

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು

ಬಿ.ಕೆ. ಮತಿಲಾಲ್

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆ

ಪರಿಶಿಷ್ಟ - ೨

ಭಾರತೀಯ ವಾದವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಿಜ್ಞಾನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು

ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ತರ್ಕ

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತರ್ಕವು ಬೆಳೆದು ವಾದವಿದ್ಯೆಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ. ವಾದವಿದ್ಯೆಯು ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವಿವಿಧ ಚರ್ಚೆಗಳ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವ ಶಿಸ್ತು. ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಆರಂಭಕಾಲದ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಅನೇಕ ವಾದ-ಕೈಪಿಡಿಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಡೆಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಲ್ಲಿ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ತಂತ್ರೋಪಾಯಗಳು ಯಾವುವು? ಎದುರಾಳಿಯ ವಾದದಲ್ಲಿ ಹುಳುಕನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಮತ್ತು ಎದುರಾಳಿಯ ದಾಳಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಬೋಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಕೈಪಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷಪಾದ ಗೌತಮನ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೦) ನ್ಯಾಯಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವಂಥದು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಅಕ್ಷಪಾದನ ಪ್ರಕಾರ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮೂರು ವಿಧ: ೧. ವಾದ - ಇದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಚರ್ಚೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾದಿ-ಪ್ರತಿವಾದಿಗಳಿಬ್ಬರಿಗೂ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯೇ ಗುರಿ; ಅಂದರೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ೨. ಜಲ್ಲ -

೨

ಇದು ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಗೆಲುವು ಮುಖ್ಯ; ಗೆಲ್ಲುವ ವಿಧಾನ ಗೌಣ. ೩. ವಿತಂಡ - ಇದು ವೈನಾಶಿಕ ಚರ್ಚೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಗುರಿ ಎದುರಾಳಿಯ ಸೋಲು ಅಥವಾ ನಾಶ. ಅದು ಹೇಗಾದರೂ ಆದೀತು. ಇವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಕ್ಲೇಷೆಯಾದ the good, the bad ಮತ್ತು the ugly - ಒಳಿತು, ಕೆಡುಕು ಮತ್ತು ಕೊಳಕುಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ವಾದ, ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಧನ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಚಾರ್ಯರು ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಯರೋ ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಶಿಷ್ಯರೋ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವರೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು.

ಎರಡನೆಯದು ವಿಜಿಗೇಷು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯದು. ಇದು ಚಾತುರ್ಯ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಕ್ರೀಡೆ. ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ, ಎದುರಾಳಿಯ ದಾರಿತಪ್ಪಿಸುವ ತಪ್ಪುನಡೆ, ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯೋಚಿತವಲ್ಲದ ಸಾಧನಗಳ ಬಳಕೆಗೂ ಈ ಆಟದ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆದರೆ ವಾದಿ-ಪ್ರತಿವಾದಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಸಮಾನ ಚಾತುರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರೆ ಚರ್ಚೆಯು ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಯುಕ್ತಿಗಳ ಸೀಮೆಯೊಳಗೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಪಂಥ ಅಥವಾ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಯು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಮಂಡಳಿಯ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಕ್ರಮ. ಅವರನ್ನು 'ಮಧ್ಯಸ್ಥ'ರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿದ ರಾಜ ಅಥವಾ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಧನವುಳ್ಳ ಪ್ರಭಾವಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಮಂಡಳಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಚರ್ಚೆಯು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಮಧ್ಯಸ್ಥರ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಪಡೆದು ವಿಜಯಿಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾದ ವಿತಂಡವು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ್ದೇ ಒಂದು ಭೇದ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಜಿಗೇಷುವು ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. (ಅವನಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು.) ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಎದುರಾಳಿಯನ್ನು ಸೋಲಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ವಾದಗಳ ಬದಲಿಗೆ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಅಥವಾ ಚತುರೋಪಾಯಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಬಹುದು. ಇದು ವೈನಾಶಿಕವೂ ನಕಾರಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ವಾತ್ಸಾಯನ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೩೫೦) ನಂಥ ತತ್ವಜ್ಞರು ಈ ತೆರನಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚತುರನೂ ಸಮರ್ಥನೂ ಆದ ವಾದಿಯು ತನ್ನ ಎದುರಾಳಿಯು ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸಬಹುದು. (ಉದಾ: 'ನನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದ 'ಅ'ವನ್ನು

ನಿರಾಕರಿಸಿದರೆ 'ಅ-ಅಲ್ಲ'ದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸು.' ಎಂದುರಾಳಿಯು ಇಂಥ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದನೆಂದರೆ ಅವನು ಸೋತನೆಂದೇ ತೀರ್ಮಾನ. ಅಥವಾ ಚರ್ಚೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ಹೊರಳಬಹುದು.

ಈ ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕಾರವು ಕುಖ್ಯತವೆಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ತತ್ವಜ್ಞರು (ಉದಾ: ನಾಗಾರ್ಜುನ, ಶ್ರೀಹರ್ಷ) ಇದರ ಪರವಾಗಿ ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎದುರಾಳಿಯ ವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಯುಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಬಲದಿಂದ ಖಂಡಿಸಿದರೆ (ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೆ) ಪ್ರತಿಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸ್ಥಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಅದು ದೊಡ್ಡ ದೋಷವಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹವೂ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಗೌರವಾರ್ಹವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಕಾರಣ ದಿಂದಲೇ ಗೌಡಸಾನಾತನಿಯು (ಉದಯನನು ಉದಾಹರಿಸಿರುವವನು, ನೋ. ಮತಿಲಾಲ ೧೯೮೬, ೮೨) ಚರ್ಚೆಯು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾದುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ೧. ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವಿಧ (ವಾದ), ೨. ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯದು (ಜಲ್ಲ), ೩. ಜಲ್ಲದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಖಂಡನಾಪ್ರಧಾನವಾದ ವಿತಂಡ ಮತ್ತು ೪. ವಾದವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಖಂಡನಾಪ್ರಧಾನವಾದ ವಿತಂಡ. ಅನುಭಾವಿಗಳು ಕೂಡ ಈ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಕಾರದತ್ತ ಒಲವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಫಲಿತವು ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ವಾದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯು ಸೋತನೆಂದು ಘೋಷಿಸಬಹುದಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ (ನಿಗ್ರಹಸ್ಥಾನ) ಕೈಪಿಡಿಗಳು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ನ್ಯಾಯಸೂತ್ರದ ಯಾದಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ೨೨ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ೧. ಮಂಡಿಸಿದ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಸಮರ್ಥನಾದರೆ, ೨. ಅಥವಾ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದರೆ, ಅಥವಾ ೩. ಕ್ಲಪ್ತಸಮಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾದರೆ - ಇವೆಲ್ಲ ಸೋಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ಚೊತೆಗೆ ಈ ಕೈಪಿಡಿಗಳು 'ಚಾತಿ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ೨೪ ತಪ್ಪು ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನೂ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕುಹಕದಿಂದ ಮಾತಿನ ಆಶಯವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ 'ಛಲ'ವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇ.ಇ.

ಆ. ನ್ಯಾಯ ಮಾದರಿ

ಅಕ್ಷಪಾದನು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ವಾದಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನ್ಯಾಯಪ್ರಯೋಗ ಅಥವಾ ನ್ಯಾಯ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಕರೆದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಯು ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಆದರ್ಶದ ಪ್ರತೀಕ. ಅವನು ನ್ಯಾಯದ 'ಪೂರ್ವ' ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ಏಳು ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದು 'ಅ' ಹೌದೋ ಅಥವಾ 'ಅ' ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ರೀತಿಯ ಸಂಶಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ (ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ 'ಅ' ಹೌದು 'ಅ' ಅಲ್ಲ) ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆ ಏಳು ಪದಾರ್ಥಗಳು: ಸಂಶಯ, ಪ್ರಯೋಜನ, ದೃಷ್ಟಾಂತ, ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಅವಯವ, ತರ್ಕ ಮತ್ತು ನಿರ್ಣಯ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಪದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ವಿವರಣೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಹೆಸರೇ ಸಾಕು. 'ದೃಷ್ಟಾಂತ'ವು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿ ಅದು ವೃಥಾವಾದವಲ್ಲ ವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತವು ವಾದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯ ರಚನಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವ 'ಅವಯವ'ಗಳು ತುಂಬ ಮಹತ್ವದವು. ಇದು ಭಾರತೀಯ ತರ್ಕದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲು. ನ್ಯಾಯಸೂತ್ರಗಳ ಪ್ರಕಾರ ತರ್ಕರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಐದು 'ಅವಯವ' ಅಥವಾ 'ಹೆಜ್ಜೆ'ಗಳಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಶಬ್ದೋಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಅವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ, ಹೇತು, ಉದಾಹರಣ, ಉಪನಯ ಮತ್ತು ನಿಗಮನಗಳು. ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯು ಮಂಡಿಸಲಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೇತು ಅಥವಾ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣವು (ಸರ್ವರಿಗೂ ಸಮ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಬಹುದಾದ ವಿಶೇಷ ಉದಾಹರಣ) ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದ್ದು ಹೇತುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕು. ಉಪನಯ ಅಂದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿದೆ, ಅಂದರೆ ಹೇತು - ಉದಾಹರಣಗಳಿಂದ ನಿರೂಪಿತವಾದಂತೆ ಇದೆಯೆಂಬುದರ ನಿರೂಪಣೆ. ನಿಗಮನ ಅಂದರೆ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾಗಿ ದೃಢೀಕರಿಸುವುದು. ಈ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ:

ಮೊದಲನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ - ಪರ್ವತದ ಮೇಲೆ ಬೆಂಕಿಯಿದೆ. (ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ)

ಎರಡನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ - ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಗೆಯಿದೆ. (ಹೇತು)

ಮೂರನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ - (ಎಲ್ಲಿ ಹೊಗೆಯಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿಯಿರುತ್ತದೆ)

ಅಡುಗೆಮನೆಯಂತೆ. (ಉದಾಹರಣೆ)

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ - ಇದೂ ಹಾಗೆಯೇ ಇದೆ. (ಈ ಪರ್ವತದ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿಯಿದೆ.) (ಉಪನಯ)

ಐದನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ - ಆದ್ದರಿಂದ ಪರ್ವತದ ಮೇಲೆ ಬೆಂಕಿಯಿದೆ. (ನಿಗಮನ)

ಬೌದ್ಧರು ಮತ್ತು ಇತರ ಕೆಲವರು ಇದು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ವಿವರಗೊಂಡ ರಚನೆಯೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಸಾಕು; ಉಳಿದವು ಅನಗತ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನೈಯಾಯಿಕರು ಇದು ಇತರರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಬೇರೊಬ್ಬನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲು ಎಲ್ಲ ಐದೂ ಅವಯವ ಅಥವಾ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಅವಶ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅನುಮಾನ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಶಬ್ದೋಕ್ತ ವಾಗಿಸುವ ರೀತಿ.

ಮೇಲಿನ ಪಂಚಾವಯವ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಶಯವು ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದಕ್ಕೆ 'ತರ್ಕ'ದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ದತ್ತವಾದ ಉದಾಹರಣವು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆಯೇ? ಅದು ಹೇತುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆಯೇ? ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವು ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೇ? ಅದು ಸಾಕೆ? ತರ್ಕವು ವಿಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ತರ್ಕದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ 'ನಿರ್ಣಯ'ವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ನ್ಯಾಯ ಪದ್ಧತಿಯ 'ಉತ್ತರ' ಭಾಗವನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವಿಳಾಸ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವು: ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು, ಫಲ, ಚಾತಿ, ನಿಗ್ರಹ, ಸ್ಥಾನ ಹಾಗೂ ಹೇತ್ವಾಭಾಸ.

ಹೇತ್ವಾಭಾಸವು ಹೇತುವಿನಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಪ್ತ ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ತರ್ಕದ ಬಲವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಹೇತುವಿನ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ನ್ಯಾಯಸೂತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಹೇತ್ವಾಭಾಸವು ಐದು ವಿಧ. ನ್ಯಾಯ ಪರಂಪರೆಯ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಐದೇ ಭೇದಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಆಯಾ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅವು ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿವೆ. ಆ ಐದು: ಸವ್ಯಭಿಚಾರ, ವಿರುದ್ಧ, ಅಸಿದ್ಧ, ಸತ್ಯತಿಪಕ್ಷ ಅಥವಾ ಪ್ರಕರಣಸಮ ಮತ್ತು ಬಾಧಿತ.

ಹೋಗಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಬೆಂಕಿಯಿರಬಹುದೆಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. (ಉದಾ: ಕಾದ ಕಬ್ಬಿಣದ ಗುಂಡು). ಆದ್ದರಿಂದ ಬೆಂಕಿಯಿರುವಲ್ಲಿಲ್ಲ ಹೋಗಿಯಿರುತ್ತದೆಂದು

ತಿಳಿದು ಅಡುಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿಯಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಹೋಗಿಯಿದೆಯೆಂದು ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಟರೆ ಅದು ಸವ್ಯಭಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇತುವು ಸಾಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರದೆ ಸಾಧ್ಯಾಭಾವದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅದು ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ 'ವಿರುದ್ಧ'ವೆಂಬ ಹೇತ್ವಾಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇತುವು ಇರಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದು ಇನ್ನಾವುದನ್ನಾದರೂ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅಸಿದ್ಧವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಪ್ರಬಲವಾದ ಹೇತುಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸತ್ಯತಿಪಕ್ಷ ಅಥವಾ ಪ್ರಕರಣಸಮವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಬೇರೊಂದು ಬಲವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಅದು ಬಾಧಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇತುವು ಹೇತುವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಆ. ಲಿಂಗ ಮತ್ತು ಲಿಂಗಿ

ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಪರ್ಯಾಪ್ತವಾದ ಚಿಹ್ನೆಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಾವು 'ಪ್ರಮಾಣ' 'ಹೇತು' ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಮಾಣ-ಹೇತುವೆಂದು ಕರೆಯುವಂಥದನ್ನು ಪರ್ಯಾಪ್ತ ತಾರ್ಕಿಕ ಚಿಹ್ನೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಲಿಂಗ' (sign) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ; ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ದನ್ನು 'ಲಿಂಗಿ' (signified) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯಥಾರ್ಥಾನುಮಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತದೊಂದಿಗೆ ಚೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅಂದರೆ ಲಿಂಗವನ್ನು ಪರಿವೀಕ್ಷಿಸಿ ಅದರಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ 'ಲಿಂಗಿ'ಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವುದು. ಇದು ಸಿದ್ಧಾಂತಪೂರ್ವದ 'ಲಿಂಗ-ಲಿಂಗಿ ಸಂಬಂಧ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ನಾವು ೧೧ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ ಸಂಜ್ಞಾ - ಸಂಜ್ಞಿ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಇದು ಬೇರೆಯೆಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಲಿಂಗವು ಪ್ರಮಾಣಾಭಾಸ ಅಥವಾ ಲಿಂಗಾಭಾಸವಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಪರ್ಯಾಪ್ತ ಅಥವಾ ತರ್ಕಬದ್ಧವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಐದು ಪ್ರಕಾರದ ಹೇತ್ವಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ಪರ್ಯಾಪ್ತಲಿಂಗದ ಕುರಿತಾದ ನಕಾರಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ವ್ಯತಿರೇಕ ಮೂಲಕವಾದ ನಿರೂಪಣೆ. ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಿಂಗದ ಸಕಾರಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ದಾರ್ಶನಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬೌದ್ಧ ತಾರ್ಕಿಕನಾದ ದಿಜ್ಞಾ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ. ಲಿಂಗವು ಪರ್ಯಾಪ್ತವೆನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಸವ್ಯಭಿಚಾರಿಯಾಗಿರಬಾರದು. ಅಂದರೆ ಲಿಂಗಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆಲ್ಲೂ

ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರಬಾರದು. ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ವ್ಯಭಿಚರಿತವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಲಿಂಗದ ಆಭಾಸವನ್ನು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದು ಮುಂದೆ ಹುಟ್ಟುವ ಅನುಮಿತಿಯ ಸಮರ್ಪಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ತಾರ್ಕಿಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು – ಲಿಂಗವಿದ್ದಮೇಲೆ ಲಿಂಗಿಯು ಹಿಂದುಳಿಯುತ್ತದೆಯೆ?

ಇ. ಲಿಂಗದ ತ್ರಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪ

ದಿಬ್ಬಾಗನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೫೦೦) ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಲಿಂಗವು ಪೂರೈಸಬೇಕಾದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮೂರು ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

೧. ಅದು ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು.

೨. ಅದು ಸದೃಶವಾದ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು.

೩. ಅದು ವಿಸದೃಶವಾದ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಿಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದು.

ಇಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಮೂರು ಪದಗಳಿವೆ: ಪಕ್ಷ – ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಕರಣ, ಸಪಕ್ಷ – ಸದೃಶವಾದ ಪ್ರಕರಣ ಮತ್ತು ವಿಪಕ್ಷ – ವಿಸದೃಶವಾದ ಪ್ರಕರಣ. ಈ ಮೂರೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂದರ್ಭ ಹೀಗೆ: 'ಅ' (ಲಿಂಗ) ಎಂಬ ಧರ್ಮವನ್ನು 'ಬ' (ಲಿಂಗ) ಎಂಬ ಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ 'ಕ' ಎಂಬ ಆಶ್ರಯದ ಮೇಲೆ ಅನುಮಾನಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ 'ಕ'ವು ಪಕ್ಷವೆನಿಸುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡು 'ಅ' ಇರುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ. 'ಅ'ವು ಇದೆಯೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ವಿದಿತವಾಗಿರುವುದು ಸಪಕ್ಷವೆನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಅ'ವು ಇಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢಪಟ್ಟುದು ವಿಪಕ್ಷವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಕ್ಷ ಮತ್ತು ಸಪಕ್ಷಗಳ ನಡುವಿನ 'ಸಾದೃಶ್ಯ'ದ ಕುರಿತು ವಿವಿಧ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ವಿವರಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಅವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ 'ಬ' ಎಂಬ ಲಿಂಗದಿಂದ 'ಅ' ಎಂಬ ಲಿಂಗಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದೀತು. ಹೊಗೆಯು ಬೆಂಕಿಯ ಲಿಂಗ. ಅದು ಪರ್ವತದ ಮೇಲೆ ಇದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಬೆಂಕಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಾದ ಅಥವಾ ಬೆಂಕಿಯು ಇರುವಂಥ ಅಡುಗೆಮನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅದು ಬೆಂಕಿಯಿಲ್ಲದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೂರನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಯ ವಿವರಣೆಯು ಸುಲಭ. ಲಿಂಗಿಯಿಲ್ಲದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಲಿಂಗವು ಇರಕೂಡದು. ಹಾಗೇನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಅದು ವ್ಯಭಿಚರಿತವೆನಿಸಿ ಲಿಂಗದ

ಆಭಾಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ನಿಬಂಧನೆ ಯಾಕೆ? ಅದು ಅನಗತ್ಯವಲ್ಲವೇ? (ಮೊದಲನೆಯದು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದು ಸಾಕಲ್ಲವೇ?) ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನೈಯಾಯಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಉದ್ಯೋತಕಾರ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೫೫೦)ನಂಥವರು ಎತ್ತಿದಂತೆ ಬೌದ್ಧ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಧರ್ಮಕೀರ್ತಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೬೫೦)ಯಂಥವರೂ ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಧರ್ಮಕೀರ್ತಿಯಂಥವರು ಅದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅನವಶ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೂರನೆಯದು ವ್ಯತಿರೇಕದ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದನ್ನೇ ಎರಡನೆಯದು ಅನ್ವಯದ ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಎರಡನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಯನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಲಿಂಗವು ಎಲ್ಲ ಸಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಸಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಲ್ಪಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಲಿಂಗವು ಎಲ್ಲ ವಿಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದು (ಅಥವಾ, ಲಿಂಗವು ಎಲ್ಲ ವಿಪಕ್ಷಗಳಿಂದ ಹೊರತಾಗಿರಬೇಕು); ಯಾಕೆಂದರೆ ಪಕ್ಷದೊಂದಿಗೆ ಸಪಕ್ಷ ಮತ್ತು ವಿಪಕ್ಷಗಳು ಸೇರಿ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಬರಿದಾಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಇತರ ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಎರಡನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚುವರಿಯಾದ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಸಾಕಷ್ಟು ಜಟಿಲ ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. (ನೋ. ವಿವಿಧ ಲೇಖನಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಮತಿಲಾಲ ಮತ್ತು ಇವಾನ್ಸ್, ೧೯೮೬). ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಎರಡನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಯು ಅನಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಾದರೂ ಪ್ರಮಾಣಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, 'ಅ' ಮತ್ತು 'ಬ'ಗಳ ಸಹವರ್ತಿಯಾಗಿರುವ ಪ್ರಕರಣವು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಲಿಂಗವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಬಹುಶಃ, ಇಲ್ಲಿ ದಿಬ್ಬಾಗನು ಪ್ರಮಾಣಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬಹುದು.

ಈ. ದಿಬ್ಬಾಗನ ಹೇತು - ಲಿಂಗ ಚಕ್ರ

ಲಿಂಗವೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ಮೂರು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು: ಅದು ಎಲ್ಲ ಸಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಕೆಲವೆಡೆ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಸಪಕ್ಷದಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಎಲ್ಲ ವಿಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ವಿಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ವಿಪಕ್ಷದಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಲಿಂಗವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಅದು ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದುದನ್ನಂತೂ ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. (ಅಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಯು ಪೂರೈಸಿದೆ.) ಇವುಗಳನ್ನು

ಸೇರಿಸಿ ದಿಬ್ಬಾಗನು 'ಹೇತುಚಕ್ರ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪಟ್ಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

೧	೨	೩
- ವಿಪಕ್ಷ - ಸಪಕ್ಷ	-ವಿಪಕ್ಷ - ಸಪಕ್ಷ	- -ವಿಪಕ್ಷ - ಸಪಕ್ಷ
೪	೫	೬
- ವಿಪಕ್ಷ -ಸಪಕ್ಷ	-ವಿಪಕ್ಷ -ಸಪಕ್ಷ	- -ವಿಪಕ್ಷ -ಸಪಕ್ಷ
೭	೮	೯
- ವಿಪಕ್ಷ - -ಸಪಕ್ಷ	-ವಿಪಕ್ಷ - -ಸಪಕ್ಷ	- -ವಿಪಕ್ಷ - -ಸಪಕ್ಷ
ಎಲ್ಲ = -	ಕೆಲವು = - -	ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ = -

ದಿಬ್ಬಾಗನ ಪ್ರಕಾರ ಮೇಲಿನ ಒಂಭತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಎರಡು ಮಾತ್ರ ಯಥಾರ್ಥಾನುಮಾನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದರ್ಶನಗಳಾಗಬಲ್ಲವು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ. ಅವು ೨ (- ವಿಪಕ್ಷ ಸಪಕ್ಷ) ಮತ್ತು ೮ (-ವಿಪಕ್ಷ ಸಪಕ್ಷ). ದಿಬ್ಬಾಗನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸಪಕ್ಷದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಸಕಾರಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಅನ್ವಯಿ ಲಿಂಗವಿರಬೇಕು. ಖನೆಯದು ಅನುಮಾನವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನರ್ಹ. ಅದು ಲಿಂಗಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಅದು ೧ ಮತ್ತು ೩ನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ದಿಬ್ಬಾಗನ ಪ್ರಕಾರ ಮೂರೂ ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿರುವವು (೪,೫,೬) ೨ನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಯನ್ನು ಪಾಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ೪,೫ ಮತ್ತು ೬ ಈ ಮೂರೂ ಲಿಂಗಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ೪ ಮತ್ತು ೬ನ್ನು ವಿರುದ್ಧವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಖನೆಯದು ಅಸಾಧಾರಣವೆನಿಸಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಲಿಂಗವು ಸಪಕ್ಷ ವಿಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲದೆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಲಿಂಗವು ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದರೆ ಲಿಂಗವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ದಿಬ್ಬಾಗನ ಮತ. ೧,೩,೭ ಮತ್ತು ೯ ಕೂಡ ಲಿಂಗಾಭಾಸಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಂಗವು ವಿಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ೨ನೆಯ ನಿಬಂಧನೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಉ. ಉದ್ಯೋತಕರನ ಮತ

ದಿಬ್ಬಾಗನು ರಚಿಸಿದ ಹೇತುಚಕ್ರವನ್ನು ನೈಯಾಯಿಕನಾದ ಉದ್ಯೋತಕರನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಎರಡು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಿಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಆರೋಪ. ಅವು - ೧. ಸಪಕ್ಷವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ೨. ವಿಪಕ್ಷವಿಲ್ಲದಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಕಾರ. ಸಪಕ್ಷ ವಿಪಕ್ಷಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಲಿಂಗವಿಲ್ಲದ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಇವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಪಕ್ಷ ಅಥವಾ ವಿಪಕ್ಷವಿಲ್ಲದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ೦ ಎಂದೂ, ಲಿಂಗವು ಸಪಕ್ಷ-ವಿಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಪಕ್ಷಮಾತ್ರ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು - ಎಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸೋಣ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಾಗ ಅಂದರೆ -|ಸಪಕ್ಷ, -| - ಸಪಕ್ಷ, - ಸಪಕ್ಷ, ೦ ಸಪಕ್ಷ (ಸಪಕ್ಷವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ) ಮತ್ತು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಪಕ್ಷದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ 'ಹೇತುಚಕ್ರ'ವು ಹದಿನಾರು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಚಕ್ರವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಯಥಾರ್ಥಾನುಮಾನ ಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ಪರ್ಯಾಪ್ತ ಲಿಂಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ:

ಇದು ಅಭಿಧೇಯತ್ವವುಳ್ಳದ್ದು; ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯತ್ವವಿದೆ. (ಇದು ಹೆಸರಿನಬಹುದಾದದ್ದು; ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುವಂಥಾದ್ದು ಇದೆ.)

ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯತ್ವವು (ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುವಿಕೆ) ಲಿಂಗವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಪರ್ಯಾಪ್ತವೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವೂ ಆಗಿದ್ದು, ಅಭಿಧೇಯತ್ವ (ಹೆಸರಿನಬಹುದಾದವಿಕೆ)ವೆಂಬ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೋರಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ನ್ಯಾಯದರ್ಶನದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಮೇಯತ್ವ ವಿರುವಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅಭಿಧೇಯತ್ವ (ಅಂದರೆ, ಭಾಷಾಭಿವ್ಯಂಜಕತ್ವ) ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ (ನ್ಯಾಯದರ್ಶನದ ಪ್ರಕಾರ) ಹೆಸರಿಲ್ಲದಿರುವಂಥದು (ಅಂದರೆ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾಗದಂಥದು) ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧಸಿದ್ಧಾಂತದಂತೆ ಈ ವಾದವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು. 'ಇದು ಅನಿತ್ಯ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದು ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.' ಬೌದ್ಧದರ್ಶನದ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲವೂ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅನಿತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದ ನೈಯಾಯಿಕರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು 'ಕೇವಲಾನ್ವಯಿ'ಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಉದ್ಯೋತಕರನು ಮತ್ತೊಂದು ಪರ್ಯಾಪ್ತವೇತು ಅಥವಾ ತಾರ್ಕಿಕ ಲಿಂಗದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹೇತು ಅಥವಾ ಅನುಮಾನವನ್ನು ನಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ ವಿರುದ್ಧ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ. ಇದು ಬಹುಶಃ ನೈಯಾಯಿಕರ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ

ಪಾರಾಗಲಿಕ್ಕಾಗಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವಜ್ಞಾನದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕುಂಟು. ಅವನು ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆ ಇದು:

ಜೀವಂತ ಶರೀರವು ಆತ್ಮ ರಹಿತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಾಕೆಂದರೆ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಜೀವವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ವ್ಯತಿರೇಕಿಯೆಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ.

'ಕ'ದಲ್ಲಿ 'ಬ' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧರ್ಮವಿದ್ದು ಅದು 'ಅ'ದ ಹೊರತಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಾಕೆಂದರೆ ಆಗ ಅದು 'ಬ'ದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ 'ಬ'ವು 'ಕ' ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧರ್ಮವಾಗಿದೆ. 'ಅ' ಮತ್ತು 'ಬ' ಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಪಕ್ಷವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಅಥವಾ ಯಥಾರ್ಥವಾದ ಅನುಮಾನವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಸವರ್ಜ್ಜ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೫೦)ನಿಗೆ ಅನುಮಾನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸುತ್ತಿ ಬಳಸಿ ರಚಿಸುವುದು ಸೇರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಜೀವಂತ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಿರುತ್ತದೆ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಇದು ನೈಯಾಯಿಕರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅ. ಪ್ರತಿಜ್ಞಾವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಲಿಂಗವಿದೆ ಮತ್ತು ೨. ಜೀವಂತ ವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ಆತ್ಮವಿರುವುದಕ್ಕೂ ಅವಶ್ಯಕ ಸಂಬಂಧವಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೈಯಾಯಿಕರು ನಕಾರಾತ್ಮಕ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮರಳಿದರು. ಆದರೆ ಉದ್ಯೋತಕಾರನ ವಿರುದ್ಧ ಸಂಗತಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟರು. ಒಂದುವೇಳೆ 'ಅ' ಮತ್ತು 'ಬ'ಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸೂಚಕಗಳಾಗಿದ್ದು 'ಬ'ವು 'ಅ'ದ ಅಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದ್ದರೆ, ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅನುಮಾನವು ಯಥಾರ್ಥವೆನಿಸುತ್ತದೆ:

'ಕ'ವು 'ಅ'ರಹಿತವಾದವುಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ 'ಬ' ಇದೆ.

(ಅವನ್ನು 'ಬ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದೆಂದು ಲಕ್ಷಣ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.)

ಇದು — 'ಕ'ವು "ಅ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ 'ಬ' ಇದೆ — ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮವಾಗಿದೆ.

'ಕ'ವು 'ಅ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ 'ಬ' ಇದೆ ಎಂಬ ಶಾಬ್ದಿಕ ಹೇಳಿಕೆಯು ಈ ತೆರನ ಅನುಮಾನದ ಸಂಪೂರ್ಣರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಯಥಾರ್ಥ ನುಮಾನಗಳಿಗಿಂತ ಇದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುಮಾನದ

ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಅನುಮೇಯ ಧರ್ಮವಾದ 'ಅ'ವು 'ಕ'ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧರ್ಮವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಅ' ಮತ್ತು 'ಬ'ಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಹಚರ್ಯನಿಯಮ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಪ್ತಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಲು 'ಕ'ದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಬೇರಾವ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಕ'ವು ವರ್ಗಸೂಚಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಎಲ್ಲ 'ಕ'ಗಳು 'ಅ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು 'ಬ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇದನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ 'ಕ' ವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ 'ಕ'ದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಈ ತೊಡಕನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯತಿರೇಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾವು 'ಕ' ಅಲ್ಲದ್ದರಲ್ಲಿ 'ಅ' ಮತ್ತು 'ಬ'ಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದು ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಉದಾ: 'ಅ'ದ ಅಭಾವದಿಂದ 'ಬ'ದ ಅಭಾವವನ್ನು ಅಥವಾ 'ಬ'ದ ಅಭಾವವಿರುವಲ್ಲಿ 'ಅ'ದ ಅಭಾವವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಬ'ವು ಹೇತು ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ 'ಕ'ಗಳಲ್ಲಿ 'ಬ'ವನ್ನು ಕಂಡಾಗ 'ಅ'ದ ಅಭಾವದ ಅಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿಬಳಸಿ ಹೇಳುವಂತಾ ದುದಕ್ಕೆ ದಿಜ್ಞಾಕ, ಉದ್ಯೋತಕರರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಮಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಾರಣ.

ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ — ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ 'ಬ' ಎಂಬ ಲಿಂಗದಿಂದ 'ಅ'ವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವುದನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದೆಂದರೆ 'ಬ'ವು 'ಅ'ದ ತಾರ್ಕಿಕ ಲಿಂಗವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಜ್ಞಾನ. ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಲು ಮತ್ತೊಂದು ಜ್ಞಾನವು ಅವಶ್ಯ. ಅದೆಂದರೆ 'ಬ'ವು 'ಅ'ದೊಂದಿಗೆ ನಿಯತ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆಂಬ ಜ್ಞಾನ. ಈ ಎರಡನೆಯ ಜ್ಞಾನ ಅಂದರೆ, ಸಾಹಚರ್ಯನಿಯಮದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಲೋಕದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ 'ಅ' ಮತ್ತು 'ಬ'ಗಳೆರಡೂ ನಿಯತವಾಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಮೂಲಕ. ಇಂಥ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಅಭಾವದಲ್ಲಿ 'ಬ'ವು 'ಅ'ದ ತಾರ್ಕಿಕ ಲಿಂಗವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಮಿತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ 'ಬ'ದಿಂದ 'ಅ'ವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಕ್ಷೀಣಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ 'ಅ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವಂಥವುಗಳೆಲ್ಲ ಪಕ್ಷದೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ರೂಢಿಯಂತೆ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಪಕ್ಷದೊಳಗಿನವುಗಳಿಂದ ಕೊಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ 'ಕ' ಗುಂಪಿನಿಂದ. ಹಾಗಾಗಿ ಮತ್ತಿಷ್ಟು ತೊಡಕು.

ಉದ್ಯೋತಕರನು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡು ತತ್ವದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತಿರೇಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

‘ಅ’ವು ‘ಕ’ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ‘ಅ’ ಮತ್ತು ‘ಬ’ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಲಿಂಗವು ವಿಪಕ್ಷ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಅನುಮಾನವು ಕ್ರಮಬದ್ಧವೆನಿಸುತ್ತದೆ; ಯಥಾರ್ಥಾನುಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಉದಯನ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೫೦) ಈ ತೆರನಾದ ಅನುಮಾನವು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದುದೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುಮಾನಗಳ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಕೆಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಧರ್ಮಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಆಕಳಿನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಲು ತೊಡಗಿದ್ದೇವೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಆಕಳಿನ ಅಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ ಯಾವುದು? ಗಂಗೆದೊಗಲು ಆಕಳಿನ ಅಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಆಕಳುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆಕಳಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯಾದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು? ನಾವು ಆಕಳುಗಳನ್ನು ಆಕಳಲ್ಲದ ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಇದು ಹೇಗೆ? ಅದು ಅನುಮಾನದಿಂದ ಸಾಧ್ಯ. ಆಕಳುಗಳು ಆಕಳುಗಳಲ್ಲದವುಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆಕಳುಗಳು ಗಂಗೆದೊಗಲನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ‘ಆಕಳುಗಳು ಆಕಳುಗಳಲ್ಲದವುಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ’ ಎನ್ನುವುದು ‘ಆಕಳುಗಳು ಆಕಳುಗಳಾಗಿವೆ’ ಎಂದಂತೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ವ್ಯತಿರೇಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಇಂಥ ಅನುಮಾನದ ಪ್ರಯೋಜನವು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೮೦. ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಾಹಚರ್ಯ ನಿಯಮ

ದಿಬ್ಬಾಗನು ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಾಹಚರ್ಯ ನಿಯಮದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ‘ಅ’ ಮತ್ತು ‘ಬ’ಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅನುಮಾನವು ಕ್ರಮಬದ್ಧವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಲಿಂಗದ ಮೂಲಕ ಲಿಂಗಿಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವ ಕುರಿತು ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಮಾಣಸಮುಚ್ಚಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಲಿಂಗೇ ಲಿಂಗೀ ಭವತಿ ಏವ ಲಿಂಗಿನಿ ಏವ ಇತರತ್ ಪುನಃ|

ಲಿಂಗವು ಇರುವಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವುದರ ಲಿಂಗವಾಗಿದೆಯೋ ಆ ಲಿಂಗಿಯೂ ಇರಲೇ ಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಲಿಂಗವು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಾದರೆ ಲಿಂಗಿಯಿರುವಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು.

ಈ ಮಾತನ್ನು ನೈಯಾಯಿಕ, ಜೈನ ಮತ್ತು ಇತರ ತಾರ್ಕಿಕರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟು: ‘ಬ’ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ

ಪ್ರಕರಣಗಳೂ ‘ಅ’ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ‘ಅ’ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳು ಮಾತ್ರ ‘ಬ’ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ.

ಧರ್ಮಕೀರ್ತಿಯು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೬೩೦) ನಿಯತ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಲಿಂಗವು ‘ಸ್ವಸ್ವರೂಪ’ವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ‘ಬ’ವು ‘ಅ’ದೊಂದಿಗೆ ನಿಯತ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಅವಶ್ಯಕ ಗುರುತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ನಾವು ಹೊನ್ನೆಮರ ವನ್ನು ನೋಡಿ ಅದೊಂದು ಮರವೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹೊನ್ನೆಮರವು ಮರವಾದ ಹೊರತು ಹೊನ್ನೆಮರವಾಗಲಾರದು. ಇದು ನಿಯತ ಸಾಹಚರ್ಯ ಅಥವಾ ಅವಶ್ಯಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಲಿಂಗವೆಂದರೆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಅದರ ಸಹಜವಾದ (= ಉಪಾದಾನ) ಕಾರಣವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವುದು. ಉದಾ: ಹೊಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವುದು. ಬೆಂಕಿಯು ಹುಟ್ಟಿದೆ ಹೊಗೆಯು ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿಯತ ಸಾಹಚರ್ಯವೆಂದರೆ – ೧. ವರ್ಗವೊಂದರ ಮೂಲಾಂಶವಾದ ಅಥವಾ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯವಾದ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ೨. ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಯತವಾದ ಕಾರಣಗಳ ನಡುವಿನ ಕಾರಣಭಾವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಶ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧ.

ಅನಂತರದ ನೈಯಾಯಿಕರು ‘ಅ’ ಮತ್ತು ‘ಬ’ಗಳ ನಡುವಿನ ಅನುಮೀಯ ಮಾನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧಗೊಳಿಸಲು ವಿಪಕ್ಷ ದೃಷ್ಟಾಂತದ ಅಭಾವವು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ‘ಬ’ವು ಲಿಂಗವೆಂದಾದರೆ ಅದು ‘ಅ’ ಇಲ್ಲದಲ್ಲಿದ್ದು ಇರಬಾರದು. ಹಾಗಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ತಾರ್ಕಿಕ ಲಿಂಗವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ‘ಬ’ವು ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗಲೂ ‘ಅ’ವು ಇದೆಯೆಂದಾದರೆ ಅದು ‘ಬ’ ಇದ್ದರೆ ‘ಅ’ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿಪಕ್ಷ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಹೇತುಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಂತೆ ಅದು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ – ‘ಬ’ ಮತ್ತು ‘ಅ’ ಎರಡೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ. ಗಂಗೇಶನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪ನೆಯ ಶತಕ) ಈ ಸಂಬಂಧದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ‘ಬ’ದ ಅಭಾವವು ‘ಅ’ದ ಅಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗೆ:

‘ಅ’ದ ಜೊತೆಗೆ ‘ಬ’ದ ಸಾಹಚರ್ಯವು ‘ಬ’ದ ಯಾವುದೇ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಗಂಗೇಶನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಪಂಚಕದ್ದು. ಎರಡನೆಯದು ಸಿದ್ಧಾಂತಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿದ್ದುದರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತರೂಪ.

ಪರಿಶಿಷ್ಟ - ೩

ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ: ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ

ಅಭಿಜಾತ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಳಂಥ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮೀಯವಾದ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತು. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ವಿಶಾಲವಾದ ಶಿಸ್ತಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳೆನಿಸಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕವು ನಿಯಮವಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಅಪವಾದವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಶಿಷ್ಟವು ಅದನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

೧. ಎರಡು ಕಾವ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

‘ಅಲಂಕೃತವಾದ (ಮಾತಿಗೇ) ಕಾವ್ಯತ್ವಸಿದ್ಧಿ’ ಎಂಬುದು ಕುಂತಕನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಈ ಕುಂತಕ ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಅಲಂಕಾರಿಕ. ಕಾಶ್ಮೀರ ದೇಶದವನು.

ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎರಡು ಪ್ರಧಾನ ತತ್ತ್ವಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಅಲಂಕಾರವು ಮಾತಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಬಾಹ್ಯವಾದ ಸಾಧನ. ಇಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವೆಂದರೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಅನುಪ್ರಾಸ, ಯಮಕ, ಶ್ಲೇಷ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು. ಮತ್ತೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಅಲಂಕಾರವೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರಸತ್ತ್ವ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶರೀರದ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ಶರೀರದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಶರೀರ-ರೂಪಕ ಇನ್ನಿತರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಶರೀರವು ಅಲಂಕಾರರಹಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಚೆಲುವಾಗಿರಬಲ್ಲದು. ಇದು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಕುರಿತಾದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಹಾಡಿತು. ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದ ಕೇವಲ ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಮಾತು, ನಿಸರ್ಗದ ವರ್ಣನೆ ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದ ನಿಸರ್ಗ ವರ್ಣನೆಯೂ ಕೂಡ ಸೊಗಸಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರುವುದು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ. ಅನಂತರಕಾಲದ ಅಲಂಕಾರಿಕನೊಬ್ಬ ‘ಅನಲಂಕೃತೀ ಪುನಃ ಕ್ವಾಪಿ’ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಮಮ್ಮಟ, ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ).

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಶರೀರವು ಸುಂದರವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಕಾಣುವುದಕ್ಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವ ಅಥವಾ ಆತ್ಮವು ಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಈ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಅಥವಾ ಶರೀರ ಯಾವುದು? ಅನಂತರದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗುವ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆನಂದ. ಉತ್ತರಕಾಲೀನ ಲೇಖಕರಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯಧರ್ಮಗಳೆಂಬ ಪೂರ್ವಕಾಲೀನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಜೋತುಬಿದ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನಂಥ ಮಹಾಮೇಧಾವಿಯೂ ಅಪಾರವಾದ ಒಳನೋಟವುಳ್ಳವನೂ ಕೂಡ ಈ ನಿಲುವೆಯು ತೃಪ್ತಿದಾಯಕವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. (ಆನಂದವರ್ಧನ ಮತ್ತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನ, ೨ - ೧೭, ೧೮)

ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೆಂದರೆ ಆನಂದವರ್ಧನ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೮೬೦) ಮತ್ತು ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತರ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೮೦) ಗಮನವಿದ್ದುದು ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖದ ಕಡೆಗೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ತೋರುವ ಅರ್ಥದ ಕಡೆಗೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಧ್ವನಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಂಜನಾಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಕೋಶಗತವಾದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಭಿಧಾ ಹಾಗೂ ಉಪಚಾರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಗೌಣೀವೃತ್ತಿ ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣೀಶಕ್ತಿಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಬೇರೆಯಾದ ಮೂರನೆಯ (ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕನೆಯ) ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅಭಿಧಾ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಎರಡು ಶಬ್ದಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿಗಳ ಬದಲು ಮೂರುಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಭಾಟ್ಟಮೀಮಾಂಸಕರ ಅಭಿಹಿತಾನ್ವಯವಾದವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿಧಾ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿಯೆಂಬ ಮೂರನೆಯ ವೃತ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಟ್ಟವೇ ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ (=ಅನ್ವಯಮಾಡಿ) ಇಡೀ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವುದು ತಾತ್ಪರ್ಯವೃತ್ತಿ (೧೦ನೇ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ). ಈ ಮೂರೂ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವ್ಯಂಜನಾ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಪಾರವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. (ಹೋಲಿಸಿ: ಚತುರ್ಥ್ಯಾಂತು ಕಕ್ಷಾಯಾಂ ಧ್ವನನ ವ್ಯಾಪಾರಃ | - ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನ, ೧.೪ರ ಕೆಳಗಿನ ವಿವರಣೆ.) ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಅಭಿಧಾ, ತಾತ್ಪರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂಬ ಮೂರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಧ್ವನನ, ದ್ಯೋತನ, ವ್ಯಂಜನಾ, ಪ್ರತ್ಯಾಯನ, ಅವಗಮನ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವು ವಾಚ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಯು ಅತಿಶಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕ ಅಥವಾ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಉದ್ಯೋತದ ೧೩ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿ, ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ತುಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಬಂದಿರುವಾಗ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಮೊರೆಹೋಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: 'ನದಿಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯಿದೆ.' ಇಲ್ಲಿ 'ನದಿ'ಯೆಂಬ ಪದವು ಉಪಚಾರದ ಮೂಲಕ 'ನದೀತೀರ'ವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವನು 'ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಬಾಧಾಯಾಂ ಲಕ್ಷಣಾಯಾಃ ಪ್ರಕೃಪ್ತಿಃ' (ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಬಂದಾಗ ಲಕ್ಷಣೆಯು ಬರುತ್ತದೆ) ಎಂದು ೧.೪ರ ಲೋಚನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಹಾಗಲ್ಲ. ಅಭಿಧಾ ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಿ ವಿರಮಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸಹ್ಯದಯನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಲು ಅವಶ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದ ಅಯೋಗ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಬಾಧೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಳಜಿಯಿರುವುದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ರಸಧ್ವನಿಯ ಬಗ್ಗೆ - ಕಾವ್ಯವು ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಓದುಗ ಅಥವಾ ಸಹ್ಯದಯನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆನಂದದ ಬಗ್ಗೆ. ರಸ ಭಾವಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದಾಗ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅತಿಶಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಅದರಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದವು ಇಮ್ಮಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳೇ ಮುಂತಾದವು ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವು ಅರ್ಥದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹಾಗೂ ನಿಗೂಢತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಅಥವಾ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಧರ್ಮಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. 'ಅಲಂಕಾರ'ವೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಕೇವಲ

'ಆಭರಣ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಅದು ಆಭರಣವಾಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ (ಅಲಮ್ ಕರೋತಿ). ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಾರಸತ್ವವೂ ಆಗಿದೆ. ವಾಮನನು (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೮೦೦) ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಸೂತ್ರವೃತ್ತಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಅಲಂಕಾರವೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾವ್ಯಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯಪದವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಾವ್ಯವು ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವುದು ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದರಿಂದ' (ಕಾವ್ಯಮ್ ಗ್ರಾಹ್ಯಮಲಂಕಾರಾತ್ - ೧.೧.೧) ಮತ್ತು 'ಅಲಂಕಾರವೆಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ' (ಸೌಂದರ್ಯಮಲಂಕಾರಃ - ೧.೧.೨). ಶಬ್ದವೃತ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಯಾವುದು ನ್ನಾದರೂ ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಅಲಂಕರಿಸುವಿಕೆ' (ಅಲಮ್ ಭೂಷಣ) ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ತೃತೀಯಾ ವಿಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನಗೊಳಿಸಿದರೆ 'ಸುಂದರಗೊಳಿಸುವಂಥದು' (ಅಲಮ್ ಕ್ರಿಯತೇ ಅನೇನ) ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ಅಲಂಕರಣಗಳಾದ ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಅನುಪ್ರಾಸ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಎರಡನೆಯ ಮತದ ಅರಿವು ಭಾಮಹನಿಗಿತ್ತು (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೭೦೦). ಅವನು ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲಂಕಾರವು ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರಚಿಸುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ವಕ್ರತೆಯಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಇದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಏನನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆಂಬುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಹೇಗೆ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ದೃಢವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಕಾವ್ಯದ ಶೋಭೆಯು ವಕ್ರವಾದ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಮಹನದು ಸ್ವಲ್ಪ ಶಿಥಿಲವಾದ ಪದಪ್ರಯೋಗ. ವಕ್ರೋಕ್ತಿ = ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ = ಅಲಂಕಾರ. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಅಥವಾ ಚಮತ್ಕಾರ. ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಲೋಕೋಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಲೋಕಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮಾತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು; ಅತಿಶಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಮಾತು (ವಿವರಗಳಿಗೆ ೨.೮೧, ೮೪, ೮೫). ೨. ೮೫ರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಭಾಮಹ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ವಾರ್ತಾ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾರ್ತೆಯೆಂದರೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಸರಳ ನಿರೂಪಣೆ. ಉದಾ: 'ಸೂರ್ಯನು

ಮುಳುಗಿದನು, ಚಂದ್ರನು ಉದಯಿಸಿದನು, ಹಕ್ಕಿಗಳು ಗೂಡನ್ನು ಸೇರಿದವು' ಇಂಥವು. ಇವು ಕಾವ್ಯವಾಗಲಾರವೆಂಬುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು (ರಾಘವನ್) ಇದು ವಾರ್ತೆಯ ನಿರಾಕರಣವಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಭಾಮಹನ ಇಂಗಿತವು ಅದೇ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ನನ್ನ ವಿಶ್ವಾಸ. ಇದೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ದಂಡಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೭೦೦)ಯು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು 'ವಿಶೇಷವಾದ ಕಾಲ ಅಥವಾ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ಇವು ಕೂಡ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ'ವೆಂದು ಕುಟುಕಿದ್ದಾನೆ. ದಂಡಿಯ ವಾದವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಇದ್ದರೆಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವುಂಟಾಗಲಾರದು. ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತುಂಬ ತಡವಾಗಿ ಮಮ್ಮಟ (ಸು.ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೫೦) ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ (೫ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ) ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು, ವಾರ್ತೆಯೆಂದು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳು (ಬೇರೆಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ) ಒಂಭತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾರ್ಕಿಕವೆಂದರೆ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ತುಂಬ ದ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ದ್ವನಿಕಾವ್ಯವನ್ನು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಮೇಲಿನದನ್ನು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಮಹನು ಹೇತು, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಲೇಶಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂಬುದು ಕಾರಣ. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಲೆಂಬಂತೆ ಕೆಲವರು (ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು - ತದವಸ್ಥಾತ್ವಮ್) ಅದನ್ನು ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದು (ಕೇಚಿತ್ - ಎಂಬ ಪದ) ಬಹುಶಃ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿರಬೇಕು ದಂಡಿಯು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿ ಅದರ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಪರವಾಗಿ ವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಹಾಗೇ ಹೇಳುವುದು' (= ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ) ಎಂಬುದು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಷ್ಟಕರ (ಈಚ್ಛಿತ) ವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ೨.೩೬೨ನೇ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ, ವಾಚ್ಯಯವು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಎರಡು ವಿಧವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು (ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು) ಕಾವ್ಯವು ಅಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಆದೂ ಕೂಡ ಅಲಂಕಾರವಾಗಬಲ್ಲದೆಂಬುದು ದಂಡಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಮೊದಲನೆಯ ಉದ್ಯೋತದ ಮೊದಲನೆಯ ಶ್ಲೋಕದ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಕವಿಯಾದ ಮನೋರಥನೆಂಬವನ

ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮನೋರಥನು ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಮಂದಮತಿಗಳ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಶ್ಲೋಕ ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ: 'ಅಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುದವನ್ನು ನೀಡುವ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲ; ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲ; ಕೌಶಲ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಶಬ್ದಯೋಜನೆಯಿಲ್ಲ; ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಕಾವ್ಯವು ಧ್ವನಿಸಂಪನ್ನವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಜಡಮತಿಗಳು ಸಂತಸದಿಂದ ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರಲ್ಲ, ಅವರನ್ನು ಮತಿವಂತನಾದವನು ಧ್ವನಿಯ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೋ ನನಗಂತೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ!' ಇಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂಬ ಪದದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳ ತಳಹದಿಯಾಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯದ ಅಲಂಕರಣಸಾರವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನೇ ಮನೋರಥನು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆದಿರಬಹುದು. ಈ ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಮಹತ್ವದ್ದು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಅಲಂಕಾರವೆಂಬ ಶಬ್ದವು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳಾದ ಉಪಮೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೌಶಲ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಶಬ್ದಯೋಜನೆಯು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳಾದ ಅನುಪ್ರಾಸಾದಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯು 'ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಂಘಟನೆ' - ಶಬ್ದವೇ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಉತ್ತಮವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ - ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ರೀತಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಮುಂದುವರಿದು, ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯು ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯಧರ್ಮವೆಂಬ ವಿವರಣೆಯೂ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೇಗಿದ್ದರೂ, ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯ ದೋಷವು ತಪ್ಪಲಾರದು.

ನಾವು ಈಗ ಕುಂತಕ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೫೦)ನನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸೋಣ. ಪಿ.ವಿ.ಕಾಣೆ ಅಸೃಷ್ಟವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ಭಾಮಹನು ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರತಿಪಾದಕನೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪಂಥದ ಬಹುಶಃ ಕೊನೆಯ ಆದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದಕವೆಂದರೆ ಕುಂತಕ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕುಂತಕನು ಸರ್ವೋದಿತವಾದಿ ಮತ್ತು ಸಾರಗ್ರಹಿ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರಸತ್ತ್ವವಿರುವುದು ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು ಹೀಗೆ: ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಕವಿಕರ್ಮ ಅಥವಾ ಕವಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ.

ಕವಿಯು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು. ಕವಿಯು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು 'ಅಲಂಕೃತವಾದ ಮಾತನ್ನು'. ಈ ಅಲಂಕರಣವು ಓದುಗನಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನಂಟುಮಾಡುವ (ತದ್ವಿದಾಹ್ಲಾದಕಾರಿಣಿ) ಮಾತಿನ ವಕ್ರತೆ ಅಥವಾ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಕಾವ್ಯ = ಕವಿಕರ್ಮ = ಅಲಂಕೃತ ವಚನ. ಕಾವ್ಯತ್ವವೆಂದರೆ ಅಲಂಕೃತತ್ವ = ವಕ್ರತೆ, ಲೋಕೋತ್ತರ ಚಮತ್ಕಾರ, ರಸಮಯತೆ. ಭಾಮಹನ ಒಳನೋಟವು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ (ಇದನ್ನು ಅಲಂಕಾರ-೨ ಎನ್ನೋಣ; ಅದು ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ) ವಕ್ರತೆಯು ಅಂತರ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದ ಮಾತು, ನೀರಸ ವರದಿ, ಪತ್ರಿಕೆಯ ವರದಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವಂಥದು ಅದು. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಹ್ಯದಯನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಗಂಭೀರವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡುವುದರ ಬದಲು, ಇಂಗಿತವನ್ನು ಸಂವಾಹಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮದತ್ತ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ ಇಂಗಿತ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅಭಿಭಾಷ್ಯವೆಂಬುದಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ.

ಕುಂತಕನದು ಸರ್ವೋದಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ವೈಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಭರ್ತ್ಯಹರಿಯ ಪ್ರಭಾವವು ಅವನ ಮೇಲಾಗಿರುವುದು ಸುವ್ಯಕ್ತ. ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ್ಯಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯು ಕೃತಕವೆಂದು ಅವನ ವಿಶ್ವಾಸ. (ಶರೀರ-ರೂಪಕವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಕಾವ್ಯವು ಶರೀರ; ಅದಕ್ಕೆ ಅಭರಣಗಳಂತೆ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧನೆಗಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು.) ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧವು ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಸಂಬಂಧ. ಕವಿತೆಯು ಇಡಿಯಾದುದು. ಅದರಿಂದ ಅದರ ಸೊಗಸನ್ನಾಗಲಿ ಸೊಗಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಸಾಧನಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಕೂಡ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಬಾರದು. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನಾವು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದರೆ, ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದರೆ ಅದರ ಕಾವ್ಯತ್ವವೇ ಮಾಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಶರೀರ, ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಶರೀರ, ಅಭರಣಶೂನ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದಂತೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಲಂಕಾರ-೧ವಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯವು ಕಾವ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲಂಕಾರವೆಂದರೆ ಕವಿಕರ್ಮವೆಂದು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಮಾತು. ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅಲಂಕಾರ-೨ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಕೂಡ ಅಲಂಕಾರ-೧ರ ಕುರಿತು ಕುಂತಕನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಚಾರುತೆಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

೨. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ವ್ಯಾಕರಣದ ಮಾದರಿ

ಈಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸರ್ವೋದಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರತಿಪಾದಕರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ನಾವು ಎರಡನೆಯ ಅರ್ಥದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಅವುಗಳನ್ನೇ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಷಯವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರಲ್ಲವೇ? ನಾವು ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಅನುಪ್ರಾಸ ಮುಂತಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಲಕ್ಷಣ, ಪ್ರಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕುಂತಕ ಭರ್ತ್ಯಹರಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಭರ್ತ್ಯಹರಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾದ ವೈಯಾಕರಣರ ಪಾಲಿಗೆ ವಾಕ್ಯವೊಂದು ಅಖಂಡವಸ್ತು; ಭಾಗಗಳಿಲ್ಲದ್ದು. ಹಾಗಿರುವಾಗ ವ್ಯಾಕರಣದ ಸರಿಯಾದ ವಿಷಯ ವಸ್ತುಗಳೆನಿಸಿದ ಪದ, ಧಾತು ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಂದ ಅವುಗಳ ರಚನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಪೋಧ್ಧಾರ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಭರ್ತ್ಯಹರಿಯು ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾವು ಅಪಕರ್ಷಣ (abstraction) ಹಾಗೂ ನಿರ್ಕರ್ಷಣ (extraction) ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಅಖಂಡವಾದ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾವು ವ್ಯಾಕರಣದ ವಸ್ತುವಿಷಯಗಳಾದ ಪದ, ಧಾತು ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಕೃತಕವಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಅಥವಾ ಸೃಜಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಕೃತಕವಾಗಿ' ಅಂದರೆ ಅವು ದತ್ತವಾದವುಗಳಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಇರವು ಎರವಲಾಗಿ ಪಡೆದ ಇರವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅರ್ಥ. ಹೀಗೆ ಭರ್ತ್ಯಹರಿ ಮತ್ತಿತರ ಸರ್ವೋದಿತವಾದಿಗಳು ಅಖಂಡವು ಸತ್ಯವೇ ಹೊರತು ಖಂಡಗಳಲ್ಲವೆಂದೂ ಖಂಡಗಳು ರಚಿತ ಅಥವಾ ಅಪಕರ್ಷಿತಗಳೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶಬ್ದದ ಸಹಜವಾದ ನೆಲೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಇರುವ ವಾಕ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕುಂತಕನು ಈ ಸರ್ವೋದಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಈ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ್ಯಗಳು ಅಭಿಭಾಷ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಸಮುದಾಯ ರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೂ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಷಯವಸ್ತುವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅಪೋಧ್ಧಾರ ಕ್ರಮದಿಂದ ಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಒಂದು ಉಪಾಯವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಖಂಡವಾಕ್ಯದಿಂದ ಪದಗಳ ಅಪಕರ್ಷಣ ಮಾಡಿದಂತೆ ಉಪಮೆ ಮುಂತಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಕೃತಕವಾಗಿ ಅಪಕರ್ಷಣ

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳದು ಕಡತಂದ ಬದುಕು. ಅವು ನಿಜವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಕಾವ್ಯದಿಂದೀಚೆಗೆ ಅವಕ್ಕೆ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ, 'ಕಾಡಾಕಳು ನಾಡಾಕಳಿನಂತಿದೆ' ಎಂದರೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ (ಅಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ). ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಪರ್ವತದ ಮೇಲೆ ಬೆಂಕಿಯಿದೆ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಗೆಯಿದೆ' ಎಂಬುದು 'ಹೇತು'ವೆಂಬ ಅಲಂಕಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಹೇತುವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ನಿಜವಾಗಿದ್ದರೂ ವಕ್ರತೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಪರ್ಶ ಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಸಪ್ತೆಯಾಗಿದೆ. ಕುಂತಕನು 'ಅಪೋದ್ಭೂತ್ಯ' ಎಂಬುದನ್ನು 'ನಿಕ್ಕಷ್ಟ-ಪೃಥಕ್ ಪೃಥಕ್ ಅವಸ್ಥಾಪ್ಯ' (ನಿರ್ವಿಣ್ಣಮಾಡಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಟ್ಟು) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದುವರಿದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ - 'ಯತ್ರ ಸಮುದಾಯರೂಪೇ ತಯೋಃ ಅಂತರ್ಭಾವಃ ತಸ್ಮಾದ್ ವಿಭಜ್ಯ' (ಸಮುದಾಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತ ವಾಗಿರುವವುಗಳನ್ನು ಅದರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ). ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯು ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಧನರೂಪ ವಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯಾಂಶ. ಸರ್ವೋದಿತ ಅಥವಾ ಸಮುದಾಯವಾದಿಯು ಅಪಕರ್ಷಿತ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಾಧನಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕುಂತಕನು ಅಪವಾದವಲ್ಲ (ತದ್ ಉಪಾಯತಯಾ).

ಈವರೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೂ, ಕುಂತಕನಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಲಂಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದಿರಬಹುದೇ? ಅಥವಾ ಕಾಣೆಯವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅವನು ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಪ್ರತಿಪಾದಕ ನಾಗಿರಬಹುದೇ? ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಉಳಿದಿರಬಹುದು. ನಾನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಶರೀರ-ರೂಪಕ ಮತ್ತದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಪರಿತ್ಯಜಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬದಲಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಸಮುದಾಯರೂಪದಲ್ಲಿವೆ ಹಾಗೂ ಅವು ಸಹಜ ಸ್ವರೂಪಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊರಳ ಹಾರವನ್ನು ಕೊರಳಿನಿಂದ ಅಥವಾ ಶರೀರದಿಂದ ತೆಗೆದಿಡುವಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕುಂತಕನು ಈ ಸಂಶಯವನ್ನು ಅಸಂದಿಗ್ಧ ಪದಗಳಿಂದ ನಿವಾರಿಸುತ್ತಾನೆ:

'ಇಲ್ಲಿ ಇದು ಅಂತಿಮವಾದ ಅರ್ಥ ('ಪರಮಾರ್ಥ') - ಅಲಂಕಾರ ಸಹಿತವಾದ ಸಕಲ ಅಂದರೆ ಅವಯವ ಭೇದಗಳು ದೂರವಾದ ಸಮುದಾಯವೇ ('ನಿರಸ್ತ ಸಕಲಾವಯವ')ಕವಿಕರ್ಮವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದುದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯತ್ವವೇ ಹೊರತು ಅಲಂಕಾರ ಸೇರಿದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲ (ಅಲಂಕಾರಯೋಗದಿಂದಲ್ಲ) ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧಾಂತ.'

ನಾನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಕುಂತಕನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು:

೧. ಮಾತಿನ ವಕ್ರತೆಯು ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಅದು ಅವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ.

೨. ಇಂಥ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯವಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

೩. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತಿನ ವಕ್ರತೆಯೇ ಕಾವ್ಯ.

ಅವನ ವಾದಮಂಡನೆ ಹೀಗಿದೆ:

೪. ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಕರ್ಮ. ಕವಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ನೀರಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವಕ್ರತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲ ಅಥವಾ ಸೃಜಿಸಬಲ್ಲ ಅಥವಾ ಪರಿಚಯಿಸಬಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಕ್ರತೆ = ಕವಿಕರ್ಮ = ಕಾವ್ಯತ್ವ.

೩. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪ್ರಾಚೀನರಿಂದಲೂ ಆಧುನಿಕರಿಂದಲೂ ವಿಮರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

೧. ಅತ್ಯಂತ ಸಾಧಾರಣವೆನಿಸುವ 'ಸೂರ್ಯನು ಮುಳುಗಿದನು, ಚಂದ್ರನು ಉದಯವಾಯಿತು'... ಮುಂತಾದವು ಕೂಡ ಯಥೋಚಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ದಂಡಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಧ್ವನಿವಾದಿಗಳು (ಉದಾ. ಮಮ್ಮಟ) ಈ ವಾದವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಪದ, ವರ್ಣ ಮುಂತಾದವುಗಳ ರಚನೆಯು ಸಾಧಾರಣ ವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದರಿಂದ ಅರ್ಥವು ಸಾಧಾರಣ ಅಥವಾ ನೀರಸವಾಗಿರ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂದರ್ಭವು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯಾತಿಶಯದಿಂದ ಶೋಭಿಸುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬಹುದು. ಈ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಕುಂತಕನು ಹೀಗೆ ಉತ್ತರಿಸಬಹುದು:

(ಅದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವ) ಅನೇಕ ಪದಗಳಿರಬಹುದಾದರೂ ವಿವಕ್ಷಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೋಧಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ಆ ಒಂದೇ ಪದವು ಮಾತ್ರ (ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ) ಶಬ್ದವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಹ್ಯದಯನಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸ್ವಂದದಿಂದ ಸುಂದರವಾದುದೇ ಅರ್ಥವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. (ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ) ಎರಡೂ ಅಲಂಕಾರ್ಯಗಳಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಅಲಂಕರಣವನ್ನೇ ವಿದಗ್ಧರಾದವರ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯಾದ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕುಂತಕನು ದಂಡಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತ್ಯದಾಹರಣೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಪರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಲೋಕಸಾಧಾರಣವಾದ ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಗಾಡಿಹೊಡೆಯುವವನ ಮಾತು (ಶಾಕಟಿಕ ವಾಕ್ಯ) ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ಗಾಡಿ ಹೊಡೆಯುವವನ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಅಥವಾ ಕೀಳಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಯಥೋಚಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ವಕ್ರತೆಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿಯ ಮೀನುಗಾರ ಹಾಗೂ ರಕ್ಷಕಭಟರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅದು ತೀರ ಸಾಧಾರಣ; ಒರಟು ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಭಾಷೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕತೆಯ ಅಂಶದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೨. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯು ಚಿತ್ರಮಯವಾದ ವರ್ಣನೆ ಅಥವಾ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದು ದಂಡಿಯು ಆಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಕೊಡುವ ಎರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು, ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲದ 'ಗ್ರೀವಾಭಂಗಾಭಿರಾಮಂ' ಇತ್ಯಾದಿ; ಮತ್ತೊಂದು, 'ಯಃ ಕೌಮಾರಹರಃ' ಇತ್ಯಾದಿ. ಕುಂತಕನು ೧.೧೧.೧೫ರಲ್ಲಿ ಈ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯೆಂದರೇನು? ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಘಟನೆಯ ಸ್ವಭಾವ ಅಥವಾ ಸ್ವರೂಪದ ವರ್ಣನೆ. (ಯಥಾವತ್ವಾದ ವರ್ಣನೆ - ಅನು.) ಯಾವುದೇ ವರ್ಣನೆಯನ್ನಾದರೂ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬಹುದಲ್ಲವೇ? ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವಭಾವ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಅಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಸ್ವಭಾವ ವನ್ನಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ? ಇಂಥ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೇ 'ಅಲಂಕಾರ'ವೆಂದು ಕರೆದರೆ ಅದರಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಅಲಂಕಾರ್ಯ'ವು ಯಾವುದು? ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸ್ವಭಾವರಹಿತವಾದ ವಸ್ತುವು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲ ದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಅವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಅಗೋಚರವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ, ವರ್ಣಿಸಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದಗಳು ಕೂಡ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ವರ್ಣಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದು ವಸ್ತುಸ್ವಭಾವವರ್ಣನೆ (ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ) ಯನ್ನು

ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಯಾರಾದರೂ ತನ್ನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ತಾನೇ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಸ್ವಭಾವವೇ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರವಾಗಿರುವಾಗ ಅದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಅಲಂಕಾರವಾಗಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ?

ಕುಂತಕನ ವಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾದುದು. ಅದು ಸ್ವಭಾವವೆಂದರೇನು? ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರವೆಂದರೇನು? ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಬಹುಶಃ, 'ಶರೀರ' ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಬಹಿರ್ಭೂತವಾಗಿವೆಯೆಂದ ವಾದ. ಕುಂತಕ ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವುದು ಆ ವಾದವನ್ನು. ಪ್ರತಿವಾದಿಯು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಬಹಿರ್ಭೂತವಾದವನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ್ಯಗಳ ಭೇದವೇ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

೩. ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದೆಂದರೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದು ಕೊಟ್ಟ ಕಾಳಿದಾಸ ಅಥವಾ ಶೀಲಾಭಟ್ಟಾರಿಕೆಯರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಕುಂತಕನ ಅನುಯಾಯಿಗಳೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಶ್ಲೋಕಗಳು ನಮಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುವುದೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಅಂಥ ಕವಿವ್ಯಾಪಾರ ಕೌಶಲ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿವಾದವಿರುವುದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ಲೋಕ ಅಥವಾ ಲಕ್ಷ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ವಿವಾದವಿರುವುದೇನಿದ್ದರೂ ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ. ಅದು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೇ? ಅಥವಾ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಗಾಂಭೀರ್ಯವೇ? ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯವನ್ನು ದ್ರವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ರಸವೇ? ಕುಂತಕ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

೪. ಕುಂತಕನ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು, ಪ್ರಾಚೀನರು ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕರು, ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಬಹಿರಂಗ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದುಂಟು. ನಾನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಬಹುಭೂತವಾದದಿಂದ ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಬಹಿರ್ಭೂತವಾದವು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬಾಹ್ಯವಾದವುಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಬಹುದಾದ ಧರ್ಮಗಳೆಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕುಂತಕ ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕುಂತಕನು ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯ ಭಾಗಗಳೆನಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣ, ರೀತಿ,

ದೋಷ ಮುಂತಾದವುಗಳತ್ತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಾನೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಆಪಾದನೆಯು ಆಧಾರರಹಿತವಾಗಿದೆ. ಕುಂತಕನು 'ಅಂತರಂಗ' ಮತ್ತು 'ಬಹಿರಂಗ'ಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಕವಿವ್ಯಾಪಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಲೋಕಸಾಧಾರಣವಾದ ಮಾತನ್ನು ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿಸುವ 'ಕವಿಕೌಶಲ'ದತ್ತ ಅವನ ಗಮನ. ನಿತ್ಯದ ನೀರಸತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು ಮಾತನ್ನು ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿಸುವ, ಮುಟ್ಟಿದ ಮರುಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಬ್ಬಿಣವನ್ನು ಚಿನ್ನವಾಗಿಸುವ ಪರುಷಮಣಿಯೆನಿಸಿದ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಥವಾ ಒಳಗಣ್ಣಿನ ಬಗೆಗೆ ಅವನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಗಮನಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೪. ಕಾವ್ಯಸ್ವಾದದ ಮೂರು ದಾರಿಗಳು

ನಾವು ಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪಥಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಹೊರನೋಟದ ಚಿಲುವಿಕೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ಮೊದಲನೆಯದು. ಕವಿಯ ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದುದು ಎರಡನೆಯದು. ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಓದುಗನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಆನಂದ, ರಸಾನುಭವದ ಮೇಲೆ ಗಮನವಿರಿಸುವುದು ಮೂರನೆಯದು. ಮೊದಲನೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ (ಚಿರಂತನ) ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಪಯಣಿಸಿದರು. ಎರಡನೆಯದು ಕುಂತಕನ ದಾರಿ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹಿಡಿದ ಮಾರ್ಗ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಮೂರನೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದವನಾದರೂ ಅಲ್ಲೊಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಓದುಗರು, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂವೇದನಾಶೀಲರಾದ ಓದುಗರು, ಧ್ವನ್ಯರ್ಥಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲವರು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ರಸವನ್ನು ಧ್ಯಾನಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯತ್ತ ಆನಂದವರ್ಧನ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಮತ್ತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತರು ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬ ಎಚ್ಚರವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದು ಸತ್ಯ. ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು ಅವರು ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವರು ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಓದುಗ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದೇ ಅವನ ಸಲುವಾಗಿ. ಆನಂದವರ್ಧನ ೧.೧೩ರ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

'ಲಕ್ಷ್ಮೀತು ಪರೀಕ್ಷಮಾಣೇ ಸ ಏವ ಸಹೃದಯಹೃದಯಾಹ್ಲಾದಕಾರೀ ಕಾವ್ಯತತ್ತ್ವಮ್'.
ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ನೀಡುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರವಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಓದುಗ'ನಾದ, 'ಸಂವೇದನಾಶೀಲ'ನಾದ ಸಹೃದಯನ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೊಗಸಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ:

'ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನವಶಾದ್ ವಿಶದೀಕೃತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ, ವರ್ಣನೀಯ ತನ್ನ ಯೀಭವನ ಯೋಗ್ಯತಾ ಇತಿ'. ಯಾರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಅನವರತ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲವಾಗಿ ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಕನ್ನಡಿಯು ಶುಭ್ರವಾಗಿದ್ದು, ವರ್ಣನೀಯ ವಾದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಯಗೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿದೆಯೋ... ಅವನು.

ಕಾವ್ಯಸ್ವಾದನವು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರಲು ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಓದುಗನು ಅವಶ್ಯವೆಂಬುದು ಕುಂತಕನೂ ಅರಿತವನಾಗಿದ್ದ. ೧.೭ರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ತದ್ವಿದಾಹ್ಲಾದಕಾರಿಣೀ'. ಇಲ್ಲಿ 'ತದ್ವಿದಾ' - 'ತದ್ ವಿದಾ' - ಅಂದರೆ, ಸಹೃದಯ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ಕವಿವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ, ಅಂದರೆ ಎರಡನೆಯ ದಾರಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿದ.

ಕುಂತಕನಿಗೆ ಇತರ ಎರಡು ದಾರಿಗಳ ಅರಿವಿತ್ತಾದರೂ ತನ್ನ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಪಯಣಿಸಿದ. ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ: ಆ ಸುಂದರವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ ನಿರ್ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಇದ್ದುದರ ಕೇವಲ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ದ್ರವ್ಯವು ರೂಪು ತಳೆದಿದೆ. (ಹೋಲಿಸಿ: 'ತಥಾಪಿ ಕವಿಪ್ರತಿಭಾ ಪೌಡಿರೇವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯೇನಾವತಿಷ್ಠತೇ' - ೭ನೇ ಶ್ಲೋಕದ ವೃತ್ತಿ.) ಹೀಗೆ ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ - ದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ರೂಪುಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಿದೆ. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಕಲ್ಪನ್ನು ಮೂರ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದು.

೫. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆ

ಕುಂತಕನೇ ಬಳಸಿದ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ಉಪಸಂಹರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇಂಥದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿದುದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ನಂಬಿದ್ದ. ಅವನು ಅದನ್ನು 'ಕಿಮಪಿ' ಅಥವಾ 'ಕೋಃಪಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕವಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಕ (ಚಿತ್ರಕಾರ) ಮತ್ತು ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ವಾಕ್ಯ-ವಕ್ರತೆ'ಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಇದನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ (ಕುಂತಕ, ೩-೪).

ಚಿತ್ರಕನು ಫಲಕ, ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಛಾಯೆಗಳಿಂದ ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆ ಕವಿಯ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕೌಶಲವು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತದೆ (೩.೪).

ಅದನ್ನು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ:

ಚಿತ್ರಕನು ವಿವಿಧ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲಂದರಲ್ಲೂ ಸೌಂದರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಸಾಧಾರಣ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ಕೌಶಲ್ಯವು ಸುಂದರವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯು ವಿವಿಧ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು, ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಅಲಂಕಾರ, ಗುಣ, ರೀತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಈ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಕುಂತಕನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯರಚನಾವ್ಯಾಪಾರವೆಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ನೀಡುವುದು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಿಂದ ಭಿನ್ನನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅವನಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮ್ಮನ್ನು ಕವಿಯಿಂದ ದೂರಕ್ಕೊಯ್ಯುತ್ತದೆ ಯೆಂಬುದು ಕುಂತಕನ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ವಾದ. ಅಂದರೆ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಕವಿವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸಿ ಸಹೃದಯನು ಯಾಕೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆಂಬುದರತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದೆಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಧ್ವನಿನೀಯನಾದವನು ಓದುಗ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಆಸ್ವಾದ ಅಥವಾ ಭೋಗದಿಂದ ದೊರೆವ ಆನಂದದಷ್ಟೇ ಸೌಂದರ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯವೂ ಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕಾರನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನದ ಸುಂದರವಾದ ಫಲವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಅಥವಾ ಆಸ್ವಾದಿಸುವಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವನು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಕೊಡಬೇಕು.

ಕುಂತಕನು ಕಾವ್ಯಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಲು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೋರಿಸಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಚಾಗೃತಗೊಳಿಸುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಧ್ವನಿಯ ಬದಲು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಅವಿನಾಭಾವಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡುವ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿಯಾದ ಕವಿಕೌಶಲದತ್ತ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬಹುದು. ಅವಯವಭೇದರಹಿತವಾದ ಆ ಸಮುದಾಯ ದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ನೆಲೆಸಿದೆ. ಅನಂತರದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯು ಇದನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿತೆಂಬುದು ದೌರ್ಭಾಗ್ಯವೇ ಸರಿ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಮತ್ತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತರ ಉಜ್ವಲ ಪ್ರಭೆಯು ಕುಂತಕನ ವೈಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಮಸಕಗೊಳಿಸಿತು

ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ರಸ-ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಒಲವುಗಳಿಗೆ ಗೆಲುವಾಯಿತು. ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವು ದಾರ್ಶನಿಕರ ವಶವಾಯಿತು. ಅವರು ಪ್ರವಾಣಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಭಾಷಾತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಇದನ್ನು ನೋಡಿದರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುಂತಕನದು ಒಂಟಿದನಿಯಾಯಿತು. ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಲಾಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಂತೆ ಕಲೆಯು ದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ; ಕಲ್ಪಿನಿಂದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಟಿಯುತ್ತದೆ; ನೇರವಾದ ಸಾದಾಮಾತಿಗೆ ವಕ್ರತೆಯ ಲೇಪನವಿತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯತ್ವವೆಂಬುದು ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿದೆ. 'ತತ್ತ್ವಂ ಸಾಲಂಕಾರಸ್ಯ ಕಾವ್ಯತಾ.'

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸ-ಭಾವಗಳು ಮಹತ್ವದವೆಂಬುದು ನಿಜವಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳೆನಿಸಿದ ರಸ-ಭಾವಗಳು ಕೂಡ ಅವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಬಾರದವುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ: ವರದಿ

ನವೆಂಬರ್ ೨೫ರಿಂದ ೨೭ರವರೆಗೆ ಪ್ರೊ.ಬಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್ ಅವರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್' ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೫ರಿಂದ ೧೮ರವರೆಗೆ 'ಲಿಯರ್ ದೊರೆಯ ಕರುಣ ಕಥೆ' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದವು (ನಿ: ಬಿ.ಆರ್. ವಿ. ಐತಾಳ). ನವೆಂ. ೩೦ರಂದು 'ಆಂಗಿಕ ೨'ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಿತು (ನಿ: ಮಂಜು ಕೊಡಗು). ಅಮೆರಿಕದ ಎಂಐಟಿಯ ಮೈಖೇಲ್ ವೂಲೆಟ್ ಅವರು ಥಾರ್ನಾಟನ್ ವೈಲ್ಡರ್‌ನ 'ನಮ್ಮೂರು' ('ಅವರ್ ಟೌನ್', ಅನು: ವೈದೇಹಿ) ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ೨೦೦೮ ಜನವರಿ ೨೫ರಿಂದ ೨೯ರವರೆಗೆ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದವು. ಜನವರಿ ೩೦ ಮತ್ತು ೩೧ರಂದು ಪ್ರೊ.ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ ಅವರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣಕತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಬಿರವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಫೆಬ್ರುವರಿ ೩ರಿಂದ ೨೨ರವರೆಗೆ ಎರಡು ಅಭಿನಯ ಕಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲಾಯಿತು. ಶ್ರೀಮತಿ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಪಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ 'ಡಾನ್ಸಿಂಗ್ ಆನ್ ಗ್ಲಾಸ್' ಮತ್ತು ಕೆ.ಆರ್. ಓಂಕಾರ್ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ 'ಚಿತ್ರಿ ತೋಪು' ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು.

ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾನು' : ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಓದುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ

೧೯೯೯ರ ಜೂನ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ, ನಾನು ಮತ್ತು ಮಿತ್ರ ಚನ್ನಕೇಶವ ಇಬ್ಬರೂ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪಠ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಒಂದು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸಿ ಕೆಲಸ ಆರಂಭಿಸಿದೆವು. ಈ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೂ ಪುರಾಣದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನೂ ವಾಚ್ಯರಂಗಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಗಳಾಗಿ ತರ್ಜುಮೆಗೊಳಿಸಬಾರದೆಂದೂ ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಮಾರ್ಗವಲ್ಲವೆಂದೂ ನಾವು ಮೊದಲಿಗೇ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿಕೊಂಡೆವು. ಬದಲು, ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕುವಾರವ್ಯಾಸಭಾರತವನ್ನೋ ಮಂಟಿಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾನಕವನ್ನೋ ವಾಚಿಕದ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕೀಯವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ 'ಸಮಕಾಲೀನ-ರಂಗ-ಗಮಕಮಾರ್ಗ' ವೊಂದನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸ ಬೇಕೆಂದೂ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವೇ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುವಂಥ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂಬುದೂ ನಮ್ಮ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಸರಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪಠ್ಯದ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಅದುವರೆಗೂ ಯಾವ ಕ್ರಮವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಓದಿದ್ದ ಅಡಿಗರ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚನಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಓದಿದೆವು; ಬಳಿಕ, ನಮಗೆ ಬೇಕನ್ನಿಸಿದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತು ಹಾಕಿಕೊಂಡೆವು. ಆಮೇಲೆ - ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸಿ ಒಂದು ರಂಗಪಠ್ಯವಾಗಿ ಹೆಣೆಯಬೇಕು - ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂತು. ಅದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ, ನಾವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತ ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ತೊಡಗಿದೆವು. ಸಮಾಜ, ಪರಿವರ್ತನೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮೊದಲಾಗಿ ಅಂಥ ಹಲವು ವಿಷಯಸಾತತ್ಯಗಳು ಆ

೩೨

ಕಾವ್ಯರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾದರೂ, ಅವು ಯಾವುವೂ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಕಟ್ಟಲಿಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ದಾರವಾಗಲಾರವು ಎಂದು ನಮಗೆ ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಆಗ, ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾದ ಒಂದು ಎಳೆಯೇ - ಈ 'ನಾನು' ಎಂಬುದು.

ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಹಲವು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ ಪದ್ಯಗಳ ಧ್ವನಿವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂದು ನಮಗನ್ನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಮ್ಮ ರಂಗಪಠ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆವು; ಮತ್ತು, ಆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ 'ನಾನು' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ನಾವು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡೆವು. ಮುಂದೆ, ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತ ಹೋದಾಗ, ಆಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಹೋದಾಗ, ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ, ಇದು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಒಂದು ಯೋಚನಾಮಾರ್ಗವೂ ಹೌದು ಎಂಬೊಂದು ಅನುಭವ ನನ್ನೊಳಗೆ ಮೂಡ ತೊಡಗಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಈಗ ಆ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಸುಮಾರು ಒಂದು ದಶಕ ಕಳೆದ ಬಳಿಕ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿದ ಆ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಕಿರುಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಒಂದು ಸರಣಿಯಾಗಿ ನಾನು ನಿಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಬಿಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

... ..

'ನಾನು' ಎನ್ನುವುದು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೆಣೆದು ಕಟ್ಟಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಾತತ್ಯದ ಎಳೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಅದು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಿಂದ ಪರಿಶೀಲನೆ ಗೊಳಗಾಗುವ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. 'ನಾನು'ತನದ ಅಗತ್ಯ, ಅದನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪಡಬೇಕಾದ ಕಷ್ಟ-ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳು, ವಿಕೃತಗೊಂಡ 'ನಾನು' ತನದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಆದರ್ಶರೂಪದ 'ನಾನು'ವೊಂದನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂಬ ಹುಡುಕಾಟ - ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಡಿಗರ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಲಿಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಒಂದು ವಸ್ತು. ಹಾಗಂತ, ಈ ಹುಡುಕಾಟವು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಗುರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿ ವಿರಮಿಸುವಂಥದೂ ಅಲ್ಲ; ಬದಲು, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಅಷ್ಟೇ ಅಂತಿಮಘಟ್ಟದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇದು ಇನ್ನೂ ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಎಂಬಂತೆ ಉಳಿಯುವ ಒಂದು ಅಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅದು ದಾರ್ಶನಿಕರು ನಡೆಸುವ 'ಸ್ವ'ದ ಅಥವಾ 'ಆತ್ಮ'ದ ಹುಡುಕಾಟ ಇದ್ದಹಾಗೆ - ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು

ದಕ್ಕಿಯೇಬಿಟ್ಟಿತು ಅನ್ನುವಷ್ಟು ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಇನ್ನೂ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಕೈಗಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಂದೇ ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ಚಾರಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕೇಂದ್ರ ನಾಟಕೀಯತೆಯು – ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ – ಇಂಥ ‘ಸ್ವ’ದ ಹುಡುಕಾಟದ ಒಂದು ಪ್ರಯಾಣದ್ದು, ಪ್ರಯಾಸದ್ದು.

ಸಮೀಪಕ್ಕೆಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಈ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತೇನೆ – ‘ನಾನುತನ’ದ ಪರಿಶೀಲನೆ, ‘ನಾವುತನ’ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ‘ನಾನು/ನೀನು’ ಸಂಬಂಧದ ಹುಡುಕಾಟ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಜತೆಗೆ, ತುಸು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳ ರಚನಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ನಾವು ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರಿಸಿ ಕಾಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ರಚನಾನುಕ್ರಮವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಪದ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಪದ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಿಗಿದು ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮರಳಿಬಂದದ್ದೂ ಇದೆ. ಆ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಸದ್ಯ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತೇನೆ.

... ..

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ನಾನು ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಡಿಗರ ಸಮಗ್ರಕಾವ್ಯದ ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ‘ನನ್ನ ನುಡಿ’ ಎಂಬ ಪದ್ಯವೇ ಈ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಾರ್ಯಸೂಚಿಯನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ – ‘ಅನ್ಯರೊರೆದುದನೆ, ಬರೆದುದನೆ ನಾ ಬರೆಬರೆದು / ಬಿನ್ನಗಾಗಿದೆ ಮನವು; ಬಗೆಯೊಳಗನೇ ತೆರೆದು / ನನ್ನ ನುಡಿಯೊಳೆ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದಲಿ ಬಣ್ಣಿಸುವ / ಪನ್ನತಿಕೆ ಬರುವನಕ ನನ್ನ ಬಾಳಿದು ನರಕ’. ಈ ಕಾರ್ಯಸೂಚಿಯು, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ ಸಮಗ್ರಕಾವ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಲಾಂಛನ; ಆದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಆ ಕಾವ್ಯವು ಈ ‘ಪನ್ನತಿಕೆ’ಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಹವಣಿಸಿದ ಮಾರ್ಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಬೇರೆಯೇ.

ಅಂಥ ಒಂದು ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿನೋಡುವುದಾದರೆ, ೧೯೪೮ ಮತ್ತು ೧೯೫೪ರ ನಡುವೆ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ‘ನಾನು’ವಿನಿಂದ ‘ನಾವು’ನ ಕಡೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ

– ಅದಕ್ಕೆ ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಕಾಲಮಾನವೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದಷ್ಟನ್ನೇ ಸೂಚಿಸಿ ಅದರ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಹೋಗದೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಎರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ನೋಡಿ – ‘ಕಟ್ಟುವೆವು ನಾವು ಹೊಸ ನಾಡೊಂದನು, – ರಸದ / ಬೀಡೊಂದನು...’ ಅಥವಾ – ‘ನಾವೆಲ್ಲರು ಒಂದೆ ಚಾತಿ, ಒಂದೆ ಮತ, ಒಂದೆ ಕುಲ; / ನಾವು ಮನುಜರು...’ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ, ಈ ಬಗೆಯ ‘ನಾವು’ತನದ ಆವಾಹನೆಯು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ‘ಚಂಡೆಮದ್ದಳೆ’ ಸಂಕಲನದ ಬಳಿಕ, ಮುಂದೆಂದೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅದು, ತನ್ನ ಆವೇಶದ ನಡುವೆಯೂ ತಟ್ಟನೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ತುಂಬ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸಾಲುಗಳೆಂದರೆ, ‘ಕಟ್ಟುವೆವು ನಾವು’ ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ. ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಹಲವು ಸಾಲುಗಳ ಮೂಲಕ ‘ನಾವು’ ಕಟ್ಟಿಲಿರುವ ಹೊಸ ಸಮಾಜದ ಚಹರೆಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಹೋಗುವ ಈ ಪದ್ಯವು ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ‘ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರನು ತೊಡೆದು ನಿಮ್ಮ ಮಸಣದ ಮೇಲೆ / ಕಟ್ಟುವೆವು ನಾವು ಹೊಸ ನಾಡೊಂದನು’ ಎಂಬ ಆವೇಶಪೂರಿತ ಸಾಲಿಗೆ ತಿರುಗಿ, ತನ್ನ ಆವೇಶದಿಂದ ತಾನೇ ದಿಗ್ವಿಜಯವೂ ಆಗಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಆದರ್ಶಕಲ್ಪನೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಹೊರಟ ಉಗ್ರಗಾಮಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಕನಸು ತಟ್ಟನೆ ಹಳವಂಡವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅರಿತುಕೊಂಡನೋ ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಸಾಲಿನ ಮೂಲಕವೇ, ಈ ಪದ್ಯವು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ವಿರುದ್ಧಮುಖವೊಂದನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ, ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಇನ್ನಿತರ ‘ದೇಶಭಕ್ತಿಗೀತೆ’ಗಳ ಹಾಗೆ ಕಂಡೂ ಈ ಪದ್ಯವು ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ಣ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಂಥ ವಿರೋಧಿಗ್ರಹಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಪದ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಡಿಗರ ‘ನಾನು’ತನದ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮರಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ನಮ್ಮ ‘ನಾನು’ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಾವು ‘ಭೂಮಿಗೀತೆ’ದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ಬಳಿಕ ‘ನನ್ನ ನುಡಿ’ಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದು, ಈ ಭಾಗದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ‘ಕಟ್ಟುವೆವು ನಾವು’ದ ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಸಾಲುಗಳಿಂದ ಮುಗಿಯುವ ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆವು; ಮತ್ತು ಈ ವಿಭಾಗವು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಲಿಕ್ಕಾಗಿ ‘ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರನು ತೊಡೆದು ನಿಮ್ಮ ಮಸಣದ ಮೇಲೆ...’ ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುಂಡಿನ ಆಸ್ಪೋಟಕರ ಸದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಃ ನಿರೂಪಕನಟನನ್ನೂ ಬೆಚ್ಚಿಬೀಳಿಸುವ ರಂಗದ್ವನಿಯೋಜನೆಯನ್ನು

ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೆವು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಕೃತಿಯು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ 'ನಾನು'ವಿನ ಬೇರೆ ಮಜಲುಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು.

... ..

ಇದೇ ಸಮಯದ ತುದಿಗೆ ಅಡಿಗರು ಬರೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ 'ನಾವು'ತನವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದೊಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಟೀಕೆಗೂ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಅಡಿಗರ ಈ ಘಟ್ಟದ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ, 'ನಾನು'ತನದ ಸಹಜವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಎರಡು ರೀತಿಯ ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕುಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ — ಮೊದಲನೆಯದು, ಮುಖಪೀನವಾದ, ಆದರೆ ಅಧಿಕಾರಚಲಾವಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಕಲ 'ನಾನು'ಗಳನ್ನೂ ಏಕೀಕರಣಗೊಳಿಸಿ ಆಳುವ ಯಜಮಾನಗುಣದ ಸಮಾಜ. ಅವರ 'ಸಮಾಜಭೈರವ' ಪದ್ಯವು ಇಂಥ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶನ: 'ನನ್ನ ಮನವ ನನಗೆ ಕೊಡು / ಓ ಸಮಾಜ ಭೈರವ / ನನ್ನ ನಗೆಯ ನನ್ನ ಬಗೆಯ / ನನ್ನ ಜಗವ ನನಗೆ ಬಿಡು, / ನನ್ನ ಮನವ ನನಗೆ ಕೊಡು...' — ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಪದ್ಯವು ಮುಂದುವರಿದು — 'ಹುಲ್ಲಿಗಿಲ್ಲ, ಕಳ್ಳಿಗಿಲ್ಲ / ಹೂವಿಗೇಕೆ ಸೌಸವ?' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಡಿಗರ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತಹೋಗುತ್ತದೆ.

'ನಾವು' ಎಂಬ ಪದಪುಂಜವು, ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಮಾಜದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಯಜಮಾನ ಶಕ್ತಿಗಳ ಒತ್ತಡವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಮತ್ತು ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಯೂ ಸೂಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಗಳ ಒಂದು ಮುಖವಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ 'ನಾವು'ತನದ ಕಟುಟೀಕೆಯೂ ಅದೇ ಕಾಲದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ಅಡಿಗರ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ಟೀಕೆಯು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ಬಹುವಚನೀಯ 'ನಾವುತನ'ದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ಕುರಿತಾದದ್ದಲ್ಲ; ಬದಲು, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವ-ವೈಭವೀಕರಣದ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಅಂದರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ತಾನೇ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ನಾವು-ಕರಣ'ಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಾಗಿ ಈ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳು ದನಿಯೆತ್ತುತ್ತವೆ. (ನಾನಿಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ 'ನಾವು-ಕರಣ'ವೆಂದರೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನೂ ನಿತ್ಯರೂಢಿಯ ಕೆಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಬೇಕು: ನಮಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಿರುವಂತೆ, ಸಂಪಾದಕರೂ ಮಾದೀಶರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವು ಗುಂಪಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ 'ನಾನು' ಎನ್ನಬೇಕಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ

'ನಾವು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮನ್ನೇ ತಾವು ತೃತೀಯ ಪುರುಷ ಏಕವಚನದಲ್ಲಿ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಉದ್ದಿಶ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ — ತೀರ ಈಚಿನ ರಾಜಕಾರಣದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ — ಸ್ವತಃ ದೇವೇಗೌಡರೇ 'ಈ ದೇವೇಗೌಡ...' ಮೊದಲಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು ಇಂಥ 'ನಾವು-ಕರಣ'ದ ಪ್ರತೀಕಗಳು!)

ಅಡಿಗರು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ನವೋದಯ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕವಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ತುಸು ಹೋಲುವ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯ 'ನಾವು-ಕರಣ'ದ ಕಸರತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದವರು ತಾವು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು 'ಕವಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ' ಎಂಬರ್ಥದ 'ಭವ್ಯ-ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆ'ಯ ('ಇಗೋಟಿಸ್ಪಿಕಲ್ ಸಬ್ಲಿಮ್') ಮಾರ್ಗ ಬಳಸಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವು ಇಂಥ 'ಭವ್ಯ-ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆ'ಯ 'ನಾವುತನ'ವನ್ನು ಕಟಕಿಯಾಡುವ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ 'ಪುಷ್ಪಕವಿಯ ಪರಾಕು' ಪದ್ಯದ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ — 'ಆ ಅವನೆ ಈ ನಾನು! ಚಂದ್ರಕಾಂತಿಯ ಭಾವ, / ನಾನೆ ಈಗಿಲ್ಲಿ ರಸಕಾಮಧೇನು; / ನನ್ನ ಭಾವವೆ ಭಾವ, ನನ್ನ ರೀತಿಯೆ ರೀತಿ' ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುವ ಈ ಪದ್ಯವು, ಸ್ವಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ: 'ನೋಡಿ ಎರಗಿರಿ ಕಾಲ್ಗೆ, ಹಾಡಿ ಕೊಂಡಾಡಿರೋ / ಕನ್ನಡದ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಿರೀಟ ನಾನು ... / ನನ್ನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ನಾನೆ ಲೀನ / ಬೆಳಗು ಸಂಜೆಯ ವರೆಗು ನನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ತಾನ / ಮಿಡಿಯುವುದು ನನ್ನ ಎದೆವೀಣೆಯಲ್ಲಿ / ಅದರ ಮಹಿಮೆಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ನಾನೆ ತಲೆದೂಗುವೆನು / ನೀವು ತಲೆಬಾಗುವುದು ಏನು ಹೆಚ್ಚು ?'

ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಂಥ ಭವ್ಯ-ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಸಂಗದಿಂದ ಯಾವೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ನಾನುತನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ — ಎಂಬುದು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವು. 'ನನ್ನ ಅವತಾರ' ಮತ್ತು 'ಮೂಲಕ ಮಹಾಶಯರು' ಮೊದಲಾದ ಕವಿತೆಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಉತ್ತಂಗದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೇರ ಚುರುಕು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. 'ರಾಮನ ಬಳಿ ಇದ್ದೆ ನಾನು' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಅಡಿಗರ 'ನನ್ನ ಅವತಾರ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮ-ಕೃಷ್ಣ-ಬುದ್ಧ- ಗಾಂಧಿಯರ ಸಹವಾಸ ಮಾಡಿಯೂ ಈ 'ನಾನು' ಎಂಬವ ಅತ್ತ 'ಅವರೂ' ಆಗದೆ 'ನಾನೂ' ಆಗಲಿಕ್ಕಾಗದೆ

ಒದ್ದಾಡುವ ಪರಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸಿಗುತ್ತದೆ — ‘ನಾನು ಅವನು ಒಂದೆ ಲೋಹ / ಕಬ್ಬಿಣ — ಕರಿ ಕಬ್ಬಿಣ / ಯಾವ ರಸವು ಸೋಂಕಿತವನ ? / ಯಾವ ಬೆಂಕಿ ತಾಕಿತವನ ? / ಸಾಯುವಾಗ ಎಂಥ ಗಟ್ಟಿ ಚಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಗಿದ / ನಾನು ಮಾತ್ರ ಆಗ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಈಗಲೂ’ .

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಮ್ಮ ‘ನಾನು’ ಪ್ರಯೋಗವು ಇಂಥ ‘ನಾವುತನ’ದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು; ಮತ್ತು ‘ನನ್ನ ಅವತಾರ’ದ ತುದಿಗೆ ಈ ದೃಶ್ಯಖಂಡವು ಮುಗಿದು, ಮುಂದೆ ನಾನುತನದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಆರಂಭವಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿತ್ತು.

... ..

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನಾವು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಇದುವರೆಗೆ, ನಾನು-ನಾವುತನಗಳ ವಿಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಳನ್ನೇನೋ ನೋಡಿದ್ದಾಯಿತು; ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಇಂಥ ‘ನಾವು’ತನಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಬಿಡುಗಡೆಯೊಂದನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಮತ್ತು ಅಂಥ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಬಳಿಕ ನಿಜವಾದ ‘ನಾನುತನವನ್ನು’ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? — ಇದು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವು ಉತ್ತರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಂದರೆ, ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯರಾಶಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಮುಖ ಪದ್ಯಗಳೂ ಮೂಲತಃ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ — ಎಂದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದಾದಷ್ಟು ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದು.

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವು ನಾನಾ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯಾವ ಉತ್ತರವೂ ಒಂದು ಅಂತಿಮ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಕಾಣದೇ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ, ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪದ್ಯಗಳು ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಬಗೆಗಳಿಂದ ಕೆಡಕುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ, ಅಡಿಗರ ‘ಸಾಮಾನ್ಯನಂತೆ ಈ ನಾನು’ ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗತವಾಗಿ ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ‘ಜನಸಾಮಾನ್ಯ’ ಎಂಬೊಬ್ಬನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ನಿರಾಕರಣ-ನಿರಚನೆ ಇದೆ. ಈ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನೆಂಬಾತ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅನುಕಂಪದಿಂದಲೂ ಪೀಡಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ತಿರಸ್ಕಾರ-ಅನುಕಂಪಗಳಿಂದಷ್ಟೇ ಸಂತುಷ್ಟನಾಗಿ ಉಳಿದರೆ ಆತ ಸದಾಕಾಲವೂ ಸಾಮಾನ್ಯನಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕಾದ ವಿಧಿ ಆತನ

ಮೇಲಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಈ ಕವಿತೆಯು ಅಂಥ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬ, ಸ್ವತಃ ರೂಪುತಳೆದು, ತನ್ನ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಈ ಪದ್ಯದ ತಲೆಬರಹಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತವೆ — ಒಂದು, ‘ನನ್ನನ್ನು ಇವರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯನೆನ್ನುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ನಾನು ಹಾಗಿಲ್ಲ’ ಅನ್ನುವ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ; ಇನ್ನೊಂದು, ‘ನಾನಿರುವುದೇ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಹಾಗೆ, ಆದರೆ ನೀವು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದೊಂದು ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆ ನನಗಿದೆ’ ಎಂಬ ಸಕಾರಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ಪದ್ಯದ ಇಂಥ ‘ಕಲ್ಪಿತ-ಜನಸಾಮಾನ್ಯ’ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ — ‘ನಾನಿದ್ದೇನು ತುರಿ ಕಜ್ಜಿ ಮೈಯ ಹರಕಂಗಿ ಭಾಗವತ; ಅಥವಾ ಮಸಿ ಹತ್ತಿ ಮೆತ್ತಿ ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಾರ್ಖಾನೆಯವಧೂತ; ಅಥವಾ ಒಗ್ಗಾಲಿನಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿ ಬಗ್ಗಿ ನೆಗ್ಗಿ ಕುಂಟುತ್ತ ಮುಂದೂತ್ತಿ ಬರುವ ಬೀದಿ ಭಿಕಾರಿ.’ ಆದರೆ ಹೀಗಿದ್ದೂ ತಾನು ಸಾಮಾನ್ಯನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ತಯಾರಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಆತನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಆತ, ಈ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವವರ ‘ನಕಾಶೆಗೆ ಸಿಕ್ಕದೇ ನುಣುಚಿ, ತನ್ನ ಜೀವಪತಾಕೆ ಎತ್ತಿ ಎತ್ತಿ ಕಾದಾಡುವ’ ಅಸಾಮಾನ್ಯ; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ — ‘ಬೇಡಿಗ ಕೈಯೊಡ್ಡದವ, ಕತ್ತಿಗೆ ಇಕ್ಕಿದುರುಳನ್ನೆ / ಕಚ್ಚುತ್ತ ಕಡಿಯುತ್ತ ಸಿಗಿಯುತ್ತ ಅಗೆಯುತ್ತ / ಬಗೆಯುತ್ತಲೇ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುವವ, ‘ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿ ಹೆಜ್ಜೆ’ / ಹೂಂಕರಿಸುತ್ತಲಿದ್ದರೂ ನಿನ್ನ ಪಿಸೂಲು / ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಬೇರೆ ತಾಳ ಲಯ ನಿಭಾಯಿಸುವ / ಹುಟ್ಟಾ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪರಮಾಣುದೇಹಿ.’ ಜೊತೆಗೆ, ಈ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ತನ್ನ ‘ಸಾಮಾನ್ಯ-ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆ’ಯ ಅರಿವಾಗಿದೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈತ ತನ್ನನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಸಂಕೋಲೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ಕಾದಿದ್ದಾನೆ — ‘ಅಗಗೊ, ದಾಡಿ ಮಸೆವ ವರಾಹ ಕಣ್ಣು ಮಿಟುಕದೆ ದಿಟ್ಟಿ / ಸುತ್ತ ಇದೆ ಗಡಿಯಾರ ಮುಖವ. ಕಂಭದೊಳಕ್ಕೆ / ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದಣು ನಾನು ನರಸಿಂಹ. ಕಾಯುತ್ತೇನೆ — / ನಾನು ಕೂಡ.’ ಇದು, ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ, ನಾನುತನದ ಸಂಪಾದನೆಯ ಮೊದಲ ಮಜಲು.

ಈ ರೀತಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನತನ್ನ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಅರಿವುಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಹೊರದಾರಿಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಅಡಿಗರ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ಪದ್ಯಗಳ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತು. ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಂದರೆ, ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ‘ನವ್ಯ’ದಿಂದ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವ ರಚನೆಗಳು ಎಂದೂ ಏಕಾಂಗಿತನ-ಅಸಂಗತಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಎಂದೂ ಎನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಹಲವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ — ಉದಾಹರಣೆಗೆ,

‘ಹಿಮಗಿರಿಯ ಕಂದರ’, ‘ಗೊಂದಲಪುರ’, ‘ಭೂಮಿಗೀತ’, ‘ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ’ ಮೊದಲಾದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ – ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ‘ನಾನುತನ’ದ ಸತತ ಆವಿಷ್ಕಾರದ ಒಂದು ಸೊಲ್ಲು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸ್ವ-ನಿರೂಪಣೆಯ ಹುಡುಕಾಟವು ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯಾಣದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಯಾತ್ರೆಯ ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಹೋಗುತ್ತದೆ. ‘ರತಿತಮಾಲಚ್ಚಾಯೆಯಲ್ಲಿ... ಬೋಧಿ ವ್ಯಕ್ತದ್ವಯ ಛತ್ರ’ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ‘ಹಿಮಗಿರಿಯ ಕಂದರ’ಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ನಾಯಕ, ದೆಹಲಿಯ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಚಹರ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ನಿರೂಪಕ, ಮತ್ತು ‘ಹೆಳವನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಕುರುಡ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ, ದಾರಿ ಸಾಗುವುದೆಂತೋ ನೋಡಬೇಕು...’ ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುವ ‘ಭೂಮಿಗೀತ’ದ ವಕ್ತಾರ – ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಮೂಲತಃ ‘ನಾನುತನ’ದ ಹುಡುಕಾಟದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಜಲುಗಳಲ್ಲೇ ಇರುವಂಥವರು.

ಇಂಥ ಹುಡುಕಾಟದ ಉತ್ತುಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು – ‘ಪ್ರಾರ್ಥನೆ’, ‘ವರ್ಧಮಾನ’, ‘ಭೂತ’ ಮತ್ತು ‘ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ’. ಇವು, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯರಾಶಿಯ ಮಹತ್ವದ ಮೈಲುಗಲ್ಲುಗಳಾಗಿಯೂ ಎದ್ದು ನಿಂತಿವೆ. ‘ಪ್ರಾರ್ಥನೆ’ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ನೋಡಿ – ಈ ಇಡೀ ಪದ್ಯವೇ ಅದುವರೆಗೆ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯ ನಡೆಸಿದ ಎಲ್ಲ ‘ನಾನುತನ’ದ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ಒಂದು ಉತ್ತುಂಗಧ್ಯಾನ; ಈ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ತಾನು – ‘ಪರಾಕುಪಂಪನ್ನೋತ್ತಿಯೊತ್ತಿ ನಡ ಬಗ್ಗಿರುವ / ಬೊಗ್ಗುಳುಸನ್ನಿಯ ಹೊಗ್ಗುಳುಭಟ್ಟಿ ಖಂಡಿತ ಅಲ್ಲ ; / ಬಾಲವಾಡಿಸಿ ಹೊಸೆದು ಹೊಟ್ಟೆ ಡೊಗ್ಗು ಸಲಾಮು / ಬಗ್ಗಿ ಮಿಡುಕುವ ಸಂಧಿವಾತ ಪೀಡಿತನಲ್ಲ ; / ತನ್ನ ಮೋಂಬತ್ತಿ ನಂದಿಸಿ ಸಂದಿಬೆಳಕಲ್ಲಿ / ಜುಮ್ಮನರಸುವ ಷಂಡ ಜಿಗಣೆಯಲ್ಲ ...’ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಜತೆಜತೆಗೇ, ಹಿಂದಿನ ಹಲವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದಂಥ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಸ್ವ-ನಿರೂಪಣೆಯ ನಿಖರ ಧ್ವನಿಯ ಮಾತುಗಳೂ ಇವೆ – ‘ಅರಗದಂಥ ಕಚ್ಚಾ ಗಾಳಿಗೀಳುಗಳ / ಕಾಗದದ ಮೇಲೆಲ್ಲ ಕಾರಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ / ಏರ್ಪಡಿಸು ಸಹಜ ಹೊರದಾರಿಗಳ ; ರಹದಾರಿಗಳ / ಕೊಡು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಖಾಸಗಿ ಮನೆಗೆ.’ ಇಂಥ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಸಂಶಯಗಳ ಸಮ್ಮೇಳ ಆಗುವುದನ್ನೇ ಈ ಪದ್ಯದ ಮಹತ್ವದ ಒಂದು ಸಾಲು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ – ‘ಕಲಿಸು ಬಾಗದೆ ಸೆಟೆವುದನ್ನು, ಬಾಗುವುದನ್ನು ; / ಹೊತ್ತಿನ ಮುಖಕ್ಕೆ ಶಿಖೆ ತಿವಿವುದನ್ನೂ ಹಾಗೆ / ಗಾಳಿಗಲ್ಲಾಡಿ ಬಳುಕಾಡಿ ತಾಳುವುದನ್ನು ;’ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಪದ್ಯವು ತನ್ನ ವ್ಯಂಗ್ಯಪ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು

ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಧ್ಯಾನದ ದೆಸೆಗೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ – ‘ಬರಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವತಾರಿ ವಿನತಾಪುತ್ರ / ಗಾಳಿ ಕಡೆಯಲು ಸೆಟೆದ ಬೆಳ್ಳಿ ಮಂತು’ – ಎಂಬ ಈ ಮಾತು ಅಡಿಗರ ‘ನಾನುತನ’ದ ಹುಡುಕಾಟದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯೆಂಬಂತೆ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

‘ವರ್ಧಮಾನ’ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಹುಡುಕಾಟ-ಪ್ರಯಾಣಗಳ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು – ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ವಯೋಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಕಾಸದ ಕಥನ. ಈ ಕವನವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವಾಗ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇನ್ನೂ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಯ ಎಳಸ; ಎಬಡ; ಕಂಡಕಂಡದ್ದಕ್ಕೆಲ್ಲ ನಿಷ್ಕಾರಣವಾಗಿ ಸಿಡಿಯುವ ‘ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ’. ‘ಆಕಾಶ ಕೈಗೆಟುಕದಿದ್ದಕ್ಕೆ, / ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ ಮರಳಿಬಾರದ್ದಕ್ಕೆ, / ತನಗಿಂತ ಮೊದಲೆ ತನ್ನಪ್ಪ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೆ, / ಮೊಲೆ ಬಿಡಿಸಿದವಮಾನ ಮುಯ್ಯಿ ತೀರದ್ದಕ್ಕೆ’ – ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೆಲ್ಲ ಇವನ ಆಕ್ರೋಶ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುವುದನ್ನು ಈ ಪದ್ಯ ತನ್ನ ಲಯದಲ್ಲೇ ಅನುರಣಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ‘ಕೊಚ್ಚುತ್ತಾನೆ ಗಾಳಿಮೋಪು ; / ರೇಗಿ ಕಿರಕುತ್ತಾನೆ ಭಾರಿ ರೋಪು / ಹೂಂಕರಿಸಿ ಹಾರುತ್ತಾನೆ ಮೂರು ಗುಪ್ಪು’ – ಮೊದಲಾದ ಸಾಲುಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ವರ್ಧಮಾನನ ಅಪಕ್ವಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯವು ತನ್ನ ಅಂತಿಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ‘ಪ್ರಾರ್ಥನೆ’ ಪದ್ಯದ ಹಾಗೆಯೇ, ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗಿ ತಿರುಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ, ಪದ್ಯವೂ ಕೂಡಾ ಹುಡುಕಾಟ-ಪ್ರಯಾಣಗಳ ಲಯದಲ್ಲಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ವಿಭಿನ್ನ ನಡೆಯೊಂದನ್ನು ತನ್ನ ಲಯದೊಳಗೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ – ‘ಗಹ್ವರದ ಒಳಗತ್ತಲಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲು ತಡಕಿ ತಡೆದು ನಡೆಯುವ, / ನಡೆದು ಮುಗ್ಗಿಸಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದು ಹರೆವ, ಹರಿಯುವ ಜಾಡು / ಹಿಡಿವ, ಗುರುತಿಸುವ, ಬೇರ ಬಗೆವ, ಕಳೆದದ್ದನ್ನು ಪಡೆವ, / ಪಡೆದದ್ದಕ್ಕೆ ಪಡಿ ಹತ್ತು ಹಡೆವ ಕವನದ ಕರಡು / ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕವ್ಯ ವರ್ಧಮಾನಗೆ...’ ಎಂಬಂಥ ಈ ಹುಡುಕಾಟವು ರೋಷಾವೇಶದ ಗದ್ದಲವೂ ಅಲ್ಲ; ಅಥವಾ, ಸುಲಭವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಕಡ ತಂದ ಅಧ್ಯಾತ್ಮವೂ ಅಲ್ಲ; ಬದಲು, ಹುಡುಕುಹುಡುಕುತ್ತಲೇ, ತಪ್ಪು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಒಂದು ದರ್ಶನ.

‘ಭೂತ’ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ನಿಶ್ಚಲವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಎನ್ನಿಸುವ ಘಟ್ಟವೊಂದರಿಂದ ಆ ಕವಿತೆಯು ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ, ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯು ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ (ಅಥವಾ ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಎಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದಾದ) ಉತ್ಪನ್ನದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ

ತಿರುಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ – ‘ಅಗೆವಾಗ್ಗೆ ಮೊದಲು ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ ಮಣ್ಣು; / ಕೆಳಕ್ಕೆ, ತಳಕ್ಕೆ ಗುದ್ದಲಿಯೊತ್ತಿ ಕುಕ್ಕಿದರೆ / ಕಂಡೀತು ಗೆರೆಮಿರಿವ ಚಿನ್ನದದಿರು.’ ಇಂಥ ಕಷ್ಟಕರ ಉತ್ಪನ್ನ ಮತ್ತು ಸ್ವ-ಸಂಸ್ಕರಣಗಳ ವಿಲಂಬಿತ ಹಾದಿಯ ತುದಿಗೆ ಈ ಪದ್ಯದ ಕಡೆಯ ಸಾಲುಗಳು ‘ನಾನುತನ’ದ ಹುಡುಕಾಟದ ಫಲಗಳನ್ನು ತುಣುಕು ತುಣುಕು ಚಿತ್ರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತವೆ – ‘ಅಗೆದುತ್ತ ಗದ್ದೆಗಳ ಕರ್ಮಭೂಮಿಯ ವರಣ / ಭತ್ತಗೋಧುವೆ ಹಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟು ವೃಂದಾವನ, / ಗುಡಿಗೋಪುರಗಳ ಬಂಗಾರ ಶಿಖರ’ – ಮೊದಲಾದ ತುಣುಕು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಪದ್ಯ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಅಡಿಗಕಾವ್ಯದ ಈ ‘ನಾನುತನ’ದ ಹುಡುಕಾಟವು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣರೂಪವನ್ನು ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ನನಗನ್ನಿಸುವಂತೆ, ಅವರ ‘ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ’ ಕವನದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ, ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ, ಈ ಪದ್ಯವೇ ಅಡಿಗರ ಅತ್ಯಂತ ‘ಅ-ನಾಟಕೀಯ’ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಇದರಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಿಲಾಸದ ವೈಖರಿಗಳಿಲ್ಲ; ಪ್ರತಿಮಾವಿಲಾಸದ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಲ್ಲ; ಕಡೆಗೆ, ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸುಲಲಿತವಾಗಿರುವಂಥ ಒಂದು ಇಡಿಯ ವಾಕ್ಯವೂ ಈ ಪದ್ಯದೊಳಗಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಈ ಇಡೀ ಪದ್ಯವೇ ಹಲವು ತುಣುಕುಗಳ ಒಂದು ಸಂಗ್ರಹ. ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ನೋಡಿ – ‘ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ ರಾಮನಾಮಾವ್ಯತವೆ / ಪಾನಕ, ಪನಿವಾರ, ಕೋಸಂಬರಿ; / ಕರಬೂಜ ಸಿದ್ಧೋಟುಗಳ ಹೋಳು, ಸೀಕರಣೆ; / ವ್ಯಕ್ತಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದುರಿವ ಶಬರಿ’. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಕೆ; ಅಂಥ ಚಿತ್ರಕೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಯುಕ್ತಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ತಮತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಓದುಗರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಚಾರ. ಅಥವಾ, ಮುಂದೆ ಅದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕೇ ಸಾಲಿನೊಳಗೆ ಇಡಿಯ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಈ ಚಿತ್ರಕೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ – ‘ಕೌಸಲ್ಯದಶರಥರ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿಗರೆ / ಹರಾತ್ತಾಗಿ ತಾಗಿರೆ ತ್ರಿಕಾಲ ಚಕ್ರ, / ಆಸ್ತೋಟಿಸಿತ್ತು ಸಿಡಿತಲೆ; ಗರಿಷ್ಠ ತೇಜದ ಮೊನೆ / ಕೆಳಪಟ್ಟು ಮಣ್ಣುಟ್ಟು ನಿಂತ ಘಟನೆ’. ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ – ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವೇ ಅವರ ‘ವರ್ಧಮಾನ’ನ ಹಾಗೆ, ‘ಗಹ್ವರದ ಒಳಗತ್ತಲಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲು ತಡಕೆ ತಡೆದು ನಡೆಯುವ, ನಡೆದು ಮುಗ್ಗರಿಸಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದು ಹರೆವ’ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಏನೆಂಬುದನ್ನೂ ಕೂಡ ಈ ಪದ್ಯದ ಕಡೆಯ ಸಾಲುಗಳೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ – ‘ಹುತ್ತಗಟ್ಟಿದೆ ಚಿತ್ತ ಮತ್ತೆ ಕೆತ್ತಿತೇನು / ಪುರುಷೋತ್ತಮನ ಆ ಅಂಥ ರೂಪ-ರೇಖೆ?’ ಅರ್ಥಾತ್, ‘ನಾನುತನ’ದ ಹುಡುಕಾಟವೆಂಬುದು ಒಂದು ಸತತ ತಪಸ್ಸು; ಅದು ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ತುಣುಕುಗಳನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಅಂತರಂಗದ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ

ಒಂದು ನಿರ್ಮಿತಿಯೇ ಹೊರತು, ಅದು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಇದ್ದು, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದರೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವಂಥ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವೇನಲ್ಲ.

ಅಡಿಗರ ಈ ಬಗೆಯ ಕವಿತೆಗಳೇ ನಮ್ಮ ‘ನಾನು’ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸವಾಲಿನ ಭಾಗಗಳಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನಿಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲೂ ‘ಶ್ರೀರಾಮ ನವಮಿಯ ದಿವಸ’ ಪದ್ಯದಂಥ ‘ಅನಾಟಕೀಯತೆ’ ಯನ್ನು ನಾಟಕವೊಂದು ನಿಭಾಯಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ – ಎಂಬುದು ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಕಾಡಿತು. ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಅನಂತರ ನಮಗೆ ಇದಕ್ಕೂ ಒಂದು ದಾರಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವು ಹೇಗೆ ‘ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ’ದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಾಗ್ವಿಲಾಸದ ವೈಭವವನ್ನು ವಿವರ್ಜಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ಬಗೆಯ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ರಂಗತಂತ್ರ ವಿವರ್ಜನೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಪದ್ಯಗಳು ನಮಗೂ ನೋಡುಗರಿಗೂ ಜೀವಂತವಾದವು – ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಕಂಡ ಉಪಾಯ. ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ, ‘ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿ...’ ಪದ್ಯಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ರಂಗಚಲನೆಯನ್ನು ತುಂಬ ಕನಿಷ್ಠಕ್ಕಿಸಿದೆವು; ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಭಾವ-ತಾಟಲ್ಯದ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆವು; ಕಾವ್ಯಭಾವಗಳು ಹೇಗೆ ತುಂಡುತುಂಡುಗಳಾಗಿವೆಯೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತೂ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚು ಏರಿಳಿತಗಳಿಲ್ಲದ ಧ್ವನಿ ಖಂಡಗಳಾಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡೆವು ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮಂದ್ರ ತಂಬೂರಿ ಶ್ರುತಿಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೇನೂ ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸಿಕೊಂಡೆವು. ಅರ್ಥಾತ್, ನಮ್ಮ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಘಟ್ಟವು ಒಂದು ‘ನಾನುತನ’ದ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಹಾದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು.

... ..

‘ನಾನು’ ಎಂಬ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅಡಿಗರ ಪದ್ಯಸಮೂಹದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಶಾಖೆಯನ್ನು ಬೇಕಿದ್ದರೆ, ‘ನಾನು/ನೀನು’ ಪದ್ಯಗಳು ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಾಟಕದವರಾಗಿ, ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ಭಾವವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ ಪದ್ಯಗಳ ಸಮೂಹ ಇದಾದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾನಿಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾಡಬೇಕು. ನಮಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಿರುವಂತೆ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ‘ನಾಟಕ’ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ಬೇಕು – ಇನ್ನಾರೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸರಿ, ‘ನಾನು’ ಮತ್ತು ‘ನೀನು’ ಎಂಬಿಬ್ಬರಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗವು

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಒಂದು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ವಿಶೇಷ ತೊಡಕನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ನಾಟಕೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಈ 'ನಾನು' ಮತ್ತು 'ನೀನು' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಗೆರೆ ತುಂಬ ತೆಳುವಾದದ್ದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಎದುರಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು 'ನಾನು' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೇ, ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು 'ನೀನು' ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕೂಡ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಮತ್ತು ತುಸು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ) ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರ. ಆದ್ದರಿಂದ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಅನ್ಯನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಸಂಭಾಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಲವು ಪರಿಕ್ರಮೆಗಳು ಅವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡಿವೆ. ಸ್ವಗತ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಂತ್ರ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಜನಶೀಲ ಉದಾಹರಣೆ. ಇಂಥ ಸ್ವಗತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ ಹಾಗೂ ಸ್ವಗತದ ವ್ಯಾಪಾರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಅಡಿಗರ ಪದ್ಯಗಳ ಗುಂಪನ್ನೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ನಾನು/ನೀನು' ಪದ್ಯಗಳು ಎಂದು ನಾನಿಲ್ಲಿ ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಡಿಗರ ಆರಂಭಕಾಲದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ನಿನಗೆ ನೀನೇ!' ಎಂಬ ಪದ್ಯವು ಈ ಸ್ವಗತ ಚಿಂತನೆಯ ಒರಟೊರಟಾದ ಆರಂಭ ಎಂದು ನಾವಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು: 'ನಿನಗೆ ನೀನೇ, ಗೆಳೆಯ, ನಿನಗೆ ನೀನೇ! / ಅವರಿವರ ನಂಬುಗೆಯ ಮಳಲರಾಶಿಯಮೇಲೆ / ಬಾಳಮನೆಯನು ಮುಗಿಲಿಗತ್ತರಿಸಲಿಹಯಾ? / ನಿನಗೆ ನೀನೇ, ಗೆಳೆಯ, ನಿನಗೆ ನೀನೇ!' ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ - ಮತ್ತು ಇಡೀ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ - ಸ್ವಗತವೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ತನ್ನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಜಲನ್ನು ತಲುಪಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ಸಾಕಷ್ಟು ಆತ್ಮಮರುಕ ಮತ್ತು ಆತ್ಮವ್ಯಾಮೋಹದ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ನಾವು ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅಡಿಗರ ಮುಂದಿನ ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳು ಈ 'ನಾನು/ನೀನು' ವಸ್ತುವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಸ್ಕರಣೆಗೊಳಿಸಿವೆ; ಮತ್ತು ಈ ಸ್ವಗತ ಸಂವಹನೆಯನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಉನ್ನತಸ್ತರಗಳಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತವೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಅಡಿಗರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಮೋಹನಮುರಲಿ' ಕವಿತೆಯೇ: 'ಯಾವ ಮೋಹನಮುರಲಿ ಕರೆಯಿತು ದೂರ ತೀರಕ್ಕೆ ನಿನ್ನನು? / ಯಾವ ಬೃಂದಾವನವು ಸೆಳೆಯಿತು ನಿನ್ನ ಮಣ್ಣಿನ ಕಣ್ಣನು?' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು 'ನಾನು' ಎಂಬಾತ/ಕೆ 'ನೀನು' ಎಂಬಾತ/ಕೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಓದಬಹುದು; ಅಥವಾ 'ನಾನು' ಎಂಬಾತ/ಕೆ ಸ್ವತಃ ತನಗೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸ್ವಗತದ ಮಾತುಗಳು ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಓದಬಹುದು.

'ನಾನು' ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ತಾಲೀಮನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಈ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರೆ, ಇದರ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಏನಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವತಃ ಮಾಡಿನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಂಥ ವಾಚನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಈ ಪದ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೇ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವ - ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಪದ್ಯದ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳನ್ನು 'ನಾನು/ನೀನು' ಎಂಬ ದ್ವಿವಚನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಉಳಿದವನ್ನು ಸ್ವಗತದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಆಡಿದರೆ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದೊಂದು ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಒದಗಬರುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ, ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಗುಣ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಸರಿ. ಅಪೂರ್ಣವೂ ಅಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಆದೊಂದು ಹುಡುಕಾಟದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಇಂಥ ಸ್ವಗತ-ಪ್ರಕಾಶ-ಮಿಶ್ರಿತ ನಿರೂಪಣಾವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಈ ಪದ್ಯವು ತನ್ನ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಪದ್ಯವು ತುಂಬ ಗಹನವಾದ ಸಂವೇದನೆಯಾಗುತ್ತಲೇ, ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಭಾವಗೀತೆಯೂ ಆಗಿರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಅಡಿಗರ 'ಕೂಪಮಂಡೂಕ' ಪದ್ಯವು ಈ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅದರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಜಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆ ಪದ್ಯದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ - 'ನೀನಲ್ಲಿ ಈಗ; ಹೆಗಲಿಗೆ ಹೆಗಲ ಕೊಟ್ಟವನು / ಹಾಯಿಯನ್ನುರುಟುರುಟು ಊದಿದವನು...' ಅಥವಾ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದ ಮೊದಲ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ - 'ಹಾಜರಾಗುತ್ತಿದ್ದೆ ಆಗ ಪ್ರತಿ ಹೊತ್ತಾರೆ / ಹೊಯಿಗೆಗೆರೆ ತುದಿಗೆ ತುದಿಗಾಲ ದಿಗಿಲು /ನಾನಿರಲು; ಕಡಲನೊರೆ ಬಗೆವ ಬಂಗಾರಗೆರೆ / ತೇರ ತುದಿಕಳಶ ಮುನ್ನುಗ್ಗುತಿರಲು...' ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ - ಈ ಯಾವುದೇ ಸಾಲಿಗೆ ನಾನು ಅಥವಾ ನೀನು ಎಂಬ ಕರ್ತೃಪದ ಹತ್ತಬಹುದಾದ ಮುಕ್ತತೆಯಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಈ ಇಡೀ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾನು ಮತ್ತು ನೀನು ಎಂಬಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಎಷ್ಟು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಈ ಪದ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಮಾಡಿದ್ದು ಎಂಬುದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದಂಥ ವ್ಯಾಕರಣ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನೋಡಿ - 'ಏಳು ಕಡಲುಗಳ ತೆರೆಯೇರಿ ಕಮರಿಗಳಲ್ಲಿ / ತೇಕಿಡೆವು ಹಗಲಿಡೀ ಜೀಕಿ, ಜೀಕಿ...', ಅಥವಾ 'ಕೋಟಿ ಕೋಟಿಯ ಕಂಠ ಬಾಹು ಬಲಕೂ ಮೂಲ / ಬಲ ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಸಂಯೋಗ ಘಟನೆ....' ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮುಂದೊಂದು ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯವೇ 'ಟಕ್ಕಾಟಿಕ್ಕಿ'ಯಾಡುತ್ತಿರುವ ಇಬ್ಬರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಈ ಪದ್ಯದ ನಾನು-ನೀನು ಸಹಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಪದ್ಯದ 'ಹೊಸ ಠರಾವು' ಕೂಡ ಈ ಸಹಯೋಗವನ್ನು ಅದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾತತ್ಯದಲ್ಲೇ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ - 'ನೆಲದಿಂದ ಕೆಳಕೊಳಕ್ಕೆ, ಮತ್ತೆ ಮೇಲು ನೆಲಕ್ಕೆ / ಎರಡಕ್ಕೂ ತೂಗುವುದು ನನ್ನ ಕೆಲಸ.'

ಈ ಸಹಯೋಗವನ್ನು 'ಅದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾತತ್ಯದಲ್ಲೇ' ಮುಂದುವರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಠರಾವು ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ - ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾರಣ, ಅಡಿಗರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ತಲೆವಾರಿನ ತಥಾಕಥಿತ 'ನವೋದಯ' ಕವಿಗಳು 'ನಾನು/ನೀನು' ಎಂಬ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಇಂಥ ಠರಾವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಬಗೆಗೂ ಮತ್ತು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವು ಈ ನಾನು-ನೀನು ಸಹಯೋಗವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಎರಡೇ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ 'ಈ ಐದು ಐದೆಯರೆ ಪಂಚಪ್ರಾಣಗಳಾಗಿ ಈ ಜೀವದೇಹ ನಿಹನ...' ಎಂಬ ಮಾತೇ ಆಗಲಿ, ಅಥವಾ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ 'ನನ್ನೊಳು ನಾನಿನ್ನೊಳು ನೀ / ಬದಿದಮೇಲಿಂತೆ ನಾನೀ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಅದು ಕೂಡಾ ಇಂಥ ಸಹಯೋಗದ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ, ಆ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು, ಅಲ್ಲಿ, ಆಯಾ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಲ್ಲ; ಬದಲು, ಪದ್ಯದ ಪಠ್ಯದ ಆಚೆಗೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ನಡೆದ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳ ಬಳಿಕ - ಇನ್ನು ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ - ರೂಪಿಸಲಾದ ತೀರ್ಮಾನವೆಂಬಂತೆ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ, ಅಡಿಗರ ನಾನು-ನೀನು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ 'ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ' ತಾತ್ವಿಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಲ್ಲ; ಬದಲು, ಪದ್ಯದ ಪಠ್ಯದಲ್ಲೇ ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತಹೋಗಿ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಿಲುಗಡೆಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಇಂಥ 'ಠರಾವು'ಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಸ್ವಗತ ಎಂಬುದು ಒಂದು 'ಸತತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ'ಯಾಗುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಯಾವತ್ತೂ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದನ್ನು ತುಂಬ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆ - 'ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಮುಖ'. ಈ ಪದ್ಯದ ಕುರಿತು ನಾನು ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳು ನಿಖರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತೇನೆ -

ನಮ್ಮೊಳಗೇ ನಾವು ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು 'ಸ್ವಗತ'ಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೊಂದು ಇದೆ... ನಮ್ಮೊಳಗೇ ನಡೆಯುವುದು ಏಕಾಂತದ

ಮಾತು; ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಅದಿನ್ನೂ ಭಾಷೆಯ ವೇಷ ಧರಿಸದೆಯೇ ಕೂತಿರುವಂಥ ಒಂದು ಬೆತ್ತಲೆ ಯೋಚನೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಗತವೆಂಬುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವೊಂದರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥದು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಭಾಷಣವಲ್ಲ; ಅದು ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಬಹಿರ್ಮುಖತೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಉದ್ಭವವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಸಂವಹನ ವಿಶೇಷ. ಈ ವಿಶೇಷ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಾನು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ 'ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಮುಖ' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಆ ಪದ್ಯವು 'ಚಿಂತಾಮಣಿಯ ಸಭಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಭಾಷಣಮಗ್ನ' ವಾಗಿರುವ ಕವಿಯ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಚಿಂತಾಮಣಿ'ಯೆಂಬುದು ಒಂದು ಊರಿನ ಹೆಸರೂ ಆದೀತು; ಅಥವಾ ಕವಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಸ್ವಟಿಕದರ್ಪಣವೂ ಆದೀತು. ಅರ್ಥಾತ್, ಆ ಭಾಷಣವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ; ಅಂದರೆ, ಅದು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂವಹನೆಯೂ ಅಂತರಂಗದ ಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಆಗಿರುವಂಥ ಒಂದು 'ಅಭಿನಯ ವಿಶೇಷ'. ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ, 'ಸ್ವಗತ' ಅಂದರೆ ಇದೇ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಈ ಸ್ವಗತವು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದಾದರೂ ಯಾರಿಗಾಗಿ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುತ್ತ, ಅಡಿಗರ ಆ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಇನ್ನೊಂದಿಷ್ಟು ಮುಂದು ವರೆಯೋಣ. ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೆ ಭಾಷಣಮಗ್ನನಾಗಿರುವ ಕವಿಯು 'ಭಂಗಿಗಿ ತಕ್ಕ ಭಂಗಿ, ದೃಷ್ಟಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿ, ಬಡಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಬಡಿತ ಕೊಡುವಿನ್ನೊಂದು ಸಮಹೃದಯದ ನಿಗೂಢ ಸಹಕಂಪನದ ರೋಮಾಂಚ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಬಲ್ಲೊಂದು ಮುಖ'ವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಸಭಾಮಧ್ಯದಿಂದಲೇ 'ಪರಮಾಪ್ತಮುಖ'ವೊಂದು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಮಾತಿನಾಚಿಯ ಸಹಸ್ಪಂದಿ'ಯಾಗಿರುವ ಹಾಗೂ 'ಮಾತಿಲ್ಲದೆಯೆ ಇಂಗಿತವನರಿವ ಸಹಭಾಗಿನಿಯ ಸಹಜ ಮುದ್ರೆ'ಯನ್ನುಳ್ಳ ಮುಖ ಅದು; ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭವದಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದೆಂದು ಅನ್ನಿಸುವಂಥದ್ದು ಕೂಡಾ. ಹಾಗಂತ, ಆ ಮುಖ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಕೂತ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಬೇಕಾದ್ದು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವವರೇ ಸ್ವತಃ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮುಖವೂ ಆದೀತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಮುಖವನ್ನು ಕವಿಯು 'ಮುಂಗೈ ಮೇಲೆಯೇ ಅಮೂರ್ತ ಕುಳಿತ ಅರಗಿಣಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ, ಸ್ವಗತವೆಂಬುದು ಸಂಭವಿಸುವುದೇ ಸ್ವತಃ ತಾನೂ ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಬ್ಬರೂ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಅರಗಿಣಿಯೆಂದಿಗಿ. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತ, ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ೨೦೦೨)

ಅಡಿಗರ ಈ ಪದ್ಯವು, ಹೀಗೆ ಸ್ವಗತವೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಂತಿಮವೂ ಆದ ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ನಮಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ 'ನಾವು' ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಾವು ಮುಗಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಪದ್ಯದೊಂದಿಗೆ. ಈ ಪದ್ಯದ ಕಡೆಯ ಸಾಲುಗಳೇ ಆ ಪ್ರಯೋಗದ ಕಡೆಯ ಸಾಲುಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು -

ಮತ್ತೆ ಯಾವಾಗ ಮರು ಭೇಟಿ? ಕಣ್ಣು ಕಣ್ಣುಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನ
ಮೌನದ ನಿಗೂಢ ಗಂಭೀರ ಸಂವಾದದ ಚಟಾಕಿ?
ಆತ್ಮಿಯ ದೀವಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಬರಬಲ್ಲೆನೇ, ಏಳು ಕಡಲುಗಳ ದಾಟಿ?
ಬಂದರೂ ಕೂಡ ದೊರವುದೆ ಹೇಳು, ಈ ಇಂಥ ಸರಿಸಾಟಿ?

ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದ ಈ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಯಾವುದೇ ಸಾರ್ಥಕ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದು ಮುಗಿಯುವಾಗ, ಯಾವುದೇ ನಟ ತನ್ನ ಎದುರಿಗಿರುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹಾಕುವ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆಯಲ್ಲವೆ?

... ..

ಎರಡು ಸೃಷ್ಟಿಕರಣಗಳ ಜತೆಗೆ, ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿರುವ ಈ ಬರಹವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರಣವು ಈ ಬರಹಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಎಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಾನು ಮತ್ತು ಚನ್ನಕೇಶವ ಕೂಡಿ ಮಾಡಿದ್ದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈಗ ನಾನಿಲ್ಲಿ ಬರೆದ ತಾತ್ವಿಕ ಯೋಚನೆಗಳೇನಿವೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಳಿಕ - ಅದೂ ಇಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ - ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಹೊರತು ಅವು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಧೋರಣೆಗಳೇನಲ್ಲ. ಈ ಧೋರಣೆಯ ಬೀಜಗಳು ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು ನಿಜ, ಆದರೆ, ಅದೂ ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರದರ್ಶನೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಯೋಚನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ, ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣವೆಂಬ ಕಸುಬೇ ಅಂಥದು - ಅಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರವೇಶವೇನಿದ್ದರೂ ಅದು ಕೊಲೆಯೆಲ್ಲ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಪೋಲೀಸರ ಜೀವು ಬರುವ ಹಾಗೆ ಆಮೇಲೆ ಆಗಮಿಸುವಂಥ ಅತಿಥಿ. ಅಥವಾ ಇದೇ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಈ ಚಿಂತನೆಯೆಂಬುದು 'ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಳಿಕ' ಸಂಭವಿಸಿದ ಘಟನೆ; 'ಪ್ರಕ್ರಿಯಾಪೂರ್ವ' ನಿರ್ಧಾರವಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ ಜನರೊಂದರೆ ಅವರು ತಲೆಕೆಳಗಾದ ದಾರ್ಶನಿಕರು - ದಾರ್ಶನಿಕರಿಗೆ ಮೊದಲು ಚಿಂತನೆ, ಆಮೇಲೆ ಕ್ರಿಯೆ; ನಟರಿಗೆ

ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಮೊದಲು ಕ್ರಿಯೆ, ಆಮೇಲೆ ಚಿಂತನೆ. ಇದನ್ನೇ ಈಚೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಅಭಿನಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೋಹಕ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ - ದಾರ್ಶನಿಕರ ಮಿದುಳಿರುವುದು ಸಹಸ್ರಾರಚಕ್ರದ ಸಮೀಪವಾದರೆ ನಟನಟಿಯರ ಕೇಂದ್ರವಿರುವುದು ಮೂಲಾಧಾರಚಕ್ರದ ಹತ್ತಿರ!

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ನಾನು-ನಾವು-ನೀನು' ಮೊದಲಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ದಾರವನ್ನಿಟ್ಟು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೇಗೆಯೇ ಆಟ ಆಡಿದ ಬಳಿಕವೂ ಈ ಹೇಗೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯೆಂದು ನಾನು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ೧೯೯೯ರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ನಾವು ಇಂಥ ಹೇಗೆಯೇ ಆಟವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಾರಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಇನ್ನು ಸಮಯಾವಕಾಶವಿಲ್ಲವೆಂದಾದಾಗ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದೇ ಹೊರತು, ಈ ಕೆಲಸ ಪೂರೈಸಿದ್ದೆಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದೇನಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇದೇ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅಡಿಗರ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಪದ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ - ಅಥವಾ ಇವೇ ಪದ್ಯಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ - ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದಾವೆ. ಇದು ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಮಕ್ಕಳವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗುವ 'ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಚೋಡಿಸುವ ಆಟ' ಇದ್ದಹಾಗೆ. ಒಂದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಚುಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚೋಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಸೂಚನೆಗಳೇನಿಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೇ.

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ 'ನಾನು' ಎಂಬ ಉಸಾಬರಿಯನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಿಟ್ಟು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯರಾಶಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ - ಎಂಬುದನ್ನಂತೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಕನ್ನಡವಿಮರ್ಶೆ ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ, ಅಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯರಾಶಿಯನ್ನು ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಮಗಾದ ಅನುಭವಗಳು ಹೇಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಪಾಠಗಳೂ ಆದವು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಈ ಬರಹದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದ ನಾನು ಮತ್ತು ಚನ್ನಕೇಶವ ಇಬ್ಬರೂ ಎರಡೆರಡು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅಡಿಗರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇವೆ - ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಯ ಆಳ-ಅಗಲಗಳನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಕ್ಕೆ; ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ರಂಗಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ದಿಗಂತವು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ.

ಮಾತುಕತೆ ಲಘು

ನೀನಾಸಮ್ ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ) ಕರ್ನಾಟಕ ೨೦೦೮ ೨೨ ೪೧೨

ದೂರವಾಣಿ: ೦೮೧೮೩-೨೬೫೬೪೬

ಖಾಸಗಿ ಪ್ರಸಾರದ ತ್ರೈ ಮಾಸಿಕ ಸಂಪರ್ಕಪತ್ರ

(ಫೆಬ್ರವರಿ-ಮೇ-ಆಗಸ್ಟ್-ನವೆಂಬರ್)

ಸಂಪಾದಕ: ಜಸವಂತ ಜಾಧವ್

ಸಹ ಸಂಪಾದಕ: ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ ಬಿ. ಆರ್.

ವಾರ್ಷಿಕ ವರ್ಗಣಿ: ಐವತ್ತು ರೂಪಾಯಿ

ಅಕ್ಷರ ಜೋಡಣೆ: ಅಕ್ಷರ ಗಣಕ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಮುದ್ರಣ: ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚು, ಹೆಗ್ಗೋಡು

ಫೆಬ್ರವರಿ ೨೦೦೮	ವರ್ಷ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು	ಸಂಚಿಕೆ ಒಂದು
೧.	ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು: ಪರಿಶಿಷ್ಟಗಳು: ಸಂಕೇತವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ ಬಿ.ಕೆ. ಮತಿಲಾಲ್; ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆ	ಪುಟ ೦೧
೧.	ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾನು': ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಓದುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ	ಪುಟ ೩೧

← second cover

MAATHUKATHE FEB. 2008 (YEAR 22 ISSUE 1)
NINASAM QUARTERLY NEWS LETTER
PUBLISHED EVERY FEB;MAY;AUG;NOV.
ANNUAL SUBSCRIPTION: Rs.50 (FIFTY ONLY)
FOR PRIVATE CIRCULATION
NINASAM HEGGODU (SAGAR) KARNATAKA 577 417

ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ

ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ) ಕರ್ನಾಟಕ - ೨೦೦೮ ೨೨ ೪೧೨

ಈಚಿನ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು

ಒಂದು ಬದಿ ಕಡಲು (ಕಾದಂಬರಿ - ವಿವೇಕ ಶಾನಭಾಗ)	ರೂ.೧೩೫
ವೆನಿಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ಕ್ರಮವಿಕ್ರಮ (ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ - ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.)	ರೂ.೧೦೦
ಸ್ವಯಂವರಲೋಕ (ನಾಟಕ - ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.)	ರೂ.೬೫
ಐದು ದಶಕದ ಕಥೆಗಳು (ಸಮಗ್ರ ಕಥಾಸಂಕಲನ - ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ)	ರೂ.೨೪೦
ಹೊಸ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು (ಸಂ: ವಿನಯ ಲಾಲ್ ಮತ್ತು ಅಶೀಶ್ ನಂದಿ; ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು)	ರೂ. ೧೬೦
ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಜಗತ್ತು (ಮರುಮುದ್ರಣ - ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ)	ರೂ. ೧೪೫
ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ (ನಾಟಕ - ಮರುಮುದ್ರಣ - ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ)	ರೂ. ೪೫
ಶಬ್ದ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ವಾಸನೆ ಇತ್ಯಾದಿ (ಕಥೆಗಳು - ಅಶೋಕ ಹೆಗಡೆ)	ರೂ. ೮೦
ಗಾಂಧಿ ಚಿತ್ರದ ನೋಟು (ಕಥೆಗಳು - ಸುನಂದಾ ಪ್ರಕಾಶ ಕಡಮೆ)	ರೂ. ೨೦
ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನೆನಪಿನ ಮೊದಲ ಓದು ಮಾಲಿಕೆ (ಹತ್ತು ಪುಸ್ತಕಗಳ ೨ನೆಯ ಕಂತು: ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೨೦೦೭)	ರೂ. ೨೫೦
ಬಿಡಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು:	
ಶಿವಕೋಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ ಪ್ರವೇಶ	ರೂ. ೨೫
ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧ ಪ್ರವೇಶ	ರೂ. ೨೫
ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ ಪ್ರವೇಶ	ರೂ. ೨೫
ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು	ರೂ. ೨೫
ರಾಮನೋಹರ ಲೋಹಿಯಾ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು	ರೂ. ೨೫
ರಾಘವೇಂದ್ರ ಖಾಸನೀಸ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕಥೆಗಳು	ರೂ. ೨೫
ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು	ರೂ. ೨೫
ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕವಿತೆಗಳು	ರೂ. ೨೫
ವೈದೇಹಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕವಿತೆಗಳು	ರೂ. ೨೫
ಪ್ರತಿಭಾ ನಂದಕುಮಾರ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕವಿತೆಗಳು	ರೂ. ೨೫

Third cover →