ಪ್ರೊ. ಸಾ.ಕೃ.ರಾ. - ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ - ೩೧

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
ಮತ್ತು
ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ

ವಿದ್ಯಾಲಂಕಾರ
ಪ್ರೊ॥ ಸಾ. ಕೃ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್

ಸುರಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು-11

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

ಮತ್ತು

ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ

ವಿದ್ಯಾಲಂಕಾರ
ಪ್ರೊ. ಸಾ. ಕೃ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್

ಸುರಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ
ಪ್ರೊ. ಸಾ. ಕೃ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್ ಸ್ಮಾರಕ ನಿಧಿ
ಬೆಂಗಳೂರು–೧೧

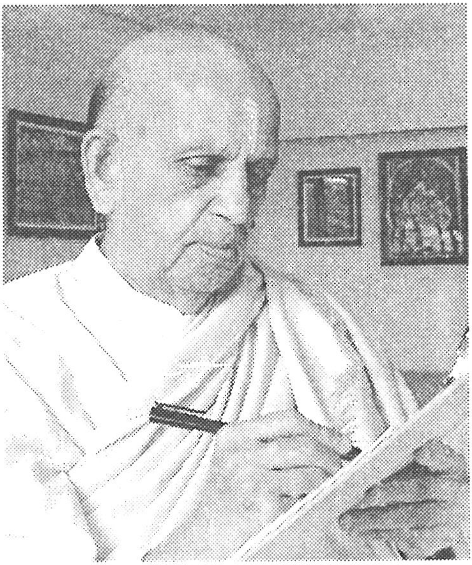
Bharatamuniya Naatyasaastra And **Nataraajana Kalpane,** by Prof S. K. Ramachandra Rao. Published by Dr. S. R. Sudarshan for Surama Prakashana, the publication wing of the Prof S. K. Ramachandra Rao Memorial Trust, 305, 6th cross, I Block, Jayanagar, Bangalore 560011.
Website: www.profskr.com
Phone: 080-26563957

First Edition: 2014.

©: Prof S. K. Ramachandra Rao Memorial Trust ®

ISBN 978-93-84069-14-8

ಲೇಖಕರ ಪರಿಚಯ



ಪ್ರೊ. ಸಾ. ಕೃ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರು (೧೯೨೫-೨೦೦೬) ಈ ತಲೆಮಾರಿನ ವಿಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಚಿಂತಕರು, ಸಂಗೀತಜ್ಞರು, ಕಲಾಕಾರರು, ಪ್ರಬಂಧಕಾರರು, ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಮಿಗಳಾಗಿದ್ದರು.

ಅವರು ಬಾಲ್ಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಅವರ ತೀರ್ಥರೂಪರವರಿಂದಲೇ ಪಡೆದು, ನಂಜನಗೂಡಿನ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಾಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮಹಾವಿದ್ವಾನ್ ಪಾಲಕ್ಕಾಡು ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಭಾಷ್ಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನತ್ರಯಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ

ದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಇಂಡಿಯನ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಸೈನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಅನಂತರ NIMHANSನಲ್ಲಿ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಹಲವು ಕಾಲ ಇದ್ದರು.

ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಸಿಂಹಳದ ನಾರದ ಮಹಾಥೇರರ ಬಳಿ ಪಾಳಿ ಮತ್ತು ತ್ರಿಪಿಟಿಕಗಳನ್ನು, ವಿಜಯಸೂರಿ ಗಣಿಯವರಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಮಾಗಧೀ ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸ್ವಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಟಿಬೆಟ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತರು. ರಾಯರು ಕೆಲಕಾಲ ಅಮೆರಿಕೆಯ ಪೆಸಿಫಿಕ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದರು.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರದ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದು, ಅನೇಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ, ಆಗಮ ಮಹಾಮಂಡಳಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪದಾಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದರು.

ರಾಯರು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನೂರೈವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಅವರ 'ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ-ನೆಲೆ-ಹಿನ್ನೆಲೆ' ಮತ್ತು 'ತಿರುಪತಿ ತಿಮ್ಮಪ್ಪ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕಗಳು ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದೆವು.

ವಿದ್ಯಾಲಂಕಾರ, ಶಾಸ್ತ್ರಚೂಡಾಮಣಿ, ಸಂಗೀತ ಕಲಾರತ್ನ, ವಾಚಸ್ಪತಿ ಮೊದಲಾದ ಬಿರುದುಗಳಿಗೆ ಭಾಜಿಯಾಗಿದ್ದರು. ವೇದ ಸಮ್ಮಾನ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೂ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನರೀತ್ಯಾ ಋಗ್ವೇದ ದರ್ಶನವೆಂಬ ಬೃಹತ್ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು, ಹದಿನೇಳು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು.

ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ

೧. ಪರಿಚಯ	..	1
೨. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ	..	9
೩. ಅನುಕರಣ	..	14
೪. ರಸವಿಚಾರಮುಖ	..	19
೫. ರಸ ಭಾವ	..	25
೬. ರಸಾನುಭವ	..	33
೭. ರಸ ಸೂತ್ರ	..	40
೮. ಭಾವನಾವ್ಯಾಪಾರ	..	45
೯. ಸಾಧಾರಣೀತರಣ	..	51
೧೦. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೋ ರಸನಾನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೋ		59
೧೧. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ	..	65
೧೨. ಚಿತ್ರ ತುರಗ ನ್ಯಾಯ	..	71
೧೩. ಭಾವನೆ-ಭೋಜನ	..	80
೧೪. ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸಹೋದರ	..	88
೧೫. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರ		96
೧೬. ಕಲಾನುಭವ-ಸಾಹಸ	..	104
೧೭. 'ತಲ್ಲಯ'ದಿಂದ 'ತನ್ಮಯ'ಕ್ಕೆ		113
೧೮. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು		121
೧೯. ನಾಟ್ಯ ವೇದ ..	..	128
ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ	..	137

1 ಪರಿಚಯ

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸಾರಸ್ವತ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋದರೆ, ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಗ್ರಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ದೊರಕಲಾರದು. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವೆಂಬುದಷ್ಟೆ ಅದರ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಅಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದೂ ದಿಟವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ ಈ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಇದು ಮೂಲ, ಮುಖ್ಯ ಆಕರವೇ. ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಮೊದಲಾದದ್ದು. ವಾಸ್ತುವಿದ್ಯೆಯ ಮೊದಲ ನೋಟವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಬರದಿದ್ದರೂ, ಅದರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇನ್ನು, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಗಳ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ತುಣುಕುಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಯಾವ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಾಗಲಿ ಕಲಾ ಜಿಜ್ಞಾಸುವಿಗಾಗಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಚಯ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಇದ್ದೇ ಇದೆಯೆಂದ ಮೇಲೆ ಆಯಿತಲ್ಲ, ಮತ್ತೆ ಹೇಳುವುದೇನು? ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕೆಲವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ (ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ) ಗುರು-ಶಿಷ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿದ್ಯಾಪ್ರಸ್ಥಾನ. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗುರುವಿ

ಶಾಸ್ತ್ರವೈದುಷ್ಯ ಸೊರಗುತ್ತ ಬಂದುದು ಸಹಜ. ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆರವು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿಚಾರವನ್ನೂ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೂ ಗುರುಶಿಷ್ಯಸಂಪ್ರದಾಯ ಕೈಬಿಟ್ಟಿತು, ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಲೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ ಕಡಮೆಯಾಯಿತು, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿನೊಳಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಕುಂಠಿತವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಂತೂ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು. ಗ್ರಂಥವನ್ನು ನೋಡುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ದಿಟವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲ ಕಲಾರಸಿಕರಿಗೂ ರೋಚಕವಾಗುವ, ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಗ್ರಂಥ ಇದು. ಆದರೆ ಇದರ ಗಾತ್ರ ಅನೇಕರಿಗೆ, ಅಳ್ಳೆದೆಯವರಿಗೆ, ಅಂಜಿಕೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಈಗ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವಷ್ಟು ಭಾಗದಲ್ಲೇ ಐದು ಸಾವಿರವನ್ನೂ ಮೀರಿ ಶ್ಲೋಕಗಳು, ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಗದ್ಯಭಾಗಗಳು. ಪ್ರೌಢವಾದ ರಚನೆ; ತಟ್ಟನೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಈ ಪುಣ್ಯಾತ್ಮನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೋ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲವನ್ನು ಮೀರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಭರತಮುನಿಯ ಮಾತುಗಳೇ ಎಷ್ಟೋ ಸರಳವಾಗಿವೆಯಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭರತಮುನಿಯ ಆಶಯವನ್ನು, ಇಂಗಿತವನ್ನು, ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದರೆ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ದಾರಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೇನು ಮಾಡುವುದು? ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಒಳಹೊಕ್ಕರೆ ಸಾಗರದ ಮುಂದೆ ನಿಂತಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.

ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಂಥವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಲು ಇದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕು. ಆದರೆ ಕಲಾರಸಿಕರಾದವರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ

ಸಾಹಸಬುದ್ಧಿಯಿದ್ದರೆ ಒಳಿತ_ ? ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸುವುದು ನಾನೀಗ ಕೈಗೊಂಡಿರುವ ಕೆಲಸದ ಉದ್ದೇಶ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಎನ್ನುವಾಗ ನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವೇಚನೆಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ಪರಿಚಯವಾಗಬೇಕಷ್ಟೆ? ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಭರತಮುನಿಯ ವಿಚಾರವಂತೂ ನಮಗೇನೂ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವಿವಾದವಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿದ್ದವನೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ ಮನೋಮೋಹನ ಘೋಷರದ್ದು) ಸಾಧುವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಎಣಿಕೆಯಂತೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಆದಿಭರತ (ಅಥವಾ ವೃದ್ಧಭರತ) ರಚಿಸಿದ ಹನ್ನೆರಡು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಗ್ರಂಥವೊಂದು 'ದ್ವಾದಶಸಾಹಸ್ರಿ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿತಂತೆ. ಭರತನೆಂಬುವನು ರಚಿಸಿದ ಆರು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳ 'ಷಟ್ಸಾಹಸ್ರಿ'ಯೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥವೂ ಇದ್ದಿತಂತೆ. ಭಾವಪ್ರಕಾಶನಕಾರ ಶಾರದಾತನಯನೆಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಕಾರ, ಇವೆರಡೂ ಸಮಕಾಲೀ ವಾದುವೆ; ನಾಟ್ಯವೇದದ ಸಂಗ್ರಹರೂಪವಾದವು. ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರ ಪಾಠಗಳೋ ಏನೋ. ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ನಾಟ್ಯಾಗಮವೆಂದೂ ಎರಡನೆಯದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು.

ನಮಗೆ ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂ ಐದು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳಷ್ಟು ಇವೆ; ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಇವೆಯೆನ್ನಿ. ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಮೂವತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದ ಎಣಿಕೆಯಾದ

ಔತ್ತರೇಯ ಪಾಠದ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೇಳು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು. ಭರತನ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಪ್ರಮಾಣಪುರುಷನಷ್ಟೆ? ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಮೂವತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ('ಷಟ್ ತ್ರಿಂಶಕಂ ಭರತಸೂತ್ರಮಿದಂ ವಿವೃಣ್ವನ್'); ಶೈವದರ್ಶನದ ಮೂವತ್ತಾರು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮೂವತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳೆಂದು ವಿವರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಮೂವತ್ತೇಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವು ಮೂವತ್ತಾರನೆಯದರದ್ದೇ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವಿದ್ದೀತು.

ವಸ್ತು ವಿಭಜನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಡೀ ಗ್ರಂಥವು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳು. ಸಾತ್ತ್ವಿಕಾಭಿನಯ (ಆರು - ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು), ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ (ಎಂಟರಿಂದ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು), ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ (ಹದಿನಾಲ್ಕರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು), ಆಹಾರ್ಯ (ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದರಿಂದ ಮೂವತ್ತ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು). ಕಡೆಯ ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಾದವನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಮನೋಧರ್ಮ ಮೊದಲಾದವು ಪ್ರಸ್ತಾಪಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ.

ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ನೂರು ಮತ್ತೆಂಟು ಕರಣಗಳೂ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಅಂಗಹಾರಗಳೂ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ಪೂರ್ವರಂಗದ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ, ನಾಟ್ಯವೆನ್ನುವುದು ವೈದಿಕ ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಕ್ರಿಯೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದ ವಿಧಿಗಳು (ನಾಲ್ಕನೆಯ, ಐದನೆಯ, ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ, ಮೂವತ್ತೊಂದನೆಯ, ಮೂವತ್ತೆರಡನೆಯ, ಮೂವತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೂ ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ), ಸಪ್ತಗೀತವೆನ್ನುವುದೂ ಮೂವತ್ತೊಂದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು) ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು

ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ ('ಯಜ್ಞೇನ ಸಂಮಿತಂ ಹ್ಯೇತದ್ ರಂಗದೈವತಪೂಜನಂ', 1, 128).

ಪೂರ್ವರಂಗವೆಂಬ ವಿಧಿಯು ಸಭಾಸದರಿಗೆ ದೃಷ್ಟ, ಅದೃಷ್ಟ ಎಂಬ ಎರಡೂ ಫಲಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಂತೆ. ದೃಷ್ಟಫಲವೆಂದರೆ ಸಂತೋಷ, ಅದೃಷ್ಟವೆಂದರೆ ಜೀವಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕಾರ. ಕರಣಗಳನ್ನೂ ಅಂಗಹಾರಗಳನ್ನೂ ಕ್ರಮದಿಂದ, ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ, ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದೃಷ್ಟ ಫಲವೂ ಒದಗುವುದಂತೆ. ನೃತ್ಯವಾಗಲಿ ಗೀತವಾಗಲಿ ನಾಟಕವಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಆಗಮದ ಚೌಕಟ್ಟು ಇದೆಯೆಂಬುದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಂಬಿಕೆ. ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ನಾಟ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಭರತಮುನಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಕಲೆಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಳೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ.

ಮೊದಲ ಇಪ್ಪತ್ತೇಳು ಅಧ್ಯಾಯಗಳೂ ಕಡೆಯ ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳೂ ನಾಟ್ಯ - ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಿಂದ ಮೂವತ್ತಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದವರೆಗೆ ಸಂಗೀತದ ವಿಚಾರ ಬಂದಿದೆ. ಸಂಗೀತವೆಂದಾಗ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳು, ಷಡ್ಜಮಧ್ಯಮಗ್ರಾಮಗಳು, ತತ-ಸುಷಿರ-ಅವನದ್ಧ ಎಂಬ ವಾದ್ಯಗಳು, ಮೂರು ಕಾಲಗಳು, ಮೂರು ಬಗೆಯಾದ ಯತಿ ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ವೀಣಾವಾದನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆಯೆ ಎಪ್ಪತ್ತಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕು ಶ್ಲೋಕಗಳಿವೆ. ಕೊಳಲಿನ ವಿಚಾರ ಬರುತ್ತದೆ; ಮೃದಂಗವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಆರನೆಯದು ರಸಾಧ್ಯಾಯ. ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ಕವಿಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ) ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂದರೆ ರಸ ಸಂಪ್ರದಾಯದ್ದು. ಇದು ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಿಂದಲೇ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುವುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮುಖ್ಯಪ್ರಮೇಯ ಇದೇ ಎಂದು; ಮೊದಲಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳೆಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆಯಂತೆ; ಅನಂತರದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳೆಲ್ಲ ಇದರ ಅನ್ವಯವಂತೆ. ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯಗಳೂ (ಸಾತ್ವಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ), ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳೂ (ದಶರೂಪಕ) ರಸವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಯೆ ಇರುವಂಥವು. ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿವರವೂ ಇರದು ಎಂದು ಭರತಮುನಿಯೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ('ನ ಹಿ ರಸಾದೃತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ')

ಈಗ ದೊರೆತಿರುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಾಕ್ಷರದ, ಸಾರಭೂತವಾದ ಸೂತ್ರವಾಕ್ಯಗಳಿವೆ. ಭರತಮುನಿಯ ಮೂಲಕೃತಿಯೇ ಸೂತ್ರವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅವನು ಭರತಸೂತ್ರವೆಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಾನ್ಯದೇವನೂ 'ಕಲಾನಾಮಾನಿ ಸೂತ್ರಕೃದುಕ್ತಾನಿ' ಎನ್ನುವಾಗ ಭರತಮುನಿಯನ್ನು 'ಸೂತ್ರಕೃತ್' ಎಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸೂತ್ರಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವಕ್ಕೆ ಭಾಷ್ಯಗಳೆಂಬಂಥ ಗದ್ಯರೂಪದ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಸೂತ್ರ-ಭಾಷ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಭರತಮುನಿಯೆ ರಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಲ್ಲ. ಸೂತ್ರದ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವ, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಶ್ಲೋಕರೂಪದ ಕಾರಿಕೆಗಳೂ ಇವೆ ('ಸೂತ್ರಾರ್ಥಸಂಕ್ಷೇಪ ಪ್ರಕಟೀಕರಣೇನ ಕಾರಿಕಾಶಬ್ದವಾಚ್ಯೌಭವತಃ'). ಕಾರಿಕೆಗಳು ವಿವರಣೆಯ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿರುವಂಥವು.

ಇವೆರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲದೆ, ಹಲವು ಅನುವಂಶ್ಯ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅನುವಂಶ್ಯವೆಂದರೆ ಗುರು-ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳು. ಇವೆಲ್ಲ ಭರತ

ಮುನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವು. ತನ್ನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಭರತಮುನಿಯು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. 'ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯೈಃ ಲಕ್ಷಣತ್ವೇನ ಪಠಿತಾಃ, ಮುನಿನಾ ತು ಸುಖಸಂಗ್ರಹಾಯ ಯಥಾಸ್ಥಾನಂ ನಿವೇಶಿತಾಃ' ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಒಕ್ಕಣೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವು ಆರ್ಯಾವೃತ್ತದಲ್ಲಿವೆ; ಅನುಷ್ಟುಪ್ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಆರನೆಯ, ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ. ರಸಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪುಷ್ಟೀಕರಣಕ್ಕೆ ಇವು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಎರಡು ಪಾಠಗಳಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಉದ್ಭಟ ಮತ್ತು ಲೊಲ್ಲಟ ಇವರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು; ಎರಡನೆಯದು ಶಂಕುಕ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿಧರ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಎರಡನೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಸಣ್ಣ ಪಾಠಾಂತರ.

ಭರತಮುನಿಯ ನೇರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ದತ್ತಿಲ, ಕೋಹಲ ಎಂಬಿಬ್ಬರ ಹೆಸರುಗಳು ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ತಂತಮ್ಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ದತ್ತಿಲನದ್ದೇನೋ ಒಂದು ಕೃತಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿದೆ; ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಕೋಹಲನದ್ದು ಇಂದು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಗ್ರಂಥವು ಕೋಹಲನು ಶಾರ್ದೂಲನೆಂಬುವವನಿಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇದ್ದಿತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಕೋಹಲನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕರಣವೊಂದಿದೆ. ಇದು ಅವನ ಮುಖ್ಯಕೃತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವಿದ್ದೀತು.

ಇನ್ನು ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರೂಪವಾಗಿರುವ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳಿವೆ. 'ಭರತಟೀಕೆ'ಯೆಂಬುದು ತುಂಬ ಹಳೆಯದು. ಇದನ್ನು ಯಾರು ಬರೆದರೋ ತಿಳಿಯದು. ಬರೆದವರ ಗುರು ಶ್ರೀಪಾದನೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಹರ್ಷದೇವನ ವಾರ್ತಿಕವನ್ನು ಭೋಜ, ಶಾರದಾತನಯ, ಬಹುರೂಪಮಿಶ್ರರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಕ್ಯಾಚಾರ್ಯ ರಾಹುಲಕನೆಂಬುವನ ಶ್ಲೋಕಬದ್ಧವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಹೇಮಚಂದ್ರನ ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ನಖಕುಟ್ಟ, ಮಾತೃಗುಪ್ತ, ಉದ್ಭಟರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೂ ಇದ್ದುದು ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಮಹಾಮಾಹೇಶ್ವರ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ 'ಅಭಿನವಭಾರತಿ' (ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಸುಮಾರು). ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾರಸ್ವತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾಶ್ಮೀರವು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವನು ಕಲಶಪ್ರಾಯನಾದವನು. ವೈದುಷ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಚಕ್ಷಣತೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಬಹುಮುಖವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಾಗಲಿ ಇವನನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗ್ರಂಥಕಾರ ಸಿಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮುಂದಿನವರೆಲ್ಲ ಇವನನ್ನು ಆಚಾರ್ಯಪಾದನೆಂದು ಗೌರವದಿಂದಲೇ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಭರತನನ್ನು ಮುನಿಯೆಂದು ಬಗೆದು, ಅವನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಎರಡು ಪಾಠಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದನ್ನೆ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೆ ಭರತಮುನಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲದೆ ಅವನು ನಾಟ್ಯಲೋಚನವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಬರೆದಿರುವ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

2 ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ

ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಬರುವುದು ನಾಟಕ; ನೃತ್ಯ, ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳ ವಿಚಾರವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿಗಿರುವ ಅರ್ಥ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಸಿದ್ಧವಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದಿರಲಾರದು; ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಶಿಲ್ಪವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಮೊದಲು ಕೈಕೆಲಸವೆಂಬ ಅರ್ಥ ಇದ್ದಂತೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದಿತು.

ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿನ ಮೂಲ 'ನಟ್' ಎಂಬ ಧಾತು. ಇದು 'ನೃತ್' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಧಾತುವಿನ ಪ್ರಾಕೃತರೂಪ. ಅದೇ ಮೊದಲಿದ್ದಿತೋ ಏನೋ. ನಾಟ್ಯ ಎಂದರೆ ನಟನು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ. ನೃತ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಈ ಅರ್ಥ ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. 'ನೃತ್' ಎಂದರೆ ಕುಣಿಯುವುದು, ಲಯವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮೈಕೈ-ಕಾಲು-ತಲೆಗಳನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸುವುದು (ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪ). ನೃತ್ ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯ ಎಂಬೆರಡು ಮಾತುಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಒಂದರ ಅರ್ಥ ತಾಲಲಯಾಶ್ರಯವಾದುದು ಎಂದು, ಇನ್ನೊಂದರದ್ದು ಭಾವಾಶ್ರಯವಾದುದು ಎಂದು. ಎರಡೂ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಹಳೆಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಇವೆಯೆನ್ನಿ.

ನಾಟ್ಯವು ಅಮರಕೋಶಕಾರನ ಪ್ರಕಾರ ಸಮೂಹವಾಚಿಯೇ ಆದರೂ, ಅದು ನಟರ ಸಮೂಹವಲ್ಲ; ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯಗಳ ಸಮೂಹ. ನಟರು ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಇವನ್ನು. 'ತೌರ್ಯತ್ರಿಕ' ಎನ್ನುವಾಗ 'ತ್ರಿಕ' ಎಂದರೆ ಮೂರೂ ಕೂಡಿ ಒಂದಾದದ್ದು ಎಂಬ ಧ್ವನಿಯಿದೆ. ತೌರ್ಯವೆಂದರೆ ವಾದ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾದದ್ದು. ಗೇಯುವನ್ನನುಸರಿಸಿ ವಾದ್ಯವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿತ್ತಂತೆ; ವಾದ್ಯದಿಂದ ಲಯ; ಲಯತಾಳಗಳಿಂದ ಗೀತವು ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು; ಅನಂತರ ನೃತ್ಯ ಮೈದಳೆಯಿತು. (ಸಂಗೀತ ದಾಮೋದರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಕ್ಕಣೆ).

ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವುದು ಗೇಯ, ಎಂದರೆ ಹಾಡಲು ತಕ್ಕಂಥ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಹಾಡಿಕೆಗೆ ಮೊದಲಾಗಿ ಬರುವ ನುಡಿಕಾರವೇ ವಾದ್ಯ (ವದ್ ಎಂಬ ಧಾತು). ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಿಷಯ ಲಯ; ಲಯವು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಗೀತವಾಯಿತು; ಎಂದರೆ ಹಾಡಿಕೆ. ಹಾಡಿಕೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ನೃತ್ಯ; ಎಂದರೆ ಕುಣಿತ. ಕುಣಿಯುವಾಗ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿರಬೇಕು; ಹಾಡಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲಯವಿರಬೇಕು; ಲಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ವಾದ್ಯವಿರಬೇಕು. ಲಯವೇ ಹಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ, ಕುಣಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ಆಸರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತೌರ್ಯತ್ರಿಕವೆಂದರು. ಇಲ್ಲಿ ತೂರ್ಯವೆಂದರೆ ವಾದ್ಯ, ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ತೌರ್ಯ.

ಅಮರಕೋಶಕಾರನೇನೋ ತೌರ್ಯತ್ರಿಕವೆಂದರೆ 'ನೃತ್ಯಗೀತ ವಾದ್ಯಮಿದಂ ತ್ರಯಂ' ಎಂದು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ. ಆದರೆ

ಅಮರಕೋಶದ ಟೀಕೆಯಾದ ಸಾರಸುಂದರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ನಟನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ನಾಟ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ (ನಟ ಸಂಬಂಧಿ ನೃತ್ಯಗೀತವಾದ್ಯಮಿತಿ ತ್ರಯಂ). ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿವರ ನಟ; ಅವನು ಮಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯವೇ. ನಟನ ಕೆಲಸವೇ ನಾಟ್ಯವೆಂದು ಮಾತಿನ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ. ಕೆಲಸವೇನು? ಹಾಡಿಕೆ, ಕುಣಿತ, ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ.

ಇವು ನಡೆಯುವುದು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು, ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮುಂದೆ. ನಟನಿಗೆ ರಂಗವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ? ರಂಗ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಸಂತೋಷಪಡಿಸುವುದು (ರಂಜನ) ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ; ರಾಗ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೂ ಅದೇ ಮೂಲ. ರಂಗವೆಂದರೆ ನೃತ್ಯವೆಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ರಂಗಜೀವ (ಅಥವಾ ರಂಗಜೀವಕ) ಎಂದರೆ ರಂಗದಿಂದ ಬದುಕುವವನು (ರಂಜನ ಕಾರ್ಯೇಣ). ಇವನು ನಾಟ್ಯಕಾರನೆಂದು ಹೇಮಚಂದ್ರನ ವಿವರಣೆ. ರಂಗಶಾಲೆಗೆ ನಾಟ್ಯಗೃಹವೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು. ರಂಗವೆಂದರೆ ನಾಟ್ಯಸ್ಥಾನವೂ ಆಗಬಹುದು, ನಾಟ್ಯಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಜನರೂ ಆಗಬಹುದು. ಈ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನೂ ಹೇಮಚಂದ್ರನಲ್ಲೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಭ್ಯರಿಲ್ಲದೆ ಸಭೆ ಹೇಗೆ?

'ರಂಗಪ್ರವೇಶ'ವೆನ್ನುವಾಗ (ಇದು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಪದವೇ) ನಾಟ್ಯಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ; 'ರಂಗಪ್ರಸಾದನ'ವೆನ್ನುವಾಗ ಸೇರಿರುವ ಜನರನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ರಂಗಾವತಾರಕ ಎಂಬುದೊಂದು ಮಾತಿದೆ; ನಟನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವವನು ಅವನು. ನಾಟ್ಯವನ್ನೊ

ನಾಟಕವನ್ನೋ ಬದುಕುವ ಬಗೆಯಾಗಿ, ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹವಣಿಕೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು. ಭರತ, ಭರತಪುತ್ರಕ, ಶೈಲೂಷ, ಸರ್ವವೇಶಿ, ಕೃಶಾಶ್ವಿ, ನಟ ಇವೆಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳು. ರಂಗಾವತಾರಕ ಎಂದರೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಇಳಿದವನು, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಧುಮ್ಮುಕ್ಕಿದವನು. ನೆರೆದವರನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವುದೇ ಅವನ ಕೆಲಸ. ರಂಜನಕಾರ್ಯ ಅವನದ್ದು.

ರಂಗ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಎಂಬರ್ಥವಿದ್ದರೂ, ರಂಗ ಜೀವನೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರನೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಮಕೋಶಕಾರ ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ರಂಗಾವತಾರಕನೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರನಲ್ಲ. ರಂಗವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ರಂಜನಾರ್ಥವಿದ್ದರೂ ರಂಜನೆ ಮಾಡುವ ಗಾಯಕನನ್ನು ರಂಗಾವತಾರಕನೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಲ್ಲೂಕಭಟ್ಟನು ರಂಗಾವತಾರಕನೆಂದರೆ "ನಟ-ಗಾಯನ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ರಂಗಾವತರಣಜೀವಿ"ಯೆಂದೇ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಂಗಾವತರಣದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವನು ಸೇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಎಂದರೆ ಗಾಯನವು ವೃತ್ತಿಯಾಗಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ; ನಾಟ್ಯವೂ ಹಾಗೆಯೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ವೃತ್ತಿ ಎಂಬುದು ಇಂಗಿತ. ನಟನದ್ದು ಮಟ್ಟಿಗೆ ರಂಗಾವತಾರ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಪದವಿದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯೆನ್ನುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮಲ್ಲಭೂಮಿ ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಎಂದರೆ ಜೆಟ್ಟಿಗಳು ಸೆಣಸುವ ಮಟ್ಟಿ, ಅಖಾಡ. ಇದು ಕೇವಲ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೇ ತಾನೆ? ತಮ್ಮ

ತಮ್ಮೊಳಗೆ ವಿರಸವಿರದಿದ್ದರೂ ಸೆಣಸಾಟವಂತೂ ಬಿರುಸಾಗಿಯೆ ಇರಬೇಕು; ನೆರೆದವರ ಸಲುವಾಗಿ. ಹಳೆಯ ಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ಮಲ್ಲಭೂಮಿಯೇ; ಗಾಯನ ಶಾಲೆಯಾಗಲಿ, ನಾಟ್ಯಸ್ಥಾನವಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ. ರಂಗಶಾಲೆಯೆಂದರೆ ನಾಟ್ಯಗೃಹವೂ ಆದೀತು, ಸಂಗೀತಭವನವೂ ಆದೀತು. ರಂಗಭೂಮಿಯಾದರೂ ಮಲ್ಲಭೂಮಿಯಾದಂತೆಯೆ ನಾಟಕಭೂಮಿಯೂ ಆಗಬಹುದು. ನಟರು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವೂ ಮಲ್ಲರು ಮಾಡುವುದೇ; ಕೌಶಲಪ್ರದರ್ಶನ, ರೋಮಾಂಚನ, ನಟನೆ.

ಭರತಮುನಿಯು ಪೂರ್ವರಂಗವೆಂದು ಕರೆದು ವಿವರಿಸುವ ವಿಚಾರವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ. ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ರಂಗಾವತರಣವೇ. ನಾಟಕದ ಕಳೆಯನ್ನು ತಳೆದು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ನೃತ್ಯವನ್ನೇ ನಾಟ್ಯವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ನಾಟ್ಯವು ನಟನ ಕೆಲಸವೇ; ತೌರ್ಯತ್ರಿಕದ ನಿರೂಪಣೆಯೇ; ಆದರಲ್ಲಿಯೂ ಇತಿವೃತ್ತವುಂಟು, ಅಭಿನಯದ ಪಾತ್ರವುಂಟು. ನಾಲ್ಕೂ ತೆರನಾದ ಅಭಿನಯ (ಸಾತ್ವಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ) ಭರತಮುನಿ ಹೇಳಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ; ನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ ಇದು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಷ್ಟು ಭೇದವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ. ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕವೂ ನಾಟ್ಯದಂತೆಯೇ ತೌರ್ಯತ್ರಿಕದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಿತು; ಅದೂ ಇದರಂತೆಯೇ ರಸನಿಷ್ಪಾದನೆಗಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿತು.

3 ಅನುಕರಣ

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಮೈದಳೆದದ್ದು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ (ಎಂದರೆ ತಿಳಿದವರಿಗೆ) ಆಟಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ. ಈ ಒಕ್ಕಣೆ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. "ಕ್ರೀಡನಕಮಿಚ್ಛಾಮೋ ದೃಶ್ಯಂ ಶ್ರವ್ಯಂ ಯದ್ ಭವೇತ್" ಎಂದು ದೇವತೆಗಳು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರೀಡನಕವೆಂದರೆ ಆಟಿಕೆ, ಆಟದ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಇದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಬ್ಬವನ್ನುಂಟು-ಮಾಡಿದರೆ ದೃಶ್ಯ; ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವನ್ನು ತಂದರೆ ಶ್ರವ್ಯ. ಈ ಆಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದೂ ಇರುತ್ತದೆ, ಕೇಳುವುದೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಇದ್ದಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಕಾದುದು ಇರದೆ ಹೇಗೆ? ಭರತಮುನಿಯು ಕೊಟ್ಟ ಆಟಿಕೆ ನಾಟ್ಯ. ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಹೇಳುವುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ.

ಆಟಿಕೆಯೇನು ದಿಟವಾದುದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಆಟಿಕೆಯ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಬೇರೆ; ಅಲ್ಲಿನ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಬೇರೆ. ಆಟವಾಡುವುದೊಂದು ತೋರಿಕೆ, ನಟನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ; ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರದ ಜಾಡನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುವುದೂ ಉಂಟು; ಆದರೆ ಚೌಕಟ್ಟು ಬೇರೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಕರೆದವರುಂಟು. ಆದರೆ ಬರಿಯ ಅನುಕರಣೆ (ಮಿಮೆಸಿಸ್) ಎಂದರೆ ಅದರ ಅಗತ್ಯವೇನು, ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನು?

ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಭರತಮುನಿಯೂ ಇದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಆಟಿಕೆ (ಕ್ರೀಡನಕ) ಎಂದು ಅವನು ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಧ್ವನಿಯೇನು? ಆಟಿಕೆಯಿಂದ ಆಗಬೇಕಾದುದು ಸಂತೋಷ, ಬೇಸರಿಕೆಯ ಪರಿಹಾರ. ದಿಟವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ನಮಗಾಗುವುದು ಮುಜುಗರ, ಕಳವಳ, ಬೇಗುದಿ, ದುಮ್ಮಾನ. ಆದರೆ ಆಟದಲ್ಲಿನ ಸವಾಲು-ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ನಮ್ಮ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ, ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ, ನಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಟವೂ ದಿಟವಾದ ವ್ಯವಹಾರದ ನಕಲುಪ್ರತಿಯೆ; ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಬರಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಬರಿಯ ಅನುಕರಣವಾದರೆ ಅದು ಕ್ರೀಡನಕವೂ ಆಗಲಾರದು; ನಾಟ್ಯವೂ ಆಗಲಾರದು.

'ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣಂ ನಾಟ್ಯಂ' ಎಂದು ಭರತ ಹೇಳಿರುವುದುಂಟು. ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ನಡೆನುಡಿಗಳು, ಸೋಲುಗೆಲುವುಗಳು, ಭಾವಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಮನೋಧರ್ಮಗಳು ಎಂದು ಭರತನೇ ಲೋಕವೃತ್ತವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಟರು ನೆರೆದವರೆದುರು ತೋರಿಸುವಾಗ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಕಳೆಯೂ ಮೂಡಿಬರಹುದು; ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾವಗಳನ್ನೇ ಮೂಡಿಸಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಲೋಕಾನುಕೃತಿಯೆನ್ನುವಾಗ, ನಟರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಚಾತುರ್ಯ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಲೋಕವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ದುಃಖವಿದ್ದರೂ, ಅದರ ಅನುಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಖ ಕಾಣಬಹುದು; ಅದು ದಾರುಣವಾದರೂ ನಟನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ನಮಗೆ

ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ಎಂದಾದುದು ಇಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲಿ ಎಳೆಗಳೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅನಪೇಕ್ಷಿತವಾದುದು ಇಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹರಡಿ ಹಂಚಿಹೋದುದು ಇಲ್ಲಿ ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲೇ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ಬರಿಯ ಅನುಕರಣ ಎನ್ನಬಹುದೆ? ಭರತಮುನಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದನ್ನು 'ಅನುವ್ಯವಸಾಯ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. "ತದಿದಮನುಕೀರ್ತನಂ ಅನುವ್ಯವಸಾಯವಿಶೇಷಃ ನಾಟ್ಯಾಪರಪರ್ಯಾಯಃ ನಾನುಕಾರ ಇತಿ ಭ್ರಮಿತವ್ಯಂ" ಎಂಬುದು ಅವನ ಮಾತು. ಇದು ಬರಿಯ ಅನುಕರಣವಲ್ಲ. ದಿಟವಾದ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವ ವಿವರಗಳನ್ನು, ಇಂಗಿತಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾದ ಅವುಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಲೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನೊದಗಿಸಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು, ರಸನಿಷ್ಪಾದಕ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು ಅನುವ್ಯವಸಾಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದುದು ಈಗ ಸುಖವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಬೇಸರಿಕೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದ್ದುದು ಈಗ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ರಘುವಂಶದಲ್ಲೊಂದು ಸಂದರ್ಭ. ರಾಮನು ರಾವಣನನ್ನು ಕೊಂದು ಸೀತೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ

ಹಿಂದಿರುಗಿದನಷ್ಟೆ. ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಷ್ಟವೆಲ್ಲ ಸೀತೆಗೇನು ಗೊತ್ತು? ಅದನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಹೊಸದೊಂದು ಅರಮನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿ ಅದರ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಕಾರರಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದನಂತೆ. ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಮೇಲೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ದು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿಯಹೇಳಿದನಂತೆ. ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಆತಂಕಕಾರಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ, ಈಗ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡಾಗ ರಾಮನಿಗೆ ಸುಖವೇ ಆಯಿತಂತೆ.

'ಸಂಚಿಂತ್ಯಮಾನಾನಿ ಸುಖಾನ್ಯಭೂವನ್' ಎಂಬುದು ಕವಿಯ ಒಕ್ಕಣೆ. ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ ಇದು. ವಾಸ್ತವಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಎಲ್ಲಿಯೋ ಎಂದೋ ನಡೆದುಹೋದವು; ಈಗ ಉಳಿದಿರುವುದು ಅವುಗಳ ನೆನಪಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ನೆನಪು ಕಹಿಯಾಗದೆ ಇರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಕಾರರು ನೆರವಿಗೆ ಬಂದರು. ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದು ಬರಿಯ ಅನುಕೃತಿಯಲ್ಲ; ರಸಸ್ಯಂದಿಯಾದ ಮಾರ್ಪಾಟು. ಇದನ್ನೆ ಅನುವ್ಯವಸಾಯ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು.

ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಲೋಕಧರ್ಮಿ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವೆಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೇ ಬದ್ಧರು. ಇದು 'ಯಥಾವೃತ್ತ', 'ವಸ್ತುಮಾತ್ರ', 'ಸ್ವಭಾವಭಾವೋಪಗತ', 'ತ್ರೈಗುಣ್ಯೋದ್ಭವವಾದ ಲೋಕಚರಿತ' ಎಂದೆಲ್ಲ ಭರತಮುನಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಶುದ್ಧವಾದದ್ದು; ಎಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇನಿಲ್ಲ, ನಟನ ಚಮತ್ಕಾರವೇನಿಲ್ಲ. ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರ; ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ಅವಿಕೃತ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಿಗಾದ ಸುಖವೋ ದುಃಖವೋ ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ

ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರವರದ್ದು ಅವರವರಿಗೆ. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಭಾವಗಳು, ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧವಾದವು.

ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಸೊಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗ-ಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಣವಿರಬೇಕು. ದೇಶ ಕಾಲಗಳ, ಸಂದರ್ಭಗಳ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ಅನುಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಕಲೆಯಾಗಲಾರದು; ಅನುವ್ಯವಸಾಯವಾದರೇ ಕಲೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಅದನ್ನೇ ನಾಟ್ಯವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು (ನಾಟ್ಯಾಪರಪರ್ಯಾಯ). ಭರತಮುನಿಯು ಲೋಕಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಭಾಗವು ಕಲೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದುದು. ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವಾಗಲಿ ನಾಟ್ಯವಾಗಲಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ-ವೆಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಭಾಗವು ಆರನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೂ, ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ ('ಧರ್ಮೀ ಸಾ ದ್ವಿವಿಧಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಮಯಾ ಪೂರ್ವಂ', 6,10; 'ತಯೋರ್ವಕ್ಷ್ಯಾಮಿ ಲಕ್ಷಣಂ', 13, 69). ಲೋಕವೃತ್ತವನ್ನು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯೆಂದರೆ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕಧರ್ಮಿ-ಯಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಅನುಕರಣದ ಪಾತ್ರವಿದ್ದೀತು; ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಅನುವ್ಯವಸಾಯವೇ ಇರಬೇಕು. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲವೂ ಅನುವ್ಯವಸಾಯವೇ. ಅನುವ್ಯವಸಾಯವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯವೆಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

4 ರಸವಿಚಾರಮುಖ

ಭರತಮುನಿಯ ಟೀಕಾಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರವೇ ರಸ. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಹೆಸರೇ 'ರಸಾಧ್ಯಾಯ'ವೆಂದು. ಭರತಮುನಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ - 'ನ ಹಿ ರಸಾದೃತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ' ಎಂದು. ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಇರಲಾರದು, ಎಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ. ರಸವೆನ್ನುವ ಮಾತಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂದೆ ಮಾಡೋಣ. ರಸವೆಂದರೆ 'ಅಖಂಡ ಚರ್ವಣ', integral aesthetic experience ಎಂದಷ್ಟು ಈಗ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು.

ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯಗಳಿಗೂ (ಸಾತ್ತ್ವಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ) ಹತ್ತು ರೂಪಕಗಳಿಗೂ (ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ) ರಸವೇ ಮೂಲಾಧಾರ. ನಟನಿಗಾಗಲೀ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಲೀ ವಿಧಿಸುವ ನಿಯಮಗಳೂ ರಸವನ್ನೇ ಅಧಿಕರಿಸಿವೆ; ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ, ಸಂದರ್ಭ ವೈವಿಧ್ಯ, ಪಾತ್ರಪುಷ್ಟಿ, ಗೀತವಾದ್ಯ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಇವು ಕೂಡ ರಸವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದುವು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸವೇ ನಿತ್ಯವಾದುದು; ಎಂದರೆ ಮೊದಲಿಂದ ಕಡೆಯವರೆಗೂ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು; ಎಲ್ಲ ಆಗು-ಹೋಗುಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಾಗಿರುವುದು. ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕವಿಗೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ನಟನಿಗೂ ಸೇತುವೆಯಂತಿರುವುದು ರಸ. ಕಾವ್ಯದಿಂದಾಗಲಿ ನಾಟ್ಯದಿಂದಾಗಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದಾದರೆ ಅದೇ ರಸ.

ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ, ಚಿತ್ರಕರ್ಮ, ಶಿಲ್ಪ ಎಲ್ಲವೂ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿಯೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಉಪಾಯಗಳು. ಕಲೆಯ ಆಂತರ್ಯವೇ ರಸ; ರಸವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಕಲೆಯ ಇರವೇ ಇರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಭರತಮುನಿಗಿಂತ ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ರಸದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಭರತನೇ ಮೊದಲು ಸಾದರ ಪಡಿಸಿದವನಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು ಮುಂದುವರಿಸಿದ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆನುವಂಶ್ಯ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಮೊದಲೆ ತಿಳಿಸಿದೆನಷ್ಟೆ; ಇವು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹೇಳಿಕೆಗಳು. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆರ್ಯಾವೃತ್ತದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲೇ ರಸದ ಉಲ್ಲೇಖ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಆನುವಂಶ್ಯ ಶ್ಲೋಕಗಳು. ಇಂಥ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಭರತಮುನಿ ಇಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುವ ಮೊದಲು ಒಂದು ಕಡೆ 'ಅತ್ರಾರ್ಯೇ ರಸವಿಚಾರಮುಖೇ' ಎಂಬ ಒಕ್ಕಣೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರಸವಿಚಾರಮುಖವೆಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥವಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭರತಮುನಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಈ ಗ್ರಂಥ ಇಂದು ಉಪಲಬ್ಧವಿರದು. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹಳೆಯದಾದ ಯಾವ ಬರಹವೂ (ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ) ನಮಗಿಂದು ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ರಸವಿಚಾರದ ಆದ್ಯಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ.

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಗದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಸವಿಚಾರವಾಗಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರವಿದೆ -

ಪ್ರಶ್ನೆ - 'ಅತ್ರಾಹ ರಸ ಇತಿ ಕಃ ಪದಾರ್ಥಃ?'

ಉತ್ತರ - 'ಉಚ್ಯತೇ, ಆಸ್ವಾದ್ಯಮಾನತ್ವಾತ್।'

ಪ್ರಶ್ನೆ - 'ಕಥಾಮಾಸ್ವಾದ್ಯತೇ ರಸಃ?'

ಉತ್ತರ - 'ಯಥಾ ಹಿ ಸುಮನಸಃ ವ್ಯಂಜನ ಸಂಸ್ಕೃತಮನ್ನಂ ಭುಂಜಾನಾ ರಸಾನ್ ಆಸ್ವಾದಯಂತಿ, ಸುಮನಸಃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಃ ಹರ್ಷಾದೀಂಶ್ಚ ಅಧಿಗಚ್ಛಂತಿ । ತಸ್ಮಾನ್ನಾಟ್ಯರಸಾ ಇತ್ಯಭಿವ್ಯಾಖ್ಯಾತಾಃ ॥'

ರಸವೆಂದರೇನು? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ರಸವೆನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥವೇನು? ಲೋಕದಲ್ಲಿ ರಸವೆಂಬುದೊಂದು ವಸ್ತುವಿದೆಯೆ? ಇದು ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಇಂಗಿತ. ಉತ್ತರವಾಗಿ ಬರುವ ಒಕ್ಕಣೆ, ರುಚಿನೋಡಿ ಸವಿಯುವುದರಿಂದ ಅದು ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಎಂದು. ರಸವೆನ್ನುವ ಮಾತು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ನಾಲಗೆಗೆ ರುಚಿ ಹತ್ತುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ (ರಸ್ಯತೇ ಇತಿ ರಸಃ); ರಸ ಎಂಬ ಪದದ ಧಾತುವಿಗೆ ರುಚಿನೋಡುವುದು, ಸವಿಯುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ (ರಸ ಆಸ್ವಾದನೇ). ರಸನೇಂದ್ರಿಯವೆಂದರೆ ನಾಲಗೆ; ನಾಲಗೆಗೆ ಯಾವುದು ವಿಷಯವಾಗುವುದೋ ಅದು ರಸ. ಸಿಹಿ, ಹುಳಿ, ಖಾರ, ಒಗರು ಇವೆಲ್ಲ ರಸಗಳೇ. ಶರೀರದ ಧಾತುಗಳಲ್ಲೊಂದು ರಸವೇ; ಇದನ್ನು ರಕ್ತದ ಸಾರ, ಚರ್ಮದ ನೀರು, ಬೆವರಿನ ತಾಯಿ, ಆಹಾರದಿಂದ ಉಂಟಾದದ್ದು, ಅಗ್ನಿಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ್ದು ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ನಿಘಂಟುಗಳು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತವೆ.

ರಸ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ನಿರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಶರೀರವನ್ನೆಲ್ಲ ಯಾವುದು ಹರಡಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವುದೋ ಅದು ರಸವೆಂಬ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ ('ಸದೈವ ಸಕಲಂ ದೇಹಂ ರಸತೀತಿ ರಸಃ ಸ್ಮೃತಃ'). ಉಂಡ ಆಹಾರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಹಾರದ ಸಾರವನ್ನು ಶರೀರದ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಒಯ್ಯುವುದು. ಸಾರ ಎಂಬ ಮಾತೇ ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿ ರಸ ಎಂದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೋ ನಾಟಕದಲ್ಲೋ ಸಾರಭೂತ-ವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲೂ ಹರಿದುಬರುವುದು ರಸ.

ಭರತಮುನಿ ರಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ದೃಷ್ಟಾಂತವೂ ಊಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ. ರಸಿಕರು ಊಟ ಮಾಡುವಾಗ ಅನ್ನದ ಜೊತೆಗೆ ಇತರ ತಿನಿಸುಗಳನ್ನು ಬಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ನಂಜಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಅನ್ನದ ರುಚಿ ಹೆಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಊಟ ಸೊಗಯಿಸುವುದು ಬರಿಯ ಅನ್ನದಿಂದಲ್ಲ; ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಈ ವ್ಯಂಜನಗಳು ಒದಗಿಸುವ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ, ಅನ್ನದಲ್ಲಿ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ರುಚಿಗಳಿಂದ. ರುಚಿಯಾದುದನ್ನು ಊಟಮಾಡುವ ಮನಸ್ಸಿರುವ ರಸಿಕನನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು 'ಸುಮನಸ'ನೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ; ಒಳ್ಳೆಯ ಮನಸ್ಸಿರುವವನು ಎಂದರ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ರಸಿಕನೂ ಸುಮನಸನೇ. ಊಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜನಗಳಿರುವಂತೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಗಳು, ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳು.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಈ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎತ್ತಿ-ಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಭರತಮುನಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕವಿಯ ಕರ್ತವ್ಯವು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ರಸವನ್ನು ಅಭಿನಯ, ಮಾತು,

ಉಡುಗೆ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವುದು; ಅವನೂ ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ತಕ್ಕ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವುದು. ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದವನು, ಕವಿ, ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವವನು ನಟ. ನಾಟಕದ ರೀತಿ, ನೀತಿ, ಗೊತ್ತು, ಗುರಿ, ನಡೆ, ನುಡಿ ಹೇಗಿದ್ದರೆ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸೊಗಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಕವಿಗೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು, ನಟನಿಗೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಇವರಿಗೆ ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನೋದುವವರಿಗಾಗಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವವರಿಗಾಗಲಿ ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಬೇಡವೆಂದಲ್ಲ. ಅದರ ಅಗತ್ಯ ಅವರಿಗೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸಿದ್ಧವಾದುದು ಅವರ ಸಲುವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಭಟ್ಟತೌತನ (ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ) 'ರಸೋದಯ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ - 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವಿಷಯೇ ಹಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಲ್ಪಸಂವೇದನೋದಯೇ ರಸೋದಯ ಇತ್ಯುಪಾಧ್ಯಾಯಃ'. ಹಿಂದೆ ನಡೆದದ್ದಾದರೂ ಈಗಲೇ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಯಾರದೋ ಪ್ರಸಂಗವಾದರೂ ನಮ್ಮದೇ ಆಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯದ, ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ದೇಶ, ಕಾಲ, ಸಂದರ್ಭಗಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ಮೀರಿ, ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಅನುವಾಗಿ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರಸ. ಈ ಬಗೆಯ ರಸವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು 'ರಸೋದಯ'. ಕವಿಯ, ನಟನ ಕೆಲಸ ಇದೇ. ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇದು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ರಸೋದಯವಾಗುವುದು ಅನುಕರಣದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಅನುವ್ಯವಸಾಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು; ಅನುಕರಣದಲ್ಲಿರುವುದು ಕೇವಲ ಕ್ರಿಯೆ; ಅನುವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲ್ಪನೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಪಾತ್ರವೇ ಹಿರಿದಾದುದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ರಸೋದಯ. ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುವವನಿಗೆ ರಸೋದಯದ ಮರ್ಮ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು.

ಆದರೆ ಸಹೃದಯನಿಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಲ್ಲದ ನಾಟ್ಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂದೀತು? ರಸೋದಯವೆಂಬುದು ಸಹೃದಯನಲ್ಲೂ ಆಗಬೇಕು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲೂ ಆಗಬೇಕು. ರಸವಿಚಾರ ಕವಿಗೆ ಮಾತ್ರ, ನಟನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಾಗದು. ಸಹೃದಯನ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೂಡ ರಸವಿಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದವನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಕೊರತೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದ ನೀಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನದ್ದು ಸರ್ವಾಂಗೀಣವಾದ ರಸವಿಚಾರ. ಹಾಗೆಂದೇ ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭರತಮುನಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದ ರಸಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ಮುಂದೆ ಆನಂದವರ್ಧನ ಮತ್ತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತರು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಧ್ವನಿವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು. ರಸವಿಚಾರದ ಪರಿಪಾಕವೇ ಇದು. ಔಚಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ರಸವಿಚಾರವೇ ಎನ್ನಬಹುದು.

5 ರಸಭಾವ

ನಾಟ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಮೂರೂ ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನವೆಂಬ ಭರತ (1, 107) ಹೇಳಿದನಷ್ಟೆ? ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕೀರ್ತನವೆಂಬ ಮಾತನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು. ಇದು ಬರಿಯ ಅನುಕರಣವಲ್ಲ, 'ಅನುವ್ಯವಸಾಯವಿಶೇಷ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಇದೇ ನಾಟ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಎಂದೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ('ತದಿದಮನುಕೀರ್ತನಂ ಅನುವ್ಯವಸಾಯವಿಶೇಷಃ ನಾಟ್ಯಾಪರಪರ್ಯಾಯಃ, ನಾನುಕಾರ ಇತಿ ಭ್ರಮಿತವ್ಯಂ'). ಅನುಕರಣದ ಚೌಕಟ್ಟೇನೋ ಇದೆ; ಆದರೆ 'ಕಲ್ಪನಾಪ್ರಸೂತವಾದ ಸಜೀವ ಅನುಕರಣ'. ಅದರಲ್ಲಿ ರಸ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೇ ಅದು 'ನಾಟ್ಯ'ವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವಿರುವುದು ಮೂರೂ ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳಲ್ಲಲ್ಲ; ಅವುಗಳನ್ನು ಕವಿಯೋ ನಟನೋ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನ ಮಾಡಿದಾಗಲೇ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭರತ ಟೀಕಾಕಾರನು 'ತೇನ ನಾಟ್ಯ ಏವ ರಸಾಃ, ನ ಲೋಕ ಇತ್ಯರ್ಥಃ' ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನಾಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲೆ ರಸ ಇರುವುದು, ಲೋಕದಲ್ಲಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಭರತನ ಎಣಿಕೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ 'ಅನುವ್ಯವಸಾಯವಿಶೇಷ'ವೆಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವೇನು? ಭರತನ ಈ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿ (27, 42) -

'ದೈನ್ಯೇ ದೀನತ್ವಮಾಯಾಂತಿ ತೇ ನಾಟ್ಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಃ ಸ್ಮೃತಾಃ
ಯೇ ತುಷ್ಟಾ ತುಷ್ಟಿಮಾಯಾಂತಿ ಶೋಕೇ ಶೋಕಂ ವ್ರಜಂತಿ ಚ॥'

(ಯಸ್ತುಷ್ಟೇ ತುಷ್ಟಿಮಾಯಾತಿ ಶೋಕೇ ಶೋಕಮುಪೈತಿ ಚ।
ದೈನ್ಯೇ ದೀನತ್ವಮಭ್ಯೇತಿ ಸ ನಾಟ್ಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಃ ಸ್ಮೃತಃ ॥

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟನು ದೈನ್ಯಭಾವವನ್ನು ತೋರಿಸಿದಾಗ, ನೋಡುತ್ತಿರುವ ರಸಿಕನ ಒಡಲಿನಲ್ಲೂ ಇದೇ ಭಾವ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ನಟನು ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದಾಗ ನೋಡುವವನಿಗೂ ನೆಮ್ಮದಿಯೆ. ನಟನು ಬೇಗುದಿಗೊಂಡಾಗ, ದುಃಖದುಮ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾದಾಗ ನೋಡುವವನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ನಟನಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಇರುವ ನಂಟು ಇಂಥದು. ಯಾವ ಭಾವವನ್ನು ನಟನು ನಟಿಸುವನೋ ಅದೇ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ರಸಿಕನಾದ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. 'ಕಾವ್ಯಂ ನಾಟ್ಯಮೇವ' ಎಂಬುದೇ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ.

ಇದನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದಾಗ 'ಕಲ್ಪನಾಪ್ರಸೂತವಾದ ಸಜೀವ ಅನುಕರಣ' ಎಂಬ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟನು ತೋರಿಸುವ ಭಾವ ಅಷ್ಟರಿಂದಲೇ ರಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಆ ಭಾವವನ್ನು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ, ಭಾವನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ, ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು 'ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಸೂತ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ್ದು ಎಂದರ್ಥ. ಇದು 'ರಸಭಾವ'. ಇದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಂತಃಕರಣವೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತದೆ; ಇದು "ಸಜೀವವಾದ ಅನುಕರಣ". ಯಾಂತ್ರಿಕವಲ್ಲ, ಹೊರಗಿನಿಂದ

ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ತನ್ನೊಳಗಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದಲೇ, ತನ್ನದೇ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದ, ತನ್ನದೇ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಮೇಲೆದ್ದು ಬರುವಂಥದು.

ಆವರೆಗೆ ಇಲ್ಲದ್ದು ಆಗ ಒದಗಿಬರುವುದು ಎಂದು ಭಾವವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥ. 'ಭೂ' ಎಂಬ ಧಾತುವಿಗೆ "ಇರುವುದು" ಎಂಬರ್ಥವಿದ್ದು "ಇರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು" ಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು, ಮೀಂಟಿ ಮೇಲೆಬ್ಬಿಸುವುದು ರಸಭಾವ. ಕವಿಯು ಬರೆದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೋ ನಾಟಕದಲ್ಲೋ ರಸ ತಾನಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ, ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಸಹೃದಯನ ಒಡಲಲ್ಲಿ ರಸ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ, ಒಸರುತ್ತದ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಾಗಲಿ ಹೀಗೆ ರಸವನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ದಿಟ. ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರುವುದರಿಂದಲೆ ಕೃತಿ ಸೊಗಯಿಸುವುದು. ಒಂದು ಕೃತಿ ಉತ್ತಮವಾದುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಳಪೆ ಎಂದು ಹೇಳಬರುವುದು ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ. ಇದನ್ನೆ ಪ್ರತಿಭಾ ತಾರತಮ್ಯವೆಂದೂ ಗುರುತಿಸುವುದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ರಸಭಾವದ ಒಂದು ಮುಖ ಅಷ್ಟೆ. ರಸಭಾವದ್ದು ಇಮ್ಮುಖ. ಸಹೃದಯನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ.

ರಸವೆನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲಿಯೋ ತೆಪ್ಪಗೆ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ; ತೋರಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ; ಯಾವುದಾದರೂ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಎಡೆಬಿಡದ ಗುಣ ಎನ್ನುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರದೆ ರಸವೇ ಅಲ್ಲ. ರಸ ಇರುವುದು ಅನುಭವದಲ್ಲೇ. ಅನುಭವವಾಗಲಿ

ಎಂದೂ ಇದ್ದಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿವರವಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಅದೊಂದು ಕ್ರಿಯೆ, ಮಾನಸವ್ಯಾಪಾರ. ಅದು ಆಗಾಗ ಏರುತ್ತದೆ, ಇಳಿಯುತ್ತದೆ, ತೋರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದು ರಸ; ಅನುಭವದ ಆಸರೆಯಿಲ್ಲದೆ ರಸ ಒದಗಿಬರಲಾರದು. ರಸಭಾವ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಇದು.

ಭರತನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನವೆಂದು ಕರೆದನಲ್ಲವೆ? ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದನ್ನು ಅನುವ್ಯವಸಾಯವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದನಲ್ಲವೆ? ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು? ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಅನುಕರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಕಾಣಿಸುವುದು ಕನ್ನಡಿಯ ಕೆಲಸ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಅನುಕೀರ್ತನ ಇದಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿದ್ಯಮಾನದ ನೆಲೆ-ಹಿನ್ನೆಲೆ, ತಥ್ಯ-ತಾತ್ಪರ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಆ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿ ಒದಗಿಸುವಂತೆಯೇ ಕಲೆಯೂ ತಾನೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ, ತನಗೆ ತಾನೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಓರಣವನ್ನು, ಒಗಟನ್ನು, ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು, ಸೊಗಸನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗಲೆ ಕಲೆಯಾಗುವುದು. ಪ್ರಕೃತಿ ಕಂಡದ್ದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ (ಅನು), ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಸಜೀವವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ (ವ್ಯವಸಾಯ). ಇದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಕೃತಿ.

ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಂತೆಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಪ್ರಕೃತಿ ಜಡವಾದರೆ ಕಲೆ ಚೇತನ; ಸಜೀವ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹಿ ನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಚೇತನವೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಶಕ್ತಿ; ಇದೇ ಶಕ್ತಿಯು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಕೃತಸೃಷ್ಟಿಯು ವ್ಯವಸಾಯವಾದರೆ

ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯು ಅನುವ್ಯವಸಾಯ. ಅದು ಕೀರ್ತನವಾದರೆ ಇದು ಅನುಕೀರ್ತನ. ಕಲೆ (ಅಥವಾ ಭರತನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ) ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣವಲ್ಲ; ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಚೇತನದ ಅನುಕರಣ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಚೇತನದ ಕಲ್ಪ (ಕ್ಲೃಪ್ ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ)ವಾದರೆ ಕಲೆಯು ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆ. ಎಂದೆಂದೂ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಇರುವುದು ಚೇತನವೇ; ಅದೇ ಭೂ. ಆದರಿಂದ ಉಂಟಾದುದೆಲ್ಲ ಭಾವವೇ; ಇದು ತೋರಿಯಡಗುವ, ಹರಿದು ಹೋಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ; ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ, ಮಾರ್ಪಡದೆ, ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಹರಿದು ಹೋಗುವುದು ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲೇ 'ಸರ' ಎಂಬ ಮಾತು (ಸೃ ಧಾತುವಿನಿಂದ); ಈ ಮಾತು ತಿರುಗು ಮುರುಗಾಗಿಯೇ 'ರಸ'ವೆಂದಾಗಿರುವುದು. ಕಾಣ್ಕೆಯುಳ್ಳ ಋಷಿ ಪಶ್ಯಕ; ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಶ್ಯಪನಾದ. ಹೀಗೆಯೇ 'ಸರ' 'ರಸ'ವಾದದ್ದು.

ಮತ್ತೆ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು (ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು) ಭರತನು 'ಅಂತರ್ಗತ ಭಾವ'ವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಚೇತನದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂಥದು, ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಚೇತನದಲ್ಲೂ ಇರುವಂಥದು. 'ಅಪಾರೇ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸಾರೇ ಕವಿರೇವ ಪ್ರಜಾಪತಿಃ' ಎಂಬ ಮಾತಿದೆಯಲ್ಲವೆ? ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ. 'ಯಥಾಸ್ಮೈ ರೋಚತೇ ವಿಶ್ವಂ ತಥೇದಂ ಪರಿವರ್ತತೆ' ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಮುಂದಿನ ಸಾಲು; ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೆ ಕವಿಯು ತನಗೆ ತೋಚಿದಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಈ ಒಕ್ಕಣೆಯ ಅರ್ಥ. ಮಾರ್ಪಡಿಸುವುದೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಯೇ. ಅಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವುದನ್ನು (ಸರವಾದದ್ದನ್ನು) ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ (ಹೀಗೆ

ರಸವಾಯಿತು). ತೋರಿಯಡಗುವ ಭಾವಕ್ಕೊಂದು ನೆಲೆಗಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿ ಒಳಗಿರುವ, ಅಡಗಿರುವ, ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದುದನ್ನು ಬೇರೆಯವರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗಾಗುವಾಗ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಗೂ ಕಲೆಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಆಸರೆಯಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವು ಸ್ಥಾಯಿಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಸ್ಥಾ' ಧಾತುವಿಗೆ ಣಿನಿಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಾಗ ಆಗುವ ಮಾತು ಸ್ಥಾಯೀ (ತಿಷ್ಠತೀತಿ); ನಿಲ್ಲುವುದು, ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಇದು ಆಸ್ವಾದವೆಂಬ ಅಂಕುರಕ್ಕೆ ಕಂದಪ್ರಾಯವಾದುದೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಆಸ್ವಾದವೆಂದರೆ ರುಚಿ ನೋಡುವುದು, ಸವಿಯುವುದು; ಇದು ಮೊಳಕೆಯಾಗಿ ಚಿಗುರಲು (ಅಂಕುರಗೊಳ್ಳಲು) ಆಸರೆಯಾಗಿರುವ ಬುಡಗಡ್ಡೆ, ತಾಯಿಬೇರು (ಕಂದ). ಇದು ಸ್ಥಾಯಿಯೆಂಬ ಮಾತಿನ ಧ್ವನಿ. ಕವಿಯ (ನಟನ) ಆಶಯವು ಹೃದಯ ಸಂವಾದದಿಂದ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ) ಸಂಕ್ರಮಿಸುವುದು ರಸ; ಹರಿಯುವುದರಿಂದ ಈ ಮಾತು.

ಯಾವಾಗಲೂ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದು ಸ್ಥಿರ. ಆದರೆ ಸ್ಥಾಯಿಯೆನ್ನುವುದು ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಮಾತು. ಭಾವ ಏನೆಂದರೂ ಸ್ಥಿರವಾಗದು. ಭಾವವು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಕೃತಿಗೊಂದು ಏಕತಾನತೆ, ವಸ್ತು ವಿಕಾಸ, ವಿಷಯವಿಸ್ತಾರ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ ಇವು ಒದಗಿಯಾವು. ಹೀಗೆಂದೇ ಭರತಟೀಕಾಕಾರನು 'ಏವಮೇತೇ ಸ್ಥಾಯಿನೋ ಭಾವಾ ರಸಸಂಜ್ಞಾ ಪ್ರತ್ಯವಗಂತವ್ಯಾ' ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಭಾವಗಳು ಸ್ಥಾಯಿಯಾದಾಗ

ರಸವೆಂಬ ಮಾತು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಸ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲದಿರುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಆ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ರಸಭಾವವೆನ್ನುವ ಮಾತಿನ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು.

ರಸಭಾವವೆಂದರೆ ಎದುರಿಗಿರುವ ವಿಷಯದ, ಅಥವಾ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಒದಗಿಬರುವ ಸಂವೇದನೆಯ ಅನುಭವವಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವೆಂಬಂಥ ಎಣಿಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದು. ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಅನುಭವ. ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಿಷಯವೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದುದೇ. ಆದರೆ ಇಂದ್ರಿಯವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಿಷಯಗಳಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಳಗಿನ ಸಂವೇದನೆಯ ಪಾಟವ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗಿದ್ದರೆ ಭಾವದಲ್ಲಿ ರಸ ಒಸರುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಭಟ್ಟತೌತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ - "ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವಿಷಯೇ ಹಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಲ್ಪಸಂವೇದನೋದಯೇ ರಸೋದಯಃ ಇತ್ಯುಪಾಧ್ಯಾಯಃ" ಕಾವ್ಯದ (ಅಥವಾ ಕಲೆಯ) ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿವರವನ್ನೋ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನೋ ಕುರಿತಂತೆ ಸಹೃದಯನ ಸಂವೇದನೆಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಂತೆಯೇ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆಯೇ, ಒದಗಿಬಂದಾಗ ರಸವು ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂವೇದನೋದಯವಾದಾಗಲೆ ರಸೋದಯ.

ಕಲೆಯ ರಸವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲವನೇ ಸಹೃದಯ. ಕವಿಯು ಬಣ್ಣಿಸುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯಬಲ್ಲವನು ಅವನು. ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ತಾನೇ ನೇರಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವವನು; ಕವಿಯ ಹೃದಯದೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನೂ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಹೃದಯನದು (ಕವಿ

ಹೃದಯ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಯೋಗ್ಯತೆ). ಅವನ ಮನಸ್ಸೆಂಬ ಕನ್ನಡಿ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿದ್ದು ಕವಿಯ ಕಾಣ್ಕೆಗೆ ಬಂದದ್ದು ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕನ್ನಡಿಯು ಸಹೃದಯನ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ, ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ, ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸಿನಂತಲ್ಲ ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸು. ರಸೋದಯಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾದ ಮನಸ್ಸು ಅವನದ್ದು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಬೇರೆಡೆ (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನದಲ್ಲಿ) ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳೇ ಮೇಲಿನ ಒಕ್ಕಣೆಗೆ ಮೂಲ -

> "ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಾನುಶೀಲನಾಭ್ಯಾಸವಶಾತ್ ವಿಶದೀಭೂತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ ವರ್ಣನೀಯತನ್ಮಯೀಭವನಯೋಗ್ಯತಾ ತೇ ಸ್ವಹೃದಯಸಂವಾದಭಾಜಃ ಸಹೃದಯಾಃ"

6 ರಸಾನುಭವ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕವಿಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ, ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ, ಹಳೆಯದಾದ ಮಾತು. ಆದರೆ ಇದು ಅಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ನಿರ್ದೇಶನವಲ್ಲ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ, ಗುಣ, ರೀತಿ, ಧ್ವನಿ, ಔಚಿತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿರುವಂತೆ ಅಲಂಕಾರವೂ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಷ್ಟೆ; ಭಾಮಹ ಮತ್ತು ಅವನ ಟೀಕಾಕಾರರಾದ ಉದ್ಭಟ, ರುದ್ರಟ ಮೊದಲಾವರಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದುದು. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇದರ ಹೆಚ್ಚಳ. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿಗೇ ಅಲಂಕಾರವೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೆಂದು ವಾಮನನ ಎಣಿಕೆ. ಹಿ ೀಗಾದರೆ 'ಕಾವ್ಯಂ ಗ್ರಾಹ್ಯಮಲಂಕಾರಾತ್' ಎಂಬ ಅವನ ಒಕ್ಕಣೆ ಸರಿಯಾದುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವೇ ಅಲಂಕಾರ ಎಂದರೆ ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ.

ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆಲ್ಲ ಆಕರಪ್ರಾಯವೂ, ಪ್ರೇರಣೆಯೂ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಆದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಭರತಮುನಿಯು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ; ಯಮಕ, ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ದೀಪಕ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಮುಂದೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿತೆನ್ನಿ; ಕುವಲಯಾನಂದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂರ

ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಅಲಂಕಾರಗಳು). ಆದರೆ ಭರತನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಗೌಣವಾದುದು, ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸೇರ್ಪಡೆ.

ಭರತನು ಕವಿತೆಯನ್ನು ರಚಿಸುವವನನ್ನೂ, ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವವನನ್ನೂ ಕವಿಯೆಂದೇ ಎಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿತೆಯಾಗಲಿ, ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ, ನೃತ್ಯವಾಗಲಿ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಅಭಿನಯಗಳೇ. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲ ವಿವರವೇನೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗದು. ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆಂದು ತೊಡುವ ಕೈಬಳೆ, ಹಾರಗಳು ನಟನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅವನ ಧೈರ್ಯ, ಔದಾರ್ಯ, ನೀತಿ ಇವು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಭರತನು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು ರಸ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅವನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ರಸಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರ ಕೇವಲ ಬುದ್ಧಿಯ ಕೊಡುಗೆ; ಅದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂಶ; ಆದರೆ ರಸವೆನ್ನುವುದು ಭಾವದ ವ್ಯಾಪಾರ, ಹೃದಯದ ಕೊಡುಗೆ. ಭಾವಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟು ತುಂಬ ನಿಕಟವಾದುದು. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ) ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾದುದು ರಸವೇ ಎಂದಾದರೆ ಭಾವಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆ, ಬುದ್ಧಿಗಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ರಸಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಭರತಮುನಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇನೆಂಬುದು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ರಸ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿತಷ್ಟೆ. ಈಗ ಭಾವ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ 'emotion' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಇದು ಸಮಾನವಾದುದು. 'ಭೂ' ಎನ್ನುವ ಧಾತುವಿಗೆ "ಇರುವುದು" ಎಂದರ್ಥ; 'ಭವ' ಎಂದರೆ 'ಉಂಟಾಗುವುದು', 'ಒದಗಿಬರುವುದು'. ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಉಂಟುಮಾಡಿದಾಗ, ಒದಗಿಸಿದಾಗ ಅದು 'ಭಾವ'; ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ('ಭಾವಯತಿ ಇತಿ ಭಾವಃ'). ಇದು ಹೃದಯವ್ಯಾಪಾರ. ಇದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದೇ ರಸ. ರಸಕ್ಕೆ ಭಾವ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ, ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ, ಧಾರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಸವೇ ಇರದು ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭರತಮುನಿಯದು. ('ನ ಭಾವಹೀನೋಽಸ್ತಿ ರಸ ಇತಿ'). ಭಾವಗಳಿಂದ ರಸದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೇ ವಿನಾ, ರಸದಿಂದ ಭಾವಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಎಣಿಕೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಭರತಮುನಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ -

'ಭವಂತಿ ಚಾತ್ರ ಶ್ಲೋಕಾಃ -

ನಾನಾದ್ರವ್ಯೌಷಧ್ಯೈಃ ಪಾಕ್ಯೈರ್ವ್ಯಂಜನಂ ಭಾವ್ಯತೇ ಯಥಾ।
ಏವಂ ಭಾವಾ ಭಾವಯಂತಿ ರಸಾನಭಿನಯ್ಯೈಃ ಸಹ ॥

ಇತಿ ವಾಸುಕಿನೋಪ್ಯುಕ್ತೋ ಭಾವೇಭ್ಯೋ ರಸಸಂಭವಃ ।
ತಸ್ಮಾದ್ರಸಾಸ್ತು ಭಾವೇಭ್ಯೋ ರಸಸಂಭವಃ ॥'

(ರಸಾಧ್ಯಾಯ, 36, 37)

ಹಲವು ಸೊಪ್ಪು, ಸಂಬಾರ, ತರಕಾರಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಅಟ್ಟು, ಅನ್ನಕ್ಕೆ ನಂಜಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಮಾಡುವಂತೆಯೇ, ಭಾವಗಳು ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ರಸಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾವಗಳಿಂದಲೇ ರಸವೊದಗಿ ಬರುವುದೆಂದು ವಾಸುಕಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಂದು ಎರಡನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ವಾಸುಕಿ ಯಾರೆಂಬುದು ನಮಗಿಂದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ, ಮರವು ಬೀಜದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತೆಯೇ, ಹೂ-ಹಣ್ಣುಗಳು ಮರದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತೆಯೇ ರಸದಿಂದ ಭಾವಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ, ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಾಂತವೂ ಇದೆ.

ಇದು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವೋ ಸಿದ್ಧಾಂತವೋ (ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತಪಕ್ಷ) ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇನೋ -

> "ಏವಂ ಸ್ಥಿತಪಕ್ಷಮುಪಸಂಹರತಿ - ನ ಭಾವಹೀನೋಽಸ್ತಿ ರಸ ಇತಿ ।
> ಅಥೋತ್ತರಮಾಹ - ಪರಸ್ಪರಕೃತಾ ಸಿದ್ಧಿಸ್ತಯೋರಭಿನಯೇ ಭವೇತ್ ॥'

ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಕ್ಕೂ ಭಾವಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟು ಪರಸ್ಪರಾಶ್ರಯವಾದುದು; ಭಾವಗಳಿಂದ ರಸ; ರಸಗಳಿಂದ ಭಾವಗಳು ('ತಥಾ ಭಾವಾ ರಸಾಶ್ಚ ಅನ್ಯೋನ್ಯಂ ಭಾವಯಂತಿ'). ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಉಂಟಾಗುವುದನ್ನು ಅವನು 'ಇತರೇತರಾಶ್ರಯಜಂ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಭರತನದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೋ ಎಂದು ಸಂಶಯವುಂಟಾಗುವಂತೆ ಭರತನ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿದೆ - 'ಕೇಷಾಂಚಿನ್ಮತಂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಾದೇಷಾಂ ಅಭಿನಿರ್ವೃತ್ತಿರಿತಿ, ತನ್ನ" (ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ರಸ-ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಕಾರಣ ಕಾರ್ಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆನ್ನುವುದು; ಆದರೆ ಅದು ಸರಿಯಲ್ಲ').

ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಭರತಮುನಿಯು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ವಾಸುಕಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿರುವುದಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಭಾವವೆನ್ನುವಾಗ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಬೇರಾದುದು ಎಂದು ಗಮಕ. ಬುದ್ಧಿಯ ಕೆಲಸ ಅಲಂಕಾರವಾದರೆ, ಭಾವದ ಕೆಲಸ ರಸ. ಸೂರ್ಯನ ಕಿರಣಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಬುದ್ಧಿಯಂತೆ, ಶಾಖ ಭಾವದಂತೆ. ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ, ದಿಟ. ಆದರೆ ಪಂಗ್ವಂಧನ್ಯಾಯದಂತೆ ಬುದ್ಧಿಯು ಕಣ್ಣಿದ್ದವನು, ಹೆಳವ (ನಡೆಯಲಾರದವನು, ನೋಡಬಲ್ಲವನು); ಭಾವವು ಕುರುಡ (ನಡೆಯಬಲ್ಲವನು, ನೋಡಲಾರದವನು). ಹೆಳವ ಕುರುಡರಿಬ್ಬರೂ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿದ್ದು ನ್ಯಾಯದ ಸೂಚನೆ; ಹೆಳವನು ಕುರುಡನ ಹೆಗಲೇರಿ, ಹೆಳವನು ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿರಲು ಕುರುಡನು ಅವನನ್ನು ಹೊತ್ತು ಮುಂದೆ ಸಾಗುವುದು ಸಂದರ್ಭ. ಭಾವವೆನ್ನುವ ವಿವರ ಕ್ರಿಯಾಪರವಾದುದು; ಹೃದಯವ್ಯಾಪಾರ. ರಸವಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ.

ಆನಂದವರ್ಧನನು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ (3, 44) ಬುದ್ಧಿ-ಭಾವಗಳೆರಡೂ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಕಾಣುವ ಒಂದೇ ನೋಟವಿದ್ದಂತೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದೇ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಸರಿಯಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? (ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಒಕ್ಕಣೆ). ಒಂದು ಕಣ್ಣು ಆಲೋಚನಾಪರವಾದುದು, ನೀತಿ ಬೋಧಕವಾದುದು, ಲೋಕವೃತ್ತವನ್ನು ಗಮನಿಸುವಂಥದು; ಇನ್ನೊಂದು ಕಣ್ಣು ಭಾವಾತ್ಮಕವಾದುದು,

ಮನೋರಂಜಕವಾದುದು, ನಾಟ್ಯವೃತ್ತವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಂಥದು. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದೇ ದೃಷ್ಟಿ (ನೋಟ) ಅಭಿನಯದ್ದು. ಬರಿಯ ನೀತಿಬೋಧೆಯೇ, ತತ್ತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಯೇ, ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಆದರೆ ಕಲೆಗೆ ಅದು ಸಾಲದು. ಮನೋರಂಜಕವೂ ಆಗಿರಬೇಕು.

ಹೀಗೆಂದಾಗ, ಪ್ರಾಕೃತ ಜನರಿಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭ ಜನರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಮನೋರಂಜನೆ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. 'ಸಹೃದಯ ಹೃದಯಾಹ್ಲಾದ' ಎಂದು ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ. ಭಾವ ಯಾರಲ್ಲಿ ಕುದುರಿ, ಗರಿಕೆದರಿ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಆಗಸವಲ್ಲಿ ಹಾರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆಯೋ, ಅವರಿಗೆ ಮನೋರಂಜಕವಾದದ್ದು ಕಾವ್ಯ (ಎಂದರೆ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ). ರಸವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ಇಂಥವರಲ್ಲಿಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭರತಮುನಿಯು ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದು ಲೋಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ; ವೇದವೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಮಾಣಗಳು. ಜನಜೀವನದ ಕೈಗನ್ನಡಿ ಲೋಕ; ಜ್ಞಾನದ ಚಿಲುಮೆ ಇರುವುದು ವೇದದಲ್ಲಿ; ಇನ್ನು ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಸೂಸುವುದು ಅಧ್ಯಾತ್ಮ.

ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಬುದ್ಧಿಯೂ ಭಾವವೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯವಿರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದ ಹದಗೊಂಡ ಬುದ್ಧಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಪುಟಗೊಂಡು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗುವುದು ಸಂಚಯದ ಅಂಶ; ಹಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ, ಒಮ್ಮುಖನಾಗಿಸುವುದು ಸಂಚಯನ. ಇದು ಬುದ್ಧಿಯ ಕೆಲಸ. ಹಾಗಾದನಂತರ ಸಂಚಾಲನೆಯ ಅಂಶ ಭಾವದ್ದು.

ಸಂಚಾಲನೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ; ರಸವನ್ನು ಮೀಂಟಿ ಎಬ್ಬಿಸುವುದು. ಭರತಮುನಿಯ ಪ್ರಕಾರ, ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಬಲಗೊಂಡ ಭಾವವೇ ರಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು.

ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಬಲಗೊಂಡ ಭಾವವು ಒದಗಿಸುವುದು 'ನಿರ್ವೇದ'ವನ್ನು ಎಂಬುದು ಭರತಮುನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಿರ್ವೇದವೆಂದರೆ ನೆಮ್ಮದಿ. ಲೋಕವೃತ್ತದಿಂದ ವಿರಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲ ಇದು; ಲೋಕಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲೇ ತಾನು ತನ್ನತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಹೊರಗಣ ಯಾವ ಆಂತಕಕ್ಕಾಗಲಿ ಪ್ರಲೋಭನೆಗಾಗಲಿ ವಶವಾಗದೆ, ಯಾವುದರಿಂದಲೂ ವಿಕಾರವನ್ನು ತಳೆಯದೆ ಇರುವ ಸ್ಥಿರಚಿತ್ತ. ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞನ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದು ಒದಗುವುದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ ಎಂದು ಭರತಮುನಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವೆಂಬ ಪ್ರಮಾಣ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಭರತನು 'ಮತಿ'ಯನ್ನೂ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಲವಾರು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ಮನನಮಾಡಿ, ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡಿ ಪರಿಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಮತಿ. ಇದಲ್ಲದೆ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಧೃತಿಯೂ ಬೇಕು, ಶಮೆಯೂ ಬೇಕು. ಧೃತಿ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಭರತಮುನಿಯು ತಾಳ್ಮೆ, ಸಹನೆ, ತೃಪ್ತಿ, ಸಮಾಧಾನ, ಎಂದರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಮೆಯೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಎಲ್ಲ ವಿಕಾರಗಳೂ, ಆತಂಕಗಳೂ, ಆಸೆಗಳೂ ತೊಲಗಿ ಹೋದಾಗ ಬರುವ ಸ್ಥಿತಿ. ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವೇದದ ಸ್ಥಾನ ಹಿರಿದಾದುದು.

7 ರಸಸೂತ್ರ

ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ರಸವಿಚಾರವೇ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ವಾದನ ಇವೆಲ್ಲವೂ ರಸದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ವಿವರಣೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಯೂ ನೇರವಾಗಿಯೋ ಬಳಸಾಗಿಯೋ ರಸವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆಯೇ. ಹಲವು ಬಗೆಯ ನಾಟ್ಯ-ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಕಡೆಗೆ ನಾಟಕರಂಗದ ಉದ್ದ-ಅಗಲವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ. ಮಧ್ಯಮ ಪ್ರಮಾಣದ ರಂಗ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಹಸ್ತ ಉದ್ದ, ಅರವತ್ತೆರಡು ಹಸ್ತ ಅಗಲ (ಎಂದರೆ 48 x 96 ಅಡಿಗಳು) ಇರುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದು ಭರತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾದರೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವಾಗಲಿ, ಆಂಗಿನಾಭಿನಯವಾಗಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ; ರಸ ಮೂಡಿಬರುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸೂತ್ರವೊಂದಿದೆ (6, 31). ಇದು ರಸದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ನಿರೂಪಿಸುವ ಅಥವಾ ರಸದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಸೂತ್ರ ಅಲ್ಲ. ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಸೂತ್ರ. ಎಂದರೆ ರಸ ಹೇಗೆ ಒದಗಿಬರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಸೂತ್ರ. ಈ ಸೂತ್ರ ಹೀಗಿದೆ -

'ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ'

ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಂದು ಸೂತ್ರದ ಅಕ್ಷರಾರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಗ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾದರೂ ಅವುಗಳ ಇಂಗಿತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಯೋಗ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬೆರೆಯುವುದು, ಒಂದಾಗುವುದು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ ('ಯುಜಿರ್ ಯೋಗೇ' ಎಂಬ ಧಾತ್ವರ್ಥವನ್ನು ಹಿಡಿದು). ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮೂರು ಭಾವಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೋ, ಬೆರೆತಾಗಲೋ, ಒಂದಾದಾಗಲೋ? ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಭಾವಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿಯೆ ಇರುತ್ತವೆ; ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಅಷ್ಟೆ. ಬೆರೆತಾಗ ಅವನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದಾದಾಗ ಅವು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಮೂರು ಮರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಇನ್ನು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂದರೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೋ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೋ, ಆವಿರ್ಭಾವವೋ ಏನಾದರೂ ಆಗಬಹುದು. ಆವರೆಗೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ರಸ ಹೊಸದಾಗಿ ಮೂಡಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಉತ್ಪತ್ತಿ. ಎಲ್ಲೋ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಅಡಗಿದ್ದ ರಸ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಕೆಳಗಿದ್ದದ್ದು ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ, ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ, ಸಣ್ಣದಾಗಿದ್ದದ್ದು ದೊಡ್ಡದಾದರೆ ಅದು ಆವಿರ್ಭಾವ.

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ತಾನಾಗಿ ಅಗೋಚರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ರಸವಾದಾಗ ಆಸ್ವಾದ್ಯತೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು

ಸವಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ, ಅಸ್ಪರ್ಶತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ಯಾವ ವಿವರದ ಕಟ್ಟಿಗೂ ಒಳಪಡದೆ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರದೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು. ತುಂಬಿದ ಗಡಿಗೆಯಿಂದ ನೀರು ಹೊರಚೆಲ್ಲಿ ಹರಿದಂತೆ. ಅಸ್ಪರ್ಶವೆಂದರೆ ಯಾವ ವಿವರಕ್ಕೂ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು. ಇವೆರಡೂ ಗುಣಗಳು ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ರಸದಿಂದ ಒದಗುವ ಆನಂದವನ್ನು ಲೋಕೋತ್ತರವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿರುವುದು; ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಗೆ ಒಳಪಡದೆ ಇರುವುದೆಂದರ್ಥ. ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣಕಾರನು 'ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದಸಹೋದರ'ವೆಂದು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ!

ಇತರ ಸಾಧಾರಣ ಅರಿವುಗಳಂತೆ ಅನುಭವಗಳಂತೆ ಇದು ಅಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಇದು ಚಮತ್ಕಾರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಳಗಿನ ಒಂದು ತೃಪ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಆವೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವುದು. ಚಮತ್ಕಾರ, ಆನಂದ, ಪರಮಭೋಗ ಇವೆಲ್ಲ ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳು.

ರಸಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೊರಡಿಸುವ ವಾದಗಳಿವೆ. ಇವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವಿರದು. ಸಂಯೋಗವಾಗುವುದು ಭಾವಗಳದ್ದು ಎಂದುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು; ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯು ರಸದ್ದು ಎಂದು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಭಾವದ ವಿಚಾರ ಆಗಲೆ ಬಂದಿದೆ. ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ತೆರ - ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ (ಅಥವಾ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ) ಭಾವ. ಭಾವ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಉಪಸರ್ಗಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಾಗ ಬೇರೆಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದರೆ ಎಡೆಬಿಡದೆ, ಕದಲದೆ, ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೇರೂರಿ, ನೆಲಕಚ್ಚಿ ನಿಂತಿರುವ ಭಾವ; ಮನುಷ್ಯನ

ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಇದು ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವವೆಂದರೆ ಭಾವವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ, ಮೀಂಟಿ ಎಬ್ಬಿಸುವ ವಿವರ; ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಭಾವಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಕಾರಣವಾದರೆ ಆಲಂಬನ; ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾದರೆ ಉದ್ದೀಪನ. ಅನುಭಾವವೆಂದರೆ ಭಾವದ ಅನಂತರ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿವರ. ದೈಹಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು; ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂಥವು; ಭಾವದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ತಳೆದವು. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಅಥವಾ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವೆಂದರೆ ಆ ಗಳಿಗೆಗೆ ತೋರಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಮರೆಯಾಗುವ ವಿವರ.

ರಸಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವದ ಸೊಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಾಲ್ಕು ತೆರನಾದ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅದನ್ನೇ ಭರತ ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದು ಏಕೆ? ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಭರತ ಕಡೆಗಾಣಿಸಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಯು ಮನುಷ್ಯನ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು; ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಮವಾದುದು ಕಾಮ; ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ರತಿ. ಮಧ್ಯಮವಾದುದು ಅರ್ಥ; ಅದರ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಕ್ರೋಧ. ಉತ್ತಮವಾದುದು ಧರ್ಮ; ಅದರ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಉತ್ಸಾಹ. ಉತ್ತಮೋತ್ತಮವಾದುದು ಮೋಕ್ಷ; ಅದರ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಶಮ ಅಥವಾ ನಿರ್ವೇದ. (ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಮನಸ್ಸಿನ ನೆಮ್ಮದಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅನಾಸಕ್ತಿ). ಇವು ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೇ ಸಹಜವಾಗಿರುವಂಥವು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ರಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು (6, 96). ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಹೀಗೆ. ಇತರ ಮೂರು ಭಾವಗಳಿಂದ ಸುತ್ತರಿದು

ಮುಪ್ಪರಿಗೊಂಡಾಗ ಅದೇ ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಇದ್ದಾಗಲೇ, ಎದ್ದುಕೊಂಡಾಗಲೆ ರಸ. ಬೀಜದಂತೆ ಸದಾ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ತಾನಾಗಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯತೆಗೆ (ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದಕ್ಕೆ) ಕಾರಣವಾಗದು. ಇತರ ಭಾವಗಳು ಅದರ ಸುತ್ತ ನೆರೆದಾಗ ಅದು ರಸವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಸ್ವಭಾವ ಇತರ ಮೂರು ಭಾವಗಳಂತಲ್ಲ. ಇತರ ಭಾವಗಳು ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಅಡಗಿರುವ ವಿವರಗಳಲ್ಲ; ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವುವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಗುಣವಿರದು (ಎಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರವು). ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೆ ಭರತ ಮುನಿಯ ರಸಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನೂ ಸೇರಿಸದೆ ಹೋದದ್ದು. ಸೇರಿಸಿದ್ದರೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಪಾತ್ರ, ಸ್ಥಾನ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಬೇರೆ, ರಸವೇ ಬೇರೆ ಎಂಬ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡುತ್ತಿತ್ತು.

ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಮೇಲೆದ್ದು ಹೊರಗೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ; ಹರಿಯುವುದೇ ರಸ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಮೂಲಾರ್ಥ. ಗಡಿಗೆಯಲ್ಲಿನ ನೀರಿಗೆ ಮೇಲೆ ನೀರು ಸುರಿದಾಗ, ಗಡಿಗೆ ತುಂಬಿ ನೀರು ಹೊರಗೆ ಹರಿಯುವುದನ್ನು ಉಪಮೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಗಡಿಗೆ ತುಂಬದಿದ್ದಾಗ ನೀರು ಹೊರಗೆ ಹರಿಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇರದು. 'ಯಾವತ್ ಪೂರ್ಣೋ ನ ಚೈತೇನ ತಾವನ್ನೈವ ವಮತ್ಯಮುಂ'. ದೇಶ-ಕಾಲಗಳ ಎಲ್ಲೆಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ಹರಿಯುವುದರಿಂದ ಇದು ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯದಂತೆಯೇ. ಹಾಗೆಂದೇ ಅದನ್ನು ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು.

8 ಭಾವನಾವ್ಯಾಪಾರ

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸಸೂತ್ರ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಯಿತಷ್ಟೆ. ಈ ರಸಸೂತ್ರವೇ ಮುಂದೆ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಬೆಳೆದ ರಸಪ್ರಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಯಿತು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಈ ರಸಪ್ರಸ್ಥಾನ ಬೆಳೆಯಲು ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟದ್ದು. ಆದರೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಮೊದಲೇ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹಲವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿವರಣೆಗಳಿದ್ದುದು ಅವನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದಲೇ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕ, ಶಂಕುಕ, ಲೊಲ್ಲಟ ಮೊದಲಾದವರ ಹೆಸರುಗಳೂ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಇವರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲವಾಗಿ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಈ ವಿವರಣೆಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ.

ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ರಸವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಪ್ರಮುಖನಾದವನು. ಅವನು 'ಹೃದಯದರ್ಪಣ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ; ಈಗ ಅದು ನಮಗೆ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಮಾಡಿರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು, ಉದ್ಧೃತಭಾಗಗಳು, ವಾಕ್ಯಗಳು ಇಷ್ಟರಿಂದಲೇ ನಾವು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ನಿಲುವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವನ ನಿಲುವು ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ಇವನ ನಿಲುವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದೂ ಇದೆ; ಭಟ್ಟನಾಯಕನನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ವಿರೋಧಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟೆನ್ನಿ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ನಿಲುವನ್ನು ಭಾವನಾವಾದವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಈ ವಾದವನ್ನು ನಾಯಕನೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನೆಂದಲ್ಲ. ಅವನ ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮೀಮಾಂಸಕರದ್ದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ರಸವೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಭರತಮುನಿಯು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಲ್ಲ, ಅದು ಅವನಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂಚೆ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲೇ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ', 'ರಸಂ ಹ್ಯೇವಾಯಂ ಲಬ್ಧ್ವಾऽऽನಂದೀ ಭವತಿ' ಮೊದಲಾದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ರಸದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಇರುವ ವಿವರಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದೇ ಹೊರಟಿರುವುವು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಒಲವು ಮೀಮಾಂಸಾದರ್ಶನದ ಕಡೆಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗಾದರೋ ಮೀಮಾಂಸಕರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಆಗದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಭಟ್ಟನಾಯಕನನ್ನು 'ಶ್ರೋತ್ರಿಯ' (ಗೊಡ್ಡುವೈದಿಕ), 'ಅನುವಾಕಹತಬುದ್ಧಿ' (ಮಂತ್ರಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವನು) ಎಂದೆಲ್ಲ ಕರೆದಿರುವುದು.

ಮೀಮಾಂಸಕರು ವೇದದ ಅಪೌರುಷೇಯತ್ವವನ್ನೂ ಪರಮ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರು. ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ವೇದದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ವಿಧಿಗಳು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕರ್ಮವನ್ನು (ಎಂದರೆ ಯಜ್ಞ, ಯಾಗ ಮುಂತಾದವು) ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ವಿಧಿಸುವುದು ವಿಧಿ. ವೇದ ಇರುವುದೇ ಅಂಥ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಮಾಡಲೆಂದು ತಿಳಿಸಲು. ಹೀಗೆ ವಿಧಿಸುವಾಗ ಕರ್ಮವನ್ನು ಮಾಡೆಂದು ಹೇಳುವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಶಾಬ್ದೀ ಭಾವನೆಯೆಂದೂ, ಆ ಕರ್ಮವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಒದಗಿಬರುವ ಫಲವನ್ನು ಆರ್ಥೀಭಾವನೆ-ಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಸ್ವರ್ಗಕಾಮಃ 'ಜ್ಯೋತಿಷ್ಟಮೇನ ಯಜೇತ' (ಸ್ವರ್ಗದ

ಬಯಕೆಯಿದ್ದವನು ಜ್ಯೋತಿಷ್ಟೋಮವೆಂಬ ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು) ಎನ್ನುವುದೊಂದು ವಿಧಿ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗವು (ಎಂದರೆ ಸುಖದ ನೆಲೆಯೆಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ) ಕರ್ಮ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಒದಗಿಬರುವ ಫಲ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯಿರುವುದು ಆರ್ಥೀಭಾವನೆ (ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು); ವಿಧಿಯ ಉಳಿದ ಭಾಗ, ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಶಾಬ್ದೀ ಭಾವನೆ (ಕರ್ಮವನ್ನು ವಿಧಿಸುವುದು).

ಮತ್ತು, ಕರ್ಮ (ಜ್ಯೋತಿಷ್ಟೋಮಯಾಗ) ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ, ಮಾಡಿದೊಡನೆಯೇ ಫಲ (ಸ್ವರ್ಗ) ಕೈಗೂಡಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕರ್ಮಕ್ಕೂ ಫಲಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಅಪೂರ್ವವೆಂಬ ವಿವರವೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆವರೆಗೆ ಇರದಿದ್ದುದು, ಕರ್ಮವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಒದಗಿಬರುವುದು ಅಪೂರ್ವ. ಈ ಅಪೂರ್ವವು ಕರ್ಮ ಮಾಡಿದವನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಅವನಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಆದರಿಂದಲೇ ಫಲ ಒದಗಿಬರುವುದು, ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಫಲವನ್ನು ಭಾವಿತಮೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯೆಂದರೆ ಭಾವನೆ ಮಾಡುವವನಿಗೆ ತಾನು ಮಾಡಿದ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಒದಗಿಬರುವ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಡುವ, ಅನುಕೂಲಮಾಡಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸ ('ಭಾವನಾ ನಾಮ ಭವಿತುರ್ಭವನಾನುಕೂಲೋ ವ್ಯಾಪಾರ ವಿಶೇಷಃ). ಹೀಗೆ ವಿಧಿ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಧಿವಾಕ್ಯದಂತೆಯೇ ನಾಟಕದ (ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ) ಮಾತುಗಳೂ ಇರುವುವು. ಅಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅಪೌರುಷೇಯವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ವಿಧಿವಾಕ್ಯಕ್ಕಿರುವ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದುಂಟಾದ

ನಾಟಕೀಯವಾದ (ಕಾವ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ) ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೂ ವೈದಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು; ವೈದಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ನಾಟಕವು ಮೈದಳೆದದ್ದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ಮವೆಂದರೆ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ, ಮೈಕೈಕಾಲುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ, ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಒಟ್ಟುಗೂಡುತ್ತವೆ. ವೈದಿಕ ಕರ್ಮಗಳಲ್ಲೂ ಇದು ದಿಟ. ಹವಿರ್ದಾನಮಾಡುವಾಗ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ; ಮಂತ್ರಗಳ ಉಚ್ಚಾರಣೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ.

ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯೆಂದರೆ ಆಂಗಿಕ-ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ (ಎಂದರೆ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವಾದ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳಿಂದ, ರಮಣೀಯವಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ) ಒದಗಿಬಂದು, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ವಿವರ. ಯಜ್ಞದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿಯೋಗ ಇರುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ 'ಭಾವನೆ'. ಪ್ರಭಾಕರಮಿಶ್ರರು ನಿಯೋಗವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನೇ ಕುಮಾರಿಲಭಟ್ಟರು ಭಾವನೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿಯೋಗವೆಂದರೆ ವಿಧಿವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಆಣತಿ. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗವು ಆರ್ಥಿಕಭಾವನೆ-ಯಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ. ನಿಯೋಗಕ್ಕೂ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ 'ಅಪೂರ್ವ', ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಶ-ಕಾಲಗಳ ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು, ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಾಣಿಸಿ, ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾದ (ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಿವರ) ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಅದು. ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೇ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ನೇರವಾದ ಕಾರಣ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಮಾತನ್ನು ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ

- "ಭಾವಕತ್ವಂ ನಾಮ ಯತ್ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ ತದ್ವಿಭಾವಾದೀನಾಂ ಸಾಧಾರಣತ್ವಾಪಾದನಂ".

ಈ ಬಗೆಯ ಭಾವನೆಗೆ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಿಂದು ಒಕ್ಕಣೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಅಭಿಧಾಯಕತ್ವ; ಎಂದರೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳಲು ಬಳಸುವ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಮಾತು. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮಾತಲ್ಲ ಇದು; ಮಾರ್ಮಿಕವಾದ, ಧ್ವನಿಯುಕ್ತವಾದ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಚತುರೋಕ್ತಿ. ಎರಡನೆಯದು ಭಾವಕತ್ವ; ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯಪರಿಭಾಷೆಯಿಂದ, ಧ್ವನಿಯಿಂದ, ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಒದಗುವ ಪ್ರಭಾವ; ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಗರಿಕೆದರಿ ನಿಲ್ಲಲು ನೆರವಾಗುವ ವಿವರ ಇದು. ಮೂರನೆಯದು ಭೋಜಕತ್ವ; ನಮ್ಮ ರಸಾನುಭವ. ಇದು ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ರಾಜಸ-ತಾಮಸ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಕೇವಲ ಸಾತ್ವಿಕ; ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವುದು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ "ನಿಜ ಚಿತ್ ಸ್ವಭಾವ ನಿವೃತ್ತಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಲಕ್ಷಣ ಪರಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದಸಚಿವಃ". ಹೀಗೆ ರಸವನ್ನು ಭಾವಿಸಿದಾಗಲೇ (ಎಂದರೆ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿದಾಗಲೇ) ರಸದ ಆಸ್ವಾದ, ಅನುಭವ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ "ಭಾವಿತೇ ಚ ರಸೇ ತಸ್ಯ ಭೋಗಃ". ಇದನ್ನು ಭೋಕ್ತೃತ್ವ ಎಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಮಾತಿನ ವಿಚಾರ (ವಾಚ್ಯ ವಿಷಯ); ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯ; ರಮಣೀಯಾರ್ಥಪ್ರತಿಪಾದಕವಾದ ಶಬ್ದ. ಎರಡನೆಯದು ಭಾವಕತ್ವ, ಎಂದರೆ ರಸವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ವಿಚಾರ. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ. 'ನ ಪ್ರತೀಯತೇ, ನ ಉತ್ಪದ್ಯತೇ, ನ ಅಭಿವ್ಯಜ್ಯತೇ ಕಾವ್ಯೇನ

ರಸಃ; ಕಿಂತು ಅನ್ಯಶಬ್ದವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಂ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮನಃ ಶಬ್ದಸ್ಯ, ತ್ರ್ಯಂಶಪ್ರಸಾದಾತ್' ಎಂದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಮಾತು. ಮೂರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಭಾವಕತ್ವವೇ. ಮೂರನೆಯದಾದ ಭೋಕ್ತೃತ್ವವು ಸಹೃದಯನಿಗೆ, ರಸಿಕನಿಗೆ ಸೇರಿದ ವಿವರ; ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಅಥವಾ ನಾಟಕದಿಂದ, ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ರಸವು ಇವನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ಇದು.

ಮೂರೂ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ರಸವ್ಯಾಪಾರ ('ತ್ರಯೋಂಶಭೂತಃ ವ್ಯಾಪಾರಃ') ಎಂದು ಭಟ್ಟ ನಾಟಕನ ವಿವರಣೆ. ರಸವೆಂದರೆ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ನಿತ್ಯವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗುವುದು. ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿನ ಆನಂದ ಶುದ್ಧವಾದುದು, ಕೇವಲ ಸಾತ್ತ್ವಿಕವಾದುದು, ಅಲೌಕಿಕವಾದುದು; ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಆನಂದಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದೇ ಹೆಚ್ಚಿನದು. 'ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಚರ್ವಣೆಯು ಜೀವಭೂತವಾದುದು'. ಇವೆಲ್ಲ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾದ ವಿಚಾರಗಳೇ. ಆದರೆ ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಒಕ್ಕಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಭಾವನೆ'ಯೆಂದರೆ ರಸದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೆನ್ನಲಾಗದು. ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ಮವು ಸ್ವರ್ಗವನ್ನೇನು ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡುವುದು ಅಪೂರ್ವವನ್ನಷ್ಟೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯ-ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯು ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡುವುದು ರಸವನ್ನಲ್ಲ; ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನಷ್ಟೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ರಸವನ್ನು 'ಸಿದ್ಧಿರೂಪ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು; ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದಿಂದ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

9 ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ

ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ತಿಳಿಯಹೇಳಿದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ (7, 9) ಇದರ ಧ್ವನಿಯಿದೆಯೆನ್ನಿ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ತನಗೆ ಪೂರ್ವಸೂರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟ ಮತ್ತು ಶಂಕುಕ ಇವರಿಬ್ಬರ ವಾದಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿಯೇ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದು. ಈ ಮೂರೂ ಮಂದಿ ಭರತಮುನಿಯ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಯಾವುವೂ ಇಂದಿಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ; ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾದಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಬಂದಿರುವುದೇ ನಮಗೆ ಆಧಾರ. ಲೊಲ್ಲಟನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ. ರಾಮನನ್ನು ಕುರಿತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲಪಾತ್ರವಾದ ರಾಮನನ್ನೆ ರಸವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ; ಗೌಣವಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಕೌಶಲವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಶಂಕುಕನು ಈ ವಾದವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದು, ಅನುಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ರಸಿಕನ, ಸಹೃದಯನ ಮನೋವೃತ್ತಿಯೇ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಿದ. ರಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ನಟನು ರಾಮನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ, ಈ ಭಾವಾಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಚಿತ್ತವತ್ತಿಯೂ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಂಕುಕನ ವಾದದಲ್ಲೇ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಬೀಜವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡ ಕುದುರೆಯ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರ ನೈಜವಾಗಿ, ರಸವತ್ತಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ದಿಟವಾಗಿ ಕುದುರೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ಕುದುರೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಣವು ಸತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಅಸತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯವೆಂದು ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ನೆರವಾಗುವ, ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯೇನೋ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮಾನಸಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಮರ್ಥರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅದು ಯಾವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ (ಎಂದರೆ ನಾವು ದಿಟವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಎಂದೋ ನೋಡಿರಬಹುದಾದ) ಕುದುರೆಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಇರುವುದಾದರೆ ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕುಶಲನಾದ ಚಿತ್ರಗಾರ ಬಿಡಿಸಿರುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಲಾರದು. ಅದು ಕುದುರೆಯೆ ಎಂದು ತಟ್ಟನೆ ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಯಾವೊಂದು ಕುದುರೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಇದು 'ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ. ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದಲ್ಲ; ಆ ಜಾತಿಯ ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಾದರೂ ಅನ್ವಯಿಸೀತು, ಎಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ (ಅಥವಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ) ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು. ದೇಶ-ಕಾಲಗಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ಮೀರಿ, ರಸಿಕನ ಚಿತ್ತಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಭಾವನಾವಿಶೇಷದಿಂದಾದ ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರದ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ; ಹೊರಗಣ ಭೌತವಸ್ತುಗಳಷ್ಟೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಿಂದ ರಸ ಎಂದಿಗೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮಲಾರದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ

ಪ್ರಯೋಜನ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಮವೋ ಅರ್ಥವೋ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿವರ ಈ ತೆರನಾದುದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತದೆ, ಹಿಂದೆಲ್ಲೊ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ರುಯ್ಯಕನು (ತನ್ನ ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವದಲ್ಲಿ) ಮಾಡಿದ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ, ಭಾವಿಕ, ರಸವದ್ ಎನ್ನುವ ವಿಭಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ; ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಗಣ, ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು 'ವಸ್ತುಸಂವಾದ'ವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಕೆಲಸ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ; ವ್ಯವಹಾರದ ಎಲ್ಲವೂ ನಡೆಯುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಭಾವಿಕವೆಂದಾಗ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಕೆಲಸ; ಹೊರಗಣ (ವಾಸ್ತವಿಕ) ವಿವರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ವಿವರಗಳು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಸಂವಾದ'ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲೇ ರಸದ ಪಾತ್ರ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು 'ರಸವತ್' (ಎಂದರೆ ರಸವುಳ್ಳದ್ದು). ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ. ಆದರಿಂದಲೇ ರಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಭಾವಿಕದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಂತೂ ಇದರ ಸೊಲ್ಲೇ ಇಲ್ಲ; ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರದು.

ರಸಾನುಭವವು ಭೋಜಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರ ಎಂದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಎಣಿಕೆ. ಭೋಜಕತ್ವ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಉಣ್ಣುವುದು, ಅನುಭವಿಸುವುದು, ಸವಿಯುವುದು ಎಂಬರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಭೋಗವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಭೋಗದಲ್ಲಿ ರಸಿಕನದ್ದೇ ಮುಖ್ಯ ವಿವರ; ಅವನನ್ನೇ ಭೋಜಕನೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನೇ ಸಹೃದಯ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ ಸಹೃದಯನ ಭಾವಕತ್ವದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ಅವನು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ) ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೆಂಬುದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಭವವೇ ಮೊದಲಾದ ಘಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗ್ರಹಣ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೋ ಕಾವ್ಯಪ್ರೇಮಿಯೋ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ವಿಭವಾದಿಗಳಿಂದ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂದು ರಸಸೂತ್ರ ಹೇಳುವಾಗ ಇದೊಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಚೌಕಟ್ಟೆಂದು (ಭಾವನೆ, ಭೋಗ, ಭೋಜಕತ್ವ) ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಆದರೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಕೋಚವನ್ನು ಹೇರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿರದೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಾದ. ರಸಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಭೋಗ ಅಥವಾ ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬ ವಿಶೇಷವನ್ನೇನೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಹೃಗಯನಿಗಿರಬೇಕಾದುದು 'ವರ್ಣನೀಯವಸ್ತುತನ್ಮಯೀಭವನಯೋಗ್ಯತೆ'ಯಷ್ಟೆ; ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ, ನಾಟಕವಾಗಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೋ, ತೋರಿಸುವುದೋ ಅದರೊಂದಿಗೆ ರಸಿಕನೋ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೋ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಬೆರೆತು ಒಂದಾಗಿಬಿಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದ್ದರೆ ಆಯಿತು. ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಯಾವ ವಿವರಕ್ಕೂ ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಇದರ ನಂಟಿರದಂತೆ ಅದನ್ನು ಲೋಕೋತ್ತರವನ್ನಾಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದು. ಸಂಸಾರಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ತನ್ನ 'ಸಹೃದಯದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವು ಕೇವಲ ಕೋರಿಕೆಯದಾದರೂ (ಭಾಸಮಾನಮಪಿ), ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಬರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆದರೂ (ಕಲ್ಪನಾಮಾತ್ರಸಾರಂ), ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೆಂದು (ಪುಮರ್ಥೋಪಾಯತಾಮೇತಿ) ಹೇಳಿದನಂತೆ; ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಜನವಾದರೋ ಲೌಕಿಕವಾದುದಲ್ಲ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವಾದುದು. ಇದೇ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಲೋಕೋತ್ತರ ಪರಮಪುರುಷಾರ್ಥ' ಸಾಧಕವಾದ ಶಾಂತಿರಸ. ಉಳಿದ ರಸಗಳೆಲ್ಲ ಇದರ ಭೇದಗಳೇ. 'ಸ್ವಂ ಸ್ವಂ ನಿಮಿತ್ತಮಾದಾಯ ಶಾಂತಾದುತ್ಪದ್ಯತೇ ರಸಃ'. ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದಿಂದ ಒದಗುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಭಾವ; ಲೋಕದ ಯಾವ ಗೀಳಿಗೂ ಗೋಳಿಗೂ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹಾಯಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ. ಯಾವ ಬಯಕೆಯೂ ಅಲ್ಲಿರದು; ಯಾವ ಕೊರತೆಯೂ ಇರದು; ಹೀಗಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ನೆಮ್ಮದಿ? ಇದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯ ನೆಲೆಯೆಂದೇ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಸೂಚನೆ. ಅನಿತ್ಯವಾದ ಈ ನಾಮರೂಪಾತ್ಮಕ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಯೋಗಿಯು ಅಥವಾ ಸಾಧಕನು ಶ್ರವಣ, ಮನನ ಮೊದಲಾದ ಉಪಾಯಗಳಿಂದ ನಿಃಸಾರವೆಂದು, ದುಃಖಾತ್ಮವೆಂದು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹೃದಯನಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ದಿಟವಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವನ್ನೇ ಎಂದು ಅವನ ವಾದ ('ತಥಾ ತಾದೃಗೇವ ವಿಶ್ವಮಿದಂ ಅಸತ್ಯನಾಮರೂಪ ಪ್ರಪಂಚಾತ್ಮಕಂ ಅಥ ಚ ಶ್ರವಣಮನನಾದಿವೇಶನ ಪರಮಪುಮರ್ಥ-ಪ್ರಾಪಕಮಿತಿ ಲೋಕೋತ್ತರ ಪರಮಪುರುಷಾರ್ಥ

ಸೂಚನೇನ ಶಾಂತರಸೋಪಕ್ಷೇಪೋಽಯಂ ಭವಿಷ್ಯತಿ'). ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಸೊಗಸಾದ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುವುದು -

ನಮಸ್ತ್ರೈ ಲೋಕ್ಯನಿರ್ಮಾಣಕವಯೇ ಶಂಭವೇ ಯತಃ ।
ಪ್ರತಿಕ್ಷಣಂ ಜಗನ್ನಾಟ್ಯಪ್ರಯೋಗರಸಿಕೋ ಜನಃ ॥

ಶಿವನು ಮೂರೂ ಲೋಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡಿದ ಕವಿಯೆಂಬುದು ದಿಟ; ಜಗತ್ತೆಂಬುದೇ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ (ಅಥವಾ ನಾಟಕ). ಒಂದೊಂದು ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಈ ನಾಟಕದ (ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ) ಸವಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ ರಸಿಕನು ವಿಶ್ವನಿರ್ಮಾಣ ಚತುರ ಕವಿಯಾದ (ಅಥವಾ ನಟನಾದ) ಶಿವನೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯು ಲೀಲಾಕೈವಲ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಸಹೃದಯನ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯೂ ಕೂಡ. ರಸಾನುಭವಕ್ಕೂ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೂ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರವೇನೂ ಇರದು. ಎರಡೂ ಚಿತ್ತದ ಬ್ರಹ್ಮಾಕಾರವೃತ್ತಿಗಳೇ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ತುಣುಕು ಇದ್ದೀತು, ಅರಿವು ಆದೀತು; ಎರಡರಲ್ಲೂ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ, ವ್ಯವಹಾರಾತೀತ ಪರಾತತ್ತ್ವದ ಅನುಭವವೂ ಆಗಬಹುದು. ಎರಡರ ನಡುವೆ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದ್ದರೂ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದಲ್ಲಿ ಯೋಗಿಯ ದೇಶ-ಕಾಲ, ಪ್ರಕೃತಿ-ವಿಕಾರ, ಸುಖ-ದುಃಖ ಮುಂತಾದ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ದಾಟಿರುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು, ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, 'ಸ್ವ-ಸ್ಥ'ನಾಗಿ (ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು) ಇರುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯವಹಾರದ

ಜೀವನ ಅವನ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನೆಂದೂ ಕದಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಸಾನುಭವ ಹಾಗಲ್ಲ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ಆನಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೂ, ರಸಿಕನು ಬದುಕನ್ನೇನು ಮರೆಯಲಾರ; ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ನಿತ್ಯಜೀವನವನ್ನು ಬಿಡಲಾರದು. ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲವೂ ರಸಿಕನ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ; ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಡುವುದೇನೋ ಉಂಟು. ರಸಾನುಭವದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ಲೋಕೋತ್ತರನಾಗಿರುವುದೇನೋ ದಿಟ. ಆದರೆ ಅದು ಕಳೆದೊಡನೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ.

ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದಲ್ಲಿ ಯೋಗಿಯ ಅನುಭವ ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು, ನಿರಂತರವಾದುದು; ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಡೆ-ತಡೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಏರು ಪೇರುಗಳಿರವು. ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅವಿದ್ಯೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೊಲಗಿ, ನಿತ್ಯನಿರಂತರವಾದ ಬ್ರಹ್ಮದ ಅರಿವು ದೃಢವಾಗಿ ಮೂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಎಂದೂ ತೃಪ್ತನೇ, ಉಪಶಾಂತನೇ. ಸಂಸಾರವೂ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ನಿರ್ವಾಣವೇ, ಕೈವಲ್ಯವೇ. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಒದಗುವ ರಸಾನುಭವವಾದರೋ ಕ್ಷಣಿಕವಾದುದು. ಆ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಆನಂದ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದುದು; ಆಗ ಅವನು ತೃಪ್ತ, ಉಪಶಾಂತ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ದಿಟ. ಆದರೆ ಆಗಲೂ ಲೋಕದ ನಂಟನ್ನೇನು ಅವನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಸಂಸಾರವೇನು ನಿರ್ವಾಣವಾಗಿರಲಾರದು. ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳೂ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಇದ್ದಂತೆಯೆ ಇರುತ್ತವೆ; ದೇಶ-ಕಾಲಗಳ ಚೌಕಟ್ಟೂ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಗಿನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವನು ನಿರ್ವೃತ. ಆದರೆ ಇದೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೇ. ಎಲ್ಲರಿಗೆ ದೊರಕುವಂಥದಲ್ಲ. ಎಡೆಬಿಡದ ಕಾವ್ಯಾನುಲೋಕನದಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಂಡ ಒಡಲಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಸಹೃದಯನಾದಾನು; ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಾನು.

ಯೋಗಿಯ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ರಸಿಕನ ರಸಾನುಭವವೂ ಒಂದೇ ತೆರನಾದುದು. ಎರಡರಲ್ಲೂ ವಿಷಯ-ವಿಷಯಿಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತರ ಇರದು. ಎರಡಕ್ಕೂ ವ್ಯುತ್ಥಾನವೆಂಬ ದೆಸೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಯೋಗಿ ಸಮಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿಗೆ ಮರಳುವಂತೆಯೇ, ರಸಿಕನೂ ರಸಾನುಭವದ ಗುಂಗು ಕಳೆದ ನಂತರ ಬರಡು ಬದುಕಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯೋಗಿಯು ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ತನ್ನನ್ನು ಮೀರಿದ, ತನಗೆ ಹೊರತಾದ ತತ್ತ್ವವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಪರಮೇಶ್ವರನನ್ನಿ, ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನಿ, ಕೇವಲವನ್ನಿ, ನಿರ್ವಾಣವನ್ನಿ) ಬೆರೆಯಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾನೆ. ರಸಿಕನಿಗಾದರೆ ಇಂಥದೊಂದು ಹೊರಗಣ ವಿಷಯದ ಅಗತ್ಯವಿರದು. ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಒಡಲೇ ಸಾಕು; ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಅರಸುವ ಹವಣಿಕೆ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸಾನುಭವ ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ್ವಾಯತ್ತ, ಸ್ವನಿಷ್ಠ, ಸ್ವತಂತ್ರ.

10 ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೋ, ರಸನಾ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೋ?

ಭರತನು ರಸವಿಚಾರವನ್ನು ನಾಟ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ತಾನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಾಗಿ ರುದ್ರಭಟ್ಟನೆಂಬ ಆಲಂಕಾರಿಕನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ('ಪ್ರಾಯೋ ನಾಟ್ಯಂ ಪ್ರತಿ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಭರತಾದ್ಯೈಃ ರಸಸ್ಥಿತಿಃ। ಯಥಾಮತಿ ಮಯಾಪ್ಯೇಷಾ ಕಾವ್ಯಂ ಪ್ರತಿ ನಿಗದ್ಯತೇ॥'). ಅವನ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು ಶೃಂಗಾರತಿಲಕ. ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೂ ರಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟು ತುಂಬ ಹಳೆಯದು. ಭರತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೇನೂ ಇರದು' ('ನ ಹಿ ರಸಾದೃತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ') ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು (6, 31) ತಳೆದಿದ್ದಾನಷ್ಟೆ? ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ (1, 17) ರಸವನ್ನು ಅಥರ್ವವೇದದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ. ನಾಟ್ಯವೇ ಆಗಲಿ, ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗಲಿ ರಸಾವಸ್ಥೆಯೇ ಅದರ ಮೂಲ. ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ, ಅಲಂಕಾರ ಎರಡು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿವರಗಳು. ಇವುಗಳ ಉಗಮವನ್ನು ಕುರಿತು ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೀಗಿದೆ - ರಸವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಆಕರಪ್ರಾಯವಾದುದು ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನ ಕಾಮಸೂತ್ರ; ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾದರೋ ವ್ಯಾಕರಣ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಕಾಮಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಶೃಂಗಾರಪರವಾದ ಆಭಿಚಾರಿಕಮಂತ್ರಗಳು (1, 34; 2,30 ಮತ್ತು 36;3, 25;4,5 ಇತ್ಯಾದಿ). ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಭರತನ 'ಜಗ್ರಾಹ... ರಸಾನಾಥರ್ವಣಾದಪಿ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಕಾಮಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಮಾತಿದೆ (2, 1, 65) -

'ರಸೋ ರತಿಃ ಪ್ರೀತಿರ್ಭಾವೋ ರಾಗೋ ವೇಗಃ ಸಮಾಪ್ತಿರಿತಿ ರತಿಪರ್ಯಾಯಾಃ' ರಸವೆಂದರೆ ರತಿ (enjoyment), ಪ್ರೀತಿ (delight), ಭಾವ (emotion), ರಾಗ (passion), ವೇಗ (urge, impulse), ಸಮಾಪ್ತಿ (perfect obtainment). ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ರಸದ ಅನುಭವ ಕಡಮೆಯೇ ಎಂದು ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನ ಎಣಿಕೆ ('ಮಂದರಸಾ ನರಾಃ', 2,2,32). ಅವರ ವೃತ್ತವನ್ನು (ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು, ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು) ಹಾಗೆಹಾಗೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಾಗ ಅದು ನಾಟ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಲೋಕವೃತ್ತದ ಅನುಕರಣವೇ ನಾಟ್ಯ ಎಂದು ಭರತ ಹೇಳಿದಾಗ (1, 112), ಅದು ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದುದನ್ನು (1, 107) ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಭರತನೇ

> 'ಏತದ್ರಸೇಷು ಭಾವೇಷು ಸರ್ವಕರ್ಮಕ್ರಿಯಾಸ್ವಥ।
> ಸರ್ವೋಪದೇಶಜನನಂ ನಾಟ್ಯಮೇತದ್ ಭವಿಷ್ಯತಿ ॥'

ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ (1, 113). ಮಾತುಗಳು ತಿಳಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅನುವಾದದ ಅಗತ್ಯವಿರದು. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ (ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ) ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ರಸವೆಂದರೆ ಯಾವ ಪದಾರ್ಥ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಭರತನೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕುತ್ತರವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಹಿಂದೆಯೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇದರಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ನಿಲುವು, ರಸವೆಂದರೆ ನಾವು ಏನನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಂಥ ಪದಾರ್ಥ, ವಸ್ತು ಎಂಬುದು ಭರತನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ರಸ ಆಸ್ವಾದವಲ್ಲ

(ಸವಿಯುವುದಲ್ಲ), ಆಸ್ವಾದ್ಯ (ಸವಿಯಬಲ್ಲ ವಿಷಯ); ಅದೊಂದು ಅನುಭೂತಿಯಲ್ಲ, ಅನುಭೂತಿಯ ವಸ್ತು. ವೇದಾಂತದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಪುರುಷತಂತ್ರವಲ್ಲ, ವಸ್ತುತಂತ್ರ.

ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಕಲೆಯ (ನಾಟ್ಯದ, ಕಾವ್ಯದ) ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಸ್ತು; ಭಾವದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅದೊಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಇಲ್ಲದ ರಸವನ್ನು ಕಲೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ರಸವಿರುವುದು ಲೋಕದಲ್ಲಲ್ಲ, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲೇ' ('ತೇನ ನಾಟ್ಯ ಏವ ರಸಾಃ ನ ಲೋಕ ಇತ್ಯರ್ಥಃ') ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆ. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾಗಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೇ ರಸವಿರಲಾರದು; ನಟನು ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ, ಕವಿಯು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಾಗ ರಸಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೆ ಭರತನು 'ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದದ್ದು. ಕಲಾಸಾಮಗ್ರಿಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಇದ್ದದ್ದೇ ಆದರೂ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ನಿಷ್ಪನ್ನಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇರಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಇವನನ್ನೆ ನಾವು ರಸಿಕ, ಸಹೃದಯ ಎನ್ನುವುದು. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದೋ, ಅಥವಾ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ್ದೋ ಎಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಏಳುತ್ತದೆ.

ಈಗ ರಸವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅಥರ್ವಣವೇದವು ಮೂಲವೆಂದು ಭರತನು ಹೇಳಿರುವುದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಅಥರ್ವಣವೇದವು ಅಥರ್ವ-ಆಂಗಿರಸರೆಂಬ ಋಷಿಗಳ ವೇದ. ಅಥರ್ವ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಸ್ಥಿರಬುದ್ಧಿಯುಳ್ಳವರು; ಶಾಂತಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯವನ್ನು ಬಲ್ಲವರು.

ಆಂಗಿರಸರು ಶತ್ರುನಾಶನ, ಸ್ತ್ರೀವಶೀಕರಣ, ಮಾರಣ, ಉಚ್ಚಾಟನ ಮೊದಲಾದ ಆಭಿಚಾರಿಕ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರು. ಅಥರ್ವಣ ವೇದದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಭಾಗಗಳಿವೆ.

ಈ ವೇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗೋಪಥಬ್ರಾಹ್ಮಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಒಕ್ಕಣೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ಯೇಽಂಗಿರಸಃ ಸರಸಃ। ಅಥರ್ವಾಣಸ್ತದ್ ಭೇಷಜಂ; ಯದ್ ಭೇಷಜಂ ತದಮೃತಂ; ಯದಮೃತಂ ತದ್ ಬ್ರಹ್ಮ'. ಈ ಒಕ್ಕಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಂಗಿರಸರು ರಸವುಳ್ಳವರು ಹೇಗೆ? ಅವರು ತೊಡಗುವ ಅಭಿಚಾರಿಕಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತ್ಯಾ (ಪಿಶಾಚಿ), ವಲಗ (ಮಾಟದ ಗೊಂಬೆ), ಮಣಿ (ಮದ್ದು, ತಾಯಿತ) ಇವೆಲ್ಲ ಶತ್ರುಗಳಿಗೆ, ಒಲ್ಲದವರಿಗೆ ಪೀಡೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಹವಣಿಕೆಗಳು. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗ, ದ್ವೇಷ, ಅಸೂಯೆ, ಕಾಮ, ಕ್ರೋಧ, ಮಾತ್ಸರ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳೇ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅಥರ್ವದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿ, ರೋಗಶಮನ, ಬಾಧಾನಿವೃತ್ತಿ ಇವೇ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ರಸಗಳು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಂಗಿರಸವೆಂದರೆ ಸ-ರಸ; ರಸವುಳ್ಳದ್ದು. ಕೃತ್ಯಾ ಮೊದಲಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೇ ಅಭಿಚಾರದ ಆಕರ. ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಮಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ರಸಸಂವಾಹಿಯಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವುದು ಆಂಗಿರಸ.

ಅಭಿನಯವನ್ನೋ ಕಾವ್ಯವನ್ನೋ ಹೀಗೆ ರಸಸಂವಾಹಿಯಾಗಿ ತೋರ್ಪಡಿಸುವುದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲವೆ? ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ-ಯಾಗಬೇಕು. ರಸವನ್ನು ಹೊರಸೂಸದಿದ್ದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವೇನು? ರಸ ಇರುವುದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲೇ; ಆಭಿಚಾರಿಕ ರಸವಿರುವುದು ಕೃತ್ಯಾ,

ವಲಗ, ಮಣಿ ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಭರತನು 'ರಸಾನ್ ಆಥರ್ವಣಾದಪಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಅವನ ಎಣಿಕೆ ಇದ್ದುದು ರಸವು ವಸ್ತುತಂತ್ರವಾದುದು ಎಂದೇ. ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾದ ಪದಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಸವಿದ್ದೀತು. ರಸಕ್ಕೊಂದು ಆಸರೆ ಬೇಡವೆ? ಆಂಗಿರಸವೆಂಬ ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಮೂಲಿಕೆಯೋ, ಮೂಳೆಯೋ, ಗೊಂಬೆಯೋ ಇಂಥ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಲೇ. ಈ ಉಪಮೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಭರತನು ನಾಟ್ಯರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೂ ಎದುರಿಗಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಆದೀತು ಎಂದು ಹೇಳಿದ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಭರತನ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂಬುದು ದಿಟವಾಗಿ ರಸನಾನಿಷ್ಪತ್ತಿ. ರಸ ಇರುವುದು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ; ಅನುಭವಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಲ್ಲ. ಅನುಭವಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ (ಸಹೃದಯ) ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಮನಸಾರೆ ಸವಿಯುವುದು ಆಸ್ವಾದವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಸವು ಆನಂದವೆಂದಾಗ ಅದು ವಸ್ತು ತಂತ್ರವಾದುದಲ್ಲ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದುದು. ಲೋಕದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಅನುಮಾನ, ಸ್ಮೃತಿ ಮೊದಲಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದುವು; ರಸಾಸ್ವಾದವಾದರೋ ಹೀಗಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮಾತು - 'ತೇನಾಲೌಕಿಕಚಮತ್ಕಾರಾತ್ಮಾ ರಸಾಸ್ವಾದಃ ಸ್ಮೃತ್ಯನುಮಾನಲೌಕಿಕಸಂವೇದನ ವಿಲಕ್ಷಣ ಏವ'.

ಆತ್ಮಾ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗವೆಂದರ್ಥ. ಸಹೃದಯನ ಅಂತರಂಗವು ರಸವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ರಸವನ್ನು

ಸವಿಯುವುದೇ ರಸನಾ - ನಾಲಗಗೆ ರುಚಿಹತ್ತುವುದು; ರುಚಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದಲೇ ನಾಲಗೆ ರಸನೇಂದ್ರಿಯ. ಆದರೆ ಇದು ಮಾನಸ ವ್ಯಾಪಾರ, ಬರಿಯ ಇಂದ್ರಿಯದ್ದಲ್ಲ. ಇದು ಅರಿವಿನ ಲಕ್ಷಣದ್ದಾದುದರಿಂದ 'ರಸನಾ ಚ ಬೋಧರೂಪಾ ಏವ' ಎಂದು ಒಕ್ಕಣೆ. ಆದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅರಿವುಗಳಂತಲ್ಲ ಇದು; ಮಾನಸವ್ಯಾಪಾರವಷ್ಟೇ ಎಂದಾಗಲಿ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಬೇರೆ ಬಗೆಯದು ('ಬೋಧಾಂತರೇಭ್ಯೋ ಲೌಕಿಕೇಭ್ಯೋ ವಿಲಕ್ಷಣಾ ಏವ'). ಈ ಅರಿವು ಒದುವುದು ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದಲೇ. ಲೋಕದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಸಾನುಭವವು ಸ್ವಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧ; ಎಂದರೆ ಸಹೃದಯ ತಾನು ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು, ಬೇರೆಯವರು ಇದನ್ನು ಕಾಣಲಾರರು. ಸಹೃದಯನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ; ಅವನ ರಸನೆಗೆ ಗೋಚರವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಇದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ರಸನಾನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂಬ ನಿಲುವು.

> "ತೇನ ವಿಭವಾದಿ ಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಾ ಯತೋ ನಿಷ್ಪದ್ಯತೇ
> ಅತಃ ತಥಾವಿಧರಸನಾಗೋಚರೋ ಲೋಕೋತ್ತರಾರ್ಥೋ
> ರಸ ಇತಿ ತಾತ್ಪರ್ಯಂ ಸೂತ್ರಸ್ಯ"

11 ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ

ಯಾವುದೇ ಗ್ರಂಥದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಮುಂದಿನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೆ ಇದರ ಕೊಡುಗೆಯೇನು, ಅದರ ಮೇಲೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವವೆಷ್ಟು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮೌಲಿಕವಾದ ಗ್ರಂಥವೆಂದಾಗ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಅದು ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಗಣನೀಯವಾದುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ ಪ್ರಭಾವ. ರಸವಿಚಾರವಾಗಿ ನಡೆದಿರುವ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೂ ಭರತಮುನಿಯ ರಸಸೂತ್ರವೇ ಬುನಾದಿ. ಭರತಮುನಿಯ ಅನಂತರ ಬಂದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ಆಲಂಕಾರಿಕರೂ ರಸವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚೂ ಕಡಮೆ ಕಡೆಯ ಮಾತೆನ್ನಬಹುದು.

ಆದರೆ ಅವನು ಭರತಮುನಿಯ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವಾಗ ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟ, ಭಟ್ಟಶಂಕುಕ, ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಇವರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಹೇಳಿ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಂತೆ ಈ ಮೂವರೂ ಕಾಶ್ಮೀರದವರೇ. ಇವರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೊಂದನೆಯ ಶ್ಲೋಕದ

ನಂತರ ಬಂದಿರುವ ಗದ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವ ರಸಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಯಾವುವೂ ಇಂದಿಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಿರದಿದ್ದರೂ ಅಭಿನುಗುಪ್ತನ ಒಕ್ಕಣೆ ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ನಿಲುವನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ.

ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟನು (ಮೂವರು ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಇವನೇ ಮೊದಲಿಗನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ) ರಸಸೂತ್ರವು ಸೂತ್ರವಾದುದರಿಂದ ಅಲ್ಪಾಕ್ಷರವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸಸೂತ್ರವು 'ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿಸಂಯೋಗಾದ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ' ಎಂದಿದೆ. ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟನ ಪ್ರಕಾರ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಸಂಯೋಗಗೊಂಡಾಗ ರಸವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸೂತ್ರದ ಆಶಯ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಜೊತೆಗೆ ಎಂದು ಸೂತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ; ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಅಧ್ಯಾಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಅಧ್ಯಾಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದರಿಂದ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಿಭಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಆಸರೆಯೇ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಭರತ ಮುನಿಯು ಇದನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಉಳಿದ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗವಾದಾಗಲೇ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ.

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲೂ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ರಸಿಕರಲ್ಲೂ, ವಾಸನಾ ಬಲದಿಂದ ಸ್ಥಿರವಾಗಿರುವುದು. ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದರೆ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವುದು; ಎಡೆಬಿಡದೆ ಅಡಗಿರುವದು; ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ; ಯಾವುದರಿಂದಲೂ ವಿಚ್ಛೇದಗೊಳ್ಳದೆ, ಖಂಡತುಂಡಾಗದೆ, ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ತಾನಾಗಿ ರಸಿಕನ ಒಡಲಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಸವಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದಾದರೆ ಅದೇ ರಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ಈ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ರಸಿಕನಿಗೆ ಪ್ರತೀತವಾಗಿಸಿ ರಸವನ್ನೊದಗಿಸುವುದು. ಇದನ್ನೇ ಭರತಮುನಿಯು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು.

ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂದರೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಸ್ಥಾಯಿಯು ಸವಿಯಬಹುದಾದಾಗ ರಸ ಮೇಲೆದ್ದು ತೋರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾವಗಳನ್ನು ಮೀಂಟಲು, ಬೆಳೆಸಲು ಕಾರಣವಾಗುವುದು ವಿಭಾವ; ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಶಾರೀರಕ ವಿಕಾರಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಅನುಭಾವ; ನಡುನಡುವೆ ಸುಳಿದು ಮರೆಯಾಗುವುದು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ (ಇದನ್ನೆ ಸಂಚಾರಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ). ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ತಾನಾಗಿ ರಸವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲಾರದು. ಮೂರೂ ಒಂದೆಡೆ ಕಲೆತಾಗ, ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಾಗ ಕೂಡ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗದು. ಇವು ಮೂರೂ ಸ್ಥಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸವಾಗಿ (ಎಂದರೆ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತಗೊಂಡು) ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ.

ಲೊಲ್ಲಟನ ಒಕ್ಕಣೆಯಂತೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು (ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ) ಉತ್ಪಾದಕ; ರಸವು ಉತ್ಪಾದ್ಯ. ಭರತಮುನಿಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ನಿಷ್ಪಾದಕ; ರಸವು ನಿಷ್ಪಾದ್ಯ. ಉತ್ಪಾದಕ (ಅಥವಾ ನಿಷ್ಪಾದಕ) ಎಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದು. ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರಸವೆಂಬುದೇ ಇರಲಾರದು. ಅದನ್ನು ಉತ್ಪಾದ್ಯ (ಅಥವಾ ನಿಷ್ಪಾದ್ಯ) ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದರೇ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಇದ್ದೇ ಇರುವುದು ಎಂದರ್ಥ; ಅದು ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ, ಒಡಲಿಂದ ಮರೆಯಾಗುವುದೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದ ಮೇಲೆ ಅದು ಉತ್ಪಾದ್ಯವಾದೀತು ಹೇಗೆ?

ಹೀಗೆ ಭಾವಗಳು-ರಸ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಇರುವ ನಂಟು ಉತ್ಪಾದಕ-ಉತ್ಪಾದ್ಯ ಎಂದಾಗ ಉತ್ಪಾದಕವೆಂಬ ಘಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಬಲ್ಲುವು ಮೂರೇ - ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ. ಸ್ಥಾಯಿಯು ಸೇರಲಾರದು. ಭರತಮುನಿಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಕಾಣದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ.

ನಾವು ಪರ್ವತವನ್ನೋ, ನದಿಯನ್ನೋ, ಸೂರ್ಯೋದಯವನ್ನೋ, ಜಲಪಾತವನ್ನೋ, ಹೂವನ್ನೋ ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸುವಾಗ ಅದು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ರಮಣೀಯತೆಯು ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾಗುವುದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ತೋರಿಕೊಂಡಾಗಲೇ. ಉಳಿದಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಸೊಲ್ಲು ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡುವ ಸಂಭವವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಯು ಹೇಳಿಕೇಳಿ ಭಾವವೇ; ಉಂಟಾಗುವುದೇ ಭಾವ, ಇರುವುದಲ್ಲ

(ಭೂ). ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಉಂಟಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಯಾರಲ್ಲಿ? ಅದಕ್ಕೆ ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ರಸವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದೇನೋ ಸರಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಸ್ಥಾಯಿಯು ಭಾವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಅದಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಯಾವಾಗ?

ಲೊಲ್ಲಟನ ಸಮಗ್ರವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮಗೆ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಒಕ್ಕಣೆ ಮಾಡಿದಷ್ಟು ಭಾಗವೇ ನಮಗೆ ದಕ್ಕಿರುವುದು. ಅವನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದು ತನ್ನ ನಿಲುವಿಗೆ ಪೂರಕವೋ ಸಾಧಕವೋ ಆದಷ್ಟು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ. ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅನುಕಾರ್ಯ, ಅನುಕರ್ತ ಎಂಬೆರಡರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯು ರಸಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆಯೆಂಬ ವಿವರವಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪಾತ್ರವಿದೆಯೆನ್ನೋಣ; ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಟ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಸಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನಲ್ಲಿರುವ ರಸಭಾವ ಅನುಕಾರ್ಯ; ನಮ್ಮ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅದೇ ಮೂಲ. ರಾಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ, ಸ್ವಾರಸ್ವವನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಂಡು, ತಾನೇ ಮೂಲರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ, ನಟನು ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮೆದುರು ತನ್ನ ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ, ಮಾತುಕತೆಯಿಂದ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಅವನು ಅನುಕರ್ತನೆನಿಸಿ-ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ರಸಭಾವವನ್ನು ಸಹೃದಯನು ಗಮನಿಸಿದಾಗಲೇ ಅವನಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ.

ಆದ್ದರೆ ಸಹೃದಯನ ಪಾತ್ರವೇನು? ಅನುಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾನಾಗಿ ರಸವಿದ್ದೀತೆ? ಎಂದರೆ ರಾಮನು ಬದುಕಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವನ ಚರ್ಯೆಯನ್ನೋ

ಅವನನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೋ ನೇರವಾಗಿ ಕಂಡು ಕೇಳಿದ್ದವರಲ್ಲಿ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಿದ್ದಿತು ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ರಾಮನ ಕತೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಮೂಲಕ ಆದಿಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ರಸದ ಸಮಾವೇಶವಾಯಿತು. ಅನುಕಾರ್ಯವೆನ್ನುವಾಗ ಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ ಎನ್ನುವ ಗ್ರಹಿಕೆ. ರಸವಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯವಿದೆಯೇ? ಕಾವ್ಯದ ರಸಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಾಗ, ರಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಳೆದ ನಟ ಅನುಕರ್ತೃ ; ರಾಮನನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವವನು. ಕಾವ್ಯದ ರಾಮನಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದನ್ನು ರಸವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವುದು ಅವನ ಕೆಲಸ. ಅವನು ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವುಗಳ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಅವನ ಸ್ಥಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ರಸವನ್ನು ನಿಷ್ಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇದು ರಸಸ್ರೋತದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ. ಮೂರನೆಯದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಟನೊಂದಿಗೆ ಸಹೃದಯನಾಗಿ ಒಂದಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿನ ರಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ರಸವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಗಲೇ ರಸಾನುಭವ. ಆದರೆ ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟನು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೇ, ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಖಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

12 ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಗೆ ಮುಂಚೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕ, ಭಟ್ಟ ಲೊಲ್ಲಟ, ಶ್ರೀ ಶಂಕುಕ ಎಂಬ ಮೂವರ ವಿವರಣೆಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೆ ಹೇಳಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಮತ್ತು ಲೊಲ್ಲಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಯಿತು. ಲೊಲ್ಲಟನ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ವಿಚಾರ ಬಂದಿತು.

ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ; ಎಂದರೆ ಅದು ಪ್ರಕರ್ಷಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಲೋಕದ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಇರಲಾರದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನೋದುವಾಗ, ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಕಥಾನಾಯಕನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಕವಿಯೋ ನಟನೋ ಅನುಕರಣಮಾಡಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುಶಲನಾದ ಕವಿಯ ಅಥವಾ ಸಮರ್ಥನಾದ ನಟನ ನೈಜ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಲ್ಲ ಅದು. ನಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುಶಲನಾದ ಕವಿಯ ಅಥವಾ ಸಮರ್ಥನಾದ ನಟನ ನೈಜ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಲ್ಲ ಅದು. ನಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣುವುದು ಸಹಜವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಲ್ಲ; ಕೃತಕವೇ, ತೋರಿಕೆಯದೇ. ಆದರೂ ನಾವು ರಸಿಕರಾದರೆ, ಅದು ಸಹಜವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಅನುಭವಿಸಿ ಆನಂದಪಡುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ

ರಸದ ಕೆಲಸ, ರಸದ ಪ್ರಯೋಜನ. ರಸವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದರಿಂದ, ಲೊಲ್ಲಟನು ಸೂತ್ರದ 'ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೆಂದೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿದ.

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಹೀಗೆ ಪ್ರಕರ್ಷವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಎಂದರೆ ರಸ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವಾಗ ಇತರ ಭಾವಗಳೂ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ; ಇದನ್ನೇ 'ಸಂಯೋಗ'ವೆನ್ನುವ ಮಾತು ಹೇಳುವುದು. ವಿಭಾವವು (ಆಲಂಬನ, ಉದ್ದೀಪನ) ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು 'ಜನ್ಯ' (ಉತ್ಪನ್ನ) ಎಂದಾಯಿತು; ವಿಭಾವವು "ಜನಕ" (ಉತ್ಪಾದಕ) ಎಂದಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಅನುಭಾವವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಪ್ರಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದಾಗ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು 'ಗಮ್ಯ' ಎಂದೂ ಅನುಭಾವವು 'ಗಮಕ' ಎಂದೂ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ (ಅಥವಾ ಸಂಚಾರಿ) ಭಾವವು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ನೆರವಾಗುವಾಗ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು 'ಪೋಷ್ಯ'; ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವವು 'ಪೋಷಕ'.

ಹೀಗೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸದ ನೇರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದರೂ ಇತರ ಭಾವಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗದು. ಲೊಲ್ಲಟನು ಮೀಮಾಂಸಕನೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಣಿಕೆ. ಲೊಲ್ಲಟನ ನಿಲುವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಕೊಟ್ಟ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಲೊಲ್ಲಟನು ಮೀಮಾಂಸಕನಾದರೆ, ಶಂಕುಕನು ನೈಯಾಯಿಕ, ಗೌತಮರ ನ್ಯಾಯದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಒಲವು. ಲೊಲ್ಲಟನು ಅನುಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಅನುಕರ್ತ ಎನ್ನುವ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿದನಷ್ಟೆ? ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಕಥಾನಾಯಕರಲ್ಲಿ (ರಾಮ

ಮೊದಲಾದವರಲ್ಲಿ) 'ಅನುಕಾರ್ಯ' ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಡಗಿರುವ ರಸವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅವರಲ್ಲಿ ನೈಜವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರನ್ನು ಇತರ ರಸಿಕರು ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಎಣಿಸುತ್ತಾರಾಗಿ ಕವಿಯೋ ನಟನೋ ಅವರನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೋ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೋ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಎಂದರೆ ಅವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು, ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ರಸಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು, ಅನುಭವಿಸಿ ಇತರ ರಸಿಕರಿಗೆ ಅದರ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಉಣಬಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಟನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ರಾಮನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅವನು ಅನುಕರ್ತ; ಅವನಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೋ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೋ ವಸ್ತುವನ್ನೋ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ರಾಮ ಅನುಕಾರ್ಯ; ಅವನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರು ಇಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಾಣುವುದು ನಟನ ಮೂಲಕವೇ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಟನನ್ನು ದಿಟವಾದ ರಾಮನೆಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆಯೇ? ಹಾಗೆಂದರೆ ಅದು ಸರಿಯಾದ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ. ಹಿಂದೆಂದೋ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಇದ್ದ ರಾಮ ಈಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನವಾಯಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಟನೇನು ದಿಟವಾಗಿ ರಾಮನಲ್ಲ, ತೋರಿಕೆಯ ರಾಮ ಅಷ್ಟೆ, ಎಂದು ಬಗೆದಾಗ ರಸ ಒಸರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ದಿಟವಾದ ರಾಮನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ನಟನಲ್ಲಿ ಕೃತಕ ಎಂದಾದರೆ, ಕೃತಕವೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾದರೆ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಥಾರ್ಥವೇತ್ತರಾದರೆ ಸಮ್ಯಕ್ ಜ್ಞಾನವಾಯಿತು; ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ! ನಟನ ಕೌಶಲ ವ್ಯರ್ಥವಾಯಿತು ಅಷ್ಟೆ. ಕಲೆಯ ಕೆಲಸ ಕೈಗೂಡಲಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇವನು ದಿಟವಾಗಿ ರಾಮನೋ ಬೇರೆ ಮನುಷ್ಯನೋ ಎಂಬ ಶಂಕೆಯೇ ಮೇಲೆದ್ದು ನಿಂತರೆ ಅದು ಸಂಶಯಜ್ಞಾನವಾಯಿತು. ನಟನು ತೋರಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆಯೇ ಇಲ್ಲವಾಯಿತು. ರಾಮನಂತೆ ನಟ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನ. ರಾಮನನ್ನೇನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ನಟನನ್ನಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೇ ಕಾಣುವರು, ಎಂದ ಮೇಲೆ ರಾಮನಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸದೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಲ್ಲಿಯದು?

ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಲೊಲ್ಲಟನಿಗೆ ಎದುರಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ಯಥಾ ಸಂದೃಶ್ಯತೇ ತಥಾ' ಎಂದು ನಂಬುವವರು ಮೀಮಾಂಸಕರು. ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಏನು ನಡೆದೀತೆಂಬ ಕುತೂಹಲ ಅವರಿಗಿಲ್ಲ. ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಇರುವುದು ಅನುಕಾರ್ಯನಲ್ಲಿ; ಅನುಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಅನುಕರ್ತನಲ್ಲಿ. ಅನುಕಾರ್ಯನಿಗೂ (ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ರಾಮನಿಗೂ) ಅನುಕರ್ತನಿಗೂ (ನಟನಿಗೂ) ಒಂದು ಅಂತರವಿದೆಯಲ್ಲವೆ? ಈ ಅಂತರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಮರೆತಾಗಲೆ ನಟನೆಯ ಸೊಗಸನ್ನು ಅವನು ಅನುಭವಿಸಲಾಗುವುದು; ರಸಾಸ್ವಾದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು. ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದನ್ನು ಲೊಲ್ಲಟ ತಿಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೈಯಾಯಿಕನಾದ ಶಂಕುಕನಿಗೆ ಇದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವಾಯಿತು.

ನೈಯಾಯಿಕರು ನಮ್ಮ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೇಗೆ ಒದಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುವವರು. ವಸ್ತು ಇರುವಂತೆಯೇ ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಅದು ಪ್ರಮೆ; ಸರಿಯಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಅದನ್ನು ಸಮ್ಯಕ್‌ಜ್ಞಾನ

ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುವುದು ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೇ. ವಸ್ತು ಇದ್ದಂತೆ ನಾವು ಅರಿಯಲಾರದೆ ಹೋದರೆ ಅದು ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನ; ನಸುಗತ್ತಲಿನಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಮೇಲಿರುವ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಹಾವೆಂದು ಕಾಣುವಂತೆ. ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ದೂರದಲ್ಲಿರುವ ಮೋಟುಮರವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾರದೆ 'ಅದೇನು ಮನುಷ್ಯನೋ? ಮರವೋ?' ಎಂದು ಶಂಕೆ ತೋರಿಕೊಂಡರೆ ಸಂಶಯಜ್ಞಾನ. ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪಿನಲ್ಲಿರುವ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ನೋಡಿ ಅದು ಬೆಳ್ಳಿಯೇ ಎಂದು ಬಗೆದರೆ ಅದು ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನ. ಬೆಳ್ಳಿಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ; ಅದರಂತೆ ಇದೂ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಹೋಲಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಾವು ಕಪ್ಪೆಚಿಪ್ಪಿನಲ್ಲೂ ಬೆಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರೆ ಅದು ಸಮ್ಯಕ್‌ಜ್ಞಾನವಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ? ಇದನ್ನು ಶಂಕುಕ ವಿವರಿಸಿದ.

ನಟನಲ್ಲಿ ರಾಮನನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ ಅದು ಸಮ್ಯಕ್‌ಜ್ಞಾನವಂತೂ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೆ (ಯಥಾರ್ಥವಾದ, ಸರಿಯಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ) ಎಂಬುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಮೆಯಲ್ಲದ್ದು ಭ್ರಮೆ. ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲೇ ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನ, ಸಂಶಯಜ್ಞಾನ, ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಷ್ಟೆ. ಇವು ಮೂರರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಇದ್ದಾಗಲೂ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಪಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲದೆ ರಸಾನುಭವವಾದೀತು ಹೇಗೆ? ಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಭ್ರಾಮಕವೆಂದೂ ಮಾಯಿಕವೆಂದೂ ನಮ್ಮವರು ಎಣಿಸಲಿಲ. ಕಲೆಯಿಂದ ಆನಂದ ಒದಗಿದರೆ ಅದು ದಿಟವಾದ ಅನುಭವವೇ; ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸಹೋದರ ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೆ, ಅದು ಅಲೌಕಿಕ, ಲೋಕೋತ್ತರ ಎಂದಾಗ ಪ್ರಮೆಯ ಚೌಕಟ್ಟೂ ಇರದು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಮೆಯೂ ಅಲ್ಲದ, ಭ್ರಮೆಯೂ

ಅಲ್ಲದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಬೇರೊಂದು ಇದ್ದೀತೆ? ಇದೆ, ಎಂದು ಶಂಕುಕನ ನಿಲುವು. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಇದೇ ಎಂದೂ ಅವನ ಒಕ್ಕಣೆ.

ಇದಕ್ಕೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ಅವನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೂ ನೈಯಾಯಿಕರು ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಹಲವಾರು ನ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೊಂದು; ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ ಎಂಬುದು. ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೋ ಕಾಗದದ ಮೇಲೋ ಕಲಾವಿದನು ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆನ್ನಿ. ಕುದುರೆಯ ಹೋಲಿಕೆ ಇದ್ದು, ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯ ಅಂಶವೂ ಇದ್ದರೆ ನೋಡಿದವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ, ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಅವರಿಗೆ ತಟ್ಟನೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ; ಚಿತ್ರದ ಕೆಳಗೆ 'ಇದು ಕುದುರೆ' ಎಂದೇನು ಬರೆಯಬೇಕಾದದ್ದಿಲ್ಲ! ಆದರೆ ಅದು ದಿಟವಾದ ಕುದುರೆ ಎಂದೇನು ಅವರು ಭ್ರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೇರಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅದು ಮುಂದೆ ಹೋದೀತೆಂದೂ ಎಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇನು ಕುದುರೆಯೋ ನಾಯಿಯೋ ಎಂಬ ಶಂಕೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಎದ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಎದ್ದುಕೊಂಡರೆ ಚಿತ್ರಕಾರನಲ್ಲಿ ಕೌಶಲ ಇಲ್ಲವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯು ಆನೆಯೆಂಬ ಅರಿವು ಅವರಿಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕತ್ತೆಯನ್ನು ನೋಡಿದವರು, ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಇದು ಕತ್ತೆಯೇ ಇದ್ದೀತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾರರು. ಹೀಗೆ ಸಮ್ಯಕ್‌ಜ್ಞಾನ, ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನ, ಸಂಶಯಜ್ಞಾನ, ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ದಿಟವಾದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಅನುಕಾರ್ಯ ಎಂದರೆ (ದಿಟವಾದ ರಾಮನನ್ನು ಎನ್ನುವಂತೆ), ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆ ಅನುಕರ್ತ (ರಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು

ವಹಿಸಿದ ನಟನಂತೆ). ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯೇನು ಮುಂದೆ ಕಾಲಿಡುವುದಿಲ್ಲ, ಕೆನೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ಉಸಿರಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ದಿಟವಾದ ಕುದುರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕೌಶಲದಿಂದ ದಿಟವಾದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ; ದಿಟವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಡ್ಡಾಡುವ ನಟನು ರಾಮನಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅವನೇನು ದಿಟವಾದ ರಾಮನಲ್ಲ; ರಾಮನ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಅವನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂದೀತು? ತನ್ನ ನಟನೆಯಿಂದ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಕೃತಕ. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಸಿಕನಾದರೆ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ರಸಿಕ "ಇದೇನು ಕುದುರೆಯಲ್ಲ, ಬರಿಯ ಗೆರೆಗಳು" ಎಂದು ಹೇಳಿಯಾನೆ? ದಿಟವಾದ ಕುದುರೆ ಇರುವಂತೆಯೇ ಅವನಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕುದುರೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು, ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕೌಶಲವನ್ನು.

ರಾಮನಾಗಿ ನಟನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಅವನ ಭಾವಗಳೇನು ಸಹಜವಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರಿಸುವುದೇ ಅವನ ಕೌಶಲ; ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇದು ಕೃತಕ, ಬರಿಯ ನಟನೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಇದು ಮೇಲೆದ್ದು ಬಂದರೆ ರಸಭಾವ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸಹಜವೆಂಬಂತೆಯೇ ಅವನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರಿಂದಲೇ ರಸವು ಒಸರುವುದು.

ಅನುಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಅನುಕರ್ತನಾದ ನಟನು ತನ್ನ ವಾಚಕ, ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ

ತನ್ನಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಕಾಣಿಸಿದಾಗ, ಸಹೃದಯನಾದ ರಸಿಕನು ಅದು ನಟನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವಂತೆ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು 'ಅನುಮಾನ'ವೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರ. 'ಅನು' ಎಂದರೆ ಅನಂತರ, 'ಮಾನ' ಎಂದರೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಅನಂತರ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು 'ಅನುಮಾನ'; ಮೋಡವನ್ನು ನೋಡಿ ಮಳೆ ಬಂದೀತೆಂದೋ, ನೆಲವೆಲ್ಲ ಒದ್ದೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಮಳೆ ಬಂದಿದ್ದಿತೆಂದೂ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾನಸ ವ್ಯಾಪಾರದಂತೆಯೇ ಇದು. ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು 'ಅನುಮಿತಿ'. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆಂದು ರಸಸೂತ್ರ ಹೇಳುವಾಗ ರಸವನ್ನು ಅನುಮಿತಿಯಾಗಿ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ, ಹೃದಯಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅರ್ಥವೆಂದು ಶಂಕುಕನ ವಿವರಣೆ. ಲೊಲ್ಲಟ ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು ಉತ್ಪತ್ತಿಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು.

ಶಂಕುಕನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಚಿತ್ರತುರಗ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿವರವಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಾರನು ಬಿಡಿಸುವ ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರ ಯಾವುದೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕುದುರೆಯ ಅನುಕರಣವಲ್ಲ. ನೋಡುವವನಿಗೆ 'ಇದೇ ಕುದುರೆ' ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಒದಗಲಾರದು. ಇದು ಕುದುರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಣವಲ್ಲ, ಜಾತಿಚಿತ್ರಣ. ನೈಯಾಯಿಕರಲ್ಲೂ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲೂ ಇದೊಂದು ವಿಚಾರ ನಡೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇರುವ, ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವ, ಅದರೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹಾರ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಪ್ರಾಣಿ; ಅದು ಅದೇ, ಅದು ಇನ್ನೊಂದಾಗಲಾರದು; ಇನ್ನೊಂದು ಅದಾಗಲಾರದು. ಜಾತಿಯೆಂದರೆ ಅಂಥ ಪ್ರಾಣಿಗಳೆಲ್ಲ ರೂಪದಲ್ಲೋ, ಆಕಾರದಲ್ಲೋ, ಗುಣದಲ್ಲೋ, ಕಾರ್ಯದಲ್ಲೋ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಲು

ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಕುದುರೆಯೆಂಬ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕುದುರೆಗಳ ಆಕಾರ, ರೂಪ, ಗುಣ, ಕಾರ್ಯಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ; ಆದರೆ ಯಾವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕುದುರೆಯು ಅಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣಲಾರದು, ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ; ಜಾತಿಯಲ್ಲ. ಜಾತಿಯೆಂಬುದೊಂದು ಕಲ್ಪನೆ, ಮಾನಸ ವ್ಯಾಪಾರ; ಆದರೆ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಜಾತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಭಾವಕತ್ವವೆಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪಾರ ಇಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಆಗಲೇ ನಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ.

ಚಿತ್ರತುರಗದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೇ. ರಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ ಅನುಕರ್ತ ನಟನದ್ದೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದೆ; ಅವನಿಗೆ ಅನುಕಾರ್ಯನಾದ ರಾಮನದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಆದರೆ ನಟನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳೂ ತಮ್ಮತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ; ಯಾರದ್ದೆಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬರುವುದಿಲ್ಲ. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು ಭಾವಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರ ಮುಗಿದು ಭೋಜಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರ ಮೊದಲಾಗುವಾಗ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ನಿಲುವಾದರೂ, ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೇಳುವ ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕವೆನ್ನುವ ವಿವರ ಶಂಕುಕನಿಗೂ ಸಮ್ಮತವೆ? ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ನೋಡುವ.

13 ಭಾವನೆ - ಭೋಜನ

ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಮಾತನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕವೆಂಬುದು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಬರಹ ಸೂಚಿಸಿತು. ಈಗ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟನು ಮೀಮಾಂಸಕನಾದರೆ, ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ನೈಯಾಯಿಕನಾದರೆ, ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಲಿದವನು. ಸತ್ತ್ವವೆನ್ನುವುದೊಂದು ಗುಣ. ಸಾಂಖ್ಯರ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸದಾ ಸೆಣಸಾಡುವ ಸತ್ತ್ವ, ರಜಸ್ಸು, ತಮಸ್ಸೆಂಬ ಮೂರು ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಜಡ; ಪುರುಷನೆಂಬ ತತ್ತ್ವವು ಚೇತನ. ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷರ ಸಂಯೋಗವೇ ವಿಶ್ವ. ಇವರು ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಕ್ಲೇಶ, ದುಃಖ. ಇವೆರಡು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ವಿವೇಕ-ವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿವೇಕವೆನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಪುರುಷನನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣುವುದು, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗೊಂದಲದಿಂದ ಪುರುಷನನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದು ಕೈವಲ್ಯ. ಪುರುಷನನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೇವಲನಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಸತ್ತ್ವಗುಣವನ್ನೇ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ದಾರಿ.

ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ, ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ರಜಸ್ಸನ್ನೂ, ನಿವೃತ್ತಿಗೆ, ಮೋಹಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ತಮಸ್ಸನ್ನೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ, ಕೆಳಗೆ ಬೀಳಿಸಿ, ತಿಳಿವಿಗೆ, ಬೆಳಕಿಗೆ, ಸುಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸತ್ತ್ವ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ಬರುವುದು, ಮೇಲೆದ್ದು ನಿಲ್ಲುವುದು ಸತ್ತ್ವದ ಉದ್ರೇಕ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಲೋಕವಿಲಕ್ಷಣ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಲೌಕಿಕ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಲೋಕೋತ್ತರವೂ ಹೌದು. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ರಜಸ್ಸು, ತಮಸ್ಸುಗಳದ್ದೇ ಮೇಲಾಟ. ಲೌಕಿಕಸುಖವೆನ್ನುವುದೂ ಇವೆರಡರಿಂದ ಒದಗಿಬರುವುದೇ. ಇಂಥ ಸುಖದಲ್ಲಿ ದುಃಖದ ಮಿಶ್ರಣವುಂಟು. ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕವಾದಾಗ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸುಖವೇ ರಸಾನುಭವ. ಅಲ್ಲಿ ರಜಸ್ಸಿನ ಪರದಾಟವಿರದು, ತಮಸ್ಸಿನ ಕತ್ತಲೆಯಿರದು. ಸತ್ತ್ವದ ಗುಣವಾದ ಪ್ರಕಾಶ (ಬೆಳಕು), ಆನಂದ ಎರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಪುರುಷನ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವ ಈ ಸತ್ತ್ವೋದ್ರಿಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತವೆ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ರಸವನ್ನನುಭವಿಸುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿದ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟರೇ ಅದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದನ್ನು 'ಭುಕ್ತಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಲೊಲ್ಲಟನದು 'ಉತ್ಪತ್ತಿ'ವಾದವಾದರೆ, ಶಂಕುಕನದು 'ಅನುಮಿತಿ'ವಾದವಾದರೆ ನಾಯಕನದು 'ಭುಕ್ತಿ'ವಾದ. 'ಭುಜ್' ಎನ್ನುವುದರಿಂದಲೇ ಭುಕ್ತಿ, ಭೋಗ, ಭೋಜನ, ಭೋಜಕ, ಭೋಜ್ಯ ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಆಗಿರುವುದು. ಮೂಲಾರ್ಥ 'ತಿನ್ನುವುದು' ಎಂದೇ. ರಸದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವೇ ಮುಖ್ಯ; ರಸವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ರಸಿಕನದೆ (ಎಂದರೆ

ಸಹೃದಯನದೇ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನದೇ) ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಧ್ವನಿ. ಅಡುಗೆ ಮಾಡುವುದು ಊಟ ಮಾಡಲೆಂದೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಭಾವಕತ್ವ, ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬೆರಡು ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು. ಇದರ ವಿಚಾರ ಆಗಲೆ ಬಂದಿದೆ. ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಣೆಯೂ ಅಗತ್ಯವಾದೀತು.

ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಿದೆಯಲ್ಲವೆ? ವಸ್ತುವಿನ ರೂಪ, ಆಕಾರ, ಗುಣ, ಹೆಸರು, ಕೆಲಸ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಇದನ್ನು ಅಭಿಧಾ ವ್ಯಾಪಾರವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಥವಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ, ಭಾವಗಳು ಇಂಥ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುತ್ತವೆ. ವರ್ಣನೆ, ಧ್ವನಿ, ಅಲಂಕಾರ, ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ, ರೀತಿ ಮೊದಲಾದುವು ಮಾತಿನಿಂದ ವಿಶೇಷವಾದ ತಾತ್ಪರ್ಯ, ಇಂಗಿತಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆಗ, ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಹಾಗೆ ಹಾಗೆಯೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ರಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಲಾರವು. ಅವುಗಳಿಂದ ರಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮಬೇಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು 'ಭಾವಕತ್ವ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಭಾವವೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಓರೆಕೊರೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಭಾವಕತ್ವವಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಭಾವದಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಮೀರಿ, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಅನುವಾದರೆ ಅದು ಭಾವಕತ್ವ. ರಾಮನ ದುಗುಡವೋ,

ನಟನ ದುಗುಡವೋ, ಅದು ರಾಮನನ್ನು ಮೀರಿ, ನಟನನ್ನು ಮೀರಿ, ಯಾವೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಾಧಾರಣೀ-ಕೃತವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಭಾವಕತ್ವ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದು ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಇದೇ ಕೆಲಸ; ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೂ ಇದೇ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ; ಬರಿಯ ನಿಮಿತ್ತ, ನೆವ ಅಷ್ಟೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವ, ವ್ಯಾಪಾರ ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಂಟನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಾಗಲೇ ರಸಿಕನು ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಆಗಲೇ ಅವನು ಸಹೃದಯ (ಸಮಾನ ಹೃದಯ).

ಹೀಗೆ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವೇ ಜೀವಾಳವಾದ ಭಾವಕತ್ವವು ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ. ಅದನ್ನೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೆನ್ನುವಹಾಗಿಲ್ಲ. ರಸವಿರುವುದು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ; ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತೆರವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಭಾವಕತ್ವ'ವೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ 'ಭೋಜನ ತತ್ವ'ವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಭೋಜಕತ್ವ' ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವ ಕೆಲಸ, ತಿನ್ನುವ ಕೆಲಸ. ಇದು ರಸಿಕನ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದದ್ದು. ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ನಾಟಕವಾಗಲಿ ಸಹೃದಯನ ಸಲುವಾಗಿ ತಾನೆ? ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಭಾವಕತ್ವವೂ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದಾಗಲೇ ಭೋಜಕತ್ವ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು. ಆದರೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾವಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರವು ಕವಿಯ ಅಥವಾ

ನಟನ ಕೌಶಲದಿಂದ, ಅನುಭವದಿಂದ, ಸ್ಫುರಣೆಯಿಂದ ಮೈದುಂಬಿ ಬರುವುದೆಂದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದೀತು. ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಯೋಜನವಿರುವುದೇ ಭಾವಕತ್ವವನ್ನು ಮೈದುಂಬಿಸುವುದೆಂದು ಅವನ ಎಣಿಕೆಯಿದ್ದೀತು. ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧವಾದ ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಸಹೃದಯನ ಕೆಲಸವೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ನಿಲುವು ಕಾರಣವಿದ್ದೀತು. ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ನಡೆಯುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೇ. ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಮೈದೋರಿಕೊಂಡು ಪುರುಷನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಂಡು, ಎಂದರೆ ಭೋಗವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಆನಂತರ ಪ್ರಲಯದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗಿ, ಎದುರಿಗಿದ್ದಾಗ ಪುರುಷ ಭೋಜಕನಾದಾನು. ಪ್ರಕೃತಿ ಭೋಜ್ಯ, ತಿನಿಸು; ಪುರುಷ ತಿನ್ನುವವನು, ಭೋಜಕ. ಆದರೆ ದರ್ಶನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಭೋಜಕತ್ವವಿರದು; ಅದಿರುವುದು ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ. ಬುದ್ಧಿಯು ಪ್ರಕೃತಿಗೇ ಸೇರಿದ್ದು. ಭಾವಕತ್ವದಂತೆ ಭೋಜಕತ್ವವೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲೇ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಮರೆಯಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ವಿಶ್ರಾಮ ಸ್ಥಿತಿ ಪುರುಷನದು. ಏನೊಂದು ಅಡ್ಡಿಯಿರದೆ ಬೆಳಗುತ್ತಾನೆ. ಯಾವೊಂದು ಕೊರೆಯಿರದೆ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ದರ್ಶನದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಕೈವಲ್ಯ. ಪ್ರಕೃತಿಯಿರುವುದು ಪುರುಷನ ಭೋಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕೈವಲ್ಯಕ್ಕೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಪುರುಷನ ಕೆಲಸವೇನೂ ಇರದು. ಅವನು ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಪ್ರಕೃತಿ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲೂ ತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಹಿಡಿದು ರಸವಿಚಾರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಸಹೃದಯನು ಪುರುಷಸ್ಥಾನೀಯ; ಅವನು ರಸವನ್ನಾಸ್ವಾದಿಸುವವನು. ರಸವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು ಅವನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದು ಕಾವ್ಯದಿಂದ, ನಾಟಕದಿಂದ, ನಾಟ್ಯದಿಂದ, ಅಭಿನಯದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟೆನ್ನಬಹುದು. ಭಾವಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣೀ-ಕರಣವೂ ಪ್ರಕೃತಿಯದೇ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಗುಣಗಳಿದ್ದರೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರಜಸ್ಸು (ಪ್ರವೃತ್ತಿ), ತಮಸ್ಸು (ನಿವೃತ್ತಿ) ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಸತ್ತ್ವ (ಬೆಳಕು) ಇವೆರಡಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅಡಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ನಾಟ್ಯ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರಾಕೃತವೇ ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಸತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಹಿರಿಯ ಪಟ್ಟವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಸನ್ನಾಹ. ರಾಜಸ, ತಾಮಸ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಮುನ್ನುಗ್ಗಿಸುವುದೇ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಕೆಲಸ. ಸತ್ತ್ವಮೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸೇ. ಬುದ್ಧಿಯ ಅಂಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮನಸ್ಸು; ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟದ್ದಲ್ಲ.

ಸತ್ತ್ವವು ಮೂರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು; ಉತ್ತಮವಾದುದು. ಪುರುಷನಿಗೆ ಅತಿ ಹತ್ತಿರ ಇರುವುದು. ಪುರುಷನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅದರಲ್ಲೇ. ಅದು ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿದ್ದರೆ ಪುರುಷನ ಪ್ರತಿಫಲನವೂ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕ. ಇದೇ ಭಾವಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಕವಿಯ ಕೌಶಲ, ನಟನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಉಕ್ತಿಯ ಔಚಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯದ

ಮೇಲ್ಮೆ ಇವೆಲ್ಲ ಭಾವಕತ್ವಕ್ಕೆ ಇಂಬು ಕೊಡುತ್ತವೆ; ರಸಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕವಾಗುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೇ; ಸತ್ತ್ವವು ಎಷ್ಟೇ ಶುದ್ಧವಾದರೂ ಪ್ರಕರ್ಷಗೊಂಡರೂ ಉದ್ರಿಕ್ತವಾದರೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹರವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಸತ್ತ್ವವು ಉದ್ರಿಕ್ತವಾಗಿರುವಾಗ ಪುರುಷನ ದರ್ಶನ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದು ರಸಾನುಭವವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪುರುಷನು ಕೇವಲನಾಗಿರುವಾಗ, ಎಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಂಟಿನಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವಾಗ, ಆ ಹೊಳಹು, ನೆಮ್ಮದಿ, ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಪ್ರಾಕೃತ ಸುಖಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೈವಲ್ಯ ರಸಾನುಭೂತಿಯು ಇರಲಾರದು; ರಜಸ್ಸು, ತಮಸ್ಸುಗಳ ಮೇಲಾಟ, ಸತ್ತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಸೆಣಸಾಟ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಯೋಗಿಯು ಸಮಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ವ್ಯುತ್ಥಾನ ದಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ?

ಹೀಗೆ, ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಭೋಜಕವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಸಹೃದಯನ ಪಾಲಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪುರುಷನದ್ದೇ ಕೈವಲ್ಯಾನುಭವ ಎಂಬ ದಾರ್ಶನಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ರಸವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನನ್ನೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹರವಿನಲ್ಲೇ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ಭಾವಕತ್ತ್ವ ಭೋಜಕತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದಾಗದು. ಭಾವಕತ್ವದಲ್ಲೇ ಭೋಜಕತ್ವವೂ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಭಾವಕತ್ವದ ಉದ್ದೇಶವೇ ಭೋಜಕತ್ವವಲ್ಲವೆ? ಭಾವಕತ್ವ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಭೋಜಕತ್ವ ಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ದರ್ಶನದ ಒಕ್ಕಣೆಯೂ

ವಿಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ.

ಜೇನುತುಪ್ಪದ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಒಂದಿದೆ. ಜೇನು ಹನಿ ನಾಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದೊಡನೆ ಅದರ ಸವಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಲಗೆ ಇನ್ನೂ ಯಾವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದಿಲ್ಲ. ಸಹೃದಯನ ರಸಾನುಭವ ಈ ಬಗೆಯದು. ಜೇನುಹುಳುಗಳು ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಜೇನನ್ನು ಸಿದ್ಧ-ಮಾಡುವಂತೆಯೇ ಕವಿಯಾಗಲಿ ನಟನಾಗಲಿ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ರಸಸಾಮಗ್ರಿ-ಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಹೃದಯನಾದ ರಸಿಕ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದನ್ನು ಸವಿದು ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೊಡಕಿದೆ. ಜೇನು ಹುಳಗಳಿಗೆ ಜೇನಿನ ಸವಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ನಟ ಇವನಿಗೆ ರಸಾನುಭವ ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲವೇ? ನಾಲಗೆ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯುವಂತೆಯೆ, ಸಹೃದಯನೂ ತನ್ನ ಮೇಲೆರಗಿದ ಕಾವ್ಯವನ್ನೋ ನಾಟಕವನ್ನೋ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನಬಹುದೆ? ಸಹೃದಯನೂ ಭೋಜಕತ್ವ ವ್ಯಾಪಾರದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪುರುಷನೇನೋ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನೇ; ಆದರೆ ಸಹೃದಯನು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನಾಗಿರಲಾರ. ಈ ತೊಡಕನ್ನು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೇಗೆ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯದು.

14 ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸಹೋದರ

ಭರತಮುನಿಯು ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ಸೂತ್ರವು ಮೌಲಿಕವಾದುದು. ಅದರ ತಾತ್ಪರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಧೋರಣೆಗಳಿರುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದೆವು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಎಣಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನೊಬ್ಬ, ರಸವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅವನು ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅಂತಃಕರಣಧರ್ಮ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಚೈತನ್ಯವೆಂದರೆ ಆತ್ಮನದು. ಅಂತಃಕರಣವೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನಸ್ಸು. ಆತ್ಮನು ಮನಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಅಂತಃಕರಣ ವೃತ್ತಿಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ; ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂತಃಕರಣ ವೃತ್ತಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆತ್ಮತತ್ತ್ವವು ಕಾಣದಾಗುತ್ತದೆ. ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರವಿರುವಾಗ, ಚಿತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಿಂಬದಿಯ ಗೋಡೆ ಕಾಣಿಸದು.

ಆದರೆ ರಸಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ಮುಸುಕು (ಆವರಣ) ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಆನಂದದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಹೀಗೆ ಸ್ವರೂಪಾನಂದವೊದಗುವುದೇ ರಸಾಸ್ವಾದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ತನ್ಮಯೀಭಾವ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದುದು. ಯೋಗಿಯ ನಿರ್ವಿಕಲ್ಪ ಸಮಾಧಿಯಂತೆಯೇ ಇದು. ಅದರಿಂದ ಒದಗುವ ಸುಖ ಲೌಕಿಕಸುಖದಂತಲ್ಲ. ರಸಪ್ರತೀತಿಯು ದಿಟವಾಗಿ

ಅಪರೋಕ್ಷಾನುಭೂತಿಯೇ. 'ನಿರಾವರಣ', 'ಭಗ್ನಾವರಣ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಲೋಕಸಿದ್ಧವಾದ ಬಾಹ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು' ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ.

ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನ ಪ್ರಕಾರ ಭರತಮುನಿಯು ಬಳಸಿರುವ ರಸವೆಂಬ ಮಾತಿಗೂ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ' ಮೊದಲಾದ ಮಾತಿಗೂ ಅಂತರವೇನಿರದು. ಉಪನಿಷತ್ತು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಆಸರೆಯಾಗಿ ರಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ('ರಸಂ ಹ್ಯೇವಾಯಂ ಲಬ್ಧ್ವಾ ಆನಂದೀಭವತಿ'). ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಾರಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ತೈತ್ತಿರೀಯ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಆನಂದಮಯ ಕೋಶವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ "ಎಲ್ಲ ಜೀವಿಗಳ ಹೃದಯಾಕಾಶದಲ್ಲಿ ಆನಂದವಿರದಿದ್ದರೆ ಯಾರು ತಾನೆ ಉಸಿರಾಡಿಯಾರು? ಯಾರು ಏನನ್ನು ತಾನೆ ಮಾಡತೊಡಗಿಯಾರು?" ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ -

'ಕೋ ಹ್ಯೇವಾನ್ಯಾತ್ ಕಃ ಪ್ರಾಣ್ಯಾತ್
ಯದೇಷ ಆಕಾಶ ಆನಂದೋ ನ ಸ್ಯಾತ್||'

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜೀವಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲೂ ಆಕಾಶವಿದೆ. ಆಕಾಶವೆಂದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದದ್ದು, ಸರ್ವಗತವಾದದ್ದು, ಯಾವ ರೂಪವೂ ಇಲ್ಲದ್ದು; ಖಾಲಿ ಎಡೆ; ಬಯಲು. ವಸ್ತುವಿಗಾದರೆ ಆಕಾರವಿದೆ; ಆಕಾರವೆಂದರೆ ಚೌಕಟ್ಟು; ಅದರಾಚೆ ವಸ್ತುವಿರದು. ಆಕಾಶದಲ್ಲೆ ಅದು ಇದ್ದುಕೊಂಡು, ಆಕಾಶದ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಆಕಾರಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಚಲನೆಗಳಿಗೂ

ಆಸರೆಯಾಗಿರುವುದು ಆಕಾಶ. ಜೀವಿಯ ಹೊರಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಬಾಹ್ಯಾಕಾಶ; ಒಳಗಿದ್ದರೆ ಅಂತರಾಕಾಶ. ಅಂತರಾಕಾಶವು ಪಂಚಭೂತಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಭೂತಾಕಾಶವಲ್ಲ; ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಚಿತ್ತಾಕಾಶ. ಹೃದಯ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದದ್ದು; ವ್ಯಾಪಕವಾದದ್ದು; ಚಿದಾಕಾಶ. ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ವೃತ್ತಿಯೂ, ವಿಕಾರವೂ, ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಇರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಆನಂದ. ಅದನ್ನೇ ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು ಸ್ವರೂಪಾನಂದವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಬೇರೊಂದನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಒದಗಿಬರುವ ಆನಂದ ಅಲ್ಲ ಇದು. ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ, ಆವಿರ್ಭಾವಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅಡ್ಡಿ-ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಿದರೆ ಆಯಿತು; ಆನಂದ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಅದು ತೋರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೆ 'ನಿರಾವರಣ', 'ಭಗ್ನಾವರಣ' ಎಂದು ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ "ಸರ್ವಥಾ ರಸನಾತ್ಮಕವೀತವಿಘ್ನ-ಪ್ರತೀತಿಗ್ರಾಹ್ಯೋ ಭಾವ ಏವ ರಸಃ". ಭಾವವು ಅರಿವಿಗೂ ಬರಬೇಕು; ಆಸ್ವಾದನೆಗೂ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಹೀಗಾದಾಗ ಅದು ರಸವೇ. ಅರಿವಿಗೆ ಬರಬೇಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕಿರುವ ವಿಘ್ನಗಳು ತೊಲಗಬೇಕು. ವೇದಾಂತದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪ್ರಕಾಶನಾದ ಆತ್ಮನನ್ನು ನಾವು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು ಅವಿದ್ಯೆಯಿಂದ. ಎದುರಿಗೆ ಕಾಣುವ ಅನಾತ್ಮವಾದ ವಿಶ್ವವೇ ದಿಟವಾದುದು ಎಂಬ ಎಣಿಕೆಯೇ ಅವಿದ್ಯೆ; ಅದೇ ಆತ್ಮನಿಗೆ ಆವರಣ, ಆತ್ಮಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನ. ಕಾಮ, ಕರ್ಮ, ರಾಗ, ದ್ವೇಷಾದಿಗಳು ಅವಿದ್ಯೆಯಿಂದಲೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಆತ್ಮಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಂಗದ ಮೇಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದಿಟವಾದುವು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಅಲ್ಲೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಅವಿದ್ಯೆಯಂತೆಯೇ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮುಸುಕಿರುವ ಆವರಣ. ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಲೋಕವೃತ್ತಾಂತಗಳೇ ಅಲ್ಲ. ಭರತನು ಬಳಸಿರುವ 'ಲೋಕವೃತ್ತದ ಅನುಕರಣ' (ನಾಟ್ಯ) ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಅನುವ್ಯವಸಾಯ' ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೋಕವೃತ್ತದ ಅಂಶ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದೀತು, ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದೀತು. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಅದು ಹೊಸರೂಪವೊಂದನ್ನು ತಳೆದು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಲೋಕದ ದುಃಖ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಈಂಟಲಾರದು; ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ದುಃಖ ನಮಗೆ ಆನಂದದಾಯಕವೇ. ಅಲ್ಲಿ ದುರಂತವಿದ್ದರೂ ನಮಗೆ ಹಿತವೇ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿ - ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆಯಲ್ಲವೆ? ಈ ತಾತ್ಪರ್ಯವೇ ಅಲ್ಲಿಯೂ.

ಆತ್ಮ-ಅನಾತ್ಮರಲ್ಲಿರುವ ಭೇದವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡಾಗ ಆತ್ಮಾನಂದ; ಆತ್ಮನ ಸ್ವರೂಪವು ತಾನಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲೋಕ-ಕಲೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಾಗ ಸಹೃದಯನ ಅಂತರಂಗ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವವೇ ಮೊದಲಾದವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಇದೇ; ಲೋಕಕ್ಕೂ ಕಲೆಗೂ ನಡುವೆ ಇರಬೇಕಾದ ವಿವೇಕವನ್ನು

ಒದಗಿಸುವುದು, ಎರಡನ್ನೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ವಿವೇಕವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನೇ 'ತತ್ರ ವಿಘ್ನಾಪಸಾರಕಾ ವಿಭಾವಾದಿಪ್ರಭೃತಯಃ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ. ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದ ರಚನೆ, ತೆರೆ, ಹಾಡು, ಅಭಿನಯ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಬೇರೊಂದು ಲೋಕವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ತೋರಿಸಲೆಂದೇ ಇರುವುವು.

ಉಪನಿಷತ್ತು ಹೇಳುವ ಆನಂದ ಆತ್ಮನನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಆತ್ಮನನ್ನೇ ಉಪನಿಷತ್ತು ರಸವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದೆಯಷ್ಟೆ (ರಸೋ ವೈ ಸಃ)? ನಿರಾವರಣವಾದ ಆತ್ಮಚೈತನ್ಯವೇ ರಸವೆಂದು ಜಗನ್ನಾಥಪಂಡಿತನ ಒಕ್ಕಣೆ. ರಸಾಸ್ವಾದದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸ್ವರೂಪಾನಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು ತನ್ಮಯೀಭಾವದಿಂದ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದರ ಅರಿವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ತಾನು ರಸವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಇರದು. ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ ಮರೆತು ತನ್ನ ದಿಟವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವುದು. ಇದನ್ನೇ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಚಿತ್ತವಿಶ್ರಾಂತಿಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ ('ಹೃದಯವಿಶ್ರಾಂತಿಃ ಅಂತರಾಯಶೂನ್ಯಃ'). ವಿಶ್ರಾಂತಿಯೆನ್ನುವಾಗ ಸುಖವೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಲ್ಲದಿರುವುದು ದುಃಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣ; ರಜೋವೃತ್ತಿ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ ('ಅವಿಶ್ರಾಂತಿರೂಪತಾ ಏವ ದುಃಖಂ'). ತನಿನಿದ್ರೆ (ಸುಷುಪ್ತಿ)ಯಲ್ಲಿ ದುಃಖವಿಲ್ಲದೆ ಇರುವುದು ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದಲೇ.

ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳೇ ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದಷ್ಟೆ? ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳೂ ಸುಖಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರಸವನ್ನು

ಸವಿಯುವಾಗ, ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಅರಿವೂ ಒಂದಾಗಿ ಬೆಳಗುವಾಗ, ಆನಂದವೇ ಅದರ ಸಾರ ('ಸ್ವಸಂವಿತ್ ಚರ್ವಣರೂಪಸ್ಯ ಏಕಘನಸ್ಯ ಪ್ರಕಾಶಸ್ಯ ಆನಂದಸಾರತ್ವಾತ್', 'ಇತಿ ಆನಂದರೂಪತಾ ಸರ್ವರಸಾನಾಂ'). ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. 'ರಸ' ಎನ್ನುವ ಸಂಸ್ಕೃತಪದವು ಆಗಿರುವುದು ದಿಟವಾಗಿ 'ಸಾರ' ಎನ್ನುವ ಪದವು ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿಯೇ ಎಂಬೊಂದು ಎಣಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ('ರಸೇ ಸಾರಶ್ಚಮತ್ಕಾರಃ ಸರ್ವತ್ರಾಪ್ಯನುಭೂಯತೇ । ತಚ್ಚಮತ್ಕಾರಸಾರತ್ವೇ ಸರ್ವತ್ರಾಪ್ಯದ್ಭುತೋ ರಸಃ'). ಆತ್ಮನು ಆನಂದದ ಸಾರವಾದುದರಿಂದಲೇ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ', 'ರಸಂ ಹ್ಯೇವಾಯಂ ಲಬ್ಧ್ವಾಽಽನಂದೀಭವತಿ'.

ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸದೃಶ, ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸಹೋದರ ಎಂದೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವೆಂದರೆ ತತ್ತ್ವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಆತ್ಮನನ್ನು ದೇಹ, ಇಂದ್ರಿಯ, ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು, ಅದರ ನಿರ್ಗುಣ, ನಿರಾಕಾರ, ಚೈತನ್ಯ-ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು. ಇಂಥ ಅನುಭವ ನಮಗಿರದಿರುವಾಗ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನು ಅದರ ತಮ್ಮನೆಂದೋ ಅದರಂತೆಯೇ ಇರುವುದೆಂದೋ ಹೇಗೆ ಹೇಳುವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಅನುಭವ ನಮಗಿರದೆಂದು ಉಪನಿಷತ್ತು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿದಿನವೂ ತನಿನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಒದಗುವ ಸುಖ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ತುಣುಕಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು? ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ (ಸ್ವಂ ಅಪಿ ತೋ ಭವತಿ); ಆಗ ನಾನು-ಇದು

ಎಂಬ ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇರಲಾರದು. ವಿಷಯಗಳಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗಿ, ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ವಿರಮಿಸಿ, ಮನಸ್ಸು ಮರೆಯಾದಾಗ 'ನಾನು', 'ಇದು' ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇರುವುದೆಲ್ಲ ಆತ್ಮವೊಂದೇ; ಅನುಭವಿಸುವುದೂ ಅದೇ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೂ ಅದೇ. ಆದರೆ ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಬೋಧಪ್ರದವಾದುದಲ್ಲ; ಎಚ್ಚೆತ್ತ ಮೇಲೆ ಲೋಕದ ನಂಟು ಮತ್ತೆ ಊರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸತ್ವೋದ್ರೇಕ-ವಾಗದಿರುವುದು. ಇಂಥದೇ ಅನುಭವವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಲಾರೆವು.

ಉಪನಿಷತ್ತು ಒಂದು ಸಾಮತಿಯನ್ನೂ ನೀಡಿದೆ. ಹಿರಿಯರು ತಾವು ಗಳಿಸಿದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಮಗನಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ನೆಲದೊಳಗೆ ಹುದುಗಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ; ಅವರ ಮಗ ಆ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ನಡೆದಾಡುತ್ತ ಇದ್ದರೂ, ಅಡಗಿರುವ ಸಂಪತ್ತಿನ ಸುಳಿವನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ತಾನು ಬಡವನೆಂದು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆಯೇ ನಮಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಬ್ರಹ್ಮಸ್ಪರ್ಶವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದರ ಸವಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಬವಣೆಪಡುತ್ತೇವೆ.

ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ದಿಟವಾದ ಅರಿವು ಮೂಡುವುದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ. ರಸಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವೆಂದೇ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಆ ಆನಂದದ ಅಂಶವೇನೋ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣಕಾರನು 'ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸಹೋದರ'ನೆಂದೂ, ಹೇಮಚಂದ್ರನು 'ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ವಾದ ಸದೃಶೀ ಪ್ರೀತಿರಾನಂದಃ' (ಕಾವ್ಯಾನುಶಾಸನ) ಎಂದೂ ಇದನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಇದು

ಸತ್ತ್ವೋದ್ರೇಕದಿಂದ ಅಖಂಡವಾದ ಸ್ವಪ್ರಕಾಶವೆಂದೂ ಚಿನ್ಮಯವಾದುದೆಂದೂ ವೇದ್ಯಾಂತರಸ್ಪರ್ಶಶೂನ್ಯ (ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಅರಿವಿಗೆ ಬರದೆ ಇರುವ ಸ್ಥಿತಿ)ವೆಂದೂ ವಿವರಣೆಯಿದೆ.

ರಸಾಸ್ವಾದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ತಾನು-ತನ್ನದು, ಅಲ್ಲಿ-ಇಲ್ಲಿ, ಇದು-ಅದು, ಆಗ-ಈಗ, ಬೇಕು-ಬೇಡ ಎಂಬ ಯಾವ ಒಡಕು-ವಿಂಗಡಣೆಗಳೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ (ಅಖಂಡ). ಆತ್ಮದ ಭಾವನೆಯೊಂದೇ ತನಗೆ ತಾನೆ ಬೆಳಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ (ಸ್ವಪ್ರಕಾಶ). ಚಿತ್ತದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ (ಚಿನ್ಮಯ), ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇರುವಾಗ ಲೋಕದ ಎಲ್ಲ ಪರದಾಟಗಳೂ ಮರೆಯಾಗಿ, ಆ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು 'ಹ್ಲಾದಃ ಸ್ವವಿಶ್ರಾಂತಿಲಕ್ಷಣ ಆನಂದಃ' ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ತ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆನಂದ; ಲೋಕದಿಂದ ಮೇಲೆದ್ದುನಿಂತ ನೆಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಆಹ್ಲಾದ. ವಿಷಯಸುಖಗಳಂತಲ್ಲ ಇದು. ಮಮ್ಮಟನು ಇದನ್ನೇ 'ಸದ್ಯಃ ಪರನಿರ್ವೃತಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದದ್ದು.

ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಸಹೃದಯನು ಯೋಗಿಯಂತೆಯೇ ಧ್ಯಾನಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು ಯಾವೊಂದು ಬಯಕೆಯಾಗಲಿ ಅರಿವಾಗಲಿ ದುಗುಡವಾಗಲಿ ಇರದ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 7.30 'ಯೋಗೀವ ಧ್ಯಾನಪರೋ ಭವತಿ ಹಿ ನಿರ್ವೇದವಾನ್ ಪುರುಷಃ'). ಈ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ಭರತ ನಿರ್ವೇದವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಭರತನು ಹೇಳದೆ ಇರುವ ಶಾಂತರಸದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ನಿರ್ವೇದ.

15 ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರ

ಭರತಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೇ ಕೊಟ್ಟ ಒತ್ತು ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಅವನು ರಚಿಸಿದ್ದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೆ ಅಲ್ಲವೆ? ಮೊದಲಲ್ಲೆ ಅವನ ಮಾತಿದೆ, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ ಇರುವ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲ, ಶಿಲ್ಪವಿಲ್ಲ, ವಿದ್ಯೆಯಿಲ್ಲ, ಕಲೆಯಿಲ್ಲ, ಯೋಗವಿಲ್ಲ, ಕರ್ಮವಿಲ್ಲ (1, 117) ಎಂದು. ನಾಟ್ಯವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಕುಣಿತದ ಭಾಗವೇ ಬೇರೆ, ರೂಪಕದ ಭಾಗವೇ ಬೇರೆ. ಕುಣಿತವನ್ನು ಭರತನು ನೃತ್ಯವೆಂದೇ ಕರೆದು ಅದರಲ್ಲೇನು ಅರ್ಥವಿರ-ಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ('ಅತ್ರೋಚ್ಯತೇ, ನ ಖಲು ಅರ್ಥಂ ಕಿಂಚಿತ್ ನೃತ್ತಂ ಅಪೇಕ್ಷತೇ', 4-263). ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೊಂದು ಶೋಭೆಯನ್ನು ತರಲೆಂದೇ ಕುಣಿತವಿರುವುದು; ಎಲ್ಲ ಜನರಿಗೂ ಕುಣಿತವೆಂದರೇ ಅದೇನೋ ಸಹಜವಾದ ಒಲವು. ಇದು ಭರತನ ಮಾತು -

> 'ಕಿಂತು ಶೋಭಾಂ ಪ್ರಯೋಜಯೇದಿತಿ ನೃತ್ತಂ ಪ್ರವರ್ತಿತಂ ।
> ಪ್ರಾಯೇಣ ಸರ್ವಲೋಕಸ್ಯ ನೃತ್ತಮಿಷ್ಟಂ ಸ್ವಭಾವತಃ ॥'

ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೊಂದು ಭಾಗ; ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿರದಿದ್ದರೂ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿರದಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ? ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಾದ ಅರ್ಥವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಲು ರಸವೇ ಪ್ರಧಾನ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ; ಭರತನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ - 'ನ ಹಿ ರಸಾದೃತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ' ಎಂದು. ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟ್ಯದ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇರದು, ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇರದು,

ಯಾವ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಇರದು (ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಇವು ಮೂರೂ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ). ಹಾಗೆಂದೇ ರಸದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಭರತ ಎತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದು.

ರಸವನ್ನು ಭರತನು ಏಕವಚನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದೂ ಇದೆ, ಬಹುವಚನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದೂ ಇದೆ. ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದ, ಅನುಭವ ಎನ್ನುವಾಗ ಅದು ಒಂದೇ. ಭಾವಗಳ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದಾಗ ಅದು ಅನೇಕ. ಅಖಂಡಚರ್ವಣ ಎನ್ನುವಾಗ ಒಂದೇ; ಆದರೆ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ, ಹತ್ತು ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಅದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬರುವಾಗ ನಾನಾತ್ವ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಅನೇಕ ರಸಗಳು ಎನ್ನುವಾಗ ಮುಖ್ಯರಸ ಮತ್ತು ಅಂಗರಸಗಳು ಎಂಬ ವಿಭಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ರಸಗಳಿರುವುದು, ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಎಂದೇ ಭರತನ ನಿಲುವು ತಾನೆ? ('ತೇನ ನಾಟ್ಯ ಏವರಸಾಃ, ನ ಲೋಕ ಇತ್ಯರ್ಥಃ'). ಕಾವ್ಯವೂ ನಾಟ್ಯವೇ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಒಕ್ಕಣೆ ('ಕಾವ್ಯಂ ಚ ನಾಟ್ಯಮೇವ'). ನೋಡುವವರಿಗೆ, ಓದುವವರಿಗೆ, ಸಹೃದಯರಾದರೆ ಸಂತೋಷ-ವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ; ಹೀಗೆ ಒಡಲಿಗೊಂದು ಒಲುಮೆ ಮೂಡಿಬಂದರೆ ಅದೇ ರಸ, ಅದೇ ನಾಟ್ಯವೆನಿಸುವುದೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೀತ್ಯಾತ್ಮಾ ಚ ರಸಾಃ, ತದೇವ ನಾಟ್ಯಂ').

ರಸಗಳು ಎಂಟೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳ ಎಣಿಕೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುವ ರಸಗಳೆಂದರೆ ಎರಡೇ, ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ವೀರ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ದಿಟವಾಗಿ ರಸವೆಂಬುದು ಒಂದೇ, ಅದು

ಶೃಂಗಾರವಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ವೀರವಾಗಬಹುದು. ಉಳಿದಂತೆ ಯಾವುದೇ ರಸ ಆದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬಂದರೂ ಅದು ಅಂಗರಸವಷ್ಟೆ. 'ಅಂಗಿ' (ಎಂದರೆ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು) ಒಂದೇ, ಶೃಂಗಾರವಿರಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ ವೀರವಿರಬಹುದು. 'ಏಕ ಏವ ಭವೇದಂಗೀ ಶೃಂಗಾರೋ ವೀರ ಏವ ವಾ' ಎಂಬ ಮಾತೇ ಇದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಅಂಗರಸಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯ ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಅಂಗರಸಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿರಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯ. ಔಚಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು, ಹೇಗೆ ತೋರಿಸಬೇಕೋ ಹಾಗೆ, ಎಷ್ಟು ಸರಿಯೋ ಅಷ್ಟೆ. ಕೊರತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಾರದು. ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಬಾರದು, ಉಚಿತ ಎಂದರೆ ಸರಿಯಾದ ತೂಕ, ಆಳತೆ, ಸಮರ್ಪಕವಾದುದು, ಸಮಂಜಸವಾದುದು; ಅದರ ಭಾವ 'ಔಚಿತ್ಯ'. ಹಾಗಿದ್ದರೇ ರಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಕ್ಕೊಳ್ಳುವುದು. ತೂಕ ಕೆಟ್ಟರೆ ಅದು ರಸಾಭಾಸ. ರಸಾಭಾಸವೆಂಬ ಮಾತನ್ನಾಗಲಿ ರಸಭಂಗವೆಂಬ ಮಾತನ್ನಾಗಲಿ ನಾವು ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರೆವು. ಆದರೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಲಾರದು' (ಔಚಿತ್ಯಾದೃತೇ ನಾನ್ಯದ್ರಸಭಂಗಸ್ಯ ಕಾರಣಂ') ಎಂಬ ಮಾತಿದೆಯಲ್ಲವೇ? ಅದು ಭರತಮುನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು. ಅದೇ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಔಚಿತ್ಯೋಪನಿಬಂಧಸ್ತು ರಸಸ್ಯೋಪನಿಷತ್ ಪರಂ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಔಚಿತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲೇ

ರಸ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ಕೂಡುವುದು ಎಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ. 'ರಸದ ಉಪನಿಷತ್ತು' ಎಂಬ ಒಕ್ಕಣೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದುದು. ಉಪನಿಷತ್ತು ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ '(ಗುರುವಿನ) ಹತ್ತಿರ ಚೆನ್ನಾಗಿ, ಎಂದರೆ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಕೂಡುವುದು' ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಡೆ ಗಮನವನ್ನೂ ಹರಿಸದೆ, ಮನಸ್ಸನ್ನೆಲ್ಲ ಗುರುವಿನ ಉಪದೇಶದಲ್ಲೇ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಗುರುವೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಉಪದೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಶಾಸ್ತ್ರದ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಬಯಲುಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಉಪನಿಷತ್ತು ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ರಹಸ್ಯೋಪದೇಶ ಎಂಬರ್ಥವೂ ಒದಗಿಬಂದಿದೆ. ರಸದ ಉಪನಿಷತ್ತು ಎಂದರೆ ರಸಾಸ್ವಾದದ ರಹಸ್ಯ, ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಗುಟ್ಟು, ಅದರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ, ಔಚಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟದೆ, ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೂ ಒಡಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯವೋ, ನಟನೆಯೋ, ಕಾವ್ಯರಚನೆಯೋ ಇರಬೇಕೆಂಬುದೇ ರಸದ ರಹಸ್ಯ.

ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದರೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೇ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದ ರಸವನ್ನು ನಾಟ್ಯವೋ ನಾಟಕವೋ ಕಾವ್ಯವೋ ಚಿತ್ರವೋ ಶಿಲ್ಪವೋ ಸಂಗೀತವೋ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರಬೇಕು. ಬೇರೆ ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಬಿಟ್ಟರೂ ಇದಿದ್ದರೇ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ; ಇದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗದೆ ಇರುವುದಿರಲಿ, ಹೊರಬರುವ ರಸ ವಿಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಾಸ್ವಾದವಾಗುವ ಬದಲು ವಿರಸವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಸಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಆನಂದದ ಬದಲು ಜುಗುಪ್ಸೆಯೋ, ಅಸಹ್ಯವೋ ದುಗುಡವೋ ಆದೀತು.

ಭರತ ಸೂಚಿಸುವ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಅಂಗರಸಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇರುವ, ಎಂದರೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಲೆತ್ನಿಸಬಾರದು. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆ. ಇವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳು. ಹಾಸ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕರುಣೆಯಿರಲಾರದು, ಕರುಣೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವಿರಲಾರದು. ಲೋಕದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ತಾನೆ? ನಾಟ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಅನುಕರಣವೆಂದಾಗ ಅನುವ್ಯವಸಾಯವೆಂಬರ್ಥವೇ ಇರಲಿ, ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವೆಂದಾದುದನ್ನು ನಾಟ್ಯ ತೋರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಆಭಾಸವೇ ಆದೀತು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ, ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿರುದ್ಧ ಅಂಗರಸಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದರೆ ರಸಿಕರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ನಾಟ್ಯರಸದ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ, ಯುಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ, ತರ್ಕವಿರುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ವಿಭಾವಾನು-ಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕಲಬೆರಕೆ ಮಾಡಿದರೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ರಸವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಲಾರದು. ನಟನಾದವನು, ಕವಿಯಾದವನು ನಾಟಕಕಾರನಾದವನು ಅಂಗರಸಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತು-ಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ರಸದ ಸಂಭವ.

ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಅಂಗರಸಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದರೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವು ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂಗರಸಗಳು ಅಂಗಗಳಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಮುಖ್ಯರಸವನ್ನೆ ಕಬಳಿಸಿಬಿಡಬಾರದು; ತಾವೇ ಮುಖ್ಯರಸಗಳಂತೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು, ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯರಸದ ದಾರಿಯನ್ನೆ ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನದೇ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಂತಿರಬಾರದು. ಅಂಗರಸಗಳಿರುವುದೇ ಪ್ರಧಾನರಸವನ್ನು ಪೋಷಣೆಮಾಡಲು. ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮೀರಿ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರ ಇರಬಹುದೆ? ಅಥವಾ ವಿದೂಷಕನೇ ಸ್ವತಂತ್ರನೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆ? ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ. ಅದಕ್ಕೆ ತಗ್ಗಿಬಗ್ಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ವೀರಕ್ಕೆ ಅದು ಅಂಗರಸವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಶೃಂಗಾರ ಮುಖ್ಯರಸವಾದಾಗ ವೀರವೂ ಅಂಗರಸವೇ.

ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಳೆಯನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ, ನೀತಿಬೋಧಕವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು (ದಾಸರ ಪದಗಳು, ಶರಣರ ವಚನಗಳು, ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ) ಹಾಡುವಾಗ ಸಂಗೀತದ ಪಾತ್ರ ಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು: ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಕೃತಿಗೆ ಮೊದಲು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಆಲಾಪನೆ, ಸಂಗತಿಗಳ ಮೇಲಾಟ, ನೆರವಲ್ಲಿನ ಅತಿರೇಕ, ಸ್ವರಗಳ ಆರ್ಭಟ ಇವುಗಳದ್ದೇ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಪಾತ್ರವಾದರೆ ಹೇಗೆ? ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋಗಿ ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗಿಬಿಡುವುದಿಲ್ಲವೇ?

ಹೀಗೆಯೇ ರಾಗಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೃತಿ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಸೇರ್ಪಡೆ ಹಿತಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಕೆಲವು ವಿನಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳ ಕೋಲಾಹಲವಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ; ಇದು ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅಷ್ಟೆ. ತಾಳವೇನು ರಾಗಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ರಾಗದಷ್ಟೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಲಾರದು; ಇನ್ನು ರಾಗವನ್ನು ಮೀರಿಯಂತೂ ನಿಲ್ಲಬಾರದು. ಅದು ಏನಿದ್ದರೂ 'ಅಂಗ'ವೇ; ರಾಗವೇ 'ಅಂಗಿ'. ಪ್ರಧಾನಪಟ್ಟ ರಾಗದ್ದು; ಅದನ್ನು ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ತಾಳಧ ಕೆಲಸ.

ಹೀಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆಯೇ ನೀತಿಯೇ, ರಾಜಕಾರಣವೇ, ಸುಧಾರಣೆಯ ಗೀಳೇ ಅತಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರವು ಚೆಲುವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆ ಇರಬೇಕು; ತಾನೇ ಮೆರೆಯಬಾರದಲ್ಲವೆ? ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯರಸ, ಯಾವುದು ಅಂಗರಸ ಎಂಬ ಪರಿವೆಯಿರಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಭರತನ ಸೂಚನೆ. ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಒಂದು ವಿವರವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಭರತಮುನಿಯು ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ಹೇಳಿದಾಗ 'ಸಂಯೋಗ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿದನಷ್ಟೆ? ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದೊಂದಿಗೆ 'ಸಂಯೋಗ'ಗೊಂಡಾಗ ರಸವು ಹೊರ-ಹೊಮ್ಮುವುದೆಂದು ಸೂತ್ರದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಲ್ಲಿ 'ಯೋಗ'ವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಅದೇ ಅರ್ಥ ಹೊರಡುತ್ತಿದ್ದಿತು; ಒಡಗೂಡುವುದು, ಕ್ರಮವರಿತು

ಕಲೆಯುವುದು, ಒಂದಾಗುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ 'ಯೋಗ'ವೆಂಬ ಮಾತಿಗಿದೆ. ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಯೋಗ'ವೆಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಸಂ' (ಸಮ್ಯಕ್, ಎಂದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ) ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗವನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವುದು ಏಕೆ? ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಡಗೂಡುವುದೆಂದರೇನು? ಔಚಿತ್ಯವನ್ನರಿತು ಬೆರೆಯುವುದು; 'ಅಂಗ' ಮತ್ತು 'ಅಂಗಿ' ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಡಗೂಡುವುದು. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ಒಂದಾಗುವುದಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ 'ಅಂಗಿ'; ಇತರ ಭಾವಗಳೆಲ್ಲ ಅದರ ಅಂಗಗಳು. ಇದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಚೆನ್ನು ('ಸಂ', ಸಮ್ಯಕ್).

ರಸನಿಷ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು ಸೂಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮುಂದೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಸ್ಥಾನವು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಿತು. ರಸ, ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೂ ಔಚಿತ್ಯವೇ ನೆಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಸಮರ್ಥಿಸಿತು. ರಸವು ಯಾವಾಗಲೂ 'ವಾಚ್ಯ'ವಾಗಿಯೆ (ಎಂದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಬಂದದ್ದು) ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. 'ವ್ಯಂಗ್ಯ'ವಾಗಿಯೂ (ಎಂದರೆ ಇಂಗಿತವಾಗಿ, ಧ್ವನಿಯಾಗಿ) ಇರಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಔಚಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದು, ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಯಾದೀತು, ಹೊಂದಿಕೊಂಡೀತು ಎಂಬ ವಿವೇಕವನ್ನೆ 'ಉಚಿತ'ವೆಂದು ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿತು -

> 'ಉಚಿತಂ ಪ್ರಾಹುರಾಚಾರ್ಯಾಃ ಸದೃಶಂ ಕಿಲ ಯಸ್ಯ ತತ್।
> ಉಚಿತಸ್ಯ ಹಿ ಯೋ ಭಾವಃ ತದೌಚಿತ್ಯಂ ಪ್ರಚಕ್ಷತೇ॥'

16 ಕಲಾನುಭವ - ಸಾಹಸ

ಭರತಮುನಿ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಭಾವೋಪಗತವಾದ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಮತ್ತು ರಸಾಸ್ವಾದಗರ್ಭ ರೂಪವಾದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಾದುದು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಗೆ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾದರೂ ಅದು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿರಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಭಟ್ಟತೌತನ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ -

> 'ಯದತ್ರಾಸ್ತಿ ನ ತತ್ರಾಸ್ಯ ಕವೇರ್ವರ್ಣನಮರ್ಹತಿ ।
> ಯನ್ನ ಸಂಭವಿ ತತ್ರ ಸ್ಯಾತ್ಸಂಭವತ್ಯತ್ರ ತು ಧರ್ಮತಃ ॥'

ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದೆಲ್ಲವೂ ಕವಿಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಬರಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯದಿದ್ದುದು ಇಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲುದೋ ಅದನ್ನೇ ಕವಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಚರ್ವಣ, ಆಸ್ವಾದನ, ರಸನ, ಭೋಗ ಈ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯಗಳೇ. ಕಲಾನುಭವವೇ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಫಲ. ಕಲಾನುಭವ ಎನ್ನುವಾಗ ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಎಲ್ಲವೂ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಭರತಮುನಿಯು 'ನಾಟ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಇದೇ ವಿಶಾಲನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಲೋಕಧರ್ಮಿಯು

'ಲೋಕವಾರ್ತಾಕ್ರಿಯೋಪೇತ'; ಆದರಲ್ಲಿ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ನಡೆನುಡಿಗಳೇ ಇರುತ್ತವೆ; 'ಅಂಗಲೀಲಾವಿವರ್ಜಿತ'; ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿರದು. ಅತಿವಾಕ್ಯ (ಇತಿಹಾಸದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ರಂಜನೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು), ಅತಿಕ್ರಿಯಾ (ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮೀರಿರುವುದು), ಅತಿಸತ್ವ (ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು), ಅತಿಭಾವಕ (ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಕವಿಕಲ್ಪಿತ ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತ್ಯಂತವಿರುವುದು). ಈ ಗುಣಗಳಲ್ಲದೆ 'ಲೀಲಾಂಗಹಾರಾಭಿನಯ' (ಶೋಭೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಮನೋಹರವಾದ ಅಂಗಹಾರವೇ ಮೊದಲಾದ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು) ಎಂಬುದನ್ನೂ ಭರತ ಮುನಿಯು 'ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣಲಕ್ಷಿತಂ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ (13, 72)

ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ವಿವರ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುವುದೇ ಭರತಮುನಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಶ್ಮೀರಶೈವ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭರತಮುನಿಗೆ ಟೀಕಾಕಾರನಾದ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನೇನೋ ಈ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಈ ದರ್ಶನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅವನ 'ತಂತ್ರಾಲೋಕ' ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಮಗೆ ಇಂದಿಗೂ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿವೆ. ಅವನಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಭರತಮುನಿಯ ಟೀಕಾಕಾರರಾಗಿದ್ದ ಶಂಕುಕ, ಲೊಲ್ಲಟ, ನಾಯಕ ಮೊದಲಾದವರೂ ಕಾಶ್ಮೀರದವರೆ. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ಗುರುವಾದ ಭಟ್ಟ ತೌತನೂ ಅಲ್ಲಿಯವನೇ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕಾಶ್ಮೀರಶೈವದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಲಿದಿದ್ದವರು. ಆದರ ಭರತಮುನಿಯೂ ಈ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಲಿದಿದ್ದವನೋ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾ

ತಿಳಿದುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ರಸವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇನೋ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥದೇ. ಭರತನು ಹೇಳುವ ರಸಪ್ರತೀತಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಶ್ಮೀರ ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಸಾಹಸ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಕಾಣಬೇಕು. ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಬಗೆಯೇ 'ಸಾಹಸ'ವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದರೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗದು.

ಶೈವಾಗಮಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ 'ವಿಜ್ಞಾನಭೈರವ' ಎನ್ನುವುದು ತುಂಬ ಹೆಸರಾದ ಗ್ರಂಥ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತಾಚಾರ್ಯರು ಇದನ್ನು ಆಗಮವೆಂದೂ ಉಪನಿಷತ್ತೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ರುದ್ರಯಾಮಳದ ಸಾರ ಇದೆಂದು ಪ್ರತೀತಿಯೂ ಇದೆ. ನಾಥಸಿದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಯೋಗಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ಕಾಶ್ಮೀರಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಸಾಧಕರಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸುವ ಈ ಗ್ರಂಥ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿರುವುದು ಸಹಜವೇ. ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾದ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಕಲಾನುಭವದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇನೋ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾದರೂ ಅದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಮೂಲಭೂತವಾದುದೇ. ಲೌಕಿಕಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ವಿಷಯಾನಂದಕ್ಕೂ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಒದಗುವ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೂ ಸಮಾನಾಧಿಕರಣ-ವಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ನಾಥಸಿದ್ಧ, ಮಹಾಯಾನ-ಬೌದ್ಧ, ಶಾಕ್ತ, ತಾಂತ್ರಿಕ, ಶೈವ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಲ್ಪನೆ. ಸಂಸಾರ ಮತ್ತು ಮೋಕ್ಷ ಇವೆರಡೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ತತ್ತ್ವ; ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ನೆಲೆಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಇಂಗಿಸಿದರೆ ಅದು ಯೋಗವಾಯಿತು. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ

ಕಲಾನುಭವದಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಸ್ತಾಪದ ಉದ್ದೇಶ.

'ವಿಜ್ಞಾನಭೈರವ'ವು ಯೋಗದ ದಾರಿಯನ್ನು ಧಾರಣೆಯೆಂದು ಕರೆದು ಅಂಥ ನೂರು ಹನ್ನೆರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಒಕ್ಕಣಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಐವತ್ತೊಂದನೆಯದು ಶಾಂಭವವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಶಾಕ್ತೋಪಾಯ. ಪ್ರಸ್ತಾಪದ ನುಡಿ ಕಟ್ಟು ಇದು -

'ಗೀತಾದಿವಿಷಯಾಸ್ವಾದಾಸಮಸೌಖ್ಯೈಕತಾತ್ಮನಃ ।
ಯೋಗಿನಸ್ತನ್ಮಯತ್ವೇನ ಮನೋರೂಢೇಸ್ತದಾತ್ಮತಾ ॥"

(ಶ್ಲೋಕ - 73)

ಯೋಗಿಯಾದವನು ಇಂಪಾದ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿ (ಅಥವಾ ಹಿತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಆದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಎಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸುಖ ಒದಗಿ, ಆ ಹಾಡಿನಲ್ಲೇ ಅವನು ಒಂದುಗೂಡಿಹೋದರೆ ಆಗ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು, ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಹರಡಿಕೊಂಡು, ಸುಖದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆರೆತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಶ್ಲೋಕದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಅರ್ಥ. ಇದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಒದಗುವ ಸುಖವನ್ನು ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯುವುದನ್ನು (ತದಾತ್ಮತಾ) 'ಪರಬ್ರಹ್ಮಮಯತ್ವಾಪತ್ತಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿರುವ ಅನುಭವ, ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, 'ಶಾಕ್ತಸ್ಪರ್ಶಾವೇಶ' ವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇದರ ಹಿನ್ನಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳು, ಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು. ಪ್ರಕಾಶವೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸು ಎದುರಿಗಿರುವ (ಎಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರವಾದ) ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆರಗುವುದು; ಇದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣಸಿಗವು, ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಶಬ್ದೋಲ್ಲೇಖವೂ ಇರದು, ವಸ್ತುವಿದೆಯೆಂಬ ಅರಿವಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿನ ವ್ಯಾಪಾರ. ಇದು ಮೊದಲ ನೆಲೆಯಾದರೆ, ಮುಂದಿನದು ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ತಳಮಳಗೊಂಡು ಅದನ್ನು ವಿಚಾರಮಾಡಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ - ಗುಣ - ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಮರ್ಶೆ, ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ ಇಂದ್ರಿಯವ್ಯಾಪಾರವಿದ್ದು ವಸ್ತುವಿನ ಅರಿವು ಅದರ ಇರವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ ಅದು ಅನುಭವ; ಇಂದ್ರಿಯ ವ್ಯಾಪಾರವಿರದೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಇರವು ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೇ ಇದ್ದು, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ನೆನಪಷ್ಟೇ ಮರುಕಳಿಸಿ ನಿಂತರೆ ಅದು ಸ್ಮೃತಿ; ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲೀ ಅದರ ನೆನಪನ್ನಾಗಲೀ ಮೀರಿ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುವುದಾದರೆ ಅದು ಅನುಸಂಧಾನ. ಇವು ಮೂರೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೇ. ನಾವು ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುವಾಗ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯೇ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿದರೆ 'ಮೂಢದಶೆ', ನಿದ್ರೆಯದು. ಇದು ಪ್ರಕಾಶದ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಯೋಗದ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೂ ನಿದ್ರೆಯ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೂ ಭೇದವಿದೆ. ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಮರೆಯಾಗಿ, ಮನಸ್ಸು ಮಾತ್ರ ಮರೆಯಾಗದೆ ಆಗ ಬಯಲೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ದಿಟವಾಗಿ ಇದು ಅಭಾವದ, ಅವ್ಯಕ್ತದ ನೆಲೆಯೇ.

ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತಿಗಳು ಮರೆಯಾಗಿ, ಮನಸ್ಸು ಸಮಾಧಿಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮನಸ್ಸೇ ಮರೆಯಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಆಗಲೇ ಅರಿವಿನ ಬರಿಯ ಇರವು ಗರಿಗೆದರಿ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಎಂದರೆ ಪ್ರಕಾಶ. ಎಚ್ಚರದಲ್ಲೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಿಡಿತ ಸಡಿಲವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶವಿರುವುದು ಸೌಖ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯೊಳಗೇ ಪ್ರಕಾಶ ಅಡಗಿದರೆ ಅದು 'ಗಂಡು', ಪ್ರಕಾಶದೊಳಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡರೆ ಅದು 'ಹೆಣ್ಣು', ಎರಡೂ ಬೆರೆತರೆ ಅದು 'ಕಾಮ', ಬೆರೆಯುವಾಗ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಇರುವುದು 'ಆನಂದ'. ಇದನ್ನೇ 'ಹಾರ್ದಕಲೆ'ಯೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಅಲೆಗಳೇ ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಇದೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಇದೆ. ಇಂಪಾದ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿ, ಅಥವಾ ಮೋಹಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿ, ಮನಸ್ಸು ವಿಚಾರ ಮಾಡದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿದಂತೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ, ರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಲೋಚನೆಯು ಅಲೆ ಅಲೆಯಾಗಿ ಏಳುತ್ತದೆ; ಹೊರಗೆ ನುಗ್ಗಿ ಹರಡಿ, ಹರಿದು ಒದ್ದಾಡುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಗಲೀ (ಸಂಗೀತ) ರೂಪವಾಗಲೀ (ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ) ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೀಗೆ ತಳಮಳಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಚಾರವನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ 'ವಿಷಯಾಸ್ವಾದದ ಅಸಮಸೌಖ್ಯ'; ಅದರಿಂದ 'ಏಕತಾನಾತ್ಮತಾ', ಎಂದರೆ, ಕಲಾಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ರಸಿಕನು ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. "ನಾನು, 'ಇದು' ಎಂಬ ಭೇದವಾಗಲೀ, 'ಇದರಲ್ಲಿನ ವಿವರ', 'ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನ' ಎಂದು ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಲೀ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸು ಇಂಥ

ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ತವಿಸ್ತಾರವಾಗುವುದೇ ಸುಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಕಟ್ಟು-ಕಟ್ಟಳೆಗಳಿದ್ದು ಮನಸ್ಸು ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಮುದುರಿಕೊಂಡು ಒದ್ದಾಡುವಾಗ 'ಕ್ಷೋಭೆ'. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ನಿರಾಳವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಸುಖ.

ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ಇದನ್ನೇ 'ಚಮತ್ಕಾರ'ವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಶಿವೋಪಾಧ್ಯಾಯನು ಇದನ್ನು 'ಪರಮಾನಂದೋದಯ'ವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತಿ ಮತ್ತು ಅನುಸಂಧಾನ ಎರಡೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಬರಿಯ ಅನುಭವವೆ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗಿರುವ ಪದಾರ್ಥವು ಆಲೋಚನೆಯ ಹಂದರದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವವನೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿವೋಪಾಧ್ಯಾಯನ ಒಕ್ಕಣೆ ಹಿ ೕಗಿದೆ - "... ತತ್ಕಾಲೇ ಶುಭಾಶುಭ ಚಿಂತಾದಿ ವಿಸ್ಮರಣಾತ್ ಇತ್ಯಲಂ। ಅನೇನ ಚ ವೇದ್ಯರಾಶೇಃ ವಿಸ್ಮರಣಾತ್ ವೇದಕಸತ್ತಾಮಾತ್ರಸ್ಥಿತೌ ಶಾಂತಮೇಯಮಾನಾದಿ ವ್ಯಾಪೃತೌ ಮಹಾನಂದೋದಯ ಇತಿ ನಿಶ್ಚಿತಂ॥" ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಅಂತರವು ಮರೆಯಾಗಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುವಾಗ 'ಮಹಾನಂದೋದಯ'ವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಕ್ಷೇಮರಾಜನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಪರ ಬ್ರಹ್ಮಮಯತ್ವಾಪತ್ತಿ'. ಅಂತೂ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ rapport (ತನ್ಮಯತೆ) ಮತ್ತು rapture (ಸೌಖ್ಯ) ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ

ನಂಟನ್ನು 'ವಿಜ್ಞಾನಭೈರವ'ವು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಖ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವರೂಪವಾದ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ನಾಥಸಿದ್ಧಸಂಪ್ರದಾಯದವರು ಸಹಜಾವಸ್ಥೆಯೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪಾಮರರಿಗೆ ದುರ್ಲಭವೆಂದೂ, ಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ಅವರ ಎಣಿಕೆ. ಕೇವಲ ಪ್ರಕಾಶವಿರುವ 'ಖಸಮಭಾವ' (ಎಂದರೆ ಬಯಲಿನಂತೆ ನಿರಾಳವಾಗಿರುವುದು) ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗದಾದರೂ, ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ರಸಿಕರ ಕಲಾನುಭೂತಿಯು ಇದರ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಪ್ರಾಣವು ಗಗನಚಕ್ರಕ್ಕೆ (ಎಂದರೆ ಶೂನ್ಯಕ್ಕೆ) ಕೊಂಚ ಹೊತ್ತು ಹೋಗಿದ್ದು ಆನಂತರ ಕಳೇವರಕ್ಕೆ, ಎಂದರೆ ಶರೀರಕ್ಕೆ, ಮರಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಪರಮಾರ್ಥಸತ್ಯದ ಪರಮಾನಂದದ ಅರಿವಾಗುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಭೋಗ-ಯೋಗಗಳು ಒಂದೇ ತತ್ತ್ವದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದೂ, ಯೋಗದ ದಾರಿಗೆ ಅಡರುವವರು ಭೋಗದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಇದೇ ಬುನಾದಿ. ಅರಸಿಕರು ಅನುಭವಿಸುವ ವಿಷಯಸುಖ ಬರಿಯ ಆನಂದೋದಯವಾದರೆ, ರಸಿಕರು ಅನುಭವಿಸುವ ಕಲಾನುಭವ 'ಪರಮಾನಂದೋದಯ', ಯೋಗಿಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವ 'ಮಹಾನಂದೋದಯ'. ಇವು ಮೂರರಲ್ಲೂ ಸೂತ್ರವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಶಿವನ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಪ್ರಕಾಶದ ಹೊಳಪು. ಇದನ್ನೇ ಕ್ಷೇಮರಾಜನು 'ಶಾಕ್ತಸ್ಪರ್ಶಾವೇಶ'ವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು. ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರದ್ದೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ 'ಭಜಗೋವಿಂದಸ್ತೋತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ -

'ಯೋಗರತೋ ವಾ ಭೋಗರತೋ ವಾ ಸಂಗರತೋ ವಾ ಸಂಗವಿಹೀನಃ।
ಯಸ್ಯ ಬ್ರಹ್ಮಣಿ ರಮತೇ ಚಿತ್ತಂ ನಂದತಿ ನಂದತಿ ನಂದತ್ಯೇವ।'

ದಿಟವಾಗಿ ಈ ಶ್ಲೋಕವಾಗಲೀ, ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ 'ಸ್ತೋತ್ರ'ವಾಗಲೀ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರದ್ದಲ್ಲ. ನವನಾಥಸಿದ್ಧರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಚರ್ಪಟಿನಾಥನ ಶತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ತೋತ್ರದ ಎಲ್ಲ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಸೇರಿವೆ ('ಭಜಗೋವಿಂದಂ' ಎಂಬುದೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು). ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೋ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ತೋತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನೂ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಹೆಸರಿಗೆ ಉದಾರವಾಗಿ ತೆಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದಾಗ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಅನಂತರ ಈ ಸೇರ್ಪಡೆಯ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧಾಳುಗಳಾಗಲೀ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಲೀ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡುವ ಗೋಜಿಗೇ ಹೋಗಿಲ್ಲ! ಅದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಕಾಣ್ಕೆ ನಾಥಸಿದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಹಜಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದುದು, ಯೋಗದಲ್ಲಾಗಲೀ ಭೋಗದಲ್ಲಾಗಲೀ ಆನಂದದ ಅಂಶವಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.

ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸಮನಾಗಿರುವುದು 'ಶಾಕ್ತಸ್ಪರ್ಶಾವೇಶ', ಇದಿಲ್ಲದೆ 'ನಂದತಿ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದಾಗದು. ಸಂಸಾರ ಮತ್ತು ಮೋಕ್ಷ ಎರಡರ ನೆಲೆಯೂ ಆನಂದವೇ. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಆನಂದವಿರದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಉಸಿರಾಡುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಬದುಕುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಎಂದು ಉಪನಿಷತ್ತು ಕೇಳಿದುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

17 'ತಲ್ಲಯ'ದಿಂದ 'ತನ್ಮಯ'ಕ್ಕೆ

ಕೆಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಹಸದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಇದೇ ನಾಥಸಿದ್ಧ-ಶೈವ-ತಾಂತ್ರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ 'ಸಾಹಸ'ವೆಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ 'ಸಹಸಾ' ಎಂದರೆ 'ಹಠಾತ್ತಾಗಿ', "ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ" ಎನ್ನುವ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದದ್ದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಬಲಾತ್ಕಾರದ ಅರ್ಥವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ ("ಸಹಸಾ, ಬಲೇನ ನಿರ್ವೃತಂ"); ಮುಂದಿನ ಆಲೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ, ವಿವೇಚನೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವೆಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ ('ಅವಿಮೃಶ್ಯ ಕೃತಿಃ). ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾಗಿ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಜಗತ್ತಿನ (ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿನ) ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ದಾಟಿ ಪರಮಾನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಸಾಹಸವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮವು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ತನ್ನ ಸಹಜಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಪದದಲ್ಲಿ ಬಲಾತ್ಕಾರವೆಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ತೇಲಿಹೋಗದೆ, ಎದುರುಬಿದ್ದು ನಿಲ್ಲುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

'ಕ್ರಮಪರಿಪಾಟ್ಯುಲ್ಲಂಘನೇನ ಅಕ್ರಮಪ್ರವೃತ್ತಿಃ' ಎಂದು ಸಾಹಸವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ನಿರ್ವಚನವಿದೆ. ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ನೇರವಾದ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಅಡ್ಡ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಯೋಗಮಾರ್ಗವೆನ್ನುವುದು ಹೀಗೆ ಉನ್ಮಾರ್ಗವೇ. ಯೋಗದಲ್ಲಿ

ಭೋಗವನ್ನು, ಭೋಗದಲ್ಲಿ ಯೋಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ನಿತ್ಯದ, ಯುಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಲ್ಲುವುದಲ್ಲ; ದಿನ ದಿನದ ವಾಡಿಕೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ನೀತಿಯ ನೆಲೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಟ್ಟುಗಳೆಲ್ಲ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಕಳಚಿಬಿದ್ದು, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಜಾಲ ಹರಿದುಹೋಗಿ ಪ್ರಕಾಶವೊಂದೇ ಆವರಿಕೊಂಡುಬಂದಾಗಲೇ ಸಾಹಸದ ಅನುಭವ. ಇದನ್ನು Adventure ಮತ್ತು ecstasy ಎಂಬ ಎರಡೂ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸಬಹುದು.

ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡು ಪರಿಚಿತ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಹೊಸನೋಟದಿಂದ ನೋಡುವುದು ಸಾಹಸದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಪದಾರ್ಥಗಳ, ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹೊರ ಪದರವನ್ನು ಹರಿದು ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಇಣುಕಿ ನೋಡಿದಾಗ ನಮ್ಮೊಳಗಿರುವ ಸತ್ತ್ವವೇ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮೈಯೊಳಗೆ ಬಂದಿಯಾಗಿರುವ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಇದೇ ಕಲಾನುಭವದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಕವಿಕರ್ಮದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಕಾಣ್ಕೆ ಇದೇ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೊದಗಿಸುವುದು ಇದೇ. ಲೋಕವನ್ನೂ ಜನರನ್ನೂ ಹೊಸದೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಹರ್ಷ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ಸಹಜ.

'ಇಂದ್ರಜಾಲಮಯಂ ವಿಶ್ವಂ ವ್ಯಸ್ತಂ ವಾ ಚಿತ್ರಕರ್ಮವತ್
ಭ್ರಮದ್ವಾ ಧ್ಯಾಯತಃ ಸರ್ವಂ ಪಶ್ಯತಶ್ಚ ಸುಖೋದ್ಗಮಃ'॥

ಹೊರಗಿನ ಗಟ್ಟಿ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಟೊಳ್ಳಾಗಿಯೋ, ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿಯೋ, ಗೆರೆಗಳಿಂದ ಕೊರೆದಂತೆಯೋ ಗಿರಿಗಿರಿ ತಿರುಗುವಂತೆಯೋ ಕಂಡರೆ ಅದರಿಂದ ಸುಖವೊದಗುವುದನ್ನು ಈ ಶ್ಲೋಕ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ನೋಟ ಇರುವುದು ಸಹಜವೇ. ಕವಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಾಗಲೀ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲೀ ವಿಪರೀತ ವೃತ್ತಿಯಿರಬೇಕು; ವಕ್ರತೆಯಿದ್ದರೇ ಮಾತಿಗೆ ಚೆಲುವಲ್ಲವೇ? ಡೊಂಕಾಗಿರುವ ಗೆರೆಯು ಸುಂದರವಾಗಿರುವಂತೆ ನೇರವಾದ ಗೆರೆಯು ಇರದಲ್ಲವೆ? 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ' ('ವೈದಗ್ಧ್ಯ ಭಂಗಿಭಣಿತಿ')ಯನ್ನು 'ವಿಜ್ಞಾನಭೈರವ'ವು 'ಸಾಹಸ'ದ ನೆಲೆಗೇರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸುಖದ ಉದ್ಗಮಕ್ಕೆ ಆಗತ್ಯವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಚಮತ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಅವನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

'ಸಾಹಸ'ವು ತಲೆದೋರಿದಾಗ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಯಕಟ್ಟು ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಬರುವ ಒತ್ತಡ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಆಸರೆ ಇರದೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ನಿಲ್ಲುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ 'ವಿಜ್ಞಾನ ಭೈರವ'ವು

> 'ವ್ಯೋಮಾಕಾರಂ ಸ್ವಮಾತ್ಮಾನಂ ಧ್ಯಾಯೇದ್ದಿಗ್ಭಿರನಾವೃತಂ।
> ನಿರಾಶ್ರಯಾ ಚಿತಿಃಶಕ್ತಿಂ ಸ್ವರೂಪಂ ದರ್ಶಯೇತ್ತದಾ'॥

ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ಎಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಣ ವಿವರವೊಂದರ ಅನುಭವ ಇರದೆ, ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅರಿವು ಆಗುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಯಾವ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒದಗುವುದು ಆತ್ಮದರ್ಶನವೇ. ಹಾಗಾಗದಿದ್ದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವಿರದು. ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೂ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿಯೇ ಕಲೆಯ ತಾತ್ಪರ್ಯ

ನಿಲ್ಲಬೇಕು; ಅದು 'ನಿರಾಶ್ರಯ'ವಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾವನೆಯ, ಭಾವದ ಅಥವಾ ವಾಸನೆಗಳ ಯಾವ ಕಟ್ಟೂ ಇರದೆ ಬಯಲಂತೆ ನಿರಾಳವಾಗಿರುವುದು 'ವ್ಯೋಮಾಕಾರ'. ಹೀಗಿದ್ದರೇ 'ಸುಖಿ'-

'ವಿಹಾಯ ನಿಜದೇಹಸ್ಥಾಂ ಸರ್ವತ್ರಾಸ್ಮೀತಿ ಭಾವಯನ್।
ದೃಢೇನ ಮನಸಾ ದೃಷ್ಟ್ಯಾ ನಾನ್ಯೇಕ್ಷಿಣ್ಯಾ ಸುಖೀ ಭವೇತ್'॥

(ಶ್ಲೋಕ 104)

ತನ್ನ ಮೈಯೊಳಗೆ ನೋಟವಿದೆಯೆಂಬ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು (ಸ್ವದೇಹೇ 'ಆಸ್ಥಾಂ'-ಪ್ರಮಾತೃತಾಂ) ಬಿಟ್ಟು, ಕ್ಷೋಭವಿರದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅರಿವಿನಿಂದ ('ದೃಷ್ಟ್ಯಾ'-ಸ್ವಸಂವಿದಾ), ವಸ್ತುವಿನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಅವಕಾಶಕೊಡದೆ ('ಪ್ರೋಕ್ತ ವಸ್ತುವಿಮರ್ಶೈಕಾಗ್ರತಯಾಂ) ಇರುವುದು ಸುಖಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ಈ ಶ್ಲೋಕದ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು 'ಪರಿಮಿತಾಹಂಭಾವಸ್ತು ಪರಿಹರಣೀಯಃ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ನಾನು' ಎನ್ನುವಾಗ 'ಇದು' ಎನ್ನುವುದೂ ಸೇರಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ನಾನೆಂಬ ಅರಿವಿಗೆ ಅಡ್ಡಿ; ಇದೇ 'ಪರಿಮಿತವಾದ ಅಹಂಭಾವ'. ನಾನು-ಇದು, ನಾನು-ನೀನು, ನಾನು-ನನ್ನದು ಎಂದು ಮೊದಲಾದ ಜೋಡಿಗಳು ನಾನೆಂಬ ಅರಿವಿನ ಹರವನ್ನು ಮೊಟಕು ಮಾಡುತ್ತವೆ; ಆಗ ನಾನು 'ನನ್ನತನ' ಕುಂಟುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಆನಂದಪಡುವಾಗ ಕಡೆಯ ನಾದದ ಅಥವಾ ವರ್ಣದ ಕಡೆಗೇ ಅವಧಾನವನ್ನೆಲ್ಲ ಹರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿದಾಗ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಿಡಿತ ಸಡಿಲವಾಗಿ, ಚಿತ್ತವು ನಿರಾಧಾರವಾಗುವುದೆಂದು 'ವಿಜ್ಞಾನ ಭೈರವ'ದ ಒಕ್ಕಣೆ.

ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರವಾದ, ಸಾಕಾರವಾದ ಹೊರಗಣ ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಮನಸ್ಸು ಕೈಬಿಡುವುದು ಒಂದು ಹಂತ; ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಕೆಲಸ ನಿಂತು, ಮನಸ್ಸು ಆಲೋಚನೆಯ ವಿರವಗಳಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿದಾಗ ಒಳಗಣ ಚಿಂತೆ (ಎಂದರೆ ಭಾವನೆ) ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುತ್ತದೆ. 'ಆಮೂರ್ತಾದಪಿ ಚಿನ್ಮಾತ್ರಾತ್ ಮಾಯಾ ಕೃತ ಕ್ಷೋಭವಶಾತ್' ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ವಿವರಿಸತೊಡಗುವಾಗ (ಶ್ಲೋಕ 96ರ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ) ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಮೂಡಿಕೊಂಡುಬರುವ, ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಳೆಯದ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಬಯಕೆಗಳು 'ನನ್ನತನ' ಕುಂಟುವಾಗ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಂತರ್ಮುಖ ಅಲೆಗಳು. ಇದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಇಳಿಸಿದಾಗ ಒದಗಿಬರುವ 'ಶಮೆ' ಪ್ರಕಾಶದ ಹರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಲಾನುಭವದಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಹೋಗುವ ದಾರಿಯನ್ನು 'ಉನ್ಮೇಷಧಾರಣಾಭ್ಯಾಸ'ವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ನನ್ನಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ನನ್ನತನ ಅದಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿ ಬರುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅಡಗಿಸಿ ನನ್ನಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುವುದು ಈ ಆನಂದದ ವಿವರ -

'ಯತ ಏವ ಸುಮುದ್ಭೂತಾ ತತಸ್ತತ್ರೈವ ಲೀಯತೇ'।

ಎಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಮುಖನಾಗಿ ಅರಿವು ಉಕ್ಕಿ ಹರಿಯುವುದೋ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮರಳಿ ಮರೆಯಾಗುವುದು ಆನಂದಾನುಭವದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. 'ಮರಗಳಿಲ್ಲದ ಬೆಟ್ಟದ ತಪ್ಪಲು' ('ನಿವೃಕ್ಷಗಿರಿಭಿತ್ತಿ') ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಲಾರದೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವಗಳು ಮರೆಯಾಗುವುದೆಂದೂ 'ವಿಜ್ಞಾನ ಭೈರವ' ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತದೆ (ಶ್ಲೋಕ 60). ಹಾಗೆ ಭಾವಗಳು ಮರೆಯಾಗುವ ಬಯಕೆಗಳೂ ಬಯಲಲ್ಲಿ

ಮಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕುವ ಪದಾರ್ಥವಿರದಾಗ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವ ವಿವರವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವಗಳೂ ಬಯಕೆಗಳೂ ಅರಿವಿನ ಹರವನ್ನು ಅಡ್ಡಗಿಸಿ ಸಹಜವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಳಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾವಗಳ ಬುಗ್ಗೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತು ಅವಧಾನವನ್ನು ಮಾಡಿದಾಗ, ಬಯಕೆಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆಮಾಡಿದಾಗ ಭಾವಗಳೂ ಬಯಕೆಗಳೂ ತಮ್ಮ ಕಾವನ್ನೂ ಬಲವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದು 'ಸಾಹಸ'ದ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಮವೆಂದು ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆ.

ಎಂದರೆ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಾವದ, ಬಯಕೆಯ ವಿವರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಒದಗಿಸಬಹುದಾದ ಸುಖ ಕಡಮೆಯೇ. ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕಲಾವಿದನ ಬಾಳ ಆಳಲು ಎಷ್ಟೇ ಇರಲಿ, ಅವನಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಕೃತಿ 'ನಿರಾಲಂಬ'ವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ರಸಿಕ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿಯಾನು, ಕೃತಿಗೆ ಆನಂದದ ಮೌಲ್ಯ ಒದಗಿಬಂದೀತು. ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಮೂಲಕೃತಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ - ಕಂಚಿನ ಪಾತ್ರೆಯ ಅಂಚನ್ನು ಕೋಲಿನಿಂದ ಬಡಿದಾಗ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಹರಡಿಕೊಂಡು ಬರುವ 'ಅಭಗ್ನ ಶಬ್ದ'; ವೇಗವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ನದಿಯು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಮಾಡುವ ಮೊರೆತ ಮೊದಲಾದವು. ಇಂಥ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳುವಾಗ ಭಾವಗಳಾಗಲೀ ಬಯಕೆಗಳಾಗಲೀ ಏಳಲಾರವು. 'ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮಣಿ ನಿಷ್ಣಾತಃ ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮಾಧಿಗಚ್ಛತಿ'. ಇದು 'ನಿರಾಲಂಬ - ನಾದಾನುಭವ'. ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು, ಅದರ ಸಡಗರವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿ ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಅದನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿದೆ. 'ತಲ್ಲಯ'ದಿಂದ 'ತನ್ಮಯ' ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ 'ವಿಜ್ಞಾನಭೈರವ'ದ್ದು. ಈ ಮಾತು ಯಾವ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಭಾವಗಳೂ ಬಯಕೆಗಳೂ ಮುಳುಗುವುದು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಆದರೆ ಅದು 'ಸಾಹಸ'; ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿವರ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಬಯಕೆಗಳನ್ನೂ ಒಡನೆಯೇ ಬಿಗಿಹಿಡಿದು ಬಡಿದೋಡಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ಕೆಲಸ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ನಡೆದರೇನೇ ಅದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ. ಚಿತ್ರವು ಇದನ್ನು ಮಾಡುವುದಾದರೇ ಅದು ನಾಲ್ಕು ಕಾಲ ನಿಂತೀತು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಾದರೂ ನಮ್ಮ ಗಮನದಿಂದ ಜಾರಿಹೋಗದಿರುವ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣವಿದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕಂತೂ ಇದು ಸಹಜವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಭಾವಗಳಲ್ಲೂ ಬಯಕೆಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸುವುದಾದುರಿಂದ, ಆದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಾದರೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾದಾನುಭವವು ಕಾವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತಾದರೆ ಸುಖಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಪೂರೈಸಬಹುದು; ಸುಖ ಒದಗಲಾರದು. ನಾದಾನುಭವದಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಸ' ಸೇರುತ್ತದೆ.

'ಸಾಹಸ'ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸಲು ಶಾರೀರ ಸಾಧನೆಯೊಂದರ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮಧ್ಯಪ್ರಾಚ್ಯದ 'ದರ್ವಿಶ್' ಎಂಬ ಬೈರಾಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಂಡಲ ಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಶಾರೀರ ಸಾಧನೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಿತು. ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮರೆಮಾಡಲೆಂದು ದೇಹವನ್ನು ಬಳಲಿಸುವ ಉಪಾಯವಾಗಿ

ನೃತ್ಯಪದ್ಧತಿಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅದರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು 'ವಿಜ್ಞಾನಭೈರವ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

'ಭ್ರಾಂತ್ವಾ ಭ್ರಾಂತ್ವಾ ಶರೀರೇಣ ತ್ವರಿತಂ ಭುವಿ ಪಾತನಾತ್।
ಕ್ಷೋಭಶಕ್ತಿವಿರಾಮೇಣ ಪರಾ ಸಂಜಾಯತೇ ದಶಾ॥'

(ಶ್ಲೋಕ 111)

ಎಡೆಬಿಡದೆ ಗಿರ್ರನೆ, ಮೈಯನ್ನು ಸುತ್ತಿಸಿ, ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ, ನೆಲಕ್ಕೆ ಬೀಳುವಾಗ ಮನಸ್ಸು ಮರೆಯಾಗುವುದೆಂದು ಇಲ್ಲಿನ ಸಂದರ್ಭ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಮನಸ್ಸಿನ 'ಕ್ಷೋಭಶಕ್ತಿ' (ಎಂದರೆ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಬಯಕೆಗಳನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿ) ಅಡಗುವುದೇ ಈ ಸಾಧನೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಕಲೆ ಮಾಡಬೇಕಾದುದೂ ಇದನ್ನೇ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳು ಗಿರ್ರನೆ ತಿರುಗಬೇಕು, ನಾದದಲ್ಲಿ ಮೈ ಮರೆಯಬೇಕು, ಮನಸ್ಸು ಆಯತಪ್ಪಿ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳಬೇಕು. ಆಗ ಒದಗುವುದೇ 'ಪರಾ ದಶಾ', ಮೇಲಣ ನೆಲೆ, ಲೋಕೋತ್ತರಸ್ಥಿತಿ. ಭರತಮುನಿಯ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ'ಯನ್ನು ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವಾಗ ಅದು ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು.

18 ಸಂಪ್ರದಾಯಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು

ಭರತಮುನಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದೇಕೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವಾಗಿ, ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಕವಿಯ ಮತ್ತು ನಟನ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ ('ಕವಿನಟಶಿಕ್ಷಾರ್ಥಂ ಏವ ಸರ್ವಮಿದಂ ಪ್ರಕರಣಂ', ಮತ್ತು 'ಕವಿಪ್ರಯೋಕ್ತ್ರೋರುಪದೇಶಪರಂ ಶಾಸ್ತ್ರಂ'). ನಾಟ್ಯವೆನ್ನುವುದೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ; ಅದರಲ್ಲಿ ಕವಿಯದೊಂದು ಪಾಲು, ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವವನದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾಲು (ಇವನೇ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃ ಅಥವಾ ನಟ). ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಭರತನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮತ್ತು ನಟ ಎರಡೂ ವಿಶಾಲಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮಾತುಗಳು.

ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದೇ ಇದ್ದರೂ ಅಡಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಒಡಮೂಡಿಸುವ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವವನು ಕವಿ (ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿ); ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ವ್ಯವಹಾರದಾಚೆ ಇರುವ ಪರಮಾರ್ಥವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ, ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಡಬಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ದರ್ಶನಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವರ್ಣನಾಶಕ್ತಿ ಇರುವವನೇ ಕವಿ. ಅವನ ಕ್ಷೇತ್ರ ಯಾವುದಾದರಿರಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವೋ ಸಂಗೀತವೋ ನೃತ್ಯವೋ, ನಾಟಕವೋ ಏನಾದರಾಗಲಿ ಅವನು ಕವಿಯೇ. ಅವನ ಕಾಣ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ನಟನೆಂದರೆ ಕವಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ತಾನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದನ್ನು ಇತರ ರಸಿಕರಿಗೆ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ಷೇತ್ರ, ಸಂಗೀತವೋ, ಸಾಹಿತ್ಯವೋ, ನಾಟ್ಯವೋ, ನಾಟಕವೋ ಯಾವುದಾದರಿರಲಿ ಅವನು ನಟನೇ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನು ಬೇರೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ, ನಾಯಕನ, ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿ, ಅವನ ಗರಿಮೆಯನ್ನೊ, ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೊ ನೆರೆದವರೆದುರು ತೋರಿಸುವಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತಗಾರನೂ ತ್ಯಾಗರಾಜರ, ದೀಕ್ಷಿತರ ಮತ್ತಿತರ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನೋ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೋ ವಿನಿಕೆಮಾಡುವಾಗ ಆಯಾ ಹಿರಿಯರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕು; ಹಾಗೆ ತನಗೇ ಒಂದು ತನ್ಮಯತೆಯಿರದಿದ್ದರೆ ಸಮರ್ಥವಾದ ರಸಸಂಕ್ರಮಣ ಆಗಲಾರದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಭವಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು, ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸಂದರ್ಭದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಸೊಬಗು, ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಾವು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಗೀತಗಾರನು ಅನುಭವಿಸಿ ಹಾಡಿದಾಗಲೇ ಅದು ರಸಮಯವಾದೀತು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ 'ಡಂಭಕದ ಕೂಗಾಟ', ದಾಸರು ಹೇಳಿದಂತೆ.

ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಲಿ ಕವಿ-ನಟ ಇಬ್ಬರೂ ಇರಬೇಕಾದುದೇ. ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ನಟನ ಮೂಲಕವೇ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕು; ನಟನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಕವಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕು.

ಮೂಲದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುವವನು ಕವಿ; ಅದನ್ನು ಪರಿಕ್ರಮಿಸುವವನು ನಟ. ಕವಿಯ ಕೆಲಸ ಕಾವ್ಯವಾದರೆ ನಟನ ಕೆಲಸ ನಾಟ್ಯ. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮನಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಾದ ಸಂಪತ್ತು ರಸವೆಂದು ಭರತಮುನಿಯ ಎಣಿಕೆ. ರಸವು ನಟನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ, ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಯ ಹೇಳುವುದೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟು. ಕವಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಭರತಮುನಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರುದ್ರಭಟ್ಟನು 'ಶೃಂಗಾರ ತಿಲಕ'ದಲ್ಲಿ (1, 5) ಹೇಳುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೇ -

> ಪ್ರಾಯೋ ನಾಟ್ಯಂ ಪ್ರತಿ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಭರತಾದ್ಯೈಃ ರಸಸ್ಥಿತಿಃ ।
> ಯಥಾಮತಿ ಮಯಾಪ್ಯೇಷಾ ಕಾವ್ಯಂ ಪ್ರತಿ ನಿಗದ್ಯತೇ ॥

ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ ನಟನಲ್ಲಿ) ರಸಾನುಭವ, ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರಸಾಭಿನಯ ಯಾವ ರೀತಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಭರತನೂ ಇತರರೂ (ಶಂಕುಕ, ಲೊಲ್ಲಟ, ಭಟ್ಟತೌತ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮೊದಲಾದವರು) ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರಸಸ್ಥಿತಿಯ ಅನ್ವಯವನ್ನೆ ತಾನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ (ಎಂದರೆ ಕವಿಗೆ) ಮಾಡುವುದಾಗಿ ರುದ್ರಭಟ್ಟನ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ. ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು ಭರತಮುನಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು, ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ವಿವರವೇ ರಸವೆಂಬುದು. ರಸದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಈ ಮೊದಲು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮೂಡಿರುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ.

ಭರತಮುನಿಯ 'ನ ಹಿ ರಸಾದೃತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ' (ಎಂದರೆ, ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೇ ಇಲ್ಲಿರದು) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು (6, 21) ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇದರ

ರಸಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ 'ಅತ್ರಾರ್ಯೇ ರಸವಿಚಾರಮುಖೇ' (6, 67) ಎಂಬ ಒಕ್ಕಣೆಯಿಂದ, 'ರಸವಿಚಾರ'ವೆಂಬುದು ಅಧ್ಯಯನದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಬರಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಅಥವಾ ರಸವಿಚಾರವೆಂಬ ಪುಸ್ತಕವೊಂದೂ ಭರತನೆದುರು ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಭರತನಿಗೆ ಮೊದಲೇ ರಸವಿಚಾರವು ಬೆಳೆದಿದ್ದಿತೆನ್ನುವುದು ಇಂಗಿತ.

ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹಾಗೆ ಭರತಮುನಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದಿತೆಂದರೆ ಭರತಮುನಿಯು ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದು ಏಕೆ? ಬರಿಯ 'ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣ' ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದಿತೆ? ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ತನಗೆ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಮನನ ಮಾಡಬೇಕು.

ಕವಿಗೂ ನಟನಿಗೂ ಸಮನಾಗಿಯೇ ಈ ಮಾತುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಾಗಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಸಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೇ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವುದರ ಕಾರಣವೂ ಇದೇ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಮೂಲದಲ್ಲೇ ಸೊಗಸಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೂಲ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದೇನೆ.

> 'ಆಮ್ನಾಯಸಿದ್ಧೇ ಕಿಮಪೂರ್ವಮೇತತ್ ಸಂವಿದ್ವಿಕಾಸೇಽಧಿಗತಾಗಮಿತ್ವಂ।
> ಇತ್ಥಂ ಸ್ವಯಂ ಗ್ರಾಹ್ಯಮಹಾರ್ಹಹೇತು - ದ್ವಂದ್ವೇನ ಕಿಂ ದೂಷಯಿತಾ ನ ಲೋಕಃ॥'

ಸುಹೃದಯರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಶಂಕೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದವನು ಹೇಳಿರುವುದೆಲ್ಲ ಹಿಂದೆ ಹಿರಿಯರು

ಹೇಳಿದ್ದೇ ತಾನೇ? ಹಿಂದೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮರ್ಯಾದೆ ಒದಗಿದ್ದಿತಲ್ಲವೆ? ಅದನ್ನೇ ಹೊಸದಾಗಿ ಹೇಳುವುದರ ಆಗತ್ಯವೇನು? ಅಥವಾ ಹಳೆಯದನ್ನೇ ಹೊಸದೆಂದು ತೋರಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದೀತೋ? ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅದು ತಿಳಿದೇ ಇರುವಾಗ ಇದು ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ?

> 'ಉರ್ಧ್ವೋರ್ಧ್ವಮಾರುಹ್ಯ ಯದರ್ಥತತ್ತ್ವಂ ಧೀಃ ಪಶ್ಯತಿ
> ಶ್ರಾಂತಿಮವೇದಯಂತೀ।
> ಫಲಂ ತದಾದ್ಯೈಃ ಪರಿಕಲ್ಪಿತಾನಾಂ ವಿವೇಕಸೋಪಾನಪರಂಪರಾಣಾಂ॥'

ಒಂದೊಂದು ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲೂ ಬುದ್ಧಿಯು ಮೇಲೆ ಮೇಲೆ ಸಾಗುತ್ತ, ಆಯಾಸ ಕಾಣದೆ ಹತ್ತುತ್ತಲೆ ಇರುವುದು ಸಹಜ; ಹಾಗೆ ಏರುತ್ತಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅರ್ಥತತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ಹಿಂದಿದ್ದ ಹಿರಿಯರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುವ ಇಂಥ ವಿವೇಕ ಸೋಪಾನವೆಂಬ ಏಣಿಯು ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಮೇಲೆ ಮೇಲೆ ಹೋಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು.

> 'ಚಿತ್ರಂ ನಿರಾಲಂಬನಮೇವ ಮನ್ಯೇ ಪ್ರಮೇಯಸಿದ್ಧೌ ಪ್ರಥಮಾವತಾರಂ।
> ಸನ್ಮಾರ್ಗಲಾಭೇ ಸತಿ ಸೇತುಬಂಧ ಪುರಪ್ರತಿಷ್ಠಾದಿ ನ ವಿಸ್ಮಯಾಯ॥'

ಗೋಡೆಯಿದ್ದರೆ ತಾನೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು? ಗೋಡೆಯೇ ಇರದೆ ಚಿತ್ರ ಇರುವುದು ಹೇಗೆ? ಹಿಂದಿನವರ ಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರಯೋಗ, ನಿರೂಪಣೆಗಳ ನೆರವಿರದೆ ಇಂದಿನವರು ಏನನ್ನು ತಾನೆ ಮಾಡಿಯಾರು? ನದಿಯನ್ನು ದಾಟಲು ಹೊರಡುವವರು ತಾನೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಾಗಿ ನೀರಿಗಿಳಿದರೆ ಅದು ಸಾಹಸವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ

ದಾಟುವ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿರಿಯರಿಂದ ಅರಿತುಕೊಂಡಮೇಲೆ, ದಾಟುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿದೆ? ಒಳ್ಳೆಯ ದಾರಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಮೇಲೆ ಯಾವ ಕೆಲಸವನ್ನಾದರೂ ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದಲ್ಲವೇ? ನದಿಗೆ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದು, ಊರನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು.

'ತಸ್ಮಾತ್ಸತಾಮತ್ರ ನ ದೂಷಿತಾನಿ ಮತಾನಿ ತಾನ್ಯೇವ ತು ಶೋಧಿತಾನಿ।
ಪೂರ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತ ಯೋಜನಾಸು ಮೂಲ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಫಲಮಾಮನಂತಿ॥'

ಹಿಂದಿನವನರು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಆಸರೆಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮುಂದಿನವರು ಮಾಡಹೊರಡುವುದು. ಯಾರಾಗಲಿ ಹಚ್ಚ ಹೊಸತಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಮಾಡಲಾರರು. ಮುಂಚೆ ಸಿದ್ಧವಾದ ಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲೇ ವಿಚಾರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಹೊಸತೆಂದೇ ಕಾಣಿಸೀತು! ಆದುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳನ್ನೇ ಎಣಿಸಲಾಗದು; ಅವರ ಅಬಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ತಿಳಿಯಾಗಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ರಸವಿಚಾರವು ಇದ್ದಿತಾದರೂ, ಭರತಮುನಿಯು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ ಅದರ ಪರಿಷ್ಕಾರ, ಅದರ ಸಂಸ್ಕರಣ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅದರ ಅನ್ವಯ. ಇದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಕೊಡುಗೆಯೇ ಆಯಿತು. ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರವರ್ತನೆಯಾದದ್ದು ಭರತಮುನಿಯಿಂದಲೇ ಎನ್ನುವಾಗ ಭರತಮುನಿಯು ಹೀಗೆಂದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

'ನಾಟ್ಯೇ ಏವ ರಸಾಃ, ನ ಲೋಕೇ' (ರಸವಿರುವುದು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲೇ, ಎಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲೇ, ಜನರ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಲ್ಲ) ಎನ್ನುವುದು ಭರತಮುನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುವಾಗ ರಸನಿಷ್ಪಾದನೆಯು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೋ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲೋ, ನಾಟ್ಯದಲ್ಲೋ, ನಾಟಕದಲ್ಲೋ ಆಗುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲೆಂದೇ ಭರತಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂಬುದು ಧ್ವನಿ.

ಸಂಪ್ರದಾಯಕಲೆಯೆಂದರೆ ಇದೇ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಇನ್ನೂರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಸಂಪ್ರದಾಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ರಸಸ್ಥಿತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟ್ಯವಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ, ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಶುದ್ಧವಾದೀತು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ರಸಾನುಭವ, ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ, ರಸಸಂಕ್ರಮಣಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕಲೆಗೆ ಒರೆಗಲ್ಲು ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ.

19 ನಾಟ್ಯವೇದ

ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ದಿಟವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಂದು ವಿಶ್ವಕೋಶ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು. ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ವೆಂದು ಕರೆದದ್ದು ಏಕೆ? ಭರತನೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಬಳಸಿದವನಲ್ಲ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಸದಾಶಿವ ಮತ, ಬ್ರಹ್ಮಮತ, ಭರತಮತ ಎಂಬ ಮೂರು ಮತಗಳು; ಭರತಮತ ಕಾಲಮಾನದಿಂದ ಕಡೆಯದು. ಬ್ರಹ್ಮಮತವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಗ್ರಂಥವೊಂದಿದ್ದುದನ್ನು ದಾಮೋದರಗುಪ್ತನ ಕುಟ್ಟನೀಮತವೆಂದ ಪ್ರಕರಣವು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಕ್ಕಣೆ 'ಬ್ರಹ್ಮೋಕ್ತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರೇ' ಎಂದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳುವಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೆ ಭರತಮುನಿಯು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದನು. ('ಬ್ರಹ್ಮಣೇತಿ ಭರತಮುನಿಃ ಪ್ರಥಮಶ್ಲೋಕೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಃ'; 'ಬ್ರಹ್ಮಮತಸಾರತಾ ಪ್ರತಿಪಾದನಾಯ...... ವಿಹಿತಮಮಿದಂ ಶಾಸ್ತ್ರಂ'). ಶಾರದಾತನಯನೂ ಭಾವಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ 'ಏವಂ ಹಿ ನಾಟ್ಯವೇದೇಸ್ಮಿನ್ ಭರತೇನೋಚ್ಯತೇ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಏನೇ ವಿಚಾರಗಳಿರಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ದಶರೂಪಕಗಳು, ಎಂದರೆ ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಗೀತನಾಟಕವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗೀತವು ಹತ್ತು ಬಗೆಯ

ನಾಟಕಗಳು. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಗೀತನಾಟಕವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗೀತವು ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಅಡಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯ ಮೂರೂ (ಸಂಗೀತವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು) ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದೆಂಬುದು ನಂದೀಶ್ವರನ ನಾಟ್ಯಾರ್ಣವ (ನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಗ್ರಂಥ)ದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವೂ ಭರತನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೇಳುವುದರ ಉದ್ದೇಶವೇನೆಂದರೆ ಹಿಂದಿನವರು ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಈಗಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೇ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಪರ್ಯಾಯಪದ; ಈಗಿನ ನಾಟಕವೇನೋ ಅಲ್ಲವೆನ್ನಿ. ನಾಟ್ಯವೇ ಎಂದಾಗಲಿ, ನಾಟಕ ಎಂದಾಗಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿವರ. ಭರತನು ಲೋಕಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾಗದಲ್ಲಿ ಜನರ ನಡವಳಿಕೆ ಲೋಕಧರ್ಮಿ. 'ಲೋಕ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ನೋಡುವುದು, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವುದು ಎಂದರ್ಥ; ನಾವು ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟಿಸಿದಾಗ ಅದು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ ನಾಟಕ್ಕಾಗಲಿ ಮೂಲರೂಪ 'ನಟ್'; ಎಂದರೆ ನಟಿಸುವುದು, ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಕಾಣಿಸುವುದು.

ಈ ಅಂತರವೇ ನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಮಾತಿನ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನಡವಳಿಕೆ, ಮಾತುಕತೆ, ನಟನೆ, ನಾಟಕವೂ ಇದೇ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಈಗಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲಲಾರದು. ಈಗ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಸಮಾಜದ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಲೆಂದೋ, ನೆರೆದವರ ಮನೋರಂಜನೆ ಮಾಡಲೆಂದೋ, ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೋಗತ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲೆಂದೋ ಹೊರಟ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ತಾನೆ? ಭರತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದು ಅಲ್ಲ. ಇಡೀ ಬದುಕಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಆಳದಲ್ಲಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಸಾಧನ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಭರತನು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗಲಿ, ಕೈ ಕೆಲಸವಾಗಲಿ, ವಿದ್ಯೆಯಾಗಲಿ, ಕಲೆಯಾಗಲಿ, ಯೋಗವಾಗಲಿ ಯಾವುದೂ ಇರದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

> ನ ತದ್ ಜ್ಞಾನಂ ತಚ್ಛಿಲ್ಪಂ ನ ಸಾ ವಿದ್ಯಾ ನ ಸಾ ಕಲಾ।
> ನಾಸೌ ಯೋಗೋ ನ ತತ್ ಕರ್ಮ ನಾಟ್ಯೇಽಸ್ಮಿನ್ ಯನ್ನದೃಶ್ಯತೇ॥

ನಾಟ್ಯವು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ 'ಲೋಕಸ್ಯಾನುಕೃತಿ'ಯಾದರೂ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಅನುವ್ಯವಸಾಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುದೆಂಬ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ 'ನಾಟ್ಯವೇದ' ಎಂಬ ಮಾತು ಹೊರಟಿರುವುದು; ಋಗ್ವೇದಾದಿ ವೇದವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ನಾಟ್ಯವೇದಕ್ಕೂ ಇರುವುದು - ಪರಮಾರ್ಥತತ್ತ್ವದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ. ಜನರ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೇ ಪರಮಾರ್ಥ ತತ್ತ್ವವು ಅಡಗಿರುವುದು. ಇದನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದೇ ನಾಟ್ಯವೇದವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಯಾವ

ವಿವರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಿಗಳೂ, ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ, ಒಪ್ಪ-ಓರಣಗಳೂ, ತಪ್ಪು-ನೆಪ್ಪುಗಳೂ, ಸಿಹಿ-ಕಹಿಗಳೂ ಇದರ ಹರವಿನಲ್ಲಿ ಸೇರುತವೆ. ಹಾಗೆಂದೇ ಕವಿಯು ಇದನ್ನು

'ಭಿನ್ನರುಚೇರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ॥'

ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದು. ಇದನ್ನೇ 'ಲೋಕೋತ್ತರಾಹ್ಲಾದ'ವೆನ್ನಿ, 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ವೆನ್ನಿ, 'ಸಂವಿದ್ ವಿಶ್ರಾಂತಿ'ಯೆನ್ನಿ, ರಸದ ಆಸ್ವಾದನೆಯೇ 'ಸಮಾರಾಧನೆ'. ಇದು ಒದಗುವುದು ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮಿಯಿಂದಲೆ, ಮತ್ತು ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಕೈಶಿಕೀವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೇ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದೇ ಕೋಹಲನು ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಂಥವನ್ನು 'ಅಭಿನಯಶಾಸ್ತ್ರ'ವೆಂದೇ ಕರೆದದ್ದು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಕೈಬಿಡದೆ 'ಸಹೃದಯ ಹೃದಯಾಹ್ಲಾದ'ವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ಅಭಿನಯ. ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ, ಗೀತವೂ ಇರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ನಟನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಅಭಿನಯವೇ.

ರಂಗದ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಸಹೃದಯನ ಒಳಗಣ್ಣನ್ನು ತೆರೆಯುವುದು. ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ಸತ್ಯವನ್ನು ಆ ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಕಳಚಿ ಪರಮಾರ್ಥದತ್ತ ಹೃದಯವನ್ನು ಒಯ್ಯುವುದೇ 'ಅಭಿ-ನಯ'. ಹೊರಗಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವುದು ಲೋಕಧರ್ಮ; ಒಳಗಣ್ಣು ಕಾಣುವುದು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮವನ್ನು. ಹೊರಗಿನ ನೀರಸ ವಿವರಗಳು, ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು, ದುಃಖದೌರ್ಮನಸ್ಯಗಳು, ಸಂಕೋಚವಿಚಾರಗಳು ಇವಕ್ಕೂ ಒಳಗಣ

ಆನಂದಕ್ಕೂ ಇರುವ ತುಮುಲವನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಇದನ್ನು 'ದೈವಾಸುರ'ವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಗ್ರಂಥದ ನಾಲ್ಕು-ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ); ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ಅಸುರರಿಗೂ ನಡೆದ ಹಗರಣ ಇಲ್ಲಿ ಕತೆಯಾಗಿ ತೋರಿಕೊಂಡು, ನಿತ್ಯಸತ್ಯವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಳಿತು-ಕೆಡುಕು ಎಂಬ ಎರಡೂ ಬಣಗಳು ಸೆಣಸುತ್ತಿರುವುದೇ ಬದುಕಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಭರತಮುನಿಯು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಯಜ್ಞಕ್ರಿಯೆಯೆಂದು ಕಾಣಿಸುವಾಗ, ಯಜ್ಞಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ತಾತ್ಪರ್ಯವೂ ಇದೇ; ದೈವಾಸುರಂ. ಯಜ್ಞದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾದ ಪ್ರಜಾಪತಿಯು ತಪಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಕಣ್ಣು ಉಬ್ಬಿಕೊಂಡು ಅಶ್ವವಾಗಿ ಹೊರಬಿದ್ದಿತಂತೆ; ಹೀಗೆ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಚದುರಿಹೋದ ಪ್ರಜಾಪತಿಯ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಪ್ರಜಾಪತಿಯನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಹವಣಿಕೆಯೇ ಅಶ್ವಮೇಧಯಜ್ಞ. ಇಲ್ಲಿ ಅಶ್ವವನ್ನು ಕುದುರೆಯೆಂದಾಗ ಅದು ಲೋಕಧರ್ಮಿ. ಆದರೆ ವೈದಿಕಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥ ಅದಲ್ಲ.

'ಅಶೂ ವ್ಯಾಪ್ತೌ' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದಾದ ಆ ಮಾತಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು, ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಎಂಬುದು ಅರ್ಥ. ಇದು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ. ಕಣ್ಣಿಗಿರುವ ಗುಣ ಇದು; ನೋಟ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣೇ ಅಶ್ವ; ಅದು ಚೆದುರಿದ್ದಾಗಲೇ ವ್ಯವಹಾರ, ಲೋಕ. ಅಲ್ಲಿ ಹರಡಿ ಹಂಚಿ ಹೋದುದನ್ನು ತೊಲಗಿಸಿ ಏಕತಾನತೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಾಗ ಅದು ಅಶ್ವಮೇಧವಾಯಿತು. ಕಣ್ಣನ್ನು ಪ್ರಜಾಪತಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಕೊಟ್ಟಂತಾಯಿತು. ಇದರ ಅಭಿನಯವೇ ಯಜ್ಞ. ಶತಪಥಬ್ರಾಹ್ಮಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ

ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಭರತಮುನಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಜ್ಞವೇ ನಾಟ್ಯ, ನಾಟ್ಯವೇ ಯಜ್ಞ ಎಂದ.

ಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ, ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ನೀಡುವ ಎಡೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ದೇವತೆಗಳು ಯಾರೂ ಇರರು. ಮೀಮಾಂಸಾದರ್ಶನವು ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಸ್ತಿಕದರ್ಶನವೇ. ಆದರೆ ದೇವತೆಗಳು ಇರುವಂತೆ ಭಾವಿಸಿ, ಅವರಿಗಾಗಿ ದ್ರವ್ಯತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವುದೇ ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತು. ಎಂದರೆ ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಹೋತೃ ಕರೆಯುವುದು, ಅವರಿಗೆಂದು ಅಧ್ವರ್ಯುವು ಬೆಂಕಿಗೆ ಚರು, ಪುರೋಡಾಶಗಳನ್ನು ಹಾಕುವುದು, ಅವರು ಎದುರಿಗೇ ಇದ್ದಾರೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಉದ್ಗಾತೃವು ಸಾಮಗಾನ ಮಾಡುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ನಟನೆಯೇ.

ಕತ್ತಲೆಯಿಂದ ಬೆಳಕಿಗೆ, ಅಸತ್ಯದಿಂದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ, ಮರಣ ಧರ್ಮವುಳ್ಳದ್ದರಿಂದ ಅಮರಣಧರ್ಮದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುವುದೇ ಯಜ್ಞದ ಕ್ರಮ ('ತಮಸೋ ಮಾ ಜ್ಯೋತಿರ್ಗಮಯ' ಇತ್ಯಾದಿ); ಅದೇ ಅಲ್ಲಿ ಅಭಿ-ನಯ; ನೇರವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗದ ಎಂದು ನೆಲೆಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು, ಹೃದಯವನ್ನು ಒಯ್ಯುವುದು, ('ಣೀಞ್ ಪ್ರಾಪಣೇ' ಎಂದು ಧಾತು); 'ಅಭಿ' ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗ ಯಾವ ಕಡೆಗೆ, ಯಾವುದನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ).

ನಾಟ್ಯವೇದವೆಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪಾಠ್ಯವನ್ನೂ, ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ, ಸಾಮವೇದದಿಂದ

ಗೀತವನ್ನೂ, ಅಥರ್ವವೇದದಿಂದ ರಸವಿಚಾರವನ್ನೂ ಆದರಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಭರತಮುನಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 17, 19)

'ಜಗ್ರಾಹ ಪಾಠ್ಯಮೃಗ್ವೇದಾತ್ ಸಾಮಭ್ಯೋ ಗೀತಮೇವ ಚ।
ಯಜುರ್ವೇದಾದಭಿನಯಾನ್ ರಸಾನಾಥರ್ವಣಾದಪಿ॥
ವೇದೋಪವೇದ್ಯೈಃ ಸಂಬದ್ಧೋ ನಾಟ್ಯವೇದೋ ಮಹಾತ್ಮನಾ।'

ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ಯಜುರ್ವೇದ; ಯಜುರ್ವೇದವೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಯಜ್ಞವನ್ನು ಹೇಳುವ ವೇದ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಯಜ್ಞದಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೇ ಅಗ್ರಪಟ್ಟ; ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಚ್ಛೇದ ವಿಭಾಗ. ಯಜುರ್ವೇದದ ಯಜ್ಞಕಲ್ಪನೆಯೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಭಿನಯವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಮೂಲ. ಯಜ್ಞನಡೆಯುವುದೂ ಅಭಿನಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಎಂದು ಭರತಮುನಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನು ರಚಿಸಿದ ಗ್ರಂಥ ನಾಟ್ಯವೇದವೇ ಎಂದಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ತಾನು ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡನೆಂದು ಅವನ ವಿಶ್ವಾಸ -

'ಆಜ್ಞಾಪಿತೋ ವಿದಿತ್ವಾಹಂ ನಾಟ್ಯವೇದಂ ಪಿತಾಮಹಾತ್॥'

ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ

ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ

(1)

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಿಗೂ ವೇದಮೂಲವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಹಲವು ವೇಳೆ ಇದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ದಿಟದ ಪಾಲು ಇಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ವೇದವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲೇ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಮುಂದೆ ಮಾರ್ಪಾಡು, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆಳದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮನೋಧರ್ಮ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ವೈದಿಕ ಋಷಿಗಳು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಬದುಕಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಉಳಿದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೇಲುಪದರ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಒಳಪದರಗಳು ಎಲ್ಲದರ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾರೆವಾದರೆ, ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲಾರೆವು.

ನಮ್ಮ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಆಪಾತ ಮಧುರ 'ಆಲೋಚನಾಮೃತ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿವರಗಳು ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಕಲಾ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಒಡನೆಯೇ ಸುಖ ಒದಗಿ ಬರಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲವಾದರೆ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆಯೇನು? ಆದರೆ ಅನುಭವ ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಮುಗಿಯಬಾರದು. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ಉಳಿಯುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ, ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಕಲಾ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳು

ಅನುಭವಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನುಭವ ಅಂತರಂಗದ ವ್ಯಾಪಾರವಾದಾಗ ಒದಗುವ ಸಂತೋಷ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲ ಉಳಿಯುವಂಥದು. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕಾರದೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದು. ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಬೆಳಕನ್ನು ನೀಡುವಂಥದು. ಇದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ.

ನಾಟ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಆದಿಮಾನವ ನೆಲೆಯಿಂದಲೆ ಬಂದದ್ದು. ಭಾವದ ಆವೇಗ ಮಿತಿಮೀರಿದಾಗ ಮೈಮರೆತು ಕುಣಿಯುವುದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಜಪ್ರವೃತ್ತಿಯೆ. ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಪಾದಚಲನೆ, ಭಂಗಿನಿರ್ದೇಶನ ಇವು ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವರಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೆ ಇದ್ದವು. ಆಟದಲ್ಲಿ, ಬೇಟೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಕೋಪದಲ್ಲಿ, ಕಾಮದಲ್ಲಿ, ಕೇಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ, ನೃತ್ಯದ ಪಾಲು ಮೊದಲಿಂದ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಬಲ್ಲ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೆಲಸ. ಭರತಮುನಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿದಾಗ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಇಷ್ಟೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಒದಗುವ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಆಪಾತಮಧುರವಾಗಿಯೂ ಆಲೋಚನಾಮೃತವಾಗಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ಒಂದು ಹಂದರ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದೆ.

ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಕಲೆಯೇ ಮನುಷ್ಯರ ನೆಲೆಗೆ ಇಳಿದು ಬಂದಿತು ಎಂಬುದು ರೂಢಮೂಲವಾದ ಕಲ್ಪನೆ. ಗಂಧರ್ವರು, ಯಕ್ಷರು, ಕಿನ್ನರರು, ಗಾಯಕರು, ಸಿದ್ಧರು, ವಿದ್ಯಾಧರರು,

ಅಪ್ಸರೆಯರು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಒಲಿದವರು. ಗಂಡು ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಸಂಗೀತ ರಸಿಕ, ಶಿವ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಿಯ, ಬ್ರಹ್ಮನ ಮಾತು ಬಿಡಿ, ಅವನು ಹೇಗೂ 'ವೇದಾಭ್ಯಾಸ ಜಡ'. ಹೆಣ್ಣು ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿ ವೀಣಾಪಾಣಿ, ಪಾರ್ವತಿ ಲಾಸ್ಯ ಚತುರೆ, ಕಾಳಿ ನಟನಭಯಂಕರೆ. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡರಿಸುವಾಗ ತ್ರಿಭಂಗಿ ಮತ್ತು ಅತಿಭಂಗಿ ನೃತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುವಾಗುವಂಥವೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಇಂದಿನ ಕಲಾಭಿರುಚಿಗೂ ಎಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವ ಅಲೌಕಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗೂ ನಂಟು ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಗೂ ಒಂದೊಂದು ಅಭಿಮಾನ ದೇವತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವಲ್ಲವೇ? ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬದರಿಕಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ, ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಕರ್ಮ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಜಾಪತಿ ಬ್ರಹ್ಮ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸರಸ್ವತಿ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಶಿವ, ಈ ಅಧಿದೇವತೆಗಳ ಸ್ತುತ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಂದರ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದೊಂದು ಕಲೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ ಆಯಾ ದೇವತೆಯ ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ನದೀದೇವತೆಯೂ ವಿಗ್ರಹ ದೇವತೆಯೂ ಆದ ಸರಸ್ವತಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಭಿಮಾನಿಯಾದಾಗ ರಾಗ, ತಾಳ, ಭಾವಗಳ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡವು. ಹಾಗೆಯೇ ಶಿವನು ನಟರಾಜನಾದಾಗ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು.

ಸಾಮವೇದಕ್ಕೆ ಉಪವೇದವಾಗಿ ಗಾಂಧರ್ವವೇದ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರ ಅನುಭವದಲ್ಲೂ ಇರುವ ಸುಖದುಃಖಾದಿಗಳಿಗೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು

ಸೇರಿಸಿದರೆ ಅದು ನಾಟ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತು :

> 'ಯೋಽಯಂ ಸ್ವಭಾವೋ ಲೋಕಸ್ಯ ಸುಖದುಃಖ ಸಮನ್ವಿತಃ
> ಸೋಽಂಗಾದ್ಯಭಿನಯೋಪೇತೋ ನಾಟ್ಯಮಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ' ।
> (ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ೧:೧೧೦)

ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಮಾತಿನ ಹಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೆ, ಕುಣಿತ, ವಾದ್ಯಗಳು ಮೂರು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ 'ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ತಥಾ ನೃತ್ಯಂ, ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ' ಎಂದು ಹೇಳಲಿಲ್ಲವೇ? ಗಂಧರ್ವರು ಗಾಯಕರೂ ಹೌದು. ವೇಣುಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕೊಳಲು, ಬಾಯಿಂದ ಗೀತೆ, ಭಂಗಿ ನರ್ತನದ್ದು ; ಸರಸ್ವತಿ ಹಾಡಿಕೆಗೆ ಅಧಿದೈವ, ವೀಣಾಪಾಣಿ, ಅಭಿನಯ ಚತುರೆ ; ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ವಾದನ, ಗಾಯನ, ನರ್ತನಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಎಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಹರಿದಾಸರಾಗಲಿ, ಶಿವಶರಣರಾಗಲಿ, ಜಾನಪದ ಜೋಗಿಗಳಾಗಲಿ ಹಾಡುವರು. ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವರು. ಕಾಲಿಂದ ಕುಣಿಯುವರು. ಇಲ್ಲವೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವರು.

ಕಾಲಿಂದ ಬರಿಯ ಲಯವನ್ನೇ ಹಿಡಿದದ್ದು ನೃತ್ತವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು, ಕೈಗಳಿಂದ ಭಾವದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಸಿಡಿದದ್ದು ನೃತ್ಯವಾಯಿತು. ರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಭಿನಯ ನಾಟ್ಯ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪದಾರ್ಥಾಭಿನಯವೆಂದೂ, ನಾಟ್ಯವನ್ನು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಾಭಿನಯವೆಂದೂ

ಕರೆದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪದಗಳು ವಾಕ್ಯದ ಅಂಗಗಳು, ಅವಯವಗಳು. ಅವುಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ನೃತ್ಯದ ಕೆಲಸ. ಪದಗಳೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥವೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದರೆ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ. ಅಂಗಗಳ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯಂತೆ ಇರುತ್ತಾ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ನಾಟ್ಯ. ಎರಡೂ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ, ಒಂದು ವ್ಯಷ್ಟಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಷ್ಟಿ. ವ್ಯಷ್ಟಿಗಿಂತ ಸಮಷ್ಟಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದಾಯಿತು, ನೃತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದಲ್ಲ. ಪಾಣಿನಿಗೆ ಪರಿಚಯದಲ್ಲಿದ್ದುದು ನಟಸೂತ್ರ, ನೃತ್ಯಸೂತ್ರವಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ನಟರಾಜ ರಾಜನು ಢಕ್ಕೆಯನ್ನು ಬಡಿದು ಶಿವಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನೆಂದು ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ಕಾರಿಕೆಯು ಹೇಳಿದಾಗ ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸಿತು.

ಶಿವನು ನೃತ್ಯರಾಜನಲ್ಲ, ನಟರಾಜ. ಅವನಿಂದ ನಡೆಯುವುದು ನರ್ತನವಲ್ಲ, ನಾಟ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭಿನಯದ ಅನುಭವ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ನವನೀತ ನೃತ್ಯವೋ, ಕಾಳಿಯ ತಾಂಡವವೋ, ಗಣಪತಿಯ ನರ್ತನವೋ, ಸರಸ್ವತಿಯ ಲಾಸ್ಯವೋ, ಕಾಳಿಕೆಯ ಪ್ರಚಂಡ ತಾಂಡವವೋ ಈ ನೆಲೆಗೆ ಏರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯದ ಅಂಶವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ನಾಟ್ಯದ ಕಳೆ ಕಡಿಮೆ ; ಹಾಗೆಂದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

(2)

ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿಕೊಂಡುದು ಶೈವಧರ್ಮ ನೆಲೆಗೊಂಡಾಗ. ಇದರ ಮೂಲ ಕಾಶ್ಮೀರ ಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಎಂದು ನನ್ನ ಎಣಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿನ ವಸುಗುಪ್ತನ ಶಿವಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ನರ್ತಕ ಆತ್ಮಾ', 'ರಂಗೋಽಂತರಾತ್ಮಾ', 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಣೀಂದ್ರಿಯಾಣಿ' (ತೃತೀಯ ಪ್ರಕಾಶ, ಆಣವೋಪಾಯ, 8,9,10) ಎಂದು ಮೂರು ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಇದು ಸಂಸಾರ ನಾಟ್ಯದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಪರಮಾತ್ಮನೇ ನರ್ತಕ, ಜೀವನವೇ ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ವೇದಿಕೆ, ಶರೀರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಅಂತರ್ಮುಖ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಈ ಜಗನ್ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನಿಂದ ನಡೆಯುವುದನ್ನು ಬಹಿರುನ್ಮೇಷವೆಂದೂ, ಜೀವನಿಂದ ಅಂತರ್ನಿಮೇಷವೆಂದೂ, ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಸ್ವರೂಪಾವಧಾರಣೆಯೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನುಕಾರರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರಮಾತ್ಮನ ಬಹಿರುನ್ಮೇಷದಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು 'ವಾಗಂಗಾಹಾರ್ಯ ಸತ್ವಸಾತ್ವಿಕಾ' ಎಂದು ಭಾಸ್ಕರ ಭಟ್ಟನ ವಾರ್ತಿಕೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯಗಳ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಶಿವನ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳೂ ಅವನ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವೇ, ಆಕಾಶ, ಚಂದ್ರ, ಸೂರ್ಯ, ನಕ್ಷತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅವನ ಆಹಾರ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವರೂಪವೇ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ.

ಆಂಗಿಕಂ ಭವನಂ ಯಸ್ಯ ವಾಚಿಕಂ ಸರ್ವವಾಙ್ಮಯಮ್ ।
ಆಹಾರ್ಯಂ ಚಂದ್ರತಾರಾದಿ ತಂ ನಮಃ ಸಾತ್ವಿಕಂ ಶಿವಮ್ ॥

ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನನ್ನು ಪ್ರೌಢನಟನೆಂದೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವನ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ಯೋಗಿಗಳ ಶರೀರದಲ್ಲಿ. ಯೋಗಿಗಳು ತಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದಲೇ ಈ ಸಂಸಾರ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವರು. ದೇಹದೊಳಗಣ ಜೀವಭಾವವೇ (ಚಿದ್‌ಭಿತ್ತಿ) ನಾಟ್ಯ ಜರಗುವ ವೇದಿಕೆ, ಭೂಮಿಕೆ. ಜೀವಭಾವದಿಂದ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರೂಪನವೇ ಪರಮಾತ್ಮ. ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ಪರಿಸ್ಪಂದ ಲೀಲೆಯಿಂದ ಚಿದ್‌ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಆಟಗಳೇ ನರ್ತನ. ವರದರಾಜನ ಶಿವಸೂತ್ರವಾರ್ತಿಕದಲ್ಲಿ.

'ದೀಹಾಂತರಂಗೇ ರಂಗೇಸ್ಮಿನ್ ನೃತ್ಯತಃ ಸ್ವಾಂತರಾತ್ಮನಿ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ನಟರಾಜನ ಹಿನ್ನೆಲೆ.

ಶೈವಾಗಮಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ಮೂರು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ - ಶಿವತತ್ವ, ಸದಾಶಿವತತ್ವ, ಮಹೇಶತತ್ವ. ಎರಡನೆಯ ಸದಾಶಿವತತ್ವದಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಆದಿಶಕ್ತಿ (ಅಮೂರ್ತಸಾದ), ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ (ಮೂರ್ತಸಾದ), ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ (ಕರ್ತೃಸಾದ), ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ (ಕರ್ಮಸಾದ) ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮಹೇಶತತ್ವವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಹೇಶತತ್ವವು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಲೀಲಾಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶಿವಾಲಯಗಳಲ್ಲೂ ಆಗಮದಲ್ಲೂ ಈ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮೂರ್ತಿಗಳು, ಸ್ಥಿತಿಮೂರ್ತಿಗಳು, ಸಂಹಾರಮೂರ್ತಿಗಳು, ಅನುಗ್ರಹಮೂರ್ತಿಗಳು, ನೃತ್ಯಮೂರ್ತಿಗಳು ಎಂದು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರ, ಕಾಮಾರಿ, ಕಾಲಾರಿ, ಗಂಗಾವತರಣ, ಗಜಾಸುರ ಸಂಹಾರ ಮೊದಲಾದ ಮೂರ್ತಿಗಳೂ

ನಟನ ಪ್ರಧಾನವಾದುವೇ. ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ, ಹರಿಹರ, ಭಿಕ್ಷಾಟನ ಮೊದಲಾದುವೂ ದಿಟವಾಗಿ ನೃತ್ತಮೂರ್ತಿಗಳೇ.

ಕಾಶ್ಮೀರ ಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣದ ಕಡೆ ವಲಸೆ ಬಂದಾಗ ಶಿವದ್ವೈತ ದರ್ಶನವೂ ಶೈವಾಗಮ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಕಲೆತು ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ ಮೈದುಂಬಿ ಬಂದಿತು. ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ನರ್ತಕ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಶಿವನು ಪತಿ, ಜೀವವು ಪಶು,. ದೇಹೇಂದ್ರಿಯಗಳು ಪಾಶ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪತಿಯೆನಿಸಿಕೊಂಡವನಿಗೆ ಇಚ್ಛಾ, ಜ್ಞಾನ, ಕ್ರಿಯಾ ಶಕ್ತಿಗಳು ಯಾವೊಂದು ಅಡ್ಡಿ, ಆಸರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಾದರೋ ಈ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಂಕೋಚವೇ ಮುಖ್ಯ. ಇಚ್ಛಾ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೋಚ ಮಾಯೀಯಮಲವಾಗಿ, ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೋಚ ಆಣವಮಲವಾಗಿ, ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಸಂಕೋಚ ಕಾರ್ಮಮಲವಾಗಿ ಜೀವವನ್ನು ಬಂಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ವಿಕಾಸವೇ ಮುಕ್ತಿ. ಬಹಿರ್ಮುಖವಾದ ಜ್ಞಾನ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಅದೇ ಜ್ಞಾನ ಅಂತರ್ಮುಖವಾದರೆ ಮುಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಜ್ಞಾನವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು (ಅಂತಃಪರಿಸ್ಪಂದ) ಉದ್ಯಮವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದೂ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ.

ಯೋಗಿಗಳು ತಮ್ಮ ಹೃದಯದೊಳಗೇ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡಾಗ ತಮ್ಮ ದಿಟವಾದ ಸ್ವರೂಪ ಚೈತನ್ಯವೇ ಎಂಬುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತರನುಸಂಧಾನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ಪರಾಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಶಿವನ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಸಾರ (ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಾಶ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಶಿವನ ಚಿತ್ (ಪ್ರಕಾಶರೂಪವಾದುದು, ಚಿಚ್ಛಕ್ತಿ), ಆನಂದ (ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು), ಇಚ್ಛೆ

(ಎಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಚಮತ್ಕಾರ), ಜ್ಞಾನ (ಗ್ರಾಹ್ಯಗ್ರಾಹಕ ಭೇದವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆಮರ್ಷಾತ್ಮಕವಾದ ಶಕ್ತಿ) ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾ (ಎಲ್ಲಾ ರೂಪಗಳನ್ನೂ ತಲೆಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ) ಎಂದು ಐದು ಶಕ್ತಿಗಳ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇವುಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ, ಸ್ಥಿತಿ, ಸಂಹಾರ, ತಿರೋಧಾನ, ಅನುಗ್ರಹ ಎಂಬ ಐದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ ಶಿವನವೇ ಎಂಬ ತಿಳಿವು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಈ ಐದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ ಶಿವನಿಂದ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದೆ.

'ನಮಃ ಶಿವಾಯ ಸತತಂ ಪಂಚಕೃತ್ಯವಿಧಾಯಿನೇ
ಚಿದಾನಂದ ಘನಸ್ವಾತ್ಮ ಪರಮಾರ್ಥಾವಭಾಸಿನೇ'

ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ ವ್ಯೆದಳೆದದ್ದು ಈ ಕೃತ್ಯಪಂಚಕದ ನಿರೂಪಣೆಗೆಂದೇ. ನಟರಾಜನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಡಮರು (ಉಡುಕ್ಕೈ) ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ, ಅಭಯಹಸ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ, ಅಗ್ನಿಸಂಹಾರವನ್ನೂ, ಗಜಹಸ್ತ ತಿರೋಧಾವನ್ನೂ ಉತ್ಥಿತಪಾದ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃತ್ಯಪಂಚಕದ ಒಂದೊಂದು ವಿವರಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ತಾಂಡವವನ್ನು ಆಗಮ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳಿವೆ. ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಲಿತ ತಾಂಡವ, ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಗೌರೀ ತಾಂಡವ, ಸಂಹಾರಕ್ಕೆ ಸಂಹಾರತಾಂಡವ, ತಿರೋಧಾನಕ್ಕೆ ತ್ರಿಪುರ ತಾಂಡವ, ಅನುಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಊರ್ಧ್ವತಾಂಡವ, ಹೀಗೆ ಶಿವನಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ 'ನಮಃ ಶಿವಾಯ' ಎಂಬ ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಮಂತ್ರದ ಒಂದೊಂದು ಅಕ್ಷರವೂ ಕೃತ್ಯಪಂಚಕದ ಒಂದೊಂದು ವಿವರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೆಂದೂ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಮಂತ್ರವೂ ವಿಮರ್ಶಾಶಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಶಿವಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ ('ಚಿತ್ತಂ ಮಂತ್ರಃ' ಎರಡನೆಯ ಉನ್ಮೇಷ,1)

ಇದು ಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವ ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

(3)

ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶಿವಾದ್ವೈತ ಸಿದ್ಧಾಂತ ರೂಪುಗೊಂಡಾಗ ಅದರ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ನೆರವಾದವರು ನಾಯನ್ಮಾರರೆಂಬ ಶೈವ ಸಂತರು. ಆಳ್ವರರು ವಿಷ್ಣುಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಜನಪ್ರೀತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದಂತೆ ನಾಯನ್ಮಾರರು ಶಿವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಅವುಗಳ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಿದರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಕ್ರಿಸ್ತಯುಗದ ಮೊದಲ ಶತಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಸಮಯಾಚಾರ್ಯರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಅಪ್ಪರ್ (ತಿರುನಾವುಕ್ಕರಸರ್) ತಿರುಜ್ಞಾನಸಂಬಂಧ, ಸುಂದರಮೂರ್ತಿ, ಮಾಣಿಕ್ಯವಾಚಕರೂ, ಇತರ ನಾಯನ್ಮಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದ ನಂದರ್, ತಿರು ನೀಲಕಂಠ, ನಂಬಿ ಆಂಡಾರ್ ಮೊದಲಾದವರೂ ಗುರುತಿಸಿದ ಜಾಗ್ರತ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಚಿದಂಬರಂ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಕ್ಷೇತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ವ್ಯಾಘ್ರಪಾದರೆಂಬ ಋಷಿಗಳು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿದರೆಂದು 'ಪುಲಿಯೂರು' ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಿತು. ಸ್ಥಳಪುರಾಣದ ಪ್ರಕಾರ ಪತಂಜಲಿ ಮುನಿಗಳು ಅವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡರು. ಈ ಸ್ಥಳ ತಿಲ್ಲೈವನಂ ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಿತು. ಈ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಿಲ್ಲೈ ಎಂಬ ಜಾತಿಯ ಮರಗಳು (Excoecaria agallocha) ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಳೆದುದ್ದರಿಂದ ಈ ಹೆಸರು.

ಪುರಾಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರಾದ ಋಷಿಗಳು ದಾರುಕವನದಲ್ಲಿ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾಗ ಶಿವನು

ಭಿಕ್ಷಾಟನ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮೋಹಿನಿಯಾಗಿ ಮೋಹಿನಿಯಾದ ವಿಷ್ಣುವಿನೊಡಗೂಡಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನೆಂದೂ ಇವನನ್ನು ತೊಲಗಿಸಲು ಋಷಿಗಳು ಅಭಿಚಾರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ, ಹುಲಿಯೊಂದನ್ನು ಅವನ ಮೇಲೆ ಹರಿಯಬಿಟ್ಟರೆಂದೂ ಶಿವನು ತನ್ನ ಕಿರುಬೆರಳ ಉಗುರಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ಸೀಳಿ ಅದರ ಚರ್ಮವನ್ನು ನಡುವಿಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡನೆಂದೂ, ಆನಂತರ ಹೀಗೆ ಅವರು ಕಳುಹಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಶಿವನು ಸಂಹಾರ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಅಪಸ್ಮಾರ ಪುರುಷನೊಬ್ಬನನ್ನು (ಮೂಯಲಕ) ಶಿವನ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಶಿವನು ಪ್ರಚಂಡ ತಾಂಡವತತ್ಪರವಾಗಿ ಆ 'ಅಪಸ್ಮಾರ ಪುರುಷನನ್ನು' ಭೂಮಿಗೆ ಬೀಳಿಸಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ಕುಣಿಯತೊಡಗಿದನೆಂದೂ ಕತೆಯಿದೆ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ವಿಷ್ಣುವು ಆದಿಶೇಷನಿಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿ, ಈ ಕುಣಿತವನ್ನು ಕಾಣುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅವನು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿದನೆಂದೂ, ತಿಲ್ಲೈವನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವೆನೆಂದು ಶಿವನು ಮಾತು ಕೊಟ್ಟನೆಂದೂ, ಆದಿಶೇಷನೇ ಪತಂಜಲಿಯಾಗಿ ಅವತರಿಸಿ ತಿಲ್ಲೈವನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಶಿವ ನಟರಾಜನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನೆಂದೂ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ.

ಪತಂಜಲಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಘ್ರಪಾದರಿಗೆ ನಟರಾಜ ತೋರಿಕೊಂಡ ಸ್ಥಳವೇ ಈಗಿನ ಚಿದಂಬರ ಶಿವಾಲಯವೆಂದು ಉಮಾಪತಿ ಶಿವಾಚಾರ್ಯರ ಕೋಯಿಲ್ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿರ್ದೇಶನ. ವಿಶಾಲವಾದ ಈ ಆಲಯದ ವಿಸ್ತಾರ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ಎಕರೆಗಳಷ್ಟು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಲ್ಲವ ರಾಜನಾದ ಇಮ್ಮಡಿ ಸಿಂಹವರ್ಮ (550-575) ಪೂಜೆ ಮಾಡಿದ

ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಚೋಳರು ಪ್ರಬಲರಾದ ಮೇಲೆ ಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಬೇರೂರಿದಾಗ ಹತ್ತು-ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಲಯ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ನಾಯನ್ಮಾರರು ಇದನ್ನು ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಿದುದಲ್ಲದೆ, ಅವರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ವರು ಸಮಯಾಚಾರ್ಯರು ತಾವು ರಚಿಸಿದ ತೇವಾರಂ ಪದಗಳನ್ನು ಈ ಗುಡಿಯಲ್ಲೇ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟಿದ್ದರಂತೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಪ್ಪದಿಕಗಳು ಸೋಜಿಗವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರಕಿದ ಮೇಲೆ ಚೋಳರಾಜರು ನಟರಾಜನನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟದೈವವೆಂದೂ, ಕುಲದೈವವೆಂದೂ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಚೋಳರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾದ ಮೊದಲನೆಯ ರಾಜರಾಜ (1074-1075) ಈ ಆಲಯದ ಜನಪ್ರೀತಿಗೆ ಕಾರಣನಾದ. ಮುಂದೆ ಒಂದನೆಯ (ರಾಜಕೇಸರಿ ವರ್ಮ) ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ (ಅನುಪಾಯ ಮಹಾರಾಜ) ಕುಲೋತ್ತುಂಗ ಚೋಳರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಜನಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಿತು.

ಶೆಕ್ಕಿಳಾರ್ ಮಹಾಕವಿ ತನ್ನ ಪೆರಿಯ ಪುರಾಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಯೇ, ಅವರಿಗೆ ಮೊದಲೇ ನಂಬಿ ಆಂಡಾರ್ ನಂಬಿ ಎಂಬುವರು ಚಿದಂಬರ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ತಿರುಪ್ಪದಿಕಗಳನ್ನು ಹನ್ನೆರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದುದಲ್ಲದೆ, ತಿರುತ್ತೊಂಡರ್‌ತೊಗೈ ಎಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರಪುರಾಣವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದ. ಗುಡಿಯ ಅರ್ಚಕ ದೀಕ್ಷಿತರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಉಮಾಪತಿ ಶಿವಾಚಾರ್ಯರು (1290-1340) ಗುಡಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೋಯಿಲ್ ಪುರಾಣವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು. ನಟರಾಜನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ 'ಉಮೈವಿಳಕ್ಕಂ' ಎಂಬುದೂ ಅವರ ಕೃತಿಯೇ. ಮುಂದೆ ತಿರುಮೂಲರ 'ತಿರುಕ್ಕೊತ್ತುದರುಶನಂ', 'ತಿರುಮಂತಿರಂ', ಕುಮಾರಗುರುಪರಸ್ವಾಮಿಗಳ 'ಚಿದಂಬರಂ

ಮುಮ್ಮಣಿಕ್ಕೋವ್ವೈ' ಮೊದಲಾದವು ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ತಿಲ್ಲೈ, ಪುಲಿಯೂರು ಎಂದಿದ್ದುದು ಚಿತ್ರಂಬಲಂ ಎಂದಾಯಿತು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಆನಂದ ಮಂಟಪ ಎಂದರ್ಥ. ಹೃದಯಾಕಾಶದಲ್ಲಿರುವ ಆತ್ಮನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹೆಸರು ಇದು. ಇದೇ ಮುಂದೆ ಚಿದಂಬರವೆಂದಾದುದು. ಇದನ್ನು ಪುಂಡರೀಕಪುರವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷನ ಹೃದಯಕಮಲವೇ ಇದು ಎಂಬ ಸಂಕೇತ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಐದು 'ಸಭೆ'ಗಳು (ಮಂಟಪಗಳು) ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಜಸಭೆ (ದೇವಾಸಿರಿಯ ಮಂಟಪ) ಒಂದು ಸಾವಿರ ಕಂಬಗಳಿರುವ ಮಂಟಪ. ನೃತ್ಯಸಭೆ ತುಂಬ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರಥದಲ್ಲಿ ಐವತ್ತಾರು ಕಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಂತೆ ಕಟ್ಟಿದ ಮಂಟಪ. ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಳಿಯನ್ನು ಶಿವನು ನಾಟ್ಯಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸೆಣಸಿ ಸೋಲಿಸಿ ಊರ ಹೊರಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದನೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ತಿಲ್ಲೈ ಕಾಲಿಯಾಗಿದ್ದವಳು 'ಎಲ್ಲೈಕಾಪ್ಪಾಳ್' (ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವವಳು) ಆದಳು. ಇದೇ ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮಂಟಪವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ದೀಕ್ಷಿತವರ್ಗದವರು ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುವ ದೇವಸಭೆ ಮೂರನೆಯದು. ಕನಕಸಭೆ (ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಪೊಅಂಬಲಂ) ಮೊದಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಗೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಮಂಟಪ, ಚೋಳರಾಜರು ಇದನ್ನು ಬಂಗಾರದ ಮೆರುಗುಳ್ಳ ತಾಮ್ರದ ತಗಡುಗಳಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಸಿದರು.

ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ಇರುವುದೇ ಮೂಲಸ್ಥಾನ, ಗರ್ಭಗುಡಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿತ್‌ಸಭೆ ಅಥವಾ ಅಂಬಲಂ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಚಿತ್ ಎಂದರೆ ಅರಿವು ಎಂದರ್ಥ. ಶಿವನು ಎಲ್ಲದರ ಮೂಲಚೈತನ್ಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ

ಶಿವನ ಈ ಸ್ವರೂಪದ ಆರಾಧನೆ ನಡೆಯುವ ಜಾಗ ಚಿದಂಬರ (ಚಿರ್‍ರಂಬಲಂ). ಇಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಆಕಾಶಲಿಂಗವೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ಕಂಚಿಯಲ್ಲಿ ಪೃಥ್ವಿಲಿಂಗ, ತಿರುವನ್ನೈಕ್ಕು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಜಲಲಿಂಗ, ತಿರುವಣ್ಣಾಮಲೆಯಲ್ಲಿ ತೇಜೋಲಿಂಗ, ಕಾಳಹಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಯುಲಿಂಗ, ಚಿದಂಬರದಲ್ಲಿ ಆಕಾಶಲಿಂಗ ಹೀಗೆ ಪಂಚಭೂತಗಳಿಗೂ ಅಭಿಮಾನಿದೇವತೆಯಾಗಿ ಶಿವಲಿಂಗಗಳಿವೆ. ಆಕಾಶಲಿಂಗವೆಂದರೆ ಮೂರ್ತಿಯಿಲ್ಲದ್ದು, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಆಕಾರವಿಲ್ಲದ್ದು. ಚಿತ್‌ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ನಡೆಯುವ ಸನ್ನಿಧಿ ನಿಷ್ಕಲವೆಂದೂ ಸಕಲವೆಂದೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಷ್ಕಲವಾಗಿ ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ತಿರುವಾಶಿ ಅಷ್ಟೆ, ಲಿಂಗವೆಂದೇನೂ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಪವಿರದು. ಇದೇ ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ. ಸಕಲವಾಗಿ ಪಂಚಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಟರಾಜ. ಸನ್ನಿಧಿಯ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಕಾಶಲಿಂಗದ ಸ್ಥಾನವೂ ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಿವಕಾಮ ಸುಂದರಿಯ ಸ್ಥಾನವೂ ಇದೆ.

ಸನ್ನಿಧಿಯನ್ನು ಏರಿಹೋಗಲು ಐದು ಮೆಟ್ಟಲುಗಳ ಸೋಪಾನವಿದೆ. ಇದು ಶಿವಪಂಚಾಕ್ಷರ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ತಿರುಕ್ಕಳಿರ್‍ರುಪ್ಪಡಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಕಾಶ್ಮೀರ ಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಅರಿವೇ ಶಿವ, ಶಿವನೇ ಮಂತ್ರ (ಶಿವಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಚಿತ್ತಂ ಮಂತ್ರಃ) ನಮಃ ಶಿವಾಯ ಎಂಬ ಮಂತ್ರವೇ ಶಿವನ ಸ್ವರೂಪ. ಪಾಪವನ್ನು ತೊಲಗಿಸುವುದೇ ಶಿವ, ಯಾವೊಂದು ಮಲವಿರದೆ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗಳು ನಿತ್ಯವಾಗಿ, ನಿರವದ್ಯವಾಗಿ ಚೈತನ್ಯಾತ್ಮಕವಾದರೆ ಅದು ಶಿವ. 'ನಮಃ' ಎನ್ನುವುದು ಜೀವಭಾವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪಾಶಜಾಲ ಅಪೋಹನವು' ಶಿವತ್ವವೆಂದೂ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ 'ಸ್ವಸ್ವತ್ವನಿವೃತ್ತಿಗೆ' ಅನುಕೂಲವಾದ ವ್ಯಾಪಾರವು

‘ನಮ’ವೆಂದೂ ನಿರ್ದೇಶನವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ‘ಶಿವಾಯ ನಮಃ’ ಎಂಬುದು ಮೋಕ್ಷಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಂತ್ರ.

ಮತ್ತೆ ‘ಉಣ್ಮೈವಿಳಕ್ಕ’ (33,35) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ‘ನ’ ಎಂದರೆ ಶಿವನ ಪಾದ, ‘ಮ’ ಎಂದರೆ ಶಿವನ ಹೊಕ್ಕಳು, ‘ಶಿ’ ಎಂದರೆ ಹೆಗಲು, ‘ವಾ’ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ, ‘ಯ’ ಎನ್ನುವುದು ತಲೆ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ‘ಶಿ’ ಎಂದರೆ ಡಮರುವನ್ನು ಹಿಡಿದ ಹಸ್ತ, ‘ವಾ’ ಎಂದರೆ ಗಜಹಸ್ತ, ‘ಯ’ ಎಂದರೆ ಅಭಯವನ್ನು ನೀಡುವ ಹಸ್ತ, ‘ನ’ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ಹಸ್ತ, ‘ಮ’ ಎಂದರೆ ಅಪಸ್ಮಾರ ಪುರುಷನ ಮೇಲಿರಿಸಿರುವ ಬಲಗಾಲು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರಣೆ. ಮಂತ್ರವನ್ನು ‘ಶಿವಾಯ’ ‘ನಮಃ’ ಎಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ‘ಶಿ’ ಎಂದರೆ ಶಿವ, ‘ವಾ’ ಎಂದರೆ ಶಕ್ತಿ, ‘ಯ’ ಎಂದರೆ ಜೀವ, ‘ನ’ ಎಂದರೆ ತಿರೋಭಾವ, ‘ಮ’ ಎಂದರೆ ಮಲ. ಶಿವನ ಪಂಚಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಂತ್ರದ ಪಂಚಾಕ್ಷರಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇದೇ ಮಂತ್ರದ ಐದು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಮೊದಲಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸಿ, ಅನಂತರ ಕ್ರಮವರಿತು ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇದೆ.

ನಟರಾಜನ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರಭಾಮಂಡಲವನ್ನು (ತಿರುವಾಶಿ) ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದೂ ನಟರಾಜನನ್ನು ಪುರುಷನೆಂದೂ ‘ತಿರು ಅರುಳ್‌ಪಯನ್’ (9, 3) ವಿವರಿಸಿದೆ. ಪುರು, ನು ಶಿವನಾದರೆ ಪ್ರಕೃತಿ ‘ನಮ’ವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ‘ಯ’ ಎಂಬ ಅಕ್ಷರ ಜೀವವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಳಿಯೆಂದೂ ಹೇಳಿ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪುರುಷನ ಕುಣಿತವನ್ನು ‘ಜ್ಞಾನ

ನಟನಜ್ಞ' ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿ, ಈ ನಾಟ್ಯ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಚಿದಂಬರ (ಚಿತ್ ಸಭೆ) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ವಿಶ್ವದ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನವೇ ಚಿದಂಬರ, ಅರಿವಿನ ನೆಲೆಯೇ ಅದು. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಪಂಚಕೃತ್ಯಗಳೇ ಶಿವತಾಂಡವ, ಮಲಗಳನ್ನು ತೊಲಗಿಸಿ, ಜೀವಭಾವವನ್ನು ಇಂಗಿಸುವುದೇ ನಟರಾಜನ ನಾಟ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹಲವರು ನಾಯನ್ಮಾರರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥ.

ತಿರುಮೂಲರ 'ತಿರುಮಂತಿರಂ'ನಲ್ಲಿ 'ನಟರಾಜನ' ರೂಪ ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷರ ಒಕ್ಕೂಟ, ಶಿವಶಕ್ತಿಯರ ಸಂಯೋಗ. ಚಿದಂಬರ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ, ನಟರಾಜನ ನಾಟ್ಯ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ' ಎನ್ನುವ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಆಕಾಶವೇ ಅವನ ಒಡಲಂತೆ, ಕಾರ್ಮುಗಿಲ ಮೋಡವೇ ಮಾಯಲಕ (ಅಪಸ್ಮಾರ ಪುರುಷ), ಎಂಟು ದಿಕ್ಕುಗಳೇ ಅವನ ಎಂಟು ಕೈಗಳು. ಮೂರು ಬೆಳಕುಗಳು (ಸೂರ್ಯ, ಮಂಚು, ಬೆಂಕಿ) ಅವನ ಮೂರು ಕಣ್ಣುಗಳು. ನಮ್ಮ ಶರೀರವೇ ಕನಕಸಭೆ, ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ನಟನ ನಡೆದಿದೆ'. 'ಕುಣಿಯುವ ಹೆಜ್ಜೆ, ಕಿಂಕಿಣಿಯ ಸದ್ದು, ಹಾಡುವ ಹಾಡು ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮೊಳಗೇ ನಾವು ಕಾಣಬೇಕು, ಕಂಡರೆ ಮಾಯೆಯ ಕಟ್ಟುಗಳು ಕಳಚಿ ಬೀಳುತ್ತವೆ' ಎಂದು ತಿರುಮೂಲರ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯ.

ಶೈವಾಗಮದ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವನು ನಟರಾಜನೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹರಿಹರ ನೃತ್ಯ, ಅರ್ಧನಾರಿ ನೃತ್ಯ, ತ್ರಿಪುರ ಹರ ನೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಪ್ರೇರಿಣಿ ತಾಂಡವ ಎಂಬುದೂ

ಒಂದು. ಕೇರಳದ ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂದಲ್ಲಿ ಶಿವನನ್ನು ಕುರಿತು ಚೊಲ್ಲುಕೆಟ್ಟುಗಳು ಅನೇಕ ಇದ್ದುವು.

ತುಂಗಜಟಾಧರ ಗಂಗಾ
ತ್ರಿಪುರಾಂತಕ ಋಷಭಕರಂಗಾ
ಮದಪೂರಿತ ಮನ್ಮಥಭಂಗಾ
ತವಅಂಘ್ರಿ ನಮೋ ನಮೋ

ಎನ್ನುವುದೊಂದು. ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಶಿವನ ಹಲವು ಲೀಲಾಮೂರ್ತಿಗಳ ಅಭಿನಯ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಸಿಂಧುರವರ ಚರ್ಮಾಂಬರ' ಎಂದು ಮೊದಲಾದವು ತೋಡಯವೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿತು.

ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದ ಶೈವಸಿದ್ಧಾಂತ ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರದ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಂಟನ್ನು ನಿಕಟವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಶಿಲ್ಪದ ಚೌಕಟ್ಟು, ಭರತಶಾಸ್ತ್ರದ ಕರಣಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು ಒದಗಿ ಬಂದಿತು. ಅಂಶುಮದ್ಭೇದಾಗಮ, ಉತ್ತರ ಕಾಮಿಕಾಗಮ, ಸಪ್ರಭೇದಾಗಮ, ಪೂರ್ವಕಾರಣಾಗಮ, ಶಿಲ್ಪರತ್ನ, ಸಕಲಾಧಿಕಾರ, ಕಾಶ್ಯಪಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ನಟೇಶ', 'ನಟರಾಜ', 'ನೃತ್ತಮೂರ್ತಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಶಿವನ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡರಿಸಲು ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಅಂಶುಮದ್ಭೇದ ಶಿವನಿಗೆ ಒಟ್ಟು ನೂರೆಂಟು ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸುವುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಉತ್ತಮ ದಶತಾಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲಿನ ಸೂಚನೆ.

ಅಗಸ್ತ್ಯನ ಸಕಲಾಧಿಕಾರ (ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ) ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶಿವನು ನಾಟ್ಯವಾಡಿದನೆಂದೂ, ನಂದಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಗಣಗಳು, ಭೂತಗಳು, ಕಿನ್ನರರು, ಯಕ್ಷರು, ಲೋಕಪಾಲಕರು, ಋಷಿಗಳು, ಸ್ಕಂದ ಮತ್ತು ಗಣೇಶ, ಸಪ್ತಮಾತೃಕೆಯರು, ಕಾಳಿ, ಕಾತ್ಯಾಯನೀ, ಯೋಗಿನಿಯರು, ಎಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆಂದೂ ಹೇಳಿ, ಶಿವನ ನಾಟ್ಯ ನಡೆದದ್ದು ವಟವೃಕ್ಷದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕಾರ್ಕೋಟಕನೆಂಬ ಹಾವು ಶಿವನ ಕಾಲನ್ನು ಕಚ್ಚಿತೆಂದೂ, ಶಿವನು ಬೆದರಿ ಆ ಕಾಲನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿಕೊಂಡನೆಂದೂ ಅದೇ 'ಭುಜಂಗತ್ರಾಸಿತ'ವೆಂಬ ನೃತ್ತಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ ಹೇಳಿದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದರ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಭಯದಿಂದ ಆಯತಪ್ಪಿ, ಒಂದು ಕಾಲನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಿ ಬಾಗಿಸಿ (ಕುಂಚಿತಂ ಪಾದಂ) ಒಂದು ಕೈಯನ್ನು ಕಟಕ ಮುದ್ರೆಯಲ್ಲೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ದೋಲಾಹಸ್ತದಲ್ಲೂ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಭುಜಂಗ ತ್ರಾಸಿತ. ಒಂದು ತೋಳನ್ನು ನೀಳವಾಗಿ ಚಾಚಿ, ಬಿಗಿಯದೆ ಬಾಗಿಸಿ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪತಾಕಮುದ್ರೆಯಿದ್ದರೆ ಅದು ದೋಲಾ ಹಸ್ತ.

ಸಕಲಾಧಿಕಾರ ಶಿವನಿಗೆ ಹೇಳುವುದು ಇದೊಂದೇ ನಾಟ್ಯಭಂಗಿ. ಆದರೆ ಶೈವಾಗಮಗಳು ನೂರೆಂಟು ನಾಟ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನಿ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ಬಲವು ಶಿಲ್ಪಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಣೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಕಾಶ್ಯಪ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟು ನಟರಾಜ ಮೂರ್ತಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದ್ದು ಒಂಭತ್ತು ಮಾತ್ರ ವಿವರಣೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಶಿಲ್ಪರತ್ನವೂ ಒಂಭತ್ತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂರು ನಾಟ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ

ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಚಿದಂಬರದಲ್ಲಿರುವ ಆನಂದತಾಂಡವ (ನಾದಾಂತತಾಂಡವ) ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು. ತಿರುವಾಲಂಗಾಡಿನ ಅದ್ಭುತ ಲೋಹಶಿಲ್ಪ ಈಗ ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಇದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಟರಾಜನಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳು, ಕಾಲ ಕೆಳಗೆ ಅಪಸ್ಮಾರ ಪುರುಷ. ಎರಡನೆಯದು ಸಂಧ್ಯಾ ತಾಂಡವ (ಪ್ರದೋಷ ತಾಂಡವ). ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ- ಕೈಲಾಸ ಶೈಲ ಶಿಕರದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಜಗಜ್ಜನಿತ್ರಿಯಾದ ಗೌರಿಯನ್ನು ಕನಕಾಂಚಿತ ರತ್ನಪೀಠದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಶೂಲಪಾಣಿಯು ಆಕೆಯ ಮುಂದೆ ನಾಟ್ಯವಾಡಲು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದಾಗ ಸಂಜೆಯ ಸಮಯ (ಪ್ರದೋಷ), ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲಾ ನೆರೆದರು. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಗಾಯನವನ್ನೂ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದರು. ಲಕ್ಷ್ಮಿಯೇ ಹಾಡಿದಳು. ಸರಸ್ವತಿ ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿದಳು. ವಿಷ್ಣು ಮೃದಂಗವನ್ನು ಬಾರಿಸಿದ. ಬ್ರಹ್ಮ ಕೈತಾಳವನ್ನು ತಟ್ಟಿದ. ಇಂದ್ರ ಕೊಳಲನ್ನೂದಿದ. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ಎರಡೇ ಕೈಗಳು, ಕಾಲ ಕೆಳಗೆ ಅಪಸ್ಮಾರ ಪುರುಷ.

ಮೂರನೆಯ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಹಾರ ತಾಂಡವ. ಇದು ಶಿವನ ತಾಮಸಗುಣದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಿವ ಭೈರವರೂಪಿ. ನಾಟ್ಯ ನಡೆದ ಸ್ಥಳ ಸ್ಮಶಾನ. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಿವನಿಗೆ ಆರು, ಎಂಟು, ಹತ್ತು ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೈಗಳು. ಶಿವನನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದು ಯಕ್ಷರಕ್ಷ ಭೂತಪಿಶಾಚ ಗಣಗಳು, ಅಪಸ್ಮಾರ ಪುರುಷ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಶಿವಶಕ್ತಿಯರ ಸಂಯೋಗವಲ್ಲದೆ ನಟರಾಜಮೂರ್ತಿ ಹರಿಹರರ ಸಂಯೋಗವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪಯ್ಯ ದೀಕ್ಷಿತರು ಚಿದಂಬರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್‌ಸಭೆಯನ್ನು ಕಂಡಕೂಡಲೇ ಅವರ ಬಾಯಿಂದ ತಾನಾಗಿ

ಹೊರಬಂದ ಪದ್ಯ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜನಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಉಮಾರಮಣಂ ಉಮಾರಮಣಂ
ಫಣಧರತಲ್ಪಂ ಫಣಾಧರಾಕಲ್ಪಮ್ ।
ಮುರಮಥನಂ ಪುರಮಥನಂ
ವಂದೇ ಬಾಣಾರಿಮಸಮಬಾಣಾರಿ ॥

ನಾಲ್ಕೂ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ವಿಶೇಷಣಗಳು ವಿಷ್ಣು ಪರವಾದವು, ಅನಂತರ ಬರುವ ವಿಶೇಷಣಗಳು ಶಿವಪರವಾದುವು. ಶಿವನೊಂದಿಗಿನ ಶಿವಕಾಮಸುಂದರಿ ವೈಷ್ಣವೀ ಶಕ್ತಿಯೆ, ನಾರಾಯಣಿಯ, ವೈಷ್ಣವರಿಗೂ ಚಿದಂಬರವೆಂಬುದು ನೂರೆಂಟು ತಿರುಪತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಚಿತ್ರಕೂಟವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಗೋವಿಂದರಾಜನ ಗುಡಿ ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನದು. ಪಲ್ಲವರಾಜ ಇಮ್ಮಡಿ ನಂದಿವರ್ಮ (717-782) ಇದಕ್ಕೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಹರಿಹರರ ಆರಾಧನೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ಬಂದದ್ದು.

ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟೂ ಇದೆ. ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ ಶೈವಧರ್ಮ ಬಲಗೊಂಡಾಗ ಲಕುಲೀಶಪಾಶುಪತವೆಂಬ ಪಂಥವು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ (ತತ್ರಾಪಿ ಬಳ್ಳಿಗಾವೆ, ಹೂಲಿ ಮೊದಲಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ) ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರತಮಿಳುನಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿತು. ದ್ರಾವಿಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶೈವಾಗಮ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಲು ಇದು ನೆರವಾಯಿತು.

ಈ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಯೋಗ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಯೋಗವೆಂದರೆ, ಪಾತಂಜಲಿ ಯೋಗದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ತನಿರೋಧವಲ್ಲ ; ಚಿತ್ತದ ಮೂಲಕ ಜೀವನಿಗೂ ಈಶ್ವರನಿಗೂ ಒದಗುವ ನಂಟು, ಸಂಯೋಗ. (ಚಿತ್ತದ್ವಾರೇಣೇಶ್ವರ ಸಂಬಂಧ ಪುರುಷಸ್ಯ) ಜೀವನಿಗೂ ಈಶ್ವರನಿಗೂ ನಿತ್ಯವಾದ ನಂಟು ಇದ್ದರೇ ಅನಾದಿ ಪಶುತ್ವದಿಂದಾಗಿ ವಿಯೋಗದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿಯೋಗದಿಂದ ಒದಗುವ ದುಃಖದಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಪಾಶುಪತವಿಧಿ.

ಮತ್ತು, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಯೋಗವೆಂದರೆ ಹಕ್ಕಿಯೊಂದು ತಾಣವನ್ನರಸಿ ಮರದ ಕಡೆ ಹಾರಿ ಹೋಗುವಂತಲ್ಲ, ಈಶ್ವರ ಮರದಂತೆ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನಾಗಿ ಉದಾಸೀನನಾಗಿರುತ್ತ ಜೀವವೇ ಅದನ್ನು ಸೇರಲು ಯತ್ನಪಡಬೇಕೆಂದಲ್ಲ. ಎರಡು ಟಗರುಗಳು ಸೆಣಸಾಡುವಾಗ ಎರಡೂ ಸಮನಾಗಿಯೇ ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಎರಗುವಂತೆ, ಜೀವನ ಕಡೆಯಿಂದಲೂ ಸಾಧನೆ ನಡೆಯಬೇಕು. ಈಶ್ವರನ ಕಡೆಯಿಂದಲೂ ಅನುಗ್ರಹ ಒದಗಿಬರಬೇಕು. ಆಕರ್ಷಣೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ಜೀವದ ಸಾಧನೆಯೇ ಯೋಗವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳು. ಮೊದಲನೆಯದು 'ಕ್ರಿಯೆ', ಎಂದರೆ ಮೈ, ಮಾತು, ಮನಸ್ಸುಗಳ ಕೆಲಸ, ಎರಡನೆಯದು 'ಕ್ರಿಯೋಪರಮ', ಈ ಕೆಲಸವೆಲ್ಲಾ ನಿಂತು ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ವಾಗಂಗಾಹಾರ್ಯಸಾತ್ವಿಕ' ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಅಭಿಯನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೃತ್ಯಗೀತೆಗಳನ್ನು ಶಿವನಿಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿಯಿದೆ. ಶಿವಸಾಯುಜ್ಯಕ್ಕೆ ಇದು ದಾರಿ.

ಹೀಗೆ ಲಕುಲೀಶಪಾಶುಪತ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಉಪಾಸನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನೃತ್ಯಗೀತೆಗಳ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಮೈದಳೆದು ಲಾಕುಳಕಾಳಾಮುಖ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಇದು ಉಳಿಯಿತಾಗಿ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಳೆದು ಸಿದ್ಧವಾದ ಶಿವ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲೂ ನೃತ್ಯಗೀತೆಗಳು ಅಷ್ಟಾವಧಾನ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಹಲವು ಆಗಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪೂಜೆಯ ಹಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಗೀತಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ದೇವಾಲಯದ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ನೃತ್ಯ, ಗೀತಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಒದಗಿಬಂದಿತು.

ಎಲ್ಲಾ ತತ್ವಗಳ ಒಕ್ಕೂಟ ನಟರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ವಿವರಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿರುವ ಸಂಕೇತವೇ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬಹುದಾದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇದೇ ಅಲ್ಲವೇ?

The Prof S. K. Ramachandra Rao Memorial Trust®.

OUR PUBLICATIONS

English Books

1.	The Three Acharyas	₹40
2.	The Teachings of the Buddha	₹85
3.	Temples : Icons and Rituals	₹100
4.	Jainism in South India	₹85
5.	Adhyatma Rasa Ranjani	₹20
6.	The Hill Shrine of Tirupati	₹200
7.	The Saint of Sringeri	₹200
8.	Writings on Samkara's Advaita	₹200
9.	The Development of Psychological Thought in India	₹400
10.	Social Institutions Among the Hindus and other writings	₹200
11.	The Essence of the Bhagavad Gita	₹350
12.	The Message of the Bhagavad Gita	₹350
13.	Writings on Buddhism	₹200
14.	The Origins of Indian Thought and other Writings	₹350
15.	The Indian Temple : Its Meaning	₹350
16.	Enlightenment of Ashtavakra	₹200

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕಗಳು

೧.	ಶ್ರೀ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಸ್ವಾಮಿಗಳು	₹೪೦
೨.	ದಂಡಿಯ ಅವಂತಿಸುಂದರೀ	₹೭೦
೩.	ಬೋಧಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ-ಬುದ್ಧನ ಬಾಳು, ಬೆಳಕು	₹೧೦೦
೪.	ಶ್ರೀ ಪುರಂದರ ದಾಸರು	₹೭೦
೫.	ವೇದದಲ್ಲಿನ ಕಥೆಗಳು	₹೬೦
೬.	ಭಾರತದ ದೇವಾಲಯ-ನೆಲೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆ	₹೭೫
೭.	ಶ್ರೀ ಶಾರದಾ ಪೀಠದ ಮಾಣಿಕ್ಯ	₹೧೨೦
೮.	ಪೂರ್ಣಪ್ರಜ್ಞ ಪ್ರಶಸ್ತಿ-ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಬಾಳು, ಬೆಳಕು	₹೮೦
೯.	ಶ್ರೀ ರಾಮಾನುಜ ದರ್ಶನ	₹೪೦
೧೦.	ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪ-ನೆಲೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆ	₹೫೦೦
೧೧.	ಶಾಂತಳೆ-ನೃತ್ಯ ರೂಪಕ	₹೪೦
೧೨.	ಈಶಾವಾಸ್ಯ ಉಪನಿಷತ್ತು	₹೨೫೦
೧೩.	ಧರ್ಮ-ವೇದ-ವೇದಾಂತ	₹೧೩೦
೧೪.	ವೇದ ವಾಙ್ಮಯ ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು	₹೧೦೦