

ಬದುಕು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಅನುವರ್ತನೆ ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.

ಲೌಕಿಕಾನಾಮ್ ಹಿ ಸಾಧೂನಾಮ್ ಅರ್ಥಮ್ ವಾಗ್ ಅನುವರ್ತತೆ |
ಋಷೀನಾಮ್ ಪುನರಾಧ್ಯಾನಾಮ್ ವಾಚಮ್ ಅರ್ಥೋ ಅನುಧಾವತಿ ||
ನಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ಸಜ್ಜನರ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪದಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತವೆ;
ಆದರೆ, ಹಿರಿಯರಾದ ಮಹಿಮರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನೇ ಅರ್ಥವು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತದೆ.
— ಭವಭೂತಿ (‘ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ’, ಅಂಕ ೧, ಪದ್ಯ ೧೦)

ಈಚೆಗೆ ನನ್ನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಓದಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕ ಬದುಕು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವುದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಬರಹದ ಉದ್ದೇಶ. ನನ್ನನ್ನು ಹಾಗೆ ಸೆಳೆದು ಈ ಬರಹಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ ಕವಿತೆ ‘ನವು’ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನದು. ಗ.ಸು. ಭಟ್ಟ ಬೆತ್ತಗೆರೆ ಎಂಬ ಕವಿಯೊಬ್ಬರು ಬರೆದ ಈ ಕವಿತೆಯು ಐದು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿತವಾದ ಇನ್ನೂರೈವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳ ಕಥನಕಾವ್ಯ; ಅಥವಾ ಹಳೆಗಾಲದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಅದೊಂದು ಖಂಡಕಾವ್ಯ (ಬೆಂಗಳೂರು: ಕುಕ್ಕಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೯). ಈ ಖಂಡಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿದ್ದಾವೆ — ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಗ.ಸು. ಭಟ್ಟರೆಂಬ ಈ ಕವಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸತತವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯವಸಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವವರು; ೧೯೯೩ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಅವರು — ‘ನಳದಮಯಂತಿ’, ‘ಅಲೆಮಾರಿಯ ಕಥೆ’, ‘ಬೇಲೆಯ ಲೀಲೆ’, ‘ಜ್ವಾಲೆ’, ‘ನವು’, ‘ನಿರ್ವರ್ಣ’ ಮತ್ತು ‘ಕರಗುವವರೆಗೆ’ ಎಂಬ ಏಳು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಅದಲ್ಲದೆ ಅವರ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು, ಮೂರು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳು, ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ, ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ಬರಹ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದಿವೆ. ಈ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕೃತಿಯಿದೆ, ಹಲವು

೨

ಖಂಡಕಾವ್ಯಗಳಿದ್ದಾವೆ ಮತ್ತು ನಾವಿಂದು ಕವನಸಂಕಲನಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ಬಿಡಿಪದ್ಯಗಳ ಗುಚ್ಚಗಳೂ ಇವೆ. ಹೀಗೆ, ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಇವರು ಇವತ್ತಿನ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡದ ಒಬ್ಬ ಗಣನೀಯ ಕವಿಯೆಂದು ನನಗನ್ನಿಸಿದೆ.

ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಇವರ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಓದುಗರಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪರಿಚಯವಾಗದೆ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಎರಡು ಕವನಸಂಕಲನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಅವರ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಛಂದಸ್ಸಿನ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪಡೆದೇ ಹುಟ್ಟಿದಂಥವು; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇವತ್ತಿನ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಓದುವುದಕ್ಕೆ ದೀರ್ಘವೆಂದೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟವೆಂದೂ ಕಾಣಬಹುದಾದಂಥವು. ಇವತ್ತು ನಾವು, ಕಾವ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ — ಅಪರೂಪದ ಕೆಲವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ — ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪುಟ್ಟಪುಟ್ಟ ದ್ವೀಪಗಳಂತಿರುವ ಬಿಡಿ ಕವಿತೆಗಳ ಭೂಪಟಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ; ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸೆಂಬುದು ನಮಗಿವತ್ತು ಯಾವುದೋ ಕಾಲದ ಅಭೇದ್ಯ ಕೊತ್ತಳದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಚಾಟಿಕ್ಗಳಿಗೆ ಹನಿಗವನಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ಇಂದಿನ ರೂಢಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ನನಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದೇ ಇವತ್ತಿನ ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಲಾಂಛನ ಲಕ್ಷಣವಿದ್ದೀತೆ ಎಂದೂ ಕಂಡದ್ದಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಇವತ್ತಿನ ಬಹುತೇಕ ಕವಿತೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮೂಲತಃ ‘ಹನಿಗವನ’ಗಳೇ ಎಂದೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹನಿಗಳು ಮಾತ್ರ ತುಸು ದೊಡ್ಡದಾಗಿವೆ ಅಷ್ಟೇ ಎಂದೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನನಗನ್ನಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರವಾಹದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈಚಾಡಲು ಹೊರಟ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಕವಿಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವರು ಈ ಕವಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರನ್ನು ಓದುವ ವರ್ಗವೂ ಸೀಮಿತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅಷ್ಟರ ಮೇಲೆ, ಕುಮಟಾ ಸಮೀಪದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಯಲ್ಲಾಪುರದಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ಮಾಸ್ತರರಾಗಿರುವ ಈ ಕವಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತಲೋಕದ ‘ಹೊಕ್ಕು-ಬಳಕೆ’ ಅಷ್ಟೇನೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಇವರ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಅವರು ಈ ಯಾವ ‘ಮಿತಿ’ಯನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದು ತಲೆಗೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳದೆ ತಾವು ನಂಬಿರುವ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ವ್ಯವಸಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಈ ಕವಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ನನಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಾನೀಗ ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಅವರ ‘ನವು’ ಕವಿತೆಯು ಹವ್ಯಕ ಉಪಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ — ಇನ್ನೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹಲವು ಹವ್ಯಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೊಂದರಲ್ಲಿ — ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ

ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ನಾನು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಸಮುದಾಯದ ಈ ಹವ್ಯಕ ಭಾಷೆಯು ನನ್ನೊಳಗೆ ಹಲಬಗೆಯ ಗುಪ್ತ-ಸುಪ್ತ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ, ಆಯಾ ಪದಗಳು ಸೂಚಿಸುವ 'ಅರ್ಥ'ಕ್ಕಿಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಭಾವಸ್ವರೂಪಗಳ ಸರಣಿಯೇ ನನ್ನೊಳಗೆ ಉತ್ಪನ್ನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ನನಗೆ ಒತ್ತಾಸೆಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯ-ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಏಳುವ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಈ ಖಂಡಕಾವ್ಯವೂ ಎತ್ತುತ್ತದೆಯೆಂದು ನನಗೆ ಕಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ - ಭಾಷೆ ಅಂದರೇನು? ಬದುಕಿನಿಂದ ಭಾಷೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಯೋ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬದುಕೋ? ಕವಿಯ ನಿಜವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ಇರುವುದು ಭಾಷೆಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲೋ? ಕವಿಗಳು ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೋ ಅಥವಾ ಸಮಾಜವೇ ಕವಿಯ ಮೂಲಕ ಮಾತಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಯ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಆಲೋಚಿಸಲು ನಾನೀಗ ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

••• ••• •••

'ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಕಾಲೀನವೂ ಸಮಾಜಮುಖಿಯೂ ಆಗಿರಬೇಕು' - ಎಂಬುದು ಇವತ್ತಿನ ಕಾಲದ ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಮೊದಲಿಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಈ ಕಾಲದ ಇಂಥ ಅವ್ಯಕ್ತ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನೇ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ತಮ್ಮ ದೊಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕವಿಸಮಯ'ಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ:

'ಕಾವ್ಯ ಜನಪರವಾಗಬೇಕು', 'ಲೇಖನಿ ಖಡ್ಗವಾಗಬೇಕು' - ಇಂಥ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಘೋಷಣೆಯಂತೆ ದುಮುದುಮಿಸುವಾಗ ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಜನಜೀವನದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಬೇಕು' ದಂಥ ಸಂದೇಶಗಳ ಆಯುಷ್ಯ ಎಷ್ಟು ವರ್ಷ? ನಾನು ಇಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಸತ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಅವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಾನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು. ಇಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ ನಡೆಯದಿದ್ದರೆ, ಅದು ಕಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಬರೆದವನು ಕವಿಯೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಂದುಮುಟ್ಟಿದರೆ, ಕಾವ್ಯದ ಕವಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಂದು

ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿಗೂ ಅವನದೇ ಆದ ಭಾವನೆಗಳು ಸಂವೇದನೆಗಳ ಲೋಕವೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಕಾರ ನಡೆಯಲು ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರಬೇಕು. ಅದು ಇದೆಯೇ? (ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಧಾರವಾಡ: ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಮೆಮೋರಿಯಲ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ೨೦೦೬)

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಕೂಡ ಮಂಡಿಸಬಹುದು - ಆಧುನಿಕ ಕಾಲ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಯಾವುದೇ ಕಾಲವು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ನಂಬುಗೆ-ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು - ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ - ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ದೃಢೀಕರಿಸುವಂತೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಡ ಹೇರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ದುರ್ಬಲ ಲೇಖಕರು ಅವನ್ನು 'ಕವಿಸಮಯ'ಗಳಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಪಕ್ಕಾದರೆ, ಶಕ್ತ ಲೇಖಕರು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ದೇ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ದಾಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಾನೀಗ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವ 'ನವು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆಯೆಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ನೋಡಿ:

ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಾಜ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಕಾಲಚಕ್ರದ ಸುತ್ತು ನಿರಂತರ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಿಸುವವನು ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಯಾಕೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಕೆಲವೇ ಪುಟಗಳನ್ನೊದ್ದುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಸ್ವಾಯೀಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಗೀತಾ, ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಒಬ್ಬ ಹವ್ಯಕ ಅವಿವಾಹಿತ; ತನ್ನ ಕುಟುಂಬದ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಅವಿವಾಹಿತಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿರುವ ಆಕೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ತಾಕಲಾಟಗಳೇ ಈ ಕಥಾನಕದ ಒಂದು ಸೂತ್ರ. ಇಷ್ಟು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ, ಇವತ್ತು ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಓದಲಾರಂಭಿಸಿರುವ ನನ್ನಂಥವರಿಗೆ ಒಂದು ವೈರುಧ್ಯ ಎದ್ದು ಕಾಣಲು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ - ಇವತ್ತು ಹವ್ಯಕ ಸಮುದಾಯದ (ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಂಥ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಗ್ರಾಮವಾಸಿ ಸಮುದಾಯಗಳ) ಸಮಸ್ಯೆ ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು - ಅಂಥ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಹೀಗೆ ಅವಿವಾಹಿತರಾಗಿ

ಕೊರಗಬೇಕಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಹೆಣ್ಣಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಡುಗಳದ್ದು! ಆದರೆ, ಇಂಥ ವೈರುಧ್ಯವು ಈ ಕವನವನ್ನು ಓದುವ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೇನೂ ಕೊರತೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ಈ ಕಥನದೊಳಗೆ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನೇ ಎಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿರಬಹುದಾದ ಕಥನಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆಯೇ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೀತಾಳ ಅಪ್ಪನ ಹೆಸರು ಇಗ್ನಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ಎಂದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಲ್ಲ ಓದುಗರನ್ನು ತಟ್ಟನೆ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಗ್ನಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲಬಹುದಾದ ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳು – ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ಕಥನದ ಆಯಕಟ್ಟಿನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಹುಚ್ಚು ಮುದುಕಿ – ಈ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಅದರ ಜತೆಗೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಸ್ಸುಗಳೂ ಇವೆ, ಬಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಓಡಾಡುವ ಕಾಲೇಜು ಹುಡುಗರೂ ಇದ್ದಾರೆ, ಟೈಪ್‌ರೈಟಿಂಗ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಇದೆ, ಫಾರ್‌ಸೈ ಗಾರ್ಡುಗಳಿದ್ದಾರೆ, ಲೂನಾದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಗ್ರಾಮಸೇವಕ ಇದ್ದಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಯಿಂದ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದವರೆಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಹಲವು ವ್ಯಕ್ತಿ-ಸನ್ನಿವೇಶ-ಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಯು ಚಿತ್ರಸರಣಿಗಳ ಹಾಗೆ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಚೋಡಿಸುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ; ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಕಥನದ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಕೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ – ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಲೇಜು ಪ್ರೊಫೆಸರರು ಚುನಾವಣೆಗೆ ನಿಲ್ಲುವ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವು ಇಂಥ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ತುಸು ಹೊರತು ಎಂದು ನನಗನ್ನಿಸಿತು – ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಈ ಕಾಲವಿಸಂಗತಿಯಂಥ ಚೋಡಣೆಯು ಓದುಗರಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ನನಗೆ ಈ ಕಥನ ಕವನದ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಕಂಡಿದೆ.

ಇಂಥ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಥನವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಈ ಕವಿತೆಯು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದೇನು? – ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ಕವನವನ್ನೋದುತ್ತಿರುವಾಗ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಓದಿ ಮುಗಿಸಿದ ಬಳಿಕ ನನಗನ್ನಿಸಿದ್ದು ಹೀಗೆ – ಇಂಥ ಚೋಡಣೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ, ಈ ಕಥನದೊಳಕ್ಕೆ ತುಸು ದೂರ ನಾವು ಸಾಗಿದ ಅನಂತರ, ಈ ಕಥನವು ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅಮುಖ್ಯವೆಂದು ನಮಗೆ ಕಾಣಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ; ಇದರ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೇ ಕ್ರಮೇಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಒಂದು ಆನುಷಂಗಿಕ ವಿವರವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಾತ್, ಈ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯೋ ಅಥವಾ ಕಥೆಯೋ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಕಥಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಕಥನಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಸಜ್ಜುಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ; ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುವಾಗುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಗಮನವು ಕಥೆಯನ್ನೂ ಕಥನವು ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಥನವಿಧಾನವನ್ನೂ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೆಂದು ನನಗನ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವೀಗ ಈ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳತ್ತ ತಿರುಗಬೇಕು.

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ರಚಿತವಾದದ್ದು ಹವ್ಯಕ ಉಪಭಾಷೆಗಳೊಂದರಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಉಪಭಾಷೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಕಾಲದೇಶ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಉಪಭಾಷೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಬಹುತೇಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರ್ಯಸೂಚಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾತ್ರವೇ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿ- ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಅಥವಾ ಆ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಭಾಷೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇಡೀ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನೇ, ಅಥವಾ ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೇ ಉಪಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವೆಯಾದರೂ, ಅಲ್ಲೂ ಭಾಷೆಯೆಂಬುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸೂಚಕವೇ ಹೊರತು ಆ ಭಾಷೆಯೇ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು 'ಮೂಲವಸ್ತು' ಆಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅಪರೂಪ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಡೀ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೇ ಕಣ್ಣಾಡಿಸಿ ನೋಡಿದರೂ ನಾಟಕ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಭಾಷೆಗಳು ಧಾರಾಳ ಬಳಕೆಯಾದ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ; ಆದರೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ತೀರಾ ಅಪರೂಪ. ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ 'ರತ್ನನ ಪದಗಳು' ಅಥವಾ ಕಂಬಾರರ 'ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ' ಮಾದರಿಯ ಕೆಲವೇ ಅಪವಾದ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಪಭಾಷೆಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಕವಿತಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವಿರಳ. ಅಂಥ ಒಂದು ವಿರಳ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ 'ನವು' ಕವಿತೆಯ ಈ ಕವಿಯು ಕೈಹಾಕಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಂಥ ಒಂದು ಉಪಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಯಾವೆಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪಲ್ಲಟಗಳಾದವು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಕೂಡ ಈ ಕವಿಯು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕವಿಯು ತನ್ನ ಮೊದಲ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಈ ಉದ್ಗಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಮೆ, ಪ್ರತೀಕಗಳ ಕುರಿತು ಈ ಹಿಂದೆ ನನಗೊಂದು ನಂಬಿಗೆ ಇತ್ತು. ಆದೇನೆಂದರೆ, ಪ್ರತಿಮೆ, ರೂಪಕ, ಉಪಮೆಗಳು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ, ಭಾಷೆ ಅವುಗಳ ವಾಹನ ಅಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಈ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾನೇ ಕೆಲಕಾಲದ ನಂತರ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನನ್ನ ಆ ನಂಬಿಗೆ ಬದಲಾಗಿದೆ. ನನ್ನ ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ರೂಪಕ, ಉಪಮೆಗಳಿಗೂ, ನನ್ನ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಗೆ ನಾನು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ನನಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ನಿಚ್ಚಳವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿಮೆ ಬರಿ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅಹಂಕಾರ. ಅದು ಬಹುಶಃ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮೊದಲೇ ಹುಟ್ಟಿರಬಲ್ಲದು! ಆ ಭಾಷೆಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡ ಕವಿಯೇ ಅದರ ವಾಹನವಾಗುತ್ತಾನೆ! ಆ ಅನುಭವ ಈ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ನಂತರ ನನ್ನದಾಗಿದೆ. ವಾಣಿಯೇ ನೀನು ತಾಯಿ, ನಾನು ಹಸುಳೆ.

ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಯ ಯಾವುದೇ ಭಾಗದಿಂದಲೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಾನು, ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ವಿಶೇಷವೆಂದು ಎದ್ದು ಕಂಡ ಒಂದೆರಡು ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳು ಕವಿತೆಯು ಸಂಭವಿಸುವ ಕಾನ್ಮೂಲೆ ಎಂಬ ಊರಿನ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದ ವರ್ಣನೆಗಳು:

ಸೂರ್ಯಂಗ್ ಮಲ್ಲೆ ಮೋಡದ ಹತ್ತಿ
ಘಡಿ ಮಾಡಲೆ ಗಾಳಿ ಸಾಯ್ತಾ
ಎಳ್ಳೆಳ್ಳಾ ಬಿಟ್ಟಾ ಬಿಲ್ಲಿನ ದಾರ್ಡಾಂಗ್ ಬೆಳ್ಳೆಕ್ಕಿ ಮಾಲೆ /
ಬೆಳ್ಳೆ ಮೋಡ ಮೀಟಿ ಮೀಟಿ
ಬೆಟ್ಟ-ಗುಡ್ಡ ದಾಟಿ ದಾಟಿ
ಬಂತು ಬಂದ್ಡಾಂಗ್ ಕೂಸಿನ ಕಲ್ಲನೆ ಅರಳೆ ಸಸಿಯಲೆ! //

ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಟ್ಟದ ಮ್ಯಾಲಿದ್ದಿದ್ದು
ಕನ್ನಡ ಸಾಲೆ - ಮತ್ ಧ್ವಜಗಂಬ
ದೂರ್ದಿಂದ್ ಕಾಣ್ತು ರೇಡಿಯೋ ಮತ್ತೆ ಏರಿಯಲ್ದಾಂಗ್ /

ತಗ್ಗಲ್ ಅತ್ತಾಗ್ ಗೋವಿಂದ್ ಭಟ್ಟ
ಊರಲ್ ಬಡವಾ ತೋಟಾ ಹಾಕಲ್
ತೆಗ್ಗ್ ದರೆ ಕಾಣ್ತು ಕುಕುಮದ್ ಭರಣೆ ಮುಚ್ಚಾ ತೆಗ್ಗಂಗ್ //

ಬೆಳ್ಳೆಕ್ಕಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸತಲ್ಲ; ಆದರೆ, ಬೆಳ್ಳೆಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಗಾಳಿ ಎಂಬ ಹಾಸಿಗೆ ಮಾಡುವ ಸಾಹೇಬನ ಬಿಲ್ಲಿನ ದಾರಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಮೋಡಗಳನ್ನು ಆ ಹಾಸಿಗೆ ಮಾಡಲು ಬಳಸುವ ಹತ್ತಿಗೂ ಹೋಲಿಸುವುದು ಉಪಭಾಷಾಪ್ರತಿಭೆಯೊಳಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನನಗೆ ಕಂಡಿದೆ. ಹಾಗಂತ ಉಪಭಾಷೆಯ ಸೊಗಸು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಳಗಾಗುವ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲಗಳು ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕ ತೊಳಲಾಟಗಳಿಗೂ ಈ ಭಾಷೆಯೇ ಬಾಯಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ, ನನಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವೇ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವುದಾದರೆ -

ಯಾವೋ ನೆಲ್ಲಲ್ ತಾನಪ್ಪಲೆ
ಮರ ಹೆತ್ತ ಅಡಿಕೆ ಬೀಜದ
ಆಶೆಯೆಲ್ಲ ಕುದಿಯ ಹಂದೇಲ್ ಸಾಯ್ತಾನೇ ಇತ್ತು /

ಚಿಂತ್ಯೇ ನೀನು ಯನ್ ಹಿಡಿವಾಗ
ನಿನ್ನಿಂದ್ ಯಾನು ತಪ್ಪಾಗ್ಲಾರೆ
ಆದ್ರೆ ನೀರ್ದಲ್ ಕಾರವ ಮುಳಗ್ಡಾಂಗ್ ಆಟದಲ್ ಮುಳಕ್ಕತ್ತಿ /
ಇಲ್ಲೂ ಬಂದು ಕಂಡ್ ಹಿಡ್ಡಾಂಗ್
ಯುದ್ಧಕ್ ಎಳ್ಳು ತೊಡೆ ಮುರ್ದಾಂಗ್
ಹೊಡ್ಡು ಹೊಡ್ಡು ಮುರಿತೆ ನೀನು, ಅಡ್ಡೀಗ್ ಅಡಕತ್ತಿ! //

ಗಾಡಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಲಾಟೀಣೊಂದು
ಹಿಂದೆ-ಮುಂದೆ ಜೋಲಿ ಬಂದು
ಉರ್ದಾ-ನಂದ್ಡಾಂಗ್ ನಂದ್-ಉರ್ದಾಂಗ್ ಆಗ್ತೇ ಇದ್ದಿದ್ದು!

ಪುಸ್ತಕದ್ ವಳ್ಳೆಂದ ಹೆರ್ದ್ ಬಂದ್ಡಾಂಗ್
ಹೆರ್ದಿಂದ್ ಪುಸ್ತಕದ್ ವಳ್ಳೆ ಇಳ್ಳಾಂಗ್
ಯಾವುದು ವಳ್ಳೆ - ಯಾವುದು ಹೆರ್ದೆ ಎಲ್ಲಾ ವಂದೇಯ /

ಈ ಬಗೆಯ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಈ ಕಥನಕವನವು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದೇನನ್ನು? — ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾನೀಗ ಚುಟುಕಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ ನಾನು ಈ ಕವಿತೆಯ ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೃಷ್ಣ ಹೆಗಡೆಯ ಮನೆಯ ಆಲೆಮನೆಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ತುಂಬ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೇನೂ ಮುನ್ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ಬರುವ ಘಟನೆ-ಪಾತ್ರ-ಚಿಂತನೆಗಳು ಕಾಕತಾಳೀಯವೋ ಎಂಬಂತೆ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಕುಣಿಕೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆ ಭಾಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಹೀಗೆ:

ಆ ದಿನ ಸಂಜೆ ಕೃಷ್ಣ ಹೆಗಡೇರ
ಆಲೆಮನೆಯ ಕಡೆ ದಿವ್ಯಾ
ಹಾಂಗಾಗ್ ಸಂಜೆ ರಂಗೇರಿತ್ತು ಚಪ್ಪರದಡೀಗೆ /
ಮುತ್ಸದ ಕೇಳಿ ದೊನ್ನೆ ವಳ್ಳೆ
ಕಬ್ಬಿನ ಶಿಪ್ಪೆ ಹುಟ್ ಮಾಡ್ ಮುಳಗ್ಗಿ
ಬಿಶಿ ಬೆಲ್ಲ ನೆಕ್ರೇ ಇದ್ದ ಹುಡ್ಡು ವಂದ್ ಕಡೀಗೆ ||

ಈ ಹುಡುಗರ ನಡುವೆ 'ಕೃಷ್ಣ ಹೆಗಡೇರ ಶಣ್ ಮೊಮ್ಮೆಗಳು' ಇದ್ದಾಳೆ; ಆಕೆ ಎಲ್ಲರ ಜತೆಗೆ ಬೆಲ್ಲ ಮಂಡಕ್ಕಿ ಮೆಲ್ಲುತ್ತ ಮಂಡಕ್ಕಿಯ ಕಾಳುಗಳನ್ನು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಮತ್ತು 'ಹಾಂಗೇ ಬೀರಿದ ಕಾಳಿನ ಸುತ್ತಾ / ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ಯಾರಾ ಬಂದಿದ್ದೆ ನೋಡಿ / ನಿಂಗನೂ ತಿನ್ನಿ ಹೇಳಿ ಬೆಲ್ಲಲ್ ಅದ್ದದ್ದಾ' ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸೊಪ್ಪಿನ ಬೆಟ್ಟಾ ಸವರುವ ಗುತ್ತಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಶೇರುಗಾರ ಗಿಡ್ಡ ಜಟ್ಟಿಪ್ಪ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಘಟ್ಟದ ಕೆಳಗಿನ ತನ್ನ ಮೂಲ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಮಗಳ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ; ಆಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಾನಿಲ್ಲಿ ಬಂದು ಬದುಕಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿ ನೆನಪಾಗಿ ತನ್ನ ಬಾಳ್ವೆಯು — 'ಆಲಿ ಗಾಣದ ಕ್ವಾಣನ ಹಾಂಗೆ / ಸುತ್ತದಲ್ಲೇಯ ಸುತ್ತೂದು ಬಾಳ್ವೆ / ಗಟ್ಟಾ ಹತ್ತೂದು ಕೆಳ್ಳ ಇಳೂದು, ಬರಿ ಹೊಟ್ಟೆ ಪಾಡು ' ಎಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮರುಕ್ಷಣ, ಆತ ಇಂಥ ಒಳತೋಟಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬದಿಗೊತ್ತಿ, ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ —

ಈಗ್ ನಂಗ್ ಹೋಯ್ತು ಹೀಂಗ್ ನಿಂತ್ರಾಗಾ
ಹೇಳಿ ಚೆಲ್ಲಿದ ಮಂಡಕ್ಕಿಯ

ಮೆಟ್ಟೇ ಹಗೂರೈ ಹೆಜ್ಜೆ ಮ್ಯಾಲೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಕೊತ್ತೆ /
ನೆನ್ನಿನ ದಾರೀಲ್ ಮಗುವಿನ ಕಲ್ಲಿನ
ತುಳ್ಳ ಹೋಗ್ಲಾಂಗ್ ನಡೀತಿದ್ಲಾಂಗ್
ಮುಂದ್ ನಡೀತಿದ್ಲ ಶೇರುಗಾರಾ ಯೋಚ್ಚಿಗ್ ಕಾಲ್ ಊರ್ದೇ ||

ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಲೆಮನೆಯ ಸುತ್ತ ಇನ್ನೆರಡು ಹೊಸ ಚಿತ್ರಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ — ಮೊದಲನೆಯದು, ಈ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಗಿ ಎಂಬ ಮಕ್ಕಳು ಮುದುಕಿಯದು. ಆಕೆ ನಮಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಹೀಗೆ: 'ಅವ್ವಾ ತಲಿಯಾ ಬಿಚ್ಚುಂಡಿದ್ದ / ಬಿಳಿ ಕೂದ್ದೆಲ್ಲಾ ಗಾಳೀಲ್ ಬೆರಳಾಡ್ / ಹುಡ್ಡು ಇತ್ತು ಶೂನ್ಯದ ವಳ್ಳೆ ಬದುಕೀಗ್ ಅರ್ಥವಾ'. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ, ಆ ಭಾಗದ ಫಾರೆಸ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಫಾರೆಸ್ಟ್ ಗಾರ್ಡ್‌ಗಳಿಬ್ಬರೂ ಆಲೆಮನೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ; ಅವರು 'ಹಾಲ್ ಗೀಲ್ ಕುಡ್ಡು ತಂದ ದೊಡ್ಡ ಕ್ಯಾನಲ್ ಗನಾ ಕಬ್ಬಿನ ಹಾಲ್ ತುಂಬ್ಬುಂಡ್' ವಾಪಸು ಹೊರಟಾಗ ಆ ಪಾರೆಸ್ಟರನ ಹರಕು ಬೂಟು ಅವನು ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಗದ್ದೆಯ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ 'ಕಟ್ ಕಟ್' ಎಂದು ಮಾತಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ —

'ಹಾಳೀ ಕಂಟವೆ ನಿಂಗ್ ಅರ್ಥಾತ?
ನಮ್ ಯಜಮಾನ ಕ್ಯಾನಿನ ವಳ್ಳೆ
ಕಬ್ಬಿನ ಹಾಲು ಹೀಂಗ್ ಬಿದ್ದಾಗ ವಲೀಗ್ ತಂದ್ ಕುಂಟಿಯು /
ರಾಶಿ-ರಾಶ್ಯಾಗ್ ಬಿದ್ದುಂಡಿದ್ದ
ಕಣ್ಣೀಗ್ ಹ್ಯಾಂಗ್ ಕಾಣ್ತೇ ಹೋತು!
ನೋಡ್ಡ ನೀನು? ಸುಳ್ಳೀಗ್ ಯಜ್ಜೊಂದ್ ವಳ್ಳಿನ ಮುಖ ಇದ್ದು !!'

ಈ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಮಾತುಕತೆ ಮುಂದುವರೆದಂತೆಯೇ ಫಾರೆಸ್ಟರು ಮತ್ತು ಗಾರ್ಡ್‌ನ ಎದುರಿಗೆ ಆ ಹುಚ್ಚು ಮುದುಕಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಕಾಲು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ; ಆಗ ಫಾರೆಸ್ಟರನ ಬೂಟು ಆ ಮುದುಕಿಯ ಪೂರ್ವ ಕಥಾನಕವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬಿಚ್ಚಿ ಆಕೆಯ ಹುಚ್ಚಿನ ಹಿಂದಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ತೆರೆಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಅವಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಅರ್ಧ ಭಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಧ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಫಾರೆಸ್ಟರ್ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ — 'ಇವಳಲ್ಲೇನೋ ಹೋದ ವಾರಾ / ನಮ್ಮ ನಾಖೆ ಕಾಂಪಾಂಡ್ಲಲ್ಲೇ ರ್ಪುಂಡಾ ಊರ್ದವಳು? / ಅಂತೂ ಇಂತೂ ಬೈದು ಇವ್ವ / ಅಲ್ಲಿಂದೋಡ್ಸ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾಯ್ತು / ಈಗ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ್ಬಟ್ಟವ್ವೆ ಚೊಡಿ ಮಂಡ್ಯವಳು'. ಇವರ ಇಂಥ ಧಮಕಿಗಲ್ಲ ಆ ಮುದುಕಿ ಹೆದರುವವಳಲ್ಲ. ಆಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಇವರ

ಮುಖಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾಳೆ - 'ಫಾರೆಸ್ಟೆರಾ ಯಾರೋ ನೀನು? / ಏ ಗಾಯ್ಡುಪ್ಪಾ ಯಾರೋ ನೀನು? / ನನ್ನ ಬಿಳಿ ಕೂದ್ಲ ಈ ತಲೆ ವಳ್ಳೆ ನೀವೆಲ್ಲಾ ಹೇನು!' ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಆರಂಭ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಮುದುಕಿಯ ಸಿಟ್ಟು ನಾನಾ ಬಗೆಯಿಂದ ಬೆಂಕಿಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ; ಆ ಮಾತಿನ ಬಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಆಕೆಗಾದ ಅನ್ಯಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ರೋಷವಿದೆ; ಜತೆಗೆ ಈ ಲೋಕವನ್ನು ಸಲಹುವ ತಾಯ್ತನವೂ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯ ಆ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬೆಸೆಯುತ್ತದೆ:

ಈ ನನ್ ನೆತ್ತಿ ಇದು ಆಕಾಸಾ
ಈ ನನ್ ಹೊಟ್ಟೆ ಇದು ಪಾತಾಳಾ
ಈ ನನ್ ರಟ್ಟಿ ಇದು ಬೂಮಿತಾಯಿ ತೊಟ್ಟನ್ನಾದ್ ಗೊತ್ತೆ? /
ಆಯ್ತೋ ತಮ್ಮಾ ಹಾಂಗ್ ನೋಡಿದ್ರೆ
ನಿಮ್ ಬಟ್ಟೆ ಕಳ್ಳೆ ದುಂಡಾಗ್ ಬಂದ್ರೆ
ನನ್ ಮಡ್ಲಲ್ಲಿ ನೀವ್ ನನ್ ಮಕ್ಲೇ ಆಗಾದೇನ್ ಸುಳ್ಳೆ? //
ಬರಿ ನೀವೇನು ಕೃಷ್ಣ ಹೆಗಡೀರು
ಯಂಕ್ ಹೆಗ್ಡೀರು, ಗೋವಿಂದ್ ಭಟ್ಟು
ಯೆಲ್ಲಾ ತಾವ್ ತಾವ್ ಸುತ್ಯೊಡಿರಾ ಯಾಸಾ ತೆಗ್ಡ್ ವಗ್ಡೆ /
ದುಂಡಾಗ್ ನಿಂತ್ರೆ ಅವೆಲ್ಲಾವಾ
ನನ್ ಮಕ್ಲೇ ಸೈ ನನ್ ಮಡ್ಲಲ್ಲಿ
ಅವೆಲ್ಲರೂ ನಾ ಮಗ್ಗಿ ಹಾಲ್ ಕೊಟ್ ಸಾಕಾದ್ ಸುಳ್ಳೆ? //

ಇಂಥ ಸಾತ್ವಿಕ ಆವೇಷದ ಎದುರಿಗೆ ಊರನ್ನೇ ಹೆದರಿಸುವ ಆರಕ್ಷಕರ ವೇಷದ ಸೊಕ್ಕು ಅಡಗುತ್ತದೆ; ಮಾತಿಲ್ಲದ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಆ ಮುದುಕಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ದಂಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಕಡೆಗೆ ಮುದುಕಿಯೇ - 'ಆಕಾಸ್ತ್ ವಳ್ಳೆ ಬೆಳ್ಳಕ್ ಹಾರ್ತು / ಸೂರ್ಯಾ ಕಂತಾ ದಿಕ್ ಕೆಂಪಾತು / ಹೋಗೋ ಹೋಗೋ ನಿಮ್ ದಾರೀಲಿ ನನ್ ಕೆಲ್ಸಾ ಐತೆ' ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಬೆರಸಿ ಓಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಸಂಚಿಗತ್ತಲು ಮುಸುಕುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆಲೆಮನೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಕಥಾಭಾಗ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ:

ನೆಲದಿಂದ್ ಎದ್ದು ಆಕಾಶಕ್ಕೆ
ಹಾರಿದ ಸೂರ್ಯ ನೆಲ ಯಂಗ್ಯಾಕೆ
ಹೇಳಿ ಹಗಲಿಡೀ ಸರ್ಕಸ್ ಮಾಡಿ ಕಡೀಗ್ ಕಾಲ್ ಸೋತ್ ಹೋಗಿ /
ದಣ್ಣು ಕೆಂಪಾಗ್ ಬೆಟ್ಟಕ್ ಚಾರಿ

ಬೂಮ್ ತಾಯ್ ನೆಲಾ ಕಡಿಗೂ ಆಗಿ
ತಾ ಮಲಗಿದ್ದಾ ತನ್ನಡಿಗ್ವಳ ಮಡ್ಲಲ್ ಶಿಶುವಾಗಿ //

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಆಲೆಮನೆ ವೃತ್ತಾಂತವು ನಾನು ಇದುವರೆಗೆ ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅನ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೇ ನಾನು ಈ ದೀರ್ಘ ಉಲ್ಲೇಖದೊಂದಿಗೆ ಆ ಭಾಗವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಉಲ್ಲೇಖವೇ ಕಾಣಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗೆ ಘಟನೆಯು ಕುಣಿಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕಥೆ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ; ಬದಲು, ಮಾತಿಗೆ ಮಾತು ಕುಣಿಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕಥನ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಿಂಚಿ ಕಾಣಿಸಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ; ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ 'ಪ್ರಧಾನ'ವೆಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಥಾನಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೂ ಹೇಳಬಹುದು - ಈ ಆಲೆಮನೆ ವೃತ್ತಾಂತದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಏನೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ಭಾಗವನ್ನೋದುವಾಗ ಇಡೀ ಸಮುದಾಯದ ವೃತ್ತಾಂತವೇ ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಕಥೆಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಥನ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಮಾತನ್ನು ಕೇವಲ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಆಲೆಮನೆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೇಳಬಹುದು - ಈ ಕವಿತೆಯ ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತಾ, ಆರತಿ, ಶಂಕರ ಮೊದಲಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಈ ಕಥನದ ಒಟ್ಟು ಬೀಸಿನಲ್ಲಿ ಅವು ಯಾವುವೂ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ; ಕಥೆಯ ತುದಿಗೆ ಯಾವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚೋಡಿಸುವ ಭಾಷೆಯೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಚಹರೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಬೇರೆಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಭಾಷೆಯೇ ಈ ಕವಿತೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವೂ ವಸ್ತುವೂ ಆಗುವುದು ಈ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶೇಷ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇಂಥ ಭಾಷಾಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂವೇದನೆಯೊಂದನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಯು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹುಡುಕಿ ನೋಡಿದರೆ, ಇವತ್ತಿನ ಕಾಲದ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಓದಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಬಹುದಾದ ಪಾಠವೊಂದು ಸಿಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ನಾನು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ಕವಿತೆಯ ಇಂಥ ಶಕ್ತಿಗೆ

ಕಾರಣ ಕೇವಲ ಈ ಕವಿಯ ಪದಪ್ರೌಢಿಮೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಇದೆಯೆಂದು ನನಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ; ಬದಲು, ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇಂಥ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ಮೂಲಶಕ್ತಿಯಿದೆಯೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದ್ದೀತು – ನಮ್ಮ ಹಳೆಗಾಲದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿಶ್ರಮಕ್ಕಿಂತಲೂ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಎಚ್ಚರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಮ್ಮ ಭಾಷಾಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಗಮನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರ್ಥಾತ್, ಭಾಷೆಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಅರ್ಥದ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ವಾಹಕವಲ್ಲ, ಅದು ಅರ್ಥದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ, ಅದೇ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಡಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮುಚ್ಚಯ – ಎಂಬ ಅರಿವು ಆ ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳಿಗಿತ್ತು. ಅಂಥ ಅರಿವು ಈಚಿನ ಹಲವು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಸುಕಾಗುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ನನಗೆ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಇಂಥ ಅರಿವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಯಾವ ಕವಿ ಬಂದರೂ ನಾವು ಅವರನ್ನು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ.

ಮತ್ತು, ಇಂಥ ಅರಿವನ್ನೇ ನಾನು ಈ ಲೇಖನದ ತಲೆಬರಹದಲ್ಲಿ ಬದುಕು-ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಅನುವರ್ತನೆಯೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ; ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಭವಭೂತಿಯ ಮಾತೂ ಆ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಬೆರಳು ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ.

... ..

ಗ.ಸು. ಭಟ್ಟರ 'ನವು' ಕೃತಿಯು ಪ್ರಟವಾದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಓದಿ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ನಾನು ಅದರ ನಾಲ್ಕಾರು ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಕೊಂಡು ನನ್ನ ಕೆಲವು ಮಿತ್ರರಿಗೆ ಓದಲು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೆ. ಹಾಗೆ ಓದಿದ ನನ್ನ ಒಬ್ಬ ಮಿತ್ರರು ನನಗೆ ಹೀಗೆ ಮಾರುತ್ತರಿಸಿದರು – 'ನಿಜ, ಈ ಕವಿ ಬಹಳ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ಆದರೆ ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಈತ ಇವತ್ತಿನ ಕನ್ನಡದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿಯೇ ಎಂಬುದು ನನಗೆ ಸಂದೇಹ'. ನನ್ನ ಮಿತ್ರರ ಅಂಥ ಸಂದೇಹ ನಿಜವೋ ಸುಳ್ಳೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಲವೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ, ನನಗಂತೂ ಅಂಥ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮೂಹವನ್ನು ಮೇರು ಕೃತಿ-ಮಹತ್ವುತಿ-ಚಿಲ್ಲರೆ

ಕೃತಿ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೇ ನನಗೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಮೇಜರ್ ಮತ್ತು ಮೈನರ್ ಲೇಖಕರು ಎಂದು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವ ನಿರ್ಣಯಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವೇ ಹೊರತು ಅದೇನೂ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ತೀರ್ಮಾನವಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ದವರಿಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿತೆಯ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಬದಲು, ಈ ಕವಿತೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ಹಾಗೂ ನನ್ನೊಳಗೆ ಈ ಕವಿತೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಓದನ್ನು ತೆರೆಯಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾನಿಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರದ

ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು:

- ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ನೈಜೀರಿಯನ್ ನಾಟಕಕಾರ ವೋಲೆ ಷೋಯಿಂಕನ 'ಸಾವು ಮತ್ತು ರಾಜನ ಕುದುರೆಸವಾರ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಫೆಬ್ರವರಿ ೧೨, ೧೩ ಮತ್ತು ೧೪ರಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದರು. ಜ.ನಾ.ತೇಜಶ್ರೀ ಅವರ ಅನುವಾದವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಚೆನ್ನೈನ ರಾಜೀವ ಕೃಷ್ಣನ್ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ದ್ದರು.
- ಫೆ.೧೮-೧೯ರಂದು ಎ.ಎನ್. ಮುಕುಂದ್ ಅವರ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ 'ಕಲರ್ ಆಫ್ ದಿ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್' (ನಿ: ಮಜೀದ್ ಮಜೀದಿ) ಮತ್ತು 'ಮುಖಪುಟ' (ನಿ: ರೂಪಾ ಅಯ್ಯರ್) ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು.

ನಾಟ್ಯವೇದ: ರಂಗದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ನೋಟ

ಪ್ರೊ. ರಾಧಾವಲ್ಲಭ ತ್ರಿಪಾಠಿ

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಅತ್ತೀಮುರುಡು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಪ್ರೊ. ರಾಧಾವಲ್ಲಭ ತ್ರಿಪಾಠಿಯವರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸಮಾಲಿಕೆಯು ಪುಣೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಭಾಗದಿಂದ 'ಲೆಕ್ಚರ್ಸ್ ಆನ್ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಶ್ರೀ ಅತ್ತೀಮುರುಡು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ ಅವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು — ಇಷ್ಟೊಂದು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಸಾರಸಂಗ್ರಹವು ನಿರೂಪಿತವಾದುದು ಹೇಗೆ? — ಎಂಬ ಕಥನದಿಂದ. ಆ ಕಥನವು ಇಂತಿದೆ: ಬಹು ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮುನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅನಧ್ಯಾಯದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಆಶ್ರೇಯರನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಕಲಾಚಾರ್ಯನಾದ ಭರತನನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡಲೆಂದು ಬಂದರು. ಆ ಮಹಾಮುನಿಯು ಆಗಷ್ಟೇ ಆಹಿ ಕಾದಿಗಳನ್ನು ಪೂರಯಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಮಗನೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತಿದ್ದನು. ಆಶ್ರೇಯರ ಮುಂದಾಳಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದ ಮುನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ನಾಟ್ಯದ ವಿಷಯವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಕೆಳಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟರು:^೧

೧. ನಾಟ್ಯವು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದುದು ಹೇಗೆ?
೨. ಇದು ಯಾರಿಗಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು?
೩. ಇದರ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳು ಯಾವುವು?
೪. ಇದರ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಏನು? *
೫. ಇದರ ಪ್ರಯೋಗವು ಎಂತು?

*'ಕಿಂ ಪ್ರಮಾಣಮ್?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ನಾಟ್ಯದ ವಿವಿಧ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಪರಿಕ್ಷಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣ ಕುರಿತ ವಿವರಣೆ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವನು. ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದು ನಾಟ್ಯದ ವಿಷಯಕವಾಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರರೂಪವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ರಚಿತವಾಗಿದೆ; ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಪಾದನೆಗೊಂಡಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಸಾಂಗೋಪಾಂಗವಾಗಿ, ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಟರ ಕೈಪಿಡಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯವು ನಟನ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗದ ಶಿಸ್ತನ್ನು (ಕಟ್ಟನ್ನು) ನಿಯಮನಗೊಳಿಸುವುದೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. ಅದುದರಿಂದ ನಟರಾಗಿರುವವರಿಗೆ ನಾಟ್ಯದ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು — ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ವಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿ — ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ:

ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ನಟವೃತ್ತಸ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಶಾಸನೋಪಾಯಂ ಗ್ರಂಥಂ ಪ್ರವಕ್ಷ್ಯಾಮೀತಿ.
(ಅಭಿನವಭಾರತೀ, ಸಂ.೧, ಪು.೩)

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯವು ನಟರ ಧರ್ಮವಾಗಿ ನಟರಿಗೋಸ್ಕರ ಇದೆ. ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು (ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಠ್ಯವಾಗಿದೆ:

ನಟಾನಾಂ ತಾವದೇತತ್ ಸ್ವಧರ್ಮಮ್ನಯತಯಾನುಷ್ಠೇಯಮೇವ. ...ಸೋಮ ಕ್ರಯೋಪದೇಶಿನೋ ಹಿ ವಾಕ್ಯಸ್ಯ ನ ತದ್ವಿಕ್ರಯಿಬ್ರಾಹ್ಮಣಾಂತರಗತ ಕೃತ್ಯಾಕೃತ್ಯ ವಿಚಾರಣೋದ್ಯೋಗೇ ಯುಕ್ತಃ. ನ ಚಾಪ್ಯಸ್ಯೋಪದಿಶ್ಯತೇ... ಗಾಯೇನ್ವೃತ್ಯೇತ್... ಇತಿ. ಕಿಂತು ಪ್ರಥಮ ನಾಟ್ಯಾವಸರ ಕ್ರಮಪ್ರವೃತ್ತ ವಿರಿಂಚ್ಯವಚನಪ್ರವರ್ತಕ ಭರತಮುನಿಶಾಸನಾನುವರ್ತಿಷ್ಯಮಾಣ ಪರಂಪರಾ ಪರಿಚಯಾಗತಾದ್ಯತನ ಕಾಲಾವಧಿ ಮಹಾನಟಜನ ಸ್ವಕಪ್ರವೃತ್ತಿ ವಿಶೇಷೋಪದೇಶಪರಮ್. ಅತ ಏವ ತದ್ಗತ ಸಿದ್ಧ ಸದುಪಾಯೋಪದೇಶಪರಮಿದಮ್ ಶಾಸ್ತ್ರಮಿತಿ. (ಅಭಿ. ಸಂ.೧, ಪು.೪)

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಟನ ಪ್ರಯೋಗವಿಚ್ಛಾನದ ಅಧಿಕಾರಯುತ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಚ್ಛಾನದ ಅವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು 'ನಾಟ್ಯವೇದ' ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಮತ್ತು 'ನಾಟ್ಯವೇದ'ಗಳನ್ನು ಏಕಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ಕೆಲ ಆಚಾರ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು^೨ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಅವೆರಡರ ನಡುವೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸೀಮಾರೇಖೆಯನ್ನವನು ಎಳೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ನಾಟ್ಯವೇದ' ಎನ್ನುವುದು ನಾಟ್ಯದ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸನಾತನ ಚ್ಛಾನವಾಗಿದೆ. ಈ ಚ್ಛಾನ ವಿಷಯಕವಾಗಿ ಸೂತ್ರಗಳು, ಕಟ್ಟಳೆಗಳು ಮುಂತಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳು (ಸೇರಿ) 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಆಗಿದೆ.

ಅದುದರಿಂದ ಭರತನಲ್ಲಿ ಮುನಿಗಳು ಕೇಳುವ ಐದು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರದೆ 'ನಾಟ್ಯವೇದ'ದ ಕುರಿತಾಗಿದೆ.^೩

ನಾಟ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ: ಲೌಕಿಕ ಪಾತಳಿ

ನಾಟ್ಯವು ಲೌಕಿಕ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ನಟನ ಕ್ರಿಯಾ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದಂತೆ ನಾಟ್ಯದ ಕುರಿತ ಆದರ್ಶ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಹೀಗಿದೆ:

ನಟಕರ್ಮ್ಯವ ನಾಟ್ಯಂ ಸ್ಯಾದಿತಿ ನಾಟ್ಯವಿದಾಂ ಮತಮ್ (ಭಾವಪ್ರಕಾಶ, ೨.೪೬)

ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟ್ಯವು ಬಾಹ್ಯೀಕೃತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಶ್ರಾವ್ಯ-ದೃಶ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಇಂತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅರಿವಿನ ಮೂಲಕ ಹಾಯುವ ಈ ಬಾಹ್ಯೀಕೃತ ನಾಟ್ಯವು 'ಪ್ರಯೋಗ'^೪ ಎಂದು ಪರಿಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಯೋಗ' ಮತ್ತು 'ಅಭಿನಯ' ಶಬ್ದಗಳು ಏಕಾರ್ಥಕಗಳು.^೫ ಪ್ರಯೋಗವು^೬ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಕಾಲಿದಾಸನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇಂತಹ ಹೊರಚ್ಚಿನ ನಾಟ್ಯರೂಪವಿರುವುದು ಜನರಿಗಾಗಿ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಅವಿಚಲ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಲೋಕದೊಂದಿಗೆ. ಇದು^೭ ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರವಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಲೋಕಸಂಬಂಧವು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತ ಬರಲಾಗಿದೆ.^೮

ನಾಟ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವು ಮನರಂಜಿಸುವುದು, ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುವುದು ಹಾಗೂ ಈ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಅರಿವಿನ ಶುದ್ಧೀಕರಣದತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬಲ್ಲ ರಸಾತ್ಮಕ ಆನಂದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯದ ಹೂರಣವು ರೂಪು ಗೊಂಡಿರುವುದು ಈ ಲೋಕದಿಂದಲೇ. ಆದಕಾರಣ ನಾಟ್ಯವು 'ಲೋಕವೃತ್ತ', ಅರ್ಥಾತ್ ಜನರ ನಡವಳಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯವು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪೂರಯಿಸಬೇಕು. ಅಭಿನಯದ ಉಪಕರಣದ ಮೂಲಕ ಲೋಕಸ್ವಭಾವವನ್ನು, ಅದರ ಸುಖ-ದುಃಖಾತ್ಮಕ ಸಮಗ್ರತೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದು ನಾಟ್ಯ^೯ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸರಳವಾದ ಮತ್ತು ದೃಢವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯದ ಮೂರು ಜಗತ್ತುಗಳು

ಆದರೆ ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯು ನಾಟ್ಯದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಸಾಕಲೈನ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು, ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ಅದು ತನ್ನ ಬಾಹ್ಯೀಕೃತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೋಸುಗ ಅದರ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲದ ಕಡೆಗೆ ನಾವು ಹೊರಳಬೇಕು.

'ಪ್ರಯೋಗ' ಅಥವಾ 'ಅಭಿನಯ'ವು ನಾಟ್ಯದ ಹೊರಮೈಯಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ನಾಟ್ಯದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮಂಡಲವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲಾರದು. ನಾಟ್ಯದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಮೂರು ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಒಂದು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಇಲ್ಲವೆ ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತುವು ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಮೊದಲನೆಯದು. ಎರಡನೆಯದು ಹಂತವು ಕಲಾವಿದರು ವಸ್ತುವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಬರುವ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವು ವೀಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಬರುವುದು ಈ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕೊನೆಯ ಪಾತಳಿ.

ಹೀಗೆ ನಾಟ್ಯದ ಆದ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನೆಂದರೆ ಕವಿ. ಅವನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದು ಶಬ್ದಮಾಧ್ಯಮ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಮೊದಲ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತುವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಆಧರಿಸಿರುವುದು ಲೋಕವೃತ್ತ (ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಮಾಜಿಕರ ನಡವಳಿ) ಅಥವಾ ಭಾವವನ್ನು (ನಮ್ಮೀ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅದಾಗಲೇ ಸಂಭವಿಸಿದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾದ್ದು ಭಾವ). ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗುವ ವರ್ತನೆ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಲಕ್ಷಣ, ಅಥವಾ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು 'ಅವಸ್ಥಾ'^{೧೦} ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬದುಕಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದಾಗಲೇ ಘಟಿಸಿದ ಅಥವಾ ಮುಂದೆ ಘಟಿಸಲಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮರುನುಡಿಯುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು 'ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನ'^{೧೧} ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕರೆದರೆ 'ಅನುವ್ಯವಹರಣ'^{೧೨} ಎಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.

ಕವಿಯಿಂದ ವಿರಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವು ರಂಗದ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯ ಮುಖಾಂತರ ರೂಪಾಂತರಣಗೊಂಡು ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಕ್ಷ್ಯ, ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲಾವಿದನ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಶರೀರವೇ

ಆತನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಶಾರೀರಿಕ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳು, ಚಿತ್ರದ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಹಾಗೂ ರಂಗ-ಪರಿಕರಗಳ ಉಚಿತ ಬಳಕೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅವನು ರಂಗಪ್ರಪಂಚವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಅನು-ಕರಣ' (ಪುನಃ ಮಾಡುವುದು) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆದರ್ಶ ಸಹ್ಯದಯಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು, ತನ್ನ ರಸಾತ್ಮಕ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾಶೀಲತೆಗಳಿಂದ ಪುನಃ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ನಾಟ್ಯದ ಸರ್ಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದನ ರಂಗಕೌಶಲಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಪಂಚದೊಳಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಇದುವೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳಿರುವ 'ಅನು-ದರ್ಶನ'^{೧೬} ಅಥವಾ 'ಅನುಭಾವನಾ'. ಈ ಅನುದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಅನುಭಾವನೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ನೋಡುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ, ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾಶೀಲತೆಗಳ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ, ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು - ಅನುಭಾವನೆಯನ್ನು - ಸಂಕೇತಿಸಲು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಅನು-ವ್ಯವಸಾಯ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾಕಲ್ಯವನ್ನು ಅನುವ್ಯವಸಾಯವು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ನಾಟ್ಯ ಎಂಬುದು ಅನುವ್ಯವಸಾಯವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ^{೧೭}. ಅದು ನಾಟ್ಯದ ಸಮಗ್ರ ರಸಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು 'ರಸ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ರಸ ಮತ್ತು ರಸವೇ ನಾಟ್ಯ^{೧೮}.

ಇಂತು ಕಲೆಯ ದರ್ಶನ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ತ್ರಿವಳಿಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುವುದು ಒಂದು ರೇಖಾಕ್ರಮದಲ್ಲಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಮೂರು ಘಟಕಗಳು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದನ್ನೂ ಉಳಿದವುಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಕಮೇವ ಹೇತುವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಕವಿಯ 'ಅನು-ಕೀರ್ತನ', ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ 'ಅನು-ಭಾವನ' (ಅಥವಾ 'ಅನು-ದರ್ಶನ'), ನಟನ 'ಅನು-ಕರಣ'ವೆಂಬ ತ್ರಿಕ. 'ನಾಟ್ಯಹೇತು'ವನ್ನು ನಾವು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಮಮ್ಮಟನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ:

ಅನುಕೀರ್ತನಾನುಕರಣಾನುದರ್ಶನಾನಿ ತಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ಉದ್ಭವೇ ನಿರ್ಮಾಣೇ ಸಮುಲ್ಲಾಸೇ ಚ ಹೇತುರ್ನತು ಹೇತವಃ.

ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ತ್ರಿಕದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಪೈಕಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಗೈರಾದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದಲ್ಲಿ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇನ್ನುಳಿದ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರಸಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಪರಿಣಾಮತಃ ವಾಸ್ತವಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಮೂರು ಪಾತಳಿಗಳ ಚಕ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವ ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಬಹು-ಆಯಾಮಿಯಾಗಿರುವ ದೇಶ-ಕಾಲಗಳ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಪಂಚವು ಮೂರು ಲೋಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭರತನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಮೂರು ಪ್ರಪಂಚಗಳು ಬಹು-ಆಯಾಮಿ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಾಲದ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯವು ಸಂಭವಿಸಿದ ಅಥವಾ ಸಂಭವಿಸುತ್ತ ಇರುವುದನ್ನು ಅನು-ಕರಿಸುತ್ತದೆ ಇಲ್ಲವೇ ಅನು-ವದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾದುದೆಂದಿಗೂ ಅದು ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯವು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಏಕಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳು ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ವರ್ತಿಸುವಿಕೆಯು ಭವಿಷ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ತನ್ನ ಗಡಿಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳ ವರ್ತುಲದಾಚೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಆಗುಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ:

ಭವಿಷ್ಯತಶ್ಚ ಲೋಕಸ್ಯ ಸರ್ವಕರ್ಮಾನುದರ್ಶಕಮ್. (ನಾ.ಶಾ. ೧-೧೪)

ಆದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವು, ಆರಂಭ ಬಿಂದು ಎಂದು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲದ ಅನುಭವದ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕವಿ, ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇವರು ಮೂವರ ಬೇರು ಅವರವರ ಸ್ವಂತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಊರಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಯ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳನ್ನವರು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ, ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಪುನಃದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ (ಮರುಗಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ). ಹೀಗೆ ಅನು-ಕೀರ್ತನ, ಅನು-ಕರಣ ಹಾಗೂ ಅನು-ದರ್ಶನಗಳ ಒಟ್ಟಿಂದವೇ ನಾಟ್ಯ.

ನಾಟ್ಯದ ಸಂರಚನಾತ್ಮಕ ಮಾರ್ಗ

ಮೇಲಿನ ದೃಷ್ಟಿಯು ನಾಟ್ಯದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಮತ್ತೊಂದು ಮಾರ್ಗವು ಅದರ ಸಂರಚನೆಯ

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿದೆ. ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಐದು ಅಂಶಗಳಿರುವ ವೆಂದು ಭರತನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ^{೧೬}. ಭರತನ ಸಮರ್ಥ ಶಿಷ್ಯ ಎನ್ನಲಾದ ಕೋಹಲನು - ಈಗಿನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನರುಲ್ಲೇಖಿಸಲಾದ ಕೆಳಗಿನ ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ:

ರಸಾ ಭಾವಾಹ್ಯಭಿನಯಾ ಧರ್ಮೀ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರವೃತ್ತಯಃ|

ಸಿದ್ಧಿಃ ಸ್ವರಾಸ್ವಧಾತೋದ್ಯಂ ಗಾನಂ ರಂಗಶ್ಚ ಸಂಗ್ರಹಃ|| (ನಾ.ಶಾ. ೬-೧೦)

ಈ ಕಾರಿಕೆಯು ಕೋಹಲನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ^{೧೭}. ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವ ಹನ್ನೊಂದು ಅಂಶಗಳು ನಾಟ್ಯದ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದಲ್ಲದೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಸ್ತು-ವಿಷಯದ ಪೂರ್ಣ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಕೋಹಲನ ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಹನ್ನೊಂದು ಅಂಶಗಳು, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲವತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿವೆ:

ರಸ (ಅ. ೬)

ಭಾವ (ಅ. ೭)

ಅಭಿನಯ (ಅ. ೮ - ೨೬)

ಧರ್ಮಿ (ಅ. ೮)

ವೃತ್ತಿ (ಅ. ೧೯)

ಪ್ರವೃತ್ತಿ (ಅ. ೮)

ಸಿದ್ಧಿ (ಅ. ೨೭)

ಸ್ವರ (ಅ. ೨೮)

ಆತೋದ್ಯ (ಅ. ೨೯ - ೩೧)

ಗಾನ (ಅ. ೩೨)

ರಂಗ (ಅ. ೨ - ೩)

ಈ ಮುನ್ನವೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿರುವ ನಾಟ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಈ ಹನ್ನೊಂದು ಅಂಶಗಳು, ಮುಮ್ಮೊಗ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೊಗ ಚಲನೆಗಳಿಂದ, ನಾಟ್ಯದ ಹೊರಗಾಣಿಸುವಿಕೆಯ ವರ್ತುಲ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ದೃಶ್ಯ-ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಗೂ ಕ್ರಮಾಗತ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಂತಹ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವವನೆಂದರೆ ಕವಿ. ಅವನು ಸರಸವಾದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಒಸರುವ ರಸದ ಪ್ರವಾಹತೀವ್ರ ಪ್ರಕೃತಿಯು, ಕೃತಿಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ, ವೃತ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಂತಃಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವದ ಪ್ರಕಟಣೆಯತ್ತ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ^{೧೮}. ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಇನ್ನುಳಿದ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುವ ಸಿದ್ಧಿಗಳು, ಸ್ವರಗಳು, ಆತೋದ್ಯ, ಗಾನ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಇವೈದನ್ನು ರಸ, ಭಾವ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗಸ್ಥಳದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಇರುವವನು ಅಭಿನೇತ್ರ ಅರ್ಥಾತ್ ನಟ. ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಮೇಳ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಳಂತಹ ಹವ್ಯಗಳ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ಅವನು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಗಳು ನಿರ್ದರಗೊಳ್ಳುವುದು ವೃತ್ತಿಗಳು, ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಧರ್ಮಿಗಳಿಂದ. ಅಭಿನೇತ್ರವು (ಅಂದರೆ, ನಟನು) ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕ್ರಮಶಃ ಭಾವದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಸಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ರಸಪ್ರಕಾಶನದವರೆಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮೊತ್ತಮೊದಲು, ರಂಗವು - ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ ಮತ್ತು ರಂಗದೃಶ್ಯಗಳು - ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವನ ಮುಂದೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕ್ರಮಶಃ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಮೇಳ ಅಥವಾ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಅವನು ಶ್ರುತಿಗೊಳಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅನುಕೂಲವೊದಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ (ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವದ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ).

ಹೀಗೆ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ, ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯದ ಈ ಮೂರು ಲೋಕಗಳು ರಸದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ರಸದಲ್ಲಿಯೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುವು. ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹ ದಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಿಮ್ಮೊಗ - ಮುಮ್ಮೊಗದ ಚಲನೆಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಯಾನವು ಒಂದು ಸಾಂದ್ರರೂಪಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವಂತೆ ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಹನ್ನೊಂದು ಅಂಶಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕ್ರಮದ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಉದ್ಭಟನ ಅನುಯಾಯಿ (ಔದ್ಭಟರು)ಗಳ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಇದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಔದ್ಭಟರು ರಂಗವು ಮೊದಲು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೆಂದೂ ಗಾನ ಮುಂತಾದವು ಆಮೇಲಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕೆಂದೂ

ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕ್ರಮವು ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇವರ ವಾದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತ, ಭರತ ಮತ್ತು ಕೋಹಲರಿಂದ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಲೋಲ್ಲಟನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ತಳಹದಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿರುವನು:

೧. ರಸ ಹಾಗೂ ಭಾವಗಳು ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ (ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ) ಪ್ರವೃತ್ತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಹಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ೨. ಅವು ಅಂತರಿಕ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಣಾಯಕಗಳಾಗಿವೆ, ಮತ್ತು ೩. ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿರುವುದು ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಹನ್ನೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾದ ಮೂರು ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ನಾಟ್ಯದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಹನ್ನೊಂದು ಮೂಲಭೂತ ನಾಟ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬೆಲೆಕಟ್ಟಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವರಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಗ್ರಾಹಕನಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕ ಅಥವಾ ಕವಿಯು, ಅವನನ್ನು ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುವ ರಸದಿಂದ ನಾಟಕೀಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸವು ಈ ಭಾವನೆಗಳೊಂದಿಗಿನ ವೃತ್ತಿಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯತ್ತ ಒಯ್ಯುವಂತಹುದಾಗಿದೆ. ಅವನು ರಂಗದ ದೃಶ್ಯವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ರಂಗದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ಸಂಯೋಜಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿ, ಕಲಾವಿದನು ನಿಜವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತು ರಂಗ-ಸಲಕರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಆನಿಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಗಾನ, ಆತೋದ್ಯ, ಸ್ವರ ಮುಂತಾದವುಗಳೊಂದಿಗೆ - ಅಭಿನಯವು ಅವನ ಸ್ವಂತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ - ನೇರವಾಗಿ ಸನ್ನದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಮುಮ್ಮೊಗ ಹಾಗೂ ಹಿಮ್ಮೊಗ ಕ್ರಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಾಟ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯವು ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಅಂಶಗಳ ಯೋಗ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ - ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯವನ್ನು 'ಸಮುದಾಯರೂಪ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಮೂಲಕ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅದರ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಲಕ್ಷಣದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುನೀಡಿರುವುದು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಘಟಕಗಳ ಸಮರ್ಪಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಅಂತಃಕ್ರಿಯೆ ಹಾಗೂ ಅಂತಸ್ಸಂಬಂಧಗಳು ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಬಳಸುವಿಕೆಯು

ಯಾವಾಗಲೂ ರೇಖಾತ್ಮಕವಾಗಿರದೆ ಇದೊಂದು ಚಕ್ರಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಎಲ್ಲಾ ಘಟಕಾಂಶಗಳು ನಾಟ್ಯದ ಶರೀರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದಲ್ಲದೇ ಅದರ ಆತ್ಮವನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಶರೀರವೆಂದು ತಿಳಿಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಒಂದು ಸುಸಂಬಂಧ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದ 'ಇತಿವೃತ್ತ'ವನ್ನು, ವೃತ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳಂತಹ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ರಸವು ನಾಟ್ಯದ ಆತ್ಮವಾಗಿದ್ದು, ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲದ ರಿಂದಲೂ ಅದು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ವಿವರ ನೋಟ

ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಹನ್ನೊಂದು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡಲಾಗದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲೇಖಕರು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಈಗ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕುರಿತ ಬಹುಚರ್ಚಿತ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರುವ ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿರುವರು.

ನಾವೀಗ ಸಂಗ್ರಹದ ಹಿಮ್ಮೊಗದ ಚಲನೆಯಿಂದ ಮೊದಲುಮಾಡಿ ಮೊದಲಿಗೆ ರಂಗವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಹೊರಗಿನ ಅಂಶವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರಿಬರುವುದಾದರೂ ನಾಟ್ಯದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅತಿ ಒಳಗಿನ ವರ್ತುಳದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ.

ರಂಗಮಂದಿರದ ಆಕಾರವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಮೂರು ತರಹದ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಅವು - ಚತುರಸ್ರ (ಚೌಕಾಕೃತಿ), ವಿಕೃಷ್ಟ (ಆಯತಾಕೃತಿ) ಹಾಗೂ ತ್ರ್ಯಸ್ರ (ತ್ರಿಕೋನಾಕೃತಿ). ಹೀಗೆ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಆಕಾರಗಳುಳ್ಳ ಈ ಮೂರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಜ್ಯೇಷ್ಠ (ದೊಡ್ಡದು), ಮಧ್ಯ (ಮಧ್ಯಮ ಗಾತ್ರ) ಹಾಗೂ ಅವರ ಅಥವಾ ಕನಿಷ್ಠ (ಚಿಕ್ಕದು) ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಗಾತ್ರದ ಕ್ರಮದಿಂದ ಒಟ್ಟು ಒಂಬತ್ತು ರೀತಿಯ ರಂಗವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇವು ಅಳಿಯಲ್ಲದುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಅಳತೆಗಳಾದ ಹಸ್ತ ಮತ್ತು ದಂಡಗಳಿಂದ. (ಹಸ್ತವೆಂದರೆ ಒಂದು ಮೊಳ; ದಂಡವೆಂದರೆ ನಾಲ್ಕು ಹಸ್ತಗಳು.) ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅಳತೆಗಳಿಂದ ಗುಣಿಸಿದಾಗ ಅವು ಒಟ್ಟು ಹದಿನೆಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತೀ ದೊಡ್ಡದಂದರೆ ಸಾವಿರಾರು ಜನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವಂಥದ್ದು ಮತ್ತು ಅತೀ ಚಿಕ್ಕದು ಆರಿಸಿದ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವಕಾಶವಿರುವಂಥದ್ದು. ರಂಗಮಂದಿರಿಯ ಈ ವಿಶಾಲ

ಶ್ರೇಣಿಯು, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಇತರ ಅಂಗಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಉಪಯೋಗಿಸತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಹತ್ತು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ಧ್ವನಿ ಹಾಗೂ ರೀತಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಿದ್ಧ (ಹೋರಾಟದ ಬಿಗುವಿನದು) ಮತ್ತು ಸುಕುವಾರ (ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು) ಎಂದು ಎರಡು ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ^{೨೧}. ಡಿಮ, ಸವವಕಾರ, ಈಹಾಮ್ಯುಗ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಯೋಗಗಳು ಮೊದಲ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ (ಅವಿದ್ಧ) ಹಾಗೂ ಉಳಿದ ಆರು ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ (ಸುಕುವಾರ). ಅವಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆರಭಟೆ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವುಳ್ಳವಾಗಿವೆ. ಈ ವೃತ್ತಿಗಳ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಚಲನೆಗಳು ಸಶಕ್ತ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸ್ಥಳವನ್ನೂ ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿಯ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿರುವ ಉತ್ಥಾಪಕ, ಪರಿವರ್ತಕ, ಸಂಲಾಪಕ ಹಾಗೂ ಸಂಘಾತ್ಯಗಳು ಹೋರಾಟ, ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಚಿತ್ರಣದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸಮಾವಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆರಭಟೆ ವೃತ್ತಿಯ ಅಂಗಗಳು ದೊಡ್ಡ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಹಾಗೂ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು (ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುವಿಕೆಯ ಸೋಲಿನ) ಭಯದ ದೃಶ್ಯವಳಿಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಅದುದರಿಂದ ಅವಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೃಹತ್ತಾದ ಅಂದರೆ ಚೈಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರವು ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದೇ ಸುಕುವಾರ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯ ಮೇಲ್ಮೈಯಿರುವ ಕಾರಣ ಮಧ್ಯಮ ಮಾದರಿಯು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದುದು. ಹೆಚ್ಚು ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಕಡಿಮೆ ಅಭಿನಯಗಳಿರುವ ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನಗಳಂತಹ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯ ಮೇಲುಗೈ ಇರುವುದರಿಂದ ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅತಿ ಚಿಕ್ಕ ರಂಗವು ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಕ್ತಗಳಿಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಾಟಕ ಮಂದಿರಗಳ ದೊಡ್ಡ ಸರಣಿಯನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ರಂಗಮಂದಿರದ ವಾಸ್ತು, ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಪರಿಮಾಣಗಳು ವೃತ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಸಂಗೀತ, ವಾದ್ಯಮೇಳ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಂವಹನ ಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಧ್ವನಿಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತು ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೊಂದಿಗೆ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸವು ಅಪ್ಪಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದುದರಿಂದ ರಂಗಮಂಟಪ ಅಥವಾ ರಂಗವು ನಾಟ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಅಂಗವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಿಂದು-ಮುಂದಾಗಿ ಲೆಕ್ಕಹಾಕುವಾಗ ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ದಾಗಿರುವ ಗಾನವು ಇದೇ ರೀತಿ ಉಳಿದ ಅಂಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಪ್ಪಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಳಹದಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೊಂದು ಬುನಾದಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ರಿಂದಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವ ಮುನ್ನ ಗಾನವು ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಭರತನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಗೀತೇ ಪ್ರಯತ್ನಃ ಪ್ರಥಮಂ ತು ಕಾರ್ಯಃ ಶಯ್ಯಾಂ ಹಿ ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ವದಂತಿ ಗೀತಿಮ್.

ಅದುದರಿಂದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳು ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಮೇಳಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಸುಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯದಾಗಿರುವ 'ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರ'ವು ವಾದ್ಯಮೇಳದವರು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ; ಅನಂತರ ಬರುವ 'ಅವತರಣ' ಎಂಬುದು ಸಂಗೀತದ ಕಲಾವಿದರು ತಮತಮಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಆರಂಭ' ಎಂಬುದು ಹಾಡುಗಳ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ. ಆಶ್ರಾವಣ, ವಕ್ರಪಾಣಿ, ಪರಿಘಟ್ಟನ ಮುಂತಾದ ಮುಂದಿನ ವಿವರಗಳು ಸಂಗೀತದ ಉಪಕರಣಗಳಿಗೆ (ಆತೋದ್ಯ) ಸಂಬಂಧಿಸಿದವಾಗಿವೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆತೋದ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವರಗಳು ಸಂಗ್ರಹದ ಇತರ ಅಂಗಗಳೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿವೆ. ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ರಸಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತ - ಸ್ವರಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಭರತನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪರಿೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತೋದ್ಯ ಮತ್ತು ಗಾನಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ದೈವೀ ಮತ್ತು ಮಾನುಷೀ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಇವೆರಡೂ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗದ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವಾಗಿರುವ ಧರ್ಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಕ್ತವು ರಂಗದ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ವಿಭಿನ್ನ ಕಾಲ-ಅವಕಾಶಗಳ ಪಾತಳಿಗೆ ಹೊರಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ, ಅವನು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ವಿಮುಖನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮರೆತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪ್ರಯೋಗವು ದೈವೀ ಸಿದ್ಧಿಯ ಕಡೆಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಲೋಮವಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವರ್ತಮಾನದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ರಂಗದ ಕಾಲದ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದು ಮಾನುಷೀ ಸಿದ್ಧಿ^{೨೨}. ಅದುದರಿಂದ ಮಾನುಷೀ ಸಿದ್ಧಿಯು ಪರಕೀಯತಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಒಂದಂಶವನ್ನು

ಹೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಇರುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾದವನು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಡಿದುಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗೆಗಿನ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳನ್ನು ನೀಡಲು ಸ್ವತಂತ್ರನಿರುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಾಟ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯತಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಂಶವು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಸಿದ್ಧಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮಗಳೊಂದಿಗಿನ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಾಧನಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವ ಸಿದ್ಧಿಯು ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸಿದ್ಧಿಯು ವೃತ್ತಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ (ಕುರಿತಾದ) ಅಭ್ಯಾಸ. ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ರಚನೆ ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲಾವಿದನು ಜನರ ದಿನದಿನದ ಬದುಕಿನ ಸ್ವಭಾವ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಭ್ಯಾಸವು 'ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನ'ವನ್ನರಿಯಲು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ, ಮತ್ತು 'ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣ'ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ನಿಜಾರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆವಂತಿ, ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ, ಪಾಂಚಾಲೀ ಮತ್ತು ಔಡ್ರವಾಗಧೀ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವು ಸರಿಸುಮಾರಾಗಿ ಈ ವಿಶಾಲವಾದ ಪರ್ಯಾಯದ್ವೀಪದ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಜನೆಗಳು ವೃತ್ತಿಗಳೊಂದಿಗಿನ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳು ಇರಬಲ್ಲವು. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ ವೃತ್ತಿಗಳು ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿವೆ. ಜನರ ಭಾವನೆಗಳ ಹಾಗೂ ವರ್ತನೆಗಳ ಪರಿಚ್ಛಾನವು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂವಹಿಸುವುದು ವೃತ್ತಿ. ವೃತ್ತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಕಡೆಗೊಯ್ಯುವ ಕ್ರಿಯಾರೇಖೆ' ಎಂದಿರುವನು^{೨೪}.

ನಾಟಕದ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಅದರ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಶಯ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಲು ಆರಂಭಿಸುವುದು ವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ. ಆದುದರಿಂದ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯದ ಮಾತೃಕೆ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುತ್ತದೆ:

ಸರ್ವೇಷಾಮೇವ ಕಾವ್ಯಾನಾಂ ಮಾತೃಕಾ ವೃತ್ತಯಃ ಸ್ವೃತಾಃ/
ಆಭ್ಯೋ ವಿನಿಸೃತಂ ಹ್ಯೇತದ್ ದಶರೂಪಂ ಪ್ರಯೋಗತಃ|| (ನಾ.ಶಾ.೧೮.೪)

ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಸಾಧನೆಯ ಕ್ರಿಯಾರೇಖೆಯು ನಾಲ್ಕು ವಾಹಿನಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಯುತ್ತದೆ. ಅವೆಂದರೆ - ಮಾತು, ಮನಸ್ಸು, ಸುಕುಮಾರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಅವಿದ್ಧ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಶರೀರ (ವಾಕ್, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹ). ಈ ನಾಲ್ಕು ವಾಹಿನಿಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನು ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾತಿನಿಂದ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಸಾಸ್ವತೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಸುಕುಮಾರವಾದ ಹಾವ-ಭಾವಗಳಿಂದ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಅವಿದ್ಧ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.^{೨೫}

ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ವಿತರಣೆ ಮಾಡುವುದು ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ. ಭಾವ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಸಾತ್ವತೀ ವೃತ್ತಿ. ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಲಾವಣ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ. ಚಲನ ವಲನಗಳಿಗೆ ಬಲ ಮತ್ತು ಚುರುಕು ತುಂಬುವುದು ಆರಭಟೀ ವೃತ್ತಿ. ಹೀಗೆ ನಾಟ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಇವುಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳಿರುವುದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ.

ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ, ವೃತ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕ, ನಾಟ್ಯವು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಭಾವದ ಸ್ಪಂದನದ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ರೂಪವು ಈಗ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ. ಇದು ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಆರಂಭ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯಾತಂತ್ರವು ಧರ್ಮೀ. ಧರ್ಮಿಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗದ 'ಇತಿ ಕರ್ತವ್ಯತಾ' ಎಂಬುದಾಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ^{೨೬}. ಧರ್ಮಿಯ ಯಥಾರ್ಥ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ವರ್ಣಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳಿವೆ - 'ಲೋಕಾನುಸಾರಿತ' (ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು) ಮತ್ತು 'ವಿಚಿತ್ರಯೋಗಿತ' (ಮೊದಲನೆಯದರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು)^{೨೭}. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೀ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿರುವ ರೂಢಿವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳ

ವಿಶ್ವಾಸಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಿಕೆಯು ಮೊದಲನೆಯ ಆಯಾಮವಾದರೆ, ಎರಡನೆಯದು ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತದೆ; ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಾವಣ್ಯಗಳನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ; ವಸ್ತುಗಳ ಒಳತಿರುಳನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ತೋರಿಕೆಯ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಆಯಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಇವನ್ನು 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ' ಮತ್ತು 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಜನರ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಜ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿ ಅಥವಾ ನಿಲುವುಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿಯಿಲ್ಲದೆಯೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಶೈಲೀಕೃತ ಭಂಗಿಗಳು, ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಉಪಾಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆಯೋ ಆಗ ಅದನ್ನು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಧರ್ಮಿಯು ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೂಲತತ್ವವಾಗಿದೆ; ಮತ್ತು ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎಂಬ ಇದರ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪರಿಪೂರಕಗಳಾಗಿವೆ. ಧರ್ಮಿಯ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೊಮ್ಮಿವೆ^{೧೮}. ಲೋಕಧರ್ಮಿಯು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯು ಆದರ್ಶವಾದೀ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಆಧುನಿಕ ವಿಧ್ವಾಂಸರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಲೋಕ ಅಥವಾ ಲೋಕವೃತ್ತವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾದ ಮೂಲ ಆಕರವೆಂದು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ^{೧೯}. ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಉಳಿದ ಅಂಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಗತವಾಗಿರುವ ಧರ್ಮಿಯ ಇವೆರಡೂ ಆಯಾಮಗಳು ತೋರಿಕೆಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧ್ರುವಗಳಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಸಮಾನ ಅವಲಂಬಿಗಳಾಗಿವೆ. ಲೋಕಧರ್ಮಿಯು ಮೂಲ ಅಥವಾ ಕಷ್ಟಾವಸ್ಥವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೆ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯು ರೂಪಾಂತರಣಗಳನ್ನು, ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು, ಪ್ರತ್ಯಂತರ ನೋಟಗಳನ್ನು, ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತಃಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರತರುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಮತ್ತು ಅಂತಃಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಭರತನು ಹೀಗೆ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ:

ಸ್ವಭಾವೋ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ತು ವಿಭಾವೋ ನಾಟ್ಯಮೇವ ಹಿ. (ನಾ.ಶಾ.೨೧.೧೯೩)

ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಎಂಬುದು ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ವಸ್ತು ಸಂಗತಿಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಭಾವಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳಿಗೆ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಥವಾ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಯಾವುದೇ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಸಾಧ್ಯ^{೨೦}. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಆತ್ಮವಾಗಿರುವುದೆಂಬ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ^{೨೧}.

ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಲಯದ ವಿಭಜನೆ (ಕಕ್ಷ್ಯಾವಿಭಾಗ), ಭಾವ - ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹಾಡು - ನೃತ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ, ಸ್ವಗತ - ಜನಾಂತಿಕ ಮತ್ತು ಅಪವಾರಿತಗಳ (ಪಾತ್ರವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಅಥವಾ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು) ಉಪಯೋಗ, ಭಾಣ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬನೇ ಕಲಾವಿದನು ಬೇರೆಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಅಂದಚಂದದ ಚಲನವಲನಗಳು, ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಮುಂತಾದವು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ವರ್ಗದಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಲೋಕಧರ್ಮಿಯು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದುಬರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, ಹೊರಗಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮೀರುವ ಮೂಲಕ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಸತ್ಯದ ದರ್ಶನವನ್ನು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಬೇಕಾದವುಗಳು. ಕೆಲವು ಸಲ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅವಧಾರಣೆಯಿದ್ದರೆ, ಕೆಲವು ಸಲ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು ಇರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಈ ಧರ್ಮಿಗಳ ನಡುವಿನ ಒತ್ತು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದಾರಿಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯಮಾನವಾಗುವ ಧರ್ಮಿಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅಭಿನಯವು ಭಾವ ಮತ್ತು ರಸಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಭಾವ ಮತ್ತು ರಸಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ನಾಟ್ಯ. ನಟನ ಶರೀರ, ಮಾತು, ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಕರಗಳು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಅಥವಾ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಾಹಿನಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಗುವ ಅಭಿನಯವು, ನಟನ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾವಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ,

ಅಭಿನಯವು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶರೀರ ಅಥವಾ ಶರೀರದ ಅವಯವಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಆಂಗಿಕ, ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಾಚಿಕ, ಹೊರಗಿನ ವಸ್ತು-ಒಡವೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆಹಾರ್ಯ, ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಇಲ್ಲವೇ ಮಾನಸಾಂತರ್ಗತ ಏಕಾಗ್ರತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾತ್ವಿಕ - ಇವು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯಗಳು. ಇವು ಧರ್ಮ, ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಂತೆಯೇ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅಂತಃಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಮೇಲ್ಮೈಯಿರುವ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರದರ್ಶನವು ಲೋಕಧರ್ಮಿಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಇರಬಹುದು.

ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಭಾವಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನೇತ್ರವು (ನಟನು) ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪರ್ಯವರಣವನ್ನು ಅವು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಭೂ' ಧಾತುವಿನಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗಿರುವ ಭಾವವು ಧರ್ಮ, ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಅನುಸಾರ ಚತುರ್ವಿಧ ಅಭಿನಯಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಉತ್ಪಾದಿತವಾದ ಮನಸ್ಸು - ಭಾವನೆ - ಆವೇಶಗಳ ಒಂದು ಪಾಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಭೂತಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದು, ಭಾವದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೇ ರಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಭರತನು ಭಾವದ ಇಬ್ಬಗೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ - ಯಾವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಭಾವ; ಹಾಗೂ ಯಾವುದು ರಸದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ (ರಸದ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆಯೋ) ಅದು ಕೂಡಾ ಭಾವ.

ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಸಮೀಕರಣದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಒಟ್ಟಿಂದವು ಭಾವದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಈ ಆತ್ಮಂತಿಕ ಬಿಂದುವು ರಸಾನುಭೂತಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಈ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾರದ್ರವ್ಯವು ರಸವಾಗಿದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ರಸವೆಂಬುದು ಉಪನಿಷತ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಆನಂದ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮವಾಗಿದೆ; ಅದು ಜೀವಿಸುತ್ತಿರುವ ಮತ್ತು ಹೋರುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಅಂತಿಮ ಅವಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ^{೩೧}. ಅಲ್ಲದೆ ಜೀವನದ ಮತ್ತು ಕಲಾನುಭವಗಳ ಸಾರಸತ್ವ ಕೂಡಾ ಅದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. (ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ರಸದ ಸುತ್ತಲೇ ಸುತ್ತುವ ಸರಣಿ-ಸರಪಳಿಯಂತಿರುತ್ತವೆ.) ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸದ ಹೊರತಾಗಿ ಯಾವುದೂ ವರ್ತಿಸಲಾರದು:

ನ ಹಿ ರಸಾದೃತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ | (ನಾ.ಶಾ.ಆ. ೬ ರಲ್ಲಿ)

ರಸವು ಗರ್ಭಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ನಾಟ್ಯದ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿಯಮನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ನಿರಂತರವಾದ ಚಕ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಸಂಗ್ರಹದ ಇತರ ಅಂಗಗಳನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಲು ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಾರನೊಳಗೆ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸಲು, ಅದು, ರಸದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಟ್ಟತೌತನು ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ, ಕಲಾವಿದನೊಳಗಿದ್ದು ಆತನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ರಸದ ಪ್ರವಾಹಶೀಲ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

ಯಾವತ್ಪ್ರಕಾರಂ ನ ಚೇತೇನ ತಾವನ್ನೈವ ವಮತ್ಯಮಮ್ | (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭೂತ, ೧.೫)

ಕಲಾವಿದನಿಗಾಗಲೀ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಾಗಲೀ ರಸಾನುಭವದ ಸಲುವಾಗಿ ವಸ್ತು-ವಿಷಯಗಳನ್ನು (ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪಗಳನ್ನು) ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಅರ್ಹತೆಯುಂಟಾಗಲು ಮಾನಸಾಂತರ್ಗತ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಅಥವಾ ಸತ್ತ್ವವು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಕವಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಸವು ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಅನ್ಯಾದೃಶ ಅನುಭವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಅನುಭವವಾಗಲಿ, ರಸವು ಅದರ ಶಯ್ಯೆಯು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತು - ಸಾಧನಗಳ ಉಚಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವುದು ವಿಭಾವಗಳು, ಅನುಭಾವಗಳುಹಾಗೂ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಯಥೋಚಿತ ಸಂಯೋಗವು ಇರುವವರೆಗೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ವಿಭಾವಾದಿ ಸಮೂಹಾಲಂಬನಾತ್ಮಕ' ಮತ್ತು 'ವಿಭಾವಾದಿ ಜೀವಿತಾವಧಿ' ಎಂದು ಇದನ್ನು ಕರೆದಿರುವುದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಹಾಗೂ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಬಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಕಳೆಗುಂದಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟಕಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟವಾದ ಭಾವಸಂಕೀರ್ಣದೊಳಗೆ ರಸವು ನಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಾಮನ ಮತ್ತು ಶಂಕುಕರು ಇದು 'ಸಂಪ್ಲವ' ಅಥವಾ 'ಸಂಭೇದ' ಅರ್ಥಾತ್ ವಿರುದ್ಧ ಅಥವಾ ವಿಭಿನ್ನ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವರು^{೩೨}.

ಕವಿ, ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬ ನಾಟ್ಯಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಮೂರು ಮುಖಗಳ ಮೇಲೆ ರಸದ ಪರಿಣಾಮವಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಸವೇ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯವೇ

ರಸ ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ^{೩೪}. ರಸವು ಅಂತಿಮವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಇದರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಸಲುವಾಗಿ, ನಾಟಕಕರ್ತ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ರಸವು ಅನಂದಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅನುಭೂತಿಯು ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಸಾವೇಶದಲ್ಲಿ ಇಡುವುದಲ್ಲದೇ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ^{೩೫}. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸದ ಈ ಅಂತಿಮ ಹಾಗೂ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ರಸಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಚಿತ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವವರೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ^{೩೬}.

ನಾಟ್ಯ: ಒಂದು ಸಂಯುಕ್ತ ಕಲೆ

ಬಹುತೇಕ ಇಷ್ಟೊಂದು ಚಾತುರ್ಯಗಳ, ಯುಕ್ತಿಗಳ, ಕಲಾಕುಶಲತೆಗಳ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂತಸದ ಸಂಗಮವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತಹ ಬೇರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗಿನ ಇಂತಹ ಒಳನಂಟುಗಳು ಹಾಗೂ ಅಂತರವಲಂಬನೆಗಳು ಅವಧಾರಣಪೂರ್ವವಾಗಿ ಭರತನಿಂದ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ:

ನ ತಜ್ಞಾನಂ ನ ತಚ್ಚಿಲ್ಲಂ ನ ಸಾ ವಿದ್ಯಾ ನ ಸಾ ಕಲಾ|

ನಾಸೌ ಯೋಗೋ ನ ತತ್ ಕರ್ಮ ನಾಟ್ಯೇಸ್ಮಿನ್ ಯನ್ನ ದೃಶ್ಯತೇ|| (ನಾ.ಶಾ. ೧.೧೧೬)

ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಕೂಡದು. ಇದು ಕೇವಲ ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ 'ಭಾಷೆ' ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ತೊಡಗತಕ್ಕದ್ದು. ಧರ್ಮೀ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕರ್ತೃಗಳು ರಂಗದ ಧೋರಣೆಗಳ ಮತ್ತು ರಂಗದ ಭಾಷೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟದತ್ತ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರುಷಾರ್ಥವಾಹಕವಾಗಿ ನಾಟ್ಯ

ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೆಲವು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಸಾಧನ ಎಂದು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯವು ವೃತ್ತಿಯ ಅನ್ವಯದ ಮುಖಾಂತರ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಯು ಪುರುಷಾರ್ಥದಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುವ

ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಹೇಮಚಂದ್ರರಂತಹ ಅನಂತರದ ಸಿದ್ಧಾಂತಕರ್ತರು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳು ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತಸ್ತಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ, ಭರತನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾಟ್ಯದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಕ್ಷಚಿದ್ಧರ್ಮಃ ಕ್ಷಚಿತ್ತೀಡಾ ಕ್ಷಚಿದರ್ಥಃ ಕ್ಷಚಿಚ್ಛಮಃ|

ಕ್ಷಚಿತ್ ಹಾಸ್ಯಂ ಕ್ಷಚಿತ್ ಯುದ್ಧಂ ಕ್ಷಚಿತ್ಕಾಮಃ ಕ್ಷಚಿದ್ಧಧಃ||

ಧರ್ಮೋ ಧರ್ಮಪ್ರವೃತ್ತಾನಾಂ ಕಾಮಃ ಕಾಮೋಪಸೇವಿನಾಮ್|

ನಿಗ್ರಹೋ ದುರ್ವಿನೀತಾನಾಂ ವಿನೀತಾನಾಂ ದಮಕ್ರಿಯಾ||

ಕ್ಷೀಬಾನಾಂ ಧಾಷ್ಟ್ಯರ್ಜನನಮುತ್ಸಾಹಃ ಶೂರಮಾನಿನಾಮ್|

ಅಬುದಾನಾಂ ವಿಬೋಧಶ್ಚ ವೈದುಷ್ಯಂ ವಿದುಷಾಮಪಿ||

ಧರ್ಮ್ಯಂ ಯಶಸ್ಸಮಾಯುಷ್ಯಂ ಹಿತಂ ಬುದ್ಧಿವಿವರ್ಧನಮ್|

ಲೋಕೋಪದೇಶಜನನಂ ನಾಟ್ಯಮೇತದ್ ಭವಿಷ್ಯತಿ|| (ನಾ.ಶಾ. ೧. ೧೦೮-೧೧೫)

ಪ್ರಸಕ್ತ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವೇದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಕರ್ತರನ್ನು ತಲುಪಿಸಿದ ತತ್ವಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಾನು ವಿವರಿಸಿದ್ದೆ. ನಾಟ್ಯವು ವೇದವಾದರೆ ಇದರ ಅನುಸಂಧಾನದ ಸಲುವಾಗಿ ಸನಾತನ ಜ್ಞಾನದೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಅನ್ವಯ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕರಣವು ಒಂದು ಯಜ್ಞವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಯಜ್ಞ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ರೂಪಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಾಟ್ಯ ಎಂಬುದು ಯಜ್ಞವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಯಜ್ಞದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡುದರ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಣವು ಮುಂದಿನ ಉಪನ್ಯಾಸದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು/ಆಕರಗಳು

೧. ನಾಟ್ಯವೇದಃ ಕಥಂ ಬ್ರಹ್ಮನ್ನುತ್ಪನ್ನಃ ಕಸ್ಯ ವಾ ಕೃತೇ|
ಕತ್ಯಂಗಃ ಕಿಂ ಪ್ರಮಾಣಶ್ಚ ಪ್ರಯೋಗಶ್ಚಾಸ್ಯ ಕೀದೃಶಃ|| (ನಾ.ಶಾ. ೧.೩)
೨. ನಾಟ್ಯವೇದಃ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಮ್ - ಇತಿ ಹಿ ಪರ್ಯಾಯೋ| -- ಏತದಪ್ಯ ಮನೋಹರಮ್|
(ಅಭಿ. ಅ.೧)
೩. ಉತ್ಪತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನಾಸ್ತು ಯೇ ಭವಿಷ್ಯಂತಿ ತೇ ನಾಟ್ಯಾಖ್ಯವೇದವಿಷಯಾಃ| ನ ತು
ನಾಟ್ಯವೇದಶಾಸ್ತ್ರವಿಷಯಾಃ| ... ನಾಟ್ಯಮೇವ ವೇದ ಇತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾಸ್ಯಾಮಃ| (ಅಭಿ. ಅ.
೧)

೪. ಪ್ರಯೋಗಃ ಪರ್ಷದಿ ಪ್ರಕಟೀಕರಣಮ್ | (ಅಭಿ.)
೫. ಪ್ರಯೋಗೋ ಯಸ್ತು ನಾಟ್ಯಾದೇರ್ಭವೇದಭಿನಯೋ ಹಿ ಸಃ | (ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದ ಕಾಟಯಾವೇಮನ ಟೀಕು.)
೬. ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಧಾನಂ ಹಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಮ್ | (ಅದೇ.)
೭. ಲೋಕಸ್ವಭಾವಂ ಸಂಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯ ನರಾಣಾಂ ಚ ಬಲಾಬಲಮ್ |
ಸಂಭೋಗಂ ಚೈವ ಯುಕ್ತಂ ಚ ತತಃ ಕಾರ್ಯಂ ತು ನಾಟಕಮ್ ||
ಭವಿಷ್ಯತಿ ಯುಗೇ ಪ್ರಾಯೋ ಭವಿಷ್ಯತ್ಸ್ಯಬುಧಾ ನರಾಃ |
ಯೇ ಚಾಪಿ ಹಿ ಭವಿಷ್ಯಂತಿ ತೇ ಯತ್ನಶ್ಚುತಬುದ್ಧಯಃ ||
ಕರ್ಮ ಶಿಲ್ಪಾಣಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಣಿ ವಿಚಕ್ಷಣಬಲಾನಿಚಿ |
ಸರ್ವಾಣ್ಯೇತಾನಿ ನಶ್ಯಂತಿ ಯದಾ ಲೋಕಃ ಪ್ರಣಶ್ಯತಿ || (ನಾ.ಶಾ. ೧೯.೧೨೫ - ೧೨೭)
೮. ಲೋಕೋ ವೇದಸ್ವಧಾಧ್ಯಾತ್ಮಂ ಪ್ರಮಾಣಂ ತ್ರಿವಿಧಂ ಸ್ಮೃತಮ್ |
ವೇದಾಧ್ಯಾತ್ಮಪದಾರ್ಥೇಷು ಪ್ರಾಯೋ ನಾಟ್ಯಂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತಮ್ ||
ವೇದಾಧ್ಯಾತ್ಮೋಪಪನ್ನಂ ತು ಶಬ್ದಚ್ಛಂದಸ್ಸಮನ್ವಿತಮ್ |
ಲೋಕಸಿದ್ಧಂ ಭವೇತ್ಪ್ರಿದ್ಧಂ ನಾಟ್ಯಂ ಲೋಕಾತ್ಮಕಂ ತಥಾ ||
ನ ಚ ಶಕ್ಯಂ ಹಿ ಲೋಕಸ್ಯ ಸ್ಥಾವರಸ್ಯ ಚರಸ್ಯ ಚಿ |
ಶಾಸ್ತ್ರೇಣ ನಿರ್ಣಯಂ ಕರ್ತುಂ ಭಾವಚೇಷ್ಟಾವಿಧಿಂ ಪ್ರತಿ ||
ನಾನಾ ಶೀಲಾಃ ಪ್ರಕೃತಯಃ ಶೀಲೇ ನಾಟ್ಯಂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತಮ್ |
ತಸ್ಮಾಲ್ಲೋಕಪ್ರಮಾಣಂ ಹಿ ವಿಚ್ಛೇಯಂ ನಾಟ್ಯಯೋಕ್ತುಭಿಃ || (ನಾ.ಶಾ. ೨೫. ೧೨೦ - ೧೨೩)
೯. ಯೋಯಂ ಸ್ವಭಾವೋ ಲೋಕಸ್ಯ ಸುಖದುಃಖಸಮನ್ವಿತಃ |
ಸೋಂಗಾದ್ಯಭಿನಯೋಪೇತೋ ನಾಟ್ಯಮಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ || (ನಾ.ಶಾ. ೧.೧೧೯)
೧೦. ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಸ್ಯಾಸ್ಯ ಸರ್ವಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಂ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಮ್ | (ನಾ.ಶಾ. ೧.೧೦೭)
ಅವಸ್ಥಾನುಕ್ತಿನಾರ್ಠಮ್ | (ದಶರೂಪಕ, ೧.೭)
೧೧. (ನಾ.ಶಾ. ೧. ೧೦೭)
೧೨. ಸೋನುವ್ಯಾಹರಣಾದ್ಭಯಃ ಶೋಕಃ ಶೋಕತ್ವಮಾಗತಃ | (ರಾಮಾಯಣ, ೧.೨.೩೯)
೧೩. ೧. ಧರ್ಮಮರ್ಯಾದ್ಯಂ ಯಶಸ್ಯಂ ಸೋಪದೇಶ್ಯಂ ಸಸಂಗ್ರಹಮ್ |
ಭವಿಷ್ಯತ್ತತ್ ಲೋಕಸ್ಯ ಸರ್ವಕರ್ಮಾನುದರ್ಶಕಮ್ || (ನಾ.ಶಾ. ೧.೧೧೪)
೨. ತಸ್ಮಿನ್ ಸಮವಕಾರೇ ತು ಪ್ರಯುಕ್ತೇ ದೇವದಾನವಾಃ |
ಹೃಷ್ಣಾಃ ಸಮಭವನ್ ಸರ್ವೇ ಕರ್ಮಭಾವಾನುದರ್ಶನಾತ್ || (ನಾ.ಶಾ. ೪.೪)
೩. ತತೋ ಭೂತಗಣಾ ಹೃಷ್ಣಾಃ ಕರ್ಮಭಾವಾನುದರ್ಶನಾತ್ |
ಮಹಾದೇವಶ್ಚ ಸುಪ್ರೀತಃ ಪಿತಾಮಹಮಧಾಬ್ರವೀತ್ || (ನಾ.ಶಾ. ೪.೧೧)

೧೪. ೧. ತದಿದಮನುಕೀರ್ತನಮನುವ್ಯವಸಾಯವಿಶೇಷೋ ನಾಟ್ಯಪರ ಪರ್ಯಾಯಃ |
೨. ತೇನಾನುವ್ಯವಸಾಯವದ್ ವಿಶೇಷವಿಷಯೀಕಾರ್ಯಂ ನಾಟ್ಯಮ್ |
೩. ತಸ್ಮಾದನುವ್ಯವಸಾಯಾತ್ಮಕಂ ಕೀರ್ತನಂ ರೂಪಿತವಿಕಲ್ಪಸಂವೇದನಂ ನಾಟ್ಯಮ್ |
ತದ್ವೇದನವೇದ್ಯತ್ವಾತ್ | ನ ತ್ವನುಕರಣರೂಪಮ್ | ಯದಿ ತ್ವೇವಂ ಲೌಕಿಕಕರಣಾ
ನುಸಾರಿತಯಾನುಕರಣಮುಚ್ಯತೇ ತನ್ನ ಕಶ್ಚಿದ್ ದೋಷಃ | ಸ್ಥಿತೇ ವಸ್ತುತೋ ಭೇದೇ
ಶಬ್ದಪ್ರವೃತ್ತೇರವಿವಾದಾಸ್ತದತ್ವಾತ್ | ಏತಚ್ಚ ಯಥಾವಸರಂ ವಿತನಿಷ್ಯತ ಇತಿಆಸ್ತಾಂ
ತಾವತ್ | (ಅಭಿನವಭಾರತೀ, ಅ.೧. ಪು.೩೬-೩೭)
೧೫. ೧. ತತ್ರ ನಾಟ್ಯಂ ನಾಮ ಲೌಕಿಕಪದಾರ್ಥವ್ಯತಿರಿಕ್ತಂ ತದನುಕಾರಪ್ರತಿಬಿಂಬಾಲೇಖ್ಯ
ಸಾದ್ಯಶ್ಯಾರೋಪಾದ್ಯವಸಾಯೋತ್ಪೇಕ್ಷಾಸ್ವಪ್ನಮಾಯೇಂದ್ರಚಾಲಾದಿವಿಲಕ್ಷಣಂ ತದ್
ಗ್ರಾಹಕಸ್ಯ ಸಮ್ಯಗ್ಚ್ಛಾನಭ್ರಾಂತಿಸಂಶಯಾನವಧಾರಣಾನದ್ಯವಸಾಯಂ ವಿಚ್ಛಾನ
ಭಿನ್ನವೃತ್ತಾಂತಾಸ್ತಾದನರೂಪ ಸಂವೇದನಸಂವೇದ್ಯಂ ವಸ್ತು ರಸಸ್ವಭಾವಮಿತಿ
ವಕ್ಷ್ಯಾಮಃ | (ಅದೇ. ಪು.೩)
೨. ನಾಟ್ಯಾತ್ ಸಮುದಾಯರೂಪಾದ್ ರಸಾಃ | ಯದಿ ವಾ ನಾಟ್ಯಮೇವ ರಸಾಃ |
ರಸಸಮುದಾಯೋ ಹಿ ನಾಟ್ಯಮ್ | ನಾಟ್ಯೇ ಏವ ಚ ರಸಾಃ | ಕಾವ್ಯೇಪಿ ನಾಟ್ಯಾಯಮಾನ
ಏವ ರಸಃ | ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವಿಷಯೇ ಹಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕಲ್ಪಸಂವೇದನೋದಯೇ ರಸೋದಯ
ಇತ್ಯುಪಾಧ್ಯಾಯಃ | (ಅದೇ. ಪು.೨೯೦)
೧೬. ಅಭಿನಯತ್ರಯಂ ಗೀತಾತೋದ್ಯಂ ಚೇತಿ ಪಂಚಾಂಗಂ ನಾಟ್ಯಮ್ | (ಅದೇ. ಪು.೨೬೪)
ಅನೇನ ತು ಶ್ಲೋಕೇನ ಕೋಹಲಮತೇನೈಕಾದಶಾಂಗತ್ವಮುಚ್ಯತೇ | ನ ತು ಭರತೇ |
(೨೬೪)
೧೭. ಯಾವತ್ ಪೂರ್ಣೋ ನ ಚೈತೇನ ತಾವನ್ಯೈವ ವಮತ್ಯಮಮ್ | (ಭಟ್ಟತೌತ, ಅಭಿ.
ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ, ೧. ೫)
೧೮. ರಸಪರಿಪೂರ್ಣಂ ಕುಂಭೋಚ್ಚಲನವಚ್ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿನಿಷ್ಠಂದ ಸ್ವಭಾವವಾಗ್ನಿಲಾಪಾದಿವಚ್ಚ
(ಅಭಿನವ., ಅದೇ.)
೧೯. ರಸಭಾವಾನಾಮಪಿ ವಾಸನಾವಶೇನ ನಟೇ ಸಂಭವಾದನುಬಂಧಿಬಲಾಚ್ಚ,
ಲಯಾದ್ಯನುಸರಣಾದಂತರ್ಭೂತಸ್ಯಾಪಿ ಪ್ರಯೋಜನವಶೇನ ಪುನರುದ್ದೇಶಕಥನಾತ್
ಕ್ರಮಸ್ಯಚಾವಿವಕ್ಷಿತತ್ವಾತ್ | (ಅಭಿ.೧.ಪು.೮೬೪)
೨೦. ಇತಿವೃತ್ತಂ ತು ನಾಟ್ಯಸ್ಯ ಶರೀರಂ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಮ್ | (ನಾ.ಶಾ. ೧೯.೧)
೨೧. ಈ ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ
ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು; ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿಲ್ಲದವು; ಮುಂದೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ
ಬರಬಹುದಾದವು ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.
ಏತಚ್ಚ ಸರ್ವಸಂಭವಮಾತ್ರೇಣೋಚ್ಯತೇ, ನಾನುವಾದಕತಯಾ | ನ ತ್ಪ್ರಿಯಂತೋ ಭೇದಾ

ಉಪಯೋಗಿನಃ| ಏವಂ ಚಾಷ್ಟಾದಶ ಭೇದಾಸ್ತಾವಚ್ಛಾಸ್ತೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಾಃ| ಕೇಷಾಂಚಿತ್ ಕದಾಚಿದ್ಭವತೀತಿ ಯೋಗೋ ಭವಿಷ್ಯತೀತಿ ಯದುಕ್ತಂ... ಅಪ್ರಯುಕ್ತೇ ದೀರ್ಘಸತ್ರವತ್| (ಅಭಿ. ೧. ಪು.೪೯)

೨೨. ನಾ.ಶಾ.೨೬. ೨೪ - ೩೧.

೨೩. ನಾ.ಶಾ.೨೭. ೯ - ೧೭.

೨೪. ವ್ಯಾಪಾರಃ ಪುಮರ್ಥಸಾಧಕೋ ವೃತ್ತಿಃ| (ಅಭಿ.೨. ಪು.೪೫೨)

೨೫. ಧರ್ಮಾದಿ ಪುರುಷಾರ್ಥಚತುಷ್ಟಯೇ ಸಾಧ್ಯೇ ವಾಗಂಗಸತ್ತಚೇಷ್ಟಾಸಾಮಾನ್ಯಮ್| ತಚ್ಚ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತೇನಾವಾಂತರಭೇದೇನ ಚತುರ್ಧಾ| ಯದ್ ಯತ್ ಕಿಲ ಕರ್ಮಾರಭ್ಯತೇ ತತ್ರ ವಾಜ್ಞನಃಕಾಯ ವ್ಯಾಪಾರಸ್ತಾವದಸ್ಮಿ| ತತ್ರ ಕಸ್ಯಚಿಲ್ಲಾಲಿತ್ಯವೈಚಿತ್ಯಕ್ರಮಸ್ತಾನುಪ್ರವೇಶಃ| ಯತ್ ಉತ್ರವಪ್ರಕೃತೀನಾಂ ಸೌಷ್ಠವಮಯ ಏವ ಸರ್ವೋ ವ್ಯಾಪಾರಃ| ತದೇವ ತದ್ ವೃತ್ತಿಚತುಷ್ಟಯಮ್| ಭಾರತೀ ವಾಗ್ವೃತ್ತಿಃ| ಮನೋವ್ಯಾಪಾರರೂಪಾ ಸಾತ್ವತೀ| ಸದಿತಿ ಪ್ರಖ್ಯಾರೂಪಂ ಸಂವೇದನಮ್| ತದ್ ಯತ್ರಾಸ್ತಿ ತದ್ ಸತ್ತಂ ಮನಃ| ತಸ್ಯೇಯಮಿತಿ| (ನಾ.ಶಾ.೨.೬., ಸಂ.೧.ಪು.೩೭೫)

೨೬. ಇತಿಕರ್ತವ್ಯತಾ ತಸ್ಯ ದ್ವಿವಿಧಾ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಾ|

ಲೋಕಧರ್ಮೀ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀತ್ಯೇತೇ ಚ ದ್ವಿವಿಧೇ ಪುನಃ|| (ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ, ೨. ಪು.೯) ಇತಿಕರ್ತವ್ಯತಾ ಪ್ರಕಾರನಿಯಮಃ| (ಕಲ್ಪಿನಾಥ, ಮೇಲಿನದೇ.)

೨೭. ಕಾವ್ಯನಾಟ್ಯಯೋರ್ಹಿ ಲೋಕಾನುಸಾರಿತ್ವಂ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಯೋಗಿತ್ವಂ ವಾ ಧರ್ಮಃ| (ಅಭಿನವ. ೨. ಪು.೨೧೪)

೨೮. ಕಾವ್ಯೇ ಚ ಲೋಕನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಸ್ಥಾನೀಯೇನ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿವಕ್ತ್ರೋಕ್ತಿಪ್ರಕಾರದ್ವಯೇನ ಅಲೌಕಿಕಪ್ರಸನ್ನಮಧುರೌಜರೌಜಸ್ವಿಶಬ್ದಸಾಮರ್ಥ್ಯಸಮರ್ಪ್ಯಮಾಣವಿಭಾವಾದಿ ಯೋಗಾದಿಯಮೇವ ರಸವಾರ್ತಾ| (ದ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ, ೨. ೪)

೨೯. ಲೋಕಸ್ಯ ಚರಿತಂ ನಾಟ್ಯಮಿತ್ಯವೋಚಃ ... (ನಾ.ಶಾ. ೩೬.೨)

೩೦. ಲೌಕಿಕಧರ್ಮಸ್ಯ ಮೂಲಭೂತಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಂ ಪ್ರತಿ ವಿಚಿತ್ರೋಲ್ಲೇಖಿಭಿತ್ತಿ ಸ್ಥಾನೀಯತ್ವಾತ್ ಲೌಕಿಕಧರ್ಮವ್ಯತಿರೇಕೇಣ ನಾಟ್ಯೇ ನ ಕಶ್ಚಿದ್ ಧರ್ಮೋಸ್ತಿ| ತಥಾಪಿ ಸ ಯತ್ರ ಲೋಕಗತಪ್ರಕ್ರಿಯಾಕ್ರಮೋ ರಂಜನಾಧಿಕ್ಯವೈಚಿತ್ರ್ಯಪ್ರಾಧಾನ್ಯಮತಿ ರೋಹಯಿತುಂ ಕವಿನಟವ್ಯಾಪಾರೇ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಂ ಸ್ವೀಕುರ್ವನ್ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀತ್ಯುಚ್ಯತೇ| (ಅಭಿನವ. ಸಂ.೩.ಪು.೨೧೪)

೩೧. ಯಸ್ಮಾತ್ ಕವಿಗತಾ ನಾಟ್ಯಗತಾ ವಾಗಾಲಂಕಾರಚೇಷ್ಟಾ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀರೂಪಾ ಸರ್ವಪ್ರಾಣವತೀ| ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀಪ್ರವೃತ್ತಂ ಹಿ ಸದಾ ನಾಟ್ಯಂ ಪ್ರಯೋಜಯೇತ್| (ಅದೇ,ಪು.೨೧೮)

೩೨. ಅಸದ್ವಾ ಇವಮಗ್ರ ಆಸೀತ್| ತತೋ ವೈ ಸದಜಾಯತ| ತದಾತ್ಮಾನಂ ಸ್ವಯಮಕುರುತ|

ತಸ್ಮಾತ್ ತತ್ ಸುಕೃತಮುಚ್ಯತೇ| ಯದ್ವೈ ಸುಕೃತಂ ರಸೋ ವೈ ಸಃ| ರಸಂ ಹ್ಯೇವಾಯಂ ಲಬ್ಧ್ವಾನಂದೀಭವತಿ| (ತೈತ್ತಿರೀಯ ಉಪ. ೨.೭)

ಆನಂದಾಧ್ಯೇವ ಖಲ್ವಿಮಾನಿ ಭೂತಾನಿ ಚಾಯಂತೇ|

ಆನಂದಂ ಪ್ರಯಂತಿ ಅಭಿಸಂವಿಶಂತಿ... | (ಅದೇ. ೩.೩.೬)

೩೩. ಕರುಣಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯೇಷು ಸಂಪ್ಲವಃ ಸುಖದುಃಖಯೋಃ|

ಯದೈವಾನುಭವತಃ ಸಿದ್ಧಸ್ತದೈವೋಜಃ ಪ್ರಸಾದಯೋಃ|| (ವಾಮನ, ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರ, ೩.೧. ೮-೯)

ಪ್ರತಿಭಾತಿ ನ ಸಂದೇಹೋ ನ ತತ್ತಂ ನ ವಿಪರ್ಯಯಃ|

ಧೀರಸಾವಯಮಿತ್ಯಸ್ವಿ ನಾಸಾವೇವಾಯಮಿತ್ಯಪಿ||

ವಿರುದ್ಧಬುದ್ಧಿಸಂಭೇದಾದವಿವೇಚಿತಸಂಪ್ಲವಃ|

ಯುಕ್ತ್ಯಾ ಪರ್ಯನುಯುಚ್ಯೇತ ಸ್ಫುರನ್ನನುಭವಃ ಕಯಾ|| (ಶಂಕುಕ, ಅಭಿನವ. ಸಂ.೧.ಪು.೨೭೩)

೩೪. ನಾಟ್ಯಾತ್ ಸಮುದಾಯರೂಪಾದ್ ರಸಾಃ| ಯದಿ ವಾ ನಾಟ್ಯಮೇವ ರಸಾಃ| ರಸಸಮುದಾಯೋ ಹಿ ನಾಟ್ಯಮ್| ನಾಟ್ಯೇ ಏವ ಚ ರಸಾಃ| ಕಾವ್ಯೇಪಿ ನಾಟ್ಯಾಯಮಾನ ಏವ ರಸಃ| ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವಿಷಯೇ ಹಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕಲ್ಪಸಂವೇದನೋದಯೇ ರಸೋದಯ ಇತ್ಯುಪಾಧ್ಯಾಯಃ| (ಅಭಿನವ. ಸಂ.೧.ಪು.೨೯೦)

೩೫. ನಾಟ್ಯೇ ತು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕಂ ಕಿಂಚಿದದ್ಯ ಮೇ ಕೃತ್ಯಂ ಭವಿಷ್ಯತೀತ್ಯೇವಂಭೂತಾಭಿಸಂಧಿ ಸಂಸ್ಕಾರಾಭಿವಾತ್ ಸರ್ವಪರಿಷತ್ಪ್ರಾಧಾರಣಪ್ರಮೋದಸಾರಾಪರ್ಯಂತ ಸಮಾದರಣೀಯ ಲೋಕೋತ್ತರ ದರ್ಶನಶ್ರವಣಯೋಗೀಭವಿಷ್ಯಾಮೀತ್ಯಭಿಸಂಧಿಸಂಸ್ಕಾರಾದುಚಿತ ಗೀತಾತೋದ್ಯ ಚರ್ವಣಾವಿಸ್ತೃತ ಸಾಂಸಾರಿಕಭಾವತಯಾ ವಿಮಲಮುಕುರಕಲ್ಪೀ ಭೂತನಿಜಹೃದಯಃ, ಸೂಚ್ಯಾದ್ಯಭಿನಯಾವಲೋಕನೋದ್ವಿನ್ನ ಪ್ರಮೋದಶೋಕಾದಿ ತನ್ಮಯೀಭಾವಃ, ಪಾಠ್ಯಾರ್ಥನ ಪಾತ್ರಾಂತರಪ್ರವೇಶವಶಾತ್ ಸಮುತ್ತನ್ನೇ ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷವೇಶಾನಾಲಿಂಗಿತೇ ಸಮ್ಯಕ್ ಮಿಥ್ಯಾಸಂಶಯಸಂಭಾವನಾದಿ ಜ್ಞಾನವಿಚ್ಛೇದಯತ್ಪಪರಾಮರ್ಶನಾಸ್ತದೇ, ರಾಮರಾವಣಾದಿ ವಿಷಯಾದ್ಯವಸಾಯೇ, ತತ್ ಸಂಸ್ಕಾರಾನುವೃತ್ತಿಕಾರಣ ತತ್ ಸಹಚರಹೃದ್ಯವಸ್ತುರೂಪಗೀತಾತೋದ್ಯ ಪ್ರಮದಾನುಭವಸಂಸ್ಕಾರಸೂಚಿತ ಸಮನುಗತ ತದುಕ್ತರೂಪ ರಾಮಾಧ್ಯವಸಾಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಭವಪ್ತಂಚಷ್ಟದಿಃ ಸಚಮತ್ಕಾರತದೀಯಚರಿತವದ್ಯಪ್ರವಿಷ್ಯ ಸ್ವಾತ್ಮರೂಪಮತಿಃ ಸ್ವಾತ್ಮದ್ವಾರೇಣ ತಥಾ ಪಶ್ಯನ್ ಪ್ರತ್ಯೇಕಂ ಸಾಮಾಜಿಕೋ ದೇಶಕಾಲವಿಶೇಷಾಪರಾಮರ್ಶನ ಏವಂಕಾರಿಣಾಮಿದಾಮಿತಿ ಲಿಂಗಾತ್ಮಕವಿಧಿ ಸಮರ್ಪಿತಂ ಸಂವಿಚ್ಛತೀಯಮೇವ ಸಂವಿದ್ವಿಶೇಷರಂಜಕಪ್ರಾಣವಲ್ಲಭಾಪ್ರತಿಮ ರಸಾಸ್ವಾದ ಸಹಚರರವ್ಯುಗೀತಾತೋದ್ಯಾದಿಸಂಸ್ಕಾರ ರಸಾನುಭವವಶೇನ

ಹೃದಯಾಚ್ಛಂಕಿತರನಿಖಾತಂ ತತ ಏವೋತ್ಪಂಖಶತ್ಯರಪಿ ಮ್ನಾನಿಮಾತ್ರಮಭಜಮಾನಂ
ಭಜಂಸ್ತತ್ ಶುಭಾಶುಭಪ್ರೇಷ್ಣಾಜಿಹಾಸಾ ಸತತಸ್ಮೂತವೃತ್ತಿತ್ವಾದೇವ ಶುಭಮಾಚರ
ತ್ಯಶುಭಂ ಸಮುಜ್ಜತಿ | (ಅಭಿನವ. ಸಂ.೧.ಪು.೩೬)

೩೬. ತೇನಾನುವ್ಯವಸಾಯವದ್ ವಿಶೇಷವಿಷಯೀಕಾರ್ಯಂ ನಾಟ್ಯಮ್ |... ಪ್ರಯೋಕ್ತಾ
ದೃಶ್ಯಮಾನೇನ ಯೋನುವ್ಯವಸಾಯೋ ಜಾಯಂತೇ ಸುಖದುಃಖಾದ್ಯಾಕಾರತತ್
ತಚ್ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿರೂಪ ರೂಪಿತ ಸಂವಿದಾನಂದಪ್ರಕಾಶಮಯಃ ಆತ ಏವ ವಿಚಿತ್ರೋ
ರಸಾನಾಸ್ವಾದನಚಮತ್ಕಾರಚರ್ವಣ ನಿರ್ವೇಶ ಭೋಗಾದ್ಯಪರಪರ್ಯಾಯಃ ತತ್ರ
ಯದವಭಾಸತೇ ವಸ್ತು ತನ್ನೂಟ್ಯಮ್ | ತಚ್ಚ ಜ್ಞಾನಾಕಾರಮಾತ್ರಮಾರೋಪಿತಂ
ಸ್ವರೂಪಂ ಸಾಮಾನ್ಯಾತ್ಮಕಂ ತತ್ಕಾಲನಿರ್ಮಿತರೂಪಂ ಚಾನ್ಯದ್ವಾ ಕಿಂಚಿದಸ್ತು |
(ಅಭಿನವ. ಸಂ.೧.ಪು.೩೭)

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಮ್ಮ ನ್ನಗಲಿದ

ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ದಿಗ್ಗಜರಾದ
ಪಂ. ಶ್ರೀ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ
ಮತ್ತು

ಪಂ. ಶ್ರೀ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಸದಾಶಿವ ಗರೂಡ
ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಲನಚಿತ್ರ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕ
ಶ್ರೀ ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರ ಐತಾಳ
ರಂಗನಟ

ಶ್ರೀ ಗುಡಿಗೇರಿ ಬಸವರಾಜ
ರಂಗನಟನ ರಾಜಕಾರಣಿ
ಶ್ರೀ ಎಂ.ಪಿ. ಪ್ರಕಾಶ
ಮತ್ತು

ಹಳ್ಳಿನೆಲೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಯ ಸಂಘಟನೆಗಾರ
ಶ್ರೀ ಕೆ.ರಂಗರಾವ್, ಕೇಡಲಸರ
ಇವರಿಗೆ
ನೀನಾಸಮಾನ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ

ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ, ಕರ್ನಾಟಕ ೫೭೭ ೪೧೭

ಡಿಪ್ಲೋಮಾ ಇನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆರ್ಟ್ಸ್

ಪ್ರಕಟಣೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಸರ್ಕಾರದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿರುವ ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ
ಕೇಂದ್ರ ೨೦೧೧-೨೦೧೨ನೇ ಸಾಲಿನ ಪ್ರಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಅರ್ಜಿಗಳನ್ನು
ಆಹ್ವಾನಿಸು ತ್ತದೆ. ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠ ವಿದ್ಯಾರ್ಹತೆ ಎಸ್.ಎಸ್.ಎಲ್.ಸಿ.
ಇರಬೇಕು. ಪದವೀಧರರಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ
ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದು, ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಅನುಭವ ಇರಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ
ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರಿಗೆ ಊಟ, ವಸತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದೆ. ಆಯ್ಕೆಯಾದ ೧೫ ಜನರಿಗೆ
ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ, ರಂಗ ಇತಿಹಾಸ, ನಾಟಕ
ಇತಿಹಾಸ, ರಂಗನಟನೆ, ರಂಗಸಿದ್ಧತೆ, ರಂಗವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮುಂತಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ
ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇಂದ್ರದ ನುರಿತ
ಅಧ್ಯಾಪಕರುಗಳಲ್ಲದೆ ಹೊರಗಿನ ತಜ್ಞರನ್ನು ಕರೆಸಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಶಿಕ್ಷಣ
ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಶ್ರವ್ಯ ಪರಿಕರಗಳ
ಅನುಕೂಲತೆಯಿದೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರು ಪ್ರತಿದಿನ ಸುಮಾರು ೧೨
ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಸೆಕ್ಟಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ರವೇಶ ಪತ್ರಕ್ಕೆ ರೂ. ೨೦೦-೦೦ ಕಳಿಸಿ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳಿ
ಬಹುದು. ಪ್ರವೇಶ ಪತ್ರವನ್ನು ಭರ್ತಿಮಾಡಿ ೧೮-೬-೨೦೧೧ ಶನಿವಾರದ ಒಳಗೆ
ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ೫೭೭ ೪೧೭
ಈ ವಿಳಾಸಕ್ಕೆ ತಲುಪುವಂತೆ ಕಳಿಸಬೇಕು. ದಿನಾಂಕ ೨ ಜುಲೈ ೨೦೧೧ ಶನಿವಾರ
ಮತ್ತು ೩ ಜುಲೈ ೨೦೧೧ ಭಾನುವಾರ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ನಡೆಯುವ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಂದರ್ಶನಕ್ಕೆ
ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ವೆಚ್ಚದಲ್ಲೇ ಹೆಗ್ಗೋಡಿಗೆ ಬಂದು ಹಾಜರಿರಬೇಕು.

ಹೆಗ್ಗೋಡು

೦೫-೦೪-೨೦೧೧

ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರು

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ

ಮಾತುಕತೆ ೯೭

ನೀನಾಸಮ್ ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ) ಕರ್ನಾಟಕ ೫೭೭ ೪೧೭
ದೂರವಾಣಿ: ೦೮೧೮೩-೨೬೫೬೪೬

ಖಾಸಗಿ ಪ್ರಸಾರದ ತ್ರೈಮಾಸಿಕ ಸಂಪರ್ಕಪತ್ರ
(ಫೆಬ್ರವರಿ-ಮೇ-ಆಗಸ್ಟ್-ನವೆಂಬರ್)

ಸಂಪಾದಕ: ಬಿ.ಆರ್. ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ
ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿ: ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ, ಜಶವಂತ ಚಾಧವ್
ವಾರ್ಷಿಕ ವರ್ಗಣಿ: ಎಂಬತ್ತು ರೂಪಾಯಿ

ಅಕ್ಷರ ಚೋಡಣೆ: ಅಕ್ಷರ ಗಣಕ, ಹೆಗ್ಗೋಡು,
ಮುದ್ರಣ: ಸ್ಟಾರ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು

ಫೆಬ್ರವರಿ ೨೦೧೧	ವರ್ಷ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು	ಸಂಚಿಕೆ ಒಂದು
೧.	ಬದುಕು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಅನುವರ್ತನೆ ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.	ಪುಟ ೧
೨.	ನಾಟ್ಯವೇದ: ರಂಗದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ನೋಟ ಪ್ರೊ. ರಾಧಾವಲ್ಲಭ ತ್ರಿಪಾಠಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಅತ್ತೀಮುರುಡು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ	ಪುಟ ೧೫
೩.	ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕೇಂದ್ರ : ಪ್ರಕಟಣೆ	ಪುಟ ೪೦

← second cover

MAATHUKATHE FEB. 2011 (YEAR 25 ISSUE 1)
NINASAM QUARTERLY NEWS LETTER
PUBLISHED EVERY FEB;MAY;AUG;NOV.
ANNUAL SUBSCRIPTION: Rs.80 (EIGHTY ONLY)
FOR PRIVATE CIRCULATION
NINASAM HEGGODU (SAGAR) KARNATAKA 577 417

ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ) ಕರ್ನಾಟಕ - ೫೭೭ ೪೧೭
ಈಚಿನ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು

Community and Culture:		
Selected Essays by K.V. Subbanna; edited by N. Manu Chakravarthy		Rs. 495
ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು (ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣ ಮತಿಲಾಲ್ ಅವರ 'ದಿ ವರ್ಡ್ ಎಂಡ್ ದಿ ವರ್ಲ್ಡ್' ಅನುವಾದ - ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆ)		ರೂ. ೧೨೦
ಮಾಧ್ಯಮ-ಮಾರ್ಗ (ಸಮಾಜ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು - ಎನ್. ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ)		ರೂ. ೩೫೦
ತಲೆಗಳಿ (ಕಾದಂಬರಿ - ವಿ.ತೀ. ಶೀಗೇಹಳ್ಳಿ)		ರೂ. ೩೦೦
ಸ್ಮೃತಿ-ವಿಸ್ಮೃತಿ: ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ (ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ - ಎಸ್. ಎನ್. ಬಾಲಗಂಗಾಧರ)		ರೂ. ೪೧೫
ಜಾತ್ರೆ (ಸ್ಮೃತಿ ಕಥನ - ವೈದೇಹಿ)		ರೂ. ೬೦
ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು (ಕಾದಂಬರಿ - ವೈದೇಹಿ)		ರೂ. ೮೦
ಮುಗಿಯದ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ (ಕವಿತೆಗಳು - ಕಮಲಾಕರ ಕಡವೆ)		ರೂ. ೬೫
ನಕ್ಷಲ್ ವರಸೆ (ಕಥೆಗಳು - ಕೆ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ)		ರೂ. ೧೧೫
ಚಿರಿ ತೋಪು (ಚಿಕಾಫಾ ನಾಟಕ ಅನುವಾದ - ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.)		ರೂ. ೬೫
ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ (ಲೇಖನಗಳು - ಅಶೋಕ ಹೆಗಡೆ)		ರೂ. ೧೧೫
ಬುದ್ಧ ಬೆಳದಿಂಗಳು (ಕವನಗಳು - ಮೂಡುಕೊಡು ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿ)		ರೂ. ೬೫
ಹೊಸ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು (ಮರುಮುದ್ರಣ)		ರೂ. ೧೮೦
ಅರೆಶತಮಾನದ ಅಲೆಬರಹಗಳು (ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಸಮಗ್ರ ಬರಹಗಳು)		ರೂ. ೫೮೦
ಪುಸ್ತಕ ಸಮಯ (ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬರಹಗಳು - ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ)		ರೂ. ೧೮೫

Third cover →

ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನೆನಪಿನ ಮೊದಲ ಓದು ಮಾಲಿಕೆ		
ಹದಿನೈದು ಪುಸ್ತಕಗಳ ೩ನೆಯ ಕಂತು: ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೨೦೦೯		ರೂ. ೯೦೦
ಬಿಡಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು:		
ಪಂಪನ ವಿಕರ್ಮಾರ್ಜುನವಿಜಯ ಪ್ರವೇಶ, ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾಮಚಂದ್ರಚರಿತಪುರಾಣ ಪ್ರವೇಶ, ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ನಾಗೇಶ ಹೆಗಡೆ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಬಿ.ಆರ್. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಅಶೀಶ್ ನಂದಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕವಿತೆಗಳು, ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕವಿತೆಗಳು, ವಿವೇಕ ಶಾನಭಾಗ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕಥೆಗಳು, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ವೈದ್ಯ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕಥೆಗಳು, ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕಥೆಗಳು, ಸವಿತಾ ನಾಗಭೂಷಣ ಅವರ 'ಸ್ತ್ರೀಲೋಕ'		
		ಪ್ರತಿ ಪುಸ್ತಕದ ಬೆಲೆ ರೂ. ೭೫