২০১৬ খ্ৰীষ্টাব্দ
ISSN 2349-8943

সংস্কৃত সংস্কৃতিঃ

নাট্যশাস্ত্ৰ বিশেষ

দশম সংখ্যা

সংস্কৃত বিভাগ
ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয় ঃ ডিব্ৰুগড়

সম্পাদনা
ড০ অদিতি বৰুৱা

ISSN : 2349-8943

সংস্কৃত সংস্কৃতিঃ

নাট্যশাস্ত্র বিশেষ
দশম সংখ্যা, ২০১৬

সংস্কৃত বিভাগ আৰু IQAC

ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয় ঃ ডিব্ৰুগড়

249

সম্পাদনা

ড° অদিতি বৰুৱা

SANSKRIT SANSKRITIH, a collection of essays edited by Sanskrit Department and published by Principal, Dibru College, Dibrugarh in collaboration with IQAC, Dibru College, Dibrugarh, Assam. Printed at Kaustubh Printers, Dibrugarh-3. 9th Publication : August, 2016.

© Copyright reserved.

ISSN 2349-8943

Price : ₹ 50.00 only.

সম্পাদনা সমিতি

মুখ্য উপদেষ্টা	ঃ	ড° নগেন শইকীয়া
		ড° অশোক কুমাৰ গোস্বামী
		ড° ৰাজেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা
মুখ্য উপদেষ্টা	ঃ	ড° পৰেশ বৰুৱা
সম্পাদিকা	ঃ	ড° অদিতি বৰুৱা
সদস্য	ঃ	মধুমিতা গোস্বামী বৰঠাকুৰ
		নন্দিতা বৈশ্য
		মনোজ কুমাৰ শৰ্মা
		প্ৰণৱ পাল
		সুনেত্ৰা বেনাৰ্জী

সংস্কৃত সংস্কৃতি ঃ সংস্কৃত বিভাগ, ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ৰ দ্বাৰা সম্পাদিত। IQAC ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়, ডিব্ৰুগড়ৰ সহযোগত আৰু অধ্যক্ষ, ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত।

দশম প্ৰকাশ ঃ চেপ্তেম্বৰ, ২০১৬ খ্ৰীষ্টাব্দ।

© সৰ্বস্বত্ব সংৰক্ষিত।

মূল্য ঃ ৫০.০০ টকা মাত্ৰ।

মুদ্ৰক ঃ ‘কৌস্তুভ প্ৰিণ্টাৰ্ছ, মিলন নগৰ, ডিব্ৰুগড় - ৩।

উছৰ্গা

আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সাংস্কৃতিক
সংস্থাৰ প্ৰথম সন্মানীয় আনন্দৰাম বৰুৱা বঁটা প্ৰাপক
সংস্কৃত পণ্ডিত ৰজনী কান্ত দেৱ শৰ্মাদেৱৰ
স্মৃতিত ‘সংস্কৃত-সংস্কৃতিঃ’ৰ
দশম সংখ্যাটি
উছৰ্গা কৰা হ’ল।

অৱতৰণিকা

ভাৰতবৰ্ষত প্ৰাচীনকালৰ পৰাই নাটকৰ প্ৰচলন আছিল। সম্ভৱতঃ গ্ৰীকসকলৰ আগমনৰ বহু পূৰ্বৰ পৰা এই কলাৰ চৰ্চা ভাৰতীয়সকলে কৰিছিল। যাৰ প্ৰমাণ লাভ কৰা যায় যজুৰ্বেদত পোৱা 'শৈলুষ' (সঙ্গীতজ্ঞ বা নৰ্তক) শব্দৰ পৰা, পাণিনিৰ 'অষ্টাধ্যয়ী'ত লাভ কৰা শিলালী আৰু কৃশাশ্বৰ 'নটসূত্ৰ'ৰ পৰা অথবা পতঞ্জলিৰ 'মহাভাষ্য'ত উল্লিখিত নাট্য সম্বন্ধীয় উদাহৰণ সমূহৰ পৰা। নাট্যকলা সম্বন্ধীয় গ্ৰন্থসমূহৰ ভিতৰত ভৰত বিৰচিত 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ই প্ৰাচীনতম। অগ্নিপুৰাণতো নাট্যকলা সম্বন্ধে আলোচনা লাভ কৰা যায় যদিও উল্লেখযোগ্য ভাৱে তাত 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ বিভিন্ন অংশ হুবহু লাভ কৰা যায়।

'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ ৰচনা কাল আৰু ৰচয়িতা সম্বন্ধেও বিভিন্ন মত পোৱা যায়। ৰচনা কালৰ ক্ষেত্ৰত ইতিহাসবিদ সকলে অৱশেষত এইবুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে যে এটা নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ ভিতৰত এই গ্ৰন্থখন ৰচিত হোৱা নাই। বিভিন্ন সংযোজন আৰু পৰিবৰ্তনৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা এই গ্ৰন্থখনৰ ৰচনাৰ শেষ সীমা খ্ৰীষ্টীয় অষ্টম শতিকাৰ অন্তিম ভাগ বুলি জনা যায়। এই গ্ৰন্থখনৰ আন এটা নাম 'নাট্যবেদ' আৰু ইয়াক উপবেদৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। কল্লিনাথে 'সংঙ্গীত ৰত্নাকৰ'ৰ টীকাত কৈছে যে গীতৰ প্ৰাধান্য হেতু নাট্যশাস্ত্ৰ গান্ধৰ্ববেদ আৰু অভিনয়ৰ প্ৰাধান্যলৈ চাই ই নাট্যবেদ। আকৌ গ্ৰন্থখনত কাৰিকাৰ উপৰিও গদ্যৰীতিও উপলব্ধ হোৱা বাবে অনেকে ইয়াক 'নাট্যসূত্ৰ' বুলিও উল্লেখ কৰে। এই গ্ৰন্থখনৰ অভিনৱগুপ্তই ৰচনা কৰা টীকাৰ নাম 'নাট্যবেদবিবৃতি'। লুপ্তপ্ৰায় হৈ পৰা এই 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ক ফ্ৰিট্জ এডৱাৰ্ড হল নামৰ এজন পণ্ডিতে ১৮৬৫ চনত পুনৰুদ্ধাৰ কৰে।

নাট্যশাস্ত্ৰ ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য নাট্যশাস্ত্ৰৰ ভাষাতেই এনেধৰণৰ—

'ধৰ্ম্যমৰ্থং যশস্যং চ সোপদেশং সসংগ্ৰহম্।
ভৱিষ্যতশ্চ লোকস্য সৰ্বকৰ্মানুদৰ্শকম্।।
সৰ্বশাস্ত্ৰাৰ্থসম্পন্নং সৰ্বশিল্প প্ৰদৰ্শকম্।
নাট্যাখ্যং পঞ্চমং বেদং সেতিহাসং কৰোম্যহম্।।

(১/১৪-১৫)

অৰ্থাৎ মই ইতিহাস লৈ পঞ্চম নাট্যবেদ সৃষ্টি কৰিম, যি ধৰ্ম, অৰ্থ, আৰু যশলাভৰ উপায় হ'ব, য'ত সদুপদেশ আৰু নীতিৰ সংগ্ৰহ থাকিব, যি ভৱিষ্যতে মানুহৰ সকলো কৰ্মৰ পথ-প্ৰদৰ্শক হব আৰু সৰ্বশাস্ত্ৰৰ অৰ্থযুক্ত এই গ্ৰন্থ হ'ব সকলো শিল্পৰ প্ৰদৰ্শক। সেইবাবেই ঋকবেদৰ পৰা পাঠ্যবস্তু, সামবেদৰ পৰা গান , যজুৰ্বেদৰ পৰা অভিনয় আৰু অথৰ্ববেদৰ পৰা ৰস লৈ বেদ-উপবেদেৰে নিবদ্ধ নাট্যবেদ নামৰ পঞ্চম বেদৰ সৃষ্টি হৈছিল বুলি জনা যায়। নাট্যশাস্ত্ৰত আলোচনা নোহোৱা বিষয়-বস্তু বোধকৰো নাই। ভৰত মুনিৰ ভাষাতেই

'ন তৎ জ্ঞানং ন তৎ শিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা।
ন স যোগো ন তৎ কৰ্ম নাট্যেऽস্মিন্ যন্ন দৃশ্যতে।।'

(১/১১৬)

অৰ্থাৎ এনে কোনো জ্ঞান, শিল্প, বিদ্যা, কলা, যোগ অথবা কৰ্ম নাই যি নাট্যশাস্ত্ৰত উপলব্ধ নহয়। নাট্যশাস্ত্ৰৰ বিষয়-বস্তুৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ কৰিলে দেখা যায় নাটৰ উৎপত্তিৰ পৰা অভিনয় আৰু নাট্যশাস্ত্ৰলৈকে, কাব্যৰ লক্ষণৰ পৰা ছন্দ- অলংকাৰলৈকে, প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণৰ পৰা তাল আৰু নৃত্যৰ বিধানলৈকে সকলোবোৰ বিষয়েই অতি বিজ্ঞানসন্মত ভাৱে আলোচিত। সেইবাবেই নাট্যশাস্ত্ৰ পৰবৰ্তী লিখকসকল যেনে ধনঞ্জয়, বিদ্যানাথ, বিদ্যাধৰ, বিশ্বনাথ কবিৰাজ, ৰজা শিঙ্গভূপাল, ৰূপ গোস্বামী, সুন্দৰ মিশ্ৰ, শাৰ্ঙ্গদেৱ, কালিদাসৰ ৰচনাত নাট্যশাস্ত্ৰৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট ভাৱে পৰিলক্ষিত হয়।

'সংস্কৃত-সংস্কৃতি' ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ৰ সংস্কৃত বিভাগৰ মুখপত্ৰ। নাট্যশাস্ত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য আৰু অৰ্বাচীন কালত এই গ্ৰন্থৰ প্ৰাসঙ্গিকতাৰ প্ৰতি দৃষ্টি দি এই বছৰৰ সংখ্যাটি ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ক আধাৰ কৰি বিশেষ সংখ্যা হিচাপে প্ৰকাশ কৰাৰ সিদ্ধান্ত লোৱা হ'ল। ১৯৯১ চনত নিত্যানন্দ শাস্ত্ৰীদেৱে এই গ্ৰন্থখনৰ আঠোটা অধ্যায় অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে আৰু অসম নাট্য সন্মিলনে ১৯৯১ চনতে প্ৰকাশ কৰি উলিয়ায়। এই কামত ড° মুকুন্দ মাধৱ শৰ্মাদেৱে সংশোধন, সংযোজন আৰু সম্পাদনাৰ কাম কৰিছিল। আনন্দৰাম বৰুৱা ভাষা-কলা-সাংস্কৃতিক সংস্থাৰ প্ৰথম সন্মানীয় আনন্দৰাম বৰুৱা বঁটা প্ৰাপক ৰজনী কান্ত দেৱ শৰ্মায়ো এই গ্ৰন্থখন অসমীয়া ভাষালৈ অনুবাদ কৰিছিল যদিও প্ৰকাশৰ মুখ নেদেখিলে। সেইজন বৰেণ্য সংস্কৃত পণ্ডিতৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা জনাই এই সংখ্যা 'সংস্কৃত-সংস্কৃতি' উছৰ্গা কৰা হ'ল। আমাৰ এই প্ৰচেষ্টাত সঁহাৰি দি ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ প্ৰাধ্যাপক ড° নৱকুমাৰ সন্দিকৈ, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ সংস্কৃত বিভাগৰ প্ৰাধ্যাপক ড° শ্ৰুতিধৰা চক্ৰৱৰ্তী, শ্ৰীযুত বনমালী পাল, ডাঃ দিশা ডুবে, শ্ৰী বিনী শইকীয়া আৰু শ্ৰী চয়নিকা গোস্বামীয়ে তেখেতসকলৰ বহুমূলীয়া লিখনী প্ৰদানেৰে উৎসাহিত কৰিলে। এই খিনিতে আটাই কেইগৰাকী লিখকলৈ আমাৰ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিছোঁ। ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ৰ অধ্যক্ষ ড° পৰেশ বৰুৱাদেৱ আৰু IQAC ৰ সহযোগিতাৰ অবিহনে এই সংখ্যাটিয়ে প্ৰকাশৰ মুখ নেদেখিলেহেঁতেন। এই আপাহতে অধ্যক্ষ মহোদয় আৰু ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ৰ IQACলৈ সম্পাদকৰ মেজৰ পৰা ধন্যবাদ যাচিছোঁ। তদুপৰি মুখ্য উপদেষ্টা ড° নগেন শইকীয়া, ড° অশোক কুমাৰ গোস্বামী, ড° ৰাজেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, বিভাগীয় প্ৰধান মধুমিতা গোস্বামী বৰঠাকুৰৰ সময়োচিত দিহা-পৰামৰ্শই আলোচনীখনৰ সৌষ্ঠৱ বৃদ্ধিত সহায় কৰিলে। তেখেতসকললৈকো আমাৰ আন্তৰিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন কৰিলোঁ। সময়মতে আলোচনীখন ছপা কৰি প্ৰকাশৰ মুখ দেখুওৱাৰ বাবে কৌস্তুভ প্ৰকাশনৰ স্বত্বাধিকাৰী প্ৰমুখ্যে সমূহ কৰ্মচাৰীও আমাৰ ধন্যবাদৰ পাত্ৰ।

জয়তু সংস্কৃত মাতৰম্।

অদিতি বৰুৱা
সম্পাদক, সংস্কৃত-সংস্কৃতি
সংস্কৃত বিভাগ
ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়।

বিভাগীয় প্ৰধানৰ কলমৰ পৰা....

'সংস্কৃত-সংস্কৃতি'ৰ দশম সংখ্যাটি পাঠকৰ হাতত তুলি দিবলৈ পাই আমি অতি আনন্দিত হৈছোঁ আৰু গৌৰৱ বোধ কৰিছোঁ। 'সংস্কৃত-সংস্কৃতি'ৰ জন্মৰ উদ্দেশ্য হ'ল সংস্কৃত ভাষা প্ৰচাৰৰ সামান্য চেষ্টা মাত্ৰ। গতিকে সহজ-সৰল ভাষাত সাধাৰণ পাঠকেও বুজি পাব পৰাকৈ সংস্কৃত সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশবিলাক পাঠকৰ আগত ডাঙি ধৰাই হ'ল 'সংস্কৃত-সংস্কৃতি'ৰ উদ্দেশ্য। এই উদ্দেশ্য আগত ৰাখিয়েই আমি ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ৰ সংস্কৃত বিভাগৰ তৰফৰ পৰা ২০০৪ চনৰ পৰাই এই আলোচনী খন প্ৰকাশ কৰি আহিছোঁ। আমাৰ কাৰণে অত্যন্ত গৌৰৱৰ কথা যে ২০১৪ বৰ্ষত এই আলোচনীখনে ISSN ৰ মৰ্যাদাও লাভ কৰিলে।

'সংস্কৃত-সংস্কৃতি'ৰ দশম সংখ্যাটো আমি বিশেষভাৱে ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ ওপৰত আধাৰ কৰি প্ৰকাশ কৰিছোঁ। এই কথা উল্লেখ কৰিবলৈ পায়ো আমি অত্যন্ত সুখী হৈছোঁ যে এই আলোচনীখনৰ নৱম সংখ্যাটিয়েও সংস্কৃত প্ৰেমীসকলৰ বিশেষ সমাদৰ লাভ কৰিছে। এইবছৰৰ সংখ্যাটিয়েও সংস্কৃত প্ৰেমী পাঠক আৰু বিশেষকৈ আমাৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলক উপকৃত কৰিব।

'সংস্কৃত-সংস্কৃতি'ৰ দশম সংখ্যাটিৰ প্ৰধান সম্পাদকৰ দায়িত্ব মূৰ পাতি লোৱা বাবে মই সহকৰ্মী ড° অদিতি বৰুৱাক কৃতজ্ঞতা জনাইছোঁ। যি সকলৰ লেখনীয়ে আলোচনীখন সমৃদ্ধ কৰিলে সেইসকলৰ ওচৰতো আমি চিৰকৃতজ্ঞ। সদৌশেষত ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয় কৰ্তৃপক্ষই আৰ্থিক অনুদানেৰে আমাক সহায়ৰ হাত আগবঢ়োৱা বাবে বিভাগৰ পক্ষৰ পৰা আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জনালোঁ।

মধুমিতা গোস্বামী বৰঠাকুৰ
বিভাগীয় প্ৰধান
সংস্কৃত বিভাগ,
ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়।

সূচী

- অৱতৰণিকা — ৫
- ভৰতৰ ৰসসূত্ৰ আৰু তাৰ ব্যাখ্যা — ১১
  ✍ ড° নৱকুমাৰ সন্দিকৈ
- **Architecture in Nātyaśāstra** — ২১
  ✍ Dr. Shrutidhara Chakravarty
- नाट्शास्त्रीय सिद्धान्तों के अनुसार प्रतीक–नाटकों की अभिनेयता : अमृतोदयम् के विशेष संदर्भ में — ৩১
  ✍ डॉ. दिशा दुबे (पूर्व अग्निहोत्री)
- ভরতের নাট্যশাস্ত্র — ৩৯
  ✍ শ্রী বনমালী পাল
- **The hand Gestures of the *Nāṭyaśāstra* with a Comparision to *Abhinayadarpaṇa*** — ৫৭
  ✍ Sayanika Goswami
- নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু সাহিত্য-দৰ্পণত অলঙ্কাৰ — ৭০
  ✍ ড° অদিতি বৰুৱা
- सुभाषितानि — ৮০

ISSN : 2349-8943

ভৰতৰ ৰসসূত্ৰ আৰু তাৰ ব্যাখ্যা

ড° নৰকুমাৰ সন্দিকৈ
প্ৰাধ্যাপক, অসমীয়া বিভাগ
ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়

ৰস শব্দই সাধাৰণতে ভাল লগা, ভালপোৱা বা আনন্দ পোৱা বুজায়। সেয়েহে 'ৰসালাপত মজি থকা', 'ৰসতে মত্ত হৈ থকা', 'ৰসতে মচগুল হোৱা' আদি খণ্ডবাক্যৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয় আনন্দ লাভ কৰাৰ সমাৰ্থক ৰূপে। ব্যুৎপত্তিগতভাৱে ৰস শব্দই যাক আস্বাদ কৰিব বা পান কৰিব পাৰি তাকে বুজায়। 'ৰস্যতে ইতি ৰসঃ' — যাক চেকি চাব পাৰি সিয়েই ৰস। আস্বাদযোগ্যতা আছে বাবে ইয়াৰ ইন্দ্ৰিয় হৈছে জিভা আৰু জিভাই আস্বাদন কৰা ছবিধ ৰস হৈছে — কটু (জলা), তিক্ত (তিতা), অম্ল (টেঙা), মধুৰ (মিঠা), লৱণ (নিমখীয়া) আৰু কষায় (কেঁহা)। এইবিলাক লৌকিক ৰস। কাব্যত অৱশ্যে ৰস শব্দই আনন্দ প্ৰাপ্তি অৱস্থা এটা বুজায়। ইয়েই কাব্যানন্দ। কবিয়ে নিজৰ অসাধাৰণ বৰ্ণনা চাতুৰ্যৰদ্বাৰা সহৃদয়ৰ মনোজগতত একপ্ৰকাৰৰ অলৌকিক আনন্দানুভূতিৰ সৃষ্টি কৰে। ইয়াৰ নামেই হৈছে কাব্যৰস। সাধাৰণ অৰ্থত ইয়েই হৈছে সাহিত্যত ৰস। কাব্যপাঠ বা শ্ৰৱণ, নাট্যদৰ্শন, চিত্ৰকলা তথা ভাস্কৰ্য আদিৰ দৰ্শনত ওপজা ইন্দ্ৰিয়াতীত আনন্দ বা সুখবোধক এই ৰসৰ দ্বাৰা বুজোৱা হয়।

সাহিত্যৰ ৰসৰ এক চমৎকাৰময় পৰিচয় আছে। ই লৌকিক ষড়ৰসৰপৰা ভিন্ন। পাৰ্থিৱ জগতৰ আনন্দৰ লগত এই আনন্দ একেবাৰে নিমিলে। জাগতিক আনন্দ ভিন্ন ভিন্ন সমস্যাৰে সমাক্ৰান্ত। এনে আনন্দ দেশ, কাল, অৱস্থা, আপোন-পৰ আদি বিভিন্ন ধৰণৰ ভেদ বিভাগেৰে সীমাবদ্ধ। কিন্তু কাব্যৰ আনন্দত এই সীমাবদ্ধতা নাথাকে। ই অসীম, অনন্ত। কোনো ধৰণৰ কালিক বা ভৌগোলিক সীমাৰেখাৰে ইয়াক বান্ধিব নোৱাৰি। ই কোনো ব্যক্তিবিশেষৰ আনন্দ নহয়। নিৰ্বিশেষ বাবেই কাব্যানন্দক ব্ৰহ্মানন্দৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে। সৎ, চিৎ আৰু আনন্দময়

স্বৰূপবিশিষ্ট ব্ৰহ্মৰ সৈতে মিলিত হোৱা আনন্দৰ লগত তুলনা কৰিছে সাহিত্যদৰ্পণৰ ৰচয়িতা কবিৰাজ বিশ্বনাথে —

সত্ত্বোদ্ৰেকাদখণ্ডস্বপ্ৰকাশানন্দচিন্ময় ঃ।
ৱেদ্যান্তৰস্পৰ্শশূন্যো ব্ৰহ্মাস্বাদসহোদৰঃ।।
লোকোত্তৰচমৎকাৰপ্ৰাণঃ কৈশ্চিৎপ্ৰমাতৃভিঃ।
স্বাকাৰৱদভিন্নত্বেনায়মাস্বাদ্যতে ৰসঃ।।[১]

অৰ্থাৎ — 'সত্বগুণৰ প্ৰকাশৰ ফলত উৎপাদিত হোৱা ৰস হৈছে অখণ্ড, স্বপ্ৰকাশিত, আনন্দময় আৰু চিন্ময়। ই সকলো ধৰণৰ প্ৰত্যক্ষ বস্তুৰ স্পৰ্শৰ পৰা আঁতৰত। ই ব্ৰহ্মাস্বাদৰ সহোদৰ স্বৰূপ; ইয়াৰ প্ৰাণ হৈছে লোকোত্তৰ বিস্ময়। যিসকলৰ ইয়াৰ মাজতে নিমজ্জিত হ'বলৈ বা ইয়াৰ লগত একীভূত হ'ব পৰাৰ ক্ষমতা আছে, তেনেলোকেহে ইয়াক আস্বাদন কৰিব পাৰে।"

অৱশ্যে ব্ৰহ্মাস্বাদ আৰু ৰসাস্বাদৰ মাজত কিছু পাৰ্থক্যও নথকা নহয়। ব্ৰহ্মাস্বাদ বা ব্ৰহ্মানন্দ জাগতিক পৰিতৃপ্তিৰ উৰ্ধত। ই প্ৰকাশযোগ্য নহয়। ই হৈছে নিৰাসক্তিময় আৰু স্বাভিমান বা স্বাত্মাৰ বিলোপ সাধন কৰা বিশেষ আনন্দস্বৰূপ। সাংসাৰিক পৰিমণ্ডলৰপৰা দূৰ-সুদূৰত অৱস্থিত ধ্যানস্থ ঋষি-মুনিসকলেহে এনে আনন্দক পৰিপূৰ্ণভাৱে উপভোগ কৰিব পাৰে। কাব্যানন্দ লাভ কৰিব পাৰি নাট্যাভিনয় দৰ্শন বা কাব্যাদি পঠন বা শ্ৰৱণৰদ্বাৰা। ই অনুভৱযোগ্য নহয়। এনে আনন্দই পাঠকৰ মনক দ্ৰৱীভূত, বিস্তাৰিত আৰু বিকশিত কৰা আৰু চমৎকাৰাত্মক অনুভূতিৰ উৎপত্তি কৰে। এনে আনন্দ লাভৰ সময়ত পাঠকৰ সাময়িকভাৱে আত্মবিলুপ্তি ঘটিলেও পাঠক বা দৰ্শক পূৰ্ণমাত্ৰাই জগতপ্ৰপঞ্চৰপৰা আঁতৰি নাযায়। কাব্যপাঠ বা নাট্যদৰ্শনৰ সমাপ্তি ঘটিলে পুনৰ সাংসাৰিক প্ৰাত্যহিকতাত সোমাই পৰে। গতিকে এনে আনন্দ ব্ৰহ্মানন্দৰ সহোদৰহে, প্ৰকৃত ব্ৰহ্মানন্দ নহয়। ব্ৰহ্মানন্দ হৈছে এক প্ৰকাৰ নিবৃত্তি।

ৰসৰ সূত্ৰ — ভৰত মুনিয়েই হৈছে ৰসতত্ত্বৰ প্ৰথম প্ৰৱৰ্তক। এইগৰাকী মুনিৰদ্বাৰা বিৰচিত নাট্যশাস্ত্ৰ হৈছে নাট্য বিষয়ক এখন বিশ্বকোষসদৃশ গ্ৰন্থ। ছয়ত্ৰিশটা অধ্যায় যুক্ত এই গ্ৰন্থখনৰ ষষ্ঠ অধ্যায়ত নাটকত ৰসৰ প্ৰয়োগৰ কথা বিবৰি কৈছে। প্ৰথমে তেওঁ 'ন হি ৰসাদৃতে কশ্চিদ্যপ্যৰ্থঃ প্ৰৱৰ্ততে' [২] — অৰ্থাৎ ৰস ব্যতিৰেকে কোনো অৰ্থ থাকিব নোৱাৰে বুলি, কৈ ৰসৰ সূত্ৰটো দাঙি ধৰিছে এনেদৰে — 'তত্ৰ ৱিভাৱানুভৱব্যভিচাৰি সংযোগাদ্ৰসনিষ্পত্তিঃ' [৩] — অৰ্থাৎ বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰিভাৱৰ সহযোগত ৰসৰ নিষ্পত্তি হয়।

তাৰপাছত মুনিয়ে ৰসৰ দৃষ্টান্ত সম্পৰ্কত কৈছে, —"কো দৃষ্টান্তঃ। অত্ৰাহ -

- যথা নানা ব্যঞ্জনৌষধিদ্ৰব্যসংযোগাদ্ৰসনিষ্পত্তিঃ, তথা নানাভাৱোপগমাদ্ৰসনিষ্পত্তিঃ। যথা হি গুড়াদিভিৰ্দ্ৰব্যৈৰ্ব্যঞ্জনৈৰোষধিভিশ্চ ষাড়ৱাদয়ো ৰসা নিৰ্বৰ্ত্যন্তে, তথা নানা ভাৱোপগতা অপি স্থায়িনো ভাৱা ৰসত্বমাপ্নুৱন্তীতি। অত্ৰাহ — ৰস ইতি কঃ পদাৰ্থঃ? উচ্যতে — আস্বাদ্যত্বাৎ। কথমাস্বাদ্যতে ৰসঃ? অত্ৰোচ্যতে - যথাহি নানাৱ্যঞ্জনসংস্কৃতমন্নং ভুঞ্জানা ৰসানাস্বাদয়ন্তি সুমনসঃ পুৰুষা হৰ্ষাদীংশ্চাপ্যধিগচ্ছন্তি, তথা নানাভাৱাভিনয়ব্যঞ্জিতান্ ৱাগঙ্গসত্বোপেতান্ স্থায়িতাভাৱানাস্বাদয়ন্তি সুমনসঃ প্ৰেক্ষকা হৰ্ষাদীংশ্চাধিগচ্ছন্তি। 'তস্মান্ নাট্যৰসাঃ' ইত্যভিৱ্যাখ্যাতাঃ।"[৪]

— 'ইয়াৰ দৃষ্টান্ত কি? উত্তৰত কোৱা হৈছে — যেনেদৰে নানাবিধ ব্যঞ্জন আৰু ওষধি বস্তুৰ সংযোগত এটা ৰস বা সোৱাদৰ সৃষ্টি হয়, তেনেকৈ নানাবিধ ভাৱৰ লগত স্থায়ীভাৱৰ সংযোগ ঘটিলে ৰসৰ উৎপত্তি হয়। যেনেকৈ গুড়, ব্যঞ্জন আৰু ওষধি দ্ৰব্যৰ সংমিশ্ৰণৰ পৰা ছটা ৰস নিবৰ্তিত হয়, তেনেকৈ নানাভাৱৰ লগত স্থায়ীভাৱৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিলে ৰসত্ব পায়। তাৰপাছত আকৌ প্ৰশ্ন কৰা হৈছে — ৰস মানে কি পদাৰ্থ? উত্তৰ হৈছে — যাৰেই সোৱাদ লোৱা হৈছে, সেয়ে ৰস। যেনেকৈ নানাবিধ ব্যঞ্জনৰ লগত সানি ভাত খালে সজলোকে ৰস অৰ্থাৎ সোৱাদ অনুভৱ কৰে আৰু মনত আনন্দ পায়, তেনেকৈ সজ মনৰ দৰ্শকসকলে নানাভাৱৰ অভিনয়ৰদ্বাৰা অভিব্যক্ত মুখৰ বচন, অঙ্গ সঞ্চালন আৰু কঁপনি আদি সাত্ত্বিকভাৱৰ লগত জড়িত স্থায়ীভাৱসমূহৰ আস্বাদ লাভ কৰে আৰু আনন্দও লাভ কৰে। এনেদৰেই নাট্যৰসবিলাকৰ ব্যাখ্যা কৰা হ'ল।'

নাট্যশাস্ত্ৰৰ এই সূত্ৰটোৰ মতে স্থায়ীভাৱৰেই ৰসত্ব প্ৰাপ্তি ঘটে যেতিয়া ই বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰীভাৱৰ লগত সংযুক্ত সামাজিকৰ অন্তৰত অভিব্যক্ত হয়। গতিকে ৰসসৃষ্টিৰ প্ৰধান উপকৰণ হৈছে স্থায়ীভাৱ আৰু ইয়াৰ অনুকূলে বিভাৱাদিৰ পূৰ্ণ সমাবেশ বা সংযোগ ঘটিব লাগিব। ৰসাস্বাদৰ পৰ্যায়টো বুজিবলৈ হ'লে এইবিলাক ভাবৰ বিষয়ে যথাযথ জ্ঞান থকাটো প্ৰয়োজন।

স্থায়ীভাব — এই ভাববিলাক মানৰ মনত চিৰকাল সঞ্চিত হৈ থাকে আৰু কাব্যপাঠ বা নাট্যদৰ্শনৰ সময়ত ই মনোজগতৰ পৰা ওলাই আহি আস্বাদযোগ্য হয়। ভৰতৰ মতে এই স্থায়ী ভাব আঠপ্ৰকাৰৰ — ৰতি, হাস, শোক, ক্ৰোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা আৰু বিস্ময়। পিছৰ কালৰ ভালেমান আলংকাৰিকে শম বা নিৰ্বেদ বুলি আন এক প্ৰকাৰৰ স্থায়ীভাৱো স্বীকাৰ কৰিছে।

বিভাৱ — ৰতি, হাস আদি স্থায়ীভাৱ সদায়ে মানুহৰ মনত বাসনাৰূপে থাকে

আৰু যাৰ সহায়ত ই জাগ্ৰত বা পৰিপুষ্ট হয়, তাকেই বিভাৱ বোলা হয়। ইয়াৰ প্ৰভাৱত ভাববোৰ উদ্বুদ্ধ হৈ বিভাৱিত হয়। এই স্থায়ীভাৱৰ উদ্বোধক বা উৎপাদকবোৰেই কাব্য-নাট্যত বিভাৱ নাম পায়। ই দুবিধ — আলম্বন বিভাৱ আৰু উদ্দীপন বিভাৱ। যাক অৱলম্বন কৰি স্থায়ীভাব অভিব্যক্ত হয়, সি হৈছে আলম্বন বিভাৱ আৰু যি ইয়াক পৰিপুষ্ট বা উদ্দীপিত কৰে সিয়েই উদ্দীপন বিভাৱ।

অনুভাব-অন্তৰত ভাবৰ উদ্ৰেক হ'লে তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া শৰীৰত প্ৰকাশিত হয় আৰু কাব্য-নাট্যৰ সহায়ত শৰীৰত এনে চিহ্ন উপস্থাপিত হ'লে তাক অনুভাৱ বুলি কোৱা হয়। ভাব পিছত আহে বাবে ইয়াক অনুভাব বোলা হৈছে। ইয়াৰ দুটা ভাগ — কৃত্ৰিম আৰু সাত্ত্বিক। কৃত্ৰিম অনুভাৱ যত্ন সহকাৰে কৰা শাৰীৰিক চেষ্টা। আনহাতে সাত্ত্বিক অনুভাৱ ব্যক্তিৰ ইচ্ছাশক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে। ই নিজে নিজেই শৰীৰত দেখা দিয়ে আৰু কষ্ট কৰিও দমন কৰিব নোৱাৰি। প্ৰণয়ীজনে প্ৰণয়িনীক লগ পাবলৈ কৰা চেষ্টা, শাৰীৰিক কৰ্ম আদি কৃত্ৰিম অনুভাৱ আৰু প্ৰিয়জনৰ সাক্ষাতত হোৱা মৃদু কঁপনি, বাকশক্তিহীন হোৱা অৱস্থা বা গাল-মুখ ৰঙা পৰা আদি হৈছে সাত্ত্বিক ভাব। এই ভাব হৈছে এক স্বাভাৱিক প্ৰক্ৰিয়া। ইয়াক বলেৰে অনুশাসন কৰিব নোৱাৰি। সাত্ত্বিকভাৱ আঠপ্ৰকাৰৰ — স্তম্ভ (ঠেট্ মট্ খোৱা), স্বেদ (ঘাম), ৰোমাঞ্চ (গাৰ নোসমৰ শিহৰণ), স্বৰভঙ্গ (বাকশক্তিৰ কম্পন), বেপথু (কঁপনি), বিবৰ্ণতা (শেঁতা পৰা), অশ্ৰু (চকুলো) আৰু প্ৰলয় (মূৰ্চা)।

ব্যভিচাৰী — স্থায়ীভাবৰ উদয়ৰ পিছত সাত্ত্বিক অনুভাৱবোৰ দেখা পোৱা যায়। ইয়াৰ লগে লগে বিভিন্ন বৃত্তি বা ভাব কিছুমান মনোজগতত অহা যোৱা কৰি থাকে আৰু শৰীৰতো তাৰ অভিব্যক্তি ঘটে। এনেদৰে অহা-যোৱা কৰা বা সঞ্চৰণ কৰি থকা ভাববিলাকক সঞ্চাৰী বা ব্যভিচাৰীভাব বোলা হয়। এই ভাববিলাক সাধাৰণতে স্থায়ীভাৱক কেন্দ্ৰ কৰি থাকে। নায়ক-নায়িকাৰ পৰস্পৰৰ ভালপোৱা বা ৰতিভাৱ আছে আৰু দুয়ো দুয়োকে লাভ কৰিবৰ বাবে অভিলাষ কৰে। এনে অৱস্থাত পোৱা-নোপোৱাৰ ভালেমান মানসিক বৃত্তি যেনে উৎকণ্ঠা, লাজ, ভয়, শঙ্কা আদি ভাববোৰ মনোজগতত অহা-যোৱা কৰি থাকে। এই ভাববোৰৰ মূলতে হৈছে ৰতিভাব আৰু এই ৰতিভাব নাইকিয়া হ'লে এইবিলাকো অন্তৰ্ধান হয়। এই ব্যভিচাৰীভাবৰ সংখ্যা হৈছে তেত্ৰিশ বিধ — নিৰ্বেদ (বৈৰাগ্য), গ্লানি (ক্লান্তি), শঙ্কা (সংশয়), অসূয়া (অসহিষ্ণুতা), মদ (মত্ত), শ্ৰম, আলস্য, দৈন্য, চিন্তা, মোহ, স্মৃতি, ধৃতি, ব্ৰীড়া (লাজ), চপলতা, হৰ্ষ, আবেগ, জড়তা, গৰ্ব, বিষাদ, উৎসুকতা, নিদ্ৰা, অপস্মাৰ (মগজুৰ ৰোগ বিশেষ), ত্ৰাস আৰু বিতৰ্ক।

কাব্য-নাট্যত মূল স্থায়ীভাৱটো যেনেদৰে ৰসযুক্ত হয়, কেতিয়াবা কেতিয়াবা এই সঞ্চাৰী ভাববিলাকো ৰসময় আৰু আনন্দদায়ক হয়। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত এইবিলাক বেছিহে প্ৰকাশক্ষম হৈ উঠে আৰু স্থায়ীভাৱক ম্লান কৰি পেলায়। অৱশ্যে ইয়াৰ অনুভৱ প্ৰায়ে সাময়িক।

এতিয়া ৰসসূত্ৰটোৰ সাধাৰণ অৰ্থ হ'ব — বিভাব, অনুভাৱ আৰু সঞ্চাৰীভাৱৰ সমাবেশত পৰিস্ফুট বা অভিব্যক্ত হোৱা স্থায়ীভাৱেই হৈছে ৰস। অৱশ্যে এই কথা স্মৰ্তব্য যে এই গোটেই কেউটা উপকৰণ যে একেলগে একে সময়তে থাকিবই লাগিব, তেনে নহয়। কেতিয়াবা কোনো এটাৰ হীনডেঢ়ি ঘটিলেও ৰসৰ বিচ্যুতি নঘটে অৰ্থাৎ ৰসত্ব প্ৰাপ্তি নোহোৱাকৈ নাথাকে।

ৰসনিষ্পত্তি — ভৰতে সূত্ৰটোত নিষ্পত্তি শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। এই শব্দটোৱে প্ৰকৃততে কি অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিছে তাক স্পষ্টকৈ বুজিব পৰা নাযায়। বেলেগ বেলেগ আলংকাৰিকে ইয়াৰ বেলেগ বেলেগ অৰ্থ কৰিছে। কোনোৱে উৎপত্তি, কোনোৱে অনুমিতি, কোনোৱে ভুক্তি আৰু কোনোবাই অভিব্যক্তি অৰ্থত ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু তেনেকৈ ৰসসূত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত চাৰিটা মতবাদৰ সৃষ্টি হৈছে। অৱশ্যে প্ৰথম তিনিটা মতবাদৰ প্ৰৱৰ্তকসকলে ৰচনা কৰা কোনো অলংকাৰ গ্ৰন্থ এতিয়ালৈকে উদ্ধাৰ হোৱা নাই। তেওঁলোকৰ মতবাদ খণ্ডন কৰিবলৈ যাওঁতে অভিব্যক্তিবাদৰ প্ৰৱৰ্তক অভিনৱগুপ্তৰ আলোচনাতহে এই মতবাদবোৰ উল্লেখ আছে সেই উল্লেখৰ আধাৰতে এইবিলাকৰ চমু পৰিচয় তলত দিয়া হ'ল।

দশম শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধৰ কাশ্মীৰী আলংকাৰিক অভিনৱগুপ্তই 'অভিনৱভাৰতী' নামৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ এটা টীকা প্ৰস্তুত কৰে। ইয়াতে তেওঁৰ পূৰ্বজ তিনিজন পণ্ডিতৰ মতবাদবোৰ খণ্ডন কৰিছে। এই তিনিজন আলংকাৰিক হৈছে — ভট্টলোল্লট, শ্ৰীশঙ্কুক আৰু ভট্টনায়ক।

নৱম শতিকাৰ ভট্টলোল্লটকে ৰসসূত্ৰৰ প্ৰথম ব্যাখ্যাকাৰ বুলি ধৰা হয়। তেওঁৰ মতে বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰীভাৱৰ সংযোগৰ ফলত ৰসৰ উৎপত্তি হয়। তেওঁ ৰসক কাৰ্য আৰু বিভাৱক ইয়াৰ কাৰণ বুলি কৈ ৰস আৰু বিভাৱৰ কাৰ্য-কাৰণ অৰ্থাৎ উৎপাদক-উৎপাদ্যৰ সম্পৰ্ক দেখুৱাইছে। সেয়েহে ইয়াৰ নাম উৎপত্তিবাদ। তেওঁ কয় যে বিভাৱে স্থায়ীভাৱটো জাগ্ৰত কৰে, অনুভাৱে ইয়াক প্ৰকাশিত কৰে আৰু ব্যভিচাৰীভাৱে ইয়াৰ পৰিপুষ্টি সাধন কৰি ৰসৰ পূৰ্ণতা আনে।

লোল্লটৰ মতে ৰস হৈছে পৰিপুষ্টি লাভ কৰা এক অনুভূতি-বিশেষ। এই ৰস আচলতে মূল চৰিত্ৰ অৰ্থাৎ ৰাম আদিতে থাকে। নিপুণ আৰু কৌশলী অভিনেতা-

অভিনেত্ৰীৰ ওপৰতে অভিনয় মুগ্ধ দৰ্শকসকলে চৰিত্ৰৰ মৌলিকতা আৰোপ কৰি লয় আৰু মূল চৰিত্ৰৰ ভাবানুভূতিবোৰ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ ওপৰতে আৰোপ কৰি আনন্দ লাভ কৰে।

শ্ৰীশঙ্কুক হৈছে ভট্টলোল্লটৰ পিছৰ আলংকাৰিক। তেওঁ ৰসক স্থায়ীভাবৰ পৰিপুষ্ট অৱস্থা বোলা লোল্লটৰ অভিমতটো মানি লোৱা নাই। তেওঁ কয় যে ৰস হৈছে এটা অনুকৃত মানসিক অৱস্থা। বেশভূষা, ভাষা, সঙ্গীত ইত্যাদিৰ সহায়ত অভিনেতাই মূল ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ সফল ৰূপায়ণ কৰে আৰু দৰ্শকসকলেও এক বিশেষ ধৰণৰ অনুমানেৰে অভিনেতাকে মূল চৰিত্ৰ বুলি ধৰি লয়। এনে ধৰণৰ অনুমান-জ্ঞান অন্য সাধাৰণ জ্ঞানৰপৰা পৃথক। সাধাৰণতে জ্ঞান বা প্ৰতীতি চাৰি প্ৰকাৰৰ। এয়া হৈছে — যথাৰ্থ প্ৰতীতি - যেনে, এইজন দেৱদত্ত। মিথ্যা প্ৰতীতি - যেনে, এইজন দেৱদত্ত নহয়। সাদৃশ্য প্ৰতীতি - যেনে, এইজন দেৱদত্তৰ নিচিনা আৰু সংশয় প্ৰতীতি যেনে - এইজন দেৱদত্ত হ'বও পাৰে, নহ'বও পাৰে। শঙ্কুকৰ মতে নাট্য দৰ্শনত এনে ধৰণৰ চাৰিপ্ৰকাৰ জ্ঞান নহয়। তেওঁৰ মতে এই জ্ঞান এটা ঘোঁৰাৰ ছবি দেখি ঘোঁৰাৰ ধাৰণা হোৱাৰ দৰে জ্ঞান (চিত্ৰতুৰগন্যায়ানুসাৰিণী প্ৰতীতি)। ঘোঁৰাৰ ছবি দেখিয়েই ঘোঁৰা দেখা বুলি গ্ৰহণ কৰা হয়। মঞ্চত অভিনয় চাই থাকোঁতে দৰ্শকে ওপৰৰ চাৰিটা প্ৰতীতিৰ কথা মনলৈ ননাকৈয়ে চিত্ৰৰ ঘোঁৰাৰ দৰে অভিনেতাকে মূল চৰিত্ৰ বুলি অনুমান কৰি স্থায়ীভাবৰ লগত সম্বন্ধ ঘটায় আৰু আনন্দময় অৱস্থাৰ যোগেদি উপভোগ কৰে। উপভোগ্যতা আছে বাবেই ই ৰস নাম পায়। যিহেতু চিত্ৰৰ ঘোঁৰাৰ দৰে এক বিশেষ ধৰণৰ অনুমানৰ দ্বাৰা সম্ভৱ হয় বাবে ইয়াক অনুমিতিবাদ বোলে।

খ্ৰীষ্টীয় দশম শতিকাৰ প্ৰথম ভাগৰ কাশ্মীৰৰ আলংকাৰিক ভট্টনায়কে অৱশ্যে ৰসৰ উৎপত্তি বা অনুমান সমৰ্থন নকৰে। তেওঁৰ মতে, ৰসৰ উৎপত্তি নহয় অথবা স্মৰণো নহয়। ৰসৰ উৎপত্তি হোৱা হ'লে করুণ ৰসৰ উৎপত্তিয়ে আনন্দ দিয়াৰ সলনি দুখহে দিলেহেঁতেন। আনহাতে পূৰ্বৰ অস্তিত্বযুক্ত বস্তুৰো স্মৰণ হয়।

ভট্টনায়কে ইয়াক বুজাবৰ বাবে কাব্য বা নাটকৰ শব্দৰ তিনিটা শক্তিৰ কথা স্বীকাৰ কৰিছে। এইকেইটা হৈছে — অভিধা, ভাৱকত্ব আৰু ভোজকত্ব। অভিধা শব্দটো পিছে তেওঁ ব্যাপক অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰি অভিধাৰ লগতে লক্ষণাকো সামৰি লৈছে। কাব্য-নাট্যত ব্যৱহৃত শব্দবিলাকৰ অভিধা শক্তিৰদ্বাৰা বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰীভাৱৰ কথা বুজিব পাৰি। ভাৱকত্ব বোলা শক্তিটোৰে কাব্য বা নাট্যত যিটো বস্তু উপস্থাপিত কৰা হয়, তাক আনৰপৰা আঁতৰাই সাধাৰণীকৰণ কৰে।

এই ভাৱকত্বই ৰাম-সীতা আদিৰ ঐতিহাসিক পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ চাৰিত্ৰিক গুণটো আঁতৰাই সাধাৰণ নৰ-নাৰী ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰে আৰু তেনেকৈ নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতি লাভ কৰাত সহায় কৰে। এই ভাৱকত্ব শক্তিৰ ফলস্বৰূপেই ৰাম-সীতা বা দুষ্যন্ত শকুন্তলাৰ প্ৰেম অনাসক্ত প্ৰেমৰ ৰূপত দৰ্শকৰ ওচৰত ধৰা দিয়ে অৰ্থাৎ দৰ্শকৰ মনৰ পৰা জাগতিক ভাবনাবোৰ নাইকিয়া কৰি ৰাম-সীতা বা দুষ্যন্ত-শকুন্তলাক সাধাৰণ নৰ-নাৰীলৈ ৰূপান্তৰ কৰে। সেইবাবে ই সাধাৰণীকৰণ শক্তি। ইয়াৰ ফলত বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু স্থায়ীভাৱবোৰ নিজৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য হেৰুৱাই সাধাৰণ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰে। ইয়াৰ পিছতে আহে ভোজকত্ব শক্তি। এই শক্তিৰ দ্বাৰা মনক বিক্ষিপ্ত কৰি ৰখা ৰজো গুণ আৰু তমো গুণ তিৰোহিত হয় আৰু মনত সত্ত্বগুণে বিৰাজ কৰে। তেতিয়া মন এক আনন্দময় অৱস্থাত উপনীত হয়। এই আনন্দ প্ৰাপ্তিয়েই হৈছে ৰসাস্বাদ। ৰস হৈছে আত্মাৰ ভোগ বা ভুক্তি আৰু সেইবাবেই এই তত্ত্বৰ নাম ভুক্তিবাদ।

অভিনৱগুপ্তই তেওঁৰ 'অভিনৱভাৰতী' টীকাত এই তিনিটা মতবাদ খণ্ডন কৰি নিজৰ অভিব্যক্তিবাদ মতটো উপস্থাপন কৰিছে। তেওঁ ভট্টনায়কৰ সাধাৰণীকৰণ প্ৰক্ৰিয়াটোক বিশ্বাস কৰে, কিন্তু ভট্টনায়কৰ দৰে ভাৱকত্ব শক্তিৰদ্বাৰা ই সংঘটিত নহৈ ই আপোনা আপুনি হয় বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁৰ মতে শব্দৰ ব্যঞ্জনা শক্তিয়ে মনৰ অবিদ্যা আঁতৰাই নি চেতনাৰ আনন্দময় অৱস্থাখিনি প্ৰকাশিত কৰে। এই প্ৰকাশেই হৈছে অভিব্যক্ত আৰু সেইবাবেই ইয়াৰ নাম অভিব্যক্তিবাদ।

ৰঙ্গমঞ্চত অভিনয় চাই থাকোঁতে দৰ্শকৰ মন অন্যান্য বৈষয়িক চিন্তাৰপৰা আঁতৰি যায়। অভিনেতাৰ সুনিপুণ অভিনয়, সংলাপ আৰু যন্ত্ৰ-সংগীতৰ ফলত দৰ্শকৰ অন্তৰ অভিনীত কাৰ্যকলাপত নিমগ্ন হৈ পৰে অৰ্থাৎ তেওঁ ৰসানুভূতিত মজ্জিত হৈ পৰে। অভিনৱ গুপ্তৰ মতে ই হৈছে মনৰ এক চমৎকাৰাত্মক অৱস্থা।

অন্ধকাৰ কোঠালি এটাত থকা 'ঘট' এটাত পোহৰ পেলালে 'ঘট'টো প্ৰকাশিত বা অভিব্যক্ত হোৱাৰ দৰে শব্দৰ ব্যঞ্জনা বৃত্তিৰ সময়ত মনৰ ৰস প্ৰকাশিত হয় আৰু তেতিয়া ৰসাস্বাদ সম্ভৱ হয়। সেইবাবে ৰসাস্বাদৰ অন্য নামবোৰ হৈছে চৰ্বণা, আস্বাদ বা ৰসনা।

ভট্টনায়কৰ দৰেই অভিনৱগুপ্তই ৰসাস্বাদন অলৌকিক প্ৰক্ৰিয়া বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। অভিনৱগুপ্তৰ এই অভিব্যক্তিবাদ মতটোকে পাছত আলংকাৰিকসকলে প্ৰায় একেমুখে স্বীকাৰ কৰি ল'লে। তেওঁৰ এই তত্ত্বটো ত্ৰৈলোক্য নাথ গোস্বামীৰ

ভাষাত এনেদৰে সামৰিব পাৰি[১] — ‘অভিনৱ গুপ্তৰ মতে পৰম আনন্দ হ’ল নিজৰ সত্তাৰ পূৰ্ণ জ্যোতিৰ প্ৰকাশ। আমাৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনত বিভিন্ন বাসনাৰ মাজত আমি মগ্ন হৈ থাকোঁ। এজন মানুহৰ ভোক লাগিলে খাদ্যৰ চিন্তাই তেওঁৰ মনটো আগুৰি ধৰে। তেতিয়া আত্ম-জিজ্ঞাসা সম্ভৱ নহয়; গতিকে তেনে অৱস্থাত পৰম আনন্দ লাভ সম্ভৱ হ’ব নোৱাৰে। যদি মানুহজনৰ উদৰ পূৰ্ণ হয়, তেতিয়া তেওঁৰ মনলৈ আহে আন চিন্তা। এটা বস্তুৱে আন এটা বস্তুৰ প্ৰতি থকা আগ্ৰহ বঢ়াই তোলে। এই বাবে বাসনা-পূৰণৰপৰা প্ৰকৃত আনন্দ লাভ হ’ব নোৱাৰে। ব্যৱহাৰিক জীৱনত আমি যেনে ধৰণৰ আনন্দ পাওঁ সেই আনন্দই আন বস্তু পোৱাৰ আকাংক্ষা নিৰ্মূল কৰিব নোৱাৰে আৰু এই কাৰণেই ই অসম্পূৰ্ণ আনন্দ। এটা সুস্বাদু বস্তু খালে আমি আনন্দ পাওঁ। এই আনন্দ চেতনাৰ এটা অৱস্থা মাথোন; কিন্তু কাব্য-পাঠ নাইবা নাট্যাভিনয় দৰ্শনৰূপে আমি আন একপ্ৰকাৰ আনন্দ লাভ কৰোঁ। এই আনন্দ নিৰাসক্ত আৰু বীতবিঘ্ন; গতিকে ই ব্যৱহাৰিক জীৱনত পোৱা আনন্দতকৈ বেলেগ। ই অতুলনীয় আনন্দ আৰু এয়েই ৰস। মিষ্টিক আৰু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাবোৰৰ পৰা অকল যে অলৌকিক আনন্দ লাভেই হয় তেনে নহয়, কিন্তু এনে আনন্দৰ মাজত বিস্ময় ভাবো সন্মিলিত হৈ আছে। অভিনৱগুপ্তৰ মতে জীৱনৰ সকলো ধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজতে এনে বিস্ময়কৰ ভাব মিহলি হৈ থাকে কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত এনে বিস্ময় উন্নত ৰূপত দেখিবলৈ পোৱা যায়।’[৫]

ৰসৰ সংখ্যা — ভৰতে আঠোটা স্থায়ীভাবৰ বিপৰীতে আঠোটা ৰসৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সেই মতে ৰতি স্থায়ীভাবৰ ৰস হৈছে শৃঙ্গাৰ, হাসৰ হাস্য, শোকৰ কৰুণ, ক্ৰোধৰ ৰৌদ্ৰ, উৎসাহৰ বীৰ, ভয়ৰ ভয়ানক, জুগুপ্সাৰ বীভৎস আৰু বিস্ময়কৰ অদ্ভুত ৰস। ভৰতে কৈছে —

‘শৃঙ্গাৰহাস্যকৰুণা ৰৌদ্ৰবীৰভয়ানকাঃ।
বীভৎসাদ্ভুতসংজ্ঞৌ চেত্যষ্টৌ নাট্যে ৰসাঃ স্মৃতাঃ।।’[৬]

— শৃঙ্গাৰ, হাস্য, কৰুণ, ৰৌদ্ৰ, বীৰ, ভয়ানক, বীভৎস আৰু অদ্ভুত — এই আঠোটা নাট্যৰস বুলি জনা যায়।’

উদ্ভট আৰু অভিনৱগুপ্তই শম নামৰ স্থায়ীভাব এটা যোগ দি তাৰপৰা উদ্ভুত শান্ত নামৰ এটা ৰসৰ উল্লেখেৰে ৰসৰ সংখ্যা ন-বিধ বুলি কৈছে। কিন্তু কালক্ৰমে ভালেমান আলংকাৰিকে ৰসৰ সংখ্যা বৃদ্ধি কৰিছিল। কবিৰাজ বিশ্বনাথে বাৎসল্য ৰসক যোগ দি ৰসক দহ-বিধ, ৰুদ্ৰটে ন-বিধৰ লগত প্ৰেয় ৰসৰ উল্লেখেৰে দহবিধ,

ভোজৰাজ ন-বিধৰ লগতে প্ৰেয়স, উদাত্ত আৰু উদ্ধত ৰসক যোগ দি বাৰবিধ, কৰ্ণপূৰকে পূৰ্বৰ আঠবিধৰ লগত শান্ত, বাৎসল্য, প্ৰেমা আৰু ভক্তিক যোগ দি বাৰবিধ আৰু হৰিপালদেৱে ন-বিধৰ লগত ব্ৰাহ্ম, বাৎসল্য, সম্ভোগ আৰু বিপ্ৰলম্ভ ৰসক যোগ দি তেৰবিধ ৰসৰ কথা কৈছে। এনেদৰে অৱশ্যে ৰসৰ সংখ্যা বৃদ্ধি কৰাটো সুখকৰ কথা নহয়। সেইবাবেই ভট্টলোল্লটে ৰস অনন্ত বুলি কৈ ভৰত মুনিৰ আঠবিধ ৰসৰ ওপৰতে গুৰুত্ব দিছে। শান্ত ৰসক নাটকত ৰূপায়িত কৰিব নোৱাৰি বাবে চাগে মুনিয়ে শান্তক ৰসৰূপে স্বীকৃতি নিদিলে। কিন্তু কাব্যত শান্তৰসৰ প্ৰয়োগ যথেষ্ট পৰিমাণে পোৱা যায়। গতিকে ৰসৰ সংখ্যা ন-বিধ বোলাই সমীচীন।

ভৰতে আঠোটা ৰসৰ উল্লেখ কৰি চাৰিটা ৰসক মুখ্য স্থান দিছে। সেইকেইটা হৈছে — শৃঙ্গাৰ, ৰৌদ্ৰ, বীৰ আৰু বীভৎস। তেওঁ দেখুৱাইছে যে বাকীকেইটা ৰস এই চাৰিটাতে নিহিত হৈ আছে। সেইমতে শৃঙ্গাৰৰসত হাস্যৰস, ৰৌদ্ৰৰসত কৰুণৰস, বীৰৰসত অদ্ভুতৰস বীভৎস ৰসত ভয়ানক ৰস নিহিত হৈ আছে। এই চাৰিযোৰ ৰসৰ গুণ ইহঁতৰ ভুক্তি বা আস্বাদৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিছে। শৃঙ্গাৰ আৰু হাস্যৰসৰ আস্বাদনৰ সময়ত মন উৎফুল্ল হয়, ৰৌদ্ৰ আৰু কৰুণ ৰসত মনে প্ৰসাৰতা লাভ কৰে, বীৰৰস আৰু ভয়ানক ৰসৰ ভুক্তিৰ সময়ত মনত উত্তেজনাৰ সৃষ্টি হয় আৰু ভয়ানক ৰস আৰু বীভৎসৰসৰ আস্বাদনে মনক বিবুদ্ধিত পেলায়।

সংস্কৃত অলংকাৰশাস্ত্ৰত ৰসতত্ত্বৰ আলোচনা-বিলোচনাই এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লৈছে। ৰসৰ আস্বাদযোগ্যতা, ইয়াৰ আনন্দধৰ্মিতা আদি সকলোবোৰ আলংকাৰিকে মানি লৈছে। এই ৰসৰ ওপৰত ইমান বেছি গুৰুত্ব দিয়া বাবেই বিশ্বনাথে কাব্যৰ সংজ্ঞা প্ৰদান কৰি ক’লে — ‘ৰসাত্মকং ৱাক্যং কাৱ্যম্।’[৬]

অৱশ্যে এনে ৰসগ্ৰহণৰ ক্ষমতা দৰ্শক বা পাঠকসকলৰ থাকিব লাগিব। কবিসকল যেনেকৈ শব্দ নিৰ্মাণত কুশলী তেনেকৈ দৰ্শক-পাঠকসকলো কুশলী বা পাকৈত হ’ব লাগিব। সেয়ে ৰসগ্ৰাহী পাঠকসকলক সহৃদয়, সামাজিক, প্ৰমাতা আদি নামকৰণ কৰা হৈছে। কবিৰ হৃদয়ৰ সৈতে সমান হৃদয়ৰ অধিকাৰীজনেই সহৃদয়। এনেগুণবিশিষ্ট পাঠক-দৰ্শকে কাব্যৰ ৰসাস্বাদ কৰিব পাৰে।

ভৰতে নাট্যাভিনয়ৰ লগত সঙ্গতি ৰাখিহে ৰসসূত্ৰৰ পাতনি মেলিছিল। পাছৰ আলংকাৰিকসকলে কাব্যৰ ক্ষেত্ৰতো ইয়াৰ সুপ্ৰয়োগ ঘটাই কাব্য-নাট্য উভয়কে সামৰি ল’লে আৰু ৰসবাদক প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। ◆◆

পাদটীকা

১) সাঃ দঃ ৩-৩, পৃঃ ৪৮-৪৯

২) নাঃ শাঃ, ৬ষ্ঠ অঃ, পৃঃ ৩৩
৩) নাঃ শাঃ, ৬ষ্ঠ অঃ, পৃঃ ৩৪
৪) নাট্যশাস্ত্র - ৬ষ্ঠ অধ্যায়, পৃঃ ৮৭-৯০
৫) নন্দনতত্ত্ব ঃ প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য - ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী, পৃ. ৪০১
৬) নাঃ শাঃ, ৬-১৫, পৃঃ ১৮
৭) সাঃ দঃ, ১ ম পঃ, পৃঃ ১৯

প্ৰসংগ গ্ৰন্থ —

১. নাট্যশাস্ত্ৰ ঃ অনু ঃ নিত্যানন্দ শাস্ত্ৰী
২. নাট্যশাস্ত্ৰ (দ্বিতীয় ভাগ) ঃ অনু ঃ পাৰসনাথ দ্বিবেদী
২. সাহিত্যদৰ্পণ ঃ কবিৰাজ বিশ্বনাথ,
৩. সাহিত্য দৰ্শন ঃ আচাৰ্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী
৪. নন্দনতত্ত্ব ঃ প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য ঃ ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী
৫. History of Sanskrit Poetics : P.V. Kane

ISSN : 2349-8943

Architecture in Nāṭyaśāstra

Dr. Shrutidhara Chakravarty
Prof. Dept. of Sanskrit
Gauhati University

The *Nāṭyaśāstra* of Bharata is the earliest extant treatise on Indian dramaturgy. It is considered to be the 'Pañcama Veda' i.e., the fifth Veda.[1] In this treatise every aspect of dramaturgy has been discussed in detail. While doing so Bharata has also stated about construction of the theatre hall, where *nāṭya* is to be staged. When we come across these discussions, it becomes apparent that Bharata's views are based on science. Going through the passages of this great work one can very easily have an idea as to how advanced was the society of ancient India even in the field of architecture.

The second chapter of the *Nāṭyaśāstra* deals with the topic on construction of the *nāṭyagṛha*, i.e., the theatre hall. The chapter is named as prekṣāgṛhalakṣaṇam.[2] The chapter consists of 190 verses. Out of these 35 verses can be kept aside as these deal with rituals only and hence hardly have any relevance for our present discussion. Therefore, we have 74 verses left to us from the second chapter of the *Nāṭyaśāstra* as solid examples to find out as to how advanced was the architecture of ancient India.

Apparently, the text of the *Nāṭyaśāstra* is often clumsy, confusing and even contradictory. It is more so as the main discussions are often mixed with injunctions for superstitious rituals. It becomes further more confusing when read with the commentaries, as commentators differ in their views. Yet

a careful study of the text can help us in having some ideas about the construction of the theatre hall.

Bharata speaks about three kinds of theatre hall from the viewpoint of shape. These are – *vikṛṣṭa, caturaśra* and *tryaśra*.[3] Scholars explain these terms as – *vibhāgena kṛṣṭaḥ dīrghaḥ iti vikṛṣṭa*, meaning thereby that it is *vikṛṣṭa*, where length is more than the breadth. *Catasrasu dikṣu sāmyena iti caturaśraḥ*, meaning thereby, that it is called *caturaśra*, where all four sides are equal. Again *'tisro aśrayaḥ tryaśrī,'* which means that it is called *tryśra*, which has three angles.[4]

After a careful study of the *Nāṭyaśāstra* on types of theatre hall, we can find that there appear two contradictory views. Abhinavagupta, the famous commentator on the *Nāṭyaśāstra*, has pointed out these two views[5] and later modern scholars have quoted him.[6] These are as follows- according to one view, *vikṛṣṭa* is *jyeṣṭha* (big), *caturaśra* is (medium) and *tryaśra* is *avara* (small).[7] The other view divides each *vikṛṣṭa, caturaśra* and *tryśra* into *jyeṣṭha, madhya* and *avara*, thus getting nine types, which when measured in *hastas* and *daṇḍas*, would finally be eighteen in number.[8]

At this point of our discussion we should explain the terms *hasta* and *daṇḍa*. *Hasta* and *daṇḍa* are units of measurements used in ancient India. *Hasta* literally means a hand i.e., the portion of a hand measuring from the elbow to the tip of the middle finger. We find several units of ancient measurement in the *Nāṭyaśāstra*. It says that the smallest unit of measurement is *aṇu* (atom). A table of measurement is given as follows : eight *aṇus* make one *raja* (dust), eight *rajas* make one *bāla* (hair end), eight *bālas* are equal to one *likṣā* (nit), eight *likṣās* are equal to one *yūkā* (lice), eight *yūkās* make one *yava* (barely grain), eight *yavas* make one *aṅgula* (finger), twenty four *aṅgulas* make one *hasta* (hand) and four *hastas* make one *daṇḍa* (stick).

Going back to our discussion on contradictory views in

the text, we find that besides the above mentioned two contradictory views, there are many other ambiguties in the *Nāṭyasastra*. For example, in one place Bharata has said that the big hall will have 108 *hastas*, the middle will have 64 *hastas* and the small one will be of 32 *hastas*.[10] But in another place, while speaking about the *vikṛṣṭa* type of hall (which he mentions to be the big one) he says that its measurement should be 64 × 32 *hastas*.[11]

Here we would like to put our own submission in this regard. In doing so, we would keep in our mind that during the time of Bharata, people had lot of limitations while staging a play, as they did not have advanced scientific devices like electric lights to illuminate the house or mike system to make utterances clearly audible to the audience.

First of all, we would like to opine that Bharata's intention is never to say about eighteen varieties of theatre houses. He has nowhere mentioned this number. In fact, he has said about the breadth of a theatre hall in two places only and there he speaks about 32 *hastas* to be the breadth of the theatre halls.[12] So, we can safely say that he wants the breadth of the houses to be not more than 32 hands i.e., 48 feet, as one hand consists of one and a half feet, as known from the measurements still used in the rural areas of modern India. Again 4 *hastas* make 1 *daṇḍa*. If we measure the breadth in terms of the *daṇḍa* unit of measurement and take the breadth to be 32 *daṇḍas*, then in terms of feet it becomes 48 × 4 = 192 feet, which is too big a measurement for a theatre hall of those days, where there were above mentioned limitations in staging a play. Hence, according to us, when Bharata says that measurement of the theatre halls can be taken in terms of both the units – *hasta* and *daṇḍa*, he must have meant that the same length can be expressed either in the unit of a hand or that of a stick. Therefore, when the breadth of hall is said to be 32 hands, in terms of stick it will be equal to 8 sticks, as 1 stick is equal to 4 hands.

Bharata has indicated that theatre house of all three

shapes can be big, medium and small. But it is very evident that from the viewpoint of conveinence he has suggested that a theatre hall should not normally be bigger than 64 × 32 square hands.[13] Again if 32 hands be the breadth of the house of all the shapes then obviously the rectangular one will be the biggest, the square one will be medium and the triangular one will be the small. The reasoning solves many of the above mentioned controversies.

But whatever may be the confusions in the text or in the minds of the commentators, it is found that Bharata has actually discussed only about three types of theatre houses – naming them as *vikṛṣṭa*, *caturaśra* and *tryśra*. These divisions are made from the viewpoint of their shapes and not sizes. From the viewpoint of sizes they may be big, medium and small, but he has stated that the theatre hall of the size of 64 x 32 hands will be the best. And this falls under the category of rectangular shape, i.e., the *vikṛṣṭa* type.

At the very outset of his discussion on the first category of the theatre hall, Bharata opines in two places that the medium size of a theatre hall is the best, as it has certain advantages. The audience can clearly see the actors in the stage and what is said in the stage can easily be heard.[14]

According to Bharata, before construction of the theatre hall, the soil must be tested carefully. It must be even (*sama*), firm or compressed (*sthira*), hard (*kaṭhina*) and black or white in colour.[15] The soil should then be ploughed and bones, nails, skulls, grasses, clump of trees etc. are to be removed.[16] After the cleansing of the soil in this way, the land should be measured for construction. It is to be noted here that according to geological science, the soils that are black or white in colour are sticky, and very hard. Construction over such kind of soils is expected to be long lasting. But these kinds of soils generally contain impure things like humus. Hence it is a very apt instruction that such soils are to be purified before constructions are made over them. Then the soil should be measured with a white thread. The measuring tape should be free from joints.[17]

Measuring 64 hands in length and 32 hands in breadth, the plot should then be divided into two equal halves, one for the auditorium and the other for the stage. The stage is then divided into two equal halves again – the front and the rear, the latter being the green room. The front part is divided into two parts. The part behind is said to be the head of the stage (*raṅgaśīrṣa*) and the middle of the segment front part is the stage proper (*raṅgapīṭha*). In the *raṅgapīṭha* the proper acting is done.[18] Importance is given in erecting four major pillars. These should be made of wood and should be placed very firmly.[19]

The stage proper (*raṅgapīṭha*) will be 8 × 16 hands, the back stage will be 8 × 32 hands and the greenroom will be 16 × 32 hands. By both the sides of the stage proper, two portions, each measuring 8 × 8 hands, are to be kept. These are named as *mattavāraṇīs*. These two portions are to be 27 inches (one and half *hastas*) higher than the floor of the auditorium.[20] Some scholars opine that they are to be higher than the stage proper.[21] But in our opinion a careful study of the text shows that Bharata actually wants them to be at equal level with the stage proper.[22] Moreover, if *mattavāraṇīs* are constructed at a higher level than the stage proper, then these will bar the viewers in having a clear sight of the performance on the stage. Scholars differ in their opinion regarding the utility of these two places at the stage. Some say that these are to be used to bar the audience to be very near the stage, while others opine that these are to be used as wings.[23] In our opinion these seem to be very big places for the said purposes. Probably these are kept aside to be used for building different settings.

Question arises as to whether Bharata instructs to build up roof over the theatre hall or it is to be made roofless. Some scholars opine that, Bharata must have thought of a roofless theatre hall as he has not mentioned anything in this regard.[24] In our opinion it is not so. Bharata has clearly said that the *nāṭyamaṇḍapa* should be like a cave of a mountain

(*śailaguhākāra*).[25] It suggests that Bharat's intention here is to speak about the theatre hall.[26] It is obvious that a *maṇḍapa* and specially *gṛha* (house) must have roof. Yet, it is true that Bharata has not suggested as to what materials are to be used for the construction of the roof of a hall. Probably his silence in this regard signifies that same materials are to be used in construction of a theatre hall also, which are generally used in construction of roof of any common house.

Some instructions are given by the *Nāṭyaśāstra* regarding acoustics of the theatre hall. It is stated that while constructing the windows it should be kept in mind that strong wind must be prevented from entering into the theatre hall. On the other hand mild breeze is essential in the hall,[27] obviously to prevent suffocation. Again, it is advised not to place any other door or even window in front of a door.[28] It seems that by this way, cross ventilation of strong wind would be barred to enter into the hall.

The use of the term *śailaguhākāra* is important from the viewpoint of acoustic also. Works on modern architecture suggest – "along with the overall shape and size of the autitorium the ceiling and side walls also do play an influential part in acoustical design. The ceilings and sidewalls should provide favorable reflections or reinforce the sound that reaches the rear parts of a large auditorium. To avoid echoes further, a smooth ceiling should not be parallel to the floor. The sidewalls should be curved or splayed such that they held in reinforcing the sound by way of reflection particularly for large halls. Echoes between sidewalls, can be avoided making them divergent splayed, non-parallel or titled walls."[29] In our opinion while stating that the theatre hall should be like a mountain cave, Bharata must have had the idea of a theatre hall in his mind which possesses uneven ceiling and walls. He himself says that by making the theatre hall just like a cave of mountain good sound effect may be acquired.[30]

After speaking about the *vikṛṣṭa* type of theatre hall, Bharata says about the second variety, i.e., the *caturaśra* type. He says that it should be 32 × 32 hands. Most of the features in both the types of halls are same.[31] Yet, there are obviously certain differences, which are pointed out by Bharata.

It is to be noticed that Bharata instructs the use of bricks while constructing the walls and seats for the audience in the *caturaśra* type of *nāṭyamaṇḍapa*.[32] But regarding use of bricks in these constructions of the *vikṛṣṭa* type, he remains silent. There seems to be a scientific reason behind it. The science of sound says that sound waves after being reflected by the hard walls revert back and cause echoes, which become noise and disturb the audience in proper hearing of utterances and music etc. So, to reduce such kind of noise, we find that in modern auditorium on the walls and ceilings special lingings are used. That is why works on architecture say – "by using air filled materials like felts, straw-boards, glass wool quilts, celotex, acoustex, etc., for lining the walls and ceiling, and constructing floating floors, the room can be made sound-proof and the noise or sound can be isolated.[33] But when the autitorium is small in size, the effect of echo is also less and so Bharata is not against use of bricks for construction of the smaller, i.e., medium size auditorium. However, since the effect of echo is more in large auditorium, Bharata has suggested the use of lining (*lepa*) to reduce the noise while constructing the *vikṛṣṭa* type of theatre hall.[34]

One more point to be carefully noticed is that the auditoriums are often constructed in gallary system for the audience. This helps not only to have proper view of the stage for the audience, but also to reduce the effect of noise as the dresses or costumes used by the audience work as wall of lining or sound absorbents. In absence of such gallery system, sound wave will travel over the heads of the audience and hit the rare wall and will cause noise. Because of this Bharata has specially mentioned of gallery system for the medium size auditorium so that in absence of linings etc.

on the walls and ceilings whatever noise is caused is reduced by the audience, with their dresses, sitting in the gallery.

The *Naṭyaśāstra* has taken due care to suggest that in case of the rectangular hall, i.e., the *vikṛṣta* type of hall which is generally bigger than the medium sized *caturaśra* (square) hall, the rare part of the stage where orchestra party or musicians sit, should be elevated.[35] The reason behind is to facilitate proper propagation of musical waves in scientific way.

After stating about the *caturaśra* type of hall, Bharata in three verses only speaks about characteristic features of the third category of theatre hall, which is called *tryśra nāṭyagṛha*. It is to be made triangular. At the centre of the house *raṅgapīṭha* should be made, which is also to be triangular[36] its base being parallel to the base of the theatre hall and the vertex of the stage being towards the vertex of the theatre hall. While the *nepathya*, i.e., the green room will be at the base of the triangular theatre hall, the door for the audience to enter into the hall will be at the vertex of the triangular hall.[37] Other characteristics like construction of walls, erecting the pillars etc. are same with that of the medium size hall.[38] It seems to be a peculiar shaped hall, which probably has certain difficulties, because of which it does not seem to be popular enough and hence not recommended highly by Bharata.

From the above discussion we can come to the conclusion that Bharata, the author of the *Nāṭyaśāstra* was not devoid of scientific and technological knowledge while precribing the construction of the theatre hall.

REFERENCES

1. Vide, *The Nāṭyaśāstra*, II, 6-25
2. Cf., *'iti bhāratiye nāṭyaśāstre prekṣāgṛhalakṣaṇaṁ nāma dvitīyo'dhyāyaḥ* - at the end of the second chapter of the *Nāṭyaśāstra.*

3. Cf. *'iha prekṣāgṛhaṁ dṛṣṭvā dhimatā viśvakarmaṇā. trividhaḥ sanniveśaśca śāstrataḥ parikalpitaḥ : vikṣṛṭaścaturaśraśca tryasraścaiva tu maṇḍapaḥ. teṣāṁ trīṇi pramāṇāni jyeṣṭhaṁ madhyamaṁ tathā varam : Nāṭyaśāstra,* II. 7-8'
4. Vide, *Nāṭyaśāstra*, vol. I., B. Sukla Sastri, Chaukhamba Sanskrit Sansthan, Varanasi, 1984, p. 459.
5. Vide, *Abhinavabharatī*, on the *Nāṭyaśāstra*, II.7-8
6. Vide, *The Indian Theatre*, Chandra Bhanu Gupta, Motilal Banarasidass, Banaras, 1954, p. 31, and see also *Nāṭyaśāstra*, vol. I., B. Sukla Sastri, p. 36
7. Vide, *Nāṭyaśāstra*, II.14.
8. Ibid., II. 8-9
9. Ibid., II. 16-19
10. Ibid., II-10
11. Ibid., II-20
12. Ibid., II. 20 and II. 91
13. Ibid., II. 21
14. Ibid., II. 12 and II. 24
15. Ibid., II. 27-28
16. Ibid., II. 29
17. Ibid., II. 31-32
18. Ibid., II. 37-38
19. Ibid., II. 48-49
20. Ibid., II. 67-68
21. Vide, *The Indian Theatre*, C.B. Gupta, Motilal Banarasidass, Banaras, p. 48
22. cf., *'utsedhena tayostūlyaṁ kartavyaṁ raṅgapīṭhakam'* – *Nāṭyaśāstra*, II. 69
23. Vide, *The Indian Theatre*, C.B. Gupta, p. 49
24. Vide, *The Indian Theatre*, Adya Rangacharya, National Book Trust, New Delhi, p. 43.
25. Vide, *Nāṭyaśāstra*, II.85
26. Ibid., II. 3 and II. 7
27. Ibid., II. 86
28. Ibid., II. 84-85
29. Vide, *Planning and Designing Buildings*, Yashwant. S. Sane, Allies Bookstall, Poona, 1975, p. 100.
30. Vide, *Nāṭyaśāstra*, II. 83-84
31. Ibid., II. 92-93

32. Vide, *Nāṭyaśāstra*. II.95
33. Vide, *Planning and Designing Buildings*, p. 101
34. Vide, *Nāṭyaśāstra*. II.87
35. Ibid., II. 104.
36. Ibid., II. 106.
37. Ibid., II. 107.
38. Ibid., II. 108.

লেখিকাৰ অনুমতি সাপেক্ষে পুনৰ মুদ্ৰিত।

ISSN : 2349-8943

नाट्शास्त्रीय सिद्धान्तों के अनुसार प्रतीक–नाटकों की अभिनेयता : अमृतोदयम् के विशेष संदर्भ में

—डॉ. दिशा दुबे (पूर्व अग्निहोत्री)
124/1 डी–ब्लाक, गोविन्द नगर, कानपुर

प्राचीन भारतीय वाङ्मय में 'नाट्य' सर्वाधिक लोकप्रिय शिल्प रहा है, जो सदियों, पूर्व से प्रवहमान जन–जीवन की सामाजिक एवं सांस्कृतिक चेतना की अभिव्यक्ति का माध्यम रहा है। नाट्य दस प्रकार का होता है।[1] इनके अन्तर्गत अन्य प्रकार से भी उपरूपकों के नाम तथा लक्षण नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में मिलते हैं। नाट्य के दश–रूपकों में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण, लोकप्रिय, समृद्ध तथा अभिनेय साहित्य का प्रधान अंक 'नाटक' है। नाटकों में भी एक प्रकार 'प्रतीक–नाटकों' का है। 'प्रतीक–नाटकों' से तात्पर्य ऐसे नाटकों से है जिनके पात्र प्रायः अमूर्त होते हैं, तो कहीं–कहीं पर अमूर्त और मूर्त पात्र मिमिश्रत रहते हैं। इनकी विषय–वस्तु शास्त्रीय–दार्शनिक तत्त्वों पर आधारित मिलती है। 'प्रतीक–नाटकों' का उद्देश्य दार्शनिक व शास्त्रीय ज्ञान से सामान्य प्रेक्षकों का परिचय कराना होता है।

संस्कृत साहित्य–जगत् में प्रतीक–नाटकों की संख्या अधिक नहीं मिलती किन्तु कुछ नाटक लोकप्रिय व प्रधान रहे हैं – 'प्रबोधचन्द्रोदयम्', 'विद्यापरिणयनम्', 'अमृतोदयम्' आदि। उपलब्ध प्रतीक–नाटकों में से एक प्रचुर प्रसिद्ध, काल्पनिक–भाव–प्रधान, शास्त्रीय–तत्त्व–प्रधान, दर्शन–विद्या पर आधारित गोकुलनाथ की रचना 'अमृतोदयम्' है। यह पाँच अंकों की रचना है, जिनके नाम क्रमशः श्रवणसम्पत्ति, मननसिद्धि, निदिध्यासनधर्मसम्पतम्, आत्मदर्शन, अपवर्गप्रतिष्ठा हैं। इस नाटक में न्यायादि दर्शनों के पदार्थ श्रुति, प्रमिति, अन्वीक्षिकी, कथा, पक्षता, पतंजलि, आदि पात्र

रखे गये हैं प्रयुक्त सभी शास्त्रीय–पदार्थ पात्र स्वरूप एक–दूसरे से कथोपकथन करते दिखाये गये हैं।

नाटक की कथावस्तु न्यायदर्शन के सिद्धान्तों पर आधारित होने के कारण क्लिष्ट है। किसी भी नाट्य–कृति का अभिनय अपने आप में श्रम–साध्य होता है। ऐसी दशा में प्रतीक–नाटकों की अभिनेयता तो और भी दुष्कर होगी। इसी प्रकार इन प्रतीक–नाटकों अथवा इन पर आधारित नाट्य मंचन या तो नहीं होता या अल्प होता है। ऐसे नाटकों की अभिनेयता पर भी प्रश्नचिन्ह लगाया जाता है कि ये नाटक मंच पर अभिनीत नहीं हो सकते किन्तु आचार्य भरत के नाट्यशास्त्रीय सिद्धान्तों का सूक्ष्मातिसूक्ष्म अवलोकन करें तो निश्चय ही ऐसे नाटकों का अभिनय भी सम्भव है। चाक्षुष होने से कोई भी विषय दिव्य–अदिव्य, सरल–जटिल सभी सुगमता से अधिक ग्रहणीय होते हैं और यह कार्य अभिनय के माध्यम से ही सम्भव है

भावों–विचारों, कथा–वस्तु इत्यादि सभी नाटकीय तत्त्वों को रूपायित करने का साधन 'अभिनय' ही है। जब तक अभिनय नहीं किया जाता, तब तक प्रस्तोतव्य वस्तु नाट्यरूपता धारण नहीं करती। अभिनय ही नाट्य का वो इतरव्यावर्तक धर्म है जो काव्य के अन्य भेदों से नाट्य को पृथक करता है। नाट्य–कर्म अभिनय में ही सन्निविष्ट होता है। नाट्यशास्त्रीय परम्परा में जब भी अभिनय शब्द का प्रयोग होता है कुछ अवशिष्ट नहीं रह जाता फिर वह चाहे वेष–विन्यास हो या रंगरचना। यहाँ तक कि पाठ्यगान और रस के सभी उपादान अभिनय के अन्तर्गत आते हैं क्योंकि मात्र अभिनय ही वह माध्यम है जिसके द्वारा नाट्य प्रस्तुतीकरण दर्शक के समक्ष किया जाता है, अतः स्पष्ट है कि 'अभिनय' का व्यापक अर्थ सम्पूर्ण नाट्य–प्रयोग से है।[पप] अभिनय की प्रक्रिया चतुर्मुखी होती है। इसी आधार पर नाट्यशास्त्रीय परम्परा में अभिनय चार प्रकार से माना गया है – आंगिक, वाचिक, सात्त्विक, आहार्य।[पपप]

मनुष्य के शारीरिक अंगों, उपांगों तथा प्रत्यंगों आदि की विविध चेष्टाओं और भाव–मुद्राओं द्वारा किया जाने वाला अभिनय 'आंगिक' होता है।[पअ] वाणी–वचन द्वारा किया गया अभिनय 'वाचिक' होता है। वाचिक–अभिनय में यथाभावानुक्रियाभावों का अनुकरण आवश्यक है क्योंकि नट यदि यथोचित भावों का

अनुकरण किए बिना संवादों का कथन करता है तो वह केवल अनुवाद की संज्ञा प्राप्त करते हैं।[अ] एकाग्र–मन को 'सत्त्व' कहते हैं और सत्त्व से उत्पन्न भावों को 'सात्त्विक'–भाव' कहते हैं।[अप] नाट्यशास्त्रीय आचार्यों ने इनकी संख्या आठ निर्धारित की है।[अपप] इन सात्त्विक भावों का अभिनय ही 'सात्त्विक–अभिनय' कहलाता है। यह अभिनय अत्यन्त प्रयत्न–साध्य है क्योंकि स्तम्भ, स्वेद, रोमांच आदि भाव मनःसम्भूत एवं अव्यक्त भाव हैं।[अपपप] इन भावों का अभिनय मन की स्थिरता तथा एकाग्रता पर निर्भर करता है। आहार्य–अभिनय चतुर्विध अभिनय मे अपना एक विशिष्ट एवं महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है। आचार्य भरतमुनि ने आहार्य–अभिनय को 'नेपथ्यज–विधि' नाम दिया है।[पग] सामान्यतः नेपथ्य से तात्त्पर्य पर्दे के पीछे से है किन्तु नाट्य के सन्दर्भ में नेपथ्य शब्द का अर्थ अत्यन्त व्यापक है – इसमें वे सभी उपक्रम एवं तैयारियाँ आती हैं जो अभिनेयताओं के मंच पर नाट्य आरम्भ करने से पूर्व रंगमंच पृष्ठ पर की जाती हैं।[ग] अभिनय में पात्र का वेश–विन्यास, अलंकार, परिधान, अंगरचना, रंगमंच पर निर्जीव लौकिक–पदार्थों और सजीव वस्तुओं–जन्तुओं का नाट्यधर्मी प्रयोग 'आहार्य–अभिनय' है।[गप] कृत्रिम नाट्य को स्वाभाविक बनाने के लिए अभिनेता जिन उपकरणों को बाहर से आहृत या धारण करता है अर्थात् आहृत या ग्रहण करने के अर्थ से यह 'आहार्य–अभिनय' है।

गोकुलनाथ मूलतः नैयायिक थे और उन्होंने अपनी रचना 'अमृतोदयम्' में न्याय–विद्या की सार्थकता बताने का सम्पूर्ण प्रयास किया है। ईश्वर की सिद्धि, वेदप्रामाण्य, वेदप्रामाण्य में अनुमान का उपयोग, अनुमान में अपेक्षित सामग्री का विचार, उसमें लाघव–गौरव की चर्चा आदि सभी दार्शनिक बातें तथा न्यायशास्त्रीय मोक्ष का स्वरूप तथा उसकी प्राप्ति का उपाय इस रचना में निहित है।

विवेच्य नाट्य में उपलब्ध पात्र अमूर्त हैं किन्तु जब कुशल नट अपने कौशल से उनका मानवीकरण कर, चार प्रकार के अभिनयों के माध्यम से उनको मंच पर प्रदर्शित करेगा तो निश्चय ही वह अपने व्यापार से एक दिव्य वातावरण को प्रेक्षकों के सम्मुख प्रत्यक्ष कर देगा और इस प्रकार ही विवेच्य प्रतीक–नाटक 'अमृतोदयम्' की सफलता है, उदाहरणार्थ– जब सभी चेष्टाओं का

मूल, आत्मा रूप नगर का वासी 'राग' मंच पर प्रवेश करेगा तो वह चेहरे पर किंचित मुस्कान लिए, हर्षावस्था को प्रदर्शित करते हुए आयेगा इसके लिए वह रोमांच नाम सात्विक–भाव को चेहरे के माध्यम से प्रदर्शित करेगा। फैली हुई भुजाओं से वह नृत्य कर रहा है, अतः प्रासारित पार्श्वाभिनय के द्वारा आंगिक अभिनय को सफल बनायेगा। इसी प्रकार उसकी वेश–भूषा भी चटकीले रंगों वाली तथा पात्र स्वयं आभूषणों को यथोचित प्रकार से धारण कर आहार्य–अभिनय करेगा। उसके वाणी, स्वर स्पष्ट होंगे, इस प्रकार वाचिक–अभिनय को प्रदर्शित कर नट 'राग' नामक पात्र को प्रत्यक्ष करेगा।[गपप] इसी क्रम में जब .... वैराग्य' नामक पात्र 'राग' के विषयों पर आक्रमण करेगा तो अकस्मात् ही चंचल राग जो प्रफुल्लित मुद्रा में था, अपनी यह मुद्रा का त्याग कर शीघ्र ही भय से आक्रान्तित मुद्रा व भाव का मंच पर अभिनय करेगा।[गपपप] इसके लिए वह प्रथमतः चेहरे पर वैवर्ण्य सात्त्विक–भाव धारण कर, किंचित् स्तम्भित होकर शीघ्रता से ही बोलने की कला में वैस्वर्य नामक सात्त्विक–भाव के सहयोग से वाचिक–अभिनय को सम्पन्न करेगा। यहीं तो नट के कला–कौशल का परिचय मिलता है। उसका अंग–संचालन भी भयान्वित दिखेगा अर्थात् भय के भाव से अंगों का यथायोग्य संचालन करेगा। यथा– उसका वक्ष प्रकम्पित, उरु कम्पित, दृष्टि अश्रुपूर्ण व भयभीत रहेंगी, इस प्रकार आंगिक–अभिनय करेगा। यहाँ आहार्य–अभिनय की उपयोगिता नहीं क्योंकि जब मुख–कान्ति मलिन हो जायेगी तो वेश–भूषा अधिक उपयोगी नहीं रह जायेगी।

प्रथम अंक की मुख्य पात्र 'आन्वीक्षिकी' है, यह एक न्याय–विद्या है, अतः इसका अभिनय करने वाली नटी विद्या के स्वरूप का प्रदर्शन संवादों के आधार पर करेगी, क्योंकि विद्या उपदेशात्मक, तर्क–प्रधान, मधुर आदि अनेक प्रकार की होती है, वह श्रेष्ठ है, शान्त है व उत्तेजक भी है। जब वह प्रमिति को युद्ध–स्थल से लेने व शत्रुओं को पराजित करने जाती है तो वह उत्तेजक व वीर–रस प्रधान शैली में आती है, अतः यहाँ नटी क्रोध का प्रदर्शन करने के लिए रोमांच, वैस्वर्य आदि सात्त्विक–भावों का अभिनय, कम्पित, निहंचित, आधूत शिराभिनय से आंगिक–अभिनय व आहार्य के लिए श्वेत वस्त्रों को ही धारण करेगी क्योंकि वस्तुतः विद्या शान्त–स्वरूपा है, यही उसका स्वभाव है, अतः इस प्रकार

'आन्वीक्षिकी' का अभिनय सम्पन्न होगा। तर्कादि देकर वह शत्रुओं को पराजित करेगी, यहाँ वाचिक–अभिनय का प्रदर्शन वह उच्च स्वर में श्रेष्ठ रूप में करेगी।[गपअ]

नाटक के मूल पात्र 'पुरुष' और 'पुरुषोत्तम' है। 'पुरुष' एहिक प्राणी है तथा मुमुक्षु है, वह उदासीन हो चुका है, अतः यहाँ पुरुषपात्र बना नट जरावस्था में आयेगा वह दीन–दरिद्रता को मंच में सूचित करेगा। यहाँ वह 'पुरुषोत्तम' से कथोपकथन सम्पन्न कर रहा है, अतः वाचिकाभिनय पर यह प्रसंग आधरित होगा।[गअ] 'पुरुष' मूर्तरूप में अमूर्त अदृष्ट सत्ता 'पुरुषोत्तम' से वार्तालाप करेगा। उसकी मुख रंगत वैवर्ण्य सत्त्व से मलिन हो जायेगी तथा जरावस्था व उदासीन अवस्था के चलते उसके वाणी के स्वर किंचित् अस्पष्ट होंगे तभी वह वाचिकाभिनय को सफल बना पायेगा, किन्तु नेत्रों में रोमांच का ही भाव रहेगा क्योंकि परम शक्ति 'पुरुषोत्तम' से मिलने के लिए लालायित जो है। आहार्यज अभिनय उसका साधारण ही रहेगा।

'पुरुषोत्तम' (परमशक्ति स्वरूप अदृष्ट परमात्मा, सत्य) का अभिनय करने वाला नट सम्पूर्ण अभिनय को रंगमंच के पीछे से वाचिकाभिनय के द्वारा सम्पन्न करेगा क्योंकि परमशक्ति को जो अखिल ब्रह्माण्ड का संचालन करने वाली है किन्तु शून्य स्वरूप वाली है, इसका प्रस्तुतीकरण मंच पर सम्भव ही नहीं क्योंकि स्वरूप में विरोधाभास गुण जो विद्यमान है, अतः 'पुरुष' और 'पुरुषोत्तम' के मध्य जो संवाद होंगे उसमें पुरुष तो मूर्त दिखेगा किन्तु 'पुरुषोत्तम' नहीं वह मात्र वाणी से अपना अभिनय कर प्रेक्षकों के हृदय में सत्य की ज्योति जला उनके जीवन में प्रकाश भरने का अथक व प्रचुर प्रयास करेगा। यही तो 'अमृतोदयम्' रचना की सफलता होगी जब 'पुरुष' भी 'पुरुषोत्तम' में समाहित होकर मोक्ष प्राप्त कर लेगा और कह सकते हैं कि मोक्ष के अमृत का पान कर अमरत्व को प्राप्त करेगा।

'अमृतोदयम्' रचना का विषय चूँकि कठिन है इसलिए अधिक नाटकीय आडम्बर का स्वरूप न देकर इसे एक सुव्यवस्थित अभिनय–कौशल के माध्यम से मंचित कराना ही उपयुक्त है। इस प्रकार जब यह चक्षु–ग्राह्य होगा तो निश्चय इसमें समाहित भाव, विद्याएँ, ज्ञान सामान्य जन के हृदय में मजबूत पकड़ बना लेगी तथा जो स्मृतियों में सदा जीवित रहेगा।

आधुनिक सिनेमा में प्रतीकात्मक भावों को दिखाने का सफल प्रयास मिलता है। ऐसे नाट्यों के माध्यम से लोकप्रिय व सन्देशप्रद जीवन जीने की बुद्धि का विकास होता है, इसका उदाहरण नवीनतम सिनेमा 'भूतनाथ' फिल्म है जिसमें शरीर में स्थित आत्मा को चोट पहुँची है फिर भी आत्मस्वरूप अमूर्तमान का मानवीकरण कर उसमें जीवित भाव दिखाया गया है। जिसको देखकर बच्चा–बच्चा भी उस सिनेमा में छिपे हुए विषय को चक्षुमार्ग से ग्रहण कर अपने अन्तःकरण तक ले गया व नये ज्ञान को अर्जित करने में सफल बना।

उपर्युक्त प्रकार से यह कहना अतिशयोक्ति नहीं है कि आज प्रतीक नाटकों के माध्यम से हम दुरूहतम विद्या व सिद्धान्तों की शिक्षा सर्वसामान्य–जन को भी दृढ़ता से समझा सकते हैं, अतः प्रतीका–नाटकों की अभिनेयता पर शंका करना उचित नहीं अपितु व्यर्थ ही है।

नोट : 'अमृदोयम्' का मंचन कराने के लिए प्रौढ़कवित्व, परिपक्वशास्त्रीय ज्ञान, उच्च चिन्तन–शैली व दृढ़ कल्पनाशक्ति की आवश्यकता है।

प (क) नाटकं सप्रकरणमंको व्यायोग एव च।
भाणः समवकारश्च वीथी प्रहसनं डिमः।।
ईहामृगश्च विज्ञेयो दशमो नाट्यलक्षणे।
एतेषां लक्षणमहं व्याख्यास्याम्यनुपूर्वशः।। –नाट्यशास्त्र, 18/2–3

(ख) नाटकमथ प्रकरणं भाणव्यायोगसमवकारडिमाः।
ईहामृगांकवीथ्यः प्रहसनमिति रूपकाणि दश।। – साहित्यदर्पण, 6/3

(ग) अभिनेय नाटकं, प्रकरणं, प्रहसनं अंकः, व्यायोगः भाणः।
समवकारः, वीथी, डिमः, ईहामृगश्चेति दशैतानि रूपकाणि।। – नाटकलक्षणरत्नकोश, पृ. 2

(घ) नाटकं सप्रकरणं प्रहसनं डिमः।
व्यायोग समवकारौ वीथ्यंकेहामृगाः इति।। –दशरूपक, 1/11

(ङ) दशधैवेति मुनिना तद्भेदनियमः कृतः। – भावप्रकाशन, 7/2

पप भरतमुनि – साहित्यशास्त्र के आदि आचार्य, पंचम अध्याय, पृ. 96

पपप (क) आंगिको वाचिकश्चैव ह्याहार्यः सात्त्विकस्तथा।
ज्ञेयस्त्वाभिनयो विप्राः चतुर्धा परिकल्पितः।। –नाट्यशास्त्र, 8/9

(ख) अभिमुख्यं नयन्नर्थान् विज्ञेयोऽभिनयो बुधैः।
चतुर्धा सम्भव सत्त्ववांगाहरणाश्रयः।। –अग्निपुराण, 342/1

(ग) वाचिकश्चतथाहार्यस्त्वांगिकस्सात्त्विकस्तथा।
चतुष्प्रकारोऽभिनयः।। – विष्णुपुराण, 3/27/11

(घ) आंगिको वाचिकस्तद्वदाहार्यः सात्त्विकोऽपर।। –अभिनयदर्पण, 38

(ङ) भवेदभिनयोऽवस्थानुकारकः स चतुर्विधः। –नाट्यदर्पण, पृ. 150

पअ (क) भरत और भारतीय नाट्यकला, पृ. 347

(ख) आंगिकः शरीराम्भः। –अग्निपुराण, 342/2

(ग) आंगिकोऽङ्गैर्निदर्शितः। –अभिनयदर्पण, 39

(घ) आंगिकोऽङ्गैर्दर्शितो मतः। –संगीतरत्नाकर, 7/2

(ङ) अंगानिप्रयोजनं हेत्योऽस्येत्यांगिकाः। –नाट्यदर्पण, तृतीय विवके, पृ. 151

अ (क) वाचिकाऽभिनयोवाचां यथाभावमनुक्रिया। –नाट्यदर्पण, 3/50

(ख) तथा च कवयः सक्रोधं............यथाभावमनुवदतोऽनुवाद एव न वाचिककोऽभिनय इति। –नाट्यदर्पण, पृ. 275

अप (क) नाट्यशास्त्र, सप्तम अध्याय, पृ. 313

(ख) संस्कृत–नाट्य–कोश, पृ. 549

(ग) नाट्यदर्पण, पृ. 151

(घ) दशरूपक, अवलोकवृत्ति, 4/5

(ङ) साहित्यदर्पण, 3/134

अपप (क) नाट्यदर्पण, 7/95

(ख) साहित्यदर्पण, 3/135–136

(ग) अभिनयदर्पण, पृ. 41

(घ) नाट्यदर्पण, पृ. 174

(ङ) दशरूपक, 4/5–6

अपपप अव्यक्तरूपं सत्त्वं हि विज्ञेयं भावसंश्रयम्।
यथास्थानरसोपेतं रोमांचास्रादिभिर्गुणैः।। –नाट्यशास्त्र, 22/3

पग आहार्याभिनयो नामज्ञेयो नेपथ्यजविधिः।। –नाट्यशास्त्र, 21/3

ग नाट्यशास्त्र और अभिनयकला, पृ. 119

गप (क) नाट्यशास्त्र में आंगिक अभिनय, पृ. 32

(ख) आहारो हारकेयूरवेषादिभिरलंकृतः।। –अभिनयदर्पण, 40

(ग) वर्णाद्यनुक्रियाऽऽहार्यः वाह्यवस्तुनिमित्तकः।। –नाट्यशास्त्र, 21/3

गपप अयमहं भोः क्षेत्रज्ञनगरवासी मूलमस्मि सर्वस्यारम्भस्य रागो नाम कामरूपो नटः। तस्य ममामृतोदयं नाम नाटकमभिनिनीषतः पूर्वपरिगृहीतभोगभूमिकापरिहारेण विविक्तवेषपरिग्रहमूरीकुर्वन्तु भावमिश्राः। –अमृतोदयम्, प्रथम अंक, पृ. 10–11

गपपप अरे लम्पट पुराणनट, किमद्यापि नटसि। पश्य

तावदेकधात्रिधैकविंशतिधाशतसहस्रधाव्यूहितविग्रहेण

..............विरागेरणाक्रान्तास्तव विषयाः इति।......................न खलुममेदानीं कुटुम्बमवलम्बनाय तथा हि।

न खलु विघटिताः पुनर्घटन्ते न च घटिताः स्थिरसंगतं श्रयन्ते।

पिपतिषुमवशं रूजन्ति वंश्यास्तटतरूमाप इवापगागणस्य।।

प्रतिगृहमतिथिर्गृहीतदण्डो धृतजगदण्डकमण्डलुप्रकाण्डः।

भुवनभरणपात्रमात्रशेषं मसृणामिदं जगदत्ति कालभिक्षुः।। –अमृतोदयम्, 1/7–8, पृ. 11–13

गपअ अमृतोदयम्, प्रथम अंक, (श्रुति–आन्वीक्षिकी संवाद), पृ. 42–51

गअ अमृतोदयम्, चतुर्थ अंक – आत्मदर्शनं, पृ. 147–229

ISSN : 2349-8943

ভরতের নাট্যশাস্ত্র

শ্রী বনমালী পাল
অবসর প্রাপ্ত সহযোগী অধ্যাপক, সংস্কৃত বিভাগ
টি,ডি,ভি মহাবিদ্যালয়, রাণীগঞ্জ

গঙ্গার উৎসমুখ দর্শন ইচ্ছায় সদলবলে ভ্রমণকালে এক অতিকায় মহীরুহের দর্শন পাইয়াছিলাম।গগনচুম্বী সেই মহাবৃক্ষের দর্শনে স্তব্ধ হইয়াছিলাম।তাহার প্রসার পরিমাপ করিতে গিয়া দশজন হাত ধরাধরি করিয়া কোনোক্রমে তাহাকে বেষ্টন করিতে সক্ষম হই।

ভরতের নাট্যশাস্ত্র বিষয়ে আলোচনাকালে সেই বৃক্ষরাজের স্মৃতি মানসপটে উদিত হইল। বিষয়বস্তুর বৈচিত্রে, বিশালতায় এবং সূক্ষ্মতায়, শৈল্পিক উতকর্ষের অনুধ্যানে সমৃদ্ধ এই মহা গ্রন্থখানি ঠিক কয়জন তৎতৎ বিষয়ে বিদগ্ধজন গ্রন্থখানির সম্যক আলোচনা, বিস্তার, ব্যাখ্যানমূলক উপস্থাপনা এবং প্রয়োগ সুষ্ঠুভাবে সম্পন্ন করিতে পারিবেন তাহা এক কথায় বলা সম্ভব নহে।

গ্রন্থখানির বিষয় বস্তুর সংক্ষেপ্তঃ উল্লেখের আগে বলা প্রয়োজন 'নাট্যশাস্ত্র' বলিতে ঠিক কোন গ্রন্থটিকে বোঝায়। মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয় তিনখানি সংস্করনের উল্লেখ করিয়াছেন

১) ১৮৯৪ খৃশটাব্দে প্রকাশিত কাব্যমালা সংস্করন

২) চৌখাম্বা সংস্করন

৩) ১৯২৬ গাইকোয়াড় ওরিয়েন্টাল সিরিজে ছাপা সংস্করন

হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর মতে "...গাইকোয়ারের বই" পুঁথি দেখিয়া ছাপা হইতেছে। তাহার সঙ্গে টীকার পাঠও আছে...গাইকোয়ারের নাট্যশাস্ত্র বাহির হওয়ায় বুঝিবার সুবিধা হইয়াছে। পাঠ সম্বন্ধে সন্দেহ নাই। টীকাও ভালো। কিন্তু টীকা[1] অভিনবগুপ্তের লেখা,বড় গাঢ়"। তাঁর মতানুসারে গাইকোয়ার ওরিইয়েন্টাল সিরিজ প্রকাশিত সংস্করনটি-ই বিদগ্ধ সংস্করন(critical edition) রূপে গ্রাহ্য।

"ভরত নাট্যশাস্ত্র নামক গ্রন্থখানি সঙ্গীত নৃত্য ও নাট্যশাস্ত্রের সর্বাপেক্ষা পুরাতন গ্রন্থ"[2], ইহা অধিকাংশ বিদগ্ধজন-ই মানিয়া লইয়াছেন। বাল্মীকি রামায়ণ হইতে জানিতে পারি রামায়ণের কিছু অংশ অভিনয়োপযোগী করিয়া তিনি তৌর্যত্রিক শাস্ত্রকার ভরতের হাতে সমর্পন করেন। ইহা মানিয়া লইলে আচার্য্য ভরতকে বাল্মীকির সমসাময়িক মানিতে হয়। তবে এ বিষয়ে ভিন্ন মতাবলম্বীও সংখ্যায় কম নহেন।

'ভরত' নামেরও নানা বিকল্প দেখা যায়, যথা- আদিভরত[3], বৃদ্ধভরত, নন্দিভরত, মাতঙ্গভরত,অর্জুনভরত প্রভৃতি। অনুরূপভাবে নানা ব্যক্তি রচিত নানা নাট্যশাস্ত্রেরও উল্লেখ পাওয়া যায়, যথা রাঘবভট্ট অভিজ্ঞান শকুন্তলার টীকায় মাতৃগুপ্তের[4] নাট্য সম্বন্ধীয় রচনার উল্লেখ করেছেন। গ্রন্থটি উপলব্ধ না হইলেও নানা উদ্ধৃতি হয়তে ইহা যে ভরতের নাট্যশাস্ত্রের ব্যাখ্যা তাহা বিদ্বজ্জন মানিয়া লইয়াছেন। 'নাট্যলোচন' এরূপ আরও একটি গন্থ- নাট্যশাস্ত্রের কয়েকটি সংস্করনে এগুলি স্থানলাভ করিয়াছে। লক্ষ্মণভাস্কর রচিত গ্রন্থ 'মতঙ্গভারতম' নাট্য বিষয়ক আলোচনা। অর্জুন রচিত নাট্যশাস্ত্রের নাম 'অর্জুনভরতম'। আদিভরতের একখানা পুঁথি মহীশূর ওরিয়েন্টাল লাইব্রেরীতে পাওয়া যায়। ইহা ভিন্ন কোহল,কাশ্যপ ও দুর্গাশক্তির নামও পাওয়া যায়। এতন্মধ্যে কোহলকে নাট্যশাস্ত্রের শেষ অংশ রচনার কৃতিত্ব অর্পণ করা হয়।[5]

বিদগ্ধজন মনে করেন নাটক বিষয়ক যত গ্রন্থ পাওয়া যায় তাহাদের মধ্যে ভরত রচিত নাট্যশাস্ত্রই প্রাচীনতম এবং প্রামাণ্য।

এইগ্রন্থে ভরতের একশত পুত্রের কথা উল্লিখিত হইয়াছে[৬]। এদের মধ্যে কোহল, দন্তিল, অশ্মকূট, নখকূট প্রভৃতির নাম গ্রন্থে পাওয়া যায়। নন্দি/ নন্দিকেশ্বর, তুম্বুরু, সদাশিব, পদ্মভূ, দ্রোহুনী, ব্যাস, আঞ্জনেয় এদের উল্লেখ করেছেন শ্রীপাদ অভিনবগুপ্ত ও সারদাতনয় তাঁর 'ভাবপ্রকাশ' গ্রন্থে। সুবন্ধু নামক একজন তাঁর গ্রন্থে নাট্যকলা সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। ইনি 'বাসবদত্তা নামক গ্রন্থের রচয়িতা কি না এ বিষয়ে নিশ্চয় করা যায় না।

নাট্যশাস্ত্রকে পঞ্চমবেদ বলিয়া মান্যতা দেওয়া হইয়াছে। শার্ঙ্গধর নর্তনাধ্যায়ে বলিয়াছেন "নাট্যবেদং দদৌপূর্বং ভরতায় চতুর্মুখ"

নাট্যশাস্ত্রে আছে

সংকল্প্য ভ্যাবানেনং সর্ববেদমনুস্মরণ

নাট্যবেদঙ্গ ততশ্চক্রে চতুর্বেদাঙ্গ সম্ভবম্।

জগ্রাহ পাঠ্যমৃগবেদাৎ সামেভ্যোগীতমেবচ

যজুর্বেদাদ্ অভিনয়ান্ রসায়নথর্বনাদপি।।

শার্ঙ্গধরঃ

ঋগযজুসাম্বেদভ্যো বেদাশ্চাথর্বনঃ

পাঠ্যং চাভিয়ান্ গীতং রসান্ ক্রমাৎ সগৃহ্য পদ্মভূঃ।।

এই নাট্যবেদ উপবেদের মধ্যে গণিত। শাস্ত্রমতে

"সামস্যোপবেদো গন্ধর্ববেদঃ"

মল্লীনাথ বলেছেন "নাট্যবেদ এব গীতপ্রাধান্য বিবক্ষয়া গন্ধর্ববেদ উচ্যতে। অভিনয়প্রাধান্য বিবক্ষয়া তু নাট্যবেদ ইত্যুচ্যতে।।"

ভগবান পাণিনি প্রোক্ত নামলিঙ্গানুশাসন (অষ্টাধ্যায়ী), ভগবান পতঞ্জলিকৃত মহাভাষ্য এবং কাত্যায়ন বা বররুচিকৃত বার্ত্তিক এই তিন মিলিয়া ত্রিমুনি ব্যাকরণ এবং তদনুসারী পরবর্ত্তী অনুগামী প্রতিভাবান বৈয়াকরণগণের টীকা-ভাষ্য-প্রদীপ প্রভৃতি যেরূপ অতি বিশাল পাণিনীয় ব্যাকরণ সাহিত্যের পরিধি নির্মান করিয়াছে। অনুরূপভাবে আচার্য্য ভরত প্রণীত নাট্যশাস্ত্র, কোহল কর্তৃক বিস্তৃত অংশ, নন্দিকেশ্বর কৃত গ্রন্থ ও

পরবর্তী খৃষ্টীয় চতুর্দশ শতাব্দী পর্যন্ত আবির্ভূত আলংকারিকগণের মিলিত প্রয়াসে যে বিশাল সাহিত্য সঞ্চিত হইয়াছে তাহা ভারতীয় প্রজ্ঞাভূমির কর্ষণজাত উৎকর্ষের মনুমেন্ট বা কৃষ্টির মহাসৌধ রূপেই পরিচিত। আসমুদ্রহিমাচল বিস্তৃত হিন্দু সংস্কৃতির পরিপূর্ণ ইতিহাস রচনা করিতে হইলে আচার্য্য ভরতের নাট্যশাস্ত্র উপাদানরূপে অতিশয় গুরুত্বপূর্ণ স্থানের অধিকারী। আলোচ্য প্রবন্ধকারের মতে তাহা প্রায় এক তৃতীয়াংশ অধিকার করিয়া আছে।

খৃষ্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দী হইতে সংস্কৃত সাহিত্যের শেষ আলংকারিক পর্য্যন্ত কেহই নাট্যশাস্ত্রে ইহার প্রভাব অস্বীকার করিতে পারেন নাই। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত রস সূত্রটি নাট্যতত্ত্ব সম্পর্কে হইলেও কাব্যের ক্ষেত্রেও ইহা সমভাবে প্রযুক্ত হয়। অন্যান্য বিষয় বাদ দিলেও কেবল নাট্যশাস্ত্রে রসসূত্রের উপস্থাপন হইতে শেষতম আলংকারিক পর্য্যন্ত সকলেই নিজ প্রজ্ঞা প্রতিষ্ঠার নিমিত্ত সূত্রটির ব্যাখ্যায় আপন আপন সামর্থ্য অনুসারে সচেষ্ট হইয়াছেন। কাব্যসাহিত্যের আস্বাদ্যমানতার প্রসঙ্গে কেহই 'রস'-কে অস্বীকার করিতে পারেন নাই। তবে তাহাকে ব্যাখ্যা করিতে গিয়া কাব্যের উপাদানভূত শব্দ ও অর্থের নানা ব্যাপারকে নানাভাবে বর্ণনা করিয়াছেন।

রসকে কেহ বলিয়াছেন 'চমৎকারিত্ব'। ভামহ বক্রোক্তিকেই চমৎকারিত্বের উৎস বলিয়াছেন। বিপরীতটিকে তিনি 'বার্ত্তা'[7] বলিয়াছেন। 'সৈসা সর্বৈব বক্রোক্তি' - কুন্তক বক্রোক্তিকে অবলম্বন করিয়া 'বক্রোক্তিজীবিত' গ্রন্থ রচনা করিয়া খ্যাতিলাভ করিয়াছেন।পরবর্ত্তীকালে মহিমভট্ট[৪] তাঁর 'ব্যাক্তিবিবেক' গ্রন্থে অনুমানকেই রসোপলব্ধির কারণ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন।

অন্যান্য আলংকারিকগণের মধ্যে ভট্ট লোল্লট কৃত উৎপত্তিবাদ, শঙ্কুকপ্রোক্ত অনুমিতিবাদ, ভট্টনায়ক[9] প্রতিষ্ঠিত ভুক্তিবাদ এবং অভিনবগুপ্তকৃত অভিব্যক্তিবাদ ক্রমপরিণতিতে নাট্যশাস্ত্রোল্লিখিত রসসূত্রের ব্যাখ্যায় চরম উতকর্ষ লাভ করিয়াছে। রসতত্ত্বের শরীর ও

মনোবৃত্তিয় ব্যাখ্যা (psychosomatic) যাহা পরবর্তীকালে ইয়ুরোপীয় মনঃস্তাত্বিক ও দার্শনিক ম্যাক ডুগাল এবং বার্কলে কথিত 'সাব্জেক্টিভ আইডিয়ালিজম্'-এর দ্বারা সমর্থিত ও পুষ্ট হইয়াছে।

আচার্য্য বামন নাট্যবিষয়ে (নিবদ্ধকাব্য) আলোচনা প্রসঙ্গে 'সন্দর্ভেষু দশরূপকং শ্রেয়ঃ' সূত্রে দশরূপককেই মান্যতা প্রদর্শন করিয়াছেন। ধনঞ্জয় ভরতের নাট্যশাস্ত্রের প্রামান্যতা মানিয়া দশরূপক গ্রন্থ রচনা করেন (দশম শতাব্দী)। কলিঙ্গের প্রখ্যাত বিদ্বান আলঙ্কারিক বিশ্বনাথ কবিরাজ (চতুর্দশ শতাব্দী) তাঁর 'সাহিত্যদর্পন' গ্রন্থে কাব্য ও নাট্যতত্ত্ব সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করেন। ষোড়শ শতাব্দীতে ভানুদত্ত 'রসমঞ্জরী' ও 'রসতরঙ্গিনী' গ্রন্থে রসভাব ও নায়ক নায়িকা সম্পর্কে আলোচনা করিয়াছেন। সমকালে প্রখ্যাত ভক্ত ও বিদ্বান শ্রীরূপ গোস্বামী তাঁর 'উজ্জলনীলমণি' গ্রন্থে রস ও ভাব বিষয়ক আতি বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছেন।[10]

প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ করা যাইতে পারে সাহিত্য সমালোচনার দুইটি বিশিষ্ট ধারার কথা। একটি প্রাচ্য ও অন্যটি পাশ্চাত্য। প্রাচ্যমতে সহৃদয়[11] ইঁহারা কবিকে নিরঙ্কুশ মানিয়াছেন। "নিরঙ্কুশঃ হি কবয়ঃ"। নানা নামে ইঁহারা পরিচিত। সহৃদয়, সুমনস, প্রেক্ষক, প্রাশ্নিক, ভাবুক, বুধ প্রভৃতি। কবির সাথে ইঁহাদেরভক্তি ভালোবাসার সম্পর্ক এবং সেটি এতই গভীর যে কবিরা অসম্ভব বা বাস্তব বিরোধী কিছু বলিলেও তাহাও শিরোধার্য্য করেন। খুব বেশী অবাস্তব বোধ হইলে তাহাকে 'কবিসমর' বলিয়া ছাড়পত্র দিয়াছেন।

পাশ্চাত্য সমালোচনা ইহার বিপরীত পথ ধরিয়া চলিয়াছে। সমালোচক কবির বক্তব্যকে টাকা আনা পয়সার কষ্টিপাথরে কষিয়া লইতে চান- প্রশ্ন যেন হারজিতের। পাশ্চাত্য সমালোচক চান না ঠকিয়া যাইতে। এইজন্য পাশ্চাত্য কবি ও সমালোচক পরস্পর যুযুধান দুই গোষ্ঠী। ইঁহাদের প্রভাবে সংক্রামিত হইয়া প্রাচ্যের অনেক বিদ্বান অনুরূপ সাহিত্য সমালোচনায় প্রসিদ্ধ হইয়াছেন। ভরতের নাট্যশাস্ত্রের

সমালোচনায় একথা অধিক সত্য। মহামতি রাজশেখর কবিত্বশক্তিকে কারয়িত্রী ও সমালোচক রসিকের শক্তিকে ভারয়িত্রী প্রতিভা বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন[12]।

নাট্যশাস্ত্রের প্রাচ্যদেশীয় আলোচকদের মধ্যে বিশ্লেষাত্মক আলোচনা করিয়াছেন শ্রী অমূল্যচরণ বিদ্যাভূষণ[13]। তাঁহার ১। আদি নাট্যশাস্ত্র ২।ভারতীয় নাটকের গোড়ার কথা ৩। ভারতীয় নাট্যশালার গোড়ার কথা- এই তিন প্রবন্ধে ততকালে প্রাপ্তব্য দেশী-বিদেশী বিভিন্ন ভাষায় যাবতীয় উপাদান, কোনোটিকেও পরিত্যাগ না করিয়া, পর্য্যালোচনা করিয়াছেন। তাঁহার মত দেশী-বিদেশী বহু (২৬টি) ভাষাবিদ বহুবিষয় নিষ্ণাত ব্যাক্তির পক্ষেই এইরূপ উচ্চাঙ্গের বিশ্লেষণ সম্ভব। তাঁহার জ্ঞানের গভীরতা, পর্যবেক্ষণ ও বিশ্লেষণ ক্ষমতা, যুক্তি এবং তথ্যনিষ্ঠা এতাবৎ কাল পর্যন্ত দেশী বিদেশী পণ্ডিতগণের মধ্যে কেহই অতিক্রম করিতে পারেন নাই।

সমকালীন ব্যক্তিত্ব মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয়ের 'ভরতের নাট্যশাস্ত্র'[14] প্রবন্ধে অতীব সহজবোধ্য ভাষায় নাট্যশাস্ত্রের মত গম্ভীর বিষয়কে প্রাঞ্জল করিয়াছেন। তাঁহাতে রাজশেখর প্রোক্ত ভারয়িত্রী প্রতিভার চরমোতকর্ষ প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে।

প্রাতঃস্মরণীয় অধ্যাপকপ্রবর অশোকনাথ শাস্ত্রী মহাশয় ও 'ভারতীয় নাট্যশাস্ত্রের গোড়ার কথা' 'নাট্যশালার গোড়ার কথা' নামক দুই প্রবন্ধে প্রাচ্য ঐতিহ্যানুসারী বিশ্লেষণ ও বর্ণনা করিয়াছেন। শ্রী রাজ্যেশ্বর মিত্র মহাশয় 'তাণ্ডব' প্রবন্ধে বিশেষ বিশ্লেষণী ক্ষমতার স্বাক্ষর রাখিয়াছেন। পদ্ম পুরস্কার প্রাপ্ত প্রখ্যাত নৃত্যশিল্পী ও সাধিকা শ্রীমতি গায়ত্রী দেবী চট্টোপাধ্যায় তাঁর প্রবন্ধ 'করণ ও অঙ্গহার' -এ তাঁহার অনুভব ও উপলব্ধি মনোজ্ঞভাবে উপস্থাপন করিয়াছেন।

এতভিন্ন সংস্কৃত রসশাস্ত্র (poetics) যেসব মহামনিষী আলোচনা করিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে মঃ সঃ পি ভি কাণে তাঁর 'History of Poetics' গ্রন্থে এবং এস্ কে দে তাঁর 'History of Sanskrit Poetics' গ্রন্থে নাট্যশাস্ত্র সমকপর্কে বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছেন। মহামহোপাধ্যায় গোপীনাথ কবিরাজ তাঁর 'সাহিত্য বিচিন্তা' গ্রন্থে 'সৌন্দর্য ও রস' নামক রচনায়, প্রেমচাঁদ রায়চাঁদ পুরস্কার প্রাপ্ত অধ্যাপক শ্রী বিষ্ণুপদ ভট্টাচার্য ও ডঃ রমারঞ্জন মুখোপাধ্যায় রসসূত্রের ব্যাখ্যায় তাঁদের প্র□ার প্রতিষ্ঠা করিয়াছেন।

নাট্যশাস্ত্রের বিষয়বস্তুঃ

ষটত্রিংশ অধ্যায়ে বিভক্ত নাট্যশাস্ত্র গ্রন্থখানি (মতান্তরে সপ্তত্রিংশ)। নাটক ও নাট্য বিষয়ক গ্রন্থখানিতে নাট্যসংক্রান্ত যাবতীয় বিষয় বিস্তৃত ভাবে উপনিবদ্ধ হইয়াছে। বিষয় বিভাজন নিম্নরূপ—

প্রথম অধ্যায়ঃ (১২৯টি কারিকা) নাট্যের উৎপত্তি বিষয়ক ঐশ্বরিক মতবাদ।

দ্বিতীয় অধ্যায়ঃ (১০৮টি কারিকা) রঙ্গালয় সংক্রান্ত বিষয় রঙ্গপূজা, ত্রিবিধ রঙ্গালয় – বিকৃষ্ট, চতুরস্র ও ত্রস্য এবং তৎ সংক্রান্ত বিষয় বিস্তার।

তৃতীয় অধ্যায়ঃ (১০১টি কারিকা) কিরূপ গুণ সম্পন্ন ব্যাক্তি নাট্যাচার্য্য হইবেন এবং রঙ্গালয় প্রতিষ্ঠা করার নিমিত্ত কর্তব্য আচার অনুষ্ঠান বর্ণনা।

চতুর্থ অধ্যায়ঃ (৩২৯টি কারিকা) ভরতকর্তৃক 'অমৃতমন্থন' ও 'ত্রিপুরদাহ' নামক নাট্যর অভিনয়। তণ্ডুকর্তৃক উদ্ভাবিত কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীত সহযোগে যে নৃত্য তা তাণ্ডব নামে অভিহিত, পরিশেষে কোন কোন স্থলে নৃত্য প্রযুক্ত হইবে না ও বাদ্যবিধি ও নিষেধের উল্লেখ।

পঞ্চম অধ্যায়ঃ (১৭৯টি কারিকা) পুর্বরঙ্গ বিধান। পূর্বরংগ ও তার অঙ্গ সমূহ আলোচিত হইয়াছে।

ষষ্ঠ অধ্যায়[15] (গদ্যাংশ ও ৮৩ কারিকা) অধ্যায়ের নাম 'রসবিকল্প'। সর্বাধিক চর্চিত ও গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায়। নাট্যবিষয়টি বিশাল এবং অনন্ত। ইহার অন্তে পৌঁছানো অসম্ভব।

ন শক্যমিহনাট্যস্যগন্তুমন্তং কথঞ্চন।
কস্মাত বহুত্বাদ জ্ঞানানাং শিল্পানাং চাপ্যন্ততঃ।
একস্যাপি নবৈশক্যমন্তং জ্ঞানার্ণবস্যাহি।
গন্তু কিমূতসর্বেষাং জ্ঞানানামর্থতত্ত্বঃ।।

উল্লিখিত রসসূত্রটি হল - "তত্র রসানেব তাবদাদাবভিধাস্যামঃ।। ন হি রসাদৃতে কশ্চিদপ্যর্থঃ প্রবর্ততে। তত্র বিভাবানুভাবব্যভিচারিসংযোগাদ্রসনিম্পত্তি কোবা দৃষ্টান্ত ইতি চেৎ উচ্যতে যথা নানা ব্যঞ্জনৌষধিদ্রব্যসংযোগাদ্রসনিম্পত্তি তথা নানা ভাবোপগমাদ্রসনিম্পত্তিঃ। যাথাহি গুড়াদিভিদ্রব্যৈর্ব্যাঞ্জনৈরোষধিভিশ্চ ষড় রসা নির্বত্তন্তে এবং নানা ভাবোপহিতাঽপি স্থায়িনো ভাবাঃ রসত্বমাপ্নুবন্তি।। অত্রাহ রসঃ ইতি কঃ পদার্থঃ? উচ্যতে আস্বাদ্যত্বাৎ। কথম আস্বাদ্যতে রসঃ? অত্রচ্যোতে যথাহি নানাব্যাঞ্জনসঙ্গস্কৃতমন্নং ভুঞ্জানা রসানামাস্বাদয়ন্তি সুমনসঃ পুরুষাঃ হর্ষাদীংশ্চাপ্যাধিগচ্ছন্তি তথা নানাভাবাভিনয় ব্যাঞ্জিতান বাগঙ্গসত্ত্বোপেতান স্থায়ীভাবানাস্বাদয়ন্তি সুমনসঃ প্রেক্ষকাঃ হর্ষাদীশ্চাধিগচ্ছন্তি তস্মান নাট্যরসঃ ইতি ব্যাখ্যাত।।"[16]

-- গদ্যে রচিত এই অংশ সম্পর্কে নানা বিজ্ঞজন নানা মতপ্রকাশ করিয়াছেন। মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী "এটি কোনো নটসূত্রের অংশ। পানিণীর অষ্টাধ্যায়ী গ্রন্থে দুইখানি নটসূত্রের উল্লেখ করিয়াছেন। একশ্রেণীর নাম 'প্রোক্ত' – যাহার কোনো নির্দিষ্ট ব্যাক্তির নামে অভিহিত নয়। অপরটি হইল 'কৃত' কবি স্বয়ং রচনা করলে বা রচনাকর্তার নাম উল্লেখ থাকিলে তাহা 'কৃত' পর্য্যায়ভুক্ত"। শাস্ত্রীমহাশয় নাট্যশাস্ত্রে রসসূত্র গদ্যে রচিত প্রোক্ত শ্রেণীর বিবেচনা করিয়াছেন। ইহারই ব্যাখ্যা শ্রীপাদ অভিনবগুপ্তের 'অভিব্যক্তিবাদ'-এ বিশ্রান্তি লাভ করিয়াছে।

সপ্তম অধ্যায়ের (১২৫ কারিকা) নাম 'ভাবব্যঞ্জক'। এই অধ্যায়ে ভাব নামের তাৎপর্য, ভাবের সংজ্ঞা, বিভাব, অনুভাব সমূহের অর্থ এবং কিরূপে তাহা অভিনেয়—সূক্ষাতিসূক্ষরূপে বর্ণনা করিয়াছেন।[17]

অষ্টম অধ্যায় (১৭৩ কারিকা) অভিনয় শব্দের অর্থ, চারিপ্রকার অভিনয়ে[18] অঙ্গ প্রত্যঙ্গের সঞ্চালন। চক্ষু তারার ক্রিয়া, অক্ষিপুট, ভ্রূ। অধর, চিবুক, ওষ্ঠ, মুখরাগ ও তাহার প্রয়োগ ব্যাখ্যা করিয়াছেন।

নবম অধ্যায় (২১০ কারিকা) আলোচিত হইয়াছে হস্তমুদ্রা বা হস্তাভিনয় ২৪টি অসংযুক্ত এবং ১৩টি সংযুক্ত মুদ্রার এবং নৃত্যহস্ত ২৭টি (মতান্তরে ৩১টি) – এগুলি নৃত্যের অংশ করণ ও অঙ্গহার প্রসঙ্গে প্রযোক্তব্য।

দশম অধ্যায় (৫৪ কারিকা), আলোচনা করা হইয়াছে শরীরাভিনয় প্রসঙ্গে। বক্ষ, পার্শ, উদর, কটি, জঙ্ঘা ও পাদদ্বয়ের সঞ্চালনবিধি উল্লিখিত হইয়াছে। জঙ্ঘা ও পাদদ্বয়ের বিশেষ গতিপ্রকারকে চারী বলা হয়।

একাদশ অধ্যায়ের (১০১ কারিকা), নাম চারীবিধান[19] বা পদসঞ্চালন পদ্ধতি। অঙ্গসমূহের নমনীয়তা ও দার্ঢ্য সম্পাদনের নিমিত্ত ব্যায়াম, অনুলেপন, মর্দন ও পৌষ্টিক আহার এবং যথোপযুক্ত ঔষধের প্রয়োগের কথা বলা হইয়াছে।

দ্বাদশ অধ্যায় (৬৮ কারিকা), নাম মণ্ডল বিধান। চারী থেকে উদ্ভূত চারি সংযুক্ত মন্দল, যুদ্ধ, অস্ত্রক্ষেপণ প্রভৃতির অভিনয়ে প্রযোজ্য। অঙ্গভঙ্গিমা বা যৌথ সঞ্চালনক্রিয়া।

ত্রয়োদশ অধ্যায়ের (২২৮ কারিকা) নাম গতিপ্রচার। উত্তম মধ্যম ও অধম বা শ্রেণীর পাত্র, রঙ্গমঞ্চে প্রবেশের পর শরীর বিন্যাস বা গতিভঙ্গীমা কিরূপে কর্তব্য তাহা বিস্তৃতভাবে বলা হইয়াছে। আরো বলা হইয়াছে প্রত্যেক পাত্রের উপবেশন এবং শয়ন ভঙ্গীমার অভিনয় পদ্ধতি।

চতুর্দশ অধ্যায় (৭১ কারিকা) – নাম প্রবৃত্তি ধর্মব্যাঞ্জক।। সমগ্র বিশ্বের সমস্ত বস্তুই নাট্যে প্রেক্ষক-এর বোধ্যরূপে উপস্থাপন করিতে হয়বে। এ নিমিত্ত নাট্যমণ্ডপকে ভিন্ন কক্ষায় বিভক্ত করিয়া এক এক স্থানে গৃহ, উদ্যান, মনোরম স্থান সমূহ বিভাগ এবং দেব মনুষ্য যক্ষ রাক্ষস পিশাচ ভূতগণ অপ্সরাগণ ব্রহ্মর্ষি প্রভৃতিগণের অবস্থান কক্ষা

নির্দেশ এবং ভিন্ন ভিন্ন দেশস্ত মান মানীর যথা প্রাচ্য, দাক্ষিণাত্য, আবন্তী ও পাঞ্চলী প্রভৃতিদের আচরণ, প্রকৃতি গতি ভঙ্গীমার অভিনয় পদ্ধতি বিস্তৃত করা হইয়াছে।

পঞ্চদশ অধ্যায় (১০৩ করিকা) ছন্দোবিভাগ। অভিনেতাদের বাচিক অভিনয় বিষয়ক আলোচনা। নাট্যবাক্যের গুরুত্ব। সংস্কৃত পাঠ্য স্বর, ব্যঞ্জন, শব্দের ব্যুতপত্তি, বর্ণের উচ্চারণ স্থান, চতুর্বিধ শব্দ- নাম , আখ্যাত, উপসুরগ, নিপাত, বর্ণের উচ্চারণে উচ্চাদি গ্রাম আলোচিত হইয়াছে।

ষোড়শ অধ্যায় (১৭২ কারিকা) ছন্দোবিচিতি, ছন্দ সংক্রান্ত নানা বিষয়ে পর্য্যালোচনা করা হইয়াছে। পরবর্তীকালে ছন্দশাস্ত্রকারগণ নাট্যশাস্ত্রের অভিমতকেই শ্রদ্ধার সঙ্গে স্মরণ করিয়াছেন। পিঙ্গলের সূত্রের পরে ইহাই সর্বাধিক প্রামাণ্য আলোচনা।

সপ্তদশ অধ্যায়-এর (১২১ কারিকা) নাম বাগাভিনয় 'অবস্থানুকৃতির্নাট্যম্' – লোক অবস্থার অনুকরণপূর্বক উপস্থাপনই নাট্য। এ বিষয়ে নট ও নটী হলেন "শিক্ষ্যাভ্যাসনিবর্তিত স্বকার্যপ্রকটনপর" অভিনেতা/ অভিনেত্রীর আবরণ ভূষণ প্রভৃতি ৩৬টি লক্ষণে বিভক্ত হয়েছে। প্রসঙ্গতঃ অলংকার দোষ ও গুণের বিষয়ে উল্লেখ করা হইয়াছে।

অষ্টাদশ অধ্যায় (৬১টি কারিকা) ভাষাবিধান নাট্যপ্রযুক্ত পাত্রপাত্রীর ভাষা, স্থান কাল পাত্ররূপ কিরূপ হইরে তাহার বিস্তৃত আলোচনা।

উনবিংশ অধ্যায় (৭৯ কারিকা) নাম 'কাকুস্বরব্যাঞ্জক' সম্বোধন প্রকারভেদ নাটকে উত্তম, মধ্যম ও নীচ ব্যাক্তিগণ সমান উৎ এবং হীন ব্যাক্তিকে কিভাবে সম্ভাষণ করবেন তা বলা হইয়াছে।

বিংশ অধ্যায় (১৫০ কারিকা) 'দশরূপবিধান'। এই অধ্যায়ে নাটকাদি দশটি রূপকের বিধি নাম ক্রিয়া ও প্রয়োগ বর্ণনা করা হইয়াছে

একবিংশ অধ্যায় (১২৯ কারিকা) সন্ধ্যাঙ্গ বিকল্প নাট্যের ইতিবৃত্ত বস্তু তার শরীর বলে উল্লিখিত। পাঁচটি সন্ধি দ্বারা ইহা বিভক্ত। মুখ

প্রতিমুখ গর্ভ বিমর্ষ ও উপসংহৃতি- পাঁচটি অবস্থা প্রারম্ভ প্রযত্ন প্রাপ্তাশ নিয়তাপ্তি ও ফলাগম এর সঙ্গে সম্পৃক্ত।

দ্বাবিংশ অধ্যায় (৬৫ কারিকা) 'বৃত্তি বিকল্প' সাত্বতী, কৈশিকী ও আরভটী বৃত্তর উদ্ভব ও প্রয়োগ বিস্তৃত করা হইয়াছে।[20]

ত্রয়োবিংশ অধ্যায় (২২২ কারিকা) 'আহার্য্যাভিনয়' বা সাজসজ্জার প্রয়োজনীয়তা। চারপ্রকার সজ্জা পুস্ত, অলংকার, অঙ্গরচনা ও সঞ্জীব। পোষাক পরিচ্ছদ রঞ্জনী ও অলংকার ব্যাতীত নাট্যের প্রয়োজনে যে সমস্ত কৃত্রিম বস্তু নির্মান করা হয় তা হল পুস্ত[21], কৃত্রিম সরোবর, পর্বত, বিমান যান, ঢাল তলোয়ার নির্যাস প্রভৃতি পুস্তকর্মের অন্তর্গত। আধুনিক যুগে সিনেমাতে যাহাকে 'সেট' সাজানো বলা হইয়া থাকে। অলংকার নানা প্রকার আবরিত কটক কুণ্ডল বলয় মুকুট প্রভৃতি[22]। নানা পাত্রকে যথোচিত নানা রঞ্জনীয় (রঙ) ও আভূষণ দ্বারা সজ্জিত করাকে অঙ্গরচনা বলা হয়। রঙ্গমঞ্চে প্রাণী প্রবেশ পদ্ধতিকে সঞ্জীব বলে। ইহা ভিন্ন নাটকে প্রেক্ষণীয় ও দর্শকদের মনোগ্রাহী করার নিমিত্ত প্রয়োজনীয় সমস্ত বিষয় পুস্তকর্মের অন্তর্গত।

চতুর্বিংশ অধ্যায় (৩২৮ কারিকা, বৃহত্তম অধ্যায়) সামান্যাভিনয়। ছয় প্রকার আঙ্গিক, বাচিক অ মাঞ্চিক এই ত্রিবিধ অভিনয়-ই সামান্যাভিনয়। মস্তক মুখ উদর কটি উরু জঙ্ঘা এগুলি দ্বারা যে সমানভাবে আভিনয় তাহাও সামান্যাভিনয়ের অন্তর্গত।[23]
স্ত্রী বিচিত্র ও তাহাদের প্রকার ভেদ, স্বভাব এবং প্রকৃতির কিরূপ অভিনয় কর্তব্য তাহাও বিস্তৃত হয়েছে।

পঞ্চবিংশ অধ্যায় (৭৯ কারিকা) বাহ্যোপচার- বৈশেষিক ও বৈশিকের লক্ষণ

বিশেষয়েৎ কলা সর্বাঃ যস্মাত্তস্মাদবৈশিকাঃ।
বেশোপচারতোবাঙপি বৈশিকঃ পরিকীর্ত্তিতঃ।।

যাঁহারা নানা কলা বিষয়ে পারদর্শী, সুদর্শন, রূপবান, চতুঃষষ্ঠী কলা ও কামশাস্ত্র বিষয়ে আগ্রহী-নাগরক ও নাগরিকা শ্রেণীর আচার

আচরণ ও গুণাবলী ও বৈশিষ্ট, নাট্যে প্রয়োগ ও পদ্ধতির কথা বলা হয়েছে।

ষড়বিংশধ্যায় (১২৯ কারিকা) চিত্রাভিনয়—

অঙ্গাভিনয়স্যেহ যো বিশেষঃ ক্বচিৎ ক্বচিৎ।
অনুক্ত উচ্যতে চিত্রং স চিত্রাভিনয়ঃ স্মৃতঃ।।

আঙ্গিক অভিনয়ের দ্বারা নাট্যে যেযে বিষয়ের অভিনয় পদ্ধতি পূর্বে বলা হয়নি তাই চিত্রাভিনয়। যথা রাত্রি দিবা, ঋতু, ভূমিস্থিত পদার্থ, মধ্যাহ্নে সূর্য, প্রীতকর পদার্থ, তীক্ষ্ণ পদার্থ, বিদ্যুৎ, উল্কাপাত, সংখ্যা প্রভৃতি বিচিত্র বিষয়কে অভিনয় দ্বারা উপস্থাপনের নিমিত্ত প্রযোজ্য নাট্য প্রয়োগে সিদ্ধিকামী ব্যাক্তি এগুলি সম্যক জেনে প্রয়োগ করলে সিদ্ধিলাভ করবেন।

সপ্তবিংশতি অধ্যায় (১০৪টি কারিকা) সিদ্ধিব্যাঞ্জক—নাট্যদর্শনে প্রেক্ষকদের নানাপ্রকার প্রতিক্রিয়া লক্ষ্য করা যায়। প্রেক্ষকগণের এই স্বতঃস্ফূর্ত আচরণ থেকে নাট্য প্রযোক্তারা তাঁদের প্রয়োগ সাফল্য অবগত হয়েন। ইহার বিপরীত দিকটি 'ঘাত' অর্থাৎ নাট্যপ্রয়োগে বাধা সৃষ্টি করে। এই ঘাত ত্রিবিধ। দৈব, আত্মোদ্ভূত ও পরোদ্ভূত। ঔতপাতিক ও দৈবঘাত আকস্মিক। দর্শকদের চিৎকার, ইটপাথর গোময় নিক্ষেপ, বিস্ফোট, উচ্চকোলাহল- এগুলি পরকৃত ঘাত। কুশীলবদের স্মৃতিভ্রংশ(বাচিক অভিনয় বিস্মরণ), অন্য চরিত্রের সংলাপ কথন, আঙ্গিক ও বাচিক স্খলন- এগুলি আত্মগত ঘাত বলে কথিত হয়েছে। মুকুট অলংকারের স্খলন ও সশব্দ পতন ও ঘাতরূপে উল্লিখিত। কয়েক প্রকার ঘাতকে প্রতিকারহীন বলা হইয়াছে।

সিদ্ধির ঘাতগুলি কিভাবে প্রতিকার করা সম্ভব আচার্য্য ভরতের সুতীক্ষ্ণ দৃষ্টি এবং উপদেশ আমাদের অদ্যপি হতবাক করে।

এ প্রসঙ্গে আরো একটি বিষয় আমাদের গোচরে আসে সেটি হল 'প্রাশ্নিক' শ্রেণীর প্রেক্ষক। অনুমান করা যায় এই শ্রেণী ছিলেন 'box office critic'। ইঁহারা খাতা কলমে নাট্যাভিনয়ের ত্রুটিগুলি লিখিয়া

ক্রমিক সঙ্খ্যার দ্বারা ঘাতের, অর্থাৎ নাটকের দুর্বল স্থানগুলি নির্দেশ করিয়া সেগুলি সংশোধন পূর্বক সর্বাংগ সুন্দর নাটক উপস্থাপনায় পরিচালকবৃন্দ সদা যত্নবান হইতেন। মহাকবি কালিদাসের 'অভিজ্ঞান শকুন্তল' নাটকে "আপারিতোষাদ্ বিদুষাম ন সাধুমন্যে প্রয়োগবিজ্ঞানম্। বলবদপি শিক্ষিতানামাত্মান্যপ্রত্যয়ং চেতং।।" তাহার প্রকৃষ্ট প্রমাণ।

উক্ত প্রাশ্নিক বা উপযুক্ত প্রেক্ষক (সহৃদয় রসজ্ঞ)- এর লক্ষণ ৫টি কারিকায় বিস্তৃত করিয়াছেন। মানসিকতার এবং রুচির বিচারে দর্শকদের দর্শকদের শ্রেণী বিভাগটি অদ্যপি ক্রিয়াশীল তাহাতে সন্দেহমাত্র নাই।

অষ্টবিংশতি অধ্যায় (১৫১ কারিকা) 'যন্ত্রসঙ্গীত বিধি'[24] - নাট্যাভিনয়ের সৌকর্য সম্পাদনে বাদ্যের প্রয়োগ সর্ব দেশে ও কালে সুপ্রসিদ্ধ। বর্তমানে ইহা আবহসঙ্গীত রূপে পরিচিত হইলেও নাট্যশাস্ত্রে কথিত বিষয়টি অতিবিস্তৃত। ইহা নাট্যশাস্ত্রকে ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রের আকর গ্রন্থের মর্যাদা দিয়েছে।

উণত্রিংশ অধ্যায়(১৫৬ কারিকা) 'তত বাদ্য' -- নানাপ্রকার ও অন্যান্য তারবাদ্য, বীণা শ্রেণীভুক্ত বাদ্যযন্ত্র তাহাদের বাদন পদ্ধতি ও নাট্য তৎপ্রয়োগ।

ত্রিংশ অধ্যায় (১৩ কারিকা) 'সুষির বাদ্য'-- ছিদ্রযুক্ত বংশনির্মিত বংশী প্রভৃতি। বংশীয় স্বরকে বীণা ও সরকাঠের সহায়ে বর্ধিত করিয়া নাটকে প্রয়োগ করার কথা বলা হয়েছে।

একত্রিংশ অধ্যায় (৮০ কারিকা) 'তালবাদ্য'- "তালো ঘনঃ ইতি প্রোক্ত কালাপাত লয়সমন্বিত"। ধাতুনির্মিত বাদ্যযন্ত্র। বাদ্যবাদনের কালবিভাগকে তাল বলা হয়। সঙ্গীত পরিচালক দণ্ড বা অঙ্গুলি সঞ্চালনে বাদক ও বাদ্যবৃন্দকে সঞ্চালিত প্রয়োগ পদ্ধতি বর্ণিত হইয়াছে।

দ্বাত্রিংশ অধ্যায় (৫২৫ কারিকা) - ধ্রুবাবিধান, সঙ্গীত বিষয়ক নির্দেশিকা। সংস্কৃত নাটক অভিনয়কালে দুই ঘটনার মধ্যবর্তি স্থানে দর্শকদের মনোযোগ ধরিয়া রাখার প্রয়জনে ছোটো ছোটো সম্পূরক

গীতানুষ্ঠান হইত। এই গীতগুলিকেই ধ্রুবা বলা হইত। পরবর্তী কালে ধ্রুবা গীতগুলি পূর্বরঙ্গেই সম্পাদিত হইত এরূপ অনুমান সঙ্গত।

ত্রয়ত্রিংশ অধ্যায় (৫০০ কারিকা) 'পুষ্করবাদ্য'-বাদ্যযন্ত্র ও যন্ত্রসঙ্গীত বিষয়ে বিস্তারিত বর্ণনা আছে বাদ্য বাদ্যনের কাল বিভাগকে তাল বলা যাইতে পারে। নাট্য ও সঙ্গীত পরিচালক, দণ্ড বা অঙ্গুলি সঞ্চলনে বাদক ও বাদ্যবৃন্দকে সঞ্চালিত করার প্রয়োগ পদ্ধতি বর্নিত হয়েছে। তত বাদ্য বা পুষ্কর বাদ্য বলতে চর্মাছহাদিত আবদ্ধ শ্রেণীর বাদ্যযন্ত্র মৃদঙ্গ, পণব, আনব, দর্দুর এদের উৎপত্তি ক্রম্বিকাশ বাদন পদ্ধতি ও নাট্য তাদের প্রয়োগ কৌশল বলা হইয়াছে।

চতুস্ত্রিংশ অধ্যায় (৯৯ কারিকা) 'প্রকৃতি বিচার'- ইহাতে নাটকীয় চরিত্রগুলির প্রধান লক্ষণ ও চার শ্রেণীর নায়ক উত্তম, মধ্যম ও আধম পুরুষ চরিত্রের এবং তুল্য নারীচরিত্রের বর্ণনা প্রদত্ত হইয়াছে। মিশ্রস্বভাবের চরিত্র চতুর্বিধ বিদূষক চরিত্র নায়ক নায়িকা অন্তঃপুরিকা প্রধানা মহিষী উচ্চবংশীয়া রাজপত্নী রাজার সাধারণ স্ত্রী উপপত্নী শিল্পকারিনী, নটী, অনুচারিকা প্রভৃতি বহুবিবিধ নারী চরিত্রের বৈশিষ্ট গুণাবলী ও তৎ ভূমিকার অভিনয় পদ্ধতির বিস্তৃত ভাবে বলা হইয়াছে।

পঞ্চত্রিংশ অধ্যায় (১০৯ কারিকা) 'ভূমিকা বিকাশ' 'কাস্টিং অফ ক্যারাক্টারস্' অর্থাৎ কোন চরিত্রে কীরূপ ব্যাক্তি মানানসই হইবেন তাহার নির্দেশনামা বলা যাইতে পারে। ক্ষেত্রবিশেষে পুরুষের ভূমিকায় নারী ও নারীর ভূমিকায় পুরুষ কিভাবে সাজসজ্জা ও প্রয়োগ করিবান তাহা বর্ণিত হইয়াছে।অতঃপর কয়েকটী নাট্য পাত্রের বর্ণনা প্রদত্ত হইয়াছে। সূত্রধর, তাহার লক্ষণ ও গুণাবলী, পারিপার্শ্বিকের লক্ষণ, নট নটী সূত্রধর ভাষ্যকার বিদুষক চেট গণিকা শকার নায়িকা ভরত প্রভৃতি লক্ষণ ও ভূমিকা বর্ণিত হইয়াছে।

ষট্ ত্রিংশ অধ্যায় (৮৩ কারিকা) এই অধ্যায়ের নাম 'নাট্যাবতরণ'। নাটকের উৎপত্তি সম্পর্কে ঐশ্বরিক মতবাদ, কীভাবে স্বর্গে জাত নাটক মর্তে বিস্তার লাভ করিল তার পৌরাণিক বর্ণনা বিধৃত

হইয়াছে। এখানে বলা হইয়াছে ভরতের বক্তব্যের পরবর্তী 'উত্তরতন্ত্র' কোহল বলিবেন। কোহল ও তাঁর সহায়কদের বর্ণনা এবং নাট্যশাস্ত্রের পাঠ, শ্রবন, অনুধ্যানের ফল উল্লেখ করা হইয়াছে-

"এবং নাট্যপ্রয়োগে বহুবিধিবিহিতং ধর্মশাস্ত্রপ্রণীতং।
ন প্রোক্তং যচ্চ লোকাদনুকৃতিকরণাৎ সাংবভাব্যং বিধিজ্ঞৈ।।"
"বানোচ্ছিষ্টং জগৎ সর্বং" -ইহা বাণভট্টের ক্ষেত্রে নিন্দা ও প্রশংসা উভয়ই সূচনা করে। কিন্তু নাট্যশাস্ত্রকারের উপরোক্ত উক্তি এবং
"ন তদ্ জ্ঞানম্, ন তচ্ছিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা।
ন স যোগো ন তৎ কর্ম নাট্যেওস্মিন যন্ন দৃশ্যতে"।।
-এই দুই কারিকার একত্র অনুধ্যান করিলে নাট্যবিষয় সর্বস্পর্শী ও সর্বাতিশয়ী এ বিষয়ে বিন্দুমাত্র সন্দেহ থাকে না। ভরত ইহার দ্বার অবারিত করিয়া নাটককে ত্রিলোক স্পর্শ করাইয়াছেন।

নাট্যশাস্ত্র অতি বিশাল গম্ভীর গ্রন্থ। নাট্য নৃত্য গীত ও বাদিত্র বিষয়ে প্রাচীনতম গ্রন্থ। পিঙ্গলের ছন্দসূত্রকে বাদ দিলে নাট্যশাস্ত্রকেই ছন্দবিষয়ে প্রাচীনতম উপলব্ধ গ্রন্থ বলা যাইতে পারে। অলংকার শাস্ত্রের ইতিহাসে নাট্যশাস্ত্রের ভূমিকা অনস্বীকার্য। ভৌগোলিক তথ্যও ইহাতে প্রচুর। নানা নদনদীর পর্বতমালার উল্লেখে বিশাল সাংস্কৃতিক ভারত কাশ্মীর হইতে কন্যাকুমারিকা ও গান্ধার হইতে ব্রহ্মদেশ পর্যন্ত ইহার বিস্তার মানসচক্ষে উদ্ভাসিত হয়। বেশভূষা ভাষা রীতিনীতি উচ্চারণভঙ্গীমা, চিত্রবিদ্যা, চারুকলা মনোবিদ্যা যৌনজীবন, সংস্কৃতিক, নাগরিক ও গ্রাম্য জীবন সমস্তই অখণ্ড ভাবে চিত্রকল্প রূপে উদ্ভাসিত হইয়াছে।

নানা জাতি উপজাতির আচার আচরণ, বেশভূষার বর্ণনায় নৃতাত্বিক উপাদানও প্রভূত পরিমাণে লভ্য।

ভাষাতাত্বিক বিচারে ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রান্তে সংস্কৃতের বিবিধ উচ্চারণ, নানা প্রকার প্রাকৃত ও অন্যান্য লোকভাষারও একটি বিশাল ভাণ্ডার বললে অত্যুক্তি হয়না। নাট্যশাস্ত্র আসেতুহিমাচল মহাভারতের মহাকোষ।

এই কারণে একটি বিষয়ে খেদ থাকিয়া যায়। সারস্বত সাধনার ক্ষেত্রে মুষ্টিমেয় কয়েকজন বিদগ্ধ ব্যাক্তিকে বাদ দিলে নাট্যশাস্ত্রের পূর্নাংগ আলোচনা এখনো অসম্পূর্ণ রহিয়াছে। ইংরাজি ভাষায় এম.আর.কবি সঙ্কলিত 'ভারতকোষ' নামক একটি সঙ্কলন গ্রন্থ এবং ভি রাঘবন কৃত ইহার একটি পরিমার্জিত সংস্করণ এবং পুণে থেকে ১৯৭৫ সালে প্রকাশিত 'ভরত নাট্য মঞ্জরী' -এই দুইটি ভিন্ন এই বিষয়ে পুস্তক উপলভ্য নয়। নাট্যশাস্ত্রের উপর একখানি মহাকোষ এবং বিদগ্ধ সংস্করণ প্রয়োজন। 'বঙ্গীয় শব্দকোষ' পণ্ডিত হরিচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের ৩৮ বৎসরের একক অমানুষিক প্রয়াসে রচিত হইয়াছে। নাট্যশাস্ত্রের বিদগ্ধ সংস্করণ সমেত মহাকোষ কোনো এক ব্যক্তির পক্ষে রচনা করা সম্ভব নহে। বিশ্ববিদ্যালয় স্তরে সামূহিক প্রয়াসে তাহা সম্ভব হইতে পারে।

---

1 অভিনবগুপ্ত রচিত নাট্যশাস্ত্রের টীকার নাম 'নাট্যবেদবিবৃত্তি' সঙ্গীতরত্নাকরেও এটিকে নাট্যবেদবিবৃত্তি বলেই উল্লেখ করা হইয়াছে।

2 অমূল্যচরণ বিদ্যাভূষণ- 'আদিনাট্যশাস্ত্র'

3 আদিভরত সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা আছে 'The problem of Bharata and Adibharata', S.K. Dey, Some Problems of Sanskrit Poetics

4 অর্থদ্যোতনিকা টীকায়

5 শেষমুত্তরতন্ত্রেণ কোহলঃ কথয়িষ্যতি" ৬১/৩৬

6 অভিনেতাদের সাধারণ নাম 'ভরতপুত্র' বা 'ভরতশিষ্য'। নাটকের শেষে যে আশীর্বাদবাক্য থাকে তাহা 'ভরতবাক্য' রূপে উল্লিখিত

7 গতেঽস্তমর্ক ভাতি ইন্দুঃ যান্তিবাসায় পক্ষিণঃ।
ইত্যেবমাদি কিং কাব্যম্ বার্তামেনেম্ প্রচক্ষতে।। - ভামহ কাব্যালংকার

8 "কতবিদগধজন রস অনুমানই অনুভবী কাঁহক ন পেখ/ বিদ্যাপতি কহে হৃদয় জুড়াতে লাখে না মিলিল এক।" - রস স্বয়ং অনুভবগম্য। অন্যের সুখ অনুমান করিয়া কেহ আনন্দ অনুভব করিতে পারেনা- ইহা প্রত্যক্ষসিদ্ধ। বিদ্যাপতির পদে মহিমভট্টের সিদ্ধান্ত অপদস্থ হইয়াছে।

9 ভট্টলোল্লটের উৎপত্তিবাদ- সাংখ্য ও যোগদর্শনের উপর ভিত্তি করে, শ্রীশঙ্কুকের অনুমিতিবাদ- ন্যায়দর্শন নির্ভর, ভট্টনায়কের ভুক্তিবাদ সাংখ্যদর্শনের অনুসরণে, অভিনবগুপ্তপাদের অভিব্যক্তিবাদ বেদান্ত দর্শনানুসারী।

10 নাট্যশাস্ত্র ও সংশ্লিষ্ট গ্রন্থসমূহ- 'অভিনয় দর্পণ' নন্দিকেশ্বর, 'দশরূপক' ধনঞ্জয়, 'নাটক চন্দ্রিকা' শ্রীরূপ গোস্বামী, 'নাট্যদর্পন' রামচন্দ্র গুণচন্দ্র, 'ভাবপ্রকাশন' শারদাতনয়, রসার্ণব সুধাকর' শিঙ্গভূপাল, 'সঙ্গীতরত্নাকর' শার্ঙ্গদেব, 'সাহিত্যদর্পন' বিশ্বনাথ কবিরাজ

11 যেষাম কাব্যানুশীলনাভ্যাসবসাদ বিশদীভূতে মনোমুকুরে কাব্যবর্ণনীয় বিষয় তন্ময়ীভবন যোগ্যতা অস্তি তে এব হৃদয়সংবাদভাজঃ সহৃদয়াঃ।।- ধ্বন্যালোক/ লোচনটীকা

12 তাঁর 'কাব্যমীমাংসা' গ্রন্থে

13 নাট্যশাস্ত্রের রচনাকাল ও ভারতীয় নাটকের উৎপত্তি ও নাট্যশাস্ত্রসম্পর্কে তিনি পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের মতকে সার্থকভাবে সমর্থন করিয়াছেন। অনুসন্ধিৎসু জনকে তাঁহার প্রবন্ধ হইতে সাক্ষাৎ রসগ্রহণের প্রস্তাব রাখিতেছি।

14 হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর 'ভরতের নাট্যশাস্ত্র' প্রবন্ধটি প্রথমে অমূল্যচরণ বিদ্যাভূষণ সম্পাদিত 'পঞ্চপুষ্প', আষাঢ় ১৩৩৬ সালে এবং পরে রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় সম্পাদিত প্রবাসী ভাদ্র, ১৩৩৬ সালে 'কষ্টিপাথরে' কিঞ্চিৎ সংক্ষিপ্ত আকারে পুনর্মুদ্রিত হয়।

15 ষষ্ঠ অধ্যায়ের প্রথমে সংগ্রহ, কারিকা, নিরুক্ত প্রভৃতি বিভিন্ন ধরনের রচনা প্রয়োগের সংজ্ঞা প্রদান করিয়াছেন। অতঃপর "শৃঙ্গারহাস্যকরুণাঃ রৌদ্রবীরভয়ানকাঃ।বীভৎসাদ্ভুতসংজ্ঞা চেত্যষ্টৌ নাট্যে রসা স্মৃতাঃ।।" --- বলিয়া আটটি নাট্যরসের কথা বলিয়াছেন। আটটি স্থায়ীভাবের উল্লেখ করিয়াছেন—"রতির্হাসশ্চ শোকশ্চ ক্রোধোত্সাহৌভয়ং তথা। জুগুপ্সা বিস্ময়শ্চেতি স্থায়িভাবাঃ প্রকীর্তিতাঃ।।"তাঁহারমতে তেত্রিশটি ব্যাভিচারীভাব--
"নির্বেদগ্লানি শঙ্কাখ্যাস্তথাসূয়ামদশ্রমাঃ আলস্যংচৈব দৈন্যং চ চিন্তামোহঃ স্মৃতির্ধৃতিঃ।
ব্রীড়া চপলতাহর্ষ আবেগোজড়তা তথা।
গর্বোবিষাদৌৎসুক্যং নিদ্রাপস্মার এবচ।
সুপ্তং প্রবোধোঽমর্ষশ্চাপ্যবহিত্থমথোগ্রতা।
মতির্ব্যাধিরথোন্মাদেস্তথা মরণেমব চ।
ত্রাসশ্চৈব বিতর্কশ্চ বিজ্ঞেইয়া ব্যাভিচারিণঃ।
ত্রয়াত্রিংশদমী ভাবাঃ সমাখ্যাতস্তু নামতঃ।।"
আটটি স্বাত্বিক ভাব—
স্তম্ভঃ স্বেদোঽথ রোমাঞ্চ স্বরসাদোঽর্থবেপথু।
বৈবর্ণ্যমশ্রুপ্রলয় ইত্যাষ্টৌ স্বাত্বিকাঃ স্মৃতাঃ।।"

16 নানাভিনয় সম্বন্ধান্ ভাবয়ন্তিরসনির্মান
যস্মাত্তস্মাদীভাবা বিজ্ঞেয়া নাট্যযোক্তৃভিঃ।
নানাদ্রব্যৈর্বহুবিধৈ ব্যাঞ্জনং ভাব্যতে যথা।
এবং ভাবা ভাবয়ন্তি রসনাভিনয়ৈ সহঃ।।
ন ভাবহীনোঽস্তি রসো ন ভাবো রসবর্জিতঃ
পরস্পর কৃতা সিদ্ধিস্তোরভিনয়ে ভবেৎ।
ব্যঞ্জনৌষধি সংযোগো যাথান্নং স্বাদুতাং নয়েৎ।
এবং ভাবা রসশ্চৈব ভাবায়ন্তি পরস্পরম্।।

17 অব্যক্তভাব সত্ত্ব নামে অভিহিত, রোমাঞ্চ অশ্রু প্রভৃতির দ্বারা তাহা অভিনয় করিতে হয়।

18 চার প্রকার অভিনয়ঃ
আঙ্গিকোবাচিকশ্চৈব আহার্যসাত্বিকস্তথা।
চত্বারঽভিনয়া হ্যেতে বিজ্ঞেয়া নাট্যসংশ্রয়া।।

19 চারী গতি পদের বিশেষণ – নিজন্ত √চর্ (movement) এর প্রযোজ্য কর্তা নাট্যশাস্ত্রের 'নির্দেশ' তদনুসারী পদের নাট্যানুকুল আং সঞ্চালন বিধান-ই চারী বিধান।

20 চার প্রকার বৃত্তিঃ

লোকধর্মী নাট্যধর্মী তু দ্বিবিধ স্মৃতঃ।
ভারতী সাত্বতট চৈব কৈশিক্যারভটী তথা
চতস্রো বৃত্তযো হ্যেতা যাসু নাট্যং প্রতিষ্ঠিতম্।।

21 পুস্ত তিন প্রকারঃ সন্ধিন্, ব্যাজিম ও চেষ্টিম

22 মুকুটকার আভরণকার, মাল্যকার ও বেষ্টার, চিত্রকার, ব্যঞ্জক। কারু-কুশীলব ও দলের অন্যান্য ব্যাক্তিবর্গ সম্বন্ধেও আলোচনা হইয়াছে।

23 অব্যক্তভাব সম নামে অভিহিত, রোমাঞ্চ অশ্রু প্রভৃতির দ্বারা তাহা অভিনয় করিতে হয়।

24 অষ্টবিংশ হইতে ত্রয়বিংশ অধ্যায় পর্যন্ত তত, ঘন, আবানদ্য ও সূষির- এই চারিপ্রকার বাদ্যযন্ত্র বাদন পদ্ধতি, তাল, লয়, সঙ্গীত ও নাট্যে তাহাদের প্রযোগ, একক ও বৃন্দবাদ্য (orchestra) ও আবহ সঙ্গীত রূপ তার প্রযোগ বর্ণিত হযেছে।

ISSN : 2349-8943

The hand Gestures of the *Nāṭyaśāstra* with a Comparision to *Abhinayadarpaṇa*

Sayanika Goswami
Research Scholar
Dept.of Sanskrit Gauhati University

Bharata composed the *Nāṭyaśāstra* the earliest available work dealing with nāṭya and nṛtta. The 8th to 12th chapter of the *Nāṭyaśāstra* deal with *aṁgika* abhinaya. Nāndikeśvara a great follower of Bharata in his treatise *Abhinayadarpaṇa* deals with *aṁgika* abhinaya mainly. Thus work has chapter division and in the whole work a great influence of *Nāṭyaśāstra* is experienced.

Bharata deals with the art of *abhinaya* in his *Nāṭyaśāstra* exhaustively. Nāndikeśvara too appears to follow him in this regard. As Bharatamuni accepts and defines four kinds of *abhinaya*, Nāndikeśvara also has done so. He deals with four kinds of *abhinaya*. As it has been already mentioned, Nāndikeśvara has dealt with *aṁgika abhinaya* in detail, which is shown by various gestures of major and minor limbs in whole of the short treatise called the *Abhinayadarpaṇa*. Bharata considers that different types of plays rest on this *abhinaya* i.e., histrionic representation.[1] Nāndikeśvara also considers that *abhinaya* is prime i.e. *pradhāna* in *nṛtta*.[2] Whatever it is, *abhinaya* is the prime factor for both *nṛtta* and *nāṭya*. Regarding the influence of the *Nāṭyaśāstra* on the

Abhinayadarpaṇa one has to furnish a comparative discussion of both the works. In chapters VIII to XII of the *Nāṭyaśāstra*, Bharata discusses about *āṁgika abhinaya* where in gestures of major and minor limbs are described. What are accepted as minor limbs by Bharata and Nāndikeśvara, have are already been discussed in the first chapter. There is always a controversy among the scholars regarding the relative chronology of the *Nāṭyaśāstra* and the *Abhinayadarpaṇa*. Some scholars like M.M. Ghosh have expressed doubt regarding the priority of the *Nāṭyaśāstra* than the *Abhinayadarpaṇa*. M.M. Ramakrisna kavi presents the same argument regarding the priority of the *Abhinayadarpaṇa* on Andhra historical research society (div.3 p.25-26). Same subject is also discussed with the same view by Gaganendra Upadhyaya in the Tripathaga (JUNE 57, P. 73, 79) that the *Abhinayadarpaṇa* never followed the *Nāṭyaśāstra*. But the *Nāṭyaśāstra* is famous as the earliest available work on *nāmya* i.e., histrionic representation. So, a brief discussion is needed to analyse the *abhinaya* treated by both the scholars, which we hope, will help to remove the confusion regarding relative chronology of both the works. Following is the discussion presented on the gestures of head, neck and eye glances analysed by both the authorities on dramaturgy.

So, we need to compare those gestures of the two works for better understanding of the concept of *abhinaya*. And so far as the influence of the *Nāṭyaśāstra* on the *Abhinayadarpaṇa* is concerned a comparative study of both the works may be taken into consideration. Nāndikeśvara in his work *Abhinayadarpaṇa* mentions the term *abhinaya* for the first time with reference to *nṛtya*. Dance is performed after finishing the *pūrvaraṃga*. He defines four types of *abhinaya* viz., *āṁgika, vācika, āhārya* and *sāttvika* but has never provided any definition regarding the term *abhinaya*. He follows the

largest part of the *Nāṭyaśāstra* when defining those along with his own minute observations.

The *Hastabheḍa* i.e., Divisions of Hand Gesture:

As like the gestures of the minor limbs, those of the major limbs, are also analysed by both the authors. These discussions in both the works, have some similarities, while some of those are totally different from each other. So, there is a need to examine them in detail for understanding the influence of the *Nāṭyaśāstra* on the *Abhinayadarpaṇa*. Among all the gestures of major limbs hand gestures, as found in both the works occupy the largest and the most important place. So at first here a comparision is provided on hand gestures, as found in both the works. Then discussion will be on various types of foot works.

The *Asaṁyutahasta* i.e., Single Hand Gesture:

There are twenty four numbers of single hand gesture in the *Nāṭyaśāstra*. According to Bharata those are applied in the production of a play. But Nāndikeśvara in the *Abhinayadarpaṇa* analysed twenty eight gestures of this class. Among them twenty names are common in both the works. Following eleven gestures are similarly defined in both the works viz., *patāka, tripatāka, ardhacandra, arāla, muṣṭi, śikhara, sarpaśīrṣa, mṛgaśīrṣa, catura, bhramara* and *mukula*, though only eight of those have substantial agreement regarding their applications. With same names following nine gestures of both the works provide totally different definitions. These are *kartarīmukha, kamakāmukha, kapittha, sūcī, kāṁgula, alapadma, haṁsapakca, sandaṁśa* and *tāmracū*

a. The *Nāṭyaśāstra* is peculiar in giving subdivisions of every single hand gesture. This is not seen in the pages of the *Abhinayadarpaṇa*.

Patāka: When the fingers of a hand are extend and thumb is bent to touch the fingers, than that hand is called *patāka* hand as suggested by both the authorities.[3] According to Nāndikeśvara it is applied in the beginning of a *nāmya,* to denote cloud, forest, forbidding things, bosom, a river, reign of gods, horse, cutting wind, lying down, attempting to go, prows, favour, moonlight, strong sunlight, forcefully opening the doors, meaning of seven case endings, wave, entering a street, equality, anointing the body of ones ownself, taking an oath, silence, palmyraleation, the ideal king, shield, touching things, benediction, saying like such and such a place ,the sea, succession of good deeds, addressing a person, going forward, holding a sword, a month, a year, a rainy day, and cleaning with a broom.[4]

Nāṭyaśāstra provides various positions of this *patāka* hand. According to different positions it is used to show different things. Such as to show an administration of blows, burning heat, urging attainment of happiness and arrogant reference of one's own self, this *patāka* hand is raised on a level with forehead. Again to represent the glare of heat, torrential rain and shower of flowers, *Nāṭyaśāstra* says to separate and move two *patāka* hands and then join those together. According to Bharata if two *patāka* hands are separated from *svastika* position, then it is used to denote a shallow pool of water, presentation of flowers, grass and any design made on ground. Again if same *patāka* hand with their fingers are pointed downward, it is used to represent anything closed, made open, protected, covered, dense and private (to be concealed). According to Bharata the same hand with the fingers pointing downward, is used in expressing the speedy movement of wind and ocean waves breaking against the shore and an objection. The *recaka* of this hand also is used to represent encourage, many (in number), a great crowd of men, height, beating of drums and flight of birds up-wards. Again the palms of two such hands rubbing each other indicates anything washed, pressed, cleansed, pounded or holding up a hill or uprooting it. In the *Nāṭyaśāstra, patāka* hand is again said to be use to denote man and women.[5] Thus it is found that though both the works have some sort of similarities regarding their application, the analysis of the *Nāṭyaśāstra* is more elaborate than that of the *Abhinayadarpaṇa.*

Tripatāka: According to both the authors Bharata and Nāndikeśvara, this hand is formed when the ring finger of the *patāka* hand is bent.[1] According to Nāndikeśvara it is used to indicate a crown, a tree, the *vajra* as well as the bearer of *vajra* (i.e., Indra), *ketakī* flower, a lamp, raising flames, a pigeon, patterns drawn on the face or breast (*patralekhā*), an arrow, and turning round.[2] In the *Nāṭyaśāstra* it is said to be used in invocation, descent, bidding good bye, prohibition, entrance, raising up (of anything), bowing (in salutation), comparing, suggesting, alternatives, touching the head with auspicious object or putting them on the head, putting turban or a crown and covering the mouth or the ears. This very hand with its fingers putting downward and moving up and down is said to be used in representing flight of small birds, streem, snake, bees, and the like. With the third finger of this hand following things are shown as wiping of tears, drawing a *tilaka* or *patralekhā* and touching of hairs. The *Nāṭyaśāstra* gives some other positions also.[3]

Ardhacandra hasta: Both the authors opine that this type of hand is formed when the fingers and the thumb are so bent that it makes a curve like a bow.[9] Both Bharata and Nāndikeśvara provide dissimilar applications of this hand. Nāndikeśvara suggests to apply this hand to denote the moon on the eight day of the dark phase, the hand which seizes the throat, spear, the oblation ceremony to gods, the dining plate,

origin, the waist, contemplation, speaking about oneself, meditation, touching the limbs, and greeting by common people.[10] Whereas Bharata suggests that it should represent young trees, crescent moon, conch shell, jar, bracelet, forcible opening, exertion, thinness and drinking. Along with these he suggests use of this hand, especially by woman, to indicate girdle, hip, face, *tālapatra* and earrings.[11] Here only one application indicating the moon has some sort of similarity in both the works. Nāndikeśvara suggests use of this hand for indicating the moon on the eight day of the dark phase, and Bharata suggests of use this hand to show crescent moon.

Arāla: As found in both the works, when the fourfinger and the thumb of a *patāka* hand are curved, the *arāla* hand is formed.[1] The *Abhinayadarpaṇa* provides following three applications of this hand like, drinking poison, nectar and violent wind. The applications as given by Nāndikeśvara are totally different from the *Nāṭyaśāstra*. Bharata provides lots of uses of this hand, which are named in as many as six verses.[2]

Śukatuṇḍa: Both Bharata and Nāndikeśvara defines *śukatuṇḍa* in the same manner.[3] It is formed when the ring finger of the *arāla* hand is bent. According to *Abhinayadarpaṇa* this hand is used to represent shooting of an arrow, a spear, remembering ones abode, saying of mystic things and violent mood.[4] These are also not similar with the applications as provided by Bharata. According to Bharata *śukatuṇḍa* is used to represent the expressions: "(it is) not I, (it is) not you, and it is not to be done" or to express invocation, farewell and saying words in hatred. The applications *marmokti* (violent mood) of the *Abhinayadarpaṇa* and *dhig vacana* (saying words in hatred) of the *Nāṭyaśāstra* is almost same.

Muṣṭi: According to the both, if four fingers are bent into the palm and thumb is set on them, then it is called *muṣṭi* hand.[16] Most of the applications are common in both the works.

Only a few are different. The common gestures are beating exercise, exit, pressing, shampooing, and grasping showered and holding spears and clubs.

Śikhara: Both Bharata and Nāndikeśvara say that when the thumb of the *muṣṭi* hand is raised, then *śikhara* hand is formed. According to the *Abhinayadarpaṇa* it is used to denote amour, a bow, pillar, certainty, making offering to manes, the upper lip, something entered, a tooth, questioning, phallic symbol, saying no, recollection, near, about *abhinaya*, pulling at the gridle, the act of embrace, sounding a bell.[17] These uses are provided by Nāndikeśvara without any influence of Bharata. According to Bharata it is used to represent reins, whip, goad, bow, throwing a javelin (*tomāra*) or a spike, painting two lips and feet and raising up hairs. Thus only one suggested application refering to lip has some sort of similarities.

Sarpaśīrṣa: Nāndikeśvara defines that when the fingers including the thumb of the *patāka* hand is bent down, the *sarpaśirṣa* hand is formed.[18] Though Bharata has the same analysis he does not refer to *patāka* hand here and he smply names it as *sarpaśīrṣa*. He suggests that when the fingers are kept closed to one another and palm is hollowed then it is called *sarpaśirṣa.*[19] It is said to be employed by both to show offering of water. Nāndikeśvara suggests to apply this offering in respect of gods. Bharata suggests use of this hand for presenting movements of the serpents. Again Nāndikeśvara presents some other uses of this hand which are different from those of the *Nāṭyaśāstra*, like the movements of the elephant's forehead, sandal, lower octave (*mandra*), nourishing and arms of wrestlers. Along with the uses as mentioned above Bharata presents two other uses of *Sarpaśīrṣa*. Those are pouring water and challenging for a dual.[20]

Mṛgaśīrṣa: Except the thumb and the little finger of

sarpaśīrṣa if other fingers are pointed downwards, *mṛgaśīrṣa* hand is formed.[21] Definition is common in both the works, but Nāndikeśvara provides totally different applications in case of this hand too. So, according to Nāndikeśvara it is used to denote women, cheek, a wheel, limit, fear, quarrel, costume or dress, calling and *tripuṇḍaka* mark on the forehead, a dress head, a lute, massage of the feet, gating of one's all, the female organ, holding on umbrella, stepping and calling the beloved.[22]

Catura: According to Bharata when the three fingers are stretched and the thumb is placed near those, and the little finger is stayed strait up-ward then *catura* hand is formed.[23] Nāndikeśvara suggests to bent the thumb at the foot of the fore finger to formed the *catura* hand. Thus there is a little difference occurred between these two definitions. And again in respect of *catura* hand also Nāndikeśvara provides some uses without any influence of Bharata. These are, to denote a little, gold, copper iron, wet, sorrow, aesthetic pleasure, an eye, difference of castes, proof, sweetness, slow gait, breaking into pieces, face, oil and ghee etc. The applications as suggested by Bharata are policy, discipline, penance, cleverness, a young girl; a sick person, perfidy, gambling, proper word, salutary truth, and tranquility.

***Bhramara*:** According to both the works this hand is formed when the middle finger and the thumb cross each other and four finger is curved and remaining two fingers are separated and raised.[1] As like the above mentioned hands this hand also has no similarity regarding its application between these two works. Nāndikeśvara suggests applying it to denote a bee, a parrot, a wind, a crane, a cuckoo and similar birds.

***Mukula* (blossom):** Bharata defines *mukula* as, when the five fingers of a hand meet together with their tips as like *haṁsamukha*, the *mukula* hand is formed.[25] Nāndikeśvara defines in the same manner as like Bharat. Only the reference of *haṁsamukha* is not given here. It has some sort of similarity regarding its application in these two books. Those common applications are, the god of love (with his five arrows), holding of a signet or a seal, the navel and a plantain flower. Nāndikeśvara adds two new with those of Bharata. These are water lily and taking meals.

The *Saṁyutahasta* i.e., Combined Hand Gesture:

The *Nāṭyaśāstra* considers thirteen numbers of combined hand gestures while the *Abhinayadarpaṇa* accepts twenty three. Thirteen names of these gestures are common in both. But except the four gestures, viz., *añjali, kapota, karkaṭa* and *puṣpapuṭa* others are not defined in the same manner in the *Abhinayadarpaṇa* as done in the *Nāṭyaśāstra*. Those four gestures have similarities regarding their applications also in both the works. Even their applications are also almost same in both the works viz., *añjali, kapota, karkaṭa,* and *puṣpapuṭa.*

***Añjali* :** According to both the authors, after joining two patāka hands añjali hand is formed by joining two patāka hands.[26] Both of the authors opine that this hand is used for salutation of deity, keeping it on the head. In respect of preceptor it should be kept near the face.[27] The *Nāṭyaśāstra* has a difference in this regard, as Bharata suggests use of this hand for greeting friends, keeping it on the chest. But Nāndikeśvara has never mentioned about greeting friends. Rather the *Abhinayadarpaṇa* suggests placing of this hand on the bosom for saluting a *vipra.*

***Kapota* (pigeon):** According to Bharata when both the hands of the gesture *añjali* are kept combined by their sides, then the *Kapota* hand is is formed.[28] And Nāndikeśvara defines that when the hands meet at their base and end and also along with the sides then *kapota* hand is formed.[29] Both of the authors opine that this hand should be used to indicate an approach with inimical intention, bowing and talking to a venerable

person. The *Nāṭyaśāstra* also suggests use of this hand to show cold and fear by women holding their hands on their breast.

Karkaṭa: Accoring to both the authors, the *karkaṭa* hand is formed if the fingers of the hands are interlocked.[30] In case of its application both the books have some similarities. Those are, coming of a group of people, showing the belly, blowing of the conch-shell, twisting or stretching of limbs, and pulling a branch down. The belly is replaced by Nāndikeśvara in the place of big body as stated by Bharata, as well as, blowing the conch shell is stated by in place of holding the conch shell of Bharata.

Puṣpapuṭa: As defined by Bhrata, when both the hands in *sarpaśīrṣa* are kept jointly, then *puṣpapuṭa* hand is formed.[31]

Nāndikeśvara also agrees with that.[32] Only two applications, viz., carrying of water and fruits are common in both. Others are different. The other uses as suggested by Nāndikeśvara are waving lights before an image of god as an act of adoration, and offering to gods.

Nṛttahastas:

Bharata defines twenty seven numbers of *nṛttahastas* which are different from the single and combined hand gestures. Whereas the *Abhinayadarpaṇa* mentions thirteen *nṛttahastas*, only which are exactly same in names with single and combined hand gestures and the author has never provided any different definition of those as *nṛttahastas* as done by Bharata. Nāndikeśvara after mentioning their names views that these are useful for *nṛtta* also.[33] That means those gestures used in *nṛtya* and *nāmya* are useful for *nṛtta* too. The *nṛtta hastas* viz., *patāka, tripatāka, śikhara, kapittha, alapadma* and *haṁsāsya* are common with his single hand gestures and *nṛtta hastas* viz., *añjali, svastika, dolā, kaṭakāvardhana, śakaṭa, pāśa* and *kilaka* are as like his combined hand gestures with the same name. Nāndikeśvara provides their five gaits on the earth (*bhūvi*). Those are *ūrdhva, adha, uttarā, prācī* and *dakṣiṇā*. Then he has mentioned the fixed rule to perform *nṛtta*. According to *nṛttasiddhānta* where the legs go, the hands follow. When the *pada*s or legs go to the left the hands also go to the left and when they go to the right, the hands do the same.[34]

Thus, whatever might be the number of gestures in each groups, the total number of hand gestures as found in the *Nāṭyaśāstra* is more than the *Abhinayadarpaṇa*. The *Nāṭyaśāstra* provides sixty four number of hand gestures in total where as in the *Abhinayadarpaṇa* it is fifty one.

Reference :

1 *Nāṭyaśāstra*, VIII.9

2 tatra tvabhinayasyaiva prādhānyamīti kathyate/ *Abhinayadarpaṇa*, v.38

3 kuñcitaśca tathāṁguṣṭhaḥ sa patāka iti smṛtaḥ// *Nāṭyaśāstra*, IX.98 aṁgulyaḥ kuñcitāṁguṣmhaḥ saṁśliṣmāḥ prasṛitā yadi/ sa patākakaraḥ prokto nṛtyakarmaviśāradaiḥ// *Abhinayadarpaṇa*, v.93 prasāritāḥ sarvāḥ yasyāṁgulyo bhavanti hi/

4 *Abhinayadarpaṇa*, vv.94- 99

5 *Nāṭyaśāstra*, IX.20-27

6 sa eva tripatākaḥ syād vakritānāmikāṁguliḥ......./ *Abhinayadarpaṇa*, v.101 patāke tu yadā vakrā'nāmikā tvaṁgulirbhavet /*Nāṭyaśāstra*, IX.28.

7. ... mukuṭe vṛkṣabhāveṣu vajre taddharavāsave/ ketakīkusume dīpe vahnijvālāvijṛmbhaṇe//*Abhinayadarpaṇa*, v.101

8 *Nāṭyaśāstra*, IX.29-38

9 ardhacandrakaraḥ so'yaṁ patāke'ṁguṣṭhasāraṇāt....../ *Abhinayadarpaṇa*, v.111 yasyāṁgulyastu vinatāḥ

sahāṁguṣṭhena cāpavat/ so'rdhacandra iti khyātaḥ karaḥ karmāsya vakṣyate// *Nāṭyaśāstra,* IX.43

10 candre kṛṣṇaṣṭamībhāji galahastārthake'pi ca// bhallāyudhe devatānāmabhiṣecanakarmaṇi/ bhukpātre codbhave kaṭyāṃ cintāyāmātmavācake//dhyāne ca prārthane cā'pi aṃgānāṁ sparśane tathā/ prākṛtānāṁ namaskāre ardhacandro niyujyate// *Abhinayadarpaṇa,* vv.111-113

11 *Nāṭyaśāstra,* IX.44-45

12 *Abhinayadarpaṇa,* 114 and *Nāṭyaśāstra,* IX.46

13 *Nāṭyaśāstra* IX.46-51

14 *Nāṭyaśāstra* IX.54

15 asminnanāmikā vakrā śukatuṇḍakaro bhavet/ bāṇaprayoge kuntārthe vā'layasya smṛtikrame//marmoktyāmugrabhāveṣu śukatuṇḍo niyujyate...... / *Abhinayadarpaṇa,* vv.114-115

16 melanādaṁgulīnāñca kuñcitānāṁ talāntare// aṁguṣṭhaścopariyuto muṣṭihastoa'yamīryate...../ *Abhinayadarpaṇa,* vv.116-117 *Nāṭyaśāstra,* IX. 56

17 cenmuṣṭirunnatāṁgucthaḥ sa eva śikharaḥ karaḥ/ *Abhinayadarpaṇa,* v.118, *Nāṭyaśāstra,* IX.58 madane kārmuke stambhe niścaye pitṛkarmaṇi...*Abhinayadarpaṇa,* v.119

18 patākā namitāgrā cet sarpaśīrṣakaro bhavet// *Abhinayadarpaṇa,* v.137

aṁgulyaḥ saṁhatāssarvā sahāṁguṣṭhena yasya ca/tathā nimnatalaścaiva sa tu sarpaśīrāḥ karaḥ// *Nāṭyaśāstra,* IX. 84

19 *Ibid,* IX.82

20 *Nāṭyaśāstra,* v.85 and *Abhinayadarpaṇa,* vv.138-139

21 asmin kaniṣṭhikāṁguṣṭhe prasṛte mṛgaśīrṣakaḥ/ *Abhinayadarpaṇa,* v.139

adhomukhināṁ sarvāsāmaṁgulināṁ samāgamaḥ/ kaniṣṭhāṁguṣṭhakāvūdhvau sa bhavenmṛgaśīrcakah// *Nāṭyaśāstra,* v.86

22 *Abhinayadarpaṇa,* vv.139-142

23 tarjanyādyāstatra śliṣṭāḥ kaniṣṭhā prasṛtā yadi //

aṁguṣṭhoa'nāmikāmūle tiryak cet caturaḥ karaḥ.../ *Abhinayadarpaṇa,* vv.149-150

tisraḥ prasāritā yatra tathā cordvā kanīyasī/ tāsāṁ madhye shitoa'ṁguṣṭhaḥ sa karaścaturaḥ smṛtaḥ// *Nāṭyaśāstra,* IX.93

24 madhyamāṁguṣṭhasaṁyoge tarjanī vakritākṛtiḥ// śeṣāḥ prasāritāścāsau bhramarābhidhāstakaḥ/ *Abhinayadarpaṇa,* vv. 152,153

madhyamāṁguṣṭhasandaṁśo vakrā caiva pradeśinī / ūrdhvamanye prakīrṇe ca dvayaṁgulyau bhramare kare// *Nāṭyaśāstra,* IX.101

25 aṁgulipañcakaṁ caivaṁ melayitvā pradarśane// mukulābhidhāhastoa'yaṁ kīrtyate bharatāgame/ *Abhinayadarpaṇa,* vv.161,162

samāgatāgrāssahitā yasyāṃgulyo bhavanti hi/ūrdhvā haṁsamukhasyaiva sa bhavenmukulaḥ karaḥ// *Nāṭyaśāstra,* IX.117

26 patākatalayoryogādañjaliḥ kara īritaḥ/ *Abhinayadarpaṇa,* v.176

patākābhyām tu hastābhyām samśleṣādañjaliḥ smṛtaḥ/ *Nāṭyaśāstra,* IX.128

27 *Abhinayadarpaṇa,* vv.176-177, *Nāṭyaśāstra,* 128-129-130

28 *Nāṭyaśāstra,* IX. 129

29 kapoto'sau karo yatra śliṣṭā'a'mūlāgrapārśvakaḥ// *Abhinayadarpaṇa,* v.177

30 anyo'nyasyāntare yatrāṁgulyo niḥsṛtya hastayoḥ//antarbahirvā vartante karkaṭaḥ so'bhidhīyate/*Abhinayadarpaṇa,*vv.178-179

aṁgulyo yasya hastasya syānyonyāntaranisṛtāḥ// sa karkaṭa iti karaḥ karma ca vakṣyate/*Nāṭyaśāstra,*IX.133-134

31 yastu sarpaśiraḥ proktastasyāṁgulinirantaraḥ/dvītiyaḥ pārśvasaṁśliṣṭaḥ sa tu puṣpapuṭaḥ karaḥ//*Nāṭyaśāstra,* IX.150

32 saṁśliṣṭakarayoḥ sarpaśīrṣaḥ puṣpapuṭaḥ karaḥ// *Abhinayadarpaṇa,* v.182

33 ....trayodaśaite hastāḥ syurnṛttasyāpyupayoginaḥ/ *Ibid,* v.249

34 vāmāṁgabhāge vāmasya dakṣiṇe dakṣiṇasya ca/kuryāt pracalanaṁ hyetannṛttasiddhānta lakṣaṇam// *Ibid,* v.246

ISSN : 2349-8943

নাট্যশাস্ত্র আৰু সাহিত্য-দৰ্পণত অলঙ্কাৰ

ড° অদিতি বৰুৱা
সহযোগী অধ্যাপক
সংস্কৃত বিভাগ, ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়

সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰসমূহৰ ভিতৰত ভৰতমুনি বিৰচিত *নাট্যশাস্ত্ৰই* প্ৰাচীনতম। গ্ৰন্থখনৰ আন এটা নাম হৈছে নাট্যবেদ আৰু ইয়াক উপবেদৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। *সংগীত ৰত্নাকৰৰ* টীকাত কল্লিনাথে গীতৰ প্ৰাধান্য হেতু এই গ্ৰন্থক গান্ধৰ্ববেদ আৰু অভিনয়ৰ প্ৰাধান্যলৈ লক্ষ্য কৰি নাট্যবেদ বুলি অভিহিত কৰিছে। অৱশ্যে কাৰিকাৰ উপৰি গদ্যৰীতিও এই গ্ৰন্থখনত উপলব্ধ হোৱা বাবে অনেকে ইয়াক নাট্যসূত্ৰ বুলিও অভিহিত কৰে। আনহতে ভৰত মুনিৰ নিজৰ ভাষাত এইখন নাট্য নামৰ পঞ্চমবেদ ।[১] সাহিত্য, সংগীত আৰু কলাৰ এনে কোনো দিশ নাই যি *নাট্যশাস্ত্ৰত* নাই। *নাট্যশাস্ত্ৰৰ* ভাষাতেই 'ন তজ্ জ্ঞানং ন তজ্ শিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা। ন স য়োগো ন তৎ কৰ্ম নাট্যেऽস্মিন্ য়ন্ন দৃশ্যতে।।'[২]

আনহাতে সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰসমূহৰ ভিতৰত কিছু পৰিমাণে অৰ্বাচীন গ্ৰন্থ হ'ল বিশ্বনাথ কবিৰাজ বিৰচিত *সাহিত্য-দৰ্পণ*। উল্লেখযোগ্য যে *নাট্যশাস্ত্ৰ* প্ৰাচীনতম অলঙ্কাৰ গ্ৰন্থ হোৱা বাবে পৰবৰ্তীকালৰ অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰসমূহত এই গ্ৰন্থৰ প্ৰভাৱ পৰাটো স্বাভাৱিক। তৎস্বত্বেও সেই গ্ৰন্থসমূহত প্ৰকাশ শৈলীৰ প্ৰভেদ পৰিলক্ষিত হোৱাটো মন কৰিবলগীয়া।

এই আলোচনাত ভৰত মুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰত* লাভ কৰা অলঙ্কাৰ সমূহ বিশ্বনাথ কবিৰাজৰ *সাহিত্য-দৰ্পণ* গ্ৰন্থত কেনেদৰে উপস্থাপিত হৈছে সেই সম্পৰ্কীয় দিশসমূহহে কেৱল আলোচনা কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে।

আভিধানিক দিশৰ পৰা অলঙ্কাৰ শব্দৰ অৰ্থ হৈছে আভৰণ।

'অলঙ্কৃয়তেऽনেনেত্যলঙ্কাৰঃ' - অৰ্থাৎ যি অলঙ্কৃত কৰে বা শোভাবৰ্দ্ধন কৰে সিয়েই অলঙ্কাৰ। এই দিশৰ পৰা কাব্যত যিবোৰ উপাদানে শোভাবৰ্দ্ধন কৰে তাকেই অলঙ্কাৰ বুলি কোৱা হয়।

কাব্য দুই প্ৰকাৰৰ — দৃশ্য কাব্য আৰু শ্ৰব্য কাব্য। নাটক আদিক দৃশ্য কাব্য বুলি কোৱা হয় আৰু ভৰত মুনিয়ে অলঙ্কাৰৰ প্ৰত্যক্ষ সংজ্ঞা নিদি তাক নাটকাশ্ৰিত বুলি আখ্যা দিছে। অলঙ্কাৰে যে কাব্যৰ শব্দ আৰু অৰ্থক উভয়কে অলঙ্কৃত কৰে সেই কথা *নাট্যশাস্ত্ৰত* বিভিন্ন অলঙ্কাৰৰ সংজ্ঞা দিবলৈ যাওঁতে পিছে সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে।

বিশ্বনাথ কবিৰাজৰ *সাহিত্য-দৰ্পণৰ* ভাষাত শোভা বৃদ্ধিকাৰক, ৰস-ভাৱ আদিৰ সৃষ্টিকাৰক আৰু শব্দাৰ্থৰ অস্থিৰ ধৰ্মকে 'অঙ্গদ' আদিৰ দৰে অলঙ্কাৰ বুলি কোৱা হয়।[৩] 'অলঙ্কাৰাঃ কটককুণ্ডলাদিৱৎ' অৰ্থাৎ কটক, কুণ্ডল আদিয়ে শৰীৰৰ শোভাবৰ্দ্ধন কৰাৰ দৰে সাহিত্যৰ যি শোভা বৃদ্ধি কৰে সেয়াই অলঙ্কাৰ। কবিয়ে স্বাভাৱিক ভাৱে মনৰ ভাৱ প্ৰকাশ কৰিবলৈ এই অলঙ্কাৰৰ সহায় লয়।

নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে অলঙ্কাৰ চাৰিবিধ। সেয়া হৈছে — উপমা, ৰূপক, দীপক আৰু যমক।[৪] পাঠান্তৰত অৱশ্যে এই চাৰিওবিধ অলঙ্কাৰ কাব্যাশ্ৰিত বুলিহে পোৱা যায়।[৫] মন কৰিবলগীয়া যে, দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য এই উভয়বিধ কাব্যতে এই চাৰিওবিধ অলঙ্কাৰ পোৱা যায়। কিন্তু *নাট্যশাস্ত্ৰ* ঘাইকৈ নাট্যবিষয়ক হোৱা বাবেই ভৰত মুনিয়ে অলঙ্কাৰক নাটকাশ্ৰিত বুলি উল্লেখ কৰাৰ থল আছে। এই অলঙ্কাৰ সমূহৰ ভিতৰত উপমা, ৰূপক আৰু দীপক অলঙ্কাৰে অৰ্থক আৰু যমক অলঙ্কাৰে শব্দক অলঙ্কৃত কৰে। সেইবাবে উপমা, ৰূপক আৰু দীপক অলঙ্কাৰক অৰ্থালঙ্কাৰ আৰু যমক অলঙ্কাৰক শব্দালঙ্কাৰৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰা হৈছে।

আনহাতে *সাহিত্য-দৰ্পণে* ঘাইকৈ শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ ভেদে দুই প্ৰকাৰত অলঙ্কাৰসমূহক বিভাজন কৰিছে। ইয়াৰে শব্দালঙ্কাৰত যমকৰ উপৰিও পুনৰুক্তাৱদাভাস, অনুপ্ৰাস, আৰু শ্লেষ — এই তিনিটা অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। আপাততঃ অৰ্থৰ পুনৰুক্তি দেখা পালে ভিন্ন স্বৰূপযুক্ত সমানাৰ্থক শব্দক পুনৰুক্তাৱদাভাস অলঙ্কাৰ, স্বৰৰ বিষমতা থাকিলেও শব্দৰ সাদৃশ্য থাকিলে তাক অনুপ্ৰাস অলঙ্কাৰ আৰু শ্লিষ্ট পদৰ সৈতে অনেক অৰ্থ উল্লিখিত

হ'লে শ্লেষ বুলি এই গ্ৰন্থই উল্লেখ কৰিছে। যমক অলঙ্কাৰৰ বিষয়ে পাছলৈ তুলনামূলক আলোচনাৰ সুবিধাৰ্থে এই অংশত উল্লেখ কৰা হোৱা নাই।

সাহিত্য-দৰ্পণ গ্ৰন্থত উল্লিখিত অৰ্থালঙ্কাৰৰ সংখ্যা ষষ্ঠদশাধিক। তদুপৰি কিছুমান অলঙ্কাৰৰ উপবিভাগ সমূহক লৈ এই সংখ্যা আৰু বৃদ্ধি পাব। থোৰতে এই গ্ৰন্থত উপলব্ধ অৰ্থালঙ্কাৰৰ নামসমূহ হ'ল — উপমা, অনন্বয়, স্মৰণ, ৰূপক, পৰিণাম, সন্দেহ, ভ্ৰান্তিমান, উল্লেখ, অপহ্নুতি, নিশ্চয়, উৎপ্ৰেক্ষা, অতিশয়োক্তি, তুল্যযোগিতা, দীপক, প্ৰতিবস্তূপমা, দৃষ্টান্ত, নিদৰ্শনা, ব্যতিৰেক, সহোক্তি, বিনোক্তি, সমাসোক্তি, পৰিকৰ, অপ্ৰস্তুতপ্ৰশংসা, ব্যাজস্তুতি, পৰ্যায়োক্তম্, অৰ্থান্তৰন্যাস, কাব্যলিঙ্গম্, অনুমান, হেতু, অনুকূল, আক্ষেপঃ, বিভাৱনা, বিশেষোক্তিঃ, বিৰোধঃ, অসঙ্গতিঃ, বিষমম্, সমম্, বিচিত্ৰম্, অধিকম্, অন্যোন্যম্, বিশেষঃ, ব্যাঘাতঃ, কাৰণমালা, মালাদীপকম্, একাৱলী, সাৰঃ, য়থাসংখ্যম্, পৰ্যায়ঃ, পৰিবৃত্তিঃ, পৰিসংখ্যা, উত্তৰম্, অৰ্থাপত্তিঃ, বিকল্পঃ, সমুচ্চয়ঃ, সমাধিঃ, প্ৰত্যনীকম্, প্ৰতীপম্, মীলিতম্, সামান্যম্, তদ্‌গুণঃ, অতদ্‌গুণঃ, সুক্ষ্মম্, ব্যাজোক্তিঃ, স্বভাৱোক্তিঃ, ভাৱিকম্, উদাত্তম্ ইত্যাদি।

যেতিয়া কাব্যত কোনো বস্তুৰ গুণ অথবা আকৃতিৰ ওপৰত আশ্ৰিত সাদৃশ্যৰ দ্বাৰা উপমা দিয়া হয় তেতিয়া তাকেই *নাট্যশাস্ত্ৰৰ* ভাষাত উপমা অলঙ্কাৰ বুলি কোৱা হয়।[৬] উপমা প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত এটা পদাৰ্থক আন এটা পদাৰ্থৰ বা বহুতো পদাৰ্থৰ সৈতে অথবা বহুতো পদাৰ্থক এটা পদাৰ্থৰ সৈতে তুলনা কৰা হয়। *নাট্যশাস্ত্ৰৰ* মতে এই উপমা অলঙ্কাৰ পাঁচপ্ৰকাৰৰ। সেয়া হৈছে— প্ৰশংসোপমা, নিন্দোপমা, কল্পিতোপমা, সদৃশোপমা আৰু কিঞ্চিৎসদৃশী। মন কৰিবলগীয়া যে *নাট্যশাস্ত্ৰই* এই পাঁচ প্ৰকাৰ উপমাৰ কোনো ধৰণৰ সংজ্ঞা প্ৰদান কৰা নাই। তাৰ পৰিবৰ্তে উদাহৰণৰ দ্বাৰাই *নাট্যশাস্ত্ৰই* এই পাঁচোটা প্ৰকাৰ বুজাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এইখিনিতে কল্পিতোপমাৰ উদাহৰণটি তুলি ধৰা হ'ল।

'ক্ষৰন্তো দানসলিলং লীলামন্থৰগামিনঃ।
মত্তঙ্গজা বিৰাজন্তে জঙ্গমা ইৱ পৰ্বতাঃ।।'[৭]

অৰ্থাৎ গণ্ডস্থলৰ পৰা মদজল বৈ থকা আৰু সুন্দৰকৈ ধীৰ গতিৰে গমন কৰা গজৰাজ জঙ্গম পৰ্বতৰ দৰে বিৰাজিত হৈছে। এই উদাহৰণত গজৰাজৰ সৈতে জঙ্গম পৰ্বতৰ সাদৃশ্য কল্পনা কৰা বাবেই ই কল্পিতোপমা।

অৱশ্যে অভিনৱগুপ্তাচাৰ্যই *অভিনৱভাৰতীৰ* জৰিয়তে এই অভাৱ দুৰ কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'উপমানস্য প্ৰাশস্ত্যাৎপ্ৰশংসোপমা এৱ সৰ্বত্ৰ' অৰ্থাৎ উপমানৰ প্ৰশস্তিৰ দ্বাৰা প্ৰশংসোপমা অলঙ্কাৰ হয়। একেদৰে উপমানৰ নিন্দাৰ দ্বাৰা নিন্দোপমা, সাদৃশ্যৰ সৈতে সাদৃশ্যৰ কল্পনা কৰিলে সদৃশোপমা আৰু য'ত উপমেয়কে উপমান বুলি গ্ৰহণ কৰা হয় তাক কিঞ্চিৎসদৃশী উপমা বুলি অভিনৱগুপ্তই বৰ্ণনা কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে যি সমুহ অলঙ্কাৰৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰা হোৱা নাই সেই সমূহক লৌকিক কাব্যৰ দ্বাৰা বুজিবলৈহে *নাট্যশাস্ত্ৰই* নিৰ্দেশনা প্ৰদান কৰি গৈছে।[৮]

সাহিত্য-দৰ্পণে এটা বাক্যত দুটা পদাৰ্থৰ বৈধৰ্ম্য ৰহিত বাচ্য সাদৃশ্যক উপমা অলঙ্কাৰ বুলি অভিহিত কৰিছে।[৯] এই গ্ৰন্থই উপমা অলঙ্কাৰৰ প্ৰথমে পূৰ্ণোপমা আৰু লুপ্তোপমা নামে দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে। যি উপমা অলঙ্কাৰত সামান্যধৰ্ম, উপমাবাচক শব্দ, উপমেয় আৰু উপমান এই চাৰিওটা উপকৰণ থাকে তাক পূৰ্ণোপমা আৰু এই উপকৰণ সমূহৰ এক বা একাধিক অনুপস্থিত হ'লে তাক লুপ্তোপমা বুলি কোৱা হয়। 'চন্দ্ৰবন্মুখং মনোজ্ঞমেতৎ' এই উদাহৰণত উপমান 'চন্দ্ৰ', উপমাবাচক ' ৱৎ ', উপমেয় 'মুখ' আৰু সাধাৰণ ধৰ্ম 'মনোজ্ঞত্ব'ৰ উপস্থিতিৰে পূৰ্ণোপমাৰ লক্ষণ সুন্দৰকৈ পৰিস্ফুট হৈছে। আনহাতে 'মুখমিন্দুৰ্যথা' এই উদাহৰণত উপমেয় 'মুখ', 'ইন্দু' উপমান আৰু 'য়থা' উপমাবাচক শব্দ। কিন্তু সামান্য ধৰ্মৰ অনুপস্থিতিৰ বাবে ই লুপ্তোপমাৰ উদাহৰণ হৈ পৰিছে।পুনৰ এই পূৰ্ণোপমাক দৰ্পণকাৰে শ্ৰৌতী আৰু আৰ্থী ভেদে দুই প্ৰকাৰত ভাগ কৰিছে। যি পূৰ্ণোপমা শব্দৰ দ্বাৰা বা শুনাৰ দ্বাৰা উপলব্ধ হয় সেয়াই শ্ৰৌতী পূৰ্ণোপমা। আনহাতে অৰ্থৰ সহায়ত উপলব্ধ উপমা হৈছে আৰ্থী পূৰ্ণোপমা। এই দুয়ো প্ৰকাৰৰ উপমাক তদ্ধিতগত, সমাসগত আৰু বাক্যগত ভেদে দৰ্পণকাৰে পুনৰ বিভাজন কৰাত পূৰ্ণোপমা ছয় প্ৰকাৰ হয়গৈ। লুপ্তোপমাও প্ৰথমে শ্ৰৌতী আৰু আৰ্থী ভেদে দুই প্ৰকাৰৰ আৰু পূৰ্ণোপমাৰ দৰে বাক্যগত, সমাসগত আৰু তদ্ধিতগত ভাৱে তিনি প্ৰকাৰৰ। পাছলৈ সাধাৰণ ধৰ্ম লোপ হোৱাৰ ফলত দহ প্ৰকাৰৰ ধৰ্মলুপ্তা, উপমান লোপ হোৱাৰ ফলত দুই প্ৰকাৰৰ উপমানলুপ্তা[১০], ঔপম্য বাচক পদৰ অভাৱ হোৱা বাবে দুই প্ৰকাৰৰ বাচকলুপ্তা[১১], ধৰ্ম আৰু উপমান উভয় লোপ হোৱাৰ ফলত দুই প্ৰকাৰৰ ধৰ্মোপমানলুপ্তা[১২], সাধাৰণ ধৰ্ম আৰু উপমাবাচক 'ইৱ' আদিৰ

লোপ হোৱাৰ ফলত দুই প্ৰকাৰৰ ধৰ্মবাচকলুপ্তা[13] , উপমেয় লোপ হোৱাৰ ফলত এক প্ৰকাৰৰ উপমেয়লুপ্তা[14] , সাধাৰণ ধৰ্ম আৰু উপমেয় উভয় লোপ হোৱাৰ ফলত এক প্ৰকাৰৰ ধৰ্মোপমেয়লুপ্তা[15] আৰু তিনিওটা লোপ হোৱাৰ ফলত হোৱা ত্ৰিলুপ্তা[16] । এনেদৰে লুপ্তোপমা একৈশ প্ৰকাৰৰ হয়গৈ। সেইবাবে *সাহিত্য-দৰ্পণে* উপমা অলঙ্কাৰৰ সংখ্যা মুঠতে সাতাইশ প্ৰকাৰ বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা দেখা যায় যে বিশ্বনাথ কবিৰাজে *সাহিত্য-দৰ্পণ* গ্ৰন্থত ভৰতৰ *নাট্যশাস্ত্ৰৰ* তুলনাত বিস্তৃত ভাৱে উপমা অলঙ্কাৰৰ আলোচনা কৰিছে।

নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে যি অলঙ্কাৰত ভিন ভিন অধিকৰণৰ বাবে ভিন ভিন অৰ্থযুক্ত শব্দৰ প্ৰকাশক যদি এটা মাত্ৰ বাক্যতে সংযুক্ত হৈ থাকে তাকে দীপক অলঙ্কাৰ বোলে।[17] আকৌ যি অলঙ্কাৰ কাব্য আৰু নাটকত মধুৰ ৰূপত প্ৰকাশিত হয় তাকো দীপক অলঙ্কাৰ বুলি নাট্যশাস্ত্ৰই মত প্ৰকাশ কৰিছে।[18] অৱশ্যে দ্বিতীয়টো সংজ্ঞাক ড° পাৰশনাথ দ্বিৱেদীয়ে পাঠান্তৰ বুলিহে উল্লেখ কৰিছে। দীপক অলঙ্কাৰক বুজাবৰ বাবে নাট্যশাস্ত্ৰই দিয়া উদাহৰণো অতি সুন্দৰ।

'সাৰাংসি হংসৈঃ কুসুমৈশ্চ বৃক্ষা মত্তৈৰ্দ্বিৰেফৈশ্চ সৰোৰুহানি।
গোষ্ঠীভিৰুদ্যানবনানি চৈৱ তস্মিন্ন শূন্যানি সদা ক্ৰিয়ন্তে।।' [19]

অৰ্থাৎ সেই নগৰৰ সৰোবৰ হংসৰে, বৃক্ষ ফুলেৰে, পদুম ফুলবোৰ ভোমোৰাৰে আৰু উদ্যানবোৰ মানুহেৰে সদায় ভৰি থাকে। এই উদাহৰণত সৰোবৰ, বৃক্ষ, পদুম ফুল আৰু উদ্যান এই চাৰিটা শব্দ হংস, ফুল, ভোমোৰা আৰু মানুহ এই চাৰিটা অইন অৰ্থ প্ৰকাশক শব্দ একেটা বাক্যতে সংযুক্ত হৈ এখন সুন্দৰ চিত্ৰ পাঠকৰ আগত ডাঙি ধৰিছে ।

সাহিত্য-দৰ্পণ গ্ৰন্থই আকৌ দীপক অলঙ্কাৰক সুধীসকলৰ আগত এনেদৰে ডাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে যে য'ত অপ্ৰস্তুত আৰু প্ৰস্তুত পদাৰ্থত একে জাতীয় ধৰ্মৰ সম্বন্ধ হয় অথবা য'ত অনেক ক্ৰিয়াৰ কাৰক এটাহে মাত্ৰ হয়, তেতিয়া তাকে দীপক অলঙ্কাৰ বোলে।[20] বিশ্বনাথ কবিৰাজে দিয়া উদাহৰণে নিশ্চয় এই সংজ্ঞাটো বুজিবলৈ সহায় কৰিব।

'বলাবলেপাদধুনাপি পূৰ্বৱৎ প্ৰবাধ্যতে তেন জগজ্জিগীষুণা।

সতী চ য়োষিৎপ্ৰকৃতিশ্চ নিশ্চলা পুমাংসমভ্যেতি ভৱান্তৰেষ্বপি।।'

অৰ্থাৎ সেই বিজয়েচ্ছুক শিশুপালে আজিও পূৰ্বৰ দৰে সংসাৰত অশান্তি কৰি আছে। পতিব্ৰতা পত্নী আৰু নিশ্চল প্ৰকৃতিয়ে জন্মান্তৰতো মানুহক অনুগমন কৰে। এই উদাহৰণত নিশ্চল প্ৰকৃতি প্ৰস্তুত আৰু সতী স্ত্ৰী অপ্ৰস্তুত কাৰক হ'লেও একে অনুগমনৰূপ ক্ৰিয়াৰ যোগেদি সম্বন্ধযুক্ত হৈ আছে।

দুয়োটা সংজ্ঞা অনুধাৱন কৰিলে দেখা যায় যে *নাট্যশাস্ত্ৰই* ভিন্ন অৰ্থযুক্ত শব্দক এটা বাক্যতে সংযুক্ত কৰি দীপক অলঙ্কাৰক ডাঙি ধৰিছে। আনহাতে *সাহিত্য-দৰ্পণ* গ্ৰন্থই প্ৰস্তুত আৰু অপ্ৰস্তুত কাৰকক একেটা ক্ৰিয়াৰ দ্বাৰা সংযুক্ত কৰিছে। তথাপিও এই দুটা সংজ্ঞাৰ মাজত মিলো দেখা যায়। নাট্যশাস্ত্ৰৰ উদাহৰণত থকা নগৰখনক প্ৰস্তুত আৰু বাকী কাৰক বোৰক অপ্ৰস্তুত বুলি ধৰিলে দেখা যায় যে একেই ক্ৰিয়া 'ভৰি থকা'ৰ দ্বাৰা বাকী কাৰ্য সমূহ সম্পন্ন হৈছে। কেৱল *নাট্যশাস্ত্ৰত* ভিন ভিন কাৰকক এটা বাক্যত সংযুক্ত কৰা হৈছে আৰু *সাহিত্য-দৰ্পণত* দুটা ভিন প্ৰকৃতিৰ কাৰ্যক এটা ক্ৰিয়াৰ দ্বাৰা সংযুক্ত কৰি প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

ৰূপক অলঙ্কাৰৰ সংজ্ঞা দিবলৈ গৈ *নাট্যশাস্ত্ৰই* কৈছে যে যি অলঙ্কাৰ নিজৰ বিকল্পৰ দ্বাৰাই ৰচিত হয়, যি সমান অবয়ব যুক্ত আৰু কিঞ্চিৎ সাদৃশ্যৰ দ্বাৰা সম্পন্ন হয়, তাকেই ৰূপক অলঙ্কাৰ বোলে।[21] ইয়াৰ পাঠান্তৰ লাভ কৰা যায় এনেদৰে যে, বহুতো দ্ৰব্যৰে সম্পৰ্ক যুক্ত হৈ আৰু ঔপম্যৰ গুণৰ আশ্ৰয় লৈ যি অলঙ্কাৰ বৰ্ণিত হয় তাকেই ৰূপক বোলে।[22] ৰূপক অলঙ্কাৰৰ এই সংজ্ঞাৰ ওপৰত আধাৰ কৰি অভিনৱগুপ্তাচাৰ্যই ৰূপকৰ ভেদ দুই প্ৰকাৰৰ বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। সেয়া হ'ল—(১) সমান অবয়ব যুক্ত সকলো অৱয়বীকে অন্যৰ ৰূপত আৰোপ কৰা আৰু (২) কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য যুক্ত ৰূপত আৰোপ কৰা।[23] ভৰত মুনিয়ে উদাহৰণ স্বৰূপে প্ৰস্তুত কৰা শ্লোকত 'পদ্মাননাস্তাঃ কুমুদপ্ৰহাসা' অৰ্থাৎ পদুম ফুলৰ দৰে মুখযুক্ত আৰু ভেঁট ফুলৰ দৰে হাঁহি আদিৰ দ্বাৰা নাৰীৰ সৌন্দৰ্য বৰ্ণনা কৰিছে আৰু এনেদৰেই ইয়াত ৰূপক অলঙ্কাৰ পৰিস্ফুট হৈছে। কাৰণ ইয়াত পদুম ফুলৰ সৌন্দৰ্যক নাৰীৰ মুখত আৰু ভেঁট ফুলৰ সৌন্দৰ্যক তেওঁৰ হাঁহিত আৰোপ কৰা হৈছে।

সাহিত্য-দৰ্পণৰ মতে নিষেধ ৰহিত বিষয় অৰ্থাৎ উপমেয়ত উপমানৰ আৰোপ কৰাই হৈছে ৰূপক অলঙ্কাৰ।[24] এই অলঙ্কাৰক বিশ্বনাথ কবিৰাজে

পৰম্পৰিত, সাঙ্গ আৰু নিৰঙ্গ নামেৰে তিনিভাগত প্ৰথমে ভাগ কৰিছে। যেতিয়া এটা আৰোপ আন এটা আৰোপৰ কাৰণ হয়, তেতিয়া তাক পৰম্পৰিত ৰূপক বুলি দৰ্পণকাৰে কৈছে। এই পৰম্পৰিত ৰূপক দুই প্ৰকাৰৰ — শ্লিষ্টশব্দনিবন্ধন আৰু অশ্লিষ্টশব্দনিবন্ধন। যেতিয়া অঙ্গীৰ সকলো অঙ্গতে ৰোপণ কৰা হয় তেতিয়া তাক সাঙ্গৰূপক বুলি সংজ্ঞা দিছে *সাহিত্য-দৰ্পণে*। এই সাঙ্গৰূপকো দুই প্ৰকাৰৰ — সমস্তবস্তুবিষয়ক সাঙ্গৰূপক আৰু একদেশবিৱৰ্তি সাঙ্গৰূপক। আকৌ যেতিয়া কেৱল অঙ্গীৰহে ৰোপণ কৰা হয় তেতিয়া তাক নিৰঙ্গ ৰূপক বুলি কোৱা হয়। নিৰঙ্গৰূপককো মালা ৰূপক আৰু কেৱল ৰূপক নামে দুটা বিভাগ কৰা হৈছে। এনেদৰে ৰূপক অলঙ্কাৰৰ আঠ প্ৰকাৰৰ বিভাগ লাভ কৰা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে 'মুখকমলং' বুলি ক'লে পদুমৰ সৌন্দৰ্য মুখত আৰোপ কৰা বুলি বুজা যায়।

এই আলোচনাৰ পৰা দেখা যায় যে, ৰূপক অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ আৰু দৰ্পণকাৰ উভয়ে একমত। উভয়েই এটা আৰোপ আন এটাত ৰোপণ কৰা কাৰ্যকে ৰূপক অলঙ্কাৰ আখ্যা দিছে।

উল্লেখযোগ্য যে উপমা, দীপক আৰু ৰূপক হৈছে কাব্যৰ অৰ্থালঙ্কাৰ। ভৰত মুনিয়ে কাব্যৰ শব্দালঙ্কাৰৰ স্বৰূপ বৰ্ণনা কৰিবলৈ গৈ যমক অলঙ্কাৰৰ উপস্থাপন কৰিছে।

কাব্যৰ পাদৰ আদি, মধ্য আৰু অন্তত বিকল্প ভাৱে যুক্ত হোৱা শব্দৰ অভ্যাস বা আবৃত্তিকে যমক বোলে।[২৫] অভিনৱগুপ্তই যমক অলঙ্কাৰক বুজাবলৈ গৈ কৈছে যে 'যম' শব্দৰ অৰ্থ যুগল। সেইবাবে এটা আখৰ, পদ বা বাক্য দ্বিতীয় আখৰ, পদ বা বাক্যৰ সৈতে সদৃশ আৰু শোভাজনক হ'লে তাক যমক অলঙ্কাৰ বুলি কোৱা হয়। এই যমক অলঙ্কাৰক আকৌ *নাট্যশাস্ত্ৰই* দহ প্ৰকাৰত বিভক্ত কৰিছে। সেয়া হৈছে— পাদান্ত যমক, কাঞ্চী যমক, সমুদ্‌গ যমক, বিক্ৰান্ত যমক, চক্ৰবাল যমক, সংদষ্ট যমক, পাদাদি যমক, আম্ৰেড়িত যমক, চতুৰ্ব্যৱসিত যমক আৰু মালা যমক।

কাব্যৰ চাৰিওটা পাদৰ অন্তত এক বা একাধিক, সমান বা একে আখৰ থাকিলে তাক পাদান্ত যমক, শ্লোকৰ পাদৰ আদি বা অন্তত সমান পদ থাকিলে কাঞ্চী যমক, এটা মাত্ৰ অৰ্থ অৰ্থাৎ পূৰ্বাৰ্দ্ধৰ দ্বাৰাই সম্পূৰ্ণ বৃত্তৰ সমাপ্তি হ'লে সমুদ্‌গ যমক, য'ত এটা পাদ এৰি পাছৰ পাদৰ লগত সমান হোৱা দেখা যায় তাক বিক্ৰান্ত যমক, য'ত পূৰ্ব পাদৰ অন্তিম শব্দ দ্বিতীয় পাদৰ আদিতে লাভ কৰা যায় তাক চক্ৰবাল যমক, পাদৰ আদিতে দুটা সমান পদৰ আবৃত্তি হ'লে সন্দষ্ট যমক, পাদৰ আদিত সমান পদৰ আবৃত্তি হ'লে পাদাদি যমক, প্ৰত্যেক পাদৰ অন্তিম পদ দুবাৰকৈ আবৃত্তি হ'লে আম্ৰেড়িত যমক, যাৰ চাৰিওটা পাদত একেখিনি আখৰেৰে সকলো পাদ সমান হয় তাক চতুৰ্ব্যৱসিত যমক আৰু য'ত স্বৰ নানা ৰূপত আৰু ব্যঞ্জন একে ৰূপত হয় তাক *নাট্যশাস্ত্ৰই* মালা যমক বুলি উল্লেখ কৰিছে।

বিশ্বনাথ কবিৰাজৰ *সাহিত্য-দৰ্পণ* গ্ৰন্থৰ মতে একে অৰ্থযুক্ত অথবা পৃথক অৰ্থযুক্ত স্বৰ বা ব্যঞ্জন নিৰ্বিশেষে একেটা ক্ৰমতে হোৱা আবৃত্তিয়েই যমক অলঙ্কাৰ ।[২৬] যমক অলঙ্কাৰৰ বিশ্বনাথ কবিৰাজে প্ৰদান কৰা উদাহৰণটি ইমান সুন্দৰ যে ইয়াত উদ্ধৃত কৰাৰ পৰা বিৰত থাকিব নোৱাৰিলোঁ।

'নৱপলাশ-পলাশবনং পুৰঃ স্ফুটপৰাগ-পৰাগত-পঙ্কজম্।
মৃদুল-তান্ত-লতান্তমলোকয়ত্স সুৰভিং সুৰভিং সুমনোহৰৈঃ।।'

এই উদাহৰণত পলাশ, পৰাগ, লতান্ত আৰু সুৰভি শব্দৰ দুবাৰকৈ হোৱা আবৃত্তিয়ে যমক অলঙ্কাৰক সুন্দৰকৈ ফুটাই তুলিছে।

দুয়োটা সংজ্ঞা মন কৰিলে দেখা যায় যে শব্দৰ আবৃত্তিকে দুয়োজন আলঙ্কাৰিকে যমক অলঙ্কাৰ বুলি উল্লেখ কৰিলেও *নাট্যশাস্ত্ৰৰ* সংজ্ঞাতকৈ *সাহিত্য-দৰ্পণৰ* সংজ্ঞা অধিক স্পষ্ট যেন অনুভৱ হয়। *নাট্যশাস্ত্ৰৰ* দৰে *সাহিত্য-দৰ্পণে* যমক অলঙ্কাৰৰ কোনো বিভাজন কৰা নাই। তাৰ পৰিৱৰ্তে কাব্যৰসিকৰ বাবে যমক অলঙ্কাৰ সহজবোধ্য কৰি তোলা যেন অনুমান হয়।

উপৰোক্ত আলোচনাৰ পৰা প্ৰতীয়মান হয় যে পূৰ্বসূৰী ভৰতৰ প্ৰভাৱ উত্তৰসূৰী বিশ্বনাথ কবিৰাজৰ ৰচনাত পৰিলেও তেওঁ ভৰতৰ সিদ্ধান্তক পৰিস্ফুট কৰিবলৈ চেষ্টাৰ কোনো ত্ৰুটি কৰা নাই। এই আলোচনাৰ প্ৰাৰম্ভতে কোৱা হৈছে যে প্ৰাচীনতম অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰ হিচাপে নাট্যশাস্ত্ৰৰ প্ৰভাৱ তুলনামূলক ভাৱে অৰ্বাচীন অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰসমূহত নিশ্চিত ৰূপত পৰিছে। কিন্তু অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰ ক্ৰমবৰ্দ্ধনশীল হোৱা বাবে অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰৰ উত্তৰসূৰী সকলে নিজস্ব চিন্তাধাৰাৰ সংযোজনেৰে এই বিষয়টিক আৰু বিস্তৃত আৰু সহজবোধ্য কৰি তুলিছে। সেইবাবেই নাট্যশাস্ত্ৰৰ মাত্ৰ চাৰিবিধ অলঙ্কাৰৰ ঠাইত অপ্পয়দীক্ষিতৰ 'কুবলয়ানন্দত' এশ পোন্ধৰ বিধ অলঙ্কাৰৰ উল্লেখ পোৱা যায়। বিশ্বনাথ

কবিৰাজৰ ‘সাহিত্য-দৰ্পণো’ ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। এই গ্ৰন্থত লাভ কৰা উপমা অলঙ্কাৰৰ বিস্তৃত বিৱৰণেই ইয়াৰ প্ৰমাণ। প্ৰকৃততে কবিৰ কাব্য প্ৰতিভাই নতুন অলঙ্কাৰ সৃষ্টিৰ মূল কাৰণ। নাট্যশাস্ত্ৰীয় চাৰিটা অলঙ্কাৰৰ ঠাইত সাহিত্য-দৰ্পণত যাঠিৰো অধিক অলঙ্কাৰ থাকিলেও তুলনাৰ সুবিধাৰ্থে সাহিত্য-দৰ্পণ গ্ৰন্থৰো কেৱল চাৰিটা অলঙ্কাৰহে আলোচনাৰ বাবে গ্ৰহণ কৰা হ'ল।

পাদ-টীকা

১) নাট্যাখ্যং পঞ্চমং বেদং সেতিহাসং কৰোম্যহম্। নাঃশাঃ, ১।১।১৬, পৃঃ ৪০

২) ঐ, ১।১।১১৮, পৃঃ ১২৩

৩) শব্দাৰ্থয়োৰস্থিৰা য়ে ধৰ্মা শোভাতিশায়িনঃ। ৰসাদীনুপকুৰ্বন্তোऽলঙ্কাৰাস্তেऽঙ্গদাদিৱৎ।। সাঃদঃ, ১০।১, পৃঃ ২৭৩

৪) উপমা ৰূপকং চৈৱ দীপকং য়মকং তথা। অলঙ্কাৰাস্তু বিজ্ঞেয়াশ্চত্বাৰো নাটকাশ্ৰয়াঃ।। নাঃশাঃ ৩।১৬।৪০, পৃঃ ৪৪০

৫) উপমাদীপকং চৈৱ ৰূপকং য়মকং তথা। কাব্যস্যেতে হ্যলঙ্কাৰাশ্চত্বাৰঃ পৰিকীৰ্তিতাঃ।। ঐ, ৩।১৬,পৃঃ ৪৪০

৬) য়ৎকিঞ্চিৎ কাব্যবন্ধেষু সাদৃশ্যেনোপমীয়তে। উপমা নাম সা জ্ঞেয়া গুণাকৃতি সমাশ্ৰয়া।। ঐ, ৩।১৬।৪১, পৃঃ ৪৪৩

৭) ঐ, ৩।১৬।৪৯, পৃঃ ৪৪৬

৮) শেষা য়ে লক্ষণৈৰ্নোক্তাস্তে গ্ৰাহ্যাঃ কাব্যলোকতঃ।। ঐ, ৩।১৬।৫২, পৃঃ ৪৪৮

৯) সাম্যং বাচ্যমবৈধৰ্ম্যং বাক্যৈক্য উপমা দ্বয়োঃ। সাঃদঃ, ১০।১৪, পৃঃ ২৯২

১০) উপমানানুপাদানে দ্বিধা বাক্যসমাসয়োঃ। ঐ, পৃঃ ২৯৭

১১) ঔপম্যবাচিনো লোপে সমাসে ক্বিপি চ দ্বিধা। ঐ, ১০।২০, পৃঃ ২৯৮

১২) দ্বিধা সমাসে বাক্যে চ লোপে ধৰ্মোপমানয়োঃ। ঐ, ১০।২১, পৃঃ ২৯৮

১৩) ক্বিপ্সমাসগতা দ্বেধা ধৰ্মেৱাদিৱিলোপনে। ঐ, ১০।২১, পৃঃ ২৯৯

১৪) উপমেয়স্য লোপে তু স্যাদেকা। ঐ, ১০।২২, পৃঃ ২৯৯

১৫) ধৰ্মোপমেয়লোপেऽন্যা। ঐ, ১০।২২, পৃঃ ২৯৯

১৬) ত্ৰিলোপে চ সমাসগা। ঐ, ১০।২২, পৃঃ ৩০০

১৭) নানাধিকৰণাৰ্থানাং শব্দানাং সংপ্ৰদীপকম্। একবাক্যেন সংয়ুক্তং তদ্দীপকমুচ্যতে।। নাঃ শাঃ, ৩।১৬।৫৩, পৃঃ ৪৪৮

১৮) প্ৰসৃতং মধুৰং চাপি গুণৈঃ সৰ্বৈৰলঙ্কৃতম্। কাব্যে য়ন্নাটকে বিপ্ৰাস্তদ্দীপকমিতি স্মৃতম্।। ঐ, ৩। ১৬।৫৪, পৃঃ ৪৪৮

১৯) ঐ, ৩।১৬।৫৫, পৃঃ ৪৪৯

২০) অপ্ৰস্তুতপ্ৰস্তুতয়োৰ্দীপকং তু নিগদ্যতে। অথ কাৰকমেকং স্যাদনেকাসু ক্ৰিয়াসু চেৎ।। সাঃদঃ, ১০।৪৯, পৃঃ ৩২৮

২১) স্ববিকল্পেন ৰচিতং তুল্যাবয়বলক্ষণম্। কিঞ্চিৎসাদৃশ্যসম্পন্নং য়দ্ৰূপং ৰূপকং তু তৎ।। নাঃ শাঃ, ৩।১৬।৫৬, পৃঃ ৪৪৯

২২) নানাদ্ৰব্যানুৰাগাদ্যৈৰ্যদৌপম্যগুণাশ্ৰয়ম্। ৰূপনিৰ্বৰ্ণনায়ুক্তং তদ্ৰূপকমিতি স্মৃতম্।।ঐ, ৩।১৬।৫৭, পৃঃ ৪৪৯

২৩) তুল্যৈৰবয়বৈঃ সৰ্বৈৰেবান্যৰূপীকৃতৈৰ্যুক্তং, য়দি ৱা কিঞ্চিৎসাদৃশ্যয়ুক্তং ৰূপিতম্। ঐ, ৩।১৬, পৃঃ ৪৫০

২৪) ৰূপকং ৰূপিতাৰোপো বিষয়ে নিৰপহ্নৱে। সাঃদঃ, ১০।২৮, পৃঃ ৩০৩

২৫) শব্দাভ্যাসস্তু য়মকং পদাদিষু বিকল্পিতম্। বিশেষদৰ্শনঞ্চাস্য গদতো মে নিবোধত।। নাঃশাঃ ৩।১৬।৫৯, পৃঃ ৪৫২

২৬) সত্যৰ্থে পৃথগৰ্থায়াঃ স্বৰব্যঞ্জনসংহতেঃ। ক্ৰমেণ তেনৈবাবৃত্তিৰ্য়মকং বিনিগদ্যতে।। সাঃদঃ, ১০।৮, পৃঃ ২৮০

প্ৰসঙ্গ-পঞ্জী

১) বিশ্বনাথ কবিৰাজ , সাহিত্য-দৰ্পণ, শ্ৰীশালগ্ৰাম শাস্ত্ৰী সম্পাদিত, মোতীলাল বেনাৰসী দাস, ১৯৭৭

২) ভৰত, নাট্যশাস্ত্ৰ, ড° পাৰসনাথদ্বিবেদী সম্পাদিত, সম্পূৰ্ণানন্দ সংস্কৃত বিশ্ববিদ্যালয়, ২০০১

৩) ড°নৱেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথ আৰু ভাৰতীয় নন্দনতত্ত্ব, ভাৰতী প্ৰকাশ,১৯৮৮

सुभाषितानि

परोक्षे कार्यहन्तारं प्रत्यक्षे प्रियवादिनम्।
वर्जयेत् तादृशं मित्रं विषकुम्भं पयोमुखम्।।
পৰোক্ষে কাৰ্যহন্তাৰং প্ৰত্যক্ষে প্ৰিয়বাদিনম্।
বৰ্জয়েৎ তাদৃশং মিত্ৰং বিষকুম্ভং পয়োমুখম্।।

অসমীয়া অৰ্থ— পৰোক্ষভাৱে কাৰ্য নষ্ট কৰোঁতা আৰু সন্মুখত মধুৰ বচন কওঁতা মিত্ৰক ভিতৰত বিষ আৰু ওপৰত গাখীৰেৰে পূৰ্ণ কলহৰ দৰে ত্যাগ কৰিব লাগে।

दुर्जनेन समं सख्यं वैरश्चाऽपि न कारयेत्।
उष्णो दहति चाङ्गारः शीतः कृष्णायते करम्।।
দুৰ্জনেন সমং সখ্যং বৈৰশ্চাऽপি ন কাৰয়েৎ।
উষ্ণো দহতি চাঙ্গাৰঃ শীতঃ কৃষ্ণায়তে কৰম্।।

অসমীয়া অৰ্থ— দুৰ্জনৰ লগত শত্ৰুতা অথবা মিত্ৰতা একোৱেই কৰিব নালাগে। কিয়নো সেইজন দুয়োক্ষেত্ৰতে ক্ষতিকাৰক। যেনেকৈ তপত এঙাৰ চুলে হাত পোৰে আৰু ঠাণ্ডা হোৱাৰ পিছত চুলে হাত ক'লা কৰে।

दुर्जनः प्रियवादी च नैतद्विश्वासकारणं।
मधु तिष्ठति जिह्वाग्रे हृदि हलाहलं विषम्।।
দুৰ্জনঃ প্ৰিয়বাদী চ নৈতদ্বিশ্বাসকাৰণং।
মধুং তিষ্ঠতি জিহ্বাগ্ৰে হৃদি হলাহলং বিষম্।।

অসমীয়া অৰ্থ— দুৰ্জন লোক প্ৰিয়বাদী হ'লেও বিশ্বাস কৰিব নালাগে। কিয়নো তেওঁলোকৰ জিভাতহে মধু থাকে, অন্তৰখন বিষেৰে পৰিপূৰ্ণ।

মহাবিদ্যালয়ৰ সংস্কৃত বিভাগৰ গৌৰৱ

২০১৬ বৰ্ষৰ স্নাতক পৰীক্ষাত প্ৰথম শ্ৰেণীৰ পঞ্চম স্থান প্ৰাপক

পিকিং চাংমাই

ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ত সংস্কৃত কৰ্মশালা

ডিব্ৰুগড় ঃ ষ্টাফ ৰিপ'ৰ্টাৰ, ২১ মাৰ্চ ঃ যোৱা ৯ ৰ পৰা ১৯ মাৰ্চলৈকে ডিব্ৰু মহাবিদ্যালয়ৰ সংস্কৃত বিভাগৰ উদ্যোগত এক সৰল সংস্কৃত সম্ভাষণ কৰ্মশালা অনুষ্ঠিত হয়। কৰ্মশালাৰ প্ৰশিক্ষক আছিল সংস্কৃত ভাৰতী ডিব্ৰুগড় শাখাৰ সংযোজক অনন্ত চেতিয়া। কৰ্মশালাৰ ছাত্ৰ অংশুমান দিহিঙীয়াই তেওঁৰ অনুভৱ সংস্কৃতত আগবঢ়ায়। কৰ্মশালাত ছাত্ৰ বীৰেন শইকীয়াৰ দ্বাৰা লিখিত আৰু পৰিচালিত 'সংস্কৃত সম্ভাষণ' শীৰ্ষক নাটকো প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। বিভাগীয় মুৰব্বী মধুমিতা গোস্বামী বৰঠাকুৰে আঁত ধৰা অনুষ্ঠানটোৰ শেষত সহযোগী অধ্যাপিকা ড° অদিতি বৰুৱাই শলাগৰ শৰাই আগবঢ়ায়।

ভাষাৰ মোল নুবুজাৰ বাবেই নিজৰ নিজৰ ভাষা ভুলকৈ লিখিবলৈ-ক'বলৈ আৰম্ভ কৰিছেঃ ড° শইকীয়া

ষ্টাফ ৰিপ'ৰ্টাৰ, ডিব্ৰুগড়, ১০ মাৰ্চঃ ডিব্ৰুগড়ৰ উচ্চ শিক্ষানুষ্ঠান ডিব্ৰু কলেজৰ 'আইকেক' আৰু সংস্কৃত বিভাগৰ উদ্যোগত সফলভাবে সংস্কৃত শিবিৰ পৰাকে বুধবাৰে 'সংস্কৃত সাৰথি' নামৰ এখন হাতপুথি উন্মোচন কৰা হয়। পুথিখন উন্মোচন কৰে প্ৰতিষ্ঠিত সাহিত্যিক ড° নগেন শইকীয়াই। উন্মোচনী ভাষণত সাহিত্যিকগৰাকীয়ে সংস্কৃত ভাষা শিক্ষাৰ প্ৰয়োজনীয়তা সম্পৰ্কত কয় যে ভাষাৰ গঠন প্ৰক্ৰিয়া জানিবলৈ হ'লে ব্যাকৰণ জানিব লাগিব আৰু ব্যাকৰণ জানিবলৈ যাওঁতে মূলৰ ওচৰলৈ যাব লাগিব। সেয়ে অসমীয়া ভাষাকে আদি কৰি অন্য ভাৰতীয় ভাষা শুদ্ধকৈ শিকিবৰ বাবে সংস্কৃত ভাষা শিক্ষাৰ অতিকে প্ৰয়োজন। বিশেষকৈ উত্তৰ ভাৰতীয় ভাষাৰ বৰ্তমানৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলে এই ভাষাটোৰ মোল নজনাৰ বাবেই নিজৰ নিজৰ ভাষা ভুলকৈ লিখিবলৈ আৰু ক'বলৈ আৰম্ভ কৰিছে। সংস্কৃত ভাষাটো বিদ্যালয় পৰ্যায়ত পাঠ্যক্ৰমত বাধ্যতামূলককৰণৰ পৰা আঁতৰাই ৰখাৰ বাবেই এই অৱস্থাৰ সৃষ্টি হৈছে বুলি ড° শইকীয়াই মন্তব্য কৰে। 'সংস্কৃত সাৰথি' পুথিখন সম্পাদনা কৰিছেনাহৰকটীয়া সংস্কৃত বিদ্যালয়ৰ প্ৰধান অধ্যাপক অনন্ত চেতিয়াই। তেওঁৰ যত্নমানৰ আগতে প্ৰস্তুত কৰা এই হাত পুথিখন প্ৰকাশৰ মুখ দেখুওৱাৰ বাবে কলেজখনৰ বিভাগীয় অধ্যাপক অদিতি বৰুৱা আৰু মধুমিতা গোস্বামী বৰঠাকুৰৰ [illegible]

-ডিব্ৰু কলেজত সংস্কৃত দি[illegible]

[illegible]