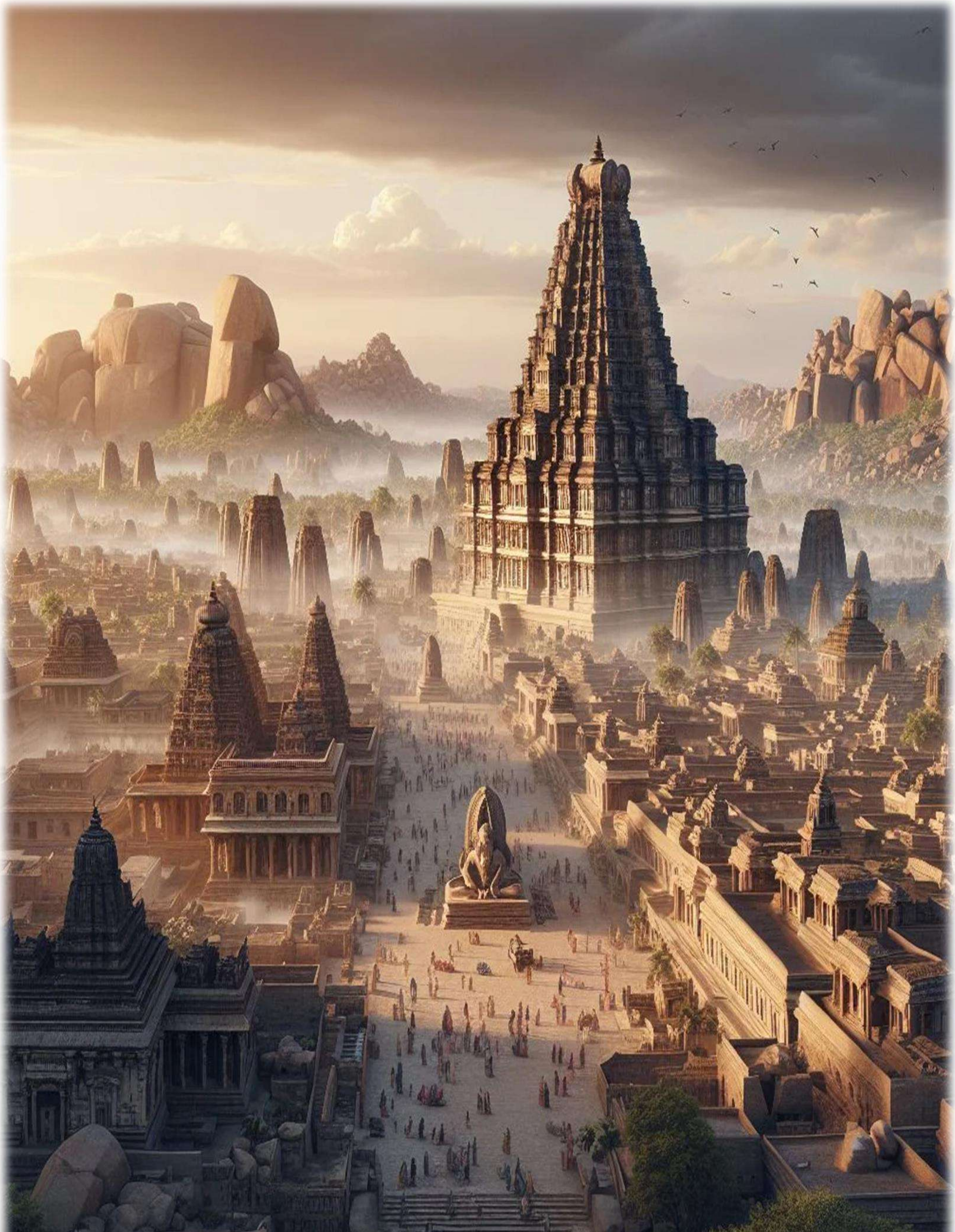
SHODHA VIJAYA

NOOPURA BHRAMARI PUBLICATION



SHODHA VIJAYA

A book of research articles witnessing in and around the Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty

Editor, Guide & Second Author to the articles

Dr Manorama B N

Published by

Noopura Bhramari ®

A Centre for Indian Knowledge Systems

Karnataka

Shodha Vijaya- A book of research articles on the grandeur of southern dynasties, with a special focus on Vijayanagara Karnata Kingdom, edited, guided by Dr Manorama B N; published by Noopura Bhramari ® - A Centre for Indian Knowledge Systems, Karnataka.

© Publisher

ISBN No: 978-81-948470-9-0

Pages: 172

Paper size: ¼ Crown

Year: July 29, 2024

Price: 150 Rs/-

Publisher: Noopura Bhramari – Centre for Indian Knowledge Systems ®
Madikeri and Bengaluru.

Cover page and Design: Dr Manorama B N

Coverpage Photo credit: AI generated pic of Hampi by reddit

www.noopurabhramari.com
editor@noopurabhramari.com
+91 9964140927

Contents

Articles	Page no.
❖ ಸಂಪಾದಕೀಯ/ Editor's Note	5- 8
❖ A study of the Grandeur of *Vasantotsava* in the Sculptures of Vijayanagara *Karṇāṭa* period Temples with a special focus on Tamilnadu	9- 41
❖ ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ದಶರೂಪಕಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ರೂಪಕಗಳು	44- 78
❖ Social Themes reflected in Vijayanagaraa *Karṇāṭa* empire's Theatre plays	79- 104
❖ Architecture and Sculptures Bridging Artistical and Cultural Relation – A study on Southern Tamil Nadu Temples	105- 128
❖ Relevance of *Deśī Tāḷa-s* to present day Music/Dance	129- 148
❖ Ideological implications in literary works of King Krishnadevaraya	149-156
❖ A study on the *Tāntric* Sculptures of Vijayanagara *Karṇāṭa* Era Temples in Kancipuram	157- 171

ಸಂಪಾದಕೀಯ

ಓದುಗಬಂಧುಗಳಿಗೆ ಆದರದಿಂದ ನಮಸ್ಕಾರ.

ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳನ್ನು ತಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದೀರಿ. 18 ವರುಷಗಳ ಹೊಸಿಲಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸುಮಾರು 12 ಅಧ್ಯಯನಾಧರಿತ ಮೌಲಿಕ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂದರೆ 13ನೇ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಇದೀಗ *ಶೋಧವಿಜಯ* ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿದೆ. ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾಧ್ಯಯನದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಪ್ರಥಮವೆಂಬಂತೆ ಪರಿಚಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ನೃತ್ಯಶಿಲ್ಪಯಾತ್ರೆ' (ದೇವಾಲಯ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಅಧ್ಯಯನ) ಮತ್ತು 'ಶಾಸ್ತ್ರರಂಗ' (ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಅನ್ವಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಶೋಧ) ಎಂಬ ಎರಡು ಅಧ್ಯಯನ ತರಬೇತಿಗಳಲ್ಲಿ (ಇಂಟರ್ನ್‌ಶಿಪ್) ಪಳಗಿದ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರ ಸಂಶೋಧನ ಲೇಖನಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. 'ನೃತ್ಯಶಿಲ್ಪಯಾತ್ರೆ' ಯ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಫಲಶ್ರುತಿಯೆಂಬಂತೆ ಅಧ್ಯಯನಾರ್ಥಿಗಳ ಶೋಧಲೇಖನಗಳ ಬರೆವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ 'ಶಿಲ್ಪಶೋಧಸಂಗ್ರಹ'ವೆಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅದಾದ ಬಳಿಕ ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿಯು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೊಂದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು (ಐಕೆಎಸ್ ಪ್ರಾಜೆಕ್ಟ್) ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕ ತರಬೇತುಗೊಂಡ ಎರಡನೇ ಸುತ್ತಿನ ಸಂಶೋಧಕ ಬಳಗದ ಆಯ್ದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ ಪೈಕಿ ಕಾವ್ಯ, ರೂಪಕ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಶೋಧ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 12ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ 16ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ವಸ್ತು-ವಿಷಯಗಳು ಆಕರವಾಗಿದ್ದು; ಶಾಸ್ತ್ರರಂಗದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಇವುಗಳ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ಯಶಿಲ್ಪಯಾತ್ರೆಯ ಎರಡನೇ ಹಂತದ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಸುಮಾರು 49 ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಭೇಟಿಯ ಬಳಿಕ ಮೂಡಿಬಂದ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳೂ ಇವೆ.

ನಮ್ಮ ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿಯ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಮಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಧನ ಸಹಾಯ ನೀಡಿ ಮುನ್ನಡೆಸಿದವರು ಐಕೆಎಸ್ ಡಿವಿಷನ್‌ನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಯೋಜಕರೂ, ನಿರ್ದೇಶಕರೂ ಆದ ಗಂಟಿ ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣ ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವರ ಐಕೆಎಸ್ ಡಿವಿಷನ್‌ನ ಬಳಗ. ಜೊತೆಗೆ ಐಕೆಎಸ್ ಪ್ರಾಜೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಹವರ್ತಿಗಳಾಗಿ ನನಗೆ ಹೆಗಲೆಣೆಯಾದವರು ಸನ್ಮಿತ್ರರಾದ ಡಾ. ಶಾಲಿನಿ ವಿಠಲ್ ಮತ್ತು ಡಾ. ದ್ವರಿತಾ ವಿಶ್ವನಾಥರು. ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಒಡನಾಡಿಗಳಾದ ವಿಷ್ಣುಪ್ರಸಾದ ಎನ್, ವಿಶ್ವನಾಥ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಾಂತ್ ವಿಠಲ್ ಅವರ ಸಹಕಾರವೂ ಮನನೀಯ. ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಆಚಾರ್ಯರು, ಕುಟುಂಬದ ಮಕ್ಕಳು, ಹಿರಿಯರು ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಹಾರ್ದ ಅಭಿವಂದನೆಗಳು.

ಈ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಸಂಶೋಧನ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಮುತುವರ್ಜಿಯಿಂದ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ನಮ್ಮ 'ಶಾಸ್ತ್ರರಂಗ'ದ ಅಧ್ಯಯನಾರ್ಥಿಗಳು ಶ್ರೀಮತಿ ರೋಹಿಣಿ ಎ.ಆರ್., ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಗರಂಜಿತಾ ಎಸ್, ಡಾ. ಪ್ರತಿಭಾ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ಶ್ರೀಮತಿ ಸೀಮಾ ಕೆ.ಎಸ್. ಇವರ ಪೈಕಿ ರೋಹಿಣಿ, ಮೊದಲ ಹಂತದ 'ನೃತ್ಯಶಿಲ್ಪಯಾತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಇಂಟರ್ನ್‌ಶಿಪ್‌ನ್ನು

ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮುಗಿಸಿ, ತದನಂತರ 'ಶಾಸ್ತ್ರರಂಗ'ದ ಸೀನಿಯರ್ ಫೆಲೋ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಇವರೆಲ್ಲರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ಹೌದು. ಅವರೆಲ್ಲರ ಸಹಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ವಂದನೆಗಳು.

ಶೋಧ ಪ್ರಯಾಣ ನಿರಂತರವಾದದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀ ಘಟ್ಟಕ್ಕೂ ವಿಜಯ ಸಿಗಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸವಾಲು, ಎಡರುತೊಡರುಗಳೇ ಕಾಲಿಗೆಡವುತ್ತವೆ. ಅಂದುಕೊಂಡ ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದೆಂದರೆ ಯಜ್ಞವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಪಾರ ತಾಳ್ಮೆ, ಸತತ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಶ್ರಮ, ಸಮಯ, ಕಾರ್ಯನಿಷ್ಠೆ, ಸತ್ಯವನ್ನರಸುವ ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಬದ್ಧತೆಗಳೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹವಿಸ್ಸುಗಳು. ಅದರಿಂದ ದೊರಕುವ ತೃಪ್ತಿಯೆಂಬ ಫಲಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಬಂದ ಫಲವನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ 'ನ ಮಮ' ಎಂದು ಸಮಾಜದ ಆಸಕ್ತರಿಗೂ ಉಪಕಾರವಾಗುವಂತೆ ತೆರೆದಿಡುವ ಪ್ರೀತಿ, ಔದಾರ್ಯವೂ ಸಂಶೋಧಕನಿಗಿರಬೇಕು ಎಂದೇ ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿಯು ಭಾವಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಕರ್ನಾಟ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಒಂದು ಪರಿಭ್ರಮಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಾರ್ಥಿಗಳು ಸೊಗಸಾದ ನಡಿಗೆಯನ್ನು ಈ ಶೋಧವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನ ವಸ್ತು– ವಿಷಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿ–ಶಿಲ್ಪ–ನೃತ್ಯ–ತಾಲ–ತಂತ್ರ–ಉತ್ಸವ ಹೀಗೆ.., ಆದರೂ ಇವುಗಳೊಳಗೊಂದು ಸಮಾನ ಬಾಂಧವ್ಯ ಇದೆ. ತಾವು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಶೋಧ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಹೆಮ್ಮೆ ಇದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಮರೆಯಾದ ಮಹಾಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಟನ ಇದೆ. ಹಾಗೆಂದೇ ಪುಸ್ತಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅರ್ಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಶೋಧವಿಜಯವನ್ನು ಓದಿ, ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನಡೆಸಿ ವಿಜಯಿಗಳನ್ನಾಗಿಸಿ ಎಂಬ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ,

ನಿಮ್ಮವಳೇ

ಡಾ. ಮನೋರಮಾ ಬಿ. ಎನ್

ಸಂಶೋಧನ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹಕ ಸಂಪಾದಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರು,

ನೂಪುರಭ್ರಮರಿ– ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕ

ಅನಾವರಣ ದಿನ : ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೂತನ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯ 4ನೇ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭ, ನವದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಚಿವಾಲಯದಿಂದ ಜರುಗಿದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ

Editor’s Note

Namaskāra to all Respected Readers…

Since its inception 18 years ago, all of Noopura Bhramari's publications have been read consistently by our devoted readers. In addition to magazines and journals, we have published around 12 books based on various studies. *‘Shodha vijaya’* is another milestone, which is the 13th publication from our Institution, that includes the research articles of our Interns and Fellows, who have been trained in two internships – namely, *‘Nṛtyaśilpa yātra’* (an interdisciplinary study of temple sculptures) and *‘Śāstra Rañga’* (study of ancient scriptures and exploration of possibilities of contemporary application). It gives me great pleasure to inform you that Noopura Bhramari was the first to bring these institutional internship programs to the field of performing and fine arts.

The first phase of *‘Nṛtyaśilpa yātra’* witnessed the compilation of research papers authored by our Interns, which were featured in the book *‘Śilpa śodha sañgraha’*. As we draw closer to the end of the tasks we have under the Indian Knowledge Systems Division, New Delhi (IKS Project), Noopura Bhramari has compiled a list of selected articles from the second set of the research team that the institution trained. This publication, which spans the 12th to 16th centuries CE, includes research papers in the disciplines of sculpture, poetry, drama, and *Tāḷa*. The objective of this study is to analyse the concepts in the context of Nāṭyaśastra, which was also *Śāstra Ranga*'s primary focus. A few of the articles are also from the "*Nṛtyaśilpa yātra*–phase 2," where we studied nearly 49 temples.

Our dedication and effort towards the project were duly noticed, appreciated and financially supported by IKS Division. We are ever greatful to the National Coordinator and Director of IKS division - Prof. Ganti Suryanarayana Murty, and his team. Our Co-Principal Investigators Words fall less to appreciate- our Dr. Shalini P Vittal and Dr. Dwaritha Viswanatha who have genuinely supported and efficiently carried out their roles and responsibilities throughout this research journey. Further, the cooperation of Vishnuprasada N, Viswanatha Shankaranarayana

and Prashanth Vittal has been commendable. We have all been guided on this journey by the blessings of our teachers, the elders in each of our families, and the warmth and loving care of the children. I sincerely appreciate every one of them.

Smt. Rohini A R, Smt. Nagaranjitha S, Dr Pratibha Satyanarayana and Smt. Seema KS have been our Interns who have written research articles for this book with great dedication. Smt. Rohini A. R. was regarded as one of the outstanding interns who not only completed her "*Nṛtyaśilpa yātra*-1" internship but also joined as a Senior Fellow for "*Śāstra rañga*- 1" and *Nṛtyaśilpa yātra*- 2. At present, all these research scholars are guiding the amateurs and carrying out an in-depth study of Nāṭyaśāstra. My deepest appreciation for all their support and co-operation.

Research is a never-ending quest; one may not always emerge successful. Challenges do occur along the way. Attaining the intended goal can be equated to fulfilling a *Yajña* (sacrifice), wherein patience, persistent work, dedication, time, perseverance, love, and passion to know the truth, honesty, and commitment are offered as *Havissu* (sacrificial offerings) for *Yajña*. The enormous sense of satisfaction and joy that results from this Sacrifice must be embraced and given in to. Noopura Bhramari believes that the researcher should share the fruits / rewards received from such an endeavor amongst the interested members of the society with unwavering affection and generosity. Our interns thoroughly cherished and had an unforgettable time journeying through the impending *Shodha Vijaya*. The research papers in this publication covers a wide range of topics, including theater, sculptures, dance, festivals, *Tāḷa*, *Tantra*, and so on, all of which are beautifully and harmoniously blended; a circumnavigation of one of our country's vast empires especially focusing the Vijayanagara *Karṇāṭa* Dynasty. Thus, this book has been titled as *Shodha Vijaya;* which is also a sign of a victorious approach towards corresponding research topics.

Accepting this, readers, we hope that it will take us to new heights in the world of literature. Please read, enjoy, and support us.

Yours,

Dr. Manorama B N

Research Director, Executive Editor and Principal

Noopura Bhramari - Center for the Indian Knowledge systems, Karnataka

------

Released on: July 29, 2024, New Delhi, 4th Annual year of NEP Celebration by Ministry of Education

A Study of the grandeur of *Vasantotsava* in the Sculptures of Vijayanagara *Karṇāṭa* period Temples with a special focus on Tamilnadu

- **Smt. A R Rohini,** Bengaluru.

Abstract

Vasantotsava or the Spring Festival also known as the festival of *Kāma, Madanotsava, Anangotsava, Kāmotsava* and *Madanatrayodaśi* was a grand affair during the Vijayanagara *Karṇāṭa* era as evidenced by the sculptures of this period. The paper intends to identify and critically examine these sculptures of *Vasantotsava* in the temples of the Vijayanagara *Karṇāṭa* era. The history, significance and various rituals associated with this festival are also examined. Many *Kāvya* literature in Sanskrit explains this festival in detail which is also taken up for studies. The study also facilitates the understanding of dances that were presented during the festival.

Keywords: *Vasanta, Vasantotsava, Madanotsava, Śālabhañjikā*, Rati & Kāma, *Mṛgayotsava, Dohada,* Indian temples, sculptures, performing arts, *Kolāṭa, Uparupaka, Danḍa Rāsaka, Carcari, Nāṭyarāsaka, Mrgyotsava*.

Scope and Need of Study

The scope encompasses a comprehensive approach to comprehending the Vijayanagara *Karṇāṭa* period Vasantotsava celebration. This investigation is required because no thorough study focusing on Tamil Nadu temple sculptures for *Vasantotsava* has been conducted

previously. Additionally, it was necessary to evaluate the dance and festivities portrayed in these sculptures in light of the medieval literature that is the subject of this study.

Objectives

- To identify the *Vasantotsava* sculptures of the Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty (1336 AD to 1565 AD) with a special focus on Tamilnadu temples.
- Identifying various rituals associated with the *Vasantotsava* celebration in Vijayanagara dynasty.
- To comprehend, through the use of literature from the era, how *Vasantotsava* was celebrated during this time.

Methodology:

The present study employs exploratory and historical research with qualitative analysis. The research objectives are investigated through field visits, utilization of historical sources, *Kāvyā* literature, dance treatises and academic research papers. The field study includes an extensive investigation of the sculptures in the selected temples of Vijayanagara *Karṇāṭa* period, focusing Andhra and Tamil Nadu area. These Field Visits to the temples in Andhra and Tamil Nadu were conducted for documentation and interpretation of sculptures as part of *Nṛtyaśilpa Yātre* – phase 2 organised by Noopura Bhramari, IKS Centre. Below is the list of temples visited in Andhra and Tamil Nadu[1]:

1. Chennakesava Temple – Sompalle, Andhra Pradesh
2. Arunachaleswarar Temple - Tiruvannamalai
3. Vriddhagireeswarar Temple - Vriddhachalam
4. Sri Bhuvaraha Swamy Temple - Sri Mushnam
5. Abirami Amman Temple - Thirukkadaiyur
6. Vaitheeswaran Koil – Near Sirkazhi
7. Thillai Nataraja Temple - Chidambaram
8. Thillai Kali Amman Temple – Outskirts of Chidambaram
9. Adi Kumbeswarar, Sarangapani and Arulmigu Chakrapani Temple - Kumbakonam
10. Airavateswara Temple - Darasuram
11. Rajagopalaswamy Temple - Mannargudi

---

[1] These names are updated according to official temple websites and government sources.

12. Brihadeeswarar Temple - Thanjavur
13. Sri Ranganathaswamy Temple - Srirangam
14. Uchi Pillayar Temple – Rockfort, Tiruchirapalli
15. Jambukeswarar Temple – Thiruvanaikaval
16. Mariamman Temple – Samayapuram
17. Cave Temple – Sittanavasal
18. Karpaga Vinayagar Temple - Pillayarpatti
19. Nellaiappar Temple - Tirunelveli
20. Bhagavathy Amman Temple / Kanyakumari Temple - Kanyakumari
21. Thanumalayan Temple - Suchindram
22. Sri Venkatachalapathy Temple - Krishnapuram
23. Kutralanathar Temple and Chitra Sabha - Courtallam
24. Andal Temple - Srivilliputhur
25. Meenakshi Amman Temple - Madurai
26. Kailasanathar Temple - Tharamangalam
27. Ekambareswarar Temple, Kailasanathar Temple, Kamakshi Amman Temple, Iravatanesvara Temple, Matangeshvara Temple, Pavala Vannar Temple, Piravatanesvara Temple, Mukteswarar Temple, Vaikunta Perumal Temple, Varadaraja Perumal Temple – Kanchipuram

The present study largely focuses on the temples listed below because only these have photographs from field studies available. After the documentation, interpretation of the sculptures, based on treatises has been undertaken.

(Some temple administrations have not allowed to do documentation although the permission letter been carried).

- Arunachaleswarar Temple - Tiruvannamalai
- Ekambareswarar Temple - Kanchipuram
- Sri Varadaraja Perumal Temple – Kanchipuram
- Chennakesava Temple – Sompalle
- Nellaiappar Temple – Tirunelveli
- Venkatachalapathy Temple – Krishnapuram
- Andal Temple – Srivilliputhur
- Sri Ranganathaswamy Temple – Srirangam
- Sri Bhuvaraha Swamy Temple - Sri Mushnam

- Jambukeswarar Temple – Thiruvanaikaval

Primary Sources:

1. *Śrimadvālmīki Rāmāyaṇa* (Kiṣkinda Khāṇḍa - V)
2. *Yoga Vasishta* of Valmiki
3. The Ritusamhara of Kalidasa
4. *Karpūramajari of Rājaśekhara*
5. *Sarasvatikanṭābharaṇa and Śṛngāra Prakāsa* of Raja Bhoja
6. *Nṛtta Ratnāvaḷi* of Jayasenapati
7. *Bharatārnava* of Nandikeśwara
8. *Saṅgītamuktāvali of* Devaṇācārya
9. *Gīta Govinda* of Jayadva
10. *Ratnāvaḷi* of Śrī Harsha
11. *Nartananirnaya* (Vol. 3) – Pandarika Viṭṭala

Secondary Sources:

1. Social and Political Life in the Vijayanagara Empire Vol.II – B A Saletore
2. Sources of Vijayanagar History – S Krishnasvami Ayyangar
3. A Study of Indian Spring Festivals from Ancient and Medieval Sanskrit Texts – Leona Anderson
4. God of Desire: tales of Kamadeva in Sanskrit story literature – Catherine Benton
5. *Virūpākṣa-vasantotsava-campū* of Ahobala or What Can Happen During the Hunting Festival – Lidia Sudyka
6. Erotic Sculptures of India – Devangana Desai
7. The woman-and-tree motif in ancient and contemporary India – Marzenna Jacubczak
8. Sanskrit Drama—Its Aesthetics and Production - Raghavan V
9. Padhagati Pādagati – Tulasi Ramachandra
8. The contemporaries of Ancient Uparupaka Tradition traced in Coastal Karnataka's Yakshagana and Post Medieval Literature Manorama B N

Other secondary sources include scholarly journals, research publications, books, commentaries, almanacs and dictionaries.

Introduction:

Vasanta Ṛtu or Spring is revered as the king of all seasons. It is so much awaited that the preparations for its arrival are marked by a festival called *Vasanta Pancami*[1] which is observed over a month in advance. Bhoja in *Sarasvatikanṭābharaṇa* (11th Century) refers to *Vasanta* as *Suvasantaka*[2], the day on which spring sets in (Siddharta, 2009, p.1098).

---

[1] *Vasanta Panchami* is observed on the fifth day of the lunar month *Māgha* (*māgha-śukla-pañcamī*), which is devoted to Goddess Saraswati. The celebration dates back to ancient times. Although on *Vasanta Pancami* the arrival of spring is celebrated, the spring according to the Hindu calendar arrives in *Caitra,* which is a little over a month after this festival. The explanation for the same is provided below.

The *Vedānga jyōtiṣa* calendar (by Lagadha dated to 1340 BCE) was a tropical lunisolar calendar designed to align with the seasons. Accordingly, in the Vedic era, *Māgha* was the first month of *Vasanta ṛtu* and the first month of the Indian year. Numerous Puranic texts namely *Brahmāṇḍa-purāṇa* - 2.24.141, *Vāyu Purāṇa* - 1.153.113 and Linga Purana - 1.61.52 mention the month of *Māgha* as the first month. But later, perhaps around the later Vedic period (500 BCE), Indians adopted *Caitra māsa* as the first month of the New Year, which was chosen as the first month of *Vasanta ṛtu* (spring season) (Setty, 2023).

To this Sanskrit scholar and jyotisha vidwan Dr Ramakrishna Pejattaya, states that, "In subsequent ages after Varahamihira (5th CE), the seasons were fixed in accordance with the lunar months".

Hindus and Buddhists currently use the *Nirayana* or sidereal calendar (rather than the tropical lunisolar calendar), which has drifted away from the seasons. The sidereal calendar does not sync with the seasons as it tracks the position of the moon with respect to a far-off fixed star (such as *Citra* at 0°, *Revati* at 29°50', etc.). Furthermore, while January through February is referred to as the "spring season," or *Vasanta*, in both geography and history, according to the sidereal lunar calendar, the first month of the year is Caitra (Madhu*) and the months of *Caitra* and *Vaishakha* is referred to as *Vasanta ṛtu* corresponding to March and April which is in the current practice (मधुमाधवौ वसन्तः *madhumādhavau vasantaḥ* (Apte 1890) - since *Madhu* and *Mādhava* are the months of *Caitra* and *Vaiśākha*, respectively (Richmond, 1956)). March and April should be actually referred to as summer because they are a little too late to be considered spring. Practically speaking, February and March have every seasonal characteristic of India's springtime (Setty, 2023).

Dr Samod Acharya elucidates that, "In the Vedic system, months, seasons and year for practical purposes starts from *Shukla pratipada* i.e., the first day of the bright half. The well-known "Hindu new year" celebrated in sidereal *Caitra Shukla pratipada* is neither the beginning of the true Vedic year nor the beginning of *Vasanta Ritu*, according to Vedic astronomy. Regarding the beginning of the Vedic year, which is mistakenly taken as beginning in *Madhu* or *Chaitra* month and *Vasanta Ritu*, simply because *Madhu* is always the first month wherever months are listed in the Vedas. The reason *Madhu* is mentioned first in the Vedas is not related to it being the first month of the Vedic year as is mistaken today. It is rather related to the order of seasons prescribed for *Agnyadhana and Samskaras* for different *Varnas*, *Vasanta* being prescribed for *Brahmana*"(Acharya, 2017).

It is likely that for festivals based on lunar months, *Nirayana* or sidereal system is employed in modern practice and Vedic seasonal practice is observed in festivals like *Vasanta Panchami (Sarasvati Pooja*). The author is able to present this with the minimal data and research at hand. It is recommended that more research be done in this field.

[2] King Bhoja also uses the term in the context of *sambhoga śringāra*

अष्टमीचन्द्रकः कुन्दचतुर्थी सुवसन्तकः । आन्दोलनचतुर्थ्यकशाल्मली मदनोत्सवः ॥ ९३ ॥

Aṣṭamīcandraka, kundacaturthi, suvasantaka, andolana-caturthi, ekaśālmali, madanotsava and more are known as *prakirnams* (sundry occasions) over which the emotion is developed. (Chapter 5, *pancama pariccedaha*, page 925). *Suvasantaka* is the day on which spring sets in and *madanotsava or madana*

The season heralds a fresh start and development, both in the natural world and within us. It brings with it an enchanting transformation in nature leading to the most exquisite picturesque landscapes. The pleasant melodies of the cuckoos are often reserved for this season. The Pongamia blossoms with intoxicated bees on its bosom and the gentle breeze that brings the fragrances of new hopes, these and more are a sight to behold. That springtime makes for such a lovely, romantic and magical source of inspiration for poets, sculptors, musicians, dancers and other creatives is understandable. Numerous poets have captured the essence of spring in a multitude of literary works.

A vivid description of the spring is given by sage Vālmīki in the *Kiṣkindhā khāṇḍa* of Rāmāyaṇa when Lord Sri Rama arrives at Lake Pampā[1] along with Lakṣmaṇa (Sharma, 1927, Ch.1). The sage describes that Lord Rama's heart was overflowing with joy upon seeing Pampā's pristine, limpid waves, blooming water lilies and lotuses, magnificent trees, and breathtaking woods covered in an abundance of all types of flowers. Lord Rama hails spring as a season filled with a pleasant breeze and tender love and the God of the Wind plays to the sound of bees humming and amorous nightingales singing. Likewise, Kālidāsa also elucidates the harmonious, rejuvenating and splendorous season *Vasanta* in canto six of *Ṛtusamhāra* *(*Kale,1967, p.39).

A lovely portrayal of the spring is given in the third *Aṣṭapadi* of *Gīta Govinda* by Jayadēva (12th Century) in *rāga Vasanta*. The song explores the impact of the spring season on couples and those experiencing separation from their divine lover, Sri Krishna.

ललितलवङ्गलतापरिशीलनकोमलमलयसमीरे।
मधुकरनिकरकरम्बितकोकिलकूजितकुञ्जकुटिरे ॥
विहरति हरिरिह सरसवसन्ते।
नृत्यति युवतिजनेन समं सखि विरहिजनस्य दुरन्ते॥

Lalita-lavaṅga-latā-pariśīlana komala-malaya-samīre,
madhukara-nikara-karambita-kokila -kūjita-kunja-kuṭīre
*viha*Rati *haririha sarasa-vasante*
nṛtyati yuvati-janena samaṃ, sakhi, virahi-janasya durante (4-1-27)

---

trayodaśi takes place on the 13th of the bright half of the *Caitra śukla-trayodaśi (in Vasanta ṛtu). Madanotsava* is dealt in detail in this article itself, under the heading *Vasantotsava-* subheadline.

[1] *Pampā Sarōvara* is a *lake* in Koppaḷ district near Hampi in Karnataka. Hampi was the capital of the Vijayanagara *Karnāṭa* Empire from 1336 to 1565.

Meaning: " When soft cool breezes blow among the swaying, graceful, fragrant vines of clove, swarms of bees buzz about and the forest huts and cottages are resounding with the cooing of cuckoos, in the beautiful spring, Krishna is sporting and dancing with the youthful *Gopis*, that is hard to bear for those in separation (Narayanan and Mohan, 2016, p.118).

Vasanta is also an ancient *rāga* in *Carnatic* music and is believed to evoke a serene, happy and tranquil mood, bringing hope, positivity and a burst of energy into people's lives. *Rāgamālā*[1] paintings glorify Krishna 's association with *Vasanta* by presenting Krishna's unending love for Radha (Ghosh, 2021, p.155). The idea of spring has been a recurring motif in the arts, inspiring a wide range of works as diverse as paintings, sculptures, poetry, literature and *rāgas* of Indian classical music.

Yoga Vasiṣtha a philosophical text describes spring as[2]:

नृत्यन्ति मत्तकलकोकिलकाकलीकाः
पश्यामले मलयसानुनि बालवल्ल्यः ।
लोलालिजालनयनारुणपत्रपाणि -
पुष्पा मधूत्सवविलासविशेषवत्यः ॥ १५ ॥

nṛtyanti mattakalakokilakākalīkāḥ
paśyāmale malayasānuni bālavallyaḥ |
lolālijālanayanāruṇapatrapāṇi -
puṣpā madhūtsavavilāsaviśeṣavatyaḥ || 15 ||

(Book 7, Ch. 115, Verse 15).

Meaning: "See there the tender creepers, dancing merrily on the table-lands of the Malaya Mountain; displaying their red petals as the palms of their hands and winking with their eyes formed of fluttering bees. The blooming flowers bespeak their vernal festivity, and the warbling cuckoos fill the groves with their festive music" (Mitra, 1999, p.612)

Manmatha/Kāmadeva : Most of the times, the names of *Vasanta ṛtu* is also associated with different names of Kāma, it is understood that Kāma was revered throughout this season. Kāma is referred to by many other names in the *Amarakośa* (Amarasimha, 1937 p. 5):

मदनो मन्मथो मारः प्रद्युम्नो मीनकेतनः । कन्दर्पो दर्पकोऽनङ्गः कामः पञ्चशरः स्मरः ॥२६॥
शम्बरारिर्मनसिजः कुसुमेषुरनन्यजः । पुष्पधन्वा रतिपतिर्मकरध्वज आत्मभू ॥२७॥

[1] *Rāgamāla*—meaning a 'garland of ragas' in Sanskrit—is a set of miniature paintings depicting the *raga*s.
[2] Sanskrit shloka from Valmiki's योग वासिष्ठ: (Shastri, 2004, p.5371)

Madano manmatho māraha pradyumno mīnaketanaha /

Kandarpo darpako'nangaha Kamaha pancaśaraha smaraha //

Śambarārirmanasijaha kusumeṣurananyajaha /

Puṣpadhanwā Ratipatirmakaradwaja ātmabhu //

According to *Śiva Purāṇa* (J.L.Shastri, 1950, p.279) and *Kālikā purāṇa,* Kama was the mind-born son (*manasija*) of Brahma, the Creator of the Universe. Brahma created ten Prajāpatis and Sandhyā. Her charm had captivated Brahma and the Prajāpatis from the very moment of her birth. At this moment, a handsome youth with a flowery bow materialized in Brahma's imagination and took form. He questioned Brahma, "*Kam darpayāmi*" (Whom should I make proud?) as soon as he was born. Brahma answered, "Let your arrows aim at the minds of living beings." He was given the name "Manmatha" because he stirred Brahma's mind and because of his magnificent beauty he came to be called 'Kama' (Mani, 1975, p.378).

Another account of Kama's birth is found in *Mahabhārata Adiparva*'s chapter 66, verses 31–33, where it is said that *Dharma*, one of the Prajāpatis, was born from Brahma's right breast. He gave birth to three incredibly attractive sons: Sāma, Kāma, and Harṣa. (Mani, 1975, p.378). His consort is Rati, the daughter of Prasūti and Dakṣa. Rati is represented as sensual pleasure herself. While Kama was created to spread love in the world, Brahma's sigh gave birth to *Vasanta*, to augment Kama's power (Benton, 2005, p. 32).

Kama is portrayed as a charming young man with an attractive demeanour. He is seen wielding a sugar cane bow and flower arrows. The flowers on his arrows are *Aravinda* (White Lotus), *Aśoka, Cūta* (Mango Flower), *Navamallikā* (Jasmine) and *Nilotpala* (Blue lotus). The verse for the same from *Amarakośa* is cited below:

Aravindamaśokam ca cūtam ca navamallikā

Nīlotpalam ca pancaite pancabāṇasya sāyakāha || Verse 23

The arrows invoke passion and love. It is nature's secret of procreation and freshness (Venkatvanaja, 2017).

prathamam aravindam urasi paścāt ashokam adharayoh |

cūtam shire navamallikā nayanayoh antatah nīlotpalam yat kincit

(1) Aravindam flower-arrow - chest (2) Aśoka flower-arrow - lips (3) mango flower-arrow head (4) new jasmine flower-arrow eyes; (5) blue lily hits anywhere.

The nature of the arrows is:

Unmādanasthāpanaśca soshanaha *stambhanastathā*
Sammohanaśca Kamaśca panca bānaha prakīrthitāha || Verse 24

Inflamed with love, mental or physical pain, faint, stiffening, hypnotizing, desire, all these five arrows of desire proclaim the state of love (Venkatvanaja, 2017).

When discussing *Vasantotsava*, ancient writers have frequently emphasized the worship of Kama, the God of love and desire, referring to the Spring Festival as the festival of Kama, *Madanotsava, Anangotsava, Kamotsava* and *Madanatrayodaśi*. The worship of the God of Love takes place on the 13th of the bright half of the *Caitra śukla-trayodaśi* and is known as *Madana trayodaśi*. On this day, women worship Manmatha and his wife Rati, as well as their close companion, the Spring-*Vasanta*. In the worship of Kamadeva, fertility is commemorated through festivals and *vratās* (religious observance) held in the spring months of *Caitra* and occasionally *Vaiśākha*, which is a popular time for marriages. *Bhaviṣya Purāṇa* states that a ritual during *Madanamahotsava* is celebrated that serves to ensure fertility for both the earth (because earth's dying during the dry season and its rebirth during the rainy season are both examples of the narrative of Kama who perishes and is raised from the ashes) and the woman performing the puja as it signifies the rebirth of Kama who had been burnt by Śiva and was revived at Parvati's prayer. The *Bhaviṣya Purāṇa* promises that "wherever this ritual (in which the husband is seen as Kamadeva) is performed, the rains (will) come on time and prosperity (will) prevail" (Benton, 2005, p.97).

In many cultures around the world, highlighting spring's universal significance can be seen as *Vasantārambha* – time of new beginnings and cultural harmony. When discussing *Vasantotsava*, ancient writers have frequently emphasized the worship of Kāma, the God of love and desire, referring to the Spring Festival as the festival of Kāma, *Madanotsava, Anangotsava, Kamotsava* and *Anangatrayodashi/ Madanatrayodaśi*. In the worship of *Kāmadēva*, *vratās* (religious observance) held, fertility is commemorated, beginning of enchanting season is celebrated as festivals, *Vasantasamahotsava* event organized in the spring months of *Caitra Vaiśākha*, which is also a popular time for conducting marriages.

Vasantotsava in ancient times

The enchanting season 'Vasanta' is celebrated in many cultures around the world, highlighting spring's universal significance as a time of new beginnings and cultural harmony. This was observed as *Vasantotsava* - a spring festival also known as *Vasantasamahotsava* or

Vasantārambha (varṣa) in ancient India. *Vasantotsava* is also referred to by the name *Madhutsava*. Since *Madhu* is synonymous with *Caitra*[1] (Richmond, 1956) *Madhutsava* and *Vasantotsava* both signify springtime celebrations.

The table below lists some of the various names that *Vasantotsava* was given in the literature (Anderson, 1985, p.13).

Text	Author	Period	Vasantotsava
Śrngāramanjarikathā	*Paramāra King Bhojadeva*	11th century	*Yatramahotsava of Madana*
Kāvyaviveka	*Jīmūtavāhana*	12th century	*Kamamahotsava*
Ratnāvaḷi	King *Harṣa*	7th century	*Caitrotsava, Madanatrayodasi*
Bhāvaprakāśana	*Śāradātanaya*	12th century	*Madanotsava of Vasanta*
Gathasaptaṣati	King *Hālā*	1st century	*Madanamahotsava*
Bhaviṣya Purāṇa		8th – 11th century[2]	*Anangatrayodashi*

Many Sanskrit literary works describe in detail the customs and rituals associated with *Vasantotsava*. These include the *Ratnāvaḷi* by Sri Harsha, written in central India in the sixth century, the *Kathāsaritsāgara*, a collection of stories recorded in North India in the eleventh century, *Sarasvatīkanṭābharaṇam*, written by King Bhoja in the 11th century, Sharadatanaya's *Bhāvaprakāśa* from 13th century and the *Virupākṣa Vasantotsava campu*, a 15th century text from South India. *Ratnāvaḷi* describes dancing, songs, music, throwing colours and drinking wine in various ways as essential and customary elements of the celebration, *Sarasvatīkanṭābharaṇam* mentions drinking alcohol as a suitable way to get intoxicated on the occasion of the *Vasantotsava* and drinking bouts were part of the festivities of the *Madanamahotsava* celebrations as mentioned in Sharadatanaya's *Bhāvaprakāśa* (Anderson, 1985, p.62).

From the discussions so far, it can be observed that *Vasanta Pancami, Madanamahotsava, Vasantotsava* are all celebrated as spring festivals and the term "*Vasantotsava*" is used in the sources to refer to a broad range of springtime celebrations such as worship of Kama, fertility

---

[1] Refer to footnote no.1 in page number 13.

[2] Portions of the *Bhavishya Purana* could date as late as the 16th or 17th century, but other portions are most likely older, possibly from the 8th or 11th century. (Anderson, 1985)

rites, hunting festivals, dancing, playing with colours and drinking (Each of these topics is covered separately in the paragraphs that follow).

Vasantotsava in Vijayanagara *Karṇāṭa* empire (14th- 16th CE)

Many inscriptions of the Vijayanagara *Karnāṭa* era attest to the activities surrounding this festival. An inscription dated A. D. 1509-10 mentions Krishna Deva Raya as "he who, every year, performed a sacrifice to Kama, the lord of the golden festival of Spring". The prologue of the Sanskrit drama *Jāmbhavatīkalyāṇa*, written by the King, mentions that the drama was enacted before the people assembled to witness the *Caitra* (spring) festival of Virūpāksha"[1] (Saletore, 1934, p.397). Nandi Timmaṇṇa one of the 'Aṣtadiggajās'[2] who flourished in the court of Krishna Deva Raya cites in a verse at the end of the first canto of *Pārijātāpaharaṇam* that poets gathered at the court for the Spring Festival and Krishna Deva Raya as the one who hears their compositions with his queens (Ayyangar, 1919, p.138). The king who was an accomplished scholar mentioned the *Vasanta* festival being performed in the Vijayanagara court in the preface to his epic poem *Āmuktamālyada*, indicating the festival's significance (Guy, 2020, p.163). Srinatha *Kavi* who lived in the 15th century writes in his *Haravilāsamu* that the brothers of Avachi Tippayya Seṭṭi had the monopoly of supplying all the necessary articles for the grand Spring festival celebrated by the Reddi king Kumaragiri of Kondavidu (Saletore, 1934, p.397).

Virūpākṣa-Vasantotsava-campū a 15th-century CE work by the poet Ahobala a poet who lived during the Vijayanagara *Karnāṭa* period describes the spring and a nine-night Spring Festival, known as *Vasantotsava*. The Spring is described as:

"[…] in one place the ground made wet by the ambrosial juice, sweet as mango, as if flowing forth from the seeds of pomegranate fruit split by the tiny beaks of parrots, in one place with ripe fruit fallen from wild clove, bow [8047] *vilva*, emblic myrobalan, mango, wood apple and other trees as if shaken by crowds of monkeys, in one place resounding with the jingling of swarms of bees, as if whitened by successions of pollens from flowers such as jasmine, in one place adorned with groves of rottlera joined with piper betel tied on with creepers of pepper brilliant with *saptaparṇā*s as if high *aśokā*s observed in the spaces between the many arbors and bowers very near the pretty cloth tent set up in the place occupied by the royal army of

---

[1] The research article on the analysis of this play is written by Nagaranjitha S., in the same book.

[2] *Aṣtadiggajās* were eight court poets in the court of Vijayanagara *Karnāṭa* king Krişṇadēvarāya in 16th century.

Pleasure though it has countless new shoots of *aśoka*, in one place resplendent with a lake as if a dwelling for flamingoes […](Sudyka, 2011, p. 285).

He also describes a nine-night spring festival, known as *Vasantotsava*, that was held annually in the Vijayanagara kingdom's capital Hampi (*Pampākṣetra*) on the full moon day of *Madhu Māsa*. *Vasantotsava* is described by the author as including *Virupākṣa dēvamahotsava, Rathotsava, Mṛgayotsava,* and *Caitrotsava*. The spring festival held here was a grandiose event honoring Lord *Virupākṣa*. According to Anila Verghese, *Vasantotsava* the nine-day-long festival, starting on *caitraśuddhanavamī* (the ninth day of the bright fortnight of *Caitra*) with the ceremonial hoisting of the flag *dhvajārohaṇa* concluded with the *avabhṛthā*, or the ablution of the idols in *Tuṅgabhadrā* river. The major *Rathotsava* (chariot festival) celebrations, which took place on the full moon day, the *Mṛgayotsava*, when the god *Virūpākṣa* was taken hunting, the festival of *Virūpākṣa* and *Paṃpādevī*'s estrangement, and the reconciliation and marriage festival (*Kalyaṇotsava*) were held in between these two ceremonies (Sudyka, 2011, p. 274).

Vasantotsava can be viewed as a springtime celebration with a common set of customs and festivities. The architectural splendors of the Vijayanagara *Karnāṭa* period feature numerous portrayals of *Vasantotsava* in sculptures. These magnificent, centuries-old carvings in the temples serve as a testimony of the extravagant spring festival. The following sections will examine these activities found in the sculptures in temples built during the Vijayanagara *Karnāṭa* period.

A. Kāma and Rati Sculptures

Fig.1: Rati and Kāma sculptures, projected as *Yāḷi* in the entrance of Varadaraja Perumal temple, Kanchipuram

Fig.2: Kāma, Bhuvaraha Swamy temple, Sri Mushnam

Fig.3: Rati, Nellaiappar temple,Tirunelveli

Fig.4: Rati Venkatachalapathy temple, Krishnapuram

Fig.5: Kāma, Jambukeswarar temple, Tiruvanaikovil

Fig.6 & 7: Kāma and Rati, Andal temple Srivilliputhur

Fig.8 & 9: Kāma and Rati, Andal temple, Srivilliputhur

Fig. 10: Rati and Kama on the pillars of Ekambareswarar temple, Kanchipuram

Fig. 11: Kāma and Rati sculptures above *yāli* at Varadaraja Perumal temple, Kanchipuram

Kama is seen riding a parrot with his sugarcane bow and pulling a bowstring of bees to shoot flower arrows (fig. 2,5,6,9). Kama and Rati are sculpted as welcoming deities in the manṭapās (Fig.1 & 10) and temple walls of the Vijayanagara *Karnāṭa* dynasty, along with the sculptures of *śālabhañjikās*. The deities, both armed with bows, riding on chariots drawn by parrots; are accompanied by their reveling retinue. The panels of Kama with his consort Rati (fig.3,4,7,8) that are found in the temples of *Varadaraja Perumal, Nellaiappar,* Krishnapuram *Venkatachalapathy,* Srivilliputhur *Andal* and *Sri Rangam* attest to this. These temples were either built, renovated or extended, during the Vijayanagara *Karnāṭa* period. That Kama and Rati are connected with the spring festival celebrations is proven by the frieze on the exterior wall of the *Kalyāṇa Manṭapa*[1]*/Vasanta Manṭapa* of *Varadaraja Perumal* temple and *mukhamanṭapa* of Krishnapuram *Venkatachalapathy* temple.

Magnificent sculptures of Kama and Rati can be found in Suchindram Sthanumalayan temple and Madurai Meenakshi temple[2] too.

---

[1] *Kalyāṇa Manṭapa* is a raised, square platform surrounded by ornately decorated pillars. Within the temple complex, *Kalyāṇa Manṭapa* was a key feature of the Vijayanagara empire's architecture, symbolizing the wedding ceremony of the temple's deity to his bride.

[2] Permission to take photograph of the architecture and sculptures at the Madurai Meenakshi and Suchindram Sthanumalayan temples was denied, even though a letter from the IKS division in Delhi was obtained hence the photographs are not provided here.

B. Popular Dances during *Vasantotsava*

1. Kolāṭa/Danḍa Rāsaka

Fig.12 and 13 : *Danḍarāsaka* panel along with percussion instrumentalists
Chennakesava temple, Sompalle, Andhrapradesh

Pietro della Valle, the Italian composer and musicologist, travelled to India between 1623 and 1624 and left accounts of his voyages. He observed and noted in his travelogue a popular entertainment at Ikkeri[1]. He says while describing this: "All of them (agile girls whose heads were decked with yellow and white feathers "which made a pretty sight") carry'd in each hand a little round painted Stick, about a span long, or a little more, which they struck together after a musical measure, to the sound of Drums and other instruments, and one of the skilfullest of the company sung one verse of a song, at the end of which they all reply'd seven or eight times, in the number of their meter with the word, Cole, Cole, Cole[2], which signifies I know not what, but, I believe, 'tis a word of joy. Singing in this manner they went along the street, eight or ten

---

[1] The Nayakas of Madurai, Tanjore, Ginjee and Ikkeri were small dynasties of rulers that grew into tiny principalities as a result of the feudal administration of the Vijayanagara *Karnāṭa* Empire. Known also as Ikkeri Nayakas, the Nayakas of Keladi / Ikkeri (1500–1763) were based in the present-day Shimoga, Karnataka district.

[2] *Kolu kolanna kolu kole* in kannada, are some of words used in Kolāṭa songs in Kannaḍa language.

together, being either friends, or neighbours, follow'd by many other women, not dress'd in the same fashion, but who were either their Mothers or Kins-women" (Saletore, 1934, p.411). This dance was called *Danḍarāsaka*. It is akin to *Kolāta*, which is still seen in contemporary regional practices.

Kolāṭa, often referred to as *Danḍarāsaka,* has a long tradition as a type of *uparūpaka. Uparūpakas,* also known as *nṛtya-prabandhas,* were minor dramas presented by writers of post-Bharata period dance and music literature, which included, among other dance and music genres, *Hallīsaka, Rāsaka, Naṭyarāsaka,* and *Carcari*. About these forms, Raghavan and R.Sathayanarayana write in detail[1].

Early writers such as Bhāmaha, Danḍin, and Bhoja wrote extensively on *danḍarāsaka* as *Śamyā. Śamyā* is categorized under *Nartanaka* by Bhoja in *Śrngāraprakāśa*. The Sanskrit-Tamil work *Śuddhānandaprakāśa*, which refers to *danḍarāsaka* as the *Śamya* or *Kolāṭa*, shares the same opinion. Śāradātanaya divides *rāsaka* into three categories: *Daṇda Rāsaka, Mandala Rāsaka* and *Natya Rasaka. Danda-rāsaka* is described as a variation of *Lāsya* (Raghavan, 1978, ch. xx). *Dandarāsaka,* according to Pārśvadeva, is a dance in which all of the *Tāla-vādyās* are played; dancers enter in pairs and proceed in groups of up to eight, facing each other or standing back-to-back; they strike rhythmically with their palms, perform different positions, and dance. *Danḍarāsaka*, according to *Nṛtta Ratnāvaḷi* of Jayasēnāpati (13th century), is a group dance in which dancers strike colorful sticks to keep up with the instrumental music and rhythm. He continues by describing the dance as follows: He says that the sticks used in this dance are made of Arjuna and other trees and that a *Cāmara* / fly whisk or a dagger was used in addition in place of one stick or *Danḍa*. The dance begins with eight dancers and later gets larger with the entry of groups of four, up to sixty-four dancers in two rows (Raghavan, 1960, p.147). `*Saṅgītamuktāvali* (15th Century) mentions *Dandarāsaka* under the *nṛtta* category without defining the term (Devaṇācārya, 1991 p.9). Nandikeshwara describes this popular dance form in *Bharatārṇava*, stating that it is performed by charming groups of women who strike short sticks about 16 angulas or 12 inches long. The dance is performed to the sound of instrumental music while doing pirouettes or *Bhramarīs* (Nandikeshwara,2016, p.378) .

Vijayanagara dynasty temple sculptures are replete with representations of *Danḍarāsaka* / *Kolāta*, or stick dances, accompanied by a variety of instruments (Fig.10 to 23). The Vijayanagara rulers generously supported and fostered dance, music, and other arts. Dance

---

[1] Refer *Uparupakas* and *Nrityaprabhandas* of Dr V Raghavan and Nartananirnaya Commentary of Dr R. Sathyanarayana

sculptures and literature from the era capture the subtleties of these dances. Dances performed in groups were common throughout the Vijayanagar era. Visualizing the entire sequence of this dance is made easier by the exquisitely carved sculptures of the spring festival dance in these temples. Individual dancers, two dancers, and group performances with sticks held by the dancers flanked by musicians known as *Danḍarāsaka* / *Kolāṭa* is a very common imagery one can see on the ceilings, wall panels, pillar blocks and plinths. These regional dance traditions are engraved in stone in practically all of the temples from this era.

A few examples of the regional literature that include *Kolāṭa* dance are Rāgavānka's Harishchandra (1165), Rudrabhata's Jagannata vijayam (1185), Govinda Vaidya's Kantirava narasaraja Vijaya (1648) and Kanakadasa's Mohanatarangini (1550) (Ramachandra, n.d).

Fig. 14: Danḍarāsaka dancing girls- Ekambareswarar Temple – Kanchipuram

Fig.15: Dancers presenting *Kolāṭa* in front of a royal figure, Arunachaleswarar temple, Tiruvannamalai

Fig.16: *Danḍarāsaka* sculptures on the ceiling of Bhuvarahaswami temple, Sri Mushnam[1]

[1] The Virupaksha Temple in Hampi has similar carvings on ceiling depicting dancers performing *danḍarāsaka*, accompanied by musicians in a harmonious and uninterrupted way (based on statements provided by Dr. Manorama B N)

Fig.17: *Daṇḍarāsaka* with *daṇḍa* and *cāmara,*[1] Ranganathaswamy Temple temple, Srirangam

Fig.18: *Daṇḍarāsaka* panel, Bhuvaraha Bhuvaraha Swami temple, Sri Mushnam

Fig. 19 : *Daṇḍarāsaka* panel in Varadaraja Perumal temple, Kanchipuram

[1] Similar set of sculptures are heavily identified in the outer panels of Vittalaraya temple Complex, Hampi, Hospet District, Karnataka (Dr Manorama's Documentational evidence).

Fig. 20: Miniature carvings of *Daṇḍarāsaka* on the pillar at Varadaraja Perumal temple, Kanchipuram

Fig.21: Panel of Kolāṭā dancers in Varadaraja Perumal temple, Kanchipuram

2. *Nāṭyarāsaka / Carcari*

Regarding *Nāṭyarāsaka*, Bhoja in Śṛngāraprakāśa states that it is performed in the springtime in the king's honor and is also known as *Carcari*. It is carried out in many patterns, such as *Gulma* and *Pindi* (Raghavan, 1993). Vema Bhūpāla refers to it as a dance that is done during the spring festival. *Carcari* is described by Śāradātanaya of *Bhāvaprakāśa* as consisting of strange, recurrent strokes on instruments made with the palms with frequent pauses. *Nartana Nirṇaya* of Pandarika Vittala notes that *Carcari* is a type of *Rāsaka* in which participants dance in *Manḍalas* during the spring festival to the singing of *Carcari prabandha* or *Dvipadi prabhanda* in a *śṛngāra* or *vīra rasa* theme. He claims that *Nāṭyarāsaka* is a dance performed by damsels in songs written in *Desi hindola rāga* that tell the story of the King (Sathyanarayana, 1998, pg. 356).

According to Manorama B N, the poet Ratnākaravarṇi who was in the time of Vijayanagara dynasty mentioned the many dances resembling *Piṇḍibandhas,* which have the similarities to *Daṇḍarāsaka, Carcari* and *Nāṭyarāsaka* (Manorama, 2023, 117p). The temples of the Vijayanagara period feature carvings that highlight the grace and elegance of these dances with dancers surrounded by a plethora of musicians. These sculptures reveal the sculptors' familiarity with the art form of dancing, which was popular in the spring and other festivities.

***Kaṭṭara* dance**: "*Kaṭṭaras*" is another term that gained popularity during the Vijayanagara *Karṇāṭa* period. The term "*Kaṭṭala*" or "*Kaṭṭara*" for *Nṛtyabhandhas* of different kinds was originally used by Bommarasa author of *Sanatkumāra Carite* (1485). It is mentioned by Catura Dāmodara and Pandarika Vittala that *Kolāṭa* is one of the 63 *Kaṭṭara* variants (Ramachandra, n.d., pg. 273). Numerous medieval writings validate the synonyms *Kaṭṭara/Kaṭṭari/Kaṭṭane Nṛtya/Kaṭṭada Jāti nṛtta/ Kaṭṭana/ Kaṭṭare/ Kartari.* Several texts from this era, including Panḍarika Viṭṭala, Dēvendra, Vemabhupāla, Vēdasūri, Ratnākaravarṇi, Catura Dāmodara and King Tulaja used this phrase extensively in their writings. Vedasuri's *Sangíta Makaranda* and Devendra's *Sangíta Muktāvali* mentions 360 types of *Kaṭṭara*s. Among the set, *Manmatha Kāma Kaṭṭara, Vasanta Kaṭṭara, Ratiparaspara Kaṭṭara, Bhilla Kaṭṭara* and *Kola Kaṭṭaras* are notable. *Manmatha Kaṭṭara* is a dance with different kinds of weapon-like structures such as bow, arrow and *Cakra* (discus); whereas *Vasanta Kaṭṭara* is a seasonal splendour (Manorama, 2023, 114- 116p). Manmatha dances in the *Kāmakaṭṭara*[1], aiming the flower arrow at Shankara while holding the *Ikshu danda*. The verse describes the theme of the dance but leaves out specifics of how it is performed.

Vasanta Kaṭṭara is mentioned in Dēvendra's *Sangīta Muktāvaḷi*, where the dancers dance in the Vasanta or spring while splashing vermillion and saffron water at each other (Raghavan, 1993). All of these help us to comprehend that throughout the Vijayanagara era, some of the

---

[1] **ಕಾಮಕಟ್ಟರ** – ವಾಮಕರೇಷು ಕೋದಂಡೇದಕ್ಷಿಣೇ ಪುಷ್ಪಸಾಯಕಂ |
ಧೃತಾಸಾಲಂಕೃತಃ ಕಾಮೋರತ್ಯಾಮನೋಹರಃ | ಪ್ರವಿಶ್ಯರಂಗಭೂಮಿಂಚ
ಬಂಗಾಳಿ ಪಾತ್ರವತ್ತದಾ… ಶರ ವಿಮೋಚನಂ ಶಂಕರೋ ಪರಿಕುರ್ಯಾಚ್ಚ
ಪ್ರಾಂತೀರ್ಧಾನಮಾಚರೇತ್ | ಕಾಮಕಟ್ಟರವೇ ತತ್ತಸರ್ವೆಕಾಮಫಲಪ್ರದಃ

Vāmakarēṣu kōdaṇḍēdakṣiṇē puṣpasāyakaṁ |
dhṛtāsālaṅkṛtaḥ kāmōratyāmanōharaḥ | praviśyaraṅgabhūminca
baṅgāḷi pātravattadā… śara vimōcanaṁ śaṅkarō parikuryācca
prāntīrdhānamācarēt | kāmakaṭṭaravē tattasarvekāmaphalapradaḥ
(Veda's Sangīta Makaranda. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. Page 279 padagati)

*Kaṭṭara*s features various themes were popular as springtime dances like *Danḍarāsaka,* Dance on Rati-Manmatha, *Vasanta Rtu* and Dance on Hunters (Manorama, 2023, pg. 113-117).

Seasonal Activities

1. **Hunting festival: *Mṛgayotsava***

Tribal hunters or *Cencus* (Fig.22,23), are prominently featured in Vijayanagara iconography. The huntress with foliage-headgear and the leaf attire is seen leaning on a bow, with a male partner seemingly pulling out a thorn from the bottom of her feet. Numerous sculptures portraying hunting scenes are on exhibit at the temples of this era as seen in figures 24 to 27. There are scenes showing men and women hunting both large wildlife like elephants and lions, as well as smaller animals such as deer and fowl.

Fig.22: *Cencu Lakṣmī,* Ranganathaswamy Temple temple, Śri Rangam

Fig.23: *Cencu Lakṣmī,* Arunachaleswarar temple, Tiruvannamalai

Fig.24: Hunting scenes, Chennakesava temple, Sompalle

Hunting was one of the judicious duties - *Rājadharma* (duty of a king towards his subjects) as well as a favourite sport and pastime. Accordingly hunting vicious wild animals was done to protect standing crops and the citizens as well as to demonstrate their physical prowess. It was also an excellent time to inspect the forest, to check on robbers and to bring peace to the forest folks. This essence of *rajadharma* was honoured during the *Vasantotsava* of the Vijayanagara *Karṇāṭa* Period, in the form of a festival of hunting, called *Mṛgayotsava*.

Virupākṣa Vasantotsava campu mentions that Śiva's (as *Virupākṣa* in Hampi) hunt takes place during *Vasantotsava*. Śiva is hailed as the best of huntmen in *Śatarudriya* (शतरुद्रिय means extolling one hundred ways of glorifying Rudra):

नमो मृगयुभ्यः श्वनिभ्यश्च वो नमो

namo mṛigayubhyah ṣvanibhyaṣcha vo namo ||

Meaning: Prostration to Thee who art the hunters and the huntsmen; prostration to Thee who art the hounds and the keepers of hounds (The Satarudriya - Daily Invocations, p.37).

There are two occasions mentioned in the *śaivāgamās* and *vaiṣnavāgamās* when the idol leaves the temple precincts in procession or *utsava*[1]; that was specifically mentioned in medieval inscriptions. These are *Avabhṛtha* and *Mṛgayotsava*, or ablution in a nearby pond or river. On the last day of a nine- or ten-day festival, people are expected to visit a *tīrtha* for a special festival bath; the *Mṛgayotsava* is scheduled for the day prior. Vijayanagara's *Vasantotsava* had

[1] The central event of the traditional Hindu temple celebration (the *utsava*) is a procession of the *utsava* idols. *Cala* (moveable) and *Achala* (immovable) *murthi*'s or idols of gods and goddesses are the two-fold nature of images consecrated in the temples. The moveable idols are made of metal. The immovable images or *mula-vigrahās* or *dhruvabērās*, are made of stone and permanently fixed in the central shrine or Garbhagriha. The *utsava murthi*, or movable idols, are carried out in processions for the public to receive *darśana*; they resemble *Kṣatriyās* during the procession. (mAnasa-taraMgiNI, 2013).

both of the essential components of the important annual celebration. Ahobala's account of the *Mṛgayotsava* mentions that it will be possible to see the God himself during the Great Hunt Festival - The *Mṛgayotsava* day is depicted as a time of year when the god personally visits his devotees and blesses them (Sudyka, 2019, p. 287).

Fig.25: Hunting scene of Tiger on yāli, Bhuvaraha Swami temple, Sri Mushnam

Fig. 26: Hunting scene in *Yāḷi,* Varadaraja Perumal temple - Kanchipuram

Fig. 27: Varadaraja Perumal temple, Kanchipuram

Mṛgayotsava or *Mrigayātra* or hunting festival had become a striking aspect of the *mahotsava* or grand celebration that appears to have started becoming popular by the medieval periods. This had a military component as well. The deity's idol is carried in this procession on a horse, along with his trident, *Pināka* bow and *Pāśupatāstra*. The sounds of conchs and the beating of the *Bheri* and *Paṭaha* drums by people who follow the procession create a rhythm, giving the impression that an army is preparing for an invasion, a cavalry raid or a hunt. An

account from the time of the Vijayanagara ruler Bukkadeva's reign indicates that this aspect was undoubtedly serious (Manasatarangini, 2013).

2. **Playing with colors during *Vasantotsava***

The main events of the *Vasantotsava* celebration included singing, dancing, consuming wine and people playing with coloured water. Common people and nobles interacted freely and joyously throughout this celebration. In several texts, splashing one another with coloured powder, water or mud is described as a way to relax social boundaries. The Spring Festival generally exudes an air of uninhibited pleasure, and the *Vasantotsava* is no exception. There's song, music and colour all across the city. This celebration is portrayed as having a lot of courtesan sporting and involvement. The throwing of coloured water is described as a distinct springtime activity termed '*Udakaksvedika*' in *Kāmasūtra* and *Śrínga krīda* in Jayamangala's commentary. Continuing the trend of increasingly detailed depictions of this practice, Somesvara in the 9th CE describes it as "*Secana krīda*," or dousing each other with fragrant and colorful water using syringes (*Śrīngas*) (Anderson, 1985, p.43, 46).

Around 1420/1421 CE, an Italian merchant, explorer, and writer named Niccolò de' Conti travelled to Vijayanagara, which he named "Bizenegalia" says the following about the celebrations: "There are also three other festival days, during which they sprinkle all passers-by, even the king and queen themselves, with saffron water, placed for that purpose by the way-side. This is received by all with much laughter (Saletore, 1934, p.396)."

Fig. 28, 29 &30: Sculptures of women celebrating the festivals with colours, Chennakesava temple, Sompalle

The *Vasantamanṭapa* of the Chennakesava temple, Sompalle depicts images of dancing, music and water spraying (Fig.28, 29 &30)[1]. Women celebrate the arrival of spring by dancing while holding sticks or water squirts. Women are observed wearing variously styled outfits and sporting buns in their hair. It's a beautiful picture to witness, with women actively filling water syringes with colored water from the pots to toss at each other while musicians play the drum and blowpipes.

3. Drinking Wine during *Vasantotsava*

Ratnāvaḷi, Sarasvatīkanṭābharaṇa and Bhāvaprakāśa, mention wine drinking in the context of the Spring Festival. *Ratnāvaḷi* gives the following description of the fertility ritual where wine drinking was essential (Anderson, 1985, p.75).

"The trees yonder appear to be drunk with the wine offered at the Spring Festival. The mouthful of wine sprinkled at the root of the Bakula trees seems now to be flavoured with thick dripping blossoms by the Bakula trees and the Campaka flowers bloom even while the moon-like faces of young damsels are flushed with wine; while the bees give back in harmony and thus seem to imitate the music of the anklets ringing loud as the delicate feet are raised against the Aśoka trees". The Sompalle temple has sculptures of men and women holding little jars of wine, suggesting that the sculptors reinterpreted these ancient ceremonies and traditions.

Fig. 31 & 32: Drinking wine during *Vasantotsava* celebration, Chennakesava temple, Sompalle

[1] A significant feature of the Narasimha svāmi temple in Ahobilam, Kurnool district of Andhrapradesh, has its sculpture depiction of the *Vasantotsava* celebrations. This temple is replete with depictions of people squirting each other with colored water (statement based on oral documentation from Dr. Manorama B N).

4. *Dohada* ceremony

Fig.33 **Fig.34** **Fig.35**

Śālabhañjikās **of Arunachaleswarar temple, Tiruvannamalai and Bhuvaraha Swami temple, Sri Mushnam**

In sculptural art, the Woman-and-Tree motif is considered auspicious. (Fig.33 to 38). In Vijayanagara art, *Latā-Sundari*, a theme similar to *Śālabhañjikā*, adorns the walls and pillars with images of maidens bending a tree limb (*Śala*, *Aśoka*, mango, etc.) Shorea Robusta, often known as *Śāla* is a tall tree. In general, a tree is also referred to by this word. *Bhañjikā* comes from the root '*bhanj'* meaning "break," or shatter." The word *Śālabhañjikā* means a portrait sculpture, a game or a rite (Desai, 2010, p.). These decorative motifs are carved on the inner

door jambs of the temples. These sculptures symbolize maidens connected to festivals like *Aśokabhañjikā* and *Śālabhañjikā*. In some places, the figure is seen standing atop *Makara* (Crocodile Or a mystic animal). The *Śālabhañjikā* symbolizes auspiciousness and sculptors employed this to represent the *Dohada* ceremony, which was carried out by a young girl to fertilize trees. The numerous *Śālabhañjikā* sculptures seen in Vijayanagara temples are symbolic of the *Dohada* fertility ceremony, which is also connected to the *Vasantotsava*. The ancient Sanskrit literature features this motif often. Poets like Kālidāsa, Rājaśekhara, Harṣa, Bilhaṇa, and Bāṇa describe *Dohada* ceremony.

Dohada translates to a pregnant woman's desires. In this context, *Dohada* refers to a tree's fondness for direct or indirect contact with a woman, such as touching (*sparśa*), embracing (*āliṅgana*) or kicking and stroking with the foot (*pādaghāta*). Thus, by a kind of ritual that is unique to each tree, women can trigger their flowering. A woman can, for example, make the *Tilaka* bud with just a glance, while the *Campaka*, *Nameru*, and *Karṇikāra* yield to her laughter, the *Nameru* to her voice and the *Kurabaka* to her embrace. While the *Bakula* blossoms when a young maiden sprinkles wine from her mouth, in the case of *Priyaṅgu*, the most desired thing is to touch the creeper; the *Mandāra* tree requires pleasant conversation, and the *Cūṭa* tree is content to simply feel human breath upon itself, sing, and dance. It's stated that certain women could make a tree bloom even when it wasn't in season (Jakubczak, 2017, p.81).

Fig.36 & 37: Jambukeswarar temple, Thiruvanaikaval

Fig.38: Varadaraja Perumal temple, Kanchipuram

5. Ascetics visit to Vijayanagar during *Vasantotsava*

The *Kāpālikās* – the *śaiva* ascetics observed a year that was full of festivals. They made it a rule to meet twice a year specifically to enjoy pleasures with full freedom. These were the *Vasantotsava* and the *Kaumudimahotsava* (Venetia, 2010). A record of *Tantrics* practicing seasonal orgies on *Vasantotsava* is also seen mentioned (Desai, 1975, p. 119). The sculpture below depicts the naked mendicants.

Fig.39: Ascetic, *Chennakesava* temple, Sompalle

Fig.40: Bhuvaraha Bhuvaraha Swami temple, Śrimūṣṇam

Srirangam temple: Sculptures of *Vasantotsava* at one place

It's noteworthy to mention that the pillars facing the exterior or the pillars forming the outer lining of the *manṭapa* of Srirangam temple have sculpture panels depicting all activities and rituals associated with *Vasantotsava* close to each other (fig 41 to 49).

Fig.41: Kolāṭa frieze with hunter's dance

Fig.42:Kolāṭa frieze with ensemble

Fig.43: playing with water squirt

Fig.44: Dance and music with ensemble

Fig 45: Panel of Kolāṭa

Fig.46: Hunting scene

Fig.47: Kāma and Rati

Fig.48: *Śālabhañjikā*

Fig.49: Carrying Wine or Colours + 3D projection of animals (Elephant and Bull)

Conclusion

Vasantotsava was a multifaceted and extravagant celebration that involved people from all social classes, and the sculptures at the Vijayanagara *Karṇāṭa* temples depict each of these elements. The history of Vijayanagara and a multitude of sculptures that depict various activities provide a solid comprehension of textual and visual techniques that were practiced during those times with a variety of themes, including dances, hunting scenes, royal scenes, martial themes and celebrations. Most of all the temples have similar motifs, which highlights the sculptor's perception while creating their works with a common realistic theme. These ritualistic celebrations played a significant role since it was a firm belief that thriving festivals would promote fertility, establish the existence of divine powers in the realm and strengthen the *Dharma*.

Bibliography

Acharya, S. (2017, January 31). वैदिकी कालगणना- १: आर्तवमाघमासात् वैदिको वत्सरारम्भः *Indiafacts*. https://www.indiafacts.org.in/vedic-system-of-chronology/

Amarasimha. (1937). *Amara Kosha*. Master Khelarilal and sons. http://archive.org/details/AmaraKosha

Anderson, L. (1985). *A Study of Indian Spring Festivals from Ancient and Medieval Sanskrit Texts*. McMaster University.

Anderson, L. (1988). The Indian Spring Festival (vasantotsava): One or Many ? *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, *69*(1/4), 63–76.

Apte, V. S. (1890). *The practical Sanskrit-English dictionary*. Shiralkar,. http://archive.org/details/ldpd_7285627_000

Benton, C. (2005). *God of desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit story literature*. Albany : State University of New York Press. http://archive.org/details/godofdesiretales0000bent

Desai, D. (1975). *Erotic Sculpture of India—A Socio—Cultural Study*. Tata McGraw - Hill Publishing Co. New Delhi.

Desai, D. D. (n.d.). *Shalabhanjika: Woman-and-Tree in Art and Literature*. Retrieved May 11, 2024, from https://www.academia.edu/34913031/Shalabhanjika_Woman_and_Tree_in_Art_and_Literature

Devanacharya. (1991). *Sangeeta Muktavali*. Sarasvati Mahal Library. https://dn790008.ca.archive.org/0/items/sangeetha-muktavali-of-devanacharya-series-no.-322-thanjavur-sarasvati-mahal-series/Sangeetha%20Muktavali%20Of%20Devanacharya%20Series%20No.%20322%20-%20Thanjavur%20Sarasvati%20Mahal%20Series.pdf

Ghosh, S. (2021). Ragamala paintings—Varied images from the Deccan. *International Journal of Engineering, Management and Humanities Vol. 2, Issue 2*. https://www.academia.edu/50147680/Ragamala_paintings_varied_images_from_the_Deccan

Guy, J. (2020). *'A ruler and his courtesans celebrating Vasantotsava: Courtly and divine love in a Nayaka kalamkari', The Metropolitan Museum of Art Symposia Sultans of the South Arts of India's Deccan Courts, 1323-1687 Edited by Navina Najat Haidar and Marika Sardar The Metropolitan Museum of Art, New York, 2011: 162-75.* (pp. 162-75.). https://www.researchgate.net/publication/342247611_%27A_ruler_and_his_courtesans_celebrating_Vasantotsava_courtly_and_divine_love_in_a_Nayaka_kalamkari%27_The_Metropolitan_Museum_of_Art_Symposia_Sultans_of_the_South_Arts_of_India%27s_Deccan_Courts_1323-1687#pf2

Jakubczak, M. (2017). *The woman-and-tree motif in the ancient and contemporary India* (Vol. 19). International Association for Aesthetics.

J.L.Shastri. (1950). *Siva Purana—English Translation—Part 1 of 4*. http://archive.org/details/SivaPuranaJ.L.ShastriPart1

Kale, M. R. (1967). *The Ritu Samhara Of Kalidasa* (2nd ed.). Motilal Banarasidas. http://archive.org/details/TheRituSamharaOfKalidasaM.R.Kale

mAnasa-taraMgiNI. (2013, January 20). Some notes on the shaiva temple celebrations and an excursus on the fishing, diving and hunting festivals of rudra. *mAnasa-taraMgiNI*. https://manasataramgini.wordpress.com/2013/01/20/some-notes-on-the-shaiva-temple-celebrations-and-an-excursus-on-the-fishing-diving-and-hunting-festivals-of-rudra/

Mani, V. (1975). *Puranic encyclopaedia: A comprehensive dictionary with special reference to the epic and Puranic literature*. Delhi : Motilal Banarsidass. http://archive.org/details/puranicencyclopa00maniuoft

Manorama, B. N. (2023). *Devālaya Shilpagaḷa Nāṭyāyamānate*. Noopura Bhramari.

Manorama, B. N. (2023). *The contemporaries of Ancient Uparupaka Tradition traced in Coastal Karnataka's Yakshagana and Post Midieval Literature.* In the journal on Uparupakas in Indian Performing Arts (1st ed., p. 228). New Delhi : Bharatiya Vidya Bhavan.

Mitra, V. L. (1999). *Yoga Vasistha Maharamayana* (Vol. 4). Low Price Publications. https://archive.org/details/yoga-vasishtha-maharamayana/mode/2up?view=theater

Nandikeshwara. (2016). *Bharatarnava*. The Thanjavur Maharaja Serfojis Sarasvati Mahal Library Publications. http://archive.org/details/bharatarnava-of-nandikeshwara-series-no.-74-thanjavur-sarasvati-mahal-series

Narayanan, S., & Mohan, S. (2016). *Gita Govinda of Jayadeva*. Ambika Aksharavali.

Raghavan, V. (1960). *Nrtta Ratnavali of Jayasenapati*. University Of Madras. http://archive.org/details/nrttaratnavaliofjayasenapatiraghavanv.universityofmadras

Raghavan, V. (1978). *Bhoja's Śṛngāra Prakāsa*. https://dn790000.ca.archive.org/0/items/bhojassringaraprakasaraghavanv.1978/Bhoja's%20Sringara%20Prakasa%20%20Raghavan%20V.%201978.pdf

Raghavan, V. (1993). *Sanskrit Drama—Its aesthetics and Production*.

Ramachandra, Tulasi. (n.d.). *ಪದಗತಿ – ಪಾದಗತಿ*. Kanaja website. Govt of Karnataka.

https://kanaja.karnataka.gov.in/%E0%B2%AA%E0%B2%A6%E0%B2%97%E0%B2%A4%E0%B2%BF-%E0%B2%AA%E0%B2%BE%E0%B2%A6%E0%B2%97%E0%B2%A4%E0%B2%BF/

S Krishnaswami Ayyangar. (1919). *Sources of Vijayanagar History*. University of Madras. https://www.tamildigitallibrary.in/admin/assets/book/TVA_BOK_0047958/TVA_BOK_0047958_Sources_of_Vijayanagar_history_1919.pdf

Saletore, B. a. (1934). *Social And Political Life In The Vijayanagara Empire Vol.ii*. http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.530019

Sathyanarayana, R. (1998). *Nartananirnaya* (Vol. 3). IGNCA & Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd.

Setty, S. B. (2023, January 17). *A forgotten link between Chinese Spring Festival and Vasanta Ritu*. https://satish.com.in/20230117/

Sharma, D. P. (1927). *Shrimadvalmiki Ramayana (kishkindha Kand—V)*. http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.345482

Shastri, K. panta. (2004). *योग वासिष्ठ:* (Vol. 4). Achyuta grantamala karyalaya. https://archive.org/details/ag-1_20210526_202105/AG-4_new/mode/2up?view=theater

Siddharta, S. (2009). *Saraswatikantabharanam of Raja Bhoja* (Vol. 3). IGNCA & Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd. https://dn790003.ca.archive.org/0/items/saraswatikanthibharanabhojaonpoeticsed.sundarisiddharthavol3ignca_557_Z/Saraswati%20Kanthibharana%20Bhoja%20on%20Poetics%20Ed.%20Sundari%20Siddhartha%20Vol%203%20IGNCA.pdf

Sriharsha. (1919). *Ratnavali*. S Ray & Co.,. https://dn790006.ca.archive.org/0/items/in.ernet.dli.2015.514013/2015.514013.Ratnavali.pdf

Sudyka, L. (2019). *Virūpākṣa-vasantotsava-campū of Ahobala or What Can Happen During the Hunting Festival*. *XXI*, 20.

The Satarudriya—Daily Invocations. (n.d.). Retrieved May 11, 2024, from https://www.swami-krishnananda.org/invoc/in_sata.html

Venetia, A. (2010, April 17). The Ashoka. *Sanskrit Literature*. https://venetiaansell.wordpress.com/2010/04/17/the-ashoka/

venkatvanaja. (2017). *22 ,23 ,24 ,25 SLOKAS OF AMARAKOSAM –*. https://vanajaweb.wordpress.com/2017/09/11/22-23-24-25-slokas-of-amarakosam/

Acknowledgment

I wish to express my profound gratitude to Dr. Manorama B N, Principal Investigator, Noopura Bhramari, IKS Center, for the insightful suggestions, editing and pointers in completing this paper. I will always be appreciative of her help in this respect. I sincerely thank Dr. Dwaritha Viswanatha and Dr. Shalini P Vittal for being ever supportive, Śrī Vishnuprasad N for his help during the field study and Śrī Vishwanath S, for providing some of the pictures for this paper. My heartfelt thanks to Smt. Nagaranjitha, for her invaluable assistance in editing and proofreading.

Author's Details

Smt. A R ROHINI

Smt. Rohini A R received her early training in Bharatanatyam under the illustrious Guru – Dr Hema Govindrajan and later continued her training in the disciplines of Shastra and Abhinaya under the eminent Guru Karnataka Kalashree, Shantala Awardee, Guru B Bhanumati and is currently guided by Guru Smt Sheela Chandrashekar. She graduated from Annamalai University in Chidambaram with a Master of Fine Arts in Bharatanatyam. She has been receiving training from Guru Vidushi H Geetha, as her senior disciple in Carnatic music and from Vid. N Narayana Swamy in nattuvangam. She has performed on numerous national and international stages and teaches Bharatanatyam to young students at her dance school 'Kala Surabhi'. She has served for a brief term as a guest faculty at Christ University's MA (Dance) department. She has completed her internship programs on Indian architecture, sculpture and dance literature – '*Nṛtya Śilpa Yātre* – 1' and '*Śāstra Ranga'*. Currently, she is pursuing her fellowship at Noopura Bhramari – IKS Centre on temple sculptures – '*Nṛtya Śilpa Yātre* – 2' under the guidance of highly esteemed scholar Dr. Manorama B N, Principal Investigator, Noopura Bhramari.

ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಕಾಲದ ದಶರೂಪಕಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ರೂಪಕಗಳು

- **ಡಾ. ಪ್ರತಿಭಾ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ,** ಬೆಂಗಳೂರು.

ಪ್ರವೇಶಿಕೆ

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ದಶರೂಪಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಕವಿಗಳು ಅವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಭರತನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹದಿನೆಂಟನೇ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ದಶರೂಪಕಗಳಿಗೆಂದೇ ಮೀಸಲಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

नाटकं सप्रकरणमङ्को व्यायोग एव च | भाणः समवकारश्च वीथी प्रहसनं डिमः

ईहामृगश्च विज्ञेया दशेमे नाट्यलक्षणे | (18–2,3)

ಹತ್ತು ರೂಪಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಅಂದರೆ– ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಅಂಕ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಭಾಣ, ಸಮವಕಾರ, ವೀಥಿ, ಪ್ರಹಸನ, ಡಿಮ, ಈಹಾಮೃಗ ಎಂದು ನಾಮೋಲ್ಲೇಖನವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಮುಂದೆ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಹತ್ತು ರೂಪಕಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಕವಲುಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು (ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, 1980, 61). ನಾಟಕ, ಅಂಕ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಸಮವಕಾರ, ಡಿಮ ಮತ್ತು ಈಹಾಮೃಗದಲ್ಲಿ ದೈವ ಅಥವಾ ಉತ್ತಮ ಸಮಾಜದ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಧೀರನಾದ ನಾಯಕನಿದ್ದು, ರಾಜರು ಅಥವಾ ದೇವರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬಾಣ, ವೀಥಿ, ಪ್ರಹಸನಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯಜನರ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಕರಣವೆಂಬ ರೂಪಕವೇ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರೇರಿತ ರೂಪಕಗಳು ದೈವೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಶೌರ್ಯಪ್ರಧಾನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಇತಿವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದ್ದರೆ, ಪ್ರಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರೇರಿತ ರೂಪಕಗಳು ಸಮಾಜದ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಜೀವನವನ್ನು ಇತಿವೃತ್ತವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಅಂಕಗಳಿರಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದು ಅಂಕವು ಇರಬಹುದು. ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ ಎಲ್ಲಾ

ರೂಪಕಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪಕಗಳು ಕಡಿಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ನಾಯಕರು[1], ಅನೇಕ ನಾಯಿಕಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು[2], ಐದು ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು[3], ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು[4] ಮತ್ತು ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು[5] ಹೊಂದಿರುವ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಸುಲಭ. ಪ್ರಕರಣ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಭಾಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಹಸನಗಳೂ ಮನೋರಂಜನಭರಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅವೂ ತೀರಾ ವಿರಳವಲ್ಲ. ಅವನ್ನು ಮುಂದೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಅನುಸರಿಸಿ, ಬಗೆಬಗೆಯ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ, ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನು ಪ್ರಮುಖನು.

ಕವಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳು

ಚಾಲುಕ್ಯರ ರಾಜನಾದ ಕಾಲಿಂಜರದ ಪರಮರ್ದಿದೇವನ (1163–1203) ಅಮಾತ್ಯನಾದ ವತ್ಸರಾಜನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೇ ಆರು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಅದ್ವಿತೀಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆಂದು ವತ್ಸರಾಜನು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಕರಣ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಭಾಸನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಾತ ವತ್ಸರಾಜನೇ ಸರಿ. ಕೇವಲ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಕಾಣುವ ಸಮವಕಾರ ಎಂಬ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಲು ಉದಾಹರಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ 'ಸಮುದ್ರಮಥನ' ಎಂಬ ರೂಪಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ವತ್ಸರಾಜ. ಶಿವನು ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುವ ಕಥೆ ಉಳ್ಳ ತ್ರಿಪುರದಾಹ ಎಂಬ ಡಿಮವು ಇದ್ದಿತೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿ ವತ್ಸರಾಜನು ಬರೆದ ನಂತರ, ವೆಂಕಟವರ್ಯನು 'ಕೃಷ್ಣ ವಿಜಯ' ಮತ್ತು ರಾಮಕವಿಗಳು 'ಮನ್ಮಥೋನ್ಮಂಥನ' ಎಂಬ ಡಿಮಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ವತ್ಸರಾಜನು ಅನುಕರಣೀಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

---

1 ಧೀರೋದ್ದಾತ, ಧೀರೋದ್ಧತ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರಶಾಂತ – ಎಂಬುದಾಗಿ ನಾಯಕರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರದವರಾಗಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಪುನಃ ದಕ್ಷಿಣ, ಧೃಷ್ಟ, ಅನುಕೂಲ, ಶಠ ಎಂಬ ಭೇದಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ, ಕೊನೆಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಅಧಮ ಎಂಬ ಭಾವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, 48 ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. (ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ, 3, 38).

2 अथ नायिका त्रिभेदा स्वान्या साधारणा स्त्रीति ।
नायकसामान्यगुणैर्भवति यथासम्भवैर्युक्ता ॥ (सा. द. तृतीयपरिच्छेदः, ५६ श्लोक)
ನಾಯಕಿಯು ತ್ಯಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾಯಕನಂತೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಸ್ವಸ್ತ್ರೀ, ಅನ್ಯಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣಸ್ತ್ರೀ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಸ್ವೀಯಾ ಎಂದರೆ, ಪತಿವ್ರತೆಯಾದ ಹೆಂಡತಿ. ಆ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಅವಳ ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮುಗ್ಧಾ, ಮಧ್ಯಾ, ಪ್ರಗಲ್ಭಾ ಎಂದು ಮೂರು ರೀತಿ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಮಧ್ಯಾ ಮತ್ತು ಧೀರಾ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಧೀರಾ, ಅಧೀರಾ, ಧೀರಾಧೀರಾ ಎಂದು ಆರು ವಿಭಾಗ. ಅವರಲ್ಲಿ, ಪತಿಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಕನಿಷ್ಠ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳು ಇವೆ. ಪರಕೀಯಸ್ತ್ರೀಯಲ್ಲಿ ಪರೋಢಾ, ಕನ್ಯಾ ಎಂಬ ಭಾಗಗಳು. ವೇಶ್ಯಾ ಎಂಬುದು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಇದಲ್ಲದೆ ನಾಯಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಸ್ವಾಧೀನಭರ್ತೃಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಂಟು ಭೇದಗಳುಂಟು. ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಉತ್ತಮಾ, ಮಧ್ಯಮಾ ಮತ್ತು ಅಧಮಾ ಎಂಬ ಭೇದಗಳು. ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯಾ ಎಂಬ ಭೇದಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದ ಪ್ರಕಾರ ಇವೆಲ್ಲ ಭೇದಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ 380 ಪ್ರಕಾರದ ನಾಯಿಕೆಯರು ಆಗುತ್ತಾರೆ.

3 ಕಥಾವಿಸ್ತರೀಕರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಐದು ಅಂಶಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವು ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪತಾಕ, ಪ್ರಕರೀ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯ.

4 ನಾಯಕನ ಕಾರ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಐದು ಸ್ಥಿತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆವು – ಆರಂಭ, ಯತ್ನ, ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶಾ, ನಿಯತಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಫಲಾಗಮ

5 ಐದು ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸೇರಿದರೆ, ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ಅವಮರ್ಶ ಮತ್ತು ಉಪಸಂಹೃತಿ ಎಂದು ಐದು ಸಂಧಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ವತ್ಸರಾಜನು ಬರೆದಿರುವ ಆರು ರೂಪಕಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

- ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯ ಎಂಬ ವ್ಯಾಯೋಗ
- ರುಕ್ಮಿಣೀಹರಣ ಎಂಬ ಈಹಾಮೃಗ
- ಸಮುದ್ರಮಥನ ಎಂಬ ಸಮವಕಾರ
- ತ್ರಿಪುರದಾಹ ಎಂಬ ಡಿಮ
- ಕರ್ಪೂರಚರಿತ ಎಂಬ ಭಾಣ
- ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನ

ಕವಿ ವತ್ಸರಾಜನ ಈ ಆರು ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ, ಬರೋಡ – ಇದರ ವತಿಯಿಂದ 1918ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀ ಚಿಮನ್ ಲಾಲ್. ಡಿ. ದಲಾಲ್ ಅವರು ಈ ರೂಪಕಷಟ್ಕವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ, ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈವರೆಗೂ ಈ ರೂಪಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಸೋದಾಹರಣ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಲೇಖನ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ

ಈವರೆಗೂ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದಿರುವ ವತ್ಸರಾಜನ ರೂಪಕಗಳು, ಅವುಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ವಿಶೇಷತೆ, ಕವಿಯು ಹೇಳಿರುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯಮಯ ಅಂಶಗಳು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿರುವ ವಾಕ್ಯ-ಪದಗಳ ಚಮತ್ಕಾರ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗಳ ಕುರಿತು ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ನಡೆದಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸುವ ಈ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಲಕ್ಷಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಭರತಲಕ್ಷಣ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆ, ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾಧ್ಯತೆ-ಬಾಧ್ಯತೆ, ಅವುಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ರೂಪಕಗಳ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವತ್ಸರಾಜನ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಇನ್ನಷ್ಟು ರೂಪಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹಾದಿ ದೊರೆತು ಪುಷ್ಟಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಬರೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನಮಿತಿ ಮತ್ತು ವಿಧಾನ

ವತ್ಸರಾಜನ 'ಮಾಧವೀ' ಎಂಬ ವೀಥಿಯು ಅಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗಿದ್ದು, ಇವನ 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠಯಯಾತಿ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ರೂಪಕವು ಅಂಕ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವೆರಡೂ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಉಳಿದಂತೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ವತ್ಸರಾಜನ ಆರು ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ವಿಶೇಷ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಭಾರತೀ ಸಹಿತವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ಕಾಲದ ಅನಂತರಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಾದ- ಕಲಿಂಗ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಿಶ್ವನಾಥಕವಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣವನ್ನೂ (1384 ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಕ), 12ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗುಜರಾತ್-ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದರೆನ್ನಲಾದ ಜೈನಮುನಿಗಳಾದ ರಾಮಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ಗುಣಚಂದ್ರರು ರಚಿಸಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಗ್ರಂಥ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣವನ್ನೂ ಕೆಲವೊಂದು ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆವರೆಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು

ಸಾಕ್ಷಿಭೂತವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರೂಪಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತವಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗುರುತಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ರೂಪಕಗಳ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪುರಾಣ, ಕಾವ್ಯ, ಭಾಗವತ, ಮಹಾಭಾರತ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಥಮ ಆಕರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಸೇರಿದೆ. ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ದ್ವಿತೀಯ ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದ್ದು; ಆ ಪೈಕಿ ಆಚಾರ್ಯ ಬಲದೇವ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವು ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು.

ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯ – ವ್ಯಾಯೋಗ

ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರ:

व्यायोगस्तु विधिज्ञैः कार्यः प्रख्यातनायकशरीरः |

अल्पस्त्रीजनयुक्तस्त्वेकाहकृतास्तथा चैव || (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 18, 90)

ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಾಯಕನನ್ನು ಹಾಗೂ ಕೆಲವೇ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ, ಒಂದೇ ದಿನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ, ಅನೇಕ ಪುರುಷಪಾತ್ರಗಳಿರುವ ಪುರುಷಪ್ರಧಾನವಾದ ರೂಪಕವಿದು. ದಿವ್ಯನಾಯಕನಿಲ್ಲದ, ಒಂದೇ ಅಂಕವಿರುವ, ದೀಪ್ತರಸವಿರುವ[1] ರೂಪಕದ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಾಯೋಗ. ಯುದ್ಧ, ನಿಯುದ್ಧ, ವ್ಯಾಯಾಮ, ಶೌರ್ಯ, ವಿದ್ಯಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯಾಯೋಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳು– ಧನಂಜಯವಿಜಯ, ನರಕಾಸುರ ವಿಜಯ, ನಿರ್ಭಯ ಭೀಮವಿಜಯ, ಪ್ರಚಂಡಭೈರವ, ರಾಮವಿಜಯ. ಭಾಸನ 'ಮಧ್ಯಮವ್ಯಾಯೋಗ'ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ತದನಂತರ ವತ್ಸರಾಜನ ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅವನ ಕಾಲದವನೇ ಆದ ಪ್ರಹ್ಲಾದದೇವನ 'ಪಾರ್ಥಪರಾಕ್ರಮ' ಎಂಬ ವ್ಯಾಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಇದರೊಂದಿಗೆ "ಗರ್ಭಾವಮರ್ಷ ವಿವರ್ಜಿತಃ ಅಸ್ತ್ರೀ ನಿಮಿತ್ತ ಸಂಗ್ರಾಮೋ ವ್ಯಾಯೋಗೋ' ನಾಯಿಕಾಮ್ ವಿನಾ" ಎಂದು ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಯೋಗಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಲುವಾಗಿ ಯುದ್ಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಷಯ ಈ ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರವಾಗಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು, ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

दीप्तरसो हि कालक्षेप असहिशष्णुतया विनिपातानां शङ्कया च प्रारम्भप्रयत्नानान्तरं फलागम एव यतते| ನಾಯಕನು ವೀರನಾದ ಕಾರಣ ಅವನು ಕಾರ್ಯದ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ತಕ್ಷಣ ಫಲವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನಗಳು ಬರಬಹುದೆಂಬ ತವಕದಿಂದ ಬೇಗ ಫಲವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ ಸಂಧಿ[2]ಯಾದೊಡನೆಯೇ ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿಯಿಂದ ಈ ರೂಪಕವು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ದಶರೂಪಕಗಳ ಪೈಕಿ ಕೇವಲ ನಾಟಕ,

---

[1] ದೀಪ್ತಗುಣವೆಂದರೆ ಓಜೋಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ. ವೀರ, ರೌದ್ರ ರಸಗಳು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ.

[2] ಸಂಧಿಗಳ ವಿವರಣೆ:

- ಮುಖಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಥಾಭಾಗ ಇನ್ನೂ ಬೀಜ ರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.
- ಪ್ರತಿಮುಖ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನು ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.
- ಗರ್ಭಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಫಲವು ಕೈಗೂಡುವ ಸೂಚನೆ ತೋರುತ್ತದೆ.
- ಅವಮರ್ಶ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು, ನಾಯಕನು ಕೋಪ, ವ್ಯಸನ, ವಿಲೋಭನಾದಿಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ತಡೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕರಣ, ನಾಟಿಕಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಕರಣಿಕಾ – ಈ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಐದು ಸಂಧಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕಥಾನಕ: ಕಥೆಯ ಆದಿಯಲ್ಲಿ, ಅರ್ಜುನನು ಸಿದ್ಧಾದೇಶನೆಂಬ ಸೇವಕನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ, ಕೌರವರ ನಾಶವಾಗುವ ತನಕ ತನಗೆ ಎಲ್ಲಿಯ ಸೌಖ್ಯ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶ್ಲೋಕವು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. 'ವಾಸುದೇವನ ಮಿತ್ರನಾದ ನೀನು ಏತಕ್ಕೆ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಬೇಕು' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ, 'ಗುರುಜನರ ನಿರ್ದೇಶದಂತೆ ನಾನು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಲು ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಭುಜಬಲದ ಪರಾಕ್ರಮವಿರುವ ನನಗೆ ತಪಸ್ಸಿನ ಮಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಯು ಲಜ್ಜಾಸ್ಪದ' ಎಂದು ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಅರ್ಜುನನು ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಘೃತಾಚಿ, ತಿಲೋತ್ತಮಾ, ರಂಭಾ ಮುಂತಾದ ಅಪ್ಸರೆಯರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಮ್ಮ ದಿವ್ಯವಾದ ವಿಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕೀವೃತ್ತಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಸವ್ಯಸಾಚಿಯಾದ ಅರ್ಜುನನು ಆ ವಿಮಾನಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಬಾಣಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಶಾರ್ದೂಲ ಮತ್ತು ಕಂಠೀರವ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಬೇಡರು ಕಾವಲು ಕಾಯುತ್ತಿರಲು ಮುನಿವೇಷದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನನು ತಿಳಿಯದೆಯೇ ಅವನನ್ನು "ತಾತ" (ತಂದೆ) ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರನು ಮಗನ ಮನೋರಥವನ್ನರಿತು, ತನ್ನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿ ಮಹೇಶ್ವರನನ್ನು ಆರಾಧಿಸಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಡುಹಂದಿಯು ಎಲ್ಲೆಡೆ ಉಪದ್ರವವನ್ನು ಮಾಡಲು, ಅರ್ಜುನನು ಈಗ ಬಾಣಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಲಾರದೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಿರಾತನಿಂದ ತಾನು ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೇನೋ ಎಂದು ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಆ ವರಾಹವು ಮೊದಲೇ ಬೇಡರ ಒಡೆಯನಿಂದ ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅರ್ಜುನನು ತಾನೇ ಕೊಂದೆನೆಂದು ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಂಠೀರವ ಮತ್ತು ಗೋಮಾಯುಕ ಎಂಬ ಕಿರಾತರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಅವರ ಒಡೆಯನೇ ವರಾಹವನ್ನು ಕೊಂದಿರುವನೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಜುನನು ತಾನೇ ಕೊಂದೆನೆಂದು ಹೇಳಿ, ಆ ಕಿರಾತರ ಒಡೆಯನು ಕೇವಲ ಕಾಡಿನ ಎಮ್ಮೆಗಳ ಮಾಂಸವನ್ನು ತಿನ್ನುವವನು ಎಂದು ಅವಹೇಳನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕಿರಾತನ ವೇಷದಲ್ಲಿರುವ ಹರನು ಬಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೇಳುವಂತೆ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲೂ, ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ (ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ) ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೂ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯು ಆಧಾರಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಕಿರಾತನು ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಮನಸಾರೆ ಕೊಂಡಾಡಿದರೆ, ಅರ್ಜುನನೂ ಕಿರಾತನನ್ನು "ಇವನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಶಿವನೇ" ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನನು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಕಿರಾತರ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಾದಾಗ, ಶಿವನೇ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ದೂರ ಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹರನ ವೇಷದ ಕಿರಾತನು ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಕರೆದಾಗ, ಅವನು, "ನನಗೆ ಈಗ ಮುನಿಸಹಜವಾದ ಕರುಣರಸವು ದ್ವಿಗುಣಿತವಾಗಿ ಆವಿರ್ಭಾವವಾಗುತ್ತಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಸರ್ವತ: ಕನಿಷ್ಠ: ಮಿಥ್ಯಾ ಗರಿಷ್ಠ:" ಎಂದು ಕಿರಾತನನ್ನು ಬೈಯುತ್ತಾನೆ. (ಈ 'ಮಿಥ್ಯಾ ಗರಿಷ್ಠ' ಎಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿಯು ಕರ್ಪೂರಚರಿತ ಎಂಬ ವತ್ಸರಾಜ ಬರೆದ ಭಾಣ ರೂಪಕದಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ). ಆದರೂ ಅವನ ಮೇಲೆ ಬಾಣಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಗ ಹರನು, ಇವನ ಪೌರುಷವನ್ನು ಒರೆಗಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಳೆಯದೆ ದಿವ್ಯಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೊಡಬಾರದೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ದುರ್ಯೋಧನನ ವೇಷದಿಂದ ಬರುತ್ತಾನೆ. ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ, "ನೀನು ದುರ್ಯೋಧನನೇ ಅಲ್ಲ "ಎಂದು ಅರ್ಜುನನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು

- ಉಪಸಂಹೃತಿ ಅಥವಾ ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ನಾನಾಮುಖವಾಗಿದ್ದ ಕಾರ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ನಾಯಕನು ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರ್ಯಫಲವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ರೀತಿಯಿಂದ ಅದೂ ಸರಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿದ ದುರ್ಯೋಧನ ವೇಷಧಾರಿ ಶಿವನು ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಅರ್ಜುನನು "ಗದಾಯುದ್ಧದಲ್ಲೇ ನೀನು ನಿಪುಣನಾದರೂ, ಈಗ ಬಾಣವನ್ನು ಹೂಡು" ಎಂದು ಪಂಥಾಹ್ವಾನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಕಂಠೀರವ, ಶಾರ್ದೂಲ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾದೇಶರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಯುದ್ಧದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಮುನಿಗಳು ಕದನವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧವನ್ನು ತೋರಿಸದೆ, ಯುದ್ಧದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕೊನೆಗೆ ಶಿವನ ತಲೆಯಿಂದ ರಕ್ತವು ಚಿಮ್ಮಲು, ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಶಿವನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶಿವನ ಕಾಲುಗಳಿಗೆರಗಿದ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಒಂದು ಜ್ಯೋತಿಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ದಿವ್ಯಾಸ್ತ್ರವು ಶಂಕರನಿಂದ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. "ಗುರುವಾದ ನಿನಗೆ ಏನು ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯನ್ನು ನೀಡಲಿ" ಎಂದು ಅರ್ಜುನನು ಕೇಳಲು, "ಈ ಪ್ರಪಂಚವೆಂಬ ನನ್ನ ಶರೀರವನ್ನು ಹಗುರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡು" (ಪಾಪಿಗಳ ಸಂಹಾರದಿಂದ ಭೂಭಾರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡು) ಎಂಬುದಾಗಿ ಶಿವನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ, "ಮಳೆ ಸುರಿಯಲಿ, ರಾಜರು ಆಳಲಿ, ಕವಿಗಳು ಅಮೃತಧಾರೆಯನ್ನು ಸುರಿಸಲಿ, ಮೋಹ ಎಂಬ ಅಂಧಕಾರವು ಧ್ವಂಸವಾಗಿ ಶಿವಾದ್ವೈತವು ಸಿದ್ಧಿಸಲಿ" ಎಂದು ಆಶಂಸಿಸಿ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ತೆರೆ ಎಳೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ: ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನೊಂದಿಗೆ ಸೆಣಸಾಡಲು ಕಿರಾತನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಶಿವನು ಬಂದ ಕಥೆ ಇದ್ದರೂ, ಭಾರವಿಯು ತನ್ನ ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯಂ ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಿಂದ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಉಪಜೀವ್ಯವಾದ ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಏಳನೇ ಶತಮಾನದ ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನು ವೀರರಸಕ್ಕೆಂದೇ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿರುವ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಯೋಗಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಪ್ರಧಾನ. ಒಂದೇ ದಿನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಪಾಂಡವನಾದ ಅರ್ಜುನನೇ ನಾಯಕ.

ಭಾರವಿಯು ಶ್ರೀ ಎಂಬ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ನಾಮದಿಂದ ಮಂಗಲವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ, ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನು ತನ್ನ ನಾಂದಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ಶಿವನ ಅರ್ಧಾಂಗಿಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ಥಾಪಕನು ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ಮಾಹೇಶ್ವರ, ಎಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವನು, ಅವನ ಭಕ್ತ ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮುದ್ರಾಲಂಕಾರದ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ. ವ್ಯಾಯೋಗದ ಮುಖ್ಯ ರಸ ವೀರ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ನಾಂದಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಶಿವನ ಶೂಲಾಯುಧವು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಿ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಆಯುಧದ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಕಾಲಂಜರಾಧಿಪತಿಯಾದ ತ್ರೈಲೋಕ್ಯವರ್ಮದೇವನ ಆದೇಶದ ಮೇಲೆ, ವತ್ಸರಾಜನ ಈ ರೂಪಕದ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾ, ಪುನಃ ವೀರರಸದ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನ, ಕವಿಯ ಮತ್ತು ನಟರ ಸ್ತುತಿ, ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನೆಂಬ ಚಂದ್ರನು ಇಂದ್ರನ ದಿಕ್ಕಾದ ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶನ ಶಿರಸ್ಸನ್ನು ಏರುವನು ಎಂಬ ಕಥೆಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ, ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಪಕರ ಮಾತು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಥೋದ್ಘಾತ ಎಂಬ ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ಪ್ರಕಾರ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದೆ ವೀರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕೂಡಿರುವ, ದುರ್ಯೋಧನನ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ತಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ತಂದ ವತ್ಸರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಶಂಸನೀಯ.

ರುಕ್ಮಿಣೀಹರಣ – ಈಹಾಮೃಗ

ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರ: ದಿವ್ಯಪುರುಷರನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ, ದಿವ್ಯಸ್ತ್ರೀಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಯುದ್ಧವಾಗಿ ಕಥೆಯು ಮುಂದುವರೆಯುವ ರೂಪಕದ ಪ್ರಕಾರ ಈಹಾಮೃಗ. ಇದರಲ್ಲಿ ಉದ್ಧತ ಪುರುಷರಿದ್ದು, ಸ್ತ್ರೀನಿಮಿತ್ತವಾಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ರೋಷವಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಯೋಗದಂತೆ ವೀರರಸವುಳ್ಳ, ಬೊಬ್ಬೆಹೊಡೆಯುವುದು, ಚೀತ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದು – ಇವೇ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ರೂಪಕದ ಪ್ರಕಾರವು ವೀಥಿ, ಅಂಕ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಭರತನು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು,"ईहा चेष्टा मृगस्येव स्त्रीमात्रार्थं यत्र स: ईहामृग:", ಎಂದರೆ, ಸ್ತ್ರೀನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ ಮೃಗದಂತೆ ಇಚ್ಛೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಈಹಾಮೃಗ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ (18, 78–83) ಹನ್ನೆರಡನೇ ಶತಮಾನದ ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ, ಈಹಾಮೃಗದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ईहामृग: सवीथ्यङ्को दिव्येशो दृप्तनायकः | एकाङ्कश्चतुरङ्को वा ख्याताख्यातेति वृत्तवान् ||2,25

दिव्यस्त्रीहेतुसंग्रामे निर्विश्वासः सविड्वर:| स्त्र्यपहार-भेद- दण्डः प्रायो द्वादशनायकः

ಇದರಲ್ಲಿ ವೀಥಿ, ಅಂಕಗಳೆಂಬ ರೂಪಕಗಳ ಅಂಶವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ದಿವ್ಯನಾದ ಅಥವಾ ದೃಪ್ತನಾದ ನಾಯಕನನ್ನೊಳಗೊಂಡ, ಒಂದೇ ಅಂಕವಿದ್ದರೆ ಒಂದು ದಿನದ ಕ್ರಿಯಾಕಲಾಪವನ್ನು, ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳಿದ್ದರೆ ನಾಲ್ಕು ದಿನದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಥವಾ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನು ಪಡೆದು, ಅಂಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಮಾನ ಕಥೆಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವ್ಯಾಯೋಗದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ, ಇಲ್ಲೂ ನಾಯಕನು ತಕ್ಷಣ ಫಲವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಕಾರಣ, ಗರ್ಭ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶ ಸಂಧಿಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಂಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಕಾಣುವುದು. ನಾಲ್ಕು ದಿನಗಳ ಕ್ರಿಯಾಕಲಾಪಗಳಿರುವ ಕಾರಣ, ರುಕ್ಮಿಣಿಹರಣದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳಿವೆ.

ಈ ರೂಪಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಅಪಹರಣ ಮಾಡಿದ ಕಾರಣ, ಕಲಹ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮ, ದಾನ ಅಥವಾ ದಂಡದಿಂದ (ಬಂಧನ) ನಾಯಕನು ಪ್ರತಿನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಜಗಳವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ 12 ರೀತಿಯ ನಾಯಕರಿರಬಹುದು. ಆವೇಗ, ಪರಸ್ಪರ ಅವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತು ಸ್ಪರ್ಧೆ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ವಿಡ್ವರ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕನನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲೂ ವಧಿಸಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಯಮದಂತೆ ಅವನು ಪಲಾಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಪ್ರತಿನಾಯಕನಿಗೆ ದಂಡ ವಿಧಿಸಲಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಇರಬಹುದು.

ಕಥಾನಕ : ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಿಶುಪಾಲನು ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ವರಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ತಿಳಿದು, ಕೋಪಗೊಂಡ ಅಕ್ರೂರನು ಬಲರಾಮ–ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವರು 'ಒಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತರಾದಂತೆ, ಭವನದ ಎರಡು ಸ್ಥಂಭಗಳಂತೆ ಇದ್ದು, ಈಗ ಕುಪಿತರಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾರೆ' ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಅವರ ಬಳಿ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ. ಅಕ್ರೂರನು ಅವರ ವೈಮನಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೇಳಲು, ಕೃಷ್ಣನು ಏನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಅಣ್ಣನಾದ ರುಕ್ಮಿಯು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಪ್ರತೀಹಾರಿಯ "ದೇವ ಕೃಷ್ಣ" ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿದರೆ, ರುಕ್ಮಿಯು "ಕೃಷ್ಣನು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಅವನನ್ನು ದೇವ ಕೃಷ್ಣ ಎಂದು ಕರೆಯಿರಿ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನೂ ಕೂಡ ಕೋಪದಿಂದ ತನ್ನ ಖಡ್ಗದಿಂದ ರುಕ್ಮಿಗೆ ಪರಮಾನಂದವನ್ನು ಅಂದರೆ ಮೋಕ್ಷ ಅಥವಾ ಸಾವು ಕೊಡುತ್ತೇನೆಂದು ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿವೆ – "ವಂದಿನ: ತು ವಂದ್ಯಾ: ಏವ "... ಕಿಮ್ ನ ಏತೇ ವದಂತಿ" (ವಂದಿಗಳು ನಮಸ್ಕರಿಸಲ್ಪಡುವವರೇ..ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಏನು ತಾನೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ?) ಮತ್ತು

"ಮುಖವಿಕಾರ ಏವ ವ್ಯಾಕರೋತಿ ಪ್ರಯೋಜನಾಸಿದ್ಧಿಮ್" (ಮುಖದ ವಿಕಾರವೇ ಕಾರ್ಯದ ಅಸಫಲತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ) ಮುಂತಾದ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು, ವಾಚೋಯುಕ್ತಿಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಿಯಂವದನೆಂಬ ಸೇವಕನು, ರುಕ್ಮಿಣಿಗೆ ಶಿಶುಪಾಲನು ಬರೆದಿರುವ ಪತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ– "ಕೃಷ್ಣನು ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಬಯಸುವುದು, ಶಿಶುವು ಚಂದ್ರನನ್ನು ಬಯಸಿದಂತೆ" ಎಂದು. ಎರಡನೇ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಅವಹೇಳನ ಮಾಡಿ, (17 ಶ್ಲೋಕ) ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಬಲರಾಮನು ಶಿಶುಪಾಲನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿ, ಪ್ರತೀಹಾರಿಗೆ ರಣದುಂದುಭಿಯನ್ನು ಮೊಳಗಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕೃಷ್ಣನು ತಾನೇ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೋಗುವೆನೆಂದು ಹೇಳಲು, ಬಲರಾಮನು, शस्त्रास्त्रविद्यासु न बालिशोसि तथापि मे केशव! बालिशोसि | त्वां रुक्मिणीपाणिनिपीडनाय वरं न योद्धारमहं करिष्ये ||26|| - "ಕೃಷ್ಣ! ಯದ್ಯಪಿ ನೀನು ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದರೂ ನನಗೆ ಬಾಲಕನೇ. ನೀನು ರುಕ್ಮಿಣಿಗೆ ವರನಾಗಿ ಹೋಗಬೇಕು. ನಾನು ರಣರಂಗಕ್ಕೆ ಹೋಗುವೆನು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸ್ನೇಹಭಾವ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ, (26 ಶ್ಲೋಕ). "ಹಲಾಂ ಹಾಲಾಹಲಮಿವ ಹಲೀ ಮಾನ್ಯತಾಮ್ ತಾವದೇಶಃ" " ಶಿಶುಪಾಲನನ್ನು ಸಾಯಿಸದಿದ್ದರೆ ಬಲರಾಮನು ತಾನು ಹೊತ್ತ ನೇಗಿಲನ್ನು ಹಾಲಾಹಲ ವಿಷದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ಅಬ್ಬರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಅನುಪ್ರಾಸ ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಶ್ಲೇಷಾಲಂಕಾರ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಕಂಭಕವಿದೆ.[1] ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವ ಪ್ರಿಯಂವದ ಮತ್ತು ದೀಪಕರು ಬಲರಾಮನ ಭವನಕ್ಕೆ ತೆರಳುತ್ತಾರೆ. ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕೌಂಡಿನಪುರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದೋ ಅಥವಾ ಚೇದಿರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದೋ ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದಾಗ, ಬಲರಾಮನು ಕೌಂಡಿನಪುರಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಎಂಟನೇ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವೀರ ಮತ್ತು ಶೌರ್ಯರಸದ ಪ್ರಶಂಸೆ ಇದೆ. ಬಲರಾಮನು 'ಇನ್ನೂ ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೀರಾ' ಎಂದು ಗದರಿದಾಗ, ಉದ್ಧವನು ಮುಹೂರ್ತವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಪಂಡಿತರನ್ನು ಕರೆಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬಲರಾಮನು ತನ್ನ ಗದೆಯಿಂದ 'ಆಕಾಶದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಹನಕ್ಷತ್ರಗಳೂ ತನ್ನ ಮಾತಿನಂತೆ ನಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಉದ್ಧವನು, ಬಲರಾಮನ ಅವತಾರವು ಧರ್ಮ ಸ್ಥಾಪನೆಗಾದ್ದರಿಂದ ಲೋಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಲರಾಮನು, 'ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಜ್ಯೋತಿಷ್ಕರ ಸಹಾಯ ಬೇಡ, ಆದರೆ ಮದುವೆಗೆ ಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣನು ಇಲ್ಲೇ ಇರಲಿ. ತಾನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೋಗುವೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ವಸುದೇವ ದೇವಕಿಯರೂ ಬಂದು ಆಶೀರ್ವದಿಸುತ್ತಾರೆ.[2] 'ವೈಶಾಖಮಾಸದಲ್ಲೇ ಕೃಷ್ಣನ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ, 'ಇಲ್ಲಿ ದಿಬ್ಬಣವು ಕೋಮಲವಾಗಿರದೆ ಶೌರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ' ಎಂಬ ಬಲರಾಮನ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಅಂಕವು ಮುಗಿಯುವುದು.

ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸುಬುದ್ದಿಕೆ ಎಂಬ ಸಂನ್ಯಾಸಿನಿ ಮತ್ತು ಸುವತ್ಸಲಾ ಎಂಬ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಸಖಿಯ ಮಧ್ಯೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಮದುವೆಯು ಕೃಷ್ಣನ ಜೊತೆ ಮಾಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಸುಬುದ್ಧಿಯು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿರುವ ಮಾತು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಸುಬುದ್ಧಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾಳೆ. ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ಕೃಷ್ಣನ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಹಿಡಿದು, न खलु भाग्यानि दत्तानि भवन्ति... ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾಳೆ (ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾಗ್ಯವು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ). वनहरिण्या हास्यते मृगाङ्कहरिणे अनुरागः (ಚಂದ್ರನಲ್ಲಿರುವ ಜಿಂಕೆಯ ಮೇಲೆ

---

[1] ವಿಷ್ಕಂಭ– ನಡೆದು ಹೋದ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ತಂತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭಕ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

[2] ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವೃತ್ತಾಂತವಾದ ಪ್ರಕರೀ ಎಂಬ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಯ ಭೇದ.

ವನದ ಜಿಂಕೆಯ ಪ್ರೀತಿಯು ನಗಲ್ಪಡುತ್ತದೆ) ಎಂದು ಪೇಚಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಸುಬುದ್ಧಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆ ಹರಿಯು ಅವಳ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆಂದು ಆಶ್ವಾಸಿಸುತ್ತಾಳೆ, ಅವಳ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕೆಂದು ಕೃಷ್ಣನ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಪಾಣಿಗ್ರಹಣವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಇತ್ತಕಡೆ, ಅರಮನೆಯ ಹೊರಗೆ ಎಲ್ಲಾ ರಾಜರುಗಳು ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿರಲು ಉಪ್ಪರಿಗೆಯ ಕಿಟಕಿಯ ಜಾಲದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಈ ಮಹಿಳೆಯರು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಆ ರಾಜಸ್ಥಾನ ರಾಜ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಆ ಹೆಂಗಳೆಯರು ನೋಡುತ್ತಿರಲು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಚಿತ್ರವು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ತಲೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ನೋಡಲು ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ.

ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ರಾಜರುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನೋಡಿ, ರಾಜ ಭೀಷ್ಮಕನು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ इदं रूपमिदं शौर्यं इदं शीलमिदं वयः | रुक्मीकृष्णमनुक्रामान् रुक्मिणीं हतवान् हठात् ||- "ಎಂಥ ರೂಪ ಎಂಥ ಶೌರ್ಯ, ಎಂಥ ಶೀಲ, ಎಂಥ ವಯಸ್ಸು.. ರುಕ್ಮಿಯು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಅವಲಕ್ಷಿಸಿ, ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಹಠದಿಂದ ಸಾಯಿಸಿದ್ದಾನೆ " ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾನೆ. (2,10)

ರಾಜರುಗಳನ್ನು ಹೊಗಳುವ ವಂದಿಯು "श्याममनोहरणक्षमः," ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ, ಸುಬುದ್ಧಿಯು ಅಲ್ಲಿ "ಮನ" ಎಂಬ ಪದವು ಬೇಡವೆಂದು ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ಶ್ಯಾಮಾಹರಣವಾಗಲಿ (ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವಂತಾಗಲಿ) ಎಂದು ಆಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. निर्वहणोन्मुखस्तव मनोरथः (ನಿನ್ನ ಮನೋರಥವು ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ) ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತಾಳೆ. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸುಬುದ್ಧಿಗೆ ರುಕ್ಮಿಣಿಯನ್ನು ಇಂದ್ರಾಣಿಯ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಸೂಚನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ಅದನ್ನೇ ತನ್ನ ಮರಣೋತ್ಸವ ಎಂದು ತಿಳಿದು, ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಸೇರಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇಂದ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಪೂಜಿಸುವೆನೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಸರಿಯೇ, ಏಕೆಂದರೆ, ಮುಂದೆ ರುಕ್ಮಿಣಿಯು 'ಇಂದ್ರನ ತಮ್ಮನ ಮಡದಿಯೇ ಆಗುತ್ತಾಳೆ' ಎಂದು ಸುಬುದ್ಧಿಯು ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾಳೆ. 'ಪೂರ್ಣಮನೋರಥದವಳಾಗು' ಎಂದು ಹರಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾಲ್ಕನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸಾತ್ಯಕಿಯು ಸಾರಥಿಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, 'ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಅಪಹರಣವಾಗಿದೆ, ಅವನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ' ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಪಹರಣವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. 'ತಾನೀಗ ಶಿಶುಪಾಲ ರುಕ್ಮಿಯ ಮರಣದಿಂದ ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುವೆನು' ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲು, ಆಗ ಸೈನ್ಯಸಮೇತನಾದ ಬಲರಾಮನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಪಕ್ಷದ ಎಲ್ಲರೂ ಶಿಶುಪಾಲ ಮತ್ತು ರುಕ್ಮಿಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಿರಲು" ये बलदेवेन दृष्टाः कालेन ते दृष्टाः " (ಬಲರಾಮನಿಂದ ನೋಡಲ್ಪಟ್ಟರೆ ಅವರು ಯಮನಿಂದಲೇ ನೋಡಲ್ಪಟ್ಟಂತೆ) ಎಂದು ಸಾತ್ಯಕಿಯೂ ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಿರುವ ರುಕ್ಮಿ ಮತ್ತು ಶಿಶುಪಾಲರು ಬಲರಾಮನ ಬೈಗಳಕ್ಕೆ ಬೆದರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದುರಹಂಕಾರದಿಂದ, 'ಎತ್ತಿನಂತೆ ನೇಗಿಲನ್ನು ಹೊರುತ್ತೀಯ' ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ರಣದುಂದುಭಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಕೃಷ್ಣನು ರುಕ್ಮಿಣಿ, ಸುಬುದ್ಧಿ, ಸುವತ್ಸಲಾರೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. 'ಕೇಸರಿಯು ಆನೆಯ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕೇಳಿ ಬರದೆ ಇದ್ದಿತೇ?'– ಎಂದು ಸಾತ್ಯಕಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನು ಶಿಶುಪಾಲನನ್ನು ಸಾಯಿಸಲು ಹೋದಾಗ ಅವನು ಬಲರಾಮನ ರಥವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಶಿಶುಪಾಲನು 'ಇಂದ್ರಾಣಿಯ ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಹೋದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕದ್ದ ಹೇಡಿಯ ಜೊತೆ ತಾನು ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನು ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ಸರಿಯೆಂದು

ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನು ಎಲ್ಲಿ ಕುಪಿತನಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಸಾಯಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಎಂಬ ಭಯದಿಂದ ಸಾತ್ಯಕಿಯು ಶಿಶುಪಾಲನ ನೂರು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕೆಂದು ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಶಿಶುಪಾಲನು 'ತನ್ನ ಎಲ್ಲಾ ತಪ್ಪುಗಳಿಗಿಂತ ಕೃಷ್ಣನ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಹರಣದ ಒಂದೇ ತಪ್ಪು ಸರಿದೂಗಿಸುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವರಕವಿ ಮಾಘನ ಶಿಶುಪಾಲವಧ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕೃಷ್ಣನಿಂದೆಯು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಇನ್ನುಳಿದ ಕಥಾನಕವು ಕವಿಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ.

ಶಿಶುಪಾಲ ಮತ್ತು ರುಕ್ಮಿಯು ಆಸುರೀ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಆಕಾಶದಿಂದ ಬಾಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣನು ಗರುಡನನ್ನೇ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಗರುಡನು ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನು ಗೋಳಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಕೃಷ್ಣನು ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನು ಮುಕ್ತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದನೇ' ಎಂದು ಬಲರಾಮನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ, ಅಕ್ರೂರನು 'ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನು ಕೃಷ್ಣನು ಸಾಯಿಸಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ, **'समरविजयादेष समधिको विजयः"** (ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಜಯ) ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. सर्वे आकर्णनाभिनयं कुर्वन्ति ಎಂಬಂತೆ, ಎಲ್ಲರೂ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದಿಂದ ಕೇಳಿದಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ

ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ (ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ) ಕೃಷ್ಣನು ರುಕ್ಮಿ ಮತ್ತು ಶಿಶುಪಾಲರನ್ನು ಕರೆತಂದು, रुक्म्यसौ रुक्मिणीभ्राता चेदीन्द्र त्वं च मामकः | अपि दुर्णयदुःशीलौ लालनीयौ युवां मया||(24) ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ಕೆಟ್ಟ ನಡತೆಯವರಾದರೂ ಇವರು ನನಗೆ ಆಪ್ತರು' ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. यच्च करुणारसपूराप्लवेन निर्वाणरोषानलेन न तेन त्वद्भ्राता दग्धः (ಕರುಣರಸದ ಪ್ರವಾಹದಿಂದ ರೋಷದ ಬೆಂಕಿಯು ಶಾಂತವಾಗಿ ನಿನ್ನ ಅಣ್ಣನು ಸುಡಲ್ಪಡಲಿಲ್ಲ) ಎಂದು ಸುಬುದ್ಧಿಯು ಹೇಳಿ, ವೀರರಸದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರುಣರಸದಿಂದ ಶುಭಾಂತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕೃಷ್ಣನು ದಯಾವೀರನಾಗಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಬಲರಾಮನು ಕೂಡ " जयति जयति शौरिः शौर्यकारुण्यमूर्तिः " ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ. ಸುಬುದ್ಧಿಯೂ ಕೂಡ ನಮಸ್ಕರಿಸಲು, ಕೃಷ್ಣನು 'ಇದೆಲ್ಲಾ ನಿನ್ನ ಮಹಿಮೆಯೇ' ಎಂದು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಕಾಶಭಾಷಿತವಾಗಿ ದೇವಿಯು ಜ್ಯೋತಿಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲು, ಎಲ್ಲರೂ ಅವಳನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಾಶಂಸನವಿದೆ.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ: ಪ್ರಸ್ತುತ ರೂಪಕದ ನಾಂದಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ವತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಇದೆ. "ಅರೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಕೂಡಿ ನಗೆಮೊಗವುಳ್ಳ, ಘನವಾದ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನಳಾದ, ಮನ್ಮಥನ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳಿಂದ ಧ್ಯಾನಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಪಾರ್ವತಿಯ ಪ್ರೇರಕಭಂಗಿಯು ನಿಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಉಚಿತವಾದ ಫಲವನ್ನು ನೀಡಲಿ" ಎಂದು ಆಶೀರ್ವಾದದ ಮಂಗಳದೊಂದಿಗೆ ಕವಿಯು ರೂಪಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಂಗಿ, ಹಸ್ತ-ಮುದ್ರೆ, ಭಾವ ಮುಂತಾದ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಬಳಕೆ ಇದೆ. ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ "ನಿನ್ನ ಉಳಿದ ರಮಣಿಯರು ನಿನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸದಿರಲಿ ಎಂದು ಕೌಸ್ತುಭವನ್ನೇ ಕಾವಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ, ಆದರೆ ಅದು ಕಲ್ಲಿನ ಚೂರಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಕುಮುದಗಳ ಶೋಭೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ, ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ವಿಚಿತ್ರವಿಸ್ಮಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮೂಕನಾದ ಮುರಾರಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಪಾಲಿಸಲಿ" ಎಂಬ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಮಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪಕದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವಾದ ಕೌಸ್ತುಭಧಾರಿಯಾದ ಕೃಷ್ಣ, ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮುರಾರಿಯನ್ನೂ ಮೂಕಗೊಳಿಸಿದ ರುಕ್ಮಿಣಿಸ್ವರೂಪಳಾದ ಲಕ್ಷ್ಮೀ – ಎಂಬ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಮತ್ತು ಮುದ್ರಾಲಂಕಾರದ ಬಳಕೆ ಇದೆ. "ಕಾಲಂಜರದಲ್ಲಿ ಚಕ್ರಸ್ವಾಮಿಯ ಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ, ಚಂದ್ರೋದಯದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ಈಹಾಮೃಗವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಜ್ಜನರು ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ", ಎಂದು ಸೂತ್ರಧಾರನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಕನು,

"ಉದಯಗಿರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಯ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಗಂಡು ಜಿಂಕೆಯು ಎಲ್ಲಿ ಬೀಳುತ್ತದೆಯೋ ಎಂಬ ಕಾತರತೆಯಿಂದ ಚಂದ್ರನು ಆಕಾಶವೆಂಬ ರಂಗದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವನು" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ "ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಅಸಹಾಯಕಳಾದ ಕನ್ಯೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವಳು" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ, ಕಥೆಯ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡಿ, ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ ರುಕ್ಮಿಣಿಯರ ಕಥೆಯು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರರೋಚನದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅಕ್ರೂರನು ಶಿಶುಪಾಲ ಮತ್ತು ರುಕ್ಮಿಣಿಯರ ಮದುವೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಕೋಪಗೊಂಡಿಹನು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಶ್ರೀಮದ್ಭಾಗವತದ ದಶಮ ಸ್ಕಂದದಲ್ಲಿ, ರುಕ್ಮಿಣೀ ಹರಣದ ಕಥೆಯು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು ಕೃಷ್ಣನ ಹತ್ತಿರ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಲು ತಾನೇ ಉಪಾಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬಲರಾಮ, ಗದಾ, ಸಂಕರ್ಷಣ ಮುಂತಾದವರು ಶಿಶುಪಾಲನನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ. ಇತ್ತ ರುಕ್ಮಿಯನ್ನು ಕೃಷ್ಣನು ದ್ವಂದ್ವ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸಿ, ಸಾಯಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ಅವನ ಪಾದಗಳಿಗೆರಗಿ ತನ್ನ ಅಣ್ಣನ ಪ್ರಾಣಭಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾಳೆ. ರುಕ್ಮಿಯನ್ನು ವಿಕಾರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅವನ ಅವಮಾನದಿಂದಲೇ ಸತ್ತಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕರ್ಷಣನು ಸಾಯಿಸುವುದು ಬೇಡ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇದನ್ನೇ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನು ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವ ರೀತಿಯು ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ಪತ್ರದ ಬದಲು ಚಿತ್ರ, ಅದು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಕೃಷ್ಣನ ಕೈಯಲ್ಲೇ ಬೀಳುವುದು, ಸುಬುದ್ಧಿಯ ಪಾತ್ರದ ಸೃಷ್ಟಿ, ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ರುಕ್ಮಿ, ಶಿಶುಪಾಲರ ಆಕಾಶಯುದ್ಧ, ಗರುಡನ ಆಗಮನ, ಕೊನೆಗೆ ಕರುಣವೀರನಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನ ಚಿತ್ರಣ – ತುಂಬಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಈಹಾಮೃಗದ ಶೈಲಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಥಾನಕವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿರುವ ವತ್ಸರಾಜನು ಇದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆಯೂ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. 'ಇನ್ನೆಲ್ಲಿ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ कुत्रान्यत्र ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ, ಬಲರಾಮನ ಶೌರ್ಯ ಮತ್ತು ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯಮಿಶ್ರಿತ ವಾಕ್ಯಗಳು, ಸೊಬಗಿನ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ–ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಇವೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಮುದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇಬ್ಬರು ಪುರುಷರು ಒಬ್ಬಳನ್ನೇ ಪ್ರೀತಿಸುವಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಥೆಯಂತೆ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣ, ಅದ್ಭುತ, ಹಾಸ್ಯ, ಹಾಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರೌದ್ರ ರಸಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಈಹಾಮೃಗವು ಲೋಕರಂಜಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಮುದ್ರಮಥನ – ಸಮವಕಾರ

ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರ: ಸಮವಕಾರ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು 'ಸಂ' ಮತ್ತು 'ಅವ' ಎಂಬ ಎರಡು ಉಪಸರ್ಗಗಳನ್ನು 'ಕೃ ವಿಕ್ಷೇಪೆ' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದು 'ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚೆಲ್ಲಲ್ಪಡುವುದು/ ಸಿಂಪಡಿಸಲ್ಪಡುವುದು' ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾದ ಅಭಿನವಭಾರತಿಯ ಪ್ರಕಾರ -" संबद्धो अवकीर्णश्च यत्रार्थः सः समवकारः" ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಕವೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಬೀಜದ ಮೂಲಕ ಮೂರು ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ಮಹಾವಾಕ್ಯವು ಎಲ್ಲಾ ಅಂಕಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಸುಹೋಕ್ಕಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬದ್ಧವಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥವು ಸಮಗ್ರ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹರಡಿರುವುದು.

देवासुरबीजकृतः प्रख्यातोदात्तनायकश्चैव | त्र्यङ्कस्तथा त्रिकपटस्त्रिविद्रवः स्यास्त्रिशृङ्गारः ||ना. शा 18,63|| ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಕರಣಗಳ ಲಕ್ಷಣದ ನಂತರ ಈ ರೂಪಕದ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಭರತನು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಹದಿನೈದು

ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತ್ರಿವರ್ಗಗಳು[1] ಇದರಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಅಂಕಗಳಿರುವ ಕಾರಣ, ಎಲ್ಲಾ ರೂಪಕಗಳಿಗೂ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಇದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಭರತನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ– ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ದೇವಾಸುರರ ಕಥೆ ಇದೆ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಾಯಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಬೃಹತ್ಕಥೆಯ ನಾಯಕನೋ ಅಥವಾ ಕವಿಕಲ್ಪಿತ ನಾಯಕನೋ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ದೇವತೆಗಳು ಉದ್ಧತರೇ. ಅವರಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮಾದಿಗಳು ಪ್ರಶಾಂತರು, ಕೆಲವರು ಅಂದರೆ ನರಸಿಂಹಾದಿಗಳು ಉದ್ಧತರು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನಂತಹ ಗಂಭೀರ, ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕನಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. ಮೂರೇ ಅಂಕಗಳಿದ್ದು, ಪ್ರತಿ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರು ರೀತಿಯ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥ/ಅಂಶಗಳು ಇರಬೇಕು. ಅವು ಯಾವುವೆಂದರೆ –

1. ಕಪಟ ಎಂದರೆ ವಂಚನೆ/ಮೋಸ ಮಾಡುವುದು (ವಸ್ತುವಿನ ವಂಚನೆ, ದೈವವಶದಿಂದ ಆದ ವಂಚನೆ ಮತ್ತು ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಆದ ವಂಚನೆ ಎಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧ)
2. ವಿದ್ರವ ಎಂದರೆ ಪಲಾಯನ (ಅಚೇತನ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ, ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರಿಂದಲೂ ಉಂಟಾಗುವ ವಿದ್ರವ ಎಂದು ಇದು ಮೂರು ಬಗೆಯಾದದ್ದು. ಅನರ್ಥವಾದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಓಡಿ ಹೋಗುವುದೇ ವಿದ್ರವ) ಮತ್ತು
3. ಶೃಂಗಾರ (ಧರ್ಮಶೃಂಗಾರ, ಅರ್ಥಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಕಾಮಶೃಂಗಾರ ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಧ)

ಕಪಟವು ಉಪಾಯವನ್ನು ಯೋಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ (ಕಥೆಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ), ವಿದ್ರವವು ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಅಂಶದಲ್ಲಿ (ಕಥೆಯು ಬೆಳೆಯುವುದರಲ್ಲಿ) ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರವು ಫಲಾಂಶದಲ್ಲಿ (ಕಥೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ) ತೋರುತ್ತವೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ, ಒಂದೊಂದು ಅಂಕದಲ್ಲೂ 12 ನಾಯಕರಿರಬೇಕು ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳಿದರೆ, ಒಂದೊಂದು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಯಕ, ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅವರ ಇಬ್ಬರು ಸಹಾಯಕರು ಸೇರಿ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ನಾಯಕರು ಎಂದು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಹದಿನೆಂಟು ನಾಡಿಕೆಗಳ (ಒಂದು ನಾಡಿಕೆ 24 ನಿಮಿಷದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 432 ನಿಮಿಷಗಳು ಅಥವಾ ಸುಮಾರು ಏಳೂವರೆ ಘಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಈ ರೂಪಕವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ.) ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಮವಕಾರವು ಇರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಾಮಶೃಂಗಾರವಿರುವ ಕಾರಣ, ಹಾಸ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವೀಥಿಯ ಆಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಸಗಳಿವೆ, ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯು ಇಲ್ಲ; ಗೀತ–ನೃತ್ತ–ವಾದ್ಯಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರೌದ್ರದ ಅಂಶವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಮವಕಾರದ ಛಂದೋಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಉಷ್ಣಿಕ್ (7 ಮಾತ್ರೆಗಳು), ಗಾಯತ್ರಿ (8 ಮಾತ್ರೆಗಳು) ಮುಂತಾದ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ, ಅರ್ಧಸಮ, ಅರ್ಧವಿಷಮವಾದ ಬಂಧಗಳಿರಬೇಕು ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಉದ್ಭಟನು 'ಸ್ರಗ್ಧರ ಮುಂತಾದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಇರಬೇಕು, ಚಿಕ್ಕ ಛಂದಸ್ಸು ಇರಬಾರದು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಸಮವಕಾರವನ್ನು ತೀರ್ಥಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಮುಗ್ಧರಾದ ದೇವಭಕ್ತರು, ಬಾಲಕರು, ಹೆಂಗಸರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮೂರ್ಖರು ಕೂಡ ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ– "ಏಕಂ ಸಮಾರಾಧನಮ್".

---

[1] ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಗಳು ತ್ರಿವರ್ಗವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ "क्षयं स्थानं च वृद्धिश्च त्रिवर्गो नीतिवेदिनाम्" ಸ್ಥಿತಿ, ವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಕ್ಷಯಿಸುವುದಕ್ಕೂ ತ್ರಿವರ್ಗ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕಥಾನಕ: ಮೊದಲನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ಪದ್ಮಕ (ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಸೇವಕ) ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠುರಕ (ಒಬ್ಬ ದೇವತೆ) ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಷ್ಠುರಕನು 'ಸಮುದ್ರವಾಸಿನಿಯಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಗೂ, ದೃಷ್ಟಿಗೋಚರನಲ್ಲದ ನಾರಾಯಣನಿಗೂ ಹೇಗೆ ಪ್ರೇಮ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಧ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ನಾರಾಯಣನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪದ್ಮಕನು, 'ಸಮುದ್ರನ ಪತ್ನಿಯಾದ ಗಂಗೆಯು ಸಮುದ್ರನ ಮಗಳಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಗೆ ರಚಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಪಟವದು' ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಕುರಿತ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಪ್ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲೇ ಮೂರು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಂದಮತಿಗಳಾದ ಅವರಿಬ್ಬರ ಜಗಳ ಜನರಂಜಕವಾಗಿದೆ. ನಿಷ್ಠುರಕನು ಪದ್ಮಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಕುಶಾಸನವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹೊಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಪದ್ಮಕನು 'ಯಾವುದಾದರೂ ಸಮುದ್ರಜಂತುವು ನಿನ್ನನ್ನು ತಿನ್ನಲಿ' ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ಸಂವಾದದ ಮೂಲಕ, ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನು ಅರ್ಚಿಸಲು ಸಿದ್ಧಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅನ್ನುತಿದ್ದಂತೆ, ಒಂದು ಆನೆಯು ಸಮುದ್ರದ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಹೊರಬರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಭಯದಿಂದ ನಿಷ್ಠುರಕನು ಓಡಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಯಿಂದಾದ ವಿದ್ರವವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯರಾದ ಲಜ್ಜಾ ಮತ್ತು ಧೃತಿಯರೊಂದಿಗೆ (ಅವಳ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಗುಣಗಳ ಪ್ರತೀಕ) ಆನೆಯನ್ನೇರಿ ಸಮುದ್ರದ ಹೊರಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂವರೂ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಅನೇಕ ಪ್ರಾಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಮೂವರೂ ಹೂವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವಾಗ, ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ನಾರಾಯಣನ ವಕ್ಷಸ್ಥಳವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ, ಆ ಹೂವುಗಳನ್ನು ಮುತ್ತುಗಳೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನು ಆರಿಸುವಾಗ, ಭ್ರಮರಗಳು ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಮುಖವನ್ನು ಮುತ್ತುತ್ತದೆ. ಧೃತಿಯು, 'ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಮುಖದ ಪರಿಮಳದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತವಾದ ದುಂಬಿಗಳು ಹೂವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವಳ ಮುಖವನ್ನು ಸುತ್ತುವರೆಯುತ್ತಿವೆ' ಎಂದು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಭವಾನಿಯ ಪೂಜೆಯ ಅನಂತರ ಪದ್ಮಕನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಕೃಷ್ಣನ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ತೋರಿಸಿ, 'ಅವನನ್ನು ಹೂವುಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣೆಂಬ ಹೂವಿಗಳಿಂದ ಪೂಜಿಸು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[1] ಲಜ್ಜೆಯು ಪದ್ಮಕನನ್ನು "ದ್ರವ್ಯಗಳ ಹಾಗೂ ಸುಖದ ನಿಧಿ" ಎಂದು ಹೊಗಳುತ್ತಾಳೆ. (ಪದ್ಮ ಎಂಬುದು ಕುಬೇರನ ನವನಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ). ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ನಾಚಿಕೆಯಿಂದ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ "ಭವಾನಿಯ ಪ್ರಸಾದವೆಂಬ ಮರವು, ಈ ಚಿತ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬ ದೋಹದದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಇದೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಡೆ, ವೇದಾಂತದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಿರುವುದು ಸುಂದರವಾಗಿದೆ.

ಪದ್ಮಕನು, "जनार्दन पूजयैव जनार्दनः प्राप्यते " ಎನ್ನುತ್ತಾ, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮಧುಸೂದನನನ ಪೂಜೆಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಳಯವಾಗುವಂತೆ ಸೂಚನೆ ಇದ್ದು (ಶ್ಲೋಕ 16) ಬಿರುಗಾಳಿಯಿಂದ ತಲ್ಲಣಿಸಿ, ಪ್ರಪಂಚವೇ ಜಂಗಮವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಅವಳ ತಂದೆಯಾದ ಸಮುದ್ರರಾಜನನ್ನು ತನ್ನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೇಳಿಕೊಂಡು, "ಇದೇನೇ ಪೂಜೆಯ ಫಲ" ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು, ವಾಸುದೇವನು ದೇವಾಸುರರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೃಹಸ್ಪತಿ, ಕುಬೇರ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಾದಿ ದೇವತೆಗಳು ಸಮುದ್ರದ ಹತ್ತಿರ ಬರಲು, ಬೃಹಸ್ಪತಿಯು ಮಂದರ ಪರ್ವತಕ್ಕೆ ಏನೋ ಅನಾಹುತವಾಗುವುದೆಂಬ ಭಯದಲ್ಲಿ, 'ಈ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಬೇಗ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿ

---

[1] ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ರುಕ್ಮಿಣೀಹರಣ ಎಂಬ ಈಹಾಮೃಗದಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರಪಟದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಮಾಂಕುರವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಪುನಃ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮರಳಿರಿ' ಎಂದು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಂದ್ರನು, 'ಈ ಬೃಹಸ್ಪತಿಗೆ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೇನು ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಇವನು ಪುಕ್ಕಲ' ಎಂದು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ದೇವತೆಗಳ ಗರ್ವವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುವ ವಾಸುದೇವನು, ಬ್ರಹ್ಮನ ಆಗಮನವನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಹೇಶನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲು, ಸಮುದ್ರದ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಮಂದರ ಪರ್ವತವು ಏಳುತ್ತದೆ. ವಾಸುದೇವನು ಶಿವನ ಕೊರಳಿನ ಸುತ್ತಲಿರುವ ಆದಿಶೇಷನಿಗೆ ಹಗ್ಗವಾಗಲು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಹೇಶನು, सर्वेऽपि कुणयः कृष्ण! त्वां विनामी सुरासुराः | त्वमेषामद्भुतो बाहुर्निष्प्रत्यूहश्चतुर्भुजः ||35||

"ಎಲ್ಲಾ ಸುರಾಸುರರು ನೀನಿಲ್ಲದೆ ಅಂಗವೈಕಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಂತೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಚತುರ್ಭುಜನಾದ ನೀನೇ ಇವರೆಲ್ಲರ ಅದ್ಭುತವಾದ ಭುಜವಾಗಿದ್ದೀಯ" ಎಂದು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಈ ದೇವಾಸುರರು ಸಮುದ್ರಮಥನದಿಂದ ಉಪಹಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗದೆ ಇರಲಿ' ಎಂದು ಮುಗುಳ್ನಗುತ್ತಾನೆ. ವಿಷ್ಣುವು 'ಆ ಸಮುದ್ರದ ಶಬ್ದವು ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಉತ್ಕಂಠಿತ ಹಾಗೂ ದೀರ್ಘ ನಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಸಮುದ್ರಮಥನವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ವೇದಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತವೆ. ಅಸುರರಾಜನಾದ ಬಲಿಯು, ವಿಷ್ಣುವನ್ನು "ಎಲ್ಲರೂ ನಿನ್ನ ಸಮಾನಭಕ್ತರಾದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನ ಪ್ರಸಾದ ಸಿಗಬೇಕು" ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನು, "ಎಲ್ಲಾ ವಸ್ತುಗಳು ಸಮುದ್ರದ ದಡದಲ್ಲಿರಲಿ. ಅನಂತರ ಶಿವನ ಆಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಭಾಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ" ಎಂದು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಗ್ನಿ ಮೊದಲಾದ ದಿಕ್ಪಾಲಕರು ಅದನ್ನು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ, ಐರಾವತ ಗಜವು ಬರುತ್ತದೆ. ತದನಂತರ, ಉಚ್ಚೈಶ್ರವ ಎಂಬ ದಿವ್ಯ ಕುದುರೆಯ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ, ಬ್ರಹ್ಮ ವಿಷ್ಣು ಮಹೇಶ್ವರರು, 'ತಮಗೆ ಅದು ಬೇಡ' ಎಂದು ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ, ಚಂದ್ರನು ಹೊರಬರುತ್ತಾನೆ. ವಿಷ್ಣುವು ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಮುಖವೆಂದೇ ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಂದ್ರನು ಬಂದು, 'ಈ ಸಮುದ್ರಮಥನದ ಕಾರಣದಿಂದ ಶಿವನ ದರ್ಶನವಾಯಿತು' ಎಂದು ಹಿಗ್ಗುತ್ತಾನೆ.

ಔಷಧಿಗಳು ಬಂದು ಶಿವನ ಬಳಿ ನೆಲೆಸುತ್ತವೆ. ವಾಯುವು 'ನಾನು ನನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಹಸ್ರಪಟ್ಟು ಬೆಳೆಸುವೆನು. ಇದರಿಂದ ಮಥನವು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಆಗಿ ಉಳಿದ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ ಪದಾರ್ಥಗಳೂ ದೊರಕಲಿ' ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ರತ್ನಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅನಂತರ, ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಆಗಮನ ನಾಲ್ಕು ಶ್ಲೋಕಗಳಿಂದ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ವಿಷ್ಣುವು ತಾನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಅವನ ಕಂಠವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೊರಬರುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಮಥನವನ್ನು ಕಂಡು ಮರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಗೆಯು ಇವಳನ್ನು ಕರೆತಂದು ಸಮುದ್ರ ತೀರದಲ್ಲಿ ಇರಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಬಲಿಯು ಕುಜಂಭ ಎಂಬ ತನ್ನ ಸೇವಕನನ್ನು ಕರೆದು, "ಯಾವುದನ್ನೂ ವಿಷ್ಣುವು ಮತ್ತು ಮಹೇಶರು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಅಮೃತವು ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಜಾಗರೂಕರಾಗಿರಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಮೃತದ ಕುಂಭವು ಬರಲು, ಮಹೇಶನು ಅಗ್ನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಸಮುದ್ರತೀರದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಕುಜಂಭನು, ಹಿಂದೆಯೇ ಬಲಿಯು ಹೇಳಿದಂತೆ, ತಾನೇ ಅಗ್ನಿಯ ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನು ಅವನನ್ನು ನೋಡಿ, ಸಂತೋಷಗೊಂಡು, "ಅಗ್ನಿಯೇ, ನೀನು ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖನೂ, ಪ್ರಮುಖನು ಆಗಿದ್ದೀಯ (मुखमपि सर्वेषां मुख्यमसि सर्वेषु) ಎಂದು ಹೊಗಳಿ ಅವನಿಗೆ ಅಮೃತದ ಗಡಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತಕ್ಷಣ, "ನಿನ್ನ ತೇಜೋ ಪ್ರಕಾಶ ಏಕೋ ಕುಂದಿದಂತಿದೆಯಲ್ಲಾ " ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಮೋಸಗಾರ ಕುಜಂಭನು 'ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನನ್ನ ತೇಜಸ್ಸಿಗೆಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಖರತೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ..

ಕೃಷ್ಣನು ಪುನಃ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮಥನ ಮಾಡಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಒಂದು ಭಯಂಕರವಾದ ಜಲಜಂತುವು ಹೊರಬರುತ್ತದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಸಮುದ್ರವೇ ಕೋಪಗೊಂಡಿದೆಯೋ ಏನೋ " गभीरोयं महात्मा वैदेशिकः कोपप्रकारेषु " (ಆಳವಾದ

ಇವನ ಕೋಪ ಪ್ರಕಾರವು ಬೇರೆಯಂತಿದೆ, ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಮುದ್ರವು ದಿವ್ಯವಾದ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಸುರೆಯ (ಮದ್ಯದ) ಕುಂಭವು ಮರಕತಮಣಿಯಂತೆ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕುಬೇರನು ಆಕಾಶದ ಹಕ್ಕಿಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, 'ವಿಷವು ಬರುತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಹೇಶನು ಎಲ್ಲರೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೋಗಲಿ ಎಂದು ಆದೇಶಿಸಿದಾಗ, ಮೊದಲನೇ ಅಂಕವು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಯಕರು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ, ಕುಜಂಭ ಮಾಡಿದ ಕಪಟ, ಎಲ್ಲರೂ ಓಡಿಹೋಗುವ ವಿದ್ರವ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರ ಧರ್ಮಶೃಂಗಾರ ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ತೋರುವವು.

ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಪಟ ಸುಂದರಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುವೂ, ಅವನ ಸಖಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಗರುಡನೂ ಬರುವರು. "ಈ ನಿರ್ಜನ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ನಿನಗೇಕೆ ಮಹಿಳೆಯಾಗಲು ಆಸೆ", ಎಂದು ಅವಳ ವಿಭ್ರಮವನ್ನು ಗರುಡನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಹೇವಕ ಪದವನ್ನು ಆಸೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ನಂತರ ಕಾಲದ ಅರಬ್ಬೀ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಪದ). ಆಗ ವಿಷ್ಣುವು "अर्थश्रृङ्गारोयमङ्कतो महते अर्थाय प्रगल्भते "- 'ಈ ಅರ್ಥಶೃಂಗಾರವು ದೊಡ್ಡ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ, ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಎರಡನೇ ಪ್ರಕಾರದ ಅರ್ಥಶೃಂಗಾರವು ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆಯವರ ಆಗಮನವನ್ನು ತಿಳಿದು, ವಿಷ್ಣುವು 'ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಹಿಳೆಯರಂತೆ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಬೇಕು' ಎಂದು ಗರುಡನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಬಲಿಯು ಕುಜಂಭನೊಂದಿಗೆ ಬಂದು, 'ಅಮೃತವು ಸಿಕ್ಕಿದರೂ ಲಕ್ಷ್ಮೀಯಂಥಹ ಕನ್ಯೆಯು ಸಿಗಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ' ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಜನರಂಜಕವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಗರುಡನು, "ಈಗ ನಿನ್ನ ವಿಪ್ರಲಂಭ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸು" ಎಂದು ವಿಷ್ಣುವಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಷ್ಣುವು, "ನಾನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ದೀರ್ಘವಾದ ನಿಶ್ವಾಸಗಳೆಂಬ ತಾನವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಮೀಯ ವಿರಹವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಈಗ ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮೋಹಿನಿಯ ರೂಪದ ವಿಷ್ಣುವಿಗೂ, ನಿಪುಣಿಕೆಯ ವೇಷದ ಗರುಡನಿಗೂ ನಡೆಯುವ ಸುಂದರವಾದ ಸಂವಾದದಿಂದ, ಮೋಹಿನಿಯು ಯಾರೋ ಸುಂದರನನ್ನು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತೆ, ಈಗ ಅವನಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವಂತೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಬಲಿಯು ಅವಳನ್ನು ಕೇಳಲು, ವಿಷ್ಣುವು, 'ತನ್ನ ಈ ಗದ್ಗದ ಮಾತು ಉಪಶ್ರುತಿ (ವೇದದಂತೆ) ಆಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಮನದಲ್ಲೇ ನಗುತ್ತಾನೆ. ನಿಪುಣಿಕೆಯು ಮೋಹಿನಿಯನ್ನು ಸಮುದ್ರರಾಜನ ಕೊನೆಯ ಮಗಳೆಂದು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಭಾರ್ಗವನಾದ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನು, ಬಂದು " वर्धतां वर्धतां कलिः ", ಎಂದು, ಬಲಿ ಎನ್ನುವುದರ ಬದಲು 'ಕಲಿ ವರ್ಧಿಸಲಿ' ಎಂದು ಆಶೀರ್ವದಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ, ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲ ಸಮುದ್ರದಿಂದ ದೊರೆತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿರಲು, ದಾನವರು ಸಮರಾಂಗಣದಿಂದ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿದ್ರವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಲಿಯು ತಾನು ಮೋಹಿನಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಮೃತಪಾನವನ್ನು ಮಾಡುವುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೋಪಗೊಂಡ ಶುಕ್ರಚಾರ್ಯನು ವಿಷ್ಣುವಿನ ನಿಜರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದರೂ, ಅಮೃತದ ಕುಂಭವನ್ನು ಮೋಹಿನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು, ಬಲಿಯು ಯುದ್ಧಭೂಮಿಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಮೋಹಿನಿಯು ನಿಪುಣಿಕೆಗೆ ಅಮೃತಪಾತ್ರೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು "ನೀನೇ ನಿಪುಣಿಕೆಯಲ್ಲವೇ? ನೀನೇ ಅಮೃತವನ್ನು ತಂದದ್ದು ಅಲ್ಲವೆ?" ಎಂದು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ವಿರಹವೇದನೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೇ ಅಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡುವುದಾಗಿ ಮೋಹಿನಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿದಾಗ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಶಂಕಿಸಿ, ಅಮೃತಪಾತ್ರೆಗಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಉಪಶಮನ ಮಾಡುವ ಮಂತ್ರವೂ ಫಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ಯಾನದಿಂದ ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದಾಗ, ವಿಷ್ಣುವು ತನ್ನ ನಿಜರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನು, "ಸಮುದ್ರಮಥನದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಧಿಕ್ಕಾರ.

ದೈತ್ಯರಿಂದ ವಿಷ್ಣುವೂ ಮಹಿಳೆಯ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಬೇಕಾದರೆ, ಇನ್ನೇನು ಸಾಧನೆ ಉಳಿದಿದೆ?" ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಎಲ್ಲರೂ ಅಮೃತಾಪ್ರಾಶನಕ್ಕೆ ಹೋಗೋಣ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಎರಡನೇ ಅಂಕವು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ದೃಶ್ಯವಿದ್ದು, ಮೊದಲಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನು 'ಎಲ್ಲಾ ವೈಭವ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವ ಸಮುದ್ರವು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಜನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ' ಎಂದು ಶ್ಲಾಘಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಿತೃಗೃಹವಿಯೋಗದಿಂದ, ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ಆದ ಕಷ್ಟದಿಂದ ನೊಂದ ಅವಳನ್ನು ಸಂತೈಸುತ್ತಾನೆ "अहो कष्टं कन्यकानाम् " ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾನೆ. 'ಸಮುದ್ರನನ್ನು ಕರೆತರಲು ಸಮಸ್ತ ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ' ಎಂದು ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ದೈತ್ಯರು ದೊಡ್ಡ ಬಿರುಗಾಳಿಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ಎಲ್ಲರೂ ಓಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲೊಂದು ವಿದ್ರವವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆಗ, ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನು ಕಪಟ ಶಿವನಾಗಿ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಬಂದು, 'ವಿಷದಿಂದ ತಳಮಳಸುತ್ತಿರುವ ನನಗೆ ಅಮೃತವನ್ನು ಕೊಡು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಚತುರನಾದ ಕೃಷ್ಣನು ಅವನಿಗೆ 'ಅಮೃತವನ್ನು ಕುಡಿಸುವೆನು, ಆದರೆ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ 'ಇವನಿಗೆ ಆ ದಿವ್ಯ ತೇಜಸ್ವಿ ಮೂರ್ತಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ," ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿ, ಧ್ಯಾನದಿಂದ ಇವನು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಬೈದು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಗರುಡನ ಜೊತೆ ಶಂಕರನು ಬರಲು, ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಗರನೂ ಬರುತ್ತಾನೆ. 'ಅವನಿಗೆ ಎಷ್ಟು ತೊಂದರೆಯಾಯಿತು' ಎಂದು ಶಂಕರನು ಮರುಗಲು, ಸಮುದ್ರನು 'ಎಲ್ಲವೂ ನನ್ನ ಮೇಲಾದ ಅನುಗ್ರಹ' ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ, ವೇದಗಳನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿಯೂ, ಮಗನಾದ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಶಿವನ ಶಿರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ, ಮಗಳಾದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಕೃಷ್ಣನಿಗೂ ಕೊಟ್ಟು, ಕನ್ಯಾದಾನದ ದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಕೌಸ್ತುಭಮಣಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಐರಾವತ ಮತ್ತು ಉಚ್ಚೈಶ್ರವಸ್‌ಗಳನ್ನು ಇಂದ್ರನಿಗೂ, ಎಲ್ಲಾ ರತ್ನಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಔಷಧಿಗಳನ್ನು ಮೇರು–ಮಂದರ ಪರ್ವತಗಳಿಗೂ, ಧನವನ್ನು ಕುಬೇರನಿಗೂ, ಪಾಶ ಮತ್ತು ವಾರುಣಿಯನ್ನು ವರುಣನಿಗೂ, ಅಂಕುಶವನ್ನು ವಾಯುವಿಗೂ, ಕೃಪಾಣವನ್ನು ನಿಋತಿಗೂ, ದಂಡವನ್ನು ಯಮನಿಗೂ, ವಿಷವನ್ನು ವಾಸುಕಿ ಮುಂತಾದ ನಾಗಗಳಿಗೂ, ಅಮೃತವನ್ನು ದೇವತೆಗಳ ಪರವಾಗಿ ಅಗ್ನಿಗೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಶಿವನನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ, ಅವನ ಕಾರಣದಿಂದ ತಾನು ದಾನಿಯಾದನೆಂದು ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ 'ರಾಜರು ಔದಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಶೌರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಲಿ, ಜನರು ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೋಗಲಿ, ವೃಕ್ಷಗಳು ಮಳೆಯಿಂದ ಬೆಳೆಯಲಿ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳು ಸಾರಸ್ವತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲಿ' ಎಂದು ಆಶಿಸಿ ಸಮವಕಾರಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ : ನಾಂದಿಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ, ಶಿವನನ್ನು ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಅವನ ಆಶೀರ್ವಾದವನ್ನು ಕೋರುವ ಸುಂದರ ಪದ್ಯದಿಂದ ಕವಿಯು ರೂಪಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಿವ ಮತ್ತು ಸಮುದ್ರ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಗಂಗೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಚಂದ್ರನನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ಧಾರೆ. ಶಿವನು ಹಣೆಗಣ್ಣಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಧರಿಸಿದರೆ, ಸಮುದ್ರನು ವಡವಾಗ್ನಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ವಿಷವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಗುಣಗಳೆಂಬ ರತ್ನಗಳಿಂದ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಿರು ಶಿವನು ಸಮುದ್ರದಂತೆ ನಿಮ್ಮ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಧಿಸಲಿ " ಎಂದು ಆಶೀರ್ವಾದಪೂರ್ವಕ ಮಂಗಲವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರದ, ಗಂಗೆಯ, ಚಂದ್ರನ ನಾಮೋಲ್ಲೇಖನವಿದ್ದು, ಶ್ರೀ ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ. ಎರಡನೇ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಮಂದರಾದ್ರಿಯ ಶಿಖರಗಳಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯೂ ಕಲ್ಲೋಲಗೊಳಿಸಿ, ಭಯದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಆಲಿಂಗಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಸಮುದ್ರದ ಅಲೆಗಳು ನಿಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ರೂಪಕದ ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಪಕರು ಬಂದು, ಸಂವಾದ ನಡೆಸುತ್ತಾ 'ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ಬ್ರಾಹ್ಮೀ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ,

ಹನ್ನೆರಡು ಸೋದರರಿಗೆ ಒಳಿತಾಗಲೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ 12 ಜನ ನಾಯಕರ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. 'ಹನ್ನೆರಡು ಆದಿತ್ಯರು ಹನ್ನೆರಡು ಮಾಸಗಳನ್ನು ಬೆಳಗುವಂತೆ, ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮುದ್ರದಂತಿರುವ ಪರಮರ್ದಿದೇವ ರಾಜನು ಮನೋಭಿಲಾಷೆಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಲಿ', ಎಂದು ಸ್ಥಾಪಕನು ಆಶಿಸುತ್ತಾನೆ. समुद्रादेव सर्वे मनोरथाः निर्वहन्ति (ಸಮುದ್ರದಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲಾ ಮನೋರಥಗಳೂ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತವೆ) ಎಂದು ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಪದ್ಮಕನ ಆಗಮನವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಸೂಚಿಸಿ ಎಲ್ಲರೂ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಾಲಂಕಾರದಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೇಗೆ ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಅಸಮಾನ್ಯವಾದ ಅಲೌಕಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಿದ್ದರೋ ತಿಳಿಯದು. ಉಳಿದ ಇವನ ರೂಪಕಗಳಂತೆ, ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಬರೆದದ್ದು ಎಂದು ಇವನೇನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಉತ್ತಮ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಬರೆದಿರುವುದು ಸ್ತುತ್ಯ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದಗಳ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯವು ಜನರಂಜಕವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಪಟದ ಕಲ್ಪನೆ, ಸಮುದ್ರನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹಂಚುವದರ ಕಲ್ಪನೆ, ಗರುಡನ ಮಾರುವೇಷದ ಪಾತ್ರ, ಸಮುದ್ರದಿಂದ ಎದ್ದು ಬರುವ ಸುವಸ್ತುಗಳ ಅನುಕ್ರಮ, ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಕಪಟಟೆಯಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡೂ ಇಡಿಯ ಕಥಾನಕದ ರೀತಿಯೇ ಹೊಸತಾದವು. ಪುರಾಣದ ಸಮವಕಾರ ಕಥೆಗಿಂತ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ಎಂದಿನ ಸಮುದ್ರಮಥನ ಕಥೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಭಾಷಾ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಪ್ರಾಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳ ರಚನೆ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ.

ತ್ರಿಪುರದಾಹ – ಡಿಮ

ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರ:

प्रख्यातवस्तुविषयः प्रख्यातोदात्तनायकश्चैव | षड्रसलक्षणयुक्तश्चतुरङ्को वै डिमः कार्यः ||84

शृङ्गारहास्यवर्जं शेषैः सर्वैः रसैः समायुक्तः | दीप्तरसकाव्ययोनिर्नानाभावोपसंपन्नः ||85

निर्घातोल्कापातैरुपरागेणेन्दुसूर्ययोर्युक्तः । युद्धनियुद्धाघर्षण-सम्फेटकृतश्च कर्तव्यः ||86

मायेन्द्रजालबहलो बहूपस्तोत्थानयोगयुक्तश्च । देवभुजगेन्द्रराक्षसयक्षपिशाचावकीर्णश्च ||87

षोढशनायकबहुल: सात्वत्यारभटीवृत्तिसंपन्नः । कार्योडिमः प्रयत्नान्नानाश्रयभावसंपन्नः||88

(ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, 18ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ)

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಡಿಮದ ಲಕ್ಷಣವು ಈ ಮೇಲಿನಂತೆ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ– ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿದ್ದು, ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾದ ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕನಿರಬೇಕು. ನಾಟಕ ಎಂಬ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹೋಲುವ, ಆದರೆ, ಕೇವಲ ಸಂಧಿಗಳ ಮತ್ತು ರಸಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಡಿಮವು ಆರು ರಸಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ರಸಗಳು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. "ದೀಪ್ತರಸ" ಎಂದು ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಶಾಂತರಸದ ಸೂಚನೆ ಇರಬಹುದು.[1] ಅನೇಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಬಿರುಗಾಳಿ, ನಾಶ, ಉಲ್ಕಾಪಾತ, ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರ ಗ್ರಹಣ, ಯುದ್ಧ, ನಿಯುದ್ಧ, ಮಾಯಾ, ಇಂದ್ರಜಾಲ ಮೊದಲಾದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು

---

[1] पर्ययेण शान्तस्य प्रयोगः स्यादित्याह दीप्तरसेन (ಅಭಿನವಭಾರತೀ)

ಹಾಗೂ ದೇವ–ಸರ್ಪ–ರಾಕ್ಷಸ–ಯಕ್ಷ–ಪಿಶಾಚ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕರ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹದಿನಾರು ನಾಯಕರುಗಳಿದ್ದು, ಅನೇಕ ದೇವತೆಗಳಿರುವ ಕಾರಣ ಸಾತ್ವತೀ ಮತ್ತು ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತವೆ. "ಡಿಮ" ಎಂಬ ಪದವು ಡಿಂಬ ಮತ್ತು ವಿದ್ರವ ಪದಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಚಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲ, ಗಲಾಟೆ, ಗದ್ದಲಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳಿದ್ದು, ಸಮವಕಾರದಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ಅಂಕಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ– ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣವು ಭರತಮುನಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರೂ, ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

अशान्त-हास्य-शृङ्गार-विमर्शः ख्यातवस्तुकः | रौद्रमुख्यश्चतुरङ्कः सेन्द्रजालरणो डिमः ||86

ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಶಾಂತರಸವು ಇಲ್ಲಿರಬಾರದು. ಕರುಣೆಯಿಂದ ಶಾಂತರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದರಿಂದ, ಕರುಣೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದು. ರೌದ್ರರಸವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕು. ಉಳಿದ ರಸಗಳು ಅಂಗರಸಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕು ಅವಸ್ಥೆಗಳು, ನಾಲ್ಕುಸಂಧಿಗಳು[1], ನಾಲ್ಕು ದಿನದ ಘಟನೆಗಳು, ಹಾಗಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ತೋರಲು ಲೇಪ್ಯ (ಅಚ್ಚು), ಮರ, ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಧೀರೋದ್ಧತನಾಯಕರೇ ಇರುತ್ತಾರೆ" ಎಂದು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ವಿಶೇಷತೆ : ವತ್ಸರಾಜನನ್ನೇ ಡಿಮ ರೂಪಕರಚನೆಯ ಪ್ರವರ್ತಕನೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಇತರ ಡಿಮಗಳು ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟವರ್ಯನ 'ಕೃಷ್ಣ ವಿಜಯ' ಮತ್ತು ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಕವಿಯ 'ಮನ್ಮಥೋನ್ಮಂಥನ' ಪ್ರಮುಖವಾದವು.[2]

ಕಥಾನಕ: ನಾಂದಿಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಪರಮರ್ದಿರಾಜನ ದಾನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕನು, "ನೀನು ದಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ, ದಾನವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವಲ್ಲ! ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ವೃದ್ಧಿಹೊಂದಿ ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಅವಳನ್ನು ದಾನಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಬಂಜೆಯಾದ ಹಸುವಿನಂತೆ ಮನೆಯವರಿಗೆ ಕಷ್ಟ ಕೊಡುವವಳಾಗುತ್ತಾಳೆ" ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರಧಾರನು "ಈಗ ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರ ಗ್ರಹಣಕಾಲವಾದ್ದರಿಂದ,[3] ಈಗ ನನ್ನ ಮಹಾದಾನವನ್ನು ನೋಡು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕನು "ಬಾಹುಹೀನನಾದ ರಾಹುವು ಪುನಃಪುನಃ ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇವತೆಗಳೂ ತ್ರಿಪುರನಿಂದ ಭೀತರಾಗಿ ಪಾತಾಳವನ್ನು ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ಬಲವಂತನಾದ ರಾಹುವಿನ ಬಂಧವನ್ನು ಧ್ವಂಸಮಾಡಿ, ಇವರನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಬಲವಂತನಾರಿದ್ದಾನೆ?" ಎಂದು ಕೇಳಲು, ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ "ಇದು ಆಗಲೇಬೇಕು... ಚಾರಣರು ವಿಷದ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ದೋಹದದಿಂದ ವರ್ಧಿಸಿದರೆ, ಬಲಿಷ್ಠರು ದುರ್ಬಲರನ್ನು ಸಾಯಿಸಿಯೇ ತೀರುತ್ತಾರೆ" ಎಂದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಈ ರೀತಿ ಕೋಪಗೊಳುತ್ತಿರುವುದು ಎಂದು ನೋಡಿದಾಗ, ಆಗ ನಾರದ ಮುನಿಗಳು ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನು ಅವರನ್ನು ಹೀಗೆ ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ –"ಇವರು ವೀಣೆಯನ್ನು ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನುಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

---

[1] ನಿಯತಾಪ್ತಿ ಎಂಬ ಅವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶ ಎಂಬ ಸಂಧಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ ಮತ್ತು ಅವಮರ್ಶ ಸಂಧಿಗಳು ಇರುವವು. ಅಂಕಾವತಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಕವು ಇರುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಗಮಿಸುವವೋ, ಅದೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಂದಿನ ಅಂಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವವು. ಚೂಲಿಕ ಮತ್ತು ಅಂಕಾಸ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳು ಯುದ್ಧಾದಿ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಡಿಮದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭಕಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನೀಚಪಾತ್ರಗಳಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ, ಪ್ರವೇಶಕವು ಇಲ್ಲಿ ಅಸಂಭವ.

[2] ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸ, ಆಚಾರ್ಯ ಬಲದೇವ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, (ಪುಟ ಸಂಖ್ಯೆ 943).

[3] ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಗ್ರಹಣದ ಉಲ್ಲೇಖವು ಕಾಣುವುದು.

ಇವರ ಸ್ವರಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಗಳೂ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರ ಆಲಾಪಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಕ್ರೂರ ಮತ್ತು ಕೋಪಗಳಿಂದ ವರಟಾಗಿವೆ. ಕೇವಲ ಕಲಿಯನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸಲು ನಾರದಮುನಿಗಳು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ (ಶ್ಲೋಕ 7). ಜಗಳವನ್ನು ಬಯಸುವ ಇವರು ಕೋಪಿಷ್ಠರೂ ಕೂಡ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಿಗೆ ದೂರದಿಂದಲೇ ನಮಸ್ಕಾರ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ" ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ರಂಗದಿಂದ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾರದರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು, ಯಾವ ನಟರೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು, ನಟನ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಳ್ಳನ್ನು ನಿಂದಿಸಿ, "ಶಿವನ ತ್ರಿಶೂಲವಿರಲು, ಕೃಷ್ಣನ ಚಕ್ರವಿರಲು ದೈತ್ಯರಿಗೆಲ್ಲಿಯ ಧೈರ್ಯ" ಎಂದು ಹೇಳಿ, "ನಟನಾದರೋ, 'ರಾಹುವಿಗೂ ವೀರಗುಣವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತಕ್ಷಣವೇ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ನಾರದನನ್ನೇ ಕುರಿತು, "ಬ್ರಾಹ್ಮಣ! ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ನಿಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವ! ಇಂದ್ರನು ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ವಿಷ್ಣುವು ಸಾಗರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಶಿವನು ಪ್ರೇತಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಸುರರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಶೌರ್ಯದ ಮಾತುಗಳು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪುತ್ತವೆ" (ಶ್ಲೋಕ 9) ಎಂದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ರಾಹುವು ಹೇಳಿದನೆಂದು ಅರಿತು, ಅವನ ಮುಂದೆ ನಾರದರು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಅವಹೇಳನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಹುವಿಗೆ ಶರೀರವಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ತಲೆ ಇರುವುದನ್ನೂ ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೋಪಗೊಂಡ ರಾಹುವು "ನಿನ್ನ ವಿಪ್ರೋಚಿತ ಚಾಪಲ್ಯವನ್ನು (ಸುಮ್ಮನೆ ಮಾತಾಡುವುದನ್ನು) ಯಾವಾಗ ಬಿಡುತ್ತೀಯ? ನಿನ್ನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ದಾನವರಿಗೂ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮಾಡಿಸು. ನಾನು ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರನ್ನು ತಿನ್ನಲು ಹೋಗುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಹೊರಡುವನು. ನಾರದರೂ 'ತಾನೀಗ ಶಿವನಿಗೆ ಕೋಪವನ್ನು ತರಿಸುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ವಿಷ್ಕಂಭಕವು ಸಮಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲರೂ ಶಿವನ ಬಳಿ ಸೇರಿರುತ್ತಾರೆ. ನಾರದನು ಶಿವನನ್ನು ಉದ್ವೇಜಿಸಲು, "ಶಿವನೇ! ನೀನು ತಪಸ್ವಿಯ ಜೀವನವನ್ನೇ ನಡೆಸು, ಏಕೆಂದರೆ, ದಾನವರು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಘೋರರು" ಎಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಶಿವನನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಇಂದ್ರನು ದಾನವರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನು, "ನಾನೆಂದೂ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ದೇವತೆಗಳ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷತೆಯನ್ನು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಇಂದ್ರನನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಯಮ, ಅಗ್ನಿ, ವಾಯು, ವರುಣ, ಕುಬೇರ ಮತ್ತು ನೈಋತರು– "ತಾವೇ ದೈತ್ಯರ ಧ್ವಂಸ ಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥರಾದಾಗ, ಇನ್ನೇಕೆ ಮಹಾತ್ಮನಾದ ಶಿವನಿಗೆ ತೊಂದರೆ" ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಆ ಸುರವೈರಿ ಯಾರು" ಎಂದು ನಂದಿಯು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು, ಬೃಹಸ್ಪತಿಯು, "ಅವನು ಅಂತರಿಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಸರು ತ್ರಿಪುರ ಎಂದು. ಅವನು ಧೂಮಕೇತುವಿನ ತರಹ ಅಂತರಿಕ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ರಸಾತಳಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿರುವ ಧೂಮಕೇತುವಿನ ಪ್ರಭಾವದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವಂತೆಯೇ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪೃಥ್ವಿಯೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು, "ಅಷ್ಟ ದಿಗ್ಗಜಗಳೂ, ಆದಿಶೇಷನೂ ಈವರೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ನನಗೆ ಆಲಂಬನೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದಿಶೇಷನು ತಾನೇ ಭೂದೇವಿಯ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಕೋರುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳಿರುವಲ್ಲಿ ಹೋಗಲು, ಹಿಮವಂತನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆನಂತರ ಧರ್ಮನು ಬರುತ್ತಾನೆ. ನಾರದರು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದಾಕ್ಷಣ ಕಾರ್ತಿಕೇಯನು ಬಂದು, "ನಾನಿರುವವರೆಗೂ ಬೇರೊಬ್ಬರು ಹೇಗೆ ಸೇನಾನಾಯಕರಾಗುತ್ತಾರೆ?" ಎಂದು ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನು ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸಿ, "ಕೃಷ್ಣನು ನಿನ್ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ತಾನೇ" ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಬ್ರಹ್ಮವಿಷ್ಣುಗಳ ಸಹಯೋಗದಿಂದಷ್ಟೇ ತ್ರಿಪುರನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಮೊದಲನೇ ಅಂಕವು ಮುಗಿದು ಎಲ್ಲರೂ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಎರಡನೇ ಅಂಕದ ಮಿಶ್ರವಿಷ್ಕಂಭಕದಲ್ಲಿ,[1] ಅಲೀಕ (ಸುಳ್ಳು) ಮತ್ತು ವಿಪರೀತ (ವಿರುದ್ಧ) ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂವಾದವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಪರೀತನು, "ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳೂ ಸೇರಿ ತ್ರಿಪುರನ ವಿರುದ್ಧ ಸಂಚುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ" ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದಾಗ, ಅಲೀಕನು, "ದೇವತೆಗಳ ಸಮ್ಮೇಲನವೆಂದರೆ, ಮೊಲಗಳ ಮೇಲನದಂತೆ" ಎಂದು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತನು "ಹೀಗೆ ಅವರನ್ನು ಉದಾಸೀನ ಮಾಡಬಾರದು. ನಾವು ನಾರದ, ವಿಷ್ಣು ಮತ್ತು ಶಿವರನ್ನು ದಾರಿತಪ್ಪಿಸೋಣ" ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಎಲ್ಲರೂ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾರದರು ಮತ್ತು ನಾರಾಯಣರು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ನಂದಿಯು ಬಂದು, "ಶಿವನನ್ನೇಕೆ ಅಪಮಾನ ಮಾಡಿದೆ?" ಎಂದು ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಬೈಯುತ್ತಾನೆ. ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ಇದೆಲ್ಲಾ ಯಾರೋ ಮಾಯಾವಿಗಳ ಕಾರ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣರೀತ್ಯಾ ಮಾಯೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮನು ಕೂಡ ಕಪಟನಾರದನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡಿ ಬೇಸರಗೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ನಾರದನು ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಆ ರೀತಿ ವರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದಕ್ಕೆ ನಿಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮನು "ಒಂದೇ ಬಾಣದಿಂದ ಮೂರು ಪುರಗಳನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಲೆ ನಾಶಮಾಡಬೇಕು" ಎಂಬುದೇ ಪರಿಹಾರವೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನು ದೇವತೆಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ, ಕೋಪಗೊಂಡು, ಇಂದ್ರಜಾಲದ ಮಾಯೆಯಿಂದ ಅಂಧಕಾರವನ್ನು ಎಲ್ಲೆಡೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಪಾತಾಳದಿಂದ ಹೊರಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ದಾನವರನ್ನು ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಮರಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಜಾಲದ ಲಕ್ಷಣವೂ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಎರಡನೇ ಅಂಕವು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೇ ಅಂಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮಗಳು ಮೋಹಕವಾಗಿವೆ. ವಿಶದಾಶಯ (ಉತ್ತಮವಾದ ಅಥವಾ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಆಸೆ ಉಳ್ಳವನು) ಮತ್ತು ಸ್ಫುಟಾಕ್ಷರ (ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಅಥವಾ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮಾತನಾಡುವವನು) ಎಂಬೀರ್ವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಸರ್ವತಾಪ (ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತೊಂದರೆ ಅಥವಾ ದು:ಖವನ್ನು ನೀಡುವವನು ಅಥವಾ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸುಡುವವನು) ಎಂಬ ದೈತ್ಯರಾಜನಲ್ಲಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ತಮ್ಮ ಕಷ್ಟ ಸುಖಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಫುಟಾಕ್ಷರನು 'ದೇವತೆಗಳು ಕೋಪಗೊಂಡು ನಿಮ್ಮ ನಗರವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ' ಎಂದು ಸರ್ವತಾಪ ರಾಜನಿಗೆ ನಿವೇದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಹಿಸದೆ ರಾಜನು ಉದ್ವಿಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿಶದಾಶಯನು ರಾಜನ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನಿಂದ ಕುಲವಿರುದ್ಧವಾದ, ಜ್ಞಾನವಿರುದ್ಧವಾದ, ನಾಮವಿರುದ್ಧವಾದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಆದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರಜಾಲವನ್ನು ಮಾಡಿ ಬ್ರಹ್ಮ-ವಿಷ್ಣು-ಮಹೇಶ್ವರರನ್ನು ಅಮರಾವತಿಯನ್ನು ಬಿಡುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ರಾಜನೂ ಈತನಿಗೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ವಿಶದಾಶಯನಾದರೋ, "ಆದರೆ ಶಿವನ ವಿರುದ್ಧ ಏನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ?ಅವನೇ ನಮಗೆ ಶರಣು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ ಮತ್ತು ವಿಶದಾಶಯನ ಸಂವಾದದಿಂದ ಇಂದ್ರಜಾಲದ ಪ್ರಭಾವವು ಆಗಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಶಿವನು ಕಾರ್ತಿಕೇಯನನ್ನು ತ್ರಿಪುರವನ್ನು ನಾಶಮಾಡಲು ನಿಯೋಗಿಸಿದನೆಂದೂ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ತನ್ಮಧ್ಯೆ "ನಾನೇ ಹೋಗಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಸರ್ವತಾಪನು ಹೇಳಲು, ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೋಹಮಯವಾದ ಸೂರ್ಯತಾಪನಿಂದ (ಸರ್ವತಾಪನ ಒಬ್ಬ ಸೋದರ) ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಗರವನ್ನು ಸೂರ್ಯನು ನಾಶಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದನು ಎಂಬ ಯುದ್ಧದ ವಿವರಣೆಯು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಬೆಳ್ಳಿಯಿಂದ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಚಂದ್ರತಾಪನ (ಸರ್ವತಾಪನ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸೋದರ) ನಗರವನ್ನು ಚಂದ್ರನು ಧ್ವಂಸಗೊಳಿಸಿದ ಕಥೆಯೂ ಸ್ಫುಟಾಕ್ಷರನಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಚಂದ್ರನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಿಮಮಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದ ಸ್ಫುಟಾಕ್ಷರನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ರಾಜನು

---

[1] ನಡೆದುಹೋದ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದು ವಿಷ್ಕಂಭಕ. ಇದನ್ನು ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಮಪಾತ್ರಗಳಿಂದಾದರೆ 'ಶುದ್ಧ ವಿಷ್ಕಂಭಕ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಮನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿ ಮಾಡುವುದಾದರೆ 'ಮಿಶ್ರ ವಿಷ್ಕಂಭಕ'ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಗ್ನೇಯಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯೂ ಬೆಂಕಿಯ ತಾಪವಾಗಿ, ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಹಾಸ್ಯಮಯ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಂದಿ ಮತ್ತು ಗಣಗಳೊಂದಿಗೆ, ದೇವತೆಗಳ ಪರವಾಗಿ ಸೇನಾನಾಯಕನಾದ ಕಾರ್ತಿಕೇಯನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ, ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿದು ರಾಜನು, "ಪಶುಪತೇ! ನೀನು ಯುದ್ಧಮಾಡದೆ ಈ ಬಾಲಕನನ್ನು ಕಳಿಸಿದ್ದೆಯಲ್ಲ!" ಎಂದು ಶಿವನನ್ನು ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ (22–24) ಶ್ಲೇಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು,[1] ರಾಜ ಮತ್ತು ಕಾರ್ತಿಕೇಯರ ಸಂವಾದವನ್ನು ಕವಿಯು ಬಹು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಯುದ್ಧದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ನಂದಿಯು ಕಾರ್ತಿಕೇಯನಿಗೆ, ಶಿವನೇ ತ್ರಿಪುರನನ್ನು ನಾಶಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥನಾದ್ದರಿಂದ, ಕೇವಲ ದೈತ್ಯರ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾಶಮಾಡಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ದೈತ್ಯರೂ ಸತ್ತ ನಂತರ, ಅವರನ್ನು ಅಮೃತಕುಂಡದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿ ಪುನಃ ಜೀವಂತಾರಾನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ, ಕುಮಾರನಾದ ಕಾರ್ತಿಕೇಯನು, ಅಮಿತಪೌರುಷವನ್ನು ತೋರಿಸಿ "ನನಗೆ ಈಗ ಯುದ್ಧದ ಆಸೆಯು ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಂದಿಯು "ಆಗ್ನೇಯಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸ್ವರ್ಣದ ಚಕ್ಕೆಗಳಿಂದ ಈ ಅಮೃತಕುಂಡವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡು. ಇದರಿಂದ ದೈತ್ಯರು ಪುನ: ಜೀವಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಂತೆ ಮಾಡಿದಾಗ ದೈತ್ಯರೆಲ್ಲಾ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಲು, ವ್ಯಾಕುಲರಾದ ರಾಜ ಮತ್ತು ವಿಶದಾಶಯರು ದೈತ್ಯರ ಗುರುಗಳಾದ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾ ತಮ್ಮನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಬಂದು, "ದಾನವರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವೆನು. ಆದರೆ, ಶಿವನು ನನ್ನನ್ನು ಪುತ್ರನೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದರಿಂದ, ನನ್ನ ಸೋದರನಾದ ಕಾರ್ತಿಕೇಯನನ್ನು ಕೂಡ ರಕ್ಷಿಸಬೇಕು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಾರದರು ಬಂದು, ಶಿವನ ಆಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧವು ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ನಿರ್ಗಮಿಸುವುದರರೊಂದಿಗೆ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕವು ಸಮಾಪ್ತವಾಗುವುದು.

ನಾಲ್ಕನೇ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ವಿಶದಾಶಯನು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಅಸಮಾಧಾನಕರವಾದ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರಲು, ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. "ನಮ್ಮ ಪುಣ್ಯಕರ್ಮದಿಂದ ಹದಿನಾರು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಈಗ ಈ ಮೂರು ಐದನ್ನು ಸೇರುತ್ತವೆ" ಎಂದು. ಒಗಟಿನಂತೆ ಇರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಕೇಳಿ, "ಇದೇನು ಆಕಾಶಭಾಷಿತವೇ?" ಎಂದು ವಿಶದಾಶಯನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು, ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ– "ಮಹೇಶನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಹರಿ, ಬ್ರಹ್ಮ, ಕಾರ್ತಿಕೇಯ, ಹಿಮವಾನ್, ಆದಿಶೇಷ, ಚಂದ್ರ, ಸೂರ್ಯ, ಧರ್ಮ, ಅಷ್ಟ ದಿಕ್ಪಾಲಕರು –ಹೀಗೆ 16 ಜನರೂ ತ್ರಿಪುರಾಸುರನ ವಧೆಗಾಗಿ ಕಟಿಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾನು ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಸರ್ವತಾಪನು ಮರಣೋನ್ಮುಖನಾದದ್ದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಿಷದಾಶಯನೂ ಕೂಡ "ಪಾಪಗಳಿಂದ ಪಕ್ವವಾದವರ ಮೇಲೆ ಶಿವನು ಶೀಘ್ರ ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾನೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನು ಅವನನ್ನು ಸಂತೈಸಿ "ಭಗವಂತನು ಅಚಿಂತ್ಯ ಚರಿತನು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಾರದಾಗಮನವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಇಬ್ಬರೂ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಶುದ್ಧ ವಿಷ್ಕಂಭಕವು ಸಮಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಂತರ ಬ್ರಹ್ಮ ಮತ್ತು ನಾರದರು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರಹ್ಮನು ತಾನು ಕೊಟ್ಟ ವರದಿಂದಲೇ ಹೀಗಾಯಿತೆಂದು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಡಲು, ನಾರದರು "ಶಿವನ ರಥವೇ ಭೂಮಿ. ನೀವೇ ಸಾರಥಿ. ಹಿಮವಂತನೇ ಬಿಲ್ಲು, ಆದಿಶೇಷನೇ ಬಿಲ್ಲಿನ ಹಗ್ಗ, ತ್ರಿವಿಕ್ರಮನೇ ಬಾಣ.

[1] ತಾರಕ ಎಂದರೆ ತಾರಕಾಸುರ ಮತ್ತು ದಾಟಿಸುವವನು ; ಶರವಣ ಎಂದರೆ ಹುಲ್ಲು ಮತ್ತು ಬಾಣಗಳ ಗುರಿ; ಶಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಶಕ್ತ್ಯಾಯುಧ ಮತ್ತು ಪೌರುಷ

ಏಳು ವಾಯುಗಳೇ ಅದನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರ ಬೆಳಕೇ ಅಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗುವುದು" ಎಂದು ತ್ರಿಪುರಸಂಹಾರದ ರೀತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮನು ರಥವನ್ನೇರಿ ತಾನು ಕೊಟ್ಟ ವರಗಳಿಗೆ ನಾಚಿಕೆ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನು ಅವನನ್ನು ಸಂತೈಸಿ, ವಿಷ್ಣುವನ್ನೂ ರಥದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ವರ್ಣಮಯವಾದ ಪುರವನ್ನು, ತದನಂತರ ರಜತಮಯವಾದ ಪುರವನ್ನು, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಲೋಹದ ಪುರವನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ತ್ರಿಪುರಗಳ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೇ ಮತ್ತೊಂದು ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾಯಾ ತ್ರಿಪುರವನ್ನು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನು, ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಮೋಸಮಾಡಲು ನಿರ್ಮಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅರಿಯದ ಸರ್ವತಾಪರಾಜನು, ವಿಶದಾಶಯ ಈ ವಿವರಗಳನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ನಂಬದೆ, 'ಆ ಪುರಗಳನ್ನು ದೇವತೆಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ' ಎಂದೇ ತಪ್ಪು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಧ್ವಂಸಮಾಡಲು ತನ್ನ ಸೋದರರಾದ ಸೂರ್ಯತಾಪ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರತಾಪರನ್ನು ಕರೆದು, ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಆಚಾರ್ಯನಾದ ಶುಕ್ರನ್ನೂ, ಅಮಾತ್ಯನಾದ ವಿಶದಾಶಯನನ್ನೇ ನಂಬದ ಸರ್ವತಾಪನು, ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ತಾನೇ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾರದನು ಇದನ್ನು ಕಂಡು, ತ್ರಿಪುರವನ್ನು ದಹಿಸಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮೂರು ಪುರಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೇ, ಒಂದೇ ಸರಳರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಆ ಕಾರ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಘಳಿಗೆಯು ಬಂದಾಗ, ಎಲ್ಲರೂ ಸನ್ನದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಾರದನು ಸಪ್ತರ್ಷಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವೆನೆಂದು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮತ್ತು ಧರ್ಮನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಶಿವನು ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಬಾಣವನ್ನಾಗಿ, ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಸಾರಥಿಯನ್ನಾಗಿರಿಕೊಂಡು ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡಿದ್ದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸುಂದರ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲಿ ಆದ ಅಗ್ನಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತು ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಬಗ್ಗೆ ಹತಾಶೆಯ ಭಾವವಿರುವ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಅದಾಗಿ ನಾರದನು, "ಈಗ ಕೇವಲ ಧೂಮ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಕಿಡಿಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಇನ್ನೇನೂ ಕಾಣದಾಗಿದೆ, ದೇವತೆಗಳು ಎಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ?" ಎಂದು ಆತಂಕ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳೂ ರಥಾರೂಢರಾಗಿ ಹಿಮವಂತನ ಬಳಿ ಬಂದು ಆಸೀನರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ನಾರದನು "ಇಂತಹ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ದೇವತೆಗಳು ನಿನಗೆ ಏನು ಉಡುಗೊರೆ ಕೊಡಬೇಕು" ಎಂದು ಶಿವನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಾಗ, ಶಿವನು ಸಂಕೋಚದಿಂದ, "ಹದಿನಾರು ದೇವತೆಗಳು ಸೇರಿ ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನನಗೇಕೆ ವಿಶೇಷ ಸನ್ಮಾನ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಇಂದ್ರನು "ತ್ವಮೇಕ: ಪುರುಷ: ಸ್ತುತ್ಯ:" ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಭರತವಾಕ್ಯವಾಗಿ "ಹಣೆಗಣ್ಣುಳ್ಳ ಚಂದ್ರಚೂಡನ ಆಶೀರ್ವಾದದಿಂದ ಸಜ್ಜನರ ಹೃದಯವು ಮೋಹ ಎಂಬ ಅಂಧಕಾರದಿಂದ ದೂರವಾಗಲಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಯಃ ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ದೇವತೆಗಳೇ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ರಾಜನ ವಿಷಯವಾಗಲಿ, ಮಳೆಬೆಳೆಗಳ ವಿಷಯವಾಗಲೀ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ : ಡಿಮದ ನಾಂದಿಯು ಶಿವನ ಪ್ರಶಂಸೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವುದು. 'ಚಂದ್ರಶೇಖರನಾದ ಶಿವನ ಶಿರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ಗಂಗೆಯು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಹೂವನ್ನು ಕೂಡ ಕಲ್ಪದ್ರುಮವನ್ನಾಗಿಸಬಲ್ಲದು. ಅಂತಹ ಗಂಗೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ಶಿವನ ಶಿರಸ್ಸಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ' ಎಂದು ಮಂಗಳವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಕದ ನಾಯಕನಾದ ಶಿವನ ಸೂಚನೆಯಿದ್ದರೆ, ಎರಡನೇ ಶ್ಲೋಕವು ಪುರಾರಿಯಾದ (ಪುರಗಳ ಶತ್ರು) ಶಿವನ ಬಾಣದ ಅಗ್ನಿಯು ಜಯಶೀಲವಾಗಲಿ ಎಂದು ರೂಪಕದ ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ನಾಂದಿಪದ್ಯದ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ, ಶಿವನ ಬಾಣವು ಆ ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು ದಹಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವಸ್ತುನಿರ್ದೇಶ ಪುರಸ್ಸರಮಂಗಳವು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೂಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮಂಗಳದ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಸ್ಫುಟಾಕ್ಷರನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ

ಪ್ರಾಕೃತಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ರೌದ್ರರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯಾದ ವತ್ಸರಾಜನ ನಾಮೋಲ್ಲೇಖನವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಃ ಒಂದು ಪುಟವು ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಈ ಡಿಮದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಗ್ರಹಣ, ಉಲ್ಕಾಪಾತ, ಇಂದ್ರಜಾಲ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿವೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತ್ರಿಪುರದಾಹವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೇ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಯೋಗದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರವಿಲ್ಲ. ಶೃಂಗಾರವು ಕಾಣದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತ್ರಿಪುರಸಂಹಾರದ ಪ್ರಸಂಗವು ಕೃಷ್ಣಯಜುರ್ವೇದದ ಭಾಗವತಪುರಾಣದಲ್ಲಿ (7,10,52–71) ತ್ರಿಪುರದಹನದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಮಯ ಎಂಬ ಅಸುರಶ್ರೇಷ್ಠನು, ಹಾರುವಂತಹ ಮೂರು ಪುರಗಳನ್ನು ಚಿನ್ನ, ಬೆಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಉಕ್ಕಿನಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಶಿವನ ಬಾಣದಿಂದ ಅಸುರರು ಸತ್ತರೂ, ಅಮೃತರಸದ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ, ಅವರನ್ನು ಮಯನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿದನು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ವಿಷ್ಣುವು ತಾನೇ ಗೋವಾಗಿ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸಿ, ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಕರುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಆ ಅಮೃತದ ಬಾವಿಯನ್ನು ಖಾಲಿ ಮಾಡಿದರು. ಶಿವನಿಗೆ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರಥ ಮೊದಲಾದ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಕೃಷ್ಣನು ತ್ರಿಪುರದಹನಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾದನು. ಮತ್ಸ್ಯಪುರಾಣದಲ್ಲಿ, ಹನ್ನೆರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ (129–140) ಈ ಕಥೆಯು ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ತಾರಕ, ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿ ಮತ್ತು ಮಯ ಎಂಬ ಮೂರು ಅಸುರರು ತಪಸ್ಸನ್ನು ಮಾಡಿ, ಮೂರು ನಗರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪುಷ್ಯಾ ನಕ್ಷತ್ರದಲ್ಲೇ ಆ ನಗರಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾಣದಿಂದ ನಾಶಮಾಡಬಹುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಿವನು, ಪೃಥ್ವಿಯನ್ನೇ ರಥವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಸಾರಥಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳ, ದಿವ್ಯವಸ್ತುಗಳು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ರಥವು ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ, ವಿಷ್ಣುವು ವೃಷಭರೂಪದಿಂದ ಬಂದು ಅದನ್ನು ಪುನಃ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಅಮೃತಕುಂಡದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ, ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಲೋಹಮಯವಾದ ಪಟ್ಟಣದ ಒಡೆಯನಾದ ತಾರಕನನ್ನು ಕಾರ್ತಿಕೇಯನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿನ ರಜತ್ರಪುರದ ಒಡೆಯನಾದ ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿಯನ್ನು ನಂದಿಕೇಶ್ವರನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳ್ಳಿಯ ನಗರದ ನೂರು ಯೋಜನದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಚಿನ್ನದ ಪಟ್ಟಣವನ್ನು ಶಿವನು ಧ್ವಂಸಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣು, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಸೋಮರು ಬಾಣದ ಶಕ್ತಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾರದರ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ. ಆದರೆ, ಅಸುರ ರಾಜನಾದ ಮಯನು ಬೇರೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ತೈತ್ತರೀಯಸಂಹಿತೆಯಲ್ಲಿ (6.2.3) ತಾರಕಾಸುರನ ಮಕ್ಕಳಾದ ತಾರಕಾಕ್ಷ, ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿ ಮತ್ತು ಕಮಲಾಕ್ಷ ಎಂಬ ಮೂರು ದೈತ್ಯರು ಘೋರತಪಸ್ಸನ್ನಾಚರಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ವರ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಮೂರು ಪುರಗಳು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಒಂದೇ ರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಒಂದೇ ಬಾಣದಿಂದ ಆ ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು ಧ್ವಂಸಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ವರದ ನಿಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಎಂಭುದು ಶೀವನು ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನೇ ರಥವನ್ನಾಗಿಸಿ ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಬಾಣವನ್ನಾಗಿಸಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ತ್ರಿಪುರಗಳನ್ನು, ತನ್ಮೂಲಕ ಮೂವರು ದೈತ್ಯರನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಕಥೆಯಿದೆ.

ಇಂಥ ಕಥಾ ವೈವಿಧ್ಯವುಳ್ಳ ತ್ರಿಪುರದಾಹವನ್ನು ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಪುರಗಳ ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ, ವಿನೂತನವಾಗಿ ಕಥಾತಂತ್ರ ಹೆಣೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅಸುರರ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ವತ್ಸರಾಜನು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಮಾಯೆಯ ತ್ರಿಪುರನಿರ್ಮಾಣ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೊಸತು. ಮಧ್ಯೆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಅಧಮ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ನಾರದರ ಮಾತುಗಳು ರಂಜಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಕರ್ಪೂರಚರಿತ – ಭಾಣ

ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರ–

आत्मानुभूतशम्सी परसंश्रयवर्णनाविशेषस्तु । विविधाश्रयो हि भाणो विज्ञेयस्त्वेकाहार्यश्च||108||

परवचनमात्मसंस्थं प्रतिवचनैरुत्तरोत्तरग्रथितैः| आकाशपुरुषकथिथैरङ्गविकारैरभिनयैश्चैव||109|

धूर्तविटसंप्रयोज्यो नानावस्थान्तरात्मकश्चैव । एकाङ्को बहुचेष्टः सततं कार्यो बुधैर्भाणः ||110||

ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಥವಾ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೇರೆಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ರೂಪಕದ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಣ. ಒಂದೇ ಅಂಕವಿರುವ, ಆಕಾಶಭಾಷಿತದಿಂದ, ಅಂಗಗಳ ವಿಕಾರದಿಂದ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಿಂದ ಬೇರೆಯವರ ಜೊತೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವಂತೆ ತೋರುವ, ಧೂರ್ತ ವಿಟ ಮುಂತಾದವರ ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತೋರುವ ರೂಪಕ, ಭಾಣ (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 18, 108–110). ಹೀಗಾಗಿ ಸಂತೋಷ, ಸಂಭ್ರಮ, ಪ್ರೀತಿ, ವಂಚನೆ, ಜೂಜು, ಕ್ರೀಡೆ ಮುಂತಾದವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಭಾಣವು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪಕದ ಪ್ರಕಾರವಾಗದೆ. "भण्यते व्योमोक्त्या नायकेन स्वपरवृत्तं प्रकाश्यते अत्रेति भाणः" ಎಂಬಂತೆ ಒಬ್ಬನೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಆಕಾಶಭಾಷಿತ ಎಂಬ ತಂತ್ರದಿಂದ ಬೇರೊಬ್ಬರ ಜೊತೆ ಮಾತಾಡಿದಂತೆ ನಟಿಸಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

भाणः प्रधानशृङ्गारवीरो मुखनिर्वाहवान् | एकाङ्को दशलास्याङ्गः प्रायो लोकानुरञ्जकः ||

ಎಂದು ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ ಗ್ರಂಥದ ದ್ವಿತೀಯ ವಿವೇಕದ 81 ಶ್ಲೋಕವಾಗಿ ಭಾಣದ ಲಕ್ಷಣವಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ – ಭಾಣ ಎಂದರೆ ಮಾತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ರೂಪಕ ಪ್ರಕಾರ ಇದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವೂ, ವೀರವೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹತ್ತು ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳು ಇರಬೇಕು. "ಪ್ರಾಯೋ ಲೋಕಾನುರಂಜಕ:" ಎಂದು ಲಕ್ಷಣ ಹೇಳಿರುವಲ್ಲಿ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ರಂಜನೆಯೊಂದಿಗೆ ರಾಜಕುಮಾರರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಇದರಿಂದ ಆಗಬಹುದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಧೂರ್ತನೇ ನಾಯಕ. ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನ. ಕೈಶಿಕಿಯೋ, ಸಾತ್ವತಿಯೋ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಟನೋ ಅಥವಾ ಅವನ ತರಹ ಇರುವವನೇ ನಾಯಕ. ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ತಾನೇ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇವನ ನಿಜರೂಪವು ಗೊತ್ತಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಒಬ್ಬನ ಚುಟುಕಾದ, ಒಂದೇ ಅಂಕದ ಮಾತಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಖ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ ಎಂಬ ಎರಡೇ ಸಂಧಿಗಳು ಇವೆ. ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ವಿಮರ್ಶ ಸಂಧಿಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಭಾಣದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕರ್ಪೂರರ ಚರಿತದ ವಿಶೇಷತೆ : वररुचिरीश्वरदत्त: श्यामलिकश्च शूद्रकश्च चत्वारः | एते भाणान् बभणुः का शक्तिः कालिदासस्य || - ಎಂದು ಓರ್ವ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳುವಂತೆ, ವರರುಚಿಯು 'ಉಭಯಾಭಿಸರಿಕಾ'ವನ್ನು (3ನೇ ಶತಮಾನ), ಶೂದ್ರಕನು 'ಪದ್ಮಪ್ರಾಭೃತಕ'ವನ್ನು, ಈಶ್ವರದತ್ತನು 'ಧೂರ್ತವಿಟಸಂವಾದ' (11ನೇ ಶತಮಾನ) ಮತ್ತು ಶ್ಯಾಮಲೀಕನು 'ಪಾದತಾಡಿತಕ'ವನ್ನು (8ನೇ ಶತಮಾನ) ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ನಂತರ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಕ್ತಿ ಎಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು?" ಎಂದು ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನೇ ಉಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಸಿದ್ದವಾದ 'ಚತುರ್ಭಾಣಿ'ಯ ನಂತರ ಭಾಣಗಳು ರಚನೆಯಾದದ್ದೇ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪಕವನ್ನು ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ವತ್ಸರಾಜನದ್ದು. ತದನಂತರ 16ನೇ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರವೇ ಭಾಣಗಳು ರಚನೆಯಾದವು (ಉದಾ – ವಾಮನಭಟ್ಟಬಾಣನ ಶೃಂಗಾರಭೂಷಣ ಭಾಣ).

ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿದಾಗ, ವತ್ಸರಾಜನ ಈ ಭಾಣದ ವೈಶಿಷ್ಟಗಳು ಹಲವಾರು. ಇಡಿಯ ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಎರಡೇ ಭಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಇವನದ್ದು ಒಂದಾಗಿದೆ. 34 ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಇದೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ಗಾತ್ರದ ಭಾಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಣಗಳು ಬಹು ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿದ್ದರೆ, ಇವನ ಭಾಣವು ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸರಸವಾಗಿದ್ದು, ಸಂತೋಷ ಕೊಡುವುದಾಗಿದೆ.

ಕಥಾನಕ: ಕರ್ಪೂರಚರಿತದ ಕಥಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕರ್ಪೂರಕ ಎಂಬ ವಿಟನು ಜೂಜಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಎಲ್ಲಾ ಹಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ, ವಿಲಾಸವತಿ ಎಂಬ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸ್ತಾವನದಲ್ಲಿಯೇ ಮುದ್ರಾಲಂಕಾರದಿಂದ[1] ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಶ್ಲೇಷದಿಂದ ಕವಿಯು ಪಾತ್ರಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ (ಶ್ಲೋಕ 4).

ಸೂತ್ರಧಾರನು ನಾಂದಿಯ[2] ನಂತರ, ನಾಟಕದ ಹೆಸರು, ಕರ್ತೃವಿನ ಹೆಸರು, ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಸ್ತುತಿ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರರೋಚನ[3] ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ (5, 29).

ಕರ್ಪೂರಕನು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಗೆಳೆಯರೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದವಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪುರುಷರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ಚಂದನಕ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಕ.

ಕರ್ಪೂರಕನು ಮಂಜೀರಕನ ಸೋದರನಾದ ನಿಪುಣಕನಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಮಂಜೀರಕನ ಬಳಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮಂಜೀರಕನು ಸಿರಿವಂತ ವಿಟನಾಗಿದ್ದು, ವಿಲಾಸವತಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕರ್ಪೂರಕ ಮತ್ತು ವಿಲಾಸವತಿಯರು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಪೂರಕನು ಮಂಜೀರಕನನ್ನು ವಂಚಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕರ್ಪೂರಕನು, ಹರದತ್ತ ಎಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಧೂರ್ತನನ್ನೂ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಂಧಿತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಲಾಸವತಿ ಮತ್ತು ಅವಳ ತಾಯಿ ಕಲಾವತಿಯರ ಮಧ್ಯೆ ವೈಮನಸ್ಯ ಉಂಟಾಗುವಂತಾಗಿ, ಕಲಾವತಿಯು ಮನೆಯನ್ನು ತೊರೆದು, ಕೊನೆಗೆ ಕರ್ಪೂರಕ ಮತ್ತು ವಿಲಾಸವತಿಯರು ಸಮೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಬಾಳುವಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ : ಈ ಭಾಣವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಕೆಲವೆಡೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ.

ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದೇ ದಿನದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅದೇ ಈ ಭಾಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮೂರು ದಿನಗಳ ಕ್ರಿಯಾಕಲಾಪಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

---

[1] आच्छिद्य सद्यः प्रतिनायकस्य । चन्द्रस्य मन्दप्रतिभस्य लक्ष्मीम् ||
तां शंभलीं रात्रिमपास्य दूरे । धूर्तो रविद्यौ गणिकामुपैति ||
ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕವಿಯು ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿ, ಪ್ರತಿನಾಯಕನಾದ ಚಂದ್ರನನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಿ, ಧೂರ್ತನಾದ ರವಿಯು ಆಕಾಶವೆಂಬ ವೇಶ್ಯೆಯ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಕಥಾಂಶವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

[2] तत्र पूर्वं पूर्वरङ्गः सभापूज ततः परम् | कथनं कवि संज्ञादेर्नाटकस्याप्यथामुखम् || सा. द.6,21
ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನನಾಶಕ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಪೂರ್ವರಂಗ. ಇದರಲ್ಲೇ तथाप्यवश्यं कर्तव्या नान्दी विघ्नोपशान्तये | ಎಂದು ನಾಂದಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಂದಿಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂಗಳ ದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ಶಂಖ, ಚಂದ್ರ, ಕಮಲ, ಚಕ್ರವಾಕ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ನಾಂದಿಯನ್ನು ಕವಿಯೇ ಮಾಡಿ, ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ನಾಂದಿಯನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನು ಮಾಡಿ, ಅನಂತರ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ.

[3] अङ्गान्यत्रोन्मुखीकारः प्रशंसातः प्ररोचना (सा. द. 6.30)- ರಾಜ, ನಟ, ಸಭಾಸದರ ಪ್ರಶಂಸೆಯಿಂದ ಜನರ ಗಮನವನ್ನು ನಾಟಕದ ಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುವುದು ಪ್ರರೋಚನಾ.

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ[1] ಎರಡು ನಾಂದಿಶ್ಲೋಕಗಳು, ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪ್ರವೇಶ, ಆಕಾಶಭಾಷಿತದಿಂದ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕೊನೆಗೆ ವಿಟನಾದ ಕರ್ಪೂರಕನ ಪ್ರವೇಶ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವ ಮೊದಲ ಭಾಣವಾಗಿದೆ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಭರತವಾಕ್ಯವಿದ್ದು, ನಿರ್ವಹಣಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸಂಹಾರ (ವರದಾನ) ಮತ್ತು ಪ್ರಶಸ್ತಿ (ದೇಶಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ರಾಜನಿಗೆ ಶುಭಕಾಮನೆಗಳನ್ನು ಕೋರುವುದು) ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ "ಆತ್ಮನುಭೂತಶಂಸಿ "(18, 108) ಎಂಬ ಅಂಶವು ಹೇಳುವಂತೆ, ಕವಿಯು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಈ ಭಾಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಭರತನು ಹತ್ತು ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು, ಅವು ವಿನೂತನವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅವು ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲೂ ಇರಬಹುದು ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಅಭಿನಯವಿರುವ ಕಾರಣ, ಈ ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ತರುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೂ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವತ್ಸರಾಜನೇ ಭಾಣದಲ್ಲಿ 4 ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು:

- ಸ್ಥಿತಪಾಠ್ಯ (ಶ್ಲೋಕ 10)[2] – ಇದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಭಾವುಕಳಾಗಿ ನಾಯಿಕೆಯಾದ ವಿಲಾಸವತಿಯು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾಳೆ.
- ಗೇಯಪದ (ಶ್ಲೋಕ 11)[3] – "ರತಿರಮಣಪ್ರಿಯ "ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ವಾದ್ಯಸಹಿತವಾಗಿ ವಿಳಾಸವತಿಯು ಹಾಡುತ್ತಾಳೆ.
- ಪುಷ್ಪಗಂಡಿಕಾ (ಶ್ಲೋಕ 12)[4] – ವಾದ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ನಾನಾ ವೃತ್ತದ ಗೀತಗಳ ಗಾಯನ
- ಪ್ರಚ್ಛೇದಕ (ಶ್ಲೋಕ 14)[5] – ಕೋಪಗೊಂಡರೂ ಸಹ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರಿಯತಮನನ್ನು ಆಲಿಂಗಿಸುವುದು.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಪುರುಷ ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಕರ್ಪೂರಕನು ವಿಲಾಸವತಿಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ, ಅವಳು ಮಾಡಿದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವಂತೆ ಇರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಅವಳು ಕೂತು ಹಾಡಿದಂತೆ, ವಾದ್ಯ ನುಡಿಸಿದಂತೆ, ಇವನ ಮೇಲೆ ಕೋಪಗೊಂಡಂತೆ–ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕರ್ಪೂರಕನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುವಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಇದೇ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿದ್ದಿದ್ದರೆ, ಲಾಸ್ಯಾಂಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪುರುಷನೇ ತೋರಿಸುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಭಾಣದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು.

ಏಕಾಹಾರ್ಯಾಭಿನಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರನೇ ಒಂದು ಭಾಗ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿದೆ. ಕರ್ಪೂರಕನಾಗಿ, ಮಂಜೀರಕನಾಗಿ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಅವನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿದರೆ, ನಿಪುಣಕ, ವಿಲಾಸವತಿ, ಚಂದನಕ ಮತ್ತು ಮಾಯಾವತಿಯರಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಕರ್ಪೂರಚರಿತ ಭಾಣದಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಮಾತುಗಳು ಆಕಾಶಭಾಷಿತವಾಗಿರುವಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿದೆ.

---

[1] ಆಮುಖ ಅಥವಾ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಟ ಇಲ್ಲವೇ ವಿದೂಷಕನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

[2] स्थितपाठ्यं तदुच्यते | मदनोत्तापिता यत्र पठति प्राकृतं स्थिता || सा. द. 6,218- ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಹಾಡುವುದು.

[3] तन्त्रीभाण्डं पुरस्कृत्योपविष्टस्यासने पुरः | शुद्धगानं गेयपदं..- ಆಸನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಶುದ್ಧವಾದ ಗಾನವಿರುವುದು ಗೇಯಪದ.

[4] आतोद्यमिश्रितं गेयं छन्दांसि विविधानि च | स्त्रीपुम्सयोर्विपर्यासचेष्टितं पुष्पगण्डिका || 217|- ಮೃದಂಗಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವಿಧ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಪುರುಷರು ಸ್ತ್ರೀಯರಂತೆ, ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪುರುಷರಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಪುಷ್ಪಗಂಡಿಕಾ.

[5] अन्यासक्तं पतिं मत्वा प्रेमविच्छेदमन्युना | वीणापुर:सरं गानं स्त्रियाः प्रच्छेदको मतः ||218 -ಬೇರೆಯವಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾದ ಪ್ರಿಯನ ಮೇಲೆ ಕೋಪಗೊಂಡು ವೀಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುವ ಹಾಡು.

ಭಾಣದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ಕಾವ್ಯಸಂಹಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳುಳ್ಳ ಭರತವಾಕ್ಯ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಒಂದೇ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ, ಬೇರೆ ಜನರ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದದ, ಆತ್ಮನುಭೂತಶಂಸನವುಳ್ಳ, ಎರಡು ಮೂರು ದಿನಗಳ ಘಟನೆಗಳುಳ್ಳ, ನಾಲ್ಕು ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳುಳ್ಳ, ಆಕಾಶಭಾಷಿತದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳುಳ್ಳ, ಪ್ರಾಕೃತಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಏಕೈಕ ಭಾಣವಾಗಿದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಭಾಣಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಭಾಣವಾಗಿದೆ. ಒಂಬತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯಗಳುಳ್ಳ, ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ-ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳುಳ್ಳ ಈ ಭಾಣವು ಮುದವನುಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ – ಪ್ರಹಸನ

ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರ:

प्रहसनमपि विज्ञेयं द्विविधं शुद्धं तथा संकीर्णम् |

भगवत्तापसविप्रैरन्यैरपि हास्यवादसम्बद्धम् | कापुरुषसंप्रयुक्तं परिहासाभाषणप्रायम् ||103 ||

अविकृतभाषाचारं विशेषभावोपपन्नचरितपदम् | नियतगतिवस्तुविषयं शुद्धं ज्ञेयं प्रहसनं तु ||104||

(ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, 18ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ)

ಭರತಮುನಿಯು ಪ್ರಹಸನದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾ- ರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೇ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಶುದ್ಧಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತದ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು, ತಾಪಸ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಯತಿಗಳು, ವಾನಪ್ರಸ್ಥ ಗೃಹಸ್ಥರು, ಶಾಕ್ಯರು ಮುಂತಾದವರ ಬಗ್ಗೆ ಉಪಹಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಆ ಜನಾಂಗವನ್ನೇ ಅವಹೇಳನ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಬದಲಾಗಿ ಆ ವಸ್ತು- ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಿಂದನೀಯ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿನೋದವಿರುತ್ತದೆ. ಅಪೇಕ್ಷಿತ ನಡತೆ, ಮಾತು ಮತ್ತು ವ್ಯವಹಾರವು ಎಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೂ ಇದರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲತೆ, ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಒಂದೇ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಿದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ದುಷ್ಟನ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಸ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೇ ಪ್ರಹಸನಪ್ರಕಾರವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣದಲ್ಲಾದರೋ ವೇಶ್ಯೆ, ರಾಜ, ಮಂತ್ರಿ, ಕ್ಷೌರಿಕ, ಅಜ್ಞಾನಿಗಳಾದ ಶಿಕ್ಷಕರು, ಉದ್ಧಟ ಶಿಷ್ಯರು, ಜ್ಯೋತಿಷ್ಕರು, ವೈದ್ಯರು ಮುಂತಾದವರ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅನೇಕರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಸಂಕೀರ್ಣಪ್ರಹಸನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು, "ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು, ಕವಿಯು ಕಥೆಗಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷುಗಳ ಸ್ತ್ರೀಸಂಗವು ಹಾಸ್ಯದ ವಿಷಯ, ಆದರೆ ಅವರ ಚೌರ್ಯವು ಹಾಸ್ಯದ ವಿಷಯವಲ್ಲ" ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನವು ಪ್ರಾಯಃ ಏಕಾಂಕವಾಗಿದ್ದರೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವು ವೇಶ್ಯೆ ಮುಂತಾದವರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅನೇಕಾಂಕವೂ ಆಗಬಹುದು. 'ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಕಗಳಿವೆ.

ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಹಸನದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

वैमुख्यकार्यं वीथ्यङ्गि ख्यातकौलीनदम्भवत् । हास्याङ्गि भाणसंध्यङ्ग - वृत्ति प्रहसनं द्विधा ||83||

"ವೈಮುಖ್ಯವೆಂದರೆ ಬಹುಮಾನ ಅಥವಾ ಗೌರವವನ್ನು ನೀಡದಿರುವುದು. ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟಪಾತ್ರಗಳ ಅಪಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದರಿಂದ ಜನರು ಅವರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅರಿತು, ಪುನಃ ಅವರ ಬಳಿ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ವೀಥೀ ರೂಪಕದ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ[1] ಅದು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಕೌಲೀನ ಎಂದರೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದನ್ನೇ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಬೇಕು. ಭಾಣ ರೂಪಕದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ ಎಂಬ ಎರಡೇ ಸಂಧಿಗಳಿವೆ. ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನ. ಪಾಖಂಡಿಗಳ ಶೃಂಗಾರವಾದ್ದರಿಂದ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಯುವಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕೈಶಿಕೀವೃತ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಃ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳೂ ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತವೆ" ಎಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಬಾಲರು, ವೃದ್ಧರು, ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮುಂತಾದವರು ನೋಡಿ ಅನಂತರ, ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದೂ ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಮಾಜದಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು, ಅದರ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಹೇಳುವ ಮಾರ್ಗವು ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನವಿರಾದ, ಅಶ್ಲೀಲವಲ್ಲದ ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಿಂದ ಸಂನ್ಯಾಸಿಗಳವರೆಗೂ, ಮನೆಯ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯವರೆಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಸಾಧನ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೂಪಕಪ್ರಕಾರವು ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ, ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡ ಕಾಮಿಡಿ ಎಂಬ ವಿಧವಾದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭರತನಂತೆಯೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾಮಿಡಿ ನಾಟಕಗಳೇ ಮುಂದೆ **"farce"** ಎಂಬ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅಣಿವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ George Meridith (1897) ಎಂಬುವನು, "the higher the comedy, the more prominent the part they enjoy in it" ಎಂದು ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪ್ರಹಸನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.[2] ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಹಾಸ್ಯ/ಪ್ರಹಸನದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸ್ವೀಕಾರ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿಯ ವಿಶೇಷತೆ : ಪ್ರಹಸನಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕೇ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನಗಳೆಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದಾಗಿ ರಾಮರತ್ನಂ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ[3]. ಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೀಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಮರತ್ನಂ ಅವರು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಗೌಣವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಆಶ್ಲೀಲವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ, ಅನೇಕರ ಕಥೆಯು ಬಂದಿದ್ದು, ಭಾಷೆಯು ಆಶ್ಲೀಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಧಮ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತವೆ. ವೇಶ್ಯೆ, ಜ್ಯೋತಿಷ, ವೈದ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಕ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕರ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಸ್ಯವಿರಬಹುದು. ಆ ಪೈಕಿ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಮಹೇಂದ್ರ ವಿಕ್ರಮವರ್ಮನ 'ಮತ್ತವಿಲಾಸ ಪ್ರಹಸನ'ವು (7ನೇ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ) ಕಂಡುಬರುವುದು. ಸುಮಾರು ಇದೇ ಕಾಲದ್ದೇ ಆದ

---

[1] उद्धात्यकावलगिते प्रपञ्चत्रिगते छलम् |
वाक्केल्यधिबले गण्डं अवस्यन्दित नालिके |असत्प्रलापव्याहारे मृदवानि त्रयोदश ||(दशरूपक, 3,12/13)- ಅನ್ಯಾರ್ಥವಿರುವ ಮಾತು, ಅನಪೇಕ್ಷಿತ ಘಟನೆ, ಅನವಶ್ಯಕ ಸ್ತುತಿ, ಮೂರು ಅರ್ಥ ಕೊಡುವ ಮಾತುಗಳು, ಮೋಸ, ಚಾಟೂಕ್ತಿ, ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಮಾತು, ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಒಗಟು, ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತು, ಹಾಸ್ಯದ ಮಾತು, ಗುಣದೋಷಗಳ ವಿಪರ್ಯಾಸ –ಇವೇ 13 ವೀಥ್ಯಂಗಗಳು.

[2] *Prahasana in Sanskrit literature* by S. Ramaratnam,1987. Pages 270.

[3] *ibid*, Pages 269, 270.

ಬೋಧಾಯನ ಕವಿಯ 'ಭಗವದಜ್ಜುಕ' ಎಂಬುದು ಎರಡನೇ ಶುದ್ಧಪ್ರಹಸನ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ಐದುನೂರು ವರ್ಷಗಳಾದ ನಂತರ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ 'ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ' ಎಂಬುದು ಮೂರನೇ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಮಾನದ ಕವಿ ರಾಮ ಫಣಿವಾದ ಅವರ "ಮದನಕೇತುಚರಿತ" ಎಂಬುದು ನಾಲ್ಕನೇ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಕಂಡರೂ ಕೂಡ, ನಾಲ್ಕೇ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನಗಳಾಗಿವೆ. ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಕವಿರಾಜ ಶಂಖಧರನು 'ಲಟಕಮೇಲಕ' ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಹನ್ನೆರಡನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದನು. ತದನಂತರ ಜ್ಯೋತಿರೀಶ್ವರನು (1275–1324) 'ಧೂರ್ತಸಮಾಗಮ' ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ನಂತರ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮನದಲ್ಲಿಯೇ ಪುನಃ ಸಾಮರಾಜ ದೀಕ್ಷಿತನ 'ಧೂರ್ತನರ್ತಕ' ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ– ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ ಅಧ್ಯಯನಯೋಗ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನರಾಶಿ ಎಂಬ ಕಪಟ ಗುರುವೇ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ. ಅವನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಕೌಂಡಿನ್ಯನೊಂದಿಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ನಂಬಿಸಿ ಮೋಸ ಮಾಡುವುದೇ ಇವನ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರವು ಹೇಗೆ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಜನರನ್ನು ಮೋಸಮಾಡಿ, ಸ್ತ್ರೀಯ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ, ಜೂಜುಕೋರನಿಗಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಜಪವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಕೊನೆಗೆ ಹಾಸ್ಯಸ್ಪದನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದೇ ಇದರ ಇತಿವೃತ್ತ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನ.

ಕಥಾನಕ: ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿಯೆಂಬ ಈ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ, ಜ್ಞಾನರಾಶಿ ಎಂಬ ಗುರುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಉಪಹಾಸವಿದೆ. ನಾಂದಿಯ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡು, ಸೂರ್ಯನು ಅಸ್ತಮಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ತಾನೂ ಮುಪ್ಪಿನಿಂದ ಈಗ ಬಾಡುತ್ತಿರುವ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪಾರಿಪಾರ್ಶ್ವಕನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ರಾಜ ಪರಮರ್ದಿದೇವನ ಆದೇಶದಂತೆ ಇಂದು ಕವಿ ವತ್ಸರಾಜನ ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂತೋಷಗೊಂಡ ಸೂತ್ರಧಾರನು, ರಾಜ ಪರಮರ್ದಿದೇವನನ್ನು "ರೂಪಕ–ನಿರೂಪಣಾ–ನೈಪುಣ್ಯೈಕಪಾತ್ರಂ" (ರೂಪಕಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯ ನೈಪುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯನು) ಮತ್ತು "ವಾಗಧಿದೇವತಾ ಭಗವತಿ ಪುಂಭಾವಮಭ್ಯಾಗತಾ" (ಸರಸ್ವತಿಯೇ ಪುರುಷತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದು ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ) ಎಂದು ಹೊಗಳಿ, ಎಲ್ಲರೂ ಸಜ್ಜಾಗಿರಲು ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ "ಚೋರನಾದ ಕತ್ತಲಿನಿಂದ ಅಪಹರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ತನ್ನ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಪಡೆಯಲು ಆಕಾಶವೆಂಬ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಸೂರ್ಯನ ಹಿಂದೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾಳೆ" ಎಂದು ಕಥೆಯ ಸೂಚನೆಯು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯು ಸಮಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಕಪಟಕೇಲಿ ಎಂಬ ಮಹಿಳೆಯು ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಎದ್ದು, ತಾನು ಮದಿರೆಯನ್ನು ಕುಡಿದ ಕಾರಣ ರಾತ್ರಿಯು ಬೇಗ ಕಳೆಯಿತೆಂದು ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.[1] "ಇವಳ ಚೌರ್ಯದಿಂದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಜಗಳ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಜ್ಞಾನಿಯಿಂದಲೇ ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ, ಅಲ್ಲೇ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಜೀರ್ಣೋದ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜ್ಞಾನರಾಶಿ ಎಂಬ ಗುರುವಿನ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾಳೆ.[2] ತನ್ನ ಸೇವಕನಾದ ಮುದ್ಗರಕನು ನಿದ್ರೆ ಎಂಬ ಹೆಣ್ಣು ಹಾವಿನಿಂದ ಕಚ್ಚಲ್ಪಟ್ಟಿರಲು ("बाढ खलु एष दष्टो निद्दोरग्या") ಈ ಕಪಟಕೇಲಿಯು ಅವನಿಗೆ ಮದಿರೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ತಾವು

---

[1] ಈ ರೂಪಕದ ಒಂದು ಪುಟವು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಕೃತ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಛಾಯೆಯೂ ಒಂದು ಪುಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

[2] ಪ್ರಾಯಃ ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಗಳಾದ ಮದನಸುಂದರಿಯಿಂದ ಚೌರ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ಇವಳು ಸಂಶಯ ಪಡುತ್ತಾಳೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪುಟ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ವಿವರ ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಹಣವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳ್ಳರು ಅಪಹರಿಸಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹುಡುಕೋಣ" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಮುದ್ಗರಕನೋ "ಅಮ್ಮ, ಕಳ್ಳತನವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಬೇಸರವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿನ್ನನ್ನೂ ಯಾರೋ ಮೋಸ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು" ಎಂಬುದು ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿ. 'ನ ಖಲು ಅಗ್ನಿ: ಕೇನಾಪಿ ದಗ್ಧ: ಶ್ರೂಯತೆ' (ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಯಾರಿಂದಲೂ ಸುಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ)" ಎಂದು ಮರುಗುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಕೋಪಗೊಂಡು ಅವನಿಗೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರತೀಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮದಿರಾ–ಮಹೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ, ಇಬ್ಬರೂ ಉದ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಜಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಂತರ ಮುದ್ಗರಕನು ಅಲ್ಲಿರುವ ವಸಂತವೈಭವವನ್ನು ಕಂಡು, "ವಸಂತನೂ ಕಳ್ಳನಂತೆ ಕುಂದಪುಷ್ಪದ ಬಳ್ಳಿಯಿಂದ ಹೂವುಗಳನ್ನು ಕದ್ದಿದ್ದಾನೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಾರಣ, ತನಗೆ ಯಾವ ವಸಂತನೂ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕಪಟಕೇಲಿಯು ದು:ಖಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮುದ್ಗರಕನಿಗೆ 'ಜ್ಞಾನರಾಶಿ' ಎಂಬ ಸಂನ್ಯಾಸಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಇತ್ತ ಮಠದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನರಾಶಿ ಎಂಬ ಸಂನ್ಯಾಸಿಯು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಕೌಂಡಿನ್ಯನಿಗೆ ಅಧ್ಯಾಪನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ತೀರ ಮಂದಮತಿಯಾದ ಶಿಷ್ಯನು ಹೇಗೆ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಕವಿಯು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೊದಲು ಅವನು ಗುರುವನ್ನು 'ಜ್ಞಾನರಾಶಿ' ಎಂದೇ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಗುರುವು ನಿಂದಿಸಲು, "ಹಾಗಾದರೆ ಗುರುವಾದ (ಭಾರವಾದ) ಪರ್ವತಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಎರಡೂ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಕಂಠಗತವಾಗಿವೆಯಾ" ಎಂದು ಗುರುವು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು, "ಉದರಗತವಾಗಿವೆ" ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ ."ಧ್ಯೇಯೋ ನಾರಾಯಣ: ಸದಾ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಧ್ಯೇಯೋ ನಾರೀಜನ: ಸದಾ" ಎಂದೂ, "ನಮಸ್ತೆ ಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ನಮಸ್ತೆ ಪಾಂಡುರೈಕಾಕ್ಷ" ಎಂದು ಗುರುವನ್ನೇ ಉಪಹಾಸ ಮಾಡುವ ರೀತಿ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪುನಃ ಗುರುವು ಅವನನ್ನು ಬೈದು, ಹೊಡೆಯಲು ಹೋದಾಗ, "ಗುರುವನ್ನೂ ಮೀರಿಸುವ ಶಿಷ್ಯನು ನಾನಾದ್ದರಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ನೀವು ಸಹಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾನು ಹೊರಡುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ನೀಡುತ್ತಾನೆ ಕೌಂಡಿನ್ಯ. ಕೊನೆಗೆ, "ನಿಜವಾಗಲೂ ನನ್ನನ್ನು ಅರಿತವನು ಇವನು" ಎಂದು ಗುರುವೇ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಿ, ಪುನಃ ಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೊಂದು ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾದ ದೃಶ್ಯವು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸರಿಯಾಗಿ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದವನು ಜ್ಞಾನರಾಶಿ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದನು, ಅವನು ಕಪಟ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ಅರಿತಿದ್ದನೆಂದೂ, ಗುರುವಿನ ಬಂಡವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿಯನ್ನು ಶಿಷ್ಯನು ಅರಿತಿದ್ದನೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಕೌಂಡಿನ್ಯನು "ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳೆಲ್ಲ ಕಠಿಣ, ನನಗೆ ಬೇರೆಯವರ ಹಣವು ಸ್ವಾಧೀನವಾಗುವ 'ಕೇವಲೀವಿದ್ಯೆಯನ್ನು' ಬೋಧಿಸಿ ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ಆ ವಿದ್ಯೆಯು ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವಲ್ಲ, ಅದು ಕುಲಕ್ಕೆ ಶತ್ರುಪ್ರಾಯವಾದದ್ದು" ಎಂದು ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದರೂ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ "ನೀನು ಅದನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಯೋಗ್ಯನಲ್ಲ" ಎಂದು ಗುರುವು ನಗುವನು. ಆದರೂ "ಯಾರು ಧನದ ವಿಷಯ ಕೇಳುವರೋ, ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲೇ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಬೇಕು. ಏನಾದರೂ ಕಾರ್ಯವು ಸಿದ್ಧಿಸಿದರೆ, ನಾನು ಅದನ್ನು ಮುಂಚಿತವಾಗೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದೆ ಅನ್ನಬೇಕು. ವೃಥಾ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬೇಕು. ನೀವೇ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿಲ್ಲ. ನಿಮ್ಮ ದೋಷದಿಂದಲೇ ಇದು ಫಲಿಸಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾದೆ." ಹೀಗೆ ಈ ಕೇವಲೀವಿದ್ಯೆ ಬಾರದಿದ್ದರೂ ಜನರನ್ನು ವಂಚಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಗುರುವು ಉಪದೇಶ ನೀಡುವನು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಕಪಟಕೇಲೀ ಮತ್ತು ಮುದ್ಗರಕ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರಲು, ಗುರುವು ತಕ್ಷಣ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಗಳಿಕೊಂಡು, "ತಾನು ಯಾರದ್ದಾದರೂ ಕಳೆದುಹೋದ ಹಣವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಇದನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತುಷ್ಟಗೊಂಡ ಕಪಟಕೇಲಿಯು ತನ್ನ ಕಳೆದುಹೋದದದ್ದನ್ನು ಇವನು ತಿಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೋರುವಳು. ಜ್ಞಾನರಾಶಿಯು ಯಾವುದೋ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ತರುವಂತೆ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗುರುವಿಗಿಂತ ಚಾಣಾಕ್ಷನಾದ ಶಿಷ್ಯನು, ಅದನ್ನು ಸುವರ್ಣ ಮತ್ತು ರತ್ನಗಳಿಂದಲೇ ಪೂಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಮುದ್ಗರಕನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ, ಅವನ ಉಂಗುರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಗುರುವು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದಿದಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಗ್ರಹನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿ, ಹಣವು ಸಿಗುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುವನು. ಮನೆಯವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿ, ಭ್ರಮೆಯಿಂದ "ಕಪಟಕೇಲಿಯೇ ಕಳ್ಳಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದವಳ ಹೆಸರೇ ಕಪಟಕೇಲಿ ಎಂದು ಅರಿವಾದ ಮೇಲೆ, ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲು, ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಸಂಶಯ ಬರಿಸಲು ತಾನು ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದೆನೆಂದು ತಿಳಿಸಿ ಕಪಟಕೇಲಿ, ಮುದ್ಗರರನ್ನೂ ಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದ್ಯಾನದ ಪರಿಸರದ ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ಉಂಗುರವನ್ನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಧರಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಗುರುವು, ಯಾರೋ ಕಲಾಕರಂಡಕ ಎಂಬ ಜೂಜುಕೋರನು ಇವನಿಗೆ ಜಪವನ್ನು ಮಾಡಲು ತಿಳಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಲಾಕರಂಡಕನು ಜೂಜಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮದನಸುಂದರಿ ಎಂಬ ಕಪಟಕೇಲಿಯ ಮಗಳಾದ ಗಣಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಯತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮದನಸುಂದರಿಯು ತನ್ನ ಮನೆಯಿಂದಲೇ ಹಣವನ್ನು ಕದ್ದು, ಅದನ್ನು ಕಲಾಕರಂಡಕನಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ; ಅವನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಮದನಸುಂದರಿಯು ಉದ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲೇ ಮಾತಾಡುವ ಅವಳು, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ (2ನೇ ಅಂಕ, 3ನೇ ಶ್ಲೋಕ). ಇತ್ತ ಮದನಸುಂದರಿಯನ್ನು ನೋಡಿ, ಗುರುವಿಗೆ ಕಾಮಜ್ವರವು ಬಂದು, ಅವಳನ್ನು ವಶೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಂತ್ರಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಯನ ಅಸೂಯೆ ಮತ್ತು ದ್ರೋಹದ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಮದನಸುಂದರಿಯು ಆಕರ್ಷಿತಳಾಗದೆ, ಅವಳ ತಾಯಿಯಾದ ಕಪಟಕೇಲಿಯು ಗುರುವಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಇದೊಂದು ಪರಿಹಾಸದ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿ ಸಭಿಕರಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆ ವೃದ್ಧೆಯ ಶೃಂಗಾರದ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಆರನೇ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸೊಗಸಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗುರುವು ಅವಳಿಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ, "ಅಂಬಾ" ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿದರೆ, ಅವಳು "ನಿತ್ಯ ಕಾಮನನ್ನು ಸೇವಿಸಿದರೆ, ಕಾಮಜನಕನಾದ ಹರಿಯು ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ" ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ (9ನೇ ಶ್ಲೋಕ). ಕಡೆಗೆ ಗುರುವು ಅವಳನ್ನು ಹೊಡೆಯಲು ದಂಡವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ, ಕಪಟಕೇಲಿಯು ತನ್ನ ಸೇವಕರಾದ ಕೋಕಿಲ ಮತ್ತು ಪಾರಾವತರನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಗುರುವಿನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಪಟಕೇಲಿಯ ಉಂಗುರವನ್ನು ನೋಡಿ, ಇವನ ಮೇಲೆ ಕೋಪಗೊಂಡು ಕೊಲ್ಲಲು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಪಟಕೇಲಿಯ ಮತ್ತು ಕೌಂಡಿನ್ಯನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಗುರುವಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮಾಪಣೆ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗುರುವು ಅವರಿಗೆ 'ಲಾಂಗಲೀ ರಸ'ವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅದನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಲೇಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ "ನಿಧನ(ಸಾವು) ಅಥವಾ ನಿಧಾನ(ನಿಧಿ) ಸಿಗುವುದು" ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೋಕಿಲನು "ನಿಧನ ಮತ್ತು ನಿಧಾನಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಯಾವುದು ಗುರು" (ಭಾರ, ಹೆಚ್ಚು) ಎಂದು ಕೇಳಲು, ಜ್ಞಾನರಾಶಿಯು ಜಾಣತನದಿಂದ "ನಿಧನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆ ಅಕ್ಷರ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದರೂ, ಎಲ್ಲ ದು:ಖಗಳಿಗೂ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುವ ನಿಧನವೇ (ಸಾವೇ)ಶ್ರೇಷ್ಠ" ಎಂದು ವೇದಾಂತ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ಈ ಅಂಜನವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಅದು ವಿಷದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದೆಂದೂ, ಶಿಷ್ಯನು ಪ್ರಮಾದದಿಂದ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ, ಎಂದು ಗುರುವಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಕೋಕಿಲ ಮತ್ತು ಪಾರಾವತರು ಗುರು ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಯ –ಇಬ್ಬರ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಆ ಅಂಜನವನ್ನು ಬಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕಪಟಕೇಲಿಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲರೂ ಅಂಜನದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಣ್ಣುಕಾಣದೆ ಒಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಬಿದ್ದೇಳುವುದೂ ಆಗಿ, ಪರಿಹಾಸದ ಪ್ರಸಂಗವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮದನಸುಂದರಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಕರಂಡಕರಿದ್ದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಹೋಗಿ, ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತೊಳೆದುಕೊಂಡು ಸ್ವಸ್ಥರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾಕರಂಡಕನು ಜೂಜಿನಲ್ಲಿ ದ್ಯೂತಕರರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗೆದ್ದು, ಮದನಸುಂದರಿಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಗುರುಗಳಾದ ಜ್ಞಾನನಿಧಿಗಳನ್ನು 'ಜಗದ್ಗುರು' ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿ, ಅವನ ಆಶೀರ್ವಾದದೊಂದಿಗೆ ಕಪಟಕೇಲಿಯ ಪರಿವಾರದೊಂದಿಗೆ ಆನಂದದಿಂದ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕವಿಯು ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ "ರಾಜರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆಳಲಿ, ಮೋಡಗಳು ಮಳೆಗರೆಯಲಿ, ಲೋಕವು ಶೋಕದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಶಂಕರನ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಲೋಕವು ಧನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಿ" ಎಂದು ಆಶಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ : ಪ್ರಹಸನ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಮನೋರಂಜನೆಯ ವಸ್ತುವು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದೇ ಅಧಮ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನೂತನವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಹೆಣೆದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ. ಈ ಪ್ರಹಸನದ ನಾಂದಿಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಅಧಿದೇವತೆಯೂ, ಪ್ರಮಥ ಗಣಗಳಿಗೆ ನಾಯಕನೂ ಆದ ಬಾಲಗಣೇಶನ[1] ಚೇಷ್ಟೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ಅದರಿಂದ ಮುದಗೊಂಡ ಶಿವನು "ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರನ್ನು ಕಾಪಾಡಲಿ" ಎಂದು ಆಶೀರ್ವಾದಪೂರ್ವಕ ಮಂಗಳವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. "ಚಂದ್ರನ ಕಿರಣಗಳು ಶಿವನ ಶಿರಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಹರಿಯುವ ಗಂಗೆಯ ಅನೇಕ ಧಾರೆಗಳಂತೆ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಹರಡಿವೆ. ಆ ಕಿರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮದಗೊಂಡು ಕೋಪೋದ್ರಿಕ್ತನಾದ ಗಣಪತಿಯು ತನ್ನ ಸೊಂಡಿಲಿನಿಂದ ನಿರಂತರವಾಗಿ ದೂರಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾ ವಿಫಲನಾದದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ನಗುತ್ತಿರುವ ಶಿವನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕಾಪಾಡಲಿ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ, ರೂಪಕದ ಮುಖ್ಯವಾದ ರಸವನ್ನು ಮೊದಲನೇ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೇ ನಾಂದಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "ಶಿವನ ನಗುವು ಪಾರ್ವತಿಗೆ ಸಂಬದ್ಧವಾದದ್ದು. ಶಿವನು ಅನೇಕ ಭುಜಗಳನ್ನೂ, ಅನೇಕ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನೂ, ಅನೇಕ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿದವನು. ಇದರಿಂದ ನೀನು ಬಹುಪತ್ನೀಕನಾಗಿರುವುದು ಸರಿಯೇ" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಲೇ "ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಕೋಪಗೊಂಡರೂ 'ನಿನಗೆ ನಾನು ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಸರಿಸಮಳು' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ನಕ್ಕ ಪರಶಿವನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕಾಪಾಡಲಿ" ಎಂದು ವಂದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಪ್ರಹಸನವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಸ್ವಗತ ಮತ್ತು ಜನಾಂತಿಕ ಎಂಬ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರೂಪಕದ ಬಹುಪಾಲು ಶೌರಸೇನಿ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದು, ಕೇವಲ ಗುರು ಮತ್ತು ಕಲಾಕರಂಡಕರ ಮಾತು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದೆ. ಮದನಸುಂದರಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಕರಂಡಕರ ಕಿಂಚಿತ್ ಹಾಸ್ಯಮಯ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವೀಥ್ಯಂಗವಾದ ಅವಲಗಿತವನ್ನು[2] ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಹಸನದ ಅಂಶಗಳಾದ ಅನೃತ (ಸುಳ್ಳು), ಪ್ರಪಂಚ (ಸುಮ್ಮನೆ ಹೊಗಳುವುದು), ವಿಭ್ರಾಂತಿ (ಒಬ್ಬರನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಾಗಿ ಭ್ರಮಿಸುವುದು) ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಹಜವಾಗಿ ತೋರಿಕೊಂಡಿವೆ. ವೇದಾಂತತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಗುರುವಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವೈರುಧ್ಯ-ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿರುವುದೂ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ.[3] ಪಾತ್ರಗಳ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದ್ದು, ಸಾಮಾನ್ಯರು ಸ್ಪಂದಿಸಲು ಹಾದಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

---

[1] ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೆ ಅಧಿದೇವತೆ ಶಿವನ ಮಗ. ಮೂರನೇ ಪರಿಚ್ಛೇದ, ಶ್ಲೋಕ 214.

[2] ಹಿಂದೆ ಮಾಡಿದ ನಿರ್ಣಯ/ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಿಭ್ರಮದಿಂದ ದೂಷಿಸುವುದು ಅಥವಾ ತ್ಯಜಿಸುವುದನ್ನು ಅವಲಗಿತ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಕಪಟಕೇಲಿಯು "ನಾನು ನಿನ್ನೆ ಹಣವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ" ಎಂದಾಗ, ಶಿಷ್ಯನಾದ ಕೌಂಡಿನ್ಯನು, "ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಗುರುಗಳು ನಿನ್ನೆ ಮಠದಲ್ಲೇ ಇದ್ದರಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಅನಿಸಿದರೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮಾತುಗಳು ಹೊಂದಿ ಬರುವಂತೆಯೇ ಇದೆ.

[3] जरामृत्युव्याधिव्यसनघटनाग्रैक हृदयो(1,25) ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮುಪ್ಪು, ರೋಗ, ಮೃತ್ಯು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿನಿಮಿಷವೂ ವರ್ಧಿಸುವ ಈ ದೇಹಕ್ಕೇಕೆ ಅಲಂಕಾರ? ಹೊತ್ತಿ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರು ತಾನೇ ಕೊಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ? – ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳಿವೆ.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಈ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ತಿಳಿದುಬರುವ ಕೆಲವೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವುದಾದರೆ– ಎಲ್ಲಾ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲ ಕಥೆಗಿಂತ ಕಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವುದು ಈ ಕವಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆರೂ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ತ್ರಿಪುರದಾಹ ಎಂಬ ಡಿಮವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಹೆಸರಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತ್ರಿಪುರದಾಹವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ರೂಪಕಗಳು ವಿವಿಧ ಕಾಲ, ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಾರವೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ರುಕ್ಮಿಣಿಹರಣ ಎಂಬ ಈಹಾಮೃಗದಲ್ಲಿ ಕಾಲಂಜರ ಚಕ್ರಸ್ವಾಮಿಯ ಯಾತ್ರೆ, ಕರ್ಪೂರ ಚರಿತ ಎಂಬ ಭಾಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ನೀಲಕಂಠ ಸ್ವಾಮಿಯ ಯಾತ್ರಾ ಮಹೋತ್ಸವಗಳು ಉಲ್ಲಿಖಿತವಾಗಿವೆ. ರುಕ್ಮಿಣಿಹರಣ ಎಂಬ ಈಹಾಮೃಗವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜನಾದ ಪರಮರ್ದಿದೇವನ ಹೆಸರಿನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯ ವ್ಯಾಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಲಂಜರಾಧಿಪತಿಯಾದ ತ್ರೈಲೋಕ್ಯವರ್ಮದೇವನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಎಲ್ಲ ರೂಪಕಗಳ ನಾಂದೀಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಿವ ಅಥವಾ ಶಿವೆಯ ಸ್ತುತಿಯಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವ ಉಮಾಮಹೇಶ್ವರರೆಂದು ದೃಢಪಡುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಕೌಶಲವು ಅಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇತ್ತೆಂದು ಈ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಕಾಶಭಾಷಿತ, ಸ್ವಗತ ಮತ್ತು ಜನಾಂತಿಕ ಮುಂತಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೇ ಮೊದಲಾದ ಇನ್ನೂ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವರ, ಆತೋದ್ಯ (ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು), ಗಾನ – ಇವುಗಳನ್ನು ಕರ್ಪೂರಚರಿತದ ವಿಲಾಸವತಿಯ ಗಾನದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಯೋಗದ ಅಪ್ಸರೆಯರ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ, ಯುದ್ಧದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳಿಗೂ ಹೇರಳವಾಗಿ ಅವಕಾಶವಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು.

ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದ ಕವಿಗಳು, ಬೇರೆ ಕವಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು, ತಮ್ಮ ನಂತರದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗುವ 'ಉಪಜೀವ್ಯ–ಉಪಜೀವಕ' ಭಾವವನ್ನು ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನು ಕೂಡಾ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ರಚಿಸಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಕಿರಾತರ್ಜುನೀಯ ವ್ಯಾಯೋಗ, ರುಕ್ಮಿಣೀ ಹರಣ ಈಹಾಮೃಗಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತರ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. 'ಭಗವದಜ್ಜುಕ' ಪ್ರಹಸನದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ, ಹಾಸ್ಯಚೂಡಾಮಣಿಯಂಥ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಮುಂದಿನ "ಧೂರ್ತನಾಟಕ", "ಮುಂಡಿತಪ್ರಹಸನ" ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕರ್ಪೂರಚರಿತ ಭಾಣ ಈತನದ್ದೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಲಾಸವಾಗಿ ಭಾಣದ ಆಯಾಮಕ್ಕೆ ಅಶ್ಲೀಲವಲ್ಲದ ಸರಸವಾದ ಹೊಸ ಪಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಇತಿವೃತ್ತಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಮೂಲ ಕಥೆಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಂಗಾಂಗಿ–ರಸಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವಂತೆ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ, ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸದ ಆರು ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಬೋಧವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ಕೌಶಲ ಸ್ತುತ್ಯ.

ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಹೇಗೆ ರಚಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನಿಂದ ಜಾಗೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಡಿಮ, ಸಮವಕಾರಗಳ ಕಥೆಗಳು ತ್ರಿಪುರದಾಹ, ಸಮುದ್ರಮಥನ/ದೇವಾಸುರ ಸಂಗ್ರಾಮ ಎಂಬುದಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅವು ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಪ್ರಥಮವೆಂಬಂತೆ ದೊರಕುವುದು ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನಲ್ಲೇ. ಇವನ ರೂಪಕಗಳಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಕವಿಯು ಬಳಸಬಹುದಾದ ಕಥಾವಸ್ತು, ಅವುಗಳ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾದ ಚಾತುರ್ಯ, ಭಾಷಾಸಂಪತ್ತು, ಕಲ್ಪನಾಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ– ಉತ್ಸವ–ಬದುಕು–ಭಾವವೂ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕವಿಯ ರಚನೆಯಷ್ಟು ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಸುಲಭವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣಕ್ಕೇ ಉಲ್ಕಾಪಾತ, ದಹನ, ಇಂದ್ರಜಾಲ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿದ್ರವ, ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಸಿನೆಮಾಗಳಂತಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಅಥವಾ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಸುಳುಹು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಡಿಮದ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತ್ರಿಪುರದಹನದ ವಿಷಯ ಪ್ರಸ್ತಾವಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಹಲವು ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆ, ಪಾತ್ರಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹಾಗೂ ಅಂಕಗಳ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ದೊರಕದಿರುವ ಅಂಕ ಮತ್ತು ವೀಥೀ ಎಂಬ ಮತ್ತೆರಡು ರೂಪಕಗಳೂ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ, ಭಾಸನ ನಂತರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಬರೆದ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ನಾಟಕಕಾರನು ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೇ ಆಗಿದೆ! ಎಂಟು ರೂಪಕ ಬರೆದವನಿಗೆ ಮತ್ತೆರಡು ಕಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಿರಲಾರದು. ಬಹುಶಃ ಅವು ಕಳೆದು ಹೋಗಿದ್ದಿರಬಹುದಲ್ಲವೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈತನ ರೂಪಕಗಳು ಹೊಯ್ಸಳ, ವಿಜಯನಗರವೇ ಮೊದಲಾದ ಮುಂದಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನಿತ್ತಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈತನನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಭಾಣಗಳು ಕಾಣಸಿಗುವುದು ವಿಜಯನಗರ ಕರ್ನಾಟ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಎಂಭುದನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದರೆ; ಈತನ ಅನಂತರದಲ್ಲೇ ರೂಪಕ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ಕಾವ್ಯ–ಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿಗೆ ಅವರ ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದವರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸದಾ ಮನಸ್ಸಿನಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಲೇಖನದ ಕಾರ್ಯ ಸ್ತುತ್ಯರ್ಹ. ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅಮಾತ್ಯ ವತ್ಸರಾಜನ ರೂಪಕಗಳು ಸರ್ವದಾ ಅಧ್ಯಯನೀಯ"

- ಡಾ. ಮನೋರಮಾ ಬಿ ಎನ್, ಕಲಾ ಸಂಶೋಧಕರು

ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು

ಆಚಾರ್ಯ ಬಲದೇವ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸ (1980). ಅನುವಾದಕರು: ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ (1990). ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

Acharya Krishna Mohan Shastri (2001). Edited. Sahityadarpana of Sri Vishwanatha Kaviraaja. Chaukhamba Samskrit sansthan, Varanasi

Acarya Vishweshwar Siddanta Siromani, (1961). Natyadarpan (Hindi). Delhi university, Delhi.

Chimanlal. D. Dalal (1918). कलिन्जिराधिपतिपरमर्दिदेवामात्य-कविवत्सराजप्रणीतरूपकषट्कम् Edited with introduction. Central library, Baroda.

K.H. Trivedi. (1966). The Natyadarpana of Ramachandra and Gunachandra - A critical study. LD institute of indology, Ahmadabad

S. S. Janaki (1989). Karpuracharita Bhana- English translation and critical study. The Kuppuswami Shastri Research Institute, Madras

R. S. Nagar (2012). Ed. Natyashastra of Bharatamuni, with the commentary Abhinavabhaarati. Parimal publications, Delhi.

S. Ramaratnam (1987). Prahasana in Samskrita literature. Mysore: Kavyalaya publishers, https://archive.org/details/prahasanainsanskritliteraturesramaratnam1987_202002

श्रीमद्भागवतपुराणम् 7,10,53-71 chapters. Gorakhpur : Gita Press, Gorakhpur publication.

किरातार्जुनीयम् - Varanasi: Chaukhamba publications.

Matsya Puran. Gita press, Gorakhpur publication. Obtained from (Internet archive library) https://archive.org/details/matsya-puran-gita-press-gorakhpur/page/n451/mode/1उप

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿ ಸಂಸ್ಥೆಯ "ಶಾಸ್ತ್ರರಂಗ"ದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು 12ರಿಂದ 16ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ನೃತ್ಯ–ನಾಟ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಲು ಸಹಾಯಕರೂ, ಪ್ರೇರಕರೂ ಮತ್ತು ಈ ಲೇಖನ ರೂಪಿಸುವಿಕೆ, ತಿದ್ದುಪಡಿ, ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದವರೂ ಆದ ಶ್ರೀಮತಿ ಡಾ. ಮನೋರಮಾ ಬಿ. ಎನ್ ಅವರಿಗೆ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಧನ್ಯವಾದಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿದ ಶ್ರೀಮತಿ ಕಾಂಚನ ರೋಹಿಣಿ ಸುಬ್ಬರತ್ನಮ್ ಅವರಿಗೂ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ ಅಷ್ಟಾವಧಾನಿ ಶ್ರೀ ಸೂರ್ಯ ಹೆಬ್ಬಾರರಿಗೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಗಳಾದ ನನ್ನ ಸಹಪಾಠಿಗಳಿಗೂ, ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ನನ್ನ ಕುಟುಂಬಸ್ಥರಿಗೂ ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕ ಅಭಿನಂದನೆಗಳು.

ಬರೆಹಗಾರರ ಬಗ್ಗೆ

ಡಾ. ಪ್ರತಿಭಾ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ

ಶ್ರೀಮತಿ ಡಾ. ಪ್ರತಿಭಾ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಅನಂತರ ತಿರುಪತಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಂಸ್ಥಾನದಿಂದ 'ವಿದ್ಯಾವಾರಿಧಿ' ಪಿಎಚ್ಡಿ ಪದವಿಗೂ ಭಾಜನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾರತೀ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

Social themes reflected in Vijayanagara *Karṇāṭa* empire's theatre Plays

- **Smt. Nagaranjitha S,** Varanasi.

Abstract

This research article is an exploratory attempt to identify and analyze the social themes, values and concerns relating to society in the plays written during the Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty period. The study tries to throw light on some of the rare plays that resonate with the objective of the article.

Keywords

Social themes, Vijayanagara *Karṇāṭa* era, Vijayanagara literature, Plays, Literature,Vijayanagara Society, Literature, Society

Objectives

- To identify and analyze the plays from the Vijayanagara period that feature social themes.
- To understand the role of performing arts in strengthening society.

Methodology

Methodology used is the qualitative analysis to analyze the plots of the plays for their social themes and to contextualize them with a cultural perspective, interpret the societal norms and values depicted in the plays.

Review of literature

The Vijayanagara period is celebrated for its cultural and literary achievements. B A Saletore's comprehensive work on social and political life in Vijayanagara empire provides valuable insights into social life and the importance of literature in reflecting and shaping societal values. His work reveals patronage of art and about poets and playwrights too. However, there is limited focus on study pertaining to social themes in its literature. Existing research lacks a detailed analysis of plays like *"Mallikāmāruta", "Vasantatilakaṃ*" and *"Śṛṅgārabhūṣaṇam"*.

Scope

The paper emphasizes the role of performing arts in reflecting and shaping societal values which are less explored in existing works. It also addresses the misconceptions about the status and roles of women in Vijayanagar period by highlighting their portrayal in the literature. It highlights the innovative experimentations away from the traditional scripts tried by playwrights of the period.

This paper fills the gap by examining how these plays reflect societal norms, gender roles, and the influence of performing arts on society, contributing to a deeper understanding of Vijayanagar's cultural heritage by providing a comprehensive understanding of the society of that era through these plays.

Limitation

Dramas considered are the ones belonging between 14th to 16th CE which is considered the Vijayanagar period. (Among very few *prakaraṇas* available on print *Mallikāmārūta,* a *prakaraṇa* written by *Uddhaṇḍa* during latter half of 15th CE, *Vasantatilakaṁ* by *Varadācārya* and *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ* by *Bhaṭṭavāmana Bāṇa*[1]. The other social plays like

[1] More information pertaining to *bhāṇa* of Vijayanagar period can be obtained from K. V. Ramakrishnamacharyulu's work called *Bhāṇavāṅmayacaritam* published by Sanskrit Academy, Hyderabad.

Śṛṅgārarasodayabhāṇaḥ by *Liṅgamaguṅṭa Rāmakavi* is published yet unavailable and *Viṭa nidrā* is an incomplete work. More such works preserved in various manuscript libraries are still unpublished (Ramakrishnamacharyulu, 2010, p. 36) limiting the current study to availability of few above mentioned publications.

Introduction

Bharata in *Nāṭyaśāstra* categorizes ten different kinds of plays namely *nāṭaka, prakaraṇa, vyāyoga, aṅka, vyāyoga, bhāṇa, samavakāra, vīthī, prahasana, ḍima* and *ihāmṛga* (Ghosh, 2016, p. 474) . Each of these *rūpakas* and their characteristic features are discussed by Bharata in detail in the chapter *daśarūpakavidhānam*. Among these ten kinds of plays called the *daśarūpakas,* some are characterized to be meant as social plays. For example, the *Prakaraṇa* is the one which contain original stories, drawn from the real-life incidences with a hero who is not of an exalted kind (Ghosh, 2016, p.482). Bharata indicates that the hero in this kind of play must be a priest, a merchant, a soldier, or a minister, as per the following verse:

"vipravīṇaksacivānāṁ purohitāmātyasārthavāhānāṁ
caritaṁ yannaikavidhaṁ jñeyaṁ tat prakaraṇaṁ nāma
nodāttanāyakakṛtaṁ na divyacaritaṁ na rājasambhogaṁ
bāhyajanasamprayogaṁ tad jñeyaṁ prakaraṇaṁ tajñaiḥ"

(Unni, 2014, p. 986)

Translation: A *prakaraṇa* is the story of people of different classes in the society like a scholar, a chief priest, a minister, a commander-in-chief, a leader of the army, or a charioteer of a king. It's neither about any superheroes nor great kings. It is that play which is not divine, not royal in nature, not for the pleasure of the king, but the story of common people.

Hence it is the story that revolves around society, its people, and their problems. V. Raghavan calls *prakaraṇa* as a "social play" (Raghavan, The Social Play in Sanskrit, 1966, p. 1). Further through plot bifurcations called the *adhikārika*[1] and the *prāsaṅgika*[2] he classifies the plays into the heroic and the social types. Hence according to V. Raghavan *nāṭaka, vyāyoga, samavakāra, ḍima, ihāmṛga* and *aṅka* are the heroic and *prakaraṇa, prahasana, bhāṇa* and *vīthī* are the social type of dramas.

---

[1] *Adhikārika* is the principal plot which has the reason of attaining a particular result. These plots are heroic where the hero attains a result (*phala*) at the end.

[2] *Prāsangika* is the incidental or the subsidiary plot. In these plots the incidents are subsidiary which is helping some other plot. So, the plots other than principal are all *Prasangika* or incidental plots.

Manomohan Ghosh in his introduction to the first volume of *Nāṭyaśāstra* translation, hints that *prakaraṇa, aṅka, prahasana, bhāṇa and vīthī* are the kind of plays that could contain the social themes in them (Ghosh, 2016, p. x1ii). He calls a *rakaraṇa* as the one whose plot is inspired by life incidences, and mostly based on the theme of love; an *utsṛṣṭikāṅka* or an *aṅka* as the kind of play that contains only human as characters; a *prahasana* as the one that contains sectarian teachers among others; a *bhāṇa* as the one that has monologues and adventure of oneself or others; a *vīthī* as the one with superior, middling and the inferior characters.

Raghavan also discusses characteristics of a few of these social plays that: a *prakaraṇa* exhibits realism of society unlike the idealism that is witnessed in *nāṭaka* (Raghavan, The Social Play in Sanskrit, 1966, p. 2). Whereas *bhāṇa* are the monologues where the actor connects with the audience and narrates his amorous adventures. According to his analysis the *prahasana* is a farce which is woven with the stories that narrate the misconduct of a certain class of people in the society who are below the royal class. He even adds that it also includes mockery of aristocratic life that offers possibility of humor.

Thus, social play is the one which reflects society, which contains realistic and human centric themes, ordinary characters, human conflicts, emotions, dilemma, everyday challenges faced by the people, humor incorporated to criticize certain aspects of the society, portray misconducts of society or mockery of those malpractices in the society which is relatable among the audience. They provide insights into actions of people from various social strata and valuable reflection of society and human nature. Thus, these references collectively reveal that *bhāṇa*, *prakaraṇa*, and *prahasana* genres are infused with such social themes.

Plays of Vijayanagara period[1]

The Vijayanagara *Karṇāṭa* empire that originated during 1336 CE had spread till Malabar, Coromandel, and the Travancore regions until 1570 CE (Sewell, 2011, p. 25). Playwrights wrote not only Sanskrit but also in Kannada and Telugu during this period (Ayyangar, 1919). The era witnessed some of the greatest poets, authors, and moralists whose literary works reflect on societal aspects (Saletore, 1934, p. 58). Vijayanagara kings encouraged not only Sanskrit literature but also Kannada and Telugu languages (University of Mysore Encyclopedia, 2017). Allasāni Peddana's *Manucaritamu*, Nandi Timmana's *Pārijātāpaharaṇamu, Acyutarāyabhudaya* of *Rājanātha Ḍiṇḍima*, works of Krishnadevaraya[2]

---

[1] 14th to 16th CE

[2] For more details on works of Krishnadevaraya an article titled "The literary achievements of Krishnadevaraya" written by the researcher and published by Noopurabhramari in this edition.

of Tuluva dynasty like *Āmuktamālyada, Madālasa Caritam, Rasamañjari, Jāmbavati Pariṇayam, Satyavadhū Pariṇayam, Sakalakathā Sārasangraham* are some of the literature masterpieces of the era (Ramaraju, 1969)[1]. Unfortunately, *Madālasa Caritam* and *Satyavadhū Pariṇayam* are lost irretrievably (Ramaraju, 1969, p. III).

The theatre literature from the period encompassed a wide array of play genres, such as *nāṭaka, prakaraṇa, prahasana,* and *bhāṇa* and so on. Some of the available *nāṭakas* are *Jāmbavati Pariṇayam* by Krishnadevaraya*, Varadāmbikā Pariṇayam* by Tirumalamba and, *Unmattarāghava* by *Bhāsakara kavi* (Ayyangar, 1919, p. Content Page). A *prakaraṇa* named *Mallikāmārutam* by *Uddhaṇḍa, prahasana* named *Somavalli Yogānanda* written by *Aruṇagirinātha Ḍindima Bhaṭṭāraka* and the *bhāṇas like Vasantatilakaṁ* by *Varadācārya* and *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ* by *Vāmanabhaṭṭabhāṇa* are some of the available plays of this period.

The literature was written not only of the *rūpaka* genre, but also of the *uparūpaka* tradition (Upadhyay, 1991, pp. 365-436). *Uparūpakas* are a subsidiary form of drama tradition which predominantly contain music and dance that included a wide array of performance varieties (Raghavan, Splendours of Indian Dance, 2004, pp. 195-215) viz., solo dances, group dances, mono-acting, stick dances, rope dances and so on. *Prekṣaṇaka* is one such *uparūpaka* performed on either the streets or in the temple precincts. Raghavan mentions that a *prekṣaṇaka* was the term used to refer to any stage performance which was irregular that did not meet the criteria of a *rūpaka* (Raghavan, Splendours of Indian Dance, 2004, p. 208). *Unmattarāghava* written by king *Virūpākṣa* of Vijayanagara, is an example of the same kind.

A theatre tradition called *Kalāpam* also flourished during this period (Kothari, p. 3). As per Sunil Kothari the treatre forms called *Kuchipudi kalāpam* and *Yakṣagāna* evolved during the same period, and he quotes an earliest reference to this kind of play which was presented before the Vijayanagara king *Narasa Nāyaka*. *Pārijātāpaharaṇam* that was popularized by *Siddhendra Yogi* is another such *kalāpam* that is believed to have its roots in Vijayanagara era (Vokkarane, 2020). *Kuchipudi* that is one of the classical dances of today was once a part of *Yakṣagāna* and *Kalāpam* forms of traditional theatres (Gangopadhyay, 2020).

For clarity, accessibility, contextualization and analysis, the plots of some of these plays are briefed out in next pages.

[1] *Jāmbavati Pariṇayam, Madālasa Caritam* and *Satyavadhū Pariṇayam* were based on *purāṇa* stories that were woven into beautiful theatricals that were presented during various festivals celebrated in Vijayanagara *Karṇāṭa* empire.

1. Plot of *Mallikāmāruta*

The plot is about a hero named *Māruta* who happens to be the son of the minister of *Kuntala* (Anantharaman, 2006, p. 4). He falls in love with the daughter of *Viśvāvasu*, a minister of *Chandravarma*, the king of *Vidyādhara* named *Mallikā*. There is another pair who are friends with these two called *Ramayantikā* and *Kalakaṇṭha*. *Kalakaṇṭa* and *Māruta* are friends. *Śambaraka* who also likes the heroine *Mallikā,* is the villain who tries different ways to separate these couples.

In the first act it is understood that *Māruta* is pining for his beloved *Mallikā* whom he has already met at a hermitage.

"sā bālā mama hṛdayaṁ tasminneva kśaṇe praviṣṭābhūt"

(Anantharaman, 2006, p. 34)

Translation: "that very second, that has girl entered into my heart".

While in conversation with his friend *Kalakaṇṭha*, he learns about his love for a damsel named *Ramayantikā. Mārūta* receives a garland sent by *Mallikā* through *Kālindi*, a disciple of *Mandākinī*, an ascetic. He sends across a gem necklace as a return gift to Mallikā along with a note that he belongs to her henceforth. Both friends depart for their midday bath. While *Māruta* attempts to paint *Mallikā*'s portrait on a painting board, one is already sent by the king through *Bhramaraka* for him.

Further in act two, *Mallikā* is in conversation with her two friends *Navamallikā* and *Kālindi*. While *Navamallikā* is on her way to get the painting requisites for *Mallikā*, *Sārikā*, a disciple of *Mandākinī* arrives to see her. She gives a gift box made of ivory to *Mallikā* which contains a celestial garment. *Mallikā* on opening the box finds that there is *Māruta's* painting on it and finds a damsel portrait next to him. Unknown about who that is, she doubts that it would be someone else that he loves. But *Kālindi* consoles her affirming *Māruta*'s love for her. *Bhramaraka* enters and assures *Māruta*'s love for her and gives the gem necklace gifted by Māruta to her:

"tataśca priyamitreṇa nāthakalakaṇṭhena naiṣāstye nivārite nivṛttastasmāt sīmantamaṇi niveśaprayāsāt mahābhāgāyā eva yogya iti ahametasya dāne ājñaptosmi"

(Anantharaman, 2006, p. 97)

Translation: "Furthermore, this (gem) is being presented to the maiden by a dear friend on behalf of his friend".

In the third Act a meeting of both *Mallikā* and *Māruta* will be arranged made by *Mandākinī* in the garden. Hiding in the garden, *Māruta* watches *Mallikā* as she departs after paying respects to the jasmine creeper, the place where she was found as an infant by her father. Pining in

separation he faints and *Mallikā* rushes to his rescue. While *Mallikā, Māruta* and all their friends are in the garden and are happy about the union of *Māruta* and *Mallikā*, they hear about two intoxicated elephants approaching the *Vasantavana:*

"pādāgrakrāntadehatruṭanacaṭacaṭatkurvadasthipramathyan nīṣādantoruṣāndhaḥ kimapi tanumataḥ piṣṭapeṣaṁ pinaṣṭi"

(Anantharaman, 2006, p. 151)

Translation: "A blind elephant, thoroughly intoxicated, strayed by tripping over the foot of a tree and a protruding root, then pulverized something like a stony rock".

The elephants get subdued by *Māruta* and *Kalakaṇṭha*.

In the fourth act, while *Māruta* and *Bhramaraka* are discussing about the intoxicated elephants, a mahout named *Kalavingaka* comes to *Māruta* and *Bhramaraka*, in the guise of a *brāhmaṇa*, and says that a man got killed while trying to rescue him while taking a holy dip in river *Gaṅga*. *Māruta* assumes that it is his friend *Kalakaṇṭha* and mourns deeply. Mahout goes to do the same with *Mallikā* so that she gives up on *Māruta* and turns towards *Śambaraka*. Just when *Māruta* is lamenting over his death, *Kalakaṇṭha* comes there and consoles him: The deceitful tricks of *Sambaraka* are understood by both:

"manye, kukanavidā śambarakāntevāsinākalaviṅgakena vipralabdhaḥ priyavayasyaḥ"

(Anantharaman, 2006, p. 172)

Translation: "I think, this is all the trick of Śambharaka, just like a deer is tricked by a painted tiger, so too is my dear friend tricked".

They go to *Mallikā* and meet her. Everyone is distressed about the elephant incident and *Śambaraka,* who has teamed up with *Ramayantikā's* brother *Rudraraṭa.* However, all return to their residences.

In act five, Māruta goes to a temple to pray to *devī* and suddenly sees a bright flash of light:

"koyam taḍidāloka iva pratihanti nayanaraśmīnakiṁpacānaprakāśaḥ"

(Anantharaman, 2006, p. 198)

Translation: "Who strikes as if a lightning bolt and what kind of radiance is this eye beam?".

He finds that lord *Śiva* himself is being welcomed by the *devī lord Kātyāyinī* where *Indra* and all other *devata* have come to worship *Śiva* and *devī*. *Māruta* is startled by his vision. When he opens his eyes after praying, he finds no one around. He decides to offer his head to the goddess to please her. Just when he is about to hit his head with the sword, he discerns screams of *Mallikā* who is being abducted by a demon and being flown above into the sky:

"kathamayaṁ gaganagocaraḥ karuṇakaruṇo mallikāyāḥ svaraḥ?"

(Anantharaman, 2006, p. 206)

Translation: “Those painful screams coming from the skies belong to Mallika, don’t they?”. *Māruta* tries to rescue her, and the demon takes him away. *Mandākinī* provides divine powers to *Māruta* with which he fights back the demon and kills him. *Mallikā* returns to her parents after this.

In act six, apprehensive *Māruta* is pleased by *Mallikā* and then her friends get her ready for the marriage. The act ends with both enjoying the beautiful precincts of the marriage (Anantharaman, 2006, p. 261).

In seventh act *Kalakaṇṭha* in the guise of *Mandākinī* discerns *Ramayantikā* confessing her love for *Kalakaṇṭha* and *Kālindi* assures to unite them. *Kalakaṇṭha* and *Ramayantikā* unite after *Ramayantikā* finds that it is *Kalakaṇṭha* in the guise of *Mandākinī*. While both are happy, *Kalavingaka* is beaten up by *Bhramaraka*. Meanwhile *Śambaraka* is being tied to *Tamāla* tree:

“*atha ardhamuktanidrāṇāṁ ceṭakavarṣavarāṇāṁ pravṛtte kolāhale ahamapi praśamitapradīpaḥ timire nirgatya tatkśaṇaṁ tamālalambitaṁ śambarakākrandānandikarṇo jhaṭityāgatosmi*”

(Anantharaman, 2006, p. 298).

Translation: “While the rain poured down and people in a slumber, I emerged from the darkness. I tied *Śambaraka* to a tamarind tree, and now I'm delighted to hear him scream”.

In the eighth act, *Mallikā* is mysteriously taken away while she was spending time with *Māruta*. All the friends get confused when *Māruta* laments and explains what had just happened (Anantharaman, 2006, p. 330). *Sārasikā* suggests they all go see *Mandākinī* to seek help.

In the ninth act, *Māruta* is inconsolable and is wandering in places as if he has gone mad. Unable to see his friend’s condition *Kalakaṇṭha* also tries to jump off the mountain cliff. *Mallikā’s* friends who were searching for her also try follow *Kalakaṇṭha.* Even more, *Māruta* assumes that *Mallikā* has been gulped by the fire or Earth. Just then *Mallikā* appears dressed in gem necklace that he had presented (Anantharaman, 2006, p. 367). *Mandākinī* arrives with her. Everybody wants to know what mystery had just happened, but they are directed to meet the king first and console him.

In the tenth act, *Mandākinī* narrates the mysterious story of a curse and previous birth to everybody. When *Mallikā* finally wears the gem necklace everyone regains consciousness and wakes up to learn about the recovery from the curse (Anantharaman, 2006, p. 409).

2. Plot of *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ*

The plot of *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ* is set in the city of Vijayanagara. The hero *Vilāsaśekhara* has been invited to attend a grand festive celebration of *prathamārtavamahotsava*[1]*:*

" pūrvedhyuḥ pratyuṣavelāyāmeva sakhyāḥ kanakamañjarīduhituranaṅgamañjaryoḥ prathamārtavamahotsavaṁ saṁbhāvayituṁ nimantritosmi"

(Sharma S. , 2005, p. 33).

Translation: "I have been invited to attend the (*prathamārtavamahotsava*) first menstruation festival of *Kanakamañjarī's* daughter and *Anangamañjarī*, just at evening".

He sets off in the morning and walks along the courtesan quarters. He first sees *Malayavatī* and then *Kamalavatī* with whom he has a short conversation and moves ahead. He meets *Mandāraka* a *brāhmaṇa viṭa and* praises him for his choice of profession as a wiser one. Further he meets yet another couple of courtesans called *Ratnāvalī* and *Kanakalatā*. The conversation with the courtesans is all about amour. He finds *Indumatī* playing the *kandukakrīḍā*[2]. He hurries further to the event location and meets *Vāsantikā* on her terrace who is enjoying the beauty of the spring and the beauty of blossomed bunch of flowers.

Further he sees *Kalakaṇṭhī* hitting *Dhanamitra* with a garland. He interrupts and reunites them. Next, he sees *Bālacandrikā* going towards *Rangaśālā.* Just as he is wishing to go and watch the dance training given by his friend *Gaṇadatta*, *Gaṇadatta* himself comes in front of him and invites to watch his student perform. *Vilāsaśekhara* will be more than pleased to watch *Bālacandrikā's* performance:

"*hṛdyaṁ maṇḍalasauṣṭhavaṁ sulalitaḥ prauḍhāṅgahārakamo*
nyāsastālalayānvitaścaraṇayormañjuḥ kvaṇannūpuraṁ|
tatdbhāvaviśeṣasaurabhajuṣo ramyā dṛśorvibhramāḥ
sākūtasmitacārūvakrakamalaṁ śrāvyaṁ ca gītāmṛtam||53||"

(Sharma S. , 2005, pp. 73-77).

Translation: Her *maṇḍala sthāna* or the stance is very beautiful with lot of *sauṣṭhava*; complex/matured *angahāra* patterns are formed effortlessly; movement of legs is in proper rhythm and tempo; the anklets are creating beautiful melody; the eye glances are expressing the emotions aptly; the lotus like face with a smile and the song are like *amṛta*[3].

He praises the ease with which she moves, her rhythm sense, her expressions, eye movement and her music. He opines that it's an icing on the cake if the dancer is also versed in music. He

---

[1] A ceremony is performed when a girl begins to menstruate.
[2] A game played that involves use of a ball.
[3] An immortal nectar

takes a leave from there and proceeds further. He hears *Hiṇḍolāgāna* from Makaranda's house where *Mandārika* and *Makaranda* are enjoying the *Vasantaḍolavihāra*[1] with the music. He appreciates the music and by that time it is already noon and so decides to take rest at *Candravatī's* house (Sharma S. , 2005, p. 88). He is impressed with the facilities, grandeur, serenity, and tranquility in the house. He admires the garden that has numerous trees, which provide shade to the house. The house also features a bar counter and a birdbath. He enthusiastically remarks that looking at her house feels like a celebration.

Having taken a leave from there he walks ahead to see that an old courtesan by name *Vetravatī* with a complaint letter in her hand is dragging *Mādhavadatta* towards the court (Sharma S. , 2005, p. 90). *Vilāsaśekhara* stops them with an intention to help *Mādhavadatta. Vetravatī*'s complaint is that *Mādhavadatta* had accepted *Vetravatī's* daughter *Navamālikā* as a wife. However, he is unable to keep up with the agreement made and does not pay a penny to *Vetravati. Vilāsaśekhara* carefully reads the agreement called *kalatrapatra* made earlier:

"svasti samastabhuvanamohane manmathanāmanisaṁvatsare
Vijayanagaraavāsīmādhavadatto vetravatīduhiturnavamallikāyāḥ kalatrapatramarpayti –
ṣaṇmāsāniyamastu me praṇayinī śaśvatpaṇānāṁ śataṁ dāsyāmi pratimāsamindudhavalaṁ
dhautaṁ dukuladvayam. Mālyaṁ nūtanamanvahaṁ mṛgamdaṁ karpūravīṭiśataṁ
yaccābhipsitamanyathā punarsau sarvaṁ ca me dāsyati. iti. bhadra, Mādhavadatta. na
hyanti likhitvāvyavahāraḥ"

(Sharma S. , 2005, pp. 91-92)

Translation: "May there be well-being, hail the one captivating the entire world, in the delightful year named Manmathanāma. In the city of Vijayanagaraa, Mādhavadatta, offers Kalatrapatra to Vetravati's daughter, Mallikā. May my beloved observe the six months' ritual, and I shall gift her a hundred silver coins every month, along with a freshly woven garland, musk, and other cosmetics, as she wishes. Thus, Mādhavadatta. No agreements are as binding as those not put in writing".

Agreeing with *Vetravatī* that *Mādhavadatta* cannot violate the agreement, he manages to convince *Vetravatī* to forgive *Mādhavadatta* as he is poor.

After this incident as he walks towards the destination, he witnesses two goat fight – *Meśayuddha,* rooster fight – *kukkuṭa yuddha* and then the wrestlers wrestling – *mallayuddha* and two men named *Candrasena* and *Mādhavasena* fighting with sword to win a lady called *Mālatī*'s hand in which *Candrasena* emerges victorious (Sharma S. , 2005, pp. 94-96). He is

[1] A springtime recreation involving swings that people enjoy.

amazed to see all those fights and hears to a melodious music of *Mañjubhāṣiṇī* who is playing *vīṇā* and singing along.

Finally, he reaches his destination, *Kāmamañjarī's* house where the festive has started and the auspicious place is filled with the sounds of playing *Mṛdaṅga:*

"idaṁ kilāviratāhanyamānamaṅgalamṛdaṅganinādajanitakarṇapāraṇam"

(Sharma S. , 2005, p. 106).

Translation: "This continuously played auspicious *mṛdaṅga* is delightful to the ears".

Ladies are instructing about decorative arrangements. *Saṁsāratarumañjarī's* daughter *Anaṅgamañjarī* has been nicely dressed and is sitting on a majestic chair. She had been dressed in a beautiful attire, *kastūri tilaka* on her forehead and a garland of red lotuses. *Vilāsaśekhara* thinks that she looks as much superior as a queen: *"*

eṣā maṅgalamajjanena viśadā paṭṭāśukodbhāsinī kastūrītilakātiramyavadanā puṣpābhirāmālakā| kaśmīrākalitāṅgarāgarucirā kadṛlāramālāvatī mūrtā śambaravairiṇo vijayate sāmrājyalakśmīriva" ||

(Sharma S. , 2005, p. 109)

Translation: "Having bathed with auspicious water, wearing pure garment, adorned with saffron, with a beautiful face shining, wearing a garland of lovely flowers, and body smeared with a Kashmiri cosmetic, she looks absolutely like a goddess".

Vilāsaśekhara is overwhelmed to see *Anaṅgamañjarī* and blesses her with full heart. He too is greeted by her mother and is fondly acknowledged for attending the festival. Thus ends the play.

3. Plot of *Vasantatilakaṁ*

Vaasantatilakaṁ play is set in the city of *Kāncī*. Plot of *Vasantatilakaṁ* is that the hero *Śṛṅgāraśekhara* is invited to attend a *prathamaraṅgārohaṇa*[1] of the heroine *Vāsantikā* (Sharma D. , 1868, p. 22). He sets off in the morning to attend the event. Mesmerized by the beautiful scenery around *Kāñcī,* and the arrival of the spring season, he becomes captivated by the beautiful landscapes of the city. Passing through one of the streets he sees a lady called *Citralekhā,* who with her friends is reminiscing about the days in her maiden home, her youth, and her happy wedded life with her husband and so on. After praising her skillful words, he moves on further and passes through courtesan's quarters where he hears a talented *vīṇā* player called *Vīṇavatī* who can sing along while playing her instrument. Praising her capabilities of

[1] First stage performance

singing along with playing instrument he goes ahead and finds a rooster fight going on. From there he proceeds to meet one of his nice friends in the past called *Tārāvalī* whom he admires a lot and has been seeing after a long time and wishes for a serendipitous encounter which happens. However, *Tārāvalī* appears not so pleased with him, so he refrains himself from further argument and escapes the quarrel and sighs in relief:

"Kathamapi kālasarppamukhānniṣkrāntosmisakhedaṁ"

(Sharma D. , 1868, p. 19).

Translation: "Somehow, I have emerged from the mouth of the time serpent in distress."

As he moves ahead, he witnesses a place where the roosters are trained by a talented trainer:

"etatkiṁ kukkuṭopādhyāyaśikśitakuṭilavidyādarśanasthānaṁ|" (Sharma D. , 1868, p. 18).

Translation: "What is this? It is the place to view the strange talent of rooster fight, trained by the trainer".

On hearing a lot of commotion among the gathered crowd, he enquires a lady called *Candrasenā* about it and learns that there is a rooster fight between the two teams going on which is being watched by the crowd in full spirit. At last, when one of the roosters makes the winning blow on its enemy, and emerges victorious in the fight, the crowd erupts into joyful cheers. After this sequence the play proceeds further to describe the music of a beautiful *vīṇā* player who could sing along while she played the instrument, and whose music, he listens with utmost gratification:

"Sakhi kāntimati, kaiṣā viṇāvatiyā saha viṇāmupagīyamānā sīmantinī?"

(Sharma D. , 1868, p. 21)

Translation: Sakhi Kantimati, how does she, along with the vīṇa, sing while playing the vīṇa?".

Śṛṅgāraśekhara is stunned by her talent. Just after appreciating her music, he gets into another matter regarding a priest *(vipra)* named *Vasantayājī* whose proceedings with courtesan quarters are considered noble. So, he is told that considering the general societal morale that lady of the house follows the man's footsteps, the lady also followed him and joined the courtesan quarters:

Kim bravīṣi? athaiṣā tasya dharmapatnīprativratānāṁ pattyuranusaraṇameva paramo dharma iti svayampyetāṁ veśyāvāṭikāṁ praviśya vasantakalikānāṁ bhūtvā veśyādharmeṇa vartat iti. Saparitoṣaṁ.

(Sharma D. , 1868, p. 22)

Translation: "What do you say? She, too, declares that following her husband's path is the ultimate duty, and thus, having herself entered a courtesan quarter, she lives as a courtesan, serving the pleasure of those who visit during springtime, with all contentment."

Further he witnesses a person with unusual characteristics and an unsettling appearance whom he sees with both fear and curiosity:

"Vikaṭapadavinyāsamukharalohanūpuraḥ karṇalambamānadhattūrakusumaḥ kakśanihitabhujaṅgapeṭikaḥ karakalitakālāyasavalayajāto vividhauṣadharasakaṣāyagandhikalevaraḥ sāṭoparacita vividhadeśabhāṣā kaścidāhituṇḍaka dūtaevābhīvartate"

(Sharma D. , 1868, p. 25).

Translation: "A charmer with a broad range of knowledge, adorned with copper anklets, earrings hanging down to the ears, a bunch of flowers, a bracelet on a thin wrist, a ring on a well-shaped finger, and with bracelets on the upper arm, skilled in the art of drawing lines with henna, possessing various types of fragrances, an expert in applying cosmetics, and skilled in various languages from different lands, someone who holds a little mirror, approaches with confidence."

The hero learns that he is a snake charmer. Startled by the snake charmer's outfit he hurriedly moved ahead where he witnesses people running away in panic. On enquiring about it from *Madanamañjarī* he understands that it's an angry elephant around that's caused the panic. He observes that even the buildings are trembling with the elephant running around. He reminds himself of advice that whenever a furious king and an intoxicated elephant are witnessed, should leave the place behind. Just by then an old man takes control of the elephant skillfully:

"*re re niṣādinaḥ siṁhapaṭaḥ śṛṅkhalaḥ siṁhamudrayātāvadenaṁ sthirīkaromi nigṛhītamāgatya dantayoḥ siṁhapaṭaṁ saṅkalyya śṛṅkhalayā caraṇayornibandhya ca niḥ śaṅkamāruhya kārāgṛhaṁ nīyatāmayaṁ duṣṭa gajaiti sādhu māntrika sādhu*"

(Sharma D. , 1868, p. 29).

Translation: "Hey there, I will capture and firmly bind this hunters' lion's snare and shall transport this wicked elephant to the elephant stable."

Further he comes to a place where he witnesses a festive celebration where young girls are wearing pretty ornaments, anklets and foreheads adorned with sandalwood and saffron *tilaka* and taking part in *kandukakrīḍa*. A lady called *Hariṇī* extends her hospitality, inviting him to take a rest at her place. Though pleased by her words of praise, refusing to stop, he makes a quick conversation with her and moves ahead to attend the event. He meets a friend called *Raṅganātha* from whom he understands about *Tārāvalī* who got subdued by a hypnotist. With pitiable thoughts of hers, he continues further.

He rests in the garden for some time watching around and observing everyone in the garden, and he moves further where on his way he witnesses two wrestlers wrestling (*mallayuddha*),

two fighting goats (*meśayuddha*). He explains the vigor with which they are fighting. Then he discerns a beautiful voice. He praises a lady *Mandāramālike* for her beautiful musical rendition and takes a leave from there. He sees his friend *Vilāsavīra* having an argument with *Vilāsavatī*. He advises him to proceed wisely while arguing with the lady beloved and leaves.

Just by then he sees the betel nut supplier of *Vasantasena* is coming quickly. He conveys *Śṛṅgāraśekhara* to hurry up to join the show. When he questions the reason for hurrying, he understands that it's about *Bhagavān Varadarāja* coming to witness the show. *Bhagavān Varadarāja* here in the play is a theatre person who is well-known for his divine plays. Thrilled by his arrival as a guest, *Śringāraśekhara* enters the *maṇḍapa* where the event is taking place:

Sambhāvitam sapadi harmyatalambimānai
rdvāraṁ nikhāt kadalīyugalābhirāmam|
stambhāvalī ca rūcirāvimalairdukūlai
rvarṇyata hanta vacasā kathamasya lakṣmīḣ||

(Sharma D. , 1868, p. 52)

"How beautiful is this mansion, adorned at once with a grand arch and turret, with a door framed by graceful pairs of banana trees. Pillars splendidly arrayed in various colors adorn it. Alas, how shall I describe the grandeur of this abode with words!".

He thus describes the beauty of the theatre and the beauty of the ladies assembled inside, who are not only native ladies from *Karnāṭaka* but also those who have arrived from various other far-off places like *Nepāl:*

"*kiṁ bravīṣi, svābhinnakevalamekasmādanyebhyopi deśebhyaḥ samāgatāḥ vilāsinīḥ paśya*"

(Sharma D. , 1868, p. 52).

Translation: what are you saying? Look at the ladies who have come not only from our country but also from the others."

Asking his friend not to assume that he cannot describe the women who have arrived from another region, he exhibits his extempore talent in poetry to his friend:

kalpitacandanatilakaṁ karṇaparisphurita kanakatāṭaṅkam|
kaluṣayati mānasammekāntaṁ karnāṭa kāminīvadanam||
nepālī gaṇḍapālīṣu kastūripaṅkavindavaḥ|
vadanti madanebhasya madaniṣyadinīṁ daśām||

(Sharma D. , 1868, p. 53)

Translation: The girls of *Karnāṭaka* with the sandal *tilaka* on the forehead and the golden earrings that they adorn, they stir the lone hearts. The very sight of the *Nepālī* girls wearing *kastūrī tilaka,* speaking in groups, is enthralling.

Thus, engaged in a lighter conversation with the friend he enters the *samāja* or the assembly hall. Having entered inside and he finds himself already late to the event.

Śringāraśekhara gets delighted that the chief guest *Varadarāja* has presented the dancer with a fragrant garland woven by his beloved, along with an attire that is fully adorned and colorful:

"Sambhāvayati bhagavān varadarājo dṛṣṭadivyanṛtyagītopyanena nṛtyagītādināsantuṣṭaḥ|"

(Sharma D. , 1868, p. 57)

Translation: "The gracious Lord, Bhagavān Varadarāja, is content with the divine dance and song that he has witnessed."

Beside *Vasantasenā* he sees the beautiful damsel *Vāsantikā* by the stage who is an expert in dancing, vocal, and instrumental music. He is enthralled by her grace. After observing such a beautiful maiden, he concludes that the purpose of his gaze has been fulfilled. He deduces from the guest's conversation that her dance had been executed with such grace and perfection that it left a deep impression on the guest. Unable to wait anymore, he speaks in her honor and praises her accomplishment and offers her the *kalatrapatra* - an official document that records an agreement to accept a courtesan as a wife:

Svasti samastabhuvanaikavīrahariharahiraṇyagarbhavacanavāmāṅgavakśasthalasthāpita jayastambhaśambarabhidisārvabhaumapadamanubhāti madhuradhanuṣi makaradhvaje madhumāsapaurṇamāsyāṁ kāñcīpurīvāstavyaḥ śṛṅgāraśekharo vāsantikāyai kalatrapatramarpayati.

māsānsapta mameyamastu dāyitā dāsyāmi cāsyaiśataṁ
dīnārānpratimāsaṁ varayugaṁ nityaṁ śataṁ vīṭikāḥ |
āmodaṁ kusumaṁ ca vāñcitāmasau madhyenyamīkśeta ce
datvātadviguṇaṁ kalatratu punarmāsāniyaṁ sapta ca ||
itthaṁ kṛtaṁ śṛṅgāraśekhareṇa

(Sharma D. , 1868, p. 58).

The play concludes with the maiden *Vāsantikā* joyfully accepting his proposal, to which her mother and kin happily give their consent.

Diverse social themes within the plays

The plays under scrutiny provide vivid insights into the culture and society during the Vijayanagara *Karṇāṭa* period. They portray a variety of characters, the circumstances they encounter, the diverse social strata, underlying themes of hypocrisy, life in a courtesan quarter, and many other intricacies. These plays also shed light on enduring and evolving social norms.

a. **Exhibiting cultural facets:** In the cultural context the plays like *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ* and *Vasantatilakaṁ* appear as a colorful canvas on which the Vijayanagara society is painted beautifully. The episodes of rooster fights, goats fight, sword fights, wrestlers fighting, girls playing with ball, couple swinging on the swing, a dancer, a musician, a dance teacher, a snake charmer, and an elephant tamer all of them portray the beauty of the multifaceted culture. The zeal of the crowd watching those different kinds of fights signifies the cultural grandeur and their shared cultural identity. The works capture the glory of cultural festivities celebrated during that time. Two grand festivities like the *Prathamārthava* and *Prathamaraṅgārohaṇa* are major festivities called as '*mahotsava'*. Along with these there are a few more mentioned like *vasantotsava, vasantadolāvihāra, kandukakrīḍa* and so on. The enthusiasm and fondness with which the heroes of the two plays witness or set off to even attend those festivities are a testament to their magnificence.

In *Vasantatilakaṁ* the grand theatre in which the *Prathamaraṅgārohaṇa mahotsava* is organized, or even venue where *Prathamārtavamahotsava* happens in *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ* and *Candravatī's* house where *Vilāsaśekhara* rests for a while during the afternoon, are all beautiful and elegant, as described in the plays. *Candravatī's* house even had a bar counter, a birdfeeder, a playroom, which is remarkable. A breezy home even on a hot afternoon, and the presence of so many amenities in a residential structure, all these captivate the architectural excellence during this period. This unique feature reflects the lifestyles and societal norms of the era.

The *Prathamaraṅgārohaṇa* event was not only attended by the ladies from *Karṇāṭaka* but also other regions. It shows how such events meant a platform for social connections and interaction that took place during that time which was crucial for cultural exchange. The *Nepālī* damsels' beauty is described pleasingly in the play.

In *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ* a grand festival is celebrated when the girl attains puberty i.e., the *Prathamārtavamahotsava*. These celebrations are often known by different names in different cultures[1]. Such celebrations often involve family or communal gatherings involving blessing the girl entering new phase of life, the rituals, and cultural ceremonies. It symbolizes cultural values and ideas of society. Such celebrations continue to be a part of the tradition till the present day among various communities. It is interesting to know its trails in society of the Vijayanagara empire as well.

---

[1] Celebration of a girl's 15th birthday is called *Quinceañeras* in Mexican culture. *Bar Mitzvah* is celebration of a boy's puberty on his 13th birthday in Jewish culture.

Both *bhāṇa* plays prominently showcase the exceptional dance and musical talents of the artists, highlighting the results of their rigorous training and dedication. The performances within these theatrical productions serve as a testament to the skill and artistry that the actors and musicians have cultivated through years of practice. With intricate choreography, graceful movements, and melodious tunes, these plays offer a vivid glimpse into the world of performing arts during the Vijayanagara era, celebrating the devotion and proficiency of the artists who brought these captivating narratives to life.

The skill set of people in society is exhibited in the plays. In *Vasantatilakam* the snake charmer who also has different kinds of medicines with him; A daring elephant tamer who comes suddenly out of the blue and takes control of the elephant when every other person is running in panic. *Śringāraśekhara* himself is a skilled poet who does an extempore to describe the girls in the theatre. All these show the diverse skill sets present within society during that era. It highlights the proficiency of individuals in various professions, emphasizing the multifaceted talents and expertise of people in that society.

b. **Showcase of empowered women:** The social themes addressed in *Mallikāmāruta*, *Śṛngārabhūṣaṇaṁ* and *Vasantatilakaṁ* are significant as they address some historical contexts. Some statements in the historical records regarding the women of Vijayanagara are misleading, that they were suppressed and were victimized of dowry and child marriages (R, 2016) and so on. There is enough evidence to show that the condition of women in Vijayanagara period were much empowered. The era witnessed women who were greatly formidable, actively engaged in warfare, took part in administration, and were well read. Some of the outstanding literary contributions found of the time are by the women. Queen Gaṅgādevi's *Kamparāyacaritam* (Ayyangar, 1919, p. 23) on achievements of her husband Kamparāya, son of Bukka, is an epitome of Vijayanagara literature, showcasing literary achievement of women, highlighting her profound intellect and mastery of classical Indian literature. Queen Tirumalamba who wrote *Varadāmbikā Pariṇayam* was an accomplished women poetess of Vijayanagara period (Sarup, p. 4). Saletore quotes more such evidence:

- *"In A.D 1386, or thereabouts, Bommambe, wife of Mahāvīra Mādarakāḻa, continued the fight in which her husband died and lost her life too"* (Saletore, 1934, p. 162)
- *"An inscription dated A.D. 1378 says the following about her: The king Bukka's wife Honnāyi, in accomplishments like the science of love, in wisdom like the Vēdas"* (Saletore, 1934, p. 163)
- "*Achyuta Rāya's gift of Suvarṇamēru was commemorated in a Sanskrit verse composed by Vōduva Tirumalammā (A.D 1533)*" (Saletore, 1934, p. 163)

The play *Mallikāmāruta* portrays progressive men and empowered women who choose their consorts according to their will and wish. *Mallīkāmāruta* stands out as a social play that reflect the liberty that the women enjoyed during those times. The character *Mandākinī* is so powerful in *Mallikāmāruta* that the entire plot, the happy ending of the drama is all dependent on her deeds. She is the one who provides *Māruta* with supernatural powers to fight the demon. She is the one who brings *Mallikā* back when everyone has given up and is about to jump over the cliff. Ultimately these serves the portrayal of women as a powerful character.

The signing of an agreement called *Kalatrapatra* described in both *Śṛngārabhūṣaṇaṁ* and *Vasantatilakaṁ* sheds light on the concept of lawful wedding of courtesans of Vijayanagara period. A scrutiny of the *Kalatrapatra* format given in both the plays shows that their interests were protected through clauses. Even *Śṛngārabhūṣaṇaṁ* provides with a similar *kalatrapatra*. These show that even a courtesan profession was treated with dignity that had well defined regulations that protected their rights. Those who violated these regulations were held accountable and were prosecuted under the court of law.

c. **Commitment towards strengthening society:** The medium of theater holds significant potential for engaging with social themes and effecting change by shaping public perspectives and influencing policy decisions. The *Kalāpam* of Vijayanagara provides one such example which hints of the people suffering under a local chieftain (Kothari, p. 3). In *prahasana* kind of play, if the situation sounds over the top, or very unlikely to happen in real life, then the characters in the play require conviction to make that situation closer to the worldly. On the other hand, the researcher concurs with the views of Ramakrishnamacharyulu[1], that some *prahasana* like this also offer to highlight the social absurdities and contradictions. Such themes can give out moral lessons to the audience through humorous presentations with which they can introspect their social behavior and choices. Rāmakrishnamacharyulu opines that main objective of *Bhāṇa* and *Prahasana* were to throw light on the malpractices of the society and inspire it towards the right direction and both forms adopt the humorous way to do the same:

"samāje sthitānāṁ durācaraṇāṁ prakāśanena samājasya samucite mārge preraṇameva ubhayoripi mukhyoddeśaḥ"

(Ramakrishnamacharyulu, 2010, p. 32)

[1] See introduction section in the previous page.

Bhāṇa being a social play, the *śṛṅgāra* theme brought with it is a wizard of the playwrights of the Vijayanagara era. Because *Śṛṅgāra* is considered as the king among all the *rasas*[1] (Ganesh, 2017, p. 103) for its ability to encapsulate the essence of all *rasas* within it. The format and structure of these *Bhāṇa* is such that, the actor explains a situation that he encounters in his society, or his judgement of the right and the wrong. The frequent use of the addressing phrase 'kim bravīṣi?' in each bhāṇa implies an inherent emphasis on social interaction. Everytime the hero of the play meets a person; he inquires to know their wellbeing and initiate a conversation. He also provides some piece of advice during the conversation. It suggests the intention of social connection and social concern. For example, *Śṛṅgāraśekhara* in *Vasantatilakaṁ* advice his friend *Vilāsavīra* to mind while arguing with a woman. Even during the elephant chase his words hint that one must stay away from a furious king. *Vilāsaśekhara* advice *Vetravatī* to forgive *Mādhavabhaṭṭa* even though he couldn't keep up the agreement which was offense against the law. These instances reveal about the character of a *viṭa*.

The *viṭas* possessed a high level of wisdom and understanding. Their ability to offer valuable counsel on topics like interpersonal relationships and the behavior to adopt in various situations reflects their intelligence and depth of knowledge. This suggests that the *viṭas* are not merely entertainers but also individuals with a keen awareness of human nature and societal dynamics, making them well-respected and admired figures within their society. A *viṭa* was not only capable of offering insightful advice but also engaged in societal critique, exposing social hypocrisies, and demonstrating a sense of social responsibility and compassion.

Societal hypocrisy is when a society claims to uphold certain principles and morals but is engaged in action that contradicts those values. Hypocrisy exists in different layers of a society, both at corporate and personal levels. It is important to have an individual social commitment towards its causes and consequences. The plays of Vijayanagara showcase a strong sense of responsibility towards putting a check on such societal double standards. The traditional, satirical, and social theatres of the present like *Nauṭanki and Bhavai* are the examples in which the societal hypocrisies are highlighted. Such attempts in fact awaken the people of society towards ethics and integrity.

Similar aspect of the societal criticism is showcased in the *Vasantatilakaṁ.* In the verse where *Śṛṅgāraśekhara* discerns about a *vipra* called *Vasantājī* and his wife, *Śṛṅgāraśekhara*'s sarcasm indicates to social hypocrisy related to traditional gender roles, societal expectations,

---

[1] The rasas, as defined in Nāṭyaśāstra, encompass eight distinct sentiments: *śṛṅgāra* (romantic), *hāsya* (comic), *karuṇā* (pathetic), *raudra* (furious), *vīra* (heroic), *bhībatsa* (odious), *adbhuta* (marvelous), and *bhayānaka* (terrifying).

strict moral and social standards, particularly for women, where women are expected to adhere to their husband's path as their ultimate duty.

Prahasana such as *Somavalli Yogānanda* written by *Aruṇagirinātha Ḍiṅḍima Bhaṭṭāraka* are an example of humor utilized to showcase such societal hypocrisy. In this play a mendicant is in love with a lady called *Somavallī* but doesn't know whether she would reciprocate his love. Then he has a line of visitors from different classes and occupations in society. A *bhrahmaṇa*, a merchant, a courtesan, a vulgarly mannered priest, and others who are all narrating the double standards. Meanwhile, having disguised themselves, both set off to meet the other and midway bump into each other. Clueless about each other's disguise, they enter a conversation which reveals their identity and eventually to be caught by the city guards. When they are taken and presented before the king, he suggests *Yogānanda* to give up his mendicancy and marry the lady and live the life of a householder. The *prahasana* has various twists in the story woven into the plot to show the brilliance of the writer who has observed the societal hypocrisy among all classes of society and captured the possibilities of humor to portray them effectively.

Interestingly, *bhāna* available of ancient times till fourteenth century are hardly about six in numbers, however the *bhāṇa* written between 14th and 16th century are over fifteen. As per Ramakrishnamacharyulu quoted earlier in the introduction section, the intention of *bhāṇa* is to establish social awareness through humor and it appears that these plays have been used as a platform to educate the society. Clearly there is a visible contribution of performing arts towards maintaining social balance. Thus, plays of the Vijayanagara era play a vital role in showing that the performing arts play a vital role in strengthening society by shedding light on various odds and challenges facing society and its norms. They help in seeing the problems and challenges society faces, as well as the way society functions. Since societal problems are ever relevant, through these plays, one can learn about the issues and social rules of that time, which in turn helps to understand present society better. If the scripts of other unpublished *bhāṇas* are procured and published, they would be very useful sources for the performing arts fraternity.

d. **Experimenting with theatre conventions:** As discussed already regarding the format of *prakaraṇa* as per *Nāṭyaśāstra* and other texts, they are primarily meant to explore and reflect societal themes. However, the *prakarana Mallikāmāruta* gives an impression of a slight deviation from the conventional norms of the genre. In this play, the playwright boldly experiments with the established format by portraying the hero *Māruta* as an ordinary man who, fights against all odds, and finally attains supernatural powers to rescue his beloved from a demon. This narrative deviation raises intriguing questions about the boundaries of societal norms and the power of love to transcend them. Such experiments hold significant research

potential, inviting a closer examination of the sociocultural context of the Vijayanagara era and the motivations behind such innovative narrative choices. In *prakaraṇa* literature, it is conventionally expected to feature a non-exalted hero. However, in the case of *'Mallikāmāruta*,' this traditional norm is subtly transcended. *Māruta* gains supernatural energies through *Mandākinī* to fight back the demon and save his lady. This way he is neither divinely born nor he is helpless and vulnerable. There is a silent notion that an ordinary human can achieve victory through virtuous qualities.

Such experimentation is seen in a few other dramas from the same era as *Unmattarāghava* which is a kind of *uparūpaka* called *prekṣaṇaka*. It is written a Vijayanagara king named *Virūpākṣa.* The play was presented during the *rathotsava* of *Tiruvannāmalai* (Upadhyay, 1991). Here the story takes a turn according to the author's imagination. In the play, when *Sītā* is abducted, *Rāma* loses his sanity and laments. *Lakṣmaṇa*, *Sugrīva* and *Hanumanta* go after *Sītā* and bring her back, instead of *Rāma*. In the entire plot *Rāma* is neither involved in *setu bandha*[1] nor fights with *Rāvaṇa.* It is others who do it for him.

Another play with the same name *Unmattarāghava* written by *Bhāsakara kavi* during same time also has a deviation in the plot. It is accounted that it was presented before *Jagadguru Vidyaraṇya* (Upadhyay, 1991, p. 368). It is a one act *prekṣaṇaka*. In this version *Sītā* goes missing in the forest when she is off to fetch flowers with her friend. However, due to *Dūrvāsamuni's* curse she turns into a deer. *Rāma* is in distress and pain in *Sītā*'s separation and that is when *Agastya muni* blesses and turns *Sītā* back to human form. Here also the entire narrative is imaginary, but it doesn't affect the main plot. It goes like an anecdote along with the main storyline.

A *vyāyoga* of Vijayanagara period called *Narakāsura Vijaya* written by *Dharmasūri* is said to have been first played in front of the *vidvadpariṣad* on the auspicious occasion of *Śarad Utsava* which means during the festival of *Deepavaḻi* (Upadhyay, 1991, p. 396). Through *Nāṭyaśāstra* it is known that *vyāyoga* is a one act play in which a battle or a combat is shown with a royal sage or a seer as its hero and not a divine personality. So, evaluating the plot and the format of *Narakāsura Vijaya*, *Ramjī Upadhyay* has mentioned that the playwright has deviated from the format of *vyāyoga* that has been followed in the realm of traditional Indian dramatic literature. He says *"kavi ko apni lekhanī par nāṭyocit niyantraṇ nahī thā. Ve apnī kavitālaharī me vyāyog ke bhāratīya vidhāno ko nimajjit kar dete hai aur pāṭoṅko varṇanātmak āvart me magn karne me saphaltā mānte hai"* (Upadhyay, 1991, p. 367).

[1] Construction of the bridge across the ocean to go to *Laṅka* as in the *Rāmāyaṇa* of *Vālmīkī*.

Bhāṇa is *bhāratī vṛtti pradhāna* which a play presented predominantly through the mode of dialogues. The essence of the play resides in its dialogues. In both the *bhāṇas* under study, genius of their playwright shines. Unlike *Mallikāmāruta*, which is ten acts long *prakaraṇa*, these plays encapsulate every dimension of beauty through *vācikā* or the dialogue. They paint vivid picture of their era within the canvas of *bhāṇa* keeping its structure intact. The dialogues of the *Viṭa* in both the *bhāṇas* are written in such a way that it weaves practical wisdom into the characters. The intelligence of the playwright is evident in their ability to weave such dialogues and actions. By imparting valuable advice on interpersonal interactions and the need for caution, the playwright not only entertains the audience but also imparts moral and social lessons, enriching the depth and meaning of the play. This showcases the playwright's skill in combining entertainment with insightful guidance.

However, *Mallikāmāruta* excels in its portrayal of social relationships. The friendship between *Māruta* and *Kalakaṇṭha* and the commitment that *Mandākinī* holds to unite the protagonists are remarkable. It is in this context that the writer transcends the frame of a *prakaraṇa* to try extraordinary possibilities to bring *Māruta* victorious and turns the play into a happy conclusion.

By pushing the boundaries, innovating, and exploring uncharted creative territories, artists and creators can pave the way for entirely new artistic forms and expressions to emerge. Experimentations are important for this reason. Over time, those experiments have the potential to give birth to a new genre of performing arts. As discussed earlier in this article, the fact that the Kuchipudi *kalāpam Parijātāpaharaṇa* can be traced back to Vijayanagara era indicates the willingness of the artists of those time, to explore and create new forms of performances. Nandi Thimmana's *Pārijātapaharaṇamu* being one of the pioneer literary works of same time further assures the innovation and exchange in the arts that was taking place. It suggests that artists and performers were dynamic and did experiments by exchanging ideas and approaches, which contributed to the development of unique art forms and styles. Even the 'styles' referred to in present-day classical dances are mostly those which often originated as the creative works and experiments of some veteran artists from the past and withstood the test of time, eventually emerging as distinct genres.

Thus, through all such experimentations, the plays of the Vijayanagara *Karṇāṭa* era shed light on the intricate interplay between tradition and innovation that were observed in theatricals of that time.

Conclusion

The playwrights of Vijayanagara time have treated their plays like a vast canvas to portray their rich culture. Social themes portrayed in the plays of the Vijayanagara *Karṇāṭa* era, shed light on the multifaceted nature of this culturally significant period in South Indian history. They offer a panoramic view of society's dynamics, intricacies, and its evolving nature during that era. The plays not only serve as a mirror reflecting the cultural ethos of Vijayanagara but also serve as a valuable historical record of the strong position of women in the society, and the sense of social responsibility held by the individuals to mold the society as per the values and ethics.

In the plays it is noticeable that the characters project human values, with embedded cultural essence. For instance, the usage of language in *Mallikāmāruta* is both Prakrit and Sanskrit appropriate to the characters. In the two *bhāṇas,* both *viṭa* and *veśyā* characters are extraordinary persons in terms of knowledge and wisdom. They have traversed a life journey parallel to that of an aristocrat in a society. Their sensibility towards society and their depth of knowledge is not only limited to amour, music, and dance; but also extends into understanding public and legal affairs. It shows that they were on par with any other profession of their times. A strong interaction between the theatre and society is observed. The innovative approaches to theatre conventions in these plays demonstrate the enduring significance of artistic expression as a reflection of society's collective identity. Further, these dramatic works stand as experimental arenas where theatre conventions were pushed, reshaped, and redefined. These exhibit the transformative power of the performing arts to inform, inspire, and challenge the norms and conventions of society throughout the ages.

The study has attempted to compile a valuable resource that can be utilized for the purposes of historical reconstruction and reinterpretation, shedding light on the societal values of the Vijayanagara *Karṇāṭa* era through the lens of dramatic literature. Some of the plays that are unpublished and still preserved as manuscripts need attention and immediate publication so that they are accessible by the scholarly people thus helping in reconstruction of a forgotten genre of theatre. The study overall helps in enriching the appreciation of South India's theatrical heritage.

Bibliography

Anantharaman, V. (Ed.). (2006). *Mallikamarutham.* Thanjavur: Sarasvati Mahal Library.

Ayyangar, S. K. (1919). *Sources of Vijayanagara History.* Madras: University of Madras.

Ganesh, S. D. (2017). *Alamkaarashaastra.* Bengaluru: Bhavan's Gandhi Centre of Science and Human Values.

Gangopadhyay, M. I. (2020, January). LANGUAGE AND LITERATURE IN INDIAN CLASSICAL DANCE. *GAP BODHI TARU A GLOBAL JOURNAL OF HUMANITIES, 3*(1), 17-25. Retrieved 10 06, 2023, from https://www.gapbodhitaru.org/res/articles/(17-25)%20LANGUAGE%20AND%20LITERATURE%20IN%20INDIAN%20CLASSICAL%20DANCE.pdf

Ghosh, M. (2016). *Nāṭyaśāstram* (Vol. 1). Varanasi: Chowkhamba Surabharati Prakashan.

Kothari, S. (n.d.). *The tradition of Kuchipudi Dance-dramas.* Retrieved 9 27, 2023, from Sahapedia: https://www.sahapedia.org/sites/default/files/2019-03/The%20Tradition%20of%20Kuchipudi%20Dance-dramas%20-%20Sunil%20Kothari.pdf

R, H. (2016). Role of Women in Vijayanagaraa Kingdom, Karnataka, India. *The International Journal Of Humanities & Social Studies (ISSN 2321 - 9203), 4*(11), 99-102. Retrieved 10 2, 2023, from https://internationaljournalcorner.com/index.php/theijhss/article/view/127126/87992

Raghavan, V. (1966). *The Social Play in Sanskrit.* Bengaluru: Indian Institute of World Culture.

Raghavan, V. (2004). *Splendours of Indian Dance.* Chennai: Dr V Raghavan Centre For Performing Arts (Regd.).

Ramakrishnamacharyulu, K. V. (2010). *Bhāṇavāṅmayacaritam.* Hyderabad: Sanskrit Academy.

Ramaraju, B. (1969). *Jāmbavatī Pariṇayam by Krishnadevarāya.* Hydrabad: Andhra Pradesh Sahitya Akademi.

Saletore, B. A. (1934). *Social and Political life in the Vijayanagara Empire (Volume 2).* Madras: B G Paul & Co Publishers.

Sarup, L. (Ed.). (n.d.). *Queen Tirumalamba's Varadambikapariṇayacampu.* Labore: Motilal Banarsidas.

Sewell, R. (2011). *A forgotten empire (Vijayanagara).* New Delhi: Asian Education Services.

Sharma, D. (1868). *Vasantatilakabhānaḥ Mahamahopādhyāya Varadācāryakṛtaḥ.* Kalikātayām: Samvād Jñānratnākar Press.

Sharma, S. (2005). *Śṛṅgārabhūṣaṇaṁ.* Varanasi: Sharada Sanskrit Sansthan.

University of Mysore Encyclopedia. (2017, September 11). Retrieved 9 27, 2023, from kn.wikisource.org: https://kn.wikisource.org/wiki/%E0%B2%AE%E0%B3%88%E0%B2%B8%E0%B3%82%E0%B2%B0%E0%B3%81_%E0%B2%B5%E0%B2%BF%E0%B2%B6%E0%B3%8D%E0%B2%B5%E0%B2%B5%E0%B2%BF%E0%B2%A6%E0%B3%8D%E0%B2%AF%E0%B2%BE%E0%B2%A8%E0%B2%BF%E0%B2%B2%E0%B2%AF_%E0%B2%B5%E0%B2%BF%E0%B2%B6%E0%B3

Unni, N. (2014). *Nāṭyaśāstra* (Vol. 3). New Delhi: NBBC Publishers & Distributers (P) Ltd.

Upadhyay, R. (1991). *Madhyakālīn Samskṛt Nāṭak.* Varanasi: Chowkhamba Samskṛt Pratishthan.

Vokkarane, S. (2020, 5 29). *Kuchipudi Kalapams: Origin and Comparison*. Retrieved 10 06, 2023, from Sahapedia: https://www.sahapedia.org/kuchipudi-kalapams-origin-and-comparison

Acknowledgement

In the pursuit of knowledge and advancement in understanding no work is purely solitary. It is with heartfelt gratitude that I acknowledge the invaluable contributions and support from various individuals and organizations throughout the course of this research.

I extend my heartfelt gratitude to Dr. Manorma B. N, the principal of Noopurabhramari IKS Centre, Bengaluru, for giving me the opportunity to pursue this internship and for her constant mentoring, which brought out the best in me and played a pivotal role in shaping the outcome of this research.

Shatavadhani Dr R. Ganesh deserves my profound thanks for providing me with invaluable information regarding the dramas of the Vijayanagara Karnāṭa period that has enriched this research significantly.

I want to express my sincere thanks to Sri Vivek Shridhara, Smt. Pratibha Sathyanarayana, and Sri Arjun Bharadwaj, for helping me in translating Sanskrit texts, which greatly enhanced the depth and authenticity of my research. I am grateful to the Sanskrit Academy, Telangana, the Oriental Research Institute, Mysore, the Mythic Society, Bengaluru, and the Indian Institute of World Culture, Bengaluru, for their support in providing rare book references, which were crucial to this research.

I sincerely appreciate the support of Dr. Dwaritha Viswanatha, Dr. Shalini Vittal, and Smt. Rohini A R throughout the internship program. I would like to thank all my dear fellow

colleagues who embarked on this internship program with me. Our shared experiences and collaborative learning have been invaluable. This journey has been a herculean one, and I am grateful for the knowledge we've gained together.

About the Author

Smt. NAGARANJITHA S.

Smt. Nagaranjitha S., has been a *Śāstra Ranga* intern at Noopurabhramari IKS Centre. She is

a Bharatanatyam dancer, disciple of Guru Smt. Sheela Chandrashekhar. She holds a UGC-NET JRF qualification and is currently pursuing her PhD at Banaras Hindu University, Varanasi. She has completed her Masters in Performing Arts and earned a gold medal in MPhil in Performing Arts from JAIN University, Bengaluru.

Furthermore, she is passionate about research in dance and is proficient in reading various ancient scripts. She also holds a PG Diploma in Palaeography and Manuscriptology from IGNCA. Nagaranjitha has published research papers in UGC CARE-listed and peer-reviewed journals. She has also presented papers at national-level symposiums. Having worked as a Software Engineer earlier in her career, she has also worked as a Bharatanatyam teacher in an international school.

She has performed at various platforms including G20 Youth summit 2023, Sanskar Bharati, Subah e Banaras, Ganga Pushkar Samaroh, Kashi Tamil Sangamam, Mysuru Dasara, Doordarshan Chandana channel programs and many others.

Architecture and Sculptures Bridging Artistical and Cultural Relation – A study on Southern Tamil Nadu Temples (1529 to 1736CE period)

- **Smt. A R Rohini,** Bengaluru

Abstract

The architecture and gallery of fascinating life-size sculptures in the temples of Tamil Nadu adds to the uniqueness of ancient sculptures and is the intriguing topic of the present study and investigation. The *Āhārya*, or ornamentation of these elaborate stone sculptures, refers to a rich tradition in dance and/or theatre, which will be examined. In the current study, an attempt is also made to trace the cultural influence on these sculptures.

Keywords: Architecture, *Pancasabhā*, *Kuravanji, Dīpalakṣmī,* Indian Temples, Kerala sculptures, Sculptures, Tamil Nadu Temples, Art, Performing arts

Need of the study

The richness of detail in the architectural style, ornamentation and characters portrayed in the larger-than-life sculptures, which are linked to theatre traditions, remain largely unrevealed and very little research has been conducted on its relevance in these temples. Thus, the current study is necessary.

Objectives:

- To study the uniqueness of wooden architecture and to trace the evidence of the cultural influence in the structure.
- To study the attributes of gigantic sculptures and to understand the significance and symbolism of the larger-than-life sculptures placed in these temples.

Methodology:

In this work, historical and exploratory research methods were predominantly used. It explores a thorough investigation of temple sculpture and its significance, in addition to a study of its architectural influences through historical sources.

Field visits to Tamil Nadu's temples were undertaken as part of Noopura Bhramari, IKS Center's '*Nṛtyaśilpa Yātre* - phase 2', which has impacted this study, documentation and interpretation of sculptures. At least thirty-five temples in Tamil Nadu were visited[1]; yet only the following ones were selected because of their distinctive architectural styles and massive sculptures, which made them interesting research areas of study:

1. Thiruvanaikovil Jambukeswarar Temple
2. Tirunelveli Nellaiappar Temple
3. Krishnapuram Sri Venkatachalapathy Temple
4. Srivilliputhur Nachiyar (Andal) Temple
5. Kanyakumari Bhagavathi Amman Temple
6. Suchindram Sthanumalayan Temple and
7. Madurai Meenakshi Temple

(Despite obtaining a letter from the IKS division in Delhi, permission to photograph the architecture and sculptures in the Suchindram Sthanumalayan Temple and Madurai Meenakshi Temples was not granted. Thus, only analysis is provided.)

Introduction

Introduction

Tracing the history of sculptures from ancient times, one can find that sculptures can act as a good basis for recreating and understanding our past. Kings of southern India have constructed magnificent temples, along with innovations in architecture and sculpture, as a means of acquiring legitimacy and popularity. The Colas, Pandyas, Ceras and Vijayanagara *Karṇāṭa*

---

[1] Read the methodology of *Vasantotsava* research article authored by Rohini A R, in this same book.

Kings who ruled southern India were passionate builders of temples. The Temple architecture flourished on a grand scale during these dynasties. Each dynasty's temple construction demonstrated a distinct and evolving architectural style. These kings saw the temples as both centres of economic activity and places of worship for their kingdoms. Tamil Nadu temples reflect not only the people's social lives, lifestyles, customs and traditions but also their essence as magnificent works of art.

The Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty who rose to prominence in 1336 and ruled until 1646 built several temple complexes. There were several significant changes in temple building throughout this period, including the addition of new buildings and structural alterations and additions. The new developments of this period included tall *Rāyagopuram-s*, *Kalyāna Manṭapa-s* with intricately carved pillars, *Vasanta Manṭapa-s* and a distinctive style in the sculptures of deities, men, women, animals, *Yāḷi-s and* social life depicting sculptures[1]; embellishing various areas of the temple. The Madurai Nayaks reigned as the representative of their overlords, the Vijayanagara *Karṇāṭa* Kings, from 1529 to 1736. These Nayaks were renowned for their contributions to the arts and culture, for restoring temples that the Delhi Sultans had destroyed and for establishing a distinctive architectural style. The focus of the current study is some of Tamil Nadu temples' outstanding examples of distinctive architecture with massive sculptures of magnificent proportions constructed in the era of the Nayaks of Madurai. The following sections discuss the temple architectural style's numerous facets.

Architecture

Tamra Sabhā & Citra Sabhā

It is generally believed that five important places - *Pancha Sabhā-s*, where Lord Nataraja danced are Sri Vadaranyeswarar Temple of Thiruvalangadu, Tillai Nataraja Temple of Chidambaram, Meenakshi Sundareswarar Temple of Madurai, Nellaiappar Temple of Tirunelveli and Kutralanathar Temple of Courtallam. They are also called as *Ratna Sabhā, Kanaka Sabhā, Rajata Sabhā, Tāmra Sabhā,* and *Citra Sabhā* respectively. It's also noteworthy to observe what Rajarajan says about the dancing halls in connection with these *Sabhā-s*. He mentions that these five places might have been considered Lord Nataraja's dancing place, but there isn't a clear indication in literature or epigraphy to support the idea that they are *Pañcanṛtyasabhā* in the literal sense, given that several other *sthalā-s* were also thought to be

[1] The study on the sculptures of the same era has been exhaustively dealt in the Noopura Bhramari IKS Centre's *Nṛtya śilpa yātra* series 2 -publication *Ṣilpa śodha Sangraha.*

the Lord's dancing venues. It may therefore have been a later tradition, originating in the Vijayanagara Nayaka period, when a separate *Sabhā* for the Lord of Dance, Nataraja, was constructed in the Śiva temple complex, leading to the cult's rise to prominence (Rajarajan, 2014, p.209).

The *Tāmra Sabhā* at Tirunelveli (Fig.1 & 2) is situated in the inner precincts or *prākāra* of the Nellaiappar Temple. The idols of Goddess Shivakamasundari and Lord Nataraja are brought here for elaborate ceremonies on the festival of *Ārudhra darśanam* or *Tiruvādirai* (on the full moon night of *Mārgaḻi (Danurmāsa*) December – January months. This festival is celebrated in both Kerala and Tamil Nadu. The *Sabhā* built from wood is adorned with elaborate carvings of characters from epics and puranic stories on its beams. The major display includes representations of *Daśāvatāra* - ten incarnations of Lord Vishnu, stories from Ramayana and Krishna *avatāra* and *Āḻvārs*. There are carvings of mortal, semi-divine and divine beings on the brackets and copper sheets are used to roof the structure.

Another *Sabhā* with comparable features is *Citra Sabhā* in Kutralam (Fig.3 & 4); however, paintings are displayed there rather than sculptures.

Fig. 1 & 2: *Tāmra Sabhā,* Nellaiappar temple, Tirunelveli

Fig. 3 & 4: *Citra Sabhā,* Kutralam.

These two temples' distinctive architectural features are strikingly comparable to Keralan temples' *Śrī Kovil*[1], which has a rectangular shape. *Śrī Kovil* is the core of a Kerala temple, which has a sloping roof and a distinctive style characterized by the use of wood in the form of panels, brackets, massive beams, rafters, pillars, ceilings, and brackets.

Nellaiappar temple and Andal temple

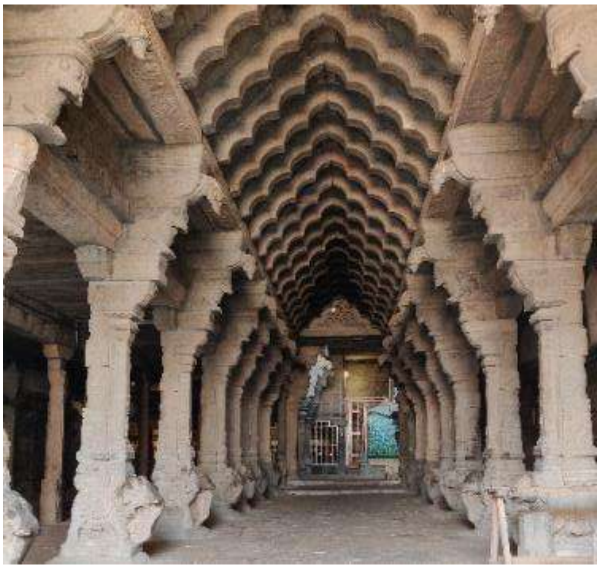


Fig 5: Nellaiappar temple, Tirunelveli

The ceiling of the entrance *manṭapa* of the Nellaiappar temple in Tirunelveli has beautiful wooden carvings. The engineering, architecture and ornamental arts have come together to create the temple ceilings. The brackets, rafters and beams of the ceiling are heavily decorated with a variety of wooden sculptures and designs, making for a truly remarkable sight. There are four layers on each side of the brackets, each containing rows of sculptures or other embellishments. Here is a vast

[1] The architectural style of *Śrī Kovil* involves wooden roofs that are steep and pointed, and covered with copper plates that extend beyond the walls. The shrine's exterior walls feature low relief work with lime mortar and plaster, murals in soft, subdued colors are painted on the walls while the plaster was still wet, as well as sculpted timber elements such as rafter ends, brackets, columns, door frames, and wall plates - adds to the distinctive qualities of Kerala temples (Ambili S, 2023, p.267).

display of hundreds of artistically carved wooden sculptures featuring, among other things, puranic stories of gods, images of hunters, dancers, musicians, warriors, men on horses and erotic sculptures (Fig. 6 & 7).

Fig 6: Nellaiappar temple, Tirunelveli

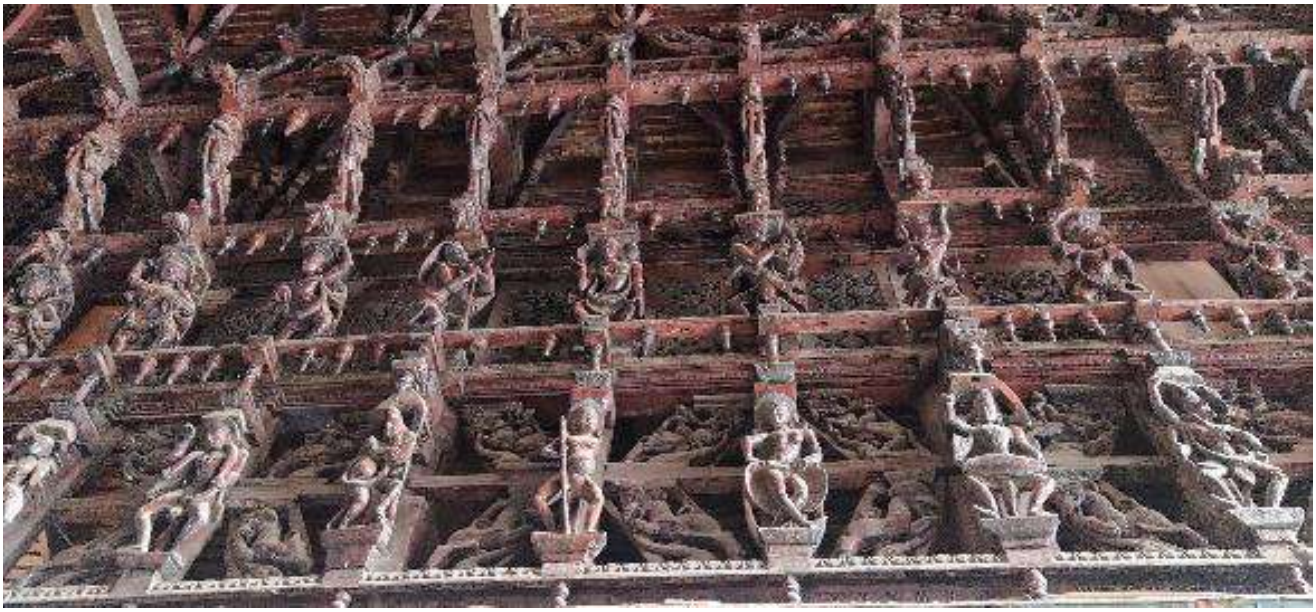


Fig.7: Nellaiappar temple entrance, Tirunelveli

Another temple that takes pride in its wooden architectural style construction is the Srivilliputhur Andal temple complex. The sculptures from the Nayaka period temple car were dismantled and reassembled in the Vatapathrasayi temple's *Agramanṭapa* in the Andal temple complex (Fig.8).

Fig 8: Vatapathrasayi temple's *Agramanṭapa*, Srivilliputhur

The Nayak Genealogy in Portrait Sculptures with Regional Influence in Sculpting

Royal personage in traditional Kerala attire

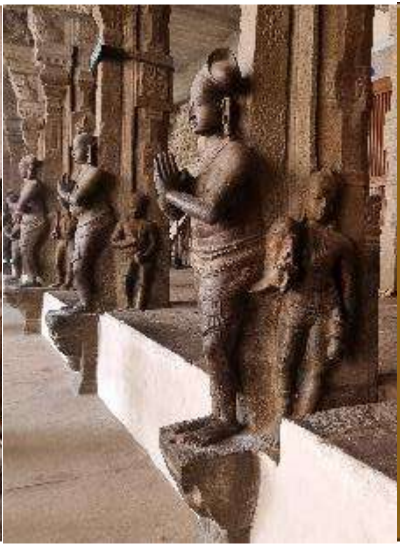
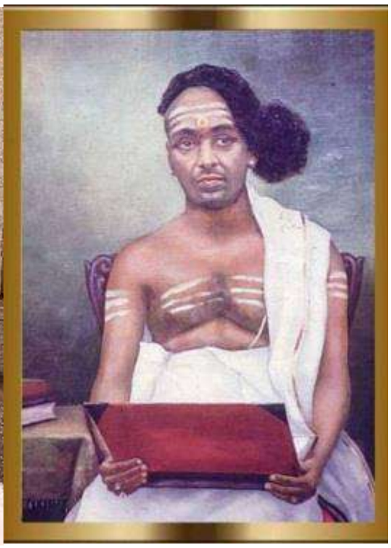



Fig. 9, 10, 11: Nellaiappar temple, Tirunelveli **Fig.12: *Kunhikuttam Thampuran*[1]**

[1](Hari & Hari, 2019)

The Nayaka period is distinguished by the life-sized royal portraits with great detail of dress and ornament that can be found in numerous south Indian temples from the latter 16th and 17th centuries. This phenomenon is linked to the evolving nature of royalty in Tamil Nadu throughout that era (Branfoot, 2002, p.242). The portrait sculptures of a group of ten men resembling royal personage from the 17th CE representing a genealogy with one or more attendants wearing their hair in the traditional side-knot fashion peculiar to Kerala, line the corridor of the Nellaiappar temple that leads to the southern entrance of the adjacent Kantimati Amman temple. The identity of these individuals is not supported by any concrete evidence. The sheer number of members does, however, allow for a comparison to a comparable ten-member Madurai Nayaka group in the *Pudu manṭapā* of Madurai Meenakshi Temple (Branfoot, 2012, p. 365) which includes – 1. Viswanatha Nayaka, 2. Kumara Krishnappa Nayaka, 3. Veerappa Nayaka, 4. Krishnappa Nayaka, 5. Lingama Nayaka, 6. Krishnappa Nayaka II, 7. Kasturi Rangappa Nayaka, 8. Muthu Krishnappa Nayaka, 9. Muthu Veerappa Nayaka, 10. Tirumala Nayaka (Krishnan, 2019, p.94, 95).

These sculptures are also found on the walls or columns of temples, usually in *Anjali mudra* / *Namāskara*, which shows devotion and salutation to the divine. These features can be attributed to Kerala's influence during the 16th and 17th centuries when three significant dynasties of rulers ruled Kerala - the Rajas of Venad in the south, the Zamorins of Calicut in the north and the Rajas of Cochin in the center. During this time, the Nayakas of Madurai, who ruled over the surrounding regions of Tamil Nadu received tribute from the Venad rulers. The Kalkulam branch of the Venad ruling family was the most significant one which was centered near Kanyakumari. There were times when the Madurai Nayakas ruled over portions of Venad. On the contrary, the Venad leaders' ventures into Tamil territory served to temporarily extend Kerala's influence (Verghese, 2006, p.137).

Additionally, in an attempt to "divinize" the king, these portraits were even dedicated as objects of worship during the Cola period. These sculptures had political significance during the Nayakas Period. Often sculpted alongside the royal family, these life-size and strategically positioned figures are an unusual artistic portrayal that tends to convey to onlookers the stability and vast continuity of the kingdom (Lorenzetti, 2021, p. 226)[1].

---

[1] Traditionally, *Namboothiris* kept a tuft or lock of hair (called *Kuduma* in Malayalam and *Ṣikha* in Sanskrit) on their head. A four "Viral" or finger-sized (about 6.5 cm) circular tuft on top of the head, along with a four-finger gap above the forehead's hair line and if that region is bald, it may develop on the left or right side, or anywhere that is feasible was thought to be characteristic of *Namboothiris Kuduma*. (*"Sikha" or "Kuduma,"* n.d.)

Dīpalakṣmī **sculptures**

Dípalakšmí refers to the sculptures depicting female lamp bearers. The unique style of *Dīpalakṣmī* sculpture's innovation can be dated to the period when the Venad kings' declared independence from the Madurai Nayakas and conquered a vast region that stretched from Kanyakumari to the boundaries of Cochin (12th century -1729). These female lamp bearers were seen prominently in Kerala temple architecture, affixed to each pillar in the construction of temples and palaces when Travancore became a regional power (1729 - 1949) (Verghese, 2005, p.142).

On the occasions of *utsavā*-s and various rituals and ceremonies that were performed at dusk and night, the *Dīpalakṣmī*-s[1] held the lamps to illuminate the area around the *pradakṣiṇapatha* (a pathway that is designed to facilitate circumambulation inside a temple). As a sign of auspiciousness, oil lamps are still used extensively in Kerala as part of celebrations and ceremonies.

Fig. 13: Bhagavati Amman temple, Kanyakumari **Fig. 14*:* Nellaiappar temple, Tirunelveli**

[1] Jagadish Chandra Bose had a bas-relief of a 'Woman Carrying Light to the Temple'. About her, Bose wrote, 'Without her, no light can be kindled in the sanctuary. She is the true light-bearer and no plaything of man.' It is fascinating to think that perhaps the sculptor too wanted to convey that message – that the woman, despite all categorization we attempt at her, in all her infinite variety and variations, is essentially the bearer of light."(Neelakandan, 2017)

Fig.15: Padmanabhapuram palace[1] **Fig.16: Adhisaya Vinayakar temple – Keralapuram**[2]

The sculptures of *Dīpalakṣmī*-s can be found on two rows of columns on the broad corridors of *manṭapa-s* facing inwards in the Suchindram[3] and Kanyakumari temple (Fig.13), although the clothing and hairstyles of the pillars differ from one another. Similar sculptures are seen in the Nellaiappar temple of Tirunelveli (Fig.14). For ease of comparison, images of the *Dīpalakṣmī* sculptures at Kerala temples are provided (Fig 15 and 16).

Gigantic Sculptures

Many of the Southern Tamil Nadu temple's *manṭapā-s* of Nayak Era are embellished with amazing lifelike sculptures (Fig.17 to 45 & 50 to 55) that have been expertly sculpted with minute detailing. The magnificent statues in the Meenakshi temple's corridor in Madurai, Suchindram Sthanumalayan temple, Nellaiappar temple Tirunelveli, Venkatachalapati temple Krishnapuram and Andal temple Srivilliputhur are astounding in their design.

The pillars feature Manmatha, the charming God adorned with flowers and decorations and carrying a sugarcane bow alongside Rati, his companion, the narrative of Bhima's encounter with Purushamriga, fine sculptures of Arjuna, Karṇa and Dronacarya, large sculptures of

---

[1] (*Apsara, Stone Sculpture, Padmanabhapuram Palace, Early 17th Century, Kerala. | Statue, Stone Sculpture, Buddha Statue*, n.d.)

[2] (Moksha, 2018)

[3] While referring to the sculptures of Suchindram temple Stella Kramrich's Dravida and Kerala: In the Art of Travancore, provides literary evidence by stating that the 16th century temple town of Suchindram is accomplished in architectural form, followed by Dravidian style and Keralan by application (Kramrisch,1961, p.29). However, it appears that this also holds true about the temples of most of southern Tamil Nadu.

warriors, etc. These characters are muscular, tall and well-built and are seen as standard iconic sculptures across the temples of southern Tamil Nadu. All these sculptures come to life due to their exceptional craftsmanship. Similar sculptures can be found in Suchindram Sthanumalayan and Madurai Meenakshi temples also.

Fig. 17, 18, 19 & 20: Karna- Arjuna, A warrior, A hunter Sculptures in Nellaiappar temple, Tirunelveli

Fig. 21, 22 & 23: A dancer flanked by musicians on either side of the composite Column, Nellaiappar temple, Tirunelveli

Fig. 24, 25, 26, 27, 28 & 29 : Dwārapālaka, Hari Dāsa/Saint, A dramatic queen, A parrot lady, A warrior, & A woman sculptures in Sri Venkatachalapati temple, Krishnapuram

As part of the Vijayanagara tradition, the figural composite column started to appear regularly in large temples constructed in the early 16th century. However, as several dated examples in southern Tamil Nadu show, Tamil Nadu produced the greatest quantity, highest quality, and broadest variety of figural composite columns starting about 1560 (Branfoot, 2002, p. 244).

A comparable sculptural design may be observed up to central Tamil Nadu. Below are pictures of the figural composite columns from the Jambukeshwarar temple in central Tamil Nadu.

Fig. 30, 31, 32, 33, 34 & 35 : Bhima, Puruşamŗga, A dancer, Latā Sundari, Lord Rama and A warrior sculptures in Jambukeswarar temple, Thiruvanaikovil

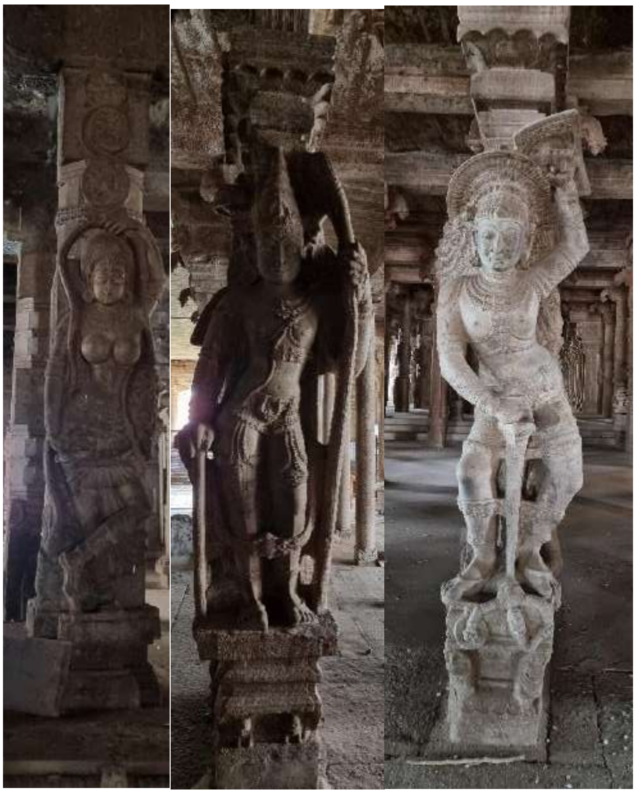


Fig. 36, 37, 38 & 39 : Rati-Manmatha, Drona & Women Sculptures in Andal temple, Srivilliputhur

Manmatha and Rati (Fig. 36 & 37) are connected to the springtime celebration of Vasantotsava[1]. During the Nayak's time, Vasanta festival celebrations grew increasingly widespread. Structures known as *Vasanta manṭapā*-s in several temples arise prominently for the celebration of this festival.

Fig 40: Rani Candramati with her Child

According to a few sources, the sculpture in Fig. 40 depicts Queen Candramati, wife of Raja Harishchandra holding her child, from the popular theatre adaptation of Harishchandra's story which was very popular in the olden days and was enacted in the villages of Tamil Nadu during festivals (Vedachalam & Sethuraman, 2019, p.130). More research on this is suggested.

In Fig. 17, Karna is seen holding a bow in his left hand and a snake, which is seen with its raised hood, in his right. Karna's identification is based solely on this characteristic, as he is the only epic hero known to have used a *Nāgāstra* (serpent arrow) as his weapon. After seeing Arjuna's skill

[1] Refer to the author's research paper 'Vasantotsava' in this book for a detailed study.

in the battle, the enraged Karna took his *Nāgāstra*, which contained the serpent Asvasena. When Arjuna set fire to the Khandava jungle, it was the same snake that had escaped. The snake desired retribution against Arjuna (Raman, 2020, 322). Arjuna (Fig. 18) depicted in the column adjacent to Karna's provides evidence for the Mahabharata's narrative of the Kurukshetra Battle between Karna and Arjuna (Pillay, 1953, p. 369, 370). It also symbolises the popular theatre plays enacted during those days.

Fig. 41: Alli & Arjuna

Fig. 42: Lakshmana grasping the tuft of Shurpanakha (Nellaiappar temple, Tirunelveli)

The sculptures in these temples also depict stories from regional literature from this era. For instance, the story from the 12th century Aranya Khanda of the Kambar's Ramayana or *Irāmāvatāram*, where Lakshmana severs Shurpanakha's ears, nose, and breasts while grasping her by her tuft, can be seen in a sculptural display (Mudaliyar, 1970, p.126). Alli Arasani Malai, another tale of the Queen Alli of Madurai from Pughazhendi Pulavar's (16th century) narrative, is likewise shown in sculpture. In this, the Mahabharata's main protagonist, Arjuna and Alli's marriage provides the basis of this regional version of a larger story. In the Tamil region, the story of Alii is very popular and is frequently told, sung as a ballad, or played on stage. The Alli's story contains the gypsy, or Kuratti, who is an essential element of the Kurunji Tinai, the hilly area in the ancient text Tolkappiyam. In Alli Arasani Malai, Krishna makes an appearance as a gypsy singing about the Tamil nation's fertility and suggests a charm to Arjuna to win Alii's love (Ramaswamy, 2002, p.72).

Fig. 43, 44 & 45: Bhima and Puruşamṛga sculptures in Nellaiappar temple, Tirunelveli

The story of Bhima and Purushamriga[1] is another narrative that is portrayed in the reliefs. While Puruşamṛga is carved on pillars in the manner of worshiping by waving an arati and ringing a bell in common, the temples in Tamil Nadu have sculptures with figurines depicting Bhima and Puruşamrga chasing each other wielding their maces or gadās. They appear very frequently in temples across Karnataka, Andhra and Tamil Nadu. The story is adapted from the magnum opus the *Karnāṭa Bhārata Kathāmanjari*, also known as *Gadugina Bhārata* and *Kumaravyasa Bhārata* (the Mahabharata of Karnataka) by the early 15th century poet Kumara Vyasa. These tales take on great significance because they serve as the basis for a number of dramas performed during the annual temple festivals as well as themes that worked incredibly well with the pillar structure, which are further reinforced by the decorative details carved into the sculptures.

[1] Refer Narrative Reliefs of Bhima and Purushamriga at Vijayangara by Anila Verghese

These characters are muscular, tall and well-built and are seen as standard iconic sculptures across the temples of southern Tamil Nadu. All these sculptures come to life due to their exceptional craftsmanship. The sculptures listed above are a few of the typical masterpieces that are present in the Meenakshi temple also. A selection of Tiruvilayadalpuranam stories, Shiva's various forms, deities, stories of Kannappar, Uttara and Arjuna (as Brihannala), Veerabhadra and Daksha, Vali and Sugriva, Pandavas, etc. are also portrayed in the sculptures in the Meenakshi temple in Madurai.

A striking feature in these sculptures is the headgear and ornamentation which is distinct and yet it is identifiable, particularly in the form of crowns from dance theatre form and reminds us of the highly stylized traditional dance theatre and ritual art forms like Therukoothu of Tamil Nadu, Theyyam- Tullal- Kathakali of Kerala and Yakshagana of coastal Karnataka. For ease of reference, pictures of costumes of these art forms are provided below.

Fig.46: Therukoothu[1]

Fig.47: Yakshagana[2]

[1] (*Therukoothu*, n.d.)
[2] ("Yakshagana | Udupi | Shimoga," n.d.)

Fig.48: Kathakali headgear[1]

Fig. 49: Ottan Tullal headgear[2]

In these art forms, the character's *Āhārya* (costumes and ornamentation) is intended to symbolize the role. These costumes emphasize the traits that these characters possess, which is why no two characters are comparable in terms of attire or codification. Various forms of ritual worship[3] are also distinguished by heavily embellished headdresses and makeup. It also appears that there was a custom in which specific dance theatre groups were affiliated with the temples.

Kurati & Kuravan sculptures

The large statues of *Kuravan* and *Kurati* (Fig. 50 to 54) are amongst the gallery of huge sculptures displayed at the temples of Nellaippar, Sri Venkatachalapathy and Jambukeswarar. The following characteristics which are common in *Kurati* and *Kuravan* sculptures are observed: *Kurati* is depicted with a variety of ornamentation, her hair secured in a side bun and occasionally at the crown of her head. There are numerous variations among the *Kurati* sculptures where she is seen grasping a basket, holding a bowl, carrying a baby on her shoulder, having a second child beside her on her right or sometimes carrying a prince. *Kuravan*, dressed in gypsy clothes, has a moustache and an inclined upper torso. He usually holds a stick in one

---

[1] (*KATHAKALI THE KERALA DANCE ART - ASP ARTS*, n.d.)
[2] (*Sarath Raj on Pexels*, n.d.)
[3] Ritual worship of *bhūtas* and *daivas* are indegenious practices of coastal districts of Dakshina Kannada, Udupi, Kasargod, Kerala etc.

hand and a piece of fabric in the other. In some of the sculptures, *Kuravan* is depicted carrying a Princess.

Fig. 50 & 51: *Kurati and Kuravan* carrying prince and princess, Sri Venkatachalapathy Temple, Krishnapuram

The Indigenous *Kuravars*, *Kurattiyars* and *Vettuvars* were the main occupants of the *Kurinji Thinai*[1], and their main means of subsistence were hunting and gathering food (Britto, 2017,

[1] Tamil region was divided into five distinct landscapes known as the "*thinai*-s" during the Sangam Era based on its topographical setup: *Kurinji* - mountainous regions and their adjoining lands that contain "forested terrain with verdant slopes, flowers, birds, bees and wildlife, *Mullai* - forests with beautiful pastures, *Marutham* - agricultural

pg. 707). Additionally, the community also engaged in fortune-telling and the use of locally grown herbs to treat medical conditions. The phrase "*Kuravanji*" may have originated from the Tamil terms "*kuram*," which means fortune telling, and "*vanji*," which means lady (Manthena, 2018). The themes relating to the large statues of a *Kuravan* abducting a princess and a *Kuratti* fleeing with a prince (Fig. 50 & 51) in Krishnapuram temple are absent from later literary depictions of these people in the *Kuravanci* dance-drama; instead, additional elements on the figural composite columns imply that these are local versions of the story (Branfoot, 2002).

These further indicate that these temples had a theatre heritage within them. *Kurati* and *Kurava* form part of the Tamil theatre genre *Kuravanji Nāṭakam* which was popular from the 16th Century through the early 19th Century.

The fundamental plot of *Kuravanji Nātakam*, a dance drama, centers around *Kurati*'s fortune-telling. When the heroine sees a deity or King going in procession, she falls in love. She is surrounded by several female attendants or *sakhi-s*, to whom she confesses her love. However, a deep love for the lord has surfaced in her heart and despises the god of love, Manmatha. Further, to comfort their mistress, they summon a gypsy fortune-teller (*Kurati*), who foretells the heroine's eventual union with her lord. The heroine showers the *Kurati* with valuable jewelry as a reward.

Fig 52 & 53: *Kurati & Kuravan,* Nellaiappar temple, Tirunelveli

---

lands and their adjoining areas, *Neithal* - seashore and the regions associated with the sea, and *Palai* - wasteland and its adjoining areas.

Fig. 54: *Kurati* holding a basket, Jambukeswarar temple, Thiruvanaikovil

The emphasis in *Kuravanji Nātakam-s* was on deity worship, which suited the compositions for performance in temples. They were featured in temple celebrations and performed by the *Devadāsi-s*, the temple dancers. These dance dramas took place in the courtyards of the temples (Ranganathan, 1970, p.111). They rose to popularity in the late seventeenth and early 18th century in the literary forms. Most of these sculptures are from southern Tamil Nadu, which was dominated by the *palaiyyakārars* or poligars, who were the main benefactors of the *Kuravanji* and other significant eighteenth-century literary styles. The *palaiyyakārars* were the local rulers and landlords in the southern areas (Branfoot, 2002, p.239). The fact that *Kurati* and *Kuravan*'s sculptures can be found in temples before the literary genre became well-known suggests that these living traditions formed an integral part of the cultural programs presented during temple festivals and were the precursors to the literary genre that emerged later during Maratha Period.

Kudandai Papanasa Mudalaiyar wrote *Kumbesar Kuravanji* in the 18th century. The gypsy woman in this *Kuravanji* is described as possessing such exceptional abilities that she was able to read the palms of the Mahabharata characters. Given the sculpting of images depicting characters from the Mahabharata, such as Bhima, Arjuna, Karna, and Dronacharya depicted in sequential order, it is evident that the oral tradition of *Kuravanji* dance theatre existed during Vijayanagara Nayaka times.

Conclusion

The temples that the erstwhile rulers of Tamil Nadu constructed are a testament to their rich cultural heritage. The temples here are a harmonic blend of masonry, woodwork, stucco work and painting. Remarkable similarities in the architecture, wooden constructions and ornamental elaboration can be seen across the temples of Southern Tamil Nadu. A number of these temples are either located close to Kerala or share the coastline, where the abundance of forests and the

southwest monsoon have an impact on their construction. These temples are designed to withstand coastal and wet climates while adhering to the *Āgama Śāstrā-s*. Additionally, because the region was formerly ruled by the Kerala kings, the influence of their traditional building style of temples and the employment of craftsmen from Kerala could not be overlooked.

The sculptures in the southern region of Tamil Nadu and those from Karnataka and Andhra during the Vijayanagara period are very different in terms of craftsmanship. Additionally, the fine polish, meticulously fine workmanship, and smooth finish with an elaborate and rich dressing / *Āharya* suggest the emergence of an entirely new style in sculpture that drew inspiration from both - a very distinct theatre form and regional influences.

Viewed against the above background, one is led to believe the influence of dance drama tradition on the sculptures. These sculptures are the symbolic richness of a rich theatrical and ritual history that was part of these temples during the Nayaka period and eventually evolved into the Yakshagana *Kuravanji* literary genre during the Maratha period. Thus, we come across figures from the Ramayana and Mahabharata that would have appeared in these troupes' regular productions. These sculptures demonstrate that they are more than just decorative pieces of art; they carry on the tradition of a kind of art meant for entertainment, celebration and ritual.

Reference

Ambili S. (2023). Temple Architecture of Kerala—An Overview. *International Journal of Creative Research Thought*, *11*(2), 4.

Apsara, stone sculpture, Padmanabhapuram Palace, Early 17th century, Kerala. | Statue, Stone sculpture, Buddha statue. (n.d.). Pinterest. Retrieved May 13, 2024, from https://www.pinterest.com/pin/apsara-stone-sculpture-padmanabhapuram-palace-early-17th-century-kerala--465489311488363974/

Branfoot, C. (2002). “Expanding Form”: The Architectural Sculpture of the South Indian Temple, ca. 1500-1700. *Artibus Asiae*, *62*(2), 189–245. https://doi.org/10.2307/3250266

Branfoot, C. (2012). Dynastic Genealogies, Portraiture, and the Place of the Past in Early Modern South India. *Artibus Asiae*, *72*, 323–376.

Britto, M. J. (2017). *Sangam Landscapes and Thing Theory: A Study with Reference to Kurunthogai*. 20.

Hari, D. D. K., & Hari, D. D. K. H. (2019, September 18). *Kerala Vyasa – Birthday*. https://bharathgyanblog.wordpress.com/2019/09/18/kerala-vyasa-birthday/

KATHAKALI THE KERALA DANCE ART - ASP ARTS. (n.d.). Retrieved June 7, 2024, from https://www.pictorem.com/336248/KATHAKALI%20THE%20KERALA%20DANCE%20ART.html

Kramrisch, S. (1961). *Dravida And Kerala in the Art of Travancore*. Artibus ASI Publishers,Ascona Switzerlland. http://archive.org/details/dravidakeralaina0000stel

Krishnan, V. R. (2019). *The Great Temple of Madurai Meenakshi* (5th ed.). Arulmigu Meenakshi Sundareshwarar Temple.

Lorenzetti, T. (2021). *Political Dimension in Indian Art. Nayaka Sculptural and Temple Innovation*. 17.

Manthena, A. (2018, July 5). *The Kuravars as Hill-Forest People in Historical-Aesthetic Imagination*. Sahapedia. https://www.sahapedia.org/the-kuravars-hill-forest-people-historical-aesthetic-imagination

Moksha (Director). (2018, May 28). *Sri Mahadevar Adhishaya Vinayakar Temple Keralapuram |Mochitha Travel Vlogger*. https://www.youtube.com/watch?v=Q25HRhwjaQI

Mudaliyar, v s. (1970). *Kamba Ramayanam* (1st ed.). Ministry of Education and Youth service. http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.134960

Neelakandan, A. (2017, June 7). *The Pillars Of Our Culture, The Stories On The Pillars*. https://swarajyamag.com/culture/the-pillars-of-our-culture-the-stories-on-the-pillars

Pillay, K. k. (1953). *The Sucindrem Temple*. Kalakshetra. http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.382682

Rajarajan, R. K. K. (2014). Pañcanṛtyasabhās: Dancing Halls Five. *Religions of South Asia*. https://www.academia.edu/9571297/Pa%C3%B1can%E1%B9%9Btyasabh%C4%81s_Dancing_Halls_Five

Raman, G. (2020). *Mahabharatha*. Blue Rose Publishers.

Ramaswamy, V. (2002). The Taming of Alii. *Atlantis: Critical Studies in Gender*, *27.1*, 71–80.

Ranganathan, E. (1970). “Kuravanji Nattiya Nadagam”: A Dance Drama from Madras State. *Comparative Drama*, *4*(2), 110–119.

Sarath Raj on Pexels. (n.d.). Pexels. Retrieved June 7, 2024, from https://www.pexels.com/photo/man-wearing-kathakali-costume-13995529/

“Sikha” or “Kuduma.” (n.d.). Retrieved June 7, 2024, from https://www.namboothiri.com/articles/sikha.htm

Therukoothu. (n.d.). Retrieved June 7, 2024, from http://therukoothu.in/

Vedachalam, V., & Sethuraman, G. (2019). *The Sculptural Splendours of Meenakshi Temple*. Arulmigu Meenakshi Sundareshwarar Temple.

Verghese, A. (2005). Dipalakshmis in Temple Art of Kanyakumari and SOuthern Travancore. *Journal of Asiatic Society of Mumbai*, *80*, 9.

Yakshagana | Udupi | Shimoga. (n.d.). *Karnataka Tourism*. Retrieved June 7, 2024, from https://www.karnatakatourism.org/destinations/yakshagana/

Acknowledgment

My profound gratitude goes to Dr. Manorama B N, Principal Investigator, Noopura Bhramari, IKS Centre for her invaluable guidance during this period of study. I have been greatly inspired by her enthusiasm, vision, and motivation. Being able to study under her direction was a huge honor. My deepest gratitude to Dr. Dwaritha Viswanatha and Dr. Shalini P Vittal, for their unwavering support and engaging discussions during the field study. A special thank you to Dr. Shalini P. Vittal for letting me use pictures from her collection. Sri Vishnuprasad N and Sri Vishwanath S for their support and cooperation. My sincere thanks to Sri. Vijayaraghavan from Srivilliputtur, who assisted us with our tour of the temple and helped obtain permission from the officials to take pictures. I sincerely appreciate Smt. Nagaranjitha's help with the editing and proofreading.

About the Author

Smt. A R ROHINI

Smt. Rohini A R received her early training in Bharatanatyam under the illustrious Guru - Dr Hema Govindrajan and later continued her training in the disciplines of Shastra and Abhinaya under the eminent Guru Karnataka Kalashree, Shantala Awardee, Guru B Bhanumati and is currently guided by Guru Smt Sheela Chandrashekar. She graduated from Annamalai University in Chidambaram with a Master of Fine Arts in Bharatanatyam. She has been receiving training from Guru Vidushi H Geetha, as her senior disciple in Carnatic music and from Vid. N Narayana Swamy in nattuvangam. She has performed on numerous national and international stages and teaches Bharatanatyam to young students at her dance school 'Kala Surabhi'. She has served for a brief term as a guest faculty at Christ University's MA (Dance) department. She has completed her internship programs on Indian architecture, sculpture and dance literature - '*Nṛtya Śilpa Yātre* - 1' and '*Śāstra Ranga'*. Currently, she is pursuing her fellowship at Noopura Bhramari - IKS Centre on temple sculptures – '*Nritya Shilpa Yatre* – 2' under the guidance of highly esteemed scholar Dr. Manorama B N, Principal Investigator, Noopura Bhramari.

Relevance of *Deśī Tāḷa-s* to present day Music/Dance

- **Smt. Seema K S,** Bengaluru

Abstract

As the famous saying goes, *Śrutirmāta Layaḥ Pitāḥ* – which translates to, *Śruti* is the mother and *Laya* is the father. *Śruti* is the pitch – level of singing; *Laya*[1] is the speed at which the rhythm cycle repeats in a specific time interval. This aphorism stresses on the significance of singing to accurate *Śruti* and *Laya. Tāḷa* defines the time allocated for singing the *Svara-s* or musical notes. *Tāḷa-s* are classified as *Mārga* and *Deśī*. *Nāṭyaśāstra* throws light on the *Mārga tāḷa-s* while the later texts introduce *Deśī tāḷa*-s along with the *Mārga tāḷa-s.*

This article focuses on the anomalies in the *Deśī Tāḷa-s* of few of the texts belonging to 13th century - 16th century CE. This write-up also emphasises on the stability and comprehensiveness of the *Sūḷādi Sapta Tāḷa-s;* discusses the need to revisit the *Deśī Tāḷa-s* in the preset time.

Keywords: *Carnatic* music, Indian dance, Rhythm, *Tāla*, *Deśī Tāḷa*, *Sūḷādi Sapta Tāḷa,*

Scope of Study

This write-up is needed to bridge the gap between reviving the *Desi Tala*-s in current times and the *Suladi Sapta Tala* system. This research is carried out in order to have an outlook towards

---

[1] Also referred to as *Gati* (tempo); 3 types: *Druta (fast)*, *Madhya (medium)* and *Viḷamba* (slow) *Gati*

the *Desi Tala*-s through the lens of *Suladi Sapta Tala*-s which ultimately stresses on the stability of the *Suladi Sapta Tala* system and questions the pertinence of *Desi Tala*-s to modern day Music tradition.

Objectives

- To observe the problems of implementing *Deśī Tāḷa-s* practically, focusing on its *Tāḷāṅga*[1]*- Virāma.*
- The disadvantages in having the liberty to use *Tāḷaprastāra*[2] in order to introduce new *Tāḷa-s*.
- To explore the possibility of using *Deśī Tāḷa-s* based on the *Gaṇa-s*[3] mentioned in the *Lakṣaṇa* of the *Tāḷa* by trying to fit it to a musical composition.
- To analyse the redundancy of *Deśī Tāḷa-s* by finding it's equivalent *Suḷādi Tāḷa* of present Carnatic music tradition.

Methodology

Firstly, a study was carried out on all the *Deśī Tāḷa-s* of the treatises like *Saṅgīta Ratnākara, Bharatārṇava, Sangīta Sūryōdaya, Sangīta Darpaṇa* and *Nartananirṇaya.* These texts give a clarity on the *Deśī Tāḷa-s* pre-Vijayanagara and the enhancements and modifications the *Tāḷa-s* went through during the Vijayanagara period. The time interval for the *Tāḷāṅga*-s (*Druta, Laghu, Guru* etc.) in each text was made a note of. The anomalies in these *Tāḷa-s* in each text and the freedom in using the *Tāḷāṅga* called *Virāma,* the countless possibilities of *Tāḷaprastāra* that led to the introduction of hundreds of new *Deśī Tāḷa-s* was studied.

The need to reinterpret/revive the *Deśī Tāḷa-s* in present times is addressed by comparing it with the *Suḷādi Sapta Tāḷa* system which is followed today. An attempt to understand the relevance of *Deśī Tāḷa-s* in connection to the present-day musical compositions is also discussed in this article.

Primary Sources

1. ***Saṅgīta Ratnākara* of *Śārṅgadeva* with the *Kalānidhi* of *Kallinātha* and the *Sudhākara* of *Siṁhabhūpāla* -** A magnum opus of 13th century, specifically belonging to 1210-1247 CE. Out

---

[1] Limbs/constituents of the *Tāḷa*

[2] Will be delt in detail, later in this article

[3] A concept of *Chandas* (prosody). *Gaṇa* is a technical term used for the light and heavy syllables in a sequence of three

of the 7 chapters, 5th chapter is entirely dedicated to *Tāḷa* and is named *Tāḷādhyāya*. *Śloka-s* relating to *Deśī Tāḷa-s* begin from 216th *Śloka*; there are 118 *Deśī Tāḷa-s* mentioned and 2 new *Tāḷa-s* introduced by the author. This text is note-worthy in giving all the *Deśī* concepts of *Saṅgīta* (a composite of *Gītaṁ*, *Vādyaṁ* and *Nṛttam*)

2. ***Kallinātha's Sangītakalānidhi*** – a commentary on *Sangīta Ratnākara* is 3rd of the Musical Nonet (*Sangītaśāstra Navaratna*) of the Vijayanagara period, authored between 1430- 1460 CE to be precise.
3. ***Bharatārṇava* of *Naṅdikeśwara*** – A treatise belonging to 11-15th century CE. 7th chapter, among the 15 chapters discusses about the *Tāḷa-s.* Number of *Désī Tāḷa-s* mentioned are 112. The speciality in *Tāḷa-s* involving *Gaṇa-s* and the treatment of *Virāma* is unique to this text.
4. ***Sangīta Sūryōdaya* of *Srīlakṣmīnārāyaṇa*** – 5th treatise in the Musical Nonet of the Vijayanagara period; written in 1525 CE under the patronage of *Krişṇadevarāya*. This text dedicates the very first chapter *Tālādhyāya* to *Tāḷa-s*. There are totally 5 chapters in this text. *Śloka* 427-502 echoes the 118 *Deśī Tāla-s* of *Sangīta Ratnākara*, additional 121 *Tāḷa*-s introduced by the author are mentioned in *Śloka-s* 503-575. Usage of *Anudruta*, *Laghu* of magnitude 4,5,6 can be observed in these later added *Tāḷa-s*.
5. ***Sangīta Darpaṇa* of *Catura Dāmōdara*** – A 16th century CE text; out of the 7 chapters, 6th chapter talks about the *Tāḷa-s.* 120 *Deśī Tāḷa-s* of *Sangīta Ratnākara* in addition to a huge list of popular *Deśī Tāḷa-s* of that period are suggested. This treatise gives a clear picture of the erratic spike in the number of *Deśī Tāḷa-s.*
6. ***Nartana nirṇaya* of *Paṇḍarīka Viṭṭala* Volume 1 with commentary by R. Sathyanārāyaṇa** – One of the last treatises of the 16th century, precisely belongs to 1572-1576 CE. The chapter named *Tāla-dhātṛ-prakaraṇam* throws light on the *Tāḷa*-s. *Deśī Tāḷa-s* are dealt in *śloka*-s 127-197. A contemporary to *Sangīta Darpaṇa*, but a decrease in the number of newly introduced i.e, 32 out of 86 *Deśī Tāḷa-s* can be observed.

Secondary Sources

1. ***Karnāṭaka Sangīta Vāhini* and *Karnāṭakada kalegaḷu* - *Saṅgīta* Part-1 by R Sathyanarayana -** Both these books deal with the history, development and the current system of Carnatic music tradition. *Karnāṭaka Sangīta Vāhini* was published in 1983 and *Karnāṭakada kalegaḷu – Saṅgīta* was published in 1980. 2nd and 9th chapter of the former and latter books focus on the journey of *Tāḷa* right from the times of *Nāṭyaśāstra* to the systemization of *Sūḷadi Sapta Tāḷa-s* in 16th century CE. The complications associated with *Deśī Tāḷa-s* - it's calculation, uncontrollable growth in its number, usage of *Tāḷāṅga-s;* and the contribution of

Karnāṭaka's Haridāsa-s in systemizing the *Tāḷa paddathi* (tradition) is mentioned in these books.

2. **Commentary on *Nartana Nirṇaya* of *Paṇḍarīka Viṭṭala* Volume 1 by R. Sathyanarayana –** A treatise published in 1994 contains the English translation of *Paṇḍarīka Viṭṭala's Nartananirṇaya* along with the commentary by R. Sathyanarayana. The commentaries on the *Deśī Tāḷa-s* again addresses the practical problems associated with it is as mentioned in *Karnāṭaka Sangīta Vāhini* and *Karnāṭakada kalegaḷu – Saṅgīta.* A detailed comparison of the *Deśī Tāḷa-s* against 11 other treatises are carried out in the commentary.
3. **The *Saṅgītasūryodaya* of *Bhaṇḍāru Lakṣmīnārāyaṇa*: A Study in History by R. Sathyanarayana –** In general, various historical references to *Krișṇadevarāya* are given by the author. This paper gives an overview on the modifications in the *Deśī Tāḷa-s* of Vijayanagara period. The special features of *Tāḷādhyāya* chapter pertaining to this text are pointed out as well.
4. ***Śāstra Raṅga* Video series by Dr. Manorama B N and her book *Tālāntaranga – Narma Naṭṭuvānga* –** YouTube video series uploaded by *Noopura Bhramari* channel in order to throw light on the various *Śāstragrantha-s*. and book deals with evolution and practicality of 1000 years of *Tāla* system along with *Naṭṭuvānga* patterns of Bharatanāṭya and other such performing art forms, published by Noopura Bhramari IKS Centre, in 2023.

Review of Literature

1. ***Tāḷa-Daśa-Prāṇa* and the Musicological problems in present day *Tāḷa* system by N. Ramanathan –** An article published in the Madras Music Academy Journal; this paper relates the *Tāḷa Daśa Prāṇa-s* to contemporary music.
2. **The Ancient Tala System: A Comparative Approach by Lewis Rowell –** An article published in the Madras Music Academy Journal, this article aims at identifying and evaluating the distinctive features of the ancient *Tāḷa* system right from the times of *Bharata* and his successors; with a special focus on the rhythm of Western music.
3. **Evolution of *Rāga* and *Tāḷa* in Indian Music by M.R.Gautham –** The purpose of the book is to show the gradual evolution of the *Rāga-s* and *Tāḷa-s* of Indian music right from the *Veda-s* up till the 13th century. *Prastāra* in the context of *Mārga Tāḷa-s* as a demonstration of the *Tāḷāṅga-s* in relation to the structure of the song is presented here.
4. **Ancient Indian Polyrhythms: The Structure of the *Mārgatāḷas* Containing an Explanation of their Prominent Status in the History of Indian Rhythm by Thomas Kintaert –** This

paper sheds light on the polyrhythmic structure of *Mārga tāḷa-s* i.e the importance of permutation (*Prastāra*) and is expressed in the form of numeric ratios. *Prastāra* in modern Hindustani Music *Tāla* is explained as well.

5. **Systematisation of Prastara Details of Deshi Talas, by Ākeḷḷa Mallikarjuna Śarma -** This book addresses the anomalies found in the serial numbers of some *Deṣi Tāḷa-s* (mentioned in *Saṅgītasamayasāra* and *Gāyakalōcanaṁ*) systematically using the principals of *Naṣṭa* and *Uddiṣṭa*.
6. **Tāla information in Music Texts, by Girija Eswaran** – This book is a compilation of the Synopses of the works and information on *Tāla* in general and *Deśī Tāḷa* in particular.
7. ***Tālalakṣaṇa Samuccaya*, by Girija Eswaran** – This book (also in the form of a database) offers an enormous collection of *Tāla*-s in alphabetical order and other basic features of each *Tāla*, the verses in their original form, their transliteration and translation across various manuscripts and treatises.

Scope and Limitations

- This paper focuses only on the *Deśī Tāḷa-s* of selected treatises like *Saṅgīta Ratnākara, Bharatārṇava, Sangīta Sūryōdaya, Sangīta Darpaṇa* and *Nartananirṇaya.* Other treatises of Vijayanagara period are not considered because they are not available in printed format (like *Tāḷakalābdhi* of *Acyutarāya*).
- Only few *Deśī Tāḷa-s* of the above mentioned Five primary texts are taken as examples to establish their equivalent in the *Suḷādi Tāḷa* system.
- For the ease of calculating the count of the *Tāḷa*-s, mathematical adjustments like doubling or tripling and so on (multiplying or repeating the *Tāḷa* cycle to round off to a non-decimal number) are made for practically implementing the *Tāḷa*-s.
- This study is not focusing the aspects and challenges of *Mārga Tāḷā*-s; as it demands separate treatment of research.

Introduction

The very first *Śloka* of the *Tāḷādhyāya* chapter of *Nāṭyaśāstra* says,

"...Kālastasya pramāṇaṁ hi vijñeyaṁ tālayōgataḥ"[1]

Meaning, that which measures time is called *Tāla*.

[1] Pg.146, Chapter 31, *Nātyaśāstra*

2nd *Śloka* of *Tāḷādhyāya* of *Sangītaratnākara* defines the etymology of the term *Tāḷa* as,

"Tālastalapratiṣṭhāyāmiti dhātorghañi smṛtaḥ

Gītaṁ vādyaṁ tathā nṛttaṁ yatastāle pratiṣṭhitaṁ"[1]

Siṁhabhūpāla commentary on this *Śloka* elucidates the etymology of the word *Tāla* as, '*Tala pratiṣṭhāyāmiti + ghañ* suffix' – that which decides the measure of time. *Tāḷa* is the authority, it defines the time for *gītaṁ*, *vādyaṁ* and *nṛttaṁ*.

Musicologist R Sathyanarayana in the book, *Karnāṭakasangītavāhini,* philosophically explains that *Tāḷa* is the union of *Śiva-Śakti*. 'Ta' denotes *Śiva* and 'La' denotes *Śakti*.[2]

"Tāḷa is to music what meter is to poetry"[3] ; it is the regulating factor in a composition.

Deśī Tāḷa-s

The popular classification of the *Tāḷa-s* are *Mārga* and *Deśī. Deśī Tāḷa-s* are the famous *Tāḷas* in that particular period, introduced by each *Lākṣaṇika* (author) in his treatise, post *Nāṭyaśāstra*.

As mentioned earlier, the number of *Deśī Tāḷa-s* in the 5 texts considered are:

i. *Sangīta Ratnākara* (SR) – 120
ii. *Bharatārṇava* (BR) – 112
iii. *Sangīta Sūryodaya* (SS) – 239
iv. *Sangīta Darpaṇa* (SD) – 200+
v. *Nartananirṇaya* (NN)– 86

The *Tāḷāṅga-s* (that which constitutes the *Tāḷa*) in *Deśī Tāḷa-s* as observed in SR and the later texts that followed and their quantity/time measure are mentioned in the below *śloka*:

"Drutādyādyakṣraijñeyaṁ saṅti saṅjñāṅtaraṇyapi

Ardhamātraṁ tathā vyoma vyañjanaṁ biṅdukaṁ drute

Laghuni vyāpakaṁ hrasvaṁ mātrikaṁ saralaṁ tathā

Vimātraṁ ca kalā vakraṁ dīrghaṁ guruṇi kīrtitaṁ

Plute tryaṅkaṁ trimātraṁ ca dīptaṁ somodbhavaṁ tathā"[4]

With the *Simhabhūpāla* commentary on this *śloka*, it can be understood that the synonyms for the *Tāḷāṅga-s* and their respective time interval/count are:

---

[1] Śloka -2, Pg.4, *Tāḷādhyāyaḥ, Sangīta*ratnākara
[2] Pg.300, *Karnāṭakasangītavāhini*
[3] Pg.8, *Chandassinalli Tāḷalayagaḷu*
[4] *Śloka* 256-258, Chapter-5, SR

i. *Druta – Ardhamātraṁ, vyoma, vyañjana, biṅduka* – 0.5
ii. *Laghu*- *vyāpaka, hrasva, mātrika, Sarala* – 1
iii. *Guru- dwimātrā, kalā, vakra, dīrgha* – 2
iv. *Pluta- tryaṅga, dīpta, sāmodhbhava* – 3

BR mentions *Saḍaṅga-s* (6 *Tāḷānga-s*), namely:

1. *Druta*
2. *Laghu*
3. *Guru*
4. *Pluta*
5. *Kākapāda* or *Haṁsapāda*
6. *Virāma*

433rd *śloka* of chapter 7 mentions the additional *Aṅga-s* i.e, about *Haṁsapāda* and *Virāma* as*:*

"Haṁsapādasca niśśabdascaturmātrōyamiśyate
Virāmascaraṇascaiva baṅdhamaṅghri padaṁ truṭi"

The śloka translates as, the time interval for *Haṁsapāda* as well as *Niśśabda* are 4 *Mātra-s*. The synonyms for *Virāma* are *carana, bandha, aṅghri, padaṁ and trutī.*

The synonyms for *Kākapāda* are *Haṁsapāda* and *Niśśabda*. *Virāma* is a pause after a *kriyā* and theoretically it was disassociated with the *aṅga* it followed and had a separate time quantity. But in practice, the value for *Virāma* depends on the *tāḷāṅga* it is associated with.[1]

SS has *Paṅcaṅga-s* (Five *Tāḷānga-s*) which are:

1. *Anudruta*
2. *Druta*
3. *Laghu*
4. *Guru*
5. *Pluta*

The *lakṣaṇa śloka* for *Anudruta* is:

"caturbhāgascandrakalā pādaśśīghrastvanudrute"[2]

Meaning, the quantity for *Anudruta* is quarter or one-fourth i.e, 0.25. The symbol for it is like a crescent moon, implying 'U'.

---

[1] Pg.234, Commentary on NN
[2] *Śloka* 50, Chapter 1, SS

To analyse the magnitude of all the *Tāḷāṅga*-s mentioned, it can be summarized that -

2 Anudruta-s = Druta;

2 Druta-s = Laghu;

2 Laghu-s = Guru;

3 Laghu-s = Pluta;

4 Laghu-s = Haṁsapāda/Kākapāda/Niśśabda.

The value of *Virāma* shall be discussed later.

For easy calculation, the values for each of these *Aṅga-s* and their respective symbols as mentioned in the treatises are given below:

Aṅga	**Synonymous for the *Aṅga-s* in other texts**[1]	**Value/ Quantity**	**Symbol/ Notation**
Anudhruta	*ardhadruta, kabiṅdu, ardhacandra, aṅkuśa, dhanus*	0.25	U
Druta	*biṅdu, vyañjana, śūnya, kha, ardhamātrā, vṛtta, valaya, vyoma*	0.5	O
Laghu	*vyāpaka, sarala, hrsva, śirodaṇḍa*	1	I
Guru	*vakra, dīrgha, dvimātrā, pūjya, ga, kalā, keyūra, nūpura, hāra, tāṭaṅka, kaṅkaṇa*	2	S
Pluta	*trimātrā, dīpta, tryaṅga, sāmodbhava, tārasthāna, śṛṅgī*	3	Ś
Kākapāda	*niśśabda, haṁsapāda*	4	+

Analysis on the *Deśī Tāḷa-s*

An exercise is carried out on finding the *Sūḷādi Sapta Tāla* equivalent to the selected *Deśī Tāḷa,* examination of *Gaṇa* based *Deśī Tāḷa-s* and the practical challenges with respect to the concept of *Vīrāma* and *Prastāra* are dealt in-detail below.

Before that, the popular system of ***Sūḷādi Sapta Tāḷa*-s and *Gaṅa* based *Tāḷa*-s** needs to be understood.

[1] Pg. 232, Commentary on NN

***Sūḷādi Sapta Tāḷa*-s :** The *Sūḷādi Sapta* (7) *Tāḷa-s* are *Dhruva, Maṭya, Rūpaka, Jhampe, Tripuṭa, Aṭṭa* and *Eka*. The 5 *Jāti-s*[1] which are depicted in the *Laghu* are *Tiśra* (3), *Caturaśra* (4), *Khaṇḍa* (5), *Miśra* (7) and *Sankīrṇa* (9).

The *Aṅga-s* and their respective symbol denote U- *Anudruta*, O-*Druta* and I- *Laghu*.

The value for *Anudruta* is 1, *Druta* is 2 and the *Laghu* varies based on the *Jāti-s*.

So, for *Tiśra Dhruvatāḷa* having the *Aṅga* as IOII i.e, 1 *Laghu* -1 *Druta* -1 *Laghu* -1 *Laghu,* thus sums up to 3+2+3+3=11.

The 7 *Tāḷa-s* with 5 *Jāti-s* constitute the 35 *Tāḷas* are mentioned below:

Tāḷa-s →

Jāti-s ↓

Aṅga	IOII	IOI	OI	IUO	OII	IIOO	I
	Dhruva	*Maṭya*	*Rūpaka*	*Jhampe*	*Tripuṭa*	*Aṭṭa*	*Eka*
Tiśra	11	8	5	6	7	10	3
Caturaśa	14	10	6	7	8	12	4
Khaṇḍa	17	12	7	8	9	14	5
Miśra	23	16	9	10	11	18	7
Saṅkīrṇa	29	20	11	12	13	22	9

Gaṇa* based *Deśī Tāḷa-s

In *Chandaśāstra*, every syllable (*akṣara*) is assigned *Laghu* (I) and *Guru* (S) for short and long *akṣara-s* respectively. When 3 *akṣara-s* are grouped together, the sequence of *Laghu-Guru* in each group is given a special name called *Gaṇa*. The following table describes the 8 *Gaṇa-s.*

Gaṇa	**Constituents of the *Gaṇa***	**Symbol**	**Total count of the *Gaṇa***
Ya	1 *Laghu*, 2 *Guru-s*	ISS	1+2+2=**5**
Ma	3 *Guru-s*	SSS	2+2+2=**6**
Ta	2 *Guru-s*, 1 *Laghu*	SSI	2+2+1=**5**
Ra	1 *Guru*, 1 *Laghu*, 1 *Guru*	SIS	2+1+2=**5**
Ja	1 *Laghu*, 1 *Guru*, 1 *Laghu*	ISI	1+2+1=**4**
Bha	1 *Guru*, 2 *Laghu-s*	SII	2+1+1=**4**
Na	3 *Laghu-s*	III	1+1+1=**3**
Sa	2 *Laghu-s*, 1 *Guru*	IIS	1+1+2=**4**

[1] *Jāti* denotes the *akṣarakāla* of the *Laghu*. *Tiśra Laghu* means 3 counts/*akṣarakāla*-s.

1. **To find the *Sūḷādi Sapta Tāla* equivalent to the selected *Deśī Tāḷa-s***

Śārṅgadeva's Sangītaratnākara elaborates comprehensively on all the important concepts of music. It has greatly influenced the treatises that have been written post 13th century. It's 5th chapter named *Tāḷādhyāya* is dedicated to all the aspects of *Tāḷa*. Starting with the definition, it's types (*Mārga*, *Deśī*), *Kriya*[1] (*Niḥśabda*, *Saśabda*), units for measuring time (*Druta, Laghu, Guru, Pluta*) are explained in the *Śloka-s.* The types of *Mārga* and 120 *Deśī Tāḷa-s* with their symbols/notations are explained next.

A very popular *Deśī Tāḷa* which has been revisited/reinterpreted in recent times is *Siṁhanaṅdana*. The *Tāḷa lakṣaṇa* as per SR is,

"Siṁhanaṅdanakaḥ punaḥ
Tapau lagau drutau gau laḥ palapā go laghū tataḥ
Catvāro laghavōśabdaḥ"[2]

With the help of *Siṁhabhūpāla's* commentary, the meaning of the *śloka* is, *Siṁhanaṅdana Tāḷa* constitutes of *Ta Gaṇa* (2 *Guru-s* 1 *Laghu*)[3], *Pluta*, *Laghu*, *Guru*, 2 *Druta-s*, 2 *Guru-s*, *Laghu*, *Pluta, Laghu, Pluta, Guru,* 2 *Laghu-s* followed by 4 *Laghu-s* which have to be rendered as *Aśabda*[4]. Thus, this *Tāḷa* is symbolically rephrased as,

S S I Ś I S O O S S I Ś I Ś S I I - I4 X[5]

2+2+1+3+1+2+0.5+0.5+2+2+1+3+1+3+2+1+1+4=**32** is the count of each cycle (1 *Āvarta*) of *Siṁhanaṅdana Tāḷa.*

The count can be equated to the following *Tāḷa-s* in the *Sūḷādi Sapta Tāḷa* system:

1. 4 cycles of *Tiśra Maṭya*
    - *Aṅga* – IOI
    - Measure of *Laghu* – 3
    - Total count – 3+2+3=8 ; 4*8=**32**
2. 2 cycles of *Miśra Maṭya*
    - *Aṅga* – IOI
    - Measure of *Laghu* – 7
    - Total count – 7+2+7=16; 2*16=**32**

---

[1] The action while implementing the *Tāḷa* to keep to the *Tāḷa Laya*. 2 types: *Saśabdakriya* and *Niḥśabdakriya* where former involves the production of sound while doing the *kriya* while the latter denotes soundless *kriya*.
[2] *Śloka* 275-276, Chapter 5, SR
[3] All the *Gaṇa-s* of *Chandas* are dealt in the next section of the analysis.
[4] Interchangeable with *Niśśabda*
[5] X is the notation for *Niśśabda kriya* in SR

3. 4 cycles of *Khaṇḍa Jhampe*
    - *Aṅga* – IUO
    - Measure of *Laghu* – 5
    - Total count – 5+1+2=8; 4*8=**32**
4. 4 cycles of *Caturaśra Tripuṭa (Āditāḷa)*
    - *Aṅga* – IOO
    - Measure of *Laghu* – 4
    - Total count – 4+2+2=8; 4*8=**32**
5. 8 cycles of *Caturaśra Eka*
    - *Aṅga* – I
    - Measure of *Laghu* – 4
    - Total count – 8*4=**32**

It is a well-known fact that the *Aṅga-s* of the *Tāḷa* system is influenced by *Chandas*. *Chandas* is the meter in which a poetic composition is set to. The *Siṁhanaṅdana* is also a *Gaṅa/Chandas* based *tāla*, and every *Gaṅa* based *tāḷa* has its own specialty and specification of *anga*-s. But one must be aware about the problems with such kind of *tāḷa*-s too. Even though a music composition is set to a meter/prosody, the *tāḷa* for the same composition should not change according to the meter. In fact, the lyrics of the composition are made to fit into the predefined *tāḷa* appropriately[1]. This is where the importance of *laya* comes into picture.
Hence, this analysis states that, the simplest form of *Siṁhanaṅdana* is *Caturaśra Eka Tāḷa*. In fact, the above mentioned Five *Tāḷa-s* are the *Prastāra-s* for *Siṁhanaṅdana Tāḷa*.

Some more DT-s that are associated with the *Gaṇa-s* in the *lakṣaṇa* of the *śloka* are:

Treatise	**Name of DT**	***Aṅga*-s**	***Gaṇa***	**Total count of the *Tāḷa***
SR	*Kaṅdarpa*	OOISS	Ya (ISS)	0.5+0.5+1+2+2=**6**
BR	*Siṁhavikrama*	SSSIŚISŚ	Ma (SSS)	2+2+2+1+3+1+2+3=**16**
SS	*Mudritamaṅṭha*	IIIISII	Na (III)	1+1+1+1+2+1+1=**8**
SD	*Jayapriya*	ISI	Ja (ISI)	1+2+1=**4**
NN	*Vikaṅka*	IOOIIIOOOOIOIOOOI	Na (III)	1+0.5+0.5+1+1+1+0.5+0.5+0.5+0.5+1+0.5+1+0.5+0.5+0.5+1=**12**

[1] Pg. 19, Chapter 1, *Tālāṅtaraṅga-Narma Naṭuvāṅga,* B N Manorama. (2023)

An attempt is made to explore the possibility of a DT with a musical composition of today. *Ratilīla* is a DT of SR which has *Sa Gaṇa* in it. Structure of the *Tāḷa* is: IISS. To demonstrate this, let us taken an example from today's popular composition called *Gīte 'Varavīna'*. Let's take the first line of the composition, to elaborate the *Ratilíla.*

Svara:	Ga Ga Pa, Pa, || Da Pa Sa, Sa, ||
Sāhitya:	Va ra vī ṇa ||Mṛ du pā ṇi ||
Chandas:	I I S S|| I I S S ||

This eliminates the possibility of using *Ratilīla* to modern day compositions, instead 2 cycles *of Tiśra Eka/Rūpaka; Tiśra Jhampe; Caturaśra Rūpaka* can be employed.

Considering this, creating a new *Tāḷa* based on the meter/*Chandas* of every musical composition will create zillion *Tāḷa-s* which is pointless! It is as absurd as giving different names to a *Tāḷa* based on its tempo/speed/*Gati*. Hence, creating a new *tāḷa* based on the meter of the poem/composition is ruled out. As a matter of fact, in order to stop the uncontrollable growth in the number of newly introduced *tāḷa-s* by various *lākṣaṇika-s* in their texts, instigated the *Haridāsa-s* to systemize the *tāḷa paddhati* in the 16th century CE which is practiced even today.[1]

2. Anomalies in Deśī Tāḷa-s

The system of *Tāḷa* up till the 14th century CE had a unique tradition of its own; 14-16th century CE was a period of Renaissance in the *Tāḷa* system that led to its evolution and transformation which resulted in the *Sūḷādi Sapta Tāḷa* system, introduced by the *Haridāsa-s* of *Karnāṭaka*[2]. The anomalies of the DT-s are documented by *Kallinātha* in his commentary on the DT-s of SR; reiterated by R. Sathyanarayana in the commentary on NN, *Karnāṭakasangītavāhini and Karnāṭakada kalegaḷu- Saṅgīta.*

Problems in handling *Virāma* are demonstrated below:

- **Virāma:** The term *Vīrama* is obtained from the prefix *vi* + root word *ramu* + *ghañj* which means to pause, terminate, stop.

Virāma was used as a *Tāḷāṅga* in DT-s. It was considered as a pause after a *kriya* and not associated with the preceding *Aṅga.* On the contrary- in practice, the value for it was halved

[1] R, Satyanarayana - *Karṇāṭaka Sangita Vāhini* (1983) & Manorama B N. Chapter 4, *Tālāṅtaraṅga-Narma Naṭuvāṅga,* (2023).
[2] Pg.303, Chapter 9, *Karnāṭakasangītavāhini*

depending on the *Aṅga* it was associated with and is not an independent component of *Tāla*.[1]. For example, *Laghu Virāma* is 0.5, *Druta Virāma* is 0.25. But BR specifically mentions the value for *Virāma* as 0.25[2]. Unfortunately, there is no equivalent *Tāḷāṅga* for such measurements.

Treatment of *Laghu Virāma* in various texts is as below:

Deśī Tāḷa	**Treatise**	***Aṅga-s***	**Count**
Laghuśekhara	SR	Í	1+0.5=**1.5**
	BR		1+0.25=**1.25** (Value for *Virāma* is fixed to 0.25)
	SS		1+0.5=**1.5**
	SD		1+0.5=**1.5**
	NN		1+0.5=**1.5**

To delineate, the examples of DT-s having *Virāma* are given below:

	Deśī Tāḷa	**Treatise**	***Aṅga-s***	**Count**
1	Haṁsa	SR	IÍ	1+1+0.5=**2.5**
2	*Gajalīla*	BR	IIIÍ	1+1+1+1+0.25=**4.25**
3	*Ṣaṇmukha*	SS	OOOOOÓ	0.5+0.5+0.5+0.5+0.5+0.5+0.25=**3.25**
4	*Kaṅduka*	SD	Ó	0.5+0.25=**0.75**
5	*Raccā*	NN	IÓ	1+0.5+0.25=**1.75**

There is no equivalent *Tāḷāṅga* for 2.5 or 4.25 or 3.25 or 0.75 or 1.75 *Mātra-s.* It is also to be noted that the value for *Virāma* in each *Tāḷa* depends on its underlying *Aṅga* and is not an independent component of *Tāla*. Introduction of *Prastāra* in *Virāma* also led to more challenges in the practical applications of DT-s. To know further, the concepts of *Prastāra* need to be understood.

- ***Prastāra:*** *Prastāra* is one of the vital elements of the *Tāḷadaśaprāṇa* (10 elements of *Tāḷa)* which is a concept heavily developed during the Vijayanagara period[3]; they are: *Kāla, Mārga, Kriya, Aṅga, Graha, Jāti, Kaḷa, Laya, Yati and Prastāra.*

---

[1] Pg.234, Commentary on NN
[2] Pg.215, Chapter 7, BR
[3] R. Sathyanarayana – The *Saṅgītasūruodaya* of *Bhaṇḍāru Lakṣmīnārāyaṇa*

However, the concept of *Prastāra* begins from 316th *Śloka* in SR. This topic of *Prastarāra* of *SR* is mentioned in other 4 treatises likewise.

Prastāra is derived from the root *stṛñ* prefixed with *pra;* which basically means to spread or extend. *Prastāra* is the permutation of the *Tāḷāṅga* in all possible combinations by avoiding iteration. It is the multiple ways of ordering/arranging of the units and sub-units of the *Tāḷāngas* conforming to the total count of each *Tāḷa* cycle. For example, *Laghu Prastāra:* Number of possible ways to achieve the count of Laghu i.e one unit

1. I (1 Laghu)
2. O O (2 Druta-s)

Similarly, *Guru Prastāra* can be achieved by the following possibilities:

1. S
2. I I
3. O O I
4. O I O
5. I O O
6. O O O O

Examples of *Prastāra* for *Ādităḷa* is given below:

Structure of *Āditāḷa* is 1 *Caturaśra Laghu* followed by 2 *Druta-s.* This totals to a count of 8 *akśara-s*. The multiple patterns to achieve this total count which is nothing but the *Prastāra-s* of *Āditāḷa* are:

1. 1 2 1 | 2 | 2 ||
2. 2 2 | 2 | 2 ||
3. 1 1 1 1 | 2 | 2 ||
4. 2 1 1 | 1 1 | 2 ||
5. 1 1 2 | 2 | 1 1 || and so on.

Interestingly, 2 DT-s by *Śārṅgadeva* are *Prastāra*-s of each other! As the *Tāḷāṅga-s* differ, these two are considered as two unique *Tāḷa-s*. They are:

1. *Niśśaṅka* – ISŚSSI
2. *Śāṅgadeva* - OOSŚSSI

These are said to be *Prastāra-s* of each other as the *Laghu* of *Niśśaṅka* is split into 2 *Druta-s* in *Śārṅgadeva* while the total count of the *Tāḷa* remains the same. On the contrary, as the *Tāḷāṅga-s* differ, these two are considered as two unique *Tāḷa-s*. This is a classic example of the permutation of the DT-s and arbitrary increase in the number of DT-s in every text that

followed. This negative side of *Prastāra* is pointed out by R. Sathyanarayana in in his book, *Karnāṭakada kalegaLu - Saṅgīta.*[1]

Other irregularities in the *Deśī Tāḷa-s* that can be noted are:

- Variable values of *Laghu* between 4-5-6 *Mātra-s*[2] : It led to variable values of other *Tāḷāṅga-s*. Example: Consider the DT *Yatilagna* of SR which has the *tāḷāṅga-s* 1 *Druta* and 1 *Laghu* i.e, OI. If the *Laghu* has a value of 4, the value of *Druta* would be 2 and hence the total count of the *tāḷa* would be 6. Similarly, if the value of *Laghu* is 5 or 6, the total count of *Yatilagna* would be 7.5 or 9 respectively. This has given space for many varieties which are not easily understood by all.
- Synonymous *Tāḷa* names: DT-s of SR having synonymous *Tāḷa* names are *Kandarpa-Parikrama* (OOISS)*, Aḍḍatālī-Tripuṭa* (OII) and so on. Similarity in the structure of the *Tāḷa* but each author naming it differently in their treatises.

Example: A DT having only 1 *Laghu* is called as *Ādi* or *Rāsa* in SR, the same is introduced as *Asi* by *Lakṣmīnārāyaṇa*, introduced as *Jayaṅta* by *Catura Dāmodara*. Even if the names are different, the structure of the *Tāḷa* remains the same and can be fit into SST as the simplest *Tiśra Eka*.

All these anomalies added to the exponential growth to the number of DT-s. This initiated the need to systemize the *Deśī Tāḷa-s* to a scientific and stable system of *Tāḷa-s* called the *Sūḷadi Sapta Tāḷa-s* by the *Haridāsa-s* in the 16th century CE. This study got inspired from their effort to reintroduce the *Tāḷa* system and has come up with some of selected *Deśī Tāḷa-s* (DT) and probability of their equivalent *Sūḷādi Sapta Tāḷas* (SST) which can be considered*,* are discussed below:

	Name of the *Tāḷa*	**Text**	***Aṅga-s***	**Count of the *Tāḷa* (per cycle) in *Mātra-s*[3]**	**SST Equivalent**
1	*Dwitīya*	SR	OOI	0.5+0.5+1=2[4] 2 cycles is 2*2= **4**	*Caturaśra Eka*
2	*Kaṅdarpa/ Parikrama*	SR	OOISS	0.5+0.5+1+2+2=**6**	2 cycles of *Tiśra Eka//Rūpaka;Tiśra Jhampe; Caturaśra Rūpaka*

[1] Pg. 105, *Karnāṭakada kalegaLu - Saṅgīta*
[2] An additional feature to DT-s introduced during Vijayanagara period
[3] *Mātra* is interchangeable with syllable/*akṣara* as in the case of *Chandas*
[4] As there is no *Tāḷa* for 2 counts, this *Tāḷa* is repeated twice to obtain a count of 4.

3	*Vīravikrama*	BR	IIOOS	1+1+0.5+0.5+2=**5**	*Khaṇḍa Eka; Tiśra Rūpaka*
4	*Srīraṅga*	BR	IISIŚ	1+1+2+1+3=**8**	2 cycles of *Caturaśra Eka; Tiśra Maṭya; Caturaśra Tripuṭa (Āditāḷa)*
5	*Lalita*	SS	OOUUUOOI	0.5+0.5+0.25+0.25+0.25+0.5+0.5+1=3.75 4 cycles is 4*3.75=**15**	3 cycles of *Tiśra Rūpaka/* 5 cycles of *Tiśra Eka/* 3 cycles of *Khaṇḍa Eka*
6	*Phalguṇa*	SS	IŚOS	1+3+0.5+2=6.5 2 cycles is 2*6.5=**13**	*Sankīrṇa Tripuṭa*
7	*Saṅca*	SD	OIII	0.5+1+1+1=3.5 2 cycles is 2*3.5=**7**	*Khaṇḍa Rūpaka; Caturaśra Jhaṁpe; Tiśra Tripuṭa; Miśra Eka*
8	*Cakra*	SD	OOOOSIOOOIOOIOI	0.5+0.5+0.5+0.5+2+1+0.5+0.5+0.5+1+0.5+0.5+1+0.5+1=**11**	*Tiśra Dhruva; Saṅkīrṇa Rūpaka; Miśra Tripuṭa*
9	*Citra*	NN	OIIOIIOOOIOII	0.5+1+1+0.5+1+1+0.5+0.5+0.5+1+0.5+1+1=**10**	2 cycles of *Khaṇḍa Eka/Tiśra Rūpaka; Caturaśra Maṭya; Miśra Jhampe; Tiśra Aṭṭa*
10	*Kaṁbuka*	NN	OOIIOOIOOIOI	0.5+0.5+1+1+0.5+0.5+1+0.5+0.5+1+0.5+1= 8.5 2 cycles is 2*8.5=**17**	*Khaṇḍa Dhruva*

It can be inferred from this table that the above-mentioned DT-s are the *Prastāra-s* of the SST-s and vice-verse; and thus eliminates the need to revive the DT-s as the SST system was introduced to overcome the challenges faced in the hysterically increasing DT-s.

Conclusion

- To summarize, this article tried to address the question of reinterpreting/reviving/revisiting *Deśī Tāḷa-s* in current times. SST system was introduced to overcome the challenges faced in the hysterically increasing DT-s. Analysis on the DT-s to find the equivalent SST throws light on the vastness, comprehensiveness and stability in the present *Tāḷa* system gifted by the brilliance of *Haridāsa-s* thus eliminating the urge to reinterpret/reuse the *Deśī Tāḷa-s*.
- Freedom in usage of *Prastāra*, *Virāma* and *Gaṇa* based DT-s also do not fit into modern day musical compositions.
- Through the study, it was understood that introducing new *Tāḷa* or reinterpretation of DT is not at all required.

Bibliography

Chandrashekharan, T. & Sastry, K. Vasudeva. ed. 1952. *SANGITA DARPANAM OF CATURA DAMODARA.* Tanjore. Sarasvati Mahal Library.

Nagar, R.S. 2012. *NĀṬYAŚĀSTRA OF BHARATAMUNI Vol 4*. Delhi. Parimal Publications.

Sastri, Subrahmanya. 1986. *SAṂGĪTARATNĀKARA OF ŚĀRṄGADEVA Vol III – Adhyāya 5 and 6*. Madras. The Adyar Library and Research centre.

Sastry, K. Vasudeva. 2016. *BHARATARNAVA OF NANDIKESWARA*. Thanjavur. Sarasvati Mahal Library & Research Centre.

Sathyanarayana, R. 1994. *NARTANANIRṆAYA OF PAṆḌARĪKA VIṬṬHALA.* Delhi. IGNCA and Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd.

Tripati, Kamat Prasad. 1986. *SAṄGĪTASURYODAYA. Khauragad.* Indira Kala Sangeet University.

Manorama, B N, 2018. *BHARATA NĀṬYABŌDHINI.* Bangalore. Noopura Bhramari and Kalagowri Publications.

Manorama, B N. ed. 2023. *ŚILPA-ŚŌDHA-SAṄGRAHA*. Karnataka. Noopura Bhramari. accessed on 24 Dec 2023.

Manorama, B N. 2023. *TĀLĀṄTARAṄGA NARMA NAṬUVĀṄGA*. Bangalore. Noopura Bhramari.

Rajagopalacharya, M. *CHANDASSINALLI TAALA-LAYAGALU*. Percussive Art Centre, accessed on 24 Dec 2023.

Śarma, Ākeḷḷa Mallikārjuna. 2001. *INDIAN GENIUS IN TĀḶAPRASTĀRA*. Hyderabad. Sai Sannidhi Sangita Publications.

Śarma, Ākeḷḷa Mallikārjuna. 2003. *SYSTEMISATION OF PRASTARA DETAILS OF DESHI TALAS*. Hyderabad. Sai Sannidhi Sangita Publications.

Sathyanarayana, R. 2001. *KARNAṬAKASAṄGĪTAVĀHINI.* Bangalore. Kannada Pustaka Prādhikāra.

Sathyanarayana, R. 1982. *KARNĀṬAKADA KALEGAḶU – SAṄGĪTA Part-1.* Bangalore. Kannada Sahitya Parishad.

Apte, Vaman Shivram. 1890. *SANSKRIT-ENGLISH DICTIONARY.* Poona. Shiralkar & Co., Book-sellers &c. &c.

Monier-Williams, Sir Monier. 1986. *A SANSKRIT-ENGLISH DICTIONARY.* Delhi. Motilal Banarsidass.

Easwaran, Girija. 2021. *Tāla Information in Music Texts*. https://www.dropbox.com/scl/fi/lmld27slav1jktnigfhxk/BkE-Girija-Easwaran-tAla-Information-in-Texts-0562.docx?rlkey=l694caa5yb3it6upb8vsbnzd9&dl=0 accessed on 21 Dec 2023.

Easwaran, Girija. 2023. *Tālalakṣaṇa Samuccaya.* Department of Culture and Ministry of Tourism, Government of India. https://www.dropbox.com/scl/fi/kcdasci0572dle0nt3qhs/BkE-Girija-Easwaran-tAla-lakshaNa-samuccaya-0564.docx?rlkey=pyh9tlwkewzt0kmgfnkjwgdoi&dl=0 accessed on 21 Dec 2023.

Gautham, M.R. 2008. *Evolution of Rāga and Tāḷa in Indian Music*. New Delhi. Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. *https://archive.org/details/evolutionofragat0000gaut/page/n7/mode/2up?view=theater* accessed on 8 Nov 2023.

K.S, Seema. 2021. A study on *Śrī Haṁsadūta of Śrīla Rūpa Gosvāmī.* M A Dissertation. Tamil University.

Kintaert, Thomas. 1997. *Ancient Indian Polyrhythms: The Structure of the Mārgatāḷas Containing an Explanation of their Prominent Status in the History of Indian Rhythm.* Sangeet Natak Academy. https://archive.org/details/dli.ministry.09211/mode/2up?view=theater accessed on 8 Nov 2023.

Ramanathan, N. 2004. *Tāḷa-Daśa-Prāṇa and the Musicological problems in the present day Tāḷa system*. THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY MADRAS Vol. LXXV

https://musicacademymadras.in/catalogue/files/journals/Vol.74-76_2003-2005.pdf accessed on 3 Nov 23.

Reina, Rafael. 2015. *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music.* Netherlands. Ashgate. https://books.google.co.in/books?id=eKzXCQAAQBAJ&pg=PA13&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false accessed on 16 Oct 23.

Rowell, Lewis. 1986. *The Ancient Tāḷa System: A Comparative Approach*. THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY MADRAS Vol. LVII https://musicacademymadras.in/catalogue/files/journals/Vol.57_1986.pdf accessed on 3 Nov 2023.

Sathyanarayana, R. 2001. *The Saṅgītasūryodaya of Bhaṇḍāru Lakṣmīnārāyaṇa: A Study in History***.** Sangeet Natak Academy. https://archive.org/details/dli.ministry.22342/page/37/mode/2up?view=theater accessed on 21 Dec 2023.

Venkatarathnam, R. 1975. *The influence of Tala Dasa Pranas on the Jatis.* THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY MADRAS Vol. XLVI https://musicacademymadras.in/catalogue/files/journals/Vol.46_1975.pdf accessed on 3 Nov 2023.

"Śāstra Ranga Episode 3 – Śār̥ngadeva's Sangīta Ratnākara". YouTube. Uploaded by Noopura Bhramari, 29 Oct 2023, https://www.youtube.com/watch?v=D5PejDWsWXY accessed on 21 Dec 2023.

"Śāstra Ranga – Episode 4 – Nandikeshwara's Bharatārṇava". YouTube. Uploaded by Noopura Bhramari, 5 Nov 2023, https://www.youtube.com/watch?v=n862av5EqDQ accessed on 21 Dec 2023

"Śāstraranga Episode 11 – Sangīta Sūryōdaya". YouTube. Uploaded by Noopura Bhramari, 24 Dec 2023, https://www.youtube.com/watch?v=uRnGYxFr5PA accessed on 24 Dec 2023.

Acknowledgment

Śāstra Raṅga internship offered by *Noopura Bhramari*, Centre for Indian Knowledge Systems under the direction of Principal Investigator Dr. Manorama B N has been a very personal journey to me. I feel lucky and blessed to be a part of this internship to have a sneak-peak at the treasure-trove of knowledge ingrained in our *Śāstragraṅtha-s*. The single source of truth in

Nāṭyaśāstra and other treatises are great revelations for me! My love for reading and writing about dance has definitely increased and helped me to improve my dance.

Firstly, I'm grateful to Dr. Manorama B N and would like to thank her for giving me this wonderful opportunity, for sharing in-depth knowledge on the various treatises; guiding, mentoring, encouraging and bringing the best out of me.

My heartfelt thanks to Dr. Dwaritha Viswanatha and Dr. Shalini Vittal for their support. My deepest gratitude to my *Saṁskṛta* teachers Dr. Narasimhayya Bhat and Smt. Jyothsna T. K for their suggestions. My sincere thanks to my family, especially my mother Smt. K. S Nagarathna and my husband Sri Shashank Bhatt P for being a pillar of strength through challenging times. Special thanks to my co-intern Smt. Rohini A.R for all the help.

About the Author

Smt. SEEMA KS

Smt. Seema KS has been a *Śāstra Raṅga* intern at Noopura Bhramari, IKS Centre. She is a Bharatanatya dancer, completed Vidwat in Bharatanatya conducted by KSEEB under the tutelage of Smt. Suma Nagesh. She holds a Master of Arts degree in Bharatanatyam from Tamil University.

Her dance related articles have been published by Ananya Kalasinchana and Narthaki. Served as an examiner for Bharatanatya exams conducted by KSEEB.

She has designed and conducted Bharatanatya workshops for kids to imbibe interest towards the artform. She is the recipient of the dance scholarship offered by Karnataka Sangita Nrithya Academy for the year 2015.

She has performed at various platforms including Navarathri Festival in Malaysia, Saptaha in Mattur, Alva's Nudisiri Moodibidri, IIT Bombay, ICCR Cultural Evening Programme, Dooradarshana Chandana recordings and many others. She works as a Technology Lead in Infosys Ltd. and pursues her passion for dance.

Ideological implications in literary works of King Krishnadevaraya

- **Nagaranjitha S,** Varanasi.

Abstract

The literary works of King Krishnadevaraya of Vijayanagara Karṇāṭa empire greatly suggest his genius of amalgamating creativity and social concern. His literary works are much praised among the literary laureates. Through the qualitative analysis of his works, this paper reflects on suggestive emotions of patriotism and social concern and other progressive aspects that the king has incorporated in his works. By channelizing his multifaceted talents towards the betterment of the people of his empire, through his literary works, he stands as an ideal leader as well as an ideal writer.

Keywords – Krishnadevaraya, Vijayanagara literature, *Āmuktamālyada, Jāmbavati Pariṇayam, Madālasacaritam*, *Satyavadhū Pariṇayam*

Objective

To study Krishnadevaraya's literary works and reflect on social implications and ideologies that they suggest

Methodology

The paper incorporates a qualitative research method to study the literature ascribed to king Krishnadevaraya and reflect on the ideological implications that can be derived from his works.

His works *Āmuktamālyada*[1] and *Jāmbavatī Pariṇayam* (also referred as *Jāmbavatī Kalyāṇam)* are considered for the study.

Scope

The present study is significant for documenting and acknowledging Krishnadevaraya's literary achievements. The study highlights the social and cultural ethos reflected in the author's works. By justifying the king's literary accomplishments, the paper offers a perspective on how these works embody social ideologies blended with creativity. The study highlights the historical significance of as it offers valuable insights into the era's cultural context, value and belief system. It ensures that the future generations recognize and appreciate his literary legacy.

Limitation

The study focuses on understanding the plots and analysing them to draw conclusions aligned to the objectives of the study. Though Krishnadevaraya is ascribed to have written many works like *Madālasa Carita, Ratnamañjarī* and others, only *Āmuktamālyada* and *Jāmbavatī Pariṇayam* are available till date. The rest of his works are irretrievably lost.

Introduction

The Vijayanagara empire witnessed the rule of mighty leaders whose capable administration propelled the province to global glory (Ayyangar, 1919, pp. 1–11). People from all over the world engaged in trade within this empire, and renowned scholars contributed their wisdom, making it not only economically prosperous but also culturally rich. It stood as an epitome of *Bhāratīya Samskṛti.*[2]. The *Bhakti*[3] movement, social equality, women's empowerment, and various other aspects aimed at uplifting society were actively addressed throughout the entire southern subcontinent. Vijayanagara literature[4] is one important factor that contributed to the might and renown of Vijayanagara empire. Different genres of literature like *kāvya*, *nāṭaka,*

---

[1] https://archive.org/details/amuktamalyada00krissher

[2] https://www.prekshaa.in/article/culture-lecture-dvg-%E2%80%93-changing-manners(Culture: A Lecture by DVG – Changing Manners | Prekshaa, n.d.)

[3] https://en.wikisource.org/wiki/The_Complete_Works_of_Swami_Vivekananda/Volume_3/Bhakti-Yoga/Definition_of_Bhakti (The Complete Works of Swami Vivekananda/Volume 3/Bhakti-Yoga/Definition of Bhakti - Wikisource, the Free Online Library, n.d.)

[4] ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ವಿಶ್ವಕೋಶ/ವಿಜಯನಗರ - ವಿಕಿಸೋರ್ಸ್ (wikisource.org) (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ವಿಶ್ವಕೋಶ/ವಿಜಯನಗರ - ವಿಕಿಸೋರ್ಸ್, n.d.)

itihāsa, purāṇa, dāsa sāhitya, *jaina sāhitya,* were written and popularized under the patronage of Vijayanagara kings (Rao, 1995, pp. 7–10).

A country becomes progressive, prosperous, mighty, and great when its people enjoy equal opportunity, education, and liberty that the people enjoy which equip and inspire them to give back to society. Their faith in the ruler's commitment to equal justice motivates them to make sacrifices for their nation, fostering a fearless society where the peace and privacy of every individual are respected. Krishnadevaraya was a multifaceted personality, distinguishing himself as a great ruler, administrator, and scholar. He stood apart from the rest due to his extraordinary political ventures and accomplishments (Sewell, 2011, p. 121).

King Krishnadevaraya's works: Plot and Analysis

Krishnadevaraya authored numerous literary works, displaying a genius that allowed him to resonate with the contemporary mindset of his readers, audience, or spectators. Whether he was composing poetry, prose, drama, or musical compositions, his ability to connect with his audience was remarkable. Among his works, only *Āmuktamālyada*[1] and *Jāmbavatī Pariṇayam* are available, while other works are lost (Ayyangar, 1919, p. 11). *Āmuktamālyada* is in Telugu and *Jāmbavatī Pariṇayam* is in Sanskrit.

In *Jāmbavatī Pariṇayam*, he presented a puranic theme in a dramatic format[2] suitable for theatrical performances. This proves that the values preached in the *purāṇas*[3] and epics remain ever relevant. *Jāmbavatī Pariṇayam,* woven from a story in the *Bhāgavata*, is a five-act drama in which *Kṛṣṇa* marries *Jāmbavatī* during his expedition in search of the precious *syamantaka maṇi*. There are some significant aspects of this drama worth noting. First, this drama was specifically written to be performed during the *Caitrotsava* of Lord *Virūpākṣa*[4] in Vijayanagara, as mentioned at the beginning of the conversation between *naṭi*[5] and *sūtradhāra* in the *prasthāvana* following the *nāndi*:

hemakūṭagirikatakavāstavyakuṭumbinaḥ karṇārājyarakṣāmaṇeḥ śrī virūpākṣadevasya caitrotsavāvalokanāya saṅgatāpariṣat. (Ramaraju, 1969)

---

[1] https://archive.org/details/amuktamalyada00krissher
[2] https://youtu.be/ur808y-cAgw?si=egaZ32LpJcgu6ORn
[3] https://www.forgottenbooks.com/en
[4] https://www.karnatakatourism.org/tour-item/virupaksha-temple-hampi/
[5] https://sreenivasaraos.com/category/natya/ (*Natya*, n.d.)

The king referring to the entire empire as one family[1] demonstrates his commitment to national unity. This play was composed exclusively for the festive gathering at the *Virūpākṣa* temple. The *Caitrotsava* at the *Virūpākṣa* temple was a grand festival where people from the entire empire congregated to witness the performance[2].

In the conversation mentioned above *naṭi* speaks in *Prakrit* while *sūtradhāra* in *Sanskrit.* Unlike the convention of the traditional *nāṭaka*[3] the author has kept this part simple, specific, and confined to affirmatively explain the purpose of the play. Usage of both *Sanskrit* with *Prakrit* shows that they were commonly spoken languages. With the genius of a playwright, we constantly see a true patriot in Krishnadevaraya who has not left any stone unturned to install oneness, patriotism and the *Bhāratīya sanātana samskṛti* among his people through his works.

Krishnadevaraya stressed on women empowerment and promoted projects that empowered women in his empire. Inscriptional evidence shows us that he had constructed education institutions for women, gymnasiums, and dance halls for about four thousand dancers to learn, exercise and stay fit. He encouraged them in their practice of performing arts by constructing theatre schools called *paṭṭada nāṭaka śāle* in the royal households (Saletore, 1934). Interestingly he has given more women centric titles to his works like *Āmuktamālyada, Madālasa Caritam, Jāmbavatí Pariṇayam*, *Satyavadhū Pariṇayam,* whose target connoisseurs were the people of his country.

Theatre arts not only reach the learned by also the mass audience who are not well-read. He has harnessed this strength of theatre arts by writing these different kinds of plays. *Madālasa Caritam* is a story from *Mārkaṅḍeya purāṇa* whose *Madālasa Upadeśa* is considered very important. Krishnadevaraya is one of the first playwrights among his contemporaries to write a play based on her. His vision to highlight the strong women while blending it with *rasadṛṣṭi*[4] is clear through these works.

Āmuktamālyada is an epic poetry written on *Godhādevi*[5] who offered worn garlands to lord *Śrīnivāsa*. This *kāvya* gives all the ingredients required to write up a play around the plot, which is socially relevant, as it is a story of a simple girl, daughter of a priest, who was true to her

[1] Hemakūṭa refers to the confluence of three regions namely Penagonda, Andhra and Vijayanagara
[2] Vāmabhaṭṭa Bhāṇa's Sṛṅgārabhūṣaṇa was another play which was presented during *Caitrayātrā Mahotsava* in praise of lord Śiva. We understand various stage presentations techniques in this work.
[3] https://archive.org/details/dli.ministry.22346 Sanskrit drama and performance: Raghavan, V.
[4] https://www.prekshaa.in/world-rasas-kinds-heroes-heroines
[5] https://www.academia.edu/13012071/Bhakti_and_Puranic_Traditions_in_South_India_c_700_1200_CE

devotion. The eight verses in the beginning that narrate Krishnadevaraya's dream are highlight of the work. This dream sequence itself could be developed as a beautiful plot and presented as a *bhāṇa* for the very potential that it holds[1]. The king in the beginning of the poem describes a dream that he had where lord Vishnu himself came in his dream and asked to write about this story in Telugu[2] language(Mrunalini, n.d.).

తా. ఎల్లభాషలకును దల్లి యగు సంస్కృతభాషయందు మదాలస చరిత్ర, సత్యభామాపరిణయము, సకలకథాసారసంగ్రహము, జ్ఞానచింతామణికృతియును, రసమంజరి మొదలగు శృంగార కావ్యములు రచించిన నీకు నాంధ్రభాష యసాధ్యము కాదు గావున నా యాంధ్రభాషయందును మాకుఁ బ్రియమగున ట్లొక్క ప్రబంధంబు రచియింపు మని తెలుఁగు వల్లభరాయఁడు పలికె నని భావము.

(Shastri, 1907)

The verses go as "being well versed in all languages, you composed *Madālasa Carita, Satyabhāmā Pariṇaya, Sakalakathāsārasaṅgraha, Jñānacintāmaṇi, rasamañjari* and other *śṛṅgāra kāvyas* in Sanskrit and now can't you in compose in *Āndhra bhāṣa*?" (Reddy, 2011) . The dream sequence described here shows the king's sensitivity to different cultures and intention of binding the two regional cultures. He has done his best to bring the core of Tamil culture[3] into Telugu literature. He also states in the beginning that Vishnu asked in his dream to compose this poem to remove the revulsion or disgust that is attached to the fact that he accepted the used garlands; and to compose this in Telugu language particularly. This reflects the king's social concern. On introspection it is understood that there is a keen intention to remove social discrimination. Here through this the king has also hit the right chords like women empowerment by choosing a female protagonist as his hero in the poetry. He did this by choosing *Godhadevi's* narrative instead of creating some fictional story or abstract concepts in the name of social importance. It can be used by the playwrights of present day to write a *Nāṭaka* of five acts, as the plot has got all the potential characteristics of a *Nāṭaka*.

---

[1] Adapa Ramakrishna Rao in his work called *Makers of Indian Litearture* writes about *Āmuktamālyada* as an amalgamation of three different cultures – a *triveṇi sangama* of Tamil, Telugu, and Kannada cultures(Rao, 1995, p. x).

[2] https://pdfs.semanticscholar.org/ddca/fe35eb606567d8e086b258679c9abdc71e35.pdf

[3] https://www.proquest.com/openview/dd99550e4c05e4f80dfcc99a8a266582/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y

Conclusion

Overall, some important learnings that can be obtained from Krishnadevaraya's writings is that it is not needed to bring an out-of-box context and theme to fantasize a literary work. Writing a bestseller literature doesn't mean glorification of violence or crime, where everybody is killed with a tragic end. Socially relevant theme doesn't mean sarcasm or mockery of a cult, community, or practice. Social contributions through literature need not mean doing a documentary movie with recorded facts and without music, dance, or songs. It neither means vulgarity nor nudity. One need not create a new fictious story filled with unnatural characters or be the saviors of earth from or some superheroes. The *purāṇas* and epics give the utmost valuable education to the society and are ever relevant. When the theme is bound by natural human emotions those themes are ever relevant. The source of that theme doesn't matter then. It could come from *purāṇa*, *itihāsa*, or a real incident any other means. When rasa is ever relevant, emotions are ever relevant, themes based on rasa are ever relevant to a society. Relevant themes when picked up and woven into beautiful plots it becomes a wonderful possibility towards *rasa*. That is what we see in the works of Krishnadevaraya. His intensions as a lyricist, poet, author have been bound towards society. He knew that performing arts was the best medium to utilize and establish social awareness, women empowerment, reinstalling patriotism, and to uphold *dharma,* break the language barrier, and harness the strength of regional diversity. Krishnadevaraya's works focus largely on these lines.

Through his various works, the king Krishnadevaraya has shown that educating, uplifting, and uniting society and raising humans with compassion is possible. Empowering every sector of society, spreading love, harmony and establishing equality, patriotism, and national integrity are his literary achievements. Reproducing or reconstructing these plays, republishing these rare gems of literature would be a tribute to the king and must be encouraged at large.

Bibliography

Ayyangar, S. K. (1919). *Sources of Vijayanagar History*. University of Madras.

- *Culture: A Lecture by DVG – Changing Manners | Prekshaa*. (n.d.). Retrieved June 10, 2024, from https://www.prekshaa.in/article/culture-lecture-dvg-%E2%80%93-changing-manners
- *Jambavati Kalyanam: Sanskrit Book Written by Krishnadevaraya*. (n.d.). Retrieved June 15, 2023, from https://newscoop.co.in/jambavati-kalyanam/
- Krishnadeva Raya, & Rāmarāju, B. (1969). *Jāmbavatī pariṇayam* (1st ed). Andhra Pradesh Sahitya Akademi.

- Mrunalini, C. (n.d.). *History of Telugu Literature*.
- *Natya*. (n.d.). Sreenivasarao's Blogs. Retrieved June 10, 2024, from https://sreenivasaraos.com/category/natya/
- Rao, A. (1995). *Makers of Indian Literature*. Sahitya Akademi.
- Sewell, R. (2011). *A forgotten empire (Vijayanagar)*. Asian Education Services.
- *The Complete Works of Swami Vivekananda/Volume 3/Bhakti-Yoga/Definition of Bhakti—Wikisource, the free online library*. (n.d.). Retrieved June 10, 2024, from https://en.wikisource.org/wiki/The_Complete_Works_of_Swami_Vivekananda/Volume_3/Bhakti-Yoga/Definition_of_Bhakti
- Vivekananda, S. (n.d.). *The Complete Works of Swami Vivekananda*. Wikisource.
- Waghmare, N. (n.d.). *Sanskrit Literature under Vijayanagara*.
- ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ವಿಶ್ವಕೋಶ/ವಿಜಯನಗರ—ವಿಕಿಸೋರ್ಸ್. (n.d.). Retrieved June 10, 2024, from https://kn.wikisource.org/wiki/%E0%B2%AE%E0%B3%88%E0%B2%B8%E0%B3%82%E0%B2%B0%E0%B3%81_%E0%B2%B5%E0%B2%BF%E0%B2%B6%E0%B3%8D%E0%B2%B5%E0%B2%B5%E0%B2%BF%E0%B2%A6%E0%B3%8D%E0%B2%AF%E0%B2%BE%E0%B2%A8%E0%B2%BF%E0%B2%B2%E0%B2%AF_%E0%B2%B5%E0%B2%BF%E0%B2%B6%E0%B3%8D%E0%B2%B5%E0%B2%95%E0%B3%8B%E0%B2%B6/%E0%B2%B5%E0%B2%BF%E0%B2%9C%E0%B2%AF%E0%B2%A8%E0%B2%97%E0%B2%B0

Acknowledgement

I would like to express my sincere gratitude and appreciation to the Noopurabhramari IKS Centre, for providing me with this valuable opportunity to explore and learn. I am indebted to our mentor Dr Manorama B.N, and all the colleagues who generously shared their knowledge and guidance throughout the internship, without which this and every other article written as a part of the internship would not have been possible. Additionally, I want to thank my fellow interns who offered their support during this enriching experience. This internship has been an incredible learning experience, and I look forward to continued growth and contributions in the future.

About the Author

Smt. NAGARANJITHA S

Smt. Nagaranjitha has been a *Śāstra Ranga* intern at Noopurabhramari IKS Centre. She is a Bharatanatyam dancer, disciple of Guru Smt. Sheela Chandrashekhar. She holds a UGC-NET JRF qualification and is currently pursuing her PhD at Banaras Hindu University, Varanasi. She has completed her Masters in Performing Arts and earned a gold medal in MPhil in Performing Arts from JAIN University, Bengaluru.

Furthermore, she is passionate about research in dance and is proficient in reading various ancient scripts. She also holds a PG Diploma in Palaeography and Manuscriptology from IGNCA. Nagaranjitha has published research papers in UGC CARE-listed and peer-reviewed journals. She has also presented papers at national-level symposiums. Having worked as a Software Engineer earlier in her career, she has also worked as a Bharatanatyam teacher in an international school.

She has performed at various platforms including G20 Youth summit 2023, Sanskar Bharati, Subah e Banaras, Ganga Pushkar Samaroh, Kashi Tamil Sangamam, Mysuru Dasara, Doordarshan Chandana channel programs and many others.

A study on the *Tāntric* Sculptures of Vijayanagara *Karṇāṭa* Era Temples in *Kāñcīpuram*

- **Smt. A R Rohini,** Bengaluru.

Abstract:

Temple sculptures and *Tantrā*s are closely related to one another. The sculptures as symbolic representations served as tools for spiritual growth. The present study aims at exploring various aspects of tantra which include understanding the meaning of *Tantrā*, the deities worshiped in *Tantrā*, the ascetics and the symbolism of erotic sculptures. These aspects are examined in relation to the sculptures of the Vijayanagara *Karṇāṭa* period temples of *Kāñcīpuram*.

Need for the study

Devangana Desai's doctoral thesis, "Erotic Sculptures of India," conducted a thorough analysis of the *Mithuna* sculptures. Her multidisciplinary approach covers tantric sects and tantric essentials as well. She goes on to provide a list of temples with these sculptures. P. Ganesan discusses sexual motifs in sculpture in his work, Indian Temples and the Erotic Sculptural Art. Etched in Stone: Sixteenth-century Visual and Material Evidence of Śaiva Ascetics and Yogis in Complex Non-seated *Āsanas* at Vijayanagara is a research paper by Seth Powell that focuses on sculptural evidence of non-seated postures etched onto the pillars of Vijayanagara temples at Hampi, Karnataka, to re-evaluate the history of postural yoga in precolonial India.

Despite the fact that erotic sculptures have been the topic of extensive investigation, the sculptures of the Vijayanagara era temples lack detailed exploration from a tāntric perspective. As a result, this research is particularly relevant because it delves deeply into the aspect of *Tantrā* in sculptures of the Vijayanagara temples.

Objectives of the paper

- Documenting the variety of *Tāntric* sculptures found in the selected Vijayanagara era temples of *Kāñcīpuram* - a city of temples in Tamilnadu.
- To analyse the symbolism of these sculptures and co-relating literary works associated with tāntric sculptures.
- To analyze the sculptures rationally, to uncover the philosophical idea that underlies *Tantra Yoga,* where the creative sex energy is diverted to a path of spiritual evolution through the union of male and female principles.

Methodology

This study has adopted both the exploratory and explanatory patterns with qualitative analysis The paper is based on field trips to the Vijayanagara era temples of Tamilnadu, as part of *Nṛtya Śilpa Yātre* –II program led by Noopura Bhramari IKS Centre, Karnataka. The *Varadarāja Perumaḷ* temple, *Ekāmranātha* temple and *Kāmākṣi* temple of *Kāñcīpuram* are taken into consideration for this analysis which were built/renovated/extended during the Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty period.[1]

Introduction:

In *Śilpa Prakāśa,* the author Rāmacandra Kaulācāra says "A temple without amorous images is a base, forsaken place, resembling a dark abyss that is shunned like the den of death" (1966, Intro LIV). Hence the sculptures of couples in amorous poses in the temples of Khajuraho, Madhya Pradesh and Sun temple Konark - Odisha, engraved with various expressions of lust, love, romance, and togetherness stand testimony to this. While some thought this as vulgar, others saw sex as a way to reach the 'epitome of spirituality'. These erotic sculptures have various interpretations to offer.

---

[1] Refer to the methodology given in "A Study of the Grandeur of *Vasantotsava* in the Sculptures of Vijayanagara *Karnāṭa* Period Temples with a special focus on Tamilnadu temples (1336 - 1646 CE)" by the same author.

The sculptures depicting sensual positions, however, also represent two things: *Kāma* is the highest *Puruṣārtha* in life's hierarchy, and it is difficult to escape the world's pleasures. For an individual to achieve *Mokṡa*, one must formulate it correctly (Manorama, 2023). It is said that devotees who pass sexually unperturbed at the sight of erotic figures can attain *Mokṣa* which is the highest reality and he can conquer the appetite of such carnal desires only after he has experienced it. These figures testify to devotees' spiritual strength. Folklore and certain rituals have a different story to say, which is - such depictions of the union of male and female were believed to neutralize the effects of the evil eye and scare away the evil spirits (Desai, 1975, p. 98). Further, these sculptures also provide an artistical interpretation of the fundamental concepts of *Tantra*.

The temples of the Vijayanagara *Karṇāṭa* Empire are among those that include a wide range of sculptural subjects that showcase all facets of contemporary society, including *Tantra* sculptures. The Vijayanagara empire, which ruled Southern India between 1336 and 1646 left its imprints in time in the form of matchless pieces of architecture in the temples they built, restored and expanded. These temples encouraged pilgrimage within the empire as the holy places in northern parts of the country suffered due to various invasions. The researcher's study on the sculptures of the same era has been exhaustively dealt with in *'Analysis of the Social Life Sculptures in the selected temples of Vijayanagara period'.*

Between the *Hoysaḷa* and *Cālukya* to Vijayanagara sculptures, there has been a change in the approach to sexual depiction in temples and there has been a considerable diminution in sexual representation in temples (Desai, 1975, p.69). The present study has been conducted to look into this and other traits associated with these sculptures.

***What is Tantra*?**

The word '*Tantra*' is derived from the root '*tan*' which means to spread. *Tanyate vistāryáte jñānam anena* meaning - knowledge is increased by it, i.e., any branch of knowledge/ philosophical systems is called *Tantra. Tantra*, when denoting a kind of *śāstra*, stands for a set of doctrines, practices, mystic syllables, metaphysical speculations, magic, etc. Various interpretations of this term are: *Tantra* from *tanu* meaning body, is so called as it saves the body through yogic practices, *Tantra* from root *trai* means to save, the *śāstra* which gives protection to its followers, *Tantra* from the root *tantri* means to explain or *tatri* - to understand (Shantideva, 1999, p. 3).

According to Ronald Barrett - "The etymology of *Tantra* is based upon a metaphor of weaving; the Sanskrit root *tan* signifies the extension of threads in a warp. *Tantra* can thus be defined as

an interweaving of traditions and teachings as 'threads' in a text, a scriptural genre that can be dated from the eighth century C.E. These texts have been interpreted by many different traditions and "rewoven" by some into *Tantraśāstrās*, specialized treatises on *Tantra*" (Barrett, 2008). The schools of *Tantra* believed that the ultimate goal of the state of non – duality which is variously called as state of *Advaya, Maithuna, Yuganaddha, Kula, Yamala, Samarasa, Yugala* or the *Sahajasamādhi* or simply the state of *Samādhi* (Desai, 1975) is to destroy all principles of dualism and return to a primordial state of non-differentiation which leads to *Ānanda* or Bliss. In the words of M P Pandit[1] - "The principle of *Tantra* is to reject nothing that God has created, to utilize every means to raise the human consciousness to the Divine. Unlike many of the older systems, *Tantra* is highly rational in its approach; it asks for no faith in advance. It is a self-verifying science of the development of natural energies into their supernatural terms leading to a cosmic enjoyment of life in a spiritual consciousness. In a word, it is the highway of *mukti* and *bhakti* in the highest sense (Avalon, 2007, n.d. Preface)."

The term *Tantra* refers to an esoteric yogic principle that holds an important place in Hinduism. Despite referring to subtle science, it is often misunderstood in its narrow sense, with black magic, violent rituals, and sexuality. Tantra only suggests that all of creation is an expression of the Absolute. Therefore, these practices are spiritual and sacred.

The symbolism of *Tantra* sculptures of Vijayanagara era temples of Kāñcīpuram

The sculptures of deities and their symbolism in tantric rituals are the primary focus of the study; an examination of this is provided in the subsequent sections.

Kāñcīpuram (hereafter Kañci) - the city of temples was ruled by the Vijayanagara *Karṇāṭa* kings between the 14th and 16th

[1] Spiritual teacher, author, and Sanskrit scholar who wrote numerous books and articles on the yoga of *Sri Aurobindo* and *The Mother*, on social and political thought, science, philosophy, religion, mysticism, and the classical texts and spiritual traditions of India.

century. It is one of the seven holiest and oldest cities of India.

अयोध्या मथुरा माया काशी काञ्ची अवन्तिका ।

पुरी द्वारावती चैव सप्तैताः मोक्षदायिकाः ॥ (Sahay, 2003, p.154)

'Ayodhyā mathurā māyā kāśī kāñcī āvantikā purī dvārāvatī caiva saptaitāḥ mokṣa dāyikā'- Ayodhya, Mathura, Māyā (Haridwar), Kashi, Kanchi, Avantikāpurī (Ujjain) and Dwaraka are the seven cities that have been called *Mokṣadāyikā* (one which gives salvation). These cities are linked to the seven *cakra*-s of the body. *Kanchi* is linked to the *svādhiṣtāna cakra* behind the genitals (The art of living, 2024)[1]. Kashi and Kanchi are also considered as the two eyes of Lord Shiva '*netradvayam maheśasya kāśī kāñcīpura dvayam*[2]. This city is also regarded as the Banāras of the South.

During the reign of Simha Viṣnu in the late 6th century, poet Bhāravi, the composer of the *Saṁskṛta Bṛhatkāvya* and *Kirātārjunīyam,* visited Kañci and was so taken by its majesty and beauty that he immortalized the city in a poem with the phrase *Nagareṣu kañci*[3] (Gopu, 2018). Such is the greatness of this city where an enduring beauty *etched* in stone by the Vijayanagara *Karṇāṭa* rulers can be seen in the temples of *Varadarāja Perumaḷ*, *Ekāmranātha* and *Sri Kāmākṣi*.

Given the abundance of Tantric themes seen in the *Kāvya*/poetry literature produced between the 7th and 10th century, Tantra literature most likely started to form in the first part of the 7th century. An important source that documents the *Tantra* practice during this period is the plot in *Mattavilāsa Prahasana* of the Pallava King Mahendravarma who ruled Kañci during the 8th Century AD. This one-act farce or *Prahasana* is an amusing controversy between the leading character *Kāpālika Satyasōma* who lives in the temple of *Ekāmranātha*, his mistress Devasōma and a Buddhist monk, unjustly accused by the two protagonists of having stolen from them a skull (Lorenzen, 1991, p. 23). It can be inferred that a cult of fully developed tāntric worship was widespread across the country during this time.

By the 14th century, *Tantra* had grown to such a degree that the Vijayanagara *Karṇāṭa* kings, like their predecessors, seemed drawn towards this philosophy and hence incorporated tāntric deities and ascetics in the temples constructed by them. The profusion of sculptures of

---

[1] Refer to footnote 3 on page 165

[2] *Rahasyam sampravayami lopamudrapate shrunu* ।
Netradwayam maheshasya kashi kanchi puridwayam ||
Kāśi and *Kañci* are believed as two eyes of Lord Shiva and this secret is narrated by the Lord himself to Sage *Agastya* (*KAMAKSHI & KAMAKOTI PEETHA*, n.d.)

[3] "*puśpeṣu jātī puruśeṣu viṣnu nārēṣu rambhā nagareṣu kañci*", which means among flowers, (the best is) *Jāti*, among men, Viṣnu, among women, Rambhā and among cities, Kañci".

Bhairava, Saptamātṛkās, Durgā, Mahiṣāsuramardhinī and *Śaiva* ascetics in the Vijayanagara era temples establishes a clear influence of *Tantrism*.

Bhairava

Fig. 1: *Bhairava, Ekāmranātha* Temple

The four-armed *Bhairava* appears naked decorated with a skull garland, a trident, a sword, a two-headed drum, and *Kapāla - Brahma*'s severed head. He is seen flanked by a snake and a dog that feeds on flesh. Bhairava is the most frequently portrayed God in the Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty's temples. The sculptures are visible within small shrines devoted to this deity as well as on the pillar reliefs. *Bhairava*, a form of Śiva that was held in high esteem by the tantric groups. *Bhairava* originates from the word *bhīru.* which means "fearsome". *Bhairava* means "terribly fearsome form". *Kṣemarāja* provides the esoteric meaning of Bhairava in his commentary on the Udyota. In his view, the term *Bhairava* is an acrostic made up of the letters bha, ra, and va. The letters bha stand for bharaṇa, or maintenance of the universe; ra for *Rāvaṇa*, or withdrawal of the universe; and va for *Vāmana*, or projection, which is the universe's manifestation. Bhairava thus represents the three facets of the Divine (Singh, 1979).

There are various accounts of *Bhairava*'s origins, just like there are for nearly every other Hindu deity. The story that is most commonly known describes how *Śiva* severed *Brahma*'s fifth head. *Śiva* used his left thumbnail to severe off Brahma's fifth head after feeling humiliated by Brahma. However, the head clung to his hand and would not come off. Śiva observed the *Kāpālika* life for a period of twelve years, after which Brahma's head came off when he reached Vārāṇasi. The '*Kāpālika Vrata*' is the promise that *Bhairava* took during his twelve-year traveling period, forging a link with the *Kāpālikas*, a highly influential *Śaivite* cult throughout the Middle Ages. He was the favourite deity of *Kāpālikas* and *Kāḷāmukhā*s. *Bhairava* is regarded as a guardian deity /*Kṣetrapāla* of the abode of Lord *Śiva*. Early tantrics including *Kāpālikas* performed *Sādhanās* (technique or practice used to accomplish a specific goal) of

his fearsome appearance to transform themselves to become the reflection of the deity, while the kings worshipped him to strengthen their political positions (Chavan, 2015). The *Nātha* ascetics are *Śaiva-s*. They worship Shiva as Bhairava, also known as *Kālabhairava*, a form connected to *Tāntric* rituals (Sarde, 2019, p.67).

Sculptures of the Saptamātrikās and Bhairavi - The cult of the Mother Goddess

The cult of the mother goddess, *Śāktism* (an amalgam of *Śaivism* and Mother goddess traditions[1]) also seemed to have assumed a significant place during this time which is evident from the sculptures often shown in the Vijayanagara *Karṇāṭa* temples. Goddess *Śakti*, the consort of Śiva is sculpted in her various wrathful forms as *Durgā, Mahiṣāsuramardhinī, Kālī* and *Bhairavī*. These goddesses were revered as *Śaktī*, or feminine energy forces and were worshiped in tantric rituals. The *Śākta Tantrā*s (*Kulārnava Tantra, Śāradātilaka* of *Lakśmaṇadeśika*) give details on the "left-handed" cult forms like ritual copulation and esoteric rituals (Dokras, p. 50).

The *Śākta Tantraśāstra* advocates worship of the Goddess *Śaktī* centering around five ingredients or *Pancamakārās* (Lorenzen, 1991, p.3): *Madya* (Spirituous liquor), *Matsya* (fish), *Māmsa* (meat), *Mudra* (cereal) and *Maithuna* (copulation). *Kulārṇava-Tantra*[2] speaks of these as a medium for communion with the Supreme Being - The *Madya* is the Divine dynamism *Śaktī*, the *Māmsa* is the Divine substance Śiva, and the Divine enjoyer *Bhairava* himself partakes in this practice. The *Sādhaka* (practitioner) attends *Mokṣa* when all these three are fused in the consciousness(Avalon, 2007, Ch.4, p.49). The *Sādhaka* practices *Tantra* or techniques for the union of Śiva and *Śaktī* which he visualises within his own body to reach the 'Ultimate Reality' or merge with the universal consciousness. This ritual is aimed at the regression of the semen to the highest *Cakra* which is *Sahasrāra* (Saraswati, 1994, p.25)[3] through the stabilization of thought, breath and semen by the *Sādhaka* (Lorenzen, 1991, p. 91). Each element of *Pancamakārā*s has a symbolic and ritualistic meaning. *Madya* denotes a state

---

[1] It is interesting to note that "over time, Śaktism and Śaivism became inseparable because Śaivism absorbed *Śākta* elements." (Sarde, 2019, p.18)

[2] The *Kula* tradition of Tantric Shaivism and Shaktism follows a text known as *Kulārṇava-Tantra*. The Sanskrit words *kula*, which means "family" or "clan," *arṇava*, which means "ocean" or "sea,". The text contains 2,058 verses and is dated between 1000 and 1400 C.E. The text emphasizes guru devotion and also discusses, the philosophy of *tantra* and rituals like *Pancamakāra* (the five substances used in puja) and *cakrapuja*. (*What Is Kularnava Tantra*, 2023)

[3] There are six important Cakras: *Muladhara, Svadhisthana, Manipura, Anahata, Vishuddha,* and *Ājna*. *Sahasrara* is the chief *Cakra*.

of divine ecstasy; *Māmsa* signifies the embrace of life's vitality; *Matsya* denotes spiritual flexibility and adaptability; *Mudra* signifies sustenance on both a physical and spiritual level; and *Maithuna* represents the coming together of feminine and masculine forces for spiritual transformation.

Fig. 2 & 3 *Mahiṣāsuramardinī* and *Bhairavī, Ekāmranātha* Temple

The *Āgamasāra* a Bengali text by *Yugala Dāsa* states the following on a *Sātvik* plane (*Dakṣiṇācāra*) where wine is the *Sōmadhāra*, or lunar ambrosia, that descends from the *Bhramarandhra*; while *Māmsa* (meat) is the tongue (*Ma*), of which speech (*Angśa*) is its component. The *Sādhaka*, in "eating" it, controls his speech. The two fishes[1] (exhaling and inhaling of breath) that are constantly moving in the *iḍa* and *pingaḷa nāḍi*[2] are called *Matsya* (fish). He who controls his breath by *Prāṇāyāma* consumes them by *Kumbhaka*. *Mudra* is the awakening of knowledge in the pericarp of the *Sahasrāra* lotus, where the *Ātma*, like mercury, resplendent as ten million suns, and deliciously cool as ten million moons, is united with the *Devi Kuṇḍalinī* (Avalon,2007 n.d. Preface).

[1] Here, Matsya also refers to the mind's perpetual oscillation, which wanders around like a fish in the water.

[2] A human body is filled with innumerable nādis which are the astral tubes. The Sanskrit term '*Nadi'* comes from the root '*Nad'* which means 'motion'. It is through these *Nadis* (Sūkṣma, subtle passages), that the vital force or Prānic current moves or flows. *Iḍa* and *Pingaḷa nādis* are the subtle *nādis* that correspond to the right and left sympathetic chains (Saraswati, 1994).

The *Saptamātṛkās* or the seven mother goddesses - *Brāhmaṇī, Vaiṣṇavī, Māheśvarī, Kaumārī, Vārāhī, Indrānī* and *Cāmuṇḍā* are also linked with *Śiva*. *Devi Cāmuṇḍa*, one of the *Saptamātṛkās* is the oldest known tantric deity. *Tāntric* practitioners meditated on her to confront their fears and overcome self-attachment.

Sculptures of Śaiva Ascetics, Kālāmukhas and Nāthās[1]

Fig 4: Sculpture of an ascetic, *Ekāmranātha* Temple

The Sculptures of the *Nātha* yogis found in these temples share the following characteristics in common: They are depicted wearing loincloths with the middle part of their ears split to display enormous *Kuṇḍalas* (ear ornaments) which led to their other name, *Kanphata* yogis, long unkempt or dreadlocked hair (*jaṭā*) sometimes matted in an ornate hair bun or top-knot and beard. They also have antler whistles, called *Sringīs / Singī*[2], tied with *Rudrākṣa* and *Pavitrī* in the *Yajñopavīta*. Additionally, they have *Rudrākṣa* beads around their necks, which are used for *Sumirinī* (rosary), *Catra* (umbrella), and *Kamaṇḍalu* (water pot carried by yogis) and yoga straps (*yogapaṭṭa*). The sculptures of the *Śaiva* groups, tantric sects and *nātha* yogis stand as a strong record of their existence at various Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty sites including Kañci.

The tāntric sects had a significant impact on the construction of temples and monasteries across India. They also disseminated tāntric practices among the affluent and imperial class, who were in charge of constructing temples. The Vijayanagara temple's profusion of Bhairava carved statues bears witness to the thriving *Kāḷāmukha* activity in the capital. The *Kāḷāmukhās* were

[1] This author also studied these kinds of sculptures under the title of *'Analysis of the Social Life Sculptures in the selected temples of Vijayanagara period'* and it has been published in the *Nṛtya śilpa Yatra* series- Part 2 book-*Ṣilpa śodha Sangraha*- the Noopura Bhramari IKS Centre.

[2] The horns of deer and rhinoceroses are used to make *Singis*. King Bhartrhari was a prominent pupil of Gorakşanātha, and the narrative surrounding *Natha's* usage of the horn is related to him. Apparently, his seventy queens persuaded him to go hunting. He came across a herd of seventy hinds and one stag while he was gone, but he was unable to get by the stag. Eventually a hind asked the stag to allow himself to be shot under several conditions, one of which was that his horn be used as the Yogi's whistle. (Powell, 2018)

most likely the *Rājagurus* of the original *Saṅgama rāyās*. *Kriyāśakti* was *Vidyāraṇya's* disciple, according to a Sanskrit text called *Vidyāraṇya-kālajñāna*. The Vijayanagara emperors respected them and gave them several gifts in honour of *Kriyāśakti*.[1] The *Pampāmahātmya* implies that *Śaiva* ascetics and yogis interacted at Vijayanagara, and the prevalence of *Matsyendranātha* representations in these temples adds proof that *Nātha* saints were present in the city (Desai, 1975, p. 77).

The sculptures of the *Nāthās/Navanāthās* of *Nātha sampradāya* are also widely shown in many temples of the Vijayanagara *Karṇāṭa* empire across south India. The *Navanāthās* included, *1. Mīnanātha / Matsyendranātha, 2. Gōrakṣanātha, 3. Jālandaranātha, 4. Kāniphanātha, 5. Gahanīnātha, 6. Nāganātha / Airahotra, 7. Carpaṭinātha, 8. Cauraṅginātha / Bhartarinātha, 9. Rēvanātha / Rēvaṇanātha* (Frydman, n.d.)[2]. The sculpture of *Matsyendranāth*a is of prime importance among *nāthās*. The proliferation of *Nātha sampradāya* in Tamilnadu may be seen in images of *Matsyendranātha* (fig. 5). He is credited with introducing the *Kaula* tāntric system to the world. The Vijayanagara *Karṇāṭa* era sculptures show *Matsyendranātha* seated on a fish in a yoga posture. Within the *Nātha sampradaya,* following *Ādinātha* (Śiva) and *Girijā (Pārvatī*) the next importance in this lineage is given to *Matsyendranātha*. Tradition holds that during *Ādinātha* and *Girijā's* talk, he had encapsulated the knowledge contained in it in the form of a fish. The *Nātha sampradāya* later adopted this doctrine as its teachings (Sarde, 2019, p.40).

Fig. 5: *Matsyendranātha, Ekāmranātha* Temple

Fig. 6: *Matsyendranātha* in variation of *kukkuṭāsana*

[1] "A grant of Harihara II dated AD. 1384 states that the king listened to the teachings of both Vidyäranya and Kriyäsakti. A grant issued in the year 1403 registers gifts of land both to Kriyäsakti-deva-räya-vodeyar and to the *guru* of the Sriñgeri *matha*". (Lorenzen, 1991, p.162).

[2] The sculptures of *Navanāthā*-s can be seen in a sequence on the outer wall of Someshwara temple in Ulsoor, Bengaluru. Most of the all temples built or renovated during the Vijayanagara dynasty has these *nātha* sculptures atleast one or two.

In the *Nātha sampradāya,* goddesses like *Bhairavī, Mātrakās, Yoginis, Śākinīs, Ḍākinīs* and many more are still regarded as auspicious. The *Nātha* ascetics are *Śaivas*. They worship Śiva as *Bhairava*, also known as *Kāla Bhairava*, a form connected to tantric rituals.

The *Kubjikāmata Tantra* (10th CE), the principal scripture of a branch of *Kaula Śaivism* associated with *Matsyendranātha* teaches an important two-armed balancing posture, *Kukkuṭāsana* -cock posture (Fig. 6), where it is described as a tantric *Karaṇa* (Powell, 2018, p. 58). His disciple *Gōrakṣanātha* is the chief *Hatha* Yogi[1]. In the practice of *Haṭha yoga*, the goddess *Kuṇḍalinī* is conceived and awakened in the form of *Kuṇḍalinī* energy with the aid of six or seven *Cakrās*. *Āsana*, *Kumbhaka, Mudrā* and other yogic practices were initially incorporated into the *Haṭha yoga pradīpikā* as part of the *Haṭha yoga* technique. The sculptures of these ascetics in various advanced asanas reveal a rich tradition of *Hatha yoga* practices during the aforementioned period. Numerous other *asanas* that the ascetics practiced are shown in the sculptures on the pillars. These asanas include standing and sitting asanas as well as a variety of complex and advanced ones.

Mithuna & Maithunya Sculptures

The growing influence of Tantrism during the medieval periods resulted in the appearance of these sculptures who practiced ritual copulation or *Maithuna* as a means to attain religious merit. *Tantra* celebrated the feminine power and accordingly mortal women were viewed as natural embodiments and transmitters of *Śaktī* through sexual union or *Maithuna.* In *Tantra*, Maithuna was a key figure in channelling sexual energy to unite with divinity, rather than seeking pleasure. It used the body as the best medium to explain its philosophy. The *Mayāmata* (18.111, written earlier than the 11th CE) refers to the term *Tapasvilīla*[2]. This has been interpreted to mean naked mendicant - love play of the ascetics. It is evident by looking at the sculptures (figs. 10, 11) from the Kāmākṣi and Ekāmranātha temples that nakedness was seen as vital for certain tantric rituals.

Mayāmata forbids the depiction of some features on temple walls, such as depictions of nude figures and the sensual activities of ascetics and hence can be spotted only in the unfrequented corners of the temple. Hence, the sculptures of men and women exposing their generative organs can be seen on the outside structure of the 100-pillar *Manṭapa* of *Varadaraja* Temple.

---

[1] The yoga that uses the technique of persistence.

[2] नग्नं तपस्वी लीलां चामयाव्यादि न योजयेत् ॥ १११ ॥ (Dagens, 2007, p.278)

Fig. 7, 8, 9 *Varadarāja Perumaḷ* Temple

Inspite of the public display of the tāntric practices contradicting the basic principles of tantrism, which was esoteric and highly secretive in nature, an ascetic indicative of exhibitionism is seen in *Ekāmranātha* temple with other sculptures of *Surasundaris* with exposed pudenda, sculpture of couple fondling each other and their lips are about to touch, the performance of the coital act where participants seem to be part of some ritual and nudity exposing figures. These sculptures are mostly confined to the unfrequented corners of *Varadarāja Perumāḷ* temple.

A record of *Tantrics* practicing seasonal orgies on *Vasantōtsava* is also seen mentioned. It was recommended that the Pāśupata Śaiva initiates perform a *Śṛngāraṇa* ritual in which they were to display themselves and behave sensually upon seeing a beautiful girl, given that in magico-religious beliefs and practices, the exposure of sexual organs is also seen as a defensive measure against evil (Desai, 1975 p. 77). It is interesting to note that a similar image is found in the *Kāmākṣī* temple *Maṅṭapa*. These images are visible in the temples of Karnataka, built/renovated by Vijayanagara *Karṇāṭa* Kings.

Fig 10: *Kāmākṣī* temple

Fig 11: The women shown in the company of a nude ascetic in *Ekāmranātha* Temple

Conclusion

To summarise, the Vijayanagara period witnessed a decline in the sexual representation in sculptures of the preceding centuries. However, the sculptures of *Mithuna* (copulation or the union of male and female), sculptures of *Bhairava, Śaiva* ascetics, *Nātha Siddhās* and *Surasundaris* with ascetics which are part of the sheer architecture grandeur suggests the uniqueness of artists in showcasing the rich tradition of tāntric practice during Vijayanagara period. By the time of the Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty, the philosophy of *Tantra* in sculptures had expanded beyond erotic sculptures, to a bigger horizon that included deities, ascetics, rituals, etc. which were effectively incorporated into the architectural splendor of these ancient Indian temples.

These treasured pieces of Indian architectural and artistic history display an exceptional artistic ability, and demonstrate a deep comprehension of the Tantric tradition and allude to a transcendence beyond the limitations of the human body. Furthermore, ssimilar sculptures are also found in the Karnataka temples; these sculptures have a uniform style and serve as a distinguishing feature of architectural and sculpture techniques of the Vijayanagara *Karṇāṭa* dynasty.

References

Avalon, A. (n.d.). *Kularnava Tantra* (2007th ed.). Motilal Banarasidas. https://www.holybooks.com/wp-content/uploads/Kularnava-Tantra.pdf

Barrett, R. L. (2008). *Aghor Medicine Pollution, Death, and Healing in Northern India*. University of California Press.

Chavan, A. (2015). *The Smile of Bhairava—Analysis of the Bhairava from CSMVS Sculpture Gallery*. https://www.academia.edu/33101922/The_Smile_of_Bhairava_Analysis_of_the_Bhairava_from_CSMVS_Sculpture_Gallery

Dagens, B. (2007). *Mayamatam* (Vol. 1). IGNCA and Motilal Banarasi Das. https://archive.org/details/GwHQ_mayamata-by-bruno-dagens-vol.-1-motilal-banarasi-das/page/278/mode/2up?view=theater

Desai, D. (1975). *Erotic Sculpture of India—A Socio—Cultural Study*. Tata McGraw - Hill Publishing Co. New Delhi.

Dokras, U. (n.d.). Shiva Bhairava worship in India and Indonesia. Featuring the Tantric Ganesh | -. *Academia.Edu*. https://www.academia.edu/94487871/Shiva_Bhairava_worship_in_India_and_Indonesia_Featuring_the_Tantric_Ganesh

Frydman, M. (n.d.). *I Am that*. https://theblisscentre.org/more/ebooks/IAmThat.pdf

Gopu, V. (2018). *2222 Years of Kanchipuram*. https://varahamihiragopu.blogspot.com/2018/01/2222-years-of-kanchipuram.html

KAMAKSHI & KAMAKOTI PEETHA. (n.d.). Retrieved May 7, 2024, from https://www.hinduscriptures.in/sacred-places/shakti-peethas/kamakshi-kamakoti-peetha

Lorenzen, D. N. (1991). *The Kapalikas and Kalamukhas—Two Lost Saivite Sects* (Second Revised Edition). Motilal Banarasidas; The-Kapalikas-and-Kalamukhas-Two-Lost-Saivite-Sects-D-lorenzen-Delhi-1991.pdf (archive.org).

Manorama, B. N. (2023). *Devālaya Shilpagaḷa NāṭyāyaMānate*. Nṛtya Śilpa *Yātre* series 1. Bengaluru: Noopura Bhramari IKS Centre.

Powell, S. (2018). Etched in Stone. *Etched in Stone: Sixteenth-Century Visual and Material Evidence of Śaiva Ascetics and Yogis in Complex Non-Seated Āsanas at Vijayanagara*. https://www.yogicstudies.com/blog/etched-in-stone

Ramacandra Kaulacara. (1966). *Silpa Prakasa*. E. J. Brill. http://archive.org/details/silpaprakasa0000rama

Sahay, S. S. (2003). *Prachina Bharatiya Dharma And Darshan* (2nd ed., 1–410). Motilal Banarasidas. https://archive.org/details/spAN_prachina-bharatiya-dharma-and-darshan-by-shiva-svarup-sahay-motilal-banarasidas/page/n5/mode/2up?view=theater

Saraswati, S. S. (1994). *Kundalini Yoga* (10th ed.). A Divine Life Society Publication; https://archive.org/details/kundalini_201610/page/n1/mode/2up?view=theater.

Sarde, V. (2019). *Archeological investigations of the Natha Sampradaya in Maharashtra (c. 12th to 15th century CE)* [Deccan College Post Graduate and Research Institute (Deemed University), Pune,]. https://www.academia.edu/40131303/ARCHAEOLOGICAL_INVESTIGATIONS_OF_THE_N%C4%80THA_SAMPRAD%C4%80YA_IN_MAHARASHTRA_c_12th_to_15th_century_CE_?hb-g-sw=36544202

Shantideva, S. (1999). *Encyclopedia of Tantra* (Vol. 1). Cosmo Publications.

Singh, J. (1979). *Vijnanabhairava or Divine Consciousness*. Motilal Banarasidas. https://ia902908.us.archive.org/35/items/VijnanaBhairavaOrDivineConsciousnessJaidevaSingh/Vijnana%20Bhairava%20Or%20Divine%20Consciousness%20-%20Jaideva%20Singh.pdf

The art of living. (2024). *The Seven Sacred cities*. https://www.artofliving.org/in-en/wisdom/knowledge-sheets/seven-sacred-cities

Verghese, A. (2001). A Rare Depiction of 9 yogis at Someshvara temple, Ulsorr. *Journal of the Asiatic Society of Mumbai*. https://www.academia.edu/87731048/A_Rare_Depiction_of_9_yogis_at_Someshvara_temple_Ulsorr

What is Kularnava Tantra. (2023). https://www.yogapedia.com/definition/9012/kularnava-tantra#google_vignette

Acknowledgment

I would like to express my deepest appreciation to Dr. B N Manorama, Principal Investigator, Noopura Bhramari, IKS Centre for her guidance, support and encouragement. Her input and valuable feedback helped me refine and improve the quality of this article. I thank Dr. Dwaritha Viswanatha and Dr. Shalini P Vittal and Sri Vishnuprasad N for their cooperation in the field study and Sri Vishwanath S, for providing some of the pictures for this paper. My heartfelt thanks to Smt. Nagaranjitha, for her invaluable assistance in editing and proofreading.

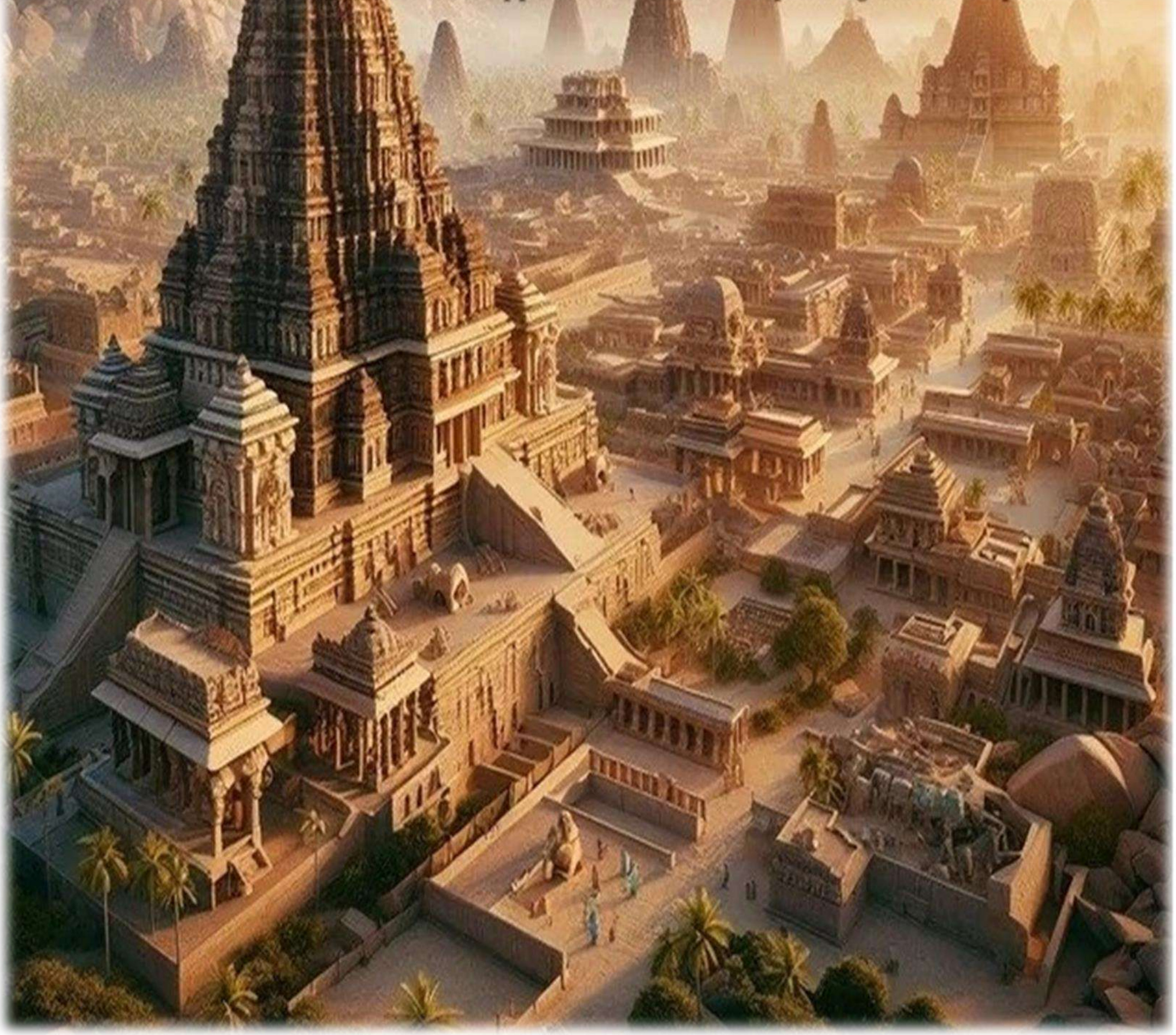
About the Author

Smt. A R ROHINI

Smt. Rohini A R received her early training in Bharatanatyam under the illustrious Guru - Dr Hema Govindrajan and later continued her training in the disciplines of Shastra and Abhinaya under the eminent Guru Karnataka Kalashree, Shantala Awardee, Guru B Bhanumati and is currently guided by Guru Smt Sheela Chandrashekar. She graduated from Annamalai University in Chidambaram with a Master of Fine Arts in Bharatanatyam. She has been receiving training from Guru Vidushi H Geetha, as her senior disciple in Carnatic music and from Vid. N Narayana Swamy in nattuvangam. She has performed on numerous national and international stages and teaches Bharatanatyam to young students at her dance school, Kala Surabhi. She has served for a brief term as a guest faculty at Christ University's MA (Dance) department. She has completed her internship programs on Indian architecture, sculpture and dance literature - ‘*Nṛtya Śilpa Yātre* - 1’ and ‘*Śāstra Ranga’*. Currently, she is pursuing her fellowship at Noopura Bhramari - IKS Centre on temple sculptures – ‘*Nṛtya Śilpa Yātre* – 2’ under the guidance of highly esteemed scholar Dr. Manorama B N, Principal Investigator, Noopura Bhramari.

*****

ISBN No:

978-81-948470-9-0

Research is a never-ending quest; challenges do occur along the way. Attaining the intended goal can be equated to fulfilling a *Yajña* (sacrifice), wherein patience, persistent work, dedication, time, perseverance, love, and passion to know the truth, honesty, and commitment are offered as *Havissu* (sacrificial offerings) for *Yajña*. Noopura Bhramari IKS Centre believes that the researcher should share the fruits / rewards received from such an endeavor amongst the interested members of the society with unwavering affection and generosity. *'Shodha vijaya'* is another milestone, which is the 13th publication from Noopura Bhramari (R.). The title is also a sign of a victorious approach towards corresponding research topics.