नेहरसव्यसनरसादीनां कल्पना।
6. नाट्यशास्त्रीयलक्षणेषु नवीना दृष्टिः।

भावप्रकाशनः- अयं नाट्यशास्त्रस्य महत्वपूर्णः ग्रन्थः। अस्मिन् दशरूपकापेक्षया अतिविस्तरेण नाट्यविषया निरूपिताः। शारदातनयेन स्वपूर्ववर्तिनामाचार्याणामाधारः स्वीकृतः। अत्र भरतातिरिक्तं कोहलः, मातृगुप्तः, हर्षः, सुबन्धुःसर्वेषामेव मतानामुल्लेखः प्राप्यते। सार्धमेव ध्वनिकारः,रुद्रटः धनञ्जयः, धनिकः, अभिनवगुप्तः, भोजः, मम्मटः चेत्यादीनामपि मता उल्लिखिताः।

नाटकचन्द्रिका- रूपगोस्वामिनः नाटकचन्द्रिका षोडशशताब्द्याः कृतिरस्ति। अस्य ग्रन्थस्य आरम्भे रूपगोस्वामी ज्ञापयति यत् तेन भरतमुनेः, रसार्णवसुधाकरस्य च अनुकरणं कृतमस्ति। साहित्यदर्पणस्य मताः तेन निराकृताः यतो हि तत्र भरतस्य विपरीताः सिद्धान्ता उल्लिखिताः। अस्मिन् नाट्यशास्त्रीयाः प्रायः सर्वेपि विषयाः विवेचिताः दृश्यन्ते।

काव्यशास्त्रीयग्रन्थाः

भोजराजस्य श्रृंगारप्रकाशः सरस्वतीकण्ठभरणं च – भोजराजस्य समयःएकादशशताब्दीः वर्तते। श्रृंगारप्रकाशः काव्यशास्त्रस्य सुविस्तृतः ग्रन्थः। अस्मिन् 36 प्रकाशाः सन्ति। अत्र एकादशप्रकाशादारभ्य अन्तपर्यन्तं रसानां भावानां च विस्तारः दृश्यते। द्वादशतमे प्रकाशे रूपकानां निरूपणमस्ति एकविंशतितमे प्रकाशे नायकनायिकाविषयस्य वर्णनमस्ति।

सरस्वतीकण्ठाभरणे 5 परिच्छेदाः सन्ति। अत्र पञ्चमे परिच्छेदे रसाः भावाश्च, नायक-नायिकाभेदाः, सन्धीनां च वर्णनमस्ति।

हेमचन्द्रसूरेः काव्यानुशासनम्- ग्रन्थोऽयम् अष्टाध्यायेषु विभक्तः। यस्मिन् काव्यस्य अङ्गानां विवेचनमस्ति। नाट्यसम्बद्धं विवेचनं केवलं त्रिषु अध्यायेषु प्राप्यते। द्वितीये अध्याये रसः, स्थायीभावाः, व्यभिचारी भावाः सात्विकभावाश्च वर्णिताः। सप्तमे अध्याये नायकनायिका, अष्टमे च दृश्यश्रव्यकाव्यस्य विवेचनमस्ति।

एवमेव प्रतापरुद्रयशोभूषणम्, विश्वनाथस्य साहित्यदर्पणः अपि सुप्रसिद्धाः काव्यशास्त्रीयाः ग्रन्थाः सन्ति यस्मिन् नाट्यशास्त्रस्य मन्तव्यानां दिग्दर्शनं भवति। प्रायः सर्वत्र एव नाट्यविषयकविवेचनस्य मुख्यो आधारः नाट्यशास्त्रमेव अस्ति।

चित्रकलाओं के सन्दर्भों से नाट्यशास्त्र का पाठ्य निर्धारण

कुलविन्दर कौर

भावों की व्यवस्था को संसार के सभी देशों के कलाकारों ने महत्व दिया है। अन्य देशों में जहाँ इनका विचार सामान्य रुप में हुआ है। भारत में इनका विचार रस के अन्तर्गत किया गया है। रस का सबसे पहले विचार भरतमुनि के नाट्य-शास्त्र में हुआ है। नाटक में, काव्य संगीत, चित्रकला, मूर्तिकला एवं वास्तु आदि सभी कलाओं में रस का प्रयोग होता है। अतः नाट्य शास्त्र में जो सिद्धांत वर्णित किये गये हैं उनमें से अनेक सिद्धांत अन्य कलाओं पर भी लागू होते हैं। भरत नाट्य शास्त्र में कहा गया है कि नाटक की आत्मा रस है यह भावों के कलात्मक रुप की अन्तिम आस्वादन योग्य स्थिति है।

संस्कृत भाषा में रस शब्द का प्रयोग अनेक अर्थों में किया गया है। यह वह गुण है जिसका ज्ञान हमको स्वाद प्राप्त करने वाली इन्द्रिय (जिहवां) से होता है। इस अर्थ में रस छः प्रकार का होता है- मधुर, अम्ल, लवण, तिक्त, कषाय तथा चरपरा। इस प्रकार इसका अर्थ स्वाद है।

आयुर्वेद में इसका अर्थ वह श्वेत द्रव्य पदार्थ है जो पाचन क्रिया की सहायता से भोजन से उत्पन्न होता है और सम्पूर्ण शरीर का पोषण करता है। वनस्पतियों में भी जो द्रव पदार्थ पौधों की पुष्टि करता है वह रस है फलों तथा फूलों आदि में से इसी द्रव को निकाला जाता है जिसे रस कहते है। धातुओं के लवण, पारे, अर्क, गंध तथा जीवन के सार अनुभूति को भी रस कहा जाता है।

पद्मपाणि बोधिसत्व (करुण रस)

कलाओं के प्रसंग में रस अभिव्यंजनीय वस्तु होता है। सहृदय व्यक्ति का हृदय इसका आस्वादन करता है। अतः यह स्वादनीय भी कहलाता है। भरत ने नृत्यसंगीत तथा नाटक के संदर्भ में रस की विशेष व्याख्या की है। उनके मतानुसार विधिक प्रकार के नृत्य विविध रसों की अभिव्यक्ति करते हैं। नृत्य के साथ गाये जाने वाले गीत के सूक्ष्म स्वर उसको व्यक्त करने में सफल हो जाते हैं। जिसको काव्य भाषा भी व्यक्त नही कर सकती है। इस प्रकार नृत्य भी रसाभिव्यक्त का एक साधन है।

नाटक में किसी व्यक्ति से संबंधित परिस्थितियाँ किसी भाव को उत्पन्न करती हैं। यह भाव किसी उद्देश्य को प्राप्त करने के लिये क्रमिक घटनाचक्र का निमार्ण करता है। उद्देश्य की प्राप्ति तक यह भाव स्थायी बना रहता है। इसलिए भरत ने इस इसे स्थायी भाव कहा है। इसके साथ जो अन्य लगे रहते है वे संचारी कहे गये है। किन्तु नाटक का अभिनेता (कलाकार) या दर्शक उन परिस्थितियों से सचमुच संबंधित नही होता इसलिये मंच पर दिखायी जाने वाली परिस्थितियों को विभाव कहते हैं। शारीरिक परिवर्तन अनुभाव तथा संचरित होने वाले भावों को संचारी न कहकर 'व्यभिचारी' भाव कहा जाता है। विभाव के दो रुप आलम्बन तथा उद्दीपन प्रकृति तथा वातावरण उद्दीपन कहलाता है और हम अपने भावों का आधार जिस अन्य व्यक्ति को बनाते है। वह आलम्बन होता है। हम (अथवा अभिनेता, कलाकार या नाटक) स्वयं भाव का 'आश्रय' होता है।

वे सब शारीरिक परिवर्तन जो किसी स्थायी भाव के जागृत होने पर उत्पन्न होते है और जो उस स्थायी भाव का कार्य कहे जाते है 'अनुभाव' कहलाते है। ये शारीरिक चेष्टाएँ जो इच्छापूर्वक की जाती है (कायिक, शारीरिक) और मानसिक अनुभाव कहलाती है। किन्तु जो अपने आप प्रकट होती है वे सात्विक अनुभाव कही जाती है। भरत ने आठ स्थायी भाव, आठ सात्विक भाव तथा तैंतीस संचारी भावों का इस प्रकार कुल 49 भावों का उल्लेख किया है। इनमें से जो आठ स्थायी भाव है वे ही विभाव अनुभाव तथा संचारियों आदि से पुष्ट होकर 'रस' की स्थिति तक पहुँचते हैं। इस प्रकार भरत ने रसों की संख्या भी आठ मानी है।

भरत ने रसों का स्थायी भाव से संबंध बताते हुये यह भी कहा है कि स्थायी भाव ही रस नही हैं। जब स्थायी भाव का विभाव, अनुभाव तथा संचारी से सहयोग होता है तभी इनका समग्र अनुभाव 'रस' के रुप में होता है। यह रस दार्शनिकों का ब्रहमानंद नही है बल्कि समस्त मानसिक दशाओं, क्रिया, व्यापारों तथा उपायों के विधान द्वारा दर्शक को अनुभूत होता है, दर्शक इसका अनुकरण नही करता, क्योंकि रस केवल अनुभव की वस्तु है, अनुकरण की नहीं। अभिनेता आदि के इसकी प्रतीत नही होता। अतः भरत मुनि के अनुसार रस का अस्तित्व केवल दर्शक के लिये ही होता है। रसानुभाव के संबंध में भरत ने यह सूत्र दिया गया है।

क्र0सं0	लक्षण	स्थायी भाव	रस	प्रतीक रंग
1	स्त्री-पुरुष प्रेम	रति	श्रृंगार	श्याम
2	हास्यप्रद कार्य	हास	हास्य	श्वेत
3	प्रिय का नाश या वियोग,	शोक	करुण	कपोत
4	सत्कारों का उत्साह	उत्साह	वीर	गौर
5	दुष्ट-दलन	क्रोध	रौद्र	रक्त
6	घृणा	जुगुप्सा	वीभत्स	नील

7	अनिष्ट की आंशका	भय	भयानक	कृष्ण
8	अलौकिकता	आश्चर्य	अद्भुत	पीत

उपरोक्त रसों को गीत गोविन्द की पोथी के दृश्यों में कहीं प्रतीक्षारता राधा कहीं विरही कृष्ण, कही राधा और उसकी सखी, कही कृष्ण के समीप के राधा के संदेशी को देती हुई राधा की सखी कही गोपियों के साथ रास-क्रीडा में लीन कृष्ण, कही राधा के सामने अपनी गलती को स्वीकार करते हुये अपराधी कृष्ण व कहीं लता कुन्जों में आपस में मिलते हुये श्री राधा और कृष्ण आदि विविध रुपों का प्रदर्शन चित्रकार ने बड़े ही भावपूर्ण मुद्रा में किया है। इसी प्रकार भावों की महत्ता संसार के सभी देशों की कला और संस्कृतियों में मिलती है बिना भावों के चित्र मूर्ति का सृजन नही हो सकता भाव चित्र और मूर्ति की आत्मा अजन्ता से लेकर आधुनिक कला के सन्दर्भों में देखेंगे।

पहाड़ी पेंन्टिंग, राधा-कृष्ण (श्रृंगार रस)

अजंता गुफा संख्या-11 के चित्र यहाँ पर हस्ति जातक की कथा और उनकी विरह व्याकुल रानी के सुंदर चित्र में एक बांध के किनारे कुछ बालक और स्त्रियाँ सरोवर में स्नान कर रही हैं। इस चित्र में एक राक्षस भी है परन्तु चित्र की आकृतियों की लिखाई में निर्बलता है।

हास्य रस- हास्य का स्थाई भाव हास होता है। इसके अन्तर्गत वेशभूषा, वाणी आदि की विकृति को देखकर मन में जो विनोद का भाव उत्पन्न होता है। उससे हास की उत्पत्ति होती है। जिसे हास्य रस कहते है। हास्य रस में कार्टून और कैरीकेचर चित्रों का महत्वपूर्ण योगदान है।

करुण रस- अंजता गुफा संख्या-16 में बना चित्र 'बुद्ध का गृहत्याग' जिसमें की प्रथम, गहरी रात में महात्मा बुद्ध गृह-त्याग रहे है तथा यशोधरा पुत्र राहुल सोया हुआ है पास ही सेविकाएँ भी सोयी हुई है इस चित्र में बुद्ध को इस दृश्य पर एक निगाह डालते हुये दिखाया गया है।

अजंता की गुफा संख्या-16 में बना 'मरणासन्न राजकुमारी' का चित्र है इस चित्र में एक राजकुमारी ऊचें आसन पर लेटी है तथा दासी उसे सहारा देकर उठाए हुये है। पीछे अन्य एक दासी राजकुमार को देख रही है। इस राजकुमारी के चेहरे पर अपार पीड़ा के भाव हैं तथा समीप बैठे व्यक्तियों के चेहरे पर अपार पीड़ा और वेदना के भाव हैं। ग्रिफिथ ने भी इस चित्र को श्रेष्ठतम् चित्र माना है। दया और करुणा के भाव को प्रदर्शित करने के दृष्टिकोण से यह चित्र एक सफल अभिव्यक्ति है।

गुफा संख्या-01 बज्रपाणि तथा पद्मपाणि बोधिसत्व के उत्कृष्ट चित्र अंकित है। असीम दया तथा करुणा के भावों ने इन चित्रों को विश्व-विख्यात कर दिया है। पद्मपाणि बुद्ध के चित्र में भगवान की आकृति पांच फुट साढे नौ इंच दो फुट साढ़े पांच इंच के विस्तार में पर्याप्त बड़ी बनायी गई है। चित्र की रेखाओं में प्रवाह और शक्ति है। बुद्ध के दोनो ओर गण बनाये गये है और बुद्ध लम्बी मालाओं से सुसज्जित है। बुद्ध के एक ओर राजकुमारी का चित्र है जो काली राजकुमारी के नाम से ही पाश्चात्य लेखकों ने सम्बोधित किया है।

अजंता में जो चित्र बने है उन चित्रों में विभिन्न रसों को उकेरा गया है, यथा अजंता की गुफा संख्या-01 में चित्रित करुण रस शिविजातक की कथा में विरह की पीड़ा से विहल एक सुंदरी का चित्र है। इस सुंदरी की विरह वेदना की कहानी कई सखियाँ जान गई है, और उसकी कथा को दूर करने का प्रयत्न कर रही है। इस चित्र में सजीवता है और आकृतियों की हस्त मुद्राओं तथा बालों के श्रृंगार के आलेखनों में कोमलता है किन्तु आकृतियों की शारीरिक रचना में भारीपन है कटिभाग अतिक्षीण है तथा कही-कही भृकुटियों को एक ही रेखा से बनाया गया है। यह चित्र करुण रस का उत्तम उदाहरण है।

पिकासों जब गर्निका नामक चित्र को बना रहा था तब वह गर्निका में हुई बमवारी में मारें गये आम-जन के साथ हुये बर्बर कुकृत्य को देखकर पिकासों का दिल दहल उठा और उसने जो चित्र उसकी प्रतिक्रिया स्वरुप बनाया उसमें नाजियों (हिटकर) की सारी क्रूरता, बर्बरता और जन-हत्या का नग्न ताण्डव नृत्य स्पष्ट नजर आता है। इस पेंटिंग को देखकर दर्शक की आत्मा सहज ही कांप उठती है। कराहते, तड़फते, जख्मी लोग, विस्फोट के अंगारों में झुलसते हुये नर-नारी, क्षिप्र-विक्षिप्र चेहरे उत्पीड़न से ग्रसित मुँह फैलाये हुये घोड़े का चेहरा और उनकी करुण चीत्कर लगभग सुनी जा सकती है। अमानवीय और बर्बर कुकृत्य के विरोध में पिकासों ने इस चित्रों को बनाया था। पिकासों इस प्रकार का यह 'गर्निका' चित्र करुण रस की आधुनिक शैली में सर्वोत्तम कृति है।

1990 में भारतीय चित्रकार एम0एफ0 हुसैन ने भोपाल त्रासदी चित्र में करुण रस को अभिव्यक्त किया है।

वीर रस- गुफा संख्या-17 में गुफा के अन्य चित्र में एक राजकीय जुलूस भी चित्रित किया गया है, जिसमे सजे धजे स्त्री-पुरुष दिखाए गए हैं।

वीर रस (दुर्गा)

वीभत्स- द्वितीय विश्व युद्ध के दौरान पिकासों की शैली में विलक्षण विकृति प्रकट होने लगी। 'बासक्रेट्री शैली' के साथ-साथ उसने दो चेहरों वाली आकृतियों का गठन (अलग-अलग और मिले हुए सामने का और बगल का एक साथ मिला हुआ) प्रारम्भ किया। दो-मुखों वाली स्त्रियां जलती हुई मोमबत्ती, कंकाल-खोपड़ी, टमाटर पौधा, लड़ते-सांड, बच्चे आदि उसके चित्रों में देखने का मिलते हैं।

रस भयानक- अजंता की गु.सं.-01 में "मार विजय के चित्रण में चित्रकार ने अपनी पूर्ण योग्यता का परिचय दिया है। यह चित्र पर्याप्त नष्ट हो चुका है। जब बुद्ध बोधिसत्व प्राप्ति के समीप पहुंच गये थे तो कामदेव ने तप डिगाने के लिये आक्रमण किया इसी घटना को लेकर यह चित्र बनाया गया है। इस दृश्य में अनेक कामुकतापूर्ण, भयंकर एवं क्रूर आकृतियाँ उपस्थित की गई हैं। एक ओर तपस्वी रुप में ध्यान मग्न बैठे हुए बुद्ध को एक लाल बौना आँखें फाड़कर देखते हुए डराने का प्रयत्न कर रहा है। एक भयानक आकृति तलवार चला रही है और इसी प्रकार की नाना आकृतियाँ बुद्ध को आतंकित करके तप से ठिगाने का प्रयत्न कर रही है।

भयानक रस- अजंता की गुफा संख्या-17 में यहाँ पर एक और सुंदर चित्र है जिसमे शान्तिवादिन मुनि की कथा का अंकन है। एक जन्म में बुद्ध शान्तिवादिन मुनि के रुप में अवतीर्ण हुए और काशीराज के अन्तःपुर की सब स्त्रियाँ उनके उपदेश सुनने गयीं। इस पर राजा ने उनके वध की आज्ञा दे दी।

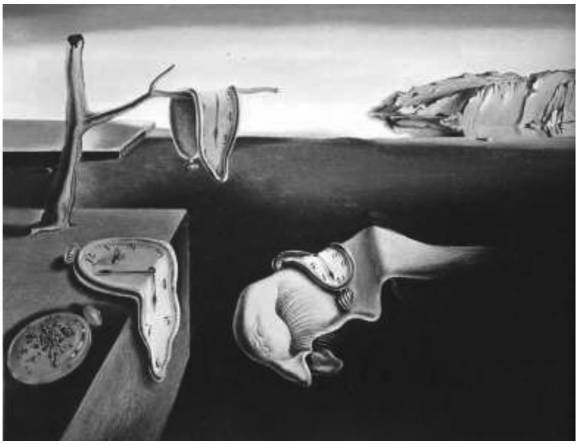
द क्राई, एडवर्ड मुंश (भयानक रस)

इस चित्र में राजा खड़ग लिये सिंघासन पर बैठा है। उसके पैरों पर गिरी कोमलांगी सुंदरियाँ भय से काँप् रही हैं, तो कुछ भागना चाहती है, और कुछ मुँह छिपाये चिन्तामग्न है। चित्र में भय का भाव है।

अभिव्यंजनावादी एडवर्ड मुंश का चित्र 'द क्राई' शीर्षक लीथोग्राफ विश्व-विख्यात है जिसमे उसने पुल के ऊपर एक स्त्री को भय से चीखते चित्रित किया है। इतनी अधिक अभिव्यक्ति उसने भर दी है चित्र

में कि प्रेक्षक को स्त्री की करुण चीख पुकार बिना वाणी के सुनवाई पड़ती है। अभिव्यंजनावादी का यह अति उत्कृष्ट दृष्टांत, विश्व विख्यात है।

अद्भुत रस- सलवाडोर डाली ने प्रतीक का भरपूर उपयोग किया। विचित्र प्रकार की चीजें साथ-साथ मिलाकर रखने लगा-फ्राई किये गये अण्डे, गीली पिघलती घड़िया, टेलीफोन आदि का बार-बार प्रतीकात्मक प्रयोग दोहराया। ग्रसित जर्जर हड्डियाँ, बड़े-बड़े पियानो, नावे हाथी और घोगें के लम्बे-लम्बे पैर स्वप्नवत, संसार को अद्भुत ढ़ंग से प्रस्तुत करते हैं।



पिघलती घड़ियाँ, सलवाडोर डाली (अद्भुत रस)

रस के बिना कलाकृति अधूरी है। "प्राचीन भारतीय चिन्तन तो सर्वत्र ही ब्रम्ह् का ही रुप महज कलाकृति में व्यक्त देखता है। वह उसका स्वरुप 'रसों वै सः' कहकर रुप बताता है और रस को "ब्रम्हानन्द सहोदर" या 'परब्रम्ह् स्वाद सचिव' जानता है। 'आनन्दो ब्रम्हेति' अतएव रस यदि ब्रम्हस्वाद सचि है तो आनन्द रुप भी है। यही परम कला का मूल रहस्य भी है। यही परम तत्व संसार की सभी कलाओं में विद्यमान है। इसलिए पाठ्य निर्धारण में रस महत्वपूर्ण है।

गर्निका, पिकासो (करुण रस)

सन्दर्भ-

1- कला सौन्दर्य और समीक्षा शास्त्र, अशोक पृष्ठ-181
2- कला सौन्दर्य और समीक्षा शास्त्र, अशोक, पृष्ठ-181
3- कला सौन्दर्य और समीक्षा शास्त्र, अशोक, पृष्ठ-182
4- भारतीय चित्रकला का इतिहास, डा0 अविनाश बहादुर वर्मा, पृष्ठ-56
5- मार्डन आर्ट, राजेन्द्र बाजपेई, पृष्ठ-139
6- भारतीय चित्रकला के विविध आयाम डा0 प्रेम शंकर द्विवेदी पृष्ठ-04

List of Contributors

1. Prof. Radha Vallabh Tripathi
   Former Vice Chancellor,
   Rashtriya Sanskrit Sansthan, New Delhi.
   Former Professor of Sanskrit,
   Dr. Harisingh Gour University, Sagar.

   Address:
   21, Land Mark City
   Hoshangabad Road
   Near BHEL SANGAM SOCIETY
   BHOPAL, M.P.
   radhavallabh2002@gmail.com

2. Prof. Kamalesh Datta Tripathi
   Professor emeritus, Banaras Hindu University, Varanasi, UP.

   Address:
   141/1, Pragyapuram Colony, Susuwahi, Citaipur marg, Post Dafi, Varanasi-221005
   kdtripathi38@gmail.com

3. Prof. S.Ramaratnam
   Vice Chancellor,
   Jagadguru Kripalu University, Odisha

   Address:
   Kasturi Apartments,
   Dr. RadhaKrishnan Salai 6th Street,
   Mylapore, Chennai - 600 004,
   Tamil Nadu,
   India.
   drsramaratnam@gmail.com

4. Prof. Sadashiv Dwivedi
Coordinator,
Bharat Adhyayan Kendra & Professor of Sanskrit,

Address:
Dept. of Sanskrit, Faculty of Arts,
Banaras Hindu University, Varanasi- 221005
sadashivdwi@yahoo.co.in

5. Prof. Vasant Kumar Bhatt
Ex. Director, School of Languages, Gujarat University

Address:
402, Ramnik Arcade, Kapikad, Bejai,
Behind Big Bazar, Manglore – 575004
v.k.bhatt53@gmail.com

6. Prof. Mansukh Moliya
Head, Dept. of Sanskrit, Saurashtra University, Kalavad Road, Rajkot, Gujrat, Ahmedavad

Address:
27, Satellite Park, Behind Ajanta Park, University Road, Rajkot
mansukhmoliya@gmail.com

7. Prof. Shweta Prajapati
Director I/C
Oriental Institute,
M.S.University, Baroda, Gujrat

Address:
The Maharaja Sayajirao University of Baroda, Vadodara – 390001
sprajapati22@yahoo.com

8. Prof Deepti Omchery Bhalla
Professor, karnatak music
Dean and head, Faculty of music and fine arts, Univesity of Delhi

Address:
A-121, Ashok Vihar, Phase-3, Delhi-110052
lasyangam@rediffmail.com

9. Ms. Samudyatha Bhat
Artist of Bharatanatyam

Address:
SKP Arcade, No: 23 (Old: 91) ,
7th Main, BSK, I Stage, II Block, 50 feet Road,
Bangalore - 560 050
samudyatha.bhat@gmail.com

10. Prof. Jaiprakash Narayan
Professor & Head, Dept. of Sanskrit,
jamiya Millia Islamiya, New Delhi
n.jayprakash@gmail.com

11. Dr. Padmaja Venkatesh Suresh
Artist of Bharatanatyam
Atmalaya Academy, Bengaluru
padmajasuresh@hotmail.com

12. Mr. Megh Kalyanasundaram
31D VOC Nagar New Colony First Street, Kurinji apartments (first floor), Anna Nagar East, Chennai 600102
kalyanasundaram.megh@gmail.com

13. Dr. Rita Tiwari
Associate Professor in Sanskrit,
Navayug Kanya Mahavidyalay, Lucknow, UP.
ritatiwari112@gmail.com

14. Dr. Sujatha Munukutla
Assistant Professor
Department of Sahitya
Rashtriya Sanskrit Vidhyapeetha
Tirupati 517507, Andhra Pradesh
munukutlasujatha@gmail.com

15. Dr. Sugyan Kumar Mahanty
HOD. Dept. of Sahitya
Rashtriya Sanskrit Sansthan,
Vedavyas Campus, Balahar, H.P. PIN – 177108

Editor in chief,
"Prachi Prajna" an International Online Journal In Sanskrit.

Present Address:
Central Sanskrit University, Bhopal Campus, Bhopal, M.P.
mahantysugyankumar@gmail.com

16. Dr. K.Sujani,
Rashtriya Sanskrit Vidhyapeetha
Tirupati 517507
Andhra Pradesh
k.sujani@gmail.com

17. Dr. Shobha Sahasrabuddhe
Assistant Professor (Ad hoc),
Dept. of Sanskrit, University of Mumbai, Mumbai, Maharastra.
shobhasah12@gmail.com

18. Dr. H.N.Dhar Dwivedi
Assistant Professor
Department of Jyotish,
Rashtriya Sanskrit Sansthan,
Vedavyas Campus, Balahar, H.P. PIN – 177108
hndwivedi2@gmail.com

19. Dr. Rajkumar Mishra
Assistant Professor,
Department of Sahitya,
Rashtriya Sanskrit Sansthan,
Vedavyas Campus, Balahar, H.P. PIN – 177108
rajkumar.sastri.mishra2@gmail.com

20. Ms. Sweta Arya
Research Scholar,
Shri Lalbahadur Rashtriya Sanskrit Vidyapeeth, New Delhi
T - 89, OLD Nangal, Delhi - 110010
swetaarya1996@gmail.com

21. Mr. Ashutosh Kumar
Research Scholar, Delhi University
Delhi.
B-1002/2, Shastri Nagar, Delhi, 110052
ashutoshdu647@gmail.com

22. Ms. Emani Uma Gowthami
Reseach-Scholar, Dept of Sahitya
R.S.Vidyapeetha, Tirupati, A.P.
Email- emanigowthami@gmail.com

23. Ms. Chandrika Suman kaur
Research Scholar
Department of Jyotish,
Rashtriya Sanskrit Sansthan,
Vedavyas Campus, Balahar, H.P. PIN – 177108
chandrikasuman789@gmail.com

24. Ms. Kulvindar Kaur
Research Scholar
Barkatullah University, Bhopal, M.P.
narendra.b.singhh@gmail.com